ادب فارسی، سال ۸، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شمارهٔ پیاپی ۲۲

گونه‌شناسی نمایش‌نامه‌های *چهار صندوق* و *در حضور باد* براساس نظریّهٔ میتوس فرای

شیرزاد طایفی*
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
کورش سلمان‌نصر
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
(از ص ۳۹ تا ۵۸)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۳/۱۲، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۵

چکیده

بهرام بیضایی از نویسندگان، پژوهشگران و هنرمندان شاخص ایران است که در عرصهٔ نمایش، آثار ارزشمند و ماندگاری خلق کرده است. گونه‌شناسی آثار نمایشی او اگرچه به‌صورت پراکنده و در لابه‌لای نوشته‌هایی چند موردتوجّه قرارگرفته است، کمتر به‌صورت علمی، به دسته‌بندی و تحلیل گونه‌شناسانهٔ آنها پرداخته‌اند. از میان نظریّات گونه‌شناسی، نورتروپ فرای دیدگاه درخور توجّهی دارد و طبقه‌بندی کاربردی‌ای از گونه‌شناسی ارائه می‌دهد. او هریک از گونه‌های کمدی، رمانس، تراژدی و آیرونی/ طنز را با یکی از میتوس‌های بهار، تابستان، پاییز و زمستان تطبیق می‌دهد و برای هر میتوس، شش نوع یا مرحله قائل است که به تقسیم‌بندی دقیق درون‌گونه‌ای منجر می‌شود. باتوجّه‌به دیدگاه فرای، باید درنظرداشت که دو اثر مهمّ بهرام بیضایی با عناوین *چهار صندوق* و *در حضور باد* قابل‌ارزیابی و نقد گونه‌شناسانه هستند. در پژوهش پیش‌رو، کوشیده‌ایم ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی، با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی و کاربست نظریّهٔ «میتوس» نورتروپ فرای، تحلیل گونه‌شناسانه‌ای از نمایش‌نامه‌های فوق ارائه کنیم. دستاوردهای پژوهش، گویای این است که نمایش‌نامه‌های *چهارصندوق* و *در حضور باد* ذیل گونهٔ کمدی نوع اوّل قرارمی‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: بهرام بیضایی، نورتروپ فرای، میتوس، میتوس بهار، کمدی، *چهار صندوق*، *در حضور باد*.

---

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *taefi@atu.ac.ir*

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدّمه

بهرام بیضایی در سال ۱۳۱۷هـ.ش، در خانواده‌ای اهل ادب و هنر به دنیا آمد. پدرش شاعری آرانی بود و بیضایی را همراه خود به جلسات شعر می‌برد. بیضایی در کودکی از مدرسه می‌گریخت و به سینما می‌رفت و به‌تدریج با هنر روز آشنایی می‌یافت؛ هرچند پیش از آن هم او در خانواده‌ای رشد یافته بود که سنّت تعزیه‌خوانی در آن رواج داشت. بعدها از رشتهٔ ادبیّات دانشگاه تهران کناره‌گیری کرد و در همان حین به مطالعهٔ تاریخ و اساطیر ایران روی آورد. چیزی نگذشت که به نمایش‌نامه‌نویسی گرایش پیدا کرد و هم‌زمان پژوهش‌هایی در این زمینه انجام داد. شاید بتوان مهم‌ترین اثر پژوهشی او را کتاب *نمایش در ایران* دانست که منبعی مهم برای پژوهشگران حوزهٔ نمایش است. بیضایی علاوه بر نمایش‌نامه‌نویسی و پژوهش، در عرصهٔ کارگردانی سینما و تئاتر نیز یکی از برجسته‌ترین شخصیّت‌هاست و آثار زیادی را در برابر دیدگان علاقه‌مندان قرارداده است (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۱-۳۹ و ۱۳۸۶: ۱۵-۲۸).

در مقالهٔ پیش‌رو، دو نمایش‌نامهٔ بهرام بیضایی با نام‌های *چهارصندوق* و *در حضور باد* را باتوجّه‌به نظریّهٔ «میتوس» فرای، تحلیل گونه‌شناسی کرده‌ایم. استفاده از نظریّه‌های ادبی، به کشف زوایای تازه‌ای از آثار فرهیختگان خواهد انجامید و در این مورد خاص، نظریّهٔ میتوس نورثروب فرای (Northrop Frye)، ظرفیّت‌های تازه‌ای از این دو اثر بیضایی آشکار خواهد ساخت.

نورتروپ فرای (۱۹۹۱-۱۹۱۲م)، نظریّه‌پرداز و منتقد ادبی، در کانادا متولّد شد. مهم‌ترین کتاب او *کالبدشناسی نقد* است، سومین مقالهٔ این کتاب، مهم‌ترین مقالهٔ نویسنده در حوزهٔ نقد اسطوره‌ای است که طی آن، چهار فصل تابستان، بهار، پاییز و زمستان را به‌ترتیب، با چهار گونهٔ اصلی رمانس، کمدی، تراژدی و طنز/ آیرونی برابر قرارمی‌دهد (مقدادی، ۱۳۹۳: ۳۲۸-۳۳۰).

پیش از شرح نظریّهٔ فرای، ابتدا به خاستگاه آن می‌پردازیم، تا به درک روشن‌تری از منظور وی برسیم؛ او می‌گوید: «من ادبیّات را به‌مثابهٔ ساختار می‌بینم و گاه این ساختار، به‌عنوان مثال در قرون وسطا، در واقع ساختاری بوده که موجب شمار عظیمی از شاکله‌های تخیّلی پراکنده در میدان‌های مختلف اساطیری- شاعرانه سابق‌الذّکر شده است» (۱۳۷۸: ۳۲). نظر فرای این است که ادبیّات مجموعه‌ای از نوشته‌های سراسر تاریخ نیست، بلکه قوانین معیّنی بر آن حاکم است که نقد از طریق گردآوری آنها می‌تواند نظام‌یافته شود (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۱۲۶)؛ به‌این‌ترتیب، می‌توان دریافت که نظریّهٔ فرای در

Archive of SID

www.SID.ir

حوزهٔ تحلیل‌های ساختارگرایی قرارمی‌گیرد؛ بااین‌حال، باید مشابهت و تمایز رویکرد ساختارگرایان و فرای را درنظرداشت.

«همهٔ مصنوعات (یا چنان‌که معمولاً ساختارگرایان می‌گویند «متن‌ها»ی) هنری، تجلّی‌هایی از یک ساختار عمقی بنیادین است. این متن‌ها همچون یک زبان با «گرامر» خاصّ خود سازمان می‌یابند» (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۲). این نوع «تحلیل ساختارگرایانه عمدتاً محصول زبان‌شناسی ساختارگراست، امّا درعین‌حال به‌شدّت متکّی بر فرمالیزم روس (مکتبی از نگرهٔ ادبی که در دههٔ ۱۹۲۰ظهورکرد) و نگرهٔ انسان‌شناختی است» (همان: ۱۱۲-۱۱۳). در گسترهٔ علوم، «[ساختارگرایی] روشی است برای نظام‌مند ساختن تجربهٔ بشری که در حوزه‌های مطالعاتی بسیاری از آن استفاده می‌شود؛ برای مثال، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و مطالعات ادبی» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۳۶). ساختارگرایی که محصول زبان‌شناسی بود، در علومی همانند انسان‌شناسی پیشرفت‌های چشمگیری داشت. کلود لوی استروس (Claude Levi-Strauss) از بزرگ‌ترین انسان‌شناسان معاصر است که در «میان تمامی پیشروان ساختارگرایی مدرن یگانه کسی است که خود را به‌صراحت ساختارگرا می‌خواند و دو مجلّد برگزیدهٔ مهم‌ترین آثارش را انسان‌شناسی ساختارگرا نامیده است» (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۸۳). انسان‌شناسی استروس «این شیوهٔ تحلیل را به اسطوره‌های بدوی تعمیم می‌دهد تا نشان دهد که چگونه یک ساختار بنیادین (مثلاً اسطورهٔ آفرینش) می‌تواند از فرهنگی به فرهنگ دیگر تفاوت داشته باشد» (سیم، ۱۳۸۰: ۱۱۳). تحقیقات این انسان‌شناس موردتوجّه ساختارگرایانی چون نورتروپ فرای قرارگرفت.

