به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و نه / تابستان 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 مهدی نصیری
دبیر اجرایی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مهسا بزرگی
ویراستار انگلیسی: آی‌سان نوروزی
مدیر هنری: شیما تجلی
اشتراک: علیرضا لطفعلی

سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: www.namayesh.org
تصویر جلد: عاشورا، عکس: ابراهیم حسینی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

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 ،نمونه خوانی و تصحیح پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

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

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

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

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

(شماره نشریه). شماره صفحات.

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

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

«نشانی دقیق پایگاه اینترنتی»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

سخن سردبیر **۹**

امکان‌سنجی تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی کاراکترها از بطن نمایش‌نامه با تکیه بر آراء یونگ، هورنای و شارحان انیاگرام
شیوا شعبانی‌بنکی، اسماعیل شفیعی ۱۳

آسیب‌شناسی دراماتیکیِ نمایش‌نامه‌های کودک و نوجوان در ایران با تکیه بر پوئتیکای ارسطو، بررسی تعدادیَ از آثار منتشر شده بین سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۹۳
بهرام جلالی‌پور ۵۵

ریخت پیکرهای اساطیری مهر در گذار از مناسکِ «میثرَ» تا «مِتزمَاهِر» در ایران و ارمنستان
محمد عارف ۷۵

تعزیه و موسیقی، حقیقتِ جدایی‌ناپذیر: ارتباط معناگرای تعزیه با دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی
امیرحسین جزءرمضانی، محمدرضا آزاده‌فر، بهروز محمودی‌بختیاری ۹۳

جست‌وجوی هویت از دیدگاه سارتر در نمایشنامه‌ی کودک مدفون اثر سام شپارد
سعیده آجربندیان، اسماعیل بنی‌اردلان، عطاءالله کوپال ۱۲۹

صورت‌بندی رویکردهای جامعه‌ی تئاتر ایران به مفهوم «تئاتر تجربی» در دهه‌های شصت و هفتاد خورشیدی؛ ۱۳۶۳ـ ۱۳۸۰
علیرضا قربانی‌گتابی، فرهاد مهندس‌پور ۱۴۷

خوانش شاعرانه‌ی هستی و اتخاذ اسم مستعار به‌طریق آیرونی (شرحی بر دراماتورژی سقراط افلاطون و فلسفه به‌مثابه‌ی فرم)
رامین حیدری‌فاروقی، محمدرضا شریف‌زاده، سیدمصطفی مختاباد ۱۷۵

سخن سردبیر

رابطه‌ی میان هنرمند و مخاطب تئاتر امروز به‌هیچ‌وجه مشابه گذشته‌ی آن نیست، زیرا مخاطب امروزین در عصر انفجار اطلاعات، دهکده‌ی جهانی و قاره‌ی ششم زیست می‌نماید. جهان ما با آنچه که قبل از گسترش وسایل ارتباط‌جمعی بود، جهانی کاملا متفاوت و باژگونه شده است. دنیای مجازی مخاطبی جدید با ذائقه‌ای متفاوت خلق کرده است. درواقع شناخت سلیقه و ذوقیات چنین مخاطبی روش‌های پیچیده‌ی خود را می‌طلبد.

در جهان دیروز، ارتباطات انسانی و روابط هنرمند و مخاطب در سالن‌های نمایش و یا فضاهای خلاقه بسیار آسان و به‌دور از آلوده انگاره‌های ذهنی دنیای دیجیتالی امروزی بود، اما در کهکشان رقابت سایبرنتیکی پسامدرن، مخاطب مولود دیگری شده است. نگاه و شناخت او از ابژه هنری کاملا سیال و واسازی‌گونه است. دلیل این شناوری هویتی و اصالتی، ناشی از کسب آموزه‌ها و شعور ناهمگن و غیرموزون مخاطب امروزی است. در چنین وضعیت ناپایداری، شناخت و سنجش سلیقه‌های موزائیکی مخاطب برای هنرمند امری بسیار مشکل‌زاست. در سوی دیگر، مخاطب با تکیه بر ابزارها و اطلاعات آسان دردسترس به شناخت بهتری از هنرمند دست می‌یازد. ولی در چنین پارادوکسی هنرمند برای ارتباط مناسب‌تر و تاثیرگذاری بیشتر، به‌طور طبیعی باید با تئاترآگاهی زیباشناختی پسامدرنی، پیشتاز روزگارش باشد؛ هدف و خواسته‌ای حیاتی که قادر است به او در جلب و جذب مخاطب خاص کمک کند تا مخاطب عام. در چنین وانفسایی، مخاطب عام و یا نامخاطب همچنان برای هنرمند تئاتر تاحدودی ناشناخته خواهد ماند. شکاف و خلاء ناشی از ظهور تکنولوژی دیجیتالی و قاره‌ی شیشه‌ای آن، دستاورد بشری فوق مدرن، که تنها به هنرمند در شناسایی گونه‌ای مخاطب خاص کمک خواهد کرد، امکان و فرصتی است که برای حل جریان ناهنجار

مخاطب‌گریزی و تقویت معادله‌ی نامخاطب‌سازی در تئاتر کمک می‌نماید. در چنین وضعیتی، هنرمندان آگاه تئاتر باید راه‌های عبور از این میدان پرخطر را تمرین و تجربه نمایند تا بتوانند دست به حفظ مخاطبان خود بزنند.

پرسش اساسی و یا همان معادله‌ی چند مجهولی این است که چگونه می‌توان نامخاطب را اقناع نمود که به‌سوی هنری خاص چون تئاتر گرایش پیدا کند؟ چنین خواسته‌ای روش، آموزش، ابزار و تکنیک‌های افکارسازی و اقناعی خاص خود را می‌طلبد. این فرمول در جوامعی که در آن‌ها آموزش و تربیت مخاطب هنری نهادینه نشده، کار آسانی نیست. زیرا ترغیب و تشویق مردمی که آن‌چنان دوست‌دار هنر و سرگرمی نیستند و عادت به دیدن تئاتر، تماشای فیلم، رفتن به کنسرت، خواندن کتاب، و یا حضور در گالری نقاشی را ندارند، کاری بس مشکل است. چون این مخاطبان هرگز اوقات فراغت خود را صرف توسعه‌ی افق‌های فرهنگی از این جنس نخواهند کرد. هنرمندان تئاتر باید به این نامخاطبان بقبولانند که آفرینش هنری آن‌هم از سنخ خلاقیت صحنه‌ای یکی از اشکال ممکن فرهنگی و تمدنی و بیانی مناسب برای حس، روح و ذائقه‌ی این مخاطبان است. امروز در کشور ما باید با استفاده از همه‌ی رسانه‌های فراگیر و به‌خصوص فضای مجازی، گفتمان غالب بدبینی حاصل از عدم‌شناخت غیر مخاطبان از انواع هنرهای زیبا به‌خصوص تئاتر را از میان برد. در آن‌صورت با مردمی‌سازی هنرها و بالاخص تئاتر است که می‌توان با تکیه بر فرهنگ‌ها، خرده‌فرهنگ‌ها و سیاست توسعه‌ی ذوق هنری در نهادهای اساسی جامعه چون خانواده، مدرسه، مراکز فرهنگی، عرصه‌های عمومی و... به هدف مخاطب‌سازی تئاتر دست یافت.

امکان‌سنجی تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی کاراکترها از بطن نمایش‌نامه با تکیه بر آراء یونگ، هورنای و شارحان انیاگرام

شیوا شعبانی‌بنکی
اسماعیل شفیعی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹

امکان‌سنجی تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی کاراکترها از بطن نمایش‌نامه با تکیه بر آراء یونگ، هورنای و شارحان انیاگرام

شیوا شعبانی‌بنکی
کارشناس‌ارشد بازیگری. دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

اسماعیل شفیعی
دانشیار دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد شیوا شعبانی‌بنکی باعنوان «بررسی امکان تعیین تیپ شخصیتی نقش از بطن نمایش‌نامه توسط بازیگر با تکیه بر آرای هورنای و گرجیف» در رشته‌ی بازیگری دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر با راهنمایی دکتر اسماعیل شفیعی است.

چکیده

کنستانتین استانیسلاوسکی، *میخائیل چخوف* و *استلا آدلر*، به‌عنوان سه نسل مختلف از باورمندان به بازی قابل‌باور، طی آموزه‌های خود از بازیگران می‌خواهند که قبل از هر چیز، از طریق آنالیز نمایش‌نامه، ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر را از متن نمایش‌نامه استخراج نمایند تا بتوانند نقش را بازی کنند. ازاین‌رو طی قرن اخیر بسیاری از بازیگران و معلمان بازیگری تلاش کرده‌اند به این آموزه جامه‌ی عمل بپوشانند تا بلکه از این طریق بر غنای بازی بازیگران افزوده شود. همچنین با اتکا بر همین آموزه، دروسی همچون شخصیت‌شناسی و روان‌شناسی شخصیت به دوره‌های آموزشی بازیگران افزوده شده و کتب و جزواتی دراین‌باره منتشر شده و تلاش در این حوزه به یکی از مهم‌ترین وظایف بازیگران و فعالان تئاتری تبدیل شده است.

از سوی دیگر روان‌شناسان جهت تسهیل تشخیص شخصیت افراد، گروه‌بندی‌ای تحت‌عنوان «تیپ‌های شخصیتی» طراحی نموده‌اند و برای تشخیص شخصیت و تیپ شخصیتی افراد اصول و قواعدی مشخص کرده‌اند که مطابق این اصول و قواعد لازم است مجموعه‌ی گسترده‌ای از اطلاعات مربوط به فرد گردآوری شود، درغیراین‌صورت تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی فرد ناممکن است.

همچنین از آن‌جا که حدود یک قرن از انتشار آموزه‌ی مورد نظر، توسط *استانیسلاوسکی*، و بیش از نیم قرن از بیان این آموزه توسط *میخائیل چخوف* و *استلا آدلر* می‌گذرد و جهان علم هر روز گزاره‌های خویش را نو به نو می‌کند، ضرورت می‌نمود که این آموزه از منظر علم روان‌شناسی معاصر مورد مداقه واقع شود و امکان اجرای آن بررسی شود. به‌همین‌منظور، نگارندگان این مقاله، آرا و نظرات *کارن هورنای*، *کارل گوستاو یونگ*، گرجیف و دیگر شارحان و توسعه‌دهندگان *انیاگرام* را به‌عنوان چارچوب نظری این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده برگزیده‌اند و تلاش نموده‌اند با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و سایت‌های معتبر علمی به هدف این پژوهش دست یابند.

دستاوردهای این پژوهش که در دو بخش «کلی» و «جزئی» ارائه شده، نشان می‌دهد که آموزه‌ی مورد نظر *استانیسلاوسکی*، *میخائیل چخوف* و *استلا آدلر* و تابعین آن‌ها، قابلیت اجرا ندارد و اطلاق هرگونه شخصیت خاص به هریک از کاراکترهای نمایش‌نامه‌های منتشر شده، فاقد وجاهت علمی است و آنچه که به‌عنوان شخصیتِ یک کاراکتر اعلام می‌شود، بیش‌ازآنکه حاصل نمایش‌نامه باشد، حاصل تخیلات و تصورات ذهنی خوانندگان است.

واژگان کلیدی: *استانیسلاوسکی*، *میخاییل چخوف*، *استلا آدلر*، *هورنای*، *انیاگرام*

درآمد

استانیسلاوسکی در تمامی کتب چهارگانه‌ی خود و به‌ویژه در کتاب‌های **کار هنرپیشه روی خود** و **کار هنرپیشه روی نقش**، مکررا از بازیگر می‌خواهد که ویژگی‌های شخصیتی نقش (کاراکتر) را از طریق متن (نمایش‌نامه) به‌دست آورد و استنتاج کند؛ از جمله در کتاب **کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم** به بازیگران دستور می‌دهد که «زندگی درونی» و «زندگی بیرونی» نقش را به‌صورت کامل تجسس کنند (استانیسلاوسکی، ۱۳۹۳: ۷۸) و هدفش از تجسس را همانا مشخص کردن ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر اعلام می‌کند.

از سوی دیگر *میخائیل* چخوف در کتاب **بازیگری** دوجلدی خود، ضمن ارائه‌ی آرا و نظراتش در باب بازیگری، در بخش‌های مختلف، از جمله در صفحات ۱۱۲، ۱۵۸ و ۱۷۶ و ... بازیگران را به تشخیص ویژگی‌های کاراکتر از بطن نمایش‌نامه رهنمون می‌شود. وی در صفحه‌ی ۱۱۲ کتاب می‌گوید: «بازیگر باید خطوط پررنگ ویژگی‌های شخصیت را از نمایش‌نامه استخراج نماید.» (چخوف، ۱۳۹۳: ۱۱۲) و همچین در بخش‌های مختلف، خودش با معرفی ویژگی‌های شخصیت‌های مختلف نمایش‌نامه‌های گوناگون، مسیر بازیگر را ترسیم می‌کند و از بازیگران می‌خواهد که این مسیر را طی نمایند.

همچنین *استلا آدلر*، به شکلی بارز و مصرانه‌تر از *استانیسلاوسکی* و *میخائیل* چخوف، از بازیگران انتظار دارد که از طریق متن نمایش‌نامه ویژگی‌های شخصیت کاراکتر را به‌دست آورند؛ وی در کتاب **تکنیک بازیگری** به بازیگران می‌گوید: «ذهنیات، خلق‌وخو و اراده‌ی کاراکتر» (آدلر، ۱۳۷۲: ۱۴۸) را از طریق متن به‌دست آورند. ذهنیات، خلق‌وخو و اراده‌ی هر فرد از مهم‌ترین مولفه‌های تعیین‌کننده‌ی شخصیت فرد به‌شمار می‌رود.

براساس آنچه که گفته شد درمی‌یابیم که *استانیسلاوسکی*، *میخائیل* چخوف و تابعین آن‌ها، یکی از مهم‌ترین وظایف بازیگر را همانا استخراج «ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر» از بطن نمایش‌نامه می‌دانند تا بتوانند براساس آن‌ها، قالب شخصیت را ساخته و به ایفای نقش بپردازند و این درحالی‌ست که هیچ‌یک از ایشان به امکان انجام این خواسته هیچ اشاره‌ای نکرده‌اند و مخاطرات آن‌را مورد توجه قرار نداده‌اند (در بخش سوم این مقاله دراین‌باره به تفصیل سخن گفته شده و استنادات آن ارائه شده است).

براساس آنچه که *استانیسلاوسکی*، *میخائیل* چخوف و *آدلر* و تابعین آن‌ها از بازیگر خواسته‌اند، طی قرن اخیر بسیاری از بازیگران تلاش نموده‌اند که این آموزه را مدنظر قرار داده و درپی یافتن ویژگی‌های شخصیت کاراکتر از بطن نمایش‌نامه وقت وانرژی بسیاری را صرف نموده‌اند.

ازسوی‌دیگر، از آن‌جا که ویژگی‌های شخصیتی هر فرد بسیار گسترده و متنوع است و تشخیص شخصیت[1] وی مسیری سنگلاخ و ناهموار می‌نماید، روان‌شناسان تلاش نموده‌اند طرحی را دراندازند که بتواند راه را هموارتر سازد و از این طریق به شخصیت حقیقی هر فرد نزدیک‌تر شوند. بررسی‌های روان‌شناسی نشان داده است که می‌توان انسان‌ها را در گروه‌هایی طبقه‌بندی کرد که هریک از این گروه‌ها تیپ‌شخصیتی[2] نامیده می‌شوند. منتسبین به هر یک از تیپ‌های شخصیتی، ویژگی‌های خاص و نگرش متفاوتی به جهان دارند و مهارت‌های متفاوتی را در جهت غلبه بر مشکلات، انجام وظایف و ارتباطات به‌کار می‌گیرند.

باتوجه به نظر روان‌شناسان، تعیین تیپ شخصیتی افراد به ما اجازه می‌دهد؛ اولا به شخصیت افراد نزدیک شویم و ثانیا درک عمیق‌تری از فرد موردنظر به‌دست بیاوریم.

با در نظر گرفتن نظرات روان‌شناسان متوجه می‌شویم که برای تعیین تیپ‌شخصیتی

کاراکترهای موجود در نمایش‌نامه بایسته است تکنیک‌ها و مولفه‌هایی را که آنان برای تعیین تیپ‌شخصیتی افراد مشخص کرده‌اند، به‌کار ببندیم.

همچنین از آن‌جا که *استانیسلاوسکی* آرا و نظرات خود را حدود یک قرن پیش به رشته‌ی تحریر درآورده و *میخائیل* چخوف و *استلا آدلر* نیز با کمی تفاوت تاریخی از وی، آن انتظارات را هرچند با زبان و کیفیتی دیگر تکرار کرده‌اند، ضروری می‌نمود که آموزه‌های ایشان براساس دانش امروزین روان‌شناسی بررسی شود و مشخص شود که انتظاری که *استانیسلاوسکی*، *میخائیل* چخوف و *استلا آدلر* و بسیاری دیگر از تابعین آن‌ها از بازیگر دارند و از وی می‌خواهند که از بطن نمایش‌نامه ویژگی‌های شخصیتی (تیپ شخصیتی) کاراکتر را استخراج نماید، براساس دانش امروز به چه میزان امکان‌پذیر و قابل‌تحقق است؟ از این‌رو نگارندگان این مقاله آرا و نظرات *کارل گوستاو یونگ*[۳]، *کارن هورنای*[۴] و شارحان و توسعه‌دهندگان *انیاگرام*[۵] را به‌عنوان چارچوب نظری خود برگزیده و تلاش نموده‌اند، براساس معیارهای تبیین شده توسط آن‌ها قابلیت عملی شدن خواسته‌ی *استانیسلاوسکی*، چخوف و *آدلر* را مورد سنجش قرار داده و چرایی امکان یا عدم‌امکان تعیین تیپ‌شخصیتی کاراکتر از طریق متن نمایش‌نامه را تبیین نمایند. درپی رسیدن به این هدف، این سوال به‌عنوان سوال تحقیق مدنظر قرار داده شده است: چگونه می‌توان تیپ شخصیتی کاراکتر را از بطن نمایش‌نامه تشخیص داد؟

در پژوهش انجام شده روش توصیفی ـ تحلیلی به‌کارگرفته شده و داده‌های موردنیاز از منابع مکتوب و اینترنتی معتبر جمع‌آوری شده است. نتایج حاصل از این پژوهش می‌تواند مورد استفاده‌ی بازیگران و کارگردانان قرار بگیرد و برخی کژروی‌ها در حوزه‌ی آموزش و روان‌شناسی شخصیت را نیز اصلاح کند.

۱ـ پیشینه‌ی پژوهش

طبق بررسی‌های انجام شده هیچ کتاب، پایان‌نامه یا مقاله‌ای یافت نشد که به‌طور مستقیم به‌موضوع مورد بحث این پژوهش پرداخته باشد. البته موارد زیر به مسائلی توجه نشان داده‌اند که می‌تواند به‌نوعی بخشی از تلاش برای معلوم کردنِ مجهول موردنظر این پژوهش قلمداد شود و از همین روی، نگارندگان، آن‌ها را با اغماضِ به‌عنوان پیشینه‌ی این پژوهش مدنظر قرار داده‌اند:

پال السام[۶] در کتاب **نقش‌آفرینی شخصیت‌ها/ بیست گام اساسی از تمرین تا اجرا**، که در سال ۱۳۹۶ با ترجمه‌ی *نیلوفر حقی* توسط نشر نودا منتشر شده است؛ به بازیگران توصیه می‌کند اطلاعات متن را یادداشت کرده و سپس به پرسش‌نامه‌ی تیپ‌های شخصیتی‌هانس *آیسنک*[۷] مراجعه کرده و تیپ شخصیتی کاراکتری را که بازی می‌کنند از طریق پاسخگویی به آن سوالات به‌دست آورند. با در نظر گرفتن آنچه که وی توصیه کرده می‌توان نتیجه گرفت که او اطلاعاتی را که متن در اختیار بازیگر قرار می‌دهد را برای تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر کافی می‌داند.

از سوی دیگر هرب پیرس[۸] در کتاب **نگاهی نو به آناگرام**، منتشر شده در سال ۱۳۹۴ توسط انتشارات مهرآوران عصر، با ترجمه‌ی *نازلی پارسا*؛ پس از مروری بر ویژگی‌های تیپ‌های شخصیتی نُه‌گانه، راهکارهایی برای تعیین تیپ شخصیتی افراد ارائه می‌کند. همچنین *چارلز مارتین*[۹] در کتاب **تیپ شخصیتی شما** پس از مروری بر تیپ‌های شانزده‌گانه[۱۰]، در مورد ویژگی‌ها و راه‌های تشخیص و تعیین تیپ شخصیتی افراد مطالبی ارائه می‌دهد. همچنین *پل دی تیگر*[۱۱] و *باربارا بارون تیگر*[۱۲] درکتاب **هنر شناخت مردم** که درسال ۱۳۸۸توسط نشرهرمس

با ترجمه‌ی محمد *گذرآبادی* منتشر شده است به معرفی تیپ‌های شخصیتی و ویژگی‌های تیپ‌های شخصیتی شانزده‌گانه می‌پردازند و راه و روش تعیین تیپ شخصیتی دیگران را در موقعیت‌های مختلف اجتماعی معرفی می‌کنند.

و نیز هوشنگ *یحیی‌آبادی* در کتاب **درون من طلاست** که درسال ۱۳۸۱ توسط انتشارات جهاد دانشگاهی اصفهان منتشر شده است، پس از تشریح نظریات *کارن هورنای* به تحلیل شخصیت کاراکترهای متون نمایشی مختلف پرداخته است و برای اشخاص نمایش‌نامه‌ها، تیپ‌های شخصیتی‌ای مطابق نظرات *کارن هورنای* تعیین کرده است.

امیرحسین دبیری‌مجد همچون هوشنگ *یحیی‌آبادی* در پایان‌نامه‌اش باعنوان کار بازیگر روی نقش از منظر روان‌شناسی شخصیت بر پایه‌ی تیپ‌شناسی نُه‌گانه‌ی شخصیت‌ها، با درنظر گرفتن *انیاگرام* به بررسی شخصیت *آماندا* در نمایش‌نامه‌ی **باغ وحش شیشه‌ای** نوشته‌ی *تنسی ویلیامز*، شخصیت *جری* در نمایش‌نامه‌ی **خیانت** نوشته‌ی هارولد پینتر و شخصیت *سالیری* در فیلم **آمادئوس** به کارگردانی *میلوش فورمن*[۱۳] پرداخته است. کار وی نشان می‌دهد که او نیز به امکان تعیین تیپ‌شخصیتی کاراکترها از طریق نشانه‌های متن، معتقد است.

همچنین پری‌چهر سهیلی در پایان‌نامه‌اش باعنوان *شخصیت‌های دو نمایش‌نامه‌ی* **آگوست در اُسیج کانتی** و **دونات فرد اعلا** *نوشته‌ی تریسی لتس*[۱۴] *براساس نظریه‌ی روانکاوی کارن هورنای* به بررسی شخصیت‌ها براساس نظریه‌ی *کارن هورنای* پرداخته است. و نیز *عارفه خمرزابلی*، *مجتبی بهروزی* و *علی‌اصغر حبیبی* در مقاله‌ی «واکاوی تیپ‌شخصیتی رمان ساق البامبو» که در شماره‌ی ۵ مجله‌ی پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی منتشر شده به بررسی کاراکتر عیسی مطابق *انیاگرام* پرداخته و عقیده دارند این کاراکتر ذیل تیپ چهار با بال پنج و در لایه‌ی حد وسط سلامت قرار دارد.

از طرفی *ملیحه قاسمی* و *یدالله جلالی پنداری* در مقاله‌ی «بررسی شخصیت‌های رمان شوهر آهوخانم» که در شماره‌ی یک سال پنجم مجله‌ی ادبیات معاصر چاپ شد، شخصیت‌های این رمان را از منظر تیپ‌های شخصیتی یونگ بررسی کرده‌اند.

لازم به ذکر است که پژوهش‌های بسیاری به بررسی تیپ‌شخصیتی کاراکترهای متون مختلف، از جمله نمایش‌نامه‌ها، رمان‌ها، اشعار و... پرداخته‌اند که به‌علت هم‌سو بودن با موارد پیشین از پرداختن به آن‌ها صرفنظر می‌شود.

موارد بالا نشان می‌دهد که تمام نویسندگان آثار مورد اشاره، دارای این پیش‌فرض بوده‌اند که «می‌توان از بطن نمایش‌نامه و داستان، ویژگی‌های شخصیتی و تیپ‌شخصیتی کاراکترها را مشخص نمود»، این همان پیش‌فرضی است که *استانیسلاوسکی*، *میخائیل چخوف* و *استلا آدلر* نیز به آن معتقد بوده‌اند و اعتقاد این افراد به این پیش‌فرض باعث شده تا ما در ادامه‌ی مقاله‌ی حاضر این پیش‌فرض را با سنگ محک روان‌شناسی معاصر ارزیابی کنیم و صحت یا عدم‌صحت آن را بسنجیم.

۲ـ شخصیت، تیپ‌شخصیتی و روان‌شناسان

در این بخش ابتدا به مفهوم شخصیت از منظر روان‌شناسی پرداخته، سپس مفهوم تیپ‌شخصیتی، عوامل سازنده‌ی آن و نیز چگونگی تعیین تیپ‌شخصیتی افراد را در آرا و نظرات، *کارل گوستاو یونگ*، *کارن هورنای*، و شارحان و توسعه‌دهندگان *انیاگرام* مورد توجه قرار می‌دهیم.

۲ـ الف: مفهوم شخصیت

شخصیت عبارت‌است از مجموعه‌ای از ویژگی‌های جسمانی و روانی یک فرد که بنابه نظر بسیاری از روان‌شناسان بر اثر وراثت و تربیت شکل می‌گیرد. «شخصیت مجموع اعمال و افعال و انگیزه‌ها و خصوصیات یک فرد را درمقابل دیگر افراد نشان می‌دهد» (شکیباپور، ۱۳۶۳: ۲۹۳) و به‌عبارتی موجب تمایز یک فرد با دیگر افراد می‌شود.

۲ـ ب: تیپ شخصیتی

در روان‌شناسی «کلمه‌ی **Type** به معنی سنخ، نوع و ریخت آمده» (مختاری‌اردکانی، مهرابی‌زاده‌هنرمند، ۱۳۸۱: ۱۸۸) است. و به شباهت‌هایی اشاره دارد که دسته‌ای از افراد علیرغم وجود تفاوت‌ها، باهم دارند و همین امر موجب شده که این دسته از افراد ذیل عنوان تیپ‌شخصیتی خاصی قرار بگیرند.

قدیمی‌ترین مدل تیپ‌شناسی شخصیت توسط ستاره‌شناسان ابداع شد. آن‌ها عقیده داشتند وضعیت قرارگیری ستارگان در زمان تولد فرد، بر خلق‌وخوی او تاثیر می‌گذارد. طبق این نظریه افرادی که در شرایط یکسان بین ستاره‌ها متولد شده‌اند، سرنوشتی شبیه به‌هم خواهند داشت (شارپ، ۱۳۹۷: ۷۳). برخی پژوهشگران نیز قدیمی‌ترین طبقه‌بندی تیپ‌های شخصیتی را متعلق به *بقراط*[۱۵]، *جالینوس*[۱۶] و اطبای یونانی می‌دانند. بقراط معتقد بود میان جسم آدمی و جهان خارج ارتباطاتی برقرار است و افرادی که مزاج‌های شبیه هم دارند، خصوصیات جسمانی و خلق و خویی مشابه دارند (کریمی، ۱۳۸۸: ۹۲)

۲ـ ج: تیپ‌های شخصیتی در نظریات یونگ

در این بخش ابتدا به معرفی ابعاد سازنده‌ی تیپ‌های شخصیتی یونگ می‌پردازیم و سپس مروری بر این تیپ‌ها و ویژگی‌هایشان خواهیم داشت:

یونگ اولین کسی بود که به دو قطب متضاد درون‌گرایی[۱۷] و برون‌گرایی[۱۸] به تفصیل پرداخته و انسان‌ها را به دو نوع درون‌گرا و برون‌گرا تقسیم کرده است. یونگ «تاکید داشت هر کسی از هردو نگرش برون‌گرا و درون‌گرا برخوردار است، اما یکی می‌تواند هشیار و دیگری ناهشیار باشد» (فیست،۱۳۹۲: ۸۸).

از دیگر ابعادی که زیربنای تیپ‌های شخصیتی یونگ را تشکیل می‌دهند کارکردها یا کنش‌های آگاهانه[۱۹]اند. که عبارتند از: «تفکر[۲۰]، عاطفه[۲۱]، احساس[۲۲] (حواس پنجگانه) و الهام[۲۳] (شهود) که تفکر و عاطفه برابر هم هستند و احساس و الهام, هم» (اسنودن، ۱۳۹۰: ۱۴۰). در هریک از این دوگانه‌ها، یکی غالب (هشیار) و دیگری مغلوب (ناهشیار) است.

از ترکیب درون‌گرایی یا برون‌گرایی با کارکرد اصلی غالب، هشت تیپ شخصیتی زیر، مطابق نظرات یونگ ساخته می‌شوند:

- تیپ یک، برون‌گرای متفکر[۲۴]: این نوع، علاقه‌مند به نظم و واقعیات هستند و در حل و روشن کردن مسائل ماهراند. معمولا نظر خود را نسبت به جهان درست می‌دانند و احتمال دارد که دچار استبداد شوند و هرچیزی که با جهان‌بینی‌شان موافق نباشد، سرکوب کنند. احساس وظیفه‌شناسی نیرومندی دارند اما صبر و تحمل‌شان کم است.
- تیپ دو، برون‌گرای احساسی[۲۵]: این نوع، با محیط اطراف به‌خوبی سازگار می‌شوند و با دیگران کنار می‌آیند. افرادی سنت‌مدار، معاشرتی و اهل مد بوده و در پی موفقیت‌اند. (همان)

- تیپ سه، برون‌گرای حسی[۲۶]: این تیپ‌شخصیتی واقع‌گراست و از تفکر و تامل دوری می‌کند. غایت و هدف او تجربه کردن حس‌هاست. هر تجربه‌ای برای او نقش راهنمای تجربه‌ای جدید را بازی می‌کند. شخصیت‌های حسی برون‌گرا معمولا زودجوش و خوشحال هستند و ظرفیت بالایی برای خوش بودن و لذت بردن (برای مثال غذای خوب) دارند (رایکمن، ۱۳۹۳: ۹۶).
- تیپ چهار، برون‌گرای شهودی[۲۷]: «دل‌مشغولی اصلی تیپ شهودی برون‌گرا، بهره‌برداری از فرصت‌های بیرونی است. به‌قول یونگ این تیپ شخصیتی هر چیز جدید و در شرف وقوع را بو می‌کشد» (رایکمن، ۱۳۹۳: ۹۶). این نوع, هنگام قضاوت‌ها یا تصمیم‌گیری و بدون دانستن تمامی واقعیات، از بخش الهامی مغز استفاده می‌کند. می‌توانند از تمام زوایا به مسائل بنگرند. از چیزهای ثابت، آشنا و مشخص خسته می‌شوند و به‌ندرت یک کار را تا آخر پیگیری می‌کنند (اسنودن. ۳۲:۱۳۹۰).
- تیپ پنج، درون‌گرای متفکر[۲۸]: این نوع، به‌خاطر تمرکز بر نیروهای درونی، آدم سرد و بی‌ملاحظه‌ای به‌نظر می‌رسد. از لحاظ اجتماعی دست و پا چلفتی است و نمی‌تواند نظراتش را به‌خوبی بیان کند (رایکمن، ۹۶:۱۳۹۳).
- تیپ شش، درون‌گرای احساسی[۲۹]: «سرد و ساکت و غیرقابل دسترس است و درک او دشوار است. پشت یک صورتک کودکانه، پیش‌پا افتاده و لوس پنهان می‌شود و خلق‌وخوی او درجهت مالیخولیاست» (همان: ۹۵).
- تیپ هفت، درون‌گرای حسی[۳۰]: «از نظر این نوع، احساس (حواس پنج‌گانه) درونی و ذهنی تجربه شده اهمیت دارد و اشیا زیاد به حساب نمی‌آیند و به رویدادهای بیرونی به‌صورت درونی پاسخ می‌دهند.» (اسنودن، ۱۳۹۰: ۱۴۷).
- تیپ هشت، درون‌گرای شهودی[۳۱]: از نظر افراد این نوع، دنیای اسرارآمیز رویاها، مکاشفات و ناخودآگاه جمعی مهم است. آن‌ها بسیاری اوقات مشغول خیالات و مکاشفات مذهبی هستند و می‌کوشند دنیای خارج را با همین موارد تفسیر کنند. این افراد همیشه در خطر از دست دادن تماس با واقعیت بوده، احتمالا دچار اسکیزوفرنی می‌شوند (همان: ۱۴۸).

۲ـ د: تیپ‌های شخصیتی در نظریات کارن *هورنای*

کارن هورنای روان‌کاو نوفرویدی آلمانی، نظریات خود را براساس مطالعه روی بیماران و روان‌رنجوران شکل داده است و انسان‌ها را به دو گروه کلی افراد سالم و روان‌رنجور[۳۲] (عصبی) تقسیم کرده است و از این رو تیپ‌های شخصیتی در نظریات *هورنای* صرفا معرف اشخاص روان‌رنجور است. علت انتخاب آرای *هورنای* به‌عنوان سنجه و معیار در این مقاله این‌است که بخش قابل‌توجهی از کاراکترهای نمایش‌نامه‌ها را می‌توان در زمره‌ی روان‌رنجورها دانست که ویژگی‌های شخصیتی خاص خود را دارا هستند.

هورنای عقیده دارد دو علامت در اشخاص عصبی (روان‌رنجور) وجود دارد که آن‌ها را از اشخاص عادی متمایز می‌کند:

«اول اینکه تمایلات و خواسته‌های آدم طبیعی (سالم) حالت اختیار، طیب‌خاطر و انعطاف‌پذیری دارند و تمایلات فرد عصبی (روان‌رنجور)، دارای حالت اجبار، اضطرار و خشک است. [دوم اینکه] آدم طبیعی محدودیت‌ها، امکانات و واقعیت‌ها را در نظر دارد ولی شخص «عصبی» توقعات غیرممکن و نامحدود و دور از واقعیتی از خود دارد» (هورنای، ۱۳۴۸: ۷۵).

از نظر *هورنای* افراد روان رنجور به سه گرایش حرکت به سوی مردم، حرکت علیه مردم و حرکت به دور از مردم روی می‌آورند تا با اضطراب بنیادین خود مبارزه کنند. فرد عصبی از یکی از این طرق به اجبار استفاده می‌کند و دو طریق دیگر را سرکوب می‌کند.

هورنای تیپ‌های شخصیتی خود را این‌گونه تقسیم‌بندی می‌کند:

۱ـ مهرطلب[۳۳]: او به دنبال جلب محبت، توجه و حمایت دیگران است. «شخص مهرطلب، آرامش و امنیت‌اش در گرو دوستی و محبت و توجه دیگران است» (هورنای، ۱۳۸۸: ۴۲).

۲ـ برتری طلب[۳۴]: آدمی است خشن، جسور و مبارز. هرگونه احساسات را مسخره می‌کند و آن را نشانه‌ی ضعف شخصیت و شلختگی می‌داند. از خصوصیات دیگر این تیپ، آن است که بی‌علاقه‌گی خاصی نسبت به انسان‌ها پیدا می‌کند و تنها به خودش فکر می‌کند. از اینکه به خود اجازه ترسیدن بدهد منزجر است و می‌کوشد تا ترس خود را تحت کنترل درآورد. آمادگی عجیبی برای مبارزه و جدال دارد و می‌کوشد به هر طریقی پیروز شود و به هیچ‌وجه تحمل باخت را ندارد (هورنای، ۱۳۸۸: ۴۴). *هورنای* در کتاب **عصبیت و رشد آدمی** این تیپ افراد را به سه‌گونه‌ی زیر تقسیم می‌کند:

- برتری‌طلب نارسیسم
- برتری‌طلب کمال‌طلب
- برتری‌طلب منتقم

نارسیسم به وسیله‌ی خودستایی، جذابیت و فریبندگی سعی می‌کند تا بر دیگران پیروزی و برتری یابد، کمال‌طلب به‌وسیله‌ی ارزش‌ها و صفات اخلاقی عالی‌ای که به خود نسبت می‌دهد، می‌کوشد تا دنیا و مردم دنیا را به اطاعت و پیروی وادارد. برتری‌طلب منتقم نیز سعی می‌کند شکست‌ناپذیر شود و با یک روح منتقمانه بر دیگران تسلط و برتری یابد. طریقه‌ی جلب محبت این سه تیپ نیز باهم متفاوت است. نارسیسم گرم و مهربان است و می‌تواند ابراز محبت ولو ساختگی و ظاهری بنماید. کمال‌طلب سرد و جدی‌نماست و منتقم کاملا بی‌احساس و خشن (هورنای، ۱۳۴۸: ۴۶).

۳ـ عزلت‌طلب[۳۵]: تفاوت اصلی عزلت‌طلب‌ها با مهرطلب‌ها و برتری‌طلب‌ها آرامش سطحی و ظاهری‌است که عزلت‌طلبی در روح انسان ایجاد می‌کند. اما عزلت‌طلب‌ها نیز از اضطراب اساسی رنج می‌برند و راه‌حل‌شان برای رهایی از تضاد و آسیب، پناه بردن به تنهایی و فاصلَه گرفتن از دنیا و مردم است. *هورنای* درمورد عزلت‌طلب‌ها می‌گوید: «از نظر اشخاص عادی و غیرمتخصص که نمی‌توانند فرق بین آرامش طبیعی را با حالت ناشی از عزلت‌گزینی تشخیص دهند، این تیپ عصبی‌ها، نرمال و عادی به‌حساب می‌آیند» (هورنای، ۱۳۴۸: ۲۴۰). از نظر *هورنای* افراد غیرمتخصص قادر به تشخیص افراد ذیل این تیپ‌شخصیتی نمی‌شوند.

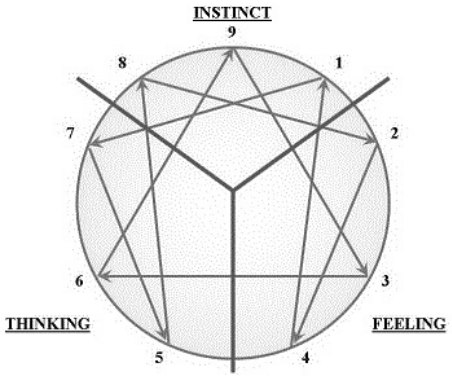
۲ـ ه: تیپ‌های شخصیتی مطابق *انیاگرام*

در این بخش ابتدا به معرفی *انیاگرام* و ابعاد سازنده‌ی تیپ‌های شخصیتی مطابق آن می‌پردازیم و سپس مرور مختصری بر هر یک از تیپ‌ها و ویژگی‌هایشان خواهیم داشت:

۲ـ ه ـ ۱: *انیاگرام*

انیاگرام یک شِمای هندسی است. این شِما اولین‌بار توسط گئورگ گرجیف[۳۶] عارف روس معرفی شد. سپس نظریه‌پردازان و روان‌شناسان مفاهیم مربوط به آن را گسترش دادند تا *انیاگرام* تیپ‌های شخصیتی نه‌گانه به شکل کنونی آن درآمد (تصویر یک) که یکی از جدیدترین و

معتبرترین نظریه‌ها در زمینه‌ی تیپ‌های شخصیتی است.



(تصویر یک ـ انیاگرام، مراکز شعور، جهات یکپارچگی و فروپاشی. ماخذ: https://tvtropes.org)

«فرض اصلی *انیاگرام* این‌است که نُه ساختار شخصیتی اصلی در طبیعت انسان وجود دارد. نُه دیدگاه، نُه سیستم ارزشی، نُه مسیر بودن در دنیا. آن‌ها باهم خیلی مشترکات دارند، اگرچه هرکدام مجموعه‌ی نگرش‌ها، رفتارها، عکس‌العمل‌ها، سازوکارها، انگیزش‌ها[۳۷] و عادات مخصوص به خود را دارند» (ریسو، ۱۳۹۷: ۳۶).

تیپ‌های شخصیتی نُه‌گانه برمبنای تفاوت در ترس و تمایل اصلی‌شان و به‌واسطه‌ی رابطه و بهره‌برداری از مراکز شعور[۳۸] انسانی روی شِمای *انیاگرام* جاگذاری شده‌اند.

از دیگر ابعاد تاثیرگذار بر تیپ‌های شخصیتی *انیاگرام* عبارتند از: لایه‌های رشد[۳۹]، مسیر یکپارچگی[۴۰] و فروپاشی[۴۱]، غرایز سه‌گانه[۴۲] و تیپ یا گونه‌ی جانبی یا بال[۴۳]. بال عبارت است از ویژگی‌های مشترک بین یک تیپ شخصیتی با تیپ‌های شخصیتی قبل از خود یا بعد از خود روی شمای *انیاگرام*.

۲ـ هـ ۲: تیپ‌های شخصیتی *انیاگرام*

- تیپ یک ـ اصلاح‌طلب[۴۴]: پایبند به اصول، هدف‌مند، خودکنترل و عمل‌گرا.
- تیپ دو ـ یاری‌دهنده[۴۵]: بخشنده، اهل معاشرت، خشنودکننده دیگران، انحصارطلب.
- تیپ سه ـ موفقیت طلب[۴۶]: سازگار با محیط، بلندپرواز، نگران وجهه‌ی خود، ستیزه‌جو.
- تیپ چهار ـ فردگرا[۴۷]: پر از احساس، رمانتیک، در خود فرو رفته و پر خلق‌وخو.
- تیپ پنج ـ پژوهش‌گر[۴۸]: نوآور، اندیشمند، منفصل، تحریک‌کننده.
- تیپ شش ـ وفادار[۴۹]: قابل‌اعتماد، متعهد، دارای حالت تدافعی توام با پرخاشگری و مظنون.
- تیپ هفت ـ مشتاق[۵۰]: خودانگیخته، با مهارت‌های متنوع، پریشان‌حواس و افراطی.
- تیپ هشت ـ مبارزه‌طلب[۵۱]: دارای اعتماد به نفس، قاطع، سلطه‌گر و ستیزه‌جو.
- تیپ نُه ـ صلح‌طلب[۵۲]: اطمینان‌بخش، خوش‌برخورد، منفعل و لجباز (ریسو، ۱۳۹۶:۵۷)

۲ـ و: روان‌شناسی و روش‌های تعیین تیپ‌شخصیتی

در این بخش براساس آرا و نظرات یونگ، *هورنای* و شارحان و توسعه‌دهندگان *انیاگرام*، مکانیزم‌ها و تکنیک‌های تعیین تیپ‌شخصیتی افراد را معرفی می‌کنیم.

۲ـ و ـ ۱: مکانیزم‌ها و تکنیک‌های تعیین تیپ‌های شخصیتی از منظر یونگ

از منظر یونگ برای تعیین تیپ‌شخصیتی افراد لازم است که آمار و اطلاعات زیر را از طریق کنش‌ها و واکنش‌های فرد به‌دست آوریم:

- میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف: دسته‌ای از مردم وجود دارند که بر طبق عادت در لحظه‌ی نشان دادن واکنش به موقعیتی معین، گویی با یک نَه خاموش عقب می‌کشند و تنها پس از آن قادر به واکنش هستند. این‌دسته با نگرش درون‌گرایان تطابق دارد و دسته‌ای دیگر هستند که در همان موقعیت، با واکنش فوری پیش می‌آیند و ظاهرا مطمئن‌اند که رفتارشان درست است که این مطابق با نگرش برون‌گرایان است (یونگ، ۶۷:۱۳۸۲). براین‌اساس مطابق نظریات یونگ, تیپ‌های شماره‌ی یک، دو، سه و چهار سریع‌تر و با برون‌ریزی بیشتری نسبت به تیپ‌های شماره‌ی پنج، شش، هفت و هشت به موقعیت‌های مختلف پیش‌آمده واکنش نشان می‌دهند.
- میزان تعاملات اجتماعی: «برون‌گراها معاشرتی هستند و از نظر اجتماعی جسورند و به‌سوی دیگران و تعاملات اجتماعی گرایش دارند. درون‌گرایان در خود فرو رفته و اغلب کم‌رو هستند و تمایل به تمرکز بر خودشان دارند» (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۱۰). درنتیجه براساس آنچه یونگ گفته است تیپ‌های یک، دو، سه و چهار تعاملات اجتماعی بیشتری نسبت به تیپ‌های شماره‌ی پنج، شش، هفت و هشت دارند.
- شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری: فردی که کارکرد عواطف (احساسات) در او قوی‌تر است به‌صورت آگاهانه و بر طبق عادت برای ارزیابی موقعیت‌های مختلف و تصمیم‌گیری‌های مهم، بیشتر بر عواطف‌اش تکیه می‌کند و به‌واسطه‌ی آن تصمیم می‌گیرد و فردی که کارکرد تفکر در او قوی‌تر است عادتا بیشتر تصمیمات آگاهانه‌اش از روی تامل و تفکر است (یونگ، ۸۶:۱۳۸۲). براین‌اساس فردی که از عواطفش برای ارزیابی موقعیت‌های مختلف و تصمیم‌گیری‌ها بهره می‌برد باتوجه به نظریات یونگ در تیپ شماره‌ی دو یا شش قرار می‌گیرد و فردی که تصمیمات و ارزیابی‌هایش از روی تامل و تفکر است در تیپ شماره‌ی یک یا پنج قرار می‌گیرد.
- میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی: برخی افراد از روی عادت بیشتر از حواس پنجگانه خود به‌صورت آگاهانه استفاده می‌کنند و به‌عبارتی همه چیز را خوب می‌بینند، خوب می‌شنوند و... و چنانچه کارکرد حس (حواس پنج‌گانه) در فرد قوی‌تر باشد کارکرد شهود که به رویاها و تخیلات می‌پردازد ضعیف‌تر است. ازاین‌رو وقتی فردی را مورد بررسی قرار می‌دهیم که اشیا و جزئیات عینی و واقعی امور را در بیشتر موقعیت‌هایی که با آن روبه‌روست، مورد توجه قرار می‌دهد و به‌خاطر می‌سپارد، می‌توانیم تشخیص دهیم که کارکرد حسی او قوی‌تر است و برعکس اگر توجه او بر تخیلات و امور ذهنی معطوف باشد, کارکرد شهودی در او قوی‌تر است. (همان) مطابق آنچه گفته شد براساس نظریات یونگ افرادی که کارکردهای حسی قوی‌تر دارند و از حواس پنج‌گانه خود برای جمع‌آوری اطلاعات و شناخت جهان استفاده می‌کنند در تیپ هفت یا سه و افرادی که کارکرد شهودی قوی‌تر دارند در تیپ هشت یا چهار قرار می‌گیرند.

شارپ[۵۳]، در هنگام برشمردن عوامل مهم تشخیص تیپ شخصیتی از منظر یونگ، اشاره می‌کند که: عامل خیلی مهم در تشخیص تیپ، آن کاری نیست که فرد درحال‌حاضر مشغول به انجام آن است؛ بلکه انگیزه‌ی انجام آن کار است. باید توجه داشت که فعالیت‌های فرد، نشانه‌های قابل اعتمادی از تیپ او نیستند. داشتن زندگی پر برو و بیا شاید نیازمند برون‌گرایی باشد، ولی لزوما این‌طور نیست. همین‌طور دوره‌های طولانی انزوا و گوشه‌گیری به خودی خود، به‌معنی درون‌گرایی فرد نیست. فرد خوش‌گذاران شاید درون‌گرایی است که با سایه‌ی[۵۴] برون‌گرایش زندگی می‌کند. یا آن فرد منزوی شاید برون‌گرایی باشد که موقعیت او را مجبور به انتخاب تنهایی کرده است (شارپ، ۱۳۹۷:۲۶).

شارپ ادامه می‌دهد: «سایه تمام آن چیزهایی است که ما از آن در وجود خودمان آگاهی نداریم یا به‌عبارت دیگر توانایی‌های دست‌نخورده یا زندگی نزیسته‌ی ماست» (همان: ۲۹).

۲ـ ۲: مکانیزم‌ها و تکنیک‌های تعیین تیپ‌های شخصیتی از منظر *کارن هورنای*

هورنای عقیده دارد: «مهم‌ترین علامت تضادهای درونی، تناقض و عدم هماهنگی در رفتارها، حالت‌ها، تمایلات و احساسات شخص است.» (هورنای، ۱۳۸۸: ۲۵) و برای تعیین تیپ‌شخصیتی افراد لازم است از طریق بررسی عمل‌ها، عکس‌العمل‌ها و همچنین حالات انجام آن اعمال توسط فرد، آمار و اطلاعات کامل در موارد زیر را به‌دست آوریم:

- **روش‌های ابراز محبت و جلب محبت فرد:**

مهرطلب: به‌وسیله‌ی مطیع و زیردست بودن، راضی نگه‌داشتن دیگران به هر وسیله و کمک کردن بی‌جا و بدون درخواست از طرف دیگران، ابراز محبت می‌کند. (هورنای، ۱۳۴۸: ۵۴) و برای جلب محبت به چهار تکنیک رشوه دادن، جلب احساس ترحم و بیچاره‌نمایی، توسل به عدل و انصاف و تهدید دست می‌زند. (هورنای، ۱۳۹۶: ۳۲) و هرگونه احساس ردشدگی ولو در امور جزئی و بی‌اهمیت موجب بروز اضطراب در وی می‌شود.

هورنای در مورد روش‌های ابراز و جلب محبت سه گروه برتری‌طلب‌ها می‌نویسد:

- نارسیسم: خونگرم و مهربان است و می‌تواند ابراز دوستی ساختگی کند. او از دیگران انتظار فداکاری و تحسین دارد.
- کمال‌طلب: سرد و جدی‌نماست ولی به امر بایدهای درونی می‌تواند از خود دوستی نشان دهد. او از دیگران توقع احترام دارد.
- منتقم: بی‌احساس و خشن است و هرگونه عواطف دوستی و محبت را در خود خفه کرده و از دیگران توقع اطاعت دارد (هورنای، ۱۳۴۸: ۴۵).

ذکر این نکته ضروری است که مطابق نظر *هورنای*، جلب محبت دیگران تنها در تیپ مهرطلب ایجاد آرامش می‌کند. (آرامش یافتن انگیزه‌ی کلیه‌ی رفتارهای تیپ‌های روان‌رنجور است) و برتری‌طلبان هرگونه احساسات را نشانه‌ی ضعف و شلختگی می‌دانند و رد می‌کنند و بدین دلیل نارسیسم به تحسین، کمال‌طلب به احترام و منتقم به اطاعت دیگران نیاز دارند نه محبت و علاقه‌ی آن‌ها.

- **نظرات فرد درباره‌ی ارزشمندی خودش:**

- مهرطلب: خود را آدمی افتاده، فروتن، باسخاوت، حساس، نجیب و... می‌داند و حس می‌کند دیگران او را به چشم آدمی حقیر، مقصر و قابل نکوهش می‌نگرند (هورنای، ۱۳۴۸: ۴۹).

نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش در سه گروه **برتری‌طلب** به‌شرح زیر است:

- نارسیسم: صفات برجسته‌ای مانند هوش، استعداد و... برای خود متصور است و نقص‌های خود را نادیده می‌گیرد یا با موجه‌نمایی به حسن بدل می‌کند.
- کمال‌طلب: خود را از نظر اخلاقی، عقلی و معنوی برتر حس می‌کند.
- منتقم: عقیده دارد از هر لحاظ از همه برتر و قوی‌تر است (همان).

- **رفتارهای شخص برای ابراز وجود:**

- مهرطلب: جرئت ابراز وجود ندارد و نباید در هیچ زمینه‌ای از هیچ کس برتر باشد. حرف‌ها و درخواست‌هایش ملتمسانه و عاجزانه است و حتی به زیردستانش نمی‌تواند با آهنگ متین و محکم فرمان دهد. برای خودش کاری نمی‌کند مگر به‌خاطر حامی‌اش. انجام کارهای برجسته به نظرش خودنمایی است و هیچ‌گاه نباید برنده باشد. دلش نمی‌خواهد رفتار متشخصانه‌ای داشته باشد و افکار، احساسات و ژست‌هایش درحد پایین و نوکرمابانه است. (همان)

رفتارهای ابراز وجود در گروه‌های مختلف تیپ برتری‌طلب به‌شرح زیر است:

- نارسیسم: در تمام شئونات، رفتار، ژست‌های بدنی و کلامی، لباس‌پوشیدن، دکوراسیون منزل، شغل و... باید از همه برتر باشد و دیگران را مجذوب خود کند و دلربایی می‌کند.
- کمال‌طلب: در تمامی امور زندگی باید مودب، موقر و با نزاکت باشد و در کارهایش نظم و دیسیپلین وجود داشته باشد.
- منتقم: شخصیت، ژست و هیئتش را طوری می‌سازد که دیگران از او بترسند و رفتارها و ژست‌هایش صریحا متکبرانه، بی‌ادبانه، آزاردهنده و توهین‌آمیز است که گاهی آن را با لعابی از نزاکت می‌پوشاند (هورنای، ۱۳۴۸: ۵۹).

- **انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری‌های فرد:**

- مهرطلب: جرات مجادله و دعوا ندارد. نمی‌تواند از خود دفاع کند و شرایطی را پیش می‌آورد که دیگران به او اجحاف کنند. گاهی خشم او طغیان می‌کند و پس از آن احساس بیچارگی، یاس و تقصیر می‌کند. شیوه‌ی غالب پرخاشگری‌اش این است که دیگران را به داشتن احساس گناه و استیصال بکشاند. (همان)

سه گروه برتری‌طلب به شرح زیر ستیزه‌جویی می‌کنند و از خود پرخاشگری نشان می‌دهند:

- نارسیسم: از بی‌وفایی و خدعه باکی ندارد و با جدایی از دیگران آن‌ها را تنبیه می‌کند.
- کمال‌طلب: دیگران را متهم به بی‌اخلاقی، بی‌نظمی و بی‌ادبی می‌کند و تحقیر و سرزنش می‌کند.
- منتقم: دیگران را علنا تحمیق و استثمار می‌کند و می‌تواند با شدت و صراحت زیادی ابراز خشم و عناد و پرخاشگری کند (همان).

- **رفتار فرد در امور جنسی:**

«حالت و خصوصیت مشترک آدم‌های عصبی (روان‌رنجور)، ناراحتی در امور جنسی است. بدین معنی که شخص عصبی (روان‌رنجور)، یا بی‌اختیار احتیاج فوق‌العاده شدیدی به تماس‌های جنسی پیدا می‌کند یا ترمز قوی به تمام تمایلات شهوی خود می‌گذارد» (هورنای، ۱۳۹۶: ۱۹) که این موضوع در هر سه تیپ مهرطلب، برتری‌طلب و عزلت‌طلب دیده می‌شود.

هورنای عقیده دارد «عصبیت (روان‌رنجوری) گاهی اثرات و عوارض بارز و آشکاری دارد. گاهی هم ندارد. آشکار بودن یا نبودن عوارض، تغییری در عصبیت نمی‌دهد. ماهیت آن نیز از آشکار بودن یا نبودن آن معلوم نمی‌شود» (هورنای، ۱۳۶۸: ۳۰۷) و این موضوع بیشتر در مورد

عزلت‌طلبان صادق است. در تمامی موارد فوق در رفتار عزلت‌طلب نوعی بی‌حسی، کرختی و بی‌هدفی وجود دارد که باعث می‌شود عزلت‌طلب‌ها از نظر اشخاص عادی و غیرمتخصص، نرمال و عادی به‌حساب می‌آیند (هورنای، ۱۳۴۸: ۲۴۰).

راه‌کارهای ارائه شده توسط هورنای برای شناسایی عزلت‌طلبان به‌شرح زیر است:

- توجه به نگاه فرد به زندگی: فرد تماشاگر زندگی خود و دیگران می‌شود، هیچ چیز در او اثر جدی نمی‌گذارد و احتیاجاتش بیشتر به شکل نخواستن است.
- جایگاه پیشرفت برای فرد: عزلت‌طلب نه چیزی آرزو می‌کند و نه میل پیشرفت دارد و ناآگاهانه از هرگونه تلاش مفید و مثمرثمر بیزار است.
- جایگاه هدف‌گذاری در زندگی فرد: چه در امور جزئی و چه در امور کلی هدفی در زندگی ندارد و علاقه دارد بدون کوشش و تلاش به مسائل فائق آید. ممکن است کاری انجام دهد منتها با یک احساس مقاومت باطنی، کسالت، بی‌حالی و احساس خستگی.
- توجه به تمایلات و آرزوهای فرد: بی‌میلی و بی‌آرزویی در زندگی‌شخصی و در کار و حرفه‌اش مشهود است. از تغییر فراری است و هیچ قدم جدی و موثری برای تغییر بر نمی‌دارد و دائم در یک حالت دفاعی است تا مبادا به چیزی علاقه پیدا کند و آن علاقه برایش به‌صورت احتیاج درآید.
- واکنش فرد به فشار، قید و اجبار: عزلت‌طلب‌ها حتی از تصور احتیاج به دیگران که ممکن است دچار فشار، قید و اجبارشان کند فراری‌اند و دچار ترس‌های مالیخولیایی و بی‌اساس می‌شوند. بیزاری از فشار و تعهد ممکن است از امضا قرارداد اجاره یا تعهد انجام کار و حتی بستن کراوات و پوشیدن لباس تنگ را دربرگیرد (هورنای، ۱۳۴۸: ۵۸).

۲ ـ ۳: مکانیزم‌ها و تکنیک‌های تعیین تیپ‌شخصیتی مطابق *انیاگرام*

مطابق آنچه شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* تبین نموده‌اند، برای تعیین تیپ‌شخصیتی افراد لازم است آمار و اطلاعاتی در موارد زیر از فرد به‌دست آید.

- نظر فرد، در مورد خود: افراد هر یک از تیپ‌های شخصیتی تمایل اصلی‌ای دارند که منحصر به آن تیپ است و درواقع آن چیزی است که افراد آن تیپ فکر می‌کنند هستند یا آرزو دارند باشند (ریسو، ۱۳۹۷: ۵۶). در ادامه‌ی نظرات تیپ‌های مختلف در مورد خود که حتی اگر به زبان نیاید در تمامی کنش‌ها و واکنش‌هایشان نمود پیدا می‌کند، ارائه شده است:

ـ تیپ دو: من همیشه فردی با محبت و حمایت‌گر هستم، اگرچه دیگران به من همانقدر که من به آن‌ها محبت می‌کنم، محبت نمی‌کنند. به من کم توجهی می‌شود و مورد قدردانی قرار نمی‌گیرم.

ـ تیپ سه: من فردی برجسته، کارآمد و برتر هستم، اما دیگران به من حسادت می‌کنند.

ـ تیپ چهار: من فردی حساس، روشن‌بین و متفاوت از دیگران هستم و احساس می‌کنم واقعا مناسب این محیط نیستم.

ـ تیپ پنج: من فردی هوشمند و با درک بالا هستم و هیچ‌کس دیگر نمی‌تواند چیزهایی را که من درک می‌کنم، درک کند یا چیزهایی را که من می‌فهمم مورد قدردانی قرار دهد.

ـ تیپ شش: من فرد متعهد و قابل اطمینانی هستم و چیزی که به عهده‌ی من گذاشته شده انجام می‌دهم اگرچه دیگران چنین نیستند.

ـ تیپ هفت: من یک فرد خوشحال و پرانرژی هستم و خوشحال‌تر خواهم شد اگر چیزهایی را که می‌خواهم به دست بیاورم.

ـ تیپ هشت: من فردی قدرتمند و با اراده هستم. برای زندگی خودم می‌جنگم و اجازه نمی‌دهم دیگران از من سواستفاده کنند.

ـ تیپ نه: من فردی آرام و آسان‌گیر هستم، با همه‌ی امور همان‌طور که هستند راضی هستم اگرچه همیشه مرا تحت فشار قرار می‌دهند که تغییر کنم.

ـ تیپ یک: من شخصی معقول و منطقی هستم. اکثر اوقات حق با من است و دنیا بهتر خواهد بود اگر دیگران به آنچه من می‌گویم گوش کنند (ریسو، ۱۳۹۷: ۵۹).

- نظر دیگران در مورد فرد: آنچه دیگران از رفتار فرد بیان می‌کنند می‌تواند کاملا مطابق با نظر فرد در مورد خود و یا کاملا متفاوت با تصوری باشد که فرد از خود دارد. وقتی افراد هر تیپ درگیر مبارزه با ترس اصلی خود هستند و در راستای انگیزه‌های اصلی خود تلاش می‌کنند، به خصوص هنگامی که در لایه‌های متوسط یا ناسالم سلامتی قرار دارند رفتارهایی بروز می‌دهند که کاملا متناقض با تمایل اصلی‌شان است (همان). از طریق نظر دیگران در مورد شخص و مقایسه با نظر خود شخص در مورد خود می‌توان به جایگاه فرد در بین لایه‌های سلامت شخصیت‌اش نیز پی برد. در ادامه نظر دیگران در مورد تیپ‌های شخصیتی مختلف ارائه شده است:

ـ تیپ دو: فرد مهربان و باسخاوتی که می‌تواند متملق، فوضول، خودشیرین و سلطه‌گر باشد.

ـ تیپ سه: فرد کاریزماتیک و همیشه برنده‌ای که می‌تواند خودشیفته، مصلحت‌طلب و فریبه‌کار باشد و از شکست بترسد.

ـ تیپ چهار: فرد حساس و متفاوتی که می‌تواند افسرده، بدخلق، دمدمی مزاج، پرمدعا، در خودفرورفته، نمایشی و تن‌پرور باشد.

ـ تیپ پنج: فرد بصیر و متمرکز، تودار و متفکری که می‌تواند خسیس، حواس‌پرت، بسیار منزوی، بی‌عرضه، سازش‌ناپذیر و تندمزاج باشد و در هر چیزی افراط و تفریط کند.

ـ تیپ شش: فرد تیزبین، متعهد و آزادی‌خواهی که می‌تواند منفی‌باف، سرزنش‌گر، دائما مضطرب، پارانویایی و محافظه‌کار باشد. شخصی که با خودش هم سر جنگ و مرافعه دارد.

ـ تیپ هفت: فرد کنجکاو، همه فن حریف، خوش‌بین و ماجراجویی که می‌تواند مسئولیت‌گریز، پرحرف، پرتوقع، بی‌قرار و زیاده‌خواه باشد.

ـ تیپ هشت: فردی قوی، قاطع، مستقل و کاردانی که می‌تواند بی‌رحم، سلطه‌جو، خودسر، حیله‌گر و کینه‌جو باشد و با تمام وجود خشمگین شود.

ـ تیپ نه: فرد آرام، صبور، بی‌ریا و سازگاری که می‌تواند لجباز، بلغمی‌مزاج، بی‌توجه، بی‌تمرکز، تنبل و منفعل باشد و در هنگام مواجهه با مشکلات صورت مسئله را پاک کند.

ـ تیپ یک: فرد باوجدان، منضبط، وظیفه‌شناس و مسئولیت‌پذیری که می‌تواند یک‌دنده، متعصب، کنایه‌زن و سرزنش‌گر، وسواسی و کمال‌گرا باشد (ریسو، ۱۳۹۱: ۶۵).

- شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد: شیوه‌های ابراز وجود از تصمیم‌گیری‌های مهم گرفته تا زبان بدن، انتخاب کلمات، لحن، انتخاب لباس و... هرآنچه را که هر فرد در تعامل با دیگران انجام می‌دهد شامل می‌شود، انگیزه‌های کلیدی هرتیپ شکل‌دهنده‌ی کلیه‌ی رفتارهای افراد هر تیپ برای ابراز وجود است که در لایه‌های مختلف سلامت هر تیپ با توجه به غریزه‌ی غالب (غرایز سه‌گانه) به شکل‌های مختلفی بروز پیدا می‌کند (ریسو، ۱۳۹۶: ۹۹).

در ادامه شیوه‌ی کلی ابراز وجود هر تیپ که در رفتارهایش قابل ردگیری است ارائه می‌شود:

ـ تیپ دو: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند که به دیگران ثابت کنند افرادی دوست‌داشتنی، تاثیرگذار و مورد نیاز هستند. (مانند معاشرت و خونگرمی، در آغوش کشیدن و لمس کردن دیگران و...)

ـ تیپ سه: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند که بیانگر جذابیت، برجستگی و موفقیت آن‌ها باشد. (مانند شیک پوشی و به روز بودن، انتخاب دوستانی از افراد برجسته، هماهنگ شدن با هرآنچه نشانه‌ی ارزش و موفقیت‌شان در جامعه‌شان باشد و...)

ـ تیپ چهار: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند متفاوت بودن آن‌ها با دیگران را اثبات کند و بیانگر احساسات شخصی‌شان باشد. (دکوراسیون منزل و لباس متفاوت و درجه یک داشتن، ارتباط با اشخاصی که آن‌ها را متفاوت از مردم عادی می‌بینند و...)

ـ تیپ پنج: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند که خودانگاره‌ی ماهر و خودبسنده‌گی آن‌ها را اثبات کند. (مانند محدود کردن نیازها، کم حرفی، گم شدن در جمع و...)

ـ تیپ شش: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند که سرپوشی بر تردیدها و عدم امنیت درونی‌شان باشد و به همین جهت در یک حالت تدافعی به سر می‌برند. (مانند جست‌وجو برای یافتن مرجع قدرت قابل اعتماد، امتحان کردن دائمی افراد، اگر شخص یا مرجعی قابل اعتماد داشته باشند در تصمیم‌گیری‌ها به قوانین او رجوع می‌کنند، در صورتی که در حال تردید باشند پرخاشگری خاموش از خود بروز می‌دهند و...)

ـ تیپ هفت: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند که بیانگر تمایلاتشان به خوش و راحت بودن و لذت بردن باشد. (مانند سرگرمی‌های مهیج، لذت‌های دهانی مانند غذا خوردن، سیگار کشیدن، حرف زدن و... پوشیدن لباس‌های راحت و...)

ـ تیپ هشت: شیوه‌هایی را انتخاب می‌کنند که بیانگر قدرت، استقلال و اراده‌ی آن‌ها باشد. (مانند انجام کارهای بزرگ، حرف زدن با صدای محکم، راه رفتن و ژست‌های با اقتدار و...)

ـ تیپ نه: شیوه‌ی ابراز وجود این تیپ به شیوه‌ی خنثی است درواقع سعی می‌کنند تا تعادل موجود به هم نخورد و گاهی خود را به شیوه‌های نمادین و هنرمندانه ابراز می‌کنند. (مانند: عدم تمایل به ورود به درگیری‌ها، حرف زدن با صدا و لحن آرام، پرخاشگری‌های خاموش و...)

ـ تیپ یک: با هر آنچه نشانه‌ی نظم، دیسیپلین، وظیفه‌شناسی و آرمان‌های اخلاقی‌شان باشد ابراز وجود می‌کنند. (مانند: لباس‌های منظم و اتو کشیده، نظم و ترتیب در محیط کار و زندگی و دیسیپلین در انجام کارها و وظایف، سخن گفتن به شیوه‌ی رسمی و مطابق معیارهای اجتماع و...) (ریسو، ۱۳۹۷: ۷۱)

- شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های روانی فرد: «برای تشخیص تیپ اصلی هر شخصیت، می‌توان به رفتار وی تحت استرس توجه نمود. حال باید ببینیم هر فرد در مسیر فروپاشی خود چگونه رفتار می‌کند» (ریسو، ۱۳۹۶: ۴۶۹). و برای اینکه شاخصی برای مقایسه و تعیین وضعیت فروپاشی فرد در دست باشد باید وضعیت آرامش و ثبات (مسیر امنیت) را نیز مورد توجه قرار داد.

ـ تیپ دو: در مسیر فروپاشی رفتارهای تیپ هشت را بروز می‌دهند و نیازهایشان را زرومندانه طلب می‌کنند و سعی می‌کنند به وسیله‌ی ایجاد وابستگی دیگران را تحت کنترل درآورند. در مسیر امنیت به سمت تیپ چهار می‌روند و می‌پذیرند نیازی نیست که به همه خوبی کنند و همه دوستشان داشته باشند.

ـ تیپ سه: در مسیر فروپاشی رفتارهای تیپ نه را بروز می‌دهند، سست و بی‌تصمیم می‌شوند و به صورت مکانیکی به انجام وظایف می‌پردازند. در مسیر امنیت به سمت تیپ شش می‌روند به دیگران متعهد می‌شوند و ارزش‌های خود را در درون خود پیدا می‌کنند.

ـ تیپ چهار: در مسیر فروپاشی رفتارهای تیپ دو را نشان می‌دهند و سعی در راضی نگه داشتن دیگران دارند. در مسیر امنیت رفتارهای تیپ یک را بروز می‌دهند انضباط فردی دارند و عمل‌گرا می‌شوند.

ـ تیپ پنج: در مسیر فروپاشی مانند تیپ هفت رفتار می‌کنند، بیش از حد خود را سرگرم می‌کنند و یا ناگهان به لحاظ اجتماعی روابط زیادی برقرار می‌کنند. در مسیر امنیت مانند تیپ هشت عمل می‌کنند با دنیا بیرونی ارتباط برقرار می‌کنند و ایده‌ها و افکار خود را عملی می‌کنند.

ـ تیپ شش: در مسیر فروپاشی مانند تیپ سه رفتار می‌کنند در کار خود مخفی می‌شوند و ظاهر شجاعانه‌ای اتخاذ می‌کنند به رقابت‌های مخفیانه روی می‌آورند و مصلحت‌جو، سیاستمدار و محاسبه‌گر می‌شوند. در مسیر امنیت مانند افراد تیپ نه آرام، پایدار و پذیرا می‌شوند و به دیگران اعتماد می‌کنند.

ـ تیپ هفت: در مسیر فروپاشی مانند تیپ یک رفتار می‌کنند و نسبت به خودشان و عملکردهایشان منتقد و ناشکیبا و نسبت به دیگران خشن و نامهربان می‌شوند. در مسیر امنیت مانند افراد تیپ پنج عمل می‌کنند، یاد می‌گیرند تمرکز داشته باشند و به جای مصرف‌کننده صرف خوشی بودن در ساخت شادی و لذت در محیط مشارکت داشته باشند.

ـ تیپ هشت: در مسیر فروپاشی به سمت رفتارهای افراد تیپ پنج گرایش پیدا می‌کنند، مردم گریز و از لحاظ هیجانی گوشه‌گیر می‌شوند و منفی باف و بدبین در مورد دنیا و مردم هستند. در مسیر امنیت مانند افراد تیپ دو رفتار می‌کنند نسبت به دیگران و نیازهایشان حساس می‌شوند و سعی می‌کنند به دیگران کمک کنند.

ـ تیپ نه: در مسیر فروپاشی رفتارهای تیپ شش را نشان می‌دهند، عصبانی، بدبین و واکنشی می‌شوند یا از دیگران می‌بُرند یا به آن‌ها نیاز شدید پیدا می‌کنند. در مسیر امنیت مانند تیپ سه رفتار می‌کنند به رشد و توسعه‌ی خود و توانایی‌هاشان علاقه نشان می‌دهند و زمان و انرژی‌شان را صرف فعالیت‌هایی می‌کنند که استعدادهای آن‌ها را بارور کند.

ـ تیپ یک: در مسیر فروپاشی به سمت رفتارهای تیپ چهار گرایش پیدا می‌کنند، کج خلق و دمدمی مزاج می‌شوند و با حالت قهر از دیگران دوری می‌کنند. در مسیر امنیت به سمت تیپ هفت گرایش پیدا می‌کنند، واقعیت را با تمام نقص‌ها و عدم کمال آن می‌پذیرند و به جای اصلاح کردن زندگی، سعی در لذت بردن از زندگی دارند. (ریسو، ۱۳۹۷: ۷۶)

- **میزان و عمق تعامل فرد با دیگران:**

- تیپ‌هایی که از مهارت برقراری روابط اجتماعی بیشتری برخوردارند: یک، دو، سه، شش، هفت و هشت
- تیپ‌هایی که روابط اجتماعی کمتر اما عمیق‌تری با افراد برقرار می‌کنند: چهار، پنج و نه

البته این بدین معنی نیست که تیپ‌های یک، دو، سه، شش، هفت و هشت قادر به برقراری روابط عمیق نیستند. به طور کلی همه‌ی تیپ‌های شخصیتی در لایه‌های سالم خود قادر به تعامل با دیگران در بهترین شکل برای هر موقعیت و رابطه هستند. (ریسو، ۱۳۹۶: ۱۱۱)

لازم به توضیح است که اولا باید سبک رفتار و برخورد فرد با زندگی (غرایز سه‌گانه) همراه با تاثیر بال جانبی در تیپ شخصیتی فرد در تمامی موارد بالا هم در شرایط آرامش و

هم شرایط اضطراب و استرس مورد بررسی قرار گیرد و ثانیا باید انگیزه‌های فرد در تمامی این موارد از خلال رفتارهای وی استنتاج شود.

۳ـ صاحب‌نظران و تعیین ویژگی‌ها و تیپ شخصیتی کاراکترهای نمایش‌نامه

در این بخش به بررسی جایگاه تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر در سیستم *استانیسلاوسکی*، متد *میخائیل* چخوف و آموزه‌های بازیگری *استلا آدلر* می‌پردازیم.

۳ـ الف: *استانیسلاوسکی* و تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر

استانیسلاوسکی در کتاب کار **هنرپیشه روی خود در جریان تجسم** تمرینی مطرح کرده است که در آن هنرجویان باید: طبیعت اعمال، علامات، علل آن‌ها و منطق اعمال و حرکاتی را که از هم سرچشمه می‌گیرند با توجه به ویژگی‌های یک فرد بلغمی‌مزاج انجام دهند. (استانیسلاوسکی، ۱۳۷۷: ۸۸) همان‌طور که پیش‌تر در این مقاله ذکر شد، بلغمی‌مزاج در زمره‌ی قدیمی‌ترین تیپ‌های شخصیتی است که به *بقراط* و *جالینوس* نسبت داده شده و ویژگی‌های افرادی را شامل می‌شود که دیررنج، خونسرد و بی‌اعتنا هستند، این درخواست *استانیسلاوسکی* را می‌توان انتظار وی از بازیگران دانست که می‌باید قبل از انجام هر عملی مربوط به کاراکتر، شخصیت و تیپ شخصیتی وی را مشخص کرده باشند تا بتوانند با تکیه بر آن شخصیت و تیپ مربوطه، نقش را روی صحنه زنده کنند. وی همچنین نوشته است: «زندگی درونی بر زندگی برونی و زندگی برونی بر زندگی درونی تاثیر متقابل دارند، بنابراین هر دو باید مورد تجسس و بررسی قرار بگیرند.» (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۷۸) در اینجا تجسس و بررسی زندگی درونی یا بیرونی به معنای شناخت اعمال، انگیزه‌ها، اهداف، رفتار، حالات و .... است که تمامی این موارد تعیین‌کننده‌ی شخصیت کاراکتر و تیپ شخصیتی وی است. او در کار روی نقش *یاگو* در نمایش‌نامه‌ی **اتللو** فهرستی از ویژگی‌های اخلاقی و روانی مانند: فداکار، مهربان، وقیح، خنده‌رو، هنرمند در توطئه چینی، چست و چالاک، دو رو، حسود، زودرنج، تنگ‌نظر، منفور و... (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۸۹) را به *یاگو* منتسب می‌کند و اعلام می‌کند که این موارد را از نمایش‌نامه استخراج نموده است که همین موضوع آشکارا بر اهمیت استخراج ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر از متن نمایش‌نامه، از منظر *استانیسلاوسکی*، اشاره دارد و می‌توان آن را به مثابه تعیین تیپ شخصیتی یاگو در نظر گرفت.

او اعلام می‌کند که بازیگر به وسیله‌ی خصلت‌ها و ویژگی‌های کاراکتر که از متن استخراج می‌کند در نام‌گذاری اهداف؛ «می‌خواهم آدم عاقل و پرکاری باشم تا اطمینان مردم را به خود جلب کنم.» (استانیسلاوسکی، ۱۳۷۷: ۲۵۵) و توجیه سازگاری‌ها؛ «برای رسیدن به هدف و مسئله‌ای که در برابرم قرار گرفته است باید از سازگاری‌های توامان با مهربانی، قاطعیت و خشونت سود ببرم.» (همان: ۴۱۶) به شکل‌گیری سیمای ظاهری نقش (لباس، گریم) و.... و از همه مهم‌تر در شکل‌دهی به کیفیت اعمال نقش استفاده می‌کند. این گفتار *استانیسلاوسکی*، همچون مواردی که در بندهای بالا به آن اشاره شد تلاش می‌کند بازیگر را راهنمایی کند که از بطن نمایش‌نامه و با تکیه بر اهداف، شخصیت کاراکتر را و همچنین انگیزه‌های محرک وی را تشخیص دهد. او همچنین او از بازیگران می‌خواهد از دل حقایق متن هر آنچه در مورد کاراکتر، روابط متقابل، توجیه و توضیح رویدادها، توضیح تاثرات درونی و... است را یادداشت کنند. (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷: ۱۰۰) در اینجا، واژه‌های روابط متقابل، توجیه و توضیح رویدادها و توضیح تاثرات درونی، تماما معادل واژه‌ها و اصطلاحاتی است که *هورنای*،

یونگ و شارحان و مفسران و توسعه دهندگان *انیاگرام* تحت عنوان مولفه‌های تعیین شخصیت و تیپ‌شخصیتی افراد به‌کار می‌برند.

از سوی دیگر یکی از مهم‌ترین اصطلاحات سیستم *استانیسلاوسکی* که در کتاب کار هنرپیشه روی نقش به آن اشاره شده است، عبارت است از: ابر هدف، یا هدف غائی، که طی آن، *استانیسلاوسکی* از بازیگران می‌خواهد که ابرهدف کاراکتر را مشخص نمایند چرا که این ابرهدف همچون نخ تسبیحی تمامی فعالیت‌ها و اعمال کاراکتر را به هم مرتبط می‌سازد و باعث می‌شود که به هنگام خلق کاراکتر روی صحنه، از انجام اعمال بی‌ربط جلوگیری شود. مطابق آنچه که روان‌شناسان مورد توجه در این مقاله، اعلام کرده‌اند و پیشتر به آن اشاره شد، تعیین ابر هدف کاراکتر زمانی میسر می‌شود که شخصیت کاراکتر و تیپ شخصیتی وی کاملا تبیین شود و یا اینکه نمایش‌نامه‌نویس و یا خود کاراکتر به‌صورت شفاف به آن اشاره کرده باشد.

همانگونه که از مجموع مباحث بالا عیان می‌شود، *استانیسلاوسکی* ذیل بخش‌های مختلف سیستم خود، ایفای نقش را بدون به دست آوردن شخصیت کاراکتر و تیپ شخصیتی وی غیر ممکن می‌داند.

۳ـ ب: *میخاییل* چخوف و تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر

میخاییل چخوف به بازیگر می‌گوید که برای آغاز کار روی نقش «بهتر است خطوط پر رنگ شخصیت را مشخص کنیم و آن‌ها را در یکی از سه دسته‌ی بزرگ زیر جای دهیم:

- با اراده‌ها
- احساساتی‌ها
- متفکرها.» (چخوف، ۱۳۹۳: ۱۵۸)

این در خواست چخوف دربرگیرنده‌ی دو نکته است، نخست آنکه: *میخاییل* چخوف (برخلاف *هورنای*، *یونگ* و شارحان *انیاگرام*) قائل به وجود سه تیپ شخصیتی است، دوم آنکه: وی از بازیگران می‌خواهد که ضمن تعیین شخصیت کاراکتر، مشخص کنند که نقش در کدام یک از تیپ‌های سه‌گانه‌ی مورد نظر او قرار می‌گیرد، همچنین این جمله نشان می‌دهد که از نظر او، توجه به تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر مهم‌تر از اجزای شخصیت وی است و به همین دلیل است که از عنوان خطوط پررنگ شخصیت استفاده می‌کند.

وی همچنین، درباره نقش *ریگان* در نمایش‌نامه‌ی **شاه لیر** می‌نویسد: آدمی است محروم از نیروی ابتکار عمل که می‌گذارد دیگران برایش تصمیم بگیرند، نه هوش ادموند را دارد نه شهوت *گانریل* را نه اراده‌ی *کرنوال* را، او را باید یک آدم موج سوار و تحت تاثیر دیگران بازی کرد. (همان) این سخنان درباره‌ی *ریگان*، نمایانگر توجه چخوف به ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر است و می‌توان نتیجه گرفت که بیان این جملات در کتاب **بازیگری**، که جهت راهنمایی بازیگران برای ایفای نقش نگارش شده است، درخواستی است از بازیگران جهت تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر و همچنین نشان‌دهنده این است که ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر و تیپ شخصیتی کاراکتر از اهمیت خاص برخوردار است و ثانیا لازم است که قبل از ساخت قالب کاراکتر، آن را از متن استخراج نمود.

نزد *میخاییل* چخوف مهم‌ترین کاربرد تعیین تیپ‌شخصیتی و خلق و خوی نقش در ساخت ژست روانی[۵۹] و بدن خیالی کاراکتر است. چخوف در کتاب **بازیگری**، برای یکی از تمریناتش برای ساخت ژست روانی، از بازیگران می‌خواهد که ژست را مطابق ویژگی‌های شخصیتی

کاراکتر که از متن استخراج کرده‌اند بسازند، او در اینجا برخلاف بخش قبلی که ویژگی‌های کلی شخصیت را مد نظر قرار داده بود، ویژگی‌های جزئی‌تری از کاراکتر را مد نظر قرار می‌دهد و از بازیگر می‌خواهد که: فرض کنید آدمی که نقش‌اش را بازی می‌کنید آدمی است با اراده‌ی قوی و انعطاف‌ناپذیر، سلطه‌جو و مستبد، رگه‌هایی از نفرت و تحقیر هم در شخصیت‌اش پیداست و .... (چخوف، ۱۳۹۳: ۱۰۹)

وی همچنین در یکی دیگر از تمرینات که برای بدن خیالی طراحی کرده است، می‌نویسد: «فرض کنید قرار است نقش یک آدم شل و ول و بی‌دست و پا را بازی کنید (این صفات، صفات اخلاقی و بدنی اوست) سعی کنید...» (چخوف، ۱۳۹۳: ۱۱۲) هنگامی که چخوف از آدم شل و ول و بی‌دست و پا سخن می‌گوید، درواقع در آن واحد هم به ویژگی‌های روانی و هم به ویژگی‌های جسمانی کاراکتر اشاره می‌کند که هر دوی این ویژگی‌ها اشاره به شخصیت کاراکتر و تیپ شخصیتی وی دارد و بدون دریافت این دو نمی توان مدعی شد که کاراکتر، آدم شل و ول و بی‌دست و پایی است.

در جای دیگری، وی از بازیگران می‌خواهد: «در حاشیه‌ی متن‌تان با مداد، تغییرات تدریجی در خلق و خوی نقش را یادداشت کنید» (همان: ۱۷۶) این درخواست *میخائیل* چخوف از بازیگران نشان می‌دهد که چخوف علاوه بر آنکه استخراج ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر از متن نمایش‌نامه را برای ساخت ژست روانی و بدن خیالی کاراکتر لازم می‌داند، تغییرات تدریجی خلق و خوی کاراکتر را نیز حائز اهمیت می‌داند، این تغییرات، در حقیقت تغییر مستمر شخصیت کاراکتر را مد نظر قرار می‌دهد، و این امر نشان می‌دهد که *میخائیل* چخوف بیشتر از *استانیسلاوسکی* به ویژگی‌های آنی شخصیت نظر دارد و از بازیگران می‌خواهد که به این امر توجه نشان دهند.

چخوف در جاهای مختلف، کاراکترهائی را برای بازیگران مثال می‌زند که وقتی به آن‌ها دقت می‌کنیم درمی‌یابیم که بدون استخراج ویژگی‌های شخصیتی و تیپ شخصیتی کاراکترها از متن، چنین نقش‌هایی نمی‌تواند وجود خارجی داشته باشد. در زیر برخی از این مثالها را مرور می‌کنیم:

«... آدمی ستیزه جو، با اراده‌ای محکم و کمی متعصب، درهای وجود این آدم به روی تاثرات عالم بالا باز است و بدش نمی آید اگر از این تاثرات الهاماتی هم برسد. کمی عارف مسلک است، اما در عین حال زمینی است و اثر پذیری‌اش از جهان مادی بالاست، پس با آدمی سروکار داریم که باید بین تاثرات علوی و سفلی، تعادلی برقرار کند.» (چخوف، ۱۳۹۳: ۹۰)

و یا «آدمی کاملا مادی است. اراده‌ی محکم و خود خواهش، دائم به سمت پایین کشیده می‌شود. امیال و شهواتش بیانگر پست‌ترین و حقیرترین نیت‌هاست، با هیچ‌کس و هیچ‌چیز حال نمی‌کند. زندگی تنگ و بسته درونی‌اش به بددلی و کینه و بدگمانی می‌گذرد. شریف نیست و به هیچ صراطی مستقیم نمی‌شود. دودوزه باز است و اهل پیچ و قصه. خودبین است و پرخاشگر.» (همان: ۹۳)

موارد قید شده در این بخش، نشان می‌دهد که *میخائیل* چخوف، همچون *استانیسلاوسکی*، بازیگر را به تعیین شخصیت و تیپ‌شخصیتی کاراکتر فرا می‌خواند و بستر این امر را متن می‌داند.

۳ـ ج: استلا آدلر و تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر

استلا آدلر، همچون *استانیسلاوسکی* و *میخائیل* چخوف تعیین ویژگی‌های شخصیتی

کاراکتر و تیپ شخصیتی وی را مهم برشمرده و حتی می‌توان گفت که از آن دو دیگر بیشتر بر این موضوع تاکید نموده است. او بر این اعتقاد است که آشنائی بازیگران با تیپ‌های شخصیتی، موجب می‌شود بازیگر بتواند به درون کاراکتر دست پیدا کند و آن را بفهمد «هنرپیشه به وسیله‌ی یک تیپ ملموس و قابل دسترس به درون شخصیت رخنه می‌کند.» (روته، ۱۳۹۵ :۱۱۷) او می‌گوید بازیگر باید خصوصیات تیپیک نقش که شامل «ذهنیات، خلق و خو و اراده‌ی کاراکتر» (همان: ۱۴۸) می‌شود را کشف کند. همچنین، *آدلر* بازیگر را ملزم می‌داند که با مرور جز به جز متن و شرایط محیطی که شامل موقعیت اجتماعی، طبقه، حرفه، عوامل شخصیتی و طرز برخورد شخص با طرف مقابل خود است. (آدلر، ۱۳۷۲: ۸۳) تمایزات میان زندگی روزمره خود و جهان نمایش‌نامه (کاراکتر) را دریابد و با پرسیدن سوالاتی چون:

- ذهنیت شخصیت چه تفاوتی با من دارد؟ اندیشه‌ی صریح و واضح یا مبهم یا پیچیده دارد؟ و...
- خلق و خوی شخصیت چه تفاوتی با من دارد؟ خوشرو و خونگرم است؟ و...
- اراده‌ی شخصیت چه تفاوتی با من دارد؟ آیا قوی‌تر است یا ضعیف‌تر؟ آتشین مزاج است یا تودار؟ و... (روته، ۱۳۹۵: ۱۲۳) تفاوت میان خود و کاراکتر را درک کند تا بتواند به کاراکتر فردیت بدهد و از بازی کردن تیپ شخص خود دور شود. الزاماتی که در اینجا اشاره شد، درواقع به معنای تمرکز هرچه بیشتر بازیگر روی متن و حواشی فرعی و اصلی کاراکتر است و این‌ها همه، همان مواردی است که *هورنای*، یونگ و شارحان *انیاگرام* به‌عنوان مولفه‌های تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی افراد معرفی نموده‌اند.

آدلر همچنین قائل به وجود یازده تیپ شخصیتی است و معتقد است که این تیپ‌ها کاراکترهای تمامی نمایش‌نامه‌ها را پوشش می‌دهد. فهرست تیپ‌های شخصیتی‌ای که *آدلر* از آن‌ها نام می‌برد از این قرار است:

- «بی‌خیال
- جاه‌طلب
- اجتماعی
- شجاع
- متعهد
- وظیفه‌شناس
- ماجراجو
- دانشمند
- مطمئن
- فعال
- درون‌گرا» (کیسل، ۱۳۹۴: ۲۱۸) براساس آنچه پیشتر گفته شد، تعیین تیپ شخصیتی یک کاراکتر امکان‌پذیر نیست مگر آنکه ویژگی‌های شخصیتی وی دقیقا، از طریق بسترهای مشخص شده توسط روان‌شناسان، به‌دست آمده باشد و در کار بازیگر، تنها بستر موجود، نمایش‌نامه است، بر این اساس درمی‌یابیم که همه‌ی آنچه که *آدلر* از بازیگران می‌طلبد ارجاع به نمایش‌نامه داده می‌شود.

۴ـ نمایش‌نامه

پل کاستانیو[۵۵] می‌نویسد: نمایش‌نامه زبان بنیاد است.(کاستانیو، ۱۳۸۷: ۷۶) و *سام اسمایلی*[۵۶]

گفتار *کاستانیو* را تکمیل کرده و می‌نویسد: مواد سازنده‌ی نمایش‌نامه واژگان است و نمایش‌نامه اثری زبانی است. (اسمایلی، ۱۳۹۲: ۱۳۲) از مجموع نگاه *کاستانیو* و *سام اسمایلی* به این نتیجه می‌رسیم که نمایش‌نامه اساسا در حیطه‌ی زبان و گفتار قرار دارد و آنچه که به‌عنوان عمل در نمایش‌نامه از آن یاد می‌شود، در حقیقت حاصل تصویرسازی ذهن خواننده با تکیه بر گفتاری است که از کاراکتر در نمایش‌نامه نوشته شده است.

ضمن در نظر داشتن مطلب بالا، در اینجا لازم است کلیه‌ی اطلاعاتی را که یک نمایش‌نامه درباره‌ی کاراکتر و دیگر موارد به ما ارائه می‌کند را مرور نماییم، این امر ما را در یافتن پاسخ سوال پژوهش و استنتاجات نهایی یاری می‌نماید. لازم به ذکر است که هریک از مواردی که در ادامه به آن می‌پردازیم، براساس نظریات یونگ، *هورنای* و شارحان و توسعه دهندگان *انیاگرام*، در تعیین تیپ شخصیتی کاراکترها دارای جایگاه قابل تاملی است که در اینجا از تکرار توضیحات مربوط به آن‌ها پرهیز نموده و ضمن اشاره‌ای مختصر، با ارجاع به موارد پیش گفته از طولانی شدن مطلب می‌کاهیم.

۴ـ الف: گفتار و جملات کاراکتر

گفتار هر فرد و جملات و کلماتی که انتخاب می‌کند تا منظور خود را بیان کند نمایان‌گر باورها، اعتقادات، روحیات، فرهنگ و... اوست که نشانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف»، «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود» و «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. اما از طرفی گفته‌های فرد به تنهایی نشانه‌های قابل اعتمادی از تیپ شخصیتی او نیستند و در تعیین تیپ شخصیتی جایگاه مستحکمی ندارند و برای تعیین تیپ شخصیتی هر فرد باید گفته‌های او، توسط رفتارهای خودآگاه و ناخودآگاه، تصمیم‌های خودآگاه و ناخودآگاه، انگیزه‌ها و اهداف او، در موقعیت‌های مختلف راستی آزمایی شود و حتی وجود تناقض بین گفتار و اعمال نیز موجب تغییر در شناخت و تعیین تیپ شخصیتی متفاوتی می‌شود. لازم به ذکر است که تک تک کلمات، جمله‌بندی و دستورزبان و همچنین هارمونی و یا عدم تجانس کلمات و حتی سکوت و مکث بین کلمات به کار برده شده توسط فرد، هر یک به میزان قابل‌توجهی در تغییر شخصیت و به تبع آن تیپ شخصیتی فرد موثر است.

در اینجا نمایش‌نامه‌ها را از منظر ارائه‌ی جملات و گفتار کاراکتر دسته‌بندی می‌کنیم.

- نمایش‌نامه‌هایی که تمامی کاراکترها در آن صحبت می‌کنند. مانند: **شب به خیر مادر**؛ (جسی کیتز و *تلما کیتز*)، نوشته‌ی *مارشا نورمن* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در آن‌ها تنها برخی از کاراکترها صحبت و گفت‌وگو می‌کنند و برخی از کاراکترها سخن نمی‌گویند. مانند: **مارا/ساد**؛ (*مارکی دوساد*، *کولیمه* و... سخن می‌گویند و دختر و همسر *کولیمه*، مردان پرستار و... سخن نمی‌گویند)، نوشته‌ی *پیتر وایس* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در آن‌ها کاراکترها هیچ سخن نمی‌گویند. مانند: **نمایش بی‌کلام ۱ و ۲** نوشته‌ی *ساموئل بکت*

لازم به تاکید است که نمایش‌نامه‌ها بنا به ماهیت خود قادر به ارائه‌ی لحن کلمات و

جملات کاراکتر نبوده و همچنین از مشخص نمودن تاکید روی کلمات خاص جملات کاراکتر پرهیز می‌نمایند، همچنین نمایش‌نامه امکانات لازم را جهت بیان آهنگ کلمات، ریتم ادای جملات و حالات خاص چهره را در زمان بیان هر کلمه در اختیار ندارد.

۴ـ الف ـ ۱: تفاوت گفتار کاراکتر در دو ترجمه از یک اثر

همواره ترجمه‌ی متن نمایش‌نامه و به تبع آن گفتار کاراکترها به شدت وابسته به توانایی مترجم و شناخت او از زبان‌های مبدا و مقصد است از این رو ترجمه‌های مختلف از یک نمایش‌نامه که توسط مترجمان مختلفی انجام شده است کلمات، دستور زبان و هارمونی زبانی متفاوتی را برای کاراکترها رقم می‌زند و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد تیپ شخصیتی کاراکترهای یک نمایش‌نامه می‌تواند در ترجمه‌های مختلف، متفاوت شود. در زیر مثالی از نمایش‌نامه **مکبث** با دو ترجمه متفاوت آورده شده است، این مثال به شکلی کاملا شفاف نکته‌ی مورد اشاره در این بند را عیان می‌سازد. لازم به ذکر است که انتخاب کلمات توسط فرد، در کنار شیوه‌های سخن گفتن (تاکیدها، لحن و آهنگ، ارتفاع صدا (نجواگونگی تا فریاد) و... او بخشی از «تکنیک و مکانیزم رفتارها و شیوه‌های معرفی و ابراز وجود» است که در نظریات *کارن هورنای* و شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* می‌توان از طریق آن (در کنار مکانیزم‌ها و تکنیک‌های دیگر) به تیپ شخصیتی افراد پی برد.

مکبث با ترجمه‌ی *عبدالرحیم احمدی* منتشر شده توسط نشر پژوهش دادار:

جادوگر دوم: آن ساعت مسعود کاین سرگشتگی پایان پذیرد. وین فصل، با فتح و فرار این و آن فرجام گیرد.

جادوگر اول: دیدارگاه ما کدامین‌جاست یاران؟ (شکسپیر، ۱۳۸۱: ۲۴)

مکبث با ترجمه‌ی *فرنگیس شادمان* منتشر شده توسط انتشارات علمی و فرهنگی :

جادوگر دوم: وقتی که آشوب و غوغا بسر رسیده، وقتی که نبرد بشکست و ظفر انجامیده.

