# تحول تاریخی‌نگاشت استعاری قلمروهای مفهومی شهر و تئاتر؛ از پولیس تا شهر مدرن

رفیق نصرتی
دانشجوی دکتری تئاتر پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

بهروز محمودی بختیاری
دانشیار گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

محمدباقر قهرمانی
دانشیار گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران



Archive of SID
www.SID.ir

## چکیده

تعریف استعاره‌های شناختی در زبان‌شناسی شناختی، نگرش معمول در باب استعاره‌ها که آن‌ها را تنها آرایه‌هایی ادبی و مربوط به قلمرویی ورای زبان روزمره می‌داند، متحول کرده است و استعاره‌ها را واجد کارکردی شناختی می‌داند که تبیین‌کنندهٔ نحوهٔ نگرش گویشوران یک زبان به زیست-جهان پیرامون‌شان است. زبان‌شناسی شناختی برخلاف نظریه‌های کلاسیک، استعاره‌ها را موضوعی زبانی تلقی نمی‌کند بلکه بر این باور است که استعاره‌ها به حوزهٔ اندیشه تعلق دارند و در آن‌ها نگاشت‌های کلیِ مربوط به قلمروهای مفهومی اتفاق می‌افتد. در این نگره، کاربرد استعاره‌ها واجد نوعی مفهوم‌سازی است. مسألهٔ این مقاله تبیین تحولی است که در رابطهٔ شهر و تئاتر از خلال گذار از آتن دوران یونان باستان به شهر در دوران مدرن رخ می‌دهد بر مبنای نگرش به استعاره در پارادایم شناختی. مطالعهٔ رابطهٔ شهر و تئاتر در دوران یونان باستان نشان می‌دهد؛ گزارهٔ « تئاتر پولیس است» که در آن برای فهم تئاتر از استعارهٔ پولیس استفاده می‌شود بر بنیان رابطهٔ این دو پدیده حاکم است. درحالی‌که در شهرهای مدرن این رابطه با گزاره‌ای معکوس تبیین می‌شود که در آن تأکید می‌شود « شهر تئاتر است». بر اساس صورت‌بندی نظری استعاره در زبان‌شناسی شناختی، این مقاله نتیجه گرفته است، گزارهٔ « تئاتر پولیس است» در آتن قرن پنجم ق.م روشن‌کنندهٔ درک شناختیِ سوژه‌های زیست-جهان آتنی از تئاتر به‌عنوان نوعی قلمرو مفهومیِ انتزاعی است که باید برحسب پولیس که قلمروی عینی و تجربه شده بود درک می‌شد. درحالی‌که با ورود به دنیای مدرن این گزاره معکوس می‌شود و به شکل «شهر تئاتر است » درمی‌آید. با این فرض که با توجه به یک‌سویه بودن استعاره‌ها در چهارچوب نظری زبانشناسی شناختی، این تحول، واژگونی سادهٔ یک شباهت استعاری نیست و نشان دهندهٔ دگرگونیِ درک شناختی سوژه‌های زیست-جهان باستانی و مدرن از رابطهٔ شهر و تئاتر است. سعی این مقاله، تبیین علمیِ این دگرگونی تاریخی درون پارادایم شناختی است که درواقع بر اساس پرسش مرکزی این مقاله پیرامون امکان ترسیم شمایی کلی برای رابطهٔ تاریخی شهر و تئاتر شکل گرفته است.



**واژگان‌کلیدی:**

تئاتر، پولیس، شهر، دانش شناختی، استعاره.





Archive of SID

www.SID.ir

**مقدمه**

رابطهٔ شهر و تئاتر رابطه‌ای دورودراز است که دیرینه‌ای به قدمت درام‌های یونانی دارد. تئاتر از همان یونان قرن پنجم پیش‌ازمیلاد جزیی جدانشدنی از شهر بوده است تابه‌امروز. تأمل تاریخی روی رابطهٔ این دو پدیده دو نقطهٔعطف مهم را نشان می‌دهد که نخستین آن به هنگام رواج تراژدی‌های یونان قرن پنجم قبل‌ازمیلاد اتفاق می‌افتد و تراژدی ارتباطی بلاواسطه و تفکیک‌نشدنی با شهر پیدا می‌کند و دیگری در دوران مدرن و به هنگام پدید آمدن مادرشهرها است که دوباره این رابطه اهمیتی بسیار پیدا می‌کند اما در فاصلهٔ این دو نقطهٔعطف، تحولی در نگرش انسان، نسبت به این دو پدیده و رابطهٔ آن‌ها صورت می‌گیرد که صورت‌بندی نظری و مفهوم‌سازی آن درواقع ایدهٔ اصلی این مقاله است. به‌عبارتی‌دیگر، این مقاله سعی دارد با استفاده از روش درزمانی بررسی پدیده‌ها و با استفاده از چهارچوب نظریِ علم شناختی و نظریهٔ استعاره‌های شناختیِ مدون‌شده در این چهارچوب نظری، یک صورت‌بندی نظری مستدل از رابطهٔ تاریخی شهر و تئاتر ارایه دهد.

