تئاترنوشت شماره نخست

/ مجموعه مقالات

نقد ، تحلیل ، نمایشنامه و...

نمایش ایرانی/

زیر نظر : **امیر** سمامی حائری

عناوین نویسندگان و فهرست مطالب

ایرج افشاری اصل **تعزیه به مثابه سیستم ٦٦**

آرمان امین **تلنگر ٦٤**

یحیی ایل بیگی منظومه حلاج وجنبه های نمایشی آن **۱۱۲**

مسلم آیینی نگاهی به شکل گیری جریان تاترو نمایش ایرانی در آمریکا **١٤** / اقتصاد تاتر ایران در دوران اپیدمی **۵۲**/ جریان سازی تاتر ایران در آمریکا ۸۷

میرعلی دریابیگی مجموعه یادداشت‌هایی با عنوان بررسی یک پرونده اجرایی نمایش در ایران **۲۸**

محمد علی جهانبخش بازآفرینی‌قصه های عامیانه و اهمیت مکتوب سازی آن **۹**

امیرسمامی حائری جنبه های اجتماعی نمایش در ایران ٤ / نقد فرمالیستی نمایشنامه آرش بهرام بیضایی با مضمون ادبیات کهن و...**۱۸۷**

اهمیت جنبه های نمایشی در آثار روایی و اقتباس از آن **۱۰۲**/نمایشنامه آرش کمانگیر **۱۲۷**

مریم کمالی چگونگی تاثیر زبان آرکائیک با رویکرد زبان نمایش برداستان های روایی **۱۰٦**

سید علی میرجلالی نقد و تحلیل نمایش پرده خانه کارگردان گلاب آدینه **۹۷**

سجاد یاری فیروزآبادی / حمیده تیموری درباب آیینیت در تعزیه (نگاهی پدیدار شناسانه به بدل پوشی) **۳۹**

عنوان و نام پدیدآور : تئاتر نوشت: مجموعه مقالات نقد، تحلیل، نمایشنامه و ... نمایش ایرانی/ زیرنظر امیر سمامی‌حائری؛ با آثاری از ایرج افشاری‌اصل ... [و دیگران].

مشخصات نشر : تهران: هنر پارینه: موسسه پویا هنر ماندگار، ۱٤۰۲.

مشخصات ظاهری : ۱۳۸ ص.

شابک : ۹۷۸-٦۲۲-٦۷۱۳-۹۳-۱

عنوان دیگر : مجموعه مقالات نقد، تحلیل، نمایشنامه و ... نمایش ایرانی.

موضوع : نمایش -- ایران-- مقاله‌ها و خطابه‌ها
Theater -- Iran-- Addresses, essays, lectures
نمایش -- ایران -- تاریخ و نقد
Theater -- Iran -- History and criticism

شناسه افزوده : سمامی حائری، امیر، ۱۳۵۰ -

شناسه افزوده : افشاری اصل، ایرج، ۱۳٤٦ -

تئاترنوشت (نمایش ایرانی)

ناشر : **هنر پارینه**

(با همکاری موسسه پویا هنر ماندگار)

چاپ اول : تابستان ۱٤۰۲

شمارگان : **۵۰۰** نسخه قیمت : **۱۵۰** هزارتومان

طرح جلد : تینا گهرشناسان ، الناز ا مین‌علی

شابک : ۱ – ۹۳ – ٦۷۱۳– ٦۲۲ –۹۷۸

تهران . خیابان فخر رازی کوچه مهر پ ۳

تلفن : ۰۹۳۸۳٤۳٦۱۵۸ /۰۲۱٦٦٤۱۱۰۵٦

نقل مطالب درسایر امور چاپی ، تحقیقی و پژوهشی منوط به قید عنوان برداشت از مجموعه بلامانع است

از نویسندگان ، پژوهشگران و علاقمندان به درج مطالب در این مجموعه دعوت می شود به آدرس تلگرامی @poyahonar فایل با فرمت ورد ارسال نمایند .

حرف نخست

خاستگاه و جایگاه نمایش های ایرانی ، با توجه بـه دو ویژگی اساسی (محتوا و فرم) پس ازگذشـت چنـد دهه از تاسیس مراکزآموزش آکادمیک و دانشـگاهی ، هنوزدرهاله ای از ابهام بسرمی‌برد. با ورود تاتر وارداتـی و ترجمه که بخش اعظمی‌ازدنیا و ذهنیت اهالی نمایش و تاتر امروز ایران (فرم و اجرا) را به خـود اختصـاص داده تا اکنون درعرصه نمایش ملی‌موفق به پایه گذاری اصول و مبانی اجرایی نشده است .

داشته ها ی پیشین ادبیات روایی ایران همـراه بـا کهـن الگوهای بجا مانده از منظر محتوا در قالـب نظـم و نثـر پارسـی ، نتوانسـته اسـت برادبیـات دراماتیـک ایرانـی تاثیرگذار بوده و موجب دگرگونی در خلق آثار درخور تامل با ویژگی‌های ایرانی و در عین حال فرم مخـتص به این سرزمین را رقم بزند و در نهایـت بـه سـمت و سوی تاتر ملی‌گامی موثر و در خور اعتنا بردارد.

اگر تلاشها و بایسته های انجـام شـده توسـط معـدود پژوهشگران و علاقمندان به این مهم را نادیـده بگیـریم در می یابیم که شاید به این عزیزان بیشترین کم تـوجهی وتظلم صورت گرفته اسـت . امـا بـا وسـعت تنـوع در ادبیات کهن ایـران، نقـش قصـه ، حماسـه ، اسـطوره ، اشعارعرفانی و تربیتی که بـه یادگـار مانـده اسـت عـدم موفقیت و راه یابی در خورتامل‌درحیطـه درام ایرانـی ، از نقاط ضعف هنرهای نمایشی محسوب گردد .

همچنین به دلایل عدیده ، داشته های نمایش ایرانی بـه فراموشی سپرده شده است .در دو کهن الگوی تعزیه و مضحکه نیز تولید ، توجه ، اجرا ،آموزش و رونق ایـن هنرهمچنان رو به فراموشیست . ارتقای هنرنمـایش بـا توجه به دانسته های اجرایی(گونه ها، خرده نمایشـواره ها، مراسم ، اعیاد وآیین‌ها و...) نیاز به توجه دو اسلوب اولیه محتوا و فرم دارد که متاسفانه ازهردودورمانده ایم.

نقش ارجاع به گذشته از منظر محتوا و فرم ، بازآفرینی ، اقتباس ، تغییرقالب های روایـی بـه نمایشـی (رادیـو ، تلویزیون ، سینما و تاتر) می‌تواند ادبیات دراماتیک ایران را غنی بخشیده و مسیر را برای خلق زبان مشـترک در بین ملل دنیا به ویژه شرق هموارسازد . طی چنـد دهـه مطالعه و مرورآثار ایرانی‌با ویژگـی و درون مایـه هـای صرف ایرانی به این نتیجه رسیده‌ایم که نیاز رجعت بـه گذشته و بدعت در آثار با زبان امـروز مـی‌توانـد گـام موثری در خلق آثار و درام ایرانی گردد .

از این رومجموعه در پیش رو تلاش می‌نماید داشته ها و دانسته ها را با نیازها و خواسته ها پیوند زده همچنین اسلوب و فرم نمایشی که مغموم مانـده اسـت را احیـا نماید که از فراهم آوری متون، نقـد و نظـر ، تحلیـل و

پژوهش ، نمایشنامه و بازخوانی مراحل اجرایی امکـان احیای خاستگاه هنرنمایشی ایرانی‌مقدورمی‌گردد .

در ایــن گذردوســتان ، اندیشــمندان جــوان و برخــی صــاحبان اندیشــه و کــار آزمــوده کــه دارای ســبقه ی آموزش ، تحقیق ، پژوهش و اجرا هستند بـا مجموعـه همراه شده اند.تا بتوانیم نگاه بدیع و قابل تاملی را بـرای شناخت و رشد درام ایرانی در گونه های متنوع آن رقم زده و تا این همراهی که مسیری بسیار طولانی در پیش خواهد داشت . بتواند اهالی دارای سخن وایده مشترک را کنارهم جمع نماید و از تجمیع نظرات آنان محتـوای قابل اندیشیده ای را ارائه نماید .

باشد که گامهای نخست این عزیزان و همراهان را ارج نهاده و با گذر زمان مطالب مفید فایده اهل هنـر و دغدغه مند نمایش های ایرانی برای شـناخت و تولیـد آثار جدید در اختیار علاقمند و اهل فن قرار گیرد .

به امید آن روز

جنبه های اجتماعی هنر نمایش ایرانی

امیر سمامی حائری

نویسنده ، محقق و مدرس دانشگاه

شناخت هنر ایرانی به ویژه هنرنمایش، توجه و مطالعه در تاریخ ، فرهنگ اقـوام مختلـف ایرانـی و همچنـین بازخوانی مجدد ادبیات این سرزمین پهناور است .

پیش ازهرنکته درایران شاید مهمترین عاملی که در اجرا و به صحنه آوردن نمایش ایرانـی را مـی تـوان خـاطر نشان شد و یا به عبارت دیگر از نقاط منفی رفتارجمعی اهالی هنرنمایش دانست کم توجهی و عدم شناخت به جنبه هـای اجتمـاعی‌نمـایش ایرانیسـت وبـه جـرات می‌توان مدعی شدکه بانیـان هنرومتولیـان گونـه هـای نمایشی برای اجرا، جنبه های اجتماعی و تاثیرگذارآن را در مواجهه با مخاطبان نادیده می‌انگارند .

طی چند دهه گذشته با تکـرارو بازسـازی گونـه‌هـای نمایشی‌درحد تقلید محض بجز دو یا سه گونه تعزیه ، سیاه بازی و در نهایت نمایش عروسـکی ایرانـی، کـه حضورسیاه درآن تکرار شده است شاهد به روز آوری نمایش در ایران نبوده ایم .

این گونه‌های رایج ، برخی به دلیل عـدم روزآوری آن، از یادها رفته و منسوخ‌گردیـده انـد کـه مـدعیان هنـر نمایش وحتی مدرسین نیز تلاش مضاعفی‌جهت احیـا و ارتقای نمایش ایرانی مبذول نداشته اند .

متون این آثار به همان شیوه ی گذشته نوشته و تـدوین می‌گردد
نوع پوشش و طراحی صحنه فاقد محتوای امـروزی و معرف روزگاراکنون است
بیان و گفتگوها همان شیوه الکن برای شخصیت سیاه و سایر بازیگران است
قراردادها همچنان در نمایش نخ نما شده اند.
بیشترهنرمندان این گونه ها به تکراروتمرکز بر داشته های پیشین صحه می‌گذارند وحتی‌حاضربه شکستن مرزهای نگرش دنیای اکنون با گذشته و پیونـد آن بـا آینـده نیـز نیستند . اگر برجنبه های اجتماعی نمایش ایرانی‌توجـه و تامل قابل ملاحظـه ای مبـذول گـردد هنرمنـد صـحنه درخواهد یافت که نمایش ایرانی‌به دلیل بُعد اجتمـاعی‌آن در میان فرهنگ عامه مردم شـکل گرفتـه و بـا ورود بـه جمع مخاطبان و حضور آنان ، اجرا را رقم می زند .

مطالعه درگونه های یاد شده به خوبی بیانگر مسـئولیت پذیری و تعهد اجتمـاعی هنرنمـایش ایرانـی‌را نمایـان می‌سازد . با مشاهده و مطالعه آثار نمایش ایرانی که این روزها توسط صاحبان نام دراین عرصه تولید می‌گردد . فقدان هرگونه مسئولیت اجتماعی آن احساس‌می‌شـود و جنبه سرگرمی وتفریحی آن دو چندان دیده می‌شود.

همچنین کمترشاهد رشد و ارتقای هنرنمـایش ایرانـی در مراکز و دانشگاههای تخصصی هستیم وجنبه هـای نمـایش درایـران ، خـود را وامـدار ومرهـون هنرتـاتر وارداتی می‌داند و تلاش می‌کند خود را همطـراز، هـم ارزش و هم شان ومنزلت با تاتر وارداتی وترجمه بداند درحالیکه چنین نیست .

نقش اجتماع و بینش جمعی درتمام ابعاد، اعم ازشغلی ، اقتصادی ، تربیتی و سایر عوامل تاثیرگذار نادیده گرفتـه می‌شود . وقتی نمایش ایرانی برپایه تعلـیم و تربیـت و تطهیر و پالایش مخاطب است و مدام متذکر می‌گـردد که نمایش از زندگی روزمـره مـردم جـاری و سـاری گردیده وشکل گرفته است پس بـه ایـن مهـم توجـه خواهیم نمود که صحنه یعنی اجتمـاع و محتـوا یعنـی بایسته های موجود در زندگی مردم .

نمایش ایرانی به دلیل ویژگی‌هـای صـحنه ای و عوامـل سازنده آن ، بیش ازسایرگونه‌ها جهت بازآفرینی‌وقایع ای بازآفرینی می‌شود که توسط بازیگر و نمایشگر صحنه به اجرا گذاشته می‌شود .

بازیگرصحنه تلاش می‌نماید بخشـی‌از ویژگـی هـای انسانی و شخصیت اصلی بازی را بازسازی کند با ایـن تفاوت که علاوه بـر وانمـود سـازی، مجبوراسـت بـا واقعیت های شخصیت داسـتان روبـرو شـود و آن را تجربه کند این تجربه می‌تواند آنقدر تاثیرگذار باشد کـه مخاطب در باورپـذیری آن تردیـد نکنـد و همچنـین مخاطب بپذیرد که فرد روی صحنه نمایش ، درحال باز آفرینی وصرفا جهت مواجهه با مخاطب چنین رفتـار و گفتاری را متحمـل مـی‌شـود یـا بـه عنـوان هنرمنـد ، توانایی‌فردی خود را به نمایش می‌گذارد.

توجه شویم به نقش پهلـوانی کـه درصـحنه ای گـرد مخاطبانی را دورخود جمع کرده است و وانمود می‌کند پهلوانی نام آوراست . دقیق که شویم درمی‌یابیم چنـین هم هست یعنی بازیگر صحنه عملیات واعمال پهلوانی را به بهترین شکل ممکن اجرا می کند.

او سالهاست که با آهن و زنجیر سرو کار دارد .
دارای بدن ورزیده ای است .
در حین اجرا از اکسسوارو عوامل تصنعی (ساختگی) در صحنه استفاده نمی‌کند و نمادها و اِلمان هـا معنـایی ندارند.
او به واقع سنگ بزرگی را بر سینه یا بدن می کوبد .
زنجیر پاره می کند.
با آتش و آهن سروکاردارد .
و....

اگرچه در این رفتار وانمود به اجرای نمـایش‌هـم دارد درحالیکه درصحنه نمایش (تاتر) غیرایرانی بسـیاری از عوامل و ابزارمی‌توانند به عنوان نشانه و اِلمان بکارگرفته شوند و در باور مخاطب نیزقابـل پـذیرش مـی‌باشـند جنبه‌های اجتماعی نمایش ایرانی بازمی‌گردد به همـین تشخص‌بخشی‌که در هنگام اجـرا بـرای بـازیگران آن بوجود می‌آید .

به عبارت ساده تر بازیگرصحنه نمایش ایرانی نمی‌تواند ادای بازی را درآورد و مجبوراست بخشی ازوافعیت ها را با اجرا نشان دهد .

مارگیر، طناب باز، معرکه گیرو... درصحنه نمی‌تواند بجای مار واقعی از اِلمان استفاده کند یا نمی‌تواند برطناب ایستاده باشد اما در ارتفاع قرار نگیرد و بر روی آن راه نرود و....

اگرچه مخاطب می‌داند بازیگرجهت سرگرمی ، پند و اندرز،آموزش و درنهایت به عنوان فردی که شغل او اجرا محسوب می شود در صحنه هنرنمایی می‌کند.

در مقایسه با هنر وارداتی (تاتر) به خوبی می توان نقش و جنبه اجتماعی نمایش ایرانی را تفکیک نمود و برآن صحه گذاشت .

سایرگونه های نمایش ایرانی نیز فاقد این ارزش نیستند و توجه به جنبه های اجتماعی‌یکی ازقوی ترین انگیزه‌ها و عامل شکل گیری این هنر ایرانیست .

با توجه به موضاعات انتخابی می‌توانیم به این نکته اشاره نماییم که بازیگر وگروه اجرایی در شرایط خاص و زمان خاص باتوجه به نیاز جامعه شروع به اجرای نمایشی می‌نمایند که هریک دارای ویژگی های جمعی در مخاطبانیست که با آن بطورمستقیم سرو کار دارند و با اجرای نمایش توسط بازی سازان به شرایط زمانی و اجتماعی درحال تحول پی می‌برند .

بطور مثال وقتی‌کوسه برنشین و یا میرنوروزی در اطراف و گوشه وکناراین کشور به طرق مختلف و با اندکی تفاوت اجرا می شود مخاطب می‌داند که اکنون زمان خاص و برهه ای از تاریخ است که او می‌تواند شاهد یک نقد و پالایش سیاسی و اجتماعی باشد که هرساله تکرار می شود و دلایل ویژه ای هم با خود همراه دارد .

نمایش ایرانی از این رو جنبه های اجتماعی آن پررنگ تر از بحث هنر است که عواید و فواید حاصل از اجرا در رشد و تعالی اجتماعی بیشتر ازسرگرمی و تفنن برای مخاطبان موثر است .همچنان که آموزش ، آگاه سازی و توجه به خاستگاه های اجتماعی در اجرای ایرانی پررنگ تراست از وانمود سازی و بازسازی دوباره وچندباره موضوعات ، این امربسیار ارزشمند و ضروری محسوب می‌گردد تا آنجا که می‌تواند جریان ساز سیاسی و اجتماعی برای مردمی باشد که تنها جملات و گفتار، بازسازی ها و اشارات بتواند عامل روشنگری و رشد سیاسی واجتماعی در زندگی روزمره به شمار آید .

از این رو متون مکتوب و از پیش نوشته شده ای تدوین نمی‌شود ، قرارمدارها در شرایط و موقعیت های متفاوت دگرگون می‌گردد، کلام وگفتگوها بداهه و درلحظه نقش‌می‌پذیرند ، ابزارو وسایل بازی اغلب واقعی بوده وزندگی‌روزمره را نشان می‌دهد .

توجه به جمع و زندگی‌جمعی هیچگاه از نگـاه تیـزبین هنرمند نمایش ایرانی‌دورنمی‌ماند و چه بسا پـالایش و تاثیرگذاری در روند زندگی جمعی ، زندگی انتقـادی و مبارزه با تظلم را نوید می‌دهد .

جنبه های اجتماعی و تاثیرات مثبت آن پیوسته عـاملی بوده است که حکومـت هـا دردوران مختلـف ازایـن توجه وهشـدار بـیم داشـته و بـه هنرنمـایش نگـاهی حکومت ستیز و متخاصم داشته اند .

شـــاید هنرایرانـــی را ازایـــن جهـــت هنرجمعـــی و اجتماعی‌می‌توان تلقی نمود که کمترشاهد هنر برای هنر دراین عرصـه هسـتیم و هنرمنـد نیزبیشـترین دغدغـه اجتماعی ، انتقادی وسیاسی‌را دارد اگر چه ایـن مقولـه درسایرکشورهای مشابه نیز به چشم می آید.

از ویژگی‌های بارز نمایش و خرده نمایش های ایرانـی به تناسب اجرا و خاستگاه آنان ، همانا می‌توان از تاثیر به سزای حکومت وسیاست حاکمه به عنوان عامل اصلی نام برد.

پیش از هر اقدامی هنرمند صحنه نمایش ، هنررا بـرای عوام و به منزله سرگرمی به اجرا درمی‌آورده است و در بطن وکُنه ماجرا مخاطب نمایش ایرانی‌کسانی‌محسوب می‌شده اند کـه مقابـل حکومـت مطلقـه قرارگرفتـه و درتضـاد طبقـاتی و اجتمـاعی ازمعترضـین بـه شـمار می روند.

ازدیدگاه هنرو ارتباط تنگاتنگ نمایش وخرده نمایشهای منطقه ای و محلی آنچه به عنوان یک اثـر هنـری بجـا مانده اسـت و هـم اکنـون نیـز دارای دوام و قـوام اثـر هنریست می‌توان از تعزیه و نمایش‌های مضـحکه نـام برد که البته با شـرایط اکنـون جامعـه و در موضـوع و اشکال ، اندکی دچار تغییر شده اند .

با گسترش و رشد رسانه های تصویری وشـبکه هـای تلویزیونی تـاثیر و اهمیـت ایـن گونـه‌هـای نمایشـی کمرنگ تر شده است زیرا از زیرساخت جنبـه هـای اجتماعی خـود در حیطـه اجـرا دور گشـته و تفـنن و سرگرمی ، مکان و فضای نمایش به قالـب فـرم هـای رسانه امروز نزدیک تر شده است .

جنبه اجتماعی اثر از بازخورد و در ارتباط قرار گرفتن با مخاطب و مجری بیشترین بهره را می‌برده اسـت و تـا زمان دوره قاجار این وظیفه بیشـتر برشـانه هـای هنـر نمایش و نمایشگران صحنه احساس می‌شد . رفته رفته موضوعات ، شیوه اجـرا ، فضـای ارائـه اثـر، نگـرش هنرمند نمایش و مخاطبان ویژه ، رنگ تازه تری به خود گرفته و به ورطه فراموشی سپرده شده است

باز آفرینی و احیای دوباره این گونه های رایج گذشـته نیاز به تلاش دو چنـدان و درک اهمیـت آن در زمـان اکنون جامعه ی رو به جلو و مدرن است که سـعی بـه پهلو زدن نگاه معاصرو امروزی به هنردارد . همین امـر وظیفه هنرمند تاتررا دوچندان می نماید تا با رجعت بـه

ادبیات کهن ، شیوه های اجرایی، بازی هـای نمایشـی، بکار گیری و درآمیزی تکنیک تاتر معاصر بـا آن ، راه را برای درک نمایش ایرانی‌باز نموده ومـورد توجـه قـرار دهد .

اکنون نیزجنبه های اجتماعی و مردمی هنرنمایش بیش ازپیش احساس می‌شود وصد البته تکنیـک محیطـی و نگاه عامیانه به هنر نمایش درسراسرجهان رنگ وبـوی تازه ای را نشان می‌دهد که متاسـفانه همچنـان توسـط غرب و درمیان تاتری ها این اقدام سریعتردر حال اتفاق است درحالیکه سبقه ی نمایش ایرانی به بـیش ازچنـد هزاره درکشور باز می‌گردد. و مـا از ارائـه هنراصـیل و مردمی‌بازمانده ایم .

بازآفرینی قصه های عامیانه و اهمیت مکتوب سازی آن

محمدعلی جهانبخش

مدرس دانشگاه و پژوهشگر فرهنگ عامه

ادبیات به عنـوان عنصـری مهـم ازفرهنـگ بشـریت ، حاصل تلاش جمعی همـه مردمـان جوامـع مختلـف است ماده اصلی ادبیات کلام است . زبان و کلمه ظرف اندیشه است و هرکلمه حامل مفهومی است که ذهنیت مشترک مردم یک جامعه به کمک آن مفهوم با یکدیگر رابطـه برقرارمـی‌کنـد .درکنارآثارگرانقـدر مکتـوب و کلاسیک ادبی که موجب مباهات هرملتی است . نوعی از ادبیات نیز به نام ادبیات عامیانه و یـا شـفاهی مطـرح است که در واقع مرحله ی اولیه ی شـکل‌گیـری آثـار ادبی به معنای کلاسیک آن است و براسـاس اسـتدلال صاحب نظران ، ادبیات شفاهی وعامیانه در شکل گیری ادبیات کلاسیک و رسمی، به طوراساسی و ریشـه ای موثر بوده و به واقع ادبیات کلاسیک و رسمی به فلکلر مدیون است(سپیک .۱۳۸٤,۱۲)

بسیاری ازآثارادبیات عامیانه بعداز مدتی به دلایل متعـدد از ذهن افراد جامعه پاک شده و از بین می‌روند . بـدون شک تنها علل از میان رفتن یک اثر شفاهی، عدم انتقال آن به نسل بعدی است برای پی بردن به علت این عدم انتقال باید به علل و شکل‌گیری و حفظ ادبیات عامیانه ، یعنی رابطه‌ی آن با دغدغه ها وآرمان های جامعه توجه داشت . زمانی‌که جامعه در اثر فرایندهای مختلفی چون انقلاب صنعتی دچار تحولات بنیادین درعرصـه هـای سیاسی ، اجتماعی و فرهنگی می‌شود . اهداف ، آرزوها و دغدغه هایش نیز دگرگون شده و از پذیرش ، حفظ و انتقال فرهنگ عامه سـرباز مـی‌زنـد و اگرآثارادبیـات عامیانه مکتوب نشوند از میان می روند (رضی .۱۳۸۷)

ازاین رو ادبیات عامیانه نیاز به تغییـر و شـکل پـذیری جدید دارد و این شکل پذیری می‌تواند ادبی، نمایشی ، تصویری و حتی التقاطی باشد تا برای نسل های آینـده نیز به یادگار بماند

یکی ازروش های آفرینش و خلق آثار ادبی و هنـری ، روش بازآفرینی است . بدین معنا که نویسنده و هنرمند ازآثاردیگران چه کهن ، چه معاصر الهام می‌گیـرد و بـه خلق اثرجدید می‌پردازد . عمده ترین کار در روش بـاز آفرینـی تغییـر موضـوع و بـرهم زدن چـار چـوب موضوعی اثر قبلی است (پایور ۱۳۸۰. ۱۵۵)

در روش بازآفزینی ، نویسنده یـا شـاعرمجاز اسـت از موضوع کهن یا معاصر موضوعی را انتخـاب نمـوده و هرگونـه تغییـری را در آن ایجـاد نمایـد . مـی‌توانـد شخصیت ها را تغییر دهد .از مثبت به منفی یا برعکس

برگرداند . یک پهلوان افسانه ای یل تاریخی را به انسان عادی در آورده و هر نوع دیدگاهی را به موضوع مورد نظر واردکند .اما با همه ی تغییرات و دگرگونی هایی‌که در اثر پیشین ایجاد می‌کند یک نوع رگه و نشانه هـایی از اثر گذشته ، در اثر جدید او قابل مشـاهده اسـت بـه گونه ای که با آن نشانه یاد و خاطره اثرپیشین در ذهـن مخاطب زنده می‌شود و این تنها موردی است که یـک اثرباز آفرین شده را از اثرآفرینش مستقیم و بی واسـطه جدا می‌سازد . (پایور . ۱۵۵)

" باز آفرینی" محدودیت های ساده نویسی و بازنویسی را ندارد بلکه بازآفرین کاملا آزاد و رها عمل می‌کنـد و به هرسویی‌که ذهن هدایت کنـد مـی‌توانـد ره بسـپارد .ضروری به نظر می‌رسد کـه معنـی برداشـت برخـی اصطلاحات در زمینه وام گیری نویسنده از آثار دیگران را یادآور شویم .

۱- سرقات : مضـمون اثـری مهـم بـه سـرقت ازمضمون اثر دیگر می‌شود
۲- اقتباس : اثری به گونه ی دیگـر بـاز نویسـی می‌شود
۳- تضـمین : هنرمنـدی از هنرمنـد دیگـرحس وتصویری را وام می‌گیرد
٤- الهام : شاعر و نویسـنده از اثـر دیگـر ملهـم می‌شود
۵- تلمیح : هنرمند به گونه ای اشاره وار ازمیراث فرهنگی خویش بهر می برد .
٦- تقلید : هنرمندی طوطی وار اثردیگر را بازگو می‌کند
۷- نظیر : عین اثر دوباره بازنویسی می‌شود .
۸- تاثیر : هنرمندی از هنرمند دیگر تاثیر می‌پذیرد (یوسفی ۱۳۸۸. ۱۲۲)

بنابراین مفهوم باز آفرینی پیشینه ای بسیار دور دارد نام و نشانش به گونه ای که ذکرشد متفاوت بوده اسـت . در بازآفرینی نویسنده با الهام از متون کلاسیک و فلکلریک تاثیر می‌پذیرد ، الهام می‌گیـرد .و اثرمسـتقل خـویش را می‌نویسد که ربطی‌کامل به اصل متون ندارد و اثری تازه اما ملهم از پیشنه ی هنری – ادبی جهان هنراست امکان دارد منبع الهام نویسنده یک متن ادبی باشد.ممکن است بنایی قدیمی، شعری ، تابلویی ، تصویری ، قصه های ، افسانه ای ، متلی ، حکایتی ، لطیفه ای ، یک بـازی و ... باشد(یوسفی ۱۳۸۸,۱۱۲)

بـاز آفرینـی اثردیگر،کـاری سـخت و دشواراسـت . بازآفرین باید لزوماً ادبیات کهن و معاصر را بـه خـوبی بشناسد . به صرف این که نویسنده طرحی نو در رابطه با قصه های کهن به ذهنش رسیده که نگاه و اندیشه ای تازه را عنوان کند. نمی‌تواند دست به نوشتن بزند چون قبل ازهرچیز باید ابزار و کار نوشتن را به خوبی بدانـد. عناصر، گونه ، سبک ها و مکاتب ادبی را بشناسد البتـه بسیاری بدون شناخت چنین کارهـایی را مـی کننـد و عملا لقمه ای به دهان تلویزیون یا مطبوعـات کـودک می‌سازند وگرنه خلق اثری نو،کارساده ای نیست. یـک

باز آفرین، گاه نویسنده‌ای ساختار شکن است . رستم ، سهراب را درشاهنامه می‌کشد حال باز آفرین می‌خواهد اثری خلق کند که رستم ، سهراب را نکشد . به این گونه ساختار داستان به هم می ریزد کاری که در "برزونامه" اثر عطا بن یعقوب معروف به عطایی رازی اتفاق می افتد . " آغاز سرگذشت برزو به تمام معنی شبیه به آغاز داستان سهراب است به این معنی که سهراب پیش ازجنگ با ایرانیان در سرزمین شنگان به دختری (شهرو) نام دلباخت و پس ازمدتی هنگام رحیل ، انگشتری خود بدو داد تا نشانی از وی باشد . چون کودک از مادر بزاد ، برزونام گرفت ومادرش تا بیست سالگی‌نسبش را ازوی پنهان داشت. زیرا می‌ترسید که به گرفتن کین پدر به جنگ رستم رود . روزی افراسیاب هنگام فرار از برابر رستم به شنگان رسید و برزو را آنجا دید و وی را نزد خود خواست و بپرورد و به جنگ ایرانیان فرستاد . برزو به دست ایرانیان اسیرشد و آنگاه از نسب خود آگاهی یافت و درشمار پهلوانان ایران در آمد .

(صفا . ۱۲۶۳،۳۰۳)

در پایان داستان برزونامه رستم برزو را به وسیله ی مادر برزو می‌شناسد و خنجر را ازبیخ گلوی اوبرمی‌دارد قصه نه به سبک‌حماسی و تراژیک بلکه به شیوه رمانتیک پایان می‌پذیرد . سهراب در آن داستان می‌میرد . برزو در این داستان نمی‌میرد. تهمینه آنجا حضور ندارد . شهرواینجا حضوردارد (به هنگام جنگ رستم با برزو)

چرا رستم و سهراب درحافظ ی تاریخی اکثر مردم ایران می‌ماند اما برزونامه در حافظه تاریخی ، متون کهن ایران زمین و تنها در ذهن محققین می‌ماند؟ سئوال فوق چند پاسخ را در پی دارد

۱- شاهنامه پیش از برزو نامه سروده شده است.
۲- سراینده برزونامه به تقابل با سراینده شاهنامه برخاسته است .
۳- سراینده برزونامه باز آفرینی مبتنی برتضاد را انتخاب کرده و چنین انتخابی به لحاظ ساختار دراماتیک برابر با ساختارشاهنامه نیست .
٤- طرح داستانی برزونامه همانند رستم و سهراب پیش می رود و کپی از روی آن است .
۵- ساختار زبانی – بیانی فردوسی در زمانه خود و پس از آن بکر و خلاقه است و سراینده برزونامه همان زبان را تقلید می‌کند وزبان خاص‌خود را عرضه نمی‌کند .
٦- مخاطب اثری چون شاهنامه را خوانده یا شنیده و خواستی فراتر از آن دارد .
۷- عناصر حقیقت مانندی و باور پذیری در شاهنامه قوی تراست و... این گونه است که یک منبع اولیه برای مقصودی حتی کاملا متفاوت از منبع اول است . در این شیوه متن دوم وزن قابل مقایسه ای با متن اول دارد . باز

آفرینی می تواند در بخشی ازمتن در موضوع و جریان داستان و حتی پیرنگ باشد .
(یوسفی .۱۳۸۸. ۱۱۷ و۱۱۸)

بطور کلی‌سه عامل اصلی مانع از بررسی‌سیرتاریخی ادب عامیانه ورابطه‌ی معنایی این آثار با جامعه می‌شود .

- اول ابهام در مورد خاستگاه اصلی و حد و حدود اخذ و اقتباس آن .
- دوم وجود روایات گوناگون محلی از یک اثر
- سوم امکان وجود تغییرات عمده درساختارو درون مایه اثر در سیرتاریخ آن تا به امروزاست .

در بررسی ضمنی و با توجه به شواهد محدود تاریخ می‌توان دریافت که اکثراین آثار در ارتباطی تنگاتنگ با دغدغه های جامعه خود شکل گرفته و به نوعی منعکس کننده اوضاع و احوال دوره ای خاص و یا خواست ها و ایده آل های جامعه ای است که درآن شکل گرفته اند . ساختار ادبیات عامیانه عموما بر دو اصل واقعیت و تخیل استوار است . زمانی‌که یک اثر برپایه ی خیال پردازی استوار است به گونه ای آرزوها و ایده آل های جامعه ی خود را منعکس می‌کند و زمانی‌که شکل واقعی تری به خود می‌گیرد از لحاظ درون مایه به مفاهیم اخلاقی ، انسانی ، اجتماعی و پند و اندرز می پردازد .

ازدید جامعه شناسی‌ویژگی‌های ادبیات عامیانه را می‌توان به ترتیب زیرخلاصه نمود :

۱- هرچند شالوده ادبیات عامیانه مبتنی بر اساطیر و ارزش‌های سنتی است ولی برای انطباق برشرایط اجتماعی که در آن قرار دارد دارای سیالت کافی است .
۲- ادبیات عامیانه به ویژه وقتی که به زمان عقب برمی‌گردیم .گرایش به بیان شفاهی دارد هرچند که ادبیات عامیانه مکتوب هم می‌شود .
۳- چون ادبیات عامیانه ، گرایش به بیان شفاهی دارد ساختار آن نیز ساده است .
٤- ادبیات عامیانه اصولا منصف معینی ندارد تولید آن غیرشخصی و چارچوب آن از تجربه های جمعی تشکیل می شود .
۵- در ادبیات عامیانه ، به اقتضای کیفیت آن بین تولید کننده و مصرف کننده تمایز بارزی وجود ندارد
٦- ادبیات عامیانه بیش تر به ذائقه و جهان بینی‌عامه ی مردم و لایه های پایین جامعه دارد و ادبیات کلاسیک به ویژه ادبیات قرون قبل(پیش ازرمان) گرایش به ذوقیات و بینش طبقه ی بالا و خواص جامعه دارد .

۷- ادبیات عامیانه عموماً زیر ساخت ادبیات کلاسیک قرارگرفته و جهت گیری عکس آن به ندرت اتفاق می افتد .

۸- ادبیات عامیانه به عنوان واقعیتی جامعه شناختی ، گرایش به ثبات وتحول توامان دارد و ایستا نیست .(ارشاد. ۱۳۸۷. ۲۰)

ادبیات شفاهی به دلیل تنوع وشناخت عموم مردم جامعه امکان ایجاد نقش پذیری جدید درسایر قالب های ادبی و هنری را دارد و پیشینه ادبی در این سرزمین کهن باتوجه به منابع فراوان وتنوع قومیت و ملیت های می‌تواند در خلق آثارنمایشی با شرایط و شناخت ادبیات عامیانه و ویژگی‌های آن بسیارموثر واقع گردد . همچنین با توجه به پیشرفت علوم هنری درچند دهه گذشته و وجود مراکزآموزشی و دانشگاهی باز آفرینی ادبیات عامیانه دریک یا چند قالب جدید نیز می‌تواند به ماندگاری ادبیات شفاهی دراذهان مردم کمک نماید . و نیک می‌دانیم که ادبیات شفاهی به دلیل نقش پذیری در روایت و بیان شفاهی موفق تراست بی شک قالب ادبیات نمایشی می‌تواند یکی از بهترین گزینه ها برای این مهم باشد .

مطالعه در آثار ادبی و سپس ثبت و ضبط آن به اشکال مختلف ، در قالب های ادبی و هنری بزرگترین میراث ماندگار نسل آینده این سرمین محسوب می‌گردد که امیدواریم هنرمندان نمایش در این راستا همت گمارده و آن را احیا نمایند .

(تلخیص از کتاب مردم شناسی و فرهنگ عامه)

منابع :

ارشاد . فرهنگ .فصل نامه ی فرهنگ مردم ایران . برداشتی جامعه شناختی از ادبیات عامه . شماره ۱۲.مرکز تحقیقات صدا و سیما . ۱۳۸۷

پایور . جعفر . ۱۳۸۰. شیخ در بوته . تهران اشرافیه

صفا . ذبیح الله . ۱۳۶۳. حماسه سرایی در ایران . تهران امیرکبیر

صفا . ذبیح الله .۱۳۶۸. تاریخ ادبیات ایران . .تهران . امیرکبیر

یوسفی . محمدرضا . فصل نامه ی فرهنگ مردم ایران . از گرداوری تا باز آفرینی افسانه های ایرانی . شماره ۱۷. ۱۳۸۸

نگاهی به شکل‌گیری جریان تئاترو نمایش ایرانی درآمریکای معاصر

نویسنده: مسلم آئینی[1]

نویسنده ، مترجم **مدرس دانشگاه و پژوهشکر**

مقدمه

درام و تئاتر ایرانی به عنوان پدیده‌ای که حاصل فرهنگ، آیین‌ها و سنت‌های گذشتهٔ این مرز و بوم است امروزه بنا به تغییرات و تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و فلسفی معاصر رنگ و لعابی ازمدرنیته را درخود جذب کرده است. ارتباط با سایر فرهنگ‌ها به خصوص فرهنگ تحول‌خواه جهان غرب، درام و تئاتر مدرن و پست‌مدرن در اروپا و آمریکا به دگردیسی‌های فرمی و محتوایی درام و نمایش ایرانی‌منجر شد. با مهاجرت یا کوچ هنرمندان تئاتر ایرانی به سرزمین پهناور و چندفرهنگی آمریکا و پیدایش فضا برای خلق آثار نمایشی دراین کشور بحران زده، شاهد پیدایش دو دسته نمایشنامه‌نویس هستیم. دستهٔ اول نمایشنامه‌نویسانی هستندکه از ایران به آمریکا مهاجرت کرده‌اند و به زبان فارسی نمایشنامه می‌نویسند. اما دستهٔ دوم نمایشنامه‌نویسانی را در بر می‌گیرد که با تبار ایرانی در آمریکا متولد شده‌اند و به زبان انگلیسی آثار خود را خلق می‌کنند. تئاتر و درام ایرانی و سنت‌های نمایشی ایران درفرهنگ آمریکا آن‌چنان ناشناخته نیست، برای مثال همین چند سال پیش در نیویورک جشنوارهٔ تئاتر ایران در آمریکا برگزار شدکه درآن بسیاری از سنت‌ها و آیین‌های نمایشی ایران به خصوص سنت‌های مربوط به عید نوروز به اجرا درآمد. تئاتر برگ[1] در نیویورک این جشنواره را برگزار کردکه درآن شرکت کنندگان آمریکایی‌و ایرانی به تحقیق دربارهٔ فرهنگ وهنرایران پرداختند. با اینکه این جشنواره به دنبال الگویی برای شیوه‌های خود به خصوص برای ارتباط بیشتر با مخاطبین است، اما می‌کوشد آثار ایرانی دورهٔ کلاسیک، مدرن و معاصررا که توسط هنرمندان مقیم آمریکا خلق شده است را به زیبایی نشان دهد، و از این رهگذر منجر به ارتباط فرهنگی میان دو کشورشود. همین چند سال پیش بودکه استاد بهرام بیضایی با نمایشی به نام«گزارش اردو یراف» در دانشگاه استنفورد به اتفاق بازیگران ایرانی و مقیم آمریکا درفستیوال هنری این دانشگاه حضور داشت، در واقع این اثر گزارش تاریخی از متون باستانی پارسی را با روایت‌های جذاب و قصه‌پردازی به سبک و سیاق ایرانی درهم آمیخته بود تا شمایلی از درام و سنت‌های نمایش ایرانی در آمریکا را نشان دهد. درام ایرانی به عنوان پدیده‌ای فرهنگی

---

[1]. Bragg Theater

درمیان چند نسل از مهاجرین به آمریکا با شکل‌ها و شیوه‌های متفاوتی شناخته و بازنمایی می‌شود. هنرمندان تئاتری ایران درجامعهٔ چند فرهنگی‌آمریکا سعی کردندنمایش ایرانی را برای مخاطبین فارسی زبان به نمایش بگذارند و از این طریق گونه‌ای یا شمایلی از نمایش ایرانی در آمریکا به وجود آمد. هرچند این تئاتر نوپا درآمریکا نتوانست هیچ‌گاه جایگاه و منزلت خود را بدست آورد اما درچند دههٔ اخیر پیروان و مخاطبینی را برای خود دست و پا کرده است. اگردیدگاه انتقادی به این جریان نه چندان پیوسته نمایشی ایرانی داشته باشیم، نباید از نظر دور داشت که این شیوهٔ تئاتر و نمایش ایرانی هیچ‌گاه به صورت کامل و بایسته ظرفیت‌های نمایشی خود را بازتاب نداده است. گونه‌های نمایش ایرانی از تعزیه گرفته تا نمایش‌های مفرحی چون روحوضی یا تخته حوضی، سیاه بازی، مطربی، معرکه‌گیری و... سایرخرده نمایش‌های آیینی و سنتی درایران، هرگز توسط هنرمندان تئاتر و درام ایرانی در آمریکا و به فرهنگ این کشور به خوبی شناسانده نشده و به نوعی جای خالی این‌گونه نمایش‌ها وسنت‌های اجرایی درکشور فرهنگ‌پذیر آمریکا خالی مانده است. برای نمونه نمایش پرده‌خوانی که درگذشته در قهوه‌خانه‌های ایران به اجراگذاشته می‌شد؛ ترکیبی از داستان‌های حماسی، تاریخی، اجتماعی‌ودینی بودکه بر پایه قهرمان‌پردازی‌های مذهبی وحماسی وبا پرده‌ای پارچه‌ای توسط نقال روایت می‌شد.ساختار این نمایش که بسیار به نمایش‌های دوره‌گردی در آمریکا نیز شبیه است، توسط نقالان پرده‌دار به نمایش درمی‌آیدکه گاهاً به او شمایل گردان نیزمی‌گویند. این سنت نمایشی البته به گونه‌ای دیگر درگروه‌های دورگرد و در پهنهٔ جهان نمایش و درام آمریکایی نیز رواج داشته است که گروه‌های سیارنمایشی ازهرشهر و ایالتی به سایرایالت‌ها و شهرهای کوچک و بزرگ رفت وآمد می‌کردند و نمایش‌های متنوعی را برای مخاطبین ارائه می‌کردند. امروزه مطلع هستیم که آمریکا کشوری تازه تاسیس می‌باشد، اما درحوزهٔ هنرهای نمایشی توانست به عنوان یک الگو خود را به جهانیان بشناساند و جریان‌های متفاوت و گوناگون تئاتری آمریکا همچون سینمای هالیوود با نمایش‌های سرگرم کننده و پرمخاطب راه را برای سایرگروه‌های تجربی و هنری آینده بازکردند. درام آمریکایی به خصوص بعد ازدههٔ ۱۹۲۰ و درخشش یوجین اونیل به استحکام لازم رسید، اما شرایط اقتصادی و بحران‌های دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ گوی سبقت را به اروپا و به خصوص تئاتر انگلستان، فرانسه وآلمان داد اما بعد از آن تئاترو درام آمریکایی به خصوص دردههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به اوج بالندگی وشکوفایی رسید.درام نویسانی همچون: تورنتن وایلدر، تنسی ویلیامز، مکسول اندرسون، آرتور میلر، سم شپارد، دیوید ممت، آگوست ویلسون، تونی کوشنر، ادوارد آلبی و... با خلق آثاری در مقیاس جهانی درام و تئاتر آمریکایی را به سایرکشورهای جهان معرفی کردند و آثار آن‌ها الهام بخش چند نسل از نمایشنامه‌نویسان جهان شد.

درام‌نویسی ایرانی در آمریکای معاصر

درام‌نویسان مهاجر ایرانی بعد از مطرح شدن و رسیدن بـه سـطحی بـرای عرضـه‌داشـت توانـایی‌هـای خود،کوشش‌های هرچند نافرجامی را درکشور آمریکا داشتند. نمایشنامه‌نویسانی همچون آشور بانیپال بابلا[۲] و رضا عبده[۳] با فاصله گرفتن از سنت‌های تئاتر ایرانی بـه خصوص تئاتر ایرانی مرسـوم واسـتانده، حتـی آنچـه درگروه‌های کارگاه نمایش به اجـرا درمـی‌آمـد، سـعی داشتند تا خود را از دستاوردهای تجربـی اتفـاق افتـاده درجشـن هنرشـیراز نیزجـدا سـازند.این گـروه از نمایشنامه‌نویسان سبک وشیوهٔ خود راگونه‌ای به وجود آورندکه نزدیکترین سطح از ارتباط با مخاطب را رقـم می‌زدند. آخرین اجـرای بانیپـال نمایشـنامه‌ای بـود بـه نام«پدیده‌ای فرای همگان»، که در بروکلین نیویورک بـه صحنه رفت و اجرای دو زبانهٔ فارسی وانگلیسی‌کـه در بریک تئاتر[٤] به صحنه رفـت. ایـن نمـایش ترکیبـی از زنـدگی و خودکشـی صـادق هـدایت بـه همـراه جذابیت‌های داستانی هدایت و بوف کور او بود. دنیای دراماتیک رضا عبده، دنیای با ترکیب و ادغام گونه‌هـای مدرن نمایش غربی با بهره‌گیری از تئاتر نوین انگلستان و زیبایی‌شناسی تصاویر پرنوگرافی با شـیوه‌ای هـرزه- گرایانه است که سعی می‌کرد از شیوه‌های سنتی فاصله بگیرد و تـا حـد امکـان بـه عنـوان یـک کـارگردان و نمایشنامه‌نویس آوانگارد شناخته شود. در فاصله سال- های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰ و تا زمانی‌که او زنده بود بـا گـروه تئاتری« درآلوز»[٥] اجراهای متعـددی را در نیویـورک و لس‌آنجلس به صحنه برد.

هویت و مهاجرت

آنچه پدیدهٔ هویت را به مهاجرت پیوند مـی‌دهـد، در واقع تلقی است کـه از بحـث بحـران هویـت بعـد از مهـاجرت شـده اسـت. پدیـده‌ای کـه درخصـوص هنرمندان مهاجر ایرانی نیز رخ داد و این بحـث بحـران هویت در آثار نمایشی و تئاترهای ایرانی که درآمریکا به صحنه می‌رودبه زیبایی قابل مشاهده و بررسـی اسـت. آثار نمایشی که توسط هنرمندان تئاتر قبل از انقلاب بـه خصوص در لس آنجلس با رنـگ و بـویی کمیـک و سرگرم کننده نیز به اجرا درمی‌آید بـه خـوبی نمایـانگر رابطهٔ این هویت و مهاجرت است. بحران هویـت بـه خصوص در اجراهای تئاترهای پرویز صیاد و هوشنگ توزیع و همکارانشان دیده می‌شود و مسـئلهٔ هویـت و بحران آن با طنازی‌ها و موقعیت‌های کمیک درکـاراین هنرمندان به مخاطبین انتقال پیدا می‌کند.همچنین درآثـار نمایشی سعید سیرفی زاده، داسـتان‌نـویس ونمایشـنامه نویس ایرانی- آمریکایی که در نیویـورک متولـد شـده است نیـز دغدغـه‌هـای از جـنس هویـت و تفـاوت

---

۲. Ashur Banipal Babilla.

۳. Reza Abdoh .

٤. Brick Theater .

٥. Dar Aluz .

فرهنگی میان نسل‌ها را می‌توان دید. سیرفی‌زاده با آثـار نمایشی چون‌زندگی‌نامـه یـک تروریسـت، نیویـورک درحال خون‌ریزی است،رویای طـولانی تابسـتانی، در تالارهای نمایشی نیویورک اعتباری برای خود پیدا کرده است. وی با خلق اثری داستانی به شیوهٔ خاطرات با نام « زمانی که تخته اسکیت‌ها رایگان خواهندشد»[۶] برنـدهٔ جایزه معتبر وایتینگ[۷] شد، او در این کتاب به خاطرات دوران کودکی‌اش و کشمکش‌های سیاسی و فرهنگـی پدر و مادری از دو فرهنگ متفاوت می‌پردازد. این اثربا شیوهٔ غیرخطی و آشفتهٔ خود این بحران هویت را بهتـر نشان می‌دهد. آثار شعله ولپی[۸] شاعر و نمایشنامه‌نویس زن ایرانی–آمریکایی نیزبا سبک وسیاقی شرقی‌و عرفانی روایت‌گر همین بحران هویت و مهاجرت است که در نمایش‌ها و شیوه‌های اجرایی او دیده می‌شود. هویت و بحران هویت همانطورکه اریکسـون مطـرح مـی‌کنـد مسئله‌ای کاملاً اجتماعی اسـت کـه در میـان مهـاجران ایرانی درآمریکا در سه نسل گذشته به چشم می‌خـورد و هرچه فاصله میان نسل‌ها بیشتر می‌شود ایـن بحـران هویت به صورتی حادتر خود را نشان خواهد داد.

---

[۶] When skateboards will be free.

[۷] Whiting Award.

[۸] Sholeh wolpe.

نقد فرمالیستی نمایشنامه آرش بهرام بیضایی با مضمون ادبیات کهن و توجه به نوع ساختارگونه های نمایش ایرانی

امیر سمامی حائری

AmirSamami.Hiyery@yahoo.com

چکیده

در این مقاله برآنیم که برخوانی آرش اثر بهرام بیضایی را دریکی‌ازگونه‌های نمایش ایرانی با توجه به ساختار موجود موردتطبیق ونقد فرمالیستی‌قرارداده وبه این مهم بپردازیم که آرش در قالب نمایش صحنه‌ای (ایرانی، غربی) قرار می‌گیرد یا خیراگرچنین است چرا وچگونه ؟ روش‌رویکرد پژوهش حاضرتوصیفی تحلیلی و روش ابزارآن اسنادی کتابخانه ای است .

نگاه فرمالیستی به برخوانی‌آرش ازمنظریختارهای رایج ایرانی‌وقراردادن آن دریکی ازمظروف مورد استفاده با توجه به نوع ساختار دراماتیک و روشهای موجود در ایران و جهان .

همچنین نقد اثر فوق نسبت به وفاداری متن با گونه یا ژانر به خصوص در یکی از گونه های رایج تحلیل و نقدی تطبیقی با آثارو گونه های موجود ایرانی چون نقالی . برخوانی

کلیده واژه: نمایش و نمایشنامه ایرانی ، نقالی ، آرش «بهرام بیضایی» ، نقد فرمالیستی اسطوره و حماسه .

مقدمه:

آتچه در آثار ومتون نمایش ایرانی به خوبی مشهود است و می‌توان ازآن به عنوان یک نقطه نظرخاص و برجسته مورد تجزیه وتحلیل قرارداد همانا ساختار منحصر به فرد این آثار است که طی پنج دهه گذشته نگارش شده وبر اساس و معیارسیستم خاص ایرانی با توجه به مضمون اسطوره ، حماسه ،حکایات و قصه ها رایج نگارش یافته است.درگذشته داستان به دلیل سبقه ادبی این‌کشور پهناور و متمدن به نظم ونثر فارسی خلاصه می شده است ودر اشعارشاعران بنام و بزرگ این سرزمین نمود پیدا می‌کرده است که آثار بزرگانی چون حکیم طوس ، نظامی ، مولانا ، عطار و ... را نمی‌توان نادیده انگاشت این فرم داستانگویی منظوم درگذشته بسیارروا‌ج داشته و صد البته باید اذعان داشت که این آثاربجامانده را می‌توان به عنوان منابع مفید و قابل دسترس دراختیار نویسندگان درام ایرانی برشمرد .

در کشورما درام نویسی به شیوه‌غربی بسیارجوان است و معدود هنرمندانی پا به عرصه نگارش متون نمایشی گذارده اند و راه را برای دیگران هموارساخته اند .

شاید یکی ازویژگی های آثاردراماتیک بهرام بیضایی باز می‌گردد به شناخت اونسبت به ادبیات کهن‌فارسی که مملو است ازحکایات ، روایات ، داستان ها وقصه های عامیانه در کنار بازی های منطقه ای و قومی ایران قدیم و پهناور .

برای بیضایی دستمایه قرار دادن این ایده‌ها یه عنوان متریال اولیه و پرداختن به نمایش ایرانی و بومی‌که مختص به تاتراین سرزمین است از دغدغه های اولیه او محسوب می‌گردد .

او تنها درام نویس ایرانیست که بیشتر آثارش از پیشینه ادبی و فرهنگی همین مردم کوچه و بازار(قدیم) وام گرفته شده وهمین امر موجب نقد تطبیقی قابل ارزش به آثار نگارش یافته او خواهد بود .

با همه این موارد هنوز برخی ازآثارنمایشی بهرام بیضایی فرم وشکل درام ایرانی‌رانداشته و روایی می‌باشند .که از میان برخوانی‌های اونگاهی اجمالی به حماسه آرش داریم . برخوانی‌که بارها توسط هنرمندان به اجرا درآمده و دیده شده است .

