به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و هفت / زمستان هزار و چهارصد

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

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی
(استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۲. دکترسید مصطفی مختاباد
(استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
۳. دکتر محمود عزیزی
(استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۴. دکتر فرزان سجودی
(استاد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
۵. دکترمحمدباقر قهرمانی
(دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۶. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری
(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
۷. دکتر محمدجعفر یوسفیان‌کناری
(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)

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

سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: www.namayesh.org
تصویر جلد: می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد، کارگردان همایون غنی‌زاده، تالار وحدت ۱۳۹۵، عکس: فهیمه حکمت‌اندیش
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان

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

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۳۴۳٤/ ۱۲٤ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و براساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ٥٦ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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

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

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه تئاتر

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

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

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

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

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

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

(شماره نشریه). شماره صفحات.

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

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

«نشانی دقیق پایگاه اینترنتی»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

سخن سردبیر **۹**

بررسی پدیدارشناسانه‌ی انسان ـ عروسک در جهان معاصر
سید مصطفی مختاباد، محمّد اوحدی حائری ۱۳

مناسبات قدرت از منظر فوکو در دو نمایش‌نامه از اکبر رادی: در مه بخوان و منجی در صبح نمناک
الهام ابراهیمی ناقانی، بهروز محمودی بختیاری ۳۱

ظرفیت‌های انیمیشن برای تبدیل به تئاتر موزیکال با تأکید بر اقتباس‌های «برادوی» از انیمیشن‌های دیزنی
رضا سربخش، مجید سرسنگی، احمد سفلایی ۵۵

خوانشی فمینیستی از نمایش‌نامه «لیر» ادوارد باند با تمرکز بر جنس و جنسیت
سعیده غلامی هوجقان ۷۷

شخصیت منجی در دو نمایش‌نامه از غلامحسین ساعدی با نگاهی به آرای اریک فروم
آرش پروین، مریم دادخواه تهرانی ۱۰۳

فاصله‌گذاری در تعزیه به‌عنوان عملکردی برای اندیشیدن درباره‌ی رویداد
غلامرضا کارگرشورکی، علی‌محمد مزیدی‌شرف‌آبادی، ابوالقاسم عاصی ۱۲۷

سخن سردبیر

در بحث از بنیاد درام روستایی و تمایز آن با درام محلی، به ناگزیر باید به جریان اندیشگی و سیر تاریخی آن نظر انداخت چون با طلیعه مدرنیته نگاه به طبیعت که سرمنشاء فلسفه هنری غرب قدیم بود باژگونه شد؛ محاکاتی که بیانگر زیست و زندگی شبانی و کشاورزی نه تنها در روستاها حتی در کلان شهری چون آتن ارسطویی بود. زیرا در بافت و تجربه زیسته روستایی آن دوران، هنر بومی پدیده ای حسسانی بود که جهانی خیالین و شاد را تجسم می‌بخشید؛ بستری که با بهره جستن از بیان هنری در پرستش از طبیعت و ذهنیت اسطوره‌ای برای تداوم حیات مادی و معنوی روستایی کارساز بود.

در میان گونه‌های مختلف هنر روستایی و شبانی، درام روستایی به شکل طبیعی پا در حقایق و موضوعات واقعی و زیباشناسانه روستایی داشت، مضامینی که از حس ساده‌انگارانه روستایی تا مفاهیم متنوع زیسته را دربرمی‌گرفت که برآیند آن خلق شخصیت‌های تک بعدی ساده، ترحم‌انگیز و یا آدم‌هایی بود که تنها موجب خنده، تمسخر و دلسوزی و همدردی تماشاگران ساده‌پسند روستایی می‌شدند. خلق چنین جهان غیر استعلایی موجب گردید تا درام روستایی آنچنان جدی انگاشته نشود و زمینه‌ای برای تفکر و تآمل در مخاطب به‌وجود نیاورد. در نتیجه این جریان بدون تکنیک و تئوری رها شد و یا حتی دریافتی نادرست و غیر هنری از آن شکل گرفت و به تصوری منجر گردید که درام روستایی تنها به درونمایه‌های روستا محدود است و توسط روستاییان با ذهنی روستایی خلق می‌شود. این نگاه غربی در تعاریف گونه و ژانری از نمایش روستایی به نام درام پاستورال یا شبانی می‌گنجد. برداشت ساده‌ای که به جداسازی درام روستایی از نوع شبانی می‌انجامد.

درام روستایی برخلاف درام شبانی نمایشی است که با حقیقت زیست روستایی حتی به شکل فلسفی و زیباشناسانه آمیخته است و در آن بازنمایی زندگی روستایی از دل علایق، ذوق و ذائقه، سلیقه‌ها، اهداف و اندیشه‌ها، کار، تولید، مبارزه، مشکلات، رنج‌ها، عشق، شکست، رویا، زیبایی، آرزوها و معضلات روستا صورت می‌گیرد. بیان و زبان صحنه‌ای در درام روستایی خلاقه و هنری است چون این درام در فضای صحنه‌ای و دراماتیک چه از زبان هنرمند روستایی و یا غیرروستایی باید ادا شود، بی‌شک این جهان، تصویری زیباشناسانه هنرمندانه و روستایی است که آن را با نام درام روستایی و نه محلی و شبانی برجسته و نمایان می‌سازد.

اگرچه درام روستایی جریانی نو و مدرن است که از مسیرهای تاریخی و خلاقه عبور کرده است، ولی در دوره‌ای تنها با خلاقیت نویسندگان و نمایش‌نامه‌نویسانی چون تورگنیف و چخوف به یک بلوغ و چارچوب تعریف شده محتوایی و ساختاری دست یافت. در ایران با نظر به سنت خرده فرهنگ‌های ارزشمند آیینی نمایشی و برخورداری از خرده نمایش‌های آیینی روستایی، جریان درام روستایی شکل نگرفت، ولی از سویی دیگر با حضور جریان تئاتر دورگه و هم‌زمان با تحول و توسعه آن همانند سایر ملل این‌گونه نمایشی نیز مورد توجه نویسندگان، نمایش‌نامه‌نویسان و روشنفکران ما قرار گرفت. در این میان تا قبل از نمایش‌نامه‌نویسانی چون اکبر رادی، فضای خلاقه و استعلایی درام روستایی بیشتر در همان مسیر درام پاستورال و شبانی سیر می‌کرد که روستایی در آن رویکرد، انسانی ساده‌دل با مسائل عادی و سطحی مادی و روزانه بود و هستمندی از حضور فرهنگ و معنویت روستا و روستایی چندان عمیق در آن پدیدار نمی‌گردید. ولی رادی با شناختی که از آثار نمایش‌نامه‌نویسانی چون چخوف داشت دست به خلاقیتی تیاتریکالیتی در متونی چون «مرگ در پاییز و در مه بخوان» زد که نه تنها خودش همانند نمایش‌نامه‌نویسان سایر ملل در این حوزه جریان‌ساز شد بلکه آثارش موجب رشد و ارتقا نگاه فرهنگی، تکنیکی و اندیشگی نو در دل جریان تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی مدرن و نوین ایرانی شدند و راقم جریانی متفاوت و غیرمتعارف به نام درام روستایی ایرانی گردیدند.

بررسی پدیدارشناسانه‌ی انسان ــ عروسک در جهان معاصر

سید مصطفی مختاباد
محمّد اوحدی حائری (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۱۵

بررسی پدیدارشناسانه‌ی انسان ــ عروسک در جهان معاصر

سید مصطفی مختاباد

استاد گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

محمّد اوحدی حائری

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

این مقاله از پروژه‌ی کارشناسی ارشد آقای اوحدی حائری با عنوان «تحلیل پدیدارشناسانه از متون ادبیات نمایشی مبتنی بر نظریه‌ی تقلیل پدیدارشناسانه از ادموند هوسرل» در رشته‌ی ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی دکتر مصطفی مختاباد امرئی برگرفته شده است.

چکیده

در فرازی از مقاله‌ی مشهور *هاینریش فون کلایست* با نام در باب تئاترماریونت، نویسنده دوگانه‌ی انسانی و ناانسانی را مطرح می‌کند. او چنین بیان می‌دارد که عروسک چون جاذبه نمی‌داند، پس نقطه‌ی وصلی با زمین ندارد و از این رو آزاد و رهاست ولی در مقابل، انسان با وابستگی به جاذبه از گریز از آن ناتوان است. او در این جا جمله‌ای معترضه به کار می‌برد: مگر آنکه این نخ‌ها توسط کسی کشف شود و آنگاه است که راه روح رقصنده پیدا خواهد شد؛ به این معنا که نتیجه‌ی این کشف و آگاهی، رقصیدنِ خود انسان و نرقصاندن دیگری است. این منطق رویایی کلایست حتی عروسک را در زمره‌یِ وجودی صاحب حرکت مطرح می‌کند که می‌تواند انرژی خود را به گرداننده (یا رقصنده) منتقل کند. در این مقاله با مبنا قراردادنِ ایده‌ی کلایست مبتنی بر تفاوت بی‌قراری در عروسک و انسان، فراروی انسان معاصر از ماهیت خود را بررسی می‌کنیم. در این بررسی پدیدارشناسانه از آرای هوسَرل برای راهیابی به مفهوم «معصومیت» و از آرای لیوتار برای راهیابی به مفهوم «نادانش» بهره می‌گیریم؛ مفاهیمی که با عبور از «ترکیب زمانمند» زمینه‌ی پرورش روح را فراهم می‌سازند و در عین حال با اتکا به مفهوم «ناسازگاری» تعریف جدیدی از تقابل انسان با مناسبات سیاسی ـ اجتماعی خویش را برمی‌سازند. اما همه‌ی این ایده‌های فلسفی از رهزنِ شرح حرکات تکنیکیِ عروسک‌گردانی نشئت گرفته است و رابطه‌ی عروسک به عنوان صورت مثالینِ انسان با گردانَنده‌اش که توسط کلایست رقصنده نامیده می‌شود، محمل این بررسی معاصر خواهد بود. به این ترتیب در بخش اعظم این مقاله به نوع رابطه‌ی گرداننده (رقصنده) با عروسک می‌پردازیم و نقطه‌ی خیزش تفکر بی‌قراری عروسک را می‌یابیم، سپس از این مقوله به سمت تحلیل مفهوم فراروی از عقل و منطقی می‌پردازیم که کلایست و لیوتار در ماهیت انسان از آن داد سخن داده‌اند.

واژگان کلیدی: بی‌قراری، رهایی از جاذبه/عقل، پیوند بدن و روح، منطق رویا، عروسکِ هدایت‌کننده.

درآمد

رابطه‌ی عروسک و انسان رابطه‌ای پیچیده است که هر چه شناخت انسان معاصر از بدن خود افزایش می‌یابد، بر پیچیدگی این رابطه افزوده می‌شود. در تاریخچه‌ی شناخت انسان از بدن خود و رابطه‌ی او با عروسک نوعی هم‌زمانی وجود دارد؛ در قرون وسطی به‌واسطه‌ی شکنجه‌های متعدد و تفتیش عقاید، گونه‌های مختلفی از اقلیت‌ها به‌وجود آمدند؛ از دیوانگان گرفته تا ساحره‌ها و جادوگران و از همجنس‌گرایان تا دانشمندان و ملحدین و...، در این ترکیب ناهمگون همه‌ی انسان‌ها تحت‌فشار فیزیکی قرار گرفتند و به‌واسطه‌ی ابتکار حیرت‌انگیز شکنجه‌گران در ابداع ابزار شکنجه‌ی جسمانی، تحولی عمیق در اندیشه‌ی غرب پدید آمد و رابطه‌ی انسان از سطح آیین به سطح جسمانی تحول یافت. تا پیش از آن و در دوران کهن، رابطه‌ی انسان با عروسک با مناسبات آیینی معنا می‌یافت. به‌طور مثال کارکردی که از مترسک به عنوان یکی از اولین نمونه‌های عروسک به کار می‌رفت، نقش مبتنی بر مناسک عبادی و رسوم کشاورزی بود که زمین را از شر اهریمنان نگاهبانی کند. نگاه انسان به مترسک یا عروسک‌های آیینی به مثابه یک موجود دارای حیات بود که دارای قدرتی ماورایی است. بعدتر این خصوصیت آیینی کمرنگ شد و وجه کارکردی عروسک، محور شناخت انسان از او قرار گرفت. این امر به روشنی در ادبیات نیز راه یافت و واژه‌هایی چون «لعبت‌باز» پدید آمد که ارجاعی بود به اهمیت آن کسی که عروسک را می‌گرداند و نه خود عروسک. همچون این مصرع از نظامی گنجوی:

لعبت‌بازی پس این پرده هست

گرنه بر او این همه لعبت که بست؟ (نظامی، ۱۳۸۸: ۵۵)

نظامی علاقه‌ی بسیار زیادی به تشبیه لعبت داشت و او را همپوشان با انسان می‌پنداشت اما به سبب نگاه جبری او، لعبت استعاره‌ای از انسانی است که توسط نیرویی دیگر هدایت می‌شود. پس در نتیجه *نظامی* عروسک یا همان لعبت را ماده‌ی خامی در اختیار عروسک‌گردان می‌دید که به چنین تشبیهی رسیده بود. این رویکرد تا به امروز نیز ادامه داشته است. رویکردی که همیشه کسی را در پشت پرده می‌پندارد و برای خودِ عروسک وجودی قائل نیست. درواقع علاقه‌ی شاعران به تشبیه «گردانندگی» توسط دیگری، باعث شده که عروسک در زیرسایه‌ی گردانندگی پنهان باشد. در قرون وسطی با محوریت یافتن گفتمان تن‌گریز، توجه‌ها به تن بیشتر شد. در هر گوشه و کناری این بدن‌ها بودند که حذف می‌شدند و در همین میان، مینسترل[1]ها و اسکومورخی[2]ها به‌وجود آمدند. هر دوی این گروه‌ها هم بر خصوصیات جسمانی و حرکات بدنی حیرت‌انگیز اقدام می‌کردند و هم با حیوانات شگفتی می‌آفریدند و در عین حال عروسک‌گردانی نیز می‌کردند (مسعودی، ۱۳۹۵: ۴۶)، به این ترتیب نسبت فرد با عروسک به مرحله‌ای رسید که عروسک گویی مابه‌ازایی از اوست. گویی ماکتی کوچک از او بر روی صحنه است. عروسک‌گردان‌های دوره‌گرد هرچه به قرن هجدهم نزدیک می‌شدند، مجدداً وجود ماورایی عروسک را به چشم می‌آوردند. آنان پس‌زمینه‌ای تیره برای عروسک برمی‌گزیدند و صدایی بَم برایش انتخاب می‌کردند و در تکنیک‌های حرکتی، نخ‌ها را سریعتر می‌کشیدند تا رفتارهای عروسک غلوشده‌تر بنماید و به این ترتیب نوعی از توهم ماورایی در ذهن مخاطب شکل بگیرد. تا آنکه در آلمان به مرور شخصیت کهن کاسپار راه به عروسک یافت و کارکردی همچون پهلوان کچلک در فرهنگ ایرانی یافت؛ پهلوانی ساده‌دل که حاکمان و زورگویان را به چالش می‌کشید. این اتفاق موجب اندیشیدن به زیرساختارهای بومی و ملی در نمایش عروسکی آلمان گردید. در ادامه‌ی این مسیر، فیلسوفان آلمانی که بسیار

به احوالات فردی انسان مشغول شده بودند به اوج سوژه‌گرایی رسیدند، در اینجا بود که رمانیسیست‌ها پیغام بازگشت به طبیعت را فریاد زدند و عروسک جزیی از طبیعتی بود که باید دوباره از سوژه به آن بازمی‌گشتند. حال آن کسی که عروسک را می‌گرداند، می‌بایست آنچنان رابطه‌ای با عروسک برقرار کند که گویی با درخت یا گیاه یا یک حیوان و یا یک انسان دیگر رابطه‌اش را پی می‌ریزد. از این رو لمس عروسک از حالت قدرت فاعلی و هدایت‌گر به سمت نوعی لمس انسانی برای شناخت رسید که موجب درک چیستی آن دیگری می‌شد. در اینجا بود که کلایست عروسک‌گردان را از حالت عادیِ خود خارَج دید و انرژی دو طرفه میان عروسک‌گردان و عروسک احساس کرد. در این مقاله ابتدا به رویکرد کلایست نسبت به عروسک و عروسک‌گردان در میان سایر رمانتیسیست‌ها می‌پردازیم. سپس مفهوم «رقصنده»[۳] که از ابداعات کلایست است و به جای «عروسک‌گردان»[۴] از آن استفاده می‌کند را در پیوند با مفهوم «بی‌قراری»[۵] در عروسک می‌سنجیم. در ادامه مفهوم بی‌قراری را در روش بررسی پدیدارشناسانه بررسی می‌کنیم و به این ترتیب درخواهیم یافت که لازمه‌ی دریافت بی‌قراری عروسک، پرورش نوعی «معصومیت»[۶] در فاعل شناسا است. به این معنا که تا فاعل شناسا (سوژه) با روش پدیدارشناسانه به کنار گذاشتن فیلترها و محدودیت‌های ذهنی خود در مواجهه با عروسک اقدام نکند به شناخت بی‌قراری از سوی دست نخواهد یافت. در این مسیر از پدیدارشناسی به مثابه روش از منظر هوسرل یاری خواهیم جست. در ادامه این نوع از مواجهه را به ساحت «نادانش» از منظر لیوتار می‌آوریم و سعی می‌کنیم دریابیم که چگونگی درک بی‌قراری عروسک در قسمت قبل می‌تواند به درک مفهوم «ناانسان» یاری برساند و در نتیجه بی‌قراری عروسک به مثابه بی‌قراری انسان معاصر عمل کند. آدمی در جهانی که به سر می‌بریم بسیار به شناخت بدنش نزدیک شده و در عین حال اتفاقات خارج از دسترس او همچون بحران‌های زیست‌محیطی او را به نوعی ناتوان ساخته است، این‌ها همه موجبات بی‌قراری او را فراهم می‌کند که قرینه‌ی بی‌قراری در عروسک است. هر چه که این بی‌قراری در عروسک فرمی ظاهری دارد اما بی‌قراری انسان بسیار درونی‌تر است. انسان معاصر وقتی عروسکی را لمس می‌کند دچار تعارضی بنیادین از جنس آنچه کلایست می‌گفت می‌شود: او عروسک را می‌رقصاند و یا عروسک او را؟

در تحقیق‌های پیشینی که در مورد این مسئله شده معمولاً رابطه‌ی عروسک‌گردان با عروسک به مثابه رابطه‌ی ارباب و بنده و یا فاعل و مفعول در نظر گرفته شده و صرفاً به گردانندگی توجه می‌شود. از جمله در **کارنامه‌ی تلخکان**، صرفاً به گردانندگی توجه می‌شود (مسعودی، ۱۳۹۵: ۱۸۶) و یا در **تئاتر ماریونت ویکتوریایی**[۷] وجوه غالبی انسان نسبت به اشیاء پررنگ می‌گردد (مک کورمیک، ۲۰۰۴: ۶۵). تنها جان گری در کتاب **روح ماریونت**[۸] است که از امری فراتر از اشیاء در عروسک سخن به میان می‌آورد و از آن در تحلیل روابط سیاسی انسان و دولت بهره می‌گیرد (گری، ۲۰۱۵: ۹۱). اما تفاوت این تحقیق در نوع بررسی رابطه‌ی انسان و عروسک است که به نحوی پدیدارشناسانه صورت می‌پذیرد و سعی می‌کند تا منطق ذاتی عروسک را دریابد و از نظرگاه او روابط علّی و معلولی جهان را بسنجد. اگر بتوانیم جای عروسک بیندیشیم به جای آنکه او را یک ابزار تلقی کنیم، وی را همچون وجودی خواهیم پنداشت که به ما یاری می‌رساند تا شرایط کنونی انسان معاصر را دریابیم. بنابراین نظرگاه این مقاله نسبت به عروسک به مثابه یک دیگریِ دارای حیات است و برخلاف تحقیق‌های پیشین، از پرداختن به ابزارمندی عروسک پرهیز می‌کند.

۱ـ کلایست و در باب *تئاترماریونت*[۹]

هاینریش فون کلایست[۱۰] در مقاله‌ی مشهور خود **در باب تئاترماریونت** اسلوبی عجیب از نگارش را به نمایش می‌گذارد که با طرح موضوع همخوان است. مشخص نیست نوشته‌ی او مقاله است یا داستان و یا شرح یک مصاحبه. کلیت متن به این صورت است که نگارنده از دیدار خود با دوست رقصنده‌اش می‌گوید که به تازگی به عروسک‌ها تمایل پیدا کرده و نمایش عروسکی را پیشه‌ی خود ساخته است. برای کلایست حیرت‌انگیز است که یک رقصنده به سمت عروسک برود. چرا حیرت‌انگیز است؟ زیرا به نظر می‌رسد که یک رقصنده خود را تافته‌ی جدابافته می‌داند و تحمل وجود جسمانیت مازادی شبیه خود همچون عروسک را ندارد. این مسئله اما طور دیگری حل می‌شود. در حین توضیحات رقصنده درباره نقطه‌ی ثقل[۱۱]، کلایست متوجه می‌شود که رقصنده نقطه‌ی ثقل را از بدن خود به عروسک منتقل کرده است و عملاً عروسک است که او را می‌گرداند (کلایست، ۱۹۴۴: ۶). این همان راه روح رقصنده[۱۲] می‌شود؛ راهی که رقصنده در طی آن از ماهیت یک موجود هدایت‌گر به یک موجود هدایت‌شونده تبدیل می‌شود و عروسک هدایت‌کننده او را می‌رقصاند. اما این همه‌ی ماجرا نیست. کلایست باز هم جلوتر می‌رود. از آنجایی که عدالت یکی از مفاهیم مهم از نظر اوست، بنابراین برنمی‌تابد که انسان نیز دچار تبعیت گردد. مسئله آن نیست که عروسک تابع انسان باشد و یا انسان تابع عروسک. مسئله این است که شرایطی پایدار و برابر وجود داشته باشد تا هر دو با یکدیگر تعامل داشته باشند و مجموعه‌ای از انرژی‌ها را با یکدیگر به اشتراک بگذارند. بنابراین کلایست به مفهوم «عروسک‌شدگی» حمله می‌کند؛ مفهومی عرفی که معادل همان لعبت فارسی است و به معنای بازیچه‌ی دیگران قرار گرفتن است. اگر نظامی لعبت‌بازی را زمینه‌ای برای اشاره به بازیچه بودن آدمی در دنیای خود قرار می‌دهد که از هدایت آن دیگری بزرگ برخوردار است، کلایست در قرن هجدهم که کسانی همچون کانت، فیشته، هگل و شلینگ را دیده است، هیچ‌گاه جبرگرایی را برنمی‌تابد. او به مانند فیلسوفان آن قرن، برای سوژه شأنی بالاتر از اندیشه‌ی گذشتگانِ خود قائل است (وایت‌بک، ۱۹۶۹: ۷۳). بنابراین می‌گوید که راه روح رقصنده آنجایی به سرِ منزل مقصود دست خواهد یافت که نخ‌های هدایت‌کننده‌ی ماریونت کشف شوند (کلایست، ۱۹۴۴: ۷). این کشف به آن معنایی نیست که نظامی اعتبار می‌کند. کشف نخ‌های ماریونت از منظر نظامی جلوه‌ای دیگر از هدایت‌شوندگی و عروسک‌شدگی دارد که ما را به هدایت‌کننده‌ی نخ‌ها رهنمون خواهد کرد اما کلایست می‌خواهد از کشف نخ‌ها به دو امر دیگر دست یابد:

۱ـ شناخت بیشتر از آن چیزی که نخ به آن وصل است.

۲ـ پیدا کردن راهی برای رهایی از نخ‌ها.

بنابراین از نظر کلایست، اتصال نخ به معنای سرسپردگی نیست بلکه نوعی جبر تحمیلی است که قابل رها شدن است. پس وقتی نخ‌ها کشف شوند، علت اتصال نخ‌ها به عروسک، معلول قدرت ماورایی هدایت‌کننده نخواهد بود، بلکه عاملی است برای شناخت بیشتر همچون شناخت بدن انسان. گویی عروسک بخواهد یک انسان را بشناسد؛ اول چه چیزهایی می‌بیند؟ و در چه چیزهایی کنکاش می‌کند؟ دست، پا، سر و... سپس چیزهایی که می‌پوشانیم را درمی‌یابد و بعد به جزئیات ریزتری در جسم دست خواهد یافت که حتی شاید خود ما هم از آن غافلیم. آیا غیر از این است که بسیاری از مکشوفات ما در مورد خودمان توسط دیگری تحقق می‌پذیرد؟ آن دیگری که همچون آینه عمل کرده و ما را آگاه می‌کند. حتی اولین شناخت ما از وجود جسمانیِ خود در کودکی توسط آینه تحقق می‌پذیرد. آنجا که اولین‌بار به آینه نگاه

می‌کنیم و متوجه می‌شویم که چه خصوصیاتی داریم. زشتیم یا زیبا. پاهایمان صاف یا پرانتزی یا اریب و یا هر شکل دیگری است. دو دست داریم یا یک دست. چشممان چه رنگی است. گونه‌ها چه فرمی دارند. همه‌ی این‌ها را آن دیگری (آینه) بر ما جلوه‌گر می‌سازد. آن دیگری که نماینده‌ای از کل طبیعت در مقابل ماست. کلایست که علقه‌ای به رمانتیسیست‌ها داشت، از ایده‌ی بازگشت به طبیعت آنان استقبال می‌کرد و بارها در مطالب و نمایش‌نامه‌های خود، طبیعت را محور قرار می‌داد. به‌طور مثال در **شاهزاده هامبورگ**[۱۳]، درخت بلوطی که شاهزاده در زیر آن خوابیده نقشی محوری در ابتدا و انتهای نمایش‌نامه ایفا می‌کند. اینجا نیز ماریونت به مثابه طبیعتی تاثیرگذار است، اما طرفه آن است که انسان به مثابه آینه و طبیعت برای او نقش ایفا می‌کند. اینجاست که برای بسیاری از پژوهشگران موضوع پیچیده می‌شود (هیندرر، ۲۰۰۵: ۳۹). تا پیش از این از نظر کلایست، یک انسان بود و یک طبیعت در مقابل او که همچون آینه عمل می‌کرد. اما **در باب تئاترماریونت** سعی می‌شود که از نگاه عروسک به همه چیز نگاه شود و به این ترتیب یک عروسک وجود دارد و یک طبیعت در مقابل او که انسان نمایندگی آن را برعهده دارد. بنابراین انسان آینه‌ی عروسک می‌شود. انسان برای عروسک آن دیگری می‌شود که خصوصیاتش را به چشمش می‌آورد. اینجاست که گویی عروسک در مقابل آینه قرار می‌گیرد و خصوصیاتش را می‌بیند و نخ‌هایی که به آن آویزان است را کشف می‌کند.

هنگامی که از مرحله کودکی عبور می‌کنیم و در مقابل آینه خود را می‌بینیم چه چیزهایی کشف می‌کنیم؟ آیا از موجودیت خود راضی می‌شویم؟ همیشه نوعی از عدم‌رضایت در انسان وجود دارد که آنچه که در آینه می‌بیند را تصویری ایدئال از خود نپندارد. انسان با آگاهی از آنکه آینه مازادی از اوست، این تلقی را داراست که خودی درونی و پنهان وجود دارد که برای هیچکس قابل دسترس نیست. این وجود غیرقابل دسترس موجب نوعی عدالت‌خواهی و تصحیح در مناسبات بیرونی می‌شود. اما وقتی از نگاه عروسک می‌بینیم چه؟ چرا این چنین امری را برای عروسک نیز تصور نکنیم؟ پس وقتی عروسک از طریق ما درمی‌یابد که به نخ‌هایی متصل است در تلاش برای رهایی از آن برخواهد آمد. آیا آن نخ‌ها را قیچی می‌کند؟ چنین توانایی ندارد. گویی از ما بخواهند که دست و پایمان را قطع کنیم! عروسک مسیری دیگر می‌پیماید زیرا طبیعت از اسلوب و قواعد علی و معلولی انسان طبیعت نمی‌کند. بنابراین عروسک انرژی خود را به سَر دیگر نخ‌ها می‌دهد. آنجا که کسی نخ‌ها را در دست گرفته. آنجا محل اتصال است و اینجاَست که عروسک‌گردان به رقصنده استحاله می‌یابد. اینجاست که عروسک می‌رقصاند و رقصنده، وجود می‌دهد. در یک فرآیند پایاپای و برابر، رقصنده وجوددهنده به عروسک است و عروسک نیز حرکت‌دهنده به رقصنده. و این دو به مثابه‌ی کلی واحد می‌شوند که حتی اگر هر دو در صحنه حضور داشته باشند، متوجه دو نفره بودن آن‌ها نمی‌شویم.

حال با این وصف به عبارت دیگری از کلایست می‌رسیم؛ او به عدم فهم جاذبه از نظر عروسک می‌پردازد و این مسئله را مزیّت او تلقی می‌کند و اسباب رهایی او را در همین مسئله می‌داند (کلایست، ۱۹۴۴: ۱۲). این اشاره‌ی کلایست که معانی سیاسی ـ اجتماعی پررنگی نیز از آن استنباط می‌شود در مقابل نوعی عقل‌گرایی قرار می‌گیرد که اذهان روح‌های آزاد و خیال‌پرداز را به بند می‌کشد و چه محملی از تئاتر ماریونت بهتر که نخ‌های آن، تمثیلی از کنترل حکومت‌ها می‌تواند باشد؟ برای درک ایده‌ی کلایست و هم‌معنایی مفهوم جاذبه و عقل باید با روش فلسفی همراه شویم تا این‌بار انسان معاصر از نگاه انسان و ناانسانی و مفهوم بی‌قراری مورد سنجه قرار بگیرد. به نظر می‌رسد که روش پدیدارشناسی در اینجا یاری‌دهنده

است زیرا با این روش به جای آنکه نظریات دیگر را بر روی ایده‌هایی که مطرح کردیم بار کنیم، به سمت تقلیل شرایط و رسیدن به خصوصیات ذاتی رهنمون می‌شویم که درک تضاد مفهوم جاذبه/عقل در مقابل روح/طبیعت را قابل هضم می‌کند.

۲ـ روش پدیدارشناسانه

کلایست از واژه‌ی «ضدجاذبه»[۱۴] برای عروسک استفاده می‌کند. به این معنی که عروسک خنثی‌کننده‌ی جاذبه است و از زمین صرفاً برای لحظه‌ای قرار[۱۵] استفاده می‌کند تا سپس به مسیر اصلی خود که بی‌قراری و رقص است بازگردد (کلایست، ۱۹۴۴: ۱۰). اما تفاوت انسان این است که دچار لحظه‌ی آسودن و قرار است و قرار انسان بر روی زمین موجب می‌شود تا روحش نتواند به پرواز درآید و پا به پای عروسک به پیش رود. با عروسک به پیش رود که چه بشود؟ تا بتواند منطقی فراتر از منطق جهان کنونی را درک کند. منطقی که آن دیگری (عروسک) را بپذیرد و مطابق با قواعد منطقی او بتواند فهمش کند و منطق خود را بر دیگری تحمیل نکند. اما آیا این عبارات چیزی جز تمثیل است؟ آیا غیر از این است که کلایست به نحوی کنایی، جاذبه را جای عقل قرار می‌دهد و بازگشت به طبیعت را فریاد می‌زند؟ به نظر می‌رسد که فضا محیا است تا بستر منطق عقل‌گرا برای این چنین رابطه‌ای جای خود را به منطق رویا دهد. اما ما که جدایی از این جاذبه نداریم چگونه ممکن است به منطق رویا دست یابیم؟ اینجاست که روش پدیدارشناسی به کمک می‌آید و با تقلیل پدیدارشناسانه[۱۶] می‌توانیم به نوعی از معصومیت دست یابیم. معصومیت آیا به‌دست‌آوردنی است؟ در روش پدیدارشناسانه با تقلیل مفاهیم و رسیدن به مفاهیم اصلی و ذاتی می‌توان به نوعی از معصومیت مثالی دست یافت (هوسرل، ۱۹۵۴: ۶۹). درواقع در چنین روشی، با علم به موضوعات آنان را کنار می‌گذاریم و با کودکی نوباوه متفاوت هستیم. یعنی هر چه قدر که در عمل همچون کودکان عمل می‌کنیم اما از حیث عقلی، همچنان نظریاتی که سال‌ها در ذهن اندوخته‌ایم در ذهنمان جای دارند؛ اما تقلیل پدیدارشناسی این ظرفیت را در ما ایجاد می‌کند که همین پیش‌داشته‌ها را در قسمتی ایزوله‌شده قرار دهیم و بدون هرگونه پیش‌داشت با موضوع روبه‌رو شویم و این همان معصومیت مورد بحث خواهد بود.

اما این روش تقلیل پدیدارشناسانه چیست؟ تقلیل پدیدارشناسانه مبحثی پیچیده در فلسفه‌ی پدیدارشناسی است که ابتدا توسط ادموند هوسرل[۱۷] مطرح شد. البته این مسئله در میان فیلسوفان همیشه وجود داشته است که آیا می‌توان به ادراکی فاقد پیش‌داشت‌های ذهنی دست یافت یا خیر؟ کسانی همچون جان لاک و تجربه‌باوران قرن هفدهم به نظریه‌ی لوح سفید معتقد بودند که بر مبنای آن انسان در هنگام زاده شدن همچون لوحی سفید، هیچ پیش‌داشتی ندارد و با برخورد با جهان بیرونی به جمع‌آوری داده‌ها می‌پردازد و پس از آن ادراک حسی را تجربه می‌کند و سپس با کنار هم قرار دادن این ادراکات به تحلیل عقلی دست می‌یابد. پدیدارشناسان دائماً این سوال را مطرح می‌کردند که آیا امکان بازگشت دوباره به لوح سفید وجود دارد؟ هوسرل در پاسخ به این سوال امکان بازگشت به لوح سفید را منتفی می‌داند. زیرا انسان موجودی «در زمانی» است و بازگشت به نقطه‌ی صفر منتفی است (هوسرل، ۱۹۷۳: ۱۲۳). علاوه بر آن تحلیل عقلی با لوح سفید تحقق نمی‌یابد. بنابراین نباید صرف داشتن پیش‌داشت‌ها، نوعی ضعف تلقی شود. پیش‌داشت‌ها به ما قدرتی می‌دهند تا مراحل فهم را طی کنیم، اما همچون نردبانی هستند که از جایی باید به کنار افکنده شوند. این کنار افکندن همان در میان پرانتز گذاشتن و یا به تعلیق در آوردن است. هوسرل معتقد است که این چنین

اتفاقی به هیچ عنوان به صورتِ ناگهانی تحقق نمی‌پذیرد و باید مرحله به مرحله پیش برود. این مراحل همان تقلیل پدیدارشناسانه است. یعنی در مواجهه با ابژه، سوژه آرام آرام سطح پیش‌داشت‌های خود را می‌کاهد تا به سطحی برسد که به آن سطح آیدتیک[18] می‌گوییم. در این سطح بی‌پیرایه دیگر می‌توان تحلیلی مطلقاً مبتنی بر خودِ موضوع بررسی ارائه داد. حال درختی را در نظر بگیرید. ما وقتی با درخت مواجه می‌شویم چه می‌بینیم؟ اجزاءِ درخت، رنگ‌ها، میوه‌ها، برگ‌ها، انحنا و نوع قرارگیری او در مکان. هیچ‌گاه تاریخچه‌ی آن در بدو امر بر ما عارض نمی‌شود. اصل مشاهدهَ که اولین بار توسط بارکلی مطرح شد و سپس لامبرتَ در رساله‌ای به نام **ارغنون جدید یا تاملی بر روش و تحقیق در باب حقیقت و تمایز آن با غیر آن و ظواهر**[19] آن را تکامل بخشید بر این اصل تاکید می‌کند که اولین مواجهه‌ی ما با هر چیزی، مشاهده‌ی آن است (وایت‌بک، ۱۹۶۹: ۱۵۲). هوسرل این مشاهده را به این سمت می‌برد که مشاهده‌ی ما از درخت در ابتدا همان ظواهر آن است اما به مرور زمان از خودیت آن فاصله می‌گیریم و به اطلاعاتِ دیگری برای فهم آنَ تمسک می‌کنیم که لازم نیستند. ما برای فهم یک موضوع نیازمند انباشتِ داده‌ها نیستیم بلکه نیازمند فهم آن هستیم و فهم با جمع‌آوری دَاده‌ها بدون تحلیل عقلی تحقق نمی‌پذیرد. بنابراین پس از آنکه داده‌ها جمع‌آوری شد، زمانَ صدور حکم نیستَ. بلکه باید در این نقطه از سیر فهم، داده‌های جمع کرده را به تعلیق درآوریم تا به خودِ آن چیز دست یابیم. «به سوی خودِ چیزها» (Zu den Sachen selbst) اصطلاحی است که هوسرل در توصیفِ پروسه‌ی تقلیل پدیدارشناسانه ارائه می‌دهد (هوسرل، ۱۹۷۳: ۹۳). منظور هوسرل از خود(selbst) در این عبارت، پیشینه‌ای دارد که به فلسفه‌ی کانت بازمی‌گردد. کانتَ میان اشیا و درکِ ما از اشیا تفاوت قائل است و تفکیک‌بندی نومن و فنومن را ارائه می‌دهد. در این تفکیک‌بندیَ شناخت نومن منتفی است زیرا هیچ‌گاه سَوژه‌ی اندیشنده بر روی ابژه محاط نمی‌شود. هوسرل دوگانگی‌ها را کنار می‌گذارد و اتفاقاً همین دوگانگی را اولین چیزی می‌داند که باید در تعلیق قرار بگیرد. از منظرِ هوسرل، پدیدارشناسی سیر رسیدن از فنومن به نومن است (هوسرل، ۱۹۷۳: ۵۶) و این بدیَل همان جمله‌ی ارسطوستَ که «دانش، حرکت از علم متاخر بالذات و متقدم به ما به علم متقدَم بالذات و متاخر به ماست» (ارسطو، ۱۹۸۴: ۱۲۵۹).

حال چگونه ممکن است که دوَگانگیِ سوژه و ابژه ترکیب شود؟ در زبانِ آلمانی با پدیده‌ای مواجه هستیم که کلمات ترکیب می‌شوندَ ولی در عین حال استقلال خود را نیز حفظ می‌کنند. کلمه‌ی Einklammerung به معنای تعلیق باور یا اَپوخه[20]ی یونانی نیز از آن دسته است. ترکیبی از: Eins(یک) + Klammert (پرانتز) + Rung (روش) است و در عین آنکه معنای تعلیقِ باور می‌دهد، معنای «روشِ داخل پرانتز قرار دادن» را نیز در خود دارد. یکَ آلمانی زبان هم می‌تواند این کلیت را دریابدَ در عین اینکه جزئیات را نیز می‌فهمد. بنابراین ترکیب سوژه و ابژه و به وحدت رسیدن در عین اینکَه به استقلال این دو وقوف داشته باشیم از منظَر زبانِ آلمانی محقق است و این‌گونه استَ که هوسرل ایدَه‌اش را عملی می‌کند و سوژه و ابژه در اگوی استعلایی متحد می‌شوند. اگوی استعلایی[21]، اگویی مثالین است اما برای هوسرل این چنین اگویی کاملاً محقق است. این اگو به نحوی شهودی[22] با چیزها برخورد می‌کند و منطقی دیگر را به کار می‌برد تا به تحلیل زیست‌جهان[23]خویش بپردازد. منطقی که خارج از منطق ارسطویی ولی ذات‌شناسانه است وَ منطق فهم اگوی استعلایی در تقلیل پدیدارشناسانه خواهد بود. این همان منطقی است که از آن بَه منطَق رویا اعتبار کردیم. منطقی که می‌تواند ورای مرزهای منطق زمینی را نیز فهم کند. نقطه‌ی انتهای سفرِ اگو در تقلیل‌های پی‌درپی و کنار گذاشتنِ تمامی پیش‌داشت‌های ذهنی به اگویی ناب و محَاط بر اشیاء می‌رسد که می‌تواند به

نحوی شهودی نومن را دریابد. به همین علت هوسرل واژه‌ی Phänomenologie را برای این روش انتخاب کرده است.[۲۴] ترکیبی از phainómenon (پدیدار) و logos (روش) که معنای شناختِ پدیدار برای رسیدنِ خودِ اشیاء را می‌دهد و این یعنی شناختِ ما از شی، خودِ آن شی می‌شود و اتحاد سوژه و ابژهِ محقق می‌گردد. حال به سراغ موضوعِ فراروی از عقل در مواجهه با عروسک می‌رویم. اگر تعاریف چیستی عروسک و غیرعروسک و یا انسان و ناانسان را به حالت تعلیق درآوریم چه اتفاقی خواهد افتاد؟ با این کار دیگر دوگانه‌ی عروسک و انسان وجود ندارد. دو موجود داریم که در مقابل یکدیگر ایستاده‌اند. حال اگر نخ‌های عروسک را به عنوان عنصری کنترل‌شونده کنار بگذاریم چه خواهد شد؟ دیگر رابطه‌ی ما با این موجود برابر است و هیچ ارجحیتی به او نداریم، زیرا هم تعاریف که به مثابه هویت عمل می‌کنند و هم گفتمان را که قدرت را اعمال می‌کند، داخل پرانتز نهاده‌ایم. حال دو موجودیت جسمانی باقی می‌ماند. یکی از گوشت و پوست و استخوان و دیگری از چوب یا پارچه و نخ و ابر و... حال اگر همین موجودیت جسمانی را معلق کنیم، به نوعی از حضور دست می‌یابیم. آری، ذاتی هر دوی ما نه اندیشه و نه جسممان، بلکه حضور ماست. حضوری که از یک روح واحد که به مثابه کلی بزرگ عمل می‌کند نشئت می‌گیرد. حال تفاوت ما و عروسک چیست؟ اینجاست که همان جاذبه تفاوت‌ها را به چشم می‌آورد. ما قرار و سکون داریم و به زمین میخ شده‌ایم ولی عروسک سبک‌بال از زمین برمی‌خیزد و به آسمان می‌رود. آلمانی‌ها ضرب‌المثلی دارند به این عنوان: Himmel und Erde! که معنای جهانشمول بودنِ یک مسئله را می‌دهد. اما به صورت تحت‌الفظی به معنای آسمان و زمین است.[۲۵] عروسکَ عملاً مصداق عینی این ضرب‌المثل است که هم زمین را دارد و هم آسمان را. آیا انسان نیز می‌تواند به چنین وضعیتی دست یابد؟ در تقلیل پدیدارشناسانه به وضعیتی انتزاعی دست یافتیم که همین جاذبه فقط مانع موجودیتِ مقابل عروسک است و اگر همین را نیز کنار بگذارد امکان این را می‌یابد که میان دو جهانَ قرار بگیرد. اما این دو جهان کدام جهان‌ها هستند؟ مقصود نظر کلایست از زمین، همان جهان معقولات و منظور از آسمان همانا جهان ماورای معقولات است. در جهان معقولات همه چیز با متر تجربه و عقل سنجیده می‌شود اما در جهان ماورای معقولات همه چیز با متر روح و شهود سنجیده خواهد شد. اما آیا این دو جهان به کلی از یکدیگر جدا هستند؟ پاسخ منفی است و همین عروسک یا ماریونت اتصال دو جهان را به ما یادآور می‌شود. درواقع عروسک خنثی‌کننده‌ی جاذبه/عقل است و در عین حال خنثی‌کننده‌ی دوگانگیِ این دو جهان است. عروسک همان واسطه‌ی مثالینی است که لحظه‌ای نیازمند آن بودیم که ما را از زمین جدا کند و متوجه منطقی کلان‌تر در کل هستی گرداند. پس به این ترتیب به وضعیتی دست یافتیم که با ارتباط با عروسک و هم‌نفس شدن با او می‌توانیم به مثابه کلی واحد درآییم و منطق رویا را از نظرگاه او فهم کنیم. این وضعیت در روش پدیدارشناسانه به سطح آیدتیک مشهور است و وضعیت نابی برای ما ایجاد می‌شود که می‌توانیم با هر موجودیت دیگری، بی‌پیرایه به گفت‌وگو بنشینیم و آن دیگری را از خودمان بدانیم و درواقع منطق رویا این امکان را به ما می‌دهد که به جهانی بیندیشیم که دیگری در آن وجود ندارد که تخاصمی صورت بپذیرد و همه کلی واحد هستیم.

اما جهان کنونی با اقتضائات سیاسی ـ اجتماعی و زیست‌محیطی خود عملاً هر چه زمین را به سمت نابودی می‌برد از دیگر سو ما را وابسته‌تر به زمین می‌کند و این جاذبه/عقل قدرتمندتر از هر زمان دیگر ما را از فهم منطقی دیگر، باز می‌دارد. حال با شرایط کنونی، آیا انسان معاصر همان عروسک شده است و به بحران عروسک‌شدگی دچار است؟ تلقی ما از عروسک‌شدگی

چه بود؟ تلقی کلایست و هوسرل بر یک لغت استوار است و آن ابزارمندی و ماشینیست[۲۶] بودن است. ما در دورانی زندگی می‌کنیم که گفت‌وگوی خود را با طبیعت قطع کرده‌ایم و در چنین وضعیتی عملاً همچون مکانیک‌هایی هستیم که خودمان را حرکت می‌دهیم و دیگریِ بزرگ ما را به حرکت وادار می‌کند. در روابط معاصر خود نیز دچار بحرانیم. زیرا با تاکید بر خصوصیات منحصر به فرد خود، می‌خواهیم گفتمانی در رابطه ایجاد کنیم تا ما را قدرتمندتر کند. برای همین هر لحظه تنهاتر می‌شویم و به دیگران آسیب می‌رسانیم. دیگران نیز به دیگرانِ خودشان آسیب می‌رسانند و این چرخه ادامه می‌یابد. در اینجاست که ژان فرانسوا لیوتار با تاکید بر روش پدیدارشناسانه، مفهوم «نادانش» را مطرح می‌کند و سعی می‌کند تفسیر جدیدی از رابطه‌ی عروسک و انسان در جهان معاصر ارائه دهد.

۳ـ لیوتار و انسان ـ عروسک بی‌قرار

کلایست در انتهای **در باب تئاترماریونت** می‌گوید که تنها خدایی باید باشد تا واسطه‌ی میان دو جهان انسان و عروسک قرار بگیرد (کلایست، ۱۹۴۴: ۱۴). ژان فرانسوا لیوتار[۲۷] بحث خود را از همین نقطه شروع می‌کند. او ابتدا این مسئله را مطرح می‌کند که خدا و عروسک دارای کیفیت نیستند زیرا کیفیت معادل قدرت است. انسان قدرت را در اختیار خودش می‌بیند که به دیگری اعمال کند بنابراین عروسک و خدا تابعی از کیفیتی هستند که انسان به تصور خود دارای آن است. این تلقی عام انسان معاصر است. اما لیوتار مسئله‌ی کیفیت را به سویی دیگر می‌برد. این کیفیت‌سنجی از کجا می‌آید؟ لیوتار اعتقاد دارد که این امر از تکرار می‌آید. تکرار و تکرار و تکرار. آنقدر یک امر تکرار می‌شود تا کیفیتی بسازد. مانند موسیقی که با تکرارِ خود قاعده را در ذهن مخاطب برپا می‌کند. تکرار، زمان را تثبیت می‌کند و تثبیتِ زمان نوعیَ سازمان‌مندی را برمی‌سازد که محصول آن، ترکیبِ زمانمند[۲۸] است (لیوتار، ۱۹۹۱: ۱۶۳). به این ترتیب سیستمی به‌وجود می‌آید تا تکرار را تضمین کند و ما از آن تبعیت ذهنی داشته باشیم. اما عروسک و خدا تکرارناپذیرند و زمان را تثبیت نمی‌کنند. بنابراین بی‌تکراری نه در عمل عروسک‌گردان، بلکه در خودِ عروسک جلوه دارد. هر چند که عمل انسان به‌واسطه‌ی قرار گرفتنش در دایره‌ی تکرار و ترکیبِ زمانمند، قابل پیشبینی است. اما عروسک و خدا پیش‌بینی‌ناپذیر هستند و همین امر باعث می‌شود که کلایست تنها خدایی را عامل ارتباط این دو جهان تلقی می‌کند. اما در جهان معاصر شرایط فرق می‌کند. ما در جهانی به سر می‌بریم که انسان دچار عروسک‌شدگی است و قرار خود را از دست داده است. اما آیا بی‌قراری انسان معاصر را باید به فال نیک بگیریم؟ در تکنیک هدایت ماریونت، عروسک دائماً با نخ‌هایی که به او وصل است به بالا خیز برمی‌دارد و ارتباط اندکی با زمین دارد. حرکت او به ضربه‌ای ناگهانی با زمین بسنده می‌شود و فقط اندکی لمس او را کفایت می‌کند تا به سمت بالا خیز بردارد. اما انسان در جهان کنونی از این مزیت بی‌بهره است و درواقع به تکرار مکررات افتاده و دائماً با این تکرارها سیستم‌های دست و پاگیر بیشتری تولید می‌کند. بنابراین وقتی از عروسک‌شدگی انسان معاصر سخن می‌گوییم، منظور نوعی مسخ‌شدگی است از همان سنخ لعبت در ادبیات کهن ایران همچون اشعار نظامی که از خود هیچ اراده‌ای ندارند و بازیچه‌ی دیگرانند. حال این عروسک عظیم‌الجثه و بدون احساس در جهانی بدون احساس سعی می‌کند کاملاً مبتنی بر منطقی تصمیم بگیرد که ناظر بر مکانیسم تکراری است که خودش برپا کرده است. هر روز صبح باید پا شود، چند کار مشخص انجام دهد و شب بخوابد. این یکی از محصولات تکرار است که در مفهوم «سازگاری» جمع شده و انسان را به نوعی پذیرش در شرایط موجود فرا

می‌خواند. این امر موجب می‌شود که:

۱ـ رقصندگی روح را از دست بدهد. زیرا ارتباطش با دیگری قطع شده است و به این ترتیب پیوندی نیز میان بدن و روح اتفاق نمی‌افتد زیرا شناخت ما از خودمان به‌واسطه‌ی دیگری و آینگی او تحقق می‌پذیرفت و تخاصم با دیگری موجودیت انسان را به مخاطره می‌اندازد.

۲ـ و از طرف دیگر گرفتار شدن در نوعی ماشینیسم است که او را از اندیشیدن پدیدارشناسانه باز می‌دارد و «آنچه باید باشد» را فدای «آنچه که اکنون هست» می‌کند.

همه‌ی این‌ها موجب آن شد که لیوتار اندیشیدن به پیشوند «نا» را مطرح کند. بر این مبنا انسان معاصر مملو از دوگانگی‌های مختلف است: انسان و نبودن انسان (نیستی). زندگی و نبودن زندگی (مرگ). دانش و نبودن دانش (جهالت). سازگاری و نبودن سازگاری (شورش). عالمی که اکنون در آن زیست می‌کنیم، عالم شاکله‌بندی شده در زمان است و دائماً فقدان را به ما یادآور می‌شود. فقدان در همه‌ی ساحت‌ها به پیش چشممان گذاشته می‌شود و ما خود را در دوگانگی‌هایی که طرف مقابلش فقدان باشد، تعریف می‌کنیم. لیوتار اما می‌گوید که برای ناسازگاری با شرایطی که خود را با آن سازگار کرده‌ایم، لازم است تا به طرف مقابلی بیندیشیم که فکر می‌کنیم هیچ‌گاه محقق نخواهد شد. او با استفاده از پسوند «نا» سعی می‌کند از کیفیتی که سیستم‌ها از این دوگانگی‌ها بهره می‌برند بگریزد و به خودِ «نا» وجودی مستقل ببخشد که قابل اندیشیدن و گفت‌وگو باشد. لیوتار با روشی پدیدارشناسانه می‌پرسد که انسان آیا با مرگ تمام می‌شود؟ آیا انهدام بدن انسان به معنای نابودی اوست؟ انسان با انهدام هرگونه هم‌نوع خود تمام می‌شود و نه صرفاً خودش و آن زمانی خواهد بود که حدود دو میلیارد سال دیگر بنا به پیش‌بینی دانشمندان، خورشید عمرش به پایان برسد و به عنوان یک ستاره‌ی مرده، منفجر شود. آنگاه است که هیچ انسانی وجود نخواهد داشت. قابلیت انسان این است که به چیزهای غیرمحقق نیز می‌تواند بیندیشد. او برخلاف سایر موجودات آینده‌نگر است. پس با اندیشیدن درباره مرگ خورشید می‌تواند به «ناانسان» نیز فکر کند. همه‌ی این‌ها چگونه ممکن است؟ آیا با دانش می‌توان چنین تصوری داشت؟ دانش ما را از خیال‌بافی انذار می‌دهد و تصور کردن چنین موقعیت‌های انتزاعی را مضحک می‌پندارد. جالب آن است که همان دانش، پایان خورشید را تخمین می‌زند اما وقتی به اندیشیدن درباره‌ی ناانسان می‌رسد آن را امری انتزاعی و فاقد منطق و عقل می‌پندارد (لیوتار، ۱۹۹۱: ۱۱). بنابراین «نادانش» است که ظرفیت اندیشیدن به چنین امری را برای ما فراهم می‌کند. ما اگر دانش را داخل پرانتز قرار دهیم آنگاه است که می‌توانیم پیشوند «نا» را در ساحت انسانی بیندیشیم و بررسی کنیم. لیوتار از این طریق و با استحاله‌ی مفهوم «معصومیت» به «نادانش» مسیر پدیدارشناسانه‌ی هوسرل را به سمت نوعی مجادله با وضعیت موجود می‌کشاند. به این ترتیب با اندیشیدن به این مفاهیم «ناگونه»، می‌توانیم از آن ترکیب زمانمند که ما را محکوم به تبعیت کرده بگریزیم. اینجاست کهَ می‌توانیم از چیزی به نام انسانَ ـ عروسک سخن بگوییم. درواقع انسان معاصر با دریافت بی‌قراری عروسک که ناظر بر رهایی و نه مسخ‌شدگی است، می‌تواند به ساحت‌هایی بیندیشد که حتی وجود خودش در آن متصور نیست. حال آیا می‌توان به جای موجوداتی که در آن ساحت زیست می‌کنند اندیشید؟ نتیجه‌ی این اندیشه برپایی نوعی نظم جدید منطقی و قانونی است که جهان کنونی را به هم خواهد ریخت. در این منطق جدید، مبنای قانون‌گذاری بر کیفیت نیست که دلالت بر قدرت داشته باشد، بلکه مبنا بر حق حیات دیگری است. آنچه که باعث شد بتوانیم سفر پدیدارشناسانه‌ی خود را به انسان ـ عروسک برسانیم چه بود؟ آیا چیزی غیر از آن

بود که عروسک را با نگاه عدالت‌محور همسنگ با عروسک‌گردان پنداشتیم و برایش وجودی مجزا قائل شدیم و در نهایت نام عروسک‌گردان را نیز به رقصنده استحاله کردیم؟ بنابراین، عدالت مبنای چینش منطق و قانون قرار خواهد گرفت و این برخلاف انتظار حکومت‌های کنونی است. حکومت‌ها تمایل دارند که نظم گذشته در چرخه‌ی تکرار بیفتد و هیچ‌گاه بر هم نخورد. اما انسان ـ عروسک بنای خود را بر «ناسازگاری» می‌گذارد و قانون را برای زیست آینده می‌نویسد و برای رسیدن به آینده نیز، اکنون را فدا نمی‌کند. به این ترتیب ظرفیتی که بی‌قراری عروسک در انسان معاصر ایجاد می‌کند، علاوه بر زاده شدن انسان ـ عروسک که امری وجودی و در مرحله‌ی بعدی امری در ساحت سیاسی ـ اجتماعی است، تصور اندیشیدن فراتر از آستانه‌ی تکرار و ترکیب زمانمند را نیز میسر می‌کند و روح را به چرخه‌ی حیاتِ رقصنده باز می‌گرداند. این چنین رقصنده‌ای و این چنین انسان ـ عروسکی در جوامع موجود قابل پذیرش نیست. تصور کنید که انسان ـ عروسک یک ضابط قضایی باشد و یا رئیس یک دولت. چه خواهد شد؟ آن‌که ضدجاذبه است چه خواهد کرد؟ آن‌که پایش بر روی زمین بَند نیست به چه فعلی دست می‌زند؟ اصل او بر ناسازگاری است، بنابراین نمی‌تواند سیستم موجود را پذیرا باشد. به نظر بسیار آنارشیستی می‌رسد اما در شرایط کنونی که انسان به نوعی مسخ‌شدگی دچار است، شاید فقط انسان ـ عروسکی بتواند اکنون را به آینده گره بزند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا رابطه‌ی عروسک و عروسک‌گردان را براساس نظریات *هاینریش فون کلایست* بررسی کردیم و به مفهوم رقصنده به جای عروسک‌گردان و لزوم درک منطق رویا که منطقی از نظرگاه عروسک است رسیدیم. سپس برای درک بهتر این منطق و استحاله‌ی مفهومی عروسک‌گردان، روش پدیدارشناسانه را به کار گرفتیم و سعی کردیم با کنار گذاشتن تعاریف، القاب، خصوصیات جسمانی و هر چیزی که دال بر تمایز انسان و عروسک است، به مرحله‌ای ناب و معصوم دست یابیم که به تعبیر پدیدارشناسان، آیدتیک است. در این مرحله به وضعیتی به مثابه کلی واحد دست یافتیم و با بررسی تفسیر لیوتار، به سمت تحلیل شرایط معاصر و بازنگری در مورد رابطه‌ی عروسک و انسان معاصر پرداختیم. در انتها با وضعیتی که به تعبیر *لیوتار* می‌توان به آنچه که نیست نیز اندیشید، به مفهوم انسان ـ عروسک رسیدیم و دریافتیم که بی‌قراری انسان در جهان معاصر حاصل نابودی تدریجی و گسست ارتباط انسان با دو مفهوم «روح» و «طبیعت» است که موجب تشدید منطق تصاحبی و تنهایی و انزوا در او شده است. نتایج برآمده از این مقاله را این چنین می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۱ـ انسان معاصر به وضعیت دوگانگی‌ها بازگشته است اما از قرن هجدهم و مطرح شدن ایده‌ی *کلایست* تا *لیوتار* و مطرح کردن پرسش در باب ناانسانی، تحولات بسیاری از سر انسان گذشته است و انسان معاصر ظرفیتی دارد که می‌تواند به جهانِ منطق عروسک‌ها بیندیشد بدون آنکه درگیر تصورات انتزاعی گردد. این اندیشه در قالب شهودِ تحقق می‌پذیرد و استفاده‌ی بدن به جای عروسک یکی از نمونه‌های عینی این مقوله است.

