به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و یک / تابستان هزار و سیصد و نود و نه

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

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

مدیر داخلی: دکتر مهدی نصیری
دبیر اجرایی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مهسا بزرگی
ویراستار انگلیسی: آی‌سان نوروزی
مدیر هنری: شیما تجلی
اشتراک: علیرضا لطفعلی
مسئول سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: روح‌الله ایرجی
www.namayesh.org

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

قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان

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

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

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

شیوه‌نامه تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه‌ی تئاتر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

سخن سردبیر ۹

نقش ادراک حسی در اجراهای مارینا آبراموویچ، براساس اندیشه‌ی موریس مرلوپونتی
لیلا سروندی، شمس‌الملوک مصطفوی، اسماعیل شفیعی ۱۳

بهره‌گیری از آموزه‌های سیستم استانیسلاوسکی در پرورش بازیگر اپرا
مهدی شاه‌رضا، مهدی حامدسقایان ۳۱

جوهره‌ی تئاتر ناب، مواجهه‌ی ابدی تراژدی زیستن و خواست آزادی
نبی‌الله گیاه‌چی، شهاب‌الدین عادل، اسماعیل بنی‌اردلان ۵۳

مطالعه و مقایسه‌ی فرهنگ لوطی‌گری و لمپنیسم در نمایشنامه‌های اسماعیل خلج
راضیه جلیلی سچه‌گانی ۷۹

مطالعه‌ی نقش و جایگاه شوخی در نمایشنامه‌ی دایره‌ی گچی قفقازی اثر برتولت برشت
غلامرضا عباسی، سیدمصطفی مختاباد، محمدرضا شریف‌زاده ۹۷

مطالعه‌ی شبیه‌خوانی(تعزیه) به‌عنوان یک رسانه‌ی‌مذهبی در شهر میبد با رویکرد آینده‌پژوهی
غلامرضا کارگر شورکی، علی محمد مزیدی‌شرف‌آبادی، ابوالقاسم عاصی ۱۱۹

سخن سردبیر

جریان اساسی خلاقیت و استعلا که منجر به شکل‌گیری امر ایده و یا خلاقیت هنری می‌شود به تعبیر ارسطو «محاکاه» است. در این فرآیند دو جهان ذهن و عین هم‌زمان باهم، درهم‌می‌آمیزند تا مولودی به‌نام اثر هنری خلق شود. این فرآیند ترکیبی بی‌شک کولاژی از جهان‌نگری‌های متفاوتی چون معرفت‌شناسی، پدیدارشناسی، زیباشناسی و یا حتی جامعه‌شناسانه می‌باشد. ارسطو، پویسیس را ذهنیتی برگرفته از واقعیت با میمیسم آن می‌داند که هنرمند باید در واسطه‌گری خلاقه مابین دو جهان ذهن و عین پیوند ایجاد نماید. این عیارسنجی هنرمندانه موجب می‌گردد تا هنر با جامعه و حیات و زیست مادی، معنوی و زیباشناختی آن نسبتی متوازن برقرار کند؛ پیوندی هنرمندانه که یک‌سویه نیست بلکه در آن‌سو جامعه نیز به نقد و داوری اثر هنری می‌نشیند. در چنین فراگردی، اگر زبان هنر بنابه هر دلیلی دچار انتزاع محض و یا عینیتی بدون روح پویسیس گردد، اثر هنری بی‌تردید دچار نوعی عینیت انتزاعی می‌گردد؛ چون هنرمند با اثر هنری در شناخت مابین عینیت و ذهنیت جامعه دچار گم‌گشتکی و کژفهمی می‌گردد. این تعارض اثر هنری با جامعه یا همان عینیت انتزاعی، بدون شک ریشه در ساختار آن جامعه دارد. اگر جامعه‌ای به آن توسعه‌ی طبیعی هنری دست‌نیابد که هر هنر در کنار رشد در انزوای شخصی زیباشناسانه پیوندی با هنرهای دیگر و جامعه داشته باشد، به‌طور طبیعی شرایطی پایدار برای رشد جریان هنری وجود ندارد تا آن دوخت همگانی همه‌ی هنرها با هم و با جامعه ایجاد گردد؛ اتمسفری که به شکوفایی هم‌زمان جامعه و هنرها منجر می‌گردد؛ عملی دیالکتیکی که هر یک از هنرها به سهم خود باید از آن برخوردار باشند. درغیرآن‌صورت هر هنر در زیست‌بوم خود چنان مجمع‌الجزایر جدا افتاده‌ای خواهد گردید که بدون ارتباط با دیگر هنرها چون کاشت گیاهی غیرکویری در کویر می‌ماند

که محتوم به خشکیدن است. انتزاع هنری هنرها از هم‌جریانی ناساز با روح خلاقیت جمعی و هم‌افزایی هنرها است، در آن‌صورت هنرمندان، ذهنیت هنری جامعه، مخاطب، نقد، نظریه و گفتمان هنری نیز در انتزاع قرار می‌گیرند، چون از هم جدا افتاده‌اند. وضعیتی پرابلماتیک و یا غامض کل که هر هنری را به‌ناچار تبدیل به گونه‌ای آپاراتوس جداگانه می‌نماید؛ ساختار یا نظام دستگاهی غیرطبیعی و ناهم‌خوان با جامعه و زمانه که پایدار نخواهد ماند.

قصه، اودیسه و تاریخ جوان و پر ماجرای تئاتر در ایران نیز آپاراتوسی دارد که نیاز به نقد جامع و بازنگرانه دارد. تا آنچه که امروز به‌نام جریان عمومی و هنری تئاتر در کشور ما شمرده می‌شود با بازکاوی اصولی پدیدارشناسانه عیار واقعی هنری آن بازشکافت گردد. با یک نگاه گذرای تاریخی بر جریان شکل‌گیری و تکامل و تحول تئاتر در ایران، درمی‌یابیم که تئاتر ایرانی در مبدا، پدیده‌ای مهاجرتی بود که از نظام‌مندی صرف الیت برخوردار گشت، درحالی‌که برای ریشه‌دار شدن هر هنری باید آن هنر در بستر و بطن جامعه رویش و رشد نماید. تئاتر در ایران این‌گونه با جامعه پیوند نخورد. حتی میرزافتحعلی آخوندزاده به‌عنوان اولین دیده‌ور تئاتر ایران به میرزاآقای تبریزی پیشنهاد می‌نماید تا در خلق آثار نمایشی سعی نماید و موضوعاتی را مورد توجه قرار دهد که ساختار الیت با آن هم‌خوان است. اگرچه میرزا چندان به ابن توصیه پایبندی نشان نداد؛ روشی که رمز پایداری هنر در حوزه‌ی خلاقیت و نگاه پویسیسی است ولی این آنومی انتزاع‌سازی همچنان تا به امروز با حوزه‌ی خلاقیت و آفرینش‌گری تئاتر همراه است. هنر تئاتر برای پایداری، راهی جز گریز از انتزاع هنری و اجتماعی و حرکت در فرآیند محاکاه واقعی ندارد.

نقش ادراک حسی در اجراهای مارینا آبراموویچ، براساس اندیشه‌ی موریس مرلوپونتی

لیلا سروندی
شمس‌الملوک مصطفوی (نویسنده مسئول)
اسماعیل شفیعی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹

نقش ادراک حسی در اجراهای مارینا آبراموویچ، براساس اندیشه‌ی موریس مرلوپونتی

لیلا سروندی

دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

شمس‌الملوک مصطفوی

دانشیار گروه فلسفه، دانشکده‌ی علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاداسلامی، تهران، ایران

اسماعیل شفیعی

دانش‌یار گروه نمایش، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری لیلا سروندی تحت عنوان «مفهوم دیگری در آثار مارینا ابراماوویچ با تکیه بر آرای موریس مرلوپونتی» با راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی و دکتر اسماعیل شفیعی و استاد مشاور دکتر مالک حسینی می‌باشد.

چکیده

موریس *مرلوپونتی* در پدیدارشناسی خود ضمن نقد دیدگاه فلاسفه عقل‌باور و تجربه‌گرا «ادراک حسی» را در اولویت قرارمی‌دهد و تاکید می‌کند که ادراک حسی، تقویم یافته توسط اندیشه یا قابل تحویل به آن و امری درونی و ذهنی نیست. «ادراک» در ارتباط با ابژه، مکان، رخدادها، جهانی که در آن زیست می‌کنیم و با وجود بدن‌های ما پدید می‌آید. ازاین‌رو اجراهای هنری *مارینا آبراموویچ* که براساس تجربه‌های مبتنی بر بدن در مکان و زمان شکل می‌گیرد، موقعیت‌هایی ایجاد می‌کند که مفهوم تجربه و فهم جنبه‌هایی از «ادراک حس» موریس *مرلوپونتی* است. هدف این پژوهش، تبیین تفکر «ادراک حسی» موریس *مرلوپونتی* در اجراهای *مارینا آبراموویچ* است و در پاسخ به این پرسش که «ادراک حسی» چه نقشی در شکل‌گیری این اجراها دارد؟ این نتیجه حاصل می‌شود که اجراهای او نمایش ذهن یا تخیل نیست بلکه ارتباط آنی و دریافت‌هایی ساده از حواسی است که با به‌کارگیری خلاقانه‌ی زمان و مکان، همچون سایر پدیدارها قابلیت ظهور و در جهان بودن می‌یابند. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی بوده و در آن از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی جهت جمع‌آوری داده‌ها استفاده شده‌است.

واژگان کلیدی: موریس مرلوپونتی، مارینا آبراموویچ، ادراک حسی، هنر اجرا، زمان، مکان

۱ـ درآمد

در تفکر یونان باستان، «عقلانیت» به‌مثابه والاترین صفت انسا اندیشمند مورد توجه قرارگرفته و همواره نزد بسیاری از فیلسوفان «جهان معقولات» برتر از «جهان محسوس» بوده‌است. این تفکر تا زمان فیلسوفان عهد روشنگری نیز به نوعی ادامه داشت دکارت[۱] نسبت به چیزهایی که به چشم می‌آمد شک قوی‌تری داشت تا آنچه در ذهنش به آن می‌پرداخت. از دیرباز «تن»، «حواس»، «عواطف» به‌مثابه جنبه‌های ثانویه‌ی وجود انسان دانسته شده‌اند و مراتب نزدیکی آنها به حقایق، دورتر از عقل و ذهن به‌نظر می‌آمده است. بااین‌حال، پژوهش‌های فلسفی اخیر، نشان‌داده‌است که حتی در عقلانی‌ترین و مفهومی‌ترین جنبه‌های فعالیت‌های ذهنی‌مان حواس نقشی حیاتی ایفا می‌کنند و همه‌ی واکنش‌های ما به جهان در وهله‌ی اول پاسخ‌هایی احساسی، آنی، ناخودآگاه و فکر نشده‌است. دفاع از اهمیت نقش حواس در اعمال انسانی، کار، مهارت‌های تجسمی، معرفت شهودی و هنر صرفا نوعی دلبستگی نوستالژیک به حواس نیست، بلکه دفاع از تجربه‌ی زیسته‌ی منحصربه‌فرد، تعامل و وحدت ذاتی و همه‌جانبه‌ی تن ـ ذهن است که درواقع، مهم‌ترین بنیان ادراک انسان و دفاع از تن آگاهی است.

موریس مرلوپونتی[۲]، فیلسوف و پدیدارشناس فرانسوی، درصدد توصیف رابطه‌ی سوژه با جهانی است که در آن وجوددارد. یکی از دستاوردهای مهم او در حوزه‌ی پدیدارشناسی راه‌حلی است که وی برای غلبه بر تقابل آگاهی و بدن ارایه می‌دهد؛ وی برای حل مشکل این ثنویت تاریخی که از مشکلات اساسی ناشی از سوبژکتیوتیه (دکارتی) نیز محسوب می‌گردد، آموزه‌ای به معنای «تن‌یافتگی»[۳] را مطرح می‌کند. او مضامین اصلی پدیدارشناسی ادراک و اندیشه‌های بدیع خود را در سه مقاله‌ی مهم با عناوین **شک سزان** (۱۹۴۵)، **زبان غیرمستقیم و صداهای سکوت** (۱۹۵۲) و **چشم و ذهن** (۱۹۶۰) شرح و بسط داده و کاربرد آن را به نحوی انضمامی نشان‌داده‌است. همچنین در آغاز کتاب **پدیدارشناسی ادراک** به نقد دیدگاه فلاسفه‌ی عقل باور و تجربه‌گرا درباره‌ی «دریافت‌های حسی» پرداخته و تاکید می‌کند که ادراک حسی، تقویم یافته توسط اندیشه، با قوه ی حکم یا قابل تحویل به آنها نیست.

مارینا آبراموویچ[۴]، نیز هنرمندی که بیش از ۵۰ سال در حوزه‌ی پرفرمنس آرت[۵] فعالیت داشته، از بدن و امکانات بدن‌مندیش استفاده می‌کند و در قالب تمرکز و تاکید بر حواس، مکان و زمان تلاش می‌کند تا اجراهای هنری خود را به نمایش بگذاردجراهای او نه بر پایه‌ی تصور و تخیل، بلکه بر پایه‌ی امکانات حس و بدن است. هدف این پژوهش تبیین «ادراک حسی» در شکل‌گیری اجراهای *مارینا آبراموویچ* از منظراندیشه‌ی *موریس مرلوپونتی* است. به همین منظور در ابتدا به شرح مفهوم «ادراک حسی» و گستردگی این مفهوم نزد *مرلوپونتی* پرداخته می‌شود، سپس ابعاد آن که شامل ادراک زمان، مکان و حواس است در اجراهای **بالکان باروک**[۶] و **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس**[۷] مورد بررسی قرارمی‌گیرد. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که ادراک حسی چه نقشی در شکل‌گیری اجراهای این هنرمند دارد؟ روش تحقیق در این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی بوده و از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی جهت جمع‌آوری داده‌ها استفاده شده‌است.

پژوهش‌های متعددی درباره‌ی «ادراک حسی» و بررسی دیدگاه‌های *موریس مرلوپونتی* در قالب مقاله و پایان‌نامه صورت گرفته‌است. در مقاله‌ای با عنوان **نگاه در نقاشی از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی** نوشته‌ی *لیلا غفاری* و *جمال عرب‌زاده* در نشریه‌ی هنرهای زیبا به بررسی نگاه در آثار نقاشی *پل سزان* از دیدگاه *موریس مرلوپونتی* پرداخته شده‌است. همچنین در پایان‌نامه‌ای که با عنوان **نقش ادراک حسی در چیدمان‌های یوزف بویس با تکیه بر آراء**

موریس مرلوپونتی توسط *مهرانگیز بصیری* نگارش شده، چیدمان را، که آیینه‌ی تمام نمای تقاطع میان مدرک و مدرَک است، اوج تبلور مفهوم جسم در هنر معاصر دانسته است. در مقاله‌ی **بدن و حَواس در رسانه‌های نوین هنری** نگاهی از منظر پدیدارشناسی و رویکرد بدن‌محور *مرلوپونتی* در رابطه با رسانه‌های هنری مورد بررسی قرارگرفته و به‌طور خاص به ادراک حسی پرداخته شده‌است اما در رابطه با نقش ادراک حسی در اجراهای *مارینا آبراموویچ* پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۲ـ مفهوم ادراک حسی در پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی

از دیدگاه *مرلوپونتی*، ما موجودات (بدن/ تن ـ آگاه)[۸] هستیم و ظهور آگاهی ما به صورت بدنی است. ازاین‌رو بدن[۹]، خودآگاهی است نه واسطه‌ی آگاهی. بدین‌ترتیب حضور وجودیِ در ـ جهان ـ بودنِ *دازاین هایدگر*، در *مرلوپونتی* به حضور بدنی انسان در جهان تبدیل می‌شود. درواقع *مرلوپونتیَ* می‌خواهد از طریق این آموزه تفکیک سوژه و ابژه را در مورد انسان حل کند؛ چرا که با این نگاه، بدن توامان در جایگاه سوژه و ابژه، هر دو قرارمی‌گیرد و جدایی و افتراق بین بدن و آگاهی که عامل جدایی وجه سوبژکتیو و وجه ابژکتیو آدمی است، از بین می‌رود. بدن به خود من تبدیل می‌شود، یعنی یک آگاهی متجسد که دارای وحدت است و قادر است ادراک کند و به اشیا معنا بخشد. ازاین‌رو *مرلوپونتی* راه شناخت آگاهی را از طریق بدن ممکن می‌شمارد زیرا همواره «تن‌یافتگی» در آگاهی مقدر است.

۲ـ۱ ادراک

مرلوپونتی با نقد نظرکردن آرمانی فیلسوفی چون *لایب نیتس*[۱۰] که نسبت ما با جهان را نسبتی عقلی و نسبت اندیشه با موضوعش می‌داند و همچنین عقل‌گرایی *دکارت* و *کانت*[۱۱] و روان‌شناسانی همچون *هرمان فون ـ هلمهولتس*[۱۲] و *وویلهلم وونت*[۱۳] به توصیف ادراک و بدن به شکلی نو می‌پردازد. حوزه‌ی تحقیق *مرلوپونتی* در پدیدارشناسی، ادراک[۱۴] است. ادراک به‌عنوان نحوه‌ای از وجود تن ـ آگاه که در مرتبه‌ای مقدم برآگاهی قراردارد. همچنین برای او ادراک وجهی اگزیستانسیالیستی است که تبدیل به علمی شده‌است که به علت برخورداری از دو وجه آفرینندگی و پذیرندگی، می‌تواند نسبت دو وجهی ما با عالم را بیان کند.

یکی از نتایج پژوهش‌های پیچیده *مرلوپونتی* این است که ادراک حسی و بدن برای فهم در عالم بودن ما ضروری است (چیزی که از نظر وی، *هایدگر* بدان بی‌توجه بوده‌است). آموزه‌ی آگاهی تن‌یافته‌ی *مرلوپونتی* حاوی نقدی به حیث التفاتی *هوسرل* نیز هست زیرا ادراک دیگر بازنمود ذهن نیست بلکه جهت‌یابی و چیرگی جسمانی ماهرانه در اوضاع و احوال یاد شده‌است و نیز «ادراک کردن»، داشتنِ حالات ذهنی درونی نیست بلکه شناختن و یافتن راه خویش در عالم است و یا به عبارتی، «ادَراک کردن»، «بدن داشتن» و «بدن داشتن» سکونت در جهان است. می‌توان گفت که پدیدارشناسی ادراک، به‌عنوان بستر و زمینه‌ی هر معرفتی اعم از فلسفی و علمی به کانون اصلی اندیشه‌ورزی *مرلوپونتی* تبدیل شده و در جهت ایجاد وحدتی بین ابژه‌محوری علوم سنتی و سوژه‌محوری فلسفه‌ی دکارتی–هوسرلی به‌کار گرفته‌می‌شود.

نزد *مرلوپونتی*، عالم هم در ادراک و هم در اثر هنری با ما سخن می‌گوید. *مرلوپونتی* ادراک را رازی می‌داند که جهان به ادراک درآمده را با همه‌ی رازآمیزی‌اش قابل دوباره بازاندیشی و تامل می‌کند. «ادراک در اعماق و زوایای بدن سر برمی‌آورد و نظرگاه متناهی در ذات هر وجهی از وجود ماست و آنچه هر نظرگاهی را انضمامی و متناهی می‌کند در جهت گیری و

رفتار جسمانی ما ریشه دارد» (کارمن، ۱۳۹۰: ۳۰).

بدن در تمام تجربیات ما از جهان حضور دارد و مفهوم فضا، عمق و رنگ را به ما می‌آموزد و دوری و نزدیکی، گرمی و سردی را برای ما مفهوم‌سازی می‌کند و به ما نشان‌می‌دهد که فضا در مقابل ما نیست، بلکه در اطراف ما قراردارد و ما خودمان بخشی از فضا هستیم. جهان نزد *مرلوپونتی*، «جهانی است که برای سوژه موجود است؛ در بدن او ساکن شده و در ارتباط با آن معنا و تعریف پیدا می‌کند.» (رامدن و راملوک، ۲۰۱۰: ۱٦٥)

۲ـ۲ ادراک حسی

حوزه‌ی تحقیق *مرلوپونتی* در پدیدارشناسی ادراک دریافت‌های حسی است. از نظر او واژه‌ی «دریافت حسی» برخلاف اینکه مفهومی واضح به‌نظر می‌آید اما درواقع، چیزی نامشخص است. «این مفهوم به محض مطرح‌شدن، هرگونه تحلیل ادراک حسی را تحریف می‌کند.» (مرلوپونتی ، ۲۰۰۵: ۳ و ٤)

براساس تعاریف سنتی، بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، و بساوایی را «حواس پنج‌گانه» می‌گویند. اما براساس تعاریف نوین، «در ضمیر ناخودآگاه ما حواس دیگری علاوه بر این حواس وجوددارد، حواسی که در بدن، تعادل، دما وموقعیت اندام‌های بدن را تنظیم می‌کند[۱۵]. به‌علاوه، برخی ادراکات، محرک‌های داخلی، مثل گرسنگی یا تشنگی، تغییر سطح دی‌اکسیدکربن خون در مغز و یا درک حس‌گرهای شیمیایی را گونه‌های دیگری از حواس تعریف می‌کنند» (کرتسر، ۲۰۱۰: ٤۲).

مهم‌ترین بخش از تفکر موریس *مرلوپونتی*، اولویت ادراک حسی است. از نظر او ادراک حالتی از اندیشه نیست، بلکه چیزی است که قبل از اندیشه حاصل می‌شود: «کودک قبل از اینکه بیاندیشد، ادراک می‌کند.» (مرلوپونتی، ۱۹٦٤: ۲۷). *مرلوپونتی* در بررسی احساس، داده‌های حسی را عمیقا در وجود ما مندرج می‌داند و تجربه‌های حسی را از طریق مکان و زمان به نحوه‌ی زیست و بدن ما مربوط می‌داند. از نظر او«شیئی که بیرون از بدن و در انواع مختلف، ظهورات دارد، از حیث ثباتش، به ثبات بدن مربوط است» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۳۷۲). او انسان را در جهانی می‌داند که به لحاظ ارتباطش با جهان، دریافت‌هایش گسترش می‌یابد و آگاه می‌شود؛ بنابراین ما به‌واسطه‌ی داشتن بدن است که جهانی داریم. برای او ادراک بر پایه‌ی عمل بدن که ایجادکننده‌ی زمان و مکان است، حاصل می‌شود.

مرلوپونتی به تفاوت «ادراکات حسی» نیز می‌پردازد. او به ادراک ما از «درد» و ادراک «سرخی گل» اشاره می‌کند. ادراک «گل سرخ» تجربه‌ی ادراکی التفاتی و معطوف به شیء است. اما دریافت حسی ما از «درد» مستقیم بر بدن، بدون واسطه و دقیقا خود درد است. «ادراک حسی نه دریافت جسمانی است نه اندیشه‌ی عقلانی، بلکه جنبه‌ای از گیرش التفاتی بدن به محیط فیزیکی و اجتماعی خود است» (کارمن و هنسن، ۱۳۹۱: ۱۷۳). بنابراین او ادراک را امری بدن‌مند می‌داند که با هیچ چیز در تجربه‌ی ما تناظر ندارد.

از نظر *مرلوپونتی* «دریافت‌های حس، درونی و ذهنی نیستند بلکه مربوط به ابژه‌ها، مردم، مکان‌ها و رخدادها هستند که با هیچ چیز در تجربه‌ی ما تناظر ندارند. بنابراین برخی ابژه‌ها کاملا بسط یافته و متعین درنظرگرفته‌می‌شوند، درحالی‌که در تجربه‌ی دیداری ما، همواره قسمی از ابژه موردنظر، در دسترس دیدار قرارنمی‌گیرد و ذهن آن را تخیل می‌کند. اما در آثار هنرمندان مدرنیسم مانند *سزان* پرداختن به یک موضوع از زوایای مختلف با تغییر زاویه‌ی دید انجام می‌گیرد و حواس وسعت می‌یابند. او به این توانایی انسان اشاره دارد که انسان با

جابه‌جایی بدن در تلاش است که «بهترین گرفت» از جهان را کسب کند. با این جابه‌جایی عاقبت اشیاء میزان می‌شوند و محیط سازمان‌یافته و هم‌ساز به‌نظر می‌رسد و اطراف معنا می‌یابد. *مرلوپونتی* می‌گوید: «من می‌دانم که ابژه‌ها وجوه چندگانه‌ای دارند، چون من توانسته‌ام اطراف آنها بگردم و به همین اعتبار من به‌واسطه‌ی بدنم به جهان آگاه هستم» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۹۷)

موقعیت‌ها و مهارت‌های بدنی ما ارتباطی دارای غنای هنجاری و البته غیرشناختی با محیط ادراکی می‌سازند. حواس، تعادلِ بدنی است که معلوم می‌کند کدام حالت یا موقعیت‌یابی‌ها به ما امکان می‌دهند تا اشیاء را خوب ادراک کنیم. این قابلیت می‌تواند بهترین فاصله برای مشاهده یا بازبینی ابژه و بهترین وضع برای گوش‌دادن یا تمرکز را ایجاد کند تا بدن در میدان گرانش، تعادل و توازن داشته‌باشد. بدین‌ترتیب، التفات «ادراک حسی» به آن چه مرلوپونتی (التفات حرکتی) توانایی بدنی ما می‌خواند، متکی است. درواقع بدن حتی بدون کنترل آگاهانه یا ارادی، دائما درحال تنظیم خود برای نظام بخشیدن و فراهم‌کردن تجربه و حفظ گرفت موثر ما از اشیاء است. «بدن ما ابژه‌ی «می‌اندیشم» نیست: مجموعه‌ای است از معناهای زیسته که به سوی تعادل خویش گام برمی‌دارد» (مرلوپونتی،۲۰۰۵: ۱۵۳ و ۱۷۷).

بدین‌ترتیب، ادراک حسی را آنچه *مرلوپونتی* «بدن‌مندی» می‌خواند، شکل می‌دهد که نه حالتی کاملا ذهنی است و نه صرفا فیزیولوژیک. بدن‌مندی، تصویری از بدن نیست و ابژه‌ی آگاهی ما هم نیست بلکه مهارت‌ها و توانایی‌های بدنی است که آگاهی ما به ابژه‌ها را می‌سازند.

۳ـ۲ مکان و زمان

مرلوپونتی شرط در عالم بودن را بدن‌مندی سوژه می‌داند. وی بدن را نه به‌عنوان وجودی صرفا فیزیکی در جهان، بلکه به‌عنوان خود من و در ـ جهان ـ بودن من درنظر گرفته‌است. بدن من، مکانی است که مرا در خود جای داده و همچنین جهان به‌عنوان مکانی که در آن وجوددارایم درنظرگرفته‌شده‌است. او مکانی که حول محورِ ساختار مادی تن پدیده آمده‌است را «مکان زیسته» می‌نامد. به این معنا که سوژه به‌واسطه‌ی تن‌یافتگی‌اش پیوسته وضعیت‌های مختلفی را ایجاد می‌نماید که برخی از آنها نتیجه تأثیر اشیاء و رویدادهای بیرونی بر او است «بدن واسطه‌ی ویژه‌ای برای تجربه‌کردن مکان است. بدن زنده شرط مادی امکان‌پذیری مکان است» (دو وینیمون، ۱۳۹۳: ٥٦). درحالی‌که خودش جزسی از همان دنیاست. بدن زنده، اساس مکان و بخشی از مکان است. درست همان‌طور که هیچ مکانی بدون بدن وجود ندارد که آن را تقویت کند و به آن روح بخشد، هیچ بدن زنده‌ای هم بدون مکان وجود ندارد که در آن سکنی گزیند و حرکت کند. بدن‌ها و مکان‌ها به صورت متقابل با هم تعریف می‌شوند» (سیمون، ۲۰۱۳: ٦٤). مرلوپونتی براین باور است که مکان فهمی، صورت پیشین و شرط شناخت اعیان و رویدادهاست. او با تأمل در یافته‌های روان ـ تنی برخی روان‌شناسان معاصر، سرانجام به این باور می‌گراید که تن ما به‌مثابه زمینه و افقی است که با آن و به اقتضای آن، اعیان، مختصات مکانی می‌یابند و ازاین‌رو نسبتی دوسویه میان سوژه و عالم برقرار است و به واسطه‌ی همین نسبت و ایجاد تراز مکانی است که تجربه‌ی ما از عالم تعین می‌یابد. او تاکید می‌کند که تجربه‌های ما جمله‌گی نتیجه‌ی ایجاد ترازهای مکانی جدیدی است که یکی پس از دیگری شکل‌می‌گیرند و هر تجربه، مسبوق به تجربه‌های مکانی قبلی سوژه‌ی تن یافته‌است.

برای *مرلوپونتی* «وجودداشتن در جهان یعنی در مکان و زمان خاصی بودن» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۳۸۷). به‌زعم او به واسطه‌ی حرکت بدن است که مکان و زمان نتیجه می‌شود. زمان

به‌مثابه‌ی چیزی است که تا آینده به‌وجود خود ادامه می‌دهد و فراتر از مرحله‌ای می‌رود که اکنون بدان رسیده است (متیوز، ۴۱:۱۳۸۷). از نظر او «سوژه، خود زمان است» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۲۸۰). او میان «زمان تاریخی» و «زمان طبیعی» فرق می‌گذارد؛ «زمان طبیعی زمان توالی ساده و رخدادی است که به نحو ابژکتیو پیش یا پس از رخداد دیگر قراردارد. زمان تاریخی زمان گذشته، اکنون و آینده است» (پریموزیک، ۱۳۸۸: ٤٤). همچنین از نظر او وجود انسان به آینده گشوده است و تعریف معنای آن همواره ناکامل و مبهم است.

پس از مروری کلی بر مفاهیم پدیدارشناسی موریس *مرلوپونتی*، می‌توان گفت که ادراک، نه دریافت کیفیت‌های حسی چیزهاست و نه حکم درباره‌ی آنها است و نه حاصل استدلال یا قوای عقلی؛ بلکه شیوه‌ی مواجهه‌ی بدنی ما و شکل دستیابی ما به جهان از طریق مکان و زمان است و این شیوه‌ی مواجهه، مقدم بر تفکر است. ادراک حسی، نقطه‌ی شروع مرلوپونتی در بحث بدن‌مندی است. ادراک، پدیداری بدنی است. «هر یک از ما پیش از آنکه آگاهی باشد، بدنی به‌شمار می‌رود که جهان را دریافت می‌کند و شکل می‌دهد» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۱۷). «فهم جهان به‌واسطه‌ی زیستن میان اشیاء و افراد و بر حسب بدن سیال و واجد احساس قصدیت به شیوه‌ی ارتباط ما با جهان صورت می‌گیرد» (کارمن و هنسن، ۱۳۹۱: ۱۱۱). در این بخش از پژوهش به تحلیل و خوانش پدیدارشناسانه‌ی اجراهای *مارینا آبراموویچ* می‌پردازیم که نشان‌دهنده‌ی عناصر چشمگیری در خصوص «ادراک حسی» است.

۳ـ شکل‌گیری اجراهای *مارینا آبراموویچ* براساس «ادراک حسی»

اجراهای *مارینا آبراموویچ* دارای ویژگی‌های خاصی است که با وجود سال‌ها تعهد و پیوستگی او در پرفرمنس آرت، نشان از ساختارشکنی و نوآوری‌هایی دارد که بررسی و تحلیل برخی از آثار این هنرمند را ضروری می‌کند. تنوع نگرش در اجراهای متنوع او نشان‌می‌دهد که پرفرمنس آرت همچنان پیش‌روترین هنری است که از دهه‌ی ۱۹٦۰ تاکنون اعتبار خود را حفظ کرده‌است. محدودیت‌های هنر کلاسیک و حتی شیوه‌ی روش‌مندانه‌ی مدرنیسم را از خود زدوده و هنری زنده است که در بدن پرفرمر و هنرمند خود زیست می‌کند؛ همان‌گونه که از تعریفش برمی‌آید، تلفیقی است از هنرهایی که در دوران پست‌مدرنیسم تلاش می‌کردند از محدودیت‌های خود فراتر روند. در تعریف دیگری که به بحث ما نزدیک‌تر است: «پرفرمنس آرت، هنری است وابسته به حواس و بدن که از کیفیت‌های فضا، ماده، مکان، زمان به‌طور هماهنگ استفاده می‌کند» (گلدبرگ، ۱۹۸۸: ٤۳). مطابق این دیدگاه، بسیاری از آثار هنری به‌عنوان پدیدارهای این جهان و از طریق حواس و بدن ادراک می‌شوند. همچنین «پرفرمنس آرت، قلمرو چندگانه از تجارب حسی است که متقابلا روی یکدیگر تأثیر می‌گذارند و درون هم آمیخته می‌شوند» (فیشر و اریکا، ۲۰۰۸: ٤٥). بنابراین تعریف نی‌ز وجه حسی و وابستگی به حوزه‌ی ادراک مدنظر است. این مطلب بیانگر وابستگی این هنر به حواسی است که با حضور و وجود بدن شکل می‌گیرد. همان‌طور که *مرلوپونتی* ادراکات حسی را در اولویت قرارمی‌دهد، این شیوه‌ی هنری چند حسی در اجراهای *مارینا آبراموویچ* به صورت یک قاعده درآمده و از آن به‌عنوان یک روش استفاده می‌شود. ماریناآبراموویچ در اجراهای خود از حواس به‌طور مستقیم استفاده می‌کند و به‌گونه‌ای خلاقانه، حدود این حواس را با استفاده از مکان و زمان تغییر و توسعه می‌دهد. او نمی‌خواهد تصور و یا تخیل را جایگزین حواس کند. از دیدگاه او «پرفرمنس پروسه‌ای است که در آن مخاطب و هنرمند به‌طور هم زمان در یک مکان و زمان مشخص حضور پیدا می‌کنند تا ازطریق استفاده از حواس و قراردادن بدن خود در موقعیت‌های

نامتعارف و طولانی در اثر هنری مشارکت داشته‌باشند» (آبراموویچ، ۲۰۱۰: ۲۵).

۱ـ۳ موارد مورد مطالعه

از جمله مهم‌ترین اجرهایی که *مارینا آبراموویچ* ازحواس (ویژگی‌های بینایی، شنوایی و بویایی) و جابه‌جایی و زمان استفاده می‌کند و به‌واسطه‌ی آن اثر هنری خود را شکل می‌دهد **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس** و **بالکان باروک** می‌باشد. در کمتر اثر هنری هنرمند از حس بویایی برای شکل‌دهی به اثرش استفاده می‌کند. همچنین در این اجراها برخلاف سایر اجراهای *مارینا آبراموویچ* که مخاطب‌محور است، هنرمند تلاش کرده تا فاصله خود را با مخاطب حفظ کند و مخاطب مداخله‌ای در شکل‌گیری آن ندارد.

۱ـ۱ـ۳ خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس

در اجرای **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس** که در سال ۲۰۰۲ در نیویورک اجرا شد، *مارینا آبراموویچ* چیدمان قطعه‌ای را طراحی می‌کند؛ سه اتاقک بزرگ چسبیده به هم، به ارتفاع یک‌ونیم متر از سطح زمین که به دیوار گالری نصب شده‌بودند. قسمت جلویی باز بود و بازدیدکنندگان او را می‌دیدند. او ۱۲ روز در این اتاقک‌ها زندگی کرد و تمام کارهای عادی زندگی مثل خوردن و خوابیدن، نشستن، توالت و حمام‌کردن را جلوی بیننده‌ها انجام داد. هر اتاقک با نردبان به زمین وصل بود اما در این نردبان‌ها به جای پله چاقوی قصابی تعبیه شده‌بود. او در هنگام انجام این کارها (کارهای روزمره) به مخاطبین خود خیره می‌شد.

۲ـ۱ـ۳ دیدن

ماهیت نگاه به‌عنوان کنش چشم و ادراک بصری، از بدن زیسته مجزا نبوده است؛ چنان‌چه در زمان مواجه‌ی اثر، پیش‌قراول حواس پنج‌گانه عمل خواهد کرد. بنابراین «نگاه، در بطن بدن زیسته جای داشته و در رویارویی با اثر هنری، مهم‌ترین مجرای ارتباطی است» (فروئه و ویلکه، ۱۹۸۹: ٤٨). آنچه در این میان اهمیت بدن را در رابطه با ادراک بصری و نگاه، برجسته‌تر می‌نماید، ویژگی دیدن آن است. یعنی بدن، هم خود می‌بیند و هم به ادراک خود می‌نگرد. یعنی از طریق حس بینایی، دریافت‌های حسی حاصل از ادراک بصری خود را درک می‌کند. چنین بدنی هم سوژه و هم ابژه خود است. این خصوصیت دیدار در این اجراهای *مارینا آبراموویچ* از دیدگاه *مرلوپونتی* «نگاه‌کردن و همه این حالات یا برخوردها با هر درجه از انتزاع بسته به بدن هستند. بنابراین رد و نشان‌هایی ولو کمرنگ، از وضعیت‌مندی ادراک در خود دارند. همچنین بخشی از تجربه من از جهان، گویای آن است که ابژه‌ها یکدیگر را می‌بینند «هر ابژه‌ای آینه ابژه دیگر است» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۷۹ و ۸۹) مورد تجربه و آزمون قرارگرفته است.

آبراموویچ در این اجرا درحالی‌که به مخاطبان خود خیره شده‌بود، امورات روزمره‌ای را انجام می‌داد که در حالت عادی از انجام آنها شرم داشت اما پس از ۱۲ روز این نگاه‌ها تبدیل به دریافت‌هایی شد که سطح دیگری از آگاهی را نشان‌می‌دهد. انجام امور روزمره و از همه بدتر شاهدگرفتن برای آن لایه‌های دیگری از ارتباط را نشان‌می‌دهد. این اجرا به‌عنوان بخشی از تجربهش ی روزمره‌ی بدن، وقتی در مقابل نگاه دیگران قرارمی‌گیرد، تغییر معنا می‌دهد و گویای آن است که ما در جهانی زیست می‌کنیم که ابژه‌ها یکدیگر را می‌بینند «هر ابژه‌ای آینه ابژه‌ی دیگر است» و هنرمند می‌تواند با تکیه بر ابعاد وسیع‌تر دیدن، برای خود و مخاطبین

مفهومی را ارایه کند. نگاه‌کردن هنرمند به مخاطبین و همه‌ی اعمالی که او زیر نگاه مخاطبین انجام داد، حتی اموراتی که از انجام‌شان پیش روی هم شرم داریم، حالات یا برخوردهایی بسته به بدن هستند. بنابراین رد و نشان‌هایی ولو کمرنگ، از وضعیت‌مندی ادراک در خود دارند.

مرلوپونتی بر این عقیده است که سوی دیگر دیدن، دیده‌شدن است؛ یا همان‌طور که ذکر شد، سوژه پیش از اینکه ببیند، در معرض دید یا همان نگاه خیره‌ی اشیاء است. بینایی، امکان ادراک بیشتری را فراهم می‌کند. بینایی می‌تواند چند چیز را به‌طور هم‌زمان به ما نشان‌دهد. چنان‌چه در اجرای ذکرشده‌ی بالا هنرمند و مخاطبین هم‌زمان که به‌عنوان سوژه و ابژه در اجراها حضور دارند. این یکی از ویژگی‌های مهم ادراک حسی است که به‌واسطه‌ی بدن‌مندی حاصل می‌شود.

۳ـ۱ـ۳ مکان‌مندی

حرکت و جابه‌جایی هنرمند و مخاطبین در این اجرا را چنین می‌توان تعبیر کرد؛ ابژه یک موقعیت مناسب برای دیده‌شدن دارد که به سوژه می‌گوید با او در چه وضعیت و فاصله‌ای قراربگیرد. از آنجا که ادراک مکان و زمان بدون حرکت بدن امکان‌پذیر نمی‌باشد. بنابراین هنرمند تلاش می‌کند تا با حرکت و جابه‌جایی خود معیاری برای زمان و مکان ایجاد کند. برمبنای تفکر *مرلوپونتی* عمل دیدن نوعی از حرکت فعال کره‌ی چشم در جست‌وجوی الگوهای آشنا است. همچنین از دیدگاه او وقتی انسان به چیزی نگاه می‌کند، بی‌آنکه بداند، فاصله‌ای را انتخاب می‌کند که از آنجا بهترین وضوح را هم از اجزا و هم از کل جسم دارد و هنگامی که چیزی را در دست می‌گیرد، آن را طوری در دست می‌گیرد که بیشترین شناخت را از آن پیدا کند و این بدن است که به دنبال فاصله بهینه می‌گردد. درواقع بدن هنرمند برای ادراک مناسب، خودش را با دنیایی که در آن زندگی می‌کند، تطبیق می‌دهد (جوانی و دیگران، ۱۳۹٤) و این «خاصه بدن‌مندی انسانی است که قصد می‌کند برای ادراک بهتر، تغییر جایگاه دهد و حرکت کند» (تامسون و کاتارینا، ۲۰۱٦: ۱۳).

درباره‌ی جابه‌جایی و ایجاد فاصله برای ادراک، *مرلوپونتی* به خطاهای ادراکی *مولر ـلایر* و خطای ادراکی *وایت* اشاره دارد. او به این توانایی انسان اشاره دارد که « من با جابه‌جایی بدن در تلاشم برای کسب «بهترین گرفت» ازجهان، در این حرکت و جابه‌جایی عاقبت اشیاء میزان می‌شوند و محیط من سازمان‌یافته و هم‌ساز به‌نظر می‌رسد و اطرافم برایم معنا می‌یابد و به این شکل می‌توانم راه خود را پیدا کنم» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۲۲) همچنین *مرلوپونتی* می‌گوید: «من می‌دانم که ابژه‌ها وجوه چندگانه‌ای دارند، چون من توانسته‌ام اطراف آنها بگردم و به همین اعتبار من به‌واسطه‌ی بدنم به جهان آگاهم» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۹۷)

در اجرای **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس** *مارینا* جایگاه خود را از مخاطب جدا می‌کند. حتی نردبان‌هایی از چاقوهای تیز که تنها راه ارتباط هنرمند و مخاطب است به این فاصله تاکید می‌کند. این عمل او نشان‌دهنده‌ی نوعی ساختارشکنی در جایگاه متفاوت هنرمند و مخاطب است. در پرفرمنس‌های پیشین او و سایر پرفرمنس‌ها، هنرمند و مخاطب موقعیت و جایگاهی نزدیک به هم دارند. اما در این اجرا اصرار هنرمند به ایجاد این فاصله و مکانی متفاوت برای خود است. گویی او می‌خواهد مخاطبین از منظر متفاوتی به اثرش نگاه کنند. همچنین در این اجرا آزادی مخاطبینی که می‌توانند از اتاق‌ها و فضا خارج شوند، درمقابل محدودیتی که جایگاه هنرمند ایجاد کرده، بسیار بارز است. در پرفرمنس‌های دیگر *آبراموویچ* این فرصت به هنرمند و مخاطب داده می‌شود تا بتواند مکان خود را تغییر دهد و جابه‌جا شود تا ارتباط

مناسبی با اثر هنری برقرار کند. او با این اجرا نشان‌می‌دهد که جایگاه بهتر برای او همیشه نزدیکی به مخاطب نبوده و در اجرای **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس** بر فاصله و جداکردن جایگاه خود از مخاطب تاکید می‌کند.

موقعیت‌ها و مهارت‌های بدنی هنرمند ارتباطی دارای غنای هنجاری و البته غیرشناختی با محیط اجرا می‌سازد. حواس برای *آبراموویچ* معلوم می‌کند کدام حالت‌ها یا موقعیت‌ها به او امکان می‌دهد تا مخاطب را خوب ادراک کند. او بهترین فاصله برای مشاهده‌ی مخاطب را انتخاب می‌کند. بدین‌ترتیب، التفات «ادراک حسی» به جابه‌جایی او در اثر بستگی دارد. درواقع هنرمند دائما در حال تنظیم ارتباط خود با مخاطب و نظام بخشیدن و فراهم‌کردن تجربه با اشیاء است. برای او آن‌چه در تجربه‌ی ادراکی حاصل می‌شود، از احساس‌های درونی نیست، بلکه چیزی بیرونی است؛ اشیاء، مردمان، مکان‌ها و رویدادها در اجرا است. بنابر نظر *مرلوپونتی* «موقعیت متفاوت من در مکان و زمان، ادراک من از جهان را با ادراک دیگری متمایز می‌کند» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۲۷۰).

۳ـ۱ـ٤ زمان در هنر اجرا

در سال‌های (۱۹٦۰) آثار طولانی مدت به دلیل قاعده‌مندبودن، در مخالفت مستقیم با فرهنگ کالاشدگی هنر، محبوب شدند. این اجراها به‌طور مداوم در جریان و غیرقابل‌پیش‌بینی بودند و دریک فضای گالری سنتی جای نمی‌گرفتند. اما *آبراموویچ* پیش‌گام استفاده از اجراهای طولانی در یک فضای هنری در موزه‌ها و گالری‌ها است. در این اجراهای طولانی، مانند مجموعه ریتم‌های او، **هنرمند حاضر است** و **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس** و **بالکان باروک** از زمان به‌گونه‌ای استفاده می‌شود که محدودیت‌های جسمی و روحی *آبراموویچ* را نشان‌دهد.

مخاطبین او هر روز او را در یک وضعیت می‌بینند و گویی او سوژه‌ای است که نمی‌خواهد رخدادی را رقم بزند تا زمان با قبل و بعد آن سنجیده شود. او می‌خواهد با یکنواختی اعمالش امتداد زمان را نشان‌دهد و با ثابت نگهداشتن خود نشان‌می‌دهد که زمان مفهومی انتزاعی است که با ابژه‌ها و نشانه‌هایی که ما برای آن درنظر می‌گیریم قابل ادراک است؛ او به زمان رخدادی اشاره دارد. این ماجرا تا زمانی ادامه می‌یابد که بدن هنرمند تاب آورد و با اتفاق و رویدادی که پیش می‌آورد این امتداد را درهم‌بشکند. پس زمان فقط در سوژه و بدن هنرمند است که می‌تواند خود را نشان‌دهد. حضور *آبراموویچ* در اجراهایش توصیفی از زمان است که تنها از طریق بدن می‌تواند شکل بگیرد. اجراهای او محبوس در زمان نیستند و زمان برای او زمان ازدست‌رفته و یا زمان بازنیامده نیست. زمانی است که با او درهم‌می‌آمیزد و در آن زیست می‌کند. او خود زمان را در اجراهایش به بازی می‌گیرد و با تکرار و با امتداد کارهایش می‌خواهد حدود زمان را مشخص کند. ازاین‌رو اجراهایش اغلب زمان‌های نامتعارفی دارند. اجرای **خانه‌ای بر روی اقیانوس** ۱۲ روز و **هنرمند حاضر است**، ۳ ماه به طول انجامید. معیار زمان در اجراهای *آبراموویچ* خود اوست. همان‌طور که *مرلوپونتی* می‌گوید: « سوژه خود زمان است» (مرلوپونتی، ۲۰۰۵: ۲۸۹) ریتم یکی دیگر از بازی‌های زمانی است که بخش مهمی از اجراهای *آبراموویچ* را دربردارد *مرلوپونتی* «ریتم» را مفهومی نهفته در بنیاد تمامی هنرها و چه‌بسا در بنیاد هستی می‌داند. درواقع «ریتم» با نظریه‌ای که او در مورد ناهم‌زمانی ارایه می‌دهد مطابقت دارد. از این نظر که ریتم دربردارنده‌ی چیزی است که شنیده نمی‌شود. همان‌گونه که ریتم، نت‌های منفرد یک قطعه موسیقی را از درون به یکدیگر پیوند می‌دهد، به منزله‌ی نوعی بازتاب میان رخدادهای حال، گذشته و آینده نیز عمل می‌کند. همان‌طور که در تفکر *مرلوپونتی*

از طریق ریتم آنچه دیدارپذیر است با زمان اکنون پیوند می‌خورد. در اجرای ریتم‌های *مارینا آبراموویچ* تکثر رخدادها است که به زمان مفهوم می‌دهد. ما از طریق اتفاق‌ها می‌توانیم فاصله‌های زمانی را درک کنیم. همان‌طور که از جابه‌جایی ثانیه‌شمار می‌توان متوجه زمان در ساعت شویم اما زمان در آثار *مارینا آبراموویچ* محدود به فواصل زمانی مشخصی نیست.

۳ـ۱ـ۵ تلفیق حواس

بسیاری از اجراهای *آبراموویچ* تلفیق حواس را به نمایش می‌گذارند. به‌نوعی می‌توان از اصطلاح چندآوایی ادراک حسی استفاده کرد. او مرز هندسی میان قلمروهای ادراکی را از میان برمی‌دارد. به این ترتیب فروکاهیدن و تقلیل ادراکات حسی در اجراهای *مارینا آبراموویچ* مشهود است. هنرمند همه‌ی ابزارهای درک و دریافت‌های پیشین را اپوخه می‌کند و به جای آن ادراکاتی را تجربه می‌کند که اگرچه بارها تجربه کرده‌است اما این‌بار شکل دیگری از آن به‌ظهورمی‌رسد. ابزار خلق هنرمند تغییر کرده‌است و ادراک بینایی تصاویر را به ذهن منتقل نمی‌کند. هنرمند و مخاطبین تلاش می‌کنند تا با عبور از حدود بینایی، صدای چیزهایی که به زبان نمی‌آید را از طریق نگاه بشنوند. این هم‌پوشانی، حواس هنری را خلق می‌کند که در سکوت سخن می‌گوید و با چشمان بسته می‌بیند و با لمس به‌خاطرمی‌آورد. با فرو کاستن تخیل وتصور که میراث ارتقاء و پیشرفت رنسانس است به حواسی می‌رسیم که توانایی عبور از مرزهای تئوری‌های نسبت‌داده‌شده علمی و عقلی را پیدا می‌کند. درست همانند سکوتی است که، برای شنیدن لازم است و تاریکی‌های تصویر، که اگر نباشند روشنی‌های طرح دیده نخواهند شد.

٦ـ۱ـ۳ مکان

همه‌ی آثار *مارینا آبراموویچ* به غیر از **عشاق** درفضای موزه‌ها و گالری‌ها و موسسات هنری اجرا می‌شوند. مکان‌های معتبر هنری معنا و هویتی دیگری را به اشیاء و ابژه‌ها می‌دهند. «در فضای موزه‌ها هرچیز باارزش و قابل تامل به‌نظر می‌آید و بینندگان و مخاطبین موزه‌ها و گالری‌ها آمادگی دریافت‌های پیچیده‌تری ازآثار هنری دارند و این با قواعد پرفرمنس منافات دارد. (هاول، ۱۹۹۹: ٤٥). ازاین‌رو علی‌رغم واکنش پرفرمنس به قرارگیری اثر هنری در این مکان‌ها و تبدیل آنها به شیء هنری، *مارینا* علاقه‌مند به قبول دعوت‌نامه و ایجاد فضایی برای «خود» در موزه‌ها است و هر چقدر این زمان بیشتر و مکان معتبرتر باشد احساس او خوشایندتر است و او از عامل هویت‌بخشی مکان به بدن و ادراک به این شکل استفاده می‌کند. هرچند پاسخ او به این انتقاد این می‌تواند باشد که فضای موزه و گالری‌ها برای انجام بعضی از امور که مستلزم اخذ مجوز است، مناسب‌تر می‌باشد و اثر هنری و اجرای هنری، باید در مکان خاصی انجام بگیرد که مشمول قواعد دست‌وپاگیر نباشد. چنان‌که در اجرای **عشاق**، علی‌رغم اینکه *اولای* و *مارینا* تصمیم داشتند در مکانی که به هم می‌رسند با هم ازدواج کنند. اخذ مجوزهای دولت چین آن قدر طول کشید که آنها در سال بعد در لحظه دیدار وقتی به هم رسیدند پس از ۱۲ سال فعالیت مشترک، از هم جدا شدند.

۳ـ۱ـ۷ تجربه لمس و زمان

محدودسازی لمس و بویایی در روند خلق آثارهنری همواره وجودداشته‌است. به‌گونه‌ای که این حواس در حوزه‌ی هنر کمتر مورد استفاده قرارگرفته‌است و به نوعی وارد فضای

خصوصی شدند و همواره درک هنری بر مبنای حس بینایی و شنوایی بوده‌است. تقریبا همه‌ی ما می‌دانیم که در موزه‌ها نباید آثار هنری را لمس کرد. لمس محدودیت بیشتری دارد اما نکته این‌است‌که در لمس‌کردن دیگری همان‌گونه که لمس می‌کنیم هم‌زمان از طریق لمس‌کردن‌مان برای دیگری هم تجربه می‌شویم. در سنت تفکر فرانسوی بازگشت امر سرکوب‌شده یعنی لمس (امکان لمس) با پدیدارشناسی آغاز می‌شود و در مدت کوتاهی نشان‌می‌دهد که لمس چگونه جهانی را برای ما آشکار می‌کند و چگونه بر روی حواس دیگر سایه می‌گستراند. چشمان پوست، دست اندیشنده، اصطلاحاتی است که در مواجه با آثاری که لمس می‌شدند گفته شده‌است. پوست به نوعی مرز وحدود بدن من با جهان است. «احساس لمس با ایجاد فاصله از بین می‌رود. ازاین‌رو برای ادراک لمس باید هنرمند و مخاطب فاصله را از بین ببرند.» می‌توان گفت که نمایش و ادراک این حس در اجراهای *آبراموویچ* همواره وجودداشته‌است و هنرمند از این ایده بسیار بهره برده است. مخاطب نیز در لمس، مرزها و حدود بدن خود را گسترش داده‌است.

۳ـ۲ـ۱ حس بویایی، زمان و مکان در اجرای بالکان باروک

اما در اجرای **بالکان باروک** در بینال **ونیز**، بوی تعفن استخوان‌ها به قدری زیاد بود که مانع ورود مخاطبین می‌شد. *آبراموویچ* در توصیف این اجرا می‌گوید: «چهار روز، روزی هفت ساعت روی توده‌ی عظیمی استخوان گاو نشستم، استخوان‌ها و گوشت و غضروف خونی را ساییدم... استخوان‌ها در هوای گرم تابستان و زیرزمین بدون تهویه کم‌کم فاسد شدند و کرم گذاشتند. اما من همچنان به ساییدن ادامه دادم. بوی تعفن‌شان شبیه بوی جسد انسان در میدان جنگ بود. مردم به ردیف جمع می‌شدند و با حیرت تماشا می‌کردند. اما بوی تند فضا فراری‌شان می‌داد. من در حین ساییدن استخوان‌ها آهنگ‌های سنتی **یوگسلاوی** زمانی کودکی‌ام را می‌خواندم (آبراموویچ، ۱۳۹۸: ۵۸۰). *مارینا* خلاقانه از امکان زمان و مکان استفاده کرد تا یکی از ابعاد فراموش شده‌ی حواس که بویایی است را توسعه دهد. هنرمند درعین‌حال که روایت تاریخی را از جنگ **بالکان** نشان‌می‌داد، ایجادکننده‌ی زمان زیسته‌ای بود که خود آغاز و پایانش بود. اطلاعات بویایی نقش عمده‌ای در سطح ناخودآگاه دارد. از منظر شیمیایی احساس ما از بو می‌تواند یک درک قوی از محل و موقعیت را ارایه دهد. در توصیف ابعاد بصری از استعاره و در توصیف ابعاد شنیداری می‌توان از صدا استفاده کرد؛ بنابراین ما برای توصیف بویایی به ماهیت چیزها متوسل می‌شویم؛ بو می‌تواند حافظه را در یادآوری یاری کند. در مقابل ابعاد صوتی و بصری، توصیف حس بویایی در آثار هنری دشوارتر است، چراکه درک تجربه‌ی دیدار و یا شنیدار برای مخاطبین ساده‌تر است.

