تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۵/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۰۷/۲۳

نسیم بنی‌اسدی[۱]

کاوشی در نمایشنامه‌ی آرامسایشگاهِ فُرسی از دریچه‌ی نوتاریخ‌گرایی (تاریخ‌گرایی نو)

چکیده

نوتاریخ‌گرایی گرایشی است در مطالعات ادبی و فرهنگی که توجه ویژه‌ای به موقعیت تاریخی متن به عنوان جزء جدایی‌ناپذیر متن دارد. از این دیدگاه متن به صحنه‌ی نبرد میان اندیشه‌های متخاصم نویسنده، جامعه، رسوم، نهادها و اعمال اجتماعی بدل می‌شود که همگی در نهایت مورد توافق نویسنده و خواننده و تحت تأثیر شناختمان آن‌ها قرار می‌گیرد. تاریخ‌گرایی نو به متن ادبی به عنوان بستری برای تعامل گفتمان‌های گوناگون و نمایان‌سازی روابط قدرت می‌پردازد. اندیشمندان بسیاری در این رویکرد سهم داشته‌اند، از جمله فوکو که تأکید می‌کند تاریخ رابطه‌ی پیچیده‌ی انواع گفتمان‌هاست. گفتمان با قدرت پیوند خورده است و از طریق زبان اعمال می‌شود. این رویکرد سعی در به تصویر کشیدن تعامل گفتمان‌های گوناگون یک متن ادبی و چگونگی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری متقابل گفتمان‌ها و متن بر یکدیگر دارد. فرسی در نمایشنامه‌ی آرامسایشگاه ایدئولوژی خود را در غالب گفتمان‌های اجتماعی نمایان می‌کند. مضمون نمایشنامه از بطن جامعه‌ی مؤلف، هم از جنبه‌ی فرهنگی و هم از جنبه‌ی اجتماعی، سر برآورده است. در پژوهش حاضر تلاش شده است به نمایشنامه‌ی آرامسایشگاه به عنوان فضایی برای تعامل گفتمان‌های گوناگون نگریسته شود و به ریشه‌یابی قواعد و احکام اجتماعی موجود در متن، گفتمان غالب متن، بایدها و نبایدهای اجتماعی دوره‌ی تاریخی مورد نظر نویسنده و بازتاب اوضاع تاریخی متن پرداخته شود.

کلید واژه‌ها: تاریخ‌گرایی نو، گفتمان، فُرسی، آرامسایشگاه.

[۱] کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: nacim.asadi@yahoo.com

۱- مقدمه

تاریخ‌گرایی نو[۱] در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ در حوزه‌ی مطالعات رنسانس و در واکنش به رویکردهای متن‌محور ظهور کرد. سرچشمه‌ی این روش به انتشار چند مقاله درباره‌ی رنسانس بر می‌گردد. مورخ و منتقد ادبی آمریکایی استیفن گرینبلت[۲] تاریخ‌گرایی نو را در سال ۱۹۸۲ ابداع کرد. وی با انتشار چند مقاله و کتابی با عنوان خودسازی رنسانس[۳] از جمله کسانی است که در شکل‌گیری این مکتب مؤثر بوده‌اند. گرینبلت در مقاله‌ی به سوی بوطیقای فرهنگ به شرح و بسط آراء خود درباره‌ی تاریخ‌گرایی نو می‌پردازد و می‌کوشد تاریخ‌گرایی نو را تبیین کند. او در این مقاله گفتمان را قلب زیبایی‌شناسی مدرن می‌داند. به باور او تاریخ‌گرایی نو در برابر تعریف شدن مقاومت می‌کند در نتیجه نمی‌توان آن را در چارچوبی خاص جای داد (Greenblatt, 2005: 1-26).

هر خواننده‌ای بدون اغراق با مطالعه درباره‌ی تاریخ‌گرایی نوین در خواهد یافت که تاریخ‌گرایی نو به نقد همه‌ی جنبه‌ها می‌پردازد، نقدی زیرکانه بر بیوگرافی، آگاهی و باور نویسنده، و قدرت ایدئولوژی و زبان (petkovic, 2004: 139-148). گرینبلت، گلیگر[۴]، جاناتان دالیمور[۵] و بسیاری منتقدان دیگر معتقدند که شیوه و روش‌های تاریخی رایج در تحلیل ادبی، از اواسط قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم، شیوه‌های غلطی بوده‌اند و در نهایت به رد تاریخ‌گرایی قدیمی می‌پردازند. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، نظریات نقادانه‌ای مانند واسازی، مارکسیسم، فمینیسم و روانکاوی لاکان مفروضات مکتب نو را با موفقیت به چالش کشیدند. منتقدان پساساختارگرا ضمن رد ادعای نقد نو نظرات گوناگونی ارائه کرده‌اند. نو تاریخ‌گرایی متأثر از مطالعات جامعه‌شناسانه و فرهنگی است که تعریفی جدید از معنای متن ارائه می‌دهد (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۵۲-۲۴۱). تاریخ‌گرایان نوین معتقدند مؤلف در خلق اثر همیشه نگاهی عمیق به بافت فرهنگی و تاریخی دارد که در آن بافت اثر را خلق کرده است. این دیدگاه متن ادبی واجد تکثر گفتمان‌هاست. این گفتمان‌ها، گفتمان‌های فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و غیره‌اند که در بستر تاریخ جاری‌اند و در برساخت گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها حضوری پویا دارند.

گرینبلت خود از افراد متعددی از جمله بوردیو[۶]، آلتوسر[۷]، دریدا[۸] و فوکو[۹] تأثیر پذیرفته است. تاریخ‌گرایان جدید متون ادبی را از طریق نقش‌شان در گرایش قدرت[۱۰] بررسی می‌کنند. اندیشه‌های فوکو در پیدایش تاریخ‌گرایی نو بسیار مؤثر بوده است. آثار وی توجه ما را به نقش زبان در اعمال قدرت و حفظ آن جلب می‌کند، به اعتقاد فوکو دنیای مدرن غربی گرفتار به اصطلاح گفتمان‌هایی است که تنظیم‌کننده‌ی رفتار ما هستند زیرا ما آن‌ها را درونی کرده‌ایم. نقد فوکویی توجه خود را بر نقش ادبیات و متون دیگر در چرخش و حفظ قدرت اجتماعی متمرکز کرده است (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۲۰). فوکو بر وجود مداوم قدرت در تمام جنبه‌های حیات تأکید دارد. به اعتقاد میشل فوکو و لوئی آلتوسر،که او نیز تأثیرات اساسی بر کار تاریخ‌گرایان گذاشته است، ایدئولوژی در خلال مبارزه‌ی اجتماعی به طور مؤثری شکل می‌گیرد و هر دو نشان می‌دهند که چگونه از جنبه‌ی دیگر، ایدئولوژی‌های مسلط تقسیم‌بندی‌های اجتماعی را پابرجا نگاه می‌دارد (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۸۲). از نظر فوکو، تاریخ روابط متقابل پیچیده میان گفتمان‌های گوناگون (شیوه‌های گوناگونی از جمله هنری، اجتماعی، سیاسی و غیره) است. شکل تعامل این گفتمان‌های گوناگون در هر دوره‌ی خاص تصادفی نیست بلکه متکی به اصول یا الگوی وحدت بخشی است که فوکو آن را شناختمان[۱۱] می‌نامد. او به منظور کشف شناختمان هر دوره‌ی خاص فنونی را از باستان‌شناسی وام می‌گیرد، به این مفهوم که تاریخ‌پژوهان بایستی مانند یک باستان‌شناس که برای کشف گنجینه‌ها لایه‌های

گوناگون خاک را کنار می‌زند، هر یک از لایه‌های گفتمانی را که در مجموع شناختمان یک ملت را تشکیل می‌دهند، آشکار سازند. یک تاریخ‌پژوه باید گفتمان‌های گوناگون و روابط متقابل آن‌ها و روابط متقابل آن‌ها با اعمال غیرگفتمانی (هرگونه نماد فرهنگی، از جمله شکلی از حکومت) را کنار یکدیگر بگذارد تا به شناختمان مورد پژوهش دست یابد. از این منظر، تاریخ شکلی از قدرت است (برسلر، ۱۳۸٦: ۲٤۹-۲٤۸).