۲ـ انسان می‌تواند جاذبه را کنار بگذارد و به پرواز درآید و حیاتی همچون ماریونتی که لحظه‌ای زمین را لمس می‌کند و بیشتر حیاتش را در آسمان سپری می‌کند، داشته باشد. از لحاظ فیزیکی این چنین چیزی محقق است همان‌طور که در خلاء جاذبه از دست می‌رود و فضانوردان هم در محفظه‌های بدون اکسیژن در زمین این امکان را به دست می‌آورند و هم در اکتشافات خود در خارج از جو زمین این حالت عروسک‌وارگی و پرش و خیزش و جدا شدن از سطح خاکی را تجربه می‌کنند. همچنین انسان معاصر با کنکاش در بدن خود توانسته از علم رها شود و بدن خود را به مثابه عنصری متقدم از منطق عقلی بشناسد. اینجاست که انسان معاصر شهود از بدنش را درک می‌کند و می‌تواند حتی به ناانسان بیندیشد که دیگر بدنی نیز در آن وجود ندارد.

۳ـ کنار گذاشتن بدن و اندام‌وارگی بر اثر بحران‌های زیست محیطی و خشونت بی‌سابقه‌ی سیاسی ـ اجتماعی وضعیتی به‌وجود آورده که هر لحظه انسان در چیستی وجود خود دچار ابهام می‌شود. در وضعیت کنونی هم مفهوم طبیعت و هم مفهوم روح به مثابه کلی فرهنگی به محاق رفته است. جهان معاصر جهانی است که اندیشیدن به دوگانگی هستی و نیستی محوریت دارد و از این رو، اندیشیدن ما ناظر به مفاهیم عدمی همچونَ نادانش، ناانسان، نازندگی و ناسازگاری است تا بتوانیم به آنچه هست بیندیشیم. درواقع مفاهیم فقدان‌نما آنچنان در ذهنِ انسان معاصر انباشت شده است که او «آنچه که هست» را همین فقدان‌ها می‌پندارد و عملاً از اندیشیدن به «آنچه که باید باشد» باز می‌ماند. اینجاست که مفهوم انسان ـ عروسک می‌تواند نوید جهانی نو را به ما بدهد. جهانی که برخلاف منطق امروز که طبیعت را منهدم و بدن‌های ما را معدوم می‌کند، جهانی است که زبان و سیمایی از منطقی دیگر از زندگی ارائه دهد: این منطق مبتنی بر «نازندگی» است که عروسک آن را فهم می‌کند (اگر آنچه که انسان معاصر با نگاه انهدامی خود، به طبیعت می‌نگرد را «زندگی» و در مقابل «نازندگی» بنامیم).

منطقی مبتنی بر «ناانسانی» است که موجودیتی غیر از انسان آن را درک می‌کند (اگر آنچه که با نظرگاه انسان معاصر با پایان خورشید به پایان می‌رسد را «انسانی» و در مقابل «ناانسانی» بدانیم). منطقی مبتنی بر «نادانش» است که ذهنی معصوم آن را درک می‌کند (اگر آنچه که وسیله‌ی انسان معاصر برای دیگری‌ستیزی و دیگری‌گریزی‌شده و ابزاری برای ایجاد گفتمان و تحمیل قدرت است را «دانش» و در مقابل مفهوم «نادانش» بدانیم) و منطقی براساس «ناسازگاری» است که تنها رقصنده‌ای که از بند جاذبه رسته آن را درمی‌یابد (اگر آنچه که انسان معاصر نسبت به قوانین دست و پاگیر و قدرت تحمیلیِ سیاسی ـ اجتماعی که بر آن سر می‌نهد را «سازگاری» و در مقابل «ناسازگاری بدانیم).

۴ـ با این چنین روشی، نوع عروسک‌گردانی نیز باید به سمت رقصندگی روح پیش برود. انسان معاصر دیگر در مقام یک عروسک‌گردان نمی‌تواند عروسکی را هدایت کند. در این جهان همان استحاله‌ی لفظ عروسک‌گردان به رقصنده کارسازترین است و اولین کاری که انسان معاصر در مقام رقصنده در مواجهه با عروسک انجام می‌دهد این است که نگاه ابزاریِ به او را کنار گذاشته و آن را صاحب وجود تلقی کند. کمی انتزاعی به نظر می‌رسد؟ اما عملاً جهان معاصر اندیشیدن به چنین امری را میسر کرده است. اینکه شما به نخ‌های عروسک و چگونگی حرکتش فکر نکنید، بلکه به این بیندیشید که چگونه با او هم‌نفس شوید و در نهایت هر دوی رقصنده و عروسک فقط یک دم را دریافت کنند و یک بازدم را بیرون بدهند.

۵ـ راه روح رقصنده از عالم عروسک به سمت اصلاح ساختاری قوانین نه به سمت آزادی بلکه به سمت عدالت خیز برمی‌دارد. هر آزادی، عدالت‌زا نیست. اما عدالت می‌تواند آزادی بیاورد، این چیزی بود که کلایست به‌دنبال آن بود و برای همین انسان و عروسک را هم طبقه قرار داد. این همان مسئله‌ای بود که هوسرل به‌دنبال آن بود و برای همین مفهوم معصومیت و روش تقلیل پدیدارشناسانه را مطرح کرد تا انسان‌ها بدون فضای قدرت‌طلبانه‌ی ذهنی خود بتوانند به گفت‌وگو بپردازند و این همان امری بود که باعث شد *لیوتار* پسوند «نا» را محور اندیشه‌ی خود قرار دهد و به ناانسانی بیندیشد تا شرایط عدالت در جهانی که انسان و سایر موجودات در آن حق حیات دارند فهم شود و دوباره به ایده‌های کلایست رجعت کند که انسان و عروسک را همنشین کرده بود.

۶ـ بنابراین انسان معاصر می‌تواند بر مبنای تاثیرپذیری از بی‌قراری عروسک در سه سطح بر بنیان‌های خود بازنگری کند.

- زبانی: زبان عروسک مبتنی بر اشاره‌های قراردادی است که موجب اشتراک بین‌الاذهانی می‌شود که با آنکه حامل فرهنگ‌ها و قومیت‌ها و ملیت‌های مختلف است، فهمی مشترک نسبت به آن وجود دارد. بنابراین زبان عروسک مبنای منطق زبانی مبتنی بر شکستن ساختارهای زبان معیار و تلاش برای زبانی مبتنی بر اشتراک فرهنگی همگانی در عین پذیرش همه‌ی قومیت‌ها ایجاد می‌کند. رقصنده در جهان معاصر نیز باید اجرای خود را مبتنی بر همین زبان قرار دهد که بیشتر از آنکه از محتوا و یا روایت قصه‌گون پیروی کند، بر فُرم بصری تاکید دارد که می‌تواند کلمات را تقلیل دهد و با یک کنش ساده، میلیون‌ها درک زبانی بیافریند.
- جسمانی: لمس عروسک توسط رقصنده دیگر یک لمس معمولی نیست و انسان معاصر نیز نمی‌تواند با دیدگاه تصاحبی دیگری را لمس کند. این امر هم در مواجهه با انسان دیگر مصداق دارد و هم در مواجهه با عروسک. درواقع در جهان معاصر دیگر نمی‌توان تعبیر کهن از عروسک که مبتنی بر لعبت بود را داشت و دیگر این مثل که «انسان عروسک و بازیچه‌ی دیگری است» کاربردش را از دست داده است. اگر لمس عروسک مبتنی بر یکسان شدن جسم

و تنفس رقصنده و عروسک باشد، آنگه لمس معنایی دیگر می‌یابد که فارغ فضای تصاحبی و قدرت‌نمایی در عروسک‌گردانان گذشته است. رقصنده باید در تلاش باشد که خود را با آن دیگری(عروسک) یکی بپندارد تا بتواند به آن منطق رویا که از آن سخن رفت دست یابد. ماحصل این اتفاق تحولی بنیادی در انسان معاصر در باب شناخت است که می‌توان به چهار سطح تقسیم‌بندی کرد:

الف: شناخت تنِ خود

ب: شناخت تنِ دیگری

ج: شناخت چگونگی رابطه‌ی دو تن و ماهیت «لمس»

د: از میان رفتن لمس و اشتراک احساس.

درواقع عبور رقصنده از سطح لمس کردن و رسیدنِ او به اشتراک روحی و احساسی همان چیزی است که می‌توان بازتعریف راه روح رقصنده درِ جهان معاصر نامید.

- قانونی: بنیان‌های قوانین و قراردادهای رابطه‌ی عروسک و انسان مبتنی بر نوعی رابطه‌ی بالا به پایین بود که عروسک را در مقام برده‌ی آن ارباب قرار می‌داد. درواقع قدرت این وضعیت را می‌آفرید که قانون نیز به ظاهر برای آزادی وضع شود اما تضمینی برای قدرت مطلقه‌ای باشد که توسط عروسک‌گردان ایجاد شده است. این قدرت مطلقه می‌توانست از ضرورت دراماتیک در صحنه نشئت بگیرد و یا از پنداشت عروسک‌گردان مبتنی بر آنکه جسمی را مسخّر ساخته است و امکان تعدّی و تجاوز و هرگونه بهره‌وری از آن را دارد. اما در جهان امروزی که فهم ما از طبیعت تحول یافته، با تاکید بر مفهوم ناسازگاری و عدم پذیرش شرایط موجود، قوانین می‌تواند مبتنی بر وجود «دیگری» بازنگری شوند. به این ترتیب قوانینی که موید حذف دیگری هستند کنار خواهند رفت. به سختی می‌توان قانونی برای حذف عالمی که در آن درمی‌یابیم موجودیت‌های فراوانی به غیر از ما نیز وجود دارند، صادر کرد. این امر برای حکومت‌ها بسیار گران است زیرا در جهان امروز، تمامی قوانین بر مبنای حق حاکمیت نوشته شده‌اند و نه حق حیات. درواقع قوانین از همان رابطه‌ی عروسک و عروسک‌گردان پیروی می‌کنند و نه رابطه‌ی عروسک و رقصنده که به انسان ـ عروسک می‌انجامد. پس چنین سلوک و طریقتی و این چنین رفتاری در رقصندگی با عروسک می‌تواند زمینه‌های سیاسی ـ اجتماعی مهمی در جهان معاصر ایجاد کند که به نفع شناخت ملیت‌های مختلف و به ضرر حاکمیت‌های دیگری‌ستیز و دیگری‌گریز باشد.

منابع

ـ مسعودی، شیوا.(۱۳۹۵) **کارنامه‌ی تلخکان؛ بازشناخت اطوار تلخکی و دلقکی با نگاهی به متون نمایشی امروزی، میانگاهی و کهن**، نشر نی، تهران.

ـ نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸) **کلیات خمسه نظامی گنجوی**. تصحیح وحید دستگردی، نشر نگاه، تهران.

- Aristotle (1984) *The Complete Works*. Edited and Translated by J. Barnes. United Kingdom: Princeton University Press.

- Hinderer, Walter (2005) "Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft. Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis". In: *Kleist-Jahrbuch*, S. 21-44.

- Husserl, Edmund (1954) *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendentale Phänomenologie*. Husserliana VI. Hrgs. Walter Biemel. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Husserl, Edmund (1973) *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Husserliana XIII-XV. Hrgs. Iso Kern. The Hague: Martinus Nijhoff.

- Gray, John (2015) *The Soul of the Marionette: A Short Inquiry into Human Freedom*. United Kingdom: Penguin Books.

- Kleist ,Heinrich von (1944) *Über das Marionettentheater*. Leipzig: Insel-Verlag.

- Lyotard, Jean-François (1991) *The Inhuman (Reflections on Time)*. Translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press.

- McCormick, John (2004) *The Victorian Marionette Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

- White Beck, Lewis (1969) *Early German philosophy: Kant and His Predecessors*. Harvard: Belknap Press of Harvard University Press.

پی‌نوشت

1- Minstrels
2. Skomorokhi
3- Seele
4- Puppen regierte
5- unruhig

۶ـ Unberührten: معنای تر و تازه و دست‌نخورده هم می‌دهد. اما آن چیزی که در این مقاله از آن صحبت می‌کنیم در خودش نوعی لمس را همراه دارد و واژه‌ی دست‌نخورده در تعارض با آن است. همچنین واژه‌ی دست‌نخورده آن چنان حجم جنسی را در خودش ملحوظ دارد که ممکن است ما را از مسیر اصلی منحرف کند. بنابراین واژه‌ی معصومیت به کار برده خواهد شد که با فرهنگ ما سازگارتر است و سطحی کلان‌تر از لایه‌روبی ذهن را به نمایش می‌گذارد که اعم از جنسیت و غیر از آن است و به نوع مواجهه بدون پیش‌داشت نزدیک‌تر خواهد بود.

7- The Victorian Marionette Theatre
8- The Soul of the Marionette

۹ـ Über das Marionettentheater (1810): «تئاترماریونت» را نمی‌توان به «خیمه‌شب‌بازی» برگرداند چون کیفیت ماریونت چیز دیگری است که با تعاریف خیمه‌شب‌بازی تفاوت‌هایی دارد از جمله در شب اجرا شدن که در کلمه‌ی خیمه‌شب‌بازی مستتر است اما محدودیت زمانی برای ماریونت وجود ندارد. همچنین در خیمه‌شب‌بازی عناصری همچون لوطی، صفیر و نوازندگان هستند و تیپ‌های قراردادی آن با ماریونت کاملاً تفاوت دارد. برخی نیز «لعبت‌بازی» را جایگزین کرده‌اند که باز هم نارسا است زیرا همان‌طور که در متن اشاره شد، لفظ لعبت اشارتی است به تلقی ادیبان کهن ایران که مبتنی بر بازیچگی و کنترل از سوی دیگری است که اعتبار کلایست از ماریونت در مطلبش در نقطه‌ی مقابل این چنین لفظی می‌ایستد و عملاً ماریونت از کنترل هدایت‌کننده خارج شده و حتی او را به رقص درمی‌آورد.

10- Heinrich von Kleist (1777-1811)
11- Schwerpunkt
12- der Weg der Seele des Tänzers
13- Prinz Friedrich von Homburg
14- antigrav
15- ruhen
16- Einklammerung
17- Edmund Husserl (1859-1938)
18- Eidetik
19- Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein (1764)
20- Epoché - ἐποχή
21- Transzendentales Ego
22- Anschauung
23- Lebenswelt

۲۴ـ شایان ذکر است که این ترکیب ابتدا توسط لامبرت وضع گردید و سپس کانت آن را به سمت دانش شناخت فنومن بدون شناختن نومن بُرد که مسیری خلاف آن چیزی بود که واضع لغت در سر می‌پرورانید.

۲۵ـ آنان هَمین عبارت را به غذایی نیز می‌گویندَ که ترکیبی از سیب درختی و سیب زمینی است (درواقع پوره سیب‌زمینی با سس سیب). این غذا از قرن هجدهم در آلمان و هلند رواج پیدا کرده و اصطلاحی شده که آلمانی‌ها بنا به طبع فلسفی خود آن را به کیفیتی دیگر درآورده‌اند. این اصطلاح را هم کلایست از فرهنگ عامه اخذ کرده و هم هوسرل و هر اندیشمند آلمانی‌زبان دیگری.

26- Maschinist
27- Jean-François Lyotard (1924-1998)
28- temporal synthesis

مناسبات قدرت از منظر فوکو در دو نمایش‌نامه از اکبر رادی: در مه بخوان و منجی در صبح نمناک

الهام ابراهیمی ناقانی
بهروز محمودی بختیاری (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۰۸

مناسبات قدرت از منظر فوکو در دو نمایش‌نامه از اکبر رادی: در مه بخوان و منجی در صبح نمناک

الهام ابراهیمی ناقانی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

بهروز محمودی بختیاری

دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

میشل فوکو زمینه‌ی اجتماعی را به مثابه‌ی محیطی می‌داند که در آن «روابط قدرت» به‌طور دائم در تقابل و تضاد با یکدیگر هستند. چنین روابطی از دیدگاه فوکو شامل تحدید، فرسایش و سلطه‌اند که هیچ‌گاه به سرانجام نمی‌رسند، و فرایندی همیشه پویا و بی‌پایانند که با سلطه‌های جدیدتر جایگزین می‌شوند. از سوی دیگر، مقاومت از نگاه فوکو، بخش اجتناب‌ناپذیر روابط قدرت است. برای فوکو، تشخیص و افشای شبکه‌ی روابطی که در پس قانون و آثار فلاسفه‌ی سیاسی وجود دارد، بسیار مهم است. این آثار بیش از هرچیز در پی آن هستند که نشان دهند قدرت خود را چگونه بروز می‌دهد، درحالی‌که فوکو معتقد است قدرت به شکل عقلانی واقعاً اعمال می‌شود، آن هم نه بر چیزها بلکه بر سوژه‌های آزاد و تنها تا زمانی که آن‌ها آزاد هستند. هدف از نگارش پژوهش حاضر، ارائه‌ی بازنمایی این مفهوم، مناسبات، التزامات و متعلقاتش در دو نمایش‌نامه‌ی **منجی در صبح نمناک** و **در مه بخوان** است. در این پژوهش، فضای اجتماعی و شخصیت‌های هر دو نمایش‌نامه و نحوه‌ی مواجهه‌ی شخصیت‌ها با قدرتِ یاد شده به عنوان نمونه‌های مورد مصداق «قدرتِ» فوکویی مورد برررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند و مشخص شده است که فضای اجتماعی نمایش‌نامه‌های *اکبر رادی* در دو نمونه‌ی مورد مطالعه، از میان دو نوع قدرتِ معرفی‌شده‌ی فوکو (سنّتی و مدرن) هستند و آراء و عقاید و تعاریف فوکو در باب قدرت به خوبی قابل انطباق بر این دو نمایش‌نامه است.

واژگان کلیدی: گفتمان، قدرت، سلطه، *میشل فوکو*، *اکبر رادی*.

درآمد

ادبیات نمایشی همچون برخی گونه‌های ادبی، به انسان و مناسبات او در اجتماع پرداخته است. نظریه‌های پساساختارگرایانه‌ی ادبی نشان داده‌اند که ادبیات دراماتیک و دیگر گونه‌های ادبی نه صرفا بازتاب و انعکاس آیینه‌وار واقعیت‌های اجتماعی که بازنمایی آن به شیوه‌ی گفتمانی هستند.

هر اثر ادبی بازنمایی ویژه‌ای از جهان اجتماعی ارائه می‌دهد که برساختی از تجربه‌های زیسته و گفتمان‌های کلان‌تر تاریخی، سیاسی یا اجتماعی است که به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه، بر ذهن و زبان هنرمند نقش بسته است. از طرفی ساختار جدید قدرت که مولفه‌ی اصلی در پژوهش حاضر است و زاییده‌ی دوران مدرن است، مفهومی زایشی است که ریشه‌ی آن در بافت جامعه، پیوسته در حال چرخش است و مردم را از طریق فرآیند «هنجارسازی»[1] کنترل می‌کند. تعریف مدرن قدرت، با تعبیر فوکو از آنچه که می‌توان آن را هستی‌شناسی جدید قدرت در مقابل قدرت سنتی یا قدرت پادشاهی دانست، آغاز می‌شود (دیورینگ، ۱۹۹۲: ۱۳۰). او از نگاه سنتی به قدرت دور می‌شود و آن را به‌سان شبکه و زنجیره می‌نگرد و سعی دارد عملکرد قدرت را در بین اعضا یک جامعه و موسسات موجود در آن جامعه، در تعامل روزمره بررسی کند (میلز، ۲۰۰۳: ۳۳) .

ادبیات دراماتیک در ایران از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی اوضاع و احوال اجتماعی و فرهنگی است و به همین دلیل هدف از مطالعه‌ی آن در نهایت آشکار ساختن روایت ویژه‌ای از جهان و روابط و مناسبات انسانی ویژه‌ای است که در خلال آثار ادبی شکل می‌گیرد. *اکبر رادی* از نویسندگان تئاتر معاصر است که بیش از چهار دهه، نمایش‌نامه‌نویسی فعال بوده‌است و واقعیت‌های اجتماعی روز را برای صحنه‌ی تئاتر رسمی در فضایی ایرانی و مدرن، دست‌مایه‌ی آفرینش‌های ادبی خود قرار داده است.

دو نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان** و **منجی در صبح نمناک** برای پژوهش حاضر در نظر گرفته شده‌اند. در نمایش‌نامه‌ی **منجی در صبح نمناک** نکته‌ای که بیش از هر چیز به چشم می‌آید مسئله‌ی کنترل، تحمیل عقاید و اعمال فشار بر شخصیت اصلی نمایش‌نامه است و آنچه در برابر این قدرت اعمال شده وجود دارد مقاومت شخصیت اصلی در برابر فشارها و سانسورها و تهدیدهاست. شخصیت اصلی نمایش‌نامه در برابر قدرت جاری در ارکان جامعه‌اش دو راه پیش رو دارد: ۱) تمکین و انفعال به این شکل که تابع قواعد تحمیلی از سوی دستگاه قدرت باشد و شخصیت بهنجار نام بگیرد. ۲) مقاومت و کنشگری در برابر قدرت وارده که بدین‌سان قدرت در معنای فوکویی‌اش شکل می‌گیرد، به این معنا که هر جا قدرت وجود داشته باشد، مقاومت نیز وجود دارد و این مقاومت هرگز خارج از رابطه‌ی قدرت نیست. این دیدگاه، دیدگاهی مولد به قدرت است زیرا در آن رابطه‌ی افرادی را که به‌خاطر قدرت کشمکش می‌کنند، تنها رابطه‌ی ارباب و رعیتی نمی‌بیند. در نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان** نیز قدرت به شکل پراکنده و خرد شده در روابط بین افراد جامعه به چشم می‌خورد و قدرت صرفا در شکل سنتی‌اش (پادشاهی) وجود ندارد و به‌سانِ شبکه و زنجیره‌ای است که می‌توان آن را در بین اعضای جامعه در تعامل روزمره بررسی کرد. مقصود از سوژه در پژوهش پیش‌رو سوژه از دیدگاه فوکو است. برای واژه‌ی سوژه دو معنا وجود دارد: «سوژه‌ی تابع دیگری از طریق کنترل و وابستگی. سوژه‌ی مقیّد به هویت خویش از طریق آگاهی یا شناخت از خود» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۶۴) در هر دو حالت این واژه شکلی از قدرت را القا می‌کند که به

انقیاد درمی‌آورد و سوژه‌ی منقاد می‌سازد.

دامنه‌ی پژوهش

این پژوهش از سویی نظریه‌ی قدرت فوکو را تعریف و تحلیل خواهد کرد و از سوی دیگر مصادیق این نظریه و عناصر برسازنده‌ی آن را در دو نمونه‌ی مطالعاتی مذکور مورد واکاوی قرار خواهد داد.

دامنه‌ی پژوهش در این تحقیق معطوف به چکیده‌ای از آراء نویسندگان دیگر در باب توضیح نظریات فوکو و نیز استناد به مهم‌ترین اظهارات وی در این زمینه است و سپس به‌طور مشخص و جزءبه‌جزء دو نمایش‌نامه‌ی **منجی در صبح نمناک** و **در مه بخوان** از این منظر تحلیل خواهندشد.

پیشینه‌ی مطالعاتی

نظریه‌ی قدرت فوکو در مطالعات جامعه‌شناسی و علوم سیاسی بارها مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته‌اند. آنچه که در اینجا ذکر خواهد شد، واکاوی این مفهوم در ساحت ادبیات داستانی وادبیات نمایشی است. از این رو پژوهش‌های انجام شده در دو دسته تقسیم‌بندی خواهند شد:

دسته‌ی اول ادبیات داستانی:

الف) ملایی و دیگران (۱۳۹۶) در «نقد فرهنگی رمان **مدیر مدرسه** از جلال آل احمد از منظر گفتمان و نظریه‌ی قدرت میشل فوکو»، با بررسی گفتمان قدرت و گفتمان ضد قدرت در نظریه‌ی فوکو، سلطه‌ی قدرت را در مدرسه به مثابه‌ی نهادی اجتماعی تشخیص داده‌اند و هم‌سو با گفتمان غرب‌زدگی بررسی کرده‌اند.

ب) *کنعانی* (۱۳۹۶) در **بررسی نظام مقاومتی گفتمان در اهل غرق از منیرو روانی‌پور** با تحلیل ویژگی‌های نظام مقاومتی گفتمان از دیدگاه نشانه ـ معناشناختی، گونه‌های مقاومت اسطوره‌ای، استعلایی، پدیدارشناختی و هویتی را در رمان مورد بحث نشان داده و یادآور می‌شود که قلمروهای گفتمانی براساس قدرت‌ها و انرژی‌هایی که به آن‌ها تزریق می‌شود، پیوسته بازپردازی می‌شوند.

پ) *شیرخدا* و دیگران (۱۳۹۸) در **واکاوی گفتمان قدرت در داستان رستم و اسفندیار از منظر فوکو**، لایه‌های مختلف گفتمانی داستان رستم و اسفندیار را با روش تحلیل گفتمان مورد بررسی قرار داده‌اند و انواع روابط شکل‌دهنده‌ی قدرت در سطوح گوناگون را مشخص کرده‌اند.

ت) *وطنی* و *صالحی* (۱۳۹۹) در **بررسی گفتمان قدرت و زبان میشل فوکو و هویت زنانه در رمان سووشون سیمین دانشور**، گفتمان‌های چندگانه‌ی موجود در سووشون از جمله گفتمان قدرت فوکو و چند و چون مقاومت گفتمانی زنان موجود در اثر را بررسی کرده‌اند.

دسته‌ی دوم ادبیات نمایشی:

الف) سجودی و فتحی (۱۳۹۳) در **بررسی سازوکار خرد قدرت فوکو در نمایش‌نامه‌ی تنها راه ممکن**، بازتاب چالش گفتمان‌های قدرت موجود، دسترسی شخصیت‌ها به منابع قدرت و رابطه‌ی قدرت و سوژه را نشان می‌دهند و به این نتیجه می‌رسند که شخصیت‌های نمایش‌نامه در گفتمان‌های شکل‌گرفته و روابط گفتمانی خود مطرح می‌شوند و نقش‌های

متفاوت گفتمانی را برعهده می‌گیرند و در تناسب با آن واکنش نشان می‌دهند.

ب) سامی (۱۳۹۵) در **نظریه‌ی تقابل گفتمان‌های مسلط و مقاوم *فوکو* در تحلیل نمایش‌نامه‌ی لبخند باشکوه آقای گیل**، میزان کارایی نظریه‌ی گفتمان فوکو را در ساختار این نمایش‌نامه بررسی کرده و نشان داده‌است که نمایش‌نامه به‌واسطه‌ی برخورداری از جدال و کشمکش و تقابل، و گفتمان فوکویی به‌واسطه‌ی دارابودن آنتاگونیست و پروتاگونیست در ذات خود قابل انطباق بر یکدیگر هستند.

پژوهش پیش رو با رویکردی کمابیش مشابه با مقالات مذکور نظریه‌ی گفتمان قدرت را در دو اثر یاد شده از *رادی* تحلیل خواهد کرد. تفاوت عمده‌ی این پژوهش با آثار یاد شده در این است که تنها به کلیات نظرگاه فوکو نپرداخته و مصادیق خود را برواکاوی جزء به جزء تعاریف و گزینه‌های تشریحی فوکو بنا کرده است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله به‌شیوه‌ی توصیفی و کتابخانه‌ایِ داده‌ها، براساس یافته‌های موجود جامعه‌شناسی و به شیوه‌ی تطبیقی ـ تحلیلی انجام گرفتهَ است. پس از صورت‌بندی شکل تحقیق و انتخاب دامنه‌ی پژوهش و مطالعه‌ی مبانی نظری، نمونه‌های موردی با نظریات تطبیق داده‌شده و سپس داده‌ها مورد تحلیل و ارزیابی قرار گرفته‌اند.

فوکو، قدرت و گفتمان

فوکو در مطالعاتش درباره‌ی انسان، نظام‌های اجتماعی و جنون یا دیوانگی، نگاهی ژرف به مفهوم برون ذاتی قدرت دارد. قدرتی که بستری از تمایل و نیروی جنسی تا مناسبات و ماهیت درونی نام‌های اجتماعی را در برمی‌گیرد. او معتقد است که قدرت همواره امری در جریان است. در هر لحظه و هر نقطه در حال تولید است [...] قدرت در همه جا حضور دارد، نه به این خاطر که همه چیز را در برمی‌گیرد بلکه به این خاطر که همه چیز می‌تواند منشأ آن باشد. فوکو قبل از ارائه‌ی تعریف قدرت به چگونگی اعمال آن توجه کرده است. او می‌گوید: «قدرت در کلیه‌ی سطوح جامعه در گردش است و هر عنصری، هرقدر هم که ناتوان فرض شود، خود مولّد قدرت است. از این رو به جای بررسی سرچشمه‌های قدرت باید به پیامدهای آن توجه کرد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۸۱). فوکو زبان را در مرکز قدرت و اعمال اجتماعی قرار می‌دهد و در این میان نقش اجتماعی زبان و قدرت سرکوبگر آن را با ذوقی خارق‌العاده مطالعه می‌کند. فوکو معتقد است:

«قدرت نیرویی است که به همه چیز پاسخ منفی می‌دهد و در حقیقت با کمک اشکال گوناگون دانش اقدام به تولید گفتمان می‌کند. از دید فوکو گفتمان مجموعه‌ای از گفتارها یا بیان‌هایی است که انسان را قادر می‌سازد درباره‌ی یک مقوله در زمانی معین از تاریخ به گفت‌وگو بپردازد» (ضیمران، ۱۳۸۷: ۲۱).

وی سخن نویسنده یا گوینده را ناگزیر از گزینش شیوه‌ای از بیان یا روشی از نگارش می‌داند، چرا که سویه‌ای از آن وابسته به «اقتدار زبان» است. بدین اعتبار هر شکل بیان مقوله‌های زندگی فرهنگی را گفتمان نامید و درست به همین دلیل سویه‌ی اقتدارگونه‌ی آن را برجسته کرد (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۹۴).

در بستر تبارشناسی فوکو، هرنوع گفتمانی به‌گونه‌ای ژرف گرفتار ساختارهای اجتماعی

برآمده از قدرت است. اهمیت گفتمان‌ها در این است که آشکارکننده‌ی بازی قدرت در جایگاه‌های مشخص‌اند. با این حال فوکو قائل به استقلال گفتمان است:

این‌طور نیست که گفتمان‌ها در خدمت قدرت یا علیه آن باشند. ما باید فرایند پیچیده‌ای را در نظر بگیریم که گفتمان هم ابزار قدرت و هم پدیدآورنده‌ی آن و در عین حال سدّی در مقابل آن و نقطه‌ی اتّکای مقاومت علیه آن باشد و تیشه به ریشه‌ی آن بزند و نقطه‌ی عزیمتی برای در پیش گرفتن استراتژی‌ای علیه آن باشد. گفتمان، قدرت را تولید می‌کند، گسترش می‌دهد، آن را تقویت می‌کند و در عین حال امکان خنثی کردن آن را ایجاد می‌کند (فوکو، ۱۳۹۲: ۶۳). حال آنکه این قدرت است که کنترل‌کننده، شکل‌دهنده و آغازکننده‌ی گفتمان است. در حقیقت گفتمان، قدرت را می‌آفریند، به آن پر و بال می‌دهد و خود در زیر نفوذ آن شکل و محتوایی جدید می‌گیرد. هدف ما از بررسی گفتمانِ قدرت وجه تعاملی آن است.

فوکو با تمایزبخشی میان قدرت و سلطه، معتقد است سلَطه به روابط نامتقارن اشاره دارد که در آن اشخاص تابع، به دلیل محدود شدن حاشیه‌ی آزادی‌شان (به‌وسیله‌ی تأثیرات قدرت)، فضایی اندک برای مانور دارند. اما قدرت به روابطی اشاره دارد که منعطف، چندجانبه، متحرک و قابل مقاومت است. فوکو در ادامه با پیوند قائل شدن میان قدرت و آزادی، روابط قدرت را متمایز از روابط خشونت‌آمیز می‌داند. او رابطه‌ی خشونت را متضمن اعمال زور بر بدن یا اشیاء به صورت مستقیم و بلاواسطه می‌داند که در نهایت فرد را وادار به تسلیم می‌کند و خصلتی ویران‌کننده و منفعل‌کننده دارد. درحالی‌که وجود رابطه‌ی قدرت به معنای نفی و انکار آزادی نیست، بلکه مبتنی بر نوعی «راهبرد» یا «استراتژی» است که براساس آن دیگران بر حسب تکنیک‌های خاص قدرت هدایت می‌شوند و متضمن حوزه‌ای کامل از پاسخ‌ها، واکنش‌ها، نتایج و تدابیر ممکنه است (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۶: ۳۵۸).

در این تعبیر، قدرت نه صرفاً در چهارچوب اعمال آن بلکه حتّی به‌واسطه‌ی هنجارهایی خاص که از طریق سکوت، فضاهای خالی و شکل دادن به تصورات و واژگان خودمان بیان می‌شود نیز بازتاب پیدا می‌کند. در نتیجه به زعم فوکو، قدرت و آزادی نه در مواجهه‌ی باهم، بلکه در ارتباط با هم عمل می‌کنند. این تلقی از قدرت در برابر تعاریف ارائه‌شده از سوی متفکرین مدرن (نظیر هابز، مارکس و وبر) قرار می‌گیرد که براساس آن، قدرت به‌عنوان تقویت‌کننده‌ی توانایی‌های یکی از بازیگران، آن‌ها را در موضعی قرار می‌دهد که در جهت تغییر رفتار تابعان، حدی بر آزادی‌های آنان بگذارند (نظری، ۱۳۹۰: ۳۴۶ـ۳۴۴).

انواع قدرت

فوکو سه نوع قدرت را در جامعه مشخص کرده است:

۱) قدرت انضباطی، که از دید فوکو برای نخستین‌بار در اروپای قرن هفدهم در قالبی اجتماعی سازماندهی شد و افراد انسانی را همچون منابع قدرت در نظر می‌گیرد. قدرت انضباطی، هر دو وجه توانمندساز و محدودکننده را داراست و با مطیع و منضبط‌کردن بدن‌ها امکان سازماندهی‌شان را در نظام‌های اجتماعی به دست می‌آورد.

۲) قدرت مشرف بر حیات، که معنایش امنیت و سلامت است. این شکل از قدرت به زعم فوکو در اروپای قرن هجدهم تکامل یافت و تحت تأثیر همان نگاه جمهوری‌خواهانه‌ای صورت‌بندی شد که آدمیان را نیروهایی شکل‌پذیر می‌دانست و تربیت کردن و بهینه ساختن ایشان را وظیفه‌ی دولت می‌دید. این رده از روابط قدرت، جمعیت را هم‌چون منبع اقتدار در

نظر می‌گرفت و از این رو به سازماندهی جمعیت‌ها، ترویج بهداشت و با پشتوانه‌ی پزشکی و روان‌پزشکی مدرن به تثبیت شکلی هنجارین از بدن‌ها و شخصیت‌ها در این حوزه‌های جمعیتی همت می‌گماشت.

۳) قدرت حاکمیت بنیاد، که در قالب دولت و نهادهای سیاسی تبلور می‌یابد و همان است که نگاه نظریات کلاسیک بدان دوخته شده است. از دید فوکو شکلی از روابط قدرت در قرون هفدهم و هجدهم میلادی در غرب تکامل یافت که در سازماندهی قدرت سیاسی در جوامع یهودی باستانی ریشه داشت. این روابط، مسئولیت کردارهای تابعان را به حاکم تحویل می‌داد و در نتیجه او را مسئول رستگاری پیروانش فرض می‌کرد. حاکم در برابر برعهده گرفتن این مسئولیت خطیر، اطاعت بی‌چون و چرای تابعان را در تمام عرصه‌ی زیست‌جهانشان طلب می‌کرد و این به رابطه‌ی شبان و گله‌اش شبیه بود (رابینو، ۲۶۷:۱۹۹۱).

اما ویژگی‌های این قدرت شبان‌وار که در بالا به آن اشاره‌ای شد، به شرح زیر است:

۱) سلامتی، رفاه، امنیت و حمایت از مردم را در همین جهان تضمین می‌کند، یعنی رستگاری دنیوی افراد.

۲) کارگزاران یا متصدیان قدرت، شبان‌وار در ساختارها و نهادهای عمومی و همچنین خصوصی افزایش می‌یابند (اسمارت، ۱۷۲:۱۳۸۵).

یکی از تفاوت‌های اصلی بین قدرت از دیدگاه فوکو و قدرت پادشاهی، نحوه‌ی اعمال آن‌ها در جامعه است. قدرت پادشاهی، مرزی بین دشمنان حاکم و فرمانبرداران او مشخص می‌کند، بنابراین خشونت یکی از مشخصه‌های آن است. درحالی‌که هدف «زیست ـ قدرت» تاثیر بر زندگی افراد است، بنابراین نیازمند «مکانیزم اصلاح‌گر و نظم‌بخش پایداری» است. چنین قدرتی به جای نشان دادن خود در هیبتی ترسناک، باید کیفیت‌بخش، بامعیار و تحسین‌کننده باشد (فوکو، ۱۹۹۰: ۱۴۵ـ۱۴۴).

قدرت، دانش و بدن

در آثار فوکو، پنداشت بدن در حکم یکی از مولفه‌های اصلی عملکرد روابط قدرت، جایگاه برجسته‌ای دارد. در تحلیل تبارشناختی است که بدن به عنوان ابژه‌ی دانش و هدف اعمال قدرت مکشوف می‌گردد. معلوم می‌شود که بدن در عرصه‌ای سیاسی جای دارد و انباشته از روابط قدرت است که آن را رام و مولد، و بنابراین، به لحاظ سیاسی و اقتصادی مفید و سودآور می‌کنند. این تسخیر بدن و نیروهای آن از رهگذر فناوری سیاسی مقدور می‌شود، این فناوری سیاسی مقوّم دانشی از بدن است که دقیقاً دانش عملکرد بدن نیست و [مقوّم] چیرگی و سلطه‌ای بر نیروهای بدن است که چیزی بیش از توانایی غلبه بر آن‌ها است (اسمارت، ۹۹:۱۳۸۵). تحلیل‌های تبارشناختی فوکو با بررسی خصلت روابط قدرت مدرن آغاز می‌شود، یعنی با این پرسش که «قدرت چگونه اعمال می‌شود» و مسئله‌ی ملازم با آن، یعنی روابط میان قدرت و معرفت (اسمارت، ۱۳۸۵: ۹۸).

گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان انتقادی، کشف معانی ظاهری و پنهان جریان‌های گفتمانی است که در شکل‌های گوناگون زبانی و فرازبانی آشکار می‌شوند (بشیریه، ۱۳۸۷: ۱۴) و رویکرد نسبتاً جدیدی در مطالعات کلامی است که ریشه در آراء فوکو دارد. تحلیل گفتمان انتقادی به تبیین

روابط میان گفتمان و قدرت اجتماعی می‌پردازد؛ اینکه نوشتار و گفتار گروه‌ها و نهادهای مسلّط، چگونه از قدرت سوءاستفاده می‌کنند و بدان مشروعیت می‌بخشند.

قدرت به مثابه امری ارتباطی

فوکو معتقد است که دولت صرفاً نهادی است که قدرت در غایت خود در آن دیده می‌شود؛ درحالی‌که ریشه‌ی قدرت در بدنه‌ی تمام جامعه تنیده است و می‌توان آن را در تمامی عرصه‌های اجتماع و روابط انسانی از قبیل رابطه‌ی پزشک و بیمار، رابطه‌ی آموزگار و دانش‌آموز و حتی در روابط عاشقانه مورد ملاحظه قرار داد. پس به این خاطر نباید منشأ روابط قدرت را در نهادها جست‌وجو کرد، زیرا این کار به معنای توضیح قدرت به‌وسیله‌ی قدرت است و روابط قدرت را تنها در وجهه‌ی اشکال قانونی یا مبتنی بر اجبار آن محدود می‌کند. این ساختار جدید «قدرت» که زاییده‌ی دوره‌ی مدرن است، مفهومی زایشی است که ریشه‌ی آن در بافت جامعه، پیوسته در حال چرخش است و مردم را از طریق فرآیند هنجارسازی کنترل می‌کند. در یک جامعه آنچه هنجار (نرمال) به شمار می‌رود، توسط علم و سایر عادت‌های اجتماعی تعریف می‌شود. این معیارهای تعریف شده مرتباً افراد را به گروه‌های بهنجار (متعارف) و نابهنجار (نامتعارف) تقسیم می‌کند. بنابراین افراد با زیر نظر داشتن مداوم رفتارهای خود، مراقبند تا در زمره‌ی نابهنجاران قرار نگیرند. در اینجاست که از قدرت انضباطی سخن می‌گوید، قدرتی که کارکرد اصلی آن نه خراج‌گیری، بلکه «تربیت کردن» است، یا بی‌شک، تربیت کردن برای خراج گیری بهتر و تلکه کردن بیشتر. قدرت انضباطی نیروها را به یکدیگر پیوند نمی‌دهد تا آن‌ها را کاهش دهد، بلکه نیروها را به‌گونه‌ای به یکدیگر پیوند می‌دهد که آن‌ها را افزایش دهد و از آن‌ها استفاده کند. قدرت انضباطی به جای آنکه همه‌ی تابع‌هایش را در قالب یک توده‌ی متحدالشکل واحد در آورد آن‌ها را جدا می‌کند، تحلیل می‌کند، تفاوت‌گذاری می‌کند و روش‌های تجزیه‌گر خود را تا تعیین خصوصیت‌های فردیِ لازم و کافی پیش می‌برد (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۱۳).

هنجارسازی همانند مراقبت و به همراه آن، به یکی از ابزارهای بزرگِ قدرت در پایان عصر کلاسیک بدل شد. به جای آن نشان‌ها که دلالت‌گر مقام‌ها، امتیازها و خویشاوندی‌ها بودند، به تدریج مجموعه‌ی کامل از درجه‌های هنجارمندی نشست یا دست‌کم به آن نشان‌ها افزوده شد، درجه‌هایی از هنجارمندی که نشانه‌هایی از تعلق داشتن به پیکر اجتماعی همگن‌اند و خود نیز نقش طبقه‌بندی و پایگان‌بندی و توزیع ردیف را برعهده دارند. از یک دیدگاه، قدرت هنجارساز ملزم به همگن شدن می‌کند؛ اما از سوی دیگر، این قدرت فردی‌سازی نیز می‌کند چون امکان می‌دهد که فاصله‌ها و انحراف‌ها اندازه‌گیری شود، سطح‌ها تعیین شود، ویژگی‌ها تبیین شود، و با جفت و جور کردنِ تفاوت‌ها با یکدیگر، موجب فایده‌مند شدن آن‌ها می‌شود. این نکته که چرا قدرت هنجار در درون یک نظام برابری صوری به راحتی عمل می‌کند قابل درک است، چون این قدرت در درون همگنی که خود یک قاعده است رده‌بندی کامل تفاوت‌های فردی را به منزله‌ی یک الزام مفید و نتیجه‌ی یک سنجه وارد می‌کند (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۳۰_۲۲۹) .

هنجارها ارزش خود را از ایجاد معیار منفی می‌گیرند؛ بنابراین معیارهایی که نظم ـ قدرت ایجاد می‌کنند، به هنجارهایی بدل می‌شوند که مردم خود را با آن‌ها می‌سنجند تا از بهنجار بودن خود مطمئن شوند. به این ترتیب، هنجارها دلخواه افراد می‌نمایند و آنان داوطلبانه، به‌گونه‌ای

منفعل عمل می‌کنند. استفاده از روش‌های خاص در مدارس، بیمارستان‌ها و کلا در موسسات، هنجارهای اجتماعی را می‌سازد. به عبارت دیگر، سازوکار قدرت با تربیت افراد موسسات مدرن را شکل می‌دهد. در ظاهر این‌طور به نظر می‌آید که نظم ـ قدرت روشی است برای انتظام جامعه؛ درحالی‌که این روش درواقع گستره‌ی تسلط قدرت بر مردم را افزایش می‌دهد.

از منظر فوکو ریشه‌های قدرت را باید در تاروپود جامعه یافت، نه اینکه آن را به مثابه‌ی پدیده‌ای عارضی همانند زائده‌ای بر پیکره‌ی جامعه پنداشت که قرار است از میان برداشته شود (ضیمران، ۱۳۷۸: ۶۵ـ۶۰).

نسبت قدرت و آزادی

در دیدگاه فوکو بین قدرت و آزادی رابطه‌ی نزدیکی وجود دارد و رابطه‌ی قدرت به مثابه بازی‌های استراتژیک میان افراد و آزادی است که علیرغم تأثیرپذیری از قدرت، می‌توانند بر اعمال دیگران تأثیر بگذارند. به زعم وی قدرت صرفاً بر افراد آزاد، یعنی کسانی که در موضع انتخاب قرار دارند اعمال می‌شود، زیرا هدفش نفوذ بر گزینش‌های انسان و شکل دادن به اعمال اوست (دریزک و دیگران، ۲۰۰۶: ۷۰).

فوکو با تمایزبخشی میان قدرت و سلطه، معتقد است سلطه به روابط نامتقارن اشاره می‌کند که در آن اشخاص تابع، به دلیل محدود شدن حاشیه‌ی آزادی‌شان (به‌وسیله‌ی تأثیرات قدرت)، فضایی اندک برای مانور دارند؛ اما قدرت به روابطی اشاره دارد که منعطف، چندجانبه، متحرک و قابل مقاومت است. فوکو در ادامه با پیوند قائل شدن میان قدرت و آزادی، روابط قدرت را متمایز از روابط خشونت‌آمیز می‌داند. او رابطه‌ی خشونت را متضمّن اعمال زور بر بدن یا اشیاء به صورت مستقیم و بلاواسطه می‌داند که در نهایت فرد را وادار به تسلیم می‌کند و خصلتی ویران‌کننده و منفعل‌کننده دارد. درحالی‌که وجود رابطه‌ی قدرت به معنای نفی و انکار آزادی نیست، بلکه مبتنی بر نوعی «راهبرد» یا «استراتژی» است که براساس آن دیگران بر حسب تکنیک‌های خاص قدرت هدایت می‌شوند و متضمن حوزه‌ای کامل از پاسخ‌ها، واکنش‌ها، نتایج و تدابیر ممکن است (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۶: ۳۵۸).

در این تعبیر، قدرت نه صرفاً در چهارچوب اعمال آن بلکه حتّی به‌واسطه‌ی هنجارهایی خاص که از طریق سکوت، فضاهای خالی و شکل دادن به تصورات و واژگان خودمان بیان می‌شود نیز بازتاب پیدا می‌کند. در نتیجه به زعم فوکو، قدرت و آزادی نه در مواجهه‌ی باهم، بلکه در ارتباط با هم عمل می‌کنند (نظری، ۱۳۹۰: ۳۴۶ـ۳۴۴).

بررسی نمایش‌نامه‌ها

فوکو تحلیل روابط قدرت را مستلزم اثبات چند نکته می‌داند:

۱ـ نظام تمایزهایی نظیر شئون و امتیازات سنّتی، تمایزهای ایجاد شده به‌وسیله‌ی قانون، زبان و فرهنگ، که به فرد امکان می‌دهد تا به نحوی بر اعمال دیگران تأثیر بگذارد.

در مه بخوان

در ابتدا تبدیل ارکان قدرت در شکل سنّتی آن از روزگار گذشته به نهادهای اجتماعی دوران مدرن که شکل‌دهنده و اعمال‌کننده‌ی قدرت در شکل جدید آن هستند به وضوح به چشم می‌خورد؛ تبدیل ملک اربابی قدیم به خانه‌ی معلم یا مدرسه‌ی جدید. از طرفی این نهاد تنها مأخذ قدرت نیست، بلکه قدرت در شکل متکثّر و شبکه‌ای آن در بین تمام این معلمان موجود است. ما به نظام تمایزها برمی‌خوریم، تمایز بین دو قشر معلم و افراد عادی جامعه؛

معلم و دانش‌آموز؛ معلم و مدیر؛ معلم و سرایدار؛ که تمایز بین دو فرهنگ نیز هست. و مازاد بر آن تمایز میان آن دو عرصه‌ای که قانون به‌وجود آورده است. معلم و مدیر مدرسه از مردم روستا و فرزندان آن‌ها (دانش‌آموزان) کاملا توسط قانون متمایز می‌شوند.

منجی در صبح نمناک

شایگان به عنوان پدیده‌ای فرهنگی در نمایش‌نامه حضور می‌یابد:

استیانا: ... و ایستگاه رفیع و مطمئنی که دارید شما را به صورت یک مضمون داغ، یک پدیده‌ی فرهنگی، زبانزد محافل ادبی و اجتماعی کرده. اشاره می‌کنم به توصیه‌ی روزنامه‌ی «آرمان»: نام‌گذاری یکی از تماشاخانه‌های دولتی به نام «تئاتر شایگان»، یا پیشنهاد اهدای دکترای افتخاری از طرف دانشگاه تهران ... (رادی، ۱۳۸۳: ۴۱۹).

بنابراین با تمایزات ایجاد شده به‌وسیله‌ی فرهنگ و زبان که به فرد امکان می‌دهد تا به‌نحوی بر اعمال دیگران تأثیر بگذارد، یعنی اولین التزام فوکویی برای بررسی گفتمان قدرت، روبه‌رو هستیم.

۲ـ انواع اهداف و مقاصدی که اعمال‌کنندگان قدرت تعقیب می‌کنند نظیر حفظ امتیازات و انباشت سود.

در مه بخوان

در اینجا معلمان به‌دنبال حفظ امتیازات موجود خود، گاه با یکدیگر، گاه با سرایدار و گاه با مردم عادی (در اینجا مشدی منوچ) به درگیری می‌رسند و در پی آن به اعمال فشار به صورت عریان احساس نیاز می‌کنند.

در بررسی شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان** نیاکویی را شخصیتی مبارز و مقاوم در برابر قدرت موجود می‌یابیم که سوژه‌ای کنشگر است و سعی در ایجاد یک گفتمان جدید و نوع دیگری از قدرت دارد. نیاکویی را باید سوژه‌ای که در سازوکار قدرت یک گفتمان اعم از جامعه و مدرسه منقاد شده است اما آزاد و مقاوم در برابر استیلای موجود است دانست؛ فردی با امکان دستیابی ـ دسترسی به منبع قدرت ـ دانش، مقاوم در برابر سوژه‌شدگی و دسترسی به امکان کنش‌مندی و بالاخره به‌دنبال ایجاد سازوکار جدیدی از قدرت که قصد دارد با روابط قدرت جاری وارد مبارزه شود.

او سعی می‌کند در مقابل سایر معلمان حق و حقوق روستاییان را متذکّر شود و این مسئله متعاقباً به طرد او منجر می‌شود:

نیاکویی: خبر دست اولی نیست آقای قبله‌گاهی؛اون باغچه مال مشدی منوچه.

اشکبوس: خوب باشه.

نیاکویی: یعنی که مشدی روی اون باغچه زندگی می‌کنه.

اشکبوس: خوب بکنه! ... یعنی چه؟ از هشت صبح تا صلات ظهر داریم به یک مشت دهاتی خدمت می‌کنیم.

نیاکویی: ما وظیفه‌ی خودمونو انجام می‌دیم و بابت‌شم حقوق می‌گیریم.

برجسته: چطور؟ درس و مشق و ورقه‌ی بچه‌ها و بوی گندشونو بالا کشیدن وظیفه‌ی ماس؛ اما چهار تا از

سیب‌های درخت‌شون حق ما نیس؟

بقراطی: عجیب است آقا! ... خودمونیم آقای نیاکویی، وصله‌ی ناجوری هستی ... (رادی، ۱۳۸۳: ۱۵۸).

او کنش‌مند است و علی‌رغم طرد و شکست در گفتمان مسلط موجود در مدرسه با تصمیم بر ترک روستا هم‌چنان در برابر انقیاد در گفتمان جامعه، مبارز و مقاوم باقی می‌ماند. نوع دیگری از مبارزه‌ی او اقدام به تألیف و نشر کتاب‌هایش است.

از سوی دیگر، معلمان خانه‌ی معلم نیز به‌نوبه‌ی خود به نوعی مقاومت منفی در برابر قدرت نیاکویی، سرایدار و مردم روستا که خود را در خدمت به ایشان تلف شده می‌یابند، مشغول هستند.

شخصیت دیگر نمایش‌نامه، خان‌بابا است. او نیز در برابر قدرت اعمال شده از سوی جمع معلمان دست به نوعی مبارزه و مقاومت منفی زده که همانا کارشکنی و تأخیر در کار معلمان است. از طرفی او نیز مانند نیاکویی سوژه‌ی کنشگر است و سعی در برقراری مناسبات قدرت از نوع دیگر و با قوانین دیگر دارد:

انسیه: (به معلم‌ها) خان‌بابا لباسا رو نگه داشته نمی‌ده. می‌گه باید خودتون بشورید.

خان بابا: (به معلم‌ها) مگه شماها لمسین؟ یا کمرتون بیل خورده؟... من اینجا نماز می‌خونم؛ هیچ خوشم نمیاد رخت‌های چرکتونو بدید دست این دختر معصوم (رادی، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

و به‌طور طبیعی این اعمال قدرت و مبارزه‌ی او در مقابل قدرت اعمال شده‌ی اولیه به مقاومت و مبارزه‌ی معلمان دیگر می‌انجامد:

برجسته: به تو چه؟ مگه مفتّشی؟... باید به‌همه‌ی ما احترام بذاری. این دستور استانه... عین این حرفا گزارش می‌شه. موبه‌مو (رادی، ۱۳۸۳: ۱۶۰).

و کمی بعد خان‌بابا در ازای دریافت اسکناس به شکلی با معلمان سازش می‌کند که این نیز به‌نوعی داد و ستد و تغییر و تبادل قدرت در جریان متکثّر آن است.

در میان شخصیت‌ها شخصیت انسیه نمونه‌ی سوژه‌ی منقاد خودسرکوبگر است. او حالتی پذیرش‌گر و غیرکنش‌مند دارد و وضعیت موجود خود را کاملا پذیرفته است و هیچ تلاشی در تغییر آن نمی‌کند. او سوژه‌ی قدرت‌پذیری است که نیروی اعمال کنش ندارد و استیلای گفتمان قدرت، انجام هرگونه عملی را از او سلب کرده است.

شخصیت بقراطی از سویی بیشترین مبارزه و مقاومت را در برابر خان‌بابا دارد و از طرف دیگر نیز در جایگاه سوژه‌ی کنشگر، جریانی از قدرت را به شکل استیلای جنسی در برابر انسیه اعمال می‌کند که به سرکوب انسیه می‌انجامد. او همچنین بعد از اغفال انسیه شخصیتی است که به‌خاطر سرپیچی اخلاقی از دید دایره‌ی گفتمان‌های دستگاه پلیسی ـ قضایی ـ انضباطی مشمول تنبیه است.

شخصیت مشدی منوچ نیز نوع دیگری از سوژه‌ی منقادِ خودسرکوبگر است که هیچ تلاشی برای تغییر وضع موجود و مقاومت در برابر جریان‌های اعمال قدرت از خود نشان نمی‌دهد. بی‌سوادی او که همانا عدم دسترسی به منبع دانش ـ قدرت است به عدم اعمال قدرت مهم و مؤثر از جانب او شدَت می‌بخشد. نیاکویی برای آگاه ساختن او از طریق سرزنش و نصیحت به اعمال قدرت بر او می‌پردازد تا او را به کنش برانگیزد اما او سوژه‌ای تحت انقیاد باقی می‌ماند.

منجی در صبح نمناک

استیانا: .... ما سال‌هاست یک سیستم فشار، یک سانسور پیشرفته در تمامی قلمروی هنر و ادب و اندیشه داشتیم. و تا جایی که من در احوال شما مرور کرده‌ام، در همه‌ی این سال‌ها مثل یک نویسنده‌ی پیشاهنگ قلم زده‌اید و با جبهه‌ی اختناق مبارزه کرده‌اید ... (رادی، ۱۳۸۳: ۴۲۰).

شایگان: ... معتقدم نویسنده نه آلت تبلیغات است، نه مأمور پخش یک طیف سیاسی معین؛ بلکه ناظراست بر همه‌ی جریان‌های اجتماعی که در جهت عدالت، حقیقت و تعالی توده‌ها سیر می‌کند [...] و نویسنده یعنی بالاترین مرجع قضایی ملّت [...] آنچه من بهش اعتقاد دارم عدل است، عدالت ... (رادی، ۱۳۸۳: ۴۲۸).

شایگان به گفته‌ی خود مبارز کنش‌مندی است که در برابر انقیادیافتگی و سوژه‌شدگی توسط گفتمان غالب جامعه دست به کنشگری زده و به‌دنبال برقراری نوع دیگری از مناسبات قدرت با سازوکاری دیگراست که همانا برقراری عدالت اجتماعی است.

