بررسی مفهوم تراوئراشپیل از نظر والتر بنیامین در نمایشنامه‌های مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی و خواب در فنجان خالی اثر نغمه ثمینی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۶

رها چرخچی**
پرستو محبی***

چکیده

در این پژوهش برای دستیابی به تعریفی دیگر از تراژدی، مفهوم تراوئراشپیل از منظر والتر بنیامین به خوانش درمی‌آید. تراوئراشپیل به معنای نمایش غم و اندوه با پایانی تراژیک است اصطلاحی آلمانی که برای درام‌های دوره باروک انتخاب‌شده است. درام‌های تراوئراشپیل، برخلاف تراژدی یونانی، از اسطوره و انسان‌های خدای‌گونه سخن نمی‌گویند و به مضامین و رویدادهای تاریخی-سیاسی توجه نشان می‌دهند. والتر بنیامین مؤلفه‌های تراوئراشپیل را در شش دستهٔ پیوند زمان گذشته و حال، بازنمایی پلات درونی، عمل طراحی‌شده، قهرمان تراژیک، اشیاء و سرنوشت، ترسیم خشونت قرار می‌دهد. روش پژوهش به‌صورت جمع‌آوری داده‌ها و از طریق مطالعه کتابخانه‌ای است و با روش توصیفی تحلیلی به بررسی مؤلفه‌های تراوئراشپیل در دو نمایشنامه مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی و خواب در فنجان خالی اثر نغمه ثمینی می‌پردازد. این دو اثر در دو بازه زمانی متفاوت به نگارش درآمده‌اند و علاوه بر بازتاب دادن روایت تاریخی در بطن خود، دارای دسیسه‌چینی شخصیت‌ها، تلاقی لحظات گذشته با زمان حال و تکرار تاریخ در پلات درونی هستند. به‌نوعی این دو اثر بیشترین انطباق را با مؤلفه‌های تراوئراشپیل دارند. با بررسی‌های صورت گرفته می‌توان به خوانشی دیگر از تراژدی دست یافت چراکه تراوئراشپیل تنیده شده با تاریخ و بازتاب دهنده مصائب انسان است و تا زمانی که قدرتمندان و حاکمان بر جهان سلطه دارند درام‌های تراوئراشپیل می‌توانند به حیات خود ادامه دهند.

کلیدواژه‌ها: تراوئراشپیل، تراژدی، والتر بنیامین، مرگ یزدگرد، خواب در فنجان خالی

---

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان«تحلیل مفهوم تراژدی با تکیه بر آثار سه نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی با رویکرد والتر بنیامین» به راهنمایی نگارنده دوم است که در تاریخ شهریور ۱۳۹۸ در دانشکده هنر، معماری و عمران دانشگاه علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی دفاع شده است.

** کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

raha.sadat@gmail.com

*** استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
pr_mohebi@yahoo.com

مقدمه

تراوئراشپیل پدیداری تاریخی است و بیانگر نوع متفاوتی از تراژدی‌های یونانی است. تراژدی برآمده از افسانه‌ها و اسطوره‌های قرن پنجم پیش از میلاد است و ارسطو در تعریف تراژدی به طرح مسائل بنیادینی چون هامارتیا، ترس و شفقت و کاتارسیس می‌پردازد. (ارسطو، ۱۳۲۷ :۱۲۰)

والتر بنیامین در نیمه سده‌ی بیستم، تراژدی‌های عصر باروک را مورد خوانش قرار می‌دهد و معتقد است با هر تحول تازه‌ای در تاریخ، فلسفه با مسئله بازنمایی روبه‌رو است و هر آن کس که بخواهد درامی تراژدیک بنویسد: باید نسبت به رویدادهای جهان و دولت در عصر خویش، شناخت و آگاهی داشته باشد چراکه از خلال همین رویدادهای تاریخی- سیاسی است که شخصیت دسیسه‌گر، به شخصیت حاکم و شهید در درام‌های باروک ملحق می‌شود. ازاین‌رو، درام‌های تراوئراشپیل بازتاب‌دهندهٔ مضامینی هستند که برخواسته از حیات اجتماعی و تاریخی جامعه است. با این تعریف، درام‌های عصر باروک بی‌شباهت به برخی درام‌های عصر حاضر نیستند چراکه اغلب نمایشنامه‌نویسان ایرانی رابطه همگونی بین متون نمایشی و رویدادهای سیاسی، تاریخی و فرهنگی جامعه برقرار کردند که همواره این رویدادها با پس‌زمینه اقتصادی و مسائل اجتماعی پیوند خورده‌اند و از زیست‌فرهنگی مردم‌به‌دور نیستند.

دلیل انتخاب دو نمایشنامه «مرگ یزدگرد» از بهرام بیضایی و «خواب در فنجان خالی» از نغمه ثمینی، تاکید بر بستر تاریخی و اشاره به وضعیت سیاسی- اجتماعی ایران است. نمایشنامه «مرگ یزدگرد» در سال ۵۸ و مصادف با رویدادهای سیاسی تاریخی جامعه ایران و در پایان حکومت پهلوی و قرینه سازی سرنوشت شاهان پیشین ایران با یزدگردسوم به نگارش درآمده است. این اثر از شاه‌کُشی سخن می‌گوید. درام «خواب در فنجان خالی» علاوه برمشروطه‌خواهی در پس زمینه اثر، اشاره اندکی به آشوب‌های خیابانی دارد. آنچه در این پژوهش اهمیت دارد این است که با دستیابی به خوانشی دیگرگونه از تراژدی می‌توان مصائب پیرامون انسان را در جهان‌نمایشی درک و در متون نگارشی پیاده‌سازی کرد.

در این پژوهش، عصر باروک موردبررسی قرار می‌گیرد و سپس شرح جامعی از مفهوم تراوئراشپیل ارائه خواهد شد تا به این پرسش پاسخ داده شود که می‌توان مفاهیمی مثل بازنمایی پلات، پیوند گذشته و زمان حال، سرنوشت تراژیک را بر متون نمایشی «مرگ یزدگرد» و «خواب در فنجان خالی» مورد بازخوانی و تحلیل قرارداد.

پیشینه پژوهش

باتوجه به مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های صورت گرفته در پایگاه تخصصی نور (نورمگز) و سایت پژوهشکده علوم و فناوری اطلاعات ایران(ایران داک)، نگارندگان به این امر دست یافتند که دو نمایشنامه «مرگ یزدگرد» و «خواب در فنجان خالی» تا این تاریخ، از منظر مورد بحث در این مقاله، بررسی نشده‌اند. اما پژوهش‌گران بیشماری نمایشنامه «مرگ یزدگرد» را از منظر اسطوره‌ای، تقدس‌زدایی و همچنین از منظر تحلیلی گفتمانی انتقادی بررسی کرده‌اند که تنها به ذکر یک نمونه اکتفا می‌شود.

۱. قهرمانی، محمد باقر؛ و همکاران(۱۳۹۸). نظم گفتمانی در نمایشنامه مرگ یزدگرد نوشته بهرام بیضایی براساس نظریه فرکلاف. دوره ۲۴. شماره اول. نشریه هنرهای زیبا.

در این مقاله نمایشنامه مرگ یزدگرد از نظر نظم گفتمانی_انتقادی یا ترکیب‌بندی گفتمان‌های مختلف با قلمرو مشترک در نمایشنامه بررسی شده است که وجود دو گفتمان متعارض باستان‌گرایی و ضد باستان‌گرایی و نیز گفتمان‌های اصالت روایت تاریخی و گفتمان نقض روایت تاریخی در فرم و محتوای درام وجود دارد و نظم گفتمانی نمایشنامه را تشکیل می‌دهد.

همچنین مقالات دانشگاهی و غیر دانشگاهی متعددی در خصوص نمایشنامه «خواب در فنجان خالی» وجود دارد که تنها به ذکر یک نمونه اکتفا می‌شود.

۲. نصرتی، رفیق؛ و همکاران (۱۳۹۱). بررسی نقش‌های جنس‌گرایانه در دو نمایشنامه خواب در فنجان خالی و شکلک اثر نغمه ثمینی بر اساس نظریه کنش متقابل نمادین. شماره ۲. نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات.

در این مقاله شخصیت زنان دو نمایشنامه ذکر شده، از منظر نقش‌های جنس‌گرانه در الگوی زن مدرن و سنتی بر اساس نظر کنش متقابل نمادین بررسی شده‌اند. برای تعریف نقش جنس‌گرا چهار مؤلفه، مفهوم پنداشت از خود، ویژگی‌های رفتاری، الگوهای ارتباطی و جایگاه در هرم قدرت، نقش تعیین‌کنندگی دارند. هر چهار مؤلفه از نظریه کنش متقابل نمادین اخذ شده‌اند و با بررسی صورت گرفته

از چهار شخصیت زن، دو شخصیت بازنمود زن مدرن و دو شخصیت بازنمود زن سنتی‌اند.