جادوگر اول: در چه محلی؟ (شکسپیر، ۱۳۹۶: ۱)

همانگونه که مشاهده می‌شود جادوگر دوم در ترجمه‌ی *احمدی*؛ فردی است با جملات آهنگین و ظرافت سخن، و گویی شاعر است اما جادوگر دوم در ترجمه‌ی *شادمان*، فردی است که ادبیات و گفتارش بیشتر به افراد تحصیل کرده می‌ماند. از سوی دیگر جادوگر دوم در ترجمه‌ی *احمدی*، فردی است که به ارزش‌گذاری و تعبیر شرایط و زمان می‌پردازد آن‌جا که سخن از مسعود بودن زمان پایان جنگ می‌گوید و یا آن‌جا که شرایط موجود را به سرگشتگی تعبیر می‌کند، این در حالی است که جادوگر دوم در ترجمه‌ی *شادمان* به هیچ عنوان نسبت به شرایط و رویدادها تعبیر و تفسیر و ارزش‌گذاری ندارد و نسبت به آن‌ها بی‌توجه است و همین نکته به تنهایی باعث تغییر تیپ شخصیتی کاراکتر جادوگر دوم در این دو ترجمه می‌شود.

۴ـ ب: مواجهه کاراکتر با نام خود

نام هر فرد نشان‌دهنده‌ی تفکر، فرهنگ، سلیقه، اعتقادات و... انتخاب‌کنندگان آن نام برای فرد است (والدین یا دیگران). نوع مواجهه‌ی هر فرد با نام خود (پذیرش یا عدم پذیرش، تغییر دادن، پنهان کردن، با اغراق از آن یاد کردن و ...) از مواردی است که روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری» و «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی» از منظر یونگ؛ «شیوه‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش» و «رفتارهای فرد برای ابراز وجود» از منظر *هورنای* و همچنین «نظر فرد در مورد خود» و نیز «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است.

برای آنکه بتوانیم نوع مواجهه‌ی کاراکتر با نام خودش را دریابیم و از آن در تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر نمایش‌نامه استفاده کنیم ضروری است که نمایش‌نامه‌نویس مستقیم (در صفحه آغازین نمایش‌نامه) یا غیرمستقیم (در خلال گفت‌وگوها) نام کاراکتر را معرفی نماید. در ادامه، نمایش‌نامه‌ها را از این منظر تقسیم‌بندی می‌کنیم:

- نمایش‌نامه‌هایی که به صورت مستقیم یا غیرمستقیم نام همه‌ی کاراکترها را بیان می‌کنند. مانند: **مرگ و دختر جوان**؛ (*پائولینا سالاس*، *ژراردو اسکوبار*، *روبرتو میراندا*)، نوشته‌ی *آریل دورفمان*، **آگوست در اُسیج کانتی**؛ (*بورلی وستون*، *ویولت وستون*، *باربارا فوردهام* و... هر سیزده کاراکتر نمایش‌نامه به طور کامل معرفی می‌شوند) نوشته‌ی *تریسی لتس* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که نام برخی از کاراکترها را بیان می‌کنند. مانند: **کالیگولا**؛ (برخی کاراکترها با نام نخستین نگهبان، همسر *موسیوس* و... معرفی می‌شوند) نوشته‌ی *آلبرکامو* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که کاراکترها را با استفاده از اسامی عام برگرفته از مشاغل، جنسیت، نسبت افراد باهم، اعداد و یا... نام گذاری می‌کنند. مانند: **داستان خرس‌های پاندا**؛ (زن و مرد)، نوشته‌ی *ماتئی ویسنی‌یک*، **بداهه‌ی اوهایو**؛ (ش= شنونده، خ=خواننده) و **پیش‌نویسی برای یک نمایش**؛ (الف و ب) نوشته‌ی *ساموئل بکت* و...

لازم به توضیح است که در این‌گونه از موارد بعضا کاراکترها با استفاده از همین اسامی همانند: دکتر مهندس، استاد، فرمانده و... یکدیگر را صدا می‌کنند و بعضا (به ویژه در نمایش‌نامه‌های کم پرسوناژ) نام همدیگر را صدا نمی‌کنند لیکن نمایش‌نامه‌نویس این نام‌ها را صرفا برای تشخیص کاراکترها از یکدیگر توسط خواننده قید کرده است. ذکر این نکته لازم است که مواجهه‌ی کاراکتر با این نوع از اسامی نیز همانند مواجهه‌ی او با نام شخصی در تعیین تیپ شخصیتی او قابل توجه است.

۴ـ ج: مواجهه‌ی کاراکتر با سن خود

جامعه از فرد انتظار دارد مطابق با نرم‌ها و هنجارهای مشخص شده برای سنی که در آن قرار گرفته عمل کند لذا رعایت یا عدم رعایت شئونات تعیین شده توسط عرف اجتماعی، تعیین‌کننده‌ی جایگاه فرد بین تیپ‌های مختلف شخصیتی است، از سوی دیگر نوع مواجهه‌ی کاراکتر با سن واقعی خودش یکی از مولفه‌های موثر بر تعیین تیپ شخصیتی او است. این مواجهه می‌تواند به صورت پذیرش سن واقعی، انزجار از سن واقعی، پنهان کردن سن واقعی و یا ... باشد. نوع مواجهه‌ی فرد با سن‌اش و اقتضائات اجتماعی آن روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «نظر شخص در مورد ارزشمندی خودش» و «رفتارهای فرد برای ابراز وجود» از منظر *هورنای* و «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. پیش از آنکه نمایش‌نامه‌ها را از این منظر تقسیم‌بندی کنیم ذکر مثالی روشن‌کننده‌ی موضوع مورد اشاره است. چنانچه سن *کلادیوس* در نمایش‌نامه‌ی **هملت**، برابر با سن *هملت* باشد و سن *گرترود* (مادر *هملت*) بسیار بیشتر از سن *کلادیوس* باشد طبیعتا از *گرترود* و *کلادیوس* شخصیت‌های متفاوتی می‌سازد تا زمانی که هر دوی آن‌ها در یک سن باشند و سن شان یک و نیم برابر *هملت* باشد. لذا برای تشخیص و تعیین نوع مواجه‌ی کاراکتر با سن خود، ضروری است که نمایش‌نامه‌نویس (نمایش‌نامه‌ها) سن کاراکترها را مشخص کرده باشند. ذیلا نمایش‌نامه‌ها را از این منظر تقسیم‌بندی کرده‌ایم.

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد سن همه‌ی کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **مرگ و دختر جوان**؛ (*پائولینا* چهل ساله، *ژراردو اسکوبار*چهل و چند ساله، *روبرتو* حدودا پنجاه ساله) نوشته‌ی *آریل دورفمان*، **دونات فرد اعلا**؛ (آرتور پنجاه و دو ساله، *فرانکو* بیست و یک ساله و... سن هر نُه کاراکتر نمایش‌نامه مشخص شده است.) و **آگوست در اوسیج کانتی**؛ (*بورلی* شصت و نه ساله، ویولت شصت و پنج ساله، *چارلز* کوچولو سی و هفت ساله و... سن هر سیزده کاراکتر نمایش‌نامه مشخص شده است.) نوشته‌ی *تریسی‌لتس* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که تنها در مورد سن برخی از کاراکترها اطلاعات می‌دهند مانند: **هملت**؛ (*هملت* سی سال دارد)، نوشته‌ی *ویلیام* شکسپیر، **مارا/ساد**؛ (*مارکی دوساد* شصت و هشت ساله، *ژان پل مارا* پنجاه ساله، *شارلوت کورده* بیست و چهار ساله) نوشته‌ی پیتر *وایس* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد سن هیچ یک از کاراکترها ارائه نمی‌دهند. مانند: **اولئانا** نوشته‌ی دیوید *ممت*، **داستان خرس‌های پاندا** نوشته‌ی *ماتئی ویسنی‌یک* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در برابر سن کاراکتر نوشته‌اند: نامشخص. مانند: **آمد و رفت** نوشته‌ی *ساموئل* بکت

۴ـ د: مکان

حضور هر فرد در هر مکانی می‌تواند بیانگر روحیات و شخصیت وی باشد که این امر در تعیین تیپ شخصیتی جایگاهی ویژه دارد. تعامل فرد با مکانی که انتخاب کرده و یا بالاجبار در آن قرار گرفته و رفتاری که بروز می‌دهد، روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف»، «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «بررسی انواع پرخاشگری و ستیزه‌جویی فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. هنگامی که از مکان‌های پیش گفته سخن به میان می‌آید بسته یا فراخ بودن، عمومی یا خصوصی بودن، نو یا فرسوده بودن، شلوغ یا خلوت بودن، تاریک یا روشن بودن و... آن‌ها نیز مد نظر است همچنین موارد وابسته به مکان همچون تزیینات، رنگ و متریال به کار برده شده، اشیا و لوازم موجود در مکان و محل قرارگیری مکان مورد نظر و نیز فاصله‌ی آن با دیگر مکان‌ها از موارد تاثیرگذار در تعیین تیپ‌شخصیتی افرادی است که در آن‌ها قرار گرفته‌اند.

در این جا مثالی می‌تواند ما را در شناخت هرچه بیشتر اهمیت مکان در تعیین تیپ شخصیتی کاراکترها یاری رساند. اگر کاراکتر *هملت* مونولوگ مشهور خود را به جای اتاق قصر و در تنهایی، در مکانی پر تردد و شلوغ (مثلا در بازار یا حمام عمومی یا دیگر مکان‌های پر تردد) بیان کرده بود، ویژگی‌های شخصیتی دیگری به *هملت* منتسب می‌کرد.

در ادامه، نمایش‌نامه‌ها را از منظر تعیین مکان و جزییات آن‌ها که در تعیین تیپ‌شخصیتی کاراکترها موثر قلمداد می‌شوند، دسته‌بندی کرده‌ایم.

- نمایش‌نامه‌هایی که مکان را با جزییات آن معرفی کرده‌اند. مانند: مارا/ساد؛ (صحنه گرمابه تیمارستان را نشان می‌دهد، آب‌فشان‌ها و لاوک‌هایی در سمت راست و چپ. کنار دیوار عقبی سکوهایی است با ردیف‌های زیاد و چندتایی نمیکت و میز مالش اندام...دیوارها

تا بلندای سه متری با کاشی‌های سفید پوشیده شده. پنجره‌هایی در بالای دیوارهای کناری و...) نوشته‌ی پیتر *وایس*، **آگوست در اوسیج کانتی**؛ (خانه‌ی ییلاقی دورافتاده‌ای در خارج شهر پاسکا، ایالت اوکلاهاما، واقع در ده کیلومتری شمال غرب تولسا. خانه بیش از یک قرن قدمت دارد، احتمالا این خانه را گروهی از رعیت‌های ایرلندی موفق در آمریکا ساخته‌اند. نوسازی و تعمیرات خانه، آن را به سال ۱۹۸۲ ارتقاع داده است درحالی که ساختار اصلی خانه تغییر اساسی نکرده است... میز ناهارخوری به سبک قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم با هشت صندلی؛ ظرف‌های چینی خوش ترکیب در بوفه‌ای که با میز ناهارخوری یک دست است و...) نوشته‌ی *تریسی لتس* و...

- نمایش‌نامه‌هایی که مکان را به طور کلی معرفی کرده‌اند. مانند: **در انتظار گودو**؛ (بیابان نزدیک یک روستا) نوشته‌ی *ساموئل* بکت، **هملت**؛ (السینور، سکوی جلوی قصر) نوشته‌ی *ویلیام* شکسپیر و... این نوع از نمایش‌نامه‌ها هیچ تمایلی به بیان جزییات، متریال و رنگ، اشیا موجود در مکان و دیگر موارد بر شمرده در بالا ندارند.
- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد مکان ارائه نمی کنند. مانند: نمایش‌نامه **نه من**؛ (در این نمایش‌نامه مکانی که کاراکتر در آن حضور دارد معرفی نشده و تنها صحنه‌ی نمایش معرفی شده است. نمایش‌نامه‌نویس نوشته است: به جز دهان، صحنه در تاریکی است. از بالای صحنه و سمت راست تماشاچیان و از ارتفاع دو و نیم متری، نوری ضعیف به روی دهان می‌تابد. مابقی صورت در سایه قرار دارد.) نوشته‌ی *ساموئل* بکت

۴ـ ه: زمان و زمانه

زمان انجام هر کنش کاراکتر (که می‌تواند انتخابی و آگاهانه یا بالاجبار و ناخودآگاه باشد) که شامل سال، ماه، فصل و ساعات شبانه روز است و نیز نسبت زمان انجام این کنش‌ها با رویدادهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و رخدادهای طبیعی از عوامل بروزدهنده‌ی انگیزه‌ها و روحیات کاراکتر است. رفتار متناسب یا غیر متناسب کاراکتر با زمان هر رویداد (مثلا جنگ، قحطی، سال نو و...) و همچنین زمان انجام هر کنش توسط کاراکتر، روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «شیوه‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود» و «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» از منظر *هورنای* و «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با اجتماع» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است.

به عنوان مثال در نمایش‌نامه **خیانت** نوشته‌ی *هرولد* پینتر، دیدارهای مخفیانه جری[۵۷] و *اما*[۵۸] در بعدازظهرها صورت می‌گیرد اما اگر آن‌ها زمان نیمه شب را برای انجام این دیدارها اَنتخاب می‌کردند شخصیتی دیگر از آن‌ها ساخته می‌شد و به عبارتی در تیپ‌شخصیتی دیگری قرار می‌گرفتند.

نمایش‌نامه‌ها از منظر بیان زمان بروز رویدادها و انجام کنش‌های کاراکتر، به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند:

- نمایش‌نامه‌هایی که زمان بروز رویدادهای نمایش‌نامه را ذکر کرده‌اند. مانند: **مرگ و دختر جوان**؛ (داستان در حال حاضر سال ۱۹۹۱ می‌گذرد، شب از نیمه گذشته؛ پس از سقوط دیکتاتور) نوشته‌ی *آریل دورفمان* و...

- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد زمان ارائه نمی‌دهند. مانند: **اولئانا** نوشته‌ی *دیوید ممت* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که تاکید بر زمانی نامعلوم دارند. مانند: **در انتظار گودو** نوشته‌ی *ساموئل بکت* و...

۴ـ و: شغل کاراکتر

شغل و منبع درآمد هر فرد بیانگر علاقه‌مندی‌ها، جهان‌بینی، توانایی‌ها و اقتضائاعات گوناگون زندگی اوست و برای تعیین تیپ شخصیتی از اهمیت بالایی برخوردار است. شغل و تعامل و ارتباط فرد با شغل‌اش، روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «شیوه‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. هنگامی که از شغل سخن به میان می‌آید؛ دلایل انتخاب آن شغل توسط فرد، رضایت یا عدم رضایت شغلی، رفتار و رابطه‌ی فرد با کسانی که به واسطه‌ی شغل‌اش با آن‌ها در ارتباط است و... از موارد تاثیرگذار در تعیین تیپ‌شخصیتی افراد است.

در ادامه نمایش‌نامه‌ها را از منظر اطلاعاتی که در مورد شغل و مواجهه‌ی کاراکترها با شغل‌شان می‌دهند دسته‌بندی کرده‌ایم.

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد شغل و مواجهه‌ی با شغل همه‌ی افراد اطلاعات کافی می‌دهند. مانند: **باغ‌وحش شیشه‌ای**؛ (*تام* و جیم در انبار کفش کار می‌کنند و هر دو از کارشان ناراضی‌اند، *آماندا* کار ثابت و تمام وقتی ندارد آبونمان مجله می‌فروشد و... *لورا* بیکار است) نوشته‌ی *تنسی ویلیامز*، **خیانت**؛ (*اما* مدیر یک گالری نقاشی است، *جری* مدیر برنامه و کارگزار نویسندگان است، *رابرت* مدیر یک موسسه‌ی انتشاراتی است و از شغل‌شان رضایت دارند.) نوشته‌ی هارولد پینتر و...
- نمایش‌نامه‌هایی که اطلاعاتی در مورد شغل برخی شخصیت‌ها می‌دهند. مانند: **کالیگولا**؛ (سناتورها، پیشکار، نگهبان، خدمتکار، شاعر) نوشته‌ی *آلبر کامو* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که صرفا به منبع درآمد غیرشغلی افراد یعنی به کمک دیگران یا بیمه‌ها و خیریه‌ها اشاره می‌کنند. مانند: **شب بخیر مادر** نوشته‌ی *مارشا نورمن*، **ملکه‌ی زیبایی لی‌نین** نوشته‌ی *مارتین مک‌دونا* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که اطلاع روشن و صریحی در مورد شغل کاراکترها نمی‌دهند. مانند: نمایش‌نامه‌ی **آخر بازی** و **آخرین نوار کراپ** نوشته‌ی *ساموئل بکت* و...

۴ـ ز: تفریحات کاراکتر

تفریح و فعالیت‌هایی که فرد از آن‌ها لذت می‌برد در بروز رفتارهای ناخودآگاه وی و به تبع آن، فاش شدن برخی از ویژگی‌های پنهان شخصیتی او موثر است و این امر جایگاه قابل توجهی در تعیین تیپ‌شخصیتی فرد دارد. نوع تفریحات هر فرد و رفتارهای پیش گفته، روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»،

«میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «شیوه‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد درباره‌ی ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری متداول» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است.

طبق بررسی‌های انجام شده نمایش‌نامه‌ها را از منظر اطلاعاتی که در مورد تفریحات کاراکترها می‌دهند می‌توان به دسته‌ای زیر تقسیم نمود:

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد تفریحات همه‌ی کاراکترها اطلاعات لازم را در اختیار می‌دهند. مانند: **خیانت؛** (*جری* و *رابرت* اسکوآش بازی می‌کنند، *اما* همراه دوستان و... به رستوران می‌رود) نوشته‌ی هارولد پینتر و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد تفریحات برخی از کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **جدال سیاه و سگ‌ها؛** (*کال* و *هرن* هرشب مشروب می‌نوشند و قمار می‌کنند، در مورد تفریحات دو کاراکتر دیگر یعنی *لئون* و *آلبوری* چیزی گفته نمی‌شود) نوشته‌ی *برنار ـ ماری کلتس* و....
- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد تفریحات کاراکترها نمی‌دهند. مانند: **در خلوت مزارع پنبه** نوشته‌ی *برنار ـ ماری کلتس*

۴ـ ح: لباس کاراکتر

لباس هر فرد بازتابی از سلیقه، روحیات، اخلاقیات، باورها و... اوست و از جمله‌ی مهم‌ترین عواملی است که فرد به وسیله‌ی آن خود را به دیگران معرفی می‌کند که روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی» و «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد» و «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. هنگامی که از لباس سخن به میان می‌آید کیفیت، فرم، دوخت و متریال آن نیز مد نظر است که در تعیین در تیپ شخصیتی کاراکتر بسیار موثر است.

در ادامه نمایش‌نامه‌ها را از منظر ارائه‌ی اطلاعات لازم درباره‌ی لباس کاراکترها می‌توان به دسته‌های زیر تقسیم نمود:

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد لباس همه‌ی کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **مارا/ ساد؛** (*مارکی دوساد*: لباس‌هایش مناسب و خوش دوخت ولی کهنه‌اند. شلوار سفید به پا دارد، پاپیون زده و پیراهنی سفید با آستین‌های گشاد به تن دارد که جلوی پیرهن تزیین شده، سر آستین‌هایش‌بندی است و کفش سگک دار به پا دارد...*کولیمه*: لباس‌های بسیار عالی با رنگ خاکستری روشن به تن دارد، با بالاپوش و کلاه بلند. عینک پنسی به چشم داردو با عصا راه می‌رود) نوشته‌ی *پیتر وایس* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد لباس برخی کاراکترها اطلاعات می‌دهند مانند: **باغ‌وحش شیشه‌ای؛** (لباس *آماندا* از مخمل بدی است که با خزی مصنوعی تزیین یافته و کلاهش کهنه و

قدیمی است، یکی از آن کلاه‌های تنگ و چسبان و بسیار زشتی که در سال‌های بیست خانم‌ها بر سر می‌گذاشتند ـ کیف دستی بزرگ‌تر از معمولی از ورنی با قفل ورشویی) نوشته‌ی تنسی ویلیامز و..

- نمایش‌نامه‌هایی که در خصوص لباس‌های کاراکتر در موقعیت‌های مختلف اطلاعات کمی ارائه می‌دهند. مانند: **کالیگولا**؛ (دامن کوتاه مخصوص رقصنده‌ها و گل‌هایی روی سر)، نوشته‌ی *آلبر کامو*، **در انتظار گودو** ؛(کلاه برای *ولادیمیر*، پوتین برای *استراگون* و شلاق برای *پوزو*) نوشته‌ی *ساموئل بکت* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد لباس کاراکترها نمی‌دهند. مانند: **اولئانا** نوشته‌ی دیوید ممت، **در خلوت مزارع پنبه** نوشته‌ی *برنار ـ ماری کلتس* و...

۴ـ ط: اعمال کاراکتر

یکی از مهم‌ترین عوامل موثر در تعیین تیپ شخصیتی افراد، اعمال جسمانی و اعمال درونی آن‌هاست. اعمال فرد، بیانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است.

وقتی از اعمال سخن به میان می‌آید منظور تمامی اعمال ریز و درشت جسمانی (بیرونی) از پلک زدن تا قدم زدن، کوهنوردی و ... است همچنین در این بخش اعمال روانی همانند تصمیم‌گیری، چاره‌جویی، اندیشیدن و... نیز مدنظر است. زیرا تمامی این موارد جایگاه مهمی در میان مولفه‌های مشخص‌کننده‌ی تیپ شخصیتی افراد دارد.

نمایش‌نامه‌ها را از منظر ارائه‌ی اطلاعات مستقیم یا غیرمستقیم درباره‌ی اعمال جسمانی و روانی کاراکتر می‌توان به دسته‌های زیر تقسیم نمود.

- نمایش‌نامه‌هایی که از مجموعه‌ی اعمال درونی و بیرونی کاراکتر صرفا به گفتار کاراکتر اشاره می‌کنند. **در خلوت مزارع پنبه** نوشته‌ی *برنار ـ ماری کلتس*
- نمایش‌نامه‌هایی که برخی از اعمال (جسمانی و روانی) کاراکترها را به طور مستقیم یا غیرمستقیم بیان می‌کنند. مانند: **شب بخیر، مادر**؛ (مادر اگر نه جسما، حداقل روحا در می‌ماند... مادر به دنبال قابلمه‌ای مناسب می‌گردد و جسی به طرف پیشخوان می‌رود تا سیگار خود را بردارد. تبسمی بین آن دو رد و بدل می‌شود و حتی شاید مادر گلویی صاف می‌کند. اکنون برای لحظه‌ای آتش بس برقرار است. آتش‌بسی واقعی اما نه چندان راحت.) نوشته‌ی *مارشا نورمن*، **مرگ و دختر جوان**؛ (*ژراردو*: پس من بازش می‌کنم. [*ژراردو* به طرف *روبرتو* می‌رود. ناگهان صدای شلیک تفنگ *پائولینا* در فضا طنین می‌اندازد، پیداست *پائولینا* بلد نیست چطور با اسلحه تیراندازی کند]) نوشته‌ی *آریل دورفمان* و...
- برخی از نمایش‌نامه‌ها همراه با اعمال به جزییات انجام اعمال نیز اشاره می‌کنند. مانند: **آخرین نوار کراپ**؛ (*کراپ* لحظه‌ای بی‌حرکت می‌ماند، آه بلندی می‌کشد، به ساعت‌اش نگاه می‌کند، جیب‌هایش را می‌گردد. پاکتی را بیرون می‌آورد، سر جایش می‌گذارد؛ می‌گردد، دسته

کلید کوچکی بیرون می‌آورد، مقابل چشمانش می‌گیرد، کلیدی را انتخاب می‌کند، برمی‌خیزد به سمت میز حرکت می‌کند. و...) و **بازی بی‌کلام ۱و۲**؛ (تامل می‌کند. به همان سو می‌رود، تردید می‌کند، بیش‌تر می‌اندیشد، می‌ایستد، می‌چرخد، فکر می‌کند) نوشته‌ی *ساموئل* بکت و...

۴ـ ی: حالات انجام اعمال

حالت و چگونگی انجام اعمال توسط افراد مانند دقت داشتن، شتابزدگی، بی‌حوصلگی، از روی تنفر، از روی شوق و... از موارد بسیار تاثیرگذار در تعیین‌تیپ شخصیتی افرد است. حالت انجام اعمال نشانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است.

نمایش‌نامه‌ها از منظر اطلاعاتی که در مورد حالت انجام اعمال کاراکترها می‌دهند را می‌توان به دسته‌های زیر تقسیم کرد.

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد حالت انجام برخی اعمال تنها یک یا چند کاراکتر اطلاعات می‌دهند: مانند **آخرین نوار کراپ**؛ (به بالا نگاه می‌کند با اشتیاق)، نوشته‌ی *ساموئل* بکت، **مرگ و دختر جوان**؛ (*ژراردو* با عجله می‌رود تا لیوانی آب برای *روبرتو* بیاورد) نوشته‌ی *آریل دورفمان* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد حالت اعمال هیچیک از کاراکترها هیچ اطلاعاتی نمی‌دهند. توضیح اینکه اکثر قریب به اتفاق تمامی نمایش‌نامه‌ها به این دسته تعلق دارند.

۴ـ ک: شرایط روحی و روانی کاراکتر در موقعیت‌های پیش آمده

شرایط روحی و روانی فرد در برابر رخدادها و شرایط پیش آمده یکی از مهم‌ترین مواردی است که ما را در تعیین تیپ شخصیتی فرد یاری می‌رساند به عنوان مثال کسی که در هنگام بروز زلزله دست و پای خود را گم کرده و ضمن فریاد زدن به خودزنی می‌پردازد دارای تیپ شخصیتی متفاوتی است از کسی که در همین شرایط کاملا هشیار و عاقلانه در پی حفظ جان خود و اطرافیان است. حالات روحی فرد در شرایط خوشایند، ناخوشایند، خطرناک و ... نمایانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با اجتماع» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است

لازم به ذکر می‌داند که براساس بررسی‌های انجام شده در میان نمایش‌نامه‌های شناخته شده و چاپ شده هیچ نمایش‌نامه‌ای وجود ندارد که به تمامی حالات روحی کاراکترها در تمامی

شرایط و موقعیت‌ها، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم اشاره کرده باشد.

نمایش‌نامه‌ها از نظر اطلاعاتی که در مورد حالات روحی کاراکتر در شرایط مختلف ارائه می‌کنند به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شوند:

نمایش‌نامه‌هایی که تنها در مورد برخی حالات روحی و روانی برخی کاراکترها، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، اطلاعات ارائه می‌دهند. مانند: **آتش‌سوزی‌ها**؛ (من با دیدن اشکی که تو چشمات جمع شده می‌فهمم که اشتباه نکردم) نوشته‌ی *وجدی معود*، **در انتظار گودو**؛ (ولادیمیر: [باعصبانیت] فقط تو درد می‌کشی...) نوشته‌ی *ساموئل بکت* و...

- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد حالات روحی و روانی کاراکترها ارائه نمی‌کنند. مانند: **در خلوت مزارع پنبه** نوشته‌ی *برنار ـ ماری کلتس*. در این نوع از نمایش‌نامه‌ها حتی جملاتی که از دهان کاراکتر خارج میشود چنان خنثی می‌نماید که بیانگر هیچ حال مشخصی نیست. البته ذکر این نکته لازم است که در تقسیم‌بندی موجود، کاراکترهایی را که نمایش‌نامه‌نویس تعمدا تلاش نموده تا آنان را خنثی بنمایاند، مستثنی نموده‌ایم.

۴.ل: روابط عاطفی کاراکتر

روابط عاطفی فرد با دیگر افراد و حتی با موجودات غیرانسانی و نیز اشیا که شامل میزان صمیمت، اعتماد، احترام، وابستگی، علاقه‌مندی و... است؛ از عوامل موثر در تعیین تیپ‌شخصیتی افراد است. این روابط، نمایانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است.

در اینجا باید به این نکته اشاره نمود که اطلاعاتی که خوانندگان از روابط عاطفی کاراکترها شخصا برداشت می‌کنند مورد نظر این پژوهش نیست بلکه اطلاعاتی که مستقیما نمایش‌نامه‌نویس در توضیحات داخل متن و یا در میان گفت‌وگوها ارائه داده است مورد توجه قرار داده شده است.

براساس پژوهش انجام شده در نمایش‌نامه‌های چاپ شده‌ی داخلی و خارجی شناخته شده این نمایش‌نامه‌ها را از منظر ارائه‌ی اطلاعات درباره‌ی روابط عاطفی کاراکترها می‌توان به دسته‌های زیر تقسیم نمود:

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد روابط عاطفی همه‌ی کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **شب بخیر، مادر**؛ (بین دو زن نمایش رابطه‌ی آشنایی وجود دارد که طبیعتا ناشی از زندگی کردن طولانی آن دو با یکدیگر است. زبان خاص خود را دارند و حرکات و سکنات‌شان نشان می‌دهد به هم عادت دارند. طبیعتا، عصبانیت‌ها و پرخاش‌های همه روزه نیز وجود دارد.) نوشته‌ی *مارشا نورمن* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد روابط عاطفی برخی کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **هملت** نوشته‌ی *ویلیام شکسپیر* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که هیچگونه اطلاعاتی درباره‌ی ارتباط عاطفی کاراکترها ارائه نمی‌دهند. مانند: **این بار** نوشته‌ی *ساموئل بکت*

۴ـ م: نظر کاراکتر در مورد خود و نظر دیگر کاراکترها در باره‌ی او

نظر فرد در مورد خود در موضوعی مشخص و همچنین نظر دیگران در مورد او در همان موضوع مشخص از عوامل موثر بر تعیین تیپ شخصیتی اوست. این امر روشنگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود» و «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» از منظر هورنای و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است

به عنوان مثال در این زمینه می‌توان به نظر فرد درباره‌ی خودش در هنگام مواجهه با فرد توهین‌کننده و نیز نظر دیگران درباره‌ی روحیه‌ی او در مواجهه با فرد توهین‌کننده اشاره کرد یعنی ممکن است کسی معتقد باشد که همیشه در برخورد با افراد توهین‌کننده دارای صبوری و خودکنترلی است اما دیگران بر این باور باشند که او در مواجهه با افراد هتاک قادر به کنترل خشم خود نیست و همین اختلاف نظر یکی از مهم‌ترین مولفه‌های تعیین تیپ‌شخصیتی افراد از منظر شارحان *انیاگرام* است.

لازم به ذکر است که موضوع واحد مورد اشاره در این بخش می‌تواند شامل چیزی که فرد به آن می‌بالد و یا آن را مخفی و کتمان می‌کند و... باشد.

نمایش‌نامه‌ها از این منظر به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند:

- نمایش‌نامه‌هایی که اطلاعات مورد اشاره در این بند را صرفا در مورد برخی از کاراکترها ارائه می‌دهند مانند **کالیگولا**؛ (*کالیگولا* قدرتمند است) نوشته‌ی *آلبر کامو* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که اطلاعات مورد نظر این بند را در مورد هیچ کدام از کاراکترها ارائه نمی دهند. مانند: **مرگ و دختر جوان** نوشته‌ی *آریل دورفمان* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که تنها یک کاراکتر دارند و ارائه‌ی اطلاعات در این باره اساسا امکان‌پذیر نیست. مانند: **کافه پولشری** نوشته‌ی *الن وتز* و...

۴ـ ن: اهداف کاراکتر

در اینجا، اهداف به معنای چیزی است که بعد از به حرکت در آمدن فرد توسط انگیزه، مسیر او را تعیین می‌کند، این اهداف شامل هدف اصلی یا غائی زندگی فرد (در طول رویدادهای نمایش‌نامه و بعضا بعد از آن)، اهداف بلند مدت، میان مدت و کوتاه مدت است. اهداف فرد، بیانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر هورنای و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. لازم به ذکر است «اهداف اصلی» زندگی افراد از مهم‌ترین عوامل تاثیر گذار بر قرارگیری آن‌ها در قالب تیپ‌شخصیتی شان است.

عموم نمایش‌نامه‌های استاندارد به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم هدف غائی کاراکتر را معرفی می‌کنند. هنگامی که هدف غائی بیان می‌شود، دیگر اهداف میان مدت و کوتاه مدت

کمابیش خود را نمایان می‌سازند.

نمایش‌نامه‌ها از نظر اطلاعاتی که در مورد اهداف می‌دهند به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند:

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد هدف بلندمدت وکوتاه مدت همه‌ی کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **شب بخیر، مادر**؛ (جسی قصد دارد خودش را بکشد و مشغول سر و سامان دادن به کارهای مربوط به منزل و مادر است؛ مادر تلاش می‌کند جسی را از خودکشی منصرف کند) نوشته‌ی *مارشا نورمن* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد هدف بلند مدت و کوتاه مدت برخی کاراکترها اطلاعات می‌دهند. مانند: **هملت**؛ (*هملت* قصد دارد حقیقت را در مورد مرگ پدرش بفهمد و قاتل را مجازات کند) نوشته‌ی *ویلیام شکسپیر* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که هیچ اطلاعاتی در مورد هدف بلند مدت کاراکترها نمی‌دهند. مانند: **نفس** و **آن‌بار** نوشته‌ی *ساموئل* بکت و...

لازم به توضیح است که نمایش‌نامه‌نویسان، عموما از پرداختن به اهداف کاراکترهای غیر اصلی پرهیز می‌کنند.

۴ـ س: انگیزه‌های کاراکتر

انگیزه‌ها یا محرک‌ها آن چیزی است که تعادل وضعیت نرمال را برهم می‌زند و فرد را به حرکت وا می‌دارد و وادار به واکنش یا پاسخ به موقعیت می‌کند. انگیزه‌های فرد، نشانگر «شیوه‌های قضاوت و تصمیم‌گیری»، «میزان توجه و ارتباط با امور عینی و بیرونی»، «میزان ابراز هیجانات در موقعیت‌های مختلف» و «میزان تعاملات اجتماعی» از منظر یونگ؛ «روش‌های ابراز و جلب محبت»، «نظرات فرد در مورد ارزشمندی خودش»، «رفتارهای فرد برای ابراز وجود»، «انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری فرد» و «رفتار فرد در امور جنسی» از منظر *هورنای* و «نظر فرد در مورد خود»، «نظر دیگران در مورد فرد»، «شیوه‌های معرفی و ابراز وجود فرد»، «شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فرد» و «میزان و عمق تعامل فرد با دیگران» از منظر شارحان و نظریه‌پردازان *انیاگرام* است. انگیزه می‌تواند موارد بسیار ساده، مانند وقتی نور شدید که به چشم فرد می‌رسد و او را وادار به بستن چشم‌هایش می‌کند باشد یا مسائل مهم و اساسی‌ای که حتی معنای زندگی فرد را تحت تاثیر قرار دهد. انگیزه‌های اصلی از مهم‌ترین عوامل تاثیرگذار در تعیین تیپ‌شخصیتی افراد است.

نمایش‌نامه‌ها از منظر اطلاعاتی که به طور مستقیم در توضیحات نمایش‌نامه‌نویس یا غیرمستقیم در خلال گفت‌وگوها در مورد انگیزه‌های کاراکتر می‌دهند به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند.

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد انگیزه‌های اصلی کاراکترهای اصلی اطلاعات ارائه می‌دهند. مانند: **هملت**؛ (روح *هملت* بزرگ (پدر *هملت*) از *هملت* خواسته تا از قاتل‌اش انتقام بگیرد)، نوشته‌ی *ویلیام شکسپیر*، **مرگ و دختر جوان**؛ (*پائولینا* شکنجه‌گرش را شناسایی می‌کند) نوشته‌ی *آریل دورفمان* و...
- نمایش‌نامه‌هایی که علیرغم دادن اطلاعات درباره‌ی اهداف کاراکترها از ارائه اطلاعات درباره انگیزه‌های آن‌ها اجتناب می‌کنند، مانند **شب بخیر، مادر** نوشته‌ی *مارشا نورمن*:

مادر: ... چند وقت راجع به اونا فکر کرده بودی؟

جسی: گاه‌گاه‌اش ده سال، ولی مداومش از کریسمس به این طرف.

مادر: مگه کریسمس چه اتفاقی افتاد؟

جسی: هیچی.
مادر: پس چرا از کریسمس؟
جسی: همین‌طوری، همین‌طوری رو هوا. و... (در این نمایش‌نامه، هدف نهائی جسی خودکشی است اما انگیزه‌اش به هیچ عنوان اعلام نمی‌شود)

- نمایش‌نامه‌هایی که در مورد انگیزه‌های اصلی کاراکترها هیچ اطلاعاتی نمی‌دهند. مانند: **نفس** و **آن‌بار** نوشته‌ی *ساموئل* بکت و...

نتیجه‌گیری

براساس آنچه که در بدنه این مقاله ارائه گردید، موارد زیر را می‌توان نتیجه‌ی این پژوهش و پاسخ سوال تحقیق برشمرد:

الف: کلیات

۱ـ براساس آرا و نظرات یونگ، *هورنای* و همچنین شارحان و توسعه دهندگان *انیاگرام*، برای تعیین شخصیت و تیپ‌شخصیتی هر کاراکتر نمایش‌نامه، لازم است که نمایش‌نامه به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم و در خلال دیالوگ‌ها اطلاعاتی را ارائه نماید تا این امر میسر شود، در غیر این صورت تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی کاراکتر، براساس آرای و نظرات روان‌شناسان اشاره شده در بالا، امکان‌پذیر نیست.

۲ـ با درنظر گرفتن نکته اشاره شده در بند قبل و دیگر اطلاعات قید شده در بدنه تحقیق، تاکنون هیچ نمایش‌نامه‌ای خلق نشده که تمامی موارد تبیین شده جهت تعیین شخصیت کاراکترهای نمایش‌نامه را ارائه دهد، لذا می‌توان نتیجه گرفت که آنچه که *استانیسلاوسکی*، *میخائیل چخوف* و *استلا آدلر* و دیگر تابعین آن‌ها از بازیگران انتظار دارند (تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی کاراکتر از متن نمایش‌نامه)، قابل اجرا نیست.

۳ـ با درنظر گرفتن موارد بالا، و تکرار این موضوع که: هر نمایش‌نامه صرفا به برخی از مولفه‌های مورد نیاز جهت تعیین شخصیت و تیپ شخصیتی کاراکترها اشاره کرده است، در می‌یابیم که آنچه تحت عنوان شخصیت فلان کاراکتر، توسط منتقدین، بازیگران، کارگردانان و دیگر افراد به کاراکترهای نمایش‌نامه‌ها نسبت داده می‌شود، صرفا زاییده‌ی ذهن ایشان است و نه حقیقت آن کاراکتر در نمایش‌نامه.

۴ـ نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد اصرارهای اساتید، منتقدین و ... در باب انتساب شخصیت مشخصی به کاراکترهای یک نمایش‌نامه، در دروسی همچون شخصیت‌شناسی، کارگردانی، بازیگری، نقد و غیره فاقد وجاهت علمی است، زیرا همان‌گونه که استدلال شد، هیچ نمایش‌نامه‌ای تاکنون نگارش نشده که تمامی شرایط لازم را برای تعیین شخصیت و تیپ‌شخصیتی کاراکترهای موجود در آن نمایش‌نامه فراهم آورد.

ب: جزئیات

۱ـ براساس مولفه‌های مورد نظر یونگ و ابعاد دوگانه شخصیت (ایگو و سایه)، حتی اگر فرض بر این باشد که بازیگر می‌تواند تمامی مولفه‌ها را از بطن نمایش‌نامه بیابد، امکان تشخیص اینکه ویژگی‌های تیپ، ناشی از ایگو است یا به واسطه‌ی سایه بروز پیدا کرده است، امکان‌پذیر نیست. بنابراین بازیگر نمی‌تواند تیپ شخصیتی نقش را براساس نظریات یونگ تشخیص دهد و تعیین کند.

۲ـ براساس نظریات *هورنای*، صرفا می‌توان تیپ شخصیتی کاراکترهایی را مشخص کرد که توضیحات نمایش‌نامه‌نویس یا رفتار کاراکترها و رویدادهای نمایش‌نامه، مبین این نکته باشد که شخصیت روان‌رنجور است. بدین معنی که شخصیت به واسطه‌ی اجبارهای درونی و بدون توجه به امکانات و محرک‌ها، تحت تاثیر خودِ ایده‌آلی، رفتارها و واکنش‌های بدون انعطافی دارد که با آداب و رسوم فرهنگی و اجتماعی جامعه‌اش هماهنگی ندارد. فلذا عملا امکان تعیین تیپ‌شخصیتی بسیاری از شخصیت‌ها ناممکن است و فقط تیپ شخصیتی روان‌رنجورها را می‌توان تعیین کرد، که همین امر نیز مشروط به مواردی است که در ابتدای این بند به آن اشاره شده است.

۳ـ با توجه به مولفه‌های تعیین شده توسط *هورنای*، چنانچه فرض کنیم که در برخی

نمایش‌نامه‌ها بازیگر می‌تواند روان‌رنجور بودن نقش را تشخیص دهد، این سوال مطرح می‌شود که «آیا می‌توان هر پنج مولفه‌ی مورد نظر هورنای را در کاراکترهای یک نمایش‌نامه یافت؟» از میان مولفه‌های *هورنای*، شاید مولفه‌ی شماره یک (بررسی شیوه‌های ابراز و جلب محبت)، مولفه‌ی شماره‌ی دو (بررسی نظرات شخص در مورد ارزشمندی خودش)، مولفه‌ی شماره‌ی چهار (بررسی انواع ستیزه‌جویی و پرخاشگری متداول) و مولفه‌ی شماره‌ی پنج (بررسی رفتار فرد در امور جنسی)، در مورد تیپ‌های مهرطلب و برتری‌طلب منتقم، تاحدی قابل بررسی باشد، اما مولفه‌ی شماره‌ی سه (بررسی رفتارهای شخص برای ابراز وجود) به هیچ عنوان قابل بررسی نیست؛ زیرا این مولفه، شامل مواردی می‌شود که تحت عنوان ژست‌های بدنی، ژست‌های صدایی و کلامی، انرژی ساطع شده از چشم‌ها، تکانه‌های ناخودآگاه و... قرار می‌گیرد که امکان دریافت آن از متن نمایش‌نامه وجود ندارد؛ و حتی اگر نمایش‌نامه‌نویس در مورد آن‌ها نوشته باشد، هر شخصی که متن را مورد بررسی قرار می‌دهد در مورد شدت و کیفیت آن‌ها برداشتی متفاوت و شخصی خواهد داشت. از طرفی پیچیدگی مکانیسم دفاعی تعیکس، و تعدیل ظاهری رفتارها به واسطه‌ی نیاز به تحسین و احترام در دو نوع برتری‌طلب نارسیسم و کمال‌طلب و آشکار نبودن عوارض عصبیت (روان‌رنجوری) در تیپ عزلت‌طلب، امکان تشخیص این تیپ‌ها را از یکدیگر و اشخاص سالم، ناممکن می‌کند.

بنابراین نتیجه می‌گیریم: تشخیص تیپ شخصیتی کاراکترهای نمایش‌نامه، مطابق نظریات *هورنای*، حتی اگر روان‌رنجور باشند، امکان‌پذیر نیست و تنها زمانی می‌توان تیپ شخصیتی کاراکترها را مشخص کرد که خود نمایش‌نامه‌نویس، تیپ شخصیتی خاصی را صراحتا به یک کاراکتر نسبت داده باشد. لازم به ذکر است براساس بررسی‌های انجام شده، این اتفاق در هیچ نمایش‌نامه‌ای رخ نداده است.

۴ـ براساس مولفه‌های تعیین تیپ شخصیتی *گرجیف* و نظریه‌پردازان *انیاگرام*، به کارگیری این مولفه‌ها، تنها در نمایش‌نامه‌هایی ممکن است که در داستان و رویدادهای نمایش‌نامه، شخصیت در هر دو موقعیت آرامش و ثبات و همین‌طور اضطراب و ناپایداری تصویر شده باشد. در این صورت، مولفه‌ی شماره‌ی ۵ (توجه به میزان و عمق تعامل فرد با اجتماع) را می‌توان مورد بررسی قرار داد، همچنین مولفه‌های شماره‌ی یک (توجه به نظر فرد در مورد خود) و شماره‌ی دو (توجه به نظر فرد در مورد دیگران) قابل ارزیابی به نظر می‌رسد، اما در اینجا این تردید شکل می‌گیرد که شخصیت‌های نمایش‌نامه تا چه حد نظرات واقعی خود را درباره‌ی خود و دیگران ارائه می‌دهند؟ از آن‌جا که اعتبار حرف‌ها در تطابق با اعمال سنجیده می‌شود و اعمال نتیجه‌ی مستقیم اهداف است، این مولفه‌ها تنها در صورتی قابل تشخیص است که به وسیله‌ی توضیحات نمایش‌نامه‌نویس یا توالی رویدادها که منجر به فاش شدن حقایق می‌شوند، راستی‌آزمایی شود. اما مولفه‌ی شماره‌ی سه (توجه به شیوه‌های معرفی و ابراز وجود) به هیچ عنوان قابل بررسی نیست؛ زیرا این مولفه، رفتارهایی را شامل می‌شود که تحت عنوان ژست‌های بدنی، ژست‌های صدایی و کلامی، واکنش‌های ناخودآگاه و... است که امکان دریافت آن از متن نمایش‌نامه وجود ندارد. مولفه‌ی شماره‌ی چهار (شیوه‌های ابراز هیجانات و نگرانی‌های فردی) نیز مانند مولفه‌ی شماره سه، شامل رفتارها و واکنش‌هایی است که امکان دریافت آن از متن نمایش‌نامه وجود ندارد و حتی اگر نمایش‌نامه‌نویس در مورد آن‌ها توضیحاتی داده باشد هر شخصی که متن را مورد بررسی قرار می‌دهد در مورد شدت و کیفیت آن‌ها برداشتی متفاوت و شخصی خواهد داشت. لذا از آن‌جا که باید تمام مولفه‌ها در تعیین تیپ‌های شخصیتی *انیاگرام* مد نظر قرار گیرد، امکان تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر از

بطن نمایش‌نامه مطابق انیاگرام وجود ندارد.

۵ـ همان‌طور که ذکر شد، اهداف و انگیزه‌ها، که حاصل ترس و تمایل اصلی است، مهم‌ترین عامل قرارگیری افراد در قالب یکی از تیپ‌های *انیاگرام* است. بدین معنی که افراد در هر یک از تیپ‌های نه‌گانه، رفتارهایی مشابه را با انگیزه‌هایی متفاوت انجام می‌دهند و این انگیزه‌ها تعیین می‌کنند به کدام تیپ تعلق دارند. به طور کلی تمامی اهداف و انگیزه‌های نقش در نمایش‌نامه‌ها ذکر نمی‌شود و حتی اگر فرض بر این باشد که ذکر شود، بنا به توصیه‌ی معلمان بازیگری، بازیگر باید اهدافی پیدا کند، که برای او برانگیزاننده باشند و احساسات مشابه نقش را در او ایجاد کنند. از این منظر نیز می‌توان نتیجه گرفت امکان تعیین تیپ شخصیتی نقش مطابق نظریات گرجیف(*انیاگرام*) از بطن نمایش‌نامه وجود ندارد.

۶ـ از آن‌جا که شیوه‌های ابراز وجود توسط فرد، از جمله‌ی مولفه‌های مورد نظر *هورنای* و *انیاگرام* است، ذکر این نکته لازم است که زبان‌محور بودن نمایش‌نامه‌ها، به ویژه هنگامی که ترجمه می‌شوند، نارسایی‌ها و نقاط کوری را ایجاد می‌کند که امکان تعیین تیپ شخصیتی کاراکتر را از این منظر کم‌رنگ می‌کند. هنگامی که شخصیت در زبان مبدا، با آهنگ خاصی تکلم می‌کند، می‌توان آن را جزءشیوه‌های ابراز وجود به حساب آورد که هنگام ترجمه‌ی متن به زبانی دیگر دریافت این مسئله ناممکن می‌شود.

۷ـ نمایش‌نامه‌نویس برخی از اطلاعات را درباره‌ی شخصیت‌ها در متن ارائه نمی‌دهد و پرداخت به آن را به بازیگران و گروه اجرا واگذار می‌کند، که همگی آن‌ها می‌تواند تغییرات عمده‌ای در تیپ شخصیتی کاراکترها براساس مولفه‌های مورد نظر یونگ، *هورنای* و *انیاگرام* ایجاد کند. برای نمونه در بسیاری از نمایش‌نامه‌ها در مورد رنگ، جنس، کیفیت دوخت و مدل لباس، رضایت شغلی، رضایت درونی از سبک زندگی، حالات راه رفتن، ایستادن، میمیک، واکنش‌های ناخودآگاه و... هیچ اطلاعاتی چه مستقیم و چه غیرمستقیم ارائه نمی‌شود. لذا با در نظر گرفتن این موضوع، امکان تعیین تیپ شخصیتی کاراکترهای یک نمایش‌نامه از بطن نمایش‌نامه نگارش شده، ناممکن است.

در پایان مجددا اشاره می‌شود براساس آنچه در بندهای بالا و بدنه‌ی این پژوهش آورده شد، تعیین تیپ شخصیتی نقش از بطن نمایش‌نامه، علیرغم توصیه‌های *استانیسلاوسکی*، *میخائیل چخوف* و *استلا آدلر* عملا میسر نیست و صرفا می‌توان تیپ‌شخصیتی اشخاص یک نمایش را (نه نمایش‌نامه را) تعیین نمود که این امکان، حاصل تخیل بازیگر و گروه اجرا است، زیرا آن‌ها نقاط کور و کمبودهای ویژگی‌های ترسیم شده برای نقش را بر طرف نموده‌اند؛ هرچند در بسیاری از نمایش‌ها به دلیل عدم وجود دانش و یا ضعف قدرت تخیل بازیگر و گروه اجرا، تعیین تیپ شخصیتی اشخاص آن نمایش‌ها نیز میسر نمی‌شود!!

منابع

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۷۷) **کار هنرپیشه روی خود در جریان تاثر**، مهین اسکویی، چاپ دوم، نشر سروش، تهران

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین (۱۳۸۷) **کار هنرپیشه روی نقش**، مهین اسکویی، چاپ سوم، نشر سروش، تهران

ـ اسنودن، روت. (۱۳۹۰) **خودآموز یونگ**، نورالدین رحمانیان، چاپ سوم، انتشارات آشیان، تهران

ـ آدلر، استلا. (۱۳۷۲) **تکنیک بازیگری**، احمد دامود، چاپ اول، نشر مرکز، تهران

ـ چخوف، میخائیل. (۱۳۹۳) **بازیگری**، کیاساناظران، چاپ هشتم، نشر قطره، تهران

ـ رایکمن، ریچارد. (۱۳۹۳) **نظریه‌های شخصیت**، مهرداد فیروزبخت، چاپ سوم، نشر ارسباران، تهران

ـ روته جوانا. (۱۳۹۵) **کلاس‌های بازیگری استلا آدلر**، مهدی ارجمند، چاپ چهارم، نشر نقش و نگار، تهران

ـ ریسو، دان ریچارد. هادسون، راس. (۱۳۹۱) **اینیاگرام دریچه‌ای به فراسوی شخصیت**، وجیهه گل‌نواز، مسعود حسین‌چاری، چاپ اول، انتشارات ارجمند، تهران

ـ ریسو، دان ریچارد. هادسون، راس. (۱۳۹۶) **انواع شخصیت براساس اینیاگرام**، ایرج صابری، شیرین جزایری، چاپ اول، انتشارات ارجمند، تهران

ـ ریسو، دان ریچارد. هادسون، راس. (۱۳۹۷) **درک و دریافت انیاگرام**، جعفر واعظی، چاپ اول، نشر بازاریابی، تهران

ـ شارپ، داریل. (۱۳۹۷) **تیپ‌های شخصیتی**، بابک نجفی، چاپ اول، نشر هیرمند، تهران

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۸۱) **مکبث**، عبدالرحیم احمدی، چاپ دوم، پژوهش دادار، تهران

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۶)، **مکبث**، فرنگیس شادمان، چاپ پانزدهم، تهران، علمی و فرهنگی

ـ شکیباپور، عنایت‌الله. (۱۳۶۳) **دایره‌المعارف روان‌شناسی**، چاپ اول، نشر فروغی، تهران

ـ شولتز، دوان. (۱۳۸۷) **نظریه‌های شخصیت**، یوسف کریمی، فرهاد جمهری، سیامک نقش‌بندی، بهزاد گودرزی،هادی بحیرایی، محمدرضا نیکخو، چاپ اول، نشر ارسباران، تهران

ـ فیست، جس، فیست، گریگوری جی. (۱۳۹۲) **نظریه‌های شخصیت**، یحیی سیدمحمدی، چاپ نهم، نشر روان، تهران

ـ کریمی، یوسف. (۱۳۷۴) **روان‌شناسی شخصیت**، چاپ چهارم، موسسه‌ی نشر ویرایش، تهران

ـ کیسل، هوارد. (۱۳۹۴) **هنر بازیگری**، فاطمه خسروی، چاپ دوم، افراز، تهران

ـ مختاری اردکانی، محمدعلی. مهرابی‌زاده هنرمند، فاطمه. (۱۳۸۱) **واژه‌نامه سه‌زبانه روان‌شناسی**، چاپ اول، کرمان، دانشگاه باهنر کرمان

ـ هورنای، کارن، (۱۳۴۸) **عصبیت و رشد آدمی**، محمد جواد صفا، چاپ اول، کتابخانه ابن سینا، تهران

ـ هورنای، کارن. (۱۳۸۸) **تضادهای درونی ما**، محمد جواد صفا، چاپ سیزدهم، انتشارات بهجت، تهران

ـ هورنای، کارن. (۱۳۹۶) **عصبانیت‌های عصر ما**، ابراهیم خواجه نوری، چاپ دوم، نشر علمی و فرهنگی، تهران

ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۲) **انسان امروزی در جست و جوی روح خود**، فریدون فرامرزی، لیلا فرامرزی، چاپ اول، به نشر، مشهد
- https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheEnneagram

پی‌نوشت

1- Personality
2- Personality Type
3- Carl Gustav Jung
4- Karen Horney
5- Enneagram
6- Paul Elsam
7- Hans Eysenck
8- Herb Pearce
9- Charles Martin
10- MBTI (Myres-Briggs Type Indicator)
11- Paul D Tieger
12- Barbara Barron Tieger
13- Milos Forman
14- Tracy Letts
15- Hippocrates
16- Galen
17- Introversion
18- Extraversion
19- The Function of Consciousness
20- Thinking
21- Feeling
22- Sening
23- Intuiting
24- Extraverted Thinking
25- Extraverted Feeling
26- Extraverted Sensation
27- Extraverted Intuition
28- Introverted Thinking
29- Introverted Feeling
30- Introverted Sensation
31- Introverted Intuition
32- Neurotic
33- The Compliant Type
34- The Aggressive Type
35- The Detached Type
36- George Gurdjief
37- Motivations
38- The Witness Center

39- The Levels of Development
40- Integrity
41- Disintegrity
42- the three instincts
43- The Wing
44- Personality Type One-The Reformer
45- Personality Type Two-Helper
46- Personality Type Three-The Achiever
47- Personality Type four-The Individualist
48- Personality Type Five-The Investigator
49- Personality Type Six-The Loyalist
50- Personality Type Seven-The Enthusiast
51- Personality Type Eight-The Challenger
52- Personality Type Nine-The Peacemaker
53- Sharpe
54- Shadow
55- Paul C.Castagno
56- Sam Smiley
57- Jerry
58- Emma
59- Psycological gestures

آسیب‌شناسی دراماتیکیِ نمایش‌نامه‌های کودک و نوجوان در ایران با تکیه بر پوئتیکای ارسطو، بررسی تعدادی از آثار منتشر شده بین سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۹۳

بهرام جلالی‌پور

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۱۸

آسیب‌شناسی دراماتیکیِ نمایش‌نامه‌های کودک و نوجوان در ایران با تکیه بر پوئتیکای ارسطو، بررسی تعدادی از آثار منتشر شده بین سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۹۳

بهرام جلالی‌پور

استادیار گروه تئاتر، دانشکده‌ی سینما ـ تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

نمایش‌نامه از عناصر اصلی نمایش است و اغلب ضعفِ یک اجرا را به ضعفِ نمایش‌نامه‌ی آن نسبت می‌دهند. در حوزه‌ی تئاتر کودکان و نوجوانان نیز نمایش‌نامه عنصری بنیانی به شمار می‌رود. زیرا بخش عمده‌ای از اجراهای تئاتری در این حوزه بر متن مبتنی است. بااین‌حال، به نظر می‌رسد که در تئاتر کودکان و نوجوانان، این عنصر، چنان‌که باید، موردتوجه قرار نگرفته است؛ و از این نظر، عمده‌ی آثار نمایشی کودکان و نوجوانان با مشکلاتی جدی روبه‌رو هستند.

در این مقاله، با تکیه بر مبانی درام ارسطویی و با مطالعه‌ی محتوایی و ساختاری تعداد ۲۵ نمایش‌نامه، به دنبالِ پاسخ این پرسش بوده‌ایم که عمده‌ترین ضعف‌های نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان چیست. فرضیه‌ی ما در این بررسی این بود که از نظر محتوایی، ایده‌محوری و کهنگی مضامین، و از نظر ساختاری، سست‌پیرنگی عمده‌ترین ضعف‌های آثار این حوزه را تشکیل می‌دهد. در بررسی این فرضیه، تعداد ۲۵ نمایش‌نامه‌ی چاپ‌شده بین سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۹۳ از بین طیف وسیعی از آثار نمایش‌نامه‌نویسان پیشکسوت تا نوآمده انتخاب و از منظر روایت‌شناسی در دو جنبه‌ی محتوایی و شکلی (ساختاری) تحلیل محتوا شد. تمامی این نمایش‌نامه‌ها قبلاً به تفکیک و به تفصیل در کتاب **نقد دراماتیکی نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان** (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۲) بررسی شده‌اند.

یافته‌های پژوهش نشان داد که در این حوزه، دغدغه‌ی خلقِ آثاری آموزشی و تعلیمی، اغلب به تولید آثاری ایدئولوژیک منتهی شده است؛ به این معنی که محتوای آموزشی مستقیم، شعاری و کسل‌کننده بر وجه زیباشناسی و سرگرم‌کننده آن غلبه کرده و ناآشنایی نمایش‌نامه‌نویسان با ویژگی‌ها و نیازهای جامعه‌ی مخاطب، به کهنگی مضامین منتهی شده است. از نظر ساختاری نیز، نشان دادیم که نمایش‌نامه‌ها اغلب در قالب روایی (داستانی) باقی مانده‌اند. این امر، به‌ویژه در موردِ نمایش‌نامه‌های اقتباسی، که بخش قابل توجهی از آثار این حوزه را تشکیل می‌دهد، نمود بارزتری دارد. از آن گذشته، اغلب در نمایش‌نامه‌های کوچکسالان با ضعف در عناصر درام (پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، گفت‌وگونویسی و...) مواجه‌ایم.

واژگان کلیدی: نمایش‌نامه، درام، کودکان و نوجوانان، مخاطب، روایت‌شناسی، *ارسطو*، پوئتیکا

درآمد

نمایش‌نامه یکی از عناصر اصلی نمایش است و اغلب ضعف یک اجرا را به ضعف نمایش‌نامه‌ی آن نسبت می‌دهند. در حوزه‌ی تئاتر کودکان و نوجوانان نیز ـ که در این مقاله، با قرینه‌سازی از واژه‌ی بزرگسالان، کوچکسالان خوانده می‌شود ـ نمایش‌نامه عنصری بنیانی به شمار می‌رود زیرا بخشی عمده از اجراهای تئاتری در این حوزه بر متن مبتنی است. بااین‌حال، به نظر می‌رسد که در تئاتر کوچکسالان، این عنصر، چنان‌که باید، موردتوجه قرار نگرفته است؛ و از این نظر، عمده‌ی آثار نمایشی کودکان و نوجوانان با مشکلات جدی روبه‌رو هستند.

در این مقاله، با تکیه بر مبانی درام ارسطویی، به دنبال پاسخ این پرسش بوده‌ایم که در ایران، عمده‌ترین ضعف‌های نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان از دو جنبه‌ی محتوایی و شکلی کدامند. فرضیه‌ی اصلی ما در این پژوهش این است که از نظر مضمونی، ایده‌محوری و کهنگی مضامین و از نظر ساختاری، سست‌پیرنگی، و سهل‌انگاری در طراحی عناصر درام عمده‌ترین ضعف‌های آثار این حوزه را تشکیل می‌دهد که همه‌ی این‌ها از ناآشنایی با ویژگی‌ها و نیازهای خاص این گروه از مخاطبان ناشی می‌شود. در بررسی این فرضیه، تعداد ۲۵ نمایش‌نامه‌ی چاپ‌شده بین سال‌های ۱۳۷۷ تا ۱۳۹۳ از بین طیف وسیعی از آثار نمایش‌نامه‌نویسان پیشکسوت تا نوآمده انتخاب و از منظر روایت‌شناسی در دو جنبه‌ی محتوایی و شکلی (ساختاری) تحلیل می‌شود. تمامی این نمایش‌نامه‌ها پیش‌تر به تفکیک و به صورت تفصیلی در کتاب **نقد دراماتیکی نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان** (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۸) بررسی شده‌اند. به این ترتیب، اصلی‌ترین منبع در این تحلیل فرم و محتوا، نمایش‌نامه‌های مورد بررسی و نقد دراماتیکی انجام شده روی آنهاست. اشاراتِ متعدد در این مقاله به کتاب مذکور نیز نه برای اثباتِ نظرات، بلکه با هدفِ ارجاع دادنِ خوانَنده به توضیحاتِ مبسوط در موضوع مورد بررسی بوده است.

در نهایت نشان می‌دهیم که در این حوزه، دغدغه‌ی خلق آثاری آموزشی و تعلیمی، اغلب به تولید آثاری ایدئولوژیک منتهی شده است؛ به این معنی که محتوای آموزشی مستقیم، شعاری و کسل‌کننده بر وجه زیباشناسی و سرگرم‌کننده آن غلبه کرده و ناآشنایی نمایش‌نامه‌نویسان با ویژگی‌ها و نیازهای جامعه‌ی مخاطب، به کهنگی مضامین منتهی شده است. از نظر ساختاری نیز، نشان می‌دهیم که نمایش‌نامه‌ها اغلب در قالب روایی (داستانی) باقی مانده‌اند و این امر، به‌ویژه در مورد نمایش‌نامه‌های اقتباسی، که بخش قابل توجهی از آثار این حوزه را تشکیل می‌دهد، نمود بارزتری دارد. از آن گذشته، اغلب در نمایش‌نامه‌های کوچکسالان با ضعف در عناصر درام (پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، گفت‌وگونویسی و...) مواجه‌ایم.

چارچوب نظری

ارسطو رساله‌ی **پوئتیکا** را در پاسخ به شبهه‌هایی نگاشت که استادش، *افلاطون* نسبت به هنرمندان وارد ساخته بود. درواقع، این رساله در اصل اثری فلسفی است، اما به لطف این نیت، نخستین دستور زبانِ روایت نیز تدوین گشت. در فصل سوم **پوئتیکا**، ارسطو گونه‌ی دراماتیک را از گونه‌ی اپیک متمایز می‌سازد و درباره‌ی اجزای تراژدی سخن می‌گوید. عمل *ارسطو* تقلیل‌دهنده بود و قالبِ تراژدی را بر ساختار نمایش‌نامه‌ی ادیپ شهریار محدود ساخت، اما معیاری برای نگارش و نقد آثار به‌اصطلاح «ارسطویی» فراهم ساخت.

براین اساس، «تراژدی [بخوانید نمایش‌نامه]، تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معین، به وسیله‌ی کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر

یک به سبت اختلاف اجزای مختلف، و این تقلید به وسیله‌ی کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به وسیله‌ی نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه‌ی نفس انسان از این عواطف گردد.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۱)

این تعریف موجز، عناصر اصلیِ درام ارسطویی را دربرمی‌گیرد: ۱) تاکید بر آموزندگی و تنبه در مقابلِ سرگرمی؛ ۲) تاکید بر بازنمایی (محاکات) در مقابل روایت و توصیف؛ ۳) توجه به طولی معین برای داستان؛ ۴) تاکید بر علیت؛ ۵) توجه به تناسبِ زبان با پرسوناژ؛ ۶) توجه به همذاپنداری مخاطب برای ایجاد تاثیر لازم بر او.

البته، در بخش‌های دیگر **پوئتیکا**، شاخصه‌ها و ویژگی‌های متنوع‌تری در باب درام مطرح می‌شود که در این مقال امکان پرداختن به همه‌ی آن‌ها نیست. به همین دلیل، در پژوهش حاضر صرفاً عناصر پیرنگ مورد بررسی و توجه قرار می‌گیرد.

از دوران نئوکلاسیسیم تا ساختارگرایان، در گذر از فرمالیسم روس، نظریه‌ی روایتِ ارسطویی شرح و بسط یافت، تمایز بین طرح و پیرنگ شکل گرفت و برای پیرنگ مراحلی شاملِ مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، کشمکش، اوج، گره‌گشایی ونتیجه‌گیری در نظر گرفته شد. به همین ترتیب، برای کشمکش دو جانب (پروتاگونیست و آنتاگونیست) تعیین و نمو شخصیت به عنوانِ شرطی مهم تعریف شد. در این رویکردِ فرم‌گرایانه اغلب محتوا یا درون‌مایه نادیده گرفته می‌شود، اما اگر توجه کنیم که خود *ارسطو* دو گونه‌ی تراژدی و کمدی را به واسطه‌ی خصایص پروتاگونیست تعریف می‌کرد و شرط وقوع پالایش را ترحم و دلسوزی نسبت به او می‌دانست، می‌توان پیوندِ بین مضمون و فرم اثر را درک کرد.

در بررسیِ توامانِ مضمون و فرم نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان مطالعه‌ی دراماتورژیکی ابزاری مناسب به نظر می‌رسد. *پاتریس پاویس*، نظریه‌پرداز و محقق فرانسوی تئاتر، دراماتورژی را به‌عنوان علم «مطالعه ساختارهای دراماتیک [یعنی] مطالعه‌ی ویژگی‌های خاص فرم دراماتیک» (پاویس، ۲۰۰۲: ۳۴۱) تعریف می‌کند که ما در این مقاله از عبارتِ نقد دراماتیکی به عنوانِ معادلِ آن استفاده می‌کنیم.

همان‌طور که باز *پاویس* تأکید می‌ورزد، سخن گفتن از ساختار دراماتیک زمانی مجاز است که بر دراماتورژی کلاسیک ارسطویی متمرکز شویم. اصرار ما نیز در اینجا برای سنجش ساختار نمایش‌نامه‌های مخصوص کودکان و نوجوانان براساس الگوی ارسطویی به دلیل آن است که اغلب نویسندگان این آثار کوشیده یا خواسته‌اند اثر خویش را در این قالب خلق کنند.

درواقع، عناصر اصلی ساختِ نمایش کوچک‌سالان درمجموع همان عناصر مورداستفاده در نمایش‌های بزرگسالان است. نمایش‌های مربوط به کودکان و نوجوانان نیز مثل نمایش‌های بزرگسالان حاوی درون‌مایه و عناصری مثل قصه، پرسوناژ، زمان و مکان است. در این آثار نیز مثل آثار بزرگسالان در هر قصه زمینه‌چینی، گره‌افکنی، کشمکش، اوج، گره‌گشایی و نتیجه‌گیری اتفاق می‌افتد. اما، طبیعی است که، با توجه به ویژگی‌های مخاطب، نحوه‌ی ترکیب این عناصر و میزان استفاده از آن‌ها در قصه‌ها و نمایش‌های مربوط به گروه‌های مختلف سنی با یکدیگر فرق می‌کند.

به این ترتیب، در این پژوهش الگوی مورد استفاده در نمایش‌نامه‌های کوچکسالان را در ایران در مقایسه با الگوی درام ارسطویی بررسی می‌کنیم. ممکن است این سوال مطرح شود که در این مقایسه چه اصرار وجود دارد. آیا نمی‌توان آثاری را متصور شد که پای از دایره‌ی بسته این نوع از تئاتر فراتر بگذارند؟ پاسخ مثبت است. امکانِ خلق آثاری در خارج از این نوع از تئاتر وجود دارد. اما، عمده‌ی آثار موجود در این حوزه، کم‌وبیش در قالبِ الگویِ ارسطویی

نوشته شده‌اند یا حداقل کوشیده‌اند تا در این قالب نوشته شوند. در نتیجه، طبعاً بایستی با ملاک‌های این الگو هم ارزیابی شوند.

پیشینه‌ی پژوهش

متاسفانه در حال حاضر رشته‌ای تحت عنوانِ تئاتر کودک و نوجوان در ایران وجود ندارد و علاقه‌مندان به کار در این حوزه مجبورند در رشته‌های نزدیک به آن تحصیل کنند. حتی، چنانچه پژوهش میدانی مستقلی صورت گیرد، معلوم می‌شود که بخشی قابل توجه از فعالان این حوزه (مثلاً اعضای کانون کودک و نوجوان خانه‌ی تئاتر) تحصیلات حرفه‌ای مرتبط ندارند. حتی در برنامه‌ی درسی دوره‌ی کارشناسی ارشد ادبیات کودک که در برخی از دانشگاه‌ها مثل دانشگاه شیراز یا دانشگاه شهید بهشتی ارائه می‌شود، یک درس دو واحدی هم در مورد تئاتر کودک و نوجوان گنجانده نشده و درحالی‌که ادبیات نمایشی بخشی از میراث ادبی ملت‌ها به حساب می‌آید.

با وجود این، تعدادی از پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد به بررسی تئاتر کودک و نوجوان پرداخته‌اند و برخی از جنبه‌های آن را بررسی کرده‌اند:

- پرستو *شاه‌محمدی* (۱۳۹۱) در «بررسی ابزارهای نشانه‌ای و زبانی ایجاد هیجان در گزیده‌ای از نمایش‌نامه‌های کودک»، ضمن تاکید بر وجود تعلیق و هیجان در جلب مخاطب کودک و نوجوان، نتیجه می‌گیرد که به دلایل مختلف «در اکثر نمایش‌نامه‌هایی که در ایران نوشته و اجرا شده است بخصوص آثاری که در سی‌وپنج ساله‌ی اخیر نگاشته شده است» فانتزی و تخیل کمرنگ است.
- زهرا *جلالی‌پور* (۱۳۹۲) شش نمایش‌نامه از آثار *داود کیانیان* را «بر مبنای روش نشانه ـ معناشناسی مکتب پاریس که وظیفه‌ی آن بررسی فرایند تولید و دریافت معنا در متن است» تحلیل کرده و نتیجه گرفته است که «*کیانیان* در آثار خود به بُعد شناختیِ گفتمان اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. شناختی که غالباً به وسیله‌ی عاملی که در جایگاه مذهبی یا اَخلاقی قرار دارد، برای کودک یا نوجوان ایجاد می‌شود.»
- زهره *شادروان* (۱۳۹۲) می‌کوشد جنبه‌های فانتزی موجود در شاهنامه فروسی را برای اقتباس از داستان‌های آن برای مخاطب کودک و نوجوان واکاوی کند.
- *مهتاب سارونی* (۱۳۹۲) تئاتر را به عنوان یکی از ابزار آموزش غیرمستقیم به کودکان در نظر می‌گیرد و جنبه‌های مختلف آن را در تعلیم و تربیت کودکان بررسی می‌کند. منتها به نظر می‌رسد در نهایت به پاسخی بدیهی اکتفا می‌کند و نتیجه می‌گیرد که نمایش به‌عنوان هنری ترکیبی از مهم‌ترین و موثرترین وسایل انتقال مفاهیم تعلیمی و تربیتی به کودکان و نوجوانان محسوب می‌شود.
- *قدسیه محمودی* (۱۳۹۴) در «تحلیل بازتاب شخصیت قهرمان و ضدقهرمان در نمایش‌نامه‌های کودک و نوجوان متاثر از شاهنامه» با بررسی تعدادی از نمایش‌نامه‌های اقتباسی از شاهنامه فردوسی، نتیجه می‌گیرد که اغلب این نمایش‌نامه‌ها از نظر اقتباسی ناموفق بوده‌اند. نخست، به دلیل آنکه از زبانی مناسب با کودکان و نوجوانان بهره نبرده‌اند. و نیز به دلیل آنکه نویسندگان آن‌ها خلاقیت لازم را برای اقتباس و بازآفرینی یک داستان حماسی به‌گونه‌ای که برای کودک و نوجوان جذاب باشد، به خرج نداده‌اند.
- نجمه *سادات سیدی* (۱۳۹۴) کوشیده «اساسی‌ترین مولفه‌ها در نمایش‌نامه‌نویسی کودک و نوجوان» را تبیین و نیز جایگاه اموری مثل اقتباس و تئاتر تعلمی را بررسی کند. با

این حال، به دلیل گستردگی موضوع در این امر موفق نبوده است.

- *راضیه‌ی شهریاری* (۱۳۹۵) «با تمرکز بر عنصر قهرمان» به بررسی هفتصد نمایش‌نامه از سال‌های دهه شصت تا دهه نود می‌پردازد و در پایان نتیجه می‌گیرد که «(۹/۴۷درصد) نمایش‌نامه‌های موردبررسی فاقد قهرمان هستند و (۵/۴۴ درصد) نمایش‌نامه‌ها قهرمان مدرن دارد. همچنین، در دهه شصت و نود فضای نمایش‌نامه فانتزی غالب است و در دهه‌ی هفتاد فضای واقع‌گرا غالب است. براساس این مطالعه، بیش‌ترین مخاطب نمایش‌نامه‌ها گروه‌های سنی ج و د است و مضمون نمایش‌نامه‌ها در تمام طول دوران بررسی مشابه و «پیام‌های علمی ـ آموزشی» بوده است.
- *صدیقه بوغلان دشتی* (۱۳۹۶) با مقایسه‌ی موردی داستان‌های صبحی و نمایش‌نامه‌های *داود کیانیان*، با استفاده از الگوی کنشگران گریماس، به بررسی ساختار طرح و شخصیت‌پردازی در برخی از نمایش‌نامه‌ها و از جمله نمایش‌نامه‌ی **خروسک پریشان** می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که ساختار نمایش‌نامه‌های *داود کیانیان* و قصه‌های صبحی به دلیل اینکه از نظر طرح به قصه و حکایت شبیه است با الگوی کنشگران گریماس مطابقت دارد.
- *زهرا رضایی‌زاده* (۱۳۹۸) در کوشش برای ارائه‌ی شیوه‌های بازآفرینی قصه‌های قرآن برای کودکان و نوجوانان، تمهیداتی پیشنهاد می‌دهد.
- *افروز ضیا* (۱۳۹۸) در رساله‌ی دکتری خود «عناصر روایی و نمایشی» یک «صد اثر داستانی از نویسندگان ایرانی را که برای گروه‌های سنی الف تا د نگاشته شده‌اند» استخراج و «برای تبدیل به گونه‌های نمایشی در جایگاه‌های مختلف پیشنهاد می‌دهد.»
- *نفیسه عرب* (۱۳۹۹) به بررسی نقش و اهمیت اقتباس از آثار کهن برای کودکان و نوجوانان پرداخته و ضمن مطالعه مجموعه‌ی کتاب‌های حسن *دولت‌آبادی* تحت عنوان **نمایش‌نامه‌های آسان** نتیجه می‌گیرد که اقتباس در این آثار از نوع بسته است و در آن‌ها نویسنده صرفاً به بازنویسی حکایت‌ها دست زده است.

روش پژوهش و نمونه‌های موردی

نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش سی‌ودو نمایش‌نامه‌ای است که در کتاب **نقد دراماتیکی نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان** (جلالی‌پور، ۱۳۹۶) به تفصیل و به تفکیک نقد دراماتیکی شده است. این نقدها یک بازه‌ی زمانی پانزده‌ساله را دربر می‌گیرند و می‌توانند نمونه‌ی نوعی آثار تولید شده در این بازه‌ی زمانی باشند. البته می‌توان با انتخاب بازه‌های زمانی دیگر، مثلاً یک دهه‌ی اخیر، تحولات حوزه‌ی درام‌نویسی کودک و نوجوان را نسبت به بازه‌ی زمانی مطرح در این مقاله نیز بررسی کرد. منظور از نقد دراماتیکی بررسی وضعیت دراماتیکی نمایش‌نامه به همراه ارائه‌ی راه‌کارهایی برای اصلاح ضعف‌های دراماتیکی اثر است. این رویکرد، در اصل روایت‌شناسانه و ساختارگرایانه است اما درون‌مایه را نیز به‌عنوان یکی از عناصر مهم درام در نظر می‌گیرد؛ زیرا هر درون‌مایه‌ای قالب خاص خود را می‌طلبد و قالب‌های مختلف به یک درون‌مایه‌ی واحد نمودهای متفاوتی می‌دهند. فهرست کامل آثار در بخش منابع مقاله ذکر شده و برای مطالعه‌ی تفصیلی هر اثر نیز می‌توان به کتاب مذکور مراجعه کرد.

آسیب‌های نمایش‌نامه‌نویسی کودکان و نوجوانان در ایران

با در نظر گرفتن چارچوب نظری بحث و با بررسی نمایش‌نامه‌های نمونه‌ای، برخی از اصلی‌ترین آسیب‌هایی را بررسی می‌کنیم که در نمایش‌نامه‌نویسی کوچکسالان ملاحظه می‌شود.

۱) آسیب‌های درون‌مایه‌ای

از یک درون‌مایه‌ی واحد می‌توان ده‌ها و بلکه صدها قصه‌ی متفاوت خلق کرد. بنابراین، برخی از درون‌مایه‌ها می‌تواند به نسبت مساوی در آثار مخصوص کوچکسالان و بزرگسالان ظاهر شود. بااین‌حال، همان‌طور که *مارگرت کلارک* در خصوص تابوها نشان داده است، درون‌مایه‌هایی هستند که با حساسیت بیش‌تری در مورد کوچکسالان روبه‌رو می‌شوند. ازجمله درون‌مایه‌های مرگ و عشق. (کلارک، ۱۳۸۶: ۱۱۸) به‌عنوان‌مثال، می‌توان از طرح نامناسب درون‌مایه‌ی «عشق» در نمایش‌نامه‌ی عروسکی **دختران باغ‌های قالی**[۱]، نوشته‌ی هنگامه مفید یاد کرد. اگرچه، اصولاً بررسی این نمایش‌نامه به‌عنوان اثری مخصوص کودکان یا نوجوانان چندان صحیح نیست و در عنوان کتاب هم صرفاً به نوع اجرای آن به‌عنوان نمایش‌نامه‌ی عروسکی اشاره شده است، اما ساختار داستان و شخصیت‌پردازی پرسوناژ اصلی نمایش‌نامه به‌عنوان دختری نوجوان، و نیز، شیوه‌ی اجرایی عروسکی نمایش‌نامه به ما این اجازه را می‌دهد که اثر را از نظر تناسب با مخاطب کوچکسال بررسی کنیم. در بخشی از نمایش‌نامه، شاهد گفت‌وگوی عاشقانه‌ی دخترک قالی‌باف با شکارچی هستیم که نه مناسب مخاطب کوچکسال است و نه با شخصیت‌پردازی دخترک در طول نمایش‌نامه به‌عنوان یک نوجوان مطابقت دارد. (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۵)

در طرح درون‌مایه‌ها در آثار کوچکسالان، علاوه بر توجه به اولویت مسائل، بایستی به نوع نگاه و سطح برخورد با آن نیز توجه کرد. اما، صرف‌نظر از نوع و محتوای درون‌مایه‌ها، شیوه‌ی پرداخت آن‌ها نیز مسائل متعددی را مطرح می‌سازد که در اینجا به برخی از آن‌ها می‌پردازیم.

۱ـ۱) ایده‌محوری

یکی از ایرادات درون‌مایه‌ای در طیفی وسیع از آثار نمایشی مربوط به کوچکسالان، رویکرد ایدئولوژیکی آن‌هاست.[۲] به این معنی که اثر به شکل مستقیم و شعاری در خدمت ارائه یا آموزش دادن یک ایده یا «پیام» خاص قرار می‌گیرد. اگرچه امروز گاه کسانی مثل *شیفرا شونمان*، فریاد اعتراض برمی‌دارند که «وقت آن رسیده که بحث بر سر کوشش در استفاده از تئاتر به عنوان ابزار آموزشی را متوقف کنیم و فقط روی جنبه‌ی هنری آن متمرکز شویم» (ریزن، ۱۳۹۴: ۳۱) اما هنوز سنتی چندهزارساله، حداقل در مورد کودکان و نوجوانان، برای ادبیات نقشی تعلیمی در نظر می‌گیرد. این معضل وقتی شکلی حادتر پیدا می‌کند که با اقتباس از آثار پندآموز کهن روبه‌رو هستیم؛ آثاری که در اصل با هدف تهذیب اخلاقی یا اجتماعی نگاشته شده‌اند و با نصیحت مستقیم مخاطب خاتمه می‌یابند. امری که در آموزش و پرورش امروز، به‌ویژه در آموزش و پرورش افراد کم‌سن‌وسال‌تر چه‌بسا می‌تواند نتیجه‌ی معکوس داشته باشد. کلارک به درستی اشاره می‌کند که برداشت از کودکان به عنوان موجوداتی ایستا که می‌توان برای آن‌ها موعظه کرد غلط است (کلارک، ۱۳۸۶: ۴۹). باید توجه داشت که افراد کم‌سن‌وسال‌تر اشتیاقی عجیب به مخالفت با امر و نهی مستقیم دارند به‌طوری‌که اغلب خلافِ کاری را انجام می‌دهند که از آن‌ها خواسته شده است.

بخشی وسیع از نمایش‌نامه‌های مندرج در مجموعه‌ی ده‌جلدی **نمایش‌نامه‌های آسان**، نوشته‌ی حسن *دولت‌آبادی*، علاوه بر اینکه همچنان در قالب روایی یا داستانی باقی مانده‌اند، از نظر ارائه‌ی پیام به این مشکل گرفتار هستند. به‌عنوان نمونه، کافی است به نمایش‌نامه‌ی **بوسه بر دستان پدر**[۳] از جلد نهم مجموعه اخیر نگاهی بیندازیم تا دریابیم که متأسفانه در این آثار به تفاوت ساختاری درام و قصه توجهی نشده و کار نمایش‌نامه‌نویس در حد تبدیل

قصه به فرم گفت‌وگویی باقی مانده است.[۴] مثلاً در نمایش‌نامه‌ی **بوسه بر دستان پدر** هیچ‌گونه کشمکشی وجود ندارد؛ رویدادها به گونه‌ای خطی و کسل‌کننده (به‌ویژه با توجه به مخاطب نمایش‌نامه که مقطع دبیرستان ذکر شده است) پیش می‌رود و فاقد جذابیت نمایشی است. مشکلی که می‌توانست به سهولت حل شود. مثلاً اگر تحصیل فرزند با رنج و مرارت پدر همراه می‌بود به جای اینکه به سهولت زیر بار تحصیل او بروند، یا اینکه فرزند به جای آنکه مطیع امر و خواسته پدر باشد مثل خیلی از بچه‌های این دوره و زمانه به فکر یکباره و یک شبه ثروتمند شدن می‌بود و از شغل آباءواجدادی پدرش نیز سربرمی‌تافت، با گره و چرخشی به‌مراتب پیچیده‌تر مواجه می‌بودیم. یا، در صورت حذف گفت‌وگوی آقای *جلالی* و *شعبان* از ساختار خطی و کسل‌کننده‌ی قصه کاسته و تعلیق آن افزایش می‌یافت. به‌این‌ترتیب، تا پیش از آنکه آقای *شعبانی* ارزش سنگ را هویدا کند تماشاگر و سبزی‌فروش متوجه نمی‌شدند که *شعبان* نماینده و فرستاده‌ی آقای *جلالی* بوده است. علت انتخاب ساختار روایی را نیز برای نمایش‌نامه متوجه نمی‌شویم. (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۲۵)

مشابه همین ایراد در نمایش‌نامه‌های به‌اصطلاح سفارشی هم ملاحظه می‌شود. نمایش‌نامه‌هایی که برای آموزش نکته یا مسئله‌ای خاص نگاشته می‌شوند و بر روی صحنه می‌روند. نوشتن و اجرای نمایشِ‌نامه و نمایش سفارشی به‌هیچ‌عنوان امری نکوهیده نیست. زیرا، همان‌طور که متیو *ریزن* نیز طیفی وسیع و مهم از کارکردهای آموزشی تئاتر را نشان داده است (ریزن، ۱۳۹۴: ۶۵) همواره یکی از کارکردهای تئاتر، به‌ویژه در مورد کوچکسالان، کارکرد آموزشی بوده است. امر نکوهیده این است که در چارچوب اثر سفارشی، نمایش‌نامه یا نمایش به تریبونی برای القای مستقیم و غیرهنرمندانه‌ی ایده‌ای خاص تبدیل شود. نمایش‌نامه‌ی **افسانه‌ی پادشاه و ریاضیدان ــ بی‌نهایت معما**[۵]، نوشته‌ی *مهدی بهزاد* و *نغمه ثمینی* **با** هدف آموختنِ ریاضیات به دانش‌آموزان نگاشته شده است. شروع جذاب، گفت‌وگوهای روان و پیش‌برنَده، شخصیت‌پردازی دقیق و روشن، و به‌ویژه طنز ملیح نهفته در اثر موجب شده که با نمایش‌نامه‌ای به‌مراتب شاخص‌تر از آثاری مواجه باشیم که عموماً در حوزه‌ی ادبیات نمایشی کودک و نوجوان کشور وجود دارد. اما، متأسفانه ضرورت پایبندی به اهداف آموزشی نمایش‌نامه را از پویایی لازم می‌اندازد و گاهی ساختار داستانی آن را سست و غیرمنطقی می‌سازد. گره‌ی اصلی داستان، یعنی ضرورت انتقال مطمئنِ خدم‌وحشم پادشاه به محل قدیمی به ناگهان از یاد می‌رود و غافل از مصیبت قریب‌الوقوعَ، ریاضیدان سرگرم آموزش کودکان می‌شود و سوالات بی‌جواب متعددی را برمی‌انگیزد که نشان‌دهنده سستی ساختار پیرنگ، یعنی روابط علت‌ومعلولی، داستان نمایش است. از جمله اینکه: ۱) قضیه‌ای مثل عبور دادن سه عنصر کاملا متضاد (گرگ، گوسفند، گیاه) از یک سمت رودخانه به سوی دیگر آن چگونه می‌تواند از نظر منطقی با عبور دادن اطرافیان پادشاه مشابه دانسته شود؟ رابطه‌ی جمع نقیضیِ که در این جا فرض گرفته شده چندان مستدل نیست. آیا هیچ راه دیگری وجود ندارد، مثلاً اینکه در هر نوبت بخشی از هر گروه منتقل شوند و غیره؟ ۲) چه ضرورتی دارد که ریاضیدان برای انجام این کار با صرف وقت ــ به ویژه که خطر وقوع مصیبت نزدیک است ــ اقدام به آموزش کودکان کند. آیا نمی‌توانست خودش مسئله را حل کند؟ اگر پاسخ منفی است، در کجای داستان به ضرورت تربیت یک گروه از ریاضیدانان جوان برای حل این مسئله اشاره شده است؟ ۳) این گروه جوان چه مسئله‌ای را قرار است حل کنند و چرا وقتی زمان عمل فرا می‌رسد گره‌ی داستان به سهولت و با خواب پدربزرگ حل می‌شود؟ ۴) کنش دراماتیک ایجاد شده در جلسات درس ریاضیدان، از طریق کنار هم نشاندن کودکانی از طبقات اشراف

و عادی ـ چیزی که می‌تواند در کنار هم سوار کردن عناصر متضادی مثل گرگ و گوسفند را در قایق به ذهن تداعی کند ـ متاسفانه بسط نیافته و این سوال را به ذهن متبادر می‌کند که ضرورت و کارکرد آن چه بوده است؟ همچنین، این پرسش باقی می‌ماند که کدام «جادوی ریاضیات» موجب نزدیک شدن آن‌ها به یکدیگر و حذف فاصله بین‌شان شده است؟ سوالاتی از این دست نشان می‌**دهند که** نمایش‌نامه‌نویس در بند الزامات سوژه یا ایده‌ای از پیش موجود گرفتار شده است. (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۴۲ـ۲۴۱)

۲ـ۱) کهنگی ایده‌ها

یکی دیگر از ایرادهای محتوایی نمایش‌نامه‌های کوچکسالان، به‌ویژه در مورد قصه‌های اقتباسی به کهنگی مضامین آن‌ها مربوط است. طیفی وسیع از قصه‌ها و افسانه‌های کهن برای آموزش و سرگرمی افراد در جامعه‌ای پیشاشهرنشینی با اقتصادی مبتنی بر دامداری یا کشاورزی طراحی شده‌اند و روایت وفادارانه‌ی آن‌ها در زندگی امروز می‌تواند مشکل‌زا یا تناقض‌آفرین باشد. به‌عنوان نمونه، در بسیاری از افسانه‌های قدیمی «زن‌بابا» شخصیتی خبیث و پرخاشگر دارد و کاملاً واضح است که طراحان یا راویان قصه، مادرها و مادربزرگ‌ها نفرت خود را از ازدواج مجدد همسرانشان در این قصه‌ها منعکس ساخته‌اند. طبعاً، در جامعه‌ی مدرن شهری، که در آن طلاق به‌عنوان یکی از پدیده‌های اجتماعی نمودی بارز و عینی یافته است و بخشی از کودکان به‌ناچار طعم زندگی با نامادری یا ناپدری را می‌چشند این قبیل افسانه‌ها می‌توانند چالش‌برانگیز باشند و به همین دلیل نیازمند دست‌کاری هستند. کاری که به‌وضوح در تولیدات بنگاه‌های بزرگ تولید فیلم مثل تولیدات شرکت فیلم‌سازی دیزنی صورت می‌گیرد.[۶]

گاهی اصل قصه‌ی اقتباسی چالش یا تضادی جدی را موجب نمی‌شود یا نسبت آن با زندگی امروز از بین رفته است یا حداقل اینکه کودک و نوجوان با زندگی امروز خود و سرنوشت‌ها و ماجراهای پرسوناژهای قصه رابطه‌ای برقرار نمی‌کنند. نمایش‌نامه‌ی **سه ماهی**[۷]، اثر منصور خلج که اقتباسی از یکی از حکایت‌های کتاب کلیله‌ودمنه است چنین وضعیتی را نشان می‌دهد. تماشاچی کوچکسال نمایش **سه ماهی** کوچک‌ترین تشابهی بین خودش و مسائل مطرح در این نمایش‌نامه ملاحظه نمی‌کند.[۸] اگر نویسنده بتواند بین درون‌مایه‌ی کهن و الزامات زندگی امروز نسبتی مناسب برقرار کند شعاع دایره‌ی مخاطبان اثر نیز گسترش می‌یابد.

۲) آسیب‌های ساختاری

صرف‌نظر از ضعف‌ها یا نارسایی‌های درون‌مایه‌ای و مضمونی، بخشی عمده از مشکلات و نارسایی‌های آثار نمایشی کودکان و نوجوانان از ضعف‌های تکنیکی و ساختاری آن‌ها ناشی می‌شود.

با توجه به ذات نشانه‌ای نمایش، قاعده‌ی کلی این است که در آن هیچ عنصری زائد وجود نداشته باشد. نمایش‌نامه‌نویس‌ها نمی‌توانند مثل رمان‌نویس‌ها یا مجموعه‌سازان تلویزیونی آزادانه به داستان خود شاخ‌وبرگ دهند یا درون‌مایه‌ها و مضامین متعددی را در آن مطرح کنند. در تئاتر، به‌ویژه، در تئاتر کوچکسالان، که برحسب طبیعت شناختی و حوصله‌ی این طیف‌های سنی تنوع مضامین و مدت و طول داستانی به‌مراتب نسبت به تئاتر بزرگسالان کاهش می‌یابد، نمایش‌نامه‌نویس ملزم است که تمامی عناصر داستان خویش را حول یک موضوع یا درون‌مایه‌ی اصلی و متمرکز سازد. از این منظر، بایستی تمامی عناصر داستانی و در درجه‌ی بعد، عناصر اجرایی (مثل صحنه‌آرایی، نورپردازی، جلوه‌های صوتی و موسیقی)

کیفیتی کنشگرانه داشته باشند؛ یعنی بایستی به پیشبرد کنش نمایشی یاری برسانند. اما متأسفانه، در طیفی وسیع از آثار نمایشی کوچکسالان با عناصری صرفاً تزئینی مواجه می‌شویم. در مورد این آثار کافی است دستور «حذف کن ببین چه اتفاقی می‌افتد؟» را به کار ببریم تا ثابت شود که بخشی عمده از نمایش‌نامهَ یا نمایش اضافی است و با حذف آن آب از آب تکان نمی‌خورد. در این بخش به برخی از عمده‌ترین ایرادهای ساختاری نمایش‌نامه‌های کوچکسالان می‌پردازیم.

۱ـ۲) روایت به‌جای نمایش

بخشی قابل‌توجه از آثار نمایشی کوچکسالان، به‌ویژه آن دسته از آثاری که از منابع داستانی اقتباس شده‌اند، مقتضیات اقتباس دراماتیک را در نظر نمی‌گیرند و بیش‌تر جنبه‌ای داستانی دارند تا نمایشی.[۹] یعنی در آن‌ها کنش به‌عوض نشان دادن شرح داده می‌شود. بسیاری از این آثار برای غلبه بر این ضعف به استفاده از راوی یا قصه‌گو[۱۰] متوسل می‌شوند و بخشی قابل‌توجه از کنش نمایشی را به‌جای نشان دادن تعریف می‌کنند. در برخی از آن‌ها هیچ دلیل یا توجیهی برای استفاده از راوی وجود ندارد و در برخی دیگر، حتی در پایان نمایش، فراموش می‌شود که باید دوباره به راوی بازگشت و همان‌طور که روایت با گفتار اَو شروع شده بایستی دوباره با گفتار وی خاتمه یابد. چه برسد به اینکه برای او نقشی کنشگرانه در نظر گرفته شود.[۱۱] نمایش‌نامه‌های کتاب **به‌سوی سیمرغ**، اثر منصور خلج و بخشی وسیع از نمایش‌نامه‌های مجموعه‌ی **نمایش‌نامه‌های آسان** نوشته‌ی حسن *دولت‌آبادی* چنین وضعیتی دارند. به‌عنوان نمونه، کافی است به **بوسه بر دستان پدر** از جلد نهم **نمایش‌نامه‌های آسان** اخیر نگاهی بیندازیم تا دریابیم که متأسفانه در این آثار به تفاوت َساختاری درام و قصه کوچک‌ترین توجهی نشده و کار نمایش‌نامه‌نویس در حد تبدیل قصه به فرم گفت‌وگویی باقی مانده است. در نمایش‌نامه‌ی **بوسه بر دستان پدر** هیچ‌گونه کشمکشی وجود ندارد؛ رویدادها خطی و کسل‌کننده (به‌ویژه با توجه به مخاطب نمایش‌نامه که مقطع دبیرستان ذکر شده است) به‌پیش می‌**رود** و فاقد جذابیتِ نمایشی است. مشکلی که می‌توانست به سهولت حل شود. (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۲۴)

این قبیل ایرادات به یکی دیگر از عناصر داستانی، یعنی پی‌رنگ هم مربوط است که در ادامه آن را بررسی می‌کنیم.