جامعه‌ای که گفتمان غالب موجود در آن شایگان را به مقاومت برمی‌انگیزد، جامعه‌ای است تحت فشار و سانسور ادبی و هنری که قدرت خود را از طریق سانسور و سرکوب اعمال می‌کند و تحت تأثیر مقاومت‌های اعمال شده از سوی شایگان و استیانا و دیگران مدام دست به مقاومت‌های متقابل دیگری می‌زند.

۳ـ التزام سوم وسایل برقراری روابط قدرت از سوی عاملان آن است. فوکو معتقد است که بر حسب اینکه آیا قدرت به‌واسطه‌ی تهدید و استفاده از وسایل قهریه، یا به‌واسطه‌ی اثرات ترغیبی کلام یا با ابزار کم و بیش پیچیده‌ی کنترل عمل می‌کند، یعنی به موجب قواعدی آشکار و ضمنی یا بدون کاربرد همه‌ی این نمونه‌ها، باید روابط قدرت را بررسی و تجزیه و تحلیل کرد.

در مه بخوان

در فضای اجتماعی نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان** گاه قدرت در شکل تهدید اعمال می‌شود؛ آنگاه که احمد برجسته اقدام به نوشتن نامه‌هایی برای گزارش کردن تخلفات خان بابا (سرایدار مدرسه) می‌کند تا بدین وسیله وی را به تغییر رفتار تحریک کند:

برجسته: تمامه. زیرابشو زدم رفت. ـ گوش کن: «مقام محترم کل استان (صدایش را یک درجه پایین می‌کشد) نظر به اینکه آقای خان‌بابا خان افتاده‌ی برنجک مهربان، خدمتگذار خانه‌ی معلم، درحین انجام وظیفه رخت‌های اینجانبان را پرت، مواد غذایی خانه‌ی ما را ضبط، جای لوبیای پخته سنگریزه و توی آبدارخانه بست نشسته، به چند عدد از معلم شریف اهانت و ناسزا نموده است، لذا ما امضا کنندگان نامبرده اعلام می‌داریم ... حالا صبرکن با همین نامه پر و پوست‌شو به باد دادم (رادی، ۱۳۸۳: ۱۶۵ـ۱۶۴).

گاه در شکل ترغیبی کلام، آنگاه که بقراطی با آنچه خود رشوه می‌نامد و با کلام فریبنده انسیه را وا می‌دارد تا به امیال او تن دهد، یا آن هنگام که نیاکویی با کلام محرک مشدی منوچ را با انواع ابزارها وادار به تغییر رفتار و حرکات خود می‌کند؛

گاه با نصیحت و مدارا:

نیاکویی (به مشدی منوچ): و اگه پیشرفت نمی‌کنی، برای اینه که منظم نیستی، برای اینه که یه روز در میون میای کلاس. تو این‌طوری نمی‌تونی باسواد بشی ...

نیاکویی (به مشدی منوچ): این دلیل نمی‌شه مشدی بهانه‌ست. و اگه اونای دیگه هم ازین بهانه‌ها داشته باشن من باید فاتحه‌ی کلاس و مدرسه رو بخونم.

گاه با سرزنش:

نیاکویی: ... حق نداری با این قیافه خودتو لوس کنی و هیچ منظره‌ای بدتر از قیافه‌ی آدمای توسری خورده نیست. دلم نمی‌خواد این‌جوری قوز کرده واستی، دست‌هاتو بنداز! کلاهتو بذار سرت! درست حرف بزن! (رادی، ۱۳۸۳: ۲۰۶ـ۲۰۵).

همچنین در لحظات دیگر نمایش‌نامه که معلمان دیگر پشمینیان را به انحاء مختلف تحت تاثیر قرار می‌دهند، چه در لحظه‌ای که مورد تمسخر قرارگرفته و به واکنش قهرآمیز وا داشته می‌شود، چه آنجا که او را به شکار اردک مایل می‌سازند، همه در حال اعمال قدرت بر دیگری هستند.

منجی در صبح نمناک

شیوه‌ی اعمال قدرت جامعه همان‌گونه که در اولین دیالوگ‌های نمایش‌نامه دیده می‌شود شیوه‌ای قهری متّکی بر سانسور و سرکوب و فشار است.

اعمال قدرت شایگان بسته به جایگاه او به عنوان نویسنده در پرتو دسترسی او به منبع دانش ـ قدرت و از طریق نوشته‌ها و مصاحبه‌های اوست. اعمال قدرت استیانا نیز از طریق رسانه‌ی او انجام می‌گیردکه همانا شغل روزنامه‌نگاری اوست.

۴ـ اشکال نهادمندی: این اشکال ممکن است گرایش‌های سنتی، ساختارهای حقوقی و پدیده‌های مربوط به رسوم و شیوه‌های رایج را با هم درآمیزند (مانند نهاد خانواده). همچنین ممکن است به شکل چهارچوبی بسته ظاهر شوند که دارای کانون‌های دقیق، قواعد و ساختارهای سلسله‌مراتبی و شخصی و استقلال نسبی در عملکرد هستند. به علاوه این اشکال، ممکن است عبارت از نظام‌هایی بسیار پیچیده باشند که واجد دستگاه‌هایی چندگانه (نظیر دولت) است و کارویژه‌ی آن، اعمال سیطره بر همه‌ی امور، ایجاد نظم و مراقبت سراسری، اعمال تنظیم و نظارت و تا اندازه‌ای هم توزیع همه‌ی روابط قدرت در درون نظام اجتماعی است.

در مه بخوان

مدرسه: نمادی از پیوند دانش و قدرت

از منظر فوکو قدرت و شکل‌های آن نسبتی همیشگی با نظام‌های دانایی (دانش) دارد (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۲۸). لذا دانش خود نوعی قدرت است: یعنی هرجا دانش اعمال شود قدرت نیز اعمال می‌شود. در تحلیل نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان** می‌توان گفت مدرسه ساختاری از علم و دانش در جامعه است که هدفش تولید سوژه‌های سربه‌راه و مطابق قاعده و نظم مورد نظر ساختارهای قدرت است. در این تحلیل مدرسه نهادی در جهت ایجاد اقتدار است، زیرا از طریق تعلیم و تربیت، روند ایجاد انضباط و اقتدار فراهم می‌شود. البته در این میان برخوردهای افرادی مثل مدیر، ناظم و معلمان، تفاوت‌هایی با هم دارد که می‌توان آن را بر مبنای خاستگاه اندیشه‌ی هرکدام تحلیل کرد اما در هدف که قاعده‌مند کردن رفتار دانش‌آموزان و ایجاد انضباط است همه مشترک‌اند.

در نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان**، همان‌طور که مفهوم فوکویی قدرت مدنظر است، قدرت در دوران مدرن صورت نظام متمرکز خود را از دست داده و در تملک یک فرد یا ارگان خاصی نیست؛ بلکه به جای سیطره‌ی یک شخص (پادشاه در تعریف سنتی قدرت) یا یک نظام همچون نظام‌های سرکوبگر، ما با قدرتی جاری در جامعه (که در نمایش‌نامه کل روستاست) و نزد افراد (معلمان در خانه‌ی معلم) مواجه هستیم. در توضیح صحنه‌ی اولیه‌ی نمایش‌نامه، *رادی* این گونه صحنه‌ی خانه‌ی معلم را توصیف می‌کند:

«سرسرای خانه‌ی معلم، که روزگاری عمارتی اربابی بوده است ...» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۴۹).

توصیف *رادی* در مورد مکان مدرسه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نهادهای فرهنگی جامعه یعنی مدرسه، مرتبط با زیربنای اقتصادی و روبنای فرهنگی جامعه است. در شکل‌بندی اقتصادی

نظام زمین‌داری استبدادی، ارباب و ملّاک، نماینده قدرت و سلطه‌ی حاکمیت و دولت است و برای خود این حق را متصور است که رعیت را مطیع کند. اما در روزگار مدرن جمعیت‌ها توسط نهادهای گفتمان‌سازی چون مدرسه اقدام به هنجارسازی و در نهایت قدرت می‌کنند.

منجی در صبح نمناک

در این جا نهادی دولتی به نام اداره‌ی کلّ نگارش، مصداقی از نهاد مورد نظر فوکو است که در شکل مدرن قدرت جای نهادهای توتالیتر را گرفته‌اند. نهادی دارای قواعد و ساختارهای سلسله‌مراتبی و شخصی و استقلال نسبی در عملکرد و کار ویژه‌ی آن، اعمال سیطره بر امور نشر و نگارش و نویسندگان، ایجاد نظم و مراقبت سراسری بر نوشتار و اعمال تنظیم و نظارت مطالب.

در هر دو نمایش‌نامه وجود نهادهای اجتماعی که تنظیم و اعمال‌کننده‌ی قدرت هستند منجر به توجیه سیاسی و هنجارین اعمال و مواضع و شکل‌گیری گفتمانی غالب می‌گردند که پیامدهای وجود آن‌ها در شبکه‌ی گسترده‌ای از قدرت‌ها و مقاومت‌ها قابل مشاهده است.

مؤلفه‌های فوکویی قدرت

۱ـ شبکه‌ای/ متکثر بودن

۲ـ مولّد بودن

۱و۲: در نمایش‌نامه‌های **منجی در صبح نمناک** و **در مه بخوان**، قدرت در وجه مدرن آن ـ که بستر نظریه‌پردازی فوکو برای تعریف و تحلیل این مفهوم است ـ به شکلی تقریباً هم‌سان و تکرارشونده موجود است و طبق آنچه منظور نظر فوکو است، به شکل تمرکز یافته و پادشاهی خود را بروز نمی دهد بلکه از نوع سلسله مراتبی و مولد و پویاست. قدرت مذکور در تمام فضای آثار سیلان دارد و شخصیت‌ها نیز به نوبه ی فاعل بودگی خود در مواجهه با قدرتِ اعمال شده، زایش قدرت و کنش و واکنش‌های سلسله مراتبی‌ای را موجب می‌شوند. نیز شَخصیت‌ها به میزان کنشگر یا منفعل بودنشان در هر دو اثربه شکلی همانند مکرّر شده‌اند.

۳ـ قدرت/مقاومت؛ هرجا که قدرتی باشد مقاومت نیز وجود دارد. فوکو مبارزه و مقاومت را در سه امکان بررسی می‌کند: ۱ـ مبارزه با گونه‌های مختلف استثمار ۲ـ مبارزه با گونه‌های سلطه‌ی قومی، اجتماعی و مذهبی ۳ـ مبارزه با آن چیزی که فرد را مقید و از این راه تسلیم دیگران می‌کند (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۱۳۴).

در مه بخوان

در اینجا در وهله‌ی اول با مبارزه از نوع سوم مواجه هستیم که توسط یکی از معلمان به نام نیاکویی به عنوان فردی روشنفکر نمایان می‌شود. او برای برقراری نظمی جدید تلاش می‌کند که طبق آن افراد روستا در مقابل معلمان استثمار نشوند و بتوانند با دستیابی به منبع قدرت ـ دانش به افراد مقاوم و کنش‌مندی تبدیل شوند:

نیاکویی: چرا من باید حرف بزنم؟ چرا باید به‌جای تو فکر کنم؟ برات تصمیم بگیرم؟ پس تو چی هستی؟ مجسّمه؟ مترسک؟ من روز و شب کلاس می‌رم، با شماها سر و کلّه می‌زنم؛ بلکه این مسائل پیش پا افتاده رو توی کلّه‌تون فرو کنم ... (رادی، ۱۳۸۳: ۲۰۶).

در وهله‌ی دوم تقابل میان قدرت و ضدّقدرتی است که بر سلسله‌مراتب و نظم استوار است. مقاومت گفتمانی نیاکویی در برابر نظم گفتمانی ناشی از قدرت فاسد موجود در نهاد مدرسه:

نیاکویی (به برجسته): تو به چه حقی فکر می‌کنی آدم دیگه‌ای هستی؟

برجسته: ... خوب واضحه، برای اینکه شعور بیشتری دارم.
نیاکویی: ممکنه بفرمایین این شعورو از کجا آوردین؟
برجسته: مسلمه! شعور از تمدّن آدم درمیاد.
نیاکویی: تمدّن! آیا مطمئنی که داری؟
برجسته: تو نگران تمدن من نباش دوست عزیز.
نیاکویی: چطور نگران نباشم؟ در جایی‌که تو پنج ساله با تمدنت روی گرده‌ی همین بچه‌های شپشو نشستی و جدولتو حل کردی... تو جز بی‌سوادی و بی‌فرهنگی و تحقیر و بدزبانی به اونا چی دادی؟ (رادی، ۱۳۸۳: ۲۶۷ـ۲۶۶).

برخورد خدمتکار مدرسه نیز نوعی از مقاومت و مبارزه‌ی منفی در قبال نهاد قدرت است که برای معلم به‌عنوان رکن مهم فرهنگ جایگاهی قائل نیست. تأخیرها و کم‌کاری‌های خدمتکار یک مقاومت و مبارزه در مقابل جریان بیمار قدرت است. در جهت دیگر قطب مقاومت افرادی هم‌چون برجسته و بقراطی و معلمانی وجود دارند که به‌نوبه‌ی خود دست به مقاومت متقابل زده و جریان مولّد و متکثّر قدرت را موجب می‌شوند.

منجی در صبح نمناک

مقاومت اولیه در مقابل اعمال قدرت مراقبت‌گر اداره‌ی کل نگارش، توسط شایگان و استیانا در مقام سوژه‌ی آزاد کنش‌مند که از منقادشدن در گفتمان دست و پا گیر و سرکوبگر سانسور و سرکوب تن می‌زنند اعمال می‌شود. شایگان مقاومت خود را با چاپ نکردن برخی آثار یا عدم قبول برخی قراردادها نشان می‌دهد:

شایگان: ... گاهی عقب‌نشینی جزئی از تاکتیک زورآزمایی با حریف است (رادی، ۱۳۸۳: ۴۹۵).

شایگان: ... سه ماه که سهل است. من سه سال هم می‌توانم قهر آقای محرمعلی خان را تحمل کنم. حتی اگر کتاب من توی چاپخانه زرد شود و در انتظار مجوز کارتنک ببندد [...] موضوع این است که ما برای امتیاز گرفتن از حریف فرمول مشخصی نداریم، شما ناگهان با مردی روبه‌رو می‌شوید که رفیق گرمابه و گلستان‌تان بوده، و حالا این مرد بالای تشکیلاتی نشسته که نه یک جمله، بلکه عملاً می‌خواهد هویت شما را حذف کند ... (رادی، ۱۳۸۳: ۴۹۸).

از سویی دیگر شایگان درگیر مبارزه و مقاومتی با خود است:

شایگان (به کتایون): من نمی‌خوام حقیقت رو فدای تعلّقات شخصی خودم بکنم (رادی، ۱۳۸۳: ۵۲۸).

و در مقابل، همسر او کتایون شایگان هیچ نوع مبارزه‌ای از این نوع ندارد. در عوض مقاومت و مبارزه‌ی کتایون شایگان در هیأت مبارزه‌ای منفی با شایگان و اعمال اقتدار اوست.

افراد دیگر نمایش‌نامه نیز دارای مقاومتی این چنینی لااقل گفته‌های خود هستند:

قوانلو: [...] ماهنامه‌ی طلوع برای من یک جبهه‌ی جنگ است؛ جبهه‌ای که اسلحه‌اش خیلی قوی‌تر از نارنجک و مسلسل است: حقیقت! (رادی، ۱۳۸۳: ۴۴۸).

فرد کنشگر و مقاوم دیگر، فردی به نام حشمتی است. شخصی به نام فلسفی که مسئول انتشارات است، بنا بر سیاست‌های کاری و اقتصادی که همان جنبه‌ی زیربنا و سرمایه‌داری مورد نظر فوکو است، به شکل حساب‌شده‌ای از نمایش‌نامه‌ی حشمتی بدگویی کرده و هم‌زمان با وارد آوردن فشار مالی بر شایگان او را مجبور به چاپ دوباره‌ی کاری اولیه به نام «نسل ما»

می‌کند و حشمتی وادار به مقاومتی منفی در مقابل شایگان می‌شود:

حشمتی (به شایگان): گاهی وقایع با هم ارتباط پیدا می‌کند آقای شایگان. مثلاً: اگر این جناب فلسفی برّه‌ای مثل مرا در پیشگاه شما زمین نزند، حضرت‌عالی چطور به خودتان اجازه می‌دهید اوراق باطله‌ای به نام «نسل ما» را تجدید چاپ کنید؟ (رادی، ۱۳۸۳: ۵۵۳).

افراد دیگر نمایش یکی پس از دیگری تبدیل به ابژه‌ی جامعه‌ی گفتمانی می‌شوند و تلاشی برای مقاومت از خود نشان نمی‌دهند. در اثر مقاومت‌های شایگان مقاومت و اعمال قدرت اداره‌ی مذکور شدّت می‌یابد و در نهایت نظام تنبیه شروع به کار می‌کند. شخصیت‌های دیگر نمایش‌نامه از جمله کتایون شایگان توسط سیستم هنجارساز مهار می‌شوند و هیچ مقاومت و اعمال قدرت متقابلی از خود نشان نمی‌دهند.

تکنیک‌های انضباطی *فوکو* در نمایش‌نامه‌ها

به اعتقاد فوکو، قدرتِ هنجار از رهگذر انضباط‌ها پدیدار شده است. درواقع از سده‌ی هجدهم به بعد، قدرت هنجار به قدرت‌های دیگر، یعنی قدرت قانون، قدرت گفتار، قدرت متن و قدرت سنت افزوده شد و محدوده‌های نوینی را به این قدرت‌ها تحمیل کرد. هنجارمندی به منزله‌ی اصلی اجباری در آموزش جا گرفت و به همراه آن، آموزشی استاندارد شده پی‌ریزی شد و مدرسه‌های تربیت معلم تاسیس شد. هنجارمندی در تلاش برای سازمان‌دهیِ تشکیلات پزشکی و چهارچوب کلی بیمارستانی‌ای که بتوانند هنجارهای عمومی بهداشتَ را به کار اندازند جا گرفت. هنجارمندی در قاعده‌مند کردن روش‌ها و فرآورده‌های صنعتی جا گرفت. بهنجارسازی همانند مراقبت و به همراه آن، به یکی از ابزارهای بزرگِ قدرت در پایان عصر کلاسیک بدل شد.

هنجارها ارزش خود را از ایجاد معیار منفی می‌گیرند؛ بنابراین معیارهایی که نظم ـ قدرت ایجاد می‌کنند، به هنجارهایی بدل می‌شوند که مردم خود را با آن‌ها می‌سنجند تا از بهنجار بودن خود مطمئن شوند. به این ترتیب، هنجارها دلخواه افراد می‌نمایند و آنان داوطلبانه، به‌گونه‌ای منفعل عمل می‌کنند.

در مه بخوان

در این نمایش‌نامه برای به‌راه‌انداختن هنجارهای عمومی در سطح جامعه که به قدرت کنترل‌گر جدیدی به‌نام قدرت هنجار برمی‌گردد، برای روستاییان مدرسه‌ای (خانه‌ی معلم) در یک ملک اربابی قدیمی تأسیس می‌شود و سپهر پیرامون این مکان نوعی مشروعیت به افراد درون آن می‌دهد تا به هر نحوی بر دانش‌آموزان و خانواده‌های ایشان اعمال قدرت کنند. معلم درون این مکان، شخصی نرمال و بهنجار به‌نظر می‌رسد که به‌واسطه‌ی مشروعیت کسب شده از شغل و جایگاه خود نظم و قدرت خاص خود را شکل می‌دهد. به تبع همین مسئله، عدم مطابقت با این هنجار یا عدم پیروی از این گفتمان (گفتمان مدرسه) فرد خاطی را نابهنجار و مشمول تنبیه می‌کند.

منجی در صبح نمناک

طبق نظر فوکو در اینجا نیز به‌جای سیستم تنبیه و مجازات و شکنجه‌ی کلاسیک، استفاده از روش‌های خاص در موسسات و نهادهای خاص هنجارهای اجتماعی را شکل داده است و این الگوی نظم ـ قدرت تسلّط گسترده‌ای بر افراد اعمال می‌کند.

سه نگرش فوکو درباره‌ی قدرت

در تحلیل فوکو، سه نگرش رایج درباره‌ی قدرت مورد نقد قرار می‌گیرد: مدل حاکمیت محور، مدل کالایی، مدل سرکوبگر. این سه مدل به نحو جدی از یکدیگر منفک نیستند و نه تنها به یکدیگر تنیده‌اند، بلکه هر یک عناصری متفاوت از قدرت را بیان می‌کنند. مدل حاکمیت محور که رایج‌ترین تصور سیاسی از قدرت است برای فهم قدرت به منابع شناخته شده قدرت و تعابیر حاکم و تحت حاکمیت یا آنچه که در فرمول‌بندی «لنین»، «انجام آنچه که برای اوست» توجه دارد. مدل کالایی که مبین درکی اقتصادی از قدرت است، به تحرک و گردش قدرت در قالب مادی آن و به صورت کالایی اشاره دارد. مدل سرکوبگر که بیشتر رهیافتی روان‌شناختی دارد نیز به ماهیت کنش و عملکرد قدرت و وجوه سرکوبگرانه و محدودیت‌ساز آن توجه دارد. مدل حاکمیت محور قدرت را براساس قانون و حقوق؛ مدل کالایی براساس هزینه‌های اجتناب‌ناپذیر؛ و مدل سرکوبگر براساس عملکرد قدرت که صرفاً منفی، سرکوبگر و محدودیت‌زا تلقی می‌شود، ارزیابی می‌کند. جایگزینِ فوکو در راستای فهم قدرت نیازمند آن چیزیست که «تحلیلات» قدرت دانسته می‌شود و مبتنیَ بر درک وجه تولیدی قدرت، تنظیم‌کنندگی آن و ماهیت غیرمتمرکز یا شبکه‌ای و پراکنده آن در تمام جامعه است (فوکو، ۱۹۸۰: ۱۰۷ـ۱۰۴).

در مه بخوان

در این نمایش‌نامه مدل سرکوبگر به چشم می‌خورد. مدل سرکوبگر چنان که پیشتر گفته شد رهیافتی روان‌شناختی دارد و به ماهیت کنش و عملکرد قدرت و وجوه سرکوبگرانه و محدودیت‌ساز آن توجه می‌کند. در این مدل از قدرت است که شخصیت‌های نمایش‌نامه سعی در محدودسازی و سرکوب یکدیگر دارند. نمونه‌ی دیگر قدرت سرکوبگر، مبارزه‌ی دیگری است که توسط معلمان دیگر در جریان مقاومت‌های نیاکویی برای کنشگری زاییده می‌شود و آن هم به تبع خود به مقاومتی دیگر می‌انجامد و خود نشان‌دهنده‌ی مولّد بودن قدرت در این جا نیز هست:

بقراطی: پاشو از کتاب‌خونه بریدم، باز شندرغازشو کتاب می‌خره و خونه به خونه خیرات می‌کنه. برق سالنو قطع کردم، شمع روشن می‌کنه. وقتی من نیستم، بچه‌ها رو می‌بره اون‌جا، براشون قصه می‌خونه ... (رادی، ۱۳۸۳: ۲۲۵).

در تمام وجوه کنشی، هر کدام از شخصیت‌ها، رفتارهایی مبتنی بر نوعی پریشان سازی یا فروپاشیدن شخص مقابل خود به لحاظ روانی دارند و تنها از این طریق است که سعی در حفظ قدرت سلسله‌مراتبی خود می‌کنند. آن‌ها در جدال‌های گفت‌وگو محور خود با به کار بردن عبارات یا لقب‌هایی موجب استیصال دیگری و اتخاذ موضعی غالب بر او می‌شوند.

سرکوب دیگر از نوع سرکوب جنسی است که بقراطی بر انسیه وارد می‌آورد و نیز در مظان اتَهام جنسی قرار دادن نیاکویی به‌خاطر ارتباط خوب او با دانش‌آموزان:

نیاکویی: خوب هرکی یه جور با دنیای خودش کنار میاد.

بقراطی: آره یکی هم توی سالن سخنرانی با پسربچه‌ها.

نیاکویی: من به بچه‌ها کتاب می‌دم.

بقراطی: اینکه رنگ و لعابشه. ممدل اینا می‌گن اون پس و پشت ممکنه اتفاقای دیگه‌ای هم بیفته (رادی، ۱۳۸۳: ۱۷۷).

نوع دیگر سرکوب در جریان ارتباط معلمان با دانش‌آموزان و خانواده‌های ایشان رخ می‌نماید که شامل استثمار و رشوه‌خواهی از ایشان می‌شود:

نیاکویی (به برجسته): هیجده‌تا تخم مرغ محلی، بیست تا کلوچه و یک جفت مرغ نیمچه! درسته؟ ... همون روز روشن زنبیلو از روی پله برداشتی و توی ورقه‌ی بچه‌شم بابت اون دو نمره دست بردی (رادی، ۱۳۸۳: ۲۶۸).

منجی در صبح نمناک

مدل تحلیلی در این نمایش‌نامه به شکل تفکیک‌ناپذیری مرکب از الگوی کالایی، الگوی حاکمیت‌محور و مدل سرکوبگر با عملکرد روان‌شناختی و محدودیت‌زا است. الگوی کالایی، جنبه‌ی اقتصادی مناسبات قدرت و مبارزه را شکل داده است که همان اهرم فشار نشریات و انتشارات بر شایگان از طریق برگ چک پرداختی به همسر شایگان است. الگوی حاکمیت محور نشان‌دهنده‌ی گفتمان سرکوب و سانسور و اختناق سیاسی است که از طریق نهادهای وابسته‌ی خود هم‌چون اداره‌ی کل نگارش به اعمال قدرت می‌پردازد. الگوی سرکوب نیز همان جعل هنجارها و در تنگنا قرار دادن افراد از طریق محدود کردن حیطه‌ی عمل ایشان و اعمال فشار روانی در جهت از بین بردن مقاومت است.

نتیجه‌گیری

رابطه‌ی متکثّر قدرت گفتمانی فوکو درهر دو نمایش‌نامه‌ی *رادی* حاکم است و چرخه‌ی ارتباطی موجود در آن‌ها با پیش‌روی داستان به‌تدریج همگانی‌تر و گسترده می‌شود. همه‌ی شخصیت‌ها در چرخه‌ی گفتمان‌های غالب در جامعه‌ی خود درگیر می‌شوند و این گفتمان‌ها هم به تداوم قدرت در برابر قدرت کمک می‌کنند. فوکو معتقد است که دولت صرفاً نهادی است که قدرت در غایت خود در آن دیده می‌شود؛ درحالی‌که ریشه‌ی قدرت در بدنه‌ی تمام جامعه تنیده است و می‌توان آن را در تمامی عرصات اجتماع و روابط انسانی از قبیل رابطه‌ی پزشک و بیمار، رابطه‌ی آموزگار و دانش‌آموز و حتی در روابط عاشقانه مورد ملاحظه قرار داد. این امر در نمایش‌نامه‌ی **در مه بخوان** به‌وضوح دیده‌می‌شود. بهنجارسازی همانند مراقبت و به همراه آن، یکی از ابزارهای بزرگِ قدرت در دوران مدرن است ودر نمایش‌نامه‌های مذکور و به‌طور ویژه‌ای در **منجی در صبحِ نمناک** تأثیر این مؤلفه‌ها بر نحوه‌ی عمل و عکس‌العمل شخصیت‌ها قابل سنجش بود.

رادی در این نمایش‌نامه‌ها گفتمان‌های غالب اجتماعی را پیش رو می‌گذارد و انواع تعاملات و مواجهات اشخاص با این گفتمان‌های غالب را تصویر می‌کند.

از نظر معرفت‌شناسی و تحلیل گفتمان نیز باید یادآور شد که ذهنیت و اندیشه‌ی کلی و همگانی روشنفکران این دو اثر بیداری مردم و برقراری عدالت و دموکراسی اجتماعی است. آنان در برابر سرکوب ملت و روشنفکران داعیه‌ی مخالفت دارند و از همین رو مورد پیگرد، مجازات و مراقبت قرار می‌گیرند.

جدول شماره‌ی ۱. بررسی مؤلفه‌های قدرت فوکویی دردو نمایش‌نامه‌ی مورد بررسی

مؤلفه‌های فوکویی قدرت	در مه بخوان	منجی در صبح نمناک
شبکه‌ای/متکثّر بودن	*	*
مولّد بودن	_	*
دلالت بر دیدگاهی انتقادی نسبت به کردارهای اجتماعی	*	*
قدرت/مقاومت ـ تقابل غیرقابل تقلیل مقاومت و قدرت	*	*
آزادی/ شکل‌گیری‌فردیّت اخلاقی	*	*
تکنولوژی سیاسی بدن[۲]	❋	*
جامعه‌ی مبتنی بر مراقبت در برابر جامعه‌ی نمایشی	_	*
ناپایداری دائمی در روابط قدرت	_	*

جدول شماره‌ی ۲. شخصیت‌ها در مواجهه با قدرت ــ در مه بخوان

شخصیت‌ها	نوع مواجهه با قدرت	نوع شخصیت
ناصر نیاکویی	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولّد ـ مثبت	نابهنجار ـ آزاد ـ دارای فردیت
دکتر اردشیر لنکرانی	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولّد ـ مثبت	بهنجار ـ دارای فردیت
احمد برجسته	کنشگر ـ مقاوم ـ مقاومتِ منفی ـ مولد	بهنجار ـ فاقدِ هویت فردی
احمدبقراطی	کنشگر ـ مقاوم ـ مقاومتِ مولد ـ منفی	بهنجار ـ فاقدِ هویت فردی
محمد علی اشکبوس	کنشگر ـ مقاوم:مقاومتِ مولد ـ منفی	بهنجار ـ فاقدِ هویت فردی
لویی پشمینیان	منفعل ـ سرکوب شونده	نابهنجار ـ فاقدِهویت فردی
خان بابا	کنشگر ـ مقاومت: مقاومتِ مولد ـ منفی	نابهنجار ـ فاقدِ هویت فردی
مشدی منوچ	منفعل ـ سرکوب شونده	بهنجار ـ فاقدِ هویت فردی
انسیه	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولد ـ منفی	بهنجار ـ فاقدِ هویت فردی

جدول شماره‌ی۳. شخصیت‌ها در مواجهه با قدرت ــ منجی در صبح نمناک

شخصیت‌ها	نوع مواجهه با قدرت	نوع شخصیت
محمود شایگان	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولّد و مثبت	نابهنجار ـ آزاد ـ دارای فردیت
کتایون شایگان	کنشگر ـ پذیرنده	بهنجار ـ فاقد هویت فردی
قوانلو	کنشگر ـ پذیرنده	بهنجار ـ فاقد هویت فردی
فلسفی	کنشگر ـ پذیرنده	بهنجار ـ فاقد هویت فردی
زنگنه	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولّد و منفی	بهنجار ـ فاقد هویت فردی
بیژن طلایی	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولّد و منفی	بهنجار ـ فاقد هویت فردی
مینو طلایی	کنشگر ـ پذیرنده	بهنجار ـ فاقد هویت فردی
استیانا مجد	کنشگر ـ مقاومت ـ مولّد ـ مثبت	نابهنجار ـ آزاد ـ دارای فردیت
حسین حشمتی	کنشگر ـ مقاوم: مقاومتِ مولّد و مثبت	نابهنجار ـ آزاد ـ دارای فردیت

منابع

ـ اسمارت، بری. (۱۳۸۵) **میشل فوکو**، ترجمه‌ی لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، نشر اختران، تهران.

ـ احمدی، بابک. (۱۳۹۲) **ساختار و تأویل متن**، نشرمرکز، تهران.

ـ بشیریه، حسین. (۱۳۷۸) **نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم**، موسسه فرهنگی آینده پویان، تهران.

ـ دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۸) **میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک**. ترجمه‌ی حسین بشیریه، نشر نی، تهران.

ـ پترسون، دومنیک. (۱۳۸۸) هرچیزی در جای خویش نکوست: ایدئولوزی زیبایی‌شناسی فوکو، ترجمه‌ی رضا بهار، **پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، شماره‌ی۱۲، ص ۹۳ـ۱۰۵.

ـ رادی، اکبر. (۱۳۸۳) **روی صحنه‌ی آبی**، دوره‌ی آثار (جلد دوم)، قطره، تهران.

ـ سلیمی، اصغر. (۱۳۷۸) گفتمان در اندیشه‌ی فوکو، **کیهان فرهنگی**، شماره‌ی ۲۱۹، ص۲۹.

ـ صالحی‌زاده، عبدالهادی. (۱۳۹۰) درآمدی بر تحلیل گفتمان میشل فوکو؛ روش‌های تحقیق کیفی. **فصلنامه‌ی معرفتی، فرهنگی، اجتماعی**، سال دوم، شماره‌ی سوم، ۱۴۱ـ۱۱۳

ـ ضیمران، محمد. (۱۳۸۷) **میشل فوکو: دانش و قدرت**. نشر هرمس، تهران.

ـ فوکو، میشل. (۱۳۹۲ا) **مراقبت و تنبیه: تولد زندان**، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. نشر نی، تهران.

ـ نظری، علی‌اشرف. (۱۳۹۰) چرخش در مفهوم قدرت: تصور فوکویی و پسا فوکویی از قدرت. **فصلنامه سیاست**، مجله‌ی دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره ۴۱، شماره ۳

ـ نوابخش، مهرداد؛ کریمی، فاروق. (۱۳۸۸) واکاوی مفهوم قدرت. **فصلنامه مطالعات سیاسی**. سال اول، پیش شماره ۳

- Dryzek , John S. et al. (2006). *The Oxford Handbook of Political Science*. Oxford: Oxford University Press.

- During , Simon (1992). ‘*’Foucault and Literature”: Towards a Genealogy of Writing*. London: Routledge.

- Foucault, Michel (1980). *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. Ed. By Colin Gordon. New York: Pantheon.

- Foucault, Michel (1990). *The History of Sexuality, Vol 1: An Introduction*. Trans: Robert Hurley. New York: Vintage Book.

- Infinito. Justen (2003). “Ethical Self formation: A Look at The Later Foucault”. *Educational Theory* 53.

- Rabinow, Paul, (Ed). (1991) *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault’s Thought.* London: Penguin Books.

پی‌نوشت

1- Normalizasion

۲ ـ تکنولوژی سیاسی بدن نوعی تکنیک عملی است، بنیان سلطه که مبتنی بر دانش و نوعی خصلت تأدیبی است.

ظرفیت‌های انیمیشن برای تبدیل به تئاتر موزیکال با تأکید بر اقتباس‌های «برادوی» از انیمیشن‌های دیزنی

رضا سربخش
مجید سرسنگی (نویسنده مسئول)
احمد سفلایی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۰۵

ظرفیت‌های انیمیشن برای تبدیل به تئاتر موزیکال با تأکید بر اقتباس‌های «برادوی» از انیمیشن‌های دیزنی

رضا سربخش

دانشجوی دکترای مطالعات رسانه ـ رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

مجید سرسنگی

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

احمد سفلایی

استادیار، دانشکده هنرهای دیجیتال، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

این مقاله از پروژه‌ی پایان‌نامه کارشناسی ارشد جناب آقای رضا سربخش با عنوان «از انیمیشن تا تئاتر؛ مطالعه تبدیل انیمیشن‌های موفق به تئاتر صحنه‌ای» در رشته‌ی ادبیات نمایشی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر مجید سرسنگی برگرفته شده است.

چکیده

پس از موفقیت انیمیشن **دیو و دلبر** از نظر منتقدان، کمپانی **دیزنی** برآن شد پا به عرصه تولید تئاتر بگذارد. بدین ترتیب، در سال ۱۹۹۴ و برای اولین‌بار در تاریخ هنرهای نمایشی، تئاتر موزیکال **دیو و دلبر** که براساس انیمیشن آن تولید شده بود به روی صحنه رفت و انقلابی بزرگ در ابرموزیکال‌های **برادوی** ایجاد کرد. در طول سه دهه فعالیت گروه تئاتر دیزنی، انیمیشن‌های بسیاری به تئاتر تبدیل شده‌اند و در صدر آن‌ها پرفروش‌ترین نمایش تاریخ یعنی شیرشاه قرار دارد. باتوجه‌به موفقیت انیمیشن‌های دیزنی در برادوی، پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی تئاتر انیمیشن‌های موفق، ظرفیت‌های موجود در انیمیشن را در فرایند این اقتباس مورد بررسی قرار دهد. بدین منظور، مؤلفان با رویکرد کیفی و روش توصیفی تحلیلی با مطالعه منابع مختلف و بررسی نمایش‌ها و انیمیشن‌های دیزنی به هشت ظرفیت انیمیشن‌ها برای اقتباس در تئاتر صحنه‌ای رسیدند. ظرفیت‌هایی چون روایت از پیش تضمین شده در فروش و جذب حداکثری مخاطبان کودک و بزرگسال، دگردیسی شخصیت‌ها، طراحی صحنه‌های جذاب، ترانه‌های ماندگار و محبوب اصلی‌ترین ویژگی‌های یک انیمیشن برای اقتباس در تئاتر هستند. در کنار این موارد، فروش بهتر محصولات جانبی تئاترها و محبوبیت آن‌ها در مدارس و همچنین جذب گردشگران مختلف به منطقه از جمله ظرفیت‌های فرعی در اقتباس تئاتر از انیمیشن هستند. انیمیشن‌ها ظرفیت‌های بسیار مناسبی را برای اقتباس در تئاتر مهیا کردند. ظرفیت‌هایی که به‌خوبی در کشورمان ایران نیز با وجود انیمیشن‌های محبوب و پرفروش در گیشه قابلیت پیگیری و ایجاد و ارتقا دارند. ایجاد چنین مسیری به‌خوبی می‌تواند در آینده باعث آشتی بیشتر مخاطبان کودک و خانواده‌هایشان با تئاتر شود و آثار موزیکال موفق و فاخری را با حس و حال بومی براساس انیمیشن‌های داخلی ایجاد کند.

واژگان کلیدی: انیمیشن، تئاتر، اقتباس، **برادوی**، **دیزنی**، موزیکال

درآمد

در سال ۱۹۹۱، *فرانک ریچ*[۱]، منتقد برتر «نیویورک‌تایمز» در حوزه‌ی تئاتر، به تماشای انیمیشن **دیو و دلبر**[۲] ساخته‌ی کمپانی «*والت دیزنی*» نشست. «ریچ، بعد از تماشای این اثر به‌قدری شگفت‌زده شد که موسیقی ساخته شده توسط *آلن منکن*[۳] و *هوارد اشمن*[۴] را جزو بی‌نظیرترین موسیقی‌ها دانست». (هیشاک، ۲۰۱۱: ۲۵۴) چند ماه بعد، منکن و *اشمن* با داشتن رقبای بزرگی چون *انیو موریکونه*[۵]، *جان ویلیامز*[۶] و جیمز *نیوتن هاوارد*[۷] موفق به کسب جایزه‌ی اسکار «بهترین ترانه و موسیقی» از سوی داوران این رویداد شدند.

کمپانی «والت دیزنی» در سال ۱۹۶۶ و بعد از فوت *والت*[۸] بنیان‌گذار و رئیس این شرکت، دچار یک رخوت و رکود شد تا اینکه «با تغییر روند مدیریتی و توجه دوباره به انیمیشن‌های موزیکال، انقلابی در صنعت تولیدات انیمیشن ایجاد شد که به **رنسانس دیزنی** مشهور است» (سیگال، ۱۳۸۴: ۱۱۹). با موفقیت انیمیشن **دیو و دلبر** و **پری دریایی**[۹] و نقد مثبت منتقدین تئاتر، *مایکل آیزنر*[۱۰]، رئیس وقت کمپانی دیزنی تصمیم گرفت شرکتی با نام «گروه تئاتری دیزنی»[۱۱] تأسیس کند (بیانکو، ۲۰۰۴: ۲۷۸). دیزنی، به‌سرعت با سرمایه‌گذاری بر تبدیل انیمیشن‌های خود به تئاتر، در مسیر متفاوتی قدم گذاشت. مسیری که به اعتقاد *جولی اندروز*[۱۲]، بازیگر مطرح سینمای موزیکال، باعث احیای دیزنی در اواخر قرن بیستم شد.[۱۳]

با موفقیت دیزنی در تبدیل انیمیشن‌های خود به «ابرموزیکال‌ها»[۱۴] برادوی تا سال‌ها تحت تأثیر این کمپانی قرار گرفت. اکنون نیز پرفروش‌ترین نمایش تاریخ تئاتر، **شیرشاه**[۱۵] از کمپانی دیزنی با فروشی حدود ۸,۲۵۱ میلیارد دلار است. این نمایش ـ که هنوز هم بر صحنه‌های تئاتر کشورهای مختلف دنیا در حال اجرا است ـ تا سال ۲۰۲۰ میلادی بیش از ۹ هزار اجرا داشته است.[۱۶] تبدیل انیمیشن به تئاتر موزیکال در سراسر دنیا توجه بسیاری از کمپانی‌های مطرح انیمیشن‌سازی را به خود جلب کرد. مهم‌ترین کمپانی‌های انیمیشن‌سازی دنیا (چون دریم ورکز[۱۷]، کارتون نتورک[۱۸]، نکلودین[۱۹]، برادران وارنر[۲۰] و...)، بخشی با نام «تئاتر» به تولیدات خود اضافه کردند و برادوی در این ۳۰ سال شاهد اجراهای بسیار زیادی از انیمیشن‌های موفق بر صحنه‌های خود بود.

موفقیت تئاتر انیمیشن‌ها در حوزه‌های هنری، فنی و تجاری در دنیا، مؤلفان را به این امر ترغیب کرد تا به بررسی ویژگی‌های انیمیشن‌های تبدیل شده به تئاتر بپردازند و زمینه‌ی ایجاد یک چنین فرایندی را در ایران فراهم آورند. این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که: انیمیشن‌های اقتباس شده در تئاترهای برادوی چه ویژگی‌هایی داشتند که با استقبال‌های بسیار خوبی از سوی منتقدان و مخاطبان روبه‌رو شدند تا بتوان از این ظرفیت‌ها برای گسترش تولیدات تئاتر ـ موزیکال در ایران بهره برد. تئاتر موزیکال در ایران با فراز و نشیب‌های زیادی دست‌وپنجه نرم کرده است. در سال‌های اخیر نیز برخی از ابرتئاترهای شکل‌گرفته در ایران با الگوگیری از سیستم‌های برادوی به صحنه رفته‌اند. به‌طور مثال می‌توان به سه تئاتر موزیکال سال‌های اخیر (برگرفته از آثار آمریکایی) به نام **اشک‌ها و لبخندها**[۲۱]، براساس **آوای موسیقی** از *رابرت وایز*[۲۲]، **عروس مردگان**[۲۳] و **مری پاپینز**[۲۴] براساس فیلم‌های دیزنی اشاره کرد. تئاتر ـ موزیکال‌هایی که می‌توانند با بومی‌سازی، مخاطبان تئاتر ایران را بیش‌ازپیش کنند و مسیر متفاوتی را در این عرصه رقم زنند. امید است این پژوهش، گامی حتی اولیه در معرفی این مسیر مهم جذاب تجاری و هنری در صنعت تئاتر باشد تا آثار موزیکال موفق‌تری در ایران با همراهی صنعت انیمیشن و تئاتر ایجاد شوند.

پیشینه‌ی پژوهش

از آنجا که پیوند صنعت انیمیشن و تئاتر پدیده‌ای نو در جهان هنر محسوب می‌شود، تاکنون پژوهش فارسی مستقلی در این موضوع انجام نشده است. *مهدی حیدریان کرویه*، در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود در رشته‌ی انیمیشن به راهنمایی دکتر *فاطمه حسینی شکیب* و با نام **بررسی ساختار و کارکرد روایی سکانس‌های موزیکال در انیمیشن‌های بلند دیزنی** (۱۳۹۳) به بررسی روند صحنه‌های موزیکال در انیمیشن‌ها پرداخته است اما به موضوع تئاتر، اشاره‌ای ندارد. در بین منابع غیرفارسی نیز می‌توان به دو کتابی که کمپانی والت دیزنی به مناسبت سی‌امین سالگرد تأسیس بخش تئاتر خود منتشر کرده است، اشاره کرد. این کتاب‌ها توسط نویسندگان مختلف گردآوری شده و به معرفی نمایش‌ها و اطلاعات کلی از تئاترهای تولید شده می‌پردازد و بخش اقتصادی آن‌ها از قسمت فنی و هنری بیشتر مورد تاکید قرار گرفته است (۲۰۱۹). چند مقاله‌ی علمی معتبر نیز توسط *استیو نلسون*[۲۵] با عنوان **دیزنی در میدان برادوی** (۱۹۹۵)، *روزاریو*[۲۶] با نام **نمایش دیو و دلبر** (۲۰۰۴)، *کیلا توماس*[۲۷] با عنوان **تجارت اقتصادی دیزنی در برادوی** (۲۰۱۹) و *هانا رابنیز*[۲۸] با نام **بررسی نمایش یخ‌زده در تئاتر** (۲۰۲۰) در بین سایت‌های معتبر پژوهشی غیرفارسی زبان یافت شده است.

روش پژوهش

با توجه به‌عنوان و موضوع پژوهش، رویکرد اصلی تحقیق، کیفی و روش آن توصیفی ـ تحلیلی است. اطلاعات موردنیاز به شیوه‌های مطالعات کتابخانه‌ای، مشاهدات و برداشت‌های عینی از مطالب گردآوری شده‌اند. در کنار مطالعه‌ی منابع مختلف، برای درک بهتر ظرفیت‌های موجود انیمیشن و تئاتر و ذکر مثال برای هر بخش، نگارندگان به مقایسه تطبیقی دوازده مورد[۲۹] از نمایش‌ها و انیمیشن‌های کمپانی دیزنی پرداخته‌اند تا با کدگذاری صحنه‌های مختلف، به پژوهش جامع‌تری دست یابند.

انیمیشن

انیمیشن یکی از مهم‌ترین صنعت‌های شکل‌گرفته در قرن بیستم است. با پیشرفت تکنولوژی و دسترسی امکانات مختلف برای هنرمندان در سراسر دنیا، انیمیشن به یکی از محبوب‌ترین ژانرها نزد هنرمندان و مخاطبان تبدیل شد و پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما یا خود انیمیشن‌اند و یا از ظرفیت‌های انیمیشن استفاده کرده‌اند. *پل ولز*[۳۰] از مطرح‌ترین پژوهشگران حوزه انیمیشن در دو کتاب خود، **درک انیمیشن** (۱۹۹۸) و **فیلمنامه‌نویسی انیمیشن** (۲۰۰۷)، به هفت ویژگی مهم بیانی انیمیشن نسبت به سایر حوزه‌ها می‌پردازد. این ویژگی‌ها به‌اختصار عبارت‌اند از:

دگردیسی (متامورف)[۳۱]: قابلیت اعمال تغییر از شکلی به شکل دیگر که توسط انیماتورها بدون استفاده از تدوین ایجاد می‌شود (ولز، ۱۹۹۸: ۶۹).

ایجاز[۳۲]: توانایی فشرده‌سازی اطلاعات زیادی از اثر که در کمترین قاب‌ها در زمان محدودتر ایجاد شود.

ایجاد جهانی اصیل یا فابریکشن[۳۳]: ولز در این ویژگی اشاره می‌کند که انیمیشن به‌وسیله اشیا و شخصیت‌ها و محیط و روایتی جدید و متفاوت از دنیای روزمره ایجاد می‌شود (ولز، ۲۰۰۷: ۳۰).

نفوذ[۳۴]: یک هنرمند انیمیشن می‌تواند با نفوذ درون هر پدیده‌ای آن را برای مخاطب آشکار

کند. این آشکارزدایی و نمایش درونیات می‌تواند به صورت‌های مختلف بر شخصیت‌ها و اجسام مختلف درون اثر ایجاد شود (ولز، ۱۹۹۸: ۱۲۲).

جاندارپنداری[۳۵]: ایجاد خصلت‌های انسانی بر حیوانات، اشیا و هر عنصری که در طبیعت وجود دارد.

نمادگرایی[۳۶]: استفاده از نمادهای تجریدی بصری و نشانه‌ها و معانی آن‌ها. به تعبیر ولز «نماد به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در انیمیشن تشکیل می‌شود و هر شی یا شخصیتی دارای یک معنی متفاوت می‌شود» (ولز، ۱۹۹۸: ۸۳).

توهم صوتی[۳۷]: خلق اصوات کاملاً ساختگی برای تصاویر انیمیت شده توسط هنرمندان انیمیشن. این اصوات به دلیل مصنوعی بودن از ویژگی خاص و سکوتی درونی برخوردارند (ولز، ۲۰۰۷: ۳۷).

در کنار این ویژگی‌ها، محمدعلی *صفورا* در پایان‌نامه دکترای خود **شیوه‌های بازنمایی مضامین فرهنگی اجتماعی در تولیدات انیمیشن تلویزیونی ایران** نیز به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های انیمیشن چون نامیرایی، استیلیزاسیون، گستره بیانی و آزادی سبکی، اغراق در حرکت و زمان‌بندی و... اشاره می‌کند. (صفورا، ۱۳۹۲). همچنین، انیمیشن از ابتدای شکل‌گیری خود علاقه زیادی به استفاده از موسیقی داشته است. با موفقیت انیمیشن کوتاه **کشتی بخار ویلی**[۳۸] در سال ۱۹۲۸، «کمپانی دیزنی» تصمیم به ایجاد الگوی موزیکال برای آثار خود گرفت. بر همین اساس مجموعه فیلم‌های کوتاه **سمفونی احمقانه**[۳۹] در طول سال‌های مختلف برای هماهنگ‌سازی بین موسیقی و انیمیشن ایجاد شد. «باتوجه‌به این مسیر در سال ۱۹۳۷ دیزنی موفق به تولید انیمیشن **سفیدبرفی و هفت کوتوله**[۴۰] به‌عنوان اولین انیمیشن موزیکال سینمایی شد که موفقیت بزرگی در پی داشت و در نتیجه ساخت فیلم‌های موزیکال دیگری را با شاهکارهایی همچون **پینوکیو**[۴۱] (۱۹۴۰)، **فانتازیا**[۴۲] (۱۹۴۰)، **دامبو**[۴۳] (۱۹۴۱) و **بامبی**[۴۴] (۱۹۴۲) ادامه داد» (فینچ، ۱۳۷۸: ۲۸).

تئاتر موزیکال

همراهی آواز و رقص با روایت داستانی ریشه درازی در سنت تئاتر غرب دارد. آثار کمدی و تراژدی یونان باستان به شعر بودند و نویسندگان تلاش زیادی داشتند با شعر و موسیقی، مخاطب را به وجد بیاورند. «آواز در تئاتر یونانی به‌قدری پراهمیت بوده که *ارسطو* یکی از عناصر اصلی روایت یک نمایش را آواز می‌دانست» (دیچز، ۱۳۷۹: ۶۰) و اعلام داشت:

«گروه هم‌سرایان را باید همچون یکی از بازیگران و عنصری در نمایش‌نامه به شمار آورد و باید در کنش شرکت داشته باشند، نه آن‌چنان‌که در آثار *اوریپید* (که آوازها در داستان نقش پررنگی ندارند) بلکه آن‌چنان‌که در آثار *سوفوکل* (که آوازها به روایت داستانی مربوط می‌شدند) دیده می‌شود. در آثار نمایش‌نامه‌نویسان بعدی، ارتباط آوازها با داستان خود، بیشتر از ارتباط آن‌ها با یک تراژدی دیگر نیست، چنان‌که آن‌ها را همچون میان پرده می‌خوانند» (ارسطو، ۱۳۸۶: ۹۱).

در ادامه تاریخ نمایش، «تئاترهای الیزابتی قرون‌وسطی»، آثار مهم شکسپیر چون **هملت** و **مکبث** همگی منظوم بودند و در بسیاری از موارد در بین نمایش، یک یا دو میان پرده به‌صورت موزیکال برای رفع خستگی اجرا می‌شد. در کنار تئاترهای موزیکال با شکل‌گیری جریان اپرا در قرن هفدهم مانند اپرای ایتالیا یا تئاتر موزیکال اروپا، مسیر متفاوت کاملاً موزیکالی در تاریخ شکل گرفت. به‌مرور با ایجاد گونه موزیکال در تئاترها و ایجاد ابرموزیکال‌های برادوی

و شکل‌گیری موزیکال در سینما با **خواننده جز**[۴۵] در سال ۱۹۲۷، اهمیت موزیکال به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ژانرها دوباره رواج یافت.

مهم‌ترین تئاترهای موزیکال دنیا (ابر موزیکال‌ها) در برادوی اجرا می‌شوند. «برادوی نام خیابان مهمی بین خیابان‌های ۴۱ و ۵۰ آمریکا است که مجموعه‌ای از سالن‌های تئاتر در نیویورک را شامل می‌شود» (دلخواه، ۱۳۸۸: ۷۸). سالن‌های برادوی به تعبیر بسیاری از افراد به آرزو و آمال بسیاری از تهیه‌کنندگان برای اجرا تبدیل شده‌اند (فیربرگ، ۲۰۱۸). چهل و یک سالن تئاتر با ظرفیت حداقل پانصد نفری درون این خیابان میزبان نمایش‌های مختلف هستند. برادوی یکی مهم‌ترین مکان‌های گردشگری دنیا محسوب می‌شود و طی پنج سال اخیر، پرطرف‌دارترین منطقه گردشگری نیویورک برای توریست‌ها معرفی شده است.[۴۶]

دیزنی در برادوی

دوره «رنسانس دیزنی» با تئاتر آغاز شد. تیم مدیریتی دیزنی چون *جفری کاتزنبرگ*[۴۷]، *پیتر اشنایدر*[۴۸] و *توماس شوماخر*[۴۹] تصمیم مهمی گرفتند: الهام از تئاتر موزیکال برای احیای انیمیشن دیزنی. «بدین‌وسیله از مثلث موسیقی‌دان و ترانه‌سرای برادوی یعنی *آلن منکن* و *هوارد اشمن* و تیم *رایس*[۵۰] برای ساخت انیمیشن‌های موزیکال خود استفاده کردند» (دوروزاریو، ۲۰۰۴: ۱۶۶). *آلن منکن* و *هوارد اشمن* آهنگسازان بسیار موفقی در تئاتر نبودند تا اینکه نمایش موزیکال **مغازه‌ی کوچک وحشت**[۵۱] در سال ۱۹۸۲ روند زندگی آن‌ها را تغییر داد. با موفقیت این نمایش، آن دو به استخدام دیزنی درآمدند و در روایت انیمیشن‌های کمپانی تغییر ایجاد کردند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ادعا کرد موفقیت دیزنی در برادوی بدون شک در گرو سیستم روایتی ترانه‌های این دو شخص در انیمیشن‌های دیزنی است. سیستمی که از تئاتر به انیمیشن و سپس از انیمیشن به تئاتر مدام در حال رفت‌وآمد است.

با تعریف و تمجید منتقدان از انیمیشن **دیو و دلبر**، شرکت دچار تغییر و تحولات زیادی شد. *مایکل آیزنر* مدیرعامل جدید دیزنی به تأثیر از *فرانک ریچ* در یک مصاحبه اعلام کرد: «اگر قصد دارید در تئاتر جدی باشید، برادوی میدان اثبات است» (آیزنر، ۱۹۹۸: ۲۵۵). *آیزنر* تا پیش از ورود به دیزنی در شرکت «پارامونت» مشغول به فعالیت بود. «دل‌بستگی او به تئاتر باعث شده بود که در طی سه سال مدیریت خود در این کمپانی، بخش ویژه‌ای را با نام «تئاتر پارامونت» برای اقتباس تئاتر از فیلم‌های پارامونت به راه بیندازد که در نهایت منجر به تولید آثار موفقی نشد» (مصاحبه با آیزنر، ۲۰۰۳).

پیشنهاد او در «دیزنی» موافقان و مخالفان زیادی داشت و تجربه ناموفق او در «پارامونت» بیشتر بر رد این پیشنهاد صحه می‌گذاشت. در نهایت، *آیزنر* مسئولیت ریسک مالی پروژه را برعهده گرفت تا نخستین اثر موزیکال از یک انیمیشن در تاریخ با نام **دیو و دلبر** اجرا شود. اولین مشکل مهم دیزنی برای تولید اثر مکان بود، چرا که تا این لحظه دیزنی هیچ تصوری برای اجرای تئاتر نداشت؛ همان‌طور که یک اصل مهم در تجارت آمریکایی می‌گوید: «سه عنصر موفقیت یک تجارت را می‌توانند تأمین کنند: *مکان*، *مکان* و *مکان*» (حائری، ۱۳۸۲: ۶۳).

دو سال بعد از ایده تئاتر انیمیشن، *آیزنر* و مشاوران شرکت، مکان اجراهایشان را یافتند: خیابان ۴۲ نیویورک سیتی. بسیاری از مردم از این خبر شوکه شده بودند اما منتقدان متوجه انتخاب هوشیارانه شرکت دیزنی شدند. «این خیابان در مرکز شهر، تجمع فحشا و اتفاقات نامناسب بود و دیزنی با قراردادی وام گونه با شهردار به احیای این خیابان و بازسازی «تئاتر قدیمی آمستردام» پرداخت» (بیانکو، ۲۰۰۴: ۱۷۱). دیزنی با قراردادی نود و نه‌ساله با آمستردام،

تئاتر «نیو آمستردام» را ایجاد کرد و نمایش **دیو و دلبر** را در تاریخ آوریل ۱۹۹۴ به روی صحنه آورد و به سوددهی چند میلیون دلاری دست پیدا کرد[۵۲]. اتفاقی که در آن سال‌ها برای یک نمایش موزیکال به‌ندرت رخ می‌داد. موفقیت این آثار در طول این سی‌سال در گرو درک متقابل ویژگی‌های انیمیشن و تئاتر در جهت تکمیل یکدیگر است که زمینه‌ساز این پژوهش شده است.

