مقایسه جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اخیر ایران(۱۳۶۰ـ۱۳۹۰)

سیمین مشکواتی | کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس

محمدجعفر یوسفیان کناری | استادیار ، ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس

Archive of SID
www.SID.ir

چکیده

مقاله حاضر با بررسی دگرگونی‌های هویت در متون نمایشی سه دهه اخیر(۱۳۶۰–۱۳۹۰)، به مطالعه فرهنگی درام ایران می‌پردازد. بدین‌منظور با انتخاب ده نمایشنامه از هر دهه، عناصر نمایشی متشکل از اشخاص نمایش، گفت‌وشنود، کشمکش، فضا و زمان و نیز درون‌مایه با استفاده از نظریه امانوئل کاستلز تحلیل شده است تا سهم هریک از منابع هویتی (ملی، قومی، دینی، مدرن) در شاکله هویت نمایشی معاصر ایران مشخص شود. از آن‌جایی که هویت متاثر از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی است، توجه به فضای گفتمانی تولید آثار نمایشی در هر دوره ضروری به نظر می‌رسد. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت هویت نمایشی ایران، هویتی سیال و ترکیبی است که در دهه ۶۰ به‌صورت هویت مشروعیت بخش و در دهه۷۰ به‌صورت هویت مقاومت متجلی می‌شود. از خصوصیات نمایشنامه‌نویسی دهه ۶۰ می‌توان به زبان ژورنالیستی، توصیه‌های اخلاقی مستقیم و شخصیت‌پردازی‌های ساده و درون‌مایه‌های ملهم از فضای انقلاب و جنگ اشاره کرد. در برابر ارزش‌های بنیادین دهه ۶۰، گفتمان ادبی در نمایشنامه‌های دهه ۷۰ رویکردی نخبه‌گرایانه یافته و با ظهور طبقه جدید متوسط شهری به‌عنوان اشخاص نمایش مفاهیم تجددگرایی موردتوجه قرار می‌گیرد. در دهه ۸۰ اما هویت برنامه‌دار محقق نشده و آثار نمایشی گویای نوعی ازخودبیگانگی اشخاص نمایش است که شکاف بین انسان و جهان اجتماعی بیرون از او را نشان می‌دهد.

واژگان‌کلیدی:

هویت ایرانی، مطالعه فرهنگی درام معاصر ایران، کنش متقابل نمادین، جلوه‌های نمایشی، گفتمان، امانوئل کاستلز.

Archive of SID

www.SID.ir

۱.مقدمه

نمایشنامه‌ها بر کنش استوارند ازاین‌رو منابع غنی هویت‌ساز فرهنگی محسوب می‌شوند. اشخاص نمایش نیز خود برآمده از زبان‌اند؛ ازاین‌رو بازنمود هویتی اشخاص نمایش نیز انعکاسی از فضای اجتماعی است که در آن نگاشته شده‌اند. بنابراین با رویکرد کنش متقابل نمادین و با نگاهی درام‌شناسانه می‌توان منابع هویتی نهفته در متون نمایشی(ملی، قومی، دینی و مدرن) را موردمطالعه قرار داد. این رویکرد بر این برداشت استوار است که اشخاص(در این‌جا منظور شخصیت‌های نمایش) در جریان کنش و بر اساس تعبیر و برداشت نویسنده، عناصر هویتی خویش را تعریف، تولید و مشخص می‌کنند و این مهم در جریان زندگی اجتماعی(بافت نمایشنامه) و به مدد کنش متقابل(گفت‌وشنود) به‌وقوع می‌پیوندد. آن‌چه ضرورت انجام این پژوهش را سبب می‌شود پاسخ به این سوال است که نمایشنامه‌نویسان سه دهه اخیر چگونه در آثار خود به روابط و مناسبات ابعاد و عناصر هویت ایرانی پرداخته‌اند؟ این مقاله هم‌چنین درصدد است تاثیر زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مختلف را بر رفتار اشخاص نمایش و نیز بر محتوای نمایشنامه‌ها در ده نمایشنامه نگارش‌شده از هردهه به‌لحاظ منابع هویتی بررسی و تحلیل کند.

۲.چارچوب نظری

هویت‌دهی به ساختار اجتماعی می‌تواند در متون نمایشی بازنمود داشته باشد. ازاین‌رو در مقاله حاضر با درنظر گرفتن رویکرد کنش متقابل نمادین و با استفاده از چارچوب نظری امانوئل کاستلز چگونگی رابطه منابع چهارگانه هویت ایرانی شامل ملی، مذهبی، محلی (قومی) و مدرن در هویت نمایشی ایران بررسی شده است. واقعیت اجتماعی «حقیقتی بینا ذهنی» است که میان افراد جامعه به بحث گذاشته می‌شود و به یاری کنش متقابل کشف و شناخته می‌شود(احمدی،۱۳۷۳ :۱۹۷). به اعتقاد کاستلز ساختن هویت همواره در بستر روابط قدرت انجام می‌گیرد و با این نگاه بین سه صورت و منشأ ساختن هویت تمایز قایل شده است که این سه صورت عبارتند از: هویت مشروعیت‌بخش، هویت مقاومت و هویت برنامه‌دار.

•هویت مشروعیت‌بخش به‌معنای هویتی است که توسط نهادهای غالب جامعه ایجاد می‌شود تا سلطه‌ی آن‌ها را بر کنشگران اجتماعی گسترش داده و عقلانی کند. این موضوع هسته اصلی نظریه اقتدار و سلطه سنت است.

•هویت مقاومت به هویتی اشاره دارد که به دست کنشگرانی ساخته می‌شود که در اوضاع و احوال یا شرایطی قرار دارند که از طرف منطق سلطه، بی‌ارزش دانسته می‌شود و یا داغ ننگ بر آن زده می‌شود.

•منظور از هویت برنامه‌دار نیز هویتی است که درآن، کنشگران اجتماعی با استفاده از هرگونه مواد و مصالح فرهنگی قابل‌دسترسی، هویت جدید می‌سازند؛ هویتی که موقعیت آنان را در جامعه از نو تعریف می‌کند و به‌این‌ترتیب در پی تغییر شکل کل ساخت اجتماعی هستند(کاستلز،۱۳۸۵: ۲۴).

Archive of SID
www.SID.ir

۳. رویکردها و مبانی نظری هویت ترکیبی

جامعه‌شناسان معاصر که عمدتاً روشی تلفیق‌گرا دارند جامعه را عرصه هم‌نشینی عناصر خرد و کلان درنظر می‌گیرند که نمود عینی آن مشروعیت دادن به تکثرگرایی و قبول وجود هویت‌های جمعی گوناگون است(توسلی، ۱۳۸۱: ۱۶). درواقع در این دیدگاه انواع و سطوح متفاوت هویت‌های جمعی اعم از محلی، ملی، و جهانی به موازات هم مطرح می‌شوند، به‌طوری‌که می‌توان تحقق هویت جمعی عام جهانی را قرین حفظ تفاوت‌ها و هویت‌های جمعی خاص دانست(عبداللهی و حسین بر، ۱۳۸۱: ۱۱۱). هویت‌ها شالوده و سازه‌های اجتماعی هستند و در فرایند سازماندهی یا شالوده‌ریزی اجتماعی به‌وجود می‌آیند. هویت‌ها پدیده‌هایی فراتاریخی، عاری از اقتصاد، مذهب، ایدئولوژی و تاریخ و جغرافیای خاص خود نیستند، بلکه این سازه‌های اجتماعی با تکیه بر حافظه جمعی و تمام منابع معرفتی و درنظر گرفتن ساختار عینی اجتماعی به‌وجود آمده‌اند. بنابراین، هویت‌ها پدیده‌های اجتماعی هستند که در بخشی از فرایند ساخته شدن آن‌ها پدیده‌های معرفتی نیز نقش دارند(منتظرقائم، ۱۳۷۹: ۲۵۶ و ۲۵۷). همه انواع و لایه‌های هویتی موقعیت و اهمیت یکسانی ندارند. همواره بخشی یا لایه‌ای از هویت و عناصر هویتی در جهت‌گیری عام نمایش نقش بیشتری بازی می‌کنند و دیگر لایه‌های هویتی در نهان می‌ماند. نخستین‌بار زیمل در مقاله "تضاد فرهنگ مدرن" به موضوع ترکیبی بودن هویت و فرهنگ در جامعه مدرن توجه کرده است(زیمل، ۱۹۶۸). جرج هربرت مید نیز بر ماهیت فرایندی هویت مستمر تاکید کرده است و امکان انطباق و سازش میان ابعاد مختلف هویت را پذیرفته است(مید، ۱۹۳۴). موضوع هویت‌های متعدد ازسوی روان‌شناسان و پژوهشگران مطالعات فرهنگی نیز موردتوجه قرار گرفته است. این نظریه‌ها بینش‌های روان‌شناختی و فرهنگی را در هم ادغام و تلفیق کرده‌اند. اولسون معتقد است: "اکنون فرد به عنوان مجموعه‌ای از هویت‌های جداگانه و نه یک هویت مشخص در نظر گرفته می‌شود. این هویت‌ها ممکن است به طور غیر قابل پیش بینی مجدداً شکل گیرند، تغییر کنند و ناپدید شوند. این به معنی مرگ سوژه فردی، مستقل و معنا دار است"(اولسون، ۲۰۰۴: ۸۴۴). هم‌چنین نورمن بلیکی در بیان ویژگی‌های پست‌مدرنیسم به هویت‌های تکه‌تکه‌شده و پذیرش نسبیت فرهنگی اشاره می‌کند. وی می‌گوید: "به نظر می‌رسد معیارهای عینی که به عنوان مبنایی برای تمایز بین حقیقت و بطلان ارائه شده‌اند چیزی جز نوعی از متقاعد کردن نباشند که طراحی شده‌اند تا صحت چیزی را نشان دهند. پرداختن به اعتبار و روایی، زمینه را برای پرداختن به تنوع در ساختارهای اجتماعی که در طول زمان و در شرایط مختلف تغییر می‌کند فراهم می‌سازد. تمام ساختارهای اجتماعی معتبر هستند و هیچ یک بر دیگری برتری ندارد"(بلیکی،۱۳۸۹: ۷۶). متفکران مکتب کنش نمادین نیز بر موضوع شکل‌گیری هویت‌های چندگانه به‌کرات تاکید کرده‌اند. ازجمله در نظریه هویت اجتماعی ترنر و تاجفل تاکید شده است که هر فرد هم‌زمان به جمع‌های متعددی تعلق دارد و ممکن است خود را با بیش از یک جمع معرفی کند (مور، ۱۹۹۵: ۳۹۰ و عالمی: ۵۲). پیتر بروک به‌صورت تجربی و عملی بر روی تئوری‌های هویت کار کرده و دیدگاه کنش متقابل را