۲ـ۲) سست پی‌رنگی

پی‌رنگ، به‌عنوان شبکه‌ی استدلالی و رابطه‌ی علی بین کنش‌های تشکیل‌دهنده‌ی قصه در انسجام عناصر آن نقشی مهم ایفاء می‌کند و در شکل دادن به قصه عنصری حیاتی به شمار می‌رودَ. کلارک، ضمن اشاره‌ی تلویحی به زنجیره‌ی ارسطویی (آغاز ـ میان ـ پایان)، تاکید می‌کند که «هرچه قدر همه که قصه ساده باشد، لازم است آغازی جذاب و فریبنده، میانه‌ای مسحورکننده و پایانی قانع‌کننده داشته باشد.» (کلارک، ۱۳۸۶: ۳۵). بااین‌حال، بخشی زیاد از نمایش‌نامه‌های حوزه‌ی کوچکسالان دستخوش پی‌رنگ‌هایی سست هستند. از مجموعه آثار نمایش‌نامه‌نویسان قدیمی‌تری مثل منصور خلج (به‌عنوان‌مثال، در نمایش‌نامه‌های **سه ماهی** و **جاری مثل جویبار**) و حسن *دولت‌آبادی* (در مجموعه‌ی **نمایش‌نامه‌های آسان**)، تا آثار نمایش‌نامه‌نویسان جوان‌تر این سال‌ها مثل *امید نیاز* (تقریباً بدون استثناء در تمام آثارش، به‌ویژه نمایش‌نامه‌های **سیندرلا در کوچه بن‌بست** و **هی‌تو!**). در این قصه‌ها گاهی رویدادها بی‌هیچ دلیلی رخ می‌دهند یا حشو هستند و حذف آن‌ها به پیشبرد داستان لطمه**ای نمی‌زند**.

برای روشن شدن موضوع، به‌عنوان نمونه، پی‌رنگ نمایش‌نامه‌ی **جاری مثل جویبار** را بررسی می‌کنیم: جویباری از کوهستان حرکت می‌کند و در مسیر خود برای رسیدن به دشت با صخره خودخواهی مواجه می‌شود که بی‌هیچ دلیلی مشخص مانع از عبور جویبار می‌شود و خاطرنشان می‌کند که چند سال است در آن محل قرار دارد و به‌مرور جایِ پای خود را سفت کرده و سیل و طوفان هم نتوانسته‌اند او را تکان دهند. به‌این‌ترتیب، این سؤال برای مخاطب مطرح می‌شود که سال‌های قبل جویبارها چطور خود را به پایین دشت می‌رسانده‌اند؟ اگر هیچ‌یک نتوانسته باشند عبور کنند حالا دشت بایستی به برهوت تبدیل شده باشد. چنان‌که استدلال شود که دشت را جویبارهای متعددی تغذیه می‌کنند (که در عمل هم همین‌طور است) در آن صورت باز این سؤال مطرح می‌شود که پس چه نیاز و فوریتی هست که جویبار خودش را به دشت برساند. به‌علاوه، جویبار در مسیر حرکت خود، تا پیش از برخورد به صخره با علف‌ها و گل کوهی، پرنده، و موش صحرایی هم صحبت می‌کند که هیچ‌یک در پیشبرد قصه نقشی ندارند. به‌ویژه صحبت‌های او با گلِ کوهی در مورد خاصیت دارویی گل و صحبت‌هایش با پرنده در مورد جوجه‌های او به‌سادگیَ قابل‌حذف است. به‌جای این، نَویسنده می‌توانست با پیش‌بینی ساختار علت‌ومعلولی برای رویدادها و شخصیت‌پردازی درست پرسوناژها پیرنگِ قصه‌ی خویش را استوار کند و از کسالت داستان بکاهد.[۱۲] (جلالی‌پور، ۱۳۹۶: ۲۶–۲۷)

یکی دیگر از دلایل سست‌پی‌رنگی نمایش‌نامه‌های حوزه‌ی کوچکسالان به گونه‌ی نمایشی آن‌ها مربوط است. در مقایسه بَا آثار بزرگسالان، که در آن‌ها هم آثار جدی و هم آثار سرگرم‌کننده وجود دارد، نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان اغلب در حوزه‌ی درام قرار می‌گیرند و آمیخته‌ای از ماجراهای تلخ و شیرین هستند. آثار سرگرم‌کننده و کمیک، برحسب طبیعت‌شان و برحسب اینکه فرح‌بخشی را به‌عنوان هدف اصلی خود دنبال می‌کنند، اغلب پی‌رنگ ـ یعنی شبکه‌ی علت و معلولی رویدادها ـ را قربانی ایجاد موقعیت‌هایی برای تولید شادی و خنده می‌کنند. درحالی‌که بین تولید چنین لحظاتی و خلق یک پی‌رنگ محکم و استوار هیچ‌گونه مغایرتی وجود ندارد و آثار بزرگ کمدی شاهدی بر این امرند.

نویسنده می‌تواند موقعیت‌های سرگرم‌کننده و فرح‌بخش قصه‌ی خویش را به‌گونه‌ای طراحی کند که هم باعث ایجاد خنده و شادی شوند و هم کنش نمایشی را به‌پیش ببرند. اما متأسفانه در آثار نمایشی کوچکسالان اغلب پی‌رنگ قربانی خلق لحظه‌های شادی‌بخش می‌شود و به‌این‌ترتیب، با انبوهی از اتفاقات بی‌معنی یا غیرمنطقی مواجه هستیم که قصه را سست و پرسوناژها را گنگ می‌سازند.

۳ـ۲) مشارکتِ تزئینی به‌جای کنشگرانه

همواره مشَارکت یکی از عناصر نمایش بوده و از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن به‌حساب می‌آمده است. طبیعت تئاتر به‌عنوان هنری زنده وجود مشارکت را در آن طبیعی جلوه می‌دهد. امروز حتی گونه‌هایی از تئاترِ مبتنی بر مشارکتِ مخاطب، مثل نمایش خلاق،[۱۳] می‌کوشند نقش مخاطب را تا حد یکی از کَنشگران نمایش اَرتقاء دهد. به‌جرئت می‌توان گفت که در تئاتر کوچکسالان مشارکت عنصری حیاتی است، به‌ویژه، هرچه سن، و درنتیجه تمرکز مخاطبان کاهش می‌یابد مشارکت به‌عنوان عنصری مهم‌تر در ایجاد تمرکز ظاهر می‌شود. بااین‌حال، اغلب نمایش‌نامه‌نویسان از این عنصر به‌گونه‌ای سطحی و باسمه‌ای استفاده می‌کنند و آن را در حد دادن پاسخ‌های کوتاه تماشاگران به سؤالات راوی محدود می‌سازند. اگرچه در این حالت مخاطب نسبت به قصه واکنش نشان می‌دهد اما مشارکت او کنشگرانه نیست. در مقابل،

نمایش‌نامه‌نویس، و به‌تبع او کارگردان، می‌توانند تماشاگر را به‌عنوان پرسوناژ در نمایش دخیل کنند. این مشارکت می‌تواند در حد کلام باقی بماند یا جنبه‌ای فیزیکی‌تر پیدا کند. یعنی تماشاگران از همان‌جایی که نشسته‌اند با پرسوناژها سخن گویند، آن‌ها را به انجام دادن کاری تشویق کنند یا اینکه از انجام عملی دیگر بر حذر دارند؛ و یا بر صحنه قدم بگذارند و عملاً کاری انجام دهند.

البته بایستی مراقب این هم بود که مشارکت تماشاگر کنترل روند نمایش را از دست کارگردان خارج نسازد و آن را به اثری بداهه‌پردازانه تبدیل نکند. در این قبیل موارد استفاده از قصه‌گو یا راوی می‌تواند تمهیدی مؤثر باشد. پیش‌تر از نقش کنشگرانه قصه‌گو به‌عنوان جانشین کارگردان در اجرا سخن گفتیم.[۱۴]

۴ـ۲) فانتزی در برابر حقیقت‌مانندی

با توجه به پیوند عمیق و ناگسستنی بین کودکی و تخیل (محمدی، ۱۳۷۸: ۲۷)، فانتزی در ادبیات کودکان و نوجوانان نقشی مهم ایفا می‌کند.[۱۵] در تئاتر کوچکسالان نیز فانتزی یکی از مهم‌ترین عناصر و درعین‌حال یکی از پاشنه‌های آشیل محسوب می‌شود. اگر فانتزی را به‌عنوان صورت ادبی و زیبایی‌شناسانه تخیل تعریف کنیم، احتمالاً به‌غیراز آثار کاملاً طبیعت‌گرایانه، هر یک از آفریده‌های ادبی انسان به درجات مختلف واجد وجود فانتزی هستند. به‌ویژه آفریده‌های مخصوص کوچکسالان، که از یک طرف، هنوز پروبال تخیل‌شان به تیغ منطق و حسابگری‌های دنیای بیرونی چیده نشده، و از طرف دیگر، دوستدار تکنیک‌ها و شیوه‌هایی از روایت هستند که در آن‌ها تخیل نقشی بنیانی دارد. علاقه به داستان‌های تمثیلی با پرسوناژهایی غیرانسانی و گونه‌هایی مثل نمایش عروسکی و فیلم انیمیشن نشانه‌ای از این گرایش است.

بااین‌حال، در به‌کارگیری عنصر فانتزی بایستی مراقب حقیقت‌مانندی، باورپذیری و منطق داستانی رویدادها و پرسوناژهای داستان بود. همان‌طور که کلارک بر باورپذیری جهان فانتزی تاکید می‌کند، «حتی اگر دنیایی بی‌معنی و بی‌ربط (مثلاً درهم و برهم یا شلم شوربا) باشد، باز هم مختصات آن باید از الگویی منسجم برخوردار باشد.» (کلارک، ۱۳۸۶: ۷۷). اما این امر مهم به‌کرات در نمایش‌نامه‌های کوچکسالان زیر پا گذاشته می‌شود.

بسیاری از نمایش‌نامه‌های اقتباسی کوچکسالان، از نظر داستانی با قصه‌های جادویی پیوند فامیلی دارند و محل تجلی پرسوناژهایی با قدرت‌های خارق‌العاده هستند. این قدرت خارق‌العاده می‌تواند جریان منطقی و علت‌ومعلولی قصه را مختل کند. لذا موقع خلق چنین پرسوناژهایی باید ضعف تراژیک یا پاشنه‌ی آشیل مناسب و حساب‌شده‌ای برای آن‌ها در نظر گرفت به‌گونه‌ای که قدرت جادویی‌شان با قوانین علت‌ومعلولی در تناقض نباشد. نمونه‌ی اساطیری آن ماجرای مرگ سهراب است. در قصه‌ی **رستم و سهراب** در **شاهنامه**، درست در موقع لزوم، وجود سیمرغ به‌عنوان توتم افسانه‌ای خاندان رستم فراموش می‌شود و به‌جای درخواست کمک از او، رستم از کاووس نوش‌دارویی را تقاضا می‌کند که قبلاً هرگز در قصه از آن سخن نرفته است.

نمایش‌نامه‌ی **شنگول‌ومنگول و... و بچه سوم**[۱۶]، نوشته کیومرث قنبری آذر از این نظر آسیب‌پذیر است. جهان و مناسبت‌های واقعی تعریف‌شده برای قصه با کاشته‌های فانتزی آن در تقابل قرار دارد. مثلاً در قصه‌ای که کاملاً به شکل فانتزی طراحی شده و بزغاله‌ها می‌توانند در شکم گرگ زنده بمانند یک‌باره از پزشک قانونی سخن گفته می‌شود.

۵ـ۲) ترانه و شعر

معمولاً ترانه و شعر از عناصر جذابیت‌بخش به تئاتر کوچکسالان هستند که می‌توانند درعین‌حال نقشی کنشگرانه را در این آثار ایفا کنند. اما اغلب به نقشی تزئینی برای آن‌ها اکتفا می‌شود. به‌طوری‌که در نمایش‌های سرگرم‌کننده، و به‌ویژه در نمایش‌های موزیکال، عموماً این نقش اخیر است که موردتوجه قرار می‌گیرد. درحالی‌که در یک کاربرد هنرمندانه، آن‌ها می‌توانند علاوه بر ایجاد تنوع و سرگرمی، به پیشرفت کنش نمایشی نیز یاری رسانند. در مقاله‌ی **از صفحه تا صحنه** (جلالی‌پور، ۱۳۹۲: ۴۸) طیفی از مسائل شعر در نمایش کودک و نوجوان بررسی شده است.

نمایش‌نامه‌ی **به زیر پاهات نگاه کن!**[۱۷] نوشته مریم *کاظمی* از این نظر اثری آسیب‌پذیر است. اشعار فراوان نمایش‌نامه سنخیت چندانی با کنش نمایشی ندارند. مثلاً در همان اوایل نمایش‌نامه، پسر راز خود را برای تماشاگران فاش می‌کند. اینکه پدر و مادرش از هم جدا شده‌اند و او با پدرش زندگی می‌کند. بعد شعری می‌خواند که محتوای آن تکرار حرف‌هایی است که در جملات ابتدایی نمایش خطاب به تماشاگران گفته شده بود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به دنبالِ پاسخ این پرسش بودیم که در ایران، عمده‌ترین ضعف‌های نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان از دو جنبه‌ی محتوایی و شکلی کدامند. از نمایش‌نامه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تئاتر یاد کردیم و با در نظر گرفتن این نکته که بخشی عمده از نمایش‌نامه‌های نوشته شده برای کودکان و نوجوانان از همان معیارها و الگویی تبعیت می‌کنند که نمایش‌نامه‌های متعارف، یعنی الگوی درام ارسطویی. اشاره کردیم که این الگو در مورد مخاطبان کوچکسال بایستی با تغییرات یا ملاحظاتی همراه باشد. آنگاه، با ذکر نمونه‌هایی از آثار نمایشی کوچک به مواردی از انحراف یا بی‌توجهی نمایش‌نامه‌نویسان کشورمان نسبت به این ملاحظات اشاره کردیم و نشان دادیم که متأسفانه بسیاری از عناصر درام در این آثار جنبه‌ی تزئینی پیدا می‌کنند که ناشی از ناآگاهی نمایش‌نامه‌نویس نسبت به کاربرد این عناصر، به‌ویژه برای مخاطبان کوچکسال است.

متذکر می‌شویم که در این مقاله، صرفاً برخی از مهم‌ترین آسیب‌های درون‌مایه‌ای و ساختاری نمایش‌نامه‌های ایرانی را برشمرده‌ایم و آسیب‌های موجود به این موارد خلاصه نمی‌شود. اگرچه جست‌وجوی راهِ حل و ارائه‌ی راه‌کار برای رفع این ایرادات بایستی موضوع پژوهش‌های مستقل قرار گیرد، اَما با توجه به ضعف دراماتیکِ نمایش‌نامه‌های کودک و نوجوان کشور سه راه‌کار می‌تواند موردتوجه قرار گیرد: نخست برَگزاری دوره‌های کارگاهی نمایش‌نامه‌نویسی و نقد عملی نمایش‌نامه‌های موجود با شرکت نمایش‌نامه‌نویسان فعال در این حوزه؛ دوم، تشویق نمایش‌نامه‌نویسان به همکاری با یک «دراماتورژ» آشنا به فنون نمایش‌نامه‌نویسی؛ سوم، تشویق نمایش‌نامه‌نویسان حرفه‌ای حوزه‌ی تئاتر بزرگسال به حضور در حوزه‌ی تئاتر کوچکسالان و نگارش نمایش‌نامه برای این حوزه.

طبعاً، هر یک از این سه راه‌کار با مسائل و موانعی مواجه است. در مورد راه‌کار اول، این احتمال وجود دارد که بسیاری از نویسندگان حرفه‌ای تئاتر کودک و نوجوان، به‌ویژه نویسندگان باسابقه‌تر، از شرکت در دوره‌های آموزشی و بازآموزی امتناع کنند. در این حالت، پیش‌بینی بسته‌های تشویقی، مثل ارائه‌ی مدارک معتبر می‌تواند اشتیاق‌برانگیز باشد. در مورد راه‌کار دوم نیز، با توجه به تعریف مبهم دراماتورژ در تئاتر ما، امکان بروز اختلاف بین نمایش‌نامه‌نویس و دراماتورژ منتفی نیست. به‌ویژه اختلاف بر سر حد و حدود اختیارات و حقوق هر یک.

تشویق نمایش‌نامه‌نویسان حرفه‌ای تئاتر بزرگسال نیز به حضور در حوزه‌ی کوچکسالان چندان آسان نیست. می‌دانیم که در این حوزه امکانات اجرایی و مالی به‌مراتب کم‌تر است و مانع از اشتیاق نمایش‌نامه‌نویسان حرفه‌ای تئاتر بزرگسال در این حوزه می‌شود. به‌علاوه، این افراد آشنایی چندانی با مسائل این گروه سنی ندارند و لازم است برای نگارش آثار خویش با مشاورانی از این حوزه همکاری کنند که خود این امر تولید متن را با هزینه‌ی اضافی همراه خواهد کرد.

صرف‌نظر از این راه‌کارها، یا راه‌کارهای دیگری که می‌تواند با بررسی‌های جامع کارشناسی پیش‌بینی و طراحی شود، مسلم است که نمایش‌نامه‌نویسی حوزه کوچکسالان با بحرانی عمیق مواجه است؛ بحرانی که اگر جدی گرفته نشود متأسفانه به توسعه‌ی این بخش و مهم‌تر از آن، به رشد فرهنگی و فکری کودکان و نوجوانان، به‌عنوان آینده‌سازان کشور لطماتی غیرقابل جبران وارد خواهد کرد.

منابع

ـ آقاعباسی، یدالله. (۱۳۸۶) **نمایش خلاق (قصه‌گویی و تئاترهای کودکان و نوجوانان)**، چاپ دوم، نشر قطره، تهران.

ـ بهزاد، مهدی. ثمینی، نغمه. (۱۳۹۰) **افسانه پادشاه و ریاضی‌دان**، چاپ اول، نشر دیباچه، تهران.

ـ پاسوار، حمیدرضا. (۱۳۹۰) **بچه گرگ استثنایی، در «پنج نمایش‌نامه برگزیده کودک و نوجوان**، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

ـ جلالی‌پور، بهرام. (۱۳۹۲) از صفحه تا صحنه (تاملی بر نقش شعر در تئاتر کودک و نوجوان) (مقاله)، **دفتر هفدهم**، پائیز و زمستان، صص ۱۵۷-۱۴۴.

ـ جلالی‌پور، بهرام. (۱۳۹۲) معرفی روش نقد دراماتورژیکی در تئاتر کودکان و نوجوانان (مقاله)، **روشنان پژوهش، دفتر شانزدهم**، بهار و تابستان، صص ۱۵۳-۱۴۴.

ـ جلالی‌پور، بهرام. (۱۳۹۳) اقتباس برای درام کودکان و نوجوانان (مقاله)، **روشنان پژوهش، دفتر هجدهم**، بهار و تابستان، صص ۲۶۰-۲۳۴.

ـ جلالی‌پور، بهرام. (۱۳۹۶) **نقد دراماتیکی نمایش‌نامه‌های کودکان و نوجوانان**، چاپ اول، نشر افراز، تهران.

ـ ریزن، متیو. (۱۳۹۴) **کودکان، نوجوانان و تجربه تئاتر (کاوش و افزایش تجربیات تئاتری کودکان و نوجوانان)**، ترجمه منوچهر اکبرلو، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹) **ارسطو و فن شعر**،، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

ـ شپارد، آرون. (۱۳۹۹) **داستان‌ها روی صحنه (شپارد، ۱۳۸۸)، ترجمه علی اکبر طرخان بیوری، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران**.

ـ فوکس، کاترین ای. (۱۳۹۵) **سینمای فانتزی**، ترجمه علی ظفر فهرمانی نژاد، چاپ اول، نشر بیدگل، تهران.

ـ کلارک، مارگرت. (۱۳۸۶) **نوشتن برای کودکان**، ترجمه ثریا قزل ایاغ، چاپ اول، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

ـ محمدی، محمد. (۱۳۷۸) **فانتزی در ادبیات کودک**، چاپ اول، نشر روزگار، تهران.

ـ هاچن، لیندا (۱۳۹۶) **نظریه‌ای در باب اقتباس**، ترجمه مهسا خداکرمی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.

ـ هانت، پیتر. (۱۳۹۷) **دیدگاه‌های نظری و انتقادی در ادبیات کودکان**، ترجمه علیرضا کرمانی و علیرضا ابراهیم آبادی، چاپ اول، انتشارات آرون، تهران.

ـ وود، دیوید. (۱۳۸۱) **مجموعه نمایش‌نامه ۱ (مرد زنجبیلی، درخت الاکلنگ، سفر رویایی کوتوله‌ها، کریسمن طلایی غاز مادر)**، ترجمه حسین فدایی‌حسین،، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

- PAVIS, Patrice (۲۰۰۲). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. ۳۴۱.

نمایش‌نامه‌های مورد بررسی

ـ جهانگیریان، عباس. (۱۳۹۲) **نقل رستم و سهراب**، چاپ دوم، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران.

ـ خلج، منصور. (۱۳۹۱) **به‌سوی سیمرغ**، چاپ اول، انتشارات کتاب نیستان، تهران. [کتاب شامل هفت نمایش‌نامه است، که به‌غیراز یکی، یعنی نمایش‌نامه «کجا کجا؟ پرنده‌ها، که آن هم

برداشتی از منطق‌الطیر عطار به نظر می‌رسد، به شهادت عناوین فرعی ذیل آثار همگی اقتباسی هستند: شیر و موش (براساس افسانه‌ای قدیمی)؛ سه ماهی (برگرفته از کلیله و دمنه)؛ دوستی (برگرفته از کلیله و دمنه)؛ دوستات رو بشناس (براساس حکایتی از کلیله و دمنه)؛ کجا کجا؟ پرنده‌ها؛ جاری مثل جویبار (براساس شعری از ملک الشعرای بهار)؛ به سوی سیمرغ (براساس منطق‌الطیر شیخ فریدالدین عطار نیشابوری)]

ـ خلج، منصور. (۱۳۹۱) **سه ماهی در «به سوی سیمرغ»**، ص ۳۴-۱۷، چاپ اول، کتاب نیستان، تهران.

ـ دولت‌آبادی، حسن. (۱۳۸۷) **نمایش‌نامه‌های آسان (برای اجرا در کلاس درس و صحنه تئاتر)**، جلد نهم، چاپ سوم، نشر قطره، تهران.

ـ دولت‌آبادی، حسن، (۱۳۷۸) **بوسه بر دست پدر، در کتاب «نمایش‌نامه‌های آسان- ۹»**، چاپ سوم، انتشارات قطره، تهران.

ـ کیانیان، داوود. (۱۳۷۹) **خروسک پریشان**، داوود کیانیان، چاپ اول، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران.

ـ کیانیان، داوود. (۱۳۸۹) **کشتی حیوانات**، چاپ اول، انتشارات سوره مهر، تهران.

ـ مفید، هنگامه. (۱۳۸۹) **دختران باغ‌های قالی (نمایش‌نامه عروسکی)**، چاپ اول، نمایش، تهران.

ـ نیاز، امید. (۱۳۹۱) **بچه‌های خاکستر، در کتاب «مجموعه نمایش‌نامه‌های برگزیده کودک و نوجوان»**، چاپ اول، انتشارات نمایش، چاپ اول، تهران.

ـ نیاز، امید. (۱۳۹۱) **دزدان دریایی**، نشر آمیس، اصفهان.

ـ نیاز، امید. (۱۳۹۱) **سیندرلا در بن‌بست، در کتاب «مجموعه نمایش‌نامه‌های برگزیده کودک و نوجوان»**، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران.

ـ نیاز، امید. (۱۳۹۱) **هی تو!**، نشر آمیس، اصفهان.

پی‌نوشت

۱ـ دختری که گمان می‌کند بزرگ شده و می‌خواهد قالی ببافد تا دیگر مجبور نباشد برای چراندن گوسفندان به صحرا برود موقع بافتن قالی نقش یک ماهی را جا می‌اندازد نقشه را می‌آورد اما بلد نیست بخواند با این حال تصمیم می‌گیرد آن را بررسی کند که بزغاله آن را می‌قاپد. دختر شروع به گریه می‌کند اما دخترهای باغ قالی ظاهر می‌شوند و دختر را برای پیدا کردن نقش گم‌شده به باغ قالی می‌برند. در باغ‌های مختلف قالی، دختر به ترتیب، مشکل یک گنجشک و درختان همسایه‌اش را حل می‌کند، به اژدرخاتون یاد می‌دهد که چطور غنچه‌هایش را تربیت کند، با زبان چرب و نرم خود شکارچی را رام می‌کند، و به سوالات درخت‌ها پاسخ می‌دهد. تا اینکه بالاخره به باغ نقش ماهی‌درهم می‌رسد و خودش را به آب می‌اندازد و ماهی را پیدا می‌کند. بعد از اینکه دخترک قالی‌باف از دختران باغ قالی بافتن نقش را یاد می‌گیرد، با عجله به طرف خانه حرکت می‌کند اما در راه گم می‌شود و به گرگی برمی‌خورد که از ابتدای قصه به دنبال او بوده است. خاله بزی از راه می‌رسد و از دختر حمایت می‌کند. گرگ به سمت بز حمله می‌کند. دخترک خودش را جلو می‌اندازد و اعلام می‌کند چوپان است. گرگ جا می‌خورد. در همین موقع بقیه دخترها هم از راه می‌رسند. گرگ فرار می‌کند. با راهنمایی خاله بزی دختر به خانه برمی‌گردد و پشت دار قالی می‌نشیند. بزغاله نقشه را برمی‌گرداند و دختر در حال بافتن قالی آواز می‌خواند.

۲ـ در اینجا، منظور ما از ایدئولوژی، هر رویکردی است که در آن ایده در اولویت نخست قرار گیرد؛ چه ایده‌ی اخلاقی، به‌گونه‌ای که افلاطون در نظر داشت؛ چه ایده‌ی سیاسی، به گونه‌ای که در کار هنرمندی مثل برتولت برشت ظاهر می‌شد؛ و چه ایده‌ای تربیتی، مثل آموختن آداب اجتماعی به کودکان. چارلز سارلند در **ایدئولوژی در ادبیات کودکان** طیفی از مسائل مربوط به ایدئولوژی را در ادبیات کودکان بررسی کرده است (هانت، ۸۷–۵۱).

۳ـ مردَ سبزی فروشی که نگران و آرزومند رشد و پیشرفت فرزندش است به راهنمایی یکی از همسایگانش به نام آقای جلالی که مردی فاضل و داناست فرزند را به کار تحصیل علم و دانش می‌گمارد. پسر نیز به پشتیبانی پدر رنج سفر را بر خویش هموار می‌سازد و به شهری بزرگ‌تر می‌رود تا در کار تکمیل علم و دانش بکوشد. تا اینکه روزی پسر بسیار بی‌پول می‌شود و دانشی را که تا به آن زمان آموخته است به فروشنده‌ای عرضه می‌دارد اما فروشنده از قبول پیشنهاد سر باز می‌زند و به قول معروف، «یک کیلو سبزی هم در مقابل آن نمی‌دهد». پسر سرخورده و ناامید به شهر زادگاهش بازمی‌گردد و مسئله را با پدر در میان می‌گذارد. پدر نیز موضوع را نزد آقای جلالی مطرح می‌کند. آقای جلالی دادن پاسخ را به زمان دیگر موکول می‌کند و به نزد شعبان، رفتگر محله می‌رود. او شعبان را مامور می‌کند که به نزد سبزی‌فروش رفته و در قبال خرید سبزی سنگ به ظاهر معمولی و بی‌ارزشی را به او عرضه دارد. شعبان هم همین کار را می‌کند ولی با امتناع سبزی‌فروش از پذیرفتن سنگ مواجه می‌شود. پس از رفتن شعبان، آقای جلالی به نزد سبزی‌فروش رفته او را با خود به نزد دو زرگر می‌برد و نشان می‌دهد که سنگ به ظاهر معمولی و بی‌ارزش جواهری ارزشمند و گرانقیمت بوده است. به این ترتیب، سبزی‌فروش و پسرش در می‌یابند که هیچ جواهری ارزشمندتر از علم و دانش نیست به شرط آنکه برای کسب آن صبوری به خرج دهند و آن را به اهل‌اش عرضه دارند. پسر به تحصیل خود ادامه می‌دهد و در نهایت گیاه‌شناسی متبحر می‌شود و کسب پدرش را نیز توسعه و رونق می‌بخشد و بر دستان پدر بوسه می‌زند.

۴ـ طبعاً، این روش می‌تواند یکی از اولین گام‌های اقتباس به شمار بیاید و در جای خود نیز قابل تامل است. به‌عنوان نمونه، نویسنده کتاب «**داستان‌ها روی صحنه» از همین روش برای آماده کردن داستان**‌های کهن و نو برای قرائت چندصدایی استفاده کرده است. برای اطلاع بیشتر مراجعه فرمائید به کتاب **داستان‌ها روی صحنه (شپارد، ۱۳۸۸)**

۵ـ در خواب، روح پدربزرگ پادشاه به او هشدار می‌دهد که زمین‌لرزه، طوفان، سیل و آتشفشان در راه است. پادشاه هراسان از خواب بیدار می‌شود و با هم‌فکری ملکه و وزیراعظم به این نتیجه می‌رسد که بایستی دربار خود را به محل قدیمی کاخ‌هایش در سمت دیگر رودخانه منتقل کند. اما در کل مملکت یک کشتی بیشتر وجود ندارد و کسی هم نیست که کشتی بسازد. لذا، با کشتی موجود در هر نوبت فقط می‌توان تعداد محدودی از درباریان و اطرافیان پادشاه را به طرف دیگر رودخانه منتقل کرد و پادشاه بیم دارد که به این ترتیب، زمینه برای دسیسه‌چینی اطرافیانش فراهم شود. قرار می‌شود برای حل مشکل از بحرالعلوم کمک بگیرند که از ده سال قبل به دستور پادشاه در زندان به سر می‌برد. اما بحرالعلوم تنها به این شرط حاضر به همکاری می‌شود که شاه فرمان تاسیس دارالعلم را صادر کند. پادشاه که ارکان حکومت خود را در خطر می‌بیند به ناچار شرط را می‌پذیرد و بحرالعلوم گروهی از نوجوانان مستعد را، از اشراف زاده و رعیت، گرد آورده کلاس درس ریاضیات خود را دایر می‌کند. بنیان آموزش‌های کلاس درس بحرالعلوم بر بسط «نظریه گراف‌ها»، یا چنان که نویسنده نمایش‌نامه و همکار ریاضیدان وی نامگذاری کرده‌اند، «نظریه نگارها» استوار است که همان معمای ساده و سرگرم‌کننده آشنای

کودکی‌مان، یعنی عبور دادن سلامت یک گرگ، یک گوسفند و یک گیاه از یک سوی رودخانه به سوی دیگر آن است به نحوی که نه گرگ گوسفند را بخورد و نه بره گیاه را....
اما، چندی بعد، درحالی که نوجوانان به تدریج به ریاضیات علاقه‌مند شده و در علم و دوستی با یکدیگر نیز پیشرفت کرده‌اند، دوباره روح پدربزرگ به خواب پادشاه می‌آید و فاش می‌سازد که پادشاه را «سر کار» گذاشته و خبر آمدن بلا را برای تنبیه کردن او جعل کرده بوده است. همچنین، به پادشاه هشدار می‌دهد که مبادا به بحرالعلوم «نارو» بزند و به وعده خود مبنی بر دایر کردن دارالعلم عمل نکند! شاه بعد از بیدار شدن از خواب، به ناچار فرمان تاسیس دارالعلم را صادر می‌کند و نمایش با جشن و شادی بحرالعلوم و شاگردانش به پایان می‌رسد.
۶ـ به‌عنوان نمونه، در فیلم انیمیشن **ملاقات با خانواده رابینسون** با نوجوانی یتیم آشنا می‌شویم که در آرزوی دیدار مادر خویش دستگاهی را برای سفر در زمان اختراع می‌کند. پس از سفر به آینده و ملاقات خانواده جدید خود او این فرصت را می‌یابد که به گذشته هم سفر کند و چهره‌ی مادر واقعی خود را ببیند. اما در آخرین لحظه از این کار منصرف می‌شود چون فهمیده است که در آینده خانواده خودش را خواهد داشت. به‌این‌ترتیب، تماشاگرانی که احتمالاً در وضعیتی مشابه با او به سر می‌برند، می‌آموزند که به‌جای جست‌وجو در گذشته به آینده چشم داشته باشند.
۷ـ سه ماهی به نام‌های سفیدماهی، خالدار ماهی و کپور ماهی در برکه‌ای خلوت و دور از دسترسی آدم‌ها زندگی می‌کنند. یک روز گذر دو صیاد به آن حوالی می‌افتد. ماهی‌ها را در آب می‌بینند و قرار می‌گذارند که به همراه تور ماهیگیری بازگردند و آن‌ها را صید کنند. سفیدماهی که عاقل و دوراندیش است تصمیم می‌گیرد بلافاصله برکه را ترک کند و از آنجا که موفق به راضی کردن دوستان خود نمی‌شود از راه باریکی که وجود دارد برکه را ترک می‌کند. صیادان از راه می‌رسند و تور خود را پهن می‌کنند. خالدار ماهی که از غفلت و کوتاهی خود پشیمان شده راه چاره‌ای پیدا می‌کند و خود را به مردن می‌زند. صیادان ماهی مرده را گرفته و از تور خود خارج می‌کنند و به این ترتیب خالدار ماهی هم موفق می‌شود از باریکه آب عبور کند و از برکه بیرون برود. اما کپور ماهی انقدر این طرف و آن طرف می‌پرد که دست آخر گرفتار تور صیادها می‌شود. مدت‌ها بعد سفیدماهی و خالدار ماهی به صورت تصادفی در دریا به یکدیگر برخورد می‌کنند و برای یکدیگر از گذشته و تجربیات‌شان می‌گویند.
۸ـ این قصه را مقایسه کنید با قصه‌ی فیلم انیمیشنِ **در جست‌وجوی نمو** که در آن تصویری کنایی از روابط انسانی به نمایش گذاشته شده است.
۹ـ برای آشنایی با طیف گسترده‌ای از مسائل اقتباس، از محتوا، ابزار، رسانه و مخاطب مراجعه کنید به کتاب نظریه‌ای در باب اقتباس (هاچن، ۱۳۹۶) همچنین برای مرور اقتباس به‌طور اختصاصی در تئاتر کودک و نوجوان، مقاله‌ی اقتباس برای درام کودک و نوجوان (جلالی‌پور، ۱۳۹۳).
۱۰ـ بایستی بین نقال و قصه‌گو تمایز قائل شد. صرف نظر از برخی کاربردهای متنوع متاخرتری که در آن‌ها قصه‌گو وارد نقش کنش‌گرانه می‌شود و حتی ایفا نقش یکی از پرسوناژها را به عهده می‌گیرد یا با پرسوناژها وارد گفت‌وگو می‌شود، قصه‌گو کسی است که بخشی از داستان، و عموما قسمت‌های توصیفی آن را بیان می‌کند و بقیه روایت را به بازی بازیگران و نقش‌آفرینی مستقیم پرسوناژها وامی‌گذارد. اما نقال به کلی متفاوت است و در جایی میان قصه‌گو و بازیگر، یعنی در فاصله فرم اپیک و فرم دراماتیک، قرار می‌گیرد. برخلاف قصه‌گو که فاصله آشکار خود را با جهان قصه حفظ می‌کند، نقال گاه‌وبیگاه خود را به جای پرسوناژهای قصه می‌گذارد و به گونه‌ای محدود لحن، ژست و حرکات آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. این عمل نقال تداوم و همسانی شیوه روایی را برهم می‌زند و این دقیقا همان کیفیت مطلوبی است که برتولت برشت دنبال می‌کرد.
۱۱ـ قطع توهم داستانی و فاصله‌گذاری، مداخله در داستان به عنوان همزاد نویسنده و مداخله در اجرا و ایفاء بخشی از وظایف کارگردانی و هدایت یا کنترل جریان نمایش بخشی از اموری است که راوی می‌تواند در عملکردی کنشگرانه به عهده بگیرد.
۱۲ـ به عنوان مثال، نویسنده می‌توانسته جویباری را به تصویر بکشد که از سرچشمه خود در بالای کوه حرکت می‌کند و بی‌خیال و آوازخوان راه خود را به سمت پایین کوه در پیش می‌گیرد. بعد با علف‌ها و گل مواجه می‌شود و در می‌یابد که وظیفه دارد گل‌ها و گیاهان را سیراب کند. وظیفه‌ای که با وقت گذرانی سرخوشانه او در تقابل است. آن وقت با پرنده ملاقات می‌کندکه از طرف دیگر دشت آمده و از تشنگی مشرف به مرگ است. پرنده به او خبر می‌دهد که اگر زودتر خودش را به دشت نرساند همه گل‌ها و گیاهان از بی‌آبی از بین خواهند رفت. او به چشمه خبر می‌دهد که صخره‌ای از کوه جدا شده و مسیر عبور را سد کرده است. بنابر این به او توصیه می‌کند که مسیر خود را عوض کند. چشمه با پذیرفتن توصیه او، با تغییر مسیرش به سرعت به راه می‌افتد اما در راه به موش برمی‌خورد. موش که نگران خراب شدن لانه‌اش است از چشمه خواهش می‌کند مسیر خود را تغییر دهد.

بر سر انتخاب راه، چشمه در نهایت تصمیم می‌گیرد برای احتراز از خراب کردن لانه موش از مسیر صخره برود. از طرف دیگر، صخره هم در موقعیتی متزلزل است. او می‌داند که اگر بخواهد به جویبار اجازه عبور دهد جایگاه‌اش بیش‌تر متزلزل شده و به پایین کوه سقوط خواهد کرد. در مواجهه با صخره، جویبار ابتدا ناامید می‌شود اما وقتی از ماه می‌شنود که اگر راکد بماند به مردابی بدبو تبدیل خواهد شد عزم خود را جزم می‌کند و با تلاش و کوشش راه خود را از بین صخره باز می‌کند. صخره هم به پایین کوه می‌غلطد و از صحنه بیرون می‌رود.

۱۳ـ نمایش خلاق (Creative Drama) نوعی از نمایش فرایندمحور که به سود دست‌اندرکاران کار می‌شود و ربطی به اجرا برای تماشاگران ندارد. [...] این نمایش شیوه‌ای برای آموزش و یادگیری بر مبنای گرایش جهانی به بازی نمایشی است که در هر انسانی یافت می‌شود. [...] در این نمایش خود راه هدف است. به عبارت دیگر تاکید بر فرایند تمرین است؛ پرورش توانایی‌های دست‌اندرکاران اهمیت دارد و محصول نهایی یا نیست، یا در اولویت نیست.» (آقاعباسی، ۱۳۸۶: ۲۷۹)

۱۴ـ در بین آثار موجود در حوزه‌ی تئاتر کوچکسالان، نمایش‌نامه‌ی **مرد زنجبیلی**، اثر دیوید وود، نمونه‌ای بسیار شاخص از مشارکت کنشگرانه را به نمایش می‌گذارد. در این نمایش‌نامه وجود تماشاگران و مداخله‌ی آن‌ها در پیشروی کنش نمایشی امری کاملاً ضروری است و حذف آن می‌تواند در آن خلل جدی وارد کند. در طول نمایش، به‌کرات وظیفه‌هایی بر دوش تماشاگران گذاشته و از آن‌ها یاری طلبیده می‌شود. (وود، ۱۳۹۱)

۱۵ـ با توجه به اهمیت موضوع فانتزی و اشکالات فراوان نمایش‌نامه‌نویسان حوزه کودک و نوجوان در این زمینه، علاوه بر کتاب **فانتزی در ادبیات کودکان** (محمدی، ۱۳۷۸) که از نخستین کوشش‌ها در مطالعه‌ی این موضوع در ایران به حساب می‌آید، مطالعه‌ی کتاب **سینمای فانتزی** (فوکس، ۱۳۹۵) نیز راهگشا خواهد بود.

۱۶ـ در ابتدای داستان عقاب سفید در دفتر خود در اداره پلیس جنگل سبز خودش را معرفی می‌کند و می‌گوید می‌خواهد یکی از مهم‌ترین پرونده‌های دوران خدمت‌اش را که مربوط به چهار سال و چهار ماه قبل است تعریف کند. درواقع او در نقش راوی قصه ظاهر می‌شود. بعد ماجرا در خانه بز زنگوله‌پا ادامه می‌یابد. همان قصه معروف بز زنگوله‌پا. خانم بزی می‌خواهد به صحرا برود و چون قرار است «دم نارنجی» برای درس خواندن به نزد شنگول و منگول بیاید حبه انگور را با خود می‌برد. از آن طرف، گرگ بدون توجه به هشدار دوستانش روباه و شغال تصمیم می‌گیرد به خانه بز زنگوله پا برود و بچه‌های او را بخورد. خانم بزی به خانه بازمی‌گردد و متوجه حادثه می‌شود. عقاب سفید داستان او را باور نمی‌کند و توصیه می‌کند خانم بزی بگذارد تحقیقات روند طبیعی خود را طی کند. از آن طرف گرگ با شکم پر به خانه بازمی‌گردد و روباه به او خبر می‌دهد که به جای حبه انگور، «دم‌نارنجی»، پسر شیر را خورده است. گرگ روباه و شغال را مجبور می‌کند که در لباس شنگول و منگول به نزد شیر بروند و مدعی شوند که بز زنگوله پا «دم نارنجی»را کشته است [!] بعد خانم بزی وارد می‌شود و گرگ را برای روز بعد به مبارزه دعوت می‌کند. روباه و شغال در نقش شنگول و منگول به دیدن شیر و همسرش می‌روند و خبر می‌دهند که خاله بزی به ادعای اینکه قوی‌ترین حیوان جنگل است «دم نارنجی» را به رودخانه انداخته است. خانم شیر که حالا بدون فرزند شده می‌خواهد آن‌ها را نگاه دارد که امتناع می‌کنند. شیر تصمیم می‌گیرد از خانم بزی انتقام بگیرد. شیر به خانه خانم بزی می‌رود و ابتدا با او درگیر می‌شود اما به زودی متوجه اصل ماجرا می‌شود و تصمیم می‌گیرد گرگ را به سزای اعمالش برساند. خانم بزی از او خواهش می‌کند تا فردا صبح صبر کند تا او «مرد و مردانه» با گرگ بجنگد و شیر قبول می‌کند. [!!] روز بعد شیر و خاله بزی در محل مقرر منتظر آمدن گرگ با هم یکی به دو می‌کنند عقاب وارد می‌شود و به این نتیجه می‌رسند که گرگ به وعده‌گاه نخواهد آمد. خاله بزی عقاب را به خاطر تعلل در دستگیر کردن گرگ مقصر می‌داند. پس از رفتن خاله بزی و شیر فکری به ذهن عقاب می‌رسد. عقاب به خانه گرگ می‌رود و در آنجا از روباه و شغال می‌شنود که گرگ به جنگل همسایه گریخته است. خانم گرگه و آقا شیره و خانواده‌هایشان مشغول عزاداری هستند که عقاب گرگ را کت بسته وارد می‌کند و خبر می‌دهد که پرواز کرده و او را در مرز جنگل همسایه دستگیر کرده است و در مقابل خاله بزی که می‌خواهد با یک شاخ شکم او را بشکافد می‌گوید پزشک قانونی این کار را خواهد کرد. در صحنه آخر، بازگشت به زمان حال عقاب داستان را به پایان می‌برد و گرگ را پشت میله‌های زندان می‌بینیم.

۱۷ـ قصه‌ی نمایش‌نامه در مورد پسری به اسم شهرام است که چون پدر و مادرش از هم جدا شده‌اند روزها پس از تعطیلی مدرسه به آتلیه عکاسی پدرش در خیابان ولی عصر تهران می‌رود. یک روز شهرام از پنجره آتلیه موش‌های داخل جوی آب را می‌بیند و با زندگی موش کوچکی آشنا می‌شود که مادرش را از دست داده و مثل شهرام با پدرش زندگی می‌کند.

ریخت پیکرهای اساطیری مهر در گذار از مناسکِ «میثرَ» تا «مِتزمَاهِر» در ایران و ارمنستان

محمد عارف

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۵/۱۰

ریخت پیکرهای اساطیری مهر در گذار از مناسکِ «میثرَ» تا «مِتزمَاهِر» در ایران و ارمنستان

محمد عارف

دانشیار دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، گروه نمایش، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

چکیده

هدف این مقاله بررسی روابط علی معلولی گذارگری اسطوره‌ی میترا به آیین مهر و مِتز مَاهِر در فرهنگ اقوام ساکن در آسیای میانه و قفقاز از منظر انسان‌شناسی نمایش است. ریخت‌شناسیِ مبتنی بر بن مایه‌های فرهنگی اسطوره‌ی مهر با رویکرد خاستگاه‌شناختی بینافرهنگی هَمواره از دغدغه‌ی شرق‌شناسان و پژوهشگران اسطوره‌شناس بوده و هست. این مقاله درصدد بازشناسی مناسک گذار از نمایشگری‌های اسطوره‌ی مهر در ایران باستان و چگونگی کاربری آن با عناوینی مانند مِتز مَاهِر در آسیای میانه و قفقاز، به ویژه در فلات ارمنستان است. شواهد نشان می‌دهد که در هزارَه دوم پیش از میلاد، اسطوره میترا با لوگوی صلح، دوستی و پیمان مهر، به آسیای میانه، قفقاز، دریای سیاه، اروپا و خاور نزدیک (بیست و شش کشور اروپایی و آسیایی)، از جمله ارمنستان رفته و در حال حاضر نیز در برخی از مناطق جهان همچنان جاری است. مردم آسیای میانه مانند ایرانیان به اسطوره‌ی مهر و نمایشگری‌های مربوط به نگاهبانی از آتش، آب، خاک، و هوای منتسب به آخشیج‌های ایرانی همواره پایبندند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد کهن الگوها و نمایشگری‌های زیادی مانند «میتراگان»، «مِتز مَاهر»، «باریگندان، «مِزآخچیک»، «درن دِز»، «وارداوار»، و حتی الفبای زبانی قابل تاملی بین ایرانیان و مردم آسیای مِیانه و قفقاز به ویژه بین ارمنیان رواج پیدا کرده است. به نظر می‌رسد اسطوره مهر در ارمنستان متعلق به دوره‌های مهم آیین‌های زُروان، میترا و زرتشتی باشد. اما گسترش آن در جهان مربوط به دوره‌های امپراتوری هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان است. دوره‌ای که موجد درهم‌آمیختگی فرهنگی بین ایرانیان و بیست و شش ساتراپی تحت امپراتوری ایرانیان بوده است. روش پژوهش در این مقاله، اسنادی ـ میدانی، و مشاهده‌ی مشارکتی نگارنده در میدان پژوهش (اجرای نمایش اساطیری مِتز مَاهر) بوده و به روش تحلیل محتوای کیفی نیز تحلیل و تفسیر شده است.

واژگان کلیدی: آسیای میانه، ایران، ارمنستان، اسطوره، میترا، مِتزمَاهِر، فرهنگ

۱ـ۱ـ درآمد و بیان موضوع

بسیاری از پژوهشگران دانش‌های گونه‌گون انسان‌شناسی نمایش، مردم‌شناسی فرهنگی و قوم‌نگاری بر این گمانه‌اند که وجه تسمیه ارمنستان از «هایک»، نام مردی خاص گرفته شده است، بنابراین ارمنستان را با تکیه بر محل اسکان هایاها، «هایاستان» می‌گویند. اما از آنجا که نخستین فرمانروای اورارتو «*آرام*» نام داشته، برخی از محققین غیربومی، وجه تسمیه ارمنستان را برگرفته از نام آرام می‌دانند. گروهی دیگر «آرای» را که واژه‌ای آریایی منشعب از هند و اروپایی است به سرزمین کهن شمال ایران اطلاق می‌نمایند. این دسته از پژوهشگران بر این باورند که فلات ارمنستان از دیرباز آوردگاه قبایل و اقوامی متعدد از جمله پارس‌ها، آریایی‌ها، هایاها، سکاها، آشوری‌ها، کلدانی‌ها، بین‌النهرینی‌ها، نائیری‌ها، اورارتویی‌ها، عثمانی‌ها، کیمیری‌ها و یونانی‌ها بوده است. در امپراتوری هخامنشیان، ارمنیان دارای جایگاهی ویژه بودند و پس از پارس‌ها و مادها، سومین جایگاه را در نظام شاهنشاهی هخامنشیان داشتند.». (هویان، ۱۳۸۱: ۱۶). بر همین اساس درون‌مایه فرهنگی و مدنیت ارمنیان را می‌توان به دو بخش مهم تاریخی به شرح زیر تقسیم‌بندی نمود:

۱ـ فلات هایاستان ـ قبل از ورود قبیله‌ی آرام (آرامن) یاهایاها

۲ـ فلات ارمنستان ـ پس از تعامل با پارسیان

شواهد نشان می‌دهد که بومیان فلات ایران و فلات ارمنستان، در هزاره چهارم پیش از میلاد مسیح مراودات فرهنگی و اجتماعی فراوانی داشته‌اند و دارای وحدت فرهنگی بوده‌اند. پس از آن در یک دوره‌ی طولانی مدت و در زمان امپراتوری هخامنشیان، فلات‌هایاستان (ارمنستان) جزو قلمرو سیاسی پارسوماش (ایران) بوده و در دوره اشکانیان به تعامل معماری، هنر، آداب و اساطیر پرداخته‌اند. یکی از عناصر مهم فرهنگی اشاعه یافته پارسووایی به جهان وقت، اسطوره مهر یا میترا بوده است. پیر گریمال «اسطوره را تاریخ نخستین و معنوی یک جامعه می‌داند که با زبان آن جامعه قابل مقایسه بوده و کارکردی مشترک دارند؛ بدین صورت که وقایع مربوط به گذشته‌های دور را برای انسان بازگو می‌کنند». (گریمال، ۱۳۷۲: ۵۶). گستره‌ی میترای ایرانی در پیش از زرتشت و مسیح مورد توجه بالغ بر پنجاه کشور جهان قرار می‌گیرد. اشاعه‌گرایان اروپایی معتقدند خاستگاه تمام آیین‌ها و اساطیر و پدیده‌های ذهنی در مصر بوده و سپس به نقاط دیگر جهان اشاعه پیدا کرده است. *الیاده* نوشته: «بسیاری از اسطوره‌ها در جوامع ابتدایی دارای یک ریشه و سمبل هستند مثل تخم کاشتن و سبزه رویاندن در هنگام اعتدال بهاری، رسمی است که در منطقه بسیار گسترده‌ای از جهان رایج بوده و همواره با مراسم و آیین‌های زراعتی ارتباط داشته است و این نشان از تکرار نمادی کارآفرینش و رستاخیز داشت». (الیاده، ۱۳۷۲، ۹۸). *کلارک ویسلر* امریکایی این پدیده را منحصر به مصر نمی داند و معتقد است که هر پدیده‌ای ممکن است در هر نقطه‌ای از جهان پدیدار گردد اما به دلایل گوناگون به نقاط دیگری اشاعه پیدا می‌کند. بر این اساس، به منظور ریشه‌شناسی اسطوره‌ی مهر در ارمنستان، چهار احتمال به شرح زیر در بررسی چگونگی پدیده‌ی مشترک و مشابه اسطوره‌ی میثر و مِتزمَاهر اشاره می‌گردد:

۱ـ شرایط یکسان محیطی

۲ـ نزدیکی تاریخی

۳ـ مهاجرت

۴ـ توارد

این مقاله می‌کوشد پاسخی مناسب برای این پرسش بیابد که خاستگاه اسطوره‌ی مِتزمَاهر

ارمنی کجا و گسترش آن چگونه بوده است؟ ارتباط مِتزمَاهر با میترای ایرانی در چیست؟ اجرای نمایشی مِتزمَاهر در کجا و چه فصلی از سال و با چه نمایشگرانی بوده است؟ وضعیت فعلی اسطوره مَاهر ارمنی چگونه است؟

۲ـ روش‌شناسی و چارچوب نظری

با توجه به شاخص‌های علوم اساطیری و انسانشناسی فرهنگی که در بالا آمده، کهن نامه‌ی اساطیری مِتزمَاهر در فرهنگ قوم ارمن به مدت چهار سال توسط نگارنده این مقاله و گروه همراه در یازده شهر بزرگ و روستاهای جمهوری ارمنستان، به ویژه در معبد گارنی مورد مداقه و مکاشفه قرار گرفته، و از حیث روش‌شناسی نیز توصیفی ـ تحلیلی ژرفانگرانه است. سپس براساس نظریه‌ی اشاعه‌گرایی کلارک ویسلر و با تکیه بر روابط علی معلولی مبتنی بر چگونگی گذار از میترا به مِتزمَهر در طول دوره‌های تاریخی با رویکرد انسان‌شناسی نمایشی تنظیم گردیده و با تکیه بر روش میدانی، مصاحبه‌ی حضوری در میدان تحقیق و مشاهده مشارکتی، داده‌های پژوهشی بر پایه‌ی ساختارهای دراماتیک و خاستگاه شناختی اساطیری، تحلیل محتوای کیفی گردیده است.

تطورگرایان به گوناگونی پدیده‌های مشترک از جوامع بشری اعتقاد دارند. در این روش‌شناسی به دلیل اینکه جوامع سنتی ایران با ارمنستان دارای ریشه‌ای مشابه بوده و اکنون نیز براساس همان مدل زندگی ابتدایی از امکانات بدوی و فرهنگ کهن به سود خود و فرهنگ مردم بهره می‌برند، نظریه‌ی تطورگرایی به عنوان پیش نیاز کارکردگرایی *مالینوفسکی* برای ریشه‌شناسی اسطوره متزماهر تعیین گردیده و به نظر می‌رسد که گذار میترا در سه دوره‌ی مهم تاریخی فرهنگی بین ایران و بیست و شش ساتراپی از جمله ارمنستان، بستری مهم برای بیان دیدگاه اشاعه‌گرایی، با معیارهای کلارک ویسلر باشد.

۳ـ۱ـ بحث: (تجزیه و تحلیل داده‌ها)

در افسانه‌های ارمنی آمده، شیری وارد ساسون می‌شود و همه راه‌ها را می‌بندد. پس مردم ساسون گرسنه می‌شوند و به نزد قهرمان خود مِتزماهِر «مهر بزرگ» می‌روند و از وی می‌خواهند آنان را از گرسنگی و مرگ نجات بدهد. مَاهِر بزرگ[۱] به یاری آنان شتافته، شیر را گرفته، از وسط به دو نیمه می‌کنداز آن پس مردم ارمنستان به وی لقب «آریوتسادزو»[۲] یعنی نجات‌دهنده مردم ساسون می‌دهند. این افسانه به هزاره سوم پیش از میلاد برمی‌گردد که ارمنیان به آرامازد (اهورامزدا) ایمان داشتند. «هورمزد در عالم معنوی، به نور همانند است و اهریمن به تاریکی و میان این دو، مهر قرار گرفته است» (پورداوود، ۱۳۷۲: ۴۰۱). قهرمان دیگر قوم آرمن، فرزند مَهر بزرگ، پُکرمَهر یعنی مهر کوچک[۳] است. به همین خاطر آرمنی‌ها در نزدیکی وان، که در هزاره نخست قبلَ از میلاد، به شهر توشپا، معروف بوده، یاد آن را به نام پُکرمَهر ثبت کرده‌اند. آنان باور دارند که مهر کوچک، وارد این صخره شده و گفته: «من بیرون نمی‌آیم مگر زمانی که جهان ویران شود و جهان تازه با عدل و خوبی و پاکی و قداست متولد شود. نشانه آن هم این است که دانه‌های گندم به اندازه نسترن و دانه‌های جو، به اندازه گردو بشود. این نگرش همواره در نزد قوم ارمن پابرجا و قابل اعتنا است. «در دنیای پیشامدرن اسطوره اجتناب‌ناپذیر بود. نه تنها به مردم کمک می‌کرد که زندگی خود را معنادار سازند، بلکه پهنه‌هایی از ذهن بشر را هم آشکار می‌ساخت. داستان‌های خدایان یا قهرمانانی که به جهان زیرین نزول می‌کردند، هزارتوها را پشت سر می‌گذاشتند و با هیولاها نبرد می‌کردند، کارکردهای رازآمیز روان را

روشن می‌کردند، و به مردم نشان می‌دادند که با بحران‌های درونی خود چگونه روبه رو شوند. هنگامی که فروید و یونگ جست‌وجوی مدرن برای روح را آغاز کردند، برای تبیین بینش خود به گونه‌ای غریزی به اسطوره‌های کلاسیک روی آوردند، و از اسطوره‌های کهن تفسیری تازه به دست دادند.» (آرمسترانگ، ۱۳۹۲: ۸). از هزاره سوم پیش از میلاد اسطوره‌ی مهر به پاس ظهوری که از درون آیین‌ها داشته، با دو رویکرد مادی و معنوی گسترش می‌یابد و با ترکیبی از اسطورگی، روح پنهان، فراواقعی، نمایشی، و آیینی برای خواص و عوام به دو ساختار اجتماعی تبدیل می‌گردد. «هر چیزی یک روح پنهان دارد که بیشتر خاموش است تا گویا (یونگ، ۱۳۸۱: ۳۸۶).

دو ساختار اجتماعی فرهنگی میترا:

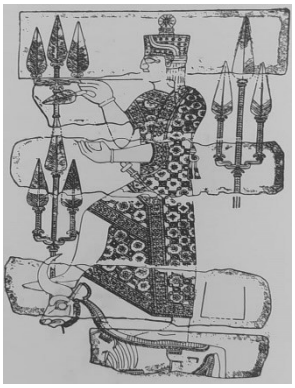
۱ـ اساطیری

۲ـ دراماتیک

میترای ایرانی از هزاره سوم پیش از میلاد تا زادروز مسیح به گستره‌ی جهان از جمله در فلات‌هایاستان (ارمنستان) مشهور می‌شود. مهم‌ترین میراث نمایشی آیینی قوم ارمن، تندیس درخت جان یا الهه مهر است که در دوره اورارتو و در توشپا، پایتخت آن، بر تخته‌سنگی در شمال دریاچه وان حجاری گردیده است. «تحقیقات باستان‌شناسی اخیر یک تمدن هماهنگ در هزاره سوم ق. م با وسعت قفقاز جنوبی، منطقه واقع در شمال آراز (آراکس)، و دریاچه اورمیه را آشکار می‌کند». (پیوتروسکی، ۱۳۸۱ :۲۴). پس از آن نیز «روایات دراماتیک، مشحون از اساطیر و فولکلور، سخن از سفرهایی به سرزمین‌های افسانه‌ای واقع در آن سوی اقیانوس و یا به انتهای جهان می‌رود».[۴] و سپس این پرسش مطرح می‌شود که متزماهر آیین است یا اسطوره؟ آیا ناواسارد، آیینی نمایشی اساطیری منتشر شده از متزماهر است یا نمایشی بومی ارمنی؟ شواهد نشان می‌دهدکه ناواسارد یکی از آیین‌های نمایشی مذهبی ارمنیان است با سابقه‌ای به قدمت هزاره دوم پیش از میلاد که ریشه در اسطوره مهر ایران دارد. «... درام ریشه در مذهب، میتولوژی و سنت دارد که به شکل نیایش و مراسم عبادی متجلی می‌شود.». (ایست من فرد، ۱۳۷۹: ۳۳). طرفداران بازیافت منشأ انسان‌شناسی درام، بر این باورند که درام‌های سنتی[۵] همانند اشکالی از درام هستند که تنها مذهب قادر به خلق آن است». (ریچارد رورتی، ۱۳۷۸: ۶۹). «اسطوره، نقل‌کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. بنابراین، اسطوره همیشه متضمن روایت یک «خلقت» است؛ یعنی می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، موجود شده و هستی خود را آغاز کرده است» (الیاده،۱۳۶۲:۱۴). اما «تئاتر آیینی می‌خواهد فرد را با خود، با درون خود، با ارزش‌های قدسی برتر و جهان دیگر آشنا و رودررو گرداند». (صادقی، ۱۳۸۲: ص ۲۷۸).

نمایشگری اساطیری متزماهر در گارنی (عارف، ۱۳۹۹: چاپ دوم. ص ۲۴۸).

آیین نمایشی اساطیری ناواسارد در فرهنگ قوم ارمن از یک سو، جشن آب‌پاشان نیز که به آن وارداوار می‌گویند از سویی دیگر، خاستگاه میترا را با تئوری اشاعه‌گرایی *کلارک ویسلر* در معبد گارنی (مربوط به معماری دوره‌ی اشکانیان) که در بیست کیلومتری ایروان قرار دارد و به مکان نمایشگری سالانه‌ی نمایش باستانی ناواسارد ایل شناخته شده است، معنادار می‌کند. «در باره دین کهن ارمنی‌ها، اطلاع زیادی در دست نیست، زیرا مطالب اساطیری و تاریخ روزگار پیشین آن‌ها در هم آمیخته است. در طی دوره تاریخی، خدایان ایرانی، خدایان ارمنی به حساب می‌آمدند.» (بهزادی، ۱۳۸۲: ۷۷). هم عصری *اُرُد* اشکانی با شاه ارمنستان به عنوان یکی از ساتراپ‌های ایران باستان دلیلی دیگر بر اشاعه‌ی میترا به توشپا است. ضمن اینکه زرتشت با گاونرکشی ایرانیان در تیرماه مخالفت جدی کرده است. بنابراین گاونرکشی به آب پاشان تبدیل می‌گردد و در ارمنستان نیز به آیین نمایشی اساطیری وارداوار شناخته می‌شود. «... اُرُد با پادشاه ارمنستان آشتی کرد و خواهر او را به نامزدی پسر خویش پاکورس درآورد. این دو پادشاه برای یک‌دیگر ضیافت‌ها و جشن‌های شراب‌خواری ترتیب می‌دادند. اُرُد، زبان و ادبیات یونانی را خوب می‌دانست و آرتاباز[۶] هم تراژدی و خطابه‌ها و داستان‌هایی به این زبان می‌نوشت که هنوز چندتای آن‌ها باقی است. «وقتی سر بریده‌شده‌ی کراسوس به درگاه آورده شد، میزها را برداشته بودند و یک تراژدین به نام ژازن[۷]، نقش آگاو از تراژدی باکانت، اثر اریپید را بازی می‌کرد، این کارها باعث شد که اشکانیان کف بزنند و فریادهای شادی به پا کنند... آن‌گاه ژازن صورتک «پانته» را به یکی از همسرایان داد و خود سر بریده‌شده کراسوس را به دست گرفت و درحالی‌که از شوق می‌لرزید اشعاری را خواند، اشعار همه را خشنود کرد و...». (پلوتارک، ۱۳۷۰: ص ۱۳۲).



تندیس متزمَاهر در بندر وان. (عارف، ۱۳۹۹: ص ۲۷۸)

در رویارویی این دو گونه از نگرش‌های گوناگون اما یکسان اسطوره‌ی ایرانی ارمنی در راستای نمایشگری گمانه‌های مورد کنکاش می‌توان افسانه‌های ژرف‌نگارانه قوم ارمن، به ویژه ساسونتسی داویت، آرتاشس و آرداوازد، واهاگان اژدهاافکن[۸]، آرامازد[۹]، آناهید[۱۰]، میهر[۱۱]، تیر[۱۲]، آستغیک[۱۳] و این دست نشانه‌ها را خاستگاه اساسی اسطوره‌هایی چون *آرامازد* و به اعتباری دیگر *اهورامزدا* دانست. در حال حاضر نیز ارمنیان، *آناهیتا* را « آناهید »، *میترا* را « متز مَاهِر »، « تیر » را آتِر (نمادی از آرش) می‌دانند و درون‌مایه‌های آن تفکرات را در آیین‌های نمایشی و هسته آن (اَساطیر) را سرچشمه زندگی یک‌جانشینی قبایلی کهن در فلات پارسووا ـ هایاستان

می‌دانند. گسترش آیین مهری در بیست و شش کشور جهان از جمله بندر اوستی ایتالیا، دورا ارپوس سوریه، اسپانیا و وان ارمنستان که در تصرف ترکیه عثمانی قرار دارد، از بارزترین نشانه‌های اشاعه‌گرایی دانست. دایره دوازده خطی بالای سر درخت جان در تندیس حجاری شده دوره اورارتو در توشپای ارمنی (بندر امروزی وان در ترکیه) و پیکره خورشیدگونه بر آرامگاه کوروش بزرگ با گل‌های نیلوفر، دوازده برگ حکاکی شده در پارسه و سنگ بزرگی در لرستان، از نمونه‌های بارز این هم‌خاستگاهی نمادین می‌تواند محسوب شود.

نقش مایه لوتوس (نیلوفر آبی)، در دوره ایران باستان، دقیقاً معنای شگرف و جادویی زاییده تراوشات فکری ارمنیان در رابطه با «درخت جان» دارد که به جاودانگی، روشنایی، باروری و آزادگی تبیین گردیده است. درخت جان مولود یک خاستگاه ایرانی به نام میثرا یا میترا با مهر است که به پاره‌ای از کشورهای جهان رفته است و در حقیقت با ردپایی که بیانی غیر از نشان آناهیتا، که محصول پیوند آسمانی دو عنصر مهم خورشید و آب نمی‌تواند باشد. اندک‌اندک و با گذر زمان، اسطوره‌های موروثی طبیعی دیگری نیز مانند آتش، آب، خاک و هوا که از عناصر چهارگانه‌ی آخشیج‌های ایرانی است، در فرهنگ اساطیری قوم ارمن ثبت می‌گردد و نوشابه اساطیری هوم در ایران نیز با سومًا[۱۴] در ادبیات قوم ارمن و سومّه[۱۵] در فرهنگ کهن هندیان این مانندانگاری مبتنی بر نظریه اشاعه‌گرایی را قوی‌تر می‌نماید. با این حال این پرسش مهم پیش می‌آید که:

۱ـ چگونه و چرا آیین نمایشی اساطیری مشترک میترای ایرانی یا متزمَاهِر ارمنی در دو فصل متفاوت اجرا می‌شود؟

۲ـ چرا و چگونه اسطوره‌ی میترا با متزماهر با دو شکل نسبتا متفاوت اجرا می‌گردد؟

۳ـ چرا نمایشگر نقش متزماهر در ارمنستان دختری زیبا است اما در ایران هیچ زنی نمایشگر آیین نمایشی مهر نیست. همه مرد هستند؟

۴ـ معبد گارنی چه نسبتی با غار در فرهنگ اساطیری ایرانیان باستان دارد؟

شواهد نشان می‌دهد که آیین نمایشی اساطیری میترا تا سده‌ی ششم پیش از میلاد در ایران و جهان با شکوهی خاص اجرا می‌شده اما با ظهور زرتشت به عرصه‌ی فرهنگ معنوی ایران باستان (سده ششم پیش از میلاد) گاونرکشی به طور کل منع می‌شود و به جای مراسم اساطیری میترا فقط شیرپاشان اجرا می‌شود. با شکل گیری امپراتوری هخامنشیان و نفوذ کورش دوم در قلب‌های مردم بیست و شش کشوری که زیر نظر پادشاهی ایران اداره می‌شدند، آیین اساطیری گاونرکشی میترایی که در ایران منع شده، در سایر کشورها مرسوم بوده است. *ژاسمن الچیبگیان* به نقل از «کوروپدیا»[۱۶] نوشته: «ارمنیان همسایه مادها بودند و کشورشان یعنی «آرمنیا»[۱۷]، یکی از سرزمین‌های تابع ماد بود».(الچیبگیان، ۱۳۸۲: ۳۵).[۱۸] پادشاه ارمنیان می‌بایست نیمی از نیروهای رزمی خود که بیست‌هزار پیاده و چهارهزار سواره بود، به هنگام جنگ در اختیار شاه ماد گذارد و پنجاه «تالانت»[۱۹] خراج بپردازد.[۲۰] در ارمنستان پس از زرتشت، نیز به دلیل زرتشتی‌گرایی ارمنیان، آیین‌های نمایشی اساطیری میترا به آب پاشی تبدیل می‌گردد و تاکنون همواره در ماه ژوئن هر ساله توسط نوجوانان ارمنی در کل دوازده ایالت ارمنستان اجرا می‌گردد. اما با ورود مسیح به فرهنگ مادی و معنوی ارمنیان و بنای نخستین کلیسای جهان در ارمنستان (اچمیادزین) تمام آیین‌های نمایشی بومی و سنتی ارمنیان، در مسیر تغییر و تحول و بازسازی اجباری قرار می‌گیرند و به سه دسته‌ی تقسیم می‌شوند:

۱ـ آیین‌های نمایشی دور ریز

۲ـ آیین‌های نمایشی مسیحی شونده

۳ـ آیین‌های نمایشی تبدیلی

آیین‌های نمایشی دور ریز به آن دسته اطلاق می‌شود که به طور کل از نظر کلیسا، نشانه‌ی کفر و بت پرستی و غیر اخلاقی قلمداد می‌شده و اساسا تعطیل می‌شوند. آیین‌های گونه‌ی دوم به آن دسته گفته می‌شود که مسیحیزه شده و با آداب و نشانه‌های مسیحی اجرا می‌شده است. آیین‌های گونه‌ی سوم نیز به دسته‌ای گفته می‌شود که قابلیت تبدیل و تغییر و به روزرسانی مردمی داشته‌اند. یکی از آیین‌های اساطیری که بدون هیچ‌گونه تغییری اجرا می‌شود مِتزمَاهِر است. متزمَاهر، الهه خورشید ارمنیان در آیین نمایشی «درن دز»، هم بازآفرینی می‌شود و اعتبار بیشتری نزد قوم ارمن پیدا می‌کند. در ایران نیز اسطوره مهر بازآفرینی می‌شود و در اشکال مختلف و متعدد بروز پیدا می‌کند. متزماهر در دوره‌ی اشکانیان و ساسانیان نیز با عنوان وارداوار اجرای نمایشی داشته است.

داستان‌ها و افسانه‌های مربوط به مهر بزرگ و مهر کوچک در ارمنستان ازی سو، آیین نمایشی «ناخور گتیرمک[۲۱]» مربوط به قوم آذری تُرک‌زبان ساکن در روستاهای انار و عیسی‌آباد کمیجان ایران، شباهت‌های فراوان دو شکل اجرایی از این اسطوره کهن ناشی از اشاعه‌ی میترا با خدای خورشید پارسیان و نار (گاونر) قوم ارمن، معنای انسان‌شناسی اشاعه‌گرایانه را معنا می‌کند. نمایش بومی ناخورگتیرمک (گله‌ی گاو آوردن) با نمایشگری زنان شیرده به هنگام دزدیدن گاوهای شیرده در حال چَرا، از روستاهای مجاور و انتظار یاری‌رسانی همه‌ی مردم و باشندگان از حضور مهر (خدای خورشید)، نقطه‌ی عطف جدیدی به شمار می‌آید.

سنگ نگاره میترائیوم (کشته شدن گاوِ نر توسط مهر) در منطقه‌ی باستانی مارینو ــ ایتالیا. سده سوم پ. م

« مهر، ایزد خورشید و جنگ در اساطیر ایران، به دلیل داشتن چراگاه‌های فراخ که از ویژگی‌های مهم اوست، به گونه‌ای با گاو مربوط می‌شود. زیرا او گاوهایی را که در حین چرا دزدیده شده‌اند یاری می‌دهد». (نوری زاده، ۱۳۷۸: ۱۴۵.. ۱۴۶). با این حال، در سده سیزدهم میلادی، درام از سیطره کلیسا بیرون می‌آید و مجدداً آیین‌های سنتی بومی قوم ارمن، به اشکالی مختلف و رنگارنگ پدیدار می‌گردد. شادی‌ها، جشن‌ها، مضحکه‌ها، نقاب‌پوشی‌ها و اجراهای خارج از کلیسا، مجدداً از سر گرفته می‌شود. آیین سنتی نمایشی زاخ گازارت با آغاز رنسانس مخفی جان تازه‌ای می‌گیرد و به اصل خود بر می‌گردد. در همین راستا می‌توان به نمونه‌هایی چون هقی یوتیون، واخ برِنِل، اُخت اُگیر، هوکی کانچل، وارتاوار، هامبارتسوم، تیاران تاراج، پتِروار تاس یرک، نار نوری، آدامناهادیک، چولی چولَی (مشابه چولی قزک در خراسان ایران) وَ حتی مارتوَما (مرگ انسان) اشاره نمود که یکی پس از دیگری بازآفرینی می‌شوند و در سده‌های پس از آن به یکباره مکان اجرا، آکسسوار و امکاناتی مثل لباس، شمع، خنگ‌سوزی و پانتومیم و حتی دیالوگ‌گویی رایج گردیده و موسیقی آرام‌آرام جای خود را باز می‌کند. در این برهه از زمان غالباً وقایع زندگی عیسی مسیح، الهام‌بخش طرح‌های نمایشی مذهبی می‌گردد. تفاسیر تحول‌انگارانه بالا و جنگ‌های پی‌درپی سایر ملل با ارمنیان، یکی از دلایل نپرداختن به اصل درام، برای رسیدن به یک ریخت نمایش‌گرانی و تئاتری است. در این سال‌ها که روابط ایران با ارمنستان دشوار می‌شود هیچ گزارشی از نمایشگری‌های اساطیری ارمنیان برای متزماهر منتشر نمی شود و به نظر می‌رسد که از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۹۱ که با فروپاشی اتحاد جماهیر

شوروی همراه است اجرای نمایشی اغلب آیین‌های ارمنیان از جمله گرامی داشت اسطوره‌ی مهر در ماه‌های ژوئن، به دستور حکومت کمونیستی حاکم بر فرهنگ ارمنیان قدغن می‌شود.

فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی موجد رنسانس اساطیری در نزد ارمنیان می‌گردد و حرکت میلیونی نمایشگران کاروانی قوم ارمن که در۲۴ آوریل هر ساله ظاهر می‌گردد، به همراه آیین نمایشی «نورتاری»، در زمره نمایشگری‌های کاروانی قلمداد می‌گرد. سقوط شوروی، ارمنیان را به هم وابسته‌تر و نزدیک‌تر می‌کند و نمایشگری‌های آنان را هم از چند نفر به کارناوال‌های خیابانی و میدانی تبدیل می‌کند. دانش انسان‌شناسی رفتارشناختی این گردهمایی نمادین را نشان از ترس ارمنیان از تداوم مهاجمین می‌داند و نیاز آنان را به نهاد اجتماعی کارناوال‌های نمایشی معنا می‌کند. درواقع نیاز و نهاد مورد بحث *مالینوفسکی* در قلمرو انسان‌شناسی فرهنگی در همین است که نهاد نمایشگری‌های ملی ارمنیان در پاسخ به نیاز آنان به پرهیز از فردگرایی است. بنابراین اغلب نمایشگری‌های ارمنیان شکل مردمی و دسته جمعی و گروهی و ملی و جمعیت‌های خیابانی می‌گیرد.

پروفسور *فرهاد ناظرزاده کرمانی* نمایش‌ها را با تعبیری جدید به نام «ریختارهای نمایشگانی» به شش شیوه‌ی انتقال درون‌مایه‌ای به شرح زیر می‌شناساند:

۱ـ نمایشگری‌های کاروانی
۲ـ داستان‌گویی‌های نمایش‌گرانه
۳ـ نمایشگان عروسکی
۴ـ نمایشگان تعزیه
۵ـ نمایشگان خندستانی
۶ـ نمایشگان غربی» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۳: ۸۷).

اسطوره‌ی مِتزمَاهر دارای ویژگی‌های نمایشگانی از جمله نمایشگر، تماشاخانه، موسیقی، داستان، آکسسوار، لباس، ماجرا و نتیجه است. «نورنوری» ارمنیان در دسته نمایشگان عروسکی، مانند «تکم» در آذربایجان (اردبیل ایران)، آیین نمایشی عروج عیسی یا «تیاران تاراج» و «باریگندان»، در زمره نمایشگان «تعزیه». «زادیک»، «زاخ گازارت» و «جان گیولوم»، تحت قیومیت نمایشگان خندستانی، «باروی الر»، «زانگ زور»، «ساسونتسی داویت» و «درخت‌گردانی[۲۲]»، از جمله ریختارهای داستان‌گویی‌های نمایشگرانه ارمنیان به شمار می‌آید.. اگرچه خانم پروفسور *اما پطروسیان* در باره ریخت‌شناسی نمایش گری‌های بومی ارمنستان به نگارنده این مقاله گفت: «آن چیزی که من به عنوان تئاتر مردمی قبول دارم دیگر این‌جا وجود ندارد. نمایشگری‌های بومی ارمنستان تحت تأثیر تئاتر غرب قرار گرفته و ناگزیر سی و پنج سال قبل که کار میدانی آغاز شده، همه یافته‌ها از روی خاطرات بوده است. بنابراین سی سال است در ارمنستان تئاتر آیینی وجود ندارد. تئاتر در زمان باریگندان وجود خارجی پیدا می‌کند[۲۳]».

۲ـ۳ـ۱ـ رویارویی گئومارت با مِتزمَهر

کیومرث، نخستین انسان با گاو نَر به مدت شش هزار سال بدون تأثیر بر هم زندگی می‌کرده‌اند که طبیعت به تدریج روَ به خشک شدن و بی‌بر شدن می‌رود. ستیزه‌ای جانکاه بین کیومرث و گاونر روی می‌دهد. در این تراژدی سهمگین کیومرث کشته می‌شود و مهر ناگزیر با ارابه از آسمان به زمین می‌آید و با گاو نر گلاویز می‌شود. با ورود الهه مهر ستیزه آغاز می‌شود، مهر باید گاوِ نَر را بکشد و این اتفاق در دهانه غاری (بعدها به مهرابه تبدیل

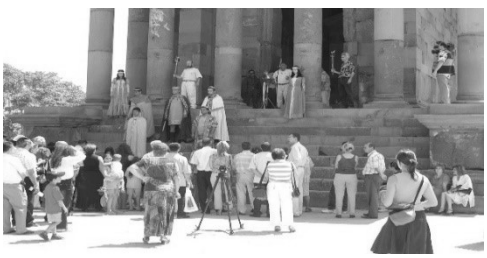
می‌شود) صورت می‌گیرد. کشته شدن گاو نر به منزله قربانی مقدس حیات بشری است. زیرا طبیعت احیا می‌گردد و خون گاو نر «نوشابه» زندگی‌بخش به شمار می‌آید. مهرابه‌های میترا، در ایران، ارمنستان، روم، سوریه، اسپانیا، انگلیس، رومانی و سایر نقاط جهان، دارای ویژگی‌های اساطیری همان دهانه‌ی غاری است که امروز بخشی مهم از آن عناصر را می‌توان در گودهای زورخانه در ایران یافت. « بسیاری از کلیساهای قدیمی ارمنیان از جمله اجمیادزین که مقر جاثلیق جهان است، بر مهرابه‌ها (معبد مهرپرستان) ساخته شده است». (هویان، ۱۳۸۴: ص ۳۱). ارمنیان، اسطوره‌ی مَاهر را سمبل انسان می‌دانند و درخت‌های اطراف آن را «جان انسان» قلمداد می‌نمایند. آنان اسطوره مهر که بر گاو نر ایستاده را درخت جان می‌نامند و همین طرز تلقی یکی از نشانه‌های جرأت و خلاقیت قوم ارمن در ایجاد فضاهای دراماتیک بوده است. از سوی دیگر، بسیاری از المان‌ها، نمادها، اساطیر، عادات، باورها، خرافات و نگرش‌های معنوی مادی قوم ارمن را با اندکی تغییر، می‌توان در ادبیات کهن ایرانیان باستان جست‌وجو نمود. *جابر عناصری* نوشته: « نخستین انسان، آغازگر شیوه پهلوانی، دلاور اریکه‌ی شهر آیینی و کدخدای کیهان فانی، پرستار گیاهان و رام‌سازنده جانوران، بر آویزنده‌ی بر پیکر اهریمنان بوده است».(عناصری، ۱۳۷۰: ص ۷۰). خاورشناس بلژیکی *کومون* نوشته بدون شک جشن مهرگان ایرانی که در ممالک روم قدیم به روز ظهور خورشید مشهور شده است و آن را روز ولادت خورشید مغلوب نشدنی گفته‌اند، به بیست‌وپنج دسامبر کشیده شده و بعد از نفوذ دین عیسی در اروپا به روز ولادت حضرت مسیح (ع) معروف گردیده است». (اورنگ، ۱۳۳۰: ۱۲۵). « در تاریخ ارمنستان یک مرکز دین مهر بود به گفته آگاثانگلوس تاریخ‌نویس ارمنی او را پسر اهورمزد می‌خواندند». (مقدم، ۱۳۸۵: ۷۳ و ۷۴). *الیشه وارادایت* نیز مهر را بَغی در کالبد مردمان می‌داند.«یکی از دانایان برگزیده گفته مهر خداوند از مادری در میان مردمان زاییده شده و تاجور و پسر خداست[۲۴] این لقب‌ها سپس نزد عیسی آمده و آگاثانگلوس همچنین از یک سه‌گانی از اورمزد، واهاگن (بهرام = لقب مهر) و آناهیت سخن می‌گوید.». (بهزادی، ۱۳۹۴: ۸۳). تنها نمونه موجود هنر تصویری دوره غیر مسیحی عبارت از یک اتاق مفروش، با موزاییک در گارنی است. تندیس مِتز مَاهِر یا «درخت جان» یکی از میراث فرهنگی ارمنیان در زمینه اسطوره‌نگاری هنری است به همراه چند جعبه از اشیای ارزشمند با جلدهای سیمین که مربوط به هنرهای زیبای دوره حکومت «کیلیکیا»[۲۵] در ارمنستان می‌باشد.

۳ـ۳ـ۱ـ ریخت‌نگاری نمایشی مِتزمَاهِر

نمایش اساطیری ناواسارد هر ساله در ارمنستان اجرا می‌گردد. معبد گارنی میزبان هنرمندان نمایش اساطیری ناواسارد است. نمایش اسطوره‌ای آیینی ناواسارد هر ساله با همه‌ی عناصر دراماتیک و تماشاگر در غروب پنجم آگوست اجرا می‌گردد. درواقع معبد گارنی تمثیلی از غار در زاگرس است و شخصیت‌های نمایشی که بر پلکان کعبد ایستاده‌اند و نمایشگری می‌کنند در نقش‌های خورشید و گاو نر و کیومرث و سایر باشندگان‌اند. با توجه به عناصر دراماتیک موجود در فرهنگ نمایشی میترای ایرانی، در آیین نمایشی اساطیری ناواسارد به شرح زیر آنالیز می‌گردد:

۱ـ پلات (پیرنگ) شش هزار ساله ناواسارد بر این مبنا طرح می‌شود که خشکسالی به وجود آمده و طبیعت در حال مرگ و نابودی است. گیومارت (کیومرث) برای نجات طبیعت و باشندگان ناگزیر با گاو می‌جنگد و کشته می‌شود و مهر برای نجات جهان باید گاو را بکشد. پس او را می‌کشد و با پاشیدن خونش به زمین، زندگی مجدد به زمین و طبیعت می‌ده و بر

ارابه سوار می‌شود و به آسمان می‌رود.
۲ـ کاراکتر (شخصیت‌ها) مهر، گئومارت، گاو نر، کلاغ، سگ، مار، عقرب، ماه، خورشید و طبیعت.
۳ـ مضمون (داستان) تحول طبیعت با تکیه بر دستور خداوند و اجرای آن توسط مهر
۴ـ فضا (جو) یک‌نواختی، تکرار، ملالت و بایری طبیعت توأم با تحول
۵ـ مکان(جا) جهان خاکی، کیهان نخست
۶ـ زمان (وقت) هزاره‌های قبل از میلاد مسیح
۷ـ هدف (نیت، قصد) بایرزدایی و حیات مجدد طبیعت
۸ـ موسیقی (آواز، آلات) آواز قبل از قتل گاو و پیوستن انسان به مهر
۹ـ نماد (سمبل، نشانه، آدرس) جان و حیات کیهان
۱۰ـ منظره (دکور، تماشاخانه) دهانه غار، مشعل آتش، خنجر، و ...
۱۱ـ گره‌افکنی (مانع) خشکی طبیعت، بی‌ارتباطی انسان با بوم، مرگ تدریجی حیات
۱۲ـ حرکت (عمل، اکسیون) نجات بشر و طبیعت توسط مهر با حمله به گاو نر
۱۳ـ تضاد (ستیزه) فرار گاو نر تا دهانه غار و مقابله با الهه مرگ گاو نجات طبیعت
۱۴ـ تماشاگر (بیننده، مخاطب، منظور) نیروهای ماورایی، جانداران تشنه و گرسنه و خسته طبیعت
۱۵ـ گره‌گشایی (تحلیل‌گری) نوشیدن خون گاو توسط مهر و پاشیدن آن به طبیعت برای زندگی جدید
۱۶ـ نقطه اوج (حادثه) قتل گام توسط اسطوره‌ی مهر
۱۷ـ فرود (عمل کاهنده) مرگ گاو نر و رشد جانداران و جهان خاکی و برگشت مهر به جای نخست
۱۸ـ نتیجه‌گیری (پایانه) جهان با طبیعتی جدید توأم با آشتی انسان با بوم متجلی می‌گردد.
تحول طبیعت، بهار، نوآوری، خلاقیت، پویایی و حرکت به سمت پیروزی را در پی رقم می‌زند.



آیین نمایشی اساطیری «ناواسارد ایل» در معبد گارنی. ارمنستان. ۲۰۰۵(عارف، ۱۳۹۹: ۲۵۸).

کیومرث[۲۶] یعنی نخستین انسان که با گاو نر[۲۷] به مدت شش هزار سال بدون تأثیر بر هم زندگی می‌کرده‌اند با ورود الهه مهر، که نظم جهان را به هم می‌ریزد ستیزه آغاز می‌شود، مهر باید گاو نر را بکشد و این اتفاق در دهانه‌ی غاری (بعدها به مهرابه تبدیل می‌شود) صورت می‌گیرد. کشته شدن گاو نر به منزله قربانی مقدس حیات بشری است. زیرا طبیعت احیا می‌گردد و خون گاو نر «نوشابه[۲۸]» زندگی‌بخش به شمار می‌آید. مهرابه‌های میترا، در

ایران، ارمنستان، روم، سوریه، اسپانیا، انگلیس، رومانی و سایر نقاط جهان، دارای ویژگی‌های نمایش‌گرانی است که امروز بخشی مهم از آن عناصر را می‌توان در گودهای زورخانه یافت. مراحل طی طریق و تحول درونی انسانی در آیین نمایش مهر، برگرفته از شش حرکت اساسی میترا (مهر) در ادبیات عامیانه نیایشگران قوم ارمن است، که اساسی‌ترین عنصر هر درامی به شمار می‌آیند. «بسیاری از کلیساهای قدیمی ارمنیان از جمله اجمیادزین که مقر جاثلیق جهان است، بر مهرابه‌ها (معبد مهرپرستان) ساخته شده است». (هویان، ۱۳۸۴: ۳۱).

ابوریحان بیرونی نوشته « نوسرد... روز اول آن » نوروز سغدیان است و نوروز بزرگ باشد و روز بیست و هشتم آن، زرتشتیان بخارا را روزی است که «رامش آغام» می‌نامند و در آن عید، در آتشکده‌ای که نزدیک قریه رامش است جمع می‌شوند و این آغام‌ها، نزد آنان عزیزترین اعیاد است و در هر دمی که باشند، نزد رئیس خود، برای خوردن و آشامیدن جمع می‌شوند و این عید برای ایشان در چندین نوبت است».(بیرونی، ۱۳۵۲: ۳۶۲و ۲۳۴). ارامنه نیز نخستین روز ماه ناواسارد را جشن می‌گیرند و به میمنت این عید بزرگ سال، مسابقات ورزشی باشکوهی در سطح جهان برگزار می‌کنند و علاوه بر سرگرمی با کبوترپرانی، به صورت‌های خود نقاب‌های گوناگونی می‌زنند، تا ارواح خبیثه از آنان دور شود. سغدیان ماه‌های خود را مطابق چهار قسمت سال تقسیم کرده بودند. نوسرد از ماه‌های سغدی اول تابستان بود و میان ایشان و فارسیان، در اوایل سال‌ها و برخی از ماه‌ها اختلافی نبود».(بیرونی، ۱۳۵۲: ۳۶۱).

در ارمنستان امروزی، تنها منطقه‌ای که بیش از سایر مناطق دیگر به اجرای نمایشی اساطیری ناواسارد اهمیت بیشتری می‌دهند، شهرک «چارنت سوان[۲۹]» است. نگارنده در پنجم آگوست ۲۰۰۷ در برگزاری باشکوه این آیین کهن در چارنت سوان ارمنستان مشارکت داشته است. *آندرانیک هویان* معتقد است ناواسارد، نام یکی از دختران‌هایگ پدر اساطیری ارمنیان است».(سارکیسیان، ۲۰۰۰ به نقل از هویان: ۸۸). البته *هویان* نوشته پدر اساطیری ارمنیان چه کسی بوده است. این احتمال وجود دارد که منظور *هویان* میترای ایرانی باشد. اسطوره میترای ایرانی با ظهور زرتشت تغییر شیوه اجرای نمایشی می‌دهد. درواقع گاونرکشی به نمایشگری و انگبین پاشی تبدیل می‌گردد. زرتشت به شدت مقابل گاونرکشی می‌ایستد. « نفرین توای مزدا به کسانی که مردم را از راه راستی منحرف می‌سازند و به جای کوشش و تلاش برای رسیدن به خوشبختی، گاو ورزا را در برابر خدایان باطل با هلهله و شادی قربانی می‌سازند». (گات‌ها، فصل ۳۲. بند ۱۲). فیثاغورس در سیاحت‌نامه خود نکته‌ای دارد که می‌رساند ایرانیان در جشن‌ها به جای قربانی‌کردن و ریختن خون، انگبین پخش می‌کردند».(بختورتاش، ۱۳۸۲: ۱۵۳). ارمنیان در بسیاری از دوره‌های تاریخی، حتی از کشتن گاو پیر رنجور هم امتناع می‌ورزند و لذا می‌گذارند تا به مرگ طبیعی بمیرد. نگارنده به رغم تفسیر اساطیری و نمادینی که از قتل گاو نر، توسط الهه مهر در آیین میترای ایرانی دارد، گاوکشی اسپانیایی‌ها را در یک روز از سال (۸ جولای برابر با ۱۹ تیر) با آن شکل وحشیانه، مغایر آیین مهر قلمداد می‌نماید، حمله به گاو، با تیر و کارد و فلز در خیابان‌های اسپانیا را از جنایت‌های بشر در مقابل طبیعت و حیات قلمداد نموده، معتقد است که هیچ ارتباطی بین اسطوره مهر ایران و گاوکشی در اسپانیا وجود ندارد، زیرا مهر، الهه محبت و مهربانی است و گاو، قربانی تجدد باروری و زندگی طبیعت است، نه ددمنشی انسان‌های معاصر! شهر مقری[۳۰] در جمهوری ارمنستان، از وجه تسمیه مهری برخوردار بوده و چون در تلفظ روسی حرف «ه» به «ق» تبدیل گردیده، این نام‌گذاری از «مهر»ی، به «مقر»ی تغییر یافته است. « دیونیزوس را چنان‌چه دیده‌ایم به شکل گاو نر نشان داده‌اند. احتمالاً این گاونر فقط جلوه دیگری از خصلت وی به عنوان خدای نباتات باشد،

علی‌الخصوص که گاو نر تجسم عمومی روح غله در اروپای شمالی است و مجاورت نزدیک دیونیزوس با دِمِتر و پرسَفونه در آیین‌های رمزی الیوسیس نشان می‌دهد که وی دست کم قرابت‌های کشاورزی نیرومندی داشته است.».(فریزر، ۱۳۸۶: ۵۲۵).

۴ـ۳ـ۱ـ رویارویی میترا در آیین نمایشی درِن دِز (نگاهبانی آتش)

برخی از دانشمندان ارمنی، ریشه‌ی آیین نَمایشی درن دز را بسیار قدیمی و مربوط به الهه مَاهِر می‌دانند، مَاهر در اساطیر قوم ارمن به نماد آتش، خورشید، روشنایی و پاکی برگردان شده است. آنان بر این باورند که آیین نمایشی سنتی درن‌دز، هیچ ارتباطی با جشن عیسی مسیح ندارد، بلکه ریشه‌های اساطیری این آیین را باید در باورهای کهن مردم در آسیای میانه و قفقاز، در هزاره‌های ق.م و در رابطه با زرتشت یا میترا (خاستگاه مهرستایی) جست‌وجو کرد. یکی از نقش‌برجسته‌های مربوط به مهر با گاو نَر متعلق به سده‌های اول و دوم میلادی(۶۶ تا ۴۲۸ میلادی)در عصر اشکانیان، است که بر دیوَاره‌های گارنی[۳۱] به جای مانده، این فرضیه را پر رنگ‌تر می‌نماید. در روز سیزدهم یا چهاردهم فوریه که در گویش ارمنی به آن «تاس یرک پتروار[۳۲]» یا «تاس چُرز پتروار[۳۳]» می‌گویند، غالباً خانواده‌هایی که نوعروس یا تازه‌دامادی دارند نیمه‌ی دوم روز را به اجرای آیین نمایشی درن‌دز، یعنی پرستاری از خورشید (آتش) سپری می‌کنند. ناقوس کلیسا در روستاها و مراکز شهرستان‌های ارمنستان به صدا درمی‌آید اما برخی از اهالی که فاصله زیادی با مکان کلیسا دارند در مقابل در ورودی منزل داماد به جشن و رقص و پایکوبی و آتش‌افروختن و از روی آتش پریدن و خوردن و نوشیدن و اعمالی نمادین می‌پردازند. *هرانوش خراطیان* نوشته «در قدیم تا قبل از اینکه عروس و داماد دور آتش بچرخند نزدیکشان به منزل آنان نمی‌رفتند، چون به باور ارامنه بدقدمی به همراه داشته است».(خاراتیان، ۲۰۰۶). آتش در اساطیر قوم ارمن دارای احترامی ویژه بوده است معمولاً بازیگر، نقش زن را «خورشیدخانم» می‌دانند و آب هم نقش مرد را ایفا می‌نموده است. این دو قوم هرگز آب را بر آتش نمی‌ریزند و می‌گذارند تا آتش رفته‌رفته به خاکستر تبدیل گردد. «در بریتانی سُفلی هر شهر و دهی در جشن یحیای قدیس آتش روشن می‌کند. برخی از آنان در پایان جشن آتش و پریدن از روی آن چوب‌های نیم‌سوز را از درون آتش برمی‌دارند و به خانه‌ها می‌برند تا حافظ خانه و انسان‌ها از حریق و ساعقه و بلا و جادو باشد. آنان این طلسم را تا عید سال بعد نگه می‌دارند ». (فریزر، ۱۳۸۶: ص۷۴۰). رضی در باره نقش آتش نوشته «افروختن آتش در هر جا و هر مراسمی سبب فرارکردن و گریختن دیوها و شیاطین و زیان‌کاران اهریمنی می‌شد». (رضی، ۱۳۷۲: فرگرد ۱۸). جیمز فریزر به نقل از یک نویسنده قرون وسطی نوشته: «بچه‌ها استخوان و زباله و لاشه‌ها را آتش می‌زدند تا دود انبوه و غلیظی ایجاد شود و دیوها و ارواح خبیثه که در این زمان به مناسبت شدت گرمای تابستان در هوا جفت‌گیری می‌کردند و چاه‌ها و چشمه‌ها با افتادن تخم‌هایشان مسموم می‌شد، متواری شوند». (فریزر، ۱۳۸۶: ص۷۴۰). در درن‌دز، حتماً باید عروس‌ها و دامادها با لباس روز عروسی خود و کاملاً آرایش و پیرایش کرده، در نمایشگری درن دز شرکت کنند. برخی نیز درن دز را مخفف «تیرانداز» یعنی اسطوره *آرش کمانگیر* می‌دانند. در حقیقت آیین نمایشی درن‌دز مانند *میترا* با حلقه‌ی پیمان دوستی و عشق همراه است.

