Archive of SID

نشریّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شماره ۱۳(پیاپی ۱۰) بهار ۸۲

چه معنیستم من؟*(علمی-پژوهشی)

یدا... آقاعباسی
مربی دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده:

سرتاسر تاریخ انسان، جستجوی هویّت است. قدیمی‌ترین نشانه‌ای که برای هویّت داریم، «نام» است. «منِ» درون، یک چهره ندارد، بلکه مجموعه‌ای از چهره-هاست. این چهره‌ها یا نقابها را نقابهای اجتماعی می‌نامند. هنرمندان مدرن کوشیده‌اند تا این منِ درون یا این هویّتی را که بر اثر کنشهای متقابل متفاوت دیگر، یگانه نیست و مجموعه‌ای از نقشهاست، پاره پاره نشان دهند. در این مقاله، جستجوی هویّت در پاره‌ای از آثار ادبیّات دراماتیک و ابزارهای مورد استفادهٔ نویسندگان آنها بررسی شده است.

واژگان کلیدی: هویّت -- منِ درون – زبان – نشانه‌های هویّت – نشانه‌های رفتاری

---

*تاریخ دریافت مقاله : ۸۰/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی مقاله :۸۲/۳/۱۹

www.SID.ir

Archive of SID

چنین کشتهٔ حسرت کیستم من؟
که چون آتش از سوختن زیستم من؟
نه شادم، نه محزون، نه خاکم، نه گردون
نه لفظم، نه مضمون، چه معنیستم من؟
اگر فانیم چیست این شور هستی؟
اگر باقیم از چه فانیستم من؟

بیدل دهلوی

۱- مقدّمه:

سرتاسر تاریخ انسان، جستجوی هویّت است. می‌گویند نخستین آگاهی انسان، آگاهی بر وجود خویش است. طفل انسان از وقتی که خودش را می‌شناسد؛ از زمرهٔ سایر جانداران درمی‌آید و پا به جرگهٔ انسان می‌گذارد، امّا کار براستی تمام نمی‌شود. او همزمان پا به وادی حیرتی می‌گذارد که در آن کاروانها گم شده‌اند و کسی از آنها آواز درایی نشنیده است. «بیرون شو» از این وادی را، متفکّران از قبل از تاریخ همه گویی از یک دهان آواز کرده‌اند که «خودت را بشناس» و چه مایه گمراهیها که از همین نشناختن «خود» مایه گرفته است. حکایت منجّم سعدی است که در اوج فلک به جستجو بود و از خانهٔ خود غافل و کسی که خود را شناخت، حقّ را نیز می‌شناسد.

۲- بحث :

قرنها قبل، هنرمندان و متفکّران ایرانی به موجود درون اشاره کرده‌اند:

در اندرون من خسته‌دل ندانم کیست که من خموشم واودر فغان و در غوغاست

www.SID.ir

Archive of SID

قدیمی‌ترین نشانه‌ای که برای هویّت داریم، «نام» است. خدا هنرمند است و کسی است که زبان را می‌آفریند تا مخلوقات را نام ببرد (Landy: p. 161) . نام از دیرباز در حکم محرمات بوده است. شاید یکی از علل پرهیز رستم از گفتن نام خود به سهراب، همین بوده است. نام دشمنت را که دانستی، بر خود او چیره خواهی شـــد. برگرانمایه‌ترین جوهر او. «اسم شب» ،جواز عبور به منطقهٔ خودی است. نشانه‌ای است که بر خودی بودن دلالت دارد. در صحنهٔ نفس‌گیر آغاز «هاملت» سربازان محتاط و وحشت‌زده ، هویّت یکدیگر را شناسایی می‌کنند. وقتی شکسپیر می‌نویسد: «چه کسی آنجاست؟» بطور ضمنی چیزی بیش از یک سؤال ساده را مطرح می‌کند. از دیدگاه روانشناختی ،این سؤال را تلویحاً می‌پرسد. در این شب تاریک ذات کدام بخش از روان به جهان هستی فراخوانده شده است؟ هیچ یک از نگهبانان دیگری را نمی‌شناسد. چرا که گونه‌ای تاریکی معنوی حضور دارد. پاسخ فرانسیسکو محتاطانه است. او تا دیگری قبول نکرده که مشتش را باز کند؛ هویتش را آشکار نخواهد کرد (Landy: p. ۱۰) . بعداً خود هاملت نیز هویّت خود را پشت نقاب دیوانگی مخفی می‌کند. او در دنیای خود بیگانه است و با محیط اطراف سازگاری ندارد، پس نقش آدم خل و دیوانه را به خود می‌گیرد.

امّا این" من "درون یک چهره ندارد، بلکه مجموعه‌ای از چهره‌هاست:

هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد　　دل بـــرد و نهـــان شـــد

هر دم به لباسی دگر آن یار برآمد　　گـــه پیـــر و جـــوان شـــد

هنرمندان، شاید بیش از دانشمندان علوم اجتماعی، به مفهوم مدرن و پست مدرن «خود»های چندگانه پاسخ گفته‌اند (Landy: p. 20) . نمونه‌های زیادی از آثار

www.SID.ir

Archive of SID

نویسندگان معاصر را می‌توان یاد کرد که در آنها جلوه‌های گوناگون «خود» ، مورد بررسی قرار گرفته است. فیلیپ روث، در کتاب (The Counterlife,1986) ،مستقیماً به این مطلب اشاره می‌کند. قهرمان او زوکرمن (Zuckerman)، اظهار می‌دارد که او اصلاً «خود»ی ندارد، بلکه به جای آن مجموعه‌ای درونی از نقشهاست که در خود دارد. «گروهی از بازیگران که در درون خود دارم» و بعد به اینجا می‌رسد که: «من تئاتر هستم و چیزی بیش از یک تئاتر نیستم»(Landy: p. 28) . از همین جاست که انسان را با نقشهای گوناگونش می‌شناسند. در نمایشنامهٔ «خداوندگار براون»، نوشتهٔ «یوجین اونیل»، ما با اشخاصی سر و کار داریم که مرتّباً نقاب‌هایشان را، حتی به شکل عمل ظاهری، عوض می‌کنند و هر بار خودی تـــازه می‌نمایانند.

