سال دوم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۳

محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن

مژده ثامتی[۱]
دکتر فرزان سجودی[۲]
دکتر کامران سپهران[۳]

تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۷ تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۱۳

چکیده

دیالوگ‌های افلاطون همواره در حوزه فلسفه بستر مطالعه و بررسی بوده، اما در حوزه درام، کمتر توجهی به ویژگی‌های دراماتیک این دیالوگ‌ها شده‌است. به‌ویژه آنکه افلاطون از مخالفان هنرهای محاکاتی به‌ویژه تئاتر و درام بوده، و همین امر موجب تفوق عنصر روایت در آثار او شده بود. ازاین‌رو می‌توان دیالوگ‌های او را با معیارهای درام‌های روایی بررسی کرد. درام‌های روایی در دوره مدرن در اروپا رونق یافت و تحت عنوان درام‌های خواندنی به رسمیت رسید. پژوهش پیش رو به بررسی مؤلفه‌های محاکاتی و روایی در این درام‌ها و تطبیق آن با دیالوگ‌های افلاطونی می‌پردازد. ابتدا مفاهیم محاکات و روایت تشریح، و سپس آراءِ افلاطون درباره محاکات و روایت بیان شده‌است. رابطه افلاطون با تراژدی و کمدی نیز به طور مشخص مورد بررسی قرار گرفته‌است. سپس به جایگاه تئاتر در دوره مدرن و در میان هنرهای غیرمحاکاتی پرداخته‌ایم که حاصل آن، درام‌های خواندنی هستند. در تفسیر درام‌های خواندنی، نمایشنامه *چهار قدیس در سه پرده* اثر گرترود استاین و ساختار کلی نمایشنامه‌های برتولت برشت و ساموئل بکت، از نمایشنامه‌نویسان مدرنیست، بررسی شده‌است. در انتها با دستیابی به مؤلفه‌های درام‌های خواندنی و تطبیق آنها با دیالوگ‌های افلاطونی، به مختصات دیالوگ‌های افلاطونی در قالب گونه‌ای دراماتیک دست می‌یابیم.

واژگان کلیدی: محاکات، روایت، دیالوگ، افلاطون، درام خواندنی

---

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه هنر تهران mjd.sameti@gmail.com
۲. دانشیار گروه نمایش دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران
۳. دانشیار گروه نمایش دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

در مباحث نقد ادبی یونان محاکات و روایت و نسبت آنها در تئاتر و نمایشنامه‌نویسی و دیگر گونه‌های ادبی همواره از ابتدا مورد بحث بوده‌است. افلاطون روایت یا دایجسیس[1] را نظامی گسترده و برتر از محاکات می‌داند. از نظر افلاطون جایی که هومر داستان را از دید سوم‌شخص روایت می‌کند ما با «روایت مطلق» روبه‌روییم؛ و جایی که از دید اول‌شخص روایت می‌کند، به دلیل ایجاد همانندی بین خود هومر و شخصیت، روایت همراه با محاکات پیش می‌رود. درمقابل، ارسطو به بسط مفهوم محاکات یا میمسیس[2] می‌پردازد. او بر این عقیده است که درام، اشعار حماسی و تغزلی همگی شکل‌های مختلفی از محاکات هستند. در پی این رویکرد ارسطویی در دفاع از مفهوم محاکات و عقب‌راندن روایت، نظام روایی یا دایجتیک از مباحث تحلیل درام حذف شد و فقط در مطالعات روایت‌شناسانه داستان و بعدها سینما به کار رفت. براساس همین تفوق رویکرد ارسطویی است که در مباحث نظری تئاتر و درام با محوریت بازنمایی، همواره این هنر را پیرو سنت ارسطویی می‌دانند، که البته نمی‌تواند سنتی غالب برای همه ادوار تئاتر و درام باشد. این همذات‌پنداری با محاکات نباید باعث شود مباحث روایت یا دایجسیس را از مطالعات درام کنار بگذاریم، زیرا مؤلفه‌های روایی، عنصر اصلی گونه‌ای از درام است که به «درام‌های خواندنی»[3] شناخته شده‌اند. درام خواندنی درامی است که بار روایی آن بر بار کنشی و اجرایی آن چیرگی دارد. درام‌های خواندنی در قرن ۱۹ در اروپا رونق بسیار یافت و به عنوان گونه مستقلی از درام به رسمیت رسید. تحلیل و بررسی درباره این نوع درام‌های روایی همواره ما را به دیالوگ‌های افلاطون می‌رساند، زیرا این دیالوگ‌ها از اولین متونی هستند که بار روایی آنها بر بار اجرایی‌شان تفوق داشته و برای خوانده‌شدن نوشته می‌شدند. وقتی مبحث درام را به افلاطون مرتبط می‌کنیم درواقع او را به نوعی درام‌نویس و نوشته‌های او را درام تلقی کرده‌ایم. اما آیا چنین پیش‌فرضی صحیح است؟ همواره ادعا شده که افلاطون به دلیل رویکردی که نسبت به مسأله تقلید یا محاکات داشته، هنرهای تقلیدی به‌ویژه تئاتر را تقبیح می‌کرده و آن را فاقد ارزش اخلاقی و زیبایی‌شناختی می‌دانسته‌است. با وجود این چطور می‌توان مدعی شد افلاطون دست به خلق درام زده باشد؟ و ارتباط متون افلاطونی از چه لحاظ با درام خواندنی دوره مدرن قابل تطبیق است؟

1. Diegesis
2. Mimesis
3. Closet drama

۲- پیشینه مطالعاتی

مباحث محاکات یا میمسیس و روایت یا دایجسیس با آثار افلاطون و ارسطو آغاز می‌شود. افلاطون در کتاب سوم *جمهوری*[1] از دو شیوه بیان سخن می‌گوید: دایجسیس یا روایت که در آن شاعر با صدای خود سخن می‌گوید، و دیگری میمسیس یا محاکات که در آن شاعر با صدای قهرمانان داستان سخن می‌گوید. افلاطون هنر محاکاتی را فاقد ارزش می‌شمارد و در مقابل آن، گونه‌های ادبی روایی را در مرتبه بالاتری تلقی می‌کند (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷-۱۲۹). ارسطو در *فن شعر*[2] مفهوم محاکات را با رویکرد دیگری بررسی کرده، آن را گسترده‌تر از روایت مطرح می‌کند. از نظر ارسطو تمام گونه‌های ادبی نوعی بیان محاکاتی دارند، که در حماسه همراه با روایت است و در درام بدون روایت (ارسطو، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۶). بعد از دوران کلاسیک بحث و بررسی درباره محاکات و نسبت آن در انواع هنرها همچنان ادامه پیدا کرد. یکی از مهمترین این نظریه‌پردازان اریش اوئرباخ[3]، منتقد و متفکر آلمانی است، که مطالعات بسیار دقیقی در زمینه منحصراً محاکات در ادبیات غرب انجام داده‌است. دو کتاب مهم او در این زمینه عبارت‌اند از: *محاکات: بازنمای واقعیت در ادبیات غرب*[4] و *صحنه‌هایی از درام ادبیات اروپا*[5]. اوئرباخ در کتاب *محاکات* طبق سیر تاریخی، متون ادبی اروپا را به همراه متن *کتاب مقدس* از لحاظ مبحث محاکات بررسی کرده‌است. او با مقایسه متن *ادیسه* هومر با متن داستانی از *کتاب مقدس* به عنوان نماینده‌های متون تفکر غربی و متون ادیان شرقی، به این نتیجه رسیده که در *ادیسه* شیوه بیان توصیفات به شیوه عینی، تقلیدی یا محاکاتی است. درحالی‌که در متن *کتاب مقدس* شیوه بیان توصیفات، شیوه‌ای کلی، روایت‌گرانه یا دایجتیک است. این دو شیوه را می‌توان به دو شیوه بازنمایی در سنت‌های روایتگری در متون غربی و متون شرقی تعمیم داد؛ که اولی بیشتر محاکاتی و دومی بیشتر روایی است (Auerbach, 1953: 43-45). مباحث مربوط به روایت که تقریباً از مطالعات نظریه‌پردازان حذف شده بود در دوره مدرن با آغاز مطالعات روایت‌شناسی مجدداً موضوع تحلیل و بررسی قرار گرفت، اگرچه از مفهوم افلاطونی و ارسطویی فاصله گرفته بود. روایت‌شناسانی از قبیل ولادیمیر پراپ، رولان بارت، و ژرار ژنت به گسترش مفهوم روایت با محوریت زبان پرداختند.

1. *The Republic*
2. *Poetics*
3. Erich Auerbach (1892-1957)
4. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*
5. *Scenes from the Drama of European Literature*

بسیاری از این تحلیل‌ها مبحث محاکات را منحصر به تئاتر و درام، و مبحث روایت را به رمان محدود می‌کردند. با این حال بودند نظریه‌پردازانی از قبیل برایان ریچاردسون که در کنار رمان، به مبحث روایت در درام، به‌ویژه درام مدرن، پرداختند (v. Richardson, 2007). همچنین سیمور چتمن، به عنصر محاکات در ادبیات داستانی پرداخت و تقابل آن را با مبحث روایت برجسته‌تر کرد (v. Chatman, 1990). پل ریکور نیز در کتاب *زمان و حکایت: پیکربندی زمان در حکایت داستانی*(۱)، بر مبحث حکایت (یا روایت) متمرکز شده، در بخش‌هایی به موضوع محاکات در ادبیات نمایشی می‌پردازد.

در زمینه بررسی و مطالعه جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون، جیمز اریتی[1] در کتاب *تأویل افلاطون: دیالوگ‌ها به‌مثابه درام*[2]، به شباهت‌های دیالوگ‌های افلاطون با گونه‌های تراژدی و کمدی اشاره می‌کند و معتقد است جنبه دراماتیک این دیالوگ‌ها بر جنبه فلسفی آنها تفوق دارد. چارلز کان[3] نیز در کتاب *افلاطون و دیالوگ‌های سقراطی: استفاده فلسفی از قالبی ادبی*[4] به استعداد بالقوه افلاطون در نوشتن درام و نمودهای این استعداد دراماتیک در آثار او می‌پردازد.