Archive of SID
www.SID.ir

مبنای کار خود قرار داده است. او در نظریه کنترل هویت به بحث وجود هویت‌های متعدد و رقیب و نقش آن‌ها در برهم خوردن تعادل یا چرخه کنترل هویت پرداخته شده است. بروک اضطراب‌های اجتماعی ناشی از تعارض هویت‌ها را مطرح می‌کند و بر آن است که افراد با توجه به نقش‌های مختلف، دارای هویت‌های جداگانه می‌شوند. بروک هویت را یک مجموعه معانی که در تعریف یک نقش و یا موقعیت اجتماعی از این‌که شخص کیست به‌کار برده می‌شود، می‌داند. در ادراک از منابع محیطی، یک سیستم معانی مشترک در بین کنشگران واقع می‌شود که موجب می‌شود فرد رفتار خود را(رفتار فردی) با این سیستم معانی مقایسه کرده و درنهایت به شکل رفتار اجتماعی بروز دهد که می‌تواند سرمنشا مشارکت خود در محیط اجتماعی شود. هم‌چنین در نظریه‌های روان‌شناسی اجتماعی مانند تمایز بهینه نیز به انواع روابط میان دو نوع هویت اجتماعی هم‌زمان پرداخته شده و سه حالت کلی: وجود تفاوت در هویت‌های دوگانه، وجود قدر مشترک میان دو نوع هویت(آمیخته)، قرار گرفتن یک هویت ذیل(تودرتو) اشاره شده است(عالمی:۹۲-۹۰) که شکل‌گیری هرکدام تابع نیاز به شمول بودن یا متفاوت بودن است. در میان مردم‌شناسان، پیوند میان خود و دیگران مستلزم پذیرش پیش‌فرض وجود هویت‌های چندگانه بود. ازنظر کوهن: "اجتماع به طور وسیع سازهای ذهنی است که ظهور عینی آن در محلیت یا قومیت آن را واثق و قابل اعتماد می‌کند. به شدت نمادین است و در نتیجه اعضای آن می‌توانند آن را با خودهایشان بیارایند... درواقع جلایی که اجتماعیت به مولفه‌های متنوع خود می‌بخشد به هریک از آنها این امکان را میدهد که مرجعی اضافی برای هویت‌های خود بیابد"(کوهن،۱۳۹۰: ۱۶۴). دراین‌راستا نظریه هویت چهل‌تکه داریوش شایگان نیز درخورتوجه است. شایگان در چارچوب نظریه مرقع‌سازی خود معتقد است: هویت مرزی نوعی آگاهی دورگه است که گذر از یک سطح به سطحی دیگر را امکان‌پذیر می‌کند. مجموعه این گذرها سازنده چیزی است که مک لارن «تخیل فرهنگی» نامیده است یعنی عرضه‌ای که ناشی از تصادف کدهای ارجاعی گوناگون است(حاجیانی،۱۳۸۸: ۹۶). شایگان در بیان نظریه چهل‌تکه‌سازی بر آن است که اکنون در عرصه فرهنگ تنوع موزاییک‌واری را می‌بینیم که همه آگاهی‌ها را پهلوی هم قرار داده است و در این موقعیت تازه‌ترین گفتارها و بینش‌ها به کهن‌ترین آن‌ها می‌پیوندند(شایگان،۱۳۸۰ :۴۱). او تاکید می‌کند: "ما اکنون شاهد تجدید حیات همه گفتارهای از یاد رفته‌ایم که به پستوهای ناخودآگاه بشر رانده شده بودند. به استثنای گفتار جهانی مدرنیته که دستاوردهای آن اجتناب ناپذیر و خواه ناخواه ملک و میراث همه بشریت شده است هیچ هویتی بر دیگر هویت‌ها برتری مطلق ندارد و هیچ ایدئولوژی‌ای آن قدر قدرتمند نیست که دیگر ایدئولوژی‌ها را از میدان به در کند، امری که در تاریخ بشریت بیسابقه بوده است"(شایگان، ۱۳۸۰: ۴۲). کامل‌ترین پاسخ مقاله حاضر درخصوص امکان وجود هویت‌های چندگانه و نیز امکان سازگاری (تناقض نداشتن) درخصوص روابط میان منابع و ابعاد هویت ازسوی نظریه‌پردازان مکتب کنش نمادین ارایه شده است و دراین‌راستا منابع هویتی ملی، دینی، قومی و مدرن موردتوجه ما بوده‌اند که در ادامه به تعریف آن‌ها پرداخته می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

۱-۳.هویت ملی

هویت ملی به معنای احساس تعلق و وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی است مهم‌ترین عناصر و نمادهای کلی که سبب شناسایی و تمایز می‌شوند عبارتند از: زبان و ادبیات، سرزمین، دین و آیین، آداب و مناسک، تاریخ، مردم و دولت در درون یک اجتماع ملی(یوسفی، ۱۳۸۰: ۷۹). در زیر ابعاد مختلف هویت ملی تعریف می‌شوند: بعد اجتماعی هویت ملی، در ارتباط با کیفیت روابط اجتماعی فرد با نظام کلان اجتماعی است. به‌نظر گیدنز، هویت اجتماعی افراد بر اساس خودآگاهی و هم توسط شرایط و موقعیت‌های اجتماعی در زمان‌ومکان شکل می‌گیرد(گیدنز، ۱۳۷۸: ۸۱). بعد تاریخی هویت ملی را می‌توان آگاهی و دانش از پیشینه‌ای تاریخی و احساس تعلق‌خاطر و دلبستگی بدان دانست. تحولات و فرآیندهایی که در شکل دادن به احساسات عمیق دلبستگی و تعلق به یک کشور مؤثر است(معمار،۱۳۷۸ :۱۷). خاطرات، رخدادها و حوادث، شخصیت‌ها و فرازونشیب‌های تاریخی در شکل دادن به انگیزه‌های جمعی مؤثر هستند. بعد جغرافیایی هویت ملی عبارت است از نگرش مثبت به آب‌وخاک به‌این‌جهت که «ما» ساکن یک کشور و یک سرزمین معین هستیم و از جایگاه مشخصی در نظام هستی برخورداریم. هویت ملی در بعد سیاسی، در صورتی شکل می‌گیرد که افرادی که ازلحاظ فیزیکی و قانونی عضو یک نظام سیاسی هستند و داخل مرزهای ملی یک کشور زندگی می‌کنند و موضوع یا مخاطب قوانین آن کشور هستند، ازلحاظ روانی هم خود را اعضای آن نظام سیاسی بدانند. تسیانکوف بعد فرهنگی هویت ملی را هنجاری می‌داند که نشان‌دهنده جهت‌گیری‌های عاطفی یا احساسی افراد و دربردارنده معانی نمادین و به‌لحاظ اجتماعی ساخت‌یافته مشترک در جامعه به عنوان یک کل است(سایگانکوی،۲۰۰۴ :۲۴) .میراث فرهنگی در حالتی‌که نخواهیم تعریف بسیار گسترده، عام و غیرتحلیلی از آن ارایه کنیم شامل مجموعه مناسک عام، شیوه‌های معماری، سنت‌ها، اعیاد، اسطوره‌ها، عرف‌ها، و فولکلور است. زبان و آثار ادبی نیز بعد مهمی از میراث مکتوب هر ملت است. درواقع زبان يك ملت تنها وسیله سخن گفتن نیست بلکه ابزار اصلی اندیشیدن، جهان‌بینی، روابط خرد و کلان با دیگران و ارتباط با گذشته، حال‌وآینده است. زبان فراگیرترین عنصر مشترك هویتی است که می‌تواند تاحدزیادی نظرها، ارزش‌ها و باورهای مشترك را در تعامل اجتماعی و انتقال آن به آینده برعهده بگیرد.

۲-۳.هویت دینی

برخورداری از دین و تعالیم مذهبی مشترک، پایبندی و وفاداری به آن و اعتقاد و تمایل به مناسک و آیین‌های مذهبی فراگیر، در فرآیند شکل‌دهی به هویت دینی بسیار موثر است. امروزه با وجود افزایش و شدت یافتن فرایندهای توسعه، مذهب هم‌چنان به‌عنوان منبع مهمی برای هویت و معنا بخشی در جهان متجدد و آشفته به‌شمار می‌رود. دورکیم به‌عنوان یک جامعه‌شناس دینی، دین را به‌عنوان یک سیستم عقاید و اعمال جهت‌گیری شده به‌سوی اعمال مقدس می‌دانست و معتقد بود هویت دینی به‌واسطه اجتماعات دینی شکل می‌پذیرد و حفظ می‌شود. در این‌جا با رویکرد

Archive of SID
www.SID.ir

کنشگرایی متقابل، هویت دینی عبارت است از هویتی که فرد (اشخاص نمایش) را به یک ساخت اجتماعی به نام دین پیوند می‌زند یا به‌عبارتی مجموعه‌ای نسبتاً پایدار از ساختارهایی است که فرد از رابطه خود با دین در ذهن دارد. هویت دینی در سه بعد قابل‌بررسی است:۱- احساس تعلق به دین و دینی پنداشتن خود ۲- تعلق به فرهنگ دینی (شامل پذیرش باورهای دینی، پذیرش اقتدار متون مقدس و رهبران مذهبی، رفتار مذهبی و پایبندی عملی به دین، اعتقاد به تأثیر، دخالت و فایده‌مندی دین در بعد فردی)۳- تعهد به اجتماع دینی (شامل تعهد و مشارکت در عبادات جمعی، درگیری ذهنی در مقولات مذهبی، اعتقاد به دخالت دین در حوزه مسایل اجتماعی، مدارا و تساهل در مقابل هویت دینی ایدئولوژیک، مشورت و تعامل با مذهبی‌ها، سطح عضویت در اجتماعات دینی)(حاجیانی ،۱۳۸۸: ۴۵۴).