مساله پژوهش پیش‌رو بررسی و تحلیل مفهوم تراوئراشپیل بر دو نمایشنامه «مرگ یزدگرد» و «خواب در فنجان خالی» است تا بتواند به تعریفی دیگر از تراژدی دست یابد.

مبانی نظری

برای خوانش عصر باروک نگاهی گذرا به مفهومی چون مدرنیته امری ضروری است، چرا که منتقدین، مرحله نخست مدرنیته را اوایل قرن ۱۶ و تا پایان سده ۱۸ می‌دانند. در حقیقت مدرنیته کمی پیش از ورود باروک بر اروپا سایه افکنده است. «جهان با ورود مدرنیته دست‌خوش تغییر و تحول می‌شود و به گفته‌ی مارکس، با جهانی روبه‌رو هستیم که در آن همه چیز آبستن ضد خویش است.» (برمن، ۱۳۷۹: ۱۴). در همین راستا که جهان دستخوش تغییر و تحول است، در ایتالیا و در اواخر سده ۱۶ سبک هنری باروک ظهور می‌کند و تا اواخر سده ۱۸در سراسر اروپا جریان می‌یابد. منتقدین باروک[1] را شیوه‌ای هنری می‌دانند که از عظمت رنسانس[2] بریده و منحرف شده است. (اشتاین، ۱۳۸۲: ۶۱). در حالی که بنیامین معتقد است دوره‌ای به نام انحطاط وجود ندارد و او به شیوه‌ای ایجابی درام‌های تراوئراشپیل[3] را مورد بررسی قرار می‌دهد. به نوعی تراوئراشپیل برآمده از جریان هنری باروک و مدرنیته است.

والتر بنیامین[4] در کتاب «سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی» به مطالعه درباره دوره ادبی باروک (قرن ۱۶تا ۱۸) می‌پردازد. بنیامین درام‌های شکسپیر[5] در قرن ۱۶ انگلیس، درام‌های کالدرون[6] در قرن ۱۸ اسپانیا و درام‌های گروفیوس[7] و لوهنشتاین[8] در قرن ۱۷ آلمان را در حوزه مطالعات خویش قرار می‌دهد و نام تراوئراشپیل را برای درام‌های این سه دوره وضع می‌کند. اصطلاح آلمانی تراوئراشپیل در عصر باروک، جایگزینی برای واژه یونانی «تراژدی» است و به‌نوعی این درام‌ها ژانری متفاوت با اهدافی متفاوت از تراژدی‌های یونانی هستند و ارائه‌دهندهٔ ذهنیت عصر باروک هستند. (Benjamin, 1998).

بنیامین مفهوم تراوئراشپیل را نسبت به رویدادهای تاریخی می‌کاود و در پاسخ به منتقدان آثار هنری قرن هفدهم آلمان مطرح می‌کند که نویسندگان قرن هفدهم آلمانی سعی ندارند آثار دوره رنسانس و کلاسیک یونانی را با نگاهی تمثیل‌گونه[9] و اغراق‌آمیز احیاء کنند آن‌ها به دنبال بازسازی و تکرار گذشته نیستند.

> «بنیامین به پیروی از آلوئیس ریگل[10] اثر هنری را مستقل و بازتاب‌دهندهٔ تاریخ و رویدادهای جامعهٔ خویش می‌داند. ازنظر او تغییر و دگرگونی در تکنیک‌های هنری و شیوه‌های آن نشان از تغییراتی است که در نگاه مردم از مشاهده‌ی جهان به وجود آمده است.»(بنیامین، ۱۳۸۲: ۶۲).

بنیامین درام‌های تراوئراشپیل قرن هفدهم آلمان را نسبت به همعصران خویش (شکسپیر و کالدرون) موردنقد و بازخوانی قرار می‌دهد و مطرح می‌کند که چرا درام‌های تراوئراشپیل آلمانی نمی‌توانند به شکوه و عظمت، درام‌های همعصران خویش (شکسپیر و کالدرون) دست پیدا کنند. او از هم زمانی دو مفهوم باروک و مدرنیته یاد می‌کند که سبب آشفتگی و تناقض بر روح و روان مردم شده است و از جهتی آلمان در قرن هفدهم درگیر جنگ‌های داخلی بین دو مذهب کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها در سال‌های ۱۶۱۸-۱۶۴۸ است که این جنگ‌ها بانفوذ و قدرت دولت خاتمه پیدا کردند(یانگ، ۱۳۹۵).

بنیامین در اثر خود بر مفهوم تراوئراشپیل تاکید می‌کند و دلیل عدم رشد و شکوه درام‌های تراوئراشپیل قرن هفده آلمانی، نسبت به هم‌عصران خویش را وجود سه عنصر اصلی در قرن هفدهم(جنگ، باروک، مدرنیته) می‌داند. و مولفه‌های تراوئراشپیل را مضامین سیاسی- تاریخی، بازنمایی پلات، خشونت، دسیسه و توطئه‌های دربار، قهرمان و پیوند زمان گذشته و حال می‌داند که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

1. Baroque
2. Renaissance
3. Trauerspiel
4. Walter benjamin
5. William Shakespeare
6. Pedro Calderon
7. Andreas Gryphius
8. Daniel Caspar von Lohenstein
9. Allegorycal
10. Alois Riegl

مؤلفه‌های تراوئراشپیل

تراوئراشپیل در آلمانی به معنی تراژدی است. ژانری که به ناحق مغفول مانده است. به معنای واقعی کلمه نمایش غم و اندوه[11] که بدبختی آدمی را در مواجهه با جهان به نمایش می‌گذارد.() والتر بنیامین مضمون اغلب درام‌های تراوئراشپیل را برگرفته از رویدادهای سیاسی- تاریخی می‌داند. او مطرح می‌کند که اثر هنری، محصول تجربهٔ واقعی تاریخ است. و

> «تراوئراشپیل را به‌مثابه‌ی ژانری می‌داند که نظام خاصی از محتوای تاریخی را در بردارد و تنها در نقطه‌ای تعیین‌شده از تاریخ موجودیت می‌یابد. پس اثر هنری به لحاظ تاریخی موضوعی است راز آمیز و متعالی که لحظه‌ای را در تاریخ تولید می‌کند و آن لحظه را در خود ثابت و بسته نگه می‌دارد که با تاریخ‌مندی خاستگاهش تحلیل نمی‌رود و با توجه به ویژگی خاصش، آن اثر هنری به حیات خود ادامه می‌دهد.»(بنیامین، ۱۳۸۲: ۶۳).

این در حالی است که درام‌نویسان آلمانی در آثار هنری خود از ذخایر فرهنگی و مطالعات خویش که حامل تاریخ ادبیات آلمان است سود نمی‌جویند و «محتوای تئاتر باروک به دنبال برقراری پیوند با هویت ملی و تاریخ ادبیات آلمانی نیست.»(بنیامین، ۱۳۹۶: ۵۱). پس تراوئراشپیل آلمانی بیانگر روح دوران به تعبیر هگلی نیستند.

والتر بنیامین در تفاوت مضمون تراژدی و تراوئراشپیل شکاف میان پیش تاریخ[12]- خدایان و پس تاریخ[13] - جوامع سیاسی را مطرح می‌کند. او معتقد است برخلاف درام‌های یونانی که به‌زعم هگل بر خواسته از جوهر اخلاقی[14] هستند و روح قومی[15] مشترک در جامعه یونان را بازنمایی می‌کنند(هگل، ۱۳۸۲: ۱۶۲۹) ابژه حقیقی درام‌های تراوئراشپیل ریشه در حوادث تاریخی و سیاسی جامعه دارند (بنیامین،۱۳۶۶: ۳۹) و برخلاف درام یونانی ریشه در اسطوره ندارند (Benjamin, 1998:18). به همین منظور «نمایشنامه‌های این دوره حول محور مضامینی "تاریخی و سیاسی" می‌چرخند که راجع به شاه‌کُشی، سقوط و حذف شاهزادگان، شهادت مظلومین و ظالمان، بیان رنج و تهی بودن زندگی است»(یانگ، ۱۳۹۵: ۳۰۶). از این مضامین می‌توان پی برد که "خشونت[16]" یکی دیگر از ویژگی‌های اصلی تراوئراشپیل است. بروز آشوب و جنگ در قرن هفدهم اروپا، سلطهٔ پیوریتان‌ها بر قدرت و تعطیلی و بسته شدن تئاتر موجب طغیان خشم مردم شده است(درایدن، ۱۳۹۷: ۱۹). نمایشنامه‌نویسان این دوره برخلاف تراژدی یونانی، در پی ترسیم و تصویر کردن اعمال خشونت‌آمیز روی صحنه بودند. تراوئراشپیل فضایی آکنده از خشونت است که ریشه در قدرت حاکم و حوادث تاریخی سرزمین دارد.(بنیامین، ۱۳۸۷) به طور نمونه نمایشنامه (پولوس پاپینیانوس[17]،۱۶۶۱) اثر گروفیوس در قرن هفدهم، به دلیل نشان دادن افرادی با سرهای بریده و قلبی که از سینه کاراکترها کنده می‌شود، مشهور است.