۳ـ۲ـ۲ حس شنوایی

در اجرای **بالکان باروک** *مارینا آبراموویچ* هم‌زمان با تمیزکردن استخوان‌ها آهنگی را می‌خواند و در ویدیویی، داستانی تعریف می‌کند. داستان غم‌انگیز موش‌گیر و گرگ موش که چگونه موش‌هایی که به‌صورت غریزی همدیگر را نمی‌کشند با دخالت موش‌گیر به هم حمله می‌کنند. داستانی که به‌واسطه‌ی آن می‌خواهد مخاطبین را آگاه کند اما بوی تعفن استخوان‌ها مانع می‌شود کسی به او و کاری که می‌کند گوش دهد. در این اجرا بوی تعفن استخوان‌ها به نوعی نمایان‌گر گذشت زمانی بود و همچنین فضای بسته و مکان این اجرا در ایجاد این بو بسیار موثر بود. فضای شنیداری، مرزهای مشخصی ندارد. هماهنگ‌سازی شنیداری، امری

زمانی است. درحالی‌که هماهنگ‌سازی بصری، «مکانی» است؛ بنابراین شنوایی، حسی غیرقابل توصیف و انفعالی است. «صدا حس بویایی را القاکرده و به انسان کمک می‌کند تا توالی زمان و مکان را درک کند؛ بنابراین، در مقایسه با بینایی، درک شنوایی عموما از لحاظ اطلاعاتی فقیر و از لحاظ احساسی غنی می‌باشد» (کامونا و هلث، ۲۰۰۳: ۸۸).

نتیجه‌گیری

براساس آنچه در بدنه‌ی تحقیق آورده شد، موارد زیر را می‌توان نتیجه‌ی این پژوهش و پاسخ سوال اصلی آن برشمرد:

۱ـ با توجه به گستردگی مفهوم «ادراک حسی»، اجراهای *مارینا آبراموویچ* نمایش ذهن و یا تخیل و یا ایده برگرفته از تفکرات تایید شده نیست بلکه اجراهای هنری او ارتباط آنی و دریافت‌هایی ساده از حواسی است که با به‌کارگیری خلاقانه زمان و مکان همچون سایر پدیدارها قابلیت ظهور و درجهان بودن دارند. این اجراها به نوعی اعمالی هستند که بازتاب دیدگاه *موریس مرلوپونتی* درباره‌ی «ادراک حسی» است. بنابراین می‌توان گفت که «ادراک حسی» در شکل‌گیری اجراهای *آبراموویچ* نقش اساسی دارد، همان‌طور که *مرلوپونتی* بدن و حواس را در اولویت شناخت و ادراک قرارمی‌دهد، *آبراموویچ* نیز با توسعه‌ی حواس و برپایه‌ی پدیدارشناسی ادراک اجراهای خود را شکل می‌دهد.

۲ـ اجراهای هنری *آبراموویچ* به‌کارگیری حواسی است که در هنرهای پیشین نادیده گرفته‌شده‌اند؛ مثل حس لمس یا ادراک سرکوب‌شده‌ی بساوایی که اهمیت آن در تجربه و درک جهان بسیار است.

۳ـ اجراهای هنری او نمایش ساده از حواسی است که درهم‌تافته و قابل ترجمه هستند و این رویکرد با اتکا بر ادراکات حسی در زمان و مکان شکل می‌گیرند.

٤ـ اجراهای *مارینا آبراموویچ* رخدادی است که هنرمند براساس دریافت‌های حسی خود به آن هویت بخشیده و بر پایه‌ی همین ادراکات آن را به‌عنوان اثر هنری مورد بازخوانی و ادراک قرارمی‌دهد و رخدادی را تبدیل به پدیداری هنری می‌کند.

۵ـ به‌طور مشخص هنرمند در اجرای **بالکان باروک** از توسعه‌ی حس بویایی، در **خانه‌ای با چشم‌انداز اقیانوس** با استفاده از انجام امور روزمره و نگاه به مخاطبین از هم‌زمانی حس بینایی، زمان و مکان برای شکل‌گیری اجراهای خود بهره برده است.

منابع

ـ آبراموویچ، مارینا. (۱۳۹۸) **عبور از دیوارها**، ترجمه‌ی سحر دولتشاهی، نشر اورکا، تهران.

ـ پریموزیک، دنیل تامس.(۱۳۸۸) **مرلوپونتی، فلسفه و معنا**، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، نشر مرکز، تهران.

ـ جوانی، اصغر. صافیان، محمد جواد و ریحانه رفیعزاده اخویان. (۱۳۹٤) تن یافتگی کاربر در بازی‌های مبتنی بر آن، **نشریه هنرهای زیبا**، اصفهان.

ـ دیویس، دنی، هفریچر، جاکوبز، روبرتز، سیمون. (۱۳۸۸) **تاریخ هنر جنسن**، سرمترجم و ویراستار فرزان سجودی، فرهنگسرای میر دشتی، تهران.

ـ دو وینیمون، فردریک. (۱۳۹۳) **بدن آگاهی**، دانشنامه‌ی فلسفه استنفورد، ترجمه‌ی مریم خدادای، نشر ققنوس، تهران.

ـ کارمن، تیلور. (۱۳۹٤) **مرلوپونتی**، ترجمه‌ی مسعود علیا، نشر ققنوس، تهران.

ـ کارمن، تیلور و هنسن، مارک بی.ان. (۱۳۹۱) **مرلوپونتی ستایشگر فلسفه**، ترجمه‌ی‌هانیه یاسری، نشر ققنوس، تهران.

ـ ماتیوز، اریک. (۱۳۸۷) **درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی**، ترجمه‌ی رمضان برخورداری، نشر گام نو، تهران.

ـ مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۷) **جهان ادراک**، ترجمه‌ی فرزاد جابرالانصار، نشر ققنوس، تهران

- Abramovic,Marina,*and Klaus Biesenbach*.(2010).Marina Abramovic*: **the artist is present***. New York, Museum of Modern Art.

- Carmona, M. & Heath, T. & Oc, T. & Tiesdell, S. (2003), "***Public Places Urban Spaces***: The Dimensions of Urban Design", Architectural Press, Oxford.

- Demaria, Cristina. (2004). "***The Performative Body of Marina Abramović**:* Rerelating (in) Time and Space," European Journal of Women's Studies 11(3).

- DANTO, Arthur.(2010), ***Sitting With Marina*** ,new york times, May 23.

- Fischer-Lichte, Erika. (2008). ***The Transformative Power of Performance**:* A New Aesthetics. New York: Routledg.

- Frueh, Joanna Wilke,Hannah(1989*).**A Retrospective***, Edited by Thomas H.kochheiser,University of Missouri Press. Columbia.

- Goldberg , Roselee(1988*).**Performance Art,from futurism to the present*** ,printed and Bound in SingaporeC.S.Graphics.

- Howell, Anthony.(1999***). The Analysis of Performance Art***. : Routledge.London.

- Kretser,David. de A.O. ***Governor of Victoria*** (2010). www.vicdeaf.com.au

- Merleau-Ponty, Maurice (1964). ***The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology**, the philosophy of art, history, and politics*. edited and partly translated by James M. Edie. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

- Merleau- Ponty,(2005). ***Phenomenology of Perception***.(C. Smith, Trans). Routledge: London.

- Romdenh, Komarine, Romluc.(2010). Routledge Philosophy Guide book to Merleau-Ponty ***, and phenomenology of perception.*** Routledge. London & New York.

- Santone, Jessica. (2008). **"*Marina Abramović's Seven Easy Pieces***: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History," Leonardo 41 (2).

- Seamon, David.(2013). ***Place attachment and phenomenology***. Place attachment: Advances in theory, methods and applications. Pages 11-22. Routledge.London.

- Thompson Chris and Weslien Katarina, (2016) *Abramović, Marina*, PAJ: ***A Journal of Performance and Art***, New York, NY 10014 ,20-01.

پی‌نوشت

۱ـ René Descartes رنه دکارت، فیلسوف، ریاضی‌دان و فیزیک‌دان بزرگ عصر رنسانس.

۲ـ Maurice Merleau-Ponty ۱٤ مارس ۱۹۰۸ ـ ۳ مه ۱۹٦۱

3- Embodiment

٤ـ Marina Abramović متولد ۳۰ نوامبر ۱۹٤٦ در یوگسلاوی، هنرمندی در زمینه هنر اجرا می‌باشد.

۵ـ Performance Art هنر اجرا شاخه‌ای از هنر مفهومی است که در دوران پست‌مدرنیسم همراه با جنبش‌های اعتراضی در اوایل دهه (۱۹۷۰) میلادی در برابر تجاری شدن هنر، رهایی از قواعد هنری و بعضی جنبه‌های سیاسی از جمله فمنیسم شکل گرفت. برخی هنر پرفرمنس را اجرای مدرن هنرهای تجسمی عنوان می‌کنند اما عده‌ای بر این باورند که خاستگاه نظری پرفرمنس به «هپنینگ آرت» برمی‌گردد.

6- Balkan Baroque, 1997

7- The House with the Ocean View

8- Conscious-body

۹ـ لازم به ذکر است که چون نزد مرلوپونتی بدن به‌عنوان آگاهی پدیدارشناسی می‌شود، نه به‌عنوان جسم دارای امتداد، لذا ترجمه body به جسم ما را از مقصود مرلوپونتی دور خواهد کرد.

۱۰ـ Gottfried Wilhelm Leibniz فیلسوف، منطق‌دان، ریاضی‌دان، فیزیک‌دان، حقوق‌دان، تاریخ‌دان و دیپلمات آلمانی بود

۱۱ـ Immanuel Kant فیلسوف سرشناس آلمانی در عصر روشنگری و کارساز در فلسفه جدید بود

۱۲ـ Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz پزشک و فیزیک‌دان آلمانی که شهرت او بیشتر به‌خاطر اثبات قانون پایستگی انرژی است

۱۳ـ Wilhelm Maximilian Wundtپزشک، روان‌شناس، فیزیولوژیست به‌عنوان یکی از «پایه‌گذاران علم روان‌شناسی تجربی» شناخته می‌شود

14- Perception

۱۵ـ هر چند این حس در حیوانات مثل پرندگان یا حشرات قوی‌تر از انسان است و براساس درک میدان مغناطیسی عمل می‌کند. حس بویایی نیز نمونه دیگری از حواسی است که در انسان ضعیف‌تر از بسیاری دیگر از جانوران دریافت می‌شود.

بهره‌گیری از آموزه‌های سیستم استانیسلاوسکی در پرورش بازیگر اپرا

مهدی شاه‌رضا
مهدی حامدسقایان (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۲۹

بهره‌گیری از آموزه‌های سیستم استانیسلاوسکی در پرورش بازیگر اپرا

مهدی شاه‌رضا
دانشجوی دکترای فلسفه هنر واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی

مهدی حامدسقایان
استادیار گروه کارگردانی و بازیگری دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

کنستانتین استانیسلاوسکی (۱۹۳۸ـ۱۸۶۳) نظریه‌پرداز و مبدع سیستم بازیگری، در زمینه اپرا نیز صاحب‌نظر و دارای تألیفات و دستاوردهایی است. اپرا درامی است که براساس موسیقی تنظیم شده و به اجرا در می‌آید و از قطعه‌های آوازی تشکیل شده‌است. استفاده از سیستم استانیسلاوسکی در آموزش بازیگری اپرا و هدایت خواننده ـ بازیگران، نقطه عطفی در تاریخ اپرا در روسیه و در جهان محسوب می‌شود. تا قبل از آن خوانندگان، تنها نقش خود را صرفا از جنبه‌ی موسیقی، تمرین و اجرا می‌کردند، اما استانیسلاوسکی با تعبیر خواننده ـ بازیگر، آموزش مهارت‌های بازیگری را به اپرا افزود. در این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی صورت گرفته، به این پرسش اساسی پرداخته می‌شود که استانیسلاوسکی چگونه از آموزه‌های سیستم بازیگری خود برای تعلیم و هدایت بازیگران اپرا بهره گرفت و نظرات اجرایی او چه تأثیراتی بر شیوه‌های بازیگری اپرا بر جای گذاشت؟ مسئله‌ای که تاکنون در کشورمان به آن پرداخته نشده‌است. فرضیه اصلی در این مقاله آن است که سیستم استانیسلاوسکی قواعد و اصول مشخصی پیرامون آموزش خواننده ـ بازیگران اپرا داشته که از مرحله کار روی خود، تا کار روی نقش، و ایفای نقش روی صحنه قابل دسته‌بندی و تحلیل است. در نتیجه‌گیری مقاله بر این نکته تأکید شده‌است که استانیسلاوسکی با استفاده از سیستم بازیگری خود و با توجه به فعالیت گسترده‌اش در زمینه اپرا، تحولی فنی و خلاقه در اپرای روسیه پدید آورد، به‌طوری که نسلی از خوانندگان اپرا در این کشور، آموزه‌های او را به کاربسته و براساس اصول سیستم، معیارهای تازه‌ای از بازیگری اپرا را معرفی نمودند.

واژه‌گان کلیدی: اپرا، تئاتر روسیه، سیستم استانیسلاوسکی، خواننده ـ بازیگر، اپرانامه، آواز

درآمد

ظهور سیستم استانیسلاوسکی در شروع قرن بیستم، تحولات زیادی در تئاتر و هنر بازیگری پدید آورد. سیستم بازیگری او با غلبه بر کلیشه‌های کهنه تئاتری و با بهره‌گیری از مکاتب روان‌شناسی و با تکیه بر تکنیک‌های درونی، آموزه‌های جدیدی در زمینه بازیگری معرفی نمود. استانیسلاوسکی از دوره جوانی علاقه فراوانی به موسیقی و آواز اپرا داشت. در سال ۱۹۲۱ مسئولیت بازسازی هنر اپرا و مدیریت هنرکده‌ی آن را به عهده گرفت و سال‌ها به آموزش خواننده ـ بازیگران جوان در اپرا پرداخت و اپراهای متعددی را هم به روی صحنه برد. شناخت نحوه‌ی تأثیر آموزه‌های سیستم استانیسلاوسکی بر پرورش خوانندگان اپرا، هدف اصلی از این پژوهش است. از آنجا که نه تنها خوانندگان اپرا، بلکه همه‌ی بازیگرانی که در نمایش‌های موسیقایی ایفای نقش می‌کنند و نیز بازیگرانی که هرگونه آوازخوانی در اجراها دارند، می‌توانند از سیستم استانیسلاوسکی بهره گیرند. این مقاله، نشانگر آنست که استانیسلاوسکی تا چه اندازه توانست شکل‌ها و گونه‌های مختلف تئاتری را تحت‌تأثیر قراردهد. هنرمندان اپرا نیز نه تنها در روسیه بلکه در بسیاری از کشورهای جهان، از مرحله‌ی کار خواننده ـ بازیگران روی ابزارهایشان، تا کار بر روی اپرانامه‌ها و ایفای نقش روی صحنه، از سیستم استانیسلاوسکی استفاده کردند. اپرا به‌عنوان هنری ترکیبی، درکشور ما بجز چند اجرای معدود، کمتر مورد توجه بوده‌است. حتی کارهایی که صرفا نمایشی موزیکال هستند و با عنوان اپرا عرضه می‌شوند، نه تنها مؤلفه‌های اصلی اپرا در آنها وجود ندارد، بلکه ذهن مخاطب را در مورد شناخت صحیح از این هنر به بیراهه می‌برند. این‌گونه تحقیقات می‌توانند راهگشای شناخت و اعتلای این هنر در کشورمان باشند.

پیشینه تحقیق در ایران و جهان

در ایران هیچ تحقیق مستقل و مشخصی پیرامون تأثیر سیستم استانیسلاوسکی بر اپرا، صورت نگرفته، اما در خارج از کشور البته تحقیقات چندی انجام شده‌است. کتاب «استانیسلاوسکی در اپرا»، یکی از منابع شاخص در این زمینه به حساب می‌آید. این کتاب نوشته‌ی مشترک رومینانتسف[۱] شاگرد استانیسلاوسکی و خود اوست. سایر تحقیقات قابل دسترس به قرار زیراست:

ـ تحقیقی تحت عنوان «استانیسلاوسکی در اپرا» در برزیل و به زبان پرتقالی در سال۲۰۱۳ توسط روزانا فاراکوسانتولین[۲] انجام شده‌است.

ـ «کاربرد سیستم استانیسلاوسکی در تمرینات کورال» به‌عنوان پایان‌نامه دکتری توسط بوگدان اندری مینوت[۳] در دانشگاه بال استیت ایندیانا در سال ۲۰۰۹ انجام شده و فصل پنجم از بخش اول آن اختصاص به‌کار *استانیسلاوسکی* در اپرا دارد.

ـ تحقیقی توسط میخاییل آنتونی باری[۴](۲۰۱۲) تحت عنوان «بازیگری در اپرا» در دپارتمان هنرهای دراماتیک و تئاتر دانشگاه بیرمنگام درسال ۲۰۱۲ صورت گرفته‌است.

ـ در کتاب «سیستم استانیسلاوسکی ـ روش‌شناسی و توسعه»، نوشته پرویز ساوُسکی[۵] از دانشگاه سانتامونیکا در کالیفرنیا که در قسمت‌هایی از آن به موضوع اپرا نیز پرداخته شده‌است.

ـ «دیدگاه‌های استانیسلاوسکی در بازیگری اپرا» نوشته کیلا باسل[۶] از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه ایالت تنسی شرقی که در سال ۲۰۱۲ نگاشته شد. نویسنده خود خواننده ـ بازیگر اپرا بوده و تجربیات خودرا در استفاده از نظرات استانیسلاوسکی بازگو کرده‌است. در مقایسه با آثار بازگفته شده، اهداف و محتوای مقاله‌ی حاضر با این تحقیقات تفاوت دارد.

چهارچوب نظری

اپرا، تاریخچه و مؤلفه‌های اساسی آن

اپرا تنها نوعی آواز نیست که با سبک و سیاقی خاصی خوانده می‌شود. هرچند بعضی خوانندگان، آریاهای (قطعات زیبای آوازی) اپرا را به‌صورت مستقل و بدون عوامل نمایش هم اجرا می‌کنند. اپرا[۷] جمع کلمه لاتینی اپوس[۸] به معنای «اثر» است. اپرا نوعی تئاتر و **نمایش است که به جای دیالوگ آواز خوانده می‌شود.** در فرهنگ دانشگاهی وبستر نیز بنا به نقل فرید اردبیلی در تاریخچه اپرا و اپرت در ایران در تعریف اپرا چنین آمده‌است: «اپرا درامی است که براساس موسیقی تنظیم شده و به اجرا در می‌آید و از قطعه‌های آوازی تشکیل شده...» (میش، ۲۰۰۳: ۸٦۹) همچنین در کتاب راهنمای تئاتر کمبریج[۹] نوشته‌ی مارتین بَنهَم[۱۰]، اپرا این‌گونه تعریف شده‌است: «اپرا شکلی از تئاتر است که در آن موسیقی، جلوه‌هایی نمایشی و زیبایی‌شناسانه را برای موقعیت‌هایی فراهم می‌آورد، که در آن شخصیت‌ها به کشف خود نائل می‌آیند» (بنهام، ۲۰۰۰: ۸۲۱). *ریشارد واگنر* آهنگساز بزرگ اپرا، موسیقی را در خدمت هدف والای نمایش می‌داند. «*واگنر* هرگز واژه‌ی اپرا را برای آثار خود به‌کار نمی‌برد و در عوض آثارش را نمایش‌های آهنگین می‌نامید» (فریمن، ۱۳۸٤:۱٤).

لیبرتو[۱۱] یا اپرانامه

به متن اصلی اپرا، لیبرتو یا اپرانامه می‌گویند. لیبرتو دقیقا مثل نمایشنامه‌ی یک تئاتر یا فیلمنامه‌ی یک فیلم است. کسی که لیبرتو را می‌سازد لیبرتیست نام دارد. غالبا آهنگساز و لیبرتیست به هنگام نوشته شدن متن با هم همکاری می‌کنند تا لیبرتو با موسیقی هماهنگی کامل داشته‌باشد. اپرا مانند نمایشنامه یک تا پنج پرده دارد که هر کدام می‌توانند به صحنه‌هایی تقسیم شوند. قطعه موسیقی ابتدایی بدون کلام، قبل از اولین پرده اپرا اورتور[۱۲] نام دارد و معمولا آهنگساز سعی می‌کند این موسیقی، یک شمای کلی از آن اپرا را بیان نماید. موسیقی‌ای که قبل از سایر پرده‌ها به‌عنوان مقدمه اجرا می‌شود پرلود[۱۳] است. قطعه‌ای که شبیه اورتور بی‌کلام بوده ولی در میان پرده‌های اپرا اجرا می‌شود هم اینترلود[۱٤] نام دارد.

انواع صداهای خوانندگان و کاراکترها در اپرا

تنور[۱۵]: به زیرترین نوای صدای مردان گفته می‌شود. باریتون[۱٦]: صدای متوسط مردان را گویند. باس[۱۷]: بم‌ترین نوای صدای مردان است. سوپرانو (سُپرانو)[۱۸]: زیرترین نوع صدا در زنان و خردسالان است. متسو[۱۹]: به صدای متوسط زنان گفته می‌شود. کنترآلتو[۲۰]: بم‌ترین نوع صدای زنان است. هریک از انواع صداهای فوق برحسب رنگ و حجم و کیفیت خود به انواع فرعی‌تری تقسیم می‌شوند. در اپرا بسته به نوع صدای افراد، نقش‌های گوناگون تقسیم‌بندی می‌شوند. آهنگساز براساس نوع شخصیت و ویژگی‌های نقش در لیبرتو نوع صدای خاصی را در ساختار آهنگ خود به آن نقش اختصاص داده و کارگردان براساس آن و ویژگی‌های صدای افراد، خوانندگان نقش‌ها را انتخاب می‌کند.

آریا[۲۱] و رسیتاتیف

آریا قطعه آوازی است که توسط یک (یاچند) نفرخوانده می‌شود و تمرکز آن بر روی فکر و احساس همان شخصیت(های) خاص اپرا است. گوش‌نوازترین و جذاب‌ترین بخش اپرا، قطعات آریا محسوب می‌شود. اساس آریا بر ملودی‌های زیبا قراردارد. رسیتاتیف یا رجیتاتیو[۲۲]

گفتار یا گفت‌وگویی آوازی است که مابین آریاها و سایر قسمت‌ها اجرا می‌شود و غالبا بر روی یک نت یا نت‌های محدودی سوار می‌گردد و بیشتر گفتار آهنگین به‌نظر می‌آید. رسیتاتیف در مونولوگ‌ها و دیالوگ‌ها به‌کار می‌رود و درواقع روند رخدادهای اپرا را پیش می‌برد.

استانیسلاوسکی: نظریات و زندگی هنری

«ویمان در کتاب خود به نام **سیستم بازیگری استانیسلاوسکی** نوشته است که این حرکت و پیشرفت، که بازیگری به‌جای آنکه یک پیشه باشد یک هنر است، به‌طور قطع مرهون استانیسلاوسکی است» (باری، ۲۰۱۲: ۱۷). *چارلی چاپلین* نابغه‌ی جهان بازیگری در مورد وی می‌گوید: «آثار استانیسلاوسکی به همه‌ی متخصصان تئاتر یاری می‌کند تا هنرهای خود را بهتر درک و عمل کنند. او نشان‌می‌دهد، هنرپیشه به چه چیز نیاز دارد تا همه‌ی احساسات عمیق انسانی را بتواند بروز دهد» (پولیاکووا، ۱۳۹۵: ۵۱۲).

استانیسلاوسکی در سال ۱۸۶۳چشم به جهان گشود. فعالیت تئاتری خود را درجوانی از گروه الکسی‌ف[۲۳] آغاز کرد. وی قصدداشت، خواننده‌ی اپرا شود. *استانیسلاوسکی* در سال ۱۸۸۱ اولین استودیو را برای هنرپیشگان جوان تأسیس کرد. «در سال ۱۸۸۸ با *فدوتوف*[۲۴] مجمع هنر و ادبیات مسکو را به راه انداخت و با روی صحنه آوردن نمایشنامه‌ی **حاکمیت ظلمت** اثر *تولستوی* اولین موفقیت‌اش را کسب کرد. پس از آن، نمایشنامه‌ی **اتللو** را در تئاتر **سولودونیکوف**[۲۵] به‌روی صحنه برد» (پروکفیف، ۱۳۹۲: ٦٤). *استانیسلاوسکی* با اجرای نمایشنامه‌هایی از نویسندگان هم‌عصر خود همچون *تولستوی*، چخوف و گورکی مشهور شد. او در خلال سال‌های ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۵ در نمایشنامه‌هایی مثل **تزار فیودور ایوانوویچ** اثر *تولستوی* و **باغ آلبالو** اثر چخوف (در نقش گایو) و **در اعماق اجتماع** اثر گورکی (در نقش ساتین) بازی کرد. *استانیسلاوسکی* در سال ۱۹۱۱ کارگاه بازیگری خود را تأسیس کرد. دوران زندگی وی مصادف با تحولاتی در زمینه‌ی علوم، فرهنگ و هنر در روسیه و جهان است و *استانیسلاوسکی* نیز در پی‌ریزی سیستم بازیگری‌اش از علم روان‌شناسی استفاده کرد. برای نخستین‌بار سیستم، توسط دو تن از شاگردانش به نام‌های *ماریا اوسپنسکایا*[۲٦] و *ریچارد بولسلاوسکی*[۲۷] در آمریکا تدریس شد و بعدها لی *استراسبرگ* نیز روش او را با عنوان «متد» در آمریکا آموزش داد. در سال ۱۹۲۸، *استانیسلاوسکی* در هنگام اجرای نمایشنامه‌ی **سه خواهر** اثر چخوف، دچار حمله‌ی قلبی شد. پس ازاین‌رویداد، او توجه خود را بیشتر به نوشتن، آموزش و کارگردانی معطوف ساخت. *استانیسلاوسکی* در سال ۱۹۳۸ جهان را بدرود گفت. «مجموعه‌ی آثارعلمی و ادبی *استانیسلاوسکی* هشت جلد است که عبارتند از: **زندگی من در هنر** (۱۹۲٦)، **کار هنرپیشه روی خود در جریان تأثر و تجسم** (دو جلد)، **کار هنرپیشه روی نقش**، مقالات، سخنرانی‌ها، بحث‌ها و نامه‌ها (چهار جلد، نامه‌ها از سال ۱۸۸٦ تا ۱۹۳۸)» (استانیسلاوسکی، ج۱، ۱۳۹۳: ۱۲).

سیستم بازیگری استانیسلاوسکی

استانیسلاوسکی خود بازیگر و کارگردان بود ولی مهم‌ترین سهم او به دلیل ابداع روش بازیگری‌اش موسوم به بازیگری سیستم است. شیوه‌ای که او برای هنرجویان تئاتر هنر مسکو وضع نمود، انقلابی در تئاتر به‌وجود آورد. سیستم در سه مرحله قابل بررسی است:

۱ـ کار بازیگر بر روی خود (مثل تمرکز، رهایی عضلات، تخیل، ارتباط).

۲ـ کار بازیگر بر روی نقش (مانند طراحی بیوگرافی نقش و تحلیل نقش).

۳ـ کار بازیگر هنگام اجرای نقش روی صحنه (مثل تدوین پارتیتور و ارتباط با همبازیان و تماشاگر).

هر کدام از این مراحل بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند؛ «درواقع اعمال درونی و اعمال جسمانی ترکیبی به‌وجود می‌آورند که همراه با کنترل و خودداری و اندازه نگه داشتن هنرپیشه منجر به خلاقیت صحنه‌ای می‌شوند» (فتح‌اللهی ۱۳۸۰: ١٤). «تکنیک روانی سیستم نیز خود شامل عناصر بسیاری است که مهم‌ترین آنها، هسته‌ی سیستم *استانیسلاوسکی* را تشکیل می‌دهند» (مگارشک، ۱۳۷۸: ۲۳). عمده‌ی این عناصر به‌طور خلاصه عبارتند از: رهایی عضلات، اگرجادویی، شرایط پیشنهادی، تخیل، تمرکز و توجه، باور و احساس حقیقت، حافظه‌های حسی، عضلانی و عاطفی، ارتباط، قطعات و هدف‌ها.

پیشینه‌ی فعالیت‌های استانیسلاوسکی در اپرا

استانیسلاوسکی در کتاب زندگی من در هنر نقل می‌کند که آنها هنوز خیلی کوچک بوده‌اند که به همراه پدر و مادرشان به اپرای ایتالیایی می‌رفتند؛ اپرای ایتالیایی تأثیری فراموش‌ناشدنی بر او گذاشت. اپراهایی که بهترین خوانندگان جهان در آن شرکت داشتند و *استانیسلاوسکی* را تحت‌تأثیر قراردادند؛ مانند **آرایشگر شهر سویل**، نوشته‌ی *روسینی*. هنگامی که *استانیسلاوسکی* بسیار جوان بود، سرپرستی انجمن موسیقی و کنسرواتوار روسیه را بر عهده گرفت. این موضوع سبب شد که با هنرمندان برجسته‌ای همچون *چایکوفسکی*[۲۸]، *تانیف*[۲۹] و *اربمانسدورفر*[۳۰] تماس نزدیک داشته‌باشد. ازاین‌رو بعدها وی به مطالعه‌ی اصوات، پرداخت صدا، ریتم، ادای واژه‌ها، زیر و بم نت‌های با صدا و بی‌صدای موسیقی، اشعار و مونولوگ‌ها پرداخت.

تشکیل هنرکده‌ی اپرا و آغاز فعالیت رسمی استانیسلاوسکی در اپرا

در ژانویه سال ۱۹۲۱، *استانیسلاوسکی* در خانه‌ای در خیابان لیون تیفسکی، اقامت گزید. «این ساختمان هم محل سکونت و هم کارگاه وی به حساب می‌آمد. در حدود یک چهارم از فضای طبقه دوم را یک سالن بزرگ با ستون‌هایش تشکیل می‌داد. اینجا و اتاق مجاور آنجایی بود که به استودیوی اپرای تئاتر بالشوی اختصاص یافت که *استانیسلاوسکی* مدیر آن بود» (استانیسلاوسکی، و رومیانتسوف، ۱۹۹۸:۳). *استانیسلاوسکی* با علاقه و جدیت کار مدیریت و تدریس را در آنجا شروع کرد. درس‌ها و تمرینات، از صبح تا اوایل شب بدون وقفه در این محل برقرار بود و صدای پیانو جز در هنگام شب خاموش نمی‌شد. او به منظور پیشبرد ترکیب و پیوند بین سیستم بازیگری خودش با اپرا، کاملا در موسیقی و آواز غرق شده‌بود. *استانیسلاوسکی* می‌گفت: «ابتدا باید به زبانی مشترک دست پیدا کنیم. سپس سعی کنیم که هنر زندگی نقش را با فرم موسیقی و تکنیک آوازی ترکیب نماییم. بعد از آن نوبت به آزمایش عملی نظرات می‌رسد» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۲). اما طرفداران آواز در اپرا و آنهایی که خود را وقف روش‌های قدیمی کرده بودند، طرز فکر او را قبول نداشتند و تلاش می‌کردند تا اثبات نمایند که اگر خواننده‌ای دارای صدایی قدرتمند باشد، نیاز به هیچگونه آموزش در زمینه‌ی بازیگری ندارد.

ترکیب دانشجویان هنرکده‌ی اپرا، *استانیسلاوسکی* را متقاعد نمود که به ناچار باید آموزش را از ساده‌ترین ایده‌ها، اتودها و تمرینات آغاز کند. این گروه بجز تعداد معدودی از خوانندگان تئاتر بالشوی، از جوانترین خوانندگان کنسرواتوار مسکو بودند.

شیوه‌ی کار در هنرکده‌ی اپرا

براساس برنامه‌ای مدون، هنرجویان نخست باید در دوره‌ی مقدماتی شرکت می‌کردند که جزو آموزش‌های کنسرواتوار نبود وگرنه مجاز نبودند که حتی پای خود را بر صحنه‌ی اپرا بگذارند. «بازیگری سیستم، برپایه‌ی تمرینات منظم و روزانه‌ی موسیقی، اتودهای بازیگری، حرکت در فضا، رهاسازی تنش‌های عضلانی و بالاخره مهم‌ترین کار، خواندن آریاها، برای آنکه شاگردان بتوانند اجزای سیستم را با هم ترکیب کنند، آموزش داده می‌شد. هم‌زمان *استانیسلاوسکی*، با برگزاری جلسات سخنرانی، زمینه‌های تألیف کتاب‌های خود را پی‌ریزی نمود» (باسل، ۲۰۱۲: ٤٨). این درس‌ها برای مدتی طولانی در بین سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲٦ با مدیریت *استانیسلاوسکی* ادامه یافت. آموزش‌های مقدماتی خوانندگان جوان در هنرکده‌ی اپرا توسط خواهر و برادر *استانیسلاوسکی* تدریس می‌شد و *دمیدوف*، به دلیل آشنایی با روان‌شناسی، *استانیسلاوسکی* را در آماده‌سازی کتاب‌هایش یاری می‌رساند.

استانیسلاوسکی و اجرای اپرا

اپراهایی که برگرفته از آموزه‌های *استانیسلاوسکی* و با نظارت و کارگردانی مستقیم وی به روی صحنه رفته به شرح زیر است:

نخستین اپرایی که *استانیسلاوسکی* به روی صحنه برد، اپرای **ورتر** بود. سپس اپرای **یوگنی آنه‌گین** ساخته‌ی *چایکوفسکی* در ژوئن سال ۱۹۲۲ آماده اجرا شد. اجرای این کار نه تنها نوعی انقلاب و دگرگونی در ساختار اپرا ایجاد کرد، بلکه نمایشی از آموزش خواننده ـ بازیگرانی بود که برای اولین‌بار پا به صحنه می‌گذاشتند. اپرای **عروسی تزار**[۳۱] اپرای دیگری بود که در نوامبر ۱۹۲٦ به روی صحنه رفت و روزنامه‌ی ایزوستیا در توصیف روز اجرای این اپرا نوشت: «این روزی فراموش نشدنی در تاریخ اپرای روسیه است. این اجرا نه تنها با تمام اجراهای اپراهای سنتی که بیشتر به یک کنسرت مانند بود، به مقابله برخاست، بلکه راه جدیدی بر روی هنر اپرا باز کرد» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ٤٥). اپرای **لابوهم**[۳۲] از ساخته‌های معروف پوچینی[۳۳] آهنگساز ایتالیایی است. پوچینی خود در نوامبر سال ۱۹۲٤ درگذشت. *استانیسلاوسکی* موفق شد در آوریل سال ۱۹۲۷ اولین اجرا از این اپرا را در شوروی به صحنه ببرد. اپرای **غروب دوشیزه**[۳٤] (شب ماه مه) براساس داستانی از *نیکلای گوگول* و ساخته‌ی آهنگساز روس *ریمسکی کورساکف*، در پاییز سال ۱۹۲۸ و در جشن سی‌امین سالگرد تئاتر هنری مسکو، توسط *استانیسلاوسکی* بر روی صحنه رفت.

در خلال سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۲ *استانیسلاوسکی* دو اپرای دیگر را به صحنه برد. یکی **باریس گودونف** اثر *موسوروگسکی* و دیگری **ملکه پیک‌ها** نوشته‌ی پوشکین. درسال ۱۹۳۲ نیز اپرای **خروس طلایی**[۳۵] نوشته‌ی پوشکین با آهنگسازی *ریمسکی کورساکف* اجرا شد. و سرانجام از اپراهای غیرروسی، که *استانیسلاوسکی* در سال ۱۹۳۵ به نمایش گذاشت، اپرای **آرایشگر سویل**، اثر آهنگساز ایتالیایی، *جاکینو روسینی* و **اپرای کارمن** اثر آهنگساز فرانسوی ژرژ بیزه است.

آموزه‌های استانیسلاوسکی در اپرا

در سرتاسر دوره‌ای بیست ساله از سال ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۸، *استانیسلاوسکی* همه‌ی انرژی، توان و وقت خود را میان تئاتر و اپرا تقسیم کرد. بسیاری از چهره‌های تئاتری [همعصر *استانیسلاوسکی*]، فعالیت‌های وی در اپرا را نوعی خیانت به تئاتر می‌دانستند. اما برای خود او

این فعالیت‌ها نه خیانت و نه هیچ انحرافی از امتداد فعالیت‌های زیربنایی‌اش در تئاتر محسوب نمی‌شد. «بازگشت *استانیسلاوسکی* به اپرا بیش از هر چیز فراخوانی بود برای التزام به ایجاد حرکتی رو به جلو در فرهنگ تئاتری بازیگران و یافتن پاسخی برای پرسش‌هایی پیچیده در عرصه‌ی نمایش‌های موسیقایی. او گمان می‌برد که پایه‌گذاری استودیوهای اپرا، برای شکوفایی تئاتر به‌طور کلی و تئاتر هنر مسکو به‌طور خاص ضرورت دارد. او برای پی‌ریزی هنر روسیه و به دور ریختن عناصر کهنه، فعالیت‌های کارگاهی در اپرا، باله و تئاتر را ضروری می‌دانست و بارها تأکید کرده بود که فعالیت‌هایش در اپرا برای پیشرفت تئاتر بود»(Кристи, 1952: 243). آموزه‌های *استانیسلاوسکی* در اپرا درواقع آموزش بازیگری به خواننده ـ بازیگران اپرا، با همان دسته‌بندی‌های آموزشی در سیستم است با این تفاوت که استانیسلاوسکی با طرح و برنامه‌ی خاصی، ویژگی‌های بازیگری همراه با آواز را در اپرا هم‌زمان، درنظر گرفت و تمرینات، اتودها و آموزش‌های خود را با سیستم تطابق داد.

استانیسلاوسکی از خوانندگان اپرا در اولین جلسه‌ی تمرین می‌پرسید: به‌نظر شما سیستم چه معنایی دارد؟ و بعد خودش پاسخ می‌داد که: سیستم، نوعی کتاب راهنما برای خلاقیت است. سیستم به بازیگر یاری می‌رساند تا ابزارهای بدنی خود را تقویت کند و بتواند آنچه در درون‌اش جوانه زده است را به شکلی هنری به صحنه آورد. سیستم، علمی است که بازیگران معمولا آن را نادیده می‌گیرند زیرا دل به الهام از سوی خدایان بسته‌اند. «*مرلین* معتقد است که *استانیسلاوسکی* مسلما اولین فردی بوده که پای واکنش‌های طبیعی انسان را به بازیگری کشاند و آنها را در روندی که بتوان به صورت آگاهانه در هنر بازیگری اپرا به‌کار گرفت، سازماندهی کرد» (مرلین، ۲۰۰۷: ٥٦). کار او از بین بردن کلیشه‌های معمول نزد بازیگران اپرا بود. «*استانیسلاوسکی* خود مانند یک خواننده‌ی اپرا تمرین می‌کرد و در اپرا بود که او به تأثیر زیرساخت روانی و عاطفی در کار بازیگر پی برد» (شئا، ۱۹۱۵: ۳۲). او برای تسلیم‌نشدن در برابر کلیشه‌ها قیام کرد. «هنگامی که بدون هیچ توجیه درونی، بر روی صحنه فریاد کشیده و آواز سر می‌دهید و نمی‌دانید چرا؟ نوعی احساس شرمندگی برای شما به‌وجود می‌آید» (باری، ۲۰۱۷: ۱۷).

استفاده از عناصر بازیگری سیستم در اپرا: رهاسازی عضلات

خواننده ـ بازیگر آموزش دیده بخوبی می‌داند که برای تولید صدا آن هم به شکلی صحیح، باید بر روی عضلات خاصی از دستگاه آوازی مانند دیافراگم، عضلات شکمی و حنجره تسلط و تمرکز داشته‌باشد و انقباض عضلانی را در زمان مناسب در اندام‌های صوتی و تنفسی و در هنگام آوازخواندن به‌کارگیرد. هدف اصلی از تمرینات رهاسازی که توسط *استانیسلاوسکی* توصیه می‌شد این بود تا خواننده ـ بازیگران تمایز بین انقباضات مفید برای خوانندگی و تنش‌های اضافی و غیرلازم در سایر نقاط بدن را تشخیص داده و عضلات‌شان را کاملا آزاد کنند. او تنش‌های اضافی را در بدن، صورت، بازوان و پاهای خوانندگان در هنگام آوازخوانی تشخیص‌داده و راهنمایی‌های لازم را برای رفع تنش‌ها به آنان ارائه می‌کرد. *استانیسلاوسکی* می‌گفت هنگامی که هنرمند، با احساسات درونی خود چیزی را اجرا می‌کند، نباید در حرکات‌اش با انقباض‌های عضلانی مواجه باشد. تمام توجه خواننده باید به‌کارش متمرکز شود. او می‌افزاید: «بازیگران روی صحنه اغلب بیم آن را دارند که اگر ژست یا حرکت کافی نداشته نباش‌ند، مردم خسته می‌شوند. ازاین‌رو دست به حرکاتی اضافی می‌زنند. اما نتیجه‌ی نهایی خوب از کار درنمی‌آید. در یک صحنه‌ی بزرگ، نظارت بر اندام‌گان، بیش

از همه چیز لازم است و تسلط، زمانی پدیدار می‌شود که کنترلی کامل بر تمام عضلات داشته‌باشیم» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ٤). «این واقعیت که اغلب از دانشجویان بازیگری خواسته می‌شود که همراه با موسیقی حرکاتی بدنی را اجرا کرده و تمرین کنند و نیز به صداها واکنش فیزیکی نشان‌دهند، بیانگر قصد و تمایل *استانیسلاوسکی* به ایجاد نظم در حرکات دانشجویان بود و به کمک اصل نظارت و کنترل، به آنان می‌آموخت که حرکات و ژست‌های اضافی و اغراق‌آمیز را از بازی‌هایشان حذف کنند» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۷۳).

کاربرد اگر طلایی

استانیسلاوسکی در جلسه‌ی تحلیل اپرانامه، هنگامی‌که با هنرجویان بر روی قطعه شعری بحث می‌کرد، از استعاره‌های دریا، موج و طوفان برای توصیف تلاطمات عشق در وجود عاشق و معشوقی استفاده نمود که در کنار ساحل دریا به موج‌ها و خیزابه‌ها نگاه می‌کنند و پرسید: چگونه می‌توانید به‌عنوان خواننده‌ی اپرا از میان این همه استعاره وارد زندگی‌ای شوید که با تخیل‌تان شکل گرفته؟ و چطور احساسات شما در زندگی نقش‌تان به جریان می‌افتد؟ به کمک اگر طلایی! آنچه که مانند جادو، شما را به دنیای نقش وارد می‌سازد و فکرتان را عمیق، خیال شما را غنی و بارور و احساسات شما را گسترده خواهد کرد، اگر طلایی است. یک ایده‌ی کم عمق و تخیلی ضعیف هیچ احساسی ایجاد نمی‌کند و در این صورت، نتیجه‌ی فوق‌العاده‌ای عاید شما نخواهد شد. اگر شما می‌خواهید عشق را در زندگی نقش درک کنید، «به این سوالات پاسخ دهید: او چه کسی است؟ و شما چه کسی هستید؟ چگونه به اتفاقات نگاه می‌کنید؟ کجا این اتفاقات روی می‌دهد؟ چه زمانی؟ هرچه همه‌ی این شرایط برایتان واضح‌تر باشد، می‌توانید با اگر طلایی خود را در شرایط نقش قرارداده و تخیل شما در رابطه با آن بارورتر و غنی‌تر خواهد شد و در نتیجه، راه برای ارائه‌ی آوازی مناسب با آن شرایط هموارتر می‌شود و اجرا برای شما شکل زنده‌ای به خود خواهد گرفت» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۸). همه چیز بستگی به شرایط پیشنهادی دارد. چنان‌چه شما عاشقی هستید که در کنار دریا زندگی می‌کنید، دریا در تخیل‌تان و در زندگی شما عنصری آشنا و صمیمی است. اما اگر اهل جای دیگری هستید و برای اولین‌بار است که به دریا نگاه می‌کنید، نگرش شما نسبت به آن باید در آوازتان نیز آشکار گردد. نکته این است که تخیل شما تحریک شود. اینها بخشی از مفهوم اگر طلایی هستند. *باسل* از تجربه‌ی خود درباره‌ی کاربرد اگر طلایی در اپرا می‌گوید: «آموزه‌ها و تکنیک‌های سیستم *استانیسلاوسکی* در اپرا کارساز بودند. من از اگر طلایی برای تعیین خصوصیات درونی و ویژگی‌های ظاهری نقش خود استفاده کردم و به منظور خلق ابعاد شخصیتی، جزییات نقش را واکاوی نمودم. همچنین از افعال کنشی خاصی استفاده کردم تا به زیرمتن هر یک از سطرهای اشعار و آوازهای خود دست یابم. سرانجام، من خواسته‌ها و نیازهای خاصی را در شخصیت کشف کردم تا هرچه بیشتر خود را با زندگی نقش و کنش‌های صحنه‌ای درگیر سازم» (باسل، ۲۰۱۲: ۲۱).

درک شرایط پیشنهادی در تمرینات اپرا و پرهیز از بازی به‌طور کلی

استانیسلاوسکی به هنرجویان اپرا تأکید می‌کرد که بر روی صحنه نمی‌توانید نوعی بازی به‌طور کلی ارائه دهید. مهم نیست شما اعمال فیزیکی ساده را روی صحنه چقدر خوب اجرا می‌کنید اما بدون اگر طلایی، و بدون تخیل، هیچ خلاقیتی شکل نمی‌گیرد. مینوت در تحقیق خود با عنوان **کاربرد سیستم استانیسلاوسکی در تمرینات گروه همسرایان** می‌نویسد: «اول،

خوانندگان اپرا باید با کمک شش سؤال اساسی که توسط *استانیسلاوسکی* مطرح‌شده، تخیل خود را درگیر کنند. ببینند مفهوم این سوالات در چارچوب کنش‌های صحنه‌ای و آوازها چه هستند؟ خواننده ـ بازیگران حتی می‌توانند شرایط پیشنهادی خود را براساس موسیقی، متن یا شخصیت‌های اثر تخیل کنند» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۶۰). علاوه براین، شناخت بر روی پرسش‌های «چرا؟» و «چه زمانی؟» و به همین نحو «به چه دلیل؟» و «چگونه؟» باید حضور و فعالیت‌های هنرمند را در صحنه و در هر لحظه به‌عنوان نتیجه‌ای از زندگی پربار تخیلات‌اش تعیین کند. شایان توجه است که مینوت در این مورد از بلا *مرلین* نقل می‌کند که: «تشابه معنای زبان شناختی قابل توجهی بین «چرا؟»[۳۶] و «به چه دلیل»[۳۷] وجوددارد که در ترجمه‌های انگلیسی می‌تواند واقعا گمراه‌کننده باشد. تمایز بین دو کلمه‌ی پرسشی فوق، درزبان روسی بیشترمشخص است؛ «چرا؟» برمی‌گردد به اطلاعات موجود در شرایط پیشنهادی که از سوی نویسنده‌ی داستان آشکارا طرح شده‌است؛ درصورتی‌که «به چه دلیل؟» نیازمند تخیل هنرپیشه است، و بنابراین او را به بسط رویدادهای احتمالی آتی و اهداف پیچیده‌تر روان شناختی هدایت می‌کند» (مرلین، ۲۰۰۱: ۳۵۱).

توسعه تخیل در بازیگری اپرا

استانیسلاوسکی به هنرجویان اپرا توصیه می‌کرد که در آغاز همه‌ی تمرینات‌شان تخیل خود را توسعه دهند. در غیر این صورت استعداد و قوه‌ی ذهنی بازیگر، روی صحنه کاری از پیش نمی‌بَرد. به موازات توسعه‌ی قدرت تخیل، باید شرایط پیشنهادی را هم به‌خوبی تخیل کرد. او می‌گفت با استفاده از اگر طلایی با اهداف خیالی، همیشه برای خودتان سوالات کجا؟ چه موقع؟ و به چه دلیل؟ را مطرح کنید. هنگامی که زندگی تخیلی را برای بخشی از نمایش خلق کردید و از همه‌ی حقایق مربوط به آن آگاه شده و از آن لذت بردید، اجرا برای شما تبدیل به واقعیت می‌شود.

روی صحنه نه تنها ما باید زندگی کنیم، بلکه این زندگی باید حاصل تخیل‌مان باشد که آن را برای ما واقعی می‌سازد. بازیگر، خود باید این زندگی را خلق و از طریق تخیل آن را بسازد. برای اینکه بازیگر شوید، در وهله‌ی اول باید احساسی غنی و توسعه‌یافته ناشی از تخیل خود داشته‌باشید. «خلاقیت فقط هنگامی آغاز می‌شود که شما عبارت «اگر این چنین بود» را در ذهن داشته‌باشید. شما می‌توانید برای تخیل خود، ناچیزترین اشیا را به‌عنوان یک موضوع به‌کار بگیرید، به‌عنوان مثال یک دکمه بر روی آستین کت. شما با توجه و تمرکزی دقیق قادر خواهید بود تخیل خود را تحریک کرده و تا زمان معینی، آن را حفظ نمایید. اصولا بازیگر بر روی صحنه، خود اشیا را باور ندارد، بلکه ارتباطش را، با آنها می‌پذیرد. مهم نیست که چه چیزی را به‌کار می‌بریم، چنان‌چه برخورد صحیح و درستی با آن داشته و صادق و صمیمی باشیم در این صورت است که دیگران واقعیت آن را بر روی صحنه باور می‌کنند» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۱۱). ریتم می‌تواند به‌عنوان یک اهرم قدرتمند بین تجربه‌ی حس درونی و نمود فیزیکی آن عمل کند. از نظر *استانیسلاوسکی* «تمپو و ریتم هم جنبه‌ی درونی و هم جلوه‌ی بیرونی داشت و ضربان و الگوی مشخصی به احساسات می‌داد. تمپو به سرعت یک کنش یا احساس برمی‌گردد و می‌تواند سریع، متوسط یا کند باشد. در عوض ریتم نمودار شدت تجربه‌ی هیجانی و احساسی باشد و نمود بیرونی آن، الگوی ژست‌ها، حرکات و کنش‌ها است» (ساوسکی، ۲۰۱۲: ۱۲).

کاربرد عناصر تمرکز، توجه و ارتباط برای خوانندگان اپرا

تمرکز و توجه به‌عنوان عناصر اساسی سیستم، همان‌طور که در بازیگری نقشی مهم و حیاتی دارند، در کار اپرا و خوانندگی هم عناصری سودمند به‌شمار می‌آیند «*استانیسلاوسکی* به نقش‌آفرینان یاری می‌کرد تا توجه خود را پرورش دهند، خود را از این نظر به تکامل برسانند و در دایره‌ی توجه خود زندگی کنند» (آنتاروا، ۱۳۹۲: ۲۷۷). *باسل*، بازیگر اپرا و پژوهش‌گر، تجربه‌ی خود را با بهره‌گیری از دیدگاه *استانیسلاوسکی* این چنین نقل می‌کند: «به دلیل مشکلات بی‌شماری که هر بازیگر در یک اپرا با آن روبه‌روست، جای تعجب ندارد که من در هنگام کار روی نقش‌های خود، دشواری‌های زیادی را تجربه کردم. بخشی از این مشکلات می‌توانند در تمرکز بر نقش، موسیقی و آواز وقفه و پرش ایجاد کرده و بازیگر را از فضای بازی خارج نمایند و یا حتی اجرای نمایش را کاملا خراب کنند» (باسل، ۲۰۱۲: ۲۱). *مینوت* نیز با الهام از *استانیسلاوسکی* در مورد اهمیت تمرکز و توجه و ارتباط آنها با خوانندگی اپرا می‌گوید: «اصول تمرکز و توجه به‌عنوان عناصری جدایی‌ناپذیر از سیستم، جایگاه مهمی در زمینه‌ی آواز دارند. اغلب خواننده ـ بازیگرها به دلیل جاذبه‌ی فضای سالن و عوامل مختلف خارجی، دست و پای خود را گم می‌کنند یا حتی از بیان موسیقایی خود دور می‌افتند. آنها باید تلاش کنند تا تمرکز و توجه خود را بر روی صحنه از دست ندهند» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۵۸). خواننده ـ بازیگرها ابتدا در تمرین و سپس در اجرا، باید در دایره‌ای از توجه، بر بدن و تکنیک صداسازی و موسیقی تمرکز کنند. دایره‌ی متوسط توجه برای خواننده ممکن است جمع هنرمندان دیگر روی صحنه و خوانندگان کُر باشد. این تمرکز، ابزاری قدرتمند برای برقراری ارتباط هرخواننده با دیگر خوانندگان و واکنش به تمام آنها به حساب می‌آید و کانال‌های گوناگون بیان فردی را در بین تمام خوانندگان هموار می‌سازد. «دایره‌ی بزرگ توجه نیز هم‌نوایی در فضای اجراست. شرایط، موقعیت‌ها و پارامترهای فیزیکی از جمله آکوستیک و زمان اجرا عواملی مهم برای خوانندگان هستند. تغییرات در هر یک از این عناصر بر روی دایره‌ی بزرگ توجه خوانندگان تأثیر می‌گذارد» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۶۰).

غلبه بر استرس با استفاده از عنصر تمرکز

در کلاس‌های درس، *استانیسلاوسکی* به خواننده ـ بازیگران اپرا تذکر می‌داد که دو نوع استرس و تنش وجوددارد: یکی خلاق و دیگری اضطراب‌آور. شور و هیجان خلاقانه را حتی باید مفید و ارزشمند دانست، اما استرس اضطراب‌آور، تأثیراتی منفی و مخرب بر جای می‌گذارد و باید با تمرکز بر آن غلبه کرد. «هرچه هیجان عصبی شما قوی‌تر باشد، تمرکزی بیشتر و با دوام‌تر به موضوعات و نسبت به پیرامون مورد نیاز است و نباید اجازه داد که تمرکز گسسته و تضعیف شود. اگر بتوانید توجه خود را بر چیزی، هر چیزی که باشد، در لحظه‌ی مورد نیاز متمرکز کنید، این بدان معنی است که یاد گرفته‌اید چگونه هیجان خود را مدیریت نمایید. حتی توجه به یک دکمه‌ی لباس تان می‌تواند شما را از نگرانی‌های غیرلازم و اضطراب زیان‌بار برهاند» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۲٤).