۳-۳. هویت قومی

به اعتقاد آنتونی اسمیت، «قوم» عبارتست از "یک جمعیت انسانی با یک افسانه اجدادی مشترک، خاطرات مشترک، عناصر فرهنگی، پیوند با یک سرزمین تاریخی یا وطن و میزانی از حس منافع و مسئولیت"(احمدی، ۱۳۷۸: ۷). یک گروه قومی دارای ویژگی‌های متفاوتی شامل دین، طبقه، منطقه، زبان، ملیت، تبار، نژاد، رنگ و فرهنگ است. این ویژگی‌ها، هرکدام به‌تنهایی یا ترکیب‌های متفاوتی از آن‌ها، برای تعریف قومیت یا گروه قومی مورداستفاده قرار می‌گیرند اما به‌سختی می‌توان مهم‌ترین و ضروری‌ترین آن‌ها را مشخص کرد(مسعود چلبی و همکاران، ۱۳۷۸: ۱۴۱).

۴-۳.هویت مدرن

هویت مدرن به‌معنای گرایش به ارزش‌ها و مبانی بنیادی مدرنیته در ابعاد شناختی و اجتماعی و با اندک تسامحی احساس تعلق به فرهنگ غربی است(نوذری، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۰۷). این هویت دستاوردهای مدرنیته را در حوزه اجتماعی به زیرمجموعه‌های طبقه، جنسیت و نژاد تقسیم می‌کند. در حوزه سیاست نیز از تغییر در نظام‌های ارزشی و هنجاری ازجمله برآمدن نظام‌های جمهوری، دموکراسی و تحول در فرهنگ سیاسی نام می‌برد. هم‌چنین تغییروتحول در نظام‌های فرهنگی، تحول در الگوهای نگرش به زنان، امنیت فردی و اجتماعی، تحول در عرصه مذهب، ارزش‌ها و هنجارها و ایدئولوژی را دستاوردهای مدرنیته می‌دانند. شاخص‌های مدرنیته ازنظر بیرچ و همکارانش حاصل ۴ فرایند است:۱- جایگزینی نسبی ارزش‌های انسانی مثل آزادی، برابری، فردگرایی به جای مذهب۲- قوت گرفتن نهضت علمی و روش‌های علمی (تجربه‌گرایی)۳- اعتقاد به عقل و عقلانیت و تأثیرات شهروندی فرهنگ و تکنولوژی۴- اعتقاد به پیشرفت (عاملی،۱۳۸۳: ۱۰).

۴.تحلیل یافته‌ها:

۱-۴. دهه ۶۰: هویت مشروعیت‌بخش

این دوران زمان بعدازانقلاب و دوران جنگ را دربر دارد. دال مرکزی گفتمان اجتماعی دهه ۶۰، ایمان به خدا و مفهوم جنگ است و به‌تعبیری هویت اسلامی و انقلابی برجسته است. این نوع هویت توسط نهادهای حاکم بر جامعه ایجاد شده و سلطه خود را بر کنشگران اجتماعی گسترش

Archive of SID
www.SID.ir

داده و عقلانی کرده است، چنان‌چه گفت‌وگوهای اشخاص نمایش فضایی شعارگونه یافته است. نمایشنامه‌های ادبی این دوره را می‌توان بر حسب ایدئولوژی‌ای که به بازنمایی آن می‌پردازند مفهوم‌پردازی کرد. نمونه‌ای از این فضا را در **آهسته با گل سرخ**(اکبر رادی) می‌توان دید:

"دیلمی: گفتم باباجون این مسایل عاقبت نداره، راه رو بهش گفتم. با زبان لطیف، با منطق،با تندی بی فایده**!** تمام مدت یا رفته باشگاه یا گیتارشو برداشته و از این آهنگ های جلف و مستهجن زده. خودمونیم دیگه، داریم صحبت میکنیم. درحالیکه همون وقت این جلال رو یه حصیرپاره قوز کرده بوده، داشته حسابشو حل میکرده. نه نوکر دست به سینه داشته، نه ماشین آخرین مدل زیرپاش بوده و نه اصلاً میدونسته آب گوجه فرنگی و چیپس آلمانی خوردنیه یا مالیدنی، فقط کار کرده و زحمت کشیده"(رادی،۱۳۸۸ :۲۶۷).

در درونمایه ادبیات این دهه، مقابله با دشمن به‌عنوان یک عنصر وارد شده است مثلاً **فتح‌نامه کلات** (بهرام بیضایی) به بیرون راندن مغول‌ها از سرزمین کلات اشاره دارد، یا **داستان جنو**(حسین مختاری) و **اعتراض**(حسین جعفری) نیز به جنگ ایران و عراق پرداخته است. درون‌مایه اغلب آثار نمایشی تاکیدکننده باورهای مذهبی است و عناصری مانند ایثار، جهاد، شهادت، ظلم ستیزی، مقاومت، شجاعت، آرمان‌گرایی، وطن‌دوستی، روشنفکرستیزی، دفاع از محرومان و ستایش زندگی در آن جلوه‌گر است. **مسیح هرگز نخواهد گریست**(محمد چرمشیر) به دوران آپارتاید ومقابله با تبعیض نژادی اشاره دارد، **اکتایووالدز**(محمد رحمانیان) داستان جوان ساده روستایی بولیویایی است که برای فرار از کار در معدن به پادگان می‌رود و با ارتقا درجه درگیر جنگ می‌شود.

جدول مقایسه نمایش‌نامه‌ها در سه دهه ازنظر موضوع و درون‌مایه‌ها – دهه ۶۰

نام اثر	درون‌مایه
فتح‌نامه کلات (بهرام بیضایی)	موضوع: دفاع درون‌مایه: دفاع از آب‌وخاک زن‌ومرد نمی‌شناسد. هدف:ترغیب حس میهن‌دوستی
جنگ نامه غلامان (بهرام بیضایی)	موضوع: نزاع درونمایه: با سلاح عشق می‌توان مبارزه کرد و بر هر ظلمی چیره شد. هدف: نمایش مضحکه ضعف پهلوانان پوشالی(ظالمان) در مقابل ساده‌دلی و زیرکی خواست نوکران(رعیت)

Archive of SID
www.SID.ir

نام اثر	درون‌مایه
آهسته با گل سرخ (اکبر رادی)	موضوع: انقلاب و مبارزه علیه سرمایه‌داری درون‌مایه: انقلاب‌ها حاصل اختلاف طبقاتی و ثمره به آگاهی رسیدن طبقه ضعیف است. هدف: اندیشه و شرافت انسان‌ها ربطی به طبقه اجتماعی ایشان ندارد.
گزارش محرمانه اکتاویووالدز (محمد رحمانیان)	موضوع: جنگ درون‌مایه: جنگ کثیف است و خودی و غیرخودی نمی‌شناسد. هدف: نمایش زشتی چهره جنگ در سایه فقر، تقدیر و سرنوشت
مروارید (محمد چرمشیر)	موضوع: ازدواج سنتی درون‌مایه: مرگ راهی برای اعتراض است. هدف: نقد سنت‌ها و باورها در مورد ازدواج
تانگوی تخم داغ (اکبر رادی)	موضوع: فقر و تنگدستی درون‌مایه: فقر بر اراده انسان‌ها و سرنوشت ایشان اثر می‌گذارد. هدف: نمایش تفاوت بین نسل‌ها و تقابل سنت و مدرنیته
نامیرا (نعمت‌الله لاریان)	موضوع: شهادت درون‌مایه: شهادت در راه حق ثمره به آگاهی رسیدن و بیدار شدن وجدان است. هدف: تشویق و دعوت به شهادت
اعتراض (حسین جعفری)	موضوع: جنگ درون‌مایه: آراء مختلف در مورد جنگ، بر سرنوشت اثر می‌گذارد. هدف:تشویق به حضور در جنگ

Archive of SID
www.SID.ir

نام اثر	درون‌مایه
جنو (حسین مختاری)	موضوع:جنگ درون‌مایه: شیوه تفکر دو ارتش بر برخوردشان با یکدیگر اثر می‌گذارد. هدف: نمایش برتری جهان‌بینی مذهبی
شهر اسباب‌بازی‌ها (حبیب‌الله لزگی)	موضوع: انقلاب درون‌مایه:مقابله با ستم حتی در رویای پاک کودکان هم هست. هدف: مقابله با شاه و سلطنت
مسیح هرگز نخواهد گریست (محمد چرمشیر)	موضوع: تبعیض نژادی درون‌مایه: تبعیض نژادی و ستمی که به سیاهان می‌رود. هدف: به‌چالش کشیدن ستم از هر نوعی که باشد.