فضای درام‌های این دوره، فضای درباری و پر از "دسیسه و توطئه[18]" است. در تئاتر تراوئراشپیل کنش دسیسه‌گران در قالب "پلات[19]" بازنمایی می‌شود. بنیامین پلات را امری دوگانه می‌داند که از یک‌سو به معنی پی‌رنگ و طرح داستانی نمایشنامه است و از سوی دیگر به معنی نقشه و دسیسه است. به این معنی که

> «پلات دیگری درون پلات اصلی شکل می‌گیرد و نمایش‌نامه بر پلات اصلی استوار است. پلات فرعی گاه به‌صورت موازی و گاه در تضاد با طرح اصلی در نمایشنامه به شیوه‌ای تئاتری (بازی در بازی) بازنمایی می‌شود. پلات درونی به‌عنوان کنشی است که توسط یکی از شخصیت‌ها مطرح می‌شود تا انگیزه‌های پنهانی و نقشه‌های شیطانی افراد را درصحنه‌ای جداگانه آشکار کند. این نوع پلات‌ها اغلب به سقوط ستیزه‌جویان منجر می‌شود.» (Benjamin, 1998: 176).

به طور نمونه، نمایشنامه(آگریپینا،[20] ۱۶۶۵) اثر لوئنشتاین در قرن هفدهم، روایتگر دسیسه‌گری است که حول قتل امپراتور نرون می‌گردد. بازنمایی پلات در نمایشنامه

11. Sorrw-play
12. Pre history
13. So history
14. Ethical
15. Ethos
16. Cruelty
17. Paulus Papinianus
18. Conspiracy
19. plot
20. Agrippina

«هملت»[۲۱] که به زعم بنیامین درامی تراوئراشپیل است رخ می‌دهد اما این اثر بیانگر عمل طراحی شده یا کیفیت باله‌ای نیست.

ویژگی دیگر درام‌های تراوئراشپیل "کیفیت باله‌ای[۲۲]" یا عمل به مثابه طراحی یک رقص است. در این شیوه بازنمایی پلات نباید به‌گونه‌ای باشد که خللی در وحدت‌های کنش ایجاد کند. ازاین‌رو، در تراوئراشپیل وحدت‌های عمل و زمان باید به‌طور متوالی و پیوسته در یک نوار ثابت مکانی قرار گیرند. بدین معنی که

> «اعمال و ترتیب قرار گرفتن حوادث بر روی صحنه باید از یک پیوستگی زمانی و مکانی برخوردار باشند که والتر بنیامین از آن به‌عنوان عمل طراحی‌شده یا کیفیت‌باله‌ای یاد می‌کند و مراسم آیینی و تعزیه مسیح نمونه‌ای از عمل طراحی‌شده است(همانند مجالس تصلیب)» (Benjamin, 1998: 76).

در مراسم آیینی همه حوادث و اتفاقات بر روی صحنه و در مقابل دیدگان تماشاگر رخ می‌دهند و برخلاف تراژدی کلاسیک یونانی هیچ عملی خارج از صحنه روی نمی‌دهد. در ادامه سه مؤلفه دیگر تراوئراشپیل به طور جامع‌تر بررسی خواهد شد.

خاستگاه تراوئراشپیل؛ پیوند زمان گذشته و حال

والتر بنیامین در کتاب «تزهایی درباره تاریخ »به مفهوم «حضور اکنون[۲۳]» اشاره دارد. این مفهوم به معنی شناخت زمان گذشته بر اساس رخدادهای کنونی است؛ بازنمایی لحظه‌های ازدست‌رفته گذشته در زمان حال. «حوادث ناتمام گذشته عطش روایت شدن در زمان حال رادارند تا از این طریق به امری نقل کردنی بدل شوند»(بنیامین، ۱۳۹۵: ۱۲) و با ایجاد وقفه در خط پیوستار تاریخی، گذشته سرشار از شکست و ناکامی را نجات دهند.

«بنیامین "تاریخ[۲۴]"را انبوهی از رویدادها و حوادثی می‌داند که به یاری آن‌ها می‌توان زمان تهی و همگن را پر کرد تا خط پیوستار تاریخی بدون شکاف و رخداد باشد»(بنیامین، ۱۳۹۵: ۱۱). زمان همگن یک خط تاریخی است. ازنظر بنیامین روابط متقابل و زمان به‌هم‌پیوسته در تاریخ درهم می‌شکند و با لحظه حال جایگزین می‌شود. چراکه تاریخ انبوهی از تصاویر حقیقی است و تنها در اکنون شناخت پذیری‌شان به چنگ می‌آیند(مهرگان، فرهادپور: ۱۱). «شناخت پذیری تاریخ وابسته به لحظه بحرانی است. به‌نوعی واردکردن گذشته تاریخی در منظومه‌ای[۲۵] آکنده از تنش با لحظه حال دستاورد سوژه‌ای است که در وضعیتی بحرانی و سرشار از خطر درگیر می‌شود و دغدغهٔ تاریخ دستیابی به حقیقت است»(بنیامین، ۱۳۹۵: ۱۲). به همین منظور رابطه گذشته و حال یک رابطه دیالکتیکی است. بنیامین با نگاهی دیالکتیکی، خاستگاه[۲۶] باروک را موردبررسی قرار می‌دهد و به نقل از پیرس[۲۷] خاستگاه را گردابی از آثار هنری می‌داند که حقیقت در محتوا و فرم آن آشکارشده است و ایده در مرکز گردابی از پیش تاریخ (خدایان) و پس تاریخ (جوامع سیاسی) غوطه‌وراست. (کولی a ۲۰۱۱). خاستگاه، ترسیم‌گر داستان‌های تاریخی است که توسط ایده حقیقت به نمایش درمی‌آیند و نقش مهمی در مطالعات فرهنگی دارد و هر ایده تصویری از جهانی است که به صورتی تمثیلی بازنمایی می‌شود.(بنیامین a ۱۳۸۱، ۸۷). «خاستگاه همانند باروک با ایجاد شکاف در زمان و تاریخ لحظه‌ای از گذشته را به لحظه‌ای در زمان حال پیوند می‌دهد تا از این طریق حقیقت گذشته به رستگاری برسد. اما خاستگاه همیشه با نوعی توقف و ناکامل شدن مواجه است و هیچ‌وقت گذشته را کاملاً احیاء نمی‌کند.» (بنیامین، ۱۳۹۶: ۶۴-۶۶). در اینجا ایده‌های برآمده از خاستگاه، بر اساس مفاهیمی از پدیدارها[۲۸] هستند که این مفاهیم در نمایش تراوئراشپیل شهید، ظالم، فاجعه هستند. با این مفاهیم بنیامین انسان مدرن را از انسان کلاسیک متمایز می‌کند.(Benjamin ,۱۹۹۸).

قهرمان به‌مثابه‌ی سه رأس یک مثلث

در تراژدی کلاسیک یونانی، ارسطو، قهرمان را فردی می‌داند که دارای شخصیتی بینابین است. قهرمان نه دارای فضیلت اخلاقی برتر است و نه فردی پلید و بد سیرت است. قهرمان

21. Hamlet
22. Ballet Quality
23. Jetztzeit
24. Eingedenken

25. Constellation
Origin .26
27. Charles Sanders Peircee
28. Phenomen

به دلیل نقطعه ضعف و خطای اخلاقی به ورطهٔ سقوط و تباهی کشیده می‌شود. (ارسطو، ۱۳۸۶: ۳۱) اما در تفسیر بنیامین از تراوئراشپیل سه قهرمان وجود دارد که به‌مثابه‌ی سه رأس یک مثلث است. «نخست "ظالم/ جبار[۲۹]" که اغلب پادشاه و شاهزاده هستند و بالاترین رأس قدرت رادارند و به‌نوعی نماد حاکم و ستمگر در تاریخ هستند» (Benja-min,1998:106). درام‌نویسان باروک بر این باور هستند که سلطه پادشاهی امری مطلق است و پادشاهان نماد خدایان بر روی زمین هستند. در باروک برادرکشی، زنا با محارم، قتل، هم‌جنس‌گرایی را نشان‌دهنده مفهوم ستمگر دانسته‌اند. (Benjmin, 1963) در مقابل ستمگر، "عنصر شهید[۳۰]" وجود دارد.

> «شهید قهرمانی است که تمام فضائل خود را با توجه به خیانت دوستان و دشمنانش حفظ کرده است. شهید نمایانگر فرد مظلومی است که به‌واسطه دسیسه و توطئه‌چینی دسیسه‌گر به دست حاکم به قتل می‌رسد. شهید همانند مسیح است که به نام انسان و به‌عنوان پادشاه رنج می‌کشد.» (Benjmin, 1963: 110).

در مقابل این دو، شخصیت دسیسه‌گر/ توطئه‌گر قرار دارد که نماد قدرت و سیاست است و گاهی چهره دیگر ستمگر است. دسیسه‌گر با توطئه‌چینی شهید را به کام مرگ فرومی‌برد. گاهی در باروک ستمگر و دسیسه‌گر هر دو چهره پادشاه هستند و گاهی چهره دیگر شهید، فرد "مالیخولیایی[۳۱]" است. «فرد مالیخولیایی نه با جهان پیرامون بلکه با اشیاء گفتگو می‌کند و در عوض وفاداری به انسان، به اشیاء وفادارتر است. این وفاداری با جمع‌کردن اشیاء خود را نمایان می‌کند. جهان برای فرد مالیخولیایی به‌مثابه‌ی یک شیء است» (Tambling, 2014: 220).

سرنوشت تراژیک

بنیامین در مقاله «schicksal und charakter» از پیوندی علّی میان شخصیت و سرنوشت سخن می‌گوید. او واکنش شخصیت نسبت به رخدادهای جهان را علت سرنوشت فرد می‌داند. پس آنچه میان انسان کنشگر و جهان بیرونی رخ می‌دهد تماماً کنش و واکنش است. در اینجا شخصیت در بافتی اخلاقی است و سرنوشت در بافتی دینی لحاظ شده است. سرنوشت به کلمه خطا اشاره دارد و از خلال پیوندش با گناه به وجود آمده است. به‌نوعی سرنوشت در پس‌زمینه پیوندی با مذهب دارد و خطا و گناه پاسخ خدا یا خدایان نسبت به معصیت دینی و اخلاقی هستند (بنیامین، ۱۳۸۱) گناه و بدبختی تصدیق‌کننده سرنوشت هستند. چراکه سرنوشت هیچ انسانی برمبنای بی‌گناهی و نیک‌بختی نیست. خوش‌بختی نمی‌تواند حکم سرنوشت را از آن خود کند. به‌زعم بنیامین خوشبختی و سعادت همان چیزی است که انسان سعادتمند را از دام و زنجیر سرنوشت خویش رها می‌کند. همان‌طور که هولدرلین[۳۲] معتقد است خدایان سعادتمند، بدون سرنوشت هستند. (Tambling, 2014) والتر بنیامین می‌گوید «سرنوشت مرگ منجر به مرگ می‌شود و قهرمان به دنبال سرنوشت خویش که مرگ است، زاده و متولد می‌شود» (Benjamin, 1998: 131).

در تراژدی یونانی خدایان قهرمان را به دلیل خطای اخلاقی مجازات می‌کنند و سرنوشت قهرمان یونانی چیزی جزء مرگ و تباهی نیست اما در تراوئراشپیل خدایان غایب هستند و حضور بلا واسطه ندارند و سرنوشت قهرمان در شبکه‌ای از اشیاء و حوادث محقق می‌شود. ازاین‌رو، بنیامین آن را «تراژدی تقدیر یا سرنوشت[۳۳]» می‌نامد که نمونه و حد اعلای آن *هملت* است. «در تراژدی سرنوشت، بنیامین عنصر اساسی و مهم را انسان رهاشده به دست تصادفات و حوادثی می‌داند که از دل اشیاء و امور جزئی بر خواسته‌اند. در اینجا اشیاء با دم دست بودن یا نبودنشان با حضور و عدم حضورشان درصحنه نمایش می‌توانند شگفت‌آور و سرنوشت‌ساز قهرمان تراژیک باشند.»(محرمیان معلم، ۱۳۹۰: ۲۵۷). به نوعی، در این دوره، حضور تصادفی یک شیء بر صحنه نمایش، می‌تواند رقم زننده سرنوشتی تراژیک، برای کاراکتر نمایش باشد. مثلا حضور تصادفی یک خنجر بر روی صحنه یا تعویض نامه‌ها و جابه جا شدن جام‌ها.

نکته دیگری که بنیامین در مواجهه با مرگ انسان در تراوئراشپیل مطرح می‌کند این است که قهرمان پس از مرگ به‌عنوان یک انسان منزوی از همه‌چیز جدا می‌شود و نام یا

29. Tyrant
30. Martyr
31. Melancholie
32. Johann Christian Friedrich Hölderlin
33. Tragedy of Fate

هویت خود را از دست می‌دهد.

«نشانه‌هایی[۳۴] که عنوان خانوادگی او در زمان حیاتش بودند، جانشین هویت فرد پس از مرگ او شده‌اند. قهرمان پس از مرگ در جهان مردگان به هیبت اشباح به حیات خویش ادامه می‌دهد و پس از ظهور در هیبت اشباح (همانند پدر هملت) با همان صدای بشری خود سخن می‌گوید.»(Tambling, 2014: 229).

والتر بنیامین نگاهی تاریخی- فلسفی به دوره باروک دارد و معتقد است با هر تحول تازه‌ای در تاریخ، فلسفه با مسئله بازنمایی روبه‌رو است. ازاین‌رو، بنیامین باروک را که پدیداری یکسر تاریخی است مورد واکاوی قرار می‌دهد و بر نقش بازنمایی درام‌های تراوئراشپیل تاکید می‌ورزد.

او مطرح می‌کند که درام‌نویسان در هر عصری،در آثار هنری خود به رویدادهای سیاسی و تاریخی سرزمین خویش توجه دارند و این رویدادها را در اثر هنری خویش بازتاب می‌دهند. درام‌نویسان مصائب و پیچیدگی‌های انسان عصر خود را بازتاب می‌دهند. به همین منظور این پژوهش سعی دارد از دیدگاه فوق دو نمایشنامه (**مرگ یزدگرد** اثر بهرام بیضایی، **خواب در فنجان خالی** اثر نغمه ثمینی) را موردبررسی قرار دهد تا به این امر دست یابد که آیا می‌توان با مفهومی مدرن، تراژدی‌های ایرانی را به نگارش درآورد؟

تراوئراشپیل و درام‌های ایرانی

ورود مدرنیته همراه با نابودی گذشته و وعده آفرینش جهانی نو، سبب شد تا آثار هنری با نگاهی دگرگون نسبت به دوره هنری کلاسیک پدید آید. ازاین‌رو، آثار هنری با یافتن استقلال خود نسبت به دوره کلاسیک به بازنمایی زندگی مردمی از تاریخ پرداختند که نیازها و نگاه آن‌ها نسبت به جهان تغییریافته است. پس تراوئراشپیل به بازنمایی صحنه تئاتری می‌پردازد که اینک به‌جای سخن گفتن از اسطوره‌ها بدل به آینه‌ای برای رخدادهای تاریخی و حیات سیاسی ـ اجتماعی جامعه شده است. در این دوره پادشاهان جانشین خدایان بر روی زمین هستند و قهرمانان نه به دلیل خطا و معصیت بلکه به‌واسطه دسیسه‌گری قدرت‌ها به مرگ محکوم می‌شوند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با در نظر گرفتن هدف تراوئراشپیل و بررسی نمایشنامه‌های ایرانی به این امر دست‌یافت که اغلب درام‌نویسان رابطه همگونی بین صحنه نمایشی و رویدادهای تاریخی، سیاسی و فرهنگی برقرار کرده‌اند که همواره این رویدادها با پس‌زمینه اقتصادی و مسائل اجتماعی پیوند خورده‌اند و از زیست‌فرهنگی مردم جامعه به دور نیستند. به‌طور نمونه بهرام بیضایی درام‌نویس ایرانی به بازنمایی موقعیت‌ها و کنش‌های تاریخی- سیاسی در نمایشنامه‌ها می‌پردازد. او در پس‌زمینه نمایشنامه **ندبه**، ([۱۳۵۶] ۱۳۹۷) از سرکوب مشروطه سخن می‌گوید و در درام «سه برخوانی»، (۱۳۹۴) گوشه‌ای از تاریخ و حیات سیاسی را به نگارش درآورده است. محمد رحمانیان در نمایشنامه «خروس»، ([۱۳۷۹] ۱۳۹۴) از جنگ و به تصرف درآمدن افغانستان توسط طالبان سخن می‌گوید. نغمه ثمینی در نمایشنامه «شکلک»، ([۱۳۸۲] ۱۳۸۵) «خواب در فنجان خالی»، ([۱۳۸۱]۱۳۹۶) و بهمن فُرسی در نمایشنامه «آرامسایشگاه»، ([۱۳۵۶] ۱۳۹۴) به نگارش وقایع سیاسی آمیخته با تمثیل پرداختند. محمد یعقوبی در نمایشنامه «زمستان ۶۶» ([۱۳۷۵] ۱۳۹۸) به واقعه‌ی موشک‌باران تهران اشاره می‌کند. این پژوهش از میان نمایشنامه‌های ایرانی دو اثر «مرگ یزدگرد»، ([۱۳۵۶] ۱۳۹۳) از بهرام بیضایی، «خواب در فنجان خالی» اثر نغمه ثمینی را برای مورد مطالعاتی برگزیده است که به شرح مختصری از آن‌ها می‌پردازد.