استفاده‌ی خواننده ـ بازیگر از عناصر حافظه‌ی عاطفی[۳۸]، توجه و تخیل

استانیسلاوسکی توصیه می‌کرد خواننده ـ بازیگر حین اجرای یک قطعه باید دقت داشته‌باشد که نقطه‌ی توجه‌اش کجاست و چگونه می‌تواند عواطف[۳۹] خود را از طریق تداعی خاطرات، با محتوای آن قطعه در هم بیامیزد و باید در ذهن، از شرایطی مشابه با قطعه،

خاطره‌ای روشن داشته‌باشد به‌طوری که تخیل و حافظه‌ی عاطفی‌اش را تحریک کرده و سپس آن را در ذهن خود یادآوری نماید. آنچه در تداعی‌ها اهمیت دارد آنست که حافظه‌ی حسی و تجربه‌ی هر یک از حواس پنجگانه در محرک‌های موجود در هر خاطره، چگونه به بازیگر در بازآفرینی هر حس بر صحنه کمک می‌کنند. بعضی از محرک‌ها توسط خود نویسنده ارائه می‌شوند؛ مثل مناظر طبیعت، شب، کوه، رودخانه و یا یکی از شخصیت‌های اپرانامه. خواننده ـ بازیگر باید در تخیل خود تصویر واضح و روشنی از همه‌ی آنها بسازد، همانگونه که در گذشته و گویی دیروز اتفاق افتاده است. وقتی این شرایط را در حافظه‌ی خود ایجاد کرده و به آنها باور پیدا کند، مخاطب نیز احساسات او را باور می‌کند. «استفاده از حافظه‌ی عاطفی در سیستم، تأثیر زیادی در اجرای هنر آواز بر جای می‌گذارد. با ارائه‌ی برانگیختگی روانی، ناشی از یادآوری تجربیات گذشته از زندگی شخصی هنرمند، که باعث بروز احساسات و ایجاد عواطف خاصی می‌شود، حافظه عاطفی می‌تواند نتایج قابل توجهی در عملکرد خوانندگان به‌طور فردی و گروهی به‌وجود آورد» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۷۰). برای خواننده ـ بازیگر اهمیت دارد که در یک لحظه بتواند توجه خود را بر روی موضوعی معطوف کند، «به‌نحوی که قادر باشد به احساسات واقعی خود واکنش نشان‌دهد و همچنین بتواند به سرعت، توجه خود را از محرک درونی و احساس‌اش قطع و به زندگی خودش برگرداند» (استانیسلاوسکی، و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۱۹).

تمپو و ریتم؛ میزان سرعت و توالی ضرباهنگ

تمپو و ریتم یکی از مباحث مهم در سیستم *استانیسلاوسکی*، بویژه در بازیگری اپرا است. کارسازترین اتودهایی که *استانیسلاوسکی* ارائه می‌داد، تمریناتی بودند که به همراه موسیقی انجام می‌شد. هنرآموزان به موسیقی گوش داده و محتوای مشخص و فرم دقیقی که توسط موسیقی القا می‌شد را بداهه‌سازی می‌کردند. او می‌گفت خواننده ـ بازیگر باید به موسیقی حساس باشد و همچنین در بداهه‌هایش به‌طور پیوسته و پایدار، حرکت‌اش را با آنچه می‌شنود هماهنگ سازد. «ایده‌ی تمپو و ریتم که هر دوی آنها به ساختار پیچیده‌ی بازیگری در سیستم *استانیسلاوسکی* بازمی گردد، اساسا مربوط به موسیقی و به ویژه موسیقی کلاسیک است. *استانیسلاوسکی* خود از نمونه‌های موسیقی و الگوهای ریتمیک برای تدریس ریتم به بازیگران خود و برای کمک به آنها در درونی‌کردن یک ریتم خاص استفاده می‌کرد» **(مینوت، ۲۰۰۹: ۱۷۷)**. *استانیسلاوسکی* تحت‌تأثیر حضور در یک کنسرت می‌گوید: «چه جای خوشبختی است که در موسیقی دستورالعمل‌هایی برای ریتم، مکث و توقف، مترونوم، هارمونی و نیز تمریناتی کاربردی برای پیشرفت تکنیکی در هنر بازیگری وجوددارد. در موسیقی قواعدی قانون‌مند و معتبر ارائه می‌شود که می‌توان در آفرینش هنری بر آنها تکیه کرد» (Кристи, 1952: 243).

ریتم درونی در بازیگری اپرا

توجه *استانیسلاوسکی* به موضوع ریتم فراتر از ریتم بیرونی، بلکه به ریتم درونی بود. از لحظه‌ای که موسیقی آغاز می‌شود، می‌بایست اعصاب، خون و ضربان قلب با ضرباهنگ موسیقی هماهنگ شود. ساده‌ترین عمل در این لحظات، حرکت همگام با ضرب‌ها، میزان‌ها و تأکیدهاست که تأثیرش تنها بر روی اندام‌ها و سطح بدن آشکار می‌شود، اما ریتم درونی چیز دیگری است. ریتم درونی سبب می‌شود خواننده ـ بازیگر به‌گونه‌ای متفاوت بازی کند و حتی ضرباهنگ تنفس او را تحت‌تأثیر قراردهد. ریتم درونی احساسات بازیگر را منتقل می‌سازد،

آن را تحریک می‌کند و به آن انرژی و قدرت می‌بخشد. تمپو و ریتم همچنین باید خواننده ـ بازیگر را به سوی استفاده از تنفس و انرژی جنبشی در اجرا و آواز خواندن هدایت کند. «تمپو و ریتم، از پیوندی میان بیان درونی و بیرونی شکل می‌گیرد. حفظ ریتم و تمپوی صحیح در بازی، زاینده‌ی احساسات است و همچنین روشی برای حفظ تمرکز و عنصری برای ایجاد همبستگی معنوی، درون گروه و هماهنگ‌کننده‌ی احساسات و صداها در اپرا است» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۷۸). موسیقی بیانگر لحن احساسات خواننده ـ بازیگر است. این احساسات، اگر به درستی تحریک شوند، قدرت و طنین به‌وجود می‌آورند. ازاین‌رو *استانیسلاوسکی* خوانندگان را آموزش می‌داد تا با دقت بیشتری به موسیقی گوش دهند، و هر کنش خود را بر روی صحنه، با موسیقی هماهنگ سازند. «بازی صحنه‌ای نیز بایستی همانند واژه‌هایی که ادا می‌شوند، موزیکال و حرکات، ممتد و مداوم باشند، مانند نت سازهای زهی کشیده شده و هرگاه لازم باشد قطع شوند، به همان شکل که د رصدای سوپرانو انقطاع به‌وجود می‌آید؛ حرکات نیز باید دارای پیوستگی، انقطاع[۴۰]، کشش[۴۱]، ملایمت نسبی[۴۲]، چالاکی[۴۳]، نرمی[۴۴] و قدرت[۴۵] باشند» (استانیسلاوسکی، ۱۳۵۵: ٤٠٢). *استانیسلاوسکی* اعتقاد داشت ریتم و تمپو برای اجرای اعمال جسمی به شکلی مستمر و فراگیر برای خواننده ـ بازیگران ضرورت دارد. او در مورد ارتباط تمپو و ریتم با احساس سرخوردگی در خوانندگان اپرا می‌گوید: «چرا خوانندگان اپرا این حقیقت ساده را درک نکرده‌اند؟ بیشتر آنها با ریتم و تمپویی مشخص و تکراری آواز می‌خوانند؛ با ریتم و تمپوی دیگری بر صحنه راه رفته و حرکت می‌کنند، دست‌های خود را با ضرباهنگ دیگری حرکت می‌دهند و احساسات خود را در ریتم و تمپویی متفاوت ابراز می‌کنند. آیا در چنین هرج و مرجی می‌توان به‌هارمونی، بدون درک موسیقی دست یافت؟ موسیقی بیش از هر چیز نظم ایجاد می‌کند. برای دسترسی به هارمونی در موسیقی، آوازخوانی، حرکت‌ها و صدا و بیان؛ انسان به چیزی بیش از تمپو و ریتم بیرونی نیاز دارد، که آن هم ریتم درونی است» (ساووسکی، ۲۰۱۲: ۱۲).

فن بیان، شیوایی و تحلیل درست متن

استانیسلاوسکی از خوانندگانش می‌خواست که بیشترین شیوایی و رسایی را در بیان و آوازهای خود داشته‌باشند. ازاین‌روی او برای تقویت صدای خوانندگان، از قطعات تغزلی و رمانتیک استفاده می‌کرد. «اجرای موفقیت‌آمیز این قطعات، طیف گسترده‌ای از توصیف‌های آوازی را برای انتقال ایده‌های آهنگساز پیش‌روی قرارمی‌دهد. *استانیسلاوسکی* این کار را به‌عنوان نخستین گام برای ساختن نقش مطرح می‌کرد» (استانیسلاوسکی و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۲۳). او در کتاب **زندگی من در هنر**، توضیح می‌دهد که چطور علاوه بر شیوه‌ی آوازخوانی و اجرا، توجه خاصی به شیوه‌ی بیان و ادای کلمات داشته‌است، «زیرا واژه‌ها عناصری هستند که به کمک آنها آهنگساز، تم و درونمایه‌ی مشخص و نیز نحوه‌ی برخورد خود در برابر آن درونمایه را آشکار می‌سازد. این درونمایه، باید برای همه‌ی آنها که به اپرا گوش می‌دهند واضح و رسا باشد» (استانیسلاوسکی، ۱۳۵۵: ٤٠١).

در حوزه‌ی شیوه‌ی بیان، اپرا با دشواری‌های فراوانی روبه‌روست که به آموزش‌های صدا بیان، رسایی صدا، کوک صدا، هماهنگی صدا و طرز همراهی خواننده با موسیقی و ارکستر، مربوط می‌شوند که اینها واژه‌ها را در خود غرق می‌سازند. «رویکرد *استانیسلاوسکی* به تولید آواز نشان‌می‌دهد که اساسا سیستم او، بر طرز بیان، شیوا و سلیس بودن آواز، طنین آواز، لحن، مکث، معناشناسی واژه‌ها و تصاویر متنی استوار است» (مینوت، ۲۰۰۹: ۱۷٤). *استانیسلاوسکی*

بازیگرانی را با گفتار غیرقابل فهم تاب نمی‌آورد و بیان خسته‌کننده را نوعی بی‌احترامی به مخاطب می‌دانست. «وی اصرار داشت که صدای خواننده ـ بازیگر باید آموزش ببیند تا شدت صدایش در تشدیدکننده‌های[٤٦] سر و جمجمه طنین یابد» (ساووسکی، ۲۰۱۲: ۱۳). خواننده باید بداند که چگونه صدای ارکستر را در صدای خود غرق کند.

کار بازیگر روی نقش؛ اهمیت تجزیه و تحلیل متن

از مهم‌ترین آموزه‌های *استانیسلاوسکی* برای خواننده ـ بازیگران اپرا، تجزیه و تحلیل متن، قطعات شعری و هر بخش از داستان اپراست و در سایه‌ی این تجزیه و تحلیل است که نقش کاربردی سایر عناصر سیستم، برای خواننده ـ بازیگر، آشکار می‌گردد. *استانیسلاوسکی* می‌گوید: «همان‌طورکه تجزیه و تحلیل سبب پیدایش اندیشه‌ای نو می‌شود، نتیجه‌ی یک تجزیه و تحلیل دقیق در آفرینش عواطف دخالت دارد» (استانیسلاوسکی، ج۳، ۱۳۹۳: ٦٤) *استانیسلاوسکی* در شیوه‌ی بیان و بروز درست احساس، اهمیت زیادی برای درک معانی و تفسیر متن قائل است و برای رسیدن به معنا و بیان درست هر قطعه، اعم از شعر یا متن اپرانامه، لازمه‌ی آن را تجزیه و تحلیل موشکافانه‌ی متن و نزدیک شدن هرچه بیشتر به اندیشه و احساس نویسنده و آهنگساز می‌داند. «کلمات خودشان هدف غایی و نهایی نیستند. ما باید یاد بگیریم که حرکت کنیم و کنش‌ها را به نمایش بگذاریم. هر خواننده ـ بازیگر معمولی می‌تواند نقش‌اش را بخواند، که این کار دشواری نیست. او همچنین می‌تواند لحنی کلیشه‌ای داشته‌باشد، اما آنچه او باید یاد بگیرد این است که چگونه حرکت کند، چگونه آواز بخواند و برقصد» (استانیسلاوسکی، و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ۱۱). *استانیسلاوسکی* بیشترین زمان را برای آماده‌سازی هر اجرا، با دقت و حوصله‌ای وصف‌ناپذیر، صرف تجزیه و تحلیل متن می‌کرد و در تمرینات به تطبیق معانی و احساسات درون اثر و ساختار آهنگ‌ها با اجرای خوانندگان می‌پرداخت. *کیلا باسل* به نقل از *استانیسلاوسکی* می‌نویسد: «او یک بار گفته بود هنگامی که شما در حال یادگیری کار روی متن و موسیقی و کار روی نقش هستید، خیلی مراقب باشید و هرگز بدون فکر و شتاب‌زده متن را بررسی نکنید، بلکه همیشه آن را با حس درونی خود بیامیزید. متن، موسیقی و نحوه‌ی ادای کلمات و آوازها را به کنش سراسری نقش مرتبط سازید و از این طریق همه چیز را تفسیر کنید. یک نقش فقط با کلمات زنده نمی‌شود، بلکه با آنچه بازیگر به آن می‌افزاید، جذابیت پیدا می‌کند» (باسل، ۲۰۱۲: ۱۹). *استانیسلاوسکی* اصل تجزیه و تحلیل را شالوده‌ی بنایی فرض می‌کرد که می‌بایست شرایط پیشنهادی، تخیل، تمرکز و عواطف بر روی آن پی‌ریزی شوند، در نتیجه، ساختمانی مستحکم و باشکوه و سرشار از هیجانی درست و منطقی برپا خواهد شد. در غیر این صورت رودررو با پایه‌هایی متزلزل، سست، بی‌منطق و عاری از احساسات خواهیم بود. «تجزیه و تحلیلی منسجم، بر پایه‌ی شعر و موسیقی، عنصری جدایی‌ناپذیر از فرآیندی است که در آن هنرمند به کشف نیت نویسنده یا شاعر نایل می‌شود. به همین‌گونه در سیستم *استانیسلاوسکی*، تجزیه و تحلیل یک اپرانامه، باید تقطیع آن را به بخش‌های کوچک‌تر امکان‌پذیر سازد؛ سپس هر یک از این قطعات نام‌گذاری شده و هدف هر قطعه با یک فعل تعریف می‌شود. این تقطیع باید از تقسیم متن به ایده‌ها، تصاویر یا احساسات و همچنین شکل موسیقی براساس عناصر ملودیک، هارمونی و ساختاری پیروی کند» (مینوت، ۲۰۰۹: ١٦٤).

توصیه‌های استانیسلاوسکی به هنرجویان اپرا

الف ـ خود را با تمام وجود وقف هنر کنید، در غیراین صورت در مسیری سراشیبی به سوی ابتذال خواهید غلتید.

ب ـ منطق هر صحنه و زنجیره‌ی کنش‌ها را دریابید. اشعار را بخوانید و بگویید چه مضمون و محتوایی در آنها وجودداشته که شاعر و آهنگساز خواسته‌اند آنها را منتقل کنند. شما چه دریافتی از این محتوا دارید؟ در هر متن، پیرنگ، تضاد، کشمکش، گره‌گشایی، خط اصلی کنش‌ها و شرایط پیشنهادی را تحلیل و بررسی کنید.

ج ـ صدایی آموزش ندیده تنها می‌تواند هنری کلیشه‌ای ایجاد کرده و روی شنونده، تأثیری گذرا بر جای نهد. اکثر خواننده‌ها به همین مقدار و نه بیشتر راضی هستند، اما کاری که هنرمند واقعی باید انجام دهد آشکار ساختن فضا و احساسی است که در هر قطعه از متن وجوددارد. باید ایده‌ی هر دو نفر یعنی شاعر و آهنگساز را کشف کرده و مفهوم و احساس متن را به مخاطب القا کنید.

د ـ گذاشتن هر دو دست با هم روی قلب به منزله‌ی داشتن احساسی قدرتمند نیست. نباید روی صحنه محکم و منقبض روی هر دو پا ایستاد، در گردن، داشتن کوچک‌ترین تنش مردود است و ابروان خواننده‌ی جوان، نباید در هم گره خورده باشد.

تأثیر استانیسلاوسکی بر اپرای روسیه

«*استانیسلاوسکی* تأکید می‌کرد که تئاتر آینده بی‌شک باید در مسیر ترکیب موسیقی و درام و ترکیب صدا و گفتار گام بردارد و اینکه تئاتر باید اپرا را غنی‌تر سازد و برعکس توسعه‌ی اپرا می‌تواند تأثیرات سودمندی بر تئاتر داشته‌باشد» (Кристи, 1952: 261). تفاوت بازیگری در اپراهایی که مطابق با سیستم *استانیسلاوسکی* اجرا شدند، به خصوص آنها که مضامینی روان‌شناسانه و احساس و اندیشه‌ای عمیق داشتند، با سایر اپراها کاملا مشهود بود. برای اثبات این مدعا، فرازی از روزنامه‌ی ایزوستیا در جمع‌بندی فصل تئاتری ۲۳ـ۱۹۲۲ در روسیه قابل ذکر است: «استودیوی تئاتر بالشوی برای سه سال است که زیر نظر استانیسلاوسکی هدایت می‌شود. آنها اپراهای **آنه گین** و **ورتر** را به صحنه بردند، که دیدگاه‌های موافق و مخالفی را برانگیخت. این خیلی خوب است. هر دو اثر از نظر صداقت، کنش نمایشی و احساسات روان‌شناختی قابل تأمل بودند. در برابر این دستاوردها در اپرا، سر تعظیم فرود می‌آوریم. می‌توان با خیالی آسوده تضمین داد که در هیچ جایی از دنیا سابقه نداشته‌است که چنین رویکردی به اپرا مطرح شده‌باشد. ما می‌توانیم از خوشبختی جوانانی که به اندازه‌ی کافی برای کسب این آموزش‌ها خوش شانس بوده‌اند، خوشحال باشیم» (استانیسلاوسکی، و رومیانتسوف، ۱۹۹۸: ٤٣).

نتیجه‌گیری

استفاده از سیستم *استانیسلاوسکی* در آموزش بازیگری اپرا و هدایت خواننده ـ بازیگران، نقطه عطفی در تاریخ اپرا در روسیه و در جهان محسوب می‌شود. تا قبل از آن خوانندگان، تنها نقش خود را صرفا از جنبه‌ی موسیقی، تمرین و اجرا می‌کردند، اما *استانیسلاوسکی* با تعبیر خواننده ـ بازیگر، آموزش مهارت‌های بازیگری را به اپرا افزود و آن را به نمایشی زنده، باورپذیر و سرشار از هیجان و احساس تبدیل کرد. فرضیه‌ی اصلی در این مقاله مبنی بر اینکه سیستم *استانیسلاوسکی* قواعد و اصول مشخصی پیرامون آموزش خواننده ـ بازیگران اپرا داشته که از مرحله کار روی خود، تا کار روی نقش، و ایفای نقش روی صحنه قابل دسته‌بندی و تحلیل است؛ مورد تأیید پژوهش‌گران قرارمی‌گیرد، زیرا همان‌گونه که در محتوای مقاله تشریح شد، حضور *استانیسلاوسکی* در اپرا بیش از هر چیز فراخوانی بود برای التزام به ایجاد حرکتی رو به جلو در فرهنگ تئاتری بازیگران و یافتن پاسخی برای پرسش‌هایی پیچیده در عرصه‌ی نمایش‌های موسیقایی. سیستم برای خواننده ـ بازیگران اپرا، برپایه‌ی تمرینات منظم و روزانه‌ی موسیقی، اتودهای بازیگری، حرکت در فضا، رهاسازی تنش‌های عضلانی و بالاخره مهم‌ترین کار، خواندن آریاها، برای آنکه شاگردان بتوانند اجزای سیستم را با هم ترکیب کنند، آموزش داده می‌شد. *استانیسلاوسکی* با استفاده از سیستم بازیگری خود و با توجه به فعالیت گسترده‌اش در زمینه اپرا، تحولی فنی و خلاقه در اپرای روسیه پدید آورد، به‌طوری که نسلی از خوانندگان اپرا در این کشور، آموزه‌های او را به کاربسته و براساس اصول سیستم، معیارهای تازه‌ای از بازیگری اپرا را معرفی نمودند. یکی از مشکلات در نگارش این مقاله کمبود منابع فارسی و لاتین بود که نویسندگان به چند منبع شاخص در این زمینه دسترسی پیدا کردند. همچنین از آنجا که یکی از نویسندگان، از تجربه‌ی خوانندگی اپرا برخوردار بود، جزییات پیرامون ساز و کارهای سیستم در آموزش خواننده ـ بازیگران اپرا، با دقت و درک فنی دسته‌بندی و تحلیل شد. برای پژوهش‌های آتی، پژوهش‌گران پیشنهاد می‌نمایند که استفاده از سایر متدها و شیوه‌های بازیگری در پرورش خواننده ـ بازیگران اپرا، مورد توجه قرار گیرد.

منابع

ـ آنتاروا، ک. (۱۳۹۵) **کاردراستودیو با استانیسلاوسکی**، ترجمه‌ی فریدون پارسانژاد، نشرافراز، تهران

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۵۵) **زندگی من در هنر**، ترجمه‌ی علی کشتگر، انتشارات امیرکبیر، تهران

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۹۳) **مجموعه آثار استانیسلاوسکی (ج۱) کارهنرپیشه روی خود در جریان تأثر**، ترجمه‌ی مهین اسکویی، انتشارات سروش (کتاب اصلی در سال ۱۳٦۹منتشر شده‌است)، تهران

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۹۳) **مجموعه آثار استانیسلاوسکی (ج۲) کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم**، ترجمه‌ی مهین اسکویی، انتشارات سروش (کتاب اصلی در سال ۱۳۷٦منتشر شده‌است)، تهران

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۹۳) **مجموعه آثار استانیسلاوسکی (ج۳) کار هنرپیشه روی نقش**، ترجمه‌ی مهین اسکویی، انتشارات سروش (کتاب اصلی در سال ۱۳۷۷منتشر شده‌است)، تهران

ـ اردبیلی، فربد. (۱۳۸۹) تاریخچه اپرا و اپرت در ایران، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه تربیت مدرس ـ دانشکده هنرومعماری

ـ پروکفیف، ولادیمیر. (۱۳۹۲) **تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه**، ترجمه‌ی پرویز تأییدی، نشر قطره، تهران

ـ پولیاکوا، النایوانووا. (۱۳۹۵) **استانیسلاوسکی زندگی و دستاورد کارگردان بزرگ تئاتر**، ترجمه‌ی فریدون پارسانژاد، نشر قطره، تهران

ـ فتح‌الهی، محمود. (۱۳۸۰) **بررسی سیستم استانیسلاوسکی (با رویکرد روان‌شناختی)**، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

ـ فریمن، جان و. (۱۳۹٤) **٦۸ داستان اپرا**، ترجمه‌ی تبسم آتشین جان، انتشارات روزنه (کتاب اصلی در سال ۱۳٤۳ منتشر شده‌است)، تهران

ـ مگارشک، دیوید. (۱۳۷۸) **تئوری بنیادی هنر تئاتر**، ترجمه‌ی اصغر رستگار، چاپ اول، نشر فردا، تهران

ـ یاری، بیتا. (۱۳۹۳) **روزنامه فرهیختگان**، یکشنبه دوم آذرماه

-Barry, Michael Anthony. (January 2012). *Acting in opera, A consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavskiinspired rehearsal process*, A thesis submitted to the University of Birmingham.

-Banham, Martin. (2000). *The Cambridge Guide To Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

-Bussell, Kayla. (2012). *Acting in Opera: A Stanislavsky Approach*, A thesis submitted to the East Tennessee StateUniversity.

- Кристи.Г(1952). *Работа Станиславского В Оперном Театре*. Москва: Искусство.

-Merlin, Bella. *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training.* New York: Routledge, 2001.

-Minut, Bogdan Anderei. (December 2009). *Applying Constantin Stanislavski's Acting 'system' To Choral Rehearsal* (A Dissertation -Submitted to The Graduate School =in Partial

Fulfillment of The Requirement -For The Degree -Doctor Of Arts). Ball State University, Muncie, Indiana.

-Mish, Frederick, (2003). Merriam-Webster's collegiate dictionary, New York: Merriam-Webster.

-Santolin, Rosane Faraco. (2013). *Stanislavski Na ópera: procedimentos e técnicas para o cantor-ator e o espetáculo.*

-Sawoski, Perviz. (2012). *The Stanislavski System Growth And Methodology,* Santa Monica College, SMC Theatre Arts Department, California

-Shea. G. E. (1980). *Acting in Opera.*2nd ed. New York: Da Capo Press, Inc.

-Stanislavski, Constantin & Rumyantsev, Pavel. (1998). *Stanislavski On Opera.*

-Wyman, R. (2008). *The Stanislavsky System of Acting.*Cambridge: Cambridge University Press.

پی‌نوشت

1- Rumynantsev
2- Rosana Farakosantolin
3- Bogdan Anderei Minut
4- Michael Anthony Barry
5- Perviz Sawoski
6- Kayla Bussell
7- Opera
8- Opus
9- The Cambridge Guide to Theatre
10- Martin Banham
11- Libretto
12- Overture
13- Perlude
14- Interlude
15- Tenor
16- Baritone
17- Bass
18- Soprano
19- Mezzo Soprano
20- Contralto
21- Aria
22- Recitative
23- Alexiev
24- Fedotov
25- Solodownikov
26- Maria Ouspenskaya
27- Richard Boleslawski
28- Pyottre Chaikovsky
29- Taneyev
30- Erbmannsodorfer
31- The Tsar's Bride
32- La bohème
33- Giacomo Puccini
34- May night
35- The Golden Cockerel
36- Why
37- For what reason
38- Emotional Memory

39- Emotions
40- Legato
41- Staccato
42 Fermato
43- Andante
44- Allegro
45- Piano
46- Forte
47- Resonators

جوهره‌ی تئاتر ناب، مواجهه‌ی ابدی تراژدی زیستن و خواست آزادی[1]

نبی‌الله گیاه‌چی
شهاب‌الدین عادل (نویسنده مسئول)
اسماعیل بنی‌اردلان

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۱۸

جوهره‌ی تئاتر ناب، مواجهه‌ی ابدی تراژدی زیستن و خواست آزادی

نبی‌الله گیاه‌چی
دانشجوی دوره‌ی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

شهاب‌الدین عادل
دانشیار دانشکده‌ی سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

اسماعیل بنی‌اردلان
دانشیار دانشکده‌ی فلسفه‌ی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

این پژوهش درباره‌ی جوهره، ضرورت و اهمیت هنر تئاتر است و در جست‌وجوی مناسبات پرباری که میان تئاتر اصیل و بافت زندگانی اجتماعی پویا و خلاق وجوددارد، به آن ویژگی مهمی می‌پردازد که شاید در آغاز به‌شکلی فطری و ناخودآگاه، متأثر از نیازهای انسان و جامعه، هستی یافته، اما آرای متفکران در طول هزاره‌ها، آن را کشف و آشکار و تقویت کرده‌است. نیرویی که موجب ماندگاری تئاتر در طول قرون و هزاره‌ها شده و علی‌رغم پیدایی ده‌ها دست‌آورد جدید و به‌ظاهر مشابه، که ظهور هر کدام، پایان تئاتر به‌نظر می‌رسید، موجب شده تا تئاتر هم‌چنان قدرت‌مندانه و مؤثر استمرار یابد.

پرسش اصلی تحقیق این است که «تعاریف و مختصاتی که در تشخیص تئاتر ناب، می‌تواند سره را از ناسره منفک کند، کدام است؟»

همچنین به‌دنبال مطالعه در پی پاسخ به این سوال مهم هستیم که «چگونه در طول تاریخ، علی‌رغم آنکه تئاتر از هر نوع قاعده‌مندی و چهارچوب محدودکننده می‌گریزد، با انواعی از نمایش‌هایی که خود را به‌عنوان تئاتر وانمود کرده‌اند، مخالفت و از جوهر تئاتر مراقبت شده‌است؟»

تئاتری که در انطباق و سازگاری با هر آنچه نوپدید بوده یا حتی از پی خواهد آمد، اشکال و رنگ‌های تازه‌ای می‌یابد، به‌شکلی که هرگز به ثبات و تکرار تن در نداده و همواره با تحول‌گرایی مدام و بی‌پایان، در جست‌وجوی تحقق مفاهیم نوشونده‌ی عدالت و آزادی است.

واژگان کلیدی: تئاتر، جوهر تئاتر، ضرورت تئاتر، تراژدی، آزادی

درآمد

چرا تئاتر؟ جوهره و ضرورت تئاتر چیست؟ در قرن اخیر این پرسش همواره مطرح بوده‌است که با پیدایی سینما و بعدها تلویزیون و اینترنت و بالاخره موبایل و اکنون شبکه‌ها و ارتباطات گسترده‌ی مجازی، که مدام در حال پیشرفت و گسترش و پیدایی اشکالی تازه و نوین هستند، یک هنر کهن و چند هزارساله چون تئاتر، چگونه توانسته است هم‌پای این نورسیدگان تازه‌نفس بپاید؛ به‌شکلی که در جوامع پیشرفته حتی نسبت به گذشته، پیشرفت و توسعه‌ی بیشتری را تجربه کرده‌است. مسئله‌ی این مقاله جست‌وجو، دریافت و بیان راز جوهره و ضرورت تئاتر در جوامع است که به‌نظر می‌رسد نسبتی مستقیم با توسعه‌یافتگی و دموکراسی دارد.

تئاتر هنری دیرینه است که انواع و اشکال متعدد و فراوانی دارد و البته در نسبت با دیگر هنرها و موضوعات، از برخی ویژگی‌ها و خصوصیات منحصربه‌فرد هم برخوردار است. اما آن جوهر و ذات ناب تئاتر که علی‌رغم همه‌ی این گوناگونی‌ها، ستون محوری تئاتر و هسته‌ی مرکزی این هنر را تشکیل می‌دهد، چیست؟ هسته‌ی باروری که بارها در اوج فتور و حتی احتضار تئاتر و درحالی‌که تمام جسم و جان و شوکت تئاتر ازدست‌رفته به‌نظر می‌رسید، دوباره جوانه زده و خود را احیا کرده، ققنوس‌وار از خاکسترش تازه و جوان برخاسته است. چه چیز موجب نیاز و وابستگی جوامع به تئاتر و ضرورت پرداختن به تئاتر است؟

هنری که ماهیتاً و از مبنا، با پیدایی و شکل‌گیری مفهوم و موجودی به‌نام انسان و هم‌پای او، موجودیت یافته و شکل گرفته‌است و حالا با تعاریف تخصصی‌تر و اشکال مشخص‌تر و مورد توافق همگان، حداقل قدمتی ۲۵۰۰ ساله دارد، چگونه توانسته است دو و نیم هزاره، یا ۲۵ قرن، دوام یافته و با تمام فراز و فرودهایش، هم‌چنان به‌عنوان یک ضرورت و نیاز انسانی مطرح باشد؟ آن‌چنان قابل‌توجه، که تنها برای مثال، نام درام‌نویسان، همواره و تاکنون، ازجمله نام‌های بزرگ‌ترین و مؤثرترین چهره‌های بشریت ذکر می‌شود. و یا باز تنها در مقام مقایسه، استقبال از تئاتر در جوامع پیشرفته، در نسبت با پدیده‌های نسبتا نوظهور و پراستقبال، قابل‌توجه است و تعداد مخاطبان و تماشاگران تئاتر، حتی از ورزش ـ تجارتی چون فوتبال، با آن حمایت و سرمایه‌گذاری عظیم و همه‌جانبه‌ی مالی و رسانه‌ای و سیاسی، افزون‌تر و بیشتر است؟

چرا امکانات ارتباطی نوظهور و تحولات اجتماعی و تغییرات عظیم در سبک زندگی و بالاخره زندگی مدرن، که گمان می‌رفت پیدایی هر کدام‌شان، پایان و مرگ قریب‌الوقوع تئاتر باشد، نه‌تنها موجب حذف یا بی‌رونقی درازمدت تئاتر نشد، که در ساختارهای پیشرفته‌تر تمدن انسانی، حتی به توسعه و گسترش تئاتر کمک کرد، یا درست‌تر آنکه بگوییم تئاتر توانست چون دانایی کل و اقیانوسی بی‌کران، تمامی این پدیده‌های نوظهور را در خود حل و ممزوج کرده، بی‌هیچ مقاومت تعصب‌آمیزی، خود را با هر تازگی و تحولی، تغییر و وفق داده و از آنها و حتی به‌نظر، از هر آنچه از پی و در آینده خواهد رسید، برای قوام و تثبیت موقعیتش، بهره ببرد؟

چه سحری؟ چه جادویی؟ چه ویژگی‌ها و خصائص و امتیازاتی، چه قابلیت‌ها و امکانات منحصربه‌فرد و یگانه‌ای؟ چه قدرت و تأثیر و مناسباتی، چه فرآیندها و پیچیدگی‌های پنهان و آشکاری، موجب این موقعیت ممتاز و شاخص برای تئاتر شده‌است؟

ماکس راینهارت[۲] در جایی ادعا کرده‌است: «شیفتگی انسان به تئاتر، چه تماشاگر باشد و چه بازیگر، غریزه‌ای بدوی است». غرض از ذکر این جمله، که مکرراً چه پیش و چه پس از او ابراز شده، اشاره به قدمت و دیرینه‌گی تئاتر است، که پرداختن مناسب به آن، هم‌چنان‌که اتفاق

افتاده و در حال وقوع است، نیازمند هزاران کتاب و رساله و مقاله است، اما در این مختصر، تلاش خواهد شد علی‌رغم این قدمت و کارکردهای متفاوت تئاتر، بر یکی از ویژگی‌های شاید کمتر موردتوجه، از بین ده‌ها و حتی صدها موضوع قابل‌طرح، بیشتر متمرکز شویم.

اکنون دیگر پوشیده نیست که برخی کارکردهای گاه مغفول‌مانده‌ی تئاتر از آغاز تاکنون، کارکردهایی است که در طول دوران، انطباق‌پذیری و اشکالی نوین پیدا کرده‌اند و به‌عبارت دیگر، تئاتر تنها به‌عنوان یک هنر، با کارکردهای متعارف و شناخته‌شده و معمول، محدود نمانده است، بلکه به‌عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی، با وجوه متعدد و پیچیده، در خدمت انواعی از بهره‌برداری‌ها و بهره‌گیری‌ها و ازجمله مهم‌ترین آنها توسعه‌ی پایدار، قرارگرفته‌است. یعنی جدا از فرآیندهای تولید محصول هنریِ، کارکردهای متفاوت و متنوع تعلیمی و توانمندسازانه یافته و جزئی مؤثر، با نقش‌هایی مداوماً افزایش‌یابنده، از جوامع پیشرفته و مدنی، با قابلیت‌های متعدد و متکثر آشکار و پنهان، شده‌است.

شاید در تئاتر به نسبت، بیش از دیگر هنرها و پدیده‌ها، به انسان و مناسبات انسانی و مسائل هستی، اولویت و اهمیت داده و پرداخته شده‌است و از مبنا و اساس، اصلی‌ترین ابزار آن، در تمام مراحل شکل‌گیری و تولید و عرضه، همکاری و هماهنگی تام و تمام انسان‌هاست (با امکان حذف یا در اولویت نبودن هر چیزی غیر از وجود و حضور انسان)، و از سویی دیگر پیوندهای مابین تئاتر و کهن‌ترین علایق و نیازهای انسان، چون اسطوره و آیین و دین و فلسفه، و شهر و جامعه، بی‌شک بر موقعیت و جایگاه تئاتر مؤثر بوده‌است.

هم‌چنین در عصر تقلیل و تهدید مناسبات انسانی، تئاتر با ویژگی و خصیصه‌ی منحصربه‌فردش به‌عنوان هنری زنده، علاوه بر وجوه زیبایی‌شناسانه یا سرگرم‌کننده، هم‌چون کارگاهی برای طرح معضلات و نارسایی‌های انسان، اجتماع و هستی به‌کار رفته و از وجوهی متفاوتی چون آموزش تمامی موضوعات (رفتار و حقوق اجتماعی و شهروندی، بهداشت و سلامتی، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، اقتصادی، علمی، فلسفی و...)؛ امکان ابراز مسایل فردی، گروهی و اجتماعی؛ توانایی در بیان و به‌کارگیری مهارت‌های بیانی و بدنی، گسترش فرهنگ گفت‌وگو و پرهیز از خشونت و تک‌صدایی و دیکتاتوری و کمک به گسترش دموکراسی و توسعه‌ی پایدار، حتی درمان بیماری‌های روحی و روانی و... از تئاتر بهره گرفته‌شده و پیوندهای عمیق انسانی را حفظ نموده و اعتلا بخشیده است.

لازم است از توجهات و نگاه‌هایی تازه در دیدگاه‌های معاصر و آینده‌نگر به موضوع تئاتر و نقش و جایگاه خاص و به‌نظر غیرقابل جایگزین آن در مناسبات و جهان آینده، سخن به‌میان آید تا ارتباط تئاتر با مقولاتی چون دموکراسی‌های نوین و تعالی انسان یا آموزش‌های مدرن آینده و... و ضرورت بازتعریف و بازشناسی معنای امروز تئاتر، این هنر منحصربه‌فرد با قابلیت تطبیق‌پذیری بی‌پایان و ارتباط آن با جامعه و فرهنگ امروز، بازشناسی شود.

بنابراین شاید اگر در جوامع پیشرفته، اقبال به تئاتر روز به‌روز گسترش یافته و توجه به آن بیشتر می‌شود، علاوه بر خواست و تمایل مردم، با انگیزه‌هایی متعدد و از جمله وجوه مناسکی و آیینی و گردهم‌آیی تئاتر، در مواجهه‌ای زنده و با امکان تأثیرپذیری متقابل از مخاطبان و تأثیرگذاری مخاطبان بر یکدیگر، این توجه از جهات دیگری هم در مدیریت اجتماعی اهمیت و ضرورت دارد؛ چون از طریق تئاتر می‌توان بسیاری از بحران‌ها و مشکلات و نارسایی‌های اجتماعی را تشخیص داده و پیش از آنکه به موضوعاتی غیرقابل کنترل و تهدیدکننده و پرهزینه برای انسان و اجتماع مبدل شوند، مدیریت و کنترل کرد و با به‌کارگیری کارکردهای

پیش‌گیرانه‌ی تئاتر، از بسیاری هزینه‌های ناگزیر مادی و معنوی تحمیل‌شده بر جامعه، کاست.
پیش از آغاز بحث اما لازم است به دو موضوع توجه داده شود.

تلقی متعارف از تئاتر

نخست آنکه «تئاتر» با این قدمت و سابقه، پدیده‌ای بسیار پیچیده، با وجوهی متعدد و متکثر است، ابداً یک تلقی عمومی مشخص و دقیق از این کلمه، که در تاریخ و جغرافیا و جوامعی کهن و وسیع، ظهور و بروز یافته، وجود ندارد.

علی‌رغم زاویه یا تقابل و گاه حتی تضاد آشکار بسیاری از اشکال متنوع نمایش، با مفهوم محوری تئاتر و آنچه می‌توان برآیند حضور و جوهر حقیقی و تاریخی این پدیده محسوب کرد، چه در گذشته و چه هم‌اکنون، تمامی آنها به‌عنوان «تئاتر» شناخته یا معرفی و ارزیابی شده و می‌شوند.

از سویی آنچه درباره‌اش به‌عنوان «تئاتر» توافق وجوددارد هم «می‌تواند در فرهنگ‌های مختلف و در ادوار مختلف تاریخی اشکال بسیاری به خود بگیرد و چنین نیز بوده‌است. یک وجه جالب و مهیج تئاتر امروزی آن است که بسیاری از این اشکال هم‌زمان با یکدیگر وجوددارند و لذا انواع چشم‌گیری از تجربه‌ی تئاتری را در اختیار ما می‌گذارند» (هولتن، ۱۳٦٤: ۱۰۱). چرا که «عملکرد و معنا و جهت و نقش تئاتر بر حسب چارچوب‌های اجتماعی، فرق می‌کند و هر بار نقشی تازه از انسان رقم می‌زند و نظمی نوین عرضه می‌دارد.

کاربندی تئاتر در انواع مختلفش، به‌حسب چگونگی نمایش شخص انسان و هیجاناتی که آن تصویر برمی‌انگیزد و اینکه تجربه‌ی زیبایی‌شناختی یا هنری در چه جامعه‌ای صورت می‌گیرد... فرق می‌کند... این تغییرات، نقش و عملکرد تئاتر را نیز عمیقاً دگرگون کرده‌اند، تا آنجا که گاه باید از خود پرسید که آیا با هنر واحدی سروکار داریم؟» (دووینیو، ۱۳۹۲: ٦۲ و ۵۲ و ۵۳).

نتیجه آنکه با اشکالی بسیار گسترده و حتی غالب، از نمایش‌های عامه‌پسند مواجهیم که کمّیت و گستردگی قابل‌توجهی دارند و ساده‌انگارانه بر همه‌ی آنها نام «تئاتر» اطلاق می‌شود؛ نمایش‌هایی که گاه تفاوت‌هایی بسیار فاحش و حتی در تضاد با مفاهیم موردتوافق از هنر تئاتر دارند. هر چند این معضل، مختص هنر تئاتر نیست و شامل همه‌ی دیگر هنرها و شاید بسیاری موضوعات نیز می‌شود، اما در مورد تئاتر با توجه به بی‌نیاز بودن آن به امکاناتی پیچیده یا حتی خاص، به‌مراتب بیشتر و سهل‌تر اتفاق افتاده و می‌افتد چرا که «پیوند ژرف و استواری که میان زندگانی اجتماعی و تئاتر وجوددارد، سبب آسان‌گیری و گزاف‌کاری‌هایی است که غالباً صورت گرفته‌است.

از این قبیل است تلقی آفرینش درام به‌مثابه‌ی پرتو و جلوه‌ی ساده‌ای از شرایط اجتماعی به‌طور کلی، و تصور وجود ارتباط مکانیکی میان ظواهر زندگی اجتماعی به‌عنوان علت و تجربه‌ی کار دراماتیک، به‌عنوان معلول... عیب جامعه‌شناسی تئاتر این است که آن علم، فقط به این اکتفا کرده که توازنی میان جامعه‌ای متحجر و تئاتری مرده، برقرار کند که... هر دو، تصوراتی انتزاعی‌اند. اما آیا آنچه می‌باید کرد این نیست که مناسبات پُرباری را که ممکن است میان درام‌آفرینی اصیل و بافت زندگانی اجتماعی‌ای پویا و خلاق وجودداشته‌باشد، بیابیم؟» (همان، ٤۱).

در غیر این صورت «کسی که نیروهای شگفت‌انگیز زبان شاعرانه‌ی تئاتر را نشناسد، صحنه را تنها تابع الگوی تصویرگری عمل و کنش، و از آن راه، تابع درام خواهد کرد و در تئاتر نه

به‌دنبال انرژی حقیقی آن، بلکه به‌دنبال داستانی مبتنی بر واقعیت و علیت و کنش است؛ بدون کوچک‌ترین تلاشی برای ادراک یا فهم. تئاتر، تنها آنچه به‌آسانی به ذهن بنشیند و درک شود نیست، تئاتری سرشار، فراسوی آنچه دیده می‌شود، وجوددارد، که درک و دریافت آن تنها با تبعیت نکردن از منطق و الگوهایی که همواره به‌عنوان تئاتر نمایانده شده‌است، میسر است» (رویایی، ۱۳۹۰: ۳۲۸).

مقاومت و مخالفت با آن اشکالی از اجرا که تئاتر نبوده، اما خود را تئاتر جا می‌زنند همواره وجودداشته‌است. برای مثال می‌توان اشاره کرد کرد که در برابر انواعی از نمایشنامه‌نویسانی که «خود را رسولان مردم تماشاگر می‌پنداشتند و با هدایت‌شان به اینکه بر حال خویش دل بسوزانند و غم خورند و نوازش خودپسندی باابُهت‌شان و تأیید رضایت و خشنودی خاطری که آن مردم داشتند موجب دور افتادن‌شان از بیدارشدگی وجدان سیاسی و اجتماعی می‌شد، آنان را چاپلوسانه می‌نواختند [یکی از مهم‌ترین متفکران تمام اعصار تاریخ]، *کارل مارکس*[۳] [که خود هم «نمایشنامه‌ای منظوم نوشت و در صدد بود که نشریه‌ی نقد تئاتر راه‌اندازی کند و هم «تماشاگر پروپاقرص تئاتر بود» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۲۶)] با ادبیات مردم‌پسند سخت به مخالفت برخاسته بود و طبقه‌ای را که با پویایی و توان‌مندی می‌کوشد تا ساختارهای اجتماعی را درهم بشکند و به‌جای آنکه وزن طاقت‌شکنش را با اشک‌باری تحمل کند، با مردمی که ملودرام و درام رمانتیک و تئاتر **وودویل** آنان را با احساساتی‌گری و احساسات‌فروشی، به گرمی و نرمی، نازپرورده و عزیزدُردانه بار می‌آورد، مقابله می‌کرد» (دووینیو، ۱۳۹۲: ٤٧٢).

کارل یاسپرس[٤] می‌نویسد: «ما باید میان هنر به‌مثابه‌ی تجلی یک ایده‌آلِ زیبایی‌شناختی خاص و هنر به‌مثابه‌ی رمز و نشانی از نمادهای متافیزیکی، تمایز بگذاریم. این دو، تنها هنگامی بر هم منطبق می‌شوند که زیبایی، واقعیت متعالی را آشکار سازد، هنگامی‌که چنین واقعیتی به‌مثابه‌ی امری زیبا تجربه شود و هنگامی‌که هر چیزی ذاتا زیبا دیده شود، از آن‌رو که واقعی است. ما عنوان «هنر والا» را به هنر متافیزیکی اختصاص می‌دهیم، یعنی هنری که آفریده‌های محسوس آن، واقعیت بنیادین را آشکار می‌سازند. روشن است که هر بازنمایی‌ای که از خود فراتر نرود ـ هرگونه ارائه و آذین‌بندی صرف، هر نمایش و اجرایی که تنها حواس را افسون کند ـ هرگز نمی‌تواند چیزی بیشتر از هنر به‌معنای مهارت فنی باشد» (یاسپرس، ۱۳۹۷: ۲۳).

اما «تئاتر» باهاله‌ی رازآمیز هنر سروکار دارد، هاله‌ای که مخاطب را دربرمی‌گیرد و او را از جهان روزمره‌اش، خارج می‌کند. جهانی رویاگونه، جهانِ پنهانِ روح.

«*آدورنو*[۵] معتقد بود که هنر توده‌ای، ویران‌گر حس زیبایی‌شناسانه‌ی توده‌هاست و مانع از این می‌شود که آنها به موقعیت راستین خود پی ببرند. *آدورنو* با صراحت به *بنیامین*[٦] یادآور می‌شد که... همگانی شدن هنر، فقط یک معنا دارد: هنر تابع قانون بازار می‌شود. *آدورنو*، آرمانی‌کردن فرهنگ توده‌ها را تسلیم‌شدن به عقب‌ماندگی آنها می‌دانست و می‌گفت تسلیم فرهنگ توده‌ها شدن، یعنی پذیرش ایدئولوژی و بورژوازی، که وارونه‌ی حقیقت است و قبول موقعیت ازخودبیگانه‌ی توده‌ها. به‌نظر او قوانین بازار به اثر هنری، منش کالایی می‌بخشند و موجد پیدایش صنعت فرهنگ می‌شوند» (احمدی، ١٣٧٦: ٦٩ تا ٧٧).

یک نمونه‌ی تئاتری این مواجهات، *برتولت برشت*[۷] است. «در تئاتر احساساتی، که هم‌چنان در آلمان محبوبیت داشت، تماشاگر تدریجاً با بازی درمی‌آمیخت، به این معنا که خود را در آن سهیم می‌دید و یا با تمام وجود آن را احساس می‌کرد. نمایش که تمام می‌شد می‌توانست با رضایت‌خاطر از اینکه خوب به هیجان آمده، گریه کرده و یا خندیده، به خانه بازگردد و در غیراین‌صورت هیچ‌گونه تغییری در خود نمی‌دید. برشت از چنین چیزی به تحقیر و با عنوان

تئاتر «مطبخی» یاد می‌کرد و منظور او این بود که در چنین تئاتری تماشاگر فقط خورانده و اشتهای احساسش ارضا می‌شود. تماشاگر که خوب سیر می‌شد، به‌سرعت آنچه را دیده بود فراموش می‌کرد و فکر نمی‌کرد که رویدادهای نمایش چه ارتباط خاصی می‌توانند با زندگی خود او داشته‌باشند. او برعکس از تماشاگر می‌خواست تا درباره‌ی آنچه که روی صحنه می‌بیند فکر کند، آن را ارزیابی کرده و درباره‌اش تصمیم بگیرد و سپس بیرون رفته و شرایط ناگواری را که در آنجا دیده است، تغییر دهد. برای این منظور تماشاگر را باید از یکی‌پنداری با بازی بازداشت، و نظر برشت آن بود که چنین کاری با «بیگانه» ساختن رویدادها شدنی است، یعنی نمایش طوری باید تهیه و اجرا شود که تماشاگر از آن رضایت‌خاطر خود، بیرون بیاید» (هولتن، ۱۳٦٤: ۲٤٦ و ۲٤۷).

آنتونن آرتو[۸] «تئاتر را شبیه به کیمیاگری می‌داند، چرا که هر دو مس وجود را به زر، تبدیل می‌کنند. البته شباهت عمیق‌تری نیز بین آن دو وجوددارد و آن اینکه هر دو ذهن را به دوردست‌ها می‌برند. هم‌چنان‌که کیمیاگری از طریق نمادهایش، همزاد معنوی عملی است که تنها بر روی ماده‌ی واقعی، تأثیر می‌گذارد؛ تئاتر نیز باید همزاد خود را درواقعیت بجوید، اما نه آن واقعیت روزمره و معمولی که تئاتر امروز، رفته رفته به رونوشت رنگ‌باخته‌ی آن تبدیل می‌گردد، بلکه واقعیت‌های پُرمخاطره‌ای که لحظه‌ای رخ می‌نمایانند و سپس به‌سرعت در اعماق تیره‌ی اسرار، نهانی می‌گردند» (رویایی، ۱۳۹۰: ۱۹۸ تا ۲۰۰).

«او«تئاتر خشونت» را پیشنهاد می‌کرد که الزاماً به‌معنای اعمال خشونت‌بار شدید و عجیب و غریب نبوده، یعنی موضوع آن لزوماً قتل و کشتار، شکنجه و ضرب و شتم نیست. این تئاتر، «خشن» است به این معنا که ما را ناراحت می‌کند. ما را در چنگ خود گرفته و به اعماق می‌برد. و اجازه نمی‌دهد که آن را به‌عنوان «تفریح» یا «سرگرمی» محض، کنار بگذاریم» (هولتن، ۱۳٦٤: ۲۳۲).

آرتو می‌نویسد: «بر این باورم که تئاتر به مفهوم والا و پیچیده‌ی خود، این قدرت را دارد که بسیاری از چیزها را تغییر دهد و بر آنها اثر گذارد. اگر ما قادر باشیم با شیوه‌ای مدرن و امروزی، به آن مفهوم والای شعر که از تئاتر سرچشمه می‌گیرد و در پس اسطوره‌های تراژدی‌های بزرگ کهن نهفته است، دست یابیم...» (آرتو، ۱۳۸۳: ۱۱۵ و ۱۱٦).

ژاک رانسیر[۹] اما در برابر این دو نتیجه‌گیری معمول از تئاتر که «مظاهر این دو رویکرد الگوگونه را می‌توان در تئاتر حماسی برشت و تئاتر قساوت *آرتو* جست ـ در اولی تماشاگر باید فاصله‌ی خود را بیشتر کند و در دومی فاصله را از بین ببرد. در یکی چهره‌ای بهتر به خود بگیرد و در دیگری اساساً جایگاه بینندگی را ترک گوید ـ.. [معتقد است] اصلاح‌گران تئاتر در مقابل بازنمایی جداکننده و توهم‌ساز، خواستار رویارویی مستقیم تماشاگران با خویشتن جمعی هستند؛ خواستار جماعتی زنده و اندام‌وار که خاستگاه تئاتر را از آن می‌دانند. و در زمانه‌ی مدرن هم تنها تئاتر است که می‌تواند چنین جامعه‌ی اصیل و حقیقی را گرد هم آورد. بنا به رویکرد برشتی، کار تئاتری باید آنها را نسبت به شرایط اجتماعی‌شان آگاه سازد و در نتیجه به عمل وادارد و بنا به رویکرد آرتویی، باید به حلقه‌ی اجرا و کنش بپیوندند و از انرژی جمعی، خود را سیراب سازند.... هر دو حال، نبرد علیه خصلت دموکراتیک تئاتر [است]. *رانسیر*، فروتری تماشاگر منفعل نسبت به بازیگر فعال را برنمی‌تابد و از موقعیت برابر تماشاگر و اجراکننده صحبت می‌کند. او تفسیرکردن را خود نوعی عمل‌کردن می‌داند: «اصلاً خیلی راحت می‌توان قضیه را برعکس کرد و گفت آنها که عمل می‌کنند، آنها که از بدن‌شان استفاده می‌کنند، به‌وضوح از آنها که نگاه می‌کنند فروترند، چون این ناظران می‌توانند در ایده‌ها

تأمل کنند، آینده را گمانه‌زنی کنند و نگرشی جامع از دنیایمان ارائه دهند.... جامعه‌ی آزاد در حقیقت، جامعه‌ای متشکل از راویان داستان و مترجمان است» (سپهران، ۱۳۸۸: ۳۱ تا ۳۳).

ویکتور *شکلوفسکی*[۱۰] می‌نویسد: «هنر وجوددارد تا کسی چیزها را احساس کند، آن‌طور که درک می‌شوند، نه آن‌طور که شناخته می‌شوند. فن هنر این است که اشیاء را ناآشنا سازد، صور را دشوار گرداند. بر دشواری و مدت ادراک بیفزاید، چرا که فرآیند ادراک، به خودی خود، یک هدف زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود. هنر راه تجربه‌کردن هنرمندانگی یک شی است، خود شی مهم نیست» (شکلوفسکی، ۱۳۸۰: ٦۰).