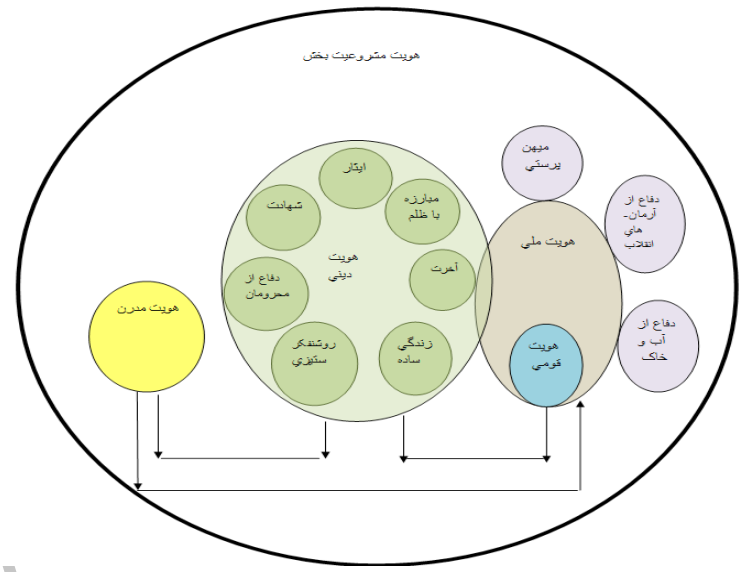
کهن‌الگوی غالب بر آثار نمایشی این دهه کهن‌الگوی «بیرون راندن بیگانه از خانه» و نیز «اسطوره پدر» است که با توجه به طولانی بودن دوره جنگ توجیه‌پذیر است. در این دوران جریانات غیرمذهبی کاملاً در حاشیه رانده شدند و جریانات مذهبی حاکم بر کل عرصه سیاسی شدند. در دهه۶۰، الگوهای نوسازی فرهنگی که با طرد ارزش‌های غربی وارد میدان شدند، هنجارهای تازهای را که از مذهب وام گرفته شده بود، پیش چشم آورد. در نمایشنامه‌های دهه ۶۰ از وقایع تاریخی و مذهبی مانند عاشورا، روایت انقلابی و اخلاقی می‌شود و کلان‌روایت قیام علیه ظلم و ستم برجسته می‌شود مثلاً درنمایشنامه **نامیرا**(نعمت‌الله لاریان) تعزیه‌ای برپا شده است؛ آن‌کس که شبیه‌خوان نقش حسین(ع) است در این بازی وجدانش به آگاهی می‌رسد و به یکی از مردان راه حق بدل می‌شود و در آخر به شهادت می‌رسد. شخصیت‌ها غالباً کلیشه‌ای و از تیپ افراد ساده و پاک‌دلی هستند که به نوعی موردظلم قرار گرفته‌اند؛ مثلاً شخصیت جلال در(**آهسته با گل سرخ** اثر رادی) جوانی از خانواده‌ای فقیر است که برای ادامه تحصیل در خانه عموی تاجرش اقامت گزیده و موردتمسخر عموزاده‌هایش است. بافت نمایشنامه به برخی اشخاص نمایش قداست می‌بخشد؛ در کشمکش‌ها افرادی دست بالا را دارند که حامی ارزش‌های حاکم هستند و اگر در نمایشنامه‌ای کشمکشی بر مبنای ایدئولوژیک مطرح شود معمولاً در جهت حمایت از سنت، مقابله با دنیای تجدد و مدرنیته و محکوم کردن دنیای مادی، نقد فردگرایی یا نقد عقل‌گرایان است. فضای نمایشنامه‌ها غالباً در حمایت از طبقه ضعیف و زیستن در فضاهای ساده می‌گذرد و درواقع در

Archive of SID

www.SID.ir

برخی ویژگی‌های زمانی و منطقه‌ای خاص و پذیرش چند حادثه تاریخی متوقف است. به‌طورکلی فضای نمایشنامه‌های این دهه در جست‌وجوی آرامش است. دنیای درون و بیرون آدم‌ها یکی است. شخصیت‌ها چندان پیچیده نیستند. تحول آدم‌ها در مسیر پیروزی خیر بر شر است. نحوه روایت معمولاً خطی است. در کنار رابطه علی-معلولی حوادث، چنان‌چه رسم دنیای سنت است، به این اصل که "در ورای عالم طبیعت عالم دیگری وجود دارد" توجه می‌شود. استفاده از تعابیری مانند معجزه، قضا و قدر، خواست خداوند و... رقم‌زننده بسیاری از حوادث روایی آثار نمایشی این دهه است. بنیان‌های معرفتی این آثار با بنیان‌های معرفتی دنیای سنت مطابق بوده و بیانگر هویتی است که ایدئولوژی حاکم از آن حمایت می‌کند و توسط اشخاص نمایش بر ساخته می‌شود.نمودار هویت در دهه۶۰ نشان می‌دهد که هویت مسلط دینی آمیخته با هویت ملی است. هویت ملی در تداخل با هویت قومی است و هویت مدرن نیز به‌صورت هویت حاشیه‌ای در تبادل ریزوموار با دو هویت دیگر قرار گرفته است.

نمودار- هویت در دهه ۶۰



۲-۴. دهه ۷۰: هویت مقاومت

طبق‌نظر کاستلز«هویت مشروعیت‌بخش جامعه مدنی ایجاد می‌کند» یعنی این مجموعه هویتی را بازتولید می‌کند که منابع ساختاری غالب را، البته گاهی به شیوه متعارض عقلانی می‌سازد(کاستلز،۱۳۸۵: ۲۵).گفتمان اجتماعی دهه ۷۰ پیرامون اصطلاح جامعه مدنی شکل گرفته است و مفاهیمی نظیر آزادی، حق شهروندی، حقوق بشر و حقوق زنان را به دنبال داشته است. ورود این اصطلاح که گویای مضامین مثبت دگرگونی دموکراتیک اجتماعی است به دنبال

www.SID.ir

هویت مشروعیت‌بخش دهه ۶۰، موید نظریه کاستلز است. هویت مقاومت، شکل‌هایی از مقاومت جمعی را در برابر ایدئولوژی مسلط ترسیم می‌کند که به دست کنشگرانی ایجاد می‌شود که در اوضاع یا شرایطی، خط‌مشی‌های هویتی آن‌ها بر مبنای اصول متفاوت یا جدیدی نسبت به اصول موردحمایت نهادهای جامعه ساخته می‌شود. یعنی هویت دفاعی در قالب ایدئولوژی‌ها و نهادهای مسلط از طرق واژگون ساختن قضاوت ارزشی آن‌ها و درعین‌حال تقویت حدومرزها و خطوط تمایز. این‌جاست که در برابر ارزش‌های بنیادین دهه ۶۰، مفاهیمی از دنیای مدرن که تاکنون حذف شده بود یعنی درواقع «مفاهیم به‌حاشیه‌رانده‌شده تجددگرایی» در دهه ۷۰ باز موردتوجه قرار می‌گیرد. دراین‌باره می‌توان به مولفه‌های انسان مدرن ازجمله برابری طلبی و مساوات‌خواهی در **خروس**(رحمانیان) و **خانمچه و مهتابی** (رادی) ،عقل گرایی در **شب سیزدهم** (امجد) ، و توجه به ابعاد تجربی و مادی‌گری جهان در"داستان دور و دراز وفراموش نشدنی و سراسر پند و اندرز سفرسلطان بن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک"(چرمشیر) اشاره کرد:

"رخش: بگفتند نام‌آوران فرنگ /پسندیده بود این کلام جفنگ...این بگفتند و شیخ خراسان را برندهی- برندهی(کاغذی از جیب در میآورد)برندهی یه عدد جایزه حقوق کهن سرایی معاصر دوستانه معترض بشر کردند اما با یک تبصره، یک بند، یک شرط، یک اگر: بلندشو بیا تو به این شهرما/بگیر لپه و حبه قند ما.

چون این خبر به شیخ خراسون رسیدگرپ گرپ گرپ رفت و افتاد روی تومار و نوشت به آن سلطان که: ندارم زری تا دهم با کسی/بگیرد برایم ویزا کسی/ فرستم به سویت من این رخش خویش/ فروشد به تو این زمان پخش خویش.(دستگاه پخش صوت را در برابر شاه شهید می‌گذارد) (چرمشیر،۱۳۸۴ :۲۲).

درون‌مایه‌هایی چون« آرمان‌گرایی و سرخوردگی از رسیدن به کمال» در **مجلس قربانی کردن سنمار**(بیضایی) و «نابرابری جنسی» در **خانمچه و مهتابی**(رادی)، «بی‌عدالتی حاصل از تعصب قومیتی ونابرابری جنسی» در **خروس**(رحمانیان)دیده می‌شود. **مجلس قربانی سنمار** حکایت سنمار معمار است که به دستور نعمان حاکم خورنقی می‌سازد بی‌مانند در بیابان شنزار عرب و از همین خورنق است که نعمان او را بی‌هیچ گناهی به زیر می‌افکند.

"یکی: (وارفته)خوشا مردمی که نساختند، یا کوته ساختن که چون فروافتادند نه دستی شکستند و نه جانی باختند !خوشا کوته اندیشی !بهتر آنکه خود از خاک برتر نگرفت ؛که چنین هم واژگون نشد!"(بیضایی، ۱۳۸۹: ۹).

علاوه‌بر کمال‌طلبی و آرمان‌خواهی سنمار در این نمایشنامه، شیوه دموکراتیک سنمار در بهره‌گیری از نیروی مردمی برای بالابردن خورنق نیز درخورتامل است .

سنمار: ...بیایید این خشت خام بنگرید؛ برآن نقشه‌ی خانه می‌کشم،شما که در هر کارید، از آن بهر خود خانه کنید. هر کس درخت سدری برید برای خورنق، به پاداش ،شاخه‌ها از خودش، برای سقف خانه‌اش! !(بیضایی، ۱۳۸۹ :۲۱).

Archive of SID
www.SID.ir

ماجرای **خروس** به حکایت جنگ داخلی افغانستان برمی‌گردد و نگاهی ویژه به موقعیت زنان درآن شرایط دارد. هم‌چنین واکنش دنیای سنت در برابر ورود ابزار زندگی مدرن (تکنولوژی‌هایی نظیر رادیو و تلویزیون) در این نمایش‌نامه برجسته شده است.