در حوزه مطالعات درام‌های خواندنی مدرن نیز آنسگار نونینگ[5] و روی زومر[6]، دو نظریه‌پرداز ادبی معاصر، در مقاله‌ای با عنوان «روایتگری روایی و محاکاتی: گام‌های بیشتر در جهت روایت‌شناسی فراگونه‌ای درام که در کتاب *نظریه کردن روایتگری*[7] (۲۰۰۸) منتشر شده‌است، به این مسأله می‌پردازند که در دوره مدرن گونه‌بندی انواع درام، طبق سنت افلاطونی و برخلاف سنت ارسطویی، فراتر از دو گونه مشخص تراژدی و کمدی رفته‌است و شامل گونه‌های روایی با مؤلفه‌های روایی نیز می‌شود. یکی دیگر از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معاصر در زمینه مطالعات محاکات و روایت در درام، مارتین پوخنر[8]، منتقد و متفکر آلمانی است. پوخنر در دو کتاب *ترس صحنه* (۲۰۰۲) و *درام/ایده‌ها* (۲۰۱۰) با نگاهی به آراءِ افلاطون و ارسطو، به موضوع محاکات و روایت در درام مدرن غربی می‌پردازد و با مطالعه بسیاری از

1. James A. Arieti (1948-)
2. *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*
3. Charles Kahn (1928-)
4. *Plato and Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*
5. Ansgar Nünning
6. Roy Sommer
7. *Theorizing Narrativity*
8. Martin Puchner (1969-)

درام‌های خواندنی دوره مدرن، به مؤلفه‌های مشخصی برای تعیین نسبت محاکات و روایت در درام دست می‌یابد.

در ایران نیز تلاش‌هایی در زمینه پرداختن به جنبه‌های درام در آثار افلاطون شده‌است. از آن جمله می‌توان به کتاب *تراژدی در آثار افلاطون* نوشته سعید شاپوری(۱۳۹۴) اشاره کرد. البته این کتاب بیشتر از آنکه به مطالعه و تحلیل جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون بپردازد، به نظرات و آراءِ افلاطون درباره درام، انواع آن و به‌ویژه تراژدی می‌پردازد. شاپوری در این کتاب نشان می‌دهد که نظرات افلاطون درباره تراژدی در طول زمان تغییراتی کرده و آنچه در رساله‌های متأخر او درباره تراژدی و هنر به‌طورکلی می‌بینیم متفاوت از آراءِ خصمانه او در رساله *جمهوری* است.

۳- چارچوب نظری

مبانی نظری مورد بررسی در این پژوهش شامل نظریات افلاطون و ارسطو درباره محاکات یا میمسیس و روایت یا دایجسیس می‌شود. نخستین بار افلاطون مفهوم محاکات را در کتاب *جمهوری* خود مطرح کرد. بنا بر نظریه افلاطون این جهان، جهان ظواهر است و نه حقایق. حقیقت امور در جهان دیگری نهفته که «عالم مُثُل» نامیده می‌شود. محسوسات این دنیا صرفاً تصویر و تقلیدی از آن حقیقت‌اند. افلاطون معتقد بود آنچه هنرمند خلق می‌کند صرفاً تقلیدی از تقلید است و چون تقلیدی دست‌دوم محسوب می‌شود و از حقیقت اصلی چند مرحله فاصله دارد، فاقد ارزش است. به بیان دیگر افلاطون هنرهای محاکاتی را فاقد ارزش می‌شمرد و در مقابل آن، به‌ویژه در حوزه ادبیات، به برتری ارزشی دایجسیس یا روایت معتقد بود. از این‌رو از نظر افلاطون گونه‌های ادبی حماسه و شعر ارزش بیشتری نسبت به درام (تراژدی) دارند.

در مقابل، ارسطو که از شاگردان افلاطون بود رویکرد متفاوتی نسبت به محاکات داشت. او در کتاب *فن شعر* به مبحث محاکات و انواع گونه‌های ادبی به‌ویژه درام می‌پردازد. به نظر او تقلید هنرمند از طبیعت تقلیدی سطحی نیست. بلکه هنرمند تخیل و اندیشه خود را در تقلید درهم می‌آمیزد و اثری خلق می‌کند که با نمونه اولیه تفاوت بسیار دارد. در واقع هنرمند گزارشگر یا روایتگر صرف جهان پیرامون نیست، بلکه با رویکرد و تفکر خود می‌تواند جهان را برتر از آنچه هست بیافریند و درنتیجه تراژدی خلق کند، و یا جهانی پست‌تر از جهان واقع بیافریند و درنتیجه کمدی خلق کند. بنابراین ارسطو هنر محاکاتی را باارزش می‌شمرد و در

مقابل درام به عنوان هنر محاکاتی، حماسه و شعر را که هنرهایی روایی یا دایجتیک بودنـد در مرحله‌ای پایین‌تر تلقی می‌کرد.

۴- بحث و بررسی

۴-۱- محاکات و روایت

محاکات برگردان واژه میمسیس در زبان یونانی است. ظاهراً این واژه متعلق به دوران بعد از هـومر و هسـیود اسـت، زیـرا در آثـار ایشـان اثـری از کلمـه میمسـیس یافـت نمـی‌شـود (Tatarkiewicz, 1973: 226). اکثر لغت‌نامه‌ها ریشه ایـن کلمـه را mim بـه معنـای تقلیـد دانسته‌اند (Edwards, 1976: 335). به تقلیدی که یونانیان در مراسم آئینی خود از صفات و ویژگی‌های خدایان می‌کردند، میمسیس می‌گفتند. با آغاز نهضت ترجمه آثار یونانی، به‌ویژه *فن شعر* ارسطو توسط مسلمانان، نظریه میمسیس به عنوان محاکات وارد جهان اسلام شـد. محاکات در لغت به معنای «با هم حکایت‌کردن، حکایت‌کردن قول یا فعل کسی بی زیـادت و نقصان، بازگوکردن، عین گفته کسی را نقل‌کردن، و مشابه کسی یا چیـزی شـدن اسـت» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل محاکات). نزد اندیشمندان اسلامی، مفهوم محاکات صرفاً در حوزه ارتباط و بازنمایی اثر هنری با جهان بیرون خلاصه نمی‌شود، بلکه شـامل کلیـت تعامـل هنرمنـد بـا مخاطب و جهان بیرونی می‌شود.

محاکات به‌مثابه مفهومی تحلیلی بدون شک با سقراط در فلسفه آغاز شد. سـقراط بـا پرداختن به محاکات بصری در حوزه نقاشی و پیکرتراشی، محاکات را تبدیل بـه مفهـومی تحلیلی کرد و پس از او دیگر متفکران یونانی به این مبحـث بـه طـور مفصـل پرداختنـد (Puchner, 2010: 12).

پس از سـقراط، افلاطـون مفهـوم محاکـات را بسـط داد. او در رسـاله‌هـای ۱، ۲، ۳ و ۵ *جمهوری* و همچنین در رساله «ایون»[1] مشخصاً و مفصلاً درباره محاکات صـحبت مـی‌کنـد. افلاطون محاکات را صرفاً به دنیای هنر محدود نمی‌کند و کـل جهـان مـادی را تقلیـدی از عالم مُثُل می‌پندارد. از این‌رو حوزه تقلید را پست و سطح نازلی از حقیقت تلقی می‌کند. در حوزه هنر تقلیدی، محاکات صرف را نیز نازل دانسته و در مقابل آن دایجسیس یا روایـت را قرار می‌دهد و آن را برتر می‌شمارد. درواقع روایت، سلاح افلاطون برای مقابلـه بـا محاکـات

1. Ion

تئاتری است. در این تقابل، محور اصلی صحبت‌های افلاطون، بازیگر است. افلاطون از طریق راویِ اشعار حماسی هومر، نقد خود را نسبت به ماهیت بازیگر بیان می‌کند. راوی در اشعار حماسی، روایتگر اتفاقات گذشته، حال و آینده در حالتی است که افلاطون آن حالت را «دایجسیس» می‌نامد. زمانی که شاعر، یا راوی، از حالت سوم‌شخص به اول‌شخص درمی‌آید، دیگر گزارشگر گفته‌های شخصیت نیست، بلکه در مقام صدای خود شخصیت درمی‌آید، که در این حالت دیگر راوی تلقی نمی‌شود و در حال تبدیل شدن به بازیگر است. در این زمان، روایت به محاکاتِ اجرایی توسط بازیگر تبدیل می‌شود. از نظر افلاطون این اجرا به نوعی «روایت همراه با محاکات» است، که در مقابل روایت مطلق قرار می‌گیرد، حالتی که می‌توان آن را «روایت بدون محاکات» نامید (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷-۱۷۵). بنابراین افلاطون در خصوص آثار ادبی به دو نوع تقسیم‌بندی کلی می‌رسد: «روایت بدون محاکات» و «روایت همراه با محاکات».

ارسطو در *فن شعر* به دفاع از محاکات می‌پردازد. او با پیش کشیدن مفاهیمی از قبیل میل بشر به تقلید و به تبع آن وقوع کاتارسیس، اصل محاکات را ارزش‌گذاری مثبت می‌کند. درواقع ارسطو در برابر نقد اخلاقی افلاطون درباره امر تقلید، نقدی زیبایی‌شناسانه مطرح می‌کند. از نظر ارسطو هنر به‌طورکلی در تمام قالب‌ها با تقلید از طبیعت و نیز تلفیق آن با خلاقیت هنرمند، به پالایش روان بشری می‌پردازد. از این‌رو آن قالب هنری که بار عنصر محاکاتی آن بیشتر باشد، ارزشمندتر است. از این منظر، برخلاف نظر افلاطون، تراژدی بر حماسه برتری می‌یابد (ارسطو، ۱۳۸۱: ۲۶-۲۸). به بیان دیگر، ارسطو امیدوار بود شعر حماسی، غنایی، و درام به‌مثابه قالب‌های متفاوتی از محاکات تلقی شوند تا آنچه افلاطون «روایت بدون محاکات» می‌نامید، به زیرمجموعه‌ای از محاکات تبدیل شود. درواقع روایت، سلاح ضدتئاتر افلاطون بود که ارسطو توانست به‌خوبی او را خلع کند. ارسطو با بسط مفهوم محاکات و دفاع از تقلید در برابر روایت، تقسیم‌بندی جدیدی در مقابل تقسیم‌بندی پیشین افلاطون پیش نهاد: «محاکات بدون روایت» و «محاکات همراه با روایت».