ایرنا ریما مکاریک (۱۳۸٤: ۲٤۳-۲٤۲) در دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر می‌گوید:

> *نوتاریخی‌باوران خوانش‌های بدیلی را تدارک دیده‌اند. آن‌ها معتقدند که اشکال گفتمانی، خواه هنری باشند و خواه مستند، خواه عوامانه باشند و خواه نخبه‌گرا، در یک لحظه‌ی تاریخی خاص، با سایر گفتمان‌ها و کنش‌های نهادی تعامل دارند. آن‌ها همچنین با پیوند زدن نظریه‌های ادبی در باب متن به روند ساخت موضوعات تاریخی و نیز خوانش آن‌ها تأکید می‌کنند. نوتاریخی‌باوران هیچ‌گونه شأن فراتاریخی برای ادبیات قائل نیستند و متن ادبی را پدیده‌ای می‌دانند که در چارچوب نهادهای ادبی که دارای ویژگی‌های خاص تاریخی هستند، شکل گرفته است.*

۲- پیشینه‌ی پژوهش

در کشورمان تنها تعداد محدودی پژوهش بر اساس این دیدگاه انجام شده است. از جمله مقاله‌ی جنسیت، قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین در گلنگری گلن راس اثر دیوید ممت نوشته‌ی فاضل احمدی و یاسر ذوالفقاری که با هدف کاربرد رویکرد تاریخ‌گرایی نو بر تئوری‌ها و نظریه‌های میشل فوکو تمرکز کرده‌اند. مقاله‌ی دیگر با عنوان گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی‌نوین نوشته‌ی فاطمه محمودی (۱۳۹۱) به بررسی گفتمان، قدرت و زبان از این دیدگاه پرداخته است. مقاله‌ی دیگری با عنوان تاریخ‌گرایی نو: بازنگری ارتباط تاریخ و ادبیات از منظری نوین، به کوشش بهنام میرزابابازاده و فاطمه زارع (۱۳۸۹)، به این موضوع می‌پردازد که تاریخ‌گرایی نو روابط مربوط به قدرت را مهم‌ترین موقعیت برای هر متنی قلمداد می‌کند و به ارتباط میان ادبیات و تاریخ‌نگاری نو می‌پردازد. میرزابابازاده به همراه آدینه خجسته-پور در مقاله‌ی ابهام‌زدایی از نقد نوپای تاریخ‌گرایی نو در ایران (۱۳۹۲) با نگاهی به پژوهش‌های انجام شده این موضوع را مطرح می‌کند که به دلیل ماهیت چارچوب‌گریز این رویکرد، و همچنین کمبود منابع فارسی با برداشت‌های گوناگون و گاه متناقضی مواجه می‌شویم. در این پژوهش سعی شده است به بررسی ضعف‌های موجود در پژوهش‌های انجام شده و ارائه راهکارهایی برای شناخت دقیق پرداخته شود.

در اواخر دهه‌ی سی ایران شاهد رشد و تحول داستان‌نویسی هنرمندان و نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون سرکیسیان، جوانمرد، نصیریان، فرسی و ... است که هر یک قطبی مؤثر در تئاتر ایران محسوب می‌شوند. از این میان بهمن فرسی، از نویسندگان آوانگارد و پیشرو ادبیات داستانی و نمایشی، با سبک و نگاهی منحصر به فرد سعی در نشان دادن انسان مستحیل‌شده در جهانی نامتعارف و انسان وامانده در شرایط اجتماعی و سیاسی دارد. بهمن فرسی نارضایتی خود را از ناهنجاری‌های اجتماعی اعلام می‌دارد و آثارش را همانند آینه‌ای در مقابل جامعه و فضای حاکم بر آن قرار می‌دهد و فضای فرهنگی و اجتماعی متأثر از جو حاکم را در آن به مخاطب نشان می‌دهد. در این مقاله یکی از آثار فرسی، یعنی نمایشنامه‌ی «آرامسایشگاه»، از نظرگاه تاریخ‌گرایی نو مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳- تاریخ‌گرایی نو

تاریخ‌گرایی نو که متأثر از مطالعات جامعه‌شناسانه و فرهنگی است، تعریف جدیدی از متن ارائه می‌دهد و خواهان آن است که همه‌ی منتقدان به هنگام تفسیر متن به جانبداری‌های خود اذعان و آن‌ها را آشکارا بیان کنند (برسلز، ۱۳۸٦: ۲٤٥). این دیدگاه ضمن رد دیدگاه تاریخ‌گرایی قدیمی به تاریخ به مثابه‌ی امری قائم به ذات، مطرح می‌کند که تاریخ یکی از گفتمان‌ها یا شیوه‌های دیدن و اندیشیدن درباره‌ی دنیاست و با تأکید بر این که تاریخ نیز مانند جامعه‌شناسی و سیاست، یکی از گفتمان‌های حائز اهمیت است و نیز از طریق بررسی چگونگی تأثیرگذاری همه‌ی گفتمان‌ها (از جمله خود گفتمان تحلیل نقد) بر تفسیر متن مدعی است که نمونه‌ای از تفسیر متن در اختیار پیروانش قرار می‌دهد که بر ارتباط متقابل همه‌ی فعالیت‌های بشر تأکید دارد، به پیش‌داوری‌های خود اذعان دارد و در قیاس با تاریخ‌گرایی قدیمی و سایر رهیافت‌های تفسیری فهم کاملی از متن به‌دست می‌دهد (همان: ۲٤۳-۲٤۲). برقراری ارتباط میان ادبیات و فرهنگ با روشی متفاوت، ارتباط میان متون ادبی و تاریخی از نگاهی نو با این توضیح که یکی پیش‌زمینه و دیگری پس‌زمینه نیست بلکه در کنار یکدیگر یک بنای فرهنگی را می‌سازند، در نظر گرفتن تاریخ به مثابه‌ی گفتمانی در ارتباط با دیگر گفتمان‌ها و از جمله ادبیات، و چگونگی تبادل معنا میان متون ادبی و تاریخی از ویژگی‌های تاریخ‌گرایی نو است.

تاریخ‌گرایی نو بر تاریخ به عنوان موضوع پژوهش متمرکز شده است و به آن به مثابه‌ی یک فرهنگ نگاه می‌کند، درحالی که تاریخ‌گرایی سنتی به تاریخ به عنوان رخدادهایی واقعی توجه می‌کند (Dogan, 2006: 77-92). این دیدگاه تعریفی جدید از متن به‌دست می‌دهد و ارتباط یک ابژه (برای مثال متن) با جامعه را بررسی می‌کند. برای آن که بتوانیم تفسیری معتبر از یک متن ادبی ارائه دهیم باید ابتدا دل‌مشغولی‌های اجتماعی مؤلف و دوران تاریخی ارائه شده در اثر را بشناسیم. فوکو عقیده دارد مورخان باید بپذیرند که تحت نفوذ و تأثیر شناختمان‌های دوره‌ی خویش‌اند و بنابراین مورخ کسی است که پیش از آن که گفتمان‌های گوناگون در شناختمان یک دوره‌ی خاص را بررسی کند، این توانایی را داشته باشد که با جانبداری‌های خود مواجه شود و آن‌ها را بیان کند. مورخان بر این باورند که همه‌ی متون اسنادی اجتماعی‌اند و نه تنها به انعکاس وضعیت تاریخی دوره‌ای خاص می‌پردازد بلکه نسبت به آن واکنش نیز نشان می‌دهند. از این دیدگاه متن به صحنه‌ی نبرد میان اندیشه‌های نویسنده، جامعه، رسوم، نهادها و اعمال اجتماعی که همگی در نهایت مورد توافق نویسنده و خواننده و تحت تأثیر شناختمان آن‌هاست، تبدیل می‌شود (برسلر، ۱۳۸٦: ۲۵۲-۲٤۱). جان برانیگن[۱۲] (به نقل از برتنز، ۱۳۸۳: ۲۰۸) در تعریفی از تاریخ‌گرایی نو می‌گوید:

> *تاریخ‌گرایی‌نو یک شیوه‌ی تأویل انتقادی است که مناسبات قدرت را فهم زمینه‌ی مشترک تمامی انواع متون می‌داند و برای آن اهمیت ویژه‌ای قائل است و به‌عنوان یک روش انتقادی متون ادبی را فضایی محسوب می‌کند که مناسبات قدرت را هویدا می‌سازند.*

تاریخ‌گرایی نو رویکردی است که با شکستن مرز میان متن و تاریخ، جایگاه در خور توجهی را به عنوان حد واسط متن‌گرایی و بافت‌گرایی یافته است. می‌توان روند تحلیل از این دیدگاه را به طور اجمالی این‌گونه بیان کرد: الف) با شیوه‌ی باستان‌شناسی (همانگونه که یک باستان‌شناس سعی در کشف لایه‌های گوناگون خاک به آهستگی و با نهایت دقت دارد، تاریخ‌پژوهان نیز باید

هر یک از لایه‌های گفتمانی را آشکار سازند)، ب) کشف معنای متن از طریق بررسی سه حوزه‌ی باورها و دل‌مشغولی‌های نویسنده، بایدها و نبایدهای اجتماعی، و بازتاب اوضاع تاریخی آنگونه که در متن مشاهده می‌شود، ج) توصیف فرهنگ (مؤلف در خلق اثر همیشه نگاهی عمیق به بافت فرهنگی دارد که در آن اقدام به خلق اثر کرده است).