"ماه جان : دیگر جانم برایت بگوید ...رایوی ترانزیستوری دو موج! سه ولایت را میگیره عین ماه! افغان،ایران ،پاکستان!"(رحمانیان،۱۳۸۲: ۳۹).

"سخی داد : په این فیدئو چیه س/ یا ئی تلویزیون؟ (تلویزیون را با ضربه ای خاموش می کند) دو ساعت اولی که کابل را گرفتیم یک دانه از این شنگولیات در مغازه ها سالم نگذاشتیم، اون وقت اینجا ،زیر گوش ما (پایش را بلند میکند که بر ویدئو فرود آورد) بزنم لت و کوبش" (رحمانیان،۱۳۸۲: ۳۸).

خانمچه و مهتابی روایتی چندصدایی از زنانی است که هرکدام در تعریف هویت خود در رابطه با دیگری بخشی از وجود خویش را گم کرده‌اند .خانم‌جان، لیلا ،گلین ، ماهرو و زنی که با چشمان سبز- آبی توصیف می‌شود، گویی همه یک تن هستند که به صداهای گوناگون روایتی از تبعیض می‌گویند.

"ماهرو: خسته ام سامی، بیزارم ،از تمامی کلمات پلاسیده ای که برای تسکین دردهای خودم توی اون قصه های مینی مال سقط میکنم ، یا اون رنگ های مرده ای که تو بی نظم و نقشه پرتاب می کنی روی بوم."(رادی،۱۳۸۸: ۳۹۰).

"ماهرو: (دوش به دوش هم راه میروند)سرتاسر تاریخ شما یا پسرکشی بوده ،یا تاج و تخت غصبی یا فراموشخانه.

لیلا: به این ترتیب ، من باید بیام به هتلی که پاتوق سه شنبه های توئه ، قهوه ای بخورم که قهوه دلخواه توئه و بعد هم پای معاملهای امضا کنم که ...به این ترتیب دیگه از لیلای تو چی مونده شارل؟" (رادی،۱۳۸۸: ۳۴۲).

توجه به موقعیت‌های اجتماعی، خانوادگی و حوادث مربوط به زندگی در شرایط مدرن با مضامینی چون طلاق، مرگ، ترک کردن خانه و... در **رقص کاغذپاره‌ها** (محمد یعقوبی)دیده می‌شود، دگرگونی‌های رفتاری اشخاص نمایش به‌ویژه خواست‌های جدید زنان درخورتوجه است:

"شیدا: خب، من هیچ‌وقت چندان میلی به ازدواج نداشتم. ازدواج کردم فقط برای این‌که بتونم بچه‌دار شم. فقط برای این‌که توی این کشور نمی‌تونم بدون ازدواج بچه داشته باشم. اگه می‌شد بدون این‌که ازدواج کنم بچه‌ای به‌دنیا بیارم که مثل همه بچه‌های دیگه از حقوق اجتماعی برخوردار باشه، شاید هیچ‌وقت ازدواج نمی‌کردم. اما سرنوشت همچین بچه این ئه که از بدیهی‌ترین حقوق اجتماعی محروم می‌شه. نمی‌تونه شناسنامه‌ای داشته باشه، از من ارث نمی‌بره، مردم به چشم دیگه‌ای به‌ش نگاه می‌کنند.... فقط تا وقتی که بچه‌م به دنیا می‌آد شوهرم باشه، بعدش اگه بخواد طلاقم بده و با شیوا ازدواج کنه، بکنه دیگه"(یعقوبی،۱۳۷۸).

انتقاد از ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی در ادبیات‌نمایشی دهه ۷۰ مشاهده می‌شود. این

Archive of SID
www.SID.ir

نمایش‌نامه‌ها محدودیت‌هایی را که تبدیل به باور و عقیده شده است با معنایی دگرگون بازگو می‌کنند: مرگ تبدیل به مناسک و عزاداری می‌شود. زن‌ها در برابر محدودیت‌هایی که به آن‌ها ازسوی خانواده وارد می‌شد و در دهه ۶۰ به‌عنوان، عفت، صبوری، مادری و وفاداری پذیرفته شده و به عنوان باور درونی شده بود، سخن می‌گویند و صدای آن‌ها به‌گونه‌ای متفاوت در نمایش‌نامه‌های این دهه، این‌بار به‌صورت‌فاعلی کنش‌گر که در متن دست بالا را دارد، شنیده می‌شود. چنین نگرش‌هایی به مقوله زنان نیز باعث ایجاد کشمکش در سطح وسیعی بین اشخاص نمایش شده است. این تنش‌ها فقط در سطح دعواهای لفظی خلاصه نشده، صحنه خانواده‌ها را تبدیل به عرصه قدرت‌نمایی زنان و مردان کرده است. تغییرات اجتماعی به‌وجودآمده در دهه ۷۰، آثاری پدید آورده که کهن‌الگویشان اغلب به‌سمت «شکست اسطوره پدر»و «مدینه فاضله» متمایل است مثلا می‌توان از **شب سیزدهم** (حمیدامجد)و **مجلس ضربت زدن** (بهرام بیضایی) در شکست اسطوره پدر و از **مجلس قربانی کردن سنمار**(بیضایی) در ساختن مدینه فاضله یاد کرد. **شب سیزدهم** روایتی از تلاش برای کشتن ناصرالدین‌شاه و پایان دادن به حکومت اوست. به‌تدریج، با تزریق باورهای روشنگرانه به شخصیت‌ها، باورهای مذهبی تغییر می‌کنند، و این همان‌چیزی است که در فضای گفتمان اجتماعی جامعه در دهه ۷۰ درحال‌وقوع است. **مجلس ضربت زدن** روایت اعتراضی نویسنده‌ای است در برابر تفوق نگارش ایدئولوژیک و مذهبی که از اوخواسته شده درباره ضربت خوردن علی(ع) بنویسد. شرایطی که منجر به این تحول شده‌اند را می‌توان چنین برمی‌شمرد : پایان جنگ، فوت امام (ره) و بازسازی اقتصادی(سلطانی ،۱۳۸۴: ۲۴۲). در نیمه اول دهه ۷۰ توجه ویژه به مسایل اقتصادی و اصول سرمایه‌داری، یادآور این وعده مدرنیته است که ساختن بهشت بر روی زمین است. اعتقاد به پیشرفت، ساختن گرایی، توجه به پول و سرمایه (مادی‌گرایی) مسایلی است که در آثار نمایشی این دهه به آن توجه شده است. شخصیت‌های بیشتر آثار نمایشی در این دهه از طبقه متوسط هستند. این گفتمان در نیمه دوم دهه ۷۰ حول نقطه مرکزی «مردم» و «مردم سالاری دینی» فصل‌بندی شده است. با اینکه نیروهای محدودکننده زاینده ارزش‌ها، هنجارها و مناسک هستند اما آن‌چه باقی می‌ماند تضادهای طبقاتی است که در بسیاری از آثار دهه ۷۰ دیده می‌شود. تحلیل فضا و مکان در این دهه نشان می‌دهد زمان و فضای تاریخی بیان شده در نمایشنامه‌های این دهه بیشتر یادآور لحظات گذار یا لحظات تاریخی‌ای هستند که در آن‌ها جامعه آبستن تغییر است، انقلاب مشروطه و نیز کشته شدن ناصرالدین‌شاه ازجمله این فضاهاست.

Archive of SID

www.SID.ir

جدول تحلیل فضا و مکان دهه ۷۰

نام اثر	مکان	فضای تاریخی
مجلس ضربت زدن	فضای سیاسی- مذهبی: تهران /کوفه	شهادت علی (ع)
خانمچه و مهتابی	فضای سنتی- مدرن: تهران (سعادت‌آباد)	تحقیر شازده‌های قجری در دوران پهلوی
خروس	فضای گذار از سنت - جنگی- فقیرانه: افغانستان	طالبان در افغانستان
نهر فیروزآباد	فضای سنتی- جنگی: فیروزآباد- اپیزود اول: بیمارستانی کنار نهر اپیزود دوم: محل کشیک سربازی در فیروزآباد	جنگ و خدمت سربازی
شب سیزدهم	فضای گذار تاریخی- انقلابی: تهران	کشتن ناصرالدین‌شاه به ضرب گلوله
رقص کاغذ پاره‌ها	فضای مدرن معاصر: بندرانزلی (سوییت ۲۷ هتل)	-
فاطمه عنبر	فضای سنتی- فقیرانه: جنوب ایران	زلزله جنوب
مهر و آیینه	فضای سنتی- مذهبی: حوالی کوفه	شهادت علی (ع)
مجلس قربانی سنمار	فضای تاریخی: شنزار عرب- در کنار خورنق(بنای آرمانی مدرن در شنزار) (سنمار: پدر ایرانی- مادر رومی دارد یعنی بینافرهنگی است)	نگارگری ساختن خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد- هفت‌پیکر نظامی