رویکردهای ساختارگرایانه به ادبیّات، در سه حوزهٔ مطالعات ادبی قابل‌مشاهده است: ساختار انواع ادبی، ساختار روایت (روایت‌شناسی) و ساختار تفسیر ادبی. دراین‌میان، بحث دربارهٔ انواع ادبی، به شناسایی گونهٔ ادبی معطوف است (همان: ۳۵۶-۳۷۵)؛ چنان‌که مشاهده می‌شود، ساختار انواع ادبی اهمیّت ویژه‌ای نزد ساختارگرایان دارد. «ادیبان ساختارگرا نظیر پراپ، تودورف، بارت و تاحدودی آلتوسر و فوکو و ژنت به داستان‌های خاص نمی‌پرداختند، بلکه آنها را ازاین‌جهت مطالعه می‌کردند تا «قوانین عمومی» حاکم بر یک نوع ادبی را در ادبیّات ملّتی کشف کنند» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۶۰).

نورتروپ فرای نیز ازجمله منتقدان ادبی است که باتوجّه‌به نظریّات کهن‌الگویی یونگ، به ایجاد طرحی برای تقسیم‌بندی انواع ادبی دست زده است. «فرای می‌گفت که روشنی آشکارشدن انگاره‌های ازلی در ادبیّات، از روشنی آشکارشدن آن در اسطوره‌شناسی جوامع پیش از پیدایش سواد کمتر نیست» (هارلند، ۱۳۸۸: ۳۱۰).

Archive of SID

www.SID.ir

درک دیدگاه‌های فرای بدون توجّه به دستگاه فکری یونگ ناممکن است. یونگ با نظر فروید دربارهٔ «ناخودآگاه فردی» موافق بود، امّا به جنبه‌ای دیگر از روان، یعنی «ناخودآگاه جمعی» معتقد بود که آن را حاصل از تجارب و آزموده‌های گذشتگان می‌دانست (کی‌گوردن، ۱۳۷۹: ۲۹). یونگ در مقاله‌ای با عنوان «کهن‌الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی» در توصیف کهن‌الگو می‌نویسد: «محتوایی ناخودآگاه که از راه خودآگاهانه‌شدن و نیز از راه ادراک شدن دگرگون می‌گردد و ویژگی‌هایش را از ذهنیّت منفردی کسب می‌کند که به هر دلیل از آن حادث شده» (بیلسکر، ۱۳۸۷: ۶۰). فرد تنها زمانی از کهن‌الگوها آگاه می‌شود که تجربیات خاصّی در زندگی‌اش دوباره آنها را زنده کند. کهن‌الگوها جهان‌شمول‌اند و موجودیّت آنها از شکل‌گیری مغز و ذهن انسان طیّ تاریخ ناشی شده است (همان: ۶۰). کهن‌الگوهایی همچون دیو در مسیر تاریخ هرجا که وهم و خیال خلّاقه تجلّی تام کند، تکرار می‌گردد؛ بنابراین، اساساً اسطوره‌ای است (کی‌گوردن، ۱۳۷۰: ۲۹). از منظر فرای، «اسطوره به ساده‌ترین و معمول‌ترین معنا، نوعی سرگذشت یا داستان است» (۱۳۷۸: ۱۰۱). «اسطوره‌ها شکل‌هایی از روایت‌اند و بنابراین، بن‌مایه‌های اسطوره ساختارهای روایی هستند؛ ازاین‌رو، تحلیل ساختاری اسطوره‌ها متضمّن نکته‌های آشکاری برای مطالعهٔ ساختاری ادبیّات است... . ادبیّات چیزی جز بازگفتن همان اسطوره‌ها در هیئت‌های مختلف نیست» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۴۸)؛ ازاین‌رو، فرای را می‌توان یک منتقد اسطوره‌ای دانست.

فرای یکی از عوامل قابل فهم‌شدن متن را نمادها و تصاویرِ کهن‌الگوهای تکرارشونده‌ای می‌داند که یک متن را به متن دیگر متّصل می‌سازد؛ به همین دلیل از نظر فرای، ادبیّات، تقلید جهان نیست؛ بلکه تقلیدی از رؤیای کلی بشر (ناخودآگاه جمعی) است (بلزی، ۱۳۷۹: ۳۹-۴۰)؛ به همین دلیل است که فرای برخلاف منتقدان ساختارگرا که کانون توجّه خود را شکل عناصر اثر قرارمی‌دهند، «به جست‌وجو و وارسی آن روح درونی برمی‌آید که موجب جوشش شکل ادبی و جذابیّت آن شده است» (گرین و مورگان، ۱۳۷۶: ۱۶۸)؛ بدین‌ترتیب، موضع فرای، نوافلاطونی و موضع باقی منتقدان ساختارگرا، ارسطویی است و در اساس با یکدیگر تفاوت دارند (بلزی، ۱۳۷۹: ۳۸).

فرای در تبیین مبنای اسطوره‌ای گونه‌شناسی‌اش و ارتباط آن با متون توضیح می‌دهد که «در روایت مکتوب چهار عنصر ماقبل انواع ادبی داریم که من آنها را میتوس یا طرح نوعی می‌نامم» (۱۳۷۷: ۱۹۶)؛ ازاین‌رو، می‌توان گفت که فرای میان میتوس و میت (اسطوره) تفاوت قائل است. او برای طرح جامع طبقه‌بندی گونه‌های ادبی، از میتوس بهره می‌گیرد و اسطوره‌ها را برابر یا به تعبیر بهتر، بخشی از ادبیّات می‌داند که خود قابل

Archive of SID

www.SID.ir

تطبیق با میتوس‌ها هستند. ساختار صور خیال، الگوی ایستایی است. روایت نیز سیر از یک ساختار به ساختار دیگر است. این سیر، سیر دوری است؛ یعنی در یک دایرهٔ بسته در حال چرخش است؛ مانند کوشش و استراحت، زندگی و مرگ که ضرب‌آهنگ این سیر است (همان: ۱۹۱). این سیر دوری را می‌توان در سمبُل‌های دوری مشاهده کرد؛ مثلاً «سمبُل‌های دوری معمولاً به چهار مرحلهٔ اصلی تقسیم می‌شوند و چهار فصل سال شاخص چهار دورهٔ روز (صبح، ظهر، عصر، شب) و چهار دورهٔ آب (باران، چشمه، رود، دریا یا برف) و چهار دورهٔ زندگی (نوجوانی، بلوغ، پیری، مرگ) و نظیر آن است» (همان: ۱۹۳).

فرای برای اشاره به چهار الگوی روایی، از سمبُل‌های فصول استفاده می‌کند و هر فصل را نشانهٔ یکی از میتوس‌ها قرارمی‌دهد؛ میتوس بهار، نشانگر نوع ادبی کمدی؛ میتوس تابستان، نشانگر نوع ادبی رمانس؛ میتوس پاییز، نشانگر نوع ادبی تراژدی و میتوس زمستان، نشانگر نوع ادبی طنز (آیرونی) است (همان: ۱۹۶-۲۸۸)؛ به‌این‌ترتیب، ساختار روایتی فرای نیز همچون سمبُل‌های دوری، در دور دایره‌ای بسته‌ای قرارمی‌گیرد که با یکدیگر در ارتباط هستند و در ادامه به شرح آنها خواهیم پرداخت.

۱. میتوس تابستان (رمانس): فرای جهان آرمانی را که بهتر از جهان واقعی است، «میتوس تابستان» می‌نامد؛ این میتوس با نوع ادبی رمانس در ارتباط است. در این جهان، قهرمان پارسای شجاع و دوشیزگان زیبا بر تهدیدهای شریرانه‌ای که بر سر راه رسیدن به اهدافشان دارند، فائق می‌شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۵).

۲. میتوس زمستان (طنز/ آیرونی): در مقابل جهان آرمانی، جهان واقعی قراردارد. جهان واقعی سرشار از تجربه، عدم اطمینان و شکست است. این میتوس با نوع ادبی طنز/ آیرونی در ارتباط است. شخصیّت‌های اصلی در این میتوس مغلوب پیچیدگی‌های جهان واقعی می‌شوند (همان).

۳. میتوس پاییز (تراژدی): این میتوس حرکت از جهانی آرمانی به سوی جهانی واقعی است. گذار از ناپختگی به سوی تجربه و از میتوس تابستان به میتوس زمستان است. فرای این میتوس را که بین تابستان و زمستان قراردارد، «میتوس پاییز» نام نهاده است. قهرمان این میتوس از جهان آرمانی به جهان واقعی که جهان فقدان و شکست است، سقوط می‌کند (همان: ۳۵۸).

