به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره نود / پاییز هزار و چهارصد و یک

صاحب امتیاز : انجمن هنرهای نمایشی ایران
مدیرمسئول: دکتر کاظم نظری
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 رامتین شهبازی
دبیر اجرایی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: متین رضاییان
ویراستار انگلیسی: رکسانا عینی
مدیر هنری: شیما تجلی

سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: www.namayesh.org
تصویر جلد: دیو دلبر، تالار وحدت، عکس: میلاد میرزاعلی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ راد

قیمت: ۳۰۰۰۰ تومان

نشانی: تهران، خیابان شهریار، خیابان هانری کربن، کوچه مهبد، پلاک ۱۰، انتشارات نمایش
تلفن: ۶۶۷۵۴۶۹۶
www.quarterly.theater.ir **نشانی الکترونیک**: ft.drama@gmail.com
استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.

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

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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، نمونه‌خوانی 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 تحلیلی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی تری شرایبر
محسن حکیمی، حمیدرضا افشار ۱۳

جایگاه «خدایان» در تراژدی‌های یونانی و نادیده‌گرفتن نقش آن‌ها در رساله فن شعر ارسطو
عیسی نوری وایقان، شمس‌الملوک مصطفوی، اسماعیل شفیعی ۲۹

بدن ایدئولوژیک: تأثیر گفتمان شرق‌شناسی وارونه بر بازنمایی بدن ایدئولوژیک در ادبیات نمایشی ایران
نیلوفر زارع، عرفان ناظر ۴۱

نمود خشونت در تئاتر اکسپرسیونیستی براساس آراء روان‌شناختی خشونت یونگ با تأکید بر نمایش‌نامه‌ی پدر اثر آگوست استریندبرگ
قاسم شوهانی، حسین اصل عبداللهی، پریا فاروقی ۶۳

تأملی در امکانات تئاتر خیابانی به مثابه پادقدرت، با مطالعه‌ای بر یازدهمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان
میلاد حسن‌نیا ۸۳

بررسی انتقادی یأس و ناامیدی در نمایش‌نامه رگ و ریشه دربدری اثر ساعدی با تکیه بر فلسفه‌ی امید گابریل مارسل
مهدی حمیدی پارسا، سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی ۱۰۵

سخن سردبیر

اثر هنری در خلا خلق نمی‌شود؛ بلکه برآیندی از زمان، مکان و تجربه زیسته اجتماعی خالق آن است. منتقد، داور و میانجی اثر و روزگارش محسوب می‌شود؛ درواقع او شم و شعور اجتماعی، زیباشناسانه، فلسفی و ذوقانی هنرمند را نسبت به روزگارش محک می‌زند زیرا به‌عنوان داوری منصف درصدد کشف و خوانشی گفتمانی از اثر است تا عوامل مثبت در فرایند تاثیرگذاری اجتماعی، فلسفی، زیباشناسانه و انسانی آن را شناسایی کند.

تئاتر، این مردمی‌ترین هنرها، مسائل اجتماعی و پرابلماتیک جوامع زنده و پویا را در کنار سایر رویدادهای زیستی خلاقانه به زبان نمایش بیان می‌کند. در چنین آوردگاهی صحنه به فضایی هستمند و شاعرانه از تجلی هنر و زندگی تبدیل می‌شود.

پایه‌گذار نقد نظری و ساختارگرای تئاتر، ارسطو است. فن شعر چنان متنی همه زمانی خصوصیات درونمایه‌ای و محتوایی اثر دراماتیک و همچنین فرم و صورت آن را در نظر می‌گیرد. از میان شش عنصر بنیادی که ارسطو برای متن نمایشی ذکر می‌کند «صحنه و موسیقی» دو عنصر اجرایی و نمایشی و چهار عنصر دیگر عناصر نوشتاری متن نمایشی هستند. فن شعر از منظر نقد نو رویکردی ساختارگرا دارد.

نقد از نظر ساختار و پارادایم به دو گونه نظری و عملی تقسیم می‌شود. نقد نظری حدود و ابعاد زیباشناختی یک اثر نمایشی را تا سرحد امکان کشف و شهود و تبیین می‌کند.از سویی دیگر نقد عملی به دنبال دو رویکرد است: شناسایی، سنجش و ارزیابی عملی اثر صحنه‌ای بر مبنای قواعد زیباشناسانه و تکنیکی و نیز معرفی و شناساندن جایگاه خلاقه، ادبی یا تئاتریکالیتی آن به مخاطب.

درواقع منتقد در مقام خالق متن دوم، امر نظاره‌گری بر شعور اجرایی تا خلق بیان صحنه‌ای

از دل اثر توسط هنرمندان را بازآفرینی می‌کند. به‌عبارتی شاید دشوار بتوان گفت ناپختگی، بیشتر در نگارش بد به ظهور می‌رسد تا در بد داوری کردن؛ اما از این دو رویداد، اثری که به سبب نقض انشا ایجاد ملال کند از نقدی که درک ما را گمراه سازد کم زیان‌تر است. لغزش نویسندگان در مقایسه با منتقدان بسیار اندک است، در برابر هر مصنف بد ده منتقد بد وجود دارد، چون یک نویسنده کم‌مایه خود را رسوا می‌سازد درحالی‌که بسیاری از منتقدان هنرناشناس با نقد اثر آن نویسنده، خویشتن را رسوا می‌کنند.

بارت، کارکرد نقد را دو گونه قلمداد می‌کند: مناسبت زبان نقد با زبان نویسنده مورد نظر و مناسبت این زبان ـ موضوع با دنیای زیسته. درواقع تماس و مجاورت این دو زبان، ویژگی هرگونه نقد هنری و بخصوص نمایشی است که برای بازگرداندن اثر به خود اثر در دور گفتمان معناشناسی، ابتدا باید آن را به قلمروهای گوناگون گفتمانی کشاند. در چنین خوانش و تأویلی نقد به گونه‌ای ادبیات تبدیل می‌شود که در نقد معاصر آن را «فرا ادبیات» یا «فرازبان» می‌نامند. این متن دوم می‌تواند گونه‌ای اثر ادبی ـ هنری نامیده شود؛ یعنی یک زبان ـ موضوع برای فرازبانی دیگر، تا ناقدی دیگر به نوبه خود سخن و یا نقد ناقد قبلی را نقد کند و این روند تا بی‌نهایت ادامه‌پذیر است. حضور دو جریان نقد نظری و بخصوص عملی نه تنها رویکردی نو در جهان نقد و نگاه نقادی ایجاد کرد بلکه زمینه‌ساز ظهور تئوری‌ها و دیدگاه‌های جدید در حوزه تبیین و بیان و زبان نقد شد که می‌توان به چند گونه و دیدگاه آن از قبیل: اخلاقی، اسطوره‌ای، فلسفی، زیباشناسانه، روان‌شناسانه، فمنیستی، زبان‌شناسانه، نشانه‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و... اشاره کرد. امروز این تنوع رویکردی نقادی را در جهان و کشور خودمان در حوزه نقد هنری و نمایشی نیز می‌بینیم.

بررسی تحلیلی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی تری شرایبر

محسن حکیمی
حمیدرضا افشار (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

بررسی تحلیلی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی تری شرایبر

محسن حکیمی

دانشجوی دکترای تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حمیدرضا افشار

دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله از پروژه کارشناسی ارشد آقای محسن حکیمی با عنوان «بررسی تحلیلی تکنیک‌های عملی تری شرایبر در آموزش و پرورش بازیگر؛ مطالعه موردی: تحلیل تکنیک‌های بازیگری ادوارد نورتون در فیلم‌های تاریخ مجهول آمریکا و باشگاه مبارزه» در رشته تئاتر، گرایش بازیگری، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی نبی اکرم(ص) تبریز، با راهنمایی جناب آقای دکتر حمیدرضا افشار برگرفته شده است.

چکیده

بازیگری مستلزم آموزش تکنیک و مهارت است. با پذیرفتن این مسئله که روش‌های آموزشی زیاد نیستند و تمام تئوری‌ها در طی یک قرن اخیر به «سیستم *استانیسلاوسکی*» ختم می‌شوند، بسیاری از مربیان، کارگردانان و پژوهشگران، روش‌ها را در هم می‌آمیزند تا به شیوه‌ای منحصربه‌فرد دست پیدا کنند. درست مانند تأثیری که *لی استراسبرگ*، *استلا آدلر* و *سنفورد مایسنر* از *استانیسلاوسکی* پذیرفتند و نحله‌ای جدید به‌نام **متداکتینگ** در آمریکا پایه‌گذاری کردند. از آنجا که هدف پژوهش حاضر بررسی تحلیلی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی *تری شرایبر* است، این سؤال پیش می‌آید: *شرایبر* که ادامه‌دهنده‌ی سیر تکوینی **متداکتینگ** است چه راهکارهای جدیدی به بازیگران ارائه می‌دهد؟ در آموزش *شرایبر* درک این اصل مهم است که او به ترکیب دو مکتب فکری «مشی از درون به بیرون» و «چه می‌شود اگر ...» باور دارد و اعتقاد دارد این دو، وسیله‌ای برای رسیدن به یک هدف را در خود جای داده‌اند؛ کمک به بازیگران تا ابزارهای خود را فعال کنند، بر نیروی تخیلشان بیفزایند و به‌این ترتیب توانایی خود را بسط دهند. *شرایبر* جعبه‌ای از ابزارهای مناسب در اختیار بازیگران قرار می‌دهد. یعنی تنوع بی‌نهایتی از تمرینات که به بازیگران کمک خواهند کرد تا شخصیت یک نقش را واکاوی کنند. هدف این است تا هر بازیگری «چگونه کار کردن» روی خودش را درک کند و به موفقیت دست یابد. دریافت *شرایبر* آن است که هر بازیگر بسته به فردیتش به‌روشی متفاوت، می‌تواند نهایت استعدادهایش را شکوفا کند. او اعتقاد دارد نه سیستم، نه متد و نه هیچ تکنیک دیگری برای همه کاربرد یکسانی ندارند. پس بازیگر را به‌هیچ الگوی خاصی محدود نمی‌کند و بازیگرانی چندزبانه تربیت می‌کند، به این منظور که بازیگران با گسترش ابزارهای مهارتی و تکنیکی خود، اعتماد به‌نفس لازم برای بازی در هر موقعیتی را داشته باشند. بنابراین ابداع، خلاقیت، نوآوری همراه با خطر کردن مؤلفه‌های مهم در فرایند آموزشی او هستند و مهم است که هر بازیگر رشد خلاقانه‌ای داشته باشد. *شرایبر* به اکتشافات و تجربیاتی پرداخته است که جزو ایده‌های نو در شصت سال اخیر آموزش بازیگری هستند. در چنین رویکردی تمامی کار کلاس در مورد بررسی، کشف و یادگیری است و ساختار تمرینات به‌هیچ عنوان تصادفی نیستند. این روش آموزشی به‌منظور آماده‌سازی کامل بازیگر برای حضور در فضای حرفه‌ای طراحی شده است؛ بازی با ترکیبی از عقل و غریزه. پژوهش حاضر، به روش توصیفی ـ تحلیلی شیوه‌ی گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام شده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌صورت کیفی است و برای انتخاب آزمودنی‌ها از روش نمونه‌گیری غیرتصادفی استفاده شده است.

واژگان کلیدی: تکنیک بازیگری، *تری شرایبر*، آموزش و پرورش بازیگر

درآمد

در این مقاله به بررسی تحلیلی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی *تری شرایبر*[1] پرداخته شده است.

شرایبر با تکیه بر دستاوردها و آراء نظریه‌پردازان **متداکتینگ** به‌شیوه‌ی شخصی خود دست پیدا کرده است. ریشه‌ی بسیاری از تعلیمات *شرایبر* به نقطه نظرات *لی استراسبرگ*[2]، *استلا آدلر*[3] و *سنفورد مایسنر*[4] می‌رسد. این افراد اعضای اصلی تئاتر گروه[5] بودند که طی نیمه اول قرن بیستم با *استانیسلاوسکی*[6] آشنا شدند.

استراسبرگ از زندگی شخصی بازیگر برای انعکاس شخصیت استفاده می‌کند و آدلر رویکردی جامعه‌شناسانه به موضوع دارد. *مایسنر* از روشی خودجوش برای برانگیختن احساس استفاده می‌کند و با کار عقلانی در بازیگری مقابله‌ی علنی می‌کند و غریزه را اصل و اساس همه‌چیز می‌داند.

با توجه به تأثیر پیشرفت فناوری در هنرهای نمایشی و سیر صعودی سرعت ساخت فیلم و تولید تئاتر، لزوم تربیت بازیگرانی حرفه‌ای در سراسر دنیا با شیوه‌های آموزشی جدید و مهارت‌آموزی با روش‌های متعدد، بیش‌ازپیش مورد توجه قرار گرفته است. *شرایبر* با آزمون و خطای بسیار و صرف وقت فراوان به‌عنوان یک معلم ـ مربی، راهنما و یک کاتالیزور، مفاهیم را به‌گونه‌ای برای بازیگران نسل جدید که از اصل **متداکتینگ** فاصله گرفته‌اند شرح می‌دهد تا به درک درستی از متد دست یابند. خلائی که تا پیش از آن به‌شدت احساس می‌شد و باعث برداشت‌های نادرستی از متداکتینگ شده بود.

با توجه به مطالب مطرح شده، هدف اصلی پژوهش، بررسی تحلیلی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی *تری شرایبر* است. پس از تحلیل داده‌ها به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

ـ خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی *شرایبر* چه فرایندی دارد؟
ـ *شرایبر* چه راهکار جدیدی برای خلق شخصیت به بازیگر ارائه می‌دهد؟
ـ *شرایبر* چه تعریفی از تکنیک بازیگری متد ارائه می‌دهد؟

فرضیه‌های پژوهش

ـ فرایند خلق شخصیت در روش *شرایبر* طراحی آگاهانه‌ی تمریناتی هدفمند برای واکاوی شخصیت از درون به بیرون است.

ـ راهکار *شرایبر* جداکردن فشاری که در وجود بازیگر قرار دارد از فشاری که روی نقش وجود دارد است.

ـ در بازتعریف *شرایبر* از متد، بازیگری کنشی است که بیش از آنکه پاسخ‌هایی را عیان سازد، پرسش‌هایی را مطرح می‌کند.

بخش اول: چارچوب نظری

۱ـ آراء نظریه‌پردازان متداکتینگ

متداکتینگ با اقتباس *استراسبرگ*، *آدلر* و *مایسنر* از سیستم *استانیسلاوسکی*، برای تولیدات تئاترگروه، مصطلح شد.

تأکید *استراسبرگ* در پرورش بازیگر، آموزش مهارت‌های درونی است. برای دست‌یابی به این امر، توجه بازیگر به تمرکز و قدرت مشاهده معطوف است. از این طریق تخیل پرورش

می‌یابد و در کنار آن حواس و عواطف به گستردگی تکنیک بازیگر کمک می‌کنند.

ابزار مهم دیگر برای دست‌یافتن به تخیل استفاده از «اگر جادویی»[۷] است که به بازیگران یاد می‌دهد اگر در موقعیت شخصیت نمایش‌نامه بودند چطور خصوصیات او را تصور کنند. در رویکرد *استراسبرگ* «اگر جادویی به‌مفهوم انگیزه‌ای تبدیل شد که از بازیگران می‌خواهد تعیین کنند که چه چیزی باعث می‌شود آن‌ها را به رفتار، عکس‌العمل یا احساسی مانند شخصیت تبدیل کند» (هولینگر، ۲۰۰۶: ۱۲).

بنابراین بازیگر خودش را دستمایه آفرینش قرار می‌دهد و از حافظه‌ی عاطفی[۸] خود به‌عنوان جایگزینی برای احساسات شخصیت استفاده می‌کند.

«این برداشت از سیستم *استانیسلاوسکی* از بازیگر می‌خواهد که برای یادآوری تمام جزئیات خاطره‌ی خود وقت بگذارد. آن‌ها باید احساسات را به خاطر بسپارند، بلکه باید آنچه شنیدند، چشیدند، لمس کردند، بو کردند و دیدند را هم به خاطر بسپارند»

(https://www.briantimoneyacting.co.uk/stanislavski-emotional-memory/).

آدلر نیز همانند *استراسبرگ* اهمیت برداشت از خود را در پرداخت نقش تصدیق می‌کند، اما منبع الهام علاوه‌بر بعد روان‌شناسانه و تجربیات گذشته، قوه تخیل بازیگر است. بنابراین *آدلر* کلید رسیدن به احساس واقعی برای بازیگر را یافتن دیدگاه نمایش‌نامه‌نویس می‌داند؛ پی‌بردن به‌این سؤال که چرا روی صحنه است.

طبق دیدگاه او هدف از تئاتر مدرن برای بازیگر، بازی کردن نیست، بلکه یافتن حقیقت نمایش‌نامه در درون خویشتن است و مدعی است که نود و نه درصد اتفاقات روی صحنه از تخیل بازیگر در شرایط مفروض نمایش‌نامه نشأت می‌گیرند:

«هر کسی‌که با او حرف می‌زنید زاده‌ی تخیل نمایش‌نامه‌نویس است» (آدلر، ۱۹۷۶: ۱۷).

موضوع انجام دادن در تکنیک *مایسنر* همانند تأکید *آدلر* بر کنش جسمانی است اما به‌لحاظ معرفی تمرین تکرار از *آدلر* متمایز می‌شود. تمرین تکرار از طریق هماهنگ کردن شیوه‌ی بیانی بازیگر با واکنش‌های رفتاری‌اش، موجب حذف روخوانی و حضور مداوم بازیگر در لحظه‌ی حال می‌شود.

۲ـ آراء تری شرایبر

شرایبر با سه مفهوم کلی سروکار دارد که عبارتند از: ذهن، قلب و اراده. در نگاه او بازیگری کنشی است که با فرض‌کردن سروکار دارد (ذهن). وقتی بازیگری کار می‌کند باید زندگی شخصی‌اش را رها کند؛ خیابانی که خانه‌اش آنجا است، شغلش، خانواده‌اش، گفت‌وگوهای روزانه‌اش.

همه‌ی اینها را باید به‌ترتیب پشت سرش بگذارد تا بتواند در زندگی شخصیتی که می‌آفریند ساکن شود (قلب) و سپس با شخصیت جدید دست به عمل بزند (اراده). به‌عقیده‌ی او دستیابی به‌این فرایند شامل چهار عنصر است: رهایی، تمرکز، تخیل، آماده‌سازی.

۲ـ۱ـ رهایی

آرامش ذهن و بدن، بازیگران را از فشار و استرس زندگی روزمره رها می‌کند در نتیجه می‌توانند بدون محدودیت ذهنی و جسمی به‌ایفای نقش بپردازند (هولدورث، ۲۰۰۶).

در آموزش *شرایبر*، بازیگران بدون استثناء پیش از ورود به تمرینات باید فرایند طولانی رهایی را سپری کنند.

او درباره اهمیت رهایی می‌گوید:

«کار بدنی، کار کردن روی قسمت‌هایی است که تنش‌ها به بدن می‌رسند، چون تنش دسترسی به احساسات را مسدود می‌کند؛ اینکه چطور بتوانید آن نواحی منقبض را باز کنید و اجازه بدهید احساس به‌وقوع بپیوندد و با بدن خود ارتباط برقرار کنید»

(https://tschreiber.org/acting-classes/scene-study-w-terry-schreiber/).

۲ـ۲ـ تمرکز

رها شدن از تنش‌های عضلانی و ذهنی تنها مقدمه‌ای برای ایجاد تمرکز است. *شرایبر* همانند *استراسبرگ* به مسئله‌ی برانگیختن حواس پنجگانه برای ایجاد تمرکز تأکید دارد. «در قبال هر کدام از احساسات پنجگانه، یک بازیگر باید بتواند با دست‌یابی به دانش کودک‌وار از آن‌ها، آگاهی‌اش را ارتقاء دهد؛ آگاهی‌هایی از بو، صوت، چشایی، بینایی و لمس که به‌ترتیب دستیابی کامل را به لایه‌های تمرکزی که واقعی به‌نظر برسد، تأمین می‌کنند» (شرایبر، ۲۰۰۵: ۲۲).

۲ـ۳ـ تخیل

در آموزش بازیگری پیشرفته، تخیل پیش از هر چیز دیگر بازیگران را به‌خود مشغول می‌کند. تخیل «زندگی درونی» و آن چیزی است که بازیگری را از نظر کیفی، واقعی جلوه می‌دهد. احساسات با تمرکز نیرو می‌گیرند و با بر انگیختن تخیل به‌کار می‌افتند و احساس واقعیت را به‌وجود می‌آورند. *شرایبر* در پاسخ به‌این سؤال که تخیل در کار بازیگر چقدر مهم است، می‌گوید:

«تخیل برای من با ناخوداگاه مساوی است» (رند و اسکوریا، ۲۰۰۷: ۱۲۰).

۲ـ۴ـ آماده‌سازی

بازیگر اگر آنچه در زمان آماده‌سازی خود می‌خواهد به‌دست بیاورد، شناخته باشد، ابزار لازم برای پیمودن مسیر خود را در اختیار خواهد داشت (هاسه، ۲۰۰۳). درواقع اگر به شخصیت و رفتار کاراکتر پی ببرد، نیروی محرکه‌ای در اختیار خواهد داشت که او را آماده‌ی حضور در صحنه می‌کند.

بخش دوم: تحلیل و بررسی خلق شخصیت براساس تکنیک‌های عملی تری شرایبر

بازیگری امری غریزی و خودبه‌خودی است که نیاز به رهایی و تمرکز دارد. زمانی‌که بازیگر این دو مرحله را از سر گذراند، وقت آن است که تمامی ابزارهای مغز، بدن و عواطف به‌کار گرفته شوند. روش *شرایبر* در مورد نزدیک شدن به یک نقش، فرایند خلاقه‌ی پژوهش و خطر کردن در یک فضای امن، پیش از رفتن روی صحنه است. در این فضا، محور اصلی شامل تمرینات گروهی و تمرینات فردی است.

بازیگران تمرینات گروهی را که شامل تمرینات حسی گروهی، تمرینات حسی فردی و تمرینات وضعیت جسمانی هستند به‌کار می‌برند تا صادقانه وارد زندگی نقش بشوند و در نتیجه برای مخاطب باورپذیر باشند.

تمرینات گروهی به استفاده از حواس پنجگانه تأکید دارند. تمرینات وضعیت جسمانی هم فرایندی کاملاً جسمانی نیستند بلکه ترکیبی از وضعیت جسمانی و احساسی‌اند که بازیگران را

از طریق پژوهش در عکس‌العمل‌های اندامشان به حالات مختلفی مثل درد، مستی، گرسنگی، تشنگی و مانند آن می‌برند.

در این فرایند تأکید روی احساسات جسمانی و پاسخ‌هایی است که در اثر تحریکات احساسی از بیرون بدن سرچشمه می‌گیرند. به اعتقاد شرایبر وضعیت جسمانی شخصیت می‌تواند به تعریف زندگی عاطفی او کمک کند.

در زندگی شخصی وقتی برای فردی یک ضایعه یا مشکل جسمی رخ می‌دهد، این مشکل همان‌طور که وضعیت جسمی‌اش را تغییر می‌دهد، او را در یک حالت روانی و عاطفی خاص نیز قرار می‌دهد. *شرایبر* می‌گوید:

«یک بازیگر می‌تواند به تحلیل متنی که شرایط فیزیکی در آن مورد اشاره قرار نگرفته برای شخصیتش بپردازد و چیزی مثل این اضافه کند: اون در همه‌ی اوقات زود رنج به‌نظر می‌رسه و مثل این می‌مونه که میگرن داره!

من این بازیگر را به تحقیق در این متن و زمانی‌که میگرن در شخصیت نشسته است تشویق می‌کنم. آن‌گاه او را به بازی آنچه شخصیت در زمان دچار شدن به میگرن انجام می‌دهد، تشویق می‌کنم. این‌کار باعث غنی‌تر شدن زندگی نقش نسبت به شخصیتی که خیلی ساده به‌نظر می‌رسید می‌گردد» (شرایبر، ۲۰۰۵: ۶۷).

درواقع *شرایبر* نه به‌دنبال یک حرکت عضلانی محض، بلکه در پی تفاوت بین حرکت عضلانی و پاسخ حسی به حرکت عضلانی است.

او در تمام موارد تأکید دارد که بازیگران نباید تمرینات را به یک تمرین «فکر کردنی» تبدیل کنند، بلکه تمرین باید یک قطعه‌ی «احساس کردنی» و «فعالیت کردنی» باشد.

اما بیشترین زمان کلاس شرایبر صرف مطالعه‌ی صحنه‌ای می‌شود. مطالعه‌ی صحنه‌ای سخت و شدید، بازیگران را برای دنیای حرفه‌ای آماده می‌کند. *شرایبر* هم‌راستا با تمرینات شخصی، هر ماه یک صحنه را به بازیگران محول می‌کند چرا که تمرینات به‌تنهایی نمی‌توانند چگونه بازی‌کردن را بیاموزند. بازیگران باید ضمن کارکردن بیاموزند و این، تعامل با بازیگران دیگر را به‌عنوان شخصیت‌هایی با کلمات واقعی از نمایش‌نامه‌های واقعی می‌طلبد.

تلاش *شرایبر*، در اختیار گذاشتن جعبه ابزاری با تمام امکانات در اختیار یک متخصص بازیگری برای تجسم شخصیت است. *ادوارد نورتون*[۹] در این ارتباط می‌گوید:

«*شرایبر* نسبت به چالش‌هایی که یک بازیگر با آن روبه‌رو است، رویکردی کاملاً واقع‌گرایانه داشت. وی معتقد بود که بازیگران دنیای مدرن تئاتر و فیلم و تلویزیون قرار است با انواع مختلفی از مواد متفاوت روبه‌رو شوند و هیچ تکنیکی نمی‌تواند کلید همه‌ی آن‌ها باشد. او به‌شیوه‌ی آموزش در بسیاری از مدارس مشهور آگاه بود و اما ایده‌های خود را داشت. او بازیگر را با بسیاری از این ایده‌های مختلف آشنا می‌کند، و سپس این امر به‌کار در صحنه‌های واقعی از نمایش‌ها تکامل می‌یابد. شما مجبور می‌شوید هر بار قفل یک شخصیت را به‌روشی متفاوت باز کنید» (رند و همکار، ۲۰۰۷: ۱۴۴).

بازیگری که برای تمرینات *شرایبر* وقت می‌گذارد، شانس بهتری برای محقق ساختن «لحظه» خواهد داشت. لحظه‌ای که ذهن، قلب و اراده متمرکز و زنده شده‌اند. ذهن با تمام توانش متن را از طریق نمایش‌نامه و تشریح کارگردان تفسیر می‌کند و می‌فهمد. قلب احساس و زندگی عاطفی را بدان می‌افزاید تا یک شخصیت واقعی و شفاف خلق کند و اراده مؤلفه‌ی نهایی است که با موانع شخصی که در همه‌ی ما هست روبه‌رو می‌شود و به بازیگران اجازه می‌دهد تا خودشان ـ ذهن‌هایشان و مخصوصاً قلب‌هایشان ـ را بیرون بگذارند و در معرض

دید عموم قرار دهند.

اراده ـ از نگاه مخاطبی که نقشی را تفسیر کرده است ـ به یک بازیگر خوب موجودیت می‌بخشد چرا که برای رسیدن به اراده باید سراغ حرکت برویم. اراده جنبش درونی به‌وجود می‌آورد و این جنبش منجر به حرکتی می‌شود که با مرکز روانی جدید به بازیگر هویتی جدید می‌بخشد. این هویت جدید که از ژست جدید ـ ژست روانی ـ نشأت می‌گیرد عمیق‌ترین لایه‌های روان بازیگر را تحریک می‌کند تا بتواند با آن لایه‌ها ارتباط برقرار کند و در نهایت با کمک کلمات به رفتاری متناسب با شخصیت گسترش یافته دست یابد.

کلمات نویسنده و رفتار بازیگر به زندگی شکل می‌دهند و شخصیت گسترش یافته را نمایان می‌کنند. منظور از زندگی، زندگی درونی یا تک‌گویی درونی به‌معنی اندیشیدن و احساس درون چشم‌هاست که منجر به بیان صادقانه‌ی چهره، زبان بدن و رفتار می‌گردد.

هدف نهایی از کنار هم گذاشتن زندگی، رفتار و کلمات این است که این سه عنصر به شکلی غریزی و غیر ارادی جریان یابند و به شخصیت‌پردازی کمک کنند. اگر بازیگر تخیلی پربار و فعال نداشته باشد که بتواند از «اگر جادویی» یا تجربیات شخصی‌اش برای پریدن به آغاز فرایند استفاده کند، این امر ممکن نخواهد بود.

استفاده از «اگر جادویی» برای دانستن این موضوع است که رخدادهای معین در نمایش‌نامه از نظر زندگی واقعی من حقیقی نیستند، اما اگر آن‌ها واقعی بودند، اگر من به‌جای آن بازیگر خاص و در آن شرایط منحصربه‌فرد بودم، چه کاری انجام می‌دادم؟» (پنت، ۲۰۰۹: ۲۸).

روش *شرایبر* در بسط‌دادن تخیل و پرورش دادن تصاویر ذهنی از شخصیت‌ها، اغلب شیوه‌هایی خلّاقانه است. این شیوه‌ها در تمرینات فردی که طراحی کرده است نمود بیشتری دارند. او در تمرین مجموعه شعر **اسپون‌رود**[۱۰] نشان می‌دهد که چگونه می‌توان یک دیالوگ مشابه به‌وجود آورد و چگونه زندگی جسمانی شخصیت را از طریق مرکز روانی او خلق کرد و همچنین نشان می‌دهد که چگونه تحقیق در دوره‌ی زمانی و زندگی‌نامه‌ی شخصیت، به‌همان خوبی که اطلاعات در یک متن نمایشی کارکرد دارند، عمل می‌کند. بنابراین تمرینات فردی *شرایبر*، کاری بیشتر از آن چیزی که عنوان ساده‌شان بیان می‌کند انجام می‌دهند.

تمرینات فردی شامل خلق یک شخصیت (تمرین اسپون‌رود)، آفرینش یک صحنه (کنش[۱۱]، وضعیت جسمانی[۱۲]، تماس تلفنی[۱۳])، آزاد ساختن ابزار، کاوش در ناخودآگاه و تمرین لحظه‌ی خلوت شخصی می‌شوند. هدف از این تمرینات، آزاد و رها کردن ذهن و جسم بازیگران و شناخت و تحلیل تکنیک است.

بخش اول تمرین **اسپون‌رود** واقعاً یک تحقیق میدانی است. در این تمرین، کتاب شعر طیف گسترده‌ای از انتخاب‌های شخصیت‌ها را به بازیگر ارائه می‌دهد. بازیگر باید با کمک کلمات، مشخصات و اطلاعات، شخصیت‌ها را شناسایی کند. شرایبر می‌گوید:

«هر نویسنده مضمون خود را دارد. کار بازیگر این است که سخنان او را زنده کند. هرچه بازیگر بیشتر درباره موضوع بازی، سبک نوشتن، موسیقی و ریتم آگاه باشد، زنده کردن کلمات آسان‌تر است» (رند و همکار، ۲۰۰۷: ۱۱۹).

مسترز در مقدمه‌ی کتاب یکی از نخستین اطلاعات را به بازیگران ارائه می‌دهد. او در چند پاراگراف نخست کتاب می‌نویسد که همه‌ی شخصیت‌ها مرده‌اند و در قبرستان اصلی **اسپون‌رود** سکنی گزیده‌اند.

بخش دوم تمرین **اسپون‌رود** روی مرکز روانی تأکید می‌کند. بیشتر این تمرینات دارای دو

یا سه بخش هستند که برای تحلیل آن‌ها نیاز به جلسات متعددی است تا به اجرای مناسب برسند.

کار روی زندگی‌نامه‌ی شخصیت‌ها کمک می‌کند تا تصاویر ذهنی شخصیت‌هایی که بازیگران قصد تجسم آن‌ها را دارند، شکل بگیرند. شرایبر از این گزارش‌ها به درکی از وضعیت خلق شخصیت توسط بازیگر می‌رسد.

بازیگر زندگی‌ای را طراحی می‌کند که تخیلش را تحریک می‌کند و کمک می‌کند پایه‌ی عاطفی و روان‌شناسی شخصیت را پیدا کند. کلمات شعر باید زمانی‌که زندگی‌نامه بنا شد با هم جور دربیایند. پس باید اطلاعات بر پایه‌ی متن شعر و تخیلات خود بازیگر استوار شده باشد! (شرایبر، ۲۰۰۵).

زمانی‌که بازیگر زندگی‌نامه را به پایان رساند کارش را با «دیالوگ مشابه» دنبال می‌کند. «برای کار کردن با دیالوگ مشابه دو روش وجود دارد:

۱ـ بازیگر کلیت شعر را بی هیچ کم و کاستی حفظ می‌کند اما مفاصل و نقاط تقطیع شعر را با کلمات یا اسامی جانشین و تجربیات زندگی خودش عوض می‌کند.

۲ـ بازیگر شعر را به‌طور کامل با کلمات خودش بازنویسی می‌کند و تنها مایه‌ی اصلی و نتیجه را حفظ می‌کند و این‌کار را با استفاده از کلماتی که برای او معنای عمیق‌تری دارد انجام می‌دهد» (همان: ۸۸–۸۷).

ضمن استفاده از کلمات مشابه باید زیرمتن شعر حفظ شود. دو سطر آخر هر شعر نتیجه‌ی شعر هستند که به‌روشنی احساسات درونی شخصیت‌ها را بازگو می‌کنند. از نظر شرایبر پنج احساسی که انتخاب از میان آن‌ها صورت می‌گیرد عبارتند از: عصبانیت، غم، ترس، عشق و لذت.

«صرف‌نظر از نوع متن و آنچه معنا می‌دهد، علاقه‌ی نمایشی نه‌تنها به داستان بلکه به نحوه‌ی بیان کردن آن نیز بستگی دارد» (توماس، ۲۰۰۹: ۱۴۲).

ضمن مطالعه‌ی صحنه‌ای یا تمرین **اسپون‌رود**، بازیگر همیشه در مورد هر شخصیت به‌عنوان «من» و نه «او» بحث می‌کند. نتیجه‌ی نهایی این خواهد بود که آنچه بازیگر خلق می‌کند از ذهن، قلب و اراده‌اش برمی‌خیزد. خوشبختانه این عمل مخلوقی را به وجود می‌آورد که بازیگر خودش خلق کرده است.

اکنون زمان افزودن زندگی بیرونی است که با توجه به ویژگی‌های رفتاری خاص یک شخصیت–در این مورد از طریق تمرین حیوانات ـ مرکز روانی شخصیت پایه‌گذاری می‌شود. شرایبر در مورد اینکه چطور می‌توان به‌طور کامل از یک وضعیت جسمی استفاده کرد وارد جزئیات بیشتری می‌شود:

«اولین تمرینی که هنرجویانم برای تأکید روی کنش و آفرینش یک صحنه انجام می‌دهند (*A.C.T*) است و فایده این تمرین استفاده از جزئیات حسی و یک وضعیتی جسمانی است که باعث ارتقاء وضعیت حسی در بازیگر می‌شود» (شرایبر، ۲۰۰۵: ۱۰۳).

(A.C.T)، شامل همه‌ی عناصر لازمی است که باید فراهم شود تا یک صحنه‌ی کامل رخ دهد. این عناصر عبارتند از:

- پاسخ به چه کسی(بازیگر)، کجا(مکان)، چه‌وقت(بازه‌ی زمانی)، چه چیزی را(رخداد سراسری یا فعالیت پیوسته)، چطور(اعمال و وظایفی که فعالیت را تکمیل می‌کنند).
- بده بستان‌ها، اهداف، کنش‌ها و موانعی در صحنه

کنش و وضعیت جسمانی باید پیشاپیش توسط بازیگر طراحی و تمرین شوند اما

گفت‌وگوی تلفنی نباید از پیش تمرین یا طراحی شود. باید یک گفت‌وگوی واقعی دشوار باشد که بازیگر حداقل دو یا چند سال پیش داشته است.

بخش بعدی تمرینات، بازی در برخی از صحنه‌های خصوصی است که، بسیار دشوارتر از صحنه‌های دیگر است. صحنه‌های عاشقانه که مستلزم رهایی جسمانی ـ روانی هستند، بی‌نهایت شخصی هستند و اجرای آن‌ها در برابر تماشاگران یا گروهی از افراد غریبه و عوامل فنی صحنه، دشوار است. برای عبور از این سد مقاوم باید پیش از اجرا از طریق فرایند تمرینات به‌دقت روی این صحنه‌ها کار شود.

آزاد ساختن ابزار به کمک فرایند «از ذهن به قلب به اراده»، نمونه‌هایی عالی از فعالیتی هستند که به یک بازیگر کمک می‌کنند تا خود را رها کند و در بیان گستره‌ی وسیعی از عواطف، احساس راحتی کند:

«نخست، ذهن بازیگر تصنیف یا کلماتی را می‌شنود و تکرار می‌کند؛ برای مثال «دوستت دارم». بازیگر در قلبش، پاسخی عاطفی به‌این کلمات می‌دهد. او در ادامه باید دلیلی عقلانی و یا اراده‌ای برای به پیش‌بردن و بیان عواطفش پیدا کرده و آن‌را ارائه نماید. از این‌رو چنین تمرینی را «از ذهن به قلب به اراده» می‌نامم» (همان: ۱۱۴).

این فرایند بسیار سریع و مثل زندگی واقعی در یک «آن» اتفاق می‌افتد. درحالی‌که دشواری بیان آنی احساسات برای بازیگر به فردیتش بستگی دارد.

علاوه‌بر این تمرینات، کاوش در ناخودآگاه به بازیگر کمک می‌کند که آمادگی‌اش را نشان دهد. فراخوانی عاطفی[۱۴] یا حافظه‌ی عاطفی یک تمرین چند مرحله‌ای است. با استفاده از این تمرین باز هم سه عنصر مشترک با زندگی، رفتار و کلمات با هم ترکیب می‌شوند. *شرایبر* در مورد این تمرین می‌گوید:

«من از شما می‌خواهم تا رویدادی را انتخاب کنید؛ حداقل هفت سال پیش، ترجیحاً وقتی کودک بودید، آنجا که این حالت عاطفی را تجربه کردید. بعد من روی بازخلق آن رویداد با شما کار خواهم کرد. از یک نقطه نظر حسی (حواس پنجگانه) به یک نقطه مشخص می‌رسیم که در آن قرار است به شما بگویم حالا خود را به رویداد منتقل کنید. پس شما داستان را نمی‌گویید بلکه آن رویداد را دوباره تجربه می‌کنید، به‌این امید که آن احساسی را که برای رسیدن به‌آن مشکل دارید یا می‌خواهید به مردم نشان دهید، را آزاد کنید»

(https://tschreiber.org/acting-classes/scene-study-w-terry-schreiber/).

در تمرینات حافظه‌ی عاطفی، حضور داشتن و بودن، اساس و پایه‌ی عملکرد مورد پذیرش و قابل باور است.

حضور داشتن و بودن به‌معنای آن است که بازیگر به‌طور کامل شرایط خاص و مذکور را بپذیرد و از حقیقت لحظه به لحظه‌اش آگاه باشد و این حضور متمرکز به توجه و حواس به‌نحوی است که او نه در خاطرات گذشته و نه با آرزوها و خیالات آینده زندگی کند (کمی، ۲۰۰۲).

«شما در آشپزخانه در حال شستن ظرف‌ها هستید. یک ترانه هم در ضبط صوت در حال پخش شدن است.

(۱) شما از شعرها و آهنگ ترانه باخبر هستید. (۲) شما از ضرورت توجه به جزئیات در شستن ظرف‌ها؛ اینکه چه مقدار مایع ظرفشویی استفاده کنید، کجاها را بسابید و غیره آگاه هستید. (۳) ناگهان درحالی‌که در حال گوش کردن به ترانه و تمیز کردن ظرف‌ها هستید یک خاطره در ناخودآگاهتان زنده می‌شود.

ممکن است خاطره مربوط به یکی از حوادث اخیر باشد، اما اغلب متعلق به گذشته‌ای دور است.

صرف‌نظر از اینکه این حادثه چند وقت پیش رخ داده است، تخیلاتتان شما را به مکان آن حادثه می‌برد و شما در پس ذهنتان به بازبینی آن می‌پردازید؛ لبخند می‌زنید، می‌خندید، ناراحت یا خشمگین می‌شوید. حتی اگر حرف نزنید، احتمالاً کلماتی در ذهن‌تان جریان می‌یابند. شما در حال کار روی (E.R) بوده‌اید» (شرایبر، ۲۰۰۵: ۱۴۱).

آخرین تمرین فردی، تمرین لحظه‌ی خصوصی است. «لحظه‌ی خصوصی راهی است که بازیگران با نمایش جنبه‌های عمیقاً شخصی از زندگی خود در کلاس، خودآگاهی خود را به‌کمک تجربیات و عواطف گذشته از دست دهند» (هولینگر، ۲۰۰۶: ۱۳).

هدف سرتاسری پیدا کردن رهایی و تمرکز و الزام به انتخاب‌هایی خلاق و سرانجام ظهور لحظه‌ی خصوصی در جمع است که باعث می‌شود بازیگر آن را بدون شرم در جمع تجربه کند (شرایبر، ۲۰۰۵).

این تمرین به سه بخش متفاوت از لایه‌های دشوار تقسیم می‌شود. بخش اول شامل چیزی است که بازیگر ممکن است آن را در خلوتش انجام دهد که انجام آن روبه‌روی دیگران ممکن است دشوار باشد. در بخش دوم لحظه‌ی خلوت دیگری افزوده می‌شود که در سطحی دشوارتر از قسمت اول قرار می‌گیرد. قسمت سوم انتخابی است که شدیداً شخصی است. چنان‌که اگر در حین انجام این عمل کسی به اتاق او وارد شود می‌بایست کاملاً و عمیقاً دچار چنان رنج و احساسی شود که حس کند به‌جای ماندن در اتاق بهتر است همان لحظه از پنجره بیرون بپرد. با صادقانه انجام دادن هر آنچه واقعاً در تمرین رخ می‌دهد، بازیگر از دست انرژی حسی بند آمده در درون خود رها خواهد شد.

انتخاب لحظات باید بر پایه‌ی اطلاعات داده شده در متن صورت بگیرد و درست مثل لحظه‌ی خصوصی باید سه بعد کاملاً متفاوت از شخصیت انتخاب شود و حداقل یکی از این انتخاب‌ها باید بعدی بدنی[۱۵] داشته باشد.

بازیگر وارد فرایند عمل کردن می‌شود و تمام احساسات به‌شکلی بارز به جوشش درمی‌آیند. *شرایبر* در این ارتباط می‌گوید:

«کمی صبر کنید. احساسات خودشان از راه می‌رسند» (هولینگر، ۲۰۰۶: ۴۲).

نتیجه‌گیری

شرایبر به گسترش **متداکتینگ** بر پایه‌ی سیستم *استانیسلاوسکی* روی تلفیق تجربیات شخصی بازیگر با کار صحنه‌ای تأکید دارد. روش کاری‌اش ترکیبی از تکنیک‌های *استراسبرگ* (تکنیک از درون به بیرون) و *مایسنر* (تکنیک چه می‌شود اگر...) به‌علاوه تمریناتی از *آدلر* است. با همه‌ی این تفاسیر او تعریف متفاوت خود از **متداکتینگ** را که عبارت است از «درونی کردن هر چیز پیش از آنکه بتواند نمود بیرونی پیدا کند» ارائه داده است. برای نیل به‌این مقصود جزئیات فراوانی وارد تمریناتش می‌کند تا با دخالت عنصر تخیل، احساس و عاطفه را در روان بازیگر برانگیزد. او جزئیات را به‌صورت قطعه‌قطعه کنار هم می‌گذارد تا بازیگر بتواند یک تصویر کامل بسازد. یک روش هدفمند برای ساخت و پرداخت شخصیت که در آن بازیگر باید در تحلیل متن خود به‌تنهایی این مسئولیت را به‌عهده بگیرد و به یک موازنه و تعادل برای ساخت لایه‌های درونی و بیرونی شخصیت دست پیدا کند. دریافت *شرایبر* آن است که هر بازیگر بسته به فردیتش به روشی متفاوت، نهایت استعدادهایش را شکوفا کند چرا که نه سیستم، نه متد و نه هیچ تکنیک دیگری برای همه کاربرد یکسانی ندارند. پس بازیگر را به‌هیچ الگوی خاصی محدود نمی‌کند و در حقیقت بازیگرانی چندزبانه تربیت می‌کند. به این منظور که بازیگران با گسترش ابزارهای مهارتی و تکنیکی، اعتماد به‌نفس لازم برای بازی در هر موقعیتی را داشته باشند. بنابراین ابداع، خلاقیت، نوآوری همراه با خطر کردن مؤلفه‌هایی با اهمیت در فرایند آموزشی *شرایبر* هستند و مهم است که هر بازیگر رشد خلاقانه‌ای داشته باشد.

در این فرایند او کار تمرینی را با مطالعه‌ی صحنه‌ای ترکیب می‌کند تا بازیگران به‌شکلی پیوسته، یک تمرین را برای حل مشکلات صحنه‌ای انجام دهند. قسمت‌هایی که او در تمرینات مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد نکاتی قابل ارجاع هستند. بازیگران زمان بازی در نقش شخصیتی کاملاً متضاد با خودشان، ابزارهایی را که در حال کشف و یادگیری آن‌ها هستند، بررسی می‌کنند و به‌آن‌ها رجوع می‌کنند. هدف این است که هر بازیگر «چگونه کار کردن» روی خودش را درک کند و به موفقیت دست یابد، چرا که سیر کشف و شهود نقش از درون به بیرون اتفاق می‌افتد. بازیگران در فضای کلاس نه تنها تمرین و کار می‌کنند، بلکه می‌توانند آن فرایند را در تولید هم به‌کار ببرند. شبیه‌سازی فضای کلاس به محلی برای اجرای صحنه، فقط در لفظ اتفاق نمی‌افتد، چون برگزاری کلاس و تولید، دو مسئله‌ی کاملاً متفاوت هستند. مسئله‌ی اصلی تربیت، رشد و پیشرفت بازیگران است تا در یک مکان امن بتوانند با اعتمادبه‌نفس کامل ریسک کنند و روی وجوه مختلف شخصیت کار کنند. برای نیل به‌این مقصود، تمرینات گروهی و فردی برای آغاز به‌کار، به فرایند فکری مشابهی نیاز دارند و ابزارهایی حیاتی‌اند که پس از رهایی به بازیگران در عمق بخشیدن به تمرکز، ارتقاء تخیل و آماده‌سازی برای ارتباط با زندگی درونی نقش یاری می‌رسانند. بدن ابزار اصلی برای بازی است و صدای پرورش یافته اهمیت فراوانی برای کامل کردن متن دارد. در وهله‌ی اول کار بدنی، تمدد اعصاب (ریلکس کردن)، راهی برای رسیدن به تمرکز است. تمرکز کمک می‌کند تا بازیگران قادر باشند تخیل خود را باز نگه دارند. همه‌ی این موارد مکمل هم هستند و یکی بدون دیگری امکان‌پذیر نیست. بنابراین با تمرین کامل چگونگی استفاده از رهایی، تمرکز، تخیل و آمادگی، بازیگران می‌توانند دنیای شخصی خود را پشت سر بگذارند و زندگی در وجود نقش را تجربه کنند.

