

زایش تراژدی عامیانه

علی تسلیمی^۱، حمید صانعی فرد^۲

چکیده

تراژدی از دیدگاه نیچه فرهنگ و هنر واقعی را در خود دارد، زیرا تراژدی وارونه آن چه کلیسا می گوید، بر بی نظمی، مرگ وارگی، بی عدالتی و بدفرجامی در زندگی بشری انگشت می گذارد. آن چه از نیچه برداشت می شود، این است که تراژدی ما را با بی نظمی آشنا می کند. اگرچه این رهیافت به نیست انگاری و افسورد می انجامد، زاینده فرهنگ و هنر است؛ به زبان دیگر، مرگ وارگی، توانی است که باید برای آگاهی و فرهنگ پس دهیم. از دیدگاه نیچه و اشتاینر، یونان باستان با زایش تراژدی به هنر واقعی دست یافت که سقراط، افلاطون و ارسطو آن را تضعیف کردند، تا بعدها کلیسا ناقوس مرگ تراژدی را بزند. اکنون دوباره باید به زایش تراژدی بیندیشیم. مقاله پیش رو بر آن است که بگوید، پس از تئاتر نو تراژدی دیگری زاده شده است: تراژدی عامیانه. تراژدی والای کهن از مرگ کاراکترهای خاص سخن می گفت، ولی در تراژدی عامیانه، به ویژه شش نمایش نامه تراژدی عامیانه که در پی بررسی آن هستیم، مرگ تراژیک را دامن گیر کاراکترهای عامی نموده و حتی به همین زندگی روزمره آن ها کشیده است.

کلیدواژه ها: بوتیقا، تراژدی عامیانه، مرگ وارگی، هنر، نظم و بی نظمی.

^۱ دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران؛ (نویسنده مسئول).

مقدمه

تراژدی ژانری است که اندوه مرگ را در خود دارد؛ در برابر کمدی که از فاجعه مرگ می‌گریزد. تراژدی‌های هومر^۱، آیسخولوس^۲، سوفوکل^۳ و اورپید^۴ در سده‌های پیش از میلاد و پس از آن تا شکسپیر^۵ و راسین^۶ باروک‌نویس در سده‌ی ۱۷ میلادی همواره مرگ قهرمانان را به نمایش می‌گذارند، اما کمدی‌های اریستوفان^۷ در پیش از میلاد، دانته^۸ در روزگار میانه و مولی‌یر^۹ در روزگار باروک از مرگ پرهیز می‌کنند. آن‌ها حتی زندگی را در جهان زیرین نمایش می‌دهند و ای بسا مردگان را به زندگی بازمی‌گردانند. نمونه‌اش کمدی گوکان^{۱۰} اریستوفان است که دیونیزوس به جهان مردگانش می‌رود و آیسخولوس را به روشنایی برمی‌گرداند.

یکی از معانی کلاسیک والایی و استواری زبان است که بر پایه آن افسانه‌های ازوپ، کارها و روزهای^{۱۱} هسیود^{۱۲} و نبرد غوک‌ها و موش‌ها^{۱۳} و بسیاری از آثار دیگر، به‌خاطر داشتن عامیانه‌گی، هجو، طنز و نقیضه ناکلاسیک می‌شوند. افلاطون شاعران را در آکادمی خود راه نمی‌دهد. اگر روش او را بپذیریم، باید تراژدی‌ای را که با شعر ساخته می‌شود، به دور اندازیم. به‌ویژه آن‌که تراژدی از مردم باشرافت سخن نگوید: تقلید با خرد و مهارت (تخنه) سازگار نیست، مگر آن‌که کارهای جدی، به‌گونه‌ای اخلاقی و درباره زندگی مردم آزاد و با شرافت نوشته شود (See. Plato, 1974: 3, 8). ارسطو اگرچه در نفی شعر با افلاطون هم‌زبان نیست، عامیانه‌گی را بی «منطق» و فرومایگی قلمداد می‌کند تا در این‌جا با افلاطون هم‌صدا باشد: «آن‌ها که طبع بلند داشتند افعال بزرگ و اعمال بزرگان را تصویر کردند و آن‌ها که طبع‌شان پست و فرومایه بود به توصیف اعمال دونان و فرومایگان پرداختند. این دسته‌ی اخیر هجویات سرودند و آن دسته‌ی نخست به نظم سروده‌های دینی و ستایش‌ها دست زدند» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۱۸).

بنابراین ما در پیروی از او باید روزمرگی، عامیانه‌گی، هجو و نقیضه را طرد کنیم و آنگاه از

Homeros^۱
Aeschylus^۲
Sophocles^۳
Euripides^۴
William shakespeare^۵
Jean Racine^۶
Aristophanes^۷
Dante Alighieri^۸
Moliere^۹
The Frogs^{۱۰}
Works and Days^{۱۱}
Hesiod^{۱۲}
Battle of the Frogs and the Mice^{۱۳}