۵ـ۳ـ۱ـ نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که خاستگاه اسطوره‌ای متزمَاهر (میترای بزرگ) و پُکرمَاهر (میترای کوچک) و همچنین آیین نمایشی مذهبی دِرن دِز (نگاهبانی آتش) نجد فلات ایران بوده که به لحاظ نزدیکی تاریخی و مهاجرت‌های مبتَنی بر نظریه اشاعه‌گرایی *کلارک ویسلر* به بیست و شش کشور جهان از جمله ارمنستان باستان مشایعت پیدا کرده است. ساختار تکنیکی و محتوایی نمایش اسطوره‌ای ارمنی «ناواسارد» یا «نوسرد ایل» که هر ساله در معبد گارنی اجرا می‌گردد، برگرفته از آیین نمایشی اساطیری گاونرکشی در ایران باستان پیش از زرتشت بوده است. گرامی‌داشت آخشیج‌ها یا احترام به مظاهر طبیعت، از جمله آب، آتش، خاک و هوا، همواره از عناصر تفکیک‌ناپذیر در زندگی معنوی و مادی دو ملت ایران و ارمنستان به شمار می‌آید. ناواسارد ویژگی‌های نمایشگری‌های اساطیری از جمله متن، نمایشگر، مکان، موسیقی، لباس، آکسسوار اساطیری و نمادین، داستان، ماجرا و نتیجه دارد. در آخر اینکه آیین گاونرکشی ایرانیان باستان در مهرابه‌ها (تمثیلی از غارها)ی ایران و کشورهای تحت امپراتوری پارسیان در جهان اجرا می‌شده است اما از سده ششم پیش از میلاد با ظهور زرتشت و قوانین اهورامزدایی، منع اجرا می‌گردد. در این میان نمایش اساطیری ناواسارد ارمنی با ساختاری جدید به اجرای نمایش‌های مذهبی میترایی ادامه می‌دهد و با ظهور عیسی مسیح دچار تغییرات کلیسایی می‌گردد. اسطوره‌ی مَاهر ارمنی نیز تحت عنوان آیین نمایشی ناواسارد در بسیاری از نقاط ارمنستان از جمله در کنار معبد گارنی هر ساله اجرا می‌گردد. یکی دیگر از رمزگان‌های ایرانی بودن ناواسارد و درن دز ارمنی، حلقه‌ی دوستی و عشق و مهر ایرانی به دست‌های دختران و پسران تازه ازدواج کرده ارمنی در آیین نمایش درن دز است.

منابع

ـ الچیبگیان، ژاسمن. (۱۳۸۲) **ارمنستان و سلوکیان**، ترجمه گارون سارکیسیان، انتشارات نائیری، تهران.

ـ اورنگ، مراد. (۱۳۳۰) **جشن‌های ایران باستان**، نشر راستی، تهران.

ـ بختورتاش، نصرت اله. (۱۳۸۲) **درفش ایران باستان** ص۱۵۳، به نقل از سیاحت‌نامه فیثاغورس، رویه ۷۵.

ـ براکت، اسکار گروس. (۱۳۶۳) **تاریخ تئاتر جهان**، مترجم هوشنگ آزادی ور، انتشارات نقره، تهران.

ـ بیرونی، ابوریحان. (۱۳۵۲) **آثار الباقیه عن القرون خالیه**، ترجمه اکبر داناسرشت، انتشارات ابن سینا، تهران.

ـ بهزادی، رقیه. (۱۳۸۳) **قوم‌های کهن در آسیای مرکزی و فلات ایران**، چاپ دوم، طهوری، تهران.

ـ بهزادی، رقیه. (۱۳۸۲) **قوم‌های کهن در قفقاز و ماورای قفقاز**، نشر نی، تهران.

ـ بویس، مری. (۱۳۷۵) **تاریخ کیش زرتشت**، مترجم همایون صنعتی زاده، جلد دوم، انتشارات توس، تهران.

ـ پورداوود، ابراهیم. (۱۴۰۱) **اوستا، یشت‌ها**، انتشارات نگاه، تهران.

ـ پیوتروفسکی، بوریس باریویچ. (۱۳۸۱) **اورارتو**، مترجم رشید برناک، ناشر اندیشه نو، تهران.

ـ پلوتارک. (۱۳۷۰) **مقایسه زندگی‌ها**، جلد دوم بند۳۲ (نقل از تاریخ تئاتر ایران، مهین اسکویی، آناهیتا، ص۴۰).

ـ حامی، احمد. (۲۵۳۵) **بَغ مهر**، چاپ یکم، داورپناه، تهران.

ـ خراطیان، هرانوش. (۲۰۰۶)، **گفت‌وگوی نگارنده با ایشان**، آگوست، ایروان.

ـ دادگی، فرنبغ. (۱۳۶۹) **بندهش**، مترجم مهرداد بهار، نشر توس، تهران.

ـ رورتی، ریچارد. (۱۹۸۵) تئاتر و انسان‌شناسی، ینسیلوانیا.۱۹۸۵.ص۴۰۵ به نقل از درام عبادی، مصطفی مختاباد. **بولتن هفتمین جشنواره تئاتر دینی، دانشجویان کشور**. مشهد: ۱۳۷۹. ص۶۲.

ـ رایین، اسماعیل. (۱۳۵۶) **ایرانیان ارمنی**، نشر امیرکبیر، تهران.

ـ رضی،هاشم. (۱۳۷۲) **گاهشماری و جشن‌های ایران باستان**، نشر بهجت، تهران.

ـ سارکیسیان، سبوه. (۱۳۸۶) **اسقف اعظم**، نشریه شماره ۱۳ خلیفه گری ارمنیان، تهران، ۲۰۰۰ میلادی. (به نقل از آندرانیک هویان. آیین‌ها و مراسم سنتی ارمنیان ایران.ص ۸۸).

ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۸۲) **فصلنامه هنر**، شماره۲۶، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت ارشاد. ص۲۷۸.

ـ عارف، محمد. (۱۳۹۹) **درخت گیان، (آیین‌های نمایش قوم ارمن)** چاپ دوم، انتشارات ناییری، تهران.

ـ فرای، ریچارد. (۱۳۸۶) **میراث باستانی ایران**، مترجم مسعود رجب نیا، چاپ هشتم، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

ـ فرد، ایست من. (۱۳۷۹) **درام در کلیسا،۱۹۵۰**، ص۳۳، (نقل از مقاله درام عبادی، نوشته مصطفی مختاباد، در **بولتن تئاتر دینی**، مشهد: سال ۱۳۷۹).

ـ فریزر، جیمز جویس. (۱۳۸۶) **شاخه زرین**، مترجم کاظم فیروزمند، چاپ چهارم، نشر

آگاه، تهران.
ـ کریستین سن، آرتور. (۱۳۵۱) **ایران در زمان ساسانیان**، مترجم رشید یاسمی، کتابخانه ابن سینا، تهران.
ـ کریستین سن، آرتور. (۱۳۸۶) **نخستین انسان و نخستین شهریار**، مترجم ژاله آموزگار، چاپ سوم، نشر چشمه، تهران.
ـ **گات‌ها**، فصل ۳۲، بند ۱۲.
ـ مانوکیان، آرداک. (۱۳۶۰) **اعیاد کلیسای ارمنی**، ترجمه هرایر خالاتیان، نشر خلیفه گری، تهران.
ـ مختاباد، سیدمصطفی. (۱۳۸۵) **پژوهش در تئاتر**، تالار قشقایی مرکز هنرهای نمایشی ایران، تهران.
ـ میرشکرایی، محمد. (۱۳۸۵) **کوسه گردی در استان مرکزی**، ماهنامه هنر و مردم.
ـ مقدم، محمد. (۱۳۸۰) **جستار درباره ناهید و مهر**، چاپ دوم، هیرمند، تهران.
ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۳) **درآمدی بر نمایش‌نامه‌نویسی**، چاپ پنجم، انتشارات سمت، تهران.
ـ نوری‌زاده، احمد. (۱۳۷۶) **تاریخ و فرهنگ ارمنستان**، نشر چشمه، تهران.
ـ ورمازرن، مارتین. (۱۳۸۶) **آیین میترا**، ترجمه بزرگ نادر زاده، چاپ ششم، نشر چشمه، تهران.
ـ هویان، آندرانیک. (۱۳۸۱) **ایرانیان ارمنی**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
ـ هویان، آندرانیک. (۱۳۸۴) **ارمنیان ایران**، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران.
ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۹) **انسان و سمبول‌هایش**، چاپ ششم، انتشارات دایره، تهران

پی‌نوشت

1- Metz Maher
2- Aryotsâdzu
3- poker maher
۴ـ نوشته‌های فراوانی درباره این مضامین هست. آثار مزندر (the blife in immortalty) و jabmak and lof petterson (jabmea) از لحاظ گردآوری مواد، ذی‌قیمت‌اند. برای آگاهی از شرح مجمل موضوع نگ به: (F. Bar, Les Routesde L,autre monde (paris, ۱۹۶۶
5- Dramatic Rituals.
6- Artabaz
7- Zhazen
8-vâhâgen
9-ârâmâzd
10- anahid
11 -mihr
12- tir
13- âstghik
14-Soommâ
15- Somma
۱۶ـ گزنفون، کورش‌نامه. ترجمه مهندس رضا مشایخی. تهران: ۱۳۵۰.
۱۷ـ Armenia نام سرزمین آرمه، در سنگ‌نوشته‌های اورارتویی ساردور دوم در سده ۶ پ. م آمده است.
18- Xenophntis. Cyropaedia, 11, 1, 6.
۱۹ـ تالانت، واحد وزن است که در یونان باستان برابر ۲۵/۵ کیلوگرم بود.
20- Xenophntis. Cyropaedia, 11, 1, 10.
21- Naxorgatirmak
۲۲ـ نخل گردانی مردم ابیانه کاشان و شهوه اراک در عاشورا نیز در همین دسته قرار دارد.
۲۳ ـ خانم پروفسور اِما پطروسیان. گفت‌وگوی حضوری نگارنده با ایشان. نوامبر۲۰۰۶ـ ایروان. آکادمی علوم اتنوگرافی ارمنستان.
24- G.widengren, Iranish – Semitische, kalturbegegnang in partischer Zeit, koln 1960,
25- kilikiâ

26- Geomart
27- buil
۲۸ـ سوما به تعبیر ارمنیان،سومه به تعبیر هندیان و هومه در ادبیات کهن ایرانیان باستان.
۲۹ـ charentsavan در یکصدکیلومتری دریاچه سوان
30-- M̄ q̄r

31-gârni
32- tâs yereko petervâr
33- tâs c̄orz petervâr

تعزیه و موسیقی، حقیقتِ جدایی‌ناپذیر: ارتباط معناگرای تعزیه با دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی

امیرحسین جزءرمضانی
محمدرضا آزاده‌فر (نویسنده مسئول)
بهروز محمودی‌بختیاری

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۰

تعزیه و موسیقی، حقیقتِ جدایی‌ناپذیر: ارتباط معناگرای تعزیه با دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی

امیرحسین جزءرمضانی
دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

محمدرضا آزاده‌فر
استاد دانشکده‌ی موسیقی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

بهروز محمودی‌بختیاری
دانشیار گروه هنرهای نمایش، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری امیرحسین جزءرمضانی با عنوان «ساختار، وجوه اجرایی و امکانات موسیقایی تعزیه در مقایسه با اپرا» در رشته‌ی پژوهش هنر دانشکده‌ی علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران با راهنمایی دکتر محمدرضا آزاده‌فر و مشاوره دکتر بهروز محمودی‌بختیاری است.

چکیده

این پژوهش به مطالعه‌ی ساختاری موسیقی و درام به‌عنوان عناصر درهم‌تنیده در شکل‌گیری تعزیه می‌پردازد. به عبارت روشن‌تر هنر تعزیه نه نمایشی است که موسیقی در آن نقش زمینه داشته باشد و نه فرمی موسیقایی است که به وسیله‌ی سیر داستان دراماتیزه شده باشید. پیوند تعزیه با مسائل اعتقادی و اساطیری، باعث شده این هنر از نظر جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند پدیده‌ای آیینی ـ موسیقایی قلمداد شود. تحلیل‌های گوناگون انجام شده در این پژوهش نشان می‌دهد، تعزیه به عنوان یک رخداد هنری در یک هماورد ساختگرایانه نمایشی و موسیقایی با فاکتورهای مختلفی نظیر انتخاب دستگاه‌های گوناگون، آوازها و گردش‌های ملودیک در تمامی بخش‌ها اعم از پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، تک‌گویی‌ها، گفت‌وگوها و موسیقی‌های سازی متناسب با مضامین هر نمایش و محتوای تعزیه انتخاب و طراحی می‌شود. به همین دلیل، برای درک عملکرد موسیقی و نحوه‌ی برخورد دقیق و چگونگی انتخاب عناصر موسیقایی در تعزیه ضرورت دارد تا تعزیه با نگاهی موسیقی‌شناسانه بررسی شود. همچنین، پژوهش حاضر تلاش دارد تا با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر برخی نسخه‌های موجود تعزیه و اجراهای حاضر، ضمن معرفی امکانات و ویژگی‌های موسیقایی تعزیه، چگونگی انطباق محتوای نسخ با انتخاب‌های موسیقایی را بررسی نماید. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که در تعزیه‌های کوتاه‌تر بخش‌های عمده‌ی اجرا در یک دستگاه یا آواز پی‌ریزی می‌شود و در اجراهای بلند گاهی مرکب‌خوانی یا پرده‌گردانی نیز اتفاق می‌افتد. در طراحی ملودیک، در انواع تک‌گویی‌ها با گفت‌وگوها متفاوت است. مطالعه ساختاری همچنان روشن می‌کند که ملودی‌های بخش‌های آوازی تعزیه مشابه ملودی‌های موسیقی دستگاهی نیستند و اغلب از ملودی مُدل‌های آن تبعیت می‌کنند. در مقابل، پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها و موسیقی‌های ضربی تعزیه‌های متأخرتر بیشتر تحت تأثیر موسیقی‌های ضربی موسیقی کلاسیک ایرانی و تصانیف هستند. از نقطه نظر ریتم، موسیقی تعزیه تلفیقی از متر ثابت و متر آزاد است. از نقطه نظر تلفیق شعر و موسیقی در اشعار تعزیه، گاهی از هجاهای اضافه مانند حرف کشیده و صدادار «اُ»های زائد، «که»های اضافی و غیره جهت انطباق وزن ملودی‌ها با اشعار استفاده می‌شود. در تعزیه گاهی گوشه‌هایی خاص و برخی گردش‌های ملودیک برای اشخاصی چون جبرئیل (بیشتر گوشه‌ی عراق ماهور) و بچه‌خوانان به عنوان یک لایت‌موتیف به‌کار می‌روند و در طول تعزیه به دفعات، در هر بار حضور آن شخص بر صحنه خوانده و اجرا می‌شوند. موسیقی سازی و آوازی در تعزیه مکمل یکدیگر هستند و هر دو در اثربخشی نهایی تعزیه همکاری می‌کنند.

واژگان کلیدی: تعزیه، موسیقی دستگاهی ایران، آواز ایرانی، موسیقی مذهبی، درام.

درآمد

«تعزیه» به عنوان یکی از مهم‌ترین درام فرهنگ تشیع که محور اصلی مضامین و نُسخ آن واقعه‌ی سال ۶۱ ه.ق یعنی شهادت امام سوم شیعیان است، هنری‌ست مختلط که از سه جزء درهم تنیده و جدایی‌ناپذیر متن منظوم (شعر)، موسیقی و نمایش تشکیل شده است؛ درامی ایرانی ـ شیعی که حاصل امتزاج واقعه‌ای تاریخی–مذهبی و تجارب قومی ایرانیان است که در بستر نمایشی آیینی بروز پیدا می‌کند و در نهایت نمایشی اساطیری را می‌سازد. هرچند اطلاع دقیقی از تاریخ شکل‌گیری و ایجاد تعزیه در دست نیست، اما اغلب محققان ریشه‌ی آن را در آیین‌ها، داستان‌ها و روایات اساطیری ایران باستان چون **آیین مهر**، **سوگ سیاوش**، **یادگار زریران** و نیز دسته‌گردانی‌ها و نوحه‌سرایی‌های دوران *آل‌بویه* می‌دانند. در مورد سیر تکوین این هنر می‌توان گفت که تعزیه احتمالاً در مراحل تکامل خود به مرور زمان از شبیه‌خوانی صرف و بهره‌مندی از اشعار مُطول غالباً تک‌گویانه و کمتر موسیقایی معصومین، به سمت نمایشی‌ترشدن و اجرا در دو قطب خَیر (اولیا یا موافق‌خوانان) و شَر (اَشقیا یا مخالف‌خوانان) به عنوان درونمایه‌های اصلی مجالس تعزیه حرکت کرده است. این پدیده‌ی اجتماعیِ مردمی در دوره‌ی قاجار و نیمه‌ی قرن نوزدهم به خاطر علاقه و حمایت‌های *ناصرالدین شاه* به اوج جلال و شکوه دست یافت و صاحب ساختمانی دائمی برای اجرا به نام «تکیه دولت» شد. در اعصاری که موسیقی ایران مورد ظلم و کم‌توجهی قرار داشت و گسترش آن در میان عموم مردم ممنوع و یا با اهداف خاصی دنبال می‌شد، تعزیه بستری برای عدم نابودی و حفظ آن بود. بسیاری از آوازخوانان و فعالان این حوزه حال می‌توانستند در قالب تعزیه به ارائه‌ی هنر خود بپردازند و البته که این اتفاق به رشد و شکوفایی هنر تعزیه، به‌ویژه از منظر موسیقی و اجرای آن کمک شایان توجهی کرد. به‌واسطه‌ی بنیان‌های مشترک، شباهت‌های ساختاری و وجود عناصر هنری متشابه میان درام و موسیقی و امتزاج آن‌ها، درام‌های موسیقایی خُرد و کلان پدید می‌آیند؛ درام‌هایی که خود را از طریق موسیقی عرضه می‌کنند و موسیقی آن‌ها نیز تابع درام و وقایع دراماتیک است. این گزاره در مورد تعزیه قابل تعمیم است. از آنجا که در تعزیه تقریباً تمامی وقایع نمایش به واسطه لحن آهنگین و موسیقایی بیان می‌شوند، می‌توان آن را نوعی درام موسیقایی[1] دانست. درامی که موسیقی در آن اهمیت ویژه دارد و در اثرگذاری نهایی بر مخاطب نیز نقش تعیین‌کننده ایفا می‌نماید. موسیقی تعزیه که با محتوای نسخه‌ها، سِیر داستان، صحنه‌ها، موقعیت‌ها و کُنش‌های دراماتیک منطبق است، در دسته‌بندی کلی بر دو گونه‌ی موسیقی آوازی و موسیقی‌سازی استوار است. موسیقیِ آوازی تعزیه که بر دستگاه‌ها و آوازهای ردیف موسیقی کلاسیک ایران و در برخی مناطق بر اَلحان و گردش‌های ملودیک فولک سایر اقوام استوار است، خود به دو دسته تقسیم می‌شود: موسیقی کاملاً آوازی و دارای ملودی مشخص برای اولیا و گفتارِ شبه موسیقایی، گهگاه موزون و رسیتاتیف‌مانند[2] اَشقیا. دانش حداقلیِ موسیقی و شناخت مَوسیقیِ شعر برای اشقیا نیز ضروری است؛ چراکه این شبیه‌خوانان از نظر اُفتان و خیزان کردن گفتار وَ بیان خود، ایجاد لحن مناسب، کشیدگی و آکسان‌گذاری[3] (تأکید) بر روی هجاها یا واژه‌هایی خاص، نقاط توقف و جای‌گذاری مکث‌های لازم، حفظ ریتم و سازماندهی سرعت ارائه‌ی اشعار، درصدد اجرایی رسیتاتیف‌گونه هستند. موسیقی سازی تعزیه نیز کاملاً با محتوای نسخ همخوانی دارد. سازها گرچه در اغلب مواقع با آواز به‌صورت همزمان اجرا نمی‌شوند، اما در بسیاری از لحظات با تکنیک جواب آواز، خط آواز را دنبال می‌کنند. موسیقی سازی در تثبیت سِیر مُدال و دادن کوک به شبیه‌خوانان، موسیقی صحنه، پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها و همسُرایی‌ها، و همچنین القای احساس خاص و غیره نقشی تعیین‌کننده

برعهده دارد و از این جهت همکاری میان موسیقی آوازی و سازی به هدف دستیابی به نتیجه‌ی قابل قبول و اثرگذاری بیشتر ضروری است. لازم به ذکر است که پژوهش حاضر نسبت به مطالعات قبلی دارای چند تمایز بسیار مهم است. مطالعات پیشین اغلب تعزیه را به عنوان یک اثر نمایشی که موسیقی در آن مورد استفاده قرار می‌گیرد بررسی و تحلیل نموده است اما این پژوهش به مطالعه ساختاری موسیقی و درام به عنوان عناصر درهم‌تنیده در شکل‌گیری تعزیه می‌پردازد. به عبارت روشن‌تر در تحلیل ارائه شده در این مطالعه، هنر تعزیه نه نمایشی است که موسیقی در آن نقش زمینه داشته باشد و نه فرمی موسیقایی است که به وسیله سیر داستان دراماتیزه شده باشد. دیگر ویژگی‌های منحصربه‌فرد این پژوهش تحلیل ساختار موسیقی و درام در تعزیه به‌صورت عمیق از دو منظر ماکروآنالیز و میکروآنالیز با بهره‌گیری از آوانگاری‌های بسیار دقیق و بهره‌برداری از مدلِ نوین «ساختار ملودی در موسیقی ایران» است که به‌تازگی در ایران ارائه شده است.

بیان مسئله

در سال‌های اخیر اهمیت و جایگاه عنصر حیاتی تعزیه یعنی موسیقی نادیده گرفته شده است. این عدم توجه با بررسی روند تغییر و کیفیتِ هنریِ اجراهای به‌جامانده از تعزیه‌های گذشته تا به امروز به خوبی قابل درک است. کم‌توجهی و یا حتی بی‌توجهی پژوهشگران فعال در حوزه‌ی موسیقی نسبت به این موضوع و از میان رفتن پیشکسوتان و بزرگان آواز و موسیقی تعزیه و عدم آموزش صحیح شبیه‌خوانان سبب شده، رفته‌رفته به اصالت و هویت موسیقایی تعزیه لطمه وارد شود. از طرفی دیگر، برخی پژوهشگران تعزیه نیز چندان به اهمیت و کارکرد موسیقی تعزیه که یکی از عوامل اصلی دراماتیک آن به‌شمار می‌رود، واقف نیستند؛ از آن‌ها گاهاً جملاتی نقل شده است که میان موسیقی سازی و آوازی تعزیه، نقش و جایگاه موسیقی سازی را به کل نادیده گرفته‌اند. بی‌توجهی دست‌اندرکاران موسیقی کلاسیک ایران و حتی آهنگسازان نیز در به‌وجود آمدن چنین شرایطی بی‌تأثیر نیست. بنا بر آنچه آمد و با تأکید بر اهمیت موسیقی در تعزیه و قابلیت‌های بالقوه‌ی آن به عنوان عنصری مهم در این درام ملی، مذهبی، عُرفی و نمادین که علاوه بر وقایع مربوط به سال ۶۱ ه.ق. به سایر داستان‌های مربوط به انبیاء یا حتی پیامبران سایر ادیان نیز می‌پردازد، پژوهش حاضر در پی آن است تا با نگاهی تحلیلی و در حد نیاز توصیفی، ساختار موسیقی آوازی و سازی تعزیه را مورد بررسی قرار دهد. همچنین وجوه اجرایی و نقش‌مندی هر یک از اجزای سازنده‌ی موسیقی تعزیه اعم از پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، مناجات‌ها، رجزخوانی‌ها و غیره را نیز بررسی نماید. به بیان دیگر، در این پژوهش هر یک از اجزای سازنده‌ی موسیقی تعزیه ابتدا جداگانه بررسی می‌شوند و در ادامه، با تحلیل چند نمونه تعزیه، با بهره‌گیری از امکانات صرفاً موسیقایی مشابه میان آن‌ها و با اتکا به دانش عملی و نظری پژوهشگر در حوزه‌ی تخصصی موسیقی، رابطه‌ی اُرگانیک میان اجزای سازنده‌ی موسیقی تعزیه به جهت معرفی این هنر به عنوان درام موسیقایی جهان اسلام مورد مداقه قرار خواهد گرفت.

روش پژوهش

بنابر آنچه تاکنون سخن گفته شد و با تأکید بر اهمیت موسیقی دستگاهی در تعزیه و قابلیت‌های بالقوه‌ی آن به عنوان عنصری مهم در این درام ملی، مذهبی، عرفی و نمادین، مقاله‌ی حاضر در پی آن است تا به هدف آشکار شدن رابطه‌ی میان تعزیه و موسیقی دستگاهی،

با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی موسیقی تعزیه بپردازد. همچنین، تلاش بر این است تا نحوه‌ی انطباق محتوای نسخه‌های تعزیه با موسیقی دستگاهی در بخش‌های مختلف تعزیه مورد مداقه قرار گیرد. بنابراین و با هدف تبیین موضوع و کسب نتایج کارآمد، از اجرای پنج مجلس تعزیه با مضامین مختلف یعنی **شهادت امام حسین(ع)**، **مسلم بن عقیل**، **عروسی حضرت فاطمه(س)**، **به چاه انداختن حضرت یوسف** و **مالک اشتر** و آوانگاری بخش‌های لازم در این پژوهش استفاده می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش

بیشتر پژوهش‌های انجام شده توسط محققان ایرانی و خارجی در مورد تعزیه مربوط به جنبه‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، آیینی، سیاسی، اسطوره‌شناختی، نمایشی و متن‌شناسی است و کمتر به موسیقی تعزیه، ساختار و عملکرد آن به شکل تخصصی و جامع پرداخته شده و اغلب این پژوهش‌ها با گزاره‌هایی تکراری همراه بوده است. شاخص‌ترین پژوهش انجام گرفته در زمینه‌ی موسیقی تعزیه توسط موسیقی ـ قوم‌شناس[۴] ایرانی محمدتقی مسعودیه (۱۳۶۷) انجام شده است. نگارنده در این کتاب پس از توضیحَات مقدماتی و ذکر مسائلی کلی پیرامون موسیقی تعزیه، دو تعزیه را به‌طور کامل آوانگاری کرده است. نکته‌ی قابل‌توجه در مورد پژوهش وی این است که مسعودیه تمامی بخش‌های سازی، آوازهای موافق‌خوانان و گفتار مخالف‌خوانان را در دو تعزیه‌ی **شهادت امام حسین(ع)** و **شهادت هفتاد و دو تَن** به‌صورت مکتوب آوانگاری موسیقایی کرده است. با این‌حال، پژوهش مسعودیه بیشتر متکی بر موسیقی آوازی تعزیه اَست و بر موسیقی سازی که کاملاً در پیشرفت روند موسیقایی نقش ویژه دارد، تمرکز چندانی نداشته است. علیرغم نقاط مثبت و مفیدی که می‌توان از این آوانگاری‌ها به عنوان تنها تلاش قابل‌توجه پیرامون موسیقی تعزیه دریافت کرد، پژوهشگر به نتیجه‌ی راهگشا و دقیقی دست پیدا نمی‌کند. در پژوهش دیگر، شهیدی (۱۳۸۰) در فصلی جداگانه اطلاعات مفید و قابل‌توجه در مورد موسیقی تعزیه ارائه داده است. هرچند مطالب وی به شیوه‌ی توصیفی ارائه شده است، اما بسیاری از آن‌ها در سایر پژوهش‌ها عیناً نقل شده است. با توجه به نقش و جایگاه موسیقی در تعزیه، مقاله‌ی حاضر در تلاش است تا جنبه‌های مهم و مبهمی که تاکنون مورد غفلت واقع شده‌اند را دقیق‌تر و با نگاهی موسیقی‌شناسانه بررسی نماید.

انطباق موسیقی با نسخ تعزیه

موسیقی آوازی و سازی در طول تعزیه و متناسب با وقایع دراماتیک و محتوای نسخ به دو صورت کلی متر ثابت[۵] (متریک) و متر آزاد[۶] (غیرمتریک) اجرا می‌شوند. موسیقی‌های ضربی سازها، پیشخَوانی‌ها، نوحه‌ها و همسُرایی‌ها از جمله بخش‌های اغلب متریک هستند. در مقابل، تک‌گویی‌ها و گفت‌وگوهای مختلف، جواب آوازها و اجراهای آوازی موسیقی سازی در طول اجرای تعزیه به‌صورت غیرمتریک خوانده می‌شوند. موسیقی در تعزیه مانند دیگر گونه‌های موسیقی ایرانی در اساس مونوفونیک[۷] است. تک‌صدایی بودن موسیقی در تعزیه انتقال کلام و محتوای شعر به مخاطب را سهولت می‌بخشد. با این‌حال، گهگاه علاوه بر بافت تک‌صدایی، بافت هتروفونیک[۸] و یا پلی‌فونیک[۹] به‌طور محدود و از طریق برخورد لایه‌های ملودیک ساز و آواز یا آواز شبیه‌خوانان با هم ایجاد می‌شود. همانگونه که اشاره شد، زبان و ادبیات تعزیه منظوم است و این انتظام امکانی را فراهم می‌کند که نسخه‌ها به راحتی با موسیقی هماهنگ

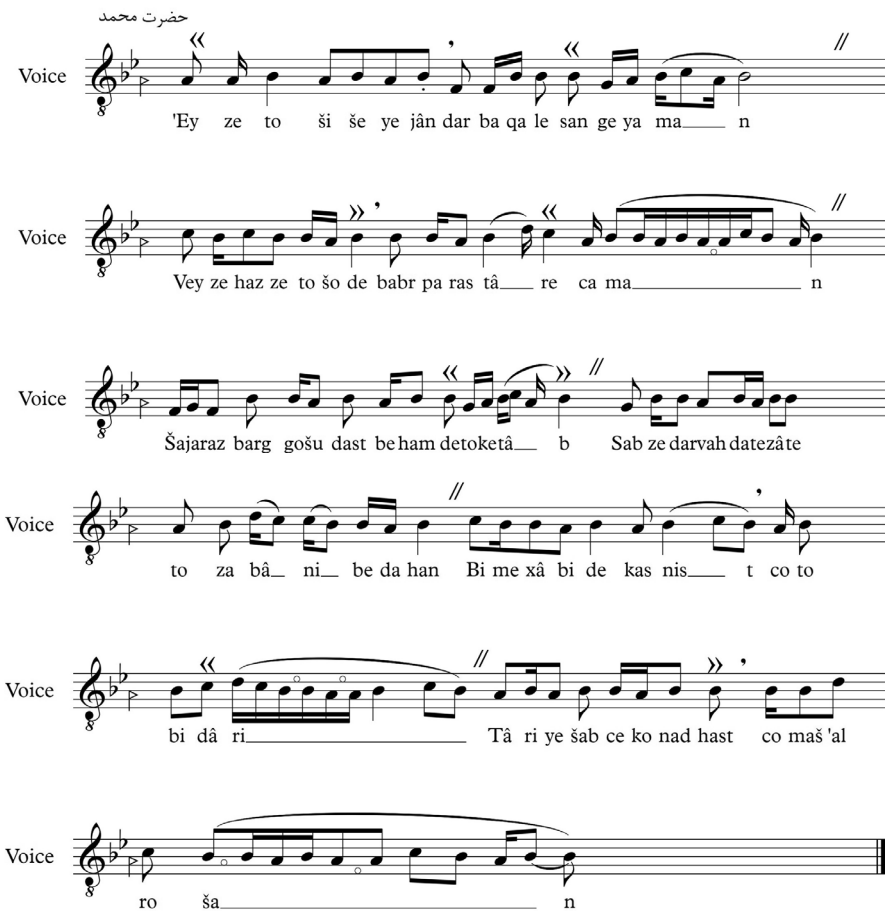
شوند. از سویی، موسیقایی بودن نسخ، اثرگذاری مضامین تعزیه‌ها را دوچندان می‌کند؛ چراکه آواز به خودی خود امکان بیان آزادانه‌ای را داراست که در محاوره‌ی معمولی و روزمره‌ی افراد امکان‌پذیر نیست (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۳۲). انتخاب دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌های مختلف نیز کاملاً با حالات شعر و محتوای هر بخش تناسب دارد. «حضور همه‌ی آوازهای موسیقی سنتی در مجالس تعزیه، این نکته را یادآور می‌شود که تعزیه‌خوان‌ها جهت القاء و انتقال دقیق احساسات خود هیچگاه به کاربرد دستگاه‌ها و یا گوشه‌هایی خاص اکتفا نکرده و همه‌ی آن‌ها را به فراخور کشش و قابلیت هر یک مورد توجه قرار داده‌اند» (نصری‌اشرفی، ۱۳۸۱: ۳۳). شهیدی در مورد انتخاب دقیق گوشه‌ها و یا دستگاه‌ها که متناسب با محتوای نمایشی تعزیه انجام می‌گیرد، می‌نویسد: «شبیه حضرت *مسلم* وقتی خبر شهادت‌هانی را می‌شنود و با فرزند او گفت‌وگو می‌کند، اشعار خود را در گوشه‌ی لیلی و مجنون می‌خواند. لیکن وقتی به *امام* حسین(ع) نامه می‌نویسد یا در کوچه‌پس‌کوچه‌های کوفه سرگردان است و با خود گفت‌وگو می‌کند، معمولاً در گوشه‌های شوشتری یا طرز می‌خواند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۳۸). علاوه بر این، ارتباط موسیقی و کلام در موسیقی دستگاهی و موسیقی تعزیه به گونه‌ای است که علاوه بر انطباق نسبی کوتاه و بلندبودن هجاهای کلام و کشش‌های نغمات در ملودی، روند و سیر حرکت ملودی با زیر و بمی و افتان و خیزان بودن کلام همسو می‌شود که این مسئله خود سبب ایجاد وحدت میان موسیقی و کلام می‌گردد. همان‌گونه که تعزیه از دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی بهره می‌برد، در شعر نیز در قالب، وزن و صور خیال تابع شعر کلاسیک فارسی است؛ هرچند که قواعد آن را کاملاً رعایت نمی‌کند. اسماعیلی در خصوص متن تعزیه اعتقاد دارد که متن تعزیه از شعر به عنوان ابزاری نمایشی بهره می‌گیرد و هدفش آفرینش شعری نیست. از سویی دیگر، «بسیاری از کمبودهای وزنی و فرمی در یک اجرای درآمیخته با آواز محسوس نیست و مثلاً سکته‌های شعری، ناسازی قافیه‌ها و ضعف خیال‌انگیزی در اجرا ناپدید می‌شود» (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۴۸). همانگونه که در موسیقی تعزیه متناسب با هر صحنه و رویداد دستگاه و یا گوشه‌ای مناسبِ شرایط و فضای کار انتخاب می‌شود، در شعر نیز به هدف جلوگیری از یکنواختی، اوزانِ متنوعی به‌کار گرفته می‌شود. انتخاب و حضور قالب‌های شعری متنوع همچون مثنوی، قصیده و مسمّط، رباعی، مستزاد و قطعه در نسخ تعزیه‌ها نیز به دلیل ایجاد تنوع است. افزودن ردیف به اشعار تعزیه نیز اقدام مهمی بود که تعزیه‌نویسان خلاق وارد اشعار تعزیه کردند. شهیدی در باب فواید افزودن ردیف در اشعار تعزیه می‌نویسد: «نخست، شعر راحت‌تر خوانده می‌شود و بهتر به گوش می‌نشیند. دوم آنکه، ردیف تا اندازه‌ی زیادی بر آهنگین خواندن تأثیر می‌گذارد. زیرا صداها را می‌توان کشید و موسیقایی کرد» (شهیدی، ۱۳۸۴: ۷۵). بنابراین موسیقی آوازی و ملودیک در تعزیه را می‌توان به‌طور کل به سه گروه تک‌گویی، گفت‌وگو و همسُرایی تقسیم کرد. این سه گروه اجزای گوناگون یک تعزیه را می‌سازند و به شیوه‌های مختلفی اجرا می‌شوند که در ادامه اجزای آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۱ـ تک‌گویی (تک‌سُرایی)

تک‌گویی که بخش‌های مختلفی از یک تعزیه را به خود اختصاص می‌دهد و در اجرای اولیا و اشقیا حضور دارد، «گفتاری خطابی با خود و دیگران [است] که شبیه‌خوان به تنهایی می‌خواند و انتظار پاسخ نیز ندارد» (بختیاری و فراهانی، ۱۳۹۵: ۳۷). به همین علت، در تک‌گویی‌ها برخلاف گفت‌وگوها که بازتاب حالت سؤال و جوابی آن در ملودی‌های مصرع‌ها

و یا ابیاتِ دو طرف گفت‌وگو دقیقاً منعکس می‌شود، ملودی‌های هر مصرع از بیت شعر، حالت سؤال و جواب به خود می‌گیرد. این شیوه‌ی سؤال و جواب را می‌توان در برخی اشعار به خوبی درک کرد. به‌عنوان نمونه در غزل مصرع اول با حالتی سؤالی و ادامه‌دار به مصرع دوم می‌رسد و مصرع دوم حالت جواب خواهد داشت. به‌طور معمول حالت سؤال در اشعار با خیزان کردن لحن صدا و یا از منظر روابط ملودیک، با ایست‌های ناپایدار و تعلیقی بر روی نغماتی که حس ادامه‌دار بودن را القا می‌کنند، ایجاد می‌شود و در مقابل، تأثیر حالت جواب‌گونه در انتهای بخش، از طریق اُفتان کردن لحن صدا و یا در ملودی از طریق حالت فرودی و ایست بر روی نغمات قطعی‌تر انجام می‌شود. در نهایت، در تک‌گویی همان‌طور که گفته شد، از آنجا که پاسخ شخص دومی وجود ندارد، ملودی‌ها در انتها روندی فرودی دارند و پس از تغییرات مختلف و عبور به برخی گوشه‌ها، بار دیگر در محدوده‌ی درآمد و یا گوشه‌هایی که حالت اختتام در انتهای آن‌ها اتفاق می‌افتد، بازمی‌گردند. تک‌گویی به اشکال گوناگونی چون مناجات، خطاب و فرمان، رجزخوانی، گفت‌وگو با خود و مبارزخوانی در تعزیه حضور دارد.

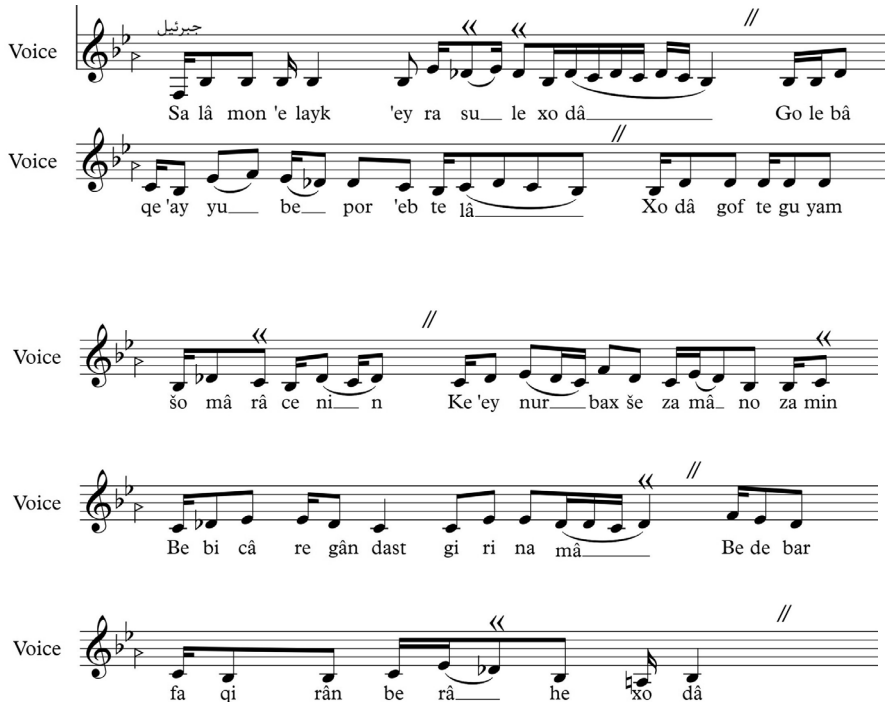
۱ـ۱ـ مناجات

به‌طور معمول تعزیه‌ای که در آن امام یا پیامبر(ص) در ابتدای صحنه حاضر هستند، با مناجات آغاز می‌شود. مناجات نوعی راز و نیاز با پروردگار است که اغلب در فضای درآمد آواز بیات ترک و یا گوشه‌هایی از دستگاه نوا خوانده می‌شود. انتخاب آوازها و گوشه‌های بیات ترک و نوا برای خواندن مناجات در آغاز تعزیه ظاهراً به آن سبب بوده است که آواز در این گوشه‌ها حالت و کیفیت موقر و با طمأنینه دارد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۴۷). در مورد انتخاب آواز برای مناجات‌ها می‌توان به این نکته نیز اشاره داشت که در بسیاری از تعزیه‌ها، مناجات‌ها به‌صورت قراردادی از مبنای سی‌بمل در بیات ترک خوانده می‌شوند. همچنین، برخی تعزیه‌ها بیش از یک مناجات دارند که بعد از مناجات آغازینِ امام یا اولیاخوان اصلی خوانده می‌شود و در همان دستگاه یا آواز ادامه می‌یابد. به عنوان نمونه، در تعزیه **عروسی حضرت فاطمه(س)** ، پس از مناجات پیامبر در محدوده‌ی درآمد آواز بیات ترک (شکل ۱)، مناجات حضرت *علی*(ع) در بیات ترک آغاز شده و با پیشروی از محدوده‌ی درآمد به گوشه‌های حصار و خاوران، مجدد در محدوده‌ی درآمد فرود می‌آید. سومین مناجات این تعزیه که مربوط به حضرت *فاطمه*(س) است، در همان محدوده‌ی درآمد بیات ترک اما یک اکتاو زیرتر خوانده می‌شود (جدول ۱):

شکل ۱: درآمد بیات ترک و مناجات حضرت محمد(ص)، تعزیه‌ی عروسی حضرت فاطمه(س)، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۴ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۱: مناجات‌های تعزیه‌ی عروسی حضرت فاطمه زهرا، تعزیه‌ی عروسی حضرت فاطمه(س)، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۴

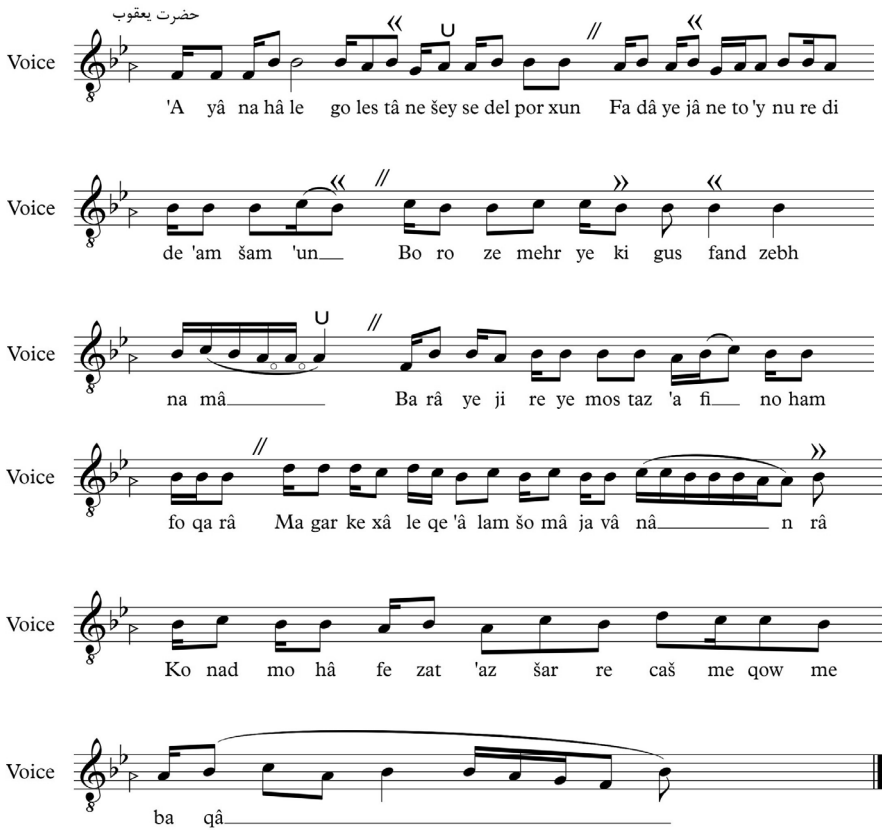
مناجات اول (حضرت محمد(ص))	**درآمد بیات ترک سی‌بمل:** ای ز تو شیشه‌ی جان در بغل سنگ ایمن (درآمد بیات ترک سی‌بمل، روند ملودی تقریباً خطی و ایست بر نت سی‌بمل، فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) وی ز حظ تو شده برق پرستار چمن (روند ملودی تقریباً خطی و ایست بر نت سی‌بمل) شجر از برگ گشوده است به حمد تو کتاب (پرش بالارونده از فا به سی‌بمل و روند ایستا و تأکید بر سی‌بمل) سبزه در وحدت ذات تو زبانی به دهن (پرش بالارونده از سل به سی‌بمل و روند ایستا و تأکید بر سی‌بمل) بیم خوابیده کس نیست چو تو بیداری (روند سینوسی و ایست بر سی‌بمل) تاری شب چه کند هست چو مشعل روشن (روند ملودی منحنی و ایست بر نت سی‌بمل)
مناجات دوم (حضرت علی(ع))	**درآمد بیات ترک سی‌بمل:** ای خدای بلندی و پستی (روند ملودی ایستا و ایست بر نت سی‌بمل) همگی نیستند و تو هستی (پرش به بالا و روند سینوسی و ایست بر نت سی‌بمل) آسمان و زمین به فرمانت (اشاره به حصار، پرش به بالا و روند تقریباً خطی و ایستا) جمله جن و ملک ثناخوانت (روند نزولی و در پایان فرود به بیات ترک) پروردگار، پادشاهی تو راست زیبنده (پرش به بالا و اشاره به خاوران و روند نزولی) ماه و خورشید از تو تابنده (روند نزولی و فرود بر بیات ترک سی‌بمل) داده‌ام سر پی اطاعت تو (پرش به بالا و اشاره به خاوران و در ادامه روند نزولی) روز و شب از پی عبادت تو (روند نزولی و فرود بر بیات ترک سی‌بمل)
مناجات سوم (حضرت فاطمه(س))	**درآمد بیات ترک سی‌بمل (یک اکتاو زیرتر):** ای خدا تا چند بر محنت بود دُخت رسول (روند ملودی سینوسی و ایست بر لاکُرن، فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) با یتیمی چون کند در دهر زِهرای بتول (پرش به بالا و در ادامه روند سینوسی و ایست بر نت لاکُرن) ای خدا تا چند نالم از فراق مادرم (روند ملودی منحنی) تا به کی در فُرقت او جامه‌ی طاقت درم (روند ملودی سینوسی) ای خدا تا چند باشم از غم مادر غمین (روند ملودی منحنی) جان من بستان نباشد در جهان زار و حزین (روند ملودی منحنی و فرود بر بیات ترک سی‌بمل)

۱ـ۲ـ خطاب و فرمان

خطاب و فرمان نوع دیگری از تک‌گویی است که در بیان اولیا و اشقیا حضور دارد و اولیاخوان متناسب با مضمون تعزیه در دستگاه یا آوازی خاص می‌خواند. در بسیاری از تعزیه‌ها «امام و اولیاخوانان خطاب‌ها و فرمان‌های خود را غالباً در درآمد نوا می‌خواندند» (همان). در مواقعی که خطاب‌ها غمناک است، استفاده از گوشه‌های بیات ترک و اصفهان، و هنگامی که خطاب و فرمان‌ها پرقدرت و یا حتی همراه با فریاد است از گوشه‌هایی چون عراق، نهیب، نهفت و حصار استفاده می‌شود. در تعزیه‌ی **به چاه انداختن حضرت یوسف**، پس از ارائه مقدمه‌ای سازی در فضای مقام عراق با شاهد سی‌بمل و با تحریری که از مشخصات ملودیک عراق است و فرود معمول عراق (نغمه‌ی فا)، *جبرئیل* در همین مقام آواز خود را می‌خواند (شکل و جدول ۲):

شکل ۲: آواز جبرئیل در عراق سی‌بمل، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۲: آواز جبرئیل، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷

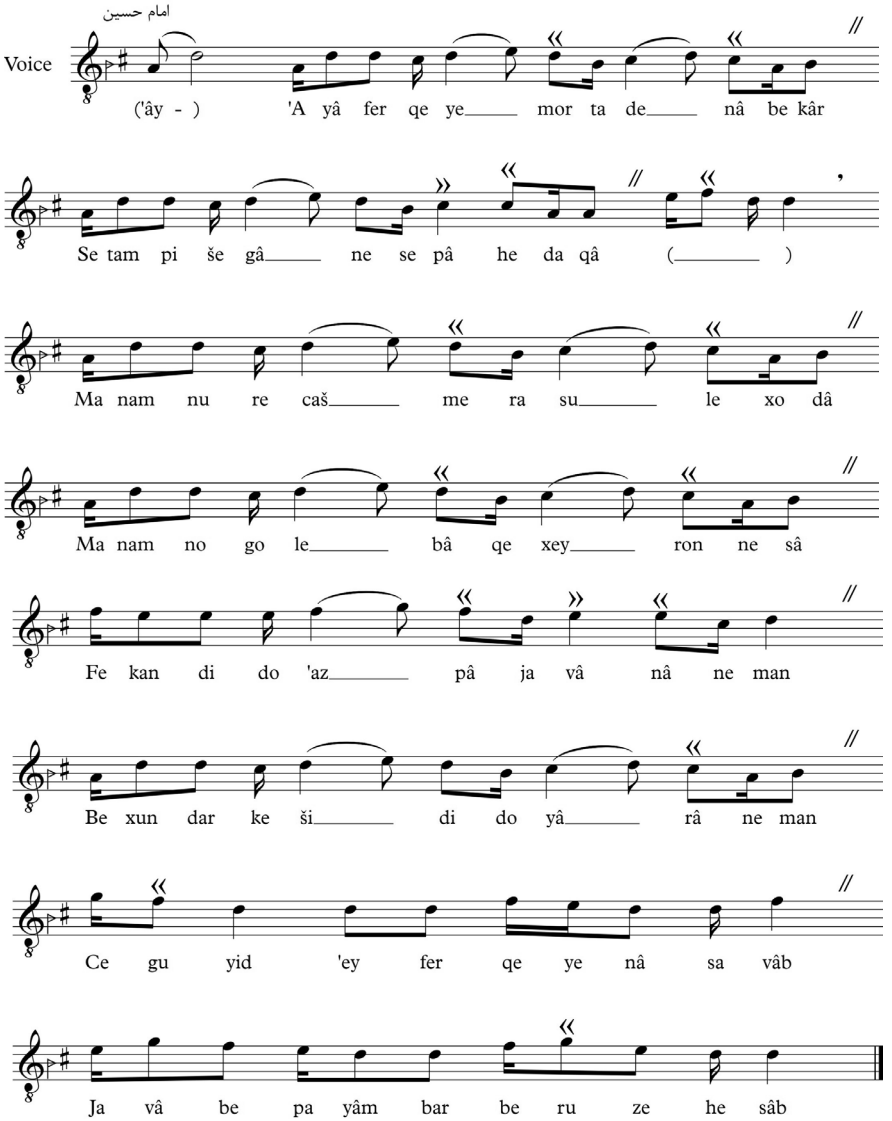
آواز جبرئیل خطاب به حضرت یعقوب
سلام علیک ای رسول خدا (عراق سی‌بمل، دو پرش چهارم بالارونده پشت سر هم ابتدا از نت فا به سی‌بمل و سپس از سی‌بمل به می‌بمل، پس از پرش‌ها روند نزولی و ایست روی سی‌بمل، وزن شعر مانند قبل فعولن فعولن فعولن فعول)
گل باغ ایوب پر ابتلا (روند سینوسی و ایست بر نت سی‌بمل)
خدا گفته گویم شما را چنین (روند رو به بالا با استفاده از چند پرش فاصله سوم از سی‌بمل به رِبمل و ایست بر رِبمل)
که ای نوربخش زمان و زمین (روند منحنی و ایست بر نت دو)
به بیچارگان دست‌گیری نما (روند سینوسی و ایست بر نت رِبه‌کار)
بده بر فقیران به راه خدا (رونی سینوسی و ایست روی شاهد عراق یعنی سی‌بمل)

با توجه به آواز منسوب به *جبرئیل* درخواهیم یافت که بیت اول هر دو مصرع، حالتی خبری دارند و سیر حرکت ملودی به‌گونه‌ای است که بر شاهد سی‌بمل توقف می‌کند. سه مصرع بعدی که در انتهای هر کدام فضای شعر تعلیقی است، ملودی به ترتیب بر نت‌های ر، دو، رِ توقف می‌کند و آخرین مصرع که نقش خاتمه کلی را دارد، بار دیگر به شاهد سی‌بمل عراقَ فرود آمده است. حضرت *یعقوب* در ادامه باز هم در درآمد بیات ترک سی‌بمل برای تبعیت از فرمان خدا به پسرش شمعون دستور می‌دهد تا گوسفندی ذبح نماید. اگر به پرش‌های چهارم رو به بالای شروع هر دو آواز *جبرئیل* و حضرت *یعقوب* توجه شود، مشخص خواهد شد که این پرش‌ها هم‌راستا با حالت فرمان بوده و به آواز ویژگی دستوری بخشیده است. در آواز حضرت یعقوب نیز به جز مصرع سوم که حالت تعلیقی دارد و بر لاکُرن می‌ایستد، باقی مصرع‌ها با حالتی قاطعانه بر نت سی‌بمل فرود می‌آیند (شکل و جدول ۳).

شکل ۳: آواز حضرت یعقوب، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۳: فرمان حضرت یعقوب، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷

فرمان حضرت یعقوب
حضرت یعقوب در درآمد بیات ترک سی‌بمل برای تبعیت از دستور خدا به فرزند خود شمعون دستور می‌دهد که گوسفندی ذبح کرده و میان فقرا پخش کند:
ایا نهال(کمی مکث) گلستان شیث دل پر خون (تأکید بر نت فا و سپس پرش چهارم بالارونده از نت فا به سی‌بمل و در ادامه روند منحنی معکوس و ایست روی سی‌بمل، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)
فدای جان تو ای نور دیده‌ام شمعون (روند ملودی با اینکه تقریباً ایستا است به‌طور مداوم میان نت‌های لاکُرن و سی‌بمل نوسان دارد و در انتها روی سی‌بمل می‌ایستد)
برو ز مهر یکی(کمی مکث) گوسفند ذبح نما (روند ایستا و تأکید بر نت سی‌بمل و در انتها روند نزولی و ایست بر نت لاکُرن)
برای جیره‌ی مستضعفین و هم فقرا (پرش چهارم بالارونده از فا به سی‌بمل و تأکید بر سی‌بمل و روند ملودی ایستا و در انتها ایست بر نت سی‌بمل)
مگر که خالق عالم شما جوانان را (روند نزولیِ تدریجی از نت رِ به سی‌بمل و ایست بر سی‌بمل)
کند محافظت(کمی مکث) از شر(کمی مکث) چشم قوم دغا (روند سینوسی و فرود بر نت سی‌بمل)

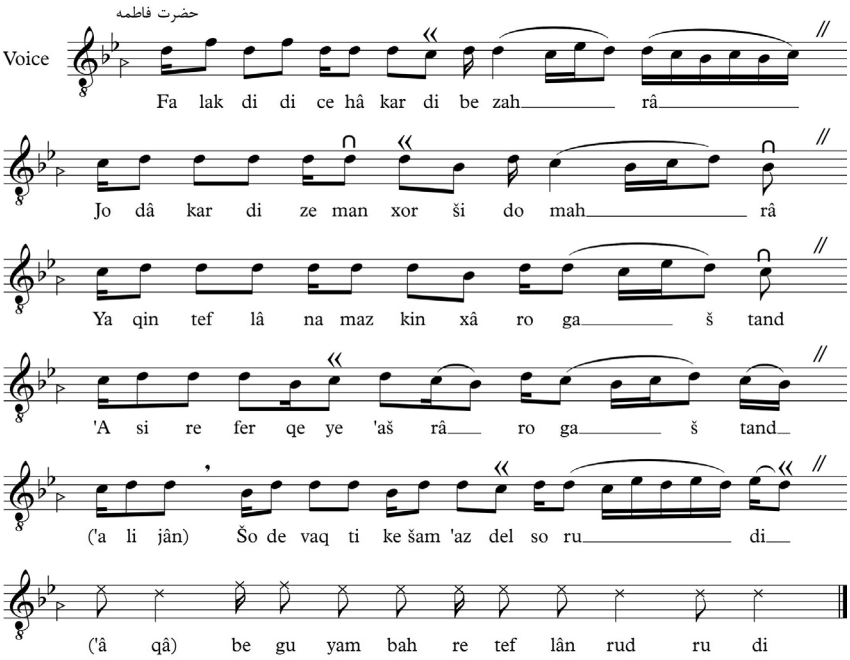
۱ـ۳ـ رجزخوانی

اشعار حماسی اولیاخوانان که به هنگام حمله و جنگ با اشقیا که اغلب در بحر متقارب (مُثَمَّنِ مَحذوف) خوانده می‌شود را رجزخوانی می‌نامند. در رجزخوانی از دستگاه‌های با حالت حماسَی چون چهارگاه (به‌ویژه گوشه‌های حدی، پهلوی و رجز) و یا گاهی دستگاه همایون و آواز اصفهان استفاده می‌شود. مرکب‌خوانی یا پرده‌گردانی نیز در برخی رجزخوانی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این آوازها به دلیل هماهنگی موسیقی و نمایش و نشان‌دادن حالت پرخاشگرانه اولیا، در آغاز ملودی‌ها بیشتر از پرش بالارونده به ویژه پرش چهارم استفاده می‌شود. نکته‌ی قابل‌توجه این است که در اینجا تأکید بر فاصله‌ی چهارم بسیار بیشتر از بخش‌های دیگر تعزیه عیان می‌شود. تقریباً در ابتدای اکثر مصرع‌ها از پرش چهارم رو به بالا در جهت تهییج نمایش و افزایش حالت پرخاش در لحن استفاده می‌شود. به عنوان نمونه، در تعزیه‌ی **شهادت امام حسین(ع)**، امام در مقابل *ابن‌سعد* و شمر در همایون لا (شوشتری) و وزن فعولن فعولن فعولن فَعَل، یک ملودی در محدوده‌ی صدایی بالا و زیر، با پرش چهارم بالارونده و دینامیک قوی می‌خواند. این رجزخوانی پس از شوشتری به دانگ دوم اصفهان اشاره کرده و به علت قرابت‌های ساختاری با آن، به بیات راجه از دستگاه اصفهان گذر می‌کند (شکل و جدول ۴):

شکل ۴: رجز امام حسین(ع)، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶
(آوانگاری نگارنده)

جدول ۴: رجزخوانی امام حسین(ع)، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶

رجزخوانی امام حسین(ع)
ایا فرقه‌ی مرتد نابه‌کار (شوشتری همایون لا، ایست روی سی‌کرن) (فعولن فعولن فعولن فعل)
ستم پیشگانِ سپاه دغا (ایست روی لا)
زبان حال، منم نور چشم رسول خدا (ایست روی سی‌کرن)
منم نو گل باغ خیر النساء (ایست روی سی‌کرن)
فکندید ُ از پا جوانان من (اشاره به دانگ دوم اصفهان و ایست روی رِ)
به خون درکشیدید ُ یاران من (ایست روی سی‌کرن)
چه گویید ای فرقه‌ی ناصواب (بیات راجه، ایست روی فا)
جواب پیمبر به روز حساب (اشاره به دانگ دوم اصفهان و ایست روی رِ)

۱ـ۴ـ گفت‌وگو با خویش

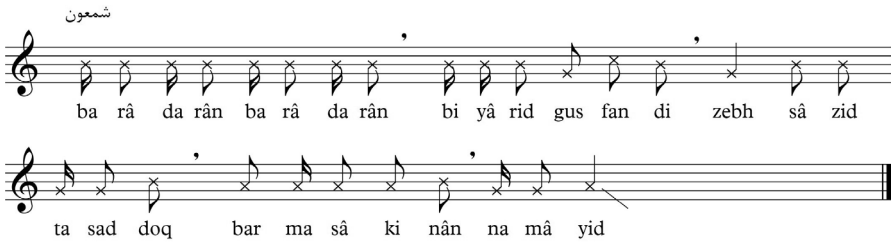
گفت‌وگوی با خود که به اشکال مختلفی چون زبانِ حال اولیا، گفت‌وگوی با خودِ شخصیت‌های میانه‌حال و گفت‌وگوی با خودِ اشقیا در تعزیه اتفاق می‌افتد، «یک نوع دیگر [از] تک‌خوانی است که شبیه‌خوان در گفتار خطابی اشاره به خود دارد، یا به تنهایی در صحنه سخن می‌گوید» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۲۲). در بسیاری از بخش‌هایی که گفت‌وگوی با خود صورت می‌گیرد، به‌ویژه بخش‌هایی تحت‌عنوان زبانِ حال که رایج‌ترین تک‌خوانی میان اولیا به‌شمار می‌رود، انتخاب گوشه‌ها کاملاً دقیق و متناسب با محتوای اشعار صورت می‌گیرد. شالوده بیشتر این اشعار یا گلایه و شکایت است و یا به عواطف، احساسات، امید و آرزو اشاره دارد. در این باب شهیدی (۱۳۸۴: ۴۵۳) هم در تحقیقات خود عنوان می‌کند که شبیه‌خوان‌ها در زبانِ حال و شکایت و گلایه از روزگار غالباً در گوشه‌های راز و نیاز، سوز و گداز اصفهان، عشاق، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و غیره مرثیه سُرایی می‌کنند. اگر زبان حال به‌صورت تک‌خوانی و گفت‌وگوی با خود باشد، اغلب از گوشه‌هایی چون شوشتری، مؤالف، بختیاری، منصوری، بیداد، کرد بیات، رامکلی و سَیَخی استفاده می‌شود. نمونه‌ای از آن در بخشی از تعزیه‌ی **مالک اشتر نخعی** اجرا می‌شود؛ جایی که حضرت *فاطمه*(س) ابتدا در بیات راجه مویه‌ای سَرمی‌دهد و سپس، به فضای دشتی فرود می‌آید و در گفت‌وگوی با خود آواز می‌خواند (شکل و جدول ۵). نکته‌ی قابل‌توجه در آوانگاری این بخش این است که گردش ملودیک آواز حضرت *فاطمه*(س) در تمامی مصرع‌ها اغلب رو به پایین است و حالتی فرودی دارد. در بخش پایانی آوانگاری ذیل، لحن شبیه‌خوان مشابه اجرای اشقیا حالتی گفتارمانند دارد و به دلیل اجرای با حالت مویه و زاری، نغمات با زیرایی و کوک تقریبی نگارش شده است. این نوع اجرا به‌طور کل در قسمت‌هایی از تعزیه که آواز اولیا (اغلب زنانه‌خوان) همراه با حالت گریه و زاری است دیده می‌شود:

شکل ۵: آواز حضرت فاطمه(س)، تعزیه‌ی مالک اشتر، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۶، در بخش پایانی این آوانگاری از سرنت ضربدر به هدف نشان‌دادن زیرایی حدودی اصواتِ اجرا شده استفاده شده است. (آوانگاری نگارنده)

جدول ۵: آواز حضرت فاطمه(س)، تعزیه‌ی مالک اشتر، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۶

آواز حضرت فاطمه(س)
فلک دیدی چه‌ها کردی به زهرا (دشتی رِ، روند نزولی و ایست بر نت دو، مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل)
جدا کردی ز من خورشید و مه را (روند نزولی و ایست بر نت سی‌بمل)
یقین طفلانم از کین خارُ گشتند (روند ایستا و تأکید بر نت رِ و در انتها حرکت نزولی و ایست بر نت دو)
اسیر فرقه‌ی اشرارُ گشتند (روند ایستا و تأکید بر نت رِ و در انتها حرکت سینوسی و ایست بر نت سی‌بمل)
علی جان، شده وقتی کشم از دل سرودی (روند ایستا و تأکید بر نت رِ)
آقا، بگویم بهر طفلان رود رودی (با حالتی نالان، شبیه به رسیتاتیف و بدون رعایت دقیق زیرایی نغمات؛ روند کلی نزولی و ایست بر رِ)

۱ـ۵ـ گفتار اشقیا و مبارزخوانی

شیوه‌ی گفتار شخصیت‌های اشقیا به‌طور کامل با شخصیت و سرشت آنان هماهنگی دارد. اشقیا اغلب بدون تأکید بر ملودی خاصی و به شیوه‌ی اُشتُلم‌خوانی و گهگاه با بهره‌گرفتن از بحر طویل اشعار خود را می‌خوانند و این نوع اجرا که در مقابل بیان ملودیک شخصیت‌های اولیاَ قرار می‌گیرد، بر دو قطبی بودن تعزیه و نمایش خیر و شر تأکید می‌ورزد. با اینکه کار اولیا از نظر موسیقایی اهمیت بیشتری دارد، اما اجرای اشقیا از نظر سَبک، هیجان بیشتری ایجاد کرده و به پیشبرد داستان نیز سهولت می‌بخشد. در خوانش اشقیا گاهی اشاراتی به گوشه‌ای خاص می‌شود اما هدف ملودیک خواندن نیست. با این‌حال، دامنه‌ی زیر و بمی حدودی اصواتی که می‌خوانند بیشتر در محدوده‌ی فواصل یکم، دوم و سوم است و در جاهایی که مقدار پرخاش آن‌ها شدت می‌گیرد، پرش‌های چهارم، پنجم یا حتی بیشتر نیز یافت می‌شود. همچنین، در انتهای برخی واژه‌های خاص، از سُردادن صدا به پایین و استفاده از تکنیک گلیساندو استفاده می‌کنند. این مورد در شکل زیر، در انتها و از طریق خط مورب نشان داده شده است. نغمات تکراری پشت سر هم (فاصله‌ی یکم) نیز به علت حالت گفتاری اجرای آن‌ها بسیار دیده می‌شود (شکل ۶):

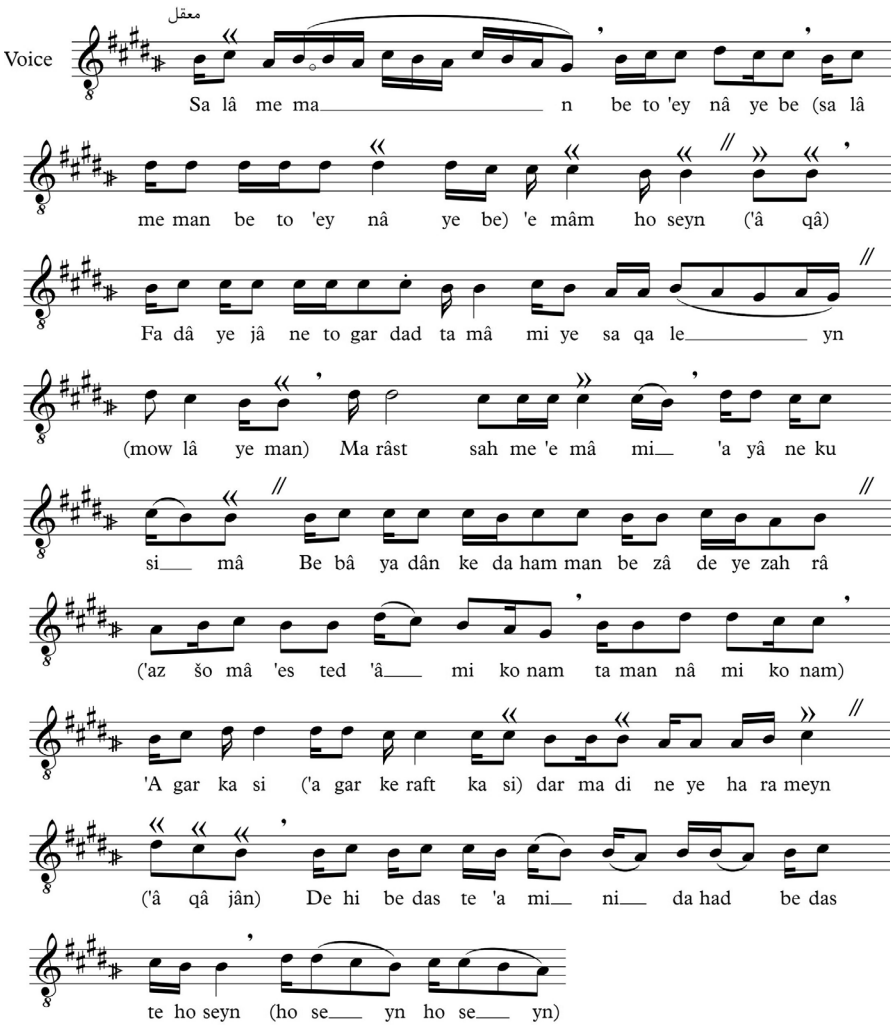


شکل ۶: گفتار شمعون، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷ در این آوانگاری از سرنت ضربدر به هدف نشان‌دادن زیرایی حدودی اصواتِ اجرا شده استفاده شده است. (آوانگاری نگارنده)

اشقیا در اکثر موارد، گفتار خود را که به‌نوعی برگرفته از شیوه‌ی نقالی حماسی است، با دینامیک قوی ادا می‌کنند و به دلیل استفاده از شعر، موزون‌خوانی آن‌ها کاملاً مشخص است. شیوه‌ی اجرای آن‌ها بدین‌صورت است که اغلب در انتهای هر مصرع، قافیه‌ها را کشیده‌تر اجرا می‌کنند. علاوه بر این، تکرار برخی واژه‌ها یا بخش‌هایی از هر مصرع، افتان و خیزان کردن لحن اجرا متناسب با مضمون هر بخش و وقایع دراماتیک، قوی‌تر ادا کردن یا کشیده اجرا کردن واژه‌های خاص و کلیدی، استفاده از مکث‌ها و توقف‌های لازم و معنادار در میان واژه‌های هر مصرع، از دیگر ویژگی‌های اجرای آنان به‌شمار می‌رود. در جدول زیر، بخشی از اجرای شمعون در تعزیه **به چاه انداختن حضرت یوسف** آورده شده است. در اینجا، شمعون در پاسخ به آواز حضرت یوسف اشعاری می‌خواند و عقده‌گشایی می‌کند. خطابه‌ی شمعون مکث‌ها و آکسان‌های فراوان دارد و لحن اجرای آن حالت کینه را به خوبی نشان می‌دهد (جدول ۶).

جدول ۶: شمعون خطاب به حضرت یوسف، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷

شمعون خطاب به حضرت یوسف
یوسف، تو(کمی مکث) می‌گفتی که(کمی مکث) بخت من بلند است (دو مرتبه، لحن کلی ایستا و روی واژه‌ی *بلند* ابتدا خیزان و سپس افتان)
همای دولتم(کمی مکث) اندر کمند است (لحن ایستا و سپس افتان، روی واژه‌ی *کمند* لحن کمی خیزان)
تو(کمی مکث) می‌گفتی که اختر(کمی مکث) سجده‌ام داد (خیزان)
تو می‌گفتی که(کمی مکث) (خیزان) طالع(کمی مکث) (خیزان) روی بنهاد (افتان)
یوسف (خیزان)، گهی در خواب بینی(کمی مکث) (ایستا) مرغ و ماهی (دو مرتبه، روی واژه‌های *مرغ* و *ماهی* لحن خیزان و در انتها افتان و سُردادن صدا به پایین)
گهی داری(کمی مکث) (ایستا) خیال پادشاهی (خیزان و سپس افتان)
تو(کمی مکث) با این کودکی این حرف‌ها چیست؟ (دو مرتبه، خیزان و در انتها افتان)
مگر شرم و حیا(کمی مکث) بر دیده‌ات نیست؟ (خیزان و در انتها افتان)
تو را سازیم هلاک (خیزان و سپس افتان)، تو را سازیم هلاک از جور کینی (خیزان)
که دیگر(کمی مکث) (خیزان) این‌چنین خوابی نبینی (خیزان و سپس افتان)

در برخی تعزیه‌ها، اشقیا به دلیل تغییر روش و نگرش، متحول‌شدن و نزدیکی با رویکرد و صیرت اولیا (مانند شبیه حُر در تعزیه **حُربن ریاحی**)، و یا حتی گاهی با هدف نیرنگ و نزدیک کردن خود به اولیا، شیوه‌ی خواندن و اجرایشان در طول تعزیه از اجرای غیرملودیک و رسیتاتیف‌مانند صرف، به بیان ملودیک و کاملاً موسیقایی همچون اولیا تبدیل می‌شود. به عنوان نمونه، در صحنه‌ای از تعزیه‌ی **شهادت مسلم بن عقیل**، *مَعقَل* (جاسوس *عبیدالله‌بن زیاد*) که هدفش فریب *مُسلم* است، برخلاف تمامی قسمت‌های دیگر، کاملاً ملودیک و در دشتی و حجاز از مبنای شور سُل‌دیز آواز می‌خواند. آواز او در این صحنه با دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی منطبق است (شکل ۷).

شکل ۷: آواز مَعقل خطاب به مسلم، تعزیه حضرت مسلم بن عقیل، مؤسسه هنر و ادبیات هلال، ۱۳۹۳ (آوانگاری نگارنده)

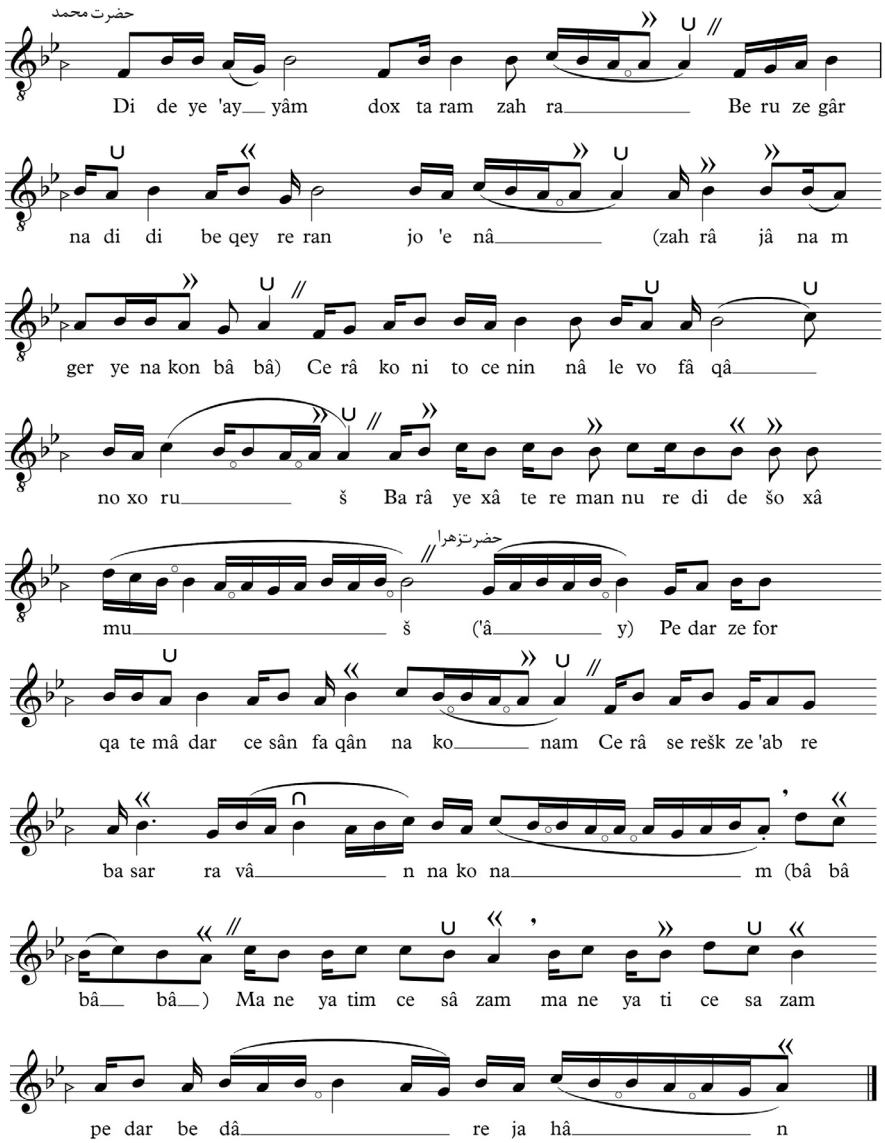
علاوه بر این، اشقیا در ابتدای تعزیه و پیشخوانی‌ها، و در مواقعی در برخی نوحه‌هایی که در میانه‌ی تعزیه اجرا می‌شوند نیز اولیا را در بیان ملودیک و موسیقایی همراهی می‌کنند. یکی از مهم‌ترین تک‌گویی‌های اشقیا مبارزخوانی است؛ نوعی گفتار حماسی که در مقابل رجزخوانی اولیا خوانده می‌شود و اشقیا به‌طور معمول آن را در آغاز تعزیه، با لحنی خشن و برای پیکارجویی قبل از مناجات می‌خوانند. در بخش مبارزخوانی تعزیه‌ی **شهادت امام حسین(ع)**، پرسوناژ شمر خطاب به سپاهیان شعری می‌خواند که در آن روی واژه‌های انتهای هر مصرع آکسان آگوگیک یا تأکید کشش می‌گذارد و ارزش زمانی آن‌ها را طولانی‌تر ادا می‌کند. نکته‌ی قابل‌توجه دیگر در این دو بیت جایی است که در بیت اول واژه‌ی حسین (ع) و در بیت دوم واژه‌ی رزم خوانده می‌شود. در اینجا بر روی هر دو واژه‌ی کلیدی آکسان آگوگیک

یا تأکید کششی برجسته‌تری اعمال شده است که این اقدام، به‌ویژه در بخش مبارزخوانی اقدامی آگاهانه وَ معنادار است و تأکید بر طولانی اجرا شدن آن از نظر ریتمیک، بار معنایی کلام را دوچندان کرده است. شمر خطاب به سپاهیان به‌صورت قافیه‌دار و برگرفته از الگوی مثنوی که قالب شعری آن فعولن فعولن فعولن فعل (فعول) و از ویژگی‌های شاهنامه‌خوانی است، می‌خواند؛ البته قالب در اینجا کمی آزاد است. برای تأکید بر خاتمه‌ی این بخش و اتمام گفتار شمر (فرود نهایی) مصرعِ پی رزم رو آورید این زمان دو مرتبه اجرا شده است (جدول ۷):

جدول ۷: گفتار شمر، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶

گفتار شمر
سران سپه قاضیان نبرد (لحن افتان، فعولن فعل فعولن فعل)/ حسین گشته امروزُ تنها و فرد (لحن خیزان)
تمامی لشکر ز پیر و جوان (لحن خیزان)/ پی رزم رو آورید این زمان (دو مرتبه، لحن افتان)

۲ـ گفت‌وگو

گفت‌وگو و مکالمه‌ها که بخش زیادی از محتوای تعزیه را به خود اختصاص می‌دهند و می‌توانند به‌صورت یک قطعه‌ی کوتاه، یک بیت و یا حتی یک مصرع باشند، میان اولیاخوانان، اشقیاخوانان و اولیا با اشقیا اتفاق می‌افتند و حالت دراماتیک تعزیه را قوت می‌بخشند. شهیدی در مورد اشعار گفت‌وگوها می‌نویسد: «در تعزیه‌ها رفته‌رفته شعر مشابه از نظر بحر، نظم و قافیه، برای استفاده در محاوره‌ی میان دو شخصیت و نیز برای قالب پرسش و پاسخ متداول گردید» (شهیدی، ۱۳۸۴: ۸۸). در گفتار اشقیا با خودشان شیوه‌ی اجرا کاملاً مشابه تک‌گویی‌ها به‌صورت اشتلم‌خوانی موزون انجام می‌گیرد. اشقیا در گفت‌وگوهای با اولیا نیز به همان شیوه‌ی مرسوم خود اجرا می‌کنند. در گفت‌وگوهای ملودیک میان اولیا، دستگاه، آواز و یا گوشه‌ها اغلب یکسان است اما در انتهای آواز هر یک از دو طرف گفت‌وگو، متناسب با مضمون و حالت‌های خبری، پرسشی و غیره در بیان آن‌ها، انتخاب روند ملودیک متنوع است و ایست‌های ملودیک خاص هر کدام طراحی می‌شود. به‌عنوان نمونه، در تعزیه‌ی **عروسی حضرت فاطمه(س)** و بخشی که حضرت محمد *(ص)* با حضرت *فاطمه*(س) گفت‌وگو می‌کند، ابتدا حضرت محمد(ص) در بیات ترک سی‌بمل با حالتی قاطع و خبری آواز می‌خواند و به همین دلیل دائماً بر شاهد بیات ترک (نت سی‌بمل) تأکید شده است. در مقابل، حضرت *فاطمه*(س) که با حالتی سؤالی پاسخ حضرت محمد(ص) را می‌دهد، دائماً بر لاکرن (یک درجه قبل از شاهد) ایست می‌کند که بدین‌طریق بر حالت تعلیقی آواز وی تأکید شده است (شکل و جدول ۸). با این‌حال، بخش‌هایی یافت می‌شوند که ممکن است به دلیل حالت دراماتیک و ویژگی یکی از شخصیت‌ها در گفت‌وگو، بحر شعری و همین‌طور گوشه، دستگاه و آواز متفاوت ارائه شود.

شکل ۸: گفت‌وگوی حضرت محمد(ص) با حضرت فاطمه، تعزیه‌ی عروسی حضرت فاطمه(ص)، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۴ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۸: گفت‌وگوی حضرت محمد(ص) با حضرت فاطمه، تعزیه‌ی عروسی حضرت فاطمه(س)، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۴

گفت‌وگوی حضرت محمد(ص) با حضرت فاطمه(س)	
حضرت محمد(ص) خطاب به حضرت فاطمه(س)	دیده‌ی ایام دخترم زهرا (بیات ترک سی‌بمل، پرش بالارونده از فا به سی‌بمل و روند خطی و ایستا و در انتها ایست بر نت لاکُرن) به روزگار ندیدی به غیر رنج و عناد (حرکت بالارونده و سپس ایستا و تأکید بر نت سی‌بمل و ایست بر لاکرن) چرا کُنی تو چنین ناله و فغان و خروش (روند منحنی و ایست بر لاکُرن، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) برای خاطر من نور دیده شو خاموش (روند ملودی منحنی و ایست بر سی‌بمل)
حضرت فاطمه(س) خطاب به حضرت محمد(ص)	پدر ز فُرقت مادر چسان فغان نکنم؟ (بیات ترک سی‌بمل، روند ملودی سینوسی و ایست بر لاکرن، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) چرا سرشک ز ابر بصر روان نکنم؟ (روند ملودی سینوسی و ایست بر لاکرن) منِ یتیم چه سازم پدر به دار جهان؟ (روند ملودی سینوسی و ایسَت بر لاکرن) ببین که قامت من خم شد از غم هجران (روند ملودی منحنی) کجاست مادر من تا به من نظاره کند (دو مرتبه، بار اول روند نزولی و بار دوم روند منحنی) ز غصه جامه‌ی جان را هزار پاره کند (روند منحنی و فرود بر بیات ترک سی‌بمل)

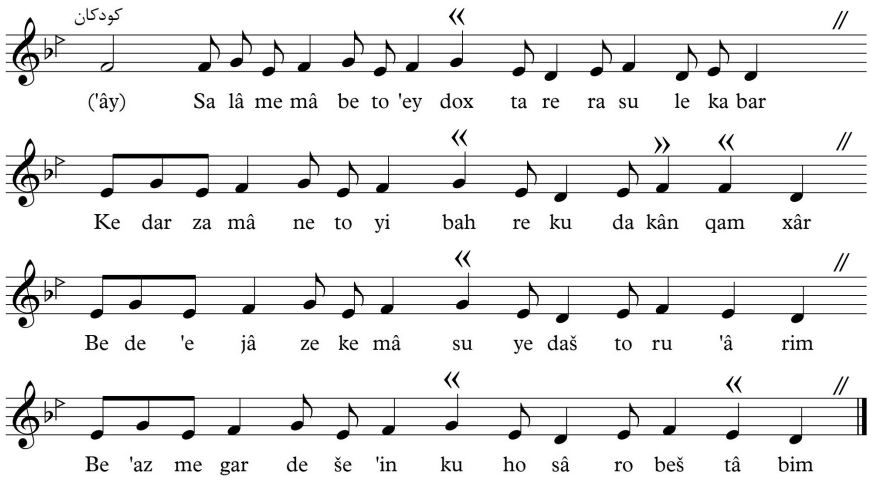
۳ـ زنانه‌خوانی

آواز شخصیت‌های زن را اغلب مردی در پوشش زنان و معمولاً با روبند و چادر سیاه اجرا می‌کند. این شبیه‌خوانان به‌طور معمول آوازه‌خوانانِ چپ‌کوکی هستند که وسعت صدایی زیرتری در مقابل سایر شبیه‌خوانان راست کوک دارند، تا از این طریق نقشی که ایفا می‌کنند باورپذیرتر به‌نظر برسد. علاوه بر مردان، گهگاه متناسب با تعزیه ممکن است به جای یک مرد، از پسران نوجوان و یا جوان استفاده شود. نمونه‌ای از این انتخاب در اجرای تعزیه‌ی **عروسی حضرت فاطمه(س)** صورت گرفته است که در آن پسری نوجوان به عنوان شبیه حضرت *فاطمه*(س) ظاهر شده است. در مورد ویژگی‌های موسیقایی آن‌ها می‌توان گفت که «زن‌خوانان از آوازها و آهنگ‌های وزین و باشکوه یا حماسی، مانند درآمد چهارگاه، ماهور، راست‌پنجگاه، حدی، پهلوی و رجز که نشان‌دهنده‌ی صلابت و هیبت و مردانگی است، استفاده نمی‌کردند»

(شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۵۰). آواز آنان که متناسب با هر تعزیه اکثراً در گوشه‌هایی از دستگاه شور و یا متعلقات آن خوانده می‌شود گاهی غیرمتریک، گاهی میان متریک و غیرمتریک و حتی گاهی به‌طور کامل متریک است.

۴ـ بچه‌خوانی

آواز بچه‌خوانان به این دلیل که اجرا برایشان راحت‌تر و مناسب احوالشان باشد، اغلب به‌صورت متریک طراحی می‌شود. با این‌حال، نمونه‌های زیادی از آواز بچه‌خوانان وجود دارد که غیرمتریک و یا میان متریک و غیرمتریک خوانده شده است. این شرایط بیشتر زمانی رخ می‌دهد که بچه‌خوان نقش اصلی را در تعزیه ایفا کند. در مواقعی نیز آن‌ها «برای نشان‌دادن کودکی و خردسالیِ خود اشعار را مطلقاً بی‌آواز می‌خواندند» (همان: ۴۵۱). در هر صورت، آوازهای آنان معمولاً کم تحریر و یا حتی بدون تحریر، با نت‌های محدود و نزدیک به هم و در گوشه‌هایی است که خواندن آن‌ها ساده‌تر باشد. در برخی از تعزیه‌ها ممکن است دو یا چند بچه‌خوان به‌صورت باهم‌خوانی (دوخوانی) یا همسُرایی آواز بخوانند که در چنین مواقعی، آواز آن‌ها متریک یا شبه متریک خواهد بود. یکی دیگر از مشخصه‌های مهم آواز بچه‌خوانان استفاده از ملودی‌هایی یکسان در طول تعزیه است که همچون لایت‌موتیف[۱۰] عمل می‌کند. در بخش‌های مختلف تعزیه‌ی **مالک اشتر نخعی**، بچه‌خوانان (امامان حسن(ع) و حسین(ع)) لایت‌موتیف مخصوص به خود را می‌خوانند؛ حتی هنگامی که *مالک* دو کودک را در صحرا می‌یابد، آن‌ها باز هم با همین ملودیِ لایت‌موتیف خود پاسخ *مالک* را می‌دهند. اگر به روند ملودیک هر مصرع این لایت‌موتیفَ توجه شود، مشخص می‌شود که روند کلی و طرح ملودیک همه‌ی مصرع‌های آن یکسان است و در ابتدا در بیات ترک فا خوانده می‌شوند و در انتها با حالت فرودی از فا و سل بر نت رِ (مبنای شور) فرود می‌آیند (شکل و جدول ۹). یکی از خصوصیات خوانش شعر در این قسمَت همین واج «اُ»های زائد هستند که به شعر اضافه شده‌اند تا وزن ملودی با وزن کلام مطابقت پیدا کند.

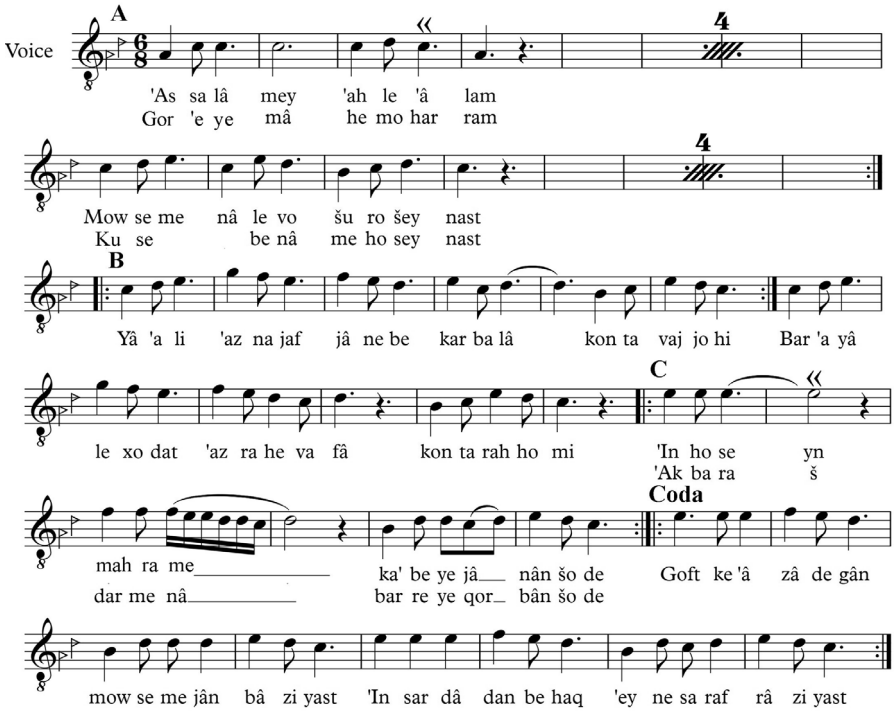


شکل ۹: لایت‌موتیف امامان حسن(ع) و حسین(ع)، تعزیه‌ی مالک اشتر، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۶ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۹: لایت‌موتیف کودکان، تعزیه‌ی مالک اشتر، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۶

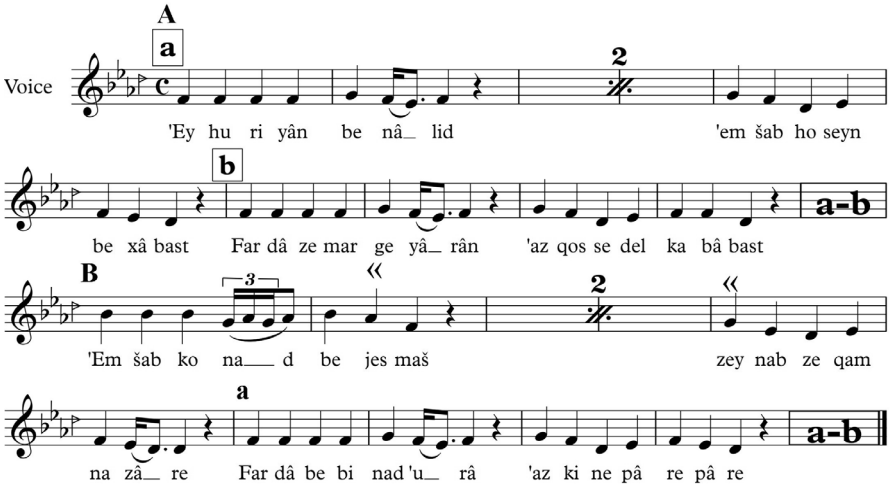
لایت‌موتیف کودکان
سلام ما به تو ای دختر رسول کَبار (همه‌ی مصرع‌ها در بیات ترک فا، روند ملودی تمامی مصرع‌ها در ابتدا تقریباً ایستا و در ادامه زیگزاگی و در انتها نزولی و ایست بر نت رِ، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)
که در زمانه تویی بهر کودکان غم‌خوار
بده اجازه که ما سوی دشتُ رو آریم
به عزم گردش این کوهُسارُ بشتابیم

۵ـ پیشخوانی و نوحه/ همسُرایی

هر تعزیه می‌تواند با موسیقی سازی و اجرای غیرمتریک، موسیقی سازی ضربی و متریک، پیشخوانی، آواز غیرمتریک، مناجات و یا حتی با اُشتُلم‌خوانی موزوَن اشقیا آغاز شود. پیشخوانی که به هدف شکوه و گیرایی و آگاه نمودن تماشاگران از آغاز نمایش و محتوای آن در اکثر تعزیه‌ها وجود دارد و اغلب به‌صورت تک‌خوانی و همسُرایی خوانده می‌شود، تصنیف و یا نوحه‌ای متریک، با حالت حماسی است که پس از بخش سازی آغازین، تمامی اشخاص نمایش اعم از اولیا و اشقیا روی صحنه به شیوه‌ی ریسپونسوَریال[۱۱] و یا آنتی‌فونال[۱۲] توسط یک تک‌خوانِ اولیا و ترجیع‌بند و یا تکرار مجدد آواز تک‌خوان توسط سایرین به اجرا می‌پردازند. گاهی پیش از اجرای پیشخوانی‌ها آوازهایی غیرمتریک و یا تقریباً متریک نیز خوانده می‌شود. در پیشخوانی‌ها اغلب مِترهای دوضربی، چهارضربی و دوضربیِ ترکیبی مورد استفاده قرار می‌گیرند. بسیاری از پیشخوانی‌های تعزیه‌های جدیدتر از منظر طرح و ساختار و تکرارهای متوالی از تصانیف موسیقی کلاسیک ایرانی به‌ویژه تصانیف *عارف قزوینی* و *شیدا* برگرفته می‌شوند و گاهی ملودی آن‌ها نیز عیناً ملودی تصانیف است که تنها با تغییر شعر همراه شده است. اما، در پیشخوانی‌های تعزیه‌های قدیم این رویه معکوس بوده و بسیاری از تصانیف براساس پیشخوانی‌ها ساخته می‌شدند. انتخاب دستگاه و یا آواز پیشخوانی‌ها اغلب با توجه به بخش اصلی تعزیه و محتوای آن صورت می‌گیرد و البته نمونه‌هایی هم یافت می‌شود که این انتخاب با بخش اصلی تعزیه ارتباط چندانی ندارد. نمونه‌ای از پیشخوانی که با طرح داستان و ویژگی‌های موسیقایی بخش اصلی تعزیه مرتبط است، در مجلس تعزیه **شهادت امام حسین(ع)** آورده شده است. در اینجا یک پیشخوانی در چهارگاهِ دو اجرا می‌شود که به صورت سؤال و جواب میان تک‌خوان و همسُرایی خوانده شده و نمایِ کلی آن از محدوده‌ی درآمد چهارگاه به سمت زابل و سپس بازگشت به درآمد است. وزن کلی شعر این پیشخوانی متکی بر دو رُکن فاعلاتن و فاعلن است که از فاعلاتن برای بسط ملودی و از فاعلن برای کوتاه‌کردن و تعجیل در فرود حرکتِ ملودی استفاده شده است (شکل و جدول ۱۰).

