خوانش فراواقع‌گرایی تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام‌حسین ازمنظر زمان‌ومکان

سیدعلی عسگری | کارشناس‌ارشد ادبیات‌نمایشی

فرهاد ناظرزاده کرمانی | استاد دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

احمد جولائی | عضو هیئت‌علمی دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکزی

Archive of SID

www.SID.ir

چکیده

کنکاش و پژوهش درباره‌ی سبک‌شناسی نمایش ایرانی (چه سیاه‌بازی و چه نقالی و چه تعزیه و یا ...) بسیار کم صورت گرفته است و بسیار زیاد نیاز به پژوهش دارد و بدتر این که در کل مکتب سوررئالیسم برخلاف شهرت و اعتبارش در جامعه‌ی هنری جهانی، در ایران بسیار مهجور مانده و پژوهش مستقل و درعین‌حال جامع به‌خصوص ازمنظر ادبیات نمایشی در آن انجام نپذیرفته است. این پژوهش در زمره‌ی اولین گام‌ها است در این وادی و همیشه اولین گام‌ها سخت و پر خطر و زمان‌بر هستند، مقاله پیش‌رو چکیده و جوهره پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده با عنوان «سوررئالیسم در ادبیات نمایشی با نگاهی به تعزیه» است با راهنمایی ناظرزاده کرمانی.

بی‌شک یکی از ماندگارترین مکتب‌های ادبی را می‌توان بعد از جنگ جهانی اول و البته برآمده از مکتب دادائیسم دانست، سوررئالیسم که بر ضد عقل‌گرایی افراطی ـ که چیزی جز جنگ و تباهی به همراه نداشت ـ آمده بود، اصول اساسی خویش را بر پایه‌ی نظریات فروید پایه‌گذاری کرد. سوررئالیست‌ها طی مانیفست‌های خویش که بیشتر توسط «آندره برتون» نوشته می‌شد، تمام اصول خویش را مدون ساختند.

یافتن کنکاش و بررسی این اصول ـ که ذکر آن آمده ـ در نمایش ایرانی ـ با بررسی تعزیه به‌عنوان انگشت‌شمار نمایش ایرانی که از گذر تاریخ جان سالم به‌در برده است ـ و چرایی استفاده از مؤلفه‌های سوررئالیستی و البته چگونگی به‌کار بستن آن هدف اصلی این پژوهش است. لازم‌به‌ذکر است که نمایش سنتی هر کشور که از باد و باران و گزند گذر زمان جان سالم به‌در برده است، نشان‌دهنده‌ی فرهنگ آن کشور بوده و پژوهش در هر گوشه‌ای از آن گونه نمایشی می‌تواند اعتلابخش و پیش‌برنده این فرهنگ باشد.

واژگان کلیدی:

سوررئالیسم، تعزیه، زمان، مکان، ادبیات‌نمایشی.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

تعزیه نیز همانند بیشتر گونه‌های نمایش در جهان دارای ۲ وجه اصلی است تا رسیدن به ذهن و چشم تماشاگر: متن و اجرا. هردوی این‌ها در طول تاریخ به‌مرور تغییراتی یافته و گاه به تکامل نزدیک‌تر شده است. روی سخن در این پژوهش بیشتر متون نمایشی است که بیشتر بر پایه‌ی اعتقادات نویسندگان آن استوار بوده است تا نوشتن براساس اصول نویسندگی درام. متون تعزیه نیز مانند دیگر گونه‌ها دارای ساخت‌مایه‌هایی است که مواد اولیه‌ی شکل‌گیری یک نمایشنامه است و دارای مؤلفه‌هایی از مکاتبی مثل سمبولیسم و سوررئالیسم و...

یکی از ساخت‌مایه‌های شکل‌دهنده‌ی یک متن تعزیه عنصر زمان ـ مکان است چنان‌که در آن از حالت واقعی خارج شویم مثل شکستن زمان و تغییرات متناوب مکان مثل فلاش‌بک زدن و رجوع به آینده و... به متن به سمت‌وسوی تخیل و فراواقعی شدن می‌رود که یکی از مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم است.

