به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و چهار / بهار هزار و چهارصد

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. دکتر فرزان سجودی
(استاد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
۵. دکترمحمدباقر قهرمانی
(دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۶. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری
(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
۷. دکتر محمدجعفر یوسفیان‌کناری
(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)

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
تصویر جلد: جهان انزوا، کارگردان رضا کوچک‌زاده، ۱۳۹۵، خانه هنرمندان، سالن انتظامی، عکس: ابراهیم حسینی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان

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

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۳٤۳٤/ ۱۲٤ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و براساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ٥٦ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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**

مطالعه‌ی نقش دولت، شهرداری تهران و بخش خصوصی در ساخت سالن‌های تئاترِ هنری در تهران از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۶
بهادر امیرشاه‌کرمی، مهدی حامدسقایان، رسول بیدرام ۱۳

کووید ۱۹ و کشف قالبی تازه در تئاتر آنلاین؛ IGTV Drama
پیام فروتن یکتا ۳۷

درام تاریخی صادق هدایت از دیدگاه نظریه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی جدید
محمد هاشمی ۵۷

مطالعه‌ی وجوه پدیدارشناسانه‌ی شخصیت دراماتیک رند در اشعار حافظ، براساس‌آرا هایدگر و تطبیق با درام فرستاده، نوشته‌ی گابریل مارسل
رامین حیدری فاروقی، محمدرضا شریف‌زاده، سیدمصطفی مختاباد، اسماعیل بنی‌اردلان.... ۸۱

مطالعه‌ی پدیدارشناختی مفهوم انسان در نمایشنامه‌ی ویتسک نوشته‌ی گئورگ بوشنر، براساس نظریه‌ی گشتالت‌درمانی فریتس پرلز و فلسفه‌ی ژیل دلوز
مرجان حسین‌زاده‌نمدی، محمدعلی خبری، حسین اردلانی ۱۱۳

نقد گفتمان فاشیسم دراندیشه‌ی دیالکتیکیِ برتولت برشت وتئوری انتقادی والتر بنیامین با نگاهی به نمایشنامه‌ی آدم آدم است
غلامرضا عباسی ۱۳۷

سخن سردبیر

زایش تئاتر در یونان باستان به‌تعبیر هگل مشتق از جامعه‌ای تمامیتی بود؛ یعنی یک زیست‌بوم متفاوت در امتزاج و تلفیق همزمان با چندین عامل مثبت اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و به‌خصوص خلاقه‌ی فرهنگی ـ هنری توانست به یک تمامیت رشدیافته در کمال و با استعلا هنری دست یازد. به‌گونه ای که در آن هنرهای شش‌گانه شکوفا گردند و مهم‌تر آنکه شعاع اثرگذاری خود را به فرافرهنگ‌ها ساطع نمایند. این تحول، امروزه در تعابیر مبانی علوم توسعه‌محور به‌عنوان توسعه‌ی پایدار قلمداد می‌گردد. این جهش شگفت‌انگیز دیالکتیکی جامعه‌ی یونانی در هنرها و به‌خصوص هنر تئاتر، منجر به بلوغ گفتمانی درون‌فرهنگی و حتی بینافرهنگی گردید. در یک معادله‌ی ساده باید گفت، هر پدیده‌ی فرهنگی برای بقا و ادامه‌ی حیاتش ابتدا به‌ساکن باید قدرت گفتمانی در زیست‌بوم خود را به‌دست آورد. این ویژگی را صاحب‌نظران، منسوب به زایایی امر درون‌فرهنگی می دانند؛ چون جامعه‌ی برخوردار از خلاقیت فرهنگی قادر خواهد بود، نه‌تنها در درون خود به شکوفایی برسد بلکه هم‌زمان استعداد انتقال این آفرینش‌گری به جوامع دیگر را نیز داشته باشد. فرایندی که آن فرهنگ را در مدار گفتگو و گفتمان بینافرهنگی قرار می‌دهد تا آن فرهنگ به‌سوی فرهنگ‌های دیگر بال بگشاید.

تاریخ تئاتر از یونان باستان تا به امروز بیان‌گر چنین نقشی ازسوی این هنر نادر می‌باشد. هگل به‌عنوان یکی از شیفتگان فرهنگ یونانی، آن جامعه را گهواره‌ی فلسفه نامید و در زمان خود برای کشف و انتقال ارزش‌های فرهنگی بی‌بدیل آن به فرهنگ‌های دیگر، به خوانشی فلسفی از چند نمایشنامه‌ی یونانی دست زد تا پرتوی درخشان از جان‌مایه‌های زیباشناسانه و انسانی بینافرهنگی آن را به‌روی همگان بگشاید. آثار نمایشی یونانی همچنین بعد از سقوط

تمدن آن سامان در رم باستان بازخوانی شدند. چون مفاهیمی بشری در آنها نهفته بود که در فرهنگ‌های دیگر شنیده می‌شد. همین بعد انسانی فرهنگ یونانی در رم جوانه زد و موجب گشت تا سنکا چند اثر دراماتیک یونانی مانند **ادیپ شهریار** را بازخوانشی رومنی کند. بعد از رم، در عصر نئوکلاسیک‌ها این تبادل بینافرهنگی ادامه یافت؛ طوری‌که در قرن شانزدهم، شکسپیر بزرگ از قدرت بینافرهنگی آثار نمایشی سنکا و یا یونانی متاثرشد و الهام گرفت تا شاهکارهای زیست فرهنگ خود را به‌عنوان میراثی بینافرهنگی بشری خلق نماید. ما در ایران عصر قجری با آداپته نمودن شاهکارهای جهانی در این تعامل بینافرهنگی قرار گرفتیم که نتیجه‌ی آن مولودی چون تئاتر دورگه بوده‌است.

سنت بازآفرینی دراماتیکی در یک فرهنگ همانند یونان، به‌جهت قدرت گفتمانی آن فرهنگ منجر به ایجاد جریانی نه تنها بومی یا درون‌فرهنگی گردید بلکه هم‌زمان حتی جهانی شد و ارزش بینافرهنگی در هنر تئاتر پیداکرد. به‌طور مسلم اگر این قاعده‌ی بینافرهنگی با پذیرش فرهنگ انسانی دیگری وجود نمی‌داشت، تاریخ تمدن بشری در عصر نوزایی شعله‌ور نمی‌گشت و بشر به اندیشه‌ی مدرنیته دست نمی‌یافت و یا هنر تئاتر بعد از افول تمدن یوناتی در رم طلوع نمی‌کرد. با چنین نگرشی است که این ایده به مرور زمان با نظریه‌ها و مفاهیم دیگری چون چندفرهنگی، پسااستعماری، بینافرهنگی و تلاقی فرهنگی مترادف گشت. نمایندگان این جریان بزرگانی در جهان تئاتر چون *آرتو*، *مایرهولد*، برشت، بروک، *باربا*، گرتوفسکی و... هستند.

در جهان امروز روح تعامل درون‌فرهنگی و بینافرهنگی بسیار ارزش‌مند و موردتوجه‌است؛ چون نگرش انسانی درون‌فرهنگی به سنت‌ها و ارزش‌های معنوی خلاقه یک ملت واحد اشاره دارد. بعضی از این سنت‌ها در حال فراموشی هستند و یا تغیرشکل داده اند ولی هنر تئاتر می تواند دست به بازسازی آن بزند و یا باید در بازسازی خلاقه آن بکوشد. در آن‌صورت این خلاقیت بعدی بینافرهنگی و یا ترافرهنگی می‌گیرد که قادر است از مرز فرهنگ‌های خاص فراتر رود و در پی ترمیم وضعیت انسان و جهان برآید. آرمانی که بسیاری از صاحب‌نظران، دیده وران و هنرمندان صحنه بدان دل بسته اند.

در این ساحت خلاقه اسطوره‌ها، سنت‌ها، و فرهنگ‌های اصیل در تبادل بینافرهنگی مخاطبانی جهانی خواهند یافت تا با جنبه‌های پیشافرهنگ، پیشابیانی، ورافرهنگ و فرافرهنگ آشنا گردند به‌خصوص در جوامعی که در آن چندفرهنگی، تنوع قومی، دیگری‌سازی فرهنگی و تنش‌های فرهنگی وجود دارد، ارتباطات صحنه ای و زنده‌ی بینافرهنگی از مبدائی انسانی و زیبا می‌تواند به مقصدی با نام تئاتر بینافرهنگی درجهت نزدیکی وتبادل فرهنگی انسانی بسیار تاثیرگذار باشد؛ به‌تعبیر پیتر *چلکوفسکی* در بن‌بست جهانی امروز به‌خصوص در غرب، گونه‌های تئاتر درون‌فرهنگی چون تعزیه، نو، کاتاکالی، اپرای پکن و... قادرند در تعاملی بینافرهنگی راه‌گشا و گره‌گشای بن‌بست تئاتر امروز ما باشند.

مطالعه‌ی نقش دولت، شهرداری تهران و بخش خصوصی در ساخت سالن‌های تئاترِ هنری در تهران از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۶

بهادر امیرشاه‌کرمی
مهدی حامدسقایان (نویسنده مسئول)
رسول بیدرام

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰

مطالعه‌ی نقش دولت، شهرداری تهران و بخش خصوصی در ساخت سالن‌های تئاترِ هنری در تهران از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۶

بهادر امیرشاه‌کرمی

کارشناس‌ارشد رشته‌ی کارگردانی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

مهدی حامدسقایان

استادیار گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

رسول بیدرام

استادیار گروه اقتصاد و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

این مقاله مستخرج از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد بهادر امیرشاه‌کرمی با عنوان «تحلیل و بررسی اقتصاد تئاتر تهران: شاخصه‌ها، داده‌های کمی و دامنه‌ی تأثیرات» در رشته‌ی کارگردانی دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی دکتر مهدی حامدسقایان و مشاوره‌ی دکتر رسول بیدرام است.

چکیده

در سال ۱۳۹۶، در شهر تهران، ۱۰۷ سالن تئاتر با مجموع گنجایش ۲۶۵۶۸ صندلی در حال اجرای نمایش بوده‌اند، که بخش عمده‌ی این سالن‌ها توسط شهرداری تهران، دولت و بخش خصوصی افتتاح شده یا توسط این سه نهاد اداره می‌شوند. در هریک از این سه نهاد پتانسیل‌ها و کاستی‌هایی در زمینه‌ی ساخت و اداره‌ی سالن‌های تئاتر وجود دارد. در این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع اینترنتی و کتابخانه‌ای انجام شده است، به این پرسش پاسخ داده می‌شود که نقش دولت، شهرداری و بخش خصوصی از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۶ در شهر تهران در زمینه‌ی ساختِ سالن‌های تئاتر به‌ویژه تئاترهای هنری چه بوده است؟ فرضیه‌ی اصلی در این مقاله آن است که سیاست‌های منفعلانه‌ی دولت و شهرداری تهران در زمینه‌ی ساخت سالن‌های تئاتر هنری، در تضادی واضح با حمایت بخش خصوصی و استقبال تماشاگران از این نوع تئاتر قرار دارد. به همین منظور ابتدا اطلاعات سالن‌های نمایش فعال تهران در سال ۱۳۹۶، شامل سال تأسیس، ظرفیت، نهاد اداره‌کننده و نوع آثار اجرایی، گردآوری و دسته‌بندی شده‌اند. در بخش اول مقاله و در مطالعه‌ای آماری، تعداد صَندلی‌های تئاتر فعال در هر سال در تهران در بینَ سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۶ محاسبه شده و روند تغییرات آن در مقایسه با جمعیت تهران در این سال‌ها مورد بررسی قرار گرفته، سپس سهم هریک از بخش‌های دولتی و خصوصی در افزایش یا کاهش تعداد صندلی‌های تئاتر در این سال‌ها مشخص شده‌است. در بخش دوم مقاله، به معضلات موجود در فعالیت هریک از تماشاخانه‌های دولتی و خصوصی در تهَران پرداخته می‌شود. در نتیجه‌گیری مقاله هم تأکید می‌شود که از میان معدود سالن‌های تئاتری که دولت در این سال‌ها افتتاح کرده، تقریبا هیچ‌کدام وارد بازار تئاتر هنری نشده‌اند. شهرداری تهران باوجود فعالیت مؤثری که در زمینه‌ی ساخت سالن داشته، در ساخت سالن‌های تئاترهای هنری ناتوان بوده است. پس از سال ۱۳۹۱ و با ورود بخش خصوصی به عرصه‌ی ساخت تماشاخانه‌ها، تعداد سالن‌ها و صندلی‌های تئاتر هنری در شهر تهران افزایشی چشم‌گیر داشته، اما درنتیجه‌ی سوءمدیریت، این جریان به تئاتر تهران آسیب بیشتری وارد کرده‌است.

واژگان کلیدی: تئاتر تهران، تماشاخانه، تئاتر هنری، تئاتر دولتی، تئاتر خصوصی.

درآمد

سالن تئاتر ابزاری بنیادین برای تولید و ارائه‌ی تئاتر است. به‌عبارت دیگر تئاتر (به استثنای تئاتر محیطی)، در تولید و ارائه به مخاطب، وابستگی حیاتی و جایگزین‌ناپذیر به سالن دارد و هرگونه اختلال در ساخت یا مدیریت تماشاخانه‌ها، مشکلاتی را در تولید تئاتر ایجاد می‌کند. در طرف مقابل، افزایش تعداد و ظرفیت سالن‌های تئاتر، در صورت مدیریت صحیح، منجر به افزایش عرضه‌ی[1] شغل برای هنرمندان تئاتر خواهد شد و زمینه را برای افزایش تولید فرهنگی مهیا می‌کند؛ اما ساخت تماشاخانه، نیازمند صرف هزینه‌های هنگفت است و تنها افراد یا نهادهای خاصی می‌توانند اقدام به این کار کنند و این به آن معناست که تعداد سالن‌های تئاتر و میزان بهره‌وری فرهنگی این سالن‌ها در گرو عملکرد این نهادها قرار دارد.

از سال ۱۳۵۷ در شهر تهران، شهرداری، دولت و بخش خصوصی اصلی‌ترین سهم را در ساخت و مدیریت سالن‌های تئاتر برعهده‌داشته‌اند. مطالعه‌ی آماریِ سالن‌های تأسیس شده توسط هریک از این سه نهاد، می‌تواند ما را در ارائه‌ی راهکارهایی برایِ افزایش سرعت ساخت سالن‌های جدید و بهبود بهره‌وری هنری این سالن‌ها یاری کند. هدف اصلی در این پژوهش، شناخت میزان فعالیت و نقش هریک از این سه نهاد در زمینه‌ی ساخت تماشاخانه‌های هنری در شهر تهران است. به‌همین‌منظور آمار و اطلاعات سالن‌های تهران، گردآوری‌شده و در سه بخش مورد تحلیل و بررسی قرار گرفتند. در بخش اول مجموع ظرفیت سالن‌هایی که در هر سال تأسیس شده محاسبه، و نمودارهای آن ترسیم گردیده‌است. این نمودارها نشان می‌دهند که در چه سال‌هایی ساخت سالن‌های جدید رونق گرفته یا راکد مانده و علت آن، چه بوده است. در مرحله‌ی دوم تحلیل‌ها، به‌طور خاص به بررسی سالن‌های تئاتر هنری پرداخته‌ایم و نشان داده‌ایم که سالن‌های هنری چه سهمی از کل تئاتر امروز تهران را تشکیل می‌دهند و روند ساخت سالن‌های هنری طی سال‌های مختلف به چه صورت بوده است؟ در آخرین مرحله، فعالیت دولت، شهرداری تهران و بخش خصوصی در زمینه‌ی ساخت سالن‌های تئاتر را به‌طور خاص بررسی نموده و سهم نهادهای مختلف در به وجودآمدن شرایط فعلیِ تماشاخانه‌ها را در تئاتر هنریِ تهران مشخص کرده‌ایم.

در این پژوهش آمفی‌تئاترهای دانشگاه‌ها و سالن‌هایِ تعطیل شده مورد بررسی قرار نگرفته و تنها سالن‌های تئاتر هنریِ فعال در سال ۱۳۹۶ مطالعهَ شده‌اند؛ تنها مجموعه‌ای که به اجرای تئاتر دانشگاهی اختصاص دارد تالار مولوی است که کیفیت آثار و تولیدکنندگان آن کاملا در سطح تئاتر حرفه‌ای ـ هنری قرار دارند. همچنین تالار هنر که مختص اجرای آثار کودک و نوجوان است، شرایطی مشابه دارد؛ لذا این دو مجموعه جزو سالن‌های هنری قرار گرفته‌اند. بالاخره اینکه در آمارهای گردآوری شده، سالن‌ها و تماشاخانه‌هایی که اجراهای منظم و فعالیت مستمر در زمینه‌ی تئاتر ندارند، در لیست قرار نگرفته‌اند. این پژوهش با رویکرد پیمایشی و مجموعه‌ای از روش‌های منظم و استاندارد برای جمع‌آوری اطلاعات درباره‌ی افراد و یا مجموعه‌های بزرگ نگاشته شده است. «پیر بوردیو[2] مبتکر اصلی وارد کردن بررسی آماری در دنیای فرهنگ بود» (هینیک، ۱۳۹۶: ۶۳) دَر این روش نتایج، از آمارِ دسته‌بندی شده استخراج می‌شوند.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی تدوین شده است. پژوهش‌گران برای دریافت اطلاعات تماشاخانه‌های تهران به اداره‌ی‌کل

امور هنرهای نمایشی مراجعه نمودند. پس از مراجعات فراوان به این اداره، تنها فهرستی از نمایش‌هایی که از این اداره مجوز اجرا دریافت نموده بودند، ارائه شد. لذا گردآوری این آمار به کاری سخت مبدل گردید. مراجع رسمی آمار و اطلاعات تماشاخانه‌های تهران، کتاب اول تئاتر ایران و کتاب تماشاخانه‌های تهران هستند اما اطلاعات این کتاب‌ها هم در مواردی ناقص است. برای به دست آوردن ظرفیت سالن‌ها و نوع نمایش‌های اجراشده در آنها، در نبود مراجع قابل‌اعتماد یا رسمی، مجبور به مراجعه به سایت‌های تیوال یا تیک ایت شدیم. این سایت‌ها به‌طور روزانه وظیفه‌ی بلیت‌فروشی سالن‌ها را برعهده دارند و به همین دلیل آمار اعلام شده از سوی آنها، واقعی و درنتیجه قابل اتکا است. سال تأسیس سالن‌ها و نهادی که سالن‌ها تحت نظر آنها فعالیت می‌کنند از سایت‌های رسمی و در برخی موارد با مراجعه به مسئولین آنها گردآوری شده و در نهایت، کلیه‌ی آمارها براساس اطلاعات کتاب تماشاخانه‌های تهران بازنگری و اصلاح شده‌اند.

اسامی این سالن‌ها به‌همراه ظرفیت، سال تأسیس، نهاد اداره‌کننده و نوع آثار اجرایی، در جدول شش در ضمیمه‌ی مقاله نشان داده شده‌اند. این تحقیق از نظر نوع، از دسته‌ی پژوهش‌های کمی و کیفی است، زیرا داده‌ها و اطلاعات عددی پس از طراحی جدول‌ها و نمودارها، مورد تحلیل و بررسی کیفی قرار گرفته‌اند.

جدول ۱ اطلاعات سالن‌های تئاتر فعال شهر تهران در سال ۱۳۹۶

شماره	نام سالن	ظرفیت	سال تأسیس	مدیریت	نوع آثار
۱	سینما تئاتر حافظ	۳۰۰	۱۳۳۸	غیردولتی	آزاد، چندمنظوره
۲	سینما تئاتر ماندانا (سالن تئاتر)	۵۰۵	۱۳۴۰	خصوصی	آزاد
۳	سینما تئاتر دماوند	۴۵۰	۱۳۴۰	غیردولتی	آزاد، چندمنظوره
۴	تالار هنر	۲۴۸	۱۳۴۰	دولتی	هنری
۵	تماشاخانه سنگلج	۲۳۶	۱۳۴۲	دولتی	هنری
۶	سینما تئاتر آستارا	۸۶۰	۱۳۴۲	خصوصی	آزاد، چندمنظوره
۷	مجموعه‌ی فرهنگی تفریحی شهید چمران	۳۰۰	۱۳۴۲	بنیاد مستضعفان	آزاد
۸	سالن امام علی (سینما خانوادگی) نور)	۵۰۰	۱۳۴۵	(آموزش‌وپرورش)	آزاد
۹	تالار وحدت	۷۴۰	۱۳۴۶	بنیاد رودکی	هنری
۱۰	مجموعه فرهنگی هنری برج آزادی	۲۸۸	۱۳۵۰	بنیاد رودکی	هنری
۱۱	تالار اصلی (تئاتر شهر)	۵۷۹	۱۳۵۱	دولتی	هنری
۱۲	مولوی (تالار اصلی)	۱۷۰	۱۳۵۱	دانشگاه تهران	هنری
۱۳	مولوی (تالار کوچک)	۶۰	۱۳۵۱	دانشگاه تهران	هنری
۱۴	سینما تئاتر بلوار	۷۰۰	۱۳۵۳	غیردولتی	آزاد، چندمنظوره
۱۵	سینما تئاتر صحرا	۱۲۰۰	۱۳۵۴	خصوصی	آزاد، چندمنظوره
۱۶	تالار چهارسو (تئاتر شهر)	۱۲۰	۱۳۵۴	دولتی	هنری

۱۷	فرهنگسرای نیاوران (تالار اصلی) خلیج‌فارس)	۲۶۲	۱۳۵۶	شهرداری تهران	هنری
۱۸	فرهنگسرای نیاوران (تالار گوشه)	۱۰۹	۱۳۵۶	شهرداری تهران	هنری
۱۹	تالار قشقایی (تئاتر شهر)	۱۵۰	۱۳۵۹	دولتی	هنری
۲۰	محراب (تالار اصلی)	۳۶۰	۱۳۶۱	اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی	هنری
۲۱	تماشاخانه‌ی مهر	۱۵۰	۱۳۶۱	دولتی (حوزه هنری)	آزاد
۲۲	تماشاخانه‌ی ماه	۵۰	۱۳۶۱	دولتی (حوزه هنری)	آزاد
۲۳	محراب (تالار کوچک)	۴۰	۱۳۶۱	اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی	هنری
۲۴	سالن پرواز (مجموعه‌ی شهید واعظی)	۱۶۲	۱۳۶۳	ارتش جمهوری اسلامی ایران	غیرمنسجم
۲۵	هتل فردوسی	۵۰۰	۱۳۶۸	خصوصی	آزاد، چندمنظوره
۲۶	فرهنگسرای بهمن (تالار شهید آوینی)	۱۵۵۰	۱۳۷۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۲۷	فرهنگسرای بهمن (تالار نغمه)	۴۵۰	۱۳۷۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۲۸	فرهنگسرای بهمن (تماشاخانه‌ی مبارک)	۱۶۷	۱۳۷۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۲۹	فرهنگسرای بهمن (تالار تجربه)	۱۶۰	۱۳۷۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۰	فرهنگسرای اندیشه	۴۰۹	۱۳۷۲	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۳۱	فرهنگسرای خاوران (تالار شهید مطهری)	۳۲۰	۱۳۷۲	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۲	فرهنگسرای خاوران (تالار فرهنگ)	۱۸۳	۱۳۷۲	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۳	ابن‌سینا (فرهنگسرا)	۱۷۵	۱۳۷۳	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۳۴	فرهنگسرای ملل (سالن فرهنگ)	۸۵–۱۱۵	۱۳۷۳	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۵	فرهنگسرای ارسباران (تالار هنر)	۲۷۹	۱۳۷۴	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۶	فرهنگسرای سرو	۱۰۰	۱۳۷۴	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۷	فرهنگسرای ارسباران (تالار استاد ذوالفقاری)	۷۹	۱۳۷۴	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۸	سرای محله‌ی مرزداران شرقی	۹۵	۱۳۷۵	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۳۹	فرهنگسرای گلستان	۳۰۰	۱۳۷۶	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۴۰	تالار سایه (تئاتر شهر)	۱۲۲	۱۳۷۷	دولتی	هنری
۴۱	مجموعه فرهنگی تربیتی فجر	۵۰۰	۱۳۷۸	(آموزش‌وپرورش)	کودک و نوجوان (آزاد)
۴۲	سرای محله‌ی زعفرانیه	۲۵۰	۱۳۸۷	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۴۳	استاد عزت‌الله انتظامی (خانه هنرمندان)	۱۲۰	۱۳۷۸	خصوصی	هنری

۴۴	فرهنگسرای عطار نیشابوری	۱۰۰	۱۳۷۸	شهرداری تهران	آزاد، چندمنظوره
۴۵	جام جم همت	۵۰۰	۱۳۷۹	خصوصی	آزاد
۴۶	مجموعه فرهنگی، تجاری اریکه ایرانیان	۱۶۰–۱۹۰	۱۳۷۹	خصوصی	آزاد، چندمنظوره
۴۷	سرو	۶۰	۱۳۷۹	دولتی (بنیاد روایت)	غیرمنسجم
۴۸	سینما تئاتر قیام (تماشاخانه طهران)	۴۱۶	۱۳۸۰	بنیاد مستضعفان	آزاد
۴۹	سرای محله‌ی کاووسیه	۵۰–۱۰۰	۱۳۸۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۵۰	فرهنگسرای فردوس	۲۶۰	۱۳۸۱	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۵۱	همای سعادت	۷۰	۱۳۸۱	خصوصی	هنری
۵۲	سرای محله‌ی اوین	۲۲۰	۱۳۸۲	شهرداری تهران	آزاد، چندمنظوره
۵۳	فرهنگسرای هنگام	۲۰۰	۱۳۸۲	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۵۴	آمفی‌تئاتر فردوسی (ورشو)	۱۴۰	۱۳۸۲	شهرداری تهران	آزاد، چندمنظوره
۵۵	سرای محله‌ی تجریش	۱۵۰	۱۳۸۲	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۵۶	سرای محله‌ی فردوس	۱۰۰	۱۳۸۳	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۵۷	خانه نمایش	۵۰–۸۰	۱۳۸۳	دولتی	هنری
۵۸	کارگاه نمایش (تئاتر شهر)	۴۰	۱۳۸۳	دولتی	هنری
۵۹	سرای محله‌ی فدک	۱۷۰	۱۳۸۴	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۶۰	سرای محله‌ی ایوانک	۱۵۰	۱۳۸۴	شهرداری تهران	آزاد، چندمنظوره
۶۱	سرای محله‌ی یاخچی آباد	۳۵۰	۱۳۸۵	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۶۲	اخلاق (فرهنگسرا)	۱۵۰	۱۳۸۶	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۶۳	فرهنگسرای شفق	۲۱۰	۱۳۸۷	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۶۴	سرای محله‌ی شهرآرا	۳۰۰	۱۳۸۸	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۶۵	تماشاخانه استاد ناظر زاده کرمانی ایرانشهر	۲۰۰	۱۳۸۸	شهرداری تهران	هنری
۶۶	تماشاخانه استاد سمندریان ایرانشهر	۱۵۰	۱۳۸۸	شهرداری تهران	هنری
۶۷	ایوان شمس	۴۰۰	۱۳۸۹	شهرداری تهران	آزاد، چندمنظوره
۶۸	فرهنگسرای بهاران	۴۷۰	۱۳۹۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۶۹	بوستان ولایت	۳۵۰	۱۳۹۰	غیردولتی	غیرمنسجم، چندمنظوره
۷۰	شهر کتاب نیتون	۳۰۰	۱۳۹۰	خصوصی	آزاد
۷۱	سرای محله‌ی کوهک	۱۰۰	۱۳۹۰	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۷۲	سرای محله زرگنده	۲۰۰	۱۳۹۱	شهرداری تهران	غیرمنسجم، چندمنظوره
۷۳	سرای محله جنت‌آباد	۱۶۰	۱۳۹۱	شهرداری تهران	غیرمنسجم

۷۴	فانوس	۴۸	۱۳۹۱	خصوصی	هنری
۷۵	خانه نمایش دا	۴۰	۱۳۹۱	خصوصی	هنری
۷۸	تالار حافظ	۱۷۵–۴۰۰	۱۳۹۲	بنیاد رودکی	هنری
۷۹	پردیس سینمایی سمرقند	۱۸۰	۱۳۹۲	شهرداری تهران	آزاد و کودک و نوجوان
۸۰	سرای محله‌ی دارآباد	۱۸۰	۱۳۹۲	شهرداری تهران	غیرمنسجم
۸۱	استاد انتظامی (خانه موزه)	۱۰۰	۱۳۹۲	خصوصی	هنری
۸۲	سه‌نقطه (تالار شکیبایی)	۶۰	۱۳۹۲	خصوصی	هنری
۸۳	استاد فنی زاده	۵۰	۱۳۹۲	خصوصی	هنری
۸۴	سه‌نقطه (تالار خسروی)	۴۹	۱۳۹۲	خصوصی	هنری
۸۵	دراما	۴۵	۱۳۹۳	خصوصی	هنری
۸۶	پردیس سینمایی کوروش	۸۰۰	۱۳۹۳	خصوصی	آزاد
۸۷	سینما تئاتر سروش	۴۰۰	۱۳۹۳	غیردولتی	آزاد، چندمنظوره
۸۸	باران	۱۲۱	۱۳۹۳	خصوصی	هنری
۸۹	استاد مشایخی	۵۱	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۰	تئاتر مستقل تهران	۱۶۴–۲۳۵	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۱	ارغنون	۱۵۰	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۲	تماشاخانه‌ی عمارت مسعودیه (تعطیل)	۱۴۰	۱۳۹۴	غیردولتی	هنری
۹۳	هامون	۱۰۰	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۴	باربد	۵۵	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۵	بازیگاه	۴۵	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۶	پندار	۴۰	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۷	تتماج	۴۰	۱۳۹۴	خصوصی	هنری
۹۸	مکتب تهران	۳۰	۱۳۹۵	خصوصی	هنری
۹۹	پردیس تئاتر تهران (خاوران) تالار اصلی	۱۲۰۰	۱۳۹۵	شهرداری تهران	هنری
۱۰۰	کنش معاصر	۱۴۰–۱۷۰	۱۳۹۵	خصوصی	هنری
۱۰۱	پردیس تئاتر تهران (خاوران) تالار بلک باکس	۱۵۰	۱۳۹۵	شهرداری تهران	هنری
۱۰۲	پالیز	۹۰–۲۰۰	۱۳۹۵	خصوصی	هنری
۱۰۳	پردیس تئاتر تهران (خاوران) نمایش عروسکی	۱۲۰	۱۳۹۵	شهرداری تهران	هنری
۱۰۴	تئاتر آفتاب	۸۰–۱۱۰	۱۳۹۶	خصوصی	هنری
۱۰۵	تئاتر شهرزاد (سالن ۱)	۳۰۰	۱۳۹۶	خصوصی	هنری
۱۰۶	تئاتر شهرزاد (سالن ۲)	۳۰۰	۱۳۹۶	خصوصی	هنری
۱۰۷	تئاتر شهرزاد (سالن ۳)	۱۲۰	۱۳۹۶	خصوصی	هنری
۱۰۸	عمارت روبه‌رو	۴۰	۱۳۹۶	خصوصی	هنری

پیشینه‌ی تحقیق

باوجود اهمیت مطالعه‌ی تماشاخانه‌های تهران، پژوهشی با رویکرد علمی، خصوصا با رویکرد آماری، در این حوزه موجود نیست و تعداد اندکی پژوهش در حوزه‌های نزدیک به آن وجود دارد. *قطب‌الدین صادقی* (۱۳۷۷) در مقاله‌ی **اقتصاد تئاتر ایران**، فهرستی از تماشاخانه‌های تهران و تعاریف اقتصادی مرتبط با حوزه‌ی تئاتر را ارائه می‌دهد اما به تحلیل اقتصادی این داده‌ها نمی‌پردازد. *بهروز غریب‌پور* (۱۳۷۹) به مقایسه‌ی تئاتر ایران و تئاترهای خارجی، با تأکید بر جنبه‌های اقتصادی آنها پرداخته و با مطالعه‌ی سیاست‌های تئاتری در کشورهای دیگر، راهکارهایی را برای بهبود شرایط اقتصادی تئاتر ایران ارائه داده است. *حمیدرضا افشار* (۱۳۹۲) در مقاله‌ی **درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران**، به ذکرِ مفاهیم و مصادیقی از این چرخه‌ی اقتصادی اشاره دارد. علاوه بر این‌ها مطالعات دیگری نیز در زمینه‌ی تماشاخانه‌های تهران صورت گرفته است، از جمله *حبیبیان* (۱۳۸۹) ـ که از آن به‌کرات در این پژوهش استفاده شده ـ و *محسنیان* (۱۳۹۵) که در پژوهش‌های خود، آمار و اطلاعاتی از وضعیت سالن‌های تئاتر همچون ویژگی‌های فنی و ساختاری سالن‌ها، تعداد صندلی‌ها و یا آمارهای مالی از درآمد گروه‌های تئاتری یا سالن‌ها ارائه داده‌اند، اما این آمارها جنبه‌ی تحلیلی ندارند. در منابع جامعه‌شناختی، *فرزان سجودی* و *میثاق نعمت گرگانی*(۱۳۹۸)، با بررسی ورود تماشاگران تازه وارد به تئاتر تهران، نشان داده‌اند این تماشاگران سلیقه‌ی خود را با ابزارِ سرمایه، بر تئاتر تحمیل کرده‌اند. مقاله‌ی *محمد روزخوش* و *فرشته رزاقی* (۱۳۹۸)، نشان می‌دهد که بسیاری از اهالیِ تئاتر، از عملکرد تئاتر خصوصی راضی نیستند. به‌جز این موارد، پژوهش دیگری در این حوزه وجود ندارد و مسائل مربوط به تماشاخانه‌ها بیشتر به‌صورت غیرعلمی و در منابع خبری یا دستگاه‌های دولتی بررسی‌شده‌اند.

مبانی نظری

تعاریف

در این پژوهش، برای دسته‌بندی و بررسی وضعیت سالن‌های تئاتر در شهر تهران، چهار ویژگی اصلی: ظرفیت سالن، سالِ تأسیس، نوع آثار اجرایی در هر سالن و نهادِ سازنده در نظر گرفته شده است.

۱ـ ظرفیت سالن‌ها: تعداد صندلی‌های هر سالن تئاتر، پارامتری تعیین‌کننده است که ظرفیت واقعی هر تماشاخانه را نشان می‌دهد. در شهر تهران، سالن‌ها گاه کمتر از صد صندلی و در بعضی از سالن‌ها، تا بیش از هزار صندلی ظرفیت دارند.

۲ـ سال تأسیس: از بررسی سال تأسیس کل سالن‌های تهران، درمی‌یابیم که در کدام دوره‌های زمانی و تحت چه شرایطی، روند ساخت تماشاخانه‌های تئاتر تسریع یافته یا متوقف شده است.

۳ـ نوع آثار اجرایی: سالن‌ها براساس نوع آثاری که در آنها اجرا می‌شوند، در چهار دسته‌ی: هنری، آزاد، غیرمنسجم و چندمنظوره مورد بررسی قرار می‌گیرند:

ـ هنری: «آثاری به دقت جدی در شکل، پربار در محتوا و حرفه‌ای بودن آدم‌های مجری. درواقع به‌گونه‌ای از تئاتر اطلاق می‌شود که هدف اصلی آن آفرینش هنری است و اجراکنندگان آن افراد حرفه‌ای هستند» (صادقی، ۱۳۷۶: ۳). تئاتر هنری را می‌توان همان تئاتر حرفه‌ای در نظر گرفت، اما از آنجا که در تئاترهای آزاد نیز گروه‌ها و افرادی حرفه‌ای حضور دارند، به سالن‌هایی مانند مجموعه‌ی تئاتر شهر، شهرزاد، عمارت روبه‌رو، تماشاخانه‌ی ایرانشهر و تالار

مولوی؛ تئاتر هنری اطلاق کرده‌ایم.

ـ آزاد: تئاتر آزاد یا تجاری به تئاتری گفته می‌شود که در آن «اهداف تجاری به‌وسیله‌ی سرگرم کردن مخاطبان و نه ارزش هنری در اولویت قرار دارد. این تئاترها توسط افرادی حرفه‌ای با موضوعاتی ساده و اخلاقی و با لحنی کمیک با چاشنی احساسات رقیق و معمولا با پایانی خوش به اجرا درمی‌آیند» (صادقی، ۱۳۷۶: ۳). سالن‌هایی مانند سینما تئاتر ماندانا، مجموعه‌ی فرهنگی تفریحی شهید چمران، سینمای خانوادگی نور و تماشاخانه‌ی طهران.

ـ غیرمنسجم: تالارهاییَ که برنامه‌ی خاص و رویه‌ای مشخص در انتخاب آثار ندارند. برنامه‌ی این سالن‌ها می‌تواند ترکیبی از تئاتر کودک و نوجوان، تئاترهای هنری، نمایش‌های سرگرم‌کننده، نمایش‌های مذهبی و مناسبتی و... باشد. سالن‌هایی مانند سینما تئاتر حافظ، فرهنگسرای اندیشه، سرای محله‌ی دارآباد و فرهنگسرای هنگام.

ـ سالن‌های چندمنظوره: بعضی از تالارها علاوه بر تئاتر به برنامه‌های دیگر مانند اکران فیلم‌های سینمایی، کنسرت‌های موسیقی، گردهمایی‌ها و... می‌پردازند که در این مقاله از واژه‌ی چندمنظوره برای معرفی این سالن‌ها استفاده می‌شود. در برخی از این سالن‌ها اجرای نمایش در اولویت قرار دارد و معمولا این دسته از سالن‌های چندمنظوره به اجرای تئاتر آزاد برای جبران برخی از هزینه‌های خود مبادرت می‌ورزند. سالن‌هایی مانند سینما تئاتر آستارا، فرهنگسرای خاوران، سینما تئاتر صحرا و فرنگسرای بهمن. همان‌گونه که در جدول شماره‌ی ۶ (در پی‌نوشت)، ملاحظه می‌شود، یک سالن می‌تواند هم‌زمان چندمنظوره و آزاد و یا چندمنظوره و هنری باشد.

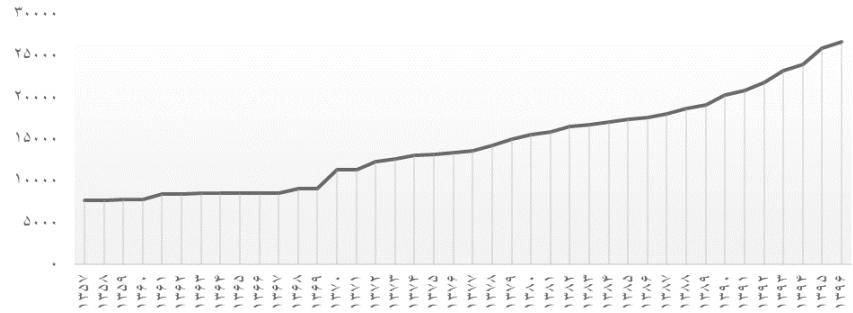
۴ـ نهادهایی که تئاترها را اداره می‌کنند، به‌عنوان یک پارامتر اصلی در نظر گرفته می‌شوند. این پارامتر، یاری می‌رساند تا دریابیم که هر نهاد تا چه اندازه در شهر تهران در ساخت سالن‌های تئاتر فعال بوده و در صورت چنین فعالیتی، بیشترین توان اقتصادی خود را به ساخت چه نوع تماشاخانه‌هایی مصروف داشته است.

در این مقاله هرجا از واژه‌ی دولت استفاده می‌شود، منظور یک دولت خاص نبوده و به کل دولت‌های ایران از سال ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۹۶، اشاره‌کرده‌ایم. همچنین برخی از سالن‌ها در سال ۱۳۹۶ فعال بوده‌اند که پس از آن تعطیل شده‌اند، لذا در مقابل نام آنها درج شده است: تعطیل شده.

بحث و بررسی

بررسی چگونگی تغییر تعداد صندلی‌های فعال در شهر تهران درگذر زمان

نمودار ۱، روند کلی ساخت تماشاخانه‌ها را در دوره‌ای زمانی در بین سالن‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۶ در شهر تهران نشان می‌دهد. تعداد صندلی‌های تئاتر در این بازه‌ی زمانی نیز، به نمایش در آمده است.



نمودار ۱ تعداد صندلی‌های تئاتر تهران، در هر سال

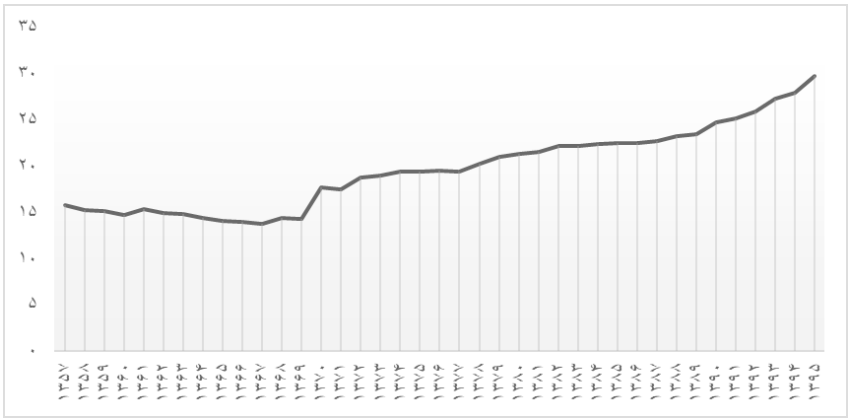
ملاحظه می‌شود که در بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹ نمودار، تقریبا در سطحی ثابت باقی مانده است. به‌عبارت‌دیگر در این سال‌ها به‌ندرت سالن جدیدی افتتاح شده است. از سال ۱۳۶۹ تا سال ۱۳۸۹ شیب نمودار، مثبت می‌شود و این به معنای ازسرگیری روند ساخت تماشاخانه‌های جدید بوده و تعداد قابل‌توجهی صندلی به کل ظرفیت سالن‌های تئاتر افزوده شده است. اکثر سالن‌های افتتاح شده در این دوره توسط شهرداری تهران ساخته شده‌اند.

شیب نمودار از سال ۱۳۹۰، با صعودی قابل‌ملاحظه همراه است. به‌عبارت‌دیگر، سرعت ساخت صندلی‌های تئاتر در تهران از سال ۱۳۹۰ تا سال ۱۳۹۶ افزایش می‌یابد. این افزایشِ شیب، به‌واسطه‌ی آغاز روند روبه رشد تأسیس سالن‌های خصوصی در این سال‌ها بودَه است. البته شهرداری تهران نیز در این سال‌ها، همچنان به ساخت سالن‌های جدید به‌ویژه فرهنگسراها ادامه داده، اما سالن‌های خصوصی، بخش عمده‌ی تماشاخانه‌های تأسیس شده در این سال‌ها را به خود اختصاص داده‌اند.

نمودار ۱ نشان‌دهنده‌ی افزایش تعداد صندلی‌های تئاتر در شهر تهران است، اما باید به این نکته توجه داشت که جمعیت تهران نیز در این سال‌ها افزایش‌یافته‌است. تعداد صندلی‌های تئاتر در هر سال به ازای هر نفر از کل جمعیت تهران، در آن سال، معیار مناسب‌تری برای مطالعه‌ی تغییرات تعداد صندلی‌های سالن‌های نمایش است. برای پی بردن به مقدارِ این پارامتر، تعداد صندلی‌های تئاتر فعال در هرسال را بر جمعیت شهر تهران در آن سال تقسَیم می‌کنیم. سرشماری جمعیت در تهران هر ده سال یک‌بار انجام می‌گیرد و آمار دقیقی از جمعیت تهران در هر سال وجود ندارد، از طرفی آمار تعداد صندلی‌های تئاتر، به صورت سالانه ارائه گردیده است؛ در نتیجه برای رسم نمودارِ موردنظرمان می‌بایست تخمینی از جمعیت شهر تهران در هر سال داشته باشیم و با توجه به اینَکه جمعیت شهر تهران در این سال‌ها تقریباً به‌صورت خطی افزایش یافته از تخمین خطی برای احصای جمعیت تهران در هر سال استفاده شده است. جدول۱، جمعیت تهران را براساس سرشماری‌های ده ساله‌ی جمعیت، توسط مرکز آمار ایران[۳] بین سالن‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۹۵ نشان می‌دهد.

جدول ۲ جمعیت شهر تهران بین سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۹۵

سال	۱۳۳۵	۱۳۴۵	۱۳۵۵	۱۳۶۵	۱۳۷۵	۱۳۸۵	۱۳۹۵
جمعیت	1.560.934	2.719.730	4.530.223	6.058.207	6.758.845	7.711.230	8.679.936



نمودار ۲ تعداد صندلی‌های تئاتر به ازای هر ده هزار نفر، در هر سال در تهران

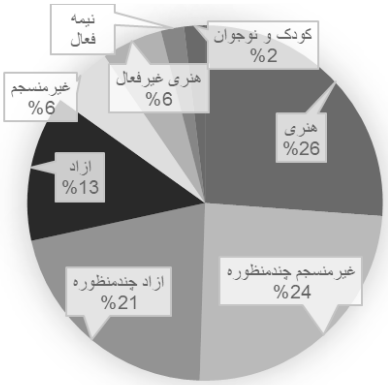
در نمودار شماره ۲، نسبت میان جمعیت و تعداد صندلی تئاتر در شهر تهران مورد توجه قرار می‌گیرد. براساس آمارها، در سال ۱۳۶۷، به ازای هر ۱۰ هزار نفر از جمعیت تهران، ۱۴ صندلی تئاتر وجود داشته است؛ این کمترین میزان آمار، پس از انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ به‌حساب‌می‌آید. تعداد صندلی‌های تئاتر بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۰ کاهش یافته و پس‌ازآن روند روبه‌رشدی را طی کرده، به گونه‌ای که از ۱۴ صندلی در سال ۱۳۶۹ به ۲۵ صندلی در سال ۱۳۸۹ و ۳۰ صندلی در سال ۱۳۹۶ به ازای هر ۱۰ هزار نفر از جمعیت تهران، رسیده است که افزایش ۱۱۴ درصدی از سال ۱۳۶۹ تا سال ۱۳۹۶ را نشان می‌دهد. براساس این آمار، تئاتر تهران در این سال‌ها با رشد واقعی ظرفیت روبه‌رو بوده و تعداد صندلی‌های تئاتر به ازای هر نفر تقریبا دو برابر شده است. همان‌طور که پیشتر مطرح گردید، بخش عمده‌ای از تماشاخانه‌های ساخته شده در این دوران، توسط شهرداری تهران و بخش خصوصی ساخته‌شده‌اند (جدول ۶ در پی‌نوشت) و دولت نقش کمرنگی در این زمینه ایفا کرده است.

وضعیت تماشاخانه‌های ویژه‌ی اجرای نمایش‌های هنری در شهر تهران

از مجموع ۲۶۵۶۸ صندلی تئاتر فعال در شهر تهران، ۶۹۳۸ صندلی، معادل ۲۶ درصد به تئاترهای هنری اختصاص دارد. در جدول ۲، تعداد صندلی‌های فعال تئاتر در سال ۱۳۹۶ در تهران که به اجرای انواع مختلف تئاتر می‌پردازند، به تفکیک ارائه شده است. همین آمار در نمودارِ ۳، به شکل درصدی نیز به تصویر درمی‌آید.

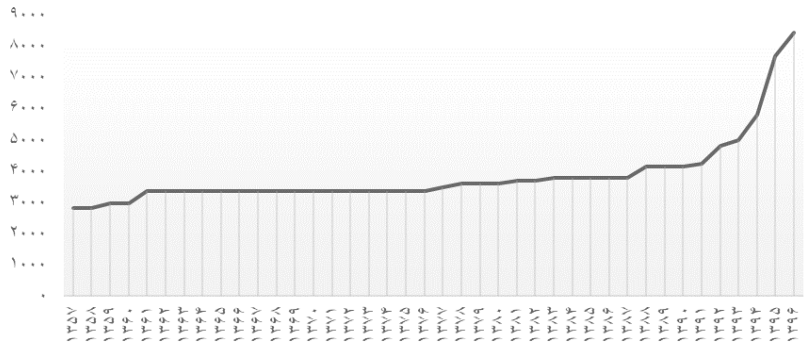
جدول ۳ دسته‌بندی تعداد صندلی‌های فعال تئاتر تهران در سال ۱۳۹۶ براساس نوع آثار اجرایی

نوع تئاتر	هنری	غیرمنسجم چندمنظوره	آزاد، چندمنظوره	آزاد	غیرمنسجم	هنری غیرفعال	نیمه فعال	کودک و نوجوان
تعداد صندلی	۶۹۳۸	۶۴۴۳	۵۵۹۵	۳۵۲۱	۱۴۸۲	۱۴۷۰	۵۵۹	۵۰۰



نمودار ۳ نمایشِ درصد صندلی‌های اختصاص‌یافته به اجرای انواع مختلف تئاتر در شهر تهران در سال۱۳۹۶

۳۴ درصد از کل صندلی‌های نمایش در شهر تهران، به اجرای تئاتر آزاد اختصاص دارند. ۲۴ درصد، برنامه‌ی منسجمی برای اجرای نمایش ندارند و تنها حدود ۲۶ درصد از کل ظرفیت تماشاخانه‌های تهران به اجرای نمایش هنری اختصاص دارند که بخش کوچکی از کل ظرفیت سالن‌های تئاتر در شهر تهران محسوب می‌شود. در سال ۱۳۹۶ تعداد صندلی‌های تئاتر هنری ۶۹۳۸ صندلی است و جمعیت تهران، حدودا ۸۷۷۶۸۰۷ نفر؛ تعداد صندلی تئاترهای هنری به ازای هر نفر ۰,۰۰۰۸ است که عدد بسیار ناچیزی به‌نظرمی‌رسد. به‌عبارت‌دیگر به ازای هر ۱۲۶۵ نفر شهروند تهرانی، یک صندلی تئاتر برای اجرای نمایش‌های هنری وجود دارد. حال اگر فرض کنیم هر سالن نمایش در سال ۳۶۵ بار نمایش اجرا کند و به‌طور میانگین تمام ظرفیت آن برای هر اجرا پر شود (فرضی که تقریبا محال است)، یک شهروند تهرانی به‌طور میانگین هر ۱۲۶۵ شب (معادل ۳,۵ سال) یک‌بار نمایشی هنری در اندازه‌های حرفه‌ای تماشا می‌کند که آمار کمی در این زمینه محسوب می‌شود. طبیعتا این آمار در دیگر شهرهای ایران ـ به دلیل تعداد تماشاخانه‌هایی به مراتب کمتر از پایتخت ـ اعدادی بسیار پایین‌تر را نشان خواهد داد.

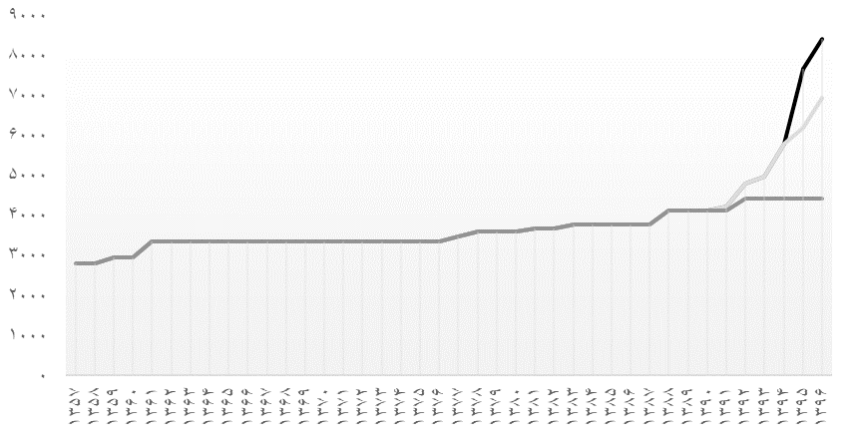


نمودار ۴ تعداد صندلی‌های تئاتر در شهر تهران در هر سال، که به اجرای نمایش‌های هنری می‌پردازند.

براساس نمودار فوق، بین سالن‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۱ تقریبا هیچ سالنی برای اجرای نمایش‌های هنری سَاخته نشده‌است. درحالی‌که براساس نمودار ۱ تعداد کل صندلی‌های تئاتر در همین دوره حدودا ۳ برابر شده است. معدود سالن‌های هنری که در بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۱ افتتاح‌شده‌اند نیز، از سال‌های قبل از انقلاب ناتمام مانده بودند که در این سال‌ها به اتمام رسیدند و غیرازاین سالن‌ها، سالن جدیدی افتتاح نشده است. دلایل این مسئله را می‌توان در عدم فعالیت دولت و شهرداری تهران در زمینه‌ی ساخت سالن‌های هَنری جست‌وجو کرد. این انفعال در ساخت تماشاخانه‌های ویژه‌ی اجرای نمایش‌های هنری، همچنان نیز ادامه دارد.

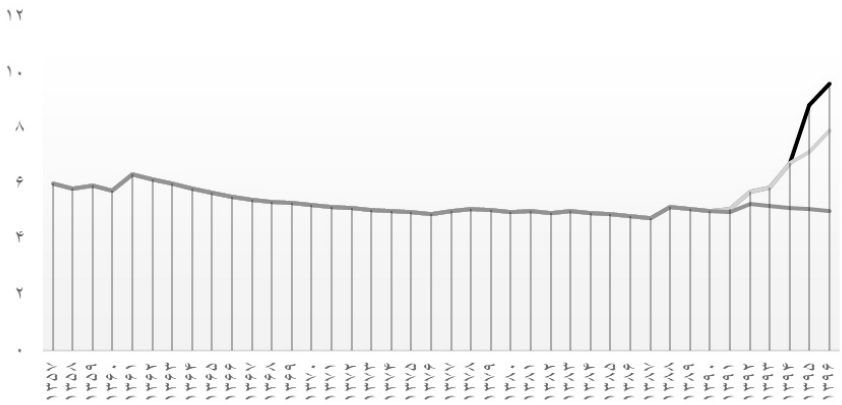
اما از سال ۱۳۹۱ تعداد صندلی‌هَای تئاترهای هَنری، با ورود گسترده‌ی بخش خصوصی به عرصه‌ی ساخت سالن‌های تئاتر، افزایشی ناگهانی و چشمگیر می‌یابد. در پی خصوصی‌سازی تئاتر، بخش خصوصی اقدام به ساخت تماشاخانه‌هایی برای اجرای نمایش‌های هنری نمود. تماشاخانه‌های خصوصی در ابتدا با ظرفیت‌های بسیار اندک و سرمایه‌های ناچیز (نسبت به سالن‌های شهرداری و تماشاخانه‌های دولتی) وارد بازار تئاتر هنری شدند. تعداد این تماشاخانه‌ها و ظرفیت‌شان به‌مرور زمان افزایش یافت.

علاوه بر تماشاخانه‌های خصوصی، پردیس تئاتر تهران (در خاوران) نیز نقش اساسی در افزایش تعداد صندلی‌های تئاتر هنری داشت. این پردیس در سال ۱۳۹۵ توسط شهرداری تهران «در زمینی به مساحت ۲۸ هزار مترمربع و با زیربنای ۱۶ هزار و ۳۳۰ مترمربع، باهدف اجرای نمایش‌های هنری افتتاح شد. سالن اصلی این مجموعه دارای ۱۲۰۰ صندلی است» (محسنیان، ۱۳۹۵: ۱۰۴). اما تماشاخانه‌ای با این ابعاد، موفقیتی در جذب مخاطب و همچنین تولیدکنندگان تئاتر نداشته است. شاید مهم‌ترین دلیل، مکان این مجموعه و دسترسی دشوار به آن باشد. در نتیجه پردیس تئاتر خاوران، عملا نقشی در تئاتر هنری بازی نمی‌کند و این مسئله منجر به افزایش صوری آمارها شده و این تماشاخانه را از دیگر سالن‌های اجرای نمایش‌های هنری جدا نموده است. در نمودار ۵ خط سیاه، تعداد صندلی‌های تئاترهای هنری فعال در هر سال را نشان می‌دهد. خط سفید، نشان‌دهنده‌ی کلیه‌ی صندلی‌های فعال برای اجرای نمایش‌های هنری در هر سال، بدون در نظر گرفتن سالن‌های پردیس تئاتر خاوران است وَ خط خاکستری نشان‌دهنده‌ی تعداد صندلی‌های تئاترهای هنری فعال در هر سال، بدون درنظرگرفتن پردیس خاوران و سالن‌های خصوصی افتتاح شده، پس از سال ۱۳۹۰ است.



نمودار :۵ خط سیاه، تعداد صندلی‌های تئاتر در شهر تهران در هر سال، خط سفید، بدون پردیس تئاتر خاوران، خط خاکستری بدون سالن‌های خصوصی و پردیس خاوران

این نمودار نشان‌دهنده‌ی سهم بسیار بزرگ پردیس تئاتر خاوران است. همچنین به‌وضوح می‌توان تأثیر تماشاخانه‌های خصوصی را مشاهده کرد که به‌واسطه‌ی افتتاح آنها از سال ۱۳۹۰، تعداد کل صندلی‌های تئاتر هنری، تقریبا یک و نیم برابر شده است. نمودار ۶ حاصل تقسیم داده‌های نمودار ۵ بر جمعیت تهران در هر سال را نشان می‌دهد.



نمودار ۶: خط سیاه، تعداد صندلی‌های تئاتر هنری تهران به ازای ده هزار نفر در هر سال. خط سفید، بدون پردیس تئاتر خاوران. خط خاکستری، نمودار سفید بدون سالن‌های خصوصی تأسیس شده بعد از سال ۱۳۹۰

این نمودار نشان می‌دهد که بدون احتساب پردیس تئاتر خاوران، تعداد صندلی‌های تئاترهای هنری به ازای هر یک نفر در سال ۱۳۹۴ کمتر از مقدار این پارامتر در سال ۱۳۵۷ است و اگر به‌واسطه‌ی فعالیت بخش خصوصی نبود، تعداد صندلی‌های تئاتر تهران به ازای هر

یک نفر در سال ۱۳۹۶، با تعداد آن در سال ۱۳۵۷ برابر بود و این یعنی در مدت زمان ۴۰ سال، بخش دولتی پیشرفتی در این زمینه نداشته‌است. این نمودار نقش تأثیرگذار تماشاخانه‌های خصوصی در افزایش تعداد و ظرفیت سالن‌های تئاترهای هنری را به عنوان یک ابزار مهم نشان می‌دهد.

سهم دولت، شهرداری تهران و بخش خصوصی در ساخت سالن برای اجرایِ نمایش‌های هنری

در جدول زیر تعدادِ صندلی‌ها و سالن‌های اجرای نمایش‌های هنری، به تفکیکِ مدیریت، نشان داده می‌شود.

جدول ۳ دسته‌بندی سالن‌های تئاتر هنری فعال در شهر تهران در سال ۱۳۹۶ براساس نهاد اداره‌کننده:

مدیریت	خصوصی	شهرداری تهران	دولت	بنیاد رودکی	اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی	دانشگاه تهران
تعداد سالن	۲۶	۷	۸	۳	۲	۲
تعداد صندلی	۲۶۱۹	۲۱۹۱	۱۵۶۰	۱۲۶۸	۴۰۰	۲۳۰

دولت، پس از بخش خصوصی و شهرداری تهران سومین نهاد اداره‌کننده‌ی تئاترهای هنری در شهر تهران است و تنها مدیریت ۸ سالن با ظرفیت ۱۵۶۰ صندلی را برعهده دارد. تنها ۴ سالن با مجموع ظرفیت ۳۷۷ صندلی، معادل ۴/۵ درصد از کل ظرفیت سالن‌های هنری در شهر تهران، بعد از سال ۱۳۵۷ توسط دولت افتتاح شده و بقیه‌ی سالن‌ها قبل از این سال ساخته‌شده‌اند و دولت تنها مدیریت آنها را برعهده دارد. سالن‌هایی که در این سال‌ها توسط دولت افتتاح‌شده‌اند، عبارت‌اند از: تالار قشقایی (سال ۱۳۵۹)، تالار سایه (سال ۱۳۷۷) و کارگاه نمایش (سال ۱۳۸۳) از مجموعه‌ی تئاتر شهر و خانه‌ی نمایش که در سال ۱۳۹۷ تعطیل شد. مجموعه‌ی تئاتر شهر در سال ۱۳۵۱ افتتاح شده و دولت فقط سه سالن مذکور را به آن افزوده است؛ درصد مشارکت دولت در ساخت تماشاخانه برای اجراهای هنری را می‌توان ناچیز دانست. همچنین از میان ۱۰۸ سالن تئاترِ فعال در شهر تهران در سال ۱۳۹۶، تنها ۴ مجموعه‌ی تئاتر شهر، تالار هنر، تماشاخانه‌ی سنگلج و خانه‌ی هنر (که تعطیل شده) زیر نظر اداره‌ی کل امور هنرهای نمایشی قرار داشته و از کمک‌های دولتی بهره می‌گیرند. با توجه به این دو گزاره، می‌توان به‌روشنی این نکته را اذعان داشت که دولت نقشی منفعلانه در ساخت و اداره‌ی سالن‌های جدید در تهران دارد.

شهرداری تهران بعد از سال ۱۳۵۷ تعداد نسبتا زیادی سالن افتتاح کرده است. در جدول ۴، برخی از اطلاعات مربوط به سالن‌هایِ تأسیس شده توسط شهرداری تهران نشان داده شده‌اند.

جدول ۴ آمار تماشاخانه‌های اختصاص یافته برای اجرای نمایش‌های هنری، تأسیس‌شده به وسیله‌ی شهرداری تهران:

عنوان	سالن	صندلی
کل سالن‌ها	۴۲	۱۱۱۹۳
سالن‌های تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷	۴۰	۱۰۸۲۲
سالن‌های هنری تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷	۵	۱۸۲۵
سالن‌های هنری تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷ بدون پردیس خاوران	۲	۳۵۰
درصد تعداد صندلی‌های تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷ از کل صندلی‌ها	–	۹۷٪
درصد تعداد صندلی‌های هنری اختصاص یافته بعد از سال ۱۳۵۷ از کل صندلی‌ها	–	۱۷٪
درصد تعداد صندلی‌های هنری بعد از سال ۱۳۵۷ بدون پردیس خاوران از کل صندلی‌ها	–	۳٪

همان‌طور که مشاهده می‌شود ۹۷ درصد سالن‌های شهرداری تهران بعد از سال ۵۷ افتتاح‌شده‌اند؛ اما تنها ۱۷ درصد از این سالن‌ها در دسته‌ی سالن‌های هنری قرار می‌گیرند. اگر سالن‌های پردیس تئاتر خاوران را نیز به دلایلی که گفته شد، در این مجموعه در نظر نگیریم، تنها ۲ تماشاخانه‌ی مجموعه‌ی ایرانشهر با ظرفیت ۳۵۰ صندلی، معادل ۳ درصد از کل ظرفیت سالن‌های شهرداری تهران، به اجرای نمایش‌های هنری می‌پردازند. شهرداری تهران همچنین اقدام به ساخت سالن‌هایی در فرهنگسراها نمود. فرهنگسراهایی که در برخی دوره‌های زمانی فعالیت هنری داشته‌اند، اما نتوانستند به‌طور دائمی در زمینه‌ی تئاتر، فعال بمانند. شهرداری تهران پس از سال ۱۳۵۷، تعداد ۱۰۸۲۲ صندلی تئاتر در سالن‌های مختلف، افتتاح کرده است که از کل ظرفیت تئاترهای هنری بیشتر است و تقریبا نیمی از کل ظرفیت فعلی سالن‌های تئاتر تهران را تشکیل می‌دهد.

در مورد سالن‌های خصوصی این آمار کاملا متفاوت است. سالن‌های خصوصی باوجود اینکه چند سالی بیش نیست که از تأسیس آنها می‌گذرد، بزرگ‌ترین سهم (حدودا یک‌سوم) از کل صندلی‌های سالن‌های هنری را به خود اختصاص داده‌اند. همان‌طور که از جدول ۵ برمی‌آید، ۵۳ درصد از سالن‌های خصوصیِ افتتاح‌شده در شهر تهران بعد از سال ۱۳۵۷، در دسته‌ی سالن‌های هنری قرار می‌گیرند.

جدول ۵ تعداد و نسبت تعداد صندلی‌ها و سالن‌های تئاتر هنری تأسیس‌شده به وسیله‌ی بخش خصوصی:

عنوان	سالن	صندلی
کل سالن‌های خصوصی	۳۴	۷۴۰۹
سالن‌های خصوصی تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷	۳۱	۴۸۴۴
سالن‌های خصوصیِ هنری، تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷	۲۶	۲۵۶۹
درصد سالن‌های خصوصیِ تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷ از کل سالن‌ها	–	٪۶۵
درصد سالن‌های خصوصیِ هنری، تأسیس شده بعد از سال ۱۳۵۷ از کل سالن‌ها	–	٪۵۳

از میان ۴۸۴۴ صندلی افتتاح شده توسط بخش خصوصی بعد از سال ۱۳۵۷، ۲۵۶۹ صندلی به اجرای تئاترهای هنری اختصاص یافته که نشانگر تمایل بسیار زیاد بخش خصوصی برای ساخت سالن‌های هنری است.

تحلیل داده‌ها

آمارِ ساخت تماشاخانه در تهران نشان می‌دهد که از سال ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۹۶ تعداد صندلی‌های سالن‌های تئاتر تقریبا ۴ برابر شده است، اما تا سال ۱۳۹۱ (و پیش از راه‌اندازی تئاترهای خصوصی)، تقریبا هیچ صندلی تئاتری، برای اجرای نمایش‌های هنری اختصاص نیافته است.

دولت خود را موظف به ساخت تماشاخانه نمی‌داند و از تماشاخانه‌های اندکی که ساخته هیچ‌کدام به اجرای نمایش‌های هنری اختصاص نیافته‌اند. این نظر براساس آمارهایی که پیشتر ارائه شد، نشانگرِ سیاست‌های دولت در زمینه‌ی ساخت‌وسازِ سالن‌های تئاتر است. در کتابچه‌ی «قانون اهداف وَ وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» دَر مجموع ۴ ماده و ۷ تبصره‌ی این قانون، تنها یک‌بار از تئاتر نام برده شده است: «انجام مطالعات و تحقیقات لازم پیرامون مسائل و مبانی فرهنگ عمومی، هنر، سینما، تئاتر و دیگر زمینه‌های فرهنگی و هنری مربوط، به‌منظور استفاده از نتایج حاصل در برنامه‌ریزی‌های فرهنگی و هنری و دیگر امور مربوط و نهایتا بهبود کیفی و کمی امور محوله» (قانون اهداف و وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۶: ۳)، توجهی بسیار اندک و آن‌هم برای استفاده از تئاتر به‌عنوان یک ابزار تنها چیزی است که در این قانون وجود دارد. در سال ۱۳۸۷، شورای عالی انقلاب فرهنگی، تصمیم به حمایت از تئاتر می‌گیرد: «با توجه به بند ۲۴ از اصول سیاست فرهنگی، دولت موظف است شرایط مادی و معنوی لازم را برای تولید نمایش و ایجاد مکان‌های نمایشی در سراسر کشور فراهم آورد» (مصوبات شورای عالی انقلاب فرهنگی، ۱۳۹۷: ۷). اما این قانون هیچ‌گاه به درستی اجرا نشد. در قوانین سوم و چهارم توسعه‌ی کشور، برای ساخت و توسعه‌ی سینما تمهیداتی اندیشیده شد، اما تئاتر از این موهبت هم بی‌بهره ماند. به گفته‌ی *آروند دشت‌آرای* کارگردان تئاتر: «هیچ‌گونه قانون، تبصره و مکانیزمی برای اعطای وام جهت ساخت‌وسازهای تئاتر وجود ندارد. یعنی وامی که دولت برای کار فرهنگی در نظر گرفته باشد و با شرایطی خاص و یا

تنفسی در بازپرداخت به سرمایه‌گذار فرهنگی تعلق بگیرد، دیده نمی‌شود و این برای کشوری چون ایران عجیب است» (لاجوردی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳). از این نکته نیز نباید گذشت که دولت در شهر تهران زمین در اختیار ندارد. مجید مسچی مدیرعامل مؤسسه‌ی سینما شهر دراین‌باره می‌گوید: «واقعیت این است که دولت در مکان‌های مسکونی و تجاری زمین ندارد. زمین‌های دولت در دست وزارت مسکن و شهرسازی و بیرون از شهر است، بنابراین نمی‌توان از دولت انتظار داشت زمین بدهد» (لاجوردی‌نیا، ۱۳۹۳: ۵).