آرش (برخوانی)

آرش اثری نمایش‌گونه است که تلاش‌می‌کند در صحنه به منصه ظهور برسد ازآنجا که پی دربی راوی اعمالی را برای آرش در بیان و گفتگو می‌آورد کمتر شخصیت آرش نمایشی شده و دست به عمل می زند به این نکته می‌توان اشاره کرد که در این اثر بیضایی راوی نقال ،

درون صحنه و به عنوان بازیگر حاضر می شود اما اعمال دراماتیک صورت نمی گیرد

حتی بخش هایی از رفتار درصحنه آرش توسط راوی گفته می شود

گفت و شنود بین آرش و دیگران نیز توسط راوی اثر روایت می‌گردد

صحنه نمایش ناکجا آبادیست که باز ذهنی بوده و راوی مکان نمایش را متذکر می‌گردد

بازیگردرصحنه تنها قصه ای را روایت می‌کند و نشان نمی دهد

صحنه فاقد زمان و مکان تاریخی است و با گفتگو مکان ها و زمان ها مشخص می گردد

اگرچه به ظاهرقصه آرش‌کمانگیر افسانه یا اسطوره ایرانی است و ماندگار اما در اثر بیضایی می‌توان عدم رشد شخصیت انسانی و تحول آن برای رسیدن به مرز قهرمان را یادآور شد (با مراجعه به تعریف قهرمان درآثارنمایشی جهان بویژه دراسطوره ها) آرش بیضایی ابتر ودرمانده ایست که مجبورشده به پرتاب تیری ، با ناتوانی تیری پرتاب کند که قرار است مانا شود و هیچ روحیه قهرمانانه و بیرون از چهار چوب یک انسان عادی با خاستگاه خاص شدن نیز در او دیده نمی شود استاد بهار درکتاب از اسطوره تا تاریخ ضمن مقایسه ی آرش کمانگیر ایرانی با ویشنو –یکی ازخدایان هندی– معتقد است ریشه ی مشترکی میان اسطوره های ایرانی و هند وجود دارد. از اسطوره تا تاریخ ص۳۰۵

بهرام بیضایی معتقداست که آرش باپهلوان دیگری از هند ، به نام آرجونای ، یکی ست و علت اینکه از آرش درشاهنامه بسیارکم سخن به میان آمده است ، به ریشه کهن‌تر این اسطوره باز می‌گردد ، درواقع آرش و آرجونای شکل جدیدی از اسطوره کهن تری بودند و امروزه سندی از آن دردست نیست . از اسطوره تا تاریخ ، از تاریخ تا اسطوره ص ۷۸

سبک و سیاق نمایش آرش بیرون از واقعیت و باور است از این روسبکی سور رئال محسوب می‌شود و البته اثردارای اشاره های نمادین نیزمی‌باشد و می‌توان در جای‌جای‌کلام وقصه به این‌مهم‌رسید.همه اسطوره‌های تاریخ ملل، دارای ویژگی‌حماسی و تحول شخصیت به فرانسانیست با این تفاوت که شخصیت مراحل رو به رشد وتکامل جهت اعمال فوق انسانی را درحد یک قهرمان سپری می‌کند و زبون و ناتوان نیست . رستم در شاهنامه یلی ست که درکار وزار دو چندان دیده می شود اما آرش فرد زبون وبی ریشه ایست که رفتار فوق بشری به او تحمیل می‌گردد و او نیز موفق از میدان کار و زار بیرون می آید .

تعریف اول از نمایشنامه ایرانی

بهرام بیضایی طی سالهای نگارش متون نمایشی‌جایگاه و منزلتی‌خاص برای خود و سیستم نمایشی قائل می‌گردد و نمایش ایرانی را دارای پتانسیل و فرم پذیری تاتری می‌داند که البته درسایرآثار اومی‌توان این رشد را مشاهده نمود زیرا تلاش می‌کند داستان های ایرانی را در قالب درام با ویژگی و گونه های نمایشی برای صحنه تنظیم نماید .

باتوجه به این نکته که تلاشی‌مضاعف در به رشته تحریر در آوردن این گونه ها نمایشی دارد و تنظیمی برای اجرا با مشخصه های تاتر غربی یا درآمیزی گونه‌های ایرانی با تاتر واردتی *(که ازطریق ترجمه)* وارد شده اندبیضایی برای نور ، دکور ، اکسسوار ، موسیقی ، نوع نگارش(*ساختار ارسطویی*) بازی‌و حتی کارگردانی ارزش قایل می‌گردد که می‌توان درمیان نمایشنامه‌های**او مرگ یزدگرد، مجلس قربانی سنمار** وحتی در فیلمنامه های او این ویژگی‌را جستجو نمود

آنچه درتمامی آثاربیضایی‌مشهود است الهام گرفتن از اسطوره ، حکایات ، روایات ، و... است که با توجه به ذهنیت خود به این قصه ها قوام جدیدی‌می بخشد وآن گونه که می‌خواهد دخل تصرف نموده وتاثیر می‌گذارد .

بیضایی درطی دوران نگارش هیچ گاه ازاسطوره و تاریخ ایران فاصله نگرفته است ازاین رو پیوسته درحد یک گرته برداری هم که شده نگاهی به پتانسیل موجود دردستمایه هایی ازقبیل بازی ها ، آیین های منطقه ای و قومی ، تاریخ ، حکومت و... داشته است و سلیقه فردی خود را درآن اعمال نموده است. با مطالعه این آثار می‌توان دریافت که این‌قصه ها بیشتر ازذهن قصه پرداز او بوده تا واقعیت تاریخی یا اسطوره ای بجا مانده از تاریخ و ادبیات کهن ایران زمین .

تعریف دوم از گونه نمایش ایرانی

دربخـــش دوم ازنقدفرمالیســـتی آثـــاربهرام بیضایی می‌توان دریافت که اوعلاوه به‌توجـه ونگـاه بـه دبستان وسبک‌های نمایشی‌دنیا دارای‌نگاه ویژه وسیستم اجرایی خاصی می‌باشد که همانا برگرفته ازگونـه‌هـای رایج ایرانیست وتلاش می‌کند آثار به تحریر درآورده را بـا همتـای بیرونـی وواردات‌ـی (*تـاترغربی و ترجمـه*) همسان سازی نموده و جایگاه ویژه ای را برای آن رقم بزند.

بیضایی در جایگاه نمایشنامه نویس ایرانی

بهرام بیضایی را در جایگاه نمایش نامه نویس ایرانی می‌توان جزِ معدود افرادی دانست که با اشراف کامل به فرهنگ بومی و ایرانی تلاش‌می‌کند قالب نمایش ایرانی را قوام و دوام بخشد آنچه درآثار این محقق بیشتر به چشم می‌خورد نقش درونمایه های فرهنگی ست تا گونه های نمایشی

فرهاد ناظر زاده کرمانی با پژوهش وتحقیق پیرامون این‌گونه های نمایشی توانسته است همه آنچه را که پیش از این دربیان اقسام گونه های نمایشی ابتر مانده است را کامل نماید .اواین گونه هارا به ۹ قسم متفاوت و متنوع ریختاری تقسیم می‌نمایدکه آرش را می توان با اندکی اغماض یکی ازگونه های زیردانست .

نقل از فرهاد ناظرزاده کرمانی در تقسیم بندی ریختارهای نمایش ایرانی

داستانگویی های نمایشگرانه /نقالی.برخوانی .داستانگزاری ها/ و حتی داستانگویی های نمایشگرانه خنیایی و رقصهای روایتگرانه

ناظرزاده کرمانی در کتاب نمایشنامه شناسـی خـود هریک از گونه ها را تفکیک نموده و به آن می‌پـردازد.. از نُه ریختار، شیوه برخوانی را زیرگروه داستانگویی‌های نمایشی می داند.

ودر ریختاردیگری تماشاگان گـزینش درآمیـزی را نیزیکی دیگر ازانواع ریختارها می داند

آنچه دراین مهم یادآوری آن خالی‌ازلطف نیست و باید به‌آن پرداخت.بکارگیری محتوای اسطوره‌ای توسط بهرام بیضایی در ریختار برخوانی ست که به گمان نگارنده ، ویژگی‌های حماسه و اسطوره با توجه به ویژگی های شخصیت حماسی دراسطوره ها و رشد و تکامل آنها درطول نمایش و با بکارگیری عنصر بازیگردرکناراروایت نقالی،تلاش‌می‌کند به شکلی دریک ریختاررایج ایرانی (نقالی) ارائه شودو همین امر حایز اهمیت است .

چرا آرش ویژگی یک شخصیت اسطوره ای را دارد؟

آرش بیضایی فاقد این نقطه قوت است که یک انسان زمینی ومعمولی با توجه به قرار گرفتن در شرایط

خاص عملی فرا انسانی یا فراتر از توانایی انسان را انجام می دهد

آرش تیری پرتاب می‌کند و عالمگیر می شود

در حالیکه آرش در داستان بیضایی یک انسان زبون و پست بیش نیست و شرایط پرتاب تیری براوکه یک نوع عمل فرا انسانی محسوب می گردد ، تحمیل می‌شود

آرش بیضایی انسانی معمولی ست که اسیرخدعه و نیرنگ شده ، از جمع دورافتاده ، ودر عین آشنا بودن با سرزمین مادری خود ، بیگانه ای در جمع اضداد است این تضاد بیرونی و درونی به آرش بیضایی فردیت بخشیده است .

علاوه بر تحمیل این موضوع آرش‌در مسیر داستان متحول نمی‌شود و تا پایان داستان انتخاب می‌شود که عملی را انجام دهد ونه به اختیار آن عمل را انجام دهد.

با مروربرسایر داستان های موجود درحماسه و اسطوره درمی‌یابیم که این بنیه (فرانسانی) در شخصیت اسطوره‌ای قهرمانان نهفته است بطورمثال رستم با ویژگی پهلوانی دارای عملکرد و توانایی خارق العاده ایست که پیوسته با او همراست و برخلاف یک فرد معمولی است .رشد و تکامل اوبه سمت شخصیت‌حماسی واسطوره ای خاص منطقی به نظر می رسد

بیضایی‌درمورد حماسه و اسطوره های انسانی– نه خدایان – می‌گوید .مردم دودسته اند :آنهایی که برای ما می‌جنگند و با جمع خوب‌هستند ،که شخصیت های خوب داستان را می‌سازند وآنهایی‌که برای ما نمی‌جنگند و با جمع مخالف هستند ،آنها شخصیت‌های بد اسطوره ای هستند... قهرمان آن نیست که ما را درجهالت خودمان باقی بگذارد قهرمان‌کسی‌است که ما را متوجه خودمان و اشتباهات فکریمان می‌کند قهرمان‌های داستان های من می توانند فرا بشری هم باشند... .از اسطوره تا تاریخ ،ازتاریخ تا اسطوره ص ۸۳و۸٤

همین نکته مغایرت قابل تاملی در مورد قهرمان داستان‌های بیضایی‌می‌تواند باشد درمحتوا و همچنین درساختار. قهرامانان اسطوره ای فرانسانیند درحالی که آرش بیضایی اینگونه نیست

ساختار اسطوره ها در فرم دراماتیک نیز قهرمانانی را می‌طلبد که سیر تکاملی رشد شخصیت در آنان مشهود است با توجه به این نکته که پیشینه قهرمانی نیز دارند

نشانه های سیستم اجرایی در آرش

اگر چه آرش براصل روایت بناشده است و سایه سنگین روایت براثربخوبی‌مشهود است . قصه ای که با یک آغازو سرانجام روایت گونه توسط بازی در صحنه برای مخاطبین به نمایش گذاشته می‌شود .

درحالیکه ساختاردرام ایرانی با توجه به بررسی بازی‌های نمایشی ایرانی ،دارای ویژگی‌های منحصربه فرد خود است . قصه درقصه بودن رامی‌توان در ادبیات ایران زمین بسیار مشاهده نمود وآثاری چون هزاریک شب را یادآور شد .

- *آرش سخت می نالد که من به ایشان نگفتم که هومان زنده است .*

و او خواردر وی می نگرد : این همه می داند پس آرش با همه ی اندام خود می لرزد : می دانند ؟!

- *آزی ، هومان زنده است .دردلهایی است که اوزنده است.*

وآرش بار دیگربه خاک می‌افتد : ازمن چه میخواهی؟

- *تو نیک می دانی . آرش*

آرش می غرد : نه هرگز تیری نمی افکنم .

- *تو چنین می کنی آرش .تو باری چند از تیر پرهیزمی کنی و سر انجام آن را می پذیری*

آرش می ماند : چنین گفت ؟

و.....

آرش . سه برخوانی .۴۸

گریز درگریز بجای تعلیق درآثار ادبی فراوان مشهود است.

تعدد صحنه ها باتوجه به زمان و مکان نمایشی و خلق فضاهای متفاوت.که توسط نویسنده شماره گذاری می گردد

اگر کمی دقیق تر به شرح متن آرش بنگریم توصیف ها را با گفتگوها همراه می‌بینیم وگفتگوها را متضامن شرح صحنه که ازویژگی ای هنرنقالیست آنگاه در می‌یابیم که بیضایی‌خواسته است آرش‌را برای اجرا دریک سالن نمایشی همانند تاتر غرب با امکانات و ملزومات تاتری‌بنویسد درحالیکه هنوزروایت اوبه گونه نمایش ایرانی‌درقالب‌نقالی نزدیک تراست و همچنان درهمان ویژگی باقی می‌ماند و حتی به تاترغربی با ویژگی های وارداتی سبک ، ژانر، وساختار نمایشی نیز پهلو نمی زند.

آرش‌در حال و هوای نمایش دوگانه ایرانی‌و غربی معلق است و نمی‌تواند باتوجه به ارزش اسطوره ای داستان حماسه آرش تاثیر گذار گردد .

زیرا نه یک نقالی‌صرف‌توسط نقال ونه یک نمایش درصحنه با ویژگی های شرقی و ایرانیست

صرف الهام ودخل تصرف دریک تفکرواندیشه ایرانی نمی‌توان براین‌مدعی بودکه اثرارائه شده ایرانی با ویژگی های نمایشی همراه است

بررسی بازی های قومی، منطقه ای، آیینی ایران مملو از روش‌های قابل تامل است که با خود نوع ساختارایرانی‌را به همراه دارد

گونه هایی چون تقلید، معرکه ، مارگیری ، بند بازی و... هریک فرم ساختاری خاصی‌را دارا می‌باشندکه در نوع ساختمان باهم مشترک اند بنابراین آرش درحد یک ایده نمایشی و نزدیک به نقالی باقی می‌ماند .

چرا آرش فاقد ساختارنمایش ایرانیست به روایت دیگر با درآمیزی دوگونه نمایش یا (*نمایش گونه های ایرانی* **) شکل یافته است از این روساختار متفاوتی‌دارد.**

طرح نقشه و ساختار نقالی همراه با بازی که ویژگی های صحنه ایست درهم آمیخته است

داستانگویی نمایشگرانه

نقالی ، برخوانی ، دستانگزاریها

نقالی (برخوانی،داستانگزاری)در ایران پیشینه ای کهن و پر مایه داشته ، لیکن در درازای زمان ،از رواج و رونق افتاده است "قوالی"نیز گونه ای داستانگویی نمایشگرانه خنیایی به شمار می رود .....همان ٤٧

نقالی در نمایش های سنتی ایران، جایگاه خاصی‌دارد و نقال یکی از شخصیت‌های مهم در بازیگری‌نمایش سنتی ایران است ... نقال به روایت و رویدادبا داستانی در برابر جمع می پردازد و باتمام توانایی خود که عبارت است از صداو لحن و آگاهی ازدستگاه های موسیقی ایرانی، حرکات بدنی و استفاده از بعصی اشیا و ابزار لازم می‌کوشدتا بتواند براحساس تماشاگران خود تسلط یابد و...

(فرهنگ واژه های نمایش های ایرانی ٤١٤)

رویدادهای قهرمانی‌که اغلب با شگفتی همراه هستند و از نیروهای‌عادی سرشت انسانی فرا می‌گذارد عنصر دیگر حماسه ،خارق عادت بودن آن است که البته نمی توان این ویژگی‌را همچون ابزاریا ماشین ساده آزادانه دراختیار قهرمان حماسه نهاد.....

شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ٤٦

"حماسه بیشتر یاد بود یک رویداد قهرمانی‌است که به افسانه تبدیل شده است وبه شایسته ترین شکل ادبی‌که توانایی بیشتری برای مجذوب ساختن نیروی تخیل ملت راداشته باشد عرضه می‌شود واز این رو،بی‌گمان کهن ترین شکل ادبی نیز هست" همان ٢٣"

آرش با اندیشه یک درام نمایشی وتنظیم برای صحنه تدوین و نگاشته شده است ازآنجا که این اسطوره بجامانده پیش‌ازاین به شکل شعر روایی توسط شاعران ونویسندگان پیش از بیضایی سروده شده است قالب جدید ونمایشی برای حماسه آرش را، بیضایی به عنوان نگاه تازه در دنیای نمایش ارائه کرده است

آرش‌فاقد زمان نمایشی‌درونی‌متن است وبه روایت از بازیگرصحنه زمان چندروزه رادرکمتر ازیک ساعت برروی صحنه ارائه می‌کند که بیشتربه شکل گفتاری وگفت وشنوداست بطورمثال اتفاق آغازانگیزه پرتاب تیرتا زمان عمل بسیار طولانی و طی چند روز مطرح می‌شود

مکان نمایش به عنوان نگارش‌متن ویژگی‌صحنه و مکان مورد اشاره جهت مخاطب واضح نبوده وتعیین نگردیده است به عبارتی ناکجا آبادیست که با گفتگوها پیش می‌رود بی آنکه شاهد تغییرزمان ومکان صحنه ای باشیم .

فضای حاکم براثر (موود mood) باتوجه به نوع نگارش شخصیت آرش و رخدادی که دراثر ، شاهد آن هستیم به هیچ یک از آثار بجا مانده از نمایش ایرانی در ژانر وگونه مضحکه یا تعزیه وسوگ نامه همانند نیست.

شخصیت و پردازش شخصیت برخوانی (آرش) به پهلوانی نمی ماند که قراراست تیر پرتاب کند تا آنجا که او ستوربانی بیش نیست و پرتاب تیر بر او تحمیل می‌گردد ودر پایان با وجود عدم مهارت کاری، کارستان می‌کند درحالیکه پذیرش این‌عمل از سوی او هنوز برای شخصیت آرش و مخاطب پذیرفته نیست .

نوع‌گفتگودربر خوانی روایت است که شخصیت‌ها درشرایط قرارگیرند وراوی بجای‌آنها سخن می‌گوید و شخصیت ها در کنار راوی شکل می‌گیرند و کمتر وارد عمل می‌شوند تا به بازی دست یابند .

حتی آرش که تنها شخصیت اصلی این برخوانی است نیز از این قاعده مستثنی نیست و منفعل است

نوع ساختارداستان آرش‌بیشتربه یک نقالی وروایت نزدیک است وهیچ کنشی ازشخصیت اثرنمود بیرونی ندارد وبه عبارت دیگر این بارنقالی بجای پرده خوانی ، تصاویروشعردرصحنه حاضرمی‌گردد وقصه را روایت می‌کند همراه با حرکات بدن ، لباس و شاید اندکی بکارگیری از نور و اکسسوار و.....

به عبارت دیگرآرش به هیچ یک از ژانرهای مطرح نمایشی پهلو نمی‌زند وتنها به ارائه روایت صحنه ای آنهم از نوع نقل قولی بسنده می کند

پایان ونتیجه اثراستتاجی‌که شخصیت داستان با خواسته بیضایی متحول می‌گردد و این تغییر و تحول در کل روند داستان مشهود نیست وپایان و فرجامی خوش یا قابل قبولی را ارائه می‌دهد .

پیش ازاین بیضایی درکتاب نمایش درایران خود نیزچنین برخوردی باگونه های نمایش ایرانی می‌کند وازکنار این بازی ها و گونه ها به سادگی می‌گذرد و گونه‌ها را فقط به عنوان یک گونه نه چندان مطرح نمایشی یاد آورمی‌گردد و تاریخ و خاستگاه آنان را ذکر می نماید اما هنوز باتردید سخن‌می‌گوید شاید نگارش کتاب **نمایش در ایران** به دلیل‌جوانی و خامی بیضایی ازاین جسارت واندیشه ابتر می‌ماند .

نکته دیگررا می‌توان به یک احتمال مثبت و رو به جلو برای نمایش ایرانی دانست که بیضایی در طول زندگی هنری خود رقم زده است که بازاین درحدیک احتمال باقی می‌ماند وآن این نکته است که بیضایی خواسته است با برخوانی گونه ای جدید از نمایش ایرانی را قوام بخشد و آنرا رایج نماید تا نمایش ایرانی نیز دارای قواعد و اصول مدونی از متن ، اجرا و عوامل سازنده گردد که با سه برخوانی، بیضایی این مهم را آزموده است .

حال این سوال مطرح می‌شود چرا بیضایی به نگارش واجرای برخوانی بعد ازاین سه برخوانی اهتمام نورزیده است آیا این شیوه خاص ومنحصر به فرد خود را با شکست نمایشی وهنری مواجه دیده است

و یا این‌سوال‌که بیضایی نتوانسته است قوام وافی وکافی‌به اندیشه ساختاری خود که (برخوانی) نام گرفته است را به آنچه که می اندیشیده است برساند و ناموفق از ادامه کاردست می‌شوید

اگر چه در مواجه با این فرم اثر، هنرمندان تاتر هیچ گونه گارد خاصی نگرفته و آن را منفور نداسته اند و یا به تعریف و تمجید نپرداخته اند و حتی این گونه را به عنوان گونه خاص نمایش ایرانی به عنوان قالب قرار نداده و دنبال ننموده اند تا داستان های بیشتری رابا آن آزموده و در این آزمون وخطا فرم جدید را قوام ببخشند همه موارد یادشده می تواند پاسخ به دوسوال

مطرح شده در چند سطر فوق باشد که توسط اینجانب مطرح شده است .
یافته‌های تحقیق:

یافته های تحقیق با استناد به شواهد مکتوب محققانی‌که گونه های نمایش ایرانی‌را از منظر فرم و اجرا بررسی نموده اند نشان می‌دهدکه حماسه آرش (برخوانی) نتوانسته است روح بلند و اسطوره ای مستتر درداستان آرش‌را به نمایش بگذارد چه از منظر فرم که قالب مناسبی برای ارائه اثرمحسوب نمی‌گردد وچه پردازش قصه که درچهارچوب حماسه ای با ویژگی‌های که برشمردیم قرارنمی‌گیرد . برخوانی آرش درحد یک نقالی باقی می‌ماند و برای صحنه با ویژگی های اجرا آنهم ملهم از بازی های نمایشگرانه دور می ماند .

نتیجه گیری :

با اندکی تامل در آثاربجا مانده از بهرام بیضایی برخوانی های اورا نمی‌توان‌گونه نمایشی کامل دانست زیرا روایت این گونه‌ها به شکل و فرم وحتی داستان نمایش ایرانی ورود نمی‌کنند . بیضایی تلاش می‌کند از منابع ارزشمند ایرانی‌که جایگاه بسیار غنی ادبی داشته بهرمند شود ودستمایه های نمایشی‌خود را ازمتون کهن فارسی و یا خرده روایت های موجود استفاده نمایدکه صد البته باید اذعان داشت.پتانسیل موجود درمتون کهن فارسی از اهمیت بسیاری برخورداراست و هنرمند صحنه نیزباید این مهم راپیوسته منظور نظرخویش دانسته وآنرا بکار گیرد. بازی های نمایشگونه ی ایرانی تا زمانی که برای صحنه تنظیم نشده‌اند بازی ، نقل، اشعار، حکایات و.... محسوب می‌گردند همین که در قالب نمایشنامه و برای اجرا درصحنه در نظر گرفته می‌شوند باید خصوصیات هنرصحنه را بخود گرفته و صرفا از بازی های رایج قومی خارج شوند.

آرش نقالی پیشرفته ایست که توسط بازیگر تنها در صحنه حماسه آرش‌را روایت می‌کند واین روایت از مرز نقالی نیز پا فراترنمی‌گذارد اگرچه ممکن است بیضایی‌ادعای یک درآمیزی را داشته و بگوید یکی از داستان های متون کهن که مرجع آن شاهنامه فردوسی است را برای صحنه تنظیم نموده است .

اما نیک می‌داند که برخوانی‌آرش تنها نقالی پیشرفته ایست که بازیگر صحنه به آن ، جهت روایت اضافه شده است و ازعنصر بازی وبازیگر اندکی بهره جسته است تا داستان را از مرز شنیداری به دیداری وصحنه نزدیک نماید .از این رو برخوانی آرش را صرفا یک نقالی صحنه ای می‌دانیم‌که عرف رایج حضوردر بین مردم کوچه و بازار، اماکن وصنوف را شکسته است و مخاطب را به سالن دعوت می نماید برخلاف نقالی ونقال که خود در جمع مخاطبان حاضرمی‌گردد و هنر خود را روایت می‌کند. با بررسی هنر نمایش درایران به این مهم دست خواهیم یافت که مکان نمایشی (صحنه و تخته) حرف اول را می‌زند زیرا اساس و بنیان هنرنمایش ایرانی‌برحضور هنرمند دربین مخاطبان

و تماشاگران است و شاید بتوان گفت آرش بیضایی تلاش می‌کند ازمکان عام وکوچه و بازار وارد اماکن حرفه ای ترشده و درعین حال با نگرش جدی تر برمقوله تاتر ورود نماید .

منابع

بیضایی، بهرام نمایش در ایران ..تهران .انتشارات روشنگران و مطالعات زنان .۱۳۷۹

ثاقب فر ، مرتضی..شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ . تهران . نشر قطره معین .۱۳۷۷

نظر زاده، رسول .فرهنگ واژه های نمایش های ایرانی ..تهران . انتشارات افراز .۱۳۹۱

ناظرزاده کرمانی، فرهاد .در آمدی بر نمایشنامه شناسی ..تهران . انتشرات سمت .۱۳۹۳

بیضایی، بهرام .سه بر خوانی .. تهران.انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ۱۳۷٦

یاری، منوچهر .ساختارشناسی نمایش ایرانی ..تهران . انتشارات حوزه هنری .۱۳۷۹

باقری، الهام .از اسطوره تا تاریخ از تاریخ تا اسطوره ..تهران . انتشارات راز گو ۱۳۹۱

مجموعه یادداشت هایی با عنوان بررسی یک پرونده اجرایی از نمایش در ایران به کارگردانی میرعلی دریابیگی و به اهتمام ایشان جهت نقد و نگاه تازه ای به شیوه های اجرایی نمایش ایرانی .

دکتر میرعلی‌رضا دریابیگی عضو هیات علمی و مدرس دانشگاه آزاد هنر / نمایش تهران مرکز

بررسی یک پرونده اجرایی

((ردِخون نقال‌ها را ازکجا باید دنبال کرد؟))

*** یادداشتی از"مرتضی امینی‌پور" بر اجرا/ پژوهش "نمایش در ایران"**

به کارگردانی "دکتر میرعلیرضا دریابیگی"

مرتضی امینی‌پور

پیش ازهرچیز باید این نکته را عنوان کرد که شاید در تصور و باورکمترکسی بگنجد که می‌توان هر متن‌مکتوبی را برای اجرا روی صحنه برد .در باور سنتی و فرسوده‌ی تئاترحتما باید چیزی به نام نمایشنامه وجود داشته باشد تا بتوان به اجرای یک نمایش رسید. اما تئاتر امروز دیگر این نیست. دکتر دریابیگی به خوبی این را می‌داند و می‌کوشد تا اگر افکار سنتی چمبره زده بر تئاتر این را نمی‌پذیرند، حداقل به مخاطب بفهماند. "نمایش در ایران" به خوبی این کار را می‌کند.

ما دیگربا نمایشنامه مواجه نیستیم؛ بلکه متنِ اجرا یک کتاب پژوهشی است از استاد بهرام بیضائی که خود نبوغ زمانه ماست. حالا اما درعصری که بسیاری از بزرگان هنوز و همچنان فریاد برمی‌آورند که ما در ایران ضعف نمایشنامه و کمبود نمایشنامه‌نویس‌داریم ؛ چیزی که نمایشنامه نیست، روی صحنه می‌رود و اجرا می‌شود.

این اقدام وفکر دکتردریابیگی می‌تواند میراثی باشد برای آینده‌ی اجرای تئاتر در ایران؛ چرا که قد نمایش ایرانی را به بلندای تئاتر امروز جهان نزدیک می‌کند.

در مورد کیفیت اثر، به دلیل اینکه فکرو ایده‌ی اجرا خلاقانه و نو است، هرآنچه که برصحنه می‌بینیم دردرجه قابل قبولی قراردارد. چراکه تا زمانی این شیوه‌ی اجرا و روش به کارگیری متنی غیرنمایشنامه‌وار پخته نشود و نمونه‌های دیگری نبینیم، نمی‌توانیم این اثر را قضاوت و یا مقایسه کنیم.

در آغاز نمایش ماصدای دلنشین اجراگری را می‌شنویم که شعری می‌خواند و فضایی ترسیم می‌کند که خیلی زود با حضور کارگردان و ارائه گزارش روند اجرا، تمام می‌شود.

اتفاقی که در آغاز و فضای ترسیم شده می‌افتد، شبیه به چیزی ست درادبیات داستانی که به‌آن"تعلیق مصنوعی" می‌گویند. یعنی چیزی در ابتدای داستان می‌آید و خواننده را همراه می‌کند، اما خیلی زود متوجه می‌شود ماجرا و قصه چیز دیگریست و این مقدمه اهمیتی نداشته است. البته که در اجرای مذکور، این تعلیق و فضاسازی اهمیت، حرف و پیامی دارد که در ادامه و انتهای نمایش با آن مواجه می‌شویم؛ درست در خوانش اژدهاک بیضائی.

ایده شخصیت‌های"پیش" و "پس" بسیار جذاب است؛ یعنی آنچه که درکتاب با نمایش‌های پیش از اسلام و پس از اسلام می‌شناسیم. بازی شخصیت "پیش" بسیار درست و حساب شده است که درکنار پارتنر خود از همان ابتدا طناب اتصال خواننده را به دست می‌گیرند.

اتصال روایت بازیگرها با راوی نمایش که با استفاده از واژه‌هایی‌که نیاز به توضیح دارند صورت می‌گیرد، دقیقا چیزی که به مخاطب گوشزد می‌کند تا حواسش باشد با یک اجرای پژوهش بنیان از یک متن پژوهشی مواجه است.

درعمق صحنه ما نقاشی‌را داریم که از بوم سپید آغاز می‌کند و در انتها به پرده‌ای از همین اجرا می‌رسد. تابلویی ترسیم شده که چون آینه‌ای در برابر اجرا است. چیزی که می‌توان نامش را "میزان ابیم" گذاشت. اما می‌شد بیشتر آن را به کار گرفت. بخصوص دربخش معرفی نقالی، به عنوان پرده‌ی نقاله‌خوان؛ که آن موقع بیشتر با تکنیک و مفهوم میزان‌ابیم مواجه می‌شدیم.چرا که نمایشی از درون خود، خود را با آیینه‌ای از خودش روایت می‌کرد.

از بخش‌های اجرا، هنگامی‌که به "مضحکه" می‌رسیم ضربه ضعیفی بر تن اجرا می‌نشیند. اگرعدم تناسب زمانی با بخش‌های دیگر را نادیده بگیریم، بزرگترین ایرادش این است که باید نمایش نویی ساخته می‌شد. چرا که اجرایی این چنینی که پراست از خلاقیت و ایده‌ی نو، می‌بایست نمایش‌های درونی‌اش هم نو باشند، نه آنکه ازنمایش‌های ازپیش آماده و پیش‌تر اجرا شده استفاده کند. در"تعزیه‌ی اصلی" هم این به چشم می‌آیدکه درخشانی نسخه‌خوانی‌عباس، آن را می‌پوشاند.

از دیگرنکات قابل تأمل، استفاده کمرنگ از شخصیت سیاه است . سیاه بازی به عنوان یکی از اصلی‌ترین نمادهای نمایش ایرانی است ، جا دارد بیشتر مورد توجه قراربگیرد تا از بازیگر سیاه که اتفاقا بازیگری توانمند است، بازی بیشتری گرفته می‌شد. درست همانگونه که پس ازورود "سیاه‌بازی" در نمایش‌های ایرانی، بخش بزرگی ازتئاتر ایران را این گونه‌ی نمایشی در دست گرفت، در این نمایش هم مبارک یا سیاه باید پس از اولین حضور، گرداننده‌ی نمایش می‌شد.منظور ازبه اندازه نپرداختن، میزان حضور او بر صحنه نیست.

اتفاقا به اندازه حضور دارد، اما به ماهیتش پرداخته نمی‌شود.تنها ابزاری برای تکمیل‌دیگر گونه‌هاست.

بعد ازهمه این‌ها می‌رسیم به بیرون افتاده‌ترین بخش نمایش یعنی"اپراخوانی". بی‌شک کارگردان دلیلی برای گنجاندن این بخش در نمایش داشته است؛ اما با توجه به اینکه بخشی بیرون ازکتاب است، می‌توان این برداشت را کرد که زمانی در این جغرافیا از کره‌ی زمین، مردمانی سرگرم تعزیه و سیاه بازی و نقالی هستند،درجغرافیای‌دیگری‌مردمانی‌دیگرسرگرم هنرهای دیگر بوده‌اند. اما انتخاب اپرا با اجرای نه چندان دلنشین خواننده که ازتوانایی و تبحرش آنچنان که باید استفاده نکرد، انتخاب مناسبی نبود و بسیار تکه‌ی به زور جا داده شده تصورشد.اگراین بخش‌بدان منظوری بود که پیشترگفتم، به نظرانتخاب "میم" یا "کمدیادل‌آرته " می‌توانست هم فضاتر با این مفهوم موازی باشد.

ازویژگی‌های پست‌دراماتیک اثر،ریتم درست و حساب شده، بی‌زمانی‌و بی‌مکانی حوش نشسته بر اجرا ، بازی‌های پیش برنده و تصویرها و تابلوهای درست نمایش که بگذریم، به جمله طلایی کتاب "نمایش در ایران" می‌رسیم:

((در قهوه‌خانه جعبه‌ی کوچکی هست که هم فیلم پخش می‌کند هم آواز، هم اخبار و هم تفسیر اخبار و نقالان کم‌کم می‌روند خانه‌هاشان و می‌میرند))

جمله درخشانی که اگر چه هم خوانشش در کتاب و هم شنیدنش در نمایش با آن تصویر درخشان مرگ دو راوی که ۹۰ دقیقه مخاطب را همراه خود کشانده‌اند، شگفت انگیزاست؛ اما یک امای بزرگ دارد.

هم بیضائی استاد، هم دکتر دریابیگی مرگ نقال‌ها را یک تراژدی بسیار تاسف‌بار می‌دانند. اما درنمایش ما با احیای این نقالی مواجه نمی‌شویم. انتظار این بود که در طول اجرا این موضوع راکه باید نمایش ایرانی زنده نگه داشته شود را ببینم؛ که ندیدم. تنها تصویری از سیر تاریخی نمایش ایرانی را دیدیم؛ اما اینکه بستری فراهم کند تا مخاطب، خود قضاوت کند وتصمیم بگیرد که آیا باید از این پس دل به نمایش ایرانی بدهد یا ندهد؟ و اگر باید پای نمایش ایرانی بماند به چه دلیل‌هایی بماند؟ حلقه‌ی مفقوده‌ی اجرا بود.

اینکه کارگردان نشان می‌دهد می‌توان با بهره‌گیری ازتکنیک‌های امروز تئاتر جهان یک نمایش ایرانی را خوب اجرا کرد، اتفاقا لازمه‌ی تئاتربرای ماست؛ اما چرا و چگونه‌اش به عنوان یک نمایشی که آزمایش و پژوهش بوده است برای مخاطب نادیده می‌ماند. در حالی که ضرورت اجرای این نمایش نمی‌بایست چیزی جز این باشد که به مخاطب بفهماند " ما می‌خواهیم نمایش ایرانی‌را سرپا نگه داریم،آیا کمکمان می‌کنید؟" اگر تماشاگر با این سوال مواجه می‌شد بی‌شک بدون معطلی پاسخی جز بله نداشت. چرا که تماشاگر در همین درون مایه‌ی نمایش هم خودش را

به عنوان بخشی از اجرا می‌شناسد/ پیدا می‌کند؛ آنقدر که دلش می‌خواهد بیاید کنار دو راوی لم بدهد و به نقالی گوش دهد، یا کودک شود و پای خیمه شب بازی بنشیند. و حتی فراتر برود و اجرا را قطع کند و ایده‌های خودش را که در لحظه زاییده می‌شوند به نمایش تزریق کند.

نکته مهمترا خود کارگردان می‌داند جای آنچه که میراث بیضائی برای ماست، دراجراخالی است واین نکته را آخرین بازیگرنمایش اعتراف می‌کند.

در نهایت اجرایی که در خود متکثر شده است، انتظار می‌رفت با آن کارگردانی درست واستخوان‌دار، به باززایی نقالان مرده‌ی کتاب بیانجامد.

آذر ماه هزار و چهارصد

شاید این همان درمان فرسودگی ست...

نقدی بر اجرای "نمایش در ایران" نوشته ی استاد بهرام بیضایی

به کارگردانی دکترمیرعلیرضا دریابیگی

امین جوادی

بی تردید میتوان گفت اجرای "نمایش درایران" دکتر دریابیگی یک تئاتر پست دراماتیک است زیرا در این نوع تئاتر کشمکش که مقوله ای محوری در درام است به نفع برانگیختن (وضع ها یا حالت ها) تضعیف میشود به مانند اجرای ارباب پتیلا و نوکرش ماتی میشل تالهایمرکه نقش اوا مقاومت اندکی در برابر جریان مستمر اجرا نشان میدهد و در صحنه ای که ماتی شایستگی او را به عنوان همسرآینده اش به محک می‌گذارد وحتی به او اجازه نمیدهد پاسخ پرسش هایش را دهد و درعوض دائما سخن او را با واژه ی "خطا!" قطع میکند؛ دراین نمایش نیزکارگردان برای تضعیف کشمکش بین دو ربات و دیگر نقش سازان آنها را با زدن دکمه ی فرضی یک ریموت وصدای "دینگ!"متوقف میکند تا تصویرواضحتری از وضعیت ارائه گردد.

درطول نمایش، درانتهای صحنه نقاشی از رخ داد و شخصیت های نمایش درحال کشیده شدن است که میتوان گفت این همان میزان اَییم، یکی از تکنیک ها یا به تعریفی ابزار های تئاترپست دراماتیک است؛ البته که با زیرکی تمام این نقاشی با وضوح کامل شخصیت ها را نشان نمیدهد.

کارگردان قصد ارائه تفسیرگرایانه از وقایع کتاب نمایش در ایران را ندارد و اجرا مملو از بدنهایی است که وارد و خارج می‌شوند؛ هیچ تلاشی برای باورپذیرکردن کنش میان ۲ ربات و راوی و حتی نقش سازان دیگر نشده است و دکتر دریابیگی سعی بر این داشته که تجربه ای اتمسفریک به مخاطب خود ارائه دهد.

کارگردان از شخصیت پردازی دراماتیک برای این نمایش پرهیز کرده است تا تماشاگر به شیوه ای عقلانی وحسی متریال را تجربه کند که می توان دلیل آن را تاکید بر فضا، ریتم، وحتی بدن به منزله ی عناصری همپایه در رویداد تئاتری دانست که قرابت زیادی به فعالیت پست دراماتیک دارد؛ گرچه این متن، یک متن اجرا نیست و شخصیت ها برای به تصویر کشیدن تعاریف کتاب توسط دکتر دریابیگی خلق شده اند.

آنچه در نمایش مشهود است آن است که کارگردان به جای ارجاع جز به کل و بازنمایی وقایع، فرآیند بخش گویانه ی تجسم جز به کل را ارائه داده است و در طول نمایش پس از معرفی نوع نمایش های پیش و پس از اسلام نقش‌سازان عیناً همان نمایش را به اجرا در میاورند گرچه در اجرای نقالی (یا پرده خوانی)دختر بچه، پرده ای وجود ندارد وتماشاچی دچار وضعیت جدیدی می‌شود ونقالی توسط ربات ها به اجرا در می آید.

این کاملایک وضعیت است! همانطورکه دکتر دریابیگی به متن کتاب "نمایش در ایران" استاد بیضایی وفادار است، آنچنان که حتی برخی از تعاریف عیناً از روی کتاب خوانده میشود و روند نمایش،همان روند نمایش‌های پیش وپس ازاسلام درکتاب است؛ ابهاماتی برای‌مخاطب نیز ایجاد میشود (همانگونه که برخی نشانه در اجرای میشل تالهایمر مبهم می ماند_) که شاید این همان تجربه ای است که دکتر دریابیگی میخواهند برای مخاطب ایجاد کنند:

آیا آن فرد ژاپنی (که در ابتدای نمایش بخشی از کتاب "نمایش‌در ایران"را میخواند_) درک درستی از "نمایش در ایران" استاد بیضایی دارد و ربط خوانش او از متن و خوانش راوی که کنار او متن را میخواند یکی است؟!

ورود رابرت دنیرو وصحبت او راجع به فیلم سلطان کمدی و اینکه میگوید از سیاه بازی یا رو حوضی الهام گرفته است ربطی به اجرای سیاه صحنه ی بعدی دارد؟!

آیا فردی که اپرا میخواند و خود را درسالن نمایش دیگری فرض میکند ربطی به نقالی پس از خروج او دارد؟! و اینها تمام سوالاتی است که برای مخاطب گنگ خواهد ماند و او را درگیرتجربه ای جدید می‌کند.

در آخر اشاره ای میکنم به ابتدای نمایش که شعر " کجایید ای شهیدان خدایی ..." خوانده میشود و در آخر نمایش که تکه ای ازنمایش اژدهاک خود بهرام بیضایی خوانده میشود؛ واضح است که آنچه دیده میشود در طول نمایش در ابتدای نمایش گفته شده است نقالانی که میمیرند و میراث خود را با خود میبرند!

_ بیست و یکم آذر ماه سال هزار و چهارصد

محمدرضا باهوش

در لحظاتی که شما دیگر آنجا نبودید، ما جایی بودیم و زمانی که شما آنجا بودید ما نبودیم؛ در اجرای نمـایش در ایران.

چیزی که من تماشا کردم گذر آن چه بـود کـه بـر مـا گذشته؛ رسیده است.

هرچند امانت‌داران و رهروان خوبی نبوده‌ایم.

من نمایش در ایران بیضایی/دریابیگی را تماشـا نکـردم بلکه بازی کردم، چون خوددیده‌ای بر صحنه‌ی اجرا که دارد تمام لحظـاتی را در آن نیسـت ناخواسـته تجربـه می‌کند. شاید هم خودخواسته.

دیگر بازیگری در صحنه نبود، چنان که من بـر صـحنه بودن را حس می‌کردم. خودِ متکثر در دیگری بـودم و دیگری متکثر در من در آیینه هزارتوی نمایش در ایران؛ که به راحتی می‌شد به اینکه آن بازیگران اصل هستند یا تماشاگرانی که بازیگران تکثیر شده‌اند شک کرد.

و به راستی که کدام اصل بود؟ آنچه در دویست سـال پیش بر نمایش گذشته است یا آنچه که در نمـایش در ایران دیدیم؟!

اگر خاطرتان باشد، در جلسه اول تمرین، وقتـی گـروه اجرایی بخاطر زمان کم، ناامیـد و نگـران کیفیـت کـار بودند، من این نکته رو گفتم که چون ایده بسـیار نـو و خلاقانه هست، هرچه روی صحنه برود درخشان و بـا کیفیت است. و دیشب بعد از تماشا از آنچه که گمـان می‌کردم بهتر بود.

آرزوی موفقیت کردن برای کسی که خود موفق است، شبیه شوخی است؛ با ایـن حـال سـربلندی‌تـان را در آزمایش /اجرای نمایش در ایران شادباش می‌گویم.

آقای دریابیگی عزیز

همین چند دقیقه پیش تماشا اثر (نمایش در ایران) تموم کردم.

کلید واژه هایی‌که راجب اون در کلاس با ما صحبت می‌کنید را به وضوح در این کار دیدم.

مثل تکنیک میزان ابیم و یا همون نمایش در نمایش که باعث می شد دیگه اصلی در این کار وجود نداشته باشه.

ممنون بابت جسارت و اجرای این ایده و همچنین اشتراک اون با مخاطب.

بیشتر از این ممنون ام که، با خودتون و تماشاگر صادق بودید و صحبت ابتدایی رو که با مخاطب نمایش داشتید نقض نکردید.

چرا که (آزمایش/اجرا) و تجربه این لحظه برای اولین بار در کنار مخاطب و همان نمی دانم معروف شما در این کار ملموس بود.

همگی خسته نباشید.

دراماتورژ به مثابه‌ی سازنده‌ی فابل

محمدرضا حسینی

در اجرایی که از کتاب "نمایش در ایران" صورت پذیرفته است، اساسی‌ترین نکته، اتحادِ مضمونی در عینِ تشتتِ فرمی‌ست که در حقیقت روحِ پسامدرنیسم و به تبعِ آن پست‌درام است. تاکیدی که از متن اصلی‌ِ بیضایی برداشته شده و در عوض بر ریتم، فضا و صحنه گذاشته شده است؛ از این جهت که تئاتر پسا-برشتی را با وضعیتِ پست‌دراماتیک یکسان و برابر نمی‌دانیم، عنصرِ "دراماتیزه‌زدایی" در پست‌درام، می‌تواند مشابه‌نهادی برای آشنایی‌زدایی (verfremdung) در تئاترِ برشتی/پسا-برشتی قرار گیرد. این مفهوم در اجرایِ "نمایش در ایران"، با نوعی فاصله‌گذاری در بخش‌هایِ مختلف صورت گرفته است؛ متوقف کردنِ بازی‌سازان، نام‌آوردن از نویسنده‌ی نمایش، شوخی با کارگردانِ اجرا، حضور در زیر پروژکتور و بازگشتن به نقطه‌ی کور توسطِ بازیگران، بگو مگوهایِ ابزوردِ دو کاراکترِ پس و پیش، تبدیل شدنِ یک بازی‌ساز در تیپ‌های متنوع و ... همگی نکاتی‌ست که تماشاگری فعال را به هماورد می‌طلبد و در فراشدی دیالکتیک، اجرایی آن‌به‌آن را شکل می‌دهد. لحظاتی در نمایش/اجرا خلق می‌شود که نه پیش از آن وجود داشته و نه دیگر تکرار خواهد شد[مثلا جونیچی صومی، پس از خواندنِ متنِ ژاپنی، با اعتماد به نفس و آرامشی که مرتبط با جایی خارج از صحنه‌ی اجراست و با صداقتی غیرِ ایرانی، اعتراف می‌کند که خواندنِ متنِ ژاپنی دشوار بوده است و از قضا این جمله را به فارسی بیان می‌کند! که خود از مهم‌ترین تناقضاتِ فرمیِ این اجراست و هرچه بیشتر، نمایش/اجرا را به شاکله‌ی پست‌درام متصل می‌کند]. در خوانشی که گونه‌ی ستیزیِ نمایش از کشمکش و درام ارائه می‌دهد، بنا برساختِ اتحادی دراماتیک و یک هارمونی در فرمِ اجراست؛ حال آن‌که دراماتورژ/کارگردان در پست‌درام، خمیر مایه‌ی هماهنگی در فرم را بر زیرساختی از پارادوکس‌ها وَرز می‌دهد. به‌نوعی، این نمایش/اجرا، روحِ متحدی دارد/ندارد؛ ابتدا، میانه، انتها دارد/ندارد و اساسا فرم دارد/ندارد. دراماتورژ/کارگردان در این سیستم، یک فابل کلی از وضعیتی را طراحی می‌کند که گویی ساختمانی‌ست با ریشه‌هایی در آب. بنایی که وجود دارد و در هرلحظه می‌تواند تخریب و مجددا ساخته شود. بداهه‌پردازی‌ها در فضایی نامتنهایی [از عرض] و بر یک خط واحد [از طول] اتفاق می‌افتند که نوعی شیرینی و درگیرکنندگی برایِ اجرا می‌سازد و همین امر، کار را تماشایی کرده است. کاراکترِ "سیاه" که به زعمِ نگارنده بخشِ مهمی از بارِ شدتِ بازی را در طول نمایش/اجرا به دوش می‌کشد، فاصله‌ای قابل توجه با سایر بازیگران دارد از این جنبه که نوعی کلاسیسیسم در لباس/بدن/گریم/بیان دارد که احتمالا حاکی از هندسه‌ی ذهنی‌ِ منظمِ ایشان است؛ این مسئله با آشفتگی که در سایر بخش‌های اجراست،

تضادی آزار دهنده ایجاد می‌کند (علی‌الخصوص درگیری‌های بامزه‌ی پس و پیش که انتخابِ هر دو بازیگر برای این دو نقش بسیار مطلوب می‌نماید – بیش‌فعالی و هیجانِ "پس" در تقابل با گُنگی و ابهامِ چهره‌ی "پیش"– و در مجموع، همان‌گونه که این یک نمایشنامه نیست، زمانی هم در طولِ آن نمی‌گذرد؛ یعنی می‌توان تمام نمایش/اجرا را در یک نقطه‌ی بی‌زمان و بی‌مکان متصور شد). ضعفِ مهمِ کار، عدمِ تعادل میانِ مدتِ اجراها، مکث‌ها، شدت و ضعفِ انرژی‌ها و ناهم‌سانی در احساسات است که احتمالا به دلیلِ تمرینِ کم [تنها دوازده جلسه] است و در تمریناتِ بیشتر حل خواهد شد و این ضعف در ابتدایِ نمایش توسطِ کارگردان اعتراف می‌شود. هر اپیزود به تنهایی گویی یک فصل از کتاب است و قائم به ذات، قابلِ بررسی‌و مطالعه. بخشِ تعزیه (سنتی و مضحک) ، روحوضی، عروسکی، پرده‌خوانی، آیین‌های پیش از اسلام و ... همگی در جایِ خود به خوبی اجرا می‌شوند و تنها مکث‌های بینِ آن‌ها [چسب‌هایِ ناشیانه] و تفاوتِ طولی در مدتِ اپیزودهاست که ریتمِ نمایش/اجرا را قدری ناهم‌گون می‌کند. در حقیقت دراماتورژ/کارگردان، فابل را به خوبی برساخته است اما پرداختی که از آن صورت گرفته، عجله و شتاب‌ناکی را در تمامیتِ اجرا مشخص می‌کند. ضربانی که دیالوگ‌ها و فکاهی‌هایِ پنهان در گفتگوها ایجاد می‌کند، در کنارِ تحرکِ بالایِ بازیگران، ریتمِ کلی را حفظ می‌کند و چشمِ بیننده را از خستگی دور می‌کند[چیزی که در تضاد با محتوایی خسته‌کننده است]. ناگهان‌گی‌هایِ سرزده از میانه‌ی نمایش/اجرا، مثلِ حضورِ خواننده‌ی اپرا در تالارِ وحدت و بر پیشانی‌یِ صحنه‌ی "نمایش در ایران"، به میان آمدنِ رابرت دنیرو یا حضورِ پژوهشگری که توضیحاتی درباره‌ی یک مقاله در رابطه با تاریخ نمایش می‌دهد، به نوعی پرتکسیس را در فرمی دیداری–شنیداری/اجرایی عرضه می‌کند و نمایش‌هایِ در نمایش، میزان‌ابیمِ مورد علاقه‌ی کارگردان را دائم به رخ می‌کشد[که این نه ضعف است و نه قدرت؛ بلکه تنها یک ویژگی در این نمایش/اجراست]. درام‌زدایی که در فرایند کار اتفاق می‌افتد، نقشی جایگزینی ایفا و در تقویتِ وضع‌ها[حالت‌ها] عمل می‌کند. همچنین معنادهی از فراشدِ فرم، در یک رفت‌وآمدِ درام‌زدایی، از حالتی آشکار به حالتی ضمنی گذر کرده است و مسیری را طی می‌کند که همراه با درگیریِ مخاطب، معنایی آنی و ثالث برساخته می‌شود که در جهانی بیرون از نمایش/اجرا و تماشاچی[و درونِ هر دو] اتفاق می‌افتد. در نهایت این نمایش/اجرا، در بهترین تعریف، تجربه و تمرینی در دیالکتیک با جهانِ پست‌درام است که چیزی می‌دهد و چیزی می‌ستاند. حس می‌گیرد و کنش می‌دهد؛ آرامش می‌گیرد و هیجان می‌دهد؛ درام را می‌گیرد، مضمحل می‌کند و موجودی متولد شده از هشت والد ارائه می‌دهد: سنت، مدرنیسم/پست مدرنیسم، درام/پست‌درام، برشت/پسا–برشت،

هارمونی/تضاد، متریالیسم، پرتکسیس و از همه مهمتر : "لحظه/آن".

۱۴۰۰ / ۹ / ۲۴

شه تعریف کردنی نیست (بارت)

نقدی بر اجرای نمایش در ایران نوشته ی بهرام بیضایی به کارگردانی دکتر میر علیرضا دریابیگی

نیلوفرمحمدی ۲۵اذرماه

در ابتدای نمایش شعر کجایید ای شهیدان خدایی خوانده می شود که خود بخشی از دانش نشانه شناسی است دانشی که هم بخشی از ایدئولوژی و هم تاریخی است که پیوند آن را در آخر نمایش با خوانش قسمتی ازاجرای اژدهاک بهرام بیضایی می بینیم .تکرار بی نهایت تکرارشونده داستان توی داستان باز تولید افراد نمونه ای‌تحت شرایط نمونه ای .مثل آیینه‌ها که نشانه ی پست دراماتیک بودن نمایش‌هست گرچه این نکته توسط گروه اجرا نیز گفته می شودارتباط هنر و ادبیات و انچه کارگردان برای ما ترجیح می دهد که ببینیم هجمه امر واقع به مثابه رویداد است . نقشواره ها و فعالیت روی صحنه تا حد زیادی اتمسفرند بار ها در طول نمایش به تماشاگر القا می شود این یک تئاتر است که می بینید و تقطیع در جای جای نمایش پسابرشتی بودن نمایش را نشان می دهد گوینده با صدای دینگ می خواهد بفهماند معنای دقیق واژه ها را چون در پست مدرنیست معتقدند برداشت صحیحی از متن باید وجود داشته باشدزیرا کلمات نمی‌توانند معنای واحدی‌را برای افراد مختلف منتقل کنند. نوشته هایی که دردست بعضی از بازیگران است که از روی آن می خوانند و این خود در خدمت فرآیند فاصله گذاری بود. تلفیق شیوه های تئاتر سنتی و مدرن که از مولفه های پسامدرن در زمینه اجرا است. نکته جالب اینجاست که این اجرا گونه ای برخوانی است اما در عین حال به موقع از تقلید و سیاه بازی بهره جسته و آنها را با شیوه تئاتر غربی می آمیزد. ما با دیدن این نمایش، نمایش در ایران را لمس می کنیم و محتوی به خورد حافظه مان خواهد رفت و این بهترین نوع آموزش-نمایش است دستمریزاد استاد .

محمد رضا جعفری ۲۰ اذر ۱۴۰۰

در ابتدای نمایش ما با عنصر نشانه شناسی مواجه می شویم

شعر:کجایید ای شهیدان خدایی...