پیرو این دو نوع رویکرد به مسأله محاکات، آراءِ ارسطو همواره سرلوحه تعریف درام در گونه‌های تراژدی و کمدی قرار گرفته‌است. از طرف مقابل، منتقدان و تحلیلگران بعدی همواره افلاطون را ضد تئاتر تلقی کرده و نوشته‌های او را از حوزه نقد تئاتر و درام بیرون برده‌اند. علیرغم این تصور ضدتئاتری که از افلاطون همواره وجود داشته، شواهد روشنی هست که

ثابت می‌کند دیالوگ‌های افلاطون خارج از حوزه درام نیست و حتی می‌توان افلاطون را نمایشنامه‌نویس تلقی کرد.

از مهم‌ترین این شواهد، ارجاعات خود ارسطو به متون افلاطون در تقسیم‌بندی گونه‌های درام است. ارسطو در *فن شعر* اولین رده‌بندی از درام کلاسیک را ارائه داده‌است. این رده‌بندی شامل گونه‌های تثبیت‌شده و اصلی تراژدی، کمدی و ساتیر[1] می‌شود. ارسطو اما در ادامه به دو گونه فرعی نیز اشاره می‌کند که از محصولات اخیر بوده، نثری نامتعارف و شبیه به متون طب و علمی دارند. اولینِ این گونه‌های فرعی، «میم»[2] نام دارد: گونه نمایشی کوتاه و هجو که با نوشته‌های فردی به نام سوفرون[3]، اندکی وجهه ادبی پیدا کرد. دومینِ این گونه‌های فرعی «دیالوگ‌های سقراطی»[4] است، گونه جدیدی که توسط برخی شاگردان سقراط معرفی شد (همان: ۱۲۷).

اما فقط ارسطو نبود که با لحاظ کردن «دیالوگ‌های سقراطی» در رده‌بندی خود، افلاطون را رسماً نمایشنامه‌نویس خطاب کرد. دیوگنس لائرتیوس[5]، زندگینامه‌نویس فلاسفه یونان، در زندگینامه افلاطون او را شخصی ترسیم کرده که در تمام زندگی خود درگیر تئاتر آتن بود، حتی بعد از اینکه تراژدی‌هایش در آتش سوخت. در زندگینامه افلاطون می‌بینیم که او با اوریپیدِ تراژدی‌نویس رفت‌وآمد بسیار داشت و نیز کمک‌های فراوانی از اپیکارموسِ نمایشنامه‌نویس می‌گرفت و گاهی تراژدی‌های سه‌گانه‌ای می‌نوشت (لائرتیوس، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۴). به بیان دقیق‌تر افلاطون جدا از اهالی تئاتر نبود.

با وجود این، تفسیرهایی که از دیالوگ‌های افلاطون همواره از ابتدا انجام شده، همگی ضد تئاتر و ضد درام بوده‌اند. اما در قرن بیستم و با رویکردهای جدید اندیشمندانی از قبیل اشلایرماخر[6]، مباحث بین‌رشته‌ای در حوزه مطالعات دیالوگ‌های افلاطون وارد شد و در این میان تأکید بر جنبه دراماتیک این آثار مورد توجه قرار گرفت. یکی از اندیشمندانی که در دوره مدرن درباره جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون مطالعات دقیق و وسیعی انجام داده، جیمز اریتی است. او در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های خود با عنوان *تأویل افلاطون:*

1. Satyr
2. Mime
3. Sophron
4. Socratic dialogue
5. Diogenes Laertius
6. Schleiermacher

دیالوگ‌ها به‌مثابه درام، می‌گوید دیالوگ‌های افلاطون بیشتر از آنکه به متون علمی و ادبی پیش از سقراط شبیه باشند، به کمدی و تراژدی شباهت دارند، به‌ویژه به کمدی کهنه آریستوفانی. ازاین‌رو، اریتی معتقد است به‌جای آنکه جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌های افلاطون را نادیده بگیریم و یا مانند اکثر نظریه‌پردازان این جنبه را نسبت به جنبه فلسفی دیالوگ‌ها فرعی بدانیم، آثار افلاطون را باید همانند آثار سوفوکل و شکسپیر مطالعه کنیم و جنبه فلسفی این آثار را نسبت به جنبه دراماتیک آن فرعی بدانیم (Arieti, 1991: 1). اریتی تأکید می‌کند که افلاطون نمی‌خواسته ما دیالوگ‌های او را همچون رساله‌های فلسفی بخوانیم بلکه او آثارش را در قالب کمدی‌های منثور نوشته و انتظار داشته مخاطبان هم این‌گونه برداشت کنند (Ibid: 51). برای مثال او «ضیافت» افلاطون را به‌جای آنکه بحثی جدی راجع به عشق بداند، کمدی روشنفکرانه‌ای می‌شمارد (Ibid: 99).

چارلز کان از دیگر اندیشمندان این حوزه، نیز در کتاب *افلاطون و دیالوگ‌های سقراطی: استفاده فلسفی از قالبی ادبی*، می‌گوید استعداد درام‌نویسی افلاطون در حد سوفوکل و اوریپید بود، اما [بعد از برخورد با سقراط] تصمیم گرفت این استعداد را صرف قالب ادبی دیگری بکند. به گفته کان، افلاطون با تجسم‌بخشیدن به شخصیت سقراط و گفته‌های او، از استعداد درام‌نویسی خود در جهت فلسفه‌ورزی استفاده کرد (Kahn, 1998: 18).

مارتین پوخنر، متفکر و منتقد ادبی معاصر، که بیشتر مطالعات خود را بر وجوه دراماتیک آثار افلاطون متمرکز کرده، در کتاب *درام ایده‌ها* می‌گوید:

> «درست است که افلاطون همواره نقدهای شدیدی نسبت به کلیت نظام تئاتر داشت[...] اما نقد او نباید به عنوان نقد فردی خارج از حوزه تئاتر تلقی شود، نقد او نقد یک رقیب بود. او دشمن تئاتر نبود، بلکه مصلحی رادیکال بود. او با حمله به بسیاری از ویژگی‌های تئاتر آتن، در پی خلق گونه دیگری از درام بود: دیالوگ‌های سقراطی؛ که همه آن مؤلفه‌ها را زیرپا می‌گذاشت، زیرا با هدف خوانده‌شدن در مقابل جمعیت اندکی نوشته می‌شد، و موضوع آن جدید بود: فلسفه» (Puchner, 2010: 5).

دیالوگ‌های سقراطی یا درام افلاطونی اگرچه گونه جدید و حریفی برای گونه‌های تراژدی و کمدی محسوب می‌شد، بی‌شباهت با آنها هم نبود. چنان‌که گفتیم افلاطون در فضای تئاتر آتن تنفس می‌کرد و با بسیاری از نمایشنامه‌نویسان مرتبط بود. بنابراین روحیه کلی تراژدی و کمدی بر او و آثارش سایه انداخته بود (Nightingale, 1995: 61-62).

۴-۲- درام افلاطونی و تراژدی

در بررسی نوشته‌های افلاطون به عنوان نوعی درام، متوجه تفاوت‌های عمیقی بین درام افلاطونی و تراژدی یونانی می‌شویم. برای مثال شخصیت‌ها و پلات درام‌های افلاطونی برگرفته از اساطیر یونان نبود بلکه مبتنی بر شخصیت‌ها و موضوعات زمانه بود. یا اینکه زبان آثار او به نثر بود و نه به نظم. و دیگر اینکه آثار او در جشنواره‌های آتن شرکت داده نمی‌شد.

با این‌حال لائرتیوس در زندگینامه افلاطون بارها بر مراوده افلاطون با تراژدی‌نویسان تأکید می‌کند، و این مراودات بی‌تردید بر افلاطون تأثیرگذار بوده‌است. تراژدی منبع الهام مهمی برای نوشته‌های او بود. «افلاطون علیرغم همه مخالفت‌هایش با تراژدی، همواره به‌نحوی به نوشتن تراژدی ادامه داد، حتی بعد از اینکه اولین تراژدی‌های خود را سوزاند» (Ibid: 9). درواقع افلاطون در سال‌های جوانی از فعالان تئاتر آتن بود. تا جایی که توانسته بود رهبری گروه همسرایان تئاتر آتن را کسب کند. اما او در پی دریافت جوایز نمایشنامه‌نویسی بود. روزی در مسیر تحویل نمایشنامه‌اش به مقامات جشنواره دیونیزوس، گروهی از جوانان را دید که دور فردی جمع شده‌اند و به سخنان او گوش می‌دهند. صحبت‌های تند و کنایه‌آمیز آن فرد که سقراط بود مسیر فکری افلاطون را تغییر داد تا جایی که نمایشنامه خود را در آتش سوزاند. افلاطون بعد از اینکه در اکثر دیالوگ‌های خود به تراژدی تاخت، ازجمله در شناخته‌شده‌ترین دیالوگ خود *جمهوری* که در آن تراژدی‌نویسان را از ورود به آرمان‌شهر خود منع می‌کند، در کتاب *قوانین*، که آخرین اثر اوست، در توصیف دولت‌شهر آرمانی خود، آن را با تراژدی مقایسه می‌کند و تصویری والا از درام و تراژدی ارائه می‌دهد. او در این اثر به یاد علایق قدیم خود به تراژدی‌نویسی و فعالیت در گروه همسرایان می‌افتد، یاد دورانی که دوست داشت با دیگر تراژدی‌نویسان وارد رقابت شود. او خود را رقیبی در برابر تراژدی‌نویسان می‌بیند، رقیبی که می‌خواهد در زمین خود آنها، آنها را شکست دهد (افلاطون، ۱۳۶۷: کتاب هفتم تا دوازدهم).