در این میان *شرایبر* باور دارد که مربی در شناخت استعدادهای بازیگران نقش مهمی ایفا

می‌کند و در روند تمرینات باید پی ببرد هر بازیگر با چه روشی ارتباط بهتری برقرار می‌کند. این رویکرد بازیگران را به‌خوبی یک مربی، به راه درست و مناسب سوق می‌دهد. آن‌ها حالا مجهز به «جعبه‌ای از ابزارهای مناسب» هستند. یعنی تنوع بی‌نهایتی از تمرینات که به بازیگران کمک می‌کند تا شخصیت یک نقش را واکاوی کنند. درواقع هدف این است تا هر بازیگر «چگونه کار کردن» روی خودش را درک کند و در ادامه‌ی مسیر بدون نیاز به کارگردان، کارش را به‌نحو احسن انجام بدهد.

شرایبر به اکتشافات و تجربیاتی پرداخته است که جزء ایده‌های نو در شصت سال اخیر آموزش بازیگری هستند. در چنین رویکردی تمامی کار کلاس در مورد بررسی، کشف و یادگیری است. تمامی تمرینات آگاهانه، با برنامه و هدف مشخص طراحی شده‌اند و دارای ساختار بنیادی مشخصی هستند که به‌هیچ‌وجه کسی نمی‌تواند برداشت شخصی خود را مثل یک ضمیمه به‌آن‌ها اعمال کند. تمامی این فرایند برای آماده‌سازی کامل بازیگران برای حضور در فضای حرفه‌ای طراحی شده است. در آموزش شرایبر، تعامل عقل و غریزه، بازیگر را مدام به ابراز احساس و پرش از یک احساس به احساسی دیگر می‌کشاند. همانند سرودن یک شعر که در آن نه‌تنها تک‌تک کلمات حتی اگر پیش پا افتاده باشند دارای ارزش و اعتبار هستند، بلکه حتی نشانه‌هایی مثل ویرگول، نقطه و... هم به شعر ـ بازی بازیگر ـ اصالت می‌بخشند. معماری شعر، در تن بازیگر به‌منصه‌ی‌ظهور می‌رسد و بازیگر با تجزیه‌وتحلیل درست متن، درواقع به ضرباهنگ اصلی رفتار احساسی کاراکتر دست می‌یابد و کلمات و احساس نهفته در پس کلمات به رساترین شکل ممکن توسط تماشاگر شنیده و باورپذیر می‌شوند. جاری شدن کلام همراه با احساس کلمات منجر به پاسخ‌هایی در فضا می‌شود که می‌توانند بسیار ساده باشند. این پاسخ‌ها که خود را در سکوت بیشتر نمایان می‌کنند، ضربان بازی بازیگر هستند. لحظه‌ی جادویی پاسخ، زمانی اتفاق می‌افتد که ذهن و بدن بازیگر از تنش عاری باشند.

همیشه یکی از دوگانگی‌های بزرگ در بازیگری پی‌بردن به این نکته است که شخصیت‌ها درحالی‌که اغلب یک حس خاص را تجربه می‌کنند، با حس دیگری نیز دست‌وپنجه نرم می‌کنند. مثل مردی که تازه مادرش را از دست داده و باید با وجود این غم برای قوت قلب پدر مسنش لبخند بزند. در این زمان، بازیگر در لحظه‌ی پاسخ است. در فرایند تمرینات پیشرفته‌ی تری شرایبر، بازیگری کنشی است که بیش از آنکه پاسخ‌هایی را عیان سازد، پرسش‌هایی را مطرح می‌کند؛ پرسش و سپس پاسخ احساسی به کنشی خاص که می‌تواند برای آماده‌سازی پیش از ورود به صحنه و حتی روی صحنه به‌کار گرفته شود. پاسخ در این دیدگاه «فعالیت کردن» است. تمام فرایند کار در طراحی شرایبر منتهی به اراده‌ای است که به «احساس کردن» و «فعالیت کردن» ختم می‌شود نه «فکر کردن».

بازیگر در احساسات شناور می‌شود و بهترین پاسخ را در بهترین لحظه می‌دهد. همیشه طرح معما جذاب است اما پاسخ‌دادن به معما جذاب‌تر. *شرایبر* اعتقاد دارد که اگر پاسخ از چمدان کارمای گذشته‌ی بازیگر تأثیر بگیرد، از طراوت و تازگی حال ـ لحظه ـ برخوردار است و برای تماشاگر جذابیت دارد. در این فرایند، بازیگر کارمای شخصیت را شکل می‌دهد و مشی از درون به بیرون اتفاق می‌افتد. به‌این‌صورت که بازیگر با کسب مهارت و تکنیک، درک درستی از موقعیت خودش در صحنه و موقعیت شخصیت در صحنه به‌دست می‌آورد و با حذف این فاصله به یگانگی با نقش می‌رسد و با در اختیار داشتن ابزار تکنیکی متنوع، راز و رمزهای هر شخصیت را حتی اگر انتزاعی باشند، کد گشایی می‌کند، به درون نقش راه می‌یابد و آن را بیرونی می‌کند.

منابع

الف.منابع انگلیسی

- Adler, Stella (1976) Stella Adler, Educational Theatre Journal 28(4), December: 506-12
- Schreiber,Terry (2005) Acting: Advanced Techniques for the Actor, Director, and Teacher: Published by Allworth Press, An imprint of Allworth Communications, Inc. 10 East 23rd Street, New York, NY 10010
- Hollinger, Karen (2006) The actress: Hollywood acting and the female star, London and New York, Routledge
- Panet, Brigid (2009) Essential acting: a practical handbook for actors, teachers and directors, Simultaneously published in the USA and Canada, by Routledge, 270 Madison Ave, New York, NY 10016
- Ronald Rand & Luigi Scorcia (2007) Acting teachers of America: a vital tradition
- Comey, Jeremiah (2002) The Art of Film Acting: A Guide for Actors Directors
- Haase, Cathy (2003) Acting for film. Published by Allworth Press. An imprint of Allworth Communications, Inc
- Holdsworth, Nadine (2006) Joan Littlewood. New York: Rout
- Thomas, James (2005) Script Analysis for actress, Directors, and Disigners

ب.پایگاه معتبر علمی

- https://tschreiber.org/acting-classes/scene-study-w-terry-schreiber/
- https://www.briantimoneyacting.co.uk/stanislavski-emotional-memory/

پی‌نوشت

1- Terry Schreiber
2- lee Strasberg
3- Stella Adler
4- Sanford Meisener
5- Group Theater
6- Constantin Stanislavsky
7- The magic if
8- Emotional Memory
9- Edward Harrison Norton

۱۰ـ Spoon River Anthology: ادگار لی مسترز Edgar Lee Masters (۱۹۵۰-۱۸۶۸). در آغاز قرن، شیکاگو به یک شهر بزرگ تبدیل شده بود و مأوای معماری ابتکاری و مجموعه‌های هنری جهانی بود. شیکاگو محل انتشار «پوئتری» Poetry متعلق به هریت مونرو Harriet Monroe بود که مهم‌ترین مجله ادبی روزگار خود به‌شمار می‌رفت. یکی از بحث‌انگیزترین شاعران معاصر که این مجله آثارشان را چاپ کرد، ادگار لی مسترز مؤلف اثر شجاعانه‌ی گلچین ادبی Spoon River (۱۹۱۵) با سبک جدید «غیر شاعرانه» و محاوره‌ای بود که به‌گونه‌ای بی‌پرده مسائل جنسی، دیدگاه‌های انتقادآمیز زندگی روستایی و زندگی درونی مردم عادی شهرک اسپون‌رود را با یک رنگ شدید تخیلی مطرح می‌کرد. درواقع هر شعر از این کتاب سنگ‌نوشته‌ای است بر مردگان خیالی شهر اسپون‌رود در ایالت ایلینویز. داستان‌هایی کوتاه که تنها در چند بیت خلاصه می‌شوند و اشعار زندگی افراد روستایی را به‌گونه‌ای خلاصه می‌کند که گویی کلمات خود آن‌ها است. این نشریه چشم‌اندازی روستایی را از طریق گورستان محل ترسیم می‌کند: ۲۵۰ نفری که آنجا دفن شده‌اند سخن می‌گویند و پنهان‌ترین رازهای خود را برملا می‌کنند. بسیاری از آن‌ها با هم خویشاوند هستند. اعضای حدود ۲۰ خانواده درباره‌ی شکست‌ها و رؤیاهایشان با تک گفتارهایی از شعر آزاد سخن می‌گویند که به‌طرز شگفت‌انگیزی مدرن است.

11- Action
12- Condition
13- Telephone Call
14- Emotional Recall
15- Sexual dimension

جایگاه «خدایان» در تراژدی‌های یونانی و نادیده‌گرفتن نقش آن‌ها در رساله فن شعر ارسطو

عیسی نوری وایقان
شمس‌الملوک مصطفوی (نویسنده مسئول)
اسماعیل شفیعی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰

جایگاه «خدایان» در تراژدی‌های یونانی و نادیده‌گرفتن نقش آن‌ها در رساله فن شعر ارسطو

عیسی نوری وایقان

دانشجوی دکترای رشته فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، تهران ، ایران

شمس‌الملوک مصطفوی

دانشیار گروه فلسفه، علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران

اسماعیل شفیعی

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

این مقاله از رساله‌ی دکترای عیسی نوری وایقان با عنوان « معیارهای زیباشناسانه امر زشت در هنرهای دراماتیک با تکیه بر آرا افلاطون، ارسطو و نیچه » در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات با راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی، دکتر اسماعیل شفیعی و مشاوره‌ی دکتر مالک حسینی برگرفته شده است.

چکیده

ارسطو فیلسوف مشهور یونانی در رساله‌ی «فن شعر» بررسی «تراژدی» را محور کار خود قرار داد اما در هیچ یک از فصول بیست و ششگانه این رساله برای «خدایان» نقشی در تراژدی و اصول مربوط به آن قائل نشد. در این نوشتار تلاش شده است با نگاهی به رساله متافیزیک و اخلاق نیکوماخوس، دیدگاه ارسطو نسبت به «خدایان» در رساله فن شعر مورد بررسی قرار گیرد. یافته‌های این تحقیق که می‌توانند مورد استفاده‌ی تراژدی‌پژوهان، منتقدین و تحلیل‌گران آثار نمایشی قرار گیرند نشان می‌دهند که با وجود نقش دارای اهمیت «خدایان» در وقایع تراژدی‌ها، می‌توان اندیشه انسان‌محور، نگاه واقع‌گرا و عقلانی ارسطو به پدیده‌های جهان براساس اصل احتمال و ضرورت را از جمله دلایل نادیده گرفتن جایگاه خدایان در رساله «فن شعر» برای تکوین الگوی تراژدی مورد نظر ارسطو در نظر گرفت.

روش به‌کار گرفته شده توصیفی ـ تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای برای جمع‌آوری داده‌ها استفاده شده است.

واژگان کلیدی: *ارسطو*، **فن شعر**، خدایان، تراژدی یونانی

۱ـ درآمد

مطالعات تاریخی درباره‌ی یونان باستان بیانگر این هستند که «خدایان» در تمام فعالیت‌های ذهنی و روحی انسان نقش پر اهمیتی داشته‌اند. در تفکر انسان یونانی، «خدایان» به‌سادگی می‌توانستند به‌وسیله‌ی ایجاد حوادث طبیعی که بیرون از کنترل انسان بودند، در امور بشری دخالت کنند یا نتیجه‌ی حوادثی مانند جنگ و دگرگونی سیاسی را تعیین کنند. بهروزی انسان بستگی به رابطه‌ی او با «خدایان» داشت (کولایکو، ۱۰۲:۲۰۰۱). به همین دلیل او همواره در پی برقراری صلح با این نیروهای فوق طبیعی بود و برای مصون ماندن از بلایای «خدایان» به تجلیل آن‌ها در آیین‌ها، فستیوال‌ها و همچنین حفظ معابد ایشان می‌پرداخت.

جایگاه «خدایان» و نقش پر اهمیت آنان در زندگی یونانیان به‌وسیله‌ی حماسه‌سرایان و تراژدی‌نویسان مورد توجه قرار گرفت و تراژدی به‌دلیل ریشه‌های آیینی و مذهبی خود بستر مناسبی برای تبیین موضوعاتی شد که بیشتر به‌رابطه‌ی میان «خدایان» و انسان‌ها می‌پرداخت.

در قرن چهارم ق.م *ارسطو* فیلسوف مشهور یونانی در رساله‌ی «فن شعر» که نخستین کوشش منظم در تحلیل ماهیت هنر و ساختار آفرینش ادبی به‌حساب می‌آید به ترسیم دیدگاه خود نسبت به هنر پرداخت. این رساله شامل بیست و شش فصل است که به تعریف انواع شعر(تراژدی، حماسه، کمدی و دی‌تیرامب)، تفاوت بین اقسام شعر، اجزا و عناصر مقومه تراژدی (طرح و شخصیت)، اقسام تقلید و برخی موضوعات مرتبط با موارد فوق اختصاص یافته است. *ارسطو* در این رساله تراژدی را سرگذشت انسانی نیک سیرت می‌داند که به‌دلیل اعمالی که از جانب او (و نه خدایان) رخ می‌دهد از نیکبختی به بدبختی سقوط می‌کند. به‌نظر می‌رسد او در رساله «فن شعر» الگویی را برای تراژدی تکوین می‌کند که می‌تواند بیان‌گر جایگاه «خدایان» در تراژدی‌های یونانی باشد. در این راستا به مطالعه‌ی برخی از آرای ارسطو در رساله متافیزیک و اخلاق نیکوماخوس می‌پردازیم و جایگاه خدایان و نقش آن‌ها را در تراژدی مورد بررسی قرار می‌دهیم.

هدف این پژوهش تبیین جایگاه خدایان در تراژدی‌های یونانی از دیدگاه *ارسطو* است. پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی و بر پایه پژوهش‌های کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

پیشینه پژوهش

شایان ذکر است امروزه با گرایش به مفاهیم فلسفی شاهد پژوهش‌هایی در حوزه‌ی تراژدی هستیم که در قالب مقاله به چاپ رسیده‌اند. از میان پژوهش‌هایی که تا کنون در این زمینه صورت گرفته است می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: زایش تراژدی *نیچه* و فن شعر *ارسطو*. نویسنده: *محبوبی آرانی*، حمید *رضا*. مجله: نامه مفید آبان ۱۳۸۶ ـ شماره ۶۲؛ نمایش و هنر کارگردانی/ ارسطو، تراژدی و پالایش روان. نویسنده: *خسروی*، *رکن‌الدین*. مجله: چیستا تیر ۱۳۷۳ ـ شماره ۱۱۰؛ بررسی مولفه‌های الگوی تراژدی ارسطو. نویسنده: *شکری رشید*، دکتر جیهاد. مجله: رخسار زبان بهار ۱۳۹۹ ـ شماره ۱۲؛ از خونخواهی تا دادگاه آتنا شجره‌نامه خونین خاندان تانتالوس و بررسی تاریخی از نمایش‌نامه سه بخشی (تریلوژی) اورستیا اثراشیل. نویسنده: برقی‌کیوان، جعفر. مجله: نمایش مهر ۱۳۸۰ ـ شماره ۴۴؛ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم ضدقهرمانان در فرایند اقتباس از اسطوره‌ی «الکترا» (در تراژدی‌های آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید). نویسنده مسئول: *کوپال*، *عطاالله*. نویسنده: رنگرز، صبوره. مجله: تئاتر پاییز

۱۳۹۸ ـ شماره ۷۸؛ ساختار تقدیر محور داستان‌های تراژیک. نویسنده: *مهرکی، ایرج. بهرامی رهنما، خدیجه. مجله*: پژوهش زبان و ادبیات فارسی بهار ۱۳۹۰ ـ شماره ۲۰.

با توجه به آنچه بیان شد، بیشتر این مقالات مطالبی را درباره این موضوع یادآوری کرده‌اند و یا به بررسی دیدگاه ارسطو در زمینه تراژدی پرداخته‌اند اما تاکنون پژوهش مستقلی که به مسئله جایگاه خدایان در تراژدی و دیدگاه *ارسطو* نسبت به آن‌ها بپردازد، انجام نشده است.

۲ـ تراژدی

تراژدی شاخه‌ای از ادبیات نمایشی است که با سبک‌ها و شیوه‌های جدی، بزرگ و بلند مرتبه سروکار دارد که شامل رویدادها و اتفاقات هولناک و غمناک است. با بسط و اشاعه این اصطلاح (تراژدی) در آثار ادبی دیگر همچون رمان، داستان و ...، کاربرد این واژه بارها دیده شده است. اگرچه تراژدی اغلب آزادانه برای توصیف هرگونه مصیبت، بلا و بدبختی به‌کار می‌رود، اما این واژه در قرن پنجم قبل از میلاد برای توصیف نوع خاصی از نمایش، در جشنواره‌ای در یونان که توسط حاکمیت محلی برگزار می‌شد مورد استفاده قرار گرفت. از جنبه‌ی تاریخی، تراژدی به چهار دوره زمانی و مکانی تقسیم می‌شود: الف ـ آتیکا در یونان مربوط به قرن پنجم قبل از میلاد، ب ـ انگلستان از دوره الیزابت اول و جیمز اول از سال ۱۵۵۸ تا ۱۶۲۵، ج ـ قرن هفدهم فرانسه، د ـ اروپا و آمریکا در نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم (ورومی‌یی، ۱۳۸۶). در این پژوهش واژه‌ی تراژدی به دوره‌ی آتیکا در یونان و مربوط به قرن پنجم قبل از میلاد اشاره می‌کند.

در آتیکا که شهر مهم آن آتن بود هر ساله چهار جشنواره برگزار می‌شد که همگی آن‌ها مربوط به ستایش دیونوسوس[۱] بودند. طبق اساطیر، دیونوسوس پسر *زئوس*[۲] و *سمل*[۳] بود. «او (دیونوسوس) حامی کشاورزان و طبقه متوسط جامعه و طلایه‌دار آرمان‌های تمام آنان در مقابل طبقه‌ی معتقد به خدایان المپ است» (براکت، ۱۳۷۵: ۶۴). طبق گفته‌ی *اسکار، گ براکت* در کتاب تاریخ تئاتر جهان، در یکی از همین جشنواره‌ها بود که تراژدی عرضه شد (براکت، ۱۳۷۵). فضای حاکم بر اجراها بیشتر شبیه یک مراسم آیینی و مذهبی بود تا اجراهایی که صرفا برای سرگرمی و فراغت آماده شده باشند، زیرا در آنجا قربان‌گاه‌هایی برای «خدایان» ایجاد می‌شد تا انسان میرا برای رضایت خاطر «خدایان» و رهایی از بلایا، قربانی‌های خود را نثار ایشان کند. آگاهی ما از تراژدی‌های آن دوره مربوط به آثار سه تن از تراژدی‌نویسان بزرگ دوره‌ی آتیکا یعنی *اشیل*[۴]، *سوفوکل*[۵] و *اوریپید*[۶] است.

۲ـ۱ـ خدایان و تراژدی‌نویسان

خدا و سرنوشت به طور کامل در تراژدی‌های *اشیل* دخالت دارند. تراژدی‌هایی که انسان را از طریق اعمال نیروهای فوق طبیعی از نیکبختی به بدبختی می‌رساند (یگر، ۳۴۶:۱۳۷۶). در تریلوژی اورستیا[۷] اثر *اشیل* به وضوح شاهد آن هستیم که قهرمان تراژدی در وقوع اتفاقات داستان اراده‌ای از خود نداشت و همه چیز به حکم نیرویی برتر و قوی‌تر از او صورت پذیرفت. همچنین در تراژدی «هلن»[۸] اثر اوریپید خدایان همگان را فریب می‌دهند، فریب‌هایی که باعث می‌شود پرسوناژهای نمایش در آن دست و پا بزنند. خدایانی که در امور دخالت می‌کنند و در آخر زمینه‌ی بدبختی‌های آدمیان را گسترش می‌دهند بی‌آنکه به آن مفهومی ببخشند.

اگرچه در تراژدی‌های *اشیل* و *اوریپید* شاهد آن هستیم که خدایان بازی را از دست آدمیان

می‌ربایند و خود به تنهایی به پایان می‌رسانند اما در آثار *سوفوکل* و مشخصا ادیپ شهریار، خدایان همچون آثار *اشیل* و *اوریپید* نزدیک و دست یافتنی نیستند و جزء نداهای غیبی چیزی در دسترس نیست آن هم اندک. تمام آثار *سوفوکل* با همین ایده همراه است که انسان بازیچه تقدیر و سرنوشتی است که توسط خدایان رقم خورده است. این همان مضمونی است که در نمایش ادیپ شهریار نیز دیده می‌شود (دورومی‌یی، ۱۳۸۶:۱۳۵). در تراژدی ادیپ شهریار[۹]، برخلاف تراژدی‌های دیگر، شاهد نقش خدایان «بیرون از اتفاقات داستان تراژدی» و در پیش درآمد هستیم؛ «خدایان» به‌صورت مستقیم در داستان حضور ندارند و مستقیما سخن نمی‌گویند بلکه در «بیرون از بدنه‌ی تراژدی» خبر از واقعه‌ای دور و یا در قالب پیشگو و غیبگو خبر از آینده می‌دهند.

۳ـ سه حوزه تفکر نزد ارسطو

ارسطو یکی از مهم‌ترین فلاسفه‌ی یونانی است که اندیشه‌های او پس از بیست و چهار قرن هنوز مورد توجه بسیاری از فلاسفه، هنرمندان و صاحب‌نظران است. وی برای تبیین موضوعات فلسفی خود سه حوزه‌ی تفکر را از یکدیگر متمایز کرد. اول دانایی و معرفت نظری[۱۰] دوم معرفت عملی[۱۱] و سوم معرفت صناعی[۱۲] که حکمت وجه مشترک همه‌ی آن‌ها است. برای ارسطو حکمت نظری، «متافیزیک»، حکمت عملی «اخلاق»، «سیاست» و «تدبیر منزل» و حکمت صناعی «شعر» است. همین تفکیک سه حوزه‌ی تفکر در نظام فکری *ارسطو* باعث درهم‌تنیده‌نشدن مباحث می‌شود و می‌توان گفت که نظریه‌ی هنر ارسطو بخشی از کل نظام فلسفی او را تشکیل می‌دهد.

در این بخش به بررسی دیدگاه ارسطو در رساله «فن شعر»، «متافیزیک» و «اخلاق نیکوماخوس» می‌پردازیم تا از این طریق به جایگاه خدایان در اندیشه *ارسطو* دست یابیم.

۱ـ۳ـ فن شعر

ارسطو رساله‌ی «فن شعر» را با بحث تقلید آغاز می‌کند و هنر را تقلیدی از «واقعیت» می‌داند. نزد وی تقلید، مقسم انواع هنرها است و هنرها را براساس نوع تقلید به هنرهایی که از راه صدا (همچون شعر، موسیقی و رقص) و شکل و رنگ (هنرهای تجسمی) بازتاب می‌یابند تقسیم می‌کند. (ارسطو، ۱۳۶۹). *ارسطو* شعر را براساس وسائط تقلید، موضوع تقلید و شیوه‌ی تقلید، به شعر نمایشی، حماسی و کمدی تقسیم می‌کند و از میان انواع شعر، تراژدی را برتر از انواع دیگر می‌داند.

ارسطو در تعریف تراژدی می‌گوید: «تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام. دارای درازی و اندازه‌ی معین، به‌وسیله‌ی کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به‌حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به‌وسیله‌ی کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به‌واسطه‌ی نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه‌ی نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۹۶).

نزد وی تراژدی از شش جزء تشکیل شده است که عبارتند از: «افسانه مضمون (پیرنگ)، سیرت (شخصیت)، گفتار (دیالوگ)، اندیشه، منظر نمایش و آواز و تقلید که متضمن دو جزء از این اجزاء ششگانه است، شیوه‌ی تقلید متضمن یک جزء است و موضوع تقلید هم متضمن سه جزء از این اجزاء ششگانه است و جز اینها دیگر چیزی نیست» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۲).

این اجزاء شش‌گانه یک کل را تشکیل می‌دهند و بدون حضور هریک از آن‌ها تراژدی ممکن نخواهد بود.

ارسطو در میان این اجزاء، «پیرنگ» را مهم‌ترین جزء تراژدی می‌داند و تراژدی «ادیپ‌شهریار» را دارای پیرنگ مناسب تشخیص می‌دهد. او در توصیف اوصاف پیرنگ معتقد است که در ترکیب وقایع داستان از اصل «احتمال» و «ضرورت» پیروی شود و تراژدی از وقایعی تقلید کند که منتج به «ترس» و «شفقت» شود. ارسطو برای دستیابی به این امر، «شخصیتی» را مناسب برای تراژدی می‌داند که «به حد اعلی نیک سیرت و دادگر نباشد و به بدبختی رسد، نه به علت بدسیرتی و تبهکاری، بلکه بر اثر خطایی (هامارتیا[۱۳]) که از او سر زده است و نیز باید از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند» (ارسطو۱۳۶۹، ۹۹).

ارسطو بهترین روش برای ایجاد «ترس» و «شفقت» را عملی از «قهرمان تراژدی» می‌داند که بعد از ارتکاب آن بر خطای خویش واقف گردد، در این حال آن عمل و کردار باعث بازشناخت می‌شود و خواننده یا تماشاگر به حقیقت ماجرا پی‌می‌برد و در خود احساس ترس و شفقت می‌کند. این ترس و شفقت در تماشاگر منجر به تزکیه[۱۴] می‌شود» (ارسطو، ۱۰۲:۱۳۶۹).

براساس آنچه که گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که *ارسطو* در رساله‌ی فن شعر تراژدی را سرگذشت «انسانی نیک سیرت» می‌داند که به‌دلیل اعمالی که از جانب او (و نه خدایان) رخ می‌دهد از نیکبختی به بدبختی سقوط می‌کند.

۲ـ۳ـ معرفت حقیقی، واقع‌گرایی و اصل احتمال و ضرورت

ارسطو در کتاب «متافیزیک» در پی این بود که بداند متعلق معرفت حقیقی چیست و کجاست. برای او فهم «صورت»[۱۵] راهی است برای دستیابی به معرفت حقیقی. از نظر او شیء متشکل از «ماده» و «صورت» است. «ماده» هستی بالقوه است که گرایش به‌سوی هستی تام دارد و «صورت» تعینی است که در ماده متحقق می‌شود و همان هستی بالفعل است. از نظر ارسطو اگر بخواهیم به حقیقت شیء دست یابیم باید «صورت» آن را بشناسیم. به‌همین دلیل او برای رسیدن به حقیقت شیء به خود شیء رجوع می‌کند (ارسطو، ۱۳۹۰).

ارسطو در تبیین فلسفه‌ی خود، نگاهش نه به آسمان بلکه به زمین است.ارسطو در کتاب «متافیزیک» به رد دیدگاه ایده‌آلیستی *افلاطون* می‌پردازد. *افلاطون* هر آنچه متعلق به عالم «مثل» یا عالم «ایده‌ها» باشد حقیقی می‌پندارد اما برای *ارسطو* مفاهیم انتزاعی و آن جهانی واقعیت جوهری ندارند و او بیشتر توجهش به همین جهان زمینی است و بر خلاف *افلاطون* که عالم «مثل» را از عالم اشیا جدا می‌دانست، معتقد است ماهیت یک شیء از خود آن جدا نیست. از همین‌روی از لحاظ فلسفی می‌توان او را فیلسوفی «واقع‌گرا» (رئالیست) دانست.

نظریه‌ی هنر *ارسطو* بخشی از کل نظام فلسفی‌اش را تشکیل می‌دهد و آن را نمی‌توان مجزا از نظریات دیگر *ارسطو* تلقی نمود. از همین‌روی اندیشه‌ی «واقع‌گرای» ارسطو را که در قبل ذکر شد می‌توان به نظریه‌ی هنر او تعمیم داد. او در رساله‌ی «فن شعر»، هنر را نه تقلیدی از تقلید (همان‌طور که افلاطون گفته بود) بلکه تقلیدی از «واقعیت» معرفی کرده است. منظور ارسطو از تقلید، صرف کپی کردن از واقعیت نبود زیرا این تقلید یک تقلید انفعالی نیست بلکه گونه‌ای فعالیت خلاق هنرمند است که می‌تواند واقعیت را براساس اصل «احتمال» و «ضرورت» تغییر دهد و بهتر یا بدتر از آنچه هست، تجسم نماید.

ـ **اصل «احتمال»**: دلالت بر واقعه‌ای دارد که امکان وقوع آن در جهان مادی وجود داشته باشد و عقلاً بتوان امکان وقوع آن را پذیرفت. ارسطو در تبیین اصول تراژدی با استناد به اصل «احتمال» می‌گوید: «لازم است وقایع داستان از امور محتمل و نزدیک به واقعیت تبعیت کند. مضامین و موضوعات هم نباید به امورات غیر معقول پرداخته باشد. اگر اموری که وقوع آن‌ها محال است در شعر بیان شود البته خطا است» (ارسطو، ۱۰۷:۱۳۶۹).

ـ **اصل «ضرورت»**: دلالت بر واقعه‌ای دارد که بنابه غایت و غرض خاص صناعت حادث شود، اگرچه امکان وقوع آن درواقعیت وجود نداشته باشد. *ارسطو* در ارتباط با اصل «ضرورت» می‌گوید: «نباید هیچ امر غیر معقول و محال در کار باشد مگر اینکه آن امر از آنچه در تراژدی هست خارج و جدا باشد و بنابه غایت و غرضی خاص، شعر او (شاعر) جالب‌تر گردیده باشد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۱۱). *ارسطو* صرفاً در صورت ضرورت و نیاز، اجازه‌ی ورود امور غیرمحتمل و غیرمعقول را به تراژدی (شعر) می‌دهد آن هم با یک قید که بیرون از بدنه‌ی تراژدی (نقشی در پیرنگ داستان ایفا نکند) واقع شود و اگر در نبود این امور ایرادی در تراژدی به‌وجود نیاید حضور این‌گونه امور را در مورد تراژدی نمی‌پذیرد و می‌گوید: «ادعای اینکه بدون این امور غیرمعقول و غیرمحتمل، داستان خراب و بی‌رونق می‌شود نیز بهانه‌ای مضحک است» (ارسطو، ۱۰۷:۱۳۶۹).

از این‌رو با توجه به نگاه واقع‌گرای *ارسطو* و برمبنای اصل احتمال و ضرورت می‌توان نتیجه گرفت: «خدایان» و «اعمالشان» در جهان مادی (داستان) که به‌صورت مستقیم با انسان‌ها سخن می‌گویند و در کنار شخصیت‌های داستان حضور دارند *(آپولون* در تراژدی ملتمسان و *آرتمیس* و *آفرودیت* در تراژدی هیپولیت) و یا به اموری غیر معقول می‌پردازند (ساختن شبحی از هوا در نمایش‌نامه‌ی *هلن*) اموری غیرواقعی و غیرمحتمل است. از همین روی برای اینکه تراژدی منطبق بر اندیشه‌های واقع‌گرا و مبتنی بر اصل احتمال و ضرورت باشد، *ارسطو* حضور «خدایان» را، مگر بنابه ضرورت و بیرون از بدنه‌ی تراژدی (همچون تراژدی ادیپ شهریار)، نمی‌پذیرد. اگرچه در تراژدی ادیپ شهریار نیز خدایان در پیش درآمد داستان حضور دارند اما به دلیل آنکه بیرون از بدنه اصلی داستان هستند، مورد قبول *ارسطو* بوده‌اند.

۳ـ۳ـ انسان محوری و عقل‌گرایی

در زمانه *ارسطو* جنبش‌های روشنگری با «عقل‌گرایی» ایونی در مقابل تفکر اسطوره‌ای قد علم کردند. از جمله یکی از اولین جنبش‌های روشنگری که در این مسیر گام نهادند، سوفسطاییان بودند. *پروتاگوراس*، یکی از بزرگترین فیلسوفان سوفسطایی، می‌گوید: «انسان معیار همه چیز است». در اندیشه‌ی او انسان جایگزین خدایان می‌شود. «انسان باید جایگاه شایسته‌ی خود را در جهان به‌دست آورد و همه‌ی کارهای انسان به خاطر خود او صورت بگیرد» (عالم، ۵۲:۱۳۸۴). *سقراط* نیز توجه خود را به انسان معطوف کرد و امتیاز و ارزش انسان را به‌واسطه‌ی بهره‌مندی انسان از قوه‌ی عقل دانست و معتقد بود که انسان می‌تواند به کمک نیروی خرد و عقل، امور مختلف زندگی خود را تدبیر کند و سامان دهد.

ـ *ارسطو* نیز در کتاب «متافیزیک» انسان‌ها را به‌دلیل برخورداری از «عقل» (نطق)، «حیوان ناطق» می‌نامد (ارسطو، ۱۳۹۰).

ـ ازسویی دیگر او در کتاب «اخلاق نیکوماخوس» انسان را به مدد قوه عقل، معیار سنجش چیزها می‌داند که می‌تواند در شرایط مختلف دست به انتخاب بزند(ارسطو، ۱۳۸۵). از این‌رو

نزد *ارسطو* «انسان» موجودی است که دارای قدرت استدلال و منطق است و با انتخاب‌های خود اتفاقات زندگی خود را رقم می‌زند. «چیزی که در اعمال و رفتار انسان دخالت دارد چیزی نیست جز تفکر خود انسان و این اصل در تفکر *ارسطو* باعث می‌شود که زندگی انسان را ماشینی و وابسته به بخت و اقبال تصور نکند» (گمپرس، ۱۳۷۵:۱۴۲۱).

به دلیل همین اندیشه انسان محور *ارسطو*، وی در رساله‌ی «فن شعر» به‌جای «خدایان» انسان را نمونه‌ی مناسب کسی می‌داند که می‌تواند وقایع داستان را عقلاً و منطقاً پیش ببرد و رفتار و کردارش موضوع تراژدی شود. از آنجا که سرنوشت انسان نتیجه‌ی اعمال و کردار اوست، ارسطو علت تیره‌بختی انسان را در اعمال خود او می‌داند؛ «و تیره‌بختی آدمیان در زندگی، نتیجه‌ی طبیعی اعمال ایشان است» (ارسطو، ۶۹:۱۳۶۹). در نتیجه انسان را به‌دلیل خطایی که از جانب خودش (نه خدایان) رخ داده، مسبب تباهی خویش می‌داند و این اصل را الگوی مناسبی برای تراژدی به‌حساب می‌آورد. به‌نظر می‌رسد تراژدی‌های آگاممنون[۱۶]، ملتمسان، الهگان انتقام[۱۷]، هیپولیت[۱۸] و... که در آن‌ها خدایان منشاء امورات بوده‌اند و مستقیماً در داستان تراژدی حضور داشته‌اند و انسان کمترین نقش را در پیشبرد وقایع داستان داشته است، نمی‌توانند مورد تایید ارسطو قرار گیرند ولی در تراژدی «ادیپ شهریار» قهرمان در نبود «خدایان» در بدنه اصلی داستان دارای بیشترین آزادی در انتخاب و عمل است.

نتیجه‌گیری

براساس آنچه آورده شد موارد زیر را می‌توان نتیجه‌ی این پژوهش و دلایل اصلی نادیده گرفتن جایگاه خدایان در رساله فن شعر عنوان کرد.

– *ارسطو* در رساله متافیزیک به دلیل اندیشه واقع‌گرای خود به‌صورت منطقی و عقلانی به پدیده‌های جهان نگاه می‌کند. به همین دلیل نزد وی تراژدی به وقایعی باید بپردازد که احتمال وقوع و یا ضرروت آن وجود داشته باشد. بنابراین نزد *ارسطو* «خدایان» و «اعمالشان» در جهان مادی (داستان) اموری غیرمحتمل و غیرمعقول بوده‌اند. از همین‌روی براساس اندیشه واقع‌گرای او می‌توان نتیجه گرفت که وی حضور «خدایان» را در تراژدی نمی‌پذیرد مگر بنا به ضرورت و بیرون از بدنه‌ی تراژدی همچون تراژدی ادیپ شهریار.

ـ *ارسطو* در رساله اخلاق نیکوماخوس انسان را موجودی می‌داند که به مدد قوه‌ی تعقل خود دست به انتخاب و عمل می‌زند. بنابراین به‌جای «خدایان»، انسان، نمونه‌ی مناسبی است که می‌تواند وقایع داستان را عقلاً و منطقاً پیش ببرد و رفتار و کردارش موضوع تراژدی واقع شود. در میان تراژدی‌های دوره آتیکا، تراژدی ادیپ شهریار بیشترین قرابت را با اندیشه انسان محور ارسطو دارد.

اگرچه می‌توان رساله‌ی «فن شعر» را تا حدودی منطبق بر تراژدی ادیپ شهریار دانست اما با بررسی جایگاه «خدایان» در داستان تراژدی‌ها و جایگزین کردن «انسان» به‌عنوان عامل اصلی در پیشبرد وقایع داستان، می‌توان رساله فن شعر را به‌دلیل اندیشه‌ی تعقل‌گرا، واقع‌گرا و انسان‌محور ارسطو، الگویی درجهت تکوین اصول تراژدی پس از خود درنظر گرفت.

منابع

ـ ارسطو.(۱۳۶۹) ارسطو و فن شعر، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، چاپخانه سپهر، تهران.
ـ ارسطو.(۱۳۹۰) متافیزیک، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ سوم، انتشارات طرح نو، تهران.
ـ ارسطو.(۱۳۸۵) اخلاق نیکوماخوس ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ دوم، انتشارات طرح نو، تهران.
ـ افلاطون.(۱۳۸۰) جمهوری(دوره کامل آثار افلاطون)، ترجمه محمدحسن لطفی، جلد دوم، چاپ اول، خوارزمی، تهران.
ـ اوریپید.(۱۳۵۹) نمایش‌نامه‌ی هلن، ترجمه‌ی محمود سعیدی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
ـ آیسخولوس.(۱۳۹۰) مجموعه‌ی آثار، ترجمه‌ی عبدالله کوثری، نشر نی، تهران.
ـ براکت، اسکار، گ.(۱۳۷۵) تاریخ تئاتر جهان، ترجمه‌ی هوشنگ آزادی ور، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران.
ـ وورومی‌یی،ژالکین.(۱۳۸۶) تراژدی یونان، ترجمه خسرو سمیعی، چاپ اول، نشر قطره، تهران.
ـ سوفوکل.(۱۳۸۵) افسانه‌ی تبای، ترجمه‌ی شاهرخ مسکوب، چاپ چهارم، انتشارات خوارزمی، تهران.
ـ عالم، عبدالرحمن.(۱۳۸۴) تاریخ فلسفه سیاسی غرب(از آغاز تا سده‌ی میانه)، دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، تهران.
ـ گریمان، پیر.(۱۳۹۱) فرهنگ اساطیر یونان و روم، ترجمه‌ی احمد بهمنش، جلد پنجم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
ـ گمپرس، تئودور.(۱۳۷۵) متفکران یونان، ترجمه‌ی محمد حسن لطفی، جلد ششم، انتشارات خوارزمی، تهران.
- Colaiaco,j.(2001) Socrates against Athens, London, Rutledge.
- Dodds,E,(1973) Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle, California, University of California press.

پی‌نوشت

1- Dionysius

۲ـ Zeus (بزرگ‌ترین خدای یونانی)
۳ـ Semele (خدای میرا)

4- Aeschylus
5- Sophocles
6- Euripides

۷ـ Trilogy Oresteia: تریولوژی اورستیا اثر اشیل مشتمل بر نمایش‌نامه‌های آگاممنون، ملتمسان و الهگان انتقام، بخشی از سرنوشت غم‌بار خاندان شاهی آترئوس را روایت می‌کند.
۸ـ Helen تراژدی هلن اثر اوریپید روایت نکوهش‌های نارواییی است که توسط خدایان و به ناحق نثار هلن شد.

9- 0edipus Rex
10- Theoria
11- Praxis
12- Poiesis

۱۳ـ Hamartia: ارسطو هامارتیا را خطا و لغزشی در قهرمان تراژدی می‌داند. این خطا و لغزش را می‌توان به‌دلیل اشتباه در داوری و قضاوت قهرمان دانست. این خطا ممکن است ناخواسته باشد اما محصول اعمال و رفتار انسان است

14- Catharsis
15- Morph

۱۶ـ Agamemnon. نمایش‌نامه‌ی «آگاممنون» ماجرای بازگشت آگاممنون از تروا و کشته شدن او به‌دست کلوتایمنسترا است. در پرولوگ این نمایش‌نامه همسرایان اشاره می‌کنند که کین‌خواهی یونانیان از اهالی تروا با فرمان خدایان صورت گرفته است.
۱۷ـ Eumendies .الهگان انتقام سرگذشت اورستس بعد از کشتن مادر و ماجرای پناه بردن او به آپولون و آنگاه گریختن به درگاه آتنا و محاکمه او در پیشگاه این الهه را روایت می‌کند.
۱۸ـ Hippolyta: نمایش‌نامه هیپولیت نمایشی درباره‌ی عشق ممنوعه است که در آن فدر، همسر تزه به پسرخوانده‌اش، هیپولیت بنابر خواست آفرودیت، خدای عشق و شهوت علاقه‌مند می‌شود. فاش شدن این عشق در نهایت موجب مرگ هیپولیت می‌شود.

بدن ایدئولوژیک: تأثیر گفتمان شرق‌شناسی وارونه بر بازنمایی بدن ایدئولوژیک در ادبیات نمایشی ایران

نیلوفر زارع
عرفان ناظر(نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

بدن ایدئولوژیک: تأثیر گفتمان شرق‌شناسی وارونه بر بازنمایی بدن ایدئولوژیک در ادبیات نمایشی ایران

نیلوفر زارع

دانشجوی دکترای مطالعات تئاتر دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، ایران

عرفان ناظر

دانشجوی دکترای مطالعات تئاتر دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، ایران

چکیده

یکی از گفتمان‌های بینارشته‌ای که در ادبیات نمایشی و در میان نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی تأثیر بسزایی دارد، گفتمان شرق‌شناسی و به‌ویژه «شرق‌شناسی وارونه» است. شرق‌شناسی وارونه برخلاف شرق‌شناسی ـ که شرق را از چشم‌انداز غربیان تعریف می‌کند ـ می‌خواهد شرقیان خویشتن خویش را بشناسند و به صورتبندی غرب، که ذاتاً متفاوت و در تضاد با ارزش‌های اصیل و حقیقی شرق است، بپردازند و در برابر بسط و سیطره‌ی مدرنیته از شرق اصیل حفاظت کنند. متأثر از این رویکرد، از دهه‌ی ۱۳۴۰ خورشیدی، نمایش‌نامه‌هایی پدید می‌آمدند که نمایانگر ارزش‌های شرقی در برابر غربی بودند و آن ارزش‌ها را از طریق «کلام، اعمال و اشیاء» آشکار می‌کردند. با تسلط شرق‌گرایی بر اندیشه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان، تصویری که از بدن شخصیت‌ها در ادبیات نمایشی ایران ارائه می‌شود نیز از این رویکرد مستثناء نیست و بر مبنای شرق‌شناسی وارونه، بدن شخصیت‌ها ارزشی ایدئولوژیک به خود می‌گیرد. از طرفی توجه و تمرکز بر بدن ایدئولوژیک در ادبیات نمایشی ایران آشکارکننده‌ی وجه ایدئولوژیک نمایش‌نامه است؛ معمولاً در پژوهش‌های صورت گرفته درباره نمایش‌نامه‌نویسی ایران اغلب بر روی زبان، روایت و شخصیت‌پردازی تمرکز می‌شود و توجه به بازنمایی بدن در متن نمایش‌نامه، که درواقع نخستین پدیداری است که انسان از طریق آن عالم و جهان خارج را ادراک و به‌واسطه‌ی آن اندیشه و افکار خود را بیان می‌کند، مورد غفلت قرار می‌گیرد. بر این مبنا و براساس گفتمان شرق‌شناسی وارونه، ادبیات نمایشی ایران نیز وارد جدال ایدئولوژیک میان شرق و غرب شد و در اندیشه‌ی حاکم بر آثار هم تأثیرگذاشت و نمود یافت. این نمودها نه‌تنها در زبان و ایده‌های موجود در اثر بلکه در تصویر و توصیفاتی که نمایش‌نامه‌نویسان از بدن شخصیت‌ها ارائه می‌کنند و نشانه‌هایی که شخصیت‌ها بر بدن خود حمل می‌کنند، قابل‌تحلیل است. در این مقاله ضمن بسط این جدال ایدئولوژیک میان شرق و غرب با محوریت بدن، به بررسی موردی سه نمایش‌نامه‌ی **جعفرخان از فرنگ آمده** (۱۳۰۰) اثر حسن مقدم، **موش** (۱۳۴۲) اثر بهمن فرسی و **آهسته با گل سرخ** (۱۳۶۴) اثر *اکبر رادی* که در سه دوره‌ی تاریخی پس از انقلاب مشروطه، آغاز صنعتی شدن و پس از انقلاب اسلامی نگاشته شده‌اند و آشکارا و نهان تضاد ایدئولوژیکی ارزش‌های شرقی و غربی را موردتوجه قرار داده‌اند، خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: گفتمان شرق‌شناسی، بدن ایدئولوژیک، ادبیات نمایشی ایران، حسن *مقدم*، *بهمن فرسی*، *اکبررادی*.