بیانیه‌ی نمایشنامه‌نویسان فوتوریست[۱۱] هم، که توسط *فیلیپو تومازو مارینتی*[۱۲] ارائه شد، در مقابله با آنچه به آن تئاتر عامه‌پسند اطلاق می‌شود و با استقبال جمعیت تماشاگر روبه‌روست، در بطن خود به نکاتی اشاره دارد که می‌تواند در تمییز میان تئاتر و آنچه خود را تئاتر می‌نمایاند، راهنما باشد. *مارینتی* می‌نویسد: «در میان همه‌ی اشکال ادبی، آنکه کاربرد فوتوریستی بسیار قوی دارد، مسلماً اثر نمایشی است. ما می‌خواهیم که اثر نمایشی نیز، آنچه امروز است، نباشد: یعنی یک محصول حقیر صنعتی، که تابع بازار سرگرمی و لذات شهری است. برای این منظور باید همه‌ی پیش‌داوری‌های نفرت‌انگیزی را که نویسندگان و بازیگران و تماشاگران را لگدمال می‌کنند، جارو کرد و دور ریخت. از این‌روست که ما به نویسنده، بی‌اعتنائی به تماشاگر را تعلیم می‌دهیم. نویسنده می‌تواند بکوشد که تماشاگران خود را از بی‌مایگی نجات دهد، همان‌طورکه غریقی را برای نجات دادن، از آب بیرون می‌کشند. اما نویسنده باید مواظب باشد که دست‌های وحشت‌زده‌ی تماشاگر در بازوی او چنگ نزند و او را با خود پائین نکشد، زیرا در آن صورت ناگزیر همراه او در غریو کف‌زدن‌ها غرق خواهد شد...

هنر تئاتر، مانند هر هنر دیگری، هدفش این است که روح تماشاگر را از واقعیت روزمره جدا کرده، وارد فضای خیره‌کننده‌ی سرمستی ذهنی بکند، ما از همه‌ی نمایشنامه‌هایی که می‌خواهند فقط با نشان‌دادن منظره‌ی جگرسوز مادری که بچه‌ی خود را از دست داده‌است، یا دختر جوانی که نمی‌تواند با عاشق خود ازدواج کند و بی‌مزگی‌هایی از این قبیل، به هیجان بیاورند و بگریانند، متنفریم. از هرگونه بازسازی تاریخی و جلال و جبروت بیهوده‌ی لباس‌ها و دکورهای گذشته برای تلقین آن حال و هوا...

هر اثری که هو می‌شود، ضرورتاً زیبا و نو نیست، اما همه‌ی آثاری هم که بلافاصله برای آنها کف می‌زنند، از حد هوش متوسط، بالاتر نمی‌روند. بلکه از بی‌مایگی، ابتذال یا از نشخوار گذشته، سرچشمه می‌گیرند» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ٦۷٦ تا ٦۷۹).

تشخیص تئاتر از دیگر انواع نمایش‌ها

تئاتر موقعیتی است برای تفکر انتقادی، طرح پرسش، تغییر و تحول و عرصه‌گشایی، که تأثیر آن، که در اثنای مواجهه با نمایش، آغاز شده، با پایان نمایش و به‌مدتی طولانی و گاه حتی تا ابد، حضور و استمرار می‌یابد و موقعیت مخاطب را نسبت به آنچه پیش از مواجهه با اثر بوده، تغییر می‌دهد. درحالی‌که انواعی از نمایش‌های عامه‌پسندی که نام تئاتر را یدک می‌کشند، بیشتر بهانه‌ای هستند برای بیان یک قصه و داستان، یا صرفاً ایجاد یک موقعیت هیجان‌انگیز، سرگرم‌کننده یا مفرح؛ که تأثیر آن در پایان نمایش، و گاه حتی پیش از پایان، به‌اتمام می‌رسد، بی‌آنکه تغییر قابل‌توجهی در موقعیت تماشاگر و مخاطب نسبت به پیش از مواجهه با اثر، ایجاد کرده باشد. آثاری که از جهاتی در خدمت تثبیت قدرت سلطه‌گر قرارمی‌گیرند و این اعتقاد وجوددارد که عدم وجود تفکر انتقادی، منجر به پذیرش اقتصاد آزاد و کاپیتالیسم و انواعی

از بی‌عدالتی‌ها، شده‌است. درحالی‌که «بینش انتقادی درصدد به چالش کشیدن سازوکارهای فعلی، از طریق انتقاد بازاندیشانه و نیز دنبال‌کردن سازوکارهای بازتابی و کشف ترتیبات بدیل به‌منظور بازنمایی علایق رهایی‌بخش است... فضای نقد، ابهام، مسئله؛ فضایی که برای هیچ‌چیز نمی‌توان تعریف ازلی و ابدی ارائه داد» (فاضلی، ۱۳۹۲: ۹۶ و ۱۰۸).

هولتن می‌نویسد: تئاتر «ممکن است نسبت به گذشته و حال آدمی، بدگمان و بدبین باشد، ولی نسبت به آینده‌ی وی نظری متفاوت و امیدوارکننده‌تر دارد. فرض اساسی و زیربنای تئاتر آن است که هم آدمی و هم وضعیت او را می‌توان تغییر داد، اگرچه این تغییر مستلزم بازسازی قهرآمیز جامعه باشد. تئاتر نباید صرفاً جایی برای سرگرم‌کردن باشد بلکه باید طرز تلقی مردم را تغییر داده و برانگیزنده‌ی عمل باشد و این عمل تغییر اجتماعی است» (هولتن، ۱۳٦٤: ۲۷۲ و ۲٤٥).

پیتر بروک[۱۳] در کتاب «فضای خالی» می‌پرسد: «هنگامی‌که یک نمایش به پایان می‌رسد، چه باقی می‌ماند؟ جذابیت سرگرم‌کننده فراموش می‌شود، احساسات قدرت‌مند نیز از میان می‌رود و استدلال‌های خوب نیز پیوندشان را از دست می‌دهند. هنگامی‌که احساس و استدلال به‌خواست تماشاگر به مهار کشیده می‌شود تا با روشنی بیشتر به درون خود بنگرد، آن‌گاه چیزی در درون ذهن به آتش کشیده می‌شود، آن رویداد سوزان، طرحی، مزه‌ای، رد پایی، بویی و تصویری در حافظه باقی می‌گذارد. این تصویر اصلی نمایشنامه است که باقی می‌ماند، پرهیبی از آن است و اگر عناصر نمایشی به‌درستی به‌هم آمیخته باشد، این پرهیب معنای آن نمایشنامه می‌شود، این ترکیب، گوهر آن چیزی می‌گردد که می‌خواهد بگوید» (رویایی، ۱۳۹۰: ۲۳۳ و ۲۳٤).

ژان ژنه[۱٤] می‌نویسد: «سیاست، سرگرمی، اخلاق، هیچ ربطی به دغدغه‌ی ما ندارند. اگر به‌رغم تمایل‌مان به کنش نمایش راه یابند، باید پیدایشان کرد و دورشان ریخت، تا آنجا که هیچ اثری از آنها باقی نماند. همه‌ی این چیزها، تفاله‌هایی هستند که می‌شود با آن فیلم، برنامه‌ی تلویزیونی، کارتون و رمان و عکس ساخت، چه گورستانی از این قراضه‌های قدیمی وجوددارد» (ژنه، ۱۳۸۲: ۱۲۸ و ۱۲۹).

این موضوع می‌تواند از ساحتی دیگر هم قابل‌توجه باشد، «در زبان‌شناسی از روابط هم‌نشینی (روابط مبتنی بر حضور) و روابط جانشینی (روابط مبتنی بر غیاب) سخن می‌رود» (تودورف، ۱۳۷۹: ۳۲).

«تئاتر [ناب]، تئاتری است که عناصر آن طبق تعریف فوق، مبتنی بر غیاب هستند، مبتنی بر روابط جانشینی یاکوبسنی. روابط مبتنی بر غیاب، روابط معنایی و نمادین‌اند؛ یک پدیده، پدیده‌ی دیگر را به ذهن فرا می‌خواند، یک قطعه از اثر، اندیشه‌ای را بیدار می‌کند اما روابط مبتنی بر حضور، به آرایش و ساختمان اثر مربوط می‌شوند. در اینجا پدیده‌ها، نه به‌موجب فراخوانی، بلکه به‌واسطه‌ی علیت است که یکی پس از دیگری می‌آیند و شخصیت‌ها در میان خود، نه روابطی مبتنی بر نماد، بلکه برابرنهادها و مراتبی را برقرارمی‌کنند. در تئاتر [ناب]، واژه‌ها و کنش‌ها و شخصیت‌ها دلالت‌گراند و نمادی هستند برای واژه‌ها و کنش‌ها و شخصیت‌های دیگری که در اثر غایب‌اند و این عوامل نه هم‌نشین، که جانشین آنها هستند.

آنچه تئاتر [ناب] از آن به‌شدت اجتناب می‌کند، بازسازی تصنعی واقعیت است. زبان تئاتر چندان مناسب تقلید و بیان واقعیت نیست؛ در عوض امکانی گسترده برای شعر است. آن فضای تاریک و توهم‌زا با حضور گرم نیروهای زنده در محیطی محصور برای واقع‌نمایی مناسب نیست، بلکه محلی برای تجلی یادهاست. مبنای تئاتر [ناب] یادآوری است؛ یادهایی

که نه‌تنها در تجربه‌ی زندگی واقعی، که در تجارب گوناگون و متنوعی که جهان ادبیات و هنر امکان سهیم شدن در آنها را به ما بخشیده است، وجوددارد. بسط و گسترش خاطره و یادهای به‌ظاهر بی‌اهمیت و کوچک، اشراق شاعرانه را در ذهن بیدار می‌کند. درخشش جرقه‌وار این یادها، چه در واقعیت باشند و چه در رویاها و خواب دیدن‌ها، قادرند جهان گسترده‌ی شعر را بنیاد نهند» (رویایی، ۱۳۹۰: ٤٣٤ تا ٤٣٥ و ٤٥٢).

طلایه رویایی در کتاب **حرکت تئاتر به‌سمت شعر**، مختصات «تئاتر ناب» را که او «تئاتر شعر» می‌نامد، این‌چنین جمع‌بندی کرده‌است:

«تئاتر شعر براساس ساختار شعری‌ای شکل می‌گیرد که در نحوه‌ی به‌کارگیری زبان، تأویل‌پذیری معنایی، درهم‌ریختگی زمان واقعی و طبیعی، متجلی می‌شود؛ در مکانی معبدگونه و غیرآشنا که منحصراً برای این‌گونه تئاتر درنظر گرفته‌شده‌است. زبان «تئاتر شعر»، زبان شعر است که می‌تواند زبانی خودارجاع و غیرکاربردی باشد، که تنها به وجه ارتباطی‌اش محدود نمی‌شود، زبانی که به ساحت زبانی‌اش، یعنی بنیان‌گذاری هستی نزدیک می‌شود، نه در مقام انتقال‌دهنده‌ی مفاهیم، یا هم‌چون ابزاری رسانه‌ای؛ زبان، به‌خاطر زبان. زبانی که توسط آن، نظام‌های منطقی و کارکردی، آشنایی‌زدایی می‌شوند. «تئاتر شعر» به‌جای روایت قصه و تبعیت از قواعد کلاسیک تئاتر، بر عناصر دیگری که مبتنی بر لذت شعری و زیباشناسانه است، تأکید می‌کند. کنش دراماتیک، روایت خطی و نظام‌مند، دیالوگ (گفت‌وگو)، تقابل‌های دوگانه، کشمکش و شخصیت‌پردازی، در «تئاتر شعر» جای خود را به کنش نقلی، روایت اپیزودیک، تداعی و خاطره، تک‌گویی درونی، تکرار و محو شخصیت می‌دهد. «تئاتر شعر» به‌دنبال مخاطب گسترده و عام، و پذیرفته شدن از جانب آنها نیست، ذهن خلاق و تأویل‌گر مخاطب خاص «تئاتر شعر»، در فرآیند آفرینش و درک، دخالت دارد. در «تئاتر شعر» برخلاف هر نشانه‌ی ارتباطی و کاربردی‌ای که مبنای تک‌معنایی دارد، با عدم‌قطعیت و لغزندگی معنا مواجه می‌شویم. این ویژگی‌ها و تعاریف، قوانین خشک و غیرقابل تغییر و خدشه‌ناپذیری نیستند، بلکه از همان نرمی و انعطاف و سیالیتی برخوردارند که خاص «تئاتر شعر» است، چرا که «تئاتر شعر» در نهایت از هر چهارچوبی که بر او تحمیل شود، می‌گریزد» (همان، ٤٥٧ و ٤٥٨).

مشکلات ناشی از دشواری یا حتی امتناع دسته‌بندی‌های مقرون به حقیقت در تئاتر

موضوع ناتوانی در عدم‌تشخیص سره از ناسره در تئاتر، تنها در بررسی‌های تخصصی و علمی، حائز اهمیت نیست، بلکه درهم‌آمیختگی موضوعات و مفاهیم، یا عدم‌شناخت مناسب از هنر تئاتر و ویژگی‌های آن، هم‌چنین مواجهه با نمونه‌هایی نامناسب و مأیوس‌کننده، که متأسفانه اندک هم نیستند و پنداشتن نادرست آنها به‌عنوان تمامی بضاعت و توان تئاتر (و البته گاه پرورش نیافتن و عدم‌توانایی در دریافت مخاطب)، و به هر حال دور ماندن از مواجهه با قدرت و توان حقیقی تئاتر، با مبنا قراردادن این‌گونه تجربیات ناموفق، موجب شده‌است که در بسیاری موارد، اشخاصی در موقعیت‌هایی متفاوت، اعتماد و اهمیت لازم را برای تئاتر قائل نشوند و ضرورتی برای توجه و حمایت از آن نبینند. که در جایی‌که تصمیم‌گیرنده و اثرگذار بوده‌اند، فاجعه‌بارتر هم بوده‌است، چرا که نمی‌توان به‌صرف مواجهه با یک، چند یا حتی چندین اثر ناموفق، منکر ضرورت‌ها و اهمیت کلیت این هنر شد.

تحول‌گرایی مدام و بی‌پایان تئاتر، در جست‌وجوی تحقق مفاهیم نوشونده‌ی عدالت و آزادی

جوهر تئاتر چیست و چه چیز موجب پایداری این هنر و وابستگی انسان و جامعه به آن است؟ تئاتر متحقق‌کننده‌ی کدام خواست و نیاز عمیق انسان و جوامع است؟ «در زبان یونانی، تئامه به‌معنای دیدن است و تئاترون (تماشاخانه)، جایی است که در آن مردم، سیمای رنگ‌پریده‌ی کسی را که از سایه‌روشن آشفته‌ی حیات پیش‌پاافتاده، جدا شده‌است، می‌بینند و ابزاری است که انسان را با نمایشش، خلق می‌کند و وجود را مدام می‌آفریند. نیروی خیال‌اندیش بی‌گمان همان‌گونه که *آندره برتون*[۱۵] می‌گوید «مجهولی بی‌حد و حصر» است که ما برای مهار کردنش، می‌کوشیم تا با آن، درام بسازیم» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۵، ٦).

علی‌رغم اشاره‌ای که به سرنوشت پُرفراز و نشیب تئاتر و انواع گوناگون و متفاوتی از نمایش‌هایی که بر آنها نام تئاتر اطلاق می‌شود، شد، به‌نظر می‌رسد آنچه جوهر و ماهیت اصلی و راستین این هنر را تشکیل می‌دهد، از بدو پیدایش آن در یونان تاکنون، کمابیش ثابت و معتبر باقی مانده و البته در تناسب با زمانه، رنگ‌آمیزی‌ها و جلوه‌های تازه‌ای یافته است، با بررسی و اشاره به ماهیت تراژدی، تلاش خواهد شد تا این جوهر و مبنا، شرح داده‌شده، معرفی بشود.

تراژدی

«زیبایی‌شناسی درام از شرح و تفسیر انسان‌های پی‌گیر در زندگانی به‌هنجار، در باب کار و بار و حالات افراد ناهنجار، زاده می‌شود. شاه یا جانی، کسانی هستند که خواسته یا ناخواسته از معیارها و ملاک‌های رایج و مقبول، دور افتاده‌اند. یونانیان این تجاوز ارادی از ملاک‌ها را توسط فردی که از تشخص و امتیازی که یافته و یا خود برانگیخته، سود می‌برد، هیبریس، یعنی زیاده‌روی می‌نامیدند. شخصیت نامتعارف، نماد نزاع میان اراده‌ی پرومته‌ای و مشروعیت قانونی دیرین است و نمایش‌گر برخورد میان دو چیز: ساختارهای مرده و نوآوری‌های حیات‌بخش اجتماعی. تراژدی و به‌طور کلی آفرینش تئاتر، وابسته و پیوسته به عدم تعادل میان ساختار اجتماعی و خودجوشی؛ میان الزامات و تعلقات کهن‌گرا و آزادی؛ میان نظام‌های ارزشی سنتی که در قول و فعل، افراد پاسدار آنها، ناهمگون شده‌اند و پویایی زندگانی مدرن است. هنر دراماتیک، از این عدم تعادل زاده می‌شود و تنها این عدم تعادل می‌تواند علت «لطف و افسون جاودانه‌ی» تراژدی‌ای باشد که نسج و بافتش، متعلق به اساطیری است که دیگر بدان‌ها اعتقاد نداریم و یونانیان قرن پنجم نیز دیگر آنها را باور نداشتند. آیا خصلت ناهمگون، یا به بیانی دیگر، ارتداد و بدعت‌گذاری شخصی که برای معیارهای کهن هنوز حرمت قائل است، سبب نمی‌شود که وی تراژیک شود» (همان، ۲۷ و ۲۰۱ و ٦۱).

یاسپرس معتقد است: «تاریخ با زایش انسان تراژیک دو پاره شد. به‌نظر می‌رسد انسان تنها آن‌گاه به‌راستی بیدار می‌شود که به چنین بینشی دست یابد. زیرا اکنون او با بی‌قراری تازه‌ای که او را به فراسوی محدودیت‌های نهایی‌اش می‌راند با هرگونه درکی از محدودیت‌ها مواجه می‌شود. هیچ‌چیز پایداری را تاب نخواهد آورد، زیرا هیچ چیز پایداری او را خشنود نخواهد کرد. دانایی تراژیک نخستین مرحله از آن جهش تاریخی‌ای است که نه‌تنها در رویدادهای بیرونی، بلکه در ژرفای خود انسان، رخ می‌دهد. تراژدی همه‌ی آنچه را هست و روی می‌دهد از چشم‌اندازهایی شگرف و سهمگین می‌نگرد و در منتهای سکوت، بالاترین امکانات انسان را خاطرنشان می‌سازد و تحقق می‌بخشد.

تراژدی یونانی درون‌مایه و خمیره‌ی خود را از جهان اسطوره و حماسه برمی‌گیرد، اما

در اینجا تفاوتی وجوددارد. انسان‌ها دیگر دانایی تراژیک خود را با آرامش و خویشتن‌داری، تحمل نمی‌کنند، بلکه پرسش‌های خود را بی‌وقفه پی می‌گیرند. انسان‌ها پرسش‌های خود را طرح می‌کنند و هنگامی به پاسخ می‌رسند که خودِ اسطوره‌ها را دگرگون می‌سازند. تنها در این هنگام است که اسطوره‌ها به کمال و ژرفای خود دست می‌یابند، اما از این پس، هیچ خوانش ویژه‌ای از آنها نمی‌تواند پایدار بماند. هر شاعر تراژیک بزرگی اسطوره‌ها را از نو به قالبی خواهد ریخت که درخور اهدافش باشد. پرسش‌های تراژدی اکنون در ذات خود فلسفی‌اند. اینها پرسش‌هایی هستند معطوف به خدایان: چرا چیزها بدین‌گونه‌اند که هستند؟ انسان چیست؟ چه چیزی او را می‌فریبد؟ گناه چیست؟ سرنوشت چیست؟ بایدها و نبایدهای درست میان انسان کدام‌اند و از کجا می‌آیند؟ خدایان چیست‌اند؟

هم‌چنان‌که انسان در این راه پیش می‌رود، سنت به آهستگی فرو می‌پاشد. سنت نمی‌تواند با معیارهای نوین حق، نیکی، و قدرت تام، که به‌شکلی فزاینده عقلانی می‌شوند، هم‌گام شود. پایان این جست‌وجوی بلندنظرانه و پُرشور که مضامین سنت ـ که به نهایت زیبایی و خلوص خود رسیده‌اند ـ پشتیبان آن هستند، شکاکیت است» (یاسپرس، ۱۳۹۷: ۲۸، ۲٤، ۳۱ و ۳۲).

دووینیو[۱٦] می‌نویسد: «دیالکتیک رمزپردازی، مبین نوعی مناقشه و کشاکش است، کشاکش جوامع ابتدایی که برای بقا و دوام خود از طریق ثابت ماندن و ایستایی می‌کوشند (چنان‌که گویی «فرهنگ» فقط مجموع قوایی است که در برابر هرگونه تغییر، ایستادگی می‌کند)، کوششی کشاکش‌آمیز برای پیوستن چیز تازه و نو به امور سنتی و بازآفرینی «هم‌بستگی» در جوامع پدرسالار یا فئودالی. بنابراین رمز، متضمن فعالیت پویا و اقدامی فعال برای پیوستن زندگانی روانی فرد به تجربه‌ی اجتماعی است» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۱۸۹).

مارکس می‌پرسد: «فهم این نکته مشکل است که چرا هنر و حماسه‌ی یونان، هنوز موجب التذاذ زیبایی‌شناختی ماست و هنوز برای ما از بعضی جهات، معیارهایی ارزش‌مند و نمونه‌هایی دست‌نیافتنی‌اند؟» (همان، ۵۸).

و *فردریش نیچه*[۱۷] «در اولین کتابش، **زایش تراژدی**، سه بار این جمله را تکرار کرده است: «وجود انسان و جهان تنها در مقام یک پدیدار هنری تا ابد توجیه‌پذیر است». نیچه می‌خواهد بگوید که عظمت یونانیان قدیم پیش از سقراط، در تراژدی‌هایشان بود. از طریق تراژدی‌ها بود که با بدترین جنبه‌های زندگی بشری ـ با زودگذری و ناپایداری و پوسیدگی زندگی انسان و با وابستگی آن به نیروهایی بزرگ‌تر از خود آدمی ـ روبه‌رو می‌شدند. بخش بزرگی از افکار نیچه و بعضی از جالب‌ترین و بزرگ‌ترین اندیشه‌هایش صرف این می‌شود که ببیند توجیه هنری وجود بشر چیست» (مگی، ۱۳۷۷: ٤۰٤).

نیچه این‌چنین به ستایش هنرمندان و هنر دست زده است: «آنچه مستحق سپاس‌گزاری ماست صرفاً هنرمندانند و خصوصاً هنرمندان نمایش [یونانی]، آنها به بشر چشم و گوش دادند تا با لذت ببینند و بشنوند که هر فرد چیست. صرفاً آنها به ما آموختند که قهرمان را که در اشخاص روزمره از میان رفته بود، دریابیم؛ صرفاً آنها به ما هنر نگریستن به خود هم‌چون قهرمانان، هنر به صحنه درآوردن و به‌نظاره نشستن خویش را آموختند. بدون این هنر، ما صرفاً چیزی در پیش‌رو هستیم و کاملاً در فریب آن چشم‌اندازی زندگی می‌کنیم که آنچه را دم‌دست‌ترین و آشناترین است، هم‌چون خود مکان و خود واقعیت، جلوه می‌دهد» (رویایی، ۱۳۹۰: ۱۲٦).

«نخستین و آشکارترین موقعیت کشاکش‌آمیزی که در آن، آزادی آدمی محک می‌خورد و تئاتر یونان نمایشش داده‌است، جنبه‌ی اعتراض بر حتمیت و اجتناب‌ناپذیری وقوع چیزی و

انکار نظامی دارد که حاکم است، ولی در ارزشش شک هست.

هگل[۱۸] در یکی از نوشته‌های مشهور دوران جوانی‌اش، تقدیر را چنین تعریف می‌کند: «خودآگاهی، به‌مثابه‌ی دشمن وجود».

اراده و جهش پرومته‌ای، هرگز عالم‌گیر و بی‌حد و نهایت نیست و خوره‌ی محدودیت و مرزبندی، اقدامات بزرگ انسان را می‌تراشد و وی را با مکنونات ضمیرش مقابل می‌کند. این درد و رنج و مایه‌ی آلام، وقتی مربوط به داستان فردی یا جمعی می‌شود که وسعت اراده و محدودیت وجود را توأمان آفتابی می‌کنند، تقدیر نام می‌گیرد.

هگل که تصور تقدیر را عمیقاً تعریف کرده‌است، صورت ظاهرش و نه مؤلفه‌های عینی‌اش را مشخص می‌کند. دوپارچه‌گی وجدان، مقتضی تفسیر متقابل دو چیز است: یکی وجدان جمع، که قواعد و نظاماتی گذرناپذیر وضع می‌کند، زیرا آن قواعد متعلق به فرهنگی خاص‌اند و دیگر اراده‌ای خلاق، که می‌کوشد تا شرایط شکوفایی وجود را با احساس عمیق گنه‌کاری، به‌سبب نافرمانی از منهیات سنتی، نو کند یا فراهم آورد. این نزاع هنگامی به ظهور می‌رسد که دراماتورژ، شخصیتی را که خود برگزیده است و نقشش، بیان آسیب‌شناختی کشمکش میان باورهای مقبول همگان و وجدان شخصی است، به صحنه می‌برد.

در اینجا چندین چیز با هم تلاقی می‌کنند: دوام و بقای نظامات کهن در ساختارهای نو، درجه‌ی شدت و قوت و غلبه و سیطره‌ی آنها بر دسته‌ها و افراد، نشاط و نیروی وجدان در تعیین و تعریف موفقیت عینی‌اش، خواست تماشاگران که گرچه تحت سلطه و سیطره‌ی سنن‌اند، اما نمونه‌هایی می‌جویند که رهیدگی‌شان را از قید سنن، بر حق بداند، منتها در شهر یونانی قرون چهارم پنجم، وابستگی به قواعد بدوی و مهارنشدنی و فرمان‌برداری از آنها، دردناک شده‌است، زیرا معتقدات و صوری که در چهارچوبی معین بارور بودند و پس از زوال ساختارهای اجتماعی که در آن قالب‌ها بر معانی دلالت داشتند، باقی مانده‌اند و به موانعی طاقت‌شکن، بدل شده‌اند. ازاین‌رو ضدیت با قواعد کهن، شدت می‌یابد و به تعرض و پرخاش شورش‌آمیز به چیزی که چاره‌ناپذیر است، بدل می‌شود، خاصه که وجدان نمی‌تواند از زیر بار گذشته‌ای که سرکوب‌گر شده‌است، شانه خالی کند و جز این نمی‌تواند که شورش‌اش را به زبان بیاورد. زیرا انسان، شکست‌خورده است و تنها چیزی که از این شکست نصیبش شده، امید و خشم است. نزاع میان اجبار و آزادی، به سود آزادی خاتمه نمی‌یابد، ازاین‌رو زاد و توشه‌ی تئاتر، شکوه و ناله و زاری‌ای سوزناک می‌شود» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۲۲۰ و ۲۲۱).

یاسپرس می‌نویسد: «یک فلسفه‌ی فراگیر تاریخ باید دگرگونی‌های وضعیت انسان را چون توالی معنادار شیوه‌های تاریخی زندگی، تفسیر کند. در هر دوره‌ای، این شیوه‌های زندگی، وضعیت عمومی و الگوهای رایج کردار و اندیشه را تبیین و توجیه می‌کنند. شیوه‌های زندگی، ناگهانی جایگزین یکدیگر نمی‌شوند. هنگامی‌که شیوه‌ی نو خود را آشکار می‌کند، شیوه‌ی دیرین هنوز زنده است. پیش‌روی و رخنه‌ی پرتوان شیوه‌ی نو در آغاز، ناچار به واماندن در برابر نیروی پایدار و به‌هم‌پیوسته‌ی شیوه‌ی دیرین زندگی است که هنوز به پایان خود نرسیده است. گذار، قلمرو تراژدی است.

به‌گفته‌ی هگل، قهرمانان بزرگ تاریخ از این دید، تراژیک‌اند. آنان آرمان نوین را به شیوه‌ای ناب و سازش‌ناپذیر تجسم می‌بخشند. آنان با شکوه و درخشش خورشیدگونه سر برمی‌آورند. اهمیت راستین آنان در آغاز، نادیده گرفته‌می‌شود، تا آنکه شیوه‌ی کهنه‌ی زندگی، خطر را حس می‌کند و همه‌ی نیروهایش را گرد می‌آورد تا شیوه‌ی نو را در قالب نمایندگان برجسته‌اش، نابود سازد. خواه سقراط، خواه ژولیوس سزار، نخستین پرچم‌دار پیروزی شیوه‌ی نو، در

همان حال، در مرز دو دوره، قربانی می‌شود. شیوه‌ی کهنه حق دارد از خود دفاع کند، چرا که هنوز پاسخ می‌دهد؛ هنوز سرزنده و کنش‌گر است و خود را از راه الگوهای سنتی ماهرانه و توانمندش برای زندگی اثبات می‌کند، اگرچه بذر تباهی و فروپاشی، از پیش رویش کشنده‌ی خود را آغاز کرده‌است. شیوه‌ی نو نیز حق دارد، اما هنوز یک نظم و فرهنگ جاافتاده‌ی اجتماعی، پشتیبانی‌اش نمی‌کند. برای مدتی به‌آرامی در خلأ کار می‌کند. اما شیوه‌ی کهنه‌ی زندگی، با واپسین به‌کارگیری سراسیمه‌ی همه‌ی نیروهایش، تنها می‌تواند قهرمان، نخستین شخصیت بزرگ و برجسته‌ی شیوه‌ی نو را از میان بردارد. رخنه‌ها و پیش‌روی‌های بعدی، که اکنون دیگر تراژیک نیستند، به نتیجه خواهند رسید.

پیروزی از آنِ کسی نیست که چیره می‌شود، بلکه از آنِ کسی است که شکست می‌خورد. بازنده با تحمل رَنج شکست، پیروز می‌شود. آنکه به‌ظاهر برتر است، به‌راستی، پست است؛ و پیروزی‌اش گذرا و پوچ. دانایی تراژیک نمی‌تواند ژرفا و گسترش بیابد مگر آنکه بزرگی و عظمت انسان را برتر و بالاتر از تاوان گناه او ببینیم.

علت کوچکی و تباهی انسان این است که او خدا نیست. اما اینکه او می‌تواند توانایی‌ها و امکانات بشری خود را تا انتها و نهایی‌ترین حدشان به‌دوش کشد و با چشم باز و آگاهانه به‌وسیله‌ی آنها درهم شکسته و نابود شود، نشانه‌ی بزرگی او است» (یاسپرس، ۱۳۹۷: ۴۳ تا ۴۹).

تراژدی جایی رخ می‌دهد که آگاهی از قدرت فراتر می‌رود و از آن افزون می‌شود؛ و بویژه، جایی‌که آگاهی از یک نیاز عمده، از قدرت برآورده ساختن آن فراتر می‌رود؛ عطشی که هنوز نمی‌توان آن را فرونشاند، هم‌دردی‌کردن با رنج بشر، که هنوز امکان کاستن از آن وجود ندارد. اینها از هستی انسان جدایی‌ناپذیرند. هم‌چنان‌که نیروهای انسان رشد می‌کنند و نیازهای کهنه برآورده می‌شوند، به همان اندازه یا بیشتر، آگاهی نیز رشد خواهد کرد، و نیازهای تازه و تراژدی‌های تازه آشکار خواهند شد. پس می‌توان گفت که تراژدی در مرز با کرانه‌ی آگاهی رخ می‌دهد، آنجا که آگاهی فراتر از توانایی است، آنجا که انسان‌ها، فراسوی توان‌شان برای عمل و دست‌یابی به پیروزی، می‌توانند احساس کنند و رنج ببرند. مرزی که می‌توان و می‌بایست موقعیت آن را تغییر داد، اما گویا کوچک یا برچیده نمی‌شود.

از میان برداشته شدن مرز آگاهی، یک تراژدی تکرارشونده است. اما جایگزین آن نیز ممکن است کاملاً انسانیت آدمی را نابود کند. کسی که مرزهای آگاهی‌اش با مرزهای کنش‌های موفق‌اش دقیقاً مطابق باشد، بعید است که رنج بکشد. و شخص یا حکومتی که توانایی‌اش برای عمل، به شکلی اساسی، از حدود آگاهی‌اش بیشتر باشد، کور و فاقد بینش خواهد بود، و مانند خودرویی که شب، بدون چراغ جلو، در حال مسابقه است، به‌زودی تبدیل به ماشین انهدام و تخریب می‌شود و سرانجام خودش را متلاشی می‌کند. بهایی که ما برای دوری جستن از یک چنین کوری یا ایستایی پرداخت می‌کنیم عبارت است از امکان همیشگی تراژدی، همراه با اندوهی بالقوه که در این واقعیت نهفته است که چشمان‌مان می‌توانند ببینند، فراتر از آنچه دستان‌مان می‌توانند برسند. آگاهی انسان نه تنها از قدرتش فراتر می‌رود؛ بلکه ممکن است از حدودی که برای صیانت نفس ضروری است نیز بگذرد» (یاسپرس، ۱۳۹۷، مقدمه ترجمه‌ی انگلیسی (کارل و. دویچ)، ۹).

و این موقعیتی است که عموماً جنبش‌های انقلابی با آن روبه‌رو هستند، جنبش‌های انقلابی، هم‌زمان با پیشرفت علوم، قواعد اخلاقی و ارزش‌های اجتماعی رایج را به مبارزه می‌خواندند، به‌طوری‌که شاید توصیف انسان سده‌ی نوزدهم به‌عبارت *ماتیو آرنولد*[۱۹] بسیار دقیق باشد که

می‌گوید انسانی است «سرگردان میان دو جهان: یکی مرده و دیگری ناتوان برای زاده شدن» (هولتن، ۱۳٦٤: ۱۹۰) و این شاید یک موقعیت همیشگی و متعارف برای تئاتر است.

«از این رهگذر، به کشف معنای «کاتارسیس» (پالایش روانی) نایل می‌آییم که عبارت است از کشف شادی‌آفرین آزادی‌ای فارغ از هرگونه مفهوم از پیش اندیشیده (و بنابراین غیرقابل تقلیل و تحویل، به آزادی سیاسی یا اخلاقی)» (دووینیو، ۱۳۹۲: ٤٧٦).

«پالایش عبارت است از تجربه‌ای که درونی‌ترین لایه‌های وجودی هر انسانی را متأثر می‌کند. انسان را به‌گونه‌ای ژرف‌تر پذیرای واقعیت می‌سازد، نه صرفاً چون یک تماشاچی، بلکه هم‌چون انسانی که خود شخصاً درگیر موضوع است. کاتارسیس، با پاک‌کردن ما از هر آنچه در تجربه‌ی هر روزه‌ی ما پریشان‌کننده، ناچیز، و پیش‌پاافتاده است ـ هر آنچه ما را کوته‌اندیش و بی‌بینش می‌کند ـ حقیقت را پاره‌ای از وجود ما می‌سازد» (یاسپرس، ۱۳۹۷: ۳۲ و ۳۳).

هنر، پاسخ به یک پرسش نیست

طرح پرسش برای شنیدن پاسخی است که هنوز مطرح نشده‌است و یقین نیست که روزی مطرح شود.

«عموماً تصور بر این است که هنر (هنر تئاتر، چنان‌که هر هنر دیگر) یکی از انحای ممکن برآوردن خواست‌ها و یا اجابت آرزوهایی است که پیش از آن هنر، وجودداشته‌اند. چنین می‌نماید که تصور این موجبیت، بسیار ساده‌اندیشانه است و اگر تلاش‌های درازنفسی که کرده‌ایم معنایی دارد، پس باید به یادمان بیاورد که تجربه‌ی هنری، به‌جای آنکه دنباله‌ی تکانش‌هایی باشند که پیش از آن وجودداشته‌اند، ناظر به برآوردن آرزوهایی است که هنوز تعریف نشده‌اند. هنر، پاسخ به یک پرسش نیست، بلکه طرح پرسش برای شنیدن پاسخی است که هنوز مطرح نشده‌است و یقین نیست که روزی مطرح شود، زیرا راه‌هایی که ممکن است زندگانی اجتماعی و تمدن‌ها بپیمایند، خوشبختانه غیرقابل پیش‌بینی است» (دووینیو، ۱۳۹۲: ٥٠٤).

در اینجا تذکر و توجه دادن به این نکته ضرورت دارد که آنچه در تئاتر و هنر، مطرح، پیشنهاد یا پرسش می‌شود، همواره و الزاماً با حقیقت یا مصلحت زمانه و انسان قرین نبوده، درست و به‌جا و پیش‌برنده نیست و نه قرار است، نه می‌توان و نه باید آن را حقیقتی مطلق و غیرقابل‌تردید یا کتمان تصور کرد. *سارتر*[۲۰] می‌نویسد: «مهم برخورد حقوق با یکدیگر است. مواجهه و مقابله‌ی حقوق است که نمایش را به اوج خود می‌رساند. نمایش در حکم میدان بسته‌ای است که در آن انسان‌ها به رد حقوق یکدیگر می‌کوشند. تئاتر نمی‌خواهد نظریه‌ای را ثابت کند یا از فلسفه‌های موجود و اندیشه‌های پیش‌ساخته الهام بگیرد. همتش مصروف این است که وضع بشری را در تمامیتش کشف کند و به انسان امروز تصویری از او و از مسائل و امیدها و مبارزه‌هایش عرضه دارد» (سارتر، ۱۳۵۷: ۲۹ و ٦٧).

«مطلق انگاشتن یک حقیقت نسبی، خود یک انحراف تراژیک است، و موضوعی درخور دانایی تراژیک. هر حقیقتی که ممکن است آن را کامل بپنداریم در هم شکستن خود را ناحقیقت نشان خواهد داد. از آنجا که حقیقت کاملی وجود ندارد، خود حرکت ما به‌سوی آن تنها روشی است که حقیقت می‌تواند با آن، اینجا و اکنون، در هستی به کمال دست یابد. تحصل پایان‌ناپذیر حقیقت، در همان روند پیوسته‌اش، آن کمالی را تجربه می‌کند که هرگز به‌عنوان مقصد به آن نمی‌رسد. او متوجه است که چه می‌داند و چه نمی‌داند. او در دام دروغ حقیقت تمام و کمال نمی‌افتد. دیدگاه زندگی بزرگوارانه و والا این است: پذیرش تاریکی

در مسیر حرکت به‌سوی حقیقت و پرتوافکنی در آن؛ استواری در عدم قطعیت؛ و نشان‌دادن توانایی عشق و امید بیکران» (یاسپرس، ۱۳۹۷: ۹۹).

پس بی‌شک جوهره‌ی تئاتر «نزاع میان دو نیروی دائمی است، پویایی خلاق انسان و مانع الزامات و فشارها... بنابراین این پرسش که تئاتر، جلوه‌ی جامعه است یا نه، بی‌معنی است، زیرا تئاتر، همان جامعه است که به‌گونه‌ای زیبایی‌شناختی، توسعه و رشد را در فرآیند انقلاب دائم، تحقق می‌بخشد. تجربه‌کردن حیات جمعی و فردی است و آزمونی است برای سنجش و اندازه‌گیری بخت و امکانات واقعی تحقق آزادی در جهان و به کشف مناطق ناشناخته که انسان با ترس و لرز بدان پا می‌نهد، نایل می‌آید» (دووینیو، ۱۳۹۲: ٤٧٦ و ٥٠٤ تا ٥٠٦).

«آنچه در سراسر این جست‌وجوی فلسفی اساسی است خواست آدمی برای ارتباط است. نه صرفاً تعامل و ارتباط بر سر آنچه نزدیک، پیش‌پافتاده، آشکار و مورد توافق همگانی است، بلکه تعامل و ارتباط بر سر امر دشوار، مناقشه‌انگیز، و تا اندازه‌ای ناشناخته، و مسائل مربوط به مرزهای آگاهی و توانایی‌های‌مان» (یاسپرس، ۱۳۹۷، مقدمه ترجمه‌ی انگلیسی (کارل و. دویچ)، ۱۸).

«*هایدگر*[۲۱] می‌گوید که سوژه برخلاف برداشت دکارتی، همواره آگاه نیست، بلکه به جهان عادت می‌کند. اما ما در هنر با دنیای بیگانه و با رخدادهای بیگانه رویارو می‌شویم، زبانِ هر روزه و گزاره‌های زبان علمی نیز در حکم عادت به جهان هستند. جهان، این افق گشوده‌ی معناها، در تقدیر تکنولوژیک روزگار نو، حل شده‌است، اینجا ابزار و فن نیز در جهان حل شده‌اند، اما چیزی نامتعارف باقی مانده است، اثر هنری باقی است. اثر هنری با وضوح بخشیدن به آنچه هست، به آنچه که پیش‌تر، بی‌جلب توجه، در زبان روی داده‌است، عالم را ظاهر می‌سازد. «زبان، عالم را می‌آفریند». زبان به موجودات عنوان نمی‌دهد، بلکه آنها را وضع می‌کند. واژه‌ای که نیچه طرح کرد: زبان، موجودات را شاعرانه وضع می‌کند» (یانگ، ۱۳۸٤: ٦٤ و ٦٥).

«به‌نظر *هایدگر*، حقیقت نه با ضابطه‌ی گزاره‌های منطقی، دانسته؛ و نه با آنها داوری می‌شود. نیروی اثر هنری، آنجا روشن می‌شود که می‌تواند ساختار معنایی یا «جهان خود» را بیافریند. ما کمتر به حضور خود در جهان آگاهیم. اثر، آشکارگی مناسبات هستی است، امکانات هستی را نمایان کرده و با آفرینش «جهانِ خود» شیوه‌های دیگر بودن را می‌آزماید. اثر، شیوه‌های گوناگون بودن آدم‌ها، چیزها، آثار و امر مقدس را به هم می‌پیوندد» (احمدی، ۱۳۷٤: ٥٢٦ و ٥٣٤).

«معنای واحدی در متن وجود ندارد، بلکه متن حامل معناهای بالقوه‌ی متعددی است که برخی از آنها به‌دلایل مختلف و در زمان‌های متفاوت (و به‌علل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی) بر برخی دیگر اولویت و تفوق می‌یابند» (رویایی، ۱۳۹۰: ٤٣٠ و ٤٣١)

«به بیان *هایدگر*، هنگامی‌که تحت‌تأثیر قدرت اثری که در معرض آنیم «از جای معمول خود خارج می‌شویم»، این اثر ما را از قلمروی «هر روزگی»، از «روزمرگی معمول» وجود و زمان، به «گشودگی موجودات» که خود مکان آن است، منتقل می‌کند. این انقطاع از «ابهام و تاریکی» روزمرگی که عالم در آن خود را محجوب و پنهان می‌سازد، چگونه روی می‌دهد؟

هایدگر فعل «برپا کردن» را مترادف با «برگشودن» قرارمی‌دهد. بر مبنای این واقعیت که برگشودن عالم، تا حدودی مشابه‌ی «برپا کردن» چیزی برای نمایش در معرض عموم است؛ یعنی تا حدودی مشابه است با طریقی که در آن شیء‌ای مغفول و پنهان‌مانده، با به نمایش گذاشته شدن، در معرض دید عموم قرارمی‌گیرد؛ می‌توان اثر هنری را نیز به‌نمایش‌گذارنده‌ی

عالم خودِ دانست. حقیقت، همیشه در اختفاست و اساساً یک راز است که ما رازگونگی آن را معمولاً فراموش می‌کنیم. ما بر این باوریم که در «حلقه‌ی موجوداتی که بی‌واسطه بر گرد ما قراردارند، سکونت داریم»، حلقه‌ی اشیایی که «آشنا، قابل‌اعتماد و معمولی‌اند». *هایدگر* در جای دیگر این امر را فراموشی [عمق] وجود می‌خواند. فراموشی اینکه قلمروی وجودی ما صرفاً یک آشکارگی واقعیت است و در درون خود، امکان بی‌نهایت قلمروهای وجودی دیگر را دربر دارد. اثر هنری چنین فراموشی‌ای را می‌زداید و آن را کنار می‌نهد. این نکته به گفته‌ی *هایدگر*، براساس پارادوکسی ظریف بیان می‌شود، بدین معنی که ما توسط اثر هنری «امر درک‌ناشدنی، و خودمان را رو در رو با امر درک‌ناشدنی»، درک می‌کنیم» (یانگ، ۱۳۸٤: ٦۹ تا ۷٦).

«هنر و به‌طور خاص شاعری، در زندگی ما فضای روشنی می‌آفریند که در آشکارگی‌اش همه‌چیز تازه و متفاوت از آنچه پیش‌تر می‌نمود، جلوه‌گر می‌شود. در نام دادن شاعرانه، ما امر بی‌نهایت را، امر غیرقابل دست‌یابی را، حیات رازآمیزی را که به هر وجودی تعلق دارد، تجربه می‌کنیم. وجود توسط شفافیت حضورش، به ما اجازه می‌دهد که ژرفای بی‌نهایتش را احساس کنیم» (هایدگر، ۱۳۸۲: ۵۳ تا ۵۵).

هر تئاتر، مظهر نزاع میان آزادی و مانع بر سر راه آزادی، و آرزو و منع آرزوست

دووینیو معتقد است: «مع‌هذا ندایی در درون‌مان، به‌قول *مارکس*، بر جاذبه‌ی جاودانی تئاتر یونان، گواهی می‌دهد. و آن جاذبه بی‌گمان، سببی جز این ندارد که هر تئاتر، مظهر نزاع میان آزادی و مانع بر سر راه آزادی، و آرزو و منع آرزوست، و بنابراین صورت این نزاع و ستیز است که ما را به خود می‌کشد و متأثر می‌کند. یعنی به این «انقلاب دائمی که می‌تواند انسان را از خطر آنچه نابود می‌کند، برهاند و به آن چیزی که به شور و شوق می‌آوردش، بازگرداند». (گاست، ۱۳۸۱:۳٤)

دل‌آگاهی وجدان عمومی از این خطرات و تهدیدات، موجب شده که در قبال پیکارها و ماجرای کشمکش‌آمیز طولانی انسان (که تئاتر، تنها امانت‌دار و تنها شاهد و تنها وسیله‌ی شناخت و شورش وی بوده‌است)، حساس باشیم. آیا این، پاسخ به پرسش *مارکس* که خود هیچ جواب رضایت‌بخشی برای آن نمی‌یافت، نیست؟ شاید انسان با تماشای نمایش عذاب انسان دیروز، شهامت آن را می‌یابد که با مصیبت جدیدی، رو در رو و دست به‌گریبان شود. چیزی که در هنر تئاتر، جاودانی است، محتوایش نیست، بلکه شکل نزاع و کشمکش است که پایندگی‌اش، گواه بر سرزندگی و نشاط انقلاب مستمر دائمی است که جماعات و افراد را زیر و رو می‌کند.... تئاتر این اطمینان را می‌دهد که تحول امکان‌پذیر است.... پویایی خلاقیت تئاتر... از همان قماش پویایی اجتماعی است که انقلاب دائمی، مواضع و موقعیت‌های پابرجایش... را به هم می‌زند،... همان‌گونه که جادو، طغیان بر امر قدسی است، تئاتر، شورش بر نظام مستقر حاکم است» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۵۰۷، ۵۰۸ و ۵۱۱).

تئاتر و خودویرانگری

تئاتر، خودویران‌گر است و حتی خود را ویران می‌کند. «هنر، با غلیانی که گروه‌ها و انسان‌ها را به تحقق آزادی‌شان وامی‌دارد بی‌ارتباط نیست، یعنی آن «انقلابی پی‌درپی و دائمی» است که ساختارها و صورت‌ها را می‌سازد و ویران می‌سازد و بازمی‌سازد. بدین اعتبار و از این دیدگاه، خلاقیت هنری درام و خلاقیت اجتماعی، دو جنبه‌ی نیرویی واحدند که مکمل

یکدیگرند و جامعه‌شناسی تئاتر باید آن نیروی یگانه را بشناساند. تئاتر صحنه‌پردازی خیالی نزاع عمیق انسان با اجبار و فشارهای عینی است. نزاع میان آزادی و همه‌گونه اجبار که راه شکوفایی آزادی را سد می‌کنند» (همان، ۵۳ و ۲۸).

آنچه آمد اشاره به سازوکار بنیادین تئاتر از گذشته‌های دور است، که در نسبت با دوران، رنگ‌هایی تازه به خود گرفته اما از نظر اصول و اساس تغییری نکرده‌است. در دوران معاصر نیز تئاتر هم‌چنان تحول‌خواهانه در جست‌وجوی مفاهیم نوشونده‌ی عدالت و آزادی است.

«هنرهای زیبا، کاری می‌کنند که جهان محسوس با ما سخن بگوید. ما چیزها را آن‌گونه می‌بینیم که هنر یادمان می‌دهد. فضا را به‌شکلی تجربه می‌کنیم که معمار بر آن تحمیل کرده‌است؛ یک نما را آن‌طور که در ساختار معماری مذهبی‌اش مجسم شده، با کار بشری شکل‌یافته و با استفاده‌ی یک‌نواخت و پایدار، بخشی از زندگی شده‌است، تجربه می‌کنیم. طبیعت و انسان را تنها آن‌طور که در پیکرتراشی، طراحی و نقاشی، به ذات خود فرو کاسته شده‌اند، تجربه می‌کنیم. به یک معنا، آن‌گاه که این کار انجام شد و تنها آن‌گاه که این کار انجام شد، چیزها شکل ویژه‌شان را به خود می‌گیرند و چگونگی و روح خود را که پیش از این گویی پنهان بود، آشکار می‌کنند» (یاسپرس، ۱۳۹۷: ۲۳).

اسکار وایلد[۲۲] می‌گوید: «طبیعت سرانجام، به هنر تشبه خواهد جست. بر سبیل قیاس، می‌توان گفت که انسان سرانجام، شبیه انسانی می‌شود که درام‌نویسان تصورش را در ذهن دارند» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۵۱).

نتیجه‌گیری

این پژوهش در جست‌وجوی جوهره و ضرورت و اهمیت هنر تئاتر و مناسبات پُرباری که میان تئاتر اصیل و بافت زندگانی اجتماعی‌ای پویا و خلاق وجود دارد، به آن ویژگی مهمی می‌پردازد که شاید در آغاز به‌شکلی فطری و ناخودآگاه متأثر از نیازهای انسان و جامعه، هستی یافته، اما اندیشه‌ها و آرای متفکران در طول هزاره‌ها آن را کشف و آشکار و تقویت کرده‌است. نیرویی که موجب ماندگاری تئاتر در طول قرون و هزاره‌ها شده و علی‌رغم پیدایی ده‌ها دست‌آورد جدید و به‌ظاهر مشابه، که ظهور هر کدام، پایان تئاتر به‌نظر می‌رسید، موجب‌شده تا تئاتر هم‌چنان قدرت‌مندانه و مؤثر استمرار یابد.

در این پژوهش به پرسش‌هایی چون: چه تفاوتی میان انواعی از نمایش‌ها، که بر همگی‌شان یک نام، تئاتر، اطلاق می‌شود وجوددارد؟ چه ویژگی‌ای موجب این حد از تنوع و یا انحراف در اجرای نمایش‌ها و دریافت از تئاتر بوده‌است؟ و آن تعاریف و مختصاتی که در تشخیص تئاتر ناب، می‌تواند سره را از ناسره منفک کند، کدام است و چگونه همواره در طول تاریخ، برای حفظ و صیانت جوهر تئاتر، با انواعی از نمایش‌هایی که خود را به‌عنوان تئاتر وانمود کرده‌اند، مخالفت و از جوهر تئاتر مراقبت شده‌است، پرداخته شده‌است.

به اینکه چگونه تئاتر از هر نوع قاعده‌مندی و چهارچوب محدودکننده می‌گریزد و در عین حفظ جوهر بنیادینش، در انطباق و سازگاری با هر آنچه نوپدید بوده یا حتی از پی خواهد آمد، اشکال و رنگ‌های تازه‌ای می‌یابد، به‌شکلی که هرگز به ثبات و تکرار تن در نداده و همواره با تحول‌گرایی مدام و بی‌پایان، در جست‌وجوی تحقق مفاهیم نوشونده‌ی عدالت و آزادی است.

«تئاتر» به‌عنوان موقعیتی برای تفکر انتقادی، طرح پرسش، تغییر و تحول و عرصه‌گشایی، که در صدد به چالش کشیدن سازوکارهای فعلی، از طریق انتقاد بازاندیشانه و نیز دنبال‌کردن سازوکارهای بازتابی و کشف ترتیبات بدیل، به‌منظور بازنمایی علایق رهایی‌بخش است، معرفی می‌شود.

در جست‌وجوی ریشه‌های تئاتر به تراژدی، که نمایش‌گر برخورد میان ساختارهای اجتماعی مرده و خودجوش و نوآوری‌های حیات‌بخش اجتماعی؛ میان الزامات و تعلقات کهن‌گرا، و آزادی؛ میان نظام‌های ارزشی سنتی (که در قول و فعل، افراد پاس‌دار آنها، ناهمگون شده‌اند) و پویایی زندگانی مدرن است، اشاره می‌شود. به اعتراض بر حتمیت و اجتناب‌ناپذیری وقوع چیزی و انکار نظامی که حاکم است، ولی در ارزشش شک هست.

موقعیت بایسته‌ی انسان در تئاتر، موقعیتی سرگردان میان دو جهان است: یکی مرده و دیگری ناتوان برای زاده شدن و تئاتر، نزاع میان دو نیروی دائمی است؛ پویایی خلاق انسان و مانع الزامات و فشارها، آزادی و مانع بر سر راه آزادی، آرزو و منع آرزو. یعنی همان‌گونه که جادو، طغیان بر امر قدسی است، تئاتر، شورش بر نظام مستقر حاکم است که خصلت زیر و روکردن همه چیز را دارد و انقلابی پی‌درپی و دائمی است که ساختارها و صورت‌ها را می‌سازد و ویران می‌سازد و بازمی‌سازد. نزاع عمیق انسان با اجبار و فشارهای عینی، میان آزادی و همه‌گونه اجبار که راه شکوفایی آزادی را سد می‌کنند.