خواندن و شنیدن و دیدن این شعر خود بزرگترین نشانه است و از نظری خود یک ایدئولوژی، کنتراست،نوستالژی و..است

و شاید به عبارتی تاریخ !

داستان پشت داستان اتفاق می افتد،اطلاعات و خروج ان پشت به پشت هم و توامان با یکدیگر رخ می دهد

این ها همگی پر از انتقال داده ها،

پراز درگیری مخاطب با داستان ها و پر از احساس نهفته در دل پست دراماتیک ها است که نشانه ها در آن پیچیده و مانند تاک از آن بالا رفته است

وفور این ها(نشانه ها و لحظات تو در تو) فرصت پلک زدن را از مخاطب می گیرد و حتی می توان گفت شاید فرصت منظم نفس کشیدن را!

ما انواع پست ها را می بینیم از پست مدرن تا پست دراماتیک که بسیار هوشمندانه در کنار و تلفیق با یکدیگر هستند که اگر لفظ تکامل یکدیگر را بر آن ها بگذاریم،بی راه نگفته ایم

یک برداشت اکادمیک،علمی و دانشگاهی از نمایش سنتی که تلفیق با دیدگاه غربی دارد

(اوج هیجان در کمال آرامش)

تمامی کنش های این اثر موجب واکنش مخاطب شده است و یک روح جریان دارد در تمام اتمسفر سالن اجرا و در بین تک تک مخاطبان و نکته جالب تر آن این است که به مخاطب فهمانده می شود که این یک نمایش است ولی در کمال زندگانی،علارغم فاصله ولی تماشاگر جزوی از آن است و کاملا درک می کند و متوجه می شود که یک نمایشی را نگاه می کند که جریان دارد و کاملا آن را میبیند و میفهمد!...

نمایش در ایران

دریا مهرابی

ترم های اول دانشگاه، شروع به خواندن کتاب نمایش در ایران بهرام بیضایی کردم. به عنوان دانشجوی رشته نمایش خودم را موظف میدانستم تا در مورد تئاتر در سرزمین خودم بخوانم و بیشتر بدانم، به همین دلیل بخش زیادی از کتاب را با دقت خواندم. همیشه با خودم فکر میکردم که چرا در کشور من به تئاتر غربی بیش از نمایش های ایرانی اهمیت داده میشود. چرا در ایران به تئاتر، همچون چین و ژاپن که نمایش های خود را مقدس و مهم میدانند اهمیت داده نمیشود.

دوسال بعد درتاریخ ۲۰ آذر ۱۴۰۰ تئاتری با عنوان نمایش در ایران را دیدم، و به چند نکته راجع به خودم و سوال های ذهنی ام پی بردم.

▪ اول این که با وجود تمام دقتی که در خواندن این کتاب به خرج داده بودم، میتوان گفت که ۹۰ درصد مطالب را به کل فراموش کرده بودم. این خودش نشان از این داشت که بخش اعظمی از دانشجویان تئاتر درست مثل من فقط اطلاعات را به صورت کوتاه مدت حفظ میکنند و آن اطلاعات را به شکل کاربردی

و در نمونه های مختلف بررسی نکرده اند تا عمیقا آن را درک کنند.

دیدن این نمایش برایم مروری بود بر آنچه خوانده بودم و یادآوری آنچه به دست فراموشی سپرده شده بود، اما علاوه بر تمام این ها تلنگری بود برای تغییر در روند یادگیری ام.

- دومین نکته رسیدن به جواب سوالم در مورد بی تفاوتی نسبت به نمایش ایرانی بود. انتهای نمایش ما شخصیتی را میبینیم که تلاش می‌کند بخشی از این کتاب را که جا مانده و توسط بازیگران اجرا نشده را پای میکروفن با صدای بلند بگوید و از تحقیقاتش راجع به هنر نمایشی‌که پیشینه ای طولانی دارد صحبت کند، اما با بی توجهی حتی از جانب خود جامعه هنری مواجه میشود. و این نشان از مرگ نمایش های ایرانی درکشور ایران میدهد. این بارما متوجه‌میشویم که نه تنها عوام مردم، بلکه جوامع هنری نیزگرایش به نمایش‌های غربی دارند و این نکته مهمی است که به این مرگ دامن میزند.

در باب آیینیت در تعزیه

نگاهی پدیدارشناسانه به بدل‌پوشی

پژوهشگران:

دکتر سجاد یاری‌فیروزآبادی

نویسنده ، پژوهشگر ، مدرس دانشگاه

حمیده تیموری

آیین‌ها چندان بیانگر ایده‌ها و معانی مُثلی به شکلی بدن‌نمایی شده (Embodied) یا جسمانیت یافته (Corporeal) نیستند، آنها در/ یا به مثابه‌ی کنش‌ها اندیشیده می‌شوند. با این حال، منشاء نهایی مشروعیتِ هرتصدیق معقول – در ارجاع به جهان ابژه‌ها – در «مشاهده» به طور کلی یعنی در آگاهی‌دهنده‌ی اولیه قرار دارد (اَیده‌تیک– Eidetic)[۹]. این درحالی است *آرنولد فن‌گنپ* آیین‌ها را کاملاً اموری لیمینال[۱۰] می‌داند و مراحل آن را ماهیتاً نسبتی از «امر شدن» در نظر می‌گیرد. بدل‌پوش تعزیه چگونه در منفیت، و جفت و جورسازی (Accouplement) مراحل بینابینی به «امر شدن» در نمی‌آید؟ با توجه به گفته *هوسرل* که «نباید هیچ چیزی حتی مفهوم فلسفه» را ازپیش فرض گرفت، برای شناخت ماهیت یا آیدوس(Eidos) کنش « بدل‌پوشی یا جامه‌ی مبدل پوشیدن» (Disguise) با عبور از معرفت (Episteme) یا دانایی «شبیه» از افعالش به جهان پندار و خیال‌شده‌ی مخاطب تعزیه نیازمندیم که ازجنس معرفتی ازپیشی است. با تبعیت از این مفروض، ذهن وسپس آگاهی مشارکت‌کننده‌ی ازپیش دانای تعزیه ازحیث چگونگی فرآیند شناخت به واسطه‌ی «من انضمامی» از دو جنبه‌ی «حوزه‌ی امر محسوس» وچگونگی «تجربه‌ی واقعی» در ارتباط با جایگاه مفهوم حیث‌التفاطی مورد مداقه قرار خواهد گرفت. آیا «ایگوی » بدل‌پوش از قبل تعیّن یافته است؟ مشارکت‌کننده‌ی تعزیه چگونه «آگاهی از امتناع‌هایش» (Awareness of Impossibility) را هم‌زیستی می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها به واسطه‌ی امر لیمینال «من انضمامی» مشاهده‌گر و « اوی انگاشتی» آیین‌شدگی را در افقی همسو خواهیم کرد.

کلید واژه: بدل‌پوشی، انگاشت، پدیدار، من انضمامی، تماشاگر– مومن

[۹] **ایده‌تیک**: دانشی است مرتبط با پندارهای ذهنی یا دلالت بر آنهایی که دارای جزئیات و وضوحی غیرمعمول‌اند که گویی به شکلی واقعی قابل رویت می‌باشند.

[۱۰] Liminal: سه گانه‌ی پری لیمینال، لیمینال و پست لیمینال.

آغازیه و امور از پیشی:

چرا پدیدارشناسی؟ این اصطلاح به معنی مطالعه «پدیده‌ها»ست، یعنی آنچه که بر آگاهی پدیدار می‌شود، آنچه که «داده» شده است. هدف از جستجوی این (از پیش) «داده»، «خودِ چیز»ی است که مشاهده می‌کنیم، یا درباره‌ی آن می‌اندیشیم ، یا از آن سخن می‌گوییم[11].

پدیدارشناسی می‌داند که شناخت در علم انضمامی و «تجربی» متبلور می‌شود. با این حال مایل است بداند تکیه‌گاه این شناخت علمی کجاست. آنچه تا امروز به ادراک پژوهندگان نسبت به پدیده‌ی تماشاگانی شبیه‌–خوانی (تعزیه) ره یافته است، هم از حیث تاریخیِ چگونگیِ ریختار یافتن و پیکربندی، و هم از لحاظ بر سازنده‌های نمایشی در بردارنده‌ی شناختی است که عملاً از بوته‌ی نقد و گفتمانی ایجابی فاصله داشته است ؛ به تعبیری درتمامیت عدم تمایل به *«در چهار چوب علم واقع شدن»* و تکیه بر شناخت صرفاً تجربی به زیستش ادامه می‌دهد. پس، آیا نباید لااقل ایضاح و روشن‌سازی نحوه‌های مختلف *«در هم تنیدگی آگاهی با جهان»*، اخص در نسبت با شئی پدیداری شبیه‌خوانی که ابعاد ایجادیش کاملاً محیای بررسی اَیده‌تیک هستند را آغاز کرد؟ برای روشن‌سازی بیشتر، مثلاً قبل ازدرک «امر اجتماعی» به مثابه‌ی موضوع (اُبژه)، که تصمیمی است با خصلتی متافیزیکی، بدون شک ضروری است معنای «در–جامعه–بودن» را بر آگاهی آشکار ساخت. این در حالی است که آشکارا پدیدارشناسی هیچ در صدد نیست جانشین علوم انسانی شود. بلکه می‌کوشد مسئله‌ی مورد بحث آنها را تدقیق و با این کار نتایج‌شان را گزینش، و پژوهش‌هاشان را سمت وسویی دوباره بخشد. ازحیث جفت وجور سازی (Accouplement, Acoplamento) که خود رویکردی شبه–گشتالتی است و به معنای *«مبانی تشخیص ادارکی است که از روی وجه یا بخش یافت شده‌ی پدیده، وجه دریافت نشده‌ی آن را حدس می‌زنیم و کل یا کلیت پدیده را درک می‌کنیم.»* سازوکار مقوله‌ی ایده‌تیک (و آیدوس) در نسبت با بدل‌پوشی در «چرخه‌ی‌خودسازنده–خود–از–دست‌دهنده» (Autopoetic-self -losing-loop)[12] مورد بررسی قرار می‌گیرد. سوال اینجاست، بدل‌پوش در نمایش تعزیه با بر تن کردن لباسی از جنس مخالف (Transvestite Acting) که عمدتاً تداعی‌گر *اگوی دیگری*(Alter ego) است چگونه آگاهی از امتناع–هایش را جفت و جورسازی می‌کند؟

[11] ژان فرانسوا لیوتار، پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ پنجم ۱۳۹۸. ص ۱۰

[12] فرمول پیشنهادی مولفین برای موقعیت‌یابی ایگو(Self) و سلف (Self) در فرایند تماشا-نمایش

محمدحسین *ناصربخت* در مقاله *شبیه‌خوانی: نمایش مقدس* فصلنامه تئاتر شماره ۲۰ و ۲۱ صفحه‌ی ۱۷۲–۱۷۳ به نقل از *صدرالمتالهین ملاصدرا*[۱۳] می‌نویسد:

> *تخیل عبارت است از ادراک صورت موجودی با هیأت و عوارض مخصوصه بدون شرط حضور ماده در برابر مدرک و بدین سبب تجرد صورت خیالیه اقوی است از تجرد صورت حسیه.*

در ادامه وی اذعان می‌دارد که:

> *[...] در این‌میان مهمترین عنصر دراجرای‌نمایش‌تعزیه بازیگری است زیرا بدون حضور «شبیه‌خوان» برصحنه، مجلسی درکار نخواهد بود و این نمایش روایی متکی بر قراردادها، نوع خاصی از نقش آفرینی را طلب می‌نماید زیرا [...] شبیه‌پردازان در این گونه نمایشی الگوهایی «مثالی» را عرضه داشته‌اند [...].*

وی همچنین درکتاب «نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی» فصل دوم معتقد است:

> *بازیگر (نقش‌پوش-ی) در شبیه‌خوانی[...] و بازی و ایفای نقش در آن از نوع بازی‌های «مواجه‌ای – Frontal » و «توضیحی» [...] مبتنی بر اداها و حالاتی قراردادی که از پیش تعیین‌شده است.*

در جایی دیگر در همین فصل متذکر می‌شود که:

> *شبیه‌خوان (در فرایند نقش-پوشی‌اش) [...] از « تصنیعی » نمایشی بهره می‌برد و همواره با رعایت فاصله به نقش و موضوع می‌نگرد، فاصله‌ای که لازمه‌ی تمامی نمایش‌های وابسته به آیین است*[۱۴].

استفاده و ساخت دو کلمه‌ای‌هایی از قبیل *بازیگر-تماشاگر* ، *بازیگر – راوی* و *بازیگر – مومن* توسط *ناصربخت* مدخل مناسبی برای مطالعه بازیگریِ از سنخ نقش‌پوشی و «شکل (فرم) بر تن کردن لباسی از جنس مخالفِ» (Transvestite) آن یعنی بدل‌پوشی خواهد بود. مدخلی که با پرسش از جایگاه *"آگاهی"* می‌تواند

[۱۳] فلسفه عالی یا حکمت صدرالمتآلهین (تلخیص و ترجمه کتاب اسفار جلد اول رساله وجود)، جواد مصلح، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، طهران

[۱۴] ص ۴۷-۴۸

هدایت‌گر پرسش‌گری‌های این جستار باشد. با این حال بازیگر–بدل‌پوش اُبژه‌ی‌تماشایی‌است که جوهره–اش کاملاً مادی، محدود ومحصوردر تنانگی‌اش است. *موریس مرلوپونتی* فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی می‌گوید: «درخود ماست‌که وحدت پدیدارشناسانه و معنای حقیقی آن را پیدا خواهیم کرد»، که با هدف فراتررفتن ازعدم یقین‌های در–زمانی پرسش‌گر تعبیری منطقی خواهد شد. عدم یقین‌هایی که «***خود در مقام شئی***» نافی هرجدل لوگوس‌محوری هستند؛ از آن جمله مقوله‌ی *بازیگر–مومن*، *نمایش مقدس* و *امر روحانی رمزینه‌شده* دراعمال یا همان کنش‌های سبک–پردازی شده‌ی نمادین اجرای نمایش‌های ***«روایی–آیینی–مذهبی»***مانند نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) است.

عدم یقین‌ها در ساحت زبان و بیرون از او:

سه نوع رابطه‌ی صورخیال با معنا در ادب فارسی وجود دارد:

۱– معنی ازپیش درذهن گوینده معلوم و مشخص است. از پیش‌داده‌هایی که اقتدار معنا را به واسطه‌ی تصنیع زبانی بر آگاهی سوژه تحمیل می‌کنند .آستانه‌ی ورود به آگاهی که در *روانشناسی فرانتس برنتانو*[۱۵] «آگاهی‌همیشه آگاهی‌از چیزی است»، آگاهی همان قصدیت (حیث‌التفاتی)[۱۶]، و در سوژه همان لحظه‌ی امتناع از امکان‌های موجود است؛ به عبارت دیگرهر واحد آگاهی دو حالت یقینی ویک وضعیت عدم یقینی شامل می‌شود: ۱– یقین ازمقدرشدگی در آشکار شدگی زبان در ساحت معنا ۲– یقین از حضور من انضمامی (علاقه به تحول به من استعلایی[۱۷])

۳– عدم یقین از آگاهی که در لحظه‌ی بعد مستقر و مجتمع است ؛ همان واحدهای اقتداری زبان.

اقتداری که سرشت فاشیستیک و ایدئولوژیک آن در پیکربندی ادارکی ما در مقام *تماشاگر–مومن* در مواجه با بدل‌پوشی درشبیه‌خوانی درآستانه‌ی امتناع و در لحظه‌ی

---

۱۵ فیلسوف و روانشناس آلمانی

۱۶ Intentionnalité

17 ترنسندنت (Transcendent): قلمرویی است که فراسوی مرزهای دانش امکانی و محتمل قرار دارد، چراکه حاوی ابژه‌هایی است که نمی‌توانند از طریق شهود و بصیرت بر ما آشکار شوند، برای نمونه: ابژه‌هایی که ما هرگز با احساس‌مان آنها را تجربه نمی‌کنیم؛ نزدیکترین حالتی که ما می‌توانیم به آن نائل شویم دانش قلمرو **ترنسندنت نئومن** است یعنی صرفاً اندیشیدن به آن است، اندیشه‌ای به وسیله‌ی ایده‌ها یا همان آیدوس‌ها. ترنسندنت مخالف امر ماندگار یا در همه جا حاضر (Immanent) است. به همیت ترتیب **امر ترنسندنتال** (Transcendental) دانشی است که هم ترکیبی است و هم آمیزشی و هم از پیشی.

حیث‌التفاتی خود به مثابه‌ی امر انضمامی که نمی‌تواند متضایف نباشد به سر می‌برد. گفتمان ذهنیتِ موجود در این حکم کاملاً تابع تلقی هوسرل از ذهنیت است که آن را به مسئله‌ی تضایف(همبستگی) یعنی «مجموعه‌ی مسائل مربوط به اندیشه و متعلق آن که همانا تعمیق شدنش هسته‌ای را به وجود می‌آورد که آن را تشکیل می‌دهد»، گره می‌زند. این در حالی است که:

> *«ذهنیت» استعلایی کانتی صرفاً مجموعه‌ای از شروطی است که شناختِ هر عین ممکن بطور کلی را تنظیم می‌کنند و من انضمامی به مثابه‌ی اُبژه (عین) به حوزه‌ی امر محسوس احاله شده [...]*[18]

۲- معنی به دنبال برخورد عاطفی با موضوع در ذهن شکل می‌گیرد یا حداقل می‌نماید (یا شاید وانمود می‌کند) که چنین باشد. معنا به دنبال مواجه‌ی عاطفی *تماشاگر-مومن* با *«بازیگر-بدل‌پوش- مومن»* در ذهن وانمود می‌شود. معنا ساحتی انضمامی دارد. معنا شئیّت‌یافته است. معنا درحیطه‌ی اقتدار و اختیار *تماشاگر - مومن* به سر نمی‌برد، و به همین ترتیب معنا در فرآیند فردیت‌یافتن‌اش درو توسط شخصِ *تماشاگر - مومن* امر تقلیل‌درنمی‌آید. تقلیل درروش پدیدارشناسی به معنای دست کشیدن از همه‌ی پیش داوری‌هاست. پدیدارشناسی با انجام عمل تقلیل از قول واقعی جهان دست کشیده و «آگاهی» را به مثابه‌ی حوزه‌ای غیر قابل تقلیل کشف می‌کند. این درحالی است که این قول یعنی آگاهی همیشه آگاهی از چیزی فعال است . اینجاست که تقلیل سعی می‌کند:

> *[...] اُبژه‌ها (اعیان) را نه به مثابه‌ی اُبژه‌های واقعی و طبیعی بلکه به مثابه‌ی «پدیده‌های آگاهی» شهود و توصیف کند. [...] این در حالی است که آگاهی ساختی قصدی و جهت‌داردوهمه‌ی مدرکات آگاهی‌بایک‌ایگو(من) همراهند و هیچ ادراکی نیست که ساخت «من» را درخودش نشان ندهد.*[19]

۳- معنی با تصویر پیوند ذاتی دارد و جداکردن آن به آسانی ممکن نیست.[20]

---

[18] پدیده‌شناسی. صفحه ۲۴

[19] تحشیه عبدالکریم رشیدیان. صفحه ۲۴-۲۵ کتاب پدیدارشناسی ژان فرانسوا لیوتار

[20] رابطه‌ی سه گانه معنا با صور خیال از کتاب «رمز و *داستان‌های رمزی در ادب فارسی*» نوشته‌ی تقی پورنامداریان مآخوذ شده است. انتشارات علمی فرهنگی. ۱۳۸۹

اگر تصویر را مرکب از دو جز فرض کنیم که یکی مقصود اصلی بیان (Idea) و دیگری مَحمِل این مقصود (Image) باشد از تأثیر آن دو بر یکدیگر معنی به وجود می‌آید. کنش *«بر تن کردن لباسی از جنس مخالف»* یا بدل‌پوشی دربردارنده‌ی یک مقصود است و آن این است که «آنچه بر «تو» نمایان است آن چیزی نیست که هست بلکه تظاهر به چیزی است که می‌بایست بر صحنه باشد». آنچه بر *تماشاگر–مومن* نمایان است هیچ وقت در «فعل شدن» به سر نخواهد برد. مفهوم و حیث‌التفاتی پیکرک‌یافته‌ی ایگوی انضمامی من (I) و ایگوی استعلایی «او» (*بازیگر–مومن*) درامتناع از فراسوها وفرایافت‌ها همچنان هم افق هستند.این فرضِ تحقق یافته و معتبر چنان اقتداری یافته است که به مثابه‌ی ستی قطعی در همه‌ی *تماشاگر–مومن*ها و همچنین *بازیگر–مومن*ها از پیش مستقر وعملیاتی شده است. پس با این اوصاف برای دومین بار شیوه یا روش تقلیل در عدم روی‌دادگشتگی و کارکردیش بی‌تاثیر می‌ماند. حال این پرسش مطرح می‌شود که اگر فردی *غیر–مومن* در این مشارکت و نمایش آیینی شرکت کند امور قراردادی و معین از پیشی چگونه تحقق می‌یابند؟

درنمایش‌های آیینی– مذهبی فرد *غیر – مومنی* که مشارکت می‌کند، از حیث تقلیل وجود ندارد چرا که او به شکلی از پیشی محمول قصدمندی‌های اُبژه‌ی خیال و انگاره‌های این وضعیت *تماشاگانی–مشارکتی* نیستند. مختصر، غیر–مومن وجود ندارد، چون او تماماً در آگاهی ازامتناع‌هایش به سرمی‌برد. اودر لحظه‌ی مواجهه با پدیدار نمایشی شبیه‌خوانی، در بدل‌پوشی خود به شکلی از «بی‌خانمانی استعلایی» *جورج لوکاچی* به سر می‌برد که وانمودیت یا در وانمودبودگی سرنوشت آن–زمانی اوست. با این‌حال برای اوی*غیر–مومنِ* وانمود شده، کیهانی از رمز و رمزینه‌ها رخ نمایان خواهند ساخت که در امتدادِ محمول بی‌معنایی و سرگشتگی او را به آستانه‌ای مشرف خواهند کرد که نگارندگان آن را *«چرخه–خودسازنده‌ی–خویش‌ازدست‌داده»* (Autopoetic-self -lost-loop) می‌نامند. این برخلاف آن چیزی است که در رمز در ارتباط با صور خیال در نظرگرفته می‌شود،چه همانا خصیصه‌ی اصلیش آن است که به یک معنی مجازی محدود نگردد.

آگاهی از امتناع‌ها:

تحقیقات انجام گرفته و در دسترس (که یقیناً تمام آنچه که موجود است، نیست) درباب امور نمایشگانی و تماشاگانی پدیدارشبیه‌خوانیِ به اقتضای رساله‌ی دکتری یکی ازنگارندگان مورد مطالعه موردی و هدفمند قرار گرفته است. از جمله‌ی آن منابع می‌توان اسامی ذیل را ذکرکرد: کتابِ اخیراً به فارسی برگردانده شده‌ی *جمشید ملک‌پور* –درام اسلامی، پژوهشی در باب شبیه و شبیه‌خوانی از ابتدا تا پایان عهد قجری *عنایت‌الله شهیدی* ، نمایش درایران *بهرام بیضایی*، جستارهای پژوهشی *فرهاد ناظرزاده‌کرمانی* ، انگاره‌های آیینی–

اسطوره‌ای *جابر عناصری*، شبیه‌خوانی و ادبیات، و جایگاه نقش‌پوشی *محمدحسین ناصربخت* و تلاش‌های بی‌وقفه‌ی *داود فتحعلی‌بیگی* برای درزمانی و آکادمی‌سازی‌این پدیدارِفرهنگیِ(روایی–آیینی–مذهبی)، تلاش‌های *مایل بکتاش*، *فرخ غفاری* در انتقال و اجرای آن در میان ملل و شناساندن این گونه نمایشی، در کنار صدها مقاله و پژوهش دیگر، وهمچنین صدها پژوهش و تحقیق توسط مستشرقین ، ازآن جمله *پیتر چلکوفسکی*، *ویلیام اُ بیمن*، *ویلم فلور*، *کنت دو گوبینو* و *متیو آرنولد* و سایرین. به ظن مولفین، شبیه‌خوانی با توجه به مفهوم وانمودها (Simulacres) *ژان بودریارا* کنون در جهان پسامرگش از حیث تلاش برای بقا و حفظ «من استعلایی»اش (Transcendental ego) در تعلقه به وانمودهای اجتماعی به سرمی‌برد. ابر–واقعیتی (Hyper-reality) در حال حیات که وانمودگرِ آفرینشِ یک امر واقعیِ فاقد منشأ، و فاقد واقعیت از روی یک مدل است. چرا که مرجع و تکیه‌گاه شبیه‌سازی‌هایش به واسطه‌ی انقطاع، و همچنین فقدان پرسش‌هایی در باب عدم یقین یا همان امتناع‌های پدیداری‌اش به تعداد گروه‌های شبیه‌خوانی می‌تواند تنوع داشته باشد. با این اوصاف این حکم محققاً درپوشش امرخیالی، در فرآیند «*به شدن در نیامدن نقش بدل‌پوشی شده*» صرفاً جنبه‌ای عملیاتی خواهد داشت، و در حقیقت دیگر واقعی نیست؛ دیگرواقعی نیست چون در انگاره‌ها و پوشش‌های خیالی قرار نمی‌گیرد.

وانمودگران(Simulateurs)

امروزی [...] امر واقعی و کل واقعیت را با مدل‌های شبیه‌سازی خود تطبیق دهند... [۲۱]

که این خود بازنماییِ امپریالیسمی و فاشیستی در امر واقع‌سازی است، چنانچه اگر یک وانمودگر به خوبی نقش یک دیوانه را بازی کند، به راستی دیوانه است.

کنمان یعنی چیزی را داشته باشیم وتظاهر کنیم نداریم. وانمود یعنی تظاهر به داشتن چیزی کنیم که نداریم. یکی به حضور و دیگری به غیبت برمی‌گردد. [...] وانمود تفاوت میان «حقیقی» و «کاذب» و «واقعی» و «خیالی» را زیر سوال می‌برد. [...] وانمود در تقابل با بازنمایی قرار می‌گیرد. [۲۲]

این در حالی است که هیچ کدام از پژوهشگران فوق–الذکر به شبیه‌خوانی (تعزیه) به مثابه‌ی پدیداری حیثِ «ماده‌ی منطق» یعنی مفهوم ، و سازمان آن یعنی «اصول» جهت آنکه بدانیم آیا معرفت ما با متعلق آن مطابقت دارد یا نه، نپرداخته‌اند؟ نشانه‌ی این تطابق چیست؟ در این افق شبه–زیبایی‌شناسانه هدف این نیست که میان

---

[۲۱] ژان بودیار. وانموده‌ها و وانمود. پیروز ایزدی. ثالث. ۱۳۹۷. ص ۱۰

[۲۲] همان. ص ۱۲- ۱۶

نمادها روابط ثابتی برقرار باشد که عمل را میسر سازد؛ چنانچه لیوتار معتقد است:

> *تاریخ صیرورتی فاقد معنای مشهود و انبوهی از آزمون‌ها و خطاهاست.*

عدم قطعیت در معنای مشهود باید همان مادیتی باشد که امکان آزمون و خطا را بر مقوله‌ی بدل‌پوشی در ساحت نظری ممکن می‌سازد. شناخت و بازشناختی که «هم-متعلقه» باشند به علم اَیده‌تیک چنانچه برای هوسرل موسسه‌ای بود جهت برپایی دو سنخ نظام ماهیات که دو نوع جهت‌گیری را ممکن می‌ساخت، بدین معنی که:

> *یا تکامل علم منطق به ریاضیات کلی و تاسیس علم‌العلومی در جانب عین (اُبژه)؛ یا برعکس، گذار به تحلیل معنای مفاهیم منطقی مورد استفاده‌ی این علم برای ذهن (سوژه) [...] یعنی خلاصه بازپرسی ازخود شناخت نه برای جعل «نظریه‌ای» درباره‌ی آن، بلکه برای تأسیس ریشه‌ای‌تر معرفت اَیده‌تیک ریشه‌ای.*[۲۳]

به هر روی بدل‌پوشی به مثابه‌ی امری انضمامی است، یعنی شیئی که همان که هست و به تجربه دریافته شده است، خواه در عالم خارج و خواه در تصور ذهن. این درحالی است که هر امر «واقع» چه فیزیکی باشد چه روانی چه اجتماعی، انضمامی است؛ لیکن نسبت و رابطه او با امور دیگر انتزاعی است. انضمامی جزئی و منفرد است، حال آنکه انتزاعی‌همیشه کلی است. تصور ذهنی (به صورت احساس یا ادراک یا تصویر) ممکن است هم انضمامی باشد و هم انتزاعی. اما با این حال زمانی انضمامی است که شئی را به همان شکل که در عالم خارج و به تجربه دریافته می‌شود در نظر بگیرند، و وقتی انتزاعی است (که در این صورت آن را مفهوم می‌نامند) که یکی از عناصرآن شئی جدا از دیگر عناصر یا مفاهیم کلی آن جدا از مصادیق منفردش در نظر گرفته شود.

> *هرشئی طبیعی در واقع ماهیتی مکانی دارد، هندسه، اَیده‌تیک (Eidetique = به معنای علم آیدوس‌ها یا علم ماهیت‌هاست) مکان است*[۲۴].

نقش بدن در بدل‌پوشی:

بدن هربازیگری (اجراگری) لاجرم یا می‌بایست نشانه‌ای باشد یا پدیداری (فیزیکال)، و یا به مادیتی

[۲۳] ژان فرانسوا لیوتار، پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ پنجم ۱۳۹۸. ص ۲۳

[۲۴] همان. ص ۱۹

درآمده باشد که به قول *ادوارد گوردن کریگ* هست– یافته‌ای باشد که مابین بدن نشانه‌ای و بدن پدیداری بسامد کند، و نوسان داشته باشد. آنچه منظور کریگ می‌تواند باشد بدنی است نوسانی که دیگر نه متعلق به بدن پدیداری بازیگر است و نه متعلق به بدنیت‌یافتگی نشانه‌ای او. هویتی که نه متعلق است به این ونه آن، که دائماً درآستانه و درگاهی به سرمی‌برد، به تعبیری متعلقه‌ای درگاهی وآستانی است. آستانه‌هایی که به واسطه‌ی بدن‌ها هویت‌مند می‌شوند یعنی همان *«بدن–شدنی–در–جهان»* (Becoming-body-in-the world) که برای سهولت اورا *«بدن زنده »* می‌نامیم مهمترین سکونت‌گاهِ چند طیف اجراگر هستند که ویژگی اساسی آنها عدم دسته بندی شان می‌باشد. از آن جمله *«بدن زنده»ی بازیگر – تماشاگر* در نمایش‌های آیینی، *بازیگر – مومن* در نمایش‌های آیینی–مذهبی و بدن *بازیگر–راوی* در نمایشی اپیک. ویژگی مشترک همه‌ی این دسته‌ها وجود Ego و «تهی مقدس»ی است که امتناع ازحضور درآن توسط بدل‌پوش شبیه‌خوانی فضایی را ایجاد می‌کند به نام فضای سوم.

فضای اول من انضمامی متعلق به همه‌ی مشارکت–کنندگان است ازحیث واجد وجود بودن برای یکدیگر. فضای دوم من استعلایی است که در شبیه‌خوانی منِ فقدان است. یعنی منی که آمیزشی است از اندیشه و مقولات از پیشی، چیزی از جنس مونادهای لایبنیتسی که ماهیتی است نادیدنی، منفرد وبخش‌ناپذیر. اما، فضای سوم (Third Space) نظریه‌ای پسا–استعماری واجتماعی– زبان‌شناسانه است در باب هویت و جامعه که تحققش به واسطه آموزش در زبان رخ می‌دهد. این اصطلاح توسط *هومی ک. بابا (Homi K. Bhabha)* به وجود آمد. نظریه‌ی فضای سوم مبین و نشانگر بی–همتایی هرفرد، بازیگر یا زمینه به مثابه «امر چند سرشتی یا چند بنیادی» است. *«بدن زنده»* بازیگر نمایش‌های آیینی–مذهبی از حیث بی‌همتایی و چند سرشتی بودن متعلق به لحظه‌ی حاضر است که در زیست ابژگی‌اش در لحظه‌ی تماشا و اجرا، در لحظه‌ی کنون به حالت تعلیق در می‌آید. به عبارت دیگر، تعلیق‌اش عاری از علاقه به گذشته و آینده است اما او دیگر در لحظه‌ای حال هم به سر نمی‌برد. (بازیگر) بدل‌پوش شبیه‌خوانی با توجه به ماهیت چندسرشتی‌اش امکان زیست چندگانه را مابین من I، من استعلایی (Transcendent Ego) و من دیگر (Alter Ego) را دارد. این وضعیت شدنی–در–جهان بدنِ بدل‌پوش مانع می‌شود فرمول بازیگری کریگ در بدن اومکانیسمی نوسانی ایجاد کند. حالیا، بدن به مثابه‌ی آیدوس (Eidos) –که در فلسفه‌ی هوسرل– آن هسته‌ی ثابتی است که خود از شیوه‌ی «تغییر خیالی»[۲۵] پدیدارشناسانه جهت رسیدن به «ثقل

[۲۵] **روش «تغییر خیالی»** Variation: شیوه تغییر یا تغییر خیالی روش پدیدارشناسی است برای رسیدن به «ثقل ماهوی» پدیده که از آن پس "ماهیت" نامیده می‌شود. روش تغییر خیالی به تعبیر هوسرل

ماهوی» پدیده به دست می‌آید، از آن پس «*ماهیت*» نامیده می‌شود. با فرضِ «برابرنهاد» قراردادن «بدن زنده» با ماهیت دراین جستاربدل‌پوشی را بررسی‌ای آیینی و اجراگراینه خواهیم کرد. *ژان فرانسوا بودریار* متعقد است شیوه‌ی «تغییر خیالی»، خودِ ماهیت را یعنی وجود عینی را به ما می‌دهد[۲۶]. همین بحث افاش‌گر این مهم است که بدل‌پوش در احکام موجود درباره‌ی نقش‌اش حدودی برای خیال‌پردازی‌اش وجود دارد که توسط محکومٌ علیه (فاشیسم موجودی که در قراردادهای انسان‌محور باید رعایت شود) مقرر می‌شود؛ و خیال–پردازی این حدود را به برکت شیوه‌ی «تغییر خیالی» برای او و من I عریان می‌کند. به عبارت دیگر ماهیت بدنی بدل‌پوش آن وجهه‌ای از ساحت وجودی اوست که وجود ندارد، اما از قبل و از طریق صیرورت تاریخ تعیّن یافته و بخشی ازسوژه استعلایی پرسشگری محقق شده است. باشد که پیرامون این ماهیت–لاموجودیت بدل‌پوشی– که در حقیقت همان پیش–فرضی است که هم متقدم است بر واقعیت‌های به خیال درنیامده وهم سبب حیات این شکل از اجراگری و بازیگری در نمایش آیینی – مذهبی مباحثه‌هایی تخصصی و حرفه‌ای در سرزمینش ایران شکل گیرد.

حال،

بدل پوش تعزیه چگونه در منفیت، و جفت و جورسازی (Accouplement) مراحل بینابینی به «امر شدن» در نمی‌آید؟

جهت یادآوری: پدیدارشناسی یعنی هر چیزی که بر آگاهی آشکار شود، هر چیزی که قبلاً تعیّن یافته است. به همین تعبیر مکان به مثابه‌ی صورت *امر از پیشی* «حساسیت» آشکار می‌شود. حالیا از منظر *ریچارد شکنر* و *ویکتور ترنر* به مقوله نمایش بازی‌کردن و آیین خواهیم پرداخت و نسبت پدیدارشناسانه‌ی آنها را با بدل‌پوشی گفتگو خواهیم کرد. همان‌طور که اشاره شد، بدل‌پوشی در مقام ماهیت همان پیش‌فرضی است که بر آگاهی آشکار شده است. بدل‌پوشی کنشی موقت و وجهی لاموجود از ماهیتی است که سر برآورده از فن نقش‌پوشی در نمایش ایرانی اخص شبیه‌خوانی می‌باشد. حیات شبیه کاملاً با کمینه‌ترین حالتِ شباهت به امر اصیل یا واقعیت تاریخی و آن–زمانی وابسته است. شبیه اصطلاحی جعلی است که به *بازیگر–اجراگری* نسبت داده می‌شود که در محوری عمودی، از پایین‌دست با فرازدست یا به تعبیری از ساحت دنیوی رو به سوی ساحت مینوی دارد. در واقع شباهت و شبیه‌پوشی برآمده از محور عمودی است که جهت‌مندیش از پایین به بالاست ؛ گسستش از پیش موجود است و ازپیش می‌بایست موجود باشد.

آزادی من استعلایی است برای حصول ماهیت‌ها یا آیدوس‌ها.

[۲۶] پدیده‌شناسی، ژان فرانسوا بودریار. عبدالکریم رشیدیان. نشر نی. ۱۳۹۸. صفحه ۱۷

هرعلاقه و تعلقی پیوند میان اوی مقدس درفراسو با اوی مومنِ در فرودست را حفظ می‌کند. اینجاست که یادآوری حکم شکنرکه می‌گوید: « آیین‌ها خاطرات ومحفوظات رمزگذاری شده‌ای هستند که درشکل کنش نمایان می‌شوند»، کاربردی می‌نماید. شبیه‌پرداز یا شبیه‌ساز در تلاش برای آفرینش نقش بی‌صورت رازآلود چون از پایین‌دست به فراسواها می‌نگرد، شبح و میراژی از هیبت او چنان آئورایزد (Aurize) می‌شود و از پیش ناتوان است که دائماً ناتوانی‌اش را در «چرخه‌ی خودسازنده‌ی- خود ازدست‌دهنده» را دائماً به یاد خود و *تماشاگر-مومن* می‌آورد. با این حال برای نمایش و به بازی درآوردن این گسست که حاصل عدم دست یازیدن به مراتب فرازمند به واسطه‌ی این‌همانی (Identification) است به مثابه‌ی شیئی و ماهیتی پدیدار خود را مفروض خیال اجراگران و تماشاچیان کرده است. مفروض همان داده‌ها (Givens) در احکام پدیدارشناسی است؛

یا:

معین‌شده (Given) که به مثابه‌ی موجودی منفرد و امکانی بودنِ (امر معین‌شده) داده(شده) به ماهیت ضروری ارجاع دارد زیرا تعقل امکان یعنی تعقل اینکه این امر داده ماهیتاً چنان است که می‌تواند غیر از آنچه که هست باشد.[۲۷]

مفروض همان از پیش‌تعیّن یافته‌ها و از پیش مستقر-شده‌هایی است که ابزار زبان را فرض گرفته که معنا رخ دهد، نمایش‌های آیینی‌آن را فرض گرفته که مشارکت رخ دهد، نمایش‌های آیینی-مذهبی آن را فرض گرفته که مشارکت‌کنندگانشان را تبرک و پالوده کنند. پس هرکسی در نمایشی آیینی-مذهبی شرکت کند از قبل توسط نمایش فرض انگاشته شده است که او متبرک و کامیاب معنوی خواهد شد.

با این حال،

نمایش بازی‌کردن(Play) به افراد شانس این را می‌دهد که بتوانند به صورت موقت تابوها، فراسوها و مخاطرات را تجربه کنند. کائوپاترا یا اودیپ بودن ممکن نیست اما اجرا کردن نقش آنها در یک نمایش چرا . آیین (Ritual) و نمایش بازی‌کردن افراد را به یک واقعیت ثانویه (Second Reality) هدایت می‌کنند، واقعیتی جدای از واقعیات روزمره و عادی. این واقعیت ثانویه همان امکانی است

[۲۷] همان، ص۲۰

که افراد می‌توانند به «خود»هایی تبدیل شوند فراتر از زندگی روزمره‌شان[۲۸].

ریچارد شکنرمعتقداست آیین‌ها خاطرات و محفوظات رمزگذاری شده‌ای هستند که درشکل کنش نمایان می‌شوند. این در حالی است که اومعتقد است آیین‌ها و نمایش‌دادن (بازی کردن) افراد را هم به صورت موقت و هم دائمی دگردیس (Transform) می‌کنند. آیین‌هایی که دگردیس‌سازیشان دائمی است آیین‌های گذار نامیده می‌شوند مانند: تشرف‌ها، ازدواج، و آیین‌های مرثیه‌ای و سوگواری– از یک نقش در زندگی به نقشی دیگر.

خیلی از افراد آیین، مذهب و امر مقدس را یکی می‌دانند. در مذهب، این آیین است که به امر مقدس صورت می‌بخشد، خط مشی‌های ارتباطی ر ا به وجود می‌آورد، گشاینده‌ی مسیرهایی هستند به سوی فراطبیعت و نهایتاً جوامع را از قالب‌ریزی و ترکیب افراد در اجتماعات شکل می‌دهند[۲۹].

هیچ واقعیت ثانویه، هیچ نوع دگردیسی موقت و دائمی در مشارکت و مواجه در شبیه‌خوانی نه برای نقش–پوش و نه برای تماشاگر–مومن روی نمی‌دهد.[۳۰] آنها از قبل روی داده‌اند. آنها از قبل مشرف شده‌اند. آنها از قبل «خود»هایشان را از دست داده‌اند و همه‌ی باورشان در علاقه به استحاله در «او»بودگی مسکون شده است. آنها هیچ‌گاه در«*چرخه‌ی – خودسازنده –خویش از دست‌دهنده*» میان من استعلایی و منِ دیگر (غیر) سرگشته نخواهند شد، نوسان نخواهند کرد. آنچه آنها تجربه می‌کنندحضوردائمی‌امرمقدس درسرتاسر زندگی روزمره‌شان است، انگار آیین‌های مذهبی یا همان سنت‌ها همیشه حتی‌هنگامی که به اجرا در نمی‌آیند در میان آنها پا برجا و زنده است، لیکن آنها فقط کاری می‌کنند که گویی در حال اجرا و آیین–مذهب هستند.

منابع:

– الیاده، میرچا (۱۳۹۹)، مقدس و نامقدس، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: نشر سروش. چاپ چهارم

– بودریار، ژان (۱۳۹۷)، وانمودهها و وانمود، ترجمه پیروز ایزدی. تهران: ثالث

–پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی. چاپ هفتم

[۲۸] Richard Schechner. Performance Studies: An introduction. Second Edition, ۲۰۱٤, p: ٥٢-٥٣

[۲۹] Ibid, p: ٥٢

[۳۰] تحول احساسی، قلیان احساسات و جایگاه عاطفه در نمایش شبیه‌خوانی مبحثی غیر است که می‌بایست به صورت مجزا در جستاری دیگر به آن پرداخته شود.

– لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۸)، پدیده‌شناسی، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی

–ناصربخت، محمدحسین (۱۳۷۸)، شبیه‌خوانی؛ نمایش مقدس (بررسی برخی از ویژگی‌های شبیه‌خوانی)، فصلنامه تئاتر، شماره ۲۰ و ۲۱

– ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۰)، نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی، تهران: انتشارات نمایش

– ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸٦)، تاثیر ادبیات مکتوب بر مجالس شبیه‌خوانی، تهران: پرسمان

–یاری‌فیروزآبادی، سجاد (۱۳۹٦)، زبان، ویرانی تجربه و نقالی، مجموعه مقالات سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی، ص ۱۹۳ – ۲۱٤

–سبیت، الیور (۱۳۹٦)، آیین، تئوری نمایش، و اتنوموزیکولوژی: یک رویکرد، مجموعه مقالات سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی، ص ۷– ۱۵

Schechner, Richard (۲۰۲۱). Performance – Studies: An introduction. Second Edition. Routledge

- Turner, Victor (۱۹٦۹). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure, Aldine Transaction ۱۹۹۵ paperback

- Turner, Victor (۱۹۸۲). From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play, PAJ Publications paperback

اقتصاد تئاتر ایران در دوران اپیدمی

مسلم آئینی[1]

نویسنده، مترجم، پژوهشگر- مدرس دانشگاه، دکترای تخصصی فلسفهٔ هنر با گرایش تئاتر و فیلم.

مقدمه

اقتصاد ایران در دوران اپیدمی کرونا و پساکرونا دچار دگردیسی‌های فراوانی در حوزهٔ فرم و محتوای نمایشی شده است. ژان بودریار یکی از فیلسوفان و نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم با مباحثی همچون وانمایی و ابرواقعیت یا (حاد واقعیت) و طرح نظریهٔ وانموده‌ها و وانمود، مباحثی را مطرح می‌کند که می‌توان با آن‌ها خوانشی از اقتصاد نوین تئاتر ایران داشت. دیدگاه و اندیشه‌های بودریارکه در وضعیت پست‌مدرن، فلسفهٔ امروز و جامعه‌شناسی معاصرحائز اهمیت است را با شرایط پیش‌آمده درتئاترایران دردوران کرونا و پساکرونا ارزیابی کرد و تحلیلی نو از آن بازیافت. این شرایطِ تئاتری جدیدِ به وجود آمده، به‌لحاظ اقتصادی و فرهنگی دچار آسیب‌های فراوانی شده و همواره در این فرآیند، جذب مخاطب و یا به‌تعبیری عرضه و تقاضای هنرتئاتر دچار مشکلاتی اساسی و ریشه‌ای شده است. با شروع اپیدمی کرونا و تعطیلی تئاتر و سالن‌های نمایشی ایران، ضربهٔ بسیار بزرگی به رونق اقتصاد تئاتر تحول‌خواه ایران وارد شد و در این میان، سالن‌های خصوصی بیشترین آسیب را دیدند. وضعیت سالن‌های نمایشی در این شرایط پیش آمده، تعطیلی و یا تغییرکاربری بود و در همین برههٔ زمانی سرچشمهٔ تازه‌ای در تئاتر برای ارائه به مخاطب پدید آمد که همان امکان فضای مجازی بود. فضای مجازی این امکان را در اختیار مخاطبین در تمام نقاط جهان قرار داده است و کشور ما نیز از این امکانات به تناسب و توان خود بهره جست. با اینکه اقتصاد تئاتر ایران را نمی‌توان جزو اقتصادهای پویا وپیشرفته به‌حساب آورد، اما در جریان کرونا بزرگترین لطمهٔ اقتصادی را دید و این اقتصاد فروپاشیده در یک برههٔ زمانی خاص که همان اپیدمی بود، لطمات جبران ناپذیری را به بار آورد. هر چند مدیران تئاتر بسیار دیرتر به فکر شیوه‌های تازه‌ای برای بیان و بازنمایی این هنر در این دوران افتادند؛ با این حال به‌تعبیر ژان بودریار وانمایی این‌گونهٔ تازه متولد شده با قرنطینه و فضای مجازی هویتِ تازه‌ای پیدا می‌کند. سرزمین ایران به‌عنوان کشوری با سابقهٔ چند هزار سالهٔ خود در فرهنگ، تمدن و هنر، همواره فرهنگِ آئینی، سنتی و نمایشی غنی خویش را بازتاب می‌دهد. این خرده فرهنگ‌های نمایشی گوشه‌ای از ظرفیت‌های پنهان تئاتر و نمایش کشور است و در همین جهانِ نمایشی یا به تعبیری جهان

فراگیر هنر نمایش، بحث ارزش کار هنری، کالای عرضه شده و صنایع فرهنگی و هنری می‌تواند فراوان مطرح باشد. اما تئاتر ایرانی به‌عنوان یک هنر بومی، سنتی وآئینی در میان مخاطبین به‌خصوص مخاطبان عام، هرگز نتوانست جایگاه و منزلت خاصی را برای خود پیدا کند و با فرا رسیدن انقلاب اسلامی دچار دگرگونی‌های اساسیِ در حوزهٔ فرم و محتوای آثار شد. این دگرگونی از انقلاب اسلامی تا دوران پس از جنگ ایران و عراق تئاتر را به‌گونه‌ای به سمت و سوی رسیدن به محتوا و فرم‌های تازه‌ای کشاند و امروزه در دوران اپیدمی کرونا و به‌تعبیری پساکرونا تئاتر ایران در یک وضعیت غیرقابل پیش‌بینی قرارگرفته است. اقتصاد تئاترو نمایش ایران امروزه در وضعیتی قرارگرفته که به‌تعبیر ژان بودریار گونه‌ای از شبیه‌سازی را به ذهن انسان متبادر می‌سازد و این ایدهٔ فلسفی بودریار قابل خوانش با شرایط پیش‌آمده برای تئاترکشور می‌باشد. دیدگاه بودریار ناظر برعلم و تکنولوژی معاصر و در بحث ابرواقعیت یا (حاد واقعیت) استوار است؛ اما این دیدگاه نقدی کاربردی و جدی را به دوران هنر به‌خصوص هنر مدرن و پست مدرن دارد و برهمین اساس، دیگر امروزه مرزی میان دنیای واقعی و دنیای بازنمایی وجود ندارد. دنیای بودریار تقلیدی از بازنمایی‌ها و ارجاعات مکرر را به یاد می‌آورد که این خود به خود یک وضعیت (حاد) را به واقعیت اضافه می‌کند. به باور بودریار با تکیه بر نیروهای آزاد جنسی، نژادی و آزادی بیان به‌مفهوم طبقه باید توجه داشت، تا جامعهٔ نمایش در میان مردم، بازیگران، و فرهنگ مردم ساخته شود.