درآمد

تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی پدیده‌های نوینی بودند که به ایران وارد شدند تا فرایند مدرن شدن ایران را تسهیل کنند و ایرانیان را با حقوق جدید انسانی و عالم جدید غرب (مدرنیته) آشنا کنند. در تضاد با این رویکرد آغازین، پس از انقلاب مشروطه و مدرنیزاسیون *رضا شاه*، گروهی از روشنفکران و هنرمندان ـ متأثر از افکار روشنفکران غربی منتقد مدرنیته – در مخالفت با بسط یافتن ارزش‌های غربی، از شرق‌گرایی دفاع کردند و ضد غرب‌گرایی شدند. تئاتر و به زبانی دقیق‌تر نمایش‌نامه‌نویسی، که در ابتدای ورودش به ایران به سبب متمدن ساختن و غربی کردن مردم ایران تعریف می‌شد، از دهه‌ی ۴۰ به این‌سو حامل اندیشه‌های ضد غربی و دفاع از هویت شرقی شد. نخستین بار *صادق جلال‌العظم* بود که رویکردی به نام «شرق‌شناسی وارونه» (Orientalism in Reverse) را مطرح و آن را تلاش شرقیان برای شناخت و مقاومت علیه بسط و سیطره‌ی غرب و ارزش‌های آن تعریف کرد. براساس این رویکرد شرق با اتکا بر اصالت و حقیقی بودن خود در برابر غرب، تضادی انتولوژیک و اپیستمولوژیک را میان این جهان دوگانه صورت بندی می‌کند (پروبلماتیکا، ۱۳۹۷). این رویکرد ـ با توجه به تضادی که در ایران معاصر میان سنت و مدرنیته/ شرق و غرب به‌وجود آمده بود ـ در گفتمان‌های روشنفکری ایرانی و ادبیات نمایشی قابل تعمیم و بررسی است زیرا در نگرش‌های ایدئولوژیک برخی روشنفکران و هنرمندان ایران اندیشه‌ها و روایت‌هایی بر مبنای دوگانگی میان شرق و غرب وجود دارد که همسو با شرق‌شناسی وارونه، در جست‌وجوی پردازش هویتی شرقی بر ضد هژمونی غرب‌اند (بروجردی، ۱۳۹۶: ۲۹). بر مبنای این رویکرد و با بررسی برخی نمونه‌های ادبیات نمایشی در ایران، با اندیشه‌ی ایدئولوژیکی شرق علیه غرب مواجه می‌شویم؛ این اندیشه در بازنمایی بدن شخصیت‌ها، از خلال توضیحات صحنه، دیالوگ‌ها و به‌طور کل نشانه‌های درون متن، مشاهده و تصویر ایدئولوژیکی از بدن ارائه می‌دهد که برای تحلیل نمایش‌نامه و آگاهی از نقش بدن در رویداد نمایش‌نامه می‌تواند مورد تأمل قرار گیرد. در متون نمایشی ایران با بدن‌های ایدئولوژیکی مواجه‌ایم که براساس رویکرد شرق‌شناسی وارونه خود را بر ضد ارزش‌های غربی صورت‌بندی می‌کنند. این بدن‌ها صرفاً بدن‌های ایدئولوژیک نیستند بلکه «بدن‌های ایدئولوژیکی در پیوند با شرق شناسانه‌ی وارونه» هستند که هویت و اصالت شرقی را در برابر بیگانگی غربی نمایندگی می‌کنند و حتی اعمال بدنی مشخصی را نسبت به «دیگری» و عالم بازنمایی می‌کنند. براساس یافته‌های این پژوهش، بدن در ادبیات نمایشی ایران به‌عنوان عرصه‌ی تحقق رویکردهای ایدئولوژیک به عالم، درک و بازشناسایی می‌شود و وجهی کاملاً نمادین به‌خود می‌گیرد. ازهمین‌روست که در تحقیق پیش‌رو به‌ناگزیر می‌بایست برای شناسایی بدن به نشانه‌ها و نمادهایی در متن پرداخت که یا در نسبت مستقیم با بدن هستند و یا آن را به‌صورت نمادین و به زبانی دیگر به عنوان ابزاری برای بیان یک ارزش آرمانی توصیف می‌کنند؛ حتی در اثری همچون **جعفرخان از فرنگ آمده** که می‌خواهد دوگانه‌ی سنت و مدرنیته در جامعه‌ی ایران را بر مبنای واقع‌گرایی روایت کند، شخصیت‌ها و بدن آن‌ها کاملاً نمادین ترسیم می‌شوند و این نکته‌ای است که می‌تواند نشان دهد واقعیت برای آگاهی ایرانیان نیز بیش از آنکه مبتنی بر رئالیسم باشد ارزشی نمادین دارد. چنین یافته‌ای دلالت بر این دارد که بدن هیچگاه بی‌واسطه شناخته نشده است و ابزاری برای امری والاتر یا ایده‌ای حقیقی بوده است؛ در نتیجه برای تبیین هدف اصلی این پژوهش که نحوه‌ی بازنمایی و چگونگی حضور بدن در نمایش‌نامه‌های ایرانی است، به ناگزیر می‌بایست

وجه نمادین بدن و اندیشه‌ی حاکم بر اثر را نیز در تحلیل و بررسی مبنا قرار داد. در این مقاله به سه نمایش‌نامه‌ی **جعفرخان از فرنگ آمده** اثر *حسن مقدم*، **موش** اثر *بهمن فرسی* و **آهسته با گل سرخ** نوشته‌ی *اکبر رادی* می‌پردازیم. دلیل انتخاب آثار مذکور این است که هر یک در دوره‌های مهمی از تاریخ ایران معاصر پدید آمده‌اند که ایران از نظر سیاسی ـ اجتماعی در حال دگرگونی‌های ساختاری بوده است. **جعفرخان از فرنگ آمده** ۱۶ سال پس از انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) نوشته شده است؛ انقلابی که برای نخستین بار در ایران مدرنیته، حکومت قانون و حقوق مدون و نوین انسانی را تاسیس کرد و ارزش‌های نوین و متفاوت با سنت را بنا گذاشت (طباطبایی، ۱۳۹۸: ۲۹۵). سه سال پس از این نمایش‌نامه، *رضا شاه پهلوی* به پادشاهی رسید (۱۳۰۴) و مدرنیزاسیون در ایران روندی پرشتاب به خود گرفت. *بهمن فرسی* **موش** را در سال ۱۳۴۲ خورشیدی نوشت. یک سال پیش از آن، در تاریخ ۶ بهمن ۱۳۴۱ *محمدرضا پهلوی* با ایجاد رفراندم درباره‌ی اصلاحات ارضی در ایران، نظام ارباب و رعیتی را برچید و برنامه‌ی سوم عمرانی با هدف گسترش آموزش و پرورش، کشاورزی و صنعت آغاز شد. در همان سال نیز *جلال آل‌احمد* **غرب‌زدگی** را در نقد و نفی سیطره‌ی اندیشه‌ی غرب بر شرق به چاپ رسانید. یکسال بعد، در سال ۱۳۴۲ *آیت‌الله* خمینی از مخالفان رادیکال *شاه* و مدافع برقراری حکومت اسلامی به تبعید فرستاده شد. به‌هنگام نوشتن نمایش‌نامه‌ی *موش* در فضای سیاسی ـ اجتماعی ایران ترکیبی از رشد فرایند مدرنیزاسیون، مخالفت روشنفکرانه و مذهبی با غرب، دفاع از شرق و اسلام حاکم بود. **آهسته با گل سرخ** در میانه‌ی دهه‌ی شصت خورشیدی نوشته شد. حکومت اسلامی در ایران حاکم بود، سفارت آمریکا اشغال (۱۳۵۹) و دانشگاه از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۱ به دلیل تصفیه‌ی عناصر غربی و ضد انقلاب (خمینی، ۱۳۷۸: ۲۵۲–۲۴۸) تعطیل شده بود و ایران در حال جنگ با عراق بود. در چنین شرایطی *اکبر رادی* نمایش‌نامه‌ای نوشت که در آن دو نیروی متضاد در ماه‌های منتهی به انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند؛ یکی نماینده‌ی شرق‌گرایی و انقلاب اسلامی و دیگری نماینده‌ی سلطنت‌طلبی و غرب‌گرایی است؛ گویی در این نمایش‌نامه *آیت‌الله* خمینی در برابر *شاه* ایران قرار گرفته و نویسنده بازتاب‌دهنده‌ی این دوگانگی بنیادین در دوران انقلاب است.

وجه مشترک آثار مذکور این است که نه تنها هر یک در دوران پر حادثه ای از تاریخ ایران نگاشته شده‌اند بلکه اندیشه‌های ایدئولوژیک حاکم در آن دوران را نیز در آثار خود بازتاب داده‌اند و حتی مشخصاً در دفاع و یا مذمت آن اندیشه‌ها موضع‌گیری کرده‌اند.

پیشینه تحقیق

شایان ذکر است که در زمینه‌ی گفتمان شرق‌شناسی و همچنین در مورد بکارگیری این گفتمان در حوزه‌ی ادبیات‌نمایشی منابع متعدد و معروفی وجود دارد که در این مقاله نیز مورد استفاده قرار گرفته است و در قسمت منابع ذکر شده‌اند. اما در خصوص به‌کارگیری این نظریه با محوریت بدن ایدئولوژیک در ادبیات نمایشی ایران پژوهشی صورت نگرفته است.

۱ـ چارچوب نظری: شرق‌شناسی وارونه

شرق‌شناسی در دهه‌ی ۱۹۷۰ توسط *ادوارد* سعید مورد توجه قرار گرفت و به عنوان رویکرد استعماری غرب به شرق مطرح شد. از نظر سعید: ۱– شرق‌شناسی مفهومی است ساخته‌شده توسط غربیان، ۲– غربی‌ها در مطالعات شرق‌شناسانه‌ی خود تصویری غیرواقعی

از شرق ساخته‌اند؛ و روایت غربی‌ها از شرق مبین نیت‌های استعماری غرب است و شرق را به‌عنوان «دیگری فروتر» بازنمایی می‌کنند (سعید، ۱۳۸۶: ۲۹۷). رویکرد شرق‌شناسی به‌قول *ادوارد سعید* بر حول محورهای زیر تشکیل شده است: ۱. بین شرق و غرب تفاوت منظم و مطلق وجود دارد، ۲. بازنمایی‌های غرب از شرق نه بر مبنای واقعیت مدرن کشورهای شرقی بلکه بر تفاسیر متنی و ذهنی استوارند، ۳. شرق قادر به تعیین هویت خود نیست، ۴. وابسته و فرمان‌بردار است (سعید، ۱۳۸۹: ۱۵۴). در تضاد با این رویکرد استعماری، رویکردی به عنوان شرق‌شناسی وارونه در کشورهایی که در استعمار غرب بودند، پدید آمد. کشورهای استعمار شده برای جبران خسارت فوق به ارزش‌های ناسیونالیستی و بومی روی‌آوردند که البته ریشه در مطالعات شرقی اروپاییان قرن نوزدهم درباره‌ی ایران و هند داشت و «گفتمان آریایی» را پدید آورده بود. براساس این مطالعات، مفهومی چون «برتری بخشیدن به ارزش‌های نژادی از طریق جنگ» مورد توجه اروپاییان و سپس خود شرقیان قرار گرفت و چنین تصوری را ایجاد کرد که برای مقاومت در برابر هجوم «دیگری» غیرآریایی باید با آن جنگید (ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۲۲۴)؛ جنگ به‌عنوان یک ارزش، در معنای هستی شناختی‌اش دلالت بر کنشی دارد که ارزش‌های اصیل و ناب خویشتن را در برابر دیگری بیگانه متجلی می‌کند و به زبان دراماتیک، خود شرقی بر ضد دیگری بیگانه، همچون قهرمانی است که از ارزش‌های ذاتی خود در برابر هجوم بیگانه‌ساز غرب دفاع می‌کند و حافظ حقیقت خود در برابر دگرگونی مداوم واقعیت است. پس در شرق‌شناسی وارونه این شرقیان هستند که با اتکا به گذشته‌ی خود دوگانه‌ی شرقی/*غربی* را تداوم می‌بخشند.

صادق جلال‌العظم در مقاله‌ی **شرق‌شناسی و شرق‌شناسی وارونه** معتقد است که شرق‌شناسی وارونه محصول شرق‌شناسی کلاسیکی است که *ادوارد سعید* در تلاش بود ساختار فرهنگی و ایدئولوژیک آن را افشا کند. *جلال‌العظم* سه ویژگی شرق‌شناسی وارونه را چنین نام می‌برد: «اسطوره ساز بودن، غیرتاریخی بودن، هستی‌شناختی بودن» (پروبلماتیکا: ۱۳۹۷). ازنظر *العظم* این سه ویژگی نزد ملت‌های عرب و همچنین انقلاب اسلامی ایران وجود داشت و موجب اتحاد توده و بسیج سیاسی بر ضد غرب شد. نزد این ملت‌ها، شرق معادل خداشناسی، معنویت‌گرایی، آرمان‌گرایی، انسان‌گرایی و مدنیت است و شرق‌شناسی وارونه گفتمان «شرق علیه غرب» را ایجاد می‌کند. نزد شرق‌شناسی وارونه و پیروان اسلام‌گرای آن عوامل فرهنگی و ایدئولوژیک مقدم بر مناسبات اجتماعی و اقتصادی ـ موردنظر سکولارهای چپ ـ است زیرا با آن عوامل می‌توانستند توده‌ها را بر ضد غرب بسیج کنند و با هویتی اصیل و حقیقی روایت غربیان از شرق را خنثی سازند (بروجردی، ۱۳۹۶: ۲۵). *العظم* این پردازش هویت اصیل نزد روشنفکران را چنین گزارش می‌دهد: «در نسخه‌ی شرق‌شناسی کلاسیک –البته نوع وارونه‌اش ـ آدونیس تأکید می‌کند که ویژگی خاص جوهر غربی عبارت است از فن‌گرایی (تکنولوژیسم) و نه اصالت. او سپس شروع می‌کند به شمارش وجوه اصلی متمایزکننده‌ی اندیشه‌ی غربی برحسب آن خصلت‌های ذاتی. به نظر او این وجوه عبارت‌اند از: نظام، نظم، روش و تقارن. از سوی دیگر «خاص بودگی شرق» برای او «در اصالتش نهفته است» و ازاین‌رو ماهیتش را نمی‌توان به چنگ آورد مگر از طریق «نبوت، وحی، معجزه، امر لایتناهی، باطن، ماوراء، الهام، جذبه و غیره» (پروبلماتیکا: ۱۳۹۷). از نظر *شایگان* نیز عدم تفکیک میان شرق و غرب موجب می‌شود که بیگانگی شرق از خود تداوم یابد؛ برای غلبه بر این بیگانگی، شرقیان باید معنویت مشترک خود و وجه قدسی انسان را، به‌عنوان میراثی ازلی و ابدی در اولویت قرار دهند و

در برابر نیهیلیسم غرب، که به دلیل برتری انسان و عقلانیت او بر عالم قدسی تقدیر تاریخی غرب شده است، ایستادگی کنند و هویت خویش را حفظ کنند (شایگان، ۲۵۳۶: ۲۶۱). از نظر *جلال آل‌احمد* سیطره‌ی غرب بر شرق توسط مستشرقان به ملل شرق غالب شده است. انسان غرب‌زده در نسبت با مستشرقان و فهم خویش از طریق فکر و اندیشه‌ی آنان است که به وجود می‌آید: «...آدم غرب‌زده حتی خودش را از زبان شرق شناسان می‌شناسد! [...] و این دیگر زشت‌ترین تظاهرات غرب‌زدگی است» (آل‌احمد، ۱۳۴۱: ۱۵۱). *آل‌احمد* حکمی صادر می‌کند مبنی بر اینکه انسان شرقی باید «خودش» باشد و این خود را فارغ از تاریخ و تحولات جدید می‌فهمد. این خود فراتاریخی ازنظر *جلال‌العظم* نشان از ذات‌گرایی شرق‌شناسی وارونه دارد؛ این رویکرد امری است ایدئولوژیک و هدف اصلی آن حفظ ریشه‌ها و مفاهیم بنیادینی است که غیرتاریخی و یا فراتاریخی هستند. با توجه به این تفاوت‌های ماهوی، *ژیلبر اشکار* (Achcar Gilbert) در دفاع از نظریه‌ی *جلال‌العظم* شش فرضیه را مطرح می‌کند که نشان می‌دهند شناخت شرق با «مغز غربی» نمی‌تواند رخ دهد و باید از «مغز شرقی» استفاده کرد (خمینی، ۱۳۷۸: ۳۹۱). در اینجا به سه فرضیه‌ی *اشکار* ارجاع می‌دهیم:

«[...] ارزش‌های غربی چون دموکراسی، لائیسیته و رهایی زنان نمی‌توانند معیاری برای شرق باشند؛ شرق مسلمان نمی‌تواند با ابزار معرفت‌شناختی علوم اجتماعی غربی درک و تحلیل شود؛ جنبش‌های «بازگشت به اسلام» واپس‌گرا نیستند بلکه مترقی‌اند و در مقابل چیرگی فرهنگی غرب به مقاومت برخاسته‌اند» (نقد اقتصاد سیاسی: ۲۰۱۴).

در نظر *اشکار*، شکافی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی میان شرق و غرب وجود دارد و اشتباه غربیان در این است که با ارزش‌های خود می‌خواهند جهان شرق را مورد تحلیل و تفسیر قرار دهند. شرقیان در واکنش به این رویکرد ایدئولوژیک غربیان، خود را بازتعریف کردند؛ در این بازتعریف آنان خود را فارغ از بنیادهای اندیشه‌ی غرب مدرن یافتند و با بازگشت به عناصر بنیادین سنت خود و تفاسیر ضد غرب‌گرایانه از آن‌ها، شکل نوینی در تاریخ معاصر به خود بخشیدند. به دلیل این حرکت واکنشی است که می‌توان گفت شرق‌شناسی وارونه درواقع در درون همان گفتمان شرق‌شناسانه‌ی غرب قرار دارد و بازتاب گفتمان شرق‌شناسی است که ساخته و پرداخته‌ی نزاع قدرت میان شرق و غرب است و حقیقتی را جلوه می‌دهد که محصول همین نزاع قدرت است. ازهمین‌رو شرق‌شناسی وارونه بی‌نسبت با قدرت نیست (بروجردی، ۱۳۹۶: ۲۸) و همچنین مفادی که نام‌برده شد، دلالت بر این دارند که در شرق‌شناسی وارونه آگاهی و بسیج توده بر ضد غرب و مظاهر آن اصلی است بنیادین و چنین رویکردی ایدئولوژیک تلقی می‌شود. برای درک بهتر از این رویکرد، در بخش بعد، به توصیف تاریخی از معنای مفهوم ایدئولوژی پرداخته خواهد شد و همچنین این استدلال مطرح می‌شود که رویکردهای ضد غربی به چه معنا ایدئولوژیک هستند.

۲ـ روش‌شناسی پژوهش: توصیف تاریخی مفهوم ایدئولوژی

ایدئولوژی را می‌توان به دو معنای عام و خاص تعبیر کرد. در معنای عام آموزه‌ای است که تمامی ایده‌ها به‌وسیله‌ی آن قابل‌فهم و شناسایی می‌شوند و نقطه اتکایی برای کسب شناخت است. این معنای عام را نخستین بار *دوتراسی* به‌کار برد (پرشت، ۲۰۰۸: ۲۶۰). *کارل مانهایم* معنای عام ایدئولوژی را به دو گونه‌ی غیرارزشی و ارزشی تقسیم می‌کند. ایدئولوژی در وجه غیرارزشی: «رابطه‌ی شناخت جزئی و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن با مجموعه‌ی وسیع‌تر معانی و

سرانجام با ساختار واقعیت تاریخی است» (مانهایم، ۱۳۹۸: ۱۳۶)؛ واقعیت تاریخ در این وجه معیار قرار می‌گیرد و نه ایده‌ی خیالی یا جزئی. اما ایدئولوژی در وجه ارزشی‌اش به تعریف *مارکس* از ایدئولوژی نزدیک است؛ یعنی نگرشی ایدئالیستی که در آن اندیشه‌ها و عقاید انسان نسبتی با زندگی واقعی و عملی پیدا نمی‌کنند (مارکس، ۱۳۸۶: ۲۸۳) و همچنین به معنای معیار قرار دادن فرم‌های روبنایی جامعه بی‌آنکه آگاهی‌ای از تضادهای مادی موجود در زیربنا وجود داشته باشد. مفهوم ایدئولوژی به‌مثابه آگاهی کاذب در تضاد با معنای عام ـ غیرارزشی ایدئولوژی است که توسط *دوتراسی* و *مانهایم* تعریف شده بودند. اما عقیده‌ی *لنین* با وجه ارزشی ایدئولوژیک نسبت دارد و برخلاف *مارکس* نگرش مثبتی به ایدئولوژی ایجاد می‌کند، به‌طوری‌که حزب کمونیست را پیش برنده‌ی ایدئولوژی‌ای می‌داند که باید شرایط حکومت پرولتاریا را فراهم کند. او در جزوه‌ای به نام **چه باید کرد؟** که درباره‌ی ضرورت‌های شکل‌گیری حکومت سوسیالیستی و نهادها و سازمان‌های حافظ آن است، ایدئولوژی را ضرورتی انقلابی بر ضد بورژوازی فهم می‌کند تا کارگر را از مناسبات بیگانه‌کننده‌ی بورژوازی رها سازد (لنین، ۱۹۵۰: ۲۹۲). کار ایدئولوژی در سوسیالیسم این است که معرفت نسبت به موقعیت پرولتاریا و معرفت نسبت به وظایف وی را در ذهن پرولتاریا وارد سازد (لنین، ۱۹۵۰: ۲۹۱).

۲ـ۱ـ ایدئولوژی در ایران معاصر

تعریف *لنین* از ایدئولوژی معیاری برای کنش‌های ایدئولوژیک در ایران نیز می‌شود. پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در روسیه، نخستین حزب کمونیست در ایران (حزب عدالت) تشکیل شد و وظیفه‌ی خود را چنین تبیین کرد که باید کارگران و دهقان‌های ایرانی بدل به نیروی تحول‌خواه و مطلع از حکومت شورایی شوند و با کار ایدئولوژیک در مخالفت با آزادی‌های بورژوایی و نابرابری‌های سنتی و سرمایه‌داری قیام کنند (احمدی، ۱۳۹۷: ۲۰۱). در اندیشه‌ی *تقی ارانی* نیز ایدئولوژی در تضاد با مفاهیمی ایدئالیستی فهمیده می‌شود که به روند تکاملی و تغییرپذیری تاریخ پایبند است (ارانی، ۱۹۷۷: ۳۰– ۲۹)؛ این‌گونه ایدئولوژی به‌عنوان آگاهی یگانه‌ای که غایتش واژگون‌سازی سنت و عبور از ایدئالیسم است، دیگر آگاهی کاذب نیست بلکه قیامی است علیه موانع حرکت تاریخ و قدرت مستبد مرکزی. در زمینه‌ی روشنفکری دینی، *مهدی بازرگان* علاوه بر باور به کارکردهای مذکور ایدئولوژی و با نظر به حکومت‌های فاشیسم و ناسیونال– سوسیالیسم و موثق دانستن تعریف *لنین* از ایدئولوژی (بازرگان، ۱۳۹۶: ۲۸۷)، آیه‌ی بعثت در سوره‌ی جمعه را هم‌معنی با ایدئولوژی می‌داند (بازرگان، ۱۳۹۶: ۲۸۹) و معتقد است که اسلام پیش از ظهور ایدئولوژی در غرب از ایدئولوژی سخن گفته است. اسلام در ذات خود ازآنجایی‌که دینی بی‌اعتنا به امور دنیوی نیست و برای تمام امور بشری برنامه و هدف دارد، دینی است ایدئولوژیک (بازرگان، ۱۳۹۶: ۲۹۴) و عالی‌ترین ایدئولوژی، ایدئولوژی الهی ـ دارای منشأ ازلی و عالی – است و کار حکومت ایدئولوژیک نیز چیزی جز برقرار ساختن ایده‌ی خدا بر روی زمین و رساندن امت به مقصد الهی نیست (بازرگان، ۱۳۹۶: ۲۹۸). از نظر *علی شریعتی* نیز ملت‌های مسلمان عضو مکتب واحده‌ی ملت ابراهیم با ایدئولوژی توحیدی هستند پس نیازی به ایدئولوژی‌های غربی ندارند و با اتکا به اسلام و ایدئولوژی حقیقی می‌توانند هویت حقیقی خود را به‌دست آوردند و بر ضد استعمار و اندیشه‌های غربی مقاومت کنند. از نظر او شیعه مذهب اعتراض به ظلم حکومت است و مدافع طبقات محروم جامعه؛ ازهمین‌رو برای شیعه امور دنیوی از امور اخروی جدا نیست

و امام می‌بایست واسطه‌ای میان دستورات الهی با تکلیف توده‌ی مؤمن به اسلام باشد و با تشکیل امت اسلامی، آرمان طبقات محروم عالم را تحقق بخشد (شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۴). ازنظر شریعتی اصالت ایدئولوژی اسلام نسبت به سوسیالیسم بر این است که کل عالم بشریت را در نظر می‌گیرد و نه‌فقط طبقه‌ی اجتماعی موجود در یک ملت و کشور را (شریعتی، ۱۳۸۸: ۹۳).

براساس موارد فوق، مهم‌ترین تعریف از ایدئولوژی در تاریخ ایران معاصر این است: ایدئولوژی به‌عنوان برنامه‌ی سازنده و پیش‌رونده‌ای است که پرولتر، کارگر، مظلوم، شرقی و هر انسان موجود در زیر قیمومیت دولت‌ها و سلطه‌گران را به‌سوی آگاهی و مبارزه با سلطه‌گر پیش می‌برد تا درنهایت موجب کمال بشری می‌شود. در چنین سازوکاری است که انسان و به زبان دقیق‌تر، بدن انسان قرار می‌گیرد و حامل ایدئولوژی و عینیت‌بخش به آن می‌شود. اکنون‌که حدود و ثغور شرق‌شناسی وارونه و ایدئولوژی مشخص شد، لازم است که ابعاد بدن ایدئولوژیک مورد بررسی قرار بگیرد.

۲ـ۲ـ بدن ایدئولوژیک

پیش‌تر گفته شد که هژمونی گفتمان شرق‌شناسی وارونه، ایدئولوژیک بوده ـ در معنای فوق ـ و هدفی جز دست‌یابی به قدرت ـ حقیقت و ضدیت با غرب نداشته است. انسان در درون عالمی ساخته و پرداخته‌ی ایدئولوژی‌ها، نمی‌تواند جدا از ایدئولوژی و گفتمان غالب، خود و عالم را شناسایی کند. به زبانی دیگر او در درون کلیتی به نام ساختار قرار می‌گیرد که ازنظر *آلتوسر* نامش دولت است. دولت برای استقرار و بسط ایدئولوژی‌اش نهادهایی ایدئولوژیک مانند مراکز دینی، مطبوعات، مدرسه، خانواده و... را تأسیس می‌کند تا بتواند لیاقت‌ها و ارزش‌های طبقه‌ی حاکم را به خورد انسان دهد (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۴۹). بر این اساس بدن انسان پیش از ورود الزامی به موقعیت ایدئولوژیک، برای مثال، مدرسه، بدنی است طبیعی که به سوی نمادین و ایدئولوژیک شدن حرکت می‌کند. بدن طبیعی اهتمام دارد تا نیازهای غریزی‌اش را برآورد اما در فرایند رشد بدن از طریق زبان، آداب و رسوم، باورها و به‌طورکلی آموزش تربیت می‌شود و نسبت به شأن طبیعی خود بیگانه می‌شود و برای اینکه بتواند در فرایند جامعه مشارکت کند و ادامه‌ی حیات دهد، می‌بایست ارزش‌های غیرطبیعی و استعلایی را نمایندگی کند و از طریق آن‌ها خود را بازتولید کند. ازهمین‌رو می‌توان بدن را به‌مثابه مکانی دانست که ارزش‌ها با استقرار در آن به انسان هویت می‌دهند و او را در فرایند هویت یافتن و آگاهی‌اش نیز همراهی می‌کنند. این دگردیسی‌ای است که بدن را از وضع طبیعی به وضع نمادین حرکت می‌دهد. در جهان کهن به‌وسیله‌ی آیین‌های دوره‌ی گذار یا تشرف تغییری در بدن انسان ایجاد می‌کردند ـ برای مثال خالکوبی‌کردن، ختنه‌کردن پسران و دختران ـ و نشان ارزش یا فرامین الهی را بر بدن حک می‌کردند و به آن ارزشی والاتر از آنچه در وضع طبیعی‌اش وجود داشت، می‌دادند (لو بروتون، ۱۳۸۸: ۸۸). ازهمین‌رو روند ارزشمندکردن و معنابخشی به بدن همراه با نمادین ساختن آن است. بدن با خروج از وضع طبیعی‌اش نمادین می‌شود و خود در درون ساختارها، گفتمان‌ها و یا ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه‌اش استقرار می‌یابد. به باور *مارکس* ایده ـ که بخشی از واژه‌ی ایدئولوژی است ـ دلالت بر متافیزیک یا امر فراتاریخی دارد و به تعبیر *آلتوسر* بر رویایی ناب، تهی و بی‌فایده که از پس‌مانده‌های واقعیت انضمامی ایجاد شده است دلالت می‌کند. یعنی آنچه در تاریخ و واقعیت نباشد، بی‌زمان و مکان است و در نتیجه بی‌تاریخ می‌ماند و واقعی نیست (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۵۶ـ۵۵). از این منظر ایدئولوژی

که از دو بخش ایده ـ یا به زبان یونانی eidos ـ و لوگوس/ logos تشکیل شده است دلالت بر شناخت «امر دور از واقعیت انضمامی» یا امر خیالین و تجمیع و استقرار آن بر عالم مادی دارد (هوفمان، ۱۹۴۹: ۱۷۵). در ایدئولوژی، بدن ایده را در خود مستقر می‌سازد. بدین‌ترتیب ایدئولوژی، بنا به لغت، در پی مستقر ساختن ایده و تغییر طبیعت و واقعیت موجود است. هر پدیده‌ای را می‌خواهد دگرگون کند و آن را به‌سوی ایده‌ی اعلاء خود هدایت گرداند. براساس این کارکرد ایدئولوژی است که بدن ایدئولوژیک معنادار می‌شود. ایدئولوژی چه در معنای منفی ـ نزد *مارکس* ـ و چه در معنای مثبت ـ نزد *لنین*، *بازرگان* و *شریعتی* ـ بدن را به‌عنوان ماده‌ی کار خود می‌فهمد که باید از حالت طبیعی و یا از نمادهای پیشین و غیرایدئولوژیک خود تهی شود و به محل بروز و ظهور ایده تغییر یابد؛ ازهمین‌رو بدن عرصه‌ی مستقر ساختن ایده می‌شود. با نظر به دو معنای مثبت و منفی ایدئولوژی، هر بدنی که عرصه‌ی مستقر شدن ایده‌ها باشد، می‌تواند ایدئولوژیک قلمداد شود. این رویداد را می‌توان هم در اسطوره و دین و هم در سیاست مشاهده کرد.

بر این اساس ایدئولوژی به دو معنا می‌تواند بدن را ایدئولوژیک کند. نخست به‌طور عام؛ یعنی هر آن ایده‌ای که بر بدن حمل شود و بدن مسّخر آن گردد که نمونه‌ی آن را در آیین‌ها و قوانین دینی و احکام خاص در باب بدن می‌توانیم مشاهده کنیم. دوم به‌طور خاص؛ بدین معنا که بدن ابزار ایدئولوژی سیاسی می‌شود و اصالت و حقیقت موردنظر آن ایدئولوژی سیاسی را می‌بایست عینیت بخشد. در ادامه با ذکر مثال‌هایی این دو بعد عام و خاص بدن ایدئولوژیک را روشن می‌کنیم.

۲ـ۲ـ۱ـ بدن ایدئولوژیک در معنای عام:

براساس فقه شیعه کتاب‌هایی موسوم به «توضیح المسائل» مجموعه ای است از احکام و قوانین تجویزی مستخرج از سنت در خصوص روش‌های کنترل و مراقبت از ذهن و بدن مومنان و حفاظت از پیوند جسم و جان با امر قدسی. از جمله این تجویزها، وضعیت برهنگی بدن در نسبت با قبله یا مکان مقدس است. در رساله‌ی *احکام* آمده است که: «اگر موقع تخلّی [تخلیه کردن] طرف جلوی بدن کسی رو به قبله یا پشت به قبله باشد و عورت را از قبله بگرداند کفایت نمی‌کند، و اگر جلوی بدن او رو به قبله یا پشت به قبله نباشد، احتیاط واجب آن است که عورت را رو به قبله یا پشت به قبله ننماید» (خمینی، ۱۳۹۱: ۱۱). بدن در حالت برهنگی ظاهراً در طبیعی‌ترین حالت و هم‌ارز تخلیه‌ی مازاد است، زیرا همان‌طور که مازاد، دفع عناصر غیرضروری از بدن است، بدن برهنه نیز در نسبت با ایده، امری بیرونی، مازاد و محصول دفع شده‌ی آن است. در تقابل با این وضعیت، قبله به‌عنوان مسیری که انسان را در نسبت و در راه مکان مقدس یا مکان تجلی ایده قرار می‌دهد، موجب نمادین شدن بدن انسان می‌شود. پوشاندن بدن در این وضعیت دلالت بر غلبه بر وضع طبیعی بدن دارد و بدن را نمادین می‌سازد و امکان پیوستگی با ایده را میسر می‌کند. بدن باید احکام الهی را بر خود حمل کند و در نسبت با قواعد دینی فرم گیرد؛ این‌گونه و با سلب شدنش از طبیعت و نفی آن، ایجاب ایده و بدل به سوژه‌ای مومنانه می‌شود به این معنا که با سوژه‌ی اصلی نسبت برقرار می‌کند و می‌تواند از سوژه بودن بهره ببرد و خود را از مازاد بودن، به سطحی عالی تر، به‌سوی اصل ایده حرکت دهد و رها شود (موس، ۱۳۹۸: ۱۱۳). مراقبت از بدن، نمادین کردن آن است و تنبیه آن بخاطر بیگانه شدنش از ایده.

۲ـ۲ـ۲ـ بدن ایدئولوژیک در معنای خاص:

اما بدن ایدئولوژیک در معنای خاص خود در نسبت با سیاست و قدرت حاکمه است. *مادام کارلاسرنا* در گزارش خود از زندان حاکم تهران در عصر ناصری و نحوه‌ی برخورد با زندانیان می‌گوید که زندانیان بهنگام روز بر روی زمین افتاده اند، درحالی‌که گردن، پاها و دست‌های آنان را به زنجیر بسته‌اند و در شب آنان را به تیری می‌بندند که هرگونه حرکت را از آنان سلب می‌کند (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۲۵– ۱۲۴). ازنظر کارلاسرنا زندانیان اغلب بی گناه هستند و یا گناهشان در محاکم قضایی مورد داوری قرار نگرفته است و «بی‌حساب و کتاب» مورد تنبیه و مجازات قرار می‌گیرند (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۲۵– ۱۲۴). او این وضعیت را با سیاست حاکم در ایران و عدم وجود قانون مرتبط می‌داند. زندان درواقع به دلیل فقدان قانون و حوزه‌ی عمومی، به‌مثابه ملک خصوص حاکم مستبد محسوب می‌شود (سرنا، ۱۳۶۲: ۱۲۵). بدن در این ملک خصوصی حاکم دو مدل از تنبیه را باید تحمل کند. این تنبیه‌ها بدن زندانیان را در تضاد با نظم عادی و طبیعی مردم شهر قرار می‌دهد. اگر مردم در روز به کار و فعالیت می‌پردازند، بدن خاطی باید زمینگیر باشد و افتاده بر خاک و اگر در شب مردم به خواب و استراحت می‌پردازند و افقی بر زمین دراز می‌کشند، بدن زندانیان باید برعکس آن عمل کند و به‌طور عمودی بر چوب مجازات بسته شود. بدن خاطی در تضاد با روزمرگی قرار می‌گیرد و این تکنیکی است که بدن زندانی را مورد خطاب قرار می‌دهد و به او یادآوری می‌کند که با دیگران متفاوت و در حقیقت مازاد و بیگانه با دیگران است. این بیگانگی، نظم طبیعی و هماهنگی بدن با سیر روز و شب را نیز برهم می‌زند و او را به عنوان دیگری بیگانه با سیر طبیعی روز و شب در عالم، به‌طور مضاعفی بیگانه می‌کند. در نتیجه بدن خاطی هم ابژه‌ی حاکم و هم ابژه و مازاد عالم است؛ این‌گونه، ایده از طریق مجازات بدن خاطی و همچنین قطع ارتباط او با نظم طبیعت، بر بدن مستقر می‌شود و ایدئولوژی عینیت می‌یابد. بدن خاطی در زندان حاکم تهران مکانی است برای تحقق نیروی خیالین و ایدئولوژیک تا نسبت فرد با تاریخ و زیست روزمره را دچار اختلال و حتی انحلال کند. در چنین وضعیتی، اگرچه *آلتوسر* بیان داشت که ایدئولوژی تاریخ ندارد (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۵۴) اما می‌توان گزاره‌ای دیگر نیز به آن افزود و آن اینکه، ایدئولوژی رابطه‌ی فرد با تاریخ و وقایع جاری و ساری را نیز از میان می‌برد.

براساس مطالب پیش‌گفته مشهود است که بدن ایدئولوژیک در ساحت‌های دینی و سیاسی، ابزاری قابل درک می‌شود که حامل نشانه‌های ایدئولوژیک و به‌زبانی دقیق‌تر محل استقرار ایده است. حال این ایده بنابر سوژه‌ی موردنظر می‌تواند متفاوت باشد. یعنی نزد سوژه‌ی دینی می‌تواند تجلی گاه امر قدسی و خدایگانی و نزد سوژه‌ی سیاسی محل بروز و ظهور نشانه‌های قدرت باشد. هر چه که هست این است که بدن ارزش مضاعفی به خود می‌گیرد و در نشانه‌های سوژه‌ی خود، دگردیسی می‌یابد.

۳ـ تحلیل داده‌ها: شرق‌شناسی وارونه‌ی بدن ایدئولوژیک در متون نمایشی

عنوان **شرق‌شناسی وارونه‌ی بدن ایدئولوژیک در متون نمایشی** دلالت بر این دارد که در متون نمایشی ایران با بدن‌های ایدئولوژیکی مواجه‌ایم که براساس رویکرد شرق‌شناسی وارونه خود را بر ضد ارزش‌های غربی صورت‌بندی می‌کنند، ازهمین‌رو نه تنها بدن‌های ایدئولوژیکی هستند بلکه بدن‌های ایدئولوژیکی در پیوند با شرق‌شناسی وارونه هستند که هویت و اصالت شرقی را در برابر بیگانگی غربی نمایندگی می‌کنند. بر این اساس است به تحلیل داده‌ها

پرداخته شد و در مرحله‌ی نخست نمایش‌نامه‌ی **جعفر خان از فرنگ آمده** (۱۳۰۱) نوشته‌ی حسن مقدم را تحلیل خواهد شد. این نمایش‌نامه ۱۶ سال پس از انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) نوشته شد؛ انقلابی که هدفش تأسیس حکومت قانون و حقوق مدون و نوین انسانی بود تا ارزش‌های نوین و متفاوت با سنت بنا نهاده شوند (طباطبایی، ۱۳۹۸: ۲۹۵). در زمان نگارش اثر هنوز گفتمان شرق‌شناسی در ایران شناخته‌شده نبود، اما این نمایش‌نامه نمونه‌ای از جدال شرق‌گرایی و غرب‌گرایی در ادبیات نمایشی است که پیش از ظهور شرق‌شناسی وارونه در ایران رخ داده و برخلاف آثار مدافع شرق‌شناسی وارونه، از ارزش‌های غربی بر ضد شرقی دفاع می‌کند.

۳ـ۱ـ نمایش‌نامه‌ی *جعفرخان از فرنگ آمده*

جعفر خان از فرنگ آمده داستان فردی است به نام *جعفرخان* که پس از ۹ سال از فرانسه به خانه‌ی پدری‌اش در ایران بازمی‌گردد اما با توجه به اینکه ارزش‌ها و رفتارهای او دچار دگرگونی‌های بنیادینی شده است، اعضای خانواده می‌کوشند تا او را دوباره در چارچوب ارزش‌های سنتی ایران قرار دهند. جعفر خان تحت چنین فشارهایی از ماندن در ایران منصرف می‌شود و عزم می‌کند تا به فرانسه بازگردد.

نشانه‌های تضاد ماهوی میان شرق و غرب در موارد زیر آشکار می‌شوند: ۱- در اشیائی که شخصیت‌ها با آن‌ها ارتباط بدنی دارند، ۲- در زبان و ۳- در اعمال بدنی. در توضیح صحنه چنین آمده: «لباس مادر: شلیته و شلوار، چهارقد کلفت، چادر نماز، پای بی‌کفش» (مقدم، ۱۳۰۱: ۲)؛ اما گفته شد که بازنمایی ایده‌ی شرقی- ایرانی بودن محدود به نشانه‌های پوششی و رفتاری نیست و خود را در زبان نیز آشکار می‌کند:

«مادر: لابد دیگه نه دینی داره و نه مذهبی.

زینب: راسته که می‌گند اونجا گوشت خرس و میمون و این چیزها می‌خورند؟

مادر: [...] شنیدم اونجا یه عرقی هست بهش شانه‌روز می‌گند که از پوست کشیش‌هاشون می‌گیرند، وقتی کشیش‌هاشون می‌میرند» (مقدم، ۱۳۰۱: ۳).

ایده‌ی بر زبان آمده، دقتی در روایت واقعیت غرب ندارد و *مادر* به‌مثابه تجسد ایده‌ی شرقی ـ ایرانی بر اصیل بودن و حقیقی بودن «خود» در برابر «دیگری» تأکید می‌کند؛ معنای ضمنی جمله‌اش این است که «ما» برخلاف غرب در فضای نمادین و ایدئولوژیک دینی ـ در معنای عام آن ـ زندگی می‌کنیم. این باور در اندیشه‌ی سیاسی و دینی مخالفان مشروطه نیز سابقه داشت و شیخ *فضل‌الله نوری*، از مخالفان بزرگ مشروطه، آزادی‌خواهی را حاصل لامذهبی و غربی شدن می‌دانست (نوری، ۱۳۶۲: ۲۸۷).

ازسویی‌دیگر آنچه برای فهم بدن ایدئولوژیک شرقی می‌تواند مهم باشد، این است که اعمال بدنی شخصیت‌ها نسبت به مکان و سپس نسبت به *جعفرخان* معطوف به از بین بردن دوگانگی است. این رفع دوگانگی و ایجاد یگانگی میان خود و *جعفرخانِ* غربی شده، به دو طریق دیگر نیز مشخص می‌شود: قربانی‌کردن گوسفند برای رسیدن *جعفرخان* و خرید دعا برای او. *مارسل موس* قربانی کردن را انهدام جهان مادی می‌داند تا تقدیس شدن مکان و فرد ممکن گردد (موس، ۱۳۹۸: ۴۰)؛ قربانی کردن در تضاد با ایده‌ی مادی‌گرای غرب قرار می‌گیرد و می‌خواهد واسطه‌ی میان *جعفرخان* با خاستگاهش را از میان بردارد. اما در برابر ایدئولوژی فوق، نخستین جمله‌ای که از *جعفرخان* توسط نوکر خانه نقل می‌شود، قابل توجه است:

«مشهدی اکبر: [...] رفتم بغلش کنم، ماچش کنم، اما اون [جعفر] من را پس کرد، گفت: موسیو، اخ تف به من نمال، میکروب داری» (مقدم، ۱۳۰۱: ۷).

آنچه *نوکر* روایت می‌کند حکایت از امتناع ذهنی و بدنی *جعفرخان* از آداب‌ورسوم خانواده‌ی ایرانی دارد. این امتناع در اصطلاح فرنگی میکروب آشکار است؛ میکروب پدیداری علمی است و ایده‌ی نهادینه شده در ذهن *جعفرخان*، منشعب از رویکرد علمی به جهان است و آنچه بر بدن او عینیت می‌یابد نیز در همین راستا قرار می‌گیرد. درواقع ما ابتدا ذهنیت جعفرخان را می‌شنویم و سپس حضور جسمانی او را می‌بینیم: «لباس جعفرخان: نیم تنه و شلوار خاکستری، آخرین مد پاریس [...]» (مقدم، ۱۳۰۱: ۸).

پس از حضور جسمانی *جعفرخان* در خانه، رویکردی به بدن پدید می‌آید که مبیّن بدن شرقی و غربی است. برای مثال بنا به دستور دایی ـ که از رفتارهای غربی جعفرخان متحیر و نگران شده است– بدن غربی *جعفرخان* باید تغییر کند و به مکانی برای استقرار ایده‌ی شرقی ـ ایرانی تبدیل شود. این حکم، حکمی است برای رفع بیگانگی از بدن غربی شده‌ی *جعفرخان*. ازهمین‌رو رفتارهای ایرانی به او آموزش داده می‌شود و نمادها بر بدن او باید حک شوند. برای مثال *مادر* «نظرقربونی» درست می‌کند و می‌خواهد آن را بر بازوی *جعفرخان* ببندد تا «ایرونی» شود (مقدم، ۱۳۰۱: ۲۸). یا دایی از طریق خواندن تقویم مقدس، حمام کردن جعفر در روز سه شنبه را ناشایست و در عدم موافقت با نظم مقدس عالم می‌داند:

«دائی: «ربیع الاول...ربیع الثانی... دوشنبه...سه شنبه. ۴ ساعت و ۲۳ دقیقه و ۱۷ ثانیه از روز گذشته، قمر داخل عقرب می‌شود. [...] ختنه کردن، فرزند را از شیر گرفتن، مال التجاره فرستادن، ماهی گرفتن مناسب است. هدیه دادن، کتک خوردن، دخول کشتی، شرب مسهل و استحمام نشاید». استحمام نشاید. امروز خوب نیست حموم برید» (مقدم، ۱۳۰۱: ۳۵).

طبیعت مقدس حکم به باید و نباید می‌کند و همچنین وضعیت بدن و رابطه‌ی انسان با بدن خویش را مدون می‌سازد. بدن به‌عنوان عضوی از طبیعتی که حکمتی الهی در آن برقرار است تنها آن زمان هویت می‌یابد که ذیل ایده‌ی حقیقی باشد و خود را با نظم هستی تطبیق دهد. ازاین‌رو بدن عالمی است کوچک که عالم بزرگ را نمایندگی می‌کند و آن را بازتاب می‌دهد. بدن انسان شرقی می‌بایست این بازتاب‌دهندگی را آگاهانه حفظ کند و با بدن غربی شده‌ی *جعفرخان* که بیرون از مدار مقدس عالم قرار گرفته، مقابله کند. دکتر پولاک، پزشک *ناصرالدین شاه* به این باور اسطوره ایرانیان عصر ناصری که وحدت انسان با وضع کیهان را نشان می‌دهد، چنین اشاره می‌کند: «وضع «استخاره و فال» بر منوال دیگری است؛ زیرا کمند ایرانیانی که دست به کاری ولو ناچیز بزنند، بدون اینکه قبلا از سرنوشت در این مورد سؤالی کرده باشند» (پولاک، ۱۳۶۸: ۲۳۸).

این تضاد ماهوی شرق و غرب است که اساساً نمایش‌نامه را پیش می‌برد و هر چه که می‌گذرد *جعفرخان* با مکانی که در آن به دنیا آمده بود بیگانه‌تر می‌شود و درنهایت بر ضد این ایدئولوژی عصیان می‌کند زیرا همچون *آخوندزاده* بر ضد این خرافات و وحدت بدن با عالم باور دارد (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۹۴). او درنهایت عزم می‌کند بدن و ذهن خود را از استحاله یافتن در ایده‌ی شرق نجات دهد و همچنان تحققی از ایده‌ی غرب باقی بماند. در صحنه‌ی پایانی نمایش‌نامه این جدال را باز هم در رابطه‌های بدنی میان شخصیت اصلی نمایش‌نامه و اعضای خانواده می‌بینیم. فرد در برابر جمع قرار می‌گیرد و جمع، مانع رفتن او می‌شود و اجازه نمی‌دهد که او جسمش را از خانه دور کند. بدن غربی باید در نظم کهن باقی بماند و

«دیگربودگی» خود را با استحاله یافتن در ایده‌ی کهن از میان ببرد.