تاریخ‌گرایان نوین اظهار می‌دارند که برای درک اهمیت یک متن و فهم ساختار اجتماعی پیچیده‌ای که متن قسمتی از آن است، باید هر سه حوزه را بررسی کرد. اگر هر کدام از آن‌ها نادیده انگاشته شود بازگشت به تاریخ‌گرایی قدیمی که درکی از متن به مثابه‌ی محصول اجتماعی ندارد بسیار محتمل است (برسلر، ۱۳۸٦: ۲٥٤).

۴- تأثیر تعامل گفتمان‌های اجتماعی در شکل‌گیری متن

نو تاریخ‌گرایان نقد خود را با این پیش فرض آغاز می‌کنند که زبان فرهنگ به‌کارگیرنده‌ی خود را شکل می‌دهد و توسط آن شکل می‌گیرد. منظور آن‌ها از زبان چیزی بیش از کلام شفاهی است. از نظر آن‌ها زبان شامل گفتمان، نگارش، ادبیات، کنش‌های اجتماعی و هرگونه رابطه‌ی اجتماعی است که به موجب آن شخص یا گروهی نظرات یا اعمال خود را به شخص یا گروه دیگری تحمیل می‌کند. اکنون باید تاریخ را همچون ادبیات یا هر گفتمان روایی دیگری، یک زبان قلمداد کرد که هرگز نمی‌توان آن را تمام و کمال تبیین کرد یا به طور کامل توضیح داد. از این منظر، تاریخ و ادبیات تقریباً مترادف یکدیگرند؛ هر دو گفتمان‌هایی روایی‌اند که با وضعیت تاریخی، مؤلفان، خوانندگان و فرهنگ‌های زمانه در تعامل‌اند (برسلر، ۱۳۸٦: ۲٥۳). تاریخ‌گرایی نوین برای دوری از این تصور اشتباه تاریخ‌گرایان قدیمی که هر دوره‌ی تاریخی نشان‌گر یک جهان‌بینی سیاسی واحد است، از تعمیم دادن‌های کلی پرهیز می‌کند و در پی جزئیات و جلوه‌های ظاهراً کم‌اهمیت فرهنگ است که غالباً مورد بی‌توجهی اکثر مورخان یا منتقدان ادبی قرار می‌گیرند (همان: ۲٥٥). شناخت تاریخ‌گرایی نو مستلزم فهم مفاهیم کلیدی تاریخ، متن، گفتمان، شناختمان و قدرت است. هدف اصلی تاریخ‌گرایی نو این است که یک اثر ادبی را در پس‌زمینه‌های تاریخی ببیند و بر شرایط اجتماعی و فرهنگی تمرکز کند. مخاطب قرار است رابطه‌ی متن و شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی حاضر در متن را درک نماید. به این ترتیب، این رویکرد به روابط مربوط به موقعیت‌های گوناگون و تعامل گفتمان‌های متفاوت می‌پردازد (Bhat, 2014: 12-18).

به عقیده‌ی فوکو و همچنین نو تاریخ‌گرایان، قدرت در تمام سطوح اجتماع و تمامی زمان‌ها وجود دارد. فوکو قدرت را مرجع اصلی نظم می‌داند. به عقیده‌ی او قدرت فقط سرکوب‌کننده نیست بلکه تولیدکننده نیز هست. گفتمان نظامی از افکار است که از نظرها، گرایش‌ها، رفتارها، اعتقادات و عرف‌هایی تشکیل شده است که به طور نظام‌مند فاعل انسانی و جهان را می‌سازند. پساساختارگرایان به گفتمان به مثابه‌ی یک کنش مهم انسانی می‌نگرند. از آنجا که گفتمان ابزار تعریف واقعیت است، رابطه‌ی تنگاتنگی با نظریه‌های حکومت و قدرت دارد. قدرت از طریق گفتمان اعمال می‌شود. گفتمان فقط به شیوه‌ی سخن گفتن یا نوشتن محدود نمی‌شود بلکه تمام آن «دستگاه فکری» و ایدئولوژی را نیز شامل می‌شود که تفکر تمام اعضای جامعه را در بر می‌گیرد (Barry, 2009: 172-189).

فوکو در آثار خود به مطالعه‌ی دستگاه‌ها، نظام‌ها و نهادهایی (زندان و بیمارستان) که قدرت از طریق آن‌ها اعمال می‌شود می‌پردازد. به عقیده‌ی فوکو این دستگاه‌ها بیش از آن که اقتصادی باشند یا روش‌های تولید را معین کنند، الگوهای جامعه‌ی بشری را مقرر می‌کنند. این دستگاه‌ها

مسئول شکل دادن به سوژه‌های انسانی نیز هستند. (فورتیر، ۱۳۸٦: ۱٤۲). فوکو در کتاب تئاتر فلسفه (۱۳۸۹: ۲۰٤) می‌گوید:

> *باید در گفتمان، کارکردهایی را آشکار کرد که صرفاً کارکردهای بیان (بیان نسبتی از نیروها که پیشاپیش شکل گرفته و استقرار یافته است) یا کارکردهای بازتولید (بازتولید یک نظام اجتماعی بیشابیش موجود) نیستند. گفتمان- این عمل صرف سخن گفتن، کاربرد کلمه‌ها استفاده از کلمه‌های دیگران (ولو با زیر و رو کردنشان)، کلمه‌هایی که دیگران می‌فهمند و قبول دارند (و احتمالاً به نوبه‌ی خود زیر و روی‌شان می‌کنند)- خود این عمل یک نیرو است. گفتمان برای نسبت نیروها نه تنها یک سطح ثبت بلکه یک کارگزار است.*

او درباره‌ی قدرت در همین کتاب می‌گوید:

> *روابط قدرت تا حد بسیار زیادی از طریق تولید و مبادله‌ی نشانه‌ها اعمال می‌شود . . . اعمال قدرت صرفاً رابطه‌ی میان «طرف‌ها»، طرف‌های فردی یا جمعی نیست؛ بلکه شیوه‌ایست از کنش برخی بر برخی دیگر. به طور قطع این بدان معناست که چیزی به منزله‌ی قدرت وجود ندارد، یا قدرتی که به طور فراگیر، یکپارچه یا پراکنده، متمرکز یا منتشر اعلام می‌شود. صرفاً قدرتی وجود دارد که برخی بر دیگران اعمال می‌کنند. (همان: ٤۲۳ و ٤۲۵)*