۱ـ سوررئالیسم

اولین دیدار من با «سوپو» (۱۹۹۰ ـ ۱۸۹۷) و «آراگون» (۲۰۱۴ ـ ۱۹۳۸) درواقع منشاء فعالیتی شد که آغازش در مارس ۱۹۱۹ بود و به تأسیس مجله ادبیات انجامید که چیزی نگذشته به‌صورت انفجاری به جنبش دادا تبدیل شد و بعد ناچار شد از سر تا پا تجدیدحیات کند و بشود «سوررئالیسم» (کوثری، ۱۳۹۲ : ۴۷) آن‌چه که ذکر شد را شاید بتوان موجزترین تعریف «آندره برتون» (۱۹۶۶، ۱۸۹۶) از شروع سوررئالیسم و به‌طورکلی‌تر با توجه به موجز بودنش، کامل‌ترین آن دانست. قرن‌ها عقل در عرصه‌های مختلف چون فرهنگ و تاریخ حاکمیت داشت، سوررئالیست‌ها دقیقاً بر ضد این حاکمیت شوریدند. حاکمیتی که معتقد بودند چیزی جز تباهی و سیاهی و مرگ نداشته است ازجمله تعداد زیاد کشته‌شدگان جنگ جهانی اول و ویرانی‌های آن، درنظر داشته باشیم که سوررئالیسم بلافاصله بعد از جنگ جهانی اول زاییده شد، درواقع سوررئالیست‌ها از دو اتفاق زاییده شدند: ۱ـ جنگ جهانی اول ۲ـ نظریات فروید راجع به ضمیر ناخودآگاه.

برخی اصول سوررئالیسم:

۱) مسأله رویا: سوررئالیست‌ها برای رویا و خواب به‌عنوان الهام‌دهنده‌ی فرم و محتوای اثر هنری، اهمیت ویژه‌ای قایل بودند.

۲) دیوانگی: دیوانگان بیش از فرزانگان به امور درونی معرفت دارند.

۳) امر شگفت: "به نظر سوررئالیست‌ها هنرمند موظف نیست محاکات کند و با ریسمان عقل و منطق دست و پای خود را ببندد، واقعیت باید به قدری بسط پیدا کند که شگفت‌انگیز را هم در بر بگیرد" (بیگزبی، ترجمه حسن افشار، ۱۳۹۲ : ۸۳)

۴) اشیاء و تصاویر سوررئالیستی: عینی کردن تصاویر عجیب‌وغریب، آن‌چه که فقط در خواب وجود دارد: فرشتگان، دیو، مرده‌ای که حرف می‌زند و نمایش فضای زیرزمین.

۵) تصادف: اعتقاد به تصادف و اتفاق در هنر

www.SID.ir

۶) هزل و طنز: اعتقاد به این که هزل و طنز امتناع از قبول خرافات است.
۷) نگارش خودکار: باید بدون تفکر گوشه‌ای از ذهن را آزاد گذاشت و نوشت.
۸) لحظه سوررئالیستی: تصاویری که در لحظاتی بدون اراده شخصی به ذهن می‌آید مانند کسی که مخدر مصرف کرده است.
۹) اروتیسم و پورنوگرافی: شیفتگی سوررئالیست‌ها به اروتیسم تاحدزیادی متأثر از «فروید» (۱۹۳۹ ـ ۱۸۵۶) بود، تأکید فروید بر نقش محوری غریزه جنسی در زندگی انسان مخالفت صریحی به فرضیات عقلانی قرون پیش بود و هم‌چنین او بر ضمیر نیمه‌هوشیار تأکید داشت و هر دو این‌ها همانی بود که سوررئالیست‌ها در پی‌اش بودند.

۲ـ ۱: سوررئالیسم در ادبیات نمایشی

تازگی جنجال آفرین بعضی نمایشنامه‌ها و اجراهای سوررئالیستی مانند شاه اوبو اثر «آلفرد ژاری» (۱۹۰۷ ـ ۱۸۳۷) و یا عروس و داماد برج ایفل اثر «ژان کوکتو» (۱۹۶۳ ـ ۱۸۸۹) در ابتدا سوت زدن‌ها و هلهله‌ها، روزنامه‌های فحاش و مقالاتی حاکی از تعجب همراه داشت. تماشاگرانی که از یک‌سو به دیدن نمایش‌های پررمزوراز و پر از تفکر و تعقل عادت کرده بودند، دوست نداشتند که خود را در چهره راستینشان ببینند ولی ازسویی‌دیگر بی‌اعتمادی آن‌ها بعد از جنگ خانمان‌سوز جهانی اول به همین تفکر و تعقل که هم جنگ را ناشی از آن می‌دانستند و هم این که نتوانسته بود جلو این همه فجایع را بگیرد آن‌ها را به‌سمت چیزی فراتر از واقعیت می‌کشاند که همان رویاگونگی سوررئال بود.
علاوه‌برذکر نام و اندیشه‌ها و آثار افرادی چون ژاری و کوکتو، بدون‌شک باید از یکی از تأثیرگذارترین اندیشمندان و تئوریسین ادبیات‌نمایشی جهان هم نام برد. مردی که او را دیوانه می‌خواندند و تنها پس از مرگش فهمیدند که بر نمایش جهان چه تأثیری گذاشته است و ازجمله بر ادبیات‌نمایشی سوررئالیستی:
«آنتونن آرتو» (۱۹۴۸ ـ ۱۸۹۶) روزگاری از اواخر ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶ در زمره سران سوررئالیسم بود ولی دیری نپایید که از آن‌ها جدا شد، آرتو اعتقاد به تئاتر ذهن‌گرایانه و متکی بر رویا داشت (یکی از وجوه اشتراک او با سوررئالیست‌ها) "آنتونن آرتو به تئاتر غربی همان انتقادی را وارد می‌داند که آندره برتون به رمان‌های به اصطلاح روان‌شناختی داشت و معتقد بود که تحلیل‌های روحی در آن‌ها فایده چندانی ندارد، زیرا حاکی از زندگی راستین هستند، تئاتر باید تماشاگر را به دنیای رویا ببرد و دنیای غرائزی که سفاک و غیر انسانی باشد، باید بر حواس تماشاگر تازیانه زد" (سیدحسینی، ۱۳۸۹ : ۸۸۳)