در نمایشنامه «مرگ یزدگرد»، یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی است که در پی حمله اعراب مسلمان در طوفان از سپاه خویش به مرو می‌گریزد و نیمه‌شب در آسیاب به قتل می‌رسد. در نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»، مهتاب از (همسرش فرامرز) که گاهی هویتش با جد بزرگ مشروطه‌خواه و ظالمش تغییر پیدا می‌کند، انتقام می‌گیرد.

بحث و بررسی

در بخش پیش اشاره شد در درام‌های تراوئراشپیل پلات فرعی درون پلات اصلی شکل می‌گیرد و درام بر پلات اصلی استوار است. ازآنجاکه فضای تراوئراشپیل فضای درباری و پر از دسیسه است کنش دسیسه‌گر در قالب پلات درونی بازنمایی می‌شود. پلات درونی گاه به‌صورت موازی یا متضاد با طرح اصلی و به شیوه‌ای تئاتری(بازی در بازی) بازنمایی می‌شود.

34. Thesigen

اگرچه نمایشنامه «مرگ یزدگرد»، در دربار نمی‌گذرد اما حضور صاحب‌منصبان سپاه و برگزاری محکمه برای دادخواهی خون شاه این امر را به ذهن متبادر می‌کند که درام از فضای توطئه‌های درباریان به دور نیست. صاحب‌منصبان یزدگردشاه از آسیابان و خانواده‌اش می‌خواهند چگونگی قتل شاه را بازگو کنند. کاراکترها برای بازگویی به خرده روایت‌هایی جعلی و دروغین چنگ می‌زنند و هرکدام نقش دیگری را به عهده می‌گیرند تا از حقیقت پرده بردارند. آسیابان و خانواده‌اش گاه نقش یکدیگر و گاه نقش پادشاه را بازی می‌کنند و بازی در بازی در قالب نقل در این درام اتفاق می‌افتد.

پلات درونی گاه به‌موازات پلات اصلی است و گاه در تضاد با آن درحرکت است. به‌طور نمونه آسیابان می‌گوید به طمع زرهای درون کیسه شاه را کشته است.(بیضایی، ۱۳۹۳: ۳۶). در اینجا پلات درونی به‌موازات پلات اصلی (کشته شدن شاه به طمع زر) به نگارش درآمده است. اما در ادامه دختر بر جسد می‌گرید و او را آسیابان می‌خواند. «دختر: آن‌که اینجا خفته پدر من است.»(بیضایی، ۱۳۹۳: ۴۸). در اینجا پلات درونی (کشته شدن آسیابان به دست یزدگردشاه) در تضاد با پلات اصلی مطرح می‌شود و صاحب‌منصبان که هیچ‌کدام چهره یزدگردشاه را ندیده‌اند، آسیابان را شاه می‌خوانند. نویسنده به‌طور ضمنی صاحب‌منصبان را در مقام دسیسه‌گر می‌خواند. درجایی زن در نقش یزدگردشاه می‌گوید.«زن/شاه: سپاه من، آن انبوه پیمان‌شکنان، هنگام که به پشت‌گرمی ایشان به انبوه دشمن تاختم به من پشت کرد و گریخت!»(بیضایی، ۱۳۹۳: ۲۶). در اینجا یزدگردشاه از ترس قتل به دست زیردستانش از سپاه خویش می‌گریزد و توطئه پنهان صاحب‌منصبان را برملا می‌کند و از این طریق کنش دسیسه‌گران به‌واسطه پلات درونی آشکار می‌شود.

در نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»نویسنده از طریق موازی‌سازی دو پلات (درونی و اصلی) دسیسه و قتل را آشکار می‌کند. آقاعمه زنی صدوبیست ساله است که در تابلوهای بعدی رفته‌رفته جوان می‌شود تا به دختری جوان (ماه‌لیلی) بدل شود. او به دنبال انتقام از فرامرزخان است که درگذشته به او تعرض کرده است. آقاعمه به مهتاب گیاهی سمی می‌دهد تا درون قهوه فرامرز بریزد. آقاعمه در نقش دسیسه‌گری است که نقشه قتل فرامرز را می‌کشد و با حرف‌های فریبنده‌اش مهتاب را مجاب می‌کند فرامرز را به قتل برساند اما در این درام کنش دسیسه‌گر به‌واسطه پلات درونی آشکار نمی‌شود. این درام بر پایه دو پلات درونی و اصلی است که به‌موازات هم پیش می‌روند و در تضاد با یکدیگر نیستند. پلات درونی نه به شیوه تئاتری(بازی در بازی) است و نه برملا کننده کنش دسیسه‌گر است.

گذشته تمام نمی‌شود؛ حقیقت ناکام نمی‌ماند

در بخش "پیوند زمان گذشته و حال" اشاره شد، در تاریخ لحظاتی بحرانی وجود دارد که سوژه در آن وضعیت به حقیقتی درگذشته چنگ می‌زند تا لحظه‌های ازدست‌رفته گذشته با ایجاد وقفه در زمان حال بازنمایی شوند. ازاین‌رو حوادث ناتمام گذشته که همواره عطش روایت شدن در زمان حال را دارند از این طریق به امری نقل کردنی بدل می‌شوند. با این تعریف در نمایشنامه **مرگ یزدگرد** آسیابان و خانواده‌اش در لحظه خطر برای نجات خویش به لحظاتی درگذشته چنگ می‌زنند و خرده روایت‌های که از لحظات قبل از مرگ شاه بازگو می‌کنند نمی‌تواند بازگوکننده حقیقی گذشته باشد. چراکه تداعی لحظات سپری‌شده گذشته در زمان حال منوط به بازی حقیقی آسیابان و خانواده‌اش است؛ نه به راه انداختن بازی سراسر از دروغ.

در پایان نمایشنامه آسیابان لباس و کلاه‌خود پادشاه را به تن کرده است، شباهت به‌قدری است که صاحب‌منصبان او را شاه می‌نامند، گویی آسیابان و یزدگردشاه همزاد یکدیگر هستند. آسیابان در جان و تن شاه و شاه در جان و تن آسیابان تولد یافته است.

در این درام زمان گذشته با زمان حال به‌هم آمیخته است و آنچه به نمایش گذاشته می‌شود حقیقت آمیخته با دروغ است. پس حقیقت نمی‌تواند گذشته را کاملاً احیاء کند و به‌نوعی رویدادها حمل‌کننده حقیقت نیستند. در نمایشنامه «خواب در فنجان خالی» در لحظاتی رویدادها و حوادث ناتمام و حقیقی گذشته از طریق ذهن آقاعمه منتظر پیوند در زمان حال هستند. آقاعمه آشکارا در هر پرده سی سال جوان می‌شود تا در پرده ششم که تبدیل به یک زن بیست‌ویک‌ساله زیبارو می‌شود. او ماه‌لیلی است. در اینجا زمان از حرکت بازمی‌ایستد. زمان ذهنی کاراکترها گذشته است و زمان جاری در نمایشنامه زمان حال است. ماه‌لیلی جوان با فرامرز روبه‌رو می‌شود، فرامرز در لحظه‌ای به شمایل فرامرزخان درمی‌آید و تلاقی لحظه گذشته و زمان

حال در اینجا رخ می‌دهد. حوادث ناتمام گذشته در زمان حال روایت می‌شوند. روایت گذشته سوار بر زمان حال و پیش برنده حوادث و رویدادهای جاری در زمان است.

نویسنده از طریق موازی‌سازی موقعیت فرامرز، مهتاب و فرناز(معشوقه فرامرز) در زمان حال با موقعیت ماهرخ و ماه‌لیلی و فرامرزخان درگذشته سعی دارد گذشته را تکرار و بازسازی کند. در تابلو هفتم گذشته روایت می‌شود اما به تکامل نمی‌رسد چراکه انتقام رخ نداده است.

گذشته در تابلو هشتم و پایان نمایشنامه با زمان حال به هم‌آمیخته شده است و توأماً پیش می‌روند.

«وسایل خانه قجری است؛ [...] مهتاب بالباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است [...] فرامرز خان به هیبت فرامرز امروزی درهم‌شکسته و پیر و خسته داخل می‌شود.» (ثمینی، ۱۳۹۶: ۸۷).

مهتاب کاملاً هویت ماهرخ را از آن خودکرده است و با دسیسه‌گری ماه‌لیلی/ آقاعمه از فرامرز/فرامرزخان انتقام می‌گیرد و سم درون قهوه فرامرز می‌ریزد و از این طریق حقیقت گذشته به لحظه‌ای در زمان حال پیوند می‌خورد و انتقام صورت می‌گیرد.