بحث وگفت وگو

اقتصاد تئاتر ایران در دوران کرونا و بعداز آن وارد دورانی شد که این دوران را پساکرونا و یا پسااپیدمی باید بدانیم، دورانی که در آن شرایط به سمت بهبودی رفته است. تحلیل دیدگاه‌ها و آرای فلسفی ژان بودریار به‌بررسی‌این وضعیت از منظر هنرِتئاتر خواهد پرداخت و دراین راستا تئاتر ونمایش ایرانی ، با تکیه بر این نظریات ، معنا می‌یابد. هنر تئاتر در برهه‌های زمانی خاص، حتی پیش ازانقلاب اسلامی و بعد از آن، اقتصادی پویا و رو به‌پیشرفت نداشت، اما وضعیت اقتصادی کشورهای مترقی در زمینهٔ تئاتر و هنرهای نمایشی با ایران کاملا متفاوت بود. هنرتئاتر دراین کشورها به‌لحاظ دولتی و خصوصی در پرداخت به ایده‌ها و مفاهیم و کارتئاتری نوین و پرمخاطب، موفق و چشمگیر عمل کرد، ودرنتیجه اقتصاد تئاترآن کشورها نیز پویاتر شده است. شرایط بحران‌زده وملتهب اجتماعی وسیاسی قبل ازانقلاب اسلامی ازدلایل مهمی بود که تئاتر نتوانست پویایی لازم را داشته باشد. همچنین بعداز انقلاب اسلامی، تئاتر به انزوا فرو رفت، وبعد ازمدتی به‌اصطلاح دوران ذوب یخ‌ها و بازگشایی تئاتر و نمایش از سرگرفته شد. با اینکه اقتصاد تئاتر ایران از اقتصادهای پویا و پیشرفته به‌حساب نمی‌آید در دوران کرونا، بزرگترین لطمهٔ اقتصادی را دید، و پایه‌–

های ازهم گسیختهٔ آن بیشتر از پیش فرو ریخت. برههٔ حساس زمانی اپیدمی کرونا، یعنی از سال ۲۰۱۹، ابتدا سالن‌های نمایشی (تماشاخانه‌ها) با قرنطینه‌شدن و مسائل چون ریزش مخاطب، و تعطیلی رو به رو شدند و تعداد مخاطبان اندکی که وجود داشت نیزکاهش یافت. با تعطیلی سالن‌های نمایشی لطمهٔ بزرگی به پیکرهٔ بی‌جان تئاترکشور و همان اقتصادکم‌رونقی که در چند سالن معتبر نمایشی درتهران ادامه داشت وارد شد. لذا بحث سرمایه‌گذاری درتئاتر ایران هیچ‌گاه به صورت منطقی اتفاق نیفتاده است و متاسفانه دربارهٔ این موضوع این بخش خصوصی بود که در ایران چند سالی کار را شروع کرد .این فعالیت‌ها در قالب تماشاخانه‌های خصوصی متاسفانه با تعطیلی اکثر این اماکن که به صورت اجاره‌ای اداره می‌شدند، بیشترین آسیب و ضرر و زیان را دادند و اکثر آن‌ها مجبور به تغییرکاربری و یاکاربری‌های جدید و مختلفی دردوران کرونا شدند. اگر تئاتر و هنرهای نمایشی را در حوزهٔ فرهنگی مورد مطالعه قرار دهیم، نباید قافل شویم که خرده فرهنگ–های نمایشی درکشور ما وجود داشته است، و حتی در سالیان قبل از انقلاب اسلامی و در دورهٔ پهلوی اول و دوران قاجاریه همهٔ این‌ها متاسفانه به‌تعبیر استاد جمشید ملک‌پور سر زا رفتند و خرده فرهنگ‌های نمایشی، و سالن‌هایی که نمایش‌های ایرانی را به‌کار می‌گرفتند، با شروع کرونا این مراکز نیزکارشان به تعطیلی کشیده شد. نمایش ایرانی با این امکان که در فضای خارج ازسالن‌های نمایشی و دیگر فضاها، مثل پارک‌ها و فضاهای باز و یا درواقع آمفی تئاترهای روبازکه متاسفانه درکشور ما فرهنگ ساختن این آمفی‌تئاترهای روباز وجود نداشته است. به‌تعبیر بهرام بیضایی، در دورهٔ سلوکیه درچند شهرآمفی تئاترهایی‌ساخته شد که متاسفانه بقایایی از آن‌ها به دست ما نرسیده، به‌جز همین بقایای که در منطقهٔ دوشان‌تپه درتهران به آن اشاره شد. این منطقهٔ دوشان‌تپه، در واقع حد فاصل خیابان پیروزی امروزی و خیابان کلاهدوز است. بیضایی اشاره می‌کنند که این ناحیه، باقی‌ماندهٔ آمفی‌تئاتری است که یونانی‌ها در ایران ساخته‌اند و ظاهراً درشهرهای دیگری هم آمفی‌تئاترهایی ساخته شده بود که متاسفانه بقایایی از آن‌ها امروزه دیده نمی‌شود. سنت سالن‌سازی نمایشی یا به تعبیری آمفی تئاترسازی و امروزه ساخت بلاک باکس‌ها درکشور ما مرسوم نیست، به تعبیری فضای نمایش ایرانی که سابقاً در مراسم و جشن‌ها و دربار پادشاهان اجرا می‌شد، بیشتر رایج بود. نمایش ایرانی در واقع در مقابل حضار برای سرگرمی و درمراسم جشن عروسی برگزار می‌شد، و در دورهٔ قاجاریه و دورهٔ پهلوی اول و دوم رونق داشت. می‌توان گفت در اواسط دههٔ ۴۰ و ۵۰ شمسی با ماشینی شدن شهرها و محلات و به‌خصوص پایتخت، حرکت به سمت مدرن شدن جامعه، نمایش ایرانی کم رونق‌تر از پیش می‌شود. همچنین در دههٔ پنجاه نمایش ایرانی را در جشن هنر شیراز می‌بینیم که اولین بار است، سازمانی تشکیل می‌شودکه نمایش و خرده فرهنگ‌های ایرانی را در خارج از یک مکان تئاتری یا خارج از مکان

مشخص و استانده، مثلاً تالار رودکی انجام می‌گیرد و تشکیلات جشن هنر شیراز در پاسارگاد به‌صورت دعوت از گروه‌های خارجی اتفاق می‌اُفتاد. بحث این نیست که چه اتفاقی افتاده، بحث این هست که در واقع اقتصاد تئاتر ما به چه دلایلی در شرایط اپیدمی کرونا نتوانست آن جایگاه یا حداقل ترمیمی بکند ساختار خودش را و حداقل تدابیری اندیشه شود که برای این وضعیتی که اتفاق افتاده در حوزهٔ هنرحالا به لحاظ اقتصادی آسیب دیدند در دورهٔ کرونا هنرهای نمایشی متاسفانه بسیار بیشترآسیب دیده است. هنرهای نمایشی معمولا با حضور هنرمندان و عوامل شکل می‌گیرد، ولی متاسفانه با آمدن این ویروس و اپیدمی کرونا در واقع فاصله‌ای ایجاد شد ورعایت پروتکل‌های بهداشتی و مسائل مختلف دیگر متاسفانه بیشترین لطمه را هنرهای نمایشی دید. با فرا رسیدن انقلاب اسلامی تئاتر نیز به لحاظ محتوایی و فرمی در کشور ما دچار دگرگونی‌های اساسی شد و بعد ازجنگ تحمیلی در واقع تئاتر ایران سعی کرد به سمت گونه‌ای از نمایش–های سفارشی و فرم‌های تجویزی حرکت بکند که در واقع امروزه هم در دوران کرونا و به تعبیری پساکرونا در هنرهای نمایشی گونه‌ای از این پدیده شکل گرفته است. تئاتر و نمایش ما موضوعاتی مربوط به جهان در عصر کرونا، جشنواره‌های مربوط به دوران کرونا که می‌شود گفت یک نوع سفارشی کارکردن‌ها است که در دوران جنگ هم اتفاق می‌افتاد و به هرحال نمی‌دانیم با برگزاری کار سفارشی در دوران کرونا در واقع اقتصاد تئاتر را در این حوزه در واقع پویا کرد یا پیشرفتی درحوزهٔ هنرهای نمایشی در این دوره متصور بود. اقتصاد تئاتر ایران امروزه در وضعیتی قرارگرفته است که به تعبیر ژان بوردیار به گونه‌ای دارای شبیه‌سازی است. این تعبیر بوردیار را می‌توانیم قابل خوانش و قابل مقایسه بدانیم. تئاتر کشورمان به دلیل اینکه ناظر بر علم و تکنولوژی معاصر هست و بحثی که بودریار راجع به ابرواقعیت یا همان حادواقعیت می‌کند، در واقع یک نقد کاربردی است که به هنر مدرن و دیدگاه‌ها و ارتباطاتی که درهنرمدرن هست وارد می‌شود و برهمین اساس هست که دیدگاه بودریار مرز بین هنر، در واقع دنیای بازنمایی یا هنر بازنمایی و یا دنیای واقعی یا هنر واقعی را مشخص می‌کند و به تعبیر بودریار در واقع مرزی میان این دنیای واقعی و هنرواقعی و دنیای بازنمایی یا هنر بازنمایی به تعبیری وجود ندارد. البته بودریار از دنیای واقعی و بازنمایی صحبت می‌کند این تعبیر هنرواقعی یا هنر بازنمایی هست. به هرحال این دیدگاه که دنیای بودریار تقلیدی از بازنمایی‌ها و ارجاعات مکرر هست در آثار هنری وضعیتی به تعبیری ابر واقعیت است که به جهان اضافه شده است که به تعبیری باور بودریار بر این هست در این جهان در واقع دیدگاه‌ها یا رویکردهای که نسبت به پدیدهٔ جنسیت، تبعیض نژادی، آزادی بیان، حتی مفهوم طبقه و نژاد هست که در جامعه بازنمایی می‌شود یا توسط مردم به نمایش گذاشته می‌شود. این تعبیر بودریار است که تئاتر ایران در دوران کرونا به صورتی و از طریقی بازنمایی

می‌شود. آن هنر واقعی و دنیای واقعی را یعنی در تئاتر ایران می‌توان آیینه‌ای دانست ازشرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی کشور در عصر پساکرونا. چون اقتصاد پویایی در ایران نداریم قاعدتاً در تئاتر کشور هم نمی‌توانیم پویا باشیم. در واقع پیشرفتی به لحاظ اقتصادی و فرهنگی و بحث تولید و توزیع در تئاتر باشیم، یک بحث زیربنایی دراقتصاد هنرهست که ما به تعبیری با مشکلاتی روبرو هستیم که تعداد تماشاگر از اصلی‌ترین آن است. در واقع می‌شود گفت که ما تماشاگر تربیت‌شده یا تماشاگر پر و پا قرص تئاتر نداریم، اصلاً نتوانستیم تولید محتوای جدیدی بکنیم. اگر تئاتر ما به‌عنوان یک سوژه، از خود بودریار وام بگیریم، جایگاهی را در جهان معاصر به خصوص مابین کشورهایی که صاحب هنرهای نمایش هستند ندارد و یا عقب مانده‌تر نسبت به کشورهای دیگر است به این دلیل هست‌که ما متاسفانه درگیر مشکلات اقتصادی زیادی بودیم، درگیر مشکلات معیشتی و اولیه مردم کشورمان بودیم، وقتی این مشکلات وجود داشت قاعدتاً تئاتر هم به‌عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی نتوانسته است به بالندگی و پیشرفت خویش نائل آید. پس تئاتر ایران به‌خصوص در دوران کرونا با مشکلات و معضلات فراوانی چه به لحاظ جذب مخاطب و چه به لحاظ از دست دادن سالن‌های نمایشی، و تالارهای خصوصی است. بعد از گذشت سه سال از همه‌گیری کرونا و آمدن واکسن و پیشرفت‌های که در این زمینه اتفاق افتاده است ما وارد برههٔ شده‌ایم که وحشت کرونا کمتر شده است و به‌تعبیری دورهٔ پسا کرونا آغاز شده است. اقتصاد تئاتر در ایران را اگر بخواهیم تقسیم‌بندی کنیم، به دو حوزهٔ دولتی و خصوصی، ارتباطش با هنرتئاتر و ارتباطش با جریان مردمی، متاسفانه دچار معزلات زیادی هست، یا می‌شود گفت این ارتباط قطع هست و یا دو طرفه نیست. اگر بخواهیم نگاه کوتاهی به نمایش ایرانی داشته باشیم در واقع دوران پسا کرونا که در آن تماشاگران امکان اینکه مخاطب را به خارج از تالارهای استاندارد پایتخت بکشانند را دارند. در دوران کرونا و به‌تعبیری پساکرونا شرایط اپیدیمی باز هم به لحاظ فرم و محتوا دچار تحولات و دگرگونی‌های زیادی شد. مواجههٔ این تئاتر با ریزش مخاطب و بحران‌های تعطیلی سالن‌های نمایش و این مساله در دیگر سیاست‌های غلط که با استفاده از طرح نسنجیدهٔ فاصله‌گذاری اجتماعی، در کنار دیر آمدن واکسن به ایران و سایرمسائل دیگری که اتفاق افتاد، حتی استفاده ازظرفیت یک سوم سالن‌ها توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که در یک برهه به سالن‌ها تحمیل شد. تماشاگرانی که از یک سوم می‌توانستند استفاده کنند، بعضی با رعایت‌کردن و رعایت‌نکردن پروتکل به اجرا در می‌آمد و بیشتر رعایت نکردن‌ها به نظر می‌رسد ازسمت سالن‌های خصوصی بود نه دولتی، به هرحال دولت نظارت بیشتری می‌کند. در واقع این خودش یک ضعفی بود که امروزه در دوران پساکرونا با دستوری که از وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی صادر شده دوباره تعداد ظرفیت سالن‌ها به

حالت اول برگشت و سالن‌ها اجازه پیداکردند که دوباره با تعداد ظرفیت کامل به اجرای نمایش مشغول باشند. حالا در این وضعیت که بحث اپیدمی نیز در تئاتر ایران اتفاق افتاده است و ما محصولات فرهنگی و هنری که درکشور و تئاتر ما رخ داده است، جزیی از آن محصولات است که نتوانستیم آن را به‌روز کنیم و یا به نوعی دوباره آن‌ها نو کنیم. برای شرایطی که در واقع شرایط حساس یا غیرقابل پیش‌بینی هست ما نتوانستیم سیاست‌ها و راهبردهای تازه‌ای را ایجاد کنیم و به‌گونه‌ای جدیدی از تئاترکه در جهان استفاده می‌شود را بکار بگیریم. حداقل تئاتر ما به لحاظ ریزش مخاطب و اقتصادی که دچار بحران نشود، اینجا اشاره می‌کنیم به یادداشتی که شیوه‌های اجرایی تئاتر وابسته به تبلیغات و فضای مجازی هست، شیوه‌ای که قلمداد می‌شود در آن مخاطبان و در واقع فضای مجازی همه‌چیز تئاتر را در بر می‌گیرد، اما شیوهٔ تئاتری جدیدی که دوران کرونا به‌خصوص درفضای مجازی مورد استقبال و در واقع کاربرد تماشاچیان قرارگرفت. هیچ‌گاه از قبل با برنامه‌ریزی و با تولید محتوای قابل استفادهٔ فنی نبوده و درواقع نمایش مجازی تئاتر، و اجرا درفضای مجازی تماشاگران را با فاصله‌گذاری اجتماعی و همچنین نماد پردازی‌های حاشیه‌ای منحرف کرد و بعدها که در واقع دستور بازگشایی‌سالن‌ها توسط اداره ارشاد اسلامی صادرشد و در عمل‌ما دیدیم که دوباره مخاطبان برگشتند به همان فضای سالن‌ها و تهیهٔ بلیط به‌صورت حضوری، و دوباره سالن‌های نمایشی به روال سابق برگشتند.پس اجرای تئاتر در فضای مجازی متاسفانه هیچ‌وقت ازهمان اول موفق نبوده است و در انتها متاسفانه دیدیدکه زیاد مورد استقبال قرار نگرفت و با رونق سالن‌ها دوباره این امکان استفاده از کار در فضای خارج از سالن متاسفانه از بین رفت. بحث این است که تئاتر ایران چگونه می‌تواند از این امکانات فضایی یا امکانات به تعبیرفضا، سالن، دگردیسی، محتوا و تاثیر این‌ها بر اجرای نمایش در تئاتر خصوصاً در دوران کرونا استفاده بکند. ما به تعبیر بودریار از وانموده‌ها و وانمود که وی به آن‌ها اشاره می‌کند می‌پردازیم، و خوب این تعبیر بودریار که درکتاب جامعه مصرفی به آن اشاره می‌کند و هم در دیدگاه‌های که در رابطه با بوردیار در تئاتر وانموده‌ها و وانمود به تعبیری ما بحث همان هایپر یا فرا و حاد را در واقع پیش می‌کشیم و می‌بینیم که بودریار در این بحث یعنی حاد واقعیت یا فرا واقعیت که در آن شما یک جور برجسته‌نمایی یا بزرگ‌کردن یک شی یا جسم، پدیده و یا در واقع نظر اون را به تعبیر بودریار ما حاد نشان می‌دهیم. درواقع بالا می‌بریم به اوج می‌رسانیم و در حوزهٔ تئاتر هم به تعبیر بودریار می‌شود همین اتفاق افتاده را در همین دوران کرونا مطالعه کرد. یعنی در بستر مجازی یا فضای مجازی و هنر تئاتر و نمایش را درقالب یک رسانه همانطور که بودریار خودش یکی از منتقدین بزرگ آن می‌داند و ارتباط فرهنگی رسانه است که تعدادی را بولد کردیم، یعنی با این پلتفرم فضای مجازی درواقع آمدیم و این تئاتررا دچار هایپرکردیم، فراواقعیتی کردیم،

همچنین بوردیار درکتاب خودش آمریکا که به نقد جامعهٔ بحران زده آمریکا در این کتاب می‌پردازد و اشاره می‌کند که در آمریکا همه‌چیز از بین رفته و آن فرهنگ اصیل در واقع ازبین رفته و فرهنگی کلی و فرهنگ آمریکا در واقع یک جورهایی تنزل پیدا کرده است و رویای آمریکایی آن‌ها مرده و مرگ‌رویای آمریکایی اتفاق افتاده است. و در واقع می‌شود گفت اندیشه‌ها در آمریکا دیگر آن تمرکز کامل را ندارد و اندیشه‌ها به سمت توده حرکت کرده است و این توده‌ها هستند که فرهنگ را شکل می‌دهند. در واقع اینجا هم می‌بینیم تئاتر ایران در دوران کرونا و پساکرونا این اتفاق برایش افتاده است. به‌گونه‌ای دیگر در ایران ما مرکزهنرهای نمایشی‌داریم و سالن‌های تئاتر خصوصی (سالن‌های تئاتر در واقع دولتی) داشتیم. امروزه سالن‌های تئاتر دولتی بخاطر سخت‌گیری‌ها و ضوابط و مسائلی که برای هنرمندان ایجاد می‌کنند، تئاتر ما هم وارد حاشیه‌ها شده است و بیشتر کارهای نمایشی وارد سالن‌های خصوصی شده‌اند که البته نظارت کمتری هم داخل این بخش است و هنرمندان غیرحرفه‌ای‌تری درآن کار می‌کنند. اگر این جریان را به تعبیری تحلیل بودریاری بکنیم، فرهنگ تئاتری ما توده‌ای شده است و یک جورهایی به‌نظر سخیف‌تر و ضعیف‌تر شده البته نسبت به گذشته، به‌تعبیر بودریار و از وی وام می‌گیریم و این نکته البته نظر شخصی بنده به‌عنوان نویسنده این متن نیست. درحوزهٔ مطالعات بودریار بر روی فرهنگ، رسانه و هنر، او به‌عنوان یک منتقد خصوصاً درکتاب جامعهٔ مصرفی اسطوره‌ها و ساختارها، اشاره می‌کند که جامعه، جامعه‌ای است که درگیر مصرف و فرهنگ مصرفی و فرهنگ کالایی یا کالایی شدن در آن اهمیت پیدا می‌کند و متاسفانه جامعه‌ای این جامعه رو به زوال و فروپاشی‌خواهد رفت. این فرهنگ و دیدگاه بوردیار هم در تئاترما مورد بررسی قرار می‌گیرد. ارتباط این فرهنگ درواقع با جامعهٔمصرفی یا کالایی شدن فرهنگ درجامعه را بررسی می‌کنیم. همین زمان نمایش‌هایی که درسالن‌های بزرگ کشور اجرا می‌شود، مثلا در تالار وحدت ، سالن اصلی تئاترشهر و هتل‌هایی مثل اسپینانس که تعداد تماشاگر بیشتری درخودشون جای داده‌اند (تالار وحدت و سالن اصلی تئاترشهر ۵۶۰ تا ظرفیت دارد، بجز بالن که اگر حساب کنیم تقریبا ۶۰۰ نفر ظرفیت دارد. تالار وحدت تقریباً حدود ۷۰۰– ۸۰۰ نفر تماشاچی یا هتل‌اسپینانس درهمین حدودها). اگر نمایش‌هایی که در این سالن‌ها اجرا می‌شودنمایش‌های پرزرق و برق، نمایش‌های اپراگونه نمایش‌هایی هستند که با تدابیری در واقع از مفاهیم فلسفی، مفاهیم هنری، مفاهیم اجتماعی و در واقع عمیق و روانشناسانه یا روانکاوانه یا آسیب‌شناسانه، جامعه فاصله بگیرند و به‌گونه‌ای به سمت تفنن ، سرگرمی و شادانگاری و کمدی‌های سطحی و در واقع می‌شود گفت، فاصله‌گرفتن از فلسفه ورزی ، فاصله گرفتن از محتوای ارزشمند و فرم‌های ویژه هنری و بیشتر با زرق و برق‌های پوشالی و با شوخی‌های سطحی و با استفاده از بازیگران غیرتئاتری و یا استفاده از سلیبریتی‌ها برای

جذب مخاطب درگیشه باید موردبررسی قرار بدهیم، بر همین اساس می‌توانیم با دیدگاه جامعهٔ مصرفی بودریار آن را مقایسه کنیم و می‌بینیم که تئاتر کشور ما امروزه به تعبیری جای فکر کردن و اندیشیدن باشد نیست، بلکه تئاتری است که متاسفانه شبه کاباره هست، یعنی تئاتری که جنبهٔ تفننی و سرگرمی دارد، وقتی از شبه کاباره صحبت می‌کنیم اگر ما قبل از انقلاب کاباره داشتیم برای سرگرمی و نشستن سوژه‌هایی که مردها به آن‌ها توجه داشتند که به‌لحاظ فلسفی وارد آن بحث نمی‌شویم، این‌بحث کاملاً متفاوتی است که به فرهنگ عامه مرتبط می‌شود، که باید بررسی شود. بحث کاباره و این‌ها صحبتی کاملاً درست و انتقادی است، به‌تعبیری این کلمه شایدتعبیر قشنگی نباشد که تئاتر امروز ایران تبدیل به شبه کاباره شده است و دیگرجای اندیشیدن و تعمق، فکری و فلسفی نیست. اقتصاد تئاتر ایران در دوران کرونا و پساکرونا با تکیه برآرای ژان بودریار دیدگاهی است که جامعهٔمصرفی بودریار را کاملاً قابل خوانش می‌کند با شرایطی که الان درتئاتر ما اتفاق افتاده است. ارتباط اقتصاد تئاتری ایران در دوران کرونا و پساکرونا چطور با آرای فلسفی بوردیار در این دوران در واقع تجانس پیدا کرده است و چطور می‌توانیم خوانش بودریاری ازشرایطی که در تئاتر ما وجود دارد در دوران کرونا و پساکرونا ارائه کرد. تئاتر درایران به خصوص در دوران کرونا با مشکلات و معضلات فراوانی چه به‌لحاظ جذب مخاطب و چه به‌لحاظ از دست دادن سالن‌های نمایشی بخصوص تالارهای خصوصی نمایش داشته است که امروزه بعد ازگذشت سه‌سال از ورود این ویروس و آمدن واکسن‌ها می‌توان شرایط را به دوران پساکرونا نیز رساند. اقتصاد تئاتر در ایران در دو حوزهٔ دولتی و خصوصی با این هدف راهبردی تعریف شده که ارتباط هنرتئاتر و دوام و پیشرفت آن در پی هم‌زیستی تعامل برانگیز وسرگرمی مخاطبین است. حال با نگاهی کوتاه به این جریان نمایشی کشور در پی این هستیم بهترین و شاید سرنوشت سازترین اقدام در دوران پساکرونا صورت می‌گیرد و محدودیت تعداد تماشاگر و ظرفیت اسکان در تالارهای پایتخت چگونه است؟ تئاتر به نمایش درآمده در این شرایط اپیدمی به‌لحاظ محتوا و فرم نمایشی هم دچار دگرگونی‌هایی شد که ریزش مخاطب و تعطیلی سالن‌های نمایش در ایران و استفاده از حداقل ظرفیت تماشاگران و رعایت کامل پروتکل‌های بهداشتی درآن بی‌تاثیر نبود؛ لذا در این مقاله به شیوه این کند و کاو اشاره شد. این وضعیت پیش آمده در تئاتر ایران دیدگاه و نظریات ژان بودریار به‌خصوص در باب هنر و مباحث اصلی مطرح شده در آراء وی که ناظر بر محصولات فرهنگی و هنری من‌جمله تئاتر نیز هست را خوانشی تازه و رهیافتی نوین ارائه کنیم. این شیوهٔ اجرای تئاتر که وابسته به تبلیغات و فضای مجازی نیز هست، شیوه‌های تازه‌ای از فرم اجرا را به مخاطب معرفی می‌کند؛ دو شیوهٔ تئاتری جدید در دوران کرونا رونق گرفت که به دلیل کارآیی و استقبال تماشاگران و مخاطبین در دروان پساکرونا نیز از

سیاست‌های اجرای تئاتر و شیوه‌های تازه امتحان شدهٔ آن بهره می‌جویند. نمایش مجازی تئاتر و اجرا در فضا و دیگری استفاده از یک‌سوم ظرفیت تماشاگرکه در راستای طرح فاصله‌گذاری اجتماعی و رعایت پروتکل‌های بهداشتی توسط یک نهاد دولتی یعنی اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی به سالن‌های تئاتر کشور تحمیل شد. ناگفته نماندکه امروزه در دوران پساکرونا و ورود واکسن‌ها و پیشرفت‌های علمی و فروکش‌کردن همه‌گیری‌در ایران، طی دستوری ظرفیت مخاطبین سالن‌ها به کل ظرفیت برگشته است. زبان و کدهای سیستم هنرکه به وسیلهٔ آن می‌توان به تفاوت‌ها و شباهت‌های میان اقتصاد و هنر پرداخت و در واقع در میان رابطه‌ای که قرار می‌گیرد که نفوذ هریک بر دیگری را می‌توان مورد مطالعه قرار داد. اگر در جامعه امروزی به علم اقتصاد نگاه کلانی داشته باشیم، می‌توانیم به ارتباط و تلاقی آن با هنر به‌عنوان یک مقوله فرهنگی دانست. در جوامع بشری این دو مقوله از عناصر اصلی تمدن‌ساز نیز شناخته می‌شوند و به تعبیری وقتی از مواجههٔ گفتمان هنری و علم اقتصاد صحبت به میان می‌آید ذهن را به این پرسش اساسی متبادر می‌سازد که آیا تفکرسیستمی ویا تفکر غیر سیستمی در هنرکاربرد دارد و چه میزان این تفکر به اقتصاد هنر و رونق بازار آن کمک می‌کند. با توجه به گفتمان‌های مطرح شده و ارجاع به مباحث ارزش اقتصادی و ارزش هنری یا به تعبیری ارزش فرهنگی، همواره می‌توان سوالاتی از این دست را مطرح کرد که مثلاً رویکردهای اقتصاد سوسیالیستی یا اقتصاد لیبرال به لحاظ عملکرد سیستمی درچه جایگاهی قرار می‌گیرند و یا ارتباط میان آن‌ها می‌تواند به‌صورت یک نوع بینابین باشد. درپاسخ به‌این سوالات مطرح شده باید اشاره کردکه خلاقیت و نوآوری، نبوغ و پیدایی آثار بدیع و خلاقه توسط هنرمندان همواره در علم اقتصاد هنری تاثیرگذار بوده است وموجب رشد و بالندگی آن شده است. همچنین دریک مقایسهٔ کلی میان هنر سنتی یا به تعبیری کلاسیک ، و هنر آوانگارد و مدرن می‌توان به جنبه‌های متفاوت این دو هنر اشاره کرد که یکی ثابت و دیگری متغیر است. ناگفته نماند که خلاقیت خود به نوعی موجب ارزش اقتصادی نیز می‌شود و در همین راستا باید به کارهای هنرمندان و آثار خلاقه آنها که از عرف های سنتی و هنر استانده فاصله گرفته‌اند اشاره کرد که امروزه در موزه های جهان موجب رونق اقتصادی بسیاری از جوامع غربی شده است. درمیان تفکر سیستمی و غیرسیستمی زبان هنر و زبان اقتصاد هر کدام واژگان و یا به تعبیری رمزگان و ادبیات خاص خود را دارند. کارل مارکس در رساله سرمایه با اشاره به مفهوم طبقه و تعارضات اجتماعی و بحث تبعیض اجتماعی خصوصاً در نظام بورژوازی و پروترویا و شرح دیدگاه های نظام فعوایته می‌کوشد دو طبقه‌ی اصلی را یعنی کارگر و کارفرما را مشخص کند که رابطه میان آنها همیشه به صورت بالادست و پایین دست یا فقیر یا ثروتمند تعریف می شود و این خود نمونه‌ای عالی از شیوه نظام سیستمی در اقتصاد هنر

است. کلمه صنعت فرهنگ که توسط متفکران نئومارکیسیتی چون تئودور آدورنو و والتر بنیامین در حلقه فرانکفورت مورد توجه قرار گرفت در کتاب هنر در عصر بازتولید مکانیکی توسط والتر بنیامین بازگشوده می شود و نقدی به مقوله فرهنگ است، بنیامین اشاره می‌کند که درجوامع امروزی عنصرتکنولوژی و زندگی ماشینی باعث شده تا ماهیت هنر دچار تحول و دگردیسی شوده و پدیده هاله هنری اتفاق بیفتد. بازتولید یا تکثیر اثر هنری در عصر امروزی در واقع کُنشی انسانی است که ریشه در تاریخ دارد. از همین روی کلمه صنعت فرهنگ ناظربر دیدگاهی است که فرهنگ و هنررا به مثابه یک کالای صنعتی نشان می دهد و همانطور که در رونق صنعت بخش تولید و محتوا ارزش دارد در حوزه فرهنگ و هنر نیز تولید و محتوا جایگاه ویژه‌ای به خود می‌گیرد و وقتی کالایی صنعتی می شود میزان بیشتری تولید می‌شود و در دسترس عموم و آحاد جامعه قرار می‌گیرد. وقتی آثار هنری به پدیده ای صنعتی تبدیل شوند و نظام عرضه و تقاضا در آنها شکل بگیرد طبیعی است که امکان انحطاط یا سقوط کیفیت یا محتوای فرهنگی در آن‌ها پیش می‌آید. اما کلمه صنعت فرهنگ درجوامع امروزی به خصوص در دوران مدرن و پست مدرن به شکل و شیوه های گوناگونی بازنمایی می‌شود. امروزه نفوذ رسانه ها و فضای مجازی و فروش ایترنتی خود آثار هنری و پدیده های فرهنگی را به کالایی بی ارزش تبدیل کرده است تا جایی که پدیده کپی کردن یا به تعبیری کولاژ کردن و یا از دیدگاه اشتراوس بریکولاژ فرهنگی رخ داده است که این تکه چسبانی فرهنگی هرچند موجب شنیده شدن صداهای گوناگون در حوزه فرهنگ و هنر شده است اما این مولفه فرهنگی هنر پست مدرن گاهی از اصالت و کیفیت و نخبه سالاری و ارزش هنرمندان نیز به تعبیری می‌کاهد. عواملی چند در کاهش بهروری یا تاخیر و کاهش هنر به خصوص هنرهای اجرایی وجود دارد. یکی از عوامل مهم در نظر نگرفتن ذائقه و یا سلیقه مخاطبین است که هنرمند باید بداند برای چه جامع آماری و با چه سطح دانش و انتظاراتی اثر را خلق می کند. یکی از مهمترین عوامل تاخیر و یا کاهش بهروری در هنرهای اجرایی نداشتن یک اقتصاد پویا و یا حمایت نکردن اقتصاد دولتی جوامع از آنها است. وقتی بودجه لازم و نبود سرمایه مکفی وجود داشته باشد هنرهای اجرایی نمی توانند کار خود را پیش ببرند و این سرمایه و بازار است موجب بهره‌وری آنها می شود. دولت ها و بخش های عظیم تولید سرمایه و شرکت ها و بنیادهای بزرگ جهانی نقش بسیار تعیین کننده‌ای در رشد و بهره وری آثار هنری به خصوص هنرهای اجرایی دارند. هنرهای اجرایی معمولاً به انواع هنرهایی گفته می‌شود که اشکال سرگرمی ساز مثل موسیقی راک و جاز و سینما و هنرهای نمایشی‌و چه آنهایی‌که مورد توجه نخبه‌های جامع است و هنرهایی چون موسیقی کلاسیک، باله، اپرا همگی جزو میراث فرهنگی جوامع قرار می‌گیرند که جلوه های گوناگون آن‌ها در جوامع و میان مردم

کشورها یافت می‌شود. در این میان هنرهای زیبا نیز مورد استفاده جوامع قرار می‌گیرد که بعد زیباشناختی و رضایت خاطرو به تعبیری نمادین نیزهست؛ جلوه‌هایی چون ماشین،جواهرات، تزئین های منازل، فرش، ساعت و عتیقه جات و اجناس لوکس که هنرمندان و طبقه اشراف از آنها استفاده می‌کنند. درهنرهای اجرایی بحث عرضه و تقاضا نیز و نظام تولید وبازار از جایگاه ویژه ای برخوردار است. مثلاً در هنرهای نمایشی و سینما نقش تهیه کننده و مدیر تولید درکنار دیدگاه هنری کارگردان و فیلمنامه‌نویس موجب برد گیشه و یا موفقیت فیلم و به تعبیری بالندگی هنرسینما می‌شود. اما در همین میان آثار هنری سینمایی یا به تعبیری شیوه‌ای متفاوت ازسینما و جریان فیلم‌سازی نیز وجود دارد که در بخش سینمای هنری یا خاص یا به تعبیری فیلم هنری قرار می‌گیرد که هر چند توجه ویژه‌ای به گیشه و اقتصاد سینما ندارد اما می کوشد تا سلیقه واندیشه مخاطبین سینما و دیدگاه های آن را ارتقاء دهد. یکی از مباحث مهم در اقتصاد هنرهای تجسمی ارزش یا بحث معیارهای مشخص ارزش گذاری بر روی آثار هنری است. یادمان اینکه نوسان قیمت در هنر نیز دیده می‌شود و هرچه شهرت یا به تعبیر زورلونی اشتهار هنرمند بیشتر باشد به تبع منتقدان، موزه دارها و خریداران و دلالان و تاریخ نویسان هنر ارزش بیشتری بر آن می‌گذارند. پدیده برندسازی که در آثار هنری و نام هنرمند مطرح می شود همچنین نباید فراموش کرد که نقدها و نوشته‌های گوناگون و ارزیابی‌ها و تحلیل آثار هنری خود موجب ایجاد گفتمان های تازه و رونق آثار هنری می‌شود. جدا از کیفیت و کمیت آثار هنری به خصوص در هنرهای تجسمی هویت تاریخی در کنار هویت فردی یا هویت سبکی هنرمند بسیار معناسازی و گفتمان خیز است و در بالا بردن ارزش هنری و رمزگشایی سبک شناختی و رسیدن به یک تخیل جمعی دخیل است. همچنین نباید فراموش کرد که عناصر خلاقیت،نبوغ، روش و شیوه، شهود و دریافت در دیدگاه یک اقتصاددان با یک هنرمند متفاوت است و هرکدام از دریچه ذهنی خود به ان می نگرند. حال اگر هنر را یک شهود در نظر بگیریم نباید از عقلانیت آن غافل شویم، پس اقتصاد هنری به یک مفهوم ریشه در اندیشه اقتصادی و ریشه در مطالعات کارشناسان هنر دارد. مثلاً در آثار تجسمی هر آنچه درمقابل دیدگاه قرار می‌گیرد و حس بینایی که موجب تحسین این آثار می‌شود در هنرهای تجسمی سه گونه اقتصاد مدنظربود که به تعبیری نوع سوم به تاثیر فرهنگ براقتصاد تاکید دارد. اگردرهنرهای تجسمی دو رویکرد دولتی یا خصوصی را در نظر بگیریم هنرمندان باید از هر دوطریق مورد حمایت قرار بگیرند تا رشد اقتصادی در این حوزه اتفاق افتد. البته با اینکه آثار هنری می تواند هرکدام ارزش اقتصادی خاص خودش را داشته باشد اما وضعیت بازار آثار هنری همواره با ناملایماتی همراه بوده است که به تعبیر اینگ غیرقابل پیش بینی و کنترل است. امروزه درعصر پسامدرن یا به تعبیری پساپست–مدرن اختلاف میان دو دسته از هنر، فراتر و فروتر و یا

هنر والا و هنر پست روز به روز در حال افزایش است و از خصوصیات این وضعیت پست‌مدرن این است که دیگر مرزی میان هنر والا و هنر پست نمی‌توان متصور شد.

تئاتر ایران در دوران کرونا و پساکرونا

دیدگاه اجرای تئاتر در دوران همه‌گیری کرونا از منطق خاص خودش بهره جسته است و از شرایط مفروض پیش‌آماده در این چند سال اخیر پیروی می‌کند. رعایت شرایط حاد پزشکی و بهداشتی و توجه به شرایط پروتکل‌های بهداشتی و رعایت آن‌ها ضربهٔ بزرگی به پیکرهٔ تئاتر و تعداد تماشاگران و سالن‌های نمایشی کشوربه‌خصوص شهرتهران به‌عنوان مرکزاصلی تئاتر کشور زده و سالن‌های خصوصی که بیشتربه‌صورت استیجاری به افراد حقیقی و حقوقی و هنرمندان اجاره داده شده بود با اوج‌گیری اپیدمی کرونا رفته رفته به سراشیبی ورشکستگی نزدیک شدند و تعدادی از آن‌ها تعطیل شدند. در این میان مرکز هنرهای نمایشی و صندوق اعتباری هنرکه قرار بود متولی حل این معضل اقتصادی باشد هم عملاً نتوانستند چراغ به‌خاموشی رفته هنر تئاتر را دوباره روشن‌کنند. کشمکش میان سالن‌دارها و مرکز هنرهای نمایشی و بحث اختصاص دادن وجه و یا وام به سالن‌دارها نیز نتوانست این شرایط تحمیل شده به تئاتر را عوض کند.

فهرست منابع

۱. گینزبرگ، ویکتور، ترابی، دیوید (۱۳۹٤) اقتصاد هنر، ترجمه: محمدرضا مدیری و دیگران، تهران: نشر بدخشان.

۲. مدیری، محمدرضا (۱۳۹٦) اقتصاد هنر ایران (مجموعه مقالات)، تهران: نشر اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی استان فارس و فرهنگستان هنر.

۳. زرلونی، الیسا (۱۳۹۵) ترجمه: حمیدرضا ششجوانی، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

۴. رحیمی بروجردی، علیرضا (۱۳۹۸) اقتصاد هنر(یا نگرشی زیباشناسی به رابطه میان برخی از مکاتب هنری و علم اقتصاد)، تهران: نشر مهر نوروز.

۵. رشیدپور، علی، چاوش باشی، فرزانه (۱۳۸۷) اقتصاد فرهنگ و هنر، تهران: نشر فکر بکر.

۶. سرسنگی، مجید، باغبان ماهر، سجاد(۱۳۹۹) اقتصاد هنر ایران: مجموعه مقالات همایش پژوهشی اقتصاد هنر ایران، تهران: نشر مطالعات، مطالعات بینا رشته ای

۷. فری، برفو (۱٤۰۰) اقتصاد فرهنگ و هنر، ترجمه: امیرحسین مجتهدزاده، تهران: نشر دنیای اقتصاد.

۸. مازلیت، هنری (۱۳۹۲) اقتصاد دریک درس، ترجمه: محسن رنجبر و نیلوفر لورعی، تهران: نشر دنیای اقتصاد.

۹. فردرو، محسن(۱۳۹۸) اقتصاد فرهنگ درایران، تهران: نشرپژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

۱۰. افشاری نادری، افسر (۱۳۹۷) اقتصاد و فرهنگ، تهران: نشر ماکو.

۱۱. بختیاران، مریم(۱۳۹٦) مواجهه گفتمان هنری و اقتصادی در هنرهای تجسمی، تهران، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی ، دوره ۲۲، شماره ۳، صص ۵۷–٦٤.

تلنگر

نقد و نظری بر اجرای نمایش های ایرانی

آرمان امین

چرا نمایش ایرانی نتوانسته است طی دهه های گذشته بیرون از مرزهای کشور، و حتی کشورهای هم زبان موفق باشد و به عنوان یک هنر جهت اجرا و ارائه و همچنین مارکت و اقتصاد هنربه آن پرداخته شود .

پرسش های فراوانی مطرح می‌گردد که چه عواملی موجب شده است تا رایزنی های فرهنگی در حوزه تاتر صادراتی ، تا این مقدار ضعیف و کم بنیه ظاهر شود .

این سرزمین پهناور با وجود منابع فراوان ادبیات شفاهی و مکتوب با مضمون متنوع اعم از محتوای عرفانی ، ادبی ، عاشقانه و تربیتی فاقد هنر ایرانی و صحنه به عنوان رایزن فرهنگی در بیرون از مرزها نقش بسزایی را ایفا نماید.

آیا: نمایش ایرانی فاقد تکنیک های اجرایی قابل تاملی در مواجهه با هنر تاتر سایر سرزمین ها دیگراست .

- نمایش ایرانی فاقد محتوای در خور تامل و قصه و داستانهایی با اندیشه و ساختار ایرانیست؟
- نمایش ایرانی نتوانسته وام دار ادبیات روایی در بخش دراماتیزه نمودن و اقتباس ادبی برای صحنه و هنرنمایشی باشد ؟
- نمایش ایرانی در چه ابعاد ، وسعت ، تکنیک و توانمندی در داخل ظاهر شده است و این ظهور وتوانمندی جهت سایر کشورهای دارای زبان و فرهنگ مشترک قابل ارائه بوده است ؟
- نمایش ایرانی در زمینه جذب مخاطبان داخلی تا چه حد موفق بوده و این موفقیت قابل عرضه به بازار سایر ملل نیز هست ؟
- نمایش ایرانی بیرون از دروازه های مرزی کشور چه میزان شناخته شده و بایسته تلقی می گردد ؟
- نمایش ایرانی در گونه های مضحکه و تعزیه دارای به روزآوری همراه با تکنیک و نیازجامعه اکنون می باشد یا به تکرار مضمون و ارائه درساختار ضعیف محکوم است؟

- نمایش ایرانی در دودهـه گذشـته در مراکـز آموزشی و دانشگاهی مورد توجه و اهمیـت قرار گرفته است ؟
- نمایش ایرانی چه مقدار مسیر یـک سیسـتم اجرایی مستقل به عنـوان تـاتر ملـی را طـی نموده است ؟
- نمایش ایرانی سـیر تحـول آن از گذشـته تـا اکنون چگونه بوده است ؟
- نمایش ایرانی با مخاطبان صـحنه نمـایش در ایران چه میزان همذات پنداری دارد ؟
- نمایش ایرانیدارای چه آسیب ها وآفت های (محتوایی و تکنیکی) اسـت کـه نتوانسـته است به رشد و ارتقا تاتر ملی بینجامد ؟
- نمایش ایرانی امـروز در داخـل و خـارج از کشور دارای چه رتبه و امتیازی است ؟

با تامل و تفکر در آثارچاپی به شیوه کتـاب یـا محتـوا جهت جراید و همچنین اجرای صحنه ای با محتوای ایرانی و تکنیک های اجرایی ایرانی ، از نظر کمیـت و کیفیت می توان به سهولت به این مهم که جایگاه هنـر نمایش ایرانی در کشـور و بیـرون از مرزهـا چگونـه است، پی برد.

آمار و ارقام از یکسو ، تعدد اجراها به عنـوان توجـه و نیاز جامعه از سوی دیگر و آثار موفق و تـاثیر گـذار از منظر (محتوا و تکنیـک) بیـانگر نـوع نیـاز و توجـه مخاطبان به این گونه نمایشی است . بی شک نیـاز بـه یک پژوهش و تحقیق در این زمینه ، ارائه آمار کیفـی و کمی طه چند دهه گذشته می تواند راهگشای رشد و توجه دوچندان در این عرصه گردد .

همچنین نشست ها ، مصاحبه با اهل فـن ، مخاطبـان حرفه ای صحنه های نمایش وتوجه به سایررسانه ها ، رادیو ، تلویزیون ، تاتر ، مجله ، کتاب ، همـایش هـا و جشنواره ها با کیفیت مطلوب نیز می توانـد نقشـه راه مناسبی برای اهل فن و تجربه باشد .

همچنین قابـل اغمـاض نیسـت کـه از گونـه هـای فراموش شده ای چون معرکه ، خیمه‌شب بازی ، قهوه خانه ای ، سایه بازی ، نقالی و انواع دیگر مضحکه کـه امروزه جایگاه گذشـته را ازدسـت داده انـد یـادآوری نشود وگونه های در حال انقراض کـه شـکل و فـرم موزه ای بخود گرفته اند نیز بـرای همیشـه فرامـوش گردند.

به امید روزهای خوب برای تاتر کشورمان

.

تعزیه به مثابه یک سیستم

ایرج افشاری اصل

نویسنده ، پژوهشگر و مدرس دانشگاه

" ویژگی تعزیه این است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی در هم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانه‌ی روستایی و شهری ـ تفنن درباری ـ هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروتمند و فقیر، فرهیخته و ساده، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هر یک شریک و غنابخش دیگری است. "

پیترجی . چلکووسکی

چکیده مقاله

در این مقاله سعی شده است با نگاهی اجمالی به تاریخ تعزیه، ریشه‌های شکل‌گیری آن و رگه‌های آئینی مورد کنکاش قرار بگیرد. با نگاهی تطبیقی، به نمونه‌های مشابه قبل از واقعه عاشورا همچون مراسم کین ایرج و سووشون اشاراتی خواهد شد.

در مرحله‌ی بعدی که مهم‌ترین بخش مقاله است، ساختار تعزیه جدای از ماهیت‌های دینی ـ مذهبی از نظر فرم، چینش مؤلفه‌ها، ترکیب، ساختار درونی و مؤلفه‌های اصلی تعزیه بازشناسی و سعی در ظرفیت‌یابی تعزیه برای اجرای تئاتر خواهد شد. پس از تعریف سیستم، فرضیه‌ی بنیادین مقاله که تعزیه را به عنوان یک سیستم تلقی می‌کند، به اثبات آن خواهد پرداخت.

در نهایت این‌که تعزیه می‌تواند به عنوان یک سیستم مثل سیستم‌های برشت یا آرتو و... در تئاتر عمل کند و به عنوان یک شیوه‌ی اجرایی ظرفیت و قابلیت این را دارد که جدای از وقایع مرتبط با واقعه عاشورا، وقایع و رویدادهای دیگری با مضامین گسترده را با بهره‌برداری از سیستم تعزیه اجرا کرد.

البته در این فرایند راه‌کارهایی نیاز است که سعی در کشف آن‌ها و در نهایت ارائه‌ی آن‌ها خواهد شد.

در انتها تعزیه به عنوان یک سیستم با تمام مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های آن ارائه خواهد شد.

این مقاله علاوه بر بهره‌برداری از کتب تئاتر از منابع تاریخ، ادیان، اسطوره و... ساختار و سیستم بهره‌مند خواهد شد.

واژگان کلیدی: تعزیه، سیستم، شیوه‌ی اجرایی، ظرفیت‌یابی و آئین.

مقدمه

در زمینه ی تعزیه پژوهش‌های قابل اعتنایی صورت گرفته است و هدف از نگارش این پژوهش، تکرار بحث‌های پیشین نیست. دراین نوشته سعی شده است از منظر دیگری به تعزیه نگاه شده و تئوری بنیادین نوینی در زمینه‌ی سیستم و هم ارزی آن با تعزیه کشف و به اثبات برسد. بدون شک جهت رسیدن به چنین هدف و مقصدی، نیاز به مواد و مصالح اولیه‌ای است که بخش اعظم آن را تحقیقات و پژوهش‌های پیشینیان تشکیل می‌دهد.

تعزیه این ظرفیت را دارد که در جهان معاصر امکانات اجرایی چشمگیری را در اختیار اصحاب تئاتر قرار دهد و پایه‌های تمدن را در این مرز و بوم استحکام ببخشد. میرزا رضاخان نائینی، اندیشمند و یکی از فعالان تئاتر دوران مشروطیت پایه‌های پیشرفت و تمدن هر جامعه‌ای را سه پدیده‌ی فرهنگی می‌داند. «تکمیل لوازم تمدن و تربیت در هیچ مملکت ممکن نخواهد شد، مگر با ایجاد سه چیز که اصول سیویلیزاسیون و ترقی تمدن می‌باشد؛ اول مدرسه، دویم روزنامه، سیم تیاتر»(گلبن،۱۳٦٦: ۵۰)و تئاتری ما را در مسیر تمدن قرار خواهد داد که براساس ریشه‌های ملی ـ مذهبی ما شکل بگیرد. و در این راه تعزیه گنجینه‌ای است قابل بررسی که با ژرف‌نگری و پژوهش‌های درست می‌توان الماس‌های خوش تراشی را از درون آن استخراج کرد.

تعزیه می‌تواند به عنوان یک سیستم در شیوه‌های اجرایی مورد بهره برداری و مستمسک گروه‌های اجرایی قرار بگیرد.

اینکه در دوران قبل ازاسلام نمایش وجود داشته یا نه. نظرات مختلف و متناقضی وجود دارد. اما جدای ازاختلاف نظرها، یک نکته مبرهن است که پدیده‌های نمایشی ایرج‌کشی، سووشون، زاری زریر، مغ کشی، میرنوروزی و ... چه به صورت نمایشی و چه به شکل آئینی وجود داشته و توسط مردم آن زمانه برگزار می‌شده است. با نگاهی گذرا به پدیده‌های یاد شده می‌توان اذعان کرد که مولفه‌های مشترکی در این نمایش واره‌ها وجود دارد که با تعزیه همخونی داشته و به شکل سیستم، خود را در ادوار مختلف بروز داده است.

برای ورود به این مبحث ابتدا لازم است نگاهی گذرا به تعزیه و تاریخچه و ریشه‌های آن داشته باشیم.

تاریخ تعزیه و ریشه‌های آن

در شکل گیری آئین‌ها و مناسک، طبقه عام جامعه و مردم، بیشتر از طبقه‌ی خاص و حکومت‌ها سهم دارند. چرا که آئین‌ها از دل واقعیت‌های زندگی تراوش می‌کنند و مردم تمایل بیشتری به واقعیت‌ها دارند.

در طول تاریخ پرفراز و نشیب ایران زمین، زمینه‌هایی برای سوگ و سوگ نامه‌ها وجود داشته است و در هر

دوره‌ای به شکلی در آئین و مراسم و نمایشواره‌ها تجلی یافته است.

یکی از آئین‌ها و نمایش واره‌هایی که به شکل سوگنامه درایران ریشه دوانیده تعزیه است. البته اینکه تعزیه «مجموعه‌ای از نمایش‌های مذهبی که مبتنی بر مصیبت‌هایی است که بر خاندان پیامبر اسلام وارد شده است و رویدادهای مربوط به شهادت امام حسین(ع) و پیروانش را شامل می‌شود»(شهریاری، ۷٤:۱۳٦٥) شاید کمی نیاز به تأمل و بررسی داشته باشد و اسناد موجود نشان می‌دهد که قبل از اسلام نیز تعزیه وجود داشته است. هر کجا که بحث حق و باطل و ظالم و مظلوم وجود داشته، تعزیه نیزحضور انکارناپذیری داشته است. به عبارتی «به طور کلی، تعزیه مرثیه‌ای است بر خون به ناحق ریخته‌شده‌ی شهیدان، از هابیل تا معصومان شیعه و در آن تنها یک چیز نمود می‌یابد، جنگ حق و باطل.»(سخنور،۱۳۷۳،۱۱۸)

قبل از واقعه‌ی عاشورا حماسه‌ها و مراسمی در ایران باستان همچون کین ایرج، گریستن مغان(سووشون) و زاری زریر بوجود آمده است که با نگاهی گذرا به آنها می‌توان شکل تعزیه را در ساختارشان جستجو کرد.

ساختار تعزیه قبل از اسلام علاوه بر حماسه‌های یاد شده در مراسم دیگری از جمله مغ کشی یا مگافونیا و کوسه گلین یا میرنوروزی و ... به شکل‌های مختلفی تکرار شده است.

با ظهور اسلام، مردم ایران زمین دین اسلام را پذیرفتند و «با پذیرش مذهب تشیع از سوی ایرانیان، مرد بزرگ و تاریخی چون حسین بن علی شهید کربلا جای سیاوش اسطوره‌ای را گرفت»(راهگانی، ۲٦٦:۱۳۸۸) و واقعه‌ی شهادت امام حسین (ع) به شکل نمایشی بازسازی شد. البته تعزیه صرفاً برای بازسازی شهادت امام نیست بلکه مردم خواست‌های خود را نیز در هر دوره‌ای در جای جای تعزیه با آن آمیخته و به طرح و بازگویی آن همت گماردند. چرا که ایرانیان بعد از اسلام «در زندگانی و شهادت امام حسین (ع) تنها به چشم سرنوشتی فاجعه انگیز ننگریستند بلکه سری‌ترین خواست‌های سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجانیدند.»(قادری، ۱۳۰:۱۳۸۵)

نظریه پردازان تئاتر، ریشه‌ی شکل گیری آن را دموکراسی و آزادی می‌دانند و این مولفه‌ها در اعتقادات شیعه (معتزله) در مقابل جبریون (اشعریون) وجود دارد. «درام را نشانه‌ی آزادی فرد در جامعه دانسته‌اند و گفته‌اند بدون آزادی یعنی توانایی انتخاب میان دو امر ـ و بنابراین آزادی‌ای که به صورت اختیار انتخاب میان دو نیروی مغناطیسی که روح و روان آدمی را به خود کشند درآمده باشد ـ کشف شخصیت دراماتیک خویش و دیگری ناممکن است و مسلمین به سبب آنکه چنین انتخاب و اختیاری در میان امت «نهادینه» نشد، با آنکه از سنت نمایشی یونان و هند، بی‌اطلاع نبودند، نتوانستند تئاتری چالش‌انگیز، مبین پیکار با

سرنوشت تحمیلی یـا سـتیزه بـا حکمـی اجتمـاعی و سیاسی بیافرینند و در این میان تنهـا تشـیع بـه کشـف مفهوم درام نایل آمد که همانا تعزیـه اسـت.»(سـتاری، ۸۷:۱۳۸۷)

یکی از عمده دلایـل اهمیـت دادن مـردم بـه تعزیـه و احیای آن در فرهنگ آئینی خود مخالفـت بـا غصـب حکومت توسط خلفا و گرایش به مذهب شـیعه بـود. در واقع شیعه بیشتر برای مخالفت با خلافت پدید آمد. «از هنگام تسلط عربها در ایران، ایرانیان همیشه فرصـتی می‌جستند تا خود را از این سلطه رهـا کننـد، پیـدایش نهضت‌های مقاومت و فرقه‌هـای ایرانـی کـه دشـمنان دستگاه مرکزی قلمروی عربـی امـوی و بعـدها حتـی عباسی بودند، از نتیجه‌های این کوشـش بـود. یکـی از بهانه‌های این مخالف‌خوانی موضوع غصـب خلافـت بود توسط افرادی که از خاندان پیغمبر نبودنـد. ایرانیـان در برابر این خلفا از افراد خاندان پیغمبر و دنباله‌ها شـان (تا مدتی از فرمانروایان عباسی) حمایت کردند و بدین ترتیب فرقه‌ی معتبری بوجود آوردند که با نـام «شـیعه» خود را از فرقـه‌هـای معتقـد بـه دسـتگاه خلافـت ـ خصوصاً «سُنی»ها ـ جدا می‌کرد.»(بیضایی، ۱۱٤،۱۳۷۹)

ریشه‌ی اعتقادات مذهبی شیعه بـه مکتـب معتزلـه بـر می‌گـردد. معتزلـه‌ای کـه بـه اختیـار در مقابـل «جبـر» اشعریون اعتقاد پیدا کرد. و به عدالت و ظلم ستیزی در قالب تعزیه همت گمارد. چرا که معتزله به عقلانیـت و عدالت ارج و منزلـت ویـژه‌ای قایـل بودنـد. «معتزلـه فرقـه‌ای هسـتند از فـرق اسـلام، بلکـه معتبرتـرین و قـدیمی‌تـرین مکتـب اندیشـه و فکـر اسـت. در نـزد مسلمانان هر که خواهد به فلسفه‌ی حقیقی اسلام، یعنی آن گونه فلسفه‌ای که به دین و تـاریخ اسـلام ارتبـاطی ناگسستنی دارد، دست یابـد بایـد در کتـب معتزلـه بـه تجسس پردازد... ریشه‌ی معتزله یک ریشـه‌ی سیاسـی است که در همان جوی که شیعه و خـوارج در آن بـه وجود آمدند پدیدار گردید. موضوع خلافت علی بـن ابی‌طالب، موجب بروز بسیاری از حوادث مهم فکری و سیاسی در عالم اسلام ـ اگر نگوییم همه‌ی حوادث ـ شد.» (فاخوری، ۱۱٤،۱۳۸۱)

در مقابل مکتب معتزله، اشعریون پر قدرتی قرار گرفتـه بودند و اعتقاد داشـتند کـه همـه مجتهـد و مصـیبند و مسلمانان برخلافت خلفای راشدین اجماع کرده، پـس خلافتشان صحیح است.

شیعه از امت واحده‌ی اسلام جدا شد، چرا که سیاست جاری و ساری زمانه را برنمی‌تافت و مخالفت و مقابله با آن را تکلیف شرعی خود می‌دانست و اعتقاد داشت که اسلام از مسیر خود منحرف شـده اسـت و همـین مخالفت‌ها باعث بروز واقعه‌ی عاشورا و مطرح شـدن تعزیه در میان شیعیان شد.

نقطه آغازین تعزیه بعد از اسلام، واقعه عاشورا در سـال ٦١ هـ . ق است که رهبر شـیعیان امـام حسـین (ع) بـه شهادت می‌رسد. چهار سال بعد مختـار ثقفـی جهـت

خونخـواهی شـهیدان کـربلا خـروج مـی‌کنـد و بـا بازمانده‌های دشمنان امام می‌جنگـد. احیـای دوبـاره‌ی واقعه عاشورا در دوران دیلمیان توسط معزالدوله دیلمی در سال ۳۴۲ هـ. ش اتفاق می‌افتد کـه حـاکم شـیعی وقت بغداد است و دستور به سیاه پوشی بازار بغـداد را می‌دهد. «دو قرن حکمرانی سلسله صفویه و نیز شاهان شیعی سلسله‌های بعـدی کمـک بزرگـی برگسـترش تعزیه در ایران نمود.»(کوهستانی‌نژاد، ۱۱۷:۱۳۸۷) البتـه در دوره‌ی صفویه بیشتر از تعزیـه مراسـم سـوگواری، نوحه و مرثیه سرایی و تیغ زنـی در روز عاشـورا رواج داشت و «در اواخر زندیه (است که) تعزیه شکل خود را پیدا کرده است. کمی بعد در ابتدای دوره‌ی قاجاریـه تعزیه به دلیل حمایت شاهان و نیز طبقه‌ی جدید مرفـه بازرگان و سیاسی دامنه‌دارتر شد.»(بیضایی، ۱۱۷:۱۳۷۹)

اوج تعزیه را در دوران ناصرالدین شاه قاجار می‌دانند. او که از هر چیزی وسیله‌ی تفریح و سرگرمی می‌تراشید، از تعزیه نیز جهت نشان دادن شکوه و جلال سلطنتش سود جست و دستور بـه سـاخت تکیـه‌ی رویـایی و خارق العاده‌ی «دولت» داد. پـس از دوران ناصـرالدین شاه به تدریج تعزیه از رونق افتاد و افول کـرد. «دوره‌ی محمدشاه و احمدشاه دوره‌ای است کـه تعزیـه دیگـر تدریجاً حمایت اشراف را کـه متجـدد شـده بودنـد از دست مـی‌دهـد.»(همـان،۱۴۳) در دوران پهلـوی اول، رضاشاه به تقلید همتای ترکیه‌ای خود کمـال مصـطفی آتاترک شروع به مذهب ستیزی کرده و تعزیه را ممنوع اعلام کرد.