۴. میتوس بهار (کمدی): این میتوس برخلاف میتوس پاییز، حرکت از جهان واقعی به سوی جهان آرمانی و گذار از تجربه به ناپختگی و از میتوس زمستان به میتوس تابستان است. فرای این میتوس را که بین زمستان و تابستان قرار دارد، «میتوس بهار» نام نهاده

Archive of SID

www.SID.ir

است. قهرمان این میتوس از مشکلات جهان واقعی با چرخش‌هایی در پیرنگ به شادکامی می‌رسد (همان: ۳۵۹).

اندرو استات (Andrew Stott) در کتاب *کمدی* خود، بر کشف ارتباط بهار و کمدی تأکید می‌کند و باتوجّه‌به کمدی‌های شکسپیر می‌گوید: «کمدی شکسپیر، درام دنیای سبز است؛ چراکه پیرنگش درون‌مایهٔ آیینی چیرگی عشق و زندگی بر سرزمین هرز را در خود جلب کرده» (۱۳۸۹: ۶۰).

نظریّهٔ فرای ازجمله نظریّه‌های ساختارگرایی است. در این زمینه تاکنون کتاب‌هایی از خود فرای ترجمه و چاپ شده که مهمّ‌ترین آنها، *تحلیل نقد*، با ترجمهٔ صالح حسینی است. علاوه بر این کتاب، باید به ترجمهٔ منصور براهیمی از قسمت کمدی مقالهٔ نقد آرکی‌تایپی فرای با نام «میتوس بهار: کمدی» (۱۳۷۶) که در مجلهٔ *فارابی*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ سوم، ویژهٔ کمدی چاپ شد، توجّه داشت. ازجمله مقاله‌هایی که در این زمینه چاپ شده است، نیز می‌توان به «تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایهٔ نظریّهٔ یونگ و نورتروپ فرای» از علی‌اکبر سام‌خانیانی و مصطفی ملک‌پائین (۱۳۹۱) اشاره کرد. نویسندگان این مقاله و چند مقالهٔ شبیه به آن، اگرچه نظریّهٔ فرای را پیش‌رو داشته‌اند، به جای اینکه به سویهٔ ساختارگرایانهٔ آن که در واقع وجه ادبی کار فرای است، توجّه کنند، به سویهٔ اسطوره‌شناختی آن که وابسته به دیدگاه کهن‌الگویی یونگ است، روی آورده‌اند. دراین‌میان، مقالهٔ «ریخت‌شناسی کهن‌الگویی شخصیّت‌های کمدی معاصر ایرانی بر اساس نظریّات نورتروپ فرای» از قطب‌الدّین صادقی و زهرا باقرشاهی (۱۳۹۳)، شایان‌توجّه است. آنها به‌درستی به پایهٔ ساختارگرایانهٔ نظریّهٔ فرای در وجه ادبی پی برده و تحلیل خود را بر همین اساس قرارداده‌اند.

نمایش‌نامه‌های *در حضور باد* و *چهارصندوق*، با کدام میتوس و کدام‌یک از انواع آن قابل تطبیق است؟ شخصیّت‌ها و فضای این نمایش‌نامه‌ها، با شاخصه‌های کدام میتوس مربوط قابل‌تطبیق است و چگونه؟

به‌نظرمی‌رسد ۱. نمایش‌نامهٔ *در حضور باد* با میتوس بهار و کمدی نوع اوّل و نمایش‌نامهٔ *چهار صندوق* با میتوس بهار و کمدی نوع اوّل تطبیق دارد؛ ۲. شخصیّت‌ها و فضای نمایش‌نامهٔ *در حضور باد*، قابل‌تطبیق با میتوس بهار یا کمدی و شخصیّت‌ها و فضای نمایش‌نامهٔ *چهار صندوق*، قابل‌تطبیق با میتوس بهار یا کمدی است؛ ۳. بیضایی با استفاده از واژگانی همچون «تقلید» و «مضحکه» برای معرّفی نمایش‌نامه‌های *چهار*

Archive of SID

www.SID.ir

صندوق و در *حضور باد* ، سعی در ارائهٔ واژگانی سنّتی و گونه‌شناسانه در پیوند با نظریّات گونه‌شناسی جهان دارد، که این واژگان مطابق با گونه‌شناسی فرای است.

۲. مبانی نظری فرای دربارهٔ کمدی

باتوجّه‌به نظر اندیشمندان یونانی، می‌بینیم که افلاطون در رسالهٔ *فیلبوس*، واکنش کمیک را نوعی لذّت بدخواهانه یا حس خودوالابینی در تماشای شخصیّت‌های منفور گمان کرده بود. شخصیّت‌های منفور در زندگی واقعی قادرند به ما آسیب برسانند، امّا بر روی صحنه بی‌ضرر می‌شوند (ویسمات و بروکز، ۱۳۷۶: ۵۱). به عقیدهٔ ارسطو، کمدی تقلید اطوار شرم‌آور و زشتی است که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود و البتّه این اطوار زشت و شرم‌آور، آسیبی به کسی نمی‌رساند. از نظر ارسطو تفاوت همهٔ مردم در نیکوکاری و بدکاری است و شاعران گاهی مردم را فروتر، گاهی برتر و گاهی به حدّ میانه توصیف می‌کنند. وجه تمایز کمدی با تراژدی نیز در این است که اوّلی مردم را فروتر از آنچه هستند و دومی برتر از آنچه هستند، به تصویر می‌کشد (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۱۵- ۱۲۰ و ویسمات و بروکز، ۱۳۷۶: ۵۱).

فرای از منقدان گله‌مند است که چرا به تقسیم‌بندی ارسطو توجّه نکرده‌اند؛ هرچند برداشت خود او با ارسطو متفاوت است. از نظر فرای، آثار تخیلّی را نه به‌لحاظ اخلاقیّات قهرمانان آنها، بلکه از نظر بیشتر، کمتر و همسان‌بودنِ قدرت عمل آنها نسبت به ما می‌توان طبقه‌بندی کرد. براین‌اساس، قدرت عمل قهرمان تراژدی از ما برتر است، ولی از محیط خود برتر نیست؛ درحالی‌که قدرت عمل قهرمان کمدی هم از ما و هم از محیط، پست‌تر و فروتر است (فرای، ۱۳۷۷: ۴۷-۴۸). فرای طرح خود را چنین آغاز می‌کند: «مناسب‌ترین راه آن است که نظریّهٔ ساخت کمیک را از آثار نمایشی برگیریم» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۰۹). در ساخت کمیک، اغلب، مرد جوانی خواهان زن جوانی است و این آرزو، با موانعی روبه‌رو می‌شود که معمولاً از جانب پدر است. نزدیک به پایان نمایش‌نامه، پیچ‌وتابی در طرح، قهرمان را قادر می‌سازد به خواست خود دست یابد (همان: ۱۱۰). «کمدی‌نویس قاعدتاً برای تماشاگران جوان‌تر خود می‌نویسد و تقریباً پیران هر اجتماعی آماده‌اند که در کمدی چیزی مخرّب علیه جامعه ببینند. مسلّماً این خود یکی از عوامل شدّت عمل اجتماع علیه هنر نمایش است» (همان). در واقع حرکت کمدی، حرکتی از یک جامعه به جامعهٔ دیگر است. در آغاز، شخصیّت‌های مانع، عهده‌دار جامعه هستند و با تمهیدی که در نمایش‌نامه به‌وجودمی‌آید، قهرمان مرد و زن به وصال می‌رسند و

Archive of SID

www.SID.ir

جامعهٔ جدیدی در اطراف قهرمان شکل می‌گیرد. زمان وقوع این اتّفاقات، مرحلهٔ کشف کمیک آناگنوریسیس (Anagnorisis: بازشناسی) یا کوگنیتیو (Cognito: شناسایی) است (همان)؛ «بنابراین، حوادث کمدی در جهتی سیر می‌کند که قهرمان را در تاروپود جامعه‌ای قراردهد که با آن دمساز است» (فرای، ۱۳۷۷: ۶۰). گرایش کمدی آن است که در جامعهٔ نهایی، افراد بیشتری را جذب کند؛ به همین دلیل، شخصیّت‌های مانع به جای آنکه انکار شوند، با سایران مصالحه می‌کنند یا تغییر روش می‌دهند (همان: ۱۱۱).