چهار دیالوگ از افلاطون مشخصاً درباره محاکمه و مرگ سقراط است: «اوتیفرون»، «آپولوژی»، «کریتون» و «فایدون». افلاطون مرگ سقراط را همواره در فضایی تراژیک ترسیم کرده‌است. اما اثری که افلاطون در آن بیشترین تمایز خود را از تراژدی بیان کرده، همزمان اثری است که بیشترین قرابت را با تراژدی دارد: «فایدون». این دیالوگ درباره آخرین لحظات حیات سقراط است. صحنه اصلی در زندان می‌گذرد. سقراط، همانند

قهرمان‌های تراژدی، ناروا به مرگ محکوم شده و در این لحظات آخر شاگردانش دور گرد او آمده‌اند. با ورود زندانبان و آوردن جام زهر، تعلیق تراژیک بیشتر می‌شود. سقراط، که از سرنوشت تراژیک خود آگاه است، زودتر از زمان موعد زهر را می‌نوشد. از لحظه‌ای که سقراط زهر را می‌نوشد، شاهد نفوذ ذره‌ذره زهر در اندام‌های سقراط هستیم. درواقع وحدت زمان، که از ارکان اصلی تراژدی‌های یونانی است، در «فایدون» به طور برجسته رعایت شده‌است. نهایتاً با تشریح جزءجزءِ نفوذ زهر به سلول‌های سقراط و دگرگون‌شدن حال شاگردانش از مشاهده چنین صحنه‌ای، سقراط می‌میرد. این حس ترس، ترحم و تهذیب که ابتدا در شاگردان سقراط و سپس در خواننده اثر اتفاق می‌افتد، به نوعی همان کارکرد کاتارسیس در تراژدی است. «فایدون» بیانگر رنج تراژیک است. سقراط هم خود را در قالب شخصیت تراژیک توصیف می‌کند: «به قول تراژدی‌نویس‌ها، این سرنوشت من بوده‌است» (افلاطون، ۱۳۹۰: ۱۴۱).

«فایدون» دیالوگی درباره جاودانگی روح است. افلاطون بارها از زبان سقراط به شاگردانش تأکید می‌کند که با مرگ فقط جسم دفن می‌شود و روح زنده خواهد ماند. آخرین سخن سقراط قبل از مرگ هم این است: «ای کریتو ما باید خروسی به آسکلپیوس بدهیم؛ ادای دین را فراموش نکنید» (همان: ۱۴۵). نذر خروس برای شفا یافتن بیماری نزد یونانیان مرسوم بوده‌است. اینجا سقراط خود را از رنج زندگی شفایافته می‌بیند (راسل، ۱۳۴۰: ۱۲۲). درواقع «فایدون»، عصاره نظریات افلاطون درباره بقای روح و تقابل امر انتزاعی و امر مادی است. «افلاطون [در فایدون] با هبوط به قلمرو انتزاعی مسأله مرگ و دیگر موضوعات، به طور مشخص به بیان نظریه مُثُل می‌پردازد» (Puchner, 2010: 13).

اما چگونه می‌توان پذیرفت افلاطون، که طبق نظریه مُثُل، که والاترین حقیقت را در جهان انتزاعی و غیرمادی می‌بیند و این صورت‌های مادی را صرفاً تحریفی از حقیقت ناب می‌داند، و همواره به تقبیح تقلیدهای دست‌دوم در تئاتر و درام پرداخته، خود برای بیان نظریاتش از گونه درام استفاده کرده‌است؟ درواقع با توجه به مغایرت‌های نظریه او با تئاتر و درام و علیرغم همه قرابت‌های آثار او با تراژدی، چگونه می‌توان اثر او را «درام» نامید؟ پوخنر معتقد است البته که افلاطون عامدانه سراغ چنین گونه‌ای رفته‌است. «مباحث انتزاعی و فلسفی راجع به مرگ باید در قالب امیال و ترس‌های شخصیت‌های سه‌بعدی جلوه کند. این چیزی است که صرفاً در دیالوگ

محقق می‌شود و دلالت‌های بزرگتری برای رابطه بین مُثُل و مابه‌ازای مادی آنها به وجود می‌آورد. [درام] بهترین گونه تقابل ایده‌آلیسم و ماتریالیسم افلاطونی است» (Ibid: 14).

بنابراین دیالوگ‌های افلاطون شکل غیرمعمولی از درام بودند که در خدمت یک هدف مشخص قرار داشتند: بیان فلسفه افلاطون. «آن متون برای تحقق این هدف، تراژدی را ربودند و آن را در جهت منافع خود تغییر دادند» (Ibid: 10). از این‌رو رقابت افلاطون با تراژدی رقابتی بین تراژدی‌نویس‌ها برای سبقت از یکدیگر درون یک گونه ادبی محسوب نمی‌شود. بلکه رقابتی است بین گونه استاندارد تراژدی و گونه نامتعارف درام افلاطونی.

۴-۳- درام افلاطونی و کمدی

آثار افلاطون صرفاً با تراژدی دچار تعامل نبود. با کمدی نیز چالش‌های مشترک و متقابلی داشت (kahn, 1995: 68). برای مثال افلاطون در آثارش به تخطی از هنجارهای جامعه می‌پرداخت که این فضا نیز بیشتر در کمدی دیده می‌شود. به‌علاوه اینکه افلاطون همواره شخصیت‌های اصلی آثارش را از شخصیت‌های آتن معاصر می‌گرفت و آنها را در موقعیت‌های معاصر و روزمره قرار می‌داد. امری مشابه قراردادهای کمدی کلاسیک است. برای مثال سقراط، اگرچه از لحاظ شخصیت‌پردازی به قهرمان‌های تراژدی نزدیک بود، از لحاظ موقعیت اجتماعی پایین‌تر از آن بود که یک شخصیت تمام‌عیار تراژدی محسوب شود. اریتی در رویکرد مدرن به دیالوگ‌های افلاطون، آن تصویر جاافتاده از سقراط در مقام فیلسوفی والا و اندیشمندی برجسته را کنار می‌زند و به‌جای آن سقراط را فردی خشن، رک، بی‌ادب، مکار، بی‌شرم با ظاهری زننده ترسیم می‌کند (Arieti, 1991: 89). درواقع نوع پوشش سقراط، نحوه صحبت‌کردن او، حتی ظاهر کریه او، مشابهت‌هایی با شخصیت‌های کمدی کلاسیک داشت. همچنین بسیاری از کمدی‌نویسان کلاسیک نیز از شخصیت سقراط در آثار خود استفاده کرده‌اند، که این امر از چشم افلاطون دور نمانده بود. درواقع افلاطون در عین حال که تراژدی را رقیب خود می‌دانست، به کمدی نیز گوشه‌چشمی داشت. برای مثال او در یکی از آثار خود به نام *آپولوژی*، به نمایشنامه کمدی *ابرها* نوشته آریستوفان ارجاع می‌دهد و از آن سخن می‌گوید، اما رویکردش نسبت به این اثر کمدی، رویکردی چالش‌برانگیز است نه آنکه آن را الگوی خود قرار داده باشد. افلاطون در *آپولوژی*،

آریستوفان را به دلیل تحریک افکار عمومی نسبت به فاسدشدن جوانان توسط سقراط و درنتیجه محاکمه او، متهم می‌کند و زیر سؤال می‌برد (افلاطون، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

در حقیقت افلاطون همواره با مؤلفه‌های تراژدی و کمدی در چالش بود. سقراط یک شخصیت کمیک ساده نبود بلکه نوع جدیدی از قهرمان بود. «نوعی ضدقهرمان مدرن که علیرغم ظاهر ناخوشایند و رفتار نه چندان مناسب خود، با ذکاوت خود مناسبات طبقه حاکم جامعه را زیر سؤال می‌برد» (Bakhtin, 1981: 24-25)[۳]. افلاطون با خلق شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که نه کاملاً مطابق مؤلفه‌های تراژدی هستند و نه کاملاً پیرو اصول کمدی، و در عین حال تلفیقی از هردو، گونه جدیدی از درام خلق می‌کند که کنار تراژدی و کمدی قرار می‌گیرد. افلاطون کمدی و تراژدی را با هم تلفیق، و مهم‌تر از همه، انتزاع و عینیت را در هم ترکیب می‌کند. این ترکیب جدید است که درام او را از درام رقبایش مجزا کرده‌است.