قهرمان در سه رأس یک مثلث

در تراوئراشپیل سه قهرمان وجود دارد که به‌مثابه‌ی سه رأس یک مثلث است. نخست "ظالم/ جبار" که اغلب پادشاه و شاهزاده هستند و به‌نوعی نماد حاکم و تاریخ هستند. در مقابل ستمگر، "عنصر شهید" وجود دارد. شهید نمایانگر فرد مظلومی است که به‌واسطه دسیسه و توطئه‌چینی دسیسه‌گر به دست حاکم به قتل می‌رسد. در مقابل این دو، شخصیت دسیسه‌گر/ توطئه‌گر قرار دارد که نماد قدرت و سیاست است و گاهی چهره دیگر ستمگر است و گاهی چهره دیگر شهید فرد "مالیخولیایی" است. فرد مالیخولیایی زیر سلطه اشیاء است و به اشیاء وفادارتر است. در نمایشنامه ***مرگ یزدگرد***، یزدگردشاه حضور فیزیکی ندارد. اما نمایشنامه بر محور قتل و ستمگری او می‌چرخد. در این درام مخاطب به‌واسطه بازگویی و نقل آسیابان و خانواده‌اش پی به شخصیت مستبد و ستمگر شاه می‌برند.

«آسیابان: ما هرچه داریم از پادشاه است.

زن: چه می‌گویی مرد؛ ما که چیزی نداریم.

آسیابان: آن نیز از پادشاه است.» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۵۹).

آسیابان و خانواده‌اش در تهی‌دستی و فقر روزگار می‌گذرانند و پادشاه را مسبب فقر خود می‌دانند. پادشاه در درام باروک نماد تاریخ است (Benjamin, 1998: 106). و دارای مقامی خدایی است که بر روی زمین سلطنت می‌کند. در نمایشنامه شخصیت یزدگردشاه به "سر" تشبیه شده است. «سردار: [...] همه می‌دانند مردم تن است و پادشاه سر.» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۹).

جهان یک خدا و یک پادشاه دارد. در مقابل ستمگری یزدگردشاه عنصر شهید وجود دارد که می‌توان به‌نوعی آسیابان و به‌نوعی دیگر یزدگردشاه را شهید نامید. چراکه عنصر شهید در هر ظلم و استبدادی مخفی است. یزدگرد در مقابل فقر آسیابان پادشاهی مستبد است و هم شهیدی است که توسط سپاهیان و آسیابان و خانواده‌اش به قتل می‌رسد. در حقیقت او به یک ضربه ترسیم‌گر شهید می‌شود و خیانت دوستان و دشمنانش را تاب می‌آورد.

با مرگ یزدگردشاه، جامعه حاکمان جبار و ستمگر را به همراه قوانین کهن و خدایان در حال زوال به کناری می‌نهد و با پوشاندن لباس پادشاهی به تن آسیابان جامعه‌ای جدید و نو متولد می‌شود؛ آسیابان ردای پادشاهی به تن می‌کند، پادشاه از میان جامعه و به دست مردم منتخب می‌شود. در حقیقت جامعه پادشاهی، انتقال خشونت از یکی به دیگری است.

«زن/ آسیابان: ای شاه، تو می‌گفتی با مرگ تو ملتی می‌میرد؛ من چگونه دست به خون ملتی آغشته کنم؟...دختر/ زن: او را بکش ای مرد؛ شاید با مرگ او ملتی نو به دنیا آید.» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۳۸).

نمایشنامه از کهن بودن قوانین گذشته و قوانین جدید در جامعه تازه متولدشده سخن می‌گوید. با مرگ هر حاکم، حاکمی دیگر و قوانینی دیگر متولد می‌شود. قهرمان در نمایشنامه **مرگ یزدگرد** قربانی تاریخ است نه قربانی خدایان. در درام **مرگ یزدگرد** دسیسه‌گری به‌طور ضمنی مطرح است ازاین‌رو نمی‌توان شخصیت دسیسه‌گر را برای کاراکترهای این درام در نظر گرفت.

نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»متمرکز بر تکرار تاریخ و دسیسه‌گری آقاعمه است. فرامرزخان مشروطه‌طلب و شاهزاده قاجاری است که چهره ستمگر و جبار را در

رفتارش با ماهرخ و آقاعمه نشان می‌دهد. فرامرزخان در لحظه‌ای جنون‌آمیز آمیخته با عشقی سوزان به ماه‌لیلی، خواهر ماهرخ (همسرش) و دخترعموی خویش تجاوز می‌کند. تجاوز یکی از اعمالی است که نشان‌دهنده چهره ستمگر است. والتر بنیامین ستمگر را شخصی می‌شناسد که با جنونی آنی دست به تجاوز، زنا با محارم و قتل زند. چهره دیگر ستمگر دسیسه‌گری است. (Benjmin, 1963) فرامرزخان پس از تجاوز ماه‌لیلی را در زیرزمین خانه اجدادی پنهان می‌کند و فرزند متولدشده را به ماهرخ نسبت می‌دهد. ازاین‌رو، فرامرزخان نسبت به ماه‌لیلی و ماهرخ چهره ستمگر و دسیسه‌گری خویش را بروز می‌دهد. فرامرزخان را می‌توان قربانی عشق به ماه‌لیلی هم دانست چراکه ماه‌لیلی هر بار او را ترک می‌کند.

موقعیت فرامرزخان درگذشته شبیه به موقعیت فرامرز در زمان حال است. در این درام تمامی کاراکترهایی که به‌صورت فیزیکی بر روی صحنه هستند به‌نوعی هم قربانی و هم قربانی کننده هستند؛ فرامرز به‌نوعی قربانی گذشته اجداد خویش است چراکه به‌واسطه دسیسه‌گری آقاعمه توسط مهتاب به قتل می‌رسد. فرامرز عنصر شهید در این درام است. مهتاب که هویت ماهرخ را از آن خودکرده است در اقدامی جنون‌آمیز انتقام گذشته را از همسرش می‌گیرد و فرامرز را به قتل می‌رساند. بنابراین در این درام می‌توان مهتاب را که قربانی عشق است نسبت به فرامرز ستمگر و دسیسه‌گر نامید. آقاعمه که قربانی تجاوز است به‌واسطه دسیسه‌گری و ترغیب کردن مهتاب به قتل فرامرز با قهوه زهرآلود، چهره دسیسه‌گر و ستمگر را دارد. حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا هر سه کاراکتر سه رأس مثلث را طی نمی‌کنند؟ موازی‌سازی دو موقعیت گذشته و حال در زمان و روایت در طول نمایشنامه به‌گونه‌ای است که سه شخصیت عینی بر روی صحنه سه رأس مثلث را طی می‌کنند. آن‌ها گاه در زمان حال قربانی و دسیسه‌گر [مهتاب] هستند یا در زمان گذشته دسیسه‌گر و ستمگر[فرامرزخان] هستند. این مؤلفه‌ها نسبت به سه شخصیت عینی زمان حال و سه شخصیت ذهنی گذشته در تکرار و چرخش است.

در این درام می‌توان مهتاب را علاوه برداشتن چهره ستمگر فردی مالیخولیایی دانست چراکه او تحت سلطه اشیاء است. او به فنجان قجری و شیشه داروهایش وابسته است. مهتاب نشان سعادت و خوشبختی را در فنجان و فال قهوه می‌جوید.

«مهتاب: {مالیخولیایی} یک صلیب، با دو تا فاخته که ازش آویزون شدن.» (ثمینی، ۱۳۹۶: ۳۴-۳۵). در پایان نمایشنامه مهتاب با هویت ماهرخ کاملاً به فرد مالیخولیایی و افسرده شبیه شده است و در بستر ماه‌لیلی دراز کشیده و خود را ماهرخ می‌خواند.

اشیاء؛ محقق کنندهٔ سرنوشت تراژیک

در تراژدی یونانی تحقق سرنوشت منوط به خطای انسان و بروز گناه از جانب فرد بوده است و خدایان قهرمان را به دلیل خطای اخلاقی مجازات می‌کردند اما در دوره مدرن خدایان حضور بلا واسطه ندارند و غایب هستند. پادشاه و حاکمان جانشین خدایان بر روی زمین هستند و قدرت و دسیسه‌گری و حوادثی که از دل اشیاء بر خواسته‌اند محقق کننده سرنوشت تراژیک انسان هستند. در این دوره انسان از جانب خدایان رهاشده است او میان اشیایی که برگردش در چرخش هستند محبوس و رهاشده است. قدرت به دست دولتمردان است و آن‌ها محقق کننده سرنوشت انسان هستند.