کمدی و تراژدی به‌ویژه عامیانه‌اش دست بکشیم. هومر از دیدگاه ارسطو بهترین آثار را دارد، در حالی که نبرد غوک‌ها و موش‌ها از پیگرس (؟) همان آثار به‌ویژه ایللیاد را به ریشخند می‌گیرد، ولی وارونه دیدگاه ارسطو ارزش ادبی خود را از دست نمی‌دهد. نیچه دیدگاه ارسطویی را که به نظم غیرعامیانه می‌اندیشد، نمی‌پذیرد. عامیانگی از دیرباز مدعی ادبیت است. به‌جز آنان که با منطق برساختی خود حقیقت را از ناحقیقت و درستی را از نادرستی جدا می‌کنند، چه کسی می‌تواند ارزش ادبی این آثار را نادیده بگیرد؟ که می‌تواند بگوید سنکای تراژدی‌نویس نویسنده ادبی است، اما با نوشتن کمدی، دیگر نویسنده نیست؟ در روزگار ما نیز که می‌تواند بگوید هدایت با نوشتن نمایشنامه‌های تراژیک‌ی چون مازیار و پروین دختر ساسان نویسنده است و با نوشتن نمایشنامه کمیک‌ی چون افسانه آفرینش دیگر نویسنده نیست؟ امروزه دیگر این مرزبندی‌ها از میان رفته و نویسندگان، هم تراژیک می‌نویسند و هم کمیک با زبانی امروزی و عامیانه.

در همین مجموعه تراژدی عامیانه حمید صانعی فرد، «بوق‌آباد» به‌گونه‌ای اثری کمیک و «روزگار پنجره» تراژیک دانسته شده است. بنابراین کمدی‌نویسان نیز می‌توانند فرهنگ و هنر را پدید آورند، دست‌کم به شرطی که تراژدی را تجربه کرده باشند. به‌ویژه نمایش‌نامه‌نویسانی که «تئاتر نو» را آرموده یا پشت سر گذاشته‌اند، معنای فرهنگ و هنری که نیچه می‌گوید، دریافته‌اند. این مقاله به بررسی مجموعه نمایش‌نامه تراژدی عامیانه (بوق‌آباد، روزگار پنجره، زبان-رفتار، این‌بار شاید، تراژدی عامیانه، کریم) از حمید صانعی فرد در چارچوب نظریه‌ای می‌پردازد که ریشه در زایش تراژدی نیچه دارد تا بوتیکای تراژدی عامیانه را پی‌ریزی کند.

چارچوب نظری: بوتیکای تراژدی عامیانه

تراژدی نمایشنامه‌ای است که در آن واقعیت‌های مرگ، بی‌عدالتی و نظم و آنتی‌تزش بی‌نظمی در آن باشد. فرهنگ به معنی دریافت یک جامعه از این اندیشه که نیچه می‌گوید، در یونان باستان دیده می‌شد که رفته‌رفته به مرگ انجامید و فرهنگ نیز رو به نابودی گذاشت. به‌ویژه با کلیسا که با تراژدی میانه ندارد و تنها به عدالت و بی‌مرگی کمیک می‌اندیشد. اشتاینر^۱ در پیروی از نیچه می‌گوید: «سقوط اریحا یا بیت‌المقدس کاملاً برحق است، در صورتی که سقوط تروا اولین استعاره بزرگ تراژدی است. آنجا که شهری به دلیل آن که خدا را گردن ننهاده نابود می‌شود، ویرانی‌اش در طرح عقلانی مشیت خداوند لحظه‌ای گذرا و خرد به حساب می‌آید.

زمانی که روح انسان‌ها دوباره از رحمت الاهی سرشار می‌شود، باز هم دیوارهای شهر سر برخواهند داشت، خواه در عالم خاکی و خواه در ملکوت، اما خاکستر شدن ترواً پایان کار است» (۱۳: ۱۳۸۶). فرهنگ این واقعیت را به ما می‌گوید و تراژدی باید باززایی شود تا فرهنگ و هنر زنده بماند. نیچه می‌گوید که این فرهنگ را از موسیقی واگنر^۱ و به یاری آپولون^۲ و آنتی-تز او، دیونیزوس^۳ الهام گرفته است. آپولون نماد نظم و دیونیزوس نماد مستی و بی‌نظمی است. «به‌واسطه‌ی این دو ایزد هنر، آپولون و دیونیزوس ما به این شناخت می‌رسیم که در دنیای هنر یونان باستان تباین و تضادی عظیم میان بنیادها و اهداف، میان هنرهای بصری یا آپولونی و هنرهای غیر بصری موسیقی یا دیونیزی وجود دارد. این دو برانگیزاننده بسیار متفاوت، شانه‌به‌شانه هم حرکت می‌کنند و اکثراً در نزاعی آشکار با یکدیگر قرار دارند و به‌طوری پیوسته و همزمان یکدیگر را به سمت ثمره‌هایی تازه و قدرتمند تهییج می‌کنند» (نیچه، ۱۳۹۷: ۱۴).