شکل ۱۰: پیشخوانی، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۱۰: شعر پیشخوانی با تقسیمات اجرایی میان دو گروه به‌صورت آنتی‌فونال، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶

پیشخوانی تعزیه شهادت امام حسین(ع)
گروه اول: الصلا ای اهل عالم، الصلا ای اهل عالم (فاعلاتن فاعلاتن ـ فاعلاتن فاعلاتن)
موسم ناله و شور شِین است، موسم ناله و شور شین است (فعلاتن فعلاتن فعلن ـ فعلاتن فعلاتن فعلن)
گروه دوم: غره‌ی ماه محرم، غره‌ی ماه محرم (فاعلاتن فاعلاتن ـ فاعلاتن فاعلاتن)
کوس شاهی به نام حسین است، کوس شاهی به نام حسین(ع) است (فعلاتن فعلاتن فعلن ـ فعلاتن فعلاتن فعلن)
بخش گروه دوم از نظر محتوا و روند ملودی کاملاً مانند گروه اول است و تنها با تفاوت در شعر خوانده شده است (موسیقی واحد با کلام متغیر).
پیشخوانی، بخش B (روند ملودی منحنی): پیشروی در اِشل صوتی چهارگاه تا نغمه‌ی سل و اشاره به گوشه‌ی زابل (درجه سوم چهارگاه) و ابتدا یک اَیست تعلیقی بر روی رکرن، و بعد فرود پایانی جمله بر روی دو. این بخش یک پریود دو جمله‌ای نامتقارن پنج میزانی (۴+۱) است که به‌صورت تکرار واریاسیونی سه مرتبه تکرار می‌شود.
گروه اول: یا علی از نجف جانب کربلا کن توجهی (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن/ فاعلن فعل)
گروه دوم: یا علی از نجف جانب کربلا کن توجهی
گروه اول: بر عیال خودت از ره وفا کن ترحمی
پیشخوانی، بخش C (روند ملودی نزولی): تأکید کلی این بخش حرکت ملودیک پایین‌رونده از نت می‌به دو است. این بخش یک پریود دو جمله‌ای متقارن (۴+۴) است که هر جمله‌ی آن نیز به دو قسمت (۲+۲) تقسیم شده است.
گروه دوم: بین حسین مُحرم کعبه‌ی جانان شده (فاعلن فاعلن فاعلن مفعول فع)
گروه اول: بین حسین محرم کعبه‌ی جانان شده
گروه دوم: اکبرش در منا بره‌ی قربان شده
پیشخوانی، Coda (روند ملودی نزولی): در این بخش برای القای حس پایان، حرکت به شیوه‌ای قابل انتظار دارای روند ملودیک پایین‌رونده‌ی می، رکرن، دو، و همچنین حرکت بالارونده‌ی سی به دو همچون محسوس است که سبب فرود کامل و پایان‌پذیری پیشخوانی می‌شود (شکل ۵). تکرار دوم کدا با یک دیمینوئندو[۱۳] به منظور محوکردن تدریجی صدا و تُنداَ[۱۴] نیز همراه است. کدا یک پریودَ هشت میزانی متقارن است که هر دو جمله‌ی آن فرود کامل به نغمه‌ی دو دارد.
اجرا توسط هر دو گروه (دو مرتبه): گفت که آزادگان موسم جانبازی است (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن)
این سَردادن به حق عین سرافرازی است

در میانه‌ی تعزیه نیز گاهی نوحه‌های دیگری به‌صورت دوخوانی یا همسُرایی اجرا می‌شود. این نوحه‌ها مانند پیشخوانی‌ها امروزه در ساختار و طرح و وزن تحت تأثیر تصانیف هستند. اما، تفاوت در جایی است که نوحه‌ها معمولاً به هدف تهییج نمایش مورد استفاده قرار می‌گیرند. بنابراین، با اتکا به گفته‌ها و دسته‌بندی‌های انجام شده در یک جمع‌بندی می‌توان گفت از آنجا که پیشخوانی‌ها و نوحه‌ها باید به صورت همسرایی خوانده شوند، روند ملودی‌ها ساده‌تر، نغمات به هم نزدیک‌تر و تغییرات گوشه‌ها و مدگردی‌ها محدودتر هستند. در یکی از نوحه‌های میانی تعزیه‌ی **شهادت امام حسین(ع)**، *جبرئیل* و حوریان به‌صورت ریسپونسوریال نوحه‌ی زیر را اجرا می‌کنند (شکل و جدول ۱۱).

شکل ۱۱: نوحه‌ی جبرئیل، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶ (آوانگاری نگارنده)

جدول ۱۱: نوحه جبرئیل با تقسیمات اجرایی میان تک‌خوان و همسرایی، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶

جبرئیل، درآمد افشاری فا یا شکسته:	ای حوریان بنالید (دو مرتبه، درآمد افشاری فا یا شکسته، مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) / امشب حسین به خواب است فردا ز مرگ یاران/ از غصه دل کباب است
ترجیع‌بند همسُرایی، درآمد افشاری:	ای حوریان بنالید، ای حوریان بنالید/ امشب حسین بخواب است
جبرئیل، اوج افشاری:	امشب کند به جسمش (دو مرتبه، اوج افشاری ـ سی‌بمل)/ زینب ز غم نظاره (بازگشت به محدوده‌ی درآمد)/ فردا ببیند او را از کینه پاره پاره
ترجیع‌بند همسرایی، درآمد افشاری:	ای حوریان بنالید (دو مرتبه، درآمد افشاری فا)/ امشب حسین به خواب است

۶ـ سایر آوازها

در تعزیه‌ها و به فراخور هر داستان، بخش‌هایی وجود دارند که موسیقی آن‌ها نیز متناسب با نقش و عملکرد شبیه‌خوانان طراحی می‌شود. برخی از آن‌ها در جدول زیر آورده شده است (جدول ۱۲).

جدول ۱۲: سایر آوازها. به نقل از *شهیدی* **(۱۳۸۰: ۴۵۸-۴۵۳)**

چاوشی‌خوانی	قاصدخوانی	خطبه‌خوانی	فرنگی‌خوانی	جبرئیل، فرشتگان و جنیان	مردگان و ارواح	وداع و جدایی / فراق و سوگواری
درآمد نوا و بیات ترک. در حال حرکت با کاروان در آغاز صحنه	اگر از سوی اشقیا باشد بدون آواز مشخص اگر از سوی اولیا باشد کاملاً آوازی	با حالتی شبیه به سخنوری، بدون ملودی مشخص و رسیتاتیف‌گونه	گوشه‌هایی که همچون مسیحی، رُهاب، ناقوس، بوسلیک و خجسته نه شاد هستند و نه غم‌انگیز. اگر فرنگی به اسلام گرویده باشد مانند اولیا آواز می‌خواند. در برخی تعزیه‌های با مضمون شاد، فرنگی کارهای جالبی همچون نواختن تمبک نیز انجام می‌دهد.	بیشتر در گوشه‌های عراق، حصار، قطار، نهیب یا نهفت. عزرائیل معمولاً چندان ملودیک نمی‌خواند و آواز او رسیتاتیف‌گونه است.	مردگان عادی با ریتم کُند، کشیده و شمرده و آهنگین اولیا و امامان همانند افراد زنده ملودیک و در دستگاه و آواز مشخص	بیشتر در گوشه‌هایی از آوازهای دشتی و افشاری که حالت غم و اندوه را تداعی می‌کنند. برخی گوشه‌ها مانند شوشتری نیز مناسب است.

۷ـ مُرکب‌خوانی (پرده‌گردانی)

با در نظر گرفتن اینکه کارکرد موسیقی در تعزیه هماهنگی کامل با سیر داستان و القای احوالات مختلف است، معمولاً تغییراتی در بستر مدال انجام می‌گیرد تا علاوه بر پرهیز از یکنواختی، گردش‌های ملودیک و سیر نغمات موسیقی با مضمون و محتوای صحنه‌های مختلف نمایش هماهنگ باشد. در تعزیه به‌طور معمول یک دستگاه یا آواز اصلی متناسب با مضمون کلی تعزیه انتخاب می‌شود و سایر تغییرات در طول تعزیه و در صحنه‌های مختلف صورت می‌گیرد. نکته‌ی مهم پیرامون سیر مدال تعزیه این است که در برخی مواقع دستگاه یا آواز آغاز و پایان آن مشابه است؛ مانند تعزیه‌ی **عروسی حضرت فاطمه(س)** که ابتدا و انتهای بخشَ اصلی در بیات ترک طراحی شده است. در برخی دیگر ممکن است آغاز و پایان در یک دستگاه و یا آواز نباشد؛ مانند بخش اصلی تعزیه‌ی **به چاه انداختن حضرت یوسف** که در بیات ترک آغاز می‌شود و در دستگاه شور به پایان می‌رسد.

از جمله نمونه‌های مُدگردی می‌توان به موسیقی سازی و پیشخوانی قبل از بخش اصلی تعزیه‌ی **به چاه انداختن حضرت یوسف** در چهارگاه سی‌بمل اشاره کرد؛ بخشی که در

ادامه و عبور به بخش اصلی، از چهارگاه به درآمد بیات ترک سی‌بمل هم‌پایه تبدیل می‌شود. در این مدگردی درجه‌ی ششم چهارگاه ربع‌پرده زیر، و درجه‌ی هفتم ربع‌پرده بم می‌شود. بعد از اینکه در ملودی‌پردازیِ این تغییر به‌صورت ناگهانی ارائه شد، درجه‌ی دوم چهارگاه ربع‌پرده زیر می‌شود و کاملاً وارد بیات ترک هم‌پایه‌ی چهارگاهِ مبنا می‌شویم. نمونه‌ی دیگری که می‌توان اشاره کرد انتخاب دستگاه‌ها و آوازهای دو بخش اول و دوم تعزیه‌ی **مالک اشتر** است. در بخش دوم موضوع و تم اصلی رجزخوانی، رزم، تسلیم *مالک*، کشتن *حارث* و آزادسازی کودکان است. تفاوت موضوع با بخش اول در ساختار موسیقی این بخش نیز تغییر زیادی را ایجاد کرده است و برای بیان حالت‌های جنگی از مقام‌های دیگری استفاده شده است (گوشه‌هایی از دو دستگاه چهارگاه و همایون). در بخش اول که بیشتر حالت‌های غم و اندوه و فراق پدر و مادر از فرزندان و به اسارت گرفته شدن مد نظر بوده است، مدها و گوشه‌های مورد استفاده نیز در همین راستا انتخاب شده بودند (بیشتر شور و متعلقات آن). در تعزیه‌ی **عروسی حضرت فاطمه(س)** نیز ضمن حضور بیات ترک به عنوان مد اصلی کل تعزیه، مدگردی‌هایی به ماهور، شور و سایر متعلقات آن و همین‌طور همایون انجام می‌گیرد. در جدول زیر سیر مدال و وقایع دراماتیک صحنه‌ی سوم از تعزیه‌ی **به چاه انداختن حضرت یوسف** آمده است.

جدول شماره ۱۳: خلاصه‌ی طرح مدال صحنه‌ی سوم، تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف، قودجان ـ خوانسار، اجرا ۱۳۸۷

۱ـ موسیقی سازی: ضربی ۴/۲ در مقام راست	۲ـ مشورت برادران یوسف؛ گفتار شمعون، روئیل و سایرین	۳ـ موسیقی سازی: اینترلود پنج‌تایی ۸/۵ حزین از شور فا	۴ـ گفت‌وگوی برادران با یعقوب برای کسب اجازه جهت رفتن به صحرا/ پاسخ یعقوب در شور می
۵ـ آواز یعقوب در پاسخ به فرزندان: دشتی سی	۶ـ متقاعدکردن یعقوب توسط یهودا، روئیل، شمعون و تملیخاه	۷ـ پاسخ یعقوب به برادران در اوج دشتی (و اشاره به بیات راجه)	۸ـ گفت‌وگوی شمعون با برادران و دسیسه‌چینی
۹ـ موسیقی سازی: مقدمه‌ی تصنیف الا یا ایها الساقی ساخته پرویز مشکاتیان در افشاری سی‌بمل	۱۰ـ گفت‌وگوی برادران با یوسف و راضی کردن او	۱۱ـ آواز یوسف در بیات ترک سی‌بمل و قبول پیشنهاد برادران	۱۲ـ موسیقی سازی: اجرای آوازی درآمد بیات ترک سی‌بمل
۱۳ـ گفت‌وگوی تک‌مصرعی یعقوب با یوسف: بیات ترک سی‌بمل و اشاره به دشتی، شور، شکسته، حصار، داد و در نهایت فرود به بیات ترک	۱۴ـ گفت‌وگوی برادران با یعقوب برای جلب اطمینان او	۱۵ـ آواز حضرت یعقوب خطاب به برادران: بیات ترک سی‌بمل	۱۶ـ موسیقی سازی: اجرای آوازی ترومپت در دشتی سی‌بمل
۱۷ـ آواز پایانی یوسف در دشتی سی‌بمل			

۸ـ موسیقی سازی

در تعزیه، علاوه بر موسیقی آوازی، موسیقی سازی که اغلب به‌وسیله‌ی سازهای ترومپت، کلارینت، سُرنا، نی، طبل فنردار[۱۵]، طبل بزرگ[۱۶]، سنج و دُهل ارائه می‌شود، حضوری پُررنگ و تأثیرگذار دارد. موسیقی سازی تعزیه نیز کاملاً براساس موسیقی دستگاهی طراحی می‌شود و با محتوای نسخ تعزیه و وقایع دراماتیک همخوانی دارد. به عنوان نمونه، در هنگام نبرد و پیش از حضور اشقیا، ساز (ترومپت، طبل‌ها و غیره)، با حالت مارش ملودی هجوم سپاه اشقیا را در صحنه‌ی نمایش تعزیه همراهی می‌کند. بدین ترتیب همسو با نظر مسعودیه (۱۳۶۷:

۴۰) موسیقی نه فقط در خدمت متن است، بلکه با درام نیز رابطه‌ی مستقیم پیدا می‌کند. موسیقی سازی گرچه در اغلب مواقع با آواز به‌طور همزمان اجرا نمی‌شود، اما در بسیاری از لحظات با تکنیک جواب آواز، سیر ملودی آواز را دنبال می‌کند و در موسیقی صحنه، نوحه‌ها و همسُرایی‌ها، پیشخوانی، القای احساس خاص، راهنمایی در کوک شروع آواز اولیاخوانان، تولید افِه‌های صوتی ویژه‌ی صحنه‌های مختلف، ایجاد لایت‌موتیف‌های خاص و غیره نقشی تعیین‌کَننده برعهده دارد و از این جهت همکاری میان موسیقی آوازی و سازی به هدف دستیابی به نتیجه‌ی قابل قبول و اثربخشی نهایی ضروری است. همچنین، موسیقی سازی «فاصله‌ی میان سکانس‌های روایت را پر می‌کند تا اجرا از تحرک نیفتد. با ریتم‌های متفاوت (تند، ملایم و آهسته) حالت‌های دراماتیک و وضعیت‌های صحنه (رزم، نوحه، مناجات) القا می‌شود» (اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۴۶). با این‌حال، گاهی بر اثر برخورد و همزمانی لایه‌ی ملودی موسیقی سازی و لایه‌ی ملودی آوازِ شبیه‌خوان، بافت موسیقی از مونوفونی یا هترافونی به پلی‌فونی تبدیل می‌شود.

به عنوان یکی از کارکردهای موسیقی سازی می‌توان به نمونه‌ای دیگر از تعزیه **شهادت امام حسین(ع)** اشاره نمود. در این تعزیه، پس از اتمام آواز حضرت زینب(س)، ساز ترومپت همزمان با ورود *جبرئیل* و حوریان با یک ایده‌ی پیشگویانه و ایجاد حس تعلیق در عراق ماهور، زمینه را برای ورود *جبرئیل* آماده می‌سازد. این ایده به لایت‌موتیفِ سازی مخصوص *جبرئیل* بدل می‌شود که در هر بار حضور او بر صحنه به اجرا در می‌آیدَ. لازم به ذکر است که خود مقام عراق نیز ویژگی لایت‌موتیف را برای *جبرئیل* در این تعزیه و همین‌طور سایر تعزیه‌ها دارد. در آغاز این بخش نت فا چندین مرتبه تکرار می‌شود. تکرار پشت سر هم این نت‌ها که به‌تدریج سریع‌تر اجرا می‌شود، باعث افزایش مقدار تَنش شده و این درجه را تثبیت می‌کند. «بسته به اینکه تکرار نت در چه شرایطی رقم می‌خورد، فضای حسی اثر می‌تواند برای شنونده باشکوه، دارای تعلیق یا با ثبات جلوه کند» (آزاده‌فر، ۱۳۹۶: ۱۶۵). تکرار نت در اینجا سبب بروز هیجان شده و تا حدودی حالتی شبیه به موسیقی‌های مربوط به اعلان را تداعی می‌کند (شکل ۱۲). این تکرار با ایجاد فضایی باشکوه، یادآور عظمت *جبرئیل* است. طبل فنردار نیز همزمان با ترومپت و با اجرای ترمُلو، برای القای حس عظمت و در عین حال وَهم تلاش می‌کند.

شکل ۱۲: اجرای لایت‌موتیف سازی جبرئیل توسط ترومپت و طبل فنردار، تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع)، جزیره‌ی کیش، اجرا ۱۳۸۶ (آوانگاری نگارنده)

نتیجه‌گیری

از پس مطالعه، بررسی و تحلیل‌های موسیقایی اجزای مختلف یک تعزیه همچون پیشخوانی، نوحه، موسیقی سازی، تک‌گویی، گفت‌وگو و غیره و با استناد به تعزیه‌هایی که به عنوان نمونه‌های موردی در این فصل مورد بررسی قرار گرفته‌اند، این نتیجه حاصل شد که تعزیه به سبب تعلق به هنر ایرانی ـ اسلامی، در هماوردی موسیقی درون ساختارهای آن نیز از فضاها و دستگاه‌های موسیقی ایران بهره برده است. می‌توان گفت که موسیقی در تمامی قسمت‌های تعزیه، از ابتدا تا انتها، علاوه بر انطباق با دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی کلاسیک ایرانی، در خدمت تعزیه قرار گرفته است و با طراحی دقیق و مناسب محتوای هر بخش از صحنه‌ها و نسخه‌ها همواره از ارکان مهم اجرای تعزیه قلمداد می‌شود. تمامی مواردی که در ادامه می‌آیند نشان می‌دهند که تعزیه صرفاً نمایشِ منظوم و درامی که موسیقی بر روی آن گذاشته باشند نیست؛ بلکه تعزیه به استناد بررسی‌هایی که انجام شد، درام موسیقایی فرهنگ ایرانی ـ شیعی محسوب می‌شود. اما در یک کلیت، نتایج به‌دست آمده از پژوهش حاضر را می‌توان بدین‌ترتیب شرح و تفصیل نمود:

۱ـ به‌طور کل در هر تعزیه حداقل یک دستگاه یا آواز اصلی نقش اساسی دارد و بخش‌های عمده‌ی تعزیه در آن پی‌ریزی می‌شود. **۲ـ** دو رویکرد مهم در مورد تعزیه‌ها وجود دارد: در برخی تعزیه‌ها متناسب با داستان، شروع و پایان تعزیه در یک دستگاه یا آواز ارائه می‌شود و در برخی دیگر، به‌ویژه تعزیه‌هایی که داستان‌های مهم‌تری دارند و نیز تعزیه‌های طولانی، ممکن است دستگاه یا آواز شروع و پایان تعزیه یکسان نباشد و متناسب با محتوای تعزیه و سیر داستان در انتها در جایی غیر از آنچه که تعزیه با آن شروع شده، پایان یابد. **۳ـ** طراحی ملودیک، انتخاب دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌ها در انواع تک‌گویی‌های تعزیه اعم از مناجات، خطاب و فرمان، گفت‌وگوی با خود، رجزخوانی و گفتار اشقیا کاملاً متناسب با احوال هر بخش و منطبق بر وقایع نمایشی و محتوای نسخ صورت می‌گیرد. از آنجا که در این تک‌گویی‌ها، شبیه‌خوان منتظر پاسخی نیست و جوابی به آواز او داده نمی‌شود، طراحی‌های ملودیک، ایست و فرودهای موسیقی و حتی انتخاب گوشه‌ها با توجه به این موضوع انتخاب و خوانده می‌شود. **۴ـ** در گفت‌وگوهای تعزیه طراحی ملودیک و ایست و فرودها به هدف ایجاد موقعیت دراماتیک و حالت سؤال و جوابی، متفاوت از تک‌گویی‌ها رخ می‌دهد و حالت پرسشی، خبری و تعلیقی لحن کلام و اشعار از طریق فرود بر نغماتی که این حس را تداعی می‌کند، انجام می‌گیرد. **۵ـ** در تک‌گویی‌ها و گفت‌وگوها متناسب با حالت و مضمون کلام و احساس غم، اندوه یا پرخاشگری و غیره، روند ملودیک و سیر نغمات به‌طور کامل مناسب صحنه‌ی مورد نظر انتخاب می‌شود. **۶ـ** ملودی‌های بخش‌های آوازی تعزیه مشابه ملودی‌های موسیقی دستگاهی نیستند و اغلب از ملودی‌مُدل‌های آن تبعیت می‌کنند. در مقابل، اغلب پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها و موسیقی‌های ضربی تعزیه‌های متأخرتر بیشتر تحت تأثیر موسیقی‌های ضربی موسیقی کلاسیک ایرانی و تصانیف هستند. **۷ـ** موسیقی تعزیه تلفیقی از موسیقی متریک و غیرمتریک است. از موسیقی متریک در پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها و موسیقی‌های ضربی، و از موسیقی غیرمتریک در سایر آوازها (تک‌گویی‌ها و گفت‌وگوها) و موسیقی‌های سازی میان یا حین آوازها استفاده می‌شود. **۸ـ** در اشعار تعزیه، گاهی از هجاهای اضافه مانند حرف کشیده و صدادار «اُ»های زائد، «که»های اضافی و غیره جهت انطباق وزن ملودی‌ها با اشعار استفاده می‌شود. تعزیه‌خوانان گاهی برای شروع آواز خود واژه‌ها و عباراتی چون «آقا»، «جانِ بابا»، «مادرت بمیرد» و غیره به‌کار می‌برند. بخش‌هایی نظیر این‌ها، علاوه بر کمک به نمایشی‌تر شدن

اجرا، زمانی که در ابتدای آواز بخش‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند، به هدف تثبیت سیر نغمگی گوشه‌ی مورد نظر و نشان‌دادَن شاهد آن گوشه به‌کار می‌روند. **۹ـ** در تعزیه گاهی گوشه‌هایی خاص و برخی گردش‌های ملودیک برای اشخاصی چون *جبرئیل* (بیشتر گوشه‌ی عراق ماهور) و بچه‌خوانان به عنوان یک لایت‌موتیف به‌کار می‌روند و در طول تعزیه به دفعات، در هر بار حضور آن شخص بر صحنه خوانده و اجرا می‌شوند. لایت‌موتیف شبیه‌خوان را از نظر موسیقایی منحصربه‌فرد و قابل شناسایی می‌کند. **۱۰ـ** موسیقی سازی و آوازی در تعزیه مکمل یکدیگر هستند و هر دو در اثربخشی نهایی تعزیه همکاری می‌کنند. **۱۱ـ** در یک تعزیه همان‌طور که وزن اشعار و کوتاه و بلندی و تعداد ابیات آن‌ها به هدف ایجاد تنوع و انطباق با محتوا متغیر است، در موسیقی آن نیز دستگاه‌ها، آوازها و گوشه‌ها متناسب با اشعار، داستان، شخصیت‌ها و تغییر موقعیت‌هاَ تعویض شده و مرکب‌خوانی یا پرده‌گردانی اتفاق می‌افتد.

منابع

ـ آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۶) **ساختار ملودی در موسیقی ایرانی**، تهران نشر مرکز، چاپ اول، تهران

ـ اسماعیلی، حسین. (۱۳۸۹) **تشنه در میقاتگه: متن و متن‌شناسی تعزیه (مجموعه‌ی لیتن)**، انتشارات معین، چاپ دوم، تهران

ـ شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۴) «**دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی تعزیه**»، **در تعزیه: آیین و نمایش در ایران، گردآورنده: پیتر جی. چلکووسکی**، ـ ترجمه‌ی داوود حاتمی، انتشارات سمت باهمکاری انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

ـ شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰) **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران

ـ محمودی بختیاری، بهروز و وروانی فراهانی، مرضیه. (۱۳۹۵) **انبیا در سوگ: متون شبیه‌خوانی دوره‌ی قاجار در مورد دین‌سروران غیراسلامی**، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، چاپ اول.

ـ مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۸۳) **مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی**، نشر سروش، چاپ دوم، تهران

ـ مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۶۷) **موسیقی مذهبی ایران: موسیقی تعزیه**، جلد اول، نشر سروش، تهران

ـ نصری‌اشرفی، جهانگیر. (۱۳۸۱) **پیشخوانی‌ها، نوحه‌ها، گوشه‌ها و مرثیه‌های تعزیه‌ی ایران**، انتشارات سوره مهر، چاپ اول، تهران

منابع تصویری

ـ فتحعلی بیگی، داوود. (۱۳۹۳) **نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی تعزیه شهادت حضرت مسلم بن عقیل**، مؤسسه هنر و ادبیات هلال، تهران

ـ بی‌نام. (۱۳۸۷) **مجلس تعزیه‌ی به چاه انداختن حضرت یوسف(ع) [اجرای تصویری]**، قودجان ـ خوانسار.

ـ بی‌نام. (۱۳۸۶) **مجلس تعزیه‌ی شهادت امام حسین(ع) [اجرای تصویری]**، جزیره‌ی کیش.

ـ بی‌نام. (۱۳۸۶) **مالک اشتر نخعی [اجرای تصویری]**، قودجان–خوانسار.

ـ بی‌نام. (۱۳۸۴) **مجلس تعزیه‌ی عروسی حضرت فاطمه(س) [اجرای تصویری]**، قودجان–خوانسار.

پی‌نوشت

1- Musical Drama

۲ـ Recitative: قسمت‌های نیمه‌آوازی و نیمه گفتاری (گفتآواز)

3- Accent
4- Ethnomusicologist
5- Fixed metred
6- Free metered
7- Monophonic
8- Heterophonic
9- Polyphonic

۱۰ـ Leitmotif: موتیف راهنما؛ در درام‌های موسیقایی گاهی هر شخصیت ایده‌ی موسیقایی و ملودیک ویژه‌ی خود را دارد که در هر بار حضور بر صحنه ارائه می‌شود.

11- Responsorial
12- Antiphonal
13- Diminuendo
14- Tempo
15- Snare Drum
16- Bass Drum

جست‌وجوی هویت از دیدگاه سارتر در نمایشنامه‌ی کودک مدفون اثر سام شپارد

سعیده آجربندیان
اسماعیل بنی‌اردلان (نویسنده‌ی مسئول)
عطاءالله کوپال

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹

جست‌وجوی هویت از دیدگاه سارتر در نمایشنامه‌ی کودک مدفون اثر سام شپارد

سعیده آجربندیان
دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران

اسماعیل بنی‌اردلان
دانشیار دانشکده‌ی علوم نظری، دانشگاه هنر، تهران، ایران

عطاءالله کوپال
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران

این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری سعیده آجربندیان با عنوان «جست‌وجوی هویت از دیدگاه سارتر در نمایشنامه‌ی کودک مدفون اثر سام شپارد» در رشته‌ی فلسفه‌ی هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی با راهنمایی دکتر اسماعیل بنی‌اردلان و مشاوره‌ی دکتر عطاالله کوپال است.

چکیده

هدف از مقاله‌ی «جست‌وجوی هویت از دیدگاه *سارتر* در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون**» این است که با نگاهی تحلیلی به نمایش‌نامه‌ی *سام شپارد* بر مبنای فلسفه‌ی *سارتر* به درک تازه‌ای از شخصیت‌های نمایشی و دنیای آن‌ها دست یابد. از میان نمایش‌نامه‌های *سام شپارد*، **کودک مدفون** بیشتر به مسئله‌ی جست‌وجوی هویت پرداخته است. درگیری شخصیت‌ها، تضاد و اختلاف نظر میان اعضای خانواده و تاثیرات آن بر جامعه با تمرکز بر انسان معاصر آمریکایی در این نمایش‌نامه کاملا هویداست. شخصیت‌هایی که *شپارد* آن‌ها را در نمایش‌نامه‌هایش به تصویر کشیده است، تقریباً تمامی از یک جنس انتخاب شده‌اند و در آثار مختلف میزان مشکلات و درگیری‌های روانی و بیماری‌های فیزیکی‌شان کم یا زیاد شده است. اما در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** همه‌ی شخصیت‌ها تنها و بدون ایجاد رابطه‌ای واقعی با یکدیگر و جامعه، عریان و به دور از هم به معرض دید تماشاگر گذاشته شده‌اند.

به همین دلیل این مقاله در ابتدا با نگاهی به تئاتر *سام شپارد* و نسبت آثارش با فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم می‌پردازد و در ادامه روایت دراماتیک و تحلیل اثر مذکور را ارائه می‌دهد. سپس با بررسی مسئله‌ی جست‌وجوی هویت در اثر، تاثیر اندیشه‌ی *سارتر* بر روند شکل‌گیری کنش‌ها و پیشرفت درام *شپارد* مطرح می‌شود. سوال اصلی مقاله این است که جست‌وجوی هویت چه نقشی در خلق اثر ذکر شده دارد؟ با توجه به این مسئله فرضیه‌ی میزان تاثیرگذاری شخصیت در طراحی درام‌ها و نقش کلیدی آن در پرداخت این اثر مشخص می‌شود. نتیجه‌ی این پژوهش تاثیر اندیشه‌ی *سارتر* مبنی درباره‌ی انسان و آزادی و همچنین اصول اخلاقی فلسفه‌ی او در شخصیت‌پردازی نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** *سام شپارد* نشان می‌دهد. جست‌وجوی هویت در اندیشه‌ی اصلی *سارتر* در آثار شپارد، به صورت ظهور توازی و تلازم آزادی و طغیان در کنار یکدیگر قابل بازیافتن است. این مقاله به روش توصیفی و تحلیلی نگارش یافته و شیوه‌های گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است.

واژگان کلیدی: *سارتر*، اگزیستانسیالیسم، فلسفه‌ی هنر، تئاتر، *سام شپارد*.

درآمد

گسترش اندیشه‌های فلسفی و به کارگرفتن آن‌ها برای نقد و تحلیل آثار ادبی از جمله آثار نمایشی زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا روش استفاده از فلسفه برای مکاشفه‌ای نوین از درام معاصر مطرح بشود.

پژوهشی که پیش روست به موضوع جست‌وجوی هویت در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** اثر شپارد بر مبنای اندیشه‌ی *سارتر* می‌پردازد. در این مقاله ابتدا لازم است ابتدا با شپارد و آثارش آشنا بشویم. سپس با در نظر گرفتن دیدگاه *سارتر* ضمن معرفی و تحلیل نمایش‌نامه موضوع جست‌وجوی هویت در این اثر بررسی می‌شود.

پرداختن به این موضوع، از این جهت ضروری به‌نظر می‌رسد که تا کنون پژوهشی با مضمون تحلیل فلسفی و نقد آثار *سام شپارد* بر مبنای فلسفه‌ی *سارتر* صورت نگرفته است. و دیگر اینکه با گشودن چشم‌اندازی نوین برای بررسی آثار نمایشی معاصر از منظر و دیدگاه فلسفی، شناخت عمیق‌تری از *سام شپارد* در میان اهالی تئاتر به‌وجود آید.

این مقاله در پی پاسخ به این سوال است که بحران هویت در درام مذکور با توجه به اندیشه‌ی *سارتر* چگونه قابل دریافت و تحلیل است؟

فرضیات این پژوهش نیز به این ترتیب است که اندیشه‌ی *سارتر* بر روند پیشرفت درام و شکل‌گیری کنش‌ها و تصمیمات کاراکترها تاثیر دارد و بر این اساس می‌توان مسئله‌ی بحران هویت را در شخصیت‌پردازی نمایش‌نامه‌ی *سام شپارد* جست‌وجو کرد.

از سویی بحث پیرامون مبانی اندیشه‌ی *سارتر* در ادبیات دراماتیک بسیار گسترده‌تر از آن است که در یک مقاله به آن پرداخته شود. بنابراین پژوهش‌گر تنها به مفاهیم تاثیرگذار فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم بر مسئله‌ی جست‌وجوی هویت در درام نام‌برده می‌پردازد.

این پژوهش برآن است تا نشان دهد محکوم بودن انسان به آزادی در نمایش‌نامه‌ی شپارد بر بنیاد و شالوده‌ی دیدگاه‌های *سارتر*، در کنش‌های شخصیت‌های اصلی درام ذکر شده به صورت طغیان‌گرانه جلوه می‌کند. زیرا شخصیت‌ها با وانمود کردن و یا خود را به هیات کسی یا چیزی در آوردن و زندگی در نیت ناراست، سعی بر آن دارند تا برای رهایی از هراس آزادی خود واقعی‌شان را نپذیرند. و همان‌طور که *سارتر* در پدیدارشناسی توضیح می‌دهد وجود خود را تنها در حضور و وجود دیگران دارای معنی می‌بینند.

جست‌وجوی هویت در این درام در عالمی بنا نهاده شده که جهان *سارتر* گشوده‌است. تمام توضیحات او درباره‌ی اینکه هیچ ضرورتی وجود ندارد، وجود آدم‌ها پیش‌از هویت‌شان مطرح است، دنیای چیزها که مستقل از آدم‌ها وجود دارد با رویکرد آگاهانه‌ی آدم‌ها بامعنا می‌شود و از سوی دیگر مناسبات انسانی که برای هدف دستیابی به خوشبختی نه‌فقط ناپسند بلکه سد و مانع شناخته می‌شود در هستی‌شناسی شخصیت‌های نمایشی این نمایش‌نامه‌ها حائز اهمیت بوده و قابل بررسی است. به همین دلیل روش پژوهش بنیادی، و روش توصیف و تجزیه و تحلیل اطلاعات پژوهش توصیفی، تحلیلی با استناد به داده‌ها و یافته‌های تحقیق بوده و به شکل اسنادی و کتابخانه‌ای خواهد بود.

مبانی نظری:

هویت در تئاتر سام شپارد

رابطه‌ی هویت و سفر در نمایش‌نامه‌های *سام شپارد* یکی از درون‌مایه‌های اصلی نمایش‌نامه‌هایش است تا جایی‌که معمولاً شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های *سام شپارد* یا به‌دنبال

هویت ازدست‌رفته‌ی خود می‌گردند و یا قصد دارند تا هویت و گذشته را به فراموشی بسپارند. شپارد در مورد مهاجرت که از مسائل مهم دوران کودکی و نوجوانی‌اش بوده‌است و تأثیرات آن این‌گونه می‌گوید: «من حس می‌کنم که هیچ‌گاه خانه‌ای نداشته‌ام، متعلق به کشور آمریکا هستم اما نمی‌دانم کجا و درمورد تئاتر هم همین‌طور؛ می‌دانم متعلق به تئاتر هستم اما نمی‌دانم در کجای آن.» (شپارد، ۱۳۸۶: ۱۶-۱۵)

سام شپارد همچون بیشتر نمایش‌نامه‌نویسان دهه‌های هفتاد و هشتاد آمریکا با آگاهی از مسائل سیاسی و اجتماعی سعی در نشان‌دادن هرچه بیشتر فروپاشی و سقوط نسل خویش و آیندگان دارد. تنهایی، معناگریزی و مفهوم‌زدایی، بسیار مورد علاقه‌ی نمایش‌نامه‌نویسان آمریکایی ازجمله *سام شپارد* است. شپارد به شیوه‌ی خود در نمایش‌نامه‌هایش به مسئله‌ی تئاتر هویت می‌پردازد و با تاکید بر تن و روح شخصیت‌هایش می‌کوشد تا از آن‌ها به صورتی استعاری به بیان فرهنگ، اجتماع و محیط بپردازد.

در جهان نمایش‌نامه‌نویسی *شپارد*، شخصیت‌های معناباخته با گذر از حوادث، اوج و فرودهایی را تجربه می‌کنند که ریشه در دردها و مصائب خانواده‌ی آمریکایی دارد. آن‌ها در نهایت به جایی می‌رسند که احساس فقدان و حیرت و فروپاشی ارزش‌ها جهانی تلخ و بدخواه را به نمایش می‌گذارد. به این ترتیب از نظر شپارد، رؤیای آمریکایی همچون خواب و خیالی دست‌نیافتنی، توسط تبلیغات رسانه‌ها اشاعه پیدا می‌کند و این رؤیاپردازی باعث شده‌است که مردم آن را به واقعیت ترجیح دهند. از این رو شخصیت‌های شپارد در تلاش برای فرار و انکار گذشته سرگردانند. و مسئله‌ی هویت و تلاش انسان‌ها برای یافتن هویت اصلی خود، به یکی از پر بسامدترین درون‌مایه‌های آثار شپارد تبدیل شده‌است. چنین است که نمایش‌نامه‌های شپارد در چهارچوب تئاتر هویت جای می‌گیرند. «تئاتر هویت سرسختانه بر تن آدمی تاکید می‌کند، چرا که تن بنده، استعاره‌ای است گویای فرهنگ و محیط و فعل و انفعالات بین این دو.» (*قادری*، ۱۳۹۰: ۱۸۴) شپارد بر این راستا اضمحلال «جسمیت» و «تنانگی» انسان را در آثارش به تصویر می‌کشد. او نشان می‌دهد که کالبد انسان، در عین حیات، چگونه دچار زوال شده است. این زوال پیش از هر چیز بر هویت وی اثر نهاده و آن را به وضوح مضمحل کرده است. آنچنان‌که خود نیز با خویش بیگانه شده و خود را بازنمی‌یابد.

شپارد با نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر شد. او با تحلیل دقیق شخصیت‌ها به تصاویر ذهنی تازه و متفاوت دست یافت و ساختاری نوین در شیوه‌های جدید درام‌نویسی آمریکا را خلق کرد. به این ترتیب شپارد با سبک و شیوه‌ی منحصر به فرد خود توانست مسیر درام آمریکایی را دگرگون سازد و جریان نمایش‌نامه‌نویسی دنیا را کامل‌تر کند. او در نمایش‌نامه‌نویسی برخلاف نویسندگان پیش از خود به دنبال یک طرح از پیش سامان یافته و پی‌رنگی پیش‌ساخته نیست. او به دنبال نوعی شهود و درک باطنی است که زمینه‌ساز نوعی اکتشاف در کار نمایش‌نامه‌نویسی است. خود او در این باره معتقد است: «بعضی نمایش‌نامه‌ها خودشان در ذهن انسان شهود پیدا می‌کنند و انسان بعد از آن، شروع به نوشتن می‌کند، درحقیقت آن‌ها خودشان نوشته می‌شوند، آن‌ها در ذهن انسان ظاهر می‌شوند و نویسنده را مجبور می‌کنند که بنویسد و این نوع نمایش‌نامه‌ها را می‌شود گفت که یک نوع رخنه کردن است، اکتشاف است، به‌همین دلیل ممکن است در این نمایش‌نامه‌ها چیزهای زیادی باشد که وقتی نویسنده آن‌ها را می‌نویسد نمی‌فهمدشان و شاید هم تا سال‌های سال آن‌ها را نفهمد مگر با تحلیل‌های دیگران در مورد آن اثر یا اجرای آن‌ها؛ که در مورد **غرب حقیقی** و **کودک مدفون** هم این اتفاق افتاد.» (شپارد، ۱۳۸۶: ۴)

رویای آمریکایی

در این نمایش‌نامه *شپارد* «با جست‌وجوی عمیق در تصویر تاریک خانواده‌ی آمریکایی، خانواده را به‌مثابه یک منطقه‌ی جنگی تصویر می‌کند که کاراکترها در میان رؤیاهای پوچ خود گیر افتاده و همگی از واقعیتی ریشه‌دار در رنج و عذاب‌اند.» (*آیینی*، ۱۳۹۶: ۸۸) مفهوم هویت در جامعه‌ی آمریکا تحت تأثیر باوری بود به‌نام رویای آمریکایی که نخستین بار جیمز *تراسلو آدامز*، مورخ آمریکایی، در کتاب **حماسه‌ی آمریکا** آن را به‌کار برد و این باور به زودی به شعاری سطحی برای توصیف کیفی جامعه‌ی آمریکا در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بدل گشت. نمایش‌نامه‌نویسان نیمه‌ی دوم قرن بیستم آمریکا به مبارزه با این باور پرداختند و آن را به تمسخر گرفتند. *سام شپارد* و *ادوارد آلبی* از مهم‌ترین نمایش‌نامه‌نویسانی بودند که چنین هویتی را زیر سوال بردند. *احسان علیرضایی* در پایان نامه‌ی خود با عنوان بررسی گفتمان فرهنگی رویای آمریکایی در درام نوین آمریکا با تاکید بر نمایش‌نامه‌های *ادوارد آلبی* و *سام شپارد* به صورتی گسترده به بازتاب این باور در نمایش‌نامه‌های *آلبی* و *شپارد* پرداخته است (دانشکده سینما و تئاتر، ۱۳۹۴). *علیرضایی* همچنین در مقاله‌ی مستخرج از این پژوهش به تشریح هم‌زمانی مطرح شدن باور رویای آمریکایی با بحران بزرگ اقتصادی سال‌های ۱۹۳۰ می‌پردازد و به نقل از *تراسلو آدامز* رویای آمرکایی را این گونه معرفی می‌کند: «زندگی هر شخص باید با فرصت‌هایی که به او بنا بر قابلیت‌ها یا موفقیت‌هایش و فارغ از طبقه اجتماعی یا شرایط زاده شدنش داده می‌شود بهتر، غنی‌تر و کامل‌تر شود» (کالن، ۲۰۰۳: ۷ به نقل از *علیرضایی*، ۱۳۹۹: ۲۲). این گفته‌ی *آدامز* را باید این گونه تفسیر کرد که در آن کشور امکانی وجود دارد که هر کس می‌تواند از هیچ به همه چیز برسد. این شیوه‌ی تعریف هویت آمریکایی بیش از هر چیز در نسبت‌های جامعه‌شناختی جای می‌گیرد. رویکرد پژوهش حاضر در قیاس با پژوهش‌های مشابه، نگرشی فلسفی به هویت انسان‌ها در آثار *شپارد* است. اگر *شپارد* در نمایش‌نامه‌ی **غرب حقیقی** تصویری بی‌پروا از سقوط هویت اجتماعی انسان و موقعیت خانوادگی را ارائه می‌دهد، نگرش خاص نگارنده، بیان بازتاب فلسفی تنهایی و انسان هویت باخته در جامعه‌ی معاصر آمریکایی است. درواقع مفهوم هویت انسان معاصر آمریکایی، به همراه نوعی معناباختگی فلسفی قابل تبیین است. این امر در قیاس با معنای هویت در فلسفه‌ی *ژان پل سارتر* در پژوهش حاضر تبیین می‌گردد.

نگاه فلسفی سارتر

ساتر در در فرایند رشد و کمال‌یابی به نویسنده‌ای تبدیل شد که دامنه‌ی وسیعی از آثار مختلف را خلق کرده است. از نمایش‌نامه و رمان و داستان کوتاه تا رساله‌های فلسفی و مقالات سیاسی و اجتماعی. او آمیزه‌ی چشمگیری از چشم‌اندازهای فکری روشنفکران سده‌ی بیستم میلادی را به نمایش می‌گذارد. اما آنچه در این پژوهش از سارتر مطرح می‌گردد نه رویکرد ادبی و نمایشی وی، بلکه نگره‌ی فلسفی او در مکتب اگزیستانسیالیسم در باب هویت انسان است. سارتر در کنار سورن *کی‌یرکه‌گور*، *گابریل مارسل* و *مارتین‌هایدگر* یکی از مطرح‌ترین فیلسوفان اگزیستانسیالیست است. از آنجایی که در فلسفه‌ی او، وجود بر ماهیت مقدم است، او به کیفیت نفسانی انسان توجه اندکی نشان می‌داد و در تفسیر متناقض نمای خود از انسان اظهار می‌دارد: «انسان آن چیزی نیست که هست و آن چیزی هست که نیست» *آن آربور* در تفسیر این کلام می‌گوید «انسان آن چیزی نیست که هست زیرا گذشته‌اش در حال حاضر نیست. از آن تجاوز کرده و فراتر رفته است ولی درعین‌حال انسان آن چیزی است که نیست

و این یعنی آینده‌ی او نامشخص و نامعلوم است. بدین‌سان در حال حاضر وجود ندارد. زمان حال همان عدمی است که وجود محض است و فقط بر حسب گذشته‌ی معلوم و رفتار انسان در آینده معنادار می‌شود» (آربور، ۱۹۶۲: ۵۳ به نقل از *شهرآیینی*، ۱۳۹۰: ۱۱۰). تقابل چنین گذشته و آینده‌ای را به تمامی در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** ملاحظه می‌کنیم. دوگی شخصیت اصلی نمایش‌نامه که دستش به قتل آغشته است، بی‌هیچ آینده‌ای، جنایتی را در گذشته مرتکب شده و کودکی را کشته است که باعث شده هویت امروز او مضمحل گردد.

آنچه در پی می‌آید، قیاس و مطابقه‌ی فلسفه‌ی *سارتر* با نمایش‌نامه‌های *سام شپارد* از منظر هویت فلسفی انسان است.

بحث و بررسی:

۱ـ نسبت آثار شپارد با فلسفه‌ی سارتر

شخصیت‌های شپارد هرچند تحت‌تاثیر نقش‌واره‌های درام ابزورد هستند اما همواره اضطراب و تشویش انسان اگزیستانسیالیستی در رویارویی با خود، خانواده، جامعه و حتی زمان و مکانی که هرچند بدیع در درام او جلوه‌گر باشد، در آن‌ها پدیدار است. کاراکترها همان انسان اگزیستانسیالیستی هستند که از بی‌ثباتی‌های اخلاقی و اجتماعی و نبود معنویت رنج می‌برند و محکوم به پیدا کردن هویت خویش هستند.

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، از مضامین اصلی اندیشه‌ی *سارتر* عبارت از تقدم وجود بر ماهیت و اثبات وجود انسان به عنوان فاعلی آگاه است و دلهره و نگرانی که به چیز خاصی رهنمون نمی‌شود. انسان فاعلی آگاه است که وجود دارد و این وجود کاملا بی‌مقصود و بی‌معنا است. وجود انسان هم مانند هر چیز دیگری که در جهان وجود دارد از تمامی ماهیت‌ها و تعبیر و تعریف‌ها می‌گریزد و این همان اصل تقدم وجود بر ماهیت است. من میان خودم آن‌گونه که هستم و گذشته‌ام شکافی انداخته است و حتی رشته‌ی گسترده‌ی شرایط زیستی هم مسئول آنچه انجام می‌دهم و هستم، نیست. من آزادم بدین معنا که خودم را از دل شرایط می‌سازم. انسان نمی‌تواند این داده‌ها را تغییر دهد اما در معنا دادن آن‌ها و به موقعیت‌های خود مختار است که آن‌ها را بسازد. بنابراین من یا هستی آگاه کاملاً آزاد مسئول معنا دادن به موقعیتی که در آن به سر می‌برد نیز هست و از آنجا که با گزینش‌های خود تنها می‌ماند دلهره و هراس را تجربه می‌کند.

فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم بر اضطراب حاصل از رویارویی انسان با واقعیت‌های گریزناپذیر هستی‌تاکید می‌کند. همه‌ی ما در ناخودآگاه و خودآگاه‌مان می‌دانیم که هستی ما اسیر چند واقعیت غیرقابل تغییر از جمله تولد، خانواده، وطن و حوادث ناخواسته در این موقعیت است. مسلم بودن واقعیت‌های تلخ باعث می‌شود تا انسان در تمام عمر در سطح آگاهی یا درونی‌تر دچار تعارض بشود. *اروین یالوم* در کتاب **روان‌درمانی اگزیستانسیال** واقعیت‌های تلخ و مسلم که سرچشمه‌ی اضطراب‌های غایی انسان است را به ترتیب مرگ، آزادی، تنهایی و پوچی می‌داند. تعارض پویای اگزیستانسیالیسم ریشه در هویت مخلوقی دارد که در پی معنا است. جست‌وجوگری که به درون جهانی خالی از معنا افکنده شده‌است. «هویت انسان در برخورد میان آزادی او برای انتخاب و بی‌پایگی همه‌چیز و آرزویش برای پیداکردن جای پایی محکم و ساختار یافته‌است که شکل می‌گیرد، میان آگاهی از تنهایی مطلق و آرزوی او برای برقراری ارتباط، محافظت شدن و بخشی از یک کل بودن و میان آگاهی از اجتناب‌ناپذیری مرگ و آرزویش برای ادامه‌ی زندگی.» (*دی. یالوم*، ۱۴۰۰: ۲۴) آن‌گونه که *سارتر* انسان را یک

شورمندی بی‌فایده می‌دانست. «بی‌فایده به این معنا که هرگز ماهیت نهایی خود را نخواهد آفرید، زیرا همیشه امکان دارد که در میان راه، مرگ، این ممکنِ ناضرور، سر برسد و او را از کارش بازدارد.» (*احمدی*، ۱۳۸۵: ۱۶۵) به این اعتبار زندگی پوچ است. آزادی می‌تواند گزینش وضعیتی دیگر باشد اما بنیادِ وضعیت نخواهد بود. آزادی از پوچیِ بنیادین نمی‌کاهد.

یکی از مفاهیمی که سارتر در پژوهش‌های فلسفی و اجتماعیِ خود بر آن تأکید می‌گذارد مفهوم دروغ است. *سارتر* معتقد بود، دروغ کتمان حقیقت است. از دیدگاه *سارتر* وقتی کسی حقیقت را دانسته کتمان می‌کند، در پی فریب دادن است. در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون**، شخصیتی به نام «دوگی» به‌عنوان کسی که قتلی را در گذشته‌ای دور انجام داده و از مجازات گریخته است، درباره‌ی گذشته حرف نمی‌زند. سکوت او با مصداق آنچه سارتر می‌گوید، دروغ مدام است. این نگفتن حقیقت بنیاد خانواده را پاشیده است.

سارتر در کتاب **هستی و نیستی** معتقد است: «انسان علاوه بر جهان خارج باید با اضداد درونی خویش نیز در نبرد باشد پس انسان همواره از طریق امر دیگری در وجود خودش در حال نفی کردن امور مختلف است. اساساً سخنی که کذب محض است آغازش از زمانی است که فرد دروغگو سعی می‌کند حقیقت را از دیگری نهان نگاه دارد. درواقع شخص حقیقت را می‌داند اما تمام تلاش او این است که شخص دیگری از آن مطلع نشود. سارتر معتقد است انسانی که سوء باور دارد دروغ می‌گوید» (*سارتر*، ۱۳۹۴: ۱۰۲).

بر همین راستا مشاهده می‌کنیم که شخصیت دوگی به عنوان یک انکارگر، یعنی به‌عنوان کسی که حقیقت جنایت را کتمان می‌کند، با مفهوم تلاش برای اِعمال قدرت عجین شده است. بدین سان اقتدار او بر شالوده‌ی دروغ شکل می‌گیرد. بر همین راستا *سارتر* معتقد است «مفهوم دروغ با دیگری (انسان‌هایی غیر از خود شخص) پیوند دارد. زیرا دروغ زمانی شکل می‌گیرد که انسان قصد فریب شخص دیگر را داشته باشد. دلیل این فریب‌کاری چیزی جز تسلط بر شخص دیگری نیست» (*یوحنایی*، ۱۳۹۹: ۶۸).

۱ـ۱ بررسی روایت دراماتیک در نمایش‌نامه‌ی کودک مدفون

نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** ماجرای خانواده‌ای است که در ظاهر به زندگی با هم ادامه می‌دهند. پدر خانواده، دوگی، مجذوب تلویزیون است و مادر خانواده، *هالی*، در پی ماجرایی در گذشته‌ای دور، صاحب فرزندی شده‌است. زمانی که نوه‌ی آن‌ها، *وینس*، به همراه دوست خود، *شلی*، به دیدن آن‌ها می‌آید پرده از رازهای مختلف خانواده برداشته می‌شود. پدر *وینس*، *تیلدن*، فرزند خویش را کاملاً فراموش کرده است. او در خلال صحبت‌هایش با *شلی* از زمانی می‌گوید که در خانواده، کودکی وجود داشته و چون پدر خانواده می‌پنداشته است که از خون خودش نیست، روزی او را کشته و در جایی نامعلوم دفن کرده‌است. سال‌ها از آن ماجرا گذشته اما دوگی هرگز حاضر نشده است به صراحت به مسئله اعتراف کرده و قبر کودک را نشان بدهد. دوگی که درمی‌یابد آخرین دقایق عمرش را می‌گذراند تمام دارایی‌اش را به نوه‌اش می‌بخشد و نفس آخر را می‌کشد. وینس که از این ارثیه به وجد آمده، سعی دارد مالکیت خویش را به همه‌ی افراد خانواده ثابت کند و در همین زمان است که *تیلدن* سر تا پا گلی با اسکلت گل‌آلود کودکی در دست وارد می‌شود. او سرانجام برادر مقتولش را یافته است.

۱ـ۲ تجزیه و تحلیل نمایش‌نامه‌ی کودک مدفون بر مبنای جست‌وجوی هویت

براساس پرسش اصلی مقاله، تجزیه و تحلیل نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون با** نگرش ویژه

به فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی *ژان پل سارتر*، از این منظر صورت می‌پذیرد که *سارتر* اساساً ماهیت انسان را فاقد تقدم دانسته است و بنیاد «بودگی» انسان را بر وجود استوار کرده است. با این حساب این پرسش پیش می‌آید که جایگاه هویت آدمی در فلسفه‌ی *سارتر* کجاست و از این زاویه چگونه می‌توان به نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** شپارد نگریست؟

شخصیت‌پردازی در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون**، نشان‌گر انسان اگزیستانسیالیستی است که در وضعیت‌هایی خاص، «هست» خود را در آستانه‌ی نیستی می‌یابد؛ به معنایی ژرف‌تر از مرگ و امکان نبودن در این دنیا. و به معنایی پدیدارشناسانه، او هست چون می‌فهمد که هست، و نمی‌تواند بگوید که نیست. چنانچه *سارتر* می‌گوید او نیستی است بر زمینه‌ی هستی. و آگاهی پیش‌شرط نیستی است. نیستی رویاروی آگاهی است و آگاهی کاراکترها نیز غیاب کامل است، چون جهان‌شان یعنی همه‌ی اموری که از آن‌ها آگاهی حاصل شده، بیرون آگاهی است. و خیال، امکان هستی شناسانه‌ی نفی آن‌هاست. از راه توانایی نفی کردن است که آگاهی میان خود و ابژه‌اش تفاوت می‌گذارد. در اینجا نیز به‌نظر می‌رسد مشکل خانواده از دوگی، مرکز مردسالاری بی‌مسئولیت در خانواده که به صورت نمادین توسط بزرگترین پسرش *تیلدن* زیر پوسته‌های ذرت مدفون شده است، به ارث رسیده باشد:

دوگی بلالای خوبی‌ان.
تیلدن عالی!
دوگی پیوندی‌ان؟
تیلدن چی؟
دوگی می‌گم پیوندی‌ان؟
تیلدن من نمی‌دونم، تو کاشتی شون. (شپارد، ۱۳۸۶: ۱۵)

دوگی تلاش می‌کند تا گناه خود را با نوشیدن مخفی کند و بی‌مسئولیتی و غیراصیل بودن خود را انکار کند. او مزرعه‌ی خود را به جای محصولات زراعی، با نوزاد نامشروع *تیلدن* و همسرش بذر داده و موجب بی‌حاصلی زمین برای نسل‌های بعدی شده است. دوگی «تلاش می‌کند تا مسئولیت خود را نسبت به رشد جدید انکار کند، هرچند *تیلدن* گناه او را با ذرت‌هایی که کنده می‌پوشاند» (*ای. کرنک*، ۱۳۹۷: ۱۱۵)

هالی (می‌ایستد.) نمی‌دونم تو چت شده، دوگی. واقعاً نمی‌دونم چه بلایی سرت اومده. خیلی بددهن و ناجور شدی. قبلاً آدم خوبی بودی.
دوگی قبلاً؟ شنیدی چی گفت *تیلدن*؟ قبلاً!
هالی روز و شب نشسته‌ی تو این خونه و داری می‌گندی و می‌پوسی و بوی گند تعفنت تمام خونه رو ورداشته. از صبح تا شب چرند می‌بافی و مزخرف می‌گی. مزخرف! اونم راجع به کسی که از رگ و خون خودته.
دوگی اون از رگ و خون من نیست. رگ و خون من توی این حیاط دفن می‌شده.
(آن‌ها مات در سکوتی طولانی به*هالی* نگاه می‌کنند) (شپارد، ۱۳۸۶: ۲۴-۲۳).

وحشت از فراموشی خانواده تجربه‌ی نیستی است که در مسیر درام **کودک مدفون** گسترده می‌شود و به فروپاشی و سقوط نظام خانوادگی در درام شپارد می‌انجامد. «نمایش‌نامه به‌طرز ماهرانه‌ای نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌ها می‌شکنند و از هم دور می‌شوند و اینکه چگونه اعضای یک خانواده با یکدیگر درگیر جنگی ناخواسته می‌شوند و در همین نوع روابط است که گویی آن‌ها یکدیگر را می‌بلعند.» (عسگرزاده، ۱۳۸۶: ۸) چنانکه *تیلدن* دوگی را به‌خاطر یادآوری کودک نامشروع کشته شده به*هالی* سرزنش می‌کند:

دوگی خب، پس دیگه چه فرقی می‌کنه؟ همه می‌دونیم، همه فراموش کرده‌ایم.
تیلدن اون فراموش نکرده.
دوگی باید فراموش می‌کرد. (*شپارد*، ۱۳۸۶: ۲۵)

هایدگر دلهره را تجربه‌ی نیستی می‌داند؛ دلهره «نیست» را آشکار می‌کند و نیستی امری بنیادین است. *شپارد* در جست‌وجوی هویت فرد، با نفی، آغاز می‌کند. در بسیاری از موارد، شخصیت‌های او به شکل مثبت نمی‌گویند که «این من هستم». بلکه بارها می‌گویند که «این اصلا من نیستم». دو راه برای انکار حالت کنونی شخص وجود دارد: اول، آن‌ها می‌توانند فهرستی از جنبه‌هایی که فکر می‌کنند به وجود آن شخصی که باید باشند تعلق ندارد، تهیه می‌کنند. این فرآیند، شامل ارجاع‌دادن به منبعی است که این جنبه‌ها از آن نشات می‌گیرند. دوم، آن‌ها می‌توانند گذشته‌ی خود را کاملا پاک کنند، با این ادعا که آن گذشته برای آن‌ها نبوده است، به بیان دیگر، گذشته‌ی خود را فراموش می‌کنند. فرض اساسی برای راه اول این است که در نهایت، ناخالصی‌ها پاک شده و ذات باقی می‌ماند. برای راه دوم، فرض می‌شود، از آنجایی که خود قبلی انکار می‌شود، عرصه‌ای برای ساخت خود جدید که فرد آن را مطالبه می‌کند، فراهم می‌شود. این موضوع که انسانی حالت کنونی را به عنوان خود واقعی، انکار کرده و با تلاشی پر دردسر، به دنبال تصویر دیگری می‌گردد به ایده‌ی زندگی در جهان به صورت عملی پیوسته پیوند خورده است. (سن، ۱۳۸۸: ۳۷)

ترک زندگی توسط مردان که به تصویر کشیده شده، تلاش آن‌ها را برای آزاد کردن خود از تفاوت‌هایی که با جامعه‌ی مدرن آمریکا دارند نشان می‌دهد. اسطوره‌ی غرب که مرکز هویت آمریکایی شناخته شده و بدون مرز بودن آن، نشان می‌دهد که هر فرد شانس دوباره خواهد داشت. شخصیت‌های نمایشی در این درام همواره در برابر ورطه‌ای هولناک ایستاده‌اند. آزاد هستند و امکان اینکه توانایی داشته باشند ناممکن نیست، اما روشنگر چیزی هم نیست و سرانجام همین آزادی سرچشمه‌ی دلهره می‌شود، زیرا راهی برای خروج از وضعیت در جهان درام برای خود نمی‌یابند. چنان‌که از منظر *سارتر* انسان چون از نیستی آگاهی دارد آزاد است. چون متناهی است و نمی‌تواند همه‌چیز را برگزیند آزادی خود را می‌آزماید. انسان با آزادی از «در خود بودن» جدا می‌شود. آگاهی است که به آزادی انسان معنا می‌دهد. انسان آزاد است چون آگاهی سرچشمه‌ی آزادی است. به گمان *سارتر* نیستی جنبه‌ای از هستی است. در وضعیت‌هایی خاص، انسان هست خود را در آستانه‌ی نیستی می‌یابد؛ به معنایی ژرف‌تر از مرگ و امکان نبودن در این دنیا. به معنایی پدیدارشناسانه من هستم چون می‌فهمم که هستم، و نمی‌توانم بگویم که نیستم. «من نیستی‌ام بر زمینه‌ی هستی. نیستی است که مرا از حوزه‌ی هستندگان در خود جدا می‌کند» (*سارتر*، ۱۹۶۵: ۲۴). *سارتر* بارها آگاهی را هم‌چون امر تهی پیش کشید. آگاهی پیش شرط نیستی است، نیستی رویاروی آگاهی است، آگاهی غیاب کامل است، چون جهان (همه‌ی اموری که از آن‌ها آگاهی حاصل شده) بیرون آگاهی است. آگاهی یعنی «غیاب در خود بودن». آگاهی غیابی است وابسته به هستی. در نتیجه، به گونه‌ای بنیادین توانایی نفیَ و سلب کردن دارد. خیال، امکان هستی‌شناسانه‌ی نفی است. از راه توانایی نفی کردن است که آگاهی میان خودش و ابژه‌اش تفاوت می‌گذارد. همین تفاوت پایه‌ی منش روی‌آورنده‌ی آگاهی است. این بیگانگی را می‌توان در هنگامی که دوگی *برادلی* را به عنوان پسر خود نمی‌شناسد، مشاهده کرد:

دوگی اون تو خوک‌دونی دنیا اومد. همون‌جا دنیا اومده. مال همونجام هست. مال این خونه نیست. (*شپارد*، ۱۳۸۶: ۲۳)

برادلی پسر وسطی دوگی است. آنچه به وی هویت می‌دهد هم‌خون بودن وی با دوگی است. اما مشکل درست در همین جاست. هم‌خون بودن هیچ ماهیت قابل پذیرشی برای *برادلی* نمی‌سازد. او از دیدگاه مادرش یک کودن است. فقط به این دلیل که با اره پای خودش را بریده. (یک پای *برادلی* مصنوعی است.) *برادلی* برای پدر خانواده فقط یک مزاحم است. کسی است که با درد و عذاب سر او را اصلاح می‌کند. اگر ماهیتی برای او بتوان قائل شد، فقط ایفاگر نقش یک مزاحم است. بدون هویتی قابل اعتنا و بدون تأثیری به‌سزا بر خانواده و روابط خانوادگی. هنگامی که *برادلی* سعی می‌کند تا تسلط خود را بر پدرش با کوتاه کردن موهای او نشان دهد:

دوگی اگه (کلاه) سرم نباشه، برادلی موهام رو اصلاح می‌کنه. کلاه خودمه.

تیلدن می‌دونم کلاه خودته.

دوگی پس دیگه از سرم ورش ندار. (*همان*: ۲۸)

ژان فرانسوا لیوتار وضعیت پست مدرن را چنین تشریح می‌کند: «هویت فردی در میان انبوهی از بازی‌های زبانی که دیگر از فراروایت یکسانی پیروی نمی‌کنند از هم می‌پاشد. با نابودی کلان روایت‌ها دیگر هویت واحدی برای سوژه یا جامعه وجود ندارد و در عوض افراد تبدیل می‌شوند به نقطه‌های برخورد دسته‌ای از قواعد اخلاقی و سیاسی متضاد با یکدیگر و در نتیجه پیوند اجتماعی از هم می‌گسلد» (*لیوتار*، ۱۳۸۱: ۴۳). از این رو مشاهده می‌کنیم که در هسته‌ای بسیار کوچک از اجتماع در میان اعضای یک خانواده، در روزگاری که چندان هم از سال‌هایی که *سارتر* می‌زیست دور نیست، شاهد یک گسست عمیق در روابط میان اعضائی هسته‌ی اجتماعی یعنی خانواده هستیم. چنین گسستی را در بخش‌های گوناگون نمایش‌نامه شاهد هستیم.

همین اتفاق زمانی می‌افتد که *وینس* بعد از سال‌ها برای برقراری ارتباط دوباره نه‌تنها با پدرش، بلکه با پدربزرگ، مادربزرگ و عموهایش، خانواده‌ای که دور از آن بزرگ شده‌است، به خانه‌ی پدربزرگش می‌آید و همچنین می‌خواهد از روابطش با آن‌ها به‌عنوان راهی برای درک هویت خود نیز استفاده کند اما با شکست مواجه می‌شود. *دوگی* نوه‌ی خود را نمی‌شناسد و با تحکم می‌گوید: دیگه به من نگو پدربزرگ، باشه؟ حالم به‌هم می‌خوره. پدربزرگ! من پدربزرگ هیچ‌کی نیستم. (*شپارد*، ۱۳۸۶: ۴۳)

هیچ تلاشی به عمل نمی‌آید که گذشته‌ی مشترکی کشف شود. قبلاً از قول *سارتر* گفته شد که انسان آن چیزی نیست که هست. زیرا گذشته‌اش در حال حاضر نیست. *دوگی* نسبت‌های مسلّم هم‌خونی و خانوادگی را انکار می‌کند. او هویت خویش را از طریق انکار گذشته‌ی خود، منکر می‌گردد.

شلی در این باره خطاب به *تیلدن* می‌گوید: (به *وینس* اشاره می‌کند) از قرار معلوم این پسر شماس. پسر شماس؟ به جا میارین؟ من دوستشم، فکر می‌کردم همه همدیگه رو می‌شناسن! (*همان*: ۴۵)

وینس برای خانواده‌اش همچون غریبه‌ای است که تلاش او برای مطمئن کردن *دوگی* و *تیلدن* از نسبت خود بی‌فایده است.

او ساده‌لوحانه می‌کوشد از طریق اثبات جسمانیت خود بگوید که هست، وجود دارد، جزئی از خانواده است. این همان وجهی است که در فلسفه‌ی *سارتر* قبلاً با عنوان جسمانیت مطرح گردید. اما نوه‌ی خانواده بسیار بر خطا ست که گمان می‌کند جسمانیت وی هنوز می‌تواند برای او هویتی دست و پا کند:

وینس من زیاد عوض نشده‌م، منظورم اینه که از نظر بدنی، تقریبا همین بودم. اندازه‌م، وزنم، همه‌چی عین سابقه. (*همان*: ۴۹)

و این فراموشی مربوط به ردّ گذشته‌ی مشترک آن‌ها است و نشان‌دهنده‌ی عدم توانایی خانواده برای تطبیق خاطرات گذشته‌است. و ازهم‌پاشیدگی روابط خانواده را یادآور می‌شود. از آنجا که آن‌ها قسم خورده‌اند تا از کودک کشته‌شده توسط دوگی یاد نکنند، نمی‌توانند حتی کوچک‌ترین خاطره از تاریخ خود را به یاد آورند. اما با بازگشت وینس به خانواده، خاطرات آن‌ها فاش می‌شود. وینس مانند خاطره‌ای به خانواده بازمی‌گردد، و تیلدن این رابطه را احساس می‌کند و پس از آن راز فراموش نشدنی خانواده را به یاد آورد و برای اولین‌بار از آن با *شلی* صحبت می‌کند.

دوگی نیز زمانی که نوه‌اش را می‌شناسد خانه را به او می‌دهد. و پیش از مرگ نزد پدر دیویس، یک کشیش، اعتراف می‌کند. و به این ترتیب با فاش شدن رازهای خانواده برای غریبه‌ها و مرگ دوگی، مصیبتی که با قتل کودک نامشروع شروع شده بود به پایان می‌رسد و در صحنه آخر با جمع شدن شخصیت‌ها به‌عنوان یک خانواده، *تیلدن* با جسد کودک کشته‌شده که متعلق به‌*هالی* و *تیلدن* است از پله‌ها بالا می‌رود.

در **کودک مدفون**، همه‌ی شخصیت‌ها، به جز *شلی*، دوست دختر وینس، از بحران هویت رنج می‌برند که ناشی از عملکرد نادرست درونی و بیرونی شامل ویرانی درونی و بیگانگی با جامعه است. *آنت*. ج. *سادیک* نمایش‌نامه‌های *شپارد* را تصاویر و کنش‌هایی می‌داند که با مرزهای شکسته‌ی هویت و ناممکن بودن یافتن اصالت انسان گره خورده است. *فاضل اسدی امجد* و *دیگران* در مقاله‌ای با عنوان تعلیق معنا در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** می‌گویند: «در این نمایش‌نامه هویت شخصیت‌ها و مفاهیم کلیدی برای آن‌ها ناپایدار بوده و در بوته‌ی تعلیق قرار می‌گیرند. همچنین شخصیت‌ها مدام در حال بازآفرینی هویت‌شان و در نتیجه تولید معنای جدید برای خود هستند. شخصیت‌ها مثل دال‌ها سرگردان هستند که هیچ‌قت به مدلول و هویتی ثابت نمی‌رسند» (*اسدی امجد و دیگران*، ۱۳۹۰: ۲۸). شخصیت‌های نمایشنامه‌ی *کودک مدفون* تحت‌تاثیر نوعی نامیدی اگزیستانسیالیستی به «تنهایی» که بسیار شبیه توصیف *سارتر* است نزدیک می‌شوند. و اضطرابی که شخصیت‌های نمایشی نسبت به دریافت آزادی و مسئولیت حاصل از آن دارند موجب می‌شود تا جست‌وجوی هویت مهم‌ترین عامل انگیزاننده ارزیابی شده است.

دوگی (سکوت) تیلدن، می‌دونی که نمی‌تونی واسه همیشه این‌جا بمونی ـ مگه نه؟
تیلدن (بغض‌آلود) نمی‌مونم.
دوگی می‌دونم نمی‌مونی، نگران این نیستم. واسه این نگفتم که بری.
تیلدن پس واسه چی گفتی؟
دوگی واسه اینکه می‌خوام بدونم چی‌کار می‌خوای بکنی.
تیلدن نگرانم که نیستی، هستی؟
دوگی نه نگرانت نیستم.
تیلدن موقعی هم که این‌جا نبودم، رفته بودم مکزیک، نگرانم نبودی؟
دوگی نه، اون موقعم نگرانت نبودم.
تیلدن اون موقع باید نگرانم می‌شدی.
دوگی چرا؟ مگه اون‌جا مسئله‌ای داشتی؟هان ـ داشتی؟
تیلدن نه، من هیچ کاری نکردم.

دوگی چرا باید نگرانت می‌شدم؟
تیلدن واسه اینکه تنها بودم. (*شپارد*، ۱۳۸۶: ۱۶-۱۵)

یالوم تنش میان آگاهی از تنهایی مطلق و آرزویمان برای برقراری ارتباط، محافظت شدن و بخشی از یک کل بودن را گونه‌ای دیگر از تعارض اگزیستانسیالیسم عنوان می‌کند. چنان‌که در این نمایش‌نامه نشان داده شده پسرها و نوه‌ی خانواده، نسبت به والدین خود، شخص بهتری نشده‌اند. و عدم اصالت در مواجه شدن با این دلهره در *برادلی*، به صورت نمادین با ناتوانی جسمی‌اش نشان داده شده، او دارای رفتار سرکوبگر است که با برخورد تجاوزگونه‌ی او با *شلی*، هنگامی که دستش را بر دهان او می‌گذارد مشخص می‌شود.

نمونه‌ی این رفتار در *تیلدن*، زمانی که خز کت *شلی* را نوازش می‌کند، دیده می‌شود:
تیلدن می‌تونم به کتت دست بزنم؟
شلی به کتم؟ (به کتش نگاه می‌کند و بعد به *تیلدن*) البته!

تیلدن عیبی نداره؟
شلی نه، دست بزن.
(*شلی* بازویش را می‌کشد که به دست *تیلدن* نخورد. دوگی هنوز تلویزیون تماشا می‌کند. *تیلدن* آرام به طرف *شلی* می‌رود و به بازوی او نگاه می‌کند. به آرامی به پوست دست می‌کشد بعد دستش را عقب می‌کشد. *شلی* بازویش را از آستین کت درمی‌آورد) (*شپارد*، ۱۳۸۶: ۵۸-۵۷).

در **کودک مدفون** شخصیت نمایشی در باور نادرست، دورویی، از خویشتن شرمسار است و شهامت سخن‌راندن از خود را ندارد. هدف‌هایش را مبهم می‌کند تا خود را از شر دلهره رها کند. او به دشواری می‌تواند بار مسئولیت را به دوش بکشد، ترجیح می‌دهد که آزادی‌اش را انکار کند. فکر می‌کند که در این شرایط ناگزیر از انتخاب کردن نیست، یا دیگران او را در وضعیت انتخاب گزینه‌ای خاص قرار داده‌اند. باور نادرست این‌سان یک وضعیت وجودی اوست. علی‌رغم این عدم اصالت، رگه‌هایی از امید و اصالت توسط *شپارد* در این نمایش‌نامه دنبال می‌شود. او «تمایل آمریکایی را برای انکار خودباختگی می‌بیند، و پیشنهاد می‌کند که برای مردم بهتر است تا گناهان‌شان را بپذیرند تا زندگی‌شان ادامه یابد» (*سیوتا*، ۱۳۹۰: ۳۰). شکل اصیل، راست‌گویی به خود است. یعنی انتخاب کنند و مسئول این انتخاب باشند. و برای یافتن هویت، این یگانه امکان است: مرگ انسان را ناگزیر از اندیشیدن می‌کند. چون می‌دانم که خواهم مرد این راه را برمی‌گزینم. وگرنه گزینش معنا نمی‌داشت.

دوگی نمی‌خوام حرف‌شو بزنم.
تیلدن حرف چی رو نمی‌خوای بزنی؟
دوگی از هیچی نمی‌خوام حرف بزنم. نمی‌خوام از مشکلات یا اتفاق‌هایی که پنجاه سال پیش یا سی سال پیش افتاده، یا از مسابقه‌ی اسب‌سواری تو فلوریدا، یا از آخرین‌باری که بلال کاشتم حرف بزنم. دلم نمی‌خواد حرف بزنم.
تیلدن دلت که نمی‌خواد بمیری، می‌خواد؟
دوگی نه، دلم نمی‌خواد بمیرم.
دوگی خب، پس یا حرف بزن یا می‌میری.
دوگی کی همچین حرفی به تو زده؟
تیلدن این رو می‌دونم، این رو تو مکزیک فهمیدم. فکر کردم دارم می‌میرم، ولی صدام بود

که از دست داده بودم.

دوگی با کسی بودی؟

تیلدن تنها بودم، فکر می‌کردم مرده‌ام. (شپارد، ۱۳۸۶: ۲۶-۲۵)

به این ترتیب دلهره‌ی *تیلدن* میان آگاهی از اجتناب‌ناپذیری مرگ و آرزوی‌اش برای ادامه‌ی زندگی آشکار می‌شود. *سارتر* در **هستی و نیستی** می‌نویسد: «ما دلهره هستیم. دلهره برخلاف ترس بی‌موضوع است. دلهره متوجه نیستی است» (*سارتر*، ۱۹۸۰: ۲۲). از نظر *سارتر* دلهره وضعیتی وجودی در برابر خویشتن است. در حالت دلهره من سوژه‌ای کنش‌گر و پویا هستم که می‌تواند به وضعیت‌ها پاسخ بدهد، می‌تواند برگزیند، اما نمی‌داند چه کند و چه پیش خواهد آمد. شخص آزاد است اما همین آزادی‌اش سرچشمه‌ی دلهره‌ی او می‌شود. بر این اساس، کنش انسان در نتیجه‌ی چیز دیگری غیر از اختیار و تصمیم او نیست و از جایی دیگر دستور نمی‌گیرد؛ «اختیار عمل او نه تنها برای خود بلکه برای همه است. به این ترتیب، انسان همواره در دلهره به‌سر می‌برد.» (*احمدی*، ۱۳۸۵: ۲۴۰) چنان‌که شخصیت‌های درام **کودک مدفون** آدم‌هایی هستند که در سراسر عمر شرایط اطراف‌شان آن‌ها را مجبور به انجام کاری کرده است و تنها چیزی که کاملا درک‌اش کرده‌اند، میزان خشونت و ترس و تنهایی و بی‌اهمیت بودنشان در مقابل گستره‌ی این جهان است. به تصویر کشیدن شخصیت‌های ستیزه‌جو و نیازمند دیگران، عنصر اصلی در این نمایش‌نامه است که شیفتگی شپارد را به عدم ثبات هویت نشان می‌دهد. از آنجایی که اسطوره‌های آمریکایی، اجزای حیاتی برای ایجاد هویت‌شان هستند، شخصیت‌های مرد در این آثار، درحالی که در تلاش بیهوده برای رسیدن به مردانگی موجود در کهن‌الگوها زندگی می‌کنند، به تصویر کشیده شده‌اند. فهم بیهودگی آن و جدا شدن از نقش‌های جامعه که به آن‌ها تحمیل می‌شود، باعث شده تا بیشتر شخصیت‌های مرد در نمایش‌نامه‌ی *شپارد* بحران مردانگی داشته باشند که باعث جدا شدن آن‌ها از اسطوره‌های غربی می‌شود. در نتیجه‌ی این جدا شدن، آن‌ها دچار بحران هویتی شده‌اند که باعث ایجاد احساس ناامنی در آن‌ها درباره‌ی هویت‌شان می‌شود. این شخصیت‌ها با آزمودن راه‌های مختلف برای رهایی از این هویت پوچ دچار هراس شده‌اند، لذا همان‌طور که شپارد گفته است: «این امکان وجود دارد که با حقه‌های فریب‌آمیز، خود را به‌طور معجزه‌آسایی به فرد دیگری تبدیل کنند» (*شپارد*، ۱۳۸۶: ۱۸).

آزادی رابطه‌ی آگاهی است با جهان. در این راستا هر کنش، اصیل و تعیین‌کننده‌ی خود است. اصیل است زیرا در آزادی شکل گرفته است. به این معنا در درام **کودک مدفون** با بحران هویت و تلاش برای پیدا کردن معنا در زندگی و مفهوم بخشیدن به آن مواجهیم. مسئله‌ی معناسازی برای هویت به این منظور است که هویت از طرفی از درون و از طرف دیگر از بیرون تعریف می‌شود. از درون، یا از نقطه‌نظر یک فرد، یک نفر ممکن است بپرسد: «آن چیست که مرا می‌سازد و مرا از دیگران متمایز می‌کند، و ذات من چیست که موجب متمایزکردن من از دیگران شده و مرا فردی منحصر به فرد می‌کند؟» از بیرون، فردی می‌پرسد که چگونه فرد دیگری را به عنوان آن فرد بشناسد، یا چه مواردی یک فرد را از دیگران متمایز می‌کند. و در نهایت، آیا این دو تعریف هم‌راستا هستند یا با هم تضاد دارند؟ کار *سام شپارد*، نقطه‌ی تلاقی این دو پرسش است و در این درام نیز ما با دو نوع هویت فردی و جمعی رو به رو هستیم. (*آیینی*، ۱۳۹۶: ۱۷۴) پس اصالت دیگر کنش فردی نیست، بلکه در عرصه‌ی همگانی روی می‌دهد و مبارزه‌ای اجتماعی است.

این سردرگمی نقش‌ها و دوری از اصالت، ویژگی شخصیت‌پردازی شپارد برای نشان دادن بحران هویت در انسان آمریکایی است که برای یافتن هویت پایدار و حقیقت با ثبات

تلاش می‌کند. هنگامی که در اجرا به دنبال دستیابی به حقیقت وجودی‌شان باشیم از دست ما می‌گریزند، زیرا دارای عملکرد ناپایدار هویت پسامدرن، در اواخر سده‌ی بیستم هستند. *فرانک ریچ* در نیویورک تایمز می‌نویسد: «هیچ‌کس بهتر از *شپارد* نمی‌داند که آمریکای حقیقی برای همیشه مرده است».

دوگی مانند ققنوس می‌میرد تا به وینس تازه پیدا شده قدرت دهد. زیرا «برای *شپارد* حقیقت اصالت خود را در مرگ می‌یابد». *سارتر* نیز مهیج‌ترین چیزی که می‌توان در صحنه نشان داد را منش یا روحیه‌ای در حال ساخته شدن می‌دانست، لحظه‌ی انتخاب و تصمیم آزادانه‌ای که اصول اخلاقی و سرتاسر زندگی را ملتزم می‌سازد. «موقعیت» راه‌هایی در پیش پای شخصیت نمایشی می‌گذارد تا او خود چه تصمیمی بگیرد. و برای اینکه این تصمیم عمیقا انسانی باشد و تمامیت انسان را وارد عمل کند، هر بار باید موقعیت‌های نهایی به صحنه بیاید؛ موقعیت‌هایی که دوراهی‌هایی به شخصیت نمایشی عرضه کند که یک طرف آن‌ها مرگ باشد. بدین‌گونه، آزادی به بالاترین درجه‌ی خود صعود می‌کند، زیرا می‌پذیرد که نابود شود تا حقانیت خود را به کرسی بنشاند.

همانگونه که انسان اگزیستانسیالیستی *سارتر* مسئولیت بزرگی بر دوش دارد و به تنهایی بار سنگین دنیا را به دوش می‌کشد. «بی آنکه هیچ چیز و هیچ‌کس بتواند او را سبک‌بار سازد.» پس احساس ویژه‌ی اختیار داشتن، ترس آگاهی است. ترس آگاهی، «ساخت و ریخت دائمی وجود آدمی است» (*سارتر*، ۱۳۸۰: ۴۰).

بیشتر انسان‌ها، از ترس آگاهی گریزانند، اما این خود نوعی آگاهی و واقف بودن به آن است. چنان‌که در درام **کودک مدفون** می‌بینیم زندگی در باور نادرست، دورویی و دروغ، نپذیرفتن و رد ترس آگاهی و نفی اختیار از ویژگی‌های بارز شخصیت‌پردازی *شپارد* است.

نتیجه‌گیری

بررسی نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** نشان می‌دهد که آثار *سام شپارد* از جنبه‌های گوناگون قابل تحلیل است. به جهت اینکه فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم در آفرینش شخصیت‌ها و مضمون آن نقش به‌سزایی دارد و نکات بسیار دقیقی را در این حیطه در خود جای داده‌است که کشف آن‌ها نگاهی موشکافانه نیاز دارد.

در پاسخ به سوال اصلی این پژوهش که جست‌وجوی هویت چه نقشی در خلق اثر ذکر شده دارد؟ ابتدا به تاثیر نظریه‌ی اگزیستانسیالیسم در درام‌نویسی *شپارد* اشاره کردیم. سپس به معنای هویت از دیدگاه *سارتر* پرداختیم و در راستای هدف مقاله توصیف کردیم که چطور می‌توان از دیدگاه *سارتر* جست‌وجوی هویت را در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** *شپارد* مورد بررسی قرار داد. بر این اساس در ادامه تلاش کردیم نشان بدهیم که چگونه اندیشه‌ی *سارتر* بر روند پیشرفت درام و شکل‌گیری کنش‌ها و تصمیمات کاراکترها تاثیر داشته و مسئله‌ی بحران هویت در شخصیت‌پردازی نمایش‌نامه‌ی *سام شپارد* قابل جست‌وجواست. آنچه می‌توان به‌عنوان حاصل جستار این مقاله ارائه داد، این‌است که بر مبنای پدیدارشناسی *سارتر* می‌توان شکل‌گیری کنش‌ها و پیشرفت درام امروز را مورد مطالعه قرار داد و تاثیر اندیشه‌ی *سارتر* مبنی بر محکوم بودن انسان به آزادی و همچنین اصول اخلاقی فلسفه‌ی او همچون از خودبیگانگی و زندگی در نیت ناراست را در شخصیت‌پردازی نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** *سام شپارد* جست‌وجو کرد. با بررسی مسئله‌ی جست‌وجوی هویت در این اثر، مصیبت یک خانواده در گذشته‌ی خود آشکار می‌شود. این نمایش‌نامه از هم پاشیدگی آهسته‌ی خانواده از درون را تصویر می‌کند که توصیف صحنه‌ی نمایش نشانه‌ی این فرسودگی و فروپاشی است. مبارزه برای پنهان کردن گذشته‌ی تاریک خانواده، عامل انگیزشی است که اعضای خانواده را به یکدیگر وصل می‌کند. درنهایت، در نمایش‌نامه فرض می‌شود که چنین بار مشترکی نمی‌تواند به‌عنوان تنها ارتباط برای خانواده باشد و نمایش‌نامه با به خطر افتادن رازهای آن‌ها به پایان می‌رسد. در این نمایش‌نامه زیبایی‌شناسی *شپارد* درواقع‌گرایی ریشه دارد. بخش مرموز **کودک مدفون** از عدم توانایی برای فهمیدن قطعی تمام رازهای خانواده نشأت می‌گیرد. احساس قدرتمندی که از طریق روابط و کنش اصلی در میان مادر، پدر و پسر در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** به مخاطب دست می‌دهد تداعی‌کننده‌ی انتظار مرگی است که به باور *سارتر* همه چیز را غیرجذاب کرده است و آن را نه دلهره که بی‌تفاوتی می‌نامد؛ یقینی که هر یقین دیگر را باطل می‌کند، و امکانی که هر امکانِ دیگر را مسدود می‌کند. در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** نیز همچون اغلب آثار *شپارد* جهانِ برای شخصیت نمایشی، بی‌ارج تمام‌ناشده رها می‌شود. جهانی که *شپارد* می‌سازد در حکم آشوبی دائمی است، در تناقض‌ها و ناسازه‌ها شکل می‌گیرد و تداوم می‌یابد.

در نمایش‌نامه‌ی **کودک مدفون** فساد در مرکز خانواده و عدم تمایل پدر به جدا شدن از مردسالاری ایده‌آل که تاثیر خود را بر ایدئولوژی و هویت او اعمال می‌کند زمینه‌ساز آن می‌شود که اعضای خانواده مسائل روانی خود را با بیگانه کردن خود با واقعیت و زندگی خارج از اجتماع حل کنند. دوگی، پدر خانواده، به تلویزیون سرگرم است و با نوشیدن سعی در فراموشی گذشته‌ی خود دارد. و از آنجایی که او از پذیرش مسئولیت گذشته‌ی خود سر باز می‌زند، فرزندان و نوه‌ی خود را نمی‌شناسد. آزادی چنان با مسئولیت، تعهد و دلهره همراه است که شخصیت‌های درام از آشنایی با آزادی خود، یا استفاده از آن، سرپیچی می‌کنند. و چون می‌دانند که باید مسئولیت گزینش آزادانه‌ی خود را بپذیرند، خود را مستقل از وضعیت پنداشته

و حاضر نمی‌شوند که دست به کنش آزادانه بزنند. آن‌ها به جای آگاهی از پیچیدگی‌های جامعه یا خودشان، خود را از واقعیت جدا می‌کنند و جدا شدن از واقعیت موجب شکست روحی و فقدان معنا می‌شود. چنان‌که *سارتر* می‌گوید آن‌ها بردگی را می‌پسندند و اجازه می‌دهند تا با آن‌ها هم‌چون یک شیء رفتار شود. آن‌ها در این حالت می‌دانند که در وضعیت قرار دارند، اما می‌خواهند، و می‌کوشند تا به خودشان وانمود کنند که مستقل از وضعیت هستند. و این همان حالت هستی‌شناسانه و وجودی «باور نادرست» و گونه‌ای روراست نبودن با خویشتن و دیگران است که بحران هویت را در شخصیت‌ها هویدا می‌سازد.

در پایان شایان ذکر است که نگاه صرفا فلسفی به آثار هنرمندان امر مطلقی نیست؛ و برخی اندیشمندان این نگاه مطلق را رد می‌کنند. اما همان‌گونه که درمقدمه‌ی پژوهش آمده است، ویژگی نگاه بین‌رشته‌ای و ورود دانشی چون فلسفه به تئاتر می‌تواند چشم‌اندازهای نوین برای بررسی آثار نمایشی معاصر از منظر و دیدگاه فلسفی فراهم آورد و در فرایند تولید و نوآوری بسیار موثر باشد.

منابع

ـ آیینی، مسلم. (۱۳۹۶) **تاثیر پست مدرنیسم در نمایش‌نامه‌های سم شپارد (مولفه‌های شکلی و معنایی پست مدرنیسم در نمایش‌نامه‌های سم شپارد)**، انتشارات فرهوش، چاپ اول، تهران.

ـ احمدی، بابک. (۱۳۹۰) **سارتر که می‌نوشت**، نشر مرکز، چاپ چهارم، تهران.

ـ ای. کرنک، جیمز. (۱۳۹۷) **شناخت سام شپارد**، مسلم آیینی، انتشارات ویهان، چاپ اول، تهران.

ـ دی. یالوم، اروین. (۱۴۰۰) **روان‌درمانی اگزیستانسیال**، سپیده حبیب، نشر نی، چاپ ۱۸، تهران.

ـ سارتر، ژان ـ پل. (۱۳۸۰) **اگزیستاسیالیسم و اصالت بشر**، مصطفی رحیمی، انتشارات نیلوفر، تهران.

ـ سارتر، ژان ـ پل (۱۳۹۴) **هستی و نیستی**، مهستی بحرینی، انتشارات نیلوفر، تهران.

ـ سن، آمارتیا. (۱۳۸۸) **هویت و خشونت (توهم تقدیر)**، فریدون مجلسی، انتشارات آشیان، تهران.

ـ سیوتا، میشل. (۱۳۹۰) **رویای آمریکایی، درون‌مایه‌های اساسی سینمای آمریکا**، نادر تکمیل همایون، نشر چشمه، تهران.

ـ شپارد، سام. (۱۳۸۶) **کودک مدفون و غرب حقیقی**، داریوش مهرجویی، انتشارات هرمس، تهران.

ـ شپارد، سام. (۱۳۸۶) **کودک مدفون**، آهو خردمند، انتشارات نیلا، چاپ دوم، تهران.

ـ قادری، بهزاد. (۱۳۹۰) **چشم‌انداز ادبیات نمایشی: گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و یا استعمار**، انتشارات پرسش، آبادان.

ـ لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۱) **وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره‌ی دانش**، حسینعلی نوذری، نشر گام نو، تهران.

ـ اسدی امجد، فاضل و دیگران. (۱۳۹۰) **تعلیق معنا در نمایش‌نامه‌ی کودک مدفون از سام شپارد**، فصلنامه‌ی ادبیات و علوم انسانی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۸.

ـ شهر آیینی، مصطفی و زینلی، راضیه. (۱۳۹۰) **وجود برای دیگری از دیدگاه سارتر**، نشریه‌ی پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز، سال ۵ شماره ۹، پاییز و زمستان ۹۰، تبریز: ۱۰۷ تا ۱۲۸.

ـ عسگرزاده، رجبعلی. (۱۳۸۶) **سام شپارد و ادبیات نمایشی مدرن و پست مدرن**، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی فردوسی مشهد، شماره‌ی ۴، سال سی و نهم، بهار: ۲۲۸-۲۱۱.

ـ علی‌رضایی، احسان و سجودی، فرزان. (۱۳۹۹) **غرب حقیقی و نسبت آن با گفتمان رویای آمریکایی**، نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی دانشگاه هنر، شماره ۲۰ بهار ۹۹، تهران: ۲۱ تا ۳۳.

ـ یوحنایی، مسعود رضا و جمالی، غلام‌عباس. (۱۳۹۹) **نقد و بررسی دیدگاه سارتر در مورد دروغ و سوء باور**، ماهنامه‌ی آفاق علوم انسانی، سال چهارم شماره‌ی چهلم، تهران: ۶۷ تا ۸۱.

- Catalano, J. A. (۱۹۸۰), *Commentary On Sartr s Bing and Nothingness*, ۲,ed. Chicago.

- Cumming, R. D. (۱۹۶۵), *The Philosophy of Jean_Poul Sartre*, Random House, N. Y.

صورت‌بندی رویکردهای جامعه‌ی تئاتر ایران به مفهوم «تئاتر تجربی» در دهه‌های شصت و هفتاد خورشیدی؛ ۱۳۶۳ـ ۱۳۸۰

علیرضا قربانی‌گتابی
فرهاد مهندس‌پور (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۱۲

صورت‌بندی رویکردهای جامعه‌ی تئاتر ایران به مفهوم «تئاتر تجربی» در دهه‌های شصت و هفتاد خورشیدی؛ ۱۳۶۳ـ ۱۳۸۰

علیرضا قربانی‌گتابی

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

فرهاد مهندس‌پور

دانشیار، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی کارشناسی‌ارشد علیرضا قربانی‌گتابی باعنوان «صورت‌بندی رویکردهای جامعه‌ی تئاتر ایران به مقوله‌ی تئاتر تجربی از ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۴» در رشته‌ی کارگردانی نمایش دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی دکتر فرهاد مهندس‌پور است.

چکیده

مفهوم «تئاتر تجربی» با تکیه بر گرایش‌های نوآورنه تئاتر اروپا در قرن بیستم وارد گفتمان منتقدان تئاتر جهان شد؛ زمانی که پرسش‌های هنرمندان اروپایی از حیث چگونگی مواجهه و ارتباط با تماشاگر دگرگون شد و برای رسیدن به شکل جدیدی از ارتباط می‌بایست فضایی دیگرگونه به وجود می‌آمد. نپذیرفتن معیارهای مضمونی و شکلی در تئاتر باعث شد تا منتقدان و تاریخ‌نگاران هنر برای فهم و شناساندن این‌دست آثار عنوان «تجربی» را، که نزدیک به مفهوم «آوانگارد»[1] است پیشنهاد دهند. در فضای تئاتر ایران، اما این مفهوم بسیار مناقشه برانگیز بوده است. هردسته از فعالین تئاتر ایران باتوجه به نمونه‌هایی که به‌عنوان مصادیق «تئاتر تجربی» می‌شناختند و همینطور اقتضائات فضای هنرهای نمایشی در ایران این اصطلاح را به‌گونه‌ای تعبیر کرده‌اند. هدف اصلی این پژوهش روشن ساختن و ارائه‌ی صورت‌بندی رویکردهای گوناگون کنش‌گران تئاتر ایران درباره‌ی مقوله‌ی «تئاتر تجربی» در فضای دو دهه‌ی نخست پس از انقلاب است.