ظرفیت‌های انیمیشن برای اجرای صحنه‌ای

همان‌طور که ذکر شد انیمیشن دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی در روایت است و توانسته مخاطبان زیادی را در سنین مختلف در سراسر دنیا به خود جذب کند. اما اقتباس از انیمیشن روی صحنه تئاتر در ابتدا یک ریسک بزرگ تلقی می‌شد؛ ریسکی که سایر شرکت‌ها به‌جز دیزنی آن را نپذیرفتند و با موفقیت دیزنی به‌مرور مسیر اقتباس از انیمیشن به تئاتر برای هنرمندان هموار شد. نگارندگان با بررسی تئاتر انیمیشن‌های موفق دیزنی به ظرفیت‌ها و ویژگی‌هایی از انیمیشن‌ها رسیده‌اند که باعث شده تهیه‌کنندگان زیادی از تئاتر در این سال‌ها مسیر اقتباس از انیمیشن را در برنامه‌های خود قرار دهند. از هشت ویژگی مطرح شده، برخی از آن‌ها برای اقتباس تئاتر از فیلم زنده نیز مورداستفاده قرار می‌گیرند اما برای تاکید و توجه به فضای شکل‌گرفته در صنعت تئاتر و انیمیشن مطرح می‌شوند.

روایت از پیش تضمین شده برای اقتباس

دانشکده‌ی مدیریت و اقتصاد دانشگاه هاروارد[۵۳] در دهه نود میلادی با بررسی حوزه اقتصاد تئاتر چند واقعیت را مطرح می‌کند: «اول، هسته مرکزی بازاریابی در حرفه تئاتر ازکارافتاده است، دوم، هزینه‌ها در تئاتر به شکل عجیبی غیرقابل‌پیش‌بینی و کنترل هستند. سوم، از شش اجرای نمایش در برادوی، پنج نمایش ورشکست می‌شوند تاحدی‌که اغلب آن‌ها قادر به بازگشت سرمایه اولیه خود نیستند. چهارم، حتی بهترین استعدادها نیز در این حرفه برای زنده ماندن دست‌وپا می‌زنند» (به نقل از حائری، ۱۳۸۲: ۶۰).

آمار اقتصاد تئاتر در سال‌های اخیر ممکن است تغییر کرده باشد؛ اما این مبحث در همان سال‌هایی که دیزنی قصد ورود به دنیای برادوی را داشت، نشان از ریسک‌پذیری بسیار بالای این شرکت در تئاتر بود. در طول تاریخ تولیدات رسانه‌های جمعی، بسیاری از شرکت‌ها همیشه نگران محصولات خود هستند، چراکه پیش‌بینی ضرر و منفعت آثار هرگز ممکن نیست. به‌طور مثال همین کمپانی دیزنی برای تئاتر **پری دریایی** در سال ۲۰۰۸ پیش‌بینی سودی چندبرابر هزینه تولید اثر را می‌کرد؛ اتفاقی که هیچ‌گاه میسر نشد و تنها شکست دیزنی از انیمیشن‌هایش در برادوی رقم خورد.

کمپانی دیزنی یکی از محتاط‌ترین کمپانی‌های دنیا در تولیدات خود است. «دیزنی از ابتدای شکل‌گیری آثار سینمایی انیمیشن خود، اعتقاد زیادی به اقتباس از افسانه‌های موفق و معروف اروپایی داشت و تمایل زیادی به ایده‌های جدید نشان نمی‌داد» (کورلیس، ۲۰۱۴). این رویکرد باعث موفقیت اغلب آثار دیزنی در گیشه شد و بسیاری از مردم باتوجه به شناخت خود از داستان‌ها، با انیمیشن‌های دیزنی ارتباط بیشتری برقرار کردند. بعد از درگذشت *والتر* دیزنی، فضای آزاد بیشتری در اختیار هنرمندان برای خلق ایده‌های غیر اقتباسی قرار گرفت که به سرانجام خوبی نرسید و در نهایت در «رنسانس دیزنی» مسئله اقتباس از ادبیات آشنا دوباره شکل گرفت.

آیزنر از زمانی که به مدیریت دیزنی در دوره رنسانس وارد شد، اعتقاد داشت که «دیزنی نباید وارد تئاتر شود مگر آنکه اثر، اقتباسی از آثار تولید شده دیزنی باشد». (مستند برادوی؛ موزیکال آمریکایی) این حرف چند سال بعد از موفقیت حیرت‌انگیز پروژه‌های **دیو و دلبر** و **شیرشاه** در «کمپانی تئاتر دیزنی» نمایان شد؛ زمانی که دیزنی تصمیم گرفت نمایشی را با نام **آیدا**[۵۴] براساس اپرایی به همین نام اثر جوزپه وردی[۵۵]تولید کند. نمایشی که در سال ۲۰۰۰ با موسیقی *التون جان*[۵۶] روی صحنه رفت و با عدم استقبال تماشاگران روبه‌رو شد. حتی بعد از سال‌ها نیز *توماس شوماخر* از رؤسای دیزنی در بحث اقتباس از آثار غیر انیمیشنی در مصاحبه‌ای پاسخ داد که مهم‌ترین اولویت دیزنی در برادوی، دارایی‌های خود دیزنی هستند که قبلاً در آزمایش موفقیت، سربلند بیرون‌آمده باشند (مصاحبه با شوماخر، ۲۰۱۴).

اقتباس صحنه‌ای از انیمیشن‌های پرفروش، مهم‌ترین شگرد موفقیت ابرموزیکال‌های دیزنی در برادوی است. تمام انیمیشن‌های اقتباس شده دیزنی در برادوی (**پری دریایی کوچک، شیرشاه، دیو و دلبر، علاءالدین**[۵۷]**، تارزان**[۵۸]**، یخ‌زده**[۵۹]**، کتاب جنگل**[۶۰]**، هرکول**[۶۱]**،پینوکیو**) جزء محبوب‌ترین و پرفروش‌ترین انیمیشن‌های تاریخ سینما هستند، به همین دلیل هیچ‌کدام از کارگردانان این تئاترها، تغییر عمده‌ای در روند داستان انیمیشن‌ها ایجاد نکردند.

ویکستروم در بررسی خود با مخاطبین نمایش‌های **شیرشاه** به این نکته می‌رسد که «عمده‌ی مخاطبینی هم که به این نمایش‌ها مراجعه می‌کردند از کسانی بودند که با این داستان‌ها آشنایی کامل داشتند» (ویکستروم، ۱۹۹۹: ۲۸۹). مدیرگروه تئاتر دیزنی نیز مطرح می‌کند «شرکت تولیدی تئاتر دیزنی، برای تولید یک نمایش انیمیشن در ابتدا به جست‌وجوی نظر مخاطبین از فیلم‌های انیمیشنی خود می‌پردازد، سپس باتوجه‌به بازخوردها و مشورت با سازندگان موسیقی و کارشناسان تئاتر شرکت، به سراغ اقتباس از انیمیشن تولید شده، می‌رود» (مصاحبه با *سرنیلیا*، مدیرگروه تئاتر دیزنی، ۲۰۱۵). در طول نمایش‌های اجرا شده از دیزنی در برادوی، نویسندگان نمایش در شخصیت‌پردازی‌ها و یا خط اصلی داستان هیچ تغییری ایجاد نکردند تا بتوانند مخاطبین بیشتری را نسبت به آشنا بودن با اصل اثر به نمایش خود جذب کنند.

جذب حداکثری مخاطب

ظهور انیمیشن‌های دیزنی در قالب تئاتر برادوی، کودکان را با ابر موزیکال‌ها آشتی داد. چراکه «قبل از ورود دیزنی به برادوی، تعداد کمی از نمایش‌ها، کودکان و خانواده‌ها را هدف قرار می‌دادند؛ اگرچه موارد استثنایی مانند نمایش **آنی**[۶۲] در سال ۱۹۷۷ وجود داشت، اما **آنی** شرایط کافی را برای خانواده‌ها تأمین نکرده بود» (اوساتینسکی، ۲۰۱۹: ۹۲).

دیزنی از ابتدای ظهور کمپانی خود تمام توجه و تمرکزش را بر کودکان و سپس در اولویت دوم یعنی خانواده‌هایشان قرار داده است. «تجربه عادی شرکت‌کنندگان نمایش و فیلم‌های دیزنی اعلام می‌کند که هیچ فرزندی به‌تنهایی نمی‌تواند وارد سالن برای تماشای آثار دیزنی شود؛ در نتیجه هر فرزندی با خانواده خود به سالن می‌آید و این یعنی تعداد بلیط بیشتر و جذب حداکثری مخاطب» (ویکستروم، ۱۹۹۹: ۲۹۳).

رودوستنوس در مقدمه کتاب خود سه دیدگاه اصلی برای تئاترهای دیزنی در نظر می‌گیرد. او اعتقاد دارد این «آثار نه‌تنها به‌عنوان سرگرمی محبوب می‌شوند، بلکه یک محصول تجاری برای ابراز اهداف مختلف هستند. در ابتدا این آثار می‌توانند ابزاری سیاسی برای تقویت درک ما (مخاطب) از نژاد، جنسیت و هدف شخصیت‌های طراحی شده در نمایش‌ها باشند؛ دوم می‌توانند به‌عنوان یک ابزار آموزشی برای کودکان در نظر گرفته شوند و در نهایت می‌توانند

به‌عنوان مکانی برای بروز خلاقیت و نوآوری هنری مخاطبان از تماشای آثار لقب گیرند» (رودوستنوس، ۲۰۱۷: ۲).

دیزنی به‌خوبی قدرت سرگرم سازی برای مخاطبان را می‌داند و روی ارتباط شخصیت‌های آثارش و مخاطبان کودک تمرکز کرده است «به‌طوری‌که نتایج یک تحقیق نشان می‌دهد که بیش از نود و چهار درصد از کودکان آمریکایی، میکی موس را می‌شناسند» (هورورویتز، ۲۰۰۷). درصد بالایی که نشان از علاقه زیاد کودکان به دیزنی و شخصیت‌هایش برای آثار مختلف است. در طرف دیگر، بسیاری از خانواده‌ها هستند که حاضرند برای سرگرم‌کردن کودکانشان، حتی از وقت و سرمایه خود گذر کنند و با آن‌ها به تماشای تئاتر یا به سینما بروند بنشینند. یا به سینما بروند.

شاید در ابتدای امر، برچسب نمایش کودکانه برای بسیاری از هنرمندان تئاتر جذاب نباشد اما بخش اعظمی از گردش تئاترهای پرفروش برادوی در سال‌های اخیر با این مخاطبان جبران شده است. کودک با عینی شدن شخصیت محبوب خود در انیمیشن عاشق آن می‌شود و می‌تواند با الگوگیری خودش را به او بیشتر نزدیک کند، به همین دلیل است که در تمام نمایش‌های دیزنی، گریمورهایی با هزینه‌های مختلف، صورت کودکان را شبیه به بازیگران روی صحنه می‌کنند تا کودکان در هنگام تماشای اثر به هنر تئاتر و شخصیت موردنظر خود نزدیک‌تر شوند.

در کنار جذب مخاطبان کودک به همراه خانواده‌هایشان، تم آثار انتخاب شده دیزنی برای تئاترها حول محور موضوعات عاشقانه است. دیزنی بیش از شصت انیمیشن سینمایی در کارنامه خود دارد. بسیاری از آن‌ها جزء پرفروش‌ترین‌ها و موفق‌ترین آثار کمپانی هستند، اما دیزنی برای پروژه‌های تئاتری خود به سراغ آثاری می‌رود که زوجی در آن یک ارتباط عاشقانه داشته باشند. این قانونی است که دیزنی برای نمایش‌هایش استفاده می‌کند و *جولی تیمور*[۶۳] کارگردان موفق **شیرشاه** نیز بارها به آن تاکید کرده است: «در نمایش برای جذب مخاطبین بیشتر، باید به صحنه‌های عاشقانه توجه بیشتری شود تا مخاطبین غیر کودک نیز با یک اثر عاشقانه تمام‌عیار روبه‌رو شوند» (تیمور، ۱۹۹۷: ۱۵). در جدول شماره یک لیستی از زوج‌های عاشق در نمایش‌های دیزنی مطرح شده است.

جدول شماره ۱ ـ زوج‌های عاشق برای جذب حداکثری مخاطب در تئاترهای مقتبس از انیمیشن دیزنی

نام تئاتر انیمیشن	زوج عاشق
دیو و دلبر	بل و دیو
شیرشاه	سیمبا و نالا
تارزان	جین و تارزان
پری دریایی	آریل و اریک
عروس مرده	مثلث عشقی بین ویکتور و ویکتوریا و نل
علاءالدین	جاسمین و علاءالدین
یخ‌زده	مثلث عشقی بین آنا و کریستوف و هانس
هرکول	هرکول و مگارا

دگردیسی شخصیت‌ها

دگردیسی یکی از ارکان مهم در انیمیشن‌های دیزنی است. «زیربنای انیمیشن‌های دیزنی را «دگردیسی» تشکیل می‌دهد. شخصیت‌ها معمولاً توسط طلسم‌ها تبدیل به موجودات دیگری می‌شوند و یا حیوانات وحشی و شیرها به شخصیت‌های بالغی برای مخاطب بدل می‌شوند. این اتفاق در یک انیمیشن دوبعدی به‌صورت نقاشی رخ می‌دهد و مخاطب ارتباط کاملی با آن برقرار نمی‌کند. همین ارتباط ناقص در یک اثر تئاتری تبدیل به یک نقطه قوت می‌شود. نقطه قوتی که در اجرای صحنه و طراحی شخصیت‌ها در آثار دیزنی نقش اساسی را بازی می‌کند» (دوروزاریو، ۲۰۰۴: ۱۶۴).

آیزنشتاین[۶۴] یکی از نوابغ سینما نیز از طرفداران آثار دیزنی بود. او بر اهمیت «دگردیسی» در انیمیشن‌های دیزنی از نظر بصری و روایی تأکید زیادی می‌کرد و اعتقاد داشت که «تفاوت عمده انیمیشن‌های دیزنی در پلاسماتیک[۶۵] بودن عناصر اصلی است. پلاسماتیک بودن از نظر او توانایی تصور پویای هر شکلی به شکل دیگر در قالب شخصیت‌های دیزنی بود» (سوبچاک، ۲۰۱۱: ۳۲۷). دیزنی نیز از تغییر و دگردیسی شخصیت‌های خود در تئاتر، نهایت استفاده را می‌برد. مخاطبین هم با علاقه از نحوه تغییر شخصیت‌های محبوبشان از انیمیشن به تئاتر و اتفاقات خارج از تصورشان به نمایش قدم می‌گذارند تا تغییروتحول بازیگران را در نقش‌های متفاوت تماشا کنند.

«وقتی انیمیشن **دیو و دلبر** برای نخستین‌بار تبدیل به تئاتر شد، منتقدین زیادی برای تماشای تبدیل شخصیت‌های انیمیشن به تئاتر منتظر آن بودند» (بولدن، ۲۰۰۹: ۶). در این انیمیشن چند شخصیت عجیب وجود داشت. اول از همه کاراکتر دیو بود. بازیگر باید گریم بسیار سنگینی را برای تبدیل‌شدن به دیو ساعت‌ها تحمل می‌کرد. «اما مهم‌ترین قسمت جذاب برای مخاطبان، صحنه تبدیل دیو به یک انسان بود. جایی که با استفاده از فناوری تکنولوژی، دیو آرایش خود را پاک می‌کرد و تبدیل به یک انسان می‌شد» (توماس، ۱۹۹۶: ۱۸۱). شخصیت‌های دیگری نیز چون *ساعت دیواری*، *شمعدانی* و *قوری* وجود داشتند که بازیگران بسیار مطرحی در برادوی نقش این شخصیت‌ها را در قالب تن‌پوش بازی کردند.

مخاطب از دیدن شخصیت‌های عجیب در یک تئاتر متفاوت نسبت به سایر تئاترهای واقع‌گرای موزیکال در برادوی، بسیار لذت می‌برد. اوج این اتفاق و دگردیسی در نمایش **شیرشاه** رخ می‌دهد. جایی که *جولی تیمور* برای خلق شخصیت‌های حیوانات در یک ابرنمایش موزیکال دست به یک خلاقیت جدید می‌زند. «او با الهام از کانسپت‌های مختلف، بازیگرانی را طراحی می‌کند که هم چهره خودشان معلوم است و هم ظاهر شخصیت‌های شیر درون داستان را حفظ می‌کنند» (تیمور، ۱۹۹۷: ۲۷). دگردیسی شخصیت‌های واقعی به انیمیشن و دوباره تبدیل‌شدن این شخصیت‌های انیمیشنی به شخصیت‌های قابل‌لمس برای مخاطب تئاتر، یکی از مهم‌ترین اتفاقات جذاب تئاتر انیمیشن‌های دیزنی است. در جدول شماره دو، برخی از مهم‌ترین دگردیسی‌های جذاب دیزنی در تئاتر انیمیشن‌ها برای مخاطبان مطرح شده‌اند.

جدول شماره ۲ ـ دگردیسی شخصیت‌ها در تئاترهای مقتبس از انیمیشن دیزنی

نام تئاتر انیمیشن تولید شده توسط کمپانی دیزنی	دگردیسی شخصیت‌ها
دیو و دلبر	تبدیل شخصیت اصلی داستان به دیو تبدیل شخصیت‌های فرعی داستان به اشیای درون خانه چون شمعدان، قوری، ساعت دیواری
شیرشاه	کل شخصیت‌ها (ترکیب انسان و حیوانات در اثر)
پری دریایی	تبدیل شخصیت پری دریایی به یک انسان تبدیل حیوانات زیردریا در قالب انسانی
علاءالدین	تبدیل شخصیت غول چراغ جادو به یک انسان
یخ‌زده	تبدیل شخصیت انسانی به موجود یخ‌زده
کتاب جنگل و تارزان	تبدیل حیوانات درون جنگل به شخصیت‌های انسانی
هرکول	تبدیل هیولاهای اسطوره‌ای به قالب انسانی
پینوکیو	تبدیل یک عروسک چوبی به انسان

طراحی صحنه‌های شگرف

برادوی به‌عنوان یکی از مکان‌های مهم و گران‌قیمت تاریخ تئاتر، همیشه تأکید فراوانی روی طراحی صحنه داشته است. طراحان صحنه معروف زیادی برای دکورهای پرزرق‌وبرق نمایش‌های موزیکال برادوی در تاریخ نام خود را ماندگار کرده‌اند، اما نکته دارای اهمیت این است که همیشه طراحی صحنه‌های انیمیشن تئاترهای دیزنی، پروژه‌های سخت‌تر و عجیب‌تری از نظر بسیاری از طراحان بوده است. آغازگر این پروسه دیوید *گالو*[۶۶] طراح صحنه مطرح برادوی در نمایش **دیو و دلبر** بود که «آثار او به‌عنوان چکیده طراحی معاصر آمریکا شناخته می‌شود» (فرامرزی‌ها، ۱۳۸۶: ۵۱). پروسه‌ای که به‌مرور بسیاری از مهم‌ترین طراحان صحنه برادوی را درگیر خود کرد.

چه نمایشی در برادوی وجود دارد که در جنگل می‌گذرد و شخصیت اصلی آن باید با طناب‌های مختلف از درختی به درخت دیگر پرواز کند؟ جواب این پرسش نمایش موزیکال **تارزان** اثر دیزنی است. طراحان صحنه تئاترهای انیمیشن دیزنی با یک محیط واقعی و یا در نهایت حماسی روبه‌رو نیستند. آن‌ها قرار است یک صحنه خیال‌انگیز تولید شده در انیمیشن توسط طراحان روی کاغذ را عینی‌سازی کنند. این عینی‌سازی باعث می‌شود که تمام نمایش‌های تولید شده دیزنی در جشنواره‌های معتبر تئاتر چون *تونی*[۶۷] در بخش طراحی صحنه نامزد کسب جایزه شوند و اغلب این جایزه را از آن خود کنند.

مخاطبین تئاتر انیمیشن‌های دیزنی مدام در حال شگفت‌زده شدن هستند. در یک نمایش شش تا ده صحنه مختلف پرزرق‌وبرق جابه‌جا می‌شوند. صحنه‌هایی که هرکدام می‌توانند یک نمایش موزیکال معمولی را تا انتها پیش ببرند. بودجه آثار دیزنی برای تولید این صحنه‌ها

معمولاً بسیار بالا و میلیون دلاری است. «اما دیزنی ثابت کرده که هزینه خوب برای خلق دکور، باعث جذب مخاطب بیشتر و سوددهی می‌شود» (مصاحبه با سرنیلیا، ۲۰۱۵). اتفاقی که در تئاتر **دیو و دلبر** با هزینه شانزده میلیون دلاری اتفاق افتاد. رقمی که تا آن زمان برای تولید یک نمایش بی‌سابقه بود اما تنها در یک ماه، تئاتر **دیو و دلبر** موفق به فروش سی و پنج میلیون دلاری شد تا جوابیه‌ای برای منتقدین مخالف دیزنی باشد.[۶۸]

گروه تئاتر دیزنی برای تولید صحنه‌های خود با گروهی از هنرمندان انیمیشن به نام «متصوران»[۶۹] در ارتباط هستند. متصوران نام گروهی وابسته بین صنعت انیمیشن و تئاتر در شرکت دیزنی است که از نمایش **شیرشاه** به بعد، کار خودشان را آغاز کردند. این گروه از طراحان انیمیشن هستند که با طراح صحنه و لباس و کارگردان در طول اجرای نمایش با کانسپت‌هایشان در ارتباط هستند تا به بهترین شکل ممکن، طراحی صحنه برای نمایش اجرا شود.

یکی از مهم‌ترین اتفاقات طراحی صحنه در انیمیشن تئاترها برای مخاطبان، عینی‌سازی صحنه‌های عجیب در انیمیشن‌هاست. به‌طور مثال وقتی مخاطبین به تماشای تئاتر **یخ‌زده** نشستند، منتظر دیدن قصر یخی شخصیت اصلی داستان یعنی *السا* بودند. این قصر در انیمیشن، با ماه‌ها رندر توسط پردازشگرهای غول‌آسای شرکت دیزنی رقم خورده بود و مخاطبان انتظار یک صحنه یخی جذاب را داشتند؛ با این توصیف، طراح صحنه اثر یعنی *کریستوفر اورام*[۷۰] با کمک تکنولوژی ویدئو مپینگ[۷۱] و طراحی مَتریالی بسیار شبیه به یخ (دستگاه یخ‌ساز CO_2)، صحنه بسیار جذابی برای مخاطبان طراحی کرد تا شبیه‌سازی قصر انیمیشن در ذهن مخاطبان به‌خوبی تداعی شود.

وجود چنین صحنه‌های متفاوتی، هر بیننده‌ای را به خود جذب می‌کند. حتی مخاطبین مخالف دیزنی نیز فارغ از هر موضوعی، نمی‌توانند قدرت طراحی صحنه این آثار را انکار کنند و به‌طور ناخودآگاه جذب یک تئاتر باشکوه با طراحی صحنه و جلوه‌های بصری شگرف می‌شوند. علاوه بر جذابیت برای مخاطبان نیز، طراحان صحنه این آثار با چالش‌های متفاوت‌تری روبه‌رو می‌شوند و خلق فضاهای خاص به طراحان صحنه اجازه می‌دهد تا باقدرت خلاقیت بیشتری برای شبیه‌سازی به صحنه موردنظر در انیمیشن، اقدام کنند.

ترانه‌های معروف

در سال ۱۹۹۲ با اکران انیمیشن **علاءالدین**، یکی از منتقدان به شوخی گفت «یک ترانه این انیمیشن را نجات داد» (به نقل از نیویورک‌تایمز، ۱۹۹۲). از زمانی که *آلن منکن* و *هوارد اشمن* وارد دنیای دیزنی شدند، ترانه‌ها به سبک نمایش‌های برادوی از اهمیت بیشتری برخوردار شدند. پیش‌ازاین، انیمیشن‌های دیزنی ترانه‌های ماندگار موفق زیادی را در خود نداشتند، اما با «رنسانس دیزنی» و ورود برادوی به انیمیشن‌ها، آهنگسازان و ترانه‌نویسان تلاش زیادی کردند تا ترانه‌های متفاوتی برای آثار خود خلق کنند. ترانه‌هایی که کارکرد روایی و دراماتیک مهمی دارند و حتی می‌توان به‌صورت مجزا (خارج از آثار) نیز آن‌ها را گوش داد و زمزمه کرد.

قطعه «**دنیای جدید**»[۷۲] ساخته اشمن و منکن در انیمیشن **علاءالدین** به‌قدری خارج از انیمیشن موفق شد که توانست در بیلبورد ۱۰۰ آهنگ داغ امریکا[۷۳]، جای ترانه افسانه‌ای «**من همیشه تو را دوست خواهم داشت**»[۷۴] از **ویتنی هیوستن**[۷۵] را به‌عنوان صدرنشین بگیرد و چهارده هفته در رتبه نخست باقی بماند. زمانی که تئاتر موزیکال **علاءالدین** در برادوی به روی صحنه رفت، در بروشور تبلیغاتی این اثر این شعار مردم را به خود جذب کرد: آیا

می‌خواهید دنیای جدید **علاءالدین** را در یک فضای واقعی گوش کنید؟

تئاترهای موزیکال همیشه برای مردم دو ویژگی داشته است: تئاتر به همراه کنسرت. حال، شنوندگان وقتی متوجه می‌شوند که ترانه محبوبشان قرار است در قالب یک تئاتر موزیکال به‌صورت زنده اجرا شود، یقیناً مخاطب این نمایش‌ها می‌شوند. دیزنی برای تبدیل انیمیشن‌های خود به تئاتر موزیکال تغییرات زیادی در ساختار موسیقی آثار می‌دهد، چراکه این آثار اغلب تمام موزیکال نیستند و به همین دلیل باید ترانه‌های بیشتری به اثر اضافه شود. به‌طور مثال چهارده قطعه جدید به اثر **شیرشاه** اضافه شد تا بتواند در برادوی اجرا شود.

اما دیزنی از قطعه‌های معروفی که از انیمیشن خود منتشر شده‌اند نیز استفاده می‌کند تا مخاطب را به تئاتر موزیکال خود جذب کند. اتفاقی که یک‌بار دیگر در سال ۲۰۱۷ برای نمایش **یخ‌زده** رخ داد. «آهنگ ساعت یازده»[۷۶] اصطلاحی برای مهم‌ترین قطعه موسیقی اجرا شده توسط قهرمان در نمایش موزیکال برادوی است که معمولاً در اوج پرده دوم رخ می‌دهد. «در تئاتر موزیکال **یخ‌زده** نیز بسیاری از مخاطبان منتظر بودند تا مهم‌ترین ترانه اثر یعنی قطعه «**رهایش کن**»[۷۷] در نیمه دوم داستان اجرا شود» (رابینز، ۲۰۲۰: ۳). این استفاده هوشمندانه از قطعه‌های موفق در انیمیشن‌ها باعث جذب بیشتر مخاطب در تئاتر موزیکال‌های دیزنی می‌شود. مخاطب آشنا با این ترانه‌ها برای زمزمه کردن و شنیدن قطعه مورد نظرش به تئاتر رفته و آن‌ها را زنده گوش می‌کند؛ این مهم‌ترین دستاورد فنی و تجاری این ترانه‌های از پیش موفق در نمایش‌های موزیکال بر پایه انیمیشن است.

در کنار پنج ظرفیت اصلی ذکر شده انیمیشن برای اقتباس در اجرای صحنه‌ای، سه ویژگی دیگر نیز در راستای ارتباط اجرای تئاتر براساس انیمیشن قابل اهمیت است؛ ویژگی‌هایی که در اقتباس از سایر آثار نیز امکان رویت دارند اما نکته قابل‌توجه این است که انیمیشن‌ها براساس ویژگی‌های خود، ظرفیت بیشتری را در این موارد تأمین می‌کنند:

فروش محصولات جانبی

شرکت‌های فیلمسازی مهم دنیا از فروش محصولات جانبی خود برای آثارشان به سود بسیار بالایی دست پیدا می‌کنند. دیزنی نیز یکی از مهم‌ترین سردمداران این پروسه است. محصولات دیزنی از طریق کمپانی مجزای «محصولات مصرفی دیزنی»[۷۸] برای آثار مختلف تولید و توزیع می‌شوند. «دیزنی تنها از طریق فروش محصولات جانبی خود در سال ۲۰۱۸ به یک میلیارد دلار دست پیدا کرد» (نونان، ۲۰۱۸).

دیزنی بعد از نمایش **دیو و دلبر** تصمیم گرفت پلان تئاتر نیوآمستردام را تغییر جزئی دهد. این اتفاق باعث الگوپذیری بسیاری از شرکت‌ها و تئاترها برای آثار خود شد. وقتی مخاطبان از تماشای نمایش آثار کمپانی بیرون می‌آمدند، به‌جای خروج به سمت خیابان وارد یک بازارچه از محصولات دیزنی می‌شدند «این بازارچه تمامی عناوین و محصولات **شیرشاه** را برای فروش به مخاطبان عرضه می‌کرد و به فروش بسیار بالایی دست پیدا کرده بود» (واینر، ۱۹۹۷). این پروسه فروش در سینماهای دیزنی هم در معدود نقاط دنیا رخ می‌دهد، اما طبق پژوهش خانم ویکستروم، «مخاطبان بعد از تماشای تئاتر تمایل بیشتری نسبت به سینما برای خرید این محصولات پیدا کرده بودند» (ویکستروم، ۱۹۹۹: ۲۷۷).

برای نمونه تئاتر موزیکال **شیرشاه** هر روز به‌صورت زنده اجرا می‌شود و تماشاگران، موسیقی زنده، بازیگران حاضر و یک دکور خاص و متفاوت را از نزدیک تجربه می‌کنند. به همین دلیل وقتی مخاطبان، شخصیت‌های قابل‌لمس را درک می‌کنند، تمایل بیشتری به خرید

یک محصول جانبی چون اسباب‌بازی و یا وسایل تزیینی پیدا می‌کنند تا نسبت به زمانی که در پرده سینما، یک اثر دوبعدی تخت را مشاهده می‌کنند. الگوی فروش محصولات جانبی تئاترها توسط دیزنی در سراسر دنیا برای بسیاری از تئاترها اجرا شد و به موفقیت‌های زیادی برای شرکت انجامید.

تقویت گردشگری

همان‌طور که ذکر شد برادوی یکی از مهم‌ترین مراکز گردشگری آمریکا در سال‌های اخیر است. بسیاری از توریست‌ها برای تماشای آثار موزیکال به نیویورک سفر می‌کنند و حداقل یکی از نمایش‌ها را به‌صورت زنده تماشا می‌کنند. فارغ از بحث تقویت میدان تایمز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراکز خود نیویورک در آمریکا، نمایش‌های موزیکال دیزنی در سراسر دنیا طرفداران زیادی نیز دارند.

این اتفاق به‌قدری برای کمپانی دیزنی دارای اهمیت است که ابتدا نمایش‌های خود را در خارج از نیویورک به‌طور آزمایشی اجرا می‌کند و سپس در صورت موفقیت در نیویورک به روی صحنه می‌برد. تنها نمایشی که از این قاعده خارج شد و به‌جای اجرا در خارج از نیویورک، از آمریکا تور خود را آغاز کرد، نمایش **پری دریایی** بود که در نهایت به شکست مالی منجر شد. نمونه موفق این اتفاق نیز در سال ۲۰۰۷ رخ داد زمانی که نمایش **تارزان** بعد از موفقیت در خارج از آمریکا، در نیویورک به اجرا درآمد، با شکست سنگینی روبه‌رو شد. «اما سیاست دیزنی در اجرا باعث شد که نمایش **تارزان** با موفقیت در شهر هلند و آلمان، ضرر مالی شرکت را جبران کند» (فلدبرگ، ۲۰۰۶).

دیزنی با افتتاح شعب مختلف خود در شهرهای مهم، تبلیغات گسترده‌ای کرد و موفق شد تورهای جهانی بسیار زیادی را برای جذب مخاطبان و گردشگران در سراسر دنیا به خود ایجاد کند. اکنون (۲۰۲۱ـ۲۰۲۰) شاهد اجرای نمایش‌های زیادی از دیزنی در بیش از سی کشور دنیا هستیم و گردشگران زیادی بدون آشنایی به تئاترهای موزیکال پرفروش برادوی برای تماشای انیمیشن‌های محبوب تبدیل شده خود به تئاتر در سراسر دنیا صف می‌کشند و این‌گونه **شیرشاه** را تبدیل به پرفروش‌ترین تئاتر تاریخ می‌کنند.

جذب مدارس

در مدارس یکی از مهم‌ترین کارهایی که توسط دانش‌آموزان انجام می‌شود، اجرای نمایش‌های مدرسه‌ای است. باتوجه‌به اهمیت این موضوع، «گروه تئاتر دیزنی در ابتدا در کنار بخش‌های اجرایی خود یک بخش خلاقیت و همچنین یک بخش آموزش‌وپرورش را ایجاد کردند» (اوساتینسکی، ۲۰۱۷: ۷۰). بخش آموزش‌وپرورش دو کار اصلی دارد: تربیت نیروهای مختلف برای اجرای تئاترهای دیزنی، هدایت گروه‌های تئاتر در مدارس تحت عنوان «دیزنی جونیور»[۷۹].

گروه‌های شکل‌گرفته در دیزنی جونیور، کودکان و نوجوانانی هستند که در مدارس یا خارج از آن مسئولیت اجرای نمایش‌های دیزنی را برعهده دارند. آن‌ها براساس الگو و متون ارائه شده توسط شرکت و راهنمایان دیزنی، نمایش‌ها را به روی صحنه می‌برند و مخاطبان خاص خود را در سالن‌های محلی‌تر در سراسر کشور دارند. این اتفاق یکی از مهم‌ترین هوشمندی‌های کمپانی دیزنی برای جذب مخاطب در دانش‌آموزانی است که علاقه به اجرای تئاتر دارند اما نمی‌دانند از کجا شروع کنند.

دانش‌آموزان مدرسه باتوجه‌به شناخت خود نسبت به انیمیشن‌ها، ذوق زیادی برای اجرای نمایش‌های دیزنی دارند و زمانی که الگو، متن و حتی راهنما را نیز از طرف شرکت داشته باشند، در نتیجه شوق بیشتری برای اجرای این نمایش‌ها پیدا می‌کنند. به همین دلیل است که هم‌زمان با اجرای نمایش‌های اصلی در برادوی در طول این سی‌سال، شاهد اجراهای زیادی از کودکان و نوجوانان به‌صورت ساده‌تر برای نمایش‌های مختلف دیزنی بوده‌ایم، رویکردی که به‌شدت باعث جذب بیشتر مخاطبین در نمایش‌های اقتباس شده از انیمیشن‌ها می‌شود.

نتیجه‌گیری

کمپانی دیزنی با ورود خود به برادوی تغییر و تحولات زیادی در ابر موزیکال‌ها ایجاد کرد. بسیاری از منتقدان مخالف ورود دیزنی به برادوی بودند و تا همین اکنون نیز نقدهای بسیار تندی برای آثار دیزنی می‌نویسند. حتی پژوهشگران دانشگاهی نیز به دودسته در خصوص آثار دیزنی در برادوی تقسیم شده‌اند. عده‌ای موافق تولید این آثار باشکوه برای تجارت و سرگرمی‌سازی هستند و عده‌ای دیگر مخالف روند این موزیکال‌ها هستند، اما همه اشخاص موافق و مخالف به قدرت انیمیشن‌ها در تبدیل به اجرای صحنه‌ای اذعان دارند.

انیمیشن‌ها ویژگی‌های جذابی برای تبدیل‌شدن به اجراهای صحنه‌ای دارند و تجربه شرکت‌های مختلف انیمیشن‌سازی چون «**دیزنی**»، «**دریم ورکز**» و «**برادران وارنر**» ثابت کرده است که بالای هشتاد درصد این موزیکال‌ها برخلاف بسیاری از موزیکال‌های برادوی به سوددهی می‌رسند. سوددهی‌های اغلب کلانی که باعث رشد و ارتقای صنعت هنر تئاتر و هنرهای وابسته به آن نیز می‌شود.

در تئاتر ـ انیمیشن‌ها، عوامل زیادی تلاش می‌کنند تا تئاتری خاص و متفاوت و جذاب را به مخاطب ارائه دهند. در این آثار با دکورهای بسیار عجیب، جلوه‌های بصری متفاوت، تعداد بازیگران زیاد، گریم‌های خاص و ترانه‌های بسیار موفق روبه‌رو می‌شویم و این نشان‌دهنده ارتقای هنر تئاتر موزیکال است. فارغ از بحث تکنیکی، این آثار نشانگر ارتقای قدرت تجاری تئاتر نسبت به سایر هنرها نیز هستند. اگر با نگاهی اقتصادی به تئاتر نگاه کنیم، بسیاری از هنرمندان تئاتر در دنیا از شرایط خوبی برخوردار نیستند، اما موفقیت تجاری تئاتر انیمیشن‌های برادوی، امید هنرمندان این حوزه را بسیار افزایش می‌دهد.

تئاتر موزیکال یکی از پرمخاطب‌ترین گونه‌های تئاتر در دنیاست. در ایران نیز سال‌هاست که بحث موزیکال در محافل مختلفِ تئاترِ کشور زده‌می‌شود اما تنها به چند اجرای بسیار گران‌قیمت و کپی‌برداری از نمایش‌هایِ کشورهای دیگر و یا برخی تئاترهای درجه دوم کمدی موزیکال محدود شده است. باید به یاد داشته باشیم که تئاتر موزیکال نباید به یک فرهنگ تماماً لاکچری در کشور تبدیل شود و با اهمیت‌دادن به حوزه موزیکال چه به‌صورت اقتباسی از انیمیشن و فیلم چه به‌صورت متن آزاد بومی، می‌توان تئاترهای بسیار زیادی را در گونه‌های مختلف برای علاقه‌مندان تولید کرد تا این ژانر در کشور به‌خوبی به حیاتش ادامه دهد.

باتوجه‌به الگوی موفق کمپانی دیزنی و سایر شرکت‌ها، پیوند صنعت انیمیشن و تئاتر باتکیه‌بر محبوبیت هر دو هنر و ویژگی‌های خاص ذکر شده در قالب انیمیشن به‌شدت می‌تواند در صنعت این روزهای تئاتر کشور برای ایجاد مسیری بومی‌تر در حوزه موزیکال مثمرثمر واقع شود. به‌طور مثال تا زمان نگارش این پژوهش، چند انیمیشن موفق پرفروش چندمیلیاردی در سینمای ایران وجود دارند: آثاری چون **بنیامین**[۸۰]، **فیلشاه** و **شاهزاده روم**[۸۱]. مخاطب کودک با این آثار ارتباط زیادی برقرار کرده است و می‌توان تئاترهای موزیکال بسیار خوبی از این آثار برای تقویت صحنه‌ها تولید کرد. اگر هنرمندان و تهیه‌کنندگان انیمیشن و تئاتر با یکدیگر برای اجرای یک اثر موزیکال بومی تلاش کنند شاهد آینده بسیار خوبی در این صنعت خواهیم بود و مخاطبان خصوصاً کودکان و نوجوانان و خانواده‌ها با تئاتر موزیکال بیشتر آشتی می‌کنند.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۸۶) **بوطیقا**، ترجمه هلن اولیایی نیا، فردا، اصفهان

ـ حائری، هایده. (۱۳۸۲) نقش تهیه‌کننده در تولید تئاتر. با بررسی یک نمونه، **مجله نمایش**، شماره ۷۰ و ۷۱. صص ۶۹ـ۵۶.

ـ دلخواه، مسعود. (۱۳۸۸) «برادوی، آف برادوی، آف آف برادوی»، **مجله بی‌ناب**، شماره ۱۳، صص ۹۱ـ۷۶.

ـ دیچز، دیوید. (۱۳۷۹) **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. نشر علمی، تهران.

ـ سیگال، الن. (۱۳۸۴) ترانه در فیلم‌های انیمیشن، ترجمه فرناز خوشبخت، **فصلنامه فارابی**. شماره ۵۶، صص ۱۲۴ـ۱۱۷.

ـ صفورا، محمدعلی، افشار مهاجر، کامران و حسینی شکیب، فاطمه. (۱۳۹۳) بررسی ساختاری انیمیشن تلویزیونی و ارائه الگوی تحلیل متن، **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی**، دوره ۱۹، شماره ۱، بهار و تابستان

ـ فرامرزیها، آزاده. (۱۳۸۶) معرفی طراحان صحنه برتر روز تئاتر، **نشریه نمایش**، بهمن و اسفند، شماره ۱۰۱ و ۱۰۲، صص ۵۱ـ۵۰.

- Bianco, Anthony. (2004) ***Ghosts of 42nd Street: A History of America's Most Infamous Block***.New York, N.Y., United States: Harper Collins, Print.

- Bolden, Jerald, (2009). ***The Metamorphosis of masculinity Broadway musical Beauty and Beast***, B.A, California State University, Sacramento.

- Corliss, Richard. (2014), "How the Little Mermaid Cued the Disney Animation Renaissance." *Time.com*. N.PAG. Print.

- Do Rozario, Rebecca-Anne. (2004). "Reanimating the Animated: Disney's Theatrical Productions." ***The Drama Review*** 48.1: 164-177.

- Eisner, Michael, with Tony Schwartz (1998) ***Work in Progress*****. London**: Penguin Books.

- Feldberg, Robert. "Airborne 'Tarzan'; Frequent Flying in Disney Show." Rev. of Tarzan. ***New York. The Record*** [Bergen County, NJ] 11 May 2006, sec. F: 7. Web. 26 Aug 2015.

- Fierberg, Ruthie. (2018), "What Sets Broadway Dreams Apart From Other Training Programs." playbill.com. N.PAG. Print.

- Hischak, Thomas S. (2011) Off-Broadway Musicals Since 1919. Lanham: Scarecrow Print.

- Horovitz, Bruce (2007) "Shrek, Promoter of Sugary Treats, Thumped as Exercise Advocate," ***USA Today***, 26 April 2007.

- Lanz, Michelle (2014). "Why it took Disney 18 years to bring Hunchback of Notre Dame to the U.S. stage, Tom Schumacher, interview ". ***Southern California Public***. Retrieved April 26, 2021

- Maslin,. Janet. (1992) "Aladdin". ***New York Times***, November 11, 1992, Section C, Page 15

- Noonan, Keith. (2018). "How The Walt Disney Company Makes Most of Its Money". Retrieved March 10, 2019 from : https://www.fool.com/

investing/2018/06/01/how-the-walt-disney-company-makes-most-of-its-mone.aspx

- Osatinski, Amy. (2019). ***Disney theatrical productions,*** **Routledge**; 1st edition (February 18*)*

- Rosenberg, B., & Harburg, E. (1993). ***The Broadway musical: Collaboration in commerce and art***. New York: New York University Press.

- Robbins, Hannah. (2020). ""I Can't Be What You Expect of Me": Power, Palatability, and Shame in Frozen: The Broadway Musical" *Arts* 9, no. 1: 39.

- Rodosthenous, George, (2017). ***The Disney Musical on Stage and Screen: Critical Approaches from "Snow White" to"Frozen***". London and New York: Bloomsbury Methuen Drama.

- Rosenberg, S., & Pereira, I. (2014). ***Twenty years of Disney on Broadway: A transformative force***. AM New York 27 March.

- Sobchack, Vivian (2011) "Afterword: Media Archaeology and Re-presencing the Past". In Huhtamo E & Parikka J (ed) ***Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications***. Los Angeles: University of California Press, pp. 323-333.

- Taymor, Julie, with Alexis Greene (1997). ***The Lion King: Pride Rock on Broadway***. New York

- Thomas, Kyla. (2019) "When Disney came to Broadway: Assessing the impact of corporatization in an art world". *Poetics* 77

- Wells, Paul (2007), ***Scriptwriting. developing and creating text for a play, film or broadcast***, AVA Publishing (UK).

- Wells, Paul, (1998), ***Understanding Animation***, London: Routledge.

- Wickstrom, Maurya. (1999) "Commodities, Mimesis, and The Lion King: Retail Theatre for the 1990s." ***Theatre Journal***. 51.3 285-298.

- Winer, Linda, (1997). "Lion King Leads a Magical, Rich Jungle Parade," ***New York Newsday***, 17 November, B3.

- Interview with *Cerniglia,* ***Kenneth (Dramaturg and literary manager for Disney Theatrical Group)*** "DTP Opening and Closing Nights Currently Running Shows as of Fall. 2015

- Interview with *Michael Eisner:* ***Raw Footage***. New York: N.p, 2003. Film.

- Kantor, Michael. Broadway: the American Musical. PBS, 2004. DVD.

- "The Broadway League." N.p., n.d. Web.

- "Disney on Broadway." N.p., n.d. Web.

- "Playbill." N.p., n.d. Web.

- Aladdin. Show bill: 38. Print.

- Lion King. Show bill: 22. Print.

پی‌نوشت

1- Frank Reich
2- Beauty and the Beast
3- Alan Menken; b.1949
4- Howard Ashman; 1950-1991
5- Ennio Morricone; 1928-2020
6- John Williams; b.1932
7- James Newton Howard; b.1951

۸ـ Walter Elias "Walt" Disney; 1901-1966: والتر الیاس «والت» دیزنی به اعتقاد بسیاری، مهم‌ترین شخصیت تاثیرگذار سینما در قرن بیستم است. او به همراه برادرش در اولین سال‌های قرن بیستم، اقدام به تاسیس کمپانی انیمیشن خود کردند. اکنون بزرگ‌ترین کمپانی تولیدکننده سرگرمی در دنیا، دیزنی است.

9- The Little Mermaid
10- Michael Eisner
11- Disney Theatrical Productions (DTP)
12- Julie Andrews; b.1935

۱۳ـ مستند برادوی؛ موزیکال آمریکایی: مجموعه چند قسمتی تولید شده در شبکه پی بی‌اس آمریکا در سال ۲۰۰۴ است. در این اثر با تولیدکنندگان مختلفی در حوزه برادوی مصاحبه می‌شود.

14- Megamusical
15- Lion King

۱۶ـ به نقل از سایت مرجع نمایش‌های برادوی (Playbill)

17- DreamWorks Animation
18 Cartoon Network Studios
19- Nickelodeon
20- Warner Bros. Pictures

۲۱ـ این تئاتر به کارگردانی هادی قضات در مرداد ۱۳۹۸ در تالار وحدت به روی صحنه رفت.

22- Robert Wise; 1914-2005

۲۳ـ نمایش عروس مردگان به کارگردانی امیدرضا سپهری در بهار ۱۳۹۸ با حضور بازیگران مطرح سینما در هتل اسپیناس اجرا شد.

۲۴ـ تئاتر موزیکال مری پاپینز به طراحی و سرپرستی احمد سلیمانی در پاییز و زمستان ۱۳۹۸ با حضور بازیگران سینمایی در تالار وحدت میزبان مخاطبان شد.

25- Steve Nelson
26- Rozario
27- Kyla Thomas
28- Hannah Robbins

۲۹ـ انیمیشن تئاترهای مورد بررسی دیزنی در این پژوهش برای آوردن مثال‌های دقیق تر عبارتند از: شیرشاه، علاءالدین، یخ زده، کتاب جنگل، آیدا، پری دریایی، تارزان، گوژپشت نتردام، هرکول، پینوکیو، مری پاپینز و عروس مرده

30- Paul Wells
31- Metamorphosis

32- Condensation
33- Fabrication
34- Penetration
35- Anthropomorphism
36- Symbolic Association
37- Sound Illusion
38- Steamboat Willie
39- Silly Symphony
40- Snow White and the Seven Dwarfs
41- Pinocchio
42- Fantasia
43- Dumbo
44- Bambi
45- The Jazz Singer

۴۶ـ به نقل از سایت اطلاعاتی ـ آماری برادوی: (BroadwayLeague)

47- Jeffrey Katzenberg
48- Peter Schneider
49- Thomas Schumacher
50- Tim Rice
51- Little Shop of Horrors

۵۲ـ براساس گزارش سایت دیزنی برادوی: (Disneyonbroadway)

53- Faculty of Management and Economy, Harvard University
54- Aida
55- Giuseppe Verdi; 1813-1901
56- Elton John; b.1947
57- Aladdin
58- Tarzan
59- Frozen
60- The Jungle Book
61- Hercules
62- Annie

۶۳ـ Julie Taymor; b.1952 : جولی تیمور نویسنده و کارگردان تئاترها و فیلم‌های متعدد است که با تولید نمایش موزیکال شیرشاه در دیزنی به شهرت جهانی رسید.

۶۴ـ Sergei Eisenstein :1898-1948 : سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین از کارگردانان و نظریه پردازان بزرگ سینما در روسیه بود. او با نظریات و فیلم‌های خود چون رزمناو پوتمکین، یکی از پایه‌گذاران مکتب مونتاژ شوروی لقب گرفت.

65- Plasmatic
66- David Gallo: b 1966
67- Tony Award

۶۸ـ مبلغ ذکر شده به نقل از سایت آمار و ارقام برادوی است: BroadwayLeague

69- Imagineers

70- Christopher Oram

71- Video Mapping

72- A Whole New World

73- Billboard Hot 100

74- I Will Always Love You

75- Whitney Houston: 1963-2012

76- 11 o'clock number

۷۷ـ Let It Go: اجرا شده توسط ایدینا منزل (Idina Menzel)

78- Disney Consumer Products

79- Disney Junior

۸۰ـ بنیامین نام انیمیشنی به کارگردانی محسن عنایتی و تهیه‌کنندگی مصطفی حسن‌آبادی محصول سال ۱۳۹۷ است که به فروش بالای پنج میلیارد تومان در سینماها دست یافت.

۸۱ـ شاهزاده روم (۱۳۹۴) و فیلشاه (۱۳۹۶) نام دو انیمیشن از شرکت هنرپویا به کارگردانی هادی محمدیان و تهیه کنندگی حامد جعفری هستند که پرفروش ترین انیمیشن‌های تاریخ سینمای ایران هستند.

خوانشی فمینیستی از نمایش‌نامه «لیر» ادوارد باند با تمرکز بر جنس و جنسیت

سعیده غلامی هوجقان

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۰۵

خوانشی فمینیستی از نمایش‌نامه «لیر» ادوارد باند با تمرکز بر جنس و جنسیت

سعیده غلامی هوجقان
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

مقاله‌ی حاضر که به روش کیفی و توصیفی ـ تحلیلی نوشته شده است، از نظریات لیبرال فمینیست‌ها برای تبیین مناسبات جنسیتی پرسوناژهای نمایش‌نامه‌ی **لیر** بهره برده است. محور اصلی لیبرال فمینیسم، تساوی کامل زنان و مردان و برخورداری زنان از حقوق سیاسی و اجتماعی است. به نظر لیبرال فمینیست‌ها باید جامعه‌ای به‌وجود آورد که هیچ‌چیز و هیچ‌کاری به جنس خاصی تعلق نداشته باشد و همه فرصت‌های اجتماعی در آن برای زنان و مردان برابر باشد. جنسیت، ابزاری‌ست که اجازه تمرکز بر ارتباطات بین خود و دیگر، فرهنگ و جامعه، ابعاد اجتماعی، نمادین یا بازنمایی را می‌دهد. هدف در این پژوهش این است که ببینیم آیا خوانش حساس به جنسیت در **لیر** *باند* قابل انجام است یا خیر؟ در همین راستا پژوهش به‌دنبال پاسخ این پرسش خواهد بود که باند چه تغییراتی در پیرنگ ایجاد کرده است و برای اعمال تغییرات نسبت به نسخه پیش از خود از چه تکنیکی بهره گرفته است؟ خوانش نمایش‌نامه‌ی **لیر** *باند* با دیدگاه لیبرال فمینیسم، چنین آشکار می‌سازد که *باند* بیشتر بر انسانیت و جنبه‌های آن تأکید دارد و به‌جای برجسته کردن ویژگی‌های زنانه و مردانه در یک فرد که اموری جانبی هستند، بر انسان بودن این دو جنس پافشاری داشته است و فردیت و استقلال را در سه پرسوناژ زن بودیس، *فونتانل* و *کردلیا* به رسمت شناخته است. همچنین *باند* در این راه با استفاده از تکنیک آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی از **شاه لیر** شکسپیر مناسبات جنسیتی را به نحو مطلوبی روشن ساخته است. اگر شکسپیر تمام اتفاقات را حول محور خاندان سلطنتی گردانیده، درعوض، *باند* از طبقه کارگر، نادیده انگاشتن حقوق آن‌ها، حقوق زنان و آزار و اذیت و تجاوز به زنان و دختران و اختلاف طبقاتی صحبت می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که مقوله‌ی هویت مطابق با اعمال و رفتارهای شخصیت‌ها تعریف شده و پرسوناژها علی‌رغم جنس خود، هویتی دیگر و جنسیتی دیگر پیدا کرده‌اند.

واژگان کلیدی: فمینیسم لیبرال، جنس، *لیر*، *کردلیا*، جنسیت، *ادوارد باند*، آشنایی‌زدایی

درآمد

شاه لیر اثر شکسپیر از جمله متونی‌ست که خود بر قامت متون دیگر ایستاده است و به گفته‌ی محققین بیش از چهل پیرنگ از داستان *شاه لیر* موجود است که شکسپیر به تعداد زیادی از آن‌ها رجوع کرده تا نمایش‌نامه‌ی خود را خلق کند. نکته این است که در تمام نسخه‌های پیشین سخنی از جنون شاه به میان نیامده است. از همینجاست که می‌توان به خلاقیت شکسپیر در اقتباس از منابع دیگر رسید. «بنابراین او در دل داستان، جنون لیر را می‌گنجاند تا بر ناکامی بشر در دل حوادث بزرگ تأکید کند» (جاوید شاد به نقل از بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۷). باید دانست که استفاده از متون پیشین برای خلق متنی نو، ویژگی یک یا دو عصر به خصوص نیست. بلکه این خاصیت هنرهاست. *آندره بازن*[۱] اقتباس را از ویژگی‌های ثابت هنر معرفی می‌کند (بازن، ۱۳۸۲: ۴۱). شکسپیر به‌دنبال نوآوری در فرایند اقتباس بوده تا از این طریق نگاهی تازه به مفهوم زندگی در زمانه‌ی خودش بیفزاید. موضوعی که عیان است سیالیت داستان‌ها و پی‌رنگ‌ها در گذر زمان است و اقتباس *ادوارد باند*[۲] از **شاه لیر** شکسپیر، خود گواهی بر این مدعاست. حال باید پرسید که نویسنده قرن بیستمی چگونه نگاهی می‌تواند به یک اثر پیشارنسانسی داشته باشد؟ و آیا این اثر استعداد پذیرفتن ارزش‌های افزوده و تغییرات را دارا خواهد بود؟ با بررسی‌های اولیه متوجه می‌شویم که باند فضای نمایش‌نامه‌اش را مطابق با قرن بیستم و دو مقوله برجسته خشونت و جنسیت پایه‌ریزی کرده است.

این مقاله می‌کوشد جنس[۳] و جنسیت[۴] (مناسبات جنسیتی) را در نمایش‌نامه‌ی اقتباسی **لیر**[۵] با بهره‌گیری از گرایش‌های لیبرال فمینیسم[۶] بازنمایی و تبیین کند. با انتخاب رویکردی فمینیستی در مطالعه، مفهوم «جنسیت» نیز خودنمایی می‌کند. این مفهوم به‌دنبال خود «مناسبات جنسیتی» را می‌کشاند. جنسیت به آن جنبه از تفاوت‌ها و ویژگی‌های زن و مرد مربوط می‌شود که منشأ «روان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی» دارند (گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۷۵). بدین‌معنا، «جنسیت» از مفهوم «جنس» که به تفاوت‌های زیست‌شناختی و طبیعی اشاره دارد، متمایز می‌گردد (فریدمن، ۱۳۸۱: ۱۹). جنسیت، ابزار و دیدگاهی را فراهم می‌کند که بتوان با آن جهان را بررسی و تحلیل کرد. تئوری فمینیسم فرض می‌کند که ما در جهانی مردسالار زندگی می‌کنیم و قرن‌ها یا حتی هزاره‌ها تحت پدرسالاری زندگی کرده‌ایم (دایم، ۲۰۱۵). *باند* به عنوان اقتباسگر با داشتن رویکردهایی بسیار متفاوت از آنچه در اثر منبع وجود دارد، متن جدید را مبدل به محملی برای بیان عقاید و به نوعی بازگویی احوال اجتماعی جامعه‌ی معاصر خویش می‌داند. هدف ما در پژوهش این است که ببینیم آیا خوانش حساس به جنسیت در لیر باند قابل انجام است یا خیر؟ در همین راستا پژوهش به‌دنبال پاسخ این پرسش خواهد بود که باند چه تغییراتی در پیرنگ ایجاد کرده و برای اعمال تغییرات نسبت به نسخه پیش از خود از چه تکنیکی بهره گرفته است؟

مقاله‌ی حاضر استدلال می‌کند که *باند* در اقتباس خود با بروز دادن مؤلفه‌های لیبرال فمینیسم در شخصیت‌ها، جنس و جنسیت را به‌گونه‌ای دیگر ارائه کرده و مناسبات جنسیتی در نمایش‌نامه *لیر* به شکلی ملموس معکوس شده‌اند تا به جامعه‌ی مدرن و مقتضیات آن نزدیک‌تر شود. انتخاب این رویکرد از آنجایی اهمیت دارد که به عقیده *رزی برایدوتی*[۷] «جنسیت، ابزاری‌ست که اجازه تمرکز بر ارتباطات بین خود و دیگر، فرهنگ و جامعه، ابعاد اجتماعی، نمادین یا بازنمایی را می‌دهد» (دایم، ۲۰۱۵). درواقع با ردگیری جنسیت و به‌دنبال آن چگونگی روابط میان افراد با یکدیگر می‌توانیم شناخت *باند* نسبت به جامعه و اطرافش را به‌دست بیاوریم.