این نقابها را ، نقابهای اجتماعی می‌نامند. ما افراد را هر روز در جامعه با نقابهایشـــان می‌بینیم. بنابراین، «خود» که هویّت ماست، ساختاری اجتماعی است و انسانها هویّتهای خود را بر پایهٔ روشهایی که از طریق آنها به وسیلهٔ دیگران دیده می‌شوند؛می‌سازند. در ضمن،تمایل آدمها بر این است که تصویر ثابتی از خود برای مخاطبان اجتماعیشان نگه دارند. پس برای این کار به گفتهٔ «گافمن» در نظریهٔ کنش متقابل نمایشی ، اجرای نقـش می‌کنند (ریترز: 91) گافمن، از این هم فراتر می‌رود و «خود» را در تملّک کنشگـــر نمی‌انگارد، بلکه آن را محصولی از کنش متقابل نمایشی میان کنشگر و حضّـــارش می‌انگارد.

هنرمندان مدرن کوشیده‌اند تا این «من» درون یا این هویّتی را که بر اثر کنشهای متقابل متفاوت دیگر یگانه نیست و مجموعه‌ای از نقشهاست؛ پاره پاره نشان دهند. در نقاشی این عرضهٔ اجزاء (Fragmentation)، مدّتهاست که عرض اندام کرده است. در تئاتر هم نمایشنامه‌هایی داریم که مجموعهٔ شخصیّتها، پاره‌های گوناگون یک

www.SID.ir

Archive of SID

شخصند. برداشتی از نمایشنامهٔ «در انتظار گودو»، به ما می‌گوید که چهار شخصیّت نمایش، مجموعاً موجود واحدی را می‌سازند. سیندی شرمن (Cindy Sherman) ،عکّاس پست مدرن ،بخوبی مفهوم هویّت چندگانه را در تصاویری از خود نشان داده است. شرمن، بخوبی خودش را بعنوان ستارهٔ سینما، بتی که عکسش را به دیـــــوار می‌آویزند، همسری کدبانو و نقشهای دیگر، نمایانده است (Landy: ۲۸) .

۱-۲- نقش

این نقشها یا پاره‌های هویّت، هم در افراد و هم در جوامع و فرهنگها گوناگونند. به گفتهٔ ج. ال. مورنو (Moreno) ،از فرد هم توقّع دارند که در زندگی، به حدّ معمول نقش رسمی خود دست یابد. معلّم در حدّ معلّم، شاگرد در حدّ شاگرد و غیره و ذالک، امّا افراد آرزو دارند نقشهای بیشتری از آن چه که برایشان مقدّر شده؛ بر عهده گیرند، تا در همان نقش خودشان و یا در جلوه‌های گوناگون همان نقش، درخشش بیشتری داشته باشند. هر فرد، همان طور که همیشه تعدادی دوست و تعدادی دشمن دارد، صاحب تعدادی نقش است که خودش را درآنها می‌بیند و تعدادی نقش که اطرافیان را در آنها می‌بیند(Hodgson:133).

در حوزهٔ نقشهای فردی، اینجا به مفهوم وسیعتری می‌رسیم و آن در نقش رفتن و در نقش «دیگری» رفتن است. در نظریّهٔ «کنش متقابل نمادین» ،مفهوم مشهور دیگری هم وجود دارد. کنشگران، با کاربرد نمادها، می‌توانند دربارهٔ چگونگی زندگی در گذشته یا در آینده تخیّل کنند. از این گذشته، کنشگران از این طریق می توانند بگونه‌ای نمادین از شخص خود فرا گذرند و جهان را از دیدگاه اشخاص دیگر در نظر آورند (ریتزر : 285).