اگر نیچه زایش دوباره تراژدی را آرزو می‌کند، باید گفت که «زایش تراژدی عامیانه» با آن گرایش‌های نظم و بی‌نظمی او سازگار است. چرا که تراژدی عامیانه هم به قصه‌وارگی نظم‌اندیش می‌گراید و هم به بی‌نظمی تئاتر نو. هگل ادامه نظم آپولونی است و شوپنهاور ادامه بی‌نظمی دیونیزوسی. هگل نظم تاریخ را می‌آفریند و شوپنهاور بی‌نظمی و بی‌تاریخی را. هگل مارکس را می‌پرورد و شوپنهاور نیچه را. نیچه از موسیقی واگنر الهام می‌گیرد و این مقاله از تراژدی عامیانه حمید صانعی فرد. «تراژدی عامیانه» ریشه در نهاد ناخودآگاه این آثار دارد که صانعی فرد آن را به‌گونه‌ای به خودآگاه بدل کرده است؛ نه‌تنها نمایش‌نامه‌های این کتاب با عنوانش (تراژدی عامیانه)، هم‌خوانی دارد، می‌توان نظریه‌ی «تراژدی عامیانه» را از آن دریافت کرد و بر پایه آن آثار دیگری را بررسی نمود. ویژگی‌های آن عبارتند از:

مرگ‌وارگی: بی‌مرزی میان واقعیت مرگ و زندگی، خواب و رویا، چرندیات و منطق در تئاتر نو؛ تئاتر و رمان نو در نفی تئاتر و رمان روزگار خود پدید آمدند و از مهم‌ترین ویژگی‌های آن‌ها حضور شخصیت‌های افسورد و توخالی بود که ادامه‌ی شخصیت‌های اگزیستانسیالیستی بودند. اما شخصیت‌های اگزیستانسیالیستی، در عین پوچی و افسورد بودنشان، به گفتارها، پندارها و کردارهایی نظر داشتند که شخصیت‌های پوچ‌شان را نشان می‌داد. مورسو، قهرمان کامو در بیگانه (۱۹۴۲) با همه‌ی بیگانگی‌هایش راوی اول شخص می‌گردد تا بهتر نشان داده

^۱ Richard Wagner (۱۸۱۳-۱۸۸۳) آلمانی.

^۲ خدای موسیقی و هنر.

^۳ خدای مستی و هرزگی.

شود که شخصیت‌پردازی در اگزیستانسیالیسم، دست‌کم درباره‌ی قهرمان اصلی رمان، اهمیت دارد. نغز آن که نظریه‌پردازان تئاتر و رمان، شخصیت‌های افسورد را گاهی قهرمان و گاه ضد قهرمان می‌نامند (See. O'Brien, 1970: 14) تا بر اهمیت شخصیت تأکید کنند. در برابر این ویژگی اگزیستانسیالیسم، افسوردیسم ضدتئاتر و تئاتر نو قرار دارند که در آن‌ها شخصیت‌پردازی به لایه‌های ناخودآگاه می‌رود تا گفته شود که این مکتب نفی شخصیت‌پردازی است؛ به زبان دیگر، افسوردیسم، از اگزیستانسیالیسم تا ضد تئاتر و رمان، به شخصیت توجه دارد، زیرا اصالت انسان و شخصیت او مهم‌ترین اصل آن است که بی‌هویت رها شده و گاه بی‌هویت می‌ماند. این شخصیت‌ها در آثار ادبی و نمایشی اگزیستانسیالیسم کم‌وبیش پرداخته می‌شوند. در ضد تئاتر نیز شخصیت در مرکز قرار دارد، اما بی‌زندگی و بی‌هویت است، تا آن‌جا که در فرم اثر شخصیت‌پردازی را بر نمی‌تابد. تراژدی عامیانه شیوه‌ای است میان این‌دو؛ گاهی به بخشی از شخصیت‌پردازی رو می‌کند و گاه دوباره شخصیت‌ها را چیزواره و نابود می‌کند.

پیوند ضربدري عاميانه‌گی: درهم تنیدگی تراژدی و کمدی و نیز کلاسیک و ناکلاسیک یا والا و پست؛ نمایش اگر در سطح والا باشد، با زندگی امروزی به‌ویژه پس از جنگ‌های جهانی سازگار نیست و اگر عوام‌پسند باشد، ارزش هنری ندارد. اثر هنری و ادبی باید به روزمرگی‌های جامعه خود بپردازد و به حقیرترین و پست‌ترین واقعیت‌های اجتماعی رو کند و گاه والاترین ارزش‌ها را که مصداق ندارند، به ریشخند بگیرد. در یونان باستان هم پیگرس این کار را آغاز کرده بود. تراژدی عامیانه، هم والا را تمسخر می‌کند و هم به روزمرگی شخصیت‌ها می‌پردازد. روزمرگی عامیانه‌ای است که به شیوه کمیک بزرگترین تراژدی را می‌آفریند. زیرا مهم‌ترین ویژگی تراژدی مرگی ناعادلانه است. و چه تراژدی‌ای بالاتر از مرگ هر روزه است؟ نغز آن که برخی روزمرگی را اشتباه ولی از سوی دیگر به‌درستی روزمرگی تلفظ می‌کنند که بسیار هم‌معنی با روزمرگی است؛ یعنی زمان کشی و مرگ هرروزه.