صحنه نمایشنامه «مرگ یزدگرد» پر از اشیاء است؛ اشیایی مانند تاج، کمربند زرین، لباس پادشاهی، کلاه‌خود و زره. این اشیاء درصحنه حضور فیزیکی دارند و نشان و نماد پادشاهی یزدگردشاه هستند، به‌واسطه این اشیاء پادشاه شناخته می‌شود. نمایشنامه نه‌تنها محدود به این اشیاء نیست بلکه از اشیاء دیگر مانند شمشیر و چوب‌دستی آسیابان هم‌سخن می‌گوید و چوب‌دستی آسیابان تنها شیء است که بر صحنه حضور دارد. بنیامین مطرح می‌کند که اشیاء با حضور و عدم حضورشان بر صحنه رقم زننده سرنوشت تراژیک هستند. شیء که در نمایشنامه حضور ندارد اما سبب به قتل رساندن یزدگردشاه می‌شود؛ کیسه زر است. آسیابان به طمع داشتن پول یزدگرد را به قتل می‌رساند.

لباس و تاج پادشاهی اشیائی هستند که برای آسیابان سرنوشت دیگری را رقم می‌زنند. زمانی که آسیابان ردای پادشاهی می‌پوشد و تاج می‌گذارد، شاه خوانده می‌شود و صاحب‌منصبان آسیابان را از محاکمه تبرئه می‌کنند. با جدا شدن اشیاء از جسد، صاحب‌منصبان تن بی‌جان یزدگردشاه را نمی‌شناسند چراکه به‌زعم بنیامین انسان تراوئراشپیل در مواجهه با مرگ به‌عنوان یک انسان منزوی از هویت خویش جدا می‌شود. نشانه‌هایی که عنوان خانوادگی او در زمان

حیاتش بودند، جانشین هویت فرد پس از مرگ او می‌شوند. در لحظه‌ای که دختر جسد را به نام آسیابان می‌خواند جسد یزدگردشاه نام و هویت خود را از دست می‌دهد و اشیاء در حکم نشانه‌هایی که در زمان حیات به او هویت می‌بخشند حال به آسیابان هویت پادشاهی می‌دهند.

«موبد: این خود اوست! من آن جامه را می‌شناسم؛ آن زره را که به‌یک‌باره زرین است؛ آن ساق‌بند و ساعد پوش؛ آن مچ‌بند و شکم‌بند که پاره‌های فلز ناب است. آری من پادشاه را می‌شناسم!» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۱۸).

کلاه‌خود، زره، کمربند زرین جانشین نام یزدگردشاه شده‌اند و به هر کس که این اشیاء را داشته باشد نام پادشاه تعلق می‌گیرد.

شیء در نمایشنامه «خواب در فنجان خالی» حضوری پررنگ و مؤثر دارد و تقدیر در این نمایشنامه در شبکه‌ای از حوادث و اشیاء محقق می‌شود. قیچی و فنجان دو شیء بسیار مرموز در نمایشنامه هستند. در شروع نمایشنامه قیچی در دستان آقاعمه هست. آقاعمه در بستر خود دراز کشیده، عکس‌ها را از آلبوم بیرون می‌کشد و سر آدم‌ها را قیچی می‌کند. قیچی نماد و نشان انتقام آقاعمه از خاندان قجری است. در پایان نمایشنامه پس از مرگ فرامرز و گرفتن انتقام آقاعمه عکس فرامرز را از قاب بیرون می‌کشد و قیچی می‌کند. فنجان قجری در جای‌جای نمایش حضور دارد و مهتاب سرنوشت و تقدیر خود را درون تفاله‌های قهوه می‌جوید. مهتاب فرامرز را با قهوه زهرآلود به قتل می‌رساند و تقدیر فرامرز به‌واسطه نشانه‌های درون فنجان رقم می‌خورد. چراکه مهتاب نشانه‌ها را در زندگی خویش جستجو می‌کند و به ثمر می‌رساند.

کیفیت باله‌ای؛ عمل به‌مثابه طراحی یک رقص

در درام‌های تراوئراشپیل، شیوه بازنمایی پلات نباید به‌گونه‌ای باشد که خللی در وحدت‌های کنش ایجاد کند. به نوعی، وحدت‌های عمل و زمان باید به‌طور متوالی و پیوسته در یک نوار ثابت مکانی قرار گیرند. بدین معنی که اعمال و ترتیب قرار گرفتن حوادث بر روی صحنه، باید از یک پیوستگی زمانی و مکانی برخوردار باشند که والتر بنیامین از آن به‌عنوان عمل طراحی‌شده یا "کیفیت‌باله‌ای" یاد می‌کند و مراسم آیینی و تعزیه مسیح نمونه‌ای از عمل طراحی‌شده است(همانند مجالس تصلیب). در مراسم آیینی همه حوادث و اتفاقات بر روی صحنه و در مقابل دیدگان تماشاگر رخ می‌دهند و برخلاف تراژدی کلاسیک یونانی هیچ عملی خارج از صحنه روی نمی‌دهد.

در نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»زمان ذهنی آقاعمه/ماه‌لیلی گذشته است اما کنش‌ها در زمان حال است و همه‌ی حوادث و اتفاقات روی صحنه رخ می‌دهد. کاراکترهای دیگر نمایشنامه مهتاب و فرامرز دو زوجی هستند که پس از زنده شدن آقاعمه و جوان شدنش گاه و به‌نوبت در گذشته و زمان حال سیر می‌کنند. در حقیقت زمان ذهنی مهتاب/ماهرخ، فرامرز/ فرامرزخان در بعضی از پرده‌های نمایشنامه گذشته است. به‌طور نمونه در تابلوی هشتم وسایل خانه شمایل قجری به خود می‌گیرند. «مهتاب بالباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است.» (ثمینی،۱۳۹۶: ۸۷). در این پرده مهتاب هویت ماهرخ را به خود گرفته است. ازآنجاکه پلات درونی غالب بر پلات اصلی است رفت‌وبرگشت‌های ذهنی کاراکترها برهم زنندهٔ پیوستگی و توالی عمل در زمان حال نیست. حقیقت گذشته در موازی با حقیقت زمان حال است و این امر سبب قطع شدن روایت نمی‌شود. حوادث مثل قاب تصویر در کنار هم چیده شده‌اند و قصه برمدار زمان در حال پیشروی است. در حقیقت عمل در این نمایشنامه به‌مثابه‌ی طراحی یک رقص است و مخاطب شاهد آن است. پس کنش کاراکترها در نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»از توالی عمل در زمان برخوردار است و خط روایت را در پیوستار مکانی قطع نمی‌کند.

ترسیم خشونت

پیش‌تر اشاره شد ابژه حقیقی تراوئراشپیل ریشه در حوادث سیاسی و تاریخی دارد و مضمون اغلب درام‌ها برگرفته از حیات اجتماعی و توطئه‌های درباری است. اغلب قدرت حاکم و دسیسه‌گری منجر به بروز رفتاری شنیع و خشونت‌آمیز می‌شود. ازاین‌رو، نمایشنامه‌نویسان تراوئراشپیل در پی ترسیم و تصویر کردن اعمال خشونت‌آمیز روی صحنه بودند. سرهای بریده، قطع دست و دیگر اندام‌های بدن و قلبی که از سینه کنده می‌شود را روی صحنه تئاتر در مقابل چشمان تماشاگر به اجرا درمی‌آوردند و هیچ عملی نباید خارج از صحنه روی دهد.

نمایشنامه «مرگ یزدگرد» تماماً نقل اتفاقی تاریخی همراه با زیر لایه‌ای از سیاست است. یزدگردشاه که نماد حاکم و سیاست است توسط آسیابان و خانواده‌اش پیش از شروع نمایش به قتل می‌رسد و تا پایان درام کاراکترها واقعه‌ی قتل یزدگردشاه را به‌صورت پازل‌هایی ناهمگون از هم بازگویی می‌کنند؛ «آسیایی نیمه‌تاریک.روی زمین جسدی است افتاده؛»(بیضایی، ۱۳۹۳: ۶). خشونت و قتل در قالب شاه‌کُشی بیرون از صحنه و پنهان از دید تماشاگر رخ‌داده است. آنچه به اطلاع تماشاگر می‌رسد به‌واسطه بازگویی و توصیف کاراکترهای نمایش است که پیش‌تر در تراژدی کلاسیک یونانی این امر توسط همسرایان به اطلاع تماشاگر می‌رسید. در ادامه اغلب کاراکترها کلامی خشونت‌آمیز دارند که زبان به تهدید باز می‌کنند. موبد، سرکرده و سردار شنیع‌ترین و خشن‌ترین مجازات را برای آسیابان و خانواده‌اش در نظر گرفته‌اند که تنها به کلام متوسل می‌شوند؛ به طور نمونه:«سردار: ...تو کُشته خواهی شد،[....] هفت‌بندت جدا، استخوانت کوبیده، و کالبدت در آتش!» (بیضایی، ۱۳۹۳: ۷). سردار در این دیالوگ تنها به کلامی خشونت‌آمیز بسنده می‌کند و در تمام طول نمایشنامه هیچ صحنه‌ای از کنشی که منجر به خشونت شود دیده نمی‌شود در صورتی که صحنه درام‌های باروک پر از قتل و خشونت و خون‌ریزی است و کاراکترهای باروک کنشی خسونت‌آمیز دارند نه کلامی خشونت محور. در نمایشنامه مرگ یزدگرد هیچ نوع خشونی به طور مصور و در مقابل دیدگان تماشاگر، بر روی صحنه رخ نمی‌دهد. ازاین‌رو، این نوع خشونت، آن خشونت شنیع و مصوری نیست که مخاطب باروک از دیدنش غرق در هیجان شود. خشونت در این درام تمثیلی از قدرت حاکمان بر بدن مردم است. نمایشنامه مرگ یزدگرد به دلیل داشتن روایتی نقلی فاقد صحنه‌های مصور خشونت است.

نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»درامی است که زمان نقش تعیین‌کننده‌ای در اتفاقات دارد و هر کاراکتر نقش خود در زمان حال و نقش کسی درگذشته را بازی می‌کند. آقاعمه/ماه‌لیلی به دنبال انتقام گرفتن از فرامرزخان در گذشته است چراکه فرامرزخان در گذشته به ماه‌لیلی تجاوز کرده است؛ «فرامرزخان به دنبالش، لحظه‌ای سکوت و بعد صدای جیغ تضرع‌آمیز ماه‌لیلی به گوش می‌رسد.»(ثمینی، ۱۳۹۶: ۸۳). تجاوز در زمان ذهنی گذشته ماه‌لیلی/آقاعمه و خارج از صحنه رخ‌داده است. تنها صدای جیغ ماه‌لیلی شنیده می‌شود که می‌تواند چیزی جز اوهام و خیال نباشد. در انتهای نمایشنامه ماه‌لیلی قصد انتقام از فرامرز خان را دارد. این عمل منجر به مرگ فرامرز به‌وسیله سم درون قهوه می‌شود. مهتاب که هویت ماهرخ را به خود گرفته است با ریختن سم درون قهوه باعث مرگ فرامرز می‌شود؛ «فرامرز: توی اون قهوه‌چی بود؟»(ثمینی،۱۳۹۶: ۸۹). فرامرز روی صحنه از درد به خود می‌پیچد و قتل بر روی صحنه و مقابل دیدگان تماشاگر رخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش مفهوم تراوئراشپیل در دو متن نمایشی «مرگ یزدگرد» و «خواب در فنجان خالی» پیاده‌سازی شد و مؤلفه‌های تراوئراشپیل در شش دستهٔ ترسیم خشونت، اشیاء و سرنوشت، گذشته ناتمام، قهرمان به‌مثابه سه رأس، عمل به‌مثابه طراحی رقص، برملا شدن دسیسه مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. در بخش ترسیم خشونت درام «مرگ یزدگرد» برخلاف درام «خواب در فنجان خالی»، به دلیل نقلی بودن روایت فاقد ترسیم خشونت بر روی صحنه است. در درام «خواب در فنجان خالی» در بخش عمل به‌مثابه طراحی رقص، عدم توالی زمان ذهنی کاراکترها و عدم پیوستگی روایت در زمان برهم زنندهٔ توالی عمل در زمان حال نیست. در بخش اشیاء و سرنوشت، عدم حضور شیء (کیسه زر) در درام «مرگ یزدگرد» و حضور دو شیء فنجان و قیچی در درام «خواب در فنجان خالی»رقم زنندهٔ سرنوشت کاراکترها هستند.

با تحلیلی و بررسی دیگر مؤلفه‌های مطرح‌شده می‌توان به این امر پی برد که تراوئراشپیل به‌نوعی تنیده شده با تاریخ و بازتاب‌دهنده رویدادهای سیاسی- اجتماعی است. به‌نوعی شکل‌گیری تاریخ همسو باقدرت و دسیسه‌گری حکام بوده است (مرگ یزدگرد) و از بطن همین تکرار تاریخ‌گری است که افراد برای رسیدن به قدرت و مقاصد خویش دست به توطئه و دسیسه‌گری می‌زنند (خواب در فنجان خالی). این تکرار گاهی منجر به آشکار شدن دسیسه به‌واسطه پلات درونی است(خواب در فنجان خالی) و گاه تکرار تاریخ از طریق بازی در بازی منجر به پیوند لحظه‌ای از گذشته در زمان حال می‌شود(مرگ یزدگرد). در حقیقت تا زمانی که قدرت و حاکمیت برجهان حاکم است درام‌های

تراوئراشپیل می‌توانند به حیات هنری خویش ادامه دهند چراکه این درام‌ها جهان محسوس را بازتولید می‌کنند. نظریهٔ تراوئراشپیل می‌تواند درزمینهٔ نگارش درام‌های تراژدی استفاده شود و ظرفیت‌های تازه‌ای در حوزه نقد، تحلیل و شناخت متون نمایشی معاصر پیشنهاد دهد.

منابع

ارسطو (۱۳۹۳). *ارسطو و فن شعر*. ترجمه‌ی عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

ارسطو (۱۳۲۷). *ارسطو طالیس دربارهٔ هنر شعر*. ترجمه‌ی محسن سهیل افنان. تهران: نشر سرچشمه‌های فرهنگ باختر زمین.

احمدی، بابک (۱۳۹۶). *حقیقت و زیبایی. درس‌های فلسفه‌ی هنر*. تهران: نشر مرکز. چاپ ۳۴.

اشتاین، روبرت (۱۳۸۲). *والتر بنیامین «به همراه کوته نوشته‌هایی از والتر بنیامین»*. ترجمه‌ی مجید مددی. تهران: نشر اختران. چاپ اول.

بنیامین، والتر (۱۳۶۶). *نشانه‌ای به رهایی، مقاله‌های برگزیده*. ترجمه‌ی بابک احمدی.تهران: نشر تندر.

بنیامین، والتر (۱۳۹۶). *خیابان یک‌طرفه*. ترجمه‌ی حمید فرازنده. تهران: نشر مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۹۵). *دربارهٔ زبان و تاریخ*. ترجمه‌ی مراد فرهاد پور و امید مهرگان. تهران: نشر هرمس.

بنیامین، والتر (۱۳۹۶). *دهلیزهای رستگاری «مقالات معرفت شناختی»*. ترجمه‌ی صابر دشت‌آرا. تهران: نشر چشمه.

بنیامین، والتر (۱۳۷۹). *خاطرات ظلمت*. ترجمه‌ی بابک احمدی. تهران: نشر مرکز.

بنیامین، والتر (۱۳۸۱). *مقدمهٔ شناخت _ سنجشگرانه، دربارهٔ زبان و تاریخ: مجموعه مقالات فلسفی والتر بنیامین*. ترجمه‌ی امید مهرگان. تهران: نشر فرهنگ کاوش، چاپ اول.

بنیامین، والتر (۱۳۸۱).مقاله سرنوشت و منش، *دربارهٔ زبان و تاریخ: مجموعه مقالات فلسفی والتر بنیامین*. ترجمه‌ی امید مهرگان. صص(۱۰۱-۱۰۹). تهران: نشر فرهنگ کاوش، چاپ اول.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۳.) *مرگ یزدگرد*. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. چاپ یازدهم.

برمن، مارشال (۱۳۷۹). *مدرنیته{هرآنچه سخت و دشوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود}*.ترجمه‌ی مراد فرهاد پور. تهران: نشر طرح نو.

ثمینی، نغمه (۱۳۹۶). *خواب در فنجان خالی*. تهران: نشر نی. چاپ چهارم.

درایدن، جان (۱۳۹۷). *هنر شاعری هوراس مقاله‌ی شعر دراماتیک درایدن*. ترجمه‌ی هلن اولیائی نیا. تهران: نشر مانیا هنر. چاپ اول.

فرهادپور، مراد؛ و{دیگران} (۱۳۸۷). *قانون و خشونت، برگزیده مقالات والتر بنیامین، کارل اشمیت، جورجو آگامبن*. تهران: نشر فرهنگ صبا.

محرمیان معلم، حمید (۱۳۹۰). *مجموعهٔ مقالات تراژدی*. تهران: نشر سروش.

هگل. (۱۳۸۲). *درس گفتارهایی پیرامون فلسفهٔ زیبایی‌شناسی*. ترجمه‌ی زیبا جبلی. تهران: نشر آبنگاه.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵). *فلسفهٔ تراژدی از افلاطون تا ژیژک*. ترجمه‌ی حسن امیری آرا. تهران: نشر ققنوس.

_Benjamin, W. (1963). *Ursprung des Deutschen Trauerspiels.*

_Benjamin, W. (1998). *the Origin of German Tragic Drama*, trans. john Osborne. London: verso.

_Coli. A. (2011 a). *The Origin (Ursprung) as a Target and Method of Interpretation of Walter Benjamin,* UFMG.

_Tamblin,J. (2014). *Holderlin and the Poetry of Tragedy*: *Reading in Sophocles, Shakespeare, Nietzsche and Benjamin.*