۲-۱. چهار نوع شخصیّت کمیک از نظر فرای

فرای شخصیّت‌های کمدی را به چهار دستهٔ آلازون‌ها یا خودفریب‌ها، آیرون‌ها یا خودبازدارنده‌ها، لوده‌ها و خشک طبع‌ها تقسیم می‌کند (۱۳۷۷: ۲۰۸)

۲-۱-۱. آلازون‌ها (خودفریب‌ها)

شخصیّت‌های مانع و مضحک کمدی که معمولاً ریاکارند. بهترین نمونهٔ این شخصیّت‌ها، پدر غضبناک است؛ البتّه آدم فضل‌فروش و آدم شیک‌پوش ادا و اطواری نیز ازجمله شخصیّت‌های مضحک کمدی هستند که در دستهٔ آلازون‌ها قرارمی‌گیرند. آلازون مؤنث نیز به‌ندرت به‌کارمی‌رود که معمولاً مکش مرگ ما[1] و فضل‌فروش است.

۲-۱-۲. آیرون‌ها (خودبازدارنده‌ها)

سردستهٔ آنها معمولاً خود قهرمان است و نویسنده مایل است آنها را کم‌اهمیّت جلوه دهد و خنثی و بی‌شکل کند. از نظر اهمیّت بعد از قهرمان اصلی، قهرمان زن است که کم‌اهمیّت جلوه می‌نماید. شخصیّت دیگر این گروه، طراح نقشه‌هایی است که قهرمان را به پیروزی می‌رساند. این شخصیّت معمولاً غلامی نیرنگ‌باز است. دیگر شخصیّت آیرون، پیرمردی است که کنش نمایش‌نامه با دورشدن او آغاز و با بازگشت او پایان می‌یابد. او بیشتر پدری است با این انگیزه که دریابد پسرش چه می‌کند (همان: ۲۱۲-۲۰۸).

۲-۱-۳. لوده‌ها

کارکرد اینها بیشتر افزایش نشاط است تا اینکه سهمی در طرح داشته باشند. دلقک‌های حرفه‌ای، لوده‌ها، غلام‌بچه‌ها، آوازخوانان که غلط‌گویی یا تکیه‌کلامی خاص دارند، از این دسته‌اند (همان: ۲۱۲-۲۱۳). لوده را نباید تنها به خرسک‌بازی محدود کرد، بلکه می‌توان دایرهٔ شمول آن را وسعت داد و با شخصیّت‌های کمیکی یکسان دانست که کارشان سرگرم کردن و ایجاد فضای کمیک یا مرکزیّت بخشیدن به آن است (همان: ۲۶۳).

Archive of SID

www.SID.ir

۴-۱-۲. خشک‌طبع‌ها

شامل افراد موقر و گنگ است که از آنها خشک‌رفتاری سرمی‌زند. این نوع شخصیّت‌ها، معمولاً خسیس‌ها، فخرفروش‌ها و ازخودراضی‌ها یا افرادی را شامل می‌شوند که مانع از خوشی افراد دیگر می‌شوند. (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۰-۱۲۱)

۲-۲. شش نوع یا مرحلهٔ کمدی از نظر فرای

فرای شش مرحله برای کمدی قائل است. سه مرحلهٔ نخست کمدی با سه مرحلهٔ نخست آیرونی/ طنز و سه مرحلهٔ دوم کمدی با سه مرحلهٔ دوم رمانس ارتباط می‌یابد (همان: ۲۱۵-۲۲۵).

۲-۲-۱. نوع اوّل کمدی

طنزآمیزترین نوع کمدی است که در آن جامعهٔ مقهورالطّبع پیروز می‌شود یا شکست ناپذیر باقی می‌ماند (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۶ و ۱۳۷۶: ۱۲۲). «مقهورالطّبع در کمدی معمولاً کسی است که اعتبار و قدرت اجتماعی بسیار دارد؛ کسی که می‌تواند به زور بخش وسیعی از جامعهٔ نمایش‌نامه را با وسوسهٔ خویش همراه سازد» (فرای، ۱۳۷۶: ۱۱۴)، امّا طبع همان چیزی است که شخصیّت‌های مانع نمایش را پوچ و نامعقول می‌سازد؛ یعنی شخصیّت، تحت‌تسلّط چیزی است که پوپ آن را «هوس غالب» می‌نامد. مقهورالطّبع نمی‌تواند عملی جز نقشی که برای خود تجویز کرده است، انجام دهد. آدم‌های خسیس، شکم-پرست، سلیطه و... می‌توانند ازاین‌دست باشند. علاوه‌براینها، خودکامه‌ای خرفت که اراده-اش به‌مثابهٔ قانون است و تصمیمات دل‌بخواه یا پیمان‌های بی‌پروا می‌بندد، از همین گونه افراد است (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۳-۲۰۴ و ۱۳۷۶: ۱۱۳-۱۱۴).

۲-۲-۲. نوع دوم کمدی

نوعی از کمدی است که قهرمان، جامعهٔ مقهورالطّبع و مضحک را دگرگون نمی‌کند و به سادگی از آن دور می‌شود و ساختار آن را به همان حالت وامی‌گذارد. در این نوع از کمدی، جامعه‌ای به دست قهرمان شکل می‌گیرد، امّا قدرت آن را ندارد که خود را بر جامعهٔ مقهورالطّبع مسلط کند (فرای، ۱۳۷۶: ۱۲۴).

۲-۲-۳. نوع سوم کمدی

نوعی از کمدی است که در آن شخصیّت مقهورالطّبع در برابر آرزوهای مردی جوان تسلیم می‌شود. موقعیّت کمیک این نوع، معمولاً ادیپوسی است که قهرمان در آن به عنوان عاشق جانشین پدر می‌شود (همان: ۱۲۴).

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۲-۴. نوع چهارم کمدی

در این وجه، حرکت از دنیای تجربه به قصد دنیای آرمانی بی‌گناهی و رمانس آغاز می‌شود. کمدی‌هایی که در پیوند با رمانس هستند، معمولاً با سنّت قرون وسطایی بازی‌های آیینی فصل خویشاوندی دارند. می‌توان آنها را «نمایش دنیای سبز» نامید. طرح آن با پیروزی زندگی و عشق بر سرزمین بی‌حاصل مشابه است؛ مثلاً شخصیّت قهرمان سردستهٔ گروهی شورشی در جنگل است و تمام شخصیّت‌های دیگر در جنگل گرد می‌آیند و تغییر مشی می‌دهند. این‌گونه است که کنش کمدی در دنیایی عادی آغاز می‌شود، به سوی دنیای سبز به حرکت درمی‌آید، در آن حل و فصل کمیک انجام می‌شود و به دنیای عادی باز می‌گردد (همان: ۱۲۵-۱۲۶).

۲-۲-۵. کمدی نوع پنجم

در این کمدی، وارد دنیایی می‌شویم که حالت رمانسی آن هم‌چنان بیشتر است. این کمدی، کمتر آرمان‌شهری و بیشتر آرکادیایی(شبانی) است و شادمانی در آن کم، و حزن و اندوه بیشتر است (فرای، ۱۳۷۷: ۲۲۴-۲۲۳).

۲-۲-۶. کمدی نوع ششم

در این نوع، جامعهٔ کمدی وارد وجه نهایی می‌شود و فروپاشی جامعهٔ کمیک را شاهد هستیم و واحدهای اجتماعی کمدی، کوچک و محرمانه می‌شود یا حتی به یک فرد محدود می‌گردد. (همان: ۲۲۵)

۳. نمایش‌نامهٔ *چهار صندوق*

۳-۱. خلاصهٔ نمایش

چهار نفرپوشِ سرخ و زرد و سبز و سیاه، نقش‌های اصلی نمایش هستند که به‌ترتیب نمادی از طبقات بازاری، روشنفکر، مذهبی و تودهٔ مردم به‌شمارمی‌روند. آنها برای رهایی از تهدیدهای احتمالی و ایمنی در برابر خطرات، مترسکی می‌سازند و آن را کاملاً مجهز و مسلح می‌کنند. مترسک جان می‌گیرد و لب به سخن می‌گشاید؛ این اتّفاق ابتدا مایهٔ خشنودی هر چهار نفر می‌شود، غافل از اینکه همین مترسک رفته‌رفته کنترل اوضاع را در دست می‌گیرد و سلطهٔ خود را بر آنها تثبیت و مجبورشان می‌کند تا هریک برای خود صندوقی بسازند؛ سپس هرکدام را در صندوق خودساخته زندانی می‌کند و از دیگران دور نگه می‌دارد. سرخ و زرد و سبز و سیاه که از شرایط ناراضی بودند، از صندوق‌های خود خارج می‌شوند و تصمیم می‌گیرند علیه مترسک قیام کنند، امّا

Archive of SID

www.SID.ir

درنهایت، تنها سیاه، صندوق خود را می‌شکند تا رودرروی مترسک بایستد که در آخر، قربانی ترس سایران می‌شود.