در این بررسی از مفاهیم پیر بوردیو[2]، جامعه‌شناس فرانسوی برای روشن‌تر شدن هر چه بیشتر منطق کنش (نظری و عملی) عاملان تئاتر ایران درباب مفهوم مورد اشاره استفاده شده است. ذیل بررسی رویکردها به «تئاتر تجربی» در برهه‌ی پس از انقلاب مقولاتی که به‌واسطه‌ی این مفهوم مناقشه‌برانگیز شدند نیز مورد واکاوی قرار گرفته‌اند، مانند: زیبایی‌شناسی اجرا، دریافت تماشاگر، جایگاه کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس و نقش اجتماعی تئاتر. ایده‌ی مرکزی پژوهش حاضر در بررسی کنش هنرمند «تجربی» وجه تمایزی است که او با تکیه بر نظرات و تولیداتش بین خود و صورت‌های عادت شده در میدان ایجاد می‌کند. باتوجه به این مسئله و کنش عاملین میدان تئاتر ایران سه رویکرد به مفهوم «تئاتر تجربی» قابل شناسایی است: یکم) «تئاتر تجربی» به مثابه تئاتر غیرحرفه‌ای، دوم) تئاتر تجربی به مثابه تئاتر دانشگاهیان و هنرجویان تئاتر و سوم) «تئاتر تجربی» به مثابه گرایشی در تقابل با زیبایی‌شناسی مرسوم.

واژگان کلیدی: *تئاتر تجربی، تئاتر بعد از انقلاب، پیر بوردیو، میدان تئاتر ایران*

۱ـ درآمد

۱ـ۱ـ مقدمه

بوردیو معتقد است که عمل کنش‌گران یک میدان در نسبت‌شان با یکدیگر قابل فهم و تحلیل است. با پذیرش این رویکرد مفهوم «تئاتر تجربی» می‌بایست در نسبت با درک از «تئاتر» در درون حوزه‌ی تئاتر ایران بررسی شود. فهم رویکرد کنش‌گران تئاتر ایران با این مفهوم ـ چه در حیطه‌ی عمل یا نظر و چه آنهایی که چنین گرایشی را در مناسبات تئاتر ایران می‌یابند و چه آن‌هایی که منکر آن هستند ـ بدون در نظر گرفتن فضای مقدوراتی که از برآیند کنش عاملان و نیروی ساختارها به وجود آمده است، امکان‌پذیر نیست. چنانکه وی می‌گوید: «این فضای مقدورات ... کارکردی شبیه یک دستگاه هماهنگ‌کننده عمومی دارد که سبب می‌شود، آفرینش‌گران معاصر، هنگامی که آگاهانه به یکدیگر ارجاع نمی‌دهند، در عمل نسبت هماهنگی با یکدیگر بیابند» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۸۱). باتوجه به این مسئله، توضیح رویکرد جامعه‌ی تئاتر ایران به مفهوم «تئاتر تجربی»، به‌عنوان پدیده‌ای که در درون حوزه سعی می‌کند تا از روندهای عادت شده فاصله بگیرد، براساس کنش (نظری و عملی) عاملان قابل توضیح است. بنابراین بر مبنای این فرضیه که در جست‌وجوی رویکردهای «تجربی» درواقع می‌بایست به دنبال شکلی از «تمایز» با صورت‌های تثبیت‌شده بود، پژوهش حاضر پاره‌ای از کنش‌های عاملین میدان تئاتر ایران را در دو دهه‌ی نخست پس از انقلاب مطالعه کرده است.

در توضیح مفهوم تئاتر تجربی، مولفه‌های اجرایی آثاری نظیر **سی‌مرغ**، **سیمرغ** (قطب‌الدین صادقی)، **تجربه‌ی مسلم‌بن عقیل**، **همسرایی مختار** (محمود عزیزی)، **خواجگان شیر اژدها** (هوشنگ هیهاوند)، **مَتوری** (شهره لرستانی)، **داستان آدم** (حسین فرخی)، **مجلس تقلید هفت‌خوان**، **واقعه‌خوانی جهاز جادو**، **آئورا** (آتیلا پسیانی)، **گالیله**، **مکبت**، **دیر راهبان** (فرهاد مهندس‌پور)، **حشمت** (بهرام عظیم‌پور)، **آنتیگونه و سیاها** (حامد محمدطاهری) مورد بررسی قرار خواهند گرفت. مدنظر قرار دادن این اجراها و مؤلفه‌های منحصربه‌فردشان و همچنین گفت‌وگویی که میان تولیدکنندگان و منتقدان پیرامون چنین تئاترهایی انجام یافته، درپی آن است تا کلیتی را صورت‌بندی کند که نشان‌دهنده‌ی رویکرد جامعه‌ی تئاتر ایران به مفهوم تئاتر تجربی در دهه‌های شصت و هفتاد خورشیدی باشد.

باعنایت به اینکه بی‌تردید هنرمندان و آثار دیگری نیز می‌توانستند در این پژوهش مورد بررسی قرار گیرند، تلاش بر این بوده تا در انتخاب موردهای مطالعاتی مواردی تحلیل و بررسی شوند که بیش از سایرین گریز از میدان و عادت‌واره‌هایش را در خود نشان داده‌اند. زیرا تولیدات تجربی باوجود همه‌ی مناقشاتی که بر سر این مفهوم وجود دارد و دایره‌ی وسیع دلالت‌ها و مصادیقش در جنبه‌های گوناگون، از حیث تمایز با هنر جریان اصلی قابل فهم و شناسایی است. از بعد جامعه‌شناختی هنر تجربی خود را با جدا شدن از عادت‌واره مورد قبول میدان می‌شناساند. مطالعه‌ی بوردیو برروی فضای اجتماعی فرانسه و ذائقه‌های فرهنگی آن در کتاب **تمایز**[۳] که تئاتر بولوار[۴] را به‌عنوان هنر جریان اصلی با تئاتر تجربی در تقابل می‌بیند بر مبنای همین نگرش است. او می‌گوید: «تئاتر بولوار که نمایش‌هایی را عرضه می‌کند که امتحان خود را پس داده‌اند (...) و با ضوابط مطمئن و معتبری نگاشته می‌شوند... از هرجهت در نقطه مقابل تئاتر تجربی است که عرف و قراردادهای اخلاقی و زیبایی‌شناختی را زیر پا می‌گذارند» (بوردیو،۱۳۹۷: ۳۱۹–۳۲۰).

همچنین در این نوشتار پیروی از نگاهی به پدیده‌ی تئاتر که آن را به مثابه اجرا، فارغ از ادبیات نمایشی قابل مطالعه و بررسی می‌داند مورد نظر است. پس در جست‌وجوی تمایزهای

تئاتر تجربی نگاهمان معطوف به اجراهای انجام گرفته خواهد بود و نه متون نمایشی آن اجراها و هرجا که صحبت از متن می‌شود چگونگی استفاده از آن به‌عنوان مصالح اجرا توسط کارگردان مورد نظر است. دیدگاه *ماکس هرمان*[۵]، نظریه‌پرداز آلمانی می‌تواند این نگرش به مطالعه‌ی تئاتر را نمایندگی کند. رویکردی که «به جای تمرکز بر متن ادبی... به رابطه‌ی بین بازیگران و تماشاگران اهمیت می‌داد» (فیشر_ لیشته،۱۳۹۷: ۲۰) و تئاتر را با ادبیات نمایشی در تضاد بنیادی می‌دانست.

نتایج این مطالعه از سویی می‌تواند به درک روشن‌تر از چگونگی کاربست مفهوم «تئاتر تجربی» در برهه‌ای پر افت‌وخیز از تاریخ تئاتر ایران کمک کند و از سویی دیگر شکل‌های نظری و عملی ایجاد تمایز مابین گرایش رایج و تجربی را به ما نشان دهد. همچنین تقسیم‌بندی نهایی که مصادیق این مفهوم را در فعالیت‌های غیرحرفه‌ای، دانشگاهی، هنرجویی و سایر گروه‌های تئاتری ـ خارج از فضاهای مذکور ـ نشان داده است، پیشنهادی نظری مبنی بر ضرورت توجه به سازوکار کنش برای شناسایی گرایش تجربی در تئاتر را مطرح می‌کند.

۲ـ۱ـ پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی «تئاتر تجربی» در ایران بعد از انقلاب، مکتوبات پراکنده اعم از سخنرانی، یادداشت، نقد، مقاله‌های کوتاه، گفت‌وگو و... وجود دارد، اما پژوهش منسجم دراین‌باره بسیار کم است و با رویکرد توضیح داده شده در اهداف این تحقیق موردی یافت نشده است. این مطالعه می‌تواند مقدمه‌ای برای آشنایی و شناخت با رویکردهای نو در تئاتر پس از انقلاب باشد.

پژوهش *علی‌اصغر دشتی* باعنوان **معناباختگی عنوان تئاتر تجربی در گفتمان تئاتر امروز ایران** که در کتاب **مجموعه مقالات بیست و هشتمین جشنواره‌ی تئاتر فجر** به چاپ رسیده است شاهدی بر مطالعه نشدن مفهوم «تئاتر تجربی» در قلمرو تئاتر ایران است. این مقاله نشان می‌دهد که فعالان تئاتر ایران در برخورد با پدیده‌ی تئاتر تجربی بعد از انقلاب، با رویکردی نادرست درباره‌ی این مفهوم راه مطالعه، نقد و تحلیل این‌گونه آثار را در فضای تئاتر ایران بر خود بسته‌اند. دشتی این‌طور جمع‌بندی می‌کند که «بهتر است تا رفع جهان پرسوءتفاهم ناشی از استعمال عنوان «تئاتر تجربی» از به‌کار بردن این عنوان در تئاتر امروز ایران پرهیز کنیم» (دشتی، ۱۳۸۸: ۲۰۷). این نتیجه‌گیری می‌تواند دو رهیافت را برای ما به‌همراه داشته باشد. اول اینکه مفهوم «تئاتر تجربی» در بین کنش‌گران تئاتر ایران به شکل یک استنباط واحد و کم‌وبیش یک‌دست مطرح نبوده و تلقی‌های گوناگونی از آن وجود دارد. دوم اینکه نشان می‌دهد مفهوم تجربی در تئاتر ایران برای توضیح خود دچار بحران شده است.[۶]

از طرفی در فضای دانشگاهی نیز تحقیقاتی پیرامون موضوع تئاتر تجربی در ایران انجام شده است که سه نقد عمده را می‌توان به آن‌ها وارد دانست. اول اینکه این پژوهش‌ها برای رویکرد تجربی تمامیتی قابل تعریف در نظر گرفته‌اند که باعث می‌شود پدیده‌ی تئاتر تجربی در ایران اساسا قابل مطالعه نباشد، چراکه پشتوانه‌ی تئوریک و عملی تئاتر اروپایی را در آثار داخلی نمی‌توان یافت. به‌عنوان مثال چارچوبی که با تکیه بر نظرات و آثار کسانی چون یرژی گروتوفسکی[۷] و پیتر بروک[۸] درباب تئاتر تجربی به‌دست می‌آید، نمی‌تواند چنین گرایشی را در درون جریان‌های تئاتری ایرانی بشناسد. دوم اینکه این پژوهش‌ها کنش جامعه‌ی تئاتری ایران را باتوجه به گفت‌وگوهایشان درباره‌ی تئاتر ارزیابی کرده‌اند و نه تولیداتشان. و درنهایت در تمام این پژوهش‌ها رویکرد به تئاتر به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی فراموش شده است. درحالی‌که درک تئاتر به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی این امکان را به مطالعات تئاتری می‌دهد که مفاهیم

برساخته‌ای همچون «تئاتر تجربی» را در درون مناسبات اجتماعی زمینه‌ی مورد مطالعه بفهمد. قائل شدن دریافتی مطلق برای مفاهیمی که حاصل برهم‌کنش انسان‌ها در اجتماع هستند می‌تواند راه را برای فهم آن مفاهیم در جایی غیر از آن اجتماعات ببندد.

برای نمونه می‌توان به پژوهش *مرتضی حسین‌زاده* در مقطع کارشناسی‌ارشد باعنوان **تئاتر تجربی از نظریه تا اجرا در تئاتر ایران** در دانشگاه تربیت مدرس اشاره کرد. *حسین‌زاده* در این پایان‌نامه ابتدا مفهوم «تئاتر تجربی» را با محوریت فعالیت‌ها و گفته‌های *یرژی گروتوفسکی* و *پیتر بروک* بررسی کرده و مقولاتی مانند پژوهش، زبان تازه، نیازهای چرخه تولید و عرضه، ارتباط با متن، ارتباط با تماشاگر، ساختارشکنی، معناگریزی و... را در نسبت با این گرایش توضیح داده است. سپس این مفهوم را با توجه به چگونگی بروز یافتنش در تئاترها و رویدادهای هنری پیش از انقلاب اسلامی بررسی و در نهایت نیز گزیده‌ای از گفت‌وگوهای اهالی تئاتر در برهه‌ی پس از انقلاب راجع به این مفهوم را جمع‌آوری کرده است (حسین‌زاده، ۱۳۸۹: ۴۵).

پایان نامه‌ای باعنوان **بررسی مفهوم تئاتر تجربی و تطابق آن با جریان‌های مشابه در ایران دهه‌ی هشتاد** نیز نمونه‌ی دیگری است که *اشکان جنابی* دانشجوی مقطع کارشناسی‌ارشد دانشگاه هنر آن را نگاشته است. در این پژوهش نیز نویسنده ابتدا به‌دنبال مفهوم «تئاتر تجربی» در مناسبات تئاترجهان و بسترهای شکل‌گیری آن رفته است و سپس نمونه‌ای از آثار تولید شده در تئاتر دهه‌ی هشتاد خورشیدی ایران را که به نظرش با آن معیارها تطابق داشته‌اند به‌عنوان نمونه‌های رویکرد تئاتر ایران به مفهوم تئاتر تجربی ذکر کرده است (جنابی، ۱۳۸۹: ۲۳).

جستارنویسی نیز یکی دیگر از شکل‌های اظهارعقیده درباره‌ی تئاتر تجربی بوده است. برای نمونه می‌توان به **تئاتر تجربی، تجربه‌ی تئاتری: اضطراب در روش** نوشته‌ی *فارس باقری* اشاره کرد که در آن با تکیه بر پرسشی درباره‌ی آثار میرزا آقا تبریزی به توضیح مکانیزم تجربه براساس مفاهیم «لقاح»، «سرکوب»، «دیگری» و «آینده» در کنش یک هنرمند پرداخته شده است. *باقری* توضیح می‌دهد که هنرمند تجربی در عمل خود همواره نسبتی با سنت هنری در قالب پذیرش (لقاح) یا عدم‌پذیرش (سرکوب)، نسبتی با فضای عصر خود و تصوری از عملش در آینده دارد (اسماعیلیان، ۱۳۸۹: ۶۴).

همچنین می‌توان به **تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دهه‌ی سی و چهل** نوشته‌ی *سعید اسدی* اشاره کرد که در آن «تئاتر تجربی» در سال‌های قبل از انقلاب مورد مطالعه بوده است. در این اثر برخلاف سایر تحقیقات، تئاتر به مثابه یک پدیده‌ی اجتماعی در نظر گرفته شده است و از مفاهیم تئوریک پیر *بوردیو* برای تحلیل رویکردهای نو در تئاتر پیش از انقلاب استفاده شده است. با این‌حال پژوهش مورد نظر به‌جای توجه بر مقولات زیبایی‌شناسانه‌ای که آثار کارگاه نمایش (به‌عنوان تولیدکنندگان تئاتر تجربی) را از سایر تولیدات میدان تئاتر جدا می‌کرد، تمرکزش عمدتاً بر تأثیرات ساختار قدرت در شکل‌گیری کارگاه نمایش و گرایشات ایدئولوژیک گروه‌های تئاتری آن‌دوره است (اسدی، ۱۳۸۹: ۷۶).

۳ـ۱ـ پیر بوردیو: جامعه‌شناس بازاندیش

فلسفه‌ای که پیر *بوردیو* «نظریه‌ی کنش» خود را روی آن بنا می‌کند به گفته‌ی خودش یک شیوه‌ی رابطه‌ای[۹] است. سنتی که ابداع او نیست و کسانی نظیر *ارنست کاسیرر*[۱۰] و *گاستون باشلار*[۱۱] آن را بنا کرده‌اند. با این‌حال کمبود این نگرش در حوزه‌ی علوم اجتماعی از نظر

بوردیو احساس می‌شد و او را بر آن داشت که پیش‌فرض‌هایش را بر این نوع نگرش متکی کند. سنت عینیت‌گرا که زمینه‌اش در رشته‌ی مردم‌شناسی قرار دارد و *کلود لوی اشتراوس*[۱۲] یکی از مهم‌ترین متفکران آن است در تحلیل کنش اجتماعی بیش از هر چیز به قواعد و ساختارهای مرئی اجتماعی می‌پردازد. از طرفی دیگر در سنت ذهن‌گرایی که عمدتاً ریشه در فلسفه‌ی آلمانی و متفکرانی نظیر *سورن کی‌یرکگور*[۱۳]، *ادموند هوسرل*[۱۴]، *مارتین‌هایدگر*[۱۵] و در فرانسه *سارتر*[۱۶] داشت، اراده و انتخاب کنش‌گران اجتماعی بیشتر مورد تأکید قرار می‌گرفت. بوردیو طی تحقیقات مردم‌شناسانه در الجزایر و منطقه‌ی بی‌آرن فرانسه و همین‌طور تحقیقاتش درباره‌ی آموزش و فرهنگ در دهه‌ی ۱۹۶۰ متوجه شد که تنها با سنتز میان این دو نحله‌ی فکری می‌تواند واقعیات اجتماعی پیرامونش را تبیین کند. اگرچه امروزه یکی از نقدهایی که به نظریات وی وارد می‌شود وزن به مراتب بیشتر ساختارهای اجتماعی نسبت به خلاقیت‌های فردی در اندیشه‌های اوست.

۴ـ۱ـ مفاهیم

۱ـ۴ـ۱ـ فضای اجتماعی

بوردیو مفهوم فضای اجتماعی را بر مبنای تمایز افراد در اجتماع بیان کرده است. چنانچه مفهوم فضا را نیز این‌گونه تعریف می‌کند: «فضا مجموعه‌ای از مواضع متمایز و هم‌زیست بیرون از یکدیگر است که به وسیله‌ی یکدیگر، به‌وسیله بیرونیت متقابل از هم و به‌وسیله روابطی چون نزدیکی، دوری و نیز به‌وسیله روابطی که نظم را نشان می‌دهد، مثل رو، زیر یا بین، تعریف می‌شود» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۳۳). او با در نظر گرفتن اینکه جای گرفتن درون یک فضا و نقطه‌ای خاص را اشغال کردن به معنی متفاوت بودن از دیگری است جایگاه افراد و گروه‌ها را بر مبنای سرمایه و عادت‌واره‌هایشان تعیین می‌کند. او در بررسی‌های خود به این نتیجه می‌رسد که کنش‌گران اجتماعی با در اختیار داشتن مقادیر متفاوتی از سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، سیاسی یا نمادین بخش‌های گوناگونی را درون ساختار فضای اجتماعی اشغال می‌کنند.

۲ـ۴ـ۱ـ میدان[۱۷]

بوردیو هنگامی صحبت از میدان می‌کند که بخواهد به روابطی خاص، شکل منازعه‌ای خاص و قواعدی غیرقابل تقلیل در بخشی از فضای اجتماعی اشاره کند. مانند میدان آموزش، میدان اقتصاد، میدان سیاست، میدان هنر و... میدان بدون در نظر گرفتن عاملانش معنا ندارد؛ همچنان‌که یک زمین فوتبال بدون کسانی که در آن فوتبال بازی کنند، مفهومی نخواهد داشت. می‌توان این استدلال را برعکس نمود و نتیجه گرفت که کنش افراد نیز بدون چارچوبی که آن‌ها را احاطه کند و جایگاهشان را مشخص کند، قابل‌فهم نیست. پس شاید در نظر گرفتن برتری ساختار بر عاملیت و بالعکس در این نظریه راه به جایی نبرد. «او بیش از آنکه در چنبره بحث‌های بی‌نتیجه درباره‌ی تقدم ساختار یا عاملیت گرفتار شود، درباره روش‌شناسی خاصی صحبت می‌کرد که می‌توانست مثلثی هم‌بسته و هم‌ساخته را در ذهن ما شکل دهد؛ میدان، سرمایه و عادت‌واره رأس‌های این مثلث بودند» (گرنفل، ۱۳۹۸: ۱۲۸).

۳ـ۴ـ۱ـ عادت‌واره[۱۸]

مفهوم «عادت‌واره» نزد بوردیو با عبارت «بداهه‌پردازی‌های تنظیم شده» (بوردیو، ۲۰۱۳:

۷۸) توصیف می‌شود. وی درباره‌ی یک نجیب‌زاده در فضای اشرافی می‌گوید: «او چنان تربیت شده است که اهل سخاوت باشد؛ از طریق درس‌هاس صریح و خشن... و نیز از طریق درس‌های بی‌شمار، غالباً تلویحی و تاحدی غیرقابل فهم... [او] نمی‌تواند تاحدودی جوانمرد نباشد» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۲۱۹ و ۲۲۱). کلمه‌ی «تاحدودی» در جملات بالا نشان‌دهنده‌ی رویکرد این جامعه‌شناس درباره‌ی مفهوم عادت‌واره است. او در مشاهدات تجربی‌اش به این نتیجه رسیده بود که نمی‌تواند مبنای کنش عاملان اجتماعی را بر تبعیت تمام و کمال از محیط اطرافش بگذارد و درعین‌حال نمی‌تواند تأثیرات فضای پیرامون شخص را بر ایشان نادیده بگیرد. او پرسش آغازین را این‌گونه بیان می‌کند: «همه‌ی تفکر من از این نقطه آغاز شد: چگونه رفتار می‌تواند بدون آنکه محصول تبعیت از قوانین باشد حالتی قاعده‌مند پیدا کند؟» (گرنفل، ۱۳۹۸: ۱۰۵) و درباره‌ی مکانیزم عادت‌واره می‌گوید: «این عادت‌واره است که منطق انتخاب را به‌وجود می‌آورد. خریداران انتخاب خود را با تمایلات ساخته شده و سازنده‌ای[۱۹] انجام می‌دهند که همراه با خود به فروشگاه می‌برند» (همان: ۱۷۷).

۴ـ۴ـ۱ـ سرمایه[۲۰]

پرسش کلیدی برای تشخیص مصادیق سرمایه این‌ست که: «[در یک میدان] شما به چه چیزهایی برای عمل و موفقیت در دستیابی به اهداف مشخص نیاز دارید» (بوردیو، ۲۰۲۰: ۲۱۹)؟ عینی‌ترین اشکال سرمایه در نظر بوردیو به صورت مادی و در قالب آثار هنری، نمایشگاه، موزه، ابزار علمی، کتابخانه و نظایر این‌ها نمود می‌یابند. اما بعد از اشاره به این نمونه‌ها او به‌دنبال صورت‌هایی از سرمایه می‌رود که در عین اینکه عینیت یافته‌اند اما کمتر به چشم می‌آیند. طرز بیان و لهجه، ذائقه هنری و فرهنگی خاص، توانایی تولیدات هنری، تبحر انجام تحقیقات و حل مسائل علمی و به‌طور کلی هر آنچه که می‌تواند به‌عنوان مهارت در انجام «قواعد بازی» از آن‌ها یاد کرد. این شکل از سرمایه با بدن و جنبه‌های فیزیکی شخص تنیده[۲۱] شده است. بعد از این می‌توان نوع دیگری از سرمایه را یافت که به مفهوم عادت‌واره بسیار نزدیک است. نوعی از نگرش و طرز تلقی خاصی که تنها می‌توان آثارش را در کنش‌های ممتازی مشاهده کرد که کنش‌گر را به پیش می‌برد و به خودی‌خود عینیت ندارند. این تفکیک برای اشاره به نمودهای مختلف سرمایه از منظر بوردیو بود تا مصادیقی از مفهوم سرمایه توصیف شوند اما درواقع همه‌ی این‌ها همراه و به‌دنبال یکدیگرند.

۵ـ۴ـ۱ـ باور رایج[۲۲]

نقطه‌ی عزیمت بوردیو برای تشخیص و توسعه‌ی مفهوم «باور رایج» در فضای اجتماعی، بررسی آمار توزیع پاسخ‌های «نمی‌دانم» در نظرسنجی‌های سیاسی فرانسه در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ بود. او از نحوه‌ی توزیع این پاسخ‌ها در بین اقشار مختلف به استنباط قابل تأملی رسیده بود. «اختلاف‌ها تنها وقتی معنادار می‌شود که پرسش‌ها به مسائل بسیار انتزاعی یا جدا از تجربه‌های زیست شده بلاواسطه و منافع گروه‌ها می‌پردازند» (رابرتز و کراسلی ،۱۳۹۴: ۱۸۴). بنابراین او متوجه شیوه‌ای از فهم و مناسبات مبتنی بر آن در میدان‌های اجتماعی شده بود که که بر پیش‌فرض‌های نااندیشیده و غیرگفتمانی استوار است. «در جوامع مدرن، باور رایج به ادراکات و عقاید پیشاتأملی و مشترک، اما مسلم و قطعی ارجاع دارد. باور رایج با این اوصاف، عمل و نگرش «طبیعی» عاملان اجتماعی در میدان‌ها را به‌واسطه درونی کردن حس محدودیت‌ها و عادت‌واره تعیین می‌کند» (گرنفل، ۱۳۹۸: ۱۸۹). بوردیو این فهم نااندیشیده

را ناشی از «انطباق ساختارهای عینی و ساختارهای درونی‌شده که توهم درک آنی را به‌وجود می‌آورد» (جنکینز، ۱۹۹۲: ۴۳) می‌داند.

۶ـ۴ـ۱ـ ناسازی[۲۳]

«ناسازی» فضا یا موقعیتی است که تناسب میان میدان و عادت‌واره به دلایلی به‌هم بخورد. موقعیتی که «رویه‌های پیش‌بینی شده و واقعیت اجتماعی جدید با یکدیگر دچار ناهم‌خوانی شوند» (فَولر، ۲۰۲۰: ۴۵۸). عوامل متعددی از قبیل پیشرفت‌های علمی، جنگ، انقلاب، سیاست‌گذاری‌های جدید، مهاجرت و نظایر این‌ها می‌تواند زمینه‌ی ناسازی را به‌وجود بیاورند. بوردیو مثال جالبی از ناسازی در عرصه‌ی هنر دارد، او می‌گوید: «مواردی وجود دارد که در آن‌ها کالاها «مصرف‌کنندگانی» نمی‌یابد که آن‌ها را مطابق سلیقه‌ی خود بیابند. بهترین مثال این کالاها که مقدم بر سلیقه‌ی مصرف‌کنندگان هستند، نقاشی یا موسیقی آوانگارد است» (بوردیو، ۱۳۹۵: ۱۹۲).

۲ـ بحث

۲ـ۱ـ ترسیم میدان تئاتر ایران پس از انقلاب اسلامی

تئاتر ایران با تأثیر از حوادث پس از انقلاب در وضعیتی قرار گرفت که نمی‌توانست عاملین گذشته را همچنان به عنوان کنش‌گرانش در وضعیت جدید بپذیرد[۲۴]. به بیانی دیگر «عادت‌واره» هنرمندان قبل از انقلاب مورد پذیرش وضعیت جدید میدان نبود.

تصور اینکه در جامعه‌ی پس از انقلاب می‌بایست «تئاتری نو» به‌وجود آید تا سال‌ها فضای مقدورات میدان تئاتر را در وضعیت ناسازی قرار داده بود. *لاله تقیان* در گزارشی که پیرامون تئاتر ایران در سال‌های پس از انقلاب می‌دهد به شکل‌گیری این وضعیت اشاره می‌کند: «جابه‌جایی حکومت جابه‌جایی افراد را هم به‌دنبال داشت و جابه‌جایی شیوه‌های تازه برای عملکرد آن پدیده‌ها، گروهی می‌رفتند و گروهی می‌آمدند. معیارهای سابق مردود شناخته می‌شد و ارزش‌گذاری‌ها دگرگون می‌شد» (تقیان، ۱۳۷۰: ۴۴). وی درادامه‌ی همین مطلب عمده‌ی فعالیت‌های تئاتری در سال‌های ابتدایی پس از انقلاب را «غیرحرفه‌ای» ارزیابی می‌کند.

در ادامه مفهوم «سرمایه» برای توصیف کنش‌گرانی که سطوح دانش نظری و تجربه‌ی عملی‌شان با یکدیگر متمایز است، کاربست یافته است و عنوان‌هایی نظیر «غیرحرفه‌ای» (آماتور)، «حرفه‌ای»، «دانشجو»، «استاد دانشگاه»، «مسلمان» و... که به تولیدکنندگان تئاتر در بخش‌های متفاوت میدان اطلاق می‌شود، دلالت بر ساختارهای متفاوت «سرمایه‌ی فرهنگی» هرکدام از این کنش‌گران صحنه‌ی تئاتر دارد. در سطحی دیگر وقتی به سازوکار میدان پس از رویدادهای انقلاب می‌نگریم شاهد یک وضعیت «تغییر مدوام»، «بدون الگو» و «انتقالی» در میدان تئاتر هستیم. در این شرایط مفهوم «ناسازی» برای فهم این وضعیت جدید به کمک‌مان خواهد آمد. شاید به‌جز مقطعی کوتاه بین سال‌های ۶۸ تا ۷۱ بتوان این جمله‌ی محمود عزیزی درباره‌ی تئاتر پس از انقلاب را تا نیمه‌ی دهه‌ی هفتاد پذیرفت: «در تئاتر بعد از انقلاب الگویی نداریم که نیروی جوان اشتیاق پیدا کند، زحمت بکشد و جلوتر برود و پیشرفت کند....» (عزیزی، ۱۳۷۵: ۸). در نتیجه‌ی این شرایط، فهم درباره‌ی تئاتر از سطح «باور رایج» که فهمی کم‌وبیش نااندیشیده ـ باتوجه به الگوها و «عادت‌واره»ها ـ است، به اجبار در جایگاه پرسش از ماهیت، نقش و سازوکار این پدیده قرار گرفت. در ادامه بر مبنای مطالعات انجام شده، رویکردها به مفهوم «تئاتر تجربی» در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ خورشیدی در صورت‌بندی زیر سامان

یافته‌اند.

۱ـ تئاتر تجربی به مثابه تئاتر غیرحرفه‌ای

۲ـ تئاتر تجربی به مثابه تئاتر دانشگاهیان و هنرجویان تئاتر

۳ـ تئاتر تجربی به مثابه گرایشی در تقابل با زیبایی‌شناسی مرسوم

درواقع کنش‌گران میدان تئاتر ایران در برهه‌ی پس از انقلاب استنباط‌شان از مفهوم «تئاتر تجربی» را در مقام مقایسه یا تناظر با سه مفهوم دیگر بیان کرده‌اند. هرکدام از این رویکردها به لحاظ زمانی حدوداً مقطعی از سال‌های مورد مطالعه این پژوهش را تشکیل می‌دهند. به این معنی که تئاتر تجربی در گفتمان تئاتری‌های دهه‌ی شصت خورشیدی عمدتاً مصادیقی از جریان‌های تئاتر غیرحرفه‌ای در سال‌های پس از انقلاب را مدنظر داشته است. از اوایل دهه‌ی هفتاد تا انتهای این دهه «تئاتر دانشجویان، دانشگاهیان و هنرجویان» به‌عنوان مصداقی از مفهوم تئاترتجربی در نظر گرفته می‌شد و به‌مرور از انتهای دهه‌ی هفتاد مفهوم «تئاتر تجربی» به‌جای آنکه در نسبت با تولیدکننده‌اش ـ غیرحرفه‌ای، دانشجو یا حرفه‌ای ـ فهم شود در نسبت با مقولات زیبایی‌شناسی اجرا فهم می‌شد و تولیدکننده‌اش می‌توانست بهره‌ی متفاوتی از توانایی‌های نظری و عملی (سرمایه‌ی فرهنگی به زبان بوردیو) مورد نیاز برای تولید تئاتر برخوردار باشد. تفاوت در رویکرد به مفهوم «تئاتر تجربی» در مقاطع مختلف زمانی نشان می‌دهد که درک این مفهوم بین اهالی تئاتر ایران در آن سال‌ها نسبت مستقیمی با شرایط میدان تئاتر ایران در هر مقطع داشته است. با این‌حال در هر سه رویکرد شکلی از «تمایز» ـ آگاهانه یا ناآگاهانه ـ در کنش عاملین میدان ظهور پیدا کرده است.

۲ـ۲ـ «تئاتر تجربی» به مثابه تئاتر غیرحرفه‌ای

فرهاد ناظرزاده کرمانی در سال ۱۳۷۰ خورشیدی، تئاتر بعد از انقلاب ایران را به‌طور کلی «تجربی» و «جست‌وجوگر» معرفی می‌کند. او معتقد است که عمده فعالیت‌های تئاتری ـ به‌خصوص در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت ـ در پی هویت ملی و فرهنگی خود هستند و آن‌دسته از ارزش‌هایی را می‌خواهند که ریشه در سرزمین ایران دارد. او اضافه می‌کند:

«اکثر قریب به اتفاق دست‌اندرکاران هنر نمایش ایران جوان هستند. و به‌همین سبب ویژگی‌های یک هنر جوان را به هنر تئاتر ـ هنری که چندین هزار سال کهن است ـ اعطا کرده‌اند... تئاتر ایران پس از انقلاب عمدتاً «تئاتر جوانان» و «تئاتر تجربی» در وسیع‌ترین معنای این‌دو اصطلاح است» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۰، a: ۶).

در وضعیت جدید مفاهیمی نو همچون «تئاتر اسلامی» ظهور می‌کند. مفهومی که بیش از آنکه تئاتر مطلوب هنرمندان مسلمان نوظهور را ارائه نماید چالش‌ها و پرسش‌های آنان در برابر این پدیده‌ی هنری را نشان می‌دهد. مقاله‌ای باعنوان **پیش‌درآمدی بر تئاتر اسلامی** که در آن نویسنده تلاش می‌کند تا مفهوم «تئاتر اسلامی» را توضیح دهد گویای همین پرسش‌هاست. او پس از آنکه «تئاتر به ماهو تئاتر» را به‌عنوان پدیده‌ای غیرمتعارض و قابل‌پذیرش از طرف اسلام می‌بیند و از سیره پیامبر و امامان نمونه‌هایی از عمل نمایشی را بازگو می‌کند و در برخورد با مقوله‌ی بازیگر تئاتر اسلامی می‌پرسد:

«آیا کسی که فقط ساعتی چند بر «صحنه‌ی تئاتر» مردم را به خوبی‌ها دعوت می‌کند و خود در همان لحظات در پشت صحنه دور از چشم مردم به «زشت‌ترین» کارها دست می‌یازد، صلاحیت این کار را دارد... مگر نه این‌است که مربی باید خود به‌دور از هرگونه آلودگی، پیام‌آوری صالح باشد؟» (منتظری، ۱۳۶۷: ۹۸–۹۹)

این‌دسته از کنش‌گران وضعیت جدید سعی می‌کردند مفاهیم اسلامی را با مفاهیم تئاتری پیوند دهند و «تئاتر اسلامی» به‌وجود آورند. *لاله تقیان* تولیداتی را که با این هدف صورت می‌گیرند به نوعی تئاتر تجربی می‌داند. او با در نظر گرفتن ایده‌ی «تئاتر اسلامی» به‌عنوان «تئاتر نو» می‌گوید: «امید بر آن بود که تئاتر نو بتواند شأن فرهنگی جامعه ما را داشته باشد... وصول چنین هدف‌هایی با حرف زدن و احتمالاً چاپ یکی دو مقاله و مصاحبه و حتی نمایش دو، سه اثر تجربی بر صحنه ممکن نیست» (تقیان، ۱۳۷۰: ۴۴). فارغ از گرایش‌های دینی و ایدئولوژیک، فعالیت‌های «غیرحرفه‌ای» پدیده‌ای شایع در میدان تئاتر پس از انقلاب است. پدیده‌ای که *ناظرزاده* با «تجربی» خواندن تئاتر بعد از انقلاب درواقع این دو مفهوم را به یکدیگر نزدیک می‌کند.

از نظر سرپرست وقت مرکز هنرهای نمایشی، *علی منتظری*، تئاتر شهرستان نوعاً تئاتری «غیرحرفه‌ای» است. «هنرمندان تئاتر شهرستان‌ها به تئاتر به‌عنوان یک کار جنبی و فرعی نگاه می‌کنند و اکثر این هنرمندان دارای شغل اصلی دیگری هستند»(منتظری، ۱۳۷۱: ۴۳). *منتظری* ایده‌ی جشنواره‌های منطقه‌ای و استانی برای دهمین دوره‌ی جشنواره‌ی تئاتر فجر را، به‌عنوان مهم‌ترین رویداد تئاتری کشور در دهه‌ی شصت، در راستای رهایی جشنواره از تولیدات غیرحرفه‌ای شهرستان‌ها طراحی و اجرا کرد. او معتقد بود که تا پیش از جشنواره‌ی دهم که به شکل سراسری برگزار شد، جشنواره‌ی تئاتر فجر درواقع جشنواره‌ی تئاتر شهرستان بود (منتظری، ۱۳۷۰: ۵۴).

۲ـ۳ـ «تئاتر تجربی» به مثابه تئاتر دانشگاهیان و هنرجویان تئاتر

در اینجا باید اشاره‌ای به تغییرات میدان از سال ۱۳۶۷ به بعد داشت تا فضای فعالیت‌های دانشگاهی تئاتر در مقدورات جدید قابل‌فهم باشد. با حضور *علی منتظری* نخستین تلاش‌های تئاتر پس از انقلاب برای خروج از انزوا و روبه‌رو شدن با تماشاگران خارجی اتفاق افتاد. نمایش‌هایی که غالباً از تکنیک‌های نمایش ایرانی در تمهیدات اجرایی‌شان بهره می‌بردند به جشنواره‌ها و تماشاخانه‌های اروپایی اعزام شدند.[۲۵] طرفه اینکه تماشاگران خارجی نیز به‌دلیل ناآشنایی با زبان فارسی مجذوب همین تکنیک‌های ساده می‌شدند. در سفر جرج بنو[۲۶]، دبیرکل انجمن جهانی منتقدان تئاتر[۲۷] به ایران در سال ۱۳۷۰ وی نمایش **واقعه‌خوانی جهاز جادو** به کارگردانی *آتیلا پسیانی* در دهمین جشنواره‌ی سراسری تئاتر فجر را به سبب همین تمهیدات اجرایی که برگرفته از آیین‌های بومی بودند می‌پسندد (محمدپور، ۱۳۷۶). *منتظری* نیز به عنوان مدیر تئاتر ایران حامی چنین گرایشی در زیبایی‌شناسی صحنه است. وقتی از او درباره تئاتر کشورهای جهان سوم پرسیده می‌شود، پس از بررسی چند کشور می‌گوید: «به نظر من کشورهای اسلامی که در آفریقا هستند، حرفی برای گفتن دارند چرا؟ چون تکیه و پشتوانه‌شان «آیین» است و به‌نظر من هر جا که روی آیین و مراسم آیینی تکیه شود، جوهر ناب درام را می‌توان یافت» (منتظری، ۱۳۷۰، b: ۱۰۵). بنابه همین رویکرد «مرکز هنرهای نمایشی حمایت از متون نمایش ایرانی و گروه‌هایی که آن‌ها را اجرا می‌کنند در دستور کار قرار می‌دهد» (منتظری، ۱۳۶۹). با این نگرش و تصمیمات، فضای مقدورات تولید تئاتر به‌نفع آثاری که از ادبیات ایرانی و فرم‌های نمایش ایرانی استفاده می‌کنند، تغییر می‌کند. نقش‌آفرینان اصلی فضای جدید استادان و دانشجویان تئاتر هستند. از طرفی با شکل‌گیری جشنواره‌ی تئاتر دانشجویی زیر نظر معاونت فرهنگی جهاد دانشگاهی بستری برای فعالیت‌های دانشجویان تئاتر به‌وجود آمده است.

قطب‌الدین صادقی و محمود عزیزی دو چهره‌ی اصلی تئاتر از اواسط دهه‌ی شصت تا اواسط دهه‌ی هفتاد هستند.[۲۸] هر دو نفر چهره‌ای دانشگاهی‌اند و مدرس تئاتر نیز هستند. یکی از اجراهای مهم *صادقی* در سال ۱۳۶۹ نمایش **سی‌مرغ**، **سیمرغ** برگرفته از طرح نمایشی **کنفرانس پرندگان**[۲۹]، نوشته مشترک *ژان کلود کاریر*[۳۰] و پیتر بروک است. این نمایش‌نامه درواقع تنظیم صحنه‌ای داستان سفر پرندگان برای یافتن سیمرغ در **منطق‌الطیر** *عطار* است. کارگردان اثر معتقد است یکی از ویژگی‌های اجرایش چیرگی حرکت بر کلام است؛ «... تا کلام را درحد عناصر دیگر صحنه به‌کار گیریم و نمایش تبدیل به زائده ادبیات نشود. به همین سبب در نمایش **سی‌مرغ سیمرغ** بیشتر از اصوات و کلمات، تصاویرند که سخن می‌گویند» (صادقی، ۱۳۶۹: ۳۷). این ادعای کارگردان که نمایش بیشتر «دیدنی» است تا «شنیدنی» در نقدهای اثر نیز نمود می‌یابد؛

«وقتی زمان پریدن و شروع سفر مرغان فرا می‌رسد، در حدود پانزده انسان که تماشاگر هرکدام را به نام مرغی می‌شناسد، با آهنگ تنبک و دف که ضرب زورخانه را می‌نوازد، با حرکتی کباده‌کش گونه و بسیار زیبا، پرچم‌ها را بر گرد سر می‌گردانند و سفری و پروازی پرصلابت و در عین حال عرفانی را آغاز می‌کنند و کارگردان یکی از صحنه‌های بدیع تئاتری را به ما نشان می‌دهد. از صحنه‌های زیبا و به‌یاد ماندنی دیگر این نمایش، گردش فرفره است که سماع دراویش را با گیرایی خاص خود می‌نمایاند» (اخوان طباطبایی، ۱۳۶۹: ۷).

صادقی در این نمایش چیدمان صحنه را ساده طراحی کرده است و آنچه به قول او «دیدنی» است بیشتر از طریق حرکات بازیگران و فرم‌های بدنی‌شان ایجاد می‌شود. درعین‌حال نشانه‌هایی در صحنه وجود دارد که معناهای متفاوتی را عرضه می‌کنند. «از جمله «چوب» و «پرچم» که *صادقی* در توضیح معنای این نشانه‌ها دلالت‌های متفاوتی را بیان می‌کند» (صادقی، ۱۳۷۰: ۶۵). دایره‌ی وسیع دلالت نشانه‌های اجرا از منظر کارگردان، قاعدتاً می‌بایست شکل دریافت تماشاگر از اجرا را تحت‌تأثیر خود قرار دهد. دلالت‌های معنایی هر نشانه در این اثر به‌گونه‌ای است که باعث فهم آن در گستره‌ی وسیعی از تعابیر خواهد شد و این در حالی است که «در همان سال‌ها ایده‌ی «تماشاگر شریک» به جای «تماشاگر ناظر» نیز در تئاتر ایران مطرح می‌شود» (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۷۰، b). از جمله نکات دیگری که در نقد **سی‌مرغ سیمرغ** به چشم می‌خورد اشاره به وجه «تجربی» این اثر به معنای آزمون و خطا در جهت نمایشی کردن ادبیات کهن ایرانی است. «اجرای *قطب‌الدین صادقی* و گروهش به‌هررو تجربه‌ای بود ذی‌قیمت و نشان‌گر اینکه در چارچوب برقراری دیالوگ با متون کلاسیک ادب پارسی، راه کدام است، چاله کدام و چاه کدام» (فتحی، ۱۳۶۹: ۲۹).

محمود عزیزی دیگر چهره‌ی دانشگاهی آن سال‌ها نیز گرایش به آزمون و خطا و سنجیدن نوع نگاه تماشاگر در نسبت با نوآوری‌های اجرایی را در تولیداتش نشان می‌دهد. نمایش‌های **تجربه‌ی مسلم‌بن عقیل**، **همسرایی مختار** و **اقلیما** از این‌دست آثارند.[۳۱] دو اثر اول را می‌توان به نوعی در امتداد هم دانست. عزیزی در هر دو نمایش داستان و ریخت اجرا را از «تعزیه» وام می‌گیرد و سپس به دخل و تصرف ـ خصوصاً در ریخت اجرا ـ در آن می‌پردازد. در **همسرایی مختار** استفاده از همسرایان، ترکیب انواع موسیقی، دیالوگ‌های محاوره، حضور راوی و مهم‌تر از همه متناسب کردن تعزیه با سالن تئاتر از جمله مقولاتی است که کارگردان در آن دست به آزمایش می‌زند. بازیگران این نمایش به زبان محاوره دیالوگ می‌گویند و در جاهایی به صورت شعر. *تانیا* جوهری هم نقش همسر *خولی* را بازی می‌کند و هم در لحظاتی از اجرا کاغذ به‌دست به میان صحنه می‌آید و بخشی از داستان نمایش را روایت می‌کند. هم از ارکستر

سمفونیک و گروه کُر استفاده می‌شود و هم موسیقی الکترونیک. در نتیجه در یکی از نقدهای آن زمان این نمایش «متناقض» فهمیده می‌شود (بیگ‌آقا، ۱۳۷۲: ۸۷). گویا عزیزی با آمیزش این شگردها و ریخت‌های ناهمجنس ـ خواسته یا ناخواسته ـ تماشاگر را از موقعیت معمول و عادت شده‌ی دریافت تئاتر خارج کرده است.

از سویی دیگر توصیف‌ها در این دوره زمانی درباره‌ی تئاتر دانشجویی به مفهوم «تئاتر تجربی» گره خورده است. «مرکز تئاتر تجربی دانشجویان» در سال ۱۳۶۷ در دانشگاه تهران تأسیس می‌شود. حسین *مسافرآستانه*، مسئول این نهاد در سال ۱۳۷۰ با توصیفی مبهم درباره‌ی فعالیت‌های آن می‌گوید: « تجربه‌های تئاتری یکی از مهم‌ترین زمینه‌های نیل به تئاتر تجربی است» (مسافرآستانه، ۱۳۷۰: ۱۲). *قطب‌الدین صادقی* در گفت‌وگویی پیرامون مسائل تئاتر هنگامی که به «تئاتر تجربی» در ایران می‌رسد می‌گوید: «منظورم چیزی است که بیشتر در دانشگاه مطرح است. تئاتر تجربی دانشجویی ظاهراً باید جسورترین نوع تئاتر باشد که شکل‌ها، فکرها و متون جدید را تجربه کند» (صادقی، ۱۳۷۰: ۵۴). *تاجبخش فنائیان* یکی دیگر از چهره‌های دانشگاهی که در دوره‌های متعددی در دهه‌ی هفتاد دبیر جشنواره‌ی تئاتر دانشجویی بوده، معتقد است تئاتر دانشجویی دو نوع تجربه را مدنظر دارد. نوع اول تجربه به‌مثابه فعالیتی برای یادگیری عملی آموخته‌هاست، اما در نوع دیگر مفهوم «تئاتر تجربی» مدنظر است. دانشجو «سعی دارد فارغ از چارچوب‌های شناخته شده، طرح دیگری دراندازد» (فنائیان، ۱۳۷۴: ۸). محمود عزیزی نیز وجه تمایز تئاتر دانشجویی را با سایر جریان‌های تئاتری «سنت‌شکنی» یا «شالوده‌شکنی» در اثر هنری می‌داند (امینی، ۱۳۷۵: ۵۴). گویا این تلقی میان خود دانشجویان نیز وجود داشته است. یکی از دانشجویان دانشکده‌ی سینما و تئاتر تلقی خود از تئاتر دانشجویی را این‌گونه بیان می‌کند: «تئاتر دانشجویی، تئاتری است که غبار قاعده بر تنش سنگینی نکند، تئاتری است که جسارت را برای رهروانش به ارمغان آورد. جسارت شکلی نو، زبانی بدیع و محتوایی والا» (حامدی، ۱۳۶۹: ۴). بنابراین دور شدن از قاعده‌ها و آنچه بدان «عادت شده» به عنوان مؤلفه‌ای برای فهم «تئاتر تجربی» در میان کنش‌گران میدان تعریف می‌شود و نزدیکترین تولیدات با این ایده برخی نمایش‌های جریان «تئاتر دانشجویی» هستند.

نمایش **مَتوری** نوشته‌ی محمد چرم‌شیر و کارگردانی شهره *لرستانی* در سال ۱۳۶۹، کار پایانی *لرستانی* برای اخذ مدرک لیسانس کارگردانی تئاتر است. این نمایش در یکی از سالن‌های دانشکده‌ی هنرهای زیبا اجرا می‌شود. این اثر در داستان و ریخت اجرایی متأثر از «آیین زار» است. نقدهای موجود درباره‌ی نمایش تأکید دارند که اجرا به‌لحاظ بصری چشمگیر و دیدنی است. حسن فتحی در نقد این نمایش به نکته‌ی جالبی درباره‌ی گرایشی که به استفاده از آیین در تئاتر ایران به‌وجود آمده اشاره می‌کند: «آنچه بیشتر سبب‌ساز رویکرد برخی به مراسم آیینی شده، فرم و ساختار زیباشناسانه‌ی آن‌ها و جلوه‌های اجرایی ویژه‌ای است که در متن و بطن این مراسم خانه کرده است» (فتحی، ۱۳۶۹: ۲۲–۲۳). نکته‌ای که وی در این نقد به آن اشاره می‌کند را می‌توان به‌عنوان رویکردی متضاد با فضای عمومی تئاتر ایران در آن سال‌ها مطرح کرد که بیشترین علاقمندانش را در میان دانشجویان و فارغ‌التحصیلان تئاتر می‌یابد. فضایی که در آن خود «تئاتر» در درجه‌ی دوم اهمیت قرار داشت و «پیام» آن مهم‌تر بود. فعالیت‌های دانشجویی در آن سال‌ها حکایت از تلاش دانشجویان برای گسترش فرم‌های اجرایی تئاتر در میدان دارد. بنابراین در بین فعالان تئاتر دانشجویی سطح «باور رایج» درباره تئاتر شکننده‌تر و در نتیجه پرسش از آن بیشتر می‌شود.

حسین فرخی در دهمین جشنواره‌ی تئاتر فجر و هنگامی که دانشجوی کارشناسی‌ارشد دانشگاه تربیت مدرس است، نمایشی به نام **داستان آدم** را در تالار وحدت اجرا می‌کند. وی در تمهیدی زیبایی‌شناسانه، با هدف افزایش جنبه‌های تجسمی و جسمانی اثر، نمایش‌نامه‌اش را بدون دیالوگ به صحنه می‌برد (فرخی، ۱۳۷۱: ۶۵). البته کارگردان پیش از شروع نمایش در بروشور اجرا، داستان را برای تماشاگران گفته است. او در توضیح علت اینکار می‌گوید: «چون احساس کردیم که شاید برخی از تماشاگران در درک کار با مشکل مواجه باشند... فرهنگ ما اساساً شنیداری است... درواقع ما برخلاف عرف معمولی که تماشاگر، به آن عادت کرده کار کردیم» (فرخی، ۱۳۷۱: ۵).

استفاده از بروشور برای توضیح داستان نمایش در اجرای دانشجویی دیگری در همان سال دیده می‌شود. **خواجگان شیر اژدها** متنی از *فرهاد ناظرزاده‌کرمانی* است که *هوشنگ هیهاوند*، دانشجوی دانشگاه تهران آن‌را در «کارگاره تجربه نمایش دانشکده‌ی هنرهای زیبا» اجرا می‌کند. «*هیهاوند* به‌عنوان کارگردان در هر اجرا از تماشاگر می‌خواهد که حتماً بروشور را بخواند.» (فیض‌مرندی و هیهاوند، ۱۳۷۱: ۸۷) تماشاگر این اجرا را از نقطه‌ای بالای صحنه می‌بیند. بنابراین بازیگران از نقطه‌نظر تماشاگر در یک گودی قرار می‌گیرند. کارگردان دربرابر این پرسش که چرا صحنه‌ی گود را برای اجرایش انتخاب کرده است، پاسخ جالبی می‌دهد. «آیا شما به‌عنوان منتقد تا به‌حال از کارگردان یا طراح صحنه‌ای پرسیده‌اید چرا صحنه ایوانی یا قاب‌دار را انتخاب کرده‌اید؟ این‌را از این‌جهت عرض کردم که باید این سؤال را از هر نوع «صحنه ساختنی» داشته باشیم» (هیهاوند، ۱۳۷۱: ۴). وی در همین گفت‌وگو اشاره می‌کند که برای رسیدن به زیبایی‌شناسی مورد نظرش حاضر است هر مخاطره‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای را در نسبت با «تئاتر رایج» بپذیرد؛ مانند اینکه تمام بازیگرانش در گوشه‌ای تاریک از صحنه برای مدتی طولانی جمع شوند. در طراحی‌صحنه‌ی این نمایش علاوه‌بر زاویه‌ی دید تماشاگران که قابل‌تأمل بود، گسترش یافتن دکور نمایش از روی صحنه به خارج از سالن نیز در ایجاد تمایز با زیبایی‌شناسی رایج تئاتر تأثیرگذار بود. *کتایون فیض مرندی* طراح صحنه‌ی نمایش، جدا کردن تماشاگر از فضای زندگی روزمره ـ افکار، شکل‌ها و رنگ‌ها ـ و ایجاد آمادگی برای دیدن اجرا را دلیل این شکل از طراحی صحنه عنوان می‌کند (فیض‌مرندی و هیهاوند، ۱۳۷۱: ۸۷). کارگردان و طراح صحنه‌ی این نمایش که هردو دانشجوی تئاتر هستند به روشنی بیان می‌کنند که تئاتر برای آن‌ها در مقوله‌ی «دریافت تماشاگر»، «زیبایی‌شناسی صحنه» و به‌طور کلی درک از خود تئاتر در سطح پرسش‌گری قرار دارد. نکته‌ی قابل‌توجه در این نگرش ـ باتوجه به نظریات بوردیو ـ قرار گرفتن تئاتر در موقعیت «ناسازی» دربرابر «باور رایج» از این هنر است. به این معنی که «عادت‌واره» میدان از سوی کنش‌گر تجربی همواره مورد پرسش قرار می‌گیرد؛ پس هیچ قاعده‌ای «بدیهی» یا «طبیعی» نیست. ازاین‌رو *هیهاوند* در انتهای بروشور «خواجگان شیراژدها» می‌نویسد: «تماشاگران جست‌وجوگر به این‌ها نمی‌گوید تئاتر، تئاتر پدیده‌ی دیگری است» (وزیری، ۱۳۷۱: ۴).

الگوهایی که به صورت شکل‌هایی متقن و پیش‌بینی شده در ذهن بخش قابل توجهی از کنش‌گران تئاتر به‌عنوان پیش‌فرض‌های نقد وجود داشت از نظر این دانشجویان قابل تغییر بودند. نمونه‌ی این الگوها و قواعد را می‌توان در نقدهای آن‌دوره مشاهده کرد. برای نمونه، *نصرالله قادری* در نقد نمایش «شناسنامه» نوشته‌ی *عبدالحی شماسی* روند کنش‌های اشخاص نمایش را «بدون توجه به سیر اصولی درام و منحنی تحول شخصیت و اکشن ری‌اکشن‌های درست» می‌داند. هنگامی که ایشان به نقد اجرا می‌پردازد تصاویر و حرکت‌ها را متضاد با

دیالوگ‌ها ارزیابی و این نکته را به‌عنوان یک نقص بیان می‌کند. سپس خطاب به کارگردان قاعده‌ی کلی دیگری را مطرح می‌کند: «کارگردان گرامی، می‌داند که ما در حیطه‌ی نمایش، حتی کسالت را نمی‌توانیم کسالت‌بار نمایش دهیم و جنسیت بازی باید یک‌دست باشد. شکست ناگهانی جنسیت بازی، جز ضربه‌زدن به توازن بازی چه سودی دارد؟» (قادری، ۱۳۷۰: ۷۵) درواقع آنچه برخی از کنش‌گران تئاتر دانشجویی در آن سال‌ها به‌عنوان خطر کردن در برابر زیبایی‌شناسی «تئاتر رایج» و محصولی «به‌دور از تعادل و توازن» مطرح می‌کنند درمقابل تصور عمومی از زیبایی‌شناسی تئاتر قرار می‌گیرد که «یک‌دستی»، «تجانس» و «هماهنگی» را مایه‌ی برتری اثر هنری می‌پندارد.

۲ـ۴ـ «تئاتر تجربی» به مثابه گرایشی در تقابل با زیبایی‌شناسی مرسوم

در دو رویکرد قبل مفهوم «تئاتر تجربی» با نگاه به تولیدکنندگان اثر در فضای تئاتر ایران بررسی شد. اما در این قسمت بحث بر سر خود اثر و نگاه تولیدکنندگان آن به تئاتر خواهد بود. در تابستان ۱۳۶۸ گروه «بازی» به سرپرستی *آتیلا پسیانی* تشکیل شد. *پسیانی* مهم‌ترین هدف این گروه را پرداختن به «تئاتر تجربی» عنوان می‌کند (پسیانی، ۱۳۷۳: ۸۷). از اولین مقولاتی که در تولیدات این گروه توجه منتقدان را به خود جلب می‌کرد خلاقیت‌های اجرایی آن با امکاناتی ساده در به صحنه آوردن نمایش بود. به گونه‌ای که در نقدها از طرح نمایشی اثر چشم‌پوشی می‌شود. برای نمونه هنگامی که گروه «بازی» نمایش **مجلس تقلید هفت خوان** را در نهمین جشنواره‌ی سراسری تئاتر فجر به صحنه می‌آورد در نقد اثر چنین می‌آید: «*پسیانی* در برخورد با متن قصه‌ی هفت خوان، حرف چندان تازه‌ای در چنته ندارد و نواندیشی و خلاقیت کار او و گروهش را بیشتر بایستی در عرصه‌ی اجرای صحنه‌ای او از این متن حماسی ارزیابی کرد» (فتحی، ۱۳۶۹: ۲۴). در ادامه‌ی همین نقد به اجرای شیوه‌پردازانه (استیلیزه) این نمایش که سرشار از عناصر تصویری است نیز اشاره می‌شود.

پسیانی نیز در گفت‌وگویی پیرامون این نمایش اولویت شکل اجرا بر طرح نمایشی را تأیید می‌کند. او با استفاده از تعابیر ظرف (ریخت) و مظروف (محتوا) روند تولید اثر را برخلاف جریان رایج این‌طور بیان می‌کند: «فرمی را داریم که در حکم ظرف است و مظروف آن محتوایی است که آرام آرام ایجاد می‌کنیم» (پسیانی، ۱۳۶۹: ۶۸). بنابراین ابایی ندارد از اینکه بگوید متن هفت‌خوان ضرورت ویژه‌ای نداشته و می‌توانست با متن‌های دیگری جایگزین شود. همچنین کارگردان اثر در برخورد با داستان و شخصیت‌های کم‌وبیش آشنای شاهنامه از علاقه‌اش به انتخاب دورترین انگاره‌ها سخن می‌گوید. «در اینجا هم رستم ما پهلوان آنچنانی شاهنامه نیست. ریشش از کاموا درست شده. جلوی تماشاگر ریشش را به صورت گذاشته است... اصولاً یک پهلوان اساطیری نیست» (همان: ۶۹). نمونه‌ی دیگر دور شدن از انگاره‌های رایج را می‌توان در نمایش «آبی که گاو می‌خورد شیر می‌شود، آبی که مار می‌خورد زهر می‌شود» مشاهده کرد. در این نمایش که ریخت اجرایی خود را از پرده‌خوانی وام گرفته است، پشت بازیگر تصویری از شخصیت‌های کربلا بر پرده نقش بسته، با این‌حال برخلاف رویه‌ی معمول که مرکز پرده از آن تصویر اولیاست یکی از اشقیا نقاشی شده است.» (پسیانی، ۱۳۷۶: ۹۸).

در نمایشی دیگر از این گروه با نام **آئورا** در سال ۱۳۷۰ نیز اجرا از شکل‌های عادت شده فاصله می‌گیرد. این اثر در سالن خانه‌ی نمایش اداره تئاتر به صحنه می‌رود. در این نمایش شکل استفاده از مکان اجرا دست‌خوش تغییر می‌شود. شروع نمایش از لحظه‌ای است

که تماشاگران پشت در بسته، منتظر ورود به داخل سالن، در یکی از راهروهای اداره تئاتر نشسته‌اند. در این مکان مردی ساکت پشت یک میز در حال روزنامه خواندن نشسته است و کاری با سایرین ندارد. تا جایی که در سالن نمایش گشوده می‌شود و دخترکی به راهرو می‌آید. دخترک مرد را به داخل سالن می‌برد. مرد در آستانه‌ی در سالن پیش از ورود برمی‌گردد و رو به تماشاگران می‌گوید: «دنبال من بیاین» (یثربی، ۱۳۷۰: ۷۶). در این چیدمان امکانی فراهم می‌آید که موقعیت «نظاره‌گر» و «نظاره شونده» در نمایش از تصور رایج فاصله بگیرد. به این معنی که در فاصله‌ی انتظار برای ورود به داخل سالن ـ و شروع تئاتر به تعبیر رایج در آن نقطه ـ نمایش در راهرو آغاز شده است و چون تماشاگران در مکان نامتعارفی استقرار یافته‌اند خودشان نیز برای یکدیگر «تماشایی»اند. به بیان دیگر آنکه «نظاره‌گر» است درحال «نظاره شدن» نیز هست. نمایش **آئورا** هنگامی که به درون سالن می‌رود نیز همچنان در زیبایی‌شناسی اجرا شکل‌های رایج را کنار می‌گذارد. مثلاً ضرباهنگ بسیار آهسته انجام برخی اعمال، ایجاز در کلام و پر شدن بخش عمده‌ای از نمایش با سکوت، اجرا را از زیبایی‌شناسی معمول تئاترهای متن‌محور دور کرده بود. در نتیجه «منتقدی که با معیارهای متداول میدان اثر را قضاوت می‌کند به علت «تحرک کم صحنه‌ای»، «ریتم نامناسب شخصیت‌ها» و «موسیقی نامتجانس»، اثر را ناموفق ارزیابی می‌کند» (بیهقی، ۱۳۷۰: ۹۰). همه این‌ها گویا از منظر *پسیانی* و گروهش یک رویکرد آگاهانه در زیبایی‌شناسی صحنه است. او می‌گوید: «تلقی من هنگام انتخاب موسیقی برای نمایش‌هایم این‌است که می‌خواهم به جنگ آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد بروم. یعنی مثلاً صحنه به قتل رساندن یکی از شخصیت‌های نمایش را با موسیقی سرخوش و شادابی همراه می‌کنیم» (پسیانی، ۱۳۸۵: ۷۰).

ایجاز کلامی در نمایشی دیگر از گروه «بازی» به کارگردانی *بهرام عظیم‌پور* به نام **حشمت** به اوج خود می‌رسد. **حشمت** نمایشی فاقد دیالوگ است که در آن فقط یک‌بار *آتیلا پسیانی* ـ تنها بازیگر نمایش ـ کلمه‌ی «حشمت» را در انتهای آن بر زبان می‌آورد. نمایش درعین‌حال که بدون دیالوگ است، اما بازیگر گهگاه اصوات «درهم برهم و بی‌معنایی» را می‌گوید. داستان اثر نیز نشان‌دهنده‌ی یک روز از زندگی حشمت در خانه‌اش است و بیش از اینکه نمایشی باشد، روزمره و بدون افت‌وخیز است. به گونه‌ای که در نقدها از نظر سیر داستان با نمایش‌های ابزورد[۳۲] مقایسه می‌شود. در این اثر چیدمان صحنه مختصر صورت گرفته است و همان اندک اشیاء موجود در صحنه نیز به‌واسطه‌ی کنش بازیگر از مدلول‌های اولیه‌شان فاصله می‌گیرند و به اشیائی دیگر تبدیل می‌شوند. برای نمونه جعبه‌ی ویالون به جعبه‌ی لوازم آرایش و دفترچه نت‌های موسیقی که برروی پایه قرار گرفته، به آینه بدل می‌شوند. همچنان که هویت جنسی حشمت هم به‌واسطه اجراهای متفاوت و حرکات بدنی متضاد ـ در کالبدی یک‌سان ـ در طول نمایش بین دو جنس زن و مرد در نوسان است. از این‌رو *بهزاد صدیقی* در نقد این نمایش، بدن بازیگر را مهم‌ترین راه ارتباط بین تماشاچیان و اثر در نظر می‌گیرد و این اجرا را مسیری تجربه نشده در تئاتر ایران معرفی می‌کند (صدیقی، ۱۳۷۸: ۳۲).

محمد چرمشیر نیز ایده‌های مشابهی با *پسیانی* درباره‌ی تئاتر دارد. به این معنی که درمقابل هر آنچه به شکل عادت شده در تئاتر جریان دارد یک علامت سؤال قرار می‌دهد. مثلاً در مقوله‌ی دریافت تماشاگران از اثر به نکته قابل‌تأملی اشاره می‌کند: «...[ما] نوعی احساس برتری‌جویی و تفوق نسبت به دیگرانی که نقش مصرف‌کننده‌ی تولیدهای ما را دارند حس کرده‌ایم و می‌کنیم... شاید مخاطب آن [تولید هنری] را ژرف‌تر از هنرمند عرضه‌کننده درک کرده باشد» (چرمشیر، ۱۳۷۵: ۳). او پرسش‌گرانه و منتقدانه تصور رایج از نقش تئاتر را زیر

ذره‌بین می‌برد: «تئاتر در جامعه ما... وظیفه‌ی شعاردادن دارد. وظیفه‌ی نصیحت کردن دارد. وظیفه‌ی جامعه‌شناسی دارد. در تمام این احوال آنچه مهم است بیان صریح چیزهایی است که باید به‌وسیله‌ی تئاتر گفته شوند، نه خود تئاتر» (چرمشیر، ۱۳۷۴: ۱۰).

چرمشیر تئاتر مطلوب خودش را تجربه‌گرا و جسور می‌پندارد و بازی با نشانه‌ها را از ارکان مهم این نوع نمایش در نظر می‌گیرد. «در یک کلام شاخص‌های این نوع تئاتر تجربه‌گرا بودن، جسارت‌آمیز بودن، نشانه‌شناسانه بودن، رمزگرا بودن و تصویری بودن آن است» (همان). هنگامی که از ایشان درباره‌ی عدم‌ارتباط تماشاگران و تئاتر نبودن نمایش‌های ـ به‌زعم او ـ تجربه‌گرا پرسیده می‌شود، او عادت نداشتن تماشاگران را به آنچه می‌بینند را دلیل اصلی این عدم ارتباط عنوان می‌کند. به عبارت دیگر از منظر وی دریافت عموم تماشاگران عادت‌واره‌ای را دنبال می‌کند که تولیدات تجربی با آن تطابق ندارند؛ «در شرایط فعلی با عدم تربیت تماشاگر روبه‌رو هستیم. دیدن چیزهای غیرنمایشی یعنی مسائل شنیداری که نمایش نیست. متأسفانه الان اغلب نمایش‌هایی را می‌بینیم که برای شنیدن است. ما می‌خواهیم عادت بیننده را تغییر بدهیم» (پسیانی و چرمشیر، ۱۳۷۶: ۸).

چرمشیر و گروه بازی با این ایده از گرایش رایج و غالب که اجرای تئاتر را در تقریر متن نمایشی می‌دید و در نقد تئاتر ساختار نمایشی متن اثر را مورد داوری قرار می‌داد، فاصله می‌گرفتند. بنابراین در این نگاه میان ادبیات نمایشی و نمایش فاصله‌ای ایجاد می‌شود. این نگرش تئاتر را به مثابه پدیده‌ای اجرایی[۳۳] در نظر می‌گیرد. جست‌وجوی گروه تئاتر بازی برای یافتن زبانی نو در میدان تئاتر ایران منجر به این می‌شود که تا سال‌ها نمایش‌های این گروه در نقطه‌ی مقابل تلقی‌های رایج درباره‌ی تئاتر می‌ایستد. اگر تلقی رایج میدان معتقد است که «تماشاگر برای حل معما به تئاتر نمی‌آید» (سمندریان، ۱۳۷۰: ۷۰)، یا اینکه «ضرورت تئاتر در انتقال مفاهیم و گفتار به تماشاگر است.» (رایانی‌مخصوص، ۱۳۷۳: ۴۳) و «مردم علاقه‌ای به ابهام و ابداعات عجیب و غریب آزمایشگاهی ندارند» (جلوه‌گری، ۱۳۷۵: ۴۵)، گروه «بازی» دیگرگونه می‌اندیشد. این گروه معتقد بود که اگر قرار باشد از قبل بدانند چقدر با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کنند، دیگر تئاتر تجربی را دنبال نمی‌کنند (پسیانی و چرمشیر، ۱۳۷۶: ۵۴)؛ «هدف ما رسیدن به هدفی کاملاً مشخص و از پیش تعیین شده نیست» (پسیانی، ۱۳۷۵: ۷).

فرهاد مهندس‌پور نیز یکی دیگر از کارگردان‌های پس از انقلاب است که در نگرش به تئاتر تلاش می‌کند از عادت‌واره میدان فاصله بگیرد. او نیز تصورش درباره‌ی روند معمول ارتباط تماشاگر ایرانی با تئاتر مشابه *پسیانی* و چرمشیر است؛ «تماشاگر ما بنابه عادت ناپسند تئاتری که خود ما به او داده‌ایم بیشتر بر آنچه می‌شنود اتکا و اعتماد می‌کند نه بر آنچه می‌بیند» (مهندس‌پور، ۱۳۸۰: ۶). بنابراین به سمت تئاتری می‌رود که مؤلفه‌های اجرایی در آن پر رنگ‌ترند. تئاترهایی برای دیدن و نه شنیدن. در این گرایش چگونگی اجرای اثر مهم‌تر از مضامینی‌ست که می‌توان در آن یافت. پس تعجبی ندارد که او بگوید: «اساساً محتوا چندان مهم نیست. چرا که کار تئاتر، القاء یک محتوا یا آن چیزی که به آن پیام می‌گفتند نیست. ازاین‌رو ما عطف‌مان بیشتر به ریخت اجرایی است. اگر قرار است چیزی منتقل شود این‌کار را ریخت انجام می‌دهد» (مهندس‌پور، ۱۳۸۰: ۵). مبنای او برای این عقیده تصوری است که درباره‌ی سازوکار دریافت تماشاگر تئاتر دارد. او می‌پندارد امکان دریافت مشترک و یکسان میان جمع ـ وسیع یا بسیار محدود ـ تماشاگران یک اثر نمایشی وجود ندارد. بنابراین پیام یا محتوای اثر چیزی نیست که گروه سازنده به آن دسترسی داشته باشد؛ «در هر تماشاگر، نشانه‌هایی که در اختیار وی گذاشته می‌شود، به شکل خاصی به معنا تبدیل می‌شود. آن چیزی که او دریافت

می‌کند از حوزه‌ی اقتدار ما خارج است و هیچ چیز تابع یک حکم صادر شده از قبل نیست» (همان).

از قضا این تنوع در دریافت تماشاگران برای او نقطه‌ای است که کارکرد تئاتر از آنجا آغاز می‌شود. به عقیده‌ی او تئاتر هنگامی که تضادهای میان ما را زنده می‌کند، نقشش را ایفا کرده است. چه تضادهای میان تماشاگران و اجراگران در رویکردهایشان به متن نمایشی و چه تضاد تماشاگران در میان خود بر سر درک آنچه دیده‌اند. «...[تماشاگران] می‌توانند دریافت‌های متفاوت و حتی دریافت‌های متضاد داشته باشند. در این نوع برخورد دیگر تئاتر در بالا نمی‌ایستد و هم‌سطح با تماشاگر می‌شود. این برخورد بهتر از آن است که تماشاگر حس بکند که نمایش چیزی را به او القا می‌کند یا در او تزریق می‌کند» (مهندس‌پور، ۱۳۸۱: ۲۶).

این کارگردان با تأکید بر ریخت اجرا یکی از فرضیاتش برای تولید تئاتر را پیدا کردن شکلی از ارتباط تازه با تماشاگر اعلام می‌کند. ارتباطی که بر مبنای «رایج‌ترین، جسمانی‌ترین و بشری‌ترین رفتارها، کردارها و گفتارها» برقرار شود. او به اصل دیگری نیز تأکید دارد و آن «حداقل‌گرایی» در زیبایی‌شناسی اجراست (مهندس‌پور، ۱۳۸۰: ۵). نمود عینی این نظرات را می‌توان در زیبایی‌شناسی سه نمایش **گالیله** (۱۳۷۲)، **مکبث** (۱۳۷۹) و **دیر راهبان** (۱۳۸۰) مشاهده کرد.[۳۴]

«بافت ساده» مهم‌ترین مشخصه‌ی اجرایی این سه اثر نمایشی است. مثلا استفاده از موسیقی در کمترین اندازه است و اگر در صحنه‌ای نیاز به نوایی آهنگین بوده زمزمه‌ی جمعی بازیگران،کوبیدن هماهنگ پاها به زمین یا بشکن‌های جمعی این آهنگ را ایجاد کرده است. برای نمونه موسیقی صحنه‌ای که *گالیله* در رُم مهمان *کاردینال بلارمین*[۳۵] است، همین‌گونه شکل گرفته است. یا در **مکبث** نیز موسیقی صحنه‌ی رویارویی مکبث و بنکو[۳۶] با ساحره‌ها به همین شکل اجرا شده است. رنگ‌های موجود در اجراها نیز بسیار محدودند. لباس‌های بازیگران عموماً یک شکل و یک رنگ هستند. در همه‌ی این اجراها اشیاء صحنه تعداد محدودی وسایل بسیار ساده بوده‌اند که در خود نمایش تغییر ماهیت می‌دادند و به شی دیگری تبدیل می‌شدند. اگر *گالیله* می‌خواهد تلسکوپش را بسازد یک دفتر کاغذی را لوله می‌کند و از درون آن به آسمان می‌نگرد. یا در **دیر راهبان** وقتی قرار است کشیش‌ها برروی میزی شام بخورند، آن میز از چیدن چهارپایه‌ها کنار هم ایجاد می‌شود.

یکی دیگر از رویکردهای اجرایی در این نمایش‌ها تأکید بر نمایشی بودن رویدادهایی‌ست که پیش چشم تماشاگران اتفاق می‌افتد. در هر سه نمایش بازیگران هنگامی که کاری در صحنه ندارند به شکل رایج از صحنه خارج نمی‌شوند. بلکه در گوشه‌ای از سالن به انتظار زمان بازی‌شان می‌نشینند و برای تماشاگر هم کاملاً قابل رؤیت هستند. در **گالیله** کارگردان باحضور در جلوی صحنه بخش‌هایی از نمایش را روایت می‌کند. نکته‌ی قابل‌توجه در هنگام این روایت‌ها، خارج شدن بدن بازیگران از شکل استیلیزه[۳۷] نمایشی و روزمره شدن‌شان است. همین تمهیدات به گونه‌ای دیگر در اجرای **مکبث** نیز قابل مشاهده‌اند، هنگامی که بازیگران برای خروج از صحنه روبند به چهره می‌زنند و در مرکز صحنه پشت میز می‌نشینند. همه‌ی این ایده‌های اجرایی برای این است که «نمایش» بودن این رویداد به تماشاگر یادآوری شود، تا بگوید: «ما هیچ چیزی را از شما پنهان نمی‌کنیم. همه چیز آن‌ست که شما می‌بینید. هیچ چیز پنهان شده‌ای وجود ندارد و به صراحت نگاه کنید» (مهندس‌پور، ۱۳۸۰: ۵).

در نبود دکور و اشیاء پر زرق و برق، بخش اعظم صحنه را فضای خالی تشکیل می‌دهد. بنابراین بدن بازیگران در این فضای خالی عنصر اصلی چیدمان صحنه‌ها خواهد بود. از طرفی

بخشی از پروسه‌ی مادیت بخشیدن و عینی کردن موقعیت‌هایی که در نمایش‌نامه به شکل متن آورده شده نیز از طریق وضعیت‌های بدنی بازیگران نشان داده می‌شود. برای نمونه موقعیت هراس‌آوری که برای مکبت، هنگام حرکت درختان جنگل به‌وجود می‌آید در قالب وضعیت نامتعادل بدنی وی که بر روی سطح میز ـ که به شکل شیب‌دار توسط سایر بازیگران نگه داشته شده ـ در تلاش برای سقوط نکردن است، نشان داده می‌شود. رویکردی در کارگردانی که منتقدی آن را «فیزیکال کردن و عینیت‌بخشی به چیزی به نام فکر» نام‌گذاری می‌کند (مغلی، ۱۳۸۱: ۱۷).

از دیگر کارگردان‌هایی که در نیمه‌ی دهه‌ی هفتاد به ایده‌ی فیزیکال کردن موقعیت‌های نمایشی گرایش دارد می‌توان به *حامد محمدطاهری* اشاره کرد. *محمدطاهری* در اولین اجرای عمومی به‌عنوان کارگردان، نمایش آنتیگونه (۱۳۷۶) را در تالار شماره‌ی دو مجموعه‌ی تئاترشهر به‌روی صحنه می‌برد. در یکی از نقدها بر این نمایش آمده است:

«گشاده‌دستی در فرم لطمات جبران‌ناپذیری به خود اثر وارد می‌کند... فقدان دکور ارتباط را مشکل‌تر می‌کند. مثلاً حذف همسرایان، پیشاهنگ، پیش‌گو و جایگزین کردن آن‌ها با صوت آوازگونه، گویا نیست. زیرا همسرایان با سرودن اشعار و تک‌گویی‌های پیشاهنگ و تیرزیاس (پیش‌گو) گره‌هایی از قصه می‌گشایند... حذف آن‌ها و جایگزین کردن حرکت و صوت به‌جای کلام آن‌ها روشنی و وضوح نمایش را از بین برده و به بیان الکن دچار ساخته است» (بی‌نام، ۱۳۷۶: ۸).

در این نقد از یک طرف معیارهای رایج و عادت شده‌ی زیبایی‌شناسی تئاتر ایران در آن سال‌ها نمود می‌یابد. مثلاً تأکید بر اینکه دیالوگ‌ها می‌بایست به وضوح بیان شوند ناشی از این پیش‌فرض است که اجرا باید در خدمت انتقال داستان، مفاهیم و مضامین نمایش‌نامه باشد تا تماشاگر درنهایت به دریافت کم‌وبیش منسجمی که مدنظر نویسنده بوده است، برسد. اما از سویی دیگر نشان‌دهنده‌ی عدم همراهی کارگردان با پیش‌فرض‌های میدان نیز است. و مهم‌ترین مقوله در این عدم همراهی استفاده از «حرکت و صوت» به‌جای «کلام» در نمایشی کردن کنش شخصیت‌ها بر روی صحنه است. مثلاً «کرئون و آنتیگون با دست زدن و هی کردن، همسرایان ـ مردم ـ را به فرمان می‌خوانند» (بیگناه، ۱۳۷۶: ۱۰).

به نظر بحرانی کردن وضعیت جسمانی در نظر *محمدطاهری* نیز راهکاری برای نمایشی شدن کنش‌های بازیگران است. نکته‌ای که در نقدها این‌گونه به آن اشاره شده است: «بازیگران یاد شده با فشارهای بیهوده به اندام‌ها و رها نکردن آن‌ها از انقباض، بدن خود را از کار می‌اندازند و تاحد مرگباری برای خود و تماشاچی رنج‌آور می‌شوند» (بی‌نام، ۱۳۷۶: ۸). در نمایش **سیاها** (دی ۱۳۷۸ تا تیر ۱۳۷۹) که در تالار خورشید مجموعه‌ی تئاترشهر اجرا شد وضعیت‌های نامتعارف بدنی بازیگران یکی از مهم‌ترین تمهیدات اجرایی کارگردان بود. *مجید بهرامی* بازیگر نقش ویلاژ با گچ برروی زمین تصویر یک خانم را رسم می‌کند و در مونولوگی که روایت گفت‌وگوی او با این زن است در وضعیت‌های سخت بدنی قرار می‌گیرد. مثلاً صورتش را به زمین می‌چسباند و یکی از پاهایش را در هوا نگه داشته، روی سر و گردنش می‌چرخد و بالانس می‌زند و با قلاب کردن پاهایش در میله‌های سقف خود را برعکس در هوا معلق نگه می‌دارد.[۳۸]

۳ـ نتیجه‌گیری

باتوجه به صورت‌بندی حاضر سه رویکرد به مفهوم «تئاتر تجربی» در دو دهه‌ی نخست پس از انقلاب شناسایی شد. این صورت‌بندی با توجه به کنش نظری و عملی کنش‌گران میدان تئاتر ایران شکل یافته است. همچنین مدل‌سازی کنش بازیگران میدان براساس مفاهیم پیر بوردیو به ما نشان داد که چطور در هر سه سطح شناخت از مفهوم «تئاتر تجربی» هنرمند در مسیری غیرمتداول به‌دنبال خلق اثر می‌رود. در دو رویکرد اول (غیرحرفه‌ای‌ها، کنش‌گران دانشگاه) که خودِ هنرمند مبنای «تجربی» فهمیده شدن اثرش است، تعبیر «تئاتر تجربی» به معنای مسیر آزمون و خطا و تولید آزمایشی بسیار نزدیک است، در این دو دسته به‌نظر عمدتاً ناآگاهی کنش‌گر، مولد فهم «تجربی» از اثر اوست. چنانچه در تاریخ هنر نیز گاه مفهوم تجربی برای توصیف کنش هنرمندان غیرحرفه‌ای بیان شده است (واکر، ۱۹۷۷: ۶۵).

اما در رویکرد سوم موضوع عمدتاً اثر هنری است. اثر در مقابل «عادت‌واره» قرار می‌گیرد و فهم چنین اثری در مناسبات میدان به ناچار از قیاس آن با عادت‌واره قابل‌فهم است. در رویکرد سوم با ذکر نمونه‌هایی از تئاتر ایران ـ بدون توجه به جایگاه و پیشینه‌ی تولیدکننده اثر در میدان ـ توضیح داده شد که چگونه بخشی از فعالان تئاتر ایران به‌تدریج از رویکردهای رایج فاصله می‌گرفتند. از سویی زیبایی‌شناسی متفاوت در این رویکرد نسبتی مستقیم با تلقی‌های متفاوت این افراد در نگرش‌شان نسبت به تئاتر نیز داشت. بخشی از این تلقی دیگرگونه ناشی از تفاوت در نگرش به جایگاه نمایش‌نامه و ادبیات نمایشی در پروسه‌ی تولید تئاتر بود. هنرمندان این دسته با این پیش‌فرض که تئاتر پدیده‌ای است که بیش از هر چیز مقولات تجسمی، جسمانی و اجرایی سازنده آن هستند و نه مقولات محتوایی، لفظی و متنی، تمرکزشان را بر ایده‌های اجرایی خلاقانه گذاشتند. در این ایده‌ها دور شدن از اشکال متداول و رایج اجرایی یکی از محوری‌ترین خصیصه‌های آثار نامبرده است. چنانچه انتخاب دورترین صورت‌های کنش جسمانی برای هنرمندان این دسته نحوه‌ی متداول برخورد آن‌ها با موقعیت‌های موجود در متن نمایشی بود.[۳۹]

همچنین در مقوله‌ی «دریافت تماشاگران» از اثر نمایشی نیز، آن‌ها با انتخاب انگاره‌هایی دور از تصورات متداول به عقلانیتی که در درون روابط و مناسبات یک تئاتر به‌وجود می‌آمد اعتبار و اهمیت می‌دادند. به‌این‌نحو آنچه برای تماشاگر پدیدار می‌شد در طیفی از معانی، تعابیر و پرسش‌ها قابل دریافت و فهم بود. از قضا این کارگردانان تنوع دریافت تماشاگران را نکته‌ای مثبت ارزیابی کرده و به مفهوم تماشاگر به‌عنوان یکی از خالقان اثر و شریک در اجرا نزدیک شدند. این درحالی‌است که در گرایش رایج وظایفی برعهده تئاتر گذاشته می‌شد که ناگزیر تئاتر به‌عنوان یک وسیله می‌بایست «روشن‌گر»، «معلم»، «هادی» و «سرگرم‌کننده و پرکننده‌ی اوقات فراغت» باشد. در این تعابیر به‌ناچار تئاتر می‌بایست ارتباطی کاملاً روشن، با اهدافی مشخص و پیامی معین داشته باشد که بتواند به‌درستی نقش مورد نظر را ایفا کند.

«عادت‌واره»، «باور رایج» و «ناسازی» در این پژوهش مهم‌ترین مفاهیم برای برجسته کردن مدلول مرکزی مفهوم «تجربی» بوده‌اند. و آن مدلول مرکزی دور شدن از صورت‌ها و تلقی‌های رایج است. تلقی‌های رایجی که می‌توان در هر دوره در نسبت با عادت‌واره‌ی همان دوره آن‌ها را فهمید و بخش‌هایی از این عادت‌واره‌ها هنگامی که در صورت‌های نااندیشیده و پرسش نشده به آگاهی‌های یقینی ما بدل می‌شوند سطح «باور رایج» را در ذهن کنش‌گران به‌وجود می‌آورند. آنگاه این استنباط‌های نااندیشیده در پاسخ به پرسش‌ها جواب‌هایی معین خواهند داد. پاسخ پرسش‌هایی نظیر تئاتر چه نقش و کارکردی دارد؟ چیدمان مطلوب در تئاتر چگونه

است؟ شکل ارتباط با تماشاگران به چه صورت است؟ و... بدیهی و روشن خواهند بود. پاسخ‌ها و قالب‌ها از پیش آماده‌اند. اما در «رویکرد تجربی» پاسخ‌ها سعی در شکستن این سطح «رایج» دارند. برای مشاهده خلاصه‌ی صورت‌بندی حاضر می‌توانید به جدول زیر بنگرید.

جدول ۱ ـ صورت‌بندی رویکردهای جامعه‌ی تئاتر ایران به مقوله‌ی «تئاتر تجربی» در دهه‌ی شصت و هفتاد خورشیدی؛ ۱۳۶۳ ـ ۱۳۸۰ (منبع: نگارندگان)

	رویکرد	نشانه‌های نظری	نشانه‌های عملی	دوره رویکرد
۱	«تئاتر تجربی» به مثابه تئاتر غیرحرفه‌ای	ایده *ناظرزاده* درباره‌ی کلیت تئاتر دهه‌ی شصت، اشاره‌ی *تقیان* به تولیدات گروه‌های غیرحرفه‌ای در راستای ایده‌ی «تئاتر اسلامی»	ـ	عمدتاً در دهه‌ی شصت
۲	«تئاتر تجربی» به مثابه تئاتر دانشجویی، استادان دانشگاه و هنرجویان تئاتر	اشارات دانشجویان و استادان تئاتر به جریان تئاتر دانشجویی به‌عنوان جریانی «تجربه‌گر، شالوده‌شکن و...»، آزمون و خطا در زیبایی‌شناسی، پرسش از تلقی‌های رایج	ایده‌های اجرایی متنوع‌تر و غیرهماهنگ با تلقی رایج، استفاده از ایده‌ای اجرایی نمایش‌های سنتی و آیین‌ها، پرسش از عادت‌واره میدان	از اواخر دهه‌ی شصت تا اواخر دهه‌ی هفتاد
۳	«تئاتر تجربی» به مثابه گرایشی در تقابل با زیبایی‌شناسی مرسوم	پرسش از عادت‌واره‌ی میدان در مقولات: نقش و کارکرد تئاتر، زیبایی‌شناسی مطلوب، اهمیت پیام‌ها و مضامین، درک از مدیوم تئاتر	نشانه‌های تصویری تبدیل‌شونده، دور شدن از انگاره‌های متداول، گرایش به تصویری‌تر شدن در مقابل کلام‌محور بودن، تأکید بر مقولات جسمانی، تجسمی و تصویری در تئاتر، بازخوانی متون نمایشی و ایجاد تغییر در آن‌ها، چیدمان نامتعارف تماشاگر	به شکل پراکنده اوایل دهه‌ی هفتاد، عمدتا از اواخر دهه‌ی هفتاد به بعد

منابع

ـ اخوان طباطبایی، حسین. (۱۳۶۹) نقدی بر دو نمایش، **روزنامه اطلاعات**، شماره ۱۹۲۲۳، ص ۷.

ـ اسدی، سعید. (۱۳۸۹) تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، دوره ۲ شماره ۲، صص ۷۱-۱۰۰.

ـ اسماعیلیان، ژیلا. (۱۳۸۹) **دفترهای تآتر [دفتر دهم]**، انتشارات نیلا، تهران

ـ امینی، رحمت. (۱۳۷۵) غیرت در غیبت، **روزنامه جمهوری اسلامی**، سال هجدهم شماره ۵۰۹۷، ص ۱۱.

ـ بوردیو، پیر. (۱۳۹۵) **مسائل جامعه‌شناسی**، ترجمه پیروز ایزدی، نشر نسل آفتاب، تهران

ـ بوردیو، پی‌یر. (۱۳۹۶) **نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی**، ترجمه مرتضی مردیها، نقش و نگار، تهران

ـ بوردیو، پی‌یر. (۱۳۹۷) **تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی**، ترجمه حسن چاووشیان، نشر ثالث، تهران

ـ بیگ‌آقا، محسن. (۱۳۷۲) همسرایی مختار: گرفتار میان نوگرایی و یک کار کلاسیک، **ماهنامه ادبستان فرهنگ و هنر**، شماره ۴۴، صص ۷۸- ۷۹.

ـ بیگناه، محمدرضا. (۱۳۷۶) فراتر از متن، **روزنامه همشهری**، سال ششم شماره ۱۴۶۲، ص ۱۰.

ـ بی‌نام. (۱۳۷۶) گشاده دستی در فرم بلای فکری اثر است، **روزنامه ابرار**، شماره ۲۶۵۷، ص ۸.

ـ بیهقی، عبدالله. (۱۳۷۰) پلنگان بی‌رمق بیشه سبز آئورا، **روزنامه جمهوری اسلامی**، سال سیزدهم شماره ۳۶۸۱، ص ۱۵.

ـ پسیانی، آتیلا. (۱۳۶۹) در جست‌وجوی کدام زبان؟ (مصاحبه)، **ماهنامه سوره**، دوره دوم شماره ۱۲، صص ۶۸-۷۱.

ـ پسیانی، آتیلا. (۱۳۷۳) در تئاتر، فرصت‌ها را داریم از دست می‌دهیم (مصاحبه)، **روزنامه ابرار**، شماره ۱۶۴۷، ص ۸.

ـ پسیانی، آتیلا. (۱۳۷۵) ما آدم‌هایی آیینی هستیم (گردهمایی)، **روزنامه سلام**، سال ششم شماره ۱۷۷۸، ص ۷.

ـ پسیانی، آتیلا. (۱۳۷۶) ما ضد قصه نیستیم! (نقد حضوری)، **روزنامه جمهوری اسلامی**، سال نوزدهم شماره ۵۲۲۸، ص ۱۱.

ـ پسیانی، آتیلا؛ چرمشیر، محمد. (۱۳۷۶) نمایش‌نامه نویسی به شیوه گروه تئاتر «بازی» (نقد حضوری)، **روزنامه ابرار**، شماره ۲۵۰۸، ص ۸.

ـ پسیانی، آتیلا. (۱۳۸۵) تئاتر اسباب‌بازی من است در بزرگسالی (مصاحبه)، **ماهنامه هفت**، شماره ۲۹، صص ۶۶-۷۱.

ـ تقیان، لاله. (۱۳۷۰) مضامین تازه و تئاتر فقیر، **مجله آدینه**، شماره ۵۵ و ۵۶، صص ۴۴- ۴۶.

ـ جنابی، اشکان. (۱۳۹۰) بررسی مفهوم تئاتر تجربی و تطابق آن با جریان‌های مشابه در ایران دهه‌ی هشتاد، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه تربیت مدرس.

ـ جلوه‌گری، سعید. (۱۳۷۵) تئاتر، پدر سالاری یا بحران، **روزنامه کیهان**، سال پنجاه‌وپنجم شماره ۱۵۸۱۲، ص ۱۲.