**۱- استعاره‌ها ازمنظر شناختی؛ به‌عنوان مبنای نظری فهم تحول رابطهٔ شهر و تئاتر**

در طی هزاران سال استعاره به‌مثابه موضوعی مربوط به زبان مطالعه شد نه موضوعی مربوط به اندیشه. در این دوران نظریهٔ کلاسیک زبان همیشه میان زبان روزمره و زبان ادبی تمایزگذاری کرده و صنایع بلاغی ازجمله استعاره را به حوزهٔ زبان ادبی محدود کرده بود. درحالی‌که "زبان‌شناسی شناختی که رویکردی است به مطالعهٔ زبان بر اساس تجربیات ما از جهان، نحوهٔ درک و شیوهٔ مفهوم سازی" (راسخ‌مهند، ۱۳۹۲: ۶) این تلقی از استعاره را منسوخ می‌کند.

> "رویکرد کلی مطالعهٔ زبان که امروزه تحت عنوان زبان‌شناسی شناختی مطرح می‌شود، به عنوان جزو لاینفک جنبشی گسترده‌تر به طور کلی برای دست یابی به شرحی رضایت بخش از طبیعت شناخت انسان و به طور خاص به معنای زبانی شکل گرفت. ]...[ در این رویکرد دانش زبانی ذهنی، تنها بازتاب و در پاره‌ای موارد صورت تخصیص یافته‌ای است از توانایی‌های کلی‌تر شناختی که به واسطهٔ فرآیندهای عصبی کنترل می‌شود. از این رو، در این نظریه پیوستاری میان انواع شناخت و زبان فرض می‌شود؛ بنابراین دیگر نمی‌توان زبان را حوزهٔ جداگانه‌ای در ذهن و یا مغز در نظر گرفت چه برسد به این‌که بخواهیم چنین جایگاهی برای نحو در نظر بگیریم." ( بارسلونا، ۱۳۹۰: ۹)

در این رویکرد استعاره سازوکاری است مربوط به طبیعت شناخت انسان نه‌تنها امری مربوط به بیان، آن‌هم بیان محدود ادبی. در این تلقی از استعاره، یک حوزهٔ تجربی بر حوزهٔ تجربی دیگری نگاشت می‌شود به‌شکلی که حوزهٔ مبدأ که معمولاً عینی است بر حوزهٔ مقصد که انتزاعی است، نگاشت می‌شود. "به بیان دیگر استعاره را می‌توان نگاشت سازمان یافته از حوزهٔ



Archive of SID
www.SID.ir

مبدأ به حوزهٔ مقصد دانست. ]...[ یعنی ابتدا حوزهٔ مقصد، که به واقع می‌خواهیم دربارهٔ آن صحبت کنیم آورده می‌شود، سپس حوزهٔ مبدأ که بر اساس آن به ویژگی‌های حوزهٔ مقصد اشاره می‌شود آورده می‌شود." ( راسخ‌مهند، ۱۳۹۲: ۵۵) جرج لیکاف[۱] می‌نویسد:

> "این اصول کلی که شکل نگاشت‌های مفهومی را به خود می‌گیرند، البته نه فقط در شیوه‌های بیان بدیع شاعرانه که در مورد زبان روزمره نیز دخیل اند. خلاصه بگویم، جایگاه استعاری به کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت. نظریهٔ عام استعاره از طریق تعیین مشخصات نگاشت‌های بین قلمروهای ذهنی تحقق یافته است. در این فرآیند مشاهده می‌شود مفهوم‌های انتزاعی روزمره مانند زمان، حالت‌ها، علیّت و هدف نیز استعاری اند." (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۶-۱۳۷)

**۲- « تئاتر پولیس است»؛ پولیس[۲] و تئاتر در آتن دوران کلاسیک**

در بررسی رابطهٔ شهر و تئاتر در سیر تاریخی آن بی‌شک باید با سرآغاز پدید آمدن درام در یونان باستان شروع کرد. دوران دویست‌سالهٔ قرن پنجم و چهارم پیش‌ازمیلاد که در این دوره آتن به «یونانِ یونان[۳]» بدل شد. اما آتن تنها شهر به معنای امروزی آن نبود. آتن تجسم واحدی سیاسی-اجتماعی بود به نام پولیس که صبغه‌ای دارد مربوط به ۸۰۰ پیش‌ازمیلاد. و در بررسی‌های تاریخی پدید آمدن آن را به دورهٔ سیصدسالهٔ ۸۰۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد نسبت می‌دهند. ( استار، ۱۹۸۶)

پولیس با شهر تفاوت دارد. شهر به معنای جایگاه زیست مردمان را در یونانی asty می‌نامیدند. پولیس در آغاز قلعه‌ای بود که در پای asty ساخته می‌شد اما مفهوم آن تغییر یافت و به معنای جامعهٔ منظم سیاسی به‌کار رفت. (عنایت، ۱۳۹۰: ۱۳) دوره‌ای که در یونان به دورهٔ آرکاییک[۴] معروف است، دوره‌ای است که پس از دوران تاریکی یونان فرا می‌رسد. دوران تاریکی یونان سال‌های میان قرن سیزدهم تا هشتم پیش‌ازمیلاد را دربر می‌گیرد که نبود نوشتار این دوران را واجد صفت تاریکی می‌کند. حماسه‌های هومری با آنکه در دورهٔ تاریکی پدید آمده‌اند اما نوشته شدنشان به دورهٔ آرکاییک تعلق دارد؛ دورانی که سرآغاز ادبیات یونانی به‌شمار می‌آید و از قرن هشتم پیش‌ازمیلاد شروع می‌شود. زمینهٔ حماسه‌های هومری و سایر آثار ادبی دورهٔ آرکاییک یونان، نظم سیاسی، اقتصادی و فرهنگی نوینی است که پولیس خوانده می‌شود. "شکل گیری پولیس مصادف است با استقرار معابد و چهار مکان مقدس پان هلنی در المپیا[۵]، دلفی[۶]، ایستمیا[۷]، نئمیا[۸] و بستری شد برای حدوث نوآوری‌های سیاسی، فرهنگی، ادبی، فلسفی و معمارانه‌ای که دوران آرکائیک و کلاسیک یونان شهرت خود را مدیون آن است. پولیس که در اصل به معنی استحکامات است دو مفهوم شهر[۹] و حکومت[۱۰] را در خود نهفته دارد به همین دلیل دولت-شهر نیز خوانده می‌شود» (کرولی، ۲۰۱۱: ۵۷)