www.SID.ir

Archive of SID

آگوستوبال (Augusto Boal)، کارگردان برزیلی می‌گوید: « برای ما مسألهٔ مهّم این نیست که فقط به خودمان نگاه کنیم و بگوییم «اوه، ببینید من کی هستم؟» بلکه این است که بتوانیم به دیگران نگاه کنیم و بگوییم «اوه، ببینید من کی هستم؟» (Delgado: 33)، چون کردار زمانی معنادار می‌شود که بتوانیم طوری ذهنمان را به کار بریم که خودمان را جای دیگران بگذاریم و از این طریق، اندیشه‌ها و کنشهای دیگران را تفسیر کنیم. «مید»، استدلال می‌کند که معنی بیش از آن که ذهن به آن آگاهی یابد؛ در عمل اجتماعی حضور دارد (ریتزر: ۲۸۵) . عمل در صورتی معنا می‌یابدکه کنشگر از طریق ادای کنشگری دیگر، رفتار منتجّ از آن ادا را تشخیص دهد. برای این کار لازم است که کنشگران، نمادهـای معنی دار مشترکی داشته باشند. برای «مید» نکته اساسی در این فراگرد تعمّدی، توانایی پذیرش نقش دیگران در فراگرد کنش متقابل است. ما از طریق خود را به جای دیگران گذاشتن، می‌توانیم معنای آنچه را که شخص دیگری می‌گوید و انجام می‌دهد، بهتر دریابیم. این در واقع دیدن خود در چهرهٔ دیگران است. «هویّت بسیار اهمیت دارد. من کی هستم؟ من مردم، چون زنان وجود دارند. اگر زنی وجود نداشت، من خودم را هرگز مرد توصیف نمی‌کردم. من سفیدم،چون سیاهان وجود دارند. اگر سیاهپوستان نبودند، اگر سرخپوستان نبودند، اگر ژاپنی‌ها نبودند، من چطور می‌توانستم بگویم که من سفیدم؟ من پدرم، چون دو تا بچه دارم. من پدرم چون آنها هستند. البته هویّت من از آن چه من هستم ساخته شده، اما در عین حال از آن چه که دیگران هستند هم شکل گرفته» (Delgado:33). برخی حتی مسأله را فراتر هم دیده‌اند: «مایِ» دوستان، ماهیت خود را مرهون «آنها»یِ دشمنان است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۲- ویژگیهای هویّت ، در فرهنگهای گوناگون

هویّت افراد در فرهنگهای مختلف نیز یکسان نیست. نشانه‌های اجتماعی دارای ویژگیهای فرهنگی و تاریخی هستند (Aston: 154).

فرهنگها از نظر تأثّرات بدنی و ریتم یا نظم در یادگیری متنوّعند. در مغرب زمین کودک را به نظمهای خاصّی عادت می‌دهند. نظمی که در بسیاری از سرزمینهایِ دیگر وجود ندارد.

«مید»، در مشاهدات خود می‌نویسد که:« در جزیرهٔ «بالی» اگر مزاحم کسی که مشغول کار است بشوند؛ هیچ‌گاه عصبانی نمی‌شود و این مزاحمت را تحمّل می‌کند. این تحمّل نتیجه صبر و حوصلهٔ بی‌پایان این مردم نیست، بلکه محصول فلسفهٔ حیات آنهاست که همواره در «حال» زندگی می‌کنند و کاری به گذشته و آینده ندارند. برای آنها زمان حال نه چیزی را ایجاد می‌کند و نه به چیزی منتهی می‌شود و نه می‌توان از آن چیزی را انتظار داشت. اعمال را نه مقاطعی است و نه جریانی. آنچه هست اعمال کنونی است که می‌توان از آن لذّت برد، بی‌آنکه در بند چیزهای دیگر بود» (استوتزل: ۱۱۰) . در حالی که در کشورهای غربی، برای هر اتّفاق ساده‌ای جوّی آکنده از هیجـــــان می‌آفرینند، در جزیرهٔ بالی ممکن است دزدی حین بازپرسی از فرط آرامش و فقدان هیجان یا خشم، به خوابِ رود. او را این طور بار آورده‌اند.

زبان هیجانات هم در فرهنگهای مختلف، یکسان نیست. چشمهایِ چینی خشمگین گرد می‌شود و گاهی نیز ممکن است لبخند سردی بر لبهای او ظاهر شود یا بر اثر خشم غش کند یا بمیرد (همان: ۱۱۷) . در حالی که در بسیاری از فرهنگها لبخند، خوشایند است. در ژاپن لبخند زدن برای ابراز لطف نیست، بلکه وسیلهٔ بیان ناراحتی و پریشان-

www.SID.ir

Archive of SID

حالی است. وقتی مادر سامورایی خبر مرگ پسر یا شوهر خود را در جنگ می‌شنود، لبخند می‌زند (پیشین: ۱۱۸).

همچنان که نحوهٔ بروز احساسات نزد فرهنگهای مختلف یکسان نیست؛ نحوهٔ نگرش به حیات یا فلسفهٔ زندگی هم نزد همهٔ اقوام یکی نیست. یوجین اونیل، همین مضمون را دستمایهٔ نوشتن نمایشنامهٔ مارکوپولی (Marco millions) کرده است. در این نمایش، روحیّهٔ غربی و شرقی در هیأت مارکوپولوی حریص که تنها به پول و طلا می‌اندیشد و کوکاچین دختر خاقان که عاشق مارکو بوده است ولی هرگز این عشق را ابراز نمی‌کند، نشان داده شده است. مارکوپولو سرانجام به میلیونها میلیونی که طالب آن است می‌رسد، به ونیز برمی‌گردد و «تراست» و «کارتل» درست می‌کند. اما کوکاچین که به قول خودش «از گاوی خواسته که روحش را ببیند»، دیگر تحمّل شرم زنده ماندن را ندارد و در غربت درمی‌گذرد.

تفاوت یاد شده در ادراک حسّی در فرهنگهای مختلف نیز، تحقیق شده است. افراد متعلّق به گروههای فرهنگی مختلف، در مواجهه با محرّکهایی یکسان، رفتارهای ادراکی مختلفی از خود بروز می‌دهند. مشخّص‌ترین این رفتارها، در مورد رنگها پدیدار می‌شود. حتی در سرزمینی واحد، اقوام مختلف، رنگها را به یک صورت تشخیص نمی‌دهند. بعضی حتی تعداد رنگهایی را هم که تشخیص می‌دهند؛ زیاد نیست. ذائقه نیز چنین حالتی دارد. سگ در جایی حرام است و در جایی با لذّت آن را می‌خورند. گربه، موش، مار و خیلی چیزهای دیگر را هم همینطور. ادراک زمان و مکان هم چنین حالتی دارد.