ـ چرمشیر، محمد. (۱۳۷۴) عرصه‌های دیگر را نیز باید آزمود (مصاحبه)، **روزنامه همشهری**، سال سوم شماره ۷۱۱، ص ۱۰.
ـ چرمشیر، محمد. (۱۳۷۵) تئاتر فرهنگ قومی و وجوه مذهبی (مصاحبه)، **روزنامه رسالت**، سال یازدهم شماره ۲۹۵۶، ص ۳.
ـ حامدی، غلامرضا. (۱۳۶۹) گزارشی از ششمین جشنواره سراسری تئاتر کشور (مصاحبه)، **روزنامه رسالت**، سال ششم شماره ۱۴۹۸، ص ۴.
ـ حسین‌زاده، مرتضی. (۱۳۸۹) تئاتر تجربی از نظریه تا اجرا در تئاتر ایران، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه تربیت مدرس.
ـ دشتی، علی‌اصغر. (۱۳۸۸) معناباختگی عنوان «تئاتر تجربی» در گفتمان تئاتر امروز ایران، **مجموعه مقالات پژوهشی بیست و هشتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر(تئاتر تجربی ـ تئاتر شهرستان ـ تئاتر خیابانی)**، تهران: انتشارات نمایش، ص ۱۸۸-۲۱۲.
ـ رایانی‌مخصوص، مهرداد. (۱۳۷۳) «تئاتر دانشجویی» به کجا می‌رود؟، **هفته‌نامه اطلاعات هفتگی**، شماره ۲۶۸۰، ص ۴۲.
ـ سمندریان، حمید. (۱۳۷۰) اهداف و برنامه‌های کانون تئاتر تجربی تشریح شد، **هفته‌نامه اطلاعات هفتگی**، شماره ۲۵۳۱، ص ۴۳.
ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۶۹) تا سیمرغ با سی‌مرغ (مصاحبه)، **مجله نمایش**، سال چهارم شماره ۳۹، صص ۳۵- ۳۹.
ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۷۰) سیمرغ (مصاحبه)، **هفته‌نامه سروش**، سال سیزدهم شماره ۵۵۴، صص ۲۸- ۲۹.
ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۷۰) نیروهای خوب تئاتر ما باید سالن گدایی کنند (میزگرد)، **مجله آدینه**، شماره۶۲و۶۳، صص ۵۳-۵۷.
ـ صدیقی، بهزاد. (۱۳۷۸) نقد نمایش حشمت، **فصلنامه کتاب صحنه**، شماره ۵، ص ۸۳.
ـ عزیزی، محمود. (۱۳۷۵) تماشاگران برای دیدن تئاتر صف می‌کشند؟! (مصاحبه)، **روزنامه ابرار**، شماره۲۳۱۱، ص ۸.
ـ فتحی، حسن. (۱۳۶۹) حرمت تجربه، **هفته‌نامه سروش**، سال دوازدهم شماره ۵۴۱، صص ۲۸- ۲۹.
ـ فتحی، حسن. (۱۳۶۹) دنیا چش شده مَبروک؟، **هفته‌نامه سروش**، سال دوازدهم شماره ۵۳۱، صص ۲۲- ۲۵.
ـ فتحی، حسن. (۱۳۶۹) نگاهی به چند نمایش جشنواره، **هفته‌نامه سروش**، سال دوازدهم شماره ۵۴۹، صص ۲۴- ۲۷.
ـ فرخی، حسین. (۱۳۷۱) مشکل اصلی تئاتر فقدان سیاست واحد فرهنگی است (مصاحبه)، **روزنامه رسالت**، سال هفتم شماره ۱۸۶۶، ص ۷.
ـ فرخی، حسین. (۱۳۷۱) گفت‌وگو با حسین فرخی نویسنده و کارگردان نمایش داستان آدم (مصاحبه)، **روزنامه نیرو**، شماره ۸۶، ص ۵.
ـ فیشرـ لیشته، اریکا. (۱۳۹۷) **درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا**، ترجمه شیرین بزرگمهر و سحر مشگین‌قلم، دانشگاه هنر، تهران
ـ فنائیان، تاجبخش. (۱۳۷۴) گستره‌ای برای تکامل (مصاحبه)، **روزنامه ابرار**، شماره ۲۰۴۶، ص ۸.
ـ فیض‌مرندی، کتایون؛ هیهاوند، هوشنگ. (۱۳۷۱) تئاتر اسطوره‌ای قابلیتی فراتر از زمان

(مصاحبه)، **هفته‌نامه زن روز**، شماره ۱۳۶۳، صص ۳۶-۳۷ و ۵۰.
ـ قادری، نصرالله. (۱۳۷۰) نقد نمایش شناسنامه، **ماهنامه سوره**، دوره سوم شماره ۱۱، صص ۷۲- ۷۵.
ـ رابرتز، جان مایکل؛ کراسلی، نیک. (۱۳۹۴)**هابرماس، باختین، بوردیو؛ تأملاتی درباره حوزه عمومی**، ترجمه محمود مقدس، انتشارات روزنه، تهران
ـ گرنفل، مایکل. (۱۳۹۸) **مفاهیم کلیدی پیر بوردیو**، نشر افکار، تهران
ـ گروتوفسکی، یرژی. (۱۳۸۲) **به سوی تئاتر بی‌چیز**، ترجمه کیاسا ناظران، نشر قطره، تهران
ـ محمدپور، داوود. (۱۳۷۶) آبی که مار می‌خورد ...! آبی که گاو می‌خورد ...! (مصاحبه)، **روزنامه سلام**، سال هفتم شماره ۱۷۴۲، ص ۷.
ـ مسافرآستانه، حسین. (۱۳۷۰) به تئاتر باید به عنوان یک ودیعه الهی نگاه شود (مصاحبه)، **روزنامه ابرار**، شماره ۹۴۸، ص ۱۲.
ـ مغلی، روح‌الله. (۱۳۸۱) فیزیکال کردن چیزی به نام فکر، **فصلنامه کتاب صحنه**، مرداد ۱۳۸۱ شماره ۱۰، ص ۴۹.
ـ منتظری، علی. (۱۳۶۷) **سایه‌های ماندگار: مقالات و گزارش‌ها**، ج. ۲، انتشارات برگ، تهران
ـ منتظری، علی. (۱۳۶۹) اهداف و برنامه‌های آینده تئاتر، **روزنامه رسالت**، سال ششم شماره ۱۴۸۱، ص ۱۲.
ـ منتظری، علی. (۱۳۷۰) گفت‌وگو با علی منتظری مسئول مرکز هنرهای نمایشی (مصاحبه)، **روزنامه سلام**، سال اول شماره ۲۱۷، ص ۱۱.
ـ منتظری، علی. (۱۳۷۰) تئاتر، باید از غربت و انزوا خارج شود (مصاحبه)، **مجله کتاب صبح**، شماره ۱۱، صص ۹۵- ۱۱۷.
ـ منتظری، علی. (۱۳۷۱) جایگاه تئاتر پس از انقلاب (مصاحبه). **ماهنامه کیهان فرهنگی**. سال نهم شماره ۸۵، صص ۴۲-۴۳.
ـ مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۸۰) سادگی در بیان جهان پیچیده شکسپیر (مصاحبه)، **روزنامه حیات نو**، سال اول شماره ۲۵۴، ص ۶.
ـ مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۸۰) نظریه‌ها را به نفع تئاتر حذف می‌کنیم (مصاحبه)، **روزنامه جام جم**، سال دوم شماره ۴۵۹، ص ۵.
ـ مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۸۰) همه آچمز هستند (مصاحبه)، **روزنامه توسعه**، دوره جدید شماره ۱۷۸، ص ۵.
ـ مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۸۱) تماشاگر آقا بالاسر نمی‌خواهد (مصاحبه)، **روزنامه همشهری(ضمیمه هفتگی تهران)**، شماره ۱۱۰، صص ۲۵-۲۶.
ـ ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۰) هنر تئاتر ایران پس از انقلاب اسلامی، **روزنامه سلام**، سال اول شماره ۱۶۹، ص ۶.
ـ ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۰) تئاتر نقد انسان است توسط انسان، **روزنامه ابرار**، شماره ۹۴۸، ص ۱۲.
ـ وزیری، رکن‌الدین. (۱۳۷۱) فراواقع، مسئله یا وسوسه؟، **روزنامه رسالت**، سال هفتم شماره ۱۸۵۱، ص ۴.
ـ هیهاوند، هوشنگ. (۱۳۷۱) نمایش صورت بیرونی اندیشه و تجلی عشق است (مصاحبه)،

روزنامه ابرار، شماره ۱۰۴۰، ص ۴.
ـ یثربی، چیستا. (۱۳۷۰) سنگ انداختن در تالاب توهم!، **هفته‌نامه سروش**، سال سیزدهم شماره ۵۹۱، صص ۲۲–۲۳.
– Bourdieu, P. (۲۰۱۳). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
– Bourdieu, P. (۲۰۲۰). *Habitus and Field*: *General Sociology*, Volume ۲ –۱۹۸۲ ۱۹۸۳). Cambridge: polity.
– Fowler, B. (۲۰۲۰) *Pierre Bourdieu on social transformation*, *with particular reference to political and symbolic revolutions*. Theory and Society, vol. ۴۹, no. ۳, pp.۴۶۳–۴۳۹.
– Jenkins, R. (۱۹۹۲). *Pierre Bourdieu* (*Key Sociologists*). London/New York: Routledge.
– Sreberny, A. and Torfeh, M. (۲۰۱۳). *Cultural Revolution in Iran*: *Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*. New York: I.B. Tauris.
– Walker, J. A. (۱۹۷۷). *Glossary of Art Architecture & Design*: *Since* ۱۹۴۵. London: Clive Bingley.

پی‌نوشت

1- Avant-garde
2- Pierre Bourdieu
3- Distinction

۴ـ اصطلاحی که برای اشاره به تئاتر تجاری و جریان اصلی در فرانسه به کار می‌رود.

5- Max Herrmann

۶ـ گفت‌وگوهای جدی پیرامون مفهوم «تئاتر تجربی» عموما از دهه هشتاد به این سو انجام شده‌اند. در همین گفت‌وگوها نشانه‌های متعددی از گنگ بودن این مفهوم به لحاظ نظری در جامعه تئاتر ایران وجود داد. عدم توافق بر سر تعریف‌پذیر بودن این مفهوم از جمله مناقشات اساسی برای ورود به بحث است. برای نمونه بنگرید به: **از نگاه منتقدان تئاتر ایران مطرح شد: ضوابط، معیارها و کیفیت تئاتر تجربی**، مجله نمایش، شماره ۸۲، ص ۳۰-۳۲. **از نگاه مدرسان تئاتر مطرح شد: نسبت علم و دانش با تئاتر تجربی**، مجله نمایش، شماره ۸۲، ص ۲۲-۲۵. **میزگرد بودن یا نبودن مؤلفه در تئاتر تجربی، مجله نمایش، شماره ۸۴، ص ۹-۱۳. تئاتر تجربی تجربه کردن تئاتر نیست، کتاب صحنه، مهر و آبان ۱۳۸۷، شماره ۵۹ و ۶۰، ص ۷۲-۷۴. تئاتر تجربی نقطه پایانی ندارد، مجله نمایش، مرداد ۱۳۸۵، شماره ۸۳، ص ۴۸-۵۲.**

7- Jerzy Grotowski
8- Peter Brook
9- relativity
10- Ernst Cassirer
11- Gaston Bachelard
12- Claude Lévi-Strauss
13- Søren Kierkegaard
14- Edmund Husserl
15- Martin Heidegger
16- Jean-Paul Sartre
17 - Field
18- Habitus
19- Structured and Structuring
20- Capital
21- Embodied
22- Doxa
23- Hysteresis

۲۴ـ برای اطلاع از اسامی هنرمندان و گروه‌های فعال پیش از انقلاب و گرایش‌های فکری و هنری‌شان بنگرید به: آذرمی، عارفه، **مروری بر گروه‌های نمایشی در ایران تا سال ۱۳۵۷**، مجله نمایش، شهریور و مهر ۱۳۹۳، شماره ۱۸۰ و ۱۸۱، صص ۴۶- ۵۱ و ۵۶ ـ ۶۰. از مقایسه اسامی گروه‌ها و هنرمندان این دو مقاله و فعالین تئاتر پس از انقلاب می‌توان فهمید عرصه چطور بر کنشگران پیشین تنگ شده بود.

۲۵ـ برای آشنایی با چند نمونه از گروه‌هایی که به سفرهای خارجی اعزام می‌شدند و ریخت آثارشان بنگرید به: **ظرفیت‌های نمایشی شاهنامه: گفت‌وگویی با صادق‌هاتفی نویسنده و کارگردان نمایش «سوگ سیاوش»**، فصلنامه هنر، تابستان و پاییز ۱۳۶۹، شماره ۱۹، صص ۱۷۶ ـ ۱۸۱. **کاکاسیاه**، مجله نمایش، سال سوم شماره ۲۹، ص ۷. **گروه «تئاتر تجربی ارمنی» ایران عازم شوروی شد**، روزنامه جوانان، ۱۳۷۰/۲/۲۳، شماره ۱۲۳۰. **گفت‌وگو با لوسانا آوانسیان**، مجله نمایش، سال پنجم شماره ۵۲-۵۳، ص ۱۴. **اجرای نمایش‌های اتللو و فیگارو توسط گروه‌های نمایش سنتی ایران در فرانسه و اسپانیا**، روزنامه جمهوری اسلامی، شماره ۳۵۰۱.

26 - Georges Banu
27 - International Association of Theatre Critics

۲۸ـ پرداختن به ایده‌ها و آثار دکتر قطب‌الدین صادقی و دکتر محمود عزیزی می‌توانست در رویکرد سوم صورت گیرد، چرا که از حیث تجربه و پیشنه این هنرمندان با دانشجویان در یک سطح قرار نداشته‌اند، اما از این جهت که هر دو در فضای تئاتر دانشگاهی آن سال‌ها افرادی مؤثر بوده‌اند و تأثیر ایده‌هایشان را می‌توان در آثار دانشجویان

مشاهده کرد، در این بخش مورد بحث و بررسی قرار گرفتند.

29-The Conference of the Birds

30- Jean-Claude Carrière

۳۱ـ نمایش‌های «تجربه مسلم‌بن عقیل»، «اقلیما» و «همسرایی مختار» به ترتیب در سال‌های ۱۳۶۹، ۱۳۷۰ و ۱۳۷۲ اجرا شدند.

32- Absurd

33- Performative

۳۴ـ توصیفاتی که در ادامه درباره ریخت اجرایی این نمایش‌ها نوشته می‌شوند، به استثنای مواردی که به منبع آن ارجاع شده است، با مشاهده فیلم این آثار از دیدگاه نگارندگان است.

35- Bellarmin

36- Banquo

37- Stylized

۳۸- توصیفاتی که درباره ریخت اجرایی این نمایش‌ها نوشته شده‌اند با مشاهده بخشی از فیلم این نمایش از دیدگاه نگارندگان است.

۳۹- به نظر می‌رسد یکی از علل گرایش به تصاویر، شکل‌ها و بطور کلی تئاتریکالیته دور از انتظار برای این نمایش‌ها، تمهیدی برای جدا کردن قلمرو تئاتر از سایر مدیوم‌ها و امکانات نمایشی نظیر تلویزیون، رادیو، ویدئو و سینما بود. برای مشاهده نظرات پسیانی و چرم‌شیر دراین باره به ترتیب بنگرید به: **در تئاتر، فرصت‌ها را داریم از دست می‌دهیم (مصاحبه)**، روزنامه ابرار، شماره ۱۶۴۷، ص ۸ و **عرصه‌های دیگر را نیز باید آزمود (مصاحبه)**، روزنامه همشهری، سال سوم شماره ۷۱۱، ص ۱۰. فرهاد مهندس‌پور نیز همین ایده را داشته به‌طوری‌که از «تله تئاتر» به عنوان «شِبه تئاتر» یا «تئاتری که کامل نیست» نام برده است. برای مشاهده این نظرات بنگرید به: **مردی که می‌داند چه کند (مصاحبه)**، روزنامه اعتماد، شماره ۱۳۲۸، ص ۱۰.

خوانش شاعرانه‌ی هستی و اتخاذ اسم مستعار به‌طریق آیرونی (شرحی بر دراماتورژی سقراط افلاطون و فلسفه به‌مثابه‌ی فرم)

رامین حیدری‌فاروقی
محمدرضا شریف‌زاده (نویسنده مسئول)
سیدمصطفی مختاباد

نوع مقاله: علمی پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۲۵

خوانش شاعرانه‌ی هستی و اتخاذ اسم مستعار به‌طریق آیرونی (شرحی بر دراماتورژی سقراط افلاطون و فلسفه به‌مثابه‌ی فرم)

رامین حیدری‌فاروقی

دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران

محمدرضا شریف‌زاده

استاد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران

سیدمصطفی مختاباد

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

این مقاله مستخرج از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی دکتری رامین حیدری‌فاروقی باعنوان «اصالت و زیبایی در نقر تناقض و خلق تناسب اگزیستانسیل، از منظر هستی‌شناسی گابریل مارسل و خواجه شمس‌الدین‌محمد شیرازی» در رشته‌ی فلسفه‌ی هنر دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز، با راهنمایی دکتر محمدرضا شریف‌زاده و مشاوره‌ی دکتر سیدمصطفی مختاباد است.

چکیده

زبان، بیان و لحن مورد انتخاب متفکر در مکالمات میان اشخاص موقعیتی خلق می‌کند که از طریق آن تجربه‌ی شخصی بتواند پا به عرصه‌ی عمومی بگذارد. شخصیت‌های چنین درامی اسامی مستعار فیلسوف‌اند در مکالمه‌ی شورانگیزی که تفکر فلسفی بانی آن است. کیرکگور در این مسیر شهره است. او بسیاری از متون سرنوشت‌ساز فلسفه‌اش را با نام مستعار نوشت. پیش از کیرکگور، پدر فلسفه (*افلاطون*) در تغییر و تبدیل سنت شفاهی تفکر فلسفی به متن، اسم مستعاری انتخاب کرد به نام *سقراط*.

اراده‌ی معطوف به نمایش و خوانش دراماتورژی در **دفاعیه‌ی سقراط** بستر مناسبی است برای پیگیری اهمیت شعر و آفاق عرضه‌ی اندیشه‌ی فلسفی در قالب زبان نمایشی و نقش آیرونی[1] در آن. مجموعه‌ی نوشته‌های افلاطونی دردسترس که به‌روایت *سقراط* می‌پردازند نمایش احوالات یک فیلسوف‌ـشهروند[2] است که در میان انواع بحران‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی جامعه‌اش قهرمان درامی فلسفی می‌شود و نوعی طغیان آشوب‌گرانه جلوه می‌کند از جانب کسی که آن‌قدر می‌داند که بتواند در همه‌جا رجز بخواند و نادانی و حدود دانایی را پیش چشم همگان آورد. *سقراط* به‌روایت *افلاطون* یکی از دیگرانِ درونِ مؤلف است که در ابعاد یک سمپوزیوم ازلی با هم به گفت‌وگو مشغول‌اند؛ محاوره‌ایَ رو به امر متعالی[3]. سقراط اعلام کرده بود، می‌خواهد پیش از هر چیز در واقعیت واقع شود تا اگر حقیقتی هست از مسیر پیرایش در همین‌جا که هستیم رخ بنماید، در عرصه‌ی عمومی در آگورا[4]، محل معاشرت مردمان با مردمان در قلب آتن به‌وقت ۳۹۹ پیش از میلاد.

آیا شورشیِ شهر **ابرها**[5]ی انبوهِ استهزا سخنوری شیاد بود یا شهید رخداد آگاهی که به شهادت شاگردَش بر سر ایمان و پیمان و آشکارگیِ نهانِ پوسیده‌ی دمکراسیِ خودپرست قماری عاشقانه کرد و درنهایت از «جبر»، «اختیار» ساَخت. «**آپولوژی**» را، که همَان «دفاعیه» است در زبان یونانی، متهم در برابر قضات و وجدان جامعه در عرصه‌ی عمومی ایراد می‌کرد و بدین اسباب، اساساً دراماتیک است حتی اگر راوی و مؤلف آن بخواهد نقش گزارشگری صادق از واقعه‌ای واثق را اختیار کند.

چهار متن **اوتیفرون**، **آپولوژی**، **کریتون** و **فایدون** مبنای شناسایی شیوه‌ی دراماتورژی مؤلف‌اند. این خوانش ازآنجا رفتار *افلاطون* با *سقراط* را نمونه‌ای از دراماتورژی می‌داند که قصد دارد پشتیبان این فرضیه باشد که فلسفیدن در مقام فیلسوف‌ـشهروند ازاساس دراماتیک است، گفت‌وگومدار است و تحت‌تأثیر تناقض‌های میان انواع رانه‌های روانی، تاریخی و عقلانیِ دربرگیرنده‌ی شخصیت مؤلف. به‌این‌ترتیب، مؤلف در مقام فیلسوف‌ـشهروند، به‌عنوان شخصیتِ محوریِ مواجهه‌ی رندانه‌ی حقیقت و واقعیت، چالش‌های زیست‌جهان خود را رودررو قرار می‌دهَد تا خطابه‌ای سازکند. نسبت *سقراط* و *افلاطون* حرکت از دیالوگ به خطابه است در درونِ مؤلف.

مقاله‌ی حاَضر مبتنی است بر شیوه‌ی تطبیقی‌ـتحلیلی با استفاده از روش‌های کتابخانه‌ای و بهره‌مندی از مراجع موجود و مرتبط با نمونه‌ی موردی تحقیق که روایت تولد و مرگ شخصی به نام *سقراط* است و از طریق بازخوانی بروز و ظهور او در زیست‌جهان افلاطونی و تحقق اگزیستانس نزد مؤلف تبیین می‌شود.

واژگان کلیدی: *افلاطون*، *ارسطو*، کیرکگور، اگزیستانس، آیرونی، دراماتورژی، رند.

۱ـ درآمد

حکایت می‌تواند از این قرار باشد که شاعری حقیر، به نام *ملِتوس*، با حمایت دباغی ثروتمند و دمکراتی قدرتمند و سخنوری گمنام شکایتی را به قضاوت عرصه‌ی عمومی می‌برند و شهادت می‌دهند که او، *سقراط*، همان‌که به دیوانگان می‌ماند و خود را خرمگس می‌خواند و خدایان را نادیده می‌انگارد، کافری خطرناک است که جوانان شهر را فاسد می‌کند. پس، شهروندانی با قرعه‌کشی انتخاب می‌شوند و در دادگاه شرکت می‌کنند تا دفاعیه محقق شود در برابر اتهام و اگر ممکن است حقیقتی آشکار شود. اکنون نزدیک به دوهزار و پانصد سال از آن زمان می‌گذرد و البته شاهدان این دفاعیه بسیار بیش از آن‌هایی هستند که با قرعه در دادگاه حاضر شده بودند. از آن زمان تاکنون مواجهه‌ی مخاطبان با دفاعیاتِ رندانِ جهانِ فلسفه‌ی اگزیستانس ادامه دارد. دراماتورژی به‌نوعی سنجش ظرفیت‌های متن و تلاش برای انتقال هرچه بهتر کنش نمایشی در تطابق با امکانات صحنه عملی عینی است که در کنار کارگردانی رخ می‌دهد و گاهی نیز تفکیک آن از کارگردانی دشوار است. دلیل استفاده‌ی نوشته‌ی حاضر از این واژه برای اشاره به عملکرد *افلاطون* درقبال واقعه‌ی دادگاه *سقراط* و رساله‌های مرتبط با آن از آن‌روست که عملاً عملکرد *افلاطون* به‌روی صحنه بردن نمایشی است که یک‌بار به‌وسیله‌ی خود *سقراط* بر صحنه‌ی آگورا اجرا شده است و آنچه *افلاطون* انجام داده است بازتولید و اجرای آن روی صحنه‌ی فلسفه‌ی خویش است، طوری که بتواند با پیروی از میراث *سقراط* مناسب طرح و ادامه‌ی حیات در عرصه‌ی عمومی باشد و به مکالمات مردمان سمت‌وسویی اصیل ببخشد. *افلاطون* ظرفیت‌های *سقراط* و دفاعیه را به‌عنوان کنش نمایشی تشخیص داده، برگزیده و به‌عنوان ظرفیتی دارای کنش نمایشی مغتنم شمرده و در قامت *سقراط* شخصیت‌پردازی‌اش کرده است و سپس آن را در قالب چند متن پیش و پس از محاکمه به نمایشی چندپرده‌ای تبدیل کرده که از طریق آن مفاهیم بنیادین فلسفی روی صحنه می‌روند و فضایی نو خلق می‌شود؛ فضایی که *افلاطون* آن را می‌نویسد و کارگردانی می‌کند. حاصل این تجربه سازمانی چندوجهی است میان خودآگاه و ناخودآگاه و انواع کشش‌های زیست‌جهان او. در اینجا عملکرد مؤلف فرایندی است هم‌سنخ با دراماتورژی که به ما اجازه می‌دهد درکل برای عملکردِ بازتولید رندانه‌ی *سقراط* به‌وسیله‌ی *افلاطون* واژه‌ی مذکور را اختیار کنیم.

این مقاله با بررسی موردی نمایش‌های ذکرشده می‌کوشد با تکیه بر مفهوم «خودتعیین‌کنندگی» در اگزیستانس و بیان دراماتیک مفهوم «اضطراب آزادی» به چگونگی، دلایل، مسیر و نتایج انتخاب *سقراط* و *افلاطون* بپردازد وقتی پای نمایش حقیقت به‌واسطه‌ی واقعیت و به روایت فردیت در مقام نقد جمعیت درمیان است.

سقراط هرگز چیزی ننوشت جز *افلاطون* را، افلاطونی که کوشید به‌میانجی متن از استادش اعاده‌ی حیثیت کند و در رویارویی با تمام تناقض‌های انسان و هستی به حیثیتی بنیادین در تفکر بدل شود. *سقراط* نماد توان نفی است در اثبات عدم امکانِ اثباتِ قواعدِ بی‌خدشه در جامعه‌ی بشری. قهرمان درام دفاعیه پرده‌ی آخر این نمایش را بعدَ از **کریتون** درَ **فایدون** و در اجرای اراده‌ای شگرف ایفامی‌کند. درام بناگاه نیست؛ درام فرایند محک خوردن فراورده‌هاست و از این رو فلسفی است وقتی به ارزیابی مجدد ارزش‌ها مشغول می‌شود و هم‌نشین می‌شود با بنیان‌های اندیشه‌ی آزادی‌خواه در خوانش وضعیت بشری. چنان‌که رفت، خوانش وضعیت بشری به‌وسیله‌ی فیلسوف در عرصه‌ی عمومی از سنخ تأسیس درامی با لحن آیرونی است، چنان‌که به‌زعم کیرکگور چنین چیزی از «آزادی منفی» فاعل بشری سرمی‌زند و از این حیث

همواره معلق است، چون چیزی در کار نیست که او را نگاه دارد و این پادرهوایی اما محرک است و موجب فاعلیت است نه انفعال.

بیان مسئله

تغییر کاربری فلسفه از مباحثات نظری و انتزاعی به شیوه‌ی انتقادی برای بازتعریف مبانی روابط اجتماعی کاری بوده است که فیلسوفان اگزیستانسیالیست آن را به وسیله‌ی ادبیات و نمایش در قرن بیستم انجام دادند، اما این رویکرد سابقه و تاریخی دارد پیش از آنکه چنین عنوانی خلق شود. برخورد رادیکال با اندیشه و نظم غالب به عنوان روح اندیشه‌ی فلسفی بارها مورد تأکید قرار گرفته است اما چگونگی شکل‌گیری این وضعیت و تبدیل آن به رویه‌ای برای موقعیتی ماندگار هربار به منش سقراطی بازمی‌گردد. فلسفه در برهم‌زدن رویه‌ی پذیرش پرسش‌های مرسوم و پاسخ‌های سلب چالش و تعلیق ایجاد می‌کند، طریقی که به تفکر روحیه‌ی دراماتیک می‌بخشد. می‌توان سخن معروف نیچه را درنظر آورد که معتقد بود فلسفه بیش از هر چیز بیوگرافی و زندگی‌نامه‌ی خودنوشت فیلسوف است و هر فیلسوف داستانی دارد. فلسفه‌ی *سقراط* از زندگی او قابل‌تفکیک نیست و این زندگی از طریق سازوکار شکل‌گیری مکالمات افلاطونی به جایی می‌رسد که می‌شود پرسید آیا می‌توان همان‌گونه که در مورد هنر گفته می‌شود «چه همان چگونه است» درباره‌ی فلسفه نیز، به‌ویژه فلسفه‌ی مبتنی بر تجربه‌ی اگزیستانسیل، از این هم‌طرازی سخن گفت. به‌این‌ترتیب، با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که آیا ممکن است فلسفه را از طریق شناخت و تفسیر فرم واکاوی کرد، و یا اینکه می‌شود شکل بیان را در سازمان‌دهی تفکر و تبیین آن در مرتبه‌ی ثانوی قرار داد. یا پیوند میان فرم و محتوا در عرصه‌ی فلسفه نیز با نحوه‌ی پژوهش در هنر و ادبیات هم‌سنخ است. فهرستی از فلاسفه چون *نیچه*، *کیرکگور*، *هایدگر*، *مارسل*، *سارتر*، *ریکور*، *فوکو* و *ویتگنشتاین* نمونه‌هایی از مثال عینی برای توجه به اهمیت این موضوع‌اند، اما پیش از همه‌ی این‌ها ماجرایی هست که *افلاطون* بدان دامن زده است؛ استفاده از شکلی تلفیقی که سنت را دگرگون می‌کند، وجوهی از آن را برمی‌گیرد و به لحنی شخصی از آن فلسفه‌ای می‌سازد مبتنی بر زبان، مکالمه، لحن و تمثیل. معروف‌ترین تمثیل جهان فلسفی متعلق به *افلاطون* است؛ صحنه‌ای که در آن غار افلاطونی به‌اجرا درمی‌آید نمایشی است که به زبان امروز و بنا به تحلیل فیلسوفان معاصر حتی ماهیتی سینمایی دارد. در فرهنگ و حکمت متفکرین ایرانی مسلمان طی قرون بنیادی‌ترین پرسش‌های فلسفی در قصه‌های عرفانی و ادبیات شعری نمود پیدا کردند و به‌این‌ترتیب گنجینه‌ای را دراختیار درام‌پردازی معاصر قرار می‌دهند که می‌توان در آن‌ها از تلقی حضور درام سراغ گرفت. خوانش کیرکگور از *سقراط افلاطون* امکانی روش‌شناختی است برای آشنایی با خوانش دراماتیک فلسفه و توصیف کرانه‌های اندیشه به زبانی مسلح به‌شیوایی، زیبایی، خیال‌انگیزی و بهره‌گیری از استعاره در ارائه‌ی آرای فلسفی. مسئله این است که آیا می‌توان با استخراج و استحصال رابطه‌ی متقابل *سقراط* و *افلاطون* در نظرگاه کیرکگور با تأکید بر آیرونی به روشی برای مطالعه‌ی تبار اندیشگی ایرانی و بازتولید معاصر آن دست‌یافت و به‌جای مرور هزاربار‌ه‌ی تاریخ فلسفه جسارت مواجهه‌ی پدیدارشناسانه‌ی با آن را پیدا کرد. چرایی و چگونگی مراجعه‌ی فیلسوف به زبان استعاری، تکیه بر ظرفیت‌های شکلی، بروز رانه‌های روان‌شناختی و نسبت روش و طرز بیان تفکر که گاهی منجر به خلق موقعیت دراماتیک می‌شود مسئله‌ی مهم و قابل کاوش است که در نامه‌ی شماره‌ی هفت

افلاطون که منبع اصلی استخراج شواهد زندگی اوست نمودی شگرف پیدا می‌کند، آنجا که فیلسوف در مقام معلم خود هر نقلی از خود را انکار می‌کند و سپس طی سالیان به نقل خود از طریق *سقراط* همت می‌گمارد: «درباره‌ی نویسندگانی که چه امروز و چه در آینده ادعا کنند که از مطلب اصلی من چیزی می‌دانند، اعم ازاینکه بگویند آن را از دهان من شنیده یا از دیگران آموخته و یا خود به تحصیل آن نایل گردیده‌اند، فاش می‌گویم که آنان، بنا به عقیده‌ای که درباره‌ی فلسفه دارند از فلسفه کوچک‌ترین خبری ندارند. در مورد آن مطالب اصلی هیچ‌گونه نوشته‌ای از من در وجود نیامده و در آینده نیز وجود پیدا نخواهد کرد، زیرا آن مطالب مانند دیگر مطالب علمی نیست که به‌وسیله‌ی اصطلاحات و الفاظ عادی بتوان تشریح و بیان نمود، بلکه فقط در نتیجه‌ی بحث و مذاکره‌ی متوالی درباره‌ی آن‌ها و در پرتو همکاری درونی و معنوی، یک‌باره آن ایده، مانند آتشی که از جرقه‌ای پدیدار شود، در درون آدمی روشن می‌گردد و آن‌گاه راه خود را باز می‌کند و توسعه می‌یابد.» (نامه‌ها[۶]، ۳۴۱)

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

مسئله‌ی بنیادین مواجهه‌ی پژوهشگران حوزه‌ی فلسفه در معاشرت خلاق با این سنخ از بیان تفکر و رازهای میان سطور آن چالش پیش روی همیشگی است تا مکالماتی که، در عین پدیداری، پوشیدگی اختیار کردند از برداشت‌های گشوده و مکالمات دامنه‌دار محروم نمانند. جناب سعدی می‌فرماید: «داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته تا طبع ملول از دولت قبول محروم نماند».

دامنه‌ی پژوهش

الف. دامنه‌ی موضوعی. بررسی شیوه‌ی بیان، اهمیت شکل و شمایل استعاری موقعیت دراماتیک در مکالمات فلسفی *افلاطون*، نسبت فلسفه در تجربه‌ی منحصر شخصی با امکانات دراختیار برای تعریف آن در عرصه‌ی عمومی، دلیل اختیار لحن آیرونیک به‌میانجی تعریف و عملکرد کیرکگور و *سقراط افلاطون* زیرساخت دامنه‌ی این پژوهش است جهت فهم «احتمال و ضرورت» در تبیین فلسفی تجربه‌ی اگزیستانسیل به روش تنزیهی؛ یعنی تلاش برای رسیدن به امکانات لازم جهت تشخیص نسبت زبان گرم و سرد در بیان فلسفی و اینکه کدام طریق استعاری فلسفی نیست و کدام شیوه مناسب ارائه‌ی زیست‌جهان فلسفی فیلسوفان و بیان ایده‌های استعلایی آن‌هاست. طرح این پرسش که چگونه دو فیلسوف رادیکال همچون کیرکگور و *سقراط افلاطون* درنهایت تکیه بر صراحت، عدم صراحت پیشه می‌کنند و در مقام آیرونی تعلیقی سیال و کنایه‌آمیز را برای استهزای رابطه‌ی انسان و حکم قطعی به‌کار می‌گیرند.

ب. دامنه‌ی مکانی. سرآغاز کار به آتن برمی‌گردد و اوضاع جغرافیای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دورانی که این محدوده در یونان و جوانبش قلب تفکر بود. فرهنگ و جامعه و رسم اندیشه‌ی یونانی نزد سوفسطاییان و مواجهه‌ی *سقراط افلاطون* با ایشان ازیک‌سو مدنظر است و ازدیگرسو نسبت کیرکگور با ادیان ابراهیمی و کرانه‌های فلسفه در اروپا و نسبت کیرکگور با آمستردامی که در آن می‌زیست و زبانی که بنیان اندیشه‌ی فلسفی بود و در این میان اشاراتی صورت می‌گیرد به جغرافیای فرهنگی ایرانی‌ـاسلامی و نسبت آن با بیان فلسفه‌ی استعلایی در سنت *افلاطون*.

ج. دامنه‌ی زمانی. قرن پنجم پیش از میلاد دوره‌ی اوج دستاوردهای مهمی در اندیشه‌ی بشری است. *بودا* در شرق متولد می‌شود، ایران بزرگ‌ترین امپراتوری جهان می‌شود و آتن

مرکز و محور پویایی و پرده‌برداری از ظرفیت‌های نوین فلسفیدن به طرق گوناگون در زمانی که هنوز علم و هنر از فلسفه تفکیک نشده بودند. اوضاع قریب و آشنایی بوده است که از بعضی جهات به احوالات دنیای معاصر بی‌شباهت نیست؛ تکثر، تنوع و مهارت‌های بیانی در رسانه‌های موجود و چگونگی طرح تفکر در سپهر عمومی مردمان را دچار سردرگمی در تشخیص و باور کرده بود و بسیار کسان بودند که این گیجی و سردرگمی را به رسمیت نمی‌شناختند و بر احکام قطعی خویش پای‌می‌فشردند؛ در چنین شرایطی بیان خلاف‌آمد عادت کاری پرهزینه بود. در این وقت اضطراب و اضطرار بود که عالمان محیط به فن بیان ذیل عنوان سوفیست‌ها جریان اجتماعی و احوالات نخبگی را تعیین کرده، بازاری را سامان داده بودند و فرزانگی می‌فروختند. در چنین شرایطی کار تا جایی بالا می‌گیرد که مهارت در اثبات مدعا از طریق استدلال‌های منطقی و زبان‌آوری بر اهمیت حقیقت و اصالت مدعا چیرگی می‌یابد. صحنه‌ی ظهور *سقراط* و *افلاطون* در چنین فضایی محل نمایش طریق دیگرگون می‌شود. سال‌ها بعد، در میانه‌ی قرن نوزده میلادی کیرکگور فواصل تقویمی تاریخ را درمی‌نوردد و از درگاه تعریف خود از آیرونی *سقراط افلاطون* را بازتولید می‌کند. در این پژوهش، رفت‌وبرگشتی پیگیر در این گستره‌ی تاریخی و با تکیه بر این دو نقطه‌ی عطف جریان دارد.

پیشینه‌ی تحقیق

در مورد نسبت *سقراط* و *افلاطون* فهرست مطالب تمام‌نشدنی است. در مورد ساختار دراماتیک و شیوه‌ی بیان دیالکتیک افلاطونی نیز شرایط مشابه است. در طی سالیان اخیر نیز چندین کتاب و رساله نیز در مورد کیرکگور منتشر شده است، اما این پژوهش در موضوع خوانش کیرکگور از سقراط افلاطون به *افلاطون* آیرونیست توجه می‌کند و دلایل و ظرفیت‌های اختیارکردن *سقراط* و تناقض دراماتیک میان صراحت و عدم‌صراحت در مکالمات افلاطونی و به‌ویژه داستان مرگ و محاکمه‌ی *سقراط*. دو متن محوری مورد مراجعه در این مقاله عبارت‌اند از کتاب «**محاکمه‌ی سقراط، اوتیفرون، دفاعیه‌ی سقراط، کریتون**» و «**مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط**» نوشته‌ی سورِن کیرکگور با ترجمه و مقدمه‌ی پژوهشی صالح نجفی. رویکرد منحصر متن حاضر تکیه دارد بَر محوریت آیرونی و تحلیل شخصیت‌شناسانه‌ی نسبت مؤلف با متن و شخصیت و زبان فلسفی‌اش در مقام قهرمانی که خلق می‌کند. خصوصیات محقق در مؤلف و متن متکی بر تجربه‌ی اگزیستانسیل جوانب و مراتبی دارد که پژوهش حاضر آن را ذیل عنوان رندی و زبان رندانه گردهم‌می‌آورد. تعریف رندی و نسبت آن با درام استعلایی و لحن آیرونیک در متن حاضر برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده است با عنوان **اصالت و زیبایی در نقد تناقض و خلق تناسب اگزیستانسیل از منظر هستی‌شناختی *گابریل مارسل* و *خواجه شمس‌الدین محمد شیرازی***.

چارچوب نظری

بازگشت به بن‌مایه‌های شخصیت‌شناسانه نزد مؤلف و شخصیت محوری ماجرا در درام مکالمات فلسفی نیازمند رویکردی هرمنوتیک به موضوع شناخت دیالکتیک و تحلیل زیبایی‌شناختی و فهم تفسیرگرایانه‌ی متن است. بررسی تطبیقی متون محوری نگاشته‌ی *افلاطون* از روایت تاریخی *سقراط* و وضعیت او در رویارویی با مرگ، خلق و بازتولید واقعیت برای معرفی حقیقت در قالب خوانشی استعاری از مفهوم دراماتورژی است و مستلزم

فرضیه و نظریه‌ای است که در این مقال به‌میانجی کیرکگور و تفسیرش از آیرونی و بازتولید حکایاتی چون ماجرای ابراهیم و اسحاق (اسماعیل) و ایّوب صورت می‌پذیرد. در ارجاع به تفسیر شخصیت آیرونی از تعبیر رند نیز استفاده شده است که برگرفته از شخصیت، لحن و شیوه‌ای است که، در مقام شیوه‌ی شاعرانه‌ی فلسفیدن، *حافظ* جلودار آن است. کندوکاو این جست‌وجو مبتنی است بر حرکت از اسطوره به فلسفه، به علم، و سرانجام نسبت آن‌ها با بیان استعاری در هنر و تکیه بر موقعیت دراماتیکی که می‌تواند منجر شود به تجربه‌ی مخاطب از عقلی عاطفی و مستقر بر وفاداری خلاق که برساخته‌ی فلسفه‌ی *گابریل مارسل* است.

اگرچه این جستار ضرورتاً به تعابیر مختلف درباب احتمالات شناخت *افلاطون* درام‌پرداز از طریق شخصیت محوری *سقراط* رو به مرگ می‌پردازد اما بنیان اصلی سنجش توان بیان هنری در تبیین فلسفی است به‌گونه‌ای که بتوان تناقضات را به‌عنوان امکانی برای فلسفیدن دراختیار گرفت اما دچار سردرگمی نشد و، همچون رندانِ سرآمدِ تاریخ فلسفه، قهرمانی سرکش، طغیان‌گر، زنده، چندوجهی، منتقد، مبتکر، مستقل و مبرا از وابستگی به داوری عرفی را تحلیل و تفسیر کرد و رهیافتی را شناخت که دارای توان برقراری دیالوگ با جمعیت در عرصه‌ی عمومی است. چنین کوششی طبیعتاً، تحت تأثیر موضوعی که اختیار شده است، زبانی هم‌سنخ را طلب می‌کند که متن حاضر متأثر از آن است.

وقتی کیرکگور رساله‌اش را با موضوع آیرونی عرضه کرد، داوران حاضر در جلسه‌ی دفاع دچار تناقض شدند؛ متنی متفاوت بود که تن به جمع‌بندی نمی‌داد و مفهوم آیرونی را در گستره‌ی اندیشه به زبانی خلاف‌آمد عادت مطرح می‌کرد. آنان که با فلسفه دمخورند می‌دانند عبارتِ «زبان خانه‌ی اصلی است» از زبان *هایدگر* متأخر چگونه فلسفه را در مقام شعر راهِ لاجرمِ برقراری نسبت با حقیقت اصیل می‌داند. طی سالیان طولانی و هنوز هم که هنوز است، هستندَ کسانی که بیان اصیل فلسفی را زبانی سرد و در پرهیز از استعاره و تمثیل و عاطفه می‌دانند و هنوز نیچه و کیرکگور را در مقام فیلسوف به رسمیت نمی‌شناسند؛ اینجاست که اهمیت رجوع به زبان و بیان *افلاطون* به‌عنوان بانی فلسفه اهمیتی صدچندان می‌یابد که ما در کنجکاوی حاضر به سمت و سوی افق‌های آن نظر می‌کنیم.

۲ـ فلسفه‌ی درام و درام فلسفی در زیست‌جهان کیرکگور

اگر قصد این پویش بررسی رابطه‌ی فرم در بیان فلسفی باشد بهترین مدخل برای ورود به بررسی نسبت زیست‌جهان *سقراط* و تلقی *افلاطون* از آن، نوع استفاده‌ی کیرکگور از مفهوم آیرونی است در مقام شکل که شاهد مثال کارسازی است. از نظر کیرکگور اساساً آیرونی دراماتیک است و درام، از بنیاد، آیرونیک. زبان این فیلسوف سرنوشت‌ساز در تاریخ فلسفه واجد تمام آن چیزهایی است که تاکنون گفته شد و این زبان محصول زندگی اوست و آنچه دغدغه‌هایش را شکل داده است، چیزی که در مورد *سقراط* و *افلاطون* صدق می‌کند؛ خلق فضایی برای مکالمه با دیگران درون خویشتن و واکاوی احتمالات و ضرورت‌های مترتب بر باورهای جاافتاده، مرسوم و مورد استفاده. فلسفه هر بار با قیام در برابر ایستایی مبانی تفکر را به تحرک وامی‌دارد و این نزد فلاسفه‌ی دارای تجربه‌ی اگزیستانس که در آن خودتعیین‌کنندگی و تماس اصیل با اصل پدیدارها محوریت دارد اهمیتی ویژه پیدا می‌کند. کیرکگور در مقدمه‌ی شرح **مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط** آورده است: «اگر در جلوه‌های باشکوه فلسفه‌ی مدرن نکته‌ی درخور ستایشی بتوان یافت، بی‌گمان قدرت نبوغ‌آمیز این فلسفه در چنگ‌انداختن

و دودستی چسبیدن به پدیدار است. حال اگر برای پدیدار، که در نفس خود همواره از جنس مؤنث است، برازنده باشد که به‌موجب طبع زنانه‌اش دربرابر قوی‌تر از خویش تمکین کند، آنگاه در کمال بی‌طرفی می‌توان از شوالیه‌های فلسفه نیز توقع رفتاری احترام‌آمیز و اشتیاقی عمیق داشت، و حال‌آنکه گاهی جرینگاجرینگ مهمیزها و بانگ مهترها گوش‌ها را کر می‌کند. ناظر باید که عاشق‌پیشه باشد؛ نباید به هیچ جزئی و به هیچ عاملی بی‌اعتنا باشد. لیکن از طرف دیگر باید به‌نحوی احساس برتری و چیرگی کند ــ اما این احساس را فقط باید به منظور کمک به پدیدار به‌کار بندد تا پدیدار به انکشاف کامل برسد. بنابراین، حتی اگر ناظر مفهوم را درکنار خود داشته باشد، بازهم بسیار مهم است که حرمت پدیدار شکسته نشود و هستی‌یافتن مفهوم به‌میانجی پدیدار لحاظ شود.» (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۱۷)

آنچه کیرکگور به این سیاق می‌نگارد انعکاس تجربه‌ی شخصی او در عشقی ناکام است و پرسشی ماندگار؛ پرسش ماندگار تحقق عشق مدام به‌واسطه‌ی ترک به‌اختیار معشوق. در ادامه‌ی معاشرت با موضوع جبر و اختیار بهره‌گیری از فرم در بیان فلسفی با جوانب و حدود متنوعی روبه‌روییم، چنان‌که بخشی از این مهم مربوط به زندگی و شخصیت فیلسوف درمقام مؤلف است، بخشی به موضوع و کرانه‌های مفهوم مربوط است و سهمی درخور نیز متوجه مخاطبان فرضی است. وقتی *افلاطون* از آنچه گفته یا نگفته سخن به‌میان می‌آورد نگرانی‌اش هویداست؛ او بخشی از این نگرانی را با تکیه بر استعداد زبان باشخصیت *سقراط* و منش فردیت‌یافته‌اش جبران می‌کند؛ می‌گوید و می‌نویسد اما صاحب این مدعاست که چیزی را دراختیار اغیار قرار نمی‌دهد، ایشانی که محرم اسرار نیستند: «بنابراین کسی که از تربیت روحی درستی بهره‌مند است، هرگز آماده نخواهد شد حقایقی را که به‌وسیله‌ی عقل محض دریافته است درقالب ناقص و نارسای الفاظ بریزد. زیرا زبان از کشیدن بار حقایق ناتوان است.» (نامه‌ها، ۳۴۲–۳۴۳) «افلاطون در نامه‌ی دوازدهم دلیل آنچه را نگاشته است تنها یادآوری به خود می‌داند.» (همان، ۳۵۹)

چنان‌که از پی خواهد آمد، می‌توان به شواهدی کافی از دلیل استقرار جهان فلسفی *افلاطون* بر شخصیت و زبان *سقراط*، که از بنیاد رندانه است و مسلح به آیرونی، دست پیدا کرد. «رندی درآستانه ایستادن است و حضوری رازآمیز در متن مسئله‌ای فلسفی است. رند انسانی جاری، ساری و سیال است که تناقض در خود و درک ما از هستی و تبدیل خویش به فردیتی منحصر را به رسمیت می‌شناسد و قابل جمع‌بندی و نقطه‌گذاری نیست اما می‌شود از او انتظاراتی داشت که به مشارکت خلاقش در هستی برمی‌گردد. رند، به تعریف و محدوده تن نمی‌دهد و از قاعده می‌گریزد. نسبت سود و زیان برای او نامتعارف است. از سرزنش و ملامت دیگران نیرو می‌گیرد تا زیستی اصیل از خود را باور کند. رند مفهوم‌ساز است و تعاریف مرسوم را به چالش می‌کشد. رند نزد امثال *حافظ* و *مارسل* و *کیرکگور* از تجربه‌ای برآمده از فرهنگی استعلایی با ادبیاتی دین‌محور محقق می‌شود، از دستاوردهای این سنخ از تفکر بهره می‌گیرد اما مقید به تمام محدوده‌ها در تمام موقعیت‌ها نیست و ازاین‌رو شاید به کار متفکری دین‌مدار برای الگوسازی انسان مؤمن و مبرا نخورد اما به‌کار شاعر و درام‌پرداز می‌آید تا انسانی زنده، پرسش‌گر، اهل وفا و پیمان را، در پرتو امری زیبایی‌شناسانه، جذاب و خواستنی کند؛ انسانی زنده و در معرض موقعیت‌های متناقض و کشش‌های درونی متعارض که عارف نیست اما در مراقبه‌ای تمام‌وقت منتقد مردم‌آزاری و ریاکاری است و می‌داند راز اصلی به پیمانی عاطفی و معنوی برمی‌گردد که می‌تواند تمام پرسش‌های فلسفی را به چالش بکشد.[۷] به‌این‌ترتیب، این

مدعا که *سقراط* و *افلاطون* می‌توانند از شواهد سرنمونی رفتار رندانه در تبیین فلسفی باشند قابل تأمل است. رندان آیرونیست‌اند و این التزام عملی بیان استعلایی در فلسفه‌ای است که *افلاطون* بنیان‌گذار آن است و نقطه‌ی تأویلی دارد به نام زبان *سقراط* که در محاورات *افلاطون* تثبیت می‌شود.

«پیش از آنکه به ایضاح مفهوم آیرونی دست یابم، لازم است یقین حاصل کنم که دیدگاهی معتمد و موثق راجع به هستی و حیات پدیدارشناسانه و واقعیت تاریخی سقراط از جهت مسئله‌ی نسبت محتمل هستی او با دیدگاه دگرگونی‌یافته‌ای دارم که تقدیر او را از منظر معاصران ذوق‌زده یا حسود وی رقم زده. این ضرورتی است ناگزیر، زیرا مفهوم آیرونی به لطف سقراط پای در صحنه‌ی عالم نهاده است. مفهوم‌ها، درست همانند بشر، سرگذشت و تاریخ ویژه‌ی خود را دارند و قادر به مقاومت دربرابر حکم‌فرمایی زمان نیستند، اما باوجوداین، مفهوم‌ها جملگی در و از طریق زمان قسمی غم قربت زادگاهشان را حفظ می‌کنند. راست آن است که فلسفه اینک دیگر نه می‌تواند به تاریخ متأخر این مفهوم بی‌توجه باشد و نه می‌تواند به تاریخ اولیه‌ی آن بسنده کند، هرقدر سرشار و گیرا هم که باشد. فلسفه پیوسته فزون می‌خواهد، طالب امر ابدی است، خواستار حقیقت است، حقیقتی که در سنجه‌ی آن حتی درست‌عیارترین هستی نیز فی‌نفسه لحظه‌ای میمون بیش نیست. درکل، نسبت فلسفه با تاریخ به رابطه‌ی کشیشی اقرارنیوش با فردی توبه‌کار می‌ماند و ازاین‌رو همچون او باید گوشی حساس و تیز برای استماع اسرار فرد توبه‌کار داشته باشد، لیکن وقتی کل گناهان اقرارشده را سبک و سنگین کرد آنگاه باید همچنین قادر باشد بر توبه‌کار چیزی دیگر نیز عیان سازد.» (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۱۸)

پس از این فراز از تعبیر کیرکگور نسبت به رابطه‌ی فیلسوف و فلسفه و تاریخ، او رویکرد جهان فلسفی خود را چنان‌که زیسته است تبیین می‌کند. کلیدواژه‌های بخشی دیگر از روایت کیرکگور که از پی می‌آید درگاه‌هایی تعیین‌کننده‌اند به راه‌های آشنایی با اولویت‌های زبان و بیان او، مواردی چون «حوادث وسوانح»، «چستی و چابکی»، «سرگرم‌کنندگی»، «حکایت‌مندی»، «رسایی و پرشوری»، «اعجاب و مسرت‌بخشی»، «لذت‌بخشی»، «شوق‌انگیزی» و خلق به‌تدریج رخداد حقیقت تاحدی که حتی بتواند رونوشتی اصیل باشد. اگر تعریف نیچه از فلسفه به‌عنوان زندگی خودنوشت فیلسوف را به‌یادآوریم، بنابر خوانش کیرکگور می‌توان نوعی اقرار و اعتراف برای توبه‌کاری را نیز بر آن افزود. «فرد اقرارکننده یقیناً قادر است نه‌تنها حوادث و سوانح زندگی خویش را به‌ترتیب وقوع چست و چابک برشمارد، بلکه همچنین قادر است آن را به‌شیوه‌ای سرگرم‌کننده حکایت کند هرچند بااین‌همه خود یارای درک معنایشان را ندارد، تاریخ نیز بی‌گمان قادر است حیات پرفرازونشیب نوع بشر را با صدایی رسا و پرشور به بیان آورد.» (همان) در اینجا کیرکگور در مقایسه‌ی تاریخ و فلسفه می‌رود تا ارزیابی صریح‌تری را عرضه کند و از ترکیب مقام ارشد نسبت به تاریخ بهره می‌گیرد و توضیح می‌دهد که ممکن است بر او خرده بگیرند که چرا فلسفه را مقام ارشد خوانده است و پاسخ می‌دهد که از نظر او مقام فلسفه مرتبه‌ی قدیم و سرمدی است نسبت به امر زمانمند و حادث تاریخ و هرچند قدمت فلسفه از تاریخ کمتر باشد فلسفه توانی دیگرگونه دارد و با هیبت و شوکت خود می‌تواند گام‌هایی عظیم بردارد و امور زمانمند را پشت‌سر نهد و درپی تأملی هرچه ژرف‌تر درباره‌ی تبار خود باشد که آن را از ازل به‌یاد می‌آورد. «و خود را نه در عالم رؤیا بلکه در کمال بیداری در ازل به‌یاد می‌آورد و آن را نه به‌منزله‌ی گذشته بلکه گذشته را به مثابه‌ی اکنون به‌یاد می‌آورد.»

(همان) در این روایت از فلسفه، رویکرد تفکر به‌یادآوردن خاستگاه و تبار امر سرمدی است و سخن‌گفتن از آن توان و تمهید خاص خود را طلب می‌کند. جوانب و آفاق این لحن و شیوه از زبان کیرکگور چنین است: «...تاریخ نیز بی‌گمان قادر است حیات پرفرازونشیب نوع بشر را با صدایی رسا و پرشور به‌بیان‌آورد اما باید از مقامی ارشد (فلسفه) درخواست کند تا آن را شرح دهد و تعلیل کند و آنگاه می‌تواند از اعجاب مسرت‌بخشی لذت ببرد که ابتدا تقریباً هیچ شوقی برای بازشناختن رونوشتی ندارد که فلسفه تدارک دیده است اما رفته‌رفته، تا به‌حدی که به دیدگاه فلسفه انس گیرد، سرانجام این رونوشت را همان حقیقت بالفعل و آن دیگر را حقیقت ظاهری قلمداد خواهد کرد.» (همان) آنچه *افلاطون* با *سقراط* می‌کند بازتولید حقیقت ظاهری تاریخی است که شخصی چون *کسنوفون* با نگاهی تقلیل‌گرایانه از *سقراط* عرضه کرده است و اکنون تنها قهرمان یک درام می‌تواند حقیقت باطنی سقراط را بالفعل کند و بار ماجراجویی *افلاطون* را در به‌کارگیری زبانِ به لحن آیرونی و سلوک رندانه بر دوش کشد، حتی اگر مؤلف فیلسوفی باشد که در کتاب **جمهوری**‌اش و در بیان خطابه‌ای درباب شهر آرمانی مرتبه‌ای برای بیان هنری قایل نشود و آن را رونوشتی از رونوشت حقیقت مثالی بداند که می‌تواند در مقام تراژدی و خدایانش با به‌بازی‌گرفتن احساسات مردمان ذهن ایشان را پریشان کند. *افلاطون* به‌میانجی حضور *سقراط* بدیلی ارائه می‌کند که خواسته یا ناخواسته، بر محور سنجه‌ی احتمال و ضرورت، دیالکتیکِ تعلیقِ فلسفی را محقق کند و شیوایی زبان رسایی و پرشوری و چستی و چابکی و لذت‌بخشی را دَرکارآورد تا شور و شوق دوستداران فضیلت از تاریخ به فراتاریخ رفته و از رونق نیفتد.

کیرکگور در سال ۱۸۴۸ و در یادداشت‌های روزانه‌اش می‌نویسد «همه‌ی زندگی من یک لطیفه‌ی تلخ است برای آگاهانیدن مردم». به‌هرحال این عبارت یک شوخی تلخ آیرونیک است با دامنه‌ای از وقایع در زندگی‌اش که از پشت‌سرهم کردن آن‌ها چیز زیادی نصیب شنونده یا خواننده‌ی این گزارش تاریخی از آمدن و رفتن یک نفر نمی‌شود. روایت و حکایت و صورت‌بندی و شکل و شمایل مواجهه با تاریخ و زندگی‌نامه توسط فیلسوف است که شواهد لازم برای تحقق فلسفه را از طریق تبدیل ایده به اجرا و دراماتورژی امکانات تاریخی بر صحنه‌ی اجرای فلسفه فراهم می‌کند. برای تبیین این فرضیه می‌شود از خلاَصه‌ی زندگی کیرکگور سراغ گرفت. او در پنجم ماه مه ۱۸۱۳ در کپنهاک دانمارک به‌دنیا آمد. هفتمین فرزند خانواده بود. در یک نگاه، زندگی‌اش تقریباً بی‌حادثه بود. آورده‌اند چهار بار به برلین سفر کرد، سفری کوتاه از راه تنگه به سوئد داشت و در سفری زیارتی به منطقه‌ی روستایی محل تولد پدرش رفت. او چهل‌ودو سال زیست و مکان این زیستن کپنهاگ بود. «جوانی کردنش فقط محدود به دوره‌ی دانشجویی‌اش، پیش از مذهبی‌شدنش بود. عاشق رِگینه اولسن شد، با او نامزد کرد، و بعد نامزدی و رابطه‌اش را با او به دلیلی توضیح‌ناپذیر به‌هم زد. باآنکه با این قصد تحصیل کرده بود که کشیشی لوتری شود درنهایت به نویسندگی و زندگی در انزوا و دور از اجتماع روی‌آورد و فقط به قصد پیاده‌روی و کالسکه‌سواری از خانه خارج می‌شد. او البته خودش را درگیر دو جدل عمومی کرد: نخست به نازل بودن روزنامه‌ی فکاهی عامه‌پسند کپنهاگ، «دزد دریایی»، اعتراض کرد، که روزنامه هم درعوض کاریکاتوری بی‌رحمانه از او پرداخت، و دوم، به کلیسای لوتری دانمارک حمله برد. کیرکگور در یازدهم نوامبر ۱۸۵۵درگذشت، بی‌آنکه اجازه دهد کشیشی آیین‌های مذهبی دم مرگ را برایش انجام دهد.

اما زندگی درونی کیرکگور بس پرغوغا بود و فلسفه‌اش، هم به این غوغای درون دامن

می‌زد هم از آن تأثیر می‌پذیرفت. یک اصل اساسی در فلسفه‌ی او این بود که از رفتار بیرونی آدم‌ها نمی‌توانیم قضاوتی درباره‌شان بکنیم؛ آنچه در هر آدمی واقعاً مهم است آن چیزی نیست که همه می‌توانند از بیرون ببینند.» (اندرسن، ۱۴۰۰: ۳ و ۴)

اگر کسی بخواهد در پایبندی به روایت تاریخی وقایع زندگی کسی ثابت‌قدم باشد و در تعریف و تبیین زندگی او انصاف و عدالت به‌خرج دهد و از داوری‌های قطعی پرهیز کند چه راهی باقی می‌ماند تا آنچه را کیرکگور بدان اشاره کرده است آشکار سازد، یعنی دیدن چیزی که همه نمی‌توانند از بیرون ببینند. انسان، تاریخ و روایت با گمان و گمانه‌زنی عجین‌اند و درام فلسفی محل هم‌آوردی انواع حدس و گمان است در جست‌وجوی اصالت دادن به جست‌وجو. اگر کسی این‌گونه زیستنی را اختیارکند پیشه‌اش توجه به جزئیات خواهد بود و مکاشفه و خلق روابط قانع‌کننده‌ای که بتوانند دست‌کم درآستانه‌ی حقایقی قرار گیرند؛ چنین فرایندی را تأملات نامیدند. کسانی چون *سقراط* و *افلاطون* و کیرکگور هم مربی مثالی‌ای بوده‌اند برای آموزش مهارت‌های تأمل و نیز خود به پدیداری فلسفی بدل شده‌اند که بازیگر اصلی صحنه‌ی اندیشه می‌توانند بود. اگرچه مشهور است که *سقراط* جان بر سر نمایش این تأملات در عرصه‌ی عمومی گذاشت و *افلاطون* آن را حکایت کرد، دیگرانی هم هستند که همچون کیرکگور شهید راه تأمل‌اند؛ قربانی می‌کنند، قربانی می‌شوند و گاه همچو او در انزوا می‌میرند ولی حکایت دقایقی که آشکار کرده‌اند در نوعی از همراهی غیرقابل‌تفکیک حکایت زیستن فلسفی‌شان و فلسفه‌ای که روایت کرده‌اند در سپهر اندیشه پیوسته حضور به‌هم می‌رسانند. این سنخ از زندگی شورانگیز است و شوریدگی را باید به نمایش درآورد و مثال شد و حکایت داشت و داستانی شد که بتواند بیش‌از ماجراهایش باشد و در احوالات شخصیت‌هایش فلسفه‌ها را باهم محک بزند و در مثال *سقراط* و کیرکگور درآستانه‌ی توان تعمیم و تکثیر بایستد. هرچه فیلسوف یا هنرمندی زندگی متشخص‌تری دارد حضور فلسفه‌اش در تبارشناسی تفکر بشری پررنگ‌تر است. این‌گونه زیستنی تفکیک فرم و محتوا را دشوارتر می‌کند و شاید تلاش بیهوده و ناکارآمد باشد که بخواهیم به دام «ببین چه می‌گویدها و نبین که می‌گویدها» بیفتیم. *داستایفسکی* و رمان‌هایش باهم یک نمایش‌اند چنان‌که *ونگوگ* و نقاشی‌هایش، کیرکگور و انزوایش و حضور عشقش و ماجرای پدرش. *سقراط* با شوکران در یک پیاله‌اند و بی‌دلیل نیست که *افلاطون* و *سقراط* را جداگانه نمی‌توان صداکرد. زندگی همه‌ی این آدم‌ها آکنده از تناقض است؛ تناقض زایشگاه امر خلاق در فلسفه و هنر است. مشهورترین فلاسفه و هنرمندان پرتناقض‌ترین آنان‌اند؛ پرسش‌برانگیزند و دعوت به احضار غایب‌اند و خیال را تحریک می‌کنند و تعقل را به چالش می‌کشند و هم‌سفری با ایشان شورانگیز است؛ خیلی از آن‌ها را با ترکیب متقدم و متأخر یاد می‌کنند. آن‌ها حتی علیه خویش می‌شورند یا علیه اجتماع خشمگین. فیلسوفان عرصه‌ی نمایش تفکر ماجراجویند و این ماجراها نه از روی تراکم حوادث بزرگ بلکه به دلیل تحقق شخصیت‌های قابل‌تأمل جذاب و تأمل‌برانگیزند؛ شناخت ایشان آسان نیست. شناخت آسان کار زبان نشانه‌هاست، زندگی فلاسفه و هنرمندان اگرچه با نشانه‌ها دمخور است اما محصول زیستن ایشان نمادین است. کار نشانه توجه دادن است و کار نماد تداوم‌بخشیدن به امر مفاهمه‌ی خلاق با هستی است. تاریخ در فلسفه به نماد تبدیل می‌شود و در بیان هنری به نمایش درمی‌آید. «...زندگی درونی کیرکگور یکی از شورانگیزترین زندگی‌ها بود، و دلیلش عمق قدرت تأملاتش بود. هرچه در روح او رخ می‌داد، حتی چیزهایی که شاید به‌نظر دیگران پیش‌پاافتاده بیاید و هرچه زودتر به‌دست فراموشی‌اش بسپارند در او

قوت می‌گرفت، ابعاد وحشتناکی پیدا می‌کرد و اندیشه‌اش در آن نفوذ می‌کرد تا آنکه سرانجام از دلش غنی‌ترین گنج‌های شاعرانه و فلسفی بیرون می‌آمد... او... یک فرد بود، فردی بسیار با قریحه اما وحشتناک تنها، که نه با نیروهایی بیرونی، که با خودش ــ و با خدا ــ می‌جنگید.» (Bretall, ۱۹۷۳: ۱)

فهم مراتبی از زندگی و فلسفه و لحن کیرکگور وابستگی تعیین‌کننده‌ای دارد با سرنوشت پدرش. وقایع زندگی پدر این‌گونه است: شخصیتی که شکل می‌گیرد با خانواده‌ی فقیرش و تولد در یکی از دلگیرترین نواحی دانمارک، با کودکی‌اش و کار چوپانی، با سفرش به کپنهاگ در یازده‌سالگی و پرتاب شدن به خانواده‌ی یکی از بستگان مرفه برای کارآموزی، به فراگیری آموزه‌های دینی درنوعی با ضدیت پنهان با روحانیون. اما بحران مرکزی زندگی پدر کیرکگور که تا پایان فرزند را تحت تأثیر قرار می‌دهد مربوط می‌شود به چگونگی تبدیل این فرازوفرودها به یک تناقض منجر به ماخولیا. چوپان‌زاده‌ی فقیر در ترکیبی از تصمیم عاقلانه و بخت و اقبال ناشی از حوادث در سی‌سالگی ثروتمند می‌شود و به شهرت می‌رسد اما...

آورده‌اند که معنای اصلی گزاره‌های شرطی متناقض را باید بعد از اما جست‌وجو کرد. حکایت این اما چنین است: گویا پدر در تنگنای کودکی به خدا ناسزا گفت و بعدها هنگام گشایش خود را به‌دلیل کفرگویی‌های سابق در معرض امتحان الهی می‌بیند، اضطرابی دیوانه‌وار او را فرامی‌گیرد، در یک احساس گناه بزرگ و تعلیق احتمال تنبیهی که در راه خواهد بود. پدر می‌پندارد که هستی دارد او را مسخره می‌کند چون انسان کفرگو سزاوار گشایش نیست. در روایت دیگر آورده‌اند ریشه‌ی این احساس گناه باردارکردن خدمتکار خانه است یک سال قبل از مرگ همسرش. این خدمتکار روستایی است که هر هفت فرزند او را برایش به‌دنیا می‌آورد. مرد در احساس گناه خود را خانه‌نشین می‌کند، کسب و کارش را به دیگران می‌سپرد و به تأمل در گناه می‌پردازد اما نبوغش در عقلانیت محاسبه‌گر باعث می‌شود در ایام ورشکستگی اقتصادی کشور در ۱۸۱۳، یعنی سال تولد سورن کیرکگور، برخلاف دیگران به مال و منال و ثروت بیشتری برسد. زندگی فرزند نورسیده پیوسته تحت تأثیر مفهوم «گناه و تاوان» است. گناه و تاوان مشغولیت رندان است وقتی بر بستر مختصات جغرافیای زندگی دین‌محور حاضرند.

در روایت احوال کودکی سورن آمده است نحیف می‌نمود و اندکی معلولیت داشت. پدر سخت‌گیر و خودمحورش تعالیم دینی را به‌شدت به خورد خانواده می‌داد. «این پدر نوعی سرسپردگی دینی عاطفی و اضطراب‌آلود را در وجود کیرکگور جاگیر کرد. درضمن با نمایش دادن دایمی داستان‌ها و صحنه‌های تئاتری قدرت تخیل را در سورن بیدار کرد... سورن دانش‌آموزی درخشان اما نامرتب بود که تیزهوشی و شوخ‌طبعی‌اش او را شاخص می‌کرد. یکی از هم‌کلاسی‌های او بعدها رابطه‌ی او با هم‌کلاسی‌ها و معلمانش را چنین توصیف کرد: بچه‌ها او را آدم تیز و شوخی می‌دانستند، نزاع با سورن خطرناک بود، چون بلد بود چطور حریفش را در چشم دیگران مضحک و احمق بنمایاند. درضمن، هم‌کلاسی‌ها او را پسری خوب، دین‌دار و بااخلاق می‌دانستند و از این بابت او را مسخره هم نمی‌کردند... هیچ‌یک از ما تردید نداشت که او روزی از معارضان بزرگ زمانه‌اش خواهد شد... معلم‌ها عموماً می‌گفتند استعدادی استثنایی دارد... اما پشتکار لازم را ندارد و رفتارش بعضاً با آن‌ها گستاخانه بود.» (اندرسن، ۱۴۰۰: ۷) در ادامه روایت شده روزی معلمش را چنان آزرد که با این جمله مواجه شد: یا تو می‌روی یا من باید بروم. سورن درنگی می‌کند و بعد می‌گوید: «خب، فکر می‌کنم

بهتر است من بروم.» و بعد از کلاس بیرون می‌رود. *سورن* در پاره‌ای از نکات مهم بیان این احوالات انگار نمونه‌ای سقراطی است، گویا می‌شود این عبارات را در تعریف *سقراط* نیز به‌کار برد، با این تفاوت که *سقراط* منزوی نبود، اما جامعه کوشید او را از عرصه‌ی عمومی اخراج کند و در مرگ به انزوا بکشد و دورش کند.

سورن وقتی در هفده‌سالگی به دانشگاه رفت با نظام هگلی آشنا شد و علیه آن شورید. نظام هگلی فرد را به رسمیت نمی‌شناخت و این برای کیرکگور قابل‌تحمل نبود، کسی که می‌گفت: «حقیقتی... که برای من حقیقت باشد... اندیشه‌ای که بتوانم به‌خاطرش زندگی کنم و بمیرم.» جدال فردیت و جمعیت ترجیع‌بند داستان تولد رندان عالم است.

۳ـ آیرونی سقراطی و ظرفیت‌های اقتباس از عناصر، ساختار و محتوای محاورات افلاطونی برای نمایش

ساختار، بنا به تعریف رابطه‌ی هدفمند عناصر باهم و با کل، نسبتی واثق دارد با رابطه‌ی جزء و کل فلسفی و سازمان‌دهی هنری. *سقراط* در مقام رند آیرونیست است. آیرونی *سقراط* در طرز بیان دیالوگ‌ها در مخاطرات افلاطونی خلاصه نمی‌شود. رویکرد آیرونیک ضرورتی دراماتیک برای زندگی خلاف‌آمد عادت است. درام شرح و بسط تفسیر آسیب‌شناسانه‌ی انسان و عادت‌های جمعی و فردی است، گاهی بدیلی ارائه می‌کند و گاهی به روش تنزیهی از نیست و لازم نیست باشد بهره می‌گیرد تا فضای هست‌شدن‌های اصیل را بازکند و به انبساط هستی گشوده باشد. زبان فیلسوف هنرمند و یا هنرمند فیلسوف دیالکتیکی میان پیدا و پنهان است. پیدایی و پنهانی در بستر درام فلسفی خواسته و ناخواسته براساس چالش با احتمالات و ضرورت‌ها پیش می‌رود و زبانش و لحنش و فضایی که خلق می‌کند، در مؤلف به پایان نمی‌رسد و مفاهیم و احساسات و عواطف لاجرم براساس جهان زیسته و درک و دریافت مخاطب هربار به‌نوعی بازتولید می‌شود. رسیدن به ساختار محرک و رونده هم‌جوار با ماجراها زمینه‌ای است برای عاریت گرفتن تیپ‌ها و خلق شخصیت‌ها از طریق بازخوانی و اقتباس فهم و انعکاس ذوق بیان شخصیت منحصر بیان‌گر.

«البته همه می‌دانند که عرف رایج واژه‌ی «آیرونی» را [به معنای تجاهل] به هستی و حیات سقراط گره زده است؛ لیکن این امر به‌هیچ‌وجه لازم نمی‌آورد که همگان معنای آیرونی را بدانند. وانگهی، اگر کسی به‌واسطه‌ی آشنایی نزدیک با زندگی و شیوه‌ی زیستن سقراط تصوری از یکتایی و بی‌همتایی او یافت، بدین معنا نیست که بدین اعتبار مفهوم جامعی از معنای آیرونی نیز کسب کرده باشد. با این سخن، به‌هیچ‌رو نمی‌خواهیم بر بی‌اعتمادی به هستی تاریخی دامن بزنیم که سرآخر سیرورت را با دورشدن از «ایده» یکی می‌انگارد، زیرا سیرورت بیشتر دلالت بر انکشاف مثال [ـ ایده] می‌کند. تکرار می‌کنم، اصلاً چنین قصدی نداریم، اما از طرف دیگر کسی نمی‌تواند فرض بگیرد که عنصر خاصی از هستی آدمی فی‌حدذاته تناسب تام با مثال دارد. به عبارت دیگر، همان‌طور که به‌درستی گفته‌اند که طبیعت قادر نیست به مفهوم وفادار ماند، بعضاً ازآن‌روی که هر پدیدار جزئی چیزی بجز یک عنصر نیست، و بعضاً ازآن‌روی که کل هستی طبیعی همواره واسطی ناقص است که حسرت می‌آفریند اما هیچ آرزویی را برنمی‌آورد ــ حق داریم چیزی نظیر این را درباره‌ی تاریخ هم بگوییم، مادام که هر امر واقع منفردی به‌واقع تطور یابد، اما فقط در مقام یک عنصر، و کل هستی تاریخی بازهم واسط کاملاً مناسبی برای رسیدن به مثال نیست، زیرا زمان‌مندی و چندپارگی مثال (درست

همان‌گونه که طبیعت، فضامندی آن به‌شمار می‌رود) است که مشتاق ردّ و طرد واپس‌نگرانه‌ای است که، رودرروی، از آگاهی نشئت می‌گیرد.» (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۱۹، ۲۰) به‌این‌ترتیب، نسبت فلسفه و هنر با واقعیت هم‌سنخ است با رابطه‌ی جهان واقع به‌مثابه‌ی واقعیت و دنیای مثال و ایده‌های فراخواننده؛ کمال به‌یادآورنده.

خلق فضا برای یک آیرونیست ترکیبی نمایشی است مبتنی بر زبان در کلام، زبان بدن و ساختار تحقق فضا. این داستان مهم است که *افلاطون* برای عرضه‌ی نمایش تراژیک خود به جشنواره‌ی آتن می‌رفت و در راه *سقراط* را برای نخستین بار مشاهده کرد، شخصیتی که مشغول ساختارشکنی بود، پیش‌فرض‌ها را درمی‌نوردید و فضا را در تعلیق ترک می‌کرد. اما *افلاطون سقراط* را ترک نکرد، متن را سوزاند و تا سال‌ها گرفتار آتش خرق عادت شد به‌میانجی *سقراط*. نگاشتن *سقراط* پس از مرگ او حادث شد. مرگ فیلسوف رند شورشی در آتن آن روز بنیان بازخوانی، اقتباس و اعاده‌ی حیثیت از فلسفه شد برای *افلاطون*. زبان، بیان و رفتار *سقراط* در محاورات افلاطونی چندوجهی و مرکب است، جهنده و سیال است، رادیکال و درعین‌حال منعطف است و گاه در راه پدیدار ساختن تناقضات و رسوایی تکیه بر بدیهیات خود نیز دچار تناقض می‌شود؛ اگرچه این تناقض در وهله‌ی نخست برای فلسفه پسندیده نیست اما در تفسیر دراماتیک از هستی جزو ملزومات است. چنانچه پیش‌ازاین به آن اشاره کردیم، *سقراط* اسم مستعار وجه ماجراجوی *افلاطون* است که مهارت‌های خلق زبان و ساختار درام را می‌شناخت اما به جهان پرتناقض خدایان اساطیری اعتماد نداشت. در حکایت تاریخ آمده *افلاطون* از *آریستوفانس* کینه به دل گرفت و شعله‌های خشمش می‌رفت تا اعتبار تراژدی را بسوزاند اما نقد اصلی می‌توانست متوجه *آریستوفانس* کمدی‌نویس باشد. گروهی معتقدند چه‌بسا رفتار ملامت‌جو و رندانه‌ی سقراط تصویری از او عرضه می‌کرد که فاصله‌ای بعید از هجویه‌ی *آریستوفانس* نداشت. *سقراط* به اختیار خویش می‌خواست نمودی از انکار باشد تا اگر چیزی برای اثبات باقی می‌ماند رؤیت شود. «بدین قرار درباره‌ی سقراط می‌توان گفت درست به همان‌گونه که او در زمان حیات خویش پیوسته در میان کاریکاتور و امر مثالی (ـ ایدئال) گام برمی‌داشت پس از مرگش نیز همچنان میان این دو عرصه قدم می‌زد.» (همان، ۲۱) شاید بهتر آن باشد که بگوییم می‌رقصد و آواز می‌خواند. رندان این‌گونه در عرصه‌ی عمومی ظاهر می‌شوند، اگرچه آوایشان در گوش عالمان خوش‌مغز به صدای وزوز مگس می‌ماند؛ از یاد نمی‌بریم که *سقراط* خود را خرمگسی می‌خواند که خواب اسب‌های تنبل آتن را برمی‌آشوبد. سبک دراماتورژی *سقراط* در اقتباس از متن زیست‌جهان سقراطی محصول مشترکی را پدید آورده است که هربار می‌تواند فلسفه را از خواب‌آلودگی نجات دهد و هنرمندان عرصه‌ی فلسفه را به وجد پایکوبی به آواز خود تشویق کند. جدال فلسفی چنان توانی را می‌طلبد. جدال *سقراط* با سوفیست‌ها خشک و تر را باهم می‌سوزاند و وقتی *افلاطون* این جدال را با *پروتاگوراس* رهبری می‌کند گاهی محاورات از مسیر صدق و انصاف خارج می‌شود و مرد فرزانه گاه بی‌ضرورت و بی‌تناسب قافیه را به سقراط می‌بازد. تمام سوفیست‌ها معامله‌گران بازار مهارت‌های دانایی برای چیرگی نبودند؛ عموماً هیچ عنوانی در شمول دربرگیرنده‌ی یک جماعت همه را به یک نسبت تعریف نمی‌کند؛ اصولاً جمع‌بندی نوعی تساهل را برای فاعل امر آسان می‌کند. اما به‌هرحال چیزی به نام سوفیست و سفسطه به‌معنای مهارت و شهوت چیرگی در تحمیل تلقی و رویکرد مهری است بر پیشانی گروهی که بخشی از میراث اندیشگی یونان باستان را با خود حمل می‌کردند و البته درمیان آنان شدت

و ضعف طبیعی است. خوانش *سقراط افلاطون* از سوفیست‌ها رسواکردن معامله‌گری و میل به چیرگی از هر طریق ذیل عنوان دانایی است و به‌این‌ترتیب سوفیست در نمایش‌های افلاطونی اسم مستعار این سنخ از آدمیزاد است. در نقل کیرکگور از مواجهه‌ی *سقراط* با سوفیست‌ها می‌خوانیم: «از آنجا که در اینجا نظر سقراط را درباب نسبت مثال و پدیدار به‌منزله‌ی نظری ایجابی تعبیر می‌کنم و خواننده‌ی هوشیار را وامی‌دارم تا به من انگ تناقض‌گویی بزند... از فرصت استفاده می‌کنم و توضیحاتی چند در این زمینه عرضه می‌دارم. تلقی ایجابی از این نسبت، در وهله‌ی اول، مبتنی بر جدل سقراط است بر ضد سوفیست‌ها. سوفیست‌ها به‌هیچ‌رو از پس فعلیت یا واقعیت بالفعل برنمی‌آیند. ایشان در فضای نظرورزی آنچنان بلندپرواز بودند و در زمینه‌ی فصاحت و سخن‌وری آنچنان اغراق می‌کردند که در پایان به‌علت زیاده‌روی در بحث مُثُل (ایده‌ها) هیچ چیز نمی‌توانستند بگویند. برخلاف ایشان، سقراط همواره روی فرومایه‌ترین جنبه‌های زندگی، اطمئه و اشربه، کار و بار کفاشان، دباغان، چوپانان و بارکشان انگشت می‌گذاشت و سوفیست‌ها را وامی‌داشت تا از آسمان نظرورزی به زمین این مسائل فرودآیند و بدین‌سان واهی بودن مدعاهایشان را به رخشان می‌کشید. اما در وهله‌ی دوم خود هستی (existence) برای سقراط استعاره‌ای بیش نبود و عنصری در متن مثال (ایده) به‌شمار نمی‌آمد و این نشان می‌دهد که فکر او مجرد بود. این تلقی وقتی تقویت می‌شود که می‌بینیم او در نسبت پدیدار با مثال از هیچ نوع تعین کیفی سخن نمی‌گوید؛ از دید او همه چیز علی‌السویه است چون همه چیز همواره استعاره است و بجز استعاره نیست؛ درست همان‌طور که وقتی درمی‌یابیم حضور خدا در تاریخ جهان همان‌قدر ملموس است که در یک پَر کاه (چرا که سرِ آخر به این نتیجه می‌رسیم که حضور او به هیچ جایی محدود نمی‌شود)، باید آن را نیز نشانه‌ایَ از برخورداری از ایده به وجهی انتزاعی تلقی کنیم. و سرانجام اینکه ایده در نزد سقراط همواره دیالکتیکی بود، یعنی ایده‌ی منطقی بود.» (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۲۵)

استعاره گزینشی هوشیار و از سر ذوق است برای بیان؛ سنخی از بیان که در آن موضوع و مفهوم تن به نشانه‌شدن نمی‌دهند و در قالب نوعی از نماد تبیین می‌شوند. چنان‌چه شواهد آن ذکر شد، در نوع تفکر فلسفی مورد بحث ما انتزاع و انضمام، هر دو ساحتی استعاری پیدا می‌کنند و به این لحاظ در ساحت بیان هنری وقوع پیدا می‌کنند؛ گوناگونی و تنوع می‌پذیرند و برای بیان تفکر و در مسیر جست‌وجوی فلسفی لحن‌های گوناگون می‌یابند. پس از نقل بالا از کیرکگور در خوانش *سقراط* و لحن نسبتاً پیچیده‌اش به یکی از یادداشت‌های روزانه‌ی او بازمی‌گردیم، که زبانی شاعرانه پیدا می‌کند. «اگر خواننده در این رساله، به‌ویژه در بخش نخست آن، به مطلبی برخورد که آن را مغایر با رسم رایج در نوشته‌های محققانه یافت باید شادی و سرخوشی مرا ببخشاید چرا که من در این کار، گاهی برای سبک کردن بار نوشته‌ام آواز سردادم.» (همان، ص ۱) بله انسان گاهی در مسیر فلسفه و به‌ویژه در منتهای ایستادن در بی‌کرانگی اندیشه اگر سکوت نکند، آواز سرمی‌دهد. *سقراط* آواز *افلاطون* است؛ سرود طغیان فیلسوفی که همچون کیرکگور حضور در جهان استعاره را جز به نام مستعار ممکن نمی‌دانست. *سقراط* نام مستعار وجه موسیقایی از درام فلسفه است که در متن جامعه طنین می‌افکند، همان‌جایی که نمی‌توانست به‌تنهایی جولانگاه منطق افلاطونی حاضر در رساله‌ی **جمهوری** باشد؛ همان‌جایی که دمکراسی از نظرش رسوا شده بود. این ازدحام نامطمئن مردمان و داوری‌های ناپخته‌ی رسوایشان، همان‌جایی که انسان گویا در غار می‌زید و نمادها را به نشانه تقلیل می‌دهد، نشانه‌هایی است که به‌کار تجارب چندساحتی انسان معطوف به امر

متعالی نمی‌آید؛ جهان بیرون غار دنیای استعاره‌های مشرف به حقیقت است، حقیقتی که به نوری خیره‌کننده می‌ماند و جز با توان فلسفیدنی عاشقانه و حقیقت‌جوی چیزی به رؤیت منجر نمی‌شود. اما این آگاهیِ حضوریِ بی‌واسطه و رازآمیز از نگاه *افلاطون* مبتنی بر علمی حصولی است و به تمرین و تَجربه‌ی مُستمر نیاز دارد در پیوستاری مربوط به سازمان بی‌خدشه‌ی ریاضیات. در این روایت ما مردمان درون غاریم مگر آنکه شجاعت فلسفیدن داشته باشیم، عدالت مواجهه‌ی اصیل با هستی را درک کنیم، خودداری بدانیم و باخبر باشیم که فلسفه تنها تأسیس گزاره‌های منطقی نیست، منطق بی‌اخلاق می‌تواند به سفسطه بینجامد. شناخت *افلاطون* اما دشوارتر از *سقراط* است. *سقراط افلاطون* می‌تواند پیرامون معنا را منزه کند و صحنه را ترک گوید اما *افلاطون* به‌تدریج به جمهوری می‌اندیشد، به مدینه‌ی فاضله. نباید فراموش کرد که مدینه‌ی فاضله شهر بی‌گزند نیست، پیشنهاد زیست بهتر است، کمال نیست، بستری برای سفر به سوی آن است. جهان ایده‌های افلاطونی طرحی خلق‌الساعه نبوده است و در یونان باستان سابقه داشته است. اصل و اساس فلسفه این است که چیزی در آن بی‌تبار نیست ولی هربار اقتباس و گفت‌وگوی خلاق و ویرایش و پیرایش ایده‌ها بنیان تفکر را نو می‌کند تا بتوان آن را به نمایش درآورد. آورده‌اند اصالت ایده در اندیشه‌ی اجتماعی با گرایش به امر ایدئال در کنش اجتماعی و همچنین در فهم پدیده‌های اجتماعی و سیاسی بروز می‌کند و میان آن‌ها رفت‌وبرگشتی، دادوستدی برقرار است و فهم اصالت بازمی‌گردد به دریافت متفکر از تفاوت موجود میان «معناگرایی»، «آرمان‌گرایی» و «معنویت‌گرایی». محاکمه‌ی *سقراط* و دفاعیه‌ی او برای *افلاطون* زمینه‌ای است که در آن می‌توان به دفاع از زندگی اصیل پرداخت؛ زندگی اخلاقی در میان مجادلات فردیت و جمعیت، طوری که می‌تواند پرداخت بالاترین هزینه را از جانب فرد از پی داشته باشد. انسان میان بودن و داشتن گرفتار است و شوالیه‌های ایمان به‌روایت کیرکگور و در مصداق *سقراط* برای بودن، داشتن را وامی‌نهند، در دفاع از حقانیت خود بی‌باکانه پامی‌فشارند، داوری جمعی را به چالش می‌کشند، و می‌توانند تا استهزا و کنایه و تلخ‌خند و زهرخند قضات محکمه‌ی عمومی را بی‌اعتبار کنند و به آن‌ها نشان دهند که چگونه انسان می‌تواند آنچه می‌گوید را نشناسد و آنچه می‌خواهد برایش کارساز نباشد و در پرتو اراده‌ی رفتاری سقراطی درحالی‌که قاضی است به محاکمه کشیده شود. صحنه‌ی نمایش **آپولوژی** عرصه‌ی ارائه‌ی «اراده‌ی معطوف به اصالت» است. این فرایند درامی فلسفی است. بنا به روایت *افلاطون*، *سقراط* از دوست دوران جوانی‌اش خایرفون نقل می‌کند که او وقتی یک بار به معبد دلفی[۸] رفته بود از خدای معبد پرسید: «کسی دَاناتر از سقراط هست؟» و از پرستش‌گاه پاسخ آمد: «هیچ‌کس داناتر از سقراط نیست». سقراط می‌گوید: «همین‌که این خبر به گوشم رسید به خود گفتم: من خودم می‌دانم که از دانایی بهره‌ای ندارم. پس منظور خدا باید چیز دیگری باشد زیرا خدا دروغ نمی‌گوید...» در این تعبیر نکته‌ی قابل تأملی هست، جمله‌ای که آفاق ارتباط انسان و خدا را در سپهر معطوف به اندیشه‌ی افلاطونی روایت می‌کند، وقتی که *سقراط* می‌گوید پس منظور خدا باید چیز دیگری باشد. وقتی خدای معبد از آنکه می‌گوید چیز دیگری درنظر دارد یا ندارد، اما من، منِ دریافت‌کننده‌ی پیغام هستی در گذرگاه تردید زندگی می‌کنم و رسیدن به باور بستگی دارد بَه قوام و قواره‌ی دریافت من، وگرنه منظور خدا باید همان باشد که هست یا لازم است که با من به زبانی کنایی و استعاری سخن بگوید؛ و من جز به آگاهی به جهل خویش و گزینش مرام و منش تجاهل نمی‌توانم پیام‌آور تماس خود با پروردگار باشم. *سقراط* پس از رایزنی با بسیاری از حکیمان و دانایان نامی منظور خدا را

چنین تعبیر می‌کند: کسانی که بیش از همه به دانایی شهره بودند به نظر من زبون‌تر از همه آمدند و مردمانی که شهرتی به دانایی نداشتند خردمندتر از آنان بودند. و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که خدای دلفی می‌خواست بگوید: «داناترین شما آدمیان کسی است که چون سقراط بداند که هیچ نمی‌داند». چیزی گفتن و منظور دیگر داشتن دلایل بسیار دارد. اینکه کسی چیزی بگوید و منظوری داشته باشد و دیگری معنای متفاوتی را دریافت کند همان چالشی است که گویا فلسفه می‌کوشد بدان دچار نشود و صراحت داشته باشد. آیرونی کنایه‌ی صریح است و تجاهل آشکار است و تمهید است برای گزار از مخاطره و تهدید و درنهایت امکانی است برای حمل گستره‌ی وسیع‌تری از مفاهیم و احتمالات پیرامون یک موضوع. زبان خلاق می‌تواند از طریق آیرونی تمام این کارکردهای ممکن را به‌کار گیرد و افزون بر آن‌ها، ضمن به‌رخ کشیدن تناقضات، ساختاری زیبایی‌شناسانه و رو به گشودگی را نیز فراهم آورد. بازی‌های کلامی کسانی چون *سقراط*، *افلاطون*، *حافظ*، *نیچه*، *کیرکگور*، *هایدگر* و... در هماوردی با چالش‌های گوناگون پیش‌روی تفکر فلسفی به روش و لحنی تبدیل می‌شوند که می‌تواند در تعلیقی دراماتیک زبان سرد را گرما بخشد اما داستان پایان باز و دامنه‌ی وسیع احتمالات به گیجی و سردرگمی و گنگی در تبیین کنش مرکزی منجر نشود. آیرونی محصول شناخت و امکانی برای شناساندن این مهم است که درهرحال «در پس هرچیز چیزهاست».

افلاطون در نوشته‌هایش به نقد شیوه‌های تربیتی شاعران و درام‌پردازان و معلمان مکتب سوفسطایی می‌پردازد. *سقراط* را به عنوان امکانی برای رندی و رهایی و ساختارشکنی اختیار می‌کند. به‌همراه او مخاطب را در کوران هجومی از پرسش‌های بنیادین از کیفیت هستی قرار می‌دهد؛ پرسش‌هایی همچون «منظور چیست؟»، «قصد کدام است؟»، مفاهیم از کجا آمده‌اند و تا چه حد و به چه دلیل و چگونه می‌توان به آن‌ها اعتماد کرد. برای *سقراط* تحقق تعلیق و ساختارشکنی داستان درام فلسفی خلقت را به نقطه‌ی عطف لازم می‌رساند، یعنی مواجه شدن با نسبت تعیین‌کننده‌ی آگاهی از پارادوکس «دانایی در عین نادانی» و «نادانی در عین دانایی». اما *افلاطون* در سازمان اپیزودیک خلق محاوراتش با محوریت شخصیت *سقراط* می‌کوشد از این مرحله عبور کند و با اقتباس و بازتولید مفهوم ایده و جهان مثالی نسبت نقصان و کمال را طوری دراماتیزه کند که معنای زیرمتنش تأسیس نظامی باشد که در آن فیلسوف‌ـشاه[9] رندانه بر صدر هرم اجتماعی بنشیند. فیلسوف‌ـشاه استعاره‌ی افلاطونی برای فرمان‌روایی رندی بر مسند رابطه‌ی انسان و هستی است که بدان بیشتر خواهیم پرداخت.

۳ـ۱. درام تردید و یقین

درام افلاطونی درام نمایش مواجهه‌ی انسان با «وضعیت تردید» و «موقعیت یقین» است. در این سنخ از درام، «عقل» و «دل» از جدال سنتی برآمده از تبار اساطیری رهایی می‌یابند و به‌میانجی عشق درهم‌می‌آمیزند. وقوع چنین تناسبی وابسته به انتقال فلسفه به زبان شاعرانه است و در آن عقل و دل می‌توانند به یگانگی برسند. ترسیم فضای چنین رویدادی به‌دست حکایت ممکن بوده است. درام محل سکنای این جذبه‌های چالش‌برانگیز است، چنان‌که حتی روایت درد به تزکیه بینجامد و معبری برای گذر معنادار از ترس باشد به شفقت. قصه‌ها و اشعار عرفانی ما در وجهی دراماتیک مملو از این تمنّا و تقلاست. «این درست است که قصه و در منظور ما قصه‌ی عرفانی به‌واسطه‌ی سخن منتقل می‌شود. قصه پیش‌ازآنکه وام‌دار

سخن باشد، وام‌داری به بیان موقعیت دارد. کوشش سخن‌پرداز روایتگر درجهت خلق این موقعیت حرکت می‌کند. منظور ما از خلق موقعیت همان چیزی است که باعث نمایشی شدن آن می‌شود. سخن تا کیفیت نمایشی [دراماتیک] پیدا نکند تأثیر لازم را ندارد. «آن سخن که از رقّت آید و ذوق آید و حالت آید» زمانی به‌دست‌آمدنی است که قابلیت نمایشی یافته باشد.» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۳) درام با این تعریف به انواع امکان فضاسازی وابسته است که در شکل شاعرانه ترسیمی نکته‌سنج، ریزبین، استعاری و مینیمال دارد و هر جزء در آن می‌تواند بار کل بکشد و در نسبتش با انکشاف حقیقت، گشودگی و پدیداری به شخصیت بدل شود.

بحث تردید و یقین از طریق فلسفه و هنر بی‌شمار بار زیرورو شده است و اودیسه‌ی حرکت از اسطوره به فلسفه، علم، هنر و باز اسطوره گردشی است دوار که البته رو به انبساط دارد. و دایره‌ی تمثیل و مثل و انواع صورت‌بندی برای تبیین موقعیت انسان و ساختار آگاهی محیطی وسیع‌تر پیدا می‌کند؛ اگرچه مسئله‌ی عمق و ارتفاع آن انسان را در تعلیقی دراماتیک باقی نگه داشته است. پیش از ورود به رساله‌ها مراجعه‌ای کوتاه به حکایتی از بیان شاعرانه‌ی امری فلسفی در شرق دور و به تاریخ ۳۰۰ قبل از میلاد درگاه مناسبی است تا نمونه‌ای باشد از درگیری فراتاریخی و فراجغرافیایی انسان با درام تردید و یقین و انواع تکرار و ترس و لرز جاری در آن که مبنایی است برای تماس با طومأنینه به زبان شعر و هنر و پرداخت دراماتیک واقعیت هم‌جوار با حقیقت و عواطف پیرامونی‌اش که به طرق مختلف منجر می‌شوند به آستانه‌های تماس با اغنا و استغنا.

«یک روز چوانگ‌ـتزو همراه با دوستش هویی‌ـتزو بر فراز پل زیبای رودخانه‌ی هائو گردش می‌کردند. چوانگ گفت: «ببین این ماهی‌ها چقدر قشنگ از آب بیرون می‌جهند، این نشانه‌ی شادی آن‌هاست». هویی گفت: «تو که ماهی نیستی، چگونه می‌توانی از شادی آن‌ها خبر داشته باشی؟» چوانگ در پاسخ گفت: «تو هم که من نیستی، چگونه می‌توانی بدانی که من از شادی آن‌ها خبر ندارم؟» هویی گفت: «بله، من تو نیستم، و نمی‌توانم به‌درستی از دل تو خبر داشته باشم. اما در این نکته هم هیچ شکی نیست که تو ماهی نیستی. به‌خوبی روشن است که تو نمی‌توانی از شادی ماهی‌ها باخبر باشی». چوانگ گفت: «پس بگذار به آغاز بحث برگردیم. تو پرسیدی من چگونه می‌توانم از شادی ماهی‌ها باخبر باشم، و بااینکه فکر می‌کردی که پاسخ را می‌دانی، باز این را پرسیدی. اما من از شادی ماهی‌ها به‌خاطر شادی خودم باخبرم، شادی دیدن آن‌ها از فراز پل هائو». هزار سال بعد این حکایت چینی از پوچی‌یو چنین به شعر درآمده است:

بحث چوانگ و هویی بر فراز پل هائو بی‌حاصل بود.
فکر آدمی از ذهن دیگر جانداران باخبر نیست.
ماهی‌خواری در پی صید ماهیان است، ماهی‌ها می‌جهند.
نه از سر شادی بل به نشانه‌ی خطر!
آب نه‌چندان ژرف، ماهی‌ها اندک، ماهی‌خوار گرسنه:
ذهن او در کار، چشم‌ها گشوده، درانتظار صید.
از بیرون آرام می‌نماید، اما از درون سخت پریشان است:
چیزها چنان‌که می‌نمایند نیستند ــ اما چه کسی می‌داند؟[۱۰]

۳ـ۲. *افلاطون*، تمثیل غار و حقیقت سایه‌ها

موضوع شناخت با انسان آغاز شده است؛ از آن هنگام که تصویر خود را در آب برکه دید یا به دستان خود نظر کرد و اثر آن را بر دیوار غار گذاشت تا هم خویش را بشناسد هم دیگران بشناسندش در معنای اولیه‌ی اینکه من هستم، ببینید و بدانید که بودم، شاید همچنان باشم. سپس انواع بیان و زبان طریق شناسایی شد. اصوات معنادار شدند و حرکات از نشانه‌ها به نمادها بدل شدند؛ آیین‌ها مادر نمایش شدند، و رقص و آواز فرد و جمع را به‌هم می‌آمیخت. آنچه رخ می‌داد به حکایت بدل شد. حکایت هربار به گونه‌ای روایت شد. روایت هربار نزد هر کس به خوانشی دیگرگون شد و شناخت ساحات و مراتب یافت، فهم مشترک به تردید آمیخت و مفاهمه مسئله شد. اساطیر اسباب فهم بودند اما انسان در طلب صراحت فلسفه ساخت. و هربار فلسفه به شعر آمیخت، گویا همیشه رازی درمیان است. حضور حقیقت در جایی دیگر به‌عنوان مطلق بی‌گزند اختراع *افلاطون* نیست؛ پیش‌ازآن روی «پل هائو» هم حضور و غیابی داشت. این حضور و غیاب در ادبیات عرفانی ایرانی نیز فلسفه‌ای دارد، فلسفه‌ای نمادین. مگر نه‌اینکه *افلاطون* در اقتباس از مفهوم غار فلسفه‌اش را به زبان استعاره نمایش داد. **آپولوژی** نیز تفسیر انضمامی فصل غارِ رساله‌ی **جمهوری** در عرصه‌ی عمومی است.