زبان عامیانه: زبان عامیانه افزون بر واژگان کوچه‌بازاری، به فرهنگ کوچه‌بازاری نیز بازمی‌گردد. حتی کسانی که تحصیل کرده‌اند، چندین ساعت سخنان خسته‌کننده و بی‌ارزشی می‌گویند و گمان می‌کنند که سخنان‌شان بنیادی است. این کار طنز موقعیتی را نشان می‌دهد و می‌گوید همگی چه والا چه پست، جز چرندیات نمی‌گویند. این شیوه نیز در ادامه کار تئاتر و رمان نو است. برخی می‌گویند که این شیوه طنز نیست، باید آن را جدی گرفت. اما به هر روی شیطنتی در آن نهفته است. گفته باشیم که موقعیت طنز آن است که شخصیت‌ها از زبان و رفتار خنده‌دارشان آگاه نیستند و طنزشان عمدی نیست؛ به زبان دیگر کاراکترها جدی

هستند، ولی ترکیبی طنزآمیز به نمایش می‌گذارند. در اینجا تنها راوی است که شیطنت می‌کند و از طنز آگاهی دارد. یکی از شیطنت‌های وی این است که شخصیت‌هایش بی‌توجه به یکدیگر هر که حرف خودش را تکرار می‌کنند، آداموف می‌گوید:

همه گرچه به خیال خود گفت‌وگو می‌کنند، اما در حقیقت تک‌گویی‌شان را پی می‌گیرند؛ مرد از پزندگان حرف می‌زند و زن از آرایش (در نمایش گفت‌وگو)، ویلی اعلائات کوچک روزنامه را با صدایی بلند می‌خواند، حال آن‌که وینی در فکر نخستین مجلس رقص، نخستین بوسه و نخستین دلدار خویش است (در آه چه روزهای خوشی) و یا هم‌صحبت‌ها در بلغور مضمض‌کننده کلمات از پیش ساخته و کلیشه‌هایی که همچون بیماران بدحال فرسوده‌اند، غرق می‌شوند: «باری انسان وقتش را صرف گفتن یک چیز می‌کند، زندگی‌اش را به تکرار یک حرف می‌گذراند و وقتی می‌میرد، هیچ چیز نگفته است (برونل، ۱۳۷۹: ۲۰).

عامیانه گردانی: عامیانه گردانی چون اسطوره گردانی، حکایت گردانی و مانند آن، ریشه در افسانه گردانی‌ای دارد که پیشتر پیشنهاد شده است. افسانه گردانی از جمله دارای این ویژگی‌هاست (نک. تسلیمی، ۱۳۹۷: ۲۴): افسانه را نوافسانه نشان می‌دهد و هرچه افسانه را کمرنگ‌تر و نامستقیم‌تر به نمایش بگذارد، هنری‌تر است، تا آن‌جا که گویی افسانه‌ای در میان نیست. بنابراین بینامتنیتی را که کریستوا می‌گوید در بردارد؛ بینامتنیت از دیدگاه کریستوا دگردیسی یک متن دیگر در متن حاضر است (Kristeva, 1984: 60)، نه بهره‌گیری صرف از متنی دیگر، مانند تلمیحات.

عامیانه گردانی گونه‌ای از افسانه گردانی است. فقط نمایش‌نامه «کریم» نیست که بینامتنیتی عامیانه با افسانه «شیرین و فرهاد» دارد. بلکه همه نمایش‌نامه‌های دیگر در لایه‌های پنهان‌تری با عامیانگی و افسانه‌ها پیوند می‌یابد: خوش فرجامی ظاهری (عنصر غالب افسانه‌ها پایان خوش است، ولی تراژدی عامیانه گاه این پایان خوش را با مرگ دگرگون می‌کند، چرا که حتی مرگ می‌تواند در برابر زندگی روزمره‌ی مرگبار پدیده‌ای خوش فرجام باشد. زندگی به‌اندازه کافی مرگ‌آمیز هست که بتوان مرگ واقعی را به ریشخند گرفت).

قصه در بافت بی‌قصگی و بی‌نظمی: این نمایش‌نامه‌ها رنگ تئاتر نویی دارند، ولی تفاوتشان با تئاتر نو در همین بازگشت از بی‌قصگی به قصه‌ای است که در حکایات و افسانه‌ها رایج است. این کار یعنی همان نظم در بی‌نظمی. بی‌نظمی به ادعای نیچه در اسطوره‌ها از دیونیزوس است، در تراژدی از هومر، سوفوکل و دیگران و در موسیقی به‌ویژه از واگنر. بی‌نظمی‌های نوین در هنر و ادبیات با دادائیسیم به اوج می‌رسد. در همین بی‌نظمی‌هاست که حقایق تکه‌تکه یک

جامعه وارونه نظم و قصه که در آن، حقایق سانسور می‌شوند، هرچند مبهم، بازتاب می‌یابد، اما در نظم و بی‌نظمی حقایق کمتر مبهم یا سانسور می‌شود.