هر کبوتر می‌پرد زی جانبی این کبوتر جانب بی‌جانبی

(مولوی، مثنوی، دفتر ۵، ۳۵۱)

www.SID.ir

Archive of SID

بسیاری از اشخاص در آینده زندگی می‌کنند. اینها گذشته را رها کرده‌اند و حال را فدا، بسیاری در گذشته زندگی می‌کنند؛ در خاطرات. اینها در خواب و خیالند. بسیاری هم در حال زندگی می‌کنند.

دم غنیمت دان!

بر نامده و گذشته بنیاد مکن حالی خوش باش و عمر بر باد مکن

و «امروز را دریاب!» که نام رمانی است از «سال‌بلو» و نمایانندهٔ این نحلهٔ فکری.

وقتی فروشندهٔ کرمانی، در گذشته‌ای نه چندان دور، به خودش زحمت معرّفی کالا و آوردن آن و جلب مشتری نمی‌داد، از تنبلی نبود. فلسفهٔ او این بود و نقش او این طور رقم خورده بود. در عادت گویشی او «زبان‌ریزی» و رنگ کردن مشتری جایی نداشت. لزومی نداشت به دروغ نقش دیگری بازی کند. این ادراکی حسّی بود که به نهادی اجتماعی تبدیل شده بود. تفاوت معیارهای اندازه‌گیری مکان و زمان نزد فرهنگهای مختلف، مؤیّد همین نکته است. بعضی از معیارهای سنجش مسافت نزد کرمانی‌ها، اینطور است. «یک پُکِ آهو» یعنی یک جهیدن آهو. «یک جیغو راه» یعنی مسافتی که صدای جیغ تا آنجا می‌رسد. در ایران باستان، بخش کردن ماه به چهار هفته معمول نبوده و این رسمی است که از تازیان به آنها رسیده. سال را هم در دو فصل می‌دیده‌اند: تابستان بزرگ و زمستان بزرگ.

حاصل کلام این که «تصوّر شخصیّت، تصوّری اجتماعی است که از دیدگاه فرهنگی مشخّص و معیّن شده است» (استوتزل، ۱۴۷) و نتیجه این که، قاعده بر غیرهمسانی است و هر کاری که جهت یکسان‌سازی صورت گیرد، خلاف قاعده و در نهایت محکوم به شکست است. آیا هیچ محکومیّتی بدتر از این هست که خویشتن را از

www.SID.ir

Archive of SID

انسان بگیرند. به قول «اونامونو» متفکر اسپانیایی، اگر به انسانی بگویند باید دیگری باشی، مثل این است که بگویند نباید خودت باشی. (اونامونو: ۴۱) .

دستمایهٔ نمایش «سیزوئه بانسی مرده است» نوشتهٔ «آتول فوگارد»، همین است که در جامعهٔ دشمن‌خو و نژادپرست، تنها با از دست دادن هویت و همرنگ شدن می‌توان ادامهٔ حیات داد:

مرد: من می‌پرسم چطوری می‌توانم با اسم رابرت عادت کنم؟ چطوری می‌توانم با شبح یک آدم دیگر زندگی کنم ؟

بونتو: مگر سیزوئه خودش یک شبح نبود؟

مرد: نه!

بونتو: نبود؟ وقتی یارو سفیدپوسته تو اداره کار به تو نگاه کرد چی دید؟ یک آدم باحیثیّت یا یک دفترچهٔ لعنتی با یک شمارهٔ معیّن؟ به همین نمی‌شود گفت شبح؟

بونتو می‌خواهد که سیزوئه با عوض کردن نامش بتواند زندگی و کار کند و سیزوئه که طبیعی‌تر فکر می‌کند و هنوز تن به مسخ نداده، به جادوی نام و هویّت می‌اندیشد. «من در کجای جهان ایستاده‌ام؟» و هر کسی که شکافی میان دو هویّتش - هویّت اجتماعی بالقوّه یعنی آنچه شخص باید باشد و هویّت اجتماعی بالفعل یعنی آنچه شخص هست - باشد، از نظر گافمن داغ خورده است (ریتزر: ۲۹۸).

از دست رفتن تمام یا پاره‌ای از هویّت، مسخ خویشتن، فرو گذاشتن نقش و برگرفتن نقشی دیگر در جامعهٔ بشری به روشهای مختلفی صورت می‌گیرد. گاه همان طور که دیدیم، نظام سیاسی تبعیض‌گرا، موجب آن است. گاه علم و تکنولوژی به روشهای گوناگونی انسان را از خود بیگانه می‌کند. مثال روشن آن تلویزیون است که در سطح جهان، رنگ و بوی فرهنگها را ضایع می‌کند. انگار غولی از بند رسته است که مدام

www.SID.ir

Archive of SID

عربده می‌کشد و خود را تکثیر می‌کند. گاه نیز انسان به دلیل روزمرّگی و عدم مراقبه در خود، به دست خویش «خود» را می‌کشد. فقر، جهل، استثمار انسان توسط انسان مایهٔ این از خود بیگانگی است. در این گونه از خود بیگانگی انسان پشت یک نقاب موضع می‌گیرد. در خیابانها چه بسیار مردمانی که خودشان، خودشان را خورده‌اند! ... دیگر انسانها در خیابان این طرف و آن طرف نمی‌روند، بلکه معلّمها، پاسبانها، بازیگرها، تیمسارها، کارگردانها، درجه‌دارها، کاسبها و کارمندان هستند که در گذرند. افرادی که از جوهر خود تهی شده‌اند و دیگر فقط آن چیزی هستند که می‌خواهند وانمود کنند ... در ما تمایل مسخ شخصیّت وجـــــــود دارد (Hodgson: 21).