Archive of SID
www.SID.ir

بسیاری ترجمهٔ دولت–شهر یا حتا حکومت–شهر را برای پولیس ناکافی می‌دانند. به‌طورمثال، اچ. دی. کیتو[11] معتقد است: "پولیس کلمهٔ یونانی است که به ناچار دولت–شهر ترجمه‌اش می‌کنیم. ترجمهٔ خوبی نیست، چراکه پولیس متعارف چندان به شهر نمی‌مانسته و از دولت هم به مراتب بیشتر بوده." ( کیتو، ۱۳۹۳: ۸۱) یا کرولی که عقیده دارد برخلاف دولت مدرن که می‌تواند از شهروندان منفک شود، پولیس از شهروندانش منفک‌شدنی نبود، و به‌همین‌خاطر ترجمهٔ دولت–شهر برای پولیس را رد می‌کند. ( کرولی، ۲۰۱۱: ۵۷) این همبستگی بلافصل پولیس و مردمانش در عبارتی یونانی به‌تمامی تجسم یافته است، ریچارد سیفورد عین این عبارت را از تئوسیدیدس[12] یونانی نقل می‌کند: "منظور از پلیس مردمان آن پولیس است." ( سیفورد، ۱۹۹۴: ۱) سایمون گلدهیل نیز در کتابش **دربارهٔ ارسطیا** از ترجمهٔ پولیس به دولت–شهر پرهیز می‌کند، چراکه معتقد است:

> "ترجمه‌های معمول شهر و دولت–شهر نمی‌تواند طیف پیچیدهٔ تصورات سیاسی، مکانی، مذهبی تاریخی و اجتماعی را که این اصطلاح یونانی در ذهن بر می‌انگیزد را انتقال دهد]...[ فکر می‌کنم برای بسیاری از خوانندگان امروزی اصطلاح سیاسی متضمن چیزهایی است که کمابیش به گونه‌ای تنگاتنگ با حکومت، سازمان‌ها و برنامه‌های ایدئولوژیکی ارتباط دارد. مثلاً؛ سیاست را در ورزش دخالت ندهید. اما پولیس در زبان یونانی، دقیقاً شرط هستی انسان است و چیزهای مربوط به پلیس تمام جنبه‌های زندگی یک شهروند را در برمی‌گیرد ]...[ همانطور که ارسطو در این جمله مشهور می‌گوید انسان حیوانی سیاسی است با این جمله می‌خواهد بگوید که انسان لزوماً و طبیعتاً در پولیس زندگی می‌کند." ( گلدهیل، ۱۳۸۲: ۹).

درواقع آن‌چه بیشتر این متفکران بر آن تأکید دارند ویژگی منحصربه‌فردی است که پولیس واجد آن است و ترجمهٔ آن را ناممکن می‌سازد. بررسی دقیق معانی ضمنی پولیس، همبستگی آن با نظم‌های سیاسی، دینی و اجتماعی را آشکار می‌سازد.

> "برخی اوقات شهر و قلمرو نام‌های متفاوتی داشته اند. مثلاً آتیکا قلمروی است که در اختیار آتنی ها بوده است و از آتن– که پولیس به مفهوم دقیق کلمه بوده– و پیرایوس و روستاهایی چند تشکیل می‌یافته است؛ اما مردم این قلمرو را مجموعاً آتنی می‌گفته اند و نه آتیکایی و هر شهروندی در هر نقطه‌ای از این قلمرو آتنی محسوب می‌شده است. در این معنی پولیس برابر دولت ماست. در آنتیگونهٔ سوفوکلس، کریون[13] برای اعلام شاهی خود جلو می‌آید و گفتارش را چنین شروع می‌کند: «آقایان، پولیس را خدایان سوار بر کشتی مطمئنی از میان توفان سالم گذراندند» این همان تصویر آشنای کشتی دولت است و تصور ما این است که می‌دانیم کریون چه می‌گوید. اما جلوتر چیزی



Archive of SID
www.SID.ir

می‌گوید که طبعاً باید اینگونه ترجمه کرد « اعلان عمومی انجام شده است» در واقع می‌گوید: « به پولیس اعلام عمومی شده است...»- نه به «دولت» بلکه به «مردم». جلوتر در نمایشنامه، او به شدت با پسرش مشاجره می‌کند و فریاد بر می‌آورد: « چه؟ آیا کسی باید بر من حکم براند؟» هایمون پسرش جواب می‌دهد: « پولیسی که فقط یک نفر بر آن حکومت کند اصلاً پولیس نیست» این جواب جزء مهم دیگری از مفهوم پولیس را روشن می‌کند: این که پولیس اجتماع است و امور آن مربوط به همه. ممکن بوده" ( کیتو، ۱۳۹۳: ۸۸-۸۹)