خاطر نشان می‌شود دووینیو[8] درباره‌ی سینما اعتقاد دارد که بیشتر از بقیه هنرها با زمینه اجتماعی‌اش ارتباطی تنگاتنگ دارد (دووینیو، ۱۳۷۹: ۶) اما با کمی انعطاف، می‌توان این ویژگی را درباره‌ی نمایش‌نامه‌نویسی قائل شد. از «نقطه‌نظر» *باند* تئاتر حقیقی کاوشگر معضلات عصر حاضر است و با ارائه‌ی ابزارهای واقع‌بینانه و یا راه‌کارهایی خوشبینانه به حل آن مشکلات می‌پردازد (اشرفخانی ۱۳۹۱، به نقل از هایرسْت ۳۹). از همین‌جاست که *باند* با رجوع به گذشته به نقش اقتباس همچون سوپاپ اطمینان و راه فرار پی می‌برد و با اقتباسی واسازانه از اثری بزرگ، جامعه‌اش را در قالب نمایش‌نامه‌ای اقتباسی بازتاب می‌دهد. *باند* معتقد است گذشته اغلب به مثابه اسطوره‌ای می‌ماند که بر زمان حال تأثیرگذار است. گذشته به مانند باری بر دوش است و می‌بایست گاه‌گاه آنچنان متحول و دگرگون شود تا امیدبخش شود (اشرفخانی، ۱۳۹۱).

این پژوهش کیفی از نوع توصیفی ـ تحلیلی است و منابع پژوهش کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات چاپ شده هستند که با ابزار فیش‌برداری داده‌ها جمع‌آوری شده‌اند.

پیشینه پژوهش

نمایش‌نامه‌های شکسپیر به‌طور بی‌وقفه مورد بحث قرار گرفته‌اند و به احتمال زیاد این علاقه‌ی خوانندگان معمولی و قشر دانشگاهیان هرگز متوقف نخواهد شد. امکانات تفسیر، خوانش، اجرا و اقتباس‌های جنسیتی از نمایش‌نامه‌های او بی‌نظیر است. در همین راستا به چند نمونه از پژوهش‌های خارجی و داخلی می‌پردازیم.

ـ *اوا دالمیر*[9] در پژوهشی با عنوان **خوانش نمایش‌نامه رویای نیمه شب تابستان اثر ویلیام شکسپیر با تمرکز بر شاخص‌های کوییر**[10] به تحلیل اجرای *اما رایس* از این نمایش‌نامه پرداخته است و به‌دنبال این است که خود متن تا چه حد از این اقتباس‌های کوییری و در اصطلاح «عجیب و غریب» حمایت می‌کند و چگونه کمدی رویای نیمه شب تابستان به تفسیر و اقتباس کوییری انعطاف نشان می‌دهد. از این کمدی بین سال‌های ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۶ بیش از هشت اجرای کوئیری در بریتانیا و آمریکا چه در سطوح حرفه‌ای و چه در سطوح آماتوری تولید شد. *دالمیر* استدلال کرده است که می‌توان متن نمایش‌نامه رویای نیمه شب تابستان را با تجزیه و تحلیل به عنوان متنی کوییری خواند و نتیجه می‌گیرد که در مورد اقتباس/اجرای *اما رایس* فضای نمایش، شخصیت‌ها و روابط بین فردی به اجرایی بر مبنای کوییر بسیار کمک‌کننده بوده است و متن اصلی از بسیاری از گزینه‌های کارگردانی رایس پشتیبانی می‌کند.

ـ منبع مهم دیگری که به خوانش‌های فمینیستی و جنسیتی بر روی آثار مختلف شکسپیر پرداخته، کتابی‌ست با عنوان **شکسپیر و جنسیت: جنس و تمایلات جنسی در درام‌های شکسپیر**[11] که به موضوعاتی از جمله جنسیت، پدر بودن و پدرسالاری، بدن مادرانه، تجاوز جنسی، سلطنت و سیاست بدن مرد پرداخته است. نویسندگان کیت *اوترسون*[12] و *ایلسا گرانت* فرگوسن[13] در این کتاب با استفاده از تجزیه و تحلیل دقیق متن نمایش‌نامه‌های شکسپیر مباحثی شفاف را درباره‌ی جنسیت، هویت جنسی و چگونگی جدایی‌ناپذیری بحث‌های جنسیتی در نمایش‌نامه‌ها و شعرهای شکسپیر ارائه داده‌اند.

ـ *استفان گرهارت*[14] نیز در مقاله‌ای تحت عنوان **دختران لیر، اقتباس و محاسبه‌ی ارزش‌ها** با تجزیه و تحلیل نمایش‌نامه‌ی **دختران لیر** اثر *الین فاینشتاین*، نیات و اهداف نویسندگان این نمایش‌نامه را آشکار کرده است. *الین فاینشتاین*[15] به همراه گروه تئاتر WTG بازنویسی **شاه لیر** را در پاسخ به چند مسئله انجام داده‌اند که عبارتند از: نقد خداگونگی، مرکزیت و سلطنت

پادشاه که به‌دنبال آن سقوط مردسالاری از عنوان نمایش تا تمام متن و نمایش بازتاب داده شده است، همچنین *فاینشتاین* نمایش‌نامه را با همراهی زنان حاضر در گروه به عنوان اثری مشترک نوشته‌اند که در ادامه‌ی نقد مرکزیت مردان و عدد یک است. دوم؛ سیاست‌های فردگرایانه *تاچر* که از سال ۱۹۷۹ آغاز شده بود که این موضوع در نمایش‌نامه با جفت‌هایی مانند دو خدمتکار و دو مادر بروز داده شده است و سوم، اعتراض به حکومت سلطنتی و ارزش‌های اجتماعی ویکتوریایی ارتجاعی ـ مردسالاری، نژادپرستی و پدرسالاری.

ـ *فیلیپا کلی*[۱۶] در مقاله‌ای تحت عنوان **اجرای هویت استرالیایی؛ جنسیت دادن به شاه لیر،** تفاوت اجرای این اثر را در طول دو قرن به بحث گذاشته است. وی یادآور می‌شود که براساس نظرسنجی و آرای منتقدین، اولین اجرای شاه لیر در تئاتر رویال سیدنی استرالیا در سال ۱۸۳۷، یک رویداد نابسامان، افتضاح و شکست خورده بود و بازیگران از مهارت کافی برخوردار نبودند (و برخی از آن‌ها تقریباً کاملاً از خطوط و اهداف خود بی‌اطلاع بودند). این اجرا یک سر و صدا از مزخرفات و یک توده‌ی درهم و برهم و آشفته نامیده شده است. *کلی* داشتن این نگاه انتقادی را در دو قرن بعد از اولین اجرا ناشی از وضعیت‌های سیاسی، اجتماعی مختلف و اهداف متفاوت می‌داند. در اصل این مقاله به چگونگی درک فمینیست‌های استرالیایی از تعامل با نمایش‌نامه شاه لیر می‌پردازد و در پی این است که اجراهای علاقه‌مند به جنسیت چه خلاقیت‌هایی می‌توانند با شاه لیر انجام دهند.

ـ *فرانکا دایم*[۱۷] در پایان‌نامه‌ای با عنوان **خوانش جنسیتی از نمایش‌نامه شاه لیر شکسپیر و تئاتر دختران لیر اثر الین فاینشتاین** بیان می‌دارد که اقتباس سال۱۹۸۷ از **شاه لیر** با عنوان **دختران لیر،** نوشته شده توسط گروه تئاتر زنان و *الین فاینشتاین*، دیدگاه جالبی راجع به روایت شکسپیر و شخصیت‌های آن دارد. این نمایش با زیر سوال بردن اقتدار آن، جایگزین اساسی برای ایدئولوژی منبع شکسپیر ارائه می‌دهد، درحالی‌که اعتبار آن را نادیده نمی‌گیرد. هدف این پایان‌نامه ارائه تفسیر زن‌ستیزانه از شاه لیر در مقابل اقتباس فمینیستی فاینشتاین نیست و تجزیه و تحلیل جنسیت دو نمایش‌نامه را ارائه می‌دهد.

ـ *هومن متولی ابیازنی* (۱۳۸۹) در پایان‌نامه **بررسی چهار نمایش‌نامه از شکسپیر؛ هملت، شاه لیر، مکبث، رام کردن زن سرکش با رویکرد فمینیستی** می‌کوشد با تحلیل این آثار، ادبیات مردسالارانه و نگاه جنسیتی شکسپیر را به اثبات برساند. وی با داشتن هدف شناخت زنان عصر شکسپیر و رویکرد وی به زنان آثارش، جنس و جنسیت در چهار نمایش‌نامه‌ی مذکور را بر محور گفتمان قدرت تبیین کند و به این نتیجه رسیده است که اوضاع اجتماعی زنان در عصر شکسپیر عاملی تاثیرگذار بر دیدگاه شکسپیر در شخصیت‌پردازی زنان آثارش بوده است.

ـ *رامین فرهادی و فاضل اسدی* امجد در مقاله‌ی **بررسی براندازی گفتمان ایدئولوژیک در بازآفرینی از شکسپیر: نمایش‌نامه‌های لیر و روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند** (۱۳۹۱)» کوشیدند با بررسی این دو نوشتار مهم از دو نمایش‌نامه‌نویس مطرح به بیان دلایل اسطوره‌زدایی از شکسپیر، همانند الگویی برای فرهنگ‌سازی معاصر، بپردازند.

ـ *فرشاد فرشته حکمت و نیلوفر زارع*، در مقاله‌ی **بررسی تطبیقی نمایش‌نامه «شاه‌لیر» ویلیام شکسپیر و «لیر» *ادوارد باند* با تکیه بر نقش خشونت در شخصیت‌های *ادوارد باند* از دیدگاه روانکاوانه**(۱۳۹۶) انگیزه‌ی *باند* برای بازآفرینی *شاه‌لیری* دیگر را مورد پرسش قرار داده‌اند. *ادوارد باند* در این بازآفرینی، رویکردی روانکاوانه دارد زیرا خشونت موجود در شخصیت‌های «**شاه لیر**» شکسپیر به‌خصوص دختران «شاه‌لیر»، دارای دلیل و منشا روانی

مشخص‌شده‌ای در نمایش‌نامه نیست و *باند* با دریافت این خلاء، دست به پرورش و بازآفرینی شخصیت‌ها می‌زند.

ـ *مهدی جاویدشاد* در مقاله‌ی **اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در «لیر» *ادوارد باند*** (۱۳۹۸) ضمن اشاره به دغدغه‌های اقتباسی و کیفیت‌های زیبایی‌شناسی در نمایش‌نامه‌ی «شاه‌لیر»، بر نمایش‌نامه‌ی «لیر» باند متمرکز می‌شود تا اعتراض اقتباسگر به سنت شکسپیری برجامانده را بررسی کند. شایان ذکر است مطالعاتی که بر محورهای جنس، جنسیت و فمینیسم بر روی آثار شکسپیر انجام شده، از گستره‌ی پهناوری برخوردار است که ذکر همه آن‌ها در اینجا مقدور نیست. تنها اشتراک مقاله‌ی حاضر با پژوهش‌های دیگر در بررسی جنس و جنسیت است. اما بررسی **لیر** با رویکرد فمینیسم لیبرال این مقاله را از سایر پژوهش‌ها جدا می‌سازد.

ادوارد باند و تئاتر معاصر انگلستان

لیر جنجالی‌ترین و خشن‌ترین نمایش سه پرده‌ای *ادوارد باند* نمایش‌نامه‌نویس معاصر انگلیس است. همان‌طور که خودِ عنوان نیز نشان می‌دهد، این یک نظر سیاسی است و بازسازی **شاه لیر** *ویلیام* شکسپیر است. *باند لیر* را به عنوان یک دیکتاتور روان‌رنجور به تصویر می‌کشد که برای محافظت از کشورش در برابر دشمنان خود دیواری می‌سازد. دخترانِ او، *بودیس* و *فونتانال*، علیه او شورش می‌کنند و با دشمنانش ازدواج می‌کنند که متعاقباً باعث جنگ می‌شوند. در نهایت *لیر* قربانی آن‌ها می‌شود. **لیر** را می‌توان یک نمونه‌ی خوب برای تئاتر اپیک[۱۸] در نظر گرفت، زیرا وی این درام را از لحاظ سیاسی آنقدر جذاب و استادانه تقویت و پرداخت کرده است که در چشم مخاطبان موثرتر از تجربه‌ی صرف زیبایی‌شناختی و هنری نمایان شود. «شکسپیر سعی در درگیر کردن احساسات مخاطب داشت، اما باند سعی می‌کند به مسائل اجتماعی بپردازد و آگاهی سیاسی ایجاد کند. نمایش‌های او برای سرگرمی نیست بلکه برای تحول اجتماعی است. او خود را سوسیالیست انقلابی توصیف کرد» (https://footprintsofliterature.com).

«تئاتر اپیک توسط کارگردان تئاتر آلمانی اروین پیسکاتور[۱۹] تاسیس شد و توسط برتولت برشت[۲۰] آلمانی رایج شد. این نوع درام به بیان ایده‌ها و آرمان‌های سیاسی اختصاص داشت و واکنشی در برابر اشکال معاصر تئاتر مانند خوش‌ساخت با طرح زیبا و دستکاری شده و ملودرام با احساسات افراطی و غیرصمیمانه‌ی آن بود. همچنین در برابر سورئالیسم نیز واکنش نشان داد. یکی از اهداف اصلی تئاتر اپیک این است که مطمئن شود مخاطب همیشه از این واقعیت که یک نمایش را تماشا می‌کند آگاه است، بنابراین می‌تواند انتقاد کند. برشت با ایجاد «اثر بیگانگی»[۲۱] باعث جدا شدن حس مخاطب از عملکرد نمایش شد. برخلاف درام سنتی، تئاتر حماسی نمی‌خواهد مخاطبش با شخصیت‌ها همدلی کند» (همان).

شاه لیر، نمایشی که توسط *ویلیام* شکسپیر در حدود ۱۶۰۵ نوشته شده است، منبع اصلی اقتباس *باند* است. درواقع، نمایش‌نامه‌ی *باند* بازنویسی نمایش‌نامه شکسپیر نیست بلکه واکنشی است به آن متن، به ویژه به نمایش شکسپیر از *شاه لیر* و سه دخترش. یکی دیگر از محورهای توجه به **لیر** *باند*، رابطه‌ی آن با نمایش‌نامه‌ی **شاه لیر** *ویلیام* شکسپیر است، توجه به این نکته مهم است که **لیر** *باند* نه فقط اقتباسی از نمایش‌نامه شکسپیر بلکه به عنوان اظهارنظر درباره‌ی آن درام دیده می‌شود. *ادوارد باند* در حال نمایش دادن جامعه‌ای است که در آن همه چیز ناعادلانه است. همچنین باید گفت باند بیشترین تمرکز خود را بر اجتماع و کیفیات روابط

اجتماعی گذاشته است.

«در مصاحبه‌های مختلف، *باند* گفته است که واکنش مخاطبان کنونی به **شاه لیر** شکسپیر، که بر روی تجربه‌ی هنری نمایش تمرکز دارد، از نحوه‌ی پاسخ مخاطب شکسپیر فاصله زیادی دارد. هدف باند این است که نمایش‌نامه شکسپیر را از نظر سیاسی موثرتر جلوه دهد و به احتمال زیاد باعث شود مردم، جامعه و خودشان را زیر سوال ببرند؛ نه اینکه فقط یک تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نشاط‌آور داشته باشند. باند به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس سوسیالیست، نمایش‌نامه‌هایی می‌نویسد که صرفاً برای سرگرمی نیست بلکه برای کمک به ایجاد تغییر در جامعه است» (https://www.encyclopedia.com).

چنین به نظر می‌رسد رویکرد *ادوارد باند* به نحوی آشکار سیاسی‌تر از رویکرد شکسپیر است. باند به عنوان یک سوسیالیست متعهد، می‌خواهد از مواد اولیه‌ی تهیه شده توسط شکسپیر برای انتقاد از آنچه که او فساد بومی جامعه سرمایه‌داری می‌داند استفاده کند.

نویسندگان انگلیسی نسل باند عمیقاً تحت تأثیر جنگ جهانی دوم و پیامدهای آن قرار گرفتند. بمباران شدید رهبر آلمان، آدولف هیتلر در لندن، معروف به حمله‌ی رعدآسا[۲۲]، وحشت جنگ را به خاک انگلیس آورد. تئاتر معاصر انگلستان با تأثیرپذیری از اعتراضات دانشجویی سال ۱۹۶۸[۲۳] و در واکنش به بسیاری از باورهای تاریخی در جامعه با داشتن پیش‌فرض‌ها و رویکردهایی معترضانه و اصلاح‌گرانه، اوضاع اجتماعی و سیاسی روزگار خود را با اسطوره‌زدایی و اقتباس از آثار متقدم (اغلب آثار *ویلیام شکسپیر*) که در حکم قدرتی تثبیت شده بودند، نشان می‌دادند. از این میان *ادوارد باند* با داشتن اهداف سیاسی بر روی شکسپیر متمرکز شد. چون شکسپیر مدت‌ها فرهنگ ملی معرفی شده بود و از نظر *باند* باید در برابر این فاشیسم فرهنگی قد علم می‌کردند. وی در شمار نمایش‌نامه‌نویسان معاصر انگلستان است که ادبیات را کنشی سیاسی ـ اجتماعی می‌داند (دهکَردی، ۱۳۹۸). «تئاتر *باند* {که تئاتری حماسی تلقی می‌شود و بیننده را از حقایق سیاسی پنهان در روابط اجتماعی آگاه می‌سازد} تصویر علت‌های سیه‌روزی بشریت است» (اشرفخانی، ۱۳۹۱: ۲۰).

مفهوم مدرن تئاتر حماسی را نمایش‌نامه‌نویس قرن بیستم، *برتولد* برشت برای استفاده در درام‌های سیاسی خود ایجاد کرد. برخلاف درام متعارف، تئاتر حماسی از دنباله‌ای از بسیاری از صحنه‌ها مانند لیر شکل می‌گیرد که غالباً در یک دوره‌ی زمانی قابل توجهی اتفاق می‌افتد. در تئاتر حماسی مقصود این است که مخاطب از لحاظ عاطفی با شخصیت‌ها درگیر نشود. این عدم درگیری عاطفی نیز از طریق اثر بیگانگی برشت ایجاد می‌شود؛ تکنیک بیگانه‌سازی یا آشنایی‌زدایی[۲۴] به‌طور مداوم مخاطب را آگاه می‌سازد که واقعیت را تماشا نمی‌کند بلکه یک اثر نمایشی در حال رخ دادن را می‌بیند. «هدف از این روش، وادار کردن مخاطب به استفاده از عقل (در نظر گرفتن مضامین و عمل نمایش‌نامه) است تا احساساتش. برشت معتقد بود تمرکز بر عقل، نه احساسات، در انتقال انگیزه‌های درام سیاسی مؤثرتر خواهد بود» (https://www.encyclopedia.com).

«*باند* در نمایش‌نامه‌هایش، سوالاتی در مورد عملکرد جامعه مطرح می‌کند و خشونت‌های ذاتی آن را نشان می‌دهد. به عنوان مثال، باند در مورد قتل یک زاهد قدیمی در **عروسی پاپ**[۲۵]، سنگسار یک کودک در **نجات‌یافته**[۲۶]، مرگ آدم‌خواری در **صبح زود**[۲۷]، و کودک‌کشی دسته‌جمعی در **جاده باریک به شمال دور**[۲۸] می‌نویسد. وی به صراحت گفته است «افرادی که نمی‌خواهند نویسندگان درباره خشونت بنویسند، می‌خواهند جلوی نوشتن آن‌ها درباره‌ی ما و زمان ما را بگیرند». او این موارد را «نمایش‌نامه‌های پاسخ» می‌خواند که در آن می‌خواهد

بگوید: «من مشکلات را تا آنجا که می‌توانم صریح بیان کردم ـ اکنون بیایید امتحان کنیم و ببینیم چه جواب‌هایی وجود داشته و قابل استفاده است» (https://www.encyclopedia.com).

باند علی‌رغم اینکه اسامی و ساختارها را از نمایش‌نامه شکسپیر می‌گیرد، آن‌ها را به شکلی جدید و وحشیانه تبدیل می‌کند و در این راه از سه خواهر چخوف نیز تأثیر می‌گیرد. این نمایش برای اولین‌بار در سال ۱۹۷۱ در تئاتر رویال کورت لندن اجرا شد و نقدهای بسیار تکان دهنده‌ای برای آن نوشته شد (https://www.dramaonlinelibrary.com).

یکی از اهداف *باند* در خلق نمایش **لیر**، کشاندن *لیر* به موقعیتی معاصر بود. *باند* می‌خواست نشان دهد که چگونه خطاهای *لیر* بر جامعه‌ی معاصر تأثیر می‌گذارد و او را به عنوان کلی نماد غرب می‌دانست. «**لیر** *ادوارد باند* دیدگاهی جایگزین درباره‌ی یک نمایش مشهور شکسپیر به عنوان تعاملی بین سازوکارهای پیچیده نیروهای اجتماعی و روابط قدرت در نسخه کاملاً سیاسی و معاصر **شاه لیر** ارائه می‌دهد» (بهاتاچاریا، ۲۰۱۶).

ادوارد باند درباره‌ی شکسپیر معتقد است «شکسپیر خدا نیست، او فردی نیست که سرمشق همگی باشد. او به درد ما نمی‌خورد. من به این باور که او فردی است برای همه‌ی فصول، سخت معترضم». *باند* می‌گوید «تمایل داشتم آن {لیر} را بازنویسی کنم تا بتوانیم از نمایش برای خودمان، برای جامعه‌مان، برای زمانمان و برای مشکلاتمان بهره‌برداری کنیم». *باند* معتقد است تئاتر باید در خدمت زندگی مدرن باشد (جاویدشاد ۱۳۹۸ به نقل از بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). به همین خاطر شکسپیر را مردی برای تمام فصول نمی‌داند و این باور را زیر سوال می‌برد. *باند* در راستای اهدافش دیالوگی را با شکسپیر می‌آغازد و او را هنرمندی معرفی می‌کند که باید دائم ملامت شود (اشرفخانی، ۱۳۹۱: ۷).

چهارچوب نظری

فمینیسم لیبرال

فمینیسم، جریانی اجتماعی و فرهنگی‌ست که عده‌ای سرآغاز آن را قرن نوزدهم می‌دانند. برخی دیگر معتقدند که شروع این جریان را باید حتی پیشتر از *مری آستل*[۲۹] نخستین فمینیست انگلیسی (۱۷۳۱ـ۱۶۶۶) دانست و ریشه‌ی آن را در قرن‌های ۱۵ و ۱۶ و۱۷ میلادی و بر اثر تکاپوی زنان در دفاع از حقوق خود جست‌وجو کرد (باقری، ۱۳۸۲: ۱۷).

محور اصلی فمینیسم لیبرال، تساوی کامل زنان و مردان و برخورداری زنان از حقوق سیاسی و اجتماعی است. در فلسفه‌ی سیاسی لیبرال، انسان‌ها ذاتاً از یک جنس هستند و تفاوت‌های فیزیکی نباید در نظر بیایند؛ از جمله مولد بودن زنان و داشتن قدرت باروری. *ماری ولستن کرافت*[۳۰] عقایدش را در کتابی با عنوان ***دفاع از حقوق زنان***[۳۱] سال ۱۷۹۲ نوشت و آن را به *تالیران* وزیر خارجه‌ی وقت فرانسه داد و به او گوشزد کرد تا هنگامی‌که حقوق زنان در قانون اساسی فرانسه پایمال شود، حکومت فرانسه، مستبدانه قلمداد خواهد شد (باقری، ۱۳۸۲: ۲۰). وی مهم‌ترین مسئله‌ی فرودستی زنان را نگاه تحقیرآمیز مردان به آنان می‌داند و یکی از مصادیق این حقارت را در این می‌داند که زنان خود را ایدئال مردان سازند (مشیرزاده، ۱۳۷۹: ۵۱۵).

ولستن کرافت عقیده داشت که به زنان اجازه‌ی پرورش قوه‌ی عقلانی‌شان را نداده‌اند و آن‌ها به دلیل اینکه در محیط خانه زندانی‌اند بیشتر به خود اهمیت می‌دهند و به همین علت عواطف در آن‌ها پررنگ‌تر است. وی عقیده داشت «مردان هم اگر بخت پرورش قوای عقلانی خود را نداشتند تا انسانی اخلاقی با دغدغه‌ها و انگیزه‌ها و تعهداتی فراتر از لذات شخصی

بشوند به اندازه‌ی زنان «عاطفی» می‌شدند (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۴).

پس از اینکه دیدگاه حقوق طبیعی[۳۲] لیبرالی شناخته شد، مسبب زمینه‌ای شد تا گروهی به نام فمینیست‌های لیبرال در دفاع از حقوق زنان فعالیت کنند. در این گروه از فمینیست‌ها می‌توان علاوه بر *ماری ولستن کرافت* (۱۷۹۷ـ۱۷۵۹)، از *سارا گریمکی* (۱۷۹۲ـ۱۸۷۳)، *فرانسیس رایت* (۱۷۹۵ـ۱۸۵۲)، *جان استوارت میل* (۱۸۷۳ـ۱۸۰۶) و همسرش *هاریت تیلور* (۱۸۵۸ـ۱۸۰۷) نام برد. البته کسانی مانند *جان لاک*[۳۳] که اندیشه لیبرالی حقوق طبیعی را بنیان گذاشته بودند، زنان را هم‌طراز مردان نمی‌دانستند. *جان لاک* در کتابی با عنوان ***رساله‌ای درباره حکومت***[۳۴] در مورد اختلافی که بین زن و مرد در زندگی پیش می‌آید اظهار می‌کند که حاکمیت نهایی و رای قاطع طبیعتاً از آن مرد/ شوهر خواهد بود، چرا که مرد قوی‌تر از زن است. وی همچنین مردان را دارای عقلانیت بیشتری نسبت به زنان می‌دانست (باقری، ۱۳۸۲: ۲۱).

طرفداران و سردمداران لیبرال فمینیست بر سر این نکته اتفاق‌نظر دارند که «یگانه هدف مهم آزادسازی زنان همانا برابری جنسیتی یا (با عنوانی که گاه نامیده می‌شود) عدالت جنسیتی‌ست» (تانگ، ۱۳۸۷: ۵۴).

فمینیسم لیبرال، زن و مرد را در تمام زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، تربیتی و ... دارای حقوقی مساوی می‌داند. خواسته‌ی فمینیسم لیبرال، از ابتدا، وجود حقوق برابر میان زنان و مردان و مبارزه علیه قوانین و سنت‌هایی که حق را به مردان می‌دادند بوده است (ریو، ۱۳۸۵: ۲۰۰). تأکید اصلی این رویکرد بر «جوهره‌ی مشترک انسانی» صرف‌نظر از جنسیت بوده است. همچنین، لیبرال فمینیست‌ها اعتقاد دارند تفاوت‌های جسمی در برابری تأثیری ندارند و بسیاری از تفاوت‌های موجود اکتسابی، غیرذاتی و ناشی از تبعیض‌های موجود در جامعه است.

اصول اساسی فمینیسم لیبرال عبارت‌اند از: ۱ـ اعتقاد به عقلانیت. عقل ودیعه‌ای الهی در درون انسان‌ها اعم از زن و مرد است.۲ـ زنان با مردان دارای شباهت‌های وجودی مثل روح و عقل هستند و این قوا در هر دوی آن‌ها برابر است. به تعبیر فمینیست‌ها ساختار اقتصادی و سیاسی جامعه، پدرسالارانه یا مردسالارانه بود و زن (موجودی فاقد قوه عقلانی و تفکر) را ابزاری در توسعه ثروت و قدرت به حساب می‌آوردند؛ اما ارزش‌های لیبرالی اقتضا می‌کرد که مرد و زن در ساختارهای سیاسی و اقتصادی حقوقی مساوی داشته باشند (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۳۲ـ ۲۲۹). ۳ـ اهمیت تعلیم و تربیت. آن‌ها معتقد بودند منشأ بسیاری از تفاوت‌های ساختگی که بین زن و مرد قائل شده‌اند، نتیجه‌ی تربیت و تعلیم اشتباه است. به همین خاطر از تعلیم و تربیت به عنوان مهم‌ترین وسیله‌ای که می‌تواند موجب تغییر اجتماعی شود و تغییرات مطلوب اجتماعی ایجاد کند، یاد کردند. ۴ـ حقوق طبیعی باید میان مردان و زنان به یکسانی در نظر گرفته شود زیرا زن‌ها هم مانند مردان انسان هستند و از حقوقی برخوردارند. ۵ـ مهم بودن فردیت نیز اصل دیگری‌ست که استقلال و شأن انسان در گرو آن است و فردیت را امری اساسی می‌دانستند (باقری، ۱۳۸۲: ۲۱).

در نهایت باید گفت که دیدگاه لیبرالیستی در فمینیسم، بیشتر بر انسانیت و جنبه‌های آن تأکید دارد و به جای برجسته کردن ویژگی‌های زنانه و مردانه در یک فرد که اموری جانبی هستند، بر انسان بودن این دو جنس پافشاری می‌کردند. بنا به عقیده لیبرال فمینیست‌ها، زنانگی و مردانگی، جنبه‌هایی از وجود همه انسان‌ها قلمداد می‌شوند که یکی بر دیگری ارجحیت ندارد و این ویژگی‌ها به نوبت می‌تواند در جنس مرد و زن بروز کند. «مفهوم «زنی ـ مردی»

بر این اساس مطرح شده و حاکی از آن است که خصیصه‌های از پیش تفکیک‌شده‌ی زنانه و مردانه، باید در ارتباط یکدیگر لحاظ شوند و چون تار و پود تشکیل‌دهنده‌ی موجودیت آدمی در نظر گرفته شوند» (باقری، ۱۳۸۲: ۲۳).

جنس، جنسیت و هویّت[۳۵]

جنسیت به آن جنبه‌هایی از تفاوت میان زن و مرد بازمی‌گردد که به لحاظ اجتماعی برساخته می‌شود (رحمتی و سلطانی، ۱۳۸۳ به نقل از مارشال، ۱۹۹۸: ۲۵۰). در حقیقت، جنسیت به تفاوت‌های روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی مردان و زنان مربوط می‌شود (گیدنز، ۱۳۷۴: ۱۷۵).

جین فریدمن[۳۶] در کتاب خود با عنوان **فمینیسم** از قول *براون* سیاست را یکی از مهم‌ترین فعالیت‌هایی که در طول تاریخ بر هویّت مردانه‌ی آن پافشاری شده است، می‌داند. این مردان بودند که تمام مرزها را هم برای خود و هم برای زنان مشخص می‌کردند «به این ترتیب می‌توان گفت که سیاست (یا دست‌کم سیاست رسمی) فعالیتی تحت سلطه‌ی مذکر بوده و همچنان خواهد بود» (فریدمن، ۱۳۸۹: ۴۴).

درواقع مراتب قدرت همیشه این‌گونه تعریف شده که مردان باید از طرف زنان اطاعت شوند و در جایگاهی به مراتب بالاتر از زنان باشند و همچنین زن‌ها باید در نقش‌هایی که فقط در محیط خصوصی خانه تعریف شده‌اند درجا بزنند. مردان موجوداتی عقلانی، منطقی و در مقابل زنان موجوداتی احساساتی، عاطفی و ناقص‌العقل معرفی می‌شوند، تا جایی که نوشتن در دوران گذشته اروپا کاری مردانه تلقی می‌شد، زیرا معلول داشتن عقل و قدرت تفکر بود. این طرز تفکر تا زمانی‌که جریان‌هایی مانند فمینیسم در میان نبودند، به قوت خود باقی بود. اما در قرن نوزدهم با بیداری زنان و آگاه شدن از حقوقی که از آن‌ها چشم‌پوشی شده بود، کم‌کم رنگ دیگری گرفت و جای خود را به گفتمان مدرن داد.

در طول زمان و موافق با پیشرفت‌های جوامع به سمت مدرنیسم، تعاریفی که از جنس و جنسیت ارائه شده بود، از سمت منتقدان زیادی زیر ذره‌بین رفت و دستخوش تغییراتی شد. مناسبات جنسیتی و نقش‌هایی که برای زنان کنار گذاشته شده بودند، با تغییراتی مواجه شد و زنان به شکل گسترده‌تری در جامعه حاضر شدند و بر نقش‌هایی که از قبل داشتند افزوده شد و مهم‌ترین اتفاق، تطابق و عدم‌تطابق‌هایی بود که بین جنس و جنسیت بروز پیدا کرد. یعنی زنانی با هویّت مردانه و مردانی با هویّت زنانه دیده شدند. به عبارتی دیگر با قدرت گرفتن زنان، نظمی که ساخته و پرداخته مردسالاری و عدم تساوی بود، تضعیف و حتی خنثی شد.

برخی از فمینیست‌ها مفهومی به نام «زن» را دارای ماهیتی مجعول و ساختگی می‌دانند و معتقدند هویّت چیزی نیست که به همراه آفرینش زن‌ها و مردها به آن‌ها اعطا می‌شود، بلکه هویّت تحت یکسری تظاهرات و نشانه‌هایی بروز می‌کند و ممکن است که هویّت یک زن مردانه و هویّت یک مرد زنانه باشد. سیمون *دوبوآر*[۳۷] در کتاب معروفش به نام **جنس دوم**[۳۸]، بر روی این عقیده پافشاری می‌کند که «کسی زن به دنیا نمی‌آید، بلکه زن می‌شود» (باقری، ۱۳۸۲: ۷۸).

به عبارت دیگر، جنس مذکر و جنسیت مردانه با هم متفاوت‌اند، یعنی درحالی که جنس مذکر، امری طبیعی و واقعی است، جنسیت مردانه، مقوله‌ای ساخته‌گی‌ست که فرهنگ مردسالار آن را ساخته تا بتواند تقابلی با مقوله‌ی مجعول «زن» پدید آورد و از این طریق سلطه‌ی مردانه را ممکن سازد (باقری، ۱۳۸۲: ۸۰).

لیبرال فمنیست‌ها اعلام کردند که جنسیت به صورتی خودکار و از پی جنس نمی‌آید.

بحث و بررسی

ادوارد *باند* نمایش‌نامه‌ی ***لیر*** را در سال ۱۹۷۱ نوشت، یعنی سه سال پس از رخدادهای سال ۱۹۶۸. درون‌مایه و مضمون اصلی آن انقلاب و شورش است. بنابراین، خشونت در نوشته‌های او ذاتی شده و این اتفاق‌ها ذهنیت و نگرش او را شکل می‌دهد. او پویایی خشونت را به شدت در مقابل تماشاگران به نمایش می‌گذارد. همان‌طور که خودش می‌گوید: «من به‌طور طبیعی در مورد خشونت می‌نویسم همان‌طور که جین آستین درباره آداب نوشت». بنابراین، خشونت در جامعه‌ی معاصر اجتناب‌ناپذیر است. استفاده بیش از حد از خشونت باعث شده این نمایش کمی جنجالی باشد. حتی بازی با ریختن خون آغاز و پایان می‌یابد. در بطن نمایش‌نامه، صحنه‌هایی حاکی از بی‌رحمی‌های بی‌شمار وجود دارد. همه‌ی حاکمان وسواسِ خشونت دارند و بر همین اساس است که «حتی کردلیا ـ او نماینده مستضعفان است ـ بعداً به ظالم و بی‌رحم تبدیل می‌شود. این مسئله این نکته را به ما گوشزد می‌کند که ممکن است حاکمان تغییر کنند اما خشونت دست نخورده باقی می‌ماند» (https://footprintsofliterature.com).

با وجود اینکه تراژدی ***شاه لیر*** شکسپیر در جهت ارج نهادن به پادشاهی و فرمانبرداری توده‌ی مردم است، *باند* اقتباسش را در جهت مخالف، یعنی سلطنت‌زدایی و تأکید بر توده‌ی مردم نگاشته است.

«پس از خاتمه‌ی جنگ جهانی دوم، همان‌طور که کیبرد می‌گوید، دولت انگلستان به‌دنبال دوباره ساختن کشور بود، یعنی ساختن فرهنگی ملی که افتخار همگان باشد، از این‌رو، نسخه‌های گوناگون سینمایی و اجراهای تئاتری آثار شکسپیر پدیدار شدند. روشنفکران و اهل ادب آن زمان به تدریج این فرهنگ‌سازی را به پرسش گرفتند و این نوع فرهنگ را نمایه‌ای دیگر از خودکامگی و تلقین دانستند. می‌توان گفت که اسطوره‌زدایی از شکسپیر و آثارش از همان پایان جنگ جهانی دوم، ابتدای دوره‌ی پسامدرنیسم، آغاز شد. اوج این بحث را می‌توان در اعتراضات دانشجویان اروپایی در ماه مه ۱۹۶۸ نگریست. این اعتراضات تأثیر بسزایی بر ادبیات نمایشی بریتانیا گذاشت. در تئاتر معاصر، یکی از مهم‌ترین شگردها، هجوم به پنداشت‌های انگلیسی است. بدین‌سان، نمایش‌نامه‌نویسان کنونی همچون *کاریل چرچیل*، *هاوارد برنتون*، *تام استاپارد* و *ادوارد باند* در برابر باورهای ایدئولوژیک دیرینه‌ی کشور خود ایستادند» (فرهادی و اسدی به نقل از کیبرد، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

باند از عنوان نمایش‌نامه آغاز می‌کند. وی لقب ـ شاه ـ را از نمایش‌نامه شکسپیر می‌گیرد و ***لیر*** را به عنوان یک آدم بدون لقب جلوه می‌دهد. *باند* از وضعیت جامعه حرف می‌زند نه شخصی خاص! از نظر باند تعارضات موجود بین شخصیت‌ها به دلیل فاصله‌ی طبقاتی آن‌هاست (اشرفخانی، ۱۳۹۱). پترسون معتقد است باند با حذف لقب ***لیر*** می‌خواهد ثابت کند که او یک فرد عادی است (فرهادی و اسدی مجد ۱۳۹۱، به نقل از پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۲). *لیر* در پرده‌ی اول، فردی مقتدر است. او برای سرکشی به محلی آمده که کارگران در حال دیوار کشیدن هستند. سرکارگر و بقیه او را قربان خطاب می‌کنند و از دستوراتش اطاعت می‌کنند. او دستور اعدام کارگران را به راحتی صادر می‌کند و خواهان انجام فوری آن می‌شود. تا بدین‌جا، همه‌چیز تحت تسلط *لیر* است. او به نظر دخترانش که خواهان گذشت کردن از اعدام کارگر هستند، واقعی نمی‌نهد و در ابتدا با زبانی به ظاهر پدرانه، از آن‌ها می‌خواهد که در کار پدرشان دخالت نکنند و تحت اوامر او باشند. بودیس: پدر، اگر این مرد رو بکشید، بی‌عدالتیه.

«*لیر*: عزیزم، شما می‌خواین به من کمک کنین اما باید به من اجازه بدین که با مسائل

همان‌طور که می‌دونم، روبه‌رو بشم. شما فقط گوش کنید و یاد بگیرید» (باند، ۱۳۸۱: ۲۸). زن به عنوان جنس ضعیف، همیشه باید در انقیاد مرد و مطیع اوامر او باشد. درواقع مراتب قدرت همیشه این‌گونه تعریف شده که مردان (در هر نقشی: خواه پادشاه، پدر، شوهر، رئیس، مردان قانون، برادر و ...) باید از طرف زنان اطاعت شوند و در جایگاهی به مراتب بالاتر از زنان باشند و همچنین زن‌ها باید در نقش‌هایی که فقط در محیط خصوصی خانه تعریف شده‌اند درجا بزنند. مردان موجوداتی عقلانی، منطقی و در مقابل زنان موجوداتی احساساتی، عاطفی و ناقص‌العقل معرفی می‌شوند. این‌ها هشداری‌ست از طرف قدرت مسلط. لیر نمی‌تواند به‌واسطه‌ی دو دختر جوانش، از موضعش پایین بیاید. در ادامه زمانی که با قانع نشدن دخترانش روبه‌رو می‌شود، لحن و زبانش را عوض می‌کند و با خشونتی که در کلامش راه می‌دهد، می‌خواهد آن‌ها را از دخالت کردن منع کند.

«بودیس: چی رو یاد بگیریم؟ احمقانه‌س که سر هیچ‌وپوچ هیاهو به پا بشه. یه حادثه بوده، فقط همین.

لیر (او را به کناری می‌کشاند): البته که یه حادثه بود. اما کار کُند شده. باید کاری بکنم تا افسرها خودشونو تکون بدن.» (باند: ۲۸). *لیر* با اعدام کارگرِ تصمیم دارد قدرتش را به رخ بقیه بکشاند و در این راه به حرف کسی گوش نمی‌دهد و اصلاً این انتظار را ندارد که کارش نقد شود و مخالفی پیدا کند.

«(...) بودیس: (به صدای بلند) گوش کنید، همه‌ی شما شاهد بودید که من در این کار دخالت نکردم.

لیر: خفه شو، بودیس. نباید در مقابل من این‌جور حرف بزنی.

فونتانل: و من با آنچه خواهرم می‌گوید، موافقم» (باند: ۲۸، ۲۹).

«از هم پاشیدگی خانواده‌ی مدرن در اینجا مشهود است. حتی یک لحظه هم وجود ندارد که رابطه‌ی سالم بین پدر و دختران را نشان دهد. خود لیر شخصیت آن‌ها را طبق ضرب‌المثل «چیزی را که می‌کارید، بنابراین همان را درو می‌کنید» منعکس می‌کند. آن‌ها تمام بی‌رحمی، حرص و آز و وسواس *لیر* در قدرت را به ارث برده‌اند» (https://footprintsofliterature.com).

لیر عادت کرده اطاعت بشود. اما این بگو و مگوها را نمی‌تواند باور کند و بنابراین از دخترانش انتظار ندارد که بر روی حرف او حرف بزنند. این اظهارنظر ساده‌ی دختران و مخالفت با نظر *لیر*، مقدمه‌ای‌ست بر مسئله‌ای اساسی‌تر، که آینده خانواده لیر و حتی کشورش را تحت تاثیر قرار خواهد داد. محور اصلی لیبرال فمینیسم، تساوی کامل زنان و مردان و برخورداری زنان از حقوق سیاسی و اجتماعی است. عقاید لیبرال‌ها در نقد وضع موجود در کتاب *ماری ولستن کرافت* با عنوان **دفاع از حقوق زنان** بازتاب یافته است. وی مهم‌ترین مسئله فرودستی زنان را نگاه تحقیرآمیز مردان به آنان برمی‌شمارد و یکی از مصادیق این حقارت را در این می‌داند که زنان خود را ایدئال مردان سازند (مشیرزاده، ۱۳۷۹: ۵۱۵). بودیس و *فونتانل* حق انتخاب برای خود قائل می‌شدند و از اینکه با اطاعت کردن از پدر، نقش دختران و زنان ایدئال پدرشان را بازی کنند می‌پرهیزند و با انتخاب همسران آینده‌ی خود، گامی در جهت احقاق حقوق خود برمی‌دارند.

«*لیر*: من توضیح دادم و شما هم باید بفهمید.

بودیس: حقیر و مسخره‌س که ...

لیر: (به فریاد) توضیح دادم..

بودیس: حقیر و مسخره. همه‌ی اینارو خیال می‌کنین. *دوک کورنوال* یه هیولا نیس. *دوک نورث* هم قسم نخورده که شما رو نابود کنه. برای چیزی که می‌گم دلیل دارم» (باند: ۲۹)

بودیس و *فونتانل* می‌خواهند با کسانی که *لیر* آن‌ها را دشمنان قسم‌خورده می‌داند ازدواج کنند. سلطه‌ی پدر به هیچ‌وجه کارساز نیست. دختران بر سر تصمیمی که گرفته‌اند ایستاده‌اند و به مخالفت‌های پدرشان نیز اهمیت نمی‌دهند. لیر طعم تزلزل را از این به بعد خواهد چشید. مهم بودن فردیت که استقلال و شأن انسان در گرو آن است از اصول لیبرال فمینیسم است و آن‌ها فردیت را امری اساسی می‌دانستند (باقری، ۱۳۸۲: ۲۱).

«*لیر*: اونا دشمنای قسم خورده منند. من پدراشونو کشتم، بنابراین پسرها باید از من متنفر باشن..

فونتانل: (به *بودیس*) الان وقتشه که بهش بگی.

بودیس: (خطاب به *لیر*) پدر من خیال دارم با *دوک نورث*[۳۹] ازدواج کنم و خواهرم با *دوک کورنوال*[۴۰]» (باند: ۲۹)

دیگر این دختران هستند که سلسله مراتب قدرت را دستخوش تغییر می‌سازند.

«*بودیس*: دیوار. دیوار. دیوار! این دیوار باید خراب بشه! (...)، به شما دستور می‌دم که این مرد رو تیرباران نکنید. شوهران ما شما رو تیرباران خواهند کرد.

لیر: (به فریاد): تیربارانش کنید.

بودیس: نه.

لیر: این غیرممکنه. باید از من اطاعت بشه (باند: ۳۱).

بودیس: (خطاب به *وارینگتون*) اگر شاه عاقلانه رفتار نکند، این وظیفه‌ی قانونی شماست که از او اطاعت نکنید» (باند: ۳۲).

در انتهای صحنه اول از پرده اول، *لیر* عملاً نابود می‌شود. قدرتش بی‌معنا می‌شود. او به کارهای زنانه و احساسی روی می‌آورد. مردی که تا قبل از این دستور اعدام می‌داد و هفت‌تیر در دست می‌گرفت، اکنون خود را شکست‌خورده می‌بیند. به نظر لیبرال فمینیست‌ها باید جامعه‌ای به‌وجود آورد که هیچ‌چیز و هیچ‌کاری به جنس خاصی تعلق نداشته باشد و همه فرصت‌های اجتماعی در آن برای زنان و مردان برابر باشد. البته آن‌ها به برابری ظاهری اکتفا نمی‌کنند و اعتقاد به لزوم وضع قوانینی دارند که تبعیض علیه زنان را غیرقانونی اعلان کند (جگر، ۱۳۷۵).

«*لیر* (...) از اشک‌هایم شرم دارم! شما با من چنین کردید» (باند: ۴۳). بنا به عقیده لیبرال فمینیست‌ها، زنانگی و مردانگی، جنبه‌هایی از وجود همه انسان‌ها قلمداد می‌شوند که یکی بر دیگری ارجحیت ندارد و این ویژگی‌ها به نوبت می‌تواند در جنس مرد و زن بروز کند.« مفهوم «زنی ـ مردی» بر این اساس مطرح شده و حاکی از آن است که خصیصه‌های از پیش تفکیک‌شده‌ی زنانه و مردانه، باید در ارتباط یکدیگر لحاظ شوند و چون تار و پود تشکیل‌دهنده‌ی موجودیت آدمی در نظر گرفته شوند» (باقری، ۱۳۸۲: ۲۳). نقش‌های جنسیتی وارونه شده‌اند. *لیر* قدرت و تسلطی ندارد. او باور نمی‌کند که دخترانش تا این میزان در برابر او بایستند.

«*لیر*: آن‌ها در خواب و خیالشان زندگی می‌کنند. شوهرانشان را خود انتخاب می‌کنند و با دشمنانم پیوند می‌بندند (باند: ۳۶).

بودیس: ما باید پیش از تموم شدن دیوار حمله کنیم. من و تو باید با شوهرامون صحبت کنیم. چهار نفری یه شورای جنگ تشکیل می‌دیم» (باند: ۳۴).

بودیس شوهر خود را نمی‌پذیرد و او را ضعیف می‌خواند. او دیگر هیچ تمایلی ندارد با شوهرش زندگی کند. زیرا احساس می‌کند که خودش نیرومندتر از شوهرش است. بودیس بسیار قدرت‌طلب و کشورگشاست و هر لحظه بر این میلش افزون می‌شود. لیبرال فمینیسم‌ها جامعه‌ای را مطلوب ارزیابی می‌کنند که در آن خبری از تقسیم نقش بین زن و مرد نباشد و وضعیت مطلوب اجتماعی را این‌گونه تعریف می‌کنند «(...) در چنین جامعه‌ای، نقش‌های اجتماعی و نیز جهت‌گیری‌های جنسی، بر حسب زن بودن و مرد بودن تعیین نمی‌شوند، بلکه افرادی از هر دو جنس می‌توانند هر نقشی را که ترجیح می‌دهند انتخاب کنند. این جامعه، جامعه‌ای مردسالار نیست، بلکه جامعه‌ای «مرد ـ زنی» است» (باقری، ۱۳۸۲: ۸۱).

«*بودیس*: (...) به سرگردی از افسران خودش رشوه داده‌ام تا در جریان جنگ او را بکشد... بدین‌ترتیب سه کشور خواهم داشت: کشور پدرم، کشور شوهرم و کشور خواهر و شوهر خواهرم» (باند: ۳۹).

به اعتقاد فوکو، هویت تنها از طریق نقش‌های فیزیکی جنسیت و تفاوت‌های فیزیکی دسته‌بندی نمی‌شود، بلکه بیشتر براساس اعمال و رفتاری که افراد انجام می‌دهند بخش‌بندی می‌شود. بنابراین جنس افراد تعیین‌کننده‌ی هویت صددرصد آن‌ها نیست، بلکه رفتار و اعمال‌اند که هویت و جنسیت فرد را تعریف می‌کنند. از نظر فوکو، پس از دیدن یکسری رفتار و کردار خاص از افراد، مرد بودن و زن بودن افراد مشخص می‌شود؛ زیرا کردار و رفتار است که جنسیت و هویت آن فرد را مشخص می‌کند (اسدی و ذوالفقاری، جنسیت، قدرت و کاربرد زبان، ۱۳۸۸). اعمال و کردار بودیس و خواهرش، با زن بودن آن‌ها فاصله زیادی دارد. این دو خواهر، هویت زنانه‌ای ندارند. از ترحم بویی نبرده‌اند و برای اینکه در راس قدرت بمانند رفتارشان را بر خشونت بنا می‌کنند. هر دو خواهر در عوض وفاداری *وارینگتون* نسبت به *لیر*، در راه شکنجه‌ی او از چیزی فروگذار نمی‌کنند و قساوت را به آخرین درجه‌اش می‌رسانند.

«*فونتانل*: همه‌اش که حرف می‌زنی! جون بکن و نشون بده. (...) از چکمه‌هات استفاده کن. بپر رو سرش ! بپر رو سرش!(...) بندازش زمین. می‌خوام صدای افتادنشو بشنوم. (...) یه کاری بکن! نذار یه دیقه آروم بمونه، وای خدای من چرا زبونشو بریدم؟ می‌خوام صدای نعره‌هاشو بشنوم (...) دستاشو بشکن! پاهاشو بکش. بپر روش، خردشون کن. (...) به دستاش نگاه کن، عین خرچنگای درحال جوشیدن! بکشش. (مرده‌شو می‌خوام. (...) می‌خوام رو ریه‌هاش بشینم!» (باند: ۴۳، ۴۴).

این فرصتی‌ست که *فونتانل* مدت‌ها منتظر آن بوده است. این زن به عنوان نماد زنان دیگر پررنگ‌تر از مردان ظاهر شده است و این خواسته‌ی باند است. راه‌یابی زنان به عرصه‌هایی که از آنان انتظار نمی‌رود. لیبرال فمینیست‌ها، بیشتر می‌کوشند تا در حصار جنس مذکر نفوذ کنند نه اینکه جنس مؤنث را به رسمیت بشناسند. زنان در این رویکرد، با نمایش مردانه، خواهان نقش‌ها و وظایف ایشان هستند (آقاجانی، ۱۳۸۸: ۱۰).

«*ادوارد باند* را «نمایش‌نامه‌ای بسیار ترسناک» توصیف کرده است. باند ادعا می‌کند که نمایش‌نامه به دقت پیامدهای سوءاستفاده از قدرت را منعکس می‌کند. قصد او در لیر این است که نشان دهد چگونه اعمال خشونت‌آمیز فردی و خشونت‌های گسترده‌ی جنگ‌ها و مبارزات بر سرِ قدرت به‌طور یکسان نشان‌دهنده‌ی بیماری یک جامعه ناعادلانه است. *بودیس* و *فونتانل* واقعاً مظاهری از فرهنگ خودشان در قرن بیستم هستند» (https://www.enotes.com).

خشونت فراگیر **لیر** *باند* از زمان نمایش نمایش‌نامه در سال ۱۹۷۱ کانون انتقاد بوده است و اصلاً نمی‌توان آن را نادیده گرفت. نکته مهمی که وجود دارد به هم‌نشینی معنادارِ این خشونت

با مسئله پژوهش حاضر یعنی خوانش براساس جنس و جنسیت برمی‌گردد. این‌گونه به نظر می‌رسد که وجود همین خشونت هم در فضاهای اجتماعی و هم در فضاهای خانوادگی منجر به غلیان، شورش، انقلاب و معکوس شدن نقش‌های جنسیتی می‌شود. خشونت‌هایی که میان پدر و دخترانش، پدر و کارگرانش، مردم ستمدیده با جامعه‌ی مستبد تقسیم شده است و به‌دنبالش آغازگر فعالیت‌هایی می‌شود که تا حدودی مناسبات جنسیتی را وارونه می‌سازد.

در **لیر** *باند*، خبری از زنانگی نیست و *فونتانل* درحال بروز اعمالی‌ست که از پیش به عنوان اعمالی مرَدانه تعریف شده‌اند مانند قدرت، قساوت، سیاست در برابر ضعف، دلرحم بودن و خانه‌داری و... . به نظر می‌رسد او به‌خاطر اینکه در تمام عمرش از مردان اطاعت می‌کرده و دیده نمی‌شده است دچار عقده‌ای شده که با شکنجه دادن *وارینگتون* (به نمایندگی از همه‌ی مردها، خصوصاً پدرش) به آرامش می‌رسد و طعم قدرت و تسلط بر دیگری را این‌گونه به خودش می‌چشاند.

«*فونتانل*: همیشه دلم می‌خواسته رو ریه‌های یه مرد بشینم. بذار این کارو بکنم. سینه‌ش رو بشکاف و ریه‌هاشو بده به من» (باند: ۴۴). عبارت همیشه در اینجا جالب توجه است. گویی به معنایی تاریخی آمده است. درواقع معنای همان قرونی را می‌دهد که زنان در تلاش بودند تا خود را از انقیاد مردان آزاد سازند. همچنین *بودیس* نیز مانند خواهرش عقده‌گشایی می‌کند و با ابزاری که به عنوان ابزار کار زنان تعریف شده است (میله‌های بافتنی) تمام نیروی خود را جمع می‌کند تا از *وارینگتون* به نمایندگی تمام مردان اطرافش انتقام بگیرد.

«*بودیس* (میله‌های بافتنی را در گوش‌های *وارینگتون* فرو می‌کند): حالا اینو یه کم تو گوشت می‌چرخونم... دودی. دودی دا. دودی، دودی، دا... دودی...» (باند: ۴۵).

جنگ‌های جهانی، نا امیدی‌ها، استبداد ملکه، معرفی مردان به عنوان جنس برتر و ... دنیای قرن بیستم را به آشوب و خشونت کشاند. این خشونت در جای‌جای اثر تغییراتی در مناسبات جنسیتی ایجاد کرده است. به نظر می‌رسد ارتباطی مستقیم میان این دو مقوله ایجاد شده است. *بودیس* و *فونتانل* با خشونتی غیرقابل کنترل و همچون ماشین‌های نابودگر، جامعه را در انقیاد خود درآورده‌اند و قید جنس و احساس خود را زده‌اند تا به آمال خویش برسند. بدون تردید فضای فکری مدرنیته بسیاری از باورها و نقش‌های اجتماعی مربوط به زنان را در معرض تغییر قرار داد (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۲ـ۵).

ادوارد باند یک نمایش‌نامه‌نویس، نظریه‌پرداز و کارگردان انگلیسی است که به‌خاطر ایده‌های رادیکال خود در مورد جامعه و به تصویر کشیدن خشونت در کارهایش مشهور است. مشهورترین نمایش‌نامه او **نجات‌یافته**، نوشته شده در سال ۱۹۶۵، سهم عمده‌ای در سرنگونی سانسور در تئاتر انگلیس داشت و در زمان نمایشش بحث‌برانگیز بود. *باند* در آنجا تحت تأثیر انگیزه‌های خشونت‌آمیزی که در بیشترین تعاملات روزمره مشاهده می‌کرد قرار گرفت و شروع به نوشتن کرد. «اولین نمایش‌نامه او، **عروسی پاپ**، در سال ۱۹۶۲ در تئاتر رویال کورت به صحنه رفت. *ادوارد باند* داستان **شاه لیر** را در یک حماسه اساساً سیاسی بازنویسی می‌کند و خشونت بومی را در همه جوامع ناعادل نشان می‌دهد» (https://www.gradesaver.com).

بودیس و *فونتانل*، به قاضی دستوراتی می‌دهند و او به عنوان یک مرد، تحت انقیاد آن دو قرار می‌گیرد. سیاست که عملی منطبق بر هویت مردانه تعریف شده است، در اقتباس *باند* معکوس می‌شود و زنان نیز به آن وارد می‌شوند. جین *فریدمن* در کتاب خود با عنوان **فمینیسم** از قول *براون* سیاست را یکی از مهم‌ترین فعالیت‌هایی که در طول تاریخ، بر هویت مردانه‌ی آن پافشاری شده است، معرفی می‌کند (فریدمن، ۱۳۸۱: ۴۴). این مردان بودند که تمام مرزها

را هم برای خود و هم برای زنان مشخص می‌کردند. اما در اقتباس باند، سیاست به سادگی در دستان زنان دست به دست می‌شود.