«شاید رضاخان پهلـوی از قـدرت سیاسـی اجتمـاعی تعزیه آگاه بود که آن را ممنوع نمود. این کار، سـکته‌ای در روند اجرای شبیه خوانی بوجود آورد. این گونـه‌ی نمایش ایرانـی کـه از آغـاز تـا ایـن زمـان بـر پایـه‌ی دگرگونی‌های مداوم بنا شده بود به یک باره از حرکت باز مانـد. گرچـه در همـین زمـان هـم اجـرای آن بـه مکان‌های مخفی و روستاها رانده شده و جریان داشت اما دغدغه‌ی گروه اجرایی، تنها حفظ و اجرای آن بود و نه دگرگون نمودنش. به همین دلیل است که در میانه‌ی حکومت محمدرضا پهلوی که بـه دلایلـی بـار دیگـر اجرای تعزیه آزاد می‌گـردد، نیمـه جـانی نـاتوان بـیش نیست و دیگـر تـوان زنـدگی و دگرگـونی را نـدارد. زندگی مدام دگرگون می‌شد و شبیه خوانی تکرار، پس بـه کـالایی مـوزه‌ای و ناکارآمـد بـدل گردیـد.» (کوچک‌زاده،۴۳:۱۳۸۵)

به تدریج تعزیه به فراموشی سـپرده شـد تـا اینکـه بـا پیروزی انقلاب ۵۷، نظام جمهوری اسلامی با پایه‌های مذهبی، حکومت را به دست گرفت و بار دیگر تعزیـه به همت کانون نمایش‌هـای آئینـی ـ سـنتی و مرکـز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی احیـا و جانی دوباره یافت تا اینکـه اخیـراً بـه همـت مرکـز هنرهای نمایشی و سازمان میراث فرهنگی کشورسعی

در ثبت آن در یونسکو به عنوان میـراث معنـوی ایـران صورت گرفته است.

با نگاهی به تعزیه در گذر تاریخ، حال به بررسی تعزیـه به عنوان سیستم خواهیم پرداخت امـا قبـل از آن نیـاز است که خود پدیده‌ی سیستم مورد بررسی قرار بگیرد.

سیستم چیست؟

سیستم مجموعه‌ای از عناصر به هم پیوسته‌ای است که با نظم خاص و ارتباط ارگانیک، اندامواره‌ی واحدی را تشکیل می‌دهند. تمام اجزا به کمک هم فعالیت و عمل واحـد هدفمنـدی را انجـام مـی‌دهنـد. مثـل سیسـتم حکـومتی، سیسـتم سـلولی، سیسـتم بخـار، سیسـتم گرمازایی، سیستم دو زمانه، سیستم مخابراتی و... و یا به عبارتی سیستم «مجموعه‌ای اسـت از متغیرهـا کـه بـه وسیله یک ناظر (observer) انتخـاب شـده‌انـد. ایـن متغیرها ممکن است اجزاء یک ماشین پیچیـده‌ی یـک ارگانیسم یا یک موسسه‌ی اجتماعی باشـند.»(رحیمـی، ۱۳۸۷:۱٤٤)

نظریه‌ی سیستم، تقریبا نظریه‌ی نوینی است و بـیش از هفتاد سال قدمت نـدارد. ایـن نظریـه «در سـال ۱۹٤۰ بوسیله برتالنفی مطـرح شـد. برتـالنفی مخـالف تقلیـل گرایی بود و نظریه‌ی خـود را تحـت عنـوان نظریـه‌ی سامانه‌های عـام (General Systems theory) منتشـر کرد.

نظریه سیستم‌ها بر این اصل استوار است کـه در عمـق تمام مسایل، یک سری اصل و ضابطه موجود است که به طور افقی تمام نظام‌های علمی را قطع می‌کند و رفتار عمومی سیستم‌ها را کنترل می‌نماید. یعنی می‌تـوان بـه یک سری ازا صول و ضوابط اولیه دسـت یافـت کـه تعریف‌کننده‌ی رفتارعمومی سیستم‌هـا صـرف نظـر از آن‌ها است.

این بدان معنا نیست کـه یـک تئـوری عمـومی بتوانـد جایگزین تئوری‌های خاص نظام‌های علمی مختلـف گردد، بلکه فقط سعی دارد به صـورت یـک هـدایت کننده (مانیتور) عمل نماید. کوشش بـرای دیـدن کـل، اصل ادعایی است که روش سیستم‌ها در برخـورد بـا مسایل برای خود قایل است.

بیش از صد نظام مختلف علمـی (Discipline) وجـود دارد که هر کدام دنیا را از دید خود می‌بینند. اما طبیعـت، مسایل را به نحوی که دانشگاه‌ها خود را تقسیم کرده‌اند تقسیم بندی نکرده است. بلکه هر مسأله دارای ابعـاد و جنبه‌های مختلفی است که درک آن احتیاج به یک دید چند بعدی دارد.

ولی آنچه در واقعیت رخ داد، کم شدن تدریجی ارتباط بین علوم مختلف در طول زمان بود. بنابراین ضـرورت ایجاد رشته‌هایی که ماهیت میان رشته‌ای داشته باشـند، حس شد. رشته‌هایی همچون مهندسی پزشـکی (بیـو الکتریک و بیومکانیک)، فیزیک پزشکی، بیوشیمی و ...

در اثر همین احساس ضرورت به وجود آمدند. در این رشته‌ها، جمع شدن دیدگاه‌های مختلف ، باعث هم افزایی (synergy) می‌شود.

به عنوان مثال، در بسیاری از رشته‌ها مفهوم ارتباط یک چیز با محیطش وجود دارد. مثل الکترون، اتم، مولکول، سلول، گیاه، حیوان، انسان، خانواده، قبیله، شرکت، دانشگاه، هر کدام از موارد فوق تحت تأثیر محیط خود هستند و با آن ارتباط دارند.»(همان،۱٦۸)

اما جهت شناسایی بهتر سیستم لازم است مؤلفه‌های سیستم را شناخت که می‌تواند به عنوان معیار تفکیک و شناسایی سیستم‌ها مورد استفاده قرار گیرد.

هر سیستمی پنج مؤلفه به شرح زیر دارد:

«۱. هر سیستم، یک کل است که نمی‌توان آن را به اجزای مستقل تقسیم نمود.

۲. هر جزء سیستم، ویژگی‌هایی دارد که اگر از سیستم جدا شود، آنها را ازدست می‌دهد.

۳. هر سیستم ویژگی‌هایی دارد که در هیچ یک از اجزاء به طور مستقل وجود ندارد.

٤. وقتی سیستم به اجزای مستقلی تقسیم شود، برخی از ویژگی‌های ضروری خود را از دست می‌دهد.

۵. اگر اجزای یک موجودیت (entity) با یکدیگر تعامل نداشته باشند، تشکیل یک مجموعه می‌دهند نه یک سیستم. به عبارت دیگر، مشخصه‌ی مهم یک سیستم، تعامل و ارتباط است و ویژگی اصلی سیستم از تعامل اجزاء به‌دست می‌آید نه از رفتار مستقل اجزاء. به عنوان مثال اگر قطعات یک خودرو را به صورت منفک در یک مکان کنار یکدیگر قرار دهیم، تشکیل خودرو نخواهد داد.»(همان،۱٤٦)

هرچند در زمینه هنرهای نمایشی سیستم براساس واقعیتی در اجتماع شکل می‌گیرد اما از واقعیت تا رسیدن به سیستم، مسیر بغرنج و خلاقانه‌ای باید طی شود که بدون شناخت، دانش، تجربه و تخصص این امر امکان‌پذیر نیست. در قلمرو تئاتر تنها نخبگانی همچون برتولت برشت، پیتر بروک، آگوستوبال، یرژی گروتفسکی، یوجینو باربا، آنتونن آرتو، کنستانتین استانیسلاوسکی و... توانستند سیستم‌هایی را در جهان تئاتر بی‌ریزی کنند.

به طور مثال گروتفسکی تلاش می‌کرد تا عناصر تئاتر را یکی یکی بکاهد و وظیفه عناصر کاسته شده را بازیگر به عهده می‌گرفت. او فرایند کاهش را تا جایی پیش برد که در سیستم او تنها سه عنصر باقی ماند.

۱ـ صحنه

۲ـ تماشاچی

۳ـ بازیگر

و او بدین طریق سیستم تئـاتر بـی‌چیـز را ابـداع کـرد. «منظور او از «بی‌چیز» پیراستن تئاتر از ظواهر نامربوط و دستیابی به خلوص تعامل میان تماشاگر و بازیگر است که بر انسانیت مشترک آنها تکیه دارد. این کار تنها با توأم سازی عمل نمایشی و مراسم آئینی و ایجاد یک مخرج مشترک یا سرنمون مشترک، مثلاً شهادت رهایی بخش حسـین(ع) در کـربلا، امکـان پـذیر اسـت. ظـاهراً گروتفسکی برای رسیدن به آنچه که همواره از اصـول بنیادین تعزیه به شمار بوده‌اند، می کوشد. با این تفـاوت مهم که تئاتر را آزمایشگاه خود به حساب می‌آورد و بـا تحدید فضا، شمار آدم‌ها، و پراکنده ساختن تماشـاگران مانع از برقراری این رابطه نزدیک می‌شود، کار او یـک تئاتر مجلسی است اما تعزیه، برعکس، در اماکن بـاز و گسترده و با توده‌های تماشاگر به همین هـدف دسـت می‌یازد.»(چلکووسکی،۱۳۸٤:۲۳)

تعزیه نیز به عنوان سیستم مـی‌توانـد امکانـات اجرایـی مناسبی در اختیار اصحاب تئاتر تجربی قـرار دهـد. بـه شرطی که با تعزیه به مثابه یک سیستم برخورد کنـیم و مؤلفه‌های بنیادین آن را جهت بهره بـرداری بازشناسـی کنیم.

تعزیه جدای از اینکه به عنـوان یـک شـیوه‌ی اجرایـی مطرح است ، به خاطر دارا بودن مؤلفـه‌هـای لازم، بـه عنوان یک سیستم می‌تواند مطرح شود. از نوع بازیگری گرفته تا فرایند تولید و میزانسن‌های ویژه و منحصر بـه فرد ، از طراحی صحنه و لباس گرفته تا زبان و ساختار نسخه‌ها و نحوه‌ی ارتباط مخاطب با اجرای آن ، تعزیه را به عنوان یک سیستم مطرح می‌سازد.

انواع سیستم

سیستم‌ها به چهار گونه‌ی عمده تقسیم می‌شوند:

«۱. سیستم بسته (closed system)

سیستمی است که محـیط نـدارد. بـه عبـارت دیگـر، سیستمی است که هیچ تعاملی با هیچ عنصر خـارجی ندارد. در سیستم‌های فرهنگـی سیسـتم بسـته کـارکرد ندارد.

۲. سیستم ایستا (static system)

سیستمی است کـه یـک حالـت بیشـتر نـدارد. هـیچ رویـدادی در آن رخ نمـی‌دهـد. سیسـتم اتومبیـل بـا سرنشین که در مجموعه سیستم‌های انسـان و ماشـین اسـت، فقـط بـرای حمـل و نقـل اسـتفاده میشـود و رویدادی غیر ازحمـل و نقـل در آن اتفـاق نمـی‌افتـد. سیستم ایستا در سیستم‌های فرهنگـی پویـا شـمولیت ندارد. اما شامل سیستم‌های آئینی و سنت‌ها مـی‌شـود. البته عده‌ای معتقدند که تأثیر آیین‌ها در شرکت‌کننـدگان (تماشاگران)، خود گویای پویا بودن آنهاست اما همـین عده نمی‌توانند منکر نبـود رویـداد در ایـن گونـه‌هـای نمایشی باشند.

۳. سیستم دینامیک (Dynamic system)

سیستمی است که حالت آن در طول زمان تغییر کند. در این سیستم رویداد وجود دارد. دینامیک یا استاتیک بودن یک سیستم، بستگی به ناظر و منظور دارد. به عنوان مثال یک سازه‌ی فلزی ممکن است از دید ما استاتیک و از دید یک مهندسی سازه، دینامیک باشد. به سیستم قبل رجوع کنیم: همان سیستم ایستا که آن را در نمایش‌های آئینی مثال زدیم می‌تواند در نگاه یک عضو شرکت کننده یا کسانی که مراسم را انجام می‌دهند دینامیک باشد در حالی که در نگاه ما استاتیک خواهد بود.

٤. سیستم هومو استاتیک (Homeostatic system)

یک سیستم استاتیک است که عناصر و محیط آن دینامیک باشند. این نوع سیستم‌ها در برابر تغییراتی که در محیط آن‌ها به وجود آید و نیز در برابر اختلال‌هایی که از درون بر آنها وارد آید، واکنش نشان داده و این واکنش در برابر خنثی سازی تغییر است. به عنوان مثال یک ساختمان را در نظر بگیرید که دمای درون خود را در برابر تغییر دمای محیط ثابت نگه می‌دارد. بدن انسان نیز که سعی می‌کند دمای درونی خود را در میزان مشخصی ثابت نگه دارد، از این دیدگاه یک سیستم هوموستاتیک است.»(رحیمی، ۱۳۸۷:۱۵۰)

هر چند تعزیه در ادوار مختلف سوژه‌ی زمان خود را گرفته و در سیستم خود جایگزین سوژه‌ی پیشین کرده است اما ساختار، کارکرد و مؤلفه‌های بنیادین آن ثابت مانده‌اند.

در واقع تعزیه از منظری سیستمی ایستا است ، چرا که شاکله‌ی اصلی آن سعی در ایستایی دارد و تحولات ساختاری را به خود نمی‌پذیرد و از طرفی تعزیه به عنوان یک سیستم هموستاتیک مطرح است که در طول تاریخ خود موضوعات و رویدادهایی را از زمانه‌ی خود گرفته و حتی ظاهر و ریخت آن دچار دگرگونی و تحول گشته است. همچون تأثیرپذیری از لباس‌های زمانه و پذیرفتن آلات موسیقی هرعصر و منطقه و قومیتی به خود.

ساختار و مؤلفه‌های تعزیه

«تعزیه نه تنها در میان آیین‌های مذهبی ایرانیان یگانه و بی‌همتاست. در میان نمایش‌های سنتی ایرانی نیز به دلیل دارا بودن متن نمایشی یکتاست که همین باعث شده تا علیرغم آسیب‌های زمانه نسبت به سایر اشکال سنتی سالم‌تر بماند».(ناصربخت، ۱۳۸٦:۱۷)

شاید یکی از دلایل اهمیت پیدا کردن تعزیه در ایران، نیاز به وحدت و انسجامی بود که ایرانیان جهت مقابله با دشمنان خود داشتند، چرا که ایران زمین همواره مورد هجوم دشمن واقع می‌شد و از ناامنی‌های همیشگی رنج می‌برد. و در این میان تعزیه می‌توانست کارکرد وحدت بخش مردمان را به ذهن آن‌ها یادآوری کند.

جدای از این مقوله، جهت شناخت بیشتر تعزیه به عنوان یک سیستم، نیاز به بررسی اجزاء و مؤلفه‌های آن وجود دارد. که گروه اجرایی را در مرحله‌ی انتخاب شیوه‌ی اجرا یاری خواهد کرد. تعزیه، جهانی مملو از نماد و رمز و راز است. «در کلام، موسیقی، حرکت، لباس‌ها و رنگ لباس‌ها، کلاه‌ها، زیورها و سلاح‌های تعزیه راز و رمزهایی نهفته است که فهم و دریافت این رمز و رازها نیاز به آگاهی از فرهنگ نشانه‌پردازی در تعزیه دارد. پیمودن راه کوتاه و دراز، سفرهای طولانی، طی‌الارض، گذر زمان، جای‌ها، تاخت و تازها، سواره و پیاده رفتن‌ها، ضربه زدن‌ها با شمشیر و گرز، کشت و کشتارها، اندوه و شادی، خشم و مهر، حیرت و سرگشتگی‌ها، بیابان خشک و بی آب و گیاه،دشت سرسبز، آب و رودخانه، زخمی‌ها، کشتگان، کشتگان بی سر و دست، سرهای بریده، اسب‌های سوار کشته، اسب‌های تیر خورده، بدن‌های تیر خورده و مرگ از جمله پدیده‌ها و چیزهایی هستند که در تعزیه همراه با نغمه‌هایی خاص و به صورت نماد و رمز و تمثیل نموده می‌شوند.»(شهیدی، ۱۳۸۰: ٤٠)

و این رمزپردازی، تعزیه را به سیستم ایجاز و مینی مالیستی تبدیل کرده است. که با حداقل اشیاء و ابزار، جهان گسترده‌ی تعزیه را به نمایش می‌گذارد.

یکی از عناصری که در تعزیه علاوه بر ارتباط ماهوی و تماتیک با آن، وجهه بیرونی و نمایشی پیدا کرده است، عنصر آب است. آب یکی از دلایل به وجود آمدن کهن‌ترین تمدن‌ها در طول تاریخ بوده است. چرا که همیشه تمدن‌ها کنار رودخانه‌ها تشکیل می‌شدند و هر جا آبی بود به دنبالش آبادانی بوجود می‌آمد. آب که مایه‌ی حیات و زندگی است در تعزیه تبدیل به عنصر مرکزی و اصلی واقعه عاشورا می‌شود و عاملی می‌شود تعیین کننده برای کمیت و کیفیت مبارزه‌ی اولیا با اشقیاء.

زمان در تعزیه با تکنیک ویژه‌ی خود به‌راحتی جابه‌جا می‌شود چرا که «جهت زمان تعزیه، زمان دقیقه شمار نیست که چون گاه به عقب باز می‌گردد و بنابراین زمانی کیفی است و مکان در آن، همه جاست که کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا.»(ستاری،۱۳۸۷: ۹۳)

چون در تعزیه هر چیزی که روایت می‌شود سعی در نشان دادن آن می‌شود به همین خاطر همه‌ی مکان‌های اشاره شده در تعزیه در محدوده‌ی دایره‌ی صحنه نمود عینی پیدا می کند. چرا که «آن چه مطرح است جهانی است ماورای انسان و گروه و جامعه. پس همه‌ی اینها نمی‌تواند در محدوده‌ی زمان و مکان طبیعی بگنجد. پس آن را می‌شکند تا نمایش دهنده‌ی فضای گسترده‌ای باشد نامحدود، از زمین تا کاینات، واقعیت تا ذهن. تا تخیل را به نمایش بکشد و عینی کند و با تخیل عینیت را بازی‌کند. ازمیان دو انگشت درویشی، صحرای کربلا را ببیند و از صحرای کربلا مجلس ایمان آوردن یک فرنگی را به اسلام، و آزاد از بند زمان و مکان و ترتیب و نظم همخوان با عادت و واقعیت،

هر چه می‌خواهد روایت کند، نشان دهد، نمایش دهد. با یک حرکت با یک واژه از خاور بـه بـاختر رود و از هند به صحرای کربلا. با نشـان دادن خشـونتی کامـل لطیف‌ترین احساس انسانی را برانگیزد و با یک حرکت و گفته‌ی نامفهوم امـا بـا آهنگـی خشـن، رقیـق‌تـرین احساس را در دل تماشاگر بپاشد او را بگریانـد و یـک باره وادارش کند تا یک نوحه‌ی دسته‌جمعی را کـه در سوگ عزیزی ایـن دنیـایی‌سـت همگـی دم بگیرنـد.» (گوران، ۲۹:۱۳٦۰)

تعزیه از امکانات بی‌نهایتی بهره‌برداری می‌کند. خـود را محدود در قید و بندهای دست و پاگیر نمی‌کنـد و بـه کمک نیروی تخیل از هر امکـانی کـه بـدان نیـاز دارد بهره‌ی لازم را می‌برد. «سراینده‌ی تعزیه فوق العـاده آزاد می‌اندیشد و تعزیه را می‌سازد. مـراد از آزاد اندیشـیدن، آزادی مطلق و بی‌نهایت او در بهره‌گیری و بهره‌جـویی از همه‌ی امکاناتی است که بدان نیاز دارد. هر حادثـه‌ای می‌توانـد او را بـه خـود مشـغول دارد. هـر مطلبـی را می‌تواند عنوان کند. امکانات برایش بی‌نهایـت اسـت و نامحدود. اشیاء جامد می‌تواننـد صـاحب روح شـوند. حرف بزنند، حرکت کنند، عکس‌العمـل نشـان دهنـد، الهام‌بخش و گاه پیـام‌آور باشـند و گـاه دارای قـدرت خلاقه شوند. جانوران می‌تواننـد صـاحب احساسـات بشوند و حتی ایمان بیاورند و به یاری مظلومین بشتابند. نباتات می‌توانند سـخن بگوینـد. در تعزیـه پـردازی و تعزیه سازی، بعدها همه فرو می‌ریزند. فاصله‌ها در میان حوادث کم و کم‌تر می‌شوند. سد بین خواب و بیداری برداشته میشود. از حضرت آدم تا حضـرت خـاتم(ص) می‌توانند پای در صحنه گذارنـد و نـاجی و راهنمـا و مبشر باشند. پرندگان گاه آن چنان مؤالفتی ابراز می‌دارند که حتـی از نـوع بشـر بعیـد مـی‌نمایـد، ملائکـه گـاه عکس‌العمل‌هـای شـدید عـاطفی و مـذهبی کـه دال برخداپرستی و اسلام آوردن است بروز می‌دهند و همه در خدمت آل رسول هستند و مـی‌کوشـند تـا تکـدر خاطر و حزن و اندوه آنها را از میان بردارند و خـدمتی به سزا انجام دهند. تا بدانجا که گاه طبق‌هایی از نـور را با خود حمل می‌کنند. به حدی که تصور زیبایی‌اش نیز حیرت انگیز است.»(همایونی، ۲۱٤:۱۳۸۰)

همه‌ی این جهان فراخ و گسترده‌ی تعزیه با همه‌ی ابعاد و بی‌کرانگی‌اش با زبانی ساده و بی‌پیرایه و در عین حال عمیق و تأثیرگذار تبیین می شود. «تعزیه از زبانی خاص برخوردار است. زبانی بسیار ساده و عریـان و در عـین حال تند و مایه‌دار، در تعزیه مقصود هرگـز اسـیر لفـظ نمانده است. و زبان تعزیه آن قدر ساده و طبیعی و دور از تکلف است که عامی‌ترین افراد آن را در می‌یابنـد و ارتباط واقعی و فیمابین خود و تعزیه از حیث محتـوی و مایه و شیوه‌ی بیان احساس می‌کند.

به زبان دیگر، شـعر بـا نظمـی کـه حـاکم بـر ارتبـاط کلمه‌های ساخته شده هرگز نتوانسته روح مطلـب را از جوهر و تکان و حرکتی که در خـود دارد دور سـازد، چه با وجودی که همه اشعار در اوزان عروضی قالـب

پذیرفته‌اند (البته با استثنائاتی) و با وجودی که همه به ویژه انبیاء خوانان باید در دستگاه اصیل موسیقی بخوانند، ولی در همه حال واقعه و حادثه و گفتگوها به وضوح احساس می‌شوند، سهل است. سادگی بیان و راز آهنگ افسون آمیزترشان می‌سازد.»(همان، ۲۱۹)

زبان تعزیه به شکل شعر است و شعر بیشتر از نوع عامیانه‌ی آن. استفاده از زبان منظوم در تعزیه شاید به دلیل اهمیت و جایگاه شعر در تاریخ ادبیات این مرز و بوم باشد که تمام اعصار شعر در زندگی و ذهن ایرانی جایگاهی خاص و ویژه داشته است. علت به کارگیری شعر «این نوع زبان در تعزیه دلایل گوناگون دارد که می‌توان به چند مورد آن اشاره کرد:

ـ علاقه‌ی مخاطب و سابقه‌ی طولانی این فرم ادبی در ایران

ـ ایجاز در کلام

ـ ریتم‌های متنوع در شعر

ـ واقع‌گریزی

ـ فراتر رفتن از زندگی عادی و مسایل روزمره » (شیرژیان، ۱۳۸۱:۶۳)

در تعزیه گفتگوها بیشتر شکل خطابه دارد و بیش از آنکه تعزیه خوان‌ها گفتگوها را میان خود رد و بدل کنند، مخاطب و تماشاچی را بدون واسطه مورد خطاب قرار می‌دهند. گویا تماشاچی نیز بخشی از تعزیه است و از آن جدا نیست. و تعزیه اگر تعریف می‌شود با تماشاچی آن معنا پیدا می‌کند. «پیوند تنگاتنگ میان تماشاگر تعزیه (تماشاگر، هم در تکیه حضور دارد و هم در کربلا، هم در زمان حال می‌زید و هم در گذشته سیرمی‌کند) و نبود دیوار حایل میان تماشاگر و بازیگر»(ستاری،۱۳۸۷:۱۰۰) این ارتباط را صمیمی‌تر کرده است. در واقع نسخه خوان در تعزیه هم بازیگر است و هم راوی و هم از طرفی یکی از مخاطبان و ناظران واقعه که او نه تنها تماشاچی را مورد خطاب قرار می‌دهد به خود نیز همه‌ی آن‌ها را یادآوری می‌کند. در واقع «بازیگر تعزیه هم بازیگر است و هم راوی او تنها متن را با حرکت می‌خواند. امام خوان است یا شمرخوان. واسطه‌ای است میانه‌ی تماشاگر و ماورای زندگی، در حالی که تماشاگر نیز هست. یعنی همزمان نقش بازیگر، تماشاگر و راوی را دارد. حس‌هایش بازی که نه واقعی است. او یک راوی معتقد است. خودش را با بازی یکی نمی‌کند، یکی نمی‌داند، زیرا که نقش بسیار دور از دسترس او و تماشاگران است. او یک انتقال دهنده‌ی صادق و معتقد و ساده است که نقشی را هم بازی می‌کند. بدون آن که لحظه‌ای فراموش کند که او تنها یک راوی ساده است و نه چیز دیگر.

بازیگر – راوی در لحظه‌های استراحت چای می‌خورد، میان تماشاگران می‌نشیند، حرف‌های خصوصی می‌زند و در حین بازی جواب سلام

آشنایان را می‌دهد. نقش را از روی طوماری می‌خواند و آن را بازی می‌کند تنها برای این که اتفاق ها را زنده ترسیم کرده باشد.»(گوران، ۱۳۶۰:۲۸)

بازیگری در تعزیه نه همچون بازیگری در سیستم استانیسلاوسکی که بر روان‌شناسی نقش و زندگی با نقش شبیه است و نه به بازیگری در سیستم فاصله–گذاری و بیگانه سازی برشت و نه به هیچ کدام از سیستم‌های تئاتر همچون سیستم گروتفسکی یا مایرهولد یا پیتر بروک و دیگران.

بازیگری در سیستم تعزیه نوعی کمال جویی و کمال گرایی است. «بازیگر در تعزیه در حین اجرا از «خود» فراتر می‌رود و با شبیه شدن به کمال یافتگان در تجربه‌ی کمال یافتگی شرکت می‌جوید و به پاس همین تجربه‌ی ماورایی در دیده و دل تماشاگران، از قداست و حرمت برخوردار است.

«شبیه اشقیاء» نیز با زیانکاران یکی نمی‌شود و از آنان دوری می جوید. و مهمتر از آن که آنچه فاصله‌گذاری در تعزیه می‌نماید در واقع آشنایی زدایی است نه فاصله‌گذاری. وقتی شبیه خوان، اولیاء را می‌خواند در واقع انسان ماورایی را بازی می‌کند که با آدمهایی که ما می‌شناسیم، فرسنگ‌ها فاصله دارد.»(یاری، ۱۳۷۹:۲۱٤)

تعزیه شیوه‌ی بازیگری خاص خودش را دارد که با آنچه ما از سیستم‌های بازیگری رایج می‌شناسیم خیلی فاصله دارد. یکی دیگر از مؤولفه‌های تعزیه، صحنه و مکان نمایشی است که در تعزیه معمولاً سکویی است دایره‌ای شکل با ارتفاع یا هم سطح زمین که خیلی از اشیاء حجیم و سنگین استفاده نمی‌شود تا تغییرات صحنه به راحتی صورت بگیرد. در صحنه‌ی تعزیه پرده و حایلی میان گروه اجرایی و تماشاچی وجود ندارد. تا جایی که امکان داشته باشد صحنه‌آرایی را به حداقل تقلیل می‌دهند تا ذهن مخاطب خود صحنه‌ها را در خیال خود بسازد. «میزانسن و طراحی صحنه در تعزیه به شدت حال و هوای مینیاتورهای ایرانی را دارد. یعنی همه چیز در یک مجلس».(همان، ۲۱۵) اشیاء در تعزیه به سه شکل واقعی، تزئینی و نمادین استفاده می‌شوند. «اسباب صحنه، اتفاقی (فاقد طرح قبلی) هستند، اما اغلب مفهوم نمادین دارند، جبرئیل ممکن است چتری به دست گیرد تا نشان بدهد که از آسمان نازل شده است. نویسنده، خود، استفاده از قالپاق اتومبیلها را به عنوان سپر جنگی به چشم دیده است. کاسه یا تشت آب نماد رود فرات است.»(چلکووسکی،۱۳۸٤:۲۱)

لباس نیز در تعزیه به شکل ویژه‌ای طراحی و استفاده می‌شود. در وقایع تاریخی و گذشته لباس‌های معاصر و امروزی به‌کار گرفته می شود که به این طریق جهان بینی تعزیه و کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا را به ذهن متبادر می‌سازد. هر چند معمولاً رنگ‌های نمادین در لباس‌های تعزیه جهت تفکیک و شخصیت پردازی کاربرد دارند اما «اگر لباس مناسبی در دسترس نباشد، از لباسی که با لباس معمولی تماشاگران فرق داشته باشد

استفاده می‌شود. ولی در صورت امکان لباس‌ها با قراردادهای اصلی نمادین تطبیق می‌کنند. جنگاوران به جای جوشن، نیم تنه های افسری انگلیسی می‌پوشند.حضرت عباس(ع)، علمدار سپاه امام حسین(ع)، پیراهن بلند سفید عربی و نیمتنه‌ای نظامی برتن می‌کند، و چکمه‌های ولینگتن (Wellington) می‌پوشد و کلاهخود بر سر می‌گذارد. اشقیاء اغلب عینکهای دودی و اولیا و فرزانگان عینک‌های سفید مطالعه می‌زنند. برجستگی شخصیت با یک عصا مشخص می‌شود. در تئاتر غرب، چندی استفاده از لباس روزمره برای شخصیت‌های تاریخی به عنوان تمهیدی هجو–آمیز و زننده معمول بوده ولی در تعزیه همواره عملی عادی به حساب می‌آمده است.»(همان،۲۱)

در تعزیه نورپردازی وجود ندارد. و چهره‌آرایی خیلی به ندرت اتفاق می‌افتد. در حد خونین کردن جای زخم یا گل آلود و سیاه کردن چهره.

موسیقی به شکل زنده توسط سازهایی همچون سنج، طبل، شیپور، دهل، قره نی و... اجرا می‌شود که در هر منطقه‌ای از سازهای محلی آن قوم استفاده می‌شود. «موسیقی در تعزیه، آینه تمام نمای موسیقی ملی ما است. چرا که در بردارنده‌ی موسیقی بیشتر اقوام ایرانی است. از کرنا و سرنای بختیاری و لرستان گرفته تا موسیقی خطه‌ی شمال و خراسان و ... نکته قابل بهره برداری آن که در سازهای موسیقی تعزیه می‌توان نوآوری‌ها کرد و به جای سازهای بادی و ضربی از سازهای زهی و کلاویه‌ای نیز استفاده کرد.»(یاری، ۲۱۵:۱۳۷۹)

تماشاچی عنصرجدایی‌ناپذیر تعزیه است.تماشاچی در تعزیه عنصر منفعل نیست بلکه به عنوان بخشی از گروه‌اجرایی و به صورت فعال و عملگر در تعزیه حضور دارد. مؤلفه‌های دیگری که می‌توان در تعزیه بازشناسی کرد و در بهره‌برداری از آن‌ها در اجرای نمایش در سیستم تعزیه سود جست که این امر خود مجال و فرصت پژوهش جداگانه‌ای می‌طلبد اما نکته آخر در این بخش اینکه تعزیه نمایشی است که پنج حس تماشاگر با آن درگیر است و علاوه بر آن ذهن و عواطف او نیز با اجرا درگیر می‌شود و این پدیده‌ها ما را در اجراهای تأثیرگذار در تئاتر یاری خواهند کرد.

حال که به یک شناخت نسبی از مؤلفه‌های تعزیه دست یافته‌ایم به ارتباط تعزیه و سیستم می‌پردازیم.

تعزیه و سیستم

یکی از عناصر بنیادین هنر که هنرمند سعی در القاء و خلق آن دارد تصویر است و تصویر تأثیرگذارترین عنصر درهنر محسوب می‌شود.

«بدون تصویرگری هیچ هنری وجود ندارد. هنر ، فکر کردن با تصاویر است.»(سوسور،۵۱:۱۳۸۰) و در تعزیه تصاویر ثابتی به فرم‌های مختلف در ادوار مختلف با مضامین ظلم ستیزی تکرار شده است.

تعزیه به خاطر تاثیرگذاری و مثمر ثمر واقع شدن در بازتاب نیازها و خواست‌های مردم همیشه از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای بین مردم برخوردار بوده است و یکی از گونه‌های نمایشی ریشه دار ایران است که در دیگر هنرها نیز تأثیر خود را داشته است. چرا که تعزیه یک سیستم و «ژانر است و ژانر، گونه‌ای ادبی است که موجودیت تاریخی ملموسی داشته و در نظام ادبی دوران مشارکت داشته است.»(تودوروف، ۱۰۷:۱۳۷۹)

در طول تاریخ این مرز و بوم واقعه کربلا در خاطره‌ی جمعی مردم حضور مؤثر و زنده‌ای داشته، تا جایی که هر موقع نیاز به مقابله و تصمیمی بوده، با ذکر و گریزی به واقعه کربلا در مردم شور مبارزه و ظلم ستیزی به غلیان درآمده است. زمانی که «مشروعیت سلسله‌ی قاجار خیلی زود مورد انکار قرار گرفت و نکته‌ای که برای تاریخ مراسم عزاداری شیعی جالب توجه است این است که علما با آغاز نزاع و درگیری‌شان با محمدشاه، این شایعه را رواج دادند که اسلاف قجرها، به خلیفه یزید در قتل امام حسین، کمک کرده‌اند.»(تقیان،٦٦:١٣٧٤) و این امر باعث نفرت مردم از قاجار شد.

با نگاهی به همه مطالبی که ذکر شد می‌شود اذعان کرد که تعزیه خود به عنوان یک سیستم است. همانگونه که تئاتر بی‌چیز یرژی گرتفسکی، تئاتر سوم یوجینو باربا، بیومکانیک میرهولد، تئاتر مستند اروین پیسکاتور، فاصله‌گذاری برتولد برشت، بازیگری حسی استانیسلاوسکی، تئاتر آئینی و شقاوت آنتونن آرتو، تئاتر پنهان آگوستوبال، تئاتر آزمایشگاهی پیتر بروک و... به عنوان یک سیستم در تئاتر مطرح هستند. به همان اندازه و نه کمتر، تعزیه هم به عنوان یک سیستم می‌باشد. البته به شرطی که از حالت موزه‌ای و تکراری خارج شده و با نوآوری‌ها و نوجویی‌هایی همراه شود. هر چند تکرار در آئین امری اجتناب ناپذیر است اما در کنار این تکرار با رویکردی نو می‌توان سیستم تعزیه را پر صلابت و کارساز در اجرای نمایش‌ها به کار بست. «نمایش آئینی همواره به گونه‌ای کمابیش یکسان تکرار می‌شود و باید تکرار شود و همین تکرار مکرر، بی فزون و کاست، یکی از وجوه تمایز آئین نمایشی از تئاتر است. البته این تکرار، چاره ناپذیر است و موجب ملال زدگی هم نیست.»(ستاری، ٤١:١٣٨٧)

اما از طریق تعزیه به عنوان یک سیستم که مورد علاقه‌ی مردم در هر دوره‌ای نیز بوده است چرا که علاوه بر دلبستگی‌هایش به واقعه کربلا نیازهای خود را در قالب تعزیه مطرح ساخته، همانگونه که در انقلاب ۵۷ و دوران هشت سال دفاع مقدس از آن استعانت جست، می‌توان در خلق آثار ملی و دینی استفاده علمی و کاربردی کرد. به شرطی که «تکنیک و شیوه‌های بالنده تئاترهای سنتی ما (تعزیه یا تخت حوضی) مقام و منزلت سزاوار خود را بازیابند. در تعزیه تکنیک‌ها و شیوه‌های بکرو بدیعی هست که با همه‌ی اصرار برخی از «آکادامیسین» های غربی و «مستشرقین» ایرانی آن‌ها

برای هم‌گون‌سازی آن‌ها با «تئاتر روایی» جز پاره‌ای شباهت‌های ساده‌ی اجرایی، هیچ ربطی از لحاظ بافت و هدف کلی با تئاتر روایی برشت ندارد و خود تئاتری است به کلی مستقل بارآور و بی‌همتا. » (جوانمرد،۱۷:۱۳۸۳)

اینکه تعزیه جهانی مملو از مولفه های جذاب و کاربردی نمایشی است، شکی در آن نیست اما استفاده‌ی مناسب و خلاقانه از این مؤلفه‌ها شرط توفیق در این وادی است و آن میسر نمی‌شود مگربا شناخت کار ویژه‌ها و ظرفیت‌های مؤلفه‌های تعزیه.

ظرفیت‌های سیستم تعزیه برای اجرا

همه‌ی تلاش‌های پیشین به خاطر هدف غایی فرایند تئاتر یعنی اجرا صورت می‌گیرد. در مرحله اجرا است که بهره‌برداری از سیستم خود را عیان می‌سازد. هر چند « اجرا می‌تواند در همه جا تحت شرایط بسیار گوناگون و برای اهدافی بسیار متنوع اتفاق بیفتد.»(شکنر،۱:۱۳۸٤) اما توانمندی کارگردان در استفاده‌ی بهینه و خلاقانه از سیستم در این مرحله است که نمود عینی پیدا می‌کند و درجه توفیق هر کارگردانی بستگی به مقدار تلاش او در رسیدن به یک شیوه اجرایی کارآمد و تأ ثیرگذار و مناسب نمایشی با استعانت از مؤلفه‌های یک سیستم دارد.

با تلاش و تجربه‌های خلاقانه در بازیافت مؤلفه‌های سیستم تعزیه می‌شود خونی تازه بر کالبد تئاتر این مرز و بوم دمید. هر چند «تجربه کردن یورش بردن بر ناشناخته است – چیزی است که فقط پس از وقوع می‌توان چارچوبش را مشخص کرد.»(اونز، ۷:۱۳۷٦)

پس اجرا معیار ارزیابی تجربه یک کارگردان است هر چند «اجرا به عنوان یک مقوله‌ی نظری و در مقام عمل، گسترش فراوانی یافته است اما این مقوله در حال حاضر انواع ژانرها را در برمی‌گیرد و دامنه‌ی آن از بازی مفرح، نمایش‌های سرگرم‌کننده‌ی عمومی، تئاتر، رقص و موسیقی، تا آئین های مذهبی و غیر مذهبی، (اجرا در زندگی روزمره) تجارب میان فرهنگی و بیش از آن گسترش می‌یابد.» (علیزاد،۹:۱۳۸۳)

در واقع اجرا گستره‌ی بزرگی دارد که از بازی تا آیین را شامل میشود. وسعت اجرا را می‌توان طبق الگوی باد بزن شکل ریچارد شکنرشامل«آیین‌ها و مناسک، شمنیسم، وقوع و حل و فصل بحران، اجرا در زندگی روزمره، ورزش‌ها، سرگرمی‌ها، بازی‌ها، فرایند هنرآفرینی و آیین‌سازی دانست.»(شکنر،۷:۱۳۸٦)

پیشنهاد الگوی بادبزن شکل، جهت سازماندهی شکل‌های مختلف اجرا و در نهایت تأکید بر این نکته است که هدف غایی و مشترک همه‌ی شکل‌های نمایشی،آئینی، بازی و... و سرگرمی به اجرا منتهی می‌شود. همانگونه که در بازی، بخش ناخودآگاه (Id) و در تئاتر بخش خودآگاه (ego) درگیر است، در آئین بخش خودآگاه برتر (superego) ذهن ما درگیر اجرا

می‌شود. و تعزیه که به آئین نزدیک‌تر است بخش نهـاد برتر مخاطب را مورد هدف قرار می‌دهد. و جـدای از درونمایه و مفاهیم فلسفی تعزیه، از روسـاخت و فـرم بیرونی آن نیز می‌توان جهت اجرا از آن بهره‌منـد شـد. چرا که «تعزیه از نظر فرم نمایشی بعدی پذیرفتـه شـده بـــرای همـــه‌ی محققـــان تئـــاتر جهـــان دارد» (کوهستانی‌نژاد،۸۳:۱۳۸۷) مثل بهره‌برداری از نمادهای عینی همچون شکل دایره (سکوی تعزیه) و گسـترش دراماتورژی متن از طریق همین عنصر دایره که «دایـره مانند کره، نمادی است برای کیهان و آسمانها و خـدای متعال در شرق و غرب. دایره چون دارای آغاز و پایانی نیست دلالت بر ابدیت دارد.»(رحیمی،۶۱:۱۳۸۳)

بهره برداری که اصغر دشتی از شـکل و فـرم دایـره در اجرای نمایش پینوکیو در سال ۸۶ انجام داد و سیسـتم تعزیه مملو از این نمادها و نشانه‌ها است.

یکی از مشکلات تئاتر ایران جدای از شعار همیشـگی فقر متون نمایشی، فقر و تقلید خام دستانه از شیوه‌هـای اجرایی است که با اعتقاد به تعزیه به مثابه یک سیسـتم، می‌توان برون رفت شایسته‌ای ازاین بحران داشته باشیم.

«تئاتر، تنها متن نیسـت. مشـکل مـا سـردرگمی و بـی هویتی در شیوه‌ی اجرا است. تئاتر ملی، تنها بـه معنـای «متن ملی» نیست، به معنی شیوه‌ی اجرا و به کـارگیری سنت‌ها و قراردادهای اجرایی خودی است.

بی‌هویتی و سردرگمی تئاتر ما در اجرا است نه در متن. حتی یک متن بیگانه را نیز به شیوه سنت‌های خـودی، می‌توان اجرا کرد. همانطور که مکبث را به شـیوه‌هـای کابوکی اجرا می‌کنند و یا آن طـور کـه «کوروسـاوا» از مکبث و شاه لیر، سریرخون و آشوب می‌سازد.

به رغم نظری که مشکل تئاتر ما را، تنها در متن می‌داند، مشکل ما در روش و شیوه‌ی اجرا اسـت. مـا تـاکنون روش اجرایی با هویتی ارایه نداده‌ایم، هر کسی از جایی که آموزش دیده، ره توشه‌ای به ارمغان آورده است.

یکی سیستم استانیسلاوسکی آورده، دیگری از فرانسـه با شیوه‌ی ژان لویی بارو و یونسکو آمده و آن دیگری از انگلیس با متد لارنس اولیویر و کسی از آلمان، سیسـتم برشت و فریش را آورده است.

درست است که تنها مشکل تئاتر ما متن نیسـت، ولـی روش گذشته‌ی ما در نگارش متن ـ مضحکه و تعزیـه ـ می‌تواند راهگشای درام نویسی با هویت و سبک دار امروز ما باشد.» (یاری، ۲۰۸:۱۳۷۸)

مؤلفه‌هایی که در نسخه‌های تعزیه هویدا است از قبیـل رسا بودن، مغلق نبودن، الکن نبودن و... که بـا مخاطبـان معاصر خود ارتباط مناسبی ایجاد می‌کند.

و از طرفی تعزیه بـه عنـوان نمـایش ایرانـی ریشـه در فرهنگ ملی این سرزمین دارد که ما را بـا ریشـه‌هـای اصالتمان پیوند می‌دهد و به تئاتر ملی هویت بخشیده و فرهنگ ملی ما را عمق و غنا خواهد بخشید، چـرا کـه

تعزیه به عنوان یک سیستم «پدیده‌ای مبتنی بر سنت‌ها، شعایر تاریخی و دیرپایی که با تحولات مختلف بازسازی شده و چهره‌های نوینی به خود خواهد گرفت.»(قادری، ۶۲:۱۳۸۵)

نتیجه

تعزیه این ظرفیت و مؤلفه‌ها را دارد که به عنوان یک سیستم در تئاتر مطرح شده و در شیوه‌های اجرایی مختلف می‌توان از آن بهره‌ی لازم را برد. تعزیه این قابلیت را دارد که جدای از وقایع مرتبط با عاشورا، وقایع و رویدادهای دیگری با مضامین مختلف را روی صحنه به اجرا درآورد. همچون اجرایی که پری صابری "آنتیگونه" سوفوکل را در تالار وحدت به صحنه برد که نوعی بهره داری از سیستم تعزیه بود.

تعزیه نه تنها به عنوان یک شیوه‌ی اجرایی می‌تواند در اجرای نمایش‌ها(حتی مضامینی که ارتباطی به واقعه‌ی عاشورا ندارند) مورد بهره‌برداری قرار بگیرد. فراتر از این امر، تعزیه به عنوالن یک سیستم در تئاتر می‌تواند مطرح باشد. چراکه عناصر سازنده‌ی اجرایی آن به شکل ویژه و خاصی مطرح می‌شود.

تعزیه بازیگری خاصی می‌طلبد. موسیقی آن به شکل منحصر به فردی است. صحنه‌پردازی با اسیلیزاسیون و شیوه‌پردازی خاصی اجرا می‌شود. شکل ارتباط تماشاچی و مخاطب آن متفاوت از دیگر شکل‌های تئاتری است. عناصر دیگر آن از طراحی لباس گرفته تا سازبندی و محل اجرا و... به صورت خاص و منحصر به‌فردی است.

اساسی‌ترین ویژگی سیستم این است که عناصر تشکیل دهنده‌ی ساختاری آن کارکرد خاص و ویژه‌ای دارد.

به همین خاطر تعزیه را می‌توان یک سیستم نمایشی تصور کرد، چراکه اشاره به ساختار هر عنصری از عناصر آن، تعزیه را به ذهن متبادر می‌سازد.

تعزیه هرچند به ظاهر سیستم استاتیک و ایستایی است، اما جدای از آن می‌تواند سیستمی همواستاتیک بوده و پویایی را به خود بپذیرد و موضوعات و مضامین زمانه‌ی خود را در ظرف و شاکله‌اش بپذیرد و حتی از دستاوردهای پیشرفته‌ی علم و تکنولوژی نیز تأثیر بپذیرد.

در این صورت است که تعزیه به عنوان یک سیستم، جدای از حفظ ساختار بنیادین خود، پاسخ بایسته‌ای به نیازهای فرهنگی و هنری مردم زمانه‌ی خود بدهد. هرچند این امر به صورت انفرادی از سوی کارگردانانی به شکل‌های مختلف تجربه شده است، اما آن جریان و نهضت لازم را ایجاد نکرده است، که اگر به تعزیه به عنوان یک سیستم نگریسته شود، قطع یقین پیشنهادات اجرایی جذاب، بدیع، خلاقانه و قابل دفاعی را می‌تواند در اختیار کارگردان و گروه اجرایی نمایش قرار دهد.

در سیستم تعزیه می‌توان به شیوه‌های مختلفی بهره‌برداری و عمل کرد، که در مجموع می‌توان آنها را به سه گونه‌ی زیر مطرح کرد:

۱ــ شیوه‌ی نعل به نعل، آشکار و بازآفرینی شکل اجرایی تعزیه با متون نمایشی: در این شیوه، تعزیه به عنوان یک قالب اجرایی، شیوه‌ی اجرایی نمایش را پی‌ریزی می‌کند و متن نمایشی بر اساس مؤلفه‌های تعزیه استحاله گشته و در نهایت شکل و ریخت تعزیه را به خود می‌گیرد. به عبارتی مخاطب شاهد اجرای تعزیه با همان شکل و شمایل سنتی است و تنها متن نمایش آن از جهان دیگری غیر از تعزیه است. مثل "آنتیگونه" پری صابری و" نقل شبیه خوانی زن" و" مجلس شبیه خوانی شازده کوچولو" که« در هر دو تجربه علی اصغر دشتی در جهان تعزیه ایستاده اما یکبار برای ما قصه‌ای و قهرمانی از عطار را نمایش می‌دهد و بار دیگر قصه و قهرمانی بسیار دور دست» (دشتی،۱۰:۱۳۸۳) از سنت اگزوپری.

۲ـ شیوه‌ی درونی و پنهان: در این شیوه یک یا چند ویژگی و کارکرد تعزیه مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. و در نگاه اول شاید متوجه بهره‌برداری از تعزیه نشویم و به تدریج به کشف آن نایل شویم و حتی مخاطبی که چنین دغدغه‌هایی ندارد متوجه این شیوه نشود، اما با دقت و تحلیل مناسب آثار می‌توان به ردپاهای تعزیه در این آثار پی برد. مثل فیلم" مسافران" بهرام بیضایی که از مؤلفه‌ها و ظرفیت‌های تعزیه سود جسته است. به عنوان نمونه در صحنه‌ی ابتدایی فیلم که هما روستا و هرمز هدایت رو به دوربین اظهار می‌کنند که به تهران نخواهند رسید که آبشخور این مرگ آگاهی، تعزیه است و یا صحنه پایانی فیلم، مژده شمسایی (عروس خانواده) به باور جمیله شیخی (خانم بزرگ) اعتقاد پیدا می‌کند که هما روستا و خانواده‌اش نمرده‌اند و زنده‌اند و در پایان چنین اتفاقی می افتد و نمایش‌های "پل" و "اسب‌ها" به کارگردانی محمد رحمانیان نیز در این دسته قرار می‌گیرند.

۳ـ شیوه‌ی استفاده از یک یا چند مؤلفه از سیستم تعزیه در شیوه‌ی اجرایی: در این شیوه کارگردان هرچند به شکل آشکار از مؤلفه یا حتی میزانسنی از تعزیه را به کار می‌گیرد اما در جهان متن نمایش کنونی معنا پیدا می‌کند. وشاید ناخودآگاه مخاطب در ذهنش به خاطر آشنایی با چنین تصویری از تعزیه دنبال مابه‌ازایی در جهان تعزیه باشد. مانند استفاده از میزانسن حرکت تیر توسط بازیگر در نمایش" مهابهاراته"ی پیتر بروک و نمایش "تبار خون" آتیلا پسیانی که برگرفته از صحنه‌ی شهادت علی اصغر است.

با امید به واکاوی دوباره‌ی تعزیه و با نگاهی با این فرض که تعزیه همچون دیگر سیستم‌های رایج در تئاتر، این ظرفیت و پتانسیل را دارد که به عنوان یک سیستم، پشنهادها و امکانات اجرایی مناسبی را در اختیار اصحاب تئاتر قرار دهد و در زمینه اجرا تنوع ویژه‌ای به پیکره‌ی تئاتر تزریق و تفویض کند .

این امر دور از دسترس نیست چرا که تا ریشه در آب است، امیدِ ثمری هست.