پیوند دوسویهٔ درام و پولیس، ورای تحقیق‌های تخصصی مفصل و روشمند، در نگاهی کلی به تاریخ‌ادبیات یونان نیز خودنمایی می‌کند. تاریخ برآمدن و افول حکومت- شهرهای یونان به‌طورعام و آتیکا به‌طورخاص، تقریباً هم‌زمانی گویایی با برآمدن و افول ادبیات دراماتیک یونانی دارد. همان‌گونه که اچ. جی. رز، در بررسی تاریخی‌اش در مورد ادبیات یونان، فصلی را که به بررسی درام اختصاص داده است آتن و درام نامیده است، بیشتر محقق‌هایی که در مورد یونان باستان آثاری پرداخته اند، نیز به همین شیوه رفتار کرده اند. آتن و درام به‌طرزواجدتأملی، دلالتی دوسویه به هم دارند. این دلالت دوسویه به‌نظر نمی‌رسد مختص به درام باشد، در مورد دنیای باستان، شاید بتوان ادعا کرد، تمام تعیّنات فکری و فرم‌پردازی‌های ادبی بن‌مایه‌های مکانی دارند. برخلاف دوران مدرن، که وجه زمان‌شمول آن غلبه دارد.

پولیس را می‌توان حامل همهٔ پدیده‌هایی دانست که بیش‌وپیش از سایر گونه‌های ادبی تا آن‌زمان، با درام پیوند می‌خورند. فردیت، انسان‌گرایی، سیاستِ دمکراتیک و غیره. اما پولیس حتا از این نیز فراتر می‌رود و تنها به قلمروهای انتزاعی نظم پولتیکی، شامل، دولت، مردم، اجتماع و غیره محدود نمی‌ماند. درواقع پولیس در زندگی یونانیان کارکردی نظام‌ساز دارد و فقط مسؤل امنیت، بهداشت و غیره مردم نیست بلکه عاملی است که تربیت ذهن و منش مردم را برعهده دارد. برای نیل به این منظور، پولیس چه ابزارهایی در اختیار داشته است؟ بی‌شک یکی از مهم‌ترین آن‌ها تئاتر است. به‌همین‌دلیل است که تئاتر پیوندی ناگسستنی با پولیس دارد. گلدهیل در **دربارهٔ ارستیا** چهار زمینه برای پدید آمدن تراژدی یونانی برمی‌شمارد؛ پولیس، دمکراسی، جشنواره و تئاتر. درحالی‌که با خوانش دقیق اثر گلدهیل می‌توان با کمی اغماض هر چهار زمینه یه یک زمینه یعنی همان پولیس فروکاهید. چراکه با شرحی که دربارهٔ پولیس آمد، بدیهی است که دمکراسی، جشنواره و تئاتر را نیز ذیل همان مفهوم پولیس قرارداد. پولیسی که به‌زعم گلدهیل "تراژدی بخشی اساسی از آن است که بر هستی تماشاگرانش در مقام حیوانات سیاسی تأثیر می‌گذارد." (گلدهیل، ۱۳۸۲: ۱۰).

وابستگی به پولیس به تئاتر تنها ایده‌ای انتزاعی و پولتیکی نیست بلکه اساساً در تعریف و تبیین پولیس نقشی اساسی دارد. به قول لوییس ممفورد، "برخلاف عقیده و نظر آمارگران سرشماری



Archive of SID
www.SID.ir

جمعیت، آنچه شهر را تعریف می‌کند، هنر، فرهنگ و هدف سیاسی است نه تعداد جمعیت آن." ( ممفورد، ۱۳۸۷: ۱۸۹) برهمین‌مبناست که پاسانیس[۱۴] پژوهشگر شهرهای یونانی یک شهر فوسی[۱۵] را ازاین‌نظر به‌عنوان شهر بازنمی‌شناخت که نه دارای ادارات دولتی بود، نه ورزشگاه داشت، نه تئاتر نه بازار و لوله کشی. ( ممفورد،۱۳۸۷:۲۰۰) این درحالی است که مبنای تعریف پولیس در دنیای کلاسیک تعداد جمعیت آن بوده است. لازم‌به‌ذکر است اشاره شود جمعیت مذکر و فقط شامل مردان، آن‌هم مردانی که دراصل به پولیس مذکور تعلق داشته‌اند. درواقع اگر پلیس مدنظر ارسطو باید ۱۰۰۰۰ جمعیت می‌داشته، با احتساب زن، کودکان و خدمهٔ هر نفر، پولیس ایده‌آل ارسطو جمعیتی حدود ۱۰۰هزار نفر دارد. اما این نحوهٔ بازشناسی پولیس بر مبنای تعداد شهروندان، درعمل در خود نظم سیاسی یونان آن‌زمان موردپذیرش نبوده است چراکه ملزومات پولیس فراتر از تعداد نفوس می‌رود. تئاتر یکی از مهم‌ترین ملزوماتی است که پولیس برای تحقق خود در نظم سیاسی بدآن نیاز داشته است.