هنرهای زیبا، کاری می‌کنند که جهان محسوس با ما سخن بگوید. ما چیزها را آن‌گونه می‌بینیم که هنر یادمان می‌دهد و طبیعت سرانجام، به هنر تشبه خواهد جست، هم‌چنان‌که انسان سرانجام، شبیه انسانی می‌شود که درام‌نویسان تصورش را در ذهن دارند.

و آگاهی از اینها هم برای خود هنرمندان تئاتر و هم مصلحان و متولیان جوامع و البته

تمامی انسان‌ها، حائز اهمیت است و می‌تواند به توجه به تئاتر، توسعه‌ی آن و ایفای نقش مؤثرتر و موردانتظار از آن، که بسیار ویژه و کم‌نظیر یا شاید به‌جهاتی حتی بی‌نظیر است، یاری رساند.

منابع

ـ آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳) **تئاتر و همزادش**، ترجمه‌ی نسرین خطاط، نشر قطره، تهران
ـ احمدی، بابک. (۱۳۷٤) **حقیقت و زیبایی**، نشر مرکز، تهران
ـ احمدی، بابک. (۱۳۷٦) **خاطرات ظلمت**، تهران، نشر مرکز، تهران
ـ اکو، امبرتو. (۱۳۷۱) **ایجاد پیام‌های زیباشناختی در زبان**، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، **فصل‌نامه‌ی زنده‌رود** (فصل‌نامه‌ی فرهنگ، ادب و تاریخ)، شماره ۱، صص ۵ تا ۱۸، کارگاه نقش، تهران
ـ اکو، امبرتو. (۱۳۷۹) **تأویل و تأویل افراطی، هرمنوتیک مدرن (گزینه‌ی جستارها)**، ترجمه‌ی بابک احمدی ـ مهران مهاجر ـ محمد نبوی، چاپ دوم، صص ۲٦۷ تا ۳۱۸، نشر مرکز، تهران
ـ اونز، جیمز روز. (۱۳۷٦) **تئاتر تجربی**، ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، چاپ دوم، سروش، تهران
ـ ایگیلتون، تری. (۱۳۸۳) **مارکسیسم و نقد ادبی**، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، نشر دیگر، تهران
ـ برشت، برتولت. (۱۳۷۵) **درباره‌ی تئاتر**، ترجمه‌ی فرامرز بهزاد، خوارزمی، تهران
ـ بروک، پیتر. (۱۳۵۰) **فضای خالی**، ترجمه‌ی حسن مرندی، انتشارات جشن هنر شیراز، شیراز
ـ بنیامین، والتر. (۱۳۷۷) درباره‌ی برخی از مضامین و دست‌مایه‌های شعر بودلر، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، **ارغنون فصل‌نامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی**، شماره ۱٤، صص ۲۷ تا ٤۸، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران
ـ پالمر، ریچارد.ا. (۱۳۸۲) **علم هرمنوتیک**، ترجمه‌ی محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران
ـ پریستلی، جی. بی. (۱۳۵۲) **سیری در ادبیات غرب**، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران
ـ تودورف، تزوتان. (۱۳۷۹) **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه‌ی محمد نبوی، موسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران
ـ تیس له‌من، هانس. (۱۳۸۳) **تئاتر پست دراماتیک**، ترجمه‌ی نادعلی همدانی، نشر قطره، تهران
ـ دووینیو، ژان. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی تئاتر**، ترجمه‌ی جلال ستاری، نشر مرکز، تهران
ـ ریکور، پل. (۱۳۷۸) **زندگی در دنیای متن**، ترجمه‌ی بابک احمدی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران
ـ رویایی، طلایه. (۱۳۹۰) **حرکت تئاتر به سمت شعر**، نشرقطره، تهران
ـ ژنه، ژان. (۱۳۸۲) **سیاها**، ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، نشر اختران، تهران
ـ سارتر، ژان پل. (نامشخص) **ادبیات چیست؟**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی، تهران، کتاب زمان.
ـ سارتر، ژان پل. (۱۳۵۷) **درباره‌ی نمایش**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، کتاب زمان، تهران
ـ سپهران، کامران. (۱۳۸۸) **تئاترکراسی در عصر مشروطه**، انتشارات نیلوفر، تهران
ـ ستاری، جلال. (۱۳٦۸) **آنتونن آرتو**، انتشارات نمایش، تهران
ـ سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱) **مکتب‌های ادبی**، جلد دوم، چاپ یازدهم، موسسه‌ی انتشارات

نگاه، تهران
ـ شکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۰) **هنر به‌مثابه‌ی فن**، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، ساختارگرایی، **پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی** (مجموعه مقاله)، صص ٤٩ تا ٨٠، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران
ـ فاضلی، نعمت‌الله. (۱۳۹۲) **نگرشی نو به سیاست فرهنگی**، تیسا، تهران
ـ گاست، خوزه ارتگا ای. (۱۳۸۱) «**پدیده‌ی ازدحام توده‌ها**»، ترجمه‌ی حسین بشریه، **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم** (مجموعه مقاله)، صص ۲۲۱ تا ۲۲۷، نشر نی، تهران
ـ گروتوفسکی، یرژی. (۱۳٤۹) **به سوی تئاتر بی‌چیز** (مجموعه مقاله)، ترجمه‌ی حسن مرندی، انتشارات جشن هنر، شیراز
ـ متیوز، جی. اچ. (۱۳۸۲) **آندره برتون**، ترجمه‌ی کاوه میرعباسی، چاپ دوم، نشر ماهی، تهران
ـ مگی، برایان. (۱۳۷٤) **مردان اندیشه**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، طرح نو، تهران
ـ مگی، برایان. (۱۳۷۷) **فلاسفه‌ی بزرگ**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، چاپ دوم، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران
ـ مولر، هاینه. (۱۳۸۳) **مصاحبه با جاناتان کالب**، ترجمه‌ی مجتبی پورمحسن، **شرق (روزنامه)**، سال سوم، ٦۱۹، چاپ افست، تهران.
ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۱) **پیدایش ادبیات نمایشی نو در ایرلند**، تهران، انتشارات برگ.
ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳٦٥) **تئاتر پیشتاز**، تجربه‌گر و عبث‌نما، انتشارات واحد فوق برنامه‌ی بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، تهران
ـ ولک، رنه. (۱۳۷٥) **تاریخ نقد جدید**، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، جلد ۳، انتشارات نیلوفر، تهران
ـ هاروی، جن. (۱۳۹۳) **تئاتر و شهر**، ترجمه‌ی سپیده خمسه‌زاده، انتشارات مروارید، تهران
ـ هایدگر، مارتین. (۱۳۸۲) **سرآغاز کار هنری**، ترجمه‌ی پرویز ضیا شهابی، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران
ـ هولتن، اورلی. (۱۳٦٤) **مقدمه بر تئاتر آینه‌ی طبیعت**، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، سروش، تهران
ـ یاسپرس، کارل. (۱۳۹۷) **تراژدی کافی نیست**، ترجمه‌ی البرز حیدرپور، نشر مرکز، تهران
ـ یانگ، جولیان. (۱۳۸٤) **فلسفه‌ی هنرهایدگر**، ترجمه‌ی امیر مازیار، گام نو، تهران
ـ یونسکو، اوژن. (۱۳٤۷) **تشنگی و گشنگی**، ترجمه‌ی رضا کرم‌رضایی، انتشارات روز، تهران

پی‌نوشت

۱ـ این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی اول با عنوان: «مطالعه‌ی تحلیلی مدیریت تئاتر ایران (۱۳۵۷ تا ۱۳۹۷)» به‌راهنمایی نگارنده‌ی دوم است که در دانشگاه هنر تهران به انجام رسید.

۲ـ مکس راینهارت (به آلمانی: Max Reinhardt؛ زاده‌ی ۹ سپتامبر ۱۸۷۳ و درگذشته‌ی ۳۰ اکتبر ۱۹۴۳(۱۹۴۳-۱۰-۳۰)) کارگردان و هنرپیشه‌ی اهل اتریش.

۳ـ کارل‌هاینریش مارکس (به آلمانی: Karl Heinrich Marx؛ زاده‌ی ۵ مه ۱۸۱۸ و درگذشته‌ی ۱٤ مارس ۱۸۸۳) فیلسوف، اقتصاددان، تاریخ‌نگار، جامعه‌شناس، نظریه‌پرداز سیاسی، روزنامه‌نگار و سوسیالیست انقلابی آلمانی.

٤ـ کارل تئودور یاسپرس (به آلمانی: Karl Theodor Jaspers؛ ۲۳ زاده‌ی ۲۳ فوریه ۱۸۸۳ و درگذشته‌ی ۲٦ فوریه ۱۹٦۹)، روان‌پزشک و فیلسوف اگزیستانسیالیست آلمانی.

۵ـ تئودور لودویگ ویزنگروند آدورنو (به آلمانی: Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno؛ زاده‌ی ۱۱ سپتامبر ۱۹۰۳ و درگذشته‌ی ٦ اوت ۱۹٦۹)، جامعه‌شناس، فیلسوف، موسیقی‌شناس و آهنگ‌ساز نئومارکسیست آلمانی.

٦ـ والتر بندیکس شونفلیس بنیامین (به آلمانی:Walter Bendix Schönflies Benjamin ؛ زاده‌ی ۱۵ ژوئیه ۱۸۹۲ و درگذشته‌ی ۲۷ سپتامبر ۱۹٤۰)، فیلسوف، مترجم، نویسنده، برنامه‌ساز رادیو و زیبایی‌شناس مارکسیست آلمانی-یهودی و از اعضای مکتب فرانکفورت.

۷ـ اویگن برتولت فریدریش برشت (به آلمانی: Eugen Berthold Friedrich Brecht؛ زاده‌ی ۱۰ فوریه ۱۸۹۸ و درگذشته‌ی ۱٤ اوت ۱۹۵٦)، نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر و شاعر آلمانی با گرایش‌های مارکسیستی.

۸ـ آنتونن آرتو (به فرانسوی:Antoine Marie Joseph Artaud ؛ نویسنده، شاعر، مقاله‌نویس، بازیگر، کارگردان تئاتر فرانسوی.

۹ـ ژاک رانسیر (به فرانسوی: Jacques Rancière؛ (زاده‌ی۱۹٤۰-) فیلسوف فرانسوی، استاد فلسفه در مدرسه‌ی دانش‌آموختگان اروپا در ساس‌فی و استاد بازنشسته‌ی فلسفه در دانشگاه پاریس (سن دُنی).

۱۰ـ ویکتور بوریسویچ شکلوفسکی (Viktor Shklovsky؛ زاده‌ی ۲٤ ژانویه ۱۸۹۳ سنت پترزبورگ و درگذشته‌ی ٦ دسامبر ۱۹۸٤ مسکو)، نویسنده، منتقد روس و یکی از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم روسی.

۱۱ـ آینده‌گری یا فوتوریسم (به ایتالیایی: Futurismo) (به فرانسوی: Futurisme)، یکی از جنبش‌های هنری اوایل قرن بیستم. مرکز این جنبش در ایتالیا بود و در کشورهای دیگر از جمله روسیه نیز فعالیت داشتند. فوتوریست‌ها در بسیاری از زمینه‌ها مانند ادبیات، نقاشی، عکاسی، مجسمه‌سازی، سفالگری، تئاتر، موسیقی، معماری و حتی آشپزی فعالیت داشته‌اند.

۱۲ـ فیلیپو تومازو مارینتی (به ایتالیایی:Filippo Tommaso Marinetti؛ زاده‌ی ۲۲ دسامبر ۱۸۷٦ و درگذشته‌ی ۲ دسامبر ۱۹٤٤)، شاعر، نویسنده، نمایشنامه‌نویس و آهنگ‌ساز فوتوریست اهل ایتالیا. با گروهِ هنرمندان و ادیبان موسوم به «آبئی دو کِرتِی» که معتقد به سمبولیسم و آرمان‌شهر بودند در ارتباط بود؛ اما علت اصلی شهرتش، نگارش «بیانیه (مانیفست) فوتوریسم» است که در سال ۱۹۰۹ میلادی منتشر شد.

۱۳ـ پیتر استفان پل بروک (به انگلیسی:Peter Stephen Paul Brook ؛ زاده‌ی ۲۱ مارس ۱۹۲۵)، کارگردان نوآور تئاتر و سینمای انگلیسی.

۱٤ـ ژان ژنه (به فرانسوی: Jean Genet؛ زاده‌ی ۱۹ دسامبر ۱۹۱۰ و درگذشته‌ی ۱۵ آوریل ۱۹۸٦)، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

۱۵ـ آندره رابرت برتون (به فرانسوی: André Breton ؛ زاده‌ی ۱۸۹٦ و درگذشته‌ی ۱۹٦٦)، شاعر، نویسنده، پیشگام و نظریه‌پرداز سورئالیسم، فرانسوی.

۱٦ـ ژان دووینیو (به فرانسوی:Jean Duvignaud ؛ زاده‌ی ۲۲ فوریه ۱۹۲۱)، نویسنده، جامعه‌شناس و

اندیشمند مردم‌شناس فرانسوی.

۱۷ـ فریدریش ویلهِلم نیچه (به آلمانی:Friedrich Wilhelm Nietzsche ؛ زاده‌ی ۱۵ اکتبر ۱۸٤٤ و درگذشته‌ی ۲۵ اوت ۱۹۰۰)، فیلسوف، شاعر، منتقد فرهنگی، جامعه‌شناس، آهنگ‌ساز و فیلولوژیست کلاسیک بزرگ آلمانی و استاد لاتین و یونانی.

۱۸ـ گئورگ ویلهلم فریدریش هگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel؛ زاده‌ی ۲۷ اوت ۱۷۷۰ و درگذشته‌ی ۱٤ نوامبر ۱۸۳۱)؛ فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان ایده‌آلیسم آلمانی

۱۹ـ مَتیو آرنولد (به انگلیسی: Matthew Arnold؛ زاده‌ی ۲٤ دسامبر ۱۸۲۲ و درگذشته ۱۵ آوریل ۱۸۸۸)، شاعر و منتقد فرهنگی انگلیسی.

۲۰ـ ژان ـ پل شارل ایمار سارْتْرْ (به فرانسوی:Jean-Paul Charles Aymard Sartre ؛ زاده‌ی ۲۱ ژوئن ۱۹۰۵ و درگذشته‌ی ۱۵ آوریل ۱۹۸۰)، فیلسوف، اگزیستانسیالیست، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و منتقد فرانسوی.

۲۱ـ مارتین هایدگر (به آلمانی: Martin Heidegger ؛ زاده‌ی ۲٦ سپتامبر ۱۸۸۹ و درگذشته‌ی ۲٦ مه ۱۹۷٦)، یکی از معروف‌ترین فیلسوفان قرن بیستم.

۲۲ـ اسکار فینگل اُ. فِلاهرتی ویلز وایلد (به انگلیسی:Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde ؛ زاده‌ی ۱٦ اکتبر ۱۸۵٤ و درگذشته‌ی ۳۰ نوامبر ۱۹۰۰)، که به‌نام هنری اسکار وایلد شناخته می‌شود. شاعر، داستان‌نویس، نمایشنامه‌نویس و نویسنده‌ی داستان‌های کوتاه ایرلندی.

مطالعه و مقایسه‌ی فرهنگ لوطی‌گری و لمپنیسم در نمایشنامه‌های اسماعیل خلج

راضیه جلیلی سچه گانی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۱۸

مطالعه و مقایسه‌ی فرهنگ لوطی‌گری و لمپنیسم در نمایشنامه‌های اسماعیل خلج

راضیه جلیلی سچه گانی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

چکیده

لوطی‌ها وگروه‌های برآمده از آنها همچون لات‌ها، جاهل‌ها، داش‌مشدی‌ها و لمپن‌ها اقشاری از جامعه هستند که در شکل‌گیری بسیاری از وقایع مهم سیاسی و اجتماعی کشور، نقش مهمی داشتند. لوطی‌ها که خود قشر تنزل یافته‌ی فتیان، عیارها و شاطرها هستند، آداب و رسوب و فرهنگ خاصی دارند که آنها را از سایر اقشار جامعه جدا می‌کند.

با توجه به اینکه نویسندگان در هر دوره‌ای برای خلق آثار خود و شخصیت‌پردازی در این آثار از ویژگی‌های افراد جامعه‌ی زمان خود بهره می‌برند، در نتیجه در بسیاری از داستان‌ها و نمایشنامه‌ها، نویسندگان به بازنمایی ویژگی‌های گروه‌هایی که بیشترین تاثیر را بر وقایع جامعه‌ی زمانه‌ی خود داشته‌اند می‌پردازند.

اسماعیل خلج از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان دوران معاصر است که در آثار خود به بازنمایی ویژگی‌های شخصیتی این دو گروه پرداخته است.

بر پایه‌ی این اطلاعات، فرضیه‌ی پژوهش این است که با توجه به تاثیری که لمپن‌ها به پشتوانه‌ی برخی از ویژگی‌های خود نظیر بی‌بندوباری، ساده‌لوحی، قلدری و لوطی‌ها به پشتوانه‌ی مورد احترام بودن در بسیاری از وقایع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه در دهه‌های ٤٠ و ٥٠ داشته‌اند، در نتیجه *اسماعیل خلج* که شخصیت‌های اصلی خود را از میان اقشار فرودست جامعه از نظر اجتماعی و گاه فرهنگی برمی‌گزید، اغلب به نوع زیست این گروه از افراد توجه داشته و در شخصیت‌پردازی این افراد به ویژگی‌های بارزتر آنها که سبب تاثیر بیشتر بر جامعه شده، پرداخته است.

نگارنده با درنظر گرفتن این فرضیه به بررسی نمایشنامه‌هایی از *اسماعیل خلج* که این ویژگی‌ها در آنها چشمگیرتر بود، پرداخته و به سؤال‌های اصلی این پژوهش یعنی دلیل بازنمایی ویژگی‌های این دو قشر در آثار وی و نیز پررنگ بودن برخی از ویژگی‌های آنها نظیر پاتوغ نشینی، رقابت، پااندازی و... در این آثار پاسخ داده و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه‌ی کتابخانه‌ای به این نتیجه رسیده است که باتوجه به اینکه افراد صاحب قدرت جامعه با سواستفاده از ساده‌لوحی اغلب این افراد و با تحت‌تأثیر قراردادن حساسیت‌های آنها نظیر مدعی بودن در وطن‌پرستی و نیز نفوذ در آنها از طریق ویژگی‌های بارزشان باعث تاثیر متفاوت آنها بر وقایع مهم جامعه شدند؛ درنتیجه نویسندگان آن دوره برای نمایش مشکلات جامعه‌ی زمان خود به بازنمایی این افراد و ویژگی‌هایشان پرداخته‌اند.

واژگان کلیدی: لوطی‌گری، لمپنیسم، ادبیات نمایشی، نمایشنامه، اسماعیل خلج

۱ــ درآمد

لوطی‌گری و لمپنیسم از پدیده‌های مهم اجتماعی در دوران معاصر هستند اما به سبب اثر منفی لمپن‌ها بر وقایع سیاسی و اجتماعی جامعه نظیر کودتاها و آشوب‌ها، این گروه از سوی جامعه طرد شده‌اند. در طول تاریخ، پیشامدهایی از این دست، بسیار اتفاق افتاده است. نمونه‌ای از این پیشامدها که سرنوشت کشور را به‌طور کامل عوض کرد، واقعه‌ی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بود. «از عوامل اجرایی کودتا، اراذل و اوباش و چماق‌دارانی بودند که به تحریک افراد سلطنت طلب و عوامل خارجی، تظاهراتی را به‌گونه‌ای کاملا سازماندهی شده، به طرفداری از شاه در سطحی گسترده به راه انداختند» (جامی،۱۳۷۷: ٦٢٤).

این وقایع سبب شده‌است که جامعه نسبت به لمپن‌ها بدبین شود و چون معمولاً لمپن‌ها از نظر ظاهری و برخی ویژگی‌های اخلاقی به لوطی‌ها شباهت دارند، جامعه‌ی امروز نسبت به فرهنگ و آداب و رسوم و شناخت هیچ یک از این دو گروه توجهی ندارد.

لوطی‌ها و گروه‌های برآمده از آنها همچون داش‌مشدی‌ها، لات‌ها، اوباش و لمپن‌ها قشر تنزل یافته‌ی فتیان و عیارها هستند. درواقع فتیان به مرور و با توجه به تغییر شرایط زمانه به حاشیه رانده شدند و کم‌کم گروه لوطی‌ها که در جامعه‌ی آن دوران نسبت به آنها از استقبال بیشتری برخوردار بودند، شکل گرفت.

لوطی‌ها اگرچه نسبت به فتیان و عیارها از احترام کمتری در جامعه برخوردار بودند اما توانستند به مرور با تاثیرگذاری بر وقایع مهم سیاسی و اجتماعی، مورد توجه قدرت‌های جامعه قرارگرفته و گروه خود را گسترده‌تر کنند.

این گروه معمولا به سادگی اجازه‌ی حضور افراد تازه وارد را در جمع خود نمی‌دادند و برای اینکه بتوانند خود را از نظر ظاهری و ویژگی‌های زبانی از دیگر افراد جامعه جدا کنند، آداب و رسوم خاصی را برای خود تعیین کردند. با گذشت زمان در این گروه نیز همچون بسیاری از گروه‌های تشکیل یافته در جامعه، کسانی سربرآوردند که اگرچه از نظر ظاهری شباهت بسیاری با لوطی‌ها داشتند، اما رفتارهایی کاملا دور از جوانمردی و انسانیت از خود نشان‌می‌دادند. این گروه امروزه با عنوان لمپن در جامعه شناخته می‌شوند. «لمپن‌ها عناصری از افراد اجتماعی هستند که روی‌هم‌رفته در تولید اجتماعی شرکت ندارند، در نتیجه در تولید اجتماعی استثمار نمی‌شوند و از طریق طفیلی‌گری زندگی می‌کنند. مانند: گدایان، دزدان، فواحش و...» (اکبری، ۱۳۵۲: ٦).

درواقع لمپن‌ها در تلاش بودند تا با تقلید رفتارهای لوطی‌ها بتوانند از موقعیت و احترامی که این گروه در بین مردم و صاحبان قدرت داشتند، برخوردار شوند درنتیجه نه تنها در حفظ ویژگی‌های ظاهری دنباله رو لوطی‌ها بودند بلکه در بسیاری از ویژگی‌های اخلاقی نیز این گروه را سرمشق خود قرارمی‌دادند اما آنها برخلاف لوطی‌ها که زندگی خود را بر پایه‌ی جوانمردی و فداکاری بنا کرده بودند، تنها برای پیش‌برد اهداف فردی خود به آن رفتارها دست می‌زدند؛ چنان‌که در نمایشنامه‌ی **پاتوغ** نیز *خلج* در بخشی از ماجرا نمونه‌ی کاملی از این نوع رفتار را به‌دست می‌دهد. اگرچه رفتارهای شرح داده‌شده در بخش زیر از سوی شخصیت اصلی داستان برای جلب توجه زن‌هاست اما لمپن‌ها اغلب این نوع رفتارها را برای پیش‌برد اهداف خود در هر صنف و گروهی استفاده می‌کردند:

«اگه می‌خای باهات باشن، باهاس یکی، دو فقره چاقوکشی داشته‌باشی و یه چندماه زندونی. اون وقت می‌خانت... دو سال محرم دسته راه بنداز، برو زیر علم، نوحه بخون، چلچراغ بگیر به کمرت، اون وقت می‌خانت. برو باشگاه، سینه‌ت رو بیار جلو، سر شونه کار

کن، چهار تا جای چاقو نشونشون بده، اون‌وقت می‌خانت. نونت هم می‌رسه. زرنگی می‌خاد. من شناختمشون. خوب هم شناختم. همه‌شون یکی رو می‌خان. اما اون یکی تو نیستی. یه آدم بزن و گردن کلفت می‌خان» (خلج، ۱۳۵۵: ۲۸).

با توجه به اینکه نویسندگان در هر دوره‌ای برای خلق و شخصیت‌پردازی در آثار خود به جامعه روی می‌آورند، فرضیه‌ی این پژوهش چنین است که با توجه به تاثیری که لمپن‌ها به پشتوانه‌ی برخی از ویژگی‌های خود نظیر بی‌بندوباری، ساده‌لوحی، قلدری و لوطی‌ها به پشتوانه‌ی مورد احترام بودن در بسیاری از وقایع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه در دهه‌های ٤٠ و ٥٠ داشته‌اند، در نتیجه *اسماعیل خلج* که شخصیت‌های اصلی خود را از میان اقشار فرودست جامعه از نظر اجتماعی و گاه فرهنگی برمی‌گزید، اغلب به نوع زیست این گروه از افراد توجه داشته و در شخصیت‌پردازی این افراد به ویژگی‌های بارزتر آنها در اثرگذاری بر جامعه پرداخته است.

با توجه به فرضیه‌ی موردنظر، نگارنده قصد دارد به دو پرسش اصلی پژوهش پاسخ دهد:

۱ـ چرا *خلج* در آثار خود به بازنمایی ویژگی‌های این دو قشر پرداخته است؟

۲ـ چرا برخی از ویژگی‌های این دو قشر نظیر پاتوغ نشینی، رقابت، پااندازی و... در آثار *خلج* پررنگ‌تر از دیگر ویژگی‌های آنها است؟

با توجه به اینکه *اسماعیل خلج* در بیشتر آثار خود به بازنمایی ویژگی‌های این افراد پرداخته، در این پژوهش به بررسی نمایشنامه‌های **پاتوغ**، **پااندار**، **حالت چطوره مش رحیم؟**، **گلدونه خانم**، **توی خودت باش...** ، **احمدآقا بر سکو** و **قمر در عقرب** که ویژگی‌های مورد نظر در آنها به شکل پررنگ‌تر و ملموس‌تری مورد بازنمایی قرارگرفته‌است، می‌پردازیم.

«برای اینکه نمایش بتواند بین طبقات پائین نفوذ کند و پرورش یابد، لااقل تا چندی باید نشان‌دهنده‌ی تمایلات و آرزوهای آنان باشد» (بیضایی، ١٣٤٤: ١٣) اگرچه *خلج* در اغلب آثار خود این اصل را رعایت کرده اما باتوجه به موضوع نمایشنامه‌های یاد شده، نگارنده بررسی این آثار را در اولویت قرارداده‌است. چنان‌که از نام برخی از این نمایشنامه‌ها نیز می‌توان به موضوع اصلی آنها پی برد. مثلا نمایشنامه‌ی **پاتوغ** نمونه‌ی بارز پاتوغ نشینی و عیشونوش این افراد است؛ نمایشنامه‌ی **پااندار** نیز حول محور پااندازی است و چنان‌که پس از این در بخش نمونه‌ها اشاره خواهد شد، این گروه از افراد توجه زیادی به آن داشتند. نمایشنامه‌ی **احمدآقا بر سکو**، به نوعی اشاره به شغل و سرگرمی برخی از این افراد دارد که در آن دوران از راه اجرای نقالی، نمایش‌های تخت حوضی و عنتربازی کسب درآمد می‌کردند.

پژوهش حاضر که از نوع تحقیقات کیفی به‌شمار می‌آید، به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته‌است. در این فرآیند ابتدا تمام اطلاعات و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای با استفاده از معتبرترین منابع داخلی و خارجی اعم از کتاب، مقاله و رساله‌های دانشگاهی جمع‌آوری شده و سپس با استدلال‌های قیاسی و استقرایی مورد تحلیل قرارگرفته‌اند.

هدف از این پژوهش، شناخت ویژگی‌ها و آداب و رسوم بارز شخصیت‌های لوطی و لمپن در برخی از نمایشنامه‌های *اسماعیل خلج* و علت توجه وی به ویژگی‌های این اقشار و بازنمایی تأثیر این دو فرهنگ بر جامعه در ادبیات نمایشی است.

چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، لوطی‌ها و لمپن‌ها تأثیر بسیاری بر اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه داشته‌اند اما به علت برخی از ویژگی‌های منفی و البته قابل توجه لمپن‌ها که گاهی باعث رکود و ساختارشکنی اجتماعی شده‌است و اینکه معمولاً لوطی‌ها و لمپن‌ها را در یک رده قرارمی‌دهند، اغلب موضوع توجه به آنها و تحلیل شخصیت‌شان، در

حاشیه‌ی بحث‌های دوران ما قرارمی‌گیرد و این‌طور به‌نظر می‌رسد که شناخت ویژگی‌های این افراد اهمیتی ندارد اما نکته‌ی قابل توجه این است که نویسندگان برای تاثیرگذاری بیشتر آثار خود اغلب به بازنمایی ویژگی‌های افراد برجسته با ویژگی‌های مثبت و منفی در جامعه روی می‌آورند. درنتیجه آشنایی با شخصیت و ویژگی‌های این افراد سبب می‌شود که علاوه بر درک بهتر آثار نمایشی یا داستانی، از دلیل تاثیر این افراد بر جامعه‌ی خود در هر دورانی نیز آگاه شویم.

۲ـ پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به اهمیت آثار *اسماعیل خلج*، تاکنون پژوهش‌های متعددی نظیر کتاب، مقاله و پایان‌نامه به بررسی این آثار اختصاص داده‌شده‌است. علاوه‌براین برخی از نویسندگان و پژوهش‌گران نیز در سال‌های اخیر به پژوهش‌هایی درباره‌ی لوطی‌ها و لمپن‌ها پرداخته‌اند که در این قسمت به برخی از این آثار که با پژوهش موردنظر ارتباط دارند، اشاره می‌شود:

ـ کتاب **لمپنیسم** (۱۳۵۲) *علی اکبر اکبری*: *اکبری* در این کتاب به بررسی شخصیت لمپن‌ها، روابط آنها با سایر طبقات اجتماع و بررسی ویژگی‌های آنها پرداخته است. باتوجه به اینکه بخشی از این پژوهش پیرامون ویژگی‌های این گروه از افراد است، در بخش نمونه‌ها به برخی از ویژگی‌های آنها می‌پردازیم اما *اکبری* در این کتاب به شکل جامع‌تری آنها را مورد تحلیل و بررسی قرارداده‌است.

ـ مقاله‌ی **ویژگی‌های زبانی لوطی‌ها** (۱۳۹۸) *راضیه جلیلی سچه‌گانی* و *سیدمحمد راستگوفر*: در این مقاله به بررسی زبان لوطی‌ها و ویژگی‌های آن پرداخته شده‌است و درواقع می‌توان گفت که این مقاله، فرهنگ واره‌ای از واژگان، اصطلاحات و ضرب المثل‌های لوطی‌ها را به‌دست می‌دهد. این افراد که اغلب سعی در جداکردن خود از مردم عادی داشتند، حتی در انتخاب نوع گفتار و واژه‌ها نیز شیوه‌ای متفاوت را درپیش گرفتند و همین نوع گفتار یکی از راه‌های تشخیص آنها از دیگر افراد بود. در این مقاله نگارنده واژه‌های این افراد را برطبق سرگرمی‌ها، مشاغل، نوع زندگی و... تقسیم‌بندی کرده‌است.

ـ پایان‌نامه‌ی **بازتاب لمپنیسم در نمایشنامه‌های اسماعیل خلج از ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷** (۱۳۹۶) *سروش قاسمیان*: در این پژوهش مؤلف با تکیه بر برخی از آرای فلسفه‌ی هگل با عنوان روح زمانه به تشریح شکل‌گیری پدیده‌ی لمپنیسم و بررسی آثار *خلج* در جامعه و بازه‌ی زمانی ذکرشده با درنظر گرفتن این پدیده می‌پردازد. وی ویژگی‌های لمپن‌ها را نظیر زندگی طفیلی، بی‌مصرف بودن و... را در آثار ابتدایی *خلج* تحلیل کرده‌است.

ـ پایان‌نامه‌ی **نشانه‌شناسی زبان و فرهنگ عوام در آثار نمایشی اسماعیل خلج** (۱۳۸۵) *مهدی کیهور*: در این پژوهش با تکیه بر دو اثر *خلج* یعنی **حالت چطوره مش رحیم** و **گلدونه خانم** از منظر نشانه‌شناسی به بررسی ساختار این دو اثر در سطح واژگانی و آوایی پرداخته شده‌است. درواقع نگارنده این پایان‌نامه به ویژگی‌های ادبی و دراماتیکی این دو اثر توجه بیشتری داشته‌است. او در اثر **حالت چطوره مش رحیم؟** به دیدگاه‌های نویسنده درباره‌ی مرگ و زندگی پرداخته و در نمایشنامه‌ی **گلدونه خانم** بررسی نقد اجتماعی دهه‌ی ۵۰ توسط *خلج* را مورد توجه قرارداده و این موضوع‌ها را در این دو نمایشنامه براساس علم نشانه‌شناسی بررسی کرده‌است.

ـ پایان‌نامه‌ی **تحلیل جامعه شناختی نمایشنامه‌های اسماعیل خلج** (۱۳۹٤) علی رویین: در این پژوهش مؤلف با تمرکز بر شیوه‌ی ساختارگرایی الگوی تکوینی و الگوی ساختاری ـ

تحلیلی آنومی در نظریه‌ی جامعه‌شناسی *امیل دورکیم* به تحلیل و ارزیابی برخی از نمایشنامه‌های *اسماعیل خلج* می‌پردازد.

۳ـ بحث

داستان نویسی به شیوه‌ی معاصر در بحبوحه‌ی دوران مشروطه شکل گرفت و این واقعه‌ی مهم سیاسی نه تنها بر شرایط جامعه بلکه بر اوضاع داستان نویسی ایران نیز تأثیر بسزایی داشت.

«نویسندگان این نوع ادبیات در آثار خود با بهره‌گیری از عقاید مذهبی و ملی و تحریک حس آزادی‌خواهی مردم، سعی در بیداری و آگاهی جامعه داشتند. این افراد که جزو قشر تحصیل کرده‌ی جامعه بودند، با توجه به پایین بودن سطح آگاهی و سواد مردم ایران در آن روزها، برای درک بیشتر داستان‌ها و قابل فهم بودن آنها برای مردم، شخصیت‌های داستانی خود را از افراد جامعه برگزیده و وقایع رقم خورده در داستان‌ها را نیز با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی آن روزهای ایران انتخاب می‌کردند» (جلیلی سچه‌گانی و راستگوفر، ۱۳۹۸: ۱۰۸و۱۰۹).

علاوه بر تأثیرپذیری نویسندگان از این ماجرا برای داستان‌پردازی، آنها برای شخصیت‌پردازی داستان‌های خود نیز از ویژگی‌های گروهی از افراد نظیر لوطی‌ها و لمپن‌ها که بر این جریان تأثیرگذار بودند، استفاده کردند زیرا «اگر وظیفه‌ی عمده و اساسی رمان‌نویس ارائه‌ی آدمی در جامعه‌ای باشد که خود می‌آفریند، برای یک رمان نویس معتبر، جامعه خود عنصری فوق‌العاده مهم است «پریستلی، ۱۳۵٦: ٤٥٧).

بعدها برخی از نویسندگان نیز دنباله‌رو نویسندگان دوره‌ی مشروطه شدند و از ویژگی‌های این دو گروه در داستان‌های خود استفاده کردند. از آثار مورد توجه دوران معاصر که برای اولین بار به شکلی متفاوت در آن به بازنمایی شخصیت لوطی‌ها و لمپن‌ها پرداخته و سیر داستانی به‌طور کامل به شخصیت‌پردازی این گروه از افراد اختصاص داده‌شد، داستان **داش آکل** نوشته‌ی *صادق هدایت* است. این داستان که جزو آثار کلاسیک به‌شمار می‌آید، پیرامون ماجرای رقابت شخصی لوطی‌منش به نام داش آکل و فردی لمپن به نام کاکارستم است. *صادق هدایت* در این داستان، بسیاری از ویژگی‌های مهم لوطی‌ها و لمپن‌ها را در قالب داستان به رشته‌ی تحریر درآورده است. درواقع «*هدایت* دست‌خوش یک درام درونی بود. او که از خانواده‌ی متعینی برخاسته بود، به‌عنوان یک روشنفکر از اشراف و اعیان متنفر بود. در مقابل این تنفر طبعاً می‌بایست محبت خود را متوجه‌ی توده‌ی بی‌چیز و فقیر کند. ولی ابتذال و فرومایگی این توده نیز *هدایت* را سرخورده می‌کرد، لاجرم بدبینی او امری قهری است. با این حال اگر انتخاب اجباری می‌بود، *هدایت* همواره شق دومی را انتخاب می‌کرد. ازاین‌رو بیشتر آثارش نیز بر گرد احوال و اعمال طبقات محروم و بینوا می‌چرخد» (سپانلو، ۱۳۷٤: ۹۸).

پس از او بسیاری از نویسندگان دهه‌های اخیر با بهره‌گیری از این داستان، توانستند از این نوع شخصیت‌پردازی در آثار خود استفاده کنند. «عطش ما برای داستان، انعکاسی است از نیاز عمیق بشر به یافتن الگوهای زندگی، نه صرفا به‌عنوان یک عمل فکری و ذهنی بلکه در قالب تجربه‌ای کاملا شخصی و عاطفی» (مک کی، ۱۳۸۸: ۱۰).

در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی نیز شرایطی مشابه داستان در ایران وجودداشت. در آن دوران و تا سال‌ها پس از آنکه شرایط جامعه برای اعتراض و دادخواهی خفقان‌آور بود، نویسندگان و بخصوص نمایشنامه‌نویسان با خلق آثاری که برگرفته از ماجراها و افراد جامعه‌ی آن زمان

بود به نوعی اعتراض خود را بیان می‌کردند و با توجه به اینکه این آثار شانس به اجرا درآمدن در مقابل مردم را داشتند، نمایشنامه‌نویسان تلاش می‌کردند به نوعی از ادبیات عامیانه برای نوشتن آثار خود بهره ببرند تا همه‌ی افراد جامعه بتوانند از اهدافی که دلیل خلق این آثار است، آگاه شوند. دلیل دیگر نیز این بود که این افراد برای تاثیرگذاری بیشتر، شخصیت‌های نمایشنامه‌های خود را از میان افرادی که حضورشان در تاثیرگذاری بر وقایع جامعه بیشتر بود، انتخاب می‌کردند. این مسئله باعث تشویق نمایشنامه‌نویس‌های دوره‌های بعد نیز شد و آنها نیز از این شیوه‌ی نوشتاری برای بیان اعتراض خود به مسائل سیاسی و اجتماعی استفاده کردند.

اسماعیل خلج نیز از نویسندگانی است که شیوه‌ی *صادق هدایت* را به سبک خود در نمایشنامه‌نویسی به اجرا درآورده است.

«*خلج* صورت‌های جدید تئاتری را در خدمت بیان زندگی اعماق اجتماع قرارداده‌است. به تعبیر دیگر آن قلمبه‌گویی و ملقلق‌خوانی که جزءلاینفک تئاتر مدون بود، در اینجا راه ندارد. ازاین‌رو علاوه بر ارزش ساخت‌سازی هنری کار این نمایشنامه‌نویس، از نظر موضوع و مضمون، یکی از مستقیم‌ترین توجهات به کلیت اساسی «نمایش ملی» است» (سپانلو، ۱۳۷٤: ۲۳۸).

با توجه به اینکه محیط اغلب آثار *خلج* قهوه‌خانه‌ها یا پاتوغ‌های قشر لوطی و لمپن است، *اسماعیل خلج* را با نام نویسنده‌ی قهوه‌خانه‌ای می‌شناسند. درواقع دغدغه‌ی اصلی *خلج* نیز همچون *هدایت*، نوع زیست گروهی از افراد جامعه است که اغلب از نظر اقتصادی و فرهنگی، جزو طبقه‌ی فقیر جامعه محسوب می‌شوند. درونمایه‌ی آثار *خلج* که در این پژوهش مورد بررسی قرارگرفته‌اند، حول محور پاتوغ نشینی، پااندازی، علافی و هرزگی است. درواقع شیوه‌ی شخصیت‌پردازی *خلج* در این نمایشنامه‌ها بر پایه‌ی ویژگی‌های لوطی‌ها و لمپن‌های دهه‌های ٤۰ و ۵۰ یعنی بخشی از دوران زندگی خود نویسنده است. این درحالی است که ویژگی‌های بارز این افراد نمونه‌ی تنزل‌یافته‌ی قشر لوطی‌ها در دوره‌های گذشته بوده‌است.

صادق هدایت اولین نویسنده‌ای بود که داستانی را به‌طور جامع به ویژگی‌های این افراد اختصاص داد و توانست نوع زیست آنها را به عالم داستان وارد کند. با این همه اگرچه نویسندگان پس از او مانند *خلج* تصمیم به روایت زندگی این افراد در قالب نمایش و داستان داشتند اما برای باورپذیر بودن و پررنگ‌ترکردن رنگ رئالیسم در آثا خود ناچار بودند توجه غالب خود را به ویژگی این افراد در زمانه‌ی خود معطوف کنند.

شاید حتی بتوان با احتمالی نزدیک به یقین به این مسئله اشاره کرد که دلیل کاهش سطح باورپذیری شخصیت‌های لوطی و لمپن در برخی از داستان‌های دهه‌های اخیر این است که این نویسندگان سعی داشتند در اثرپذیری از شخصیت این دو گروه در آثار *صادق هدایت* و نویسندگانی که تم آثارشان به وی نزدیک است، تکیه‌ی اثر خود را بر شیوه‌ی شخصیت‌پردازی این نویسندگان بگذارند و با توجه به اینکه نوع زیست لوطی‌ها و لمپن‌ها در آن دوران، امروزه تا حد زیادی منسوخ شده‌است، در نتیجه خواننده کمتر می‌تواند با داستان‌های امروز که بر پایه‌ی این نوع تاثیرپذیری نوشته می‌شوند، ارتباط برقرار کند.

مثلا شیوه‌ی روایت *مرجان شیرمحمدی* در رمان **خانه‌ی لهستانی‌ها** از ویژگی‌های گروه لوطی‌ها و لمپن‌ها اگرچه رنگ تازه‌ای به داستان بخشیده است اما این نوع شخصیت‌پردازی در داستان **داش آکل** و **علویه خانم** هدایت و نمایشنامه‌های *اسماعیل خلج* که خود آن دوران را تجربه کرده‌اند، بسیار باورپذیرتر و ملموس‌تر است.

در این پژوهش برآنیم تا به بررسی و مقایسه‌ی ویژگی‌های بارز لوطی‌ها و لمپن‌ها که

در برخی از نمایشنامه‌های *اسماعیل خلج* بازنمایی شده‌اند بپردازیم و شاهد تأثیر جامعه دربرداشت این نویسنده از ویژگی‌های این شخصیت‌ها باشیم. درواقع چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد با توجه به اینکه سبک خلج ترکیبی از رئالیسم و ناتورالیسم است، با بررسی این آثار و درنظر گرفتن ویژگی‌های بازنمایی شده می‌توان به دلیل پررنگ بودن برخی از ویژگی‌های این افراد نسبت به ویژگی‌های دیگر آنها در این آثار و نیز دلیل پرداختن *اسماعیل خلج* به ویژگی‌های این دو قشر دست یافت.

۳ـ۱ بررسی لوطی‌گری و لمپنیسم

۳ـ۱ـ۱ پاتوغ‌ها

بسیاری از لوطی‌ها و لمپن‌ها معمولا شغل مناسبی نداشتند و بیشتر وقت خود را با رفت وآمد در گذرها، بازارها و خیابان‌ها سپری می‌کردند. این دو گروه و نیز لوطی‌هایی که دارای شغل و حرفه بودند، همگی در محله‌هایشان، پاتوق‌های مشخصی داشتند که اوقات بیکاری خود را در آنجا به گفت‌وگو، خوردن مشروب، استراحت و گاه حتی معامله یا شرط‌بندی‌هایی نظیر فروش پرنده، پااندازی و قاپ‌بازی می‌پرداختند. از اصلی‌ترین پاتوغ‌های این گروه از افراد می‌توان به قهوه‌خانه، سرگذرها اشاره کرد. برخی از این افراد نیز گاه زمان خود را صرف ورزش‌های زورخانه‌ای می‌کردند تا با ورزیده‌کردن جسم خود جلب توجه کنند. در نتیجه افرادی که تصمیم به تشکیل حزب یا گروهی داشتند، اغلب به این مکان‌ها مراجعه کرده و این افراد را با خود همراه می‌کردند. در آن زمان این مکان‌ها معمولا پاتوق لوطی‌ها و اوباش شهر بود. به همین دلیل بیشتر شورش‌ها و احزاب به سرکردگی این افراد تشکیل می‌شد. تشکیل‌دهندگان این احزاب با پرداخت باج و یا دادن وعده‌های گوناگون، اهالی جنوب شهر را با خود همراه می‌کردند و از زورگویی اوباش برای پیش‌برد اهداف خود استفاده می‌کردند.

«*رزم‌آرا* در دوران کوتاه نخست وزیری خود در زمینه‌ی اصلاحات شهری در جنوب تهران، دست به اقدامات و عملیاتی زد که بخشی از آنها از خواست‌های مکرر ساکنین تهران از دولت‌های پیشین بود. اقدامات اصلاحی و عمرانی *رزم‌آرا*، در جنوب شهر تهران، سخت مورد توجه اقشار محروم و تهی‌دستان و زاغه‌نشینان قرارگرفت و سبب کسب محبوبیت وی شد» (ملکی، ۱۳۷۰: ۱۱٤). در نتیجه‌ی دادن وعده‌هایی از سوی افراد صاحب‌نامی از این دست کافی بود تا کسانی چون لمپن‌ها که از راه طفیلی‌گری روزگار می‌گذرانند، به درخواست‌های این افراد در قبال پول یا موقعیت، جامه‌ی عمل بپوشانند.

۳ـ۱ـ۱ـ۱ قهوه‌خانه

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «یک قهوه‌خانه‌ی کوچک و کثیف با دیوارهای دودزده» (خلج، ۱۳۵۵: ۸)

نمایشنامه‌ی حالت چطوره مش رحیم

ـ «توی قهوه‌خانه: روبه‌رو، سمت چپ، در ورودی با شبکه‌بندی است و از شیشه‌هایش، کوچه‌ای از پهنا دیده می‌شود. از در که وارد می‌شوی، یک محوطه‌ی کوچک خالی‌ست با بساط قهوه‌چی، تا به دو پله می‌رسی» (خلج، ۱۳۵۵: ۵۲).

نمایشنامه گلدونه خانم

ـ «صحنه: قهوه‌خانه...

باقر آقا: همه آقا رضا رو می‌شناسن. همه‌ی اون‌هایی که قهوه‌خونه دارن غیر از تازه‌کارها و همه‌ی اون‌هایی که پاتوغشون قهوه‌خونه‌س» (خلج، ۱۳۵۵: ۹۷).

نمایشنامه‌ی پاانداز

ـ «[توی قهوه‌خانه]: از قاب‌های پیکره‌ی چوبی شبکه‌بندی روبه‌رو، بیرون پیداست. بر دیوار باغ روبه‌رو ـ که کوچه‌ای را که از جلوی قهوه‌خانه می‌گذرد، مشخص کرده ـ چند شاخ و برگ خشک آویخته است. قهوه‌خانه گود است و با دو پله به کوچه می‌رسد» (خلج، ۱۳۵۵: ۳٤).

۳ـ۱ـ۱ـ۱ـ۱ پاانداز و هرزه‌گی

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «قهوه‌چی: [موذیانه به حسین آقا] باز بقچه دستت می‌بینم.

حسین آقا: [شوخ. به قهوه‌چی] چه کنیم دیگه.

قهوه‌چی: دیشب خونه نرفتی؟... دیدم سر خیابون ردش می‌کردی» (خلج، ۱۳۵۵: ۱۱و۱۲).

ـ «احمدآقا: [با خنده] گفتم چیه عباس آقا؟ هوایی شدی؟ به این و اون می‌پری؟

حسین آقا: [به مسخره] بعد اون چی گفت؟

احمد آقا: زد زیرش. نه جون احمد! اصلا این جریان‌ها نیس. چیزی که هس سبیل خیال می‌کنه بخچه نشون دادن افتخاره» (خلج، ۱۳۵۵: ١٦).

ـ «حسین آقا:... من حرفی ندارم. همیشه خیرت رو می‌خواستم. اما عشق و مشق رو بریز دور. به درد این محل نمی‌خوره. اینجا فقط باهاس بزنی و وای‌نستی. اینجا از هر چمن گلیه. باهاس وای‌نستی. بخای خودت رو پابند کنی، آدمش نیست که به آدم وفا کنه» (خلج، ۱۳۵۵: ۲۸).

نمایشنامه‌ی پاانداز

ـ «رضا: از اون کنس‌هاس... می‌دونم چه جور آدمیه. خیلی کار خوبی می‌کنه، اون وقت بخچه‌ی حمومش رو به همه نشون می‌ده، بعد می‌ره حموم» (خلج، ۱۳۵۵: ٤١).

نمایشنامه‌ی قمر در عقرب تکه‌ی ٦

ـ «ناصر: ول کن بابا آقا حمید! زن جماعت که وفا نداره. حیف جوونیت نیست؟ آدم مگه به زن هم عاشق می‌شه؟ میگه به هر چمن که رسیدی، گلی بچین و برو. این کارها دیگه ور افتاده. از قافله عقبی بابا. زن باید به‌دست و پای تو بیفته. نه تو به پای اون. اون هم کی؟ مرجان» (خلج، ۱۳۸۳: ٣٦٦).

۳ـ۱ـ۱ـ۱ـ۲ کفتر بازی

نمایشنامه‌ی حالت چطوره مش رحیم؟

ـ «سدای مشتری یک از بیرون: آقا سید!

آقا رضا: [با سدای بلند] اومد.

آقا سید: بله. [بیرون می‌رود]
سدای مشتری یک از بیرون: آقا سید اون کفتر پشت قهوه ییه رو که گفته بودی کجاست؟...
آقا سید: بالاست. بشونمش؟ [سوت می‌زند] اون یه خورده گرونه‌ها.
سدای مشتری یک از بیرون: ببینم بلکه معامله‌مون شد. حیوونش خوب باشه، پولش رو فکر نکن!... شاید بیارزه.
سدای آقا سید از بیرون: بیارزه؟ پنج پشتکه س. چرا مثل آدم‌های ناشی حرف می‌زنی؟ بیا!» (خلج، ۱۳۵۵: ٦۰)

۳ـ۱ـ۱ـ۱ـ۳ قاپ بازی
نمایشنامه‌ی قاپ بازی تکه‌ی ٤
ـ «اکبر: (به باقر) رو دستش حرف نزن دیگه!
باقر: (رو به اکبر، اشاره به ایرج) ... بازی بلد نیست، میندازه گردن من.
ایرج: شعر نخوون.
باقر: می‌خوام بخوونم.
داوود: بیریز بابا!
ایرج: دست آدم رو سرد می‌کنه.
عباس: بیریز!
باقر: می‌خوام بخوونم به تو چه!
عباس: بذار قاپش رو بیریزه دیگه» (خلج، ۱۳۸۳: ۳٥٦و۳٥۷).

٤ـ۱ـ۱ـ۳ـ عنتربازی
نمایشنامه‌ی احمدآقا بر سکو
ـ «احمد آقا: زنده‌ایم. دست و دلم به کاری نمیره. غذا نمی‌تونم بخورم. حوصله ندارم. زنده‌ایم. اما من سیر شده‌ام. از زندگیم سیر شدم. دست و بالم بسته س. زنده‌ایم. من یه عنتر داشتم. به من می‌گفتن لوطی. به من می‌گن لوطی. من یه عنتر داشتم. یه زنجیر بهش بسته بودم. زنده‌ایم. سر زنجیر اینجای من بود. (قلبش را نشان‌می‌دهد.) به این جام بسته بود. هروقت کسی اذیتش می‌کرد، هروقت کسی اداش رو درمی‌آورد، می‌پرید توی بغل من. می‌رفت روی شونه‌م می‌نشست. می‌رفت زیر کتم قایم می‌شد. وقتی زیر لباسم بود، کسی نمی‌دیدش. می‌آوردمش منو می‌گرفت و پول جمع می‌کرد...» (خلج، ۱۳۸۳: ۱۷۹).

۳ـ۱ـ۱ـ۲ باده‌نوشی
نمایشنامه‌ی توی خودت باش ...
ـ «دکه‌ی کوچکی است با در ورودی کوتاهی که در سمت چپ و در انتهاست. جلوتر از در، در همین سمت، بساط مادام به چشم می‌خورد...» (خلج، ۱۳۵۵: ۷۸).

نمایشنامه‌ی حالت چطوره مش رحیم
ـ «آقا رضا:...اگه شب رو با نون خالی بگذرونه... پنج‌شنبه چتول... ش رو می‌زنه.
اسماعیل آقا: خب دیگه، اگه به اون هم دل خوش نداشت... چی می‌شد؟ اصلاً نمی‌شد. آدمیزاده همیشه یه روزن واسه‌ش واز می‌مونه» (خلج، ۱۳۵۵: ٥٦).

نمایشنامه‌ی توی خودت باش...

ـ «خان یعقوب: زیاد نیاری آقاباباخان!

آقاباباخان: نه. راه می‌افتی اول می‌ری دکه قشنگه. یه استکان... بعدش توی دکه‌ی نشاط... بعدش... سر دوراه، یه چتولی می‌خوری، کم‌کم نزدیک می‌شی به اینجا. سر سه‌راهی هم یه چتولی و یه استکان می‌ندازی، تا می‌رسی به اینجا. اینجا که رسیدی... مستی. از اینجا به بعدش دیگه پاتیل می‌شی. پاتیل پاتیل» (خلج، ۱۳۵۵: ۷۹).

نمایشنامه‌ی احمد آقا بر سکو

ـ «علی آقا: صفای خودت!

رضا ترکه: صفای قدمت!

حسن عشقی: فدای شادیت!

احمد آقا: سلامتی هرچه عشقه. هرچی غمه. هرکی تنهاست. پایداری غمی که از عشقه.

یحیی خان: لوطی اونه که غم رو از سینه ش بیرون بریزه.

احمد آقا: لوطی اونه که نگر داره. هرچی توی سینه شه. هرچی بهش گفتند. هرچی شنیده. هرچی می‌دونه.

رضا ترکه: بزن به ضربت!

احمد آقا: به روی چشمم. (یک ترانه قدیمی را با ضرب می‌خواند)...» (خلج، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

ـ «آقا جواد: میون‌دار بودن هم سخته. زیر چلچراغ رفتن هم ساده نیست. آسون نگیرش. کار رو باید به اون که بلده سپرد. ـ نمی‌خوام با دهن نجس قسم بخورم ـ اما به این برکت، پونزده سال زیر چلچراغ بودم. از نوک جمشید راه می‌افتادیم تا دم بازار. لرزه به زانوهام نمی‌افتاد. حالا دیگه پیریست و نیستی. عشق به هیچ‌چی ندارم. می‌خورم که نفهمم. می‌زنم که بیوفتم و پا نشم. بره تا صبح. یا میشه، یا نمیشه.