۲ـ سوررئالیسم و تعزیه

۱ـ ۲ «تعریف ـ توصیفی از تعزیه»

"شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه نمایشی بوده است در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری

www.SID.ir

در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی به زودی گسترش یافت و همه‌ی جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده را شامل شد" (بیضایی ۱۳۹۲ : ۱۱۳ و ۱۱۴). این تعریف را شاید بتوان برای تعزیه خلاصه و کامل دانست ولی تعاریف دیگری نیز هست: "تعزیه در میان شیعیان ایران و مسلمانان شیعه مذهبی که در سرزمین‌های میان رودان (بین‌النهرین) و شبه‌قاره هند و افغانستان زندگی می‌کنند معانی و مفاهیم گوناگونی دارد، عزا و سوگ، مجلس عزاداری، روضه‌خوانی و نوحه‌سرایی در شهادت و مرگ امامان و امامزادگان، به ویژه نوحه‌سرایی و عزاداری در مجلس شهادت سیدالشهدا امام حسین و همدردی با مصیبت دیدگان از جمله معانی و مفاهیم کلی و عام این کلمه است. در فرهنگ و ادبیات مذهبی ایران تعزیه (تعزیه‌خوانی) به معنا و مفهوم مجموعه‌ای از نمایش‌های آیینی ـ مذهبی و آیینی ـ افسانه‌ای خاص به کار می‌رود» (بلوک‌باشی، ۱۳۹۰ : ۱۴۵) "سوگواری شیعیان بغداد در سده چهارم ق. را می‌توان آغازی‌ترین شکل پیدایش نمایش تعزیه دانست که به دستور معزالدوله دیلمی مردم بازارها را می‌بستند و به عزاداری می‌پرداختند، برخی دوره‌ی صفوی و برخی دیگر دوره زندیان را زمان تجلی تعزیه‌خوانی و گروهی هم شکل نمایش تعزیه را برگرفته از نمایش‌های مذهبی غربی می‌دانند و یا تأثیر گرفته از نمایش غربی و دوره‌ی افشار نیز زمانی بود که نادر هر گونه سوگواری در عاشورا را ممنوع کرده و فرمان داده بود که هر یک از بندگان من و سربازان من که حرف از ماتم و عزاداری بزنند، زبان از حلقشان درمی‌آورم.
افشاریان بر خلاف صفویان، که به عزاداری علاقه بسیار نشان می‌دادند و با برپایی عزاداری اختلافی میان شیعیان ایران و سنیان عثمانی برانگیخته بودند، برای فرونشاندن اختلافات شیعی و سنی جلوی همه‌ی تظاهرات مذهبی شیعیان را گرفته بودند" (بلوک‌باشی، ۱۳۹۰ : ۲۳)

۲ـ ۲ جنبه‌های سوررئالیستی در تعزیه:

در شماری از تعزیه‌ها، هنرمندان تعزیه از شگردها و شیوه‌هایی استفاده کرده‌اند که به‌نظر این پژوهشگر از جنبه‌های سوررئالیستی به کلانی برخوردار است. هنرمندان تعزیه‌ساز با ذوق فطری خود به این نقطه رسیده‌اند که هرچه بر بیت‌های تخیلی تعزیه اضافه کنند بر گیرایی و جذب مخاطبان خود افزوده‌اند و ازاین‌رهگذر آن خواست عمومی از تعزیه برقرار شده که ارتباط با امر قدسی است. ازجمله استفاده از:

۱ـ ۲ ـ ۲ شبیه‌های ناپایدار:

شبیه‌هایی را می‌گوییم که اصل مادی ندارند و درنتیجه به‌چشم نمی‌آیند اما از آن‌جا که تعزیه هم مانند نمایش به همه‌چیز عینیت می‌بخشد در شرایطی ویژه شبیه‌های ناپیدا دیدنی می‌شوند: الف) کروبیان (فرشتگان عرش الهی)، ب) جن و دیو، ج) ارواح: روح انبیاء و خاندانش، د) سروش، هاتف، منادی: شبیه‌هایی هستند که جسمیت ندارند. ه) جانوران: اسب‌ها، کبوتران، شیر، شتران و...