شهرداری تهران در این سال‌ها بیش از حجم کل تئاترهای هنری تهران، سالن ساخته است که تنها ۳ درصد از آنها وارد بازار تئاتر هنری شده‌اند. «هیچ یک از اهداف هفت گانه‌ی فرهنگسراها که بخش عمده‌ی سالن‌های ساخته شده توسط شهرداری را تشکیل می‌دهند، به تئاتر هنری، یا اصولا هنر به صورت حرفه‌ای اشاره‌ای ندارند. هرچند در میان کارکردهایشان اجرای نمایش وجود دارد» (طلایی، ۱۳۹۷: ۹). همچنین می‌توان افزود: «در بیشتر فرهنگسراها، سرمایه‌ی انسانی در حد مطلوب قرار ندارد، درحالی‌که سرمایه‌ی ساختاری و کالبدی در حد مطلوبی است» (طلایی، ۱۳۹۷: ۱۲). به همین دلیل، با آنکه شهرداری تهران سالن‌های زیادی تأسیس کرده است، این سالن‌ها بازده هنری بسیار اندکی دارند.

از سال ۱۳۹۱ تعداد زیادی تماشاخانه توسط بخش خصوصی ساخته شد که بیش از نیمی از آنها به اجرای نمایش‌های هنری اختصاص یافتند. تعداد صندلی‌های تئاترهای هنری که به مدت ۳۴ سال تقریبا ثابت مانده بود، در مدت ۵ سال دو برابر شد. این تغییر ناگهانی، هرچند امکانات فیزیکی بیشتری را برای تئاتر به ارمغان آورد، تبعات فراوان اقتصادی و هنری به همراه داشت. افزایش آنی عرضه (تعداد نمایش‌های تولیدشده) و عدم افزایش تقاضا برای نمایش‌های هنری، تبعات اقتصادی را برای تماشاخانه‌های بخش خصوصی به‌همراه‌داشت. به لحاظ هنری نیز این افزایش آنی و کنترل نشده، منجر به افزایش تعداد عاملان، چه در عرصه‌ی تولید و چه مصرف شد و آسیب‌هایی را به تئاتر کشورمان وارد کرد: «به‌مرور زمان این تماشاگران تازه‌وارد و سلیقه‌ی جدیدشان، به میدان قدرت در تئاتر تبدیل شد و سلیقه (سرمایه‌ی فرهنگی و عادت‌واره‌های) آنان بود که نظام ادراک و طبقه‌بندی خود را به میدان تئاتر تحمیل می‌کرد» (سجودی، ۱۳۹۸: ۱۸) پدیده‌هایی همچون ورود کنترل شده‌ی ستارگان سینما و تجاری شدن تئاتر، انتقادات بسیاری از هنرمندان و منتقدان تئاتر را برانگیخت به‌طوری‌که *محمد رضایی راد*، *رضا سرور* و *امیررضا کوهستانی* معتقدند: «خصوصی‌سازی در سال‌های اخیر، تئاتر را به سمتی سوق داده که فعلا مخاطب اصلی آن پول است» (روزخوش، ۱۳۹۸: ۸۷). افزایش تعداد صندلی‌های تئاترهای هنری که در بخش خصوصی فعال شدند، به قدری سریع صورت گرفت که بیش از آنکه نعمتی برای تئاتر تهران باشد به آن آسیب زد. جامعه‌ی تئاتر پس از مدت‌ها رکود در ساخت تماشاخانه‌ها، آمادگی واکنش به چنین وضعیتی را نداشت و دولت که خود را موظف به ساخت تماشاخانه، به‌خصوص تماشاخانه‌های هنری نمی‌دانست در مدیریت این اوضاع، منفعلانه عمل کرد.

تئاتر تهران بیش از آنکه به لحاظ سخت‌افزاری دچار کمبود باشد از کمبود مدیریت صحیح رنج می‌برد. استقبال بخش خصوصی از ساخت تماشاخانه‌ها موفقیتی اساسی برای تئاتر بود که با تلاش بسیاری از هنرمندان برای خصوصی‌سازی تئاتر حاصل شد. نمودار ۶ به خوبی اهمیت و لزوم ورود تماشاخانه‌های خصوصی به تئاتر در شهر تهران را نشان می‌دهد. تا قبل از ایجاد این سالن‌های جدید، تئاترهای هنری در تهران، به مدت ۳۰ سال هیچ رشدی از نظر کمی نداشتند، درحالی‌که برعکس، جمعیت در شهر تهران در حال رشد فزاینده‌ای بود و از آنجا

که دولت و شهرداری اقدامی برای ساخت تماشاخانه‌های جدید نمی‌کردند، سرمایه‌گذاران و هنرمندان تئاتر به این نتیجه رسیدند که با اتکا به سرمایه‌ی بخش خصوصی اقدام به ساخت تماشاخانه کنند؛ اما درنتیجه‌ی سوءمدیریت، این جریان به تئاتر تهران آسیب بیشتری وارد کرد.

نتیجه‌گیری

تعداد صندلی‌های تئاتر در شهر تهران، از سال ۱۳۵۷ تا سال ۱۳۶۸ تقریبا ثابت باقی مانده‌است. از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۹۰ به مدت بیست سال و به آرامی، و از سال ۱۳۹۱ تا ۱۳۹۶، ساخت سالن‌های تئاتر با سرعت بیشتری افزایش یافت. از این مقدار تنها ۶۹۵۹ صندلی، معادل ۲۶٪ از کل صندلی‌های تئاتر در پایتخت، به اجرای نمایش‌های هنری اختصاص یافته است. آمارها نشان می‌دهند که تعداد صندلی‌های تئاترهای هنری، به مدت سی سال، از سال ۱۳۶۱ تا ۱۳۹۱ تغییر چندانی نکرده، تا جایی که حتی تعداد صندلی‌های تئاتر به ازای هر نفر در این سال‌ها کاهش نیز داشته است. از سال ۱۳۹۱، تعداد سالن‌های هنری تنها به واسطه‌ی فعالیت بخش خصوصی افزایش یافت. بخش خصوصی در طول شش سال فعالیت در حوزه‌ی ساخت سالن‌های تئاتر، با افتتاح ۲۸۲۸ صندلی، تعداد کل صندلی‌های تئاتر هنری را ۵۰٪ افزایش داده و یک سوم از مجموع تئاترهای هنری تهران را در اختیار گرفته است. دولت در مدت سی‌ونه سال فعالیت خود ۳۷۷ صندلی و شهرداری تهران ۳۵۰ صندلی، برای اجرای نمایش‌های هنری افتتاح کرده‌اند و این در حالی است که شهرداری تهران، در این مدت مجموعا ۱۰۸۲۲ صندلی جدید، یعنی بیش از یک و نیم برابرِ کل ظرفیت تئاترهای هنری، افتتاح داشته است. فرضیه‌ی اصلی در این مقاله مورد تأیید پژوهش‌گران قرار می‌گیرد و تصریح می‌شود که سیاست‌های دولت و شهرداری تهران در زمینه‌ی ساخت تماشاخانه‌های هنری، در تضادی واضح با حمایت بخش خصوصی و استقبال تماشاگران از این نوع تئاتر قرار دارد. نه تنها آمار، بلکه اسناد ارائه شده، نشان‌دهنده‌ی بی‌توجهی شهرداری و دولت به رشد کمی تئاترهای هنری هستند. از محدودیت‌های این تحقیق می‌توان به نبود آرشیوهای معتبر برای دسترسی به آمار، اسناد و مدارک تئاتر اشاره کرد. به‌ویژه آنکه در تماشاخانه‌ها، ادارات و روابط عمومی‌ها چه از نظر امکانات و سخت‌افزارها و چه ازنظر برنامه‌ریزی و نرم‌افزاری؛ توانایی بالقوه و انگیزه‌های لازم برای جمع‌آوری اسناد دیده نمی‌شود. برای پژوهش‌های آتی، پیشنهاد می‌گردد که مطالعه‌ای تطبیقی میان نحوه‌ی حمایت‌های دولت و شهرداری‌ها در ایران با حمایت‌ها در چند کشورِ پیشرفته در زمینه‌ی راه‌اندازیِ تماشاخانه‌ها؛ صورت پذیرد.

منابع

ـ حبیبیان، ناصر، آقا حسینی. (۱۳۸۹) **تماشاخانه‌های تهران از ۱۲۴۷ تا ۱۳۸۶**، چاپ اول، انتشارات افراز، تهران.

ـ دبیرخانه‌ی شورای عالی انقلاب فرهنگی. (۱۳۹۷) **مصوبات شورای عالی انقلاب فرهنگی**، تصحیح صادقی‌مقدم، محمدحسن و بنایی‌اسکویی، مجید، انتشارات دبیرخانه‌ی شورای عالی انقلاب فرهنگی، تهران.

ـ روزخوش، محمد و رازقی، فرشته. (۱۳۹۸) تئاتر خصوصی ایران از منظر فعالان عرصه‌ی نمایش، **فصلنامه‌ی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات**، شماره ۷۷، ۸۳ـ۵۷.

ـ سجودی، فرزان و نعمت گرگانی، میثاق. (۱۳۹۸) تبیین و تحلیل رابطه‌ی میدان دانشگاه و سلیقه‌ی مشروع تماشاگران تئاتر تهران، **فصلنامه‌ی جامعه‌شناسی کاربردی**، شماره ۷۳، ۲۵ـ۱.

ـ شهابی، محمد و جعفری، زهرا. (۱۳۹۳) الگوهای استفاده از فرهنگسراها در میان جوانان شهر تهران: معانی، انگیزه‌ها و کارکردها، **فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی ایران**، شماره ۲۸، ۱۲۷ـ۸۵.

ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۷۷) اقتصاد تئاتر ایران، **ماهنامه‌ی صحنه**، شماره‌ی ۲. ۱۷ـ۱۱.

ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۷۹) اقتصاد تئاتر و تجارب دیگران، **فصلنامه‌ی هنر**، شماره ۴۳. ۷۶ـ۶۶.

ـ محسنیان، مشهود. (۱۳۹۵) **کتاب اول تئاتر ایران، گردآوری**، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

ـ ویلیامز، ریموند. (۱۳۹۶) **جامعه‌شناسی فرهنگ**، حسن چاوشیان، پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات، تهران.

ـ هینیک، ناتالی. (۱۳۸۴) **جامعه‌شناسی هنر**، عبدالحسین نیک‌گوهر، نشر آگه، تهران.

- Christopher, Innes (1998), The *Cambridge Guide to Theatre,* Cambridge University Press, UK.

- URL 1: https://www.londonnet.co.uk/theatre/a-to-z-list-of-london-theatres

- URL 2: https://www.wheretraveler.com/new-york-city/40-notable-and-broadway-theaters-nyc

- URL 3: https://arsnovanyc.com/about-us

- URL 4: https://www.londontheatre.co.uk/theatres

- URL 5: https://www.londontheatredirect.com/theatres

- URL 6: https://officiallondontheatre.com/london-theatres

- URL7:https://www.amar.org.ir

- URL 8: http://pardistheater.ir

- URL 9: https://ppt.ir/slide

- URL 10: https://honari.farhang.gov.ir/fa/rules/rule4

- URL 11: https://www.farhang.gov.ir/fa/intro/rules/rule1

- URL 12: https://www.irna.ir/news/82954442

- URL 13: http://www.taadolnewspaper.ir

- URL 14: https://musiceiranian.ir/?p=52030

- URL 15: https://www.hamshahrionline.ir/news/166457

پی‌نوشت

1- Suppply
2- Pierre Bourdieu
3- Amar.org.ir

کووید ۱۹ و کشف قالبی تازه در تئاتر آنلاین؛ IGTV Drama

پیام فروتن یکتا

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۲/۲۰

کووید ۱۹ و کشف قالبی تازه در تئاتر آنلاین؛ IGTV Drama

پیام فروتن یکتا

استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

با ظهور پاندمی کووید ۱۹، بسیاری از مشاغل دست‌خوش تحولات بنیادین شدند. تعطیلی و محدودیت‌های مختلف، غالب حرفه‌های اجتماعی را به تعطیلی کشاند. از جمله این مشاغل، تئاتر و هنرهای نمایشی است. به‌واسطه‌ی شیوع هرچه بیشتر این بیماری، سالن‌های تئاتر تعطیل شده و هنرمندان عرصه‌ی تئاتر خانه‌نشین شدند. در این میان، بسیاری از موسسات تئاتری و هنرمندان، به‌منظور استمرار فعالیت‌های خود و همچنین ادامه‌ی حیات تئاتر، مبادرت به برگزاری جشنواره‌های مختلف تئاتری ـ تحت‌عنوان تئاتر آنلاین ـ کردند. جشنواره‌هایی که همچنان فعال بوده و به کار خود ادامه می‌دهند.

آنچه در این میان مغفول مانده، استفاده از عبارت تئاتر آنلاین است. این در حالی است که در تمام این‌گونه ارائه آثار که کاملا موبایل‌محور هستند، عدم تطابق فرم با محتوا به چشم می‌خورد. تمام آثار نمایشی در قالب قاب افقی به تصویر کشیده شده و می‌شوند؛ درحالی‌که فرمت رایج قاب در تلفن‌های همراه و تبلت‌ها، عمودی است. بدین‌ترتیب، نوعی ناهمگونی میان قاب ارائه و محتوای آن به چشم می‌خورد.

این نوشتار تلاش دارد تا شیوه‌ی تازه‌ای در تولید و ارائه‌ی آثار نمایشی موبایل‌محور و آنلاین ارائه کند. شیوه‌ای که مبتنی بر قاب IGTV ۹:۱۶ بوده و می‌تواند به حذف حواشی اثر، نظیر کپشن‌ها، نوارهای سیاه، کوچکی تصویر و... منجر شود. طبعا برای دستیابی به این هدف، باید روش‌های تولید اثر نمایشی نیز تغییر یافته و خود را با قاب جدید و ویژگی‌های تلفن‌های همراه هوشمند هماهنگ سازند. در همین راستا، پیشنهاداتی که در این مقاله ارائه شده‌اند، می‌توانند به هنرمندان عرصه‌ی تئاتر موبایل‌محور، یاری رسانده و باعث شوند آثار متفاوت و جذاب‌تری در معرض تماشای مخاطبان قرار گیرند. این نوشتار در چهارچوب پژوهش علمی کاربردی تهیه و برای نگارش آن از منابع مکتوب اعم از کتاب‌ها، مقالات و وب‌سایت‌های معتبر بین‌المللی استفاده شده است.

واژگان کلیدی: IGTV Drama، تئاتر آنلاین، تلفن همراه، کووید ۱۹، ارگونومی

درآمد

در عصر شکسپیر، شهر لندن سه بار دست‌خوش اپیدمی طاعون شد. این بیماری برای نخستین بار در سال ۱۵۹۳، بار دوم در ۱۶۰۳ و در نهایت در سال ۱۶۰۸، منجر به کشتار عظیم شد. در فاصله‌ی میان سال‌های ۱۵۹۲ تا ۱۵۹۳، ۱۰ هزار و ۶۷۵ نفر جان خود را در لندن از دست دادند. در همین دوران، شکسپیر نیز شاهد مرگ خواهران خود *مارگارت* و *آن* و برادرش *ادموند* بود (کروت، ۲۰۱۸: ۲۵). در هر سه نوبت اپیدمی طاعون، تمام تماشاخانه‌های لندن تعطیل و گروه‌های بازیگری بی‌کار شدند.

اینک ـ بیش از ۴۰۰ سال بعد ـ پاندمی کووید ۱۹، جهان را فلج کرده است. جهانی که تئاتر و هنرهای نمایشی نیز بخشی از آن به شمار آمده و از تبعات آن مصون نمانده است. حتی شاید بتوان اظهار داشت که هنرهای نمایشی به دلیل برخی ویژگی‌های خود، بیش از سایر عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی دست‌خوش آسیب شده است. وب‌سایت **رویال آلبرت‌هال**[1] در ۸ سپتامبر ۲۰۲۰ اعلام کرد، این سالن «به منظور فائق آمدن بر بحران کووید ۱۹ و برآوردن نیازهای هنرهای نمایشی و علوم مربوط به آن برای نسل‌های آینده نیاز به ۲۰ میلیون پوند دارد» (رویال آلبرت هال،۲۰۲۰) کریگ *هسل*[2]، مدیر **رویال آلبرت‌هال** می‌گوید: «۶ ماه از تعطیلی اجباری می‌گذرد و حدود ۱۸ میلیون پوند از درآمد ما از دست رفته است. درحالی‌که واجد شرایط برای هیچ یک از کمک هزینه‌های اضطراری دولتی نیستیم. این مسئله ما را در موقعیت بسیار مخاطره‌آمیزی قرار داده است و صرف‌نظر از یک وام دولتی ـ که مشخص نیست تصویب شود یا نه ـ هیچ راهی برای جبران درآمد از دست رفته وجود ندارد» (رویال آلبرت هال،۲۰۲۰). همچنین می‌توان به تعطیلی بخش فرهنگی آلمان اشاره کرد که ضربه‌ی بزرگی به بسیاری از انجمن‌ها و هنرمندان مستقل وارد ساخته است. «این در حالی است که پیش از پاندمی کرونا نیز بسیاری از آنها برای گذران زندگی و هزینه‌های آن در شرایط سختی قرار داشتند. درحال‌حاضر با توجه به بسته شدن کنسرت‌ها، نمایشگاه‌ها، جشنواره‌های هنری، سینماها و... هیچ درآمدی وجود ندارد» (اشتاین برگ، اشفتفن؛ ورلد سوشیالیست، ۲۰۲۱). توجه کنیم که در این مدت «تقریبا دو سوم (۶۴٪) آلمانی‌ها پول کمتری برای رویدادهای فرهنگی هزینه کرده‌اند» (اشتاین برگ، اشتفتن؛ ورلد سوشیالیست، ۲۰۲۱).

آسوشیتدپرس در چهارم دسامبر سال گذشته (۲۰۲۰) یکی از جالب‌ترین خبرها در تاریخ احداث سالن‌های تئاتر را منتشر کرد. خبری که از قدرت پاندمی کووید ۱۹ و پایداری آن می‌گفت. وکیل کمپانی معظم **شکسپیر و کمپانی**[3] در ماساچوست آمریکا اعلام کرد: «برای تخریب دو ساختمان در محوطه خود مجوز دریافت کرده‌اند. این کار به‌منظور ایجاد فضا برای یک صحنه‌ی نمایش در فضای باز انجام می‌شود. فضای جدید برای اجرای تئاتر ـ در پی لغو اجراهای صحنه‌ای به دلیل پاندمی کرونا ـ کمکی حیاتی خواهد بود» (آسوشییتدپرس، ۲۰۲۰). کن *ورنر*[4]، رییس هیئت مدیره‌ی این کمپانی اظهار داشته است، پاندمی کرونا به از دست رفتن بیش از یک میلیون دلار فروش بلیت منجر شده‌است. صحنه‌ی نمایش روباز **شکسپیر و کمپانی**، از ۳۱ می ۲۰۲۱ تا ۱۱ اکتبر ۲۰۲۱، دایر خواهد شد. این تماشاخانه دارای ۵۴۳ صندلی بوده و در صورت محدودیت بیشتر پاندمی، با ظرفیت ۲۰۰ صندلی به کار خود ادامه خواهد داد» (آسوشییتدپرس، ۲۰۲۰).

در این دوران، در ایران نیز شاهد چنین رویدادهایی بوده‌ایم. با شروع پاندمی کووید ۱۹، سالن‌های تئاتر و سینمای ایران نیز تعطیل شدند و ضربه‌ی سختی به فعالان این حوزه وارد شد. ضمن آنکه اصولا حرفه‌ی تئاتر در ایران، در زمره‌ی مشاغل حرفه‌ای تعریف نشده و در

همین راستا هنرمندان تئاتر از هرگونه پشتیبانی مالی نیز محروم بوده‌اند. تجلی نارضایتی و اعتراض هنرمندان تئاتر به شرایط پیش آمده را می‌توان در تجمع آنها در برابر مجلس شورای اسلامی که در تاریخ ۱۴ دی ۱۳۹۹ به وقوع پیوست مشاهده کرد.

از سوی دیگر، هنرمندان تئاتر برای ادامه‌ی فعالیت‌های خود در طول تعطیلی تماشاخانه‌ها دست به برگزاری انواع و اقسام جشنواره‌های تئاتر آنلاین زدند. از جشنواره‌ی تئاتر آنلاین **تئاتر + خانه** گرفته تا جشنواره‌ی آنلاین **تئاتر مقاومت** در این روزها برگزار شدند. انبوه جشنواره‌هایی که تقریبا در هر ماه از یک سال شیوع پاندمی کرونا، شاهد برگزاری یکی از آنها از سمت نهادهای غالبا خصوصی بوده‌ایم. در تمام این جشنواره‌ها، از مخاطب خواسته می‌شد تا متنی را کارگردانی کرده و پس از تصویربرداری، آن را برای جشنواره ارسال کند. اما نکته‌ی حائز اهمیت که این نوشتار به آن می‌پردازد، آن است که آیا به محصول هنری تولید شده، می‌توان عنوان تئاتر اطلاق کرد؟ یا حتی به آن تئاتر دیجیتال، تئاتر آنلاین، تئاتر موبایل‌محور و... گفت؟ درغیراین‌صورت و در شرایط کنونی که کووید ۱۹ بسیاری از بنیان‌های فرهنگی، هنری و اجتماعی را متحول ساخته، آیا می‌توان همچنان از همان سنت‌های سابق برای ارائه‌ی تئاتر از مدیوم تصویر استفاده کرد؟ یا باید دست به نوعی بازنگری در تولید تئاتر موبایل‌محور زد؟ و آیا به چنین رویکردی همچنان می‌توان تئاتر گفت؟ نوشتار حاضر تلاش می‌کند تا پاسخی برای پرسش‌های یاد شده ارائه کرده و در همین راستا شیوه‌ی تازه‌ای از تئاتر آنلاین را معرفی کند.

تئاتر آنلاین و پلتفرم

بستر ارائه‌ی تئاتر در یونان باستان، عرصه‌ای کاملا خیال‌انگیز بود و در ارتباطی مستقیم با هستی قرار داشت. «هیچ سازه‌ای مانع خطوط دید تماشاگر نسبت به آنچه در حال اجرا بود نمی‌شد. در جنوب، تماشاگران می‌توانستند تمام مسیری را که به سمت دریا می‌رفت، نظاره کنند. در جهت‌های دیگر، پهنه‌ی دشت‌ها، کوه‌ها و آسمان در برابر چشم مخاطبان قرار داشت» (براکت، ۲۰۱۲: ۴). بدین‌ترتیب نخستین پلتفرم اجرای رسمی تاریخ تئاتر، یک مولفه‌ی کاملا گروهی، هستی‌شناسانه و ارگانیک بوده است. «جهان قابل لمسی که یونانیان، خدایان، انسان و تعامل با طبیعت را در آن فرض می‌کردند» (براکت،۲۰۱۲: ۴).

به تدریج این جهان لایتناهی در عرصه‌ی تئاتر، جای خود را به بسترهای محدودتری داد. در طول سده‌ها، تماشاخانه‌ها شکل گرفتند و تکامل یافتند. دنیای تازه‌ی تئاتر همچنان در عصر معاصر نیز به کار خود در این‌گونه فضاها ادامه داد؛ تا اینکه پاندمی کرونا از راه رسید. اگرچه پیش از این نیز پاندمی‌هایی نظیر طاعون منجر به تعطیلی موقت تماشاخانه‌ها می‌شدند؛ با این حال در هیچ مقطع تاریخی، جایگزینی برای محل عرضه و اجرای تئاتر وجود نداشت. این‌بار و در آغاز هزاره‌ی سوم، فناوری و شبکه‌های اجتماعی به کمک عرضه‌ی تئاتر آمدند و بستری برای ارائه‌ی تئاتر فراهم شد. «امروزه رشد فزاینده‌ی استفاده از شبکه‌های اجتماعی مانند اینستاگرام، موجب شده است تا تعداد بسیار زیادی از هنرمندان و صنعت‌کاران در عرصه‌ی هنر، آثار خود را در این فضا منتشر کنند و مسلما این کار بازخوردها و اثرات مختلفی را بر فضای هنر و رابطه‌ی هنرمند، مخاطب و جامعه خواهد داشت و جامعه علاوه بر تغییر فرهنگی، تغییر نگاه و توقع بصری را نیز تجربه خواهد کرد» (حسن‌پور، ۱۳۹۷: ۳۳).

عرضه‌ی تئاتر در بستر اینستاگرام، بزرگ‌ترین راه‌حل فعالان تئاتر ـ دست‌کم در ایران ـ در دوران کرونا بوده است. بستری که به گفته‌ی سازندگان آن، «سالانه نزدیک ۳۰ میلیارد عکس

در آن به اشتراک گذاشته شده و ۵,۲ میلیارد پست ـ به صورت روزانه ـ لایک می‌خورد» (وایسن، ۲۰۱۵: ۱۲). شاید علت انتخاب بستر اینستاگرام ـ فارغ از اینکه تنها پلتفرم اجتماعی فیلتر نشده در ایران است ـ از سوی هنرمندان تئاتر برای عرضه آثار خود، جهان جدیدی است که این شبکه اجتماعی در برابر انسان گشوده است. «امروزه اینستاگرام نقش اساسی و مهمی در چگونگی ادراک ما نسبت به دنیای پیرامون ایفا می‌کند و با نمایش حوزه‌های گوناگون روابط اجتماعی می‌تواند شرایط و ضرورت‌های جدیدی از شیوه‌های زندگی اجتماعی را برای مخاطبان خود به تصویر بکشد و آنان را به الگوها و سبک‌های زندگی مدرن دعوت کند» (خادمیان و کلهری، ۱۳۹۹: ۵۵). اینستاگرام تا جایی بر مخاطبان خود تاثیر گذاشته است که حتی معنای بشریت را نیز دست‌خوش تغییر کرده است. بسیاری آن را مترادف با لیبرالیسم می‌دانند و از آن به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم این نگره یاد می‌کنند. «تعریف انسان در اینستاگرام، بیش از چند فضای راحت و یک خانه‌ی شخصی است. فضایی به وسعت گفتمان در طول کل تاریخ بشریت را پیگیری می‌کند» (بهار و بیژنی، ۱۳۹۸: ۶۶). بهار، تاثیر نفوذ اینستاگرام را تا جایی می‌داند که آن را به هویت جهانی ارتباط می‌دهد و می‌افزاید: «بستر و جبر تکنولوژیک اینستاگرام، فضای هویت جهانی را ترسیم می‌کند. این امر در پلتفرم اینستاگرام چیزی نیست جز تعریف انسان از نگاه اینستاگرام که فضای کمال منحصربه‌فردی را شکل می‌دهد» (بهار و بیژنی، ۱۳۹۸: ۶۶). در همین راستا و با چنین تعریف جهان‌شمولی است که اینستاگرام به‌عنوان بستری ایده‌آل برای عرضه‌ی تئاتر آنلاین موبایل‌محور وارد عمل شده است. این در حالی است که هنرمندان تئاتر ما محتوای شکل گرفته تئاتر را در قالبی می‌ریزند که سنخیتی با آن ندارد. به‌عبارت‌دیگر، قالب اینستاگرام ـ اگرچه بستر ایده‌آلی برای این‌گونه تئاتر (آنلاین) به‌شمار می‌رود؛ اما پایبندی به مولفه‌های تثبیت‌یافته تئاتر صحنه‌ای و جای دادن آن در پلتفرم اینستاگرام، خطایی مشهود است که در نهایت منجر به عدم هماهنگی میان فرم و محتوا می‌شود. عدم رویت تمام صحنه، حرکت دوربین و... که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد.

تلفن‌های همراه هوشمند و اینستاگرام

بی‌تردید تئاتر یک رسانه‌ی جذاب و مخاطب‌پسند است. حتی به‌صورت ضبط شده یا آنلاین که از طریق تلفن‌های همراه هوشمند به نمایش درمی‌آید. اینستاگرام در ابتدا به‌عنوان یک رسانه‌ی اجتماعی عکس‌محور بر روی این‌گونه تلفن‌ها وارد بازار شد. «این درحالی است که ارایه‌ی نرم‌افزارهای اجتماعی تلفن همراه، استفاده از این وسیله و شبکه‌های اجتماعی آن را به گونه‌ای با یکدیگر عجین نموده که تلفن‌های همراه هوشمند امروزی بدون این برنامه‌ها بی‌معنا شده و از استقبال قابل‌توجهی برخودار نخواهند بود» (زمانی و تقی‌پور، ۱۳۹۶: ۵۳). این رسانه‌ی اجتماعی، با تسلط و آگاهی کامل از ضریب نفوذ و تاثیر تلفن‌های هوشمند، به‌مرور قابلیت‌های بسیار بیشتری را نیز به پلتفرم خود افزود. درحالی‌که «با توجه به کارکردهای متنوع تلفن همراه، نظیر دوربین عکاسی و فیلمبرداری، ارسال و دریافت پیام، سرعت انتقال پیام، امکان ارسال عکس و فیلم و قابلیت ضبط، دریافت امواج رادیو و تلویزیون، امکانات رایانه‌ای، اتصال به شبکه و... امروزه نقش تلفن همراه از یک وسیله و ابزار ارتباطی ساده فراتر رفته و کارکردهای گسترده‌ای را شامل می‌شود. بررسی این نقش‌ها و کارکردها در عصر حاضر که به عصر اطلاعات معروف شده است از اهمیت خاصی برخوردار است» (کیا، ۱۳۸۹: ۴). در این میان، تلفن‌های همراه هوشمند، هر روز توانایی‌های بیشتری از خود را به نمایش

می‌گذارند و ظرفیت‌های افزوده‌ای را برای دست‌اندرکاران صنایع سرگرمی، رسانه، ارتباطات و... ایجاد می‌کنند. به عنوان مثال، «دو شرکت از بزرگ‌ترین شرکت‌های تولید و فروش موسیقی – **یونیورسال** و **سونی** – باشند، از هنرمندان مطرح می‌خواهند که گزیده‌ای کوتاه (حدود ۹۰ ثانیه) از تولیدات خود را برای فروش و پخش روی تلفن‌های همراه آماده سازند» (شیلر، ۱۳۸۴: ۵۴). توجه کنیم که امروزه بیش از آنکه از تلفن‌های همراه هوشمند تنها به‌عنوان تلفن استفاده شود، کاربردهای دیگر آن مورد توجه قرار می‌گیرد. «در دسترس بودن، سرعت و آسانی برقراری ارتباط، صرفه‌جویی در زمان، هماهنگی بهتر در کارها، برقراری روابط دور از نظارت خانواده، گسترش روابط دوستی و عاطفی، احساس امنیت و اعتمادبه‌نفس موجب شده‌اند تا تلفن همراه به ابزار تعیین‌کننده‌ای در زندگی روزمره [جوانان امروز] تبدیل شود.» (دلاور و عسکری، ۱۳۹۵: ۱۲). شبکه‌ی اجتماعی اینستاگرام نیز در مسیر ارتقا قابلیت‌های خود، امکاناتی نظیر آپلود فیلم را نیز به پلتفرم خود افزود. در ادامه، اینستاگرام، قابلیتی به نام IGTV را نیز به ساختار خود اضافه کرد. این قابلیت جدید، در آغاز فعالیت، امکان بارگذاری هرگونه فیلم، تا ۱۵ دقیقه را فراهم کرد. اندکی بعد این زمان به ۶۰ دقیقه و امروز ـ با شیوع بیماری کووید ۱۹ ـ به ۴ ساعت ارتقا یافته‌است.

با این حال، در حوزه تئاتر آنلاین، «تنها ایجاد و نشر محتوا کافی نیست. یک تولیدکننده اگر می‌خواهد از طریق اینستاگرام بفروشد، باید مخاطب را با محتواهای انتشاری درگیر نماید؛ و به عبارت بهتر: تعامل ایجاد شود و نرخ مشارکت افزایش یابد. افزایش تعامل مخاطب (اینگیج منت[۵]) در اینستاگرام امری بسیار مهم است» (رحیمی، ۱۳۹۹: ۵). بدین‌ترتیب، علاقه‌مندان به انتشار آثار تئاتری خود در اینستاگرام باید پیش از هر چیز ـ بخصوص محتوا ـ به قالب و فرم ارائه نمایش خود بیندیشند. در جایی که امروزه فرم بیش از محتوا دارای اهمیت شده است. در همین راستا برت *آناند*[۶] براین‌باور است که «محتوا دام است» (آناند،۲۰۱۶: ۲۴). او اعتقاد دارد: «موفقیت از راه بهترین محتوا حاصل نمی‌شود؛ بلکه از تشخیص اینکه محتوا چگونه می‌تواند با کاربران ارتباط برقرار کند به‌دست‌می‌آید و بر این نکته تاکید می‌کند که گرچه محتوا شاه است ولی توزیع نیز ملکه است و موفقیت در سایه‌ی پیوند این دو حاصل می‌شود» (تقی پناهی و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۵۰). بدین‌ترتیب شناخت اصلی‌ترین و بدیهی‌ترین مولفه‌ی IGTV می‌تواند کلید گشایش معضل عدم هماهنگی فرم و محتوای تئاتر اینستاگرامی باشد. شناختی که بنیانگذاران و مسئولان فعلی این شبکه اجتماعی به خوبی بر آن واقف بوده‌اند. نگاهی به «قالب» و «فرم» IGTV بیانگر دغدغه آنها به منظور هرچه بیشتر درگیر کردن مخاطبان خود بوده است.

قاب در تئاتر: دروازه‌ی ورود مخاطب به جهان نمایش

چه آن زمان که تئاتر در **اسکن**[۷]های یونانی به روی صحنه می‌رفت و چه زمانی که تماشاخانه‌های **پروسنیوم**[۸] (قاب عکسی) پذیرای تماشاگران بودند، هنر نمایش در یک قاب مشخص و تعریف شده اجرا می‌شد. تنها در تئاتر مدرن ـ سالن‌های **بلک باکس**[۹] ـ است که تئاتر، قاب را از خود می‌زداید و فاصله خود با تماشاگر را به حداقل می‌رساند. در این میان، قاب صحنه همواره بیانگر شیوه و نوع اجرا نیز بوده است. اجراهای عظیم با انبوه بازیگران (نظیر نمایش‌های موزیکال و اپرا) در تماشاخانه‌هایی با دهانه‌ی وسیع به روی صحنه می‌روند. بازیگران در عرض چیده می‌شوند و میزانسن‌ها در قالبی گسترده[۱۰] شکل می‌گیرند. در عوض، درام در صحنه‌ای کوچک‌تر با عمق بیشتر اجرا می‌شود. درست مانند ماهیت خود که در عمق

حرکت می‌کند و با پیشرفت نمایش، شخصیت‌ها، کنش‌ها و رویدادها ـ همچون لایه‌های یک پیاز ـ خود را بازگشایی می‌کنند. در این شیوه، طراحی‌صحنه و میزانسن‌ها در عمق شکل می‌گیرند، نه در گستره عرضی سالن نمایش.

همین رویکرد را در سینما نیز می‌توان شاهد بود. فیلم‌های **اسپکتکل**[11] یا اصطلاحا عظیم، در فرمت ۷۰ میلیمتری یا **سوپرپاناویژن**[12] ساخته می‌شوند و فیلم‌های جمع‌وجور و کم پرسوناژ که وقایع آنها در فضاهای محدود روی می‌دهند، با فرمت‌های کمتر عریض نظیر ۳۵ میلیمتری تولید می‌شوند. باید توجه داشت که امروزه با تغییر فرمت و قاب تلویزیون‌ها و همین‌طور ظهور سینماهای **ای مکس**[13]، این رویکرد سنتی و البته منطقی نیز دست‌خوش تحول شده است؛ تا جایی که برخی از کارگردان‌های معاصر به منظور ایجاد تغییر در همین قاب گسترده، تمهیداتی را به‌کارمی‌گیرند. بدین‌ترتیب، امروزه مطالعات بسیاری برروی شیوه‌ی ارائه‌ی فیلم در قاب سینما صورت گرفته است. *کاترین کلپر*[14]، مگی *هنفلد*[15] و جوسلین *سچپانیاک* ـ *گیلس*[16]، هریک فضاهای سینمایی را از طریق موضوعات مشخصی که چارچوب‌های جدیدی برای اندیشیدن درباره‌ی سینما را شکل می‌دهند، بررسی می‌کنند. تمام این نویسندگان رابطه‌ی میان صفحه‌ی نمایش و پویایی را در فضاهایی که اثر در آن صفحه‌ها به نمایش درمی‌آیند، در نظر می‌گیرند» (وسون، ۲۰۱۶: ۸).

از آنجا که تئاتر رسمی تا پیش از پاندمی کووید ۱۹، همچنان در فضاهای متعارف مربوط به خود اجرا می‌شد، این رویکرد بسیار جدید به عرضه‌ی اثر سینمایی در تئاتر صورت‌نگرفته‌است. پیش از این، تئاتر به واسطه‌ی ماهیت زنده‌ی خود، یا دارای قاب‌های متعارف وابسته به هر سالن بوده؛ یا اصلا به انکار وجود هرگونه قاب می‌پرداخت (اجرا در سالن‌های بلک‌باکس، فضاهای نامتعارف یا پرفرمنس‌های اجرا شده در گالری‌ها). شاید کووید ۱۹ و تئاتر آنلاین باعث شود در تئاتر نیز این موضوع مورد بررسی و پژوهش قرار گیرد. این در حالی است که «ما باید در مورد فناوری‌های کوچک و تاثیر آنها بر ایده‌ها و شیوه‌های غوطه‌وری، حواس‌پرتی، تمرکز، انتخاب و زیبایی‌شناسی صفحه فکر کنیم» (وسون، ۲۰۱۶: ۹).

زمانی که تئاتر وارد صفحه‌ی نمایش تلفن همراه یا تبلت می‌شود، دارای قابی شده که آن را از جوهر خود جدا کرده و به سینما نزدیک می‌سازد. این شیوه از نمایش تئاتر که آن را مستقیما وارد جهان دیجیتال می‌کند، فرهنگ بصری و مخاطبان خاص خود را به وجود می‌آورد. به‌زعم *اندرو دارلی*[17]، از پیشگامان توجه به رسانه‌های دیجیتال و هنر خلق شده توسط آن، «فرهنگ بصری دیجیتال، به بررسی تحولات فن‌آوری‌های دیجیتال و رسانه‌های موجود می‌پردازد و اثر این اشکال تصویری جدید را بر تجربه‌ی فرهنگ بصری افراد می‌سنجد؛ زیرا گونه‌های جدید بصری دیجیتال، ایجاد اشکال جدیدی از مخاطب و سطوح تماشا در فرهنگ توده وارد کرده است» (مرسلی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۱). فرهنگ و مخاطبان جدید، کاربران تلفن‌های همراه هوشمندی هستند که شاید به تئاتر و هنرهای نمایشی نیز علاقه‌مند باشند. این کاربران پیش و بیش از آنکه به تئاتر علاقه‌مند باشند، با شیوه‌ی تعامل با تلفن‌های همراه خود خو گرفته‌اند. قواعد استفاده از این وسایل دیجیتال، در این‌گونه کاربران نهادینه شده و از آن تبعیت می‌کنند. *میریام راس*[18] در نوشتار خود تحت‌عنوان **بازتنظیم مرزهای تصویر؛ نسبت ابعاد جدید یا نه چندان تازه**، به صراحت ابراز می‌دارد: «فراگیر شدن دوربین تلفن‌های همراه باعث شده تولید و عرضه‌ی بسیاری از فیلم‌ها از قاب سنتی و رایج افقی[19] به حالت عمودی[20] تغییر وضعیت دهند. این در حالی است که قاب‌بندی عمودی غالبا به عنوان یک عمل پیش پا افتاده مورد استهزاء قرار می‌گیرد» (راس، ۲۰۲۰: ۱۰۵). او برای تبیین ادعای خود

به فیلم‌های متعددی اشاره می‌کند و در مقاله‌ی خود به تشریح قاب‌بندی‌های جدید در میان قاب سنتی رایج می‌پردازد. «قاب‌بندی غیرمتعارف با نسبت ابعاد مربع (**مامان**[۲۱]، *خاویر دولان*[۲۲]، ۲۰۱۴) یا قاب‌بندی عمودی (سری آثار عمودی **سونیک آرتز**[۲۳] برای **جشنواره بین‌المللی فیلم روتردام**[۲۴]، ۲۰۱۴) و اصولا نسبت‌های گسترش یافته و فشرده (**زندگی پی**[۲۵]، *آنگ لی*[۲۶]، ۲۰۱۲؛ **اوز کبیر و قدرتمند**[۲۷] *سام رایمی*[۲۸]، ۲۰۱۳؛ **هتل بزرگ بوداپست**[۲۹]، *وس اندرسون*[۳۰]، ۲۰۱۴) در فیلم‌های متعددی دیده شده‌اند» (راس، ۲۰۲۰: ۱۰۶).

در این میان، *میریام راس* به تقدیر از قاب عمودی می‌پردازد و به نقد کسانی برمی‌خیزد که این نوع قاب‌بندی را محصول بی‌سوادی و عدم آشنایی کاربران تلفن هوشمند نسبت به قواعد فیلمبرداری می‌دانند. از سوی دیگر *راس*، گرایش فیلمسازان یاد شده به قاب عمودی، مربع یا قاب‌های نامتعارف در سینما را کاملا مرهون رواج و گستردگی تلفن‌های همراه هوشمند می‌داند. «در آن زمان ادعا شد کاربران رسانه‌ای که مبادرت به فیلمبرداری با قاب عمودی به جای قاب افقی سنتی می‌کنند، افرادی ناآگاه و بی‌سواد هستند که بهترین روش‌های فیلمسازی را نمی‌فهمند. با این حال، بسیاری از ویدئوهای به اصطلاح عمودی با موفقیت تمام، توسط میلیون‌ها تن دیده شدند؛ یا به منظور استفاده در تلویزیون‌های معمولی و کابلی، توسط پخش‌کنندگان جریان اصلی اخبار، مورد بهره برداری قرار گرفتند» (راس، ۲۰۲۰: ۱۰۶). او به رویدادی که در چهل و سومین **جشنواره‌ی فیلم روتردام** به وقوع پیوست اشاره کرده و می‌افزاید: «در سال ۲۱۰۴ و در چهل وسومین **جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم روتردام**، بخش سینمای عمودی **سونیک آرت**، شامل ۱۰ فیلم کوتاه عمودی تجربی، در قالب پرده عریض ۳۵ میلیمتری بود و در همین راستا توانست نوعی جایگزین عالی برای استفاده کاربران از تلفن همراه ـ در حوزه‌ی نسبت ابعاد ـ ارائه کند». (راس، ۲۰۲۰: ۱۰۶).حتی برای این منظور، رویدادی تحت عنوان سینمای عمودی به وجود آمد که در آن فیلم‌هایی با قاب عمودی به نمایش درآمدند[۳۱] این فیلم‌های کوتاه، از منظر بصری کاملا با قاب‌بندی عمودی و افقی مسلط در نقاشی، عکاسی و سایر هنرهای تجسمی، متمایز بودند. حضور آنها در جشنواره‌های مختلف فیلم در سال‌های ۲۰۱۴ و ۲۰۱۵ و همچنین سخنرانی‌های دانشگاهیان و گردآورندگان هنرهای تجسمی، منجر به جدی گرفتن این نسبت از ابعاد غیرمتعارف شد.

تئاتر باید بپذیرد زمانی که برای عرضه‌ی خود به سمت ابزارهای فناورانه جدید می‌رود، باید ویژگی‌های پیشین خود را رها کرده و به قواعد، چارچوب‌ها و مولفه‌های این ابزار احترام بگذارد. در جایی که *بودریار* در گفت‌وگویی تحت‌عنوان **اثر هنری در عصر الکترونیک**، بر دگرگونی فضای تماشا از فضای فیزیکی به صفحه‌ی نمایش، معتقد است: «وقتی اثر هنری دارد فضای خودش را خلق می‌کند، خودش را بی‌همتا می‌سازد، الهاماتش را از خودش می‌گیرد، یک واقعیت تمام دارد و در همین حین خودش را بدل به ابژه‌های بر روی صفحه نمایش می‌کند و توسط صفحه‌ی نمایش مخابره می‌شود؛ اما صفحه نمایش بعدی سراسر متفاوت دارد: سطحی و ظاهری است و تنها تصاویر را هم‌رسانی می‌کند؛ نه زمان و مکانی خاص را و در نهایت همه چیز را وامی‌دارد تا در یک فضای بدون عمق منتشر شوند، جایی که همه‌ی ابژه‌ها باید بتوانند یکدیگر را بدون کاهش در سرعت جریان مدار یا قطع کردن آن دنبال کنند؛ اما اثر هنری برای قطع کردن ساخته می‌شود تا سر آخر در چیزی وقفه بیندازد، نگاه خیره را میخکوب و تامل را جلب کند» (گنجی و مهتدی، ۱۳۹۳: ۱۹۲ـ۱۹۱).

بدین‌ترتیب، تئاتری که به‌واسطه‌ی صفحه‌ی نمایش عرضه می‌شود، خود را به ابژه‌ای بی‌همتا تبدیل می‌سازد که با نمونه‌های زنده‌ی خود عمیقا متفاوت است. آنچه امروز در تئاتر

آنلاین موبایل‌محور شاهد هستیم، نشانی از چنین بی‌همتایی و منحصربه‌فرد بودن بودریاری ندارد. به همین دلیل است که نام آن را نمی‌توان تئاتر آنلاین یا تئاتر دیجیتال گذاشت. آنچه در تئاتر به اصطلاح آنلاین امروز ما می‌گذرد و آن را با مدیوم خود ناهمگون می‌سازد عبارت است از:

جدول ۱: موانع و مشکلات استفاده از تئاتر زنده و رایج در فضاهای مجازی نظیر اینستاگرام.

۱	تصویربرداری لانگ شات از آنچه بر صحنه‌ی تئاتر می‌گذرد و بارگذاری آن در فضاهای مجازی نظیر اینستاگرام.
۲	عدم وضوح صدای بازیگران در چنین وضعیتی.
۳	عدم وضوح تصویر در چنین وضعیتی.
۴	عدم توجه به عنصر زمان در تئاتر موبایل‌محور.
۵	عدم توجه به عنصر ژانر در تئاتر موبایل‌محور.
۶	عدم توجه به عنصر قاب تلفن همراه در تئاتر موبایل‌محور
۷	عدم توجه به تاثیر کپشن‌ها و کامنت‌های بالا و پایین تصویر.
۸	عمق‌نمایی نامتناسب با فضای رسانه‌ای تازه

تمام این مشکلات و ناهمگونی‌ها در حالی است که *لو مانوویچ*[۳۲] تاکید می‌کند: «احتمالا ما نیاز به یک نگرش کاملا جدید از تالیف داریم که به ما کمک کند رابطه‌ی موجود بین رسانه و مخاطبش را بفهمیم» (کریبر و مارتین، ۱۳۹۰: ۴۰).

بدین‌ترتیب، در حوزه‌ی تئاتر آنلاین یا تئاتر موبایل‌محور باید شیوه‌هایی تازه ترسیم شود. این شیوه‌ها ـ براساس ماهیت تلفن همراه ـ می‌توانند دارای قواعدی باشند که تالیف تازه را به عنوان رسانه‌ای جدید یا حتی یک شیوه‌ی اجرایی بدیع در تئاتر، وارد میدان هنرهای نمایشی کنند.

در جدول ۱، ردیف ۷، به حواشی‌ای اشاره شد که در قسمت بالا و پایین صفحه‌ی نمایش تلفن همراه در زمان تماشای یک تئاتر دیده می‌شود. همین معضل را می‌توان در تطابق فیلم‌های سینمایی در صفحه‌ی تصویر تلویزیون مشاهده کرد. شاید به همین دلیل بوده که فرمت قاب تلویزیون‌های نسل جدید تغییر کرده و عریض‌تر شده‌اند. *میریام راس*، وقوع چنین رویدادی را نوعی گسست می‌داند و می‌نویسد: «این آثار خارج از از استاندارد افقی‌ای می‌ایستند که زمینه‌های فرهنگ تصویری پیرامونشان بر آنها تحمیل می‌کنند. بدین‌ترتیب است که توجه را به منحصربه‌فرد بودن قاب‌بندی خود جلب می‌کنند. اگرچه این‌گونه کارها به فضای نمایشگاهی که در آن قرار دارند وابسته‌اند، اما اگر به چشم‌انداز گسترده‌تری عادت کنیم، همواره این احتمال وجود دارد که حس فیزیکی فقدان فضا را تجربه کنیم» (راس، ۲۰۲۰: ۱۰۷). حس فیزیکی فقدان فضا، دقیقا همان چیزی است که نوشته‌های بالا و پایین چنین پست‌هایی بر اثر تاثیر گذاشته و از ضریب تاثیر و نفوذ آنها به عنوان یک اثر نمایشی مستقل می‌کاهد. در این میان، راه‌حل چیست؟ شاید مخاطب این نوشتار اظهار دارد، در چنین شرایطی می‌توان گوشی تلفن همراه را چرخاند و آن را به صورت افقی در دست گرفت. بدین‌ترتیب،

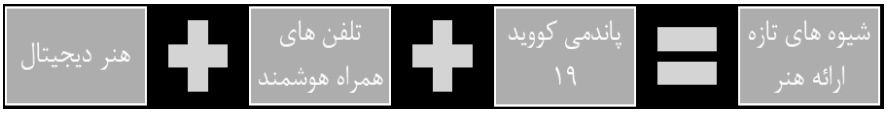
تمام صفحه را اثر یاد شده خواهد پوشاند. در پاسخ باید به علم ارگونومی رجوع کرد و به برنامه‌های تلویزیونی اشاره کرد که از فیلم‌های موبایلی مخاطبان خود استفاده می‌کنند. مجریان تمام این برنامه‌ها، بارها و بارها از مخاطبان خود می‌خواهند برای تهیه فیلم‌های خود حتما گوشی خود را در زمان تصویربرداری به صورت افقی نگه دارند؛ با این حال مردم همچنان از فرمت عمودی استفاده می‌کنند. رویکردی که کاملا به ارگونومی دست و گوشی تلفن همراه ارتباط دارد. «ارگونومی از دو کلمه یونانی **ارگو**[۳۳] به معنی کار و **نوموس**[۳۴] به معنی قاعده و قاعده مشتق شده است و از لحاظ لغوی به معنی قوانین طبیعی کار است؛ ولی مفهومی را که کشورهای پیشرفته از آن ارائه می‌دهند، عبارت از فاکتورهای طبیعی انسانی است. به‌طور کلی، تعریف عام پذیرفته شده برای آن، سنجش کار است» (ساعی، ۱۳۷۴: ۵۳).

بدین‌ترتیب و براساس قاعده و کاربرد روزمره‌ی تلفن همراه، می‌توان اظهار داشت، تلفن همراه زمانی که به صورت عمودی در دست کاربر قرار می‌گیرد، سهولت و آسودگی بیشتری برای او به دنبال خواهد داشت. حتی طراحی دکمه‌ها، تاچ‌ها و... گوشی‌ها نیز همواره به شکل عمودی صورت می‌گیرد. حال بازگردیم به فضای مجازی اینستاگرام که که در ابتدای این نوشتار به آن پرداختیم. این رسانه‌ی اجتماعی، امکانی را برای مخاطبان خود فراهم کرده است تا فیلم‌های خود را به صورت عمودی و در مدت زمان طولانی بارگذاری کنند. امکانی به نام IGTV که شاید بتوان اظهار داشت، کلید گمشده‌ی تئاتر آنلاین، همین امکان بی‌نظیر اینستاگرام باشد. آیا زمان آن نرسیده که تئاتر در عرصه‌ی ارائه‌ی خود دست به یک بازنگری زده و تعریف مجددی از قاب ارائه کند؟

این در حالی است که پیش از این، برخی از هنرمندان تئاتر نظیر *مارینا آبراموویچ*[۳۵]، در برخی آثار خود به این رویکرد توجه کرده‌اند. به عنوان مثال، می‌توان به ویدئوی چیدمان تمیز کردن **آینه #۱**[۳۶] (۱۹۹۵)، اشاره کرد. او در این ویدئو از نسبت ابعاد استاندارد تلویزیون در روش‌های جدید استفاده کرده‌است. «چیدمان آبراموویچ شامل مجموعه‌ای متشکل از ۵ تلویزیون با یک قاب مستطیل کمی افقی بود که به صورت عمودی روی هم قرار گرفته و یک ستون را تشکیل می‌دادند. هر مجموعه تلویزیون، فیلم‌های مختلفی از آناتومی انسان را به نمایش می‌گذاشتند که تقریبا هم قد یک انسان ایستاده در کنار صفحه نمایش بود. با مشاهده یکپارچه این تلویزیون‌ها تداوم خاصی بر روی صفحه‌های نمایش به وجود می‌آمد که قاب‌بندی پرتره را شکل می‌داد. حتی اگر این تصاویر به واسطه‌ی قاب تلویزیون‌ها شکسته می‌شدند. با توجه به بستر نیازهای فناورانه، دوربین‌های سه بعدی نظیر دوربین ۱۶ میلی متری **بولکس**[۳۷] نیازمند تهیه دو تصویر (برای هر کدام یکی) بودند. بدین‌ترتیب، قاب افقی را به دو بخش تقسیم کرده و تصاویر چپ و راست را در هر نیمه قاب ضبط کردند. این دو نیمه قاب در هنگام نمایش، به وسیله‌ی یک لنز با یکدیگر ترکیب می‌شدند؛ به‌طوری که به نظر می‌رسید تماشاگران یک تصویر با قاب پرتره را مشاهده می‌کنند» (راس، ۲۰۲۰: ۱۰۹).

تصویر ۱: چیدمان تمیز کردن آینه #۱، مارینا آبراموویچ، ۱۹۹۵ (تصویر از وبسایت استاندارد کالچر)

امروزه هنـر ـ در تمام زمینه‌ها ـ عصر تازه‌ای را سپری می‌کند. ترکیب فناوری‌های دیجیتال و تلفن‌های همراه هوشمند این فرایند را تسریع کرده است. از سوی دیگر به‌هیچ‌وجه نمی‌توان نسبت به پاندمی کووید ۱۹ در طول یک سال گذشته بی‌اعتنا بود. بیماری فراگیری که همچنان ادامه دارد و به باور بسیاری از جامعه‌شناسان، بنیان بسیاری امور را تغییر خواهد داد. بدین‌ترتیب، سه ضلع مثلث مورد بحث این نوشتار کامل می‌شود تا نسبت به ایجاد تغییر در ارائه‌ی برخی آثار نمایشی حساس باشیم (نمودار ۱) «هنر دیجیتالی جدید، خبر از شکستن مرزهای رسانه‌های قدیمی‌تر می‌دهد و ساختارهای پیشین تولید، انتشار و مخاطبان را زیر سؤال می‌برند. امروزه تلفن‌های همراه هوشمند با دو ویژگی منحصربه‌فرد و متمایز، یعنی صفحات نمایش لمسی و دیگری امکان نصب اپلیکیشن‌های هنری، به مثابه یکی از جلوه‌های رسانه‌های دیجیتال، وضعیت جدیدی از فرآیند تولید و انتشار هنر را به وجود آورده‌اند و سپهر زیبایی‌شناختی نوینی را به روی مخاطبان گسترده‌ی خود گشوده‌اند» (مرسلی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۸).



نمودار ۱: تلفیق مولفه‌های هنری، فناورانه و کووید ۱۹ که منجر به ایجاد رویکردهای تازه در هنر شده و خواهد شد.

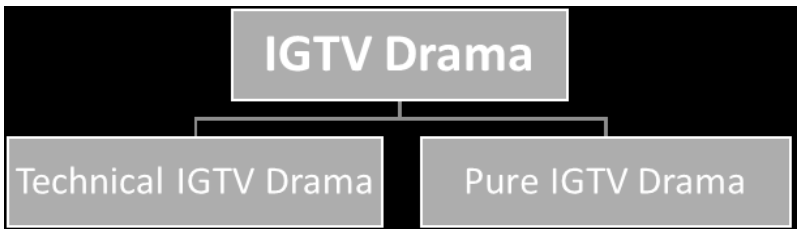
IGTV Drama چیست؟

در شرایط کنونی که ناگزیر از ایجاد فرم‌های تازه از ارائه هستیم، بی‌تردید باید به فکر شیوه‌ی تولید نیز باشیم. آنچه به نظر می‌رسد آن است که دیگر نمی‌توان همچون گذشته به تولید تئاتر آنلاین پرداخت و آن را در قالب و فرم موبایل‌محور توزیع کرد. IGTV Drama،

می‌تواند پیشنهادی برای ارائه‌ی تئاتر در شرایط کنونی و حتی پس از آن باشد. بدین‌ترتیب آن را می‌توان در زمره‌ی نوعی شیوه‌ی اجرایی تئاتر دسته‌بندی کرد. همان‌طور که پیش از این عنوان شد، IGTV امکان نسبتا تازه‌ای است که شبکه‌ی اجتماعی اینستاگرام در اختیار مخاطبان خود قرار داده تا فیلم‌های خود را تا ۴ ساعت (به شرط رعایت قوانین حقوق مولف) در آن قرار دهند. این امکان تازه، انقلابی را در عرصه‌ی قاب تصویر به وجود آورده است. قابی که پیش از آن در سنت کلاسیک به صورت افقی تصور می‌شد و به همین ترتیب به عرضه و ارائه محتوای خود می‌پرداخت. IGTV، با نسبت ابعاد تصویر ۶:۱۹ و به شکل عمودی، تمام قاب گوشی تلفن همراه را دربرگرفته و در آن از حاشیه، کپشن، نوار سیاه رایج در سینما و... خبری نیست. ضمن آنکه کاربرد آن برای مخاطب از منظر ارگونومی دست نیز بسیار راحت‌تر از چرخاندن تلفن همراه است. این ابداع تازه در عرصه‌ی فناوری دیجیتال، می‌تواند به مکان تازه‌ی اجرای تئاتر یا تئاترون (محل دیدن به یونانی) تبدیل شود. توجه کنیم که IGTV و اصولا اینستاگرام مفهوم تازه‌ای از رضایت‌مندی را نیز به وجود آورده است. رویکردی اجتماعی که برای نخستین بار در مقاله‌ای از *الیهو کاتز*[۳۸] (۱۹۵۹) مطرح شد. نظریه‌ی استفاده و رضایتمندی با اتخاذ رویکردی کارکردگرایانه به ارتباطات و رسانه، مهم‌ترین نقش رسانه‌ها را برآورده ساختن نیازها و انگیزه‌های مخاطب می‌داند. بنابراین، به هر میزان که رسانه‌ها این نیازها و انگیزه‌ها را برآورده سازند، به همان میزان موجبات رضایت‌مندی مخاطب را فراهم می‌کنند» (مهدی‌زاده، ۱۳۹۲ :۷۶). براساس همین نظریه‌ی رضایت‌مندی است که باید تعاریف جدیدی از ارائه‌ی تئاتر در گوشی تلفن همراه به دست داد و مولفه‌های آن را تبیین کرد.

پیش از تشریح ویژگی‌های لازم برای یک IGTV Drama موفق باید متذکر شد، به این دلیل به آن IGTV Theatre اطلاق نمی‌کنیم که واژه‌های تئاتر و تئاترون به مکان‌های مشخص دلالت می‌کنند؛ درحالی‌که این شیوه از اجرا و ارائه می‌تواند در هر مکان، در هر زمان و حتی با مخاطب در حال حرکت به کار خود ادامه دهد. در همین راستا، بهترین واژه‌ای که می‌توان برای آن انتخاب کرد، IGTV Drama است که هم نام ابزار ارائه را در خود دارد و هم به یک رویداد نمایشی اشاره می‌کند.

مهم‌ترین و بنیادی‌ترین اصل در شکل‌گیری شیوه‌ی اجرایی IGTV Drama توجه به عمودی بودن قاب و فضای نسبتا باریک آن است. بدین‌ترتیب، تاریخ چند هزار ساله‌ی صحنه‌پردازی، کارگردانی و طراحی میزانسن ـ که همواره شکلی افقی داشته ـ تغییر کرده و همه چیز باید براساس قاب عمودی تازه شکل گیرد. (تصاویر ۲ تا ۴) در همین راستا است که باید برای نمایشنامه‌هایی که در این چارچوب اجرا می‌شوند، آثاری تازه نوشت یا به تطبیق آنها پرداخت. برای ادامه‌ی بحث و تبیین سایر ویژگی‌ها ناگزیر به دسته‌بندی همین شیوه‌ی اجرایی و تقسیم آن به دو بخش عمده هستیم (نمودار ۲).



نمودار ۲: تقسیم‌بندی انواع شیوه اجرایی IGTV Drama

تصویر ۲ تا ۴: صحنه‌پردازی برای قاب IGTV خالص، این صحنه‌ها می‌توانند با استفاده از وسایل صحنه گوناگون از عمق و پرسپکتیو بیشتری برخوردار شوند. (تصاویر از حساب اینستاگرام آباندن رنگید).

IGTV Drama خالص

در این شیوه‌ی اجرایی از IGTV Drama از یک صحنه‌ی ثابت استفاده می‌شود. تلفن همراه بر روی یک سه پایه نصب شده و امکان جابه‌جایی و استفاده از حرکات سینمایی اعم از پن، تیلت و... را نخواهد داشت. درست مانند یک صحنه‌ی تئاتر که در آن، صحنه جابه‌جا نمی‌شود و در صورت نیاز، جابه‌جایی‌ها و تغییرات صحنه‌ای در همان قاب ثابت صحنه به وقوع می‌پیوندند. بازیگران نیز در همین قاب ثابت محدود بوده و به آن وارد یا از آن خارج می‌شوند. در این شیوه، صحنه‌پردازی از اهمیت خاص‌تری برخوردار شده و پرسپکتیو و طراحی صحنه لایه‌بندی شده، به مولفه اصلی تصویر بدل می‌شود (جدول ۲).

جدول ۲: ویژگی‌های شیوه‌ی اجرایی IGTV Drama خالص.

ویژگی‌های شیوه‌ی اجرایی IGTV Drama خالص		
۱	نگارش نمایشنامه‌های ویژه این شیوه	نمایشنامه‌ها ترجیحا باید از تعداد اندکی شخصیت برخوردار باشند.
		به دلیل ماهیت موبایل محور این شیوه اجرایی، نمایشنامه‌ها باید حتی‌المقدور سبک و فاقد پیچیدگی‌های یک درام صحنه‌ای باشند.
		نمایشنامه‌ها نباید از مدت زمان طولانی برخوردار باشند.
۲	باید از جابه‌جایی و تغییر زوایای تلفن همراه نسبت به صحنه، اجتناب کرد.	
۳	در این شیوه بازیگران می‌توانند در لحظاتی به دوربین تلفن همراه نزدیک شده و حتی تمام قاب صفحه را با حضور خود پر کنند.	
۴	صحنه‌پردازی باید دارای پرسپکتیو بوده و از عمق نمایی ویژه استفاده شود.	
۵	طراحی لباس نقش عمده‌ای در این شیوه داشته و می‌تواند منجر به جذب هرچه بیشتر مخاطبان شود.	
۶	نورپردازی صحنه می‌تواند به عمق نمایی هرچه بیشتر و ایجاد پرسپکتیو جوی کمک کند.	
۷	در این شیوه نمی‌توان از ترفندهای سینمایی نظیر انتقال لوکیشن، تدوین، فیلتر و مراحل پست پروداکشن بهره برد.	

IGTV فنی یا سینمایی

در این شیوه از IGTV Drama می‌توان از تمام ترفندهای سینمایی استفاده کرد. از جمله جابه‌جایی دوربین. حرکت، دوربین روی دست، تدوین، تغییر لوکیشن‌ها، تدوین، استفاده از انواع اپلیکیشن‌ها به منظور ارتقاء تصویر و... باید توجه داشت، هرچه استفاده از این شیوه‌ها بیشتر شود، از ماهیت تئاتر فاصله گرفته و به عرصه‌ی سینمای با قاب عمودی نزدیک‌تر خواهیم شد. بدین‌ترتیب، در IGTV Drama اولویت با شیوه‌ی نخست است. شیوه‌ای که مخاطب انتخاب می‌کند در صفحه موبایل یا تبلت خود چه چیز را شاهد باشد و ببیند. درست به همان ترتیب که در تئاتر صحنه دست به چنین انتخابی می‌زند (جدول ۳).

جدول ۳: ویژگی‌های شیوه‌ی اجرایی IGTV Drama فنی و سینمایی.

ویژگی‌های شیوه‌ی اجرایی IGTV Drama فنی یا سینمایی		
۱	نگارش نمایشنامه‌های ویژه‌ی این شیوه	نمایشنامه‌ها می‌توانند از تعدد شخصیت برخوردار باشند
		به دلیل ماهیت موبایل‌محور این شیوه‌ی اجرایی، نمایشنامه‌ها باید حتی‌المقدور سبک و فاقد پیچیدگی‌های یک درام صحنه‌ای باشند.
		نمایشنامه‌ها می‌توانند از مدت زمان طولانی برخوردار باشند.
۲	باید به جابه‌جایی و تغییر زوایای تلفن همراه نسبت به صحنه، اقدام کرد.	
۳	در این شیوه بازیگران می‌توانند در لحظاتی به دوربین تلفن همراه نزدیک شده و حتی تمام قاب صفحه را با حضور خود پر کنند.	
۴	صحنه‌پردازی باید دارای پرسپکتیو بوده و از عمق نمایی ویژه استفاده شود.	
۵	طراحی لباس نقش عمده‌ای در این شیوه داشته و می‌تواند منجر به جذب هرچه بیشتر مخاطبان شود.	
۶	نورپردازی صحنه می‌تواند به عمق نمایی هرچه بیشتر و ایجاد پرسپکتیو جوی کمک کند.	
۷	در این شیوه باید از ترفندهای سینمایی نظیر انتقال لوکیشن، تدوین، فیلتر و مراحل پست پروداکشن بهره برد.	

تصاویر ۵ و ۶: صحنه‌پردازی برای قاب IGTV فنی و سینمایی، در این صحنه‌ها می‌توان به جابه‌جایی دوربین، زوایای دوربین و ایجاد حرکت اقدام کرد (تصاویر از حساب اینستاگرام آباندن رنگید).

نتیجه‌گیری

پیشرفت‌های روزافزون فناوری ـ به‌ویژه در عرصه‌ی ارتباطات و اطلاعات ـ مدت‌هاست که عرصه‌ی هنر را دست‌خوش تحول ساخته است. پاندمی کووید ۱۹، علاوه بر ایجاد تغییر در بسیاری از بنیان‌های تثبیت یافته‌ی اجتماعی، تولید و عرضه‌ی هنر را نیز تغییر داده است. تغییراتی که می‌توانست دیرتر به وقوع بپیوندد؛ اما شیوع این بیماری، آن را جلوتر انداخت. در این میان، بسیاری از سالن‌های تئاتر تعطیل و بسیاری از هنرمندان این حوزه، شغل خود را از دست داده‌اند. از یک سو برای بازگشت و جبران بخشی از این خسارات و از سویی دیگر به منظور تداوم و استمرار حیات تئاتر می‌توان از فناوری‌های موجود بهره برد. تنها باید به این اندیشید که شکل تولید تئاتر را با فرم هر ابزار به هم‌خوانی و تطابق رساند. شیوه‌ی پیشنهادی در این نوشتار می‌تواند میان فرم و محتوا، پیوند ایجاد کرده و منجر به ظهور شیوه‌ی اجرایی تازه‌ای در تئاتر شود. IGTV Drama نه تنها در دوران کرونا، بلکه در عصر پس از آن نیز دارای کاربرد بوده و قادر خواهد بود جایگاه خاصی در زمینه‌ی تولید و عرضه‌ی آثار نمایشی داشته باشد. این شیوه، با استفاده از امکان IGTV شبکه‌ی اجتماعی اینستاگرام، از تولیدات نیمه حرفه‌ای، دانشجویی و حتی خانگی نیز حمایت خواهد کرد. سهولت دسترسی، سهولت کار با این ابزار، رایگان بودن و در نهایت فراگیری و جهان‌شمولی آن، از بزرگترین ویژگی‌های IGTV Drama بوده و در نهایت می‌تواند نگاه چند هزارساله‌ی سنتی و رایج به تئاتر و هنرهای نمایشی را دست‌خوش تحول سازد.

منابع

ـ بهار، مهری و بیژنی، محمدجواد. (۱۳۹۸) **رسانه‌های اجتماعی و هویت جهانی، مطالعه پلتفرم اینستاگرام**، نشریه‌ی جهانی رسانه، پائیز و زمستان، شماره ۲۸.

ـ تقی‌پناهی، فاطمه و نوکاریزی، محسن و دیانی، محمدحسین. (۱۳۹۸) **شناسایی مولفه‌های موفقیت در شبکه اجتماعی اینستاگرام: پویش کیفی**، نشریه‌ی تحقیقات اطلاع‌رسانی و کتابخانه‌های عمومی، پائیز، شماره ۹۸.

ـ حسن‌پور، فاطمه و سخاوت، یونس و علیخانی، پریسا. (۱۳۹۷) **اثرات گرایش هنرمندان به اینستاگرام به مثابه یک گالری**، نشریه‌ی جامعه فرهنگ و رسانه، تابستان ۱۳۹۷، شماره ۲۷.

ـ خادمیان، طلیعه و کلهری، محمدجواد. (۱۳۹۹) **رابطه اینستاگرام با گرایش جوانان به سبک زندگی مدرن (مورد مطالعه: جوانان شهر تهران)**، نشریه‌ی پژوهش‌های ارتباطی، بهار، شماره ۱۰۱.

ـ دلاور، علی و عسکری، سعید. (۱۳۹۵) **بررسی مولفه‌های موثر بر استفاده بهینه از تلفن همراه در راستای تعدیل آسیب‌های اجتماعی**، نشریه‌ی پژوهش در نظام‌های آموزشی، پائیز، شماره ۳۴.

ـ رحیمی مدیسه، سجاد و قلی‌پور شهرکی، آتنا و دالوند، وحید و خوش‌فطرت، عاطفه. (۱۳۹۹) **بررسی کاربرد اینستاگرام در افزایش فروش محصولات تولیدی**، فصلنامه‌ی رهیافتی در مدیریت بازرگانی، دوره اول، شماره ۱.

ـ زمانی، عباس و تقی‌پور، فائزه. (۱۳۹۶) **شناسایی عوامل جذابیت شبکه‌های اجتماعی تلفن همراه از نظر کاربران**، نشریه‌ی جامعه‌پژوهی فرهنگی، تابستان، سال هشتم، شماره ۲.

ـ ساعی، محمد. (۱۳۷۴) **اصول ارگونومی**، نشریه‌ی کار و جامعه، مهر و آبان ۱۳۷۴، شماره‌های ۱۰ و ۱۱.

ـ شیلر، دان. (۱۳۸۴) **دنیای سحرآمیز تلفن همراه**، نشریه‌ی سیاحت غرب، اردیبهشت، شماره ۲۲،

ـ کریبر، گلن و مارتین، رویستون. (۱۳۹۰) **فرهنگ‌های دیجیتال، درک رسانه‌های جدید**، مرضیه وحدانی، نشر ساقی، تهران.

ـ کیا، علی‌اصغر. (۱۳۸۹) **تلفن همراه یک رسانه**، کتاب ماه علوم اجتماعی، شهریور، دوره‌ی جدید، شماره ۳۰.

ـ گنجی، ایمان و مهتدی، کیوان. (۱۳۹۳) **موزه یک کارخانه است، مجموعه راهنمای سیاسی برای هنر**، حرفه هنرمند، تهران.

ـ مرسلی توحیدی، فاطمه و معنوی‌راد، میترا و مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷) **فرهنگ بصری دیجیتال برساخته از اپلیکیشن‌های هنری نرم‌افزارهای تلفن همراه هوشمند**، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، تابستان، شماره ۷۴، از صفحه ۹۹ تا ۱۱۰.

ـ مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۲) نظریه‌های رسانه اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی، چاپ سوم، تهران: همشهری.

- Anand, B. (2016). The content trap: A strategist's guide to digital change. Haryana: Random House Group

- Brockett, Oscar G. (2012) Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United, Second printing, Tobin Theatre Arts Fund, University of Texas.

- Ross, Miriam (2020), Reconfigurations of Screen Borders: The New or Not-So-New Aspect Ratios, Book Title: Screen Space Reconfigured, Amsterdam University Press.

- Visone, Alexia (2015) The Impact of Online and Social Media Platforms in the Market: A case study on Instagram. Thesis for Master of Art Business. Art Business Sotheby's Institute of Art.

- Wasson, Haidee (2016) Introduction: Entering the Movie Theater, Film History, Vol. 28, No. 3, Objects, Exhibition, and the Spectator (2016), pp. v-xi.

-www.apnews.com/article/theater-coronaviruspandemicca8e8a4833dd628f326eb491ce58f92b (4 December 2020)

-www.artsandculture.google.com/asset/cleaning-the-mirror-i-marinaabramović/swGZ7fmKAdj-zQ

-www.royalalberthall.com/about-the-hall/news/2020/september/royal-albert-hall-calls-for-urgent-public-donations-to-survive-the-impact-of-covid-19/ (8 september 2020)

-www.wsws.org/en/articles/2020/11/17/cult-n17.html (16 Noember 2020)

پی‌نوشت

1- Royal Albert Hall
2- Craig Hassall
3- Shakespeare & Company
4- Ken Werner
5- Engagement
6- Bert Anand
7- Scene
8- Proscenium
9- Black Box
10- Wide
11- Spectacle
12- Super Panavision
13- Imax
14- Catherine Clepper
15- Maggie Hennefeld
16- Jocelyn Szczepaniak-Gillece
17- Andrew Darley
18- Miriam Ross
19- Landscape
20- portrait
21- Mommy
22- Xavier Dolan
23- Sonic Arts
24- International Film Festival Rotterdam
25- Life of Pi
26- Ang Lee
27- Oz the Great and the Powerful
28- Sam Raimi
29- The Grand Budapest Hotel
30- Wes Anderson

۳۱ـ برای مطالعه بیشتر می‌توانید به وبسایت زیر مراجعه کنید:
www.verticalcinema.org. (Accessed 2 April 2017)

32- Lev Manovich
33- Ergo
34- Nomos
35- Marina Abramovič
36- Cleaning the Mirror # 1
37- Bolex
38- Elihu Katz

درام تاریخی صادق هدایت از دیدگاه نظریه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی جدید

محمد هاشمی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸

درام تاریخی صادق هدایت از دیدگاه نظریه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی جدید

محمد هاشمی

دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

چکیده

در این مقاله تلاش شده است چند اثر ادبی و تاریخی *صادق هدایت* از دیدگاه تاریخ‌گرایانه‌ی جدید مورد مطالعه قرار گیرد. در دوره‌ای که *صادق هدایت* به نگارش این آثار تاریخی دست زده نوعی باستان‌گرایی توسط *رضاخان* در حال ترویج در جامعه بوده است. بنابراین دیدگاه رمانتیک، تلاش می‌شود افتخارها و بزرگی‌هایی که در زمان گذشته، در سرزمینی وجود داشته و اکنون وجود ندارد، به یاد آورده شود و این‌گونه تبلیغ شود که بازگشت به چنان گذشته‌ای امکان‌پذیر است. رمانتیسم باستان‌گرای رضاخانی از نوع شوونیستی است که تلاش می‌کند با اِعمال قواعد خودکامه برنامه‌هایی بلندپروازانه برای بازگشت به چنان شکوه و افتخاری تدارک ببیند. متناسب با چنین فضایی که در جامعه به وجود می‌آید، ابتدا روشنفکران و نویسندگان این دوره نیز به رمانتیسم باستان‌گرا روی می‌آورند و بعضی از آنها همچون ذبیح *بهروز*، متعصبانه در همین مسیر می‌مانند. برخی دیگر همچون *میرزاده‌ی عشقی*، هرچند معتقد به نوعی رمانتیسم باستان‌گرا هستند، اما به‌هیچ‌وجه حکومت دیکتاتوری رضاخان را جاده‌صاف‌کن بازگشت به شکوه و افتخار باستانی نمی‌یابند. در این میانه، *صادق هدایت* نویسنده‌ای است که در آثار اولیه‌اش همچون نمایشنامه‌های **پروین دختر ساسان** و **مازیار توجهی** به گذشته‌ی پرافتخار ایران توجه نشان می‌دهد. اما رویکرد رمانتیک *هدایت* متفاوت با رمانتیسم تبلیغ شده توسط *رضاخان* است. رمانتیسم *هدایت* سوگوار ایرانی است که ذات پاک آن توسط هجوم عرب به پستی و دنائت آلوده شده است. در این مقاله ویژگی‌های درام تاریخی *صادق هدایت* از منظر تاریخ‌گرایی جدید مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هدف از این مطالعه آن است که رابطه‌ی درام تاریخی این نویسنده با گفتمان مسلط دوره مورد توجه قرار گیرد، تا نشان داده شود که آیا آثار تاریخی *هدایت* در جهت گفتمانی که ساختار قدرت خواهان آن بوده حرکت کرده یا در جهت عکس آن. بدین معنی که آیا این آثار، خود، در هیأت قدرت درون این گفتمان ظاهر شده‌اند یا در شکل مقاومتی درون این قدرت گفتمانی مطرح می‌شوند.

فرضیه‌ی این مقاله چنین خواهد بود که در تناظر بین آثار تاریخی هدایت با جامعه و سیاست، ذیل گفتمان باستان‌گرایی، گسست‌هایی درون متنی و بینامتنی وجود دارد که گفتمان باستان‌گرایی در این نمایشنامه‌ها را در مقایسه با همین گفتمان در سیاست و جامعه، متفاوت و از نوع دیگری ساخته است. این پژوهش، پژوهشی کیفی است که به شیوه‌ی توصیفی تحلیلی و بر مبنای مدارک کتابخانه‌ای انجام شده است. مدارک مورد استفاده عمدتا مدارک تاریخی مربوط به پهلوی اول و *صادق هدایت* و آثارش و همچنین، منابع مربوط به رویکرد تاریخ‌گرایی نوین و اصل آثار مورد بررسی هستند.

واژگان کلیدی: تاریخ‌گرایی جدید، باستان‌گرایی، *صادق هدایت*، بوف کور، پروین دختر ساسان، مازیار.

درآمد

درام تاریخی، گونه یا ژانری است که درام را به تاریخ مقید می‌کند یا به‌عبارتی تاریخ را دراماتیک یا نمایشی می‌کند. بنابراین میان درام و تاریخ، در درام تاریخی، نسبتی ویژه برقرار می‌شود. در این مقاله قصد بر این است که با توجه به نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید، چنین نسبتی میان درام و تاریخ، در مطالعه‌ای بر درام تاریخی *صادق هدایت* (همچنین، در مقایسه با رمان تاریخی وی، **بوف کور**) انجام گیرد.

درام تاریخی از دوران رمانتیک رضاشاهی در تاریخ ادبیات نمایشی ایران رونق می‌گیرد. رویکرد عمده‌ی نمایشنامه‌نویسی تاریخی در این دوره توجه رمانتیک به دوره‌های پرافتخار گذشته و به‌خصوص، ایران باستان است. در این دوره‌ی تاریخی از سوی نظام قدرت، باستان‌گرایی به عنوان شاخصی مهم از ناسیونالیسم، ترویج می‌شود تا از لحاظ فرهنگی راه برای مدرنیزاسیون رضاشاهی باز شود. توجه به ایران باستان می‌توانست زمینه‌ای فراهم آورد تا مردم متوجه شکوه باستانی خود شوند و مدرنیزاسیون رضاشاهی نوید آن را می‌داد که بازگشت به آن گذشته‌ی پرشکوه و افتخار ممکن است. از نظر رضاشاه، تاریخ همان راه‌حلی بود که می‌توانست راه خروج از رنج‌ها و تلخکامی‌ها را نشان‌مان دهد. به همین دلیل است که در این دوره، ویژگی باستان‌گرایی را در نمایشنامه‌های تاریخی زیادی که نوشته می‌شود، شاهد هستیم.

یکی از دیدگاه‌هایی که می‌توان براساس آنها نسبت میان درام و تاریخ را در نمایشنامه‌های تاریخی مورد مطالعه قرار داد، دیدگاهی است که وضعیتی پست‌مدرن را ترسیم می‌کند. چنین دیدگاهی تک روایت‌ها را برنمی‌تابد و معتقد به وجود روایت‌های متکثر در مورد هر موضوع مطالعاتی است. این دیدگاه در مورد مطالعات تاریخی نیز این ویژگی تکثر روایی را وارد می‌کند و معتقد است که روایت‌های بسیار متعددی می‌تواند در مورد تاریخ وجود داشته باشد و هیچ روایت یکه و ثابتی وجود ندارد که با تکیه بر اسناد و مدارک بتوان قطعیت تاریخی آن را ثابت کرد. بنابرهمین دیدگاه نیز درام تاریخی می‌تواند درون هر روایت از تاریخ، نقاط تناقض‌ها یا گسست‌هایی را کشف کند که قطعیت و یگانگی آن را با تردید و چالش مواجه کند. نظریه‌ی پست‌مدرن تاریخ‌گرایی جدید امکان آن را در اختیار می‌گذارد که به شکلی روشمند، چنان تناقض‌ها و گسست‌هایی کشف شود و مورد مطالعه قرار گیرد. در مطالعه‌ی متون به روش تاریخ‌گرایی جدید، به‌طور کلی (و مسامحتاً)[۲]، دو مرحله وجود دارد. در مرحله‌ی اول، متون مربوط به یک دوره‌ی تاریخی مورد بررسی قرار می‌گیرند. قدرت‌ها و مقاومت‌های گفتمان‌ساز در آنها مطالعه می‌شود تا به صورت‌بندی دانایی متون آن دوره دست یافته شود. این صورت‌بندی دانایی در پیوند با مجموعه‌ی حوزه‌های علوم انسانی مرتبط با آن متن بررسی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر تناظرها یا تعامل‌های دوطرفه که میان این متون با جامعه، سیاست و... دوره‌ی خودش برقرار می‌شود مورد مطالعه قرار می‌گیرد و این نتیجه به دست می‌آید که بین متون این دوره و سایر حوزه‌های علوم انسانی مرتبط با آن، ذیل صورت‌بندی دانایی دوره‌ی تاریخی، تناظر برقرار شده است. این مرحله، مرحله‌ی دیرینه‌شناسی است. اما در مرحله‌ی دوم، پژوهش‌گر از باستان‌شناسی اعماق و اجزای متون برای یافتن آن تناظرها دست برمی‌دارد و این بار به مطالعه‌ای در سطح، دست می‌زند. در این مطالعه‌ی جدید، پژوهش‌گر به دنبال نقاط گسست و تناقضی می‌گردد که هم در خود متون و هم در آن تناظرها وجود دارد. این مرحله، مرحله‌ی تبارشناسی است.

در این مقاله ویژگی‌های درام تاریخی *صادق هدایت* از منظر تاریخ‌گرایی جدید مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هدف از این مطالعه آن است که رابطه‌ی درام تاریخی این نویسنده با

گفتمان مسلط دوره مورد توجه قرار گیرد، تا نشان داده شود که آیا آثار تاریخی *هدایت* در جهت گفتمانی که ساختار قدرت خواهان آن بوده حرکت کرده یا در جهت عکس آن. بدین معنی که آیا این آثار، خود، در هیأت قدرت درون این گفتمان ظاهر شده‌اند یا در شکل مقاومتی درون این قدرت گفتمانی مطرح می‌شوند.

در مورد پیشینه‌ی پژوهش، آثار غربی بیش از همه با نگرش تاریخ‌گرایانه‌ی جدید به آثار شکسپیر نگریسته‌اند. مثلا گرین‌بلات در مقاله‌ی **مرگ همنت و ساختن هملت**، به موارد فراوانی از گسست در نسبت‌های بینامتنی و درون‌متنی در نمایشنامه‌ی **هملت** شکسپیر می‌پردازد. از جمله اینکه **هملت** نتیجه‌ی نبوغ یک نویسنده‌ی بزرگ نیست بلکه، نتیجه‌ی التهابات روحی وی به خاطر مرگ فرزندش همنت بوده است. یا اینکه شکسپیر در نگارش نمایشنامه‌ی **هملت** از منابع فراوانی استفاده کرده که گاه اصالت اثر را با تردید مواجه می‌کند. یا اینکه تردیدهای هملت ناشی از تردیدهای شخصی شکسپیر است که خانواده‌اش در میانه‌ی انگلستان پروتستانی ملکه *الیزابت*، عقاید کاتولیکی داشته‌اند (گرین بلات، ۱۳۹۲: ۶۱ تا ۸۸). همچنین می‌توان به تحلیل دیگری از گرین‌بلات درباره‌ی **اتللوی** شکسپیر توجه داد که در آن به عنوان نمونه‌ای دیگر از گسست، گرین‌بلات نسبت بین ***اتللو*** و *یاگو* را مثل نسبت استعمارگر و استعمارشونده می‌بیند که در آن استعمارگر از نقطه ضعف استعمارشونده سواستفاده می‌کند (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۸: ۶۹). همچنین در یک نگاه تاریخ‌گرایانه‌ی جدید دیگر به آثار شکسپیر معتقدند که گرچه در بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر اندیشه‌های واژگون‌ساز و مخالف نظام مطرح است، اما این قبیل خدشه‌دار کردن‌های نظام اجتماعی غالب، همواره در چارچوب گفتمان‌ها و گفتارهایی که این نظام‌های اجتماعی را پابرجا نگه می‌دارد گنجانده شده است (سلدن، ویدوسون،۱۳۸۷: ۲۰۹). مطالعه‌ی تاریخ‌گرای جدید دیگر، شکسپیر و همکارانش را رسما خدمتگزاران فئودال‌هایی در دربار شاه، یا آدم‌های شاه می‌داند. همچنین شکسپیر را بیش از همه سهامدار یک کمپانی تئاتری می‌داند که دستمزدهای ناچیزی به کارکنان تئاتر پرداخت می‌کرده، امنیت شغلی کمی برای این کارکنان قایل بوده و به راحتی آنان را اخراج می‌کرده است (فورتیر، ۱۳۸۸: ۱۴۳).

در میان نمونه‌های ایرانی، موردی یافته نشد که به‌طور مستقیم، آثار *صادق هدایت* را به شیوه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی جدید بررسی کند. اما به مواردی برخوردیم که از جهاتی می‌توانیم شباهت‌هایی بین آنها و این پژوهش بیابیم. مثلا مقاله‌ی **بازیابی عنصر مکان در بوف کور صادق هدایت بر پایه‌ی جغرافیای تاریخی ری و تهران**، معتقد است که بخش گسترده‌ای از فضاهای شبه خیالی رمان **بوف کور** را می‌توان با تکیه بر جغرافیای تاریخی ری و تهران بازیافت که گستره‌ی تاریخی عهود باستان، سده‌ی میانه و دوره‌ی صفوی تا قاجار را دربرمی‌گیرد (حسن‌لی، نادری، ۱۳۹۶: ۱۸۵تا۱۶۳). مقاله‌ی **جنبه‌های تمثیلی و نمادین استحاله در بوف کور هدایت** هرچند موضوع استحاله را در این رمان در مرکزیت پژوهش خود دارد اما بی‌توجه به بازتاب متقابل تاریخ و شرایط اجتماعی در نگارش آن نیست (سپه‌وندی، طاهری، ۱۳۹۴: ۹۱ تا۱۱۰). همچنین مواردی یافت شد که آثار ادبی و ادبیات نمایشی را به شیوه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی نوین تحلیل کرده‌اند. مثلا در مقاله‌ی **خوانش متن به شیوه‌ی تاریخ‌گرایی نوین (تحلیل گفتمان‌های سووشون)** خوانشی از رمان **سووشون** داده می‌شود که طی آن گفتمان‌های دوره‌ی اشغال ایران در جریان جنگ جهانی دوم از منظر تاریخ‌گرایی نوین تحلیل می‌شوند. تمرکز این تحلیل بر شورش سمیرم و نحوه‌ی بازنمایی آن در **سووشون** است. همچنین، مقاله‌ی **جنسیت، قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخ‌گرایانه‌ی نوین در گلن**

گری گلن راس اثر دیوید ممت (امجد، ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۳۸ تا ۵۸) به این پرداخته که چگونه شخصیت‌ها در این نمایشنامه بر مبنای میزان و کیفیت فروش سلطه‌پذیر می‌شوند و قدرت در دست گفتمان غالب سرمایه‌داری است که انضباط درونی را در نهادها و گروه‌ها شکل می‌دهد و چگونه چرخش قدرت در این گفتمان شکل می‌گیرد. بنابراین، این مقاله بیشتر بر دیدگاه‌های میشل فوکو در مورد قدرت استوار است تا تاریخ‌گرایی نوین. مقاله‌ی **بررسی براندازی گفتمان ایدئولوژیک در بازآفرینی از شکسپیر: نمایشنامه‌های لیر و روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند** (فرهادی، اسدی امجد، ۱۳۹۱: ۱۰۹ تا ۱۲۶) نیز، به‌خصوص از این نظر در نسبت با پژوهش ما اهمیت دارد که نشان می‌دهد که چگونه دو نمایشنامه‌نویس معاصر در اقتباس از دو نمایشنامه‌ی شکسپیر در نسبت با اتفاقات تاریخی و سیاسی ـ اجتماعی معاصر خود، رویکرد تاریخ‌گرایانه‌ی نوین داشته‌اند و بنابراین، پژوهش مذکور می‌تواند نشان دهد که نظریه‌های مربوط به ادبیات نمایشی فقط در جهان نظریه باقی نمی‌مانند و کارکردهای عملی مهمی در جهان ادبیات نمایشی می‌یابند.

شایان ذکر است که هرچند یکی از آثار بررسی شده در مقاله‌ی حاضر، رمان **بوف کور** است، اما عنوان مقاله را درام تاریخی *صادق هدایت* از منظر تاریخ‌گرایی جدید گذارده‌ایم، زیرا در بررسی به شیوه‌ی تاریخ‌گرایی جدید که یک رویکرد پساساخت‌گراست مرزهای ژانری، همچون مرزهای دیگر در نظر گرفته نمی‌شود و بنابراین همان‌قدر رمان می‌تواند به عنوان اثر دراماتیک مورد تأمل قرار گیرد که اثر دراماتیک به عنوان رمان. همچنین در بررسی خاص این پژوهش که در آن گفتمان باستان‌گرایی در آثار *هدایت* به روش تاریخ‌گرایی جدید مورد تأمل قرار گرفته، نمی‌توان دو درام تاریخی مطرح *هدایت* را بررسی کرد بدون اینکه مهم‌ترین رمان تاریخی وی بررسی نشود.

چند مفهوم فوکویی

نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید، بیش از همه، از اندیشه‌های فیلسوف و مورخ فرانسوی، *میشل فوکو*[۳] وام گرفته است. برای ادامه‌ی تشریح نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید، ابتدا نیاز است که چند مفهوم فوکویی را توصیف کنیم.

قدرت[۴]

میشل فوکو در وضع این اصطلاح، وامدار نیچه، و به‌خصوص کتاب *تبارشناسی اخلاق* اوست. او معتقد است در هر دوره‌ی تاریخی نهادهای اجتماعی و سیاسی با پشتوانه‌ی قدرتی که دارند، می‌توانند دانشی را برای مجموعه‌ی رفتارهای انسانی افراد تحت قدرت خود پدید آورند:

«به‌طور مشخص‌تر، اعمال قدرت کنش سازمان دادن به حوزه‌ی کنش ممکن دیگران به واسطه‌ی به کارگیری یک یا چند رمزگان[۴] یا نظم نهادی حاکم است؛ و این رمزگان‌ها یا نظم‌ها می‌توانند آموزشی، مذهبی، پزشکی یا سیاسی باشند» (مکاریک[۵]، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

البته این رابطه‌ی میان دانش و قدرت، رابطه‌ای پیچیده و پر از تناقض و ناهمنگنی‌ها و گسست و پیوست‌هاست و بنابراین نمی‌توان بدون توجه به شرایط تاریخی هر دوره‌ای تعریفی عام از آن ارائه داد: فوکو نمی‌خواهد دانش را به عنوان بنیادی فرضی در درون قدرت فرو بکاهد و یا قدرت را به عنوان استراتژی همواره منسجمی تصویر کند. وی می‌کوشد تا خصوصیت و مادیت روابط متقابل آنها را نشان دهد. آنها دارای همبستگی هستند نه رابطه‌ی

علت و معلولی و این رابطه‌ی همبستگی می‌باید در شکل خاص تاریخی خودش تعریف و تعیین گردد (دریفوس[۶]، رابینو[۷]، ۱۳۸۹: ۳۳۵).

فوکو برخلاف تحلیل‌های عمدتا، با ریشه‌های مارکسیستی که ماهیت قدرت را تنها در «بازداشتن انسان‌ها در به سامان رساندن آرزوهاشان و محدود کردن آزادی انسان‌ها» (میلز[۸]، ۱۳۸۸: ۳۰)، می‌دانند، با این فرضیه‌ی سرکوب[۹] مخالف است و معتقد است که قدرت به همان میزان که می‌تواند سرکوب‌گر باشد، مولد نیز هست و همچنین، قدرت، به شکلی شبکه‌وار در سرتاسر روابط اجتماعی پخش شده است:

اگر قدرت دیگر نه صرفا به مثابه‌ی یک نیروی منفی و سرکوب‌گر بلکه شرط تولید هر گفتاری[۱۰] تلقی می‌شود و اگر قدرت را چیزی متناقض[۱۱] نه یکپارچه، می‌دانیم، [یعنی] چیزی که به صورتی نامتقارن پخش شده است، پس همه‌ی پاره‌گفتارها به‌طور بالقوه، پخش و پراکنده و به لحاظ صوری در معرض کاربردهای متضاد خواهد بود (فراو به نقل از میلز، ۱۳۸۸: ۳۰).

پس از نظر فوکو رابطه‌ای مهم میان قدرت و حقیقتی که توسط سازمان‌ها و نهادهای مختلف اجتماعی و سیاسی ساخته می‌شود، وجود دارد. همچنین، به نظر وی: «آنجا که قدرت هست، مقاومتی هم در کار است» (به نقل از میلز، ۱۳۸۹: ۸۰). موضوع تعاملات میان قدرت و مقاومت نیز نقش مهمی در شبکه‌ی اجتماعی دانش/ قدرت که فوکو در نظر دارد، ایفا می‌کند. این موجب می‌شود که دیگر رابطه‌ی بین سوژه/ ابژه‌ی اعمال قدرت از نوع خدایگان ـ بنده‌ی هگلی نباشد، بلکه رابطه‌ی بین سوژه‌ای باشد که قدرت اعمال می‌کند و ابژه‌ای که در برابر این قدرت مقاومت می‌کند[۱۲]. از این دیدگاه، مقاومت نیز خود می‌تواند نوعی اعمال قدرت قلمداد شود که مرزهای میان سوژه/ ابژه را در این رابطه مخدوش می‌کند و این مقاومت نیز همواره وجود دارد، زیرا از نظر فوکو: «هرجا مقاومتی در کار نباشد، عملا رابطه‌ی قدرت هم در کار نیست» (به نقل از میلز، ۱۳۸۹: ۸۰).

گفتمان[۱۳]

از نظر فوکو، گفتمان یک پدیده‌ی اساسا تاریخی است و همان میزان گسست‌هایی در تعریف و تبیین نادقیق‌اش وجود دارد که در تعریف تاریخ هست. گفتمان‌ها از مجموعه‌ای از عناصر سازنده یا واحدهای سازمانی با نام گزاره تشکیل یافته‌اند و: «گفتمان مجموعه‌ای قانون‌مند از گزاره‌هایی است که به شیوه‌های پیش‌بینی‌پذیر با دیگر گزاره‌ها درمی‌آمیزند. گفتمان را مجموعه‌ای از قوانین هدایت می‌کند که انتشار و رواج گفته‌ها و گزاره‌های خاصی را سبب می‌شود» (به نقل از میلز، ۱۳۸۹: ۹۱)[۱۴].

فوکو، برمبنای نگرش تاریخ بنیادی که به همه چیز دارد، برای گفتمان نیز تعریفی یکه معین نمی‌کند و به جای آن از کنش‌های گفتمانی سخن می‌گوید که ویژگی‌های بنیادین تاریخی دارند:

کنش‌های گفتمانی بر نوعی نظم گزاره‌ای استوارند که یک موضوع را تعریف می‌کنند ـ خواه این موضوع جنسیت باشد و خواه دیوانگی، خواه جنایت باشد و خواه اقتصاد ـ و مجموعه‌ای از مفاهیم را فراهم می‌آورند که می‌توان آنها را برای تجزیه و تحلیل موضوع، برای محدود کردن آنچه می‌توان و آنچه نمی‌توان درباره‌ی آن گفت و برای مشخص کردن کسی که می‌تواند آن را بگوید، به کار گرفت. اما نظمی را که یک کنش گفتمانی به وجود می‌آورد نباید با نوعی انسجام منطقی یا نظام‌مند اشتباه گرفت. این نظم، نظم یک رخداد تاریخی است، نه تحقق یک نظام از پیش موجود. تجزیه و تحلیل گفتمان تحقیقی است در باب موقعیت‌های

تاریخی‌ای که امکان ظهور آن گفتمان را فراهم آورده‌اند، اما تداوم آن را ضمانت نمی‌کنند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۵۸).

صورت‌بندی دانایی[۱۵]

صورت‌بندی دانایی، از منظر *میشل* فوکو، با پشتوانه‌ی کنش‌های گفتمانی که بر دوره‌های تاریخی حاکم است، امکان آن را فراهم می‌آورد که با مطالعه‌ی هر دوره‌ی تاریخ به معرفت تاریخی که بر آن دوره حاکم بوده است، دست یابیم:

«منظور ما از نظام دانایی [صورت‌بندی دانش]... کل روابطی است که در یک عصر خاص، وحدت‌بخش کردارهای گفتمانی‌ای هستند که اشکال معرفت‌شناسانه، علم و احتمالا نظام‌های صوری را پدید می‌آورند» (فوکو به نقل از دریفوس، رابینو، ۱۳۸۹: ۸۳).

اما این به مفهوم چیزی یک‌دست، منسجم و ایستا نیست، آن‌چنان‌که مفهوم ایستای روح تاریخ[۱۶] هگلی خواهان آن است. بلکه صورت‌بندی دانایی بیشتر، به مجموعه‌ای پویا، ناشی از تعامل مداوم حوزه‌های مختلف معرفتی نظر دارد:

فوکو می‌کوشد تا تاریخ یا باستان‌شناسی‌ای از علوم انسانی به دست دهد که از خلق وحدت مطلق سنتی یک سوژه، یک روح یا یک دوران دوری می‌جوید. بنابراین تاریخ دانشی که این چنین درباره‌ی آن نظریه‌پردازی شده باشد، همچون کلیتی پویا و همواره متغیر بازنمایی می‌شود. فوکو معتقد است که کلیت نایکپارچه و بی‌مرکز[۱۷] روابط میان علوم انسانی را می‌توان از طریق گفتمان‌های آن نشان داد. تحلیل طیفی از حوزه‌ها در یک لحظه‌ی تاریخی معین، مبین مجموعه‌ای از فعالیت‌های گفتمانی است که در تمام این حوزه‌ها مشترک‌اند. تحلیل هر اپیستمه [صورت‌بندی دانایی] مجموعه‌ای از حدود و قیود را نشان می‌دهد که بر طیف گفتمان‌ها در علوم انسانی، و با بسط آن، بر سایر فعالیت‌های دانشی تحمیل شده‌اند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۶).

تاریخ‌گرایی جدید در برابر تاریخ‌گرایی قدیمی

وجود امر جدید، مسلما مستلزم حضور پیشینی امری قدیمی است. امر جدید، یا امر قدیم را به‌طور کامل تخطئه می‌کند و خواهان نابودی امر قدیمی و جایگزینی خودش است، یا اینکه دست‌کم با نگرشی انتقادی به دیدگاه قدیمی می‌نگرد و خواهان تغییر و تحولاتی مهم در امر قدیمی است. تاریخ‌گرایی جدید نگاهی انتقادی، نسبت به تاریخ‌گرایی قدیمی دارد و خواهان براندازی امر قدیمی نیست. چرا که به هرحال، هر دو نظریه به امر تاریخی در موضوع نقد ادبی نظر دارند. در تاریخ‌گرایی قدیم: تاریخ مکتوب تصویری دقیق از رخدادهای واقعی است و چنین دیدگاهی مسلم می‌پندارد که مورخان قادرند راجع به هر دوره‌ی تاریخی خاصی بی‌طرفانه دست به نگارش بزنند و حقیقت مربوط به آن دوره را به‌طور قطع بیان کنند. [...] اینکه مورخان قادرند جهان‌بینی وحدت‌مند و واجد انسجام درونی گروهی از افراد، یا یک کشور یا دوره‌ی زمانی خاصی را به وضوح بیان کنند و می‌توانند تصویر دقیق و عینی هر واقعه‌ی تاریخی را از نو بسازند (برسلر[۱۸]، ۱۳۸۹: ۲۴۳ و ۲۴۴).

تاریخ‌گرایی جدید که در دهه‌ی ۱۹۸۰ با *کتاب* **خود-سازی رنسانس**[۱۹] نوشته‌ی *استیون گرین بلات*[۲۰] به جهان نقد ادبی معرفی شد، مثل تاریخ‌گرایی قدیم به رابطه‌ی متون ادبی و تاریخ اهمیت زیادی می‌داد، اما نگاه نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید، به تاریخ، دیگر مثل تاریخ‌گرایی قدیم، به صورت چیزی سامان‌مند و منسجم نبود، بلکه این نظریه‌ی جدید، تاریخ را سرشار از

نقاط گسست می‌یافت. تاریخ‌گرایی جدید، تاریخ‌گرایی قدیم را حداقل از چهار جنبه به چالش می‌کشید، که همین جنبه‌ها نیز، تبدیل به مفروضات این نظریه‌ی جدید می‌شود:

۱. دو معنا برای واژه‌ی تاریخ وجود دارد: الف- رویدادهای گذشته و ب- بیان داستانی درباره‌ی رویدادهای گذشته. تاریخ همواره روایت می‌شود و لذا مفهوم اول قابل قبول نیست. گذشته هرگز نمی‌تواند به صورت ناب در دسترس ما قرار گیرد و آنچه در اختیار ما قرار دارد، همواره نمودارهای آن است.

۲. دوره‌های تاریخی، هستی‌های یگانه‌ای نیستند. هیچ تاریخ واحدی جز تاریخ‌های ناپیوسته و متناقض وجود ندارد.

۳. از این پس مورخان به‌هیچ‌وجه نمی‌توانند ادعا کنند که بررسی آنها از گذشته بی‌طرفانه و عینی است. ما نمی‌توانیم به فراسوی شرایط تاریخی خود قدم بگذاریم. گذشته چیزی نیست که مانند یک شی مادی در مقابل ما باشد، بلکه چیزی است که از رهگذر تفسیر انواع متون مکتوب پیشین، در انطباق با ملاحظات تاریخی خاص خویش، آن را پدید می‌آوریم.

۴. رابطه‌ی میان ادبیات و تاریخ باید مورد بازاندیشی قرار گیرد. هیچ تاریخ پایدار و ثابتی وجود ندارد که بتوان آن را به مثابه پس‌زمینه‌ای قلمداد کرد که ادبیات پیش‌زمینه‌ی آن باشد. همه‌ی تاریخ (تاریخ‌ها) پیش‌زمینه است. تاریخ همواره بیان داستانی درباره‌ی گذشته است، با استفاده از متونی که آنها را در جای‌جای روایت نقل می‌کنیم. متون غیرادبی پدیدآمده توسط حقوقدانان، نویسندگان مردم پسند، علمای الهیات، دانشمندان و مورخان را نباید متعلق به رده‌ی دیگری از متن‌وارگی به شمار آورد. آثار ادبی نباید به مثابه تجلیات والا و متعالی روح انسانی قلمداد شوند. دیگر نمی‌توان پذیرفت که یک دنیای درونی ممتاز نویسندگان بزرگ باید در مقابل پس‌زمینه‌ی یک دنیای بیرونی تاریخ معمولی قرار گیرد (سلدن[۲۱]، ویدوسون[۲۲]، ۱۳۸۷: ۲۰۶ و ۲۰۷).

نقد ادبی، با پشتوانه‌ی تاریخ‌گرایی جدید بر پایه‌ی مفروضاتی کار می‌کند که پیوندهای میان تاریخ و ادبیات را بسیار ظریف‌تر از آنچه اعتقاد تاریخ‌گرایی قدیمی است، می‌داند. در تاریخ‌گرایی قدیمی تاریخ تنها در پس‌زمینه‌ای از متون ادبی بررسی می‌شود که توجه به آن می‌تواند آگاهی‌های مفیدی به ناقد ادبی منتقل کند و از این حدود هم فراتر نمی‌رود. اما نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید پیوندهایی بس پیچیده‌تر را میان ادبیات و جامعه و سیاست و تاریخ می‌بیند و آنها را در شبکه‌ای درهم تنیده از ارتباط متقابل تعریف می‌کند.

مفروضات تاریخ‌گرایی جدید

براساس تعریف‌هایی که از مفاهیم قدرت – دانش، گفتمان و صورت‌بندی دانایی، از منظر *میشل فوکو* انجام شد، می‌توان مفروضات نظریه‌ی تاریخ‌گرایی جدید را، بر پایه‌ی آنچه *برسلر* طرح کرده است، بدین شرح دانست:

۱ـ تاریخ، فرایندی خطی[۲۳] نیست زیرا آغاز و میانه و پایان مشخصی ندارد.

۲ـ تاریخ الزاما غایت‌مند[۲۴] نیست، بدین مفهوم که به نحوی هدفمند به سوی غایتی معلوم حرکت نمی‌کند.

۳ـ نمی‌توان تاریخ را مجموعه‌ای از علت و معلول‌هایی دانست که تحت کنترل خدایی قادر مطلق‌اند.

۴ـ تاریخ روابط متقابل میان گفتمان‌های گوناگون (شیوه‌های گوناگونی ـ از جمله شیوه‌های هنری، اجتماعی، سیاسی و غیره ـ که افراد درباره‌ی دنیایشان می‌اندیشند یا سخن می‌گویند)

است. نحوه‌ی تعامل این گفتمان‌های گوناگون در هر دوره‌ی خاص تصادفی نیست، بلکه متکی به اصل یا الگوی وحدت بخشی به نام صورت‌بندی دانایی است.

۵ـ مورخی که به تاریخ‌گرایی جدید باور دارد، باید همچون یک باستان‌شناس که یک شی باستانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد، عمل کند. او باید بتواند طی پژوهش خود روی مواد تاریخی مجموعه‌ی عناصری را که با این مواد تاریخی در تعامل هستند، از جمله عناصر سیاسی، اجتماعی، هنری و غیره را مورد پژوهش قرار دهد. به‌عبارت‌دیگر، مورخ باید مجموعه‌ی گفتمان‌های دوره‌ی تاریخی مورد مطالعه‌اش را بکاود تا به صورت‌بندی دانایی آن دوره که با مقتضیات دانش – قدرت آن دوره شکل گرفته‌اند، دست یابد (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۴۸ و ۲۴۹).

مکاریک در همین زمینه، عنوان داشته است که تاریخ‌گرایان جدید در تحلیل متون ادبی هم به تاریخ‌مندی متن[۲۵] و هم به متن‌مندی تاریخ[۲۶] توجه دارند:

تاریخ‌مندی متون بیانگر آن است که نوشتارها (آثار نوشتاری) در شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی خاصی خلق می‌شوند و از برخی جهات نیز توسط شرایط مذکور تعیین می‌گردند. در مقابل متن‌مندی تاریخ بیانگر آن است که تاریخ را تنها می‌توان به مثابه مجموعه‌ای از بازنمایی‌ها تلقی نمود که در معرض بازاندیشی، بازسرایی و تفسیر و تاویل‌های بی‌شماری قرار دارند (نوذری،۱۳۸۷: ۵۲۰).

نمایشنامه‌های تاریخی صادق هدایت

گرایش‌های مختلفی را در مواجهه با گفتمان باستان‌گرایی پهلوی اول، می‌توان در میان نمایشنامه‌نویسان این عصر مشاهده کرد. مثلا *میرزاده عشقی* در نمایشنامه‌های مهمش چون **اپرت ایده‌آل دهگانی** و **رستاخیز شهریاران ایران** گفتمان رسمی ناسیونالیستی را که *رضاخان* پیشنهاد می‌کند نمی‌پذیرد، بلکه گفتمان باستان‌گرایی دیگری با گزاره‌هایی متفاوت، مد نظر اوست که ناشی از نوعی رمانتیسم اتوپیایی است. از سوی دیگر *ذبیح بهروز*، به‌طور متعصبانه‌ای در نمایشنامه‌هایش به سوی این گفتمان باستان‌گرایی گرایش داشت. سه نمایشنامه‌ی تاریخی وی با نام‌های **شب فردوسی، در راه مهر و شاه ایران و بانوی ارمن**، نگرانی‌هایی را در مورد از دست رفتن شکوه و افتخار ایران باستان مطرح می‌کنند که آنها را حاوی ارزش زیادی در تاریخ ادبیات نمایشی ایران ندانسته‌اند. حتی بعضی صاحب‌نظران به خاطر اینکه در این نمایشنامه‌های باستان‌گرای *بهروز* کنش نمایشی چندانی رخ نمی‌دهد، آنها را درام ندانسته و آثار ادبی منثوری پنداشته‌اند که به صورت گفت‌وگو نوشته شده‌است. این موضوع، در پیوند با علاقه‌ی افراطی *بهروز* به نوشتن به زبان فارسی سره او را در زمره‌ی حامیان باستان‌گرایی رضاشاهی قرار می‌دهد.

در این میانه، *صادق هدایت* نیز با دو درام تاریخی‌اش **پروین دختر ساسان** (۱۳۰۹) و **مازیار** (۱۳۱۲) و رمان تاریخی‌اش، **بوف کور** مقاومت متفاوتی در مقابل قدرت ناشی از گفتمان باستان‌گرایی رضاخانی از خود بروز می‌دهد.

داستان نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** در آستانه‌ی افول ایران باستان رخ می‌دهد. زمانه‌ای که عرب‌ها نزدیک به شهر راغه (ری قدیم) رسیده‌اند که محل زندگی *پروین* و پدرش، چهره‌پرداز است. *پرویز*، نامزد پروین که در سپاه سواران جاویدان با عرب‌ها می‌جنگد، قصد دارد در اسرع وقت آنها را از این منطقه دور کند. اما قبل از آن به دست عرب‌ها کشته می‌شود و *پروین* به دست اعراب می‌افتد. سرکرده‌ی عرب‌ها به پروین پیشنهاد اسلام آوردن و ازدواج با خودش را می‌دهد، اما پروین قبول نمی‌کند و قبل از اینکه مرد عرب بتواند به او

نزدیک شود، خود را با خنجری که از نیام وی بیرون کشیده، می‌کشد.

نمایشنامه‌ی **مازیار** در زمانه‌ای رخ می‌دهد که پس از شکست ایران از سپاه عرب و در هنگام سلطه‌ی خلفای عباسی بر ایران، هنوز در ناحیه‌ی طبرستان مقاومت‌هایی علیه سلطه‌ی اعراب وجود دارد. *مازیار*، پسر *وندادهرمزد*، در این نمایشنامه، قصد دارد که با کمک *افشین*، معتصم *عباسی* را در شب آفرینگان به قتل برساند. حسن پسر حسین با شراب نوشانیدن به *مازیار* و مست کردن او، در مورد سوقصد به جان خلیفه، از مازیار اعتراف می‌کشد و سپس او را به سمت زندان پایتخت روانه می‌کند. در زندان، *کیانوش*، یار نزدیک *مازیار*، میله‌ها را طوری برای وی می‌برد، که او شب قبل از مجازاتش، امکان فرار بیابد. اما قبل از آن *مازیار* با *شهرناز*، دختری نیم دیوانه که دوست می‌دارد، ملاقات می‌کند. *شهرناز* که به خاطر جلوگیری از افتادن به دست عرب‌ها، قبل از ملاقات با مازیار زهر خورده، در آغوش *مازیار* می‌میرد و مازیار که پس از *شهرناز*، امیدی به ادامه‌ی زندگی ندارد، از فرار صرف‌نظر می‌کند.

مهم‌ترین گزاره در گفتمان باستان‌گرایی این دو نمایشنامه‌ی *هدایت*، گزاره‌ی **عرب‌ستیزی** است. اولین نشانه‌ای نیز که دون بودن نژاد عرب را حس‌پذیر می‌کند، در ویژگی‌های لباس و آرایش ظاهر اشخاص، خود را می‌نمایاند. در برگه‌ی شخصیت ابتدای نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** شخصیت پرویز، این‌گونه معرفی می‌شود: «کلاه‌خود گرد، موی سیاه چین داده، فر زده، تیر و کمان، قداره، موزه‌ی سرخ، بندی کوتاه پیش سینه لباس او به‌توسط دو قلاب بسته می‌شود تسمه تیردان از روی آن می‌گذرد، همه‌ی آنها با فر و شکوه و مطمئن و دلیر» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۲). درحالی‌که ویژگی‌های لباس و ظاهر سرکرده‌ی عرب چنین است: «کوتاه، شکم پیش آمده، گردن کلفت سبیل و ریش توپی، چین میان دو ابرو عمامه‌ی بزرگ گوشه‌ی آن آویزان است لباده‌ی بلند ساده مغزی دار، شال پهن، خنجر کوچکی بکمرش پای لخت، نعلین، زیرشلواری سفید، صورت سیاه ترسناک ناشی خودش را می‌گیرد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۲).

یکی از دلایلی که *هدایت*، در این نمایشنامه، بر پست بودن نژاد عرب ارایه می‌دهد، دستاویز کردن دین از سوی آنهاست. به نظر *هدایت*، اعراب دین خود را بهانه کرده‌اند تا به کشورگشایی سرشار از تخریب و ویرانی خویش بپردازند:

چهره‌پرداز: آنان [عرب‌ها] کوشش می‌کنند زبان، آیین و هستی ما را براندازند و به بهانه‌ی کیش نوین و دست‌آویز شدن به آن از هیچ گونه جور و ستم خودداری نمی‌کنند. آماج آنها کشورگشایی است و لشگریانشان مانند ملخی که بر کشت زار گندم بزند روی آبادی‌های ما ریخته همه را وادار کردند تا آیین آشویی را رها کرده وگرنه باج بپردازند (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۰).

نژادهای دیگری نیز در طول تاریخ، ایران را مورد تاخت و تاز قرار داده‌اند، اما هیچ ذلتی بدتر از زیر بار سلطه‌ی عرب‌ها رفتن، نیست، بنابراین نژاد ایرانی هیچ‌گاه با نژاد عرب سازشی نخواهد داشت:

چهره‌پرداز: نه نژاد ایرانی نمی‌میرد. ما همانی هستیم که سالیان دراز زیر تاخت و تاز یونانیان و اشکانیان بودیم در انجامش سربلند کردیم زبان رفتار و روش آنها با ما جور درنیامد چه برسد به این تازی‌های درنده لخت پاپتی که هیچ از خودشان ندارند مگر زبان دراز و شمشیر (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۱).

با این همه، واقعیت این است که عرب‌ها توانسته‌اند به این سرزمین دست یابند و آن را مورد تاخت و تاز قرار دهند و نابود سازند. اینجاست که هدایت تصاویری رمانتیک از گذشته‌ی پرشکوه و افتخار می‌آفریند و با حال زار اکنون مقایسه‌اش می‌کند. به نظر نمی‌رسد که بازگشت به همان گذشته دیگر امکان‌پذیر باشد. به زمان حال و آینده هم امیدی نیست.

پس چاره‌ای نیست جز مرثیه و شیون بر ازدست‌داده‌هایی که هیچ‌گاه، بازگشتی در آنها نیست:

چهره‌پرداز: سرزمین ما دشنام زده شد... لگدمال شد... میهن این گوشه‌ی خاکی است که ما به گیتی آمده‌ایم... که نیاکان ما در آن خفته‌اند... و بچه‌های ما یکروزی در آن لبخند می‌زنند... این مرغزاری است که رودخانه‌ها از میان آن می‌گذرد... جنگلهای انبوهی است که پر شده از آوای پرندگان... بوستانی است که زیر پرتو زرین خورشید شاخه‌ی درختها از گل خمیده [...] هیهات که همه پایمال شد و رفت... این سرزمین خرم و دلکشی که بهشت بر آن رشک می‌برد همه‌ی کشتزارهایش ویران و باغ و بوستانش آرامگاه بوم شد. ستمگری سرتاسر آن را فراگرفت... ایران این بهشت روی زمین یک گورستان ترسناک مسلمانان شد... میهن... میهن آب و خاک ما (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۸).

هدایت در سال ۱۲۸۱ شمسی به دنیا می‌آید و انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۵ متحقق می‌شود. بنابراین به نظر *آجودانی* این توجه *هدایت* به گذشته‌ی باستانی، با تاریخ تولد و رشد وی ارتباط دارد که مقارن با انقلاب مشروطه است. به اعتقاد *آجودانی* تناقضی که درون انقلاب مشروطه و در تقابل برداشت‌های سنتی ایرانی و مدرن غربی از مفاهیم ملت و دولت وجود داشت، ذهن خسته‌ی ایرانی را در اندیشه‌ی میان گذشته و حال خود، به بیراهه می‌کشاند: فاجعه از همین نحوه‌ی نگرش آغاز شده بود. نحوه‌ی نگرش تاریخی یا شبه تاریخی‌ای که تاریخ ایران را تکه پاره می‌کرد و تکه پاره‌هایی از آن را بر تکه پاره‌هایی دیگر برتر می‌نهاد. این برتر نهادن‌ها ناگزیر به نفی و طرد بخش مهمی از تاریخ ایران نیز می‌انجامید. در محدوده‌ی همین نگرش تاریخی، به‌طور عام، ایران به دوپاره‌ی خوب و بد یا خیر و شر تقسیم می‌گردید. پاره‌ی خوب آن به ایران باستان یا گذشته‌ی تاریخی و پاره بد، شر و اهریمنی آن به ایران بعد از حمله‌ی اعراب ـ یا ایران معاصر ـ تعلق می‌گرفت (آجودانی، ۱۳۸۵: ۴۸و۴۹).

البته وجه تمایزی مهم میان ناسیونالیسم *هدایت* و ناسیونالیسم ناشی از انقلاب مشروطه وجود دارد: *هدایت* از سویی میراث‌بر ناسیونالیسمی بود که در عصر تجدد و مشروطه‌خواهی شکل گرفته بود و از سویی دیگر متأثر از حوادث و تحولات جهانی‌ای بود که در عصر او اتفاق می‌افتاد. با این همه ناسیونالیسم او با ناسیونالیسم عصر مشروطه‌خواهی یک تفاوت اساسی داشت. ناسیونالیسم *هدایت* محصور در گذشته بود، بی‌آنکه امیدی به آینده داشته باشد. حال آنکه ناسیونالیسم عصر مشروطه‌خواهی با همه‌ی یاس‌ها و دل‌زدگی‌هایی که از وضعیت موجود داشت و با همه‌ی شیفتگی‌اش به ایران کهن و گذشته‌ی تاریخی آن، عملا ناسیونالیسمی بود رو به آینده، بدین معنی که همچنان به قدرت ملت ایران برای دستیابی مجدد به افتخارات گذشته و احیا ایران مقتدر و ایجاد یک حکومت ملی مستقل امیدوار بود (آجودانی، ۱۳۸۵: ۵۲ و ۵۳).

علاوه‌بر تعاملی که میان ناسیونالیسم *هدایت* با تاریخ تولد و رشد وی وجود دارد، تناظر مهم دیگری را می‌توان میان اندیشه‌ی ناسیونالیستی موجود در آثار او با متون مهم دیگر معاصرش یافت: درهمه‌ی این داستان‌ها یک گفت‌وگوی آشکار بین متن ادبی با متن فرهنگی عصر وجود دارد. محتوای مطالب **مازیار** و **پروین دختر ساسان** به انحاء مختلف و با شباهت‌های روشن و آشکار در نوشته‌های *آقاخان کرمانی*، به‌خصوص در **سه مکتوب** و **صد خطابه**‌ی او، بازتاب وسیعی دارد و *هدایت* بی‌تردید با این نوشته‌ها آشنا بوده است (آجودانی، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

یکی از مهم‌ترین گسست‌های گفتمانی نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** درون همین گزاره‌ی عرب‌ستیزی رخ می‌دهد که تا حدود زیادی، مترادف با اسلام‌ستیزی نیز هست. به اعتقاد *هدایت*، اسلام دینی مناسب برای اعراب است که دختران خود را زنده‌به‌گور می‌کنند،

نه برای ایرانیانی که دینی کهن و باستانی دارند و به شکوه آن می‌بالند. گسست از همین‌جا رخ می‌دهد: *هدایت* روشنفکر آشنا با مدرنیسم غربی، از سویی می‌خواهد به دین و آیین دیگری، که بر خود نمی‌پسندد، احترام بگذارد و آن را به جای خویش نیکو بدارد، اما از سوی دیگر نفرتش از نژاد عرب که به خاک محبوبش تجاوز کرده، اجازه‌ی چندانی به این احترام نمی‌دهد. قدرت، در این گزاره در اختیار ستیز با اعراب مسلمان و مقاومت، با احترام به همه‌ی نژادها و دین و آیین‌ها و از جمله اسلام است. گسست، در بن‌اندیشه‌ای که *هدایت* از نهادمایه‌ی نمایشنامه‌ی تاریخی خود، ذیل گفتمان ناسیونالیسم باستان‌گرا ارائه می‌دهد، از این میانه سربرمی آورد. این گسست، در جایی از نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** حس‌پذیر می‌شود که پروین و عرب مترجم با یکدیگر به مناظره می‌پردازند:

ترجمان: مکتوب سرنوشت بوده است ما لشکریان رویین‌تن ایران را نمی‌توانستیم شکست بدهیم این دست الله یزدان بود که ما را به این کار برگماشت و به کمک و یاری او بر شما چیره شدیم تا شما را به راه راست راهنمایی بکنیم.

پروین: شما کیش خودتان را بهانه کردید آماج شما جهانگشایی، پول، دزدی و درندگی است.

ترجمان: آنروزی که شما پول داشتید دیدید که جهان‌گیری نمی‌کردید! با رومی‌ها با تورانیان با عرب‌ها که ما باشیم پیوسته در کشمکش و زد و خورد بودید سرتاسر داستان ایران جنگ با همسایگانش است.

پروین: ما برای نگهداری آزادی خودمان جنگیده‌ایم هیچ‌گاه بنام کیش و آیین با دیگران جنگ نکرده‌ایم و کیش و رفتار دیگران را پست نکرده‌ایم آنها را آزاد گذاشتیم شما خودتان را دانشمند می‌دانید لیکن از خداشناسی بو نبرده اید مردمان تازه به دوران رسیده چشم و دل گرسنه چگونه از کیش ما جلو خودمان گفت‌وگو می‌کنید؟ کیش ما به کهنگی و سالخوردگی جهان است، شما مردمان دیروزه می‌خواهید وخشور ما بشوید؟ ببینید شما خودتان را در راه راست می‌دانید و مانند دیوان و ددان رفتار می‌کنید. شالوده‌ی کارهای شما، روش و رفتار شما روی شکنجه و پستی است به خون آدمیان تشنه هستید، همه کارهایتان زمین را چرکین و نژاد آدمی را پست می‌کند (هدایت، ۱۳۵۶: ۳۸ و ۳۹).

داستان نمایشنامه‌ی **مازیار**، مدتی بعد از سلطه‌ی اعراب بر ایران اتفاق می‌افتد. بنابراین گزاره‌ی عرب‌ستیزی در این نمایشنامه شکلی متفاوت از **پروین دختر ساسان** به خود می‌گیرد. پس اگر در نمایشنامه‌ی قبل هرچه گرفتاری است، از دیگری متجاوز است، در اینجا این دیگریِ متجاوز به تدریج در حال بدل شدن به خودی‌ای استَ که به‌خاطر آمیختن به پستی طبع ریاکارانه و هزار رنگ دیگری، تباه شده است. در **پروین دختر ساسان** کیش‌هایی دیگر این ریاکاری را آغاز کرده‌اند:

چهره‌پرداز: از دیرگاهی است که ترسائیان، زروانیان، مانویان و مزدکیان رخنه در کیش آشویی کرده‌اند و تخم دویی و بیگانگی مابین مردم کاشتند ناسازگاری آنها پیشرفت تازیان را آسان کرد (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۰).

و در **مازیار** کیش ناراست عرب درون روح راست ایرانی رخنه کرده و آن ریاکاری و پستی را درون او نهادینه کرده است. پس دیگر مشکل اصلی، عرب مسلمان نیست، بلکه همان ایرانی‌ای است که خوی پرشکوه باستانی‌اش را در اثر آمیزش با عرب‌ها از دست داده و به خوی پست و ذلیل آنها تن در داده است. ایرانی‌ای که اکنون هرچند ظاهر و بیرونش اهورایی است، اما درونش اهریمن پلیدی لانه کرده‌است:

مازیار: ببینید. شش سال است که شب و روز در تلاشم. جلو دشمن را دیوار کشیدم. لشکر آراستم و چشم به راه چنین روزی بودم تا بتوانم قوای عرب را درهم بشکنم و حالا کسی که بیشتر از همه به او پشت‌گرمی داشتم، کسی که نزدیک‌تر از همه به من بود لشکر دشمن را به خیانت وارد کرد. اصلا نژاد این مردم از اختلاط و آمیزش با عرب‌ها فاسد شده، فکر، روح، ذوق و جنبش در اثر کثافت فکر عرب از آنها رفته... مثل زالو خون آنها را مکیده‌اند... حالا دیگر بکدام امید با این عرب‌های پست مقاومت بکنم؟ برای کی؟ برای چه مردمی؟ (هدایت، ۱۳۱۲: ۸۲).

اکنون، نه تنها باید برای گذشته‌ی پرشکوه باستانی مرثیه سر داد، بلکه باید برای مقاومت از دست رفته‌ی مردان همین دو نسل پیش، در راه پاسداری از باقیمانده‌های شکوه و افتخار گذشته، حسرت خورد:

برزین: آیا اتحاد همین مردم را در زمان ونداد هرمزد جدتان فراموش کرده اید که در یک روز هرچه عرب در مازندران بود قتل‌عام کردند و حتی زن‌های ایرانی که شوهرشان عرب بود ریش آنها را گرفته از خانه‌شان بیرون کشیدند و به دست دژخیمان سپردند؟ (هدایت، ۱۳۱۲: ۸۲)

افشین، که او نیز دورویی پیشه کرده تا به حکومت خراسان دست یابد، با مازیار ظاهرا هم رای شده که در روز مهرگان معتصم *عباسی* را بکشند. این روز یک نشانه‌ی باستانی برهمان عظمت و شکوه از دست رفته است. همان روزی که یادگار تاریخی بیرون رفتن دیوی و برآمدن فرشته‌ای است و *مازیار* به امید این است که بار دیگر تاریخ تکرار شود و ارزش‌های گذشته‌ی پرافتخار به زمان حال بازگردد:

برزین: [*افشین*] مخصوصا این روز را انتخاب کرده است چون مهرگان جشن آزادی ایران از دست تازیان است و در همین روز بود که کاوه‌ی آهنگر بر ضحاک چیره شد و فریدون او را در کوه دماوند حبس کرد و ایران دوباره به شکوه و آیین نیاکانش بازگشت (هدایت، ۱۳۱۲: ۸۵ و ۸۶).

در پایان نمایشنامه این امید، به بار نمی‌نشیند و رمانتیسم ویژه‌ی *مازیار* بازگشت شکوه و بزرگی گذشته‌ی پرافتخار را به زمان حال، محال می‌داند. *مازیار* وجه تمایز مهم دیگری را هم در تفکر ناسیونالیستی *هدایت*، نسبت به هم‌فکران نمایشنامه‌نویس‌اش، همچون *میرزاده عشقی* یا *رضاکمال شهرزاد*، می‌نمایاند. این وجه تمایز، وجود رگه‌هایی قوی از رمانتیسم فاشیستی در دیدگاه *هدایت* است. *هدایت* دشمن اصلی ایرانیان را عرب‌ها می‌دانست، اما به دشمنی یهودیان و دین و آیین آنها نیز بی‌توجه نبود:

در دشمنی *هدایت* نسبت به قوم یهود و آیین آنها، [...] تأثیر آشکار مرام فاشیستی را که در آلمان هیتلری قوام گرفته بود، نادیده نمی‌توان گرفت. آنچه که در ایدئولوژی فاشیسم در برتری نژاد آریایی و دشمنی با قوم یهود گفته می‌شد، چیزی نبود که با مذاق و مشرب *هدایت* راست نیاید (آجودانی، ۱۳۷۱: ۴۸۰).

به‌همین‌دلیل است که مثلا در متن نمایشنامه‌ی **مازیار** چندین‌بار از نژاد عرب و جهود در کنار یکدیگر نام برده می‌شود: «با هم عهد کرده بودیم که *بابک* کیش زردشتی را به نام خرم‌دین تجدید بکند و من و *افشین* هم به زور شمشیر با او کمک بکنیم و ایران را دوباره از زیر تاخت‌وتاز عرب‌ها و جهودان بیرون بیاوریم» (هدایت به نقل از آجودانی، ۱۳۷۱: ۴۸۰)

اما یکی از گسست‌های مهم در این نمایشنامه که مورد علاقه‌ی تاریخ‌گرایی جدید است، در مطالعه‌ی شخصیت *مازیار* قابل بررسی است. او در ابتدا همان قهرمان محبوب رمانتیک‌هاست.

شوری در سر دارد و در جهت شدن تاریخی پویا قدم برمی‌دارد. مدام از وضع موجود می‌نالد، سرمست شکوه گذشته است و به بازگشت آن در آینده امید دارد. اما حسن بن حسین که بر او وارد می‌شود و صحنه‌ی بازجویی شکل می‌گیرد، کاملا شخصیتی متضاد از خود می‌نمایاند. اکنون، *مازیار* تبدیل به انسان متزلزلی می‌شود که ناگهان به همان تاریخ پویای مورد علاقه‌ی خود فرمان ایست می‌دهد. با مستی از چند جرعه‌ی شراب، نقشه‌ای را که برای قتل خلیفه ریخته شده لو می‌دهد و نقش‌برآب می‌کند. ناگهان در این صحنه تمام جنبه‌های هوشمندانه‌ی قبلی‌اش، آن قدر به ساده لوحی می‌گراید که به قول یک مرد عرب برای در امان بودن خود، دل می‌بندد. ناگهان تمامی تاریخ با این کنش *مازیار* از حرکت باز می‌ایستد. این ایستایی، زمانی که *مازیار* می‌تواند فرار کند و این کار را نمی‌کند، ادامه می‌یابد. چهره‌ی *مازیار*، این قهرمان متعالی، به آنی فرو می‌ریزد و درهم‌شکسته و قناس به نظر می‌رسد.

اما دیدگاه ناسیونالیستی هدایت، از زمانی که نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** را می‌نویسد، تا سال ۱۳۱۵ که مهم‌ترین اثرش، رمان **بوف کور** را می‌نویسد، تغییر و تحول زیادی می‌یابد.

زمان **بوف کور** در سیلان بین گذشته و حال است. سیلانی که به یک نوع تداوم تکرار شبیه است و آینده‌ای هم وجود ندارد. *آشوری* با *آجودانی* هم عقیده است که زمان گذشته، در روایت اول رمان **بوف کور** به تاریخ پیش از اسلام ایران اشاره دارد و زمان حال، در روایت دوم، به تاریخ پس از اسلام: نشانه‌گذاری‌های فراوان تاریخی در **بوف کور**، از جمله اصل هند ـ و ـ ایرانی راوی و نشانه‌هایی که راوی از شهر زیستگاه خود، شهرری و از دو زمان تاریخی زندگانی خود در روایت یکم و دوم به دست می‌دهد، زیرمتن تاریخی اثر را به زبان نمادین نشان می‌دهد. از جمله‌ی این نشانه‌ها و یکی از گویاترین‌شان پولی است که راوی در دو بخش روایت به کالسکه‌چی می‌دهد. در روایت یکم پول اواخر دوران قاجار و در روایت دوم پول دوران‌های نخستین تاریخ اسلامی است. نویسندگان گوناگون به این زمینه اشاره کرده‌اند، از جمله *نادر نادرپور* به معنای رمزی این سو و آن سوی نهر سورن، در نزدیکی شهرری، به عنوان رمز دو پاره‌ی تاریخ ایران، یکی پس و یکی پیش از اسلام .

عرب‌ستیزی در این رمان را به روایت *آجودانی* می‌توان در وجود پیرمرد خنزرپنزری دید که گلدان راغه (ری) را که یادگار ایران باستان است، در روایت دوم (روایت زمان حال) به راوی نمی‌دهد: «خاطره‌ی عشق شکوهمند راوی به گذشته‌ی باستانی و به فرهنگ و مدنیت پرشکوه ایران، اسیر دست و بساط پیرمرد خنزرپنزری قرآن خوانی است که همچون هیولایی از درون فرهنگ سامی و دین عربی سربرکشیده است» (هدایت،۱۳۷۱: ۴۹۷).

از نظر *آجودانی* (و *آشوری*) در هر دو روایت **بوف کور**، زن، نماد ایران است که مورد تجاوز مرد عربی قرار می‌گیرد که همان پیرمرد خنزرپنزری است. زن راوی، در روایت دوم (زمان حال)، خاطره‌ی زن اثیری روایت اول (زمان گذشته) را در وی بیدار می‌کند و زن لکاته در زمان حال، که مورد تجاوز قرار می‌گیرد، انگار خاطره‌ی زن اثیری زمان گذشته‌ی مورد تعرض قرار گرفته است. البته یک نکته در اینجا از چشم *آجودانی* پنهان مانده یا *آجودانی* نخواسته به آن توجه کند و آن، اینکه زن لکاته به خواست خود، خویش را به پیرمرد خنزرپنزری تسلیم می‌کند و مورد تعرض قرار نمی‌گیرد[۲۷]:

دایه‌ام یک چیز ترسناک برایم گفت. قسم به پیر و پیغمبر می‌خورد که دیده است پیرمرد خنزرپنزری شب‌ها می‌آید در اتاق زنم و از پشت در شنیده بود که لکاته به او می‌گفته: شال گردنتو واکن! هیچ فکرش را نمی‌شود کرد. پریروز یا پس‌پریروز بود وقتی که فریاد زدم و زنم آمده بود لای در اتاقم خودم دیدم، به چشم خودم دیدم که جای دندان‌های چرک، زرد و کرم

خورده‌ی پیرمرد که از لایش آیات عربی بیرون می‌آمد روی لپ زنم بود (هدایت، ۱۳۵۶: ۷۴).

اینجا البته تسلیم زن – ایران به پیرمرد براساس شیوه‌ی، با احتمال مساوی دروغ یا راست شایعه شکل گرفته است. انگار راوی – هدایت نمی‌خواهد این واقعیت تلخ را باور کند. اما او در آینده بالاخره این موضوع را باور خواهد کرد: وقتی که در پایان داستان با گزلیک به سراغ زنش می‌رود. پس از مدت‌ها زن به تصور اینکه او پیرمرد خنزرپنزری است او را راه می‌دهد و راوی او را با گزلیک می‌کُشد و خود، به پیرمرد خنزرپنزری تبدیل می‌شود. هدایت، قبلا از زبان چهره‌پرداز در **پروین دختر ساسان** گفته بود که با وجود هجوم عرب‌ها نژاد ایرانی نمی‌میرد. در **مازیار**، اما نژاد ایرانی با عرب آمیخته و در حال به پستی گراییدن است. به‌طوری که ایرانی‌هایی برای رسیدن به مال و مقام، با عرب‌ها همکاری می‌کنند. در **بوف کور**، اما ایران به‌طور کامل با نژاد عرب می‌آمیزد و توسط ایرانی‌ای نابود می‌شود که اکنون کاملا مسخ شده و خود به هیات عرب مسلمان درآمده است.

این، می‌تواند کلید سیر تکوینی اندیشه‌ی *هدایت* در مورد موضوع گفتمان ناسیونالیستی نیز باشد. در **پروین دختر ساسان**، هنوز ایرانی با عرب نیامیخته و در حال مقابله با آن است. در **مازیار** مدتی از حضور اعراب در ایران گذشته و عرب‌ها با ایرانی‌ها درآمیخته‌اند و خون آنان را آلوده‌اند. اما در این دو نمایشنامه هنوز آثاری از شکوه گذشته‌ی ایران هست و میلی برای بازگرداندن ارزش‌های آن به زمان حال وجود دارد. در **بوف کور**، اصلا به نظر می‌رسد همان شکوه و افتخاری که *هدایت* برای ایران تصویر می‌کرده، تنها قامتی خیالی دارد. چیزی است برساخته، از جنسی فرازمینی که با تماس با موجودی زمینی فنا می‌شود. پس از آن ایرانی خرابه باقی می‌ماند که به خواست خود، خویش را در اختیار عرب مسلمان گذاشته است. در نمایشنامه‌های قبلی، *پرویز* و *مازیار*، تا پای مرگ در برابر عرب‌ها مقاومت می‌کنند، ولی راوی رمان **بوف کور** که تنها موجودی است که خونش هنوز در اثر همنشینی با عرب‌ها فاسد نشده، در پایان داستان تبدیل به پیرمرد خنزرپنزری و مسخ می‌شود. نماد ایران، بنابرتحلیل *آجودانی*، در دو نمایشنامه‌ی سابق *هدایت*، یکی *پروین* است که نمی‌گذارد به دست عرب‌ها بیفتد و خودکشی می‌کند. او قبل از مرگ، در مناظره‌اش با مترجم تلاش می‌کند به او ثابت کند که نژاد عرب مسلمان، دون‌تر از ایرانی است. دیگری *شهرناز* نمایشنامه‌ی **مازیار** است که به خاطر گردن بریدن خانواده‌اش توسط عرب‌ها، جلوی چشم او نیمه دیوانه شده است. با این حال، او نیز در پایان اجازه نمی‌دهد که دست عرب‌ها به او برسد. ایران **بوف کور** اما، در قالب زن لکاته خود را به پیرمرد خنزرپنزری تقدیم می‌کند. سیر ویرانی ایران تکمیل شده است: شکوه باستانی چیزی جز خیالی خوش نیست، اکنون، همه چیز مسخ و نابود شده و هیچ نشانه‌ای نیز باقی نمانده است تا امیدی را به آینده باقی گذارد.

آشوری معتقد است که *هدایت* به ناسیونالیسم رسمی که از سوی دستگاه پهلوی اول تبلیغ می‌شد، روی خوش نشان نداده و با بدبینی به آن نگریسته است: بخش چشمگیری از روشنفکران برجسته‌ی دوران رضاشاهی در پرتو ناسیونالیسمی رنگ‌پذیرفته از نژادباوری در مقام ایدئولوژی رسمی دولتی، از راه ساختن و پرداختن **ایران نوین** در سایه‌ی خدایگان سالاری فرزانه امید بسته بودند که ایران را از نکبت ویرانگری‌های عرب و مغول نجات دهند و مجد و عظمت دولت ساسانی را در قالب کشوری با ساخت‌وساز مدرن به آن بازگردانند. اما *هدایت* با آن بدبینی و نومیدی که در او بود و همچنین تیزبینی‌اش، این داستان را باور نکرد و با **بوف کور** بن‌بست این تاریخ و ناممکنی خروج از آن را مهر کرد.

اما آنچنانکه که دیده شد، این گسست در توجه هدایت به ناسیونالیسم رسمی رضاشاهی

ناگهانی نبوده و به تدریج، از نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** تا **مازیار** و تا رمان **بوف کور** رخ داده است. به عبارت دیگر، می‌توان در ابتدا باوری را به چنان اندیشه‌ی ناسیونالیسم رسمی رضاشاهی، در هدایت یافت که البته در آن شک و تردیدها و گسست‌هایی وجود دارد، اما این باور نیم بند اولیه، در نهایت و در **بوف کور**، به ناباوری مبدل می‌شود. موسوی در این مورد معتقد است: اما مقایسه‌ی این سه اثر [...] نشان می‌دهد که چگونه ناسیونالیسم پرشور و آرمان‌خواهانه‌ی *هدایت* در دو اثر اول به یأس و نومیدی در اثر سوم انجامیده است. در هرسه اثر یاد شده شخصیت‌های زن داستان (*پروین*، *شهرناز*، زن اثیری) نمادهای ایران پیش از حمله‌ی اعراب و نمایانگر هویت اصیل ایرانی‌اند. با این تفاوت که *پروین* و *شهرناز* در آخرین پرده‌ی نمایش، برای اینکه به چنگ سرداران عرب نیفتند خود را می‌کشند. اما زن **بوف کور** اگرچه کشته می‌شود اما قهرمان نیست. او چهره‌ای یگانه ندارد. چهره‌ی او ترکیبی است از *پروین* و *شهرناز* (در زن اثیری) یا لکاته. (موسوی، ۱۳۹۱: ۱۲۳)

پس ناسیونالیسم رمانتیک و آرمان‌خواهانه‌ی *هدایت*، دچار گسست‌هایی است و برخلاف نظر *موسوی*، حتی نمایشنامه‌های *هدایت* هم سراسر پرشور و آرمان‌خواهانه نیستند. بنابراین گمان می‌رود که تقسیم‌بندی *بیگدلو* در مورد سیر دگردیسی دیدگاه ناسیونالیستی *هدایت*، قابل قبول‌تر باشد: مرحله‌ی اول آن از آغاز تا اواسط دوره‌ی رضاشاه را شامل می‌شود. [...] در این دوران به ستایش ایران باستان پرداخته و به شدت با عربیت و اسلام و مظاهر آن ابراز کینه و دشمنی می‌کند و آرزوی بازگشت دوران پرشکوه باستان را دارد. اما مرحله‌ی دوم اندیشه‌ی وی با مخالفت با ناسیونالیسم رسمی رضاشاهی همراه است [...] چنانچه درحالی‌که خود زمانی از طرفداران پارسی سره بود [...] به مخالفت با آن برخاسته و آن را به مسخره گرفت و همچنین در داستان **میهن پرست** ناسیونالیسم دولتی را به باد انتقاد می‌گیرد و حساب خود را به کل از آن جدا می‌کند (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۲۰۳ و ۲۰۴).

با این حال، *بیگدلو* تأکید می‌کند که *هدایت* تا پایان، ناسیونالیستی افراطی باقی می‌ماند. منظور *بیگدلو* از افراطی بودن ناسیونالیسم *هدایت* همان مخالفت همیشگی‌اش با اسلامی است که اعراب برای سرزمین ایران به ارمغان آورده‌اند. در **بوف کور** نیز، هرچند *هدایت* معتقد است که ایرانی، خود عامل و مسبب اصلی مسخ خویش است، اما همچنان این استحاله به معنای تبدیل شدن به عرب مسلمان است که هیچ امید به بازگشتی را هم برای ایرانی باقی نمی‌گذارد. نماد این آخرین امید ازدست‌رفته برای همیشه، همان نقاشی روی قلمدانی است که به قول *هدایت*، زمانی یک نقاش بخت‌برگشته آن را کشیده است: اولین چیزی که جست‌وجو کردم گلدان راغه بود که در قبرستان از پیرمرد کالسکه‌چی گرفته بودم، ولی گلدان روبه‌روی من نبود. نگاه کردم دیدم دم در یک نفر با سایه‌ی خمیده، نه، این شخص یک پیرمرد قوزی بود که سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود و چیزی را به شکل کوزه در دستمال چرکی بسته زیر بغلش گرفته بود- خنده‌ی خشک و زننده‌ای می‌کرد که مو به تن آدم راست می‌ایستاد.

همین که من خواستم از جایم تکان بخورم از در اطاقم بیرون رفت. من بلند شدم، خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه، آن دستمال بسته را از او بگیرم ـ ولی پیرمرد با چالاکی مخصوصی دور شده بود. من برگشتم پنجره‌ی رو به کوچه‌ی اطاقم را باز کردم ـ هیکل خمیده‌ی پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش از شدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان و خیزان می‌رفت تا اینکه به کلی پشت مه ناپدید شد. من برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتا پایم آلوده به خون دلمه شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم درهم می‌لولیدند ـ و، وزن مرده‌ای روی

سینه ام فشار می‌داد... (هدایت، ۱۳۵۶: ۸۷).

تاریخ برای *هدایت* وسیله‌ای است که به کمک آن امید دارد که بتواند هویت از دست رفته را بازیابد. اما در این امید، ابتدا گسست به وجود می‌آید و سرانجام این آرمان و آرزو کاملا از هم می‌گسلد. بنابراین گفتمان ناسیونالیستی در آثار تاریخی یاد شده از *صادق هدایت*، در کشاکش‌های قدرت و مقاومت میان نیروهای جست‌وجوکننده در تاریخ، برای یافتن هویت ازدست‌رفته و نیروهای بازدارنده از آن رخ می‌نماید.

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد درام تاریخی *صادق هدایت* در مقایسه با رمان تاریخی **بوف کور** از منظر تاریخ‌گرایی جدید مورد مطالعه قرار گیرد و این نتیجه به‌دست‌آمد که هدایت در دو نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان** و **مازیار** به گفتمان باستان‌گرایی، با گزاره‌ی عمده‌ی عرب‌ستیزی توجه کرده است. در هر دوی این نمایشنامه‌ها نشانه‌هایی بر گسست‌های درون متنی در رویکرد به این گفتمان وجود دارد. مثلا در نمایشنامه‌ی **پروین دختر ساسان**، در مناظره‌ی میان پروین و مرد عرب، از سویی بر اهمیت احترام گذاشتن بر باورها و ادیان مختلف تاکید می‌شود. در نمایشنامه‌ی **مازیار** هم، شخصیت *مازیار* تنها فردی است که هنوز در مقابل اعراب متجاوز مقاومت می‌کند، اما همین قهرمان، دچار ضعف‌ها و سستی‌های شدیدی است که موجب متزلزل شدن آن گفتمان باستان‌گرایی می‌شود. در وجه بینامتنی نیز، سیر توجه *هدایت* به گفتمان باستان‌گرایی ناسیونالیستی را در گذر از این دو نمایشنامه تا رمان **بوف کور** می‌توان مشاهده کرد.

آثار تاریخی *هدایت*، در حالی به تجلیل شکوه و عظمت ایران باستان می‌پردازند که این شکوه و عظمت در آستانه‌ی نابودی قرار دارد. در این آثار، تاریخ، ذیل گفتمان باستان‌گرایی، در آن واحد، در هر دو هیأت متعالی و قناس خود ظاهر می‌شود. این یک ویژگی مهم اندیشه‌ی رمانتیک است که در نقطه‌ی تلاقی تضادها شکل می‌گیرد و نتیجه‌ی مهم این تلاقی تضادها نیز گسست هویتی است. آثار تاریخی *صادق هدایت* که نسبت‌هایی هم با اندیشه‌ی رمانتیک برقرار می‌کنند، در جست‌وجوی هویتی پایدار که در زمان حال وجود ندارد، به جست‌وجو در زمان گذشته‌ی پرشکوه و افتخار می‌پردازند. اما سپس، در آن گذشته هم شکوه و افتخاری نمی‌بینند و یا آن شکوه و افتخار را در آستانه‌ی شکست و نابودی می‌بینند. بنابراین دوباره سرخورده می‌شوند و به بحران هویتی دیگر دچار می‌شوند که یا دیگر هیچ درمان و التیامی برای آن موجود نیست و یا اگر موجود باشد، در دوردست‌های آینده قرار دارد.

منابع

ـ آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵) **هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم**، انتشارات فصل کتاب، لندن

ـ اسدی‌امجدی، فاضل و ذوالفقاری، یاسر (۱۳۸۸) جنسیت، قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین در گلن‌گری گلن‌راس، اثر دیوید ممت، **نشریه‌ی نقد ادبی**، تهران.

ـ برسلر، چارلز (۱۳۸۹) **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمه: مصطفی عابدینی فرد، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران

ـ بیگدلو، رضا (۱۳۸۰) **باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران**، چاپ اول، انتشارات گام نو، تهران

ـ پاینده، حسین (۱۳۹۷) خوانش متن به شیوه‌ی تاریخ‌گرایان نوین (تحلیل گفتمان‌های سووشون)، **نشریه‌ی مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، تهران.

ـ دریفوس، هیوبرت. رابینو، پل (۱۳۸۹) **میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک**، حسین بشریه، چاپ هفتم، نشرنی، تهران

ـ سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ اول، ویرایش دوم، نشر علم، تهران

ـ سپه‌وندی، مسعود؛ طاهری، رویا (۱۳۹۴) جنبه‌های تمثیلی و نمادین استحاله در بوف کور صادق هدایت، **نشریه‌ی تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی**، ۹۱ تا ۱۱۰.

ـ سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر (۱۳۸۷) **راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**، عباس مخبر، چاپ چهارم، انتشارات طرح نو، تهران.

ـ حسن‌لی، کاووس؛ نادری، سیامک (۱۳۹۶) بازیابی عنصر مکان در بوف کور صادق هدایت بر پایه‌ی جغرافیای ری و تهران، **نشریه‌ی نقد ادبی**، شماره‌ی ۳۷، ۱۶۳ تا ۱۸۵.

ـ فورتیر، مارک (۱۳۸۸) **نظریه در تئاتر**، فرزان سجودی، نریمان افشاری، چاپ اول، انتشارات سوره‌ی مهر، تهران

ـ گرین‌بلات، استیون (۱۳۹۲) **مرگ همنت و ساختن هملت**، مهدی امیرخانلو. مجموعه‌ی مقالات ترجمه و تالیفی «مونالیزای ادبیات: مقالاتی درباره‌ی هملت»، انتشارات نیلوفر، تهران

ـ ملک‌پور، جمشید.(۱۳۸۶) **ادبیات نمایشی در ایران**، چاپ اول، جلد سوم، نشر توس، تهران

ـ مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۸۸) **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**، مهران مهاجر، محمد نبوی، چاپ سوم، نشر آگه، تهران

ـ میلز، سارا.(۱۳۸۸) **گفتمان**، فتاح محمدی، چاپ دوم، نشر هزاره‌ی سوم، تهران

ـ میلز، سارا.(۱۳۸۹) **میشل فوکو**، داریوش نوری، چاپ اول، نشر مرکز، تهران

ـ فرهادی، رامین. اسدی‌امجد، فاضل (۱۳۹۱) بررسی براندازی گفتمان ایدئولوژیک: نمایشنامه‌های لیر و رونکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند، **نشریه‌ی پژوهش ادبیات جهان**، شماره‌ی ۶۵، ۱۰۹ تا ۱۲۶.

ـ موسوی، حافظ (۱۳۸۹) **هدایت و مسئله‌ی هویت ایرانی**، مهرنامه، شماره‌ی ۹

ـ ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۸) پندآموزی از شکسپیرولوژی و معمای شکسپیر، **فصلنامه‌ی صحنه**، شماره‌ی ۶۹، ۶ تا ۱۱.

ـ نوذری، حسینعلی (۱۳۸۷) **تاریخیگری یا مکتب اصالت تاریخ**، مجموعه‌ی مقالات ترجمه و تألیفی «فلسفه‌ی تاریخ: روش‌شناسی و تاریخ نگاری»، انتشارات طرح نو، تهران

ـ هدایت، صادق (۱۳۱۲) **مازیار**، چاپ اول، مطبعه‌ی روشنایی، تهران
ـ هدایت، صادق (۱۳۵۶) **بوف کور**، چاپ دوم، سازمان انتشارات جاویدان، تهران
ـ هدایت، صادق (۱۳۵۶)، **پروین دختر ساسان**، چاپ دوم، انتشارات جاویدان، تهران
ـ هگل، گ.و.ف (۱۳۳۶) **عقل در تاریخ**، حمید عنایت، چاپ اول، انتشارات علمی دانشگاه آریامهر، تهران
ـ هگل، گ.و.ف (۱۳۵۴) **خدایگان و بنده**، حمید عنایت، چاپ اول، انتشارات خوارزمی، تهران

پی‌نوشت

۱ـ این مقاله، طبعا با دیدگاه‌های عرب‌ستیزانه‌ی *هدایت* در آثارش مخالف است و نسبت به آن تبری می‌جوید اما تمرکز پژوهش خود را بر گسست‌های گفتمانی ناسیونالیسم ویژه‌ی آثار *هدایت*، در نسبت با ناسیونالیسم رسمی رضاشاهی گذاشته است. هرچند در زیرمتن همین مقاله دیدگاه انتقادی نویسنده نسبت به نظرگاه عرب‌ستیزانه‌ی *هدایت* مشهود است.

۲ـ مسامحتا را به این دلیل به کار می‌بریم، که واضع ابتدایی این مراحل و اصطلاحات مربوط به آن، *میشل فوکو*، تصریح کرده که نمی‌توان تمایزی واضح و دقیق بین این دو مرحله یا دوره، قایل شد.

3- Michael Focault

4- Power

5- Irena Rima Makaryk

۵ـ رمزگان (code) نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آنهاست (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۶ تا ۱۳۹). هر رمزگان بدنه‌ای از دانش است و کیفیت معرفت‌شناختی دارد. اکتسابی است و کسب آن در بستر زندگی اجتماعی انسان ممکن می‌شود. به‌همین‌دلیل رمزگان دارای وجه تاریخی است، نوعی دانش انباشته و در همان حال پویای تاریخی است. ناگهان شکل نمی‌گیرد و ناگهان از بین نمی‌رود. هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید و دریافت و تولید متون را ممکن می‌کند (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. سجودی،۱۳۸۷: ۱۴۹ تا ۱۵۲).

6- Herbert Dryfus

7- Paul Rabinow

8- Sara Mills

9- repressive hypothesis

10- speech

11- polar

۱۲ـ نظریه‌ی خدایگان ـ بنده‌ی هگلی معتقد است که انسان‌ها همه طالب آرزوها و نیازهایی در زندگی هستند و درراستای آن کار می‌کنند. اما این آرزوها و نیازها با هم تداخل می‌کنند و انسان‌ها به‌ناچار بر سر به دست آوردن این آرزوها و نیازها جدال می‌کنند. در این جدال، همواره آنکه می‌هراسد، شکست می‌خورد و برای اینکه زنده بماند، به این تن می‌دهد که طرف پیروز شده، خدایگان او باشد و او بنده‌اش. از این به بعد، همه‌ی قدرت متعلق به خدایگان است. خدایگان همه‌ی این قدرت را اعمال می‌کند و بنده هم همه‌ی این قدرت را تحمل می‌کند (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. هگل، ۱۳۵۴). اما از نظر فوکو، هرچند همواره هرم قدرتی در روابط اجتماعی وجود دارد و همچنان در جامعه افرادی از قدرت بیشتر و افراد دیگری از قدرت کمتر برخوردارند، یعنی به اصطلاح، همواره عده‌ای بالادست و عده‌ای زیردست هستند، اما قدرت در عین حال، همیشه ماهیت شبکه‌ای‌اش را هم در جامعه حفظ می‌کند. مثلا همواره زیردستان روش‌هایی دارند برای اینکه قدرت خود را به رخ بالا دست بکشند. با این روش‌ها فرد پایین‌دست در مقابل قدرت بالادست، از خود مقاومت نشان می‌دهد. در آینده مثال‌هایی در این زمینه بیان خواهد شد. *اسکات* در همین زمینه به نسخه‌های پنهان بی‌قدرتان که در برابر قدرت‌مندان در آستین دارند، اشاره می‌کند. مثلا از این سخن می‌گوید که بردگان آمریکایی در ظاهر و جلوی روی اربابان خود از اوامر آنها اطاعت می‌کردند، اما بعدا با اعمالی چون دله دزدی، قاچاق و معطل گذاشتن امور، نسخه‌ی پنهان مقاومت خود را در مقابل اربابان به اجرا می‌گذاشتند (ر.ک: میلز، ۱۳۸۹: ۷۱ و ۷۲). *میلز* مثال دیگری در زندگی روزمره و معمول را در کتاب **گفتمان** مطرح می‌کند: اینکه چگونه یک منشی با روشی که حین گفت‌وگو با رئیس‌اش، در پیش می‌گیرد، به چانه زنی در روابط قدرت با رئیس خود روی می‌آورد. در اینجا رئیس مجبور می‌شود به گونه‌ای دستورش را مطرح کند که انگار دارد مقداری از قدرتش را به منشی تفویض می‌کند و منشی به گونه‌ای

اجرای دستور را می‌پذیرد که انگار دارد مقداری از قدرت رئیس را تصاحب می‌کند! (برای مطالعه‌ی بیشتر، ر.ک: میلز، ۱۳۸۸: ۵۳ تا ۵۵). اوج این مقاومت، مقاومت افراد انقلابی در مقابل رژیم‌های سرکوب‌گر است. فرد انقلابی مسلما می‌داند که انقیاد در مقابل رژیم سرکوب‌گر از مقاومت در مقابل آن آسان‌تر است، با این وجود باز هم مقاومت می‌کند (ر.ک. میلز، ۱۳۸۹: ۷۰).

13- discourse

۱۴ـ هریک از رفتارهایی که میان ارباب و بنده یا رئیس و منشی، در پی‌نوشت ۱۲ بیان شد، یک گزاره از گفتمان رابطه میان ارباب و بنده یا رئیس و منشی تلقی می‌شود.

15- episteme

۱۶ـ به نظر هگل، عقل، گوهر جهان است و جهان را راه می‌برد. هر آنچه در جهان روی می‌دهد، متناسب است با طرحی کلی که ماهیتی عقلانی یا معقول دارد. هگل برای تبیین چگونگی حکومت عقل بر جهان به مفهوم روح متوسل می‌شود. هرچند موضوع فلسفه‌ی تاریخ از دیدگاه هگل، تاریخ جهانی است و جهان هم ماده دارد و هم روح، از نظر هگل آنچه اساسی است، روح و سیر تکامل آن است. تاریخ جهان جریانی است که در آن روح به خویش، در مقام آزادی، آگاهی کامل می‌یابد. روحی که در تاریخ، موضوع سخن است، روحی است هم کلی و هم متعین؛ و این همان روح قومی یا ملی است. هر روح ملی در یک دولت مجسم می‌شود و مرحله‌ای در زندگی روح جهان است. روح جهان هم برایندی است از تأثیر متقابل روح‌های ملی. از درون این دیالکتیک روح کلی برمی‌خیزد. روح جهان توسط شور و شوق افراد جهان –تاریخی به پیش رانده می‌شود. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. هگل،۱۳۳۶)

۱۷ـ هر جامعه‌ای می‌خواهد واقعیت را با شیوه‌های کمابیش منطقی و منسجم درک کند و از ارزش‌های منظم و نظام‌مند خود محافظت نماید. این شیوه‌ها و ارزش‌ها شالوده‌ها و مراکز خود را می‌سازند و اغلب ساختارهای مستحکمی قلمداد می‌شوند که بخشی از یک نظام بسته هستند. اگر وجود یک مرکز را مفروض بینگاریم، باید سایر شیوه‌های نگرش به واقعیت را نادیده بگیریم، واپس بزنیم یا به حاشیه برانیم. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. مکاریک،۱۳۸۸: ۲۸۵ تا ۲۸۹.

18- Charles Bressler

19- Renaissance Self-fashioning

20- Stephen Greenblatt

21- Roman Selden

22- Peter Widdowson

23- linear

24- teleological

25- historicity of text

26- texuality of history

۲۷ـ آجودانی، البته بعدها و در کتاب *هدایت، بوف کور و ناسیونالیسم*، این اشتباه مقاله‌ی قبلی خود را تصحیح کرده، به این نکته اشاره می‌کند که دختر اثیری، یعنی لکاته‌ی دوران بعد از حمله‌ی اعراب به اراده و خواست و میل خودش، خود را تسلیم قاری یا پیرمرد خنزرپنزری می‌کند. ر.ک: آجودانی، ۱۳۸۵: ۱۰۶.

مطالعه‌ی وجوه پدیدارشناسانه‌ی شخصیت دراماتیک رند در اشعار حافظ، براساس آرا هایدگر و تطبیق با درام فرستاده، نوشته‌ی گابریل مارسل

رامین حیدری فاروقی
محمدرضا شریف‌زاده (نویسنده مسئول)
سیدمصطفی مختاباد
اسماعیل بنی‌اردلان

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۱۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸

مطالعه‌ی وجوه پدیدارشناسانه‌ی شخصیت دراماتیک رند در اشعار حافظ، براساس آرا هایدگر و تطبیق با درام فرستاده، نوشته‌ی گابریل مارسل

رامین حیدری فاروقی
دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران

محمدرضا شریف‌زاده
دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحدتهران مرکزی، تهران، ایران

سیدمصطفی مختاباد
استاد، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

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

این مقاله مستخرج از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی دکتری رامین حیدری‌فاروقی با عنوان اصالت و زیبایی در نقد تناقض و خلق تناسب اگزیستانسیل، از منظر هستی‌شناسی گابریل مارسل و خواجه شمس‌الدین محمد شیرازی در رشته‌ی فلسفه‌ی هنر دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکزی با راهنمایی دکتر محمدرضا شریفی‌زاده و مشاوره‌ی دکتر اسماعیل بنی‌اردلان و دکتر سیدمصطفی مختاباد است.

چکیده

رند قلندر مشتاق ملامت اغیار، امکان یکه‌ای برای خلق درام استعلایی ایرانی است. *حافظ*، دراماتورژی نمونه است و از تیپ، شخصیتی متمایز می‌سازد که پیوسته آشنا و غریب است؛ *حافظ رند* را بازتولید و باز تعریف می‌کند و از این منظر می‌توان او را متفکری هنرمند با روحیه‌ی اگزیستانسیالیستی دانست. اگر بخواهیم شعر *حافظ* را با درام مقایسه کنیم، شعر او درام استعلایی، نقلی، تأملی و تعاملی‌ست. این درام استعلایی، شخصیت‌محور و شاعرانه است. *رند*، از خوشنودی خلاق، در برابر رنج و ملال زیستنی که می‌تواند وحشت‌افزا و ترسناک باشد، تجربه‌ای بدن‌مند و تنانه دارد.

درام شاعرانه یا شعر دراماتیک دیالوگی است از سنخ اگزیستانس موجود فردیت‌یافته با بارقه‌هایی از حضور برای درک وجود انسانی که حرص تسخیر جهان را ندارد و مایل است آن را در خود کشف کند. شعر اگر حافظانه باشد، فیلسوف اگر هایدگر باشد و درام‌پرداز، اگر *گابریل مارسل* باشد، می‌شود پرسید: درام اگزیستانسیال چرا درامی شاعرانه و مناسب برای فرارفتن است و چگونه سوابق ما در این زمینه قابل اتکاء است؟ و البته می‌توان شواهدی برای مطالعه‌ی تطبیقی فراتاریخی در اختیار گرفت که به هرمنوتیک حضور معطوف می‌شود.

بررسی تبارشناسانه و تطبیقی پدیدارهای موجود در تحلیل *هایدگر* از شعر در مثال *هولدرلین*، *رند* و گناه و اصالت زیبایی به روایت *حافظ* و درام فلسفی به نقل از دیالوگ *مارسل و پل ریکور*، مبنای این پژوهش است.

حافظ، با ترسیم چالش‌های جهان زیسته‌ی خود، درام حافظانه را بر بستر اسطوره‌ی آفرینش و درام گناه مقدر، بنیان می‌نهد و شخصیت *رند* را در قواره‌ای فراروونده به فرهنگ ما معرفی می‌کند؛ و این *رند* است که می‌تواند بار سنگین تاسیس درام استعلایی ایرانی را به دوش بکشد.

این پژوهش براساس این فرضیه که «شخصیت *رند* در اشعار *حافظ* با توجه به ویژگی‌های ساختاری و محتوایی، می‌تواند بستر تولید ساختاری و به‌ویژه بن‌مایه‌های ژرف‌ساختی بسیاری را در اختیار درام ایرانی قرار دهد»، در پی پاسخ به این پرسش‌های اساسی است که: «چگونه می‌توان از بنیان‌های فلسفی شعر *حافظ* برای تولید محتوای دراماتیک استفاده کرد؟» و «اساسا چه مولفه‌ها و ویژگی‌هایی از شخصیت‌پردازی *رند* را می‌توان در ایده‌پردازی، خلق و تولید شخصیت‌های دراماتیک مورد استفاده قرار داد؟»، «ظرفیت‌ها و مولفه‌های شعری شعر حافظ چگونه می‌تواند بن‌مایه‌های اندیشگانی درام امروز ایرانی را ارتقا دهد؟» و بلاخره این پرسش مهم که «چگونه می‌توان پیوندی تنگاتنگ بین اندیشه‌ی فلسفی و اندیشه‌ی دراماتیک ایجاد کرد؟».

براین‌اساس، این پژوهش ضمن انتخاب درام *گابریل مارسل* به‌عنوان نمونه‌ی موردی، درپی این است تا حرکت از فلسفه به شعر و از شعر به درام را مورد مطالعه و تحقیق قرار دهد. در این مسیر آرا *هایدگر* به عنوان بنیان نظری پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و همچنین مبنای فلسفی خلق درام *گابریل مارسل* الگویی‌ست که در فرآیند تحقیق الگوهای لازم را در دسترس محقق قرار می‌دهد. این پژوهش همچنین سعی دارد تا به شیوه‌ی تطبیقی-تحلیلی با استفاده از روش‌های کتاب‌خانه‌ای و منابع موجود به اهدافش دست یابد.

واژگان کلیدی: رند، درام شاعرانه، استعلایی، حافظ، اگزیستانسیالیسم، هایدگر، مارسل، ریکور

۱ـ درآمد

این تحقیق از مسیر توجه به رویکرد *هایدگر* در تبیین «شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی» و «مصاحبه‌ی *پل ریکور* با *گابریل مارسل*»، درباره‌ی زیست‌جهان او، به سراغ درام حافظانه می‌رود که برآمده از سنت حکمی ریشه‌دار ایرانی است. بروز انضمامی مکاشفات استعلایی *حافظ* به‌عنوان یک شاعر ایرانی مسلمان و تمنای شاعرانه‌ی *مارسل* در مقام یک فیلسوف فرانسوی کاتولیک با مشرب اگزیستانسیال که نمایشنامه‌نویس و موسیقی‌دان است در قالب مطالعه‌ی تطبیقی دستمایه‌ی کار این پژوهش قرار گرفته‌است. هدف اصلی پژوهش نیز با نیت دستیابی به درامی مبتنی بر مناسبات فکری و فرهنگی ایرانی، واکاوی مختصات درام استعلایی متناسب با احوال مخاطب معاصر هنرهای‌نمایشی در ایران است. انتخاب شاعر ایرانی در کنار *هایدگر* و *مارسل* هم به این دلیل انجام شده که هر سه در حضوری فراتاریخی هم‌افق‌اند و هرکدام به شیوه‌ی خود خواسته‌اند تجربه‌ای رازآمیز و البته کدگذاری شده توسط تأویلات میراثی فرهنگ بشری را تکیه‌گاه قرار دهند، اما در متن یک میراث فلسفی یا دینی یا تاریخی، محصور نمانند و خواسته‌اند تا از قید جزمیت رها شوند، آزاد باشند و از آن‌چه سهم تمدنی آنهاست برخوردار شوند تا جهان خویش‌فرمای خود را بسازند و به این ترتیب است که می‌توانند، از منظر تجربه‌ی معنایی شخصی خود، مکاشفاتشان را با طیفی هرچه وسیع‌تر از مخاطبان درمیان بگذارند. آنها امکان و احتمال ملاقات و معاشرت با راز را برای خود طوری صورت‌بندی می‌کنند که نسبتی حیرت‌انگیز میان فردیت و جمعیت برقرارمی‌کند.

در جهان شعری، بنای روایت، خشت به خشت هم معنا می‌دهد و هر مصراع و بیت، خود به تنهایی، محل وقوع ماجرای شکل‌گیری موقعیتی دراماتیک است که به یادآورنده، برانگیزاننده، تأمل‌برانگیز و مشوق باشد. این رویکرد باعث می‌شود متفکر، در تعلیق پایانی مرگ‌آور و قطعی، توانش را از کف ندهد و در شبکه‌ی سیال رابطه‌های خلاق، از تاریخ به فراتاریخ سفر کند. حتی اگر چون *هایدگر*، هستن را اودیسه‌ای رو به مرگ بداند. به‌زعم *هایدگر*، سرآغاز کار هنری، شروعی مجدد برای رخداد حقیقت با تعریف ورود نیرویی تازه به تاریخ است. هنر برای او رویدادی است که می‌تواند از دوره‌ی تاریخی‌اش مهم‌تر باشد، چون مبنا آفرینش است؛ باور به شوق رهگشای مشارکت خلاق در هستی است. *مارسل* و *حافظ* هم می‌توانند نمونه‌ای مثالی باشند برای برقراری مراوده‌ای هم‌سنخ با خوانش *هایدگر* از *هولدرلین* و در تمنای وسعت‌دادن به حضور در هستی، روی زمین و در فاصله‌ی ارتفاع جذبه‌ی آسمان.

تعریف *هایدگر* از تفرج در هستی، شباهتی بسیاری با مشرب *رند حافظ* و انسان رهیده از کارکردمداری *مارسل* دارد. هنر از نظر *هایدگر*، آفرینندگی خودمختار است و بیش از آن است وقتی که شعر است. چون شعر، شاعر را با خود در مسیر مکاشفه‌ای با پایان باز و مستمر از پرسش‌های هستی‌شناسانه و بازی خلاق با پاسخ‌های درآمیخته با ایهامی ناگزیر قرار می‌دهد که می‌شود ما آن را در تئاتر شاعرانه‌ی به سوی استعلاء جست‌وجو کنیم. *هایدگر* بر این باور است که کارهایی که ما را در محدوده‌ی فکری فارغ از امکان گشودگی قرار می‌دهند، راه‌ها را به گذرگاه‌های صعب و سخت و مسدود می‌برند؛ این همان تعریفی است که *مارسل* از انسان کارکردمدار دنیای مدرن دارد و *حافظ* از هر آن‌کس که *رند* و عاشق نیست و مسیر قلندری یکه و فردیت منفرد حاصل از اگزیستانس را نمی‌شناسد.

سفر شاعرانه در اقلیم استعلاء، رو به امید و گشودگی است. حتی وقتی ماجراهای تهدید و تهاجم، امکان وقوع محتمل انواع بن‌بست‌های عقل را به رخ می‌کشند. این مقاله به توصیف و تفسیر پدیدارشناسانه‌ای از هرمنوتیک حضور تکیه دارد و به تحلیل موقعیت شکل‌گیری

شعر اشاره می‌کند؛ ویژگی‌های نمایشی آن در روایت از تجربه‌ی اگزیستانس را برمی‌شمرد و ساختار و سامان شاعرانه‌ی درام اگریستانسیال را به مثابه شعر تبیین می‌کند تا به کار رشد کیفی درام استعلایی این سرزمین بیاید.

بیان مسئله

پرسش رایج این است که آیا می‌شود درامی خلق کرد که شخصیت‌ها، رویدادها و موقعیت‌های دراماتیکش، طیف وسیعی از مخاطبان ایرانی با مشخصات فرهنگی، فکری و دینی را دربربگیرد؟ *حافظ* با خلق شخصیت *رند* در دیوانش این خواست را عملی کرده، از میان انواع تنگناهای فقهی و عرفی و سیاسی به سلامت گذشته و وسیع‌ترین دامنه‌ی مخاطب را به خود خوانده است. او سنتی گاه متناقض و متعارض را با مهارت‌های ذوقی و زیبایی‌شناسانه در خلق موقعیت‌های خیال‌انگیز چندوجهی، در ساختاری منسجم و درعین‌حال سیال جا داده است. روشن است که *حافظ* شاعر است و تصویرسازی ادبی، رهاتر از عینیت بصری درام روی صحنه است و جنس ایماژ و ایهام و صنایع نظیر و نقیض در آن متفاوت است. پس چگونه می‌شود به تکرار قدری از این سازوکار در هنرهای نمایشی امیدوار بود؟ *گابریل مارسل*، به عنوان فیلسوف موسیقی‌دان دین‌مداری که نمایشنامه‌های اگزیستانسیالیستی‌اش به بحران هویت معنوی انسان کارکردمدار مدرن می‌پردازد و خود را متفکر دینی در آستانه می‌داند، شاید بتواند مثال‌هایی عینی را از تبدیل ایده به اجرای نمایشی تأملی و استعلایی در اختیار ما بگذارد. او معتقد است جهان آثار نمایشی‌اش به او از آن‌چه در فلسفه مد نظر دارد نزدیک‌تر است. *مارسل* در نوشته‌های فلسفی و سخنرانی‌های پر شمارش، رویکردی فلسفی را عرضه می‌کند که از نظر او جز با مثال‌های عینی قابل تبیین نیستند. تحرک دراماتیک امثال و حکم *مارسل* در نمایشنامه‌هایش، او را بیشتر از گرفتار آمدن در ایسم‌های فلسفی پیش می‌برد.

حرکت از مسئله به راز و تفکر اولیه به تفکر ثانویه از مهم‌ترین زیرساخت‌های تحلیلی *مارسل* هستند که فهم ما از تعریف شاعرانگی از منظر *هایدگر* به کارآیی آنها در درک زیرساخت‌های درام شاعرانه خواهد افزود. این تجهیزات، امکانات صورت‌بندی فنی پاسخ به پرسش‌های پژوهش را فراهم می‌کنند تا با درکی از مفاهیمی چون امید، راز، وفاداری و زیستن درآستانه‌ی *مارسل*، به کار تحلیل جهان شعری *حافظ* بپردازیم. دنیایی متکی بر سنتی ملی و دینی و البته مستقل، به معنای اتکا بر تجربه‌ی زیسته‌ی شاعری که به زبان امروز، اگزیستانسیالیست خطاب شده و خالق دو دستاورد دراماتیک است. اقتباسی آزاد از اسطوره‌ی آفرینش و مفهوم انواع و مراتب گناه؛ به‌علاوه‌ی طراحی و اجرای دامنه‌داری از شخصیت *رند* که برخوردی دراماتیک با سنت را در برداشتی واجد اگزیستانس و فردیت‌یافتگی قهرمانانه، عینیت می‌بخشد. قهرمان درام اگزیستانسیال، در مسیر رهایی از تنگنای مسئله به افق گشودگی دسترسی به معنا قهرمان می‌شود تا ارزیابی مجدد ارزش‌ها ممکن و جذاب و محرک باشد و ذوق و شوق زیستن، باورپذیر شود.

فرض ما این است که ریخت‌شناسی روایت خلق انسان رانده شده‌ی آمده از **تورات** و **انجیل** و *رند* برساخته‌ی سنت تصوف و عرفان ایرانی که پر از کشمکش تناقض‌هاست، زمینه‌ی تشکیل درام استعلایی *حافظ* است و می‌تواند نمود معاصری از درام نمایشی پیدا کند؛ درامی رو به گشودگی و امیدوارکننده که طیف وسیعی از مخاطبان ایرانی را دربرمی‌گیرد و مهم‌تر از این خوراکی فرهنگی را که خورند این جامعه است با ابزار هنر در اختیارشان قرار می‌دهد.

شاعرانگی در پارادایم حافظانه، تحول‌خواهی اجتماعی از طریق آگاهی عاطفی و عقلی

انسان عاشق زیبایی و گشودگی و امید است. انسان‌شناسای جلوه‌گر، مشتاق شفقت و مفاهمه است و برای همدلی و همذات‌پنداری به درام وارد می‌شود، نه برای بیان احکام آمده از عادت‌های سخت و رسوب کرده.

مارسل و *حافظ* هردو استاد دعوت به پرسش‌ها و چالش‌های سقراطی‌اند و با ایستادن بر مرز و آستانه‌ی جدال امید و ناامیدی، ایمان و کفر، زمین و آسمان، به شکلی رندانه بار امانت می‌کشند؛ اما نمی‌خواهند زیر بار قالب و قواره و الگوهای مطلق، طراوت و چابکی درام خیال را از آن بگیرند و روندگی‌شان را از خود سلب کنند.

مسئله این است که چطور ممکن است ما گاهی مکررات روزمره‌ی میانمایه‌ی مرسوم در زندگی عادی را باور نمی‌کنیم اما، می‌توانیم بنا به شروطی، امر دور از منطق رایج زندگی را در دنیای استعاری اساطیر شعری باورکنیم؟ گویا اعتماد به راوی، ارجاعات سرنمونی، شگفتی‌زایی ناشی از مهارت‌های بیانی و زبانی و در نتیجه احوال زیبایی‌شناختی اثر، می‌تواند موثر افتد و در نهایت، جهانی خودبسنده شکل بگیرد که بتوان به آن تعلق خاطر پیدا کرد و خود را به آن سپرد. شعر به عنوان هنر، دارای فضیلت عاطفی حیرت‌انگیزی است. حیرانی، تخصص روحیه‌ی عرفانی شاعرانه است! چگونگی رابطه‌ی تعادلی، تقابلی یا تعاملی جهان شعری، با باورپذیری متکی بر صدق متکی به تطابق فرق دارد. در شعر *حافظ* ما با ساخت جهان مثالی از واقعیت روزمره، روبه‌رو هستیم که با تکیه بر اصالت زیبایی و ارجاعات سرنمونی، طوری است ورای اطوار و از این‌رو عارفانه قلمداد می‌شود که از نظر جمال‌شناختی، حیرت‌انگیز و برانگیزاننده است؛ اگرچه خود را مسئول حل تناقض‌های معرفت‌شناختی نمی‌داند و به حکمت شاعرانه مجهز است که در آن صورت بر معنی، اولویت دارد.

دامنه‌ی موضوعی این پژوهش بر فهم و نقد روش و رویکرد *گابریل مارسل* برای خلق درام فلسفی استعلایی و مطابقت آن با جهان دراماتیک در شعر *حافظ* متمرکز است. درام *مارسل* لحنی شاعرانه و پایانی باز دارد که برآمده از تعلق او به مفهوم حقیقت، شعر و گشودگی نزد *هایدگر* است. در تحلیل پیش‌رو، شناخت و سنجش شیوه‌ی پیشنهادی *مارسل* برای توجه به درام و تبیین ظرفیت رند به‌عنوان قهرمانی برای درام استعلاییِ ایرانی مدنظر است.

دامنه‌ی پژوهش

دامنه‌ی پژوهش حاضر در سه عرصه قابل تعریف است:

الف: دامنه‌ی موضوعی: بخش مهمی از اگزیستانسیالیسم براساس درام اگزیستانسیال معرفی شده است. شعر، اساس هویت فرهنگی ما و *حافظ*، آخرین، نزدیک‌ترین و ملموس‌ترین زمینه‌ی دسترسی به این سنت است. *حافظ*، زندگی و روایتی حضوری از زیست‌جهانش را در شعر خود تصویر می‌کند. شعر او بیشترین دامنه‌ی مخاطب را به خود اختصاص داده است و از تاریخ به فراتاریخ هویت ایرانی سفر کرده است. *حافظ*، جهان اثر خود را براساس درام آفرینش و کشمکش *آدم* و *فرشته*، *رند* و *زاهد* سامان داده‌است.

گابریل مارسل به‌عنوان فیلسوف متکی به آموزه‌ی راز مسیحی و نویسنده‌ای صاحب نمایشنامه و درام‌پردازی فلسفی، در افق روایت *هایدگر* از شعر و هرمنوتیک حضوری امکانی هم افق با رویکرد *حافظ* است. او در گفت‌وگو با *پل* ریکور از درام و فلسفه‌اش و فرایند تبدیل ایده به اجرا در تجربه‌ی اگزیستانس می‌گوید.

از سویی می‌توان گفت که لازم است شیوه‌هایی برای دسترسی به ایده و ساختار نمایشی متناسب با آن برای ادبیات نمایشی ایرانی معرفی شوند. این مقاله براساس معرفی وجوه

دراماتیک شخصیت رند در درام حافظانه می‌کوشد، نشان دهد که شخصیت قهرمان در درام‌استعلایی ایرانی چه نمی‌تواند باشد و چگونه می‌تواند بار تجربه‌ی استعلایی در خلق موقعیت تحقق درام شاعرانه را به دوش بکشد.

ب: دامنه‌ی مکانی:

ادبیات عرفانی *خراسان*، مکتب *سعدی شیرازی* و آن‌چه به *حافظ* می‌رسد، در *ایران* و اگزیستانسیالیسم متکی به زادبوم هایدگری در *آلمان* و جغرافیای معنوی درام استعلایی در فرانسه، دامنه‌ی در دسترسی از مثال‌ها و تأویل‌ها را در اختیار پژوهش قرار می‌دهند.

ج: دامنه‌ی زمانی: در مکتب شرقی ایرانی، از قرن ۲ تا ۸ هجری قمری بزرگترین تحول هویتی ما حرکت از قطعیت احکام منطق و کلام به سیلان روحی شخصیت پرسش‌گر منتقد رخ می‌دهد. در غرب، تولد جوهری و رسمی اگزیستانسیالیسم از جنگ جهانی اول تا پس از جنگ جهانی دوم و دوره‌ای که *سارتر* و *مارسل* دو شکل از مواجه شدن با جنگ عریان را به‌عنوان مبنای تجربه‌ی اگزیستانسیل به کار بستند و هردو به جوانب فلسفه‌ی *هایدگر* معطوف بودند، روند دیگری انتقال از حکم به پرسش خلاق انسان جسور فردیت یافته است که حق دارد مسئولیت‌هایش را از نو تعریف کند و این ذاتا دراماتیک و چالش بنیادین رهایی از دوگانه‌های تحمیلی سوژه و ابژه است. بحران درام استعلایی ایرانی به‌ویژه در سینمای ایران، ناشی از کمبود دسترسی به شیوه‌های پدیدارشناسانه‌ی لازم برای تأمین فضای تحقق امکانات و جسارت تالیف است.

پیشینه‌ی تحقیق

در چالش پیش‌رو، اگرچه در گستره‌ی وسیع حافظ‌پژوهی به شکل جداگانه بر ویژگی‌های شعر *حافظ* و زیست‌جهان فکری او مطلب فراوان است اما از منظر درام و در تطبیق با نمونه‌ای از درام‌پردازی فلسفه‌ی استعلایی، به جز چند مورد اندک، تحقیقات قابل‌توجهی نمی‌توان یافت.

عالیه سرمدی و سعید گودرزی در تنها مقاله‌ای که به‌صورت مستقیم به جنبه‌های دراماتیک شعر *حافظ* پرداخته است، تحت‌عنوان **کارکردهای شعر نمایشی در ادبیات هنری ایران با رویکرد به گونه ادبیات نمایشی** (کد COI مقاله: CEAE01-318) که در سال ۱۳۹۳ در کنفرانس بین‌المللی مهندسی، هنر و محیط‌زیست ارائه شده است، چارچوب مفهومی شعر نمایشی و جایگاه نوعی آن را از جنبه‌ی جهانی مطرح نموده‌اند و سپس با پرداختن به ماهیت شعر نمایشی در ادبیات هنری ایران، قابلیت‌ها و توانش‌های آن در بهره‌برداری کاربردی را مورد مطالعه قرار داده‌اند.

منصوره محمودی و *محمدرضا ریخته‌گران* در مقاله‌ی **ارتباط با دیگری از دیدگاه *گابریل مارسل* و بازتاب آن در نمایش فهم** که در شماره‌ی ۳۹ فصلنامه‌ی فلسفه‌ی تحلیلی، بهار و تابستان ۱۳۹۷ منتشر شده است، مفهوم دیگری در آثار *مارسل* را مورد مطالعه قرار داده‌اند. همچنین *منصوره محمودی* در رساله‌ی دکتری با عنوان **بازتاب فلسفه‌ی اگزیستانس در نمایشنامه‌های *مارسل*** که به راهنمایی *محمدرضا ریخته‌گران* و مشاوره‌ی *اسماعیل بنی‌اردلان* انجام شده، به جنبه‌های فلسفی نمایشنامه‌های *مارسل* پرداخته و بازتاب اندیشه‌ی اگزیستانسیالیستی در آثار *مارسل* را مورد مطالعه قرار داده‌است.

به جز این، مقالات و تحقیقات درباره‌ی *مارسل* و آثار نمایشی او محدود است که به‌دلیل عدم ترجمه‌ی همه‌ی نمایشنامه‌های او وجه نمایشی کارها عموما مدنظر نبوده است. در پژوهش حاضر، گفت‌وگوی *پل ریکور* با *گابریل مارسل* درباره‌ی نمایش‌های او و همچنین

نمایشنامه‌ی **فرستاده** به‌صورت اختصاصی ترجمه شده و مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

چهارچوب‌نظری

هرمنوتیک به‌عنوان موضوع شناخت و تحلیل فلسفی یا تلاش برای فهم تفسیرگرایانه‌ی متن، جریان پرسابقه‌ای در پژوهش عصر مدرن است. در فهم متن از طریق نوشته و تبارشناسی آن هم دست‌کم، کتاب **عرفان و رندی در شعر حافظ** *داریوش آشوری* مرجع جامعی است اما کندوکاو پدیدارشناسانه در شناسایی فرایند شخصیت‌پردازی *رند* به‌عنوان الگوی موفق قهرمان درام استعلایی، نیازمند بهره‌گیری از منابعی است که فرضیه‌ی شاعرانه بودن لاجرم درام استعلایی را در رویکردی اگزیستانسیال پشتیبانی کند. تعریف *هایدگر* از شعر و هرمنوتیک حضوری و نسبت زیستن جهان فلسفی‌هنرمند با درام‌استعلایی نزد *گابریل مارسل*، منابع پشتیبان این پژوهش هستند تا تفسیر برگرفته از اهمیت اصالت زیبایی نزد صورت‌گرایان روس.

اگرچه این جستار، ضرورتا به تعابیر مختلف و رویکردهای اصلی برای شناخت حافظانگی می‌پردازد و آن را تبارشناسی می‌کند اما نگاه پدیدارشناسانه به جوانب شخصیت‌پردازی تجربه‌ای وجودی در شخصیتی به نام *رند* که کاملا در دنیای امروز قابل بازسازی نمایشی است، محدوده‌ی تحقیق حاضر است. آسیب‌شناسی عدم جذابیت قهرمان تک‌ساحتی درام نصیحت‌گر و ملال‌انگیز ناشی از معاشرت با او ذیل تعریف *رند* و جوانب و ظرفیت‌های این قهرمان سرکش و طغیان‌گر *حافظ*، صورت می‌پذیرد. *رند حافظ*، انسانی زنده، چندوجهی، منتقد، مبتکر، مستقل و مبرا از وابستگی به داوری عرفی است و اگرچه شخصیتی منحصر دارد، از توان برقراری دیالوگ با تمنای جمعیت کثیر و متنوع برخوردار است و مخاطبانش را از طریق تجربه‌ای ملموس و حسانی با آستانه‌ی پر جذبه‌ی گذر از مرزهای محدوده‌ی تاریخ‌مند به فراتاریخ هرمنوتیک حضور، آشنا می‌کند.

۲ـ فلسفه‌ی درام و درام فلسفی در زیست‌جهان *گابریل مارسل*

مارسل، خود را متعلق به جهان روایت نمایشی می‌داند، فلسفه‌ی بدون مثال ملموس را انتزاعی فرار و گزاره‌ی ناکارآمد قلمداد می‌کند. قبل از انتشار آثار مهم فلسفی *یاسپرس* و هایدگر، *مارسل* در مقاله‌ی **وجود و عینیت** (۱۹۲۵) و در یادداشت‌های روزانه‌ی مابعدالطبیعه خود موضوعات بسیاری را در فلسفه‌ی فرانسه مطرح کرد که بعدها موضوعات اصلی اگزیستانسیالیسم شد. انتقاد *مارسل* از ایده‌آلیسم و دفاع او از ایمان، همانند انتقاد *کرکگور* از *هگل* است. البته *مارسل* قبول نمی‌کند که ایمان نوعی جهش غیرعقلانی است یا فرد در ایمان خویش تنها می‌ماند. هایدگر و *مارسل* در جست‌وجوی آن هستند که «وزن وجودی را به تجربه‌ی بشری بازگردانند و با این کار، قسمت اعظم منطقه‌ی واحدی را می‌کاوند» (مارسل، ۱۳۹۵: ۶ و ۷). دیدگاه *مارسل* و هایدگر در تعریف نسبت حقیقت و زبان یا شاید بتوان گفت اهمیت بیان در انکشاف حقیقت و رویت ناپوشیدگی، هم‌سنخ و هم‌افق است اما در هستی‌شناسی *مارسل*، تحقق و فعلیت، سهمی سرنوشت‌ساز در درک ایمانی از خدا به‌عنوان حضور مطلق دارد. خدا برای *هایدگر*، به ساحت لوگوس پیشاسقراطی یونانی متعلق است و صراحت دینی *مارسل* را ندارد و بیانش در دوره‌ی متاخر و در تبیین شعر، به تفسیر و تعبیری شاعرانه از خدا نزدیک است؛ یک وجود جاری شامل. *مارسل* برای بار نخست از واژه‌ی اگزیستانسیالیست در بیان رویکرد *سارتر* استفادهَ کرد اما جهان سارتری را ناامید می‌دانست و باوجود اهمیت بنیادین وجوه فلسفه‌ی اگزیستانس در تفکرش، دوست نداشت فیلسوف اگزیستانسیالیست خوانده شود، حتی اگر پسوند مسیحی یا کاتولیک یافته باشد. روحیه‌ی مراجعه‌ی *مارسل* به جهان مقدس مسیحی با عملکرد *حافظ* شباهت دارد؛ *حافظ* با

مسیحیت آشنا بود و انعکاس اسطوره‌ای مسیح در شعرش، نوعی تلقی تجربه‌ی اگزیستانس از امکان مسیح شدن است: «فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید / دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد» (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۵۲).

گشودگی و پایان باز شخصیت و ماجرای درام استعلایی در پرتو تجربه‌ی اگزیستانس، بنیاد فرضیه‌ای‌ست که در آن میان مکاشفات حضوری شاعر در افق شرق و غرب، استنباط‌های هم‌سنخی وجود دارد. *هایدگر*، هرمنوتیک را آشکارگی معنای هستی بر آدمی می‌داند و بر این باور است که این انسان نمایشگر هستی در جایی و به منزله‌ی کسی، در پرتو درک شاعرانه، درخواهد یافت همیشه چیزی برای گشودگی هست؛ چیزی که می‌تواند دگرگون شود و چنین خواهد شد. مسئله‌ی اصلی *هایدگر*، تأویل هستی است و این موجب می‌شود او پدیدارشناسی را در گوهر خود همان هرمنوتیک بداند و شعر، موضوع و روش چنین درک و تفسیری است.

دعوت به خوانش مجدد، از ویژگی‌های فلسفه است که ازَ این‌نظر به شعر می‌ماند که از اساس برای خوانش مجدد است. در تلقی هایدگری از مفهوم شعر، این مهم به رخ کشیده می‌شود تا حقیقت اصیل رو به گشودگی، زمینه‌ساز تفرجی شاعرانه در هستی باشد: چنان‌که بتوان در آن سنجید، ساخت و سکنا گزید. «ساختن اصیل تا آنجا پدید می‌آید که شاعران هستند، شاعرانی که در معماری ساختار سکونت، سنجش‌گرند» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۷۲).

دعوت به مشارکت رازآمیز در هستی به روایت *مارسل*، وابسته به مثال‌هایی از زندگی روزمره است که در جزئیات بتوانند کلیات تجربه‌ی استعلایی را به دوش بکشند. سنتی که *حافظ*، نماینده‌ی منش و روش ایرانی آن است. او نمونه‌ای از ایجاد تعبیرات و شواهد آسمانی بر زمین است. بحث آسمان و زمین *هایدگر* در تحلیل هرمنوتیک او از شعر *هولدرلین*، ظرفیت زیادی برای شناخت روش *حافظ* و تجربه‌ی شخصی و شکل استفاده‌اش از فضاهای در دسترس دارد. او برای خلق تجربه‌ی مثالی و اصطلاحا آسمانی، از جزئیات روزمره و مثال‌های عینی ملموس زندگی‌اش بهره می‌گیرد. موسیقی و خرابات و زیبایی معشوق بدن‌مند و عشق تنانه و میرا برای بیان مشکل اجتماعی تزویر و مردم‌آزاری و نان‌به‌نرخ روز خوردن، واریاسیون می‌کند و میان زمین و آسمان، عادت را به چالش می‌کشد و امکانات هستندگی تحول‌خواه اگزیستانسیل را فرامی‌خواند و دردسترس قرار می‌دهد. آیا با زبان شعری می‌شود از فلسفه گفت؟ اگر بخواهیم به آنچه که در این تحقیق به‌دنبال آن هستیم بپردازیم، این پرسش مطرح می‌شود که ژرف‌ساخت فلسفی شعر ایرانی را چگونه می‌توان وارد درام کرد؟ شاید این پرسش هم پیش بیاید که اساسا درام برای غنای ژرف‌ساختش چه نیازی به شعر دارد؟ پاسخ این پرسش پیشتر، به نوعی در اهداف و بیان مسئله آمده است. شعر ابزار بیان ایرانی است. ابزاری که تفکر و اندیشه و عرفان و فلسفه ایرانی را در خود نهفته دارد و در طول قرن‌ها به بهترین شکل ابزار و روش بیان آن را شناخته است. بنابراین بخشی از وام‌گیری درام ایرانی برای نزدیک شدن به سلیقه و اندیشه مخاطب ایرانی می‌تواند شعر باشد و در این مسیر چه شعری بهتر از شعر *حافظ*! پس این تحقیق ضمن بیان روش ارتباط اندیشه در شعر ایرانی در پی کشف اهمیت و چگونگی وام‌گیری از این ژرف‌ساخت برای تولید محتوا برای درام ایرانی است.

از سوی دیگر زبان *مارسل*، شاعرانه است و تن به تک‌ساحتی شدن نمی‌دهد. *مارسل* ناقد کارکردگرایی مدرن و داوری مطلق انسان با پیش‌فرض‌های صرفا عقلی و ظاهرا منطقی انسانی است. اگزیستانسیالیسم استعلایی، عرصه‌ی تحقق درام داوری او درباره‌ی هستی به مثابه فردیت منحصر من و تو و دامنه‌ی ناشناخته‌ی حضور جمعیت دیگرانی است که نمایش‌دهنده‌ی کشاکش وجوه مختلف شخصیت فرد هستند. از این منظر می‌توان زبان شاعرانه‌ی *مارسل* را شبیه به زبان شاعرانه‌ای دانست که سبک شعری *حافظ* است. بنابراین شاید بتوان براساس الگویی که *مارسل* در تبدیل این زبان شاعرانه به درام از آن استفاده می‌کند به الگویی درست برای وام‌گیری و اقتباس از نگاه ژرف‌ساختی *حافظ* در شعر، به درام دست یافت.

در کار *مارسل* رشته‌ی میان فلسفه و تئاتر بی‌نهایت تنگ و صمیمی است. فلسفه‌ی او وجودی است. درست بدین لحاظ که درعین‌حال نمایش است، یعنی آفرینش دراماتیک است. در یک اثر دراماتیک وجود یا فاعل وجوددارنده را تنها آنجایی می‌توان به‌ذهن درآورد که امکان سخن گفتن به او داده‌شود. درغیراین‌صورت، از فاعل وجوددارنده فقط سخن گفته می‌شود. در قالب واژه‌ها بر کیفیات فاعل تأکید می‌شود اما در عمل، درست به این دلیل که از آن سخن گفته می‌شود، ناگزیر بدان عینیت می‌بخشیم و در نتیجه شکل آن را تغییر می‌دهیم.

اگر تئاتر بر فلسفه‌ی *مارسل* تاثیر گذاشته، برای آن است که خود او فرصت داده تا نه‌تنها با ایجاد امکان سخن گفتن به فاعل، آن را بشناسد بلکه فاعل‌ها را هم بشناسد. درواقع نکته‌ی چشمگیر در درام *مارسل* آن است که پیوسته تمرین آن چیزی است که آن را عدالت برتری که به احسان شبیه است، نامیده‌است. در نمایش‌نامه‌های او سرنوشت‌ها درهم‌پیچیده‌اند و از آنها گره‌گشایی نشده است.

در نمایشنامه‌هایی مانند **احسان**، **قصر شنی** و مدتی بعد **مرد خدا** و **شمایل‌شکن**، تراژدی آنجاست که هیچ گره‌گشایی‌ای بین انسان‌ها روی نمی‌دهد؛ گره‌گشایی روی نمی‌دهد بدان سبب که دارندگان حس یا امید همیشه محل تردیدند. آنها حتی غالبا مشکوک و گاهی هم غیرقابل‌تحمل هستند. گویی وظیفه‌ی درام او درواقع بیرون ریختن وانموده‌ها و دفع‌افسون از آن‌هاست، یعنی پیش‌جویی آنچه فیلسوف هنوز قادر به گفتن آن نیست.

در مورد رابطه‌ی میان آثار نمایشی و آثار فلسفی *مارسل* نکته‌ی مهم دیگری وجود دارد؛ اینکه نگرش از طریق نمایش، یعنی از زبان شخصیت‌های نمایش، بیشتر اوقات پیش‌جویی چیزی است که بعدا در زمینه‌ی فلسفی بر او آشکار می‌شود. **قصر شنی** یکی از نخستین نمایش‌نامه‌های اوست که در ۱۹۱۲ـ۱۹۱۳ نوشته شده‌است و این نمایشنامه آشکارا از آنچه که آن زمان در زمینه‌ی فلسفه می‌نوشته پیش بوده است. درواقع در این نمایشنامه نوعی نقد بر وجود آرمان‌گرایی ایمان مشخص است که در بخش اول **یادداشت‌های متافیزیکی** *مارسل* پدیدار است، یعنی مدتی بعد از نمایشنامه نوشته شده است. در **قصر شنی** اندیشه‌ی بنیادین پیوند بیناذهنی پدیدار می‌شود، به‌این دلیل که ما تنها نیستیم و هرچه که انجام دهیم، درقبال آنچه برای دیگران پیش می‌آید مسئولیم. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر در صحنه‌ی آخر نمایش‌نامه‌ی **پایان شمایل‌شکن** در زمینه‌ای دراماتیک، انگاره‌ی راز به‌مثابه امری روشن‌ساز پدیدار می‌شود.

مارسل، طراوت در نمایشنامه‌هایش را نوشونده و تجدیدپذیر می‌داند. فلسفه‌هم در طول تاریخ، بازخوانی شده‌است اما توقع از فلسفه و منتقد آن مثل برخود در حوزه‌ی تفکر اولیه و حل مسایل فلسفی است و عموما حل یا منحل شدن آنها در دامنه‌ای رخ می‌دهد که در مورد شعر، بسیار وسیع‌تر است و فلسفه در درام به آن متوسل می‌شود تا خود را از مخاطره‌ی داوری و انحلال نجات دهد. *مارسل*، در شکل دادن به نقش‌های نمایشی یا طراحی حوزه‌ی پایان، باز عمل می‌کند و مقتضیات فلسفه‌ی اگزیستانسیل هم درک تنوع تجربه‌ی اگزیستانس و اتکای آن بر فردیت فرد، موقعیت و دیالوگی است که مخاطب با تفکر، فضا و مثال برقرار می‌کند. در تبارشناسی فلسفه، خوانش مجدد مفاهیم، مرسوم است و روند و رویه‌ی انتقال تجربه‌های تمدنی بشر است از اسطوره تا تاریخ و تا علم. و اما شعر ماهیتا برای خوانش مجدد است؛ هربار مفهوم، بر بستر زمان و مکان و تلقی اندیشگی و زیبایی‌شناختی، یک‌بار دیگر متولد می‌شود و نیاز گفتمان اگزیستانسیل را در سطوح مختلف برآورده می‌کند. تجربه‌ی اگزیستانسیل، دراماتیک است چون در مسیر رخداد حقیقت تا تبیین آن به تحقق موقعیت چالش تصمیم، اراده و مسئولیت وابسته است؛ از مراقبه تا شوند دایمی رو به گشودگی است.

از منظر *هایدگر*، نوع نگاه شاعرانه به هستی، فلسفه را از بن‌بست خارج می‌کند. جهان شعری خیزش و نفوذی فراگیر به ریتم و لحن و افق اندیشه‌ورزی می‌دهد. چنان‌که ریکور در بازخوانی جهان فلسفی *مارسل* با او، رویه‌ای انتقادی پیش‌می‌گیرد اما لحن و رویکردش

از سنخ همدلی شاعرانه‌ای است که مطالبه‌ی شیوه‌ی هستندگی مورد پیشنهاد *مارسل* است. این برداشت در تلاش او برای پیدا کردن نقاط وصل میان *هایدگر* و *مارسل* و بازخوانی تلقی آنها از تجربه‌ی اگزیستانس پیداست. «من باکمال‌میل به مضمون اضطراب بازمی‌گردم چون مایه‌ی سوتفاهمی میان شما و *هایدگر* شد؛ یا بهتر است بگویم چیزی که دراین‌میان حایل شد نوعی خوانش *هایدگر* به‌عنوان فیلسوف اگزیستانسیالیست است؛ نوشته‌های *هایدگر* درباره‌ی اضطراب، بیشتر اوقات از رهگذر *سارتر* خوانده شده حال آنکه از دید *هایدگر*، نوسان هرچیزی به سمت اضطراب مربوط می‌شود به نمایان‌شدن چیزی که شما خودتان آن را بعد هستی‌شناسی می‌نامید. همین ذهن مرا به نکته‌ای کشاند که کمی پیش مطرح کردم، اینکه شما شاید در ظاهر به *یاسپرس* نزدیک‌تر باشید اما در عمق، بیشتر به *هایدگر* نزدیکید» (ریکور، ۱۹۶۶: ۸۹).

۳ـ شعر حافظ و ظرفیت‌های اقتباس عناصر ساختار و محتوا برای درام

برای شروع این مبحث، توجه به دو بیت از شعر *حافظ*، نمونه‌ای کارساز است؛ در ادامه به تبیین بنیان‌های فلسفی آن براساس اهداف پژوهش می‌پردازم: «عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت / که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت / من اگر نیکم و گر بد تو برو خود را باش / هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت» (حافظ، ۱۳۶۸: ۶۴).

رجز شعری *حافظ* در این چند بیت، طرح و پیرنگ بحث بنیادین کوشش برای تبیین فردیت در برابر جمعیتی است که معادلات شخصی شخصیت شاعر را نمی‌فهمند و به داوری مشغولند. اما همین مخاطبان در فهم تمنای خود از خویشتن، به شاعر رجوع می‌کنند و او را می‌ستایند؛ درحالی‌که پیوسته انکارش می‌کنند. در این انتخاب از انتخاب *حافظ*، می‌شود از میل او به رهایی، مثال آورد و چند کلیدواژه را نشان کرد تا در بحث درام، بیشتر از آنها سراغ بگیریم؛ اکنون می‌بینیم که در شعر *حافظ* شخصیت‌پردازی و طرح و توطئه‌ی دراماتیک چه جایگاهی دارد و چگونه می‌توان از این میان چالش دراماتیک مطلوب برای اقتباس دراماتیک را نتیجه‌گیری کرد. عیب و عیب‌جویی سرفصلی برای طرح مسئله‌ی انسان و خطا و گناه و امکان وسوسه‌انگیز داوری دیگران است. *رند*، شخصیت اصلی درام حافظانه است که به عمد و اصرار و انکار، اهل سرپیچی از حکم *زاهد* است. *زاهد* طرف مقابل درام حافظانه و تیپی منفی است که کارش عیب‌جویی است و از این سبب ترش‌روی است و در بهترین حالت، فرشته است که از نظر حافظ کاراکتر کسل‌کننده‌ای است. یکی از تخصص‌های *حافظ*، گناه‌شناسی است. *حافظ* میان گناه اخلاقی و گناه دراماتیک تفاوت قائل است که نمونه‌ی بارز ارزیابی مجدد ارزش‌هاست. «من» و اعلام استقلال شخصیت منفرد در *حافظ*، ذیل اعلام برائت از *زاهد* خشک‌اندیش صورت می‌پذیرد که دشمن *رند* است. انجام و عاقبت کار درام انسان از نظر *حافظ*، از سنخ درام پایان باز است. گردش و چرخش مدام این مایه‌های درام‌پردازانه در جهان *حافظ*، مستلزم فلسفه‌ای برای تحقق شاعرانگی نزد اوست که به سه دلیل عمده اختیار شده است: محدودیت عقل در تعریف ناشناخته‌های عالم قدسی، محدودیت‌های عرفی جامعه و قوانین فقهی و وسعت توان زبان شاعرانه در گریز از محدودیت‌ها و رسیدن به آستانه‌ی تجربه‌های رهایی‌بخش عاشقانه که به انسان اجازه می‌دهد روی زمین به تمنای برشدن و استعلا پاسخی درخور بدهد و امکان ایمان و اعتماد و شوریدگی را بسنجد؛ آنها را بشناسد تا انسان کران‌مند، برای سفر به بی‌کرانگی تداوم آفرینندگی آماده شود.

اما انسان، موجودی اجتماعی است و درام هم در بستر روابط متقابل شکل می‌گیرد. این‌جاست که مفهوم «دیگری» طرح می‌شود و شیوه‌ی معاشرت انسان با سایرین که *مارسل* در تبیین جوانبش صاحب‌نظر است. خودت را از طریق دیگران و دیگران را از مسیر شناخت خودت بشناس اما تن به حل شدن در ارزیابی و داوری ایشان مده؛ رند باش و دست از داوری

بردار. نقد بنیان‌های داوری‌های شرعی و عرفی و عقلی، موتیف مرکزی قیام اگزیسانسیالیستی است که *حافظ* در آن ید طولایی دارد. شخصیت فردیت‌یافته‌ی درام حافظی و انسان رها شده از کارکردگرایی جهان مدرن مورد نقد *مارسل*، مسئله‌ی چگونگی زیست اجتماعی خود را با اتکاء به رازی محقق می‌کنند که به آنها اجازه می‌دهد تحت انقیاد حکم عادت قرار نگیرند و جهان ارزش‌های متعالی خود را برکشند و وفاداری ایمانی به عشق را بر صحنه‌ی زیستن، باورپذیر و جذاب و مؤثر کنند.

شعر، تنها بخشی از شاعرانگی است و هنر، ماهیتا شاعرانه است. اینکه انسان به شکلی متمایز از همه چیز، ماهیتی پیشینی ندارد و موجودیتش را با سازماندهی مدام وجودش رقم می‌زند، بستر تحقق اگزیستانس در درام تأملی است که وجه استعلایی آن به ارتباطی محرمانه با دریافتی رمزآلود و رازورانه و در تعامل با هستی اشاره می‌کند. این‌ها مجموعه‌ای از فرضیه‌های تفرج در سفر زیست شاعرانه است. این سفر روی در گشودگی اگزیستانسیل به پدیده‌های هستی دارد. تفسیر هرمنوتیک از زادبوم زبان اندیشه، ساکن فضای رفت و برگشت پیمایش بعد هستی است میان زمین و آسمان که در محصول مشترک هایدگر و *هولدرلین*، موقعیت انسان امروز را صورت‌بندی می‌کند. اما روایت اساطیری و شاعرانه‌ی هستی، تباری ریشه‌دار از فلسفیدن و بیان به زبان دراماتیک شاعرانه دارد. شاعر اگر شاعر باشد، عصیان‌گر است و در جمع داده‌های مکانی و زمانی و جبر جغرافیایی محصور نمی‌ماند. او خود و جهانش را در ریشه‌شناسی کشش‌ها و رانه‌های جهان زیسته‌اش جست‌وجو می‌کند و با شناخت مهارت‌های برقراری دیالوگ با خود و دیگران، فلسفیدن‌هایش را به انواع حکایت از قرار و بی‌قراری بدل می‌سازد. این منحنی پرچالش زندگی آدم‌هاست.

شعر، شعور خلاق فلسفه است؛ شعر، محصول داستان دنباله‌دار شاعر است و در فصل‌های متناوب قرار و بی‌قراری، امن و آشوب، جریان دارد. برای همین است که دراماتیک است و توصیف را به تفسیر پدیدارشناسی هرمنوتیک از حقیقت اصیل مجهز می‌کند. شعر، قصه‌ی پایان باز است. فردیت را از طریق دست‌یابی شاعر به بنیان‌های نیاز انسان به آشنایی‌زدایی و آشناسازی توامان، به تنهایی و جمع هم‌زمان، به مسئله و راز در جریان، به ترس و شفقت و به بازی بازیگوشانه با همه‌ی دوگانه‌هایی که منتظر اقدام شاعر هستند وصل می‌کند. شاعر با تصویرسازی انعکاس تشویش ناشی از تناقض‌های عقلی، به تفاهمی فراگیر در عواطف زیبایی‌شناختی نظر دارد و شعر قرار است چنان زیبا باشد که در آن، فردیت شاعر، محل رجوع جمعیت باشد برای شناخت سهمی از استعداد شخصیت ناشناخته‌ی فردیت خویش، که هنرمند آن را طوری پیشکش می‌کند تا قانع‌کننده باشد.

۳ـ۱ـ درام موقعیت، شعر و شاعرانگی

درام، محل سکنای این جذبه‌های چالش‌برانگیز است، چنان‌که روایت درد، تزکیه‌ی آن و معبری برای گذر معنادار از ترس و شفقت باشد. قصه‌ها و اشعار عرفانی ما در وجهی دراماتیک، مملو از این تمنا و تقلاست. «این درست است که قصه و در منظور ما قصه‌ی عرفانی، به واسطه‌ی سخن منتقل می‌شود. قصه پیش از آنکه وام‌دار سخن باشد، وامداری به بیان موقعیت دارد. کوشش سخن‌پرداز روایت‌گر در جهت خلق این موقعیت حرکت می‌کند. منظور ما از خلق موقعیت همان چیزی است که باعث نمایشی شدن آن می‌شود. سخن تا کیفیت نمایشی [دراماتیک] پیدا نکند تأثیر لازم را ندارد. آن سخن که از «رقت آید و ذوق آید و حالت آید» زمانی به دست آمدنی است که قابلیت نمایشی یافته باشد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۳). درام با این تعریف، به انواع امکان فضاسازی وابسته است که در شکل شاعرانه، ترسیمی نکته‌بین، ریزبین، استعاری و مینیمال است که هر جزء در آن، بتواند بار کل بکشد. این مجموعه از نظریات و فرضیه‌های مرتبط با مفهوم شعر، نقاط عطف هم‌کلامی با شخصیت‌هایی

است که برای گفت‌وگو در این پویش برگزیده شده‌اند. آنها چند اگزیستانسیالیست هستند، چه خود بدانند، بخواهند یا نخواهند و بعضی حتی انکارش کنند. این ادعا به‌هرحال، در مسیر مطالعه‌ی ایشان مطرح است و تعریف و تفاهم فردیت و جمعیت در قالب انسان منحصر و منتشر در آن محوریت دارد. تحلیل شیوه‌ی ایجاد مناسباتی برانگیزاننده میان فردیت منحصر حکیم هنرمند با جمعیت منتشر مخاطبانش، چالش مهم درام استعلایی و راویت تجربه‌های حضوری انسان در مسیر فردیت است. مسیر، راه و فرایند، که از محورهای تجربه‌ی دراماتیک ادبیات اگزیستانسیالیستیَ هستند، می‌توانند به تعبیر *هایدگر* شاعرانه باشند. او در تحلیل شعر *هولدرلین*، به شکلی ضمنی از موقعیت درام شاعرانه می‌گوید که تردید، تعلیق، تحمل، تخیل، شگفتی و راز را در بیان موقعیت روایت فیلسوف از تحقق شعر دربردارد؛ همان که نام دیگرش درام است. او با یادآوری یک شعر از *هولدرلین*، دلیل و شیوه‌ی خود برای تفسیر و تاویل را معرفی می‌کند: «همیشه عشق! زمین در حرکت آسمان نیز در حال نگهداشتن» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۶۷) و می‌گوید: «از آنجا که انسان هست، می‌باید با تحمل کردن این ساحت بودنش دوباره محک بخورد؛ که این مستلزم برخورداری از معیاری است که در آن واحد دربردارنده‌ی تمامی ساحت‌ها در یکی است. تشخیص این معیار و آزمودن و پذیرش آن به عنوان معیار برای شاعر، همان ساختن شعر است. شعر نیز درواقع همین است؛ چیزی برای قرار بخشیدن به انسان است. آیا ما اکنون می‌دانیم که شعر برای *هولدرلین* به چه معنی است؟ آری و خیر؛ آری زیرا برای آنکه بدانیم چگونه در مورد شعر بیندیشیم، اشاره‌ای دریافت می‌کنیم: نوع خاصی از سنجیدن. ولی نه، زیرا شعر به‌عنوان آزمودن آن معیار شگفت، هرچه می‌گذرد مرموزتر می‌شود. لذا، حتی اگر ما هم آماده‌ی قرارگرفتن در قلمرو شعر باشیم، شعر همانا به‌صورت خیال می‌ماند» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۶۷). این آستانه‌ی خیال‌انگیز رازآلود میان آری و نه، اساسا و هربار به‌شکلی، وجود درام اگزیستانسیال را رقم‌می‌زند و در شکل استعلایی، تن به تسلیم شدن به قطعیت نمی‌دهد؛ به فرایند تکیه می‌کند و به ترسیم موقعیت و چالش پیش‌روی انسان برای حضور فردیت‌یافته در جمع، که به معنی پرهیز از انزواست؛ برقراری دیالوگ انتقادی شخصیت است از تیپ، همان‌که محصول شرطی شدن نسبت به عادت‌هاست. فقدان عینی خلاقیت است و چیزی برای غافلگیری ندارد و حیرتی برنمی‌آورد. اما *رند*، شخصیتی است نوشونده در شوند اگزیستانسیل؛ او واجد وجود است و در موجود، خلاصه نمی‌شود: «اگزیستانس به خصلت متمایز خودآگاهی و خود تعیین‌کنندگی زندگی انسان آن‌گونه که از منظر اول‌شخص زیسته می‌شود و با مشاهده از منظری بیرونی و عینیت‌بخش به ابهام می‌گراید دلالت دارد» (میشلمن، ۱۳۹۷: ۱۰۰). به‌این‌ترتیب، شاعرانگی با این تعبیر سنخیت دارد اما هنوز هر شاعری اگزیسانسالیست نیست اگر آزادی‌خواه و دارای تفکر انتقادی نباشد؛ *حافظ* این‌گونه است. *مارسل* هم چنین است و از کودکی به جست‌وجوی هستی‌شناسانه‌ی منتقدانه مشغول بوده است؛ به روایت خودش، او با مرگ زودهنگام مادر، مفهوم مرگ را که از بن‌مایه‌های رویکرد اگزیستانسیالیستی به فلسفه است، از نزدیک ملاقات می‌کند. پس از این واقعه، درام مرگ، موضوع محوری و تا به آخر *مارسل* است. «تعبیر عالم برهوت، ممکن است باعث تعجب شود، ولی باید به‌خاطر داشت که سرتاسر دوران کودکی و شاید همه‌ی زندگی من تحت تاثیر مرگ مادرم بوده است؛ مرگی کاملا ناگهانی، که همه‌ی ما را تکان داد. براساس آنچه در مورد او شنیده و در نامه‌هایش که سرشار از نشاط و سرزندگی است، خوانده‌ام، وی آدمی استثنایی بود و خود را به نحو شگفت‌انگیزی با زندگی سازگار کرده بود» (مارسل، ۱۳۸۱: ۲۹). سازگاری شگفت‌انگیز با زندگی، آدم را به پذیرش راز می‌خواند؛ این تلاش شگفت‌انگیز در زندگی *مارسل*، که شکل‌دهنده‌ی شیوه و شخصیت اوست، برای برخورداری از نشاط و سرزندگی، معادل منطبق با شیوه و منش *حافظ* هم هست: «بر سر آنم که گر ز دست برآید / دست به کاری زنم که غصه سر آید» (حافظ، ۱۳۶۸: ۸۰).

درام فرارونده، ماهیتا رندانه، استعاری، کنایی، بلندپرواز، متکی بر زیبایی و ماجراجویانه است. برای تحقق به شخصیت‌پردازی متکی است. *رند*، قهرمان درام استعلایی است. بیان دراماتیک *حافظ* در شعری که مصدر شخصیت *رند* است را می‌شود به‌عنوان یکی از اسناد اصلی انگیزه‌ی این پژوهش قلمداد کرد. اجتماع شاعرانه‌ی اضداد، گردهمایی متراکم ذوق رندانه در خلق موقعیت متناسب با پرسش‌های هستی‌شناسانه است: «مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست / که به پیمانه‌کشی شهره شدم روز الست / من همان دم که وضو ساختم از چشمه‌ی عشق / چار تکبیر زدم یک‌سره بر هرچه که هست» (حافظ، ۱۳۶۸: ۴۳).

حافظ و *مارسل*، هر دو متعلق به جهانی‌دین‌باورند. بیان خود را به سنتی دیرباز از مذهب تاویل می‌کنند اما تن به تمام آن نمی‌دهند و دنیایی می‌سازند که گاهی متناقض به‌نظرمی‌رسد اما در قالب درام شاعرانه‌ی «موقعیت انتخاب رهایی از انتخاب»، مؤثر است و نوعی متفاوت از باورپذیری را ممکن می‌کند که مختصات آن هدف نهایی این مطالعه است. نقش آموزه‌ی راز در این‌جا پررنگ است و *حافظ* و *مارسل* را قابل مقایسه‌تر می‌کند. از تمهیدات لازم برای نیل به این مهم در بیان درام شاعرانه، اتکا بر اصالت زیبایی، تعمیم‌پذیری سیال و تخیل خلاق است که به احضار غایب، مبادرت می‌ورزد؛ یعنی مخاطب را در آستانه‌ی خودش قرار می‌دهد تا امکانات و مطالباتش را به تحریک و راهنمایی و تشویق شاعر از جهان زیسته‌اش فرابخواند. این فرایند نزد هر سه محور فراگرد هنری رخ می‌دهد؛ چه پیش فیلسوف ـ هنرمند، چه نزد گستره‌ی مخاطبانش که هر کدام جای تمنای خود را در حکمت جاری در فلسفه و هنر آنها پیدا می‌کنند، چه در ساختار اثر که تشکیل شده است از عناصری که براساس اهدافی عقلی و عاطفی و زیبایی‌شناختی با هم مرتبط شده‌اند. این‌گونه است که جهان نمایش تناقض‌های عقل محاسبه‌گر، در پرتو اقناع ناشی از تناسبات خلاق ذوق و مهارت معطوف به زیبایی و رازهای عاطفی‌اش، امید به گشایش را همدلی‌برانگیز و قابل‌باور و موثر می‌کند. به این ترتیب، اهمیت واقع‌گرایی در داستان و ماجراهایش، به شخصیت و فضا و موقعیت‌های سیال متنوع انتقال می‌یابد که در گزین‌گویه‌های نیچه یا نمایشنامه‌های *کلودل*، انسان مشوش درام *مارسل* یا *رند* خراباتی *حافظ* قابل ردیابی و دردسترس است.

«در سرای مغان رفته بود و آب زده / نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده / شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده / عذار مغبچگان راه آفتاب‌زده / عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز / شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده / گرفته ساغر عشرت فرشته‌ی رحمت / ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده / ز شور و عربده شاهدان شیرین‌کار / شکر شکسته سمن ریخته رباب زده / سلام کردم و با من به روی خندان گفت / که‌ای خمارکش مفلس شراب زده / که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای / ز گنج‌خانه شده خیمه بر خراب زده / وصال دولت بیدار ترسمت ندهند / که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب‌زده / بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم / هزار صف ز دعاهای مستجاب زده» (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۱).

این متن پدیدارشناسانه از هرمنوتیک حضور، در فضاسازی تصویری شاعرانه‌اش، نمایشنامه‌ی محوری درام استعلایی در فرهنگ ایرانی است؛ شاد، رنگین، سرخوش، موسیقایی، کنایه‌آمیز و واجد گفت‌وگو با هستی مقدس، تنها تقدس مطمئن در هستی که خالق آن هنرمند در نهایت است و زیبایی کامل است و در موجودی به نام آدم، روح خلاق خود را دمیده است و نمایش پرماجرایی را پیش چشم فرشته و زاهد بدگمان آورده است و به لحنی کنایی؛ چنان‌که به تلمیح به مخلوق می‌گوید:

«که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای / ز گنج‌خانه شده خیمه بر خراب زده / وصال دولت بیدار ترسمت ندهند / که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده» (حافظ،

۱۳۶۸: ۱۱۱).

۳ـ۲ـ درام استعلایی، اگزیستانس و درآستانه بودن

مارسل، خود را فیلسوف درآستانه می‌خواند. او براساس شواهدی که ذکر خواهد شد این‌گونه است. *حافظ* به این صراحت نمی‌گوید درآستانه و میانه است اما هست و هربار با نوعی بازی خلاق، از تناقض‌های معرفتی و عطف‌های هرمنوتیک گرفتار چالش منطقی به طریقی می‌گذرد که در آن گناه، غربت، وحشت، ترس و شفقت، تحت انواعی از پیمان‌های رازآلود برای تحقق وفاداری تا رستگاری به کار گرفته شده‌اند تا آفریننده و مخاطبش در آستانه‌ی پیشنهاد پرسش‌های هستی‌شناسانه از زندگی و مرگ و شر قرار بگیرد. مطالعه‌ی موقعیت‌های رازآمیز دو شخصیت متعلق به تجربه‌ی اگزیستانسیل و آثارشان را در دو اردوگاه معنوی می‌توان تاویل کرد؛ شرقی‌که *حافظ* در آن سنت عرفانی اسلام ایرانی را نمایندگی می‌کند و در شرق اندیشه‌ی غرب، *مارسل* که معرف فلسفه‌ی مسیحی است و در کسوت فیلسوف ـ نمایشنامه‌نویس ـ موسیقی‌دان، نشان می‌دهد که چگونه انسان در ترکیبی از انواع جبر، توان اختیار پیدا می‌کند. *گابریل مارسل* خود را به مسیحیت کاتولیک معطوف می‌داند اما می‌خواهد مخاطبانش را به یک گروه خداباور یا ناخداباور محدود نکند؛ *حافظ* این‌کار را در بالاترین سطح انجام داده است. *حافظ* و *مارسل* از چند جنبه شبیه هستند؛ با موسیقی دم‌خورند. از تقید عرفی و دینی در پرهیزند. سازمان ذهنی و عاطفی‌شان به امر مقدس وابسته‌است. پیمان، عاطفه، راز، آزادگی و امید، سویه‌های مشترک گفتمان مورد علاقه‌ی آن‌هاست و هردو متناقض به‌نظر می‌رسند اما در تعریف شاعرانه‌ی اصیل به روایت *هایدگر*، متناسب‌اند.

هولدرلین می‌گوید: «سرشار از مزیت، در عین‌حال شاعرانه–انسان بر روی زمین سکنی می‌کند» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۵۸). *هایدگر* در تعریف و خوانش توامان شعر و شاعر، نمونه‌ای از مواجهه‌ی اگزیستانسیل با تجربه‌ی حضوری شاعر در شعر را دستمایه قرار می‌دهد تا از مفهوم هستندگی در هستی دازاین پرده‌برداری کند، از نقش انسان به‌عنوان وجود آگاه از حضور، منحصربه‌فرد و پوینده؛ این سفر انسانی، به‌وفور، دراماتیک است. درامی شاعرانه است که ما در سرزمین شعر، کمتر به کنکاش در آن پرداخته‌ایم. این موقعیت، آستانه‌ای پرچالش از معاشرت خلاق شبیه و متفاوت، عقل و دل و زمین و آسمان است. بعدی که *هایدگر*، پیمایش آن را بنیان و محصول تجربه‌ی شاعرانه، به معنی آفرینش‌گر می‌داند.

درام استعلایی، ناگزیر شاعرانه است چون این شعر است که روی زمین، آسمانی‌ترین تمناهای اسطوره‌ای بشر را فرامی‌خواند. شعر درآستانه رخ می‌دهد. چون درآستانه می‌شود سخن گفت و اگرنه، غرق شدن، سکوتی غلوآمیز و غیرنمایشی را پدید می‌آورد که مشکل قهرمانان مایوس و منفعل نمایش‌های شعاری است. سکوت در برابر زیبایی، در فاصله‌ی بیان، کارساز است و اگرنه، شعاری پرهیاهوست از دور از دسترس بودن تجربه‌ی فراروندگی و تمنای گشودگی ناشی از ظهور انضمامی حضور در قالب دیالوگ با هستی، در سخن یا رفتار. *هایدگر* معتقد است تجربه‌ی سکنا گزیدن اگزیستانسیل، فرد را در مابین قرار می‌دهد و مابین یعنی درآستانه یعنی بافاصله، درمیان. «نگاه به بالا، رو به آسمان دارد اما همچنان این پایین روی زمین می‌ماند. نگاه رو به بالا، مابین زمین و آسمان پیوند برقرار می‌کند. این مابین به سکونت انسان اختصاص یافته است» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۶۲). *حافظ* و *مارسل* در این مابین سکنا گزیده‌اند؛ و این اختیار آن‌هاست نه جبری که کسی مثل *مولانا* دچار آن است. *حافظ*، هزار بار از *مولانا* برای نشان داده شدن، مناسب‌تر و قابل باورتر است چون درآستانه است و در قالب فلسفه‌ی هنر به تبیین تجربه مشغول است. مثل *سهروردی* و سنتی که از آیین خسروانی به او می‌رسد تا زیبایی و توصیف آن، تفسیر پدیدارشناسانه‌ی درامی باشد از سیمیای خیال متجسم؛ تجربه‌ای درآستانه‌ی شهود عقلی حس حضور که فرامی‌خواند. چنین فراخواندی است که رند *حافظ* مشغول آن است؛ وقوع مابین، درآستانه. «انسان فقط گاه و بیگاه این راه را نمی‌پیماید،

بلکه با چنین پیوندی انسان، انسان می‌شود. او شاید بتواند سد راه این پیوند شود، آن را بپیراید و یا از ریخت بیاندازد اما هرگز نمی‌تواند بر آن چشم ببندد» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۶۳).

مطالعه از منظر فلسفه‌ی هنر، فراخواندن امکانی میان عقل و ذوق و عاطفه است. *مارسل* و *حافظ* اینجا واقع شده‌اند و بررسی زیست‌جهان و شیوه‌ی تجربه‌ی آنها در نمایش مزیت انسان بودن، به کار خلق درام می‌خورد چون مراقبه‌ای عاطفی برای فهم موقعیتی به نام زندگی است. «بدیهی است انسان در سکنای خویش چیزهایی به‌دست‌می‌آورد. چه، او رویدنی‌های زمین را می‌پروراند و مراقب رشد خویش است. پروراندن و مراقبه نوعی از ساختن است. اما انسان نه تنها رویدنی‌ها را می‌پروراند، بلکه با برپاکردن چیزهای غیررویدنی نیز دست به ساختن می‌زند: این همان ساختن یا عمارت کردن است. آنچه به این تعبیر ساخته می‌شود نه تنها شامل ساختمان بلکه شامل همه‌ی آثاری است که با دست انسان و از طریق سامان‌دهی وی ساخته می‌شوند» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۵۸).

۳ـ۳ـ شعر دراماتیک حافظ و پرسش‌گری ژرف‌ساختی برای درام امروزی

با وجود اصرار بسیار به نقد مدرنیته، نباید فراموش کرد که وضعیت بحران وجودی انسان تبار فراتاریخی دارد و در هر دوره مصادیق و شدت و دامنه است که دگرگون می‌شود. در زمان *حافظ* جنگ‌های جهانی قبل از شکل معاصر آشنایی با مدرنیته نبود اما جنگ بود و پرسش‌های هستی‌شناسانه‌ی اینکه چرا هستیم به جای اینکه نباشیم؟ یا چطور باشیم؟ بودند. از دلایل اصلی هم‌کلامی ما با *حافظ* در هزاره‌ی سوم و پیش از آن دسترسی و تأویل او به فراغ‌های سرنمونی بشر و ترس تجربی انسان از غیرمترقبه بودن همه چیز جز مرگ است و تعبیه‌ی فضاهای تنفس خیال برای همان چیزی که *سارتر* و *کامو* می‌توانند اوهام بخوانندش. اما این تمنا تا همیشه ادامه دارد که انسان برای امیدواری، می‌تواند شعری دراماتیک از مصایب و جذبه‌های حیرت‌انگیز رازآمیز بسازد. «طریق دیگر، که متفکران متدین همه‌ی اعصار در پیش گرفته‌اند، همان راهی است که *مارسل* و به اصطلاح اگزیستانسیالیست‌های الهی پوییده‌اند. این راه به این استنباط می‌انجامد که غم دوری از هستی، نشانه‌ای، نمونه‌ای و پیش درآمدی از مشارکت آدمی در نظامی سرمدی است که در آن، مصیبت دیگر قانون زندگی نیست و مرگ نیز سیطره‌ای ندارد. تعلق به این نظام همانا تا به آخر، رهرو و انسان سالک، ماندن است. یعنی در عین سیر و سلوک متحیر ماندن و نیز ایمان داشتن به اینکه راز هستی‌خواهان آن است که رضایت‌خاطر سرنوشت نهایی آدم باشد، نه نامرادی» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۳۷). در این‌جاست که فضای شاعرانه می‌تواند در پایان باز جهان زیسته‌ی *حافظ* و *مارسل*، پیشنهاد کند تا انسان به جای انسان مدرن ناامید یا زاهدی بی‌ذوق و ترسیده، سالکی امیدوار به مشارکت پویا در توسعه‌ی وسعت هستی و شور هستندگی باشد. درام شاعرانه‌ی *حافظ*، نقد دامنه‌دار و ترجیع‌بند گونه‌ی خشک‌اندیشی انکار و تشویق به ابداع است؛ او منتقد یک عارف عرفی تیپیکال به شمایل یک *زاهد* خلوت‌نشین است. او در میان جمع و دلش جای دیگر است وَ می‌داند برای ارتباط با تمنای اگزیستانسیل خود به این مکان‌مندی و زمان‌مندی نیاز دارد تا بعد بتواند با رهایی از هر آنچه رنگ تعلق می‌پذیرد آزاد شود. *حافظ* خود را بازیگر سنت آدم در درام آفرینش می‌داند که با خدا وعده‌ای پنهان دارد. *حافظ*، شاعری خطابه‌گو و نصیحت‌گر نیست. در چالش فهم انواع تجربه‌های زمینی و آسمانی است که در روایت او از هستی، ملازم و موافق‌اند اگر انسان، رند مست باشد. رندی در درام او اجازه می‌دهد انسان، انسان باشد و در برخوردی روراست با خود، از خود بپرسد در میان تمام خواست‌هایی که می‌پسندد، کدامیک در نهایت به کار می‌آید؟ نزد *حافظ*، اولویت دادن به بعضی تجارب، لزوما به معنی حذف سایر آنها نیست و تفرج شاعرانه‌ی انسان در هستی، ترکیبی مرکب از سکنا گزیدن میان زمین و آسمان است.

هایدگر منتقد زندگی فراموشکارانه است. مشوق به یادآوردن است و تصویرسازی خلاق صور خیال که شگفتی می‌آفرینند و شگفتی حیرت‌انگیزشان میان آری و نه، میان هست و نیست، حیرتی قانع‌کننده را ممکن می‌کند. «نام رایجی که برای ظاهر هر چیز به کار می‌بریم، تصویر است. ماهیت تصویر اجازه دادن به چیزی برای دیده شدن است» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۷۰) و ماهیت انواع تصویرسازی، سامان دادن عینی فردیت برای مشارکت جمعیت است. «ماهیت تصویر اجازه دادن به چیزی برای دیده شدن است. برعکس، کپی‌ها و تقلیدها تنها، گونه‌هایی از تصویر اصلی هستند که به‌عنوان یک منظره یا منظر به ناپیدا اجازه می‌دهد تا دیده شود. بدین‌گونه آنچه ناپیداست در چیزی که با آن بیگانه است متصور می‌شود. از آنجا که شعر آن اندازه‌ی رمزآلود را در صورت آسمان می‌سنجد، با تصویر و تصویرگری سخن می‌گوید. این تصویرسازی نوعی توهم یا صرف رویا نیست، بلکه تخیل صورت‌های پیدای بیگانه‌ای در منظری آشناست» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۷۰). ظهور بیگانه در کسوت آشنا، اصلی‌ترین چالش پیش روی هنرمند معطوف به بیان آمده از تجربه‌ای، شخصی، حضوری و استعلایی است. درام دینی در طیفی گسترده میان تسلیم ناشی از تکلیف مقدس تا مکاشفه‌های عاشقانه‌ای که انسان را متواضع می‌کند رخ می‌دهد. *هایدگر*، *هولدرلین*، *کلودل*، *مارسل* و *حافظ* در میانه و درآستانه‌ی نقاط مختلف این طیف وسیع قرار دارند و قابل مقایسه‌اند و هرکدام به دلیل و شکلی خواسته‌اند از بن‌بست تناقضات ناشی از عدم توانایی عقل محاسبه‌گر بگذرند و با امید به روند رازناک امکان تغییر در هستنده، تصاویری غریب و آشنا به او نشان دهند و چنان حضور خویش را باور کنند که بشود تا باورپذیر و نافذ باشند. راز در این مجال، دعوت به مشارکت خلاق در بازی نمایشی زندگی است. بازی‌ای که اگزیستانسیالیسم درگیر آن است و در بیانش به ادبیات، درام، شعر و موسیقی توجه می‌کند که با قواعد آغاز می‌کنند اما به فیلسوف ـ هنرمند اجازه‌ی بنیان نهادن بیان شخصی منحصر می‌دهند. انسان، محور این چالش است اما نه در قالب سوژه‌ای تک‌بعدی، که این موجود به نهایت متناقض در هیچ ماهیتی خلاصه نمی‌شود و به اتمام نمی‌رسد. انسان به‌عنوان پروژه‌ای ناتمام و بر دوام، باید یاد بگیرد، متواضعانه، اما مغرور، سربلند و عاشق و مستقل باشد و خلاصه‌اش اینکه شاید به روایت *حافظ*، *رند* باشد و بر سر پیمانی‌عاشقانه، از هرچه رنگ تعلق و میل به داشتن دارد آزاد شود و بودن خلاق و مبتکر، محور زندگی‌اش باشد.

از این منظر است که شناخت فلسفه‌ی هایدگری و تطبیق بنیان‌های فلسفی اندیشه‌ی *مارسل* و *هایدگر* بر شعر *حافظ* می‌تواند چراغ راهی برای برداشت فلسفی در درام ایرانی باشد که از یک‌سو مبتنی بر اندیشه و تفکر ایرانی باشد از دیگرسو مولفه‌ها و بنیان‌های فکری اندیشه‌ی ایرانی را نیز با خود به همراه داشته باشد. پرسش‌گری شاعرانه درباره‌ی شعر *حافظ* نوعی از فلسفیدن به شیوه‌ی ایرانی است که می‌توان آن را با تحلیل و ارزیابی شخصیت *رند* در شعر *حافظ* شناخت و در معرض وام‌دهی و اقتباس برای پرمایه کردن درام ایرانی قرار داد.

«مسئله چیزی است که با آن روبه و می‌شوم، کاملا آن را مقابل خود می‌بینم و بنابراین می‌توانم آن را تسخیر و احاطه کنم و فروبکاهم. اما راز چیزی است که خود من را هم فرامی‌گیرد و بنابراین، تنها می‌توان آن را قلمرویی به‌حساب‌آورد که در آن تمایز میان آنچه در من است و آنچه روبه‌روی من است معنای خود و اعتبار اولیه‌اش را ازدست‌می‌دهد» (مارسل، ۱۹۴۹: ۱۱۷).

۳ـ۴ـ شخصیت‌پردازی *رند* در شعر *حافظ* و ظرفیت‌های دراماتیک

رند، نماد و نشانه‌ی انسان درآستانه است که فردیت سیالش، به جمعیتی اجازه‌ی همدلی می‌دهد. *رند*، شناگر قابلی است که به دریا می‌زند، غوطه می‌خورد اما غرق نمی‌شود. *رند*، عارف نیست و بنابرتعریف حافظانه از آن‌هم سر است. این عارف است که غریق شادمان

طوفان است. عارف است که مولاناوش است و فردیتش قابل توصیف و تفسیر نیست اما *رند*، پای بر زمین دارد و درآستانه‌ی عقل و دل، با تناقض‌ها بازی می‌کند و با عشق و دلدادگی به انواع زیبایی انضمامی و استعلایی به اتصال رازآمیز و لاجرم زمین و آسمان سرخوش است. انسان و وجود مطلقا دیگری به نام خدا که تنها انسان *رند* نخستین، حضرت مستطاب آدم را برگزید تا قهرمان نمایش‌اش باشد.

چنین شخصیتی با همه ویژگی‌های فردی و جمعی که دارد تیپی است که می‌توان آن را در وام‌گیری برای درام به جزییات آن تقسیم کرد و دست‌مایه خلق شخصیت‌های دراماتیک قوی و ماندگار قرار داد. *رند حافظ* همه‌ی این ویژگی‌های کشف‌شدنی را در خود دارد از یک‌سو به واسطه‌ی ساحت‌های چندگانه‌ی شخصیت می‌تواند بهترین نمونه‌ی ایرانی برای خلق شخصیت‌های دراماتیک باشد. از سوی دیگر آن اندازه برای مخاطب ایرانی قابل درک و فهم و ملموس است که می‌توان او را با تناقض‌ها و ویژگی‌های منحصربه‌فردش در داستان‌ها و روایت‌های متعدد نیز با برداشتی فلسفی و رازآمیز به روایت گذاشت.

رند، با پرسشی هوشمند، خود را به بیهوشی هوشیار رهاشدن در تجربه‌ای ملموس می‌سپارد و با هر درنگ، باز به پرسش‌های بیشتری برمی‌گردد و میان زمین و آسمان در تردد است. این سنخ از آدمیزاد به درد درام استعلایی می‌خورد و می‌تواند بار شاعرانگی و عواطفش را بر دوش بکشد. در متن چالش‌های روزمره قرار بگیرد اما روحیه و تفکر انتقادیش را حفظ کند و دچار روزمرگی میل به قضاوت‌های سطحی درباره‌ی خود و دیگران نشود؛ حقیقت دیالوگ‌های شاعر اگزیستانسیالیست، مناظره با خود است: «همه کس طالب یارند چه هشیار و چه مست / همه جا خانه‌ی عشق است چه مسجد چه کنشت / ناامیدم مکن از سابقه‌ی لطف ازل / تو پس پرده چه‌دانی که که خوب است و که زشت» (حافظ، ۱۳۶۸: ۷۴).

«باری، حافظ با زیستن به مذهب و مشرب رندی در میان همه‌ی شاعران عارف به فردیتی دست یافته است که شاید هیچ‌یک نیافته‌اند و به همین دلیل فهم او از همه دشوارتر است. در درون او نیروهای غریبی با هم در کشاکش‌اند. او از سویی بسیار آهسته‌رو و پرواگر و از سوی دیگر بسیار بی‌پروا و جسور است؛ از سویی بسیار پر شک و ناباور و از سوی دیگر، پاکدلانه اهل ایمان است. کوتاه سخن، در درون او کشاکش و جنگی میان بسیاری چیزها برپاست که هر نبوغ بزرگ می‌باید داشته باشد تا در او نیروی آفریننده‌ای شکل گیرد؛ نیروی زایایی که کار آفرینندگی آن، همچون زایمان، سخت دردناک و پررنج است» (آشوری، ۱۳۷۹: ۳۵۴).

اضطراب‌های غایی بشر، چون مرگ، انتخاب، آزادی، تنهایی و پوچی که بنیان‌های تجربه‌ی وجودی انسان پرتاب شده در هستی هستند، فلسفه را به سمت درام شاعرانه زیستن می‌کشاند تا حقیقت به جای مطالبه‌ی مطابقت با چیزی، مشارکت رو به گشودگی در هستی باشد، تجلی استعداد وسیع بودن باشد. *رند*، همان کسی است که می‌تواند مطالباتش را بر صحنه‌ی هستی اجرا کند و نماد گفت‌وگوی تیپ‌های مختلفی باشد که در درون او، رانه‌های شخصیتی را می‌سازند و به فردیتی چندوجهی و پوینده شکل می‌دهند. این تنش، ماهیتی اگزیستانسیال دارد و در هر تاریخی، اشتراکی فراتاریخی میان گستره‌ی فراخواندن امکان هستندگی که نمی‌تواند تیپیکال باشد، ایجاد می‌کند. *اقبال لاهوری* معتقد است انسان غیرمبتکر، محشور نمی‌شود؛ یعنی ابتکار در نزد او از اخلاق عرفی مقام بالاتری دارد. *رند*، به شکل حیرت‌انگیزی هوشیار و مبتکر و مدهوش است اما حتما مثل یک تیپ تک‌ساحتی، مبهوت یا مطمئن نیست چون خود را از محدوده‌ی پیش‌فرض‌ها نجات داده و تداوم و استواری دارد اما اصرار ندارد.

این *رند* اما هرگز گوشه‌نشین نیست و خود را در متن معاشرت با هم‌نوعان خویش می‌بیند و جز با مردم‌آزاری و ریاکاری، با همه‌ی رخدادهای زیستن همدل است و در هنجارهای همگانی واقع است اما پیوسته در حال روش سقراطی آزمودن زندگی است و می‌داند: زندگی، نیازموده ارزش زیستن ندارد. و از جانب دیگر، گویا به سرنمون پیشنهاد نیچه در ارزیابی

مجدد ارزش‌ها مشغول است. *رند*، سهل‌گیر و اهل مداراست. در برابر استبداد هر قوه‌ی حکمی سرکش است. *رند*، زاییده‌ی روایتی است که در زبان زیبا و حیرت‌انگیز **کشف‌الاسرار** و **مرصادالعباد**، آمده است. او بازیگر نمایشی است ترتیب داده شده برای تعمیم امکان خلق و تشخیص زیبایی آگاهی از راز؛ رازی که پیمان مشترک خلق گناه دراماتیک و زیبایی‌شناسانه‌ی خوردن از میوه‌ی ممنوعه‌ی انتخاب دانایی از راه امکان تجربه‌ی زیستن بدون ترس را مطرح می‌کند. این رابطه در قرار و مدار خدا و انسان رخ می‌دهد؛ حذف ترس که جوهر تلخ فرشته و زاهد است. *حافظ*، داستان تطور یافته‌ی اسطوره‌ی آفرینش و هبوط را با اقتباس از روایت ادبیات عرفانی روی صحنه‌ی مثالی خرابات می‌برد و به نقش‌آفرینی *رند*؛ درامی پویا، عاطفی، کنایی، طنزآمیز، معترض و شالوده‌شکن و ساختارگریز خلق می‌کند که در اپیزودهای مختلف، هربار بتواند دیالوگی از پرسش‌های هستی‌شناسانه را دراماتیزه کند. *حافظ* نمونه‌ی در دسترس درام استعلایی، انضمامی، منتقد و مستقر بر نیازهای جامعه‌شناختی را نمایش می‌دهد؛ او آن‌قدر *رند* هست که بتواند خالق شخصیت *رند* باشد، کسی که عقل و دلش در گرو زندگی برای تجربه‌ی نشاط انسان بودن و قیام علیه ترشرویی و ترس و ملال دورویان به کار آید. *رند*، درگیر هیچ ایسمی نمی‌شود و برای همین است که زهد و عرفان و قلندری و خوش‌باشی برایش ابزار و امکانند نه مقامی دست‌وپاگیر که حفظ قواعدش جز برای مرحله‌ای از مراحل یا وضعیتی از موقعیت‌های ممکن به‌کار نمی‌آید و هیچ‌کدام نسخه‌ای شامل نیستند؛ درغیراین‌صورت خدا نقش طاغی تجربه‌گر اهل دل دادن و دل کندن را به انسان واگذار نمی‌کرد. «حق این است که *حافظ* تنها هنرمندی است که با عرفی کردن پارادایم‌های تصوف و عرفان بر هر دو بلیه‌ی اجتماعی ـ که استبداد و ریاکاری است ـ شوریده است و با ظرافت هنریش به گونه‌ای به میدان آمده که هم از محتسب روزگار خویش، یعنی *امیرمبارزالدین*، در امان مانده است و هم از خودکامگان دوره‌های بعد که دیوانش را نتوانسته‌اند بسوزانند و نابود کنند... راست گفت *داستایفسکی* که آنچه سرانجام می‌ماند و پیروز است، زیبایی است و هنر، یا آنچه جهان را پاس می‌دارد زیبایی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۴۹). این رند، جز نمونه‌ی مثالی یک اگزیستانسیالیست نیست که در خود توان به یادآوردن، فراخواندن و آفرینش را از طریق تجزیه و ترکیب‌های تازه تشخیص داده است. «اگر بخواهیم بگوییم *حافظ* با کدام مکتب قابل تطبیق است می‌گویم با اگزیستانسیالیسم! اگزیستانسیالیسم یکی از مکتب‌های ریشه‌دار و کهن‌جهان و جهان غرب است و معنی ظاهری‌اش وجودگرایی و اصالت وجود است. ولی اینکه بحث اصالت وجود در فلسفه‌ی ماست آدم‌هایی به حق هشدار داده‌اند که اصالت وجود ما با اگزیستانسیالیسم غرب یکی نیست و اصلا دو چیز است و در لغت شبیه شده است. مراد از فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم اندیشه و نگرشی است که در آن انسان با تمامت وجودش و ابعاد ذهن و شخصیتش و با غرایز و عواطفش مطرح است» (خرمشاهی، ۱۳۸۲: ۳۳۰). به‌هرترتیب که در چالش‌های فلسفی میان اصالت وجود مورد نظر شرق و غرب شباهت یا تفاوت برشمرده شود، از منظر درام استعلایی، تعریف حضور به تمامت برای سکنای شاعرانه در هستی با بحث حاضر جور در می‌آید. *رند*، همان اگزیستانسیالیستی است که به گفت‌وگوی آزاد با خود و هستی مشغول است و می‌داند تا اطلاع ثانوی، تنها زیبایی است که قانع‌کننده است و آدم را به ارزش دشوار زیستن، امیدوار می‌کند.

۳ـ۵ـزبان و گفتار در درام شاعرانه

ایجاد رابطه از طریق دیالوگ، از نکات مورد تاکید *مارسل* است. جذابیت درام برای او امکان برقراری دیالوگ بین شخصیت‌های ماجراست و نقش زبان، به عنوان خانه‌ی هستی که تعبیری هایدگری است در مورد به‌کارگیری زبان نزد *مارسل* صادق است. زبان برای او ابزار وراجی نیست، امکان فهم حقیقت اصیل در تجربه‌ی اگزیستانس است. زبان در گردش

میان اشخاص درام، هم محل تحقق دیالکتیک نمایشی میان اشخاص ماجرا و هم زمینه‌ساز خلق موقعیت‌های بی‌کلام برای اشکال دیگر دیالوگ فلسفی با موقعیت و تصمیم درباره‌ی آن است. به‌این‌ترتیب است که وراجی، یعنی سخن بدون پرسش هستی‌شناسانه در درام اگزیستانسیال. وراجی، دیالوگ نیست و نمی‌تواند برای به رخ‌کشیدن پوشیدگی در برابر ناپوشیدگی مورد استفاده قرارگیرد و نمی‌تواند جای زبان شاعرانه را بگیرد. وراجی یعنی گفت‌وگویی که نمی‌پرسد، خبر می‌دهد و حکم می‌کند و جدل بی‌پرسش هستی‌شناسانه است. سخن بی‌تاویل، همان وراجی و پوشیدگی از پس پوشیدگی است. وراجی آشوب ایجاد می‌کند اما دلهره‌ی اگزیستانسیل، ورای حالت عاطفی صرف، موقعیت طرح پرسش از وضعیت حقیقی ماست. «چیزی که روشن به‌نظرمی‌رسد این است که دلهره، که به‌هیچ‌وجه نوعی حالت عاطفی صرف نیست، وضعیت حقیقی‌مان را بر ما آشکار می‌سازد. منتها این آشکارسازی به قدری ناگوار است که ما به هر وسیله‌ای تلاش می‌کنیم که به نحوی از خود دربرابر آن محافظت کنیم. تمام حالات خاصی که پروا به خود می‌گیرد به همان میزان تبدیل به سپرهایی دربرابر دلهره می‌شوند. اما گذشته از این‌ها *هایدگر* به شکلی عمیق نشان می‌دهد که چگونه موجود متناهی، هراسان از اینکه خود را در مقابل تناهی ریشه‌ای‌اش می‌یابد، به سوی گمنامی پرحرفی یا وراجی روزمره‌ای که در لایه‌ی سطحی اگزیستانس باقی می‌ماند، می‌گریزد یا به جانب کنجکاوی‌ای که آن‌هم کاملا سطحی است و عبارت است از جست‌وجوی دوباره‌ی مشغولیت و سرگرمی ـ به معنای پاسکالی آن ـ برای خویش. این‌ها جنبه‌هایی از اگزیستانس غیراصیل‌اند که هرکدام از ما به سطح آن تنزل می‌کنیم حتی بدون آنکه غالبا از این تنزل آگاهی داشته باشیم» (مارسل، ۱۳۹۵: ۱۲۲). این دلهره، اضطراب و تشویش در دامنه‌ای از واژه‌شناسی خاص *مارسل* هر کدام به شکلی مورد تفسیر واقع می‌شوند اما از منظر *هایدگر* به روایت *مارسل*، تفاوت دیالوگ در موقعیت دراماتیک و وضعیت بی‌معنای فاقد توان و شیوه‌ی فراخواندن خویش و در معرض قرار گرفتن است؛ نوع مواجه‌شدن با واقعیت تناهی و در موضع آگاهی از موقعیت. «اما از لحظه‌ای که موجود متناهی با دلهره مواجه می‌شود و آن را می‌پذیرد، دلهره به طریقی تحت اختیار او درمی‌آید و به همین اعتبار او به اگزیستانس اصیل دست می‌یابد. وجود متناهی در عزم به اگزیستانس، به اصیل دست می‌یابد.» (مارسل، ۱۳۹۵: ۱۲۲).

تئاتر برای *مارسل*، امکان برقراری دیالوگ‌های مثالی است و مثال معاصر گفتمان فراتاریخی امید به ایمان است. *مارسل* با برقراری روابطی پیچیده، یا رندی به تعبیر مطرح در این مجال را عرضه می‌کند یا افقی به پایان باز پرسش‌هایی که نباید از یاد بروند تا فراموش نشود، عدالت برتری که به احسان شبیه است، از *رند* سر می‌زند؛ که پرهیز از داوری و جمع‌بندی و صدور حکم است. هیچ قطعیتی وجود ندارد جز هستی مقدس و ایمان به تغییر در خود و امید به حافظه‌ای که وفادارنه رو در روی مرگ، به بودن، تداوم می‌بخشد.

۳ـ۶ـ بازتاب اندیشه‌ی فلسفی در نمایشنامه‌ی فرستاده با نگاه تطبیقی به شخصیت *رند* در شعر *حافظ*

نمایش‌نامه‌ی **فرستاده** نوشته‌ی *گابریل مارسل* که با تاکید بر جنگ، روحانیت، مسیحیت، مرگ، عشق و ایمان نوشته شده‌است، نمونه‌ی مناسبی از تبدیل اندیشه‌ی فلسفی به درام است که براساس آن می‌توان به الگوی مناسبی برای وام‌گیری و توجه بیشتر به شعر *حافظ* و تاکید بر شخصیت *رند* در شعر او رسید. **فرستاده** نمونه‌ی مناسبی برای مطالعه‌ی اهمیت شخصیت *رند* در نمایش استعلایی است. درمیان شخصیت‌های این نمایش، در بخش پایانی، *کشیش* با *آنتوان* که واجد اگزیستانس و نوعی فردیت و حضور در عواطف دینی هستند و روایت *مادر* از کشیش، نمایش‌گر نوع درام‌پردازی *مارسل* و نقد او بر زاهدنمایی نصیحت‌گر است. بخش آخر پرده‌ی سوم، نامه‌ای می‌آید که داستانی می‌گوید؛ ماجرایی که ظاهرا باید به پرسش‌ها پاسخ

دهد اما هیچ داستانی، پایان داستان تردیدها نیست؛ جز آغوشی از مهر که قابل‌اعتماد است.

ماجرا این‌طور آغاز شده که پدر خانواده که در اسارت بوده، گریخته و به خانه آمده است. اما رازی تردیدبرانگیز دارد؛ نمی‌گوید چگونه بازگشته است. اینکه سکوت می‌کند برای دیگران قابل‌فهم نیست. در پرده‌ی آخر، پزشک نامه‌ای به خانواده نوشته است که داستانی را روایت می‌کند؛ داستان مربوط به رها شدن پدر خانواده است. این همان ماجرایی‌ست که پدر حاضر نشده تعریف کند و مرگ او پایان امکان دسترسی به حقیقت قلمداد شده است. حالا نامه‌ای می‌آید، گویا مسئله‌ای حل می‌شود اما رازی در انسان هست که تردید را زنده نگه می‌دارد؛ نوعی بدگمانی که از شناخت انسان به خود ناشی می‌شود و دیگران با رفتارهایشان آن را تشدید می‌کنند. گویی همه‌ی ما به یک میزان غیرقابل‌اعتمادیم مگر چیزی در دورون‌مان امکان تحقق اعتماد را نوید دهد. این همان ایمان در پرتو عشق است؛ نور است.

آنتوان، *رژی*، *سیلوی*، *ماتیلد*، *کشیش* و *مارسل* و همه بخشی از ما هستیم که خود را در دیگری و دیگری را در خود تجربه می‌کنیم و هرقدر ذهن ما نسبت به تحلیل خود و دیگران فعال‌تر می‌شود، تردید به یقین در داوری می‌تواند افزایش یابد. ذهن در تصدیق و انکار، گرفتار کشاکشی ابدی است و تنها گاهی، چیزی، بارقه‌ای، از جایی، نوری بر امکان تحقق یقینی عاطفی و شهودی نسبت به امکان مشارکت در بخششی متواضعانه در برابر احساس خطای مدام انسان به‌مثابه خود و دیگری می‌تاباند. گویا گناه اصلی، یقین در داوری دیگران یا حتی خود است؛ یقینی که برآمده از شواهد نامطمئن قضایای زندگی است.

آنتوان، مهم‌ترین فرازهای فلسفی را به لحنی متواضعانه بیان می‌کند:

«آنتوان (با درماندگی) نمی‌دانم، هیچ‌وقت هم نخواهم دانست. فقط یک ساعت بعد از شنیدن خبر خودکشی رولان به‌یاد چیزی افتادم که الان برایتان گفتم.

سیلوی نمی‌فهمم.

آنتوان اگر بارها از ژاک لیوزون با شما حرف زدم، یعنی اینکه در موقع بحران طوری جور کردم که به او فکر نکنم، که یاد بودن او نیفتم.

سیلوی جور کردید؟

آنتوان سارتر درست می‌گوید؛ سوءنیت احاطه‌مان کرده... هربار که به‌نفعمان است به‌یاد نیاوریم، منشا آن سوءنیت است.

سیلوی حالا دیگر پیرو سارتر شده‌ای؟

آنتوان حقیقت، حقیقت است، کاشف‌اش هرکه می‌خواهد باشد» (مارسل، ۱۹۶۷: ۲۵۸).

آنتوان است که می‌گوید: حقیقت، حقیقت است، کاشفش هر که می‌خواهد باشد. سنتی که *حافظ* را *حافظ* و *سعدی* را *سعدی* و *سهروردی* را *سهروردی* کرده است درام شورانگیز آنها برای دست‌یابی به شواهدی تمدنی در حکمت بشری است که از رازهای تجربیات استعلایی می‌گویند. *مارسل* مهم‌ترین فرازهای اندیشگی خود را در دیالوگ‌هایی که با *آنتوان* شکل می‌گیرد مطرح می‌کند:

«سیلوی پس خودتان را متهم می‌کنید که سوءنیت داشته‌اید؟

آنتوان نمی‌دانم، هیچ‌وقت نخواهم دانست.

ماتیلد آنتوان طفلکی من، آخر به چه دلیلی ممکن بود نخواهید چنین اقدامی بکنید؟

آنتوان شاید ترس از اینکه چنین کاری را چطور تعبیر کنند؛ ترس از اینکه درباره‌ام بگویند: دارد جواب خدماتی را می‌دهد که او بهش کرده... شاید... نمی‌دانم، هیچ‌وقت نخواهم دانست... فقط خدا می‌داند... خدا که تنها پناه ماست... آن‌وقت شما اصرار دارید که نفی‌اش کنید» (مارسل، ۱۹۶۷: ۲۵۶).

آنتوان با تردید و تشکیک در احوال خود به امکان تواضع پس از طغیان دست می‌یابد و رندی ظهور می‌کند:

«سیلوی آنتوان، من چیزی را نفی نمی‌کنم، ما خیلی پایین‌تر از نقطه‌ای هستیم که بشود نفی کرد. ما در دیار حتی این هم نه، هستیم.

برتران دیار حتی این هم نه؟

سیلوی (انگار به خودش) این نکته است که تحمل‌ناپذیر است. بابا می‌گفت: برقرارکردن ارتباط. اما ما دیگر با خودمان هم ارتباط برقرار نمی‌کنیم. می‌بینید، آنتوان، شما هم... نمی‌توانید چیزی را تأیید کنید... نمی‌دانید عمل کجا شروع می‌شود، بااین‌حال این امتیاز را دارید که... (برتران و ماتیلد بیرون رفته‌اند)» (مارسل،۱۹۶۷: ۲۵۸).

...

آنتوان سیلوی، ایمان چیزی نیست که آدم داشته باشد، چیزی است که آدم دراختیار می‌گیرد، ایمان امتیاز نیست؛ در غیراین‌صورت چطور می‌توانستیم دیدن کسانی را که این احسان ازشان دریغ شده تحمل کنیم؟ نه، ایمان زمانی به چنین رفتاری تن می‌دهد که ما شروع به خیانت کرده باشیم، زمانی که بگوییم: ماها... ما کاتولیک‌ها... ما مسیحیان... کلماتی که هیچ‌گاه نباید به‌زبان آورد... به‌هیچ‌وجه» (مارسل، ۱۹۶۷: ۲۵۹).

...

«سیلوی شما آنتوان، هیچ‌وقت چنین کلماتی نگفتید!

آنتوان درست به همین دلیل که هنوز هم نمی‌توانم چنین کلماتی را بگویم، پس جای امیدواری هست... فقط، می‌دانید سیلوی، من به‌تنهایی قادر به کاری نیستم... باید که کسی شفقتی بکند...» (مارسل،۱۹۶۷: ۲۵۶)

و تنها خداست که می‌تواند شفقتی را در انسان محقق کند؛ امری مطلقا دیگر که در چارچوب هیچ منطق و روایت و هیچ مذهبی کامل نیست. چون تجربه‌ی کمال برای انسان، منظری شهودی و عاطفی است از رازهای زیبایی‌شناسانه‌ای که در نمایش و موسیقی، بیش از فلسفه قابلیت پژواک و انعکاس دارند.

چنانکه پیش از این گفته شد، *حافظ* و *مارسل* خود را بر بستر ادبیات دینی و کتاب مقدس بازمی‌شناسند اما از آن به‌عنوان خاستگاه و نقطه‌ی عزیمت بهره می‌گیرند و در فردیت خود کتاب مقدس را طوری می‌خوانند که انگار برای آنها نازل شده است و انسان را با تمام تناقض‌ها، ضعف‌ها و توانمندی‌های عمومی و البته اختصاصی‌اش به رسمیت می‌شناسند؛ این از رندی برمی‌آید و رندی می‌زاید. همین ویژگی به‌نحو مطلوب از اندیشه و فلسفه‌ی *مارسل* وارد نمایشنامه‌ی او شده است. بنابراین مطالعه‌ی بازتاب اندیشه‌ی فلسفی در درام *مارسل* می‌تواند الگوی مناسبی در تبدیل و وام‌گیری ژرف‌ساختی اینچنینی در مورد شعر و اندیشه‌ی *حافظ* نیز قرار بگیرد. این همان هدفی است که پژوهش حاضر به دنبال تاکید و توجه برآن است و توصیه می‌کند که نگاه جدی‌تری بر اندیشه‌ی نهفته در آثار کهن ایرانی و به‌ویژه شعر *حافظ* برای تولید درام ایرانی با ظرفیت‌ها و پتانسیل‌های نزدیک بودن به ذائقه و سلیقه مخاطب ایرانی صورت بگیرد.

ماتیلد مادر خانواده در ابتدای پرده‌ی سوم درباره‌ی کشیش با دخترش دردلی دارد که رویکرد *مارسل* را به آزادی در تردید و یقین را بیان می‌کند و به انواع اسباب لازم برای تحقق ایمان، یک شک برای شناخت محدوده‌ها و محدودیت‌ها و دامنه‌ای از امید به توان مشارکت خلاق در زیستنی عاطفی به شرط بهره‌مندی از بنیان‌های تفکر ایجاد می‌کند:

«ماتیلد کشیش فقط جمله‌هایی را درباره اراده خداوند و راه‌های غیرقابل‌عبور او تکرار می‌کند. من به نان احتیاج دارم. او وعده سر خرمن به من می‌دهد! روش شد به من بگوید: با گذشت زمان... زمان!... گفت التیام پیدا می‌کند... نمی‌بیند که برای موریس نازنینم

هنوز مثل روز اول گریه می‌کنم. این‌جور آدم‌ها خودشان که زندگی نکرده‌اند. اما رنج دیگران را که دیده‌اند؛ همه درددل‌ها را که شنیده‌اند، اما انگار توی شن زار یقین شان گم می‌شوند، توی یقینی که خشک شده» (مارسل،۱۹۶۷: ۲۵۸).

تعابیری از جمله شن‌زار یقین یا تعبیر اینکه کسانی هستند که زندگی نمی‌کنند و تنها نظاره‌گر رنج دیگرانند از زبان فیلسوف مسیحی واجد اگزیستانسی چون *مارسل* غریب نیست. او رندانه از امکان زیستن در ادبیات متن مقدس بهره می‌گیرد اما هرگز وقف تعهد به پیمانی عرفی نمی‌شود و ابتکار عمل برای تجربه‌ی امر مقدس را در دست خود دارد.

«سیلوی یادت میاد جمله‌ای که بابا گفت... یکی از روزهای آخر؛ به‌هر حال نمی‌توانیم ارتباط برقرار کنیم. این کشیش به زبان ما حرف نمی‌زند... حتی نمی‌توانیم بفهمیم که کلماتش چیزی غیراز کلمات است» (مارسل،۱۹۶۷: ۲۵۶).

مارسل در آسیب‌شناسی بنیادین درام خود مدام بر واژه‌ها در متن دیالوگ‌ها تاکید می‌کند چون همچون *هایدگر*، زبان را خانه‌ی هستی می‌داند و مفاهمه در متن درام برای او امکان برقراری دیالوگی فلسفی است بر بستر مثالی عینی و انضمامی از موقعیت انسان و تبادل پرسش‌ها و عواطفش تا اینکه ارتباط من ـ تو ممکن شود و انسان را در آستانه‌ی رابطه‌ی من با امر متعالی قراردهد که از دروازه‌ی منظر زیبایی‌شناسانه ممکن می‌شود.

«ماتیلد آنتوان...

سیلوی فکر می‌کنم به ایمان او بیشتر اعتماد دارم تا به ایمان کشیش. دقیقا به‌خاطر اینکه وقتی تلاش می‌کند که بیانش کند ناشیانه عمل می‌کند... سازوکار کلامی درستی ندارد. خوبیش این است که از جمله‌های قالبی متنفر است. بهت گفتم که دلش می‌خواست تنهایی کنار تختخواب بابا دعا کند...» (مارسل، ۱۹۶۷: ۲۶۰).

مارسل از جمله‌های قالبی، اندیشه‌ی قالبی و درام قالبی در پرهیز است؛ تفکر برای او سر زدن به حداکثر زوایای زیستن است و رویکردی حافظانه به خلق درام موقعیت دارد؛ درام استعلایی با پایان باز برای *مارسل* و *حافظ*، به رخ کشیدن امید به امر مطلقا دیگر است که مشارکت انسان در تجربه‌ی زیستن را با تمام رنجش شورانگیز کند. این جریان سیال از کلمات شروع می‌شود تا برسد به امکان خلق موقعیتی که در آن انسان به ارزیابی مجدد ارزش‌ها می‌پردازد و تصویری سیال از سفری مدام را نمایش می‌دهد؛ جریانی رو به گشودگی که از تواضع در برابر راز و ظغیان در برابر مسئله بر می‌آید.

«سیلوی (با هیجان) نه، مامان، خواهش می‌کنم، از این نتیجه‌گیری‌های عجولانه نکن. درست تو نقطه‌ی صفرم. دیگر خودم را نمی‌شناسم. نمی‌دانم کجای کارم، کی‌ام،... تازه از خودم می‌پرسم شاید سه، چهارم فرانسوی‌ها در موقعیت من باشند. رژی که قطعاً.

ماتیلد خدا را شکر که بالاخره از برنامه‌های نظامیش دست کشید.

سیلوی مطمئنی که باید خوشحال بود؟

ماتیلد من که اگر می‌رفت زنده نمی‌ماندم.

سیلوی می‌دانم، قاطعانه بهش گفتی که...

ماتیلد (خصمانه) منظورت این است که دروغ گفتم؟

سیلوی دروغ بود یا نه، جوسازی که بود. دقیقا. خب، رژی به‌راحتی کوتاه آمد. پس فکر می‌کنم تو هم حق داشتی... باید گفت که بعد از مرگ بابا دیگر آدم چندان سختی نیست...

ماتیلد جوسازی!...

سیلوی ببین مامان، نباید از کلمات ترسید... وانگهی، قبول دارم چند سالی است که هرکسی به این روش متوسل می‌شود، در هر رتبه‌ای... در گذشته جور دیگری بود، یا فقط اینکه کسی توجه نمی‌کرد؟ به‌نظر من که نشانه‌ای است از دوران. آن هم چه نشانه‌ی نحسی»

(مارسل،۱۹۶۷: ۲۴۶).

نشانه‌ای را که *مارسل* متعلق به دوران مدرن و فرانسه‌ی پس از جنگ می‌داند، متفکری همچون *حافظ* در زمان و مکانی دیگر تجربه کرده است و این ناشی از تجربه‌ی اضطرابی فراتاریخی است که هربار براساس جغرافیایی، به‌ترتیبی بر صحنه می‌رود؛

«یکی از عقل می‌لافد یکی طامات می‌بافد/ بیا کاین داوری‌ها را به پیش داور اندازیم» (حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۲).

این رویکرد به خلل‌پذیر بودن روایت عقلی و مبتنی بر منطق صرف است که *حافظ* و *مارسل* و درام استعلایی را در پایانی باز به گشودگی اختیار انسان در بازخوانی رخداد می‌خواند؛ در انتهای درام **فرستاده** نامه‌ای می‌آید که مسئله‌ای را حل کند اما راز را پیچیده‌تر می‌کند؛ اگر عقل دست از تردید برندارد. پدر چگونه آمده‌است؟ چرا تا مرگ چیزی نمی‌گوید؟ انگار هیچ نامه‌ای، حتی روایتی که خود پدر می‌توانست به زبان بیاورد کفایت نخواهد کرد.

«سیلوی این را یک دکتر نوشته... فان دورن... احتمالا یک هلندی... (می‌خواند:) خانم، به شما می‌نویسم چون نمی‌دانم دوست بیچاره‌ام فریه هنوز درقید حیات است یا نه. وقتی ترک‌مان کرد چنان خسته و ناتوان بود که نمی‌دانستم به پایان سفرش می‌رسد یا نه... امیدوارم که دست‌کم حلاوت بازیافتن شما همگی را چشیده باشد و اگر ازپا درآمده، در کنار شما خاموش شده باشد... منت می‌گذارید اگر خبری به من بدهید، هرچه باشد. اینجا در اقامتگاهی در ارتفاعات گریزون، آماده می‌شوم که چندین کیلو وزن اضافه کنم. امیدوارم او در حالتی باشد که بفهمد من حالم خوب است. مطمئنم که خیلی نگران حال من بوده؛ حتما بهتان گفته که نمی‌خواسته پیشنهادم را قبول کند؛ شاید هم دوباره تصمیم گرفته که خودش را مسموم کند. اما دارم فکر می‌کنم که اگر از بخت بد در راه ازبین رفته باشد، آنچه می‌نویسم باید برایتان غیرقابل‌فهم به‌نظر بیاید. قضیه این است که در جریان یک بیماری همه‌گیر توانستم یکی از روسای نازی را از گرفتاری نجات دهم؛ احساس دین زیادی به من می‌کرد و خواست آزادم کند. این آدم‌ها همه‌شان هیولا نیستند... تقاضا کردم فریه را به جای من برگردانند و پذیرفته شد. آن‌قدر به او اصرار کردم تا پذیرفت. به‌هرحال خانم، امیدوارم که روزی موفق به دیدارتان بشوم. فریه خیلی درباره‌ی شما با من حرف زده... ما دوستان خوبی بودیم. پس این هم توضیح ماجرا... ولی چطور بابا حرفی از این فان دورن نزد؟

ماتیلد شب، در حالت نیمه‌خواب این اسم را به‌زبان آورد.

سیلوی چرا برایمان توضیح نداد؟... انگار که خجالت می‌کشیده زندگیش را مدیون... (سکوت می‌کند.)» (مارسل،۱۹۶۷: ۲۴۸)

«ماتیلد زندگی؟... چه یاوه‌ای!

سیلوی حداقل به‌نظرمان می‌آید...

ماتیلد مردی که به‌خاطر او فداکاری کرده زنده است... آن‌وقت او... شاید سفر باعث مرگش شد. از کجا معلوم که این هلندی باعث مرگش نشده باشد؟

سیلوی مامان... من به سکوتش فکر می‌کنم... آیا واقعا نشانه‌ی شرمندگی بود... یک‌جور پشیمانی؟ حداقل اگر فهمیده بود که این مرد سالم است... اگر به‌موقع فهمیده بود...

ماتیلد فکر می‌کنی حالش درست می‌شد؟

سیلوی نه بابا، منظورم این است که از یک نگرانی خلاص می‌شد.

ماتیلد که شاید از پا درش آورد.

سیلوی نکته‌ی مهم شاید زندگی کردن نباشد، بلکه فقط... با هم آشتی بودن باشد.

ماتیلد (با تلخ‌کامی) تو نمی‌فهمی، طفلک من؛ تو نمی‌دانی ازدست‌دادن یار و همراه یعنی چی، تنها یار و همراه... از خدا می‌خواهم که...» (مارسل،۱۹۶۷: ۲۵۴)

یار، عشق و اعتماد برای هر نوع از تفکر استعلایی در تبیین ارزش زیستن، بن‌مایه است.