> "در اینجا ممکن است ما در پذیرفتن تئاتر به عنوان یک نهاد شهری، که تقریباً همزمان با ژیمنازیوم به شهر یونانی وارد شد درنگ نماییم. تئاتری که در آغاز، در یک صحنهٔ چوبی سرهم بندی شده در میدان شهر به اجرا در می‌آمد] ...[ خیلی زود به خاطر کثرت تماشاگران در شهر در حال رشد بر دامنهٔ تپه‌ای خارج از شهر و در هوای آزاد مستقر گردید. جشن‌هایی که تئاتر از میان آن‌ها به پا خاست، جشن‌هایی مذهبی بود که مدت‌ها در روستا برگزار می‌شد. کاهن‌های پرستشگاه، صف نخست ارکستر ان را بر عهده داشتند. اگر کمدی عتیق از آیین‌های قدیمی و کهنه‌ای که در گذشته پسین سنگی ریشه داشت، مایه گرفته است. تراژدی با مسایل توسعه و پیشرفت انسان که با نظم جدید شهری یعنی سرنوشت، بخت و اقبال و ختیار مطرح گردیده بود، دست و پنجه نرم می‌کرد. با توسعهٔ شهر، از اهمیت میراث مذهبی درام کاسته شد: تفریحات ذهنی محض، جای مراسم زشت و بازیهای ناهنجار را و تهذیب موقرانه را گرفت. ]...[ بدین ترتیب، درام در توسعهٔ خود، مظهر و نمادی از فرآیند توسعهٔ شهری بود که در آن پستی و فرومایگی تماشاگر جای شعائر دینی مربوط به تولد، تابعیت، حرفه ازدواج و مرگ و میر را گرفت. لیکن در دوره پساتراژیک، هنگامی که رابطهٔ مذهبی قطع گردید تئاتر به صورت یکی از مظاهر برجسته و متمایز شهر کلاسیک باقی ماند که در دورترین شهرهایی که برای گروه‌های مهاجر و مزدوران و وظیفه خوران امپراطور ساخته شده بود دیده می‌شد.]...[ اگر یک نشان پایان شهر کلاسیک، برچیده شدن بازیهای المپیک باشد، نشان دیگر آن رها شدن تئاتر است. زیرا در تئاتر بود که شهروند



Archive of SID
www.SID.ir

یونانی خود را می‌دید، و از اصول اخلاقی دلفی اطاعت می‌کرد. خودت را بشناس. بهتر از همه، دل سختی‌های کمدی آریستوفانس به ما می‌گوید که وی آموخت تا خود را ببیند، گیج . مبهم، آن طور که دیگران او را می‌دیدند و با خندهٔ خود او را به استهزاء می‌گرفتند. ولی در همان حال وی در پیکره‌های بزرگ‌تر قهرمانان و خدایان می‌نگریست و به منش‌های بالقوه‌ای توجه می‌کرد که تأسی از آنها، در لحظات بحرانی به وی کمک می‌کرد تا به زندگی عوامانه و بی دردسر همیشگی خود، غلبه کند. خودآگاهی و خودشناسی و حتی خود برتر بینی به صوررت نشانه‌های تازهٔ شخصیت شهری- یا دست کم اقلیتی هشیار درآمد." ( ممفورد، ۱۳۸۷: ۲۰۸-۲۰۹)

اتکای دوسویهٔ تئاتر و پولیس سوای همهٔ زمینه‌های اقتصادی، فرهنگی و غیره ریشه در وضعیت جدیدی دارد که دمکراسی پدید آورده است. دمکراسی به‌عنوان شکل نوینی از اداره و سازماندهی اجتماعی پولیس، شهر و مکان زیستن انسان یونانی را دچار تغییرات شگرفی می‌کند. شهر ازنظر بافت مکانی همان شهر سابق است اما آن‌چه تغییر کرده، مناسبت‌های سازمان‌دهندهٔ آن است. پولیس شهروند یونانی را در ساحتی سیاسی تعریف می‌کند. همان حیوان سیاسی مدِنظر ارسطو.

"از میان جانداران تنها انسان است که توانایی نطق دارد. راست آن است که صورت محض نمودار درد یا خوشی باشد و از این رو جانداران دیگر نیز قادر به تولید آنند. ]...[ اما نطق به کار بازنمایاندن سود و زیان درست و نادرست نیز می‌آید. زیرا خصیصهٔ آدمی که او را از جانداران دیگر متمایز می‌کند توانایی او را به شناخت نیکی و بدی و درست و نادرست و صفات دیگری از این گونه است و اشتراک در این چیزهاست که خانواده و شهر پدید می‌آورد" ( ارسطو، ۱۳۹۰: ۵) زندگی این حیوان سیاسی به‌تبع پدید آمدن پولیس دچار تغییراتی بنیادی شد که سخت وی را گیج و آشفته می‌کرد و تئاتر ابزاری بود برای روشن ساختن این وضعیت جدید. درواقع تئاتر جایی بود که مردم در آن زندگی در وضعیت جدید سیاسی، در دمکراسی را می‌آموختند. این همان مبنایی است که ژان پیر ورنان[۱۶] و پیر ویدال ناکه[۱۷] را بر آن می‌دارد که تراژدی را با رشد دمکراسی یگانه بینگارند. ( رابینوویستس، ۲۰۰۸: ۳۳)