۳-۲. تحلیل شخصیّت‌های نمایش‌نامهٔ *چهار صندوق*

- آلازون‌ها: سرخ (بازاری)، سبز (مذهبی)، زرد (روشنفکر)

شخصیّت سرخ، نماد شخص بازاری است که حاضر نیست از مال و دارایی‌اش بگذرد و در مقابل مترسک بایستد؛ بنابراین، جزو افراد مقهورالطّبع و ریاکار به‌حساب‌می‌آید و جامعهٔ مانع، کمیک و مضحک را می‌سازد (فرای، ۱۳۷۷: ۲۰۳-۲۰۹). ریاکاری و مقهورالطّبع بودن او، از زمانی مشخّص می‌شود که در پردهٔ اوّل با مترسک روبه‌رو می‌شود. پیش از این، با سایران قرار گذاشته بود شلاق و تفنگ و فشنگ را از مترسک بگیرند، امّا طبعاً در مقابل او طوری دیگر عمل می‌کند:

«مترسک: ها ها!

سرخ: [بر وحشت خود غلبه می‌کند] سلام عرض می‌کنم قربان. وجود سرکار سلامته؟ ملالی، ناراحتی‌ای، چیزی که ندارید بحمدالله. بنده داشتم از این طرف‌ها رد می‌شدم.

مترسک: که رد می‌شدید؟!

سرخ: به مرحمت شما راه‌ها خیلی خوب شده؛ همه درختکاری، صاف [عرقش را پاک می‌کند] عجب آفتابی؛ واقعاً که آفتاب تحت توجّهات آن سرور ارجمند چه نور خیره‌کننده‌ای پیدا کرده. چه حرارتی؛ چه حرارت مطبوعی! امکانش هست که خشک سالی مختصری پیش بیاید، ولی از آن ترسی نباید داشت؛ چون باعث رشد و ترقّی سریع قیمت‌ها- یعنی به لطف و تدبیر آن جناب حدّاعلای یک ترقّی سرسام‌آور نصیب همگی ما بندگان_

مترسک: توی جلسهٔ شما یک جاسوس بود.

سرخ: [جا خورده] یعنی منظور سرکار اینه که-

مترسک: درست فهمیدی

سرخ: [ناگهان زانو می‌زند] قربان- من تاجر ناچیزی بیش نیستم! خرید و فروشی می-کنم، خیلی ناقابل. دخل و خرجی، خیلی مختصر. نون بخور و نمیری، اونم به لطف شما. یکی می‌خورم دو تا تصدّق می‌دهم! [به‌زور می‌خندد] راستی اخیراً جنس‌های عالی وارد کرده‌ایم؛ همه زیبندهٔ وجود سرکار. نه قربان؛ باج نیست [آهسته] پیشکشی است! بنده قلباً-...

مترسک: تو از من فرار می‌کنی؟

سرخ: بنده؟ - قربان، بنده خیال می‌کردم که خودتون میل دارید وجود کثیفم رو از مقابل چشمان پر ابهتتان دور کنم» (بیضایی، ۱۳۹۶الف: ۹۲-۹۳).

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیّت سبز که نمایندهٔ قشر مذهبی است، ریاکار، مقهورالطّبع و مضحک است. او نیز در دسته‌بندی شخصیّت‌های آلازون قرارمی‌گیرد. سبز پیش از روبه‌روشدن با مترسک در پردهٔ اوّل نمایش، گفت‌وگویی با سرخ انجام می‌دهد:

«سرخ: اون همه رو فهمیده. وای! چه بلایی- آخ!
سبز: پس اون شما رو شکنجه کرد! [عصبی] یکی باید جلوش رو بگیره؛ یکی باید توی دهنش بزنه!
سرخ: دلم. پشتم. کمرم.
سبز: ضجّه کافیست! من این رسالت را قبول می‌کنم! چه بود تعالیم اجداد؟ بله جهاد و شهادت! نه کمتر نه بیشتر! تسلیم در کار نیست. وقت شد که دست حق از آستین من به درآید!» (همان: ۹۴-۹۵)

هرچند شخصیّت سبز در ظاهر، دیرتر از سرخ خود را می‌بازد، امّا پس از روبه‌روشدن با مترسک و تهدیدشدن به انزوا و سکوت مطلق، چهرهٔ اصلی خود را نشان می‌دهد:

«[می‌خندد] حق با شماست. اصلاً این حرف‌ها به من چه؟ من بی‌طرفم. کاملاً بی‌طرف. و با تمام بی‌طرفی‌ام در اختیار شما هستم.
مترسک: امتحان کنم؟
سبز: اطمینان کنید. من حتّی موضوع بی‌طرفی‌ام را در اوّلین جلسه به اطلاع دوستانم می‌رسونم» (همان: ۲۵).

شخصیّت زرد نیز اگرچه برضدّ جامعهٔ مقهورالطّبعان مبارزه می‌کند، در واقع خودش مقهورالطّبع است. در پردهٔ اوّل نمایش، وقتی زرد با مترسک روبه‌رو می‌شود، برخلاف سرخ و سبز با او همراهی نمی‌کند و حتّی به او می‌گوید من دشمن تو هستم:

«مترسک: درسته، درسته؛ پس تو با من مخالفی!
زرد: مخالف نه دشمن!
مترسک: و اونم سرسختانه!
زرد: سرسخت نه؛ خونی!
مترسک: خیلی خوشحالم.
زرد: [جا می‌خورد] خوشحال؟
مترسک: بهت اجازه می‌دم که با من مخالفت کنی. این کار غرور من رو راضی می‌کنه!
زرد: چی به هم می‌بافی؟
مترسک: هیچ فکرشو کردی؟ تو با مخالفتت منو ترسناک‌تر از اونچه هستم نشون میدی؟ این خودش خیلی خوبه...» (همان: ۹۸-۹۹)

Archive of SID

www.SID.ir

البتّه شخصیّت مقهورالطّبع زرد نیز در اواخر نمایش‌نامه، هنگام تصمیم بر شکستن صندوق‌هایشان، آشکار می‌شود. او برخلاف سیاه، لاف‌زن است و درنهایت هم صندوقش را نمی‌شکند:

«زرد: [ناگهان] ولی نمیشه. ممکن نیست- ممکن نیست؛ برای درست کردن وضع باید به قدرت نزدیک شد؛ این خودش یه جور همکاریه...
سیاه: وقت خیلی کمه.
زرد: ما بیرون اومدیم چون دیگه جایی برای ما نبود» (همان: ۱۴۲-۱۴۳).

هرسه شخصیّت سرخ، سبز و زرد در پایان پردهٔ دوم آن‌قدر گفت‌وگو می‌کنند و از شکستن صندوق‌های خود سرباز می‌زنند که مترسک از خواب بیدار و با سیاه که صندوق خود را شکسته است، روبه‌رو می‌گردد و سیاه قربانی می‌شود (همان: ۱۳۹۱: ۱۲۴-۱۴۹). ریاکاری زرد را سرخ به او یادآور می‌شود و به او می‌گوید تو فقط حرف می‌زنی و عمل در تو نیست:

«سرخ: آره نصیحتم کن. دلالتم کن. بعضی‌ها هستن که فقط بلدن حرف بزنن. بعضی‌ها فقط برای حرف‌زدن ساخته شدن.
زرد: منظورت کیه؟
سرخ: یکی که حرف گنده‌تر از دهنش می‌زند!
زرد: من به هرچی گفتم ایمان دارم» (همان: ۱۳۹).

مترسک تمام صفات یک حاکم خودکامه را دارد که باتوجّه‌به امکاناتی که در اختیار دارد، چاره‌ای جز آنچه در نمایش انجام می‌دهد، برای خود متصوّر نیست. او با فرمان ساختن صندوق، خودکامگی را به نهایت می‌رساند. در واقع او در نقشی فرورفته که دیگران برای او ساخته‌اند و مقهورالطّبع است، امّا به‌وسیلهٔ کسانی مقهورالطّبع شده که او را ساخته‌اند.