۴-۴- دراماتورژی درام افلاطونی

دراماتورژی درام افلاطونی مؤلفه‌های مشخصی دارد: دیالوگی به نثر درباره موضوعات سیاسی، اجتماعی، فلسفی که ریشه در صحبت‌های شخصیت‌ها دارد و نه در کنش آنها. دیالوگ‌هایی که با هدف خوانده‌شدن برای جمع نسبتاً کوچک‌تری نوشته می‌شود و نه برای اجرا در مکان‌های عمومی و سرباز تئاتر آتن و در مقابل توده مردم. فراموش نکنیم که عنصر مخاطب برای کمدی و تراژدی یونانی امری اجتماعی سیاسی محسوب می‌شد. در تئاتر دیونیزوس بیش از پانزده‌هزار نفر شرکت می‌کردند. اقشار مختلف مردم، از زنان تا بردگان، حضور گسترده داشتند. شهروندان، گروه همسرایان را تشکیل می‌دادند. نمایشنامه‌نویسان آثار خود را در معرض عموم مردم به اجرا درمی‌آوردند. اما افلاطون مخالف چنین رویکردی نسبت به تئاتر و مخاطبان تئاتر بود. او این نوع حضور گسترده مخاطب را «نوعی قانون جمعی می‌دانست که از طرف نمایشنامه‌نویسان بر مخاطبانی بدون دانش فلسفی اعمال می‌شود و [صرفاً] عواطف آنها را برمی‌انگیزد» (Puchner, 2010: 28). البته این بدان معنا نیست که شیوه مقبول افلاطون حضور گروه اندک و منتخبی از مخاطب بود، بلکه مخاطب نوشته‌های او آزاد، اما کنترل‌شده بودند، بدین معنی که او می‌خواست روند اجرا یا خوانش آثارش، روندی فکری- فلسفی باشد، نه صرفاً برانگیزاننده عواطف و احساسات. و به این دلیل نمی‌توانست عموم مردم را جذب کند، اگرچه که درها به روی همه باز بود. «نقد اصلی

افلاطون نسبت به تئاتر، متوجه نقد شدیدی نسبت به مخاطبان منفعل بود. شیوه ایـده‌آل او به شیوه مشاهده‌گر مشارکت‌کننده نزدیک است» (Ibid: 27). در یونان کلاسیک کـه قالـب جاافتاده تئاتر، شامل تراژدی و کمدی با حضور همسرایان و توده مـردم تماشـاگر مـی‌شـد، چنین قالب ادبی با چنین دراماتورژی، غریب و نامتعارف می‌نمود. البته این نوع دراماـتورژی برای ما در عصر حاضر آشنا و شناخته‌شده است. «تماشاگر مشارکت‌کننـده» مـا را بـه یـاد تئاتر اپیک برشت می‌اندازد که آن هم با هدف اجرا برای جمعیت محدودتری تولید می‌شـد. یا نمایشنامه‌های برخی مکاتب ادبـی از قبیـل رمانتیسیسـم و سمبولیسـم کـه صـرفاً بـرای خوانده‌شدن نوشته می‌شد، یا آثار درام‌نویسان قرن ۱۹ و ۲۰ مانند آلبر کامو، ساموئل بکـت، و ژان پل سارتر، که موضوع اصلی‌شان فلسفه است.

از طرف دیگر، نونینگ و زومر، از دیگر نظریه‌پردازان حوزه درام مـدرن، در مقالـه خـود بـه مسأله طیفی‌بودن گونه‌های درام پرداخته و معتقدند گونه‌های درام حالت صفر و یک، یا قطبی ندارند. همواره رویکرد ارسطویی مبتنی بر این بود که هر اثر دراماتیک یا در قالب تراژدی قـرار می‌گیرد و یا در قالب کمدی که نقطه مقابل آن است و غیر از ایـن دو ممکـن نیسـت، و اگـر باشد آن اثر درام محسوب نمی‌شود. اما رویکرد افلاطونی می‌گوید چنین حالـت صـفر و یکـی وجود ندارد. بلکه یک طیف وجود دارد، یعنی در طول این طیف شاهد گونـه‌هـای مختلفـی از درام با نسبت‌های مختلفی از مؤلفه‌های تـراژدی و کمـدی و حتـی مؤلفـه‌هـای روایـی رمـان هستیم، گونه‌هایی از قبیل تراژیکمدی، طنز سیاه، فارس، تئاتر ابزورد و غیره. بـا ایـن رویکـرد، مشکل گونه‌بندی و ارزشگذاری دراماتیک بسیاری از درام‌های طول تاریخ ازجملـه درام مـدرن حل می‌شود (Pier, 2008: 337).

درواقع افلاطون طلیعه‌دار درام ادبی مدرن محسوب می‌شود. بدون شک دغدغـه افلاطـون نسبت به برتری عنصر روایت به محاکات که پیشتر ذکر شد، بر تفوق عنصر دیالوگِ روایتی بـر دیالوگِ کنشی در آثارش بی‌تأثیر نبوده‌است.

> «افلاطون در کتاب سوم و دهم *جمهوری*، مخالفت‌های فراوانی علیه درام بـه عنـوان هنـری محاکاتی بیان می‌کند. او ابتدا با طرح تمایز محاکات و روایـت وارد ایـن موضـوع مـی‌شـود. محاکات بازنمایی مستقیم صداها و نقش‌ها است که نه تنها بر صحنه تئاتر اتفـاق مـی‌افتـد بلکه هنگام نقالی اشعار حماسی هومر هم شاهد محاکات هستیم، زیرا آنجا هم گفته‌های هر شخص را با صدای متفاوت می‌خوانیم. در مقابل این شیوه خوانش و اجرای تئاتری، افلاطون شیوه فاصله‌دارتری را می‌پسندد، شیوه‌ای روایت‌گونـه بـه نـام دایجسـیس. اگرچـه بـه نظـر

می‌رسد این شیوه مطلوب او به‌کلی دور از تئاتر باشد، درحقیقت سنتی کاملاً تئاتری است که می‌توان آن را تئاتر دایجتیک یا روایی نامید: تئاتری که از محاکات به‌دور است و به‌جای آن سعی می‌کند این فاصله را با روایت راویان از آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد پر کند» (Puchner, 2010: 32).

اکثر فیلسوفان بعد از افلاطون «متوجه تفاوت بین حمله‌ای که درصدد نابودکردن هدف خود -بستن همه تئاترها- و حمله‌ای که درصدد اصلاح هدف خود به شدیدترین حالت باشد، نبوده‌اند. حمله افلاطون از نوع دوم بود. حمله‌ای که می‌خواست تئاتر را ریشه‌ای اصلاح کند» (Ibid: 6).

۴-۵- تئاتر و مدرنیسم

در دوره مدرن که متأثر از عوامل مختلفی مسیر درام دچار تغییرات بنیادین نسبت به دوره کلاسیک شد، توجه به دیالوگ‌های افلاطونی به عنوان درام به‌تدریج بیشتر شد. به تبع این روند، آن اجماع بین تئاتر و فلسفه که افلاطون را دشمن تئاتر تلقی می‌کردند، کم‌کم در هم شکست. نمایشنامه‌نویسان نیز با دیالوگ‌های افلاطون به عنوان یک قالب دراماتیک منحصربه‌فرد آشنا شدند و درام مدرن با مختصاتی جدید پا به عرصه وجود گذاشت.

رابطه مدرنیسم با تئاتر رابطه‌ای پیچیده است. بعد از عصر رنسانس و احیای ارزش‌های هنر محاکاتی و تقلیدی، در دوره مدرن هنر بار دیگر از بازنمایی عینی و محاکاتی فاصله گرفت و به سمت انتزاع و بازنمایی غیرمحاکاتی رفت. انواع مکتب‌های هنری مختلف از قبیل مکاتب سورئالیسم، اکسپرسیونیسم، سمبولیسم و غیره همگی متکی به بازنمایی‌های غیرمحاکاتی‌اند. در هنر مدرن، نه تنها از بازنمایی محاکاتی فاصله گرفتند، بلکه هنر محاکاتی به‌طورکلی تقبیح و فاقد ارزش زیبایی‌شناسانه شد. در میان هنرهای محاکاتی، تئاتر، از آن دسته هنرهایی است که به واسطه ذات خود تعارضات فراوانی با این رویکرد مدرن پیدا کرد.

تئاتر، هنری اجرایی است. هنرهای اجرایی مانند موسیقی و رقص همواره متکی به اجرای اجراکنندگان زنده روی صحنه هستند. درواقع ماده اصلی هنرهای اجرایی ازجمله تئاتر، «انسان» است. برخلاف هنرهای دیگر مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، و حتی سینما که مواد اصلی آنها رنگ، بوم، چوب، فلز و تصویر هستند. در این‌گونه هنرها هرگاه این مواد به تقلید عینی امری در طبیعت بپردازند، حاصل کار هنری محاکاتی است؛ و هرگاه از تقلید عینی طبیعت دور شوند و اثری انتزاعی خلق کنند، حاصل کار هنری غیرمحاکاتی است. اما در تئاتر مسأله به این سادگی

نیست. تئاتر در انتزاعی‌ترین شکل خود، با انتزاعی‌ترین داستان‌پردازی و صحنه‌آرایی، باز هم به واسطه حضور انسان زنده بر صحنه، هنری محاکاتی محسوب می‌شود. هرچقدر هم که بازی اجراگران، عجیب و دور از واقعیت باشد باز هم ماده اجرا انسان زنده است و قابلیت انتزاع ندارد. از این‌رو وقتی هنر مدرن، اصل محاکات را هدف قرار می‌دهد، تئاتر دچار مشکل می‌شود و موقعیت نابسامانی پیدا می‌کند. به بیان دیگر، تئاتر ذاتاً با نقد محاکات دچار تعارض می‌شود.

اما مدرنیسم هیچ‌گاه از نقد خود دست نکشید. تئاتر مدرن با تمام تعارضی که در ذات خود داشت و دارد، پا به عرصه وجود گذاشت. «تئاتر مدرن برای تحقق خود مجبور بود با جنبه فردی، انسانی یا محاکاتی تئاتر مقابله کند که همگی در گرو حوزه شخصیت‌پردازی بازیگران بود» (Ibid: 4). درواقع اتکای تئاتر به شخصیت‌پردازی سدی بود برای مدرن شدن تئاتر. درام‌نویسان و کارگردانان مدرن تئاتر هرکدام به شیوه‌های منحصربه‌فرد خود، از این سد عبور کردند. برای مثال برتولت برشت با شیوه فاصله‌گذاری و ارائه بازیگر به‌مثابه گزارشگر، به نوعی از جنبه محاکاتی بازیگر تئاتر کاست. یا ساموئل بکت که بیش از همه مدرنیست‌ها با این سد دست‌وپنجه نرم کرد و با حملاتی بی‌رحمانه به حضور انسان واقعی و عینی در درام‌های خود و بر صحنه‌های تئاتر، از شخصیت‌های دراماتیک شخصیت‌زدایی کرد.