تقریباً تمام پژوهندگان تئاتر در مواجهه با درام یونانی و بررسی پس‌زمینه‌های سیاسی آن تمرکز خود را بر تازگی و ناشناخته بودن دمکراسی، پولیس و غیره گذاشته‌اند. در تازگی این مفاهیم برای انسان یونانی شکی نیست اما نباید فراموش کرد در این وضعیت، تئاتر از خود دمکراسی تازه‌تر و غریب‌تر است. اگر بتوانیم یک‌بار ازمنظر انسان یونانی به تئاتر بنگریم متوجه غرابت و اعجاب آن می‌شویم. نه آنکه تئاتر به کل امری ناآشنا باشد چه همان‌گونه که می‌دانیم تئاتر بن‌مایه‌های آیینی بسیار دارد



Archive of SID
www.SID.ir

اما درام یونانی نوعی جهش فرهنگی به شمار می‌آید. همان که برخی پژوهندگان، به‌طورمثال، جین هریسون[18] از آن به‌عنوان «جهش کوانتومی[19]» از سبعیتِ آیین به تمدن یاد می‌کنند. (ساپو و میلر، ۲۰۰۷: ۲) هرچند واقعیت آن است که در این جهش کوانتمی، آتن الگوی سرمدی سایر شهرهای یونانی نیست و به‌زعم گلدهیل "آتن [عصر پریکس] شهری منحصر بفرد است و نمی‌توان آن را نمونهٔ نوعی شهرهای یونان در آن زمان دانست" ( گلدهیل، ۱۹۹۷: ۵۴).

**۳- « شهر تئاتر است»؛ شهر و تئاتر در دوران مدرن**

چارلز مولسورث[20] در مقاله‌ای با عنوان شهر: "**پاره‌ای برهه‌های کلاسیک**"[21] می‌نویسد:

> "من با کلامی از سیسرو[22]، نویسندهٔ رومی، در کتابش رویای اسکیپیو[23] پیرامون تشخص‌بخشی به شهرها شروع می‌کنم: « دوستان من، بدانید که از نظر آنها که بر جهان حکم میرانند، در میان همهٔ کارهایی که بر روی زمین انجام شده است هیچ کدام پذیرفتنی‌تر از شکل گیری اجتماعی از انسان‌ها بر اساس احترام به قانون که ما آن را شهر می‌نامیم نبوده است.» اگر ما این متن را مبنا قرار دهیم به سادگی می‌توانیم پی به اهمیت بنیادی شهر ببریم به عنوان سرچشمهٔ اصلی تمام آن کیفیت‌هایی که ریشه در شهر دارند، مانند، مدنیت، تمدن و شهریّت. اینها مشخصه‌های بارز جوامعی قانون مدار اند که بر اساس حسی از احترام به قانون ساختار یافته اند و بر همین مبنا دوام داشته اند. اما مادامی که این متن ]نوشتهٔ سیسرو[ را مبنا قرار می‌دهیم باید به فخامت و وارستگی آن بدگمان باشیم. آگاه باشیم که چگونه از جایگاهی برتر ] ما را[ مورد خطاب قرار می‌دهد و چگونه سعی دارد در تبیین آنچه می‌خواهد بگوید خصلتی یقینی، فراگیر و مطلق‌گرا داشته باشد. سخن گویی سیسرو از جایگاهی بالاتر باید ما را هوشیار کند به فهم این نکته که شهر یک صحنه تئاتر است در حقیقت فضایی که در آن معنایی مشخص از خود به روی صحنه می‌رود. شاید لازم است با تعریفی ابتدایی شروع کنیم: شهر صحنه‌ای است که خود امر روی صحنه رفتن در آن اتفاق می‌افتد. به قول یک منتقد، شهر جایی است که در آن همه چیز در عین حال که حاضر است، محو نیز هست چنان‌که می‌توانیم ببینیم شهر صحنه‌ای است که در آن همهٔ قاب‌صحنه‌ها، همزمان آشکار اند و ناپیدا.". ( مولس‌ورث، ۱۹۹۱: ۱۳)

کاربرد استعارهٔ تئاتر برای شهر به امری جاافتاده در میان نظریه‌پردازان مسایل شهری بدل شده است. لوییز ممفورد، جین جکوب و کوین لیچ از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه‌اند که عبارت « شهر تئاتر است» را به‌کار برده‌اند. ممفورد بعد از تعریف شهر به‌مثابه مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته از گروه‌های اصلی و اجتماعات هدفمند، برخی از این گروه‌های



Archive of SID
www.SID.ir

اصلی مانند خانواده و همسایگان را ویژگی هر مکان زیست مشترک انسانی می‌داند اما اجتماعات هدفمند را ویژگی زندگی شهری می‌نامد که از طریق سازمان‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی مناسبات خود را سامان می‌دهند. وی می‌نویسد:

"لذا شهر در معنای کامل خودیک شبکهٔ در هم تنیدهٔ جغرافیایی، یک سازمان اقتصادی، یک فرآیند نهادی، یک تئاتر کنش اجتماعی و یک نماد زیبایی‌شناختی وحدت جمعی است. شهر هنر می‌پرورد و خود هنر است. شهر تئاتر می‌سازد و خود تئاتر است. در این شهر، یعنی شهر همچون تئاتر است که فعالیت‌های هدفمندتر انسان از طریق شخصیت‌ها، رویدادها و گروه‌های متعارض و همکار در مرکز توجه قرار گرفته و به نتایج نهایی برجسته تری ختم می‌شود. در کشوری آزاد بدون نمایش اجتماعی که از طریق متمرکز شدن و تشدید فعالیت‌های گروهی به وجود می‌آید حتی یک عملکرد منفرد نیز در شهر نیست که امکان انجام شدن داشته یا در حقیقت انجام شده باشد. سازماندهی کالبدی شهر ممکن است این نمایش را کم اثر کرده یا عقیم کند و یا ممکن است از طریق فعالیت هدفمند هنر، سیاست و آموزش این نمایش را از حیث ارایه و طراحی مناسب پربارتر کند بر حرکات بازیگران و عمل نمایش اثر گذاشته و آنها را تشدید کرده یا بر آنها تأکید ورزد. بیهوده نیست که انسانها اغلب دل مشغول زیبایی یا زشتی شهر هستند چرا که این صفات کیفیت فعالیت‌های اجتماعی انسان ها را هم معین می‌کند و اگر یک شهرنشین واقعی از ترک بخش شلوغ خود و رفتن به محیطی مطبوعتر از لحاظ فیزیکی در حومه – حتی یک حومه آرمانی سرسبز– اکراه داشته باشد غرایز وی قابل توجیه است. شهر در زندگی متنوع و چند بعدی اش در فرصت های بسیارش برای ناهماهنگی و نزاع اجتماعی، نمایش خلق می‌کند و این همان چیزی است که حومه شهر فاقد آن است." ( ممفورد: ۱۹)

کاربرد استعاره تئاتر برای شهر مدرن محدود به لوییس ممفورد نیست. جین جکوب از استعاره باله برای اشاره به شهر استفاده کرده است. درواقع جکوب با این استعاره بر اهمیت فضاهای عمومی و فضاهای شهری تأکید می‌کند که هم‌چون صحنه نمایش عمل می‌کند. جیکوب معتقد بود خیابان‌ها و پیاده‌روها مهم‌ترین فضاهای شهری‌اند که در ذهن افراد باقی می‌مانند. و سرزندگی پیاده‌روها افراد بیشتری به خود جذب می‌کند. کوین لینچ نیز معتقد است شهر تنها کالبد آن نیست بلکه انسان‌ها، کارها و رفتارشان را هم شامل می‌شود و به باور وی عوامل متحرک هر شهر به‌خصوص مردم در ایجاد تجسم شهر نقش دارند و آدمیان نه‌تنها تماشاگر مناظر شهراند بلکه خود نیز بخشی از نمایش منظر شهر هستند.



Archive of SID
www.SID.ir

"ادوارد هال از نظریه پردازان مهم مطالعات شهری، فضا را به سه دسته ثابت، نیمه ثابت و بی‌شکل طبقه بندی می‌کند. فضای ثابت شامل چیزهایی مانند ساختمان‌ها و حجم‌های ثابت شهری است. فضای نیمه ثابت از نظر وی بخشهای منعطف‌تر شهر اند که امکان تغییر دارند و شامل چیدمان، مبلمان شهری، اثاثیه، گیاهان و ... است. هال فضای بی شکل را به علت برخورداری از فواصلی که در تماس با دیگران وجود دارد با ارزش می‌داند و می‌گوید الگوهای فضای بی‌شکل حدودی چنان مشخص و چنان اهمیت عمیقی دارند که بخش مهمی از فرهنگ را شکل می‌دهند. عناصر غیر ثابت مربوز به انسانها، محیط آنها، انتقال ارتباطات فضایی و موقعیت جسمانی، وضعیت کالبدی، ژست دست و باز، حالت ظاهر و صورت، عکس العمل گردن و دست‌ها، اشارات سر، ارتباطات چشمی، سرعت کلام و بیان، صدا و میزان مکث و بسیاری از رفتارهای غیرکلامی دیگر است. بر این اساس عناصر ثابت فضا که کالبد را شکل می‌دهند، صحنه نمایش محسوب می‌شوند و عناصر بی شکل فضا همان بازیگران این صحنه هستند که محتوا را شکل می‌بخشند. عناصر نیمه ثابت فضا نیز در این میان جایگاه ثابتی نداشته و بین این دو طیف در حال تغییر هستند." ( الوندی‌پور و سربندی فراهانی، ۱۳۹۱: ۲۶)





**نتیجه گیری**

در این مقاله سعی شد نشان داده شود که شهر و تئاتر در یک روند تاریخی به تناوب استعاره‌ای برای فهم دیگری بوده اند. و این یک امر بلاغی نبوده است و بر اساس بینش شناختی نشانگر نحوهٔ فهم آدم‌ها از این پدیده‌ها بوده است.

درواقع همان‌گونه که به تفصیل در بخش دوم این مقاله بحث شد؛ در یونان باستان چون تئاتر پدیده‌ای نوظهور و انتزاعی بود، برای فهم آن از نگاشت قلمرو مفهومی آن بر روی پدیدهٔ عینی پولیس یا شهر–حکومت بهره برده می‌شد اما به‌مرورزمان و در طی یک روند تاریخی و با تطوری که در ساخت شهر پدید آمد و شهر کلاسیک با شهر مدرن جایگزین شد که به‌زعم فریزبی "نمونهٔ عالی مدرنیته" یا به بیانی "در تقابل با اجتماع کوچک، محل اصلی ملاحظه روابط اجتماعی غیر شخصی، اقتصاد پولی و بی نظمی اجتماعی" ( سوج، ۱۳۹۴: ۵۶) است، انسان گرفتار آمده در اضطراب شهر مدرن برای فهم این پدیدهٔ نوظهور، انتزاعی و مقاوم در برابر ادراک یقینی، ناچار شد برای درک آن از استعارهٔ تئاتر بهره ببرد و ازاین‌به‌بعد قلمرو مفهومی شهر را بر روی قلمرو تئاتر نگاشت کند تا بتواند شهر انتزاعی و به‌چنگ‌نیامدنی ازلحاظ ادراکی را با تئاتر درک کند که اینک امری آشنا شده بود.

Archive of SID

www.SID.ir

## ■ پی‌نوشت

۱ – George Lakoff

۲ – Polis

۳ – این عبارت را به توکودیدس شاعر لیریک‌پرداز نسبت می‌دهند و این‌جا از اچ.جی رز نقل شده است.

۴ – Archaic

۵ – Olympia

۶ – Delphi

۷ – Isthmia

۸ – Nemea

۹ – City

۱۰ – State

۱۱ – H.D.Kito

۱۲ – Thucydides

۱۳ – Creon

۱۴ – Pausanias

۱۵ – Phocian

۱۶ – Jean Pierre Vernant

۱۷ – Pierre Vidal Naquet

۱۸ – Jean Harrison

۱۹ – Quantum Leap

۲۰ – Charles Molesworth

۲۱ – The City: Some Classical Moments

۲۲ – Cicero

۲۳ – Scipio's Dream



Archive of SID

www.SID.ir

## ■ فهرست منابع


– ارسطو. (۱۳۹۰). **سیاست**. ترجمهٔ حمید عنایت،چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

– الوندی پور، نینا و سربندی فراهانی، معصومه ( ۱۳۹۱). **نمایش شهری و خلق فضاهای شهری سرزنده** در سرسنگی، مجید، ( به کوشش) **مجموعه مقالات سمینار بازنمایی فضاهای شهری در هنر و ادبیات**، تهران: خانه هنرمندان و سازمان زیباسازی شهرداری تهران.

– راسخ‌مهند، محمد. ( ۱۳۹۲). **درآمدی بر زبان شناسی شناختی؛ نظریه‌ها و مفاهیم**، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.

– رز، اچ. جی. (۱۳۷۲). **تاریخ ادبیات یونان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

– سوج، مایک. ( ۱۳۹۴)، **اندیشهٔ شهری والتر بنیامین: تحلیل انتقادی**. در مایک کرنگ و نایجل ثریفت (ویراستاران)، **اندیشیدن دربارهٔ فضا**. ترجمهٔ دکتر محمود عبدلله زاده. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

– عنایت، حمید.(۱۳۹۰). **پیشگفتار چاپ نخست بر سیاست ارسطو، در ارسطو، سیاست**. چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

– لیکاف، جرج. (۱۳۹۰). **نظریهٔ معاصر استعاره**، ترجمهٔ فرزان سجودی در آمبرتو اکو و دیگران، **استعاره**. ترجمهٔ گروهی به کوشش فرهاد ساسانی. چاپ دوم، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

– کیتو، هامفری دیوی. ( ۱۳۹۳). **یونانیان**. ترجمهٔ سیامک عاقلی. تهران: نشر ماهی.

– گلدهیل، سایمون. ( ۱۳۸۲). **دربارهٔ ارستیا**. ترجمهٔ رضا علیزاده. تهران: نشر مرکز.

– ممفورد، لوئیز. ( ۱۳۸۷). **شهر در بستر تاریخ؛ خاستگاه‌ها، دگرگونی‌ها و دورنماهای آن**، ترجمهٔ احمد عظیمی بلوریان، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.

– ممفورد، لوییس. (؟)، **شهر چیست؟** ترجمهٔ ابوالفضل توکلی شاندیز. در مستقیمی، شمیم. (گردآوری و تدوین) تهران،انتشارات اداره توسعه و برنامه ریزی سازمان زیباسازی شهر تهران

- Croally, Neil. (2011). **A Archaic Greece: the rise of the Polis.** In Croally Neil & Roy Hyde. **Classical Literature; An Intoduction**. Routledge: London and New York.

- Goldhill, S. (1997). **The Audience of Greek Tragedy**. In Easterling, P.E, **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge Uni Press

- Molesworth, Charles. (1991). **The City: Some Classical Moments**, in Mary Ann Caws, **City Image: Perspective From Literature, Philosophy and Film**. Gordon and Breach Scinece Publisher: New York.

- Rabinowitz, Nancy Sorkin. (2007). **Greek Tragedy**. Blackwell Publishing.

- Scapo, Eric & Miller, Margaret C. ( 2007). **The Origins Of The Theatre In Ancient Greece And BeyondY: From Ritual To Drama**, Cambridge Uni Press. New York

- Seaford, Richard. (1994). **Reciprocity And Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City State**. Oxford uni press

- Star, Chester G. (1986). **Individual and community: The Riase of The Polis 800-500BC**. Oxford university press.





Archive of SID
www.SID.ir