- **شخصیّت آیرون: سیاه**

سیاه در نقش قهرمان این نمایش‌نامه، شخصیّت آیرون را برعهده دارد. او در حال مبارزه با جامعهٔ مضحک و مقهورالطّبع است و با کنایی‌ترین سخنان در برابر آنها می‌ایستد. او تا پایان نمایش بر تصمیم خود برای مبارزه استوار می‌ماند و تنها کسی است که در مقابل مترسک سر خم نمی‌کند:

«سیاه: بگو مام بخندیم.
مترسک: [از خنده می‌ماند] تو هم اینجایی؟
سیاه: داشتم می‌دیدم. راستی عجب کلکی زدی!...
مترسک: های پاتو از گلیمت درازتر نکن!

Archive of SID

www.SID.ir

سیاه: جون شما ما اصلاً گلیم نداریم.
مترسک: صداتو ببر!
سیاه: یعنی داشتیم فروختیم.
مترسک: [دوستانه] مثل اینکه تو خیلی بامزه‌ای.
سیاه: عوضش تو خیلی بی‌مزه‌ای...
مترسک: دست منو رد می‌کنی؟
سیاه: کی قبول کرده بود؟» (همان: ۱۰۱-۱۰۲)

در ادامهٔ این گفت‌وگو، سیاه تسلیم نمی‌شود و مترسک تنها از جانب او احساس خطر می‌کند. در پایان نمایش نیز، او تنها کسی است که حاضر می‌شود صندوق خود را بشکند.

۳-۲-۱. میتوس *«چهار صندوق»*

میتوس این نمایش‌نامه، کمدی نوع اوّل است؛ زیرا در این نوع کمدی، جامعهٔ مقهورالطّبع‌ها پیروز می‌شود (فرای، ۱۳۷۷: ۲۱۶). در این نمایش‌نامه نیز درنهایت، شخصیّت‌های مقهورالطّبعی چون سرخ، سبز و زرد از مبارزه با مترسک سرباز می‌زنند و او که نمایندهٔ بارز جامعهٔ مقهورالطّبعان است، سیاه را قربانی می‌کند. سیاه نمایندهٔ جامعهٔ آرمان‌خواه است که مردم را نمایندگی می‌کند. او بر سر آرمان خود ایستاده است و عقب‌نشینی نمی‌کند. طبیعی است که در چنین میتوسی که نزدیک‌ترین میتوس کمدی به میتوس زمستان است، می‌توان با واقعیت خشونت‌آمیزی روبه‌رو شد و پایانی تراژیک برای قهرمان متصوّر بود. البتّه باید درنظرداشت که بااین‌همه، ما در پایان نمایش‌نامه صحنهٔ مرگ سیاه را شاهد نیستیم، بلکه چنین پایانی را می‌توان متصوّر شد:

«مترسک: [لگد می‌کوبد] خم شو!
سیاه: [سر تکان می‌دهد] هرگز!
مترسک: فقط پنج شماره فرصت داری؛ فقط پنج شماره؟ یک- دو-
سیاه: [نعره می‌کشد] خورشید. خورشید.
[صحنه تاریک می‌شود]» (بیضایی، ۱۳۹۶ الف: ۱۴۹).

۴. نمایش‌نامهٔ *در حضور باد*

۴-۱. خلاصهٔ نمایش

مرد چاق، مرد دراز و میانجی از در آشتی درآمده، برای کشف دلیل ماجرایی که به مرگ همهٔ مردم دنیا منجر شده، گرد می‌آیند. درنهایت اسلحه به انجام این جنایت محکوم می‌شود و تفنگ‌ها را که از جیب مرد چاق و مرد دراز بیرون زده، در چاه می‌اندازند و گم‌وگور می‌کنند و برای کشتگان فجایع اندوه‌بار گذشته سوگواری می‌نمایند، آشتی را

Archive of SID

www.SID.ir

سرلوحهٔ زندگانی بشر قرار می‌دهند و در انسان‌دوستی و شرافت بر هم پیشی می‌جویند. مرد چاق و دراز بر سر اینکه کدام‌یک انسان‌دوست‌تر هستند، با هم نزاع می‌کنند و میانجی را داور قرارمی‌دهند، امّا او از عهدهٔ این کار برنمی‌آید. مرد چاق و مرد دراز، میانجی را با تفنگ‌هایی بزرگ‌تر از آن تفنگ‌های پیشین می‌کُشند و سپس همدیگر را هدف گلوله قرارمی‌دهند و همگی می‌میرند.

۴-۲. تحلیل شخصیّت‌های نمایش

آلازون‌ها: مرد چاق، مرد دراز، میانجی

مرد چاق و مرد دراز، جزو شخصیّت‌های آلازون به‌شمارمی‌روند که نماد شخصیّت‌های سیاسی مضحک و مانعی هستند که در مقابل جامعهٔ تحوّل‌خواه می‌ایستند و مانع حرکت به سوی جامعهٔ آرمان‌خواه می‌شوند. آنها ریاکارند و تظاهر می‌کنند که کشته‌شدن تمام مردم دنیا کار آنها نبوده است و به دنبال عامل آن هستند، درحالی‌که سر اسلحه از جیب آنها بیرون زده است:

«میانجی: ولی با همهٔ دخالتی که ما نداشته‌ایم- صبر کنید ببینم- [دقیق می‌شود] آقایان- با کمال احترام- ممکنه جیب‌هاتون رو بگردید؟
مرد دراز: [گیج] جیب‌ها؟
میانجی: بگردید!
مرد چاق: [گیج] توی جیب ما خیلی چیزها هست.
میانجی: ولی یک چیز مشخّص؛ بله- سر یک چیز مشخّص از جیبتان بیرون مانده.
مرد چاق: راستی؟- [دستش با اسحله از جیب بیرون می‌آید] عجب؛ این دیگه چیه؟
مرد دراز: [دستش با اسحله از جیب بیرون می‌آید] دهه! کی این را گذاشته توی جیب من؟» (همان: ۳۹۰)

به‌این‌ترتیب، مهم‌ترین و اصلی‌ترین اشخاص آلازون در نمایش‌نامهٔ *در حضور باد*، همین دو نفر هستند. آنها علاوه بر رفتار و سخنان کمیک، ظاهری کمیک هم دارند؛ چاقی و درازی این دو شخص، به اندازهٔ کافی کمیک و مسخره است و باعث خنده می‌شود.

شخصیّت قابل‌توجّه دیگر، میانجی است. او از نظر رفتاری، کمی با مرد چاق و مرد دراز تفاوت دارد، امّا مقهورالطّبعی او جایی مشخّص می‌شود که برای توجیه رفتار آنها، دادگاه به‌ظاهر عادلانه تشکیل می‌دهد که هیچ عدالتی در آن به‌چشم‌نمی‌خورد. او نماد دستگاه‌های توجیه‌گر قدرت‌های بزرگ است که جنایات آنها را قانونی جلوه می‌دهد، دادگاه ساختگی را مدیریت می‌کند:

«میانجی: دادگاه رسمی است- [به مرد دراز] دفاعتان را شروع کنید جانم.

Archive of SID

www.SID.ir

مرد دراز: [می‌ایستد] ریاست محترم؛ برای اینکه من دفاع کنم، لازم است که اوّل حمله‌ای بشود [می‌نشیند].

میانجی: چه لزومی دارد جانم؟ شما پیشگیری کنید!

مرد دراز: [می‌ایستد] بله من پیشگیری می‌کنم؛ من به صلاحیّت دادگاه اعتراض دارم! [می‌نشیند]

میانجی: رای می‌گیریم- [هر سه دست‌ها را می‌برند بالا] دادگاه به صلاحیّت خود رأی داد! [به مرد چاق] ناچارید بشریّت را مدیون الطاف خود می‌کنید، اگر شروع بفرمائید!» (همان: ۳۹۳)

اگرچه در همین قسمت از نمایش، او با کنایه سخن می‌گوید، به‌هیچ‌وجه شخصیّتی آیرون در مقابل جامعهٔ مقهورالطّبع به‌حساب‌نمی‌آید؛ زیرا حکم می‌کند که اسلحه، گناهکار واقعی است و دراز و چاق هیچ گناهی مرتکب نشده‌اند:

«میانجی: [گویی رأی را می‌خواند] ما، باتوجّه‌به مفهوم انسانی انسانیّت؛ درحالی‌که ارکان چهارگانه و حواس پنجگانه‌مان سالم بود؛ با به‌کارانداختن شش‌دانگ فکرمان در هفت وادی تصمیم نتیجه گرفتیم که این وجود بی‌عاطفه، که هم گرم است و هم سرد- و هم مفید و هم مضر- اینکه گرچه ساختهٔ ماست، ولی حاکم بر ماست، باید طرد شود!» (همان: ۳۹۵-۳۹۶).