مدرنیسم صرفاً در حوزه بازیگر محاکاتی درگیر نبود. هنر مدرن به‌طورکلی به سمت دریافت شخصی و فاصله‌گرفتن از دریافت جمعی می‌رفت. ظهور رمان به عنوان گونه ادبی غالب در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی و بعدترها ظهور پدیده‌ای به نام تلویزیون، باعث شد مسیر تفریحات فرهنگی و هنری مردم کم‌کم به سمت دریافت‌های انفرادی برود و آن شیوه دریافت جمعی تئاتر که قرن‌ها شیوه غالب فرهنگی و هنری بود، کمرنگ شود. مخاطبان هنر به‌طورعموم در دوره مدرن، از هنرهایی که امکان دریافت انفرادی داشته باشد استقبال بیشتری می‌کردند، و تئاتر که زمانی فلسفه وجودی و کاردکرد سیاسی- اجتماعی‌اش متکی بر حضور توده مردم جامعه بود، در دوره مدرن به هنری صرفاً مختص طبقه فرهیختگان تبدیل شد. از این‌رو چالش دیگری که تئاتر مدرن با آن درگیر بود مسأله دریافت جمعی تئاتر بود که مغایر رویکردهای هنر مدرن تلقی می‌شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴-۶- درام‌های خواندنی

تئاتریان مدرن در برابر نوع مواجهه با مخاطب نیز توانستند راه‌حل‌هایی بیابند. راه‌حل‌هایی که آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تغییر مسیر تئاتر و درام شد. مدرنیست‌هایی که هم با تولید جمعی تئاتر مشکل داشتند و هم با دریافت جمعی آن، کم‌کم از سمت «دیده‌شدن» تئاتر به سمت «خوانده‌شدن» تئاتر کشانده شدند. درواقع در دوره‌ای که مخاطبان هنر، دریافت‌های در سکوت و انفرادی را بیشتر ارج می‌نهادند، تئاتر مجبور شد از جنبه اجرایی و دیداری خود بکاهد و جنبه مکتوب و خواندنی خود را بیفزاید. و بدین‌طریق درام مدرن متولد شد.

درام‌های مدرن با فرض حذف تماشاگر و با هدف خوانده‌شدن در کنج خانه‌ها نوشته می‌شدند. از این‌رو به «درام‌های خواندنی» مشهور شدند. درام‌های خواندنی محصول تئاتر مدرن بود که نقطه عطفی در تاریخ تئاتر و درام محسوب می‌شود.

> ریشه درام‌های خواندنی، متون افلاطون است. او از اولین کسانی بود که متن‌هایی به قالب دیالوگ می‌نوشت اما نه با هدف به روی صحنه بردن آنها، بلکه برای خوانده‌شدن. مقاومتی که در متون افلاطون نسبت به تئاتر وجود دارد منجر به ایجاد دو نوع سنت برای درام‌های خواندنی شد: ۱- «درام‌های خواندنی فروخورده»؛ و ۲- «درام‌های خواندنی سررفته» (Ibid: ۱۴).

همان‌طور که پوخنر می‌گوید، نوع اول یعنی درام‌های خواندنی «فروخورده»، درام‌هایی هستند که ویژگی‌های اجرایی لازمه یک درام را برای به روی صحنه رفتن و اجراشدن ندارند. درواقع بار کنش در این‌گونه درام‌ها کمتر از بار روایی و توصیفی است. مانند دیالوگ‌های افلاطون.

نوع دوم یعنی درام‌های خواندنی «سررفته» درام‌هایی هستند که دارای ویژگی‌ها و عناصری بیشتر از یک درام اجرایی استاندارد هستند که این مسأله مانع از اجرای آنها روی صحنه می‌شود. از آن جمله می‌توان به درام‌های رمانتیک‌ها یا سورئالیست‌ها اشاره کرد که گاه فضای رویاگونه آنها مغایر شرایط اجرای صحنه‌ای است. برای مثال می‌توان نمایشنامه فاوست از گوته را نام برد.

در درام‌های خواندنی دوره مدرن، از آنجایی که بیشتر برای خوانده‌شدن نوشته شده‌اند، شاهد تغییراتی در ساختار درام‌نویسی هستیم. درواقع در دوره مدرن بین حوزه‌های مطالعاتی درام روایی و روایت محاکاتی پل‌هایی زده شد. مطالعات فراگونه‌ای در دوره مدرن از اینجا شکل گرفت که مفاهیم روایت‌شناسی همزمان در دو حوزه مطالعاتی رمان و درام به کار گرفته

شد. مفاهیمی از قبیل صحنه، شخصیت، قهرمان، ضدقهرمان، گره، تعلیق، گره‌گشایی، زاویه‌دید، دیالوگ، مونولوگ، پلات اصلی، پلات فرعی و غیره هم در مطالعات تحلیل رمان به کار می‌رود و هم در درام. و این امر نشان می‌دهد این دو حوزه هم‌پوشانی‌های فراوانی با هم دارند و مرزهای بین نظریه روایت و نقد درام بسیاری از اوقات کمرنگ یا محو می‌شود (Pier, 2008: 338). از این‌رو در دوره مدرن آن دوقطبی بین هنرهای دراماتیک و هنرهای روایی برداشته شد. اندیشمندان بسیاری از قبیل باربارا هاردی، مفصلاً بر درام‌های دوره‌های گذشته متمرکز شده و مؤلفه‌های روایی غالب در این آثار را شناسایی کرده‌اند.

حاصل کار اندیشمندانی که به شناسایی مؤلفه‌های روایی در درام‌های دوره‌های مختلف به‌ویژه درام‌های خواندنی مدرن پرداخته‌اند، جمع‌بندی‌ای است از قبیل: توضیحات صحنه که بیشتر توصیفی و روایی است و از راهنمایی صرف اجراگر فراتر می‌روند؛ پیش‌درآمد؛ مؤخر؛ تک‌گویی‌هایی در قالب کنارگویی و حدیث نفس؛ حضور یک جمع یا گروه شبیه همسرایان کنار شخصیت‌ها با هدف نقل قطعه‌هایی از متن که در قالب دیالوگ بین شخصیت‌ها جای نمی‌گیرد؛ روایت‌هایی از گذشته که شخصیت‌ها بازگو می‌کنند؛ حضور شخصیت‌هایی در مقام راوی؛ اتفاقات پشت صحنه که روی صحنه بازگو می‌شود؛ توصیفات و سخنرانی‌ها؛ حضور پیام‌رسان یا نقش‌هایی مشابه آن؛ شخصیت‌هایی که ویژگی‌های انسانی از آنها گرفته شده باشد؛ تبدیل بازیگر به ژست یا نماد؛ صحنه‌های متافیزیکال و انتزاعی؛ نمایش در نمایش؛ فاصله‌گذاری بین دنیای نمایش و دنیای واقعی؛ معرفی بازیگر توسط خود؛ خطاب مستقیم تماشاگر؛ و تبدیل نقل اول‌شخص به روایت سوم‌شخص.

مؤلفه‌های روایی در قالب‌های مختلف به کار رفته و لابلای مؤلفه‌های محاکاتی در هم تنیده شده‌اند. این مؤلفه‌ها، که در درام‌های خواندنی مدرن به‌وفور به کار رفته‌اند، موجب تفوق بار روایی بر بار محاکاتی درام می‌شوند. برای نمونه نگاهی می‌اندازیم به برخی از این مؤلفه‌های روایی در آثار درام‌نویسای مدرن.

۵- گرترود استاین

گرترود استاین[1] در پنسیلوانیای آمریکا به دنیا آمد. او یکی از مهم‌ترین رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان مدرنیست است. یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های او *چهار قدیس در سه*

1. Gertrude Stein (1874 - 1946)

پرده[1] نام دارد که استاین آن را در سال ۱۹۲۷ نوشت. این نمایشنامه در فرم و محتوا نوآوری‌های چشمگیری داشت. در آغاز نمایش شاهد حضور عنصر همسرایان هستیم که پیش‌درآمدی می‌خوانند. همسرایان مؤلفه‌ای است که بعد از دوران کلاسیک از مختصات نمایشنامه‌نویسی تقریباً حذف شده بود تا اینکه در دوره مدرن مجدداً به کار گرفته شد تا نمایشنامه‌نویس بخش‌هایی از نمایشنامه را که در قالب محاکاتی دیالوگ شخصیت‌ها نمی‌گنجد، در قالب روایی همسرایان بگنجاند. بعد از پیش‌درآمد همسرایان پرده اول آغاز می‌شود. همان ابتدای پرده اول «قدیس استفان» می‌گوید: «روایتی از آماده‌شدن قدیسان» و مخاطب آماده شنیدن روایتی می‌شود و نه دیدن ماجرایی. نمایشنامه فهرست اشخاص نمایش ندارد. شخصیت‌ها لزوماً اسامی مجزا ندارد و به‌جای آن نوشته شده: «قدیس سارا: شامل چهار قدیس می‌شود». آغاز هر پرده با اعلام راوی مشخص می‌شود. حتی صحنه‌های هر پرده با شماره و محتوای هر صحنه، ایجازگونه از طرف راویان اعلام می‌شود، برای مثال در پرده دوم دو راوی کنار هم می‌ایستند و به‌نوبت اعلام می‌کند:

صحنه هشت، انتظار
صحنه اول، آغاز کار
صحنه دوم، روانه این‌سو و آن‌سو شدن
صحنه سوم، در خوشی و آرامش
صحنه چهارم، دلبستگی
صحنه پنجم، سیر و سفر و کشف
صحنه ششم، در هم می‌آمیزند (stein, 2015: 8)

در پایان نمایشنامه پیش از آنکه پرده بیفتد، راوی نمایش اعلام می‌کند: «اکنون پرده آخر است» و گروه همسرایان پاسخ می‌دهند: «این واقعیت مسلم است». نمایشنامه *چهار قدیس در سه پرده* از جهات متعددی مغایر قواعد ارسطویی درام است و یکی از پیشگامان درام خواندنی دوره مدرن محسوب می‌شود. ساختار داستان نمایشنامه به‌هیچ‌وجه از ساختار علّی ارسطویی -شامل «گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی»- پیروی نمی‌کند. در بسیاری از قسمت‌های متن مرز بین نقل اول‌شخص و سوم‌شخص به‌وضوح مشخص نیست. حتی مرز بین دیالوگ شخصیت‌ها و توضیح صحنه نیز در بسیاری از قسمت‌های متن واضح نیست و قطعات کوتاه بسیاری وجود دارد که در قالب روایی و با زمان ماضی نوشته شده‌است. در