۲ـ ۲ـ ۲ مکان سوررئالیستی

الف): تنوع مکانی در شبیه‌خوانی که از عرش تا فرش و قعر زمین را دربر می‌گیرد:

www.SID.ir

فضاهای عرش: (تعزیه تولد امام‌حسین، معراج پیامبر و...) و قعر زمین (عروسی زعفرجنی)
ب) جهش مکانی: واقعه‌ای که در مکانی خاص در حال روایت است که ناگهان گریزی به مکان دیگر می‌شود (طی‌الارض کردن امام‌حسین)
ج) مکان‌های واقعی و مکان‌های مجازی
۳ـ ۲ـ ۲ زمان سوررئالیستی
الف) جهش‌های زمانی
۱) بازگشت به گذشته
۲) رجوع به آینده
ب) تنوع زمانی: (زمان تاریخی، زمان روایی و...) هم‌زمانی که دو روایت که به‌لحاظ تاریخی متفاوت از هم هستند اما هم‌زمان دیده می‌شوند: سلیمان و بلقیس که سرزمین کربلا و وقایع آن را می‌بینند.
۳ ساخت‌مایه‌ها یا عناصر نمایشی‌ساز:
با استناد طبقه‌بندی ناظرزاده کرمانی برای ساخت‌مایه‌های نمایشنامه، ایشان این هشت مورد را برشمرده‌اند:
۱ـ تم
۲ـ خردمایه
۳ـ نقشه داستانی
۴ـ شخصیت‌پردازی
۵ـ گفت‌گو
۶ـ زمان، مکان
۷ـ فضا، حالت
۸ـ قراردادهای تماشاگانی
هر نمایشنامه‌ای دارای این هشت عنصر است و ازجمله تعزیه نیز از این قاعده مستثنی نیست، عناصر هشتگانه‌ی سازنده‌ی یک متن می‌تواند دارای مؤلفه‌های مکتب خاصی باشند ازجمله مکتب سوررئالیسم بنابراین وقتی یک متن نمایشی (و یا یک متن تعزیه) از جنبه تمیک و از جنبه بن‌اندیشه و یا دیگر ساخت‌مایه‌های سازنده‌ی یک متن دارای مؤلفه‌های سوررئالیستی باشد، می‌توان آن متن را سوررئال نامید.
در این مقاله به علت محدودیت‌های موجود تنها به مؤلفه‌ی زمان ـ مکان (به صورت بررسی جزء به‌جزء در یک تعزیه) اکتفا می‌کنم.
۴ـ زمان‌ومکان
داستان و کنش نمایشنامه چنان‌چه در بستر زمان‌ومکان قرار نگیرد، نمی‌تواند نمود پیدا کند و به‌طورقطع نمی‌توان نمایش را بدون مکان متصور شد، در بعضی مکتب‌های ادبی ـ نظیر سوررئالیسم