نمایشنامه‌ها و بررسی

در «بوق‌آباد» مردی در جایی با دهانش بوق می‌زند و در خیالش ماشینش را پارک می‌کند. همسایه عصبانی می‌شود و بوقش را می‌آورد و می‌گوید بوق یعنی این. اولی می‌گوید بوق من طبیعی است. بحث ادامه می‌یابد و شخص دیگر از سر و صدای آن‌ها عصبانی می‌شود و شیپور می‌زند. بحث جدی درباره بهتر بودن بوق هر یک ادامه می‌یابد و پلیس می‌آید که او هم درگیر این بحث بی‌هوده می‌گردد و برای برتری بوقشان سوت داوری می‌زند... در «روزگار پنجره» مردی که در جبهه آسیب دیده در روزمرگی پس از جنگ می‌میرد. او پیشتر هم چندان زنده نبود. در «ذبان-فطار» که از املاش می‌توان دریافت روشنفکرانش هم سواد چندانی ندارند، به حرف‌های بی‌هوده ادامه می‌دهند. در این نمایشنامه زن و مرد با هم فرقی ندارند. دو ماجرای یکسان رخ می‌دهد و نقش زن و مرد تکرار می‌گردد. در «این‌بار شاید» داستان تخیلی‌تر و سایه‌وارتر می‌شود؛ در شکست عشقی دختر، کسی سنگ صبورش می‌شود که انگار همان معشوق شکم‌گنده است... در «تراژدی عامیانه» که گویی قصه‌ای غربی است، داستان شگفت‌انگیز و حادثه‌ای دارد. سرقتی که سرقت نیست... در «کریم» نیز داستانی از شکست عشقی رقم می‌خورد.

نمایش‌نامه‌های پیش‌رو، در زمره آثار کم‌نظیری هستند که گاه با شگردهای آثاری چون تئاتر نو نزدیک می‌شوند؛ تئاتر نو که از آثار مدرن فراتر رفته و به پسامدرن نزدیک شده است، دارای شگردهایی چون گفت‌وگوهای بی‌پایه و ملال‌آور کاراکترها و چیزوارگی انسان است. این شگردها برای نمونه در «بوق‌آباد» به چشم می‌خورد، به‌ویژه چیزوارگی انسان که آدم‌ها به مرگ یک انسان اهمیت نمی‌دهند و می‌خواهند اول نظرش را بگویند که کدام بوق بهتر است، سپس بی‌هوش شود... آنگاه دیوانه‌وار بر مرگ او کارناوال برپا می‌کنند و به بوق زدن خود ادامه می‌دهند.

کمک کنین. دارم می میرم.	چهارمی
مثل این که داره رأی صادر می کنه. (همچنان که بوق می زند).	دومی
صداتون واضح نیست. کدوم یکی؟	اولی
هر سه تاتون... هر سه تاتون. (بی هوش می شود).	چهارمی
به این می گن بدشانسی.	دومی
ای کاش می گفت و می مرد.	سومی
حالا چی کار کنیم؟	اولی
با دل پُری هم مُرد.	سومی
ای کاش می تونستیم کاری براش بکنیم.	دومی
ای کاش می تونستیم براش مجلسی بگیریم.	اولی
چرا که نه. دوستان می تونیم با همین بوق هامون یه	دومی
مارش عزا براش بزنیم. چطوره؟ (پس از کمی فکر کردن موافقت می کند.	
مجدد بوق می زند. به اصطلاح مارش عزاست. اما در اصل آن‌ها با این کار	
هم قصد رقابت دارند. در این هنگام پلیس می آید. او هم برای ساکت کردن	
آن‌ها سوت می زند.) (صانعی فرد، ۱۴۰۰: ۴۴)	

سخنان بی پایه آدم‌ها در این نمایش و در «ذبان-رفطار» و کم و بیش در نمایش‌نامه‌های دیگر دیده می‌شود تا گفته شود که آدم‌ها و کاراکترها جز چرندیات چیزی ندارند که بگویند و حتا در میان نمایش، نام تئاتر نوی آوازخوان تاس از یونسکو که سراسر چرندگویی کاراکترهاست، به رخ کشیده می‌شود. بنابراین، دامنه ضد تئاتر و تئاتر نو به بی‌معنایی واژگان و زبان می‌رسد. هنگامی که کنت تاینان درباره این شیوه یونسکو به اعتراض می‌گوید «اینک نویسنده‌ای آمده و ادعا می‌کند کلمات بی‌معنی‌اند و هر نوع برقراری ارتباط میان ابنای بشر غیرممکن است» (اسلین، ۱۳۸۸: ۱۴۳)، نتیجه می‌گیرد که یونسکو ضد اومانیسسم، بی‌اعتقاد به انسان و منجی دشمنان رئالیسم است. یونسکو نیز در پاسخ وی می‌گوید: من نه منجی هستم و نه به منجی‌ها گرایش دارم. اما تاینان به دنبال منجی است. پیام و نجات وظیفه‌ی بانیان مذاهب، اخلاق و سیاستمداران و معلمان است. اساساً اثر هنری که ایدئولوژیک باشد و نه چیز دیگر بی‌معناست. پس زبانی که جز حرف‌ها و شعارهای توخالی نیست، باید ویران شود (نک. همان: ۱۴۴).