براساس شرح و بررسی فوق می‌توان گفت که در این نمایش‌نامه دو بدن ایدئولوژیک در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. بدن ایدئولوژیک شرقی ـ ایرانی اعضای خانه که مکانی برای استقرار باورهای اسطوره‌ای ـ دینی است و در معنای عام ایدئولوژی قرار می‌گیرد و بدن ایدئولوژیک غربی *جعفرخان* که معنای خاص و سیاسی ایدئولوژی را نمایندگی می‌کند و با خواندن روزنامه و توجه به اینکه «در ایران هم کارها داره کم کم *قانونی* می‌شه» (مقدم، ۱۳۰۱: ۲۰) میل به تجدد و برقراری حکومت قانون را نشان می‌دهد.

۳ـ۲ـ نمایش‌نامه‌ی موش

نمایش‌نامه‌ی **موش** داستان شهری است به نام «ترفنج» که توسط عده‌ای «روشنفکر پولدار» (فرسی، ۱۳۹۴: ۱۰) خریداری و بدل به شهری با برج‌های بلند شده است. این شهر را مدیرانی اداره می‌کنند که تنها در اندیشه‌ی اقتصاد ـ پول ـ هستند. در این میان فردی که نام خود را به موش تغییر داده است در خارج از شهر ـ در صحرا ـ زندگی می‌کند و اکنون دولت برای توسعه‌ی شهر و ساخت و ساز لازم می‌داند تنها زمینی که هنوز طبیعی است و دچار مدرنیزاسیون نشده، یعنی محل سکونت موش را مالک شود.

اگر حدود ۵۵ سال پیش از نگارش این نمایش‌نامه توسط بهمن فرسی، در زمان استقرار مشروطیت، ایده‌ی حکومت قانون و تدوین و اجرای نظام مدرن در ایران موضوعیت داشت، اکنون در نمایش‌نامه‌ی **موش** رویکرد غربی به‌مثابه انکار حقیقت شرقی فهمیده می‌شود و نظم مستقر شده توسط «نخستین دولت نظم نوین» (فرسی، ۱۳۹۴: ۵۶) در تضاد با ایمان و طبیعت مقدس قرار می‌گیرد. در **موش** قوه‌ی حاکمه که مصداق نوگرایی است با بدن انسان همانگونه رفتار می‌کند که با زمین رفتار کرده است. آنان نه تنها زمین و دارایی مردم را تماماً خریداری کردند بلکه شکل طبیعی زمین را نیز تغییر دادند و بر روی آن آسمان‌خراش ساختند و خود در هفتادمین طبقه‌ی آن ساکن شدند. زمین خاکی به‌مثابه ماده‌ی اصلی بدن (کهف: ۳۷) به تسخیر ایده‌ی غرب درآمده است؛ غربی که انسان را چنین تعریف می‌کند: «انسان یعنی دهن عالم خلقت که افتاده به جون طبیعت داره می‌خوردش» (فرسی، ۱۳۹۴: ۴۱). براساس مطالب فوق، زمین و بدن، متناظر هستند. برای مثال حکومت برای حل مشکل غذای اهالی «ترفنج» به تولید غذای آزمایشگاهی روی آورده است که تاثیر مستقیمی بر ارزش و فرم بدن می‌گذارد:

«مدیر دولت: [...] دو مشکل اساسی سر راه ما قد کشید: غذا! مسکن! [...] من فکر می‌کنم غذای شیمیایی [آزمایشگاهی] طبعاً به استراحت، و به‌عبارت بهتر، به عدم فعالیت بعضی اعضای دستگاه گوارش منجر می‌شه. این اعضای غیرفعال در اون صورت طبعاً سربار بدن می‌شن و ای بسا رشدشون هم متوقف بشه. در عوض بعید نیست اعضای دیگه رشد غیرعادی بکنن. و همین‌طور عوارض احتمالی و پیشبینی نشده‌ی این سیستم تغذیه روی تمام بدن» (فرسی، ۱۳۹۴: ۴۱– ۴۰).

در اینجا تناظری میان بدن و زمین برقرار است. غذا از دل زمین و طبیعت آن به‌دست می‌آید و بدن انسان با خوردن آن نیروی حیاتش را حفظ می‌کند و رشد می‌کند، پس وقتی زمین تغییر کند و غذا و نحوه‌ی تولید آن تغییر کند، بدن نیز دچار دگردیسی می‌شود. بازنمایی ایدئولوژی در اینجا هم زمین و هم بدن انسان را دربرمی‌گیرد. زمین ـ بدن مکانی برای استقرار ایده‌ی غرب می‌شود؛ غربی که تمامیت‌خواه است و اگر لازم باشد اعضای غیرضروری بدن

انسان را در صورت اثبات از میان برمی‌دارد. این تناظر میان زمین و بدن نشان می‌دهد که ایدئولوژی غربی ازآن‌رو که از معنویت و رابطه‌ی بی واسطه با طبیعت دور شده است و در فراموشی هستی به‌سر می‌برد، نه تنها زمین ـ بدن را تغییر می‌دهد و آن را از اصالتش بیگانه می‌کند بلکه در ساختار آن نیز دخالت می‌کند و بیگانگی را تا نهایت تغییر عناصر بنیادین و ساختاری زمین ـ بدن پیش می‌برد. در این وضعیت، بدن شرقی مسخر ایدئولوژی غربی شده است که از منظر *سید احمد فردید* تحقق ایده‌ی شیطانی است: «تاریخ مغرب تاریخ ظلوم شر است و حقیقت شر... تفکر اهریمنی از آن غرب است» (فردید، ۱۳۸۱: ۴۱۹). این وضعیت توسط دولت به‌مثابه بدن ایدئولویک غربی پدیدار می‌شود و افراد بی‌نام و فردیتی که در آن کار می‌کنند هر یک نماینده‌ی عضوی از بدن دولت هستند. دولت به‌مثابه بدن ایدئولوژیک غرب و مدرنیزاسیون، در برابر بدن کهن و طبیعی زمین قرار می‌گیرد و ایده‌ی غرب با استقرار ایده‌ی خیالین خود و تغییر فرم زمین، بدن «دیگری» را از آن خود می‌کند.

از منظر شرق‌شناسی وارونه برای رهایی از غرب و بازیافتن تعریفی اصیل و حقیقی از خود شرقی، در مرحله‌ی نخست لازم است خود را از تمامی مظاهر غربی دور کنیم. این دورکردن نوعی مقاومت است. شخصیت موش به همین خاطر خود را از شهری که اکنون جز عینیت دولت ـ به‌عنوان بدن و تجسد ایدئولوژی ـ نیست، دور می‌کند و به حاشیه‌ی آن، به صحرا می‌رود و خودخواسته در آنجا زندگی می‌کند. ازنظر *ژیلبر اشکار* این دوری‌گزینی و بازگشت به معنویت، نه ارتجاع بلکه رویکردی است پیشرو و مترقی و مقاوتی در برابر چیرگی فرهنگی غرب (نقد اقتصاد سیاسی: ۲۰۱۴). این مقاومت در نمایش‌نامه‌ی **موش** در بازگشت به طبیعت و ساخت دوگانه‌ی فرهنگ/ طبیعت بازنمایی می‌شود. ایده‌ی شرق در مادیت زمین، طبیعت و موش تحقق می‌یابد و در برابر فرهنگ یا همان ایده‌ی غرب که تجسدش شخصیت مدیر فرهنگ، به‌عنوان بخشی از دولت، است قرار می‌گیرد:

«موش: شما خیال می‌کنین من دارم تلافی می‌کنم، انتقام می‌کشم. خیال می‌کنین من مریضم، مخالف شما هستم. یه پایگاه معنوی در مقابل شما هستم. و همه‌ی اینها فقط یه دلیل داره: زمین! زمین! سفره‌ی بی‌رونقی که دور تا دور این دخمه پهن شده» (فرسی، ۱۳۹۴: ۱۳۷– ۱۳۶).

براساس این دوگانگی است که کاراکتر موش نمود ایده‌ی شرق و مدیر فرهنگ نمود ایده‌ی غرب می‌شود. اگر *ادوارد سعید* در **شرق‌شناسی** بر این نکته تأکید کرد که غرب برای بسط و بازشناسی عقلانیت خود به شرقی غیرعقلانی و رازآلود نیاز داشت، شخصیت موش با این باور که: «شما رو عقل ساربونی می‌کنه ولی من پی سلیقه و احساسات و تفکر خودمو با جنون ریختم» (فرسی، ۱۳۹۴: ۱۴۳) نشان می‌دهد گفتمان شرق‌شناسی، چنین باوری را درنهایت برای انسان شرقی به‌وجود آورده که در تضاد با عقل است. ازسویی‌دیگر براساس شرق‌شناسی وارونه که از ماهیت و اصالت شرق بر ضد غرب دفاع می‌کند، جنون و بیگانگی با عقل امری پذیرفته شده و درونی شرق به‌حساب می‌آید که روشی متفاوت از غرب در درک عالم است؛ جنون و بیگانگی‌ای که برای موش جز ایمان، هماهنگی با طبیعت و پیروی از قانون آن نیست و خود را مستقل و برتر از این قانون نمی‌داند. او سوژه بودن خود را در ذیل سوژه‌ی اصلی یعنی قانون طبیعت درک می‌کند، بدین معنا که «خود» او انشعابی از «خود» برتر طبیعت است:

«موش: من هر روز صبح باور می‌کنم که زنده م، حس می‌کنم که آفتاب زنده س، زمان

وجود داره، اگه یه لحظه این قانون تأخیر بکنه من نابود می‌شم» (فرسی، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

تصویری که از بدن شرقی در برابر بدن غربی ایجاد می‌شود این است که اولی خود را در پیوند و یگانگی با طبیعت و معنویت بازیابی می‌کند و دومی خود را در مادیت و مصنوع انسانی ـ زیستن در آسمان‌خراش ـ شکل می‌دهد. در این تقابل بدن‌ها، می‌توان ایدئولوژی سنت‌گرایی را نیز مشاهده کرد. طبق نظر *نصر*، تجدد انسان را موجودی تصویر می‌کند که علیه عالم الهی شوریده و همچون پرومته بر ضد فرمان خدا مقاومت می‌کند. او «آفریده‌ی این جهان است. او زمین را خانه و کاشانه خود می‌داند؛ زمین را نه همچون طبیعت بکری که خودش پژواکی از بهشت است، بلکه همچون جهانی تصنعی و آفریده‌ی دست خود انسان عاصی می‌داند که به او امکان می‌دهد خداوند و واقعیت باطنی خود را به‌دست فراموشی بسپارد» (نصر، ۱۳۸۵: ۳۲۷). بدن انسان عاصی بدنی است ایدئولوژیک زیرا کنش جسمانیش نمود ذهنیت متجددش شده است. ازنظر سنت‌گرایی ازآنجاکه انسان متجدد از حقیقت تهی شده است و خیال خود را بر واقعیت حاکم می‌کند و طبیعت را براساس خیال خود تغییر می‌دهد، انسانی است ایدئولوژیک در معنای خاص و سیاسی‌اش. اما از منظری دیگر، انسان سنت‌گرا نیز ازآنجاکه مکانی است برای تحقق ایده‌ی «صورت خدا» و می‌بایست به آن وفادار بماند و نقش خلیفه‌الله را بازی کند (نصر، ۱۳۸۵: ۳۲۶) انسانی است ایدئولوژیک اما در معنای عامش.

۳ـ۳ـ نمایش‌نامه‌ی آهسته با گل سرخ

اکبر رادی نمایش‌نامه‌ی **آهسته با گل سرخ** (۱۳۶۵) را هشت‌سال پس از انقلاب اسلامی نوشت. نمایش‌نامه روایت‌کننده‌ی سرگذشت خانواده‌ی آقای *دیلمی* ـ فروشنده‌ی چای ـ است که به‌دلیل شروع تظاهرات و اعتصابات منتهی به انقلاب ۱۳۵۷، حجره‌اش را تعطیل کرده است. در زمان درگیری مردم معترض بر ضد حکومت پادشاهی، *جلال*، برادرزاده‌ی *دیلمی*، برای گذراندن دوره‌ی دانشجویی به خانه‌ی عمویش می‌آید و آرام آرام به صف انقلابیون می‌پیوندد و با عقاید و سبک فکری و زندگی خانواده‌ی عمویش در تضاد قرار می‌گیرد. در این روند او دلبسته‌ی *ساناز* نیز می‌شود؛ اما به دلیل عشق *سینا* (فرزند *دیلمی*) به *ساناز* (دختر خاله‌ی *سینا*) از ابراز علاقه‌ی خود منصرف می‌شود و شبی در حین حکومت نظامی، وقتی که به‌دنبال ساناز رفته است تا او را به خانه برگرداند، در راه مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و در خانه جان می‌سپارد.

نخستین توصیفات نمایش‌نامه در خصوص غرب‌زدگی خانواده‌ی *دیلمی* از همان نخستین توضیح صحنه آغاز می‌شود؛ با توصیف لباس *سینا* که شیفته‌ی گیتار و *هیتلر* است و کاپشن و شلوار لی پوشیده (رادی، ۱۳۹۸: ۷)؛ همچنین توصیف *دیلمی* که خود را «مقام همایونی» می‌داند (همان، ۱۳). مقام همایونی، شاه، رژیم سلطنتی، الفاظی هستند که در زمان انقلاب و توسط مخالفان، نماد غرب‌گرایی و به زبان *آیت‌الله* خمینی، بیانگر ناحقی و سلطنت غاصبانه بود (خمینی، ۱۳۸۹: ۲۰– ۱۹). این‌همانی مقام همایونی *دیلمی* با سلطنت غاصبانه می‌تواند درست باشد زیرا *دیلمی* در گذشته ارث پدر خود را به درستی با برادرش که اکنون در فقر زندگی می‌کند تقسیم نکرده و در عین آگاهی از این غصب به ثروت‌اندوزی خود ادامه داده است (رادی، ۱۳۹۸: ۱۳۹– ۱۳۷). ذهنی که خود را همایونی می‌داند، بدنی می‌سازد که بی‌نسبت با روح شرقی است؛ بدنی که نسبت خود را با اشیاء غربی ـ مبل اتریشی ـ برقرار می‌کند و نشانی از غرب‌گرایی دارد. برروی مبل اتریشی نشستن و تأکید بر آن توسط *دیلمی*

(رادی، ۱۳۹۸: ۲۳) به‌این‌دلیل مصداق غربی‌شدن است که در تعارض با نماز خواندن است که بدن فرد در برابر امر فرافردی بر زمین قرار می‌گیرد؛ مبل اتریشی بدن را از زمین فاصله می‌دهد و تصویر تضرع بدن فروافتاده بر خاک را از میان می‌برد. بدن از طریق ارتباط با اشیاء، در درون ایدئولوژی قرار می‌گیرد و به ایدئولوژی امکان می‌دهد که فرم بدن و رابطه‌ی او با طبیعت را بازسازی کند. چنین ارتباطی در مورد *سینا* ـ فرزند *دیلمی* که سودای رفتن به آلمان دارد ـ نیز مشهود است. تمامی تفریحات *سینا* دلالت بر غرب‌گرایی او و بی‌نسبتی او با تظاهرات سیاسی مردم و رنج طبقه‌ی کارگر دارد، به‌طوری‌که به‌هنگام صدای تیراندازی ارتشیان و کشته‌شدن مردم انقلابی او با گیتار آهنگی عاشقانه می‌نوازد (رادی، ۱۳۹۸: ۱۴۲). شیء غربی بدن را بی‌نسبت با حقیقت شرقی کرده است. چیپس آلمانی خوردن و پیپ‌کشیدن، اهمیت‌دادن به مدل موی آلمانی و پوشیدن لباس‌های غربی نشان می‌دهد که روان *سینا* در بدنش عینیت یافته است و با جایی که خاک و سرزمینش است، و براساس رویکرد شرق‌شناسی وارونه، ذات متفاوتی از غرب دارد، بیگانه است. او در بیان آرزوهایش در مقابل آرزوهای پسرعموی شهرستانی و کارگرش این ازخودبیگانگی را آشکار می‌کند:

«سینا: من دوست دارم یک صبح آفتابی، با یه پولیور لیمویی، روی پیست آبعلی مارپیچ بزنم.

جلال: من دوست دارم تو یه کلبه‌ی جنگلی، خسته پشت میزی از کنده‌ی درخت بیفتم و ... یه لیوان چای ناب ترکی بخورم.

سینا: من دوست دارم کنار شومینه، تنبلانه و سنکین لم بدم و یه گیلاس خوشدست نصفه رو با شکلات و یه موزیک آلمانی نم نم بزنم تو رگ» (رادی، ۱۳۹۸: ۷۲– ۷۱).

در این گزاره‌ها دو بدن مجزا را می‌بینیم که براساس اعمالشان، می‌توان گفت که فرمشان را از نسبت خود با پیرامونشان به‌دست می‌آورند. بدن *سینا* ایده‌ی غربی شدن و فردگرایی و بدن *جلال* ایده‌ی شرق و بی‌واسطگی با طبیعت را نشان می‌دهند. بدن *سینا* تنها حامل ایده‌ها و امیال شخصی خود اوست و از برآوردن غرایز و امیال خودش نمی‌تواند فراتر رود. او که شیفته‌ی زندگی در آلمان است به زبانی دیگر می‌خواهد «رو به غرب بایستد» (خمینی، ۱۳۸۹: ۳۹۰).

اما در برابر بدن‌های ایدئولوژیک غرب‌زده‌ی *دیلمی* و *سینا*، بدن *جلال* را مشاهده می‌کنیم که عرصه‌ی تحقق حقیقت است و نمادی از ایدئولوژی سیاسی و جهاد در برابر ظلم. *دیلمی* هنگامی که در غیاب *جلال* از او حرف می‌زند بر این تأکید می‌کند که او «فقط کار کرده» و همسر *دیلمی*، *شمس‌الملوک*، پاسخ می‌دهد: «دست‌هاش رو دیدم!» (رادی، ۱۳۹۸: ۳۹). دستان *جلال* دلالت بر طبقه‌ی اجتماعی او ـ که کارگر است ـ می‌کند. کارگربودن و فاصله‌ی طبقاتی‌ای که میان او خانواده‌ی دیلمی است، حتی در جایگاه نشستن او بر سر میز و اتاق خواب او مشهود است؛ اتاق خواب او، اتاق *مش‌رمضان*، نوکر خانه ـ که اکنون از خانه گریخته و به جمع معترضان و انقلابیون پیوسته ـ است. ازسویی‌دیگر لباس *جلال* در خانه لباده ای است که او را همچون تمثالی از «پدر مقدس» می‌کند و مورد تمسخر *سینا* قرار می‌گیرد (رادی، ۱۳۹۸: ۴۴). چنین بدنی، حامل رنج و شکاف طبقاتی است، خود را با اشیاء غربی بیگانه می‌بیند و یاد و خاطره‌ی این بیگانگی، و در زیر سیطره‌ی اشراف قرار داشتن را با خود حمل می‌کند.

«جلال: اگه من گیتار داشتم فقط یه آهنگ می‌زدم.

ساناز: چه آهنگی؟

جلال: آهنگی که... در یکی از باغ‌های اربابی گیلان شنیدم. من زیر یه بی. ام. و دراز

کشیده بودم و نسیم نمناکی از روی درخت‌های نارنج و بتّه‌های گل سرخ می‌اومد» (رادی، ۱۳۹۸: ۱۰۳).

ازسویی‌دیگر بدن *جلال* بدنی است که خاطره‌ی انگشت ازدست‌رفته‌ی پدرش را نیز که در حین کار قطع شده بود حفظ می‌کند: «من انگشت پدر خود هستم» (رادی، ۱۳۹۸: ۹۶). بدن او نمادها و نشانه‌های گذشته‌ی ازدست‌رفته و به‌زبانی‌دیگر، معنویت و بی‌واسطگی انسان با طبیعت را نمایندگی می‌کند؛ از همین رو پوشیدن لباده، دستان رنج کشیده، پناه دادن به بدن تیر خورده و خونین فردی ناشناس و انقلابی، دلالت بر این دارند که بدن *جلال* بدنی است منطبق با ایدئولوژی در معنای خاص. لباده پوشیدن *جلال* و رنج دستان او مربوط به ایدئولوژی در معنای عام نیست بلکه تحقق ایده‌ی شریعتی و *آیت‌الله* خمینی است که دین را به‌مثابه ایدئولوژی تفسیر کردند و شرق اسلامی را در برابر غرب استثمارگر قرار دادند و در تفسیر خویش، بازگشت به روح مقدس اسلام را خواستار بودند: «حرکت کنونی ایران ـ [انقلاب اسلامی] ـ نمونه‌ای است از حرکت صدر اسلام؛ که در یک مدت کوتاهی، تأثیری بسیار عمیق و طولانی برجای خواهد گذاشت» (خمینی، ۱۳۸۹: ۲۶۶). در این ایدئولوژی طبقات محروم و مستضعفان نیروی پیش‌برنده‌ی انقلابی بودند که هدفش نه پیشرفت و تجدد بلکه بازگشتن به زمان قدسی و عالم ملکوت بود (عشقی، ۱۳۷۹: ۱۵۷–۱۵۸). *جلال* که خود را متشبه به انگشت پدرش می‌کند و در ظاهر پدری مقدس نمایانده می‌شود، برخلاف خانواده‌ی *دیلمی* که در حدود میل و فردگرایی باقی مانده‌اند، به‌سوی امر فرافردی می‌رود؛ امری که *نولته* آن را اصل اساسی انسان شرقی در برابر انسان غربی فهم می‌کند و در باب آن می‌گوید: «اندکی پس از درگذشت آیت‌الله خمینی، گروهی از رزمندگان جنگ به زیارت مرقد او می‌روند و «اشک‌ریزان» التماس می‌کنند «آن‌ها را ببخشد که به شهادت نرسیده‌اند». از منظر طرز فکر غربی تعصبی فراتر از این نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ اما به زبانی دیگر می‌توان گفت، این نهایت آمادگی فداکردن فردیت خویش در پیشگاه هدفی والاتر و فرافردی است» (نولته، ۱۳۹۹: ۲۸۴). اگر فردیت از اصول مقوّم مدرنیته است، قربانی کردن آن جز تضاد با مدرنیته معنایی دیگر ندارد. روح شرقی و اصیل، ایثار و امر فرافردی را معیار «بودن» خود قرار می‌دهد و روح غربی را که در بنیادگرایی اسلامی و نزد بن لادن حتی تعبیر به بی‌خدایی می‌شود ذاتاً متفاوت با شرق می‌داند: «خدای ما الله است. اما شما، شما خدایی ندارید. درود بر کسی که از راه راست پیروی کند» (نولته، ۱۳۹۹: ۳۱۹). در چنین فضایی، بدن *جلال* هنگامی که تیر می‌خورد و از قلب او گل سرخی بیرون می‌آید، بدنی است که رنج دستان را به امر فرافردی ارجاع می‌دهد. بدن شکافته‌شده‌ی *جلال* برخلاف بدن فلک‌خورده و به‌بند کشیده‌شده، دلالت بر قدرت مادی حاکم ندارد بلکه براساس گفتمان موجود و همچنین رویکرد شرق‌شناسی وارونه که دلالت بر عینیت امر قدسی– سیاسی دارد و خود را در برابر بدن ایدئولوژیک غرب‌زده‌ی خانواده‌ی *دیلمی* فاش می‌سازد. در این وضعیت، دین و سیاست به‌هم آمیخته‌اند و امرقدسی ایدئولوژیک در دفاع از شرقی– اسلامی بودن تحقق می‌یابد. آخرین توصیفی که نویسنده از *جلال* مقدس می‌کند، می‌تواند روشنگر باشد؛ جلال تیرخورده «سنگین و ناتوان روی صندلی می‌نشیند، نگاه بی‌رمقش از سینا به سیامک، و از سیامک به ساناز چرخی می‌زند و با تبسم کمرنگی همچون تیغ آفتاب مشرق، روی او درنگ می‌کند» (رادی، ۱۳۹۸: ۱۸۶). چنین بدن ایدئولوژیکی، همچون خود ایدئولوژی، از تاریخ کناره می‌گیرد و تاریخ خودویژه‌ی خود را روایت می‌کند.

نتیجه‌گیری

در رویکرد شرق‌شناسی وارونه عالم به دو قطب شرق و غرب تبدیل می‌شود که ماهیتی جدا از یکدیگر دارند چنانکه پلی میان دو عالم مذکور نمی‌توان برقرار ساخت. بر مبنای این رویکرد و با بررسی برخی نمونه‌های ادبیات نمایشی در ایران، نه تنها با اندیشه‌ی ایدئولوژیکی شرق علیه غرب مواجه شدیم، بلکه این اندیشه را در بازنمایی بدن شخصیت‌ها، از خلال توضیحات صحنه، دیالوگ‌ها و به‌طورکل نشانه‌های درون متن نیز مشاهده کردیم. در چنین زمینه‌ای، عنوان **شرق‌شناسی وارونه‌ی بدن ایدئولوژیک در متون نمایشی** بر این فرضیه استوار بود که در متون نمایشی ایران با بدن‌های ایدئولوژیکی مواجه‌ایم که براساس رویکرد شرق‌شناسی وارونه خود را بر ضد ارزش‌های غربی صورت‌بندی می‌کنند. این بدن‌ها صرفاً بدن‌های ایدئولوژیک نیستند، بلکه «بدن‌های ایدئولوژیکی در پیوند با شرق‌شناسانه‌ی وارونه» هستند که هویت و اصالت شرقی را در برابر بیگانگی غربی نمایندگی می‌کنند و حتی اعمال بدنی مشخصی را نسبت به «دیگری» و عالم بازنمایی می‌کنند. در این مقاله سعی شد که این فرضیه با اتکا به مصادیق موجود در نمایش‌نامه‌های بررسی شده به‌اثبات برسد و همچنین ساحت‌های مختلفی از بدن معرفی و بررسی شود که نشان می‌دهد بدن صرفاً پدیداری ساده و بیولوژیک نیست که ارزش‌ها و مفاهیم بسیاری را بر خود مترتب می‌سازد. ازسویی‌دیگر، بررسی بدن در رشته‌ی تئاتر معمولا براساس مشاهدات اجرایی و به‌ویژه در باب پژوهش در زمینه‌ی بازیگری انجام می‌گیرد، اینکه در این مقاله بدن را در متون دراماتیک جست‌وجو کردیم شاید خلاف‌آمد چنین پژوهش‌هایی باشد، اما نشان می‌دهد که بدن تنها بر روی صحنه ساخته نمی‌شود بلکه متن نیز پیش از اجرا بدنی را مهیا و آماده‌ی تجسد بر روی صحنه کرده است؛ بدنی که ارزش‌های گوناگون و ایدئولوژیکی را بر خود حمل می‌کند و بدنی ایدئولوژیک است.

منابع

ـ قرآن

ـ آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۱) **مکتوبات**، به کوشش باقر مومنی، نشر شبگیر، تهران

ـ آل احمد، جلال. (۱۳۴۱) **غرب زدگی**، انتشارات رواق، تهران.

ـ آلتوسر، لویی. (۱۳۹۵) **ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت**، روزبه صدرآرا، چاپ پنجم، نشر چشمه، تهران

ـ ارانی، تقی. (۱۹۷۷) **آثار و مقالات دکتر تقی ارانی**، کلن: انتشارات پال روگنشتاین (Pahl-Rugenstein Verlg).

ـ احمدی، محمدعلی. (۱۳۹۷) **گفتمان چپ در ایران**: *دوره‌ی قاجار و پهلوی اول*، چاپ دوم، نشر ققنوس، تهران

ـ بازرگان، مهدی. (۱۳۸۴) **مجموعه آثار بازرگان: بعثت و ایدئولوژی (جلد دوم)**، شرکت سهامی انتشار، تهران

ـ بروجردی، مهرزاد. (۱۳۹۶) **روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی گرایی**، جمشید شیرازی، چاپ هفتم، نشر فرزان، تهران

ـ پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸) **سفرنامه‌ی پولاک (ایران و ایرانیان)**، کیکاووس جهانداری، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی، تهران

ـ خمینی، روح‌الله. (۱۳۹۱) **توضیح المسائل**، چاپ هشتم، مؤسسه تنظیم ونشر آثار امام خمینی (س) ، تهران

ـ خمینی، روح‌الله. (۱۳۸۹) **صحیفه امام: مجموعه آثار امام خمینی(س) (جلد هشتم)**، چاپ پنجم، مؤسسه تنظیم ونشر آثار امام خمینی (س)، تهران

ـ خمینی، روح‌الله. (۱۳۸۹) **صحیفه امام: مجموعه آثار امام خمینی(س) (جلد پنجم)**، چاپ پنجم، مؤسسه تنظیم ونشر آثار امام خمینی (س)، تهران

ـ خمینی، روح‌الله. (۱۳۷۸) **صحیفه امام: مجموعه آثار امام خمینی(س) (جلد دوازدهم)**، چاپ پنجم، مؤسسه تنظیم ونشر آثار امام خمینی (س)، تهران

ـ رادی، اکبر. (۱۳۹۸) **آهسته با گل سرخ**، نشر قطره، تهران

ـ سعید، ادوارد. (۱۳۸۶) **شرق‌شناسی**، لطفعلی خنجی، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران

ـ سعید، بابی. (۱۳۸۹) **هراس بنیادین: اروپامداری و ظهور اسلام گرایی**، غلامرضا جمشیدیها و موسی عنبری، چاپ دوم، موسسه انتشارات دانشگاه تهران، تهران

ـ شایگان، داریوش. (۲۵۳۶) **آسیا در برابر غرب**، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران

ـ شریعتی، علی. (۱۳۸۸) **شیعه**، چاپ چهاردهم، نشر الهام، تهران

ـ طباطبایی، سید جواد. (۱۳۹۸) **تاملی درباره‌ی ایران (جلد دوم، قسمت دوم)؛ نظریه حکومت قانون در ایران: مبانی نظریه مشروطه خواهی**، چاپ سوم، انتشارات مینوی خرد، تهران

ـ ضیاءابراهیمی، رضا. (۱۳۹۷) **پیدایش ناسیونالیسم ایرانی: نژاد و سیاست بی‌جاسازی**، حسن افشار، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران

ـ عشقی، لیلی. (۱۳۷۹) **زمانی میان زمان‌ها**، احمد نقیب زاده، نشر باز، تهران

ـ فرسی، بهمن. (۱۳۹۴) **موش**، نشر بیدگل، تهران

ـ فردید، احمد. (۱۳۸۱) **دیدار فرهی و فتوحات آخرالزمان**، به کوشش محمد مددپور،

نشر نظر، تهران
ـ فردید، سید احمد. (۱۳۹۵) **غرب و غرب‌زدگی، به اهتمام**: بنیاد حکمی و فلسفی دکتر فردید، انتشارات فرنو، تهران
ـ لنین (۱۹۵۰) **لنین: آثار منتخبه در دو جلد؛ جلد اول: قسمت اول**، محمد پورهرمزان، مسکو: اداره‌ی نشریات به زبان‌های خارجی.
ـ لو بروتون، داوید. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی بدن**، ناصر فکوهی، چاپ دوم، نشر ثالث، تهران
ـ مادام کارلاسرنا. (۱۳۶۲) **سفرنامه مادام کارلاسرنا (آدم‌ها و آیین‌ها در ایران)**، علی اصغر سعیدی، انتشارات زوار، تهران
ـ مارکس، کارل. (۱۳۸۶) **لودویگ فوئرباخ و ایدئولوژی آلمانی**، گردآورنده و مترجم: پریز بابایی، نشر چشمه، تهران
ـ مانهایم، کارل. (۱۳۹۸) **ایدئولوژی و اتوپیا: مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی شناخت**، فریبرز مجیدی، انتشارات سمت، تهران
ـ مقدم، حسن. (۱۳۰۱) **جعفرخان از فرنگ آمده**، انتشارات ایران جوان، تهران
ـ موس، مارسل، هنری هوبرت. (۱۳۹۸) **قربانی: ماهیت و کاربرد آن**، لیلا اردبیلی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
ـ نصر، سید حسین. (۱۳۸۵) **معرفت و معنویت**، انشاءالله رحمتی، چاپ سوم، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، تهران
ـ نوری، شیخ فضل‌الله. (۱۳۶۲) **مجموعه‌ای از رسائل، اعلامیه‌ها، مکتوبات و روزنامه شیخ فضل‌الله نوری**، گردآورنده: محمد ترکمان، نشر رسا، تهران
ـ نولته، ارنست (۱۳۹۹) **اسلام‌گرایی**، مهدی تدینی، نشر ثالث، تهران
- Precht, peter, franz- peter Burkard (Hrsg.), 2008, *Metzler Lexikon Philosophie*, 3. Auflage, Verlag J. B Metzler.
- Hoffman, J. B, 1949, *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, Verlag von R. Oldenbourg.
- http://problematicaa.com/orientalism/
- https://pecritique.com (نقد اقتصاد سیاسی)

نمود خشونت در تئاتر اکسپرسیونیستی براساس آراء روان‌شناختی خشونت یونگ با تأکید بر نمایش‌نامه‌ی پدر اثر آگوست استریندبرگ

قاسم شوهانی
حسین اصل عبداللهی (نویسنده مسئول)
پریا فاروقی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

نمود خشونت در تئاتر اکسپرسیونیستی براساس آراء روان‌شناختی خشونت یونگ با تأکید بر نمایش‌نامه‌ی پدر اثر آگوست استریندبرگ

قاسم شوهانی
کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، مؤسسه‌ی آموزش عالی نبی‌اکرم(ص)، تبریز، ایران

حسین اصل عبداللهی
مربی گروه نمایش، مؤسسه‌ی آموزش عالی نبی‌اکرم(ص)، تبریز، ایران

پریا فاروقی
استادیار گروه روان‌شناسی، مؤسسه‌ی آموزش عالی نبی‌اکرم(ص)، تبریز، ایران

این مقاله از پروژه‌ی کارشناسی ارشد آقای قاسم شوهانی با عنوان «نمود خشونت درتئاتر اکسپرسیونیستی و چگونگی نمایش آن بر صحنه براساس آراء روان‌شناختی خشونت یونگ (با برداشتی از نمایش‌نامه‌ی پدر اثر آگوست استریندبرگ)» در رشته‌ی کارگردانی نمایش، دانشکده‌ی هنر، مؤسسه‌ی آموزش عالی نبی‌اکرم(ص) تبریز، با راهنمایی جناب آقای حسین اصل عبداللهی و مشاوره‌ی دکتر پریا فاروقی برگرفته شده است.

چکیده

یونگ بر این اعتقاد است که بسیاری از خشونت‌ها ناشی از عقده‌ها، کمبودها و بی‌رحمی‌هایی هستند که در اثر شرایط محیطی، اجتماعی و اقتصادی، بر روح انسان تحمیل می‌شوند و نیمه تاریک (سایه) را در آدمی تقویت می‌کنند و در نهایت منجر به بسیاری از ناهنجاری‌ها در رفتار انسان می‌شوند. همچنین تئاتر اکسپرسیونیستی تئاتری است که با استفاده از نورپردازی سایه‌دار و غیرواقع‌گرایانه، رنگ‌های تند و احساس‌برانگیز، گفت‌وگوهای مقطع و تشنج‌آمیز و حرکات اغراق شده در صدد ایجاد فضایی کابوس‌وار و رویاگونه است تا به این شکل ذهنیات، تصورات، هیجانات درونی و عواطف آدمی را به تصویر بکشد. بنابراین در این پژوهش سعی بر آن است که با تلفیق ویژگی‌های تئاتر اکسپرسیونیستی با آموزه‌های علم روان‌شناختی یونگ از جمله سایه، کهن الگوها و ضمیر ناخودآگاه شخصی و جمعی تئاتری ارائه شود که مخاطب در ناخودآگاه خود پلیدی آزارهای روانی و خشونت‌های پنهان را تجربه کند و با درک صحیح از این رفتار این تئاتر می‌تواند در اصلاح و کاهش خشونت‌های روانی مؤثر باشد. روش تحقیق در این پژوهش به صورت تحلیلی ـ توصیفی است و با تحلیل نمایش‌نامه‌ی **پدر** اثر *آگوست استریندبرگ* نشان می‌دهد که خشونت در شخصیت‌های اصلی نمایش ریشه در دوران کودکی، اتفاقات تلخ گذشته، رفتار متقابل شخصیت‌ها با یکدیگر و ستم‌هایی که در طول تاریخ مردان بر علیه زنان و یا برعکس انجام داده‌اند و در حافظه‌ی جمعی زن و مرد ثبت شده است، دارد. با این تفاسیر تئاتری ارائه شد که با الگو گرفتن از نقاشی‌های اکسپرسیونیستی با چهره‌های تغییر یافته و ویژگی‌های این تئاتر و استفاده از کهن‌الگوهای خشونت‌آمیز از دیدگاه یونگ از جمله استفاده از نقاب‌هایی با دهان باز و خشمگین که تداعی‌کننده‌ی چهره‌ی‌مکار در ناخودآگاه انسان هستند و با بهره‌گیری از صحنه‌های نیمه تاریک و ارائه و بازنمایی سایه‌ها و اشباح سعی می‌کند در فضایی وهم‌آلود، ذهنیات، هیجانات درونی و عواطف شخصیت‌های اصلی (*کاپیتان* و *لورا*) و چگونگی اضمحلال روحی و روانی آن‌ها را به نمایش بگذارد. در نتیجه مخاطب با مشاهده‌ی این نوع از تئاتر می‌تواند با کهن‌الگوهای خشونت‌آمیز که در ناخودآگاه او وجود دارند ارتباط برقرار کند و آسیب‌های موجود در این نوع از خشونت را با تمام وجود لمس کند و رذالت‌های موجود در آن را تجربه کند و با شناخت و درک آن به اصلاح و کاهش خشونت‌های روانی بپردازد.

واژگان کلیدی: خشونت روانی، تئاتر اکسپرسیونیستی، *کارل گوستاو* یونگ، سایه، کهن‌الگوها، *آگوست استریندبرگ*.

درآمد

بسیاری بر این باورند که رفتار خشن، به این معنی است که کسی فرد دیگری را مورد ضرب و شتم قرار دهد، اما درواقع خشونت می‌تواند شکل‌های مختلفی داشته باشد. *کارل گوستاو یونگ*[1] روان‌شناس پرآوازه‌ی قرن بیست برای پی بردن به تار و پود شخصیت انسان به مطالعات بسیاری در زمینه‌ی ضمیر ناخودآگاه پرداخته است. او در پژوهش‌های خود از شخصیت سایه[2] نام می‌برد.

«سایه در نظریه‌ی یونگ جنبه‌ی وحشیانه و خشن غرایز یا جنبه‌ی حیوانی طبیعت آدمی است. از این‌رو سایه از مجموعه‌ی غرایزی که از اجداد وحشی به ارث رسیده‌اند و در ناخودآگاه جمعی جای دارند تشکیل شده است. افکار، احساس‌های نامناسب و ناپسند ناشی از سایه، میل دارند در خودآگاه و رفتار آدمی نفوذ کنند، لیکن آدمی معمولاً با ماسک یا پرسونا[3] آن‌ها را از انظار پنهان می‌دارد یا واپس می‌زند و به ناخودآگاه فردی می‌سپارد» (یونگ، ۱۳۸۲: ۱۲).

«به اعتقاد یونگ، سرکوب یا واپس‌زنی سایه و نپذیرفتن آن باعث می‌شود که ناخودآگاه قدرت زیادی بیابد و رفته‌رفته نیرومندتر شود که در چنین صورتی هنگام بروز، شدت بیشتری خواهد داشت و خطرناک‌تر خواهد بود» (*فدایی*، ۱۳۹۴: ۳۹). این مبحث از یونگ با جامعه‌ی کنونی تطابق دارد. در جهان امروز علم، دانش و منطق، جایگزین توحش و بربریت در جوامع انسانی شده است. در این دوران، با بالا رفتن سطح تحصیلات در بین اقشار مختلف و وجود قانون، خشونت‌های جسمی و فیزیکی در جامعه کمتر اتفاق می‌افتند. اما بر طبق تعریف یونگ از ضمیر ناخودآگاه می‌توان نتیجه‌گیری کرد که یک شخصیت سایه همچنان در درون انسان‌ها وجود دارد که از اجداد بدوی آن‌ها به ارث رسیده است. اما چون انسان به تمدن رسیده است، سعی می‌کند آن را سرکوب کند و با نقاب یا پرسونا سایه‌ی خود را پنهان سازد.

شخصیت سایه در جامعه امروزی چگونه خود را نمایان می‌سازد؟ به نظر می‌رسد که آزارهای روانی و خشونت‌های عاطفی نتیجه‌ی سرکوب شخصیت سایه و تضاد شخصیت درونی و بیرونی انسان‌ها در جامعه‌ی کنونی است، اما به دلیل پنهان بودن از دید قانون و جامعه، این‌گونه خشونت‌ها روزبه‌روز در حال گسترش و افزایش‌اند و سرمنشأ بسیاری از خشونت‌های فیزیکی، بیماری‌های روانی و حتی جنایات و خودکشی‌ها در جامعه می‌شوند.

هدف از این تحقیق این است که چگونه می‌توان به کمک تئاتر و آراء روان‌شناختی خشونت یونگ این‌گونه رفتارها را تعدیل کرد؟ تجربه ثابت کرده است که به تصویر کشیدن افکار، اوهام و احساسات شخصیت‌های نمایش، تأثیری به مراتب بیشتر از کلام بر روی تماشاگر می‌گذارد. «چون اشیاء بی‌شماری در ورای فهم انسانی قرار دارند، ما پیوسته اصطلاحات سمبولیک را به کار می‌بریم تا مفاهیمی را نمودار سازیم که نمی‌توانیم تعریف کنیم یا کاملاً بفهمیم» (یونگ و *دیگران*، ۱۳۵۲: ۲۴). با توجه به این تعریف از یونگ، این نتیجه حاصل می‌شود که کلام نمی‌تواند به درستی برخی از حالات، دگرگونی‌های روحی و احساسات را بیان کند بنابراین می‌توان با به تصویر کشیدن خشونت و توحش موجود در این‌گونه رفتارها، توجه مخاطب را به آن‌ها جلب کرد. از طرف دیگر اکسپرسیونیست در تئاتر مکتبی درون‌گرا است و به درونیات انسان می‌پردازد. «گزاره‌گرایی [اکسپرسیونیسم[4]] در هنر نمایش به دبستانی اطلاق می‌شود که درصدد بیان اندیشه‌ها، ذهنیت‌ها، درونمایه‌ی ناخودآگاه،

احساسات و عواطف، تکاپوها و واقعیت‌های مجرد و درونی شخصیت‌های خود، می‌باشد» *(ناظرزاده کرمانی*، ۱۳۸۹: ۱۷). به روشنی در این تعریف بیان شده است که اکسپرسیونیسم درصدد بیان احساسات درونی و اندیشه‌های ذهنی است که جهان را براساس ذهنیت شخصیت اصلی بازنمایی می‌کند. با توجه به این تعاریف این‌گونه به نظر می‌آید که اکسپرسیونیسم مکتب مناسبی برای بیان خشونت‌های روانی در تئاتر باشد زیرا که خشونت روانی نیز در ذهن انسان اتفاق می‌افتد. به این ترتیب فرضیه‌ی تحقیق از این قرار است که به نمایش گذاشتن پلیدی‌های خشونت می‌تواند در ترویج نکردن و تعدیل این‌گونه رفتارها تأثیرگذار باشد، به گونه‌ای که پلیدی خشونت به نمایش درآمده، به روح و ناخودآگاه تماشاگر نفوذ کند و با ایجاد ترس و شفقت او را درباره خشونت‌های روانی که ممکن است به عمد یا به سهو مرتکب شود، به تأمل وادارد و یا در مورد اینگونه خشونت‌ها در جامعه عکس‌العمل مناسب نشان دهد. هدف از این پژوهش یافتن ارتباط بین متغیرهای تحقیق یعنی ارتباط بین خشونت‌های روانی و مؤلفه‌های تئاتر اکسپرسیونیستی و چگونگی تعدیل خشونت به وسیله‌ی تئاتر است، که اطلاعات لازم برای انجام این تحقیق به صورت کتابخانه‌ای و جست‌وجو از پایگاه‌های معتبر اینترنتی و آرشیوی به انجام رسیده است. این تحقیق از این روی دارای اهمیت است که خشونت‌های عاطفی و روانی در بین اکثریت افراد جامعه جزو انواع خشونت شناخته نمی‌شود و پلیدی‌های این نوع از رفتار و پیامدهای منفی آن هنوز برای بسیاری از افراد ناشناخته است به همین دلیل به راحتی از کنار آن عبور می‌کنند. در اغلب تئاترهایی که در زمینه‌ی خشونت فعالیت داشته‌اند بیشتر خشونت‌های فیزیکی از جمله نزاع، جنگ، جنایات و تجاوز مد نظرشان بوده است و خشونت‌های روانی کمتر دیده شده‌اند و مورد توجه بوده‌اند و همین امر باعث گسترش این‌گونه خشونت‌ها شده است.

«همه‌ی ما شاهد حمله‌های آزار روانی در شدت‌های گوناگون و در سطح‌های مختلف در خانواده، بین زن و شوهر، در محیط کار و زندگی سیاسی و اجتماعی بوده‌ایم. با این وجود همه‌ی ما در برابر این شکل از خشونت غیرمستقیم، تظاهر به نابینایی می‌کنیم و به بهانه‌ی تساهل و مدارا و بردباری و تحمل، با خوش‌رویی، بی‌مسئولیتی و بی‌تفاوتی به آزار روانی میدان می‌دهیم» *(ایریگون*، ۱۳۸۸: ۹ـ۱۰).

حال با توجه به اینکه تمامی خشونت‌ها از جمله خشونت‌های فیزیکی و کلامی ریشه در خشونت‌های روانی و عاطفی دارند، اجرای نمایش با ویژگی‌های تئاتر اکسپرسیونیستی همراه با تحلیل نمایش از دیدگاه روان‌شناختی خشونت یونگ می‌تواند به کم‌رنگ‌تر شدن آن در جامعه کمک کند.

دامنه‌ی پژوهش در این تحقیق نظریات یونگ درباره خشونت و مطابقت آن با ویژگی‌های تئاتر اکسپرسیونیستی با تحلیل نمایش‌نامه‌ی **پدر** اثر *آگوست استریندبرگ*[۵] است. در این نمایش *کاپیتان* و *لورا*[۶] در پی به‌دست آوردن مالکیت دخترشان، *برتا*[۷]، به جنگ با یکدیگر می‌پردازند و چون به دلیل وجود قانون نمی‌توانند از نظر فیزیکی به یکدیگر آسیب برسانند، به آزار و خشونت‌های روانی علیه یکدیگر دست می‌زنند که اعمال این نوع خشونت در نهایت به جنون و مرگ *کاپیتان* منجر می‌شود.

حال با توجه به آنچه گفته شد این پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال است که چگونه باید خشونت را در تئاتر به نمایش گذاشت تا در تعدیل این‌گونه رفتارها مؤثر باشد.