www.SID.ir

ـ با زمان‌ومکان بازی‌هایی صورت می‌گیرد ولی باز هم مکان‌وزمان وجود خواهد داشت. هنر نمایش هنری است که هم در ظرف مکان قرار می‌گیرد و هم در بستر زمان جاری می‌شود مانند هنرهایی مانند رقص و سینما. عامل زمان در ارتباط با هنرهای نمایشی چهار جنبه‌ی مختلف به‌خود می‌گیرد:
۱ـ زمان فیزیکی: مقدار زمانی که تماشاگر صرف تماشای یک اثر نمایشی می‌کند و با سرعت معمولی قابل‌اندازه‌گیری است.
۲ـ زمان ترتیبی: عبارت از کل زمانی است که رویدادهای داستان نمایش را دربر می‌گیرد چه به‌صورت آن‌چه در مقابل تماشاگر جاری می‌شود و از برابر دیگانش می‌گذرد، و چه به صورت آن‌چه با قراین و نقل خاطره‌ها و یادآوری رویدادهای گذشته در ذهنش ایجاد می‌شود.
۳ـ زمان نمایش: طول زمانی است که از آغاز نمایش تا پایان آن بر قهرمانان نمایش اثر می‌گذارد و آن‌ها را پیرتر می‌کند.
۴ـ زمانی روانی: گذشت زمان تنها در بیرون اشخاص به‌صورت یکنواخت جریان ندارد. گذشت زمان در درون اشخاص و به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد یعنی در ارتباط با خوشی یا غم‌انگیز بودن لحظات موجود در آن، ضرب‌آهنگی متفاوت خواهد داشت.
علاوه بر این زمان‌ها، از زمان دیگری به نام «زمان اسطوره‌ای» نام برده می‌شود که به آن زمان بی‌زمانی هم گفته می‌شود در این زمان گذشت ماه و سال آن‌چنان که در جهان مادی و عالم می‌گذرد مورد نظر نیست، بدین‌جهت تأثیراتی را که در گذشت زمان به‌طورطبیعی بر جسم آدمیان عادی می‌گذارد، بر قهرمانی که در دایره چنین زمانی قرار گیرند، به‌جا نخواهد گذاشت" (مکی، ۱۵۹، ۱۵۸ ف ۱۵۷)
ضمن‌آن‌که باید بدانیم میان تاریخ و طرح تفاوت وجود دارد: "درام روایت تاریخ نیست، درام پرداختن به اموری است که از ذهن نویسنده می‌گذرد و بر اساس اصول دراماتیک به رشته تحریر درمی‌آید. درام بیان کلمات است و تاریخ در حیطه جزئیات گام برمی‌دارد، در درام واقعیت باید بر حسب احتمال و ضرورت ارائه شوند در حالی که در تاریخ الزام ندارد" (قادری، ۱۳۹۱ : ۹۶)
سازماندهی کنش در زمان باعث به وجود آمدن احساس کندی یا سرعت، غافل‌گیری یا تکرار، غرق شدن در گذشته، آینده و یا قرارگیری در زمان حال می‌شود "به طور کلی زمان در تئاتر همیشه به عنوان محرک است و نویسنده با استفاده از آن، افکار تماشاگر را به بازی می‌گیرد" (پرونه، ترجمه‌ی غلامحسین دولت‌آبادی، ۱۳۹۱: ۱۰۹ و ۱۱۰)
در مقوله‌ی مکان نمایشی نیز همانند زمان دارای انواع هستیم که عنوان کردن دو نوع کلی و انواع زیرمجموعه‌های آن‌ها ضروری می‌نماید، درواقع مکان نمایشی تقسیم می‌شود به فضای واقعی که در واقع صحنه فیزیکی ماست یعنی آن‌جایی که تماشاگر وارد آن می‌شود و به تماشای تئاتر می‌نشیند و فضای خیالی و فضایی که قرار است تجسم شود که در آن رویدادهای نمایش شکل می‌گیرد. "پیدا کردن مکان‌های واقعی یا خیالی که فضای نمایشی اثر را مهیا می‌کند در خواندن دقیق دستورات صحنه و نیز در تحلیل دیالوگ‌های شخصیت‌ها امکان‌پذیر است. و البته اشاره به انواع «فضای باز» مکان نمایش ممکن است در مستطیلی سیاه رنگ و یا در صحنه‌ای دارای «سن»

www.SID.ir

صورت بگیرد، در صحنه گرد و با حضور تماشاگران در اطراف و یا تماشاگرانی در یک سو دو سو و یا سه سو" (پرونه، ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی، ۱۳۹۱: ۹۳ تا ۷۹)

۵-زمان، مکان در تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام حسین

درویش بیابانی به رحمت و رحیم بودن خدا شک می‌کند. او وجود جهنم را با رحمان و رحیم بودن خدا در تعارض می‌داند:

درویش بیابانی: حیرتم خدای ارض و سما
نام نیکت رحیم و رحمان است
آفریدی چرا جهنم را
از چه کردی حجیم و ناربنا
آن کسی را که گشته نام رحیم (فتحعلی‌بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)

حضرت موسی با او گفت‌وگو می‌کند تا او را متقاعد به رحمان و رحیم بودن خدا کند، درویش حرف‌های او را نمی‌پذیرد و حتی قبول نمی‌کند که او فرستاده‌ای است از جانب خداوند تا این‌که درنهایت جبرئیل بر حضرت نزول کرده و از جانب خداوند پیغام می‌آورد که حضرت موسی از میان دو انگشتان خویش واقعه کربلا را به درویش بیابانی نشان دهد:

جبرئیل: حق سلامت می‌رساند ای کلیم
بعد از آن فرماید از لطف علیم
شاد ناکرده دلش خستی چرا
رو به نزد او دو انگشت گشا
تا ببیند او زمین کربلا

موسی (ع) چنین می‌کند و درویش بیابانی با دیدن این واقعه غش می‌کند. حضرت موسی به او توضیح می‌دهد که آن‌چه می‌بیند دشت کربلا است (اتفاق و زمان، مکانی که هنوز روی نداده است) و اولیاء و اشقیاء را به او معرفی می‌کند. مجلس با ذکر چند واقعه از کربلا توسط موسی برای درویش ادامه پیدا می‌کند تا این که وارد واقعه کربلا می‌شویم و شمر، سکینه، زینب و امام با هم گفت‌وگو می‌کنند و آن را می‌بینیم، مجدداً به زمان‌ومکان موسی و درویش بازمی‌گردیم و این رفت و آمد زمانی، مکانی چندین بار تکرار می‌شود، درویش وقایع کربلا را گاه از زبان موسی و گاه به‌صورت‌عینی می‌بیند و از دیدن ظلم وحشتناکی که به امام و یارانش می‌شود و با دیدن این واقعه عظیم بسیار منقلب شده و داشتن جهنمی عظیم را برای ظالمینی چون شمر و یزید (در پایان مجلس) لازم می‌داند:

درویش بیابان: بگو به حضرت پرودگار جمله عیا
هزار دوزخ دیگر زنو کند ایجاد
که من ز گفته خود نادم و پشیمانم
به حق نزاع نداریم کنون که می‌دانم

www.SID.ir

برای قوم تبه کار زشت بی پروا
هزار دوزخ دیگر کم است از موسی (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)
می‌توان با قاطعیت بیان داشت که یکی از فراواقع‌گرایانه‌ترین حالت‌های زمانی‌ومکانی را مجلس «درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام حسین» دارا می‌باشد. در این مجلس تماشاگر به‌طورهمزمان در حال تماشای دو واقعه است که ازلحاظ زمانی‌ومکانی بسیار با هم فاصله دارند. آن‌چنان‌که در خلاصه این مجلس اشاره شد از زمانی‌که موسی (ع) برای اثبات چرایی وجود جهنم از میان دو انگشتش وقایعی را به درویش نشان می‌دهد که هنوز اتفاق نیفتاده و در زمانی بسیار آینده‌تر است و همچنین در مکانی بسیار متفاوت، زمان‌ومکان می‌شکند و زمان‌ومکان فراواقع‌گرایانه با رفت‌وآمدهای چندین‌وچندباره حاکمیت مطلق پیدا می‌کند (مخاطب دو واقعه را در دو زمان متفاوت (حال و آینده) و دو صحنه جداجدا می‌بیند، گاه شاهد گفت‌وگوی حضرت موسی (ع) و بیابانی هستیم و گاه متوجه صحنه‌هایی از وداع امام‌حسین (ع) با اهل‌بیت و شهادت آن حضرت، "گفتگو در زمان حال (بین درویش و موسی) و مشاهده وقایع آینده (حادثه‌ی کربلا) به تناوب یکی دیگر از ساختارهای نمایشی تعزیه درویش و موسی است" (فتحعلی‌بیگی، دریایی، ۱۳۹۰، :۱۵۵)
ضمن‌آن‌که شبیه ناپایداری به نام جبرئیل هم گاه‌به‌گاه حضور می‌یابد و این فرشته‌ی آسمانی نیز به سوررئالیستی بودن این اثر کمک می‌کند. شبیه‌نامه‌نویس دفعه اولی که می‌خواهد به آینده (کربلا) برود از نوعی موازی‌گری در نمایش استفاده می‌کند (هم‌زمانی) او دو انگشتش را در مقابل درویش می‌گشاید و درویش چیزی را می‌بیند که ظاهراً درحال‌اتفاق‌افتادن است و ما نمی‌بینیم ولی درویش می‌بیند و غش می‌کند ولی به آن زمان نمی‌رویم.
جبرئیل:
رو به سمت او دو انگشت‌گشا
تا ببیند او زمین کربلا
موسی:
یک دم نظر میان دو انگشت من نما
بنگر زمین کرب و بلا را به دیدگان
درویش/ غش می‌کند/ کاش ای خدا می‌شدم از هر دو دیده کور
یا دست مرگ کرده مرا زیر خاک گور (فتحعلی‌بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۶۶)
این در حالی است که تا سه صفحه بعد مخاطب و نمایشنامه به کربلا (آینده) نمی‌روند و درویش و موسی آنچه را که می‌بینند ذکر می‌کنند تا این‌که شمر وارد می‌شود و زمان‌ومکان ناگهان عوض می‌شود و این‌بار مخاطب هم می‌بیند:
شمر:
ایا حسین علی پروریده زهرا