«بودیس: دستوراتی را که به شما داده بودیم خواندید؟ ـ قاضی: البته بانوی من. ـ بودیس: این یک محاکمه سیاسی‌ست. سیاست شکل عالی‌تر عدالت است. شاه پیر، دیوانه است و زنده نگه‌داشتنش به غایت خطرناک. دل‌بستگی‌های خانوادگی بر داوری ما سایه نمی‌اندازد. ترتیبی داده‌ایم که کسانی را به شهادت بخوانید که او را سخت عصبانی می‌کنند. (...) باید برای او مجازات مرگ تعیین شود. *فونتانل*: من خودم شهادت می‌دهم» (باند: ۷۴، ۷۹).

اما نکته‌ی بسیار مهم در اقتباس *باند*، نحوه‌ی خلق پرسوناژ *کردلیاست*. *کردلیایی* که در اثر شکسپیر ناجی پدر خود می‌شود، در اثر *باند* حکم اعدام او را صادر می‌کند. سلسله مراتب قدرت در *لیر* باند نیز جابه‌جا شده است. *باند* با نگاهی انتقادی سعی در اقتباسی معترضانه داشته است. اقتباس *باند*، یک بازنویسی حماسی از اثر شکسپیر است و درواقع نظر *باند* نسبت به اثر شکسپیر است. *باند* نه‌تنها به لحاظ زیباشناسانه اثر را دستخوش تغییراتی کرده است، بلکه اعتراضی بر محتوای اثر شکسپیر نیز روا داشته و پای سیاست، وقایع اجتماعی، فرهنگی و ... را به اقتباس خود کشانده است.

در همین راستا، *باند* بیشترین تغییرات و انتقادش را بر روی پرسوناژ *کردلیا* متمرکز ساخته است. «در نسخه شکسپیر، او رفتار قاتلانه پدرش را با عشق و بخشش تعدیل می‌کند. اما *باند* اجازه نمی‌دهد که این رفتار در لیر تکرار شود و در نتیجه کردلیای او پس از دوره‌ای مبارزه، قربانی جنگ می‌شود (https://www.enotes.com). همان‌گونه که برشت با ایجاد «اثر بیگانگی» باعث جدا شدن حس مخاطب از عملکرد نمایش شد، «باند نیز برخلاف درام سنتی و با استمداد از تئاتر حماسی و آشنایی‌زدایی از کردلیا نمی‌خواهد مخاطبش با شخصیت‌ها همدلی کند» (https://footprintsofliterature.com).

باند از *کردلیای* سنتی که کاری از دستش برنمی‌آید، یک چریک و شورشگر می‌سازد. اختیاراتی که *باند* به *کردلیا* واگذر کرده است، حتی ذره‌ای در اثر شکسپیر دیده نمی‌شود. *باند* در اثرش حرف‌های گفتنی زیادی دارد که همه‌ی آن‌ها را توسط *کردلیایی* که ابداع خودش است، به مخاطب می‌فهماند. یکی از مسائل پررنگی که در دنیای *باند* بی‌داد می‌کند تجاوز است. باند با جدا کردن *کردلیا* از زمینه‌ی سنتی، می‌خواهد بگوید که تجاوز و آزارهای دیگر بیشتر گریبان‌گیر افرادی‌ست که در طبقات پایین جامعه و کارگر هستند. *باند* به این دلیل *کردلیای* خود را جزء اقشار بی‌چاره‌ی جامعه قرار داده است که یکی از مسائل مهم جهان امروز را که همان آزار و اذیت زنان و تجاوز به آنان است، گوشزد کند. این درحالی‌ست که دغدغه‌های *کردلیا* در اثر شکسپیر فاصله‌ی زیادی با اثر *باند* دارد. دغدغه *کردلیا* در دوره الیزابتی، انتخاب شوهر و برگزیده شدن از طرف یکی از خواستگارانش است. هر دو خواستگار او از جایگاه بلندی برخوردارند و پادشاه هستند. اما مشکلات *کردلیای* باند بسیار بیشتر و بیشتر از اثر شکسپیر است.

کردلیا در اثر *باند* در ابتدا وابسته به قدرت مرد زندگی‌اش است. «همسر: (گریه‌کنان) مرا در آغوش بگیر. نگذار گریه کنم» (باند: ۵۳).

او بسیار احساساتی و رنجور است. درست مانند *کردلیای* شکسپیر. در اکثر صحنه‌های ابتدایی او به اغلب اتفاق‌ها با گریه واکنش نشان می‌دهد. زمانی‌که *وارینگتون* را با آن سر و روی زخمی می‌بیند، گریه می‌کند. تاب و تحمل ندارد (ر.ک. باند: ۵۲، ۵۳). او زنی‌ست که فقط وظایف زنانه‌اش را انجام داده و در دنیای خصوصی‌اش باقی مانده است. غذا درست

می‌کند. رخت می‌شوید. باردار است و کلاً با خانه‌داری اوقاتش را می‌گذراند. او در حین انجام کاری زنانه (آویزان کردن لباس‌ها در روی بند) وارد بازی خطرناکی می‌شود. سربازان به همراه *کردلیا* پشت ردیف لباس‌های آویزان مخفی می‌شوند. در همین جاست که به *کردلیا* تجاوز می‌شود. *کردلیا* پس از این اتفاق، تولدی دوباره می‌یابد و سر به شورش می‌گذارد. او یک گروه چریکی روستایی را سرپرستی می‌کند و با این کار پا به عرصه‌ی عمومی می‌گذارد.

«*بودیس*: (...) جنگی سخت در پیش است. جنگ داخلی.

فونتانل: (...) می‌دانی که این همه آشوبگر را زنی فرماندهی می‌کند؟ زنی به نام *کردلیا*» (باند: ۸۰).

کردلیا به‌وسیله این تجاوز به مرحله‌ای تازه وارد می‌شود. به نظر می‌رسد هویتش نیز مورد هجوم واقع شده و زن بودنش بی‌معنا شده است. عبوری نمادین از زنانگی به مردانگی. او دیگر مطابق جنس خودش رفتار نمی‌کند. دیگر زنی نیست که همسرداری کند؛ همسرش را کشته‌اند. دیگر آشپزی نمی‌کند تا در خانه بماند؛ خانواده‌ای ندارد. دیگر مادر نیست تا وظایف مادری را انجام بدهد؛ بچه‌اش را سقط کرده است. پس از او چه مانده است؟ انسانی جدید. زنی که همه‌چیزش را از او گرفتند. و اینک *کردلیا* جنسیتی پذیرفته که با زن بودنش تطابق ندارد. و این حال و روز بسیاری از زنان و دختران جهانی‌ست که *باند* در آن زندگی می‌کند.

اثر *باند* یک اثر کاملاً مدرن است. *کردلیا* در اثر شکسپیر، به نظر می‌رسد که ایستاده تا انتخاب شود. پادشاه فرانسه او را انتخاب می‌کند و او بدون ذره‌ای شکایت قبول می‌کند. حتی زمانی که *شاه لیر* سعی می‌کند *کردلیا* را از چشم هر دو خواستگارش بیندازد، او دم برنمی‌آورد. درواقع *کردلیا* استقلال و فردیتی در ردّ و انتخاب ندارد. اما در اثر *باند*، *بودیس* و *فونتانل*، قبل از اینکه با پدرشان مشورت کنند، شوهرانشان را انتخاب کرده‌اند. و این مسئله‌ای‌ست که *باند* در دنیای امروزی با آن آشناست.

باند از *کردلیای* شکسپیر آشنایی‌زدایی کرده است. آشنایی‌زدایی یعنی تازه، غریبه و متفاوت کردن آنچه آشنا و شناخته شده است. *کردلیای باند*، کاملاً با آن *کردلیای* سنتی که ما می‌شناسیم متفاوت است. این آشنایی‌زدایی هم در رفتار و هم در گفتار او بروز یافته است. *کردلیا* دیگر سر به زیر و احساساتی نیست. از جنگ حرف می‌زند. با *لیر* مخالفت می‌کند. *لیر* تنها قدرت حرف زدن دارد و هیچ عملی از او سر نمی‌زند. اما در عوض *کردلیا*، اختیارات زیادی دارد. «او در پاسخ به اقدامات اطرافیانش به یک رهبر چریکی سرسخت تبدیل می‌شود. کردلیا معتقد است که می‌تواند به زور جامعه‌ای ایجاد کند که عادلانه و منصفانه باشد» (https://www.enotes.com).

«*کردلیا*: دخترات کشته شدن. و این روشنه که واقعاً تفاوتی میان تو و اونا نیست. *لیر*: نه. *کردلیا*: (...) تو باید از حرف زدن علیه ما دست برداری لیر (...). *لیر*: دیوارو نساز. *کردلیا*: باید بسازیم. (...) من می‌دونستم که تو همکاری نمی‌کنی. *لیر*: عجیبه که مرگ من رو می‌خواستی *کردلیا*» (باند: ۱۵۵).

کنشگر بودن پرسوناژ *کردلیا* در اثر *باند*، به دلیل وضعیتی‌ست که در جامعه‌ی مدرن در جریان است. *ادوارد باند* با آشنایی‌زدایی کردن از همین دختر مهربان و فداکار، توجه ما را به نکته‌ای مهم جلب می‌کند. *کردلیا* به‌خاطر تفاوت طبقاتی که با *لیر* دارد، و از آنجایی که جزو طبقه‌ای‌ست که همیشه مورد کم لطفی قرار گرفته، در برخورد با *لیر* کوتاه نمی‌آید و نسبت به آماده کردن حکم مرگ او تعلل نمی‌ورزد. *کردلیا* در اثر *باند* مانند یک فمینیست لیبرال عمل می‌کند و برابر با مردان در یک گروه چریکی آشوبگر، بر ضد زورگویان داخلی، می‌جنگد.

بدین‌وسیله جنس و جنسیت او با هم مطابقت نداشته و همچنین با قدرتی که به عنوان فرمانده دارد، روابط قدرت را معکوس می‌کند و مردان را در انقیاد خود درمی‌آورد. باند نسبت به شکسپیر اثرش را بسیار پرانگیزه‌تر خلق کرده است. شکسپیر، احساسات زیادی در رابطه‌ی *لیر* و *کردلیا* در نظر گرفته و باند به جای احساسات، و به‌وسیله‌ی آشنایی‌زدایی از *کردلیا*، او را منتقم تمام بی‌گناهان و کارگرانی می‌کند که صدایشان به جایی نرسیده است.

نتیجه‌گیری

ادوارد باند سعی در معرفی انتقادی روابط جامعه‌ی خود دارد و از این رو تئاتر حماسی و از پی آن تئاتر عقلانی را برگزیده تا در اصلاح جامعه خویش بکوشد. *باند* و برشت در این نقطه مشترک هستند و انسان را محصول ذات و فطرت خویش نمی‌دانند و برعکس معتقدند انسان تحت تاثیر عملکردهای اجتماعی شکل می‌گیرد. به همین مناسبت جنس و جنسیت در «لیر» طوری نمایانده می‌شود که گویی اقتضای زمان خودش است و جز این نیست. در مسیر خوانش حساس به جنسیت در لیر، دانسته شد که زنانگی و مردانگی جنبه‌هایی از وجود همه‌یَ انسان‌هَا قلمداد می‌شوند که یکی بر دیگری ارجحیت ندارد و این ویژگی‌ها به نوبت می‌توانند در جنس مرد و زن بروز کنند. در همین راستا، *لیر* به عنوان یک مرد گریه می‌کند و در برابر دخترانش بی‌قدرت و بی‌اراده ظاهر می‌شود. در همین حال، *بودیس* و *فونتانل* به دلیل خشونتی که در آن‌ها نهادینه شده و ظاهراً ودیعه‌ای از قرن بیستم می‌تواند باشد، اختیارات زیادی دارند. *بودیس* از یک محاکمه سیاسی حرف می‌زند و سیاست را شکل عالی‌تر عدالت می‌داند. وی با جسارت حکم می‌کند که شاه پیر، دیوانه است و زنده نگه داشتنش به غایت خطرناک. بودیس هویتی دیگر یافته است و گویا قدرت، جنس و جنسیتش را وارونه ساخته است. وی دل‌بستگی‌های خانوادگی را سایه و مانعی برای داوری پدرش نمی‌داند. همان‌طور که پیشتر ذکرش رفت، لیبرال فمینیست‌ها مهم‌ترین مسئله‌ی فرودستی زنان را در نگاه تحقیرآمیز مردان به آنان می‌دانند و یکی از مصادیق این حقارت را در این می‌بینند که زنان خود را ایدئال مردان سازند. دختران لیر، دیگر تحت انقیاد وی نیستند و خود را مطلوب، فرمانبر و ایدئال پدر نمی‌سازند. *بودیس* و *فونتانل*، به قاضی دستوراتی می‌دهند و او به عنوان یک مرد، تحت انقیاد آن دو قرار می‌گیرد. سیاست که عملی منطبق بر هویت مردانه تعریف شده است، در اقتباس *باند* معکوس می‌شود و زنان نیز به آن وارد می‌شوند. جین *فریدمن* در کتاب خود با عنوان **فمینیسم** از قول *براون*، سیاست را یکی از مهم‌ترین فعالیت‌هایی که در طول تاریخ بر هویت مردانه‌ی آن پافشاری شده است، معرفی می‌کند. این مردان بودند که تمام مرزها را هم برای خود و هم برای زنان مشخص می‌کردند. اما در اقتباس *باند*، سیاست به سادگی در دستان زنان دست به دست می‌شود. در **لیرِ باند** مخاطب تمام انتظاراتش از زن‌ها را وارونه می‌بیند. لیبرال فمنیست‌ها اعلام کردند جنسیَت به صورتی خودکار و از پی جنس نمی‌آید. جنسیت به آن جنبه‌هایی از تفاوت میان زن و مرد باز می‌گردد که به لحاظ اجتماعی برساخته می‌شود. خوانش‌های حساس به جنسیت در آشکار کردن روابط جوامع سهم زیادی داشته و دارند. باید گفت که خوانش نمایش‌نامه‌ی **لیر** *باند* با دیدگاه لیبرال فمینیسم، چنین آشکار می‌سازد که باند بیشتر بر انسانیت و جنبه‌های آن تأکید دارد و به‌جای برجسته کردن ویژگی‌های زنانه و مردانه در یک فرد که اموری جانبی هستند، بر انسان بودن این دو جنس پافشاری کرده است و فردیت و استقلال را در سه پرسوناژ زن بودیس، *فونتانل* و *کردلیا* به رسمیت شناخته است. یکی از برجسته‌ترین یافته‌ها در **لیر** که موجب مستعد بودن خوانشی لیبرال فمینیستی از این نمایش‌نامه می‌شود، وجود دو دختر *لیر* و کردلیای آشنازدایی شده است. پس از تجاوز سربازان به *کردلیا* و به دلیل خشم، خشونت و حس انتقام‌جویی که در او بیدار می‌شود، جنس و جنسیتش دیگر با هم سنخیتی ندارند و بودیس و *فونتانل* که گویا تبدیل به مردانی شده‌اند که مملکت را زیر نظر دارند از کردلیا با نام زنی یاد می‌کنند که فرماندهی آشوب‌ها را برعهده دارد. بودیس و فونتانل به نظر می‌رسد که اصلاً زن نبوده‌اند و زنانگی در آن‌ها دیده نمی‌شود. محور اصلی لیبرال فمینیسم، تساوی کامل زنان و مردان و برخورداری زنان از حقوق سیاسی و اجتماعی

است. به نظر لیبرال فمینیست‌ها باید جامعه‌ای به‌وجود آورد که هیچ‌چیز و هیچ‌کاری به جنس خاصی تعلق نداشته باشد و همه فرصت‌های اجتماعی در آن برای زنان و مردان برابر باشد. *ادوارد باند* با فردیت دادن به شخصیت‌ها استقلال و شأن آن‌ها را تضمین می‌کند و درواقع بر اصلی از اصول لیبرال فمینیسم صحه می‌گذارد و فردیت را امری اساسی می‌شناساند.

منابع

ـ اسدی امجد، فاضل؛ ذوالفقاری، یاسر. (۱۳۸۸) جنسیت و قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخگرایی نوین در گلنگری *گلن راس اثر* دیوید ممت، ***نقد ادبی***، سال ۲، شماره ۷.

ـ اشرفخانی، بابک. (۱۳۹۱) *بازخوانشی از تاریخ: تئاتر عقلانی ادوارد باند*، *میراث مکتب برشت*، ***نقد زبان و ادبیات خارجی***، دوره ۵، شماره ۱.

ـ بازن، آندره. (۱۳۸۲)، ***سینما چیست؟*** ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.

ـ باقری، خسرو. (۱۳۸۲) ***مبانی فلسفی فمینیسم***، وزارت علوم تحقیقات و فناوری، دفتر برنامه‌ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی، تهران.

ـ باند، ادوارد. (۱۳۹۱) **لیر**، ترجمه هوشنگ حسامی، انتشارات فردا، تهران.

ـ تانگ، رُزمری. (۱۳۸۷) **درآمدی بر نظریه‌های فمینیستی**، ترجمه منیژه نجم عراقی، انتشارات نی، تهران.

ـ جاوید شاد، مهدی. (۱۳۹۸) اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در« لیر» ادوارد باند، **فصلنامه علمی پژوهشی تئاتر**، شماره ۷۶ ص۱۱۱تا ۱۲۸.

ـ جگر، آلیسون. (۱۳۷۵) **چهار تلقی از فمینیسم، زنان**، ترجمه س. امیری، شماره ۲۸، ص ۵۲ـ۴۸.

ـ دووینیو، ژان. (۱۳۷۹) **جامعه‌شناسی هنر**، ترجمه مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران.

ـ رحمتی، محمد مهدی و سلطانی، مهدی. (۱۳۸۳) تحلیل جامعه‌شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران، **پژوهش زنان**، دوره ۲، شماره ۳، پاییز و زمستان، ص ۴۰ـ۷.

ـ ریو سارسه، میشل. (۱۳۸۵) **تاریخ فمینیسم**، ترجمه‌ی عبدالوهاب احمدی، روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

ـ فرزانه دهکردی، جلال. (۱۳۹۸) تروریسم در برابر زیست قدرت: بررسی مفهوم پساسراسربین و نظارت سیال در نمایشنامه‌ی زیرزمین اثر ادوارد باند، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دوره ۲۴، شماره ۱، بهار و تابستان، ص ۲۳۳ تا ۲۴۹

ـ فرهادی، رامین؛ اسدی امجد، فاضل. (۱۳۹۱) بررسی براندازی گفتمان ایدئولوژیک در بازآفرینی از شکسپیر: نمایش‌نامه‌های لیر و روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دوره ۱۷، شماره ۱، ص ۱۰۹ تا ۱۲۶.

ـ فریدمن، جین. (۱۳۸۹) **فمینیسم**، ترجمه فیروزه مهاجر، آشیان، تهران.

ـ فریدمن، جین. (۱۳۸۱) **فمینیسم**، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، آشیان، تهران.

ـ گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۴) **جامعه‌شناسی**، ترجمه منوچهر صبوری، نشر نی، تهران.

ـ مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۷۹) **زمینه‌های ظهور فمینیسم در غرب، مجموعه مقالات همایش اسلام و فمینیسم**، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد.

ـ مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۲)، **از جنبش تا نظریه اجتماعی تاریخ دو قرن فمینیسم**، نشر و پژوهش شیرازه، تهران.

- Bhattacharya, Anindita. (2017). Problematizing The Notion of Life: Edward Bond's "Lear" As A Study In Biopolitics And Nihilism. *SMART MOVES JOURNAL IJELLH*, *4*(3), 9. Vol. 4 No. 3 (2016): Volume IV Issue III March 2016.

- Duym, Franca; Lear and his Daughters**:** A gender reading of *King Lear* and *Lear's Daughters***,** BA Thesis English Language and Culture, Utrecht University, June 2015**.**

- Gearhart ,Stephannie S , *Lear's Daughters*, Adaptation, and the Calculation of Worth, openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/., Vol. 7 No. 2 (2012): Fall/Winter.

- https://footprintsofliterature.com/2020/07/10/lear-by-edward-bond-summary-and-critical-analysis.

- https://www.amazon.com/Shakespeare-Gender-Sexuality-Shakespeares-Drama/dp/1474289983.

- https://www.dramaonlinelibrary.com/playtext-overview?docid=do-9781408162996&tocid=do-9781408162996-div-00000018&st=

- https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/literature-english/english-literature-1499/lear#C.

- https://www.enotes.com/topics/lear/in-depth.

- https://www.gradesaver.com/author/edward-bond.

- Kelly, Philippa, Performing Australian Identity: Gendering "King Lear". https://www.jstor.org/stable/25069624 ,Theatre Journal, Vol. 57, No. 2 (May, 2005), pp. 205-227.

پی‌نوشت

1- Andre Bazin
2- Edward Bond
3- Sex
4- Gender
5- Lear
6- Liberal Feminism
7- Rosi Braidotti
8- Jean Duvignaud
9- Eva Dalmaijer; A queer reading of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream

۱۰ـ کوییر در اصل به معنی «عجیب و غریب» است و در گذشته علیه کسانی که تمایلات یا روابط همجنس‌گرایانه داشتند استفاده می‌شد. نظریه کوییر بخشی از حوزه مطالعات کوییر است که می‌توان ریشه‌های آن را در مطالعات زنان، نظریه فمینیستی و مطالعات همجنس‌گرایی همچنین در نظریه‌های پسامدرنیسم و پساساختارگرایی جست‌وجو کرد. در سال ۱۹۹۱، ترزا د لارتیس، نظریه‌پرداز ایتالیایی، اصطلاح نظریه کوییر را برای تشریح شیوه‌هایی از تفکر به‌کار برد که دگرجنس‌گرایی یا برساخت‌های جنسیتی دوتایی را به‌عنوان نقطه شروع به‌کار نمی‌بردند و در مقابل در پی مفهومی سیال‌تر از هویت بودند. اغلب پژوهشگران آثار میشل فوکو و جودیت باتلر را متون پایه‌گذار نظریه کوییر می‌دانند. لاورن برلان، مایکل وارنر، و ایو کوزوفسکی سجویک نیز از نخستین نویسندگانی‌اند که نظریه کوییر را تعریف کردند. نظریه کوییر اغلب به‌مثابه چهارچوبی برای مطالعه مبدل‌پوشی، پوشیدن لباس‌های زنانه توسط مردان، ناهم‌خوانی بین میل جنسی و جنسیت، دو جنسی‌بودن، اختلالات هویت جنسی و جراحی تغییر جنسیت عمل می‌کند.

11- Shakespeare and Gender: Sex and Sexuality in Shakespeare's drama
12- Kate Aughterson
13- Ailsa Grant Ferguson
14- Stephannie Gearhart: Lear's Daughters, Adaptation, and the Calculation of Worth
15- Elaine Feinstein
16- Philippa Kelly; Performing Australian Identity: Gendering "King Lear
17- Franca Duym; Lear and his Daughters: A gender reading of King Lear and Lear's Daughters, BA Thesis English Language and Culture, Utrecht University, June 2015
18- Epic Theater/Alienation Effect
19- Erwin Piscator
20- Bertolt Brecht
21- a-effect

۲۲ـ در جنگ جهانی دوم نیروهای هیتلر به ابتکار یکی از فرماندهان با نام هاینتس گوردیان نوعی عملیات رعد آسا تحت عنوان بلیتسکریگ انجام می‌دادند که یک حمله با نهایت سرعت به‌وسیله تانک و نیرو با حمایت جنگنده‌ها بود.

23- Protests of 1968
24- Defamiliarization
25- The Pope's Wedding (1961-62)
26- Saved
27- Early Morning (1965-67)
28- Narrow Road to the Deep North (1968)
29- Mary Astell
30- Mary Wollstonecraft

31- A Vindication of the Rights of Woman
32- Natural Law
33- John Locke
34- Second Treatise on Civil Government
35- Personality- identity
36- Jane Freedman
37- Simone de Beauvoir
38- The Second Sex
39- Duke of the North
40- Duke of Cornwall

شخصیت منجی در دو نمایش‌نامه از غلامحسین ساعدی با نگاهی به آرای اریک فروم

آرش پروین
مریم دادخواه تهرانی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۰۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۵

شخصیت منجی در دو نمایش‌نامه از غلامحسین ساعدی با نگاهی به آرای اریک فروم

آرش پروین
دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

مریم دادخواه تهرانی
استادیار گروه نمایش، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

این مقاله از پروژه‌ی کارشناسی آرش پروین با عنوان «بررسی شخصیت منجی در آثار غلامحسین ساعدی در بازه‌ی زمانی ۴۶ـ۴۴» در رشته‌ی ادبیات نمایشی دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر مریم دادخواه تهرانی برگرفته شده است.

چکیده

یکی از مفاهیم دیرپا که در مذاهب ابراهیمی نیز عرضه اندام می‌کند، مفهوم منجی است. این مفهوم حتی پیش از ظهور اسلام نیز در ایران نقش پررنگی داشته است. اما با گذر زمان و در طول تاریخ، این مفهوم دچار تغییراتی شده است و به‌خصوص با توجه به شرایط اجتماعی ـ سیاسی، معانی متفاوتی به‌خود گرفته است. در این مقاله در پی آن هستیم تا با بررسی برداشت‌های متأخر از مفهوم منجی و نسبتی که با جامعه برقرار می‌کند، منجی و منجی‌گرایی را در دو اثر از *غلامحسین ساعدی* مورد بررسی قرار دهیم. در این راستا با بررسی شرایط سیاسی اجتماعی دهه چهل ایران و پیامدهای کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به این موضوع می‌پردازیم که باور به منجی در این دوره دچار چه تحولاتی شده است. سپس با تکیه بر آرای اریک فروم درمورد مفاهیم امید، ناامیدی و منجی‌گرایی به این مسئله خواهیم پرداخت که نگاه به منجی و آرمانشهری که در پی ظهور او محقق خواهد شد، در **چوب به‌دست‌های ورزیل** و **بهترین بابای دنیا** چطور خود را نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: منجی، منجی‌گرایی، *غلامحسین ساعدی*، *اریک فروم*، **چوب به‌دست‌های ورزیل**، **بهترین بابای دنیا**.

درآمد

شخصیت منجی در بسیاری از باورها و فرهنگ‌ها وجود دارد و مفهوم پررنگی در فرهنگ و مذهب ایرانی‌ها در طی تاریخ بوده است. در این مقاله، ابتدا مفهوم منجی را بررسی می‌کنیم و اشاره می‌کنیم به اینکه این موضوع در ادبیات ایران چطور دریافت شده است. بعد از اشاره به شرایط سیاسی اجتماعی دهه‌ی چهل ایران، چگونگی تأثیر این مفهوم بر ذهنیت مردم ایران در این دوره، از خلال بررسی دو اثر از ساعدی، بررسی می‌شود. دهه‌ی چهل به‌لحاظ سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دهه‌ی بسیار مهمی به شمار می‌رود چراکه جامعه‌ی ایران شاهد تغییرات عمده‌ای در زمینه‌های متعدد بوده است. با بررسی تبلیغات سیاسی و کنش‌های مهم سیاسی ـ اجتماعی *محمدرضا پهلوی* در دهه‌ی چهل، به این مسئله اشاره می‌شود که چطور وی به‌دنبال بازتولید مفهوم منجی در وجود خود بود. درعین حال با درنظرگرفتن ریشه‌های این باور و شرایط اجتماعی مردم ایران، مسئله‌ی مورد بررسی این است که آیا مردم این منجی را می‌پذیرند یا در جست‌وجوی منجی دیگری هستند.

در مقاله‌ی پیش رو به دو نمایش‌نامه از *غلامحسین ساعدی* می‌پردازیم. *ساعدی* نویسنده‌ی پرکاری بود و به‌خصوص در دهه‌ی چهل، آثار درخشانی نوشت که غالباً از لحاظ سیاسی و اجتماعی مورد توجه قرار گرفتند. از سوی دیگر او نویسنده‌ای با تعهد و دغدغه‌های مشخص سیاسی ـ اجتماعی بود و به همین دلیل آثار او برای بررسی در این پژوهش انتخاب شدند. دو نمایش‌نامه‌ی **چوب به‌دست‌های ورزیل** و **بهترین بابای دنیا** هردو در سال ۱۳۴۴ نوشته شده‌اند، یعنی با فاصله‌ای دوازده ساله از کودتای سال ۱۳۳۲ و فاصله‌ای دو ساله و نزدیک با قیام خرداد ۱۳۴۲. بنابراین و با توجه به دغدغه‌های ساعدی، می‌توان آن‌ها را متأثر از جو اجتماعی ـ فرهنگی دوره‌ی مورد بحث تلقی کرد.

مقاله‌های متعددی در ارتباط با موضوع «منجی» در علوم اسلامی وجود دارد که اکثراً از منظر علوم فقهی و الهیات به این موضوع پرداخته‌اند. چند مقاله نیز شخصیت منجی را از منظر جامعه‌شناسی تحلیل کرده‌اند که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ی «اعتقاد به منجی، براساس ضمیر ناخودآگاه جمعی یونگ؛ با بررسی اسطوره کهن سیمرغ و تبیین اسطوره مدرن بشقاب پرنده» اشاره کرد، و یا مقاله‌ای دیگری با عنوان «بررسی تطبیقی مفهوم منجی در شعر فروغ فرخزاد و نزار قبانی» که به شباهت‌های دو شعر از این دو شاعر که تحت تاثیر نمایش‌نامه‌ی **در انتظار گودو** نوشته‌ی *ساموئل بکت* نوشته شده‌اند، می‌پردازد. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد شبنم *شیرزادی* با عنوان «کهن‌الگوی اسطوره‌ای و مذهبی آخرالزمان در نمایش‌نامه‌های ایرانی» نیز از منظر آخرالزمانی بودن انقلاب اسلامی، برخی نمایش‌نامه‌ها را بررسی کرده است؛ اما در پژوهش پیش رو تأکید ما بر مفهوم منجی و تأثیر آن بر جهان‌بینی دو متن نمایشی خاص قرار دارد.

ریشه‌ها و خاستگاه‌های منجی

ریشه‌های منجی در باور ایرانی

منجی اسم فاعل عربی به‌معنای نجات‌دهنده و رهایی‌دهنده[1]، رهاننده، رستگاری‌کننده و رهایی‌بخش است. اما خود کلمه‌ی منجی در اصل از واژه‌ی نجات می‌آید به معنای رها شدن و خلاصی یافتن. همچنین نجات در اصطلاح یعنی رهایی انسان از هر چیزی که مانع زندگی سالم و ایدئال او می‌شود، مثل رهایی از آلودگی‌ها و پلیدی‌ها، رهایی از ستم و خشونت، رهایی از زندان، رهایی از غرق شدن در دریا، نجات از بیماری و رهایی از اندوهی که روان

انسان را مغلوب خود کرده است (شاکری زواردهی، ۱۳۸۷: ۱۵).

با نگاهی به سخن *جان هینلز* در کتاب **شناخت اساطیر ایران** درمی‌یابیم که زردشتیان آینده‌ی خود را در «نجات» خلاصه می‌کنند. *جان هینلز* می‌نویسد: طی دوران سه‌هزار ساله‌ی پایانی، زردشتیان منتظر آمدن سه منجی هستند که هرکدام هر هزارسال یک‌بار ظهور می‌کند. زردشتیان معتقدند که دوران آهن که دوران تنزل دین پیش از ظهور نخستین منجی است، هنوز ادامه دارد (هینلز، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

درواقع دین زردشت و همچنین دین اسلام، دین‌هایی معادگرا هستند و بر این باورند که سرنوشت انسان، مرگ و نابودی نیست بلکه در جهانی دیگر به زیست خود ادامه می‌دهد. این اعتقاد بخش مهمی از تفکر ایرانی بوده و به همین دلیل توجه به خاستگاه آن می‌تواند روشنگر مفهوم منجی در اندیشه‌ی ایرانی باشد.

اسطوره‌شناسی لزوم وجود مفهوم منجی را توجیه می‌کند. حضور منجی برای از میان برداشتن اهریمن/شر است (ن. ک. هینلز، ۱۳۹۷: ۲۵ و ۶۷). اگر شر نابود شود وضعیتی بهشت‌گونه درست شبیه ابتدای خلقت انسان به‌وجود می‌آید. اسطوره‌ی بهشت و کهن‌نمونه‌ی باغ، بیان‌گر آشفتگی روانی انسانی هستند که روانش هنوز از تجربه‌ی زایش آزرده است و می‌خواهد به زهدان مادر بازگردد. این مادر آغازین به‌صورت باغی تجسم می‌یابد، سرشار از نعمت که انسان را از کار بی‌نیاز می‌کند و تجسم واقعی امنیت است (ثمینی، ۱۳۸۸: ۳۱۵). پس منجی می‌آید تا جهان را به همان بهشت اولیه‌ی خود بازگرداند. انسان در عصر دین‌های یکتاپرستی، این میل به بازگشت را در وجود یک شخص خلاصه کرده است. کسی که می‌آید و میل بازگشت را برطرف خواهد کرد. این شخص گاه خود را در قالب شخصیت‌های حماسی، تاریخی و سیاسی نشان می‌دهد.

شخصیت منجی در باور زردشتی

زردشت از منجیانی سخن به میان می‌آورد که با عدالت و راستی بر هوای نفس چیره می‌شوند، «دین بهی» (دین خوب) را گسترش می‌دهند و از این راه «شهریاری» خدا را بر زمین قرار می‌بخشند (هینلز، ۱۳۹۷: ۱۴،۱۶). همان‌طور که گفته شد در این دین سه منجی ظهور می‌کنند: پس از یک‌هزاره و نیم از دین‌آوری زردشت، *اوشیدر*، در سر هزاره‌ی او، *اوشیدرماه* و در هزاره‌ی سوم، *سوشیانس* به پیامبری می‌رسند. در هزاره‌ی سوشیانس، رستاخیز به‌پا می‌شود. *سوشیانس* سپاه می‌آراید و به جنگ دروج می‌رود و با نیایش دینی و فلز گداخته، آن‌ها را از بین می‌برد. دیوان یکدیگر را می‌خورند و سروش، آزدیو را نابود می‌کند و اهورامزدا اهریمن را به جایگاه اولیه‌ش می‌راند (بهار، ۱۳۹۶: ۲۷۷). با ظهور *سوشیانس*، بیماری و مرگ و شکنجه مغلوب خواهند شد؛ گیاهان همواره شکوفا خواهند بود، درست مانند بهشتی که انسان برای آینده‌ی خود متصور است و همان بهشتی که در ازل برقرار بوده است. همچنین، به بیداری مردگان نیز اشاره می‌شود. پس درمی‌یابیم که ظهور آخرین منجی، شاید مصادف باشد با آغاز سال نو، لحظه‌ای که آفرینش تکرار می‌شود و جهان به همان نظمی که در ابتدا داشته، باز می‌گردد (هینلز، ۱۳۹۷: ۱۰۷).

قبول دین اسلام توسط ایرانیان، باور به منجی را در میان آن‌ها بیش از پیش تقویت کرد و می‌توان دید که مذهب شیعه مکمل ایمان مردم ایران به ظهور منجی موعود است.

شخصیت منجی در دین اسلام

همان‌طور که می‌دانیم، مذهب غالب مردم ایران، مذهب شیعه است. یکی از ویژگی‌های اصلی شیعیان که آن‌ها را از مذهب سنی متمایز می‌کند باور به عدل و امامت است (ن .ک. به خضری، ۱۳۹۱: ۲۷). همین ایمان به امامت، باعث می‌شود که اعتقاد آن‌ها به منجی و تجلی آن در شخصی حقیقی (حضرت *مهدی*(ع)) بیشتر باشد. از سوی دیگر شیعه امامت را لطف خداوند بر بندگان خود می‌شمارد و موضوع امامت و تعیین امامان را از دایره‌ی اختیارات انسانی بیرون می‌داند (خضری، ۱۳۹۱: ۲۷).

در اینجا می‌توانیم حضور مجدد مفهوم منجی را در مذهب شیعه ببینیم. روزی خواهد آمد که آخرین امام شیعیان، ظهور می‌کند و دنیا را نجات می‌دهد. لازمه‌ی ظهور حضرت *مهدی*(ع) نیز بی‌شباهت به دیگر روایات ظهور منجی نیست. از منظر شیعه، ویژگی‌های اصلی شخصیت *مهدی*(ع) از دیرباز تا کنون تغییر چندانی نکرده است: او در زمانه‌ی هرج‌ومرج و آشوبی ظهور خواهد کرد که مشخصه‌ی آن اغتشاش و تفرقه است. در این شورش‌ها، فتنه‌هایی برمی‌خیزند که موجب شقاق و اختلاف می‌شوند. تباهی اجتماعی و سیاسی نیز منجر به تسلط شرارت، دروغ و بی‌عدالتی در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی می‌شود. در همین حال، این آشفتگی خود محک خلوص مومنینی است که باقی می‌مانند. در مرحله‌ی نهایی این فرایند، مهدی موعود ظهور خواهد کرد تا دوره‌ی جدیدی را به‌وجود آورد. این امر با احیای عدالت و ازطریق تاسیس مجدد دین و جامعه‌ی اسلامی تحقق خواهد یافت (خضری، ۱۳۹۱: ۲۱۹).

منجی در باور یهودی ـ مسیحی

در معادشناسی یهودی، مسیح به پادشاهی از نسل *داوود نبی* اشاره دارد که قرار است نجات‌دهنده‌ی یهودیان باشد (انجل، ۲۰۱۸). بنابراین منجی‌گرایی نوعی جنبش، نظامی از باورها یا عقاید است که حول محور ظهور منجی شکل می‌گیرد (انجل، ۲۰۱۸). **تلمود** نیز با جزئیات نشان می‌دهد که چطور آمدن مسیح باعث به ارمغان آوردن آزادی و آرامش برای یهودیانی خواهد شد که از این طریق، به خیر نهایی دست می‌یابند (نک. خواص، ۱۳۸۸: ۹۸ـ۷۵). در الهیات مسیحی، «عیسی مسیح» همان منجی موعود است و کلمه‌ی نجات‌دهنده و منجی، با نام او تداعی می‌شود؛ در **عهد جدید** نیز از او به‌عنوان نجات‌دهنده‌ی نوع بشر یاد می‌شود (**مکاشفات یوحنا**).

اما این باور به منجی در سنت یهودی ـ مسیحی در طول قرن بیستم دچار تغییرات متعددی شده که هم‌زمان بود با تغییرات سیاسی ـ اجتماعی در اروپا؛ درنتیجه نگاه به این آینده‌ی موعود نیز تغییر کرد. *والتر بنیامین* و *ارنست بلوخ* از جمله کسانی هستند که این نگاه متفاوت را دارند. هردو ترکیبی از منجی‌گرایی یهودی ـ مسیحی را با مارکسیسم پیشنهاد می‌دهند. پیش از آن‌ها، نیچه و *مانهایم* به رابطه‌ی متقابل میان این دو اشاره کرده بودند. نیچه اساساً یهودیت، مسیحیت، روشنگری و مارکسیسم را برده‌ی اخلاقیات تلقی می‌کند (ن. ک. نیچه، ۱۳۷۷: ۴۰ـ۴). مسیحیت هم به‌نوبه‌ی خود از چهار یهودی، یعنی عیسی مسیح، پیتر، پل و مریم سرچشمه گرفته است (نیچه، ۱۳۷۷: ۴۴ و ۶۴) و بنابراین اخلاقیات بردگی در مسیحیت نیز تداوم یافته است. از این روی، سوسیالیسم و باور به برابری اقتصادی نیز در این اخلاقیات بردگی سهیم است.

کارل مانهایم در کتاب **ایدئولوژی و آرمانشهر** چهار مرحله را در سیر خودآگاهی مدرن نسبت به آرمانشهر برمی‌شمرد: هزاره‌گرایی شورمندانه‌ی آناباپتیست‌ها، ایده‌ی لیبرال

ـ اومانیستی، ایده‌ی محافظه‌کارانه و آرمانشهر سوسیالیستی ـ کمونیستی. هرچند این مراحل، فرم‌های مختلف آگاهی آرمانشهری را می‌سازند، اما به یکدیگر وابسته هستند و یکی منجر به دیگری می‌شود و البته در مقابل هم قرار دارند و یکدیگر را به چالش می‌کشند (ن.ک. مانهایم، ۱۹۷۹: ۲۲۲ـ۱۹۰). نیچه و *مانهایم* هردو مارکسیسم را برگرفته از منجی‌گرایی می‌دانستند. مارکسیسم و منجی‌گرایی از این روی که پایان تاریخ را پیش‌بینی می‌کنند، معادگرا هستند و این ویژگی به‌گمان هردو متفکر، ویژگی منفی تلقی می‌شود. نیچه این منجی‌گرایی را بردگی اخلاقی می‌نامد و *مانهایم*، آگاهی آرمانشهری.

کارل لوویت نیز به همین شکل، تشابهی میان ایده‌های منجی‌گرایانه و ایده‌های مارکسیستی برقرار می‌کند. از نظر او قطب‌بندی جامعه به دو جناح متخاصم بورژوا و پرولتاریا، با باور یهودی ـ مسیحی نبرد نهایی مسیح و دجال مطابق است، و کاری که پرولتاریا باید انجام بدهد، شبیه مأموریت مردم برگزیده یا قوم یهود است. *لوویت* معتقد است منجی‌گرایی در مارکسیسم امری است آشکار و مبنای ماتریالیسم مارکس را منجی‌گرایی یهودی می‌سازد. هرچند مانیفست کمونیسم سکولار است، اما امیدی که می‌دمد، منجی‌گرایانه است (لوویت، ۱۹۹۱: ۴۴). و البته کم نیستند منتقدانی که رویکرد لوویت را تقلیل‌گرایانه و سوال‌برانگیز می‌دانند.

اما *ارنست بلوخ* در ادامه‌ی همین روند، مارکسیسم را نوعی اصلاح‌گری در منجی‌گرایی می‌بیند. *والتر بنیامین* نیز مارکسیسم را شکلی سکولار از منجی‌گرایی می‌داند و معتقد است *مارکس* زمان منجی‌گرایانه را در غالب مفهوم جامعه‌ی بی‌طبقه، سکولاریزه کرده است و البته این موضوع از منظر *بنیامین* نکته‌ای منفی تلقی نمی‌شود (تراورسو، ۲۰۱۸: ۱۶۶).

درواقع آنچه در میان مارکسیسم و منجی‌گرایی مشترک است، فلسفه‌ی تاریخ این دو است. در انجیل، تاریخ از بهشت برین آغاز می‌شود و بعد از آن آدم هبوط می‌کند. بنا به روایت *مارکس* و *انگلس* نیز اولین شکل از جامعه، یک جامعه‌ی بدوی اشتراکی است که در آن مالکیت خصوصی و طبقه وجود ندارد. آغاز جامعه‌ی طبقاتی، این کمونیسم آغازین را از بین می‌برد و درواقع همان هبوط است. در منجی‌گرایی یهودی ـ مسیحی، مسیح در لحظه‌ی بحران از راه می‌رسد و رستاخیز را رقم می‌زند. در مارکسیسم نیز انقلاب‌ها در لحظات بحران اتفاق می‌افتند و تغییرات اجتماعی را رقم می‌زنند. بنابراین در هردو، پایان تاریخ، بازگشت به سرآغاز تاریخ است. اما با وجود این رابطه، مارکسیسم روایتی است سکولار و بنابراین رابطه‌ی مارکسیسم و منجی‌گرایی، رابطه‌ای متناقض است. هرچند ایدئولوژی‌ها مرتبط هستند، اما آرمان‌گرایی منجی و ماتریالیسم مارکسیستی را نمی‌توان به‌راحتی در کنار هم قرار داد.

یکی دیگر از متفکرانی که در این مورد منجی‌گرایی و اساساً مفهوم امید نظریه‌پردازی کرده است، *اریک فروم* است که در این پژوهش بر او متمرکز خواهیم بود. او میان دو نوع متفاوت از منجی‌گرایی تمایز قائل می‌شود: منجی‌گرایی آینده‌نگرانه و منجی‌گرایی آخرالزمانی یا فاجعه‌آمیز. فروم معتقد است منجی‌گرایی آینده‌نگرانه کنش‌های مولد و انقلابی را برمی‌انگیزد و طرحی برای انقلاب (یعنی پیش‌بینی یک تغییر) را ممکن می‌کند (فروم، ۱۳۸۵: ۱۳). در مقابل، منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز، انتظار منفعلانه یا حتی کنش خشن ویرانگر و غیرضروری را تشویق خواهد کرد که با هدف تسریع فرارسیدن آخرالزمان انجام می‌شود. این منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز مثل انواع امیدهای کاذبی که فروم علیه‌شان هشدار می‌دهد، از یک سو خطر تبدیل شدن به بی‌تفاوتی و از سوی دیگر به نوعی نیهیلیسم ویرانگر را دارد (فروم، ۱۳۸۵: ۱۷).

منجی‌گرایی آینده‌نگرانه، برخلاف تصویر جسورانه‌ای که از فرارسیدن دوران عدالت و صلح دارد، نسخه‌ای از جبرگرایی تاریخی نیست (فروم، ۱۳۷۷: ۱۶۳). هرچند این نوع

منجی‌گرایی بر «بنیاد تجربه‌ی درونی» استوار شده (که بر امید بنا شده و نه استدلالی تجربی) اما به نوعی متناقض است و می‌داند تحقق آینده‌ای که در امید می‌پروراند، قطعی نیست (فروم، ۱۳۷۷: ۱۶۴ـ۵). درواقع این منجی‌گرایی آینده‌نگرانه چیزی است که فروم «آلترناتیویسم» می‌نامد.

فروم معتقد است منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز، پیامدهای روان‌شناختی و اجتماعی خطرناکی دارد. هرچند این نوع منجی‌گرایی به دلیل انتظاری که برای یک تغییر دراماتیک دارد به‌نظر امیدوارانه می‌آید، اما درواقع مبتنی بر نوعی از ناامیدی است که نمود کاذب امید را دارد (فروم، ۱۳۹۰: ۲۰). در بهترین حالت با امیدی موهوم مشخص می‌شود که خود را در قالب انتظاری منفعلانه نشان می‌دهد و گاهی در ترکیب با مصرف بیش از حد محصولات مصرفی و سرگرمی‌های توده، خود را در قالب فردی افسرده و به‌لحاظ اجتماعی منزوی نشان می‌دهد که وقت خود را با انتظاری پر می‌کند که در انتظار سررسیدن یک منجی مقتدر است (فروم، ۱۳۹۰: ۲۰ـ۵). در بدترین حالت نیز امید موهوم این منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز، تلاش‌هایی برای وادار کردن مسیح موعود به ظهور را ایجاد می‌کند، مثل تحریک خشونت‌آمیز فجایع تا تغییری انقلابی ایجاد شود، بدون اینکه رضایت و تعهد توده‌ها حاصل شده باشد.

۱ـ بحث و بررسی
منجی‌گرایی در نگاه فروم

تمایزی که فروم میان این دو نوع منجی‌گرایی مطرح می‌کند، تمایز میان دو خط سیر تاریخی است. به‌نظر او منجی‌گرایی آینده‌نگرانه در پیامبران یهودی ریشه دارد و این مسئله را به تفصیل در کتاب **همانند خدایان خواهید شد** و تفسیری که از **عهد عتیق** ارائه می‌دهد، بررسی می‌کند. به باور فروم این نوع از منجی‌گرایی بعد از آنکه از میان اینِ پیامبران برخاست، در تعدادی از جنبش‌های تاریخی دیگر نیز نقشی کلیدی ایفا کرد. مثلاً در دوران ابتدایی مسیحیت و در قالب فرزندخواندهباوری[۲] و مونتانیسم[۳]، در قرون وسطا در قالب افرادی نظیر *مایستر اکهارت*[۴]، در اومانیسم رنسانس، در پانتئیسم روشنگری *اسپینوزا*، در روشنگری انقلاب فرانسه، در فلاسفه‌ی آلمانی نظیر *لسینگ*، *فیخته*، *هگل*، و *گوته*، در سوسیالیسم آرمانشهری سن ـ سیمون، در رادیکالیسم هگلی‌های جوان، و در فلسفه‌ی سوسیالیسم ابتدایی و متفکران آنارشیست بعد از *مارکس*، مثل *لوکزامبورگ* و *لاندائور* (فروم، ۱۹۸۱: ۱۴۴ـ۵). فروم در تفسیر اینکه سوسیالیسم را وارث معاصر این سنت منجی‌گرایانه‌ی آینده‌نگرانه تلقی می‌کند، خود را به مدل منجی‌گرایی *بلوخ* نزدیک می‌کند که متمایز از الگوی *مارکوزه* یا *بنیامین* است (فروم، ۱۹۹۷: ۱۲۶).

مسئله‌ی مهم دیگری که فروم درکنار منجی‌گرایی و همراه با آن مطرح می‌کند، بحث امید است. سرآغاز کتاب **انقلاب امید** مفصل‌ترین بحث فروم در این مسئله را نشان می‌دهد که امید را به‌شکل سلبی و ایجابی تعریف می‌کند. در **همانند خدایان خواهید شد**، درمورد مسیح‌های دروغین می‌نویسد و به مسئله‌ی پارادوکس امید می‌رسد. فروم مشخصاً می‌گوید امید چه چیزهایی «نیست»: ۱) آرزو یا خواسته‌ی صرف نیست، ۲) انتظار منفعلانه (برای رستگاری در آینده، انقلاب و ...) نیست، و ۳) «با زور انجام‌پذیر نیست» (فروم، ۱۳۹۰: ۱۸ـ۱۷ و ۲۱). در مورد این سه ویژگی، توجه خاصی باید به مورد سوم معطوف کنیم. چون دغدغه‌ای تاریخی را نشان می‌دهد. در سنت تلمودی، این وضعیت اجباری وجود داشته و درواقع نکته‌ای که فروم مد نظر دارد این است که کسی نمی‌تواند خود یا دیگری را به‌عنوان مسیح موعود معرفی کند،

و به‌علاوه، نیازی به انجام کنش تخریب‌گرانه نیست تا خدا را وادار به مداخله در جهان برای حفظ آن کنیم. امید از نظر فروم، مسئله‌ی متناقض و ترکیبی است از صبر و بی‌صبری. بی‌صبری امید، امیدواران را به سمت کنش می‌راند و موقعیت را اضطراری جلوه می‌دهد، اما صبر توأم با امید حاکی از آن است که امید باید هماهنگ با عقل باشد و تلاش نکند تا امر غیرممکن را به‌زور انجام دهد. اما با استناد به فروم اگر بخواهیم تعریفی از امید داشته باشیم، تعریف مختصری خواهد بود. او تأکید دارد که امید از زبان فراتر می‌رود و واژه‌ها امید را «معلق و پاره پاره می‌کنند و می‌کشند» و اضافه می‌کند که در حال حاضر، «شعر، موسیقی و دیگر هنرها» بهترین وسیله برای بیان تجربه‌های انسانی هستند (فروم، ۱۳۹۰: ۲۵ـ۶).

با این تعریف از امید، اگر بخواهیم منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز و آینده‌نگرانه‌ی فروم را بررسی کنیم می‌توانیم ببینیم که این منجی‌گرایی آینده‌نگرانه، رویداد مسیحایی را درون تاریخ و زمان پیش‌بینی می‌کند و نمی‌تواند با گسستی از تاریخ یا زمان اتفاق بیفتد (فروم، ۱۳۷۷: ۹۲). فروم با نوعی از منجی‌گرایی که به‌نظرش واپس‌نگرانه است، یعنی منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز مخالفت می‌کند و آن را رویدادی می‌داند که از خارج از تاریخ وارد شده و نتیجه‌ی کنش انسانی نیست. درواقع آن منجی‌گرایی آینده‌نگرانه، آرزویی افقی است، آرزو برای تغییراتی به دست انسان، اما منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز، آرزویی عمودی است که خواهان ظهور یک منجی خارجی و استعلایی است که از قلمرویی خارج از امور انسانی، وارد خواهد شد (فروم، ۱۳۷۷، ۱۴۰). از آنجایی که منجی‌گرایی آینده‌نگرانه، رویداد ظهور منجی را ماحصل پیشرفت انسانی می‌داند، نیازمند کنشی مولد و انقلابی است و می‌تواند برنامه‌ریزی را ممکن کند (فروم، ۱۳۸۵: ۱۳). اما برعکس، چون منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز، ظهور منجی را نتیجه‌ی ظهور فردی خارج از تاریخ می‌داند که قرار است انسانیت را نجات بدهد، انتظار منفعلانه یا حتی کنش خشن غیرضروری را به‌دنبال خواهد داشت که می‌خواهد ظهور آخرالزمان را تسریع کند. این منجی‌گرایی نیز مثل انواع امید کاذب که فروم نسبت بهشان هشدار می‌دهد، از یک سو می‌تواند به نوعی بی‌تفاوتی یا به یک نیهیلیسم ویرانگر منجر شود.

درنهایت می‌توانیم به بحث مهم *مندیتا* اشاره کنیم که به منجی‌گرایی مکتب فرانکفورت اشاره می‌کند و چهار مولفه را در آن تشخیص می‌دهد:

۱ـ بازگشت ازطریق یادآوری خاطرات، در برابر بازگشت به دوران طلایی گذشته

۲ـ آرمانشهری غیرتاریخی که ناقض آرمانشهر روشنگری است و پیشرفت را به‌عنوان یک فاجعه می‌بیند

۳ـ گسستی آخرالزمانی با گذشته که منجر به آینده‌ای می‌شود که از نقطه‌نظر کنونی، اصلا قابل تصور نیست

۴ـ این دیدگاه که مسیح موعود نه یک فرد، بلکه نیروها و مولفه‌های منجی‌گرایانه هستند (مندیتا، ۲۰۰۷: ۱۴۳ـ۴).

تفاوت منجی‌گرایی فروم با این موارد را در ویژگی‌های یک و سه می‌بینیم که درواقع از نظر او ویژگی‌های یک منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز است. بنابراین ما نیز از همین ویژگی‌ها استفاده می‌کنیم تا برداشت او از منجی‌گرایی آینده‌نگرانه را توضیح بدهیم و نشان بدهیم که چطور با منجی‌گرایی فاجعه‌آمیزی که مکتب فرانکفورت مطرح می‌کند، متفاوت است.

۱ـ گسست: منجی‌گرایی آینده‌نگرانه نیازی به یک گسست دراماتیک از گذشته و اکنون ندارد.

۲ـ دوران طلایی تاریخی و یادآوری خاطرات: منجی‌گرایی فروم صرفاً بازگشت به گذشته،

چه گذشته‌ی تاریخی و چه پیشاتاریخی نیست. بلکه دورانی خواهد بود که سنتزی دیالکتیکی از جهان باستان و دستاوردهای پیشرفت انسانی. خاطره باید کنترل شود، چون بازگشت بیش از حد به گذشته، منجر به واپس‌گرایی روانکاوانه و سیاست مرتجعانه می‌شود.

۳ـ روشنگری: منجی‌گرایی فروم اتفاقاً در سنت روشنگری قرار می‌گیرد و آن را پروژه‌ای ناتمام تلقی می‌کند.

۴ـ پیشرفت و فاجعه: تغییر انقلابی ناشی از منجی‌گرایی برای فروم، از جنس پیشرفت است و نه فاجعه.

۵ـ آرمانشهر و تصور/درک آینده: منجی‌گرایی فروم در برابر تصور آرمانشهری و خرد گشوده است و آینده را فقط تا حدی قابل درک به‌واسطه‌ی کنش‌ها و مفاهیمی می‌داند که در حال حاضر در اختیار ما هستند.

منجی‌گرایی در نظریه‌ی انتقادی و مارکسیسم مفهومی مهم باقی ماند. بعد از نگاه و واکاوی مکتب فرانکفورت در مورد این مفهوم، در نیمه‌ی دوم قرن بیستم منجی‌گرایی تا حدی مسکوت ماند تا در نهایت *دریدا* در **اشباح مارکس** دوباره به این مسئه پرداخت و با توجه روزافزون *هابرماس* به مذهب، او نیز به رویکرد مکتب فرانکفورت نسبت به این مفهوم بازگشت. اما ما در این پژوهش بر اریک فروم متمرکز خواهیم بود چون احتمالاً او بیش از هرکدام از اعضای مکتب فرانکفورت (احتمالاً به‌جز بنیامین)، در طول دوران کاری‌اش با مسئله‌ی منجی‌گرایی روبه‌رو بود.