خشونت روانی

آزارهای روانی یکی از انواع خشونت به حساب می‌آیند که در این مقاله بیشتر درباره‌ی آن بحث شده است.

خشونت روانی عبارت است از دسیسه‌چینی یک یا چند نفر علیه فردی مشخص، برای رسیدن به هدفی خاص و یا آزار و اذیت او با کلماتی به ظاهر ناچیز و بی‌اهمیت، با کنایه و یا حتی بدون هیچ کلمه‌ای که عملاً ممکن است کسی را آشفته و پریشان کند و تعادل او را برهم زند و حتی باعث نابودی او شود، بدون اینکه کسی در نابودی و اغتشاشات روانی او دخالت محسوسی داشته باشد. این انحراف اخلاقی را خشونت و آزار روانی می‌گویند.

«این خشونت‌ها به ندرت جسمی هستند و اگر باشند ناشی از واکنش آنی و تند قربانی هستند. در این حالت ممکن است جنایت اتفاق بیفتد. یک جنایت کامل» *(ایریگون*، ۱۳۸۸: ۱۷۱).

نظریات و آراء یونگ

ضمیر ناخودآگاه

یونگ ضمیر ناخودآگاه انسان را به دو بخش تقسیم می‌کند: ۱- ناخودآگاه فردی (شخصی) ۲- ناخودآگاه جمعی (گروهی)

ناخودآگاه فردی (شخصی) از کیفیات و ویژگی‌هایی تشکیل شده است که زمانی خودآگاه بوده‌اند اما با نگرش ذهن هوشیار سازگار نبوده‌اند و از لحاظ اخلاقی و فکری مورد پذیرش واقع نشده‌اند، بنابراین سرکوب و طرد شده‌اند و به ناخودآگاه سپرده شده‌اند. مضامین ناخودآگاه شخصی گاهی و در شرایطی خاص ممکن است به خودآگاه بیایند، و رفتار فرد را تحت تأثیر قرار دهند. بسیاری از کنش‌های انسان برگرفته از ناخودآگاه اوست.

«در ناخودآگاه هر کسی ممکن است «عقده»ها یا «گره»هایی از احساس‌ها، خاطره‌ها، اندیشه‌ها، عاطفه‌ها و... تشکیل شود که قوه‌ی جاذبه دارند و سبب فعالیت‌های آدمی می‌شوند» (یونگ، ۱۳۸۲: ۹).

اما یونگ لایه‌ی عمیق‌تر ناخودآگاه را ناخودآگاه جمعی و یا گروهی می‌داند که در همه‌ی آدم‌ها مشترک است و به شخص خاصی تعلق ندارد. از نظر یونگ ناخودآگاه جمعی مخزن و گنجینه‌ای است از خاطره‌ها، ترس‌ها و احساساتی است که انسان از نیاکان دور و حتی غیربشر (حیوانی) به ارث برده است. این آثار به احساسات و ادرک‌هایی مربوط است که به ذهن نیکان رفته‌اند و در نسل‌های متوالی پی‌درپی تکرار و تجربه شده‌اند و جوهره‌ی تحول و تکامل روانی بشر را تشکیل داده‌اند. آدمی با این مخزن یا گنجینه‌ای از احساسات و تفکرات که عصاره‌ای از نسل‌های قبلی است به دنیا می‌آید و این تجارب به ارث رسیده ناخودآگاه جمعی ما را تشکیل می‌دهند. یونگ محتویات ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو یا صور مثالی می‌نامد.

در قالب ضمیرناخودآگاه مفاهیمی همچون تورم روانی، آنیما[۸] و آنیموس[۹]، سایه و کمپلکس‌ها[۱۰] (عقده‌ها) از مفاهیم روان‌شناسی تحلیلی یونگ هستند که در بخش تحلیل نمایش‌نامه‌ی پدر مورد توضیح و بحث قرار گرفته‌اند.

کهن‌الگوهای خشونت‌آمیز از دیدگاه یونگ

در آثار یونگ به سه کهن‌الگوی خشونت‌آمیز در ذهن بشر اشاره شده است که در اجرای

تئاتری این کهن‌الگوها برای نمایش اشباح و فضای رویاگونه مورد استفاده قرار گرفته‌اند:

کهن‌الگوی دهان باز

یک کهن‌الگوی باستانی که همواره در ناخودآگاه انسان باقی مانده است کهن‌الگوی دهان کاملاً گشوده‌ی هراسناک یک جانور است که گویی در حال بلعیدن و در هم خرد کردن ماست. این تصویری است که انسان بدوی و جانوران در طول میلیون‌ها سال اوج خطر با آن روبه‌رو شده‌اند. به همین دلیل است که شیاطین به این شکل تصویر می‌شوند و مردم شرق آسیا به طور کلی تصویر یک اژدها را به این صورت ترسیم می‌کنند.

«یک طوطی هنگامی که گربه‌ای را نزدیک خود ببیند دچار وحشت می‌شود حال آنکه پیشتر هرگز گربه‌ای را ندیده است، اما این نمودگار باستانی در او فعال و موجب وحشت وی گردیده است» (*فدایی*، ۱۳۹۴: ۷۰).

کهن‌الگوی چهره‌ی‌مکار

مکار یک چهره‌ی سایه‌ی جمعی است. مجموعه‌ای است از تمام ویژگی‌های فرومایه و رذل آدمی که می‌تواند بنابر تجربیات فردی هر کس به شکلی متفاوت ظاهر شود. در جهان متمدن کنونی ضمیر آگاه می‌تواند خود را از طلسم و افسون شر برهاند. این در حالی است که شر و تاریکی از بین نرفته است بلکه تنها به ضمیر ناخودآگاه عقب‌نشینی کرده است و تا زمانی که همه چیز با ضمیر آگاه سازگار است، ناخودآگاه باقی می‌ماند. اما اگر ضمیر آگاه خود را در شرایطی بحرانی و بغرنج ببیند آن‌وقت خیلی زود معلوم می‌شود که سایه از بین نرفته است بلکه در انتظار زمانی مناسب است تا بر انسان ظاهر شود و روح و روان او را به آشوب بکشد.

کهن‌الگوی شب و تاریکی

همبستگی نور با شادی و همچنین غصه با تاریکی ریشه‌ی عمیقی در ناخودآگاه انسان دارد. ترس موروثی انسان از تاریکی او را در دوران کهن به پرستش خورشید واداشت. هنگامی که در شبی تاریک و ظلمانی پیاده از جاده‌ای روستایی عبور می‌کنیم، دیدن نور زرد رنگی در دور دست از پنجره‌ی یک خانه روستایی تا چه حد از احساس تنهایی‌مان می‌کاهد؟ از دیدگاه یونگ نمودگار باستانی تاریکی و شب به دلیل ابهامی که در آن وجود دارد باعث ترس و ناامنی در ناخودآگاه انسان می‌شود از این رو در اسطوره‌ها تمام موجودات اهریمنی زاده‌ی ظلمت و تاریکی و تمام موجودات اهورایی زاده‌ی نور و روشنایی هستند.

«خود جنس نور می‌تواند به نحو مؤثری گرما را مشتبه سازد تا آنجا که حالت مشابهی از آرامش و آسایش را در انسان ایجاد کند، درست وقتی که بعد از یک روز تیره‌ی بارانی و مه گرفته، آفتاب از پرده‌ی پنجره به داخل اتاق بتابد و کف آن را لکه‌لکه کند چه شور و شعفی را می‌تواند در دل به وجود بیاورد» (سیمونسن، ۱۳۷۸: ۶۹).

شایان ذکر است که بحث سایه‌ی یونگ و نیمه‌ی تاریک وجود برگرفته از کهن‌الگوی شب و تاریکی است.

اکسپرسیونیسم در تئاتر

حالت و فضا در تئاترهای اکسپرسیونیستی، به دور از واقعیت و شبیه به رؤیا و کابوس

است. کارگردان باید این حالت و فضا را از متن نمایش‌نامه استخراج و به تماشاگر القاء کند. برای رسیدن به چنین امری در طراحی صحنه باید از نورپردازی سایه‌دار و غیرواقع‌گرایانه استفاده کرد. علاوه بر این باید با تحریف و دستکاری در لوازم صحنه و تغییر در ابعاد واقعی آن‌ها با ایجاد شکلی غریب و استفاده از رنگ‌های تند و احساس‌برانگیز به ساختن حالت و فضایی کابوس‌وار و رؤیاگونه کمک کرد.

«یک اجرای اکسپرسیونیستی تشکیل شده بود از همه چیز: از قطعه‌های کرال، سکوهای انتزاعی، نور و سایه‌های تند، ماسک و لباس‌های تندیس‌وار و از همه مهم‌تر به‌کارگیری نشانه یا عنصر رنگ برای بیان بسیاری از مفاهیم» (حسینی‌مهر، ۱۳۹۵: ۲۲).

با توجه به آنچه گفته شد، تئاتر اکسپرسیونیستی به افشای درونیات انسان و مسائل سرکوب‌شده او می‌پردازد و هدفش پرداختن به واقعیت‌های روان‌شناختی است. بنابراین با ترکیب ویژگی‌های تئاتر اکسپرسیونیستی با کهن‌الگوها، نظریات و آراء یونگ می‌توان با ناخودآگاه ارتباط برقرار کرد و درک صحیحی از خشونت روانی در مخاطب ایجاد کرد.

نقاشی‌های اکسپرسیونیستی

در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی، نقاش برای به تصویر کشیدن عواطف و احساسات درونی‌اش به کژنمایی، مبالغه و دفرمه[11] کردن تصاویر می‌پردازد. علاوه براین، این نقاشی‌ها بسیار نزدیک به دیدگاه چهره‌ی مکار در مباحث یونگ هستند و برای به نمایش گذاشتن جهانی وهم‌آلود منبع بسیار مناسبی برای طراحی نقاب و گریم در تئاترهای اکسپرسیونیستی‌اند.

تصویر ۱ـ جیغ اثر (ادوارد مونش)[12]

تصویر ۲- توطئه اثر (جیمز انسور)[۱۳]

تحلیل نمایش‌نامه‌ی پدر از منظر آراء و نظریات یونگ و خشونت موجود در آن

در این نمایش‌نامه چهار نظریه از آراء یونگ قابل مشاهده است:

قدرت‌طلبی و دیکتاتورمآبی *کاپیتان* در اثر تورم روانی

تورم روانی: برخی از شغل‌ها دارای ویژگی‌هایی هستند که با کهن‌الگوی خداگونگی انسان ارتباط نزدیک دارند و باعث می‌شوند فردی که متصدی این‌گونه شغل‌هاست، شغل خود را با شخصیت خود همسان بپندارد. به زبانی ساده‌تر تورم روانی از این قرار است که افراد اگر تحت تأثیر کهن‌الگوی خداگونگی انسان و یا ابرمرد قرار گیرند به‌ویژه، افرادی که متصدی شغل‌هایی هستند که این کهن‌الگو را در ضمیر ناخودآگاه آن‌ها تقویت می‌کند مانند یک فرمانده‌ی نظامی و یا مدیر کل یک شرکت بزرگ، ممکن است دچار تورم روانی شوند، به این صورت که آن‌ها نه تنها در محل کار خود رئیس و فرمانده هستند بلکه ریاست خود را ورای مرزهای شغل خود گسترش می‌دهند.

«یکی از نمونه‌هایی که یونگ برای همسان‌پنداری فرد با عناصر ناخودآگاه جمعی برمی‌شمرد همسان‌پنداری خشک و جدی بسیاری افراد با مشاغل یا عناوین خود است» (*اودااینیک*، ۱۳۷۹: ۳۴).

کاپیتان یک افسر سواره‌نظام است. ویژگی‌های شغل او سلطه‌گری فرمانده و سلطه‌پذیری زیردستان را ایجاب می‌کند. *کاپیتان* که تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی (کهن‌الگوی ابرمرد) قرار دارد شخصیت خود را با شغل خود همسان می‌پندارد و دچار تورم روانی می‌شود. بنابراین سخت‌گیری و سلطه‌جویی را نه تنها در سربازخانه و به زیردستان خود بلکه با هر کسی که روبه‌رو می‌شود از جمله همسر و فرزندش اعمال می‌کند.

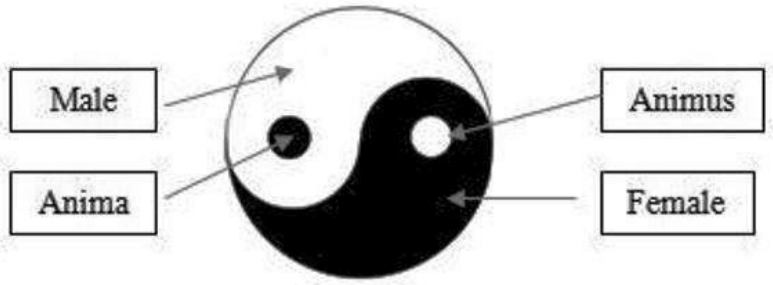
کاپیتان این را برنمی‌تابد، که همسرش به اندازه‌ی او حق تصمیم‌گیری در زندگی را دارد و چنین امری زندگی مشترک او را به مخاطره می‌اندازد.

جدول (۱) مطابقت آراء و نظریات یونگ با متن نمایش‌نامه‌ی پدر

آراء و نظریات یونگ	متن نمایش‌نامه‌ی **پدر**
قدرت‌طلبی و دیکتاتورمآبی *کاپیتان* در اثر تورم روانی.	«***کاپیتان***: این به تو مربوط نیست. ***لورا***: درسته، هیچ‌چیز به‌جز بزرگ کردن بچه به من مربوط نیست. شما آقایون بالاخره بعد از جلسه‌ی عصرتون تونستید تصمیم بگیرید؟ ***کاپیتان***: من تصمیممو از قبل گرفته بودم. برتا قراره تو شهر زندگی کنه. تا دو هفته‌ی دیگه می‌ره. ***لورا***: و قراره با کی زندگی کنه، البته اگه اجازه دارم بپرسم؟ ***کاپیتان***: ترتیبشو داده‌م که با وکیلم، آقای سیوبرگ، هم‌خونه بشه. ***لورا***: اون مردکه‌ی بی‌دین! ***کاپیتان***: قانون می‌گه که بچه باید با دین و آیین پدرش تربیت بشه. ***لورا***: و مادر در این مورد هیچ حقی نداره؟ ***کاپیتان***: ابداً. اون طبق عقدنامه‌ی رسمی حق مادریش رو فروخته، و از همه‌ی ادعاهاش صرف نظر کرده، در عوض، شوهر از اون و بچه‌ها حمایت می‌کنه. ***لورا***: پس هیچ حقی نسبت به بچه‌های خودش نداره؟ ***کاپیتان***: هیچ حقی. وقتی چیزی‌رو فروختی، نمی‌تونی پسش بگیری و پول رو پیش خودت نگه‌داری» (استریندبرگ، ۱۳۸۷: ۲۶ , ۲۷).

سرکوب آنیما در *کاپیتان* در اثر عقده‌ای که از مادر و خواهرش در روانش ایجاد شده است (نتیجه‌ی آن تبدیل شدن او به انسانی بی‌عاطفه و بی‌روح)

جنبه زنانه‌ی مرد آنیما و جنبه‌ی مردانه‌ی زن آنیموس نامیده می‌شود. به این معنی که هر انسانی ذاتاً هم جنبه‌ی زنانه دارد و هم جنبه‌ی مردانه. یونگ معتقد است که چون هزاران سال زنان و مردان با یکدیگر زندگی کرده‌اند، در اثر این هم‌نشینی مردان تا حدودی جنبه‌ی زنانه یافته و زن‌ها تا حدودی خصوصیات مردانه گرفته‌اند.



تصویر ۳ـ آنیما و آنیموس

«نخستین و مهم‌ترین تجربه از یک زن برای یک مرد به واسطه‌ی مادر او حاصل می‌آید و این استنباط و تجربه‌ی اولیه در تشکیل و ترکیب‌بندی او، تأثیرش در وی بسیار نیرومند است» (*فوردهام*، ۱۳۵۱: ۹۸). بر طبق این گفته از یونگ برای پسران، مادر اولین فردی است که کهن‌الگوی آنیما را در ذهن آن‌ها تشکیل می‌دهد.

حال با توجه به اینکه *کاپیتان* رابطه‌ی بدی با مادرش در دوران کودکی داشته است و خواهرش که دومین زن در زندگی‌اش بوده همواره او را تحقیر می‌کرده است از زنان متنفر شده است و در روانش تمام ویژگی‌های زنانه (آنیما) از جمله عشق، محبت و ... را سرکوب کرده و تبدیل به یک فرمانده‌ی نظامی خشک، بی‌عاطفه و بی‌روح شده است. همین امر سبب نفرت *لورا* از او و به‌وجود آمدن ناملایمات در زندگی آن‌ها گردیده است.

جدول (۲) مطابقت آراء و نظریات یونگ با متن نمایش‌نامه‌ی پدر

آراء و نظریات یونگ	متن نمایش‌نامه‌ی **پدر**
سرکوب آنیما در *کاپیتان* در اثر عقده‌ای که از مادر و خواهرش در روانش ایجاد شده است.	***کاپیتان***: مادرم رو دشمن خودم می‌دونم چون نمی‌خواست من به دنیا بیام، برای همین هم تا وقتی توی شکمش بودم به من گشنگی داد تا جایی که ضعیف و علیل به دنیا اومدم. خواهرم دشمن من بود، وقتی به من یاد داد که ازش پایین‌ترم. دخترم دشمن من شد، وقتی که مجبورش کردی بین من و تو یکی رو انتخاب کنه. و تو دشمن خونی من بودی، چون دست از سرم برنداشتی تا همه‌ی رمقم رو بگیری» (*استریندبرگ*، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

وجود جامعه مرد سالار (کهن‌الگوی ظلم مردان به زنان) و خودکامگی *کاپیتان* و در پی آن رشد شخصیت آنیموس و مردانه در *لورا* برای مقابله با مردان

در طول تاریخ همواره حاکمیت مردان بر زنان وجود داشته است و ظلم‌های بسیاری از جانب مردان به زنان شده است این اجحاف در حق زنان در ضمیر ناخودآگاه جمعی *لورا* از اجداد مادری‌اش به ارث رسیده است. همچنین خودکامگی *کاپیتان* و رفتار دور از انصافش درباره‌ی اینکه مادر نسبت به فرزند خود حقی ندارد و تنها پدر است که مالک فرزند است و وجود قوانین مردسالار در جامعه، ناخودآگاه شخصی *لورا* را مورد آسیب قرار داده است و عقده و انزجاری شدید از مردان را در او به وجود آورده است. همین امر سبب شده است آنیموس (شخصیت مردانه) در لورا پیش از حد رشد کند تا بتواند از خود در برابر مردان دفاع کند بنابراین خشونت و قساوت را جانشین لطافت و زنانگی کرده است تا به این شکل بتواند کاپیتان را از مقام حکمرانی به زیر بکشد و خود جای او را بگیرد.

«با آنکه زن در زندگی روزمره شاید نجیب و سازگار باشد، با برآمدن رویه‌ی آنیموس او سلطه‌جو و پرخاشگر می‌شود و در قبال هر ارائه‌ی دلیلی کاملاً کوردل و تأثیر ناپذیر می‌گردد» (*فوردهام*، ۱۳۵۱: ۱۰۵).

در جدول (۱) وجود قوانین مردسالار و در پی آن زورگویی *کاپیتان* به *لورا* قابل مشاهده است و در جدول (۳) رشد آنیموس و رشد کینه‌ی *لورا* از مردان که منجر به سنگ‌دلی و انتقام سخت او از *کاپیتان* دیده می‌شود.

جدول (۳) مطابقت آراء و نظریات یونگ با متن نمایش‌نامه‌ی پدر

آراء و نظریات یونگ	متن ***نمایش‌نامه‌ی پدر***
رشد شخصیت آنیموس و مردانه در *لورا* برای مقابله با مردان.	***لورا***: «من تو رو به عنوان بچه‌ی خودم دوست داشتم. اما می‌دونی، هر وقت که احساساتت نسبت به من عوض می‌شد و تو من رو به عنوان زنت می‌دیدی، از خودم خجالت می‌کشیدم خون توی بدنم منجمد می‌شد، مادر تبدیل می‌شد به معشوقه – تف!» (*استریندبرگ*، ۱۳۸۷: ۸۱ـ۸۲). **(رشد بیش از اندازه‌ی شخصیت آنیموس و مردانه در *لورا* که منجر به عدم عشق و محبت او به همسرش می‌شود).** «***کاپیتان***: و وقتی من نیستم کی می‌خواد خرج بزرگ کردن بچه رو بده؟ ***لورا***: حقوق بازنشستگی تو. ***کاپیتان***: (لرزان به طرف او می‌رود). چطور می‌تونی وادارشون کنی که منو مجنون اعلام کنن؟ ***لورا***: (نامه‌ای از جیبش در می‌آورد). با این نامه، یک نسخه‌ی گواهی شده‌اش هم پیش شورای سرپرستیه. ***کاپیتان***: کدوم نامه؟ ***لورا***: (عقب عقب به طرف در می‌رود). نامه‌ی تو! با خط خودت برای دکتر نوشتی که عقلت رو از دست دادی. (*کاپیتان* مات و مبهوت نگاهش می‌کند). تو به عنوان پدر و نان‌آور کارت رو انجام دادی. دیگه به تو احتیاجی نداریم، می‌تونی بری» (*همان*: ۸۵ , ۸۶). **(انتقام *لورا* از *کاپیتان*).**

ظهور چهره‌ی‌مکار در اثر لجام گسیختگی سایه‌ها

براساس نظریات یونگ سایه جنبه‌ی تاریک وجود آدمی است. انسان سعی می‌کند هر آن چیزی را که با خودآگاه، عقلانیت و فرهنگ در تضاد است در بخش تاریک (ناخودآگاه) روان خود مخفی کند تا آن را نبیند. اما در حقیقت این صفات و اندیشه‌ها تنها در بخش تاریک وجود مخفی شده‌اند و کافی است تا نور خودآگاه را به طرف آن‌ها بتابانیم تا ظاهر شوند و به ذهن آگاه بیایند. سایه معمولاً به صورت شخصیتی ابتدایی و زشت‌روی (چهره‌ی‌مکار) که دوستش نمی‌داریم در رؤیاها ظاهر می‌شود. همچنین در تعریف مکار گفته شد که این پدیده هنگام آزاد شدن سایه‌های سرکوب شده به ذهن خودآگاه راه پیدا می‌کند و غالباً به شکل شخصیتی پست‌تر از انسان نمایان می‌شود.

«هرگاه انسان امروزی بی‌خبر از او (چهره‌ی‌مکار) خود را در معرض حوادث ناراحت‌کننده‌ای می‌یابد که اراده و اعمالش را ظاهراً بدخواهانه خنثی می‌کنند، مکار با سیرتی ابلهانه و پست نمایان می‌شود که بی‌شباهت به شخصیت‌هایی نیست که در جلسات احضار ارواح ابراز وجود می‌کنند» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۵۸).

در این نمایش‌نامه نیز با آزاد شدن سایه‌هایی که سال‌ها در ناخودآگاه *لورا* و *کاپیتان* سرکوب شده‌اند چهره‌ی‌مکار در قالب اشباح و سایه‌ها خود را نمایان می‌کند و شخصیت‌ها در جهانی برزخی روح خود را گرفتار می‌یابند و دچار عذاب می‌شوند.

جدول (۴) مطابقت آراء و نظریات یونگ با متن نمایش‌نامه‌ی پدر

آراء و نظریات یونگ	متن نمایش‌نامه‌ی **پدر**
ظهور چهره‌ی‌مکار در اثر لجام گسیختگی سایه‌ها.	«***لورا***: *آدولف* سوءظن‌های تو درباره‌ی بچه کاملاً بی‌اساسن. ***کاپیتان***: دقیقاً همینه که خیلی وحشتناکه. اگر حقیقت داشتن دستکم آدم یه چیزی داشت که بهش چنگ بزنه، **اما حالا فقط اشباح و سایه‌ها هستن، اشباحی که وسط بوته‌ها قایم شدن و سراشونو میارن بیرون تا کرکر به ریش آدم بخندن. درست شبیه مشت زدن به هوا، یا یک جنگ قلابی با فشنگ‌های مشقی**، یه خیانت واقعی می‌تونست روحیه‌ی جنگ رو در وجودم بیدار کنه. اما **حالا افکارم سر از برزخ در میارن، مغزم این‌قدر با پوچی ورمی‌ره که آتیش می‌گیره!**» (*استریندبرگ*، ۱۳۸۷: ۱۱۲ـ۱۱۳). **(هذیان‌گویی و جنون کاپیتان).**

شیوه‌ی اجرایی نمایش

در بخش تحلیل نمایش‌نامه‌ی **پدر** از منظر آراء و نظریات یونگ خشونت روانی موجود در نمایش‌نامه و علل آن‌ها توضیح داده شده است. این خشونت‌ها به تدریج روح و روان *کاپیتان* و *لورا* را مورد آسیب قرار می‌دهند و در نتیجه باعث جنون و مرگ *کاپیتان* در انتهای نمایش می‌شوند. حال با توجه به اینکه آسیب‌های خشونت روانی را نمی‌توان با چشم سر دید و غالبا درک درستی از این نوع خشونت برای افراد وجود ندارد و بیشتر اوقات تاثیرات سوء آن از نظر افراد پنهان می‌ماند، باید از طریق ناخودآگاه به آن رسید و برای لحظه‌ای اشباح و سایه‌های خفته در ناخودآگاه آدمیان را بیدار کرد و بر روی صحنه تئاتر به جنب و جوش و حرکت واداشت و لحظه به لحظه مخاطب را با احساسات و عواطف درونی شخصیت‌ها شریک کرد و طعم تلخ چگونگی به جنون رسیدن یک شخص به وسیله خشونت‌های عاطفی را از طریق ناخودآگاه به مخاطب چشاند و او را در تجربه‌ای شریک کرد که هیچ‌گاه در زندگی نداشته است.

بنابراین برای رسیدن به این هدف باید از طریق آمیزش و تلفیق کهن‌الگوهای خشونت‌آمیز از دیدگاه یونگ که در ناخودآگاه نوع بشر وجود دارد با ویژگی‌های تئاتر اکسپرسیونیستی از جمله استفاده از رنگ‌های تند و سایه‌های تیز و بزرگ‌تر از حد معمول، به کارگیری نور در پایین صحنه و تابش آن به سقف و ایجاد تضاد شدید در نورپردازی، فضایی رؤیاگونه و کابوس‌وار به وجود آورد و مخاطب را با عواطف و احساسات شخصیت‌ها سهیم و همراه کرد.

تصاویری از نمایش اجرایی

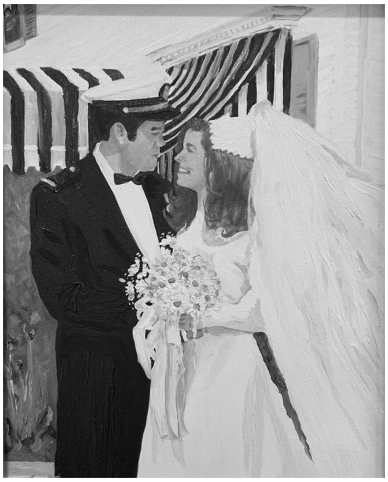
شایان به ذکر است تصاویر ۴، ۶، ۸، ۱۰ تابلوهای استفاده شده در پرده‌ی اول نمایش و تصاویر ۵، ۷، ۹، ۱۱ تابلوهای استفاده شده در پرده‌ی پایانی نمایش هستند که تابلوها به تدریج به شکل‌هایی زشت و کریه تبدیل می‌شوند که جهانی مالیخولیایی و نگاه آشفته‌ی شخصیت‌ها به دنیای پیرامون را به نمایش می‌گذارند.

تصویر ۴

تصویر ۵

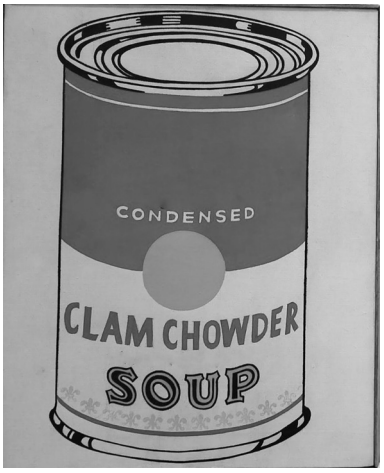
تصویر ۶

تصویر ۷

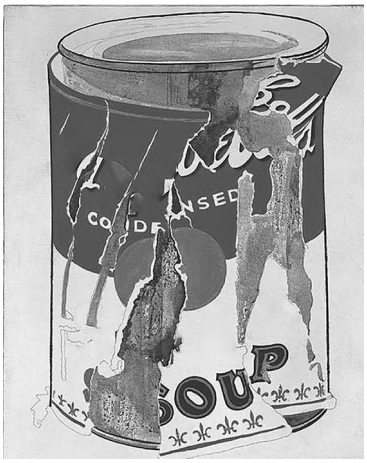


تصویر ۸

تصویر ۹



تصویر ۱۰



تصویر ۱۱

تصویر ۱۲

تصویر ۱۳

تصویر ۱۴

نتیجه‌گیری

این مقاله به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال است که چگونه باید خشونت را در تئاتر به نمایش گذاشت تا در تعدیل این‌گونه رفتارها مؤثر باشد.

در پاسخ به این سؤال براساس پژوهش انجام شده این‌گونه نتیجه‌گیری می‌شود که خشونت روانی به نمایش درآمده نباید مشوق خشونت باشد بلکه باید شقاوت، ظلم و بی‌رحمی خشونت را به تصویر بکشد؛ اعمال مخربی که می‌توانند روابط دوستانه را برهم بزنند و روان انسان را دچار تشنج و انحطاط کنند. از این‌رو باید خشونت را براساس ناخودآگاه جمعی که در آثار یونگ مطرح شده است از جمله نور و تاریکی، دهان باز و چهره‌ی مکار، با مؤلفه‌های تئاتر اکسپرسیونیستی (از جمله فضایی رؤیاگونه و کابوس‌وار، گفت‌وگوهای مقطع و تشنج‌آمیز و حرکات اغراق شده) درهم‌آمیخت و به این شکل بر تأثیر مخرب خشونت روانی تأکید کرد. به این صورت است که مخاطب از طریق ناخودآگاه و اعماق روان خود با خشونت روانی ارتباط برقرار خواهد کرد و درک درست‌تری از این‌گونه رفتارها خواهد داشت. به این شکل می‌توان قساوت موجود در خشونت‌های روانی و روان درهم شکسته در اثر این‌گونه بی‌رحمی‌ها را به نمایش گذاشت. پس از مشاهده‌ی نمایش، مخاطب به ناهشیار شخصی و جمعی خشونت پی می‌برد و نسبت به تأثیر دوران کودکی و شغلی بر رفتار و افکار فعلی خود بینش پیدا می‌کند و با شناخت ریشه‌های خشونت و ایجاد تخلیه‌ی هیجانی روح و روان مخاطب به پالایش می‌رسد.

اما در این پژوهش با توجه به زمان و مقتضیات تحقیق، ناخودآگاه جمعی انسان در زمینه‌ی خشونت به صورت کلی برای تمام انسان‌ها بررسی شد و مجالی برای تحقیق بر روی ناخودآگاه قومی وجود نداشت. بنابراین پیشنهاد می‌شود در تحقیقات آتی صورهای مثالی ایرانی و ناخودآگاه قومی ایرانیان مورد کاوش و تحقیق قرار بگیرد و یا انگیزه‌ها، امیدها و ترس‌ها در ناخودآگاه اقوام مختلف ایرانی براساس اسطوره‌های ایرانی پژوهش و نقد و بررسی شود.

منابع

ـ آرتو، آنتونن. (۱۳۹۸) **تئاتر و همزادش**، ترجمه‌ی نسرین خطاط، چاپ هشتم، نشر قطره، تهران

ـ استریندبرگ، آگوست. (۱۳۸۷) **پدر**، ترجمه‌ی فتاح محمدی، چاپ اول، انتشارات رهروان پویش، تهران

ـ اودایینک، ولودیمیر والتر. (۱۳۷۹) **یونگ و سیاست**، ترجمه‌ی علیرضا طیب، چاپ اول، نشر نی، تهران

ـ ایریگون، ماری ـ فرانس. (۱۳۸۸) **آزار روانی (خشونت ایذایی در زندگی روزمره)**، ترجمه‌ی کیان فروزش، چاپ اول، نشر دانژه، تهران

ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۹۵) ***نوگرایان تئاتر اروپا: اکسپرسیونیسم، دادائیسم*، پست‌مدرنیسم**، چاپ دوم، مؤسسه انتشارات نگاه، تهران

ـ خلیل‌آذر، جلیل. (۱۳۹۲) مقایسه‌ی تطبیقی کارپرداخت‌های نور، سایه و تاریکی در مهم‌ترین سبک‌های اجرایی تئاتر (رئالیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم)، **فصل‌نامه‌ی کتاب صحنه**، پاییز ۱۳۹۲، شماره‌ی ۹۴، از صفحه‌ی ۷ تا ۲۸.

ـ روضاتیان، سیده مریم؛ میرباقری فرد، سید علی‌اصغر؛ مانی، مهنوش. (۱۳۹۱) نقد و تحلیل کهن‌الگوی سایه با توجه به مفهوم نفس در عرفان، **نشریه‌ی ادب و زبان دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، شماره۳۲، از صفحه‌ی ۸۵ تا ۱۰۴.

ـ فدایی، فربد. (۱۳۹۴) **کارل گوستاو یونگ و روانشناسی تحلیلی او**، چاپ چهارم، نشر دانژه، تهران

ـ فوردهام، فریدا. (۱۳۵۱) **مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ**، ترجمه‌ی مسعود *میربهاء*، چاپ دوم، انتشارات اشرفی، تهران

ـ سیمونسن، لی. (۱۳۷۸) اندیشه‌های آدولف آپیا، ترجمه‌ی یدالله آقا عباسی. **مجله‌ی نمایش**، مهر و آبان ۱۳۷۸، شماره‌ی ۲۰ و ۲۱، از صفحه‌ی ۶۲ تا ۷۳.

ـ کهنموئی، سیما. (۱۳۸۹) فضاسازی بصری در تئاتر اکسپرسیونیستی با تاکید بر اجرای ویتسک، **پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی**، واحد تهران مرکزی، دانشکده‌ی هنر و معماری.

ـ معزی‌پور، احسان. تحلیل بازنمود ضمیر ناخودآگاه در آثار نقاشی اکسپرسیونیسم مبتنی بر نظریه‌های فروید، یونگ و لکان، **پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه علم و فرهنگ**، تهران، دانشکده‌ی هنر و معماری.

ـ ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد.(۱۳۸۹) **گزاره‌گرایی (اکسپرسیونیسم) در ادبیات نمایشی**، چاپ سوم، سروش (انتشارات صدا و سیما) ، تهران

ـ هاروپ، جان؛ اپستاین، سابین آر. (۱۳۹۰) **آرتو، گروتفسکی و تئاتر استعاره جسمی**، ترجمه‌ی علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۱، از صفحه‌ی ۷۳ تا ۱۰۰.

ـ یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۷۶) **چهار صور مثالی**، ترجمه‌ی پروین *فرامرزی*، چاپ دوم، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد

ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۲) **تحلیل رؤیا: تعبیر و تفسیر رؤیا**، ترجمه‌ی *رضا رضایی*، چاپ دوم، نشر افکار، تهران

ـ یونگ، کارل گوستاو و دیگران. (۱۳۵۲) **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، چاپ اول، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران
- http://www.irantahgig.ir/?p=3895
- https://article.tebyan.net/296276/%D8%AC%DB%8C%D9%85%D8%B2-%D8%A7%D9%86%D8%B3%D9%88%D8%B1-%D9%88 %D8%A7%DA%A9%D8%B3%D9%BE%D8%B1%D8%B3%DB%8C%D9%88%D9%86%DB%8C%D8%B3%D9%852
- https://www.redbubble.com/i/poster/Digital-Geometric-Face-Portrait-by-SarahLCY/40411019.LVTDI
- https://www.facebook.com/ravansanji/posts/1510693642510223
- https://www.etsy.com/ca/listing/1253427171/mona-lisa-original-art-colored-pencils?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=gioconda+portrait&ref=sr_gallery-1-21&frs=1
- https://www.artfinder.com/artist/gabo-mendoza
- https://www.leonardoda-vinci.org/Mona-Lisa-La-Gioconda-C.-1503-05.html
- http://arteaula23.blogspot.com/2014/12/emil-nolde-1867-1956.html
- https://www.mutualart.com/Artwork/CAMPBELL-S-SOUP-CAN--CLAM-CHOWDER---MANH/2EC2D923CF30F421
- http://arthistorynewsreport.blogspot.com/2015/09/the-broad-open-in-los-angeles-with.html

پی‌نوشت

1- Carl Gustav Jung
2- Shadow
3- Persona
4- Expressionism
5- August Strindberg
6- Laura
7- Bertha
8- Anima
9- Animus
10- Complexes
11- Transformation
12- Edvard Munch
13- James Ensor

تأملی در امکانات تئاتر خیابانی به مثابه پادقدرت با مطالعه‌ای بر یازدهمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان

میلاد حسن‌نیا

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

تأملی در امکانات تئاتر خیابانی به مثابه پادقدرت با مطالعه‌ای بر یازدهمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان

میلاد حسن‌نیا

دکترای تخصصی فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد لاهیجان، لاهیجان، ایران

چکیده

تئاتر خیابانی در ذات خود با هنرهای موزه‌ای و به اصطلاح «نخبه‌گرا» فاصله‌ی معناداری دارد. هنرمندان تئاتر خیابانی باید تئاتر را نه صرفا به‌عنوان یک هنر، بلکه همچون ابزاری برای گشودن راه‌های صلح و پادقدرتی برای جنگ با تبعیض و نابرابری به کار گیرند. تئاتر خیابانی باید صدای افراد و گروه‌هایی را به گوش برساند که به مجراهای رسانه‌های اصلی دسترسی ندارند اما می‌خواهند دیدگاه و عقاید خود را درباره‌ی موضوع معینی بیان کنند. این تئاتر می‌تواند با انتقال افکار و عقاید بدیل و خلاف جریان حاکمه کارکرد سیاسی ـ اجتماعی موثری در جامعه ایفا کند و برای ایجاد تغییر مثبت در زندگی تمامی افراد متعهد شود و با بهره‌گیری از نیروی مشارکت جمعی که قوه‌ای حیاتی در سرشت بشری است، شرایط نامطلوب حاکم بر جامعه را واکاوی کند و افراد جامعه را ترغیب کند که برای دستیابی به رشد جمعی دست‌به‌کار شوند.

در این پژوهش با استفاده از روش‌های گردآوری اطلاعات یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای و مشاهده میدانی نمایش‌های اجرا شده در یازدهمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان تلاش شده است که با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی به بررسی امکانات پادقدرتی تئاتر خیابانی پرداخته شود و نشان داده شود که هنرمندان باید با به‌کارگیری ظرفیت‌های این گونه‌ی نمایشی خود را از سلطه‌ی فرهنگی نهادهای قدرت که ارزش‌های هنری مطلوب خود را به جامعه دیکته می‌کنند، رها سازند و به رشد جامعه در بسیاری از جهات نظیر اجتماعی، سیاسی، آموزشی و فرهنگی یاری رسانند.

واژگان کلیدی: تئاتر خیابانی ـ پادقدرت ـ تئاتر سیاسی ـ جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان

درآمد

واژه‌ی خیابان که در ترکیب تئاتر خیابانی به‌کاررفته علاوه بر مفهوم صوری، مفهومی اجتماعی را نیز به اذهان متبادر می‌سازد، چرا که خیابان نشانی از جامعه‌ی شهری و مکانی برای زیست شهری و محفلی برای برقراری ارتباط میان شهروندان است. واژه‌ی خیابان در اصطلاح تئاتر خیابانی همانند اصطلاح اعتراضات خیابانی و مانند آن تنها دال بر مکان آن رویداد نیست بلکه در خود معنایی مردمی و اجتماعی نیز نهفته دارد. بخش عمده‌ای از اجراهایی که در ایران تئاتر خیابانی خوانده می‌شوند، به‌طور مشخص تئاتر خیابانی به‌معنای دقیق آن نیستند. تئاتر خیابانی تئاتری نیست که تنها در خیابان و یا یک محیط بیرونی دیگر اجرا شود، بلکه تئاتری است که با شیوه‌های زیبایی‌شناختی نوین ابداع شده است. این تئاتر مردمی تنها انعکاسی از واقعیت نیست، بلکه خود واقعیتی است که میان تمامی افراد حاضر در آن لحظه از زمان و نقطه از مکان خلق می‌شود، بدون حضور دیواری موسوم به دیوار چهارم میان گروهی از افراد که آن‌ها را به دو دسته‌ی تماشاگر و بازیگر تقسیم می‌کند. محتوای این تئاتر کاملا خاص است و به‌نوعی اعتراض اجتماعی شبیه است. بنابراین در تعریف تئاتر خیابانی باید آگاه بود که شکل و محتوا کاملا با یکدیگر همراه و هماهنگ باشند و به همین سبب بسیاری از نمایش‌ها را که دارای مضامین مطرح شده نیستند، نمی‌توان صرفا به‌علت اجرا در خیابان یا محیط‌های بیرونی، تئاتر خیابانی نامید.

تئاتر خیابانی فی‌النفسه هنری معترض و نمودی از آزاداندیشی و مردم‌سالاری است. همین ویژگی تئاتر خیابانی سبب گشته تا آن‌چنان که باید نتواند روحیه‌ی افشاکننده و آشکارساز خود را در ایران حفظ کند، زیرا حضور فرهنگی استبدادی و استتاری در این سرزمین ممانعتی برای تحقق این امر ایجاد می‌کند. این فرهنگ سرکوب‌گر جدا از حکومت‌های تمامیت‌خواه حاکم بر تاریخ ایران در سطوح مختلف اجتماعی نیز به‌وضوح نمایان است. به‌طور مثال می‌توان حضورش را در کوچکترین واحد اجتماعی یعنی خانواده با تسلط فرهنگ پدرسالار که حق اظهارنظر را از زن خانه و فرزندان سلب می‌کند و یا در سیستم‌های آموزشی که مانع از مشارکت فعال دانش‌آموزان در روند آموزشی می‌شوند، مشاهده کرد.

زیبایی‌شناسی کاربردی رویکردی مناسب برای پرداختن به ابعاد سیاسی ـ اجتماعی هنر است. پیروان هنر کاربردی در موضعی مشابه مارکسیست‌ها، به هنر از لحاظ توانایی و ظرفیت پادقدرتی آن در تأثیرگذاری بر روابط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی تمایل و توجه نشان می‌دهند و علاقه‌مندان به هنر غیرابزاری را متهم می‌کنند که نگرش آنان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را به تجربه‌ای توخالی و فارغ از دغدغه‌های سیاسی ـ اجتماعی بدل می‌سازد و چنین گرایشی هنر را تا سطح پدیده‌ای بی‌مصرف تنزل می‌دهد. در این پژوهش تلاش بر این است که با بهره‌گیری از نظریات اندیشمندان هنر کاربردی و مطالعه میدانی، با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی به بررسی امکانات پادقدرتی تئاتر خیابانی پرداخته شود و نشان داده شود که هنرمندان چگونه می‌توانند با به‌کارگیری ظرفیت‌های این‌گونه‌ی نمایشی خود را از سلطه‌ی فرهنگی نهادهای قدرت که ارزش‌های هنری مطلوب خود را به جامعه دیکته می‌کنند، رها سازند و به رشد جامعه در بسیاری از جهات نظیر اجتماعی، سیاسی، آموزشی و فرهنگی یاری رسانند. در بخش دوم نوشتار به‌عنوان مطالعه موردی با تمرکز بر مفاهیم پشتیبان پژوهش به بررسی نمایش‌های اجرا شده در یازدهمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان از منظر امکانات پادقدرتی پرداخته می‌شود.

پیشینه‌ی تحقیق

در ارتباط با تئاتر خیابانی مقالات علمی ـ پژوهشی محدودی منتشر شده است که از آن میان می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

«**نمایش خیابانی و نسبت آن با فضاهای شهری**» (سرسنگی، ۱۳۹۴)؛ نویسنده در این مقاله به موضوع پژوهش با تأکید ویژه بر «منظر شهری» پرداخته است و از تأثیر متقابلی که فضاهای شهری و نمایش‌های خیابانی بر یکدیگر می‌گذارند سخن گفته است و با توجهی ویژه به نمایش خیابانی در ایران نتیجه گرفته است که تأکید بر استفاده از فضاهای شهری به‌عنوان جایگاه اجرای نمایش، همان‌طور که در ایران قدیم به‌شدت موردتوجه هنرمندان و مردم بوده است، می‌تواند راهکارهای جدیدی پیش روی هنر نمایش کشور بگذارد.

«**نمایش خیابانی؛ رویکردها، دغدغه‌ها و راهبردها**» (محسنی، ۱۳۸۶)؛ نویسنده در این مقاله معتقد است که تئاتر خیابانی کارکردی دوگانه دارد. نخست از کارکرد جشنواره‌ای آن یاد می‌کند که به‌صورت نمایش‌های دسته‌جمعی و کارناوال‌های شادی برگزار می‌شود و سبب ایجاد همدلی در میان شهروندان می‌شود و سپس به سراغ کارکرد اعتراض‌آمیز و عصیانگرایانه‌ی این‌گونه‌ی نمایشی می‌رود که به عقیده وی بیانگر تناقض‌های فرهنگی و کاستی‌های اجتماعی است.

«**رفتارشناسی فضا در طراحی صحنه شهری برای اجرای نمایش‌های محیطی با تأکید بر میدان نقش جهان اصفهان**» (مهدی‌زاده و والهی، ۱۳۹۶)؛ نویسندگان این مقاله میدان نقش جهان اصفهان را از منظر کارکرد فضا و عناصر آن و رابطه توده و فضا بر رفتار اجتماعی برای اجرای نمایش‌های محیطی مورد مطالعه قرار داده‌اند و نتیجه گرفته‌اند موقعیت جغرافیایی، کالبدی و عرصه‌های نمایشی این مکان از ظرفیت‌ها و امکانات فضایی لازم برای اجرای نمایش‌های محیطی برخوردار هستند.

در اکثر پژوهش‌های صورت گرفته امکانات پادقدرتی تئاتر خیابانی مورد تأکید نبوده و محوریت پژوهش‌ها بر جنبه‌های ارتباطی و فرمی این گونه‌ی نمایشی قرار داده شده است، هرچند که در نوشتار *محمدرضا محسنی* به جنبه‌ی اعتراضی آن اشاره شده است اما در بدنه پژوهش با شرح تجربیات آیینی در اجرای نمایش‌های فضای باز و نقش موثر تئاتر خیابانی در رونق گردشگری و ایجاد امید در جامعه تلاش شده تا با نگاهی مسامحه‌جویانه به راهبردهایی دست پیدا کند که میان هنرمندان و متولیان سازشی نسبی برقرار سازد.