البتّه نباید از واقعیّت غافل بود که شخصیّت‌های آلازون در غیاب شخصیّت‌های آیرون، به تعریض و کنایه از جامعهٔ مقهورالطّبع سخن می‌گویند، امّا این سخنان تنها بر دامنهٔ ریاکاری شخصیّت آلازون آنها می‌افزاید. در واقع بهرام بیضایی، به‌خوبی توانسته است از خلال سخنان شخصیّت‌های آلازون، جای خالی شخصیّت‌های آیرون را پر کند و کمدی صحیحی را حتّی بدون حضور شخصیّت‌های لازم برای ایجاد کمدی ارائه دهد.

۴-۳. میتوس *در حضور باد*

این نمایش‌نامه در دستهٔ میتوس اوّل جای می‌گیرد؛ اولاً، همهٔ شخصیّت‌های آن مقهورالطّبع هستند و خبری از جامعهٔ آرمان‌خواه نیست. شخصیّت‌های جامعهٔ مقهورالطّبع، همهٔ انسان‌های روی زمین را کشته و تنها خود باقی مانده‌اند. در واقع آنها ادامهٔ نمایش‌نامه‌ای در میتوس اوّل را بازی می‌کنند که پایان تراژیک آن رقم خورده و جامعهٔ مقهورالطّبع بر جامعهٔ قهرمان آرمان‌خواه پیروز شده است. در اینجاست که نویسنده دست به پیش‌بینی می‌زند و تصویر جامعهٔ حریص را بدون حضور هیچ نیروی مقابله‌کننده‌ای نشان می‌دهد. نام «در حضور باد» نیز، همین واقعیّت را توصیف می‌کند که پس از پایان تراژیک میتوس اوّل، جامعهٔ حریص در *حضور باد* و بدون حضور هیچ یک از انسان‌های روی زمین، حتی به خود هم رحم نمی‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

۵. استفادهٔ بهرام بیضایی از واژگان «مضحکه» و «تقلید» در معرّفی *چهارصندوق* و *در حضور باد* و ارتباط آن با گونه‌شناسی فرای

پیش از متن یا بهتر بگوییم در آستانهٔ متن، بیضایی برای معرّفی نمایش‌نامه‌های *چهارصندوق* و *در حضور باد*، از واژگان «مجلس تقلید» و «مضحکه» استفاده می‌کند (ر.ک: بیضایی، ۱۳۹۶الف: ۷۳ و۳۸۱). به‌نظرمی‌رسد این تعابیر، گونه‌شناسانه‌اند و درعین‌حال، بی‌ارتباط با گونه‌شناسی فرای نیستند.

پیش‌تر توضیح داده‌ایم که نمایش‌نامه‌های *چهارصندوق* و *در حضور باد*، در کدام دسته از میتوس‌های فرای و طبقه‌بندی نوعی دقیق قرارمی‌گیرند، امّا باید دانست که استفاده از واژگان تقلید و مضحکه از سوی بهرام بیضایی، به چه دلیلی بوده است و چه ارتباطی با این اجزا دارد؟ رحمان سیفی‌آزاد تقلید را در نمایش‌نامه‌های بیضایی، نوعی از کمدی می‌داند (سیفی‌آزاد، ۱۳۸۰: ۹۲). بهرام بیضایی نیز دربارهٔ تقلید چنین توضیح می‌دهد:

> «تقلید که به‌زودی در ادامهٔ «مضحکه» بین لوتی‌های مطرب دوره‌گرد پیدا شد، داستان‌های بلندتری داشت و جنبهٔ آوازی‌اش شکل‌یافت؛ آواز ممکن بود در جایی از بازی به‌طور مستقل و به مناسبت خوانده شود، ولی محاوره‌ها آواز نبود... لوتی‌های بازیگر «تقلید» معمولاً با تقلید لهجه و خصوصیّات اهالی شهرها و ده‌ها، دو سه نفر را از طبقه‌های مختلف نشان می‌دادند که به هم می‌رسیدند و پس از احوالپرسی کوتاهی اختلافی بینشان رخ می‌داد، حرفشان به دعوا و دعواشان به مسخره‌کردن لهجه و خصوصیّات یکدیگر می‌رسید و داستان با زد و خورد و فرار و تعقیب تمام می‌شد» (بیضایی، ۱۳۹۶ب: ۱۵۹).

به‌طورکلّی واژهٔ تقلید را می‌توانیم مانند سیفی‌آزاد، معادل کمدی بدانیم. از دیگر سو، بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* در تعریف مضحکه می‌آورد: «در چنین محیط، محیط عدم اختیار، اگر عامی بخواهد حرفی دربارهٔ محیطش بزند، ناچار است چهرهٔ معترّض خود را با صورتک مضحکه بپوشاند؛ پس اینجا شوخی و مضحکه اغلب وسیله‌ای ظریف برای تلطیف زندگانی نیست، به‌عکس، یک حربه است؛ وسیله‌ای است کینه‌جویانه علیه لحظه‌های ثابت و ساکن و راکد و تلخ، و سرپوشی است برای انتقادها و نیشخندهای تند و زمخت و حتّی گاه مستهجن» (همان: ۱۵۷). و ادامه می‌دهد: «از توسعه و تحوّل پیش‌پرده‌ها «مضحکه» پیدا شد که داستان‌های کوتاه و خنده‌آوری بود به آواز و دو سه بازیگر داشت و با کتک‌کاری یا فرار و تعقیب و نظایر آن تمام می‌شد» (همان: ۱۵۹).

البتّه به نظر ما مراد از مضحکه، دسته‌بندی این مجلس‌های تقلید در طبقه‌بندی جزئی‌تری است که قابل‌تطبیق با نوع اوّل کمدی فرای است. اریک بنتلی از نظریّه

Archive of SID

www.SID.ir

پردازان گونه‌شناسی، دربارهٔ فهم سطحی افراد غیرمتخصّص از مضحکه می‌گوید: «در این معنا، هنر مضحکه هیچ نیست مگر لطیفه‌ای که به تئاتر بدل شده است. لطیفه‌ای که در قالب شخصیّت‌ها و صحنه‌های تئاتری کاملاً تنظیم و تنسیق شده است. درست است که می‌گوییم هدف مضحکه خنده است؛ اما چنین سخنی بیان‌گر امر ساده‌ای نیست. خنده ممکن است بر هر چیزی دلالت کند» (۱۳۷۶: ۱۴۵). او می‌افزاید که مراد از مضحکه، چنین فهمی نیست و می‌نویسد: «وقتی می‌گوییم عملاً شوخی با مقصود است که می‌تواند خنده برانگیزد، در واقع، گفته‌ایم فقط این نوع شوخی بیشترین کاربرد را در تئاتر مضحکه دارد و به‌نظرمی‌رسد که اگر مضحکه را بیازماییم، درمی‌یابیم که آنها حاوی مقدار کمی شوخی بی‌ضرر و مقدار زیادی شوخی عمدی‌اند. مضحکه بدون پرخاشگری نمی‌تواند کارآمد باشد؛ زیرا، تأثیرات به اصطلاح «مضحکه‌وار» تحلیل رفته یا ناپدید می‌شود» (همان: ۱۴۷).

فهم بنتلی دربارهٔ پرخاشگری مضحکه به توصیف بیضایی از مضحکه، یعنی تند و زمخت و مستهجن‌بودن بسیار نزدیک است. بنتلی دربارهٔ تلفیق کمدی و مضحکه، تقریباً همان نظری را دارد که بیضایی در عمل نشان می‌دهد و در این باره می‌نویسد: «کمدی سرخوشی سنگین مضحکه را اتّخاذ می‌کند. تفاوت در عنصر متخاصم است؛ در عنصر پنهان و آمادهٔ فوران. در مضحکه، آنچه در پس سطح ظاهر نهفته، پرخاشگری محض است که هیچ توجیه اخلاقی ندارد و هیچ سؤالی بر نمی‌انگیزد. پرخاشگری در مضحکه و کمدی مشترک است، امّا وقتی در مضحکه پرخاشگری صرف است، در کمدی قدرتی است که در پس عقیدهٔ حق قرارمی‌گیرد» (همان: ۱۵۵).