درنگاه فوکو قدرت با نیروی تحمیلی متفاوت است. در تمام سطوح و تمام زمان‌ها وجود دارد، در جای جای جامعه جاری است و در جزئی‌ترین سطوح روابط نیز وجود دارد. اعمال قدرت از طریق گفتمان‌های موجود در اجتماع است. فوکو نوعی ماتریالیسم تاریخی جایگزین برای چشم‌اندازهای مارکس و فروید پیشنهاد می‌کند. بیشتر آثار فوکو تأثیرات روش‌های گفتمانی رشته‌های گوناگون علمی را در هر مقطع تاریخی بر روال تولید و محدودیت دانش نشان می‌دهد. به عقیده‌ی فوکو این جامعه است که جنسیت را ترغیب و هدایت می‌کند و جنسیت تنها به شکلی نهادی‌شده در قالب دستگاه‌های اجتماعی وجود دارد (فورتیر، ۱۳۸٦: ۱٤۲). در مجموع، تاریخی‌گران نوین در هم پیوستگی همه‌ی اعمال انسان را فرض مسلم می‌دانند. به باور آن‌ها، ما هنگام انتساب معنا به اعمال‌مان هرگز نمی‌توانیم کاملاً بی‌طرف باشیم، زیرا همه‌ی ما تحت نفوذ و تأثیر نیروهای فرهنگی هستیم. ما فقط با بررسی شبکه‌ی گسترده‌ای از نیروها یا گفتمان‌های درهم تنیده -که به فرهنگ قدرت و شکل می‌بخشد- وبا پذیرش این نکته که هیچ گفتمان واحدی ما را به حقیقت مطلق در خصوص خودمان یا دنیای‌مان رهنمون نمی‌کند، می‌توانیم دست به کار تفسیر جهان پیرامون‌مان یا متن شویم. از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین هدف از نقد ادبی، در واقع، ایجاد و فهم یک ادبیات‌شناسی فرهنگ[۱۳] است، فرایندی که زندگی و فعالیت‌های گوناگون آن را بیش از آنچه تصور می‌کنیم شبیه هنر می‌داند و بیشتر تفسیری استعاری از واقعیت است تا تفسیری تحلیلی از آن. به اعتقاد نوتاریخ‌گرایان ما با کاربست تحلیل تاریخ‌گرایی نو نه تنها دنیای اجتماعی را کشف می‌کنیم بلکه می‌توانیم آن دسته از نیروهای اجتماعی امروزی را نیز که ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند مشخص سازیم. با این حال تعامل ما با هر متن، همچون خود تاریخ فرایندی پویا و در حال تکوین است که همواره تا اندازه‌ای ناکامل خواهد بود (برسلر، ۱۳۸٦: ۲۵۲). در انتها این که این نقد نه تنها گذشته‌ی متن را مطرح می‌کند بلکه از رابطه‌ی جامعه‌شناسی و فرهنگ با اثر نیز صحبت می‌کند (Eagleton, 1983: 1-6). تاریخ‌گرایان نوین اظهار می‌دارند که اگر در تفسیر متن، رابطه‌ی متن با گفتمان‌های گوناگونی که در شکل‌گیری آن مؤثر بوده‌اند و متن واکنشی به آن‌هاست مورد توجه قرار نگیرد، آن

تفسیر ناقص خواهد بود. از نظر تاریخ‌گرایان نوین، اثر هنری (متن) همانند هر گفتمان اجتماعی است که به منظور تولید معنا با فرهنگ خود تعامل می‌کند. هیچ گفتمان واحدی بر دیگر گفتمان‌ها ارجح نیست، بلکه همه‌ی آن گفتمان‌ها مؤلفه‌هایی ضروری محسوب می‌شوند که جامعه را شکل می‌دهند و خود توسط جامعه شکل می‌گیرند. تاریخ‌گرایان نوین با مخدوش‌کردن مرز بین رشته‌ها، به بررسی همه‌ی گفتمان‌های تأثیرگذار در هر محصول اجتماعی می‌پردازند. معنا حاصل تعامل گفتمان‌هایی اجتماعی است که به شکل‌های گوناگون در هم تنیده‌اند، بنابراین هیچ سلسله مراتب گفتمانی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا همه‌ی گفتمان‌ها ضروری‌اند و باید در فرایند تحلیل متن مورد بررسی قرار گیرند. تاریخ‌گرایان نوین اثر زیبایی‌شناسانه را محصول اجتماعی قلمداد می‌کنند و لذا به عقیده‌ی آنان، معنای متن در نظام فرهنگی متشکل از گفتمان‌های در هم تنیده‌ی نویسنده و متن و خواننده مستقر است (برسلر، ۱۳۸٦: ۲٥٤-۲٤۳). تاریخ‌گرایی نو به متن ادبی به عنوان بستری برای تعامل گفتمان‌های مختلف و نمایان‌سازی روابط قدرت می‌پردازد. تاریخ‌گرایی نو متن ادبی را در شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی عصر خودش قرار می‌دهد و آن را به کمک متون معاصر خودش بررسی می‌کند. تاریخ‌گرایان نوین اثر را محصول اجتماعی قلمداد می‌کنند.

۵- نمایشنامه‌ی آرامسایشگاه اثر فرسی به مثابه‌ی یک محصول اجتماعی از دریچه‌ی نوتاریخ‌گرایی

بهمن فرسی (نمایشنامه‌نویس، داستان‌نویس، کارگردان، بازیگر، شاعر، نقاش و مجسمه‌ساز) ۱۲بهمن ۱۳۱۲ در تبریز به دنیا آمد. او داستان‌نویسی را در کنار نمایشنامه‌نویسی و نقد در همان دوران جوانی آغاز کرد. وی پس از انقلاب ۵۷ به لندن رفت و هم اکنون ساکن همین شهر و مشغول نوشتن و ترجمه‌ی برخی از آثار از انگلیسی به فارسی است. فرسی با انتشار کتاب‌هایش از دهه‌ی چهل خورشیدی تکلیف خود را با فضای تئاتری زمانه‌ی خود یکسره می‌کند. فرسی مجسمه‌ساز و نقاش با زبان خاص خود در نوشته‌هایش نیز رنگ‌ها، سکوت‌ها، صدا، حرکت و خط را تشخصی ویژه بخشیده است. او به گفته‌ی خود «در فاصله‌ی بین دو نوشتن نقاشی می‌کرده و علت این عمل را بده بستان نزدیک عینی در هنرش بازگو می‌کند» (جاهد:۱۳۹۰). درآثار فرسی سبک، نگاه و فردیت ویژه‌ی او مشهود است. همچنین وی در آثارش توانمندی خود را در ایجاد فضاسازی، شخصیت‌پردازی منحصر به فرد، زبان و ساختار غیرمتعارف و غافلگیرکننده نشان داده است. او بی‌تکلف می‌نویسد، دیالوگ‌هایش بیشتر شبیه مونولوگ‌اند و با ریتمی سریع به دنبال یکدیگر می‌آیند. دیالوگ‌های او در نگاه نخست بی‌ربط و مسخره به نظر می‌رسند اما همین حرف‌های نامربوط پرده از بسیاری مسائل برمی‌دارد. فرسی اصطلاح نظامی «هنر تن به تن» را درباره‌ی تئاتر به‌کار می‌برد. نمایشنامه‌ی آرامسایشگاه در آغاز دهه‌ی چهل خورشیدی نوشته شده است، یعنی دورانی که تئاتر ایرانی شکلی مستقل و ایرانی به خود گرفته بود (البته هنوز رگه‌هایی از ساختار نمایش غربی در آن وجود داشت) و تلاش برای تبعیت از هویت‌های ایرانی ادامه داشت. بسیاری از صاحب‌نظران دهه‌ی چهل را پس از دهه‌ی بیست درخشان‌ترین دوره‌ی نمایش ایران می‌دانند. زیرا در این دوره بود که نمایش ایران به یک‌باره صاحب چندین نمایشنامه‌نویس و کارگردان شایسته شد: ساعدی، بیضایی، رادی، فرسی، نصیریان و ...

می‌توان دوره‌های نویسندگی و نمایشنامه‌نویسی ایران را به سه دوره تقسیم کرد: در دوره‌ی نخست نویسندگانی مانند آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی، مقدم و ... نقش مهمی در شکل‌گیری و تثبیت تئاتر ایرانی داشتند. مشروطیت و مشروطه‌خواهی بیشتر به این خواسته که ما هم باید

برای خود تئاتر داشته باشیم و از آن به عنوان ابزاری برای آگاهی بخشیدن به مردم و تعالی اجتماع استفاده کنیم، دامن زد. تئاتر ملی از سال ۱۲۹۲ آغازی است بر حرکت‌های مدرن تئاتر ایران. حرکتی که به همت محقق‌الدوله و جمعی از رجال فرهیخته و متمول در لاله‌زار آغاز شد و با ادامه‌ی حرکت توسط ظهیرالدوله، مؤیدالممالک ارشاد، ذکاءالملک فروغی، ذبیح منصور، حسن مقدم، لرتا و عبدالحسین نوشین در قالب گروه‌های تئاتر ملی ایران -کمدی اخوان-، جامعه‌ی باربد و ... تئاتر ایران را تا دهه‌ی بیست هدایت کردند (خلج، ۱۳۸۱: ۲۲٤). دهه‌ی بیست به عقیده‌ی بسیاری از صاحب‌نظران فرهنگی، دوره‌ی طلایی تئاتر ماست. با آغاز دهه‌ی سی و قدرت گرفتن محمدرضا پهلوی، بهتر شدن شرایط اقتصادی و خشمگینی دول استعمارگر امریکا و انگلیس از حضور دکتر مصدق، براندازی او در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ آرمان‌های ملتی را سرنگون کرد. مشخص‌ترین اثر اجتماعی این اتفاقات بدبینی بی‌حد و حصر نسبت به همه‌ی مناسبات، رفتارها و هنجارهای برگرفته از کهن‌الگوهای فرهنگی و تابوهای ذهنی شهروند جوامع در حال توسعه و نیز جایگزین شدن ارزش‌های به عاریت گرفته شده از فرهنگ بیگانه است، بی‌آن که آمادگی برای پذیرش و دریافتش وجود داشته باشد، تا شاید آرمان‌شهری دیگر را در جایی دیگر بجوید. همه‌ی این‌ها بستر را برای بروز طغیان و آنارشیسم فکری و اندیشه‌ای فراهم کرده و ابسوردیسم ایرانی در چنین زمانه‌ای از پس پرسش‌های بی‌شمار عصیان‌های بنیادین علیه ناهنجاری‌های اجتماعی و نهایتاً رهایی از زوال آرمان ملتی که به سیاهی و بن‌بست رسیده بود شکل می‌گیرد.