بحث و بررسی

هجینی‌کولائو[1] لذت حاصل از نظاره‌ی یک تابلو را چیزی جز انطباق ایدئولوژی تابلو و ایدئولوژی نظاره‌گر نمی‌داند. به‌عبارت‌دیگر او ارزیابی زیباشناختی را تابعی از علایق طبقاتی یا دیگر علایق یک شخص معرفی می‌کند. بر همین اساس او در پرسش زیبایی‌شناسانه‌ی خود از سوال‌هایی نظیر «زیبایی چیست؟» یا «چرا این اثر زیباست؟» گذر می‌کند و به‌جای این سوال‌های ایدئالیستی، پرسشی ماتریالیستی را مطرح می‌کند که «این اثر را چه کسانی، در چه زمانی و به چه دلایلی، زیبا پنداشته‌اند؟». (ولف، ۱۳۸۷: ۴۴۹-۴۵۰). *آگوستو بوآل*[2] نظریه‌پرداز نامور تئاتر نیز در کتاب **تئاتر ستم‌دیدگان**[3] در توضیح چرایی جداسازی هنر از زندگی مردم عادی توسط نهادهای قدرت بر این نکته تأکید می‌کند که در طول تاریخ، هنر هرگونه کیفیت، سبک و نوعی داشته باشد، همواره شیوه‌ای حسی برای انتقال شناخت‌های معین است و این

شناخت‌ها با دیدگاه هنرمند یا با دیدگاه اجتماعی که او در آن ریشه دارد، از او پشتیبانی می‌کند، به او پول می‌پردازد و یا اثر او را مصرف می‌کند، تطبیق دارند. *بوآل* با الهام از نظریات *مارکس*[۴] بیش از همه هنر را در خدمت نقطه‌نظرهای بخشی از جامعه می‌داند که قدرت اقتصادی را در دست دارد؛ بخشی که توسط قدرت اقتصادی بر قدرت‌های دیگر حکومت می‌کند و همه‌ی خطوط تعیین‌کننده‌ی هرگونه خلاقیت را معین می‌سازد، خواه خلاقیت هنری، علمی، فلسفی و یا هرنوع دیگری باشد. آنچه برای این بخش از جامعه جالب است انتقال آن دانشی است که در حفظ قدرت به آن‌ها کمک خواهد کرد –اگر این قدرت را داشته باشد– و اگر نداشته باشد آن را به دست می‌آورد (بوآل، ۱۳۹۳: ۶۳).

ناویتس[۵] هدف‌های سیاسی را مسبب شکل‌گیری تمایزات تصنعی میان هنر فاخر و عامه‌پسند می‌داند. او قدرت‌های حاکم را متهم می‌کند که با ارزش‌گذاری غیرواقعی برای پاره‌ای از هنرها تحت‌عنوان هنر فاخر بر آن هستند تا هنری فارغ از دغدغه‌های سیاسی، اقتصادی و حتی اخلاقی را در جایگاهی والا بنشانند و به‌عنوان تنها هنر موردتأیید به جامعه معرفی کنند. درواقع هنر فاخر هنری است که منافع طبقه‌ی حاکم را تهدید نمی‌کند. لوین[۶] نیز همچون *ناویتس* تمایز میان هنر فاخر و عامه‌پسند را دارای کارکردی سیاسی ـ اجتماعی می‌داند، او هشدار می‌دهد: *همواره افرادی هستند که آثار هنری را از دسترس مردم عادی دور نگه می‌دارند و به سالن‌های کنسرت، اپرا و موزه‌هایی به‌سان معابد منتقل می‌کنند. بنابراین تنها گروه خاصی از افراد بنابه‌شرایط اقتصادی و طبقه‌ی اجتماعی ویژه‌ای که از آن برخوردارند فراغت لازم را دارند که از این آثار حظ ببرند.* (فیشر، ۱۳۸۹: ۳۰۵ـ۳۰۴). *درصورتی‌که توده‌ی عادی جامعه اعم از کارگران و پیشه‌وران فرودست، علاوه بر اینکه به‌سبب شرایط دشوار زندگی‌شان زمان و امکان کافی برای بهرمندی از آثار هنری فاخر را ندارند، به‌دلیل نداشتن فرصت‌های آموزشی برابر، دانش موردنیاز برای درک چنین آثاری را نیز دارا نیستند* (گرینبرگ، ۱۳۸۳: ۲۰۰).

زیباشناسی مردمی معیار فارغ از تعلق بودن را نفی می‌کند. طبقه‌ی کارمند و کارگر که در گروه‌های تحت‌سلطه‌ی اجتماع قرار دارند و از برکات زیباشناسی ناب محروم هستند، فرم را تابع کارکرد و واقعیت می‌دانند. برای آن‌ها یک اثر با هر کمالی هم که کارکرد بازنمودی خود را انجام دهد، هنگامی به‌تمام‌معنا موجه دانسته می‌شود که موضوع بازنموده شده ارزش بازنموده شدن را داشته باشد (ولف، ۱۳۸۷: ۴۵۵). *تد کوهن*[۷] نیز برای هنر فاخری که اغلب فهم آن دشوار، گیج‌کننده و بیرون از دایره‌ی علایق و خواسته‌های مردم است، هیچ سهم بارزی در شکل‌دهی و پرورش جامعه قائل نمی‌شود و در مقابل، هنری را که مردم قادر به درک آن هستند و با آن ارتباط برقرار می‌کنند در تکوین جامعه موثر می‌داند. *ناویتس* هنر عامه‌پسند را از این بابت که خواسته‌های مردم را در جامعه برآورده می‌کند، تحسین می‌کند و نتیجه می‌گیرد که چنین هنری قدرت آن را دارد که در مخاطبانش چشم‌انداز خاصی نسبت به خود و جامعه ایجاد کند. هنرهای عامه‌پسند قادرند نگرش اجتماعی ویژه‌ای به وجود آورند و حتی در مواردی در شکل‌یابی هویت اجتماعی و فرهنگی افراد جامعه سهیم شوند (ناویتس، ۱۳۹۰: ۲۲۹).

اهمیتی که امر زیباشناختی و هنری در حوزه‌ی سیاست پیدا کرده از دلایلی است که باعث شده *جان دیویی*[۸] نیز بیشتر به هنر عامه توجه کند. منظور از نقش هنر در سیاست روابط قدرتی است که از طریق هنر در سطح خرد یا قدرت اجتماعی و هم در سطح کلان یا وجوه ایدئولوژی

دولتی نمود پیدا کرده است. با نگاهی دقیق به وجوه سیاسی هنر دریافته می‌شود که هنر فعالیت زیبایی‌شناسانه‌ای که فقط گروه‌های محدودی، به‌خصوص نخبگان، روشنفکران و هنرمندان با آن سروکار داشته باشند، یا حتی تنها به‌مثابه‌ی یک امر تفننی یا سرگرمی برای پر کردن اوقات فراغت نیست. بلکه مقوله‌ی هنر باتوجه‌به جایگاهی که در رسانه‌ها، امور بازرگانی، اقتصاد، فضاهای شهری و به‌طورکلی جایگاهی که در کلیت زندگی سیاسی و اجتماعی دنیای امروز می‌تواند داشته باشد، از آن سطوح فراتر رفته و تمامی جوامع، همه‌ی گروه‌های اجتماعی و حتی دولت‌ها را با خود درگیر کرده است (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۲۷). دیویی بر این باور است که *آثار هنری با حضور خود در بستر طبیعی حیات اجتماعی، کیفیات زندگی انسانی را به حالتی آرمانی بهبود می‌بخشند. آثار هنری هنگامی‌که بتوانند در تجربه‌ی عادی زندگی در نزد شهروندان مقبولیت یابند، تأثیرگذاری و محبوبیتشان بسیار بیشتر از زمانی می‌شود که بر حسب نظریات دسته‌بندی‌کننده‌ی هنر موردتأیید واقع شده باشند* (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۳).

باوجود اینکه قدرت انتشار هنر در دست طبقه‌ی حاکم قرار دارد اما این امر مانع طبقات دیگر اجتماع نمی‌شود تا هنری خاص خود داشته باشند که از طریق آن بتوانند دیدگاه‌هایشان را بیان کنند. در غرب جنبش‌های اجتماعی نوین متعددی ظهور کرده است، مثل جنبش‌های زنان، محیط‌زیست‌گرایان، جوانان، سیاهان، ضدنژادپرستی، ضدسرمایه‌داری و ضدجهانی‌سازی که همه‌ی این‌ها، یکی از مهم‌ترین ابزارهای مبارزه‌ای که در اختیار دارند و از آن استفاده می‌کنند، همین هنر است. مقاومت فرهنگی از طریق هنر باعث شده که هنر یک نیروی پادقدرت در ساختارهای سیاسی جهان امروز شناخته شود، به‌طوری‌که دولت‌ها و مخالفانشان توأمان از آن بهره‌برداری سیاسی می‌کنند. شاید بتوان گفت مهم‌ترین دلیلی که حکومت‌ها لازم دیدند به هنر بیشتر توجه کنند این است که دیگر هنر حوزه‌ی کنش و واکنش سیاسی هم محسوب می‌شود و حاکمیت‌های سیاسی بر آن هستند تا این عرصه را در اختیار مخالفانشان و حتی عامه‌ی مردم وانگذارند (فاضلی، ۱۳۹۱). تئاتر خیابانی ازجمله هنرهایی است که می‌تواند تحت اراده‌ی گروه‌های فرودست جامعه قرار گیرد و به یک پادقدرت فرهنگی در مقابل هژمونی یا ساختار فرهنگی مسلط اجتماع تبدیل شود. با بهره‌گیری از تئاتر خیابانی عامه‌ی مردم از صنف‌ها، گروه‌ها و فرهنگ‌های مختلف می‌توانند صدایشان را به گوش دیگران برسانند.

فوکو[۹] بر این باور است که هیچ قدرتی را نمی‌توان یافت که در درون خود، مقاومت نیافریند. گفتمان پادقدرت از نظر نوع و چیستی، همان گفتمان قدرت است. تنها چون متعلق به گفتمان رقیب است و در تضاد و مقابله با آن، گفتمان پادقدرت یا جریان مقاومت نامیده می‌شود. به‌بیانی دیگر گفتمان پادقدرت گفتمان رقیبی است که آشکارا گفتمان قدرت را به چالش می‌کشد و تلاش دارد آن را به کنار نهد و خود گفتمان مسلط گردد. در گفتمان پادقدرت، قدرت به‌طور متمرکز در دست نهادهای مسلط نظیر دولت و تشکیلات سیاسی نیست، درنتیجه انسان‌ها هدف بی‌تحرک و تن‌داده به قدرت نیستند، بلکه قادر به اعمال آن نیز هستند (اسمارت، ۱۹۹۴: ۱۴۵). تئاتر خیابانی نیز دارای امکاناتی پادقدرتی برای به نقد کشیدن روابط نهادینه‌شده‌ی قدرت و ایجاد تغییر است و کارکرد آن نه برای حفظ نظم موجود بلکه با رویکردی آینده‌نگرانه برای ساخت فردایی بهتر است. بر این اساس تئاتر خیابانی می‌تواند به رسانه‌ای خارق‌العاده برای جنبش‌های اجتماعی و جریان‌های اعتراضی بدل گردد تا به واسطه‌ی آن به استقلال دست یابند و در مقابل نهادهای استبداد با روش‌های خود بایستند.

در زمانه‌ای که سیاست در تمامی شئونات اجتماعی انسان‌ها دخالت مستقیم دارد، تئاتر

خیابانی مناسب‌ترین نوع نمایش برای انسان‌های این عصر است که به خوبی از این ابزار برای مقاصد سیاسی خود و بسیج اجتماعی بهره برند. تئاتر خیابانی مشخصا برای اعتراض، برانگیختن بحث و پرسش‌گری به‌کار گرفته می‌شود و درعین‌حال مردم را قادر می‌سازد تا با مقولات سیاسی به‌لحاظ عاطفی نیز درگیر شوند. بسیاری از تئاترهای خیابانی، مستقیم یا غیرمستقیم، سیاست‌های حاکم بر جوامع را زیر سوال می‌برند و با آن‌ها از سر ستیز درمی‌آیند (سرسنگی، ۱۳۹۴: ۴۲). هنرمندان تئاتر خیابانی همواره بر آن هستند تا از واقعیات سیاسی و اجتماعی پرده بردارند، تریبون یک‌سویه را از دست نهادهای قدرت و حاکمیت بربایند و از زبان مردم کوچه و بازار سخن بگویند و با بازنمایی حقیقی وضعیت اجتماعی ـ سیاسی جامعه، مخاطبانشان را برای تغییر و حرکت به‌سوی فردایی بهتر آگاه، مهیا و توانمند سازند. تئاتر خیابانی محملی مناسب برای اعتراض به وضعیت حاکم است و مضامینی چون حقوق انسان‌ها، تبعیض در طبقه و نژاد، حقوق اجتماعی زنان، فقر و سرمایه‌داری مدرن، جنگ و نسل‌کشی و ... شاکله‌ی اصلی محتوای آن را تشکیل می‌دهند (برتولد، ۱۹۹۹: ۵۱۴).

جوآن *لیتل‌وود*[۱۰] امیدوار بود که با تئاتر مشارکتی مردم نوعی آگاهی نقادانه نسبت به واقعیت زندگی خویش را پرورش دهند و این امر بتواند آن‌ها را درگیر مسائل اجتماعی محیط زندگی‌شان بکند (لیتل‌وود، ۱۹۹۵: ۷۰۲). تئاتر خیابانی نیز بر آن است تا با برانگیختن میل به مشارکت اجتماعی در اعضای حاشیه‌ای و دادن صدا به گروه‌های خاموش جامعه، آگاهی آنان را در مورد مسائل اجتماعی و سیاسی ارتقا دهد و با ایجاد یکپارچگی جمعی توانایی تغییر دادن امر نامطلوب را در ایشان تقویت کند (خانیکی و کاووسی، ۱۳۹۱: ۱۴۹). *برتولت برشت*[۱۱] اعتقاد داشت که وجه مهم تئاتر همان ساحت بیدارکننده و تعلیم‌دهنده‌ی آن است که باتکیه‌بر آن می‌توان به اصلاحات سیاسی و اجتماعی پرداخت (برشت، ۱۹۶۴). او در **مطالعه بر تئاتر مردمی** می‌نویسد هنرمند مردمی باید سالن‌های مرکزی را ترک کند و به حومه‌ها برود، زیرا در آنجاست که می‌تواند با انسان‌هایی روبه‌رو شود که واقعا خواستار تحول جامعه هستند. در این حومه‌ها او باید صحنه‌هایی از زندگی اجتماعی را به کارگرانی نشان دهد که عامل تغییر زندگی اجتماعی و قربانیان آن هستند (بوآل، ۱۳۹۳: ۱۱۳). هنرمندان تئاتر خیابانی نیز باید این فرصت را برای تماشاگران مهیا سازند تا به‌صورت فعال در ساختن تجربه‌ی نمایشی شرکت کنند و در خلال آن دریابند که چه نقشی می‌توانند در زندگی روزمره‌ی اجتماعی خود ایفا کنند و به یاری اجرای این نقش چه تأثیری می‌توانند در زندگی خود و در نهایت در جامعه بر جای گذارند. تئاتر خیابانی به مخاطبینش کمک می‌کند تا به درک صحیحی از تجربه‌های اجتماعی در محیط زندگی‌شان دست یابند و نیز این امکان را فراهم می‌کند تا بتوانند آن‌ها را تغییر دهند. شهروندانی که دلمشغول مسائل روزمره‌ی زندگی‌شان هستند در خیابان به ناگاه با تئاتری خیابانی مواجه می‌شوند که به طرح معضل و یا دغدغه‌ای اجتماعی می‌پردازد؛ این مواجهه سبب می‌شود معضلی که شاید تاکنون به‌سبب عادت و خو گرفتن شهروندان با آن شرایط خود را پنهان کرده بود، به ادراک روشن درآید و شهروندان را برانگیزد که برای اصلاح موقعیت بغرنج در زندگی حقیقی خود نیز دست‌به‌کار شوند، حال این اصلاح می‌تواند از خود اشخاص آغاز شود و یا در مرحله‌ی بعدی روح تعهد و مسئولیت‌پذیری‌شان را نسبت به جامعه‌ای که در ساخت آن مشارکت دارند بیدار کند (هاروی، ۱۳۹۲).

لوفور[۱۲] شهر را «فضایی برای کشمکش و دگراندیشی» می‌انگارد (لوفور، ۱۹۹۶: ۲۵)، بدین معنی که افراد به‌جای تسلیم شدن در برابر نیروهایی که آنان را وامی‌دارند به خویشتن

همچون افرادی منزوی یا دست‌کم به‌عنوان کوچک‌ترین واحد اجتماعی، یعنی خانواده بنگرند، باید جامعه را به‌عنوان تجمعی شهری و منبع قدرت همگانی دارای ارزش بدانند. جوامع شهری نیازمند تغییر و اصلاح هستند و تئاتر خیابانی همچون مقاومتی اجتماعی می‌تواند از طریق به چالش افکندن رسوم و شیوه‌های نامطلوب و ظالمانه به تسهیل و تسریع این تغییر و اصلاح یاری رساند. *ژان دووینیو*[۱۳] نمایش را عامل آزادکننده تشنج‌های اجتماعی می‌دانست، یعنی شورشی دائمی علیه نظم مستقر (دووینیو، ۱۳۹۰: ۴). به همین ترتیب تئاتر خیابانی نیز عرصه‌ای برای مبارزه بر علیه نظم سلطه‌گری است که طبقه‌ی مسلط سعی دارد به طبقه‌ی فرودست تحمیل کند. هنرمندان تئاتر خیابانی با بهره‌گیری از منابع و ذخایر فرهنگ توده‌ای و هنری ساده و قابل فهم برای اکثریت مردم، در برابر شرایط نامطلوب اقتصادی، اجتماعی و البته سیاسی واکنش نشان می‌دهند و سعی در آگاهی‌بخشی و توانمندسازی عمومی و تغییر اوضاع نابسامان با سلاح هنری دارند (بنت، ۱۳۹۳: ۳۴).

هنرمندان تئاتر خیابانی باید فاصله‌ی خود را با نهادهای تئاتری مرسوم حفظ کنند زیرا تئاتر مرسوم در انحصار طبقه‌ی قدرتمند است. *هربرت بلاو* تئاتر مرسوم را به‌عنوان مصنوعی زیبایی‌شناختی نقد می‌کند و آن را منزوی، نخبه‌گرا و سنگر بی‌طرف‌ها می‌نامد. تئاتر از نظر او هنری همگانی است و باید در قلب مرده‌ی اجتماع به جریان بیفتد. *بلاو* کارکرد تئاتر را آگاه‌سازی مخاطب نسبت به تعهدات و مسئولیت‌هایش به مدد تخیل جمعی می‌داند (پرندرگست و ساکستن، ۱۳۹۴: ۳۹). *بز کرشا*[۱۴] نیز تئاتر مرسوم را فضای آزادی بیان و خلاقیت نمی‌دانست و آن را همچون موتوری اجتماعی تعریف می‌کرد که به پیشبرد نظام ناعادلانه‌ی برتری کمک می‌کند (کرشا، ۱۹۹۹: ۳۱). در این پیکربندی، تئاتر به مکان حق‌به‌جانبی بورژواها تبدیل می‌شود و درواقع تنها برای تماشاگرانی قابل دسترسی است که معمولا تحصیل کرده‌اند، از طبقه‌ی متوسط‌اند و به شکلی منفعلانه تابع ارزش‌های سلطه‌گرانه هستند. درحالی‌که شواهد بسیاری حاکی از آن است که تئاتر می‌تواند مکانی باشد که در آن تصور دنیایی دیگرگون میسر است (نیکولسن، ۱۳۸۹: ۲۵).

ژان ژاک روسو[۱۵] نیز معتقد بود که باید تئاتر را از چنگ طبقه‌ای خاص که در پاریس و شهرهای بزرگ اروپا آن را در انحصار خود قرار داده‌اند، بیرون آورد و در اختیار عامه‌ی مردم و یا حداقل در اختیار شهروندان فرهنگ نیاموخته ولی شوقمند به مشارکت در حیات سیاسی، قرار داد. او در نامه‌ی تاریخی خود به *دالامبر* که به **نامه در باب نمایش** نیز مشهور است، بدگمانی‌اش را نسبت به تئاترهای مرسوم که در سالنی سربسته به اجرا درمی‌آمدند، این‌گونه بیان می‌دارد:

«نمایش‌های انحصاری‌ای را نخواهیم که شمار اندکی از مردم را به اندوهناکی در دخمه‌ای تاریک، حبس می‌کنند و آنان ترس خورده و بی‌حرکت در سکوت و سکون، به تماشای چیزی که جز نمایش تیغ کشیدن و شمشیر زدن سربازان و تصاویر سوک‌آوری از بردگی و برابری نیست، می‌نشینند» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۳۱۹).

روسو به تندی به نمایش‌هایی که در صحنه‌ی بسته‌ی کلاسیک به اجرا درمی‌آیند می‌تازد و به دنبال شیوه‌ی نوینی از اجرای نمایش است که در آن بهره‌مندی و مشارکت افراد جامعه به کمال خود برسد. او که علاقه‌مند به بسط و گسترش نظریه‌ی تئاتر اشتراکی بود، صحنه‌ی زندگانی جمعی و گستره‌ی شهر که شهروندان در آن می‌توانند برای مشارکت در کاری سیاسی، گرد هم آیند را در مقابل صحنه‌های قراردادی تئاترهای سنتی و کلاسیک قرار داد و

اعلام کرد که جشن‌های اندوه‌بار تئاتر تراژیک یا کمیک باید دور ریخته شوند:

«نه، اقوام خوشبخت، اینها جشن‌هایتان نیست! شما باید در هوای آزاد و زیر آسمان، گرد آیید و خود را به دست احساس نرم و لطیف خوشبختی‌تان بسپارید. دوستی‌هایتان نباید هوسناک و مزدورانه باشد و چیزی که از آن بوی اجبار و سودجویی به مشام می‌رسد، زهرآگینتان کند. بلکه برعکس باید چون خودتان، آزاد و باکرامت باشد و خورشید بر نمایش‌های پاکتان بتابد، و بر شما که ارزنده‌ترینید، نور بپاشد» (دووینیو، ۱۳۹۲: ۳۲۰).

آرنولد هاوزر[۱۶] نیز در کتاب **تاریخ اجتماعی هنر**[۱۷] به جشنواره‌های تئاتری که در یونان باستان به اجرا درمی‌آمدند، انتقاد می‌کند. او اشاره می‌کند که در آن جشنواره‌ها با اینکه تراژدی‌ها به‌ظاهر به صورت عمومی برای همگان اجرا می‌شدند، ولی محتوای آن‌ها ارزش‌های اشرافی را تبلیغ می‌کردند. هاورز بر آن است که چون دولت تراژدی‌نویسان را تأمین مالی می‌کرد، هر نمایش‌نامه‌ای که محتوای ایدئولوژیکی آن با علایق دولت ناهمخوان بود به‌طور طبیعی برای اجرا انتخاب نمی‌شد. این بدان معناست که تئاتری که دولت حامی آن است، خود حامی دولت خواهد بود، زیرا دولت برای سقوط خویش هزینه نمی‌کند (ببج، ۱۳۹۸: ۹۹). جشنواره‌های تئاتر یونان به‌طورقطع تئاتر مردمی نبود زیرا تماشاچیان اصولاً در انتخاب نمایش‌نامه‌ها یا اعطای جوایز نفوذ و نقشی نداشتند. انتخاب نمایش‌نامه‌ها با شهروندان ثروتمندی بود که باید هزینه‌ی اجرا را در مقام نوعی مالیات می‌پرداختند و اعطای جوایز با داورانی بود که خود از مقامات اجرایی شورای شهر بودند و داوری‌شان در وهله‌ی اول متأثر از ملاحظات سیاسی بود. دولت‌شهر در وجود تئاترهایی که در برگزاری اعیاد از آن‌ها استفاده می‌شد بهترین ابزار تبلیغاتی خود را داشت و مطمئنا حتی از خاطرش نمی‌گذشت که به شاعران اجازه دهد به میل خود رفتار کنند. هنرمندان تراژدی‌ها درحقیقت حقوق‌بگیرانی بودند که از بابت نمایش‌هایشان از حکومت پول می‌گرفتند، بنابراین طبیعی است که مجاز نبودند چیزهایی مخالف سیاست و منافع طبقات حاکم را نمایش دهند. تراژدی‌ها آشکارا جانب‌گیرند و خلاف این را هم نشان نمی‌دهند. تصور و برداشتی که اینک از موضوع می‌کنند و مدعی هستند که تئاتر با سیاست و مسائل زندگی مناسبتی نداشته، به‌کلی خلاف واقع است. تراژدی یونان به‌معنای واقع کلمه یک «نمایش‌نامه‌ی سیاسی» است. استفاده‌ی مجانی تماشاچیان از تئاتر و پولی که برای گذراندن وقت در تئاتر به ایشان پرداخت می‌شد ـ و اینها مزایایی است که حسب‌المعمول از آن‌ها به عنوان کلام آخر در توجیه دموکراسی آتن یاد می‌شود ـ درست همان عاملی بود که مانع از اعمال هرگونه نفوذی بر سرنوشت تئاتر توسط توده‌ی مردم می‌شد. به عقیده‌ی *هاوزر* تنها تئاتری «تئاتر مردم» است که وجودش بستگی به پولی دارد که تماشاچی می‌پردازد. تئاتر حقیقی مردم عهد باستان در حقیقت همان تئاتر تقلیدی[۱۸] بود که کمک مالی از دولت نمی‌گرفت و در نتیجه مجبور نبود از مقامات بالا دستور بگیرد و اصول هنری خود را به‌طور ساده و صرفا از تجربه‌ای که با مردم یعنی تماشاچیان داشت اخذ و اقتباس می‌کرد. این تئاتر نمایش‌نامه‌هایی از سرگذشت اشراف یا شخصیت‌های بلندپایه ارائه نمی‌کرد و موضوعات و شخصیت‌های خود را از پیش‌پاافتاده‌ترین وقایع روزمره‌ی زندگی انتخاب می‌کرد. در اینجا با هنری سروکار داریم که نه فقط برای مردم بلکه تا حدی توسط مردم به‌وجود آمده است (هاوزر، ۱۳۷۰: ۹۸-۱۰۱)

آگوستو بوآل هشدار می‌دهد که در جهان امروزی نیز ناممکن است که هم هنرمند بود و هم در بازار فرهنگی دوام آورد. هنرمند اگر بخواهد از طریق هنرش به تغییر جهان ـ کشور،

شهر، محله ـ کمک کند، واجب است در جایی کار کند که هنر خریدوفروش نمی‌شود، در جایی که هنر زنده باشد، جایی که همه در آن هنرمند باشند. در محل‌هایی که مردم زندگی می‌کنند: خیابان‌ها، زاغه‌ها، اردوگاه‌ها، اتحادیه‌ها و.... (بوآل، ۱۳۹۸: ۸۶).

علی ظفرقهرمانی‌نژاد قسمتی از نامه‌نگاری اینترنتی‌اش با *برنت بلر*[۱۹] مدیر دپارتمان تئاتر کاربردی در دانشگاه جنوب کالیفرنیا را در پیش‌گفتار کتابی که ترجمه کرده، نقل کرده است که *بلر* نیز در آن گفت‌وگو نسبت به وابستگی به حامیان مالی در میان کنشگران تئاتر شورایی در آمریکا ابراز نگرانی کرده است:

«به‌راستی این کاستی بزرگی در آمریکاست. برخی کنشگران تئاتر شورایی از شرکت‌هایی کمک مالی می‌گیرند که بر آن هستند کودکان سیاه‌پوست از راه این‌گونه‌ی تئاتر، رفتار خوب یا عملکرد بهتر را در مدرسه بیاموزند. ولی هیچ شرکت یا نهادی نمی‌خواهد خشونت پلیس علیه این کودکان را به چالش کشد. کسی حاضر نیست از برنامه‌هایی پشتیبانی مالی کند که نظام سرمایه‌داری را به پرسش کشد که به بیکاری گسترده‌ی چنین افرادی می‌انجامد. کسی حاضر نیست حامی برنامه‌هایی باشد که تبعیض رسانه‌ای و فرهنگی علیه این کودکان را نقد می‌کند. اگر تئاتر شورایی ابزاری برای تغییر است، این تغییر به چه منظور و به سود کیست؟ به نظرم، مهم‌ترین پرسش همین است. آیا هدف، تغییر دادن رفتار سرکوب‌شدگان است یا تغییر دادن ساختارهایی است که به تبعیض، جرم، فساد یا خشونت می‌انجامند؟ نباید بگذاریم حامیان مالی ما را بخرند» (ببج، ۱۳۹۸: ۲۱).

هنرمندانی که سفارشی کار می‌کنند، در معرض این خطر هستند که تئاتری فرایندمحور، پویا و پرسشگر را به تئاتری نتیجه‌گرا و دلخواه حامیان مالی فروکاهند. چنین تئاتری به‌جای آنکه شجاعت و اراده‌ی جمعی مخاطبانش را تقویت کند تا ساختارهای ناکارآمد را به چالش کشند، آنان را وامی‌دارد تا با ارشاد همدیگر به حفظ وضع کنونی کمک کنند. هنرمندان اگر فلسفه‌ی معترض و رهایی‌بخش تئاتر خیابانی را درک کرده باشند، به تعبیر *بوآل* ترجیح می‌دهند که ارباب صدای خود باشند نه صدای ارباب خویش. هنرمندانی که به تعهد اجتماعی خویش باور دارند می‌توانند کشاورز، مهندس، آموزگار و یا دارای هر حرفه‌ی دیگری باشند و روزی خود را از راهی جز فروش هنر خود به دست آورند تا به‌موجب استقلال مالی قادر باشند استقلال اندیشه‌ی خویش را نیز حفظ کنند. این دسته از هنرمندان هستند که تئاترهایی انقلابی و رادیکال می‌آفرینند و حمایت اخلاقی خویش را از تئاترهای خیابانی، سرکوب‌شدگان و دیگر هنرهای مردمی در عمل ثابت می‌کنند (ببج، ۱۳۹۸: ۲۲).

حکومت‌های محافظه‌کار عموما روی خوشی به تئاترهای خیابانی نشان نمی‌دهند زیرا این نمایش‌ها در ذات خود در ستیز با ارزش‌های ثبات‌یافته‌ی حاکم هستند و تغییر هماره امری دهشتناک برای صاحبان قدرت و حتی عامه‌ی افرادی تلقی می‌شود که خصلت محافظه‌کار بودن بر فکر آنان سیطره دارد. ترس از تغییر یکی از دلایلی است که حکومت‌ها به‌ویژه در جوامع شرقی به هنرهای سنتی گرایش بیشتری نشان می‌دهند و هرگونه تغییر را چه در ساختار آنان و چه در مفاهیمی که عرضه می‌کنند در سطح کاری غیراخلاقی محکوم می‌کنند. صاحبان قدرت در غرب نیز به چارچوب‌هایی که تفکر مدرن برپا کرده بود گرایش بیشتری نشان می‌دادند به همین خاطر با تبلیغ و حمایت از فلسفه‌های هنر تحلیلی سعی بر تقویت اندیشه‌هایی داشتند که جهان هنر را درون‌بسته و فارغ از امور انضمامی در جهان خارج تعریف می‌کردند و با لفظ هنر نازل به تحقیر هنرهایی همچون تئاتر خیابانی می‌پرداختند که به زندگی روزمره توجه

می‌کردند. البته حکومت‌ها برای مقابله با تئاتر خیابانی چاره‌ی دیگری نیز اندیشیدند و آن مصادره‌به‌مطلوب کردن تئاترهای خیابانی در قالب برپایی جشنواره‌ها و صدور مجوزها بود که چنین برخوردی با تئاتر خیابانی جلوه‌ای روشن مغایر با فلسفه‌ی آزادمنشانه‌ی آن است. در این شرایط، مطلوب هنرمندان تئاتر خیابانی دیگر همراهی با مردم نیست بلکه کسب جوایز و اعتبار در جشنواره‌های امرفرموده‌ی دولتی است. در فضای جشنواره‌ای هنرمندان دیگر چراغ راه و آیینه‌ی دردهای مخاطبان خود در کوچه و بازار نیستند بلکه مبلّغ آن چیزی هستند که برگزارکننده‌های جشنواره‌ها سفارش می‌دهند زیرا آن‌ها هستند که هزینه‌ها را پرداخت و مجوزها را صادر می‌کنند.

در ایران تئاتر خیابانی وابسته به مراکز و نهادهای فرهنگی ـ دولتی است و طبق قراردادی که بین گروه‌های نمایشی و نهادهای مربوطه امضا می‌شود، هر گروه موظف است در محل‌های خاص و در چند نوبت معین کارش را عرضه کند. گروه نه در انتخاب محل اجرا و نه در تعداد اجرا چندان حق نظری ندارد و همه‌چیز از قبل مشخص شده است و آن‌ها فقط باید اجرا کنند. برای این منظور از قبل طرح و ایده‌ی اجرایی توسط نهادهای نظارتی و ارزشیابی موردبررسی قرار می‌گیرد و در صورت تأیید برایش مجوز اجرا صادر می‌شود. شاید این روش نظارتی برای هنرمندان ایرانی که تحت‌تأثیر فرهنگی استبدادی که در تاریخ سرزمین‌شان ریشه دوانده و به‌موجب آن در ناخودآگاهشان احتیاط حرف اول را می‌زند، شیوه‌ای قابل‌قبول به نظر آید، اما این روند در مفهوم کلی تئاترخیابانی نوعی مداخله‌جویی به حساب می‌آید. آیا تئاترهای خیابانی که می‌خواهند دردی از دردهای جامعه را که علتش در سیاست‌های دولتی نهفته است بیان دارند باز هم با حمایت دولت و مسئولان مواجه می‌گردند؟ به‌قول *بهزاد فراهانی*: «*زمانی که ما بتوانیم در ایران یک پاسبان تیپیکال را به‌درستی نشان دهیم و کسی معترض نشود آن زمان می‌توانیم تئاتر خیابانی داشته باشیم*» (اکبرلو، ۱۳۸۹: ۱۲۴).

تئاتر خیابانی مبتنی بر بداهه است، نمایشی زنده و در لحظه. یک جریان غیرقابل کنترل است که جدیدترین مسائل روز را مطرح می‌کند و مهم‌تر از همه پیامی واضح و روشن دارد که گاه به شکل شعاری و ایجاد اعتراض مطرح می‌شود، زیرا تئاتر خیابانی در ذات خود تئاتری سیاسی و معترض است. به‌قول *قطب‌الدین صادقی*: «*تئاتر خیابانی به‌هیچ‌وجه یک تئاتر دارای میزانسن و طراحی صحنه نیست، بلکه یک تئاتر سیاسی مخفی است*» (اکبرلو، ۱۳۸۹: ۱۲۳). تئاتر خیابانی اگر بخواهد در قالب سیاست‌های یک جشنواره کنترل شود، یعنی موضوعی از پیش نوشته و تأیید شده به آن داده شود و در زمان و مکانی معین به اجرا درآید دیگر از شکل و هدف اصلی خود خارج می‌شود. به‌اعتقاد *شیرین بزرگمهر* تئاتر خیابانی همانند تئاتر صحنه‌ای که به‌طور معمول برای تماشاگران فرهیخته به اجرا درمی‌آید، نیست. این تئاتر تماشاگر عام دارد. تماشاگری که گاهی اوقات خشمگین و گاهی اوقات خوشحال از خانه یا محل کارش بیرون آمده و در خیابان در حال قدم زدن است، بنابراین تئاتر خیابانی نمی‌تواند ازپیش‌تعیین‌شده باشد، چرا که گروه اجرایی معمولا باتوجه‌به واکنش تماشاگران مجبور می‌شوند در اجرا تغییراتی ایجاد کنند و یا تغییر لحن دهند (بزرگمهر، ۱۳۸۴).

نمایشگران خیابانی ایران، عموما برای جلوگیری از ممیزی‌ها و رعایت خطوط قرمز که می‌تواند به حذف نمایش منجر شود، برای حفظ حداقل‌ها، به خودسانسوری و مراقبت‌های ویژه متوسل می‌شوند تا همچنان بتوانند در سیستم نمایشی کشور باقی بمانند. به‌این‌ترتیب اندیشه‌ی محوری تئاتر خیابانی کم‌رنگ می‌شود. *فرین‌دخت زاهدی* در گفت‌وگویی که با

مجله‌ی نمایش داشت این سوال اصلی اساسی را مطرح می‌کند که آیا در ایران دارای تئاتر خیابانی هستیم؟ و در ادامه برای پاسخ به این سوال بیان می‌دارد که تئاتر خیابانی دارای ماهیتی سیاسی و تبلیغی است، ولی موضوعاتی که در تئاترهای به‌ظاهر خیابانی ایران مطرح می‌شود، ربطی به اصول فلسفی این تئاتر ندارند. این مسئله منجر به تئاتر بی‌هویتی می‌شود که در خیابان‌های ایران به نام تئاتر خیابانی به اجرا درمی‌آید که از ماهیت اصلی تئاتر خیابانی تهی است. به همین *دلیل می‌توان گفت: ما به‌دلیل شرایط خاص اجتماعی‌مان تئاتر خیابانی نداریم.* *زاهدی* اشاره می‌کند که نمی‌توان نمایش **عروس گلی** را در خیابان اجرا کرد و مدعی شد این نمایش، گونه‌ای تئاتر خیابانی است. نمی‌توان تعزیه و یا کارناوال‌های مذهبی را تئاتر خیابانی دانست و برای آن جشنواره‌ای به نام تئاترخیابانی برگزار کرد. تئاتر خیابانی دارای تعریف، هدف و فلسفه‌ای مشخص است که عدول از آن اشتباه است (نمایش، ۱۳۸۷: ۱۹ـ۱۸). مجید *امرایی* نیز عاملی را که باعث شده تئاتر خیابانی در ایران چندان به‌دنبال افشاگری و اعتراض آن‌گونه که در اروپا رایج است، نباشد، نظارت‌های متعددی می‌داند که نهادهای دولتی با توسل به آن‌ها، تئاتر خیابانی را از هر سو محصور می‌کنند. این امر موجب شده که گروه‌ها مدام چشم سومی را ناظر بر اجرای خود ببینند و به تبع این نظارت همه‌جانبه خلاقیت‌ها کم‌رنگ شود. به‌علت نظارت‌های متعددی که همواره اعمال می‌شود، هنرمندان مجبور می‌شوند گاه چنان محافظه‌کار باشند که حتی تماشاگران را نیز به اعتراض وامی‌دارند (امرایی، ۱۳۹۱).

هنرمندان تئاتر خیابانی باید به‌دقت مسائل و اتفاقات روز جامعه را زیر ذره‌بین قرار دهند و هرگاه ضرورت ایجاد کرد بلافاصله و بدون فوت وقت با اجرای تئاتر خیابانی به سهم خود به رفع معضل در جامعه کمک کنند. اما متأسفانه آنچه در ایران مشاهده می‌شود این است که گروه‌های فعال تئاتر خیابانی، نزدیک به زمان برگزاری جشنواره‌ها دور هم جمع می‌شوند تا براساس بندهای فرخوان آن جشنواره‌ی خاص و نه بر پایه‌ی نیاز جامعه به تولید تئاتر خیابانی اقدام کنند. بدیهی است که این امکان وجود دارد که وقتی یک گروه تئاتری به‌طور مثال در پایتخت، نمایشی را برای شرکت در جشنواره‌ای در مریوان تولید می‌کنند، از نیازهای مردم مرزنشین «کورد» آگاهی و درک کافی نداشته باشند زیرا مسائل و مشکلات آنان را از نزدیک تجربه نکرده‌اند. از آنجا که هر مخاطب نماینده‌ی بخشی از اجتماعی است که در آن زیست می‌کند و نیازهای او برآمده از حوادث و وقایعی است که در آن محیط اجتماعی جریان دارد، توجه به نیازها، اندیشه‌ها و خواسته‌های او در جریان هر اجرای تئاتری از اهمیتی مضاعف برخوردار می‌شود. عدم توجه به نیاز مخاطبین سبب می‌شود تئاتری که هنرمندان خیابانی تولید می‌کنند نه برای عرضه به مخاطبان بلکه برای خوش‌آمد مسئولین برگزارکننده‌ی جشنواره‌ها باشد.

تئاتر خیابانی تئاتری است که مقید به چارچوب و صحنه نیست، اما متأسفانه در بسیاری از جشنواره‌ها برای سهولت در امر نظارت و سازمان‌دهی مکانی قراردادی برای آن در نظر گرفته می‌شود که معروف‌ترین نمونه‌ی آن می‌تواند حوض مقابل تئاترشهر تهران باشد. انتخاب چنین مکان‌هایی از اصل و اصالت تئاتر خیابانی دور است چرا که تئاتر خیابانی باید در مکانی اجرا شود که با زندگی هر روزه‌ی مردم نزدیک‌ترین نسبت را برقرار سازد. تئاتر خیابانی باید گوشه‌ای از زندگی شهروندان را در مکانی که در آن زیست می‌کنند به نمایش بگذارد. به‌طور مثال مناسب‌ترین مکان اجرا برای نمایش‌هایی که به طرح مسئله برای معضلی ترافیکی اقدام می‌کنند، خیابانی است که عابرین و شهروندان به‌طور روزانه با این معضل در آن مواجه هستند.

عموما در جشنواره‌های تئاتر خیابانی به این نکته یعنی انتخاب مکان مناسب برای اجرا با توجه به مسئله‌ای که آن نمایش مطرح می‌کند، دقت کافی صورت نمی‌پذیرد. به‌عنوان نمونه در پنجمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان گروه نمایشی که به مسئله‌ی فرهنگ ترافیکی وسیله‌ی نقلیه‌ی موتور سیکلت می‌پرداخت، بنا به جدولی که جشنواره تنظیم کرده بود، مجبور به اجرا در صحن مساجد شد! مکانی که به‌طور معمول به‌هیچ‌وجه محلی برای عبورومرور وسایط نقلیه‌ی موتوری نیست و اجرای این نمایش خود اولین ناهنجاری صورت گرفته در این رابطه در آن مکان بود.

مطالعه موردی

یازدهمین جشنواره تئاتر خیابانی شهروند لاهیجان که متولی اصلی آن شهرداری لاهیجان است با همکاری اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان گیلان و مرکز هنرهای نمایشی، از تاریخ ۳۱ تیر تا ۲ مرداد ۱۴۰۱ در نقاط مختلف شهر لاهیجان برگزار شد. با توجه به نام جشنواره –شهروند– و متولی اصلی برگزاری آن ـ شهرداری ـ انتظار می‌رفت که موضوعات نمایش‌های منتخب در این جشنواره مرتبط با مسائل و مشکلات شهروندی باشد. بخش اعظمی از محورهای موضوعی مورد تأیید جشنواره که در فراخوان اعلام شده از سوی دبیرخانه نیز درج شده بود، در همین راستا بود، اما در عمل مشاهده شد که از میان ۱۲ نمایش منتخب در بخش اصلی جشنواره، هفت نمایش: «**آقای ف. خانم شین؛ ۳۷۰ شهروند نمونه؛ تندیس؛ لیگ جهانی؛ عقیق سرخ؛ هشت خان** و **رحیل**»، یعنی بیش از نیمی از آثار منتخب بخش مسابقه همسو با موضوعاتی بود که در نظر عامه به‌عنوان ارزش‌های مورد تأیید نظام قدرت شناخته می‌شوند. این مسئله موردتوجه تعدادی از مخاطبین نمایش‌ها که نگارنده نیز از نزدیک شاهد آن‌ها بود قرار گرفت و در گفت‌وگوهای پس از اجراهای نمایشی بدان اشاره شد. انتخاب موضوعات نمایشی همسو با ارزش‌های تبلیغی موردتأیید، بدل به رویه‌ای شده است که در اکثر جشنواره‌ها هنرمندان به منظور پذیرش سهل‌تر آثار هنری خود به آن روی می‌آورند و اصطلاح «آثار جشنواره‌ای» در خطاب به چنین آثاری مرسوم است.

در میان این آثار نمایش **آقای ف. خانم شین** کاری از هنرمندان اصفهان برای آنکه از تیغ ممیزی رهایی یابد و به مسائل مورد نظرش بپردازد زمان وقوع رخدادهای نمایش را در زمان حکومت پهلوی در نظر گرفت، هرچند که از جذابیت‌های یک تئاتر خیابانی این است که نمایش در زمان و مکان حاضر و در میان تماشاگرانی که در آن موقعیت حضور دارند اتفاق بیفتد، اما گروه با این ترفند توانست به مسائل اجتماعی ـ سیاسی روز نظیر بیکاری، وعده‌های مسئولان و حتی سانسور در تئاتر بپردازند. با این حال زمانی که گروه در صحنه‌های پایانی نمایش ارزش‌های تبلیغی قدرت را پررنگ‌تر بیان کرد همراهی مخاطبان را از دست داد. به‌طور مثال بازیگران برای تماشاگران پرسشی را مطرح کردند که آیا اگر در زمان رژیم ستمشاهی سرباز بودید به سمت مردم انقلابی تیراندازی می‌کردید یا در کنار آنان قرار می‌گرفتید؟ برخلاف انتظار گروه، مخاطبان رغبتی برای پاسخ به سوالات بازیگران نشان ندادند و گویی چنان دلسرد شده بودند که حتی دعوت گروه بازیگران برای همراهی خواندن سرود مشهور **ای ایران** را نپذیرفتند. دیگر آثار موضوعی جشنواره نیز به همین ترتیب با چنین واکنش‌هایی از سوی مخاطبان روبه‌رو شدند برای مثالی دیگر در نمایش **هشت خان** از تهران وقتی یکی از شخصیت‌های نمایش خبر شهادت فرزند را با عرض تبریک به مادر می‌رساند، موجی از

نارضایتی زمزمه‌وار در میان مخاطبان شکل گرفت.

نمایش‌هایی که با موضوعات آزاد در جشنواره حاضر بودند مجال بیشتری برای زنده نگه داشتن روحیه منتقد تئاتر خیابانی داشتند. به‌طور مثال نمایش‌های **واکسیاه** از تفرش و **به یک کارگر ساده نیازمند نیستیم** از رشت به بیکاری و **صد رحمت به عشق‌های قدیمی** از بوکان به مشکلات ازدواج جوانان پرداختند. اما شاید تنها نمایشی که با مسائل شهروندی ارتباط کامل داشت نمایش **رونمایی** کاری از بچه‌های ایلام بود که به معضلات زندگی کوتاه‌قامتان در فضای شهری می‌پرداخت و امکاناتی که شهرداری‌ها باید برای ایشان که گروهی از شهروندان را تشکیل می‌دهند، مهیا سازند.

