

بررسی مقایسه‌ای "شبیّه" و "شخصیت"

دکتر تاجبخش فنائیان*

استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۲/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۱۴)

چکیده:

اشتباه مصطلح در باره همسانی تراژدی و تعزیه، در خصوص شخصیت و شبیه نیز تکرار می‌شود. بدین سبب اشخاص حاضر در نمایش تعزیه به عنوان شخصیت‌های نمایش مذکور قلمداد می‌شوند. مثلاً گفته می‌شود: شخصیت امام حسین (ع)، شخصیت حر، شخصیت حضرت زینب (س) و.... در حالی که اطلاق کلمه‌ی شبیه به اسوه‌های تاریخی به ویژه در نمایش تعزیه در پی مقصودی فلسفی و مبتنی بر استدلالی عقلی صورت گرفته است، که تشکیل دهنده ساختاری ویژه و قواعدی معین در عناصر گوناگون اجرای نمایش تعزیه به شمار می‌رود. پرداختن به ویژگی‌های این واژه، مستلزم بررسی مقایسه‌ای علمی میان "شبیّه" از طرفی و "شخصیت" (عنصر محوری نمایش غربی) از طرف دیگر می‌باشد. تعریف علمی شخصیت، از نظر روانشناسانی چون فروید و یونگ و کیفیت پردازش شخصیت در نمایشنامه‌های غربی، اعم از نمایشنامه‌های دوران باستان، نمایشنامه‌های کلاسیک، نمایشنامه‌های رئالیستی و نیز نمایشنامه‌های غیررئالیستی، نشان می‌دهد که این واژه بار مفهومی ویژه‌ای دارد، که مبتنی بر جزءنگری است. "شبیّه" اما واژه‌ای است که از نظر معنی و نوع به کارگیری در تعزیه، کل نگر است. در ارائه این تفاوت ریشه‌ای نکات افتراق دیگری را از جمله: رابطه آنها با مقوله زمان و مکان، نقش تضاد در هر یک از این دو واژه، آگاهی و عدم آگاهی از آینده، تکثرگرایی و وحدت‌گرایی، خاص بودن و عام‌نمایی را، می‌توان پیگیری نمود.

واژه‌های کلیدی:

شخصیت، شبیه، ایران، غرب، تراژدی، تعزیه.

مقدمه

ناخودآگاه فردی و جمعی) با ارجاع به نظریات روانکاوانی چون فروید، ویونگ مرور شده است. همچنین، خصوصیات "شبییه" در نمایش تعزیه، با توجه به رویکرد کلی گرایانه آن که خصوصیات فردی را نادیده می‌گیرد مورد بررسی قرار گرفته است. خصوصیتی که بر اساس آن خوب‌ها و بدها از یکدیگر متمایز می‌شوند و با علائم و نشانه‌های خوب مطلق در برابر بد مطلق قرار می‌گیرند. همچنین عدم تطابق و باورپذیری نقش و بازیگر در گونه "شبییه" در تقابل با ویژگی "شخصیت"، مورد مذاقه قرار گرفته است. از دل این تفاوت‌های ریشه‌ای است که نکات افتراق قطعی دیگری بررسی و کنکاش شده است.

به کارگیری واژه شخصیت (Character)، درباره همه اشخاص در گونه‌های متفاوت نمایش، ضرورت دقت و بررسی علمی نسبت به مفهوم این واژه و واژگان مشابه در گونه‌های دیگر نمایش، از جمله "شبییه" در نمایش "تعزیه" را ایجاب می‌نماید. به این منظور لازم است شخصیت از نظر روانشناسان غربی، (در این مقاله، فروید ویونگ) مرور شود. از طرفی خصوصیات "شبییه" با توجه به فلسفه و همچنین ساختار منتج از آن که پدیدهای به نام تعزیه را به وجود می‌آورد بررسی گردد. در مقاله حاضر ضمن بررسی مفهوم "شخصیت" در تئاتر که به ویژگی‌های چهارگانه (فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی) نظر دارد، کیفیت دریافت شخصیت انسانی (از نظر خودآگاه و

"شخصیت" و تئاتر

شجاعت 'کینه توزی، وفاداری، دو رویی و درنده خویی و ... نیز از خصوصیات روانی اوست". وابستگی فرد به قشر خاصی از جامعه، و هم چنین شغل، ثروت و ... حیث او: ژرف پهنای جامعه شناسیک شخصیت را می‌سازند. و گرایش‌های اخلاقی، دینی، فلسفی، و ایدئولوژیکی نیز ژرف پهنای اعتقادی او را. روشن است که خصوصیات چهارگانه شخصیت به هم وابسته‌اند و بر هم تأثیرگذار (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳، ۸۵) بنابراین شخصیت در نمایشنامه‌ای که دارای ساختاری ارسطویی هستند، هم‌ان نظر درونی و هم به لحاظ بیرونی واجد خصوصیتی هستند که ما همواره ما به ازای آنها را در پیرامون خود مشاهده می‌کنیم و می‌دانیم که چنین شخصیت‌هایی می‌توانند حضور خارجی داشته باشند. نمایشنامه‌هایی که ساختار ارسطویی را پشت سر گذاشته، و مرزهای واقعیت‌های مربوط به ظاهر را در نور دیده‌اند اما، هر چند به دلیل توجه بر ذهنیت، و روح و روان آدمی و حذف جنبه‌های "فیزیکی و فرهنگی" از شخصیت، واسطه‌های به وجود آورنده افتراق را کاهش داده‌اند، اما هنوز محدوده خصوصیات "روانی و اجتماعی"، در جای خود باقیست و شخصیت‌های داخل هر محدوده با شخصیت‌های محدوده‌های دیگر متفاوتند. زیرا بر نوعی از ذهنیت، یا گونه‌ای از خصوصیات روانی تأکید می‌کنند که درباره قشری از مردم، که به یک موقعیت زمانی و مکانی معین

تئاتر تکثرگرای غرب. بر بازنمایی زندگی شخصیت‌هایی متکی است که از دیگر اشخاص. (از لحاظ مجموعه خصوصیات فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی) متمایزند. این بازنمایی، یا بر جنبه‌های واقعی تأکید دارد. یا بر جنبه‌های صرفاً ذهنی و روانی انسان در شرایطی خاص. نمایشنامه‌هایی که واجد ساختاری ارسطویی اند، عموماً جنبه‌های ظاهری اشخاص را متناسب با رفتارهای طبیعی بشری ترسیم می‌کنند. با تأکید بر این واقعیت که بر اساس قانون طبیعت؛ هر فرد، به عنوان جزئی از نظام کلی بشری، با اجزاء دیگر این کل واجد تفاوت‌هایی است. تفاوت‌هایی که برآیند موقعیت خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی متفاوت است. نوع گویش شخصیت‌ها در این نمایشنامه‌ها، متناسب با الگوهای است که در اجتماع انسانی، مابه ازای بیرونی دارد. و در عین حال از نظر روانشناختی، با معیارهای این علم مطابقت دارند. دکتر ناظرزاده کرمانی در کتاب "درآمدی بر نمایشنامه‌نویسی" آورده است: "شخصیت در ادبیات نمایشی 'یا ادبیات تماشاگانی (ادبیات تئاتری) می‌تواند از چهار دسته از ویژگی برخوردار شود: ۱- (تنانی یا جسمانی)، ۲- (روانشناختی) ۳- (جامعه شناسیک) ۴- (اخلاقی و ایدئولوژیکی)، جنس، سن و قیافه شخصیت از ژرف پهنای و خصوصیات تنانی او به شمار می‌روند. سرشت و خوی شخصیت به بعد روانی او مربوط می‌شود.

اما آنچه در نهایت یک فرد را از افراد دیگر و در نتیجه یک شخصیت را از شخصیت‌های دیگر متمایز می‌سازد، صرفاً تضاد موجود در حالات درونی و بیرونی آنها نیست. بلکه گوناگونی صفات و خصوصیات است که یک شخصیت نمایشی را به عنوان شخصیتی قابل درک و باورکردنی به ما معرفی می‌کند. به عنوان مثال: شخصیت هملت را نمی‌توان تنها با نسبت دادن صفت "مردد" به طور کامل توصیف کرد. چرا که او همانطور که اشاره شد، ضمناً شخصیتی به غایت حقیقت‌جوست، و باز در عین حال کسی است که بسیار دقیق و سنجیده عمل می‌کند تا مبدا در تشخیص خود دچار اشتباه شود.

همچنین او بسیار باهوش و نکته‌سنج است و در این راستا روش‌هایی ظریف و پیچیده و موثر برای کشف حقیقت بر می‌گزیند: (جنون ساختگی و اجرای نمایشی با مضمون و شکل جنایت مورد تحقیق).

در عین حال او معتقد به خدا و روز قیامت و پاداش و جزای اخروی است. همچنانکه سخت عاشق افسلیاست، آماده است تا به خاطر کشف حقیقت، حقیقتی که خود منشاء عشق است، از معشوق خود افسلیا نظر ظاهری بردارد. تنهاست، اما در میان جمع! پاک و پاکدامن است، در حالی که از مادری هوسران و خائن زاده شده است. با آنکه در راه کشف حقیقت از جان گذشته است، ترسو و محتاط جلوه می‌کند. جمع این تضادهای درونی، با مرزهای بسیار ظریف اما شفاف، دایره شخصیت او را کامل و عیان می‌سازد. دایره‌ای که او را از دیگران کاملاً منفک می‌سازد.

شخصیت و روانشناسی

نظریات فلسفی، جامعه‌شناسی و روانشناسی، بیشترین تاثیر را بر انواع هنرها و از جمله هنر تئاتر بر جای نهاده‌اند. شخصیت نمایشی در همین ارتباط بیشترین تاثیر را از علم روانشناسی گرفته است. نظریات روانشناسان بزرگی همچون "فروید" و "یونگ"، به ویژه درباره بخش "خودآگاه" و "ناخودآگاه" آدمی، موجب ایجاد تحول در ساختار شخصیت‌های نمایشی شده است. فروید، "شخصیت و رفتار" را ناشی از سه ساحت می‌داند و رو ساخت شخصیت را به سه بخش تقسیم می‌کند که عبارتند از:

۱- نهاد

۲- من یا خود

۳- فرامن یا من برتر و یا فراخود

نهاد: مجموعه‌ای از غرائز فطری و حیوانی ثابتی است که از همان آغاز تولد در انسان وجود دارد. این بخش که ناشی از اعمال حیاطی روحی و جسم آدمی است، مایه زندگی و پایه اصلی شخصیت آدمی است.

فرا من: فرا من، یا من برتر، نمودار درونی ارزش‌های دیرین و کمال مطلوب‌های اجتماعی است. آنچنانکه والدین و مربیان آنها را

تعلق دارند، صدق می‌کند.

بدیهی است، نمایشنامه‌های مربوط به دوران باستان و نمایشنامه‌های کلاسیک و نمایشنامه‌های رئالیستی، از شیوه نخست پیروی کرده‌اند و نمایشنامه‌های ساختارشکن (از اکسپرسیونیسم به این سمت)، که نقاب ظاهر را از چهره‌ها برداشته‌اند، محدوده گسترده‌تر ذهن و روان را برگزیده‌اند.

اما شخصیت‌ها همچنان گویای شرایط انسان در موقعیتی محدود از زمان و مکان قرار دارند. این محدوده می‌تواند یک قشر اجتماعی، یا حتی نسلی از نسل‌های بشری را نشانه‌گیری کند. اما تعریفی از انسان به طور کلی ارائه نمی‌دهد. به عنوان مثال در نمایشنامه "سونات اشباح" (استریندبرگ، ۱۲۵۸) انسان در جامعه اشرافی زیر ذره بین قرار می‌گیرد و در نمایشنامه: "در انتظار گودو" (ساموئل بکت، ۱۲۵۶) انسان در جامعه غربی و در عصر حاکمیت زور و سرمایه و در شرایط جدا افتادگی اندیشه و عمل تصویر می‌شود. مکان و زمانی که انسان متعلق به آن امیدش را نسبت به آمدن نجات‌دهنده موعود از دست داده است.

همچنین نمایشنامه "جنگ" (کلود وان ایتابی، ۱۲۷۰) در قالب تئاتر باز، Open theatre بر آشتی ناپذیری زیر چتر صلح در دوران جنگ سرد، تاکید می‌ورزد و ...

اگر نظام کلی زندگی انسان را، چه در خصوصیات فردی و چه در مناسبات اجتماعی، در طول تاریخ و در عرض جغرافیایی عالم به عنوان یک کل در نظر آوریم، آنگاه نگاه هر دو شکل بررسی انسان در نمایشنامه‌های تئاتر غرب، نگاهی جزءنگرانه و در نتیجه تکثرگرا خواهد بود.

می‌دانیم که از مهم‌ترین عناصر لازم در شخصیت نمایشی، وجود تضاد در حالات شخصیت است. تضادی که همچنان میان امیال درونی او و تظاهرات رفتاری او وجود دارد. اصطلاحاً وجود رنگ‌های سیاه و سفید را در یک شخصیت واحد به کار می‌برند. یا به عبارت دیگر وجود خیر و شر را در یک شخصیت تایید می‌کنند.

شاید به همین دلیل است که میان تظاهرات رفتاری و امیال باطنی، تضاد و یا دست کم نوعی پنهانکاری وجود دارد. پنهان نگاه داشتن خواستهایی که می‌تواند با خواست‌های دیگران در تضاد باشد یک ضرورت است.

حقیقت جویی و در عین حال تردید "هملت" در نمایشنامه "هملت"، جاه‌طلبی و در عین حال از جان گذشتگی "مکبث" در نمایشنامه "مکبث"، ناتوانی و در عین حال اقتدار "هلن" در نمایش "جاده‌ای به سوی کعبه" (آثول، ۱۲۷۰) - مردم دوستی و در عین حال مخالفت با رای اکثریت در شخصیت "دکتر استوکمان" در نمایش "دشمن مردم" (ایبسن) - تکرار مکرر قصد حرکت و در عین حال توقف مداوم، در نمایش "در انتظار گودو" - گناهکار بودن "هومل" در نمایش "سونات اشباح" و اصرار او برای افشای گناهکاران و ... وجود عنصر تضاد را در سبک‌های گوناگون نمایش غرب تایید می‌کند.

به کودک شناسانده با سیستم کیفر و پاداش، ملکه ذهن او کرده‌اند. در واقع "من برتر" حربه اخلاقی شخصیت است، و درست در مقابل "نهاد" قرار دارد. بدین ترتیب شخص دارای اصول و ضوابط و معیارهایی می‌گردد که از خارج (جامعه، پدر، معلمان و...) به او تعلیم داده شده است.

"من" مجموعه‌ای از شیوه‌هایی است که هر فرد از تنظیم نمودن و همسان ساختن "نهاد" با "فرامن" به دست آورده است، در واقع "من" زمانی متجلی می‌شود که شخصیت از جنبه نهادی که صرفاً درونی است و از عالم خارج واقع بی‌خبر است... به عبارت دیگر حداثی میان "نهاد" که امری فطری و غریزی و درونی است و "فرامن" که امری اکتسابی، اجتماعی و بیرونی است، "من"، "یا" خود" شخصیت انسان قرار گرفته است" (فروید، ۱۹۳۹، ۹۰-۱۰۰).

بنابراین شخصیت هر فرد بسته به چگونگی هر یک از سه ساحت: نهاد - من - و فرامن، خصوصیات خاص خود را شکل می‌بخشد و تفاوت مختصات هر یک از این سه ساحت، تفاوت شخصیت در افراد را پدید می‌آورد.

ناخودآگاه از دیدگاه فروید:

همچنین او معتقد است:

"اصیل‌ترین و بهترین معنای واژه ناخودآگاه توصیف زیر است: ما هر فرایند ذهنی که وجود آن را متصور شویم - از آن رو که در بسیاری موارد اثرات آن را می‌بینیم، اما مستقیماً از آن آگاه نیستیم، ناخودآگاه می‌گوییم.

ما وقتی یک فرایند را ناخودآگاه می‌نامیم که ناچار باشیم تصور کنیم که این فرایند در زمانی خاص فعال بوده، اگرچه در آن زمان چیزی از آن نمی‌دانستیم" (همان، ۱۱).

تاثیر این نظریه فروید در دیدگاه "یونگ" نسبت به اعتقاد وی به الگوهای کهن در شخصیت آدمی، تعیین‌کننده است.

اما ناخودآگاه هر فرد، هنوز وابسته به شخص اوست و خصوصیات دیگری است که می‌تواند شخصیت وی را از دیگران متمایز سازد و البته تکثر بی‌نهایت شخصیت‌ها فرایند خصوصیات مربوط به بخش خودآگاه و ناخودآگاه هر شخص است، که او را از دیگری متفاوت می‌سازد.

شخصیت در تمامی نمایشنامه‌های: دوران باستان - نمایشنامه‌های دوران کلاسیسیم - و نمایشنامه‌های ناتورالیستی و نمایشنامه‌های رئالیستی، واجد چنین تعریفی است. و به همین دلیل هر شخصیت نمایشی را می‌توان با مراجعه به جنبه‌های بیرونی و درونی خاص او، و با تجزیه و تحلیل خواست‌ها، اعمال، و گفتار او از دیگری تمیز داد و باز شناخت.

در چنین حالتی احساس همدردی و یا دلسوزی مخاطب با شخصیت‌های مثبت نمایشنامه، یا احساس همدردی انسانی نسبت به انسانی دیگر است، و یا احساس همذات‌پنداری با بخشی (و نه تمام) جنبه‌های شخصیتی قهرمان ماجراست. زیرا مخاطب به هر حال شخصیت منفی نمایشنامه را به صورت

ضدقهرمان می‌بیند، که یا با او قرابتی ندارد، یا در جنبه‌های ناچیزی از خصوصیات درونی و یا بیرونی او همسان است، و در اکثر موارد شخصیتی با او در تضاد است، و با قهرمانان مثبت نمایش نامه نیز احتمالاً از جنبه‌های اجتماعی و یا برخی خصوصیات روانی و نه همه آن خصوصیات احساس همسانی دارد، و در هر حال شخصیت نمایشی استقلال کامل خود را محفوظ می‌دارد.

تاثیر نظریات فروید درباره ناخودآگاه، بر دیدگاه "یونگ"، تاثیری تعیین‌کننده است. یونگ با استفاده از نظر فروید درباره ناخودآگاه به نتایج جدیدتری رسید که بر اساس آن دامنه مشترکات آدمیان بازتر شد. هر چند محدوده‌های مجزا کننده آدمها در این دیدگاه نیز فراوان است و تاکید بر نقاط افتراق و تائید علمی کثرت خصوصیات، و گوناگونی شخصیت‌ها، بسیار.

شخصیت از دیدگاه "یونگ":

یونگ اما، شخصیت را مرکب از چندین سیستم یا دستگاه روانی می‌داند که جدای از یکدیگرند، ولی در یکدیگر تاثیر متقابل دارند: "۱: من، یا خود آگاه، ۲: ناخودآگاه فردی، ۳: ناخودآگاه همگانی با مفاهیم کهن، ۴: ماسک، ۵: جنبه‌های مردی و زنی، ۶: سایه، ۷ خود - توجه شخصیت و کنش‌های آن" (یونگ، ۷۸-۹۱).

"من" همان شعور ظاهر یا ضمیر خودآگاه است که از احساسات، خاطره‌ها، افکار، تمایلات، عواطف و به طور کلی از هر آنچه معلوم شخص است یا می‌تواند باشد، تشکیل یافته و آگاهی فرد را به هویتش شکل می‌بخشد.

"صورتک": یا "ماسک" یا "نقاب" رویه بیرونی شخصیت است که در معرض واقعیت‌های بیرونی قرار گرفته است.

در توضیح نقاب یا ماسک موردنظر یونگ، "فریدا فوردهام" چنین می‌نویسد:

"فرایند متمدن ساختن موجود انسانی و جامعه، انسان را به مصالحه و سازش میان "خود" و "جامعه" رهنمون می‌گردد. موضوع این مصالحه تظاهر انسان به آنچه باید باشد و فراهم آوردن نقابی است که بسیاری از مردم، در پشت آن زندگی می‌کنند.

"یونگ" این نقاب را "پرسونا" PERSONA می‌نامد: (نام نقابها - ماسک‌هایی که برای نخستین بار، بازیگران عهد عتیق (کهن) یونان باستان - آنها را برای اعلام داشتن نقش بازی خود، به چهره می‌زدند). اما این تنها بازیگران نیستند که نقشی را بالتمام بازی می‌کنند... به این ترتیب که: بازیگران می‌کوشد که توانا و فعال، پیشه‌ور سعی می‌کند که هوشمند، و کارمند بر آنست که درستکار به نظر آید، و یا چنین باشد... .

جامعه انتظار دارد که هر فردی نقشی را که برای وی تعیین و مشخص گشته است، با کمال میل به انجام رساند... "نقاب" پدیده‌ای قومی و رویه‌ای از شخصیت است... بنابراین "نقاب" یک ضرورت است که ما به توسط آن به دنیای خود - واقعیت‌های بیرونی - مربوط می‌شویم (یونگ، ۱۳۷۸، ۱۱).

ظاهری، پیش رفت و قواعد رئالیستی در این باره از قطعیت افتاد. اما در همه حال، افراد و همچنین جوامع بر اثر نقاط افتراقشان از یکدیگر، قابل شناسایی بوده و هستند. این تکیه بر تفاوت‌ها حاصل نگاه جزءنگر و تکثرگرای غرب است، در همه شئون، اعم از شئون مادی و معنوی، از جمله هنر و از جمله هنر نمایش. که با توجه به تفاوت‌ها به کیفیت و چگونگی اشیاء و شخصیت افراد و جوامع واقف و آگاه و آشنا می‌شود.

بر اساس یافته‌های روانشناسی است که نمایشنامه نویسنده شخصیت نمایشی را منطبق با واقعیت خصوصیات درونی و بیرونی اشخاص موردنظر خود، پرورش می‌دهد. بنابراین شخصیت نمایشی از لحاظ خصوصیات درونی و بیرونی، واقعی و قابل باور است.

همین باورپذیری شخصیت نمایشی، در متن نمایشنامه است که بازیگر را و او می‌دارد تا برای دنیای نقش از طریق خودآگاه به ناخودآگاه فردی یا جمعی خود دست یافته، خصوصیات نقش را با سیستم درونی و بیرونی منطبق کرده و بدینسان نقش را هم برای فرد و هم برای تماشاگر باور پذیر گرداند.

"شبیّه"

انتخاب واژه "شبیّه" برای نقش پردازان تعزیه، خود گویای اهداف و روش‌های این نقش‌پردازی است که بر تفکیک نقش از نقاش، در ابعاد درونی و بیرونی اشاره دارد. نقاش نقش پرداز، خود را نه به جای نقش، که مشابه نقش تصور می‌کند و آشکار است که مشابه یک شخص نه می‌تواند و نه داعیه‌اش بر این است که تمامی خصوصیات درونی و بیرونی شخص مورد تشبیه را واجد است، بلکه در همه حال علائمی از نقش را برای اشاره به اصل نقش باز می‌نماید. انتخاب علایم و نشانه‌ها اما، خود تابع اهداف از پیش تعیین شده است. چنانچه هدف، ترسیم جنبه‌های ظاهری نقش باشد، ایجاد علایمی در لباس، یا عناصر چهره، برای دادن نشانه‌ای موجز کفایت می‌کند. اما اگر هدف نقش پرداز بازگویی جنبه‌های محتوایی و درونی شخص باشد، لازم است هم در لباس و هم در شکل گفتار و رفتار، در پی تمهیداتی رسا و مستحکم بود که توان انتقال محتوا و معنای موردنظر را داشته باشد.

آشکار است که باز سازی نقش بر طبق اصول روانشناسی، که بر انطباق کنش درونی و بیرونی نقش، برای بازسازی شخصیت وی تاکید دارد، روش موفقی برای اشاره به جنبه‌های معنایی و محتوایی نقش، که از نقاب ظاهری و خصوصیات جزئی عبور کرده و کلیتی بسیار وسیع تر را در نظر دارد نیست. چرا که رجوع به مصداق‌های ظاهری، چه در قامت فرد و چه در قالب جمعی بخصوص، مستلزم توجه به مسائل انسان، در ابعاد صرفاً مادی و جزءنگر است. در حالی که "تعزیه" اهدافی کاملاً غیرمادی را پی می‌گیرد و نمایشی کلی گراست. بنابراین آنکه شبیه خوان است

استفاده از "پرسونا" در تئاتر یونان باستان، که مظهر "نقاب" در شخصیت انسانی است، این باور کهن، اما همواره پاینده را به تکثر شخصیت‌ها و گوناگونی آنها و به دیگر معنا، اختلاف و تفارق شخصیت‌ها با یکدیگر، نشان می‌دهد. که آشکارا بر واقعیت درونی و بیرونی اشخاص و خصوصیات متمایز آنها تاکید دارد.

"یونگ" در تکمیل نظریات خود و با طرح تاثیرالگوهای کهن که به وجود آورنده ناخودآگاه جمعی است، هر چند دامنه اشتراکات آدمی را بر اساس کهن‌الگوهای قومی، گسترش می‌دهد، اما هنوز نه تنها اختلافات ناشی از جنبه‌های مربوط به "من" و "نقاب" و "سایه" و... در جای خود استوار است، بلکه در همین گستره جدید قومی، باز تفرق کهن‌الگوها، تفارق شخصیت‌ها را همچنان محفوظ می‌دارد.

"یونگ" در مقاله "کندوکاو در ناخودآگاه" می‌نویسد: هنگامی که نیروی خاص کهن‌الگو را دریافت می‌کنیم، تازه در می‌یابیم چقدر مجذوب‌کننده هستند و تعیین‌کننده. همین کیفیت در مورد عقده‌های شخصی نیز صادق است.

عقده‌های اجتماعی ناشی از کهن‌الگو نیز درست همانند عقده‌های شخصی تاریخچه خود را دارند. اما به خلاف عقده‌های فردی که تنها موجب بروز نقایص شخصی می‌شوند، کهن‌الگوها، اسطوره‌ها، ادیان و فلسفه‌هایی را پدید می‌آورند که بر ملت‌ها و تمامی ادوار تاریخ تاثیر می‌گذارند و هر کدام را متمایز می‌سازند (همان، ۱۳۲)

یونگ که در مقاله کندوکاو در ناخودآگاه به مسئله خواب و ارتباط خواب‌ها با کهن‌الگوها و با شخصیت افراد از طریق خواب‌هایشان می‌پردازد، بر تفاوت شخصیت افراد تاکید دارد: "تعبیر خواب و نمادها نیاز به هوشمندی دارد. نمی‌توان با ساخت چارچوبی خشک برای تعبیر خواب، مغز تهی از تخیلات را پر کرد. تعبیر خواب، هم نیاز به شناخت بالنده از شخصیت خواب بیننده دارد و هم نیاز به شناخت بالنده‌ی تعبیرکننده آن شخصیت خودش" (همان، ۱۱).

نظریات روانشناسی در مورد "شخصیت" هم ملهم از آثار نمایشی هستند و هم بر آثار نمایشی تاثیر می‌گذارند. همچنانکه فریود نظریه خود را تحت عنوان "عقده ادیپ" و نیز "عقده الکتر" از دو نمایشنامه دوران باستان، به نام‌های "ادیپ" و "الکترا" وام گرفته است.

در دیگر سو قواعد شخصیت‌پردازی در تئاتر غرب، تابع علم روانشناسی است. این تبعیت، با تغییرات و یا روند تکاملی یافته‌های روانشناسی، هماهنگ است. چنانچه تا پیش از طرح نظریات "کارل گوستاو یونگ" دخالت عنصر خواب و رویا در تعریف و یا تحول شخصیت، فاقد اعتبار علمی بود و رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها به شدت با حضور این عناصر در نمایشنامه مخالف بودند. اما پس از اعلام نظریات یونگ درباره کهن‌الگوها، توجه به روحیات و کیفیات درونی، تا مرز کنار زدن نقاب‌های

داعیه‌ای جز این ندارد که من می‌خواهم تصویری از مظاهر "خیر" و "شر" را در مفهوم عام آن بر صحنه آشکار سازم. شبیه خوان هیچ اصراری ندارد تا تماشاگر را به این توهم وادار کند که او دقیقاً همان کسی است که نقش او را می‌نمایاند. بلکه بر عکس، بر این حقیقت مسلم تأکید می‌ورزد که در حال بازنمایی نمادین نقش است و به این ترتیب صریحاً اعلام می‌دارد که شخصیت من (شبیه خوان) با شخصیت اشخاص مورد اشاره در تعزیه متفاوت است. واضح است که بازیگر شخصیت نمایشی در تئاتر غرب، خود را ملزم می‌داند که در نقش خود (نقش پرداخته شده در متن) مستحیل شود. هم از نظر خصوصیات بیرونی و هم به لحاظ درونی (افکار و احساسات). اما شبیه خوان مقید به چنین استحاله‌ای نیست. بلکه بر جدایی خود از نقش تأکید می‌ورزد. شاید این جدا دانستن خود از نقش توسط شبیه خوان تا اندازه‌ای به شیوه برتولت برشت، تحت عنوان "بیگانه سازی" یا "فاصله گذاری" که از آن یاد می‌شود، نزدیک انگاشته شود، اما از آنجا که برشت در ارتباط با بازیگر، بر ایجاد فاصله به اندازه فاصله کپی از اصل تأکید می‌ورزد، و در تعزیه قواعد فاصله گذاری بسیار فراتر از فاصله اصل با کپی است، می‌توان گفت تفاوتی اساسی میان این دو روش ایفای نقش وجود دارد.

حتی اگر بپذیریم که برشت مسقیماً با نمایش تعزیه روبرو شده و متأثر از آن بوده است، باید تصدیق کنیم که وی احتمالاً با مشاهدات و مطالعات نسبتاً وسیعی که از انواع نمایش‌های شرقی به عمل آورده، با الهام از روش‌های نمایش شرق، برای اهداف صرفاً سیاسی، اجتماعی و اقتصادی خود در تئاتر چاره جویی نموده است و از آنجا که نمایش‌های شرق و به ویژه تعزیه، بیش از هر چیز بر جدال حق و باطل در مفهوم کلی آن نظر دارد، و در دایره بسته زمان‌ها و مکان‌ها و مقاصد زمانبند و مکانبند، نمی‌گنجند، روش‌های جداگانه‌ای هم برای دستیابی به اهداف خود برگزیده‌اند. از طراحی نمادین لباس، تا گویش منظوم و آوازی، تا رفتار و حرکات تماماً فرم‌گرا، قواعد بازی شبیه خوانی را از بازی مبتنی بر قواعد رئالیستی که برشت (علیرغم مخالفتش با شیوه احساس‌گرای استانیسلاوسکی)، به آن پایبند است، این دو شیوه اجرای نقش را از یکدیگر متفاوت می‌سازد. تفاوتی که منتج از تفاوت روح پیام‌های مورد نظر هر یک از دو گونه نمایشی است، که خواه ناخواه تفاوت ساختاری اشخاص حاضر در نمایش را نیز الزامی می‌سازد. به هر حال در نمایش تعزیه، آن کس که شبیه خوانی می‌کند، اعم از شبیه اشخاص نیک (اولیا) یا اشخاص بد (اشقیا) هرگز نه در لحظه ایفای نقش و نه در زندگی شخصی خویش مدعی همانندی با اشخاص نمایشی نیست.

بلکه در همه حال به عنوان یک قاعده، بر این نکته تأکید دارد که از پیروان اولیا و مخالف اشقیاست. برای این منظور استغراق در نقش و یک شدن با شخصیت نمایشی و هر نوع نزدیکی رفتاری و گفتاری با او، کاری عبث و بیهوده است.

"روانشناسی شخصیت" یکی از اصولی است که نویسنده

شخصیت نمایشی اعم از اشکال رئالیستی یا غیر رئالیستی، برای معرفی شخصیت (به عنوان نماینده‌ای از افراد یا جماعات)، ملزم به شناسایی و شناساندن آن است. اما اشخاص حاضر در نمایش تعزیه، که به صورتی نمادین، تداعی‌گرا شخصی هستند که خود مظاهر کلی "خیر" یا "شر" در پهنه هستی می‌باشند، از دیدگاه روانشناسی فرد یا روانشناسی جمع، قابل ارزیابی نیستند. چرا که خصوصیات آنها در قالب افراد یا جوامع، با تعاریف روانشناسانه، محدود نمی‌شود. شخصیت نمایشی، چه گویای خصوصیات فرد باشد چه بازگو کننده ویژگی‌های یک جمعیت بخصوص، در نهایت به دلیل اعتقاد به تنوع خصوصیات گوناگون در جامعه بشری، تکثرگراست. این تکثرگرایی که در همه مناسبات و پدیده‌های علمی بر آن تأکید می‌شود، در قالب شخصیت نمایشی نیز مورد دقت است. هم از این جهت که فرد یا جامعه، واجد خصوصیات متنوع و حتی متضادی است و هم از این بابت که افراد و جوامع، در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون واجد خصوصیات مختلف و یا متضادند. در نمایش تعزیه اما شخص مورد اشاره در نمایش، از آنجا که تنها مویید یک حالت "خیر" یا "شر" است، از جهان بینی وحدت‌گرا پیروی می‌کند.

وجود عنصر تضاد، که در نوع نمایشنامه‌های غربی، به عنوان یک ضرورت قطعی، محسوب می‌شود، در نمایش تعزیه جایی ندارد، چرا که اصولاً همه جنبه‌های "خیر" از همه جنبه‌های "شر" جدا شده‌اند و عناصر متضاد به همان اندازه که اهریمن از خدا جداست، تفکیک شده و با یکدیگر در جدالند.

پیدااست که ماهیت نمایش تعزیه، بر این انفکاک تأکید دارد، هر چند حضور هر دو جنبه اهریمنی و خدایی را در یک فرد انسانی محتمل می‌داند، اما در قالب نمایش به صورتی نمادین این دو عنصر متضاد را از هم جدا کرده و روبرو می‌قرار می‌دهد تا جدال این دو نیروی متضاد را آشکارا به تصویر کشد.

احتران از بازسازی جزئیات، در ساختار شبیه، از قواعد اصلی است. چرا که پرداختن به جزئیات در رفتار، گفتار، احساسات و افکار، مستلزم پرداختن به خصوصیات فردی یا اجتماعی شخص بازی است، که شبیه شخصیت از آن اجتناب می‌کند. شبیه به جای دقیق شدن به حالات درونی و بیرونی نقش، و سعی در بازنمایی همه جزئیات، تلاش می‌کند تا از طریق پافشاری بر مواضع خود، با به کارگیری واژگان مناسب، و موسیقی گفتار، و رفتارهای نمادین، و زبان رنگ در لباس، تقابل کلی دو پدیده "خیر" و "شر" را با زبانی نمایشی، بازسازی نماید.

جدا از حرمت تظاهر به بازسازی معصومین (ع)، بر اساس دستورات مذهبی، در تعزیه همچنین از تظاهر به بازسازی شخصیت اشقیا اجتناب می‌شود. ایفا کننده نقش‌ها نه در خصوصیات فیزیکی، نه در شکل لباس و نه در شیوه‌های رفتاری و گفتاری، ملزم به بازسازی جزئیات بر اساس واقعیت تاریخ نیست. بلکه همچنانکه اشاره شد با استفاده از عناصر نمادین،

شخصیت‌نمایشی، در تمام طول رخداد نمایشی می‌کوشد، تا با برطرف کردن موانع و مشکلاتی که بر سر راه دستیابی او به خواسته‌هایش وجود دارد، سرنوشت را به دلخواه خود تغییر دهد، و همین کوشش اوست که موجبات کشمکش و تعلیق و در نهایت تحول را فراهم می‌آورد. اما شبیه‌نه در تکاپوی رسیدن به خواست‌های خویش، که در پی اعلام مظلومیت خود (از سوی اولیا) و اعتراف به ظلم خود (از جانب اشقیا) است. بنابراین شبیه، صرفاً به توصیف رخدادها می‌پردازد، و از این رهگذر دلسوزی و همدردی مخاطب را نسبت به جبهه حق، و نفرت و کینه او را نسبت به جبهه باطل بر می‌انگیزد. روابط علت و معلول، در نمایش‌های واقع‌گرا و تمامی انواع نمایش‌هایی که به نحوی مدعی انعکاس واقعیت بیرونی، و یا درونی انسان حاضر در زمان و مکانی خاص هستند، از مناسبات واقعی و محسوس متعلق به همان شرایط زمانی و مکانی تبعیت می‌کند. روابط "علی" در نمایش تعزیه اما تابع روابط علت و معلولی در عالم معقولات است، و در این رابطه معیارهای علم محسوس هم می‌تواند نمادی باشد از روابط کلی و معقول، که البته دائمی است و مصداق آن را در عالم واقع نیز می‌توان مشاهده کرد.

کلیت "خیر" را در مقابل کلیت "شر" قرار می‌دهد. "شبیهِ" نقشی را بازنمایی می‌کند که یا مطلقاً خوب است، یا مطلقاً بد. در حالی که در واقعیت زندگی آدمی، هر انسانی واجد جنبه‌های مثبت و منفی در شخصیت خود می‌باشد. در این میان آن کس که می‌کوشد از جنبه‌های منفی شخصیت خود بکاهد و بر جنبه‌های مثبت خود بیافزاید، در صف آدم‌های خوب قرار می‌گیرد و آن کس که بر حفظ و گسترش جنبه‌های منفی شخصیت خود اصرار دارد، در زمره منفی هاست. اما اشخاص حاضر در نمایش‌های تعزیه، به دو دسته کاملاً خوب و یا کاملاً بد تقسیم می‌شوند، که با یکدیگر در ستیز دائمی به سر می‌برند. ترکیب این صف‌آرایی البته شکلی دائمی ندارد، چرا که عناصر دوگانه "توبه" و "عصیان" ممکن است در مقاطعی از زندگی، برخی از افراد را در صف‌های مقابل جا به جا کند. اما واضح است که در همه حال باز هم صف‌های خوب، در برابر صف‌های بد قرار گرفته است. "شبیهِ" از همان آغاز نمایش، بر سرنوشت خویش آگاه است، همچنانکه تماشاگر تعزیه از پایان کار باخبر و مطلع است. بنابراین از این بابت، نه برای شبیه و نه برای تماشاگر تعلیقی در کار نیست. او هرگز نمی‌کوشد تا سرنوشت خویش را تغییر دهد. چرا که آنچه پیش از این رخ داده است قابل تغییر نیست.

جدول ۱- جدول مقایسه‌ای شخصیت و شبیه.

شخصیت	شبیهِ
تکلیف‌گراست	وحدت‌گراست
جزئی‌نگر است	کلی‌نگر است
از آینده خود بی‌خبر است	از آینده خبر دارد
خاص است	عام است
از افراد دیگر جامعه انسانی متمایز است	شبیهِ یکی از دو قطب خیر یا شر به‌طور کلی است
حالات (درونی) یا (بیرونی و درونی) نقش را بازسازی می‌کند	توسط نشانه‌ها و علائم رفتاری و گفتاری، حالات کلی دو پدیده خیر و شر را القا می‌کند
عناصر متضاد؛ (خوب و بد) در درون یک شخص وجود دارد	عناصر متضاد در دو شخص متقابل دیده می‌شود
روابط علی در دنیای محسوسات قابل درک است	روابط علی در دنیای معقولات قابل درک است
در زمان و مکان معین تعریف می‌شود	در همه زمان‌ها و همه مکان‌ها تعریف می‌شود.

ماخذ: نگارنده

نتیجه‌گیری

"شبیهِ" که خواستگاه آن نمایش‌های روایی ایرانی همچون مداحی، پرده‌خوانی و نقالی و سرانجام نمایش تعزیه است اما، نمادی از یک خصلت کلی است، نیک یابد، از منظر بیرونی مطابق واقع نیست، اما به مدد نمادها و اشاره‌های کلامی و رفتاری حقیقت را می‌نمایاند و برای نمایش چهره حقیقی "خیر" یا "شر" در قالب کلی، و در کلام و رفتار و لباس، از نمادها و اشاره‌هایی

"شخصیت" که خواستگاه آن در ادبیات نمایشی، به بعد زمینی انسان نظر دارد، و از همین روخدایان مستقر در کوه المپ نیز هنگام دخالت در امور انسان‌ها بعد زمینی بدینسان روانشناسی شخص در شرایط خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی و در محدوده زمانی و مکانی مورد مذاقه قرار می‌گیرد و ما به ازای بیرونی دارد.

نمایش‌هایی که به نحوی مدعی انعکاس واقعیات بیرونی و یا درونی انسان حاضر در زمان و مکانی خاص هستند، از مناسبات واقعی و محسوس، متعلق به همان شرایط زمانی و مکانی تبعیت می‌کنند. روابط "علی" در نمایش تعزیه اما تابع روابط علت و معلولی در عالم معقولات است، و در این رابطه معیارهای عالم محسوس هم می‌تواند نمادی باشد از روابط کلی و معقول، که البته همیشگی و دائمی است، و مصداق آن را در عالم واقع نیز می‌توان مشاهده کرد.

تداعی گر واقعه بهره می‌برد، و با اجتناب از تقلید عینی رفتار و گفتار اشخاص نمایش، عدم یگانگی خود را با شخصیت مورد اشاره اعلام می‌دارد. بدین ترتیب او جزئیات رفتاری و گفتاری شخصیت را با سازی نمی‌کند. بلکه صرفاً کنش‌های درونی او را با علامات و اشارات شاعرانه و موسیقایی شبیه‌سازی می‌کند. بنابراین شبیه صرفاً به توصیف رخدادها می‌پردازد، و از این رهگذر دلسوزی و همدردی مخاطب را نسبت به جبهه حق و نفرت و کینه او را نسبت به جبهه باطل بر می‌انگیزد. روابط علت و معلول، در نمایش‌های واقع‌گرا و تمامی انواع

فهرست منابع:

- استریندبرگ، یوهان (۱۳۵۸)، سونات اشباح، ترجمه حسین پرورش، دانشگاه تهران، تهران.
- ایبسن، هنریک یوهان (۱۳۵۱)، دشمن مردم، ترجمه مصطفی رحیمی، انتشارات گوتنبرگ، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۸)، حقیقت زیبایی، چاپ هشتم، نشر مرکز، تهران.
- برشت، برتولد (۱۳۵۷)، درباره تئاتر، ترجمه فرزاد بهزاد، خوارزمی، تهران.
- بکت، ساموئل (۱۳۷۰)، درانتظار گودو. انتشارات امیرکبیر، تهران.
- سوفوکل (۱۳۶۶)، الکترا، ترجمه محمد سعیدی، علمی و فرهنگی، تهران.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۱)، لیرشاه، ترجمه علاء الدین پازارگادی، مجموعه آثار، جلد دوم، انتشارات سروش، تهران.
- فورد هام، فریدا (۱۳۶۴)، مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه مسعود میرپناه، انتشارات اشرفی، تهران.
- فوگارد، آتول (۱۳۷۰)، جاده‌های به سوی کعبه، ترجمه فاطمه محمدی، مرکز هنرهای نمایشی، تهران.
- کلود وان ایتالی، ژان (۱۳۷۰)، جنگ، ترجمه هوشنگ حسامی، انتشارات نشر، تهران.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳)، درآمدی بر نمایشنامه نویسی، انتشارات سمت، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸)، انسان و سمبولهایش، ترجمه دکتر محمود سلطانی، انتشارات جامی، چاپ دوم، تهران.

Ferud, S(1939), *The Anatomy of Mental Personality*, pp 99-100.

Hilton, Julian (1987), *Performance: Lecturer in Drama*, University of East Anglia.

Pelly, S.L. (1879), *The Miracle Plays of Hassan and Hossein*, London.