محاورات افلاطونی از بنیان دراماتیک‌اند زیرا مخاطب می‌داند قهرمان قصه مرده است. افلاطون رساله‌هایش را در قالب محاورات بعد از مرگ *سقراط* نوشت. پس همه می‌دانستند قهرمان اندیشه مرده است و خِرَد میان اجتماع مردمان خریدار ندارد. هیچ درام پابرجایی نیست که در آن نسبتی میان جمعیت و فردیت مطرح نباشد و مراتب تنهایی در آن جلوه نکند و نسبت مرگ و اراده در آن سرنوشت‌ساز نباشد؛ ماجرا روشن است، بازخوانی مفهوم مرگ به‌طریقی که سایه‌ها مخاطب را یاد نور بیندازند و این استعاره بنیادین است. هر کس قضیه‌ی *سقراط* را می‌خواند می‌داند او جام شوکران را خورد و فراورده‌ی ماجرا مرگ است و باید بداند که فرایند زیست سقراطی حقیقتی است که بازی شورانگیز با مرگ را روی صحنه می‌برد. بدین معنا، **آپولوژی** جایگاهی یکه دارد.

در درام افلاطونی اپیزودها مستقل و درعین‌حال مرتبط‌اند و همواره درارتباط با دو عطف تعین‌بخش. نخست اینکه قهرمان ماجرا در پی پایانی نیست و فرایند همان فراورده است و دیگر آنکه قهرمان شجاع ماجرا که برای آگاهی می‌کوشد تقدیر مرگ را اختیار کرده است. درام افلاطونی‌ـسقراطی درام لحظه و فضاست و محل انتظار کشیدن برای باخبرشدن از آخرین خبر نیست. خبر این است: ما می‌میریم اگر به اراده‌ی خویشتن نمیریم. مردن در زندگی، یعنی قطع شدن تواتر ماجراها با یک نقطه. مردن در زیست سقراطی یعنی انتخاب شهروند بودن، حق و مسئولیت را شناختن، بر اخلاق تکیه داشتن، تعلق را در مقام تعقل سنجیدن و عواطف را درنظر داشتن. *سقراط* همان کسی است که می‌شود دوستش داشت؛ او بود که درمیان راه از کسی پرسید کجا می‌روی و وقتی شنید کسی می‌گوید نزد دوستم خواهم رفت پرسید آیا می‌دانی دوستی چیست و چنان این مفهوم را کاوید که گردبادی به‌پا خاست که جز از طریق *سقراط* بر صحنه واقع نمی‌شد، گردبادی که کور نمی‌کند و محل رخداد تنزیه آگاهی از جهل است. برای *سقراط* دنیا محل وقوع اگزیستانس است از طریق سرافراز بودن، «بودن» و نه «داشتن» و نگرانی از کف دادن.

«تاریخ فلسفه‌ی پیش از افلاطون دعوای بین دو فیلسوف است: هراکلیتوس و پارمنیدس. به اعتقاد هراکلیتوس ما هرگز در یک رودخانه دو بار شنا نمی‌کنیم، چرا که رود، یا همان

واقعیت، همیشه در سیلان و تحول مدام است. اما از طرف دیگر در جهان ریاضیات، حقایق همیشه ثابت و ابدی‌اند. به اعتقاد پارمنیدس، هرآنچه حرکت و تغییر کند توهم است و جهان واقعی مصون از این‌هاست. زنون، شاگرد پارمنیدس، اسرار داشت که هر کس حرف‌های استادش را نپذیرد در عالم واقع دچار مهمل‌گویی و پارادوکس می‌شود.» (صالح نجفی، ۱۳۹۸: ۳۰)

۳ـ۳. دیالکتیک دیالوگ و نمایش فلسفی

ساختار گفت‌وگوی دراماتیک سقراطی، معمولاً با نوعی فضاسازی اولیه شکل می‌گیرد در موقعیت‌هایی که گاهی اتفاقی به‌نظر می‌رسند یا در قراروmداری به شکلی اتفاقی آغاز می‌شوند و از طریق نوعی تداعی و تأمین گسترش می‌یابند. برای مثال وقتی *سقراط* پیش *پروتاگوراس* می‌رود به‌تدریج قصدش آشکار می‌شود. *پروتاگوراس* سوفیست بزرگ، دانشمند و معلمی نخبه در این رساله کاملاً به شیوه‌ای نمایشی معرفی می‌شود. در صحنه‌ی اول او میان جمع شاگردان به ایراد خطابه‌ای غرّا مشغول است. جوانان همچون مراد خویش او را احاطه کرده‌اند. *سقراط* در سرآغاز می‌پرسد: آیا مایلید در میان جمع به پرسش‌های من پاسخ دهید یا در خلوت؟ این پرسش لحنی دوگانه دارد. از یک سو می‌توان آن را توجه به شأن استاد قلمداد کرد و از دیگرسو نوعی استهزا و کنایه از اینکه شاید مایل نباشد پیش شاگردانش دچار ناتوانی در پاسخ‌گویی به چالش‌های سقراطی شود. *پروتاگوراس* هم پاسخی درخور و تراش‌خورده می‌دهد که زیرمتنی هم دارد. از یک سو تعریفی از اخلاق سقراط قلمداد می‌تواند شد و از سویی جوابی کنایه‌آمیز. اگر این متن به عنوان نمایش روی صحنه برود لحن بیان کلمات و زبان بدن *پروتاگوراس* می‌تواند بیانگر تلقی کارگردان و بازیگر از متن باشد. *پروتاگوراس* می‌گوید: «من آماده‌ام، پرسش شما نشانگر پختگی شماست اما مشکلی نیست بپرسید.» و سؤال این است که درنهایت «فضیلت» چیست و اگر اجزایی دارد چون «شجاعت»، «عدالت»، «خویشتن‌داری و اعتدال» و «دین‌داری»، کدام‌یک افضل‌اند و آیا می‌شود آن‌ها را یکی دانست. از سنخی که اجزای یک قطعه‌ی ساخته‌شده از طلا بنیاد یگانه دارند یا این‌ها چون اجزای تشکیل‌دهنده‌ی چهره‌اند، که چهره با همه‌ی آن‌ها چهره است اما آن‌ها یکی نیستند.

پیچیدگی دراماتیک مکالمات افلاطونی و شخصیت‌پردازی اشخاص ماجرا آکنده از هوشیاری و در جاهایی حیرت‌انگیز است. این شگفتی‌زایی هم به شیوه‌ی استدلال برمی‌گردد هم به شکل ارائه و لحن مستتر پیشنهاددهنده برای اجرا. در این محاورات گاهی خطابه به دیالوگ تبدیل می‌شود که نقاط قدرت و عطف ماجراست و گاه هر بخش از دیالوگ تبدیل به خطابه‌ای طولانی می‌شود که ممکن است فرم نمایشی را مخدوش کند اما شیوه‌ی سیال و نحوه‌ی تداعی و تعمیم بارها غافل‌گیرکننده است. آن‌ها مفاهیم و روابط را گسترش می‌دهند، موقعیت را ترسیم می‌کنند، کشش ایجاد می‌کنند و بسط می‌یابند و درظاهر رها می‌شوند، هنگامی که سقراط احساس می‌کند این گفت‌وگوی به‌ظاهر بی‌نتیجه به نتیجه رسیده است. چنین ساختاری را در داستان‌های کوتاه ادبیات مدرن نیز شاهدیم که مثالی مطرح از آن را *آلن رب گریه* در کتاب **انسان نو قصه‌ی تراز نو** به مکالمه‌ی میان آدم‌های درون یک تراموا تشبیه می‌کند که به شکلی اتفاقی در یک ایستگاه کسی سوار می‌شود، گفت‌وگویی شکل می‌گیرد و در ایستگاهی دیگر کسی پیاده می‌شود و ماجرایی بدون پیش و پس در ساختاری خودبسنده به انجام می‌رسد.

انسان به عنوان هنرمند یا فیلسوف باز هم انسان است، موجودی متناقض و دچار رانه‌های مختلف درونی و پیرامونی. خوبی رندان این است که حضور عقل قاصر و دشواری رسیدن به بهترین تصمیم را می‌پذیرند و به رسمیت می‌شمارند و از آن برای واقع‌نمایی بیشتر پردازش زیست‌جهان اثر خود یاری می‌گیرند. *افلاطون* و *سقراط*ش نیز گاهی جانب عدالت را رعایت نمی‌کنند، برای مثال، گاه فرصت پاسخ‌گویی هم‌شأن با مرتبت *پروتاگوراس* از او دریغ می‌شود. در فرازی از این محاوره می‌خوانیم: «بی‌گمان میان عدالت و دین‌داری شباهتی هست، این شباهت را میان همه‌ی چیزها می‌توان یافت، حتی میان سیاه و سفید، و نرم و خشن که از جهتی به‌هم می‌مانند... اما روا نیست به دلیل شباهت اندک چیزی با چیزی این را همانند بدانیم. اینجا *پروتاگوراس* زیر بار همانندی عدالت و دین نمی‌رود اما در جایی دیگر، بعدتر، *سقراط* می‌گوید: «همان‌طور که به این نتیجه رسیدیم که دین و عدالت همانندند و...» آیا *افلاطون* متن خود را نخوانده است و نمی‌توانست این مسیر را تغییر دهد؟ پس چرا نمی‌دهد؟ شاید چون در مقام درام‌پرداز قید توازن در هماوردی گزاره‌های فلسفی را لازم می‌داند و در جایی دیگر در میان احتمالات و ضرورت‌ها چیزی را نادیده می‌گیرد تا چیزی بزرگ‌تر آشکار شود. اما در رساله‌های معطوف به محاکمه و دفاعیه و مرگ *سقراط*، ترتیبی پرفراز و فرود از استدلال و تمثیل و جهت‌گیری *سقراط* را مشاهده می‌کنیم که گاهی به نوعی خوش‌خیالی مشکوک می‌ماند گاهی رویارویی با واقعیتی است خشن، و انسانی را می‌بینیم که می‌کوشد افکار عمومی را مجاب کند و داوران را تحت تأثیر قرار دهد و در مرتبه‌ای دیگر با درک موقعیت انتخاب بر سر رهایی مشروط به عدول از باور و مرگ بر سر ایمان زبان آیرونیک را به اوج می‌رساند و سپس مخاطبانش را می‌ترساند و به آغوش احساساتی پناه می‌برد که پذیرش مرگ را برایش آسان کند. نکته‌ی مهم در تمام این ماجرا حفظ اخلاقیات و منش رندانه‌ی بازیگری در عرصه‌ی عمومی است و ایجاد یک میراث فرهنگی و فلسفی ماندگار از خویش که حیات پس از مرگ بافضیلت و اصیل و معطوف به حقیقت را باورپذیر کند. از این طریق *سقراط* به عنوان یک رند آیرونیست می‌رود تا پس از **آپولوژی** و گذر از پیشنهادهای عقل محاسبه‌گر در **کریتون** مرگ خویش را در **فایدون** دراماتیزه کند.

۳ـ۴. تحلیل دراماتورژی واقعه‌ی مرگ *سقراط* به روایت دفاعیات *افلاطون*

سقراط می‌گوید زندگی نیازموده ارزش زیستن ندارد. آپولوژی به معنای دفاعیه صحنه‌ی آزمون اصلی زیستن *سقراط* است. **آپولوژی** درامی استعلایی است و ناگزیر شاعرانه است چون این شعر است که روی زمین آسمانی‌ترین تمناهای بشر را فرامی‌خواند. شعر در آستانه رخ می‌دهد. و در آستانه است که می‌شود پرس‌وجو کرد وگرنه غرق شدن سکوتی غلوآمیز و غیرنمایشی را پدیدمی‌آورد که مشکل قهرمانان مأیوس و منفعل شعاری است. درام استعلایی حیرت‌انگیز است، حیرت محرک است و به ایستادگی بر پرسش‌گری دامن می‌زند و تفاوت است میان بهت و حیرت؛ بهت محصول تعجب است، شیفتگی و شیدایی ندارد و منفعل‌کننده است. در این پژوهش رفت و برگشت آیرونیک *سقراط* و *افلاطون* را به انواع آستانه «رندانه» تعبیر کردیم. رند نماد و نشانه‌ی انسان درآستانه است و در تقاطع فکر کردن و زندگی فلسفه‌ها را به چالش می‌کشد تا فلسفیدن زنده بماند. رند شناگر قابلی است که گاهی به دریا می‌زند، غوطه می‌خورد اما غرق نمی‌شود. رند با پرسشی هوشمند خود را به بی‌هوشی هوشیار رهاشدن در تجربه‌ای ملموس می‌سپارد و با هر درنگ باز به پرسش‌های بیشتر برمی‌گردد

و میان زمین و آسمان در تردد است. او می‌تواند در متن چالش‌های روزمره قرار بگیرد و فیلسوف عرصه‌ی عمومی است اما روحیه و تفکر انتقادی‌اش دچار روزمرگی نمی‌شود و به قضاوت‌های سطحی درباره‌ی خود و دیگران تن نمی‌دهد. اضطراب‌های غایی بشر، چون مرگ، انتخاب، آزادی، تنهایی و پوچی که بنیان‌های تجربه‌ی وجودی انسان پرتاب‌شده در هستی‌اند رند را به بن‌بست نمی‌کشانند. او در جست‌وجوی مطالبه‌ی مطابقت چیزی با چیزی نیست و منشش مشارکت گشوده در هستی است. رند همان کسی است که می‌تواند مطالباتش را بر صحنه‌ی هستی اجرا کند و نماد گفت‌وگوی تیپ‌های مختلفی باشد که نماینده‌ی هجوم افکار پریشان‌اند یا مدعاهای گزاف. رند از طریق به بازی گرفتن اتبار تیپ‌ها به عنوان سنخ مستعمل خود را به شخصیتی چندوجهی تبدیل می‌کند و نشان می‌دهد که «می‌داند کجاست»، «از کجا می‌گوید»، «چرا می‌گوید» و «به چه چیزی نظر دارد». رند نمی‌تواند گوشه‌نشین باشد و خودشناسی‌اش به‌میانجی معاشرت با دیگران رخ می‌دهد و جز با مردم‌آزاری و ریاکاری با دیگر رخدادهای زیستن همدل است و به زیستنی پویا معتقد. فلسفه محل تقاطع زندگی و فکر کردن است. ما عموماً فکر می‌کنیم، وقتی داریم زندگی می‌کنیم فکر نمی‌کنیم و وقتی فکر می‌کنیم لابد باید توقف کنیم. نباید به اجرای *سقراط* از طرز فکر کردن و هجویه‌ی او غافل ماند. *سقراط* که لحظه‌ی بی‌فکر نداشت گاهی کاریکاتوری از اندیشیدن را به‌اجرا می‌گذاشت و رویکردهای تیپیکال را مسخره می‌کرد؛ به‌این‌ترتیب که در جمع، در جایی ناجور، ساکت و ساکن می‌شد که یعنی دارم فکر می‌کنم اما او عملاً وقتی مشغول معاشرت با دیگران بود و شادخواری می‌کرد می‌فلسفید. برای او همه‌جا عرصه‌ی نمایش بود. جای عرضه‌ی ژست‌ها و نشا کردن نهال گزین‌گویه‌ها. با نگاه به طرز زیستن سقراطی و درام‌پردازی افلاطونی، ما وقتی گفت را از نوش یا گشت جدا می‌کنیم یعنی تفکر را از معاشرت با دیگران محروم می‌سازیم، مانع فلسفیدن محرک می‌شویم و فلسفه در صندوق تنهایی و متن‌ها در کتابخانه‌های عبوس باقی می‌ماند. سمپوزیوم را میهمانی فلسفیدن می‌دانند که به‌شرط گفتن و نوشیدن و رفتار بازی‌گوشانه محقق می‌شود. سمپوزیوم یکی از صحنه‌های نمایش تقاطع زندگی و فکر کردن رونده است که در آن *سقراط* خطابه‌ای درباب عشق را چون دامی برای میهمانان پهن می‌کند، کار را به مکالمه درباب کمدی و تراژدی می‌کشاند، میهمانان را مست می‌کند و خودش در آستانه‌ی صبح حاضرین را رها کرده، به حمام می‌رود تا راه ورزشگاه را در پیش بگیرد و باب دیگری باز کند. می‌گویند وقتی کسی فکر می‌کند کاری با فکر می‌کند که رقصنده با اندام و بدن خود می‌کند. او فضا می‌سازد. *دریدا* در مقاله‌ی «سیاست و دوستیظ در مورد *ارسطو* می‌گوید: او قبل از درس دادن به شاگردانش درآستانه‌ی هر جلسه می‌گفت: «آه ای دوستان، دوستی وجود ندارد». مواجهه با چنین گزاره‌های به‌عمد متناقضی ذهن را رقصنده می‌کند و بدین‌سان رقص نمایش است و نمایش رقصیدن تفکر است به‌واسطه‌ی گفتار، حرکت و بازی با ریتم. اهمیت بازی با تناقض چنان است که *دریدا* برای تفسیر این جمله مقاله‌ای کامل می‌نویسد تا نشان دهد به‌تعبیری «دوستی چیزی است که درحال آمدن است». و فلسفه فراخواندن است و به‌یادآوردن است. با خوانش **آپولوژی** می‌توان درمیان نانوشته‌ها این ترجیع‌بند را خواند که *سقراط* می‌گوید: «آه ای دوستان می‌بینید که دوستی وجود ندارد». ولی *سقراط* دوستان بسیاری داشت که از پی‌اش روان بودند، پس عبارت «دوستی وجود ندارد» می‌تواند اشاره به شخص نباشد. در اینجا «دوستی» یک صفت است و کل عبارت را می‌توان با این معنا استنباط کرد که رفتار جمعیت با فردیت دوستانه نیست. در متن *افلاطون* به شرح ژست‌ها یا وضعیت‌ها

چندان اشاره نشده است. در **آپولوژی** گاهی سقراط در عبارت کوتاه می‌گوید: «همهمه نکنید، بگذارید سخنانم را بگویم». یا در **فایدون** وقتی دوستان در فراق دوست زاری می‌کنند متن با عبارتی کوتاه از آن می‌گذرد. *افلاطون* مدام قصد می‌کند از احساسات فاصله بگیرد اما قهرمان داستانش شوریده‌ای بااحساس است که برای هم‌آغوشی با مرگ شعر می‌سراید و کلمات قصار سازمی‌کند. ژست محل تقاطع حکایت‌های فکری و کلمات قصار زندگی است و بی‌دلیل نیست که *رافائل* و دیگر نقاشان سعی کرده‌اند از ژست‌های *افلاطون* و *سقراط* صحنه‌های نمایشی خلق کنند و پیکرتراشان کوشیده‌اند شمایل ایشان را به‌عنوان نماد فلسفیدن تجسد بخشند. ضیافت‌ها و دادگاه‌ها پر از ژست‌اند، و زندگی نمایشی *سقراط* به‌روایت *افلاطون* یا در شرح ژست‌های فلسفی دادگاه‌های خیابانی عرضه می‌شود یا درمیان ضیافت‌ها. «کار *سقراط* تبدیل همه‌ی زندگی‌اش به یک ضیافت بود». اهمیت نقل این تعبیر ازآن‌روست که نشان می‌دهد فلسفه امکان برپایی ضیافتی برای نمایش کرانه‌های اندیشه است و عبوس نیست اگر فیلسوف رند باشد و گشوده باشد و دچار سرخوردگی نشود حتی اگر تمامی مردمان از تماشای رقص او روی‌گردان شوند. وارستگی *سقراط* در پایبندی به اخلاقیات عرفی نیست. کوشش برای رهایی از انواع اثبات و انکار در شهر مثالی آتن است که نمادی است از بزرگ‌ترین تمثیل دوقطبی‌های متراکم که یا به اثبات مشغول‌اند یا به انکار. در آگورا، جوانان شیفته‌ی *سقراط* می‌کوشند مقلد بی‌پروایی او باشند و از او یاد گرفته‌اند که می‌توان کاری کرد که هر رخدادی در نسبت با فلسفیدن مفهومی مضاف باشد. با حضور *سقراط* تراژدی لحن کمیک می‌گیرد، کمدی به تراژدی تبدیل می‌شود زیرا قهرمان رندی مرگ را به حماسه تبدیل کرده است. آتن پس‌از *سقراط* برای *افلاطون* صحنه‌ی اعاده‌ی حیثیت است و نه فقط از *سقراط* بلکه از تمنای فلسفیدن اصیل. به‌تدریج حاصل واکاوی زیست‌جهان سقراطی به‌وسیله‌ی *افلاطون* باور به صلح و کمال مطلق در مهاجرت به جهان ایده‌هاست. *افلاطون* در مدینه‌ی فاضله‌اش مدعی کمال نیست، مبلغ درخواست برصدرنشستن فیلسوف‌ـشاه است؛ فیلسوف‌ـشاهی یک آرزوست که خاطره‌ی خرمگس سقراطی هر بار روی گوشه‌ای از آن می‌نشیند.

۳ـ۴ـ۱. اوتیفرون

«اوتیفرون: چه خبر است سقراط؟ چرا مثل همیشه در مدرسه نیستی و کنار رواق دربار آمده‌ای؟ نکند تو هم مثل من محاکمه‌ای با شخص اول جمهوری داری؟

سقراط: نه اوتیفرون محاکمه نیست: آتنی‌ها آن را یک امر حکومتی می‌نامند.

اوتیفرون: چه می‌گویی یک امر حکومتی!؟ پس به‌نظر می‌رسد که کسی تو را متهم کرده است. سقراط اصلاً نمی‌توانم تصور کنم که تو کسی را متهم کرده باشی.

سقراط: البته که نه.

اوتیفرون: پس، بنابراین تو را متهم کرده‌اند؟

سقراط: به یقین.

اوتیفرون: چه کسی تو را متهم کرده است؟

سقراط: خودم هم او را خوب نمی‌شناسم. به‌نظر می‌رسد که جوانی است کمی پیچیده. فکر می‌کنم او را مِلِتوس می‌نامند. او از روستای پیتوس است. اگر کسی را از پیتوس بشناسی که نامش ملتوس باشد و موهای صاف و ریشی کم‌پشت و بینی خمیده داشته باشد، خودش است.

اوتیفرون: من کسی را به این شکل نمی‌شناسم. اما سقراط، این ملتوس چه اتهامی به تو

بسته است؟

سقراط: چه اتهامی؟ اتهامی که به‌نظر من از سوی یک آدم معمولی نیست، چون در سن و سالی که او دارد کمتر اتفاق می‌افتد موضوعی را این‌چنین خوب آموخته باشد. به‌نظر می‌رسد که می‌داند امروزه چگونه می‌شود جوانان را به فساد کشاند و چه کسانی آن‌ها را به فساد می‌کشانند. این‌طور به‌نظر می‌رسد که انگار مرد کارکشته‌ای پی به جهالت من برده باشد و بیاید مرا در مقابل وطن و سرزمینم به محاکمه بکشاند؛ با این اتهام که جوانان هم‌سن او را به فساد کشانده‌ام: باید اعتراف کنم که انگار تنها کس از شخصیت‌های حکومت است که می‌داند اساس یک سیاست خوب چیست. آیا منطق حکم نمی‌کند که باید از تربیت جوانان شروع کرد و مبنا را بر تهذیب اخلاق آن‌ها گذاشت؟ درست مثل باغبان ماهری که اول مراقبت از نهال‌ها را به‌عهده می‌گیرد و بعد به باقی چیزها می‌رسد. این امر بدون تردید همان کاری است که ملتوس می‌کند. او اول می‌خواهد خودش را از دست ما خلاص کند، مایی که جوانان را درست در موقع رشدشان به فساد می‌کشانیم. بعد کارش را پی‌می‌گیرد و گستره‌ی مراقبت‌هایش را متوجه سن و سال‌دارها می‌کند و این‌گونه خدمت بزرگی به میهنش می‌کند. از مردی که به این خوبی کارش را شروع کرده انتظار دیگری نباید داشت.» (افلاطون، ۱۴۰۰: ۱۱، ۱۲، ۱۳)

کلیدواژه‌هایی همچون «حکومتی» و «متهم» ترجیع‌بندی قابل ارجاع‌اند اما نمی‌توان در تعریف احوال ملتوس به‌وسیله‌ی سقراط جزئیاتی چون چهره و اندام را نادیده گرفت؛ سقراط به همه‌ی این‌ها اشاره می‌کند و در ساختاری آیرونیک می‌گوید همین ملتوس همان کسی است که او نمی‌شناسدش. آغاز بازی با مفهوم شناختن و نشناختن است و کنایه از اینکه از دیدار چهره تا شناسایی شخصیت راه درازی درپیش است و بعد *سقراط* در پاسخ به پرسش اوتیفرون که می‌پرسد «ملتوس چه اتهامی به تو بسته است»، می‌گوید این اتهام نمی‌تواند از سوی یک آدم معمولی صورت گرفته باشد، از یک انسان بی‌تجربه. اتهام‌زننده باید کسی باشد که می‌داند چه کسانی چگونه جوانان را به فساد می‌کشانند و سپس سخن از وطن و سرزمین به‌میان می‌آورد که یادآور تعلق به زادبوم است، به خانمان و پرهیز معنایی و انضمامی از بی‌خانمانی در فقدان وفاداری به قانون. این معنا تا کریتون و فایدون ادامه پیدا می‌کند و آنگاه *سقراط* مدخلی می‌سازد برای ورود به تعریف شهروندی یک فیلسوف که وظیفه‌اش باغبانی جوانان است، همان کاری که *افلاطون* از *سقراط* فرا می‌گیرد. «اخلاق»، «وظیفه»، «قانون» و «آموزش» نقاط تأویل انواع کنش‌های فرعی تأسیس موقعیت‌های نمایشی آثار مربوط به محاکمه و مرگ *سقراط*اند. *سقراط* اتهام تکفیر را احمقانه می‌داند و در نقد آن نقل می‌کند که متهم است به خلق خدای شخصی و نقد خدایان قدیم، کاری که *سقراط* خود را از آن مبرا می‌داند اما به شکلی رندانه بدان مشغول است. *سقراط* ملاحظه‌کاری اوتیفرون را نقد می‌کند و از عشق خود به مردمان می‌گوید. مردمانی که سپس در **آپولوژی** به استهزای آن‌ها مشغول می‌شوند، اما دلیل *سقراط* برای اثبات این عشق آموزش بدون مزد دانایی در عرصه‌ی عمومی است بدون هیچ خویشتن‌داری‌ای. *سقراط* در **اوتیفرون** محاکمه را جدی نمی‌گیرد و طی مسیری را آغاز می‌کند که تا پایان محاکمه و بعد در هنگامه‌ی امتناع از فرار و تا ملاقات با مرگ ادامه دارد. در این مسیر مضمون ثابت است اما لحن و فضاسازی پیوسته دگرگون می‌شود. از شواهد قیام *سقراط* برای فردیت‌یافتگی و عشق به اگزیستانس آن است که می‌گوید: «سعی دارند مرا نادیده بگیرند، همان‌طور که با تو کردند، برای آمدن به این محکمه و چند ساعتی وقت گذراندن و خنده و سرگرمی، خیلی ناخوشایند نمی‌بود، اما اگر قضیه را جدی گرفته‌اند دیگر به شما پیش‌گویان

مربوط می‌شود که بگویید چه خواهد شد». «اگر به توصیف عام پیش‌گفته از آیرونی به منزله‌ی نفی مطلق نامتناهی بازگردیم، درآنجا به حد کفایت گفتیم که آیرونی دیگر معطوف به این یا آن پدیدار خاص یا ضد یک شیء موجود خاص نیست بلکه کل هستی و حیات است که درنظر فاعل آیرونی بیگانه شده و فاعل آیرونی نیز به‌نوبه‌ی خود برای هستی بیگانه شده است، و اشاره کردیم که چون فعلیت اعتبارش را برای فاعل آیرونی از دست داده است، او خود به درجاتی فاقد فعلیت می‌شود، البته واژه‌ی «فعلیت» را در اینجا اولاً باید به معنای فعلیت تاریخی بفهمیم، یعنی فعلیتی داده شده در زمانی معین و در وضعیتی معین... فعلیت تاریخ در زمان‌های گوناگون متفاوت است. منظور اصلاً این نیست که فعلیت تاریخی درمجموع کل هستی‌اش فاقد قسمی انسجام ابدی و ذاتی است، منظور این است که فعلیت داده شده برای نسل‌های گوناگونی که به‌واسطه‌ی زمان و مکان از هم جدا می‌شوند فرق می‌کند... یک فعلیت مفروض خود را به‌صورت چیزی عرضه نمی‌کند که بتواند دست رد به آن بزند، چرا که فرایند جهان شخصی را که مایل است با آن همراهی کند راه می‌نمایاند و شخصی را که مایل به همراهی نیست از جا می‌کند و با خود می‌برد. اما تا بدان حد که ایده در ذات خود انضمامی باشد، برایش ضرورت دارد تا پیوسته همان بشود که هست، یعنی انضمامی بشود لیکن این اتفاق فقط به‌میانجی نسل‌ها و افراد به‌وقوع می‌پیوندد.» (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۲۷۲)

حضور *سقراط* به راهبری دراماتورژی *افلاطون* طغیان آیرونیک علیه آیرونی جامعه و مختصات هستی متکی بر سایه‌هاست. فیلسوف‌ـشاه تمثیل انضمامی خروج از سایه به‌میانجی *سقراط* است که خود می‌کوشد فعلیت داشته باشد، فاعلیت خود را حفظ کند و میانجی نسل‌ها شود. *سقراط* با مرگ خود رفتاری متناسب را پیشنهاد می‌کند علیه تناقضی آشکار که فرایند جهان به‌وسیله‌ی آن روی می‌دهد.

۳ـ۴ـ۲. آپولوژی

آپولوژی دفاعیه‌ای بر روش است. در سپهر تفکر معطوف به هنر رابطه‌ی میان شکل و محتوا مرکزی است. از شخصیت‌های مستعار در تلاقی پارادوکسیکال فلسفه‌ی فلسفیدن آیرونیک نزد کیرکگور تا نظریه‌پردازی ژیل دولوز[۱۱] و آلن بَدیو[۱۲] در نسبت رادیکال فلسفه با هستی موضوع محوری توجه‌دادن به این است که فلسفه نیز چون هنر فرم است و فلسفه بدون اتخاذ فرم در متناسب‌ترین حالت دچار تناقض می‌شود. فلسفه به‌این‌ترتیب نمایش اتصالات و جهش‌های مدام میان فرضیه‌ها و گزاره‌هایی است که در آستانه‌ی قطعیت نیاز به درنگ دارند و به قاطعیت در ارزیابی مجدد نیازمندند. دیالکتیک افلاطونی ترتیبی برای منزه ساختن است و شناخت حقیقت را از طریق بررسی و به آزمون گذاشتن تمام چیزهایی که حقیقت ندارند پی می‌گیرد. **آپولوژی** محل نمایش چنین رویکردی است که مبتکر آن قهرمان ماجراست، *سقراط*.

آپولوژی خطاب به مردمان آتن آغاز می‌شود و با پرسش در باره‌ی تأثیر اتهام و تردید در شناسایی «خود» و «دیگری». دنبال کردن همین عناوین در رساله‌ی **آپولوژی** و متعلقات پیش و پس از آن و شیوه‌ی دراماتیزه کردن تفکر ازطریق محاورات فلسفی می‌تواند موضوع رساله‌ی دکتری مستقل در فلسفه‌ی هنر باشد و بررسی تمام جوانب و تفسیر و تحلیل مباحث گفته‌شده در این مقاله متمرکز است بر پی‌جویی اهمیت فرم در بیان فلسفی وقتی فلسفه از طریق شخصیت و فضا دراماتیک می‌شود. فیلسوف یعنی زبان‌آور، یعنی کارگردان بازی‌های زبانی، یعنی نویسنده‌ی زندگی‌نامه‌ی خودنوشت با محوریت شخصیت مؤلف که خود را

تکثیر می‌کند. این تعبیر از فیلسوف به کار فلسفه‌ی اگزیستانس و توابع هنری‌اش می‌آید و بر اهمیت شکل در تحقق امر فلسفی و زبان و بیان تأکید دارد. *سقراط* نیز در سرآغاز **آپولوژی** به محوریت زبان، بیان و ارتباط‌شناسی نمایش فلسفی‌اش اشاره می‌کند. *سقراط*: «مردم آتن، نمی‌دانم حرف‌های اتهام‌زنندگان به من چه تأثیری بر شما گذاشته است. اما با شنیدن حرف‌های آن‌ها می‌شد فراموش کنم که خودم هستم. از بس حرف‌هایشان قانع‌کننده بود می‌شد فراموش کنم که این منم. درعین‌حال اگر بخواهم صریح حرف بزنم آن‌ها کلامی حرف راست نزدند. اما در میان دروغ‌هایی که به من بستند حرفی که بیش از همه من را شگفت‌زده کرد این بود که به شما گفتند، مراقب بلاغت کلام من باشید. آن‌ها کاملاً گستاخی خود را نشان دادند، چون می‌دانند من بی‌آنکه در حرف زدن ماهر باشم، با گفتن حقیقت گفته‌های آن‌ها را رد می‌کنم. مگر اینکه آن‌ها کسی را سخنور بدانند که حقیقت را می‌گوید. اگر این همانی است که آن‌ها می‌گویند، پس اعتراف می‌کنم سخنور ماهری هستم، اما نه آن‌طور که آن‌ها می‌پندارند.»[۱۳] نقد کنایی *سقراط* به سلاطین سخنوری این است که مهارت خالی از حقیقت، سوفیست خلق می‌کند، اما او در مسیر اجرای نمایش دفاعیه نشان می‌دهد که حقیقت بدون زبان و بیان درخور نمی‌تواند ایستادگی فلسفیدن اصیل را دربرابر تهدید مرگ تضمین کند. پس‌ازاین، *سقراط* جوانب و ویژگی‌های شیوه‌ی حضور، بیان و تحقق شخصیت خود را باتوجه به اهمیت شکل توضیح می‌دهد. *سقراط*:

«آن‌ها حرف‌هایشان راست نبود و حالا من حقیقت را بر شما فاش می‌کنم، ولی هرآنچه می‌گویم سخنانی از عبارات زیبا و برگزیده نیست.

حرف‌های من ساده‌اند و عین حقیقت خواهند بود. البته شما هم انتظاری جز این از من ندارید. گرچه شایسته نیست در این سن و سال مانند نوجوانی باشم که سعی می‌کند سخنور خوبی باشد. پس از شما تقاضا می‌کنم به حرف‌هایم خوب توجه کنید و اگر به هنگام دفاع از خود به همان شکلی حرف زدم که بنا به عادت در گذرها و مکان‌های عمومی یا جاهای دیگر حرف می‌زدم که بیشتر شما آن حرف‌ها را شنیده‌اید حیرت نکنید و مانع از حرف‌زدنم نشوید. هرچند هفتاد سال از عمرم گذشته است اما این اولین بار است که به محاکمه‌ای آمده‌ام و با زبانی که اینجا صحبت می‌شود بیگانه‌ام.» (افلاطون، ۱۴۰۰: ۵۴)

در طی سالیانی که ختم می‌شود به محاکمه و قرارگرفتن *سقراط* در مقام متهم، او پیوسته خود در مقام محاکمه‌ی دیگران برای تشکیل انواع محکمه‌ی خصوصی و عمومی است و به عنوان یک آیرونیست تمام و کمال عمل می‌کند. او زبانی را بنیاد می‌گذارد که در عین بهره‌گیری از سنت‌های گذشته کاملاً شخصی است. برای *سقراط* این کوشش الزامی عملی است به تحقق دیالکتیک ملاقات با حقیقت؛ زبانی خلاف‌آمد عادت که از هر جهت تن به قاعده نمی‌دهد و گاهی عبارت‌ها به مجموعه‌ای از گزین‌گویه‌ها بدل می‌شوند، ارزش زیبایی‌شناختی پیدا می‌کنند و حتی می‌توانند متناقض جلوه کنند اما کارامدند برای کسی که قصد کرده است همان چیزی باشد که دیگران نیستند. کیرکگور نیز در تعریف شیوه‌ی زیست خود و انتخاب روشی برای عملکرد از عبارتی با تأویل به این منش استفاده می‌کند. هم در بخشی که مثال زده شد و هم در آنچه از پی می‌آید، ریخت‌شناسی مربوط به تبیین معنا مؤید همین گریزپایی و بیان آیرونیک است. روش سقراطی ازآن‌رو درام‌پردازانه است که پیوسته مشغول آشناسازی و آشنایی‌زدایی است. یکی از شاخص‌های تأثیرگذاری در بیان دراماتیک نیز همین است، رسیدن به معاشرتی خلاق میان غریب و آشنا؛ نه آن‌قدر غریب که هرگز فراچنگ

نیاید و کنجکاوی‌برانگیز نباشد و مسیر استدراک را مسدود کند و نه آنقدر آشنا که پیش‌پاافتاده، مستعمل و غیرجذاب باشد. *سقراط* آشنایی بیگانه، بیگانه‌ای آشناست.

سقراط: «حالا فرض کنید من یک بیگانه‌ام و به زبان مادری‌ام و به روش خودم حرف می‌زنم، از شما استدعا می‌کنم ــ فکر هم نمی‌کنم که درخواست ناعادلانه‌ای داشته باشم ــ بگذارید ارباب سخن‌هایم باشم، حالا چه خوب باشم و چه بد.» (همان)

افلاطون مؤلف است. او به‌میانجی قرمان صاحب تألیفش سبک خاص خود را بنیان می‌گذارد. آیرونی محل تقاطع بازی با سبک‌هاست. آیرونی امکان رهایی است و خارق اجماع است و ازاین‌رو به کار فلسفه می‌آید تا از موقعیتی تراژیک حماسه‌ای خلق کند، گاه به زبان کمیک. آنچه در زیست‌جهان سقراطی و روایت افلاطونی محوریت دارد زنده بودن است، رونده بودن است، دگرگونه بودن است و حفظ فاعلیت مدام است در مواجهه با عرف، عادت و حکم. دراماتورژی متکی بر آیرونی زمینه‌ساز برقراری انواع اتصال‌هاست و اتصال امکانی برای جهشی غیرمترقبه است که می‌تواند ارزش‌ها را زیرورو کند و نشان دهد چه چیزی حقیقت نیست، کاری که پیروان *سقراط* به‌روایت *افلاطون* از آن سنتی رها و پویا ساختند تا در کوران کتمان شوالیه‌های ایمان خلق شوند، کسانی که جهان شخصی خویش را می‌سازند تا جنگ‌افزار لازم برای حضور در عرصه‌ی عمومی را دراختیار داشته باشند. فلسفه به لحن آیرونیک، دراماتیک است و زایشگاه پارادوکس‌هاست تا جهان را به آزمایشگاه سنجش امکان اگزیستانس با تعریف خودتعیین‌کنندگی، فردیت‌یافتگی و نوآوری بدل کند. در این آزمایشگاه هربار تنها کسی از کسان *سقراط* یا کیرکگور می‌شود و خود را به نماد و استعاره‌ی زیست فلسفی بدل می‌کند. به‌روایت کیرکگور، فلسفه فقط و فقط تا جایی فلسفه است که در آن امور خارق اجماع رخ دهد.

رندان اگزیستانسیالیست‌اند و اگزیستانسیالیست‌ها می‌کوشند «ارباب سخن خویش باشند». چه خوب قلمداد شود، چه بد. پرسش بنیادین رندان این است: جز حقیقت چه چیزی خوب و بد را تعیین می‌کند؟ و پرسش بلافصل این است که «حقیقت کدام است؟»

سقراط با فاصله‌ای کوتاه خود را نقض می‌کند. او لحظاتی قبل گفته است کار من بیان گزین‌گویه و سخنوری و جملات قصار نیست؛ «ارباب سخن خویش بودن» جز این‌ها چیست؟ حتماً همه‌ی این‌ها هست و بیش‌از این‌هاست چون به نهایتِ یگانگی فرم و محتوا رسیده است.

این رویه‌ی رندانه رادیکال است، **یا این یا آن**[۱۴] است که تعادل را به عنوان افق ایمان به‌نمایش درمی‌آورد؛ که در آن خورشید به این آسانی‌ها طلوع نمی‌کند و پیوسته در فلق پدیدآورنده‌ی تعلیق است. در اینجاست که نشدن شدن است، پتانسیلی منفی که در آن می‌شود، پیش و بیش از هر کاری، کاری نکرد تا راه باز شود، و اراده‌ی چنین رفتاری کاری است کارستان. *سقراط* برای کارهایی که نکرده است محاکمه می‌شود و با کارهای مرسومی که نمی‌کند موفق می‌شود به کاری اصیل که همانا وفاداری است به پیمان با خویش بر سر حقیقت که در ساحت افلاطونی تعلق به رهایی از تعلق است؛ عملکردی نوآورانه و غیرایستا که زیست‌های ملال‌انگیز را به چالش می‌کشد.

روایت *افلاطون* از ادعانامه‌ی مدعیان *سقراط* در نمایش **آپولوژی** نقش سرنوشت‌سازی دارد. خوانش شرح بخشی از اتهام بیانگر است: «سقراط شخص خطرناکی است که کنجکاوی کشنده‌ای دارد و می‌خواهد بداند که در آسمان و در زیر زمین چه می‌گذرد. و موارد بد را خوب جلوه دهد و آن را به دیگران هم منتقل می‌کند.» اینجاست که *سقراط* مردمان را به

شهادت می‌طلبد که چنین نکرده است و می‌کوشد در همین دادگاه خوب و بدهای دمکراسی آتنی را همراه با خدایان تکیه‌گاهش زیروزبر کند. پس از آغاز شروع می‌کند، از بنیان، از نقد معامله با آگاهی. *سقراط* ابتدا با نقد معلمان مزدبگیر و فروشنده‌ی روش‌های مربوط به مهارت‌های چیرگی پیش می‌رود و چنین پیشه‌ای را خارج از شرافت انسانی می‌داند و با اشراف بر ظرفیت آیرونی گفت‌وگویی فرضی را سامان می‌دهد که نمونه‌ای مشخص از معلق کردن اعتبار کاذب امور پذیرفته‌شده‌ای است که به آزمون گذاشته نشدند.

سقراط: «مردان آتن، باید اعتراف کنم بسیار خوشبخت می‌بودم اگر چنین مهارتی می‌داشتم، اما افسوس که چنین نیستم، حتماً و بدون شک یکی از شما می‌پرسید: پس *سقراط* تو چه می‌کنی؟ چرا این‌همه اتهام به تو بسته‌اند. چون اگر تو هیچ کاری نمی‌کنی یا دست‌کم، کاری ورای کاری که دیگران می‌کنند نمی‌کنی، پس چرا این‌همه در باره‌ی تو سخن می‌گویند، این را به ما بگو تا قضاوت ما از سر گستاخی نباشد.»

سقراط در همین مقطع در بیان مرتبه‌ی فرزانگی خود به دو مفهوم «جدیت» و «عدم جدیت» و دلایل آن به شکلی «مستقیم» و «غیرمستقیم» جدیت دادگاه را از میان می‌برد و قضات را به‌سخره می‌گیرد و نشان می‌دهد که چگونه شوخ‌طبعی آیرونیکش می‌تواند بار جدی‌ترین مفاهیم را به دوش بکشد.

سقراط: «خوب گوش کنید، شاید برخی فکر کنند که من جدی حرف نمی‌زنم، اما شما دیگر متقاعد شده‌اید که من جز حقیقت چیزی نمی‌گویم. مردم آتن، درواقع شهرتی که به‌دست آورده‌ام از نوعی از فرزانگی می‌آید که در من وجود دارد. این فرزانگی کدام است؟ شاید این فرزانگی حالتی کاملاً انسانی داشته باشد و امکان این هست که این فرزانگی کاملاً انسانی را من دارا باشم. درحالی‌که اشخاصی را که برایتان نام بردم دارای نوعی فرزانگی هستند، بیش از فرزانگی انسانی. من قادر نیستم از این فرزانگی برتر برایتان بگویم چون آن را دارا نیستم.»

اگرچه *سقراط* در تلاش برای ارتقای فضیلت و معرفت عمر خویش را وقف کرده است اما هر بار از هر فرصتی استفاده می‌کند تا یادآور شود او انسان کاملی نیست بلکه کاملاً انسان است و انسان مجموعه‌ای از تناقض‌ها و کاستی‌هاست که منجر به انواع سوءبرداشت‌ها می‌شود؛ سوءرفتار ایجاد می‌کند و خودخواهی پدید می‌آورد. وقتی *سقراط افلاطون* از الهامات وقوع‌یافته نزد انسان در معبد دلفی هم سخن به‌میان می‌آورد دارد از تجربه‌ی انسانی سخن به‌میان می‌آورد، انسانی که حق نیست خود را دانای کل بداند. هوشیاری از منظر *سقراط* آگاهی خلاق از همین فقدان‌ها، قصورها و فاصله‌هاست؛ این آگاهی انسان را از نیاز به تزویر و ریا مبرا می‌دارد زیرا چنین فرد باشخصیتی توقعی بیش از آن چیزی که می‌تواند باشد یا دیگران می‌توانند باشند را مبنای داوری درباره‌ی خویش و دیگران قرار نمی‌دهد.

سقراط پس از تعریف قصه‌ی مشهور *خایرفون* و روایت او از خداوندگار معبد دلفی نتیجه می‌گیرد فرزانگی آگاهی از نقصان است و در انواع درام وجود همین کاستی‌ها و شکنندگی‌های ناشی از آن نزد انسان قدرتمند است که قهرمان را مستعد همدلی و همذات‌پنداری می‌کند؛ انسان بی‌خدشه فرضیه‌ای غیرقابل‌باور است و قهرمان درام افلاطونی ساختار روایتش را با ارجاع مکرر به این کنش سازمان می‌بخشد. *سقراط* تعریف می‌کند که برای رسیدن به این نتیجه به سراغ انواع مردمان برگزیده رفته است؛ از مرد سیاست گرفته تا شاعران و کاتبان و غزل‌سرایان و دیگران. *سقراط*: «فکر می‌کردم از هنر هیچ نمی‌دانم و می‌دانستم که هنرمندان هزاران رمزوراز دلنشین دارند که من از آن هیچ نمی‌دانستم و چیزهایی می‌دانستند که من

نمی‌دانستم و در این مورد بسیار از من داناتر بودند. اما شایسته‌ترین آن‌ها هم باز همان مشکل شاعران را داشت. یک نفر در میان آن‌ها نیست که چون در هنرش بالاترین بوده، خود را داناترین نداند. و این خودپسندی دیوانه‌وار باعث شد تا مهارت واقعی آن‌ها پنهان بماند. نتیجه این شد که خود را به‌جای آن هاتف بگذارم و به خود بگویم آیا بهتر نیست همانی که هستم بمانم، نه مهارت آن‌ها را داشته باشم و نه جهل آن‌ها را، نه امتیازهای آن‌ها را داشته باشم و نه معایبشان. دراینجا به خود و به هاتف پاسخ می‌دهم: دوست می‌دارم همین که هستم باشم.»

به تشخیص این پژوهش چند جمله‌ی اخیری که از *سقراط* نقل شد نمونه‌ی عینی اهمیت رویکرد اگزیستانسیال و نقش آیرونی در فهم درام افلاطونی شکل‌گرفته حول محور شخصیتی به‌نام *سقراط* است؛ او که جان خود را بر سر منزه بودن از اتهام بنیادین بودن همچون یک انسان مقلد گذاشت و کوشید تا به آخر چنان باشد که دوست دارد باشد، همان که هست؛ یک پرسش‌گر تمام‌وقت.

همین‌که هستم یعنی کسی که قابل جمع‌بندی نیستم و به همین سبب زنده‌ام و می‌توانم مرگ را انتخاب کنم و از جبر اختیار بسازم وقتی‌که می‌توانم با همه‌ی جدیت با جدیت‌ها شوخی کنم. *سقراط* در تفسیر هاتف می‌گوید: «واضح است که در اینجا هاتف از من حرف نمی‌زند بلکه از نام سقراط به‌عنوان مثال یاد می‌کند...» و این نقطه‌ی عطفی است که در آن *سقراط* خود را به اسم مستعار تبدیل می‌کند تا فیلسوف محقق شود و بتوان او را به شکلی انضمامی صدا زد. فیلسوف به‌طریق *سقراط* رویین‌تن می‌شود نه برای اینکه نمی‌توانند او را بکشند یا بخواهند بدنامش کنند بلکه ازآن‌رو که فلسفه در مقام فلسفه تحقیرنشدنی و نامیراست.

سقراط ادامه می‌دهد که دست از فلسفه برنمی‌دارد، تا توان دارد بر فلسفه می‌ماند، فلسفه‌ای به زبان روزمره: «آه دوست عزیزم، تو که اهل آتن هستی یعنی بزرگ‌ترین و معروف‌ترین شهر جهان، که شهرتش به فرزانگی و قدرتش هست، آیا از شرم سرخ نمی‌شوی که فقط به اندوختن ثروت می‌اندیشی و برای به‌دست‌آوردن مقام می‌کوشی و هیچ توجهی به حقیقت و فرزانگی و روح و تکامل آن نداری؟» و در ادامه مکالمه‌ی فرضی را به تفسیری روش‌شناختی از زبان و شیوه‌ی سقراطی اختصاص می‌دهد.

سقراط: «و اگر یکی از میان شما بگوید به تمام این‌ها توجه دارد و حمایت مرا می‌خواهد، بلافاصله او را باور نخواهم کرد، رهایش نمی‌کنم اما از او پرسش می‌کنم، او را می‌آزمایم، او را مشوش می‌کنم و اگر دریافتم پاکدامن نیست و فقط نقش آن را بازی می‌کند، آنگاه کاری می‌کنم تا از اینکه به این اندازه به چیزهایی بسیار باارزش بهای کمی داده و به چیزهایی که اصلاً ارزشی نداشته‌اند این‌همه بستگی پیدا کرده، شرمسار شود.» به‌این‌ترتیب، شرمساری سزای کسی است که فیلسوف‌ـشاه محاکمه‌اش می‌کند.

۳ـ۴ـ۳. از کریتون به فایدون، سفر از تردید به یقین

درام فلسفی از منظر زیست سقراطی و روایت افلاطونی پدیدار ساختن آستانه است و موقعیت درام ناشی می‌شود از تأکید بر شناخت از طریق ایستادن در آستانه‌ی ناشناخته‌ها. انسانِ بیدارِ اصیل در زندگیِ شخصی و اجتماعی‌اش می‌کوشد مانع فراموشی شود، فراموشی اینکهَ انسانَ وجودی است حَاضر در محضر استمرار ناشناخته‌ها. مرگ تمثیل این مجموعه‌ی مفصل از ناشناخته‌هاست؛ نمادی فراگیر و پابرجا که *سقراط* بر صحنه‌ی **آپولوژی**، **کریتون**، و **فایدون**

از جوانب گوناگون آن را به‌رخ می‌کشد. پس از اینکه در پایان آپولوژی رأی دادگاه اعلام می‌شود رساله‌ها محل جولان رقصیدن *سقراط* با مرگ‌اند. انتخاب واژه‌ی رقص ازآن‌روست که نماد یک معماری سیال است، هم شعر است، هم نمایش است، هم به‌محض پایان یافتن در معرض مرگ است مگراینکه در حافظه باقی بماند. رقص نه امارت است نه تندیس است نه داستانش را افشا می‌کند و زبانی است پیوسته استعاری، نشانه‌ساز و نمادپرداز.

پس‌ازاینکه دادگاه آتن به گناهکار بودن *سقراط* رأی می‌دهد، *سقراط* ضرورت توجه به بازی احتمالات و اتفاقات را در معرض فرایند فهم قرار می‌دهد و لحن خود را حفظ می‌کند، البته کمی گزنده‌تر و طعنه‌آمیزتر. *سقراط*: «آتنی‌ها، رأی اعلام‌شده‌تان خیلی مرا ناراحت نکرد، دلایل بسیاری برای این حرف دارم. این اتفاق دور از انتظار من نبود. چیزی که مرا حیرت‌زده کرد تعداد آرای موافق و مخالف بود: من کمتر انتظار داشتم آرای مخالف به این حد ضعیف باشد. چون به‌نظر می‌رسد، فقط سی رأی بیشتر لازم بود تا من تبرئه شوم. پس می‌توانم لاف این را بزنم که از دست ملتوس در رفتم.»

سقراط برای ورود نهایی به پرده‌ی آخر نمایش و هم‌آغوشی با مرگ در بخشی از خطابه‌ی نهایی از محکومیت خود استعاره‌ای خلق می‌کند به‌عنوان سرنوشت محتوم انسان اصیل فردیت‌یافته دربرابر جمعیت عادت‌پیشه‌ی حریص شهوت‌زده‌ای که تحمل خلاف‌آمد عادت را ندارد؛ جمعیتی که سزاوار محاکمه است اما در مقام داوری نشسته است؛ نمی‌داند، نمی‌شناسد و گویا از همه چیز باخبر است. پس می‌تواند حکمش را صادر کند و اعلام دارد «چه کسی سزاوار چه چیزی است».

سقراط: «اما آتنی‌ها، من به‌نوبه‌ی خود چه محکومیتی را برای خود قایل می‌شوم؟ باید چیزی را برگزینم که سزاوارش هستم. اما سزاوار چه هستم؟ سزاوار کدام مجازات و کدام غرامت هستم. منی که اساس تمام زندگی‌ام برمبنای یک زندگی آرام معمولی نبوده است و چیزهایی را که برای دیگران اهمیت داشته، ندید گرفتم، مثل اشتیاق بسیار برای ثروت، خواسته‌هایی برای زندگی خصوصی، مقام سپاهی، مناسب خطابت و دیگر مراتب بالا. منی که هرگز وارد هیچ توطئه‌بازی و دسایسی که بسیار معمول حکومت است نشدم. زیاده از حد شریف بودم و حواسم جمع بود، منی که تمام حیطه‌هایی را که نمی‌توانستم در آن‌ها مفید باشم ــ چه برای شما چه برای خودم ــ به کناری نهادم...» این منش سقراطی مانیفست زندگی کیرکگور است، یکی از اصلی‌ترین بانیان اگزیستانسیالیسم و یکی از مظاهر زیستن به‌رسم خلاف‌آمد عادت و زندگی تنزیهی مبرا از اخلاقیاتی که مدام در گفت‌وگوها و خطابه‌ها حاضرند و در حضور و غیاب رفتارها پدیدار نمی‌شوند؛ پس سورن تصمیم گرفت حتی تا مرزهای لاابالی‌گری و تظاهر به آن پیش برود تا او نیز بتواند بپرسد ای پاکدامنان، ای فرزانگان به ما رندان بگویید ما سزاوار چه هستیم، ما که مسئولیت مخاطرات انسان‌بودن را پذیرفته‌ایم و آنچه هستیم یا محتمل است باشیم را پنهان نمی‌کنیم، کار ما پدیدارشدن است و هر پدیداری درمعرض مرگ است، پس پرسش بنیادین این است: :چگونه مردن اصیل».

فصل نهایی که ما را به کریتون با محوریت قانون مردن به‌روش سقراطی رهنمون می‌کند با این جمله‌ی *سقراط* محوریتی مرکب پیدا می‌کند که در آن فلسفه و درام، فرم و محتوا و تنبیه و تشویق از هم قابل‌تفکیک نباشد، جایی که *سقراط* می‌گوید: «پیش‌از این هم گفتم، نمی‌دانم مرگ خوب است یا بد. شاید باید مجازاتی را انتخاب کنم که از بد بودن آن آگاه باشم و خودم را مجازات کنم، محبس را برگزینم؟ آخر چرا باقی عمرم را در حبس بمانم و اسیر قدرت

قانونی شوم که مدام درحال تغییر است... اما مردم آتن، عشق به دنیا مرا کور نکرده است و می‌دانم درحالی که شما شهریاران من هستید، نتوانسته‌اید سخنانم را تاب بیاورید و آن‌قدر حرف‌هایم برایتان غیرقابل‌تحمل بوده است که امروز می‌خواهید خود را از آن‌ها خلاص کنید... البته حرفم را باور نخواهید کرد و آن را یک مزاح قلمداد می‌کنید. از سوی دیگر به شما بگویم بزرگ‌ترین نیکی در انسان این است که بتوانیم هر روزه قدمی در راه پارسایی برداریم و خود و دیگران را به آزمون کردن وادار‌یم، چون زندگی بدون آزمون، زندگی نیست...»

آنچه انسان را درمقام انسان محقق می‌کند همین آزمون است، توانایی بررسی کردن است، بررسی احتمالات مترتب بر زندگی انسانی و ضرورت‌هایی که آزمون را ممکن می‌کنند. *سقراط* ادامه می‌دهد که از شکل دفاعی که کرده است پشیمان نیست؛ «زیستن، چنان‌که آدم پشیمان نباشد»: آیا موضوعی فلسفی‌تر و دراماتیک‌تر در هم‌جواری مرگ وجود دارد که از دلایل پشیمانی بحث‌انگیزتر باشد؟

سقراط در زندان است. منتظر آمدن کشتی است که با رسیدنش هنگام نوشیدن شوکران نیز فرامی‌رسد. کریتون که آدم متمولی است و روابط گسترده‌ای دارد به ملاقات سقراط می‌رود تا به او پیشنهاد گریختن و زنده ماندن بدهد. این موقعیت برای *سقراط* بهترین فرصت است تا قبل از مرگ پرونده‌ی مرگ را ببندد و ادامه‌ی دفاعیه‌ی **آپولوژی** را در **کریتون** و **فایدون** نهایی کند. *سقراط* پیش‌ازاین گفته است: «مرگ دو حالت دارد، یا یک نابودی کامل و حذف تمام آگاهی است، یا همان‌طور که می‌گویند یک تغییر ساده است، یعنی گذر روح از مکانی به مکانی دیگر. اگر مرگ ناپدیدشدن تمام احساسات باشد، یعنی مثل خوابی بی‌رؤیا، پس چه خوب است که بمیرم و آیا این امتیازی فوق‌العاده نیست؟... خب! من فکر می‌کنم کشتی نه امروز، که فردا می‌رسد. البته حدس می‌زنم، به‌دلیل خوابی که دیشب دیده‌ام، یعنی لحظه‌ای پیش. بی‌شک کار خوبی کردی که بیدارم نکردی... زنی زیبا و باشکوه دیدم که سفیدپوش بود. به‌سوی من می‌آمد. مرا صدا کرد و گفت: «سقراط، تا سه روز دیگر تو به سرزمین حاصلخیز فِتیا خواهی رسید»».

زندگی حاصلخیز زندگی کنش‌گر است و کنش‌گری، زندگی بی‌مزد و منت است. زندگی حاصلخیز به‌روایت *سقراط* رهاشدن از نگرانی بزرگی است که مردمان دچار آن‌اند با این عنوان: «اینکه دیگران چه می‌گویند». بی‌توجهی به این مهم دیوانگی به‌نظر می‌آید و به همین خاطر است که *سقراط* از کریتون می‌پرسد: «آیا عقاید خوب متعلق به فرزانگان است و عقاید بد مال دیوانگان؟» حالا *سقراط* فرصت کمی دارد که بتواند فرزانگی را به‌عنوان یک آیرونیست در دیوانگی متجلی کند. بزرگ‌ترین دیوانگی *سقراط* در محاوره با کریتون تأکید بر لزوم گردن‌نهادن به قانونی است که او را به مرگ محکوم کرده است. *سقراط* ترک وطن را برای گریز از جبر مرگ به چالش می‌کشد و به کریتون می‌گوید: «چه کسی می‌تواند شهری را دوست داشته باشد و قوانین آن را دوست نداشته باشد؟» برای *سقراط* وفاداری به شرحی که امکان آگاهی را برایش فراهم کرده است و بر سر پیمان ماندن به پذیرش مسئولیت رفتارهایش طریق ایستادن دربرابر مرگ است؛ پروژه‌ای که پس‌از *سقراط*، *افلاطون* مسئولیت آن را برعهده می‌گیرد. *سقراط* حاضر به فرار نمی‌شود و چنین می‌گوید: «حال، کریتون عزیز من، چیزی که فکر می‌کنم متوجه شده‌ام مثل اهل راز که به نظرشان می‌رسد صدای نوای نی مقدس را می‌شنوند این است که: صدای کلام آن‌ها در روح من رسوخ کرده و مرا دربرابر هر سخن دیگری بی‌تفاوت کرده است، و بدان در این وضعیت که وضعیت حال من است، هرآنچه

مخالفت کنی بیهوده خواهد بود. اما با تمام این‌ها، اگر فکر می‌کنی می‌توانی موفق شوی، حرف بزن.» پاسخ کریتون این است: «من چیزی برای گفتن ندارم.» سقراط: «پس کریتون عزیز من، بگذار این سخن را رها کنیم و برویم در راهی که در آن هیچ تردیدی به هدایت خداوندگار نباشد.»

نتیجه‌گیری

رساله‌ی فایدون به‌ظاهر جمع‌بندی تلقی *سقراط* از زیستن و مرگ اصیل است، اما چطور می‌شود باورکرد کسی چون او پیش‌از مرگ خود را قابل جمع‌بندی کند. جهان پرتناقض و لحن آیرونیک *سقراط*، میان زمین و آسمان و الهیات و روح و جسم، میهمانی آخر است و این ضیافت نیز همان‌طور خاتمه می‌یابد که بی‌پایان باشد و *سقراط* پرکشش و جذاب و جامع و متناقض و متناسب جلوه کند. برای متفکرینی که صاحب شخصیت وفردیت می‌شوند فراچنگ نیامدن و به‌پایان نرسیدن و درعین‌حال داستان‌دار بودن اهمیت سرنوشت‌ساز دارد. داستان در اینجا توالی خطی یا غیرخطی ماجراها نیست؛ مکان پدیدار ساختن رازهای آدم‌ها نیست، جایی برای کشمکش آدم‌ها نیست بلکه فضایی است حاوی همه‌ی امکانات موجود چنان‌که امکانی باشند برای بررسی کرانه‌های بی‌کران هستندگی در هستی و فهم اجتماع نقیضین که تنها با گذار از درگاه‌ها و گذرگاه‌ها و پاگردهای فلسفی زمینه‌ای می‌شوند برای تحقق داستان به‌مثابه‌ی امر استتیک؛ زیبایی‌شناسی دراینجا ایجاد جذبه در انسان برای آری گفتن به زیستن به سوی مرگ است، طوری که مرگ جبری محتوم به‌معنای سکوت ابدی لاجرم نباشد و پایانْ آغاز تداوم گفت‌وگو درباره‌ی تمام احتمالات داستان‌دار شدن هستی و پرسش‌های هوشمند درباب ضرورت‌هایش باشد.

فایدون کسی است که ماجرای نوشیدن شوکران را نقد می‌کند. این رساله عطفی قابل‌توجه دارد که پیشنهادی بوده است به آینده‌ی فلسفه و اهمیت شکل و زبان و لحن و فضاسازی موقعیت‌ها در آن تا صورت‌بندی تفکر جذاب و قابل تأمل شده و هربار معاصر شود.

«فایدون از زندان می‌گوید و از رؤیایی که سقراط مدام می‌گوید و در آن‌ها هاتفی به او می‌گفته است که «سقراط در هنر بکوش». سقراط از تلاش خود برای آموختن پیشه‌های مختلف می‌گوید تا اینکه دادگاهی شده، حکم مرگش صادر می‌شود. او که معتقد بود فلسفه بالاترین هنرهاست، وقتی تا چند روز قبل از مرگش همچنان رؤیا می‌بیند، گمان می‌کند که بجز فن و پیشه، شاید منظور هاتف همان هنر به معنای مترادفش باشد؛ پس عزم می‌کند تا شاعری بیاموزد. او با خود می‌گوید که شاعری فقط وزن و قافیه نیست. شاعر بجز وزن و قافیه، باید افسانه (داستان) نیز بیافریند.» (شاپوری، ۱۳۹۶: ۷۷)

آنچه تاکنون درباره‌ی اهمیت شعر در بیان فلسفی ذکر شد می‌تواند مقدمه‌ای باشد بر همین نتیجه‌گیری سقراطی: «فلسفه به‌مثابه‌ی هنر و هنر به‌منزله‌ی شعر و شعر به‌عنوان استعاره‌ای از طرز بیان هوشمند خلاق، خیال‌انگیز، داستان‌دار و بی‌پایان که گفت‌وگو درباره‌ی شناختن و نشناختن را مستمر می‌کند و حکایتی می‌شود برای خوانش‌های مکرر و هربار تولدی دیگر. این تعبیر شبیه است به آنچه کیرکگور زیست و آنچه *هایدگر* متأخر مبلغش شد و *افلاطون* از طریق *سقراط* آن را بنیان گذاشته بود». «از نظر افلاطون، شاعران تا دچار جذبه‌ی الهی نشوند و عقل و هوششان بجا باشد، نمی‌توانند شعر بگویند. اما خود افلاطون چون سقراط رند بود، مست هوشیار بود و به نقض مدعایش همت گمارد و تراژدی و حماسه و کمدی را درهم‌آمیخت تا فلسفه قابل‌بیان شود؛ ماخولیای فلسفی بی‌پروایی در هوشیاری است چنان‌که *حافظ*، چنان‌که *سقراط*، چنان‌که کیرکگور. حقیقت اصیل به روایت *سقراط افلاطون* داستان‌دار کردن زندگی است و امر زیبایی‌شناسانه در آن یعنی اینکه کسی بتواند طوری زندگی کند که ماجرای زندگی و بودنش ارزش روایت کردن داشته باشد. *افلاطون* با انتخاب *سقراط* شهید به‌عنوان محور درام فلسفی‌اش یادآور این حکایت از هیچکاک است که می‌گفت حضور یک

بمب ساعتی زیر میز صبحانه تمام اتفاقات واقع را بااهمیت می‌کند. مرگ‌آگاهی چنین چیزی است. اگزیستانسیالیسم و تمام توابعش می‌تواند در زبان استعاره و تمثیل قرار دادن چندین بمب ساعتی زیر تمام میزهای تجربه‌ی هستی باشد؛ پرسشی درباره‌ی «احتمال» و «ضرورت» تولد، عشق، مرگ و همه‌ی هست‌های منجر به لمس اهمیت ادراک تهدید نیست‌شدن. مرگ‌آگاهی بمبی ساعتی زیر میز مرگ است و *افلاطون* با *سقراط* می‌کوشد مانع قهر انسان از زیستن شود چون احتمالی به‌نام مرگ می‌تواند سکوتی درمعنای نیستی قلمداد شود؛ فلسفه و هنر اهرم اصلی شکستن سکوت جهان ساکت‌اند تا همیشه احتمال تحقق گفت‌وگویی گشوده به حقیقت ضرورت اصلی زیستن باشد و این محاوره لحنی دارد آیرونیک و شخصیتی می‌سازد به احوال رندانه به‌شکلی که بتواند جبر را به اختیار بدل کند و چون *سقراط* بگوید: «اگر مرگ ناپدید شدن تمام احساسات باشد یعنی مثل خوابی بی‌رؤیا، پس چه خوب است که بمیریم و این آیا امتیازی فوق‌العاده نیست چون اگر کسی شبی را با خوابی عمیق بدون رؤیا بگذراند و بعد این شب را با باقی شب‌ها قیاس کند و یا با تمام روزهایی که زندگی‌اش را پر کرده‌اند، باید این شخص به فکر فرو رود و در آگاهی کامل بگوید در زندگی‌اش چه روزها و شب‌های خوشی داشته است. بسیار خوش‌تر از آن شب. من به‌خوبی می‌دانم نه‌تنها فردی عادی بلکه خود شاه کبیر هم خواهد گفت که از این دست روزها وشب‌ها در زندگی‌اش کم داشته است و انگشت‌شمار بوده‌اند. پس اگر مرگ چنین چیزی است، خواهم گفت که چیز بدی نیست چون تمام زمان‌های دیگر به‌نظر فقط یک شب می‌آیند...»

در بیان اهمیت آیرونی برای شکل‌گیری شخصیت رند در فلسفه به‌عنوان فرم دیدیم که نمی‌شود در خوانش فلسفه‌ی یک فیلسوف حساب خُلق و خَلقش را از هم سوا کرد. به این معنی فلسفه ژست فیلسوف است در معاشرت دراماتیک حکایت‌های فکری و کلمات قصاری که در شهر محاورات فلسفی زندگی می‌کنند. دراماتورژی فلسفی *افلاطون* خوانش مجدد ژست‌ها و شایعه‌هاست تا گزین‌گویه‌های حقیقی و اصیل به محاوره تبدیل شوند و گفت‌وگوها شخصیت‌ها را سامان دهند؛ شخصیت‌هایی که بتوانند بازیگوشانه فلسفیدن را طوری بازی کنند که محل تقاطع زندگی و فکر کردن باشد. تشبیه زیبایی هست که می‌گوید وقتی کسی فکر می‌کند کاری با فکر می‌کند که رقصنده با اندام خویش. کار رقصنده پیش‌گویی نیست، *سقراط* هم قصد پیش‌گویی نداشت؛ مشغول نمایش بود، نمایش امکان دگرگونه زیستن و رسیدن به آزادی و باوراندن نوعی از «شکر با شکایت» که بتواند با آگاهی از مرگ و امکان شجاعانه زیستن و ضرورت شوخ‌طبعی اضطراب آزادی را بر التهاب ترسناک پیش‌گویی احتمالات آینده رجحان بخشد و نگذارد کسی او را نادیده بگیرد؛ این طریق بردن فلسفه به عرصه‌ی عمومی است و «زیستن بافاصله درمیان است»، طوری که رها از داوری جمعیت افراد فردیت‌یافته به اشخاص شخصیت‌یافته بدل شوند و بتوانند چون *سقراط* رندانه بگویند: «... اگر سعی بر آن داشتند که مرا نادیده بگیرند، همان‌طور که با تو کردند، برایم آمدن به این محکمه و چند ساعتی وقت گذراندن و خنده و سرگرمی، خیلی ناخوشایند نمی‌بود، اما اگر قضیه را جدی گرفته‌اند، دیگر این به شما پیش‌گویان مربوط می‌شود که بگویید چه خواهد شد.»

من این حروف نوشتم چنان که غیر ندانست تو هم زروی کرامت چنان بخوان که تو دانی

منابع

ـ آشوری، داریوش. (۱۳۹۸) **عرفان و رندی در شعر حافظ**، نشر مرکز، تهران
ـ احمدی، بابک. (۱۳۹۴) **کتاب تردید**، نشر مرکز، تهران
ـ افلاطون. (۱۳۹۲) **جمهور**، فؤاد روحانی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
ـ افلاطون. (۱۳۹۵) **ضیافت یا سخن درخصوص عشق**، محمدعلی فروغی، انتشارات صدای معاصر، تهران
ـ افلاطون. (۱۴۰۰) **محاکمه‌ی سقراط**، لیلی گلستان، نشر مرکز، تهران
ـ افلاطون. (۱۳۹۰) **واپسین روزهای سقراط**، جاوید جهانشاهی، نشر پرسش، آبادان
ـ اندرسن، سوزان لی. (۱۴۰۰) **فلسفه‌ی کیرکگور**، فرهنگ نشر نو، تهران
ـ ترینور، برایان. (۱۳۹۶) **دانشنامه‌ی فلسفه‌ی استنفورد**، گابریل مارسل، سیدحسین حسینی، انتشارات ققنوس، تهران
ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۸) **دیوان حافظ**، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، نشر اساطیر، تهران
ـ خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۹۷) **حافظ حافظه‌ی ماست**، نشر نقره، تهران
ـ شاپوری، سعید. (۱۳۹۶) **تراژدی در آثار افلاطون**، نشر افراز، تهران
ـ **فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی تئاتر**، شماره‌ی ۸۴، بهار ۱۴۰۰
ـ کیرکگور، سورن. (۱۴۰۰) **ترس و لرز**، عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران
ـ کیرکگور، سورن. (۱۴۰۰) **مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط**، صالح نجفی، نشر مرکز، تهران
ـ گادامر، هانس-گئورگ. (۱۴۰۰) **دیالوگ و دیالکتیک**، امین اصلانی، نشر نقره، تهران
ـ میشلمن، استفن (۱۳۹۸) **فرهنگ اگزیستانسیالیسم**، ارسطو میرانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، تهران
ـ نجفی، صالح. (۱۳۹۸) **سینما به مثابه‌ی تمثیل غار افلاطون**، نشر لگا، تهران
ـ هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۹۴) **رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی**، انتشارات هرمس، تهران
ـ هایدگر، مارتین. (۱۳۸۹) **شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی**، عباس منوچهری، انتشارات مولی، تهران

پی‌نوشت

۱ـ Irony را معمولاً معادل کلماتی می‌آورند همچون: طنز، طعنه، کنایه، تجاهل‌العارف، استهزا، وارونه‌گویی، پنهان‌سازی و... اما کیرکگور می‌گوید: به‌زعم من کانون حقیقی کل هنر نمایش آیرونی است، همچنان‌که آیرونی برای نگارش مکالمات فلسفی هم ضروری است، اگر بناست به‌معنای واقعی کلمه دراماتیک باشند. (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۲۵۳)

۲ـ فیلسوف‌ـشهروند ترکیبی است که از آن برای تبیین رویکرد سقراطی استفاده شده است که در آن فیلسوف نویسنده‌ی متون فلسفه‌ای به زبان سرد و در جست‌وجوی خلق گزاره‌های منطقی نیست، بلکه به زبانی گرم و در مکالماتی چالش‌برانگیز پرسش‌های کیفی فلسفی را در معرض سپهر عمومی قرار می‌دهد و، به عنوان یک کنش‌گر، عاداتی را که اندیشه و رفتار آحاد جامعه بدان خو کرده است به چالش می‌کشد.

۳ـ امر متعالی در این پژوهش مبتنی بر تعریف گابریل مارسل است: «امر متعالی نمی‌تواند به معنای «فرارونده از تجربه» باشد». باید امکان تجربه‌ی امر متعالی از آن حیث که امر متعالی است وجود داشته باشد، و بدون چنین امکانی این کلمه بی‌معناست». تمایل به نادیده گرفتن اندیشه‌ی تجربه‌ی تعالی نتیجه‌ی نگرشی عینی به تجربه است، درحالی‌که تجربه عین نیست، و، بنابراین، نمی‌توان آن را به‌طور عینی درنظر گرفت. به تعبیر مجازی می‌توان گفت تجربه این نیست که «چیزی را در خود جذب و هضم کنیم»، مانند چشیدن و بلعیدن غذا، بلکه «آن است که خود را به سوی چیزی سوق دهیم، مانند اینکه شب‌هنگام بکوشیم تا به‌نحو مشخص صدایی را که از دوردست می‌آید ادراک کنیم»» (ترینور، ۱۳۹۶: ۲۷، ۲۸).

۴ـ Agora به میدان‌های عمومی مهم در شهرهای یونان باستان گفته می‌شد، نماد عرصه‌ی عمومی شهر و شهروندی بود. معمولاً در اطراف هر میدانی رواق‌هایی اختصاصی ساخته می‌شد که قاضی‌ها در آن رواق‌ها به داوری و قضاوت می‌پرداختند. معمولاً مراسم عمومی و مذهبی و جشن‌ها در آنجا برگزار می‌شد. معروف‌ترین آگورا در تاریخ یونان باستان آگورای آتن است. آگورا یکی از عرصه‌های حضور نمایشی سقراط بود در مقام فیلسوف‌ـشهروند.

۵ـ نام یکی از معروف‌ترین نمایش‌های آریستوفانس، کمدی‌نویس مشهور یونانی است که در ۴۴۸ پیش از میلاد در آتن به دنیا آمد. این نمایش را هجویه‌ای بر سقراط دانستند. اگرچه نام او در متن نیامده است.

۶ـ مواردی که تحت عنوان نامه‌ها آمده است همگی از مجموعه‌ی استفانوس ترجمه‌ی محمدحسن لطفی برگرفته شده و از شیوه‌ی کتاب تراژدی در آثار افلاطون تبعیت شده است که، برای جلوگیری از تکرار محل مرجع، تنها شماره‌ی صفحات در نسخه‌ی چاپ پاریس ذکر شده است.

۷ـ برگرفته از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی دکتری نگارنده با عنوان «اصالت و زیبایی در نقد تناقض و خلق تناسب اگزیستانسیل، از منظر هستی‌شناسی گابریل مارسل و خواجه شمس‌الدین محمد شیرازی» در رشته‌ی فلسفه‌ی هنر دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکز، با راهنمایی دکتر محمدرضا شریف‌زاده و مشاوره‌ی دکتر اسماعیل بنی‌اردلان و دکتر سیدمصطفی مختاباد.

۸ـ معبد دلفی (Delfi) از مشهورترین نیایشگاه‌های یونان باستان بوده است؛ یونانیان آن را مقدس می‌دانستند ازآن‌رو که باور داشتند زئوس آن را شخصاً و در مرکز کره‌ی زمین بنا کرده است.

۹ـ او همان کسی است که به‌روایت افلاطون در رساله‌ی **جمهوری** باید در آرمان‌شهر بر صدر بنشیند. سقراط می‌گوید: اگر در جامعه‌ی ما فیلسوفان پادشاه نشوند، دولت آرمانی جامه‌ی عمل نخواهد پوشید.

۱۰ـ حکایت و شعر نقل از: E. H. Gombrich, *Topics of Our Time*, London, ۱۹۹۲, p. ۵۶, p. ۲۱۳ترجمه‌ی بابک احمدی.

11- Gilles Deleuse

12- Alain Badiou

۱۳ـ در این مقاله، مراجعاتی چند به محاورات افلاطون صورت گرفته که برگرفته از نسخه‌ی ترجمه‌ی لیلی گلستان، نشر مرکزند و برای جلوگیری از مکرر شدن ارجاع، نقل‌قول‌ها در گیومه آمده‌اند اما صفحات ذکر نشده، چون رسالاتی مثل آپولوژی صولانی نیستند و پیدا کردن اصل مطلب آسان است.

۱۴ـ **یا این یا آن** اولین کتاب مهم از سورن کیرکگور، فیلسوف نامدار دانمارکی است. او در این کتاب دوجلدی به مباحث الهیات، فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی و مراحل مختلف زندگی انسان پرداخته است. صالح نجفی این کتاب را به فارسی ترجمه کرده، و نشر مرکز آن را منتشر کرده است.

The Poetic Reading of Existence and Adopting a Pseudonym Through Irony

Ramin Heydari Faroughi
PhD student in art philosophy, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Mohammadreza Sharifzadeh
Professor, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Seyyed Mostafa Mokhtabad
Professor, Tarbiat Modares University, Faculty of Art, Tehran, Iran

Abstract

The language, wording and tone selected by the thinker in dialogues between individuals creates a situation by which personal experiment could enter the public arena. The characters of such a drama carry the pseudonym of the philosopher in a passionate conversation that roots in philosophical thought.

Kierkegaard is well-known in this path. He wrote many of his crucial philosophical texts under a pseudonym. Before Kierkegaard, Plato _the father of philosophy_ chose a pseudonym called Socrates for changing and transforming the oral tradition of philosophical thought into a text.

The available platonic writing set which describes Socrates is a representation of the status of a philosopher-citizen who turns into the hero of a philosophical drama amid various complicated historical, political, and social crisis of his society. And it sounds like a riotous outburst from the one who knows enough to be able to boast everywhere and exhibit the ignorance and wisdom limits for everyone. According to Plato, Socrates is one of the others inside an author who are talking to each other in eternal symposium dimensions. A conversation toward a transcendental matter. Socrates had announced that first and foremost he wanted to be in reality that if there is any reality, it would reveal through trimming at where we are, in public arena at Agora where people socialize with other people in the heart of Athens in 399 BC.

Whether the rebel of dense clouds of ridicule city was a fraud rhetorician or the martyr of awareness incident who took a romantic gamble on his disciple's martyrdom for faith, covenant, and the worn-out hidden clarity of the egotist democracy and finally made a choice out of compulsion. The accused had been delivering 'apology' which is the same as 'defense' in Greek, in front of the judges and the society conscience in the public arena. Thus it is dramatic even if its narrator and author would like to act the role of an honest reporter of a reliable event.

Key words: *Plato, Aristotle, Kierkegaard, Existence, irony, dramaturgy, rogue*

Formulation of the Approaches of the Iranian Theater to the Concept of "Experimental Theater" During the 80s and 90s; 1984 - 2001

Alireza Ghorbani Gatabi
Master of Directing, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Farhad Mohandespour
Associate Professor of Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

The term "experimental theater" emerged in the twentieth century based on European theater's innovative productions. When the questions of European theater artists changed in terms of how they could impress the audience in different ways than "bourgie theater" does; thus new methods had to be developed. Renovating communication forms with the spectator resulted in new kinds of stage performances. The rejection of thematic and formal standards in theater led art critics and historians to suggest an "experimental" title close to the concept of "avant-garde" to understand and recognize such works.

In the Iranian theater, however, this concept has been very controversial. Each group of Iranian theater practitioners has interpreted this term in terms of the examples they knew as the "experimental theater." The primary purpose of this study is to clarify and present a formulation of the different approaches of Iranian theater agents to the category of "experimental theater" in the first two decades after the revolution. To achieve this goal, by researching theoretical ideas and practical aesthetics made by these ideas, we have found a specific pattern which illuminates approaches and inferences of the Iranian theater at the desired time.

In this study, the concepts of Pierre Bourdieu, the French sociologist, have been used to clarify the logic of action (theoretical and practical) of Iranian theater agents to the concept concerned in this research. In this study, controversies over theater have also been analyzed; Topics like aesthetics of performance, audience's perception, the hierarchy of director and playwright in production, and the social function of the theater have been argued here. The central idea of this study in examining the action of the "experimental artists" is the distinction they make between themselves and prevalent ones in the field. According to the actions of the agents of the Iranian theater field in the first two decades after the revolution, three approaches can be identified: 1) "experimental theater" as a non-professional theater, 2) "experimental theater" as a theater of academics and theater students and 3) "experimental theater" as a method in opposition to conventional aesthetics.

Keywords: Experimental Theater, Post-Revolutionary Theater, Pierre Bourdieu, Field of Iranian Theater

Searching for Identity from Sartre's Point of View in the Play The Buried Child by Sam Shepard

Saeideh Ajarbandian
PhD student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Tehran Branch, Tehran, Iran
Esmail Bani Ardalan
Associate Professor of Faculty of Theoretical Sciences, University of Arts, Tehran, Iran
Ataullah Kopal
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran

Abstract

The purpose of this article "Searching for identity from Sartre's point of view in the play The Buried Child" is to gain a new understanding of the characters and their world with an analytical look at Sam Shepard's play based on Sartre's philosophy. Among Sam Shepard's plays, The Buried Child deals more with the issue of searching for identity. The conflict of characters, conflict and disagreement between family members and its effects on the society with a focus on the contemporary American man in this play are quite evident. The characters portrayed by Shepard in his plays are almost all chosen from the same gender. And in various works, the amount of their psychological problems and conflicts and physical diseases has increased or decreased. But in the play The Buried Child, we see that the characters are exposed to the audience completely alone and without creating a real relationship with each other and the society, naked and far from each other.

For this reason, this article first looks at Sam Shepard's theater and deals with the relationship between his works and the philosophy of existentialism. In the following, he presents the dramatic narration and analysis of the said work. Then, by examining the issue of searching for identity in the work, the impact of Sartre's thought on the process of forming actions and the progress of Shepard's drama is discussed. The main question of the article is, what role does the search for identity play in the creation of the mentioned work? According to this issue, the hypothesis of the influence of character in the design of dramas and its key role in the performance of this work is determined. The result of this research shows the impact of Sartre's thought that man is condemned to freedom, as well as the moral principles of his philosophy, such as self-alienation and living in wrong intentions, in the characterization of Sam Shepard's play The Buried Child. Because the search for identity in Sartre's original thought in Shepard's works can be recovered in the form of parallelism and the combination of freedom and rebellion alongside each other. This article is written in a descriptive and analytical way, and the methods of collecting and classifying information are done using library studies.

Key words: Sartre, existentialism, philosophy of art, theater, Sam Shepard

Ta’ziyeh and Music, the Inseparable Truth: The Semantic Connection Between Ta’ziyeh and Iranian Dastgāhs and Āvāzs

Amir Hossein Djoz Ramezani
PhD of Art Studies, Faculty of Advanced Studies in the Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran
Mohammad Reza Azadehfar
Professor, Department of Music, Tehran University of Art, Tehran, Iran
Behrooz Mahmoodi Bakhtiari
Associate Professor, Department of Performing Arts, Faculty and Performance art and music, College of fine arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

This Article is a study of the musical tools of Ta’ziyeh and how it employs the Dastgāh and Āvāz of the Iranian traditional music, which is considered an Iranian-Shi’ite artform. What opens Ta’ziyeh for more examination today in Iran and even worldwide is its intrinsic dependence to musical elements as well as utilization of the two entangled components of poetry and drama. Moreover, Ta’ziyeh’s involvement with mythology and with matters of faith has turned it into an interdisciplinary artform and a drama with a musical-ceremonial theme. The different analyses done in this article show that this musical phenomenon is a structuralist formation where the choice of Dastgāhs, Āvāzs, and melodic circles, and in all sections i.e., Pish-khāni (overture), Noheh (elegy), monologues, dialogues, and instrumental sections, is contingent upon the specific contents and needs of each Ta’ziyeh. For this reason, to better understand how Ta’ziyeh works and how the musical elements of Ta’ziyeh are picked it is necessary to study Ta’ziyeh from a musical point of view. Therefore, the current study uses the existing Ta’ziyeh texts and performances to take an analytical and interpretational approach to understanding the ways the choice of music and the contents of the drama are connected, and meanwhile introduces the properties and the variables of Ta’ziyeh. The results of this study include important points, such as: Choosing a main Dastgāh or Āvāz as the performer of the musical atmosphere, specific to each Ta’ziyeh; Commencement and conclusion of the Ta’ziyeh is presented in a specific Dastgāh or Āvāz, suitable to each Ta’ziyeh and the landscape of its story; The melodic design, choice of Dastgāh, Āvāz, and Goosheh (piece of Radif), in different kinds of Ta’ziyeh’s monologues such as Monājāt (fervent prayer, often chanted), Khatāb and Farmān (addressing and commanding), speaking to self (Monologue), Rajaz-Khāni (recital of epic verses in defiance of enemy), and characters’ speech, are all done according to the capacities of each part, dramatic events, and contents of the drama; The casual use of excess syllables, like the extended, redundant “O” vowels, extra “keh”s (meaning which, or that), etc in order to achieve harmony between the melody and the poems; all of the above are counted towards the results of this study.

Keywords: Ta’ziyeh, Iranian Dastgāh music, Iranian vocal music, religious music, drama.

The Mythological Figures of Mehr in the Rites of Mithra to the Metz Maher in Iran and the Armenia

Mohammad Aref
Associate professor of Art faculty, Islamic Azad University, Central Tehran branch, Tehran. Iran

Abstract

The aim of this article to investigate the cause- and- effect relationships of the rite of the transition Mithras myth to the ritual of Mehr and Metz Maher in the cultural of the people living in Central Asia and the Caucasus from the perspective of drama anthropology. Morphology based on the cultural elements of the Mehr myth with the feature of intercultural cognitive origin, it has always been a concern of Orientalist's and mythology researchers. The aim of this article to recognize the rites of passed from depictions of the myth of Mehr in ancient Iran and how it is used with titles such as Mets Maher in Central Asia and the Caucasus, Especially in the Armenian plateau. the evidence shows that in the BC, ۲۰۰۰. the myth of Mithra went to Central Asia, the Caucasus, the Black Sea, Europe and the Near East (twenty-six European and Asian countries) as a symbol of peace, friendship and love) including Armenia. and now it is still going on in some parts of the world. Central Asian people, like Iranians, adhere to the myth of Mithra and the actors related to the protection of fire, water, earth, and air. the results of this research show that there are many archetypes and representations of "Mitragan", "Metz Maher", "Barigendan", "Mez Akhchik", "Deren dez", "Vardavar" and even the alphabet of the language that can be found among Iranians in commented. the people of Central Asia and the Caucasus are particularly popular among Armenians. It seems that the myth of Mehr in Armenia belongs to the important periods of Zorvan, Mithra and Zoroastrian religions. but its expansion in the world is related to the periods of the Achaemenid, Parthian and Sassanid empires. the period that was the origin of the cultural intermingling between Iranians and twenty-six satrapies under the Iranian empire. the research method in this article is documentary-field, and the author's participatory observation in the research field (the performance of Metz Maher's mythological) and it has been analyses and interpreted using the qualitative content analysis method.

Keywords: Middle Asia, Iran, Armenia, Myth, Mithra, Metz Maher, Culture.

The Dramatic Pathology of the Children and Young adult Play Scripts in Iran, Based on Aristotle's poetics
A study of a number of published plays between the 1998 to 2014

Bahram Jalalipour
Assistance Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema & Theater, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

The play script is one of the main elements of a play; most of the weaknesses of a performance is often linked to the weakness of its play script. In the field of children and young adult theatre, too, play script is a fundamental element, since most of the theatrical performances in this field are based on text. However, in Iranian children's theatre, this element does not seem to have received the attention it deserves. And in this respect, most of the plays of children and adolescents have serious problems.

In this article, we have examined the main weaknesses of some Iranian children's and adolescents' plays based on the principles of Aristotelian drama and by studying the content and structure of twenty-five play scripts. Our hypothesis is that in terms of content, extra emphasis on the basic idea and repetitiveness of old themes are the main problems whereas in terms of structure, plot weakness is the main setback within the mentioned field. To examine this, ۲۵ Iranian/Farsi play scripts published between ۱۹۹۸ and ۲۰۱٤ have been examined, selected from a wide range of works by veteran to novice playwrights and from a narratological point of view in both content and form (structural) aspects. All of them have been studied in detail in "The Dramatic Critique of the Plays of Children and Young adults" (Jalalipour, ۱۳۹٦).

The research findings showed that in this field, the concern of creating educational and pedagogical works has often led to production of ideological works, which means that direct and instruction teaching and rhetorical and boring messages outweigh the attention to aesthetics and fun element of the text and the unfamiliarity of the authors with the characteristics and needs of the young audience has led to sticking to old and repetitive pedagogical themes and formulas.

Structurally, we have demonstrated that the plays have hardly moved anywhere further than the original text in terms of narrative form. This is especially the case with those derivative plays, which constitutes a significant part of such works. Furthermore, most of the plays are characterized by weakness in dramatic elements (plot, characterisation, building the right atmosphere and writing efficient dialogues,…).

Keywords: Play Script, drama, Theatre, Children, Adolescent, Aristotle, Poetics

Feasibility Study of Determining the Character and Personality Type of the Character Through the Content of the Play, Based on Theories of Jung, Horney and Developers of Enneagram

Shiva Shabani Benaki
Master of Acting. Faculty of Cinema and Theater, Art University, Tehran, Iran
Esmaeel Shafiee
Faculty of Cinema and Theater, Art University, Tehran, Iran

Abstract

Konstantin Stanislavsky, Michael Chekhov and Stella Adler, as three different and successive generations of believers in believable acting, ask the actors in their courses to first analyse the play, extract the personality traits of the character from the text of the play and then perform other performance. During the last century, many actors and acting teachers have tried to put this idea into practice in order to increase the quality of the actors' performancs. Also, based on this idea, courses such as Characterology and Personality Psychology have been added to the actors' training courses. Also, books and pamphlets have been published about them, and practicing this field has become one of the most important tasks of actors and other people active in theater.

On the other hand, psychologists have categorised people in groups, which are called "personality types", to facilitate the identification of individuals. To identify the personality and personality type of individuals, there are defined principles and rules according to which it is necessary to collect a wide range of information about the individual. Otherwise, it is impossible to determine the personality and personality type of a person.

About a century has passed since the publication of this idea by Stanislavsky, and more than half a century has passed since the expression of this doctrine by Michael Chekhov and Stella Adler, and the world of science renews its propositions every day. It was necessary to examine the this idea and the possibility of putting it into practice from the contemporary psychology point of view. Therefore, the authors of this article have chosen the views and opinions of Karen Horney, Carl Gustav Jung, Gurdjeef and other commentators and developers of Enneagram as the theoretical framework of this descriptive-analytical research. This article was written using library sources and reputable scientific websites to achieve the purpose of this research.

The achievements of this research, which are presented in "general" and "partial" parts, show that the fore mentioned theory is not applicable. Also the application of any "special personality" to any of the characters of the plays published so far has no scientific aspect and if a personality type is declared, it is the result of people's imaginations, rather than the result of the play.

Keywords: Stanislavsky, Michael Chekhov, Stella Adller, Role Personality, Role Personality Type, Horney, Enneagram

Abstract

Contents

Editor **9**

Feasibility Study of Determining the Character and Personality Type of the Character Through the Content of the Play, Based on Theories of Jung, Horney and Developers of Enneagram
Shiva Shabani Benaki, Esmaeel Shafiee **13**

The Dramatic Pathology of the Children and Young adult Play Scripts in Iran, Based on Aristotle's poetics
A study of a number of published plays between the 1998 to 2014
Bahram Jalalipour **55**

The Mythological Figures of Mehr in the Rites of Mithra to the Metz Maher in Iran and the Armenia
Mohammad Aref **75**

Ta'ziyeh and Music, the Inseparable Truth: The Semantic Connection Between Ta'ziyeh and Iranian Dastgāhs and Āvāzs
Amir Hossein Djoz Ramezani, Mohammad Reza Azadehfar, Behrooz Mahmoodi Bakhtiari **93**

Searching for Identity from Sartre's Point of View in the Play The Buried Child by Sam Shepard
Saeideh Ajarbandian, Esmail Bani Ardalan, Ataullah Kopal **129**

Formulation of the Approaches of the Iranian Theater to the Concept of "Experimental Theater" During the 80s and 90s; 1984 - 2001
Alireza Ghorbani Gatabi, Farhad Mohandespour **147**

The Poetic Reading of Existence and Adopting a Pseudonym Through Irony
Ramin Heydari Faroughi, Mohammadreza Sharifzadeh, Seyyed Mostafa Mokhtabad **175**

Theater Quarterly

Issue 89 / Summer 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. Mehdi Nasiri
Executive Administrator: Marjan Samandari
Persian Sub-editor: Mahsa Bozorgi
English Sub-editor: Aisan Norouzi
Artistic Director: Shima Tajally
Subscription: Alireza Lotfali

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

printing: Kowsar
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