کارگردانان نمایش‌های **هشت خان**، **عقیق سرخ**، **۳۷۰ شهروند نمونه** و **مشتی حسن خری داشت** در اختتامیه جشنواره بنا به رأی هیئت داوران نامزد دریافت جایزه مهم‌ترین بخش اهدای جوایز یعنی جایزه کارگردانی شدند که از این میان تنها نمایش با موضوع آزاد نمایش **مشتی حسن خری داشت** از لاهیجان موفق شد جایزه دوم کارگردانی را نیز دریافت کند. از این رو در ادامه این نوشتار نگاه دقیق‌تری به این نمایش به‌عنوان اثر موردتأیید نظام جشنواره‌ای خواهیم داشت. این نمایش داستان رعیتی به نام مشتی حسن را روایت می‌کند که تصمیم می‌گیرد در دنیای نمایشی قرارداد شده، خر خود را به وصلت خر کدخدا دربیاورد. به همین منظور با ساز و آواز به خانه کدخدا می‌رود که خر ماده او را برای خر خود خواستگاری کند، اما با مخالفت کدخدا مواجه می‌شود و پس از اصرار مشتی حسن، کدخدا شروطی را برای او و خرش تعیین می‌کند و پس از برآوردن هر شرط، کدخدا شرط تازه‌ای در مقابل آن‌ها می‌گذارد. شروط کدخدا از این قرار هستند:

۱. خر من درس خوانده است و خر تو بی‌سواد؛ با یک بازی در بازی نمایشی دیده می‌شود که خر مشتی‌حسن به هر ترتیبی به دانشگاه می‌رود و مدرک دکترا می‌گیرد!

۲. خر من چند زبان خارجی بلد است و دنیا دیده است؛ باز هم در صحنه‌هایی می‌بینیم که خر مشتی‌حسن به مسافرتی هوایی می‌رود و زمانی را در کشورهای دیگر می‌گذراند.

۳. خر من زیباست؛ مشتی‌حسن انواع عمل‌های زیبایی مانند جراحی بینی را بر روی خرش انجام می‌دهد و با آرایش نمودن خر تلاش می‌کند تا شرط سوم کدخدا را نیز به جا آورد.

اما در صحنه پایانی می‌بینیم که کدخدا خبر عروسی خر خود با خر شهردار را به مشتی حسن می‌دهد.

در این نمایش تلاش مردی از طبقات پایین دیده می‌شود که می‌خواهد طبقه اجتماعی خود را ارتقا دهد، اما به هر دری که می‌زند و هر کوششی که می‌کند در این نظام کاست[۲۰] تصویر شده، در طبقه بالاتر پذیرفته نمی‌شود. گویا عضویت در این کاست از بدو تولد ثابت و تغییرناپذیر است و مشتی حسن و وابستگان او باید سراسر عمر خود را در همان کاست بگذرانند و هیچ راهی وجود ندارد که از کاست تعیین شده خود پا فراتر بگذارند. در این جامعه‌ی درون‌همسری، هرکسی باید در درون کاست خود ازدواج کند و فرزندان او نیز که در این نمایش خر جایگزین آنان شده است برای همیشه از اعضای همان کاست خواهند بود و درنهایت در همان کاست می‌میرند تا مبادا خون کاست بالاتر را آلوده کنند.

نکته قابل تأمل در این نمایش این است که گروه اجرایی به‌هیچ‌وجه نگاهی انتقادی به نظام کاستی تصویر شده در دنیای نمایش ندارند، بلکه آن را طبیعی می‌انگارند و مخاطبان باید برای تلاش‌های نافرجام مشتی حسن که ابلهانه نیز تجسم شده‌اند بخندند و شاید درس

عبرت بگیرند. حتی انتخاب خر به عنوان شخصیتی نمایشی که یک بازیگر آن نقش را در قامتی انسانی همراه با دیالوگ‌هایی پراکنده، تنها با استفاده از دو گوش نمادین بازی می‌کرد، به‌عنوان حیوانی باربر و زحمتکش که می‌تواند یادآور قشر کارگران باشد، بیش‌ازپیش نشان می‌دهد که تئاتر خیابانی که یکی از ریشه‌های حیاتی آن تئاتر پرولتاریایی[۲۱] است تا چه اندازه از مسیر اصلی‌اش منحرف شده است.

نمایش **مشتی حسن خری داشت** علاوه بر اینکه به طبقاتی از اجتماع یادآور می‌شود که فکر تحرک صعودی طبقاتی را از اذهان خود خارج کنند چرا که هر تلاشی انجام دهند حتی اگر مدرک دکترا بگیرند و دنیا را بگردند باز هم در ذات خود به سطح پایین‌تری تعلق دارند و زشتی آن‌ها با هیچ جراحی و آرایشی زیبا نمی‌شود، به افرادی که خود را متعلق به طبقه بالاتری می‌دانند نیز هشدار می‌دهد که از تحرک صعودی آنان بهراسید و تا جای ممکن مانع آن شوید. خر مشتی حسن بعد از آنکه مدرک دکترایش را می‌گیرد در صحنه‌ای کمیک دیگر به صاحبش اجازه نمی‌دهد که بر روی آن سوار شود و یا در صحنه‌ی بعدی جلوتر از مشتی حسن راه می‌رود که این اعمال از طرف یک خر بسیار غیرقابل انتظار نمایش داده می‌شود. اما کدخدا در مواجهه با خر مشتی حسن که اکنون رفتاری کاریکاتورگونه از نحوه معاشرت طبقه بالاتر را دارد با بیان این جمله که «*من اصل او را می‌شناسم*» با کمی تحریک خر و قلقلک دادن او، حیوان را مجاب به عرعر کردن می‌کند و گویا به سادگی خر دکترا گرفته را به اصل خود بازمی‌گرداند. چنین نگرشی حتی از طرف خود مشتی حسن نیز ابراز می‌شود آنگاه که به خر خود می‌گوید: «*دکتر هم شدی باز هم الاغی*». این دیالوگ‌ها به همراه تحریک خر برای عرعر کردن و بازگشت به اصل حیوانی خود، پس از صحنه‌های دنیادیده شدن و زیبا شدن خر نیز عینا تکرار می‌گردد.

کدخدا حتی از معاشرت با مشتی حسن نیز کراهت دارد و همواره از حضور مشتی حسن بر در خانه‌ی خود شکایت می‌کند که این نکته نیز یادآور نظام کاستی موجود در نمایش است. مشتی حسن نیز انسانی نشان داده می‌شود که از هرگونه تکنولوژی که نشانه‌ی تمدن است بیگانه است و به اذعان خود نه تلفن دارد نه آیفون و مجبور است با فریاد کدخدا را فرا بخواند. کدخدا نیز با طعنه به او یادآور می‌شود که انگشت که دارد، می‌تواند زنگ خانه را فشار دهد.

پیام اصلی نمایش در صحنه‌ی آخر اعلام می‌شود جایی که کدخدا آب پاکی را روی دست مشتی حسن می‌ریزد و به او می‌گوید که این وصلت غیرممکن است. کدخدا با صراحت بیان می‌کند که «*مشتی حسن من از اول بهت گفتم ولی تو متوجه نشدی، خر تو به خر من نمی‌خوره چونکه خود تو به خود من نمی‌خوری*» و تأکید می‌کند که «*هرکسی باید با هم‌سطح خودش ازدواج کنه*». در آخر مشتی حسن در یک استحاله‌ی مسخ‌گونه‌ای رو به خر می‌کند و می‌گوید «*خر تو نیستی خر منم!*» و کلاه خود را با کلاه نمایشی خر عوض می‌کند و این بار خر بر روی او می‌نشیند! مشتی حسن که اکنون تمام دارایی اندکش را در راه این رویاپردازی ممنوع از دست داده است، بدل به درس عبرت و هشداری می‌شود که هرکس بخواهد نظم موجود را بر هم بزند و از سطح مقرر شده‌اش پا فراتر بگذارد چیزی جز خسران در دنیا نصیبش نخواهد شد.

نتیجه‌گیری

یکی از زیان‌بارترین توهماتی که همواره هنر را تهدید می‌کند این است که بیان هنری فعالیتی تخصصی تعریف شود که با واقعیت مسائل جاری جامعه کاملا بیگانه است. تئاتر خیابانی در ذات خود با هنرهای موزه‌ای و یا به‌اصطلاح نخبه‌گرا فاصله‌ی معناداری دارد. این‌گونه‌ی تئاتری به خیابان می‌آید، میان مردمی که در گذرگاه‌ها در حال آمدوشد هستند تمایزی قائل نمی‌شود و برای تمامی مخاطبان چه کودک و چه کهن‌سال، چه عامی و چه تحصیل‌کرده عرضه می‌شود. برای بسط فلسفی چنین هنری، متافیزیکی کارگشا نیست که به‌طور صرف دلبسته‌ی همراهانی باشد که با الصاق برچسب‌های نخبگی و فرهیختگی به خود، از دیگر اقشار جامعه فاصله می‌گیرند و خود را متمایز می‌گردانند، بلکه به متافیزیکی نیاز است که تمامی اقشار جامعه را به رسمیت بشناسد و برای ایجاد تغییر مثبت در زندگی تمامی افراد خود را مکلف و متعهد بداند.

تئاتر خیابانی می‌تواند با مددجویی از زیبایی‌شناسی کاربردی بر تفسیر نادرستی که نهادهای قدرت بر هنر دیکته کرده‌اند بشورد و با بهره‌گیری از نیروی مشارکت جمعی که قوه‌ای حیاتی در سرشت بشری است، شرایط نامطلوب حاکم بر جامعه را واکاوی کند و افراد جامعه را ترغیب کند که برای دستیابی به رشد جمعی، دست‌به‌کار شوند و در صورت نیاز برای تغییر شرایط نامساعد جامعه ابتدا به تغییر و تحول خود اقدام کنند. همین تغییرات تدریجی یا ناگهانی است که تحولاتی قطعی در پی می‌آورد. تئاتر خیابانی می‌تواند با گسترش و اعتلای تجربه‌ی زنده‌ی واقعی شرایطی فراهم کند تا بیانگر انتظار و آرزویی مهارناپذیر برای رسیدن به کمالی باشد که از طریق مشارکت فردبه‌فرد جامعه حاصل می‌آید. تئاتر خیابانی از طریق بازسازی رویدادهای جهان بیرونی در جهان نمایشی، شرایطی مهیا می‌سازد که شهروندان بتوانند تعامل و همکاری هماهنگ با جهان پیرامونی را تجربه کنند و با ساخت جهانی بهتر در فضای نمایشی به تغییر و اصلاح جامعه‌ی حقیقی نیز متعهد می‌شوند.

تئاتر خیابانی برای حل مسائل جامعه نسخه‌ای ازپیش‌آماده و تجویز شده توسط نخبگانی که خود را آگاه به تمامی امور می‌دانند در دست ندارد، بلکه برای یافتن راه‌حل به سراغ خود افراد جامعه می‌رود و با ترفندهای نمایشی آنان را ترغیب می‌کند تا برای رفع و از پیش برداشتن معضلات راهکارهای خود را ارائه دهند و با مشارکت جمعی دست به عمل بزنند. درواقع هنرمندان تئاتر خیابانی به‌نوعی به‌دنبال آن هستند که تئاتر را به سوی کاروانال شدن در معنایی که نزد *باختین*[۲۲] قرار داشت، پیش ببرند. تئاتر خیابانی با ایجاد چندصدایی در تئاتر فرصتی فراهم می‌آورد که در آن علاوه بر صدای گروه اجرایی اعم از بازیگران، نویسنده و کارگردان، صداهای مخاطبان یعنی همان مردم کوچه و بازار نیز فرصت بیان و شنیده شدن می‌یابند. این رویکرد به قداست‌زدایی از تئاتر منجر می‌شود و کمک می‌کند تئاتر از انحصار اقلیت قدرتمند که مالکیت تئاتر و در نتیجه حق اجرای آن را از توده‌ها گرفته‌اند رهایی یابد. تئاتر خیابانی می‌تواند ابزاری برای شنیدن صدای بخش‌های ساکت اجتماع باشد و این امکان را فراهم سازد تا افراد سرکوب‌شده که به‌طور معمول فرصتی برای ابراز عقاید خود نداشته‌اند، به بیان مسائل بپردازند.

تئاتر خیابانی باید خود را به واقعیات و مشکلات اجتماعی جامعه متعهد بداند و با اجرای نمایشی در ارتباط با مسائل روز جامعه، مسائلی که در برهه‌ی تاریخی و مکان جغرافیایی اجرای نمایش از اهمیت سیاسی ـ اجتماعی ویژه‌ای برخوردار هستند، هدف خود را ایجاد

راه‌های جدیدی برای ارتباط بین جامعه و واقعیت‌های اجتماعی تعیین کند. گروه‌های تئاتر خیابانی همواره باید جزو اولین دسته‌هایی باشند که نارضایتی عمومی از وضع موجود را در نمایش‌های‌شان به تصویر می‌کشند و با مخاطبان خود که همان مردم کوچه و بازار هستند در میان می‌گذارند. هنرمندان تئاتر خیابانی علاوه بر انتقاد به شرایط نامطلوب در آثارشان امید به آینده‌ای بهتر را نیز در دل مخاطبانشان زنده می‌کنند و همچنین راهکارهایی برای گذر به شرایط مطلوب ارائه می‌دهند. بدین ترتیب تئاتر خیابانی تماشاگرانش را به بازیگرانی متفکر در عرصه‌ی فعالیت‌های اجتماعی بدل می‌سازد، چرا که حرکت به‌سمت جامعه‌ای آرمانی تنها با وجود مردمی آگاه و پویا محقق می‌گردد. اما متاسفانه در ایران هنرمندان تئاتر خیابانی عموما بدون توجه به شاخصه‌های مردمی و کاربردی این‌گونه‌ی نمایشی تنها به اجرای آثار خود در قالب جشنواره‌های مختلف اکتفا می‌کنند و دل‌نگران قطع ارتباط با زندگی روزمره‌ی مخاطبان خود نیستند.

نگارنده امیدوار است که این مقاله به‌عنوان گامی کوچک در جهت پیشرفت تئاتر خیابانی در کشور موردقبول هنرمندان و صاحب‌نظران این عرصه قرار گیرد و به دلیل گستردگی مبحث و پرداخت بسیار اندکی که تا کنون در کشور نسبت به آن صورت گرفته است، لازم به نظر می‌رسد که گام‌هایی دیگر در جهت تکمیل شناخت و معرفی وجوه گوناگون تئاتر خیابانی با بهرمندی از مبانی فکری و فلسفی متناسب، توسط پژوهش‌گران و دانشگاهیان در پژوهش‌های آتی برداشته شود.

منابع

ـ اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹) **تئاتر خیابانی در ایران و جهان**. افراز، تهران

ـ امرایی، مجید. (۱۳۹۱) گذری بر نمایش خیابانی. **سرویس مقالات سایت تخصصی تئاتر درمانی (دراما محله)**.

ـ (دسترسی در ۱۴۰۰/۱۱/۲۲) http://www.dramamahaleh.com/articles/kiyabani /

ـ ببج، فرانسس. (۱۳۹۸) **آگوستو بوآل**. علی ظفرقهرمانی‌نژاد. فرهنگ نشر نو، تهران

ـ بزرگمهر، شیرین. (۱۳۸۴) بررسی وجوه سیاسی و هنری تئاتر خیابانی. **هموطن سلام**، ۲۱ مرداد.

http://www.hamvatan.ir/news39400.html (دسترسی در ۱۴۰۰/۱۱/۲۲)

ـ بنت، اندی. (۱۳۹۳) **فرهنگ و زندگی روزمره**. لیلا جوافشانی، و حسن چاوشیان. اختران، تهران

ـ بوآل، آگوستو. (۱۳۹۳) **تئاتر مردم ستمدیده**. جواد ذولفقاری و مریم قاسمی. موسسه نوروز هنر، تهران

ـ بوآل، آگوستو. (۱۳۹۸) **زیبایی‌شناسی سرکوب‌شدگان**. نریمان افشاری. اختران، تهران

ـ پرندرگست، مونیکا و جولیانا ساکستن. (۱۳۹۴) **تئاتر کاربردی: موردپژوهی‌های بین‌المللی و چالش‌های عملی**. علی ظفرقهرمانی‌نژاد. انتشارات نمایش، تهران

ـ خانیکی، هادی و لیدا کاووسی. (۱۳۹۱) تئاتر برای توسعه به مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی. **فصلنامه علوم اجتماعی**. (۵۹). ۱۶۷ـ۱۳۶.

ـ دووینیو، ژان. (۱۳۹۰) **جامعه‌شناسی هنر**. مهدی سحابی. نشر مرکز، تهران

ـ دووینیو، ژان. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی تئاتر**. جلال ستاری. نشر مرکز، تهران

ـ دیویی، جان. (۱۳۹۱) **هنر به منزله‌ی تجربه**، مسعود علیا. ققنوس، تهران

ـ زاهدی، فرین‌دخت. (۱۳۸۰) **تئاتر خیابانی: روند تغییر محیط قراردادی نمایش**. گفتمان خلاق، تهران

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۸۹) نگاهی گذرا به تئاتر خیابانی در ایران و جهان، **مجله منظر**. شماره (۷)، ۸۲ـ۸۰.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۹۲) جامعه‌شناسی تئاتر خیابانی؛ پژوهشی در خصوص تئاتر خیابانی و جایگاه اجتماعی این هنر از آغاز تا دوران معاصر، **فصلنامه‌ی هنرپیشه**. شماره (۱). ۲۰ـ۳.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۹۴) نمایش خیابانی و نسبت آن با فضاهای شهری. **فصلنامه باغ نظر**. (۳۴). ۴۸ـ۳۷.

ـ شایگان‌فر، نادر. (۱۳۹۱) **زیبایی‌شناسی زندگی روزمره: دیویی و هنر پاپ**. هرمس، تهران

ـ فاضلی، نعمت‌الله. (۱۳۹۱) **مردم‌نگاری هنر: جستارهای جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی در زمینه ادبیات، شعر، نقاشی، فیلم، موسیقی، عکاسی و هنر**. موسسه انتشاراتی فخراکیا، تهران

ـ فیشر، جان ای. (۱۳۸۹) هنر فاخر و هنر نازل، در **دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی**، ویراسته‌ی بریس گات، دومینیک مک آیورلوپس؛ گروه مترجمان بابک محقق، مسعود قاسمیان ... {و دیگران}؛ ویراستار مشیت علایی، ۳۱۱ـ۳۰۴. تهران، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ـ گرینبرگ، کلمنت. (۱۳۸۳) آوانگارد و کیچ. فرشید آذرنگ. **حرفه و هنرمند: نشریه‌ی هنرهای تصویری**. (۷). ۲۰۱ـ۱۹۴.
ـ محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۶) نمایش خیابانی؛ رویکردها، دغدغه‌ها و راهبردها. **پژوهش ادبیات معاصر جهان**. (۴۲)، ۱۰۴ـ۸۹.
ـ مهدی‌زاده، رضا، و مسعود والهی. (۱۳۹۶) رفتارشناسی فضا در طراحی صحنه شهری برای اجرای نمایش‌های محیطی با تاکید بر میدان نقش جهان اصفهان. **فصلنامه تئاتر**. (۶۸). ۵۵ـ۷۰.
ـ میسون، بیم. (۱۳۸۰) **تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی**، شیرین بزرگمهر. دانشگاه هنر، تهران
ـ ناویتس، دیوید. (۱۳۹۰) زیبایی‌شناسی هنر عامه‌پسند. مهدی ساعتچی. **زیباشناخت**. (۲۲). ۲۴۰ـ۲۲۳.
ـ نمایش. (۱۳۸۷) مصاحبه با شفیعی، زاهدی، کرمی. میزگردی درباره تئاتر خیابانی، **فصلنامه‌ی نمایش**. (۱۰۳ و ۱۰۴). ۲۵ـ۱۸.
ـ نیکولسن، هلن. (۱۳۸۹) ***درام کاربردی: موهبت تئاتر***. علی ظفرقهرمانی‌نژاد و {دیگران}. تهران، افراز.
ـ ولف، جنت. (۱۳۸۷) جامعه‌شناسی در برابر زیباشناسی. در **مجموعه مقالات مبانی جامعه‌شناسی هنر**. علی رامین، ۴۶۸ـ۴۴۳. تهران، نشر نی.
ـ هاروی، جن. (۱۳۹۲) **تئاتر و شهر**. سپیده خمسه‌نژاد. مروارید، تهران
ـ هاوزر، آرنولد. (۱۳۷۰) **تاریخ اجتماعی هنر**. ابراهیم یونسی. خوارزمی، تهران
- Bertold, margot. (1999) ***history of world theater***. New York, continuum.
- Brecht, Bertolt. (1964) ***Brecht on Theatre: The development of an Aesthetic***. Trans: John willet. New York, Hill and wang.
- Kershaw, Baz. (1999) ***the radical in performance between brecht and baudrillard***. London, routledge.
- Lefebvre, Henri. (1996) ***Writing on cities***. translated by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, Cambridge, Mass, Blackwell, USA.
- Littlewood, Joan. (1995) ***Joan's Book: Joan's Peculiar History as She Tells It***, London, Minerva Press.
- Smart, Barry. (1994) ***The Governmental of Conduct: Focaut on Rationality, Power and Subjectivity***. London, Routledge.

پی‌نوشت

1- Hadjinicolaou
2- Augusto Boal
3- Theatre of the Oppressed
4- Karl Marx
5- David Novitz
6- Levine
7- Ted Cohen
8- John Dewey
9- Michel Foucault
10- Joan Littlewood
11- Bertolt Brecht
12-Henri Lefebvre
13- Jean Duvignaud
14- Baz Kershaw
15- Jean-Jacques Rousseau
16- Arnold Hauser
17- The Social History of Art
18- mime
19- Brent Blair
20- caste
21- Proletarian theater
22- Mikhail Bakhtin

بررسی انتقادی یأس و ناامیدی در نمایش‌نامه رگ‌وریشه دربدری اثر ساعدی با تکیه بر فلسفه‌ی امید گابریل مارسل

مهدی حمیدی پارسا
سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۳۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

بررسی انتقادی یأس و ناامیدی در نمایش‌نامه رگ‌وریشه دربدری اثر ساعدی با تکیه بر فلسفه‌ی امید گابریل مارسل

مهدی حمیدی پارسا
استادیار موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران

سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی
دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران

چکیده

مقاله‌ی حاضر که به روش کیفی و توصیفی ـ تحلیلی نوشته شده است سعی دارد با نگاهی انتقادی، یأس و ناامیدی را از منظر فلسفه‌ی امید *مارسل* در یکی از آثار نمایشی *ساعدی* واکاوی کند. یأس و ناامیدی از جمله مفاهیمی است که پس از برخورد ایران و تمدن جدید در آثار برخی از نویسندگان ایرانی قابل مشاهده است. از این رو *غلامحسین ساعدی* نمایش‌نامه‌هایی با محور جامعه متوسط شهری ایران نگاشت و لایه‌های یأس را در زندگی جامعه ایرانی زمانه‌ی خود به نمایش گذاشت. از طرفی دیگر، *گابریل مارسل*، فیلسوف مسیحی و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی در برخورد با یأس برآمده از جنگ‌های جهانی و فروپاشی نظام‌های فلسفی، امکانات فلسفه‌ی امید خویش را برای عبور از یأس و ناامیدی حاصل از اتفاقات نیمه اول قرن بیستم نیل به تعالی انسان به نحوی انضمامی تعریف کرد. حال پرسش اصلی این پژوهش چگونگی نقد و بررسی مؤلفه‌های یأس و ناامیدی موجود در نمایش‌نامه‌ی **رگ و ریشه دربدری** اثر *غلامحسین ساعدی* با تکیه بر فلسفه‌ی امید *گابریل مارسل* است و اینکه چگونه با تکیه بر مفاهیمی مانند دیالکتیک امید، متافیزیک امید و امید مطلق می‌توان مؤلفه‌های یأس در نمایش‌نامه **رگ و ریشه دربدری** ساعدی را مورد واکاوی قرار داد؟ همچنین در این جستار به چگونگی ارائه‌ی راهکار برای تعالی و امید در شخصیت‌های نمایش‌نامه با تکیه بر فلسفه‌ی امید *مارسل* پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: فلسفه‌ی امید *مارسل*، یأس و ناامیدی، آثار نمایشی *ساعدی*، نمایش‌نامه **رگ و ریشه دربدری**

۱ـ درآمد

زمینه بسیاری از تحولات ادبیات نمایشی معاصر ایران به برخورد تمدنی ایران با اروپا مرتبط است. این تغییر همراه با سرریز شدن اندیشه‌های جدید بر سر فرهنگ ایرانی، نوعی گسست با گذشته ایجاد کرد. نظریه‌های مختلفی چون سوسیالیسم علمی، اگزیستانسیالیسم فلسفی *کامو* و *سارتر*، نظریه‌های *فروید* و پیروان او و آراء نویسندگان قرن هجدهم و نوزدهم، کسانی چون *ولتر*، *دیدرو*، *روسو* در ایران از سال‌های پس از ۱۳۲۰ رواج فراوان یافت. همچنین فضای ناامیدی و پوچی ادبیات پس از جنگ‌های جهانی، نوع خاصی از داستان‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسی جدید را در ایران معاصر رقم زد.

فارغ از تأثیرگذاری ادبیات اروپایی بر آثار ایرانی، شاید وضعیت داخلی ایران نیز در روند فزاینده یأس در ادبیات نمایشی بی‌تأثیر نبود. نظم سیاسی و اجتماعی کشورهای اروپایی به مرور شکل گرفت و وقتی وارد کشورهایی همچون ایران شد به شکل ناهمگونی نمود پیدا کرد و معضلات فراوانی به خصوص در عرصه سیاست به‌وجود آورد. این وضعیت با یأس و ناامیدی آمیخته شد و در دهه چهل به اوج خود رسید و نمایش‌نامه‌نویسانی مانند *غلامحسین ساعدی*، *بهمن فرسی* و *عباس نعلبندیان* در جامعه فرهنگی ایران ظهور کردند. در این میان آثار نمایشی *ساعدی* قابل توجه است. او که یک روان‌پزشک بود، به خوبی تحول روحی و فرهنگی جامعه خویش را تحلیل و در آثارش نمایان می‌کرد. موضوع اصلی نمایش‌نامه‌های *ساعدی*، مسائل جدید در دل تحولات زندگی طبقه متوسط و قشرپایین جامعه است که با دلهره و اضطراب زندگی مدرن خودش را نشان می‌دهد. فضای یأس و ناامیدی در نمایش‌نامه‌ای مانند «*رگ و ریشه دربدری*» در اختلال عصبی ملال‌آور زندگی و عصیان شخصیت‌ها، از خودبیگانگی و نفی معنای زندگی و در پرسش‌هایی نظیر اینکه «در زندگی روزانه چه چیز شاعرانه‌ای وجود دارد؟» و «آیا زندگی معنایی دارد؟» قابل مشاهده است (دستغیب، ۳۵:۱۳۵۴). از طرفی دیگر، در میان فیلسوفان اگزیستانسیالیست اروپایی قرن بیستم، *گابریل مارسل*، نمایش‌نامه‌نویس و موسیقی‌دان مسیحی بود که سعی داشت در آثارش به جای یأس، به امید و عشق بپردازد و برای این وضعیت بحرانی بشر جدید به نحو انضمامی چاره‌اندیشی کند. او برچسب اگزیستانسیالیست الهی را نمی‌پذیرد و خود را نوسقراطی مسیحی می‌داند (رز هانلی، ۱۹۹۷: ۲۱). بین فلسفه‌ی *مارسل* و نمایش‌نامه‌هایش جدایی نیست، چنانکه خود او در مصاحبه‌اش با *پل* ریکور فلسفه‌اش را مانند قاره‌ها، نمایش‌نامه‌هایش را مانند جزایر و موسیقی‌اش را چون آب اقیانوس می‌داند که آن‌ها را به هم متصل می‌کند (مارسل، ۱۹۷۳: ۲۳۱). به عنوان مثال در نمایش‌نامه‌ی **جهان درهم شکسته**[1] او شرایط انسانی سرگشته را در دنیای مدرن توصیف می‌کند که به دنبال راهی برای عبور از این بحران می‌گردد. از نظر *مارسل*، جهان کنونی با فنّاوری و علم جدید، راززدایی شد و عقلانیت تکنیکی، شرایط یأس و سردرگمی انسان جدید را فراهم ساخت و به سرعت او را به موجودی کارکردزده و تهی از معنا تبدیل کرد. برخلاف رویکرد انتقادی *مارسل* به بیماری جامعه مدرن، ظرفیت الهیات هستی شناسانه‌اش، او را به خوش‌بین‌ترین اگزیستانسیالیست بدل می‌کند. باید توجه داشت که ابعاد مفهوم امید، نظیر متافیزیک امید، دیالکتیک امید و امید مطلق در اندیشه *مارسل*، فراتر از قلمرو روان‌شناختی است و تا ساحت انسان‌شناسی فلسفی صعود می‌کند. حال پرسش این است که چگونه می‌توان با تکیه بر اندیشه امید *مارسل*، مؤلفه‌های یأس موجود در نمایش‌نامه

رگ و ریشه دربدری اثر *غلامحسین ساعدی* را نقد و بررسی کرد؟ بنابراین ابتدا سه‌گانه امید *مارسل* یعنی دیالکتیک امید، امید مطلق و متافیزیک امید توضیح داده می‌شود و اهمیت این مفهوم برای انسان امروز تبیین می‌گردد. پس از آن لایه‌های ناامیدی در نمایش‌نامه‌ی **رگ و ریشه دربدری** مورد واکاوی قرار می‌گیرد و با تکیه بر فلسفه‌ی امید *مارسل* نقد و بررسی می‌شود.

پیشینه پژوهش

در اینجا باید موضوع پژوهش را به دوشاخه‌ی «یأس و ناامیدی در آثار *ساعدی*» و همچنین «فلسفه‌ی امید *گابریل مارسل*» تقسیم و سوابق تحقیق شان را مطرح کرد.

یکم: تحقیقات متعددی با رویکردهای متفاوت در باب آثار *ساعدی* نگاشته شده است مانند«نقد و تحلیل آثار *ساعدی* نوشته سکینه *عباسی*» و «نقد آثار *غلامحسین ساعدی* از دیدگاه روان‌شناسی». اما به طور مختصر معطوف به موضوع این مقاله به مواردی می‌توان اشاره کرد:

۱ـ «**واکاوی مفهوم تئاتر پوچی اروپا در نمایش‌نامه‌های غلامحسین ساعدی**» (*محمدرضا صالحی مازندرانی، نسرین گبانچی*، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی، زمستان۹۰). این مقاله ضمن بیان ویژگی‌های تئاتر پوچی به تاثیرپذیری آثار ساعدی از نمایش‌نامه نویسانی نظیر *سارتر* و *کامو* می‌پردازد.

۲ـ «**پژوهشی در تطبیق گفتاشنود نمایشی «صندلی‌ها» *اوژن یونسکو*، «زاویه» غلامحسین ساعدی و «یاطالع الشجره» *توفیق الحکیم***» (*محمدرضا صالحی مازندرانی، نسرین گبانچی*، کاوش نامه تطبیقی، بهار۹۷). در این مقاله با توجه به مفاهیم پوچی به تطبیق رویکردهای زبانی پرداخته شده است. البته مراد از پوچی در این دو مقاله، ابسورد در ادبیات نمایشی است که با تطبیق آثار مختلف قرن بیستم با *ساعدی*، سعی در ریشه‌یابی پوچی در آثار وی دارد.

۳ـ «**بازتاب عبث گرایی در آثار غلامحسین ساعدی**» (*زهرا سعادتی نیا، راضیه فولادی* سپهر، پژوهشنامه ادبیات داستانی، دانشگاه رازی، دوره نهم، بهار۱۳۹۹). تمرکز این پژوهش بر آثار داستانی معاصر به‌خصوص آثار داستانی *غلامحسین ساعدی* است و مشخصاً به آثار نمایشی این نویسنده نپرداخته است.

تحقیقاتی که تاکنون پیرامون آثار *ساعدی* صورت گرفته، اغلب از منظر روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه بوده است و به ندرت از نظرگاه فلسفی آثار نمایشی‌اش به‌خصوص نمایش‌نامه‌ی **رگ و ریشه دربدری** واکاوی شده است.

دوم: پیرامون آرای فلسفی مارسل طی چندین سال گذشته در ایران تحقیقات متعددی صورت گرفته اما پژوهشی در مورد نقد یأس و ناامیدی توسط *مارسل* یافت نشد. با این حال نمونه‌هایی که به موضوع نزدیک هستند را ذکر می‌کنیم:

مقاله «**بازنمایی دوگانه‌ی امید و ناامیدی در رمان چشم‌هایش با تأکید بر اندیشه‌های *گابریل مارسل***» (نعمت‌الله ایران‌زاده، شهناز عرش اکمل، پژوهشنامه ادبیات داستانی، دانشگاه رازی، پاییز ۱۴۰۰). همچنین پایان‌نامه‌های «**ابعاد سه گانه امید در اندیشه مارسل**» نوشته‌ی *ملیحه دیهیم*، «**رابطه امید و ایمان در فلسفه *گابریل مارسل* از *جلال کریمیان***» نوشته *فرخنده علوی*.

سوابق تحقیق در خارج کشور

تحقیقات انجام شده در مورد فلسفه‌ی مارسل به خصوص در آمریکا قابل توجه است که نمونه‌وار می‌توان به انجمن مطالعاتی *مارسل*[۲] در دانشگاه راکهرست[۳] و همچنین نشریه‌ی مطالعاتی *مارسل*[۴] به ریاست دکتر سویتمن[۵] اشاره کرد. اما نمونه‌ای که به طور مستقیم به نقد یأس و ناامیدی از منظر *مارسل* پرداخته شده باشد یافت نشد. با این حال تحقیقاتی از مواجهه او با فیلسوفان خداناباور انجام شده که بدان اشاره می‌کنیم:

Atheistic_and_Christian_Existentialism_A Comparison of Sartre and Marcel by "Thomas C. Anderson", Department of Philosophy, Marquette University.

Polemical Interlocutors: Marcel, Sartre, and Existentialist Philosophy by Gregory B. Sadler, ReasonIO and the Global Center for Advanced Studies.

The Meaningless Life Is Not Worth Living: Critical Reflections on Marcel's Critique of Camus by George Heffernan, Marcel Studies, Vol. 2, Issue No. 1, 2017.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده و از تکنیک کتابخانه‌ای استفاده کرده است.

چارچوب نظری: فلسفه‌ی امید *گابریل مارسل*

بشر در طول تاریخ به زیست خود با تمامی مشکلات ادامه داده است اما آنچه انسان را همواره محکم و پابرجا نگه می‌دارد امید است. حال آیا منظورمان از امید، مفهوم روزمره آن از نوع روانشناسانه است؟ باید گفت که پاسخ *مارسل* منفی است. نگاه وی به امید از منظر فلسفی است که در متافیزیک امید او متبلور می‌شود. می‌توان گفت که «نظریه‌ی امید *مارسل*، به گفته‌ی خودش، مهم‌ترین دستاورد فلسفی اوست که با آن به شکل بنیادین راهش از *سارتر*، *هایدگر* و *یاسپرس* جدا می‌شود» (ورنو، وال، ۱۳۹۲: ۱۳۸ـ۱۶۱). برخی او را فیلسوف امید می‌خوانند و تمام افکارش را بر متافیزیک امید استوار می‌دانند. از دید او در جهان امروز، انسان وظیفه‌مند است. چنین فردی با هستی خود بیگانه شده و در این موقعیت، امید، دسترسی به بودن آگاهانه است و همه خودهای ما را که در وظیفه‌های متفاوت ما ظاهر می‌شوند به هم پیوند می‌دهد. با این تعریف «می‌توان گفت که *مارسل* این پرسش کانت را بسیار جدی می‌گیرد: برای چه چیزی می‌توانیم امید داشته باشیم؟» (کرنی، ۱۳۹۸: ۲۳۲). از نظر *مارسل* مهم‌ترین اشتباه اهل مابعدالطبیعه این بوده که مباحث فلسفه را که از جنس رازند به عنوان مسئله مطرح می‌سازند و از آنجا که رازها قابل حل نیستند دچار شکست می‌شوند. اما در اندیشه *مارسل* که سخن از متافیزیک امید به میان می‌آید، نوع خاصی از آن مطمح نظر است. در اینجا سخن از تجربه‌های متافیزیکی در خویشتن خویش است. منظور از تجربه‌ی متافیزیکی، حرکت وجودی من به سوی خویشتن است؛ طی مسیری که پر از موانع گوناگون است. خویشتنی که در درون خود زندانی نیست و به سوی جهان و انسان‌های پیرامونش گشوده است اما ناامیدی به معنای بی‌اعتمادی به واقعیت و نفی هستی است؛ در این موقعیت، جهانی که در مقابل این انسان قرار دارد با او ارتباط برقرار نمی‌کند. او برای فرارسیدن مرگ به انتظار می‌نشیند. بنابراین جای تعجب نیست اگر *مارسل* امید را به مثابه‌ی یکی از ارکان تفکر خود برمی‌گزیند چرا که او

ناامیدی را بزرگ‌ترین تهدید برای وجود انسان و تعالی آن می‌یابد. از دید *مارسل* «امید همواره با یک همدلی[۶] و ارتباط پیوند دارد» (مارسل، ۱۹۵۱: ۵۱). این همدلی به نوعی از احتکار هستی خویشتن جلوگیری می‌کند و انسان را از انفعال می‌رهاند. در ادامه برای آشنایی بیشتر با فلسفه امید *مارسل*، به اختصار به ابعاد سه‌گانه امید نزد او می‌پردازیم.

دیالکتیک امید

همان‌طور که امید و ناامیدی در بعضی زبان‌ها دارای ریشه‌ی مشترک هستند، در واقعیت هم به یکدیگر مربوط و درهم تنیده هستند. به تعبیر *مارسل*، میان امید و ناامیدی نوعی دیالکتیک برقرار است. اساساً فرایند امید زمانی رخ می‌دهد که انسان با درماندگی و بیچارگی روبه‌روست. وقتی همه‌چیز دلخواه است امید معنایی نخواهد داشت. به گفته‌ی *مارسل*، اگر واقعیت ابتدا دلایلی برای یأس به ما ندهد، نمی‌تواند دلایلی برای امیدواری در اختیار ما قرار دهد. امید طغیانی است در برابر وضع موجود، در برابر آنچه هست و دلخواه نیست و همچنین پاسخی است به تراژدی. چنانکه *مارسل* معتقد است وضعیت انسان به طور کلی مانند وضعیت یک زندانی است که محکوم به مرگ است و این همان تراژدی زندگی است. در اینجا بدبینی فقط می‌تواند فلسفه یأس و ناامیدی باشد (مارسل، ۱۳۹۳: ۲۱۸). بنابراین انسان باید تراژدی زندگی را درک کرده باشد تا از دل این درک و آگاهی امید زاده شود. رنج را باید رام کرد و برای آن مرز مشخص کرد تا تبدیل به یک حریف محدود شود و تحت کنترل من قرار گیرد؛ این همان فرایند امیدواری است. بنابراین اگر رنج و ناامیدی نباشد، امیدواری بی‌معنا خواهد بود.

امید مطلق

مارسل امید حقیقی را امیدی می‌داند که مطلق است، به این معنا که امید، چیزی بیشتر از آرزوی تحقق یافتن یا نیافتن یک امر مشخص است. از نظر *مارسل* موضوع امید، کلی و غیرشخصی است. امید مربوط به ابژه‌های خاص نیست بلکه مربوط به حالت‌های وجودی است، مانند رستگاری، آزادی و لذّت؛ تعیین موضوع برای امید، راه را برای ناامیدی باز می‌گذارد در حالی که امید تمام قد در مقابل ناامیدی و وضع ناامیدکننده‌ی موجود می‌ایستد. امید درگیر مجموعه درهم تافته تجاربی است که اکنون در جریان‌اند یا به تعبیر دیگر، درگیر ماجرایی است که اکنون در حال وقوع است. می‌توان گفت امید از جهت موضوع دو گونه است: امید مقید[۷] و امید مطلق[۸]. امید مقید، امید داشتن به چیزی محدود و معین است، اما موضوع امید مطلق آزادی است (مارسل، ۱۹۵۱: ۵۱). امید مقید و محدود به آرزو نزدیک‌تر است تا امید مطلق. در اینجا می‌توان پرسید که آیا امیدی که موضوع مشخص ندارد، همان خوش‌بینی صرف نیست؟ از نظر *مارسل* امید از خوش‌بینی هم متفاوت است چرا که خوش‌بینی تنها در صورتی ممکن است که فرد به‌اندازه‌ی کافی از واقعیت فاصله بگیرد تا موانع بزرگ را کوچک ببیند. خوش‌بینی به بیرون از خود نگاه کردن است و در آن بر من جدا از دیگران تأکید می‌شود، چنانچه انسان خوش‌بین ادعا می‌کند که اگر دیگران همچون او فکر کنند و نگاه کنند با او هم نظر خواهند شد. اما از آنجا که امید رازآمیز است، انسان امیدوار از واقعیت جدا نیست.

متافیزیک امید

باید بپرسیم که اساساً چه نیازی به نگاه متافیزیکی و فلسفی به مقوله‌ی امید داریم؟ آیا این تأملات فلسفی در دنیای امروز، برابر ناامیدی روزافزون، راه به جایی می‌برد؟ پاسخ *مارسل* به این پرسش‌ها مثبت است. وی می‌گوید: «متافیزیک باید درست در اینجا موضع بگیرد، رودرروی ناامیدی: متافیزیک به مثابه‌ی دست ردی بر سینه‌ی ناامیدی» (مارسل، ۱۳۹۳: ۱۰۴). دنیای کارکردزده، یأس و ناامیدی را چون مسئله‌ای قابل حل می‌پندارد، درحالی‌که به نظر *مارسل* امور رازورانه مانند امور مسئله‌گون، در چارچوب قواعد علمی نمی‌گنجند. در دیالکتیک امید، مطرح شد که رابطه امید و ناامیدی رفت و برگشتی است و این مسیری طولانی را می‌طلبد که در کتاب مشهورش، ***انسان سالک*** به خوبی به توصیف آن پرداخته است. *مارسل* انسان را برای همیشه مسافری در مسیر خود می‌داند و هستی را ضرورتاً هستی در راه می‌شمارد. همان‌طور که گفته شد هستی برای *مارسل* موضوعی نیست که بتوان آن را پیش روی خود قرار داد و به بررسی آن پرداخت. به عبارت دیگر، هستی مسئله نیست، بلکه درک آن نیازمند درگیری و مشارکتی تام و تمام در آن است. در مسیر این درگیری است که من به هستی خود آگاه می‌شوم. انسان امروز با هستی خود سخت بیگانه است چرا که همه چیز برای او در حوزه‌ی امور کارکردی جای می‌گیرد و این از دید *مارسل*، غنای جهان چندصدایی و رنگارنگ را به منطقی سیاه و سفید فرومی‌کاهد. امر درونی به فراموشی سپرده می‌شود و فرد انسانی در وظیفه‌هایش که امر بیرونی است خلاصه می‌شود. مارسل در این میانه به دنبال هشدارهاست، هشدارهایی که به انسان امروز یادآوری کند که هست. امید از نگاه *مارسل* نحوه‌ای از بودن است که در آن فرد در رابطه‌ای درست با دیگری، در مسیر تعالی خود حرکت می‌کند.

«می‌توان گفت که امید، در اصل، آمادگی روحی است که چنان از دل و جان مشارکت را تجربه کرده است که می‌تواند علی رغم اراده و علم خود، به عمل تعالی جویانه دست یابد یعنی به عمل تثبیت بازسازی حیاتی‌ای که این تجربه هم پیش درآمد آن است و هم نخستین نتیجه آن» (مارسل، ۱۹۵۱: ۶۷).

نتیجه‌ی این سفر، یک خود متعالی است که خویشتن را به شرایط زندگی نمی‌سپارد و می‌پذیرد که رنج بخشی از خود اوست که تنها باید رام شود و به کنترل درآید. *مارسل* معتقد است که قرار گرفتن در چنین شرایطی هرچند به طور موقت و گذرا، همان هشدار است که به ما یادآوری می‌کند که هستیم. نکته‌ی مهم اینجاست که این هشدار تنها در یک رابطه شکل می‌گیرد؛ رابطه‌ای میان من با دیگری مطلق. اینجاست که فلسفه امید *مارسل*، پلی از میان زندگی این جهانی به سوی آسمان احداث می‌کند تا انسان ناامید با تکیه بر آن به حقیقت امید دست یابد.

حال آیا می‌توان نمایش‌نامه ساعدی را از منظر فلسفه امید *مارسل* مورد بررسی قرار داد؟ در ادامه به نقد یأس و ناامیدی در نمایش‌نامه ***رگ و ریشه دربدری*** اثر *غلامحسین ساعدی* براساس فلسفه امید *مارسل* خواهیم پرداخت.

تحلیل نمایش‌نامه‌ی «رگ و ریشه دربدری»

باید گفت که نمایش یأس و ناامیدی در ادبیات نمایشی معاصر ایران به طور عام و در نمایش‌نامه ***رگ و ریشه دربدری*** به طور خاص صرفاً با انگاره‌های روانشناسانه قابل تحلیل

نیست، بلکه نگاه متافیزیکی به مقوله امید می‌تواند در فهم بنیان‌های متن نمایش‌نامه مفید باشد. بنابراین ضمن بیان خلاصه‌ای از نمایش‌نامه **رگ و ریشه دربدری** به تحلیل متن اثر براساس فلسفه امید *مارسل* می‌پردازیم. مفاهیمی نظیر فقدان معنای وجودی و فهم حضور در اندیشه امید را در متن نمایش‌نامه **رگ و ریشه دربدری** واکاوی می‌کنیم، سپس امکان تعالی شخصیت‌های نمایش‌نامه را بررسی می‌کنیم.

خلاصه‌ی نمایش‌نامه

شخصیت‌های نمایش‌نامه: «خانم»، «بی‌بی مریم» (خواهرخانم) و «ململ» (دایه‌ی بچه‌های خانم).

خانم تقریباً اداره‌کننده‌ی خانه است و بقیه‌ی افراد خانه (مردهای آن) هرکدام دور از خانه مشغول به کار هستند و فرزندان سال‌هاست که رفته‌اند. ململ و بی‌بی مریم مدام با هم گفت‌وگو می‌کنند اما کهولت سن باعث می‌شود که حرف‌های یکدیگر را نامربوط به هم منتقل کنند. تنها کسی که پس از اتمام آذوقه، برای خرید مایحتاج منزل بیرون می‌رود خانم است اما یا دست خالی بازمی‌گردد یا چیزی را که احتیاج ندارند می‌خرد. این اتفاق چندین بار رخ داده است و سبب ناراحتی بی‌بی مریم شده است. در زمان‌هایی که خانم حضور ندارد بی‌بی مریم و ململ در مورد او صحبت می‌کنند. بیان جملات تکراری، تعریف کردن خاطرات گذشته و رویاهای کابوس‌وار از جمله گفت‌وگوهای ایشان است. ململ توان بیشتری نسبت به بی‌بی مریم دارد و برخی از کارهای خانه را به سختی انجام می‌دهد. در منزل به اندازه کافی خوراکی پیدا نمی‌شود و بی‌بی مریم از غذاهای تکراری و خریدهای اشتباهی خانم خسته شده است اما چاره‌ای جز تحمل وضع موجود ندارد. در پایان خانم به خانه بازمی‌گردد و متوجه می‌شود که خریدهای روزانه‌ی خانه را عوضی آورده و گیج و مبهوت می‌شود و نمی‌داند چه کار کند. او تنها سیب‌هایی که در یخچال خانه بوده را بیرون برده و دوباره بازگردانده است. هر سه شخصیت وقتی به اوضاع یکدیگر نگاه می‌کنند، سرخورده از تکرارهای بی معنا روی زانو می‌نشینند و باهم گریه می‌کنند.