احساس نمی‌کنین که باز هم دارین با کلمات بازی می‌کنین. (مکت)، اگه از	مرد
این مسأله خیلی خوش تون میاد، به تون پیشنهاد می‌کنم، نمایشنامه آوازخوان	
تاس یونسکو رو بخونین. اون به شما راه سفسطه رو نشون می‌ده.	
سفسطه؟ این‌طور فکر می‌کنین؟	زن

مرد

کاملاً واضحه. متأسفم از این‌که هنوز شما به کاربرد زبان در برخوردهای اجتماعی پی‌نبردین. همون طوری که یک کلمه می‌تونه براتون موفقیت‌بخیزه، به همون نسبت هم می‌تونه باعث شکست‌تون بشه. شکستی که تار و پود شخصیت رو مثل خوره می‌خوره و از بین می‌بره. متوجه شدین؟ (همان: ۷۶)

ولی صانعی‌فرد با بهره‌گیری از فرم تئاتر نو فاصله به‌جای خود را از بی‌قصگی حفظ می‌کند و استادانه در هر نمایشی پایان‌بندی اثرگذاری را به نمایش می‌گذارد تا همه معنا و عمق از هم نپاشد. فرم در فرمالیسم و فوتوریسم بر محتوا پافشاری می‌کند و بر همان محتواهای موردنظر به‌گونه‌ی مؤثرتری تأکید می‌ورزد. فرمالیست‌ها با هدفی زیباشناختی معنا و محتوا را محسوس‌تر می‌کنند و بر پایه دشوارسازی فرم و تکنیک به دریافتن متن رو می‌آورند، هرچند که روند دریافت متن دشوار و طولانی شود (See. Shklovsky, 2000: 18). اما دگرگونی فرم در اِسوردیسم چه‌بسا برای طولانی‌شدن دریافت معنا و محتوا نیست، بلکه برای مرگ معنا و انسان به‌کار می‌رود؛ انسان و معنا ما را به اعماق می‌برند، در حالی‌که باید در سطح باقی ماند. متن رئالیستی، روان‌شناختی و مدرن ما را به تمرکز بر سر انسان و برتری او وامی‌دارد و اِسوردیسم در برابر تمرکز سخن‌محورانه (دریدا) انسان را در برابر اشیا می‌گذارد و از او چیزی بی‌جان و غیر قطعی می‌سازد و او را این‌گونه در متن معرفی می‌کند که انسان مانند درختی پوک و توخالی است. تراژدی عامیانه به این فرم گرایش دارد، اما فرم فرمالیستی را که به معنا نیز می‌نگرد از یاد نمی‌برد، زیرا انسان و داستان شرقی هنوز رمقی دارد، روان دارد، درد دارد و مانند نصرت در «روزگار پنجره» فریاد می‌کشد. در صورتی‌که انسان بکت و رب‌گریه «روان ندارد و بی‌هدف زندگی می‌کند. هنر پاکتی نیست با رنگ‌های پر زرق و برق برای آراستن «پیام» نویسنده، زورقِ دورِ جعبه‌ی بیسکویت نیست، دوغابِ دیوار نیست، سُسِ روی خوراک ماهی نیست... اینجاست که می‌بینیم این عبارت مطلوب منتقدان سنتی ما تا چه اندازه بی‌معنی است: «فلانی چیزی برای گفتن دارد و آن را خوب می‌گوید». آیا نمی‌توان گفت که برعکس، نویسنده راستین هیچ چیزی برای گفتن ندارد؟ او فقط طرز گفتن را در دست دارد. باید عالمی بیافریند، اما از هیچ، از گرد و خاک (رُب‌گری، ۱۳۹۲: ۵۶).

با این‌که روزگار تئاتر نو نیز در گذار است، اما برخی از شگردهای یاد شده و نیز شگردهایی چون موقعیت طنز و عامیانگی آن در این نمایش‌ها باقی مانده است (گفتیم که برخی بر این باورند که باید طنزهای تئاتر نو را جدی گرفت، ولی از این سخن می‌توان برداشت کرد که آنان

نیز با پافشاری لجبازانه‌ی خود، به موقعیت طنز این آثار اقرار کرده‌اند). اما عامیانگی چیست؟ عامیانگی در این جا دو مفهوم دارد:

یکی زبان پست در برابر زبان والا که تئاتر نو و در پی آن، ادبیات پسامدرن تلاش کرده است که مرز آن دو را از هم بپاشد. زبان افسانه و فولکلور زبان پست به‌شمار می‌آمده است که این سخن ریشه در یونان باستان دارد. همچنین است زبان کوچ‌بازاری که بهره‌گیری از آن در ادبیات از مدرنیسم آغاز شده است. مدرنیسم به زبان عامیانه روز گرایش دارد، زیرا یک معنای مدرنیت به‌روز بودن است. این کار چندان تازگی ندارد، ولی ترکیبش با مفهوم دوم عامیانگی یعنی روزمرگی و بیهودگی می‌تواند زمینه‌ساز نظریه‌ای باشد. هر اندازه که انسان دچار ناامنی برآمده از جنگ و منگنه‌های اقتصادی باشد، از اندیشه به‌سامان و یک‌پارچه دور می‌شود و به هذیان‌ها و بیهوده‌گویی‌ها و تکرارهای ملال‌آور عامیانه رو می‌آورد. نویسندگان کلاسیک چه‌بسا نگاه دیالکتیکی به انسان و جامعه نداشتند و به تأثیرات اجتماعی بر افراد و در پایان روان ترس‌خورده آنان نمی‌نگریستند. آنان را مردمی فرومایه به‌شمار می‌آوردند که تنها سزاوار یک داوری و محاکمه قاطعانه‌اند. آن‌ها به جنگ و ناامنی‌های اجتماعی که عامل روزمرگی و بیهودگی افراد است، توجهی نداشتند. به هرروی، نویسندگان و روشنفکران وارونه آنان عمل کردند و با پیشرفت معرفت و برآمدن آن یعنی افق معرفت‌شناسی به عامیانگی رو آوردند. برای نمونه، اگر ابزار روانکاو مدرن و جامعه‌شناسی نابه‌نجاری و مردم‌شناسی و مانند آن‌ها رخ نمی‌نمود و کسی به علت‌های نابه‌نجاری و بیهودگی نمی‌اندیشید، هنوز مردم از سوی صاحب‌نظران به‌مانند صاحب‌منصبان قضایی تنها قضاوت می‌شدند تا دامن خود را از نجس‌ها و عامیانگی آنان پاک سازند. اما نمایش‌نامه‌نویسان و رمان‌نویسان پیشرو، با مجهز شدن به دانش‌های مدرن و پسامدرن، به بررسی و نمایش دادن بیهودگی و روزمرگی آدم‌ها چونان یک واقعیت پرداختند که در آن مرگ‌وارگی چشمگیر است.