www.SID.ir

قدم به معرکه کارزار رنجه نما
سکینه:
از تشنگی مردم امان ای وای غریبم
ای وای داد و بیداد
زینب:
از تشنگی اهل حرم ای وای غریبم
ای وای داد و بیداد (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۷۰)
و این گونه است که شبیه‌های کربلا یکی یکی وارد می‌شوند و با دادن مقدمات و زمینه‌های شروع جنگ دوباره به زمان و مکان حال برمی‌گردیم:
درویش:
صغیر کوچکی از بیش که العطش کرده
ز سوز تشنه لبی افتاده غش کرده
موسی:
بدان که هست همان طفل زار خسته جگر
سکینه دختر فرخنده امام بشر (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)
و این رفت‌وبرگشت زمانی دوباره چند خط بعد تکرار می‌شود و بیننده مجدداً شاهد شکستن زمان‌ومکان است:
امام:
کی ذوالجلال حال پریشان ما ببین
ما را غریب و در به در مبتلا ببین (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)
تا پایان این مجلس سه بار دیگر شکست زمانی – مکانی اتفاق و در همه این دفعات، این دو اتفاق را هم‌زمان می‌بینیم و این درحالی است که هیچ‌کدام از اشخاص نمایش به همدیگر هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهند اشخاص واقعه کربلا حتی درویش و موسی را نمی‌بینند ولی درویش و موسی آن‌ها را می‌بینند، با خود آن‌ها گفت‌وگویی ندارند ولی به واقعه‌ای که در حال اتفاق است عکس‌العمل ندارند. در این داستان به‌طورکامل وارد زمان‌ومکان دیگر نمی‌شویم و بین هر دو زمان معلق هستیم، اشخاص هر دو زمان– مکان هم‌زمان و یکی در میان گفت‌وگو می‌گویند ولی نویسنده هیچ زمانی را مطلق نمی‌کند، در این مجلس نویسنده به‌راحتی از یک زمان‌ومکان دیگر می‌رود و مجدداً بازمی‌گردد، بدون رعایت اصول واقع‌گرایانه نگارش نمایشنامه و همین دلیل محکمی است که این اثر بر اساس ساخت‌مایه زمان – مکان کاملا فراواقع‌گرایانه است و این ساخت‌مایه به دیگر ساخت‌مایه‌ها غالب است. در ابیات زیر به یک گونه از شکست زمانی – مکانی اشاره می‌شود:
شمر:
مکن تو ناله سرت را از تن جدا سازم

www.SID.ir

تن ترا از جفا من به خاک اندازم
امام:
خوشا حال تو ای طفل جگر خون
که رفتی دامن بابا خود اکنون
بروده مژده‌ای طفل رشیدم
به بابایت که من از پی رسیدم
درویش:
فغان و آه که یک ظالمی جفا کرده
تیغ کینه سر طفلی جدا کرده
بگو فدات که این طفلک صغیر از کیست
زدودمان که می‌باشد و گناهش چیست
موسی:
همان صیغه که شد کشته بی‌خطا و گناه
بود یتیم حسن شاهزاده عبدالله
برای یاری عم خود آمده میدان
سرش جدا شده از ظلم شمر بی‌ایمان
شمر:
بگو شهاده ایا نور چشم پیغمبر
که تا جدا کنم از تن سرت به این خنجر
زینب:
ای ابن سعد، لعن خدا بر حیای تو
کو همت تو و به کجا شد وفای تو (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۹۱–۱۹۲)

زمان فیزیکی این اثر امکان قرار گرفتن در حالت فراواقع‌گرایانه را ندارد و به‌صورت واقعی زمان خود را طی می‌کند – در تمام نمایشنامه‌ها زمان فیزیکی (زمانی‌که با ساعت قابل‌اندازه‌گیری است، درواقع حدفاصل شروع اثر تا تمام شدن آن) نمی‌تواند فراواقعی باشد – ولی از سه جنبه دیگر: زمان تربیتی زمان نمایشی، و زمان روانی، می‌توان به نکاتی اشاره کرد.

زمان ترتیبی این مجلس – کل زمان – که رویدادها را دربرمی‌گیرد – چه آن‌چه که می‌بینیم و چه آن‌چه که نقل می‌شود – حالتی فراواقع‌گرایانه دارد، درواقع آن‌چه که در حال نقل شدن است از میان دو انگشت موسی (ع) همزمان در حال دیده شدن هم هست و این در عالم واقع امکان‌پذیر نیست، در این اثر دو زمان را به طور هم‌زمان در حال طی کردن هستیم زمان موسی و درویش و زمان امام‌حسین (ع) و شمر، زمان موسی و درویش در حال دیده شدن و طی شدن است و زمان امام (ع) و شمر درحال‌دیده‌شدن، طی شدن و نقل شدن و شیوه گاهی دیده شدن و گاهی توضیحات

www.SID.ir

مستقیم کلامی موسی و گاهی گفت‌وگوهای درویش. در زمان نمایشی اثر – طول زمانی است که از آغاز نمایش تا پایان آن بر قهرمانان نمایش اثر می‌گذارد و آن‌ها را پیرتر می‌کند – دارای مؤلفه‌ای سوررئالیستی نیستیم هر دو زمان در حال اتفاق به‌صورت واقعی طی می‌شود و شاهد گذشت فراواقعی خیالی، و هم‌انگیز و... و یا ایستایی زمان و... نیستیم.