جلال آل‌احمد نمایشنامه‌های فرسی را نمایشنامه‌های ضدحکومتی و گول‌زن سانسورچی‌ها می‌خواند. سمندریان منش و روش فرسی را شارلاتانیزم درام‌نویسی عنوان می‌کند. فرسی خود و نسل خود را جوان‌های واخورده‌ای می‌داند که متأثر از پیشرفت ناقص تمدن غربی در ایران رشد فکری زودرس دارند. با ظهور انقلاب سومین فصل تئاتر ایران آغاز می‌شود که بر استقلال و هویت ملی و فرهنگی تأکید دارد، اگرچه در ابتدا از تئاتر به عنوان ابزاری برای تبلیغ و ترویج ایدئولوژی انقلاب و جنگ استفاده شد اما پس از جنگ زمینه‌های استقلال تئاتر ایران فراهم می‌شود (عاطفه، ۱۳۸۷: ۱۲).

فرسی در اثرش ایدئولوژی خود را در قالب گفتمان‌های اجتماعی نمایان می‌کند. مضمون نمایشنامه از بطن جامعه‌ی آن روزگار سر بر آورده و اقتباسی است از حقیقت‌های جامعه‌ی آن دوران. همه‌ی واژه‌هایی که بر زبان شخصیت‌های نمایشنامه جاری می‌شوند منتظر کشف معنایی ورای معنای ظاهری‌اند. ظاهر نمایشنامه مضمونی عادی و اجتماعی را نشان می‌دهد. اما در آرامسایشگاه با شخصیت‌های پیچیده‌ای روبروایم که ابعاد وجودی آن‌ها از نظر ویژگی‌های جسمانی، روانی و اجتماعی پیچیده و فراتر از ظاهر آن‌هاست. هر یک از شخصیت‌های نمایشنامه به تفکرات خودشان تعلق دارند. نمایشنامه‌ی آرامسایشگاه در دو پرده نوشته شده است. فرسی فضای آسایشگاهی را توصیف می‌کند که در آن تلاش همه‌ی شخصیت‌های اصلی (دکتر توما، خانم بزرگ «سرپرستار»، خوشه «همسر بیمار») برای معالجه‌ی خسروی بیمار است. دیگر شخصیت‌های نمایشنامه، پسر روزنامه‌فروش، دختر، و مرد ماشین نام دارند. با پیشرفت داستان درمی‌یابیم که همه‌ی شخصیت‌های نمایشنامه به شکلی روانی‌اند و این تنها خسرو نیست که به دنبال کلید گم شده می‌گردد بلکه همه‌ی آن‌ها کلید زندگی‌شان را گم کرده‌اند.

نام نمایشنامه «آرامسایشگاه» و فضای نمایشنامه در «آسایشگاه» ذهن را دچار تضاد می‌کند؛ آسایشگاه یعنی محل آسایش و آرامسایشگاه یعنی محل سایش تدریجی. در نتیجه می‌توان حدس زد که فضای نمایش درباره‌ی آسایشگاهی غیر قابل تحمل باشد که در آن روح و احتمالاً جسم بیماران آرام آرام ساییده و فرسوده می‌شود (جلالی پور، ۱۳۸۸: ۸۵-۷۵).

در ابتدای نمایش بازیگران اعدادی را فریاد می‌زنند و بعد از آن صدای شلیک گلوله به گوش می‌رسد. این اعداد (۲۹، ۲۵، ۲۷، ۳۲، ۹۹)[۱۴] هستند. خود فرسی در توضیح این اعداد می‌گوید:

> *اگر به دو رقمی که بازیگران فریاد می‌زنند رقم ۱۳۰۰ افزوده شود تاریخ رویدادهای مهمی را در تاریخ سرزمین‌مان خواهیم یافت که از کودتای حوت ۱۲۹۹ آغاز و به کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ختم می‌شوند. در تمرین‌ها و اجرای بازی من این راز را با کسی نگفتم. (فرسی، ۱۳۸۵: ۵۵۲)*

سوم اسفند ۱۲۹۹ یادآور واقعه‌ای تلخ و سرنوشت‌ساز در تاریخ معاصر ایران است. در این تاریخ پایتخت کشور، تهران، بر اساس طرحی از پیش آماده، به اشغال قوای قزاق در آمد و کودتاگران به سرعت و به راحتی موفق به در دست گرفتن امور شدند. آن‌ها مدعی بودند که برای سر و سامان دادن به وضعیت آشفته‌ی کشور قیام کرده و خواهان پیشرفت و ترقی و از بین بردن فسادند. شواهد فراوانی حکایت از آن می‌کرد که دست پنهان انگلستان در تحولات منجر به کودتا دخیل بوده است. این کودتا (علی‌رغم تلاش عوامل آن در پنهان ساختن نقش انگلستان) به کودتای انگلیسی شهرت یافت. کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ را می‌توان نقطه‌ی عطفی در روابط سیاسی ایران و انگلستان دانست. هدف از این کودتا که محصول اوضاع بحرانی و تشنج سال‌های پس از انقلاب مشروطه بود، مات کردن آخرین شاه قاجار بود (آیرونساید، ۱۳۷۳: ۲۱۹). اگر انقلاب مشروطه‌ی ایران با ساختار جامعه‌ی آن روز سازگار بود و بر بنیان یک پیشینه‌ی تاریخی بنا می‌شد، مردم بر سرنوشت و مقدرات خود حاکم می‌شدند، اما از آن‌جا که این مقدمات مهیا نبود، از آغاز با مشکلاتی مواجه شد که نتیجه‌ی آن ناکامی مشروطه و دموکراسی در ایران و ناامیدی مردم از آن بود. در روز ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، رستاخیز ۲۸ مرداد، دولت‌های امریکا و بریتانیا دست به کودتای دیگری زدند که به سقوط دولت مصدق انجامید. پس از آن محمد رضا پهلوی را که به روم گریخته بود بازگردانده و به سلطنت رساندند. جالب است که در هیچ‌یک از این کودتاهای مهم رژیم سیاسی دستخوش تغییر نشد. هیچ یک از شاهان برکنار نشدند و قانون اساسی نه تنها لغو نشد بلکه مورد تأیید هم قرار گرفت. زمانی که جنگ سرد شدت گرفت امریکا و انگلیس به بهانه‌ی مقابله با نفوذ کمونیسم کودتایی علیه دولت ملی دکتر مصدق راه انداختند تا منافع خود را حفظ کنند. آن‌چه در این میان کمتر به آن پرداخته می‌شود این مسأله است که تا زمانی که مردم در صحنه حضور داشتند دربار و کودتاچیان توان پیش بردن برنامه‌های خود را نداشته و نمی‌توانستند موفق شوند اما از زمانی که مردم به دلیل اختلاف سران و کارشکنی اطرافیان آن‌ها پراکنده و از صحنه خارج شدند راه برای کودتاگران و جامعه‌شناسان هموار شد و توانستند به سادگی برنامه‌های خود را یکی پس از دیگری جامه‌ی عمل بپوشانند (فتحی، ۱۳۸۳: ۳۰-۲۵).