فقدان معنای وجودی و فهم حضور در اندیشه امید

در ابتدای اثر اشاره می‌شود که این نمایش‌نامه می‌تواند با ماسک اجرا شود، بدین معنا صورت بازیگران هم می‌تواند به طور کامل پوشیده شود. بنابراین تفاوتی ندارد که صورتشان به نمایش دربیاید یا ماسکی که بر روی آن می‌گذارند هویّت آنان باشد. با عطف نظر به ساحت هستی‌شناسانه‌ی این نمایش‌نامه به نکات عمیقی در این اثر می‌رسیم. با نگاهی به تاریخ اندیشه درمی‌یابیم که انسان پیرامون هستی و سرنوشت خود پرسش‌هایی را مطرح کرده و متناسب با آن مسائلی را بیان کرده است اما فقط بشر معاصر است که یقینش را نسبت به ماهیّت خود از دست داده و دچار از خود بیگانگی شده است. او در اینکه حیوان ناطق است تردید دارد و به طوری کلی یقینش را نسبت به جهت وجودی[9] خویش از دست داده است. از طرفی دیگر این انسان، توانایی احاطه بر طبیعت و تملک و تخریب آن را پیدا کرده است، بنابراین وضعیت خود را آبستن دو وعده آرمان‌شهری زمینی و تخریب‌های جهنمی آن کرده است. براساس اندیشه‌ی *مارسل*، این انسان به بی‌قراری و فقدان معنای وجودی دچار است که از علائم آن فقدان «وزن وجودی تجربه انسانی» است که حاصل شیءشدگی زندگی شهری و عدم تجربه

استعلا است. تمام این‌ها، معلول فاصله گرفتن از هستی و تجربه نکردن امر استعلایی، عدم کرامت و قداست این انسان و به طور کلی موقعیتی است که او را در برگرفته است (کین، ۱۳۹۷: ۲۱). شخصیت‌های بی‌بی مریم، ململ و همین‌طور خانم که مدام در موردش سخن به میان می‌آید احساس می‌کنند که ارزش خود را از دست داده‌اند و از هستی انسانی برخوردار نیستند. شخصیت‌های این نمایش‌نامه به خوبی حس می‌کنند که امید بشر امروز رو به محاق است و قیمت و عیارشان بسته به میزان کارکردشان است. در جایی از نمایش‌نامه بی‌بی مریم به این مطلب اشاره می‌کند: «خدا رحمت کنه مرحوم مسیح الملک را، همیشه می‌گفت، شما قدر ما پیروپاتال‌ها را نمی‌دونین. روزگاری می‌رسه که گیر این درس خونده‌ها و فرنگ رفته‌ها می‌افتین و اونوقت می‌بینین که چی به روزگارتون میارن» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۵۱).

شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی ***رگ و ریشه دربدری*** در جهانی که تفکر کارکردی[۱۰] سیطره پیدا کرده گرفتارشده‌اند. به نظر *مارسل* آثار و نتایج چنین تفکری مصیبت‌بار است. او هیچ چیز را ترسناک‌تر از کارکردی شدن انسان نمی‌داند؛ وضعیتی که فرد با نفع اجتماعی و کارکرد خود یکی شده و درون آن زندانی می‌شود. او توان فراتر رفتن از اوضاع و احوال خود را از کف داده است. *مارسل* برای اینکه به وضوح، منظور خود را تبیین کند از مثال بلیت‌فروش استفاده می‌کند. او فقط بلیت می‌فروشد و کسی به انسانیّت او توجه نمی‌کند، درواقع انسانیّت او با بلیت‌فروشی یگانه شده و نحوه‌ی وجود او را به اسارت خود درآورده است (کین، ۱۳۹۷: ۲۲).

اوضاع شخصیت‌های نمایش‌نامه ***رگ و ریشه دربدری*** از مثالی که *مارسل* می‌زند نیز وخیم‌تر است، چرا که کاراکترهایی که در این نمایش‌نامه ترسیم شده‌اند همان حداقل کارکردی را که یک جامعه شهری از آنان طلب می‌کند نیز دارا نیستند. آنان تلاش می‌کنند که شنوایی و ضعف‌های جسمانی خود را کتمان کنند یا آن را کم اهمیّت جلوه دهند اما هر بار ناامید می‌شوند. وقتی احساس معناداری رفته‌رفته در میانشان کمرنگ شد، طبیعی است که همه چیز بی‌اهمیّت می‌شود. اینکه خانم اجناس منزل را به اشتباه می‌خرد نشان از این است که تفاوتی میان اشیا وجود ندارد و «زندگی در یک جهان کارکردی‌شده جریانی بی‌هدف می‌شود، استفاده از آلات بی‌آنکه غایت به وضوح تعریف‌شده‌ای در کار باشد، انجام می‌گیرد» (کین، ۱۳۹۷: ۲۳). *مارسل* معتقد است که خروجی زیستی که تفکر کارکردی به میان می‌آورد یعنی تفکری که میل به اندازه‌گیری، ضبط و مهار همه چیز را دارد، چیزی جز ناامیدی نیست. وی فلسفه را یگانه قهرمان و میداندار این موقعیت می‌داند که توانایی پرسش و مناقشه درباره تمامیت‌خواهی تفکر کارکردی را داراست؛ کندوکاو فلسفی در دل تجربه‌های انسانی که از مرزهای علوم تجربی و ریاضی فراتر رفته و امیدبخش عالمی است که انسانیّت انسان به منصه‌ی ظهور برسد.

در جایی از نمایش‌نامه ململ و بی‌بی مریم درباره خانم و خریدهایش صحبت می‌کنند. ململ درباره اینکه خانم به‌اشتباه بجای نیازهای منزل لوازم دیگری تهیه می‌کند حرف می‌زند اما بی‌بی مریم در جوابش پیرامون ضعف دکترهای جدید در طبابت بیماران صحبت می‌کند و دیالوگ‌هایی که در پاسخ به یکدیگر می‌آیند اما هیچ ارتباطی با هم ندارند:

«بی‌بی مریم: این دفعه چهارمه که میرم پیشش و هر دفعه همان نسخه قبلی را می‌پیچه، نه سرگیجه‌ام خوب شده، نه یه ذره جون گرفته‌ام و نه این درد پشتم آروم گرفته.

ململ: (درحالی‌که زانویش را می‌مالد، روی مبلی می‌نشیند). چیزهای واجب‌تری لازم داشتم تا کلوچه. سه روزه که آذوقه خونه ته کشیده، پریروز گفتم: خانم، حالا که میرین بیرون یکی دوتا مرغ بگیرین بیارین، رفتن و عوض مرغ، یه پاکت خاکشیر خریدن و آوردن.

بی‌بی مریم: (ازحالت چرت بیرون می‌آید. خیال می‌کنی دکترهای دیگه از این یکی بیشتر سرشون میشه؟ همه‌شان سروته یک کرباسن. یکی از دیگری بدتر. باز صد رحمت به اون عطارهای قدیمی که با یه مشت عناب و کوفت و زهرمار هر دردی رو دوا می‌کردن.

ململ: نخیر، اینجوری نیست، به خیالم از وقتی سعید جان نیستن، حواس خانم بکلی پرت شده!» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۵۰).

بی‌بی مریم و ململ و به طور کلی سه پیرزن داستان، به دلیل ناشنوایی و از بین رفتن توانایی‌های گذشته، دچار احساس خود کم‌بینی می‌شوند؛ هرچند تلاش می‌کنند که ناشنوایی خود را پنهان سازند، اما این نقص در رفتار و گفتار آن‌ها آشکار است. از منظر فلسفه‌ی *مارسل* انسان امروز در چشم دیگران به کارکردهای زیستی و اجتماعی خویش فروکاسته می‌شود، البته ماتریالیسم تاریخی و دیدگاه *فرویدی* نیز در پیشبرد آن بی اثر نبوده‌اند. بر این اساس حتی نمودهای روانی نیز به همان دو جنبه زیستی و اجتماعی فروکاسته می‌شوند. «اما نیاز مبرم هستی‌شناختی[۱۱] را نمی‌توان به وضعیتی روانی، فروکاست، بلکه این امر حرکتی در روح آدمی است که از انسان بودن جدایی‌ناپذیر است» (ترینور، ۱۳۹۶: ۲۶). گفت‌وگوی ململ و بی‌بی مریم بیانگر دو نحوه جهان جداگانه‌ی انسانی است، شخصیت‌ها در تنهایی زندگی شهری در کنار هم هستند اما هیچ ارتباطی و اتصالی بین آن‌ها وجود ندارد. به طور کلی این مسئله که شخصیت‌ها توان ارتباط برقرار کردن با یکدیگر را ندارند در بسیاری از نمایش‌نامه‌های *ساعدی* مشترک است.

«بی‌بی مریم: (در حال گره زدن تکه‌های نخ) ململ، ململی، شام چی داریم؟

ململ: چی؟

بی‌بی مریم: می‌گم امشب چی می‌خوریم؟

ململ: بیست و چهار تومان.

بی‌بی مریم: (با اوقات تلخی) من نمی‌تونم، من نمی‌تونم هر شب گوشت چرخ کرده بخورم.

ململ: با من چرا اوقات تلخی می‌کنی حاجی بی‌بی؟ خانم خودشم با یارو طی کرده بودن.

بی‌بی مریم: من اصلاً نمی‌خوام بخورم.

ململ: وقتی اومدن خودتون باهاش صحبت کنین. من که این چیزها سرم نمی‌شه» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۵۵).

بی‌ربط جواب دادن بی‌بی مریم و ململ به یکدیگر صرفاً به خاطر ضعف شنوایی نیست بلکه این نشنیدن‌ها در آثار نمایشی *ساعدی* نمادی از جدا افتادگی فرد از هستی و همچنین از انسان‌های دیگر است. این فاصله بین انسان‌ها در نمایش‌نامه‌هایی مانند *جانشین اول و دوم*، *شبان فریبک*، *دیکته* و *زاویه* مشاهده می‌شود. بریدن از دیگران به نحو آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به جدا افتادگی انفسی می‌شود. از آنجا که مارسل مشارکت در راز هستی را به واسطه‌ی ارتباط میّسر می‌داند، معتقد است اگر کسی از دیگران فاصله گرفت، خویشتن خود را مبدل به زندانی ساخته است که هیچ‌گونه امید و عشقی بدان راه نیست. به اعتقاد *مارسل* این فقدان ارتباط افق تاریکی را نشانه می‌گیرد و زمینه‌ی ناامیدی را فراهم می‌کند. وی که به دنبال خروج از بن‌بست یأس برای زندگی امیدبخش است، حضور را یکی از جنبه‌های مهم ارتباط با هستی می‌داند. درواقع استعلای واقعی از دالان مشارکت و حصول این مشارکت از طریق فهم و حس حضور ایجاد می‌شود. حضور، مشارکت عاشقانه‌ی بین being و being در سطح روابط انسانی و بین

being و Being در سطح متعالی است. از طریق حضور است که ما دیگری را به مثابه‌ی **تو** و نه **او** در نظر می‌گیریم (مارسل، ۱۹۵۱: ۱۵). این اتفاق تجربه‌ای مانند مواجهه با اشیا نیست بلکه فراتر از مجاورت زمانی–مکانی است. فراروی از وضعیت مادی، زمینه نگاه متافیزیکی به امید را فراهم می‌آورد. اما امید شخصیت‌های نمایش‌نامه *ساعدی* صرفاً در بستر جزئیات زندگی شهری جا گرفته که آن هم به ثمر نمی‌نشیند. بی‌بی مریم و ململ، مانند استراگون و ولادیمیر در نمایش‌نامه‌ی ***در انتظار گودو*** منتظر شخصیتی به نام خانم هستند و چند وقت یک بار پیرامون او صحبت می‌کنند. در نمایش‌نامه‌ی بکت، گودو هیچ‌گاه از راه نمی‌رسد ولی در ***رگ و ریشه دربدری*** خانم می‌آید اما هر بار چیزی می‌آورد که اصلاً برای آن بیرون نرفته بود یا اینکه به کلی فراموش می‌کند که برای چه چیزی بیرون رفته و دست خالی بازمی‌گردد. ضعف مشارکت در ساحت روابط انسانی بین شخصیت‌های نمایش‌نامه ***رگ و ریشه دربدری*** سبب رابطه من ـ او می‌شود.

به نظر *مارسل*، مشارکت در سطح اشیا را نیز می‌توان با خوردن یک کیک تجربه کرد ولی در سطح انسانی، فرد باید با آمادگی و گشودگی، زمینه‌ی ارتباط من ـ تویی را فراهم کند. اما همان‌طور که انسان خواهان تملک اشیا است، به همان میزان به دنبال تملک انسان‌های دیگر است و این‌گونه مرز داشته‌های خود را افزایش می‌دهد. اینجاست که حضور به میدان می‌آید، حضوری که به چنگ انسان نمی‌آید و از قلمرو داشته‌های انسانی فراتر می‌رود و در محدوده‌ی تملک او پدیدار نمی‌شود. آنچه که بی‌بی مریم، ململ و خانم را ناامید می‌کند دل بستن به قلمرو این جهانی است که هر بار خانم برایش بیرون می‌رود، ناامیدانه باز می‌گردد. آیا نیاز پیرزن‌ها مواد خوراکی است که بناست خانم برایشان فراهم کند؟ بی‌بی مریم و ململ مدام از گذشته می‌گویند و به خاطراتشان دل خوش کرده‌اند. آن‌ها کیفیت حضور را در خاطراتشان جست‌وجو می‌کنند اما هر چه می‌گذرد بر یأس‌شان افزوده می‌شود. آیا راهی برای خروج از این بن‌بست وجود دارد؟

به اعتقاد *مارسل*، امید و ناامیدی در یک فرایند دیالکتیکی برای انسان ظاهر می‌شوند. بر این اساس باید در دل ناامیدی، رهیافت‌های امید را دریافت. یکی از رهیافت‌ها، درک حضور است که به دو شیوه متفاوت صورت می‌گیرد: تجربه رابطه با کسی که در کنار ماست و ما اصلاً حضورش را درک نمی‌کنیم و کسی که در این دنیا وجود ندارد اما حضورش را در سراسر زندگی‌مان حس می‌کنیم، این معنای رابطه درونی من با فرد دیگر است:

«وقتی می‌گویم موجودی به عنوان یک حضور یا یک هستی به من اعطا شده(حضور و هستی یک چیزند، چرا که او برای من یک هستی نیست، مگر اینکه حضوری باشد) بدان معناست که از اینکه با او چنان رفتار کنم که گویی صرفاً در جلو من قرار داده شده است عاجزم. بین من و او رابطه‌ای به وجود می‌آید که، به یک معنا، از آگاهی من نسبت به او فراتر است؛ او فقط رو به روی من نیست، بلکه درون من نیز هست» (مارسل، ۱۳۸۷: ص ۸۵ـ۸۴).

پیرزن‌های نمایش‌نامه غرق در کارکردی شدن جهان پیرامون خود به فکر تملک یکدیگر برای رفع نیازشان هستند، فقدان حضور و مشارکت، وزن وجودی‌شان را کاهش داده است و شخصیتشان به خواب‌گردهایی می‌ماند که به طور مداوم هذیان می‌گویند. پیامد این ماجرا یأس و ناامیدی است. نکته‌ای که *مارسل* پیرامون دو نوع درک حضور بیان کرد در نمایش‌نامه‌ی *ساعدی* قابل رهگیری است. بدین صورت که ململ به طور دائم در کنار بی‌بی مریم است اما بی‌بی، حضور او را درک نمی‌کند و از طرفی دیگر محمد آقا که مرحوم شده و در کنار بی‌بی

به صورت فیزیکی وجود ندارد، حضورش توسط بی‌بی مریم درک می‌شود:

«باز خواب مرحوم حاج محمد آقا رو دیدم. دیدم که لباس سفید و مرتبی پوشیده، ریششو حنا بسته، عطر و گلاب به خودش زده، سرو مرو گنده، تو یه باغ بزرگ، زیر درختای میوه و وسط گل‌ها قدم می‌زنه. تا منو دید، رفت و رو یه تخت جواهر نشان نشست و با لبخند به من اشاره کرد که برم و پهلوش بشینم..... بعد از مرگش هم دست از سرم بر نمی‌داره» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۵۲).

اما حضور مدنظر *مارسل* در این نمایش‌نامه متبلور نمی‌شود، بلکه تجربه ملال و روزمره‌گی طاقت‌فرسا در متن این نمایش پدیدار می‌شود، ملالی که تجربه عینی یأس و ناامیدی است. در جایی دیگر بی‌بی مریم با عصبانیت و کلافگی می‌گوید:

«دیشب چی خوردم؟ گوشت چرخ کرده. پریشب چی خوردم؟ گوشت چرخ کرده. پس پریشب چی خوردم؟ گوشت چرخ کرده. امشب چی می‌خورم؟ گوشت چرخ کرده. فردا شب چی می‌خورم؟ گوشت چرخ کرده. هی گوشت بخورا! هی گوشت چرخ کرده بخورا! هی چرخ بخورا! هی گوشت بخورا! هی چرخ بخورا! کوفت بشه انشاالله» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۵۵).

این اعتراض به صرف تکراری بودن غذا نیست بلکه فقدان امیدی که از دل این تکرار خودنمایی می‌کند، انسان را به ستوه می‌آورد. بعضی از دیالوگ‌های بی‌ربط و همچنین درهم آمیختگی زمان و مکان، مخاطب را به یاد نمایش‌نامه ***آوازخوان طاس*** یونسکو می‌اندازد. تکرار دیالوگ به طور غیرمنطقی در جای‌جای نمایش‌نامه، وضعیت گنگ یا ابزورد[۱۲] را متجلی می‌کند. وضعیتی که همه چیز معنای خود را از دست داده و هرچه انسان خود را به در و دیوار می‌زند، راهی برای نجات نمی‌یابد. بی‌بی مریم و ململ در حال نق زدن و بگومگوهای خسته‌کننده، خویشتن را در برابر هستی قرار داده‌اند اما نیازشان به سطح نیاز مبرم هستی‌شناسی *مارسل* نمی‌رسد. اینجاست که هستی در برابرشان قابل فهم نیست، بنابراین وضعیت گنگ یا ابزورد پررنگ می‌شود. پس باید منتظر باشند که خانم، آن‌ها را از وضعیت سیزیف[۱۳]وار خارج کند اما وقتی او هم ناامید باز می‌گردد، در پایان نمایش‌نامه هر سه کنار هم گریه می‌کنند.

بررسی امکان تعالی شخصیت‌های نمایش‌نامه براساس فلسفه‌ی امید مارسل

پس از توصیف نمایش‌نامه‌ی *ساعدی* به این نکته دست می‌یابیم که شخصیت‌های ***رگ و ریشه دربدری*** در بسیاری از موارد مشترکات بسیاری با توصیفات *مارسل* پیرامون جهان درهم شکسته، انسان مسئله‌گون و تنگناهای جهان معاصر دارند. شخصیت‌های نمایش‌نامه گذشته‌شان با تمام خاطرات خوب و بد به پایان رسیده و اکنون نیز در مخاطرات شهرنشینی و وضعیت بد اقتصادی، باید تنهایی را نیز تحمل کنند. جالب اینجاست که آن خوش‌بینی که در اعتقادات دینی نسبت به جهان باقی برای مؤمنین وجود دارد برای اینان به پایان رسیده و میراث آن باورها، به خواب‌های کابوس‌وار از مرگ و قبرستان تبدیل شده‌اند. به طور کلی این نمایش‌نامه در همدلی با بشر جدید موفق است ولی راهی برای رهایی او از این بن‌بست یأس و ناامیدی نمی‌بیند. اما با نگاهی به امکانات فلسفه‌ی امید *مارسل* در دل موقعیت‌های عینی زندگی، رهیافت‌های تازه‌ای را می‌توان یافت. *مارسل* در کتاب ***انسان سالک*** در قسمتی با عنوان «کلیّات یک پدیدارشناسی و یک مابعدالطبیعه ناظر به امید»[۱۴] به طور ویژه‌ای به بررسی تجربی مفهوم امید در لحظات مختلف زندگی پرداخته است. *مارسل* از پدیدارشناسی به عنوان روش معین کردن جایگاه امید در قلمرو تجربه انسانی بهره می‌برد. به عنوان مثال وقتی

می‌گویم به آمدن جواد در ساعت دو امید دارم از چه حرف می‌زنم؟ آیا وقتی می‌گویم «امید دارم، تجربه مقدماتی ایمان» (مارسل، ۱۹۵۱: ۲۹) را فراهم می‌کنم؟ متعلق امید من چیست؟ از دل این تلاطم‌های وجودی چه چیزی برایم پدیدار می‌شود؟ باید گفت که «پدیدارشناسی امید ساحت بی‌قید و شرطی را در کانون وجود و حیات انسانی آشکار می‌سازد» (کین، ۱۳۹۷: ۸۱) و ضروری بودن امر متعالی را که همان بودن خداست به صورت مبهم عیان می‌کند. نکته جذاب، آغاز جوانه زدن امید در اندیشه‌ی *مارسل* این است که باید در تاریک‌ترین اوقات ناامیدی اتفاق بیفتد. همان‌طور که وفا در موقعیت امکان خیانت پدید می‌آید، امید نیز در جایی که امکان ناامیدی هست پدیدار می‌شود. وقتی انسان به مرحله بی‌معنا شدن زندگی می‌رسد «وسوسه‌ی تسلیم شدن در برابر ناامیدی» (مارسل، ۱۹۵۱: ۳۷) ذهن و ضمیرش را چنگ می‌زند و اجازه خروج از دایره ناامیدی را به او نمی‌دهد. بی‌بی مریم و خواهرانش به مرحله‌ی وسوسه تسلیم می‌رسند اما امیدی جوانه نمی‌زند، آنچه به آنان امیدواری کاذب می‌دهد مقولات پیش ساخته[۱۵]ای‌ست که به دست عقل محاسبه‌گر محدود شده‌اند و انسان توانایی عبور از آن‌ها را ندارد. در جایی از نمایش‌نامه، بی‌بی مریم با اینکه داروی خود را مصرف کرده است، با این تصور که قرصی نخورده مجدداً به دنبال آن را می‌گردد اما آن نمی‌یابد و ململ و خانم را مقصر می‌داند، ململ مانع او می‌شود و بی‌بی مریم بسیار ناراحت می‌شود. در ادامه ململ می‌گوید:

«ململ: یه وقت می‌زنه به سرتون، بی‌خودی پشت سرهم قرص می‌خورین و بعد حالتون به هم می‌خوره و از این رو به اون رو می‌شین، غش می‌کنین و مثل یک تکه گوشت می‌افتین یه گوشه. کسی را هم نداریم که به دادمون برسه، نه سعید هستش، نه مجید هستش، نه طفلکی احمد، نه عبدالله نه علی جان! (درحالی‌که به طرف مبل خودش می‌رود) بچه‌ها همه سر به نیست شدن (می‌نشیند و مشغول خوردن چایی می‌شود، هر دو پیرزن ساکت هستند)...» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۶۰).

برای آنان هستی خالی از هرگونه نیروی پایان‌ناپذیر است و ضمانتی برای تحقق آرزوهای روحی آدمی ندارد. با این همه طرح رفت و برگشتی بین امید و ناامیدی که *مارسل* آن را دیالکتیک امید می‌نامد در نهایت باید از مقولات محدود کننده شود و مرتبه‌ی اطلاق را برای عبور از وعده‌های پوچ قرار دهد. برای این راه باید بین تنهایی و مشارکت در هستی یکی را برگزیند، جوّ غالب نمایش‌نامه‌ی ***رگ و ریشه دربدری*** تنهایی آدمی است که فقط تکیه بر داشته‌های خود دارد بدین سبب محکوم به عمل ناامیدانه است. تکیه بر داشته‌هایی که در زندگی شهری مدام تکرار می‌شوند. اشاره به تکرار، جلوه ناامیدی است، هر چه شخصیت نمایش‌نامه منتظر تحول خاصی برای تغییر وضع موجود می‌گردد کمتر به نتیجه می‌رسد:

«بی‌بی مریم: (سر جای خود می‌نشیند) کسی تلفن نکرد؟

ململ: کاش شب می‌شد می‌تونستیم بخوابیم.

بی‌بی مریم: خبر دیگری نشد؟

ململ: یا روز می‌شد که بتونیم پاشیم و راه بیفتیم.

بی‌بی مریم: چه دوره و زمونه‌ای شده؟

ململ: این جوری دیگه نمی‌شه تحمل کرد.

بی‌بی‌مریم: یه وقت این خونه پر بود از جوون‌ها، می‌رفتن، می‌اومدن، می‌خندیدن، سر به سر همدیگه می‌گذاشتن، خیلی خوب بود، خیلی خوب بود.

ململ: چقدر آدم ور بزنه؟ چقدر آدم چشم به در بدوزه؟

بی‌بی مریم: حالا همه‌ش سوت و کوره، معلوم نیس کجان.

ململ: خدایا، می‌شه دوباره مثل قدیما بشه؟ می‌شه دوباره برگردن خونه و حال همه بهتر بشه؟ (هر دو مدتی ساکت هستند و سر به زیر دوخته‌اند)...» (مجابی، ۱۳۷۸: ۲۶۵).

تلاشِ بیهوده شخصیت‌ها برای یافتن روزنه‌های امید به طور مداوم ناکام می‌ماند، گذشته را نیز صرفاً برای دلخوشی‌شان به خاطر می‌آورند، با اینکه می‌دانند دسترسی به آن ندارند. بنابراین آنچه می‌ماند، حسرت و سپس ناامیدی است. پیشنهاد *مارسل* برای دستیابی به امید، بین‌الانفسی بودن و عشق است که خصیصه آن آمادگی است که آن هم با گشودگی کامل به هستی فراهم می‌گردد. امید، متکی بر نوعی اطمینان است، اطمینانی که در قالب تنگ دسته‌بندی‌های انتزاعی ما نمی‌گنجد. البته امید صرفاً خوش‌بینی نیست، زیرا که خوش‌بینی ناظر به امری بیرون از واقعیت است اما امید واقعی قدرت آن را دارد که بر هر مصیبت یا یأسی فائق آید و نحوه نگرش فرد به هستی را دگرگون کند. این فرایند واقعی پیش‌بینی مخفیانه نیست بلکه امتناع از محاسبه است. براین اساس باید به این مهم دست‌یابیم که گشودگی یا پاسخگویی نسبت به امید مطلق از ایمان جدایی‌ناپذیر است.

«چنین می‌نماید که این پاسخگویی واکنش مخلوق است نسبت به هستی بی‌نهایتی که خود مخلوق از اینکه دار و ندارش را وامدار اوست آگاه است و بر او هیچ‌گونه شرط نمی‌توان تحمیل کرد... . وقتی تو (امید) مطلق مرا از نیستی بیرون می‌کشد، به نظر می‌رسد که خودم را از ناامیدی مجدد منع می‌کنم» (مارسل، ۱۹۵۱: ۴۷).

البته باید منطق درونی امید فهم شود و به اشتباه ذیل مفاهیم کارکردی درنیاید. به عنوان مثال امید با خواهش کردن، سر ناسازگاری دارد. خواهش کردن من معطوف به تملک است، خواست شئ است که مرا به خواهش کردن دعوت کرده است. بر همین طریق است که *مارسل* فعل «امیدوار بودن»[۱۶] را به «امید داشتن به اینکه» ترجیح می‌دهد. امید واقعی و اصیل فراتر از امید به اینکه، عمل می‌کند. «من برای ما به تو امیدوارم؛ این جمله شاید رساترین و دقیق‌ترین تعبیر از عملی باشد که فعل امیدوار بودن بر آن دلالت دارد» (مارسل، ۱۹۵۱: ۶۰). نقطه شروع از اتصالی بین ما آغاز شده که نوعی اتحاد ایجاد کرده و در ادامه به وضعیتی غیرقابل تملک می‌رسد. به همین دلیل غایت امید واقعی غیرقابل پیش‌بینی است، چون براساس اعتماد به معشوق شکل گرفته است. شخصیت بی‌بی مریم در جای‌جای نمایش‌نامه در حال خواهش کردن است، این خواهش نه فقط فرد را تحقیر می‌کند بلکه از رسیدن به هدف خود نیز مأیوس می‌کند. حتی وقتی بی‌بی مریم به ظاهر در نوع خواهش کردن دیگرمدار[۱۷] است، درواقع من‌مدار[۱۸] است. درحالی‌که امید مدنظر *مارسل* زمانی نمایان می‌شود که «خود» بر من‌مداری تملک‌جویانه غالب آید.

مطلب دیگری که ممکن است به ذهن برسد این است که آیا امید راهی برای فرار از مسئولیت نیست؟ آیا دل بستن به امید همان وادادگی نیست؟ به اعتقاد *مارسل* امید بدین معنا نیست که همراه با رخوت باشد یا همانند امید رواقی‌گری[۱۹] عمل کند. امید نه وا می‌دهد و نه انزوا می‌طلبد. «برای امید، که دقیقاً در مقابل وادادن و تسلیم است، چیزی بیش از این لازم است» (مارسل، ۱۹۷۳: ۱۴۳). بنابراین کنش و مشارکت مسئولانه از شرائط آن است. آنچه که در این نمایش‌نامه اتفاق می‌افتد شباهت به گفته *سارتر* مبنی بر ناگریز بودن ناامیدی و تکیه بر خود است. حال می‌توان گفت که آیا این اتکا بر خود نتیجه‌بخش است یا انسان سر از ناکجاآباد درمی‌آورد؟ شخصیت‌های ***رگ و ریشه دربدری***، پیوسته منتظرند اما به نظر می‌رسد

که ریشه‌ی این دربدری همین انتظار برای هیچ باشد. در پایان نمایش‌نامه چون چاره‌ای برای رهایی خود از بیهودگی و زندگی تکراری نمی‌یابند هرچه بیشتر در لاک خود فرو می‌روند. در پرده‌ی پایانی برای جبران و رفع نقص خود به همدردی و همدلی نسبت به یکدیگر می‌پردازند و گریه سر می‌دهند. ***رگ و ریشه دربدری*** همچون نمایش‌نامه‌های دیگر ساعدی به بیان پوچی و بیهودگی انتظار برای تغییر اشاره می‌کند.

نتیجه‌گیری

در آخر باید گفت که با تکیه بر اندیشه‌ی *مارسل* می‌توان دریافت که اگر یأس به عنوان پیش‌فرض قلمداد شود، جایگاه انسان تنزل می‌یابد و پرسش‌های جدی زندگی بی‌معنا می‌شود. براین اساس مشاهده می‌شود که آثاری مانند ***آوازه‌خوان طاس*** اوژن یونسکو، ***در انتظار گودو*** یا همین ***رگ و ریشه دربه‌دری*** به هزل‌گویی، پراکنده‌گویی و دیالوگ‌های تکراری می‌پردازند و تمامی راه‌ها را بر روی مخاطب بسته نگاه می‌دارند. آنچه در تأملات فلسفی *مارسل* اتفاق می‌افتد و سپس در نمایش‌نامه‌هایش نیز متبلور می‌شود گفت‌وگوی دیالکتیکی پیرامون پرسش‌های جدی نظیر معنای زندگی، حقیقت روح و... است که در نمایش‌نامه‌هایش نمایان می‌شود؛ به همین دلیل در آثار نمایشی *مارسل* امکان امید و تعالی برای شخصیت‌ها و در فلسفه‌اش برای انسان گشوده می‌ماند. *مارسل* به جنون فنّاورانه اشاره دارد و دردشناسی می‌کند و البته به دنبال درمان آن است اما در نمایش‌نامه‌ی ***رگ و ریشه‌ی در بدری*** ما با انسان خسته از ماشینیسم مواجه می‌شویم که به پایان خط رسیده است. درواقع این نمایش‌نامه، درد را نشان می‌دهد اما درمانی ارائه نمی‌دهد. در این نوشتار، پس از آسیب‌شناسی فقدان وزن وجودی، عدم حضور و تأکید بر مسدود بودن روابط در این نمایش‌نامه به سراغ ارتباط من ـ تویی بجای من ـ او، استفاده از دیالکتیک امید در درون وضعیت ناامیدی و اتصال آن به امید مطلق رفتیم و از جمله امکاناتی که فلسفه‌ی امید *مارسل* برای خروج از بن‌بست یأس و ناامیدی و در نهایت تعالی انسان در اختیار ما قرار می‌دهد، بهره بردیم.

منابع

ـ دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۴) **نقد آثار غلامحسین ساعدی**. چاپ سوم. انتشارات چاپار، تهران

ـ مجابی، جواد. (۱۳۷۸) **شناخت نامه ساعدی**، چاپ اول.: نشر قطره، تهران

ـ سارتر، ژان پل (۱۳۹۷) **اگزیستانسیالیسم نوعی اومانیسم است**. ترجمه داود صادقی. چاپ اول. نشرجامی، تهران

ـ کرنی، ریچارد. (۱۳۹۸) **فلسفه قاره‌ای در قرن بیستم**. ترجمه مریم خدادادی. جلد ۸. چاپ اول، حکمت، تهران

ـ ترینور، برایان. (۱۳۹۶) **گابریل مارسل**. ترجمه سید حسین حسینی. چاپ اول. ققنوس، تهران

ـ وال، ژان، ورنو، روژه. (۱۳۹۲) **پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن**. ترجمه‌ی یحیی مهدوی. چاپ سوم. خوارزمی، تهران

ـ کین، سم. (۱۳۹۷). **گابریل مارسل**. ترجمه مصطفی ملکیان. چاپ سوم. هرمس، تهران

ـ مارسل، گابریل. (۱۳۹۳) **بودن و داشتن**، ترجمه صدیقه فراهانی، چاپ اول. بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، تهران

ـ مارسل، گابریل. (۱۳۸۱) **فلسفه اگزیستانسیالیسم**، ترجمه شهلا اسلامی، چاپ اول. نگاه معاصر، تهران

- Marcel, Gabriel (1951). ***Homo viator (Introduction to a Metaphysic of Hope)***. Translated by Emma graufurd. Chicago: Henry regnery company.

- Marcel, Gabriel (1973). ***Tragic wisdom and beyond, including Conversations between Paul Ricoeure and Gabriel marcel***. trans By Stephen Holin. Evanston: Northwestern University Press.

- Hanley, Katharine Rose (1997). ***Dramatic Approches to Creative Fidility: A Study in the Theater and Philosophy of Gabriel Marcel***. US: University Press of America.

پی‌نوشت

1- The Broken world
2- Marcel Studies society
3- Rockhurst University
4- Marcel Studies

۵ـ پرفسور سویتمن، فیلسوف ایرلندی است و از شارحان *گابریل مارسل* است که در دانشگاه راکهرست آمریکا تدریس می‌کند.

6- Communion
7- Limited Hope
8- Absolute Hope
9- Reason for existing
10- Functional thought
11- Ontological exigency
12- Absurd
13- Sisyphus
14- Sketch of a Phenomenology and a Metaphysic of Hope
15- Pre-established
16- To Hope
17- Heterocentric
18- Egocentric
19- Stoicism

A Critique of Despair in Saadi's play Root of misery, based on Gabriel Marcel's philosophy of hope

Mahdi hamidi parsa
PhD in Religious Arts, Assistant Professor, Institute of Higher Education, Islamic Art and Thought, qom
Seyed sadroddin ferdosi shahandashti
Master of Dramatic Literature, PhD student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Research Sciences Unit, Tehran

Abstract

The present article, which is written in a qualitative and descriptive-analytical method; It tries to critically analyze hopelessness and despair from the perspective of Marcel's philosophy of hope in one of Saedi's plays. Despair and hopelessness are among the concepts that can be seen in the works of some Iranian writers after the collision between Iran and the modern civilization. Therefore, Gholamhossein Saedi has written plays centered on the average urban society of Iran and has displayed the layers of despair in the life of the Iranian society of his time. On the other hand, Gabriel Marcel; The Christian philosopher and French dramatist, faced with the despair caused by the world wars and the collapse of philosophical systems, defined the possibilities of his philosophy of hope to overcome the despair and hopelessness which were as result of the events of the first half of the 20th century, to achieve human excellence in a concrete way. Now, the main question of this research is how to criticize and investigate the components of despair and hopelessness in the play Root of misery by Gholam Hossein Saedi, relying on Gabriel Marcel's philosophy of hope, And how, relying on concepts such as the dialectic of hope, the metaphysics of hope, and absolute hope, can we analyze the components of despair in the play Root of misery? Also, in this essay, it is discussed how to provide a solution for excellence and hope in the characters of the play, relying on Marcel's philosophy of hope.

Keywords: Marcel's Philosophy of Hope, Despair and hopelessness, Saedi,s Play, Root of misery

Reflecting on Potentials of Street Theater as Counter-power

Milad Hasannia
Ph.D. in Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political, science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Abstract

Street theater is inherently different from the museum or so-called elite arts, and its artists use theater not as mere art, but as a tool working toward peace and as a counter-power in the fight against discrimination and inequality. Transcending the confines of the playhouse, street theater expands its scope of influence over streets and communities and goes beyond the traditional rules of the classical stage to establish a deeper connection with different audiences. Street theater is the voice of those who are cut off from mainstream media channels but still want to express their views. Street theater conveys alternative voices and beliefs, performs an effective socio-political function in society, and promises to make a positive change in the lives of everyone. It uses the power of collective participation—a vital force in human nature—to explore the adverse conditions in society and encourage individuals to make an effort to achieve collective growth.

This study aimed to review the counter-power potentials of street theater. The results show that artists can employ the potentials of this theatrical form to free themselves from the cultural dominance of power institutions that dictate their own artistic values and contribute to the growth of society in social, political, educational, and cultural terms.

Keywords: Street Theater, counter-power, Political theatre, Applied Art

The Manifestation of Violence in Expressionist Theater, Based on Jung's Psychological Theories on Violence with a Focus on the Play "The Father" by August Strindberg

Gasem Shohani
Master of Theater Directing, Institute of Higher Education of Nabi Akram (S), Tabriz, Iran
Hossein Asl Abdollahi
Theater Group Instructor, Institute of Higher Education of Nabi Akram (S), Tabriz, Iran
Paria Faroughi
Assistant Professor of Psychology Group, Institute of Higher Education of Nabi Akram (S), Tabriz, Iran

Abstract

Jung believes that most violence stems from complexes, losses, and injustices that burden the human soul resulting from environmental, social, and economic conditions, strengthening the dark side (the shadow) in a person and eventually leading to numerous disorderly conducts. Moreover, the Expressionist theater is a theater that intends to create a nightmarish and dreamy ambiance with the use of shadowy and unrealistic lighting, bright and stimulating colors, staccato, and convulsive dialogues in order to depict the mentality, imagination, inner passions, and emotions of humans. Therefore, this study aims to combine the characteristics of Expressionist theater with the psychological teachings of Jung, including the shadow, archetypes and personal and collective unconscious, and produce a theater through which the audience experiences the vices of mental abuse and hidden aggressions; thus, this theater can be effective in the modification and amelioration of mental abuse by developing a proper understanding of this conduct. The research method in this research is analytical-descriptive, An analysis of the play "The Father" by August Strindberg shows that violence in the main characters stems from their childhood, unfortunate past events, the interaction between the characters, and the injustices done by men against women or visa-versa throughout history and recorded in the collective unconscious of women and men. With these interpretations, a theater was presented, modeled after expressionist paintings with deformed faces and the characteristics of this theater and their use, including the use of masks with open and angry mouths that evoke the cunning face in the human unconscious. And by using semi-dark scenes and by presentation and representation shadows and ghosts, it has been tried to show the mentalities, inner emotions and emotions of the main characters (Kaapitan and Laura) and how they deteriorate mentally and psychologically. As a result, by watching this type of theater, the audience can communicate with the violent archetypes that exist in his subconscious. and touch the damage in this type of violence with all his being and he experiences the vices in it And by knowing and understanding it to correct and Reduce psychological violence.

Keywords: Psychological Violence, Expressionist Theater, Carl Gustav Jung, the shadow, Archetypes, August Strindberg.

The Effect of the Discourse of Orientalism in Reverse on the Representation of the Ideological Body in Iranian Dramatic Literature

Niloufar Zare
PhD student of Theater Studies, Faculty of Dramatic Arts and Music, University of Tehran, Iran
Erfan Nazer
PhD student of theater studies, Faculty of Dramatic Arts and Music, University of Tehran, Iran

Abstract

One of the interdisciplinary discourses that have a great influence in dramatic literature and among Iranian playwrights is the discourse of Orientalism and especially " Orientalism in Reverse." Orientalism in Reverse, unlike Orientalism, which defines the East from the perspective of the Westerners, wants the Orientals to know themselves and deal with the formation of the West, which is inherently different and in conflict with the original and true values of the East, and protect the original East against the expansion and dominance of modernity. Influenced by this approach, since the 1340s, plays have emerged that represent eastern values against western ones and reveal them through "words, actions and objects." By the dominance of orientalism on the thought of playwrights, the image of the characters' bodies represented in Iranian dramatic literature is not excluded from this approach, and, based on the Orientalism in Reverse, the characters' bodies take on an ideological value. On the other hand, focusing on the ideological body in Iranian dramatic literature not only reveals the ideological side of the play, but usually in the studies conducted on Iranian playwriting, they often focus on language, narrative and characterization, and paying attention to the representation of the body in the text of the play, which is actually the first phenomenon through which man perceives the outside world and expresses his thoughts, has been neglected. On this basis and based on the discourse of Orientalism in Reverse, Iran's dramatic literature also entered into the ideological conflict between East and West, and this had an impact on the ruling thought of the works. These manifestations can be analyzed not only in the language and ideas in the work, but also in the images and descriptions that the playwrights provide of the characters' bodies and the signs that the characters carry on their bodies. In this paper, while explaining this ideological conflict between the East and the West centered on the body, three plays of Jafar Khan Came from the West (1300) by Hasan Moghadam, Mouse (1342) by Bahman Forsi, and Slow with Rose (1364) by Akbar Raadi, which were written in three historical periods after the constitutional revolution, the beginning of industrialization, and after the Islamic revolution, and which openly and covertly focus on the ideological conflict of Eastern and Western values, will be examined.

Key words: The discourse of Orientalism, The ideological body, Iranian dramatic literature, Hasan Moghadam, Bahman Forsi, Akbar Raadi

The place of the Gods in the Greek tragedies and ignoring their roles in the Aristotle's Poetics

Eias Nouri Vayghan
PhD student in philosophy of art, faculty of Law, Theology and political science, science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Shamsolmolok Mostafavi
Associate Professor of philosophy, North Tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran, Iran
Esmaeil Shafiei
Associate Professor of theatre, faculty of cinema and theatre, Art university, Tehran, Iran

Abstract

Aristotle, the famous Greek philosopher, discussed tragedy in poetics but he did not care the "Gods". While historical studies show that the "gods" play an important role in tragedy. In this study، we try to determine the causes of ignoring the "gods" in tragedy with Aristotle. The method is descriptive-analytical and library resources have been used. The result of this study shows in spite of the important role of the gods in tragedies , the causes of ignoring the role of the gods in the event of tragedy by Aristotle are: realistic, logical and rational view of world phenomena and as well as belief in man as a creature of intellection and choice.

Keywords: Aristotle, Poetics, Gods, Tragedy

Analytical study of character creation based on Terry Schreiber's practical techniques

Mohsen Hakimi
PhD student Research of Art, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Science and Research Brach, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Hamidreza Afshar
Associate professor, School of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Acting requires technical and skill training. Accepting the fact that there are not many educational methods and all theories end up with the "Stanislavsky system" during the last century, many teachers, directors and researchers mix methods to achieve a unique method. Just like the influence that Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meissner received from Stanislavsky and founded a new method called method teaching in America. Since the aim of the current research is to analyze the character creation based on Terry Schreiber's practical techniques, this question arises, what new solutions does Schreiber, who continues the formative process of teaching, offer to actors. In Schreiber's education, it is important to understand this principle that he believes in the combination of two schools of thought, "Going from the inside out" and "what if..." and believes that these two contain a means to reach the same goal; Helping actors activate their tools, increase their imagination and thus expand their abilities. Schreiber provides actors with a box of suitable tools. It means an infinite variety of exercises that will help actors to analyze the character of a role. The goal is for every actor to understand "how to work" on himself and achieve success. Schreiber's understanding is that each actor can develop his talents in a different way depending on his individuality. He believes that neither the system, nor the method, nor any other technique, have the same application for everyone. Therefore, it does not limit the actor to any specific model and trains multilingual actors. In order for the actors, by expanding their skill and technical tools, to have the necessary self-confidence to play in any situation. Therefore, invention, creativity, innovation along with taking risks are important components in his educational process and it is important that every actor has creative growth. Schreiber has discussed discoveries and experiences that are among the new ideas in the last sixty years of acting education. In such an approach, all the work of the class is about investigation, discovery and learning, and the structure of the exercises is not random in any way. This training method is designed to fully prepare the actor to appear in a professional environment. A game with a combination of intellect and instinct. The current research is in terms of descriptive-analytical method and in terms of the method of collecting library information. Data analysis is qualitative and non-random sampling was used to select subjects.

Keywords: acting technique, Terry Schreiber, actor education

Abstract

Contents

Editor 9

Analytical study of character creation based on Terry Schreiber's practical techniques
Mohsen Hakimi, Hamidreza Afshar 13

The place of the Gods in the Greek tragedies and ignoring their roles in the Aristotle's Poetics
Eias Nouri Vayghan, Shamsolmolok Mostafavi, Esmaeil Shafiei 29

The Effect of the Discourse of Orientalism in Reverse on the Representation of the Ideological Body in Iranian Dramatic Literature
Niloufar Zare, Erfan Nazer 41

The Manifestation of Violence in Expressionist Theater, Based on Jung's Psychological Theories on Violence with a Focus on the Play "The Father" by August Strindberg
Gasem Shohani, Hossein Asl Abdollahi, Paria Faroughi 63

Reflecting on Potentials of Street Theater as Counter-power
Milad Hasannia 83

A Critique of Despair in Saadi's play Root of misery, based on Gabriel Marcel's philosophy of hope
Mahdi hamidi parsa, Seyed sadroddin ferdosi shahandashti 105

Theater Quarterly
Issue 90 / Fall 2022

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Editor: Dr. Kazem Nazari
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. Ramtin Shahbazi
Executive Administrator: Marjan Samandari
Persian Sub-editor: Matin Rezaeyan
English Sub-editor: Roksana Eini
Artistic Director: Shima Tajally

Namayesh research and publications office system: www.namayesh.org

printing: Rad
Address: Second Floor, 10#, Mahbod St., Henry Corbin St., Ostad Shahriar Ave. Tehran, Iran.
Tel: +982166754696
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