حسن عشقی: احمد آقا رو دلسوزی به حالش سودی نداره. دوستش دارم. نمیفهمم. احمد آقا، لوطی احمد. خب هرکسی یه جوره. هرکسی به یه چیز پابنده.

آقا جواد: هست، اما–

حسن عشقی: فرق می‌کنه. پست و بلند داره. بالاو پایین داره. یه روزی من هم سرم توی لاک خودم بود یا نبود نمی‌دونم ـ دهنم نجسه قسم روا نیست ـ اما به بزرگیت قسم، زندون و بیرون برام فرقی نداشت...» (خلج، ۱۳۸۳: ۱۵۸و۱۵۹).

۳ـ۱ـ۱ـ۳ زورخانه

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «قهوه‌چی: این بابا کار و بارش سکه بود. چی بود؟ یه قیافه داشت، یه سلیقه. واسه‌ی خودش می‌خورد و می‌گشت. تبر می‌خاس گردنش رو بزنه. سینه پهن... یادمه دیگه. اون موقع من ته خیابون شاگرد بودم. پنج دقیقه که می‌اومد می‌نشست، جلدی ده تا پیغوم واسه ش می‌اومد. مهری کارت داره، پری کارت داره، منیر کارت داره، شمرون... کرج. همین‌طور... پشت سر هم. خودش هم جوون بود اون موقع. خودش هم باستانی کار... رشید...» (خلج، ۱۳۵۵: ۱۹)

۲ـ۱ـ۳ شهرت‌طلبی

چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، افراد صاحب قدرت در جامعه اغلب برای پیش‌برد اهداف خود به لوطی‌ها و لمپن‌ها پناه می‌بردند، زیرا می‌دانستند که قشر فرودست جامعه معمولا به سبب احترامی که برای لوطی‌ها قائل بودند یا به سبب ترس از لات‌ها و لمپن‌ها، با آنها همراه می‌شوند. با این حال گاه سرانی که با وعده و وعید، عوام را به سمت خود کشیده بودند، پس از رسیدن به اهدافشان، همه‌ی وعده‌ها را فراموش کرده و از رسیدگی به مردم سر بازمی‌زدند و همین بدقولی‌ها، اعتماد مردم را به حکومت کاهش می‌داد. در نتیجه هرچه لوطی‌ها از نظام دور می‌شدند و یا با نظام مخالفت می‌کردند، در بین مردم ارج و قرب بیشتری داشتند و برعکس، کسانی که زیر سلطه‌ی نظام بودند و از آنها پیروی می‌کردند، در بین مردم به شخصیت‌هایی منفور و بدنام تبدیل می‌شدند.

یکی دیگر از دلایل مهم اعتماد مردم به لوطی‌های واقعی، به مسائل امنیتی برمی‌گردد. افرادی که حکومت در آن زمان برای برقراری امنیت گماشته بود، وظایف خود را به درستی انجام نمی‌دادند و این مسئله باعث شد که مردم برای برقراری امنیت به لوطی‌ها و پهلوانان شهرشان پناه آورند. کسبه‌ی بازار و مردم عادی و علما نیز ترجیح می‌دادند در هنگام سفر– که در آن دوران ماه‌ها به طول می‌انجامید و مردم نسبت به سالم برگشتن خود اطمینان کافی نداشتند ـ زن و فرزند و اموال خود را به‌دست لوطی‌ها بسپارند و درواقع آنها را امین خود می‌دانستند.

لوطی‌ها به دلیل داشتن برخی ویژگی‌ها نظیر غیرت، مردانگی، احترام به رفیق، توجه به نیازمندان و بخششی که داشتند، درنظر مردم صاحب ارج و قرب بودند. لمپن‌ها نیز اغلب برای کسب این نوع احترام به اعمالی دست می‌زدند تا دست کم بتوانند شهرتی در جامعه برای خود به‌دست آورند. در نتیجه در آن دوران رقابت، لغزخوانی، رفیق بازی، دعوا و مخالفت با هر چیزی که گمان می‌کردند باعث ایجاد خللی در تفاوت آنها نسبت به دیگر افراد جامعه می‌شود، مقاومت می‌کردند که یکی از این موارد، مقاومت‌شان در مقابل انتخاب نام خانوادگی بود. «تا سال ۱۳۰٤ که شناسنامه اجباری شد، کسی نام فامیلی نداشت بلکه هرکس به مناسبت شغل، مشخصات بدنی، کارهای غیرعادی که از او سر می‌زد، شغل پدر و خلاصه به هر مناسبتی، نامی که بسیار برازنده او هم بود، پیدا می‌کرد. حتی وقتی شناسنامه و داشتن نام فامیل اجباری شد، تهرانی جماعت زیر بار نمی‌رفت و تا سال‌های سال، مردم همدیگر را به همان القاب می‌نامیدند» (منظرپور، ۱۳۷۹: ۲۱). درواقع لمپن‌ها حتی پس از این قانون، داشتن فامیل را مخصوص طبقه‌ی اشراف و اعیان می‌دانستند و ترجیح می‌دادند که با همان لقب‌های پیشین در جامعه شناخته شوند. آنها برخلاف صفاتی که اعیان داشتند، قراردادن اصطلاحاتی نظیر: «داش»، «میرزا» و «مشدی» را به جای «آقا»، موجب کسب احترام و ارج و شخصیت می‌دانستند.

۱ـ۲ـ۱ـ۳ دعوا

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «گذشت اون موقع که سر چاهار راه ساطور می‌کشیدیم. حالا دیگه همه حساب کار خودشون رو می‌کنن. قدممون رو مقدم می‌دونن» (خلج، ۱۳۵۵: ۲٦).

ـ «حسین آقا: به جون تو، به حضرت عباس، من خودم قلقلکم میاد واسه‌ی دعوا، اون‌وقت این‌هام هی مارو قلقلک می‌دن. هی ما می‌خاییم سنگین بیایم و دعوا نکنیم. ببین می‌ذارن؟»

(خلج، ۱۳۵۵: ۱۷)

ـ «حسین: این جای چاقو ا. اینجا جای چاقو ا. این هم یکی. اینجا هم هس. یکی هم روی کتفم. می‌خای باقیشم ببینی؟ اما تو چی هستی؟ یه آدم مفنگی قمپز درکن. کجات جای چاقو هس؟ واز کن نشون بده!...» (خلج، ۱۳۵۵: ۲۹)

نمایشنامه احمدآقا بر سکو

«علی آقا: اگه به این پیرهنه... بیا! آه. خودم می‌گیرم جرش می‌دم. ولی من واسه‌ی خودت می‌گم. واسه‌ی آبروت که از دستت نره. واسه‌ی دوستیت که پامال نشه. والا من که از دعوا ترسی ندارم. حالا اون فکر می‌کرد واسه‌ی دعوا می‌گم. گفتم خود من، تا سه سال پیش، خیال می‌کنی چه جوری بودم؟ ـ آدم نجسی می‌خوره، قسم خوب نیست بخوره ـ ولی به جون خودم، به موی تو قسم، سرم رو می‌گرفتی، (تهم) سر چهارراه کهنه فروش‌ها بود. صبح تا شب با این و اون یکه به دو داشتم. اما چه فایده؟ حالا اگه دو تا هم توی گوشم بزنن، سر بلند نمی‌کنم. دنیا ارزش این حرف‌ها رو نداره. داره؟ مگه من چه‌قدر عمر می‌کنم؟ مگه تو چه‌قدر عمر می‌کنی؟ کدوم ور زندگی رو باید گرفت؟» (خلج، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

۲ـ۲ـ۱ـ۳ رقابت

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «حسین آقا: [زیرکانه] تو چند سالته؟
احمد آقا: [گیج] چطور؟
حسین آقا: پنج ساله این محل اومدی نه؟
احمد آقا: چیه مگه؟
حسین آقا: بیست و پنج ساله توی این محلیم، هنوز کسی نتونسته واسه‌ی ما رجز بخونه» (خلج، ۱۳۵۵: ۱۶).

۳ـ۲ـ۱ـ۳ نام‌گذاری

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «شاطر: سبیل! این کدومه؟ [به قاب عکس اشاره می‌کند]» (خلج، ۱۳۵۵: ۱۲).
ـ «قهوه‌چی: [می نشیند] حسین آقا! اصغر سیاه رو که می‌شناختی که...
حسین آقا: اصغر سیاه؟
قهوه‌چی: [یادآوری می‌کند] چاقه، سیاه طوره، باستانی کار می‌کرد،...
حسین آقا: یادم نمیاد....
قهوه‌چی: خیلی وقته. بیشتر ته خیابون وای می‌ایستادها!...
حسین آقا: خب. آره. بگو اصغر صفا دیگه!» (خلج، ۱۳۵۵: ۱۸و۱۹)

نمایشنامه‌ی پاانداز

ـ «رضا: توی این چندروزی که اینجا بودم، سه تا دعوا تا حالا دیدم... این هم چاهار می‌شه.
تقی: حسین قصاب رو می‌گی؟...» (خلج، ۱۳۵۵: ٤١)

۳ـ۱ـ۲ـ٤ رفیق بازی

نمایشنامه‌ی پاتوغ

ـ «احمدآقا: [درحالی‌که از جا بلند می‌شود رو به شاطر] حرف بدی نزدم که! [به حسین آقا] می‌گفت سبیل اگه پنجاه تا رفیق داشته‌باشه، مفت چنگ اون‌هاییس که باهاش قمار می‌زنن» (خلج، ۱۳۵۵: ۱۷).

ـ «... اگر بدونم رفیقم پشت سرم چیزی نگفته، ده تا احمدآقاشم حریفم... اگر بخوام می‌تونم چنون گره‌ای بزنم که صدتا عباس آقا هم نتونه سرش رو پیدا کنه. اما خوشم نمیاد. خوشم میاد رفیق روراست باشه و نارو نزنه» (خلج، ۱۳۵۵: ۲٦).

نتیجه‌گیری

لوطی‌ها گروه بازمانده و تنزل یافته‌ی فتیان و عیارها هستند. لوطی‌ها در گذشته از احترام ویژه‌ای در جامعه برخوردار بودند اما با گذشت زمان در این گروه نیز همچون دیگر گروه‌های جامعه، افرادی پدید آمدند که با بهره‌گیری از ویژگی‌های آنها سعی کردند به آن درجه از احترامی که این افراد در جامعه داشتند، برسند. این گروه از افراد که امروزه آنها را با نام لمپن می‌شناسیم، اغلب به دلیل زندگی انگلی خود و عدم حضور مفید در جامعه، از سوی مردم به حاشیه رانده می‌شدند اما بر اثر حضور پررنگ آنها در وقایع گوناگونی که در دهه‌های پیشین باعث رخدادهای بزرگی نظیر کودتا، آشوب و قحطی در جامعه شد، توانستند شهرتی هرچند سیاه کسب کنند. درواقع باتوجه به اینکه افراد صاحب قدرت جامعه با سواستفاده از ساده‌لوحی اغلب این افراد و با تحت‌تأثیر قراردادن حساسیت‌های آنها نظیر مدعی بودن در وطن‌پرستی و نیز نفوذ در آنها از طریق ویژگی‌های بارزشان باعث تاثیر متفاوت آنها بر وقایع مهم جامعه شدند، درنتیجه نویسندگان آن دوره برای نمایش مشکلات جامعه‌ی زمان خود به بازنمایی این افراد و ویژگی‌هایشان پرداخته‌اند.

اسماعیل خلج از معدود نویسندگان دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ است که مضمون آثار خود را به شکل مفصلی به نوع زیست این دو گروه اختصاص داده‌است. اگرچه ماجراهای دیگر آثار او نظیر **از نوشکفتن** و **مرگ و جمعه‌کشی** در قهوه‌خانه و نمایشنامه‌ی **مستانه** نیز در میخانه اتفاق می‌افتند اما نمایشنامه‌های بررسی شده در این پژوهش علاوه‌بر درونمایه‌ی مفصل‌تر پیرامون ویژگی‌های این گروه از افراد، جزئیات بیشتر برای آشنایی با آنها را نیز به‌دست می‌دهد.

چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، *صادق هدایت* اولین نویسنده‌ای بود که در اثر خود– داستان **داش آکل**–، درونمایه‌ی داستان را به‌طور کامل به این دو قشر اختصاص داد و با شرح ویژگی‌های این دو گروه و تقابل مدام آنها گویی سعی در ارزش‌گذاری این اشخاص داشت. با این همه *خلج* که به‌نظر می‌رسد در خلق آثار خود به این داستان نیز توجه داشته‌است، تنها به بازنمایی ویژگی‌های شخصیتی افرادی می‌پردازد که هر رفتارشان، عاملی مهم برای طرد شدنشان از سوی جامعه است. اگرچه به‌نظر می‌رسد *خلج* با پایین آوردن تا سطح ابتذال برخی از ویژگی‌هایی که در داستان **داش آکل** به شکل بخش مهمی از فرهنگ لوطی‌گری بازنمایی شده به نوعی هنجارگریزی دست زده است، اما با بررسی شرایط جامعه در دورانی که *خلج* به نوشتن این آثار پرداخته است به این نتیجه می‌رسیم که آنچه وی در شخصیت‌پردازی افراد داستانش از آنها استفاده کرده، تنها بهره‌گیری از ویژگی‌های افراد جامعه‌ی آن روزگار بوده‌است.

در بررسی ویژگی‌های این دو گروه در دوره‌های زمانی متفاوت، به این نتیجه می‌رسیم که هرچه زمان می‌گذرد، به سبب شرایط جامعه و اوضاع اقتصادی و گاه فرهنگی، ویژگی‌هایی که روزگاری باعث برتری این افراد بر دیگران بود، کمرنگ‌تر شده و مبتذل شدن این ویژگی‌ها چنان‌که *خلج* نیز آنها را به خوبی به نگارش درآورده است، بیشتر می‌شود. درواقع *خلج* با تاکید بر ویژگی‌های مطرح این دو گروه که اثرگذاری ـ فارغ از مثبت یا منفی‌بودن ـ بیشتر بر وقایع جامعه‌ی نویسنده داشته‌اند، باعث باورپذیرتر شدن آثار خود شده‌است.

هرچند رنگ و بوی ناتورالیستی اثر گاه خواننده را در تردید میان واقع‌نمایی و سیاه نمایی دچار تردید می‌کند اما تاریخ تحول دو قشر لوطی و لمپن و توجه آنها به کسب منافع، تردیدی برای پذیرش واقع‌بینی *اسماعیل خلج* در نگارش این آثار باقی نمی‌گذارد.

منابع

ـ اکبری، علی‌اکبر. (۱۳۵۲). **لمپنیسم**، انتشارات سپهر، تهران

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳٤٤) **نمایش در ایران**، انتشارات روشنگران، تهران

ـ پریستلی، جی.بی. (۱۳٥٦) **سیری در ادبیات غرب**، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، چاپ ۲، انتشارات امیرکبیر، تهران

ـ جلیلی سچه‌گانی، راضیه و راستگوفر، سیدمحمّد. (۱۳۹۸) بررسی فرهنگ لوطی‌گری در داستان علویه خانم و رمان خانه لهستانی‌ها، **پژوهشنامه‌ی نظم و نثر فارسی**، سال دوم، شماره‌ی ۵، صص ۱۲۵-۱۰۵

ـ خلج، اسماعیل. (۱۳۵۵) **پاتوغ**، چاپ ۲، انتشارات کارگاه نمایش، تهران

ـ خلج، اسماعیل. (۱۳۸۳) مجموعه آثار نمایشی، جلد ۱، نشر قطره، تهران

ـ سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷٤) **نویسندگان پیشرو ایران**، چاپ ۵، انتشارات سهیل، تهران

ـ گروه جامی. (۱۳۷۷) **گذشته، چراغ راه آینده**، چاپ ٦، انتشارات ققنوس، تهران

ـ مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۸) **داستان(ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی)**، محمد گذرآبادی، چاپ ٤، انتشارات هرمس، تهران

ـ ملکی، حسین. (۱۳۷۰) **تهران در گذرگاه تاریخ ایران**، نشر اشاره، تهران

ـ منظرپور، عباس. (۱۳۷۹) **در کوچه و خیابان**، جلد ۱، سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران

پی‌نوشت

با توجه به اینکه در این پژوهش از چاپ قدیم کتاب‌های **پاتوغ** و **لمپنیسم** استفاده شده‌است، در نتیجه خطاهای نگارشی و ویرایشی بسیاری در آنها وجوددارد. باتوجه به قوانین پژوهش، نگارنده از درست‌نویسی مطالبی که به شکل مستقیم از کتاب‌ها نقل قول شده، خودداری کرده‌است.

مطالعه‌ی نقش و جایگاه شوخی در نمایشنامه‌ی دایره‌ی گچی قفقازی اثر برتولت برشت

غلامرضا عباسی
سیدمصطفی مختاباد (نویسنده مسئول)
محمدرضا شریف‌زاده

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶

مطالعه‌ی نقش و جایگاه شوخی در نمایشنامه‌ی دایره‌ی گچی قفقازی اثر برتولت برشت

غلامرضا عباسی

دانشجوی دکتری گروه فلسفه هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

سیدمصطفی مختاباد

استاد دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

محمدرضا شریف‌زاده

دانشیار دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

این مقاله مستخرج از رساله دکتری غلامرضا عباسی با عنوان «تطبیق اندیشه دیالکتیکی برتولت برشت با تئوری انتقادی والتر بنیامین» در رشته‌ی فلسفه هنر دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی با راهنمایی پروفسور سید مصطفی مختاباد و مشاوره دکتر محمدرضا شریف‌زاده برگرفته شده است.

چکیده

کمدی، طنز، مضحکه یا به‌طورکلی شوخی، بدیل تراژدی است. اگر تراژدی جهان را جولانگاه قدرت‌های شکست‌ناپذیر خدایان و تقدیر در مبارزه با بزرگان و برگزیدگان اجتماع می‌داند، کمدی با به سخره گرفتن قدرت، انسان عامی و تحقیرشده را پیروز معرکه‌ی قدرتمندانی می‌کند که در غیاب او، اما برای تعیین سرنوشت او، برپا شده‌است. هرکجا گریستن بر سرنوشت تراژیک بشر کفاف نمی‌دهد، شوخی این وظیفه را از طریق خنداندن به‌عهده می‌گیرد. بیهوده نیست که شکلک‌های تیپیک تئاتر به شکل دو چهره‌ی خندان و گریان نشان‌داده می‌شوند. تراژدی و کمدی دو جنبه‌ی متضاد اما به هم پیوسته‌اند که از همان ابتدای تاریخ، تئاتر را تعریف کرده‌اند.

قهرمان کمدی برخلاف تراژدی، تقدیر و سرنوشت‌سازان را با حیله و طراری ـ و گاه حماقت ـ از سر راه برمی‌دارد. سلاح تئاتر اپیک در این مبارزه‌ی نوین، نه خلسه و وادادگی تماشاگر، بلکه برعکس برانگیختن هوشیاری و دانایی او در آگاهی مداوم از صحنه‌ی تئاتر به‌عنوان صحنه تئاتر و نه بازسازی واقعیت بر صحنه ناشی می‌شود. تئاتر اپیک به تماشاگر به‌عنوان همکار در کشف واقعیت از طریق بازی و نمایش می‌نگرد و به همین دلیل تراژدی از طریق محتوا و فرم مورد هجوم طنز قرارمی‌گیرد تا به جای ترس از تقدیر، تفکر انسانی از وضعیت تقدیری‌اش و راه‌های مقابله با آن آگاه شود. در این مقاله خواهیم دید که نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** به‌مثابه‌ی تئاتر نو و درهم شکننده‌ی معیارهای ارسطویی در تئاتر کهن، چگونه از عناصر کمیک (مضحکه و کمدی) در ساختار خود سود جسته است تا بتواند از ویژگی‌هایی از قبیل کاتارسیس و پیرنگ مستحکم ارسطویی فراتر رفته و نمایش را به وسیله‌ی آگاهی تماشاگر از موقعیت خود در جهان مدرن تبدیل کند. بنابراین پرسش اصلی این تحقیق آن است که در نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** چگونه از مولفه‌های کمدی برای آگاهی‌بخشی تماشاگر سود می‌جوید؟ همچنین پرسش های اساسی دیگر تحقیق عبارتند از: آیا بین بسامد ارکان شوخی (کمدی و مضحکه) در نمایش **دایره‌ی گچی قفقازی** با بسامد عناصر ارسطویی و اپیک، ارتباط مستقیم وجوددارد؟ آیا عمق شوخی‌ها با عناصر ارسطویی یا اپیکی ارتباط معنا داری دارد؟

براین‌اساس فرضیه‌ی تحقیق این است که برشت در این نمایشنامه توانسته است از مولفه‌ها و عناصر کمدی برای تشخیص درست مخاطب در موقعیت واقعی خود در جهان به درستی سود جسته و از این طریق آگاهی مخاطب را نسبت به وضعیت و جایگاهش در جهان توسعه بخشد.

واژگان کلیدی: کمدی، مضحکه، تئاتر اپیک، دایره‌ی گچی قفقازی

درآمد

کمدی، پیروزی موقت انسان بر تقدیر است. کمدی، بدون تراژدی قابلیت خنداندن ندارد. «*برتولت برشت* در ارائه‌ی نظریه‌ی بیگانه‌سازی و ژست، تحت‌تأثیر دو کمدین زمان خود بود: *کارل فالنتین* و *چارلی چاپلین*» (بای، ۲۰۰۸: ۲۳٤). اگر *چارلی چاپلین* را برترین کمدین دوران خود بدانیم، آنگاه به این مرکزی‌ترین تعریف از کمدی می‌رسیم که : دلقک‌ها تا مفلوک جلوه نکنند نمی‌توانند خنده ایجاد کنند. *چارلی چاپلین* حلقه‌ی واسط کمدی و تراژدی و راهنمای عمل تئاتر اپیک است. *والتر بنیامین* در بحث با هورکها*یمر* درباب هنر برای هنر یا هنر برای مردم، به *چارلی چاپلین* به‌عنوان نماینده‌ی شاخص هنر برای مردم اشاره می‌کند و به همین دلیل، او یک مرجع مطمئن در این بحث و بررسی است.

«تقلید و محاکات در نزد *افلاطون*، معادل خلق یک تصویر ذهنی است یعنی آفرینش امری که مابه‌ازای بیرونی ندارد و تنها صورت مجازی حقیقت شیء است» (ریل و لین، ۲۰۰٤: ۲و۳).

تئاتر اپیک، تمثیلی است و اگر به تعاریف *افلاطون* درباب مُثُل استناد کنیم، هر تئاتر اپیک، مابه‌ازای ارسطویی دارد که از طریق درهم‌شکستن آن، مُثُل، تمثیل را می‌آفرینند. تئاتر اپیک درجریان شکستن قواعد ارسطویی از آینه‌ای استفاده می‌کند که بجای محاکات و تقلید متناسب از آن، تناسب اجزاء و وحدت زمان و مکان نمایش ارسطویی مُثل شده را به هم می‌ریزد و به این ترتیب از تراژدی، کمدی زاده می‌شود یا بهتر است گفته شود که کمدی در تراژدی آمیخته می‌شود.

سابقه‌ی پژوهش

فرانسیس مانول در رساله‌ی دکتری خود تحت عنوان **استند آپ کمدی (از محبوبترین اشکال سرگرمی امروز در آمریکا) به‌عنوان ابزاری برای تحولات اجتماعی** (۲۰۱۸) این موضوع را مورد مطالعه قرارداده‌است. وی در این پژوهش به این سئوال که چگونه یک عملکرد می‌تواند به‌طور هم‌زمان سرگرم‌کننده و آموزنده باشد، پرداخته است. *مانول* اظهار می‌دارد که برشت بر این عقیده است که «تئاتر باید از طریق عمل‌کردن به تعامل روزمره روی صحنه، پویائی اجتماعی جامعه را روشن سازد» (مانول، ۲۰۱۸: ۲۹).

دانیل بای در رساله‌ی دکتری خود با عنوان **لودگی در سنت برتولت برشت** در پی پاسخ به این پرسش است که تا چه اندازه لودگی و کمدی برای تقویت اهداف و تاثیرات تئاتر اپیک *برتولت برشت* مؤثر است؟ وی بر این باور است که *برتولت برشت* در ارائه‌ی نظریه بیگانه‌سازی و ژست، تحت‌تأثیر دو کمدین زمان خود*کارل فالنتین* و *چارلی چاپلین* بوده‌است.

مفاهیم تعریف شده

۱ـ تئاتر اپیک

در مورد واژه‌ی اپیک می‌توان گفت: «اصطلاح اپیک در انگلیسی و در آلمانی[۱] ـ واژه‌ی قدیمی است. در اصطلاح ارسطویی، کلمه‌ی اپیک به نوعی حکایت اطلاق می‌شود که به وحدت‌های ارسطویی زمان ومکان محدود نیست، نظیر **اودیسه‌ی** هومر[۲] و یا **انئاد** نوشته‌ی ویرژیل. این نوع داستان از کیفیت اتفاقی[۳] و یک رشته وقایع سست ـ پیوند، ویژه‌ی داستان‌های پیکارسک[٤] ـ مانند **جوزف آندروز** اثر هنری *فیلدینگ* برخوردار است. در زبان انگلیسی این واژه یادآور ابعاد عریض و طویل فیلم‌های هالیوودی است. در فرانسه رومن *رولان* برای متمایز ساختن نمایشنامه‌های انقلابی خود از آن به‌عنوان تئاتری کاملا اپیک یاد می‌کرد و بالاخره

در فارسی، اپیک را حماسی تعریف می‌کنیم که بلافاصله داستان‌های پهلوانی نظیر **شاهنامه** فردوسی و جز آن را به یاد می‌آورد؛ و اما در زبان آلمانی ـ زبان مادری برشت ـ معنای اصیل و ابتدایی اپیک، قالب روایتی خاصی است که بی‌شباهت به تکنیک بیانی سینمای *چارلی چاپلین* نیست. در ادبیات، این واژه برای رمان‌های صرفا پیکارسک نظیر **شوویک**[۵] به‌کار می‌رود و نیز برای هرگونه به‌هم‌ریختگی در ترتیب قراردادی طرح و توطئه‌ی داستان[۶] خواه از تکنیک نوین گزارشگری و یا رمان‌های جویس[۷]، *دوس پاسوس*[۸]، *آلفرد دوبلینو*[۹] حتی یکی دو داستان *صادق هدایت*» (تعاونی، ۲۵۳۵: ۲۸).

اگر بخواهیم به‌صورت خلاصه تفاوت‌های تئاتر اپیک و ارسطویی را دریابیم می‌توانیم به جدول زیر مراجعه کنیم:

تفاوت‌های نمایشنامه ارسطویی و برشتی			
نمایش	عناصر نمایش	ارسطویی و دراماتیک	برشتی و اپیک
متن	زبان	فاخر و اشرافی	مردم کوچه و بازار
	کاتارسیس	دارد	ندارد
	ژست	ندارد	دارد
	اسطوره	بازتولید اسطوره	اسطوره شکنی
	تمثیل	ندارد	دارد
	رسانه	ندارد	دارد
	سیاسی	در خدمت قدرت مستقر	افشاگر قدرت
	دادگاه	ندارد	تماشاگر در مقام هیئت منصفه
	اخلاق	اخلاق در خدمت قدرت	اخلاق ضد قدرت
	تحول شخصیت	ندارد	دارد
	پیرنگ	دارد	ندارد
	آموزش	آموزش از طریق احساسات	آموزش از طریق داوری و تعقل
	حادثه	در متن حادثه و دربند احساسات	در برابر حادثه و تعقل در علل
	ژانر	تراژدی	تراژدی و کمدی
	زمان	خط مستقیم و بدون گسست	پراکنده و چند زمانی
	خط داستانی	مستقیم	پیچاپیچ
	نتیجه‌گیری داستان	تسلیم دربرابر واقعیت	حیرت
	جهان بینی	پذیرش جهان آنچنان‌که هست	افشای جهان پذیرفته شده
	روایت	ندارد	دارد
اجرا	بازیگری	فرورفتن در نقش	فاصله‌گذاری
	صحنه	بازیگر، تماشاگر را نادیده می‌گیرد	تماشاگر، بازیگر را می‌بیند
	موسیقی	منطبق با نمایش	تقطیع‌کننده و برجسته‌کننده
	همسرایان	پیشگو و انذاردهنده	بیگانه‌ساز و افشاکننده
	دکور	تا حد ممکن واقعی	با حداقل وسایل
	فیلم	ندارد	ندارد

«برشت می‌خواست تماشاگر را در حال اندیشیدن ـ و در صورت ممکن سیگار کشیدن ـ ببیند. ولی عمل سیگار کشیدن باید به معنی آرامش فاصله‌گرفته او باشد و نه نمایش یک فضا ـ زمان مشترک. تماشاگر برشتی آرام و فاصله گرفته، در زمانِ متعلق به خود، سیگار می‌کشد» (تیس له‌من، ۱۳۸۳: ۲۸٦).

اما لزوم برگذشتن از تئاتر دراماتیک از نظر برشت همانا ناتوانی احساسات در تولید آگاهی‌است. او دوست دارد انسان‌ها را در موقعیت‌هایی ببیند که بلافاصله روشن نیستند و هیچ‌گونه نیازی به توجیهات منطقی و انگیزش‌های روان شناختی تئاتر قدیمی ندارد. تئاتر باید فرمی پیدا کند که به او اجازه دهد این فقدان روشنی را به کلاسیک‌ترین روش ممکن، یعنی با یک آرامش حماسی نمایش دهد» (همان، ۲۹۱).

وقفه یا فاصله‌گذاری از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر اپیک محسوب می‌شود :

فاصله‌گذاری باعث می‌شود تا تماشاگر با موقعیتی روبه‌رو شود که تاکنون برایش عادی بوده و اینک غیرعادی شده و او را به سمت برخورد انتقادی می‌برد. هر نوع وقفه در کنش نمایشی و بیگانگی بازیگر با نقش خود، موجب برانگیختن این تفکر می‌شود. *بنیامین* معتقد است تکنیک «وقفه» در تئاتر اپیک برگرفته از تکنیک نوظهور «مونتاژ» است که خود محصول ابزارهای تولید هنری جدید (فیلم) است. *بنیامین* می‌گوید: به عقیده‌ی برشت، تئاتر اپیک نباید طرح‌ها را بسط دهد، بلکه باید وضعیت‌ها را به تصویر بکشد. این تئاتر، همان‌طور که اکنون شاهدش هستیم، با ایجاد وقفه در طرح داستانی، این وضعیت‌ها را نشان‌می‌دهد: بگذارید آوازها را به‌خاطرتان بیاورم. آوازهایی که کارکرد اصلی‌شان ایجاد وقفه در کنش است. در اینجا نیز (یعنی با استفاده از اصل وقفه) تئاتر اپیک به تکنیکی دست‌یافته است که در سال‌های اخیر از طریق فیلم، رادیو، عکاسی و مطبوعات با آن آشنا شده‌اید. از تکنیک مونتاژ سخن می‌گویم: عنصری که برروی عنصر دیگر می‌افتد، در زمینه‌ای که به آن ضمیمه شده، وقفه ایجاد می‌کند» (بنیامین، ۱۳۹٤: ۱٦۲).

«یکی از سازوکارهای غالب برشت جهت دستیابی به این اندازه‌گیری که برای فاصله‌گذاری استفاده می‌کند، روش وقفه است. *والتر بنیامین* عقیده دارد که «این کشف شرایط» از طریق فرآیندهای قطع‌شده (وقفه) به‌وجود می‌آید. *بنیامین* استفاده از وقفه در تئاتر حماسی را با کارکرد نقل قول در متون مکتوب مقایسه می‌کند، انتظار برای فرسوده‌کردن صبورانه، فرزانه‌وار و هوشیارانه آن چیز سخت، کارکرد اصلی متن در این تئاتر، توصیف پیشرفت کنش نیست؛ بلکه به عکس، توقف آن است: این وقفه نه تنها توقف کنش دیگران، بلکه توقف کنش خود متن هم هست. خصلت تأخیری این وقفه‌ها و این خصلت اپیزودیک و چارچوب‌مند کردن کنش است که اجازه می‌دهد تئاتر ایمایی به تئاتر اپیک بدل شود» (همان، ۳۸).

روش سقراطی کشف حقیقت، همان دیالکتیک موردنظر *بنیامین* است. در اینجا هر وقفه در کنش، موجب تَولید کشف یک موقعیت می‌شود. موقعیتی که در وقفه‌ها یخ می‌زند و ژست برآمده از آن، سنتز تولید شده‌ای است که موقعیت نامیده می‌شود.

۱ـ۱ کارکرد فاصله‌گذاری در تحول دیالکتیکی تئاتر اپیک

انتقال حرکت دیالکتیکی از سکون ناشی از فاصله‌گذاری به ذهن تماشاگر و تولید «حیرت» از آنچه قبلا بدیهی می‌نمود و اینک نوعی آشکارگی زندگی واقعی بر تماشاگر است، همان لذتی‌ست که فقط در نمایش‌های تئاتر اپیک قابل دریافت است و نوعی از کمدی انسانی را عرضه می‌کند که قبلا امکان نداشته‌است از کمدی‌های بی‌محتوا حاصل شود.

«سد سیل زندگی واقعی وقتی که جریان آن بایک وقفه همراه می‌شود، باعث می‌شود که آن را همچون یک واکنش احساس کنیم: این واکنش، حیرت است. دیالکتیک در سکون (حرکت درون وقفه) ابژه‌ی واقعی آن «حیرت» است» (بنیامین،۱۳۹٤: ۵۲).

در تئاتر اپیک وقفه‌ها و فاصله‌گذاری‌ها در هر مرحله از داستان منجر به تفکر انتقادی تماشاگران نسبت به اعمال انجام شده می‌شود و بنابراین در هر مرحله، آموزشی رخ می‌دهد که جمع این آموزش‌ها منجر به اندیشه‌ورزی می‌شود. قهرمان تراژدی تئاتر اپیک از طریق مبارزه می‌آموزد و با مرگ خویش‌آموزه‌ای از مقاومت و تغییر برای تماشاگران به جا می‌گذارد. ایجاد وقفه در کنش‌ها باعث ایجادخلل در روند همذات‌پنداری تماشاگران شده و جای خود را به تفکر انتقادی تماشاگر می‌دهد.

تئاتر اپیک داستان را به راحتی در اختیار نمی‌گذارد، بلکه تماشاگر را وادار می‌سازد تا از طریق تعقل، در لحظه‌ی وقفه، راهی برای‌یافتن منطق صرف کند و به‌این ترتیب است که تماشاگر خردورز متولد می‌شود.

نمایش اپیک، خود نوعی تمثیل نمایشی است. در این معنا، یک نمایش اصلی وجوددارد که این نمایش از روی آن روایت می‌شود. نمایشی که کنش‌ها عمدا دچار وقفه می‌شوند و آوازخوان‌ها آن را تعبیر و تقطیع می‌کنند. پس، پشت هر نمایش اپیک می‌شود یک نمایش ارسطویی تعریف کرد. با اجرای تکنیک‌های اپیک، نمایش به معنای ارسطویی آن ناپدید می‌شود. نمایش اپیک نه یک نمایش ارسطویی بلکه تمثیلی کژ و کوژ از آن است که هدف کاتارسیس را با هدف آگاهی تعویض کرده‌است.

هرنوع وقفه در امتداد منطقی کنش‌ها و اتصال کنش‌ها به هم برای تولید پیرنگ، یک وقفه محسوب می‌شود که حواس تماشاگر را از تمرکز روی کنش به تمرکز روی سخنرانی‌ها جلب می‌کند. بنابراین، بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری لازم نیست با قطع کل نمایش و ورود عناصر غیرنمایشی صورت پذیرد و می‌تواند از این طریق نیز اعمال شود.

۲ـ کمدی (شوخی و طنز)

«واژه‌ی «طنز» در اصل واژه‌ای عربی است که در لغت‌نامه‌های عربی به‌معنای سخریه و مسخره‌کردن و در فرهنگ‌های فارسی به‌معنای ناز، سخریه، سخن به رمز گفتن، طعنه و فسوس‌کردن، افسوس داشتن، عیب‌کردن، لقب‌کردن و بر کسی خندیدن آمده‌است» (اصلانی، ۱۳۸۷: ۱٤۰).

«این واژه در ادبیات به نوع خاصی از آثار منظوم و منثور ادبی گفته می‌شود که انتقادی را به‌صورت خنده‌آور مطرح می‌کند و معادل ساتیر اروپایی می‌باشد» (جوادی، ۱۳۸٤: ۱۱).

ساتیر در نگاه یونانیان، تقلید مسخره‌آمیزی بود از اسطوره که با دهن‌کجی نسبت به خدایان یا قهرمانان و به ماجراهای آنان و نیز حرکات ناهنجار و رقص‌های پرهیجان و اطوار و لهجه‌های بی‌وقار،همراه شد. طنز به این معنا در فارسی معاصر و عربی سابقه زیادی نداشته و سابقا در فارسی هجو به‌کار برده می‌شد؛ که بیشتر جنبه‌ی انتقاد مستقیم و شخصی داشته و جنبه‌ی غیرمستقیم و طنزآمیز بودن را نداشته و اغلب هم آموزنده و اجتماعی نبوده‌است.

طنز، هنری است که انسان در تلاش برای دگرگون ساختن جهان به‌دست می‌آورد و همیشه به‌شکل کنش و واکنش و در نتیجه نگاه وی به محیط و واقعیت (به‌طور خاص) نمود پیدا می‌کند. طنز راستین که از حوادث واقعی زندگی نشأت گرفته و مبتنی‌بر واقعیت‌های زندگی بوده، ضمن دادن تصویر هجوآمیزی از جهات منفی زندگی، معایب و مفاسد حقایق

تلخ مختلف فردی و اجتماعی را به‌صورتی اغراق‌آمیز، یعنی زشت‌تر و بدترکیب‌تر از آنچه هست نمایش می‌دهد و از این طریق، تضاد عمیق وضع موجود با اندیشه‌ی یک زندگی عالی و مالوف را آشکار می‌سازد.

«البته امروزه غالبا به هر امر خنده‌دار و مضحک، طنز اطلاق شده و معمولا در بسیاری از موارد، طنز با مطربی، دلقکی، پوزخند، تمسخر، تحقیر و طعنه‌های زننده یکسان پنداشته می‌شود و طنز صرف رسانیدن مخاطب به خنده از سریع‌ترین راه و با هر وسیله‌ی ممکن دانسته شده‌است؛ که این تعریف از طنز با مفهومی که از طنز اصیل موردنظر است، تفاوت دارد» (صدر، ۱۳۸۱: ۷).

اریک بنتلی شوخی را به «دو بخش اصلی مضحکه و کمدی» (بنتلی، ۱۳۷٦: صص ۱٤۰و۱۵۵) تقسیم می‌کند که در جدول زیر به‌صورت خلاصه درج شده‌است.

جدول شماره ۱: مشخصات مضحکه و کمدی

مضحکه										کمدی				
قهرمانان		خصوصیات متن				اِعمال قدرت			اِعمال قساوت				کمدی	دژدی
احمق	زرنگ	میل سرکوب شده	شوک سریع پایانی	حوادث تقدیری	اعمال کودکانه	زرنگ	احمق	زرنگ احمق	انتزاعی	تخیلی	زرنگ	احمق	متن شاد و پایان شاد	مالکیت
													متن شاد و پایان ناشاد	پشتیبانی منطق
													کمدی تراژدی	نسبت
													تراژدی کمدی	

روش تحقیق پژوهش

در این مقاله، ضمن بررسی تطبیقی نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** به منظور دستیابی به نقش مضحکه و کمدی در تئاتر اپیک و دیالکتیکی برشت، و با استناد به جدول ضمیمه (مضحکه و کمدی) درخواهیم یافت که قدرت و عمق شوخی و نوع آن (مضحکه یا کمدی) چه ارتباطی با قدرت و فراوانی عناصر اپیک در تئاتر دارد. «نقد دیالکتیکی برای برشت شامل ایجاد دیدگاه «به بحران» با استفاده از نتایج آنها بود» (هاوگ، ۲۰۰۵: ۲۸). **دایره‌ی گچی قفقازی** نمایشنامه‌ای تبلیغی ـ آموزشی است که از دو بخش کاملا متفاوت ارسطویی و اپیکی تشکیل شده و از این نظر منحصربه‌فرد است. بخش «گروشه» ارسطویی و تراژیک و بخش «آزداک» اپیک و کمدی است.

پرسش‌های پژوهش:

پرسش‌هایی که در این مقاله درباره آن تحقیق خواهد شد عبارتند از:

۱ـ آیا بین بسامد ارکان شوخی (کمدی و مضحکه) در نمایش **دایره‌ی گچی قفقازی** با بسامد عناصر ارسطویی و اپیک، ارتباط مستقیم وجوددارد؟

۲ـ آیا عمق شوخی‌ها با عناصر ارسطویی یا اپیکی ارتباط معنا داری دارد؟

خلاصه نمایشنامه:

دو کالخوز اتحاد شوروی در گرجستان بر سر دره‌ای که قبل از جنگ متعلق به یکی از آنها بوده‌است، بحث می‌کنند و بعد از پادرمیانی کارشناسان، کالخوزی که صاحب اولیه دره بوده‌است آن را به کالخوز همسایه می‌بخشد و کالخوز همسایه هم برای قدردانی از یک گروه خنیاگر می‌خواهد تا داستان **دایره‌ی گچی قفقازی** را برای همه اجرا کنند. داستان دایره‌ی گچی در روایت خنیاگران داستان دو شخصیت است. شخصیت اول (گروشه) کلفت حاکم است که پس از کودتای فرمانداران فرار کرده و گروشه، بچه جامانده او را برداشته و پس از طی مرارت‌های فراوان و جنگ و گریز با سربازان متعاقب او که می‌خواهند وارث حاکم را بکشند، کودک را به آن‌سوی کوه‌ها می‌برد وحتی ناچار می‌شود برای حفظ کودک تن به ازدواجی ناخواسته بدهد و از نامزدش که در جنگ است، جدا شود. شخصیت دوم آزداک است که روستایی باسواد اما نیمه مستی است که استدلال قوی‌ای دارد و پس از اینکه متوجه می‌شود به یک فرمانده فراری پناه داده، خودش را به پایتخت می‌رساند و تسلیم می‌کند اما به‌علت قدرت‌گرفتن مردم در جریان ضعف قدرت مرکزی، انتخاب قاضی‌القضات به‌دست مردم است و آزاداک در یک رقابت نمایشی با برادرزاده‌ی فرماندار جدید او را در انتخابات شکست می‌دهد و قاضی می‌شود. قضاوت‌های او بیشتر به نفع مردم است. درحالی‌که از مالکین باج می‌گیرد اما در مجموع مردم از او راضی‌اند. اما با بازگشت زن حاکم قبلی و باند او به قدرت، دوباره آزداک در خطر مرگ قرارمی‌گیرد که این بار فرماندار فراری از او پشتیبانی می‌کند و دوباره قاضی می‌شود. در پایان، آزاداک با گروشه روبه‌رو می‌شود که توسط همسر حاکم به بچه دزدی متهم می‌شود و آزادک هم با استفاده از دایره‌ی گچی و کشیدن دست کودک توسط شاکیان، استدلال می‌کند که مادر اصلی آن است که حاضر نشده بچه را تا حد کنده‌شدن دست به‌طرف خود بکشد و بنابراین گروشه را صاحب کودک اعلام می‌کند و با یک اشتباه ظاهرا سهوی طلاق گروشه از همسر اجباری‌اش را جاری کرده و او را به وصال نامزدش می‌رساند و خود ناپدید می‌شود.

تحلیل وقفه‌ها

«یکی از سازوکارهای غالب برشت جهت دستیابی به‌این اندازه‌گیری که برای فاصله‌گذاری[۱۰] استفاده می‌کند، روش وقفه است: *بنیامین* عقیده دارد که این کشف شرایط، از طریق فرآیندهای قطع شده (وقفه) به‌وجود می‌آید. بنیامین استفاده از وقفه در تئاتر حماسی را با کارکرد نقل قول در متون مکتوب مقایسه می‌کند، روشی که وی شخصا در آن تبحر داشته‌است» (وولین، ۱۹۹۴: ۱۵۱)

شوخی‌های اپیزود گروشه

شوخی شماره‌ی ۱ : (تلاش دو ریاکار با استدلال‌های مسخره): دو پزشک فرزند حاکم در نقش احمق و ریاکار که به نوبت جا عوض می‌کنند؛ هردو، هم احمق‌اند (زیرا نسخه‌های احمقانه می‌پیچند) و هم ریاکار (چون در پی از میان برداشتن یکدیگرند) اما احمق اصلی همسر حاکم است و این دو پزشک به‌صورت مشترک ریاکار و شریر هستند.

شوخی شماره‌ی ۲: (مضحکه و راحت طلبی احمقانه و کودکانه در وقت خطر): نپذیرفتن پیکی که خبر فوری دارد به‌خاطر راحت‌طلبی. در اینجا آجودان در نقش ریاکار و حاکم در نقش احمق قراردارد.

شوخی شماره‌ی ۳: (مضحکه و استدلال احمقانه): رفتار دو پزشک در فرار از کودتا علیه حاکم. بحث احمقانه برسر نوبت ماندن بر سر کودک پادشاه وقتی او کشته شده و همه در حال فرارند. پزشکان به جای فرار، سعی می‌کنند با استدلال و وظیفه‌شناسی دیگری را به کشتن دهند. این موقعیت به مشاجره منتهی می‌شود و پزشک دوم اولی را با ضربه‌ای بیهوش کرده و خودش فرار می‌کند. هردو احمق و هردو ریاکار با خشونتی کودکانه و از سر حماقت رفتار می کنند. درحالی‌که نیازی به ماندن هیچیک نیست.

شوخی شماره‌ی ٤: (تبدیل مضحکه به انسانیت): سیمون می‌تواند از دستور آجودان برکنار شده مبنی بر فراری دادن همسر حاکم اعدام‌شده خودداری کرده و خود را به دردسر نیندازد اما او احمقانه به‌دستور یک مافوق مستعفی و بی‌قدرت به‌دلیل اجرای وظیفه گوش می‌کند، درحالی‌که وظیفه در قالب سلسله مراتب جدید تعریف می‌شود، نه نظم مضمحل شده. از طرف دیگر، گروشه مسئولیت کودک ملکه‌ای را می‌پذیرد که خود به‌عنوان مادر از آن گریخته است. پس او هم درحال انجام وظیفه‌ای است که کسی به او نسپرده و اصولا نه قدرتش را دارد نه به‌خاطر انجام ندادنش سرزنش خواهد شد. آن دو می‌توانند به عشق خود به‌عنوان اولین وظیفه در شرایط بحران، به‌عنوان مبنای زنده ماندن فکر کنند اما به‌طور احمقانه‌ای از احساسات خام خود پیروی می‌کنند. این وضعیت احمقانه یک مضحکه است که کم‌کم تبدیل به یک حماسه می‌شود. حماسه‌ای باشکوه از وظیفه‌ی انسان در برابر انسان (گروشه در برابر کودک ملکه) و وظیفه‌ی انسان در برابر دستور مافوق (حتی برکنار شده). اختلاط حماقت و وظیفه‌ی انسانی. رفتار سیمون احمقانه و رفتار گروشه انسانی جلوه می‌کند. پس با یک مضحکه‌ی تک نفره روبه‌رو هستیم که شریر آن آجوادان برکنار شده یا ملکه‌ی در حال فرار است.

شوخی شماره‌ی ٥: (عشق به تجملات در برابر عشق به کودک): ملکه جانش در خطر است اما به‌جای حفظ کودک برای بردن لباس‌ها و انتخاب آنها وقت‌کشی می‌کند؛ حرکتی که با تهدید کلفت‌هایی همراه است که دیگر زیردست او نیستند. در اینجا هم کلفت‌ها در نقش احمق و ملکه در نقش شریری است که خودش هم احمق است. دستورات او احمقانه است زیرا در مخالفت با زندگی‌اش صادر می‌شود و اطاعت کلفت‌ها احمقانه است، زیرا ملکه دیگر قدرتی ندارد و ترس از او بی‌مورد است. جا گذاشتن کودک و بردن جامه‌دان اوج حماقت است که شوک وارد می‌کند. تقابل احمق با شریر ـ احمق ـ کودک

شوخی شماره‌ی٦: (انتخاب محل مناسب برای آویزان‌کردن سر حاکم): فرماندار شریر به انتخاب محل آویزان‌کردن سر حاکم اهمیت زیادی می‌دهد. درحالی‌که اصلا مهم نیست اما او وسواس دارد و این در برابر فاجعه، احمقانه جلوه می‌کند. احمق و شریر خود اوست که بین وسواس مرکزیابی دروازه برای نصب سر بریده و شوک ناشی از نمایش سر بریده نسبتی وجود ندارد. بنابراین نوع برخورد با توجه به ماهیت قضیه احمقانه و کودکانه است.

شوخی شماره‌ی۷: (انجام وظیفه احمقانه در جایی که باید نقش دستور دادن اجرا شود): تشخیص عدم بزرگ‌زاده بودن کلفت از زبری دستهایش درحالی‌که زبانش اشرافی است و لباس بچه هم گران قیمت است و کلفت صاحب پول هم هست. این یک شوخی موقعیت اجتماعی است. بزرگان بر دیگران حکومت می‌کنند چون کاری بلد نیستند و زیردستان در همه‌ی کارها واردند. این یک تضاد احمقانه است، زیرا باید برعکس باشد اما جامعه‌ی طبقاتی روشی احمقانه برای اداره‌ی جامعه است. پس شریر، اینجا جامعه‌ی طبقاتی‌ست و احمق، کلفتی‌ست که یادش می‌رود شرط بزرگ‌زادگی، بلد نبودن کار است، نه مهارت در انجام آن.

شوخی شماره‌ی ۸: (مخلوط شدن قهرمان تراژدی و احمق و شریر کمدی): استدلال‌های

زن‌برادر و برادر گروشه برای بیرون کردن او از خانه و گیر آوردن یک شوهر تقریبا مرده، درحالی‌که بچه دارد و نمی‌تواند وقت ازدواج بچه‌دار باشد. در اینجا دو شریر (برادر و زن‌برادر) و یک احمق (مادرشوهر) و شریر اصلی که شوهری است که برای سربازی نرفتن خودش را به مردن زده است. شوخی از یک طرف با تارک دنیا ـ که به جای کشیش آمده، چون ارزان‌تر حساب می‌کند ـ است که با وجود بچه و داماد مرده، مراسم را انجام می‌دهد و از طرف دیگر مادرشوهر که سعی می‌کند بچه را از چشم مردم مخفی کند؛ درحالی‌که بچه دیده می‌شود. اما شوخی اصلی داماد است که خودش را به مردن زده تا به جنگ نرود و پس از یک‌سال خوابیدن در رختخواب، وقتی صلح می‌شود برمی‌خیزد. مادرشوهر نقش احمق و شوهر نقش شریر را بازی می‌کند اما گروشه در میان این کمدی، نقش تراژیک خود را حفظ می‌کند. او از خانه‌ی برادر رانده شده و برای حفظ بچه ناچار به ازدواج اجباری و از دست دادن سیمون است. پس کمدی ـ تراژدی با سه راس احمق، شرور و قهرمان تراژیک شکل می‌گیرد. قهرمان تراژیک به شریر اجازه نزدیک شدن به خودش را نمی‌دهد. از احمق‌های دیگر این کمدی زنان ده هستند که بیماری و مشرف به موت بودن شوهر را باور کرده‌اند. گره این مضحکه بعدا بوسیلَه‌ی احمق ـ شریرِ دیگری خارج از این کمدی ـ آزاداکِ قاضی ـ بر اثر یک اتفاق (که عمدی است) گشوده می‌شَود و قهرمان تراژدی به وصال عشقِ خود می‌رسد و تقدیر کمدی را شکست می‌دهد.

شوخی‌های اپیزود آزداک

همه‌ی داستان‌های این بخش، مضحکه و کمدی است. اساس خود این صحنه نیز شوخی است زیرا آزداک در اثر یک قیام مردمی و بر اثر حادثه، قاضی شده‌است.

الف ـ محتوای اصلی شوخی‌ها: موازنه‌ی معکوس قدرت

از نظر رابطه‌ی قدرت شریر و قدرت وانموده‌ی احمق با ساختِ شریر و خلع ید موقت از قدرت با احمق و کسب موقت قدرت روبه‌رو هستیم. موقتی بودن و نامتجانس بودن میزان قدرت احمق و شریر یکی از دلایل تولید خنده است که البته منشاء آگاهی طبقاتی از قدرت هم هست. آزداک در مقام احمق به قدرتی دست پیدا می‌کند که باید از آن شریر باشد و همه‌ی شریرها از برادرزاده‌ی فرماندار تا متهمان متعلق به طبقات فرادست ناچارند علیرغم موقعیت طبقاتی خود از قدرت آزداک تبعیت کنند. این عدم تجانس قدرت و موقعیت طبقاتی اساس شوخی‌ها را می‌سازد.

ب ـ مضحکه

شریرها گرچه مستوجب مجازات‌اند اما روند اثبات این استجابت نه از طریق منطق معمولی بلکه به روش‌های ضد منطقی و مسخره انجام می‌شود. به این ترتیب شوخی نه در پایان‌بندی بلکه در رویه و متن داستان‌ها صورت می‌پذیرد. آشوب از عناصر اصلی مضحکه است که در همه‌ی بازپرسی‌ها و صدور رای‌ها جریان دارد. به‌نظر می‌رسد که این آشوب‌ها دلیل خاصی ندارد و بنابراین به مضحکه نزدیکتر است. در مضحکه، آشوب امری کودکانه و فاقد منطق است.

ج ـ کمدی

اگر از منظر خنیاگران کالخوزها به شوخی‌های ساخت خودشان نگاه کنیم، این عدم منطق چیزی جز وارونه‌کردن منطق طبقاتی فرادستان برای محکومیت دائمی فرودستان نیست. با توجه به این سروته شدن منطق مالکیت است که کمدی جانشین مضحکه می‌شود؛ زیرا

آشوب، دیگر کودکانه نیست بلکه از پشتوانه‌ی نظری و فکری برخوردار است. بنابراین شوخی‌ها از نظر داخلی مضحکه محسوب می‌شوند اما از نظر ساختار کلی، کمدی هستند.

د ـ سرقت، مضمون اصلی کمدی

فروپاشی منطق مالکیت و تبدیل آن به سرقت، دستمایه‌ی اصلی کمدی است. آنچه هسته‌ی شوخی‌ها را می‌سازد و موجب خنده می‌شود همین تعویض اساسی است. آزداک مفهوم رشوه را به‌دستمزد و حقوق طبیعی قاضی تبدیل می‌کند و مالکیت شاکیان را از طریق به رسمیت شناختن دزدی فرودستان از ایشان، فاقد مشروعیت می‌کند. خنده‌های متعاقب این شوخی‌ها همگی از جنس آگاهی بوده و کاملا اپیک محسوب می‌شوند.