در نمایشنامه از نام «توما»[۱۵] که یکی از حواریون مسیح، نهمین حواری، بود استفاده شده است، حواریون مسئولیت ابلاغ بشارت عیسی را به دیگر اقوام بنی‌اسرئیل پذیرفتند و برحق بودن وی را تصدیق کردند. تومای حواری به سبب شک در زنده شدن مسیح معروف است. «تا خود دست در زخم‌های مسیح نبرد باور نکرد مسیح زنده شده است».(انجیل یوحنا: ۲۸-۲۰) تومای حواری در نهایت به هندوستان می‌رود و کلیسای هندوستان را بنا می‌کند (Turner, 1982: 1). پیش از شروع نمایشنامه فرسی قسمتی از باب بیستم انجیل یوحنا را می‌آورد:

> *... اما توما که یکی از آن دوازده بود، وقتی که عیسی آمد ایشان نبود. شاگردان دیگر بدو گفتند خداوند را دیده‌ایم بدیشان گفت تا در دستش جای میخ‌ها را نبینم*

و انگشت خود را در جای میخ‌ها نگذارم و دست خود را بر پهلویش ننهم ایمان نخواهم آورد. (فرسی، ۱۳۸۵: ٥٤٦)

میشل فوکو در تئاتر فلسفه درباره‌ی مسیحیت و قدرت شبانی می‌گوید:

اغلب گفته می‌شود مسیحیت رمزگانی اخلاقی را به‌وجود می‌آورد که اساساً با رمزگان اخلاقی جهان باستان متفاوت است . . . مسیحیت یگانه مذهبی است که به صورت کلیسا سازمان یافت و بدین ترتیب مسیحیت به مثابه‌ی کلیسا این اصل را مسلم فرض گرفت برخی از افراد به دلیل قابلیت مذهبی‌شان و نه در مقام شاه، صاحب‌منصب، پیامبر، غیب‌گو، نیکوکار یا آموزگار، بلکه در مقام شبان، شایسته‌ی خدمت به دیگرانند. با این حال، این کلمه بر شکل کاملاً خاصی از قدرت دلالت دارد. قدرت شبانی شکلی از قدرت است که هدف نهایی آن تضمین رستگاری افراد در جهان آخرت است و صرفاً شکلی از قدرت نیست که حکم براند این شکل از قدرت به سوی رستگاری معطوف است. (فوکو، ۱۳۸۹: ٤١٧-٤١٦)

توما در جایی از نمایشنامه می‌گوید: «. . . می‌تونم به شدت حکومت کنم ولی اصلاً خیال حکومت‌کردن ندارم. . .» (فرسی، ۱۳۸۵: ۵۸۹). فرسی شخصیت دکتر در این نمایشنامه را توما نام نهاده است، با توجه به گفته‌های فوکو درباره‌ی مسیحیت و قدرت و با توجه به این که توما نام یکی از حواریون مسیح است که فقط با دیدن و لمس‌کردن فیزیکی ایمان می‌آورد و به توماس شکاک معروف است، دکتر توما شخصیتی است که باور و ایمانش به تجربه‌ی مستقیم وابسته است. او کلید حل همه‌ی مشکلات را راستی می‌داند که این واژه با مسیحیتی که به‌عنوان گفتمانی به سوی رستگاری و راستی در نمایشنامه معروف است، مطابقت دارد. او که تحصیل‌کرده‌ی فرنگ و شخصیت روشنفکر نمایشنامه است با ذهنی شکاک به همه چیز می‌نگرد و به تکرار واژه‌های دروغ، گناه، جرم، ایمان، حقیقت و راستی را به کار می‌برد. او همه‌ی مشکلات را زاده‌ی دروغ وکلید حل آن‌ها را راستی می‌داند: «ولی طرح درمانی من فقط با دروغ بوده ادامه دادن به این شعبده‌بازی یعنی ایمان داشتن به دروغ. یعنی حمایت از دروغ! علمی که پی‌اش روی دروغ گذاشته شده علم نیست» (همان: ٦٢٢).

فرسی عدد «هفت» را به عنوان نماد قداست و عنصری که برای ایرانیان به یک کهن‌الگو تبدیل شده است، به‌کار می‌برد. در این نمایشنامه عدد هفت بارها به کار برده شده است: هفت کلید در آسایشگاه وجود دارد. در ابتدای پرده‌ی دوم دکتر توما می‌گوید: «هفت طبقه‌ی آسمان، هفت سیاره‌ی سرگردان، . . . هفت موضوع قرآن، اژدهای هفت سر، هفت در بهشت، هفت در دوزخ . . . هفت فرشته، هفت دریا، مهر هفتم برگمن، هفت سخن مسیح بر فراز صلیب، هفت خدای هندوان . . .» (همان: ٦١٥-٦١٣). در جای دیگر نمایشنامه خوشه (همسر خسرو بیمار) درباره‌ی هفت صندوق صحبت می‌کند و می‌گوید که گنج خسرو در آن پنهان شده است.

پسرک روزنامه‌فروش واژه‌ی «فوق‌العاده» را بارها تکرار می‌کند. روزنامه‌ها برای فرسی که از پیچ و خم سانسور و مقررات گذشته و وابستگی به اداره‌ی خاصی نداشته است، مفهومی آزاردهنده است. او (به نقل از جاهد، ۱۳۹۰) می‌گوید: «در این تئاتر باید در صحنه حرف زده شود و با تماشاچی داد و ستد صورت گیرد اگر سانسور بخواهد نقش مداخله‌گر را بازی کند تئاتر رونق ندارد». در نمایشنامه، خوشه، زن خسرو (شخصیت بیمار نمایشنامه)، بارها از فریاد کشیدن پسر بچه و گفتن واژه‌ی «فوق‌العاده» ابراز ناراحتی می‌کند و خانم بزرگ در پاسخ به اعتراض او

می‌گوید: «روزنامه یعنی جنجال، یعنی سر و صدا». در نمایشنامه نام پسر خوشه و خسرو شیوا[۱۶] است. همانطور که می‌دانیم شیوا که یکی از خدایان مهم آیین هندی است. این در حالی است که در کشور ما این نام را بر دختران می‌گذارند. در جایی از نمایشنامه خانوم بزرگ (سرپرستار) به خوشه می‌گوید: «چطور شد اسم دخترونه روش گذاشتین؟» و خوشه در جواب این نام‌گذاری را از روی حماقت، خودخواهی و یا دوراندیشی می‌داند و می‌گوید: «شیوا اسم یه الهه‌ی هندی یه. شما می‌تونی بگی شیوا نره یا ماده؟». شاید حساسیت خوشه نسبت به روزنامه به خاطر پسرش است، پسری که در دنیایی دیگر زندگی می‌کند اما توما علت همه‌ی مشکلات روانی خوشه و خسرو را صداقت و حقیقت گم‌شده می‌داند نه بچه. مهر مادری به مثابه‌ی دروغی است که شخصیت خوشه خود را پشت آن پنهان کرده است:

> *. . . تو بچه خودتو تبدیل کردی به یه روزنامه. به یه مشت خبر درشت متحرک که هر روز عوض می‌شن . . . مادر بودن خیره‌کننده نیست مادر بودن تولیدی نیست . . . بذار خیالت رو راحت کنم تو بچه‌ی خودتو تف کرده‌ای توی یه جغرافیای دیگه. تو یه شبانه روزی گرون قیمت زندونیش کردی که بتونی به تئاتر مادر فداکار خودت هیجان بیشتری بدی . . . بچه‌ی تو توی ذهنته و همیشه توی ذهنت بوده. تو هیچ‌وقت اونو نزاییدی، هیچوقت! تو یه چیزی توی ذهنت زاییدی و با خیالات و شایعات داری بزرگ‌اش می‌کنی . . .*

توما پس از گفتن این جملات، روزنامه‌ای را که در دست دارد با غیظ تکه تکه می‌کند و به هوا می‌ریزد و رو به خوشه می‌گوید: «بگیر بگیر بگیر! این بچه‌ی توئه که می‌میره، رشد می‌کنه، بی‌شرف و شریف، کاره و بی‌کاره بار می‌آد و هیچ ربطی هم به ادا و اطوار مادرونه‌ی تو نداره» (همان: ۶۳۸-۶۳۷). در جمله‌هایی که توما به خوشه می‌گوید اعمال قدرت او و تلاش برای آگاه ساختن خوشه از رفتار اشتباه در قبال فرزندش نمایان است.

فرسی با صحبت‌کردن درباره‌ی «کره» از زبان خوشه مصرف‌کننده بودن و تحت سلطه‌ی بیگانگان بودن را در آن دوره بازگو می‌کند. در شرایطی که دیگر حتی از خودمان کره نیز نداریم. وقتی خوشه می‌گوید: «. . . مث هشت تا قالب کره‌ی هلندی یا دانمارکی یا بلغاری یا رومانیایی، چه فرقی می‌کنه، خودمون که دیگه کره نداریم هر پخی شد، شد. اسمش کره باشه» (همان: ۵۸۲).