1. *Four Saints in Three Acts*

پایان نمایشنامه مشخص نمی‌شود قدیسان نمایش دقیقاً چه تعداد بودند و حتی تعداد دقیق پرده‌های نمایش نیز مبهم باقی می‌ماند. گاهی حتی مشخص نیست چه کسی در حال صحبت‌کردن است. گویا متن هیچ هدفی برای اجرا و روی صحنه رفتن نداشته و صرفاً برای خوانده‌شدن نوشته شده‌است. البته این بدان معنا نیست که *چهار قدیس در سه پرده* امکان اجرای صحنه‌ای ندارد، کما اینکه اپرای بسیار موفقی از آن به کارگردانی ویرژیل تامسون در سال ۱۹۳۴ به روی صحنه رفته‌است. اما فاصله اجرا تا متن آنقدر زیاد است که متن در جهت اجرایی‌شدن، دستخوش تغییرات فراوانی شد. همین خصیصه، یکی از مهمترین مؤلفه‌های درام خواندنی به شمار می‌رود. درواقع یکی از راه‌های تشخیص درام‌های خواندنی این است که ببینیم برای اجرا تا چه اندازه نیازمند تغییر است. استاین در کتاب *آخرین اپراها و نمایشنامه‌ها*[۲] می‌نویسد:

> «وقتی اولین نمایشنامه‌ام را نوشتم مدت‌ها بود که تئاتر نمی‌رفتم. درواقع اگرچه نمایشنامه‌های زیادی نوشته‌ام، تقریباً مطمئنم از زمانی که شروع به نوشتن آنها کردم قدم به هیچ تئاتری نگذاشتم» (Stein, 1949: 61).

مشکل استاین با تئاتر در همزمان و هماهنگ‌نشدن مشاهده‌گر و کنش صحنه‌ای بود. او معتقد بود که به دلیل گذرا بودن اجرای تئاتر، تماشاگر نمی‌تواند کنترلی بر زمان، مکان یا سرعت دریافت خود داشته باشد و مجبور است تابع سرعت اجرا باشد (ibid: 31). در این حالت نمی‌توان اطمینان داشت که امیال و عواطف تماشاچی با کنش روی صحنه دقیقاً هماهنگ می‌شود یا خیر. یک راه‌حل برای ایجاد این هماهنگی، خواندن به‌جای تماشاکردن است. خواننده نمایشنامه می‌تواند فارغ از جبر سرعت اجرای روی صحنه، عواطف خود را با زمان و مکان و فضای نمایش در ذهن خود هماهنگ کند. استاین می‌گوید به این دلایل «من بشخصه خواندن نمایشنامه را به تماشای آن ترجیح می دهم» (ibid: 39). این رویکرد ارزشی نسبت به خوانش انفرادی و دریافت انفرادی، روحیه غالب بر مدرنیسم است (وات، ۱۳۷۹: ۱۴). استاین و بسیاری از دیگر مدرنیست‌ها معتقد بودند که تنها در هنگام خوانش انفرادی است که هماهنگی بین داستان و خواننده در بهترین حالت محقق می‌شود. از این‌رو، حاصل کار استاین نمایشنامه‌هایی خواندنی می‌شود. او برای نیل به این هدف، مؤلفه‌های محاکاتی و کنشی را در کنار مؤلفه‌های روایی قرار می‌دهد. برخی از این مؤلفه‌های روایی که استاین در اثر خود به کار برده عبارت‌اند از: روایت راوی، گزارش از وقایع خارج از صحنه، گزارش از

رویدادهای گذشته، دستورصحنه‌های فراتر از راهنمایی بازیگر و کارگردان، شخصیت‌هایی فراتر از یک نقش، همسرایان، و روایت سوم‌شخص به‌جای روایت اول‌شخص. ترکیب مؤلفه‌های محاکاتی و روایی شاید در بسیاری از نمایشنامه‌های تاریخ درام، از دوران کلاسیک تا دوره مدرن اتفاق افتاده باشد، اما آنچه در دوره مدرن در نمایشنامه‌های روایی برجسته‌تر شد و باعث شد این نوع آثار زیر عنوان نمایشنامه‌های خواندنی گونه مستقلی به حساب آیند و به رسمیت برسند، رویکرد آگاهانه و عامدانه نویسندگان این آثار به خواندنی‌بودن این متون بود. از همین روست که برای مثال استاین در نمایشنامه چهار قدیس در سه پرده به‌وضوح به مؤلفه‌های روایی به‌کاررفته در نمایشنامه، اشاره و تأکید می‌کند. برای مثال در ابتدای نمایش عامدانه با به‌کارگیری کلمه «روایت»، کنش و روایت را در کنار هم قرار می‌دهد:

قدیس استفان: روایتی از آماده‌شدن قدیسان

قدیس سدلمنت و قدیس سارا: بمانید برای روایت آماده‌شدن دو قدیس برای قدیس بودن (Stein, 2015: 1).

درواقع نویسنده هیچ ابایی از به‌رخ‌کشیدن مؤلفه‌های غیرمحاکاتی به‌کارگرفته شده در اثر نمایشی خود ندارد و با اصرار قطعات روایی را پررنگ و برجسته در لابلای عناصر کنشی جای می‌دهد.

۶- برتولت برشت

علاوه بر این نمونه از یک درام خواندنی مدرن، که مفصلاً بدان پرداخته شد، به موارد دیگری از درام‌نویسان مدرن به‌طورکلی می‌توان اشاره کرد که سنت درام افلاطونی و مؤلفه‌های روایی اساس ساختار تئاتر و درام آنها بوده‌است. برای مثال برتولت برشت و تئاتر اپیک او از نمونه‌های برجسته در این حوزه است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر اپیک فاصله‌گذاری است، یعنی بازیگر به‌جای حل‌شدن در نقش خود باید فاصله خود را با نقش حفظ کند و گاه از نقل اول‌شخص خارج شده و در مقام راوی سوم‌شخص، منتقد و تشریح‌کننده شخصیت و موقعیت باشد. جوهره اصلی تئاتر اپیک در رابطه بین تئاتر با تماشاگر است. برشت همواره به دنبال تماشاگرانی آگاه و مشارکت‌کننده بود که در نمایش غرق نشوند و با کنترل عواطف خود بتوانند تحلیل کنند و نظر بدهند. این رویکرد برشت شباهت بسیاری با رویکرد افلاطون در مورد مخاطبان آثارش داشت که برخلاف مخاطب انبوه تئاتر یونان، در جمع‌های محدودتری بتوانند با خوانش متن و تمرکز بیشتر، کنترل عواطف خود را به دست گرفته و درنتیجه بیشترین ارتباط

را با اثر برقرار کنند. از طرفی، شیوه فاصله گذاری برشت در اجرای تئاترهای او، بر شیوه نمایشنامه‌نویسی او نیز تأثیر داشت. بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌های برشت به‌نحوی سخن می‌گویند که گویی در حال گزارش دادن از زاویه‌دید سوم‌شخص درباره کسی دیگرند. برای مثال در نمایشنامه *عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی*[1]، که در قالب اپرا نوشته شده، شخصیت پاول در معرفی گزارشی از خود می‌گوید:

در اعماق جنگل‌های سفید و پوشیده از برف آلاسکا
من، با سه تن از همپالکی‌هایم، در نهایت مودت
درختان را اره می‌کردیم و به رودخانه می‌بردیم
گوشت خام می‌خوردیم و پول می‌اندوختیم
هفت سال بدین‌گونه سپری شد
تا اکنون که من اینجا هستم (برشت، ۱۳۵۱: ۴۲).

درواقع تمام شخصیت‌های آثار برشت به نوعی راویان خود و دیگران هستند و از انگیزه‌های خود سخن می‌گویند. حتی اگر در قالب سوم‌شخص هم نباشد؛ گویی با فاصله درباره کسی دیگر گزارش می‌دهند. نکته قابل‌تأمل دیگر این است که پاول مستقیم با تماشاگر صحبت می‌کند. این خطاب مستقیم تماشاگر در کنار روایت‌هایی گزارش‌گونه، از مهم‌ترین مؤلفه‌های روایی درام‌های خواندنی است که اتفاقاً بخشی از ساختار متون اپراها هم محسوب می‌شود. شاید به همین دلیل است که اکثر آثار برشت در نیمه دوم قرن بیستم در قالب اپرا بوده‌است. آثاری از قبیل *آدم آدم است*[2] و نیز *اپرای سه‌پولی*[3]. در دیگر آثار برشت نیز مؤلفه‌های روایی کاربرد گسترده‌ای دارد که آثار او را به سمت درام‌های خواندنی سوق داده‌است. برجسته‌ترین مؤلفه‌های روایی در آثار او عبارت‌اند از: پیش‌درآمد، میان‌پرده، مؤخره، فضاهای انتزاعی، داستان‌های خطی و غیر ارسطویی، قطعات روایی طولانی در معرفی شخصیت، گزارش از گذشته و روایت‌های سوم‌شخص.