فهرست منابع و مآخذ

۱. آریان پور، ا.ج ،۱۳۵٤، جامعه‌شناسی هنر، انتشارات دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، تهران

۲. النرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر،۱۳۵۱، تاریخ بخارا، ترجمه نصرالقبادی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران

۳. اونز، جیمز روز،۱۳۷٦، تئاتر تجربی، ترجمه مصطفی اسلامیه، انتشارات سروش، تهران

٤. بیضایی، بهرام ، ۱۳۷۹، نمایش در ایران، انتشارات روشنگران، تهران

۵. تقیان، لاله، ۱۳۷٤، تعزیه و تئاتر در ایران، نشر مرکز، تهران

٦. تودوروف، تزوتان ،۱۳۷۹، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، انتشارات آگه، تهران

۷. جوانمرد، عباس،۱۳۸۳، تئاتر، هویت و نمایش ملی، نشر قطره، تهران

همایونی، صادق،۱۳۸۰، تعزیه در ایران، انتشارات نوید شیراز، شیراز

۸ چلکووسکی، پیتر. جی، ۱۳۸٤، تعزیه، آئین و نمایش در ایران، ترجمه داوود حاتمی، انتشارات سمت، تهران

۹. دشتی، علی اصغر، شبیه کوچولو، ۱۳۸۳، انتشارات نمایش، تهران

۱۰. راهگانی، روح انگیز، ۱۳۸۸، تاریخ نمایش، اسطوره و تئاتر در عصر باستان، نشر قطره، تهران

۱۱. رحیمی، محمد علی، آرمین رهبین،۱۳۸۳، ریشه‌های نمایش در آئین‌های ایران باستان، انتشارات اهورا، شیراز

۱۲. رحیمی، محمودرضا، ۱۳۸۷، نت گمشده، مجموعه مقالات، به کوشش محسن بابایی، روش‌های سامانه‌ی تئاتر مقاومت، انتشارات انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، تهران

۱۳. رحیمی، مصطفی،۱۳۷۱، سیاوش بر آتش، انتشارات انتشار، تهران

۱٤. رستگار ضیایی، منصور، ۱۳٦۹، فرهنگ نام‌های شاهنامه، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران

۱۵. ستاری، جلال، ۱۳۸۷، زمینه‌های اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران، نشر مرکز، تهران

۱٦. سخنور، دکتر جلال، ۱۳۷۳، تئاتر و هنرهای نمایشی، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران

۱۷. سوسور و دیگران، ۱۳۸۰، ساخت گرایی، پسا ساخت گرایی و مطالعات ادبی، ترجمه دکتر فرزان سجودی و دیگران، حوزه هنری، تهران

۱۸. شکنر ،ریچارد ،۱۳۸٦ ، نظریه‌ی اجرا، ترجمه مهدی نصرالله زاده، انتشارات سمت، تهران

۱۹. شهریاری، خسرو، کتاب نمایش، ۱۳٦۵، انتشارات امیرکبیر، تهران

۲۰. شهیدی، عنایت الله، ۱۳۸۰، تعزیه و تعزیه خوانی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران

۲۱. شیرژیان، فریده،۱۳۸۱، جایگاه نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران، انتشارات آن، تهران

۲۲. علیزاد، علی اکبر، ۱۳۸۳، رویکردهایی به نظریه‌ی اجرا، نشر ماکان، تهران

۲۳. عناصری، جابر،۱۳٦٤، نمایش و نیایش در ایران، جهاد دانشگاهی، تهران

۲٤. فاخوری، حنا و خلیل جر،۱۳۸۱، تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ترجمه عبدالمحمد آیتی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

۲۵. قادری، نصرالله، ۱۳۸۵، تئاتر ملی، مجموعه مقـالات سـمینار پژوهشی تئاتر ملی، انتشارات نمایش، تهران
۲۶. کوچـــک زاده، رضـــا، ۱۳۸۵، تئـــاتر و جامعـــه، انتشـــارات سوره‌مهر،تهران
۲۷. کوهستانی نژاد، مسعود، ۱۳۸۷، فصلنامه تئـاتر، در آمـدی بـر تکیه‌های دولتی در عصر قاجار، شماره ۴۳ـــ۴۲ تابسـتان و پـاییز، انتشارات نمایش، تهران
۲۸. گلبن، محمد، فرامرز طالبی، ۱۳۶۶، تیاتر، شرح احـوال و آثـار میرزا رضاخان طباطبایی نائینی، نشر چشمه، تهران
۲۹. گوران، هیوا،۱۳۶۰، کوشش‌های نافرجـام، انتشـارات آگـاه، تهران
۳۰. ناصربخت، محمدحسین، ۱۳۸۶، تـأثیر ادبیـات مکتـوب بـر مجالس شبیه خوانی، انتشارات پرسمان، تهران
۳۱. یاری، منوچهر،۱۳۷۹، ساختارشناسی نمـایش ایرانـی، حـوزه هنری، تهران

جریان سازی تئاتر ایرانی در آمریکا

مسلم آئینی[1]

مقدمه

با سفرروشنفکران و دانشجویان پیش از انقلاب اسلامی به آمریکا و اجرای نمایش‌های ایرانی در این کشور گونه‌ای از تئاتر و نمایش ایرانی در آمریکا رواج پیداکرد. این آثارهیچ‌گاه نمایان‌گرتئاتر ونمایش ایرانی وشیوه‌های اجرایی آن نبود. بعد ازدورهٔ رکود اقتصادی در آمریکا، شکل‌گیری و اوج دوران برادوی یعنی در دههٔ ۵۰ و ۶۰ هنرمندان تئاتر ایرانی‌نیزمتاثرازفضای تجربه‌گرای برادوی. آف. برادوی و آف. آف. برادوی بودند، اما هیچ‌گاه به آن مفهومی که درآمریکا جریان‌های نمایشی، درام سنتی و مدرن مورد استقبال قرارگرفت، کارآن‌ها مورد توجه نبود. بحثی که راجع به تئاترایرانی درآمریکا مطرح است را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد؛ یکی اینکه درابتدا طی سالیان گذشته و پیش از انقلاب هنرمندان و تحصیل‌کردگانی که به آمریکا می‌رفتند با انواع تئاترو نمایش آمریکایی آشنایی بیشتری پیدا کردند و تحت تاثیرآن قرارمی‌گرفتند. زمانی‌که برادوی به اوج شکوفایی خود رسید، خیلی از ایرانی‌ها از جمله سینماگرها، فیلسوف‌ها ، دانشجویان و... که از ایران به آمریکا می‌رفتند ، تحت تاثیر درام آمریکایی قرارمی‌گرفتند، به خصوص آن‌نوع نگاهی که در برادوی ایجاد شده بود. شکل و شمایلی که تئاتر ایرانی در آمریکا اجرا می‌شد، برای مخاطبان فارسی زبان و در اصل اهل تفنن آماده می‌شد. به نظرمی‌رسد جریان نمایشنامه‌نویسی ایرانی درآمریکا حتی تا به امروز هم نتوانسته است مهر خود را به تئاتر آمریکا بزند، و این شکافی که وجود دارد اجازه نداده است که این جریان به شکلی واحد نمایان‌تر شود، درست مانند تئاترآفریقایی که درآمریکا ریشه دارد، البته چند نکته را باید مدنظر قراردهیم:

۱. زمانی که ما به دنبال جریان هستیم، مثلا تئاتر ایرانی در آمریکا یا اروپا، ابتدا باید نقش مخاطب را مشخص کنیم یعنی این جریان قراراست برای چه نوع آدم‌هایی کارکند و فرآیند پیدایش وکارکردش را باید مشخص کنیم. زمانی که در مورد تئاترآفریقایی یاخود فرهنگ آفریقایی‌صحبت‌می‌کنیم مشخص است که در فرهنگ آمریکا ریشه دوانده و وقتی که دربارهٔ آفریقایی–آمریکایی‌ها صحبت می‌کنیم دیگر آن‌ها را نمی‌توانیم یک گروه مجزا بدانیم. این‌ها جزیی از مردم آمریکا هستند، تعدادشان میلیونی است وگروه‌های مختلفی را هدایت می‌کنند. این گروه‌ها نیاز به فرهنگ‌سازی یا نیاز به غذای فرهنگی و هنری دارند. چه قبل از انقلاب اسلامی چه بعد ازآن این شرایط را درهیچ کجای دنیا نداشته‌ایم، اخیرا گروه‌های زیادی از ایران درترکیه ساکن

شدند، به هرحال درآینده ما می‌توانیم این پیش‌بینی راداشته باشیم که این‌ها به ایجادگروه‌های تئاتری وحتی خریدن و زدن سالن‌های تئاتری اقدام خواهند کرد. این اتفاق هیچ وقت برای ما رخ نداده، یعنی ساکنان کالیفرنیا (لس‌آنجلس) را در نظر بگیریم هیچ‌گاه به آن شکل وارد جریان‌سازی نشدند و به صورت مستقل هم وارد نمایشنامه‌نویسی شدند و مخاطبان را نتوانستند ارضا بکنند. حالا با نمونه‌هایی که ما داریم اگر برگردیم به فضای لس آنجلس کسانی که کارتئاتری کردند بیشتر سابقهٔ تئاتر قبل ازانقلاب داشتند. وقتی به لیست کارهای این عزیزان نگاه می‌کنیم می‌بینیم کارهای آن‌ها گذر است. این هنرمندان بصورت ماهانه یا مستمر درسال کاری نمی‌کنند و زمانی‌که حرف ازسینماست حتی ترجیح می‌دهندکه تئاتر را رها کنند و وارد سینما بشوند. نمی‌توانیم فعالیت این عزیزان را حتی زمانی که خارج ازایران کارمی‌کنند خارج از فضای دیاسپرا تعریف کنیم. اصلا چه چیزی دیاسپرا را تعریف می‌کند؟ باید این را مدنظر داشته باشیم که هنرمند گاهی ناچارمی‌شود برود ویا انتخاب می‌کند برود،این‌ها هرکدام تفکرات متفاوتی هست و چیزی که تولید می‌کند به هرحال متفاوت‌تر ازآن است. یعنی ما زمانی‌که درمورد جریان نمایشنامه–نویسی ایرانی خارج از کشور صحبت می‌کنیم صرفاً درمورد یک فضای معترضانه صحبت نمی‌کنیم، ممکن است دیاسپرا همواره درراستای امرسیاسی نباشد. باید درنظرداشته باشیم کارهای محمد رحمانیان یا محمد یعقوبی که خارج از ایران انجام شده نمود بیشتری داشته باشد تا اینکه بخواهیم سبک و فضای کمیک یا طنز را مدنظر داشته باشیم. همچنین تئاتری که در اروپا مخصوصاً در سوئد شکل می‌گیرد را باید متفاوت‌تر بدانیم. به هرحال نباید فراموش کنیم که جریانی نداشته‌ایم چون احساس نیازی هم نمی‌شده است‌ویا اگراحساس نیازی می‌شده است به اندازه کافی نبوده است یا آدم‌هایی که در نسل ابتدایی کار می‌کردند به حد کافی نبودندیا کارهای آن‌ها مستمر و یک‌پارچه نبوده و یا نتوانستند چنین فضایی را ایجاد بکنند.

۲– نسل دوم ایرانی‌ها با نسل اول ایرانی‌ها حداقل در هنر تئاتر و نمایش ارتباط خوبی برقرار نکردند و این باعث شدکه این جریان شکل نگیرد. دغدغهٔ زبان؛ برای ما هنوز درسال ۲۰۲۱ وجود دارد، برای ایرانی‌ها و مخاطبان ایرانی خارج ازکشورکه دوست دارند تئاتر را به زبان فارسی ببینند. اگر به هر زبان دیگری اجرا شود آیا مخاطب نسل اول که علاقه‌ای به تئاتر داشته می‌تواند این ارتباط را برقرارکند؟ نباید از نظردور داشت که تئاتر سنتی درایران وجود داشته است وما انتظارداریم برگردیم واین فضا را به مخاطب ارائه دهیم. چقدر نسل‌های آینده با تئاترونمایش ایرانی آشنا هستند که ما انتظار داشته باشیم برای ما تئاتر تولید بکنند؟ این یک سوال بسیار اساسی‌است. زمانی که از تئاتر در اروپا و امریکا صحبت می‌کنیم، درواقع زمان معینی وجود دارد، فرهنگ معینی دارند، یک فضای مشخص دارندکه کارها را انجام می‌دهند، ولی این برای ما در خارج از

ایران اتفاق نیفتاده است. این حلقه‌ها به هم وصل نیستند و مجزا کار می‌کنند. آسیب شناسی اینکه چرا جریان‌سازی صورت نگرفته، به علت شکافی است که در بین نسل‌ها اتفاق افتاد. مثلا گروه تئاتر داروک را مدنظر بگیریم، در اواسط دهۀ ۸۰ میلادی در امریکا شکل می‌گیرد، اما این گروه تا به خودش بیاید و نمایشنامه‌ای آماده کنند و تیم انگلیسی را آماده کنند حداقل ده سال طول می‌کشید و این ده سال وقفه‌ای را ایجاد می‌کند. این را باید درنظر بگیریم که تا یک زمان طولانی ارتباط بین این هنرمندان خارج و ایران قطع بوده و این یک حقیقتی که شاید بیشتر ازیک دهه سکته اتفاق افتاده است. شکافی که بین نسل‌ها اتفاق افتاده و جوان‌هایی که الان دارندکار می‌کنند و متولد آمریکا هستند،معمولا تئاتربه شیوه قبل‌را نمی‌شناسند. تعزیه، معرکه گیری و تخته حوضی‌را نمی‌شناسند و اطلاع چندانی از نمایش‌های سنتی ایران ندارند، نسلی که در آمریکا بدنیا آمده اساساً فرهنگ متفاوتی دارند. این نسل اولی‌ها بودند که سعی می‌کردند فرهنگ خودشون را حفظ کنند، آن‌هایی که کوچ کردند سعی می‌کردند، حتی ۴۰-۳۰ سال این فرهنگ را حفظ کردند، فارسی صحبت کنند ونمایشنامۀ فارسی کارکنند وفرهنگ ایرانی‌را حفظ کنند. ولی نسل دوم و سوم به نظر می‌رسدکه دغدغۀ اجرای نمایش ایرانی و تولیدیا اجرا برای مخاطب نداشتند و بیشتر سعی می‌کنند نمایشنامۀ انگلیسی بنویسند.ما مسئله‌ای داریم که آمریکایی‌ها می‌گویند این‌ها سعی‌می‌کنند درجامعه غرق بشوند تا جزیی ازآن جامعه شوند. درآمریکا یک نسل سوم عرب زبان هست که دیگرسعی نمی‌کند خودش را عرب نشان بدهد و به دلایل مختلف سعی می‌کنند آمریکایی نشان داده شوند، چون دوست دارد درفضای زندگی و اجتماعی جزیی از آن اجتماع باشند. این‌ها سعی می‌کنند درآن فرهنگ زندگی کنند؛ بحث عدم شناخت و چندین سال جدا ازفرهنگ پدرو مادر بزرگ می‌شوند، خیلی از خانواده‌ها حوصله ندارند فرزندان خود را به سمت خودشان بکشانند. آن‌ها به عنوان نسل اول یک دوگانگی مواجه بودندکه دوست ندارند فرزندانشان این مشکلات را تحمل بکنند، دوست ندارند دچار مشکلات هویت و مهاجرت و جامعۀ پذیرفته نشده شوند. الان بسیاری ایرانی در تئاتر امریکا و اروپا کار می‌کنند و ما آن‌ها را نمی‌شناسیم، چون به زبان انگلیسی یا زبان آن کشور اجرا می‌روند و موفق نیز هستند و فقط از روی اسم و فامیل گه‌گاهی متوجه می‌شویدکه این بازیگر ایرانی است. این مسئله حداقل چندین باربرایمان پیش آمده‌که بعد ازنمایش با هنرمندان آن‌ها صحبت کردیم ومتوجه شدیم ایرانی هستند. کارگردان‌های ایرانی بسیار بزرگی‌داریم که درتئاتر آمریکا واروپا هستند وکمترایرانی‌ها این‌ها را می‌شناسند، خودشان را از تئاتر ایران جداکردند و کارمی‌کنند. رامین گری یکی ازکارگردان‌های بسیار موفق است که ما ایرانی‌ها کمترمی‌شناسیمش اما در امریکا و اروپا شناخته شده‌است و با کمپانی‌های زیادی کارکرده، به هرحال گری نمایشنامه‌های بسیاری را کارگردانی کرده است و

چندین سال آرتیست و کارگردان هنری ای. تی.سی بوده است. کارنامهٔ بسیار موفق و درخشانی در دنیا دارد ولی ما آن‌چنان که باید نمی‌شناسیمش. ما ایرانی‌ها حتی آن‌هایی که نسل امروز ما آن‌ها را می‌شناسند، درفضای بین‌المللی که کار می‌کنند، مثل رضا عبده، می‌بینیم که به زبان فارسی کار نمی‌کرد. اکثر این هنرمندان وارد فضایی متفاوت با تئاترایرانی‌شدند، واین‌ها به هرحال مشکلاتی هستندکه باید ریشه‌یابی اصولی بشود، چرا هنرمندی که خواستار پیشرفت است، باید از فضای تئاتری که پیش‌تر تعریف شده، جدا شود و وارد یک فضای متفاوت و بین المللی شود و به زبان‌های بین‌المللی کار بکندو درضمن موفق نیز باشد. مثلا خانم شهره آغداشلو بازیگری توانمند است در تئاتر ولی می‌بینیم که بیشتر شهرتش را در خارج از فضای تئاتر و در فضای هالیوود به دست آورده است. این‌ها مشکلاتی است که ما با آن دست و پنجه نرم می‌کنیم، به عنوان یک ایرانی باید بگوییم آن‌هایی که خارج ازکشورکار می‌کنند، حتی آن‌هایی که علاقمند به فرهنگ ایرانی‌هستند، به خاطر اینکه فضای کارجریان درخارج از ایران وجود ندارد، مجبورندکه فرم‌های متفاوتی را برای ارتباط برقرارکردن با مخاطب امتحان بکنند. شاید این را اگربه فضای نسل‌های جوان‌ترما که آمدند از استندآپ‌کمدی استفاده کنند نسبت بدهیم بد نباشد. مخاطبی که فقط ایرانی نیست، یعنی سعی می‌کنند با زبان انگلیسی و ادغام آن با زبان فارسی کارکنند، مثل مکس امینی، مثل تهران و ...، این‌ها آمدند وارد فضای استندآپ‌کمدی بشوندکه بتوانند مخاطبان هر دو فرهنگ را جمع کنند و یک فضای را بازکنندکه دور از ذهن نیست. این‌ها شاید بعد از مخاطب‌سازی وارد اجرای تئاتر هم بشوند. این نسل می‌تواند ادامهٔ جریان سنتی ایرانی با جریان مدرن نسل بعدی ایران درخارج ازکشور باشد و این دو جریان را به هم برساند. البته گروهایی بودندکه تلاش کردند و می‌کنندکه این فضای تئاتری دو نسل حس بشود، مثلاً گروه ایران شناسی دانشگاه استنفوردکه آقای بهرام بیضایی هم آن‌جاست، هرچند سال یک‌بار فستیوال–هایی را برگزارمی‌کنند و تشویق می‌کنندکسانی را که علاقمند هستند، ولی این حرکات مقطعی است، یعنی به بودجهٔ کلانی نیاز هست. یک نوع جریان فکری نیاز دارد، برای نگهداری این نیروی محرکه باید ببینیم چه کارهایی می‌توان انجام داد. زمانی خارج از ایران به خاطر علاقهٔ قوم نگارانه‌ای که وجود داشت، دوست داشتند با فرهنگ تئاتر ایرانی آشنا بشوند، یعنی تعزیه را بشناسند، روحوضی را، معرکه‌گیری را و... ولی زمانی که شناختشان تکمیل شد، می‌بینیم‌که دیگرحتی در فضای آکادمیک هم علاقه‌ای ندارد، چون اشباع شده است. یعنی نسل اول آکادمی که می‌رفتند خارج از ایران، سعی‌می‌کنند تئاتر ایرانی را به دنیای غرب بشناسانند. وقتی این شناخت صورت می‌گیرد دیگر نیازی وجود ندارد، یعنی الان حتی نسل آکادمیک ما که ازکشورخارج می‌شوند، دستشان خالی است و روی کارهای آمریکایی و انگلیسی کار می‌کنند یا نهایتاً کار تطبیقی انجام می‌دهند. یعنی انگارآن سنت‌ها هم برای

غرب آن‌چنان جذابیت ندارد. حتی اگر ما نگاهی به گذشته داشته باشیم، می‌بینیم ایرانی‌هایی که به خارج رفتند، الان علاقه‌مند هستند دوباره برگردند، به خاطر فرهنگ ایران، به هرحال اعتقاد دارندکه حفظ کنند رسم و رسوم و فرهنگ سنتی ما را. ولی ما می‌بینیم آن حمایت از سمت غرب، اروپا و امریکا آن چنان شکل نمی‌گیرد، مثلا همین گروه داربک زمانی که شروع به کارکردند از بنیادهای بزرگی مثل راک فلر بودجه می‌گرفتند و کار می‌کردند، ولی الان بودجه گرفتن و کارکردن بسیار دشوار شده است. اگرقرار باشد این افراد و گروه‌ها صرفاً کار هنری بکنند، به نظر حالا سوالی مطرح می‌شود؟در واقع تحصیل کردگانی که در دهه ۵۰، ۶۰، و ۷۰ خارج از کشوررفتند و تحصیلات عالیه کردند و برگشتند، ترجیح ندادند درآمریکا بمانند وکار تئاتر کنند؟ این کارگردانان چه به زبان فارسی و چه انگلیسی اکثراً ترجیح دادند برگردند به ایران و تدریس کنند. نمونه‌های بارزی داشتیم که دردهه ۵۰ مثلا آقای ناظرزاده و درهمین اواخر دوستانی‌که برگشتند اکثراً ترجیح دادند برگردند و در کشور خودشان مشغول به کار شوند. دلایل بسیار مختلفی وجود داردکه می‌توان به آن‌ها اشاره کردکه هنرمندان دوست دارند درکشور خودشان کار بکنند، چون فضای فکری بیشتر و مخاطبان بیشتر است. ناگفته نماندکه جریانی تئاتری باید درخارج از ایران وجود داشته باشد تا کسی بتواند درون آن کارکند و به اهدافش برسد. پس باید درنظر داشت که این مسئله: ۱– مسئله هنرمند است.۲– مسئله عدم جریان هنری است. ۳– مسئولیتی که این افراد تحصیل کرده بر دوش خود احساس می‌کرده‌اند، یعنی فضای جدیدی را یادگرفته، تجربه کرده،که دوست دارند آن را درداخل کشورارائه کند.٤– خیلی‌ازآکادمیسین‌ها و تحصیل کردگان بورسیه بودند و باید برمی‌گشتند.

۵– فضای ماندن درآمریکا خیلی مهیا نبوده، ما نمی‌توانیم خودمان را با گروه‌های کره‌ای، چینی و ژاپنی، با آن سیل عظیم مهاجرین و سیل عظیم گروه‌های آکادمیک دراروپا و آمریکا مقایسه کنیم، نوع نیازشان متفاوت بوده و شاید یکی مثل پیتر چلکوفسکی که تعزیه را می‌شناخته است برای آمریکا کافی بوده باشد. باید مدنظر داشته باشیم که جریان نمایشنامه‌نویسی هنوز شکل نگرفته است، و ما بیشتر درگیر ترجمه هستیم. متاسفانه با این حجم از ترجمه‌های بد، قراراست دردانشگاه‌های آمریکا و اروپا، تئاتر ایرانی را برای چه کسی‌تدریس کنیم؟ با چه سر فصل‌هایی؟ این یک دغدغه بسیار مهم کسانی است که در فضای خارج از ایران کارمی‌کنند، آن‌ها بینا رشته‌ای کارمی‌کنند.به هرحال فرهنگ ایران یک قسمت ازکار آن‌هاست و با ادغام کردن این فرهنگ و دانش‌هایی که دارند سعی کردند این فضارا بازکنند. به هرحال این‌ها دشوارهایی بوده است که هنوز هم وجود دارد، یعنی کسانی که علاقه‌مند هستند وارد این فضا شوند باید این را مدنظر داشته باشندکه ایرانی بودن به خودی خود کافی نیست، تئاتر ایران را شناختن به خودی خود کافی نیست، شما باید

خودتان را در فضای آکادمیک امریکا و اروپا جا کنید. اگر قرار باشد دراین فضای آکادمیک کاربکنید. شاید اگرنقدی بکنیم درواقع جریان شکوفایی درکالیفرنیا شکل گرفت، متاسفانه این ژانر سفیدکه اجرا می‌شد، بیشتر هدفش سرگرمی مخاطب بودکه درلس‌آنجلس شکل گرفت. بقول معرف به چه دلیلی نتوانستند سیاه بازی ما را به مخاطب معرفی کنند. خرده‌ای نمی‌توان به این هنرمندان گرفت چون تنها روشی که می‌شد مخاطبان را درآن فضا جمع و جور کرد، همین شیوه بود. حالا قصد بی‌احترامی به آن قسمت از مهاجرین نشود، ولی تنها راهی که می‌شد مخاطب را جذب کرد همین شوهای کمدی بود. توانایی این هنرمندان را باید در بازیگری و کارگردانی و تاثیر برمخاطب سنجید. مخاطب ایرانی بهترین نوع تئاتر در دسترسش بوده است ومی‌توانست هروقت بخواهد انتخاب کند، اینجا ما می‌بینیم که این‌ها برای زنده ماندن تئاتر خودشان مجبور بودند بروند به سمت تئاتر سفید. اگر سوال را به طور دیگه‌ای مطرح کنیم، در زمان قدیم‌تر در ایران اوایل دوره قاجاریه تا آغاز به قدرت رسیدن رضاخان، درواقع دوره اول پهلوی و گره خوردن با جریانات سیاسی یعنی در دهۀ ۲۰،۳۰، و ۴۰، اتفاقی افتادکه شاهد اوج تئاتر و درام ایرانی هستیم. آقای بیضایی در دهۀ ۵۰ و ۶۰ در ادامه همین جریان است. این جریانی بودکه درآن زمان مسلط بر تئاتر ایرانی بود، در دوران قاجاریه نهضت ترجمه وجود داشت، بحث ترجمه داغ بود، ولی ما جریان خارج از مرزهای ایران به آن مفهوم که مثال بزنیم درآمریکا وجود نداشت. مثلا ما ادوین فورست را داریم که در تاریخ تئاتر آمریکا با نمایش‌های جسمانی و قدرتی که اجرا می‌کرد شناخته شده است. فورست براساس توان و قدرت بدنی که داشت نمایش‌های فیزیکی اجرا می‌کردو صدایش توان زیای داشت، ما همین نمایش‌ها را به گونه‌ای دیگر اگرتطبیق بدهیم درتئاتر خودمان و نمایش معرکه‌گیری داریم. در اینجا نقش قدرت جهانی تاثیرگذار است و اینکه تاریخ خودشان را به شما تحمیل می‌کنند. ما این ادبیات قالب را می‌شناسیم، چرا که راجع به آن با هم صحبت می‌کنیم. در این مورد می‌دانیدکه چرا باید ما تاریخ ایران را خوانده باشیم، همه ما به عنوان متخصص امراکثر کتاب‌هایی که می‌خوانیم انگلیسی است. به این امرآگاه هستیم که همین آقای فورست را خیلی از آمریکایی‌ها نمی‌شناسند. به هرحال تاریخ را می‌خوانیم و با چنین آدم‌هایی آشنا می‌شویم، شاید هم آن‌هایی که در این فضا هستند، شرق شناسند، روی هنر و ادبیات ایران کارکردند این‌ها را در ادبیات و تاریخ خواندند و آشنا هستند. اروپایی‌ها و آمریکایی‌ها و البته بیشتر از قرن بیستم به بعد، سعی کردند دانش مردم را در سرتاسر جهان تحت تاثیر سلطه خودشان بیاورند. این‌ها سیاست‌هایی هستندکه درسینمای هالیوود هم به کارگرفته می‌شود و ما باید همه را بشناسیم. مثلاً ویلیام فلور بر روی خیلی از مسائل در ایران کارکرده است، مثلاً ما می‌بینیم که درکتاب‌های نوشته شده مرجع تاریخ تئاتر جهان، مفصل از تئاتر آفریقا صحبت شده اما

درهمین کتاب‌ها متاسفانه به ایران نپرداخته‌اند. البته باید درنظر بگیریم که ما تئاتری نداشتیم که آن‌ها از آن تاریخ بسازند. مثلا در جشن هنر شیراز از امکاناتی استفاده شدکه به فضای بین‌المللی نیز توجه داشته باشند، ما حتی وقتی درمورد تعزیه صحبت‌می‌کنیم، خیلی‌ها تعزیه را صرفاً برای ایران نمی‌دانندو درست است که آمدند تحقیق کردند، ولی الان در بحث تعزیه، یعنی یک چیزی که داشتیم ولی نتوانستیم خوب ازش مراقبت کنیم. زمانی که فرصت داشتیم مراقب نمایش ایرانی باشیم، تایمی بوده‌که برایش کتاب بنویسیم، سلطهٔ قدرت توجهی به آن نکرده است و هنوز که هنوز است ما دوست داریم تعزیه را وارد گفتمان نمایشی خود کنیم. خیلی از اساتید تعزیه را می‌شناسند، دلیل چه می‌تواند باشد، برای مثال فقط به تئاتر نمی‌پردازد، اگر شما به تمدن نگاه بکنید، و به سراغ کشورهایی‌مثل هند بروید، افراد شاخصی کارمی‌کنند. در ایران و چین هم همین‌طور است. ولادمیر پراپ وقتی به هند و چین می‌رسد همین شاخص‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد. ما به لحاظ تاریخی از دوران ایران باستان و پیش از اسلام هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان خرده نمایش–هایی وجود داشته است، اما حداقل اثری به دست ما نرسیده، و به خاطر اینکه اسناد تاریخی موجود نیست، همواره با تردید به تاریخ نمایش خودمان نگاه می‌کنیم. ولی آیین‌ها و سنت‌های نمایشی ما همچون سوگ سیاوش از روایت‌های که سینه به سینه نقل شده است به یادگار مانده است، اما حتی از آن دوران هم صحبتی نمی‌کنند.وقتی به نمایش معاصرمی‌رسیم، ابتدا در دوران مشروطه اشراف برای مهمانی‌ها نمایش اجرا می‌کنند و نمایش برای آن‌ها مورد قبول بود و افرادی دیگرکم و بیش دسته‌های نمایشی داشتند. درهمین تهران هم دسته‌های نمایشی وجود داشت، ولی پراپ اشاره‌ای به این‌ها نکرده است. تاریخ‌نویسان ما هم متاسفانه کار نکردند، به عنوان ایرانی ما دوست داریم تاریخ و فرهنگ‌مان را درکتاب‌های مرجع ببینیم. ما باید علاقه داشته باشیم که مثلا کریم شیره‌ای را به دنیای غرب بشناسانیم.یک زمانی ما قدرت آکادمیک و دانشگاهی دست‌مان است و ما دوست داریم این‌ها را معرفی بکنیم. ما نویسندگانی بزرگ داریم، آقای بیضایی خیلی خوب می‌نویسد اما در مقایسه با نویسندگان درام دنیا، مخاطب دارد. متاسفانه شعاع دایره کارکرد ما محدود به ایرانیان ماند، و امروز روزکه ما می‌گویم فضا دارد بازتر می‌شود،ترجمه‌های نمایشنامه‌های ایشان وارد بازار جهانی می‌شود. این دردناک است که آقای بیضایی دردههٔ ۷۰ – ۸۰ زندگیشان تازه دارند معرفی می‌شوند به دنیا. مثلا در دوران پهلوی نویسندگان چپ ما آمدند وآثاری را نوشتند و جریاناتی اتفاق افتاد، ولی اگر دوران ما را با چپ‌نویسان اروپایی و آمریکایی مقایسه بکنند، بسیار تفاوت وجود دارد. امروزه ما اسکارا براکت می‌خوانیم چون تئاتر انگلستان به دلایل مختلفی برای ما مهم است، ما آکادمیک‌ها نیاز داریم پژوهشی بنویسیم و نشان دهیم به مخاطبان که ما تئاتر را می‌شناسیم، ولی چرا یک انگلیسی بایدکارهای ما را بخواند؟ تا نقش

خودمان را درگفتمان بازی نکنیم راه به جایی نمی‌بریم، ما متاسفانه هنوز واردگفتمان نشده‌ایم. کسانی که خارج از ایران هستند دوست دارندکاربکنندو مخاطب پیدا کنند، این‌ها تا مدتی انرژی دارند، علاقه دارند وراضی هستندبه نداشتن مخاطب، ولی بعد ازمدتی دلسرد می‌شوند. اگرجریان قالب این کار را بپذیرند، نقش‌های کلیشه‌ای برای ایشان تعریف نکند، یعنی به خاطراینکه شما انگلیسی خوب صحبت نمی‌کنید و با لهجهٔ عرب یا تاجیک صحبت می‌کنید، شما را برای نقش‌های درجه دو یا سه انتخاب نکنند. این بایدها نیاز به ریشه‌یابی دارندو یک بخشی از این مشکل برمی‌گردد به اینکه درآمریکا متاسفانه دانشجو و پژوهشگری پیدا نمی‌شودکه به صورت مستمر بر روی این مسائل کارکند. حتی در دانشگاه کالیفرنیا که دانشجوی ایرانی زیادی دارد،کم‌تردانشجویی به بحث مرتبط با تئاتر ایران می‌پردازد. اگر بخواهیم تئاتر ایران را تقویت بکنیم باید زبان را استحکام و قوام بدهیم، برای دنیا، منتقدان و آکادمیسین‌ها،بازیگران، کارگردانان، و افرادعلاقه مند باید نگاهی جدید به تئاتر ایران در پنجاه سال گذشته داشته باشیم. الان حتی تنسی ویلیامز برای آمریکا کارآمد نیست، حتی‌نویسندهٔ۲۰ سال قبل نیزدیگرکارآمد نیست، فضای امروز نویسنده‌هایی‌را می‌خواهدکه دنیای امروز را بشناسند. البته شاید بپرسید که چرا شکسپیر هنوز اجرا دارد؟ تفکرات متفاوتی در فرهنگ تئاتر وجود دارد، و نیاز است که آدم امروز تئاتر باشید که از آن‌ها مطلع باشید. امروز نمی‌توانیم بر روی صحنه و برای مخاطب آمریکایی نمایش صدسال گذشته را نشان دهیم. بله تئاتر امروز روی صحنهٔ نشنال تئاتر دیده می‌شود، تئاترتجاری شاید یک روز بگویند اگر تئاتر موزیکال را به صحنه ببریم پول خوبی دارد ولی این تئاتر نیست، تجارت تئاتر، یعنی نگاه کنی مثلا در لندن آدم‌ها چه چیزی را می‌خواهند و این جریان چطوری می‌خواهد شکل بگیرد.حالا اگرشکل بگیرد چه جوری باید زنده نگه داشته شود، تئاتر انگلستان ۲۰ –۳۰ سال قبل را اگر نگاه کنید از زمین تا آسمان فرق دارد، ما نمی‌توانیم چوبی‌را دردست بگیرم و ازچند سال گذشته همه را با همان چوب بزنیم، ما نمی‌توانیم کارهای بیضایی را با همان سبک و سیاق قدیم کار بکنیم، ما نمی‌توانیم بگویم قرار است تئاتر خوبی شکل بگیرد. تئاتر ایران به نمایشنامه‌نویس‌هایی نیاز داردکه به صورت مستمرو بین‌المللی کار بکنند،که این حلقه‌ها بهم بچسبند، و نسل بعد را آماده بکنیم تا این حلقه‌ها را به هم متصل کند. اگر این جریان صورت بگیرد، مثلا فضای فانتزی که درتئاتر امروز ما هست، فضایی که تحت تاثیر هنر پرفورمنس و فضای تجربی اروپاست. شاید بهتر باشد از کلمه کپی برداری استفاده نکنیم، ولی تحت تاثیر فرم و محتوای آن‌ها هستیم، وقتی که این هم به پوچی برسد، اشباع شود، تمام می‌شود. باید یک خط سیر مبنایی تعریف کنید، و ادامه بدهید همان کاری که آمریکا کرد. نویسندگانی هستندکه با تصور و فکر می‌نویسند، حتی ممکن است گه‌گاهی فرم را تغییر بدهند، ممکن است با فرم بازی کنند، ولی شما می‌بینید

خط مبنایی‌همان است. این تفکردردرام و تئاتر ما وجود نداشته است، حداقل در ارائه تئاتر خارج از ایران، مخصوصا در کشور آمریکا. نسل دوم یا سوم ما که در آمریکا به زبان انگلیسی می‌نویسند و آثارشان چاپ می‌شود، نمایشنامه‌نویسان زنی‌که انگلیسی‌می‌نویسند، کلاً مخاطب مسئله همین است که اگر بخواهیم نویسنده ایرانی زن برای ما بنویسد، باید خط سیر تئاتر ایرانی را دنبال کنیم. فرهنگ، هنر و یا نیاز محتوای این دوستان نسل دوم و سوم ایرانی را مخاطب قرار می‌دهند. نویسنده ایرانی انگلیسی زبان آن جایگاهی را که پدرش از وطنش ایران آمده را فراموش نکرده است و حتی تلاش هم می‌کند نشان دهد دست خودش نیست. اگرقرار باشد آن‌ها را تعریف کنیم، تک و توک آدم‌هایی هستندکه کار تئاتر می‌کنند و بعضی اوقات ترجیح می‌دهندکه شرایط بهتری را فراهم بکنند. تئاتر مسئله‌ای گروهی‌است، شما به عنوان بازیگریا کارگردان تک و تنها نمی‌توانید وارد فضای هالیوود شویدو با یک گروه خارجی کار بکنید. رضا عبده را هم که شما نگاه می‌کنید با یک فضای جدید و یک ذهنیت جدید این کار راکرده است. این کار در مورد تئاتر ساده نیست، یعنی شما خودتون بازی کنید، کارگردانی‌کنید، و البته یک مخاطب هم می‌خواهیدو این امکان پذیر نیست و هرروز تعداد بیشتری از ایرانی‌ها وارد هالیوود و سینماهای جهان می‌شوند. باید اشاره کنیم که نسل اول، دوم و سوم شناخته نمی‌شوند، اصلاً غرق می‌شوند و ما هیچ چیزی را به عنوان مخاطب نمی‌بینیم. به عنوان حسن ختام صحبت؛ گروه‌های‌که مثلا تشکیل می‌دهند، به خصوص دانشجویان درآمریکا و کانادا و گروه تئاتری محلی، معمولاً ایرانی‌ها تشکیل می‌دهند و کارمی‌کنند. دراین چند سال اخیر می‌بینیدکه درخارج ازکشور وآشنا هستید جریان تئاتر دانشگاهی در آمریکا، کانادا، آلمان، و سوئد شکل گرفته است. درمجموع تک و تنها نمی‌توانیدکارکنید. ناگفته نماند در رشته مهندسی وقتی شما وارد دانشگاه می‌شوید ممکن است دریک گروه مهندسی ۲۰ تا ۳۰ ایرانی باشد ولی درگروه تئاتر ممکن است یک ایرانی بیشتر نباشد. تا زمانی که ما سیستم و گروهی نداشته باشیم که به صورت گروهی کار نکند این‌ها می‌توانندکنار هم کارکنند ولی دست تنها نمی‌توانیم این کاررا بکنیم. الان در دانشگاه سنت اندروز و مریلند ایرانی‌ها دارند دور هم جمع می‌شوند، اگر مستمر باشد و برای چندین سال باشد می‌توان امید داشته باشیدکه بتوانند فستیوال‌های را داشته باشند، دست تنها نمی‌شودکاری کرد وآن گروه‌های که درکانادا و آمریکا دارند جمع می‌شوند، و ما باید چند سالی صبرکنیم تا ازخودشان بازیگر و کارگردان تربیت شود. یکی از مشکلات این فارغ التحصیلان برای ادامه زندگی‌درآمریکا این است که می‌روند در ایالت دیگری زندگی می‌کنند. مرکز مطالعات ایرانیان در استنفورد و مریلند، اتفاقی که دارد می‌افتد این است که آن‌ها ثبات پیداکردند و درکانادا باید دید و امیدوار بود، و باید امید داشت که شرایط جوری رقم بخورد که فضا مناسب باشد و همه کسانی که در چنین فضای دیاسپرا در

بهترین حالت دارای مشکلاتی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی هستند بزاریم کنارکه دوگانگی ایجاد می‌کند. برای انسان‌ها که این‌ها را در شرایط بدی قرار می‌دهند و به وجود امید نیاز داریم و خوش بین نیز هستیم، که برای ارائه کار خیلی راحت بتوانند وارد فضای بین‌المللی بشوند.

نقد وتحلیل نمایش پرده خانه

به بهانه اجرای نمایش ایرانی

سیدمحمدعلی میر جلالی

نویسنده : بهرام بیضایی کارگردان: گلاب آدینه

«پرده خانه»

نمایش پرده‌خانه به کارگردانی گـلاب آدینـه را مـی‌تـوان پرآوازه ترین اجـراء تئـاتر در سـال ۱۴۰۱ خوانـد کـه در تماشاخانه شهرزاد تهران بر روی صحنه رفت؛ توجـه بـه هنرهای نمایشی ایرانی و به کارگیری شیوه‌های آن در آثار نمایشی امری است که این روزها کمتر شاهد آن هسـتیم، امری که بهرام بیضایی به عنوان سردمدار برپایی آن در آثار خود، چه مکتوب و چه در حوزه کارگردانی سـینمایی و تئاتر، بسیار کوشیده است، و اکنون نیز گلاب آدینه با اجراء نمایشـنامه پـرده‌خانـه‌ی بیضـایی، برگـی دیگـر را بـر فعالیت‌هایش در دفتر نمایش‌های ایرانـی خـود بـه نحـو احسن به ثبت رساند، و این خود مایه افتخـار اسـت کـه یکی از پررونق‌ترین اجراهای تئاتر در آغـاز قـرن جدیـد شمسی، به همـت ایشـان، یـک نمـایش بـا مضـمون و شیوه‌های کهن نمایش ایرانی است، امری که در آغاز قرن جدید، اصالت و غنای شیوه‌های کهـن نمـایش ایرانـی را عیان می‌کند و بر مخاطب ثابت می‌کند که نمایش ایرانـی، نه تنها نمرده است، بلکه دارای ظرفیت‌های تـازه و نـویی است، که وامداری از شیوه‌های آن به همراه نبوغ در ادغام آن با تکنیک‌های اجرایـی روز دنیـا، ماحصـلی شـگفتانه خواهد داشت و بسیار جای کار دارد.

«گونه‌های رایج (نمایش ایرانی در ایـران) بـه دلیـل عـدم روزآوری آن، از یادها رفتـه و منسـوخ گردیـده‌انـد، کـه مدعیان هنر نمایش و حتی مدرسین نیز تلاش مضـاعفی جهت احیا و ارتقای نمایش ایرانـی مبـذول نداشـته‌انـد» (سمامی، ۱۴۰۱، ۹)، در نمایش پرده‌خانـه بـا کـارگردانی گلاب آدینه شاهد روزآوری و تلفیق گونه‌هـای نمـایش ایرانی باهم از طرفی و ادغام کلی ایـن گونـه‌هـا بـا تئـاتر وارداتی از طرفی دیگر هستیم، و از ایـن جهـت در ایـن نوشتار به بررسی و تحلیلـی مختصـر و کلـی از نمـایش پرده‌خانه از منظر شیوه‌های نمایش ایرانی می‌پردازیم.

آدینه نمایش‌اش را با حداقل تصـرف در مـتن و حـداکثر وفاداری به آن به صحنه آورد از این‌رو با محوریت متن و بیضایی پیش می‌رویم. پرده‌خانه تا قبل از اجرای آدینـه، از آثار محجور بهرام بیضایی به حساب می‌آمـد، داسـتان آن حکایت یکی از اندرونی‌های سلطانی است که بازی‌خانه نام دارد و زنانش بنابر سنت دیرینه‌ی زنان بازی‌خانه، وقت خود را با مضحکه‌سازی و طرب پر می کننـد و پـس از تمرین برای سلطان آنها را اجرا می‌کنند. بی‌شک صرفا بـا دانستن موضوع نمایش، مکان و زمان وقوع آن و وقـوف

به کنش اصلی کارکترها، یعنی انجام مضحکه در انـدرونی سلطانی، به این مهم پی می‌بریم کـه بـا یـک نمـایش بـا درون‌مایه ایرانی روبرو هستیم که در دل خود گونـه‌ای از نمایش های ایرانی را به صحنه مـی آورد؛ یکـی از زنـان اندرونی اما با دیگران فرق می کند؛ او ارشد زنان بازی‌خانه است و امور بازی‌خانه را مدیریت می‌کنـد؛ او خوانـدن و نوشتن می داند و این توانمندی از او زنی آگاه سـاخته، او در اندرونی به گل‌تن‌بانو معروف است و نـام واقعـی‌اش بی‌دخت است، او منزلتی خاص نزد سلطان دارد، گل‌تـن مضحکه ها و نمایش های زنان حـرم سـرا را کـه جـزء سـرگرمی هـای معمـول سـلطانی اسـت، کـارگردانی می‌کند؛ او این اندیشه را در سـر زنـان مـی پرورانـد کـه سلطان حق ندارد هر گونه که دوست دارد با آنـان رفتـار کند و نقشه‌ی قتل سـلطان را توسـط نوعروسـی کـه بـه تازگی به بازی‌خانه آمده است از آنجایی که مرسوم است نوعروسان را هنگام ورود به حجله بازرسی نمی‌کننـد، بـا خنجری که به طور مخفی از آن نگهداری می‌کرده است، طراحی می‌کند؛ هر چند او ایـن مسـائل را در خفـا بیـان می کند و در ظاهر بیشتر از دیگران به سبب توانـایی‌هـا و نبوغش مورد اعتمـاد سـلطان اسـت امـا در نهایـت ایـن اختلاف نظر پنهان نمی مانـد و بـه شـوریدن زنـان علیـه سلطان می‌انجامد.

واضح است با متنی مواجهیم که میل بـه درام مـی‌کنـد و تماما به شیوه‌ی خاص یکی از گونه‌هـای نمـایش ایرانـی اجرا نمی‌شود، اما در دل خود دارای گونه‌ها و مولفه‌هـایی از نمایش ایرانی از جمله وامداری از شیوه‌هـای تعزیـه و مضحکه، نقالی، مردپوشی زنـان (بـه عکـس زن‌پوشـی، بدلیل اجرای زنان در اندرونی)، حضور شخصـیت سـیاه، رزم و بزم، رقـص، نوازنـدگی سـازهای ایرانـی توسـط نوازنده‌هایی که خود در نمایش نقش دارند و ... است، در واقع پرده‌خانه از تلفیق شیوه‌های نمایش ایرانی و روایـت بیضایی به فرمی از درام دست می‌یابد؛ اینجاست که نقش کلیدی بیضایی در به روزآوری شیوه‌های نمایش ایرانی و سعی در شکل‌دهی درام بواسطه‌ی استفاده‌ی تلفیقی از آن شیوه‌ها با متدهای روز تئاتر پی می‌بریم، امری که در سایر آثار او نیز مشاهده می‌شد و پرده‌خانـه نیـز از آن مسـتثنی نیست. پرده‌خانه همچون سایر آثار او متنی روان، مـوزون، مسجع و کلاسیک دارد؛ نکته کلیدی در نمایشـنامه پـرده خانه آن است که شاکله های نمـایش ایرانـی را در جـای جای خط داستانی آن می‌توان یافت، اما نه کاملا منسـجم بلکه پراکنده و آمیخته درهم.

سمامی در خصـوص سـاختار مضـحکه و انـواع آن در نمایش ایرانی اشاره می‌کنـد:«بـازیگر داسـتان نمـایش بـه سهولت در مقابل چشم تماشاگر از نقشی به نقش دیگری وارد می‌شود یا از داستانی به داسـتان دیگـر وارد شـده و داستانک‌های فرعی را در دل داستان اصلی قرار می‌دهد و روایت می‌کند. در نمایش ایرانی روایت نوعی تعلیق و در انتظار نگاهداشتن تماشـاگر بـرای دیـدن داسـتان اصـلی محسوب می‌شود، او داستانی را می‌بیند که با داستان اصلی او مرتبط است اما لحظه‌ای از آن گریز زده و مخاطـب را

برای شنیدن و دیدن داستان اصلی به انتظار میگذارد و این لحظات را بـا مـواردی چـون موسـیقی، رفتـار و گفتـار اغراق‌آمیز سرگرم می‌کند» (سمامی، ۱۴۰۱، ۸۳) ، پرده‌خانه با اجرای یک مضحکه به همراه تکنیک مردپوشـی آغـاز می‌شود و پس از پایان مضحکه‌ی آن‌ها متوجه می‌شـویم که آن مضحکه خود جزئی از نمـایش اسـت و نمـایش اصلی نیست و بازی‌گران خود مشغول بازی آن هستند و سپس نقش اصلی آنها آشکار می‌گردد؛ در همان ابتـدا بـا شیوه‌های نمایش‌های ایرانی در نمایش مواجهیم از جملـه شیوه‌ی روایت در روایتی که ذکر شد و در طول نمـایش به کرات استفاده می‌شود، با این تفاوت که معمولا روایت در روایت در نمایش‌های ایرانی شامل تغییر نقش بـازیگر به نقشی اصلی و ثانوی است اما در پرده‌خانـه ایـن تغییـر نقش جزئی از روایت است و تغییـر نقشـی رخ نـداده و بازیگر خود مشغول بازی نقش دیگری در قالب مضحکه و ... است، از این مورد به عنوان یکی از نکات نبـوغ‌آمیـز بیضایی و کاربست اجرایی خوب آدینه در به کارگیری به روز از شیوه‌های نمایش ایرانی در جهت شـکل‌دهـی بـه درام در پرده‌خانه می‌توان اشاره کرد. نکته دیگر که همـان ابتدا توجه را جلب می‌کند، مردپوشی زنـان اسـت، حـال آنکه در نمایش ایرانی زن‌پوشـی مـردان مرسـوم اسـت، خاصه در این نمایش مردپوشی معادل تکنیک زن‌پوشـی مردان در نمایش‌های ایرانی است و آن به دلیـل موقعیـت خاصی است که بیضایی برای کارکترهـا در نظـر گرفتـه، یعنی زنـان انـدرونی سـلطان کـه بـه اجـرای مضـحکه می‌پردازند، و لاجرم زنان به جای زن‌پوشی که در نمایش ایرانی مرسوم بود مردپوشی می‌کنند.

از دیگر مشخصه‌های نمایش ایرانی در پرده‌خانه، اسـتفاده از نقـــالی راوی کنشـــگر در دل داســـتان اســـت؛ «در داستان‌هایی که راوی خود یکی از کنشگران قصه است و در رخداد حوادث و پیش‌برد داستان موثر است، روایت از زبان اول شخص انجام مـی‌گیـرد. مطـابق نظریـه برخـی روایت‌شناسان، راوی کنشگر، راوی درونی و همگـن بـه شمار می‌آید و روایـت‌گـری او از نـوع روایـت همگـن است.» (فتحعلی‌بیگی، ۱۴۰۰، ۳۶) ؛ گل‌تن بانو بـه عنـوان بانوی ارشد بازی‌خانه‌ی سـلطانی، سـایرین را در اجـرای یک مضحکه کارگردانی می‌کند، این حضور کارگردان در نمایش خود یکی از مولفه‌های نمایش ایرانی است که در تعزیه می‌توان نمونه بـارز آن را یافـت، امـا در پـرده‌خانـه کاربست متفاوتی دارد، گل‌تن علاوه بر اجرای نقش خود به عنوان بانوی ارشد، در صحنه‌هایی از نمایش پیرو نقش خود نقالی می‌کند و کاملا همچـون یـک راوی کنشـگر (نقال) است ودر عین حال نیز کارگردان مضحکه‌هاست.

تقسیم بازیگران به دو دسته نقش‌خوان و نعش‌هـا، خـود شاهدی دیگر از شباهت شیوه‌ی اجرایی پرده‌خانه با تعزیه است. در یکی از بازی‌هایی که زنان مضـحکه‌ای را بـرای سلطان اجرا می‌کنند، رزم هایی اجرا مـی‌شـود کـه کـاملا مشابه رزم‌های تعزیه طراحی شده‌اند(مواردی چون نحـوه حرکت های متقابل، آکسان‌گذاری دقیق ضربات شمشیر، استفاده از چوب بجای شمشـیر و ...) و تمامـا یـک رزم

تعزیه در آن مشهود است، اما نقطه‌ی عطف پرده‌خانـه در همین است که با وجود وامداری از تکنیک هـای تعزیـه، تماشاگر اصلا حس نمی‌کند که تعزیه می‌بیند.

حضور شخصیت سیاه، اجرای چندین مضحکه در قالب جزئی از داستان نمایش با تکنیک‌هـای مختلـف نمـایش ایرانی، از جمله وانمودسازی، روایت در روایت، ناموقعیت گرایی و فاصله‌گذاری به وضوح در مـتن و همچنـین در کارگردانی گلاب آدینه مشهود است؛ اما وجود همه‌ی این عناصر نمایش ایرانی در پرده‌خانه، چنـین حسـی را القـاء نمی‌کند کـه تماشـگر صـرفا درحـال تماشـای یکـی از گونه‌های نمایش ایرانی از ابتدا تا انتهـای آن اسـت، بلکـه پرده‌خانه دارای شیوه‌های اجرایی و خط داستانی بینابینی از صحنه‌هایی با عناصر ایرانی و غیرایرانی، در فـرم و محتـوا می‌باشد؛ «همچنان که ارسطو دو شکل اصـلی تـراژدی و کمدی را غالب و مادر می‌داند. در ایران نیز تعزیه و (انواع آن) و مضحکه و (انواع آن) را می‌توان دوگونـه غالـب و مادر دانست که سایر گونه‌ها و خرده گونه‌های نمایشی از آنها مشـتق مـی‌گردنـد» (سـامی، ۱۴۰۱، ٦٤)، آنچـه از پرده‌خانه بیضایی و همچنین سبک اجراء آدینه برمـی‌آیـد این است کـه نمـایش بـا اسـتفاده‌ی تلفیقـی و مکـرر از تکنیک‌های ایرانی، می‌خواهد ساختار درام را شکل دهد و میل به تاتر شدن دارد، از این‌رو این اسـتفاده‌ی تلفیقـی از شیوه‌های نمایش ایرانی و نزدیک شدن بـه سـاختار تـاتر غربی در فرمی کلاسیک‌گونه کـه مثـالش در آثـار ایرانـی کمیاب است، سزاوار تمجید است اما این نزدیکی به تـاتر زاینده‌ی نقاط ضعفی نیز در پرده‌خانه شده اسـت، کـه بـه زعم من از نگاه بیضایی دور مانده است.

یکی از نقاط ضعف اصلی متن و همچنین ظهـور آن در اجرای گلاب آدینه، وجود تکرارهایی اضـافی اسـت کـه بجز خسته کردن تماشـاگر پیشـبردی در خـط داسـتانی ندارند؛ همانطور که پیشتر اشاره شد از ویژگی‌های نمایش ایرانی «نوعی تعلیق و در انتظار نگاهداشتن تماشاگر بـرای دیدن داستان اصلی» است، حال آنکه چنانکه گفته شد در پرده‌خانه ماحصل بکارگیری از شیوه‌های نمایش ایرانی به نمایش متمایل است و از این جهت شاهد آن هستیم کـه در برخی از صحنه‌ها به کرات دیالوگ‌ها و صحنه‌ها تکرار مکررات است و ضمن طولانی نمـودن نمـایش و عـدم تاثیرگذاری در پیشبرد خط داستانی، موجب بـی‌طـاقتی و خستگی تماشگر برای رسیدن به صحنه و اتفاقی جدیـد شـده و موجـب گـم نمـودن داسـتان توسـط مخاطـب می‌شود؛ حال آنکه در یک نمـایش کـه صـرفا تعزیـه یـا مضحکه باشد، این تکرارها و ایجاد انتظار کاربردی مفید به فایده دارد.

همچنین از نقاط ضعف دیگر پرده‌خانه باید به اسـتفاده‌ی بـدون توجیـه از شخصـیت سـیاه در نمـایش نـام بـرد. شخصیت سیاه در نمایش‌های ایرانـی عـلاوه بـر ایجـاد فضـای طنـز و لـوده‌بـازی و ... ، از قـدرت بکـارگیری دیالوگ‌های ممنوعه برخوردار است و می‌تواند دولـت و پادشاه و تقریبا همگان را به سخره بگیـرد، از ایـن جهـت سـیاه، بسـیار کـارکتر مناسـبی اسـت بـرای گنجانـدن

دیالوگ‌های اساسی و کنایی در نمایشنامه، هرچند در یک نمایش تماما ایرانی شخصیت سیاه کـارکردی بـرای رفـع خستگی مخاطب و صرف انجام لوده‌بـازی نیـز دارد، امـا حضور آن با چنین کارکردی و صرفا بـه عنـوان سـیاهی لشگر، چنانچه در پرده‌خانه شاهدش هستیم، با توصیفاتی که پیشتر درباره‌ی تفاوت پرده‌خانه با یـک نمـایش تمـام ایرانی ذکر شد، قطعا ضعف بزرگی است؛ در این نمایش، سیاه، نه‌تنها ماهیت شخصیت سیاه در نمایش‌های ایرانی را به گونه‌ای درست و کاربردی ندارد، بلکه تـاثیری کـه در نمایش می‌گذارد، یعنـی همکـاری بـا یکـی از همسـران سلطان برای ورود معشوقه‌ی پیشین او به اندرونی، اساسـا بی‌ربط با کارکردهای اصلی شخصـیت سـیاه در نمـایش ایرانی است.

سمامی امیر، شیوه‌های نمایش در ایران، انتشارات هنر پارینه، ۱۴۰۱

فتحعلی بیگی داود ،آداب نقل و نقالی از نگارش تا نمایش، ، انتشارات نمایش، ۱۴۰۰

اهمیت جنبه های نمایشی

در آثار روایی و اقتباس از آنان

امیر سمامی حائری

پیش از هرسخن و پرداختن به هنرنمایش / نشـان دادن/ taterتاتر و تعریف مختصات این هنر، می بایست بـه ویژگی‌های ادبیات فارسی بپـردازیم ونظـم و نثرادبیـات کهن این‌سرزمین را ازمنظرگونه شناسی‌وفرم تکنیک های نگارشی بررسی نماییم

بی شک وقتی سخن از ادبیات فارسی بـه ویـژه ادبیـات کهن به میان می آید چند اثر ماندگار و قوام و بقا یافتـه از دوران بسیار دور تا اکنون را در ذهن یادآور خواهیم شـد که از نظر عنـوان ، شـنیده هـا وحتـی خـوانش بخـش عظیمی از پارسی زبانان کشـورهای هـم جـوار نیـز بـه خوبی از آن مطلع بوده و شناخت کافی و وافی دارند .

ادبیات فارسی برپایه دو الگوی نگارشی / نظم و نثر / پایه گذاری شده است و همچنین دارای انواع قالبهای متنـوع از نظر قوانین و اصول نگارشی در دو الگـوی یـاد شـده می‌باشد و هریک از این قالب هـا دارای ویژگـی هـای محتوایی، تکنیکی واصول و قواعد خاص‌خود می‌باشند که خارج از بحث ما بوده و صـرفا جهـت یـادآوری و مقدمه شناخت آورده شده است .

همچنین چند اثر ماندگار نیز به عنوان پایه وستون ادبیات فارسی از منظر محتوا و اصـول و قواعـد ادبـی موجـود است که هر پژوهشگر آگاه پیش از هر اقدامی به سـراغ آنان رفته و این آثار را مورد تجزیـه وتحلیـل قـرارداده و پیشینه ادبی ایران را از طریق مطالعـه و پـژوهش درآثـار بیرون کشیده و برای تطبیق در زمینـه هـای مختلـف بـا ادبیات جهان به مقایسه می گذارد .

شاهنامه فردوسی ، مثنوی معنوی ، پنج گنج نظامی وآثـار شاعران دیگر چون عطار و .... در بین معاصـرین پـروین اعتصامی و دیگران نیز مورد توجه قرار می گیرند

پزوهشگر حاذق تـلاش مـی‌کنـد در ایـن تحقیـق بـه چگـونگی وچرایـی آثارمانـدگار ازدیـدگاه فلسـفه، روانشناسی، ادبیـات ،آسـیب شناسـی‌اجتمـاعی ، علـوم غریبه، تعلیم و تربیت ، ویژگی های مـذهبی وشـناخت مذاهب به همراه فرهنگ های متنوع و.... پاسخ گوید .

آثارحماسی، اسطوره ای ، افسانه ای ، تربیتی، ادبی ، علمی و مذهبی می‌توانند راهگشای شناخت دنیای گذشته وتطبیق و قیاس آن با دنیای معاصرگردند .

دیگر اینکه رجعت به ادبیات گذشته و کهن می‌تواند جهت بازآفرینی و خلق آثار جدید با ویژگی های کهن الگوهای موجود پیوند خورده و ازطریق اقتباس و بازآفرینی قصه ها و داستانها در قالب جدید به منصه ظهور برسد .

جنبه های نمایشی‌درآثار ادبی‌که صرفا روایی یا تغزلی می باشند وبرخلاف ادبیات مطرح دنیا که ویژگی‌های دراماتیک نیزداشته اند. کار نه چندان سهل و پیش‌پا افتاده ای به نظرمی‌رسد درحالیکه شناخت عوامل نمایش می‌تواند ادبیات روایی را ازطریق تغییرقالب وتغییر و تحول و قرار دادن در یک قالب جدید به عنوان هنر نو ظهور مطرح نماید و چه بسا رجعت محتوایی با این اقتباس و بکارگیری شیوه های دراماتیک ، مخاطبان تازه تری را به خود جذب نماید . با توجه به رشد صنعت و نوع نگرش دنیای صنعتی و معاصرخلق آثارجدید با ویژگی های تازه و نو برای مردمانی که سالهای بسیاردور از طریق خوانش و شنیدار با دنیای ادبیات آشنایی داشته ویا دارای پیشینه ادبی بسیارغنی از منظرداستانگویی می‌باشند کار دشواری نخواهد بود .

امایجاد شناخت و توجه به هنرجدید درام در ایران با توجه به پیشینه گذشته ادبیات روایی ایران تلاش مضاعفی را طلب می‌کند.

ذکرمنابع و ماخذ هنرنمایشی از یونان / غرب / با توجه به شناخت اهل فن تکرار وزیاده گویی محسوب می‌گردد. بنابراین به عوامل نمایش و مختصات موجود در آثار ادبیات دراماتیک که توسط ارسطو برای جهانیان به یادگار مانده است بسنده می نماییم .

برخی براین باورند هر قصه ای که ساختارداستانی داشته و براساس/ مقدمه ، میانه و موخره / نگارش یافته است می‌تواند به عنوان دستمایه اولیه ادبیات دراماتیک قرار گرفته و قابلیت به صحنه در آمدن و دیده شدن داشته باشد . باید متذکرگردیم که عوامل برشمرده شده قطعا از ویژگی های هنرداستانگو و داستانویسی است و غیر قابل انکاراست و هر نوشته ای بیرون از این چهار چوب نمی‌تواند داستان باشد . اما با داستان های دیداری فاصله بسیار دارئد و به صرف وجود این عوامل نمی توان بر قابلیت های نمایش آنان صحه گذارد زیرا جنبه های نمایشی در داستان همانا دیده شدن ، قابلیت به تصویر درآوردن و به نمایش و اجرا گذاردن ، ویژگی های منحصر به خود را دارد .

موشکافانه تر به این مهم می‌بپردازیم که داستان نمایش (نمایش‌نوشت ونمایشنامه وفیلمنامه) دارای ویژگی‌های داستانی لازم می باشد با این تفاوت که نباید صحنه و دیده شدن و تصویر را در آن نادیده انگاشت زیرا نمایش یک اثردیداری است وداستان هنرشنیداری محسوب می شود که ازطریق خوانش به مخاطب انتقال می یابد .

در مواجهه با آثار روایی بی‌شک توجه به پتانسیل موجود درقصه و داستان ما را برآن خواهد داشت تا اثر را برای صحنه ساخته وپرداخته نماییم . این پتانسیل موجود درداستان چه می تواند باشد .

- داستان دارای صحنه هایی است که علاوه بر توصیف، فضاسازی ذهنی، تصویری شده و مخاطب اعمال و رفتارشخصیت های داستان را متصور می‌گردد.
- داستان دارای یک تضاد بسیارغنی در شخصیت های اصلی‌است که این تضاد موجب گردیده داستان توسط مخاطب شناخته شود.
- داستان دارای یک قرابت نزدیک شخصیتی است که موجب گردیده پیگیری آن برای موشکافی بیشتر و درک داستان حالت نمایش دیداری به خود بگیرد .
- داستان دارای یک نوع کشمکش نمایشی همراه با بحران ، تعلیق ، نقشه داستانیست .
- داستان می تواند از محدوده روایت پا فراترگذارده و تصویری برای صحنه تنظیم گردد.
- داستان دارای موقعیت مکانی و زمانی نمایشی است که امکان طراحی صحنه ای را به نگارنده اثر می دهد.
- داستان قابلیت به تغیر و تحول در ارکان وشالوده داستان برای تغییر قالب جدید را دارد.
- داستان بر مبنا و اساس تصویر روایت شده است و در نهایت امکان وجود جنبه های نمایشی در خود را داراست .
- و....

پیش از این از آثار روایی برای سایر قالب های ادبی و هنری اقتباس صورت گرفته است اما صحنه یا تصویر علاوه بر نگرش تازه به آثار مکتوب ، توجه دوچندان به عوامل تاثیر گذار اجرایی را طلب می‌کند و اقتباس گر موظف است شناخت کافی از نمایش و ادات نمایشی در هریک از مدیوم های مورد نظر را داشته باشد تا بتواند به بهترین نحوممکن فرم و شکل اصلی آثار خلق شده را به شمایل مورد نظر نزدیک گرداند .

این شیوه باتوجه به قدمت ادبیات روایی در ایران بسیار جوان است و علاقمندان و پژوهشگرانی که بتوانند از عهده این مهم نیز برآیند اندک و انگشت

شمارند با این همه امـروز رجعـت و بـاز آفرینـی ادبیات تربیتی ، عرفانی ، ادبـی و هنـری بـه عنـوان میراث فرهنگی گذشته این مرز و بـوم و بـه زبـان امروز و اکنون بسیار ضروری وحائز اهمیت است .
اقتباس گر در این بخش تلاش می کند با توجه بـه رعایت اصول نگارش بـه امانـت داری از میـراث کهن پارسی نیز وفادار بماند.
دریک اثر اقتباسی رعایت مراحل زیر ضروریست .

۱- نقش اساسی داسـتان در اثـر جدیـد مشـهود باشد.
۲- قهرمان داستان دارای ویژگیهای دراماتیک باشد یا به یک قهرمان تراژدی و درام تبدیل گردد.
۳- در خلق فرم و قالب جدید ، ایده اصلی آورده شود.
٤- داستان دارای کشـمکش ، بحـران ، تعلیـق و جنبه های نمایشی به خود را بپذیرد.
٥- در انتخـاب داسـتان روایـی ، بـرای نگـارش (صحنه) دقت لازم شود
٦- موارد زاید و فرعی داستان حذف گردد .
۷- نقش مخاطب در تمام مراحـل مـورد توجـه قرار گیرد .
۸- به یکی از شیوه ها و الگوهای رایـج نمایشـی دنیا (ارسطویی و ....) نوشته شود
۹- مراحـل و چگـونگی اجـرای صـحنه بـا مختصات تاتر ایرانی همخوانی داشته باشد
۱۰- تازگی و بدیع بودن زاویه دید اثررعایت شود .

عواملی که موجب می گردد مخاطـب داسـتانهای کهن و گذشته را با تکنیک و تغیـرات روز جامعـه دنبال نماید را هر اقتباس گر موظف است به بهترین شکل ممکن بکار گیرد . برای رسیدن به یک زبان مشترک در دنیا ناگزیریم از تکنیک های تاتری دنیـا بهره برده و بایک درآمیزی شیوه های نمایش ایرانی، دست به خلق آثار ماندگار زده و میراث گذشـتگان دور این سرزمین را به منصه ظهور برسانیم . این بار در یک قالب و گونه جدید و نمایشی .
بی شک رسیدن به این مهم باتوجه به جنبـه هـای نمایش ایرانی مقدور خواهد بود انـدکی تحقیـق ، آموزش ، تفحص و شناخت در ادبیـات روایـی و ادبیات دراماتیک می تواند بسیار سازنده و موثر واقع گردد .
پیش از هرچیز می توان به امـور انجـام شـده طـی سالیان گذشته دقت نظر نمود و مسیر را هموارتر از پیش انتخاب نموده و گام نهاد .

چگونگی تاثیر زبان آرکائیک با رویکرد زبان نمایش بر داستان روایی و تولید آثار دراماتیک

مریم کمالی
نویسنده ، محقق و مدرس دانشگاه

مقدمه

آرکائیسم یا کهن‌گرایی، یک ویژگی زبانی در خلق آثار ادبی با ویژگی تاریخی است. کهن‌گرایی نوعی هنجارگریزی و استفاده از زبان و ساختاری است که در سبک متداول زبان امروزی رایج نیست و عناصر واژگانی یا نحوی را از زبان گذشتگان وام گرفته است. منظور از زبان آرکائیک، کاربرد سبک‌های زبانی مشخصی در قرون گذشته نیست، بلکه گزینش عناصر معین و شاخصی از واژگان و یا شکل چیدمان واژه‌ها (یا به‌اصطلاح نحوِ کلام) است که در زبان معاصر و به هنجار امروزی، نوعی عدول از هنجار تلقی می‌شود و در سبک‌شناسیِ زبان، آن را زبان متمایل به دوران کهن می‌نامند. در نمایشنامه‌نویسیِ پس از مشروطیت و به‌ویژه در دورهٔ پهلوی اول در میان نمایشنامه‌نویسان گرایش به این زبان دیده می‌شود. در اینجا با بررسی زبان نمایشیِ سه اثر، شگردهای زبانی و دراماتیکِ کهن‌گرایی در نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های دو دههٔ اول سدهٔ چهاردهم خورشیدی بررسی و پژوهش می‌شود. درخصوص رویکردهای زبانی در نمایشنامه‌نویسی، تلاش‌–های متعددی صورت گرفته‌است که نویسنده سعی کرده در جهت پیشبرد متن و عطا کردن حق مطلب، از آنها خوشه‌ای بچیند که در انتهای کتاب، مشخصات کتب و مقاله‌های مورد استفاده ذکر شده‌است.

شایان ذکر است که در این بررسی به دلیل محتوای بینارشته‌ای ادبیات نمایشی و زبان و ادبیات فارسی تلاش زیادی در جهت انتقال صحیح محتوا، تحلیل ، جداسازی کلمات باستانی و کهن از، محاوره امروزی، صورت گرفته‌است، به امید آنکه این پژوهش با کمترین نقص و ابهامی به ثمر نشسته باشد.

زبان

اگر بپذیریم که زبان وسیله‌ای ارتباطی است مرکب از دستگاه نشانه‌ها، این تعریف شامل همهٔ دستگاه‌های نشانه‌ای دیگر (راهنمایی و رانندگی و ...) هم می‌شود پس زبان باید ویژگی‌هایی خاص داشته باشد تا فصل ممیز آن را از دیگر دستگاه‌های نشانه‌ای بازنماییم. مهم‌ترین فصل ممیز آن، این است که زبان بر خط جاری است (منظور خط هندسی است، نه خط مکتوب)؛ بنابراین دارای یک بُعد است که آن را **زنجیرهٔ کلام** یا **رشتهٔ سخن** می‌گویند؛ یعنی کلمات مانند حلقه‌های زنجیر به‌هم‌پیوسته‌اند و به‌توالی در پی هم می‌آیند. با این خصوصیت است که چون به نوشته درآید، سطرهایی را به‌وجود می‌آورد. این خصوصیت خطی زبان درحقیقت از خصوصیت صوتی آن ناشی می‌شود؛ یعنی رشتهٔ مسلسل کلام جبراً در زمان جاری

است و زمان چنانکه می‌دانیم دارای یک بُعد است. در پردهٔ نقاشی چنین نیست. علائم راهنمایی و رانندگی دارای دو بُعد هستند؛ زیرا در سطح قرار دارند. مجسمه‌سازی دارای سه بُعد است، زیرا در فضا قرار دارد و از هرسو که بنگریم برای درک اجزای آنها از هر مسیری که برویم، اختلافی در معنای آن حاصل خواهد شد. این خصوصیت زبان در کتاب نیز منعکس است.

کلام از زمان به مکان می‌رود. انتقال از زمان به مکان نتیجهٔ دیگری به‌بار می‌آورد: امکان بازگشت به عقب؛ زیرا در زمان نمی‌توان به عقب بازگشت، ولی در مکان می‌توان. درنتیجه خط مستقیمی که زبان بر آن جریان دارد، در عین حال یک‌سو هم هست. درواقع نتیجهٔ صوتی زبان این است که کلام به‌محض تلفظ یک‌به‌یک در فضا می‌میرد و ناپدید می‌شود؛ پس نمی‌توان به الفاظ گفته‌شده بازگشت و دوباره آنها را شنید، مگر آن‌که مجدداً ادا شوند.

اما کلماتی که به نوشته درمی‌آیند تا زمانی که صفحهٔ کاغذ از میان نرود، باقی می‌مانند و همواره می‌توان آنها را خواند. اجزای زبان برطبق قواعد صرف یا نحو با دستور زبان با یکدیگر ترکیب می‌شوند تا بتوانند بر معانی دلالت کنند. این در وهلهٔ اول ناشی از همین خصوصیت یک‌بُعدی زمان است.(نجفی، ۱۳۹۰: ۲۴- ۲۵).

زبان نمایش

متون نمایشی از دیرباز تاکنون به‌عنوان یکی از بارزترین جلوه‌های ادبی در تاریخ ادبیات جهان، مقامی بس والا داشته است. نمایشنامه که مکالمات آن در آغاز سراسر شعر بود و ارزشش بیشتر براساس موازین شعری سنجیده می‌شد، به‌مرور زمان با اهمیت یافتن روزافزون روابط اجتماعی، دورشدن وقایع نمایش از مسائل اساطیری و رو آوردنش به زندگی مردمان عادی، از شکل ظاهری شعر به‌معنای متعارفش، فاصله گرفته و با حفظ جوهر آن، به نثر گرایش یافته است؛ نثری که روزبه‌روز به محاورات مردمان زمان بیشتر شباهت می‌یابد و مکالمات اشخاص بازی برای تماشاگر واقعی‌تر می‌شود. با این همه، مکالمه در نمایش صرفاً یک گفت‌وگوی معمولی و روزمره نیست (مکی، ۱۲۵:۱۳۷۱)، بلکه گفت‌وگویی فشرده و جهت‌دار است که وظایفی بس مهم برعهده دارد. مع‌هذا باید کاملاً عادی جلوه کند و طبیعی به‌نظر برسد؛ یعنی در عین حال که شبیه مکالماتی است که مردم کوچه و بازار براساس آن به مبادلات و عقاید خویش می‌پردازند، درحقیقت چیزی ورای آن و با کیفیتی دیگر باشد، کیفیتی که می‌توان آن را به کیفیتی دراماتیک تعبیر کرد و دست‌یافتن بر آن ـ که چیزی جز شعر مشور نیست ـ مستلزم شناخت دقیق جنبه‌های گوناگون زبان و درک کامل ویژگی‌های مکالمه است (همان: ۱۲۹).

کلماتی که در نمایشنامه‌نویسی به‌کارمی‌رود، دارای مفهومی وسیع‌تر از مفاهیم لغوی و صرف و نحوی آنهاست. تفاوت کلام دراماتیک با کلام عادی نیز در این است که نمایشنامه‌نویسی ازطریق موقعیت‌های خاصی که فراهم می‌آورد و در ارتباط با خصوصیات جسمی، اجتماعی و روانی اشخاصی که این کلمات را بیان می‌دارند، نیرویی به آن می‌بخشد که در کلام عادی و معمولی وجود ندارد؛ و اگر هم چنین کیفیتی گاه‌گاه در آن بروز کند، از روی عمد و اندیشه و بر اثر رعایت ضوابطی خاص به‌وجود نیامده است.

وقتی دربارهٔ زبان نمایشنامه یا زبـان نمایشـی صـحبت می‌کنیم، منظور متن است. همان چیزی کـه از راسـین، شکسپیر و مولیر به‌جامانده و به‌صورت واژگان یا کلمه است، کلمه‌هایی که در یک جلد نگاشته شده و بـه آن یک جلد نمایشنامه می‌گویند. نمایشنامه ادبیت خـود را دارد همیشه زبان نمایشنامه زمـان حـال اسـت، چـون زمانی است که در حال اتفـاق افتـادن اسـت و پیشـینه ندارد و اگر به‌صورت پیشینی بگویند و با فعـل ماضـی به‌کار ببرند، یک نوع گذشته‌نمایی است؛ یعنی هنگـامی که بخواهند Flash back را در تئاتر به‌کار ببرنـد، زمـان نمایشنامه را زمان ماضی می‌کنند، ولی بـه‌طـور طبیعـی همـان‌طـور اسـت کـه مـا اگـر بخـواهیم در زنـدگی گذشته‌نمایی کنیم، زبانمـان را بـا فعـل ماضـی بـه‌کـار می‌بریم. این زبان یک تعریف کارگـاهی دارد و خیلـی متعارف است. می‌گویند این زبـان بایـد حـس داشـته باشد، حرکت داشته باشـد، افشـای شخصـیت بکنـد، داستان را پیش ببرد و ایجاد فضا و حالت بکنـد. حـال وقتی ما راجع‌به زبان نمایشنامه صحبت می‌کنیم، فوراً با مقولهٔ ژانرها، گونه‌ها و سبک‌ها روبه‌رو می‌شویم. زبـان تراژدی، زبان کمدی، زبان ملودرام، زبان کلاسیک، زبان رمانتیک و زبان نمایشنامه‌های پست‌مدرن.

اصولاً ادعای ادبیات این است که ادبیت دارد؛ یعنی باید زبان ادبی، از نظر ادبیت، از زبان متعارف جـدا شـود و اگر از نظر ادبیت جدا نشـود، بـا زبـان متعـارف یکـی می‌شود؛ پس اگر معتقد باشیم که نمایشـنامه شـکلی از ادبیات است، باید زبان نمایشنامه ادبیت خاص خـود را داشته باشد. ادبیت همان چیزی است که فرمالیست‌هـا به‌دنبال آن بودند: چه چیزی به کلام وجههٔ ادبی می‌دهد و آن را می‌پروراند یا خیال‌انگیزش می‌کنـد؟ نمایشـنامه ترکیبی از دیالوگ و دستور صحنه و راهنمـای صـحنه است. راهنمای صحنه و دسـتور صـحنه وجهـهٔ ادبـی نـدارد و بیشـتر زبـان اطـلاع‌رسـانی اسـت، امـا در گفت‌وشنود زبان نمایشـنامه خـود را نشـان مـی‌دهـد (ناظرزاده، ۱۳۸٤: ۱٤۰).

زبان آرکائیسم (باستان‌گرایی)

واژهٔ آرکائیسم در لغت به‌معنی «قدیم، گذشـته، دیـرین، دیرینه» است (معین، ذیل واژه) و باسـتان‌گرایـی یعنـی گرایش به گذشته و قدیم و دراصطلاح ادبـی عبـارت است از کاربرد کلمـات منسـوخ یـا شـیوهٔ مهجـور و غیرمتداول در زبان امروز. «از آنجا که زبـان نمـی‌توانـد صورت ثابت و یگانه‌ای داشته باشد و همـواره بـه‌تبـع دگرگونی‌ها و تحولات جامعـه، دسـتخوش تغییـرات مـی‌شـود، در هـر دوره‌ای از تـاریخ، ویژگـی‌هـا و مشخصاتی پیدا می‌کند که شکل آن را از زبان دورهٔ قبل متمایز می‌سازد، لذا می‌توان در بررسی تاریخ یک زبان، سیر تحولات آن را از قدیم‌ترین صورت دنبال کـرد و تغییرات و تحولات و قوانین حاکم بر آن تحـولات را در طول تاریخ آن زبان تعیین کرد» (باقری، ۱۳۷٦:۳۷).

یکی از تکنیک‌های تبدیل زبان عادی گفتـار بـه زبـان شعر، باستان‌گرایی است؛ به عبارتی بـرای تبـدیل یـک کلام عادی به شعر، هنجـارگریزی و انحـراف از فـرم پدید می‌آید که در چند مقوله قابل بررسـی اسـت کـه یکی از آن مقوله‌ها باستان‌گرایی (آرکائیسم) می‌باشد.

درک اصطلاح آرکائیسم (باستان‌گرایی) مستلزم تأمل در زبان و تحولات آن است. تغییر و تحول زبـان، چـه در حوزهٔ واژگان و چه در حوزهٔ نحـوی، در طـول زمـان امری بدیهی است. همواره واژگـان از چرخـهٔ کـاربرد زبانی خارج و کلمات جدید یا احیاناً تلفظهای جدید،

جایگزین آنها می‌گردند. این امردربارهٔ نحـو نیزصـادق است.

زبان هر شاعر باید به زبان عصر خود نزدیک باشد، امـا گاهی شاعر برای تشخص بخشیدن به شعر یا تـأثیر آن در مخاطب و یا زنده‌کردن فضای سـتی و قـدیمی در شعر خود از واژگان و نحو گذشته و متروک زبان بهره می‌جوید که در این صورت او را کهن‌گرا می‌نامند. البته نحوهٔ استفادهٔ شاعر از این امکانات زبانی به توانایی هـر شاعر برمی‌گردد.

استفاده از عناصر و واژگان کهن به‌گونه‌ای به سبک هر شاعر عظمت می‌بخشد و باعـث برجسـتگی کـلام او می‌گردد (فتوحی، ۱۳۹۱:٤٥).

از نیمه‌های سدهٔ هفتم قبل‌ازمیلاد که یونانیان شروع بـه پرورش فنون و آرای الهام‌گرفته از تمدن‌های کهـن‌تـر مانند مصر و خـاور نزدیـک کردنـد، ایـن دوره را نیـز آرکائیک می‌نامند. دوران موسوم به آرکائیک بـا شـروع جنگ‌هایی در اوایل قرن پنجم قبل‌ازمیلاد پایان گرفت؛ در فارسی به آرکائیک، عهد عتیـق و دوران کهـن نیـز می‌گوینـد کـه خیلـی معـادل‌هـای دقیقـی محسـوب نمی‌شوند. در اروپا آرکائیسم تا پایان قـرن ۱۹ در شـعر رواج داشت. شاعر معروف انگلیسی «ادموند اسپنسـر» در اثر منظوم بلندش «ملکهٔ پریان» برای بازآفرینی فضا و روحیهٔ سلحشوری و فداکاری قـرون وسـطی نـوعی زبان شاعرانه به‌کارمی‌برد که بخشی از آن کهنه‌پـردازی است. «میلتون» در آثار خـود از نحـو و نظـام واژگـانی لاتین که در زمان او زبان مرده‌ای محسـوب مـی‌شـد، استفاده کرده است.

(دیچز، ۱۳۷۰: ۲۷۲).

آرکائیسم در ایـران از اواخـر دوران قاجـار در عرصـهٔ فرهنگی، اجتماع و سیاست جامعهٔ ایرانی پدیدار گشت و در اصطلاح ادبی عبارت از کاربرد کلمات منسوخ یا شـیوهٔ مهجـور و غیرمتـداول در زبـان امـروز اسـت. (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱).

علل گرایش به زبان آرکائیسم (باستان‌گرایی):

کهن‌گرایی در نوشته‌های امروزی و بازآفرینی جلوه‌های زبان تاریخی از رهگذر کهن‌گرایی، علل زیادی دارد که برخی از آنها عبارت‌اند از:

برانگیختن حس نوستالژیک

صورت‌های کهن زبان، احساس دلتنگی برای گذشته و غم غربت نسـبت بـه زمـان‌هـای دور را در خواننـده برمی‌انگیـزد و موجـب تجدیـد خـاطره‌هـای اغلـب خوشایند می‌شود.

تداوم فرهنگ

وقتی خواننده عناصر زبانی گذشته را در سخن روزگار خود می‌شنود، احسـاس پیونـد بـا ادوار پیشـین در او برانگیخته می‌شود. صورت‌های کهن زبان، دوشـادوش تلمیح و اسطوره این نقش را برعهده دارند.

شکوه و والایی

زبان کهن طبعاً شکوه و وقاری را تداعی می‌کند کـه از دستاوردهای ادبیات ماندگار است و طنین والایی دارد. ساموئل جانسون (۱۹۸۷) منتقـد انگلیسـی مـی‌گویـد: «واژهٔ کهن به سبک، شکوه و فخامـت مـی‌بخشـد. در برخی نوشتارها، زبان باستان جلوه‌ای رازآمیز و مقـدس به سبک می‌بخشد» (فتوحی، ۱۳۹۱:۲٥٤).

برجسته و ممتازسازی زبان

«زبان عادی بـه‌طـور خودکـار ادراک مـی‌شـود، ولـی برجسته‌سازی‌ها زبان را ناآشنا و جریان ادراک را دچـار

وقفه می‌کند. آنچه را در علم بلاغت، آرایه‌های لفظی و معنایی می‌نامند، همگی در شمار عناصر برجسته‌ساز محسوب می‌شوند. نوواژه‌سازی استعاره‌های تازه، جمله‌های نادستورمند، کهن‌گرایی، پارادوکس و ... همگی از انواع برجسته‌سازی هستند» (همان: ١٦٤).

افزایش توان موسیقایی اثر

چگونگی کاربرد آواها و تأثیرات زیبایی‌شناسیک آنها باعث ایجاد ریتم و آهنگ در متن می‌شود. بخش عمدهٔ زیبایی‌های موسیقایی حاصل لایه‌های آوایی سبک است. تغییرات آوایی به ظاهر و برونهٔ زبان تعلق دارند، اما بر ساخت‌های معنایی نیز تأثیر می‌گذارند. عوامل ایجاد توان موسیقایی در یک نوشته مختلف است که از مهم‌ترین عوامل آن می‌توان کاربرد آرایه‌های لفظی و معنایی، انتخاب واژه‌های مناسب و کاربرد گونه‌های محلی و تاریخی زبان را نام برد.(همان: ١٦٤)

خروج از زبان متعارف

خروج از زبان عادی و خودکار، یا به‌تعبیری آشنایی‌زدایی و ناآشناسازی زبان با هدف افزایش زمان ادراک حسی و مقاصد زیبایی‌شناختی از تعاریف سبک در روش فرمالیستی است. واژه‌های ناآشنا و غیرمعمول دو دسته‌اند: واژه‌های ناشناخته، واژه‌های نوساخته. واژه‌های ناشناخته از خود زبانند، اما به‌دلیل عدم کاربرد به بخش‌های ناشناختهٔ زبان رانده شده‌اند و در زبان معیار رواج ندارند؛ مانند واژه‌های کهن و قدیمی، واژه‌های گویش و لهجه، نام‌های محلی و اقلیمی و ...، اما واژه‌هایی که نویسنده یا شاعر براساس قیاس دستوری می‌سازد و پیش از آن در زبان وجود نداشته، به «نوواژه» مشهورند (همان: ١٦٥).

در دنیای نمایش بکارگیری از زبان آرکائیک و شکیل به ویژه در آثار تاریخی و ادبی که پیشینه و دارای سبقه نیز بوده بسیار رایج است که صد البته دلایل فراوان دیگری می تواند درخلق یک اثر نمایشی با ویژگی های یاد شده موثر باشد .از این رو به چگونگی و کارکرد آن در دنیای نمایش تا همین مقدار را بسنده می نماییم .

منابع :

دیچز دیوید ١٣٧٠. شیوه های نقد ادبی . محمدتقی صادقیانی .و غلامحسین یوسفی . تهران علمی

نجفی، ابوالحسن(1390)، مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران :نیلوفر

ناظرزاده کرمانی فرهاد.١٣٨٤ درآمدی به نمایشنامه شناسی . تهران سمت .

اسپنسر، هربرت و(1381) ...، جامعهٔ سنتی و جامعهٔ مدرن، مترجم : منصور انصاری، تهران :نقش‌جهان.

اکبری، محمدعلی(1385)، تبارشناسی هویت ایرانی، تهران :علمی و فرهنگی.

آرین‌پور، یحیی(1372)، از صبا تا نیما، ج٢، تهران :زوار.

باقری، مهدی) (١٣٧٦، تاریخ زبان فارسی، تهران :قطره.

بهروز، ذبیح‌الله(1363)، دبیره، تهران :فروهر.

بیگدلو، رضا(1380)، باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران، تهران :مرکز.

روستایی، محسن(1385)، تاریخ نخستین فرهنگستان ایران به روایت اسناد همراه با واژه‌های مصوّب و گمشدهٔ فرهنگستان(1320-1314)، تهران :تی.

سپانلو، محمدعلی(1362)، نویسندگان پیشرو ایران، تهران :نگاه.

شکوری، ابوالفضل(1371)، جریان‌شناسی تاریخ‌نگاری‌ها در ایران معاصر، تهران :بنیاد تاریخ انقلاب اسلامی ایران.

فتوحی، محمود(1391)، سبک‌شناسی) نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها(، تهران :سخن.

مکّی، ابراهیم(1371)، شناخت عوامل نمایش، تهران :سروش.

ملک‌پور، جمشید(1363)، ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول، تهران : توس.

میرعابدینی، حسن (1377)، صدسال داستان‌نویسی ایران، جلد اول و دوم، تهران :چشمه.
ویچز، دیوید (1384)، شیوه‌های نقد ادبی، مترجم) محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی(، تهران :مروارید.
همایون کاتوزیان، محمدعلی (1372)، صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران :طرح نو.

منظومه حلاج و جنبه های نمایشی آن

عطار نیشابوری

یحیی ایل بیگی

پژوهشگرکارشناس ارشد ادبیات نمایشی

عطار در تذکره الاولیا با روایت داستان‌هایی کوتاه از زندگی هر شخصیت، صفات و ویژگی‌های او را به نمایش می‌گذارد. بدین شکل که ابتدا روایت خویش را با مقدمه‌ای که به نثر مسجع نوشته شده است؛ آغاز می‌کند. وی در این مقدمه با توجه به مقام و منزلت اجتماعی و معنوی شخصیت‌هایش صفاتی‌رابرای آنها برمی‌شمردکه بیانگرابعاد گوناگون شخصیتی آنهاست. سپس داستانی کوتاه ازحال وی نقل می‌کند که در حقیقت واجد ساختار کلاسیک نیست. بلکه معرف جنبه‌ای برجسته و غالب شخصیت می‌باشد؛ و پس از این مقدمه، داستانی را آغازمی‌کند. درتذکره‌الاولیا داستان اصلی که دارای ساختار ارسطویی باشد وجود ندارد؛ بلکه ذکر هرشخصیت، ساختاری اپیزودیک دارد واز مجموعه‌های متشکل‌از روایت‌های کوتاه موقعیت‌های داستانی و سخنان موجز تشکیل شده است.

ساخت مایه‌های.ریختاری:(گونه های نمایشی)

گونه‌های نمایشی به نوشته‌ی بسیاری از فرهنگ‌ها و کتاب‌های تئوری نمایش به پنج دسته تقسیم می‌شوند: ۱– تژاژدی، ۲– کمدی، ۳– ملودرام، ٤– فارس (لوده بازی)، ۵– تراژدی کمدی، علاوه بر پنج مورد فوق، شاید بتوان "درام"را نیز در این دسته‌بندی وارد کرد.

جنبه های نمایشنامه ای

درون مایه : theme

هر نویسنده برای نگارش داستان خود معمولاً یک ایده ی اصلی دارد که داستان را بر پایه‌ی آن قرار می‌دهد؛ آن فکر و اندیشه ، درون مایه ی داستان را شکل می دهد.

دراصطلاح ادبیات،درونمایه و مضمون عبارت از "فکر اصلی ومسلط در هر اثر است؛ خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد و درواقع درون مایه‌ی هراثری جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می دهد." (داد،۱۳۸۰:۱۳۱)

برای کشف درون مایه ی هر اثر نیاز به ایجاد ارتباطی بین آن اثر و دنیای بیرون است و ارتباطات هستند که معنا را می سازند. (میرصادقی،۱۳۷۷:۲۳)

نویسندگان اغلب درون مایه های داستان خود را به طورغیرمستقیم بیان می‌کنند؛ مثلاً آن را درافکار و خیالات شخصیت های داستان می گنجانند . هر چه

درون مایه ظریف تر و غیرصریح تر باشد تأثیر بیشتری بر خواننده می گذارد.

نکته ی قابل ذکر این که درون مایه با موضوع اثر تفاوت دارد . موضوع اندیشه ی کلی و زیر بنای داستان یا شعراست درحالی که درون مایه ازآن به دست می‌آید. برای نمونه موضوع داستان های "رقص مرگ" بزرگ علوی،"آیینه ی عشق"صادق هدایت و"هدیه ی مغ" او.هنری، هرسه عشق است. و آنچه سه داستان را ازهم متمایز می‌کند درون مایه است. زیرا درون مایه ی هریک این داستان ها از جهان بینی و تجربیات خاص نویسندگان آنها مایه می گیرد.

و در داستان حلاَج نیز عشق و شوریدگی و مرگ در راه عشق و پافشاری در عقیده ومذهب می تواند درون مایه و مضمون باشد.

–پس خواستند تا زبانش ببرند. گفت :" چندانی صبر کن تا سخنی بگویم" رو سوی آسمان کرد و گفت: الهی براین رنج که از بهر تومی‌دارند محرومشان مگردان و از این دولتشان بی‌نصیب مکن .

(استعلامی، ۵۱۸:۱۳۸٦)

نقل است که درویشی درآن میان از او پرسید که:"عشق چیست؟" گفت:"امروز بینی و فردا و پس فردا" آن روز بکشتند و دیگر روز بسوختند و سیوم روز به باد دادند.– یعنی عشق این است–(همان:۵۱٦)

نهاد مایه (تم)

آثار عطار، جملگی متضمن آموزه‌های اخلاقی، عرفانی و فلسفی است. در تذکره‌الاولیا نیز نهاد مایه بر پایه‌ی بیان مفاهیم عرفانی و اخلاقی شکل گرفته است. جنبه‌های نمایشنامه‌ای ناب مایه منصور حلاج با آگاهی کامل برای رسیدن به وصال خود و رسیدن به حق تلاش می‌کند. این اندیشه تلاش در راستای رسیدن به حق گامی عقب نمی‌نشیند و از امانتداری خود کوتاه نمی‌آید تا به حق برسد.

نهاد مایه نهاد مایه‌های این داستان عشق و شوریدگی و مرد در راه عشق است.

ناب مایه حلاج در ۱۸ سالگی در اولین سفر خود به تستر رفت سال‌های زیادی را در سفر و درمحضر علما گذرانید و دراین مدت به درجات عالیه رسید اما به دلیل حسد مردمان و نامه‌هایی که عمرو بن عثمان مکلی درمذمت اوبه خوزستان فرستاد دلگیرشد و جامه‌ی تصوف ازتن به درکرد. پس ازآن به سفر پرداخت و در مورد اسرار حق با مردم سخن گفت و به این سبب در نزد آنان محبوبیت یافت و به همراه جمعی از صوفیان عازم مکه گشت. اما در آنجا یعقوب نهر جوری به سحر منسوبش کرد. پس از آن تصمیم گرفت تا بلاد شرک رود و مردم را به دین حق دعوت کند. در بازگشت نوعی دگرگونی در او پیدا شد و خلق را به معنویات فراخواند اما کسی سخنان او را در نیافت به گونه‌ای که از پنجاه شهر بیرونش کردند و روزگار عجیبی پیدا کرد. سرانجام احوال وی را به خلیفه گفتند و عزم برکشتن وی کردند. از آن رو که وی «انا الحق» می‌گفت به دستور خلیفه او را یکسال به زندان انداختند سرانجام اور را به میدان شهر برده بروی سنگ زدند

سپس دستها و پاهایش را بریدند و چشمهایش را بر کندند زبان و گوش و بینی‌اش را قطع کرده و در آخر سر از بدنش جدا کردند و چون از تک تک اندام او آواز انا الحق برمی‌خاست جسدش را سوزاندند و خاکسترش را به دجله ریختند. دجله طغیان کرد و به ناچار خرقه‌ی شیخ را به لب رودخانه بردند تا آرام گرفت پس خاکستر بدنش را جمع کرده به خاک سپردند.

بن اندیشه:

چون بنده به مقام معرفت رسد بر او وحی فرستد و سر او گنگ گردانند تا هیچ خاطر نیاید او را مگر خاطر حق و چون عشق در میان آید وجود از میان برخیزد و نیز در عشق دو رکعت است که وضوی آن درست نیابند الا به خون.

نقشه‌ی داستانی

چینش رویدادها در تذکره‌الاولیا به گونه‌ای انجام گرفته است که اثر فاقد ساختار اوج گاهی (ارسطویی) است. هر داستان شامل تعدادی رویداد است که با هدف تأمل بر معنا در کنار هم چیده شده‌اند. نه به قصد قصه‌گویی بر این اساس می‌توان به‌طور کلی تذکره‌الاولیا را «اثری بخش رویدادی» یا (اپیزودیک) قلمداد کرد. با این توضیح که هر یک ازاپیزودها (روایت‌ها) دارای ساختار اوج گاهی است.

نقشه‌ی داستانی: روایت حلاج دارای ساختار اوجگاهی است هر چند که نام بردن یک رویداد به عنوان نقطه‌ی اوج برای این داستان پرفراز و نشیب کاری دشوار می‌نماید اما شاید بتوان لحظه‌ای را که حسین حلاج قبل از بریدن زبانش امان می‌خواهد و در آن حال به مناجات می‌پردازد به عنوان نقطه‌ی اوج قلمداد کرد.

شخصیت و شخصیت پردازی

حسین بن منصور حلاج

ابوالمغیث حسین بن منصور حلاج،جنحال برانگیزترین شخصیت تاریخ تصوف اسلامی است. او درحدود سال ٢٤٤ هجری قمری در نزدیکی بیضای فارس متولد شدو درواسط بزرگ شد. درمورد علت تسمیه‌ی او عطار در تذکره‌الاولیا می‌گوید: «او را حلاج از آن گفتند که یک بار به انبار پنبه برگذشت اشارتی کرد. در حال دانه از پنبه بیرون آمد و خلق متحیر شد.» روژه آرنالدرز به نقل از ماسینیون می‌نویسد: حلاج به معنی پنبه زن است واعطای این نام به حسین به منصور از این جهت است که او وجدان‌ها و قلوب مستمعین را با ایراد مواعظ و حکم پاک و مصفا می‌ساخت. (١٠، ص ٢٢٨). اوسفرهای بسیارکرد سرانجام به بغداد بازگشت ودرآنجاسخنان تند وموعظه‌هایش در وحدت با حق سبب شد که او را به اتهام حلولی بودن دستگیر کنند و به زندان بیفکنند. عاقبت به مرگ محکومش ساختند و در ٢٩ دی‌القعده سال ٣٠٩ هجری قمری وی را به طرز فجیعی به قتل رساندند حلاج کتابهای چند نوشته و اشعار زیادی سروده است.

هر یک از افرادی که درداستان حضور دارند شخصیت می‌نامند و شخصیت بیان‌کننده دو موضوع است «یکی محاکات یا تقلیدی که در بازنمایی وجود دارد. دیگری سازوکارهای زبانی که موجودیت شخصیت‌ها در گروی آن است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

نویسنده هریک با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایشنامه می‌آفریند و انگیزه رفتار و گفتار اشخاص ساخته شده هم ازخصوصیات خلقی و روانی آنها مایه می‌گیرد.

نحوه پرداخت شخصیت‌های‌داستان به توانایی نویسنده در کنجکاوی و دقت و شخصیت آدم‌های واقعی و نیز استفاده درست و اصولی از زبان بستگی دارد.

از نظر فورستر « شخصیت‌های داستان به دو گروه ساده (flat) و جامع (round) طبقه‌بندی می‌شوند.»

شخصیت‌های جامع پیچیده‌تراند و شامل چند ویژگی مشخص هستند و معیار این‌گونه شخصیت‌ها این است که خواننده را به گونه‌ای اقناع‌کننده به شگفتی وا دارند پس اگر شخصیتی خواننده را متعجب کند جامع است اما اگرمتعجب سازد اما قانع‌کند شخصیت ساده‌ای است که به جامعیت تظاهر می‌کند. (فورستر، ۱۳۸٤ : ۹٤–۱۰۸)

از دیگرتقسیم‌بندی‌هایی که میرصادقی درباره شخصیت می‌نگارد شخصیت ایستا (staticcharacters) و پویا (pynamic chararacters) است: شخصیت ایستا شخصیتی که در طول داستان تغییر نکند —حتی اگر جامع باشد یا اندکی تغییربپذیرد حال آنکه شخصیت پویا در نقطه مقابل شخصیت ایستا ایستاده است و دچار دگردیسی می‌شود و به موازات پیشرفت داستان افکار، خصوصیات وخصلت‌ها و حتی جهان‌بینی این شخصیت دگرگون می‌شود: البته تغییر شخصیتی باید به تدریج و طبق منطق داستان صورت پذیرد و برای خواننده باورپذیر جلوه کند. (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۹۳–۹٦)

در ادامه بحث شخصیت‌ها می‌توان به انواع شخصیت اشاره کرد که عبارتند از:

۱– شخصیت‌های قالبی (stero types)
۲– شخصیت‌های قراردادی (stock characters)
۳– شخصیت‌های نوعی (typicai characters)
٤– شخصیت‌های تمثیلی (allegorical characters)
۵– شخصیت‌های‌نمادین (symbolicalcharacters)

(ر. ک همان، ۹٦–۱۰٤)

در مقدمه داستان عطار ابتدا به ذکر حسین بن منصور پرداخته است که علاوه بر معرفی شخصیت وی گویای زندگی وسرانجام او نیز هست و با آمدن عبارت «قتیل الله فی سبیل الله» خواننده در می‌یابد که با داستانی تراژدیک و مرگ دلخراش روبروست. علم، درایت، شجاعت، صداقت، فصاحت، بلاغت تسلط وی در بیان اسرار و معارف و نیزتوانایی او درسرودن تصنیفات عرفانی ازدیگرصفاتی است که عطاربرای حلاج بر می‌شمرد. پس نظردیگران را درباره شخصیت و اعتقاد او بیان می‌کند و او را معتقد به سحر و کفر و تولی به حلول و اتحاد می‌داند.

شخصیت‌پردازی دراین داستان‌ها ضعیف است چون حکایت‌غیرداستانی است بنابراین همانند شخصیت پردازی داستان‌های امروزی صورت نگرفته است.

از شخصیت‌های دیگر این داستان می‌توان به جنید بغدادی، شبلی، عرفای هم عصر، صوفیان و قاضی و حاکم شرع اشاره کرد.

با توجه به تقسیم‌بندی‌های بالا حسین بن منصور دارای شخصیت جامع و پیچیده است و ویژگی‌های مختلفی را داراست و با رفتار عجیبش خواننده را قانع می‌کند. «حسین حسن ابن منصور حلاج- رحمه الله علیه- کار او کاری عجب بود و واقعات غرایب که خاص او را بود ...» (عطار، ۱۳۸٦: ۵۰۹)

موافقان شخصیت او"ابوعبدالله خفیف وشبلی و ابوالقاسم قشیری و جمله متاخران -الا ماشاالله -که او را قبول کردند. (همان :۵۰۹)

که در این میان شبلی هم رای و هم اندیشه با حلاج شخصیت ثابتی نداشت. به طوری که خودش شبلی گفته است: من وحلاج از یک مشربیم. اما مرا به دیوانگی نسبت کردند خلاص یافتم و حسین را عقل او هلاک کرد. (همان :۵۱۰)

عمر بن عثمان مکی ازمخالفان حلاج و ضد شخصیت بود به طوری که "در باب او نامه‌ها نوشت به خوزستان و احوال او"حلاج" را در چشم آن قوم قبیح گردانید. (همان . ۵۱۱)

ابو یعقوب نهرجوری ضد شخصیت معرفی می‌شود "چون به مکه رسید یعقوب نهرجوری به سحرش منسوب کرد". (همان)

جنید دارای شخصیت ثابتی است و شخصیت او در کل داستان تغییر نمی‌کند و فتوای خود را طبق ظواهر و شواهد موجود بیان می‌کند"نحن نحکم بالظاهر"-یعنی بر ظاهر حال کشتن است و فتوای بر ظاهر است اما باطن را خدای داند .

ابو یعقوب اقطع از یاران جنید بغدادی اصلا از بصره و بیشتر ساکن بغداد و در آخر عمر در مکه مجاور شده بود شخصیت ثابتی است.

شخصیت وشخصیت پردازی

ویژگی شخصیت حلاج تحول و دگرگونی این شخصیت است که به وی چهره چندگانه می‌بخشد."به گفته‌ی ارسطو تحول رویداد بزرگی است در طرح پیچیده‌ای تراژدی. و عبارت ازدگرگونی درعمل نمایش است به‌گونه‌ای که موقعیت شخصیت را نیز دچار دگرگونی کند(۲۸ص٥٤).

در مقدمه‌ی ذکر حسین بن منصور، عطار چنان از او یاد کرده که علاوه بر معرفی شخصیت وی گویای زندگی و سرانجام او نیزهست با آمدن "قتیل الله فی سبیل الله" خواننده درمی‌یابد که با داستانی تراژیک ومرگی دلخراش روبروست. علم ودرایت شجاعت و صداقت فصاحت و بلاغت وتسلط وی در بیان اسرار و معارف و نیز توانایی او در سرودن تصنیفات عرفانی از دیگر صفاتی است که عطار برای حلاج برمی‌شمارد. سپس

اعتقاد دیگران را در مورد سحر. کفر. تولی به حلول. و اتحاد .وی بیان می‌کند. عبارت "آن غرقه‌ی دریای مواج" واجد معنایی استعاری است. از آن‌رو که می‌توان هم آن را به حالت غرقه شدن حلاج در دریای عشق الهی نسبت داد و هم به سرانجام او که خاکستر بدنش را به دجله ریختند . به گفته‌ی عطار ناخشنودی (یا حسادت.)مشایخ هم عصر وی ازسرمستی و بی‌پروایی او در کلام بوده است. که سرانجام سبب مرگ می‌شود حلاج در ریاضت و عبادت مانندی نداشت توکل و اخلاص در او آنجا تجلی می‌کند که به هنگام بریدن زبانش مجالی می‌خواهد تا مناجات کند. الهی برای رنج که از بهر تو می‌دارند محروم‌شان مگردان. و از این دولت‌شان بی‌نصیب مکن الحمدلله که دست و پای من بریدند درراه تو و اگرسر ازتن بازکنند در مشاهده‌ی جلال تو"(۳۰ ص ۵۹۳). او که معرفت را دیدن اشیا و هلاک همه درمعنی می‌داند یک قدم ازدنیا .برمی‌گیرد و یک قدم از عقبی. و به مولی می‌رسد و بدین سان درتوحید فنا می‌شود وندای اناالحق برمی‌آورد. او از زهد وصبرسخن می‌گوید وخود نیز به آنها عینیت می‌بخشد. دنیا بگذاشتن. زهد نفس است. به آخرت بگذاشتن زهد دل .و ترک خود گفتن زهد جان و .... صبر آن است که دست و پای او ببرند و از دار آویزند (۳۰ ص۵۸۹) وعجب آنکه این همه با خود او می‌کنند و چه کس جز عاشق قادر است بر این بلا لبخند زند و در این رنج شکرگزاری کند؟

در مقام انسان :

از حلاج با ظاهری ساده و درویش‌گونه یاد می‌شود که به او چهره‌ای زاهدانه بخشیده است. اما علیرغم این ظاهر بی‌پیرایه وی مردی شجاع ومقتدر است. ضمیری روشن و صاف دارد و به کرم و عنایت خداوند امیدوار است.

در مقام عاشق:

حلاج مردی است اهل دل برای معشوق دنیایی هر چه در توان دارد انجام می‌دهد وعشقش نسبت به معشوق، شدید و خالصانه است. او در این راه سختی‌ها را به جان می‌خرد. وخداوند وی را سربلندی و عزت می‌بخشد.

در مقام همسر:

در بین بسیاری از صوفیان ترک دنیا و زن مرسوم بوده است. در مقام پدر . حلاج پدری مهربان و آگاه است و درعین اطاعت باری تعالی پرورش و محبت به فرزندان‌اش را نیز در نظر دارد. در مقام عارف مقدمه‌ای که عطار در آن به معرفی حلاج پرداخته خواننده را با شخصیت و زندگی او آشنا می‌سازد. خشنودی از خواسته خداوند و تسلیم به رضای او مقامی است که حلاج بدان دست یافته است.

زمان و مکان:

زمان و مکانی را که در عمل داستان صورت می‌گیرد "صحنه" می‌گویند اما هدف از زمینه در داستان‌ها تنها

نشان دادن محل و زمان و وقوع رخداد نیست بلکه "زمینه اثر به تصویر کشیدن اوضاع و احوالی است که باعث آشنایی خواننده با شخصیتهای داستان می‌شود و خواننده نسبت به قهرمان شناخت و آگاهی کسب می‌کند".(شمیسا.۱۳۷٤:۱۸۱)

به عبارت دیگر تمام انواع اعمال و کنش‌های داستان در صحنه صورت می‌گیرد. از این‌رو صحنه باید طوری ترسیم شود که خواننده بتواند آن را در ذهن تداعی کند و بدین ترتیب باعث باورپذیری وقوع داستان نزد خواننده شود. صحنه‌پردازی را باید جزئی از عناصری به حساب آورد که در سازمان‌بندی و داستان دخالت مستقیم یا غیرمستقیم داشته باشد.

به‌طور کلی صحنه سه وظیفه اساسی در داستان دارد:

۱- فراهم آوردن‌محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان

۲- ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان حالت شادمانی و یا غم‌انگیزی شومی ترسناکی و شاعرانی که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند

۳- به وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تاثیر عمیق و تعیین‌کننده به جا نگذارد دست کم در نتیجه آنها موثر واقع شود.

(میر صادقی .۱۳۷٦:٤٥۱-٤٥۲)

صحنه و فضا و زمینه داستان مربوط به (باب الطاق) بغداد . اهواز . مکه و شهرهای دیگر است که با توجه به عبارات و الفاظ موجود در داستان زمینه اعتقادی. عرفانی و صوفیانه بر داستان حاکم است به‌طور کلی صحنه و فضای اسارت و تحمل سختی‌ها و چگونگی قتل حلاج را به تصویر می‌کشد و صحنه‌آرایی‌هایی که عطار درپوشش ومنش‌حلاج تصویرهای ذهنی مناسب در ذهن مخاطب تداعی کرده است .از جمله پوشیدن قبا. مرقع. میزری (شال) که بر کمر بسته و طیلسان (ردا) که آن را که بردوش انداخته است. و چهره‌پردازی عطارهنگامی که حسین دست خون آلود به چهره می‌مالد و در توضیح کار خویش بیان می‌کند که به دلیل رفتن خون زیاد "رخسارش زرد" شده است و او می‌خواهد آن را "گلگون" کند و رنگی که با اشاره عطار و تاثیرفضا در ذهن خواننده نقش می‌بندد سرخی خون حسین است.

به‌طور مثال به برخی از این صحنه‌ها که عطار آن را خلق کرده اشاره می‌کنیم:

"چون به زیر طاقش بردند به باب الطاق.پای بر نردبان نهاد. گفتند حال چیست؟

گفت: معراج مردان سر دار است. و میزری در میان داشت و طیلسانی بردوش".

(عطار ۱۳۸٦:۵۱٦-۵۱۷)

نقل است که شب اول که او را حبس کردند بیامدند و او را در زندان ندیدند.(همان)

روایت اصلی که به شرح زندگانی و مرگ حسین بن منصور حلاج می‌پردازد فاصله زمانی بین ۱۸ سالگی تا مرگ وی ٦۵ سالگی را در برمی‌گیرد. عطار در ابتدای داستان مدت زمان دوره‌های سلوک حلاج را ذکر

می‌کند. اما از وقتی که به اسرار وقوف می‌یابد و نزد خاص و عام مقبول واقع می‌شود. دیگر سخنی از زمان به میان نمی‌آید و به ذکر روایات و شرح احوال او اکتفا می‌شود. واقعه‌ی قتل حلاج در سه روز اتفاق می‌افتد. در پایان روز اول نماز شام سر از بدنش جدا می‌کنند. روز دیگر بدنش را می‌سوزانند. و روز سوم خاکسترش را به دجله می‌ریزند. تستر، بصره، بغداد، حجاز، مکه و بسیاری شهرهای دیگر از مکانهایی هستند که عطار نام می‌برد اما مکان نمایشی و محل رویداد اصلی در بغداد است.

فضا و حالت:

در این روایت آنچه درمورد حالت شخصیت‌ها اهمیت می‌یابد کنشی است که براساس حالت انجام می‌گیرد و داستان را پیش می‌برد. از همان آغاز رنجیدن عمروبن عثمان مکی از حسین حلاج سبب می‌شود که او با نامه‌نگاری‌های متعدد مقدمات کشتن حسین را هر چند غیرمستقیم فراهم آورد .سپس علی بن عیسی وزیر خلیفه بر علیه وی می‌شورد و بدینوسیله حسین حلاج به زندان می‌افتد و امر به کشتن اومی‌دهند فضای پس از قتل حسین بن منصور نیز بسیار زیبا توصیف شد هاست. طغیان دجله با ریختن خاکستر حلاج در آن و آرام گرفتنش با آوردن خرقه‌ی او فضایی هولناک و در عین حال حزن‌انگیز می‌آفریند.

گفتا شنود:

"گفت وگو. یکی ازعناصر مهم داستان است که پیرنگ را گسترش می‌دهد و درونمایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد".(میرصادقی.۱۳۷۹:٤٦٣)

در داستان گفت وگوهای فراوانی از حلاج را مشاهده می‌کنیم که بیانگر خصوصیات روحی وخلقی شخصیت‌هاست درواقع یکی ازراه‌های مهم شخصیت پردازی نیز به شمار می‌رود و نویسنده می‌تواند از طریق گفتگوی دو شخصیت ، تمام اطلاعات مربوط به آن دو و نیز تمام داستان را برای خواننده بازگو کند.

قسمت‌هایی از داستان که در گفتگوها آشکار می‌شوند تعیین می‌کنند که آیا داستان قانع‌کننده و واقعی است یا نه. و"شخصیت‌های داستان از طریق نوع صحبت کردن‌ومطالب‌آنها جا نمی‌گیرند"(انوشه ۱۳۷٦ج۲:۱۳٦)

به‌طور کلی صحبتی را که در میان شخصیت‌ها یا به‌طور گسترده‌تر در افکار شخصیت واحدی در هر کار ادبی صورت می‌گیرد گفتگومی‌نامند.(میرصادقی.۱۳۷۹:٤٦٦)

این داستان بیشتر جنبه‌ی روایتی.ادبی و داستانی دارد و کلمات تنها به عنوان آرایش و زیور داستان نیستند بلکه در پیشرفت داستان کمک می‌کنند و ویژگیهای روحی و اخلاقی افراد را نشان می‌دهند و با آوردن کلمات و عبارات تأثیرگذار ارتباط مستقیم و نزدیکی با خواننده برقرارمی‌کنند. و نوعی روشن‌بینی و فرا اندیشی در گفتگوها موج می‌زند به گونه‌ای که برخی از این

گفتگوها در قالب کلمات قصار و جاندار سال‌ها و قرن‌ها در ذهن مخاطب جا خوش کرده است و چون ضرب‌المثل در سر زبان‌ها می‌چرخد.

جنید جواب فتوی نوشت که"نحن نحکم باالظاهر" ...و (عطار ۱۳۸٦:۵۱۱)

و ابوالقاسم قشیری در حق او گفت"اگر مقبول بود به رد خلق مردود نگردد و اگر مردد بود به قبول خلق مقبول نگردد". (همان:۵۰۹)

جنید او راگفت"زود باشد که سرچوب پاره سرخ کنی".حسین گفت"آن روز که من سرچوب پاره سرخ کنم تو جامه‌ی اهل صورت پوشی "(همان :۵۱۱)

جمله بر قتل او اتفاق کردند از آنکه می‌گفت: "انا الحق "گفتند بگو"هوالحق"گفت: "بلی همه اوست شما می‌گویید که: گمشده است؟ بلی که حسین گمشده است. بحر محیط گم نشود و کم نگردد." (همان :٥١٤)

نقل است که در شبانه‌روزی در زندان هزار رکعت نماز کردی .گفتند: "چو می‌گوی که من حقم.این نماز که را می‌کنی ؟ گفت: ما دانیم قدر ما". (همان)

برجسته ترین ساخت مایه‌ی نمایشنامه‌ای که در داستان‌های تذکرةالاولیاء مشاهده شده است عطار با به کارگیری شیوه‌های مختلف روایت راوی اول شخص، راوی سوم شخص، راوی دانای کل، تک‌گویی‌ها و گفتگوهای منحصر به فرد علاوه بر بیان مفاهیم عرفانی به معرفی ابعاد وجودی شخصیت‌هایش نیز می‌پردازد. در حقیقت عطار با چیره‌دستی از این ساخت مایه بهره می‌برد وعلاوه بربیان براندیشه‌ی داستان شخصیت‌هایی استوار و باورپذیر خلق می‌نماید و بدین طریق قدرت شخصیت‌پردازی خویش را به نمایش می‌گذارد. در هر اثرداستانی پرداختن به حالات درونی شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف امری اجتناب ناپذیر به نظر می‌رسد. تذکرةا لاولیاء نیز از این قاعده مستثنی نیست. با بررسی دقیق‌تر می‌توان دریافت که در بیشتر روایت‌ها عطار به فضای بیرونی اشاره نکرده و خواننده بر پایه‌ی پاسخ‌ها و عکس‌العمل‌های شخصیت‌ها که در موقعیت‌های گوناگون می‌تواند فضای حاکم بر داستان را تصور نمایند. دراین روایت‌ها کمتر به جنبه‌های نمایشی توجه شده است شاید علت عدم توجه به ظاهر شخصیت‌ها و وسایل موجود اهمیتی باشد که عطار برای محتوای اثرش قائل است.چرا که وسایل صحنه تا آنجا توصیف شده که در بیان بن اندیشه‌ی داستان نقشی موثرداشته است عطار به شخصیت‌هایش چهره‌ای نمی‌بخشد زیرا سیرت برای او اهمیت دارد نه صورت. به همین دلیل‌دراین داستان‌ها ساخت مایه‌های نمایشی از قبیل لباس و رنگ را کمتر می‌توان یافت. حضور هاتف و ندای غیبی وجود همسرایان را تداعی می‌کند و می‌تواند به عنوان عنصر آواز مطرح گردد. فقدان برخی از ساخت مایه‌های نمایشی در این اثر نه تنها از قابلیت‌های نمایشی آن نمی‌کاهد بلکه به هنرمند و در چگونگی نمایشی کردن. آن کمک خواهد کرد .سمبولیسم عطار درتذکرةالاولیاء نیزمشاهده می‌شود و مفاهیم عمیق عرفانی را در زیر پوششی از قصه و روایت چنان بیان می‌کند که حتی درخواننده غیر

حرفه‌ای نیز تاثیر شگرف می‌آفریند.بهره‌گیری از عناصر خیال و کنایه شگردی است که هنرمند را قادر خواهد ساخت تا شیوه‌های مختلفی را در نمایشی کردن این اثر برای خلق نمایشنامه‌های تک پرده‌ای و چندپرده‌ای بیازماید. نتیجه‌ی بررسی‌های این نگارنده این است که از میان داستان‌های تذکرةالاولیاء تنها داستان حسین بن منصور حلاج توسط‌صلاح‌الدین عبدالصبور نویسنده‌ی مصری به صورت نمایشنامه تألیف شده است در حالی که ویژگیهای بالقوه نمایشی این اثر به راستی سزاوار کشف و احیاء شدن است زیرا که خود احیاگر جان‌ها خواهد بود.

عطار در داستان حسین بن منصور حلاج. با به کاربردن .شیوه‌ی روایت درروایت و استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته فلاش بک به این داستان جلوهای دیگر می‌بخشد. او با آوردن روایت‌هایی کوتاه در ضمن داستان اصلی بر آنچه پیش از این نقل کرده است دلیل می‌آورد. هنگامی که جنید در پاسخ به سوال حسین می‌گوید زود باشد که سر چوب پاره سرخ کنی. حلاج جوا ب می‌دهد"آن روز که من سر چوب پاره سرخ کنم تو جامه‌ی اهل صورت پوشی" .و بلافاصله در چگونگی تحقق این گفته روایت دستار ودراعه پوشیدن جنید را برای نوشتن فتوای قتل حسین نقل می‌کند .و دوباره داستان را از همان‌جا که قطع کرده بود ادامه می‌دهد. عطار در عین داستان‌سرایی پیوسته از زبان شخصیتها بر اندیشه بنیادین داستان نیز تاکید می‌ورزد.

زبان language

ماهیت تمام عناصر داستان مربوط به عنصری است که لازمه ابتدایی و اساسی هر اثری است و آن زبان است. چرا که بدون زبان هیچ یک از عناصر داستان به تبع آن خودداستان نیزتحقق نمی‌یابد.هرداستانی.زبان‌مخصوص به خود را دارد و از دامنه واژگان برخوردار است و هر نویسنده نیز زبان خاصی را برای بازگویی ذهنیات خود در قالب داستان به کار می‌برد.زبان هر اثر نقش مهمی در مهم جلوه نمودن اثر ومیزان ارتباط با خواننده ایفا می‌کند.

ماهیت زبان نیز به عناصر متنوعی وابسته است و نوع آن عناصر است که امکان خلق زبانهای مختلفی را فراهم‌می‌آورد "عناصری که به زبان هویت می‌دهد. طیف گستردهای را تشکیل می‌دهند که در یکسوی آن قواعد دستوری صرف ونحو زبان قرار دارد و در نمودهایی چون استعاره تمثیل. نماد. اسطوره. کنایه. قیاس . اطناب . ایجاز و... و در قالب‌هایی چون طنز توصیف وگفتگو نمایش داده می‌شود" .

(مستور.۱۳۷۹:۵۱)

این داستان تاریخی به نثر روایی بیان شده و حالت تذکره ویادآوری دارد با زبانی شیوا با دیدی باز و وسیع بسیاری از مطالب و تذکرها را در قالب کنایه و تمثیل و .... بیان کرده است. که به اختصار به آنها می‌پردازیم:

ابن عطا چو این بشنید . بگریست و گفت:"ما خود چند یک حسین منصوریم ؟"

(عطار ۱۳۸٦:۵۱۵)

چون به زیر طاقش بردند به باب الطاق پای بر نردبان نهاد.گفتند:"حال چیست؟ گفت: معراج مردان سر دار است." (همان .۵۱۷)

شما پندارید که زردی روی من از ترس است .خون در روی مالیدم تا در چشم شما سرخ روی باشم که "گلگونه‌ی مردان خون ایشان است." (همان)

گفتند: "اگر روی را به خون سرخ کردی ساعد را باری چرا آلودی؟"گفت: وضومی‌سازم "گفتند:"چه وضو؟" گفت: "رکعتان فی العشق. لا یصح وضوء هما الا بالدم" در عشق دو رکعت است که وضوی آن درست نیاید الا به خون.

جنبه های نمایشی:

صحنه‌آرایی:

عطار مانند سایر روایت‌ها در کار صحنه‌پردازی نیست آنچه اوبه عنوان وسایل صحنه نام می‌برد فضای اسارت بار و چگونگی قتل حلاج را تصویر می‌کند.

جامکان نمایشی:

این لباس‌ها همگی متعلق به حسین هستند که در موقعیت‌های مختلف آنها را پوشیده است .قبا. مرقع .میزری . (شال) که برکمربسته.و.طیلسان(ردا) که بر دوش انداخته است.

چهره‌پردازی :

رنگ‌پردازی.هنگامی که حسین دست خون آلود بر چهره می‌مالد در توضیح کار خویش بیان می‌کند .که به دلیل خونریزی رخسارش زرد شده است و می‌خواهد آن را گلگون کند به جز این عطار در وصف چهره هیچ یک ازشخصیت‌های دیگر این روایت سخنی نگفته است رنگی که با اشاره‌ی عطار و نیز تاثیر فضا در ذهن خواننده نقش می‌بندد سرخی.خون حسین است.

بازیگری:

حلاج کرامات بسیار دارد و از اسرار حق آگاه است مرتبه‌ی والای او انجام هر کاری را برای وی ممکن می‌سازد ولی این قدرت مایه مباهاتش نیست چرا که اصولا او سخن اهل زمانه را هیچ وزنی نمی‌نهد .اما آنچه حلاج در زندان می‌کند گویای این مطلب است که او خلیفه و هم دستانش را به بازی گرفته تا به آنها بفهماند که هم اورد وی نیستند او ۳۰۰ زندانی را به اشاراتی رهایی می‌بخشد و خود در زندان می‌ماند و چون از علت نرفتنش می‌پرسند پاسخ می‌دهد حق را با ما عنایی است۰ نرفنم. (۳۰ ص ۵۹۰) و با این گفتار خلیفه وقدرت حکومتی وی را به سخره می‌گیرد .بازیگردیگر این روایت ابوبکر شبلی است.پیش از آنکه از این شخصیت روایتی نقل گردد گفته‌ی او در مقایسه‌ی حلاج و خودش بیانگر نقشی است که وی بر عهده گرفته من وحلاج از یک مشربیم. اما مرا به دیوانگی نسبت کردند خلاص یافتم و حسین را عقل او هلاک کرد (۳۰ص۵۸٤) دیگر زمانی است که مردم بر حلاج سنگ می‌زنند و او گلی پرتاب می‌کند وبا این عمل دوگانه هم به رنگ جماعت درآمده و هم بر

حلاج سنگ نزده است اما حلاج به حیله‌ی وی اشاره می‌کند و او را می‌نکوهد.

آواز:

در داستان‌های تذکرةالاولیاء حضور هاتف به منزله‌ی ندای غیبی و دانای برتر است که .کلام او همیشه با عبارت آواز داد بیان می‌شود.

قراردادهای تئاتری:

گفته می‌شود که مخاطب به هنگام خواندن داستان یا نمایشنامه قراردادهایی را از پیش در ذهن دارد که سبب می‌شود وقوع آنچه را که در عالم واقع مکان‌پذیر نیست در داستان یا نمایش بپذیرد.هنگامی که در ازدحام جمعیت شبلی گلی به سوی حسین پرتاب می‌کند او پرتاب کننده را در آن خیل عظیم می‌شناسد و از آن ضربه آه برمی‌آورد در داستان‌هایی چون روایات تذکره الاولیاء که شخصیت‌ها از اولیاالله محسوب می‌شوند خواننده پیشاپیش قدرت مافوق بشری آنها را می‌پذیرد و آن را باور دارد.

داستان‌واره های ذکرحسین بن منصورحلاج

ذکر حلاج نیز مانند سایر داستان‌های نقل شده؛ به جز روایت اصلی شامل قطعات کوتاه داستانی نیز هست که در آنها عطار به جز شخصیت‌پردازی دست به خلق فضایی می‌زند که در آن شکوه عرفان با تنگ‌نظری وسبعیت در آمیخته است.

گونه ی نمایشی:

داستان زندگی حسین بن منصورحلاج با توجه به خصوصیات فردی وی به عنوان شخصیت اصلی ویژگی‌های داستانی و مرگ دلخراش و در پایان روایت در گونه تراژدی جای می‌گیرد.

سبک نمایشی:

داستان حلاج علاوه بر مفهوم نمادین خویش واجد موقعیت‌هایی است که مرزهای واقعیت را در می‌نوردد و قدم به جهان سورریالیسم می‌گذارد به اشاره‌ای بندهای زندانیان را گسستن و با اشاره‌ای دیگر آنها را رهانیدن ناپدیدشدن زندان.و حلاج.طغیان دجله بر اثر ریختن خاکستر حسین درآن و فرونشستن آن با آوردن خرقه‌ی وی بر لب رودخانه نمونه‌هایی از این سبک محسوب می‌گردند همچنین می‌توان نشانه‌هایی از اکسپرسیونیسم را نیز درداستان یافت برانگیختن و بیان احساسات اندیشه‌ها و ذهنیات شخصیت‌ها و برانگیختن و بیان احساسات اندیشه‌ها و ذهنیات شخصیت‌ها و تعبیر واقعیت‌ها از دیدگاه آنها از این دست هستند همچون روایت چوب زدن به حلاج از زبان شیخ عبدالجلیل صفار.

شیوه نمایشی:

عنصر خیال در بیشتر روایت‌های این داستان و چه قالب به شمار می‌رود اما آنچه داستان حلاج را از سایر داستان‌های نقل شده متمایز می‌کند مرگ‌مداری در این

داستان است در توصیه مثله کردن و قتل حلاج از شیوه‌ی گورواری بهره گرفته شده است. البته گروتسک آشکار در این داستان را نمی‌توان نادیده انگاشت. توطئه برای قتل‌حسین زندانی شدن شکنجه ومرگ دهشتناک وی و همچنین ظهور ناگهانی ابلیس بر حلاج در کنار دار ویژگی‌های یک اثر گروتسک را به نمایش می‌گذارد. هر چند که تفکیک شیوه‌های گروتسک و گورواره‌ای در این داستان کاری دشوار و عبث به نظر می‌رسد به هرحال عطاربا بهره‌گیری ازخلاقیت خویش به کارگیری سنجیده و استادانه‌ی فنون ادبی و آمیختن شیوه‌ها وشگردهای مختلف یکی از برجسته‌ترین داستانهای تذکرهٔ الاولیاء و شاید زیباترین آنها را به رشته‌ی تحریر در آورده است.

بررسی‌های انجام شده نشان می‌دهندکه عطار در تألیف تذکره‌الاولیاء ازهمان شیوه‌ی معمول در داستان‌سرایی ایرانی یعنی شیوه‌ی روایت در روایت استفاده کرده که بیشتر آثارمنظوم وی نیزبه همین شیوه سروده شده‌اند. ذکرهرشخصیت خود شامل روایت‌های کوتاه‌ی است که از طریق آنها عطار شخصیت‌هایش را می‌پروراند وقصه‌اش را پیش می‌برد.از آنجا که مقصود عطار اشاعه‌ی تفکر وفرهنگ صوفی‌گری است بنابراین با توصیف حالات و روحیات عرفانی شخصیت‌هایش بر تاثیر کلام خویش می‌افزاید. گرچه او از وصف ظاهری شخصیت‌هایش پرهیز می‌کند اما از طریق کلام نافذ خویش چنان به توصیف رفتاروگفتار آنها می‌پردازد که درذهن خواننده‌ی اثر تصویرکامل و بی‌نقصی ترسیم می‌نماید.

منابع و مآخذ

براهنی . رضا . (۱۳٦۲) قصه نویسی . تهران . نشر نو

احمدی . بابک . (۱۳۷۰) ساختار و تاویل متن .تهران . نشر مرکز

قبادی . حسین علی (۱۳۸۱)حماسه عرفانییکی از انواع ادبی در ادبیات فارسی– پژوهش زبان و ادبیات . بهار و تابستان ۱۳۸۱

مختاری . محمد .(۱۳۸٦) حماسه در رمز و راز ملی تهران . قطره

سرامی . قدمعلی .(۱۳۷۳) ازرنگ گل تا رنج خار . تهران .علمی فرهنگی

دیوید. سن الگا . (۱۳۷۸) شاعر و پهلوان در شاهنامه ترجمه فرهاد عطایی . تهران.تاریخ ایران

مححق . نیشابوری.جواد.(۱۳۸۰) حماسه در عرفان . تهران . سخن گستر

اسلامی ندوشن . محمد .(۱۳۷۰) آواها و ایماها .تهران . یزدان

اسلامی ندوشن . محمد .(۱۳۸۳) نوشته های بی سرنوشت .یزد .آرمان

رستگار فسایی .منصور (۱۳۷۳) حماسه رستم و سهراب

صلیبا.جمیل(۱۳٦٦) فرهنگ فلسفی. ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی.تهران .حکمت

پورنامداریان.تقی(۱۳۸۹) رمزوداستان های رمزی .تهران .علمی و فرهنگی

پارسا نسب.محمد (۱۳۹۰) داستان های تمثیلی- رمزی فارسی.تهران.سرچشمه

توکلی. حمید رضا (۱۳۸۹) ازاشارت های دریا . تهران .مروارید

شمیسا . سیروس (۱۳۸٦) بحر در کوزه . تهران . علمی

ثروتیان . بهروز (۱۳۹۲) شرح راز منطق الطیر عطار . تهران .امیرکبیر

زرین کوب .عبدالحسین (۱۳٦۹) ارسطو و فن شعر .تهران . امیرکبیر

میر صادقی .جمال (۱۳٦۰) قصه . داستان کوتاه . رمان .تهران . آگاه

عطارنیشابوری.شیخ فریدالدین(۱۳٦٦) تذکره الاولیا.به تصحیح محمد استعلامی، تهران . زوار

فورستر.ادواردمورگان (۱۳۵۷)جنبه های رمان .ترجمه ابراهیم یونسی .تهران.امیرکبیر

فورستر.ادواردمورگان (۱۳۸٤)جنبه های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی .تهران .نگاه

داد.سیما (۱۳۸۰) فرهنگ اصطلاحات ادبی .تهران .مروارید

میرصادقی.جمال (۱۳۷۷)جمال و میمنت های صادقی. واژه نامه هنر داستان نویسی .تهران .مهناز

میرصادقی.جمال (۱۳۷۷) عناصر داستان .تهران . علمی

مکاریک.ایرناریما(۱۳۸۵) دانش نامه نظریه های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی . تهران .نشر آگه

انوشه.حسن (۱۳۷٦) دانشنامه ی ادب فارسی .تهران .انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی

شمیسا . سیروس (۱۳۷٤)انواع ادبی . تهران .فردوس

مستور.مصطفی (۱۳۷۹) مبانی داستانی کوتاه . تهران .نشرمرکز

شایگان داریوش.(۱۳۸۷). هانری کربن: آفاق تفکر معنوی اسلام ایرانی، ترجمه : باقر پرهام. نشر فرزان روز

بقلی شیرازی.شیخ روزبهان (۱۳۷٤) شرح شطحیات با تصحیح و مقدمه هنری کربین.طهوری

جامی .نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۵) نفحات الانس من الحضرات القدس تصحیح و تعلیقات محمود عابدی . تهران .اطلاعات

زرین کوب. عبدالحسین (۱۳۸۳) شعله طور .تهران .انتشارات سخن

ما سینیون . لویی (۱۳۷۸) دیوان حلاج .ترجمه قاسم میرآخوری و حیدرشجاعی.تهران .انتشارت قصیده

ماسینیون و پ .کراوس (۱۳۷۳) اخبار حلاج .ترجمعه وتعلیق سید حمید طبیبیان.تهران .اطلاعات

هجویری . علی بن عثمان (۱۳۸۳) کشف المحجوب . مقدمه و تصحیح وتعلیقات محمود عابدی .تهران .سروش

عطارنیشابوری.شیخ فرالدین (۱۳۸٤) منطق الطیر. تصحیح وتعلیقات دکترکدکنی . تهران .علمیسایت جانان .گنجینه زندگی نامه بزرگان

مرادی، شهنار. (۱۳٦۸)اقتباس ادبی در سینمای ایران، آگاه،

اکبرلو، منوچهر.(۱۳۸٤)اقتباس ادبی در سینما و کودک، بنیاد فارابی،خیری، محمد.(۱۳٦۸)اقتباس برای فیلمنامه، سروش،

هانس‌لمان، تیس.(۱۳۸۳) تئاتر پست دراماتیک، ترجمه نادعلی همدانی، قطره،

ارجمندی، مهدی. (۱۳۷۸) تبدیل و تحول متن مذهبی به متن دراماتیک، حوزه هنری،

امامی، همایون.(۱۳۸٦) فیلم مستند: درام و ساختار دراماتیک، ساقی،

صارمی، سهیلا؛ سیمای جامعه در آثار عطار، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲

نمایشنامه آرش کمانگیر

اسطوره ها ، حکایات ، روایات تاریخی ، زندگی نامه شعرا و نویسندگان وعرفای بزرگ این مرزوبوم پراست ازمطالب ومسائلی که مربوط به آداب ورسوم ودانش ایرانی است.از این رو غالبامورد استقبال واستفاده هنرمند شاعر و نویسنده قرارگرفته است .

استفاده به جا وصحیح ازاین مطالب بررسی و تفحص در این باره و اعتقاد به اینکه این موارد می تواند جهت مواد خام و اولیه یک درام بکار گرفته شود حائزاهمیت است اشعاروقصه های مولانا، حافظ ، حلاج ،امراء وسلاطین و اسطوه های بجا مانده ازتاریخ ایران بهترین وناب ترین نوع درام ملی مامیتواند باشد.

هنرمند باجسارت واندیشه نو می‌تواند ازاین منابع جهت درام امروزبه شیوه های اجرائی موجود و روشهای بدست آمده بانگاه موشکافانه تجربیات خودرابرای صحنه تنظیم نماید وتازگی اندیشه ای را تحریر نموده و به نمایش بگذارد .

امروزآثار نمایشی‌درتمام دنیا که پشتوانه ادبیات غنی‌آن مرزوبوم نیز شناخته شده‌اند برگرفته از اسطوره ها و افسانه‌ها می‌باشند وهمچنین منابع ملی‌آن سرزمین به شمارمی روندکه سینه به سینه نقل شده و به یادگار مانده است.

بی شک آرش یکی‌ازاسطوره های ناب ایرانیست که بارها مور توجه واستقبال هنرمندان دیگرنیز قرار گرفته است.حقیربا مروربر آثاری چون کتاب **حماسه آرش** ازمهرداداوستا، برخوانی **آرش** از بهرام بیضایی شعرمعروف **آرش** سیاوش کسرائی نمایشنامه **سفری برای آرش** اسماعیلی همتی وچند اثرمکتوب دیگر در راستای نیل به اهداف حماسی آرش‌ت حقیق بعمل آورده و سپس‌دست به نگارش زده ام .

این اثرنیزآرش دیگریست که خط سیرداستان آن باسایرموارد ذکر شده متفاوت نخواهدبود.جزنگاه نگارنده وزاویه دیدی که جهت نگارش آن انتخاب نموده ام نمایشنامه آرش کمانگیر را سال ۷۸ برای اولین بار به چاپ رساندم و اما بعد از دو دهه احساس کردم از سایر آثارم جامانده و کمتر دیده شده است که در این دفتر همرا ه با تحلیل آرش بیضایی به چاپ رسید.

آدمهای نمایش

بازی سازان

مرد.آرش .مرد ۱. غریبه

زن .غریبه .زن آرش. زن ۱

پرده که باز می شود

//یک مردوزن جوان درصحنه حاضرند مردجوان برسنگی که تصویر نیمه تمام کمانگیری به چشم می آید درحال تراشیدن سنگ می باشد. سمت دیگرصحنه زن برروی قسمتی ازدکورنشسته است و با مرد سخن می گوید //

زن: حال وقت آن شده است که حکایت آغازکنیم /**مکث**/ آن سنگ شده تمام زندگیت.//***به سمت تماشائیان*** // گاه نمی‌شنود، نمی بیند، نمی داند و ساعتها خیره درسنگی است که می تراشد. امیر.به تنهایی توان رویت این حکایت را ندارم بگوچه کنم /**مکث**/ با توام.

مرد: آه می‌بخشی. این‌سنگ مرا به خود مشغول کرده است. ما دوتن بازیگرانیم . بازی سازانی که حکایت برایتان روایت می کنند .

زن: اگرچه این حکایت افسانه ایست بجا مانده از ایام دور و بدور از واقعیت/ ***رو به مرد***/آغازحکایت با تست.

مرد : آغازحکایت ازمردیست که همه وجودش را به عشق درآمیخت و کاری کارستان نمود.من دراین حکایت آرشم .

زن: و من نیز همسر آرش را بازی می کنم.

مرد: جنگی‌بین سپاه ایران وتوران ، جنگی‌که حاصل‌آن جز ویرانی ودربدری نیست وتمام ایران دردست دشمنان لحظه به لحظه ازکف می رود.

زن: و این چنین است که ...

مرد: بپاخیزید/ کف دستانتان را قبضه شمشیر می‌باید/ شما را عزمی اکنون راسخ وپیگیر می باید.

زن: شما را این زمان باید/ دل آگاه / همه با همدیگرهمراه / نترسیدن زجان خویشتن/ روان گشتن به رزم دشمن بد کیش / نهادن رو به سوی آن دژ دیوان جان آزار

مرد: شکستن شیشه نیرنگ/ بریدن رشته تزویر/دریدن پرده پندار/ اگر مردانه روی آرید و بردارید از روی زمین از دشمنان آثار ....بپاخیزید.

/مرد و زن هر دو با هم/

کف دستانتان را قبضه شمشیر می باید/ کماندارانتان را درکمانها تیر می باید شما را عزمی اکنون راسخ و پیگیر می باید / .../ بپاخیزید.

//هنگام همراهی درشعر پایانی فضای صحنه رامرد وزن با هم تغییر می دهند زن برخودلباس وسربندی برای آرش اضافه می نماید ودرمقابل دیدگان تماشائیان فضائی جدید بوجود می آورند.//

خانه آرش ۱

آرش: بازی‌عجیبی‌ایست ماهها برجنگ بوده اند. شنیده ام به صلح‌نشسته اند

زن: پس تمام می‌شود .

آرش : آری اما به قیمتی گزاف. تمام خاک ایران به خون آغشته است.

زن: دیگرخسته شده اند–درهیچ خانه ای جنگجویی نمانده جوانانی که هنوز رسم زندگی نیاموخته اند تن به خاک سرد سپرده اند .

چه مادرانی‌که داغدار شده اند و خواهرانی‌که ازداغ برادر جوان موی سپید کرده و رنجیده اند نوعروسانی‌که امید به دشت دوخته اند تا شوی جوانشان باز گردد وزندگی آغازکنند.

آرش: جنگ نابرابریست . بیگانگان تمام خاک ایران را تصاحب کرده اند خاکی که باید از هرقسمت آن سبزینه‌ای روئیده باشد. در حالیکه جوی خون روانست.

زن: جنگ برای ایرانی‌غریبه نبوده ونیست‌گمان ندارم تو نیز باورنداشته باشی.

آرش: شنیده ام ایران را باپرتاب تیری به ایرانیان بازپس می‌دهند–همه آنانکه مدعی میدان نبردبوده اند رخ زرد نموده اند .

زن : چگونه ممکن است پرتاب تیری مرز ایران و توران را نمایان سازد . ایران زمین‌با وسعتی که دارد–طی‌نمودنش با اسبهای چاپار روزها زمان می برد. حرف بیهوده ایست.

آرش: امروزاسبهائی تیمارمی‌کردم که ازجنگ بازگشته اند وشنیده ام همه از این مسئولیت شانه خالی‌کرده اند وعده‌ای نیزگریخته اند. یک مرد در سپاه نیست. حتی یک سردار.

زن: به ستوربان‌ساده دل که پی‌کاررخود است هیچ امیری آزارنمی‌رساند. توران یا ایران چه فرقی دارد.

آرش: به گمانت چه کسی‌سینه برابر پیکان ونیزه دشمنان سپرکرده است. مردمی که بی‌گناه جان سپرده‌اند .آنان درکوتاه مدت آئین رزم آموخته اند و لباس رزم بتن کرده اند .

ستوربان ساده دلی چون من، دهقان پیری با دوسه فرزند، عطاروبقال و از این‌دست مردم ساده لوح‌حال سرنوشت جنگ را با تیری می‌سنجند که هیچ مرد را توان پرتابش نیست.باید چاره ای کرد وبه خاتمه جنگ اندیشید.

زن : آشفته ای آرش.تاکنون اینگونه پریشان نبوده ای .

آرش: ازآن زمـان‌کـه بـه سـرزمینمان‌حملـه ور شده‌اند مکانی‌سالم نمانده است. زنها مـورد تجـاوز . مردان آزار وشکنجه کودکان وپیران را نیـزاز پـی‌تیـغ گذرانده اند اگر برای همیشه مانـدگار باشـند ایرانـی نخواهد ماند.

زن: ستوربان ساده دل می‌خواهی چه کنی .

آرش : نمی‌دانم.ازمن یک تنه هیچ ساخته نیست .چشم گشودم آغلی بود وزبان بسته هائی کـه دیگـر نیستند .

زن: غروب دلگیریست اما همه پایکوبی می‌کننـد و برگردآتش نشسته انـد. مـی پندارنـد ازایـن همـه مصیبت خلاصی یافته اند .

آرش: خلاصی

//مرد از بازی خارج می شود //

مرد: هنوزآرش به باورنرسیده بود.شاید بیم مرگ نیز داشت اما... نمی دانم .

زن : فکرمی کنی آرش ازروزنخسـت وسوسـه پرتاب تیر درسرداشت .

مرد: ستوربان ساده دل جز به اسبهای خویش بـه هیچ نمی اندیشید.

زن: اما خون وخـونریزی ، اسـارت، غـارت و تجاوز تا بیخ گوش‌اورسیده بـود. اودرخـدمت سـپاه اسـبهائی رهـواررا تیمـارمی‌کـرد واخبارجنـگ را می‌دانست .

مرد: زمـانی‌دور/در ایرانشـهر/همه دربـیم /نفـس/ درتنگنـای سـینه هـا محبـوس/ همـه خـاموش/ و هرفریاد درزنجیر/ و پای آرزو در بند.

زن : هزارآهنـگ وآوای خروشـان بـود وشـب خـاموش/ فضـای سـینه از فریادهـا پربـود و شـب خاموش.

مرد: و باد سرد/ چونان کولی ولگرد/ به هرخانـه به هر کاشانه سر می کرد/ و بـا خشـمی خروشـان / شعله روشنگراندیشه را / می‌کشت/ شب تاریـک را تاریکترمی کرد.

زن: درباورآرش قبول این‌ننگ دشواربود آرش در خویش فرو می شکست و به چیزی می اندیشید جز جنگ .

//صدائی ضرب آهنگ بازی راعوض می نمایـد و آرش به طورعادی به صحنه آمده وسـپس بـر روی زمین وسط صحنه نشسته وسررا بـه زمـین می ساید//

خانه آرش ۲

زن : چه شده آرش ؟

آرش : همه چیزتمام شد. به ننگی تن داده اند کـه دیگربرایمان هیچ نخواهد ماند خانه وکاشـانه ،عشـق وحیثیت ، ناموس وهمسـر، دشـت و صـحرا همـه چیزمان را باخته ایم .

زن: ***//در مقابل اومی نشـینند*** //آرش‌چـه شـده است آیا همسرت نباید بداند

آرش: دانستنش برای مردان سودی نداشت و هیچ کدامشان علاج درد نکرده اند . تو چه می‌توانی کـرد ای زن؟

زن : مـی‌خـواهی بگریزیم.سـفری آغـازکنیم بـه دیاردیگرآخرمن چه گناهی کرده ام که باید تونیزبامن غریبه باشی.

آرش: ازسپاه توران می آیم وخسته ام .بگذار تنهـا بمانم و قدری بیاسایم .

زن : ازسپاه توران ؟

آرش: آری پیام سردار برده بودم تا فرصـتی دیگـر دست آید و زمان بیشتر برای پرتاب تیرداشته باشند.

زن: خب پذیرفتند .

آرش: آری پذیرفته اند .

زن: این که اندوه به همراه ندارد باید خشـنود هـم باشی

آرش: ساده دل اینان پذیرفته اند که باتیری مرزایران و توران را جدا سازند ودیگراینکه ...بماند...

زن: آنانکه مرد رزم وجنـگ انـد درپـی عـیش و خوشگذارانی اند تورا چه می‌شود که روزگارمان سیه می‌کنی .نه اینکه تمام زمینهایت را به غارت برده اند و همه چارپایانت را ربوده اند و ممالک بسیاری ازکـف داده ای وفلان عمارت ازتو تخریب کرده اند .

حالاکه لشکری رضایت به صلح‌داده‌انـد تـوآرزوی رزم می‌کنی . از جنگ چه نصیبمان می شود کـه دل کندن از آن برایت سخت است.

آرش : کمان کجاست؟

زن: کمان؟!

آرش: همان که شنیده ای.کمـانی کـه ازپـدرم بـه میراث مانده است.

زن: حتما می‌خواهی برستیغ کـوه بایسـتی‌وتیـری پرتاب کنی‌که عالمگیر شود .

آرش: ***//خشمگین//*** گفتم کمان کجاست ؟

زن : درآن مکان که پنهان نموده ای .

آرش: ***//کمان را می آورد//*** تنها یادگارپدراست

زن : چه مزاح شیرینی آرش کمانگیرمی شود .

//آرش کمان را از پارچـه پیچیـده شـده جـدا می سازد.//

آرش: ازمن ساخته نیست.***// دو زانـو بـه زمـین می نشیند.//***

زن: چه می کنی ؟

آرش : من توان پرتاب تیر ندارم .

زن : آرش تورا چه شده است.؟

آرش : اگرقرار باشد شویت تیری پرتاب کند چـه می‌کنی.

زن: مزاح می کنی؟

آرش: همه سردارانی‌که توان پرتاب تیری را دارند از ترس لعن ونفرین مردم حاضر به انجام کار نیستند

زن: پس چه کسی تیر پرتاب می کند .

آرش: شاید آرش .

زن : نه . راست نمی گوئی .

آرش : دیگرازمن کاری ساخته نیست .پادشاه توران خواسته است که تیر را من پرتاب کنم.

زن : تو... خدای من. غیر ممکن است .

/روبروی آرش قرارمیگردوکمان رابه‌سمت خود می کشاند درحالیکه آرش کمان رابه سینه می فشارد و آن را رها نمی سازد ./

لعن ونفرین همه ایرانیان را چگونه پاسخ خواهی‌داد.تاکنون تیری پرتاب نکرده ای. آرش می‌دانی چه می کنی .

آرش: ***/اشاره می‌کندکه نمی‌داند*** / و نمی خواهم بدانم.

زن : سرداران با نام و نشان چه شده اند .آنان که عمری‌کمان کشیده‌اند آرش. نمی‌خواهم آواره کوه ودشت باشی.

/آرش چیزی نمی گوید و سر را به زمین می گذارد./

زن: آرش کمان درپیش روداشت وتمام شب را نخفت . اندیشه پرتاب تیر یک لحظه اورا رها نمی‌ساخت .

مرد : او آداب رزم و سرداری نمی‌دانست وساعاتی بی آنکه چیزی بگوید تفکر کرد.

زن : او تیر را پرتاب می‌کند .

مرد: این سوال بارها درذهن‌من به تکاپوافتاده است با چه اطمینان ودانشی اوحاضربه پرتاپ تیرشد.آن هم تیری‌که همه سرداران رزم ازکشیدن کمان آن امتناع ورزیدند.

زن: آرش‌می‌دانست که اززن وسرزمین‌خود وحتی جانش باید دست بشوید و این نیز کرد .

مرد: سپیده نزدیک است و فرصت اندک آرش به عزم خود استوار ماند و آماده ای نبرد با خویشتن با قوای تن

زن : سپیده روزدیگرآرش مهیای سفر گشت .

خانه آرش

/آرش همان گونه که درصحنه به سجده رفته بود آهسته برمی خیزد همسرش کناراوست.همسرش نیزبه خواب رفته بود.

زن : چه می کنی آرش .

آرش: وقت تنگ است وراه بسیار باید بر البرز بایستم .قبل از آن که زمان از دست برود .

زن : آرش من بی‌تو چه کنم .هیچ به من اندیشیده‌ای یک زن تنها چگونه روزگار بگذراند

آرش: ***/همانطور که مهیای سفرمی شود/*** این سفریست که بازگشتی ندارد تو نیز باید بازگردی . پس‌ازاین خانه ای‌نیست و مردی‌که در کنارش روزگار بگذرانی. به عملی‌که انجام می‌دهم ازلعن و نفرین مردم تونیز درامان نخواهی ماند تو نیز باید بروی .

زن: به کجا ....؟

آرش : می دانم همسر خوبی برایت نبوده ام وبامن روزگاررا بسیار سخت گذرانده ای امادوستت داشتم و اززندگیم خوشنود بودم .

زن : برای من نیزاینگونه بوده است.آرش ازتـومی خواهم بمانی. توتوان کمان کشیدن نداری. مضـحکه عام و خاص می‌شـوی .بیـا ازایـن شـهربرویم.آرش تاکنون ازتو چیزی نخواسته ام با دشـواری زنـدگیت ساخته ام. به عشق خرسند بودم و تکه نانی دلخوش. آرش من‌در این دیارغریبم رهایم مکن

آرش: وسوسه کمان گیر شدن ندارم که میـروم.از ترس‌هیچ تورانی و ایرانی کمان نخواهم کشید. تنها به چیزی می اندیشم که...

زن: پس چراچنین می کنی برالبرزایستادن و کمـان کشـیدن تـوان رزم مـی‌خواهـد و دلیـری .تـو مـرد زندگی‌هستی‌آرش‌جنگ تمام‌شـده‌اسـت بـه جـایی می‌گریزیم که دست فلک‌هم نرسد .کنـارجوی آبـی کلبه ای میسازیم که دشتی فراخ در پـیش رو داشـته باشد وفرزندانی‌خواهیم داشت که هرسپیده تـاعصـر همراهمان باشند.

آرش: از تو‌بیش ازدیگران انتظارآن دارم‌که کمکـم باشی.چنان مکن که پریشـان شـوم و در ایـن وادی حیران.

من تیرخواهم انداخت باید کسی تیر بیندازد.

زن: چرا آن کس تو باشی.

آرش: */ می خواهـد برودچنـد قـدمی جلـوتر می رود و باز بر می‌گردد./* بعد من چه خواهی کرد اگر توان بازگشت داری برو.آرش بازنمی‌گرددکـه در کنارش باشی.برایم دعا کن.

زن: زن به دعا می نشیند و چشم به راه اوست.

مرد: آرش قصد پرتاب تیری می کند تیـری کـه دشمن می‌پندارد تا فراسوی دیده های آرش نخواهد نشست و یا هرگز به چله نمی‌نشیند.

زن: اخبار بسیاردر شهر روایت می‌شود عده ای او را دیوانه می‌خوانند آنـان کـه او را مـی شـناختند بـه تمسخرمی نشینند.

مرد: آرش به هیچ نمی‌اندیشـد نـه ازطعـن پیـران درهراس است و نه خشم جوانان . با این همه قصـد سفر می کند.

زن : شاه تـوران مـی‌پنـدارد آرش نیـز از سـرزمین ایران‌خواهدگریخت. ستوربانی را چه به تیراندازی

مـرد: آرش‌مـی‌رود تـا برالبرزنشـیند و پیکـانی در کمان‌گذارده وتیری‌پرتاب کند .

زن: سپیده زده است و آرش هنوز در راه است.

خانه آرش ٤

زن : */ زن به دعا نشسته است/*

پروردگارا به بازوانش نیرو بخـش تـا ملـک ایـران زمین به پرتاب تیری باز ستاند.

پروردگارا قلبی آکنده از مهروطن درنهاد اوگذار تا به اندیشه نیک تیری بیندازد.

پروردگارا سستی از او به دور دار و فرجامی نیک براو رقم زن.

پروردگارا خواب و خیال ، زن و زمین ،کاشانه و پیشه ازاندیشه او بدور دار تا دل بر وطن بندد

پروردگارا در امان دارش

آرش برستیغ البرزنشین ونگاهت را به چشمی بدوز که آرزوی رهایی ازقوم ترک دارد وآزادی برایش زندگیست.

آرش به جوانی بیاندیش که ازکشاکش جنگ خسته است ومادری پیر چشم به راه اوست.

آرش یگانه باش

آرش پیروز باش و سربلند

مرد: زن دیگر به خویش نمی اندیشد.آرش همه کسی بود که همگان فریاد می‌کردند پیروجوان، مرد وزن ، آرش اکنون به راه البرزگام میگذارد.

زن: قامتی استوار، چشمانی‌گشوده وقلبی مملو از عشق،عشق‌به وطن که آزادی را به شماره افتاده است.

مرد: آرش‌با هرگام که پیشترمی‌رود به نظر استوارترمی‌آید. اکنون در شمایل سرداری نمایان است.

زن: استوارترین گامها را به خاک گذارده ودل برمرتفع ترین مکانش نهاده است.آرش کمان بردوش بی‌آنکه با کسی‌سخن‌گفته باشد رهسپار البرز است .

مرد: او آخرین‌غروب دماوند را طی‌کرده است. آنجاکه خورشید چون دایره ای کبود دیده شده است برالبرز ازجیحون تا امویه را زیرنظر دارد .

زن: آرش آن ستوربان ساده دل .در قامت سرداری ایرانی، پی فتحی دامان البرز را ایستاده می کاود.

مرد: آرش‌سربرخاک البرزبه سجده می‌ساید. آخرین نجواهای‌غریبانه اش را با ایزد زمزمه می کند وبی مهابا سرازخاک برداشته وفریاد میزند.

مرد: منم آرش

زن: واین چنین‌است که همه ترس‌رافروگذاشته و در هیات یک سردار دلیر وبه قامت ایستاده فریاد بر می آورد

ستیغ البرز ۵

آرش:

منم آرش ...

منم آرش سپاهی مردی آزاده

به تنها تیرکش آزمون تلختان را اینک آماده

مجوئیدم نسب

– فرزند رنج و کار

...

دلم را درمیان دست می گیرم .

ومی افشارمش درچنگ –

...

در این پیکار
ودراین کاردلی خلقی ست درمشتم
امیدمردمی خاموش هم پشتم
کمان کهکشان دردست
کمانداری کمانگیرم
مرا تیر است آتش پر
مرا بادست فرانبر
ولیکن چاره را امروز زور پهلوانی نیست
رهایی با تن پولاد ونیروی جوانی نیست .
.....

//آرش که ایستاده است به زانومی نشیند وچله کمان راتا بنا گوش آورده است و...//

آرش : ای‌تیربایدخاک ازدست رفته را بازگردانی‌تا بدانجاکه امروز ایران است. رهسپاردریا شو، روزها درگذرباش. هر نقطه ای ازخاک وطن راچون باز طی‌کن ، ای پیکان‌چنان باش‌که بادپاترین اسبان رزم نشان ازتو نیابند

//آرش‌سربه‌سوی آسمان برده سپس کمان برزمین می گذارد وسرباخاک می ساید .//

آرش: وطن‌ای مام‌پیروز. ویران‌باد هرآن‌آبادیت نخواهد .بریده باد دست اهریمن. ایران ای مهدپاک دلیر مردان

زن: تیزپاترین اسبان نیز روزها پی تیردویدند پیکان چنان سفیری از مرزهای خاکی ، دریا، جنگل گذشت و گذشت.

مرد: تیرآرش‌از البرزتا جیحون راه سپرد و سحرگاهی برساق درخت گردوی کهنسالی نشست چنان که مرز ایران از نخست تا بدانجا بود.

زن: آرش‌شادی وشعف به ایرانیان بازگرداند هنوز همسرآرش به دعا ایستاده است.

مرد: از احوال آرش کس با خبر نبود.

زن: کسی می‌گفت آرش در دم جان سپرد.

مرد: دیگری می گفت : او بیماروناتوان گشت .

زن: ایران زمین سراسرغم بود وشادی

مرد: ازاینرو غمگین که آرش‌درستیغ البرزگم گشت وهیچ کس دیگری نشانی از او نیافت .

زن: ودرشادی بسرمی برد چون آرش مرز واقعی ایران را نمایان ساخت. خاکی که دو سال دراشغال بیگانگان بود.

مرد: روزها ازپی آرش ستیغ البرزرا کاویدند. مردان و زنان بسیار، پیروجوان

زن: و آرش به قلب البرزفرونشست .

ستیغ البرز ٦

مرد ۱: کسی آن طرف را بکاود .هنوز رد پاهایش دیده می شود.

زن۱: کاملا تاریک شده است حتی تایک قدمی هم دیده نمی شود.

مرد۱: چطور ممکن است ناپدید شده باشد .

زن ۱ : اگربتـوانیم نشـانی از او بیـابیم کارسـهلتر می‌شود.

مرد: او خود بی نام و نشان است .

زن ۱ : آری بی نام و نشان بود اما دیگر نیست .

مرد۱: نوری از آن سوی البرز به چشم می آید .

زن۱: مردی به سوی نور می رود .

مرد ۱: انگار پرواز می کند .

زن ۱: خود اوست او آرش است .

مرد۱: آری آرش کمانگیر

زن۱: چگونه اینهمه راه را طی کرده است .

مرد۱: آخر او آرش است .

زن ۱: آری راست می گوئی اوآرش است .

مرد۱:

کاش‌می‌ماند ودرجمع‌مازندگی‌می‌کرد. اوستودنیست مردی‌که روزها راه را پیمود تا برالبـرز نشـیند وتیـری پرتاب کند که دلیرمردان ازآن امتناع ورزیده اند .

زن۱: آخراو آرش است .بنگرکمانی یافتـه ام .آری کمان آرش است.

مرد: کسی‌دیگر ازآرش نشان نیافت.روزهـا ازپـی هم سپری می شد .

زن : خانه ها ، محافـل و هرکـوی وگـذر سـخن ازستوربان دلیریست که فتحی به ارمغان آورده است .

مرد: امروزجنـگ بـه آخررسـیده اسـت وشـادی سراسر ایران زمین را فراگرفته است.

زن : عده ای بر گرد آتش آمده با جوان از جنگ باز گشته اشان به گفت و شنود نشسته اند .

مرد: نوعروسانی خانه بخت را می‌آرایند .

زن : و مادرانی برمزارجوان ازدسـت رفتـه خـود شمع روشن کرده اند .

مرد : صدای چنگ و رباب همه فضا را پر کـرده است .

زن: رقص وپایکوبی و شـور وحـرارت بـه ایـران زمین باز گشته است .

مرد : گوئی بهار است ودرختان شکوفا شده انـد و پرندگان آواز می‌خوانند

زن : تنها همسرآرش است‌کـه بـه سـوک نشسـته است .چشم برالبرز دوختـه و غروبـی دیگرراپشـت سرمی گذراند.

خانه آرش

/ همسرآرش درخانه است وجامه سیاه بـه تـن دارد./

زن: امروزپنجمین‌غروبیسـت کـه نیامـده ای .بایـد می‌بودی واین هدایا را می‌دیدی. آرش می‌دانم. دیگر امیدی به بازگشتت نیست.با این همه به انتظارمی‌مانم .

/ دستی بردر خانه می کوبد./

زن : کیستی ؟

/ صدای مردی از بیرون خانه/

غریبه : آیا خانه آرش کمانگیر است .

زن: آری .کیستی .؟

غریبه : دربازکنید امانتی آورده ام.

زن: چه چیزرا ؟

غریبه: از ارتفاعات البرز آمده ام .

زن : ازآرش پیام آورده ای ؟

غریبه: ای کاش چنین بود در را باز کنید .

/زن در را بر روی غریبه باز می کند /

غریبه : سلام به همسرآرش

/کمان رادرپارچه پیچیده است ./

کمان ارش است برستیغ البرزیافته ام .

زن : و آرش را

غریبه : کسی آرش را ندیده است .

زن : چه بسرش آمده آیا زنده است ؟

غریبه: دیده اندکه به سوی خورشید رفته است واز چشمها پنهان شد .

زن: چگونه ممکن است .

غریبه : عده ای می گویند او از دیده های مردم نهان‌گشته .این کمانیست که‌ازاومانده است .

زن : ***/کمان را می گیرد./***کمان میراث پدربود . باید میراث فرزند او باشد .

غریبه : پس اوفرزندی هم دارد ؟

زن : فرزند که نه ....

غریبه : ***/ به زن نگاهی می اندازد /*** هان فهمیدم بی شک او هم آرشی خواهد شد چون پدر .

زن : اگر پسر باشد .

غریبه : خدا بخواهد پسرخواهد بود.پسری که مانند پدر دلیر باشد وجوانمرد . باید بروم .

زن : می ماندی وپیاله ای آب می نوشیدی .

غریبه : باید باز گردم . راه بسیاری آمده ام .

زن : توشه سفر چه؟

غریبه : نیازنیست.شب را درکاروانسرا استراحت می کنم .

زن : از زحمتی که متحمل شده ای شرمنده ام .

غریبه : بایدکسی کمان را بازپس می آورد .بدرود.

زن : خدا به همراهت .

مرد و زن: و این چنین بود مردی‌که ماناست . آرش

مرد: ساده دلی که به ایران این مادردل بست وتمام وجود خود پی تیری گذارد ورها شد .

زن : رهای رها.ازجنگ.خونریزی وخونخواهی و ازعشقی که به دل داشت

مرد: و این آرشی است که همه وجودم را به خود مشغول کرده است آرش کمانگیر/ ***پی سنگ نیمه تمام می رود /***

زن : حال که می اندیشم می بینم نابرابری جنگ آرش را بر این باور داشت .

مرد: اگرهمسر آرش . بودی چه می کردی ؟

زن : همسرآرش بودن وازآرش بریدن دشوار است تو اگرآرش بودی چه ؟

مرد: شاید هرگز آرشی این چنین برعرصه تاریخ نمی‌زیست و شاید من نیز چنین می کردم که اوبود، نمی دانم .

زن : ایـن‌حکایـت مـردی بـود کـه ازسـفری آغازگشت تا حماسه ای چون حماسه آرش .وآرش جاودانه شد .

مرد: پیروز باشید و سر بلند .

زن : ایام به کامتان باد .

امیرسمامی حائری

تهران ۷۸

اشعار متن از سیاوش کسرایی و حمید مصدق