حرکت از تعقل به تفکر فلسفی و میل به گشودگی، امکان اگزیستانس را در درامی شاعرانه ممکن می‌کند؛ درامی براساس تواضع در برابر راز وفاداری به امکان اعتماد متقابل برای گذر از تنگنای تناقضات داستانی در جست‌وجوی اسنادی همه‌کس فهم. درام استعلایی اسناد را می‌یابد و در نمایش تراژدی عدم امکان صورت‌بندی مطلق قواعد و ارزش‌ها به انسان نوید می‌دهد که حق دارد روایت خودش را بسازد اما این ممکن نیست جز با تماشای معماری اندیشه و استشمام رایحه‌ی آنچه تا کنون بشر از خود برجای گذاشته است.

۳ـ۷ـ *رند* و ویژگی‌های آن برای خلق شخصیت دراماتیک

رندی، حضور رازآمیز در متن مسئله است. رندی در شخصیت‌پردازی کار *حافظ* و *مارسل* حاضر است و ازاین‌رو به‌راحتی می‌تواند وارد درام آنها شود که هر دو حکیم در آستانه‌اند؛ همواره با فاصله و در میان‌اند طوری که هم به حقیقتی که تماما در دسترس نیست، دسترسی داشته باشند، هم در دسترس باشند. *رند*، انسانی جاری، ساری و سیال است که تناقض در درک ما از هستی و تبدیل خود به فردیتی یکپارچه را به رسمیت می‌شناسد و قابل جمع‌بندی و نقطه‌گذاری نیست اما می‌شود از او انتظاراتی داشت که به مشارکت خلاق او در هستی بازمی‌گردد. *رند*، به تعریف و محدوده تن نمی‌دهد. از قاعده می‌گریزد. نسبت سود و زیان برای او، نامتعارف است. از سرزنش و ملامت دیگران نیرو می‌گیرد تا فردیت خود را باور کند. مفهوم‌ساز است و تعاریف مرسوم را به چالش می‌کشد. *رند* نزد *حافظ* و *مارسل* از تجربه‌ای برآمده از فرهنگی استعلایی با ادبیاتی دین‌محور است و از دستاوردهای این سنخ از تفکر بهره می‌گیرد اما مقید به تمام محدوده‌ها در تمام موقعیت‌ها نیست و ازاین‌رو شاید به کار متفکری دین‌مدار برای الگوسازی انسان مؤمن و مبرا نخورد اما به کار شاعر و درام‌پرداز می‌خورد تا انسانی زنده، پرسش‌گر، اهل وفا و پیمان را در پرتو امر زیبایی‌شناسانه، جذاب و خواستنی کند؛ انسانی زنده و در معرض موقعیت‌های متناقض و کشش‌های متناقض درونی که عارف نیست اما در مراقبه‌ای تمام وقت، منتقد مردم‌آزاری و ریاکاری‌ست و می‌داند راز اصلی به پیمانی عاطفی برمی‌گردد که می‌تواند تمام پرسش‌های فلسفی را به چالش بکشد.

رند، در حافظه‌ی ادبی ما بار تحقق موقعیت دراماتیک را به دوش می‌کشد. *رند*، از امکان دگردیسی معنا در موقعیت دراماتیک می‌گوید. رند حاصل گسستی بنیادین در گفتمان صوفیانه است که به کار نقد داوری انسان می‌خورد وقتی که موقعیت وقوع رخداد را در نظر نمی‌گیرد. کهن‌ترین سند اشاره به واژه‌ی *رند* در معنای مرسوم آن یکی از دراماتیک‌ترین لحظه‌های آمده در متون ماست؛ صحنه‌ی بر دار کردن حسنک وزیر! روایت *بیهقی* این است که حسنک به ستونی بسته شده است. ماموران اجرای حکم از مردم می‌خواهند که فرد دست‌بسته‌ی در تنگنای داوری را سنگ‌سار کنند اما داوری مردمان، چیز دیگری است؛ آنها امتناع می‌کنند. وقتی هیچکس دست به سنگ نمی‌برد،«مشتی *رند* را سیم دادند» تا او را سنگ‌سار کنند. در تعبیر رایجی که *بیهقی* به آن اتکا می‌کند، *رند* آن است که بی‌اختیار و قابل خرید و فروش است؛ *رند* فاقد فردیت است و گوش به فرمان است و برای خودش حق انتخابی قایل نیست چون در جهان جبرهای گوناگون فاقد آگاهی به امکان اختیار است. بزرگترین کیمیاگری درام‌پرداز اهل استعلاء درک و خلق و ترسیم موقعیت انسان در معرض داوری است و اشاره به رازی‌ست که اگر از آن باخبر باشی همه‌ی داوری‌ات می‌تواند زیر و زبر شود. برای شناخت خاستگاه نخستین مفهوم *رند* و شناخت اهمیت درام در بازی با تناقض‌های گوناگون می‌شود به روایت *نورالدین‌عبدالرحمان اسفراینی* در **کاشف‌الاسرار** توجه کرد.

«اما چون بار دیگر که پرتو آن نور در پرده در روی کشیدی، رندان خرابات وجود انسانی چون خود را در پی پرده‌ی ظلمات نفسانی یافتندی، باز سر خم‌های معصیت باز کردند و بار دیگر پای در اوباشی و مفاسی نهادندی و دست را به قلاشی و ناکسی و لاابالی‌ای بر

گشودندی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۴و ۱۵).

تبدیل انسان نامعتبر به معتبرترینی نامتعارف اگرچه در ادبیات صوفیانه و قالب شعری رخ داده است، اما بنیادی درام‌پردازانه دارد؛ چون هم متکی بر نقش بیان شاخص‌های تعیین‌کننده در شکل‌گیری موقعیت است؛ هم داوری در آن در پرتو عواطف و در قالب عناصر و روابط زیبایی‌شناختی صورت می‌گیرد. به‌این‌ترتیب در چالشی حیرت‌انگیز، *رند*، مدعی *زاهد* می‌شود و قواعد دگرگون می‌شوند و مخاطب مسئله را در عطف به رازی که از بودنش باخبر می‌شود، دگرگونه می‌بیند و با شرایطی متفاوت از شناختی متفاوت روبه‌رو می‌شود. درست در این محور از نمودار درام استعلایی است که مفهوم گناه و گناه‌کار به چالش کشیده می‌شود. رند و رندی، به چالش کشیدن داوری رایج نزد اخلاقیات تک‌ساحتی است. رند و رندی در شعرهای *سنایی* و *عطار* و *سعدی* حاضر است اما روایت اگزیستانسیل *حافظ* از *رند*، مفهومی بنیادین است برای روایتی از بخشندگی و سخاوت که از درام خلقت تا روابط اجتماع زمینیان، تناقضات را به رسمیت می‌شناسد و در حوالت به راز و وعده‌ای عاطفی از توان خلاق انسان در فهم و خلق زیبایی انضمامی و قابل لمس می‌کوشد تا بگوید: اگرچه ما گرفتار تناقضیم و داستان خلقت و انسان چنین به‌نظرمی‌رسد اما به شهادت و لطف زیبایی و دل‌سپردن به توان خلاق انسان می‌شود باور کرد، تناقضی نیست و همه‌ی آن‌چه با هم در هستی و انسان، جور در نمی‌آید، بازی ضروری و لاجرمی است که حاصل تناقض‌نماهاست. *رند*، مسئول نمایش توان انسان در معاشرت با تناقض‌های طاقت‌فرساست که جز با درک راز قابل تحمل نیست. راز عشق است. خداست. امر مطلقا دیگر است که به شهادت کشش جادویی انسان به بخشش، گذشت، زیبایی و پایداری در وفای به عهد جذاب را ممکن می‌کند. بازی با جبر و اختیار و گناه، دستمایه‌های درام استعلایی به روایت *حافظ* و *مارسل* هستند که از منبع روایت قدسی خلقت تا جوانب مختلف هست ونیست زمینی آن از فرد تا جامعه، دامنه‌دار است.

«مرا روز ازل کاری به جز رندی نفرمودند / هر آن قسمت که آن‌جا رفت از آن افزون نخواهد شد» (حافظ، ۱۳۶۸: ۵۴).

از این روایت حافظانه می‌توان به اساس جبر و اختیار اگزیستانسیل در درام استعلایی رسید؛ اینکه انسان، جبرا صاحب اختیار است و مسئول اینکه مسئول همه چیز نباشد چون در پیمانی مقدس، تقسیم کاری صورت گرفته است. انسان پیوسته در ارتباط با دیگری به این شناخت می‌رسد که راهی نیست جز تقسیم بار زندگی میان قراردادهای عاطفی تعقل با دیگران. نوعی مشارکت خلاق میان عقل و دل که *حافظ* و *مارسل* در دو اردوگاه از بنیاد ادیان ابراهیمی به روایت دراماتیک پرسش‌های فلسفی آن را تبلیغ می‌کنند. *مارسل* در **فرستاده** به منظومه‌ای از جبر و اختیار اشاره می‌کند که می‌تواند رسول باور معنوی به درک ارزش فرصت زیستن باشد.

از منظر *حافظ*، « آدم پس از دست زدن به گناه، آدم رسوای بدنام نزد زاهدان عالم قدس، آدم عناب شنیده‌ی به‌ظاهر رانده از درگاه خدا، همان است که از زهد نخستین دست برداشته و خرقه‌ی زهد را فرو افکنده و به رند بدل شده است» (آشوری، ۱۳۷۹: ۲۹۲).

طرح موضوع جبر و اختیار به‌عنوان محور طرح پرسش حق انتخاب و داوری در مورد شخصیت‌های درام، نیازمند رندی نزد درام‌پرداز است. کسی که درآستانه قرار دارد و در رفت و برگشت‌های مختلف به سویه‌های گوناگون داوری، انسان را به بزرگترین مواجهه با تناقض درام هستی ناگزیر می‌کند؛ توجه به لزوم طغیان عقلی و تواضع عاطفی در برابر هستی و امکان هستندگی. برای درک بهتر از درام **فرستاده‌ی** *مارسل*، نگاهی به فهرستی از احوالات مترتب بر *رند* به روایت *حافظ* و به نقل از *آشوری* کارساز است؛ دامنه‌ای از لوازم لازم برای شخصیت‌پردازی رندانه‌ی *رند* در درام استعلایی: « رندی و عاشقی و بلاکشی، رندی و مستی و شراب‌خواری، رندی و نظربازی و گناه‌کاری و بدنامی و نامه‌سیاهی، رندی و بی‌پروایی

و عالم‌سوزی، رندی و آسان‌گیری و لاابلی‌گری، رندی و خراباتی‌گری، رندی و دوری از صلاح و تقوا، رندی و بی‌ریابی و پاک‌بازی، رندی و سرگشتگی و بی‌سامانی، رندی و طرب کردن وعیاری باهم‌اند. اما با همه‌ی بدنامی و سیاه‌نامگی‌ها، رندی مقامی چنان بلند است که درباره‌اش می‌گوید: زمانه افسر رندی نداد جز به کسب / که سرفرازی عالم درین کله دانست» (آشوری، ۱۳۷۹: ۲۹۴).

شخصیت *رند* علاوه‌بر دیوان *حافظ* جایگاه ویژه‌ای در ادبیات شاعرانه و عرفان ایرانی دارد. ازاین‌منظر این شخصیت را براساس ویژگی‌های ذکر شده می‌توان شخصیتی منحصربه‌فرد دانست که می‌تواند علاوه‌بر جنبه‌های گوناگون و متنوع ساختاری و بیرونی شخصیت، ظرفیت‌های بسیاری را نیز از منظر ژرف‌ساختی به خلق شخصیت دراماتیک و نیز اندیشه‌ی درام ایرانی بیفزاید.

۴ـ نتیجه‌گیری

۱ـ زمان اگزیستانسیال، دراماتیک است. زمان دراماتیک، ترکیب خلاقی از زمان تاریخی، فیزیکی و روان‌شناختی است و بیش از آن اگزیستانسیل است چون در *رند* و برای تحقق رندی رخ می‌دهد و روایت می‌شود. *رند*، این قهرمان وفادار رهای طغیان‌گر با عواطف عمیق عاشقانه به اسطوره در فرازمان و فراتاریخ، دسترسی دارد اما به‌هیچ‌وجه سالکی گوشه‌گیر و ساکت نیست. پس طبیعی است که درام استعلایی حافظانه که روی درآستانه‌ی معاشرت با پرسش‌گران آزاده‌ی هستی دارد، نمی‌تواند ساکن، ساکت، عبوس، داور و قاضی و مأیوس یا انتقام‌جو و بدگمان باشد. ما در بهره‌گیری از شخصیت‌های داستان دراماتیک حکمت و معرفت ایرانیان مسلمان، اعم از حکیم و شاعر و دانشمند، تیپی آکنده از پیش‌فرض‌های دینی می‌سازیم که یا پرسشی ندارند یا اگر در پی شهود هستند، غمگین و مات و مبهوتند؛ تیپ درجریان درام دینی ما، انسان دچار سوتفاهم است که بیشتر، مبهوت است تا دچار حیرت وجود و این ازآن‌روست که مولف، فاقد تجربه‌ی رندانه است و برداشت یا تمایل یا سفارش او ساختن آدمی است بی‌روح که به دلیل سندرم شهود، نسبت به زیبایی برانگیخته نمی‌شود. مبهوت می‌شود یا قاضی مزاحم جریان جاری زندگی که در آن، ایمان کامل، امر فوق‌طاقت بشر است و اساسا در صورت امکان هم، دراماتیک نیست چون در ساحت و مرتبه‌ای غریب و دور و منفک از التهاب حیات جاری انسان واقع شده‌است؛ جایی که پیامبران ادیان ابراهیمی هم به آن راه نداشته‌اند. *رند* در عالمی زندگی می‌کند معطوف به تمنای فراخواندن و احضار غائب به واسطه‌ی بی‌کرانگی خیال‌انگیز تخیل خلاق انسان کران‌مند که رو می‌کند به گشودگی در روح بیکران و تصویرسازی استعاری امکان وحدت در کثرتی زیبا، پرمسئله اما رازور.

۲ـ با ملاحظه‌ی این دو بیان از *حافظ* و *مارسل*، می‌شود آن‌دو را مسافران قطاری دید که آماده‌ی گفت‌وگوی با هم از نیاز به اگزیستانس و موقعیت انسان در شرایطی هستند که پیش و پس از جهان مدرن با انسان بوده و خواهد بود و به‌این‌ترتیب، در معاشرت با این دو، ورای اصالت ماهیت یا وجود، عقل یا دل، یا هر دوگانه‌ای که *حافظ* یا *مارسل*، مدام جابه‌جایشان می‌کنند، این اصالت زیبایی در تجربه‌ای ذوقی و شهودی است که گاهی فیلسوف را از ناامیدی در روایت منطقی معنای معنای زندگی نجات می‌دهد. *مارسل* درعین‌حال که بر امکان تجربه‌ی امر متعالی اصرار دارد، از این راه نمی‌خواهد بگوید که فهم امر متعالی و احاطه بر آن ممکن است. این‌جا همان جاست که هنر پا به میدان می‌گذارد تا خیال و ذوق بیایند و فارغ از اثبات و انکار، به‌واسطه‌ی زیبایی، قانع‌کننده باشند. تصویرسازی *حافظ* از درام خلقت، رابطه‌ی آدم و خدا و راز و پیش‌داوری زاهدانه‌ی فرشته است که بر صحنه‌ی نمایش درام هست‌شدن آدم، از قبل تصمیم‌اش را در داوری انسان مستعد جهل و ظلم گرفته است. اما آدم پرسش‌گر تحت استخدام پروردگار است برای ظهور حد نامحدود و زیبای بخشش و کرامت وجود مطلقا دیگر تا گناه، معنا پیدا کند و انسان، بازیگر نقش اول باشد اگر همچون آدم، رسم رندی بداند؛

۳ـ درام استعلایی حافظ برای خواب دیدن مدام امکان فراخواندن شاعرانه‌ی *رند* است به بیداری و گشودگی؛ اویی که باید پیمان روز نخستش با کمال مطلق را به نسبیت وجودش یادآوری کند تا فراموش نکند، بیت‌الغزل شعر هستی است چون حق انتخاب، اشتباه، تخیل و تصور و سفر از مسئله به راز دارد و به شکلی منحصر و اختصاصی، خلاق است؛ از حضور خود و جهان باخبر است و امکان درک و خلق زیبایی دارد که اصیل‌ترین نقطه‌ی مشترک او در مراتب وجود برای شناخت هستی است. این شناخت عقلی و عاطفی یگانه و بی‌تفکیک، *رند* را از غیر، قابل‌شناسایی می‌کند؛ معصومیت، تمنای حقیقت اصیل است در درام؛ باور اینکه گشودگی ناممکن نیست و هربار از جایی می‌تواند نوری بتابد. قهرمان درام استعلایی، فضا و ماجرای آن، فرایند سفر از ناامیدی به امید است؛ تشخیص *مارسل* هم در خلق درام از همین دریافت می‌آید، امید به تغییر در خود از طریق احترام به فرصت مشارکت خلاق در زندگی با

دیگری، طوری که بشود رسیدن به وصل را باور کرد.

۴ـ دنیای درام دینی، نمایش تمنای نوعی از زیستن مومنانه است به نقش‌آفرینی انسان درهم‌شکسته‌ای که سرانجام از ورطه‌ی وحشت می‌گریزد. *رند*، صداقت را باور می‌کند اما درام، جای نمایش معصومیت بی‌گزند نیست؛ این رویه، توان ملاقات با موقعیت وفاداری را از رونق می‌اندازد. جهان درهم‌شکسته است که منجر به لزوم شالوده شکنی در پایان می‌شود؛ هیچ درامی در جست‌وجوی استعلا، پایان نمی‌یابد و پروژه‌ی انسان ناتمام است که مانع اتمام جذبه‌ی حضور در برابر خود می‌شود تا دیالوگ با هستی به پایان نرسد. پایان باز، رها شدن شخصیت و موقعیت از ماجراست؛ به این ترتیب، رفتن و ماندن و دیدار یا ملاقات ناممکن، دچار لذت نتیجه‌گیری نیست و رخداد، تنها یک وضعیت است برای خلق موقعیتی که در آن، آغاز، پایان است؛ پایان، آغاز؛

۵ـ یکی از مهم‌ترین آسیب‌های پیش‌رو در وام‌گیری ژرف‌ساختی از شعر *حافظ* می‌تواند توجه بیش از اندازه به محتوای عرفانی شعر او در اقتباس دراماتیک از آن باشد. درواقع توصیه می‌شود که در فرایند وام‌گیری از شخصیت *رند* و ژرف‌ساخت شعری *حافظ* برای ساخت درام نمایشنامه‌نویسان همواره مراقب غلبه‌ی ویژگی‌های محتوایی و اندیشه‌محوری بیش از اندازه بر سایر مولفه‌ها و عناصر ساختاری و شکلی درام باشند.

منابع

ـ آشوری، داریوش. (۱۳۹۸) **عرفان و رندی در شعر حافظ**، نشر مرکز، تهران

ـ بارت، ویلیام. (۱۳۹۴) **اگزیستانسیالیسم چیست؟**، منصور مشکین‌پور، انتشارات آگاه، تهران

ـ بلاکهام، ه. ج. (۱۳۹۶) **شش متفکر اگزیستانسیالیست**، محسن حکیمی، نشر مرکز، تهران

ـ ترینور، برایان. (۱۳۹۶) **دانشنامه فلسفه استنفورد، گابریل مارس**، سیدحسین حسینی، انتشارات ققنوس، تهران

ـ حافظ، شمسالدین محمد. (۱۳۶۸) **دیوان حافظ**، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، اساطیر، تهران

ـ خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۹۷)، **حافظ حافظه‌ی ماست**، نشر قطره، تهران

ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۶)، **این کیمیای هستی درباره‌ی حافظ**، نشر سخن، تهران

ـ مارسل، گابریل. (۱۳۸۸) **انسان مسئله‌گون**، بیتا شمسینی، انتشارات ققنوس، تهران

ـ میشلمن، استفن. (۱۳۹۸) **فرهنگ اگزیستانسیالیسم**، ارسطو میرانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، تهران

ـ هاشمی‌نژاد، قاسم، (۱۳۹۴) **رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی**، انتشارات هرمس، تهران

ـ هایدگر، مارتین، (۱۳۸۹) **شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی**، عباس منوچهری، انتشارات مولی، تهران

- Entretiens Paul Ricœur Gabriel Marcel **Présence Et Pensée,** Aubier-montagne, 13, quai de conti. Paris. 1966

- Marcel. Gabriel. **Le Secret Est Dans Les Iles**. Librairio Plon. Paris.1967

پی‌نوشت

گفت‌وگوی ژل ریکور با گابریل مارسل و همچنین نمایشنامه‌ی فرستاده به‌طور اختصاصی و برای این تحقیق توسط خانم مهشید نونهالی ترجمه شده‌است.

مطالعه‌ی پدیدارشناختی مفهوم انسان در نمایشنامه‌ی ویتسک نوشته‌ی گئورگ بوشنر، براساس نظریه‌ی گشتالت‌درمانی فریتس پرلز و فلسفه‌ی ژیل دلوز

مرجان حسین‌زاده‌نمدی
محمدعلی خبری (نویسنده مسئول)
حسین اردلانی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۰۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸

مطالعه‌ی پدیدارشناختی مفهوم انسان در نمایشنامه‌ی ویتسک نوشته‌ی گئورگ بوشنر، براساس نظریه‌ی گشتالت‌درمانی فریتس پرلز و فلسفه‌ی ژیل دلوز

مرجان حسین‌زاده‌نمدی

دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی، تهران، ایران

محمدعلی خبری

استادیار، پژوهشکده فرهنگ و هنر جهاد دانشگاهی، واحد تهران، تهران، ایران

حسین اردلانی

استادیار، دانشکده‌ی هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری خانم مرجان حسین‌زاده‌نمدی باعنوان بازخوانی مفهوم انسان ـ حیوان با تاکید بر نظریه‌ی ژیل دلوز از منظر پساساختارگرایی (پست‌مدرنیسم) در یازده نمایشنامه در رشته‌ی فلسفه‌ی هنر دانشگاه هنر و معماری، دانشگاه آزاد تهران مرکزی با راهنمایی محمدعلی خبری است.

چکیده

درام **ویتسک** با درون‌مایه‌ی سوژه‌گریز و شخصیت‌هایی احساس‌گرا، با تاکید بر روان‌شناسی گشتالت، تکیه بر تجربه‌ی بلافصل و عقل‌گریز، امکان مطالعه‌ی فلسفه‌ی *دلوز* و روان‌شناسی *پرلز* را ممکن ساخته است. این تحقیق قصد دارد تا مفهوم انسان به‌عنوان سوژه‌ای فراتر از عقل‌گرایی را از منظر *دلوز* و *پرلز* مطرح کرده و با خوانش نمایشنامه‌ای با محوریت تجربه‌گرایی و گشتالت‌درمانی در حیطه‌ی روان‌شناسی و فلسفه‌ی تجربه‌گرایی مطالعه‌ای تحلیل‌پذیر از انسان پست‌مدرن را تبیین نماید.

برای تحقیق درباره‌ی این مهم، نمایشنامه‌ی **ویتسک** انتخاب شده که نمونه‌ی موفقی از تجربه‌ی ارزیابی مفهوم انسان در درام پست‌مدرن است. گئورگ بوشنر در **ویتسک** جایگاه انسان را از منظر روان‌شناختی و فلسفی ارزیابی نموده و اثبات می‌کند که جایگاه حس و تجربه فراتر از نگاه عقل‌گرایان است. این تفکر می‌تواند به سوژه جرات چیزی فراتر از انسان شدن و یا حتی جرات تبدیل شدن به یک موجود تجربه‌گرای صرف را بدهد.

این مقاله در تلاش است تا به این پرسش‌های اصلی پاسخ بدهد: «**ویتسک** براساس متغییرهای روان‌شناختی و فلسفی چه دیدگاهی را نسبت به انسان مدرن ارائه می‌دهد؟»، «با توجه به نگاه روان‌شناختی از دریچه‌ی گشتالت‌درمانی جایگاه انسان را به‌عنوان یک عنصر تجربه‌گر چگونه می‌توان در **ویتسک** مطالعه کرد؟» و «رویکرد این‌چنینی نسبت به معنا و مفهوم انسان در درام چگونه می‌تواند در کیفیت شخصیت‌پردازی درام بازتاب پیدا کند؟»

در این مسیر، تحقیق حاضر ضمن انتخاب درام **ویتسک** به‌عنوان نمونه‌ی موردی، قصد دارد تا مفهوم انسان را براساس معنای فلسفی زیستن و تجربه‌ی روان‌شناختی فردیت این مفهوم مورد پژوهش قرار دهد. بخشی از مبانی تئوری تحقیق برپایه‌ی مبانی نظری مبتنی بر نظریات *ژیل دلوز* و *فریتس پرلز* است که به‌طور مشخص مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سپس به رویکرد فلسفی و روان‌شناختی مفهوم انسان در درام بوشنر پرداخته می‌شود که این درام را به نمایشنامه‌ای منحصربه‌فرد از منظر تجربه‌گرایی تبدیل کرده است. در این مقاله همچنین تلاش خواهد شد تا به شیوه‌ی تطبیقی – تحلیلی با استفاده از روش‌های کتاب‌خانه‌ای و منابع موجود به این هدف دست یابیم.

نتیجه‌ی تحقیق نشان می‌دهد که مفهوم انسان از منظر *ژیل دلوز* در نمایشنامه‌ی **ویتسک** با توجه به تعریف وی از موقعیت سوژه، به‌دلیل عقب رانده‌شدن سوژه از مرکزیت (سوژه‌گریزی) در فرآیند انسان ـ حیوان شدن است و همین‌طور تعریف *پرلز* از موقعیت انسان در روان‌شناسی گشتالت با تاکید بر امکان تجربه‌ی بلافصل را می‌توان در این نمایشنامه مورد خوانش قرار داد.

واژگان کلیدی: ***دلوز***، پرلز، روان‌شناسی گشتالت، تجربه‌گرایی، ویتسک، روانشناسی

درآمد

پسامدرنیسم، مدرنیته‌ای دیگر است که به مدرنیته با نگاهی نو نظر می‌افکند. پیدایش پست‌مدرنیته را به طیفی از عوامل گوناگون نسبت داده‌اند؛ ازجمله رنگ باختن عقیده و ایمان به تبیین‌های عقلانی (علمی) افول اهمیت و مرکزیت کار در زندگی روزمره و پیدایش جامعه‌ی پساصنعتی که مبتنی بر مصرف‌گرایی و فراغت است (براهیمی، ۱۳۷۹: ۴۶). از آنجایی که گشتالت‌درمانی مبتنی بر اگزیستانسیالیسم است، موقعیت بازتابی درمانگر و مراجع را از طریق مفهوم آگاهی (خودآگاهی) بررسی می‌کند. گشتالت‌درمانی با کل فرد سروکار دارد که چیزی بیش از جمع رفتارهایش است. گشتالت‌درمانی، روشی پدیدارشناختی است که تجربه‌ی انسان را منبع داده‌ها می‌داند و بر تجربه‌ی درمانگر و مراجع از واقعیت تاکید دارد. گشتالت‌درمانی، یک رویکرد وجودی است که بر مسئولیت‌پذیری افراد در قبال خودشان و نقش آنان در تجربه‌های کنونی خودشان تاکید دارد. در گشتالت‌درمانی، معضلات مربوط به گذشته و آینده در قالب زمان حال بررسی می‌شوند. نگاه روان‌شناختی به فلسفه‌ی *دلوز* از دریچه‌ی اگزیستانسیالیسم و گشتالت‌درمانی نه تنها می‌تواند جایگاه انسان را به‌عنوان تجربه‌گر بلکه به‌عنوان اندیشنده نیز مشخص کرده و آن را در نمایشنامه‌ی **ویتسک** که جایگاه انسان در آن نه انسان مدرن و نه کلاسیک است، مورد ارزیابی و تحلیل قرار داده و اثبات کند که جایگاه حس و تجربه، فراتر از نگاه عقل‌گرایان است. این تفکر می‌تواند به سوژه، جرات چیزی فراتر از انسان شدن یا بدنی بدون اندام و یا حتی جرات تبدیل شدن به یک موجود تجربه‌گرای صرف را بدهد. این امر در فلسفه‌ی تجربه‌گرایانه، پساساختارگرایانه و پست‌مدرنیسم با خوانش مفهوم انسان در **ویتسک** امکان‌پذیر است.

هدف گشتالت‌درمانی توانمندکردن انسان در زنده بودن به‌صورت کامل و خلاقانه و رها بودن از قید و بند و کارهای ناتمامی است که مانعی در برابر رضایت، تحقق و رشد و همین‌طور تجربه کردن به شیوه‌ای جدید از انسان بودن می‌باشد و این همان نقطه‌ی اشتراک با فلسفه‌ی *دلوز* از جایگاه انسان تجربه‌گرا و سوژه‌گریز فلسفه پست‌مدرنیسم است. گشتالت‌درمانی شامل فرایندهای ادراکی و مفهوم‌آفرینی است که تجربه را تشکیل می‌دهند و می‌توان آن را به‌عنوان یک رویکردشناختی نیز در نظر گرفت (زینکر، ۱۹۷۵: ۱۲۲). این رویکرد بر تجربه‌ای تاکید دارد که همه با انسان بودن توان احساس کردن آن را دارند. می‌توان آن را به‌صورت غیرانسانی یا فراتر از آن مانند انسان – حیوان تجربه کرد. به‌خاطر اینکه ما تنها سوژه‌ای خردمند نیستیم بلکه دارای احساسی مشابه با موجودات دیگر مانند حیوانات هستیم. انسان پست‌مدرن با فروگذاری عقل خودبنیاد، درنوردیدن مرزهای هویتی انسان و با تاکید بر ارزش‌های غیر، هویت جدیدی را برای خود سامان داد. هویتی که افول سوژه، اما صعود ابژه را در پی داشت (صفی، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

از نظر *دلوز* انسان در ابتدایی‌ترین شکل خود موجودی زیست‌شناختی است. انسان در نگاه *دلوز* بدنی است که با تعریف آن در سنت و حتی مدرنیته تفاوت دارد. برای بررسی جایگاه انسان در نگاه او ابتدا باید بدن انسان و انواع بدن را در جایگاهی یکسان و متفاوت قرار داد و سپس آن را شناخت و درباره‌اش حرف زد و با همین پیش‌فرض به انسان و جایگاهش نزد *دلوز* پرداخت (دلوز، ۱۳۹۰: ۸۴). همچنین نزد *دلوز* احساس، واکنشی از سوی بدن نیست، بلکه پایمال کردن بدن توسط نیروهایی است که آن را در خود غرق می‌کنند و آن را تصاحب می‌کنند (لش،۲۰۰۳: ۳۸۸). تئاتر پست‌مدرن برروی دریافت حسی و احساس تمرکز دارد و سوژه‌گریزی ما را به تجربه‌های بدن‌مند نزدیک می‌کند. مفهوم انسان – حیوان در نمایشنامه‌هایی

چون **ویتسک** بیشتر از اینکه تفکر انسان سوژه‌مند را درگیر کند، هدفش درگیرکردن احساس است. درنتیجه خوانش *دلوز* مناسب این اثر نمایشی (**ویتسک**) است که می‌تواند اندیشه را تا جایی که ممکن است به عقب براند و احساس مخاطب را دعوت به دریافت کند.

مفهوم انسان و شیوه‌ی بیان آن در **ویتسک** از منظر نظریه‌ی *ژیل دلوز* در تئاتر پساساختارگرای از جایگاه سوژه و تبدیل‌شدن آن به انسان ـ حیوان به‌دلیل عقب رانده‌شدن سوژه از مرکزیت (سوژه‌گریزی) و همچنین تاکید بر انسان احساس‌گرا از منظر روان‌شناسی *پرلز* قابل ارزیابی است. براین‌اساس، امکان بررسی حذف سوژه نه به‌معنای تنزل آن به رتبه‌ی حیوانیت بلکه از نظر تجربه‌ی متفاوت از طرف بدن نه فاعل‌شناسا و غیبت سوژه (سوژه‌گریزی) در خوانش مفهوم انسان در اثر نمایشی پست‌مدرن **ویتسک** را ممکن می‌سازد. خوانش مفهوم انسان در **ویتسک** این نتیجه را به‌دست‌می‌آورد که با تحلیل ویژگی‌های تئاتر پست‌مدرن، فلسفه پست‌مدرن و افکار *دلوز*، می‌توان مفهوم انسان را از منظر *دلوز* پست‌مدرنیست و *پرلز* روان‌شناس گشتالت در این نمایشنامه به‌عنوان اثر نمایشی با ویژگی‌های پست‌مدرن مطالعه کرد. در این بین وقتی سخن از خوانش مفهوم انسان به میان می‌آید نمایشنامه‌ی **ویتسک** می‌تواند از بهترین آثار برای مطالعه‌ی مفهوم انسان پست‌مدرن سوژه‌گریز از منظر *دلوز* و انسان تجربه‌گرای حسی از نگاه *پرلز* باشد. بنابراین اینکه در این تحقیق دو نظریه‌ی روان‌شناسانه و فلسفی را هم‌زمان برای مطالعه‌ی مفهوم مورد نظر انتخاب کرده‌ام به این دلیل است که این دو نظریه با اندک تفاوت‌هایی در خاستگاه‌های تئوری کاملا منطبق بر ژرف‌ساخت نمونه‌ی انتخاب شده برای این تحقیق هستند و از این منظر مطالعه‌ی همزمان آنها می‌تواند تکمیل‌کننده‌ی مبحث موردنظرمان باشد.

ویتسک و نگرش متفاوت به مفهوم انسان

نگاه روان‌شناختی به فلسفه‌ی *دلوز* از دریچه‌ی اگزیستانسیالیسم و گشتالت‌درمانی نه تنها می‌تواند جایگاه انسان را به‌عنوان تجربه‌گر بلکه به‌عنوان اندیشنده نیز مشخص کرده و آن را در یک اثر نمایشی که جایگاه انسان در آن نه انسان مدرن و نه کلاسیک است، بازتاب دهد و اثبات کند که جایگاه حس و تجربه فراتر از نگاه عقل‌گرایان است. این تفکر می‌تواند به سوژه جرات چیزی فراتر از انسان شدن و شاید حتی انسان ـ حیوان شدن یا بدنی بدون اندام و یا حتی جرات تبدیل شدن به یک موجود تجربه‌گرای صرف را بدهد که این امر در فلسفه تجربه‌گرایانه پساساختارگرایانه و پست‌مدرنیسم امکان‌پذیر است. انسان پست‌مدرن بدنی تک‌بعدی نیست، انسان نه به‌عنوان موجودی فرازمینی بلکه به مثابه مخلوقی با ابعاد انسان – حیوان با مفهوم سوژه‌گریزی می‌باشد. تئاتر پست‌مدرن برروی دریافت حسی و احساس تمرکز دارد و سوژه‌گریزی ما را به تجربه‌های بدن‌مند نزدیک می‌کند. مفهوم انسان – حیوان در نمایشنامه‌هایی چون **ویتسک** بیشتر از اینکه تفکر انسان سوژه‌مند را درگیر کند، هدفش درگیر کردن احساس است. در نتیجه، خوانش **ویتسک** از منظر *دلوز* و *پرلز* می‌تواند اندیشه را تا جایی که ممکن است به عقب براند و احساس مخاطب را دعوت به دریافت کند. این حالت را می‌توان بدن‌هایی دانست که در زیر فشار این نیروها بر گوشت و پوست و استخوان له و خمیده شده‌اند. انسانی مرتعش و دریده شده که می‌توان از درون تجربه‌اش کرد. همان حسی که در سطح بدن تجسم می‌کند. نگاه به فیزیک و موجودیت صرفا مادی انسان. هنگامی که تمام ارزش‌های پیشین رنگ ببازد، به شکل کالبدی مادی دریافت می‌شود. بدن‌هایی که در گوشت و ماهیچه خود دگردیسی می‌یابند و در هرگونه انتزاع دیگر بر واقعیتی مادی و همچنین حقیقی

انسان انگشت می‌گذارند و این همان صورت‌هایی است که *دلوز* ترسیم می‌کند؛ گویی در پس همان نیروهایی که در اختگی پنهان به‌رخ کشیده شده‌اند و مرجع دلالت تمام آنچه هستند که بر انسان معاصر گذشته است. نگاه روان‌شناختی به فلسفه‌ی *دلوز* از دریچه‌ی اگزیستانسیالیسم و گشتالت‌درمانی نه تنها می‌تواند جایگاه انسان را به‌عنوان تجربه‌گر بلکه به‌عنوان اندیشنده نیز مشخص کرده و آن را در یک اثر نمایشی که جایگاه انسان در آن نه انسان مدرن و نه کلاسیک است را بررسی کرده و اثبات کند جایگاه حس و تجربه فراتر از نگاه عقل‌گرایان است. این تفکر می‌تواند به سوژه جرات چیزی فراتر از انسان شدن و شاید حتی انسان ـ حیوان شدن یا بدنی بدون اندام و یا حتی جرات تبدیل شدن به یک موجود تجربه‌گرای صرف را بدهد که این امر در فلسفه‌ی تجربه‌گرایانه‌ی پساساختارگرایانه و پست‌مدرنیسم امکان‌پذیر است.

انسان در مبنای فکری *پرلز* و نظریه‌ی روان‌شناسی او نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. *پرلز* معتقد است که ما همیشه در حال شدن هستیم و هرگز قادر به تکمیل این فرآیند نخواهیم بود. چندین فرضیه اصلی درباره‌ی ماهیت انسان وجود دارد که مبنای گشتالت‌درمانی هستند:

۱ـ انسان یک کل شامل بدن، هیجانات، افکار، احساسات و ادراکات است که اجزا آن متکی به عمل یکدیگر هستند.

۲ـ انسان، بخشی از محیط خود است که بدون آن قابل درک نیست.

۳ـ انسان موجودی فعال است؛ نه منفعل. و با توجه به محرک‌های درونی و بیرونی واکنش نشان می‌دهد.

۴ـ انسان دارای توانایی لازم برای آگاهی از احساسات، افکار، هیجانات و ادراکات خود است.

۵ـ انسان از طریق آگاهی، توانایی انتخاب دارد. ازاین‌رو مسئول رفتارهای صریح و ضمنی خود می‌باشد.

۶ـ انسان، مالک برخی منابع و ابزارآلات برای یک زندگی موثر بوده و خودش را از طریق این دارایی تامین می‌کند.

۷ـ انسان می‌تواند خودش را در زمان حال تجربه کند. رخدادهای گذشته و آینده تنها در زمان حال از طریق یادآوری و پیش‌بینی قابل تجربه هستند.

۸ـ انسان به‌طور طبیعی خوب است، نه بد! (پاسون،۱۹۷۵: ۴۳).

ویتسک معروف‌ترین اثر گئورگ بوشنر است که در سال ۱۸۳۶ نوشته شده و از او نویسنده‌ای جهانی ساخته است. **ویتسک** از نخستین نمایشنامه‌هایی است که کاراکتر اصلی آن فردی از طبقه‌ی پایین اجتماع است؛ تراژدی انسان دون‌پایه و از طبقه‌ی پایین جامعه است. تراژدی باشکوهی درباره‌ی زندگی، عشق و حسادت‌های سربازی پست که دستمایه‌ی اجتماع و انسان‌ها شده‌است. **ویتسک** براساس داستان واقعی زندگی *یوهان کریستیان ویتسک* نوشته شده که در سال ۱۸۲۱ در شهر لایپزیگ آلمان پس از پی بردن به خیانت نامزدش *شیرورگن ووست* او را در خیابان مقابل خانه‌اش با ضربات چاقو به قتل می‌رساند. *یوهان*، چند سال بعد، پس از محاکمه در میدان شهر لایپزیگ اعدام می‌شود. *ویتسک* قهرمان تنهایی است؛ جهان او تهی از هرچیز ممکن و کاملا بی‌معناست. آنقدر تهی که انگار تمام دارایی توده را یک‌جا می‌بلعد. این دور تسلسل انگار همیشه بوده، خواهد بود و فقط لباس نو به تن کرده است. بوشنر آگاهانه از یک سرباز بیچاره در نمایش **ویتسک** دفاع می‌کند و تمام‌قد پشت او می‌ایستد. تم غالب نمایشنامه، دوگانه‌ی عشق و نفرت، حسادت و انتقام است که دستمایه‌ی اثر قرار می‌گیرد و مهم‌ترین و ابتدایی‌ترین حق بشر یعنی حق حیات را از *ماری* می‌گیرد.

رویکرد **ویتسک** از همان ابتدای نمایشنامه، مشخص است. او گره‌های ذهنی فلسفی دارد و می‌خواهد آنها را از طریق یک نگرش اجتماعی، باز کند. اما قبل از آن لازم می‌داند تعریفی از وضعیت پرسوناژها داشته باشد تا بتواند برای تبیین نظرات و تمهیدات نمایشی و صحنه‌ای اثرش در متن آن، نهاده ومنصه‌ای محکم بنا نهد. نمایشنامه‌ی **ویتسک**، توجهی به داستان ندارد. موضوع خاص خودش را می‌خواهد تا به زبان نمایش بیان کند. بنابراین ما در این درام با صحنه‌های فراوان و اغلب بسیار کوتاه روبه‌رو هستیم که هرکدام کارکرد ساختاری و مابه‌ازای موضوعی خاصی دارند. در سراسر نمایشنامه با تلف‌شدگی، سادگی، ول‌شدگی و کم‌مایگی آدم‌ها روبه‌رو هستیم که به موقعیت‌های ساده و روزمره‌ی زندگی خود آنها ربط داده می‌شود. آدم‌ها هم با توجه به همین وضعیت‌ها در عین گناهکار بودن، بی‌گناه جلوه می‌کنند. این موضوع، نمایشنامه را از یک‌لایگی نجات می‌دهد و معنایی ژرف و جهت‌دار به آن می‌بخشد. بوشنر هر دو وجه بیرونی و درونی آدم‌ها را با هم پیش می‌برد و به‌تدریج تناقضاتی را که وجود دارد، آشکار می‌سازد؛ این آشکارشدگی است که ما را تکان می‌دهد و نسبت به آدم‌هایی که کار مهمی از دستشان برنمی‌آید، احساس شفقت و دلسوزی می‌کنیم و در نهان به خود می‌گوییم: کاش آدم‌ها این‌گونه نبودند و این حوادث پیش‌پاافتاده اما گزنده و موجب استهلاک روانی، بدین‌گونه روی نمی‌دادند (حمیدیان، ۱۳۵۰: ۶۶). *ویتسک و زنش*، *ماری* در این دنیا فقط برای آنکه نقشی اجباری بازی کنند، وجود دارند. نمایش‌گردان و زنش هم برای حضور در صحنه‌های کوتاه خلق شده‌اند و چنین اجباری به هر شکل بودن و با هر شرایطی کنار آمدن را برایشان الزامی کرده است. ویتسک به‌رغم آنکه انگار در این دنیا جایی برای او وجود ندارد، بالاجبار به زندگی آویزان شده و مشکل اساسی او ناتوانی برای ایجاد ارتباط با دیگران است. دیالوگ‌هایش کوتاه، بریده‌بریده و در همان حال اغلب چندگانه و چندموضوعی است و ذهنیت پریشان و نامتمرکزی را به نمایش می‌گذارد که همانند وجود فیزیکی صاحب آن، هیچ‌گاه زیاد در یک وضعیت معین دوام نمی‌آورد و دائما هم مورد هجوم است. اگر به سخنان شخصیت‌های دیگر هم توجه کنیم، می‌بینیم که همین خصوصیات، اما در قالبی قابل فهم‌تر و دارای معنا در دیالوگ‌ها و حتی حرکات آنها هم هست. با وجود این، درکل، چنان به‌نظرمی‌رسد که اغلب دیالوگ‌ها برای ایجاد ارتباط و یا گرفتن جوابی مناسب به‌کار گرفته نشده‌اند بلکه فقط برای آنکه اجبارا باید چیزی گفته شود تا عکس‌العملی تصادفی شکل بگیرد، بر زبان جاری می‌شوند. همه‌ی مکان‌ها، حتی محیط نمایش، ساکت، غم‌زده و کسالت‌بار است (حمیدیان، ۱۳۵۰: ۶۶). و این را خود پرسوناژهای نمایشنامه هم می‌دانند: «همه چی خاموشه، مثل اینکه دنیا مرده» (حمیدیان، ۱۳۵۰: ۶۱).

در این نمایشنامه با فضاهای گوناگونی روبه‌رو هستیم. روی موقعیت تاکید می‌شود و به‌نظرمی‌رسد که مخاطب باید دایم دنبال ویتسک باشد؛ زیرا این اوست که همه را به موقعیت‌های مختلف می‌کشاند؛ ما را به‌گونه‌ای تکان‌دهنده و دردناک به مکان‌هایی که در آنها پرسه می‌زند، می‌برد و ما در این همراهی درمی‌یابیم که هیچ یک از قانون‌مندی‌های زندگی انسانی، خانوادگی و اجتماعی در مورد او رعایت و اجرا نشده و یکی از تنهاترین افراد این دنیاست. در این اثر، بیهودگی جای کنش‌مندی و تأثیرگذاری عملی و نیز معناگرایی زندگی را گرفته و زندگی به‌دلیل عادت‌های بیش از حدش، روزمرگی آدم‌ها را به‌دنبال دارد. ما نسبت به ویتسک احساس دلسوزی می‌کنیم. برای آنکه او را بیش‌ازحد نادیده گرفته‌اند. او فقط در ذهن خودش و به‌گونه و تعریفی محدود، وجود دارد و می‌توان نمره‌ای نسبی به میزان واکنش‌های عاطفی و انسانی او داد. چون در شرایط حداقل و بی‌معنای زندگی و حتی بین

آدم‌های نمایشنامه، تاحدی قابل تأمل و انسانی جلوه می‌کند اما واقعیت این‌است که او در اصل آلت دست دیگران قرار می‌گیرد و درهمان حال ذهنش هم آلت دست خودش است. این آدم ذهنی، عاطفی و سرکوب‌شده، دربرابر پرسوناژهای دیگر، مخصوصا *ماری* و وجوه کاملا بیرونی‌اش دارد. ویتسک با *ماری* کنتراست دارد. باوجود این، این کنتراست به‌گونه‌ای آن شهامت و جسارت کنار آمدن با همه چیز را که در وجود *ماری* خلاصه شده و ویتسک فاقد آن است، جبران می‌کند و حتی می‌تواند زمینه‌ی عشق ویتسک به *ماری* را هم توجیه کند. زیرا اینجا علاوه‌بر نیازی جسمی، نیازهای روحی و عاطفی هم در این میان مطرح است. اما مشکل ویتسک می‌تواند این باشد که او کسی را که مال او نیست، مال خود می‌پندارد. او پرسوناژی احساساتی و درنتیجه، آسیب‌پذیر است. دایم به خودش نوید می‌دهد که کاری کارستان خواهد کرد و انتقامش را خواهد گرفت، اما چون توانایی‌اش برای اقدام به‌دلیل تحقیرهایی که شده، زیاد نیست، دغدغه‌هایش در درونش می‌مانند و احساساتش را دامن می‌زنند.

دیالوگ‌های ویتسک، به‌علت گنگ و منسجم نبودنش، روان متلاطمی را نشان می‌دهند که با همه‌ی شور انسانی‌اش همچنان و بدون قید و شرط در چنبره‌ی ضمیر ناخودآگاه گرفتار مانده است. ازاین‌رو قادر به تحلیل و آنالیز نیست. پرسوناژها دائم از یک مکان به مکان دیگر سوق داده می‌شوند و مدت حضورشان در هر صحنه مثل خود زندگی خلاصه شده و حرف‌هایشان کوتاه و گاه ناقص و حتی ایهام‌برانگیز است. آنها در همان حال که دیالوگ دارند، گویی حرف نمی‌زنند و یا اگر حرفی دارند، برای خودشان است؛ دیالوگ‌ها، اشاره‌وار، تلگرافی و گاه نامفهوم‌اند، زیرا هیچ‌کس برای دیگری وقت ندارد و اساسا هم هیچ‌کدام به هم وابسته نیستند؛ گویی همچون اشیاء گاهی تصادفا به‌هم می‌خورند و از سر ناچاری صدایی می‌دهند که ظاهرا گفتار است، ولی چیزی جز یک واگویه و حتی هذیان ابهام‌برانگیز نیست: آنچه تحت‌عنوان عشق مطرح می‌گردد، در اصل عشق نیست. نگاه همه‌ی آدم‌های نمایشنامه، حتی در عاطفی‌ترین و انسانی‌ترین اوضاع، نگاهی مادی است. تصوری که *ماری* از عشق دارد در تعریفی جنسی و جسمی جای می‌گیرد (حمیدیان، ۱۳۵۰: ۶۲). ویتسک هم با همین ذهنیت به عشق می‌نگرد (حمیدیان، ۱۳۵۰: ۸۶). ویتسک حاصل دوران و دنیایی بدون طرح و خودآگاهی است. او نه یک انسان، بلکه یک فرآورده‌ی اضافی به‌شمارمی‌رود که فاقد تبار و هویت مشخصی است؛ بچه‌ی نامشروعی هم که به‌وجود می‌آورد، نمایه‌ای از تکرار هویت نامعلوم خودش است که اجبارا باید همانند ویتسک، زندگی از هنجار در رفته‌ای را آغاز کند.

کارل گئورک بوشنر مقایسه‌ای هم بین انسان و حیوان انجام می‌دهد تا مضمون اصلی اثرش را با روشنگری کامل‌تر کند. در صحنه‌ی مربوط به نمایش خیابانی که در آن متصدی با اسب حرف می‌زند، یک حیوان (اسب) با برتری‌های انسان‌گونه‌اش بر انسان‌های دیگر ارجحیت می‌یابد: پیام اصلی نمایشنامه اینجاست؛ اسب، تمثیلی از ویتسک است که می‌تواند هم حیوان و هم انسان باشد. همه‌اش بستگی به شرایط جامعه (نمایش) و نیز ایجادکنندگان این وضعیت (کارگردان نمایش) دارد؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که ویتسک در پایان نمایشنامه و حتی بعد از ارتکاب جنایت هم، باز بی‌گناه است. اگر پی‌جوی نمایشنامه‌ای باشیم که در آن آدم‌ها حرف بزنند، اما نه برای هم، و اگر باور کنیم که این نوع دیالوگ در حقیقت آخرین نشانه و ته‌مانده‌ی زنده‌بودن یک موجود زنده است، در آن صورت می‌توانیم نمایشنامه‌ی **ویتسک** را یکی از این‌گونه آثار بدانیم. **ویتسک** در کلیت خود مجموعه‌ی پرسوناژهایش را به‌عنوان نمادهایی از جامعه‌ی انسانی (در درجه‌ی اول، اروپایی و غربی) معرفی می‌کند و رویکردی انسان‌دوستانه و حتی سیاسی دارد. بوشنر حداقل جامعه‌ی خودش را کاملا زیر سوال می‌برد

و در این میان دو رویکرد سیاسی ـ اجتماعی و فلسفی را که ریشه در بیهودگی وضعیت‌های جامعه دارد به‌طور هم‌زمان مطرح می‌سازد: پوچی و بیهودگی اجتناب‌ناپذیر انسان‌ها را وقتی که به‌کار گرفته نمی‌شوند، معنایی انسانی ندارند و حتی فقط بازیچه و وسیله‌ای برای تلف کردن زندگی هستند.

روان‌شناسی گشتالت از منظر پرلز

گشتالت‌درمانی روی افکار و احساسات و درک فرد از دنیا تاکید دارد و توجهی به گذشته او ندارد. در این شیوه سعی بر این است که مسیر تجربه‌ی مستقیم هموار شود تا اینکه تمرکز روی گفت‌وگوهای ذهنی درباره‌ی موقعیت‌های مختلف باشد (کوری، ۱۹۹۶: ۱۳۲). با وجود اینکه *پرلز* به عقیده‌ی خودش پیرو میراث موجودی است که طبق دوگانگی دکارتی برای ذهن بیشتر از بدن ارزش قائل می‌شود، اما در حقیقت چیزی که از خود برجای گذاشته دوگانگی وارونه‌ای است که برای بدن بیشتر از ذهن اهمیت قائل می‌شود.

پرلز تحت تاثیر افکار *گلدشتاین* است. *گلدشتاین* براین عقیده است که رفتار متشکل از اعمال (فعالیت‌های آگاهانه، نگرش‌ها و هیجانات) و فرایندها (کارکردهای بدنی) است. او توجه خاصی به زبان، حالات چهره و تحرکات بدنی بیماران خود داشت. وی لیبیدو را به‌عنوان محرکی در نظر می‌گیرد که در انسان مشهود است و از دفاع انسان در مقابل لیبیدو به‌عنوان زره بدن یاد می‌کند. این باور وجود دارد که بدن و روح انسان یک جوهره‌ی وابسته به هم و جداناپذیر را تشکیل می‌دهند که در آن بدن اندام نامعین می‌باشد (هنریک، ۱۹۹۷: ۵۳۳). در این تئوری روان‌شناختی، تجربه چیزی فراتر از رفتار کل یک فرد بوده و به انسان به‌عنوان یک کل می‌نگرد. گشتالت‌درمانی فرد را به‌عنوان یک کل در نظر گرفته که چیزی فراتر از کل رفتارهای اوست. این یک شیوه‌ی پدیدارشناختی است که تجارب انسانی را به‌عنوان یک پایگاه داده در نظر گرفته و روی تجارب واقعی و درمانی تاکید دارد. گشتالت‌درمانی رویکردی هستی‌گرایانه است که بر مسئولیت‌پذیری فردی، تاکید داشته و بر تجربه فردی در زمان حال متمرکز است. دراین درمان رخدادهای گذشته و آینده در زمان حال بررسی می‌شوند. گشتالت‌گرایان با چند مفهوم ذهنی درباره‌ی ماهیت ادراک و تفکر و ایجاد تجربه‌ی فیزیولوژیکی کار خود را شروع کردند؛ آنها بر تجربه با آگاهی و از نوع پدیدارشناختی تاکید دارند. از آنجایی که پدیدارشناختی با تجربه‌ی بلافاصل سروکار دارد، نتایج بدست آمده از طریق آن نیز بلافاصل بوده که باعث می‌شود تا انسان چیزی را تجربه کند که در حال حاضر رخ می‌دهد نه در گذشته.

گشتالت درمانی با تاکید بر تجربه‌ی بلافاصل به انسان فرصت و شجاعت داشتن اعتمادبه‌نفس لازم برای تجربه‌کردن با آگاهی را می‌دهد. در این شیوه، ادراک از طریق تجربه به‌دست‌می‌آید و زمانی به تحقق می‌رسد که همراه با توجه، احساس، تجربه‌ی پیشین و معنی باشد. گشتالت‌گرایان بیشتر از رفتار بر تجربه تاکید دارند؛ آنها بر اهمیت تجربه اعتقاد دارند و بر این حقیقت متمرکزند که چگونه فرد زمان حال وجود خود را درک می‌کند. در آخرین سطح آگاهی (توجه) انسان وجود مادی خود را ارتقا داده و وجود خود را به شیوه‌ای مختلف تجربه می‌کند که می‌تواند تجربه‌ای متفاوت از انسان بودن باشد. این تجربه برای خوانش، نیازمند نظریه‌ای متفاوت درباره‌ی جایگاه انسان است که می‌توان از نگاه *دلوز* آن را کشف و مطالعه کرد.

تجربه‌گرایی از منظر دلوز

دلوز انسان را به‌عنوان بدنی صرف فیزیکی و جسمی و مادی نمی‌بیند. او به عمق وجود انسان و آنچه که در این بدن جان و جای گرفته است می‌پردازد. *دلوز* در عنوان کردن جایگاه انسان در هنر پست‌مدرن او را موجودی با قابلیت حیوان شدن، بی‌قاعدگی و نابهنجاری رفتاری می‌داند. از منظر او حیوان شدن، نوسان و تغییر یافتن به شیوه‌ی ناانسانی می‌باشد نه جعل هویت. فاعل‌شناسای انسان می‌تواند به حالت تعلیق درآید یعنی تجربه‌گرایی انسان می‌تواند تا مرز حیوان شدن پیش برود و این یعنی همان تجربه‌ی غیرانسانی. چنین تجربه‌هایی منجر به مرئی کردن امر نامرئی می‌شود که *دلوز* از آن به‌عنوان مرئی کردن رفتارهای حیوانی نام می‌برد. عدم اهمیت سوژه به‌عنوان من، تجربه‌های غیرانسانی به‌عنوان چالشی برای پذیرش دگرگونی حیات از دیگر ویژگی‌های جایگاه انسان از منظر *دلوز* است (اردلانی، ۱۳۹۶: ۷۱). اگر شناخت مختص و در انحصار سوژه باشد، برای ارائه‌ی آن نوع شناخت، انسان باید به بازنمایی آن شناخت دست بزند. بازنمایی تنها به امر بالفعل توجه دارد. اما ارتباط با بیرون و تجربه‌های غیرانسانی (حیوان شدن و یا تجربه‌ی انسان حیوان) باعث می‌شود تا انسان از تمام پتانسیل شناخت خود بهره ببرد.

حیوان شدن از منظر *دلوز*، نوسان و تغییر یافتن به شیوه‌ی ناانسانی است نه جعل هویت. انسان‌ها در نگاه او به‌دنبال جعل هویت حیوانی نیستند بلکه هدف اعمال رفتارهای غیرانسانی برای فرار از رفتارهای انسانی است نه تبدیل شدن به حیوان، چون دراین‌صورت حیوان هدف اصلی خواهد بود. در صورتی که هدف عدول کردن از رفتارهای انسانی و نوسان از آن است این یعنی پرداختن به بعد دیگر انسان که تجربه‌گرایی امکان آن را می‌دهد. زیرا از طریق عینیت‌ها می‌توان به آن دست یافت و عقل‌گرایان هرگز نمی‌توانند چنین تجربه‌هایی را قبول کنند. این تجربه منجر به مرئی کردن امر نامرئی می‌شود که *دلوز* از آن به‌عنوان مرئی کردن رفتارهای حیوانی نام می‌برد. همه‌ی ما دارای اموری هستیم که بخشی از آنها مرئی هستند؛ مثل رفتارهای انسانی و بخشی نامرئی هستند که به عرصه‌ی ظهورنمی رسند. *دلوز* با پرداختن به انسان، این امکان را برای او فراهم کرد تا بتواند امور غیرانسانی و حیوانی خویش را نیز به عرصه‌ی ظهور برساند (الیز، ۲۰۱۵: ۶۵). تجربه‌گرایی انسان می‌تواند تا مرز حیوان شدن پیش برود؛ یعنی همان تجربه‌ی غیرانسانی، تجربه‌گرایی از اصول پایه‌ای پست‌مدرنیسم است که اجازه می‌دهد ما از طریق حواس به یک سری شهود برسیم؛ یعنی آنچه که می‌توانیم به عینه آن را تجربه کنیم، نه تجربه‌ی ذهنی بلکه عینی. در **ویتسک** تجربه‌های انسانی خود ویتسک و سایر شخصیت‌ها در حین تجربه‌ی انسانی بودن گاهی فاعل‌شناسایی کاملا کنار گذاشته و با حذف یا در پرانتز قراردادن سوژه که همان انسان است، تجربه‌های غیرانسانی را بروز می‌دهند و یا حتی در این اثر برعکس آن نیز اتفاق می‌افتد که حیوانات با کنار گذاشتن حیوان بودن دست به تجربه‌ی غیرحیوانی و یا تجربه‌ی انسانی می‌زنند. این یعنی پرداختن به بعد دیگر انسان که تجربه‌گرایی امکان آن را می‌دهد زیرا از طریق عینیت‌ها می‌توان به آن دست یافت و عقل‌گرایان هرگز نمی‌توانند چنین تجربه‌هایی را قبول کنند.

بازخوانی مفهوم انسان در نمایشنامه‌ی ویتسک

طبق نظریه‌ی *دلوز* انسان‌ها در ابتدائی‌ترین شکل خود موجوداتی بیولوژیک هستند. به عقیده‌ی او انسان بدنی است متفاوت از آنچه که در سنت و حتی مدرنیته تعریف شده است. برای بررسی جایگاه انسان در نگاه *دلوز* ابتدا باید بدن انسان و انواع بدن را در جایگاهی

یکسان و متفاوت قرارداد و سپس آن را شناخت و درباره‌اش حرف زد (اردلانی، ۱۳۹۶: ۷۴). *دلوز* همچنین از صور خیال سخن می‌گوید.روشی که از طریق آنها بدن‌ها (و نه اذهان) می‌اندیشند. این صور خیال در محل تلاقی جامعه و بدن‌ها شکل می‌گیرند. صورخیال که به‌وسیله‌ی امر اجتماعی بر بدن نقش می‌بندند، نه تنها بر رویدادهای اندیشه ما بلکه همچنین بر کارکردهای سیاسی و جنسی ما نیز حاکم‌اند (لش، ۱۹۹۵: ۹۵). در این زمینه *دلوز* می‌گوید که ما باید با هنر به‌شیوه‌ای مواجه شویم که فرد هیستریک بدن خود را درک می‌کند؛ یعنی مثلا وقتی به موسیقی گوش می‌دهیم، گوش باید تغییر ماهیت دهد تا شکل یک اندام چندظرفیتی را بیابد؛ یعنی نه تنها بشنود، بلکه هم ببیند و هم لمس کند. (لش، ۱۰۱:۱۹۹۵) همچنین نزد *دلوز* احساس واکنشی از سوی بدن نیست، بلکه درعوض پایمال کردن بدن است توسط نیروهایی که آن را در خود غرق می‌کنند وآن را تصاحب می‌کنند (لش، ۱۹۹۵: ص ۱۰۳ـ۱۰۱). این حالت را می‌توان بدن‌هایی دانست که در زیر فشار این نیروها بر گوشت و پوست و استخوان له و خمیده شده‌اند. انسانی مرتعش و دریده شده که می‌توان از درون تجربه‌اش کرد. آنچه که در سطح بدن تجسم می‌کند، نگاه به فیزیک و موجودیت صرفا مادی انسان است. هنگامی‌که تمام ارزش‌های پیشین رنگ ببازد، آنچه یافت می‌شود کالبدی مادی است. بدن‌هایی که در گوشت و ماهیچه‌ی خود دگردیسی می‌یابند – و نه در هرگونه انتزاع دیگر – بر واقعیت مادی و همچنان حقیقی انسان انگشت می‌گذارند. صورت‌هایی که *دلوز* ترسیم می‌کند گویی در پس همان نیروهایی که در اختگی پنهان به رخ کشیده می‌شوند، مرجع دلالت تمام آن چیزی‌ست که بر انسان معاصر گذشته است.

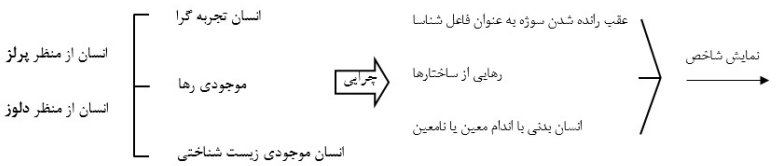
برای بررسی جایگاه انسان در نگاه *دلوز* ابتدا باید بدن انسان و انواع بدن را در جایگاهی یک‌سان و متفاوت قرارداد و سپس آن را شناخت و درباره‌اش حرف زد. تاکید بیشتر روی چیزی است که در حال انجام، تفکر و احساس در زمان حال (پدیدارشناسی مراجع و درمان‌گر) می‌باشد تا اینکه روی چیزی باشد که بوده، یا می‌توانست باشد. قصد ما بررسی انسان و جایگاه او در تئاتر با تکیه بر این فرض و همین‌طور الزامات روان‌شناختی حاصل از دیدگاه *دلوز* و *پرلز* می‌باشد.

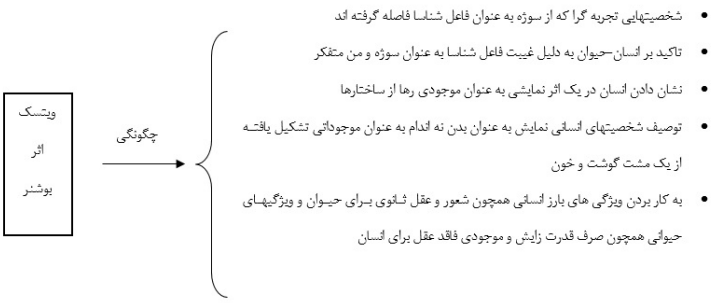
پرلز براین‌عقیده است که انسان می‌تواند خود را از قیدوبند تاریخی و رخدادهای آن رها کرده و در زمان حال زندگی کند. طبق نظر *پرلز* همه‌ی توانایی انتخاب آزادانه را دارند و ازاین‌رو مسئول رفتار خودشان هستند (السون، ۱۲۱:۱۹۷۹). نظریه‌ی مثبت‌اندیشانه او درباره‌ی انسان براساس فرضیه اوست که بیان می‌دارد همه‌ی موجودات به‌طور طبیعی متمایل به خودشکوفایی هستند. به‌عنوان مثال، آنها در تلاش برای هدایت خود (نه خودشان) از بالقوه به بالفعل هستند. البته *پرلز* آن را به‌عنوان فرآیندی ناتمام در نظر می‌گیرد. هر موجود دارای اندام و سازمان، که از درون، خودتنظیم می‌باشد ارگانیسم نامیده می‌شود. یک ارگانیسم وابسته به محیط خود و نیازمند محیطی برای تعامل با آن است. ارگانیسم همیشه به‌عنوان یک کل عمل می‌کند. مجموعه‌ای از اجزا نیست بلکه نوعی هماهنگی است. طبق نظر *پرلز*، انسان مثل یک ارگانیسم و یک واحد منفرد است که نیاز مبرم برای همکاری با محیط خود دارد. انسان در تعامل با محیط به‌عنوان یک کل عمل کرده و بدن، روح و ذهن او جدا از هم نیستند. درکل انسان موجودی دارای احساسات بوده و تجارب خود را به یکپارچگی و وحدت هدایت می‌کند. برای رسیدن به تعادل همه‌ی انسان‌ها و یا ارگانیسم‌های زنده فقط دارای یک هدف نامحقق هستند که تحقق‌شان به آن صورتی است که هست. به‌عبارت‌دیگر، هدف رسیدن به انسانی با توانایی فکر کردن و همین‌طور احساس کردن است.

گشتالت‌درمانی روی افکار و احساسات و درک فرد از دنیا تاکید دارد و توجهی به گذشته او ندارد. دراین‌شیوه، سعی بر این است که مسیر تجربه‌ی مستقیم هموار شود تا اینکه تمرکز روی گفت‌وگوهای ذهنی درباره‌ی موقعیت‌های مختلف باشد (کوری،۱۳۲:۱۹۹۶). در تئوری روان‌شناختی *پرلز*، تجربه چیزی فراتر از رفتار کل یک فرد بوده و به انسان به‌عنوان یک کل نگریسته می‌شود. گشتالت‌درمانی فرد را به‌عنوان یک کل در نظر گرفته که چیزی فراتر از کل رفتارهای اوست. یک شیوه‌ی پدیدارشناختی است که تجارب انسانی را به‌عنوان یک پایگاه داده در نظر گرفته و روی تجارب واقعی و درمانی تاکید دارد. گشتالت‌درمانی رویکردی هستی‌گرایانه است که بر مسئولیت‌پذیری فردی، تاکید داشته و بر تجربه‌ی فردی در زمان حال متمرکز است. دراین درمان رخدادهای گذشته و آینده در زمان حال بررسی می‌شوند. گشتالت‌گرایان با چند مفهوم ذهنی درباره‌ی ماهیت ادراک و تفکر و ایجاد تجربه فیزیولوژیکی کار خود را شروع کردند؛ آنها بر تجربه با آگاهی و از نوع پدیدارشناختی تاکید دارند. از آنجایی که پدیدارشناختی با تجربه بلافاصل سروکار دارد، نتایج به‌دست آمده از طریق آن نیز بلافاصل بوده که باعث می‌شود تا انسان چیزی را تجربه کند که درحال‌حاضر رخ می‌دهد و نه در گذشته.