ه ـ قساوت

قساوت‌های شوخی شده، اکثرا مضحکه و از جنس چاپلینی هستند؛ زیرا در یک رابطه‌ی غیرطبیعی قراردارند. مثلا از قساوتی مثل تجاوز به محارم با ترفند یک رشوه به شاهد که خرج کلاس موسیقی دایی شاهد شده‌است، ترس‌زدایی شده و بجای تولید ترس، به ایجاد خنده می‌انجامد، زیرا بین کلاس موسیقی دایی شاهد و عمل شنیع تجاوز به محارم، هیچ منطق معمولی‌ای وجود ندارد و از طریق برخورد این دو، شوخی تولید می‌شود.

وـ ارتباط شوخی‌ها با گروشه

در چند شوخی عناصر شریر بخش تراژیک گروشه تحت عنوان دیگری محاکمه می‌شوند. آنها اینجا نیز شریر هستند اما فاقد قدرتی‌اند که در بخش تراژدی داشتند. به این ترتیب ارتباط بین بخش کمدی (آزداک) وتراژدی (گروشه) از طریق تکرار داستان‌ها انجام می‌شود.

زـ ضد ارسطویی بودن شوخی‌ها

شوخی‌ها فاقد منطق ارسطویی‌اند. خنده‌ها بر اثر وارونگی منطق طبقاتی حاصل می‌شوند و معمولا فرادستان در یک اجبار ناشی از قضاوت فرودستان ناچارند به ضد منطق گردن بگذارند. ساختار شوک‌آور شوخی‌ها مثل تئاتر اپیک بر آشنایی‌زدایی استوار است.

وقفه‌های کمیک اپیزود «آزداک»

شوخی شماره‌ی ۱: تضاد قدرت بالفعل و قدرت بالقوه

شریر فاقد قدرت بالفعل اما صاحب قدرت بالقوه است (فرماندار فراری). احمق صاحب قدرت فعلی برای نجات شریر و فاقد قدرت در جایگاه طبقاتی است. قدرت ناچیز اما بالفعل احمق در برابر قدرت عظیم اما بالقوه‌ی شریر که از طریق میانجی بخشش باعث آزادی و فرار شریر می‌شود، اساس کمدی را تشکیل می‌دهد.

شوخی شماری ۲: آموزش آداب طبقه‌ی رعیت به فئودال برای فرار

شریر صاحب قدرتِ اندک ـ آزداک ولگرد و شکارچی غیرقانونی خرگوش مالک ـ غذا خوردن به شیوه‌ی طبقهٔ رعیت را به احمق فاقد قدرت بالفعل اما دارنده‌ی قدرت بالقوه ـ فرماندار فراری ـ آموزش می‌دهد تا او را از مرگ برهاند. انکار آداب قدرت توسط صاحب بالقوه‌ی قدرت برای نجات جان، شوخی اصلی است. (مقایسه کنید با شوخی شماره‌ی ۷ که صاحبان قدرت بالقوه (زنان فراری فرمانداران) و سوژه‌ی فاقد قدرت زیر پوشش قدرت‌مداری کاذب، آداب طبقاتی او را کشف می‌کنند اما به‌جای آموزش آداب طبقه‌ی خود برای نجات او، وی را با بچه‌اش به جرم تقلب در موقعیت طبقاتی طرد می‌کنند.

شوخی شماره‌ی ۳: اختلاط قهرمان تراژدی و شریر نادان کمدی و احمق خوش قلب انقلابی کمدی

آزداک هم شریر است ـ به اعتبار مجبورکردن شائورای پاسبان برای تحویل‌دادن او به مرکز به جرم پناه دادن و فراری دادن فرماندار کل ـ و هم احمق است زیرا درخواست مجازات برای خودش را دارد، درحالی‌که هیچ‌کس از جرم او مطلع نیست. ترانه‌خوانی او درباره‌ی قیام ناموفق قالی‌بافان در حضور قاتلان قالی‌باف‌ها، نشانه‌ی حماقت اوست و البته نقش او به‌عنوان انتقال‌دهنده‌ی داستان انقلاب که می‌تواند قهرمان تراژدی هم باشد؛ زیرا با خطر اعدام روبه‌رو می‌شود اما نه به‌واسطه‌ی بی‌باکی‌اش، بلکه به علت اشتباهش و نشناختن قاتلان قالی‌باف‌ها.

شوخی شماره‌ی ٤: قدرت در برابر وانموده‌ی قدرت

انتخاب آزداک به‌عنوان قاضی که ناشی از قدرت آزادی انتخاب مردم در اثر انقلاب است؛ در این وضعیت آزداک احمق خوش‌قلب که برای مسند قضاوت و حاکم و برادرزاده‌اش که برای تصرف صندلی قضاوت با هم رقابت می‌کنند، شریرهای شکست خورده‌اند. نکته‌ی مهم منشاء قدرت هریک از طرفین است. آزداک فاقد قدرت طبقاتی شخصی و متکی به حمایت مردمی‌ست. فرماندار علیرغم دارابودن ظاهری قدرت سلسه مراتبی حکومت، به‌علت ترس از انقلاب تن به انتخاب مردم می‌دهد. در این وضعیت احمق خوش‌قلب به‌واسطه‌ی آگاهی طبقاتی خود و پشتیبانی مردم بر شریری پیروز می‌شود که قادر به اعمال قدرت سلب شده توسط مردم‌اش نیست. آنچه شوخی را می‌سازد، برخورد قدرت‌مدار شریر تضعیف شده توسط مردم و قدرت‌نمای احمق است که توسط مردم قوی شده است. پیروزی با احمق موقت است، زیرا انقلاب قالی‌بافان به ثمر ننشسته و منبع قدرتی که او را بر تخت قضاوت گذاشته‌اند توسط رژیم سابق تهدید می‌شود. قضاوت احمق باعث جهت‌گیری طبقاتی به نفع فرودستانی می‌شود که همیشه به علت فرودست بودن در این دادگاه محکوم می‌شدند. به عبارت دیگر او در برابر طبقه‌ی فرادست خلع قدرت شده، یک شریر است که هیچ رحمی نسبت به آنان ندارد و آنها ناچارند چون احمق‌ها به‌دستورات قاضی‌ای که فاقد مشروعیت طبقاتی‌است، عمل کنند. قلب شوخی همین‌جا می‌تپد، یعنی قدرت در برابر وانموده‌ی قدرت.

شوخی شماره‌ی ٥: ارتباط غیرمنطقی

تداخل دو محاکمه بی‌ارتباط با هم و حکم صادرکردن بر مبنای تداخل این دو خودبه‌خود یک مضحکه است زیرا فاقد منطق دادگاه و کودکانه است. حتی هر محاکمه هم دارای عناصر غیرمنطقی است هم شاکیان هم متشاکیان و هم دلایل طرفین علیه هم. به این ترتیب دومحاکمه غیرمنطقی در یک ارتباط غیرمنطقی آشوب کودکانه را نشان‌می‌دهد.

دادگاه اول: دکتری پای عوضی مریض را عمل کرده و او را فلج کرده‌است. پدر دکتر که مخارج تحصیل را داده‌است از شنیدن خبر مجانی عمل‌کردن دکتر سکته کرده‌است. هردو شاکی‌اند. دکتر در دفاع می‌گوید که نوکرش، یادش رفته حق‌العمل را بگیرد. پس عمل خیرخواهانه نیست بلکه دست‌مزد آن فراموش شده است.

دادگاه دوم: زورگو را به شکایت ملاک دادگاهی می‌کنند. ملاک به دختر برادر خود تجاوز کرده و زورگو آن را دیده و حاضرشده در ازای دریافت پول، سکوت کند و پول را به دایی‌اش داده تا هزینه تحصیل موسیقی بپردازد.

مجازات:

زورگویی اثبات شده‌است.

مرد افلیج باید هزار پیاستر جریمه بدهد.

دکتر دادگاه اول باید مرد افلیج دادگاه دوم را در صورت سکته دوم آمپول بزند.
به مرد شل یک شیشه‌ی شراب فرانسوی غرامت داده می‌شود.
زورگو باید نصف پول مرد افلیج را بابت هزینه‌ی دادگاه بپردازد و تحصیل پزشکی کند.
دکتر به علت اشتباه نابخشودنی‌اش تبرئه می‌شود.

احمق ظاهرا آزداک است و شرورها دکتر و ملاک. هم تقاضای شاکیان مضحکه است هم رای مرتبط بین متهمان دو پرونده‌ی مجزا که شامل شاکیان هم می‌شود. آنچه مورد نقد قرارمی‌گیرد حرفه‌ی پزشکی به‌عنوان تجارت است و عمل خیرخواهانه‌ی عدم دریافت دستمزد که ناشی از اشتباه است و شکایت زانی از حق‌السکوت بگیر، بدون اینکه خودش به جرم زنا مجازات شود.

بازهم طبقه‌ی پولدار خسارت می‌دهند و فرودستان بهره‌مند می‌شوند. در اینجا نیز مِلاک نه جرم بلکه موقعیت طبقاتی است. فرودستان به‌هرحال برنده‌ی دادگاه هستند و قاضی رِشوه را به‌عنوان دستمزد در بخشی از مجازات قرارمی‌دهد و همین تبدیل رشوه به دریافت حقوق رسمی افشاگری رشوه است که آشنایی‌زدایی شده‌است و موجب خنده می‌گردد. این منطق شوخی است اما واقعیت این است که در شرایط معمولی همیشه فرادستان برنده هستند. پس موقعیت کمیک فقط وارونه‌ی حقیقتی است که خود غیرمنطقی است و ظاهرا با وارونه کردنش منطقی می‌شود اما منطق طبقات و قانون چنان از بیخ خراب است که وارونه کردنش هم فقط باعث خنده می‌شود. این مضحکه هم اگر از زاویه‌ی ستم طبقاتی بررسی شود، کمدی است؛ زیرا اعمال ظاهرا آشوب‌گرایانه صاحب منطق خاص خود هستند. در این شوخی از شیوه‌ی ضد منطق به شکل عمیق استفاده‌شده و تلاش برای بی‌معنا بودن تصمیمات طبقاتی انجام گردیده است. شوخی می‌خواهد نشان‌بدهد که چگونه ما بر اثر عادت متوجه بی‌معنایی ستم طبقه‌ی فرادست در مسائل حقوقی نمی‌شویم و اگر جریان را وارونه کنیم آن‌وقت متوجه بی‌معنایی دادگاه سرمایه داری خواهیم شد. گیجی سرسام‌آور این شوخی مطابق با قواعد مضحکه در فیلم‌های *گروچو مارکس* است.

شوخی شماره‌ی ٦: مجازات مهمانخانه دار در فصل گروشه

در فصل دوم داستان و فرار گروشه که سعی می‌کند خود را بزرگ‌زاده نشان‌دهد تا در مهمان‌خانه همراه زنان فراری دربار پنهان شود، پس از آگاهی زنان از ماهیت طبقاتی او، مجبور می‌شود با کمک سرایدار (که هم طبقه‌ی اوست) از محل بگریزد. همان‌طور که ذکر شد محل مهمان‌خانه در همان دره‌ای است که محل مناقشه‌ی بعدی کالخوزهاست و لیموکاری نشان‌می‌دهد که زمان نمایش در آینده است و این ناهم‌زمانی رگه‌های سوررئال و درعین‌حال نشانه‌ای بر ادامه‌ی دعوای مالکیت است. پیرمرد مالک دره و درخت‌کاری شخصی طماع نشان‌داده‌شده‌است.

شوخی براساس رابطه‌ی عروس مهمان‌خانه‌چی و سرایدار ساخته شده و سرایدار هم در اغوا و هم‌بستری با عروس اقرار می‌کند اما آزداک براساس اندام و هوس‌انگیزی عروس حکم به برائت سرایدار و تجاوز عروس می‌دهد. مجازات عروس دادن اسب پدرشوهر به آزادک است. در اینجا هم با یک منطق وارونه، شوخی ساخته می‌شود. اصل داستان این است مهمان‌خانه‌چی طماع می‌خواهد گناه را به گردن سرایدار ـ که از طبقه‌ی پایین‌تر و لذا محکوم است ـ بیندازد. آزداک بدون دلیل محکمه‌پسند و براساس غریزه حکم می‌کند. شاهد او قر دادن عروس است. اینبار هم شاهد یک دادگاه براساس غرائز و احساس سلیم خلقی هستیم که در برابر مدرک‌سازی سرمایه‌داری قراردارد. آزداک بدون اینکه نمایش بگوید یا منطقی در آن

باشد با گروشه ارتباط برقرار کرده و این ارتباط از جنس غیرخطی، غیرپیرنگی‌ست که منطق کلی پیرنگ ارسطویی را به هم می‌ریزد.

شوخی شماره‌ی ۷: پارادوکس

در این شوخی، راهزن مقدس می‌شود. تبدلی که نه ازجنس تبدیل راهزن به قدیس بلکه به‌علت همان راهزنی و تقسیم غنائم بین فقرا است. استدلال ملاکین براساس مالکیت صحیح است و استدلال پیرزن و راهزن براساس مالکیت، غلط و خنده‌آور است زیرا قوانین از مالکیت خصوصی حمایت می‌کند. برخورد آزداک که برای دور زدن قوانینی که خود باید محافظ آن باشد، جریان را خنده‌دارتر می‌کند. آزداک می‌کوشد تا از منصب قاضی‌القضاتی خویش برای کمک به مردمی استفاده کند که قانونا از آن منع شده‌است. لذا می‌کوشد تا به‌عنوان مجری قانون آن را دور بزند! این پارادوکس است که خنده را تولید می‌کند زیرا استدلال‌ها همگی ضد مقام و وظیفه او هستند. به این ترتیب مسئله به شکل نفوذ یک طبقه در طبقه دیگر و سوءاستفاده از موقعیت است که خنده‌دار می‌شود. همه‌ی نشانه‌های حمله‌ی راهزن تبدیل به تغییر مسلک مالکین و محبت آنان می‌شود. آزداک شکایت مالکین را تحت عنوان نپذیرفتن معجزه و خروج از دین رد می‌کند. اتهامی که معمولا مالکین به فقرای به جان آمده می‌زنند و آنان را به علت زیر پا گذاشتن قوانین طبقاتی به ضد دین بودن متهم می‌کنند. در اینجا با وارونه شدن عناصر طبقاتی و درعین حال، حفظ منطق مربوطه خنده تولید می‌شود زیرا این دو همواره در کنار هم بوده‌اند. در همسرایی مربوطه هم به واژگونی اشاره می‌شود: «زمانه، واژگون شده است. بالایی‌ها ناراحت وشاکی و تهی‌دستان غرق در شادی هستند».

جدول شماره‌ی ۲: شوخی‌های نمایشنامه‌ی دو بخشی تبلیغی ـ آموزشی «دایره‌ی گچی قفقازی»

بخش‌های مجزای نمایشنامه			بخش «گروشه» ارسطویی و تراژیک								بخش «آزداک» اپیک و آموزشی							
شوخی‌ها			۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
تعداد حاضر شوخی‌ها براساس (جدول شماره ۱)	قدرت	صاحب قدرت از بخش	•	•	•				•								•
		قدرت و نیکی به عادل	•		•	•			•								•
		فرودست صاحب قدرت	•				•	•			•	•	•	•	•	•	•
	بی معنایی	لذت کودکانه	•				•	•			•	•	•	•	•	•	•
		همه شخصیت‌ها در پاش	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•		•
		سرفت												•	•		•
	فسلرت	اقتدام فرودست از فرادست	•		•			•			•	•	•	•	•	•	•
		انتزاعی و خیالی						•			•	•	•	•	•	•	•
		پیروزی فرادست بر فرادست	•								•	•	•	•	•	•	•
درصد قدرت شوخی			٪۶۷	٪۲۲	٪۴۴	٪۲۲	٪۳۴	٪۴۴	٪۳۳	٪۱۱	٪۵۶	٪۶۷	٪۸۹	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۷۸	٪۱۰۰
درصد کل قدرت شوخی			٪۳۶								٪۸۴						
انواع شوخی			مضحکه	مضحکه	مضحکه	کمدی	کمدی	کمدی	کمدی	کمدی	مضحکه کمدی	مضحکه کمدی	مضحکه کمدی	مضحکه کمدی	مضحکه کمدی	مضحکه کمدی	مضحکه کمدی
درصد انواع شوخی		مضحکه	٪۳۸								٪۱۰۰						
		کمدی	٪۶۲								٪۱۰۰						

نتایج به‌دست آمده از جدول شماره دو عبارتند از :

۱ـ هرچه بخش‌های کمیک بیشتر باشد، نمایش از جنبه‌ی دیالکتیکی قوی‌تر است.

۲ـ دیالکتیک اصلی فهم آثار برشت بین دو نمایش (یکی بالقوه و یکی بالفعل) رخ می‌دهد. این، دیالکتیکی است که بین نمایش ارسطویی احساساتی بالقوه موجود از یک‌طرف و نمایش تمثیلی و دفُرمه‌ی آگاهی‌بخش برشتی بالفعلَ، از سوی دیگر رخ می‌دهد و به یک تراژدی ـ کمدی آگاهی آفرین تبدیل می‌شود کَه خنده، بخشی از نتایج شوکَ آگاهی است، نه بی‌خیالی و نادیده گرفتن حقیقت. به همین دلیل از نگاه *والتر بنیامین*، شوکَ از خصایص اصلی تئاتر اپیک عنوان شده‌است.

۳ـ شوخی‌های این نمایشنامه، یا پوچی حاکم بر شرایط کنونی را منعکس می‌کند (فرانکفورتی) یا از قوانین حقوقی و اجرایی که به مالکیت و طبقات مشروعیت می‌دهد

نقاب‌برداری کرده و منطق وارونه‌اش را نشان‌می‌دهد (مارکسیسم ارتدوکسی) و این آشنایی‌زدایی است که حقیقت واقعیت موجود را (که زیر بار ایدئولوژی‌ها پنهان مانده است) عیان می‌کند تا به سستی و بی‌پایه‌گی آنها بخندیم.

٤ـ شوخی در روند تراژدی اخلال ایجاد می‌کند و به این ترتیب می‌تواند یکی از عناصر مختل‌کننده‌ی پیرنگ هم باشد، پس هرچه عناصر شوخی بیشتر باشد پیرنگِ تراژیک و کاتارسیس بیشتر صدمه می‌بینند و جا برای روایت و اپیک بیشتر بازمی‌شود.

۵ـ شخصیت‌ها و به‌ویژه قهرمانان نمایشنامه در شرایط کمیک دچار بیگانگی با نقش می‌شوند. بنابراین هرچه عنصر شوخی در قهرمان بیشتر باشد، بیگانگی با نقش بیشتر است.

٦ـ داستان‌های کوتاه داخل پیرنگ نیز هرچه با تراژدی بیشتر مغایرت داشته‌باشند (کمدی‌تر باشند) نمایش را بیشتر دچار تضاد کرده و تماشاگر را از کاتارسیس و همدردی احساسی دورتر می‌کنند و جا را برای تبلیغ آگاهی و آموزش بیشتر بازمی‌کنند.

۷ـ اگر سنتز حاصله، آگاهی تماشاگر باشد و نه تبلیغ و تزریق ایده‌ی مشخص نویسنده، شوخی در ساختار خود، با تراژدی در تضادی دیالکتیکی خواهد بود. پس هرچه این دیالکتیک قوی‌تر و بارزتر باشد، نمایش، آموزشی‌تر و هرچه ضعیف‌تر ـ و یا اصلا ـ نباشد تبلیغی‌تر است.

۸ـ این نمایش به شدت تاریخی است؛ به‌طور دائم یادآوری می‌کند که آنها صرفا یک گزارش از رویدادهای گذشته را دریافت می‌کنند. (هندرسون، ۱۹۷۷: ۱۲). مرگ یا شکست قهرمان تراژدی نشان‌دهنده‌ی عدم تطبیق شخصیت با تقدیر غیرتاریخی و جاودانی است، اما مرگ یا شکست قهرمان در این نمایشنامه نشان‌دهنده‌ی عدم مطابقت قهرمان با شرایط کنونی جامعه و ضعف امکانات فعلی جامعه برای پیروزی بر تقدیر است و بنابراین تاریخی بوده و رو به آینده دارد. پیروزی قهرمان کمدی بر تقدیر، تاریخی و مقطعی است اما نویسنده از طریق پایان‌بندی غیرتاریخی آن را دائمی می‌کند.

بنابراین کمدی وقفه‌ای در پیروزی تقدیر است و نشان‌دهنده‌ی پیروزی نهایی قهرمان بر تقدیر است که فعلا در خیال و مبارزه جریان دارد. این وقفه باعث افزایش انرژی قهرمان و ایجاد شک در مشروعیت تقدیر می‌شود که هر دو عامل به ضعف تقدیر کمک می‌کند.

۹ـ در تراژدی، کمدی مسکن است و در این نمایشنامه، کمدی نقش پیش‌گویی و در همان حال پوچی ناشی از هژمونی تقدیر در شرایط فعلی است. نوع کمدی ـ داستان مستقل یا کنایه و سخنرانی و موقعیت کوتاه ـ در افزایش تضادهای اجرایی نمایش درجهت افزایش آگاهی تماشاگر از مقصود برشت (جلوگیری از خلسه و فرورفتن در پیرنگ) موثر است؛ کمدی از یک‌سو با پوچی (موقعیت فعلی) به اپیک وصل می‌شود و از سوی دیگر به تراژدی. این نمایشنامه‌ی برشت روکشی شیرین و مغزی تلخ دارد.

۱۰ـ شوک، نقطه‌ی مشترک مضحکه و این نمایشنامه است. نمایش ارسطویی نمی‌تواند شامل مضحکه باشد. اندازه‌گیری تعداد شوک‌های مضحکه می‌تواند نشانه‌ی قدرت ضدارسطویی آن باشد.

۱۱ـ «یک ژست، به‌ویژه ژست بازیگر، فقط در رابطه با ژست شخص دیگر قابل خواندن است. ازاین‌رو اهمیت نظریه‌های ژست (*بنیامین*، برشت) که به بررسی راه‌هایی می‌پردازند که در آن تعینات اجتماعی و روابط سلسله مراتبی در مبادلات ظاهری، روابط بین توده‌های بدن، تفاوت در نگرش‌ها حک شده‌است.» (وامی، ۲۰۰۷:۱۱۷).

اگر مضحکه‌ی تئاتر بدن انسان باشد، ژست هم عامل دیگری است که نشانه‌ی مضحکه

می‌تواند باشد نه تراژدی. پس هرچه ژست بیشتر باشد، عناصر شوخی بیشتری در نمایش حضور دارد.

۱۲ـ مضحکه نشان‌می‌دهد که دنیا، دنیای احمق‌هاست و انسان از هوش اندک خود برای بدترکردن اوضاع استفاده می‌کند. پس خود این موضوع در کل یک تراژدی برای انسان محسوب می‌شود و مضحکه به این دلیل خصلت تراژیک دارد. به دلیل برتری منطق حمق بر منطق نیک. در نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** انسان‌ها درگیر وضعیت احمقانه‌اند زیرا سیستم احمقانه است و انسان تلاش دارد خود را از وضعیت حمق به وضعیت انسانی برساند اما موفق نمی‌شود. پس از یک‌طرف مضحکه و از سوی دیگر تراژیک است.

نتیجه‌گیری

جداول مربوطه و مقایسه‌ی خصوصیات کمدی و مضحکه با شوخی‌های نمایشنامه به عنصر شوخی به‌عنوان یکی از مولفه‌های اصلی نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** اعتبار می‌بخشد. تحلیل‌های مقاله به اثربخشی قدرت شوخی و طنز چاپلینی نمایشنامه در وارونه‌کردن عناصر ارسطویی و تراژدی کلاسیک اشاره دارد که در ایجاد وضعیت آگاهی‌بخش رساتر و قدرتمندتر است. گرچه همه نوع شوخی اعم از مضحکه یا کمدی در قدرت دیالکتیکی نمایشنامه موثر است اما هرچه شوخی‌ها بیشتر از جنس مضحکه باشند، نمایشنامه آگاهی‌بخش‌تر و تمثیلی‌تر است. شروع نمایش ـ که خارج از متن نمایش است و همچون پیش‌پرده عمل می‌کند ـ با شوخی کالخوزی‌ها با هم است و این شوخی در سرتاسر نمایش ادامه دارد. شوخی‌های کالخوزیست‌ها با یکدیگر جانشین دعوای دو کالخوز با هم شده‌است که از ریشه‌ی مردمی بودن شوخی نشات می‌گیرد. بیهوده نیست که شوخی‌ها در بخش دوم ـ که بخش قیام مردمی است ـ در مقابل شوخی‌های بخش اول ـ که درگیری حاکمان با یکدیگر است ـ هم از نظر بسامد و هم از نظر عمق بیشتر است.

با ورود مردم به صحنه‌ی نمایش، شوخی نیز گسترش می‌یابد و به این ترتیب ویژگی مردمی بودن شوخی مورد تاکید قرارمی‌گیرد. از آنجا که نمایش **دایره‌ی گچی قفقازی** یک نمایش در نمایش است (نمایشی که توسط کالخوزیست‌ها برای کالخوزیست‌ها اجرا می‌شود) بنابراین شوخی به‌عنوان رکن اصلی حل مسائل ظاهرا غیرممکن مالکیتی، وضعیت دعوا را به موقعیت همزیستی تغییر می‌دهد. تاکید بر شوخی، تاکید بر پایان جنگ‌های طبقاتی در جامعه‌ای‌ست که خود را بی‌طبقه می‌خواند و از آنجا که نمایشنامه‌ی **دایره‌ی گچی قفقازی** یک نمایشنامه‌ی تبلیغی در جهت آگاهی‌بخشی سوسیالیستی به کارگران است، لذا وانمود می‌شود که شوخی در حاکمیت مردمی جای جنگ را در حاکمیت طبقاتی قبلی گرفته‌است. اصولا شوخی از نظر *برتولت برشت* یک اسلحه‌ی اجتماعی‌ست که هم دردهای ستم را تسکین می‌دهد وهم سلاحی است که برعلیه قدرت نقش آگاهی‌بخش و حتی نیروبخش را ایفا می‌کند. هرچه نمایش پیش می‌رود، سست بنیادی همه‌ی ارکان اعمال قدرت حاکمیت بر مردم اعم از دربار، ارتش و دستگاه قضایی توسط شَوخی‌ها و مضحکه‌ها روی صحنه تئاتر نمایش داده می‌شود و به تماشاگر در همان حال که درحال تماشای پیرنگ اصلی داستان است، در مورد پوسیدگی ارکان قدرت آگاهی میدهد و به این ترتیب یکی از اصلی‌ترین اهداف تئاتر اپیک ـ تفوق آگاهی اجتماعی بر لذت محض از پیرنگ ـ در تئاتر محقق می‌شود و تماشاگران را برای شرکت در تغییرات اساسی اجتماعی آماده می‌کند.

منابع

ـ اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۷) **فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**، چاپ دوم، نشر کاروان، تهران

ـ برشت، برتولت. (۱۳۹۸) **دایره گچی قفقازی**، ترجمه‌ی حمید سمندریان، چاپ دهم، نشر قطره، تهران

ـ بنیامین، والتر. (۱۳۹٤) **فهم برشت**، ترجمه‌ی نیما عیسی‌پور و دیگران، چاپ سوم، نشر بیدگل، تهران

ـ تعاونی، شیرین. (۲۵۳۵) **تکنیک برشت**، نشر امیرکبیر، تهران

ـ تیس له من، هانس. (۱۳۸۳) **تئاتر پست دراماتیک**، ترجمه‌ی نادعلی همدانی، چاپ دوم، نشر قطره، تهران

ـ جوادی، حسن. (۱۳۸٤) **تاریخ طنز در ادبیات فارسی**، چاپ اول، نشر کاروان، تهران

ـ صدر، رؤیا. (۱۳۸۱) **بیست سال با طنز**، چاپ اول، نشر هرمس، تهران

ـ بنتلی، اریک. (۱۳۷٦) مضحکه،کمدی،تراژدی ـ کمدی، گزیده و ترجمه‌ی منصور براهیمی، فارابی، دوره هفتم، تهران،

- Bye, D. N. (2008). *Clowning in the Brechtian tradition* (Doctoral dissertation, University of Leeds).

- Haug, W. F. (2005). Dialectics

- Henderson, B. J. (1977). Bertolt Brecht and his epic theatre: senior honors thesis [(HONRS 499)]

- Riel, Gerd van & Leen van Campe (2004) Platonic Ideas & Concept Formation in Ancient & Medieval Thought (Ancient & Medieval Philosophy), Leuven, LeuvenUniversity Press

- Varney, D. (2007). Gestus, affect and the post-semiotic in contemporary theatre

- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption* (Vol. 7). Univ of California Press.

پی‌نوشت

1- Episches

۲ـ Homer ادیسه در کنار ایلیاد، دومین اثر حماسی هومر، داستان‌سرای یونانی است. این کتاب که در اواخر قرن ۸ پیش از میلاد مسیح نگاشته شده، یکی از تأثیرگذارترین آثار ادبیات مغرب‌زمین به‌شمار می‌آید. داستان این کتاب، ماجراهای شاه اُدسیوس از ایتاکا و همراهان او پس از جنگ تروآ و بازگشت به وطن است. در بسیاری از زبان‌ها «ادیسه» هم‌معنای سرگردانی و آوارگی است.

3- episodic

٤ـ Picardy tales گونه‌ای از داستان است که در قرن شانزدهم میلادی در اسپانیا به‌وجود آمده‌است و روایت‌کننده‌ی داستان فردی حیله‌گر، دزد و سخنور است که با انواع ناملایمات روزگار درگیر است.

۵ـ Schweikنوشته یاروسلاوهاشک نویسنده اهل چک

6- plot

۷ـ James Joyce جیمز آگوستین آلویسیوس جویس (۲ فوریه ۱۸۸۲ دوبلین ـ ۱۳ ژانویه ۱۹٤۱ زوریخ) نویسنده‌ی ایرلندی. رمان اولیس وی را بزرگ‌ترین رمان سده‌ی بیستم خوانده‌اند.

۸ـ John Roderigo Dos Passos جان رودریگو دوس پاسوس (۱۸۹٦–۱۹۷۰) نویسنده‌ی آمریکایی.

۹ـ Alfred Dublin برونو آلفرد دوبلین (۱۸۷۸ـ۱۹۵۷) نویسنده‌ی اکسپرسیونیست آلمانی. وی به‌عنوان نویسنده‌ای که اولین رمانشهر ادبیات آلمان را به نام برلین، میدان الکساندر آفرید، برای همیشه در تاریخ ادبی این کشور ثبت شده‌است.

مطالعه‌ی شبیه‌خوانی(تعزیه) به‌عنوان یک رسانه‌ی مذهبی در شهر میبد با رویکرد آینده‌پژوهی

غلامرضا کارگر شورکی
علی محمد مزیدی‌شرف‌آبادی (نویسنده مسئول)
ابوالقاسم عاصی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۲۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶

مطالعه‌ی شبیه‌خوانی (تعزیه) به‌عنوان یک رسانه‌ی مذهبی در شهر میبد با رویکرد آینده‌پژوهی

غلامرضا کارگر شورکی
دانشجوی دکترای مدیریت رسانه، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

علی محمد مزیدی‌شرف‌آبادی* (نویسنده مسئول)
استادیار علوم ارتباطات، دانشکده علوم انسانی، واحد میبد، دانشگاه آزاد اسلامی، میبد، ایران
* نویسنده مسئول: **ali.mohammad.mazidi@maybodiau.ac.ir**

ابوالقاسم عاصی
استادیار علوم قرآن و حدیث، دانشکده علوم انسانی، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

این مقاله مستخرج از رساله دکتری غلامرضا کارگر شورکی با عنوان «آینده پژوهی رسانه مذهبی (تعزیه) در شهرستان میبد» در رشته‌ی دکترای تخصصی مدیریت رسانه دانشکده مدیریت دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد با راهنمایی دکتر علی محمد مزیدی و مشاوره دکتر ابوالقاسم عاصی برگرفته شده است.

چکیده

تعزیه یکی از مهم‌ترین شکل‌های نمایش ایرانی است. تعزیه در شهرها و مناطق مختلف ایران تفاوت‌هایی در شیوه و شکل اجرا دارد و در شهر میبد نیز به شکل سنتی اجرا می‌شود و در طول همه‌ی این سال‌ها به‌عنوان یک هنر اجرایی همواره در ارتباط تنگاتنگ با مردم بوده و بخشی از فرهنگ عمومی مردم این منطقه به‌شمار می‌آید. این پژوهش باتوجه به اهمیت اجرای تعزیه در میبد و با تمرکز بر مشخصه‌های ویژه‌ی آن در این منطقه به مطالعه‌ی شکل و فرم تعزیه در این شهر می‌پردازد.

هدف از انجام این پژوهش، مطالعه‌ی مشخصه‌ها و ویژگی‌های تعزیه‌ی میبد، به‌عنوان یک رسانه‌ی مذهبی و ثبت ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن در میان شیوه‌های دیگر اجرای تعزیه در نقاط دیگر ایران است. براین‌اساس حفظ جنبه‌های ساختاری و تاکید و توجه بر عناصر محتوایی و نیز رویکرد ارتباطی تعزیه با مردم که به‌طور مستقیم با اعتقادات آیینی و مذهبی مردم میبد مربوط می‌شود، به‌طور جدی مورد توجه قرارگرفته‌است. تحقیق حاضر برپایه‌ی این فرضیه شکل می‌گیرد که: «حیات تعزیه‌ی ایرانی به‌واسطه‌ی پشتوانه‌های اعتقادی دینی و سنتی مردم وابسته به عوامل سنتی، فرهنگی و اعتقادی است و فاصله گرفتن از این گستره‌ی مردمی می‌تواند در کیفیت اجرا و نیز میزان استقبال از آن تاثیرگذار باشد».

بنابراین در این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این پرسش اصلی هستیم که: «چه ویژگی‌های شاخصی در اجرا و ارتباط تعزیه‌ی میبد باعث بقا این شیوه‌ی نمایشی در این شهر بوده‌است؟» و «آیا قطع ارتباط پشتوانه‌های سنتی و فرهنگی باعث از بین رفتن جایگاه مردمی تعزیه خواهد شد؟»

برای یافتن این پرسش‌ها، تعزیه‌ی میبد با سابقه‌ی طولانی اجرا و به‌واسطه‌ی استقبال گسترده مردم از آن مورد مطالعه قرارمی‌گیرد و براساس یافته‌ها در پی آن خواهم بود تا ضمن ارزیابی و تمرکز بر ویژگی‌های تعزیه میبد و مشخصه‌ی فرهنگی و اجتماعی این زیست‌بوم، شاخصه‌های مهم میان گذشته‌ی تعزیه و احتمالات قابل پیش‌بینی درباره‌ی آینده‌ی این هنر نمایشی ایرانی را مورد شناخت قراردهم.

واژگان کلیدی: تعزیه، رسانه‌ی مذهبی، آینده‌پژوهی، سنت، میبد، عزاداری.

۱ـ درآمد

تعزیه در لغت به‌معنای سوگواری و برپاداشتن مراسم عزاداری به یادبود درگذشتگان است و در اصطلاح، به نوعی نمایش آیینی و مذهبی براساس واقعه‌ی کربلا و شهادت امامان و وقایع دیگر مذهبی و قصه‌ها و داستان‌های تاریخی و اساطیری و عامیانه اطلاق می‌شود. «با تکامل و تحول تدریجی تعزیه‌خوانی در دوره‌های اخیر، بعضی از شبیه‌های شادی‌بخش و طنزآمیز نیز به آنها اضافه شده‌است. ازاین‌رو، غم‌انگیز بودن، دیگر شرط حتمی تعزیه به مفهوم کلی آن نیست» (شهیدی، ۱۳۸۰: ٦٢).

تعزیه به‌عنوان یک هنر اجرایی و مردمی از واقعه‌ی تاریخی کربلا ریشه گرفته‌است. ولی بسیاری از پژوهش‌گران برای آن زمینه‌ای اسطوره‌ای نیز قایل هستند؛ چرا که معتقدند از دیرباز برای ایرانیان مسئله‌ای به‌نام شهادت و سوگ عزیز ازدست‌رفته مطرح بوده‌است و از جمله معروف‌ترین این مراسم‌ها، **سوگ سیاوش** است که در منابع مختلف به آن اشاره شده‌است. معروف‌ترین سند در این زمینه کتاب **تاریخ بخارا** است.

اما تعزیه با همه‌ی اشکال مختلف، نسخ متعدد و متنوع در سراسر کشور، در شهرها و فرهنگ‌های نقاط مختلف ایران از نظر تعداد مخاطبان و شرکت مردم نیز تفاوت‌های آشکاری دارد. در بعضی از کتب یادی از تعزیه‌ی سنتی شهرستان میبد شده‌است. در کتاب **موسیقی تعزیه** نوشته‌ی *جابر عناصری* بیشتر به تعزیه‌ی سنتی که افرادی از ده‌آباد میبد به آن می‌پرداختند اشاراتی شده و در آن به جنبه‌های موسیقایی و خلوص نیت و وجه اعتقادی برگزارکنندگان پرداخته شده که در میبد سال‌های سال است که رواج دارد. درواقع در این خطه‌ی کویری، اجرای سنتی تعزیه به‌شکل خاص و به‌دور از ریا و بدعت اجرا می‌شود و به‌واسطه‌ی همین اجرای سنتی مبتنی بر اعتقادات و باورهای مذهبی مردم است که با آنها به خوبی هم ارتباط برقرار می‌کنند.

تعزیه در ایران با بروز و ظهور رسانه‌های نوین منزوی نشده و همچنان به رسالت بزرگ خود پایبند است و در دل مخاطبین خود جای دارد. تعزیه‌خوان‌ها از قبل تمرین می‌کنند تا نمایش‌شان بهتر و پرسوز و گدازتر برگزار شود و خیلی از مردم نیز، همه ساله برای دیدن تعزیه برنامه‌ریزی می‌کنند. مردم هرجا که باشند وقتی صدای تعزیه‌خوانی را می‌شنوند به سمت نمایش می‌روند تا شاهد روایتی آشنا از وقایع حماسی حادثه‌ی عاشورا باشند و در ضمن به بخشی از وظیفه‌ی مذهبی و عزاداری نیز می‌پردازند.

تعزیه زنده است، با آیین‌های محرم عجین شده و مردم شرکت در تعزیه را دوست دارند. اما ما در این پژوهش می‌خواهیم بدانیم که کدام ویژگی تعزیه توانسته آن را همچنان زنده نگه دارد؟ ویژگی‌ای که شاید نمایش‌های دیگری چون سووشون، تخت‌حوضی، نقالی، خیمه‌شب‌بازی و بسیاری دیگر از اشکال نمایش ایرانی آن را دارا نباشند. مهم‌ترین ویژگی تعزیه که آن را تا به امروز زنده نگه داشته و در آینده نیز وجود آن به‌عنوان یکی از اشکال سنتی نمایش ایرانی را تضمین می‌کند، وجه مذهبی و اعتقادی آن است. بنابراین در این تحقیق صرف‌نظر از همه‌ی تعاریف موجود و بحث‌های مختلفی که پیرامون هنر تعزیه تاکنون شده‌است، به‌دنبال آن هستیم که راز ماندگاری این هنر مردمی و حیات آن در آینده‌ی هنرهای نمایشی و نیز آینده‌ی باورهای سنتی و مذهبی مردم ایران را مورد مطالعه قراردهیم. ازهمین‌روست که اجرای آن در میبد به‌عنوان یکی از نمونه‌های منحصربه‌فرد و ناب تعزیه انتخاب شده‌است. تعزیه در میبد اولا: به‌صورت سنتی و با کمترین تغییر از گذشته تاکنون حفظ شده و کمتر دچار تحریف و تغییر شده‌است و از سوی دیگر به‌عنوان یک هنر مردمی

پرمخاطب در مرکز ایران همواره جایگاه مستحکمی بین مخاطبان و مردم داشته‌است. به همین دلیل این تحقیق آن را نمونه موفقی از همراهی و هماهنگی هنر و مردم می‌داند و در پی کشف ویژگی‌هایی است که باعث شده تا تعزیه‌ی میبد در طول سالیان سال، علاوه بر جایگاه هنری و کیفیت ساختارش یک هنر پویا، زنده و پرمخاطب در این جغرافیا باقی بماند.

در علم ارتباطات، رسانه وسیله یا ابزاری برای رساندن داده یا اطلاعات است. دریافت هم‌زمان از چند اندام حسی را چندرسانه‌ای یا مولتی‌مدیا می‌گویند. همچنین رسانه به آن دسته از وسایل و ابزارهایی که انتقال‌دهنده‌ی فرهنگ‌ها و افکار عده‌ای باشد، اطلاق می‌شود. با توجه به این ویژگی‌ها در تعریف رسانه، تعزیه را می‌توان به‌عنوان یک رسانه‌ی مذهبی به‌شمار آورد. بنابر همین رویکرد و دیدگاه تحقیق حاضر به‌دنبال فرضیه و طرح مسئله و پرسش‌هایش همچنین، قصد دارد تا آینده‌ی تعزیه به‌عنوان یک رسانه‌ی هنری را در شهر میبد مورد مطالعه قراردهد و در نتیجه، دیدگاه‌های کاربردی و موثر برای حفظ ارزشمندی و کیفیت این هنر سنتی نمایش ایرانی را نیز در معرض شناخت قراردهد.

۲ـ دامنه‌ی پژوهش

این پژوهش از سویی پیشینه، مولفه‌ها و کارکردها و کارویژه‌های تعزیه را مورد مطالعه قرارمی‌دهد و از دیگرسو برای ارزیابی درست و دقیق این شکل سنتی نمایش ایرانی، تعزیه‌ی میبد را به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین شهرهایی که در آن تعزیه از سال‌های دور اجرا می‌شود و همچنان ویژگی‌های سنتی خود را حفظ کرده‌است، انتخاب نموده و با نگاهی به تعزیه‌ها، نسخه‌ها، معماری و ساختار فرهنگی و اجتماعی شهر میبد قصد دارد تا ضمن مطالعه‌ی ویژگی‌های تعزیه، آنچه را که در مورد اجرای تعزیه در شهر میبد منحصربه‌فرد است، مورد تاکید و توجه قراردهد.

دامنه‌ی پژوهش در این تحقیق معطوف به چکیده‌ای از ارزیابی نظریات پژوهش‌گران درباره‌ی ویژگی‌ها و انواع تعزیه است. براساس این نظریات و با تاکید بر جنبه‌های اعتقادی و مذهبی ضمن بررسی اجزاء درباره‌ی رویکرد کلی ارتباط معنوی تعزیه با مخاطب مطالعه صورت خواهد گرفت.

۳ـ پیشینه پژوهش

تعزیه به‌عنوان یک نمایش سنتی ایرانی در مقالات، کتاب‌ها و پایان‌نامه‌های بسیاری در ایران و خارج از ایران مورد تحقیق و پژوهش قرارگرفته‌است. جنبه‌ها و موضوعات مختلفی هم در این تحقیق‌ها مورد مطالعه قرارگرفته‌اند. اما تحقیق حاضر از این حیث می‌تواند با پژوهش‌های پیشین متفاوت باشد که در آن برای نخستین‌بار توجه اصلی برروی تعزیه و آیین برگزاری این نمایش ایرانی در شهر میبد قرارگرفته‌است.

پیش از این تحقیق، *جابر عناصری*، در بخشی از کتاب **ادبیات نمایش مذهبی** (هفت پرده عشق) (۱۳۷۲) به برگزاری تعزیه در استان یزد اشاره می‌کند و در همین فصل نیز اشاره‌ای به برگزاری تعزیه در شهر میبد دارد. همچنین *صادق همایونی* در **تعزیه در ایران** (۱۳۸۰) به برگزاری تعزیه‌های متعدد در شهرهای مختلف استان یزد اشاره کرده و در آن از میبد نیز یاد کرده‌است. اما با این وجود در هر دو منبع بیش از این اشاره‌ی موردی، چیز دیگری درباره‌ی تعزیه و برگزاری آن در شهر میبد نیامده‌است. بنابراین تحقیق حاضر در وهله‌ی نخست درپی ثبت و ضبط این مراسم آیینی و نمایشی در جغرافیای مشخص و دارای ویژگی‌های اجرایی

و معماری و سنتی خاص آن است. پس از ثبت این رویداد هنری و مذهبی، در مرحله‌ی بعد این پژوهش می‌خواهد تا ضمن مطالعه‌ی ویژگی‌های منحصربه‌فرد تعزیه‌ی میبد، نگاهی به چشم‌انداز و آینده‌ی آن در این زیست‌بوم سنتی و فرهنگی داشته‌باشد. درواقع شاید نگرانی برای حفظ ریشه‌ها، شاخصه‌ها و ارزش‌های این هنر معنوی در دنیای رو به پیشرفت امروزی و کمرنگ شدن مشخصه‌های زندگی سنتی مهم‌ترین دغدغه‌ی پژوهش‌گر در انجام این تحقیق باشد.

بنابراین پژوهش حاضر با درنظر گرفتن تالیف‌های انجام شده‌ی پیشین، تعزیه را از منظری کاملا متفاوت و به‌واسطه‌ی کارویژه‌های ساختاری، مضمونی و محتوایی و نیز بازتاب و نتیجه‌ی تاثیر آن در جامعه سنتی شهر میبد مورد مطالعه قرارمی‌دهد. تعزیه‌ی میبد در این پژوهش از دیدی متفاوت به‌عنوان یک هنر معنوی که ریشه در اعتقادات مذهبی و باورهای سنتی مردم دارد، مورد ارزیابی قرارمی‌گیرد و پژوهش‌گر امیدوار است به‌واسطه‌ی نگاه متفاوت به کارویژه‌های این هنر نمایشی ایرانی بتواند مسیر روشنی از اهداف و دستاوردهای آن را مورد مطالعه قراردهد. بنابراین تحقیقات انجام شده تنها اطلاعاتی را در اختیار این تحقیق قراردادهاند و ساختار مطالعه‌ی این پژوهش اساسا متفاوت با آنهاست. علاوه براین پژوهش حاضر با وجود نگاهی که به تغییرات زمانه و به روز شدن هنر در ایران دارد، در پی نقد پیشینه‌ی سنتی تعزیه نیست و تنها به نوعی در تکمیل آن قرارمی‌گیرد با این تفاوت که در آن سعی شده تا از رویکرد مروری موجود در پیشینه صرف‌نظر کرده و در خصوص اطلاعات تکمیلی درباره‌ی زمینه‌های نظری به آن ارجاع داده‌شود.

٤ـ روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله به شیوه‌ی توصیفی انجام شده‌است؛ با مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و بررسی ویژگی‌ها، ساختار و محتوای تعزیه، مورد ارزیابی قرارمی‌گیرد. مطالعات ذکرشده براساس نظریات موجود و تجربه‌ی تاریخی به‌ویژه در مورد تعزیه‌ی میبد انجام گرفته که در آن پژوهش‌گر ضمن بررسی نظریات و دسته‌بندی مولفه‌های ساختاری با تعریف و فرضیه‌ی مشخص، رویکرد خود را دنبال می‌کند. براین‌اساس پژوهش حاضر علاوه‌بر جنبه‌های نظری و تئوری می‌تواند به لحاظ نوع تاثیرگذاری بر مخاطب و نیز به لحاظ بازتاب اعتقادی هنر تعزیه نیز کارکرد پیدا کند. این پژوهش با توجه به رویکردی که در پرداختن به مسئله دارد و نیز در مسیر دستیابی به‌دستاوردهای نظری پیرامون فرضیه، به شیوه‌ی تحلیلی انجام شده‌است. پس از صورت‌بندی شکل تحقیق و انتخاب دامنه‌ی پژوهش و مطالعه‌ی نظری مبانی تئوری تعزیه‌ی میبد مورد مطالعه قرارگرفته و سپس داده‌ها مورد تحلیل و ارزیابی قرارگرفته‌اند. این پژوهش براساس مناسبات تحقیق، به روش کتابخانه‌ای و میدانی و برپایه‌ی یافته‌های منابع انجام گرفته‌است.

٥ـ مفاهیم کلیدی

٥ـ١ تعزیه

آیین عزاداری در حدود پنج قرن (از صفویه تا امروز) کیفیت ثابت و یکسانی نداشته و مانند هر پدیده‌ی اجتماعی و فرهنگی دیگر، تغییرات بسیاری را تجربه کرده‌است. این تغییرات در سفرنامه‌ها به خوبی انعکاس یافته است. هشت رخداد را می‌توان به‌عنوان نقاط عطف در سیر تغییرات عزاداری در این پنج قرن به حساب آورد: ۱. تاسیس حکومت شیعی صفویه

۲. سقوط صفویه ۳. تاسیس حکومت شیعی قاجار ٤. وقوع جنبش مشروطه‌خواهی ۵. آغاز مدرنیزاسیون رضاشاه ٦. عزل رضاشاه ۷. اوج‌گیری انقلاب اسلامی ۸. تاسیس حکومت شیعی جمهوری اسلامی. براساس این نقاط عطف، عزاداری‌ها تعریف و کیفیت مستقلی داشته‌اند.

مدارک تاریخی و قراین دیگر نشان‌می‌دهد که پایه‌های این نمایش مذهبی در عصر صفویه و از سوی سلاطین این سلسله استوار گردیده است. ولی در این زمان چون علما و فقها با نمایش و شبیه‌سازی مخالف بودند و از اجرای موسیقی غنایی در فعالیت‌های مذهبی جلوگیری می‌کردند، مراسم مذکور رواجی نیافت و صحنه‌هایی پراکنده از آن، به صورت متحرک، آن هم در جلوی دسته‌های عزاداری و سینه‌زنی مشاهده می‌شود. «کریم‌*خان زند*، بعدها با توضیح یکی از سفرای اروپایی درخصوص مراسم اجرای نمایش در اروپا و گزارشی که از این مراسم استماع نموده، علاقه‌مند گردید تا چنین فعالیت‌هایی در ایران اجرا شود، ولی روایت آن مربوط به کربلا و عاشورا باشد. بنابراین، متداول شدن تعزیه به این عصر بازمی‌گردد؛ دوره‌ای که در آن هیچ‌گونه تحولی در فرهنگ و تمدن ایران صورت نگرفت» (گلی زواره، ۱۳۷۵: ٤٦).

در دوره‌ی قاجاریه، تعزیه‌خوانی هم از نظر محتوا، هم از نظر کیفیت و هم از نظر نحوه‌ی برگزاری و محل آن، به اوج تکامل رسید و بنا به شواهد موجود در زمان ناصرالدین شاه، افراد تا آن حد آگاهی یافته بودند که بدانند فکر دراماتیزه‌کردن مراسم مذهبی تدریجا به ظهور رسیده است. «در آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه، بین دویست تا سیصد محل جداگانه برای برگزاری تعزیه، اعم از تکیه و حسینیه و میدان وجودداشته‌است و هر کدام از آنها دویست تا سیصد نفر را جا می‌داده‌است» (همایونی، ۱۳۸۰: ۷۱).

درواقع دوران قاجاریه را می‌توان روزگار تولد تعزیه‌ی مذهبی در ایران دانست. در این دوران اجرای تعزیه به‌طور رسمی از طرف برخی علما جایز شمرده می‌شود. «در این دوره، نخستین حکم معروف درباره‌ی تعزیه و جواز اجرای آن، از سوی میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی، مشهور به میرزای‌قمی، از مجتهدان عصر قاجاریه، صادر گردید. ایشان فتوا داد که شبیه‌خوانی اشکالی ندارد» (گلی زواره، ۱۳۷۵: ٤٦).

روشن است که صدور مجوز اجرای تعزیه از سوی فقها به‌خاطر سوگواری بیشتر و افزون‌تر برای اهل‌بیت(ع) می‌باشد و اینکه عامه‌ی مردم بتوانند از این طریق تالمات روحی خود را نسبت به ائمه ابراز دارند. «پادشاهان قاجار که مجری و گرداننده‌ی تعزیه بودند، با وارد نمودن فرهنگ جبر در تعزیه و مطرح نمودن دو قشر «ستم‌پذیر» و «ستم‌گر» می‌خواستند به مردم این‌گونه القا کنند که اگر دچار محرومیت هستند و زبونی و حقارت به آنها روی آورده است و سرنوشت محتوم آنهاست. آنان با این کار می‌خواستند باب توجیهی برای اوضاع ناگواری که خود آن را پدید آورده بودند، باز کنند.» (گلی زواره، ۱۳۷۵: ٤٨–٤٧).

هرچند نفوذ دربار و علاقه‌اش بر تسلط بر اجراهای تعزیه مسیر را تا اندازه‌ای عوض کرد و در ادامه «وهن‌انگیز شدن صحنه‌های تعزیه و نفوذ فرهنگ پادشاهان قاجار در آن و مغایرت مضامین این نمایش‌ها با فرهنگ تشیع، علما و فقهای شیعه را واداشت تا شبیه‌خوانی را مورد انتقاد قراردهند» (گلی زواره، ۱۳۷۵: ٤۹). البته در دوران صدارت امیرکبیر، اقدامات شایسته‌ای در جهت بالندگی این هنر بومی صورت پذیرفت. وی درصدد بود تا وضع روضه‌خوانی و تعزیه‌داری را به‌صورت آبرومند درآورد. بر همین اساس به یکی از شعرا به نام شهاب دستور داد تا اشعار شیوا با مضامین عالی و آموزنده‌ای برای دسته‌جات سینه‌زنی بسراید و در اختیار آنها بگذارد تا اشعار نارسا و سبک را از مرثیه‌خوانی سیدالشهدا(ع) حذف کنند» (هاشمی رفسنجانی، ۱۳٤٦: ۱۵۹–۱۵۸).

این برنامه، اولین اصلاحاتی بود که در مورد تعزیه و در دوران قاجار در اواسط قرن سیزدهم صورت پذیرفت. در دوران سلطنت رضاخان، وی به‌شدت با مجالس سوگواری و عزاداری و انجام تعزیه‌خوانی مخالفت کرد و از سال ۱۳۱٤ تا ۱۳۲۰، تعزیه را ممنوع اعلام کرد. بعد از جنگ جهانی دوم، تعزیه به روستاها و نقاط دوردست ایران راه یافت و در دوره‌ی محمدرضاشاه، برخوردهای گوناگونی با تعزیه شد. آنها گاهی با تعزیه مخالفت می‌کردند و در مواقعی خود به اجرای آن دست می‌زدند.