امّا پرخاشگری کمدی نیز به تراژدی کمدی انتقال می‌یابد و طبق نظر بنتلی «جدیّت کمدی غالباً می‌کوشد که این پرخاشگری را تعدیل کند- اگر نتواند آن را عملاً ملایم کند، لااقل بر آن غلبه کند یا مانع آن شود- امّا جدیّت تراژدی- کمدی می‌کوشد بر این خشونت تأکید نماید یا حتی افزونش کند» (همان: ۱۷۲)؛ به‌این‌ترتیب، باید توجّه داشت که این دو کمدی بیضایی، با عنصری پرخاشگرانه که در طنز و مضحکه وجود دارد، همراه است. طنز/ آیرونی نیز نزدیک‌ترین گونه به نوع اوّل از گونه‌شناسی فرای است. در واقع کنار هم قرارگرفتن مضحکه و تقلید برای معرّفی این آثار، دقیقاً با گونه شناسی فرای تحت عنوان نوع اوّل کمدی تطبیق دارد و می‌توان نتیجه گرفت که بیضایی به‌شکلی آگاهانه، مضحکه و مجلس تقلید را در کنار هم می‌آورد و مضحکه را مقدّم می‌دارد. او اثر پرخاشگرانهٔ مضحکه را در کنار کمدی (مجلس تقلید)، همان ترکیبی

Archive of SID

www.SID.ir

می‌داند که بنتلی به نام تراژدی-کمدی و فرای با عنوان کمدی نوع اوّل می‌شناسد. بیضایی با استفاده از واژگان موجود در نمایش سنّتی ایران، به همان چیزی اشاره می کند که در گونه‌شناسی جهانی نیز بر آن تأکید دارند. به‌این‌ترتیب، آیا نمی‌توان گفت که بیضایی با چنین نگاهی قصد دارد از دل سنّت‌های نمایشی ایران، به ارتباطی منطقی با آنچه در جهان از کمدی، تراژدی کمدی و... می‌شناسند، دست بزند؟ از نظر ما، بیضایی هدفی جز این نداشته است.

۶. نتیجه

باتوجّه‌به آنچه گفتیم، نمایش‌نامه‌های *چهار صندوق* و *در حضور باد* را می‌توان با مؤلّفه های نظریّهٔ میتوسِ نورتروپ فرای تطبیق داد. این نمایش‌نامه‌ها در طبقهٔ میتوس کمدی جای‌دارند و شخصیّت‌های آنها را مطابق آراء فرای می‌توان با شخصیّت‌های کمدی تطبیق داد. شخصیّت‌های نمایش‌نامهٔ *چهار صندوق* شامل سرخ (بازاری)، سبز (مذهبی)، زرد (روشنفکر)، ازجمله شخصیّت‌های آلازون هستند که جامعهٔ مقهورالطّبع را در اختیار دارند. در مقابل این اشخاص، سیاه قراردارد که تا پای جان در مقابل جامعهٔ کهنه می-ایستد، امّا موفق نمی‌شود؛ چنان‌که در میتوس اوّل، قهرمان بر جامعهٔ مقهورالطّبع پیروز نمی‌شود؛ ازهمین‌رو، *چهار صندوق* به میتوس اوّل تعلّق دارد که نزدیک‌ترین میتوس به میتوس زمستان است. نمایش *در حضور باد* نیز که تحلیل کردیم، منطبق بر دیدگاه فرای دربارهٔ میتوس‌هاست. در این نمایش، شخصیّت‌های آیرون حضور ندارند و سه شخصیّت آلازون، یعنی مرد چاق، مرد دراز و میانجی هنگامی پا به صحنهٔ نمایش گذاشته‌اند که جامعهٔ آرمان‌خواه از بین رفته و پیروزی جامعهٔ مقهورالطّبع که در میتوس اوّل رخ می‌دهد، رقم خورده است. در این نمایش‌نامه که به میتوس نوع اوّل کمدی مربوط می‌شود، نویسنده نشان می‌دهد که با ازبین‌رفتن تمام مردم جهان به‌وسیلهٔ جامعهٔ مقهورالطّبع، این جامعه به خود نیز رحم نخواهد کرد؛ چنان‌که در پایان نمایش همدیگر را می‌کشند. علاوه بر شناخت گونه‌شناسی این دو نمایش‌نامه، باید به تعبیر بیضایی از معرّفی آن دو و انطباق دقیق آنها با گونه‌شناسی فرای توجّه داشت. واژگان تقلید و مضحکه برای معرّفی این آثار، به‌ترتیب معادل کمدی و نوع اوّل کمدی قرارمی‌گیرد و نشان می‌دهد که بیضایی با استفاده از واژگان سنّتی نمایش، قصد دارد ارتباطی منطقی میان گونه‌های سنّتی نمایش ایران با گونه‌شناسی آثار در جهان برقرار سازد.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱. ترکیب «مکش مرگ ما»، در جلد ۷ فرهنگ بزرگ سخن، ص ۷۲۹۷ به معنای دارای ظاهر بسیار آراسته و مرتب و رفتاری همراه با عشوه (سانتی‌مانتال) آمده که در اصل همان اهل ادا و اطوار است. این ترکیب، معنای طنزآمیزی دارد و در گفت‌وگو به‌کارمی‌رود.

منابع

استات، اندرو (۱۳۸۹)، *کمدی*، ترجمهٔ بابک تبرّایی، تهران، چشمه.

ایگلتون، تری (۱۳۹۳)، *پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۹۵)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ هجدهم، تهران، مرکز.

بلزی، کاترین (۱۳۷۹)، *عمل نقد*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، قصّه.

بنتلی، اریک (۱۳۷۶)، «مضحکه، کمدی، تراژدی کمدی»، ترجمهٔ منصور براهیمی، *فارابی*، ش ۲۷، ۱۳۸- ۱۷۹.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۶ الف)، *دیوان نمایش ۲*، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــ (۱۳۹۶ ب)، *نمایش در ایران*، چاپ یازدهم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــ (۱۳۹۲)، *جدال با جهل، گفتگو*، نوشابه امیری، چاپ چهارم، تهران، ثالث.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، «سال‌شمار زندگی و آثار بهرام بیضایی»، *سیمیا*، ش ۲، ۱۵-۲۸.

بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۷)، *اندیشهٔ یونگ*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، آشیان.

تایسن، لوئیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (راهنمای آسان فهم)*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران، نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲)، *ارسطو و فن شعر*، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.

سیفی‌آزاد، رحمان (۱۳۸۰)، «اژدهاک، پرده‌خانه، سلطان‌مار، تحلیل سه اثر بهرام بیضایی»، *بیدار*، ش ۱۲، ۹۱-۹۷.

سیم، استوارت (۱۳۸۰)، *ساختارگرایی و پسا ساختار گرایی*، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، *فارابی*، دورهٔ یازدهم، ش اوّل، ۱۱۱-۱۳۸.

فرای، نورتروپ (۱۳۷۸)، *ادبیّات و اسطوره در اسطوره و رمز*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.

ـــــــــــ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۷۶)، «*میتوس بهار: کمدی*»، ترجمهٔ منصور براهیمی، *فارابی*، دورهٔ هفتم، ش سوم، ۱۰۸-۱۳۷.

کی گوردن، والتر (فروردین ۱۳۷۰)، «*درآمدی بر نقد کهن‌الگویی*»، ترجمهٔ جلال سخن‌ور، *ادبستان فرهنگ و هنر*، ش۱۶، ۲۸-۳۱.

گرین، ویلفرد؛ مورگان، لی (۱۳۷۶)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، *دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا امروز*، تهران، چشمه.

ویسمات، و.ک و بروکز، سی (۱۳۷۶)، «*ارسطو و کمدی*»، ترجمهٔ منصور براهیمی، *فارابی*، دورهٔ هفتم، ش سوم، ویژهٔ کمدی، ۵۰-۶۹.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، *درآمدی تاریخی بر نظریّهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ گروه ترجمهٔ شیراز و علی معصومی و شاپور جورکش، تهران، چشمه.

Archive of SID

www.SID.ir