گشتالت‌درمانی با تاکید بر تجربه بلافاصل به انسان فرصت و شجاعت داشتن اعتمادبه‌نفس لازم برای تجربه کردن با آگاهی را می‌دهد. در این شیوه، ادراک از طریق تجربه به‌دست می‌آید و زمانی به‌تحقق می‌رسد که همراه با توجه، احساس، تجربه‌ی پیشین و معنی باشد. گشتالت‌گرایان بیشتر از رفتار بر تجربه، تاکید دارند؛ آنها بر اهمیت تجربه اعتقاد دارند و بر این حقیقت متمرکزند که چگونه فرد زمان حال وجود خود را درک می‌کند. در آخرین سطح آگاهی (توجه) انسان وجود مادی خود را ارتقا داده و وجود خود را به شیوه‌های مختلف تجربه می‌کند که می‌تواند تجربه‌ای متفاوت از انسان بودن باشد. این تجربه برای خوانش نیازمند نظریه‌ای متفاوت درباره‌ی جایگاه انسان است که می‌توان از نگاه *دلوز* آن را کشف و مطالعه کرد. دراین‌باره *دلوز* از جانب تمام رفقایش می‌گوید: «بیش از هرچیز من از هگل‌گرایی و دیالکتیک متنفرم (هارت، ۲۰۱۳: ۵۶). *دلوز* به منزله‌ی متفکری پساساختارگرا است. به‌دلیل اینکه نماینده‌ی ستیز با هگل‌گرایی است، دوم اینکه وی در دورکردن پروژه‌ی خود از هگل در جهت یک قلمرو مجزا و بدیل، هنجارشکن است. در پژوهش‌های اولیه‌ی او درباب تاریخ فلسفه، می‌توان نوعی تمرکز عمیق برضد هگل‌گرایی عمومی دوران را مشاهده کرد. *دلوز* برای مفصل‌بندی نوعی نقد تمام‌عیار و کنارگذاردن چارچوب دیالکتیکی منفی با هگل‌گرایی درگیر شد تا به‌نوعی استقلال واقعی و جدایی نظری از کل دیالکتیک هگلی دست‌یابد. دوران شاگردی *دلوز* با تامل بر سه فیلسوف سپری می‌شود که از مهم‌ترینشان برگوسن (گودچایلد، ۱۹۹۶: ۷۴) است. طبق نظر *دلوز* انسان‌ها در ابتدایی‌ترین شکل خود موجوداتی بیولوژیکی هستند (اردلانی، ۱۳۹۶: ۳۶ـ۳۱).

از آنچه بیان شد می‌توان چنین استنباط کرد که انسان تجربه‌گرا با عقب‌راندن سوژه، این موقعیت را برای خودش فراهم می‌کند تا به‌منظور درک محیط خود و تبدیل‌شدن به موجودی رها از ساختار، از منطق دور شود؛ بدین‌ترتیب انسان را می‌توان یک فیلسوف پست‌مدرن در نظر گرفت؛ انسان سوژه‌محور نیست بلکه در ساختار ارتودوکس *دلوز* قرار می‌گیرد. با مطالعه‌ی روانکاوانه جایگاه و حس تجربه در تکوین شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **ویتسک** می‌توان به‌طور خلاصه به موارد زیر اشاره کرد:





انسان پست‌مدرن بدنی تک‌بعدی نیست، انسان نه به‌عنوان موجودی فرازمینی بلکه مخلوقی با ابعاد انسان ـ حیوان با مفهوم سوژه‌گریزی می‌باشد. تئاتر پست‌مدرن برروی دریافت حسی و احساس تمرکز دارد و سوژه‌گریزی ما را به تجربه‌های بدن‌مند نزدیک می‌کند. مفهوم انسان ـ حیوان در نمایشنامه‌هایی چون **ویتسک** بیشتر از اینکه تفکر انسان سوژه‌مند را درگیر کند، هدفش درگیرکردن احساس است. درنتیجه خوانش *دلوز* مناسب این اثر نمایشی (**ویتسک**) می‌باشد که می‌تواند اندیشه را تا جایی که ممکن است به عقب براند و احساس مخاطب را دعوت به دریافت کند.

در این فلسفه انسان به‌عنوان بدن، تجربه اندامی نامعین، محصولی زیست‌شناختی، اجتماعی یا سیاسی است؛ همان‌طور که ارزش‌ها، رویدادها و خواص آنها را می‌سازند. هر بدنی به‌منزله‌ی محصول تصادفی نیروهایی که آن را تشکیل می‌دهند، زنده است (دلوز، ۱۹۸۴: ۳۶). *دلوز* همچنین از صورخیال سخن می‌گوید؛ روشی که از طریق آن بدن‌ها (و نه اذهان) می‌اندیشند. این صورخیال در محل تلاقی جامعه و بدن‌ها شکل می‌گیرند. صورخیال که به‌وسیله‌ی امر اجتماعی بر بدن نقش می‌بندند، نه‌تنها بر رویدادهای اندیشه‌ی ما بلکه همچنین بر کارکردهای سیاسی و جنسی ما نیز حاکم‌اند (لش،۱۹۹۵: ۸۷). ازنظر *دلوز* انسان به‌مثابه نوعی فضای خالی درک می‌شود که سطح آن به چهار روش شکل می‌گیرد و به‌وسیله‌ی هریک از این چهار روش و الگویی از شدت‌ها نشانه‌گذاری و مشخص می‌شود. نخست شکل‌هایی بر سطح بدن نقش می‌بندند که متناظر با اجزای ماشین میل‌ساز (اندام‌های سه‌گانه‌ی جنسی) هستند. اینجا محل انباشته شدن لیبیدو است. دوم، شکل‌ها از دنیای بیرون بر بدن نقش می‌بندند. *دلوز* در مخالفت با سوژه‌ی وحدت‌یافته‌ای که از طریق مثلث اودیپی تشکیل می‌شود، خود نامتمرکزی را مطرح می‌کند که پی‌درپی در تلاش برای یکسان شدن با شماری از سوژه‌های واقعی و تاریخی می‌باشد که انرژی روانی در آنها انباشته شده‌است. سومین ناحیه‌ی شدت که حدود بدن را مشخص می‌کند، صورخیال است و چهارمین نوع ناحیه‌ی شدت، خود اندام‌های حسی هستند (لش، ۱۹۹۵: ۹۳).

پرسش از آنچه که انسان نه صرف بدن می‌تواند انجام دهد به‌این‌معناست که می‌توان

از آنچه تا امروز با بدن کرده‌ایم فراتر رویم و دست به کارهایی به‌ظاهر غیرممکن بزنیم. اگر از قوانین و ایده‌های ازلی که به‌مثابه‌ی انسان برای تحدید بدن و تعریف مطلق کارکرد اندام‌هایش ساخته‌ایم سرباز بزنیم، آن‌هنگام است که آزاد خواهیم بود تا کارهای بیشتری با بدن بکنیم. قلمروهای جدیدتری کشف کنیم. نیروهای عظیم‌تری پدید بیاوریم. کارهایی فراتر از کشتن، آسیب رساندن، استثمار کردن، اعمال قدرت و مصادره‌ی بدن دیگران چه انسان و چه حیوان انجام دهیم. اینجاست که انسان دست به تجربه‌های غیرانسانی می‌زند که *دلوز* از آن با حیوان‌شدن با تاکید بر تجربه‌ی فراسوژه‌ای یا من اندیشنده، نه تبدیل شدن به حیوان نام می‌برد (مارت، ۲۰۱۴: ۹۸).

دلوز انسان را به‌عنوان بدنی صرف فیزیکی و جسمی و مادی نمی‌بیند. او به عمق وجود انسان و آنچه که در این بدن جان و جای گرفته است می‌پردازد. *دلوز* در عنوان کردن جایگاه انسان در هنر پست‌مدرن او را موجودی با قابلیت حیوان‌شدن، بی‌قاعدگی و نابهنجاری رفتاری می‌داند. از منظر او حیوان‌شدن نوسان و تغییر یافتن به شیوه‌ی ناانسانی می‌باشد نه جعل هویت. فاعل‌شناسای انسان می‌تواند به حالت تعلیق درآید؛ یعنی تجربه‌گرایی انسان می‌تواند تا مرز حیوان‌شدن پیش برود و این یعنی همان تجربه‌ی غیرانسانی. چنین تجربه‌هایی منجر به مرئی کردن امر نامرئی می‌شود که *دلوز* از آن به‌عنوان مرئی کردن رفتارهای حیوانی نام می‌برد. عدم اهمیت سوژه به‌عنوان من، تجربه‌های غیرانسانی به‌عنوان چالشی برای پذیرش دگرگونی حیات از دیگر ویژگی‌های جایگاه انسان از منظر *دلوز* می‌باشد (اردلانی، ۱۳۹۶: ۱۲۸).

اگر شناخت مختص و در انحصار سوژه باشد، برای ارائه‌ی آن نوع شناخت، انسان باید به بازنمایی آن شناخت دست زند. بازنمایی تنها به امر بالفعل توجه دارد. اما ارتباط با بیرون و تجربه‌های غیرانسانی (حیوان‌شدن و یا تجربه انسان – حیوان) باعث می‌شود تا انسان از تمام پتانسیل شناخت خود بهره ببرد. حیوان‌شدن از منظر *دلوز*، نوسان و تغییریافتن به شیوه‌ی ناانسانی است، نه جعل هویت، انسان‌ها در نگاه او به‌دنبال جعل هویت حیوانی نیستند بلکه هدف اعمال رفتارهای غیرانسانی است برای فرار از رفتارهای انسانی، نه تبدیل‌شدن به حیوان، چون دراین‌صورت حیوان هدف اصلی خواهد بود. درصورتی‌که هدف عدول کردن از رفتارهای انسانی و نوسان از آن است؛ این یعنی پرداختن به بعد دیگر انسان که تجربه‌گرایی امکان آن را می‌دهد زیرا از طریق عینیت‌ها می‌توان به آن دست‌یافت و عقل‌گرایان هرگز نمی‌توانند چنین تجربه‌هایی را قبول کنند. این تجربه، منجر به مرئی کردن امر نامرئی می‌شود که *دلوز* از آن به‌عنوان مرئی کردن رفتارهای حیوانی نام می‌برد. همه‌ی ما دارای اموری هستیم که بخشی از آنها مرئی هستند. مثل رفتارهای انسانی و بخشی نامرئی هستند که به عرصه‌ی ظهورنمی‌رسند. *دلوز* با پرداختن به انسان این امکان را برای او فراهم کرد تا بتواند امور غیرانسانی و حیوانی خویش را نیز به عرصه‌ی ظهور برساند (الیز، ۲۰۱۵: ۹۸).

از منظر *ژیل دلوز* موجودی که شکاف بین انسان و حیوان را به هم پیوند می‌دهد محدود به استعاره و اسطوره‌شناسی نمی‌باشد. او با این ادعا که حیوانیت می‌تواند مالک درون بدن انسان شود، به وجود پدیده‌ای به نام حیوان‌شدن اشاره کرد که طی آن انسان‌ها هرچند شکل فیزیکی‌شان تغییر نمی‌کند، بازهم می‌توانند به‌صورت فیزیکی و هم به‌صورت خلاقانه چیزی را ساطع کنند که غیرانسانی است. اصطلاح حیوان‌شدن می‌تواند باعث ایجاد تصاویری آشنا و نامحتمل از تغییر شکل فیزیکی شود به‌عنوان مثال خزی که از پوست انسان در فیلم گرگ‌نما رشد می‌کند، *دلوز* این تغییر را به‌عنوان فرآیندی محدود به ذهن شناسایی می‌کند و تصریح می‌کند که نتیجه‌ی آن تبدیل بدن انسان به بدن حیوانی (یا بالعکس) نیست بلکه یک چندگانه‌ی

ذهنی است که تعریف گونه‌های آن چالش‌برانگیز است (کلبروک، ۲۰۰۵: ۱۴۶). انسان‌انگاری می‌تواند بالا یا پایین رفته و الوهیت یا حیوان را به سمت انسان شدن بکشاند، اما اگر فاصله‌ی عمودی به هر سمتی یعنی بین خدا و انسان یا انسان و حیوان بسته شود، بسیاری از این موارد نقش‌برآب می‌شوند (آدامز، ۱۹۹۵: ۱۸۰). چون از یک طرف روابط بین حیوانات نه تنها موضوع علم بلکه مرتبط با خیال، سمبولیسم، هنر، شعر و کاربرد عملی می‌باشد و از طرف دیگر، روابط بین حیوانات مرتبط با روابط بین انسان و حیوان، انسان و زن، انسان و بچه، انسان و عناصر، انسان و جهان فیزیکی و میکروفیزیکی می‌باشد (دلوز و گاتاری، ۱۹۸۷: ۲۳۵).

بررسی جایگاه انسان از منظر *دلوز* و *پرلز* در نمایشنامه‌ی **ویتسک** نشان می‌دهد که انسان از منظر *دلوز* در فلسفه و *پرلز* در روان‌شناسی موجودی در زمان حال و در حال شدن است. او تجربه می‌کند و از طریق آن به ادراک می‌رسد. دنیای پیرامونش را از طریق حواس و احساس خویش کشف کرده و برای جریان داشتن در آن نیازی به تنها انسان بودن از نوع متفکرش را ندارد. او می‌تواند فراتر از سوژه عقل‌گرایی باشد که جهانش در من اندیشنده خلاصه می‌شود. می‌تواند با عقب‌راندن آن تبدیل به موجودی با قدرت تجربه‌ی غیرانسانی، تجربه‌ی بدن، احساس و انسان – حیوان بشود. انسان، موجودی ارگانیک است که در جهان هستی کنونی و در زمان حال و آن زندگی می‌کند. زبان برای دلالت مستقیم نیست بلکه بیان‌گر احساس است و وسیله‌ای برای نمایاندن جسارت انسان به هر شکلی که مایل به ارتباط است. حیوان‌شدن بی‌قاعدگی و نابهنجاری یکی از مبانی مطرح در این بحث است. در **ویتسک** علاوه‌بر خود ویتسک باقی شخصیت‌ها نیز به‌سمت حیوان‌شدن گام برمی‌دارند. در برخی موارد این حیوان‌شدن به‌صورت بی‌قاعده شدن، فرار از ساختار و اصول ثابت انسانی و یا فرار از هنجارهای حاکم و گاهی هم به‌صورت عینی و ظاهری یعنی انجام کارهای حیوانی می‌باشند. همچون حیوانات رفتارکردن، غذاخوردن و... حیوان‌شدن، نوسان و تغییر یافتن به‌شیوه‌ی ناانسانی می‌باشد نه جعل هویت. در **ویتسک** هنگامی که شخصیت‌ها از خود رفتارهای حیوانی نشان می‌دهند، درواقع آنها همچون حیوانات صرف رفتار نمی‌کنند بلکه رفتارهای ناانسانی، رفتارهایی که تغییریافته‌ی رفتارهای انسانی هستند از خود نشان می‌دهند. آنها به‌دنبال جعل هویت حیوانی نیستند بلکه هدف اعمال رفتارهای غیرانسانی برای فرار از رفتارهای انسانی و نه تبدیل‌شدن به حیوان است؛ چون دراین‌صورت، حیوان هدف اصلی خواهد بود. درصورتی‌که هدف عدول کردن از رفتارهای انسانی و نوسان از آن است.

زبان و واژگان در این نظریه دلالت مستقیم ندارند یعنی وقتی مثلا می‌گوییم سگ، قصد اشاره‌کردن به حیوان خاصی نیست زیرا دلالت از زبان زدوده شده است. در **ویتسک** در جای‌جای اثر به حیوان و به‌ویژه حیوانات خاصی چون اسب اشاره می‌شود و در بسیاری موارد این اشاره به خاطر تغییر رفتار شخص و نزدیک شدن آن به رفتار حیوانی و یا برعکس خارج‌شدن رفتار یک حیوان از حیوان بودن و نزدیک شدنش به رفتار انسانی است که باتوجه به این منظر *دلوز* هدف اشاره‌ی خاص و دلالت‌دادن به هویت آن حیوان نیست. یعنی اشاره به اسب به معنای پرداختن به ویژگی‌های حیوانی اسب نیست یا وقتی که یک اسب مانند انسان حرف می‌زند و یا... هدف این نیست که معنای اسب از اسب به انسان تغییر یافته است. آن دالی که در ذهن وجوددارد و آن مدلولی که عین دارد دارای دلالت خاص نمی‌باشند زیرا در پست‌مدرن نتیجه و سنتز امری بیهوده می‌باشد و همین را می‌توان در حوزه‌ی زبان‌شناسی در پست‌مدرن به‌کاربرد که منجر به برداشته شدن معنی از دلالت‌ها می‌شود. پس فاعل‌شناسای انسان می‌تواند به حالت تعلیق در بیاید (اسکیلینگ، ۲۰۰۵: ۱۴۳). به‌عبارت‌دیگر تجربه‌گرایی

انسان می‌تواند تا مرز حیوان‌شدن پیش برود؛ یعنی همان تجربه‌ی غیرانسانی، تجربه‌گرایی از اصول پایه‌ای پست‌مدرنیسم است که اجازه می‌دهد ما از طریق حواس به یک‌سری شهود برسیم؛ یعنی آنچه که می‌توانیم به عینه آن را تجربه کنیم نه تجربه‌ی ذهنی بلکه عینی است. در **ویتسک** تجربه‌های انسانی خود ویتسک و سایر شخصیت‌ها در حین تجربه‌ی انسانی بودن گاهی فاعل‌شناسایی کاملا کنار گذاشته و با حذف یا در پرانتز قراردادن سوژه که همان انسان است، تجربه‌های غیرانسانی را بروز می‌دهند و یا حتی در این اثر برعکس آن نیز اتفاق می‌افتد که حیوانات با کنار گذاشتن حیوان‌بودن دست به تجربه‌ی غیرحیوانی و یا تجربه‌ی انسانی می‌زنند. این یعنی پرداختن به بعد دیگر انسان که تجربه‌گرایی امکان آن را می‌دهد؛ زیرا از طریق عینیت‌ها می‌توان به آن دست یافت و عقل‌گرایان هرگز نمی‌توانند چنین تجربه‌هایی را قبول کنند.

این تجربه منجر به مرئی کردن امر نامرئی می‌شود که *دلوز* از آن به‌عنوان مرئی کردن رفتارهای حیوانی نام می‌برد. همه‌ی ما دارای اموری هستیم که بخشی از آنها مرئی هستند مثل رفتارهای انسانی و بخش‌ی نامرئی هستند که به عرصه‌ی ظهور می‌رسند. *دلوز* با پرداختن به انسان این امکان را فراهم کرد که انسان بتواند امور غیرانسانی و حیوانی خویش را نیز به عرصه‌ی ظهور برساند. این امر در **ویتسک** کاملا مشهود است که بعد از پرداختن به تمامی نظریه‌های مدنظر *دلوز* در مورد انسان با ذکر مورد به‌عنوان ادله به آنها نیز پرداخته خواهد شد. عدم اهمیت سوژه من یا فرد باعث می‌شود شخصیت‌ها در **ویتسک** از منظر من مورد توجه نباشد؛ یعنی اینکه شخصیت‌ها هم به‌عنوان سوژه یا من از طرف خودشان و هم از طرف سایر شخصیت‌ها و یا حتی مخاطب گاهی بدون آن من در نظر گرفته می‌شوند و این همان زمانی است که آنها از انسان بودن فاصله گرفته و به سمت انسان ـ حیوان شدن می‌روند. در بیشتر موارد انسان و حیوان شدن با داشتن همه‌ی ویژگی‌ها میسر شده است و حرف حیوان‌شدن کمتر وجود دارد؛ هر چند در مواردی نیز حرف حیوان مطرح است که با ذکر مثال از نمایشنامه بدان اشاره خواهد شد.

تجربه‌های غیرانسانی پذیرش چالش برای دگرگون‌کردن حیات است که می‌توان با سه مورد به آن پرداخت. تجربه‌های مربوط به آینده که با اشاره به آنچه که در علم آینده امکان وقوع دارد، ویتسک را وادار به تجربه‌های غیرانسانی در تضاد با تجربه‌های انسانی می‌کند. تجربه‌های حیوانی که در پس تجربه‌های غیرانسانی به‌وقوع می‌پیوندد و منجر به این می‌شود که ویتسک دست به تجربه‌هایی بزند که فراتر از انسان بودن اوست و سوم، تجربه‌ی حیات غیرارگانیک که ویتسک را وادار به برهم‌زدن تعادل زندگی و روانی و رفتاری عادی او می‌کند؛ ازجمله تغذیه‌ی ویتسک که وجه دیگری از موجودی ارگانیک است که شاخصه‌ی انسانی ندارد.

یکی از نکات بسیار مطرح در این اندیشه، اشاره به بدنی است که هر لحظه‌ی آن با لحظه‌ی قبل متفاوت است. این یعنی همان شدن که با بودن بسیار متفاوت است (کلبروک، ۲۰۰۵: ۱۱۴). در **ویتسک**، هرلحظه، چه از لحاظ شخصیت‌ها چه دیالوگ و چه مکان و زمان و حالت‌ها و رفتارها با لحظه‌ی قبل متفاوت است. انگار همه چیز سیال است و درکل این یکی از ویژگی‌های پست‌مدرن است. بودن مطرح نیست، بلکه بالقوه‌هایی مطرح است که می‌تواند بالفعل شود. شناخت بیرون و تجربه‌های غیرانسانی (حیوان شدن) و یا انسان – حیوان باعث می‌شود تا انسان از تمام پتانسیل‌های بالقوه‌ی شناخت خود بهره ببرد. همچون ویتسک و یا لژیونرهای رژه که از تمام پتانسیل‌های پنهان خویش بهره می‌برند؛ ویتسک همچون حیوان

رفتار می‌کند و حتی همچون حیوان می‌خورد و یا حتی همچون حیوان قضای حاجت می‌کند و یا همچون انسان حرف می‌زند و حتی فکر می‌کند.

انسان ـ حیوان شدن منجر به زدودن دلالت از زبان می‌شود، همان‌طور که به‌عنوان ویژگی تئاتر پست‌مدرن نیز به آن اشاره شده، این مؤلفه مدنظر *دلوز* نیز می‌باشد. درچنین‌حالتی است که کلام و زبان به آوای غیرموسیقی تبدیل می‌شود؛ مثل زبان لال‌ها، مثل آواهای بین انسان و حیوان (ایمبرت، ۱۹۹۹: ۱۴۰). مثل زجه‌های ویتسک، مثل آواهای حیوانی او؛ در **ویتسک** این آواها به‌خوبی به‌گوش‌می‌رسد؛ وقتی ویتسک در درون به حیوان‌شدن تن‌درمی‌دهد. وقتی در ظاهر آن را بروز می‌دهد و وقتی کلامی جز آوایی نامفهوم، آوایی بی‌دلالت زبانی برای ابراز آن ندارد.

یکی از مواردی که در **ویتسک** اتفاق می‌افتد جایگزین‌شدن اندام‌ها به‌جای یکدیگر برای کاستن از بار سنگین انسان‌بودن است و یا حتی گاهی برای کاستن بار انسانی در حیوانات این کار انجام می‌شود. بوشنر نویسنده‌ی **ویتسک** این جابه‌جایی را در درامش با اهمیت‌دادن به اندام‌های حسی در تعریف انسان با بدن مشخص و یا انسان با اندام مشخص ارائه می‌کند. در **ویتسک** یکی از صنایع ادبی بسیار مهم، تشبیه است. تشبیه انسان به حیوان و حیوان به انسان. در تشبیه، یک مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه تشبیه وجود دارد. تشبیه ویتسک به حیوان و یا تشبیه رفتارهای او به حیوان و یا تشبیه حیوانات به آنان و رفتارهای انسانی بیان‌گر وجود وجه‌تشبیه است؛ یعنی ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی که بین انسان و حیوان مشترک است و این یعنی اینکه هرکدام از آنها جنبه‌ی دیگری نیز دارند؛ یعنی انسان می‌تواند مؤلفه‌ی حیوانی داشته باشد و همچنین می‌توان با یک استدلال چنین بیان کرد که اگر انسان مؤلفه‌ی حیوانی دارد، حیوان هم مؤلفه‌ی انسانی دارد. به‌عبارتی‌دیگر، انسان ـ حیوان و حیوان ـ انسان هم می‌تواند صحیح باشد که با تاکید بر رفتارهای حیوانی و برعکس آن می‌توان بر این امر اصرار ورزید، در **ویتسک** به‌طور صریح بدان‌ها اشاره شده‌است.

همانند نظر *ژیل دلوز*، در **ویتسک** نیز حیوان خاصی مدنظر نمی‌باشد. همان زدودن دلالت از کلمات که در آن موضوع مقایسه‌ی انسان با حیوان و حیوان با انسان است. نه تنها حیوان خاصی مدنظر نیست، بلکه حیوانی با ویژگی‌های خاص نیز مدنظر نیست. این زدودن دلالت خاص از حیوان می‌تواند منجر به این نتیجه‌گیری شود که در انسان نیز دلالت خاصی وجود ندارد و کلا چون کلمات از زیر بار دلالت رها می‌شوند پس می‌توان تنها به جنبه‌هایی پرداخت که شاید در هیچ مکتب یا فلسفه‌ی دیگری امکان پرداختن به آنها وجود نداشته‌باشد. در اینجا هدف بررسی زیستی حیوان و خصوصیات علمی او نیست بلکه هدف، پرداختن به طبع و تجربه‌های غیرانسانی است. تجربه‌هایی که اگر قوه‌ی شعور را از آن حذف کنیم، گام به سوی تجربه‌های غیرانسانی که همان حیوان است، خواهد برداشت که البته نه عبارت حیوان، بلکه انسان ـ حیوان و یا حتی حیوان ـ انسان می‌توان بر آن نهاد.

حال به نمونه‌هایی از متن **ویتسک** اثر گئورک بوشنر می‌پردازیم تا آنچه که بیان شد با ادله اثبات گردد. صفحاتی از متن که در ذیل آورده می‌شود از **ویتسک**، نوشته‌ی گئورک بوشنر به ترجمه‌ی *ناصر حسینی‌مهر* می‌باشد:

جدول ۱ دیالوگ‌های مستقیم آورده شده از متن

صفحه	متن یا دیالوگ مستقیم	تحلیل
۱۳	ما یه مشت گوشت و خونیم.	اشاره به اینکه انسان فقط همچون حیوان از جسم تشکیل یافته‌است که فعالیت زیستی دارد.
۱۸	اسبت را راحت بزار جانی، اونا دیگه آب نمی‌خوان دلشون شراب ناب می‌خواد، هورا!	تشبیه انسان به اسب و اسب به انسان. نوشیدنی که جهت عطش اسب آورده می‌شود.
۲۱	دکتر: مگه من ثابت نکرده‌ام که ماهیچه‌های مثانه تحت اطاعت انسانه؟	قضای حاجت ویتسک به خاطر عدم داشتن اراده و عدم کنترل ماهیچه‌های مثانه است که آن هم به خاطر این است که **او** انسان نیست بلکه حیوان است.
۲۷	تشبیه میمون به انسان و اینکه مثل انسان لباس می‌پوشد، راه می‌رود و چیزی متفاوت از انسان ندارد.	بوشنر بارها با این نوع تشبیهات نشان داده‌است که اگر به جنبه‌های حیوانی انسان می‌پردازد، به‌همان‌میزان به جنبه‌های انسانی حیوانات نیز توجه دارد.
۲۸	سردسته طبل‌نوازان... نژاد طبل‌نوازها را پرورش داد.	زایش که ویژگی مشترک بین انسان و حیوان است. کاری که هر دوی آنها قادر به انجامش هستند.
۲۹	نمایش‌گردان: نشون بده شعور حیوانیت را.	شعور که تفاوت انسان و حیوان است اینجا مختص حیوان می‌گردد.
۲۹	ویتسک: آره، ماری. گربه‌های سیاه با چشم‌های پر از آتیش.	تشبیه مردم به گربه‌های سیاه.
۲۹	نمایش‌گردان: تشبیه اسب به انسان. استفاده از کلمه‌ی فیزیولوژی.	عقل ثانوی داشتن اسب و استفاده از کلمه‌ی فیزیولوژی. واژه‌ای که شاید اگر به ریشه‌شناسی آن پرداخته‌شود. می‌توان گفت که اولین‌بار توسط بوشنر استفاده و یا حتی اختراع شده است.
۳۰	نمایش‌گردان: این یک شخصه، یک انسان، یک انسان – حیوان.	دیالوگی که در **ویتسک** مستقیما به‌عبارت انسان ـ حیوان اشاره‌شده. همین می‌تواند اثبات‌گر مفهوم انسان ـ حیوان در **ویتسک** به‌عنوان یک اثر پست‌مدرن باشد. او اسب را انسان تحول‌یافته می‌بیند. چقدر اینجا نمایش شبیه نقاشی‌های بیکن می‌شود.
۳۱	سردسته طبل‌نوازان (رو به ماری): جونور وحشی.	اشاره به ماری که او را نه‌تنها یک زن زیبا نمی‌بیند بلکه ابتدا عدم‌تمایل به تمنای خویش را یک خصلت وحشیانه‌ی حیوانی می‌نامد. در اینجا بوشنر به حیوان ولی در قالب نیازهای کاملا انسانی انسان می‌پردازد. یعنی همان انسان ـ حیوان، نه صرف انسان.
۳۳	دکتر: ارگانیسم. بررسی ارگانیسم برای اثبات وجود الهی کافی‌ست.	واژه‌ای که برای *دلوز* کلیدواژه است و اکنون بوشنر از آن برای نشان‌دادن اینکه در انسان ـ حیوان به‌دنبال چه هستیم استفاده می‌کند. خود واژه عمیقا راهنمای باور به انسان ـ حیوان است.

۳۴	دکتر: آقایان عزیز، این حیوان (اشاره به ویتسک) فاقد غریزه‌ی علمی است.	دکتر در دیالوگ طولانی‌اش روند تبدیل‌شدن ویتسک به حیوان یا بهتر است بگوییم پروراندن ویژگی‌های حیوانی ویتسک را تشریح می‌کند. انسان شبیه به حیوان یا برعکس حیوانی شبیه انسان.
۳۵	دکتر: این حرکات یعنی مرحله‌ی گذر به الاغ، که اغلب پیامد تربیت زنانه و زبان مادری است.	در پروسه‌ی تبدیل شدن به حیوان، گذر از موضوع جنسیت و تاکید بر مذکر بودن.
۴۸	ماری: من نمی‌تونم جلوی مردمی را بگیرم که با پوزه‌شان در خیابان راه می‌روند.	ماری انسان‌ها را به حیواناتی تشبیه می‌کند که پوزه دارند. درواقع همچون بیکن پوزه را جایگزین لب و دهان می‌کند، یعنی اشاره به اندام، نه بدن.
۵۱	آندرس: توی مهمون‌خونه‌ی اسب سفید...	نام مهمان‌خانه که نام حیوان است.
۵۳	کارگر: توی تن یارو همه‌ی کک‌هاشو له می‌کنم؟	آدم همچون حیوان.
۵۴	ویتسک: تا همه‌چی توی هرزگی و گناه درهم غلت بخورن، زن و مرد، آدم و حیوون!؟	هم ردیف قراردادن انسان و حیوان با استفاده از حرف ربط «و».
۷۲	مادربزرگ: بیایین خرچنگ بخوریم.	بازهم تشبیه به حیوان و البته حیوانی با ویژگی خاص.

جدول ۱-۱ دیالوگ‌های استنباط شده از متن

صفحه	متن یا دیالوگ غیرمستقیم	تحلیل
۱۵	اشاره به‌اینکه کله‌هایی می‌جنبیدند که شبیه خرگوش و یا جوجه‌تیغی بودند.	تشبیه انسان به حیوان. انسان‌هایی که فاقد خصوصیات صرف انسانی بودند و کله‌ی آنها و جنبش‌شان همچون حیوانی مثل خرگوش یا هر چیز دیگر بود.
۲۱	ادرار کردن ویتسک.	تشبیه این عمل او به سگ و تاکید بر سگ بودن ویتسک.
۲۴	تشبیه راه رفتن ویتسک و پاهای او به عنکبوت.	تشبیه ویتسک به انواع حیوان‌ها، همان زدودن دلالت از کلمات و تشبیه پی‌درپی به‌خاطر تاکید بر ویژگی‌های حیوانی و همچنین تاکید بر هدف دکتر بر پرورش جنبه‌های حیوانی اوست.
۲۸	کوتوله‌ی ما اهل موسیقی نیز هست.	تشبیه حیوانات به انسان و در همان صفحه، آوردن اسب سرکش نجومی و پرنده‌ی شعبده‌باز. عنتر ما از نژاد اون آدم‌های پسته. باز تاکید بر حیوان ـ انسان و یا انسان ـ حیوان بودن.
۷۵	وقتی آدم سردش بشه، دیگه هیچ‌وقت این‌طور نمی‌لرزه. فردا صبح دیگه از دست شبنم‌ها لرزت نمی‌گیره.	سلاخی‌شدن ماری را زیبا توصیف می‌کند. توصیفی زیبا از یک سلاخی که زیبا است. همچون سربریدن زیبا و تمیز یک حیوان که مهارت شکارچی در ذبح را نشان می‌دهد. توصیفی که در شان مرگ دل‌خراش یک انسان نیست بلکه در شان توصیف یک صحنه‌ی شکار است. شکار زیبای یک حیوان زیبا.

این جدول نشان می‌دهد که مفهوم انسان مدنظر *پرلز* و *دلوز* را چگونه می‌توان در نمایشنامه‌ی **ویتسک** مورد مطالعه قرار داد. در **ویتسک** تقریبا همه‌ی شخصیت‌ها دارای ابعاد انسانی و حیوانی هستند و این تنها مختص شخصیت خود ویتسک نمی‌شود. وجود بعد حیوانی آنها بارها با استفاده از دیالوگ مستقیم و غیرمستقیم و از طریق بیان رفتار آنها مورد تاکید قرار گرفته‌است. درحقیقت بوشنر قادر به نشان‌دادن بعد حیوانی در انسان و بالعکس بوده است. در **ویتسک** تاکید برروی تغییر شکل انسان به حیوان، تنها برحسب نوسان آن است؛ تاکید بر انسان بودن نیست بلکه بر حیوانی انسان مانند بودن و بروز خود بدون فاعل‌شناسای تجربه‌گرای زنده در زمان حال و بدون گذشته‌ی ازپیش‌فرض‌شده و همین‌طور تبدیل حیوانات به انسان و بلعکس می‌باشد و این همان مفهوم انسان در جایگاه روان‌شناختی و فلسفی تجربه‌گرایی پست‌مدرنیسم است که امکان خوانش آن در **ویتسک** قابلیت مطالعه‌ی آثار نمایشی با رویکردهای فلسفی ـ روان‌شناختی را فراهم می‌آورد.

نتیجه‌گیری

پس از بررسی ارائه‌ی *پرلز* و *دلوز* باتوجه به مفهوم انسان تجربه‌گرا در فلسفه‌ی پست‌مدرن، نتیجه‌ی این مطالعه درباره‌ی جایگاه انسان در نمایشنامه‌ی **ویتسک** بدین‌صورت می‌باشد که انسان از منظر *دلوز* در فلسفه و *پرلز* در روان‌شناسی موجودی در زمان حال و در حال شدن است.

۱ـ انسان در **ویتسک** تجربه می‌کند و از طریق آن به ادراک می‌رسد. دنیای پیرامونش را از طریق حواس و احساس خویش کشف کرده و برای جریان داشتن در آن نیازی به تنها انسان بودن از نوع متفکرش ندارد. او می‌تواند فراتر از سوژه‌ی عقل‌گرایی باشد که جهان‌ش در من اندیشنده خلاصه می‌شود. می‌تواند با عقب‌راندن آن تبدیل به موجودی با قدرت تجربه‌ی غیرانسانی، تجربه‌ی بدن، احساس و انسان ـ حیوان بشود. موجودی ارگانیک که در جهان هستی کنونی و در زمان حال و آن زندگی می‌کند.

۲ـ مفهوم انسان مدنظر *پرلز* و *دلوز* در **ویتسک**، همان انسان تجربه‌گرایی است که فارغ از پیش‌فرض‌ها به‌دنبال تفسیر روان‌شناختی مشخص از رفتار و مفهوم انسان بودنش نیست بلکه در جهت تبدیل‌شدن به انسانی است که در پست‌مدرنیته می‌تواند به انسانی عقل‌گریز بدل شود و ابژه‌ای باشد که درآن‌حاضر در جست‌وجوی تجربه‌های روان‌شناختی است که از عناصر حسی سرچشمه می‌گیرد و به انسان اجازه‌ی تجربه‌ی دنیا را در کل‌های معنادار می‌دهد و این همان انسانی است که در **ویتسک** از خود شخصیت او تا دیگر شخصیت‌ها برای رسیدن به چنین انسان تجربه‌گرایی از خود عقل‌گرا عدول کرده و خود حس‌گرا را به عرصه‌ی ظهور می‌رسانند. وجود بعد حیوانی آنها بارها با استفاده از دیالوگ مستقیم و غیرمستقیم و از طریق بیان رفتارشان مورد تاکید قرار گرفته است. درحقیقت بوشنر قادر به نشان‌دادن بعد حیوانی در انسان و بالعکس بوده است. جداولی که از دیالگوهای مستقیم و غیرمستقیم نمایشنامه آورده شد، تاکید برروی تغییر شکل انسان به حیوان نه‌تنها برحسب نوسان آن می‌باشد بلکه تاکید بر حیوانی انسان‌مانند بودن و بروز خود، بدون فاعل‌شناسای تجربه‌گرای زنده در زمان حال و بدون گذشته‌ی ازپیش‌فرض‌شده و همین‌طور تبدیل حیوانات به انسان و بلعکس است و این همان مفهوم انسان در جایگاه روان‌شناختی و فلسفی تجربه‌گرایی پست‌مدرنیسم است که امکان خوانش آن در **ویتسک** قابلیت مطالعه‌ی آثار نمایشی با رویکردهای فلسفی ـ روان‌شناختی را فراهم می‌آورد.

۳ـ همچنین با مطالعه‌ی بیشتر آثار هنری در زمینه‌ی ادبیات، ادبیات دراماتیک و هنرهای بصری می‌توان نکات مشترک نظریه‌های فلسفی و روان‌شناختی در آنها را درک و استخراج کرد. چنین تحقیقاتی می‌تواند تاثیر زیادی در رشد و توسعه‌ی مطالعات میان‌رشته‌ای داشته باشد که این کار به‌نوبه‌ی خود می‌تواند منجر به تجارب جدیدی در حوزه‌ی ناشناخته و همین‌طور علوم معین شده و بر پیکره‌ی جهان‌بینی معین اضافه کند.

منابع

ـ الی‌یز، اریک. (۱۳۹۴) **موقعیت بدن بدون اندام**، مهدی رفیع، نشر نی، تهران

ـ اردلانی، حسین. (۱۳۹۶) **پساساختارگرایی در فلسفه هنری ژیل دلوز**، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان

ـ استوکر، جری. مارش، دیوید. (۱۳۷۹) **روش و نظریه در علوم سیاسی**، امیرمحمد حاج یوسفی، پژوهشکده‌ی مطالعات راهبردی، تهران

ـ بارت، رولان. (۱۳۸۴) **رولان بارت**، پیام نیردانجو، نشر مرکز، تهران

ـ براهیمی، منصور. (۱۳۷۹) **تئاتر مدرن و پست‌مدرن**، چاپ اول، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران

ـ بوشنر، گئورک. (۱۳۹۲) **ویتسک**، ناصر حسینی‌مهر، انتشارات ققنوس، تهران

ـ بوشنر، گئورگ. (۱۳۵۰) **ویتسک**، سعید حمیدیان، انشارات پیام، تهران

ـ پارسایی، حسن. (۱۳۸۴) فرضیه‌ی صفر، **ماهنامه‌ی صحنه**، شماره‌ی ۴۶

ـ جهانبگلو، رامین؛ گودرزی، منصور. (۱۳۸۴) **موج چهارم**، چاپ چهارم، نشر نی، تهران

ـ خاتمی، محمود. (۱۳۸۶) **مدخل فلسفه غربی معاصر**، نشر علم، تهران

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

ـ شولتز، دوان‌پی؛ شولتز، سیدنی‌الن. (۱۳۸۴) **تاریخ روان‌شناسی نوین**، علی اکبر سیف و همکاران، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران

ـ شیلینگ، لوئیس. (۱۳۹۱) **نظریه‌های مشاوره**، سیده‌خدیجه آرین، چاپ دهم، مؤسسه اطلاعات، تهران

ـ کوندرا، میلان. (۱۳۸۴) تصویرگر هراس دردناک، کوروش صفی‌نیا، **مجله‌ی هفت**، شماره‌ی ۱۹، صفحات ۲۴-۲۰

ـ لش، اسکات. (۱۳۸۳) **جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم**، حسن چاوشیان، نشر مرکز، تهران

ـ مارت، مایکل. (۱۳۹۳) **ژیل دلوز: نوآموزی در فلسفه**، رضا نجف زاده، چاپ دوم، نشر نی، تهران

ـ ملویل،هرمان. (۱۳۹۶) **ترجیح می‌دهم که نه**، کاوه میرعباسی، نشر نیکا، تهران

ـ میزیاک، هنریک؛ سکستون، ویرجینیااستاوت.(۱۳۷۶) **تاریخچه و مکاتب روان‌شناسی**، احمد رضوانی، چاپ دوم، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد

ـ نش، کیت. (۱۳۷۸) **جامعه‌شناسی سیاسی معاصر**، محمد تقی دلفروز، جلد پنجم، انتشارات کویر، تهران

ـ نیت، اندی. (۱۳۸۶) **فرهنگ و زندگی روزمره**، لیلا جوانانی و حسن چاوشیان، چاپ اول، نشر اختران، تهران

ـ هیلگارد، ارنست؛ باور، گوردن. (۱۳۷۱) **نظریه‌های یادگیری**، محمدنقی براهنی، چاپ دوم، نشر دانشگاهی، تهران

- Baker, C (2000) **The sage dictionary of cultural studier,** London, SAGE Publication

-Brownell, P (2010) **Gestalt Therapy:A Guide to Contemporary Practice,** New York, Springer Publishing

- Deleuze & Guattari (1987) **A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia,penguin classics**

- Didonna F (2008) **Clinical Handbook of Mindfulness**, Springer Science & Business

Media

- goodchild Philip,(1996) **Deleuze and Guattari: An Introduction to the Politics of Desire,** 1st Edition, Published in association with Theory Culture & Society

–Harrington A, Dunne JD (October 2015) **When mindfulness is therapy: Ethical qualms, historical perspectives**, The American Psychologist

- Henle, M (1978) **Gestalt psychology and Gestalt therapy,** Journal of the History of the Behavioral Sciences

- Ie A, Ngnoumen CT, Langer EJ (2014) **The Wiley Blackwell Handbook of Mindfulness (Two Volumes),** John Wiley & Sons

- Joseph Zinker (1977) **The Creative Process in Gestalt Therapy,** New York, Vintage Books

نقد گفتمان فاشیسم در اندیشه‌ی دیالکتیکیِ برتولت برشت وتئوری انتقادی والتر بنیامین با نگاهی به نمایشنامه‌ی آدم آدم است

غلامرضا عباسی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۰۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۱۸

نقد گفتمان فاشیسم در اندیشه‌ی دیالکتیکیِ برتولت برشت و تئوری انتقادی والتر بنیامین با نگاهی به نمایشنامه‌ی آدم آدم است

غلامرضا عباسی

استادیار دانشگاه فرهنگیان فارس، پردیس شهیدرجایی شیراز، ایران

چکیده

ظهور فاشیسم[1] در ادبیات اروپا و به‌ویژه آلمان، تاثیرات عمیقی گذاشته‌است. نمایشنامه‌های *برتولت برشت* و آثار *والتر بنیامین* پس از ظهور فاشیسم از نمونه‌های این تاثیر است. ظهور فاشیسم و همراهی مردم آلمان با آن، باعث شد تا اعتماد و اعتقاد مطلق به طبقه‌ی کارگر انقلابی دچار خدشه و شکست شود. برشت به این باور رسید که اعتماد مطلق به مردم و اعتقاد به رهایی از استثمار ناشی از پیشرفت برآمده از دوران روشنگری، به‌علت ظهور نامنتظره‌ی فاشیسم، باید مورد تجدیدنظر قرارگیرد. از دیگر عوارض مهم ظهور فاشیسم، جنگ است.

گرچه در زمان نوشته‌شدن نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** هنوز جنگ جهانی دوم آغاز نشده بود اما *برتولت برشت* با روشن‌بینی، آن را پیش‌بینی کرد. اعزام اجباری به جنگ فاشیستی، همراهی ناگزیر انسان با جنگ تجاوزکارانه و استحاله‌ی شخصیت فردی زیر سرکوب نظام فاشیستی، از عناصر اصلی نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** هستند. آنچه بیش از همه در این نمایشنامه به‌چشم‌می‌آید، فرصت‌طلبی انسان است. تقریبا همه‌ی شخصیت‌های نمایشنامه، قادر نیستند از استحاله‌ی خود جلوگیری کنند و این همان فاجعه‌ی همه‌گیرشدن خصلت فاشیسم است که دیگر محدود به رهبران و حزب نازی نیست و همه‌ی مردم را در برمی‌گیرد. نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** یک نمایشنامه‌ی اپیک است که می‌کوشد از طریق تکنیک‌هایی از قبیل فاصله‌گذاری، بیان تمثیلی، همسرایان پیش‌گو، شکستن دیوار چهارم بین بازیگر و تماشگر، دگردیسی سفر قهرمان، حوادث اتفاقی، اعلامیه‌های افشاکننده‌ی آینده و... تاحد ممکن نمایشنامه را به‌شکل آموزشی درآورده و از جنبه‌ی سرگرم‌کننده یا کاتارسیسی آن بکاهد و تماشاگر را از وضعیت خلسه به موقعیت آگاه‌شوندگی ارتقاء دهد. تداخل کمدی و تراژدی از خصلت‌های مهم تئاتر اپیک است. تئاتر اپیک اجازه نمی‌دهد تا کاتارسیس و ترس و تنبه ناشی از حوادث و شخصیت‌ها فرد را از عواقب مبارزه با تقدیر بترساند. دراین پژوهش درخواهیم یافت که *برتولت برشت* در نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** به پیروزی تقدیر فاشیسم بر انسان صحه می‌گذارد؛ گرچه پایان باز نمایشنامه می‌تواند مفری برای رهایی و بازگشت انسان از دام فاشیسم تلقی شود.

واژگان کلیدی: فاشیسم. *برتولت برشت*. *والتر بنیامین*. جنگ. آدم، آدم است.

درآمد

برتولت برشت و *والتر بنیامین* هم عصر فاشیسم‌اند و شاید بزرگترین دغدغه‌ی آنان سرنوشت انسان در دامان فاشیسم باشد. در این پژوهش ابتدا ضمن بررسی دیدگاه‌های *برتولت برشت* و *والتر بنیامین* درخصوص فاشیسم و زمینه‌های ظهور آن در آلمان، به تحلیل ابعاد تکنیکی و محتوایی نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** پرداخته‌می‌شود. هرچند این نمایشنامه پیش از تسلط کامل فاشیسم بر آلمان نوشته‌شده‌است اما پیشگویانه‌ترین نمایشنامه در افشای روش‌های فاشیسم در نابودی هویت مستقل فردی و تبدیل انسان به ماشین کشتار است که بعدها پس از به قدرت رسیدن رژیم هیتلری اثبات شد. به‌راستی که انسان نمی‌تواند با حفظ هویت انسانی خویش تبدیل به ماشین کشتار جنگی شود و لازمه‌ی تولید این نوع از انسان، حذف هویت انسانی اوست. در این نمایشنامه، شگرد اصلی فاشیسم یعنی بی‌هویت کردن افراد از طبقه و تاریخ خود و شستشوی مغزی برای پذیرش هویت جعلی و حل در جامعه‌ی فاشیستی و آمادگی کشتار و وحشی‌گری، نمایش داده می‌شود. شگردهایی که از رشوه تا تیرباران را دربرمی‌گیرد. همه‌ی این شگردها در ذیل پرونده‌ی رذالت قرار می‌گیرند و همه‌ی امکانات فضیلت به صفر می‌رسد. پژوهش براساس بررسی دیدگاه‌های برشت و *بنیامین* درباره‌ی علل ظهور فاشیسم و همراهی مردم با آن بنا شده‌است و نمایشنامه به‌عنوان سندی ادبی در نظر گرفته شده که مبنای فلسفی‌اش دیدگاه‌های ذکر شده است. خصوصیات تئاتر اپیک و رابطه‌ی آن با فرم و محتوای آگاهی بخش و آموزشی از دیگر بخش‌های مهم این پژوهش محسوب می‌شود. پژوهش‌های مشابهی نیز دراین‌خصوص صورت گرفته‌است. ازجمله، *مهیاری* و *معتمدی* در بررسی نمایشنامه‌ی **زندگی گالیله** اثر *برتولت برشت*، مدعی‌اند که برشت در این اثر با مطرح نمودن واکنش *گالیله* دربرابر یکی از نهادهای اجتماعی عصر خویش، یعنی کلیسا، به حکومت فاشیستی هیتلر و برخورد تند آنان با محققان مخالف اشاره‌می‌کند و برای رسیدن به این منظور، شخصیت *گالیله* را به‌عنوان نماد فرهیختگان انتخاب می‌کند و او را به‌صورتی معرفی می‌کند که تاحدممکن حامل تضادها و تناقضات معمول در انسان فرهیخته باشد. پژوهش یاد شده درصدد ارئه‌ی پاسخ به این سؤال است که در یک جامعه‌ی بسته، با فرهیختگان چگونه برخورد می‌شود ونیز واکنش نخبگان به این رفتارها چگونه خواهد بود (مهیاری و معتمدی، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

در تحقیقی دیگر، *حدادی* و *سرکار* ضمن انجام پژوهشی پیرامون اشعار غنائی *برتولت برشت* در دوره‌ی سوم حیات هنری وی (دوران هجرت و تبعید)، به بررسی مبارزه‌ی وی با حاکمیت فاشیستی از طریق شعر پرداخته‌اند. آنها براین عقیده‌اند که شعر نیز در کنار نمایشنامه‌های برشت به‌عنوان یکی از ابزارهای مهم برای بیان مسائل سیاسی، اقتصادی و اجتماعی زمان بوده و منجر به به‌چالش کشیدن خواننده با مسائل روز می‌شود (حدادی و سرکارحسن‌خان، ۱۳۹۱: ۱۶)، در جمع‌بندی، جنبه‌ی دیالکتیکی نمایشنامه تشریح می‌شود که ناشی از کمدی و تراژدی به‌عنوان تز و آنتی‌تز است. انتقال آگاهی به‌عنوان سنتز، نتیجه‌ی نهایی و مورد نظر *برتولت برشت* در نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** محسوب می‌شود.

ریشه‌های تاریخی فاشیسم

«واژه‌ی فاشیسم از کلمه‌ی ایتالیایی **فاشس**[۲] گرفته شده که به‌معنای میله‌هایی بود که پیشاپیش کنسول‌های روم باستان حمل می‌شد تا مظهر اقتدار آنان باشد. در دهه‌ی ۱۸۹۰، کلمه‌ی فاشیا در ایتالیا به‌کاررفت تا دلالت بر یک گروه سیاسی بنماید که معمولا از سوسیالیست‌های

انقلابی بودند. فقط زمانی که *موسولینی* این واژه را برای توصیف دسته‌های مسلح شبه‌نظامی که وی آنها را در طول و پس از جنگ جهانی اول تشکیل داد، به کار برد، واژه‌ی فاشیسم معنای ایدئولوژیکی روشنی پیدا کرد» (هی‌وود، ۱۳۸۶: ۳۶۶).

«از این پس فاشیسم به‌عنوان صورتی از ایدئولوژی‌های مدرن که متکی بر روش‌های قهرآمیز، ترور، دولت‌گرایی[۳]، توتالیتاریسم[۴]، ناسیونالیسم افراطی[۵]، جنگ‌پرستی، نژادپرستی[۶] و به حرکت در آوردن توده‌ها در مسیر اهداف و شعارهای جنگ‌طلبانه و نژادپرستانه مبدل شد» (ساعی و مقدس ۱۳۹۰: ۱۲۵).

هانا آرنت یکی ازنظریه‌پردازان در حوزه‌ی نقد توتالیتاریسم است. مهم‌ترین اثر او با نام ریشه‌های توتالیتاریسم ماهیت چنین حکومت‌هایی را بررسی می‌کند.

«نظام‌های توتالیتر در تمام جنبه‌های زندگی عمومی و خصوصی افراد جامعه مداخله می‌کنند و کنترل سیاسی خود را بر همه‌ی سازمان‌های جامعه برقرار می‌کنند. ویژگی همه‌ی آنها وحشی‌گری و کشتار زیاد است که توسط دولت انجام می‌گیرد. دولت‌های توتالیتر با از بین بردن تشکلات گروهی و طبقاتی، جامعه‌ای مرکب از توده‌ی بی‌شکل ایجاد می‌کنند. جنبش توده‌ای جای نظام سیاسی را می‌گیرد.» (آرنت، ۱۳۶۳: ۳۱۶۹).

فاشیسم را باید جنبشی التقاطی دانست چراکه از هر نظریه و مکتبی که در جهت توجیه اهداف خود ضروری می‌دانسته استفاده برده‌است:

«فاشیسم و ناسیونال سوسیالیسم براین‌فرض استوارند که افراد انسانی جزیی از یک کل یعنی ملتی خاص هستند. به‌کلام بهتر، سنت‌ها و آموزش‌های جامعه و ایده‌آل‌های آینده او را به گونه‌ای سطحی ولی متعصب به جامعه و حکومت بارمی‌آورد که شناخت آگاهانه آن تقریبا غیرممکن است، زیرا نیرویی غیرقابل لمس در ماوراءطبیعت انسان وجود دارد که پیروان فاشیسم آن را اراده می‌نامند و معتقدند که این نیروی اراده بدون هدف و برنامه‌ریزی خاص، دائما و به‌طور مستمر و تا بی‌نهایت در حال ساختن و ویران کردن هستند و به همین جهت به‌راحتی می‌توان احساسات توده را دامن زده و در رابطه با تشویش‌های معین به حرکت وا داشت» (صلاحی،۱۳۸۱: ۱۰۳).

فاشیسم از منظر برتولت برشت

ظهور فاشیسم در آلمان هم‌زمان با شکست جنبش‌های کارگری و احزاب لیبرالی[۷] و شروع جنگ بزرگ جهانی دوم، نقطه پایانی بر اندیشه‌ها و هنرهای مردم‌گرا[۸] و مرگ آزادی بیان بود. سوال مهم و اساسی این‌است که اولا چگونه و چرا فاشیست‌ها توانستند بزرگترین حزب کارگری اروپا را شکست دهند و نقش مردم آلمان در این میانه چه بود؟ این پرسش از این جهت مهم است که علیرغم بینش مارکسیستی *برشت* و *بنیامین* ـ که قاعدتا با تکیه بر جبر تاریخ و مدینه‌ی فاضله‌ی کمونیستی، نسبت به انسان و به‌ویژه کارگران خوشبین باید باشد ـ چرا در آثار هردو اندیشمند رگه‌های دیالکتیک منفی و ساکن دیده می‌شود؟ دیالکتیک منفی و ساکن برخلاف دیالکتیک مثبت *مارکس*، حاوی سنتز پیش‌برنده نبوده و تضادها در همان حد تضادها باقی می‌مانند و یا محو می‌شوند.

«براساس آموزه‌های ایدئولوژی فاشیسم، سرشت انسان‌ها در تمام مکان‌ها و زمان‌ها یکی است و انسان در رفتار سیاسی تابع امیال، هوس‌ها، قدرت‌طلبی‌ها ومال دوستی‌هاست. نبرد و نزاع انسان‌ها به علت اشباع غریزه‌ی قدرت‌طلبی و سودجویی اجتناب‌ناپذیر است» (طباطبائی و نوری‌زاده، ۱۳۹۰: ۹).

تحلیل برشت از فاشیسم نشان می‌دهد که او مردم آلمان را هم در این رخداد سهیم می‌داند و بنابراین توده‌ی مردم، هم‌دست فجایع فاشیسم‌اند. ریشه‌ی دیالکتیک منفی و ساکن برشت و *بنیامین* از همین‌جا ناشی می‌شود و نشان می‌دهد که از نظر این دو اندیشمند ـ حداقل در مقاطعی از تاریخ ـ کل بشریت غیرقابل‌اعتماد شده و از خصلت مترقی و پیش‌برنده‌ی خود تهی می‌شود. برشت از مقاومت «آلمان دیگر» در برابر *هیتلر* آغاز می‌کند. در حقیقت او از آخرین مقاومت‌های مردم و از واپسین شکست ملت آلمان دربرابر *هیتلر*، تحلیل خود را بسط می‌دهد.

«*هیتلر* پیش از ویران کردن کشورهای دیگر، کشور خودش را ویران کرد و وضعیت اسفناک لهستان، یونان یا نروژ تنها اندکی بدتر از خود آلمان بود. *هیتلر* از بین شهروندان آلمانی اسیر جنگی گرفت: در اردوگاه‌ها چندین ارتش تمام عیار را نگه داشته بود، یعنی جنگی که او را در مقابل قدرت‌های بزرگ قرار می‌داد. به این ترتیب آلمان دیگر به فراموشی سپرده‌شد» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۵).

فراموشی همان اسم رمز شکست است. برشت به‌خوبی تلقی خود را از مقاومت، ازدست‌رفته نشان می‌دهد. از نظر او شکست خوردگان جایی در تاریخ ندارند زیرا نتوانسته‌اند آن را عوض کنند. اما این فراموشی به‌معنای نابودی مقاومت هم هست وگرنه از شعله‌ی کوچک مبارزه و مبارزان هم‌کلامی به میان می‌آمد اما فراموشی مطلق طلیعه‌ی همان دیالکتیک منفی او نسبت به توده‌هایی‌ست که قراراست در آینده مدینه‌ی فاضله[۹] را بنا کنند.

«آنها (متفقین) پرسش بسیار مهمی را مطرح می‌کردند: آیا جنگ علیه بیگانه به جنگ داخلی پایان نداده و آیا طی شش سال آخر دیکتاتوری نازی موجب تقویت آن نشده‌است؟ این موضوع برهمگان آشکار است که جنگ به انگیزه‌های ملیت‌گرایی میدان می‌دهد و موجب اتحاد هرچه بیشتر مردم با اربابان کشور می‌گردد» (همان : ۴۶).

«فاشیست‌ها معتقد نبودند صلح سودی داشته باشد و می‌گفتند صلح نه امکان دارد و نه مطلوب است. از نظر یک سرباز، صلح‌جویی عملی بزدلانه است و بزدلی فلسفه نیست بلکه کمبود و نقصی در شخصیت صلح‌جویان است» (بشیریه، ۱۳۷۸: ۷۴). به‌وضوح روشن است که برشت درحال متهم کردن مردم وحتی آلمان دیگر (به همدستی با اربابان جنگ افروز است). دلیل مشخص این هم‌دستی، توفیق حزب نازی در از بین بردن بیکاری است.

«لشکرکشی به روسیه شروع شد... تمام مردم در جنگ شرکت داشتند...کارگرانی که دولت همیشه آنها را به‌عنوان دشمن خستگی‌ناپذیر در بطن ملت تلقی می‌کرد، دقیقا وقتی که به این کشور حمله کردند، یعنی کشوری که دلبستگی خاصی به آن داشتند (شوروی)، وارد جنگ شدند. به این ترتیب، حتی آنهایی که سرسختانه امیدوار بودند، ساکت شدند» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۶).

پس، شرکت کارگران درجنگ برعلیه شوروی آخرین بقایای امید جریان‌های چپ فراری از آلمان را به مقاومت، نابود کرد و به‌این‌ترتیب زمینه‌ی فکری برای ناامیدی از پیشرفت برمبنای طبقه‌ی کارگر در اذهان جا می‌افتد. دراینجا برشت دوباره به پیش از ظهور *هیتلر* برمی‌گردد و نشان می‌دهد که دغدغه‌ی نان همان‌طور که می‌تواند موجد انقلاب باشد، می‌تواند زمینه‌ساز ظهور فاشیسم هم بشود. هرکس که نان دهد، قدرت گیرد. این دمدمی مزاجی طبقه‌ای که قرار بود موتور محرکه‌ی تاریخ به‌سمت جامعه‌ی کمونیستی شود، راه را برای برداشت منفی و ساکن از دیالکتیک تاریخ باز می‌کند.

«در آخرین سال جمهوری *وایمار*، طبقه‌ی کارگر در وضعیت اسفناکی به‌سرمی‌برد. از یک‌سو تحولات و رویکردهای خردگرایانه در زمینه‌ی صنعتی به موج بی‌کاری دامن زده بود

و از سوی دیگر بحران اقتصادی در سطح جهانی با خشونت بی‌بدیلی آلمان را زیر ضرب گرفته و بیکاری را به ابعادی رسانده بود که می‌توانیم آن را به‌عنوان مصیبتی ملی تلقی کنیم. رقابت بین خود کارگران به جنگی تمام عیار تبدیل شده‌بود؛ به‌این‌ترتیب طبقه‌ی کارگر آلمان دچار ازهم گسستگی شد، یعنی رویدادی که طبیعتا به‌ضرر این طبقه بود. چنین وضعیتی همان میراثی بود که جانشینان جمهوری *وایمار*، یعنی *رایش* سوم آن را تصاحب کردند. با یک حرکت برق‌آسا، بیکاری از بین رفت. چنین تحولی به اندازه‌ای باشتاب و گسترده انجام گرفت که گویی انقلاب عظیمی به‌ظهوررسیده است. کارخانه‌ها انبوه کارگران را جذب کرد» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۶).

به‌این‌ترتیب صنعت جنگی تبدیل به بزرگترین صنعت شده و کارگران این کارخانه‌ها خود را مدیون جنگ یافتند و بنابراین پشتیبان جنگ شدند. اما پیش از آن باید سازمان‌های کارگری و نمایندگان روشنفکری این طبقه از میان بروند. «هم‌زمان سازمان‌های طبقه‌ی کارگر منحل اعلام گردید و توسط پلیس برچیده شد. به‌این‌ترتیب طبقه‌ی کارگر به سطح عوام و بی‌هیچ تشکل و هویت طبقاتی و بی‌هیچ فراخواست و بی‌هیچ آگاهی سیاسی تنزل داده شد. ازاین‌پس دولت با هیچ سازمان و تشکیلاتی روبه‌رو نبود بلکه تنها با توده‌ای از افراد سروکار داشت» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۶).

اگر رئوس هرم این احزاب کارگری را همان فراریان و پناهندگان بدانیم دراین‌صورت مشخص می‌شود که چرا برشت و *بنیامین* به‌عنوان بخشی از روشنفکران چپ اعتماد خود را به انسان (طبقه‌ی کارگر) ازدست‌داده‌اند؛ زیرا انتظار داشتند که بین نان و آگاهی، کارگران آگاهی را انتخاب کنند. در اینجا تاریخ متوقف شده‌است و به‌همراه آن بینش دیالکتیکی مثبت، به سکون و نفی گراییده است و همدستی توده‌ها با جنگ‌طلبان آغاز شده است؛ «ولی حقیقت این است که ملت آلمان این جنگ را پذیرفتند چرا که پیش از آن پذیرای نظام اجتماعی شده بودند که به جنگ نیازمند بود» (برشت ۱۳۹۶: ۴۶). به‌این‌ترتیب روشنفکران از مردم و مردم از روشنفکران ناامید شده‌اند. ازاینجا به بعد دیگر با حاکمان و سرمایه‌داران جنگ‌طلب روبه‌رو نیستیم بلکه با هم‌دستان آنان ـ توده‌ی مردم ـ هم روبه‌رو هستیم. شاید این تن دادن شخصیت‌های نمایشنامه‌های اپیک واکنش و انعکاسی از این تفکر باشد. برشت می‌گوید: «نقد، حداقل نقد مارکسیستی، بایستی به‌گونه‌ای مشخص و از روی روش و قاعده و خلاصه به‌شکل علمی، درهر مورد انجام شود. سخنان بیهوده و لغو، صرف‌نظر از اینکه چه لفظی به‌کار گرفته شود هیچ کمکی نمی‌کند. در هیچ شرایطی ممکن نیست رهنمودهای لازم برای ارایه‌ی تعریفی علمی از رئالیسم را صرفا از آثار ادبی استخراج کرد» (برشت، ۱۳۷۳: ۲۱۲).

برشت هیچ‌گاه نمایشنامه‌ای بر سیاق رئالیسم سوسیالیستی شوروی ننوشت زیرا تجربه‌ی این شکست روشنفکران از مردمی که فاشیسم را انتخاب کردند همیشه در ذهنیت تاریخی ایشان وجود داشت. «جنگ برای منافع چه کسانی به راه افتاده است؟ برای منافع آنهایی که انقلاب عظیم اجتماعی آنها را از جایگاه ممتازی که اشغال کرده‌اند محروم می‌سازد. منافع سرمایه‌داری صنعتی و مالکان اراضی... ولی درمورد بقیه‌ی ملت آلمان یعنی ۹۹ درصد مردم چه می‌توانیم بگوییم؟ آیا آنها نیز نفعی در این جنگ دارند؟ آیا آنها نیز به جنگ نیازمند هستند؟» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۶)

برشت قبلا پاسخ این سؤال را داده و مردم را منتفع از جنگ دانسته است، اما با طرح این سؤال از طریق صنعت تجاهل‌العارف راهی برای تشریح آن باز می‌کند. حقیقت این است که منافع آنها در جنگ تا وقتی است که نتوانند و یا نخواهند به نظامی که درآن زندگی می‌کنند

پایان ببخشند. وقتی *هیتلر* به قدرت رسید، هفت میلیون خانواده، یعنی یک‌سوم جمعیت، در مرز گرسنگی به‌سرمی‌بردند. سیستم قادر نبود به آنها کار بدهد و یا به اندازه‌ی کافی به آنها کمک‌رسانی کند. وقتی برای آنها کار پیدا کردند که درواقع درحال آماده کردن جنگ صنعتی بودند. دراین‌مدت، طبقه‌ی متوسط کاملا ورشکست شده بود و دسته‌دسته، آنها را به‌سوی کارخانه‌های ساخت مهمات هدایت کردند. صدها هزار فروشگاه و کارگاه برای همیشه بسته شد. کشاورزان نیز سرنوشت مشابهی داشتند و از این پس به کارگران کشاورزی تبدیل شدند که تنها باید به دستورات عمل کنند. اگر هنوز می‌توانند زمین‌هایشان را زیر کشت ببرند، به دلیل وجود بردگان رایگان یعنی اسرای‌جنگی است. حتی سازندگان درکارگاه‌های کوچک برای همیشه ورشکسته شدند و از این پس باید در پی‌کار رسمی و اداری باشند و این نوع کارها را نیز در صورتی پیدا خواهند کرد که دولت سرزمین‌های تازه‌ای را تسخیر کند. به‌این‌ترتیب می‌بینیم که آنها نیز در جنگ منافعی دارند. «به نظر *هگل*، جنگ عملی است که دولت می‌تواند قدرت خود را بیازماید. جنگ تجلی سیاستی است که از راه آن هر ملتی می‌تواند جایگاهی که در تاریخ دارد را تعیین کند» (جهانبگلو، ۱۳۶۸: ۷۶). روشن است که سرنوشت مردم و کارگران با حاکمان فاشیست پیوند خورده است و جنگ تنها راه ادامه‌ی بقا است. برشت علیرغم اینکه به مبارزه‌ی طبقاتی و سایر الزامات جمع‌گرایانه‌ی تفکر مارکسیستی وفادار است اما نمی‌تواند تفکر و استقلال فردی را فدا کند و همین تناقض است که در نمایشنامه‌های او به شکل جبر اجتماعی و شکست استقلال فردی جلوه‌گر می‌شود.

«تنها فرد است که می‌تواند فکر کند. تنها گروه است که می‌تواند دست به جنگ بزند. برای فرد، همیشه پیروی از جمعیت خیلی آسان‌تر است تا اینکه به شکل مستقل خودش فکر کند... جنگ موضوع روشنی است، درحالی‌که اندیشه ناتوان و ناکارآمد و شبیه رویا به‌نظرمی‌رسد. جنگ همه چیز را می‌خواهد، ولی درعین‌حال همه چیز را نیز فراهم می‌سازد، خوراک، مسکن و کار. نمی‌توانیم به کاری بپردازیم که به جنگ ارتباطی نداشته باشد. انجام کار مفید یعنی انجام کار مفید برای جنگ» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۷).

بنابراین اگر حرکت جمعی را بدون پسوند فاشیسم به‌کار ببریم (همان‌طور که برشت به‌کار برده است) دراین‌صورت با یک مشکل انسانی ـ و نه حزبی ـ روبه‌رو هستیم و آن ضعف فرد دربرابر اجتماع است که منجر به فاجعه‌ی جنگ می‌شود. به‌این‌ترتیب برشت از ایدئولوژی درمی‌گذرد و مانند *اریک فروم* به حیطه‌ی اومانیسم[۱۰] قدم می‌گذارد که البته در نمایشنامه‌های ضد جنگ او هویداست. تاکید برشت بر همکاری توده‌های مردم با فاشیست‌های جنگ‌طلب حیرت‌انگیز است. «وقتی سرنوشت این همه آدم و این همه چیزهای مختلف در بین هست، مشکل بتوانیم باور کنیم که تنها رهبران مسئول جنگ یا شکست بوده‌اند» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۷). و این همان صدایی است که از شخصیت‌های نمایشی برشت برمی‌خیزد که فرد را به صرف تبعیت از جمع، تبرئه نمی‌کند. و بدین‌گونه است که تئوری اصلی مکتب فرانکفورت مبنی بر توقف تفکر مثبت و ضد ظلم جامعه به‌وسیله‌ی عناصر فرهنگی مسلط در اندیشه‌های برشت جوانه می‌زند.

«رهبران در هر رژیمی تنها بر جسم افراد حاکمیت ندارند بلکه در روح و روان آنها نفوذ کرده و نه تنها برای حرکات و اعمال آنها دستورالعمل صادر می‌کنند بلکه در فکر و اندیشه‌ی آنها نیز نفوذ می‌کنند. رژیم باید جنگ را انتخاب می‌کرد، زیرا تمام مردم به آن نیاز داشتند. ولی مردم تنها در حاکمیت چنین رژیمی به جنگ نیاز داشتند» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۸)

در این پاراگراف دو نکته‌ی مهم وجود دارد: اول اینکه خطاب برشت به هر رژیمی است.

یعنی بین حکومت فی‌المثل شوروی و نازیسم و لیبرالیسم فرقی ندارد و در هر نوع حکومتی، قدرت حاکم در صدد کنترل ذهن فردفرد جامعه است و دوم اینکه رژیم جنگ‌افروز را مجبور به جنگ می‌داند زیرا به نیاز مردم توجه دارد. این نتیجه‌گیری، تبعات سیاسی بزرگی برای برشت درپی دارد زیرا او عملا اعتقاد خود را به جامعه‌ای که انسان را مالک بر سرنوشت خود بگرداند از دست داده است و در اینجا رگه‌های نهیلیسم[11] نیچه‌ای در اندیشه برشت هویدا می‌شود و آنارشیسم[12] سیاسی که هر دولتی را ضد پیشرفت انسان می‌داند در ذهن او مشروعیت می‌یابد و بازهم می‌شود ندای این آنارشیسم و نهیلیسم را در نمایشنامه‌های او دریافت. در پایان این تحلیل تاریخی از شرایط موجود، برشت بار دیگر راه‌حل را به‌دست گرفتن قدرت توسط مردم اعلام می‌کند اما دیگر خبری از طبقه‌ی کارگر نیست. انگار که برشت به یک نوع اومانیسم اروپایی جمعی اشاره می‌کند. «مردم تنها خودشان می‌توانند به خودشان بیاموزند و به حاکمیت عینَی در عرصه‌ی وجودی خودشان، تنها در شرایطی دست خواهند یافت که به شکل عینی، قدرت را در اختیار خودشان بگیرند» (برشت، ۱۳۹۶: ۴۸).

دیدگاه *والتربنیامین* درباره‌ی فاشیسم

بنیامین گرچه خوشبین‌تر از برشت است اما با حمله به آنان که فاشیسم را یک استثناء در روند رو به جلوی مدرنیته و سوسیالیسم می‌دانند، فاشیسم را یک قاعده‌ی برآمده از سنت ستمگری می‌داند و بنابراین گرچه وعده‌ی پیروزی می‌دهد اما عملا پیروزی مردم بر فاشیسم را یک استثناء فرض می‌کند.

«سنت ستمدیدگان به ما می‌آموزد که وضعیت استثنایی یا اضطراری‌ای که در آن به‌سرمی‌بریم، خود قاعده است... وظیفه‌ی ما ایجاد یک وضعیت اضطراری واقعی است و این‌کار موضع ما را در مبارزه با فاشیسم تقویت خواهد کرد. یکی از دلایل وجود بخت پیروزی برای فاشیسم آن است که مخالفان فاشیسم، تحت‌عنوان پیشرفت، با آن به مثابه نوعی قاعده یا هنجار تاریخی برخورد می‌کنند. امروزه بسیاری از این نکته در حیرت‌اند که وقوع حوادثی که برما می‌گذرد»، هنوز هم «در قرن بیستم امکان‌پذیر است» (بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

درهمین چند خط، نطفه‌های اندیشه‌ی مکتب فرانکفورت مبنی بر ناکارآمد بودن فرضیه‌ی پیشرفت ـ و یا حداقل، قابل اتکا نبودن فرضیه پیشرفت ـ مشخص است زیرا پیشرفت را با پیروزی ستمدیدگان یکی نمی‌داند درحالی‌که طبق قوانین دترمینیسم[13] تاریخی مارکسیسم، پیشرفت تکنیکی ناچارا به پیروزی طبقه کارگر می‌انجامد. جالب است که فرضیه‌ی شکست و دلایل آن مشابه استدلالات *برتولت برشت* است.

«سیاستمدارانی که مخالفان فاشیسم بدانان امید بسته بودند، هم اکنون به زانو درآمده‌اند و با خیانت ورزیدن به هدف و آرمان خویش، شکست خود را تایید می‌کنند. در این برهه از زمان... ایمان لجوجانه‌ی سیاستمداران به پیشرفت، اطمینان ایشان به پایه‌های خویش در میان توده‌ها و بالاخره ادغام برده‌وار ایشان در سازمان و دستگاهی هدایت‌ناپذیر، جملگی سه وجه پدیده‌ای واحد بوده‌اند» (برشت، ۱۳۹۶: ۱۵۸).

بنیامین باردیگر بر توهم پیشرفت تکیه می‌کند و به‌این‌ترتیب جبر تاریخی را در برابر اراده‌ی اومانیستی تضعیف می‌کند. در این دیدگاه، مردم نه هم‌دست، بلکه قربانیان فاشیسم خوانده می‌شوند و از این نظر، گناه شکست را در وهله‌س اول به گردن رهبران مبارزه می‌اندازد اما در اینکه مردم اکنون بخشی از سیستم فاشیسم هستند با برشت اختلافی ندارد. *بنیامین* صراحتا ایده‌ی پیشرفت محض را به‌عنوان پایه‌ی جبری انقلاب زیر سوال می‌برد.

«آنچه بیش از هر عامل دیگری طبقه‌ی کارگر آلمان را فاسد و تباه ساخت این تصور بود که در جهت جریان تاریخ حرکت می‌کند. در نظر این طبقه، تحولات تکنولوژیک در حکم شیب آن رودی بود که می‌پنداشت همراه با آن در حال حرکت است. حال فقط یک گام دیگر تا قبول این توهم باقی‌مانده بود که کار در کارخانه ـ که گمان می‌رفت به پیشرفت تکنولوژیک گرایش دارد ـ معرف نوعی دستاورد سیاسی است. این برداشت، بدون توجه به پیشرفت جامعه، صرفا پیشرفت در عرصه‌ی تسلط بر طبیعت را تائید و تصدیق می‌کند و از قبل معرف همان خصایص تکنوکراتیکی[۱۴] است که بعدها در فاشیسم سربرآورد» (بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۵۹).

به‌این‌ترتیب، پیشرفت مورد نظر مدرنیته نه‌تنها به رهایی نمی‌انجامد بلکه می‌تواند به بردگی منتهی شود. اگر این تعریف ضدمدرن از پیشرفت را در کنار قاعده‌ی بودن فاشیسم و ستم قرار دهیم درخواهیم‌یافت که *بنیامین* نیز همانند برشت، علیرغم اعلام وفاداری به مارکسیسم، به‌نوعی دچار عدم‌اعتماد به پیشرفت طبقه‌ی کارگر و دترمینیسم و حتمیت تاریخی پیروزی طبقه‌ی کارگر است و به‌جای آن تاحدی به نهیلیسم و آنارشیسم تمایل دارد. *مراد فرهادپور* در تفسیر الاهیات دنیوی شده‌ی بنیامین می‌گوید: «عناصر این تصویر در بایگانی دین ریشه ندارند، از آن بیش، آنها تاحد ممکن سکولار[۱۵] یا دنیوی‌اند. این تصویر از دل نوعی هم‌دردی با قربانیان تاریخ برمی‌خیزد، قربانیانی تحقیر و توهین‌شده ـ یعنی از دل این احساس که برای ایشان دیگر نه هیچ‌گونه رهایی، بلکه، «همچون برای جان‌های مسکین فقط رستگاری» وجود دارد» (بنیامین، ۱۳۸۷ :۱۷۸).

عصر تاریک فاشیسم، *بنیامین* را هم‌چون برشت به آینده‌ی تابناک برآمده از مدینه‌ی فاضله‌ی کمونیستی مردد می‌سازد و رهایی را نه در پیروزی طبقه‌ی کارگر، بلکه در رستگاری آنها می‌داند که البته معادل مرگ است؛ زیرا رستگاری پس از مرگ رخ می‌دهد نه پیش از آن. و به‌این‌ترتیب است که از طریق شکل الاهیات و محتوای ماتریالیستی، *بنیامین* به نهیلیسم مشروعیتی نسبی می‌دهد. «*بنیامین* در بافت و زمینه‌ی نظریه‌ی سیاسی به شیوه‌ای نظری پیش نمی‌رود بلکه به شیوه‌ای مسیحایی از قبل مستقر گشته است. یک نظریه‌ی سیاسی نیهیلیستی درباره‌ی جهان با نوعی الاهیات واژگون‌شده تطابق دارد» (بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۵۷) و نکته‌ی آخر در مورد ایده‌ی پیشرفت از دیدگاه *والتر بنیامین* چنین است: «مفهوم پیشرفت باید بر ایده‌ی فاجعه استوار شود. اینکه همه‌چیز به روال همیشگی پیش می‌رود، خود همان فاجعه است. فاجعه آن امکانی نیست که هماره پیش‌رو است، بلکه همین وضعیت موجود است» (بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۲۴). بنیامین با صراحت معتقد است مردمی که تسلیم فاشیسم شده‌اند فردیت خود را فروخته‌اند و فضیلت را با رذیلت معاوضه کرده‌اند. شرایط زندگی، نکبت و حماقت این مردم را با خشونت، یک‌سره مقهور نیروهای جمعی کرده‌است: مانند زندگی مردمان بدوی که تنها قوانین قبیله، چگونگی آن را تعیین می‌کند. اروپایی‌ترین همه‌ی فضیلت‌ها، یعنی طنز بیش‌وکم آشکاری که زندگی فرد با آن حق استقلال خود از زندگی جامعه‌اش را ابراز می‌کند، به تمامی از ذهن آلمانی‌ها رخت بربسته است. تشابه این دیدگاه با *برشت* و *اریک فروم* در مورد تسلیم‌شدن توده‌های مردم آلمان به فاشیسم کاملا هویداست. در اینجا همانند برشت و فروم، *بنیامین* نه رهبران، بلکه توده‌های مردم را مورد اتهام قرار می‌دهد که چرا فردیت خود را به جمع‌گرایی ارتجاعی فروخته‌اند. *بنیامین* در ادامه‌ی همین تفکری که پیشرفت، معادل حتمی پیروزی طبقه‌ی کارگر نیست، اعلام می‌کند که طبقه‌ی کارگر حتما پیروز میدان مبارزه با بورژوازی نخواهد بود. بورژوازی چه در این جنگ پیروز شود، چه ببازد، توسط تضاد درونی و مرگ‌بار پیشرفت، محکوم به فنا است. تنها پرسش این است که آیا به‌دست خود سقوط

خواهدکرد یا به‌دست پرولتاریا[۱۶]؟ ادامه یا پایان سه هزار سال پیشرفت فرهنگی وابسته به این پرسش است. به‌این‌ترتیب دترمینیسم تاریخی مارکسیسم دچار سکته و توقفی می‌شود که همه‌ی تمدن بشری را در آستانه‌ی ورود به مدینه‌ی فاضله نابود می‌کند. نهیلیسم انکارناپذیری در این اندیشه موجود است و بدبینی مفرطی نسبت به قدرت رهایی بخش طبقه‌ی کارگر و ایده‌ی پیشرفت عصر روشنگری در آن موج می‌زند. برشت و *بنیامین* هردو علیرغم خوش‌بینی مارکسیستی، به بدبینی نهیلیستی و پایان جهان معتقدند و این تناقض غیرقابل رفع است که موجب می‌شود *بنیامین* و برشت به دیالکتیک ساکن و منفی روی‌آوَرند. *بنیامین* فکر می‌کرد نسل روشن‌فکران مستقل، رو به انقراض است، و مفهوم روشنفکری نه تنها در جامعه‌های سرمایه‌داری، که در جامعه‌های کمونیستی نیز مفهوم کهنه و منسوخ شده است؛ او درواقع احساس می‌کرد در دوره‌ای زندگی می‌کند که هرچیزِ ارزشمندی آخرین نمونه‌ی نوع خود است.

فاشیسم در نمایشنامه آدم، آدم است

گالی‌گی کارگر بارانداز برای خرید ماهی از خانه بیرون می‌رود. در همان زمان جوخه‌ی چهارنفره‌ی ارتش استعماری انگلستان برای خرید نوشیدنی به صندوق معبد دست‌برد می‌زنند؛ *جرایا* جیپ، یکی از افراد جوخه، را در صندوق جا می‌گذارند اما از آنجا که سرگروهبان از حمله‌ی افراد به معبد خبردار شده، جوخه ناچار می‌شود *گالی‌گی* را در کافه‌ی خانم بگ بیگ برای جانشینی رفیق خود با یک جعبه نوشیدنی و چند بسته سیگار فریب دهند. کاهنان معبد پس از مواجه‌شدن با سرباز در صندوق، از او به‌عنوان یکی ازخدایان استفاده می‌کنند تا ضررهای حاصله جبران شود و جوخه ناچار می‌شود از *گالی‌گی* بخواهد به‌صورت دائم و با تغییر هویت، عضو ارتش شود؛ اما *گالی‌گی* راضی نمی‌شود و سربازان برای فریب دادنش او را به‌طمع فروش یک فیل ارتش ـ که نه در صحنه وجود دارد نه واقعا وجود داشته است ـ به یک خریدار قلابی ـ خانم بگ بیگ ـ در دام می‌اندازند و پس از یک دادگاه قلابی به مرگ محکوم نموده ودر یک اعدام نمایشی، او را بیهوش می‌کنند. پس از بهوش آمدن از او می‌خواهند تا بر سر قبر *گالی‌گی* سخنرانی کند. پس از این اتفاقات *گالی‌گی* که به *جرایا* چیپ تبدیل شده، بی‌رحمانه به کشتار مردم در تبت می‌پردازد.

۱ـ نمایشنامه‌ی تبلیغی اپیک

به گفته‌ی *زیواشتر نهل*: «فاشیسم، پنداری بود درباره‌ی مردمانی هم‌بسته و متحد و با هر چیزی که نمایانگر گوناگونی و چند گانگی قدرت سیاسی بود، بی‌امان مبارزه می‌کرد» (لاکِر، ۱۹۷۹: ۳۶۸).

طبق نظریه‌ی *والتر بنیامین* طبقه کارگر آلمان با پذیرش فاشیسم ترقی‌خواهی خود را از دست‌داده و فاسد شده‌است. *بنیامین* معتقد بود که تعلق به طبقه‌ی کارگر به‌خودی‌خود متضمن پیشرفت نیست و حتما باید از آگاهی لازم برای برهم‌زدن بساط سرمایه‌داری برخوردار باشد والا پیشرفت فنی بدون آگاهی طبقاتی منجر به حاکمیت فاشیسم می‌شود. «تخریب تئاتر بورژوایی رویای زیبایی‌شناسی برشتی است» (بارنت، ۲۰۰۲: ۵۴).

در نمایشنامه‌ی **آدم آدم است**، *گالی‌گی* کَارگر بارانداز که زندگی بسیار فقیرانه‌ای دارد با پذیرش قواعد جامعه‌ی خرده‌بورژوایی و مصرفی (قبول نوشیدنی و سیگار به‌عنوان دستمزد، یک کار دروغین بدون آگاهی از عواقب و یا چگونگی آن و اینکه کار وی در

خدمت چه دستگاهی و چه کسانی است) به ملعبه‌س دست فاشیسم تبدیل شده و در جریان معامله‌ی دروغین فیلی (که طبق گفته‌ی همسر *گالی‌گی* نماد خود اوست) که هرگز وجود نداشته، یک‌سره تسلیم قواعد بازی خرده‌بورژوازی شده و از خصلت‌های کارگری خویش جدا می‌شود. بنابراین **آدم، آدم است** بر نظریه‌ی فاشیسم *والتر بنیامین* مطابقت دارد؛ گرچه درعین‌حال به سایر جنبه‌های تئاتر اپیک از قبیل خردمندی قهرمان (فارغ از طبقه) هم مرتبط است. گرچه زمان نگارش نمایشنامه به پیش از تسلط کامل نازی‌ها بر آلمان بازمی‌گردد، اما خصلت پیش‌گویانه‌ی این اثر باعث می‌شود تا به‌عنوان یک اثر ضدفاشیستی رده‌بندی شود که مهم‌ترین خصلت فاشیسم یعنی حذف فردیت و تحریف تاریخ و هویت شخصی ـ که بعدها در حکومت نازی‌ها به اثبات رسید ـ به‌همراه تسلیم‌طلبی احزاب کارگری آلمان و پیوستن طبقه‌ی کارگر به فاشیسم و جنگ‌طلبی نازی‌ها را پیش‌بینی می‌کند. از جنبه‌های پیش‌گویانه‌ی این اثر باید به تسلیم اختیارات خودخواسته‌ی ملت آلمان به *هیتلر* و نازیسم یاد کرد که بعدها توسط روان‌شناس اجتماعی سوسیالیست آلمانی *اریک فروم*، در کتاب **گریز از آزادی** تئوریزه شده وهنوز هم سایر روشنفکران آلمانی از قبیل *گونترگراس*، این همکاری ملت آلمان با نازیسم را مایه‌ی شرمساری ملی می‌دانند.

۲ ـ نمایشنامه‌ی آموزشی اپیک

آموزش اصلی این نمایشنامه همانا انکار هویت فردی و پذیرش هویت فاشیستی است که از کارکردهای اصلی فاشیسم است؛ البته نمایشنامه سعی می‌کند فرد را به برده تبدیل کند. *گالی‌گی* از طریق ایجاد ترس از اعدام دروغین در وی و تدفین و خواندن خطابه‌ی فوت برای او، به انکار نظری هویت‌اش می‌رسد و سپس با مشارکت در جنگ برعلیه مردم بیگناه، هویت جنایتکارانه‌ی جدید خود را عملا اثبات می‌کند و این دقیقا همان روش فاشیست‌هاست که از طریق حزب نازی در آلمان اجرا می‌شد. فاشیسم از طریق تولید ترس و ترور، توده‌های کارگر را ابتدا ازتشکیلات حزب کمونیست جدا کرده و هویت حزبی آنان را مضمحل نمود و سپس از طریق دستگیری‌ها و اعدام‌ها مرعوب کردن و دست آخر با آلودن دست آنان به کشتار در جنگ غیرمردمیِ دوم جهانی به رنگ خود درمی‌آورد.

۳ـ قهرمان تراژدی

۳ـ۱ سفر قهرمان

نمایش‌های اپیک در شکل کلاسیک آن معمولا با سفر قهرمان آغازمی‌شوند. سفری برای امر مقدس و یا هدفی والا. در نمایش **آدم، آدم است** هم قهرمان (*گالی‌گی*) برای هدفی از خانه بیرون می‌آید که نه والاست و نه مقدس؛ هدف او خرید یک ماهی کوچک است. اما این سفر به دلیل طمع‌ورزی قهرمان تبدیل به سفر بی‌بازگشت می‌شود وقهرمان نیز پس از تغییر نام و ماهیت، بدل به قهرمان جنگی شریرانه می‌شود. از آنجا که *گالی‌گی* اصولا هدفی برای جنگیدن ندارد با تقدیر درگیر نمی‌شود. قهرمان برای شکستن تقدیر نیامده است بلکه خود از طریق منفعت‌طلبی، تقدیر خویش را رقم می‌زند. پس اگر *گالی‌گی* استحاله می‌یابد یا شکست می‌خورد از تقدیر خودساخته است نه تقدیر خدایان.

۳ـ۲ قهرمان خردمند

یکی از تفاوت‌های اساسی تئاتر اپیک برشتی ـ افلاطونی و تراژدی ارسطویی همانا

خصلت قهرمان تراژدی است. قهرمان ارسطویی همواره دچار هامارتیا و نقصی‌ست که او را به هلاکت می‌افکند؛ اما قهرمان افلاطونی ـ برشتی گرچه ممکن است از تقدیر شکست بخورد ولی این شکست به‌دلیل هامارتیای شخصی نیست بلکه ناشی از هامارتیای جمعی و معمولا ناشی از کمبود امکانات و زمانه‌ی تکامل نیافته‌ی انسانیِ او در مقایسه با تقدیر اجتماعی است. اما در نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است**، قهرمان دچار نقصِ و هامارتیای ارسطویی است. او کارگر بارانداز است و انتظار می‌رود، طبق عقیده و مرام *برتولت برشت* به‌عنوان یک کارگر از تمایلات خرده‌بورژوایی به‌دور باشد اما او هم آدم است و دچار وسوسه‌ی پول می‌شود. پس خصلت انسانی وسوسه‌پذیری بر خصلت قالبی مبارزه‌جویی طبقاتی پیروز می‌شود. در متن نمایش هیچ توضیحی درباب این تغییر وجود ندارد اما این امر تاآن‌حد بارز است که *امین مؤید* مترجم کتاب **آدم، آدم است** (۱۳۵۱) شغل او را از باربر به دلال تغییر داده‌است. این تغییر، کل شخصیت قهرمان را دگرگون می‌کند، زیرا اگر قهرمان دلال باشد همه‌ی اعمال او طبق الگوی طبقاتی است و اگر کارگر باشد اعمال او براساس تغییر طبقه باید بررسی شود. مشاهده می‌شود که چگونه یک تغییر شغل کل تحلیل را تغییر می دهد. اما اگر به متن نمایشنامه دقت کنیم، می‌بینیم که او یک دلال حرفه‌ای است و ابدا در هیچ مرحله‌ای از گفت‌وگوها، ارزش‌های طبقاتی طبقه‌ی کارگر یا اشاراتی مبنی‌أبر این مسئله وجود ندارد و باتوجه به خصلت آگاهی‌بخشی تئاتر اپیک می‌بایستی حداقل در همسرایی‌ها متوجه خصلت طبقاتی *گالی‌گی* می‌شدیم. اما ناتوانی *گالی‌گی* در نه گفتن از یک دلال بعید است و بیشتر به کارگری می‌خورد که زیر بار سرمایه، ناچار به رضایت‌دادن است. به‌هرحال چنانچه قهرمان کارگر باشد، ترک خصلت کارگری و پذیرش ارزش‌های دلالی یک نقص انسانی و هامارتیای ارسطویی است و اگر قهرمان دلال باشد، حرص و طمع او هامارتیای ارسطویی‌اش را می‌سازد. پس در هر دو حالت، قهرمان دچار هامارتیایی است که بر عقل او چیره شده است و باید پذیرفت که در این بخش از نمایشنامه، قهرمان ما ارسطویی است نه افلاطونی. پذیرش هامارتیا باعث می‌شود تا پایان‌بندی نمایش ـ تبدیل یک آدم ساده به یک قاتل خونخوار جنگ‌طلب ـ یک تراژدی تمام‌عیار و شکست منطق اختیار انسانی در برابر جبر اجتماعی باشد.

«سرباز در فلسفه فاشیسم نمونه‌ی کامل انسان واقعی است و جنگ نیز عالی‌ترین فعالیت بشری. *موسولینی* دراین‌باره می‌گوید: «فقط جنگ است که تمام توانایی‌های بشر را تجهیز می‌کند و فقط ملت‌هایی که شهامت جنگیدن را دارند لایق صفت نجیب زادگی هستند» (کونِل، ۱۳۵۸: ۵۰).

اما نکته اصلی اینجاست که *گالی‌گی* سودای سفر یا قهرمانی در سر ندارد. او مانند قهرمانان تراژدی‌های ارسطویی از بزرگان و اشراف نیست و همین مسئله، تفاوت بزرگی را ایجاد می‌کند. او می‌توانست از تقدیری که دیگران برایش ساخته بودند بگریزد اما چرا در آن فرومی‌رود؟ در این سفرِ قهرمان، هیچ عنصر متعالی او را نیرو نمی‌بخشد. برعکس، سیگار و الکل است که او را اسیرَ خود می‌کند. تاکید نمایش بر الکل و سیگار به‌حدی اغراق‌آمیز است که انگار بخشی از حقوق سربازان است. انگیزه‌ی سربازان برای نوشیدن است که آنها را به صندوقچه معبد می‌کشاند. انگیزه‌ی *گالی‌گی* برای چند بسته سیگار و چند جعبه نوشیدنی است. محرک حمله‌ی سربازان در جنگ هم یک لیوان نوشیدنی است که به جیره‌ی آنها اضافه می‌شود. آیا این نکته اتفاقی است؟ اگر به بخش اول مراجعه کنیم، متوجه می‌شویم که همسر *گالی‌گی* او را از نوشیدنی برحذر نمی‌دارد، بلکه درباره‌ی زنان و سربازان به او هشدار می‌دهد. این نکته نشان می‌دهد که *گالی‌گی* می‌خواره نیست. او به‌دنبال زنان دیگر هم نمی‌رود

همچنان‌که در حمل سبد خیار خانم بگ بیگ و تقاضای صریح او برای رفتن به پیش او، *گالی‌گی* آن را رد می‌کند. درحالی‌که می‌دانیم شخصیتش نمی‌تواند نه بگوید. پس، *گالی‌گی* انسانی معصوم است. خانواده‌دوست و اهل کار است. کارگری که تنها هوس‌اش خوردن یک ماهی است اما از آنجا که آدم، آدم است، این آدم ساده و معصوم نمی‌تواند با تکیه بر فردیت معصوم خود، از اجتماع گناه‌آلود جدا شود و سرانجام به‌وسیله‌ی اجتماع از خود بیگانه می‌شود. انگار که اصلا خودی وجود نداشته است. زیرا آدم، آدم است و می‌شود او را به‌هر شکلی که اجتماع می‌خواهد درآورد. ازاین‌منظر، نمایشنامه به انسان کلی نظر دارد نه استثناءهایی که تراژدی‌ها را می‌آفرینند و نشان می‌دهند. تراژدی گریزناپذیر است؛ برتری عقل و عمل بر اراده و فضیلت از نظر *بنیامین* ویژگی اصلی قهرمان تئاتر اپیک است. محور تجربه‌ی او (*برشت*) انسان است. انسان امروز، انسانی تقلیل‌یافته، انسانی است که در جهانی سرد برروی تلی از یخ به خود واگذاشته شده‌است. اما از آنجایی که او تنها کسی است که ما داریم، به نفع ماست تا او را بشناسیم. نتیجه چنین است: رخدادها در نقطه‌ی اوج خود، به واسطه‌ی اراده و فضیلت قابل‌تغییر نیستند، بلکه تغییر آنها منوط است به استمداد از عقل و عمل. آن‌هم فقط در روند عادی و به‌شدت معمولی‌شان. هدف تئاتر اپیک این است که از کوچک‌ترین جزییات رفتار، آن چیزی را بسازد که تئاتر ارسطویی کنش می‌نامد. مسئله اینجاست که آیا نمایش **آدم، آدم است** دارای قهرمان خردمند و عاقلی است؟ آیا برخلاف تئاتر ارسطویی، قهرمان اگرهم در مبارزه با تقدیر پیروز نمی‌شود، ردی از خود به‌جا می‌گذارد که به تضعیف تقدیر می‌انجامد؟

گالی‌گی اصولا قهرمان نمایش نیست و چون انسانی معمولی است، هدف بزرگی ندارد تا برایش بجنگد بلکه برعکس به همه، بله می‌گوید. زیرا کارگر بارانداز است و باید اطاعت کند. پس برعکس قهرمان تراژدی ارسطویی، او بجای نه، بله می‌گوید. اما تقدیر بازهم در کمین بله‌گویان است و این افشاگری اول تئاتر اپیک است که به تماشاگر نشان می‌دهد که برخلاف تعالیم کاتارسیس، راه نجات نجنگیدن و تسلیم‌شدن به تقدیر نیست بلکه انسان اصولا موجودی تراژیک است چه با تقدیر کنار بیاید چه با آن بجنگد. خردمندی این است و عقل چنین می‌گوید و این عقل برخلاف عقل تراژدی ارسطویی، ترسو و سرکوب شده نیست بلکه نشان می‌دهد که راهی جز مبارزه با تقدیر نیستَ زیرا تقدیر به‌هرحال انسان را نابود می‌کند پس چه بهتر که تمام تلاش انجام شود (این نکته که راهی جز مبارزه با تقدیر وجود ندارد در **تفنگ‌های ننه‌کارا** و **مادر** نیز دیده می‌شود) و یادمان باشد که این نکته از نظر شکلی با قهرمان تراژدی ارسطویی یکی است اما نتیجه‌ای برخلاف آن دارد، زیرا قهرمان تراژدی ارسطویی کورکورانه و براساس خوی بزرگ‌زادگی‌ست که با تقدیر درمی‌افتد. درحالی‌که قهرمان اپیک انسانی معمولی است که برای زنده‌ماندن می‌جنگد. از منظر دوم، انسان معمولی تئاتر اپیک با تقدیر اجتماعی در می‌افتد درحالی‌که قهرمان ارسطویی با خدایان در جنگ است. پایین آمدن از آسمان و جنگ روی خاک، همه مختصات مبارزه را عوض می‌کند ودیگر نمی‌شود به صرف وجود تقدیر و قهرمان به هم‌سانی آن دو حکم داد. قهرمان اپیک الگوسازی نمی‌کند بلکه خود را قربانی فهم و آگاهی تماشاگر می‌کند. در تئاتر ارسطویی قهرمان با تماشاگر کاری ندارد و همه چیز در صحنه است اما در تئاتر اپیک تماشاگر هم بخشی از ماجراست و به‌این‌ترتیب است که معادله‌ی دو مجهولی تئاتر ساده‌ی ارسطویی در تئاتر اپیک، سه مجهولی می‌شود.

۳ـ۳ جنبه‌ی آموزشی از طریق قهرمان خردمند

قهرمان خردمند کسی است که اجازه می‌دهد فارغ از ایده‌ی خارج از نمایش، تناقضات

اجتماعی خود را در بطن زندگی او بر صحنه نمایش دهد. به‌این‌ترتیب معنای خردمندی، نه حل‌وفصل مشکلات ناشی از برخورد قهرمان با تقدیر و جبر اجتماعی، بلکه خروج از ایده‌آلیسم و قراردادن خود در معرض بلایای واقعیت موجود است. *گالی‌گی* فرصت دارد تا هربار از فاجعه بگریزد اما هربار در صحنه می‌ماند تا حوادث از وجود او برای افشای پوسیدگی‌های واقعیت استفاده کنند. این عملی خارج از نمایش و تمهیدی ضد پیرنگ است. وقتی بار اول به‌جای چیپ سر صف می‌رود و دستمزد خود را می‌گیرد، فرصت دارد به خانه برود اما طی همسرایی‌ای (که ربطی به پیرنگ داستان ندارد) می‌گوید که شاید به او احتیاج داشته باشند. دراین‌حالت مشاهده می‌شود که ماندن *گالی‌گی* نه ضرورت داستان، بلکه انتخابی نمایشی برای ادامه‌ی داستان است. این نحوه از ماندن و تن به تناقضات اجتماعی سپردن، معنای خردمندی موردنظر *بنیامین* است.

۳ـ۴ قهرمان‌های مشابه و سایه

شهرت فاشیسم بیش از محتوا به فرم آن است و استدلال اندیشمندان این بوده که فاشیسم چیزی جز نوعی بیگانگی نیست (ایول، ۱۹۹۹: ۱۸۱). در نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** دو قهرمان هویت از دست داده دیگر هم حَضور دارند که برخلاف *گالی‌گی* بر هویت اصلی خود پای‌فشاری می‌کنند و مرعوب و تسلیم نمی‌شوند. اولی همان جیپ است که *گالی‌گی* هویت او را غصب کرده است و تا پایان نمایش در جست‌وجوی هویت خود بوده و سرانجام به گروه می‌رسد که علیرغم انکار آنان، او خود را همان جیپ می‌شناسد؛ گرچه *گالی‌گی* شناسنامه‌ی خود را به او می‌دهد. او در معبد هم به هویت اجباری دیگری تحت‌عنوان خدایان درمی‌آید که ازروی اجبار می‌پذیرد و مانند *گالی‌گی* به‌عنوان پاداش، چیزی دریافت می‌کند. اما او در اولین فرصت فرار می‌کند تا هویت واقعی خود را بازیابد. او نماینده و نماد مقاومت فرد در برابر از خودبیگانگی در یک نظام فاشیستی است. دومی، همان *فایرچیلد* یا سرگروهبان خون‌آشام است که اسیر شهوت خود است و به‌همین دلیل از لباس نظامی خلع می‌شود و از طرف زیردستان مورد تمسخر قرار می‌گیرد. او نیز از طریق شلیک به خود، از شهوتش رها می‌شود تا بتواند دوباره همان سرگروهبان خون‌آشام شود. *فایرچیلد* برخلاف جیپ، عکس‌برگردان هویت‌طلبی است؛ یعنی هویتی را می‌خواهد حفظ کند که فرمانده به او داده است و فردی و ذاتی نیست. درحقیقت می‌خواهد مقام خود را در سلسله مراتب فاشیسم حفظ کند که گرچه هویت‌طلبی است اما اصالت ندارد؛ زیرا از طریق فاشیسم ـ و نه خانواده یا تلاش شخصی ـ داده شده و از طریق آنها هم می‌تواند پس گرفته شود. او نماد بی‌رحمی فاشیسم در مورد اعضای خودی است که بارها و بارها در نظام‌های فاشیستی دیده شده است. اما جمع این سه است که بار هویتی نمایشنامه را سنگین می‌کند.

۴ـ دیالکتیک از طریق درهم‌آمیزی کمدی و تراژدی

«دیالکتیک کلیدی برای تفکر فلسفی و تولید زبان‌شناختی و زیبایی‌شناختی برشت است» (هاوگ، ۲۰۰۵: ۱). دیالکتیک ساختاری نمایش‌های اپیک از طریق درهم‌آمیزی تراژدی و کمدی در کل نمایش صورت می‌گیرد. این خصیصه باعث می‌شود تا سنتز غیرممکنی شکل بگیرد که خنده را به اشک متصل می‌کند اما درعین‌حال اجازه‌ی احساساتی شدن نمی‌دهد. این دو امر متضاد چگونه رخ می‌دهد؟

۴ـ۱ تراژدی به‌عنوان تز

تراژدی در کلیات پیرنگ رخ می‌دهد. مردی کارگر برای خرید ماهی از خانه بیرون می‌رود و به ماشین کشتار تبدیل می‌شود. همه‌ی عوامل برای تولید یک تراژدی انسانی در نمایش موجود است: تبدیل معصومیت به شیطانیت! عدم دخالت مرد در سرنوشت خود! ازهم‌پاشیدن خانواده و نابودی زن و در سوی دیگر، قضیه بی‌نام و هویت شدن *جرایا* چیپ و بی‌قضب شدن فیرچیلد همگی تراژدی‌اند؛ زیرا ملعبه‌ی دست تقدیر و هامارتیای خویش‌اند؛ گرچه معمولی بودن این آدم‌ها از شدت تراژدی کم کند.

۴ـ۲ کمدی به‌عنوان آنتی تز

عناصر کمیک نمایش نه در کلیات، بلکه در جزئیات رخ می‌دهند. انگیزه‌ها و رانه‌هایی که منجر به حوادث تراژیک می‌شوند، همگی از فرط سادگی، کمیک‌اند. خریدوفروش فیل و دکور آن از کمیک‌ترین بخش‌های نمایش است. خریدوفروش چیزی که هم فروشنده، هم خریدار، هم سازندگان آن به نبودنش اذعان دارند و به‌دنبال آن صحنه دادگاه قلابی و اعدام قلابی و تدفین قلابی و اجرای مراسم به‌وسیلهِ شخص مدفون، همگی خنده‌آور و هجوند. تراژدی به‌عنوان تز و کمدی به‌عنوان آنتی‌تز عملَ می‌کنند که نتیجه‌ای جز حیرت ندارند.

۴ـ۳ ترکیب کمدی و تراژدی و تولید سنتز حیرت

سرودها و بیانیه‌هایی که شامل توضیحات، آگاهی‌بخشی‌ها، داستان‌های خارج از پیرنگ و... توسط هنرپیشگان خوانده می‌شود، نمایش را به روایت تبدیل می‌کنند و به‌این‌ترتیب تماشاگر بین تراژدی و کمدی دچار فاصله‌بندی می‌شود و به‌همین‌دلیل نه از تراژدی دچار عذاب می‌شود، نه از کمدی روده‌بر می‌شود و حیرت جانشین همه‌ی احساسات می‌گردد. حیرت همان سنتزی است که از برخورد تز تراژدی و آنتی‌تز کمدی حاصل می‌شود.

درجریان حیرت است که تماشاگر، واقعیات را آشنازدایی شده ملاحظه می‌کند. انگار که پرده‌ای از روی واقعیت برداشته شده و جهان پرتضادی که راه‌حل‌های متناقضی برای عمل و مشاهده دارد دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

پس از طرد برشت از آلمان در ۱۹۳۳ مقوله‌ی فاشیسم، محور اصلی نمایشنامه‌های وی می‌شود (ادلینگ، ۱۹۷۵: ۱۴۵). تئاتر حماسی جدا از بحران هویت انسان مدرن اروپایی بین دو جنگ اول و دوم جهانی نیست. انسانی که فردیت‌ش بر او آشکار شده اما قادر به اِعمال قدرت فردی خویش (برجامعه‌ای که میراث روشن‌گری را به فاشیسم فروخته است)، نیست. نمایشنامه‌های برشت پاسخگوی یکی از شرایط حاکم بر زندگی معاصر است، اینکه انسان اخیرا به طرز نوینی از طبیعت خود آگاه گردیده و این عینی‌کردن وجود، مستلزم تکامل صوری یک تئاتر حماسی است که در آن انسان با حالتی بحرانی با خویشتن خویش مواجه می‌گردد و این بحران انسان معاصر است. دراین‌میان، نمایشنامه‌ی **آدم، آدم است** جایگاهی ویژه در بین آثار ضدفاشیستی برشت دارد. این نمایشنامه، یک تراژدی وارونه است. از آنجا که قهرمان، هدف و حضور کمدی در نمایشنامه ایجاب می‌کند، تفاوت بین تراژدی ارسطویی و اپیک بسیار زیاد است. *گالی‌گی* عاقبت‌به‌خیر نمی‌شود؛ بلکه این شر است که پیروز ماجراست. *گالی‌گی* شرور می‌شود اما باز هم تقدیر شرورتر است. برخلاف تراژدی معمولی که تقدیر، خود تعیین‌کننده خیر و شر است. این تفاوت، بسیار مهم است زیرا با چنین تقدیری (منشاء خیر و شر) جنگیدن خلاف منطق عقل خواهدبود. زیرا این جنگ نشانه‌ی فضیلت یا رذیلت قهرمان نیست؛ بلکه نشانه‌ی بی‌عقلی است. انسان نباید با نیرویی بجنگد که تعیین‌کننده‌ی سرنوشت و اخلاقیات جنگ است واین نبرد اصولا بیهوده است. اما در جنگ قهرمان اپیک با تقدیر شرور و انسانی که برای رهایی از شر می‌جنگد، منطقی صحیح و اخلاقی جلوه‌گر است. پس اصولا مفهوم رهایی مدرن است و باید به‌شکل مدرن هم عرضه شود و دیگر نمی‌تواند در قالب‌های کهن تراژدی عرضه شود. *والتر بنیامین* راه غلبه بر سرکوب فاشیسم و دستگاه تولید هنر متوهم بورژوازیی را در هنری می‌جست که ضمن برخورداری از آخرین امکانات فناوری، بتواند بر توهم و خیال‌پردازیِ جهت‌دار قدرت حاکم غلبه کند. هنری که به‌جای خدمت به سیاست فاشیسم، تولیدکننده‌یَ سیاست انقلابی باشد. وی به تئاتر اپیک دل‌بسته بود. زیرا آن را نماینده‌ی هنر مردمی در بحبوحه‌ی تلاش فاشیسم برای مصادره‌ی تکنولوژی نوین تولید هنر ـ فیلم و عکاسی ـ می‌دانست. پس از این روست که *والتر بنیامین* برروی روش‌های نو در هنر برای ارائه‌ی مفاهیم نو اصرار دارد.

جمیع بررسی‌های فوق نشان می‌دهد که **آدم، آدم است** برخلاف تصور و انتظار ما از تئاتر انقلابی اپیک، به منطق ارسطویی پیروزی تقدیر، تسلیم شده است. این هم‌آوایی با خصلت ارسطویی تراژدی نه ناشی از تکنیک (درکل نمایشنامه ویژگی‌های اصلی تئاتر اپیک رعایت شده است) بلکه به‌علت ناامیدی مقطعی *برتولت* برشت از مردم آلمان است که همراهی با فاشیسم را به خصلت اصلی خود بدل کرده‌اند. نمایشنامه، آگاهی‌بخش است اما آگاهی‌ای که منتقل می‌شود ضدانقلابی است زیرا شخصیت اصلی نمایش نمی‌تواند خود را از استحاله نجات دهد. شاید تنها نکته‌ی روشن و امیدوارکننده‌ی نمایشنامه، پایان باز آن باشد. پایانی که بازگشت انسان از مسخ فاشیسم را به‌صورت یک امکان و احتمال مطرح می‌کند.

منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۶) **حقیقت و زیبایی**، نشر مرکز، تهران

ـ احمدی‌طباطبائی، محمدرضا و نوری‌زاده، جواد (۱۳۹۰) رویکرد ایدئولوژهای سیاسی به مقوله‌ی انسان. **فصلنامه جستارهای سیاسی معاصر**، سال دوم، شماره اول، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲۲-۱

ـ بشیریه، حسین. (۱۳۷۸) **سیری در نظریه‌های جدید در علوم سیاسی**، موسسه نشر علوم نو ین، تهران

ـ برشت، برتولت. (۱۳۴۷) **آدم آدم است**، شریف لنکرانی، خوارزمی، تهران

ـ برشت،برتولت. (۱۳۹۷) **آدم آدم است**، مجید امین مؤید. اشاره، چاپ دوم، تهران

ـ برشت، برتولت. (۱۳۹۶) آموزش تئاتر، سیاست و جامعه. حمید محمدی. تهران، **نمایش**، شماره ۲۱۵، ۴۸-۴۵

ـ برشت،برتولت. (۱۳۷۳) یادداشت‌های انتقادی، مجبد مددی. **فصلنامه ارغنون**، شماره ۴، تهران، ۲۱۳-۲۰۳

ـ بنتلی، اریک. (۱۳۸۶) بنتلی از برشت می‌گوید، همایون نوراحمر، **کتاب صحنه**، شماره ۶۴، تهران، ۱۵-۸

ـ بنیامین، والتر. (۱۳۸۷) تئاتر اپیک چیست؟ غلامرضا صراف. **هنر و معماری**. شماره ۷۸. تهران. ۹۳-۸۶

ـ حدادی، محمدحسین و سرکار حسن‌خان، حسین. (۱۳۹۱) جایگاه ادبیات غنائی در نزد برتولت برشت، **دو فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دانشگاه، دوره ۱۷ شماره۱، ۳۶-۱۹

ـ ساعی، احمد و مقدس، محمود. (۱۳۹۰) فاشیسم و هگل، خوانشی در اقتران نظریه و عمل، **دانشنامه حقوق و سیاست**، شماره ۱۵، تهران ۱۵۰-۱۲۵

ـ صلاحی، ملک یحیی. (۱۳۸۱) **اندیشه‌های سیاسی غرب در قرن بیستم**، قومس، تهران

ـ کونل، راینهارد. (۱۳۵۸) **فاشیسم؛ مفر جامعه سرمایه‌داری از بحران**، منوچهر فکری‌ارشا، انتشارات توس، تهران

ـ میتر، شومیت. (۱۳۸۴) **شناخت نظام‌های تئاتر**، عبدالحسین مرتضوی، میترا علوی‌طلب، نشر قطره، تهران

ـ مهیاری، اردلان و معتمدی، پرویز. (۱۳۸۸) انسان فرهیخته در برابر نهادهای اجتماعی در نمایشنامه‌ی زندگی گالیله اثر برتولت برشت، **فصلنامه پژوهش زبان‌های خارجی**، دانشگاه تهران، شماره ۵۴، ۱۷۱-۱۵۷

ـ هی‌وود، اندرو. (۱۳۸۶) **درآموری بر ایدئولوژی‌های سیاسی**. محمد رفیعی‌مهرآبادی، مرکز چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه، تهران

- Adling,Wilfried.(1975). *Leben des Galilei*.(Galilei's life) Leipzig:Reclam Verlag

- Barnett, D. (2002). Heiner Müller as the End of Brechtian Dramaturgy: Müller on Brecht in Two Lesser-Known Fragments. *Theatre Research International*, *27*(1), 49-57

- Birnbaum, P. (1988). States and collective action: the European experience. Cambridge University Press

- Childers, J., & Hentzi, G. (1995). The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism. Columbia University Press

- Eatwell, Roger&Anthony Wright(1999).*Contemporary Polit ical Ideologies*, London and newYork: Pinter

- Haug, W. F. (2005). Dialectic s

- Henderson, B. J. (1977). Bertolt Brecht and his epic theatre: senior honors thesis [(HONRS 499)]. - -Laqueur,Walter(ed.)1979, *Fascism: A Reader's Guide*, Harmondsworth: Penguin

- Levy, J. D., & Levy, J. (Eds.). (2006) The state after statism: New state activities in the age of liberalization. Harvard University Press

- Turner, H. A. (Ed.). (1975) Reappraisals of fascism. New Viewpoints

پی‌نوشت

1- Fascism

در واژه به‌معنای روش‌هایی که برای تمرکز قدرت در حکومت استفاده می‌شود. یک نظریه‌ی سیاسی راست افراطی و گونه‌ای نظام حکومتی خودکامه‌ی ملی‌گرای افراطی است که نخستین‌بار در سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۴۵ در ایتالیا و به دست بنیتو موسولینی رهبری می‌شد و بر سه‌پایه‌ی حزب سیاسی واحد، نژادپرستی افراطی و دولت مقتدر و متمرکز، استوار بود. (ترنر1975:262)

2- Fascis

3-Governmentalism

دولت‌گرایی، دولت‌سالاری یا دولت‌محوری در علوم سیاسی، این باور است که دولت باید سیاست اقتصادی یا اجتماعی یا هردو را تاحدی کنترل کند. دولت‌گرایی درواقع متضاد آنارشیسم است. (لوی، ۲۰۰۶: ۴۶۹).

4- Totalitarisme

تمامیت‌خواهی یا توتالیتاریسم اصطلاحی در علوم سیاسی و توصیف‌گر نوعی از حکومت است که معمولا دارای این شش ویژگی است: یک ایدئولوژی کلی، یک سیستم تک‌حزبی متعهد به آن ایدئولوژی کلی که معمولا توسط یک نفر رهبری می‌شود، دارای پلیس مخفی گسترده، انحصار در سلاح‌های مورد استفاده، انحصار وسایل ارتباط‌جمعی، انحصار اقتصادی که ممکن است لزوما و به‌طور مستقیم توسط حزب صورت نگیرد (بیرنباوم، ۱۹۸۸: ۱۲۹).

5- Extreme nationalism

فوق ملی‌گرایی «ناسیونالیسم افراطی» است که منافع یک کشور یا مردم را بیش از هر چیز دیگری ارتقا می‌بخشد به زبان ساده‌تر «ارادت شدید به ملت خود» است. فوق ملی‌گرایی هنگامی که با مفهوم تولد دوباره ملی ترکیب شود، پایه‌ی اصلی فاشیسم است.

6- racism

نوعی پیش‌داوری و تبعیض، که متمرکز بر تفاوت‌های نژادی حاصل از تفاوت‌های ظاهری جسمی/ فیزیکی و نیز تفاوت‌های فرهنگی حاصل از زبان، آداب و رسوم، دین، تاریخ و امثال آن است.

7- liberal

در معنای لغوی، به معنی آزادی‌خواهی با قوانین خاص است و به ارایه‌ی وسیعی از ایده‌ها و تئوری‌های مرتبط دولت گفته می‌شود که آزادی شخصی را مهم‌ترین هدف سیاسی می‌داند.

8- Popular arts

هنر عامه‌پسند، هر نوع رقص، ادبیات، موسیقی، تئاتر یا هر نوع هنر دیگر که قرار است توسط مردم عادی، از نظر فنی دریافت و مورد حمایت قرار گیرد.

9- Utopia

این کلمه به معنای زندگانی آرمانی داشتن و دنیایی فرضی است که در آن همه چیز در حداعلی نیکو است و داشتن چنین دنیایی خیال و تصور هر انسانیست!

10- Humanism

جهان‌بینی فلسفی و اخلاقی است که بر ارزش و عاملیت انسان‌ها به‌صورت فردی یا جمعی تاکید دارد و عموما تفکر نقادانه و شواهد (عقلانیت و تجربه‌گرایی) را بر پذیرش دگم‌اندیشی و خرافات ترجیح می‌دهد. در انتقاد از برخی مضامین انسان‌گرایی فراانسان‌گرایی مطرح شده‌است (چلدرز، ۱۹۹۵: ۱۴۰).

11- Nihilism

نیهیلیسم برگرفته از nihil لاتین به معنای پوچ، نام‌های دیگر هیچ‌انگاری است. به گفتار نیچه، نیهیلیسم یا پوچ‌نگری به معنای بی‌ارزشی ارزش‌ها نیست؛ بلکه به‌معنای بی‌ارزش شدن ارزش‌ها است.

12- anarchism

آنارشیسم یا اقتدارگریزی یک فلسفه و جنبش سیاسی است که نسبت به انحصارطلبی در قدرت ریشه ضدیت دارد و همه‌ی اشکال اجبار و سلسله مراتب را رد می‌کند. آنارشیسم خواستار از بین بردن قدرت رهبری است و به نظر آن تمامی دولت‌های تک حزبی نامطلوب، غیرضروری و مضر هستند.

13- Determinism

دترمینیسم از حیث لغوی از واژه‌ی (Determine) به معنای تعیین کردن و معین کردن، اخذ شده‌است. البته به‌علت استفاده زیاد از ترجمه‌های جبریت و جبرگرایی، این ترجمه‌ها نیز عملا رایج و مورد استفاده هستند، اما به‌نظرمی‌رسد ترجمه‌ی «تعین‌گرایی» مناسب‌تر باشد، زیرا به ترجمه‌ی ریشه‌ی آن نزدیک‌تر است، اما در تعریفی ساده و اصطلاحی می‌توان ادعای دترمینیسم را این‌گونه توصیف کرد: «جبرگرایی، تعین‌گرایی یا دترمینیسم یک موضوع فلسفی است که برطبق آن هر رویدادی از جمله شناخت، رفتار، تصمیمات و کنش‌های آدمی به‌صورت اعلی توسط یک زنجیره‌ی پیوسته‌ای از رخدادهای پیشین تعیین شده است».

14- Technocratic

فن‌سالاری یا تکنوکراسی : در اصطلاح به حکومت تکنیک اطلاق شده‌است که در آن نظام سیاسی، اقتصادی و اجتماعی باید به‌وسیله‌ی صاحبان فن اداره شود. به دیگر سخن فن‌سالاری به مفهوم هواداری از رهبری ارباب فن است که بر ماشینیسم و دانش فنی و مهارت‌های فناورانه تکیه دارد و همان‌ها یعنی مهندسان، دانشمندان و تکنوکرات‌ها باید فعالیت‌های اقتصادی و سیاسی را رهبری کنند. اما در صنعت بیشتر به مفهوم تفکری است که تنها راه دستیابی به فناوری را، انتقال فناوری از غرب یا شراکت (سرمایه‌گذاری مشترک) با شرکت‌های غربی می‌داند.

15- secular

دنیاگرایی یا جداانگاری دین از سیاست، عقیده‌ای است مبنی بر جدایی نهادهای حکومتی و کسانی که بر مسند دولت می‌نشینند، از نهادهای دینی و مقام‌های دینی است.

16- Proletariat

طبقه‌ی اجتماعی از مزدبگیران که تنها ارزش اقتصادی کشور محسوب می‌شود. اولین‌بار در امپراتوری روم، در قرن ششم پیش از میلاد، پدیدارشد. در آن زمان به‌موجب قانون، زمین‌داران و دیگر طبقات می‌بایست با پرداخت مالیات یا خدمت سربازی به دولت خدمت کنند؛ و آنانی هم که چیزی نداشتند تا به دولت بپردازند، می‌بایست فرزندان خود را به خدمت دولت بفرستند.

Critics of Fascism Discourse in Dialectic thought of Berthold Brecht and Critical Theory of Walter Benyamin by insight on Adam is Adam Drama

Gholamreza Abbassi
Assistant Professor of Fars Farhangian University, shahid Rajaee branch,Shiraz ,Iran

Abstract

The rise of fascism has had a profound effect on European literature, especially in Germany.

Bertolt Brecht's plays and the works of Walter Benjamin after the rise of fascism are examples of this influence. The rise of fascism and the German people's association with it caused the absolute trust and belief in the revolutionary working class to be damaged and defeated. Brecht believed that absolute trust in the people and the belief in liberation from exploitation arising from the "progress" of the Enlightenment due to the unexpected emergence of fascism should be reconsidered. Another important consequence of the rise of fascism is war. Although World War II had not yet begun at the time of writing The Man Is a Man, Bertolt Brecht foresaw it with foresight. Forced deployment to the fascist war, the inevitable association of man with the aggressive war, and the transformation of the individual character under the repression of the fascist system are among the main elements of the play "Adam is Adam." What stands out most in this play is human opportunism. Almost all the characters in the play are unable to prevent their transformation, and this is the catastrophe of the spread of fascism, which is no longer limited to the leaders and the Nazi party and encompasses all people. The play "Adam is Adam" is an epic play that tries through techniques such as distance, allegorical expression, prophetic companions, breaking the fourth wall between actor and spectator, metamorphosis of the hero's journey, accidental events, revealing announcements of the future and. .. As much as possible, make the play educational and reduce its entertaining or cathartic aspect and raise the spectator from a state of ecstasy to a state of awareness. The overlap of comedy and tragedy is an important feature of epic theater. Epic theater does not allow catharsis and the fear and punishment of events and characters to frighten one of the consequences of the struggle against destiny. In this study we will find that Bertolt Brecht in the play "Adam is Adam" confirms the victory of the fate of fascism over man, although the open end of the play can be considered a way to free man and return from the trap of fascism.

Keywords: Fascism - Bertolt Brecht - Adam is Adam

Phenomenological Study of the Concept of Man in the Play Woyzeck by Georg Buchner, Based on Fritz Perls' Theory of Gestalt Therapy and Deleuze philosophy

Marjan Hosseinzadeh Namadi
Student of PHD , Philosophy of Art, Art and Architecture Faculty, Tehran Central Islamic Azad University, Tehran, Iran
Mohammad Ali Khabari
Assistant Professor , Jihad University Culture and Art Research Institute, Tehran Branch,Tehran, Iran
Hossein Ardalani
Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Hamedan Branch, Hamedan, Iran

Abstract

This research intends to introduce the concept of man as a subject beyond rationalism from the perspective of Deleuze and Perls and to explain an analytical reading of postmodern man by reading a play centered on empiricism and Gestalt therapy in the field of psychology and the philosophy of empiricism.

To investigate this, woyzeck's play was selected as a successful example of the experience of evaluating the human concept in postmodern drama. In woyzeck, Georg Büchner evaluates the position of man from a psychological and philosophical point of view and proves that the place of sense and experience is beyond the view of rationalists. This thinking can give the subject the courage to go beyond something human or even the courage to become a mere empiricist.

This article seeks to answer these key questions: "What is woyzeck's view of modern man based on psychological and philosophical variables?" And "How can such an approach to the relation of human meaning and concept in drama be reflected in the quality of the characterization of the drama?"

In this direction, the present study, while choosing woyzeck drama as a case study, intends to study the concept of man based on the philosophical meaning of living and the psychological experience of the individuality of this concept. Part of the foundations of research theory is based on theoretical foundations based on the theories of Jill Deleuze and Fritz Perls, which are specifically studied. I then turn to the philosophical and psychological approach to the human concept in Buchner's drama, which has turned the drama into a unique play from an empiricist perspective. This paper will also attempt to achieve this goal in a comparative-analytical manner using library methods and available resources.

The results of the research show that the concept of man from the perspective of Jill Deleuze in Woyzeck's play according to his definition of the subject position which is due to the subject being pushed back from centrality (subjectivism) in the human-animal process and Perls's definition of human position in Gestalt psychology Emphasizing the possibility of immediate experience can be read in this play.

Keywords: Deleuze, Perls, Gestalt psychology, empiricism, woyzeck

Study of the Phenomenological Aspects of Astute Person's Dramatic Character in Hafez's Poems, Based on Heidegger's Views and Adaptation of Gabriel Marcel's Drama

Ramin Heidari Farooqi
Student of PhD in Philosophy of Art , University of the Free Islamic unit of Tehran Center, Tehran, Iran
MohammadReza SharifZadeh
Associate Professor, University Islamic Azad Vahdthran Center, Tehran, Iran
Seyed Mostafa Mokhtabad
Professor Faculty of Arts, University of Tarbiat Modarres, Tehran, Iran
Esmael BaniArdalan
Assistant Professor, Department of Philosophy of the Art, Art University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

A poetic drama or dramatic poem is a dialogue of the existential type of individualized existence with sparks of presence to understand the existence of a human being who has no greed to conquer the world and wants to discover it in himself. Why existential drama is poetic drama and is appropriate to transcend and how reliable our experiences are in this field? And, Of course, evidences can be found for a transhistorical comparative study that focuses on the hermeneutics of presence. The genealogical and comparative study of the existing phenomena in Heidegger's analysis of «in the example of Holder Lane», Rend and Sin and the Originality of Beauty narrated by Hafez and the philosophical drama quoted by Marcel and Paul Ricoeur are the basis of this research. Hafez, by depicting the challenges of his living world, bases his drama on the myth of creation and the drama of destined sin, and introduces Rend's character in a transcending shape to our culture; and this is only the Rend who can bear the heavy burden of establishing a transcendental Iranian drama. This study based on the hypothesis that "the Rend's character in Hafez's poems, according to its structural and content features, can provide a platform for structural production, especially many deep structural themes, for Iranian drama", seeks to answer these basic questions: "How can the philosophical foundations of Hafez poetry be used for dramatic content?" "How can the capacities and poetic components of Hafez improve the ideological foundations of today's Iranian drama?" And "Basically, what components and features of the Rend's characterization can be used in the ideation, creation, and production of dramatic characters?" And finally, the important question, "How can a close connection be made between philosophical thought and dramatic thought?" Accordingly, while selecting Gabriel Marcel's drama as a case study, this study seeks to study and research the movement from philosophy to poetry and from poetry to drama. In this respect, Heidegger's views were studied as the theoretical basis of this research, and also the philosophical basis for the creation of Gabriel Marcel's drama is a case study that provides the necessary models in the research process. This research also tries to achieve its goals in a comparative analytical way using library methods and available resources.

Keywords: Rend. Poetic Drama. Transcending. Hafez. Existentialism

Sadegh Hedayat's Historical Drama from the View of New Historicism Theory

Mohammad Hashemi
Phd student in Philosophy of Art, Islamic Azad University AbstractScience and Research Branch, Tehran, Iran

Abstract

This study was an attempt to examine some of Sadegh Hedayat's literary and historical works from the perspective of new historicism. Sadegh Hedayat wrote these works in a period when Reza Shah Pahlavi was promoting a type of archaism in Iranian society. Based on this romantic view, it is attempted to recall the glories that a country once used to enjoy, and thus, to propagate that it is possible to return to such a past.

In his early years of writing career and in such plays as Parvin, Sassan's Daughter and Māzīyār, Sadegh Hedayat addressed Iran's glorious past. However, Hedayat's romantic approach was different from the romanticism promoted by Reza Shah Pahlavi. Hedayat's romanticism is a lamentation for an Iran whose pure nature has been contaminated with humiliation and degeneracy by the Arab invasion. An ancient Iranian first resists this invasion but gradually surrenders. Arab's wretched nature increasingly penetrates into the Iranian's pure and sublime nature, and finally, in Blind Owl historical nowel, the pure nature is metamorphosed and destroyed within this ignoble nature. Hence, in Hedayat's works, one can identify a course of destruction of the Iranian identity, which is irreversible, while Reza Shah Pahlavi's romanticism considers the possibility of the restoration of the glorious ancient time. In addition to these intertextual dissociations, there are other dissociations that can be observed in Hedayat's works in terms of the encounter between the ancient Iranians and the invading Arabs.

Keywords: New Historicism, Archaism, Sadegh Hedayat, Reza Shah, Blind Owl, Parvin, Sassan's Daughter, Māzīyār.

Covid-19 and the Discovery of a new Form of Online Theater

Payam Foroutan Yekta
Assistant Prof, Performing Arts Department, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

With the appearance of Covid-19 pandemic, many jobs have encountered fundamental transformations. Termination and various limitations, has forced a majority of social professions to suspend. Theaters and performing arts are also among these professions. Due to the increasing prevalence of this disease, all theater halls have been shut down and artists have forced to stay in lock down. Meanwhile, many of theatrical institutions and artists, for the purpose of the continuity of their activities as well as the subsistence of theater, intended to hold various theater festivals under the title of "Online Theater". The kind of festivals that are active and still running.

The neglected matter in between, is the usage of "Online Theater" phrase. Whereas the whole kind of this presentation is based on smartphone platforms, there is an imbalance between the form and the content. All performing pieces have been presenting in a horizontal frame and they are still proceeding to be so; However, the commonly used format in smartphones and tablets is a vertical style. Thus, there is an incongruity of the frame presentation and its content.

This article attempts to present a new method in production and presentation of online and smartphone-based performances. A method which is based on IGTV 9:16 and capable of removing the nonessential aspects of a piece such as captions, black borders, small size of the image and etc. as a result. Evidently, there is a need for changing the performance production methods to achieve this purpose according to smartphone features. In this regard, there are suggestions in this article to assist the smartphone-based performance artists and motivate them to produce unique and more attractive creations for the audience. This article is prepared, based on scientific applied research and reliable resources including books, articles and international creditable news agencies were used as its writing sources.

Keywords: IGTV Drama, Online Theatre, Cellphone, Instagram, Covid-19, Ergonomic

Study of the Role of Government, Tehran Municipality and Private Sector in the Construction of Artistic Theater Halls in Tehran from 1978 to 2017

Bahador Amirshahkarami
Master of direction, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Mehdi Hamedsaghaian
Assistant professor, direction and acting department, Faculty of arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Rasoul Bidram
Assistant professor of economics and entrepreneurship of Isfahan University of Art, Isfahan, Iran

Abstract

In 2017, in the city of Tehran, 107 theaters with a total capacity of 26,568 seats have been performing continuously, most of which have been opened by the municipality of Tehran, the government and the private sector or by these three the department is managed. In each of these three institutions, there are potentials and shortcomings in the building and management of theaters. This research, has been written in a descriptive-analytical method using libraries and Internet resources. The main question in this research is how active the government, the municipality of Tehran and the private sector have been in building theaters in Tehran from 1978 to 2017? The main hypothesis in this article is that the passive policies of the government and the municipality of Tehran in the field of building artistic theater halls are in clear contradiction with the support of the private sector and the audience's acceptance of this type of theater. For this purpose, first the information of Tehran active theater halls in 2017, including the year of establishment, capacity, managing institution and type of executive works have been collected and categorized. In the first stage of the analysis, the number of active theater seats per year in Tehran between 1978 and 2017 has been calculated and the trend of changes in comparison with the population of Tehran in these years has been examined, Then, the contribution of each of these three institutions in increasing or decreasing the number of theater seats in these years has been determined. In the second stage of the analysis, we have dealt with the issue of how many of the constructed theaters have been dedicated to the performance of art theaters, and we have identified the gaps in the activities of each of these three sections. The article concludes that none of the few theaters that the government has opened in recent years have entered the art theater market. Despite its effective activity in the field of theater construction, Tehran Municipality has been incapable of constructing artistic theater halls, and after 2012, with the entry of the private sector into the field of hall construction, the number of Art theater halls and chairs in Tehran have increased significantly in a short period of time.

Keywords: Theater Hall, Theater Economics, Theater, Art Theater, Private Theater

Abstract

Contents

Editor 9

Study of the Role of Government, Tehran Municipality and Private Sector in the Construction of Artistic Theater Halls in Tehran from 1978 to 2017
Bahador Amirshahkarami, Mehdi Hamedsaghaian, Rasoul Bidram 13

Covid-19 and the Discovery of a new Form of Online Theater
Payam Foroutan Yekta 37

Sadegh Hedayat's Historical Drama from the View of New Historicism Theory
Mohammad Hashemi 57

Study of the Phenomenological Aspects of Astute Person's Dramatic Character in Hafez's Poems, Based on Heidegger's Views and Adaptation of Gabriel Marcel's Drama
Ramin Heidari Farooqi, MohammadReza Sharif Zadeh, Seyed Mostafa Mokhtabad, Esmael BaniArdalan 81

Phenomenological Study of the Concept of Man in the Play Woyzeck by Georg Buchner, Based on Fritz Perls' Theory of Gestalt Therapy and Deleuze philosophy
Marjan Hosseinzadeh Namadi, Mohammad Ali Khabari, Hossein Ardalani 113

Critics of Fascism Discourse in Dialectic thought of Berthold Brecht and Critical Theory of Walter Benyamin by insight on Adam is Adam Drama
Gholamreza Abbassi 137

Theater Quarterly

Issue 84 / Spring 2021

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. Farzan Sojoudi
(Professor, Cinema and Theater Faculty, Art University)
4.Dr. Muhammad Bagher Ghahremani
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
6.Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
7.Mohammad Jafar Yousefian Kenari
(Associate Professor of Drama Studies, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University)

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