در بخش‌هایی از نمایشنامه صداهای زندگی روزانه‌ی شهری پخش می‌شود. در آثار فرسی شمایلی از زندگی تهران در حال توسعه را می‌بینیم که انتقادآمیز نیز هست. او در نوشته‌هایش تصاویر کاریکاتورگونه‌ای را به ما نشان می‌دهد و به عوارض زندگی شهری می‌پردازد (جاهد:۱۳۹۱). شخصیتی که با نام مرد ماشین در صحنه حضور دارد، سرگرم با موتور ماشین نشان داده شده است که این می‌تواند نماد زندگی ماشینی و انسان حل‌شده در این فضا باشد. انسانی که از پس دو جنگ بین‌المللی می‌آید و اینجاست که درمی‌یابیم زندگی ماشینی و عواقب آن تا امروز و تا فرداها گریبانگیر جهان خواهد بود.

دکتر توما به همراه سرپرستار (خانم بزرگ) و خوشه همسر خسرو برای معالجه‌ی خسرو بیمار تلاش می‌کند. اما تمام رفتارهای دکتر و خسرو نمایشی است برای آگاه کردن خوشه از رفتار اشتباهش در قبال فرزندش. خسرو: «بازی من تمام شد دکتر. ممکنه کلید در خونه‌ی منو بهم لطف کنید؟» (همان: ۶۳۹). گنج خسرو شاید زندگی از دست رفته‌اش است و کلیدی که به دنبال آن می‌گردد کلید زندگی‌اش. به گفته‌ی دکتر توما:

دنیا یه قفله، یه قفل بشرآسا که از غول هم غول تره. اینه که آرزوها و خواسته‌ها و نشده‌ها و نکرده‌های خودمونو می‌ریزیم تو یه تصویر ذهنی. تو یه کلمه، کلمه‌ی کلید! . . . اما واقعیت اینه که هرگز هیچ کلیدی که بتونه همه‌ی قفل‌ها رو باز کنه وجود نداشته. نه کلید مادی نه کلید معنوی.

انسان‌هایی که در آرامسایشگاه رنج می‌برند روشنفکرانی‌اند که با ساختارهای جامعه سر ناسازگاری دارند. روشنفکرانی از نسل سوم جریان روشنفکری ایران پس از سرکوبی رضاشاه و ملی شدن صنعت نفت و سرکوب آزادی‌ها. روشنفکران این دوره جامعه و افراد جامعه را نقد و افراد جامعه را قضاوت می‌کردند. همان رویه‌ای که توما در نمایشنامه پیش می‌گیرد و از طریق گفتمان غالب نمایشنامه یعنی گفتمان رستگاری و راستی به نقد شخصیت‌های دیگر می‌پردازد و آن‌ها را قضاوت می‌کند. هر یک از شخصیت‌های نمایشنامه در صدد اعمال قدرت به طرف مقابل‌اند. روشنفکران جامعه‌ی آرامسایشگاه گفتمان قدرت حاکم بر فضای داستان را به دست گرفته‌اند.

در نمایشنامه از زبان دیگر بیماران آسایشگاه، واژه‌هایی مانند: «مصرف، مارکوزیسم!، مارکسیسم، مقاومت، تکنولوژی، کاپیتالیسم، سوسیالیسم، کمونیسم و آزادی» گفته می‌شود که با توجه به جامعه‌ی دچار هیجان‌های ایدئولوژیک و انقلابی‌گری مارکسیستی آن دوران، ضرورت بیان این واژه‌ها را در نمایشنامه درمی‌یابیم. می‌توان گفت به سبب همین اوضاع بود که آثار امثال فرسی در آن روزگار مورد پسند قرار نگرفت و در حاشیه ماند. در این اوضاع است که هنرمند ایرانی عصیان‌های بنیادین خود را بر ضد ناهنجاری‌های اجتماعی در اثرش منعکس می‌سازد. آرامسایشگاه نماد جامعه‌ی نویسنده است. قدرت در بدنه‌ی این جامعه جاری است و حتی در جزئی‌ترین سطوح روابط اجتماعی نیز حضور دارد. شخصیت‌های نمایشنامه نماد افراد جامعه‌اند. شخصیت‌هایی که درون گفتمان‌هایی زندگی می‌کنند که شاید خود کمترین نقش را در برساخت آن‌ها دارند، درون این گفتمان‌ها محاصره شده‌اند و تنها راهی که فضایی برای حرکت آن‌ها ایجاد خواهد کرد آگاهی از قدرت ایدئولوژی حاکم است.

۶- نتیجه‌گیری

از آنجا که هر متن ادبی قسمتی از گفتمان‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را در خود دارد، در بستر تاریخ جاری است. تاریخ همانند ادبیات، محلی است برای تولید متن. جهان متن است و تاریخ نیز یک جهان متنی است. ادبیات نه تنها حاصل تاریخ است بلکه خود به شکلی زنده در ساخت آن دخیل است. از دید تاریخ‌گرایان نو هیچ تفاوتی میان متون ادبی و غیرادبی وجود ندارد زیرا هر متن در برگیرنده‌ی گفتمان‌هایی است که در ساخت یک فرهنگ نقش بسزایی دارند. از دید آن‌ها متن فضایی است که در آن می‌توانند قدرت و روابط حاصل از این قدرت را به نمایش گذارند. در این دیدگاه انتقادی موقعیت مؤلف، هم از جنبه‌ی فرهنگی و هم از جنبه‌ی اجتماعی، آفریننده‌ی اثر هنری است. از این منظر آگاهی از ایدئولوژی حاکم و شناخت نقش‌های گفتمانی است که به پیشروی و ایجاد فضایی برای حرکت کمک می‌کند. نو تاریخ‌گرایان ادبیات را محل تعارض و تقابل پاره‌گفتمان‌های نامسلط با گفتمان مسلط می‌دانند. پی بردن به این که چگونه یک متن ادبی تعامل گفتمان‌های گوناگون را به تصویر می‌کشد، چگونه بر این گفتمان‌ها تأثیر می‌گذارد و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد، چگونه با گفتمان غالب برخورد می‌کند و چگونه تفاسیر یک متن با گفتمان‌های هم عصر تعامل دارد، از ویژگی‌های این رویکرد است. در این میان اوضاع اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی دهه‌های سی و چهل در ایران و حتی پیش از آن، بر نویسندگانی چون بهمن فرسی

تأثیر قابل توجهی داشته است و بازتابی از این تأثیر در آثار فرسی و امثال او مشاهده می‌شود. در آن سال‌ها تحولات شگرفی در سطح جامعه و فضای سیاسی کشور رخ داد، بهمن فرسی در مقام یک تاریخ‌پژوه فضای فرهنگی آن روزگار را متأثر از آن شرایط و اتفاقات می‌داند، اتفاقاتی چون حضور متفقین در ایران، تبعید رضا شاه، آزادی زندانیان سیاسی در بند استبداد رضاخانی، بازگشت روشنفکران چپ‌اندیش از روسیه، به قدرت رسیدن دکتر محمد مصدق، قدرت گرفتن احزاب خصوصاً حزب توده در ایران، آزادی مطبوعات و رشد کمی و کیفی آن. در نهایت، ایجاد فضایی روشنگرانه در سطح مردم و آشناکردن آن‌ها با برخی مفاهیم که در آن دوران کمتر شنیده می‌شد همچون هنر، سیاست، ادبیات و ... سالن‌های نمایش را مملو از جمعیت مشتاق می‌کرد که تئاتر را آیینه‌ای می‌دانستند از جامعه‌ی خفقان‌زده‌ی به آزادی رسیده. نمایشنامه‌ی فرسی در ظاهر از مضمون اجتماعی فراگیری برخوردار است و شخصیت‌هایی به ظاهر عادی (اما پیچیده) تا به عنوان نمادهای افراد جامعه برای مخاطب پذیرفتنی باشند. انسان‌های اثر فرسی روشنفکرانی تباه شده‌اند که با نوعی یأس و ناامیدی دست و پنجه نرم می‌کنند. مضمون نمایشنامه از بطن جامعه بیرون کشیده شده و محیط نمایشنامه نمادی است از جامعه‌ی نویسنده. در این پژوهش تلاش شد به این اثر به عنوان فضایی برای نمایش قدرت و تعامل گفتمان‌های گوناگون نگریسته شود.