۷- ساموئل بکت

یکی دیگر از مهم‌ترین درام‌نویسان مدرن ساموئل بکت است. بکت را از برجسته‌ترین مدرنیست‌هایی می‌دانند که تئاتر و درام محاکاتی را به چالش کشید. او شیوه‌های مختلفی

1. *The Rise and The Fall of the City of Mahagonny*
2. *Man Equals Man*
3. *Three-Penny Opera*

برای این کار داشت. تبدیل بازیگر به ژست و نماد که از مؤلفه‌های روایی درام‌های خوانـدنی است، در آثار بکت فراوان یافت می‌شود. برای مثال در نمایشنامه *آخر بازی*[1] و *من نه*[2]، تأکید صرف بر انگشتان دست و دهان بازیگر به عنوان اجراگر بـه‌جـای تمامیـت بـدن بـازیگر، بـه طریقی حاکی از تبدیل بازیگر به ژست و نماد و مبارزه با حالت محاکاتی تئاتر است. بکت از این هم فراتر می‌رود و با نوشتن نمایشنامه‌هایی برای پانتومیم، محاکات ارسـطویی تئـاتر را به‌طورکلی زیرورو می‌کند. شیوه خاص بکت در نوشتن متون پانتومیم قابل‌توجه است. او در طراحی حرکات پانتومیم به‌نحوی کار می‌کند که گویی بازیگران، عروسک‌هایی هسـتند کـه حرکات آنها کنترل‌شده است. درواقع گویی اجراکنندگان، عروسک‌اند و بکت عروسک‌گردان آنها. این شیوه تلاشی است برای خلع جنبه انسانی بازیگر که مهم‌ترین مؤلفه محاکاتی تئاتر است و در دوران مدرن به چالش کشیده شد. از طرف دیگر، در نگاه اول بـه نظـر مـی‌رسـد پانتومیم مقوله‌ای کاملاً اجرایی باشد که هیچ قرابتی با مقوله خواندن و روایت نـدارد. البتـه چنانچه اجرای آن بی‌واسطه متن و مستقیماً بر روی صحنه اتفاق بیفتد، همین‌طور اسـت و امری کاملاً محاکاتی محسوب می‌شود. اما به محض آنکه متنی برای پانتومیم نوشـته شـود، امر محاکاتی صحنه‌ای، جای خود را به امر روایی مکتوب می‌دهد. متن پانتومیم، از آنجا کـه بدون گفتار و یا با حداقل گفتار است، روایتی محض از زاویه‌دید سـوم‌شـخص اسـت، شـبیه توضیح صحنه‌ای طولانی و مفصل. توضیحات صحنه به‌طورکلی یکی دیگر از برجسـته‌تـرین مؤلفه‌های روایی آثار بکت به شمار می‌رود. توضیحات صحنه نمایشنامه‌های بکت بسیار فراتر از راهنمایی اجراگر و فضاسازی صحنه‌ای است. این قطعات روایی و توصیفی همواره مکمـل اصلی مفهوم کلی نمایشنامه است و چنان لابلای دیالوگ‌ها جاسازی شده که گویی صرفاً بـا خواندن توضیح صحنه‌ها در کنار دیالوگ‌ها می‌توان مفهوم اصلی نمایشنامه را محقـق کـرد. علاوه بر توضیح صحنه، مؤلفه‌های روایی دیگری نیز از عناصر بنیادی سـاختار آثـار اوسـت. *آخرین نوار کراپ*[3] شامل روایت داستان زندگی کراپ است. همچنین در نمایشنامه رادیویی *کاسکاندو*[4] راوی، داستانی را روایت می‌کند که مرتباً قطع می‌شـود و عقـب و جلـو مـی‌رود. علاوه بر اینها نمایشنامه‌های بکت پر از شخصیت‌هایی هستند که لطیفه می‌گویند خواب‌هایشان

1. *Endgame*
2. *Not I*
3. *Krapp's Last Tape*
4. *Cascando*

را تعریف می‌کنند خاطره‌گویی می‌کنند شعر می‌خوانند و افکار دیگران را بازگو می‌کنند. تفوق بی‌بدیل مؤلفه‌های روایی در آثار بکت در کنار ساختارهای داستانی غیرارسطویی آثار او، نمایشنامه‌های بکت را در قالب درام خواندنی دوره مدرن قرار می‌دهد که همچون دیگر درام‌های خواندنی دوره مدرن، رد پای آن به درام‌های خواندنی افلاطونی می‌رسد.

بنابراین همان‌طور که می‌بینیم قرابت‌های فراوانی بین رویکرد مدرنیسم و رویکرد افلاطونی به درام وجود دارد. زیر سؤال بردن بازنمایی محاکاتی؛ وجود شخصیت‌هایی که در نقش‌های مختلف جابه‌جا می‌شوند؛ همراهی نقل سوم‌شخص در کنار نقل‌های اول‌شخص؛ قطعات روایی طولانی در قالب بازگویی داستان‌ها و خاطرات و رؤیاها؛ انتقاد نسبت به نقش مخرب اجرای صحنه‌ای در عواطف تماشاگر و درنتیجه ترجیح دریافت انفرادی و کنترل‌شده؛ همگی وجوه مشترک درام افلاطونی و درام‌های خواندنی مدرن است.

درام‌های خواندنی نفی درام و تئاتر نیستند. بلکه نوع دیگری از درام هستند که باعث ارتقای جایگاه درام و نوشتار شدند. درام‌های خواندنی مختصات و ویژگی‌های دراماتیک خاص خود را دارند که می‌توان آنها را، نه زیرمجموعه تراژدی و کمدی، بلکه گونه‌ای در کنار آنها رده‌بندی کرد، امری که ریشه در رویکرد افلاطون به محاکات و روایت داشت.

۸- نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌های خواندنی که محصول دوره مدرن و تضاد مدرنیسم با تئاتر محاکاتی است، اشتراکات فراوانی با دیالوگ‌های افلاطونی دارد. برخی از این وجوه اشتراک عبارت‌اند از: حضور برجسته راوی در کنار شخصیت‌ها، گزارش‌هایی از گذشته یا فضای خارج از صحنه، توصیفات طولانی و ایستا، شخصیت‌هایی که در نقش‌های مختلف جابه‌جا می‌شوند، هم‌نشینی روایت اول‌شخص در کنار روایت سوم‌شخص، و به‌طورکلی تفوق بار روایی بر بار محاکاتی یا کنشی. همچنین در نمایشنامه‌های خواندنی و دیالوگ‌های افلاطون ساختار داستانی غالباً خطی و مغایر ساختار دراماتیک همراه با اوج و فرود است که ارسطو در *فن شعر* به‌تفصیل آن را شرح داده‌است. و مهم‌تر از همه، هم نمایشنامه‌های خواندنی و هم دیالوگ‌های افلاطون با هدف خوانده‌شدن برای مخاطبی نوشته می‌شدند که به‌دور از اجرای جمعی، در خلوت خود بتواند بر عواطف و شرایط محیط خود کنترل داشته باشد، و درنتیجه بیشترین تأثیر را از اثر بگیرد. بنابراین نمایشنامه‌های خواندنی دوره مدرن را می‌توان میراث

دیالوگ‌های افلاطون دانست. درواقع افلاطون، به دلیل مخالفت‌هایی که با ماهیت محاکـاتی و از نظر او، غیراخلاقی تئاتر داشت، دیالوگ‌هایی می‌نوشت که علاوه بر اینکه بستری بودنـد برای تشریح آرای فکری و فلسفی او، رقیبی بودند برای تراژدی و کمدی تا بتواند بـا درامـی روایی بر درام‌های محاکاتی مرسوم یونان غلبه کند. دیالوگ‌هـای افلاطـون، درامـی از گونـه تراژدی یا کمدی نبودند، بلکه گونه سومی بودند که با تفوق مؤلفه‌های روایی بر مؤلفـه‌هـای محاکاتی، پیشگام درام‌های خواندنی دوره مدرن شدند.

پی‌نوشت:

۱- *Time and Narrative*، این کتاب با ترجمه مهشید نونهالی توسط انتشارات گام نو در سال ۱۳۸۳ منتشر شده‌است.

۲- Last Operas and Plays، این کتاب با ترجمه غلامرضا صراف توسط نشر چترنـگ در سال ۱۳۹۴ منتشر شده‌است.

۳- *Dialogic Imagination: Four Essays*، این کتاب با عنوان «تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان» با ترجمه رویا پورآذر توسط نشر نی در سال ۱۳۸۷ منتشر شده است.

منابع

ارسطو. ۱۳۸۱. *فن شعر*، ترجمه ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

افلاطون. ۱۳۵۳. *جمهوری*، ترجمه م.ح. لطفی. تهران: ابن سینا.

ـــــــ . ۱۳۶۷. *دوره آثار افلاطون*، ترجمه م.ح. لطفی و ر.کاویانی. تهران: خوارزمی.

ـــــــ . ۱۳۹۰. *دوره آثار افلاطون*، ترجمه م.ح. لطفی و ر.کاویانی. ج ۱. تهران: خوارزمی.

برشت، ب. ۱۳۵۱. *عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی*، ترجمه م. ملک‌خانی و م. اسفندیارفرد. تهران: امیرکبیر.

دهخدا، ع.ا . ۱۳۷۳. *لغت‌نامه*، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

راسل، ب. ۱۳۴۰. *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمه ن. دریابندری. ج ۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

شاپوری، س. ۱۳۹۴. *تراژدی در آثار افلاطون*، تهران: افراز.

لائرتیوس، د. ۱۳۸۷. *حیات فیلسوفان نامدار: سقراط و افلاطون*، ترجمه ح. کلباسی اشتری. تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

وات، ا. ۱۳۷۹. *پیدایی قصه: پژوهش‌هایی درباره دیفو، ریچاردسون، فیلدینگ*. ترجمه ن. سرمد. تهران: نشر علم.

Arieti, J.A. 1991. *Interpreting Plato: The Dialogues as Drama*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Auerbach, E. 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press.

Bakhtin, M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press.

Chatman, S. 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.

Edwards, P. 1976. "Mimesis". in *The Encyclopedia of Philosophy*, New York: Macmillian.

Kahn, C. 1996. *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nightingale, A.W. 1995. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nünning, A. & Sommer, R. 2008. "Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Furthur Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama". *Theorizing Narrativity*, Berlin: De Gruyter. 331-354.

Puchner, M. 2010. *The Drama of Ideas*, Oxford: Oxford University Press.

Richardson, B. 2007. "Drama and Narrative". in D. Herman (Ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Stein, G. 1949. *Last Opera and Plays*, Maryland: Johns Hopkins University Press.

_____. 2015. "Four Saints in Three Acts". *My KPFA – A Historical Footnote*, from www.kpfahistory.com.

Tatarkiewicz, W. 1973. "Mimesis", in Philip Wiener (ed.). *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, New York: Scribner. 225-230.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی