University of Tehran
Faculty of Theology and Islamic Studies
Iranian Journal for the History of Islamic Civilization
Print ISSN: 2228 - 7906
Online ISSN: 2645 - 5110

A Narratological Tracing of the Traditional Theater in Turkish Modern Drama (from its inception to 1940): The Case Study of The *Wedding of the Poet, The Lord of Istanbul*, and *A Guest Came…*

Saghar Maneshi[1], Behrooz Mahmoodi Bakhtiari[2]✉

1. PhD Graduate of Advanced Studies in Art, University of Tehran, Tehran, Iran (Saghar.maneshi@gmail.com)
2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Performing Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (mbakhtiari@ut.ac.ir)

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 28 May 2025
Received in revised form: 13 July 2025
Accepted: 04 January 2026
Published online: 11 March 2026

Keywords:
Narratology of Drama, Mimetic, Diegetic, Dramatic Literature of Türkiye, The Wedding of the Poet, The Lord of Istanbul, A Guest Came…

ABSTRACT

Traditional Turkish drama or *Temaşa* (aka Spectacle) was integral to the social life of the Ottoman people. These plays were performed by stock characters in the open air, without a written text, and were mainly structured around a primary plot, with abstract, minimal set decoration. However, the newly introduced Western drama in the 19th century was equal to the performance of Aristotelian texts on the stage of a theatre hall. This dramatic transformation depicts a journey from performing conventions to the theatrical rules and from the realm of diegesis to mimesis. This study aims to trace traditional theatre in Turkish modern drama during three historical eras, including Tanzimat, Constitutional, and the Republic, from its inception to the end of its first period in 1940. Through narratological analysis of the case studies of *The Wedding of the Poet* (aka *Şair Evlenmesi*) by İbrahim Şinasi (1859), *The Lord of Istanbul* (*İstanbul Efendi*) by Musahipzade Celal (1913), and *A Guest Came…* (aka *Bir Misafir Geldi…*) by Celaleddin Ezine (1939), it can be said that although Turkish modern theatre initially had a familiar relationship with the traditional theatre, dramatic literature gradually distanced itself from diegetic narrative discourse and ultimately formed a mimetic structure

Cite this article: Maneshi, S. & Mahmoodi Bakhtiari, B. (2026). A Narratological Tracing of the Traditional Theater in Turkish Modern Drama (from its inception to 1940):The Case Study of *The Wedding of the Poet, The Lord of Istanbul*, and *A Guest Came…*. *Iranian Journal for the History of Islamic Civilization*, *58*(2), 143-171. DOI: 10.22059/jhic.2026.396249.654582

© The Author(s).
DOI: 10.22059/jhic.2026.396249.654582
Publisher: University of Tehran Press.

پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی
دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و معارف اسلامی
شاپا چاپی: ۷۹۰۶-۲۲۲۸
شاپا الکترونیکی: ۵۱۱۰-۲۶۴۵

ردیابی روایت‌شناختی نمایش سنتی در تئاتر ترکیه از آغاز تا ۱۹۴۰؛ مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های *ازدواج شاعر*، *افندی استانبول* و *یک مهمان آمد...*

ساغر منشی[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]✉

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: Saghar.maneshi@gmail.com
۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: mbakhtiari@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۲/۲۰

کلید واژه‌ها:
روایت‌شناسی درام، میمتیک، دایجتیک، ادبیات نمایشی ترکیه، ازدواج شاعر، افندی استانبول، یک مهمان آمد...

چکیده

نمایش سنتی ترکیه، به معنای سرگرمی‌های دراماتیکی که از دیرباز در زیست اجتماعی مردم عثمانی به عنوان «تماشا» در فضای باز و بدون متن اجرا می‌شدند، بر تیپ‌سازی و طرحی اولیه مبتنی بود و با کاربست کمینهٔ دکور و ملزومات صحنه در قالب مصادیقی انتزاعی شکل می‌گرفت. حال آنکه آنچه در قرن نوزدهم، هم‌نوا با سایر گرایش‌های غرب‌گرایانه و تجددطلبانه در قالب تئاتر غربی در این کشور ریشه می‌دواند، به معنای اجرای متن‌های ارسطویی در فضای بستهٔ سالن‌ها بود. این تحول که نمایش سنتی ترک را به موازات دوران تنظیمات، مشروطیت و درنهایت، جمهوریت تئاتر می‌رساند، از یک‌سو، در قلب گذر از قراردادهای نمایشی به قواعد تئاتری و از سوی دیگر، در معنای گذر گفتمان روایی از قلمرو «دایجسیس» به «میمسیس» جلوه می‌یافت. پژوهش حاضر ضمن تجزیه‌وتحلیل موردی نمایشنامه‌های *ازدواج شاعر* از ابراهیم شناسی (۱۸۵۹)، *افندی استانبول* از مصاحب‌زاده جلال (۱۹۱۳) و *یک مهمان آمد...* از جلال‌الدین ازینه (۱۹۳۹)، دگرگونی درام ترکی را از منظری روایت‌شناختی در بستر تاریخ بررسی کرده است. بر این اساس، به‌طور کلی می‌توان گفت اگرچه تئاتر ترکیه در آغاز نسبتی آشنا با نمایش سنتی حفظ کرده، ادبیات نمایشی به‌مرور از گفتمان روایی «دایجتیک» فاصله گرفته و درنهایت با مختصاتی «میمتیک» قوام یافته است.

استناد: منشی، ساغر و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۴). ردیابی روایت‌شناختی نمایش سنتی در تئاتر ترکیه از آغاز تا ۱۹۴۰؛ مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های *ازدواج شاعر*، *افندی استانبول* و *یک مهمان آمد...* . *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی*، *۵۸*(۲)، ۱۴۳-۱۷۱.
DOI: 10.22059/jhic.2026.396249.654582

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.
DOI: 10.22059/jhic.2026.396249.654582

مقدمه

در ترکیهٔ عثمانی، پیش از مواجهه با تئاتر غربی و الگوبرداری از نمایشنامه‌نویسی اروپایی، چهار گونهٔ نمایش مردمی، شامل نقالی[۱]، نمایش عروسکی[۲]، قره‌گوز[۳] و اُرتااُیونو[۴] رواج داشته است. از این مجموعه، نقالی اجراگری‌هایی انفرادی بود و قره‌گوز و نمایش عروسکی نیز اجرا با واسطهٔ سایه‌ها یا عروسک‌ها را در بر می‌گرفتند؛ حال آنکه اُرتااُیونو به عنوان آخرین گونهٔ نمایشی که در عثمانی تکامل یافته و از بسیاری جهات وام‌دار ویژگی‌های قره‌گوز است، بازی زندهٔ اجراگران مقابل تماشاگران را در بر داشت. این نمایش‌ها بدون متنِ نوشتاری و ضمن بداهه‌پردازی خطوط موضوعی ثابت، پرداخت انتزاعی زمان و مکان و تیپ‌پردازی قالبی اشخاص بازی، در حلقهٔ میدانی تماشاگران اجرا می‌شدند. این در حالی است که به‌تدریج، با اهمیت یافتن مدرنیته و حاکمیت مشروطه برای روشنفکران در قرن نوزدهم، آثار شاخص و متن‌های دراماتیک غربی به عنوان یکی از برجسته‌ترین آستانه‌های غرب‌گرایی، ترجمه و اقتباس شدند و به‌طور طبیعی، نوبت به نگارش آثاری اصیل در حوزهٔ ادبیات نمایشی نیز رسید؛ آثاری که باید برای اجرای صحنه‌ای در فضای بستهٔ سالن‌های تئاتر نگاشته و تنظیم می‌شدند. این عزیمت در خوانشی روایت‌شناختی متضمن دور شدن هرچه بیشتر گفتمان روایی از قلمروی «دایجسیس»[۵] و نزدیکی هرچه بیشتر به قلمروی «میمسیس»[۶] و به بیان ساده‌تر، انتقال سنگینی کفهٔ ترازوی رخداد دراماتیک جاری از بازگویی کلام‌محور به بازنمایی کنش‌مند است. چنان‌که مشاهده می‌شود این دگردیسی یک الگوپذیری ساده نیست، بلکه به عنوان یک تغییر دراماتیک بنیادین، به معنای گذر از قراردادهای «دایجتیک»[۷] نمایش به قواعد «میمتیک»[۸] تئاتر بود که از حیث نسبت روایت‌شناختی هنرهای نمایشی در تناظر با برهه‌های تاریخی گوناگون نیز جالب توجه است. از همین منظر است که می‌توان گفت نخستین نمونهٔ اصیل نمایشنامه‌نویسی ترکیه، *ازدواج شاعر*[۹] ابراهیم شناسی[۱۰] (۱۸۲۶–۱۸۷۱) که در سال ۱۸۵۹ منتشر شده، درواقع، نمود نخستین تلاش برای گذر از روایت دایجتیک به میمتیک نیز به شمار می‌رود. تجربیات در این زمینه در سال‌های مشروطهٔ دوم

1. Meddahlık
2. Kukla
3. Karagöz
4. Ortaoyunu
5. Diegesis
6. Mimesis
7. Diegetic
8. Mimetic
9. Şair Evlenmesi
10. İbrahim Şinasi

عثمانی شدت گرفتند؛ *افندی استانبول*[۱] اثر مصاحب‌زاده جلال[۲] (۱۸۶۸–۱۹۵۹) به سال ۱۹۱۳م.، نمونه‌ای برجسته از همین دوران تازهٔ پسااستبداد حمیدی است. با شکل‌گیری جمهوری ترکیه نیز پشتیبانی از هنرهای نمایشی اساساً به مسئله‌ای ملی بدل شد؛ *یک مهمان آمد...*[۳] اثر جلال‌الدین ازینه[۴] (۱۹۰۱–۱۹۷۲) در سال ۱۹۳۹، یکی از آثار مهم همین برهه از جمهوریت به شمار می‌رود. پژوهش جاری به عنوان مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای ضمن تمرکز بر جنبه‌های روایت‌شناختی پیرنگ، شخصیت‌پردازی و مختصات فضایی ـ زمانی در نمایشنامه‌های *ازدواج شاعر*، *افندی استانبول* و *یک مهمان آمد...*، گذر درام ترکیه را از قراردادهای نمایشی دایجتیک به قواعد تئاتر میمتیک، در بستر تاریخ و همگام با دوران تنظیمات[۵]، مشروطیت و جمهوریت مطالعه می‌کند و در پی تجزیه‌وتحلیل نسبت روایت‌های دراماتیک فوق با گفتمان روایی میمتیک و دایجتیک برمی‌آید.

پیشینهٔ پژوهش

با وجود اهمیت و گسترهٔ مطالعاتی روایت‌شناسی درام، تاکنون مطالعات چندانی در این زمینه به ثمر ننشسته است. از مجموعهٔ پژوهش‌های ترکیه می‌توان به پایان‌نامهٔ چوروملو[۶] (2012) اشاره کرد که در آن ضمن معرفی مصاحب‌زاده جلال و روزگار معاصر او، به شرایط حاکم بر تئاتر ترکیهٔ پیش و پس از آن دوره و همین‌طور، مطالعهٔ عناصر نمایش سنتی در نمایشنامهٔ *افندی استانبول* پرداخته است. زکاء[۷] (2015) نیز در بخش‌هایی از مقالهٔ «عناصر فولکلور در *ازدواج شاعر*[۸]» جایگاه برخی عناصر نمایش سنتی، همچون تیپ‌ها و بازی‌های کلامی را در این نمایشنامه بررسی کرده است. همچنین، ارسان[۹] (2019) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *گرایش به روایت در ادبیات نمایشی ترکیه*[۱۰]، ضمن تحلیل آثاری از سدهٔ کنونی به سنت‌های روایی در درام این کشور پرداخته است. به‌علاوه، پایان‌نامهٔ قره‌طاش[۱۱] (2023) نیز که به‌طور کلی بر زندگی، آثار و دیدگاه هنری جلال‌الدین ازینه متمرکز شده، در بخش‌هایی به معرفی، ارائهٔ خلاصهٔ موضوعی، تحلیل پیرنگ، شخصیت‌پردازی، عنصر مکان و البته ابعاد روایی نمایشنامهٔ *یک مهمان آمد...* اختصاص یافته است.

1. İstanbul Efendisi
2. Musahipzade Celâl
3. Bir Misafir Geldi...
4. Celâleddin Ezine
5. Tanzimat
6. Çağlar Çorumlu
7. Semih Zeka
8. "Şair Evlenmesi'nde Halk Bilimi Unsurları"
9. Müge Ersan
10. "Türkiye Tiyatro Yazınında Anlatıya Yönelim"
11. Sıla Karataş

در این میان، رسالهٔ دکتری منشی (۱۴۰۲) با عنوان *پژوهشی تطبیقی در سیر روایت در ادبیات نمایشی ایران و ترکیه (۱۹۴۰-۱۹۰۰)* و همین‌طور، مقالات «روایت‌شناسی میمتیک و دایجتیک: مطالعهٔ تطبیقی *سرگذشت مرد خسیس* اثر آخوندزاده و *ازدواج شاعر* اثر ابراهیم شناسی» به نویسندگی مشترک محمودی بختیاری، بلخاری، قهرمانی و منشی (۱۴۰۲) و «روایت‌شناسی نخستین اپراهای ایران و ترکیه: مطالعهٔ موردی *رستاخیز شهریاران ایران* اثر میرزاده عشقی و *چوپان‌های کنعان* اثر خالده ادیب ـ آدیوار»[1] به نویسندگی مشترک منشی و محمودی بختیاری (۲۰۲۴) در نوع خود نخستین مطالعاتی به شمار می‌روند که به‌صورت تطبیقی و متمرکز به روایت‌شناسی درام ترکیه پرداخته‌اند.

در این میان، مطالعهٔ بین‌رشته‌ای جاری با تمرکز بر روایت‌شناسی درام ترکیه در بستر تاریخ، نخستین پژوهشی در این زمینه به شمار می‌رود که گذر درام ترکیه را از قراردادهای نمایشی دایجتیک به قواعد تئاتر میمتیک همگام با دوران تنظیمات، مشروطیت و جمهوریت کانون توجه قرار می‌دهد و به تجزیه‌وتحلیل نمایشنامه‌های برجسته در این زمینه می‌پردازد.

ملاحظات نظری

۱. روایت‌شناسی درام

افلاطون برای نخستین‌بار میان دو شیوهٔ ارائهٔ گفتار شاعران، میمسیس و دایجسیس، تمایز قائل شد و روش‌های داستان‌گویی آن‌ها را به سه زیرمجموعهٔ روایت ساده یا دایجتیک[2]، روایت تقلیدی یا میمتیک[3] و روایت تلفیقی یا التقاطی[4] به عنوان سبک اصلی اپیک تقسیم کرد (افلاطون، ۱۳۵۳: ۱۲۷). این طبقه‌بندی به‌نوعی در بوطیقای[5] ارسطو تعدیل یافت؛ ارسطو نه‌تنها، طیف گستردهٔ انواع اپیک، تراژدی، کمدی و دیتیرامب[6]، بلکه قسمت عمده‌ای از صناعت نی زدن و چنگ نواختن را نیز میمتیک و تقلیدی به شمار آورد و تفاوت این جملگی را در رسانه[7]، موضوع[8] و شیوه[9] در نظر گرفت (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۱ و ۲۷)؛ بر این اساس،

1. "A Narratology of Early Operas in Iran and Türkiye: The Case Study of 'Eshqi's The Resurrection of Iranian Kings and Edib-Adıvar's The Shepherds of Kenan"

۲. همچون نقل تاریخ و دیتیرامب که شاعر در قالب هیچ‌یک از شخصیت‌ها فرونمی‌رود و به جای خود سخن می‌گوید.

۳. همچون کمدی و تراژدی که شاعر در ادا یا ژست‌های بدنی خود به تقلید شخصیت‌ها می‌پردازد.

4. Mixed

5. Poetics

۶. Dithyrambe – سرودهای روحانی و رقص‌هایی که در بزرگداشت دیونوسوس اجرا می‌شدند (براکت، ۱۳۹۶: ۶۰).

۷. Media – شامل تنوع ابزار و ملزومات هنری

۸. Object – به تفکیک واقعیت انسان‌ها، برترنمایی یا خُردنمایی

9. Manner

تفاوت در شیوهٔ تقلید بر تبیین موضوع و چگونگی آن نظارت می‌یافت.[۱] درنتیجه در حالی که افلاطون هر سه فرم مطرح در *جمهوری*[۲] را در معنای کلان روایت می‌نامید و تمایز اصلی را میان دو مقولهٔ دایجسیس و میمسیس در نظر می‌گرفت، ارسطو در *بوطیقا* هر دوی حالات روایت دایجتیک و میمتیک را ـدر واقعـ دو گونهٔ متفاوت میمسیس می‌خواند، چراکه در نظر او از راپسودها[۳] گرفته تا کسانی که در خلوت خود شعر می‌خوانند، ممکن است در ادای گفتار لحنی تقلیدی داشته باشند (ارسطو، ۱۳۴۳: ۱۱۹). حال آنکه در تعریف افلاطون، این افراد دیگر راوی به شمار نمی‌روند، بلکه در مسیر بازیگرشدن قرار می‌گیرند و در این لحظه، دایجسیس راپسودیک، به میمسیسِ به اجرا درآمده به وسیلهٔ بازیگر بدل می‌گردد؛ این اجرا «دایجسیس از طریق میمسیس» است که می‌توان آن را با توجه به تفاوتش با میمسیس به عنوان «دایجسیس بدون میمسیس» تعریف کرد (Puchner, 2002: 22).

بازتعریف این اصطلاحات با تکیه بر سرچشمهٔ طرح آن‌ها از قراری که ذکر آن رفت، نشان می‌دهد اگرچه از دیرباز، روایت و روایت‌مندی[۴] در ارتباط با دایجسیس تبیین شده و تئاتر و تئاترگرایی[۵] در نظریهٔ میمسیس مرکزیت داشته‌اند، برخلاف تصور رایج، نه تئاتر، هم‌ارز با میمسیس است و نه روایت هم‌ارز با دایجسیس، به‌علاوه جدا کردن این مقوله‌ها نیز تقریباً غیرممکن به نظر می‌رسد (Potolsky, 2006: 72). درواقع، روایت دایجتیک صرفاً فاصلهٔ بیشتری از قلمروی میمسیس دارد و می‌توان میان بازنمایی دایجتیک، روایی، توصیفی یا غیرمستقیم ـولو در قالب درامـ و بازنمایی و نمایش مستقیم و بی‌واسطه تمایز قائل شد (Genette, 1980: 163; Puchner, 2002: 24). چراکه به بیان ساده، تمایز میان گفتمان روایی میمتیک و دایجتیک درواقع تمایز میان نشان دادن یا بازنمایی رخدادها و گفتن یا بازگویی توصیفی آن‌هاست و دایرهٔ روایت، همواره میان کلام در روایت‌های دایجتیک و کنش در روایت‌های میمتیک در گردش است. به همین دلیل، دایجسیس اساساً یکی از عناصر پایه و مهم دراماتورژی در طول تاریخ بوده است و اگرچه عدم حضور راوی در درام‌های غربی تا پیش از ظهور رویکردها و سبک‌های مدرن، به مرور به قاعده‌ای بدیهی تبدیل شده، راوی در درام‌های شرقی، عنصری معمول در میان اشخاص بازی به شمار می‌رفته است. این درام‌ها به همین واسطه، بسیاری از جنبه‌های مصنوعی و دم‌دستی آغاز نمایش و همین‌طور،

---

۱. یعنی اینکه شاعر می‌تواند اثر خود را در قالب نقل و خبر بیاورد، یا آنکه همچون هومر، آن را گاه از زبان خود و گاه بدون هیچ تغییری از زبان گوینده نقل کند یا آنکه تمام اشخاص داستان را در حال تقلید حرکات و اعمال تجسم بخشد (ارسطو، ۱۳۴۳: ۲۲).

2. Republic

۳. Rhapsode – شعر یونان باستان معمولاً از زبان اجراگران مسافری بیان می‌شد که راپسود خوانده می‌شدند و صحنه‌های اپیک هومری یا آثاری دیگر را اجرا یا ازبرخوانی می‌کردند (Potolsky, 2006: 20).

4. Narrativity

5. Theatricality

انتقال و افشای آنچه را که در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد و در بازنمایی‌های دراماتیک در اشکال میمتیک دچار لکنت می‌شود، دور می‌زنند (Richardson, 1988: 196 & 212). به علاوه، حتی در خود تراژدی و کمدی یونانی و بسیاری دیگر از نمایشنامه‌های غربی نیز با وجود آنکه در اکثر مواقع عناصر میمتیک چیره بوده، اشکال گوناگون دایجسیس کارا بوده‌اند.[۱] امروزه و پس از ظهور نمایشنامه‌نویسان مدرن و گرایش‌های تازه، به‌طور قطع می‌توان گفت تئاتر دایجتیک به نحوی نظام‌مند، در بازنمایی تئاتری اختلال ایجاد می‌کند، بر آن نظارت می‌کند و با آن روبه‌رو می‌شود؛ به مدد همین ابزارهاست که می‌توان گفت درام خواندنی[۲] به صحنه نامطمئن است، بازیگران را از ژست، منفصل می‌کند و ملزومات و فضای صحنه را جدامانده و منزوی می‌گرداند (Puchner, 2002: 120).

این در حالی است که دستاورد امروزی تئاتر غربی به عنوان تئاتر دایجتیک که در مقابل حضور بدون واسطهٔ میمسیس تئاتری در تعریف افلاطونی قد علم کرده و در گامی بلند از تئاتر در تعریف ارسطویی آن فاصله گرفته است، به وسعت قرون متمادی برای اهالی «تماشای» شرقی اساساً تنها تعریف و معنای نمایش بوده است.

۲. درام در ترکیه

کلیت بدنهٔ نمایش سنتی ترکیهٔ عثمانی را با توجه به انواع نمایش‌های مردمی شهری که بخش بزرگی از دایرهٔ نمایش‌ها را در بر داشته، می‌توان در چهار زیرمجموعهٔ نقالی، نمایش عروسکی، قره‌گوز و اُرتااُیونو طبقه‌بندی کرد. نقالی با وجود چیرگی کیفیت دایجتیک، با تکیه بر مونولوگ‌های میمتیک منفرد و ضمن دراماتیزه کردن حکایت‌ها اجرا می‌شده است[۳] (Sevengil, 2015: 11; Nutku, 1978: 155). نمایش

---

۱. به‌طور مثال، می‌توان به گفتار راوی، شاعر، گروه همسرایان، بندهای روایی دربارهٔ گذشته اشاره کرد که در کلام بازیگران گنجانده می‌شود. توضیحات زمان حال گروه هم‌سرایان، در مواقعی که بازیگران وانمود می‌کنند در حال نظارهٔ رخدادهایی در سوی دیگر دیوار یا پنجره هستند و کنش‌ها و رخدادهایی که بیرون صحنه رخ می‌دهند و اغلب از طریق پیک‌ها گزارش داده می‌شوند و در عمل، فضای دایجتیک بیرون از محدودهٔ فضایی و زمانی صحنه را به فضای میمتیک صحنه‌ای می‌افزایند نیز جملگی مصادیق گفتار دایجتیک در درام به شمار می‌روند (Puchner, 2002: 25, 120). همچنین، در بحث کارکردهای راوی در درام نک. (Richardson, 1988: 209-211).

۲. Closet Drama – درام‌های خواندنی هرچند از دیرباز و دوران گفت‌وگوهای افلاطونی وجود داشته‌اند، از آنجا که نه در تعریف کلاسیک تراژدی می‌گنجند و نه کمدی، در سنت یونانی به مثابهٔ درام شناخته نمی‌شدند، هرچند میمسیس حرکات، تعامل و ژست‌ها را در برمی‌گرفتند (Puchner, 2002: 14).

۳. پژوهشگران در مورد نسبت نقالی با تئاتر، آرا و مواضع متفاوتی دارند؛ آکی (10 :1989) به‌رغم نقش پررنگ تقلید، نقالی را به جای نمایش تک‌بازیگر به داستان سخنگو تشبیه کرده است. آند (68 :1969) نقالی را در امتداد قره‌گوز و اُرتااُیونو قرار داده و با تمرکز بر عنصر تقلید و شخصیت‌پردازی، آن را به مثابهٔ نمایشی تک‌شخصیتی، یکی از انواع نمایش‌های سنتی ترک در نظر گرفته است. نوتکو (64 :1978) نیز اجراگری نقال‌ها را بیش از صرف روایتگری، به بازیگری نزدیک برشمرده است.

عروسکی با وجود آنکه هنوز هم در برخی روستاها رواج دارد، تقریباً ناشناخته مانده و در اغلب مواقع، حتی در تقسیم‌بندی شاخه‌های اصلی نمایش‌های مردمی مورد اشاره قرار نمی‌گیرد (And, 1969: 81). قره‌گوز نیز نوعی سایه‌بازی و بدون شک، مشهورترین، محبوب‌ترین و مورد توجه‌ترین گونهٔ نمایش سنتی ترکیه است که به واسطهٔ افتادن سایهٔ اشکال متفاوت از چرم و پوست بر یک پردهٔ سفید، در حالی که نور از پشت به آن‌ها می‌تابد، اجرا می‌شده است (ibid, 127; Kudret, 2004: 9). همچنین، در این مجموعه، اُرتااُیونو آخرین گونه‌ای است که به عنوان نمایشی متضمن شخصیت و دیالوگ شکل گرفته و تکامل یافته است (And, 1969: 177). در مورد سرآغاز شکل‌گیری این نمایش‌ها فرضیات گوناگونی مطرح می‌شود، اما به‌طور قطع، نخستین کاربست اصطلاحی «اُرتااُیونو» به سال ۱۸۳۴ برمی‌گردد[۱] (ibid, 191; Nutku, 1985: 204). دورهٔ تنظیمات و به‌طور مشخص، سال‌های سلطنت عبدالعزیز (حک. ۱۸۶۱–۱۸۷۶) سال‌های طلایی اُرتااُیونو بوده، اما این نمایش در اواخر سلطنت عبدالحمید دوم (حک. ۱۸۷۶–۱۹۰۹)، به‌طور کلی در استانبول ممنوع اعلام شده است؛ بعدتر و در سال‌های آغازین قرن بیستم نیز اُرتااُیونو به‌سختی برای بقا تلاش می‌کند و درنهایت از بین می‌رود (Kudret, 1973: 45-49). این نمایش‌ها در حلقهٔ محاطی تماشاگران اجرا می‌شدند، هیچ متن نوشتاری‌ای نداشتند و با تکیه بر بازی بداههٔ بازیگران در تبعیت از خطوط موضوعی مشخص[۲] که همواره پایانی خوش داشتند و همین‌طور، همراهیِ ساز، ترانه و رقص شکل می‌گرفتند (ibid, 1; Sevengil, 2015: 67 & 69). اشخاص بازی در این نمایش‌ها، تیپ بودند و کلیت نمایش از نقاط اوج گرفته تا تعلیق و گره‌گشایی با محوریت

۱. برخی نویسندگان و پژوهشگران، سابقهٔ اُرتااُیونو را به قرن شانزدهم و دورهٔ سلطان سلیمان قانونی (حک. ۱۵۲۰–۱۵۶۶) برمی‌گردانند (Sevengil, 2015: 71 ;Gerçek, 1930: 99). کمااینکه نقلی بین بازیگران مطرح است که اُرتااُیونو از نمایش‌هایی که در زمان سلطان سلیمان برای بهبود و تسکین بیماران روانی بستری در بیمارستان روانی سلیمانیه اجرا می‌شده، به وجود آمده است (Kudret, 1973: 32). گروهی دیگر نیز دسته‌های نمایشی مورد بحث اولیا چلبی [Evliya Çelebi] در قرن هفدهم را مشمول تعریف اُرتااُیونو برمی‌شمرند (Sevengil, 2015: 71). گفته‌ای دیگر نیز آغاز اُرتاایانو را به نمایش‌های دورهٔ سلطان سلیم سوم (حک. ۱۷۸۹–۱۸۰۷) نسبت می‌دهد (Kudret, 1973: 33). نشریهٔ فرانسوی *La Revue Theatrale* نیز در شماره‌ای که به سال ۱۹۰۴ به تئاتر ترکیه اختصاص داده، در مقاله‌ای به قلم آدولف تالاسو [Adolphe Thalasso] اشاره کرده که اُرتااُیونو در سال ۱۷۹۰ از دل قره‌گوز و انتقال آن از سایه‌هایی بر پرده به شخصیت‌های حقیقی در میدان شکل گرفته است (Sevengil, 2015: 70). گروهی نیز با استناد به حضور حافظ خضر الیاس [Hafiz Hızır İlyas] در اندرونی سلطان محمود دوم (حک. ۱۸۰۸–۱۸۳۹) در ربع نخست قرن نوزدهم، سابقهٔ این نمایش را در نخستین سال‌های این قرن جست‌وجو می‌کنند (Gerçek, 1930: 103)؛ چراکه اشارات لطایف اندرون [Letâif-i Enderûn] اثر حافظ خضر الیاس شامل «در معرض یک اُرتااُیونوی خیلی خوب قرار گرفتیم»، نشان از اجرای اُرتااُیونو در دورهٔ محمود دوم، جایی میان سال‌های ۱۸۱۲ تا ۱۸۳۰ دارند (And, 1969: 179).

۲. شمار نمایش‌هایی که مشمول فهرست نهایی داستان‌های اصلی بوده‌اند، دقیقاً مشخص نیست و گرچک (1930: 132) در کتاب *تماشای ترک: نقالی، قره‌گوز، اُرتااُیونو* نام ۴۶ نمایش را ذکر می‌کند؛ حال آنکه برآیندهای بعدی، این مجموعه را به رقم ۸۳ می‌رساند (Kudret, 1973: 60). این در حالی است که هم‌پوشانی این نمایش‌ها و از سوی دیگر، ناشناخته ماندن اسامی برخی از آن‌ها نیز محتمل است و بدین ترتیب، احتمال بیش یا کم شدن این شمار ۸۳تایی وجود دارد.

دو تیپ اصلی کاووکلو[1] و پیشه‌کار[2] و تقابل و کشمکش میان آن‌ها پیش می‌رفت (And, 1969: 209). به علاوه، اگرچه در اجرای این نمایش‌ها به پوشش تیپ‌ها و جزئیات آن دقت می‌شد، دکور اُرتااُیونو قراردادی بوده است؛ درنتیجه، در اطلاق به ملزومات فضای اجرا نام‌هایی قراردادی به کار می‌رفته و باقی ماجرا، در شکلی انتزاعی به قوهٔ تخیل تماشاگران احاله می‌یافت (Kudret, 1973: 93; Akı, 1989: 13).

از سوی دیگر، سرآغاز رسمی ورود تئاتر غربی به ترکیه در تقارن با حاکمیت سلطان سلیم سوم (حک. ۱۷۸۹–۱۸۰۷) است[3] و ادامهٔ این مسیر نیز عموماً در تناظر با دوران تاریخی ـ سیاسی و ضمن تفکیک به دوران تنظیمات و استبداد (۱۸۳۹–۱۹۰۸)، مشروطیت (۱۹۰۸–۱۹۲۳) و جمهوریت (از ۱۹۲۳) مطالعه می‌شود. پس از صدور فرمان تنظیمات، به‌طور طبیعی تنظیمات فرهنگی نیز در دستور کار قرار گرفتند و هرچند هنوز برای سخن گفتن از تئاتر غربی به زبان ترکی خیلی زود بود، سنگ بنای اصلی تئاتر در همان سال ۱۸۳۹ با رواج سالن‌ها و اجرای نخستین نمایش‌های صحنه‌ای عمومی برداشته شد[4] (And, 1972: 18-19). با وجود این، نخستین نمایشنامهٔ اصیل ترکی، *ازدواج شاعر* اثر ابراهیم شناسی، حدود دو دههٔ بعد انتشار یافت[5] (ibid, 258; idem, 1983: 390). رونق نسبی و گام‌های کوچک، اما مهمِ تئاتر تنظیمات ـبه هر رویـ تداوم نداشت و سرکوب فزایندهٔ سلطان‌های عثمانی، عقیم‌ماندن مشروطهٔ اول که فرمان آن به سال ۱۸۷۶ صادر شده بود و درنهایت، سال‌های تاریک استبداد حمیدی، در عمل به توقف خلق هنری منجر شدند (Sevengil, 2015: 557؛ حضرتی، ۱۳۸۹: ۱۸۴). پایان قطعی این دوران تاریک، صدور فرمان آزادی و آغاز مشروطیت دوم به سال ۱۹۰۸ است که به دنبال آن، تئاترها دیگربار گشوده شدند. در این دورهٔ ۱۵ ساله و کوتاه تا شکل‌گیری جمهوری ترکیه، نمایشنامه‌های پرشماری نوشته و منتشر شده‌اند[6]؛

1. Kavuklu
2. Pişekâr

۳. بر اساس مستندات موجود، از ابتدای دورهٔ سلطان سلیم سوم، اگرچه ترک‌ها هنوز تعریف درستی از تئاتر نداشتند، دیگر با واژهٔ تئاتر آشنا بودند (Sevengil, 2015: 100).

۴. از دههٔ ۱۸۴۰ برای شهروندان ساکن استانبول ـفارغ از امکانات و سطح زندگیـ دیگر دوره‌ای تازه آغاز شده بود که نمایش صحنه‌ای به‌سرعت بخشی از آن می‌شد (Akı, 1989: 57).

۵. این نمایشنامه از دومین شمارهٔ روزنامهٔ *ترجمان احوال* [*Terceüman-ı Ahval*] که نخستین روزنامهٔ خصوصی ترک به شمار می‌رود و به همت شناسی و آگاه افندی [Agâh Efendi] منتشر می‌شد، نخست به‌صورت بخش‌بخش، در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۵۹–۱۸۶۰ در چهار شمارهٔ پی‌درپی و سپس در قالب کتاب منتشر شد (Sevengil, 2015: 196). همچنین، در ابتدای نسخهٔ چاپی این کمدی تک‌پرده‌ای این توضیح نوشته شده که «این نمایشنامه در دو فصل [پرده] در تاریخ ۱۲۷۵ه.ق. [۱۸۵۹] برای اجرای تئاتری تنظیم و سپس، لزوم حذف فصل نخست آن احساس شده است» (Şinasi, 1959: 6-7). همچنین، ترجمهٔ فارسی این نمایشنامه با برگردان مهدی مدیرواقفی از سوی انتشارات افراز به سال ۱۳۹۲ منتشر شده است.

۶. کمااینکه با وجود عدم دسترسی به بسیاری از آثار، با صرف‌نظر از شمار ترجمه‌ها و اقتباس‌ها، مجموع نمایشنامه‌های اصیل این دوره بر طبق تخمین آکی (1989: 220) بیش از ۱۸۰ اثر را در بر می‌گیرد.

نمونه‌هایی برجسته از این مجموعه، اپرت‌های مصاحب‌زاده جلال همچون *افندی استانبول* هستند که با تکیه‌ای خلاق به پیشینهٔ نویسنده به عنوان یک هنرمند اُرتااُیونو شکل گرفته‌اند (Kurdakul, 1992: 166). سیر دوران به جمهوریت ترکیه در سال ۱۹۲۳ می‌رسد؛ حال آنکه خود تئاتر پساجمهوریت، با توجه به کلیت ساختار و فضای حاکم، به برهه‌های زمانی گوناگونی تقسیم می‌شود که نخستینِ آن‌ها، سال‌های ۱۹۲۳ تا ۱۹۴۰ را در برمی‌گیرد[۱] (Şener, 1974: 158). در این میان، باید به این نکته نیز توجه داشت که تئاتر این دورهٔ تازه، امتدادی صرف از گذشته نیست؛ زیرا علاوه بر عناصر مؤثر پیشین، عوامل نوظهور و متعدد دیگری نیز بر آن سایه داشتند[۲]. به‌علاوه، در این دوره، سنت و نمایش سنتی ترک نیز بیش از پیش مؤثر افتادند[۳]؛ اساساً دفاع از نمایش سنتی ـتنهاـ پس از جمهوریت و مخصوصاً در سال‌های ۱۹۳۸–۱۹۴۰ با تأکید هرچه بیشتر برخی نشریات بر احیای اُرتااُیونو رقم خورد (Kudret, 1973: 98 & 103). تلاش پیش‌گفته برای نزدیک‌تر شدن به نمایش سنتی ترک و اخذ الگوهای موفق آن، به‌تدریج به نگارش آثاری منجر می‌شود که با رجعتی نسبی به تیپ‌های اُرتااُیونو و قره‌گوز، راه را برای گام‌های بلندتر به سمت تئاتر بومی هموار می‌کنند (And, 1983: 445)؛ نمایشنامهٔ *یک مهمان آمد...* اثر جلال‌الدین ازینه یکی از این تجربه‌های موفق و جالب‌توجه در همین زمینه به شمار می‌رود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. تاریخ معاصر ترکیه در سایر مطالعات نیز با توجه به اهم رخدادهای سیاسی عموماً تقسیم‌بندی مشابهی را دنبال و نخستین برهه را سال‌های ۱۹۲۳–۱۹۴۵ در تقارن با ادارهٔ کشور با سیاست تک‌حزبی حزب جمهوری خلق تعریف می‌کند (And, 1983: 25).

۲. این بدان معناست که اگرچه تئاتر ترکیه در این دوره همچون گذشته از منظر دراماتیک متأثر از عواملی چون تئاتر اروپا، درام غرب‌گرایانهٔ ترک و در اندک‌مواردی، سنت‌های نمایشی بومی بود، سینما و محبوبیت آن نیز نقشی تعیین‌کننده در این مدت داشته است؛ برای نمونه، در سال ۱۹۳۳ از مجموع ۳ میلیون و ۸۰۰ هزار بلیط فروخته‌شدهٔ سینما و تئاتر، تنها ۵۰۰ هزار بلیط، به تئاتر مربوط بوده است (Sevengil, 2015: 818; And, 1983: 7, 54).

۳. روشنفکران از همان سال‌های ابتدایی ورود تئاتر به ترکیهٔ عثمانی در مقابل دو گونهٔ نمایشی قره‌گوز و اُرتااُیونو، در دفاع از سنت‌های نمایشی یا هجمه به آن‌ها موضع‌گیری کردند؛ برای مطالعهٔ بیشتر نک. مقالهٔ «تئودور قصاب» (And, 1972: 270) و مقالهٔ «تئاتر» نامق کمال (Sevengil, 2015: 314).

تحلیل داده‌ها

ازدواج شاعر

مشتاق بیگ[۱] شاعر و قمری خانم[۲]، دلبستهٔ یکدیگر هستند و می‌خواهند ازدواج کنند، اما در شب وصالشان، حبه کادین[۳] و یک دلال ازدواج به نام زیبا دودو[۴]، به جای عروس، خواهر بزرگ‌تر او، یعنی ساکنه خانم[۵] را بر سفرهٔ عقد می‌نشانند. مشتاق بیگ که گمان می‌کند عروس، همان محبوب اوست، با فهمیدن ماجرا، نخست، از هوش می‌رود و بعد، اعتراض می‌کند، اما با تهدید اهالی محله ازجمله باتاق اسهٔ نگهبان[۶]، آتاق کوسهٔ رفتگر[۷] و ابواللقلقهٔ عاقد[۸] و البته، ترس مجازات و به زندان افتادن، ناگزیر از این وصلت می‌شود. درنهایت، حکمت افندی[۹]، دوست مشتاق بیگ، به یاری او می‌آید و برای جلب نظر عاقد به او رشوه می‌دهد. اهالی محله نیز با تبعیت از ابواللقلقه دست از مخالفت برمی‌دارند. بنابراین، مشتاق بیگ و قمری خانم موفق به ازدواج می‌شوند و نمایش با نصیحت‌های حکمت افندی پایان می‌یابد.

این کمدی تک‌پرده‌ای که هیچ سندی دال بر اجرای صحنه‌ای آن موجود نیست، داستانی ساده را به تفکیک ۹ بند روایت می‌کند. مکان وقوع رخدادها اتاق ازدواج عروس است؛ اگرچه این ثابت بودن رویدادگاه، بیش از آنکه مؤید تلاش برای حفظ وحدت مکان باشد، یادآور مختصات نمایش‌های سنتی است که در بسیاری موارد در بافتی آشنا از یک محله شکل می‌گرفتند. زمان وقوع رخدادها نیز به گواه نخستین دیالوگ نمایش، روز ازدواج شاعر است که در شکلی پیوسته همگام با گفتمان روایی تا ازدواج او در پایان روز پیش می‌رود:

مشتاق بیگ: بالاخره امشب داماد می‌شم... (Şinasi, 1959: 28).

در این نمایشنامه، برای تشریح هرچه بیشتر جزئیات ماوقع، شرح صحنه‌ها لزوماً کاربرد نیافته‌اند و در دایرهٔ گسترده‌ای از بندهای نمایش، حتی بر ورود و خروج اشخاص بازی[۱۰] یا ساده‌ترین ژست‌های آنان نیز

1. Müştak Bey
2. Kumru Hanım
3. Habbe Kadın
4. Ziba Dudu
5. Sâkine Hanım
6. Batak Ese
7. Atak Köse
8. Ebüllâklâka
9. Hikmet Efendi

۱۰. بدین ترتیب، غیبت یک اسم به معنای خروج شخصیت و وجود یک اسم، به معنای ورود شخصیت به صحنه است؛ اگرچه این رویه در همهٔ بخش‌ها مصداق نمی‌یابد و در چند مورد نقض می‌شود.

شمول ندارند. اساساً می‌توان گفت در *ازدواج شاعر*، کلام بر کنش غلبه دارد و نیروی دراماتیک بیش از هر چیز از کلام تغذیه می‌کند. این در حالی است که این نمایشنامه در عین حال قرابتی جدی با فضای تقلیدی نمایش سنتی حفظ کرده که به‌خصوص در سبک گفتاری منحصربه‌فرد اشخاص بازی، قابل‌ردیابی است[۱] و در کنار نام‌گذاری توصیفی، گرایش هرچه بیشتر به تیپ‌سازی را تقویت می‌کند[۲]. در چنین شرایطی، شخصیت‌ها تعمیق نمی‌شوند و زیستی کنش‌مند و سه‌بُعدی در فضای میمتیک صحنه تجربه نمی‌کنند. برجسته‌ترین مصداق گزارهٔ پیش‌گفته در حضور خاموش، بدون کنش و حتی بدون دیالوگ دو خواهر، یعنی قمری خانم و ساکنه خانم بر صحنه مشاهده می‌شود؛ این حال آنکه این دو نفر از پایه‌های اصلی شکل‌گیری داستان هستند و سایر اشخاص بازی همسو با سیر رخدادهای نمایش، ناگزیر با این افراد در تعامل قرار می‌گیرند، اما حیات روایی آن‌ها از سطح داستان به گفتمان روایی نمی‌رسد تا جایی که می‌توان بدون آنکه به روند رخدادها خللی وارد شود، به جای این دو شخصیت، همچون تئاتر دایجتیک امروزی بر صحنه عروسک‌هایی نشاند:

زیبا دودو: پسرم، عروس خانم رو آوردیم. بیا دستش رو بگیر روی مبل بنشونش.

...

حبه کادین [به زیبا دودو]: آخی طفلکی عروس خانم لرزش گرفته، الهی بلا بگرده، بختک نگیردش. [ساکنه خانم بر صندلی می‌نشیند.]

...

زیبا دودو: بیا تور رو کنار بزن، شکی برات نمونه که محبوب خودته.

[با همراهی حبه کادین، مشتاق بیگ را مجبور به کنار زدن تور ساکنه خانم می‌کنند.]

مشتاق بیگ: نمی‌خوام!

[همانطور که مشتاق بیگ دستش را عقب می‌کشد، تصادفاً کلاه‌گیس ساکنه خانم نیز همراه با تور به دستش گیر می‌کند و صورت و موهای سفید او پریشان می‌شود.] (ibid, 34-5).

همین مسئله در مورد قمری خانم هم مصداق دارد:

---

۱. در نگارش گفتار اشخاص بازی، نه‌تنها هم‌خوانی لهجه و گوینده مورد توجه قرار گرفته، بلکه املای برخی واژگان نیز عمداً اشتباه نگاشته است؛ به‌طور مثال، در بند ششم، هنگامی که باتاق اسه در شکلی گزارشی، روایت شبی را نقل می‌کند که در محله مشغول نگهبانی بوده و مشتاق بیگ را دیده، به جای «تئاتر» می‌گوید «تاراتور».

۲. کمااینکه شاعرِ عاشق، مشتاق است، عاقدِ پرحرف، ابواللقلقه و آنکه گره‌گشایی به دستش رقم می‌خورد، حکمت. در این میان حتی به ظرایفی نظیر تمایز عناوین «بیگ» و «افندی» نیز توجه شده است؛ چراکه «بیگ» بیشتر در مورد تجددطلبان فرنگی‌مآب و «افندی» در مورد روشنفکران ملی‌گرا به کار می‌رفته است.

حبه کادین [قمری خانم را می‌آورد، در حالی که او گاه دستش را به چشمانش می‌کشد، گویی می‌گرید و گاه صورتش را میان دستش پنهان و از گوشهٔ چشم و لابه‌لای انگشتان به مشتاق بیگ نگاه می‌کند.]: بفرمایید قربان، عروسِ اصلی.

ابواللقلقه [به حبه کادین]: چرا گریه می‌کنه؟ مبادا از نخواستن دامادمون باشه.

حبه کادین [پس از پچ‌پچ کردن درگوشی با قمری خانم]: قربان، علت گریه کردنش رو پرسیدم، متوجه شدم اونجوری که شما خیال کردین نیست... (ibid, 41).

از سوی دیگر، لغزش‌های زبانی و سوءتفاهم‌های گفتاری تکرارشونده در سراسر این نمایشنامه نیز نسبت بسیار نزدیکی با نمایش سنتی ترک و بازی‌های کلامی تیپ‌های اُرتااُویونو و قره‌گوز دارند که نویسنده ضمن تلاش برای حفظ کیفیت بومی نمایش در عین اخذ الگوی تازه‌وارد تئاتر تعمداً گریزی بدان زده است:

ابواللقلقه [بر سرش دستار رنگین بسته است، پوششی مبدل دارد و حروف عین و قاف را با غلظت خاصی تلفظ می‌کند.]: چه معنایی داره که من رو در چنین تشویشی از خواب بیدار کرده و به اینجا آورده‌اید؟ انگار به اُرتااُیونو می‌روم، ببینید چه پوشیده‌ام! زشته... هیاهویتان برای چیست؟ (ibid, 36).

نوبت گفتاری پیش‌گفته به علاوه، رد پای یکی دیگر از ویژگی‌های نمایش سنتی اُرتااُیونو را نیز در این نمایشنامه نشان می‌دهد: توجهی کمینه، اما دقیق به تمایز پوشش تیپ‌ها؛ چندانکه پیش از این در ذکر مختصات نمایش‌های سنتی اشاره شد، در این نمایش‌ها ابزار و ملزومات صحنه، به شکلی رمزگذاری‌شده و قراردادی در سطح مکفی نقش داشته‌اند تا جایی که امروزه، تصاویری بازسازی‌شده از تیپ‌های تماشای ترک بر اساس همین توصیف‌های تفکیک‌شده و مستند قابل‌دسترسی است. یکی دیگر از عناصر این نمایشنامه که با توجه به رویکرد مطالعهٔ جاری جالب توجه می‌نماید، حضور سایر اهالی محل است که زیر معرف کلی «اهالی محل» و در قالب یک بدنهٔ واحد در بخش‌هایی از نمایشنامه چند نوبت گفتاری را با کارکردی همسرایان‌گونه و کیفیتی دایجتیک، عموماً در ملازمهٔ گفتار ابواللقلقه تصاحب می‌کنند:

زیبا دودو: قربان، قطعاً باید این دختر رو بگیره.

ابواللقلقه: باید بگیره! اگر نگیره، یعنی عفتش رو لکه‌دار کرده. [به اهل محل] این‌طور نیست همسایگان؟

اهل محل: همین‌طوره، همطین‌طوره! (ibid, 37).

در خاتمه باید به اهمیت موسیقی در این نمایشنامه نیز اشاره کرد؛ سولی‌لوک مشتاق بیگ در بند سوم، به خواندن یک قطعه شعر، آن هم در شرایطی منتهی می‌شود که جزئیات کامل نت‌های بند موسیقایی

همراه آن در متن اصلی با این توضیح گنجانده شده است: «این ترانه همگام با موسیقی‌ای آغاز می‌شود که نت‌های آن در ادامه آمده است. این آهنگ متناسب با صدای زنان نوشته شده است؛ اگر یک اکتاو پایین‌تر تحریر شود، به صدای مردان اختصاص می‌یابد» (ibid, 31). با توجه به اینکه موسیقی عنصری جدایی‌ناپذیر در نمایش سنتی ترک بوده، در اینجا نیز می‌توان یک‌بار دیگر از همین منظر، بر گرایش‌های سنتی و رویکرد بومی این نمایشنامه صحه گذاشت.

افندی استانبول

صافی چلبی[1] که دلباختهٔ دختری شده که نام و نشانش را نمی‌داند، برای درد دل نزد کنیزفروش آفت چنگی[2] می‌رود و ماجرای این دلدادگی و دستمالی را که دختر برای او انداخته، بازگو می‌کند. آفت بر اساس علائم روی دستمال، هویت دختر و محل زندگی او را تشخیص می‌دهد؛ دختر مورد نظر، اسما[3]، دختر افندی استانبول، صولتی افندی[4] است. از سوی دیگر، صولتی افندی خرافه‌پرست، بر طبق تفأل ابجدی که با تسبیح زده، فرهاد آقا[5] را برای دخترش در نظر گرفته است. هم‌زمان، منتش آقا[6] که مفتش نظمیه، زیردست افندی استانبول و بالادست فرهاد آقا به حساب می‌آید، سودجویانه در پی وصال اسما خانم است و برای چاره‌جویی، نزد آفت می‌رود. پس از این ماجرا، افندی استانبول، تفألی مجدد می‌زند و این‌بار قرعه به نام دلاور[7]، نوکر جوان او، می‌افتد که اتفاقاً دل در گروی ندیمهٔ اسما، دلارام[8]، دارد. گره کار، بار دیگر به دست آفت باز می‌شود که با همکاری فراست[9]، ندیمه و محرم راز خود، و سایر دختران زیردستش، طوری صحنه‌سازی می‌کند که موجبات وصال دلدادگان، مهیا و ماجرا ختم به خیر شود.

این نمایشنامه که در سه پرده و یک تابلو تنظیم شده، در عمارت آفت چنگی و درست به شیوهٔ اُرتااُیونوها با موسیقی و آواز شروع می‌شود. پرده‌ها بر اساس تغییر محوریت موضوعی به دنبال ورود اشخاص بازی، به مجلس‌هایی جزئی‌تر تقسیم شده و انتظام رویدادهای پیرنگ، خطی و همسو با نظم گاهشمارانهٔ داستان ضمن پیروی از روابط علت‌ومعلولی شکل گرفته است. بار عمدهٔ شخصیت‌پردازی در سطح اول، اساساً به

1. Safi Çelebi
2. Çengi Afet
3. Esma
4. Savleti Efendi
5. Ferhat Ağa
6. Menteş Ağa
7. Dilâver
8. Dilâram
9. Feraset

معرفی تیپ‌های شناخته‌شدهٔ یک برههٔ تاریخی و بازتاب آن در ظاهر افراد احاله دارد که در امتداد شیوهٔ معمول مصاحب‌زاده در تشریح جزئی مختصات ظاهری اشخاص بازی، پیش از هرچیز، در قالب فهرست «نقش‌ها» ارائه شده است و در برخی موارد از صرف ظاهر فراتر رفته و به عرصهٔ توصیف خلقیات اشخاص بازی نیز وارد شده است[۱]. سطح دوم شخصیت‌پردازی به دایجسیس گفتاری خود اشخاص بازی احاله دارد که کم‌وبیش در افزودن چاشنی‌های فردی به آن‌ها موفق بوده است:

فراست خانم: چرا شوهر نکردی؟

آفت [لبخند می‌زند]: شوهر؟ فراست، دیوانه شدی؟ آفت چنگی که از شب تا سحر، در سرای ابراهیم‌پاشا و قصرهای سعدآباد، ساز می‌زد، حریف می‌طلبید اگر خواهانی پا پیش می‌گذاشت (Musahipzade, 1936: 12-13).

یا نمونهٔ موفق دیگری در ساخت‌وپرداخت شخصیت افندی استانبول که به دایجسیس روایی، اما با الگوی متفاوت توصیف شخصیت غایب تکیه دارد:

آفت: بهش صولتی افندی منجم‌باشی‌زاده هم می‌گن. با جن و پری سَر و سِّر داره... (ibid, 19).

یا

منتش افندی: امروز صبح تسبیحش رو بر زمین انداخت... به من گفت اون رو با دو انگشت بردار، تسبیحش رو از زمین برداشتم، گفت از جایی که برداشتی تا امامیه بشمار، شمردم، هشتاد آمد... (ibid, 21).

زبان نمایشی منحصربه‌فرد خود شخصیت صولتی نیز که با کاربست واژگان ثقیل فارسی و عربی نمود بارزتری یافته، در هم‌خوانی تام با مختصات شخصیت‌پردازانهٔ او قرار دارد و در ابعادی میمتیک متمایز از سایر اشخاص بازی جان می‌گیرد:

صولتی: زایچهٔ فرهاد آقا را بررسی کردم. کَرم من با کواکب قران آمد. با رمل تدقیق کردم، بر وجه خواست من ظاهر شد (ibid, 37).

در این نمایشنامه به‌علاوه، رویدادگاه، موقعیت فضایی ـ زمانی و چیدمان اشیاء به‌صورت جزئی و مکفی در ابتدای هر پرده ارائه شده و این مسئله حتی در شرح صحنهٔ تابلوی بازار نیز بر ذکر جزئیات یک بازار

۱. مصاحب‌زاده جلال در این نمایشنامه برای هریک از اشخاص بازی ـفارغ از محوری یا فرعی بودنـ توضیحی چندخطی در توصیف ظاهر آن‌ها، بر اساس فهرست مصور عارف‌پاشا [Arif Paşa (1807-1865)] ارائه کرده است، توضیحاتی که بعضاً بسیار جزئی و حتی زائد به نظر می‌رسند.

سنتی، همچنان‌که در گذشته مرسوم بوده، ضمن تفکیک مسیرهای بازنمایانه و مواضع قرارگیری دکان‌ها شمول می‌یابد. در این شرح صحنه همچنین، به وجود لوح‌های «یا حافظ، ماشاءالله» بر طاق برخی خانه‌ها نیز اشاره شده که به‌طور طبیعی، همچون قرار دادن هر متن قابل‌خوانش دیگری بر صحنه، گریزی از جهان میمتیک جاری به روایت دایجتیک به شمار می‌رود (ibid, 59). در این میان، تلاش نویسنده در بازسازی بازنمایانهٔ مختصات فضایی ـ زمانی در پردهٔ سوم با توجه به توصیف دو سطحی صحنه، برجسته‌تر و حتی کم‌نظیر است:

> سطح نخست، سالن با دو در، در دو طرف، دو نشیمن متقابل، میزهای عسلی از جنس صدف، قالی پهن بر زمین و پنجره‌هایی حصاردار که پیش از این ذکرشان در پردهٔ دوم رفته بود. در سطح دوم، در حیاط به رسم سنتی ترک، سفره‌ای پهن است که در میان آن یک سینی بزرگ و در اطراف آن، پشتی‌های کوچک و قاشق‌های مرجانی دیده می‌شود، مهمانان در حال صرف غذا هستند و در سمت راست نیز، یک ابریق قرار گرفته است. نوکران به دور سفره در حال خدمت‌رسانی هستند. صدای موسیقی از پشت پردهٔ صحنه شنیده می‌شود و پرده کنار می‌رود (ibid, 80).

همچنان‌که مشاهده می‌شود، تمهید سطح‌بندی صحنه در شکل‌گیری ابعاد بازنمایانهٔ فضا مؤثر است و از آنجا که محدودهٔ کنار پنجره از سطح اول و سراسر سطح دوم در گسترهٔ شنیداری تماشاگران نیستند، واسطهٔ اجراگری با تکیه بر ایما و اشارهٔ شخصیت‌ها یا تمسک به میمسیس روایی در اینجا مؤثر می‌افتد و به‌طور طبیعی، با فاصله گرفتن اشخاص بازی از محدودهٔ غیرقابل شنیده‌شدن، برطرف می‌گردد؛ این بازی با فضای صحنه، در سراسر پردهٔ سوم در شرایطی ادامه می‌یابد که برای هر سطح از صحنه رخدادی مجزا تعریف می‌شود:

سطح یک [پایین پنجره]:
آفت [قهوه می‌نوشد و به اشاره با فراست صحبت می‌کند]
دلارام [کنارشان می‌آید، با اشاره چیزی به هم می‌گویند]
سطح دو [حیاط]
[افرادی که از سر سفره بلند می‌شوند با تشریفات دستانشان را می‌شویند، یک نوکر با ابریق آب می‌ریزد، دیگری حوله می‌گیرد، هر کسی که دستش را شسته از سمت چپ می‌رود. صولتی به مهمانان رسیدگی می‌کند و نوکران به سرعت سفره را جمع می‌کنند.]
...

سطح یک

آفت [از پنجره فاصله می‌گیرد، به فراست]: آه که چه خوب شد... این دختر نرم‌ونازک را کم مانده بود صولتی افندی به آن آقا فرهاد نخراشیده بدهد... (ibid, 1-80).

پیشبرد روایت به واسطهٔ ژست‌های میمتیک، به‌علاوه با حضور فیدان[1]، «ندیمهٔ لال، گوژپشت و کوتولهٔ آفت کنیزفروش»، در بخش‌های دیگری از این نمایشنامه نیز قابل‌مشاهده است (ibid, 6). این ویژگی اگرچه در زمان نگارش، بیشتر برخاسته از لال‌بازی‌های جهان نمایش‌های سنتی و در خدمت تشدید وزن خنده‌آور روایت بوده است، در خوانشی امروزی، کفهٔ ترازو را به سمت ممیتیک بدن‌محور و نه بیان‌محور سنگین‌تر می‌کند. البته نمونه‌های پیش‌گفته، تنها مصداق غلبهٔ میمسیس در گفتمان روایی این نمایشنامه نیستند و در بخش‌های دیگری نیز، به‌خصوص با تکیه بر تمهیدات فضایی، ترجیح «نشان دادن» را بر «گفتن» می‌توان ردیابی کرد؛[2] به‌طور مثال، در پردهٔ دوم، فراست و سایر ندیمه‌های آفت برای حل مشکل پیش‌آمده، با اجازهٔ صولتی، از سمت چپ -که در عمارت صولتی، محدودهٔ حرم اوست- به اتاق اندرونی می‌روند و بعد از مدتی «از اندرونی صدای فریاد می‌آید و درِ سمت چپ را به‌شدت می‌کوبند» (ibid, 47). بنابراین، به توصیهٔ آفت، برای دفع حسادت پریان به عروس، حرکاتی نمایشی از سوی فراست به دنبال آوردن عود و روشن کردن آتش انجام شود و درنهایت، با این دیالوگ فراست به ثمر می‌نشیند:

فراست: ... وایایوای... دستارش گل‌آذین، گونه‌اش خال‌آذین، طره‌اش جعدآذین... جوانی... آقازاده‌ای... خانم‌کوچک را نجات خواهد داد... وایایوای (ibid).

از سوی دیگر، زمان در این نمایشنامه با وجود روایت‌های گذشته‌نگر[3] مطروح در گفت‌وگوی آفت و فراست یا صافی چلبی و آفت، بازه‌ای چهل‌وهشت‌ساعته را در سطح داستانی طی می‌کند:

صولتی [از سمت چپ حیاط خارج می‌شود، با گذر از مقابل پنجره، از در دوم سمت راست به سطح نخست صحنه وارد می‌شود، با نگرانی]: احوال سرکار چطور است آفت خانم؟

آفت [سرش را تکان می‌دهد]: آه ولی‌نعمتم. آه، هیچ حالی برایمان نمانده، چهل‌وهشت ساعته که خواب به چشممان نیامده... (ibid, 83).

---

1. Fidan

۲. حالت، اشکال و درجات بازنمایی در روایت که در تمایز افلاطونی در قالب میمسیس و دایجسیس مطرح شده، بعدتر، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، از سوی منتقدین آمریکایی سنت جیمز [Jamesian Tradition]، در قالب تمایز نشان دادن [Showing] و گفتن [Telling] تبیین شده است (Schmid, 2010: 7).

3. Analepses

دیگر نکتهٔ جالب‌توجه در همین زمینه، بازنمایی و توصیف پیوستگی زمانی پردهٔ دوم و سوم است که با تکیه بر دو عنصر زمانی گنجانده در سطوح دایجتیک و میمتیک متن قابل‌ردیابی است؛ صولتی در پایان پردهٔ دوم به آفت می‌گوید که قرار بود فردا عقد اسما با دلاور را اجرا کنند. سپس، تابلوی بازار آغاز می‌شود و آواز دلاور و پسر افندی استانبول، عرفان[1]، در ابتدای ورودشان در مجلس دوم، حکایت از جست‌وجوی آن‌ها برای یافتن جوان مورد نظر پردهٔ پیشین دارد. در اینجا نکتهٔ جالب‌توجه این است که دلاور و عرفان به دست خود فانوس‌هایی دارند و پایان آواز عرفان به این جمله می‌رسد که «صبح شد، فانوس را خاموش کن» (ibid, 62). با وجود این، همهٔ بخش‌های این نمایشنامه در بازنمایی فضایی ـ زمانی رخداد جاری موفق نیست؛ به‌طور مثال، در پردهٔ دوم و تلاش برای جست‌وجوی تسبیح افندی استانبول، موقعیت سه‌بُعدی بدن بازیگران در گسترهٔ صحنه مشخص نشده است. به‌علاوه، پیوندهای موسیقایی این صحنه نیز تعمیق نشده و با وجود اشاره به نواختن موسیقی و آواز جمعی، جزئیاتی از قبیل اینکه بندهای آوازها چندبار تکرار می‌شوند و افراد به چه ترتیبی به جست‌وجوی تسبیح می‌پردازند یا اینکه این جست‌وجو اساساً چه مدت طول می‌کشد، جایی در متن نمایشنامه ندارند و به نظر می‌رسد، ساختار این مجلس بیشتر به اجرای نمایش‌های سنتی ترک با حضور شخصیت‌هایی نزدیک باشد که با ساز و آواز و خط داستانی معلوم، به اجرایی بداهه می‌پردازند. بدین ترتیب، از زمان جست‌وجوی تسبیح و پس از آن، جست‌وجوی اسما بر طبق نقشهٔ آفت، جمعی از مردان یا ندیمه‌ها شکل می‌گیرد که از شخصیت‌های منفرد به مجموعه‌ای واحد، اما تک‌بعدی از هم‌جنسان تقلیل یافته‌اند و معرف دیالوگشان، «همگی» است که برخی نمونه‌های آن را به‌خصوص در پردهٔ دوم می‌توان به مثابهٔ گفتار هم‌سرایان بازخوانی کرد:

دلارام: اتاق‌ها را گشتیم، صندوق‌ها را خالی کردیم. گشتیم گشتیم، نیست.
همگی: نیست، نیست، نیست، خانم‌کوچک نیست.
صولتی: بگردید، بگردید، بگردید.
همگی: نیست، نیست، نیست، خانم‌کوچک نیست.
(دختران از سمت چپ می‌روند، موسیقی ادامه دارد) (ibid, 48).

1. İrfan

یک مهمان آمد...

عثمان[۱]، پروفسور ستاره‌شناس، به همراه همسر و همکارش، بلقیس[۲]، در آستانهٔ تأسیس رصدخانهٔ اولوداغ[۳] هستند. این زوج به همین مناسبت از استاد ریاض[۴]، دبیر سابق ادبیات، که پیش از این معلم آن‌ها بوده دعوت کرده‌اند تا مدتی مهمانشان باشد. به‌علاوه، وقوع یک کسوف در دو هفتهٔ دیگر پیش‌بینی شده که احتمالاً جمعی از خبرنگاران و مهمانان مهم را به رصدخانه خواهد کشاند. یک شب، طونچ[۵] و لیلا[۶] به همراه دوستشان، احمد[۷]، که مردی جذاب است به خانهٔ این زوج می‌آیند و باب آشنایی احمد با بلقیس فراهم می‌شود. احمد که سخت شیفتهٔ بلقیس شده، درست در روز کسوف، با بی‌تابی تلاش می‌کند بلقیس را به سمت خود بکشاند، اما بلقیس مردد است. در همین زمان، عثمان به جست‌وجوی همسر خود می‌آید و با آن‌دو روبه‌رو می‌شود. روز بعد مسافران شهر، طونچ، لیلا و احمد، آنجا را ترک می‌کنند و بلقیس نیز که گمان می‌برد همسرش به او هیچ توجهی ندارد، تصمیم خود را برای ترک عثمان از طریق تلفن به احمد اطلاع می‌دهد. از قضا، استاد ریاض که تنها اندکی پیش از این، پای درد دل عثمان نشسته، این مکالمهٔ تلفنی را می‌شنود و با یادآوری علاقهٔ عثمان، رابطهٔ این زوج را نجات می‌دهد.

پیرنگ خطی این نمایشنامهٔ سه‌پرده‌ای که بر طبق توضیحات ابتدای نمایشنامه، «در تاریخی مجهول، در فاتن‌تپهٔ[۸] اولوداغ جریان دارد»، در پیوستگی زمانی و به‌طوری تنظیم شده که «فاصلهٔ زمانی بین پردهٔ اول و دوم، دو هفته و فاصلهٔ زمانی بین پردهٔ دوم و سوم، یک روز است» (Ezine, 1939: 6). فضای صحنه در هر سه پرده، «سالن مدیریت جنب رصدخانهٔ تازه‌تأسیس اولوداغ در فاتن‌تپه است»، در حالی که «در پس‌زمینه، نورگیری منتهی به حیاط و از نورگیر، گنبد رصدخانه دیده می‌شود» (ibid, 11)؛ با وجود این شرح صحنهٔ مختصر پردهٔ نخست، بر ترکیب‌بندی ابزار و وسایل، سطوح بازنمایانهٔ مسیرهای حرکتی و آستانه‌های ورودی و خروجی[۹] اشاره‌ای ندارد و این به جای غفلت نویسنده، ریشه در اهمیت نداشتن مکان‌یابی ابزار و وسایل صحنه یا جهت‌ها در روند دراماتیک رخدادها دارد؛ گواه این مدعا شرح صحنهٔ پردهٔ دوم با این توضیح است که «همان دکور با یک تفاوت، اضافه شدن یک دستگاه تلفن روی یکی از میزها»

1. Osman
2. Belkis
3. Uludağ
4. Riyaz Hoca
5. Tunç
6. Leylâ
7. Ahmet
8. Fatintepe
9. Liminal

(ibid, 43). به علاوه، به موقعیت جغرافیایی رصدخانه و توصیفات موضع‌شناختی[1] فضا در این نمایشنامه نیز دقت بسیاری شده است و مصادیق آن در سرتاسر این اثر یافت می‌شود:

عثمان: شمایید استاد؟ کجا بودید؟

استاد ریاض: تا تپهٔ باکاجاک[2] رفتم، می‌دونی، از همون راه بین کاج‌ها... شوخی‌شوخی خیلی راه شد، چهار کیلومتری هست، نه؟ از تپه، بورسا رو تماشا کردم. شهر تشخیص داده نمی‌شه، ولی جای مسجد اولو[3] رو تونستم پیدا کنم. عجب منظرهٔ خارق‌العاده‌ای!... (ibid, 74-5).

همچنان‌که مشاهده می‌شود دقت توصیفات دایجتیک پیش‌گفته تا حدی است که می‌توان با تجسم موقعیت جغرافیایی جملگی محل‌های مورد بحث را در نقشه‌ای فرضی نشان‌گذاری کرد. از سوی دیگر، زمان نیز با دقت بسیار زیادی در این نمایشنامه برجسته شده است و فارغ از توضیحات ابتدایی در باب کلیت گذر زمان در سطح داستانی و فاصلهٔ پرده‌ها، در خود گفتمان روایی نیز اشارات زمانی بسیاری مطرح می‌شود که اساساً موضوعیتی پیرنگی نیز دارد. به‌علاوه، در این زمینه نقش گنبد طاق‌نمای ساختمان نیز پررنگ است، گنبدی که هم در شکل‌گیری موقعیت فضایی ـ زمانی تأثیر دارد و هم در پیشبرد پیرنگ و حتی شخصیت‌پردازی کارکرد می‌یابد؛ تا جایی که می‌توان گفت گنبد نورگیر ـخودـ یکی از اشخاص بازی در این نمایشنامه است که هم در بازتاب حادثهٔ محوری این نمایش، یعنی کسوف تأثیر مهمی دارد، هم ابزاری در نمایش «چه وقتی» است و هم مرزی میان محدودهٔ صحنه و جهان بیرون:

بلقیس [از نورگیر]: امشب هتل چقدر نورانیه! همهٔ چراغ‌هاش روشنه، انگار شهر، یه ماه داره... [به صحنه باز می‌گردد. چراغ‌ها را روشن می‌کند. در همین زمان تلفن زنگ می‌خورد. بلقیس بی‌اختیار یک قدم به سمت تلفن برمی‌دارد. سپس، ناگهان در جای خود می‌ایستد. چشمانش را به تلفن می‌دوزد...] (ibid, 95).

این نورگیر به‌علاوه، در بسط فضای آشکار صحنه به گسترهٔ ضمنی آن نیز نقش دارد و این کارکرد به مدد برخی تمهیدات صوتی به نحوی تکمیل می‌شود که همراهی تمهیدات میمتیک و دایجتیک در خدمت پیشبرد گفتمان روایی کارکرد یابد؛ نمونهٔ برجستهٔ آن آمدن سرزدهٔ دوستان بلقیس و عثمان در صحنه‌های چهاردهم و پانزدهم پردهٔ نخست است:

1. Topographical
2. Bakacak Tepesi
3. Ulu Cami

[صدای موتور اتومبیل به‌مرور نزدیک و ناگهان قطع می‌شود. گویی اتومبیل روبه‌روی خانه توقف کرده است.]

عثمان: جلوی در خونهٔ ما وایستاد...

استاد ریاض: در حیاط؟

بلقیس [به سمت نورگیر می‌رود. به بیرون نگاه می‌کند]: نه استاد، برای چی جلوی در حیاط وایستن... چشمام تو تاریکی درست تشخیص نمی‌ده، اما یکیشون یه زنه... عجیبه، کی اومده؟

...

[صدای زنگ در شنیده می‌شود. به دنبالش سکوتی تعلیق‌آفرین. همه ساکت هستند، گویی دارند به صدای این سکوت گوش می‌کنند. زنگ در دوباره زده می‌شود، این‌بار طولانی‌تر.]

...

[از بیرون صدای باز و بسته شدن در شنیده می‌شود. سروصداهای پراکنده و صدای خندیدن هم به گوش می‌رسد.]

صدای بلقیس: اِ شمایید بچه‌ها؟ چه خوب کردید اومدید...

...

[در باز می‌شود و به ترتیب، لیلا، طونچ و بلقیس وارد می‌شوند. لیلا و طونچ برای سلام‌وعلیک به سمت عثمان می‌روند.] (ibid, 29-30).

شخصیت‌پردازی نیز در این نمایشنامه با دقت بسیاری در سطوح گوناگون دایجتیک و میمتیک سامان یافته است. نخست به سطح گفتاری پرداخت شخصیت‌ها می‌پردازیم. در *یک مهمان آمد...* به تبع فاصله گرفتن هرچه بیشتر الگوهای گفتمان روایی از قلمروی دایجسیس و مختصات آن، دیگر نشانی از انواع دیگر دیالوگ، یعنی کنارگویی یا تنهاگویی یا حتی گفتار تک‌گویانه نیست؛ به همین دلیل حتی زمانی که شخصیت‌ها بر صحنه تنها هستند به جای تبیین احوال آن‌ها در قالب‌های دایجتیک، ترجمانی میمتیک از آن اجرا می‌شود:

عثمان روزنامهٔ روی میز را برمی‌دارد. چشمانش را روی آن می‌گرداند و با حالتی عصبی صفحات را ورق می‌زند. ناگهان آن را به زمین می‌اندازد. از جایش بلند می‌شود. در اتاق بی‌هدف راه می‌رود. به نورگیر می‌رود، به آسمان نگاه می‌کند. در همین حین، استاد ریاض به صحنه وارد می‌شود. عثمان اما متوجه ورود او نیست. استاد ریاض مدتی طولانی احوال عثمان را نظاره می‌کند. سرش را به دو طرف تکان می‌دهد و آهی می‌کشد. روزنامه‌ای را که عثمان روی زمین انداخته، برمی‌دارد. عثمان با صدای خش‌خش کاغذها، سرش را برمی‌گرداند (ibid, 29-30).

نکتهٔ دیگری که می‌توان در تشریح نسبت دیالوگ‌ها با شخصیت‌پردازی در این نمایشنامه مطرح ساخت، به زبان نمایشی متمایز هریک از اشخاص بازی برمی‌گردد؛ برای نمونه و با توجه به اینکه پیش‌تر نمونه‌های دیالوگی از سایر اشخاص بازی مرور شده، در اینجا پاسخ مهمانان ناخوانده را به دعوت بلقیس برای ماندن برای صرف شام مرور می‌کنیم:

لیلا: نمی‌دونم... شما چی می‌گین، احمدآقا؟

احمد: هرطور شما دستور بدید خانم‌افندی.

طونچ: ارسلان خان، تو هم یه امروز رو از این افندی‌مفندی کوتاه بیا!... چه نزاکتیه! من از طرف جفتتون تصمیم می‌گیرم، برای شام می‌مونیم... (ibid, 34-5).

یکی دیگر از جلوه‌های شخصیت‌پردازانه در این نمایشنامه به واسطهٔ یک تمهید موسیقایی ساده، اما خیلی سنجیده شکل می‌گیرد که بر «رادیو» مبتنی است:

عثمان: ... ما رو با اون رادیو، یه موسیقی مهمون بکن ببینیم...

[بلقیس به سمت رادیو که در گوشه‌ای قرار دارد، می‌رود. پیچش را می‌چرخاند. صدای امواج نامنظم پارازیت به گوش می‌رسد.]

...

بلقیس [با رادیو مشغول است]: استاد کجا رو می‌خواید؟ [پیچ را می‌چرخاند. صداهای بریده‌بریدهٔ قطعاتی موسیقایی به گوش می‌رسد.]

استاد ریاض: هرجا خودت می‌خوای... مثلاً مصر... ببینیم امشب ام‌کلثوم می‌خونه؟ یا استانبول خودمون... اگه بتونیم نظمی تنبوری[1] رو گوش بدیم خوب می‌شه...

عثمان: امان استاد، این مُرده‌ها رو از گور نکش بیرون! بلقیس بزن ورشو... اونجا الان سولوهای ویولن خوبی پخش می‌کنه... (ibid, 27).

این صحنهٔ رادیو، بحث شخصیت‌پردازی را بسیار پیش می‌برد، استادی که به موسیقی سنتی یا اصیل علاقه دارد، ستاره‌شناسی که تک‌نوازی ویولن را می‌پسندد و همسری که اساساً خواستهٔ دیگران را ارجح می‌شمارد؛ به‌علاوه این نکتهٔ ظریف را نیز باید در نظر گرفت که درنهایت، «از رادیو صدای ویولن شنیده می‌شود» (ibid, 28). در ادامه و پس از ورود مهمانان نیز همین رادیو با تکیه بر موسیقی به مثابهٔ عنصری مؤثر در درام گفتمان روایی، کماکان نقش بازی می‌کند:

1. Tanburi Nazmi

لیلا [با اشاره به رادیو]: شِری[1] این چیه؟ هی سؤاله برام این صدای ویولن چیه مث ویزویز مگس؟ رادیوی شما ایستگاه دیگه‌ای رو نمی‌گیره؟ بابا لندن رو بگیرین، حالا اونجا وقتِ جازه، جاز ساوی فایواُکلاک[2]... (ibid, 36).

بدین ترتیب، فرنگی‌مآبی طونچ و لیلا نه‌تنها از طریق زبان دراماتیک آنان که آکنده از واژگان بیگانه است، بلکه همچنین از رفتار آن‌ها نیز متجلی می‌شود. نکتهٔ دیگر برخورد اشخاص بازی بر صحنه با مقولهٔ رقص و بعدتر رقصیدن آن‌ها با موسیقی رادیو است که گفتمان روایی را با تکیهٔ کامل به امکانات قلمروی میمسیس به انجام می‌رساند:

لیلا: Hello Titi!

طونچ: Hello Lili!

لیلا: فیگور چهارم موومان اصلیش اینجوری نیست؟ [سرش را به عقب می‌کشد]

طونچ: یه کم سریع‌تر... یه کم هم به سمت چپ باید خم شد... ببین اینجوری... هوپ! (ibid, 37).

همچنان‌که مشاهده می‌شود در این نمایشنامه، دیگر اثر برجسته‌ای از نمایش سنتی ترک قابل‌ردیابی نیست، شیرازهٔ اثر تماماً بر سازمان‌دهی بافت دراماتیک در نتیجهٔ هم‌آمیزی ابعاد میمتیک و دایجتیک گفتمان روایی شکل گرفته است و بدین ترتیب، خطوط پیرنگی، وجوه شخصیت‌پردازانه، مختصات فضایی ـ زمانی و کلیات و جزئیات صحنه‌پردازی، جملگی بر اساس قواعد استاندارد تئاتر تنظیم شده‌اند و در این جهان تازه، تنها یادگار و نشانهٔ احیای نمایش سنتی را می‌توان لابه‌لای یکی از دیالوگ‌های پیشاپیش مهمانی بالماسکه‌ای که قرار است در هتل نزدیک رصدخانه در روز کسوف برگزار شود، جست‌وجو کرد:

لیلا: راستی، استاد جون کجاست؟ می‌خواستیم اون هم امشب تو لباس کاووکلو همراهمون باشه... (ibid, 58).

جمع‌بندی گفتمان روایی در سه نمایشنامهٔ *ازدواج شاعر*، *افندی استانبول*، *یک مهمان آمد*...

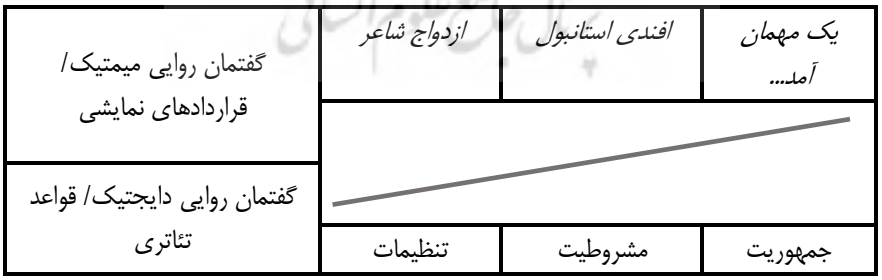
منتج از مرور تفصیلی ابعاد میمتیک و دایجتیک گفتمان روایی در نمایشنامه‌های مورد مطالعه، جدول (۱) جمع‌بندی‌ای در تشریح نسبت این نمایشنامه‌ها با قراردادهای نمایش سنتی و قواعد تئاتری در مقایسه با یکدیگر ارائه می‌کند و به دنبال آن، نمودار (۱) نیز گذر از قراردادهای نمایشی به قواعد تئاتری یا به بیان

1. Chérie
2. Savoy'ın Fayfoklok Cazı

دیگر، گذر گفتمان روایی از قلمروی «دایجسیس» به «میمسیس» را به موازات برهه‌های تاریخی این آثار نشان می‌دهد.

جدول ۱: مقایسهٔ ساختار گفتمان روایی در سه نمایشنامهٔ *ازدواج شاعر*، *افندی استانبول* و *یک مهمان آمد...*

قراردادهای نمایشی / قواعد تئاتری	*ازدواج شاعر*	*افندی استانبول*	*یک مهمان آمد...*
امکان بالقوهٔ بداهه‌پردازی	*	*	
عدم بداهه‌پردازی			*
تیپ‌پردازی توصیفی	*		
شخصیت‌پردازی		*	*
صحنه‌پردازی انتزاعی	*		
صحنه‌پردازی بازنمایانه		*	*
توصیف مختصات فضایی ـ زمانی	*		
بازنمایی مختصات فضایی ـ زمانی		*	*
حضور نمایندگان گزارشگر	*	*	
غیبت نمایندگان گزارشگر			*
موسیقی در خدمت اجرا	*	*	
موسیقی در خدمت درام			*



نمودار ۱: دگردیسی گفتمان روایی درام ترکی در بستر تاریخ

نتیجه‌گیری

نتایج به دست آمده از این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی به ردیابی قراردادهای نمایشی و قواعد تئاتری و همین‌طور، گذر گفتمان روایی از قلمرو «دایجسیس» به «میمسیس»، ضمن تجزیه‌وتحلیل روایت‌شناختی نمایشنامه‌های *ازدواج شاعر* اثر ابراهیم شناسی، *افندی استانبول* اثر مصاحب‌زاده جلال و *یک مهمان آمد...* اثر جلال‌الدین ازینه پرداخته است، نشان می‌دهند که تئاتر ترکیه در آغاز شکل‌گیری نسبتی نزدیک با نمایش سنتی داشته، اما به‌مرور از گفتمان روایی «دایجتیک» فاصله گرفته و درنهایت، به مختصاتی «میمتیک» رسیده است. این نکته را می‌توان در همهٔ ابعاد پیرنگی، شخصیت‌پردازانه، مختصات فضایی ـ زمانی و البته کارکرد عناصر موسیقایی نمایشنامه‌های مورد بحث مشاهده کرد. اگر این سه نمایشنامه را بر محوری تاریخی به موازات دوران تنظیمات، مشروطیت و برههٔ نخست جمهوریت در نظر بگیریم، سبک‌تر شدن کفهٔ کلام در مقابل کفهٔ کنش و حرکت از قراردادهای نمایشی به قواعد تئاتری را نتیجه می‌گیریم. کمااینکه در این نمایشنامه‌ها به‌تدریج بستر مهیای بداهه‌پردازی‌های گفتاری و حضور هم‌سرایان‌گونهٔ بدنهٔ واحدی از اشخاص بازی رنگ باخته، شخصیت‌پردازی کنش‌مند و بازنمایانه جایگزین تیپ‌پردازی نقلی و توصیفی شده، صحنه‌پردازی به جای کمینه‌گرایی در استفاده از ابزار صحنه و تکیه بر کیفیت انتزاعی مختصات فضایی ـ زمانی به ساخت‌وپرداخت سه‌بُعدی و مجسم ملزومات صحنه روی آورده و موسیقی به عنوان عنصر ثابت اجراگری نمایش سنتی در خدمت پیشبرد درام درآمده است. بر این اساس می‌توان گفت نمایشنامهٔ *ازدواج شاعر* نزدیک‌ترین نسبت را با نمایش سنتی و گفتمان روایی دایجتیک دارد، *افندی استانبول* در میانهٔ این گذار قرار گرفته و کیفیتی بینابینی در قلمروهای میمسیس و دایجسیس به دست آورده و درنهایت، روایت میمتیک *یک مهمان آمد...* تنها ردپایی کوچک و موزه‌ای از نمایش سنتی را یادآور می‌شود. همچنین، هریک از این آثار به نوبهٔ خود، ظرفیت بالقوهٔ کیفیات روایی گوناگون را نشان می‌دهند و بار دیگر، امکان مطالعهٔ روایت‌شناختی درام را، به‌خصوص با نگاهی به تاریخ نمایش‌های سنتی، گوشزد می‌کنند.

منابع

آدمیت، فریدون (۱۳۵۷). *اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی*. تهران: پیام.

آفاری، جانت (۱۳۷۹). *انقلاب مشروطه ایران، ۱۹۰۶-۱۹۱۱ (۱۲۸۵-۱۲۹۰)*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: بیستون.

اشرف، احمد (۱۳۸۱). *هویت ایرانی: از دوران باستان تا پایان پهلوی*. ترجمهٔ حمید احمدی. تهران: نشر نی.

امانت، عباس (۱۳۹۶). تاریخ مدرن ایران. تهران: نشر کتاب پارسه.

الگار، حامد (۱۴۰۰). *دین و دولت در ایران: نقش علما در دوره قاجار*. ترجمهٔ ابوالقاسم سری. تهران: توس.

پیران، حسین (۱۳۸۹). *سیر شیبانی: حقوق روابط بین‌الملل در اسلام (چاپ اول)*. تهران: گنج دانش.

خدوری، مجید (۱۳۹۱). *جنگ و صلح در قانون اسلام: به‌ضمیمه رسول اکرم در میدان جنگ*. ترجمهٔ سید غلامرضا سعیدی. به کوشش و مقدمهٔ سید هادی خسروشاهی. قم: کلبه شروق.

کاظم‌زاده، فیروز (۱۳۷۱). *روس و انگلیس در ایران*. ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

صالحی، نصرالله (۱۳۷۷). *اسنادی از روند انعقاد عهدنامه دوم ارزنة الروم (۱۲۵۸-۱۲۶۴ق)*. تهران: وزارت امور خارجه، مرکز چاپ و انتشارات.

صالحی، نصرالله (۱۴۰۱). *ملاحظات و محاکمات: چهار لایحه در تحدید حدود ایران و عثمانی (۱۲۹۲-۱۲۹۴ق)*. تهران: طهوری.

طاهری، فرهاد (۱۳۹۱). *راهنمای سفرا*. تهران: سفیر اردهال.

مرسلوند، حسن (۱۳۴۶). *حیرت‌نامه ایلچی*. چ اول. تهران: کتابخانه ملی ایران.

مستشارالدوله، یوسف‌خان (۱۲۸۷ق). *یک کلمه*. تهران: کتابخانه ملی ایران.

مشیری، محمد (۱۳۵۶). *شرح ماموریت آجودانباشی نظام الدوله*. تهران: اشرفی.

ملکم‌خان، میرزا (۱۳۱۲ق). *روزنامه قانون*. شماره‌های مختلف.

نیک‌بین، محسن (۱۳۹۹). *حقوق ملل*. تهران: میراث مکتوب.

Abrahamian, E. (1982). *Iran between two revolutions. Princeton*: Princeton University Press.

Anghie, A. (2005). *Imperialism, sovereignty and the making of international law*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brownlie, J. (2008). *Principles of Public International Law (7th ed.)*. Oxford: Oxford University Press.

Cassese, A. (2005). *International law* (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press.

Chehabi, H. E. (1990). *Iranian politics and religious modernism: The liberation movement of Iran under the Shah and Khomeini*. Ithaca: Cornell University Press.

Crawford, J. (2012). *Brownlie's principles of public international law* (8th ed.). Oxford: Oxford University Press.

Foran, J. (1994). *Fragile resistance: Social transformation in Iran from 1500 to the Revolution*. Boulder: Westview Press.

Gheissari, A. (1998). *Iranian intellectuals and the West: The tormented triumph of nativism*. Tehran: Nashr-e Markaz.

Gheissari, A. (2006). *Iranian intellectuals in the twentieth century*. Austin: University of Texas Press.

Gheissari, A., & Nasr, V. (2006). *Democracy in Iran: History and the quest for liberty*. Oxford: Oxford University Press.

Gong, G. W. (1984). *The standard of 'civilization' in international society*. Oxford: Clarendon Press.

Hairi, A.-H. (1977). *Shi'ism and constitutionalism in Iran*. Leiden: Brill.

Keddie, N. R. (1981). *Roots of revolution: An interpretive history of modern Iran*. New Haven: Yale University Press.

Keddie, N. R. (2003). *Modern Iran: Roots and results of revolution*. New Haven: Yale University Press.

Koskenniemi, M. (2001). *The gentle civilizer of nations: The rise and fall of international law, 1870–1960*. Cambridge: Cambridge University Press.

Koskenniemi, M. (2002). *From apology to utopia: The structure of international legal argument*. Cambridge: Cambridge University Press.

Koskenniemi, M. (2004). International law and raison d'état: Rethinking the prehistory of international law. *European Journal of International Law, 15*(5), 491–515. https://doi.org/10.1093/ejil/15.5.963

Martti, K. (2007). The fate of public international law: Between technique and politics. *Modern Law Review, 70*(1), 1-30. https://doi.org/10.1111/j.1468-2230.2006.00624.x

Martin, V. (2013). *Iran between Islamic nationalism and secularism: The constitutional revolution of 1906*. London: I.B. Tauris.

Makau W. M. (2000). What is TWAIL?. *Proceedings of the American Society of International Law*, (94), 31-38. https://doi.org/10.1017/S0272503700054896

Najmabadi, A. (2005). *Women with mustaches and men without beards: Gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. Berkeley: University of California Press.

Rahimieh, N. (1999). *Missing Persians: Discovering voices in Iranian cultural history*. Syracuse: Syracuse University Press.

Shaw, M. N. (2021). *International law* (9th ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Zubaida, S. (1993). *Islam, the people and the state: Essays on political ideas and movements in the Middle East*. London: I.B. Tauris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Transliteration

Ādamiyat, F. (1978). *Andishehā-ye Mirzā Āqākhān Kermānī* [*The Thoughts of Mirza Agha Khan Kermani*]. Tehran: Payām.

Afary, J. (1996). *Enqelāb-e Mashrūteh-ye Irān: 1906-1911 (Grassroots democracy, social democracy, and the origins of feminism)*. Translated by Rezāyi, R. Tehran: Bistun Publishing.

Algar, H. (1969). *Religion and state in Iran, 1785–1906: The role of the ulama in the Qajar period*. Translated by Sari, A. Tehran: Tūs Publishing.

Amanat, A. (2017). *Tarikh-e Modern-e Iran.* Tehran: Nashr-e Ketab-e P*ā*rse.

Ashraf, A. (2010). *Hoviat-e Irâni: Az dorân bâstân tâ pâyâne Pahlavi*. Translated by Ahmadi, H. Tehran: Nashr-e Ney.

Kazemzadeh, F. (1975). *Russia and Britain in Persia (1864-1914): A study in imperialism*. Translated by Amiri, M. Tehran: Entesharat va *Ā*muzesh-e Enghelab-e Eslami.

Khadduri, M. (2012). *War and Peace in the Law of Islam: With The Apostle of God in the Field of Battle*. Translated by S. G. Saeedi. Intro by Khosrowshahi, H. Qom: Kolbeh-Shorouq.

Malkam Khān, M. (1894). *Rūznāmeh-i Qānūn* [The newspaper *Qanun*].

Morsalvand, H. (Ed.). (1967). *Heyrat-Nameh Ilchi*. Tehran: National Library and Archives of Iran.

Moshīrī, M. (1968). *Sharḥ-i maʾmūrīyat-i Ājūdānbāshī, Niẓām al-Dawlah.* Tehran: Ashrafi.

Mostashar al-Dawleh, Y. K. (1869/ 1287 H.Q). *Yek Kalame [One Word*]. Tehran: National Library and Archives of Iran.

Nikbin, M. (2020). *Ḥoqūq-i mellal*. Tehran: Mīrāṯ-e Maktūb Institute of Publishing.

Piran, H. (2010). *Seir-e Sheybānī: Ḥoqūq-e Ravābet-e Beyn al-Melal dar Islām*. Tehran: Ganj Danesh.

Salehi, N. (1998). *Asnādi az ravand-e enʻeqād-e ʻahdnāme-ye dovvom-e Arzanat al-Rūm (1258–1264 H.Q.)* [Documents on the process of concluding the Second Treaty of Erzincan (1258–1264)]. Tehran: Office of Political and International Studies, Ministry of Foreign Affairs of Iran.

Salehi, N. (2022). *Molahezat va mohakemat: chahar layehe dar tahdid-e hodud-e Iran va Osmani (1292-1294 Q)*. Tehran: Tahuri.

Taheri, F. (Ed.). (2013). *Rahnamā-yi Sofarā* [Guidebook for Ambassadors]. Tehran: Safir Ardehal.