Archive of SID
www.SID.ir

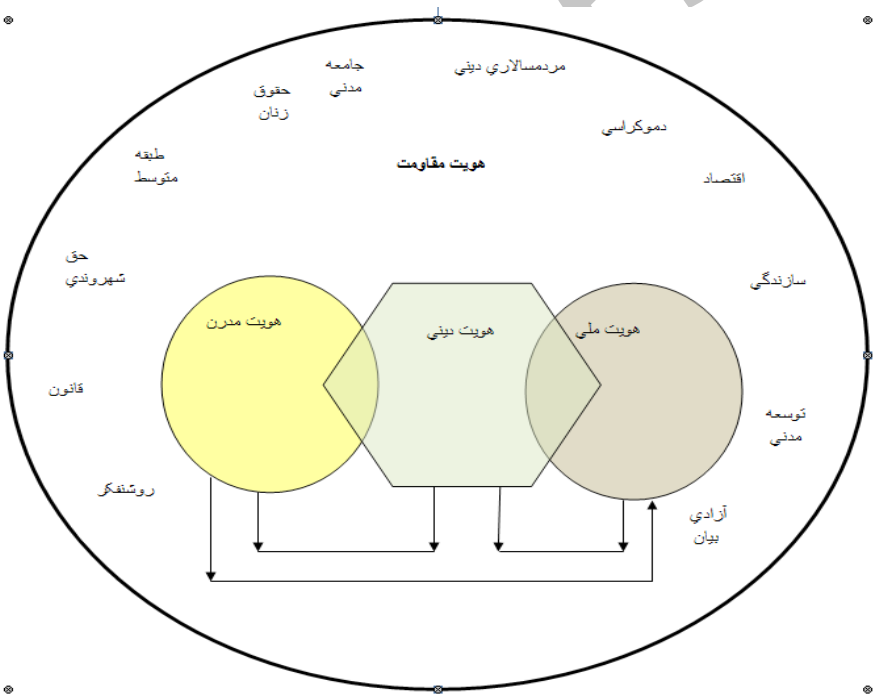
نام اثر	مکان	فضای تاریخی
یک دقیقه سکوت	فضای معاصر (مدرن): خانه‌ای در شهر	دوران انقلاب (شعارها، اعدام‌ها، تبدیل سلطنت به جمهوری، حجاب و...)- دوران جنگ- دوره اصلاحات- قتل‌های زنجیره‌ای
زمستان ۶۶	فضای جنگ: تهران	دوره جنگ
داستان دوررو دراز و فراموش‌نشدنی و سراسر پندواندرز سفر سلطان ابن‌خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک	فضای گذار از سنت به مدرنیته: تهران	کشته شدن ناصرالدین‌شاه- آشنایی ایران با مدرنیته در دوره قاجار ارتباط بینامتنی با قصه امیرارسلان نامدار، **شاهنامه** فردوسی، فیلم سوپرمن، فیلم دلیجان، نمایشنامه **اتللو**، نمایشنامه **هملت**[1]

گفتمان در دهه ۷۰ رویکردی نخبه‌گرایانه یافته و نظام معانی و پیام‌های خود را معطوف به طبقه یا طبقات خاص اجتماعی (طبقه جدید متوسط شهری با سبک زندگی مدرن‌گرایانه) کرده است. از توده‌های گسترده اجتماعی و مطالبات گفتمانی و هویتی عوام فاصله گرفته و تلاش خود را به اقشار برگزیده و نیز گسترش جامعه مدنی معطوف کرده است. نمایشنامه‌نویس دهه ۷۰، دال‌های جدید گفتمان اجتماعی ازجمله آزادی را و نیز تردید و یا آرزویش را نسبت به مسایل تازه ازطریق برون‌فکنی در شخصیت‌های خود منعکس کرده است. فضای هراس و تردید در بیشتر این نمایشنامه‌ها به‌خوبی احساس می‌شود و ساختار اساسی آن‌ها بر اساس قطعیت‌نداشتن و اضطراب است. نویسندگان از نیروهای تهدیدآمیز درونی و بیرونی می‌نویسند که راه را بر زندگی دلخواه بشر معاصر می‌بندد. اشخاص نمایش در این دهه بعضاً با تابوشکنی تأویل جدیدی از نظام ارزش‌ها ارایه داده‌اند، که تازگی دارد. بنیان‌های معرفتی مدرنیته و تجددگرایی ازجمله مسایلی نظیر این‌که: وعده جهان مدرن رفاه انسان است، برابری‌طلبی و مساوات‌خواهی، عقل‌گرایی، تقلیل جهان به ابعاد تجربی و قابل‌آزمایش، فردگرایی و تحقق منافع خود در تفکر و گفت‌وگوهای شخصیت‌های این دهه برجسته شده است. درون‌مایه بسیاری از این نمایشنامه‌ها، دغدغه‌های روشنفکران، یاس و سرخوردگی دست نیافتن به آرمان‌ها و یا برعکس با استفاده از فرصت آزادی بیان اعتراض و به‌چالش کشیدن اصول پذیرفته و بازنگری در محدودیت‌ها و باورهای اجتماعی است. برخی

Archive of SID
www.SID.ir

از نمایشنامه‌های این دهه تصویری واقع‌گرایانه از دردها و مشکلات اجتماعی سنت‌های پس از انقلاب ارایه کرده و برخی به بازنمایی احساس بی‌هدفی، بیهودگی و ملال انسان سرگشته را با بهره‌گیری از ساختارهای ضدداستان، شخصیت‌های اسکیزوفرنیک، زبان‌های روان‌پریشانه، درون‌مایه‌های آشنازدایانه و... پرداخته‌اند. می‌توان گفت چه به‌لحاظ فرم و چه به‌لحاظ محتوا به‌تدریج نوعی روشنفکرگرایی بر نمایشنامه‌های دهه ۷۰ حاکم شده است که تماشاگر خاص خود را برمی‌گزینند. نمودار هویت دهه۷۰ که بر مبنای چارچوب نظری کاستلز از نوع مقاومت است نشان می‌دهد هویت دینی ، ملی ، قومی ومدرن به‌صورت‌آمیخته و درعین‌حال تبادل ریزوم‌وار با سایر هویت‌ها قرار دارد. این نمودار هم‌چنین نحوه توزیع و تعامل کلمات شناور با هر سه هویت را نشان می‌دهد. در این نمودار هویت دینی به‌شکل‌اصلاح‌شده (استفاده از شکل شش ضلعی به جای دایره) در مرکز دیده می‌شود و دو هویت قومی و ملی به صورت لایه‌های هم‌مرکز با این هویت اصلاح‌شده در تعامل‌اند.

نمودار-هویت دهه ۷۰



www.SID.ir

۳-۴. دهه ۸۰: بازگشت، سرگشتگی و بحران هویت

هنگامی‌که اشخاص نمایش با استفاده از هرگونه مواد و مصالح فرهنگی قابل‌دسترسی (واژه‌ها و کنش‌ها) هویت جدیدی می‌سازند که موقعیت آن‌ها را در متن نمایش (به‌مثابه متن اجتماعی) از نو تعریف می‌کند و به‌این‌ترتیب در پی تغییر شکل هستند، هویت برنامه‌دار تحقق می‌یابد. کاستلز معتقد است سومین فرایند ساختن هویت یعنی هویت برنامه‌دار به ایجاد سوژه(فاعل) می‌انجامد. سوژه‌ها(فاعلان) با این‌که به‌وسیله افراد ساخته می‌شوند، همان افراد نیستند و سوژه‌ها کنشگران اجتماعی جمعی هستند که افراد به کمک آن‌ها در تجربه‌های خود به‌معنایی همه‌جانبه دست می‌یابند. در این‌جا ساختن هویت، پروژه یا برنامه‌ای برای یک زندگی متفاوت است. در فضای اجتماعی دهه ۸۰ به پشتوانه نهادهای حکومتی، میل به بازگشت به ارزش‌های گذشته(اصول و ارزش‌های دهه ۶۰) دیده می‌شود یعنی برخلاف انتظار تبدیل هویت مقاومت به هویت برنامه دار، این‌جا نوعی تلاش برای بازگشت به هویت مشروعیت‌بخش دیده می‌شود. از سال ۸۰ به‌بعد را می‌توانیم بازگشت اصول‌گرایی یا برگشت به اصول و ارزش‌های انقلاب‌اسلامی بنامیم. صحنه‌ای که در آن نگاه به گذشته‌ها و رفتارهای کهن جان بگیرد بیانگر نوعی عقب‌نشینی از شرایط حاضر است. آن‌چه در ادبیات‌نمایشی این دهه ترسیم شده است بازنمودی از «بحران هویتی» است که این فضا ایجاد کرده است. در توضیح این فضا هربرت مید می‌تواند راه‌گشا باشد چراکه وی احساس هویت را به‌واسطه «دیالکتیک بین فرد و جامعه» می‌داند. در شرایطی که هویت فرد یا تصور فرد از خودش با نگاه دیگران درباره او به دلیل تفاوت‌های ارزشی تثبیت‌نشده تفاوت دارد، هویتی با ارزش‌های متباین شکل می‌گیرد. این شرایطی است که در آن فرد دچار تعارض نقشی شده و در نمایش از روان‌پریشی، بی‌هویتی و شخصیت چندگانه سخن گفته می‌شود. در این شرایط مسأله اجتماعی، تظاهرات متعارضی است که جامعه موردنظر در طی یک دوره تاریخی از خود نشان می‌دهد و هر زمان با مراجعه به بخشی از ارزش‌هایش به صورت متفاوتی خود را بروز می‌دهد. این مسأله اجتماعی در نمایشنامه‌ها خود را به صورت بیان انتقادآمیز و نمایش انسان‌هایی که سرگردانند، بروز می‌دهد. درون‌مایه بسیاری از آثار این دهه بی‌هویتی و خودبیگانگی انسان است که نشان می‌دهد شکاف بین انسان و جهان اجتماعی بیرون او را به ازخودبیگانگی رسانده است. نکته جالب در دهه ۸۰ این است که اشخاص نمایش در این دوره نه‌تنها به سوژه فعال نرسیده‌اند بلکه به‌نوعی «هویت‌گریزی» دست یافته‌اند که می‌توان آن را با ماهیت پست‌مدرن مقایسه کرد. شخصیت‌های «مرثیه‌ای برای یک سبک وزن» (ایوب آقاخانی) ازاین‌دست هستند. هرگاه شخصیت‌ها نمی‌توانند نقشی ارضاکننده در جامعه بیابند پس به‌نوعی واکنش دلسردکننده دست می‌زنند. دراین‌میان واکنش اشخاص زنان نمایش درخورتوجه است مثلاً نگین (حمید امجد) ماجرای دختر جوانی است که بعد از شکست در ازدواجی اجباری و به دنبال آن ناکامی‌های پیاپی دست به خودکشی می‌زند.