پی‌نوشت‌ها

1. New Historicism
2. Stephan Greenblatt

مورخ و منتقد ادبی آمریکایی(متولد ۱۹۴۳)

3. Renaissance Self-fashioning
4. Catherine Gallagher
5. Janathan Dollimor
6. Bourdieu
7. Louis Althusser

فیلسوف مارکسیست فرانسوی (۱۹۹۰–۱۹۱۸)

8. Derrida

فیلسوف الجزایری تبار فرانسوی و پدیدآورنده‌ی فلسفه‌ی واسازی (۲۰۰۴–۱۹۳۰)

9. Foucault

فیلسوف، تاریخدان و متفکر معاصر فرانسوی

10. Power

در تحلیل فوکو، قدرت به معنای عملی است که موجب تغییر و یا جهت دهی (راهبری) به رفتار دیگران می‌شود. فوکو می‌گوید: «من از power با حرف بزرگ P حرف نمی‌زنم، یعنی چیزی که عقلانیت خود را در برابر پیکره‌ی اجتماع تحمیل می‌کند و بر آن تسلط می‌یابد. در واقع آنچه هست مجموعه‌ای از روابط قدرت است. این‌ها متکثرند، شکل‌های مختلفی دارند و در روابط خانوادگی، در نهادها یا اداره‌ها، نقش بسزایی ایفا می‌کنند». (میلز، ۱۳۸۹: ۶۳).

11. episteme

به باور فوکو هر دوره‌ای در تاریخ از طریق زبان و اندیشه، پنداشت‌های خاص خود درباره‌ی ماهیت واقعیت (یا آنچه حقیقت می‌نامد) را به وجود می‌آورد و موازینی مشخص برای رفتار مقبول و نامقبول و به علاوه ملاک‌هایی برای قضاوت درباره‌ی آنچه درست یا نادست می‌پندارد، بنیان می‌نهد.

12. John Brannigan
13. Poetics of culture

۱۴. کودتای ۱۲۹۹، کودتای ۲۸ مرداد، ۱۳۲۷ غیرقانونی شدن حزب توده، ۱۳۲۵ سرکوبی فرقه‌ی دموکرات، ۱۳۲۹ ملی شدن صنعت نفت

15. Thomas

۱۶. شیوا: به معنی نیک اختر و فرخ پی. یکی از بلندپایه‌ترین ایزدان هندو است. شیوا خدای آفریننده، نگهدار آسمان و زمین، نابودکننده‌ی اهریمنان، بخشاینده‌ی گناهان و بسیارکننده‌ی روزی است. این الهه نمادهایی ازجمله آلت نرینگی و نیزه‌ی سه شاخ دارد (اینترنت، ویکی‌پدیا).

منابع

- آیرونساید، سرادموند (۱۳۷۵)، *خاطرات سر آیرونساید به انضمام ترجمه متن کامل شاهراه فرماندهی*، ترجمه‌ی اردشیر لطفعلیان، مؤسسه‌ی پژوهش و مطالعات فرهنگی رسا، نشر مرکز، تهران.
- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، *نظریه ادبی*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، نشر آهنگ دیگر، تهران.
- برسلر، چارلز (۱۳۸٦)، *درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی*، ترجمه‌ی مصطفی عابدینی فرد، نشر نیلوفر، تهران.
- جاهد، پرویز (۱۳۹۰)، *گفت‌وگو با بهمن فرسی در حاشیه نمایشگاهش در لندن:*
www.mardomak.org

تاریخ دسترسی(۱۳۹۱/٦/۲۵)
- جلالی پور، بهرام (۱۳۸۸)، «پیش‌درآمدی بر نحوه‌ی انتخاب عنوان نمایشنامه و ملاحظات زیبایی‌شناختی و کاربردی آن»، *مجله‌ی فرهنگ و هنر*، شماره‌ی ۸۵، صص. ٦۰-۷۵.
- خلج، منصور (۱۳۸۱)، *نمایشنامه نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*، نشر اختران، تهران.
- سلدن، رامان (۱۳۷۵)، *نظریه ادبی و نقد عملی، ترجمه‌ی جلال سخنور و سیما زمانی*، نشر پویندگان نور، تهران.
- عاطفه، جواد (۱۳۷۸)، «درام ابزورد ایرانی توهم یا واقعیت»، *مجله‌ی آینه خیال*، بهمن و اسفند ۸۷، شماره۱۲، ص ۱۲
- فتحی، حسن (۱۳۸۳)، «تقابل سنت و مدرنیته در حکومت»، *نشریه علوم انسانی*، شماره ۱۵۵، صص. ۳۰-۲۵.
- فرسی، بهمن (۱۳۸۵). *هشت بعلاوه یک*، نشر قطره، تهران.
- فورتیر، مارک (۱۳۸۸)، *نظریه در تئاتر*، ترجمه‌ی فرزان سجودی، نریمان افشاری، نشر سوره مهر، تهران.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹)، *تئاتر فلسفه*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش، افشین جهاندیده، نشر نی، تهران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مهران مهاجر، محمد نبوی، نشر آگه، تهران.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳)، *ادبیات نمایشی در ایران*، نشر توس، تهران.
- میرزابابازاده، بهنام، خجسته‌پور، آدینه (۱۳۹۲)، «ابهام‌زدایی از نقد نوپای تاریخ‌گرایی نو در ایران»، *فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی*، شماره‌ی ۲۲، صص. ۲۸-۷.
- میلز، سارا (۱۳۸۹)، *میشل فوکو*، ترجمه‌ی داریوش نوری، نشر مرکز، تهران.

- Bhat, Altaf Ahmad (2014), *A Critical Note on New Historicism*, International Multidisciplinary Research Journal, pp. 12-18.
- Dogan, Errim (2005), *New Historicism and Renaissance Culture*, Ankara University, pp. 77-95.
- Eagleton, Terry (1983), *literary theory,* an introduction, university of Minnesota press.
- GreenblattT S (2005), *Toward a poetics of culture,* New York.
- Petkovik, Danjela (2004), *shakespear, culture,* new historicism, FactaUniversitatis, pages 139-149.
- Turner, John D (1982), *book of Thomas the Contender,* from Codex of the Cairo Gnostic Library from Nag Hammadi.

Received: 08 Aug 2014
Accepted: 15 Oct 2014

The Study of Bahman Forsi's Aramsayeshgah: a New Historicism Approach

Nasim Baniasadi, MA in Theatre Directing, faculty of cinema and theatre, art university of Tehran, Tehran

Abstract

New Historicism is a new approach in literary and cultural studies that mainly focuses on the historical background of a text as an inseparable part of it. New Historicists assume that language can form its culture and is organized by it. The concept of language in new historicism is more than word-of-mouth. According to their ideas, language includes discourse, writing, literature, social reaction and any type of social relations. These relations provide a person or a group with the possibility to impose his view or disposition upon the others. Therefore, the text becomes a battlefield where the conflicting thoughts of the author, society, customs, institutions and social acts interact and finally the author and the reader come to an agreement by their perception of them. New historicists believe that there is no difference between a literary text and a non-literary one, because any text contains some discourses which have a pivotal role in making a culture. From this perspective, the author's situation, whether cultural or social, creates a work of art; thus, awareness of dominant ideology and discourse can help create a scope for advancing. New historicists consider literature as a place where there is a conflict between non-dominant sub-discourses and dominate discourse. This approach views literary text as a place for the interaction between different discourses (and) demonstration of power relations. Many thinkers have contributed to this approach and Foucault was one of them. In his opinion history was a complicated relationship between different kinds of discourse. Discourse and power are inseparable and power is exerted through language. This approach attempts to portray the interaction between different discourses in a literary text and to show how discourses and texts are influenced by each other. Bahman Forsi has indicated his ideology by social discourses in his play Aramsayeshgah. The theme of the play is rooted in the society where the playwright lived. It shows cultural and social aspects of that ere. Power is presented throughout the whole society. On the surface, the theme of the play seems an ordinary one. According to New historicism social, political and cultural aspects of time are included in the texts created in that time. Therefore, the text or work of art is regarded as a social product. For example, characters in Forsi's play are wasted intellectuals who cope with their frustration and disillusionment. This paper attempts to show that Aramsayeshgah is a place where different discourses interact. It also tries to find the source of social rules and regulations, the dominant discourse in the text, and show that they are a reflection of social situations and norms in the historical time the author tried to depict.

Keywords: New historicism, Discourse, Bahman Forsi, Aramsayeshgah.