تراژدی عامیانه وارونه تراژدی بر خود مرگ انگشت نمی‌گذارد، بلکه به زبان نویسنده این نمایش‌نامه بر «مرگ‌وارگی» تکیه می‌کند؛ کمرنگی ارزش‌ها و مرگ آن‌ها که پیش از مرگ در روزگار بی‌بنجرگی رخ می‌دهد، مرگ‌آمیز است. همچنین رویارویی زنان با شکم‌گنده‌های روزگار (نک. داستان «این بار شاید») که نیروهای بازدارنده اجتماعی‌اند، مرز زندگی و مرگ را از هم می‌پاشد و دیگر نیازی نیست که بدانیم آیا به‌راستی کسی در نمایش مرده یا هنوز زنده است. و نیز هنگامی که همگی در شهر بوق می‌زنند (حتی بر مرده‌ی مردم) و تا پای مرگ به کفتربازی مشغولند، تراژدی بی‌اثر می‌شود. حتی مرگ فرهاد با آن صحنه‌سازی‌های رنج‌بارش

کمرنگ می‌شود. قهرمان تراژدی چون فرهاد کوهکن معمولاً حماسه‌ای می‌آفریند، ولی فرهاد کفترباز چه حماسه‌ای می‌تواند در راه شیرین با آن موقعیت‌ها و رفتارهای احمقانه‌اش بیافریند؟ این خود یک تراژدی برای تراژدی است؛ تراژدی برای مرگ و بی‌اثر شدن تراژدی به علت روزمرگی. تراژدی دیگر بر پایه مرگ قهرمان پدیدار نمی‌شود، تراژدی امروزی از مرگ ناقهرمان کفترباز در درون زندگی روایت می‌کند. «من دیگه فرهاد نیستم شیرین. اسمم یاکریمه... می‌گم شیرین، داماد بدون کفتر نمی‌خواهی؟» (همان: ۱۶۷). حتی در «روزگار پنجره» که قهرمان آرمانی دارد، به دست عوامل اجتماعی از ارزش ساقط می‌شود. او هم پیش از مرگ گرفتار روزمرگی شده است. تا آن جا که همین نمایش‌نامه نیز که به تراژدی نزدیک‌تر می‌شود، به عامیانه‌گی و روزمرگی بازمی‌گردد. نصرت که در جنگ کشته نشده، زندگی جنگ برایش مرگ‌آمیزتر است: «تو که می‌دونستی فردای جنگ تفنگ‌ها چیز دیگه‌ای می‌گن. حاجی، تو که می‌دونستی قراره فردای جنگ، تفنگ‌ها چیز دیگه‌ای بگن. چراکاری نکردی که من هم پیام؟ تو رو به حرمت هرچی عشقه دستم رو بگیر. من طاقت شلیک این همه حرف رو ندارم» (همان: ۶۳).

کمدی «بوق‌آباد» هرگونه مرگ را در پی دارد چه پیش از مرگ، چه پس از آن، اما در تراژدی عامیانه مرگی در کار نیست و اگر مرگی در میان باشد، تراژیک‌تر از زندگی مرگبار آدم‌ها نیست. تراژدی عامیانه برای جامعه‌ای که بوق سرگرمی بر مرگ بیماری پیر می‌زنند، شیپور عزا بر قهرمانش نخواهند زد و شاید نصرت، قهرمان «روزگار پنجره» سرنوشت پیرمرد یا همان چهارمی «بوق‌آباد» را دارد که به‌گونه‌ای دیگر بر مرگش بوق می‌زنند. شهر ما پیش از مرگش نیز بوق سرگرمی بر زندگی مرگبارش زده است. تراژدی عامیانه وارونه تراژدی کلاسیک که اندوه مرگ دارد، از مرگ گریخته است، زیرا زندگی آدم‌های مرگبارتر از مرگ بوده و دیگر مرگ بی‌اثر شده است. تراژدی عامیانه گاهی والاتر و ژرف‌تر از تراژدی کلاسیک است، چرا که در آن مرز کمدی و تراژدی از هم پاشیده شده و به‌گونه ضربدری در هم تنیده گردیده‌اند تا تراژدی عامیانه فرزند و سنتز آن دو باشد. فرزند درمانده که خنده‌ای کمیک بر لب و اندوهانی تراژیک در سینه دارد؛ اگر تراژدی والای کلاسیک «می‌گرید، یک درد دارد»، اما تراژدی عامیانه که «می‌خندد، هزار و یک درد...»

نتیجه‌گیری

تراژدی عامیانه برآیند مکتب‌های ادبی به‌ویژه دو مکتب تئاتر نو و کلاسیک (تراژدی) است. از تئاتر نو بی‌نظمی، بی‌قصگی، چرندگویی در موقعیت طنز، چیزوارگی انسان و ملال روزمرگی را

وام می‌گیرد، ولی مانند تئاتر نو بی‌نظم و بی‌قصه نیست تا آپولون و دیونیزوس را در هم آمیزد و زایش تراژدی را دوباره ممکن سازد. از ویژگی‌های این تراژدی آمیزش تراژدی با کمدی، طنز موقعیت و حتی سخنان عامیانه، کشدار و خسته‌کننده است که از تراژدی کهن فاصله می‌گیرد، اما بی‌عدالتی و مرگ را به درون زندگی می‌برد؛ به زبان دیگر در تراژدی والای کهن، مرگ سرنوشت پایانی نمایش است، ولی در تراژدی عامیانه مرگ در زندگی روزمره شخصیت‌ها رخنه می‌کند. تراژدی والا به عدالت، به‌ویژه در جهان زیرین باور ندارد، اما تراژدی عامیانه چشم به هیچ عدالتی در همین زندگی ندارد. تراژدی والا بدفرجامی و افسورد را در محتوا ارائه می‌کند، درحالی‌که تراژدی عامیانه افسورد را در فرم نیز نشان می‌دهد. تکرار می‌کنیم که تئاتر نو به بی‌قصگی و نامعنایی رو می‌کند (هرچند گاهی ناخواسته به دامن معنا می‌افتد)، ولی تراژدی عامیانه به قصه و معنا نیز می‌نگرد. این‌گونه از متن که مکتبی در ادبیات پدید می‌آورد، نظریه‌ای نیز می‌آفریند که با آن می‌توان به خوانش متن‌های دیگر رفت.

پی‌نوشت

۱. نبرد غوک‌ها و موش‌ها با آن‌که به هومر نسبت داده شده، از آثار ضد هومری است. بسیاری از هومرشناسان «آن را نوشت پیگرس، برادرزن یکی از سرداران جنگ سالامیس می‌دانند، اما تردیدی ندارند که در زمانی نه چندان دور از هومر، یعنی در سال ۴۸۰ پیش از میلاد، نوشته شده است» (اقلیدی، ۱۳۸۸: ۱۰۹). ادبیات‌شناسان ممکن است این متن را از متون کلاسیک جدا کنند، اما این اثر از همان اصول بهره می‌گیرد و با طنز در نفی آن می‌کوشد. نفی یک مکتب هنگامی می‌تواند اثری را از آن جدا کند که از ویژگی‌های تازه‌ای بهره‌مند شود. نمونه‌اش ادبیات رمانتیک است که از اصول دیگری پیروی می‌کند. نبرد غوک‌ها و موش‌ها از همان ویژگی‌های اساطیری برخوردار است و آن‌گاه آن‌ها را به ریشخند می‌گیرد، اما جز ریشخند و عامیانگی راه دیگری را پیشنهاد نمی‌کند.

منابع

- ارسطو ۱۳۵۷، فن شعر، در عبدالحسین زرین کوب (ترجمه و تألیف) ارسطو و فن شعر، تهران: امیرکبیر.
- اسلین، مارتین ۱۳۸۸، *تئاتر اِسورد*، ترجمه مهتاب کلانتری و منصور وفاپی، تهران: کتاب آمه.
- اشتاینر، جورج ۱۳۸۶، *مرگ تراژدی*، ترجمه بهزاد قادری، تهران: نمایش.
- اقلیدی، ابراهیم ۱۳۸۸، *هسیود و هومر*، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران، مرکز.
- برونل، پیر و دیگران ۱۳۷۸، *تاریخ ادبیات فرانسه*، جلد ۵، قرن بیستم، ترجمه نسرین خطاط، مهوش قویمی، تهران: سمت.
- تسلیمی، علی ۱۳۹۷، *نفرات نیما و نظریه افسانه گردانی*، تهران: کتاب آمه.
- روب گریه، الن ۱۳۹۲، *به سوی رمان نو، در آری و نه به رمان نو*، ترجمه منوچهر بدیعی، تهران: نیلوفر.
- صانعی فرد، حمید ۱۴۰۰، *تراژدی عامیانه*، رشت، نشر سیلاک.
- نیچه، فردریش ۱۳۹۷، *زایش تراژدی*، ترجمه عبدالحسین عادل زاده، تهران، کتاب سبز.
- kristeva, Julia: 1984 *Revolution in Poetic Language*, trans. by Margaret Waller, New work, Columbia university press.
- O'Brien, Conor Cruise: 1970, *Camus*, London, Fontana/Collins.
- Plato: 1974, *The Republic*, trans. Desmond Lee, Harmondsworth, Penguin Books.
- Shkklovsky, Victor: 2000, *Art as Technique* in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.): *Literary theory: An Anthology*, Great Britain, Blackwell.