۵ـ۲ فلسفه تعزیه و اندیشه‌ی مذهبی

تعزیه یا شبیه‌خوانی حاصل تجاربی است که از اندیشه‌ی دینی نشات گرفته و به تدریج محتوای مذهبی به آن عمق و ژرف‌ساخت بخشیده است. تعزیه نمایشی آیینی، فراگیر و بسیار تماشایی است که کل اجتماع را دربرمی‌گیرد. به‌تدریج، دارای بعدی فراتر از صورت خود می‌شود که تا ژرفای اسطوره، اعتقاد و مقولات دینی و مذهبی مردم امتداد می‌یابد. «تعزیه به‌واسطه‌ی کارایی نمایشی فراگیر خود، ارزش‌های اعتقادی عامیانه‌ی جامعه را جذب کرده و به آن بیان تئاتری بخشیده است. به این معنا که مفهوم «شبیه» با افکار جامعه‌ای که آن را ارائه کرده‌است، ارتباط و پیوستگی مستقیم دارد؛ به‌خاطر اینکه جامعه مورد اشاره، سوگواری را به‌خاطر قهرمانان خود برپا می‌کند. فهم فلسفه‌ی تعزیه تنها از طریق بازگشت به بنیادهای مفهومی و عملی آن در تاریخ و محیط هر دوره‌ی خاص امکان‌پذیر است. چنین فهمی، اصول خلاق آن را نسبت به حقیقت و زیبایی روشن خواهد ساخت» (چلکووسکی، ۱۳۸٤: ۱۳۹–۱۳۸).

تعزیه بیانگر وجهی از تاریخ دینی شیعیان و روایت‌گر یک رخداد واقعی تاریخی در حوزه‌ی حیات حماسی و مذهبی در جهان تشیع است. مسلمانان شیعه در نمایش آیینی ـ مذهبی تعزیه، به سنت تکرار بازمی‌گردند و اعمال و رفتارهای آغازین نیاکان خود را، گویی که در زمان حال روی داده‌است، تکرار می‌کنند و بازمی‌نمایند. «تعزیه‌خوانی، صحنه‌هایی از واقعه‌های تاریخی را که حدود یکهزار و چهارصد سال از آنها گذشته و زمینه و رنگ اسطوره‌ای به خود گرفته‌اند، احیا و بازگو می‌کند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۸). در شبیه‌خوانی، جبهه حق و باطل به‌خوبی روایت می‌شود و تعزیه‌خوان‌ها با بهره‌گیری از بازی، صدا، طبل و شیپور و نی و وسایل و اشیای نمادین، به ایفای نقش می‌پردازند. آنها تلاش می‌کنند تا تماشاگران را نسبت به حوادث کربلا و سایر مصایب اهل بیت(ع) آگاه، متاثر و محزون کنند. «تعزیه‌خوانی، غیر از جنبه‌ی سوگواری، حالت آموزشی دارد؛ زیرا عامه‌ی مردم با مشاهده‌ی این نمایش مذهبی، اطلاعاتی در خصوص تاریخ و حوادث مذهبی کسب نموده و در مواردی تصورات آنها از اهل بیت(ع) و دشمنان آن خاندان، با الهام گرفتن از تعزیه در ارتباط است» (گلی زواره، ۱۳۷۵: ۱۵).

۵ـ۳ آینده‌پژوهی

آینده‌پژوهی شامل مجموعه تلاش‌هایی است که با جست‌وجوی منابع، الگوها و عوامل تغییر یا ثبات، به تجسم آینده‌ی بالقوه و برنامه‌ریزی برای آن می‌پردازد. آینده‌پژوهی بازتاب‌دهنده‌ی چگونگی زایش واقعیت «فردا» از دل تغییر یا ثبات امروز است. این روش مطالعاتی با بهره‌گیری از طیف وسیعی از روش‌ها و به‌جای تصور «تنها یک آینده»، به گمانه‌زنی‌های نظام‌مند و خردورزانه در مورد نه‌تنها «یک آینده» بلکه «چندین آینده‌ی متصور»

می‌پردازد. موضوعات آینده‌پژوهی دربرگیرنده‌ی گونه‌های «ممکن»، «محتمل» و «دلخواه» برای دگرگونی از حال به آینده هستند.

اشتیاق بشر برای دانستن درباره‌ی آینده از عهد باستان وجودداشته‌است. پیشگویان و کاهن‌ها نمونه‌هایی از کسانی هستند که در گذشته تلاش داشتند به نحوی به این اشتیاق در نزد خاص و عام پاسخ دهند. نخستین نشانه‌های جدی‌تر توجه بشر به آینده در عصر روشن‌گری دیده می‌شود؛ دورانی که بشر باور داشت که علوم برای هر چیزی راه‌حلی خواهند یافت. قوانین *نیوتن* در مورد حرکت، درک و تحلیل بسیاری از پدیده‌ها را ممکن ساخته بود. در اثر رشد شتابان علوم در این دوره، اندیشمندان عصر روشنگری واقعا به این نتیجه رسیده بودند که تنها زمان می‌خواهد تا همه‌ی قوانین و قواعد جامعه و محیط پیرامون بشر معلوم و آشکار شود.

در همین دوران، برخلاف گذشته که بیشتر اندیشمندان، افق‌های کاملا روشنی از آینده تصویر می‌کردند، تجسم‌های تیره‌تری از آینده نیز موجودیت یافت. آثار اندیشمندانی چون *اچ جی ول*، *جورج اورول* و *آلدوس‌هاکسلی* از جمله چنین اندیشه‌هایی محسوب می‌شوند و با چنین نمونه‌هایی است که کلا آینده‌پژوهی راه خود را به ادبیات بازمی‌کند. کامیابی خیره‌کننده‌ی رمان‌های *ژول ورن* و پا گرفتن سبک علمی ـ تخیلی در ادبیات، در ادامه‌ی همین راه رخ می‌دهد.

نخستین فعالیت آینده‌پژوهی در قالب یک بررسی علمی در سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳ توسط گروهی از پژوهش‌گران و با سرپرستی *ویلیام اف‌آگبرن* در زمینه‌ی جامعه‌شناسی که علم نوپایی شناخته می‌شد، انجام گردید. این گروه برای نخستین‌بار روش‌شناسی علمی همچون برون‌یابی و بررسی‌های علمی را در مورد روندهای اجتماعی روز آمریکا به انجام رسانده و ضمن انتشار اولین کاتالوگ روندها در آن کشور، موفق به آینده‌بینی‌های مهمی از جمله افزایش نرخ مهاجرت و ازدیاد طلاق شد.

آینده‌پژوهی در مقام یک فعالیت عمومی از دهه‌ی شصت آغاز شد. *برتراند دوژوئنل* نخستین پژوهش نظری در مورد آینده را به نام **هنر گمان** نوشت. او در این زمینه با اشاره به اینکه هیچ واقعیتی در مورد آینده وجود ندارد، نتیجه گرفت که یافتن مدارک و استنتاجات برای آینده، نیازمند روش‌هایی غیرمتداول می‌باشد.

امروزه تغییرات با آهنگی پرشتاب‌تر رخ می‌دهند. تغییرات فن‌آوری و به‌دنبال آن تغییر در دیگر جنبه‌های زندگی، افزایش روزافزون وابستگی به دلیل گسترش فن‌آوری اطلاعات، شتاب بیشتری یافته‌است و تمایل روزافزون به هم‌رنگ شدن با مظاهر مدرن زندگی به همراه حفظ ویژگی‌های ملی، قومی و فرهنگی و بسیاری عوامل دیگر، لزوم درک بهتر از «تغییرات» و «آینده» را برای ایجاب می‌کند.

آینده اساسا دارای عدم قطعیت است. با این همه آثار و رگه‌هایی از اطلاعات و واقعیت‌ها که ریشه در گذشته و اکنون دارند، می‌توانند چشم‌اندازی از آینده را در مقابل ما قراردهند. ادامه‌ی «تصمیم‌گیری صرفا چندین آینده‌ی محتمل براساس تجارب گذشته»، غفلت از رصد تغییرات آتی را در پی خواهد داشت و با تلخ‌کامی روبه‌رو خواهد شد. عدم قطعیت نهفته در آینده برای برخی، توجیه‌کننده‌ی نداشتن دوراندیشی آنان است و برای عده‌ای دیگر منبعی گرانبها از فرصت‌هاست.

۵ـ٤ اهمیت آینده‌پژوهی

سرعت تغییرات آنچنان سرسام‌آور است که دیگر نمی‌توان با روش‌های سنتی با آنها کنار

آمد. «اگر با تغییرات همگام نشوید، زیر چرخ عظیم تغییر خرد خواهید شد». اما آیا امکانی برای آگاهی یافتن از آینده برای ما وجوددارد؟ قطعا در مورد آینده هیچ چیز یقینی وجود ندارد و این از اصول آغازین آینده‌شناسی است. اما اصل دیگری هم وجوددارد که: انسان می‌تواند در سرنوشت آینده تاثیرگذار باشد. در این میانه دانشی زاده می‌شود که کوشش می‌کند با پیش‌بینی عوامل اثرگذار در تغییرات آینده به صورتی دوگانه، هم مهار تغییرات را در دست گیرد و هم جامعه را برای این تغییرات آماده کند. آینده‌پژوهی فراتر از پیش‌بینی است و ادعای پیش‌گویی هم ندارد. آینده‌پژوهی هنر شکل دادن به آینده‌است، به آن شکل که آینده را می‌خواهیم. کسانی که این دانش را در دست دارند هم‌اکنون هم به آینده جهان به دلخواه خواسته‌ی خود، شکل می‌دهند. آینده‌شناسی از این منظر دانش شناخت تغییرات است. شناخت آینده از حیاتی‌ترین علوم مورد نیاز هر انسانی است.

۵ـ۵ رویکردهای آینده‌پژوهی

به حکم عقل سلیم مردم از هم‌اکنون باید بدانند که آینده ممکن است آبستن چه پیش‌آمدهایی باشد؛ کدام پیش‌آمدها احتمال وقوع بیشتری دارند؛ و در میان آنها کدام‌یک از دلخواه بیشتری برخوردار است. بر همین بنیان، سه رویکرد به مطالعه‌ی آینده وجوددارد:

۱ـ آینده‌پژوهی واکاوانه یا تحلیلی، که گاه آینده‌پژوهی اکتشافی نیز نامیده می‌شود.

۲- آینده‌پژوهی تصویرپرداز.

۳- آینده‌پژوهی هنجاری، که گاه آینده‌پژوهی مشارکتی نیز نامیده می‌شود.

٦. بحث و بررسی

٦ـ۱ تعزیه‌خوانی در میبد

برای عمر دور و دراز تعزیه میبد سند مکتوبی وجود ندارد. اما روایات و نقل و قول‌ها و خاطرات سال‌داران میبدی نشان‌دهنده‌ی این نکته است که اجرای تعزیه در این شهر عمر درازی دارد. علاوه بر این پیوند عمیق مردم شهر با تعزیه و نیز شکل و شیوه‌ی اجرایی تعزیه و قدرت و قوام آن، نشان‌می‌دهد که این مجالس تعزیه عمر کوتاهی ندارند. مهم‌ترین روایتی که درباره‌ی تعزیه میبد نقل می‌کنند مربوط به سفر کاروانی از شبیه‌خوان‌های این شهر به مشهد مقدس است. سفری که حدود یکصد و هشتاد سال پیش رخ داده‌است. نقل است که این گروه شبیه‌خوان‌ها در طول مسیر خود از میبد تا مشهد در همه‌ی روستاها و شهرها و مناطق تعزیه‌های مختلفی برای مردم آن سامان اجرا کرده‌اند. این سفر را زنده‌یاد *سیدعلی گلاب‌ده‌آبادی* هدایت و رهبری می‌کرده‌است.

تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی که اصطلاح رایج در میان مردم شهر میبد است، یک هنر باارزش و والای دینی است که به‌عنوان یک رسانه‌ی مذهبی عمل می‌کند. این هنر نمایشی به‌عنوان یک رسانه‌ی هنری در میبد با حفظ سنت‌های اجرا همواره بخش مهمی از زندگی مردم این شهر بوده و امروزه نیز با همان شوروحال در گوشه و کنار این شهر برگزار می‌شود و البته فقط به روزهای محرم و صفر هم اختصاص ندارد.

گروه‌های تعزیه‌خوانی براساس نسخه‌هایی که از قدیم و نسل‌به‌نسل به‌جا مانده است، به اجرای تعزیه می‌پردازند. بدیهی است که این نسخه‌ها دارای اشکالات لغوی و محتوایی هستند و وظیفه‌ی به‌روزرسانی و تصحیح آنها برعهده‌ی متخصصان، پژوهش‌گران و صاحب‌نظران این عرصه است. آنها می‌توانند با بازسازی و تصحیح نسخ و جزییات اجرا، فرم و شکل

مناسب‌تری به آن بدهند تا هرچه بیشتر و بهتر بتوان از این هنر در انتقال آموزه‌ها و عبرت‌های وقایع عاشورا به جامعه استفاده نمود.

تعزیه‌خوان شدن بیشتر علاقه، استعداد، چهره‌ی مناسب، صدای مناسب و مهارت اسب سواری و شمشیرزنی را لازم دارد اما علاوه بر کسانی که از روی علاقه‌ی شخصی وارد این عرصه می‌شوند، اکثرا نسل‌اندرنسل شبیه‌خوان هستند. نقش‌های مشخصی همچون امام‌خوان، عباس‌خوان، شمرخوان، مسلم‌خوان برای بعضی از اعضای گروه تعزیه ثابت می‌مانند. به صورتی که تمام اشعار نقش‌های خود را از حفظ می‌خوانند.

در میبد نمونه‌ای از انواع تعزیه و حتی شبیه‌های شادی‌آور از جمله شبیه مختار و جهود و باغبان و... اجرا می‌شود و علاقه‌مندان خاص خود را در بین مردم این شهر و مخاطبانی که از شهرهای دیگر به میبد می‌آیند دارد.

٦ـ٢ اعتقادات و باورهای مردم میبد نسبت به تعزیه

«تعزیه‌خوانی بیرون از مسجد و منبر و حیطه‌ی عمل و نفوذ دستگاه رسمی مذهب و دور از نظر و رای جامعه‌ی روحانیت و در میان توده‌ی مردم دین‌دار و متعصب کوچه و بازار تکوین یافت و شکل گرفت» (بلوکباشی، ١٣٨١: ٦). از سوی دیگر، مردم، به‌ویژه در جوامع کوچک و سنتی هم‌چون میبد همواره ارتباط‌شان با دین و مذهب روز به روز تنگاتنگ‌تر می‌شد و « همین حفظ ارتباط با دین و مذهب و اعتقادات فرهنگی ـ مذهبی مردم به تعزیه کمک کرد تا جایگاه و مقامش را همواره در جامعه‌ی سنتی ایران نگه دارد» (همان، ٦). این ارتباط و رابطه‌ی قلبی میان مردم و مذهب، هر چقدر محکم‌تر شد، جایگاه تعزیه در جامعه میان مردم قوی‌تر گشت و تا جایی پیش رفت که علیرغم «دگرگونی‌های اجتماعی و اقتصادی در جامعه‌ی ایران و سیطره‌ی روزافزون فرهنگ زاده‌ی صنعت و تولید ماشینی بر فرهنگ جامعه و نظام اعتقادی مردم» (همان، ٧) تعزیه از اهمیتش در جوامع سنتی و روستایی کم نشد. مردم این جوامع با «تکیه بر میراث فرهنگی آبا و اجدادی خود و آیین‌ها و مناسک سنتی و تکرار و استمرار آنها را از وظایف حتمی خود می‌دانستند» (همان، ٧). بنابراین مردم میبد که همواره یک جامعه‌ی کوچک و سنتی بودند به‌طور عمیق پایبند سنت‌ها و آیین‌های دینی و مذهبی بوده و تعزیه را بخشی از فرهنگ دینی خود که نسل‌اندرنسل در آن پرورش یافته‌اند، می‌دانند و تعزیه با این پشتوانه با زندگی آنها پیوند عمیق دارد. این باور و اعتقاد سبب گشته که مردم میبد به هر شکل در برگزاری مجالس تعزیه مشارکت کنند. شبیه‌خوانان که خود مردم‌اند و دیگران نیز هر کدام به نوعی خود را شریک برگزاری می‌کنند؛ گاه به‌طور مستقیم و گاه غیرمستقیم. آن چه مهم است همان باور و اعتقادی‌ست که مردم را به سوی برگزاری مجالس تعزیه روانه می‌کند.

٦ـ٣ ریشه‌شناسی نسخ تعزیه میبد

نسخه، طومار نسبتا بلندی‌ست که به دو چیز اطلاق می‌شود: «یکی کاغذ بلند طومار مانندی است به عرض ١٠ سانتی متر و طول آن بستگی دارد به متنی که روی آن نوشته و به صورت لوله‌ای در آمده‌است. هر تعزیه‌خوان یکی از آنها را در اختیار دارد. مورد دوم به تمام نسخه‌های یک تعزیه اطلاق می‌شود» (اسکویی، ١٣٧٨: ٧٤). در تعزیه‌ی میبد، شبیه‌خوانان تلاش می‌کنند تا نسخه‌های خود را از حفظ داشته‌باشند و نیازی به نگاه‌کردن به نسخه‌ی خود در طول بازی نداشته‌باشند؛ اگر چه این تکنیک (نسخه به‌دست گرفتن توسط شبیه‌خوان) از قواعد و قوانینی است که در مجالس تعزیه کارکرد فنی و تعریف مشخص دارد. ریشه‌شناسی

نسخه‌ها در تعزیه‌ی میبد کار ساده‌ای نیست. حتی خود تعزیه گردان‌ها در این مورد اتفاق نظر ندارند. اما می‌توان به این نکته اتکا کرد که نسخه‌های اولیه براساس کتب جوهری، جودی و روضه‌الشهدا تنظیم شده‌است. در مسیر تکامل و توسعه‌ی مجالس تعزیه، شاعران، مداحان و حتی برخی از تعزیه گردان‌ها که در زمینه‌ی شعر تبحر داشته‌اند؛ اشعاری را به مجالس اضافه و یا کم کرده‌اند. برخی از تعزیه گردان‌ها نیز معتقدند که ریشه‌ی این نسخه‌ها، اشعار میرمحتشم *کاشانی* (میرعزا) است و نام‌آشنایانی همچون *جمال‌الدین مفیدیان* و *ابوالفضل دهقانی* در سال‌های گذشته این نسخ را دوباره‌نویسی کرده و خود اشعاری را به برخی مجالس افزوده‌اند. نکته‌ی قابل تامل در مورد نسخه‌ها این‌است که گروه‌های مختلف هنوز هم نسخه‌های قدیمی که از نسل‌های قبل و نسل‌به‌نسل باقی مانده را اجرا می‌کنند و همین نکته از ویژگی‌های خاص تعزیه‌ی این شهر به‌شمار می‌رود.

٦ـ٤ معماری و تعزیه‌ی میبد

معماری‌های سنتی در همه جای جهان برای هر بیننده‌ای جذاب و شگفت‌انگیزند. هنرمندان رشته‌های مختلف هنری تلاش کرده و می‌کنند تا کارشان را به‌گونه‌ای با هنر خود پیوند دهند. استان یزد نیز معماری سنتی ویژه‌ای دارد که مورد توجه همگان است. تعزیه‌گردان‌ها نخستین اجرای مجالس تعزیه‌ی خود را براساس این شکل معماری در میادینی اجرا می‌کردند که در دل شهر و در بافت سنتی قرار داشت تا مردم بتوانند در اطراف میدان، از پنجره‌های خانه‌های مشرف به میدان و نیز از پشت‌بام‌ها به تماشای تعزیه بنشینند. در مسیر رونق و تحول تعزیه در میبد و پیوند عاطفی – مذهبی مردم با آن، تکایایی مختص اجرای مجالس تعزیه به‌وجود آمد. علاوه‌براین برخی از هیات‌ها نیز محل‌های خاص و ویژه‌ای را برای اجرای تعزیه درنظر گرفتند که اغلب نام حسینیه بر آن مکان گذاشته شد و هم اکنون نیز به همان نام شناخته می‌شود. در تمام محله‌های میبد یک یا چند حسینیه قراردارد که در گذشته مخصوص شبیه‌خوانی طراحی شده‌است. این حسینیه‌ها دارای دو راه یا دو در بوده و معماری آنها متناسب با اجرای مراسم تعزیه است. وجود غرفه‌های متعدد و مناسب و مشرف بر میدان برای تماشاگران زن، احداث کلک (حجمی استوانه‌ای شکل یا چند ضلعی در وسط میدان که در قدیم در اطراف آن چراغ روشنایی قرارمی‌گرفته و برروی آن مراسم نمایش محلی و یا مذهبی انجام می‌شده‌است) و یا سکوها و غرفه‌هایی که به همین منظور تعبیه شده‌است، نشانه‌هایی از این توجه به معماری و ساخت ویژه برای اجرای تعزیه هستند. عمر برخی از این اماکن بیش از دویست سال است. برخی از مهم‌ترین این مکان‌ها حسینیه‌ی ابوالفضلی فیروزآباد، حسینیه‌ی اعظم شهیدیه (شورک) میبد، حسینیه‌ی قمر بنی‌هاشم شورک و حسینیه‌ی ابوالفضلی مهرجرد، میدان قدیمی با قدمت ۱۵۰ سال مهرجرد و حسینیه خانقاه میبد هستند.

٦ـ٥ مجالس تعزیه‌ی میبد

اجرای تعزیه‌ها در نقاط مختلف کشور متفاوت است. در شهر میبد اصطلاحا به صورت «مجلس مجلس» برگزار می‌شود. بدین معنی که هر روز در ماه محرم، صفر و برخی دیگر از ایام سال فقط یک مجلس تعزیه اجرا می‌شود. بنابراین هر روز متعلق به یک مجلس است. نکته‌ی مهم دراین‌باره این‌ست که در میبد علاوه‌بر مجالس سوگ، برخی از مجالس شاد، همچون مجلس یهود، باغبان، عباس هندو و مختار نیز اجرا می‌شود. مجالسی که امروزه و در سال‌های اخیر در میدان، تکایایا و حسینیه‌ها در روزها و مناسبت‌های مختلف در میبد برگزار

می‌شود؛ «سی» مجلس است. در دهه‌ی نخست ماه محرم به ترتیب مجالس زیر اجرا می‌شود:
شب اول: مجلس مسلم، شب دوم: مجلس حر، شب سوم: مجلس امام علی(ع)، شب چهارم: مجلس دو طفلان مسلم، شب پنجم: مجلس علی‌اکبر، شب ششم: مجلس قاسم، شب هفتم: مجلس حضرت زینب، شب هشتم: مجلس خرابه‌ی شام، شب نهم: مجاس شهادت حضرت عباس، شب دهم: مجلس امام حسین(ع).
مجالس شاد اما در روزهای اعیاد مذهبی اجرا می‌شوند و ممکن است این روزها به‌طور سالانه متغیر باشند.

٦ـ٦ تعزیه‌خوان‌های میبد

باتوجه به قدمت تعزیه‌خوانی در میبد، در هر محله‌ای نام تعزیه‌خوانی خوش‌آوازه را می‌توان یافت که خاطرات نقش‌آفرینی او در اذهان مردم باقی‌مانده‌است. با توجه به این نکته‌ی مهم که تعزیه همواره مردمی بوده و راز ماندگاری و زنده ماندنش در تمام ادوار خود مردم بوده‌اند بنابراین اهمیت نام و نشان نام‌آوران این این هنر مردمی کمتر از تحلیل و بررسی و مطالعه‌ی نشانه‌شناسانه و زبان‌شناسانه نیست. به همین سبب در اینجا اشاره‌ای به نام کسانی می‌کنیم که تعزیه‌ی میبد اگر امروز به شکل و شیوه‌ی سنتی باقی مانده و هنوز هم مردم به آن عشق و علاقه دارند، به‌خاطر تلاش و کوشش آنان است.

جمال‌الدین مفیدیان، *حجه‌السلام سیدمحمد کمالی*، *سیداسدالله گلاب*، *حاج‌حسن زارع*، *حاجی‌فرهاد حجتی*، *احمد رجبی*، *حاج‌کاظم فراتی*، *حاجی‌علی برزگری*، *غلام‌حسین فیاضی*، *سیدابوالفضل دهقانی*، *حاج‌جلال ذبیحی*، *سیدرضا گلاب*، *سیدماشاءالله میرزازاده*، *حاجی‌محمود اکبرزاده*، *حکم‌الله کارگر*، *حاجی‌علی محمد عادلی* و *ابوالحسن کارگر*.

یکی از مهم‌ترین کارهای برخی از این تعزیه‌خوان‌ها جمع‌آوری نسخ قدیمی تعزیه میبد و مطالعه‌ی دقیق آنها و انجام پژوهش‌های تاریخی و اصلاح نسخ قدیمی بوده‌است. این کار مهم که توسط *سیدمحمد کمالی*، *جمال‌الدین مفیدیان* و *ابوالفضل دهقانی* انجام گرفته؛ نکته‌ای‌ست که نیاز همه‌ی گروه‌های تعزیه‌خوان شهرها و مناطق مختلف کشور است. بازخوانی نسخ قدیمی و اصلاح موارد تحریف شده‌ی براساس مطالعه، تحقیق و پژوهش یکی از ضرورت‌ها برای تضمین آینده‌ی تعزیه در کشور و البته در شهرهای مختلف است.

٦ـ٧ گروه‌های تعزیه‌خوانی میبد

در بیشتر محلات میبد یک یا چند گروه تعزیه‌خوانی مشغول به فعالیت هستند که در اینجا به چند گروه که دارای قدمت یا فعالیت بیشتری می‌باشند، اشاره می‌کنم:
گروه تعزیه‌خوانی سادات (مشهور به گروه سیدگلاب)، گروه تعزیه‌خوانی سیدالشهدا، گروه تعزیه‌خوانی علی‌ابن ابی‌طالب و گروه تعزیه‌خوانی کوثر.

٦ـ٨ آینده‌پژوهی و راهبرد توسعه‌ای تعزیه‌ی سنتی شهرستان میبد

مسئله این است که چگونه می‌توانیم الگویی برای آیندگان داشته‌باشیم تا حدود معنویت تعزیه (این رسانه‌ی مذهبی) را پاس بداریم و بدان جامه‌ی عمل بپوشانیم. یکی از فرصت‌هایی که باید تهدید را به آن پیوند دهیم این است که تا پیشکسوت‌های تعزیه در قید حیاتند، الگوبرداری و کپی‌برداری از نوشته‌ها و فیلم‌ها و عکس‌ها و حالت‌هایی که بسیار با حادثه‌ی عاشورا منطبق هستند را پررنگ کنیم و به جامعه‌ی جوان آینده بشناسانیم و آنها را به کار در

گستره‌ی این هنر مردمی علاقه‌مند نماییم. راهکاری که به‌نظر می‌رسد با توجه به خاص بودن، قدمت و انحصاری بودن تعزیه‌ی سنتی در میبد می‌تواند این شهر را به یکی از مراکز مهم هنر تعزیه در کشور تبدیل کند و ضمن اینکه در راستای خواست اجتماعی مردم میبد قرارمی‌گیرد، به بخشی از اهداف معنوی این هنر سنتی در کشور نیز توجه بیشتری را معطوف سازد. امروزه تکنولوژی مدرن با سرعت زیادی در حال توسعه و پیشرفت است و نباید اجازه بدهیم که معنویت و ارزش‌های درام شیعی تحت‌تأثیر پیشرفت‌های تکنولوژی کمرنگ شوند. مردم این زیست‌بوم به‌واسطه‌ی تعلقات مذهبی و باورهای دینی و نیز حفظ ارزش‌های سنتی زندگی همواره از هنر سنتی تعزیه به‌عنوان یک آیین باورمند مذهبی استقبال کرده‌اند. این پیش‌زمینه اجتماعی می‌تواند زمینه‌ساز رشد بیشتر هنر تعزیه در میبد و حتی استان باشد.

امروزه باید بتوانیم با پشتوانه‌ی تکنولوژی مدرن سره را از ناسره تشخیص دهیم و خوب و بد را از هم تفکیک نماییم. باید دقت داشته‌باشیم که توجه بیش از اندازه به مدرن و مدرنیته سبب می‌شود که سنت‌ها رفته‌رفته جایگاه‌شان را از دست بدهند و حتی در برخی موارد با گرایش بیش‌ازحد به معیارهای مدرن زندگی کاملا به فراموشی سپرده شوند.

این سنت‌های دینی و مذهبی ما شیعیان است که اسلام را زنده نگه می‌دارد و اگر روزی معیارهای مدرن و مدرنیته بخواهد در این سنت‌ها مداخله کند، بسیاری از باورها و اعتقادات ما به خطر خواهند افتاد. جهان همیشه در حال توسعه و پیشرفت است و باید بتوانیم از این پیشرفت‌ها در جهت بهبود کیفیت زندگی استفاده کنیم. بخشی از کیفیت به باورهای معنوی انسان بازمی‌گردد و این باورها می‌توانند وابسته به اعتقادات مذهبی باشند. جهان مادی و مادی‌گرایی مدرن یکی از مهم‌ترین مخاطراتی است که باورها و اعتقادات بشر را با چالش مواجه می‌کنند و هنر مذهبی از مهم‌ترین رسانه‌هایی است که قادر است خلا باورمندی انسان مدرن را پرکند. بنابراین تقویت هنر مذهبی در راستای بقای باورمندی و اعتقاد مذهبی می‌تواند راهی برای مقابله با مادی‌گرایی و وابستگی انسان مدرن به تکنولوژی باشد. درعوض بی‌توجهی به این امر و دخالت ابزارهای مدرنیتی می‌تواند بخشی از باورهای سنتی و اعتقادات مذهبی که کیفیت سالم زندگی بشر را تضمین می‌کنند، خدشه‌دار کند.

باید توجه و دقت داشته‌باشیم که نااهلان نتوانند به مظاهر دینی ما لطمه وارد کنند. یکی از این مظاهر دینی همین مراسم تعزیه است که یک رسانه‌ی کاملا مذهبی است و پیام عاشورا و اسلام را با مخاطبان به اشتراک می‌گذارد و خود حامی و حافظ دین و جز ظواهر آن است.

امروزه در جهان حرکتی نو در جریان است و نکته مهم آن است که باید از رشد اسلام، از سوی مجامع اسلامی پایداری و محافظت شود تا آیندگان با انحراف در این مسایل مذهبی روبه‌رو نشوند و مظاهر مذهبی و دینی اسلام پایدار و استوار بمانند. این راهبردی است که راهکارش حمایت و هدایت جوامع بشری و اسلامی را می‌طلبد.

آینده‌پژوهی در این زمینه باید براساس نظریه‌ی متخصصان و پژوهش‌گران و دانشمندان این حوزه صورت بگیرد. در این فرایند هم اصول باید مدنظر گرفته شود و هم از نظر علمی و کاربردی به راهکارهای مؤثر و واقعی اندیشیده شود؛ چرا که قرن بیست‌ویکم، قرن علم و منطق و فلسفه است و حوادث واقعی براساس همین علم و منطق و فلسفه شکل گرفته‌است.

اگر به آینده نگاهی ژرف داشته‌باشیم متوجه می‌شویم که آینده براساس پیشرفت علم و صنعت و تکنولوژی خواهد بود. این خود یک مدل کلی از جوامع توسعه‌یافته‌ی بشری است. اما از سوی دیگر اگر بیش‌ازحد شیفته‌ی این مظاهر جدید بشویم، شاید از منطق بگذریم و فقط به رویدادهای ظاهری مدرن و مدرنیته بپردازیم. شاید در آینده برخورد منطق با مدرنیته

یک فاجعه در جوامع بشری به‌وجود آورد. به همین دلیل یکی از مهم‌ترین ابزارهایی که انسان در معرض نیروهای گریزناپذیر بیرونی جامعه مدرن می‌تواند، باورها و اعتقادات مذهبی باشد. یکی از مهم‌ترین و موثرترین رسانه‌هایی که در حوزه‌ی نمایش و آیین‌های مذهبی ابزار حفظ و اشاعه فرهنگ، باورهای انسانی و اعتقادات مذهبی را فراهم می‌آورد، هنر نمایشی تعزیه است. از این منظر می‌توان نگاهی متفاوت و جدی به هنر تعزیه داشت. در مورد جوامع، فرهنگ‌ها و شهرهایی که این رسانه‌ی هنری همچنان بخش مهمی از زندگی آنهاست ـ شهری مثل میبد ـ توجه به این هنر و حمایت و ارتقا کیفی و کمی آن می‌تواند یک ابزار فرهنگی موثر و مهم باشد.

برای اینکه اهمیت هنر تعزیه در شهر میبد مورد تاکید و توجه قراربگیرد و میزان علاقه و توجه مردم به این هنر سنتی قدیمی در جامعه‌ی سنتی شهر میبد به اثبات برسد، در این پژوهش بخشی از اطلاعات آماری به صورت نمونه‌گیری هدف‌مند از تعداد هشتاد نفر از مردم شهر میبد صورت گرفته که به‌صورت نظرسنجی حضوری توسط محقق انجام شده‌است. همچنین با توجه به اینکه در این پژوهش اهمیت و ریشه‌های مذهبی هنر تعزیه و نیز چشم‌انداز آینده این هنر مورد توجه بوده‌است، نمونه‌گیری به صورت نظرسنجی جامعه‌ی آماری از رده‌های سنی مختلف از ۱۵ سال تا ۹۵ سال را شامل می‌شود که در جدول زیر ارائه می‌گردد.

میزان علاقه‌مندی به اجرای سنتی یا مدرن تعزیه در هشت گروه سنی از ۱۵ تا ۹۵ سال:

گروه سنی	موافق با اجرای تعزیه به روش سنتی (از هر ۱۰ نفر در هر گروه سنی)	موافق با اجرای تعزیه به روش نوین (از هر ۱۰ نفر در هر گروه سنی)
۱۵–۲۵ سال	۲	۸
۲۵–۳۵ سال	۸	۲
۳۵–۴۵ سال	۱۰	-
۴۵–۵۵ سال	۱۰	-
۵۵–۶۵ سال	۱۰	-
۶۵–۷۵ سال	۱۰	-
۷۵–۸۵ سال	۱۰	-
۸۵–۹۵ سال	۱۰	-
مجموع	۷۰ نفر موافق	۱۰ نفر موافق

نمودار میران رضایت از اجرای تعزیه به شیوه سنتی یا شیوه‌ی نوین

طبق اطلاعات به‌دست آمده از این نظرسنجی بیشترین تعداد افرادی که به اجرای تعزیه به صورت نوین علاقه دارند در گروه سنی ۱۵ تا ۲۵ سال قراردارند و در بقیه‌ی گروه‌های سنی افراد از اجرای تعزیه به صورت سنتی لذت می‌برند و به آن علاقه دارند و نظر ۷۰ نفر از این ۸۰ نفر شرکت‌کننده درنظرسنجی این است که حتما باید در جهت حفظ اجرای تعزیه به صورت سنتی در این شهرستان کوشید و تمام جذابیت و زیبایی و تأثیرگذاری تعزیه به دلیل اجرای آن به صورت سنتی است.

۷ـ نتیجه‌گیری

با مطالعه و بررسی تعزیه‌ی شهر میبد با رویکرد آینده‌پژوهی نتایج ذیل دست می‌دهد:

۱- اجرای تعزیه با وجود اینکه در بسیاری از شهرهای بزرگ ایران رفته‌رفته به‌دست فراموشی سپرده می‌شود اما در برخی شهرها همچنان مثل گذشته انجام می‌شود و با استقبال بسیار گسترده‌ی مردم این شهرها هم مواجه می‌گردد. براساس این پژوهش می‌توان نتیجه‌گیری کرد که اجرای تعزیه و استقبال از آن توسط تماشاگران (عامه‌ی مردم) ارتباط تنگاتنگی با نوع فرهنگ و باورهای اجتماعی و مذهبی مردم شهرهای مختلف دارد. جوامع سنتی و عموما شهرهای کوچک‌تر با جمعیت کمتر بیشتر از شهرهای بزرگ پذیرای اجراهای تعزیه هستند.

۲- تعزیه هم به‌عنوان یک شکل نمایشی و هم به‌عنوان یک آیین مذهبی در شهر میبد در سطحی گسترده برگزار می‌شود و در شرایطی که بسیاری از کارشناسان و منتقدان و سیاست‌گذاران فرهنگ و هنر به‌دنبال دستیابی به هنر ایرانی اسلامی در کشور هستند، بررسی عوامل فرهنگی و اجتماعی رونق تعزیه در این شهر می‌تواند راه روشن حیات هنری این شکل سنتی را به متولیان ارائه کند. همچنین الگوی ارتباط مردم با هنر تعزیه از هر دو جنبه هنری و مذهبی آن می‌تواند به‌عنوان معیاری برای گسترش این آیین نمایشی مذهبی درنظر گرفته شود.

۳- مطالعه‌ی عناصر ساختاری این شکل نمایشی و نیز کمرنگ‌شدن ارتباط مردم شهرهای بزرگ با اجراهای تعزیه می‌تواند هشداری برای حیات تعزیه در شهرهای دیگر (همچون میبد) باشد. بنابراین توصیه می‌شود که مسئولین فرهنگی و هنری استان یزد و شهر میبد با نگاهی دقیق‌تر و حساس‌تر نسبت به آینده‌ی این هنر مردمی که با زندگی مردم استان به‌طور مستقیم در ارتباط است، از آسیب‌های احتمالی پیش‌رو در آینده جلوگیری نموده و اسباب ارتقا و رشد بیشتر این هنر و آیین مذهبی مورد علاقه مردم را در استان فراهم سازند.

٤- براساس مطالعه‌ی آینده‌پژوهی صورت گرفته به‌نظر می‌رسد که برای رشد و اعتلا و حفظ این میراث هنری و مذهبی بیشتر توجه بایستی معطوف به قشر جوان باشد. رشد و اعتلا و توجه به حفظ این هنر مردمی را بایستی باتوجه به نیازهای مخاطبان جوان و نیز علاقه‌مندسازی آنها به هنر ارزش‌مند مورد تاکید قرارداد.

۵- آنچه مهم به‌نظر می‌رسد این است که هنر تعزیه در میبد علیرغم تغییر سبک زندگی مردم همچنان مورد توجه اقشار و گروه‌های سنتی مختلف است یکی از مهم‌ترین دلایل این مهم، استمرار تولید و اجرای تعزیه توسط خود مردم در این شهر است.

منابع

ـ اسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸) **سیری در تاریخ تئاتر ایران**، نشرآناهیتا، تهران

ـ بلوک‌باشی، علی. (۱۳۹۰) **تعزیه‌خوانی (حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی)**، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران

ـ چلکووسکی، پیتر.جی. (۱۳۸٤) **تعزیه: آیین و نمایش در ایران، ترجمه داوود حاتمی**، چاپ دوم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران

ـ چینی‌چیان، تینا. (۱۳ آذر ۱۳۹۰) تعزیه متولی ندارد، **روزنامه شرق**، شماره‌ی ۱٤۰۹

ـ ستاری، جلال. (۱۳۸٦) **زمینه اجتماعی تعزیهو تئاتر در ایران**، انتشارات مرکز، تهران

ـ شهریاری، خسرو. (۱۳٦۵)، **کتاب نمایش، فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح و سبک‌های نمایشی**، امیرکبیر، تهران

ـ شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰) پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی، تهران، **دفتر پژوهش‌های فرهنگی کمیسیون ملی یونسکو در ایران**

ـ عناصری، جابر. (۱۳۷۲) ادبیات نمایشی مذهبی (هفت پرده‌ی عشق)، مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، **سمینار پژوهشی تعزیه**، تهران

ـ کلاته، محمدامین. (۱۱ مهر ۱۳۹۰) کهن‌ترین سوگواری مذهبی، **روزنامه تهران امروز**، شماره‌ی ۲٦۷

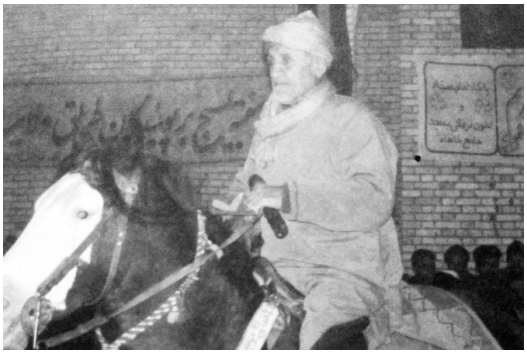
ـ گلی‌زواره، غلامرضا. (۱۳۷۵) **ارزیابی سوگواری‌های نمایشی**، مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات‌اسلامی، تهران

ـ هاشمی‌رفسنجانی، علی‌اکبر. (۱۳٤٦) **امیرکبیر یا قهرمان مبارزه با استعمار**، انتشارات فراهانی، تهران

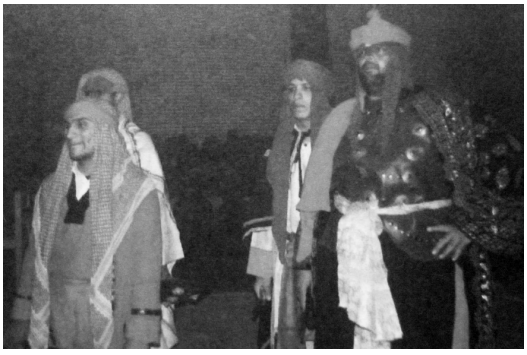
ـ همایونی، صادق. (۱۳۸۰) **تعزیه در ایران**، چاپ دوم، نوید شیراز، شیراز

سید اسدالله گلاب سرپرست گروه
سادات و حاجی جلال

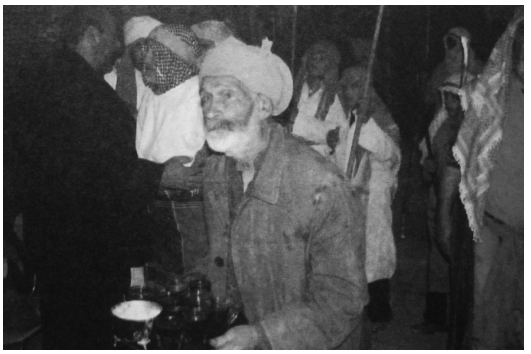
تعزیه‌خوانی گروه کوثر
حسینیه اعظم خانقاه



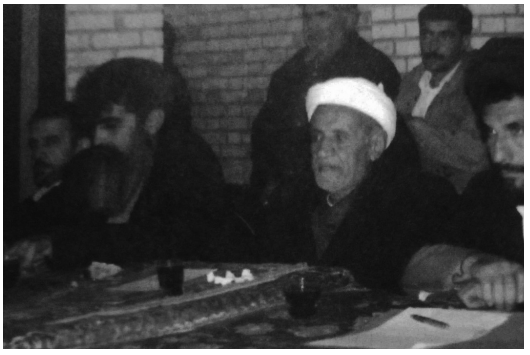
حاجی جواد حاجی
سرپرست گروه نینوا



تعزیه‌خوانی گروه کوثر
حسینیه اعظم خانقاه



پذیرایی سید ساقی
از گروه‌های تعزیه



پیشکسوتان تعزیه
حجت‌الاسلام سیدمحمد کمالی
حاجی جواد حاجی
جمال‌الدین مفیدیان

نعزیه‌خوانی گروه سیدالشهدا
حسینیه اعظم خانقاه

حاجی جواد حاجی
در تعزیه مسلم(ع)
حسینیه اعظم خانقاه

The study of Similitude (Taziyeh) as a Religious Medium in the City of Meybod with a Futuristic Approach

GholamrezaKargarShouroki
PhD student in Media Management, Islamic Azad University, Yazd Branch
Ali Mohammad Mazidi Sharafabadi
Assistant professor of Communication Siences, Islamic Azad University Meybod Branch
Abolghasem Asi
Assistant professor of Quran and Hadith Sciences, Islamic Azad University Yazd Branch, Faculty of Human sciences

Abstract

Taziyeh is one of the most important forms of Iranian drama. Taziyeh in different cities and regions of Iran has differences in performing method and form and is performed in a traditional way in Meybod city and during all these years as a performing art has always been in close contact with the people and is a part of the general culture of these people. Due to the importance of Taziyeh in Meybod and focusing on its special features in this region, this study investigates the form of Taziyeh in this city.

The purpose of this study is to study the characteristics and features of taziyeh in Meybod, as a religious media and to record its unique features among other methods of performing taziyeh in other parts of Iran. Therefore, the basis of preserving the structural aspects and emphasizing and paying attention to the content elements as well as the communicative approach of taziyeh with the people, which is directly related to the religious beliefs of people, has been seriously considered. The present study is based on this hypothesis that: "The life of Iranian taziyeh is depended on traditional, cultural and religious belief of people. due to the religious and traditional beliefs of the people, and ignoring this popular range can affect the quality of performance and its acceptance." ".

Therefore, in this study, we seek to answer the main question: "What outstanding features in the performance and communication of taziyeh in Meybod have caused the survival of this theatrical style in this city?" And "Will the disconnection of traditional and cultural backgrounds destroy the popular position of Taziyeh?"

To find the answer of these questions, Taziyeh in Meybod is studied with a long history and it is widely accepted by the people.Based on the findings, I will seek to evaluate and focus on the characteristics of taziyeh and the cultural and social characteristics of this ecosystem. Recognize, the important features between the past of Taziyeh and the predictable possibilities about the future of this Iranian performing art.

Keywords: Taziyeh, Religious Media, Futurology, Tradition, Meybod, Mourning

The role of humor in the play “Caucasian Chalk Circle” by Bertolt Brecht

Gholamreza Abbasi
Student of Ph.D. in the course of Art Philosophy, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch
Seyedmostafa Mokhtabad
Professor of Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University
Mohammadreza Sharifzadeh
Assistant Professor of Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch

Abstract

Comedy, humor or joke in general is an alternative to tragedy. If the tragedy sees the world as the cradle of the invincible powers of the gods and destiny in the struggle against the elders and the favorites of society, by mocking the power, comedy helps the common and humiliated man to win in the battle held by the powers in his absence, but to determine his destiny. Wherever crying does not suffice for the tragic fate of mankind, humor accepts the responsibility by making them laugh. It is not in vain that typical theatrical emoticons are shown in the form of two smiling and crying faces. Tragedy and comedy are two contrasting but interconnected aspects that have defined the theater since the beginning of history. The protagonist of the comedy, unlike the tragedy, removes the destiny and fate-makers by trickery - and sometimes stupidity. The weapon of epic theater in this new struggle is not the ecstasy and commitment of the spectator, but rather the arousal of his consciousness and knowledge in the constant awareness of the theater stage as a theater stage and not the reconstruction of reality on stage. Epic theater looks at the spectator as a partner in discovering the reality through play and show, and therefore tragedy is attacked by humor through content and form, so that instead of fearing the fate, human thought becomes aware of its fate and ways to deal with it. In this article, we will see how the play “Caucasian Chalk Circle”, as a new theater and breaking the Aristotelian standards in the old theater, has used comic elements (humor and comedy) in its structure to be able to use features such as catharsis and Go beyond the strong Aristotelian plot and transform the play by the spectator’s awareness of his position in the modern world.

Keywords: Comedy, Ridiculous, Epic Theater, Caucasian Chalk Circle

The study and Comparison of Survey of Revelers and lumpenism in Esmaeil Khalaj's Dramas

Raziyeh Jalili Sechegani
M.A Persian language and literature, Kashan university, Kashan, Iran

Abstract

The Revelers (Lootiha) and all its other branches like Lat-ha, Jahel-ha and Lumpens and Dash Mashdi-ha are a social group that had considerable role in the political and social processes in the country. Looti-ha which are a degraded stratum of Fattiyan, Ayýar-ha and Shater-ha, have special traditions and culture that separate them from other social stratums. Whereas authors utilize the traits of people of the era to create their opuses, so most of fictions and dramas try to present the characteristics of those people who contribute on community events in their era. Esmaeil Khalaj is one of the most important cotemporary playwrights of our day who represents Revelers and Lumpens traits in his works. Based on this information, the research hypothesis is that whereas Lumpens were bully, profligate, naive and racketeer and revellers were respected by people, so they contribute on a lot of community events in the 40s and 50s. Hence Esmaeil Khalaj who has chosen the main characters of his plays from those people of low social and cultural class in society and usually regarded their life style and those characteristics of them which were effective in society.

Considering this hypothesis, the researcher proceeded to investigate Esmaeil Khalaj's drama in which these traits are prominent and answered the basic questions of the survey. The questions are: why has Khalaj proceeded to represent revelers and Lumpens traits, And extended some traits of these people such as having hangout, being competitive, procuration and etc. in his works?

The researcher used analytical-descriptive method for this survey and collecting data by using library technique. Based on this research, we can get this result: whereas the influential people in the society abused the naivety of these people by arousing their traits such as being claimant and patriot, it caused their different impact on important events in society. So the authors proceed to represent the personal characteristics of this group of people to state the difficulties of the society of their period.

Key words: Revelers, Lumpenism, Dramatic literature, Drama, Esmaeil Khalaj.

The Essence of Creative Theatre: The eternal conflict between tragedy of life and freedom will

Nabiallah Giyahchi
PhD student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Art University of Tehran, Tehran, Iran
Shahabeddin Adel
Assistant professor, Department of Cinema, Art University of Tehran, Tehran, Iran
Esmail BaniArdalan
Assistant professor, Department of Philosophy of the art, Art University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

This article focuses on the importance of theatre by exhibiting the meaningful relations between the theatre as a pure form of art and a conscious and creative society. Although such relations may have been grown organically from the needs of the society at first, throughout history, they have been discovered, analyzed, and developed by various scholars and philosophers. In another historic view, one can realize how the appearance of several different yet relatively similar "commercialized art forms"—or one may call it entertainment models—seem to move theatre into a precarious situation within the society.

After tracing the differences between various performance forms which are all perceived as "Theater" I will discuss the causes of such diversity and deviation.

In the search for the roots of theatre, this article will define tragedy as a representative of the interplay between traditionalism and modernism while reflecting on how tragedy stands against essentialism and rejects the existing hierarchical system within the society through challenging its values. Inside our encounter with theatre, we as humans are positioned in a contrasting world that includes two sides, one is dead and the other one is unable to be born, and theater is the conflict between these two organic energies. It is the tension between creativity and regulations, liberty and barring liberty, dream, and prohibiting dream. Just like magic which is a revolt against the holy, theatre is a revolt against the dominant system, which works as a permanent revolution that constantly destroys and reconstitutes structures and forms. Moreover, it is similar to the people's real issue with "musts" and regulations, which are against freedom. Fine arts make the world talk more directly to us. We observe the world in the way that arts teach us, and finally, nature will turn to art as the human turns to be the people that dramatists have in their minds. This is why awareness of such issues is not only crucial for the artists but also for anybody who seeks peace for the society, which can help to improve theatre in order for it to play its effective and expected role.

Keywords: Creative Theatre, The essence of theatre, The necessity of theatre, Tragedy, freedom.

Studing Stanislavski's Experience in Opera based on the Acting Elements of the System

Mahdi Shahreza
PhD Student in Philosophy of Art Science and Research Branch of Islamic Azad University
Mahdi Hamed Saghaian
Assistant Professor, Department of Directing and Acting, Tarbiat Modares University

Abstract

An operatic form of theatricality in which music provides theatrical effects and is a mixture of music and drama, and opera artists must be proficient in both parts in order to create works of art. Constantine Stanislavsky (1863-1938) Theorist, the inventor of the acting system, was also an expert in the field of opera and had important writings and achievements. Since 1921, he has taken charge of the reconstruction of opera art and the management of its opera house in Moscow, providing training and transformation in the direction and direction of Russian opera. His teachings to opera singer-actors on the basis of his acting system led to new standards and attributes in opera art. In this descriptive-analytical study using library and Internet resources, the basic question of how Stanislavsky utilized his acting system's teachings to guide and direct opera actors was discussed. How did his performance in the field of opera influence the ways in which opera was played? The main hypothesis in this paper is that the Stanislavsky system has certain rules and principles regarding opera singer-training that can be categorized and analyzed from stage work to role play, and stage play. It is also emphasized that Stanislavsky has made remarkable achievements in his opera system and has made significant technical and creative breakthroughs in the Russian opera, utilizing his extensive opera work and producing a significant generation of readers. In this country, Opera doctrines, and based on system principles, have introduced new standards of opera acting.

Key words: Opera, Russian Theater, Stanislavski's System, Singer-Actor, Libretto, Song

The role of Maurice Merleau-Ponty's sensory perceptions in Marina Abramovich's performances

Leila Sarvandi
PhD student in philosophy of art, faculty of Law, Theology and political science, science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Shamsolmolok Mostafavi
Associate Professor of philosophy, Faculty of Humanities, North Tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran, Iran
Esmaeel Shafiee
Associate Professor of theatre, faculty of cinema and theatre, Art university, Tehran, Iran

Abstract

The French phenomenological philosopher Maurice Merleau-Ponty, by emphasizing the priority of sensory perception, seeks to find and describe the subject's relationship to the world in which he exists. For him, perception is related to the object, place, events, world in which we live and despite Our bodies emerge. According to him, perception is a secret in the depths and angles of the body, which, by appearing in every body, creates faces that are the basis of any human experience and understanding. The purpose of this study is to explain the sensory perception in the formation of Marina Abramovich's performances from the perspective of Maurice Merleau-Ponty and to answer the question of what role sensory perception plays in the formation of her performances. One of the most important achievements of this research is that Abramovich developed the concept of sensory perception by using her body, place and time creatively, and subsequently formed her artistic performances by changing the level of consciousness. This research is a descriptive-analytical method and library resources and valid Internet databases have been used to collect data.

Key word: Maurice Merleau-Ponty, Marina Abramovich, Sensory Perception, Performing Arts, Time, Place

Abstract

Contents

Editor 9

The role of Maurice Merleau-Ponty's sensory perceptions in Marina Abramovich's performances
Leila Sarvandi, Shamsolmolok Mostafavi, Esmaeel Shafiee 13

Studing Stanislavski's Experience in Opera based on the Acting Elements of the System
Mahdi Shahreza, Mahdi Hamed Saghaian 31

The Essence of Creative Theatre: The eternal conflict between tragedy of life and freedom will
Nabiallah Giyahchi, Shahabeddin Adel, Esmail BaniArdalan 53

The study and Comparison of Survey of Revelers and lumpenism in Esmaeil Khalaj's Dramas
Raziyeh Jalili Sechegani 79

The role of humor in the play "Caucasian Chalk Circle" by Bertolt Brecht
Gholamreza Abbasi, Seyedmostafa Mokhtabad, Mohammadreza Sharifzadeh 97

The study of Similitude (Taziyeh) as a Religious Medium in the City of Meybod with a Futuristic Approach
GholamrezaKargarShouroki, Abolghasem Asi, Ali Mohammad Mazidi Sharafabadi 119

Theater Quarterly

Issue 81 / Summer 2020

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Editor: Dr. Qader Ashna
Editor: Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:

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

Excutive Manager: Dr. Mehdi Nasiri
Executive Administrator: Marjan Samandari
Persian Sub-editor: Mahsa Bozorgi
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