"نگین: خواستم یه بار ،فقط یه بار انتخاب کرده باشم ؛ولی –حالا میفهمم–اینم اجبار شما بود !(گریان)چیکار باید میکردم؟ چرا هنوز دست از سرم بر نمیدارین؟

Archive of SID
www.SID.ir

مرد۱: شما هنوز در محکمه اید–از شما جواب میخوایم نه سوال!
نگین: من رفتم–چون از جواب دادن خسته شده بودم؛ و از اون همه محکمه که توش همه شما قاضی بودین و من فقط متهم!" (امجد،۱۳۸۴ :۴۹)

در دهه ۸۰ با توجه به فضای آزادی که به‌وجود آمده و توجهی که به امر حقوق زنان شده است نگرش زنان نسبت به هویت جنسی خود تغییر کرده و دیگر حوزه خانگی را فضای کافی برای استعدادهای خود نمی‌دانند و در تلاش برای کسب موقعیت‌های مطلوب‌تر در حوزه عمومی هستند. این هویت نوین با تصور درونی‌شده‌ای که در دهه‌های گذشته جامعه از هویت زن تعریف کرده، متفاوت است و این تفاوت ارایه قالب‌های معنایی جدید را در ادبیات‌نمایشی درراستای این تحول فراهم آورده است. در «شهادتخوانی قدمشاد مطرب در تهران»(رحمانیان)تلاش زنان برای بازیابی هویت ازدست‌رفته، دیده می‌شود .آن‌ها تلاش دارند درزمان منع عزاداری، با مرثیه‌خوانی برای حسین(ع) و هم‌ذات‌پنداری با زنان عاشورا و بیان ستم‌هایی که بر ایشان رفته است، خود را بازتعریف کنند.

"عالمتاج: بس کنید این بازی مردان را که سهم ما از آن تنها گریستن است و بس! تا کدام مصیبت باید فقط به ندبه دلخوش کرد؟ سحر بود و مدینه بود و حسین بود در راه و نسوان طهرانی جامه نیلی میکردند . روز بر آمد و مکه رسید و حج ناتمام و ما فقط هق هق کردیم . صلات ظهر شد و کربلا و مقتل و خیمه‌های سوخته ، و سهم خواهران من تنها بر سر و روی خود کوفتن بود چون تبیره ها ! چه بگویم که شام غریبان شد و ما درتدارک شام مردان خود بودیم که زنجیر به دیوار می آویختند تا عاشورایی دیگر!..." (رحمانیان،۱۳۸۴ :۵)

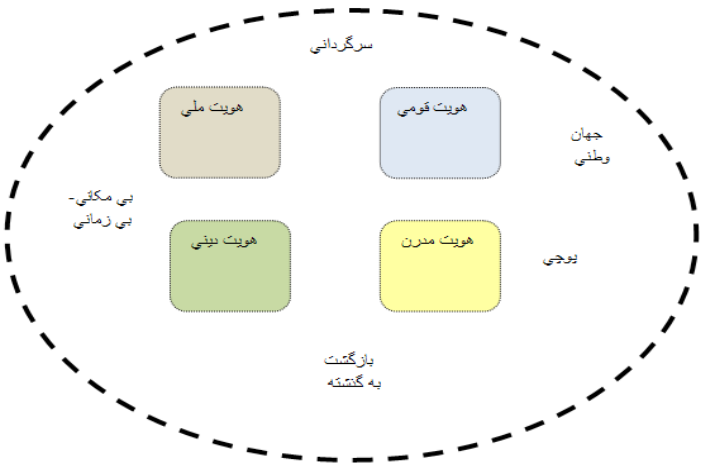
در آثار نمایشی به‌نحوی نگاه اجتماعی را می‌توان واکاوی کرد. در آثار مدرن و ابسورد علاوه‌بر تحلیل غالب که درون‌مایه اصلی را ازخودبیگانگی انسان می‌داند باید گفت که در این آثار مفاهیم اجتماعی نیز موردنظر است. در تحلیل کهن‌الگویی آثار دهه ۸۰ می‌توان گفت عناصر دخیل در خلق نمایشنامه‌های این دوره سعی می‌کنند به بازتابی از آن‌چه در جامعه و جهان اطراف آن‌ها جاری است، دست یابند و آن مطلب این است : "ما نمی‌توانیم به خانه برگردیم و جهانی که در آن زندگی می‌کنیم جهانی بیگانه است" (میلر، ۱۹۷۸: ۶۵). در دهه ۸۰ دیگر پیوستگی و استمراری میان منطق اعمال قدرت و منطق بازنمود در متن ادبی(به‌مثابه جامعه) نیست و جست‌وجوی معنا در بازسازی صداهای فراموش‌شده حول اصل اجتماعی مشترک مقدور شده است. این اصل اجتماع اشتراکی در دهه ۸۰، همان بازگشت به سنت است که شیوه‌های آشنازدایانه در «پرداخت و محتوا» آن را به اصول پست‌مدرن شبیه کرده است. استدلال و عقلانیت در این آثار معنای تازه می‌یابند و جز عقل عوامل دیگری نیز ما را به عقاید و باورها می‌رساند. مکان‌وزمان ازبین رفته و تنها مفهوم انسان است که شکل گرفته است. اصول پست‌مدرنی نظیر: نقد/ نقض/ تعمیق در مدرنیته، بازگشت به سنت، طنین‌انداز شدن صدای تاریخ، چندصدایی شدن متون، ازبین رفتن روایت‌های کلان در آثار این دهه مشاهده می‌شود. اکثر کنش‌های نمایشی بر مبنای تضاد میان جریان‌های ناشناخته و هویت‌های منزوی سازمان‌یافته است.

Archive of SID
www.SID.ir

در دهه ۸۰ ادبیات‌نمایشی دنبال مسیر تازه‌ای غیر از جنگ و اصلاحات شده است تا حیات خود را در آن مسیر تازه ادامه دهد. شاید بتوان جدی‌ترین موضوع در این دوره را نقد جامعه از دیدگاه تحولات فکری نوین تلقی کرد چراکه نمایشنامه‌نویسی دهه ۸۰ بین بیان هنری و روشنفکری به معنای حساسیت در مقابل هرگونه ناملایمات اجتماعی رابطه برقرارکرده است؛ برای نمونه می‌توان از **نوشتن در تاریکی**(یعقوبی)یاد کرد. در این اثر از تکنیک کلمه «۲۵» استفاده شده است. «۲۵» شمارهای است که شخصیت‌های نمایشنامه محمد یعقوبی به‌جای کلماتی خاص به زبان می‌آورند. آثار این دهه (مثلاً آثار محمد یعقوبی) با اجرای روایت‌های متکثری که در آن‌ها زمان‌ها و مکان‌های ناهم‌زمان به‌صورت هم‌زمان به نمایش درمی‌آیند و هم‌چنین با بیان روان‌پریشانه و پاره‌پاره، سعی در القاء زبانی اندیشه مازوخیستی، جنون‌زده و دچاربحران‌شده انسان معاصر را داشته و این کار خود را با ساختارشکنی‌های مداوم در زبان به نمایش گذاشته‌اند. وقتی بسیاری از ارزش‌ها فرو می‌ریزد و هویت انسان تکه‌تکه می‌شود، نمایش هم تکه‌تکه می‌شود یا از تکه‌تکه‌ها ساخته می‌شود. هرلحظه از چیزی می‌گوید، پریشان است. یا همان‌طور که شایگان می‌گوید "هویت بحران‌زده و چهل‌تکه". این بیان مکانیسم خاص خود را می‌طلبد که شامل این ویژگی‌ها است: توجه به زبان، ضدقهرمان بودن، بیان روایی–محاوره ای به‌جای بیان مفهومی و نمادین، چندصدایی بودن، چندفرمه بودن، غیرتغزلی بودن، چندمرکزی بودن، جدا شدن از سطح درک عامه و نزدیک شدن به مخاطبان خاص و بالاخره شاید دوری از کلیشه‌ها و جزیی‌نگری به‌جای کلان‌نگری‌های رایج. در آثار این دوره می‌توان نشانه‌هایی از تئوری‌های فلسفی و ادبی مرگ مؤلف رولان بارت، منطق گفت‌وگویی باختین و شالوده‌شکنی دریدایی را یافت. اگرچه گفتمان تجدد در پی ارایه معنایی غیردینی و غیرقدسی است اما در نمایشنامه‌های معاصر ایران با تکیه بر تنهایی و پریشانی انسان‌های امروز و نوعی دل‌تنگی بر سنت‌ها و بازیافتن آرامش توصیه می‌شود. تئاتر سنتی ایران به‌طورقابل‌توجهی ریشه در باورهای دینی و مذهبی دارد و تازه آن‌جا که در دهه ۸۰ به برداشت از مدرنیته و غرب روی می‌آورد نیز باورهای خاص دینی‌اش را در محتوای آثار دخالت داده و برداشتی ایرانی و مبتنی بر تفکر دینی را ارایه می‌دهد که بخشی از آن وابسته به اندیشه وحدانی (در ایران قبل‌ازاسلام و بعدازاسلام) است. به‌طورکلی می‌توان گفت نمایشنامه‌های این دهه بیشتر میل به بازگشت به سنت و پسامدرنیسم دارد، حتی اهداف مادی مدرنیته را تحریف می‌کند مثلاً پیشرفت‌گرایی تابع اخلاق است و باید نوع خاصی از اخلاق را داشته باشد. شخصیت‌های نمایش در قالب‌های خاص ارزشی اخلاقی ایدئولوژیک قرار گرفته و تعریف شده‌اند و این ویژگی نظام‌های معرفتی ایدئولوژیک است. فقط انسان خاصی با این قالب می‌تواند پیشرفت کند و این‌جاست که مرزبندی خودی و غیرخودی منشأ کشمکش داستانی می‌شود. نمودار هویت دهه ۸۰ ، بحران هویت ناشی از هویت‌های متعارض یا متضاد را نشان می‌دهد .