فضای سیاسی ایران در دهه‌ی ۱۳۴۰ و مفهوم منجی در این دوران

واضح است که فضای عمومی دهه‌ی چهل ایران هم‌چنان تحت تاثیر وقایع ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بود. این کودتا پیامدهای درازمدت و عمیقی بر جای گذاشته بود. شاه با وجود برکنار کردن مصدق، نتوانست از جذبه‌ی او به‌عنوان یک قهرمان ملی، خلاصی یابد. از سوی دیگر این اتفاقات مشروعیت حکومت سلطنتی را سخت خدشه‌دار کرده بود. شاه با قدرت‌های امپریالیستی همراه و مرتبط شده بود که همین مسئله باعث شد کاپیتالیسم به‌عنوان دشمن اصلی در ذهن مردم ثبت شود. از دیگرسو حزب جبهه‌ی ملی و حزب توده به‌کمک خارجی‌ها نابود و هردو حزب با دستگیری‌های گسترده، نابودی سازمانی و حتی اعدام برخی از رهبران روبه‌رو شدند (ن.ک به آبراهامیان، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

شاه رودررو با این شرایط و آگاه از اینکه مردم به‌دنبال تغییرات اساسی هستند، دست به تغییرات عمده‌ای در راستای مدرنیزاسیون ایران زد تا ثابت کند که می‌خواهد ایران را از این بلبشو بیرون بکشد و به اوج برساند. در این روند امریکا و بریتانیا هم کمک بسزایی به او می‌کردند. شاه دولت را به‌سرعت گسترش داد، سه ستون اصلی دولت یعنی ارتش، بوروکراسی و نظام پشتیبانی دربار را تقویت کرد. با بالارفتن قیمت نفت، دولت شاه به ثروت هنگفتی دست یافته بود که برای تحقق اهدافش کافی بود. درآمد نفتی ایران در سال‌های ۴۳ و ۴۴ به ۵۵۵ میلیون دلار رسید. با این درآمد، شاه پول مورد نیاز برای اداره‌ی کشور و تبدیل ایران به یکی از قدرت‌های برتر خاورمیانه را داشت، اما پول و وضعیت اقتصادی تنها قدم اول بود. بعد از آن شاه با هدف قدرت‌نمایی در منطقه، ارتش خود را ارتقا داد. او با خرید مقادیر بسیار زیادی اسلحه و تسهیلات نظامی، در سال ۱۳۵۴ دارای بزرگ‌ترین نیروی دریایی خلیج فارس، بزرگ‌ترین نیروی هوایی در غرب آسیا و پنجمین ارتش بزرگ جهان شد (ن.ک به آبراهامیان، ۱۳۹۷: ۲۲۷ـ۸).

اما در راس این تغییرات، انقلاب سفید یا به زعم شاه «انقلاب شاه و مردم» بود که باعث اصلاحات ارضی ایران به‌وجود آورد. درواقع این انقلاب برای جلوگیری از رخ دادن انقلاب سرخ بود و تمرکز آن بر برچیده شدن نظام ارباب رعیتی بود. انقلاب سفید دارای نوزده اصل بود، که شامل اصلاحات گسترده در تمام زمینه‌های اداره‌ی کشور می‌شد، از جمله اصلاحات ارضی و الغای رژیم ارباب ـ رعیتی، ملی کردن جنگل‌ها و مراتع، فروش سهام کارخانه‌جات دولتی به‌عنوان پشتوانه‌ی اصلاحات ارضی، سهیم کردن کارگران در سود کارخانه‌ها، اصلاح قانون انتخابات ایران و برابری سیاسی زن و مرد، ایجاد سپاه دانش، ایجاد سپاه بهداشت، ایجاد سپاه ترویج و آبادانی، ملی کردن آب‌های کشور و ... (ن.ک به آبراهامیان، ۱۳۹۷: ۲۴۰).

اگر به مفهومی که از منجی مطرح شد توجه کنیم، به‌نوعی می‌توان دید که چطور شاه خواهان آن بود که از آشوب و بلوا، مثل یک منجی ظهور کند و ایران را از این بحران به سمت آبادانی ببرد. اما مسئله این است که آیا مردم ایران که باوری ریشه‌دار به مفهوم منجی دارند، او را این‌گونه می‌پذیرند یا دیدگاه دیگری نسبت به منجی دارند؟ و منجی‌گرایی مورد نظر شاه از کدام جنس است؟

شاه بعد از کودتای سال ۱۳۳۲ و به کمک امریکا، خواهان گذر از سنت و ورود به مدرنیته یا به تعبیری دیگر ورود به «آینده» بود. او با تبلیغات سیاسی، تلاش داشت این آینده را درواقع نوعی وعده‌ی بازگشت به گذشته‌ی آرمانی، عصر طلایی ایرانیان به زعم خود، جلوه دهد و خود را منجی ایرانیان معرفی کند، منجی‌ای در لباس شاه که آمده تا مردم را از این عصر سنت و تحجر عبور دهد و به ایرانی مشابه «گذشته» و تمدن‌هایی هم‌چون هخامنشی، ساسانی و پارتی بازگرداند. درواقع این یک پروپاگاندای تمام عیار بود با تکیه بر مفهوم منجی. اما تفاوتی که شاه بر آن تاکید داشت این بود که ایران باید باشکوه‌تر از قبل باشد.

به‌نوعی می‌توان الگوی اسطوره‌ی منجی را در این دیدگاه و تفکر جست: بازگشت به اصل، همراه با تغییرات عمده‌ای که ما را نه از اصل خود نزدیک‌تر کند. اما آیا واقعاً، ایران بازگشتی داشت به اصل خود؟ مشخصاً نقش سنت و مذهب در میان ایرانیان قابل چشم‌پوشی نیست، اما شاه با کمک گرفتن از فرهنگی متفاوت و بازگشت به اصلی به‌دور از باور ریشه‌دار در ایران، تلاش داشت باورهای مذهبی را بی‌اهمیت نشان بدهد، غافل از آنکه خود با توسل به این باورها می‌خواهد میل به تحول را در مردم ایران ارضا کند. درواقع آینده‌ای که *محمدرضا پهلوی* برای ایران ترسیم می‌کرد، گسستی کامل بود از لحظه‌ی اکنون و گذشته‌ای که سنت و باورهای سنتی نقش مهمی در آن داشت.

همان‌طور که در بحث مربوط به منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز مطرح شد، این گسست و رسیدن به آینده‌ای «غیرتاریخی»، دیدگاهی واپس‌گرایانه را نشان می‌دهد که قائل به ظهور فردی خارج از مناسبات موجود جامعه برای بهبود شرایط آن است. آنچه از منظر تاریخی برای ما مبرهن است، این است که مردم شاه را به‌عنوان منجی نپذیرفتند. احتمالاً با توجه به الگویی که از منجی در سنت ایرانی وجود دارد، منجی مورد انتظار، فردی است که بتواند به آن‌ها کمک کند از بحران پیش رو عبور کنند بدون آنکه لزوماً تمام گذشته و اکنون را دور بیندازند. با این نگاه گویی *محمدرضاشاه* یک منجی دروغین است.

از سوی دگر در همین دوران، بخشی از گروه‌های سیاسی آلترناتیو، حزب توده و احزاب منبعث از آن بودند. هدف اصلی این احزاب مبارزه با اختلاف طبقاتی، ظلم و فساد حاکم بر جامعه بود که در دهه‌ی ۴۰ و به خصوص بعد از انقلاب سفید، بسیار بیشتر شد. این احزاب تحت تاثیر فلسفه‌ی مارکسیسم، خواهان تغییر سازوکارهای تولید بودند تا اختلافات طبقاتی از

بین برود و این کار ممکن نبود مگر با یک انقلاب مردمی. حتی گرایش به مارکسیسم به شکل کلان در جامعه را، سوای علت‌های تاریخی و جغرافیایی، می‌توان در گرایش ایرانیان به نگاه منجی‌گرایانه دید. شباهتی که قبلاً میان مذهب یهودی ـ مسیحی و مارکسیسم از منظر نگاه معادگرایانه مطرح شد، در مورد مذهب شیعه نیز وجود دارد. درواقع حزب توده آرمان‌شهری را تبلیغ می‌کرد که همه‌ی مردم می‌توانند بدون اختلاف طبقاتی و با حقوق برابر درکنار هم زندگی کنند.

به جز احزاب چپ، احزابی با گرایش‌های ناسیونالیسم اسلامی بودند که در این دوره مطرح شدند. از مهم‌ترین پیامدهای رژیم اقتدارگرای پهلوی، احیای ناسیونالیسم اسلامی بود که ریشه در قرن نوزدهم داشت (بشیریه، ۱۳۹۴: ۸۹). براساس همین دیدگاه، *آیت‌الله* خمینی به‌عنوان قهرمان خرده‌بورژوازی بازار مطرح می‌شد و بازار پایگاه مخالفت با شاه محسوب می‌شد. ناسیونالیسم اسلامی او از همان بافت جنبش ناسیونالیستی اسلامی سده نوزدهم الهام می‌گرفت که ریشه در واکنش خرده‌بورژوازی بازار به گسترش سرمایه‌داری جهانی در ایران داشت (بشیریه، ۱۳۹۴: ۹۹). احیای نظریه سیاسی اولیه‌ی شیعه و ایده‌ی دولت مبتنی بر آموزه‌های دینی را باید در حکم حذف کامل مشروعیت‌بخشی دینی به قدرت دنیوی در نظر گرفت. این امر تحولی مهم و بدیع به حساب می‌آمد و به باور بشیریه نخستین ایدئولوژی انقلابی بود که در عصر پس از مشروطه در ایران ظاهر شد (بشیریه، ۱۳۹۴: ۱۰۵). درکنار این تحول مهم، ظهور دولت نوین و اقتدارگرای پهلوی، مدرنیزاسیون از بالا و پدید آمدن از خودبیگانگی در میان جماعت مهاجر شهری از عواملی هستند که شرایط اجتماعی ـ سیاسی را برای ظهور ایدئولوژی بومی‌گرایی مبتنی بر نظریه‌ی بازگشت، فراهم می‌آورد. *جلال آل‌احمد* به عنوان روشنفکری رادیکال در بنای گفتمان بازگشت به اصل، نقشی محوری داشت. او این گفتمان را بر مبنای نقد مدرنیته پدید آورد و شریعتی نیز نقد او را پی گرفت و براساس هویت ایرانی و اسلامی آن را به یک ایدئولوژی خلاق و معطوف به عمل تبدیل کرد (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۲۰۱ـ۲).

آل‌احمد تک‌نگاری مشهور خود تحت عنوان **غرب‌زدگی** را در ۱۳۴۱ منتشر کرد و در آن پایه‌های اصلی تاریخ اجتماعی و فکری ایران را به چالش کشید (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۱۰۹). او توانست بومی‌گرایی و میل بازگشت به گذشته را به بخشی مهم از گفتمان مدرن سیاسی در ایران تبدیل کند (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۱۱۹). درواقع در شرایطی که همگان از بدیل‌های جهان‌گرایانه‌ی مدرنیته، یعنی مارکسیسم و لیبرالیسم، سرخورده بودند، جنبش‌های رادیکال توده‌ای که مبتنی بر ایدئولوژی‌های بازگشت به خود فرهنگی بودند، به شکل‌گیری نهادهای اجتماعی و فرهنگی منجر شدند که به‌رغم مدرن بودن، اصالت بومی نیز داشتند. از سوی دیگر ایدئولوژی‌های متعلق به نظریه‌ی بازگشت به خود فرهنگی برای مردمی که در جوامع در حال بحران زندگی می‌کنند، دارای جذابیت فراوان است. این امر البته از تعلق خاطر مردم به اصل‌ها منشاء نمی‌گیرد، بلکه به این خاطر است که برای رویارو شدن با بی‌عدالتی‌های اقتصادی و سیاسی، بیرق فرهنگ، پوشش هماهنگ‌کننده‌ی مناسبی است (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۲۵۸) و از سوی دیگر باور منجی را به‌یاد می‌آورد.

الگوی اسطوره‌ی منجی را می‌توان در تفکرات مذهبی *آیت‌الله* خمینی و همچنین *آل‌احمد* نیز مشاهده کرد. در این گفتمان جدید با اعلام تفسیری جدید از اسلام، بازگشتی به گذشته اتفاق می‌افتد که ما را به‌سوی آینده‌ی آرمانی می‌برد. مبحث ولایت فقیه نزد *آیت‌الله* خمینی نیز مفهوم بدیعی بود. براساس این تفسیر تازه، در دوره‌ی غیبت امام دوازدهم و نایبان وی،

مجتهدان عملاً نگهبانان شریعت به شمار می‌روند. منظور علمای سنتی از اصطلاح ولایت فقیه نظارت بر بنیادهای دینی و افراد نیازمند هدایت و راهنمایی، اقلیت‌ها، زنان بیوه و عقب ماندگان ذهنی بود. اما این معنا از دیدگاه آیت‌الله خمینی، هدایت همه‌ی مردم را در برمی‌گرفت (ن.ک به آبراهامیان، ۱۳۹۷: ۲۶۳). این ایده را نیز می‌توان هم‌راستا با باور به منجی تلقی کرد، چراکه مستقیماً ارجاعاتی دارد به حماسه‌ی حضرت *مهدی*(ع) به‌عنوان منجی موعود بشریت.

به‌روشنی می‌توان مشاهده کرد که بعد از کودتای سال ۱۳۳۲، چه حکومت چه دو اپوزیسیون اصلی آن، با استفاده‌ی خودآگاه یا ناخودآگاه از مفهوم منجی سعی در بهبود شرایط، البته هرکدام به‌زعم خود داشتند. فارغ از اینکه در نهایت کدام نگاه مستولی شد، در ادامه‌ی پژوهش، با استناد به دو نمایش‌نامه‌ی *غلامحسین ساعدی* به‌عنوان نویسنده‌ای با سویه‌های سیاسی مشخص، بررسی خواهیم کرد که این مفهوم چطور آثار نمایشی این دوره و برای نمونه این دو اثر را تحت تأثیر قرار داد.

بررسی چوب به‌دست‌های ورزیل و بهترین بابای دنیا براساس مفهوم منجی

ساعدی در تبریز با فعالیت‌های سیاسی و شرکت در جنبش‌های دانشجویی، با ارتباط‌ها و دوستی با کسانی همچون *صمد بهرنگی*، پایه‌های تفکرات سیاسی خود را بنا کرد. در این میان، او با نوشتن داستان‌های کوتاه، زندگی ادبی خود را نیز به‌صورت جدی آغاز کرد. در همین زمان بود که مجموعه داستان کوتاه **شب‌نشینی باشکوه** را در تبریز و نمایش‌نامه‌ی **کلاته‌گل** را مخفیانه در تهران منتشر کرد (مجابی، ۱۳۸۱: ۲۶). *ساعدی* هم‌چون غالب روشنفکران زمان خود، به‌شدت خواهان مبارزه با سیاست‌های سرکوب‌کننده‌ی شاه بود. او علاوه بر تلاش برای قابل فهم بودن نمایش‌نامه‌ها و قصه‌هایش برای عموم مردم، دائم در میان فضای نمایش‌نامه و داستان در حرکت بود تا بتواند تاثیر بیشتری بر مردم بگذارد (ن.ک به مجابی، ۱۳۸۱: ۲۸). در ادامه به دو نمایش‌نامه‌ی **چوب به دست‌های ورزیل** و **بهترین بابای دنیا** می‌پردازیم که بعد از اتفاقات سیاسی ـ اجتماعی ذکر شده نوشته شده‌اند.

چوب به دست‌های ورزیل

چوب به دست‌های ورزیل در سال ۱۳۴۴ چاپ شد و در مهرماه همان سال، به کارگردانی *جعفر والی* در تماشاخانه‌ی «*تالار ۲۵ شهریور*» (*سنگلج کنونی*) اجرا شد. در این نمایش‌نامه، گرازها دهی خیالی به نام ورزیل را غارت کرده‌اند و به‌مرور تمام آذوقه، غذا و زندگی آن‌ها را خورده‌اند. اهالی ورزیل بعد از چاره‌اندیشی‌های بسیار و شکست ایده‌های خود، سراغ ده‌های اطراف می‌روند، سوال این است که گرازها چرا به ده ما حمله می‌کنند؟ جواب ده همسایه این است که آن‌ها شکارچیان را استخدام کردند تا با بوی باروت گرازها را فراری دهند. اهالی ده ورزیل هم چنین می‌کنند. اما شکارچیان که قرار بود آن‌ها را از دست گرازها نجات دهند، خود تبدیل به گراز می‌شوند و اهالی ورزیل را از پا درمی‌آورند و تمام آذوقه‌ی آن‌ها را می‌خورند. چاره‌ی بعدی چیست؟ استخدام شکارچیانی دیگر، برای مقابله با شکارچیان قبلی. در نهایت این دو گروه با هم متحد می‌شوند و به مردم ورزیل حمله می‌کنند.

همان ابتدای نمایش‌نامه، توضیح صحنه نکته‌هایی قابل درنگ دارد: نمایش در میدانچه‌ی یک آبادی به نام ورزیل آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. در این میدان یک مسجد، دو خانه‌ی اربابی متروکه و چهار راه وجود دارد. گویی ورزیل تمثیلی است از روستاهای بزرگ‌تر، شهرها، کلان‌شهرها و همچنین کشورها: مکانی برای تجمع؛ برای گفت‌وگو.

ابتدای نمایش‌نامه، با وضعیت بعد از غارت گرازها روبه‌رو می‌شویم. همه‌ی اهالی ده ترسیده‌اند و در فکر چاره هستند. محرم، اولین نفری که زمین‌هایش به دست گرازها غارت شده، در خرابه‌ی گوشه‌ی میدان زندگی می‌کند.

محرم (می‌خندد) من از دیشب دیگه خرابه‌نشین شدم.
مشدغلام خدا نکنه... چرا خرابه‌نشین؟
محرم مگه نیستم؟... مگه نشدم؟ صبح مگه همتون نمی‌گفتین آدم که داروندارشو از دست بده دیگه خرابه‌نشین می‌شه؟ (ساعدی، ۱۳۷۸: ۱۱)

محرم اولین نفری است که قربانی این وضعیت می‌شود و به همین سبب از سوی دیگر اهالی ده طرد می‌شود و در خرابه زندگی می‌کند. اما این وضعیت همه را مجبور به مقابله می‌کند. همه می‌خواهند به وضعیتی برگردند که در آن احساس آرامش داشتند و زمین‌هایشان مورد حمله‌ی دائمی گرازها نبود. پس این جامعه احتیاج به فردی دارد که آن‌ها را از این وضعیت بحرانی که دهشان را فرا گرفته و مرگی که گرازها به همراه می‌آورند، نجات دهد. می‌خواهند از ده همسایه کمک بگیرند، اما مشکل این است که اهالی ده ورزیل، سال‌های سال است که از ده خود بیرون نرفته‌اند و هیچ اطلاعی از دنیای بیرون ندارند و گویا «جامعه‌ی ورزیل از دنیا، از پیشرفت دنیا بی‌خبر است» (مجابی، به نقل از رهبر، ۱۳۸۱: ۵۱۰). پس جامعه‌ی ورزیل، جامعه‌ای عقب‌مانده است که روی سنت‌های خود باقی مانده، رشدی نکرده و در زمان گیر کرده است. اتفاقی که براساس الگوی اسطوره‌ی منجی، نباید رخ بدهد. چرا که همیشه میل به تغییر وجود دارد، اما تغییری آشنا. اهالی ده ورزیل، این تغییر را در ده‌های همسایه جست‌وجو می‌کنند. آن‌ها چه کرده‌اند که از شر گرازها خلاص شده‌اند؟ آن‌ها چه کرده‌اند که به وضعیتی خالی از هرگونه مرگ و وحشت، یعنی وضعیتی که در گذشته داشته‌اند، رسیده‌اند؟ جست‌وجوی آن‌ها، جست‌وجویی فراتر از زمان و مکان خودشان است و در پی چیزی هستند بیرون از دایره‌ای که در آن قرار گرفته‌اند. در پرس‌وجوهایی که *اسدالله* و *ستار* از ده کخالو کرده‌اند، متوجه می‌شوند که حضور ژاندارم‌ها باعث شده دیگر گراز به ده آن‌ها حمله نکند.

حضور پاسگاه و ژاندارم‌ها به‌نوعی یعنی حضور قدرت، و قدرتی که از مردم محافظت خواهد کرد؛ قدرتی که می‌تواند یادآور سیاست شاه بعد از کودتای ۲۸ مرداد باشد که خود و دولتش را به‌عنوان کسی که می‌تواند و اجازه دارد در همه‌چیز دخالت کند، معرفی کرد. اهالی ده می‌بینند که با حضور پاسگاه، گرازها از بین رفته‌اند. پس راه‌حل را پیدا کرده‌اند و منجی خود را یافته‌اند: منجی نمایش‌نامه‌ی **چوب به دست‌های ورزیل** می‌تواند شخصیت موسیو باشد. کسی که با آوردن شکارچی‌ها می‌تواند وضعیتی بهشت‌گونه را که در آن خبری از گراز نیست به‌وجود بیاورد. ولی تفاوتی که این منجی با الگوی اسطوره‌ی منجی دارد، این است که او «اجنبی» است، از جهانی «بیگانه» آمده است:

عبدالله مشداسدالله. مارو با اجنبی جماعت چکار؟ ... می‌خوای این یه لقمه نون هم خدا از دستمون بگیره؟ (ساعدی، ۱۳۵۵: ۵۲)

جامعه‌ی ایرانی، به‌خصوص با تجربه‌ی جنگ جهانی دوم و متعاقباً کودتا، به‌طورکلی با دخالت نیروهای بیگانه مشکل داشت چرا که نتیجه‌ی آن را نفوذ کاپیتالیسم، غارت سرمایه و القای فرهنگ غربی می‌دید. در این نمایش‌نامه هم شکارچیان که به‌مثابه‌ی نیروهای بیگانه هستند، همین ویژگی‌ها را دارند. البته آن‌ها هم با شرط و شروطی پا به ورزیل می‌گذارند:

کدخدا خب شرطشون چیه؟

اسدالله گفت یه خونه‌ی تر و تمیز بهشون بدین با خورد و خوراکشون و یه آدم که به کاراشون برسه (ساعدی، ۱۳۵۵: ۵۳).

اهالی ده ورزیل، به ناچار این شروط را قبول می‌کنند، چرا که چاره‌ی دیگری جز کمک گرفتن از نیروهای بیگانه برایشان نمانده و این چاره را هم موسیو پیش رویشان گذاشته. می‌توانیم شخصیت موسیو را به‌مثابه‌ی منجی کاذبی (به معنایی که از فروم مراد کردیم) در نظر بگیریم که می‌خواهد جامعه ایران را در این جهان جدید شکوفا کند. اما او آن‌قدر لهجه دارد که به‌جای سلام می‌گوید «سالام» امّا خود را «همشهری» اهالی ده می‌داند، درحالی‌که ورزیل یک ده کوچک است.

به هر تقدیر موسیو می‌آید، شکارچیانش را می‌آورد، آن‌ها گرازها را شکار می‌کنند و دیگر خبری از مرگ و غارت نیست. پس گویی کارکرد منجی محقق شده: ظهور، بازگرداندن شرایط به شکل اولیه‌ی خود و برقراری دوباره‌ی آرامش. اما اگر به تعاریفی که از منجی‌گرایی ارائه دادیم بازگردیم، نکته‌ای روشن می‌شود: منجی قرار است از دل جامعه و شرایط بیرون بیاید و ما را به سمت یک آینده‌ی آرمانشهری ببرد نه اینکه صرفاً وضعیت موجود را تثبیت کند. البته که این وضعیت پایدار هم نیست، چرا که شرط شکارچی‌ها سیراب شدن و جای خواب است. اما این شکارچیان هیچوقت سیر نمی‌شوند. درخواست‌هایشان تمامی ندارد، تا جایی که آذوقه‌ی ده تمام می‌شود. درواقع تمام ثروت ده، به‌ازای دفاع در مقابل گرازها خرج می‌شود. پس تفاوتی در وضعیت به‌وجود نیامده: بحران موقتاً رفع شد، اما به‌دنبالش بحرانی جدید و مضاعف از راه رسید. بسیار شبیه وضعیتی که شاه/منجی دروغین ایجاد کرد: قدرتمند کردن کشور به قیمت اعمال نفوذ بیگانه و تاراج اموال ملی و ایجاد بحرانی جدید.

موسیو، منجی دروغین است. چرا که نه تنها ده را از بحران عبور نداده، بلکه بحران دیگری به ارمغان آورده. شکارچی‌ها بیرون نمی‌روند و اهالی ده ورزیل چوب‌هایشان را که تنها وسیله‌ی دفاعی‌شان است، بالا می‌گیرند تا با این شکارچی‌ها مقابله کنند، اما شکارچی‌ها تفنگ دارند و می‌توانند در لحظه همه را نابود کنند. حالا چه باید کرد؟ اهالی ده دوباره سراغ موسیو می‌روند و از او می‌خواهند آن‌ها را نجات دهد. موسیو پیشنهاد آمدن دو شکارچی دیگر را می‌دهد، که شرط آن‌ها هم درست مانند دو شکارچی اول، خورد و خوراک و جای خواب است. اهالی ده از آنجایی که دیگر چاره‌ی دیگری ندارند، یک بار دیگر به این شروط تن می‌دهند. اما این دو گروه شکارچی کاملاً شبیه به یکدیگرند. بعد از رویایی دو گروه و تلاش برای تهدید یکدیگر، نمایش‌نامه، این‌طور تمام می‌شود:

گلنگدن‌ها با هم کشیده می‌شود. شکارچی‌ها دقیق‌تر نشانه می‌روند. لوله‌ی تفنگ‌ها را پایین می‌آورند، همدیگر را خوب و دقیق نگاه می‌کنند، دوباره تفنگ‌ها را بالا می‌برند، چند لحظه بعد لوله‌ی تفنگ‌ها، یک دفعه تغییر جهت می‌دهند و رو به جماعت ورزیلی‌ها برمی‌گردند. جماعت وحشت‌زده دور هم جمع می‌شوند. ناگهانی و هماهنگ عقب عقب می‌روند و چنان به هم می‌چسبند که گویی تصمیم دارند همدیگر را از رگبار تیرها نجات دهند و همه همچون تن واحدی به در مسجد حمله می‌کنند (ساعدی، ۱۳۵۵: ۱۱۷).

در نهایت، مردم «همچون تنی واحد» درمی‌آیند و به سمت مسجد حمله‌ور می‌شوند. اتفاقی که سال‌ها بعد در انقلاب ۵۷ می‌افتد. اما همان‌طور که دیدیم، فشار نهایی بر روی مردم به‌نوعی آن‌ها را به سمت یک منجی دروغین راند که آمدنش وضعیت را نه تنها بهتر، بلکه بسیار بدتر کرد. سوالی که باقی می‌ماند این است که مردم ورزیل چرا از چاله به چاه می‌روند؟ اگر به بحث فروم بازگردیم، می‌توانیم علت را در گرایش مردم به منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز

ببینیم؛ منجی‌گرایی بی‌هدف و منفعلانه‌ای که بهبود شرایط را در آمدن یک نیروی خارجی، و حتی «بیگانه» جست‌وجو می‌کند و نتیجه‌ی کار خود را یک آخرالزمان می‌بیند که گویی مرگ در آن محتوم است.

بهترین بابای دنیا

بهترین بابای دنیا نیز در سال ۱۳۴۴ چاپ شد و اولین بار به کارگردانی *عزت‌الله انتظامی* در تالار سنگلج تهران روی صحنه رفت. در این نمایش‌نامه *هادی* و *هودی*، دو کودک هستند که همراه *باباعلی* و همبازی خود، *فتاح*، زندگی می‌کنند. *باباعلی* قصه‌هایی از پدر آن‌ها تعریف می‌کند و او را «بهترین بابای دنیا» توصیف می‌کند. بچه‌ها بی‌صبرانه منتظر آمدن «پدر» هستند. بالاخره پدر می‌آید و آن‌ها متوجه می‌شوند که پدر آن‌ها، نه تنها بهترین بابای دنیای آن‌ها نیست، بلکه فرسنگ‌ها از آرمان‌های آن‌ها فاصله دارد، درنتیجه تلاش می‌کنند پدر را نفی کنند.

ابتدای نمایش‌نامه، با *هادی* و *هودی* و *باباعلی* مواجه می‌شویم که مشغول بازی و قصه‌گویی هستند. از همان ابتدا، ایده‌ی منجی در ذهن کودکان و در قصه‌هایی که *باباعلی* برای آن‌ها تعریف می‌کند، وجود دارد. وقتی *باباعلی* قصه‌ای تعریف می‌کند که در انتهای آن همه خوشبخت خواهند بود، سوالی که برای کودکان به‌وجود می‌آید این است که آیا پدر آن‌ها در انتهای این قصه حضور پیدا خواهد کرد یا خیر.

هادی: یعنی تا اون‌موقع هم برنگشته؟

باباعلی: چرا، حتماً برگشته، برای شما دو تا قصر می‌سازه که یه خشتش طلا و یکیش از نقره، چهل تا کنیز و غلام، صبح تا غروب خدمت شماها رو می‌کنن (ساعدی، ۱۳۷۸: ۱۳).

بهترین بابای دنیا، مصداق کامل یک منجی است. منجی‌ای که روزی خواهد آمد و برای آن‌ها کاخی از طلا خواهد ساخت. وضعیت کودکان در این نمایش‌نامه بد نیست و خطر خاصی آن‌ها را تهدید نمی‌کند، اما آن‌ها سرافرازی خود را در آمدن پدرشان می‌بینند، پدری که به گفته‌ی *باباعلی* بسیار پولدار است و آن‌ها را خوشبخت خواهد کرد. اما مگر نه که منجی باید بیاید و ما را به سمت آرمانشهری ببرد که احتمالاً در گذشته‌ای بسیار دور وجود داشته؟ امّا مسئله این است که این دو کودک حتی در به یاد آوردن خوبی‌های پدر، تحت تاثیر داستان‌هایی که *باباعلی* برایشان تعریف کرده، اغراق می‌کنند. خیال می‌کنند پدرشان، بهترین بابای دنیا، روزی باز خواهد گشت و آن‌ها همان‌طور که در کودکی خود آرامش (احتمالاً خیالی و موهومی که در عالم ناخودآگاهی است) داشتند، دوباره درکنار او این آرامش را تجربه می‌کنند. ولی نکته اینجاست که آن دو کودک گذشته‌ی خود را به یاد ندارند و دقیقاً نمی‌دانند که با حضور پدر چه اتفاقی می‌افتد. برای همین بهترین اتفاق ممکن را متصور می‌شوند.

باباعلی برای آن‌ها داستان‌هایی حماسی از پدرشان تعریف می‌کند. کارکرد او شبیه داستان‌گوها و قصه‌هایش شبیه به اسطوره‌های کهن است. گویی او پیامبری است که با ادعای وحی از سوی خداوند، مردم را به انتظار کشیدن برای منجی دعوت می‌کند. اما نحوه‌ی برخورد *باباعلی* با مفهوم منجی نیز بی‌شباهت به اهالی ورزیل نیست: انتظاری منفعلانه که به یک خواست و آرزوی صرف تبدیل شده و فاصله‌ی زیادی با برنامه‌ریزی برای رسیدن به یک آرمانشهر حقیقی دارد.

در ادامه‌ی نمایش‌نامه از خرده‌داستان افسانه‌ای شنگول و منگول به‌عنوان تمثیلی از وضعیت جهان نمایش‌نامه استفاده می‌شود. در این افسانه‌ی کودکانه، بزی که سه بزغاله دارد

برای تهیه‌ی غذا از خانه خارج می‌شود و از بزغاله‌هایش می‌خواهد که در این مدت در را به روی غریبه‌ها باز نکنند و برای شناختن خودش نشانه‌هایی می‌دهد. در نبود مادر، گرگ آن‌ها را فریب می‌دهد و وارد خانه می‌شود. دو بزغاله‌ی بزرگ‌تر را می‌خورد و بزغاله‌ی کوچک‌تر در گوشه‌ای از خانه مخفی شد. وقتی مادر به خانه برمی‌گردد، بسیار خشمگین می‌شود و دو بزغاله را از شکم گرگ بیرون می‌کشد. مجدداً می‌توانیم این داستان را از منظر مفهوم منجی بررسی کنیم و ایده‌ی منجی دروغین را در آن بیابیم: بچه‌هایی که منتظر آمدن مادر هستند، فریب گرگ/منجی دروغین را می‌خورند چراکه نشانه‌ها را تشخیص نمی‌دهند و آن‌قدر در آرزوی وصال مادر و برگشت به آرامش آغوش مادر هستند که نمی‌توانند منجی دروغین را شناسایی کنند.

در نمایش‌نامه نیز از این تمثیل استفاده می‌شود. کودکان منتظر پدرشان هستند و درست هنگامی که پدر سرزده از راه می‌رسد، کودکان فکر می‌کنند که گرگ داستان شنگول و منگول پشت در است. درواقع آن‌ها با پیروی از الگوی داستان، منتظر ظهور منجی دروغین هستند:

صدای مرد: واکنین خوشگلای من! وا کنین دلم براتون پر می‌زنه!
هادی: ما درو وا نمی‌کنیم.
صدای مرد: چرا وا نمی‌کنین؟
هودی: آخه تو آقا گرگه هستی! (ساعدی، ۱۳۷۸: ۲۳)

آن‌ها بهترین بابای دنیا را در ذهن خود ساخته‌اند و عمیقاً بر این باورند کسی که پشت در ایستاده، پدرشان نیست. حتی خود نویسنده هم برای نوشتن دیالوگ‌های پدر، نه از اسم «پدر»، بلکه از عنوان «صدای مرد» استفاده می‌کند:

صدای مرد: چه بزرگ شدی پسرم!
هادی: من پسر تو نیستم
صدای مرد: پس پسر کی هستی؟
هادی: پسر بابام.
صدای مرد: بابات کیه؟
هادی: بابام؟ بابای من بهترین بابای دنیاس.
–
هادی: بابای ما رفته یه جای خیلی دور، اون خیلی پولداره. همه ازش می‌ترسن، یه پخ بکنه صدتا مثل تو زهره‌ترک می‌شن (ساعدی، ۱۳۷۸: ۲۵).

سرانجام با ورود پدر، بچه‌ها فکر می‌کنند این مرد نه تنها شباهتی به پدر آرمانی‌شان ندارد، بلکه حتی او را به‌عنوان یک فرد دیگر هم نمی‌پذیرند. پدر سعی می‌کند با بچه‌ها ارتباط برقرار کند و نقش پدر را برای آن‌ها بازی کند، غافل از اینکه پدری که در ذهن بچه‌ها شکل گرفته، منجی تمام عیاری است که به‌کلی با شخصیت پدر تفاوت دارد. بهترین بابای دنیا، پولدار است و قوی. در شهر زندگی می‌کند و همه از او می‌ترسند، برای خودش کسی بوده و ماموریت نهایی‌اش نجات بچه‌ها است. این بابای آرمانی، شبیه شکارچیان اجنبی ده ورزیل، از جایی خارج از این محیط آمده و قرار است بچه‌ها را هم با خودش ببرد. سرانجام، طاقت پدر تمام می‌شود و سعی می‌کند به زور هم که شده، به آن‌ها ثابت کند او همان منجی‌ای است که آن‌ها در انتظارش بودند، و آن کسی که آن‌ها فکر می‌کنند، هرگز نمی‌آید:

پدر: اون بابایی که بهتون گفته دروغه.
هودی: یعنی می‌گی ما بابا نداریم؟

پدر: چرا دارین، اما نه اون‌شکلی که باباعلی بهتون گفته.

–

پدر: بابای شما هیچ‌جا نرفته، از هیچ‌جا هم نمیاد.
هادی: مگه تو می‌شناسیش؟
پدر: آره، می‌شناسمش. اون یه دزد بوده.
هادی: دزد؟ (ساعدی، ۱۳۷۸: ۴۳)

پذیرش پدر آن‌قدر برای آن‌ها دشوار است که تصمیم می‌گیرند او را بکشند (ساعدی، ۱۳۷۸: ۴۵). نفرت از پدر/منجی دروغین به‌جایی می‌رسد که بچه‌ها احساس می‌کنند او نه تنها باید برود بلکه باید کشته شود! درواقع مسئله این است که این منجی هرچند به‌نظر بچه‌ها اشتباهی است، ولی در اصل همان کسی است که قرار بوده بیاید. شکاف میان معیارهای بچه‌ها با واقعیت حاضر، پرشدنی نیست. آن‌ها نمی‌توانند منجی دزد، آس‌وپاس و آشفته‌ای را که آمده، بپذیرند.

بچه‌ها که نسبت به او دچار سوءظن هستند، سراغ چمدانش می‌روند، داخل چمدان را بررسی می‌کنند و درنهایت به نتیجه‌ی تازه‌ای می‌رسند:

هادی: اومده بابای مارو بکشه، پولاشو ورداره. اون می‌دونه بابای ما پولداره و حالا که ما بزرگ شدیم، اون میاد سراغ ما و وقتی اومد یه شب پا می‌شه با این چاقو سرشو می‌بره.... (ساعدی، ۱۳۷۸: ۶۶).

ایده‌ی پدر به‌عنوان منجی دروغین، بیشتر و بیشتر در برای بچه‌ها تحکیم می‌شود. کسی که نه تنها پدر ما نیست، و نه تنها از او نفرت داریم، بلکه می‌خواهد تمام آن چیزی که ما از گذشته داریم، یعنی بهترین بابای دنیا را بکشد. توهم قتل بهترین بابای دنیا توسط پدر، یعنی کشته شدن گذشته و آینده‌ی بچه‌ها. گذشته‌ی آن‌ها نه آن‌طوری که واقعاً بوده، بلکه آن‌طور که آن‌ها تصور می‌کنند که بوده و آینده‌ای موهوم که هیچ طرح مشخصی ندارد. این یعنی کشتن تمام امید بچه‌ها برای بازگشت به گذشته و ظهور بهترین بابای دنیا. به همین دلیل بچه‌ها همراه فتاح تصمیم می‌گیرند پدر را بکشند. این کار نیز برعهده‌ی فتاح دیوانه می‌افتد. شخصیتی که همبازی بچه‌هاست، او هم مثل بچه‌ها منتظر بهترین بابای دنیا بوده، و چون کمی خل است حاضر است حتی برای از بین بردن پدر، او را بکشد، چرا که بچه‌ها خیال می‌کنند پدر قرار است بهترین بابای دنیا را از بین ببرد.

هودی: بیرونش می‌کنی؟
فتاح: آره!... آره!...
هودی: اگه نخواس بره بیرون چه کارش می‌کنی؟
فتاح: می‌کشمش! (ساعدی، ۱۳۷۸: ۹۱)

پدر نمی‌خواهد بهترین بابای دنیا را بکشد، فقط می‌خواهد پدر خوبی برای بچه‌ها باشد. در این نقطه نمایش‌نامه به یک تناقض می‌رسد: پدر می‌خواهد بهترین بابای دنیا باشد، اما می‌داند که نمی‌تواند آن کسی باشد که در ذهن بچه‌ها هست. و از طرفی بچه‌ها به هیچ عنوان او را نمی‌پذیرند. *باباعلی*، پیشنهاد دیگری دارد: نفی بهترین بابای دنیا، نفی منجی و جایگزینی او با پدر واقعی بچه‌ها.

باباعلی: خب، بگو مثلاً نوکر باباشون هستی، اصلاً یه چیز دیگه، اونا منتظرن، منتظرن که باباشون با اون با اون وضعیت و قطار کذائی بیاد و ببردشون، این خودش یه جا پاس برای تو.

پدر: خب؟
باباعلی: تو می‌تونی بگی باباشون تورو فرستاده اینجا که بهشون خبر بدی و مواظبشون باشی تا اون بیاد.
پدر: بعد چی؟
باباعلی: بعد دیگه هیچ‌چی، این کار دو فایده دارد، یکی اینکه اونا خوشحال می‌شن، دوم این‌که نظرشون نسبت به تو عوض می‌شه، و دست از دشمنی ور می‌دارن.
پدر: اگه بعد از مدتی باباشون نیومد چی؟
باباعلی: معلومه که نمیاد، بابایی در کار نیس.
پدر: منظورم اینه که وقتی به دروغ من پی ببرن چی؟ هی بگم فردا میاد، پس فردا میاد، آخرش چی؟
باباعلی: اما اونا نمی‌دونن فردا پس‌فردا چه موقعیه، فقط می‌دونن که نزدیکه (ساعدی، ۱۳۷۸: ۷۴).

بضاعت بچه‌ها و گذشته‌ای که داشته‌اند، منجی‌ای بهتر از این پدر را نمی‌تواند فراهم بیاورد؛ اما آن‌ها که گویی رابطه‌ی خود را با واقعیت از دست داده‌اند و در تخیلات زندگی می‌کنند، منجی ممکن و طبیعی را نادیده می‌گیرند و به امید آمدن یک منجی آرمانی هستند که اتفاقاً با وضعیت بچه‌ها هیچ هم‌خوانی ندارد؛ یعنی نوعی منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز. در انتهای نمایش‌نامه هرچند پدر موفق می‌شود به کمک *باباعلی*، نقش پدر خوب را بازی کند، اما فتاح مصمم است که پدر را از بین ببرد. چرا که عمیقاً متوجه وضعیت بحرانی است و می‌داند که پدر، این منجی موجود، نمی‌تواند بهترین بابای دنیا باشد:

[فتاح] یک‌مرتبه مثل اینکه فکری به سرش زده، از صحنه بیرون می‌رود. صحنه خالی ... بعد از مدتی فتاح با یک سنگ بزرگ، راضی و خوشحال وارد می‌شود. می‌آید و دوباره بالای بستر می‌ایستد. سنگ را بلند می‌کند و محکم روی بستر می‌کوبد. می‌خندد. عروسک هودی را می‌آورد و جلوی آغل می‌خواباند و چندین مرتبه سنگ را بلند کرده روی عروسک می‌کوبد. یک دفعه می‌ایستد و گوش می‌دهد، صدای خنده و شادی عده‌ای به گوش می‌رسد. فتاح عروسک را می‌اندازد توی باغچه و سنگ بزرگ را برمی‌دارد و می‌رود کنار آغل سگ. در آغل را باز می‌کند و سنگ را در آغل می‌گذارد و خودش هم آرام آرام می‌خزد توی آغل و در را آهسته می‌بندد... (ساعدی، ۱۳۷۸: ۱۰۸).

شاید به‌نظر برسد نمایش‌نامه در پی اثبات این نکته است که در کل منجی‌ای وجود ندارد، چرا که تمام قصه‌هایی که *باباعلی* در مورد بهترین بابای دنیا تعریف کرده، قصه‌های خیالی بیش نیستند و پدر واقعی، از همه‌جا بی‌خبر، وارد این وضعیت می‌شود. وضعیتی که کودکان از او انتظار دارند کسی باشد که نیست. پس چه کسی باید بیاید؟ امّا درواقع مسئله این است که ساعدی نسبت به منجی‌گرایی فاجعه‌آمیزی که در میان اشخاص نمایش وجود دارد، هشدار می‌دهد؛ منجی‌گرایی‌ای که در قالب امید کاذب یا ناامیدی، خود را بر افراد تحمیل می‌کند و رابطه‌ی آن‌ها با واقعیت پیرامون را مخدوش می‌کند. بنابراین کودکان، نسل آینده، به‌جای پرورش یافتن با آرمان‌هایی برای زندگی اجتماعی، در انتظار شخصی هستند خارج از فضای موجود که بتواند آن‌ها را از زندگی در کنار ریل راه‌آهن و شرایط موجود برهاند. این انتظار منفعلانه، که حتی منجر به خشونت غیرضروری نیز می‌شود، می‌خواهد منجی را وادار به ظهور کند؛ غافل از اینکه در این شکل از منجی‌گرایی، نمی‌توان انتظار ظهور کسی را داشت مگر همان گرگ افسانه‌ای.

نتیجه‌گیری

مفهوم منجی، مفهومی ریشه‌دار در مذهب و باور ایرانیان است. این مفهوم را در سایر ادیان ابراهیمی نیز می‌توان جست و بنا به پژوهش‌های قرن بیستمی، پایه‌ی شکل‌گیری باورهایی نظیر مارکسیسم و سوسیالیسم نیز بوده است. اما درمورد ایران و با توجه به ریشه‌های مذهبی این مفهوم، شاهد آن هستیم که مفهوم منجی، در ناخودآگاه جمعی تنیده است. *ساعدی* با بهره‌گیری از این مفهوم، و به نوعی آسیب‌شناسی آن، ظهور منجی‌های دروغین یا توهم مردم نسبت به ظهور منجی را در دو اثر **چوب به‌دست‌های ورزیل** و **بهترین بابای دنیا** واکاوی می‌کند. در **چوب به‌دست‌های ورزیل**، نوعی از منجی‌گرایی وجود دارد که فروم نسبت به آن هشدار می‌دهد، یعنی منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز. در این نوع منجی‌گرایی افراد منفعلانه در انتظار ظهور منجی هستند تا آن‌ها را از وضعیت بحرانی کنونی خارج کند. اما ازآنجاکه این منجی خارج از سیر تاریخ قرار دارد و به‌عنوان نیرویی «خارجی» یا «بیگانه» ظاهر می‌شود، نه تنها مردم را به سمت آرمانشهر موعود نمی‌برد، بلکه وضعیت بحران را تعمیق خواهد کرد. در سوی دیگر در **بهترین بابای دنیا** وجه دیگری از این منجی‌گرایی فاجعه‌آمیز را می‌بینیم: وادار کردن منجی موعود به ظهور با اِعمال خشونت. این کنش خشن نه تنها باعث ظهور منجی «حقیقی» نخواهد شد، بلکه احتمالاً باید در انتظار یک منجی دروغین باشیم که وضعیت را نسبت به گذشته تیره‌تر خواهد کرد.

با تحلیل نمایش‌نامه‌های *ساعدی* می‌توان مشاهده کرد که چطور این میل به ظهور منجی در میان مردم، گاه باعث می‌شود آن‌ها رو به منجی دروغین بیاورند (**چوب به دست‌های ورزیل**) و یا در انتظار رسیدن منجی آرمانی، از بهبود شرایط جلوگیری کنند (**بهترین بابای دنیا**). این دو نمایش‌نامه آغازی دراماتیک دارند ولی در انتها به بن‌بست منجر می‌شوند. گویی می‌توان بن‌بستی را مشاهده کرد که در پی کودتای ۱۳۳۲ و شرایط دهه‌ی ۱۳۴۰ ایجاد شده بود و درنهایت برون‌رفتی که برای آن پیشنهاد شد و مورد پذیرش عمومی قرار گرفت، انقلاب ۱۳۵۷ بود.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند. (۱۳۹۷) **تاریخ ایران مدرن**، ترجمه‌ی محمد ابراهیم فتاحی، چاپ هفدهم، نشر نی، تهران.

ـ بروجردی، مهرزاد. (۱۳۹۳) **روشنفکران ایرانی و غرب**، ترجمه‌ی جمشید شیرازی، چاپ ششم، نشر فروزان روز، تهران.

ـ بشیریه، حسین. (۱۳۹۴) **زمینه‌های اجتماعی انقلاب ایران**، ترجمه‌ی علی اردستانی، چاپ سوم، نگاه معاصر، تهران.

ـ بهار، مهرداد (۱۳۹۶) **پژوهشی در اساطیر ایران** (پاره‌ی نخست و دویم)، چاپ دوازدهم، نشر آگه، تهران.

ـ ثمینی، نغمه (۱۳۸۸) **تماشاخانه‌ی اساطیر: اسطوره و کهن‌نمونه در ادبیات نمایشی ایران**، نشر نی، تهران.

ـ خضری، سید احمدرضا. (۱۳۹۱) **تشیع در تاریخ**، نشر معارف، تهران.

ـ خواص، امیر. (۱۳۸۸) «مسیح در آیین یهود»، **معرفت ادیان**، سال اول، شماره اول، زمستان، صص ۹۸ـ۷۵.

ـ ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۸) **بهترین بابای دنیا**، انتشارات معین، تهران.

ـ ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۵) **چوب به دست‌های ورزیل**، چاپ پنجم، انتشارات مروارید، تهران.

ـ شاکری زواردهی، روح‌الله. (۱۳۸۷) **منجی در ادیان**، چاپ سوم، انتشارات بنیاد فرهنگی حضرت مهدی موعود (عج)، قم.

ـ فروم، اریک. (۱۳۸۵) **آیا انسان پیروز خواهد شد؟: حقیقت و افسانه در سیاست جهانی**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، چاپ ششم، انتشارات مروارید، تهران.

ـ فروم، اریک. (۱۳۹۰) **انقلاب امید: در ریشه‌های عوامل غیراومانیستی و اومانیستی جامعه‌ی صنعتی**، ترجمه‌ی مجید روشنگر، چاپ ششم، انتشارات مروارید، تهران.

ـ فروم، اریک. (۱۳۷۷) **همانند خدایان خواهید شد**، ترجمه‌ی نادر پورخلخالی، نشر گلپونه، تهران.

ـ مجابی، جواد. (۱۳۸۱ **شناختنامه‌ی ساعدی**، چاپ دوم، نشر قطره، تهران.

ـ نیچه، فریدریش. (۱۳۷۷) **تبارشناسی اخلاق**، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چاپ دوم، نشر آگه، تهران.

ـ هینلز، جان. (۱۳۹۷) **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه‌ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ بیست و یکم، نشر چشمه، تهران.

- Angel, Joseph L (2018), "Messianism/Messianic Movements" in Hunter, David G and other (eds.), *Brill Encyclopedia of Early Christianity Online*.

- Fromm, Erich (1994), *On Being Human*, New York, Continuum Publishing Company.

- Fromm, Erich (1997), *To Have or To Be?*, New York, Continuum Publishing Company.

- Löwith, Karl (1991), *From Hegel to Nietzsche*, New York, Columbia University Press.

- Mannheim, Karl (1979), *Ideology and Utopia*, London and Henley, Routledge

and Kegan Paul.

- Mendieta, Eduardo (2007), *Global Fragments: Globalization, Latinamericanisms, and Critical Theory*, Albany, New York: SUNY press.

- Traverso, Enzo (2018), *The Jewish Question: history of a Marxist debate*, trans. By Bernard Gibbons, Leiden and Boston, Brill.

پی‌نوشت

۱ ـ فرهنگ فارسی معین

2- Adoptionism

3- Montanism

4- Meister Eckhart

فاصله‌گذاری در تعزیه به‌عنوان عملکردی برای اندیشیدن درباره‌ی رویداد

غلامرضا کارگرشورکی
علی‌محمد مزیدی‌شرف آبادی (نویسنده مسئول)
ابوالقاسم عاصی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۲۰

فاصله‌گذاری در تعزیه به‌عنوان عملکردی برای اندیشیدن درباره‌ی رویداد

غلامرضا کارگرشورکی

دانشجوی دکترای مدیریت رسانه، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

علی‌محمد مزیدی‌شرف آبادی

استادیار علوم ارتباطات، دانشکده علوم انسانی، واحد میبد، دانشگاه آزاد اسلامی، میبد، ایران

ابوالقاسم عاصی

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

این مقاله از پروژه‌ی دکترای غلامرضا کارگر شورکی با عنوان آینده‌پژوهی 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 شرف‌آبادی برگرفته شده است.

چکیده

فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی که اساس تئاتر حماسی را تشکیل می‌دهد، استفاده از کنش یا واکنش‌هایی توسط بازیگران یا عوامل نمایش است که به‌صورت عمدی صورت می‌گیرد تا از همذات‌پنداری تماشاگر با شخصیت‌های قصه و درگیری احساسی با رویدادها جلوگیری کند و باور او را از واقعی بودن آنچه بر صحنه‌ی نمایش می‌بیند، دور سازد. این اتفاق با هدف از بین نرفتن هوشیاری تماشاگر از موقعیتی که در آن قرار دارد و سوق دادن او به مسیر تفکر و تعقل درباره‌ی پیام نهفته در اثر، شکل می‌گیرد.

اما آیا در تعزیه هم فاصله‌گذاری با چنین رویکرد و هدفی صورت می‌گیرد؟ آیا در تعزیه قرار نیست مخاطب با شخصیت‌های حماسی همذات‌پنداری کند؟ آیا فاصله قدسی شخصیت‌های حماسی تعزیه با تماشاگران یک مانع بر سر راه همذات‌پنداری محسوب می‌شود؟

فاصله‌گذاری تعزیه با فاصله‌گذاری در تئاتر اپیک، تفاوت‌های ماهوی دارد. شبیه‌خوان تعزیه همچون بازیگر تئاتر اپیک هرگز خود را با نقش یکی نمی‌داند. اما نکته‌ی اصلی‌ای که این فاصله‌گذاری را از نوع برشتی آن متمایز می‌کند، تفاوت در هدف و معنای فرم است. درحقیقت برشت این بیگانگی را برای دورکردن احساسات مخاطب و بیداری عقل و قضاوت او به‌کار می‌گیرد، اما تعزیه با عقلانیت از نوع برشتی آن کاری ندارد و همچنان که توجهی به اندیشه و مفاهیم عقلانی دارد در کار برانگیختن احساسات است. بیگانه‌سازی در تعزیه تنها به این دلیل رخ می‌دهد که شبیه‌خوان به‌هیچ روی خود را واجد ارزش و لایق بودن در نقش اولیا نمی‌داند و در قالب اشقیا رفتن را نیز لعین ابدی شدن می‌پندارد. درحقیقت بیگانگی و فاصله‌ی شبیه با نقش، ریشه‌ای کاملا ایمانی و مذهبی دارد؛ درحالی‌که بیگانگی تئاتر اپیک عقلانی و انقلابی است.

فاصله‌گذاری یکی از دلایل جذابیت تعزیه و باعث گسترش و ماندگاری هرچه بیشتر این نمایش ملی و مذهبی بین مردم است. موضوعی که تعزیه به آن می‌پردازد، برخلاف تئاتر غرب، زندگی واقعی و آدم‌های روزمره نیست، بلکه مضمون‌ها و شخصیت‌ها به نویسنده و کارگردان و بازیگر تعزیه اجازه نمی‌دهند که به فکر واقعی جلوه‌دادن نمایش و طبیعی نمایاندن آن بیفتند؛ به‌طوری‌که در اجرای تعزیه همواره فاصله‌ی میان واقعه‌ی کربلا و آنچه به‌نمایش گذاشته می‌شود و فاصله‌ی میان نقش، یعنی امامان و معصومان با بازیگرانی که آن نقش‌ها را بازی می‌کنند آشکار است. اما آنچه سبب این جدایی و فاصله در تعزیه می‌شود، همانا اعتقاد مذهبی نویسنده، کارگردان، بازیگران و در مجموع دست‌اندرکاران تعزیه است.

بر این اساس، این تحقیق قصد دارد با ارزیابی عملکردهای فاصله‌گذاری در تعزیه این رویکرد را به ویژه در اجرا مورد شناخت و تحلیل قرار دهد و به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که «هدف از فاصله‌گذاری در نمایش تعزیه ایرانی چیست؟» و «تعزیه با کمک تکنیک فاصله‌گذاری به‌دنبال چه نوع تاثیرگذاری بر مخاطبش است؟»

این تحقیق به‌روش توصیفی و تطبیقی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام می‌شود. روش جمع‌آوری اطلاعات هم اسنادی، مصاحبه میدانی و کتابخانه‌ای با استفاده از منابع معتبر است که پس از ارایه و ارزیابی داده‌ها نگارنده به تحلیل آن‌ها و نتیجه‌گیری درباره‌ی مسئله‌ی تحقیق خواهد پرداخت.

واژگان کلیدی: تعزیه، فاصله‌گذاری، نمایش، برتولت برشت، نمایش ایرانی.

درآمد

تعزیه مجموعه‌ای از نمایش‌های مذهبی مبتنی بر مصیبت‌هایی است که بر خاندان پیامبر(ص) وارد شده است. رویدادهایی که بیشتر مربوط به شهادت امام حسین(ع) و پیروانش بوسیله‌ی سپاهیان یزیدبن معاویه است. اجزای تعزیه را «نوحه‌خوانی»، «روضه‌خوانی»، «شبیه‌سازی» و داستان‌ها و روایت‌های مذهبی شکل می‌دهد. بهرام بیضایی در «نمایش در ایران» تعزیه را این‌گونه تعریف می‌کند: «شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشی است که در اصل بر پایه‌ی قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصا وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجـری در کربلا برای امام‌حسین و خاندانش پیش آمد. ولی به‌زودی گسترش یافت و همه‌ی جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده را شامل شد» (بیضایی، ۱۳۹۱: ۱۱۳).

فاصله‌گذاری از اصطلاحات هنرهای نمایشی است. فاصله‌گذاری فرایندی در تئاتر حماسی است که در آن با استفاده از عناصر متعدد، ازجمله نور و موسیقی و نحوه بازی، از غرق شدن تماشاگر و بازیگر در نمایش جلوگیری می‌شود.

فاصله‌گذاری در نمایش بیشتر با برشت شناخته می‌شود. این اصطلاح رایج است که در تئاتر و نمایشی که از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده می‌شود دیوار چهارمی گذاشته نمی‌شود که نمایش را کاملا در دنیایی جدا از مخاطب قرار دهد. برشت در نمایش‌هایش از این طریق مخاطب را هوشیار می‌کرد تا در داستان و تخیلات غرق نشوند. پذیرش انفعالی نمایش و تنها لذت بردن و یا افسوس خوردن صرف نتیجه‌ای نبود که برشت در انتظار کسب آن باشد. بلکه نیاز است که مخاطب با ذهنی آزاد، خلاق و منتقدانه اثر را بنگرد و در برابر نگاه به‌اصـطلاح مقدس راوی زانو نزند. مخاطب دعوت می‌شود در برابر فرم و محتوای نمایش با دیده‌ی خرد بنگرد و از کنار آن‌ها به‌سادگی گذر نکند و به یاد داشته باشد که هر یک از عناصر تئاتر و نمایش می‌توانند تحت‌تأثیر عوامل اقتصادی و فرهنگی به این شکل نمایش داده شده باشند (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۴۴).

نمونه‌هایی از روش استفاده از فاصله‌گذاری از این قبیل هستند: زمانی که بازیگر در تئاتر از نقش خود پا فراتر می‌گذارد و توضیحاتی ارائه می‌دهد و یا شعر می‌خواند، همچنین طراحی‌صحنه به شکلی که نشان‌دهنده‌ی منطقه‌ی خاصی نباشد بلکه با نور و وسایلی مصنوعی یادآوری کند که مخاطب درحال تماشای تئاتر است. برشت با جدا کردن مخاطب از تئاتر از نظر احساسی، واکنشی منطقی از مخاطب دربرابر مسائل مهم مطرح شده در تئاتر درخواست می‌کرد (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۴۴).

پیتر چلکووسکی هم در کتاب خود تعزیه را با «اظهار همدردی و تسلیت» تعریف کرده است. تعزیه (یا شبیه‌خوانی) نوعی نمایش مذهبی و سنتی ایرانی شیعی، عمدتا درباره شهادت امام حسین و مصائب اهل بیت علیه‌السلام است. چون اهمیت هنرمندانه خواندن اشعار در تعزیه بیش از روش اجرا و نمایش واقعه‌هاست آن را، در قیاس با روضه‌خوانی، تعزیه‌خوانی نیز گفته اند. در برخی مناطق ایران مثلا در خراسان به معنای «مجلس ترحیم» است (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۴).

اما «در میان شیعیان غیرایرانی (در عراق و شبه قاره هند) لفظ تعزیه باوجود ارتباط با مصائب شهدای کربلا، به معنای «شبیه‌خوانی» به‌کار نمی‌رود» (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۴) بلکه آنان تعزیه را به مراسمی نمادین اطلاق می‌کنند که در آن دسته‌های عزاداری درطول مراسم، شبیه ضریح یا تابوت امام حسین علیه‌السلام را بر دوش می‌کشند و در پایان روز عاشورا و هم در

روز اربعین آن را به خاک می‌سپارند. به‌نوشته‌ی *آنه‌ماری شیمل* «در قرن نوزدهم در قلمرو سلطنت اوده در لکهنوی هند، تعزیه به‌منزله‌ی یکی از تماشایی‌ترین نمایش‌ها، درحضور سلاطین برگزار می شد. وی مشخص نمی‌کند که این نمایش تماشایی چه بود و چه عناصری داشت» (جعفری، ۱۳۶۷: ۳۱۸).

برخی محققان، پیشینه‌ی تعزیه را به آیین‌هایی چون مصائب میترا، سوگ سیاوش و یادگار زریران بازمی‌گردانند و «برخی پدید آمدن آن را متأثر از عناصر اساطیری بین‌النهرین و آناتولی و مصر و کسانی نیز مصائب مسیح و دیگر افسانه‌های تاریخی در فرهنگ‌های هند و اروپایی و سامی را در پیدایی آن موثر دانسته‌اند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۴). اما به احتمال بسیار، تعزیه فارغ از شباهت‌هایش با عزاداری‌های آیینی گذشته، صورت تکامل‌یافته‌تر و پیچیده‌تر سوگواری‌های ساده شیعیان سده‌های نخستین برای شهدای کربلاست. از سوگواری مسلمانان، به‌ویژه شیعیان، بر مصائب اهل‌بیت پس از واقعه‌ی کربلا و شکل گسترده‌تر و کامل‌تر و رسمی آن در دوره‌ی آل‌بویه (۴۴۸ـ۳۲۰) گزارش‌هایی در دست است. از برپایی مجالس تعزیه به‌معنای امروزین آن تا پیش از پایان دوره صفویه (حکومت: ۱۱۳۵ـ۹۰۶ ق) اطمینان نداریم و تا پیش از صفویه تنها اشاراتی در مورد آن وجود دارد (شیرژیان، ۱۳۸۱: ۴۸).

فاصله‌گذاری در تعزیه؛ عنصر آگاهی

مهم‌ترین ویژگی تعزیه فاصله‌گذاری و آگاهی شخصیت‌های قصه از سرنوشتشان است. آگاه بودن اشقیا نسبت به شقی بودن خود و معصوم بودن خاندان پیامبر به معصومیت خود. واقعه‌ی تعزیه را تماشاگر از قبل می‌داند و نویسنده نحوه‌ی وقوع را توصیف می‌کند. «تعزیه‌خوانی دستاورد جهان‌بینی و شیوه‌ی تفکر و احساس درونی توده‌ی مردم جامعه‌ای سنتی است که فرهنگ و اندیشه‌ای رمزگرا و حماسه‌ساز بر ذهنیت آن جامعه چیره بوده است. رمز و راز جاذبه‌ی تعزیه‌خوانی و مقبولیت آن در جامعه است» (همایونی، ۱۳۸۲: ۳۶۷).

از مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت‌های حماسی تعزیه، همان‌گونه که گفته شد آگاهی آن‌هاست. تفاوت میان شخصیت‌های حماسه با تراژدی هم در همین آگاهی است. درواقع مهم‌ترین تفاوت این است که شخصیت تراژیک نسبت به سرنوشت و سرانجامی که برایش رقم خواهد خورد آگاهی ندارد، اما شخصیت حماسی نسبت به آنچه که قرار است در پایان مسیر برایش رقم بخورد و اتفاق بیفتد آگاه است. امام‌حسین در تعزیه سیدالشهدا خوب می‌داند که چه سرانجامی در انتظار او و یاران اوست و با آگاهی نسبت به شهادت و هدفی که دارد دست به انتخاب زده است. مهم‌ترین تفاوت میان شخصیت تراژدی و شخصیت حماسی در همین آگاهی است. آگاهی‌ای که البته در تعزیه و به‌واسطه‌ی فاصله‌گذاری، حتی از دیگر شخصیت‌های نمایشی حماسی نیز متفاوت‌تر است. شبیه‌خوان‌ها در تعزیه علیرغم اینکه نسبت به سرنوشت و پایانی که برای شخصیت رقم خورده است آگاهی دارند این را پذیرفته‌اند و اعلام هم می‌کنند؛ درواقع شبیه‌خوان با استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری تعزیه به‌نوعی بر این آگاهی نسبت به سرنوشت تاکید می‌کند. او این آگاهی را به مفهومی گره می‌زند که هدف و معنای نمایش است. شبیه‌خوان تعزیه با فاصله‌ای که از نقش دارد و آن را پذیرفته است و حجتی که اعلام می‌کند، معنای انتخاب و ایثار را به عنوان یک معنای عقلانی مورد تاکید قرار می‌دهد و این نوع فاصله‌گذاری در تعزیه است که آن را از انواع مرسوم فاصله‌گذاری و کارکردهای دیگر آن متمایز می‌کند.

«تعزیه همان‌گونه که یک نوع عزاداری برای ائمه‌اطهار می‌باشد، جنبه‌ی آموزشی هم برای

مخاطبان خود دارد. چون تماشاگر با شخصیت‌های مذهبی آشنایی پیدا می‌کند. در تعزیه قهرمان هر داستان از تعزیه‌ها در نهایت به فیض رفیع شهادت نایل می‌گردد و آن شخص شهید یکی از قدسیان و از اولیاء الهی می‌باشد. که این باعث شکوفایی روحیه‌ی شهادت‌طلبی و مرگ با افتخار برای مخاطبان می‌گردد» (همایونی، ۱۳۸۲: ۳۶۸).

براین اساس یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فاصله‌گذاری تعزیه می‌تواند همین جنبه‌ی آموزشی آن باشد. نوعی از کاربرد فاصله‌گذاری که به‌واسطه‌ی آن آگاهی و انتخاب شخصیت‌های نمایشی در معرض شناخت قرار می‌گیرد. به علاوه اینکه کارکرد آموزشی این گونه‌ی نمایشی حتی شیوه‌هایی متناسب با جغرافیا و فرهنگ‌ها و سنت‌های مناطق مختلف در ایران را دارد. «در اغلب استان‌های ایران می‌توان از تعزیه به‌عنوان یک فرهنگ و هنر فولکلور یاد کرد. در استان‌های مختلف با فرهنگ خاص همان استان تعزیه‌ها اجرا می‌شود. خرده‌فرهنگ‌هایی که درون ایران می‌باشد به‌نوعی از طریـق تعزیه نیز محفوظ می‌مانند» (همایونی، ۱۳۸۲: ۳۷۰).

فاصله‌گذاری به‌مثابه ترفندی برای آگاهی‌بخشی

برشت از *ارسطو* تا *لوکاچ* همه را به اندیشه‌ی جهان‌شمولی متهم می‌کند و می‌گوید که بیان ستم‌های اجتماعی نه محاکاتی از واقعیت بلکه باید چنان غیرمنتظره و غیرطبیعی باشد که خواننده را غافلگیر کند؛ به‌گونه‌ای که او را از انفعال و رکود به خواننده‌ای فعال، پویا و درگیر مبدل سازد. خواننده یا مخاطب باید بازی‌ها و نقش‌های عجیب و غریب بازیگران را که در صحنه بازتاب می‌یابد، از نزدیک ارزیابی و تجربه کند. بازیگران و شخصیت‌ها نیز نباید با آدم‌ها و مخاطبان خود هم‌صدا و هم‌دل شوند، زیرا در این صورت بهتر می‌توانند آن‌ها را به کنکاش‌های ذهنی وادار کنند. شخصیت‌ها باید آدم‌های عادی و حتی ضد هنجارهای اجتماعی باشند تا مخاطب فریفته‌ی شخصیت‌های آرمانی و تخیلی نشود و حتی با ذهنیتی درگیر، از آن‌ها فاصله بگیرد.

خود این امر، تکنیکی آشنایی‌زدایانه به‌شمار می‌آید. اما تکرار این کار، خود مایه‌ی آشنایی‌گردانی است که برشت نیک بدان آگاه بود. برشت آثار مدرن را به‌سبب دگرگونی نگاه و تحول در نگرش می‌پسندید. او انکار نمی‌کند که آن‌ها گاه به شخصیت‌های منفردی که نشانه‌ی هیچ‌یک از تیپ‌های آشکار اجتماعی نیستند می‌پردازند، اما این شیوه را نیز که با سخن پیشین او پیوند می‌خورد، بهتر می‌پسندد، چراکه این شخصیت‌ها واقعیت‌های اجتماعی را از آن‌سو یعنی به‌گونه‌ای پوچ بازتاب می‌دهند.

شخصیت‌های زشت، منفی و به‌ویژه پوچ‌انگار، پیامد زشتی‌های همین جامعه‌اند و آدم‌های منزوی برایند شیوه‌ی انزواسازی جامعه‌ای هستند که در انواع ستم‌های اقتصادی و سیاسی غرق شده و گاه در زیر چکمه‌های نظامیان جنگ جهانی له می‌شود. بدیهی است که این پدیده‌های ناهنجار و ناخوشایند اجتماعی، شخصیت‌های متفاوت پرورش می‌دهند و قطعا بر روشن‌فکران نیز به‌گونه‌ای دیگر تاثیر می‌گذارد.

زبان، شیوه‌ی نگاه و اسلوب‌های ادبی مدرنیست‌ها، از روش‌ها و سبک‌های ادبی و فکری گذشتگان فاصله‌ای جدی دارد. از دیدگاه برشت، هیچ شیوه‌ای حتی یک شیوه‌ی نو نمی‌تواند هم‌چنان پویا، انگیزنده و ماندگار باشد؛ به‌عبارتی دیگر «قوانین جاودانه‌ی زیبایی‌شناختی» وجود ندارد. نویسنده آثار ادبی برای آنکه بتواند در واقعیت‌های زندگی و به‌ویژه در نیروی زنده‌ی آن (انسان) عمیقا اثر نهد، باید از همه‌ی صناعات صوری پویا و به‌ویژه شخصیت‌های بیگانه و پوچ‌گرا و شخصیت‌پردازی تازه بهره‌برداری کند. کل این فرایند که برشت را به

آشنایی‌زدایی و به‌ویژه برجسته‌سازی فرمالیستی نزدیک می‌سازد «فاصله‌گذاری» نام دارد (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۶۰).

مخالفت او با واقع‌گرایی سوسیالیستی یقینا مقامات آلمانی را آزرده می‌کرد. شناخته شده‌ترین تمهید تئاتری او، یعنی فاصله‌گذاری، تاحدودی از مفهوم «آشنایی‌زدایی» فرمالیست‌های روسی سرچشمه گرفته بود.

واقع‌گرایی سوسیالیستی، توهم واقع‌گرایانه و وحدت صوری و قهرمانان «مثبت» را خوش می‌داشت (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۲: ۱۰۵).

برشت، نظریه‌ی واقع‌گرایی خود را «ضد ارسطویی» نامید که شیوه‌ی پوشیده‌ای برای حمله به نظریه‌ی مخالفان بود. ارسطو بر جهان‌شمول بودن و وحدت عمل تراژیک و همانند شدن مخاطب و قهرمان در یکدلی‌ای که به «پالایش» عواطف منجر می‌شود تأکید می‌کرد. برشت کل سنتّ تئاتر «ارسطویی» را رد کرد. وی بر آن بود که نمایش‌نامه‌نویس باید از هرگونه پیوند متقابل یکنواخت و هرگونه مفهومی از ناگزیری یا جهان‌شمول بودن بپرهیزد؛ او لازم است واقعیات بی‌عدالتی اجتماعی را به‌گونه‌ای نشان دهد که تکان‌دهنده، غیرطبیعی و کاملا شگفت‌آور باشد. بسیار آسان است که «قیمت نان، فقدان کار و اعلان جنگ طوری نشان داده شوند که گویی پدیده‌های طبیعی‌اند: مانند زلزله یا طوفان» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۲: ۱۰۵).

به‌منظور اجتناب از فرو بردن مخاطب در حالتی از پذیرش منفعل، توهم واقعیت باید با استفاده از فاصله‌گذاری زدوده شود. بازیگران نباید نقش خود را گم کنند یا درپی برانگیختن نوعی همانندسازی یکدلانه صرف با مخاطب باشند. آن‌ها باید به مخاطب، نقشی ارائه دهند که هم قابل درک باشد و هم ناآشنا، تا بدین ترتیب فرایندی از ارزیابی انتقادی به حرکت درآید. موقعیت، عواطف و مشکلات شخصیت‌ها باید از خارج درک شود و به‌گونه‌ای غریب و غامض ارایه گردد. منظور آن است که بازیگران نباید به همدلی با مخاطب توسل بجویند (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۲: ۱۰۶).

نمایش‌نامه‌های برشت که در آن «قهرمانان» غالبا افرادی معمولی، زمخت و بی‌مرامند، کیش شخصیت را تشویق نمی‌کنند. آن‌ها موجودات اجتماعی‌ای هستند که زندگی «درونی» ندارند (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۲: ۱۰۷).

بنابراین، فاصله‌گذاری بر این نکته تأکید دارد که رخدادها و نمایش آن‌ها باید به‌نحوی دگرگون شوند که تماشاگر ترغیب شود با دیدی انتقادی به نمایش نگاه کند (ایرنا ریما، ۱۳۹۰: ۱۴).

برشت در نمایش‌نامه‌هایش از افراد عادی، منفی، ضد هنجارهای اجتماعی استفاده می‌کرد تا نشان دهد که آن‌ها نیز برآیند جامعه زمان خود به‌شمار می‌روند. از این‌رو، «وی برای اینکه مخاطبان را تحت‌تأثیر قرار دهد از صناعات صوری پویا، مدرن و جدید در نمایش‌نامه‌های خود استفاده می‌کرد. مجموعه‌ی این عوامل باعث می‌شد که اموری آشنا به‌صورت غریب و ناآشنا در متن جلوه کند و همراهی مخاطب را برانگیزد» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۴۴).

به‌طور کلی می‌توان گفت که چکیده‌ی نظریه‌ی *برتولت* برشت، قطع شدن ارتباط حسی و عاطفی بین خواننده و اثر و در عوض جایگزین شدن رابطه‌ی فکری و عقلانی با رویکرد انتقادی است و این هدف با به‌کارگیری شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد؛ بیگانه‌سازی، غالب کردن جنبه‌ی روایی اثر بر جنبه‌ی نمایشی آن، قطع کردن داستان در زمانی که ادامه‌ی داستان موجب ایجاد پیوند حسی و عاطفی بین خواننده و اثر می‌شود، که این تکنیک شبیه تکنیک اتصال کوتاه در داستان‌های پست مدرنیستی است (تدینی، ۱۳۸۷: ۶۷).

شاید بتوان گفت که این تکنیک در داستان‌های پسامدرنیستی از دل نظریه‌ی برشت نشئت گرفته است و همچنین با شخصیت‌پردازی‌ای برخلاف اصول ارسطویی ترسیم شخصیت که نتیجه‌ی کار نزدیک شدن خواننده به قهرمان اثر بود. و از رهگذر رویکرد شخصیت‌پردازی برشت، هدف اصلی نظریه‌ی وی محقق می‌شود که همان فاصله‌گرفتن از شخصیت برای پیدا کردن نگاهی انتقادی به شخصیت و به‌طور کلی جهان اثر است. «در این جستار، نظریه‌ی برشت از منظر شخصیت‌پردازی مبنای بحث و بررسی قرار گرفته است. از آنجا که این نظریه، از دل آشنایی‌زدایی فرمالیستی برآمده، بنابراین ارایه‌ی تعریفی از آشنایی‌زدایی نیز لازم می‌نماید» (ایرما ریما، ۱۳۹۰: ۱۳).

آشنایی‌زدایی، مفهومی است که نخستین‌بار ویکتور *شکلوفسکی* آن را در برابر نظریه‌ی *الکساندر پوتبنیا* مطرح کرد که معتقد بود هنر، اندیشیدن در قالب تصاویر است و تصاویر ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند. اما *شکلوفسکی* بر این باور بود که معنای هنر در توانایی«آشنایی‌زدایی» از چیزها، در نشان دادن آن‌ها به‌شیوه‌ای نو و غیرمنتظره نهفته است (ایرما ریما، ۱۳۹۰: ۱۳).

در زندگی روزمره، ما قادر به درک عمیق و بایسته‌ی همه‌ی پدیده‌ها نیستیم، چراکه ادراک ما بر حسب عادت و به‌طور خودکار عمل می‌کند. هدف هنر انتقال چیزهاست؛ آن‌سان که ادراک می‌شوند، نه آن‌گونه که دانسته می‌شوند. هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، از اشیا آشنایی‌زدایی می‌کند، زیرا فرایند ادراک، فی‌نفسه، غایتی زیبایی‌شناختی است و باید این فرایند طولانی شود (ایرما ریما، ۱۳۹۰: ۱۳).

بنابراین، فرمالیست‌ها مسئله‌ی پیرنگ را با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند زده‌اند که باعث می‌شود ما حوادث را به‌گونه‌ای آشنا و مألوف نبینیم. *شکلوفسکی* در احکامی کلی می‌گوید هنر و ادبیات سبب می‌شود تا احساس و ادراک عادت‌زده‌ی انسان و دریافت معمول و مألوف او از جهان دگوگون شود. درواقع، ادبیات با ناآشنا کردن امور آشنا باعث التفات و توجه مخاطب به جهان اثر می‌شود. از نظر *شکلوفسکی*، هنر با انواع و اقسام تمهیدات و صناعاتی که به‌کار می‌گیرد هدفش این نیست که چیزی را به ما بشناساند، بلکه هدف هنر ادبی آن است که پدیده‌ای را به‌گونه‌ای بیان کند که گویی ما برای نخستین‌بار است که با آن روبه‌رو شده‌ایم. همین غافلگیری و دور از انتظار بودن پدیده برای خواننده سبب می‌شود که نگاه انتقادی وی تقویت شود و در نتیجه، روند فاصله‌گذاری به جریان افتد (قاسمی‌پور و دشت‌ارژنه، ۱۳۸۹: ۶۹ـ۶۸).

راهکارهایی که برای فاصله‌گذاری و شکستن سد احساسات و عواطف مخاطب به‌کار گرفته می‌شود:

۱ـ تصحیح گریم بازیگران روی سن.
۲ـ تعویض لباس بازیگران روی سن.
۳ـ استفاده از گروه همسرایان روی سن.
۴ـ صحبت کردن با تماشاگران و یا گفتن این مطلب که ما الان در حال بازی کردن یک تئاتریم.
۵ـ غلتیدن روی سن و پاساژ حسی تماشاگران.
۶ـ رفتن بازیگر بین تماشاگران

معنی فاصله‌گذاری این‌است که تمام عوامل و ارکان تئاتری از خود متن گرفته تا بازیگر و دکور طوری در تئاتر کار کنند که حالت تئاتری بودن آن‌ها (نه واقعی و طبیعی بودن آنها) همیشه آشکار شود (تعاونی، ۱۳۸۴: ۹۰).

تفاوت‌ها و شباهت‌های ماهوی میان فاصله‌گذاری در تئاتر اپیک و تعزیه

زمانی‌که *برتولت برشت*، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان آلمانی تئاتر اپیک یا تئاتر روایی را که بنیانش، بیگانه‌سازی تماشاگر از اتفاقات صحنه‌ی نمایش و پرهیز از همذات‌پنداری او با احساسات کاراکترهای نمایش یا همان فاصله‌گذاری بود، پایه‌گذاری می‌کرد، بسیار آن‌سوتر و صدها سال پیش از او در ایران تکنیک بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری در نمایش سنتی شبیه‌خوانی تکامل یافته بود.

برخی پژوهش‌گران عرصه‌ی نمایش معتقدند که برشت در پایه‌ریزی تئاتر روایی، وام‌دار تعزیه بوده است؛ اما بررسی‌های دقیق، ثابت کرده که چنین فرضی از واقعیت دور است و تشابه تئاتر برشت و تکنیک‌هایش با شبیه‌خوانی (تعزیه) اتفاقی بوده است.

فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی که اساس تئاتر روایی را تشکیل می‌دهد، استفاده از کنش یا واکنش‌هایی توسط بازیگران نمایش است که به‌صورت عمدی صورت می‌گیرد تا از همذات‌پنداری تماشاگر با شخصیت‌های قصه، جلوگیری کند و باور او را از واقعی بودن آنچه بر صحنه‌ی نمایش می‌بیند، دور سازد. این اتفاق باهدف از بین نرفتن هوشیاری تماشاگر از موقعیتی که در آن قرار دارد و سوق‌دادن او به مسیر تفکر و تعقل درباره‌ی پیام نهفته در اثر، شکل می‌گیرد.

ما به‌عنوان یک مخاطب در نتیجه‌ی فرآیند دیدن مداوم یک پدیده، آن‌قدر به آن نزدیک می‌شویم ممکن‌است احساس کنیم که آن پدیده را به‌شکل کامل می‌شناسیم. ممکن است در آن و رویدادهای آن غرق شویم و فاصله‌مان با آن به‌اندازه‌ای کم شود که درک بسیاری از مفاهیم دشوار بنماید. ذهن آدمی درپی تکرار به مدلول و تصوری ثابت از پدیده می‌رسد که تغییر آن نیازمند جابجایی نگاه و دستیابی به منظری ویژه است. کارکرد فاصله‌گذاری شکست همین مدلول ساکن است. هدف مهم فاصله‌گذاری برشتی، آشنایی‌زدایی است. فاصله‌گذاری تصور فعلی ما را نسبت به شناخت قبلی‌مان از یک پدیده بیگانه می‌کند. بهترین نمونه‌ای که می‌توان برای معرفی این تکنیک بیان کرد قسمت پایانی نمایش‌نامه‌ی **استثنا و قاعده** *برتولت برشت* است. در انتهای این نمایش‌نامه، بازیگران سرودی را هم‌سرایی می‌کنند:

«امور آشنا را که همیشه روی می‌دهند دیده‌اید،
اما از شما خواهش می‌کنیم:
آنچه را که بیگانه است، نگران‌کننده بشمارید
آنچه را که عادی است، ناموجه محسوب کنید
آنچه را که معمول است، چنان کنید که مایه‌ی حیرت‌تان شود
آنچه را که به‌نظر قاعده است، سنت غلط بخوانید
و هرجا که سنت‌های غلط یافتید،
درست را بشناسید» (برشت، ۱۳۶۷:۱۲۰)

این‌ها چیزهایی است که *برتولت برشت*، هوشمندانه بدعت نهاد و از آن‌ها به‌منزله‌ی شالوده‌ی تئاتر اپیک یاد کرد؛ اما در تعزیه هیچ سند مستدلی برای چرایی استفاده از فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی وجود ندارد و قاطعانه نمی‌توان گفت که تعزیه‌سازان که اوج حیاتشان در

دوره‌ی قاجار بود با چنین هدفی از چنین تکنیک‌هایی استفاده کرده‌اند.

از سوی دیگر با درنظر گرفتن نظام‌مندی موجود در شیوه ی اجرایی این نمایش دیرین ایرانی، چنین پیش‌فرضی را به‌راحتی نمی‌توان انکار کرد، استفاده از تشت فلزی آب به‌جای رود فرات، طی کردن مسیرهای بسیار کوتاه با معنی طی طریق از شهری به شهر دیگر، حضور همیشگی معین‌البکاء با لباسی متفاوت با لباس سایر شخصیت‌های نمایش و نظارت مستقیم و آشکارا او در اجرای نمایش تا جایی که بایدها و نبایدهایی را وضع می‌کند، اجتناب نکردن شبیه‌سازان از ابراز احساسات واقعی و آشکار خود که گهگاه تا گریستن شخصیتی مانند شمر بر مظلومیت سیدالشهداء(ع) هم پیش می‌رود. استفاده از واژه‌ها و جملاتی که با در نظر گرفتن موقعیت نمایشی شخصیت که با رئالیسم موجود در دیگر شیوه‌های اجرایی فاصله آشکار دارد و... همه و همه بیگانه‌سازی یا همان فاصله‌گذاری در تعزیه است.

گستره‌ی فاصله‌گذاری در تعزیه آن‌قدر نامحدود است که متن نمایش را بر کاغذهایی به‌نام «نسخه» می‌نویسند و شبیه‌سازان زحمت از حفظ گفتن دیالوگ را هم به‌خود نمی‌دهند و با دردست گرفتن این نسخه‌ها، دیالوگ‌ها را که منظوم و به شعر هستند، باز می‌گویند.

این گستره تا جایی پیش می‌رود که ریزترین و دور از ذهن‌ترین اتفاقات این نمایش را می‌توان به‌مثابه فاصله‌گذاری برشمرد. در کنار مجلس نشستن بازیگران و یا شبیه‌سازان نمایش در لحظاتی که حضورشان در صحنه لازم نیست، از این نمونه است. اما نکته دیگر در این مورد تعبیر غلط برخی صاحب‌نظران عرصه‌ی نمایش درمورد این فاصله‌گذاری‌هاست. برخی از این صاحبنظران تعبیر غلطی از فاصله‌گذاری‌ها می‌کنند و از آن‌ها به‌مثابه قدرت شبیه‌خوانی در باورپذیر ساختن کنش یا واکنش‌ها یاد می‌کنند؛ برای مثال استفاده از تشت آب به‌جای رود فرات را از سوی تماشاگر پذیرفته شده می‌دانند و این باورپذیری را ناشی از قدرت شبیه‌خوانی در باورپذیرساختن ناممکن‌ها ذکر می‌کنند. باید توجه داشت که هیچ تماشاگری چنین تصویری را باور نخواهد کرد، بلکه خاص بودن تماشاگر تعزیه که آن‌هم جای بحثی مفصل را می‌طلبد و از حوصله‌ی این تحقیق خارج است، معطوف شدن به مهمی دیگر را شکل می‌دهد که آن مهم، دریافت شالوده‌ی نمایش و درنهایت رسیدن به کاتارسیس یا همان تزکیه است.

چه استفاده از فاصله‌گذاری در شبیه‌خوانی هدف‌مند بوده باشد و چه هدف‌مند نبوده باشد، این تکنیک سال‌هاست که در دل تعزیه تولد یافته و این نمایش را شناسنامه‌دار و هدف‌مند کرده است. این تکنیک همانی است که ما از صدها سال پیش داریم و از آن استفاده کرده‌ایم بی‌آنکه به آن توجه کنیم، اما در آن‌سوی مرزها، برشت در شکلی محدودتر آن را قانون‌مند می‌کند و تئاتر روایی، انقلابی می‌شود در تاریخ تئاتر جهان.

شیوه‌ی برشت یا فاصله‌گذاری برای ما که تعزیه را می‌شناسیم سبک تازه‌ای نیست، چراکه تعزیه‌های سنتی ما بیش از دویست سال است که ناخودآگاه بنابرهمین سبک نوشته و ساخته شده و اجرا می‌شود. تعزیه از همان روز اول نمی‌توانسته و نمی‌خواسته مانند تئاتر ناتورالیستی و یا شیوه‌ی *استانیسلاوسکی*، واقعی باشد و طبیعی جلوه کند. موضوعی که تعزیه به آن می‌پردازد، برخلاف تئاتر رئالیستی غربی، مربوط به زندگی واقعی و آدم‌های روزمره نیست. مضمون‌ها و شخصیت‌ها به نویسنده و کارگردان و بازیگر تعزیه اجازه نمی‌دهند که به فکر واقعی جلوه دادن تعزیه و طبیعی نمایاندن آن بیفتند. به‌طوری‌که در اجرای تعزیه همواره فاصله‌ی میان واقعه‌ی کربلا و آنچه به نمایش گذاشته می‌شود و فاصله‌ی میان نقش، یعنی امامان و معصومان، با بازیگرانی که آن نقش‌ها را بازی می‌کنند آشکار است. اما آنچه سبب این

جدایی و این «فاصله» در تعزیه می‌شود، همانا اعتقاد مذهبی نویسندگان، کارگردان (معین‌البکا)، بازیگران و درمجموع دست‌اندرکاران تعزیه است.

هدف فاصله‌گذاری برشت با تعزیه کاملا متفاوت است: او از برانگیختن عواطف تماشاگران اجتناب می‌کند تا قوه‌ی داوری آنان را برانگیزد، اما هدف تعزیه آن بوده است که با شور بسیار و بدون شکستن حریم و فاصله‌ی واقعی موجود، به نظام اعتقادی شبیه‌خوان و تماشاگر استحکام بخشد.

در نمایش‌نامه‌ی برشت، بر رعایت بی‌طرفی تأکید شده؛ اما در تعزیه‌نویسی بی‌طرفی رعایت نمی‌شده است. چنان‌که در عباراتی چون تعزیه‌نامه «امام‌حسین علیه‌السلام» یا «نسخه‌ی شمر لعین» بی‌طرفی وجود نداشت.

تعزیه از نظر صحنه‌آرایی و اثاثیه‌ی صحنه (آکسسوار) نشان دهنده‌ی یک نظام نمایشی است. در تعزیه، بالا، پایین، وسط و دور صحنه هریک کارکرد خاص خود را دارد. هرکدام از این مکان‌ها قلمرو خاصی است که تعریف ویژه‌ای دارد. شاید اگر بخواهیم به زبان تئاتر معاصر سخن بگوییم، صحنه در تعزیه بسیار کم‌افزار است. صحنه‌ی به‌ظاهر فقیر است، زیرا باید با تخیل تماشاگر ساخته و پرداخته شود. در چنین صحنه‌ای همه چیز بیان نمی‌شود بلکه از وسایل ناقص استفاده‌ی کامل می‌شود که این مشابه سبک برشت است.

در تعزیه از نور فقط برای روشنایی صحنه (میدان تعزیه) استفاده می‌شود تا مخاطب بتواند شبیه‌خوانان را به‌خوبی ببیند. غیر از این موضوع نور هیچ نقشی در تعزیه ندارد و در بسیاری از مواقع که تعزیه در گرمای طاقت‌فرسای روز اجرا می‌شود از زبان شبیه‌خوان می‌شنویم که:

شب است و شاهد مقصود چون عنقای زرین‌پر
نمی‌دانم که می‌باشد کند هردم خطاب امشب
به پشت خیمه‌ها دارد فغان و انقلاب امشب

برعکس همین موضوع نیز وجود دارد. که تعزیه‌ای در شب اجرا می‌شود. ولی اشعاری از قبیل اشعار ذیل را از بیان شبیه‌خوان می‌شنویم:

هوا گرم است ای عباس / محشر را تماشا کن
تو سقای یتیمانی / برادر آب پیدا کن

درصورتی که در تئاتر برشت، نور یکی از ارکان اصلی اجراست. نورهای موضعی مرئی، روز و.... اگر نباشند به اجرای تئاتر لطماتی وارد خواهد شد.

هرچند بیگانه‌سازی تعزیه با بیگانه‌سازی برشت، تفاوت ماهوی بسیار دارد، شبیه‌خوان تعزیه همچون بازیگر تئاتر اپیک هرگز خود را با نقش یکی نمی‌داند. او از شیوه‌های به‌خصوصی برای این تفکیک بهره می‌برد که همگی خلاق هستند. شبیه‌خوان از روی نسخه می‌خواند و متن را همیشه در دست دارد، در میانه‌ی نمایش استراحت می‌کند، آب و غذا می‌خورد و عرقش را پاک می‌کند. او در بسیاری از اجراها در ابتدای نقش خود به تماشاگر اعلام می‌کند که به‌هیچ‌روی، خود نقش نیست بلکه شبیه اوست. مانند جمله‌ی «من نه شمرم، نه اینجا کربلاست» که شبیه شمر در ابتدای ورود خود به تعزیه عاشورا می‌خواند. شبیه‌خوان در میانه‌ی خواندن از روی نسخه‌ی خود، گاه در همراهی با احساسات مخاطب بر واقعه پیش روی می‌گرید، گاه توضیح می‌دهد و گاه حتی از نقش خارج می‌شود اما نکته‌ای که این بیگانه‌سازی را از نوع برشتی آن متمایز می‌کند تفاوت در هدف و معنای فرم است. در حقیقت برشت این بیگانگی را برای دورکردن احساسات مخاطب و بیداری عقل و قضاوت او به‌کار می‌گیرد، اما تعزیه با این عقلانیت کاری ندارد و همچنان در کار برانگیختن احساسات است

و بیگانه‌سازی تعزیه‌ای تنها به این دلیل رخ می‌دهد که شبیه‌خوان به‌هیچ‌روی خود را واجد ارزش و لایق بودن در نقش اولیاء نمی‌داند و در قالب اشقیاء رفتن را نیز لعین ابدی شدن نمی‌داند. در حقیقت بیگانگی و فاصله‌ی شبیه با نقش ریشه‌ای کاملا ایمانی و مذهبی دارد، درحالی‌که بیگانگی تئاتر اپیک عقلانی و انقلابی است. بااین‌حال این اتفاق که متعلق به تئاتر مدرن است، در تعزیه‌ی کهن، در قالب فرمی هم‌سان اما محتوایی متفاوت روی می‌دهد.

برای بازیگر تعزیه که حرفه‌اش بازیگری نیست و روزگارش را مثلا از راه زراعت یا نجاری می‌گذراند و فقط در روزهای سوگواری و صرفا از سر ارادت به خاندان محمد(ص) به تعزیه می‌آید و نقش امام‌حسین(ع) را بازی می‌کند، بازی نقش امام به شکل دیگری مطرح است تا فلان هنرپیشه‌ی حرفه‌ای که می‌خواهد در نمایشی نقش یک آدم دیگر، مثلا «اتللو» را بازی کند. این هنرپیشه‌ی غربی تلاش می‌کند که در قالب نقش اتللو فرو رود و با او یکی شود. این‌کار متفاوت با کاری است که بازیگر تعزیه انجام می‌دهد. اتللو هم انسانی چون خود بازیگر است و داستانی هم که برای اتللو اتفاق می‌افتد، یعنی بدگمان شدن به همسر زیبایش، داستانی است که ممکن است برای خود هنرپیشه هم اتفاق بیفتد.

حال آیا بازیگر تعزیه هم با آن خصوصیاتی که شرحش رفت همین‌گونه به نقش امام‌حسین(ع) می‌اندیشد؟ باید گفت که به‌هیچ‌وجه! برای او نه امام‌حسین(ع) انسان زندگی روزمره است و نه واقعه‌ی کربلا اتفاقی روزمره. برای او واقعه‌ی کربلا واقعه‌ای یگانه است که تکرارناپذیر است. پس نمی‌توان آن را روی صحنه تکرار کرد. تنها می‌توان به آن اشاره کرد. برای بازیگر تعزیه، حضرت امام‌حسین(ع) چنان مقام والا و آسمانی‌ای دارد که هیچ بازیگری، هیچ انسانی، قادر نیست به شکل او درآید و در قالب او فرو رود و با او یکی شود.

گذشته از آن، اصولا این فکر که من می‌توانم امام‌حسین(ع) بشوم (آن‌چنان‌که تماشاگران هویت مرا روی صحنه فراموش کنند و تصور کنند که من امام‌حسین(ع) هستم) برای بازیگر تعزیه کفرآمیز است. او در مقام یک شیعه‌ی متدین حقیرتر و بی‌مقدارتر از آن است که چنین فکری به سرش بزند. به این ترتیب، طبیعی است که بازیگر تعزیه هیچ‌گاه تلاش نمی‌کند در قالب شخصیت و نقش امام(ع) فرو رود و می‌گذارد، بهتر بگوییم، بدیهی می‌داند که همواره فاصله‌ی او، به‌عنوان بازیگر تعزیه، با امام‌حسین(ع) که نقش او را بازی می‌کند، برای تماشاگران مشخص باشد. اینکه بازیگر نقش امام(ع) (امام‌پوش) در تعزیه جامه‌ی کامل امام(ع) را برتن نمی‌کند و ممکن است با همان کفش و شلوار امروزین خود روی صحنه بیاید، اینکه همین بازیگر در میان بازی ممکن است یک استکان چای بنوشد، اینکه همین بازیگر ممکن است در همان حال که نقش امام(ع) را بازی می‌کند، خودش به‌خاطر مظلومیت امام(ع) گریه کند، اینکه در تعزیه یک تشت آب می‌گذارند و از آن به نام رودخانه‌ی فرات سخن می‌گویند، همه‌ی این فاصله‌ها، که در هر لحظه‌ی نمایش تعزیه میان آن اصیل‌ها و این بدیل‌ها به‌چشم می‌خورد، نه از فقر است و نه از ضعف. بلکه از همان فکری مایه می‌گیرد که در تعزیه کسی نمی‌خواهد نمایش واقعی و طبیعی جلوه کند و تعزیه همواره تئاتر بودن خود (بدلی و نه اصلی بودن) را اقرار می‌کند.

در دوران جدید، گاه دیده می‌شود که بازیگران تعزیه به‌طور خودآگاه نیز بر این شیوه‌ی فاصله‌گذاری انگشت می‌گذارند. مثلا در تعزیه‌ای که امروزه در شهر نطنز اجرا می‌شود، یکی از بازیگران تعزیه که نقش حضرت عباس(ع)، برادر امام حسین(ع) را بازی می‌کند و سلیمانی نام دارد، پیش از شروع بر فاصله‌ی میان خود و حضرت عباس(ع) تاکید می‌کند و می‌خواند:

من نه عباسم، نه این‌جا کربلاست
من، سلیمانی، غلام شاه گردون اقتدارم

هرچند خواندن این شعر درجهت همان «فاصله‌گذاری» است، بااین‌حال گمان نمی‌رود که این عمل خدمتی به تعزیه باشد. زیرا آن‌چنان که قبلا گفته شد، مضمون تعزیه و شخصیت‌های تعزیه آن‌چنان است که در هر عامل و رکن تعزیه و در هر لحظه از اجرای تعزیه، این فاصله به‌گونه‌ای بس بدیهی آشکار است و نیازی به تاکید و یادآوری مجدد ندارد. تئاتر فاصله‌گذاری برتولد برشت در زمان خود برای غربی‌ها هم سبک تازه‌ای بوده و هم فهم آن کمی مشکل بوده است. درحالی‌که همین تئاتر برای ما، به یمن وجود تعزیه، هم تازگی ندارد و هم شناخت آن آسان است.

نتیجه‌گیری

فاصله‌گذاری به‌رغم اینکه توسط برشت مطرح شده است، برای ما که تعزیه را می‌شناسیم شیوه‌ی تازه‌ای نیست چراکه تعزیه‌های سنتی ما بیش از دویست سال است که ناخودآگاه بنابر همین سبک نوشته شده و ساخته شده است و شبیه‌خوانان گمنام ایرانی این تکنیک را با مهارت و زبردستی خاصی در هنر خویش به نمایش گذاشته اند. این تکنیک چنان ماهرانه توسط شبیه‌گردانان ایرانی اجرا می‌شود که مخاطب ابدا احساس حواس‌پرتی در نمایش‌های مذهبی نمی‌کند و به‌شدت متمرکز می‌شود و عملا این اپیک‌ها در بافت نمایش چنان عجین شده که مخاطب و هنرپیشه را از فضای تاریخی، روانی، مکانی، زمانی حاکم بر فضای نمایش دور نمی‌سازد. این سبب شده است که تعزیه برای مردم جذاب باشد و این نمایش ملی و مذهبی در بین عموم مردم هر چه بیشتر ماندگار شود و گسترش پیدا کند.

تعزیه از همان روز اول نمی‌توانسته و نمی‌خواسته مانند تئاتر ناتورالیستی و رئالیستی، واقعی باشد و طبیعی جلوه کند. تعزیه گونه‌ای از تئاتر روایتی است و با تمام معیارهای تئاتر روایتی که در مشرق زمین جریان دارد، هم‌خوانی دارد.

موضوعی که تعزیه به آن می‌پردازد، برخلاف تئاتر غرب، زندگی واقعی و آدم‌های روزمره نیست، بلکه مضمون‌ها و شخصیت‌ها به نویسنده و کارگردان و بازیگر تعزیه اجازه نمی‌دهند که به فکر واقعی جلوه دادن نمایش تعزیه و طبیعی نمایاندن آن بیفتند، به‌طوری که در اجرای تعزیه همواره فاصله‌ی میان واقعه‌ی کربلا و آنچه به نمایش گذاشته می‌شود و فاصله‌ی میان نقش، یعنی امامان و معصومان، با بازیگرانی که آن نقش‌ها را بازی می‌کنند آشکار است. اما آنچه سبب این جدایی و این فاصله در تعزیه می‌شود، همانا اعتقـاد مذهبی نویسندگان، کارگردان، بازیگران و درمجموع دست‌اندرکاران تعزیه است.

هرچند بیگانه‌سازی تعزیه با بیگانه‌سازی برشت، تفاوت ماهوی بسیار دارد، شبیه‌خوان تعزیه همچون بازیگر تئاتر اپیک هرگز خود را با نقش یکی نمی‌داند. او از شیوه‌های بخصوصی برای این تفکیک بهره می‌برد که همگی خلاق هستند. اما نکته‌ای که این بیگانه‌سازی را از نوع برشتی آن متمایز می‌کند، تفاوت در هدف و معنای فرم است.

در حقیقت برشت این بیگانگی را برای دورکردن احساسات مخاطب و بیداری عقل و قضاوت او به‌کار می‌گیرد، اما تعزیه با این عقلانیت کاری ندارد و همچنان در کار برانگیختن احساسات و درعین‌حال آگاهی است و بیگانه‌سازی تعزیه‌ای تنها به این دلیل رخ می‌دهد که شبیه‌خوان به‌هیچ‌روی خود را واجد ارزش و لایق بودن در نقش اولیا نمی‌داند و در قالـب اشقیا رفتن را نیز لعین ابدی شدن نمی‌داند. درحقیقت بیگانگی و فاصله شبیه با نقش ریشه‌ای کاملا ایمانی و مذهبی دارد درحالی‌که بیگانگی تئاتر اپیک عقلانی و انقلابی است. بااین‌حال این اتفاق که متعلق به تئاتر مدرن اسـت در تعزیه‌ی کهن، درقالب فرمی هم‌سان اما محتوایی متفاوت روی می‌دهد.

شایسته است که مسئولان فرهنگی کشور با هدف پاسداری از این سنت ملی ـ مذهبی کهن که معرف بخشی از هویت فرهنگی و شناسنامه‌ی تاریخی مردم ایران و حامل پیام‌های ارزشمند معرفتی، هنری و اسطوره‌ای است تمهیدات لازم در زمینه‌ی بازخوانی و باز تفسیر درست منابع تعزیه و بهره‌گیری از اصحاب رسانه و بهره‌گیری از دستاوردهای جدید علمی، آموزشی، تربیتی، مدیریتی و هنری را فراهم سازند.

منابع

ـ ایرما ریما مکاریک. (۱۳۹۰) **دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، چ چهارم، آگه.

ـ برشت، برتولت (۱۳۶۷) **استثناء و قاعده**، ترجمه محمد اعتمادزاده. هرمس. تهران.

ـ بلوکباشی، علی. (۱۳۸۱) فراز و فرود نمایش قدسیانه‌ی تعزیه در فرآیند تحولات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه ایران (مصاحبه)، **کتاب ماه هنر**، ش ۴۴ـ۴۳، صص ۲۲ـ۱۸.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۱) **نمایش در ایران**. چاپ هشتم، کاویان

ـ تدینی، منصوره. (۱۳۸۷) تولد دوباره یک فراداستان، بررسی پسامدرنیسم در دو داستان کوتاه از ابوتراب خسروی، **نقد ادبی**، شماره۲، صص ۸۲ـ۶۳.

ـ تسلیمی، علی؛ کشوری، سارا. (۱۳۹۰) فاصله‌گذاری در بوف کور. **نشریه دانشکده ادبیات فارسی تبریز**: ۶۱ـ۴۳.

ـ تعاونی، شیرین. (۱۳۸۴) **تکنیک برشت**. نشر قطره، تهران.

ـ جعفری، حسین‌علی. (۱۳۶۷) **تعزیه‌داری درهند، مجموعه مقالات تعزیه: نیایش و نمایش در ایران**، انتشارات علمی و فرهنگ، تهران.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۸۴) نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی. **فصلنامه هنرهای زیبا**. شماره ۲۳.

ـ سلدن، رامان؛ ویدسون، پیتر. (۱۳۸۲) **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، طرح نو، تهران.

ـ شهیدی، عنایت‌الله؛ بلوکباشی، علی. (۱۳۸۰) **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا آخر دوره قاجار در تهران**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

ـ شیرژیان، فریده. (۱۳۸۱) **جایگاه نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران**. نشر آن، تهران.

ـ قاسمی‌پور، قدرت؛ رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۸۹) تحلیل فرمالیستی پیرنگ در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی، **ادب پژوهی**، سال ۴، پیاپی ۱۳، صص ۸۳ـ۶۱.

ـ همایونی، صادق؛ صباحی، محمود. (۱۳۸۲) **دانشنامه جهان اسلام**. بنیاد دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران.

Distancing in Taziyeh as a Function of Thinking about the Event

Gholamreza Kargar Shouraki
PhD student in Media management –Islamic Azad university, Yazd, Iran
Ali-Mohammad Mazidi Sharaf-Abadi
Assistant Professor of Communication studies, Human Sciences Faculty, Islamic Azad University, Meybod, Iran
Abolghasem Asi
Assistant Professor, Hadith and Quran sciences, Human Sciences Faculty, Islamic Azad University, Yazd, Iran

Abstract

Distancing or alienation that forms the basis of epic theater is actually using actions or reactions by the actors or the crew that are done deliberately to prevent the audience from identifying with the characters of the story and emotionally being engaged in events and divert their beliefs from the reality of what they watch on stage. This is done with this aim that the viewers are not losing their awareness of the current situation and putting them through thinking and reasoning about the hidden message of the play.

But Is distancing with such an approach and goal used in Taziyeh? Isn't the audience supposed to identify with the epic characters in Taziyeh? Is the sacred distance of the epic characters in Taziyeh with the audience an obstacle for identification?

There is a basic difference between distancing in Taziyeh and distancing in epic theater. Like the epic theater actors, Taziyeh actors never equate themselves with the roles. But the main point which distinguishes this type of distancing with the Brechtian one is the difference in the aim and meaning of the form. In fact, Brecht uses this alienation for diverting the audiences' emotion and to awaken their mind and judgment, but Taziyeh has nothing to do with Brecht-type rationality, and as it focuses on rational thought and concepts, it seeks to arouse emotions as well. Alienation in Taziyeh occurs only because Taziyeh performers never consider themselves that qualified and worthy for the role of saints _ protagonists_, and if they get the villains _the antagonists_ roles, they believe they are eternally cursed. In fact, the alienation and distancing of the performer with the role similar to the role is completely rooted in religion. While the alienation of epic theatre is rational and revolutionary.

Distancing is one of the reasons for Taziyeh attractiveness and it causes the expansion and permanence of this national and religious play among people. Unlike West theater, Taziyeh subject is not from the real life and ordinary people, but the themes and characters do not allow the writer, director and performers to think of making the play seem real and natural; So that in Taziyeh, the distance between Karbala event and what is shown, and the distance between the roles _Imams and the Infallibles_ and the performers is always clear. But what causes this separation and distance in Taziyeh is the religious belief of the writer, director, performer and in general all the involved people.

Keywords: Taziyeh, distancing, performance, Bertolt Brecht, Iranian performance

Messianism in Two Plays by Saedi, Regarding Erich Fromm's Ideas

Arash Parvin
M. A. Student, School of Performing Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
Maryam Dadkhah Tehrani
Assistant Professor, School of Performing Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Messianism and waiting for the Messiah are deep rooted notions in the history of beliefs. These notions were accepted among Iranians even before their conversion to Islam. But through time and ages, the notion has changed and particularly regarding the social-political context, it has been received differently. In this essay we examine these recent changes in Messianism and how the recent notion has obvious relation with the social-political situation. Then we will read two plays of Gholamhossein Saedi with observing this notion in them. Therefore, examining the social-political situation of Iran, after the notorious Coup of 1953, in 1960's has essential part in our essay and we will show how the Notion of Munji [Messiah] has changed through this critical time. After that, regarding Fromm's definition of hope and Messianism, the Messianic and Utopian notion will be examined in Stick holders in Varazil_Choob beh Dasthaye Varazil and The best father in the world_Behtarin Bababye Donya.

Keywords: Munji, Messianism, Gholamhossein Saedi, Erich Fromm, Choob beh Dasthaye Varazil, Behtarin Bababye Donya.

A Feminist Study of Edward Bond›s Play «Lear» Focusing on Gender & Sex

Saide Qolami Hujqan
Dramatic Literature.MA, University of Art

Abstract

The present article, which has a qualitative and descriptive-analytical method, has used the liberal theories of feminists to explain the gender relations of the characters in Lear›s play. The central axis of liberal feminism is the full equality of women and men and the enjoyment of women›s political and social rights. According to liberal feminists, a society should be created in which nothing and nothing belongs to a particular gender and in which all social opportunities are equal for men and women. Gender is a tool that allows us to focus on the relationships between ourselves and others, culture and society, social, symbolic or representational dimensions. Our goal in the study is to see if gender-sensitive reading can be done in Lear Band. In this regard, the research will seek to answer the question of what changes the band has made in the plot and what technique has been used to apply the changes compared to the previous version? A reading of the band›s «Lear» play from a liberal feminist perspective reveals that the band places more emphasis on humanity and its aspects, and instead of highlighting the feminine and masculine characteristics of a person that are ancillary. He has insisted on the humanity of these two sexes and has recognized individuality and independence in the three female characters of Buddhism, Fontanelle and Cordelia. Also, in this way, the gang has clarified gender relations in a favorable way by using the technique of de-acquaintance, alienation and alienation from Shakespeare›s King Lear. If Shakespeare turns everything around the royal family, instead he speaks of the working-class gang, the disregard for their rights, women›s rights, the persecution of women and girls, and class differences. The results show that the category of identity is defined according to the actions and behaviors of the characters and the characters, despite their gender, have found a different identity and a different gender.

Keywords: liberal feminism, Sex, Lear, De-familiarization, Edward Bond, Gender, Cordelia.

The Capacities of Animation for Adapting to Musical theatre
An Analytical study by Focusing on theBroadway adaptations of Disney animations

Reza sarbakhsh
PhD student in Media Studies -Television, Radio and Television Faculty, IRIB University, Tehran, Iran
Majid Sarsangi
College of Fine Arts. Associate Professor, School of Performing Arts and Music. University of Tehran. Tehran. Iran
Ahmad Soflaei
Assistant Professor, Department of Graphic Design and Animation, Digital Arts Faculty, IRIB University, Tehran, Iran

Abstract
After a huge success of Beast and Beauty production, Disney company desided to act as a Theatre company as well as of a film company. So in 1994, and for the first time, Beauty and the Beast was produced for stage and caused a vast revolutionary atmosphere in Megamusicals of Broeadway. During next three decades, Disney Theatre Group has adapted many animation into stage productions and at the top of them is the best-selling show in history, the Lion King. Based on the success of Disney animations on Broadway, the research aims to examine the potential of animation in the process of this adaptation by analyzing successful theater-animations. Thus, the authors with a qualitative approach and descriptive-analytical method by studying various sources and reviewing Disney plays and animations reached eight capacities of animations for adaptation in stage theater. Capabilities such as pre-guaranteed storytelling in maximizing sales of child and adult audiences, character transformations, special scene design, enduring and popular songs are the main features of an animation for theater adaptation. In addition to these, better sales of theater by-products and their popularity in schools, as well as attracting various tourists to the region, are among the ancillary capacities in adapting theater from animation. The animations provided great capacity for adaptation in the theater. Capacities that can be well pursued, created and upgraded in our country, Iran, despite successful and best-selling animations at the box office. The popularity of these animations among children and their audiences can well pave the way for the adaptation of animation in the country›s theater. A path that reconciles more children and their families with the theater and creates successful and glorious musical theater with a local feel based on local animations.

Keywords: Animation, Theatre, Adaptation, Broeadway, Diesney, Musical

The Revision Of The Power Relations From The Point Of View Of Foucault In Akbar Radi›s Two Plays: «Sing in The Fog», «The Saviour In The Damp Morning»

Elham Ebrahimi-Naghani
MA in Dramatic Literature Faculty and performance art and music، college of fine arts، Tehran University , Tehran, Iran
Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari
Associate Professor, Department of Performing Arts, Faculty and performance art and music، college of fine arts، Tehran University , Tehran, Iran

Abstract

Foucalt sees the social background of context as an environment that the power relations or intractions are incessantly counteracting and contradicting one another. Such relations according to Foucault include restriction, erosion and dominance and would never reach anywhere and will be replaced by the new dominance. Moreover, From the point of view of Foucault, resistance is an inevitable part of power relations. Foucault ,in the article «subject and power « has elucidated his objective from power analysis and ultimately Dreyfus and Rabinow have presented a theory and Mercure also confirmed and verified it. They believed that the objective and goal of Foucault from the elucidation of power analysis is learning the method of it›s function , not making a theory of power. He was willing to study the context in which power relations form or are involved in it›s formation and the tools by which power is wielded. For Foucault has been very important to learn and reveal the network of relations behind the rules and the works of the political philosophers. These works are more after displaying how the power divulges or reveals itself. While Foucault believed that power is dominated logically not on the objects but on free subjects and it is wielded as long as until they are free.

The goal of this research is presenting the representation of this concept and its pertinent rules and regulations .

The social atmosphere and the characters of three plays ,The letter and way of facing these characters with the mentioned power are the instances and cases of the Foucault›s power have been studied. After collecting the cases and instances of these concept , the rules and conditions of the flow of this mentioned power and the hierarchy and the necessary reactions of that analysis are mentioned in three tables finally.The result of this research shows that among these two types of power , one is traditional and the other one more a modern type that are in harmony with the theory of power by Foucault. The three dramas of Akbar Radi and their social atmosphere are correspond with the view of the Foucault on power.

Keywords: discourse, power, dominance, resista. nce, repression, subject

Phenomenological Study of Human-Puppet in the Contemporary World

Seyed Mostafa Mokhtabad
Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Mohammad Ohadi Haery
MA of Dramatic literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

In addition to Heinrich von Kleist›s famous article on the Marionette Theater, the author discusses the duality of human and inhuman. He states that the doll does not know gravity, so it has no point of contact with the earth and is therefore free, but on the contrary, man is dependent on gravity and is unable to escape it. Here he uses the protesting phrase: «Unless these threads are discovered by someone, and then the path of the dancing soul will be found;» In the sense that the result of this discovery and awareness is the dancing of man himself and the non-dancing of another. Kleist›s dream logic even places the doll in the category of a moving being who can transfer his energy to the conductor (or dancer). In this article, we examine the transcendence of contemporary man from his nature, based on Kleist›s idea based on the difference between restlessness in dolls and humans. In this phenomenological study, we use Husserl›s views to navigate the concept of «innocence» and Lyotard›s views to navigate the concept of «ignorance»; Concepts that, by crossing the «temporal composition», provide the ground for the cultivation of the soul, and at the same time, relying on the concept of «incompatibility», create a new definition of human opposition to their socio-political relations. But all these philosophical ideas originate from the mystery of the description of the puppetry›s technical movements, and the puppet›s relationship to man as its exemplary moderator, called the dancer by Kleist, will be the subject of this contemporary study. Thus, most of this article deals with the type of relationship (dancer) with the doll and we find the starting point of the doll›s restless thinking; We then turn from this category to the analysis of the concept of transcendence of reason and logic, of which Clist and Lyotard have spoken in human nature..

Keywords: Restlessness, liberation from gravity / intellect, the union of body and soul, the logic of dreams, the guiding puppet.

Abstract

Contents

Editor 9

Phenomenological Study of Human-Puppet in the Contemporary World
Seyed Mostafa Mokhtabad, Mohammad Ohadi Haery 13

The Revision Of The Power Relations From The Point Of View Of Foucault In Akbar Radi›s Two Plays: «Sing in The Fog», «The Saviour In The Damp Morning»
Elham Ebrahimi-Naghani, Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari 31

The Capacities of Animation for Adapting to Musical theatre An Analytical study by Focusing on theBroadway adaptations of Disney animations
Reza sarbakhsh, Majid Sarsangi, Ahmad Soflaei 55

A Feminist Study of Edward Bond›s Play «Lear» Focusing on Gender & Sex
Saide Qolami Hujqan 77

Messianism in Two Plays by Saedi, Regarding Erich Fromm's Ideas
Arash Parvin, Maryam Dadkhah Tehrani 103

Distancing in Taziyeh as a Function of Thinking about the Event
Gholamreza Kargar Shouraki, Ali-Mohammad Mazidi Sharaf-Abadi, Abolghasem Asi 127

Theater Quarterly
Issue 87 / Winter 2022

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

Members of the Editorial Board:

1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
3.Dr. Mahmoud Azizi
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
4.Dr. Farzan Sojoudi
(Professor, Cinema and Theater Faculty, Art University)
4.Dr. Muhammad Bagher Ghahremani
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
6.Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
7.Mohammad Jafar Yousefian Kenari
(Associate Professor of Drama Studies, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University)

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

Namayesh research and publications office system: 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