در غیاب یک «خود» ،تمایل بر اختراع نظامهایی است که به این سؤال اساسی پاسخ گویند: «من کیستم؟» نظام نقش یک پاسخ دارد: من آفرینشگرم و آفرینش نقشهای من دست به دست هم می دهند و انسجام زندگی مرا تأمین می‌کنند. (Landy: 252).

این نظامی که دست به چنین شاهکاری می‌زند؛ نمایش است، حتی اگر رسماً اسم تئاتر و شکل آن را نداشته باشد. اما هرکجا که بین نقش‌های درگیر، مواجهه صورت می‌گیرد؛ تئاتر با عمل نمایشی خلق می‌شود. زندگی بدون عمل نمایشی – به قول رابرت لندی – بهشت ابلهان است. زندگی با عمل نمایشی زندگی در تناقض است و شخص برا ی چنین زندگی، باید نظام نقشی مهیّا کند که آن قدر انعطاف‌پذیر باشد که از پس درگیری برآید.(Id:255)

«دودین» ،کارگردان روسی در مصاحبه‌ای می‌گوید: من به تئاتر علاقه دارم، نه بعنوان محلّ کسب، بلکه بعنوان جایی که در آن چیزی کشف می‌کنم. چیزی در خودم کشف می‌کنم، در بازی‌ام و برای خودم (Delgado: 74).

www.SID.ir

Archive of SID

برای این که نقشی را بازی کنیم؛ هم باید آن را بفهمیم و هم اجرا کنیم و تازه مخاطب هم یک بعد قضیه است. قبلاً از دیدن خود در آینهٔ دیگران صحبت شده، داشتن مخاطب باعث می‌شود که در وجود خودمان چیزی کشف کنیم. این همان آینه‌ای است که نقابها را کنار می‌زند، نقش‌ها را باطل می‌کند تا «از تو ابدیّتی بسازد».

۳-۲- نظام نقش

این نظام نقش یا این تئاتر، خود مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که درک و دریافت این نشانه‌ها خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، از تجربهٔ روزانهٔ مخاطب در رمزگذاری و رمزگشایی نشانه‌های اجتماعی مشابه، الهام می‌گیرد (Aston: 153). تجربهٔ اجتماعی او، دانش فرهنگ عمومی او دیدگاهی است که از آن دیدگاه، تماشاگر به عناصر مختلف تئاتر، از جمله: صحنه‌آرایی، لباس، چهره‌آرایی، حرکات بازیگر و امثال آن می‌نگرد و طبق این تجربه و دانش، در برابر آنها عکس‌العمل مناسب نشان می‌دهد. به عبارتی تماشاگر نمایشی را با زبانی اجتماعی می‌خواند.

این زبان در تئاتر، بیش از هر جای دیگری از عهدهٔ ایفای نقش خود در برقراری ارتباط و انتقال مفاهیم و تجربه‌ها برمی آید. هر چیزی که در چهارچوب تئاتر به تماشاگر عرضه می‌شود؛ طبق مکتب پراک، نشانه‌ای است که باید آن را تشخیص داد (Id: 99).

«دیالوگ» ، از این جمله است که نخستین بار فلاسفه از آن بهره جستند. فلسفهٔ غرب در مکالمات شکوفا شد. نقش دیالوگ در متون نمایشی، بنیان شخصیّت، فضا و عمل است

(Ibid: 52).

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌شناسی، با استفاده از مطالعات فلاسفهٔ زبان و با نظریّهٔ Speech-act کوشیده است نشان دهد که چگونه استفاده از زبان، شکلی از عمل را تشکیل می‌دهد. این نظریّه، با عناصر شکل غالبِ رفتاری بیش از جنبه‌های رسمی پدیده سر و کار دارد. (Ibid:157)

گذشته از دیالوگ، استفاده از نظم یا نثر در دوران‌های گذشته، حتی هویّت نمایش را تعیین می‌کرده و خود نشانه‌ای بشمار می‌رفته. معمولاً تراژدی را به نظم و کمدی را به نثر می‌نوشتند. در نمایش ایرانی تعزیه نظم و نثر، هویّت اولیا و اشقیاء را روشن می‌کند.

گاهی آنچه گفته می‌شود، با آنچه که مورد نظر است، فرق دارد. این یکی از خصوصیّات زبان دراماتیک است. ایبسن و چخوف، بوفور در نمایشنامه‌هایشان از این خصوصیّت استفاده کرده‌اند.

گاه آنچه گفته می‌شود، قضیّه را پیچیده‌تر و مبهم‌تر می‌کند و اصطلاحاً غرابت می‌بخشد. در صحنهٔ اول «آخر بازی»، هام و کلاو در دیالوگی درگیر نمی‌شوند که زندگی یا هویّت شخصیّت را نشان دهد.

هم: هنوز خسته نشدی؟

کلاو: چرا! *(مکث)* از چی؟

هم: از این ... این ... این چیز

کلاو: همیشه خسته بودم *(مکث)* تو نبودی؟ (Beckett:94)

هم: پس علتی برای عوض کردنش نیست.

نامعلوم است و نامعلوم هم می‌ماند. به چه چیز اشاره می‌کنند؟ معلوم نیست. در اینجا سنّتی که تماشاگر یا شنونده انتظار اطّلاعاتی داشته باشد، عوض می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

در تئاتر، «مکث» و «سکوت» هم نشانه‌اند و بسته به متن، تعابیر گوناگونی به خـــــود می‌گیرند. در تئاتر، حتی حضور یک بازیگر ستاره، ممکن است نشانهٔ یک مکتب خاص بازیگری باشد.

تقریباً همهٔ عناصر شکل دهندهٔ تعزیه، نشانه‌اند. در این نمایش، اسباب و لوازم، لباس، نشانه‌هایی مثل کفن که بر لباس گذارده می‌شود، حرکات و حتی موسیقی، زبان دارند: «همنوایی نوازندگان به صورت خطابه‌ای رثایی و فرازبانی ارائه می‌شود.» در تعزیه، حتی تماشاگر که ظاهراً دورترین عنصر نمایش است، «بخشی از یک نظام نشانه ارتباطی مبتنی بر دو رمز «شنیداری – دیداری» و «ادراکی» است که اوّلی معرّف نشانهٔ بازی و دومی معرّف نشانهٔ تماشاست» .این همان است که تماشاگر را به راوی تبدیل می‌کند.

در تئاتر، هر حرکت یا ظاهر بازیگر، باعث برداشت می‌شود. در اجرایی از نمایشنامهٔ «مردم‌گریز» در سال ۱۹۸۸، بازیگر نقش اوّل، دستش را به گردنش آویخته بود که باعث شد دانشجویانی که اجرا را می‌دیدند؛برداشتهای مختلفی داشته باشند. بعضـــی می‌گفتند «زخمی درونی را بیرونی کرده»، بعضی آن را علامت «غرور» دانستند. بعداً کاشف به عمل آمد که آویختن دست به گردن، فقط به خاطر صدمه‌ای بود که به دست بازیگر رسیده و هیچ امر طرّاحی شدهٔ تئاتری در کار نبوده است.

گاه صرف حرکت، نشانه است. به قول مولانا:

حرف و صوت و گفت را بر هم زنم　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مولوی ، مثنوی ، ۱ ، ۱۷۳۰)

همو در داستان هابیل و قابیل وهمین طور داستان بازرگان و طوطی در کتاب مثنوی، به حرکت، بعنوان نشانه اشاره کرده است. در داستان اوّل آورده که:

کـــندن گـــوری کـــه کمـــتر پیشـــه بـــود　　کـــی ز فکـــر و حـــیله و اندیشـــه بـــود

www.SID.ir

Archive of SID

گر بدی این فهم مر قابیل را　　کی نهادی بر سر او هابیل را؟
که کجا غایب کنم این کشته را　　این به خون و خاک در آغشته را؟
دید زاغی، زاغ مرده در دهان　　برگرفته در هوا گشته پران
از هوا زیر آمد و شد او به فن　　از پی تعلیم او را گورکن
(مولوی،مثنوی ،۴، ۳۵۴- ۳۵۱)

در داستان بازرگان و طوطی، از بازرگانی می‌گوید که طوطیی در قفس دارد. وقتی سفری به هند پیش می‌آید، از طوطی می‌پرسد که به رسم سوغات چه می‌خواهد. طوطی خواهش می‌کند که پیش اقوامش – طوطیانی که در جنگلها آزاد هستند- برود و حال او را بازگوید. وقتی بازرگان همین کار را می‌کند:

طوطیی زان طوطیان لرزید بس　　اوفتاد و مرد و بگسستش نفس
(مولوی ، مثنوی ، ۱ ، ۱۵۸۹)

بعد بازرگان در برگشت ماجرا را برای طوطی تعریف می‌کند و او نیز:

چون شنید آن مرغ کان طوطی چه کرد　　پس بلرزید اوفتاد و گشت سرد
(همان ، ۱۶۹۱)

هنگامی که بازرگان با افسوس، لاشهٔ طوطی را از قفس بیرون می‌اندازد؛ طوطی که نمرده بود، می‌پرد و بر شاخساری می‌نشیند و سرّ نشانه‌ای را که آموخته، باز می‌کند:

گفت طوطی کو به فعلم پند داد　　که رها کن لطف آواز و وداد
(پیشین ، ۱۸۳۰)

نشانه‌ای که بازرگان ندید و طوطی به لطف تجربه‌اش در رمزگشایی و زبان اجتماعی طوطیانه‌اش در این تمثیل باز یافت.

www.SID.ir

Archive of SID

بخشی از این زبان اجتماعی، نشانه‌های هویّت است. «ژیرو» دو دستهٔ وسیع نشانه‌های اجتماعی را که به ترتیب به هویّت و رفتار مربوطند، عرضه می‌دارد.

۱- نشانه‌های هویّت، که فرد را بمثابهٔ عضو یک گروه خاصّ اجتماعی مشخص می‌کند. این نشانه‌ها شامل نشانها، پرچمها، توتمها، لباسهای متّحدالشّکل، علائم، تزیینات، خالکوبیها، چهره‌آراییها، روشهای آرایش مو، نامها و غیره هستند.

۲- نشانه‌های رفتاری، که نشان دهندهٔ روابط واقعی یا مطلوب بین افراد است. چنین نشانه‌هایی شامل لحن صدا، نحوهٔ معارفه، روشهای مؤدّب بودن، توهین کردن و غیره است. «ژیرو» مشاهده می‌کند که نشانه‌های اجتماعی، «طبعاً تصویری هستند و به نشانه‌های زیبایی مربوطند» و بلافاصله آشکار می‌شود که حوزه‌های فعّالیّت و دسته‌های علایمی که در بالا ذکر شد؛ با نمایش تئاتری، نکته به نکته مطابقت دارند. همچنین معلوم می‌شود که رمزگشایی تماشاگر از تصویر صحنه، از طیف وسیعی از تجربهٔ اجتماعی نشأت می‌گیرد. «دیدن هرگز دریافت محض نیست، بلکه بیننده به زبانی که فرهنگ آموخته، پیش‌بینی و برنامه‌ریزی می‌کند» (Aston: ۱۵۴).

هنگامی که انسان نتواند با زبانی که فرهنگ به او آموخته، به معنایی که در بالا ذکر شد ببیند و نیز نتواند تجربهٔ اجتماعی خود را در حلّ مشکلات و رویارویی با واقعیّتها به کار گیرد؛ در هویّت اجتماعی او اختلالی صورت گرفته است. نتیجهٔ احساس حقارتی است که این احساس نیز امری اجتماعی است. عکس‌العمل فرد در مقابل حقارت، پناه بردن به مکانیزمهای دفاعی است و نتیجهٔ این کار از نظر فردی و اجتماعی، قابل پیش‌بینی نیست.

«ینک»، در نمایشنامهٔ «گوریل پشمالو» نوشتهٔ« یوجین اونیل»، همچون «اودیپوس» در نمایش« سوفوکل» به جستجوی هویّت برمی‌خیزد. آنچه او در آتشخانه می‌بیند، با زبانی

www.SID.ir

Archive of SID

که فرهنگ مألوفش به او آموخته، قابل تغییر نیست. او در کشتی که خود «غرق در گردابهاست»، احساس اطمینان می‌کرد و اکنون که دریچه‌ای از آگاهی به ناتوانی بر او گشوده شده، به جستجو برمی‌خیزد. او وضع آدم سرگردان و معلّقی را دارد که از بهشت خویش به بهای آگاهی ،کنده و رانده شده و اکنون مرحله به مرحله در کار چون و چراست.

«ژان استوتزل»، در مبحث مصداقهای احساس حقارت، وضع چنین شخصی را این گونه توصیف می‌کند: وضع آدم مطرود یا سرگردان یعنی کسی که گرفتار و پایبند نظام‌های متناقض است گروههایی که به آنها تعلّق دارد، یکی پس از دیگری او را قبول و طرد می‌کنند، نیز چنین است و فرد مهاجر یکی از نمونه‌های آن و نوجوانی، سرگذشت خاصّی از آن است. وضع افرادی که از قبول مقام اجتماعی سرباز زده، می‌خواهند هم وضع شخصی خود و هم سازمان اجتماعی پدید آورنده و تنظیم کنندهٔ مقامها را مورد چون و چرا قرار دهند؛ نیز از این قبیل است (ریتزر: ۲۹۵) .

«ینک»، سرانجام به هویّت اساسی خود پی می‌برد و هر چند اونیل در نهایت این جهان را شایستهٔ انسان آگاه نمی‌بیند و او را به دستهای زورمند گوریل واقعی در باغ وحش می‌سپارد؛ امّا او خشنود از جهان می‌رود. چراغ آگاهی جان او را برافروخته است و شهاب‌الدّین سهروردی آگاهی یا خودشناسی را ذات نور مجرّد می‌داند. هنگامی که مرغان در تمثیل عطّار به جستجوی سیمرغ برمی‌خیزند؛ در نهایت، خودشان را می‌یابند.

«هواردفاست»، داستان کوتاهی دارد به نام «موش»، موشی که بر اثر تصادف به دستیاری موجوداتی که از کره‌ای دیگر آمده‌اند، به آگاهی می‌رسد. هنگامی که او چشم بر هویّت خود و همنوعانش می‌گشاید و آنچه می‌بیند صورتک ترس و گرسنگی است؛ آگاهانه خود را به تله می‌اندازد و چشم بر این جهان آکنده از ترس و گرسنگی

www.SID.ir

Archive of SID

فرو می‌بندد. نکته این است که او خود فارغ از ترس و گرسنگی است: «او اکنـــون می‌دانست که موجودات فضایی از همان آغاز می‌دانستند که غایی‌ترین هدیهٔ دنیا، آگاهی او وجود خود را به او داده‌اند و در پرتو این دانش موش همه چیز را می‌دانست و می‌دانست که همه چیز در این آگاهی نهفته است. او تمامیّت جهان و همهٔ جهانهایی را که همواره بوده یا خواهد بود، می‌دید و بنابراین، فارغ از ترس تنهایی بود» (صفریان: ۲۵) پس چرا خود را آگاهانه به دام مرگ می‌اندازد؟ پاسخ سعدی این است که:

من از بینوایی نیم روی زرد　　غم بینوایان رخم زرد کرد.

(سعدی ، ۲۲۹)

در نمایشنامهٔ «راه باریک به شمال دور» نوشتهٔ« ادوارد باند» نیز همین حکایت است. راهب جوانی به جستجوی روشنایی برمی‌خیزد و راهب پیری که همین راه را رفته به او می‌گوید: «آدم همان جایی که هست به روشنایی می‌رسد»(Bond :10). هنگامی که او به راستی با چهره‌ها و نقابها روبرو می‌شود، پلیدی رفتار آدمیان را می‌بیند، جهان را شایستهٔ زیستن نمی‌شناسد و دست به «هاراگیری» می‌زند.

در شاهنامهٔ فردوسی، سهراب نمونهٔ بارز جستجوی هویّت است. «ز تخم کیم وز کدامین گهر؟» قصد او پیوستن به اصل خود و برانداختن تاریکی و پلیدی و آلودگی بر اثر این پیوستن است. دریغا که جهان کژرفتار نقشی دیگر دارد.

داستان تئاتر را باید حکایت هویّت دانست.اصیل‌ترین احساس ما، به گفتهٔ «اونامونو»،اشتیاق ماست به از دست ندادن تداوم آگاهیمان و نگسستن توالی خاطراتمان و حس کردن هویّت عینی فردیمان (اونامونو: ۲۹۲) و نمایش، تنها جایی است که در آن می‌توانیم انسان را در وضعیّتی زنده در حال جستجوی در خویشتن خویش، به کار گیریم.

www.SID.ir

Archive of SID

از آن شبی که دور آتش می‌نشستند و داستان نیاکانشان را می‌نمودند و مطمئن از هویّت خود به آغوش آرام خواب می‌خرامیدند؛ در سراسر جهان، نمایش مراسم کسب و شناخت هویّت بود. از آن روز هم که تئاتر مدوّن شد؛ نخستین متونِ ادبیات دراماتیک درجستجوی حقیقت و هویّتند. ادیپ، زندگیش را بر سر این جستجو می گذارد.

ادیپ:« بگذار هر چه باید بشود. من باید راز نژاد خود را - هر چند فرومایه و پست - بگشایم. (سوفوکلس: ۱۱۲) و مکبث به هوّیتی خیالی که جادوگران به او داده‌اند، چنگ می‌اندازد و چون «خود» ساختاری اجتماعی است، انسانها هوّیتهای خود را بر پایهٔ راههایی که از آن راهها به وسیلهٔ دیگران دیده می‌شوند؛ می‌سازند. اگر من دخترم را موجودی مستقل و قوی ببینم و در ارتباط با او طوری رفتار کنم که انگار این خصوصیّتهارا دارد؛آنگاه او به خودش می‌باوراندکه مستقل و قوی است(Landy:20).

۳- نتیجه‌گیری:

امروز هم مبرمترین و ضروریترین مسألهٔ انسان، همچنان همیشه، جستجوی هویّت، شناخت خود و دیگران و مقاومت در برابر مسخ و از خود بیگانگی است. از انسانی که در جهان غریب است، تا انسانی که در وطن خود غریب است و تا انسانی که از خویشتن بیگانه است، همه در جستجوی هویتّی هستند که دستمایهٔ نمایش جهان است.

در جهانی که هر روز انسان وجهی و نقشی و صورتکی از هویّت خود را از دست می‌دهد، در جهانی که بی‌فرهنگیهای لجام گسیخته به امحاء فرهنگها، ارزشها، نازک‌خیالیها و گنجینه‌های سرشار از انسانیّت انسان برخاسته‌اند؛ تنها نمایش می‌تواند به رابطه‌ای بی‌واسطه با تماشاچی برسد و از این رهگذر، همچون نماد آینه در آخرین صحنهٔ فیلم مسافران بیضایی، نور مجرّد را که از دید شیخ اشراق همان آگاهی یا خودشناسی است، بر آنها بتاباند.

www.SID.ir

Archive of SID

امروز هم، همچون همیشه، اساسی‌ترین کار نمایش، یاری انسان در کار جستجوی خویشتن خویش است.

عاشق کُلّ است و خود کُلّ است او　　عاشق خویش ست و عشق خویش جو

(مولوی ، مثنوی ، ۱، ۱۵۷۴)

www.SID.ir

Archive of SID

منابع و مآخذ:

منابع فارسی :

۱- استوتزل، ژان.(۱۳۶۳) **روانشناسی اجتماعی.**ترجمهٔ علیمحمّد کاردان.تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲- اونامونو، میگل‌د.(۱۳۷۰). **درد جاودانگی**. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی.تهران: نشر البرز.

۳- چلکووسکی، پتر.(۱۳۶۷). **تعزیه هنر بومی پیشرو ایران**. ترجمهٔ داوود حاتمی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۴- ریتزر ، جورج .(۱۳۷۴). **نظریهٔجامعه شناسی در دوران معاصر**. ترجمهٔمحسن ثلاثی.تهران :انتشارات علمی .

۵ – سعدی .(۱۳۶۳). **کلیات** .به اهتمام محمد علی فروغی . تهران: انتشارات امیرکبیر.

۶- سوفوکلس.(۱۳۵۲). **افسانه‌های تبای**. ترجمهٔ شاهرخ مسکوب. تهران: خوارزمی.

۷- صفریان، محمدعلی و منوچهر پوریان‌خیر.(۱۳۶۳). **گلهای آبی**. تهران: جواهری.

۸- مولوی ،جلال الدین محمد .(۱۳۶۳). **مثنوی معنوی** . به تصحیح ر.نیکلسون. چاپ اول . تهران :انتشارات امیرکبیر.

منابع انگلیسی :

1-Aston, Elaine and Georg Savona, Theatre as a sign system-London: Routledge,1991.

www.SID.ir

Archive of SID

2-Beckett, Samuel, The complete Dramatic works, London:Faber and Faber,1986.
3-Bond, Edward, Narrow Road to the Deep North. London: Methuen, 1973.
4-Delgado, Maria M., Poul Heritage, Directors talk theatre: Manchester: Manchester . University Press, 1996.
5-.Hodg son, John, The Uses of Drama, London: Eyre Methuen Ltd,1973.
6-Landy, Robert J.Persona and Performance: New York, The Guilford Press,1993.

www.SID.ir