نمودار– هویت دهه ۸۰

Archive of SID
www.SID.ir



۵. نتیجه‌گیری

بررسی جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اول بعدازانقلاب ایران نشان می‌دهد چهار منبع ملی، دینی، قومی و مدرن بر ساخت هویتی این آثار اثرگذار بوده‌اند. مقایسه تطبیقی این سه دهه حاکی از آن است روابط و مناسبات بین ابعاد هویت ایرانی در نمایشنامه‌های دو دهه ۶۰ و ۷۰ تعاملی بوده و این ابعاد در وضعیت سازگاری و هماهنگی قرار داشته‌اند، هرچند کیفیت ارتباط بین این عناصر متغیر بوده است. درباره چگونگی وکیفیت رابطه عناصر هویتی در آثار نمایشی دهه ۶۰ می‌توان گفت هویت مسلط در این دهه هویت دینی است که به‌صورت آمیخته با هویت ملی وجود دارد. رابطه هویت‌های ملی و قومی از نوع تداخلی است. به دلیل تاکید بر وحدت مردمی در دوران جنگ، هویت قومی با هم پوشانی کامل، جزیی از هویت ملی شده است. در دهه ۶۰ هویت مدرن اما به‌صورت منبعی حاشیه‌ای است. تحلیل شواهد حاضر در بررسی نشان می‌دهد که در دهه ۷۰ هویت‌های دینی، ملی، قومی و مدرن به‌گونه‌ای آمیخته و درعین‌حال درتبادل افقی با یکدیگر قرار دارند. هویت دینی در این دهه اگرچه تغییرشکل یافته و اصلاح شده اما هم‌چنان در مرکز ارتباط با سایر هویت‌ها است. در دهه ۸۰ اما این تعادل برهم خورده و نمایشنامه‌ها ترسیم‌گر نوعی سرگردانی ناشی از ناسازگاری بین ابعاد مختلف هویتی هستند. اصول پست‌مدرن ازجمله بازگشت به سنت، صدای تاریخ، چندصدایی شدن متون و ازبین رفتن روایت‌های کلان در آثار این دهه مشاهده می‌شود.

Archive of SID
www.SID.ir

جدول: انواع هویت با توجه به رویکرد گفتمانی در سه دهه

دهه ۶۰	دهه ۷۰	دهه ۸۰
هویت مشروعیت بخش	هویت مقاومت	سرگشتگی و بازگشت به گذشته
•دال مرکزی گفتمان: ارزش های اخلاقی •رویکرد گفتمان: ایدئولوژیک •شخصیت پردازی: کلیشه ای ، قشر ضعیف جامعه •زبان گفتاری : شعاری	•دال مرکزی گفتمان: جامعه مدنی •رویکرد گفتمان: نخبه گرایانه •شخصیت پردازی: روشنفکران ،طبقه متوسط •زبان گفتاری: چند صدایی	•دال مرکزی گفتمان: سرگردانی •رویکرد گفتمان: پوچ انگارانه •شخصیت پردازی: ضد قهرمان •زبان گفتاری: روان پریشانه و پاره پاره

یافته‌های تحقیق با توجه به نظریه «گفتمان» برتاثیر زمینه‌های اجتماعی و رویدادهای فرهنگی و سیاسی مختلف در هر دهه را به‌صورت تاثیر بر رفتار اشخاص نمایش یا محتوای نمایش‌نامه‌ها تاکید دارد. برای توضیح این مسأله می‌توان به دهه ۶۰ اشاره کرد که رابطه عمیقی میان محتوای نمایش و دین دیده می‌شود. در دوران جنگ، دین به‌وسیله ابزارها و توانایی‌هایی که ازلحاظ اندیشه و ایدئولوژی در اختیار تئاتر قرار داده است، چنین رابطه‌ای را ایجاد کرده است. فضای گفتمان اجتماعی دهه ۶۰ به‌صورت درونمایه‌هایی با تاکید بر باورهای مذهبی مانند شهادت، مقابله با ظلم و ستم ،دفاع از محرومان و ستایش زندگی ساده خود را در آثار نمایشی نشان داده است. در دهه ۷۰ ،«مفاهیم به‌حاشیه‌رانده‌شده تجددگرایی» موردتوجه قرار گرفته است. مباحث موجود در جامعه از جمله گفت‌وگوی تمدن‌ها زمینه‌ساز ورود بیشتر مؤلفه‌های جهانی و مدرن به حوزه ادبیات نمایشی شده و حتی بر درون‌مایه، زبان و کنش اشخاص نمایش هم اثرگذار بوده است. هم‌چنین تغییرات اجتماعی به‌وجودآمده در دهه ۷۰ فرصتی در اختیار نمایشنامه‌نویسان قرار داده که خود را در استفاده از کهن‌الگوهایی نظیر «شکست اسطوره پدر» و «مدینه فاضله» نشان داده است. اعتقاد به پیشرفت، ساختن‌گرایی، توجه به پول و سرمایه (مادی‌گرایی) ازجمله مسایلی است که در آثار نمایشی این دهه به آن توجه شده است. در فضای اجتماعی دهه ۸۰ نیز میل به بازگشت به سنت و ارزش‌های گذشته (اصول و ارزش‌های دهه ۶۰) دیده می‌شود. این فضا در نمایشنامه‌های دهه ۸۰ با تکیه بر تنهایی و پریشانی انسان‌های امروز یا نوعی دل‌تنگی بر سنت‌ها و بازیافتن آرامش خود را نشان داده است.

Archive of SID
www.SID.ir

■ فهرست منابع

چلبی ، مسعود(۱۳۷۸). **میزگرد وفاق اجتماعی، فصلنامه مطالعات ملی** ، شماره(۱)،تهران.
حاجیانی، ابراهیم(۱۳۸۸). **جامعه‌شناسی هویت ایرانی**. تهران، پژوهشکده تحقیقات استراتژیک.
رادی، اکبر(۱۳۸۸). **روی صحنه آبی**. ج۱و۲.تهران، قطره.
رحمانیان، محمد(۱۳۸۲). **خروس**. تهران، نیلا.
رحمانیان، محمد(۱۳۸۴). **شهادتخوانی قدمشاد مطرب در تهران**. تهران، نیلا.
سلطانی، سید علی اصغر(۱۳۸۴). **قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران**. تهران، نشر نی.
شایگان، داریوش(۱۳۸۸). **افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار**. چاپ ششم، مترجم: فاطمه ولیانی. تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.
عالمی، مسعود(۱۳۸۰). **مطالعه برجستگی‌های هویت در ایران (مطالعه موردی عرب‌های خوزستان)**. پایان نامه کارشناسی‌ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی.
عاملی، سعید رضا(۱۳۸۳). **جهانی شدن‌ها. ارغنون** .۲۴. ص۱۰.
عبداللهی، محمد و حسین بر، محمد عثمان (۱۳۸۱). **گرایش دانشجویان بلوچ به هویت ملی در ایران، جامعه شناسی ایران**، دوره چهارم، شماره(۴)، ص۱۰۱– ۱۲۶
کاستلز، امانوئل(۱۳۸۵). **عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه، فرهنگ (قدرت هویت)**.ج ۲. مترجم: حسن چاووشیان و علی پایا تهران، طرح نو.
کوهن، آ. پ(۱۳۹۰). **سرشت نمادین اجتماع**. مترجم: عبدالله گیویان، عبدالله .تهران، انتشارات دانشکده صدا و سیما.
گیدنز، آنتونی(۱۳۸۵). **جامعه شناسی**. مترجم: منوچهر صبوری. تهران، نشر نی.
لاریان، نعمت‌الله(۱۳۶۶). **نامیرا**. تهران، نمایش.
معمار، رحمت‌الله(۱۳۷۸). **سنجش گرایش به هویت تاریخی**، اداره کل مطالعات مرکز تحقیقات و سنجش برنامه‌ای سازمان صدا و سیما، ص ۱۷.
منتظر قائم ، مهدی(۱۳۷۹). **رسانه های جمعی و هویت** ، فصلنامه **مطالعات ملی** ، شماره (۴) .
نوذری، حسینعلی(۱۳۸۸)، **صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته** : بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی. چ سوم، تهران ، انتشارات نقش جهان.
یعقوبی، محمد(۱۳۷۸).**به دقیقه سکوت**. بازیابی مرداد۱۳۹۵ از (http://www.takbook.com/pdf/ebook۲۴۰۵.www takbook.com).pdf
یوسفی، علی (۱۳۸۰). **روابط بین قومی و تاثیر آن بر هویت ملی اقوام در ایران ، فصلنامه مطالعات ملی**، سال دوم، تابستان، شماره(۸)، ص ۴۳–۱۳

Alvesson,M.,(2002).*Postmodernism* ,in M.S LewisBeck,A.Bryman and and T.F.Liao(eds)The SAGE Encyclopedia of social Research Methods ,Calif:Sage.

Mead,H.G1934),.). *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Edited by Charles W. Morris). Chicago: University of Chicago .

Miller,A.,(1978).*The Theatre Essay of Arthur Miller*,NewYork: Viking Press.

Stets, Jan E. ; Peter J. Burke. *A Sociological Approach to Self and Identity*, pp. 128-152 in Mark Leary and June Tangney (Eds.), Handbook of Self and Identity, Guilford Press .Available from 12 from wat2146.ucr.edu/papers/02a.pdfA [14Nov2012].

Tsygankoy.Andrei Pavel, (2000).Farewell to the empire? National Identity, Domestic Structure and Foreign Economic Policies of the Post –Soviet. University of Southern California

Simmel, Georg.,(1968).*The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. Translator: Etzkorn.K.P,NewYork:Teachers College Press

Archive of SID
www.SID.ir