و درنهایت زمان روانی این مجلس با توجه به تعریف آن – گذشت زمان در درون اشخاص و به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد، یعنی در ارتباط با خوشی و یا غم‌انگیز بودن لحظات موجود در آن – گذشت زمان تا بعد از شروع این اتفاق به بعد چنان غمی بر فضا – حالت حاکم می‌شود که به‌طورمحسوسی زمان روانی اثر را کند می‌کند و رابطه مستقیم غم‌انگیز بودن کار پرداخت‌ها و گذشت کند زمان را مشاهده می‌کنیم و این در عین این است که صحنه کاروزار همیشه ریتم تندی دارد. ولی در این‌جا به این علت است که کاروزار بیشتر در حالت‌های گفت‌وگویی آن مدنظر است.

در مقوله‌ی مکانی نمایشی نیز با دو نوع کلی روبه‌روییم، صحنه فیزیکی یا واقعی این اثر می‌تواند در هر جایی باشد فضای باز و یا فضای بسته و فضای خیالی اثر کربلا و بیابان است که در شرایطی فراواقع‌گرایانه چنان‌که ذکر شد به‌صورت موازی طی می‌شود.

نتیجه‌گیری

تلاش اصلی این پژوهش یافتن مؤلفه‌های سورئالیستی در تعزیه و بررسی این مؤلفه‌ها بود که ساخت مایه زمان – مکان انتخاب شد که یکی از اصلی‌ترین ساخت‌مایه‌هایی بود که می‌توانست یک اثر را سورئالیستی کند و تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام‌حسین را ازاین‌منظر بررسی کردم. چنان‌چه ذکر شد این مجلس با توجه به نمایش دادن دو زمان موازی متفاوت به‌صورت هم‌زمان و البته پرش‌های زمانی زیاد، مثل رجوع به آینده – که در عالم واقع امکان‌پذیر نیست و جهش‌های مکانی – رجوع از محل زندگی درویش به دشت کربلا و رفت‌وآمد متفاوت بین این دو مکان و دیگر دلایل ذکرشده لحاظ مؤلفه زمان‌ومکان سورئال است. امید که گامی باشد شاید کوچک ولی شروعی باشد برای ادامه سبک‌شناسی نمایش ایرانی.

www.SID.ir

■ فهرست منابع

- اسماعیلی،حسین، (۱۳۸۹) **تشنه در میقاتگه متن و متن شناسی تعزیه** (مجموعه لتین)، تهران، نشر معین.
- بیگز بی، سی. و. ای، (۱۳۹۲)، **دادا و سوررئالیسم**، ترجمه (حسن) افشار، تهران، نشر مرکز.
- برونل،پیر، (۱۳۸۴) تهران، **تئاتر و شقاوت یا تقدس زدایی از دیونیزوس**، کهنمویی‌نژاد، نشر قطره.
- بلوک‌باشی، علی، (۱۳۹۰) **تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصائب در نمایش آئینی**، تهران، نشر امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۹۲)، **نمایش در ایران**، تهران، نشر روشنفکران و مطالعات زنان.
- پرونه، میشل، (۱۳۹۱) **تحلیل متن نمایشی**، ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی، تهران، نشر افزار.
- زرین‌کوب ،عبدالحسین، (۱۳۹۲)، **ارسطو و فن شعر** ، تهران، امیرکبیر.
- سیدحسینی ،رضا، (۱۳۸۹) **مکتب‌های ادبی**، تهران، نشر نگاه.
- ستاری، جلال، (۱۳۷۸)، **آنتونن آرتو شاعر دیده‌ور صحنه تئاتر** ، تهران، نشر نمایش.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، **مکتب‌های ادبی**، تهران، نشر قطره.
- فتحعلی‌بیگی، داود، (۱۳۹۰)، **دفتر تعزیه ۱۲**، تهران، نشر نمایش.
- قادری ،نصرالله، (۱۳۸۰)، **آناتومی ساختار درام**، تهران، نشر نیستان.
- ناصربخت، محمد حسین، (۱۳۹۰)، **دفتر تعزیه ۹**، تهران، نشر نمایش.
- ناظرزاده ،فرهاد،(۱۳۹۲)، **نمایشگان، جنگی از جستارهای پژوهشی**، تهران، نشر دریابیگی.
- نوری، نظام الدین، (۱۳۸۹)، **مکتب‌ها و سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم**، تهران، نشر اسدی.
- ناصر بخت، محمد حسین، (۱۳۸۶)، **دفتر تعزیه ۸**، نشر نمایش.
- ناصر بخت، محمد حسین، ۱۳۸۶، **تأثیر ادبیات مکتوب در مجالس شبیه‌خوانی**، تهران، نشر پرسمان.
- مکی،ابراهیم، **شناخت عوامل نمایش**، تهران، نشر سروش.

Archive
www.SID.ir