آفرینش هنر نمایش

● کاوه احمدی

مقدمه

آفرینش هنر نمایش، شاید به سپیده‌دم پیدایش موجودی به نام انسان برگردد. آنگاه که مغز انسان‌ها با تاثیرپذیری از جهانِ پیرامون، به ارائه آن چه در خود، درونی کرده بود، پرداخت. علل، ساختار و کارکرد آن دسته از آثار و رفتارهای فرهنگی، که هنر نمایش لقب گرفته است، کم و بیش مورد توجه پژوهشگران و نظریه‌پردازان قرار گرفته است.

انسان ناگزیر است تا جهت رفع نیازهای زیستیِ خود تلاش کند. از لحظهٔ تولد، با هر انسانی نیاز به خوردن، آشامیدن، خوابیدن و نظایر آن، پا به عرصهٔ زندگی می‌گذارد و او را جهتِ رفع این نیازها به سوی انجام فعالیت‌ها و اموری هدایت می‌کند. زیرا مراکز مشخصی در مغز بر طریق برنامه‌هایی معین، احساسات مربوط به نیازهای زیستی را در انسان خلق می‌کرده و او را وادار می‌سازد تا جهت برطرف کردن‌شان، اقدام کند. تمامیِ فعالیت‌هایی که در طول شبانه‌روز در قالب رفتارهای زیستی انجام می‌دهیم، نشات گرفته از دستوراتی است که از این مراکز مغزی صادر می‌شود. اما، انسان‌ها علاوه بر رفتارهای زیستی، به شمار قابل توجهی از فعالیت‌ها دست می‌زنند که نمی‌توان با نیازهای زیستی به تشریح آنها پرداخت. رفتارهایی که تحت عنوان فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری می‌شناسیم، از این جمله‌اند. نمایش نیز به عنوان شاخه‌ای از فعالیت‌های هنری، عاری از هرگونه علل زیستی است. به راستی، به چه جهت انسان‌ها در طول اعصار متمادی و در جوامع مختلف، از انسان‌های ماقبل تاریخ گرفته تا ملل باستان، از قرون وسطی گرفته تا سده‌های میانه و از جوامع ابتدایی گرفته تا جوامع امروزی به رفتارهایی روی آورده‌اند که تحت عنوان آفرینش نمایش می‌شناسیم؟ و به چه سبب، نیاز به خلق آثاری هنری، همچون نمایش را در خود احساس کرده است؟

آن چه در این مقاله عرضه شده، کوششی است جهت تبیینِ علل و چگونگیِ پیدایش نمایش. نظریه‌ای که رفتارهای فرهنگی و هنری، از جمله نمایش را حاصل برنامه‌هایی می‌داند که بر اثر تعامل یکی از حواس انسان با محیط در مغز تثبیت شده و پس از برانگیختگی، در افراد نیاز به بروز رفتاری را پدید می‌آورد که تحت عنوان رفتارهای فرهنگی و هنری می‌شناسیم این رو، «نظریهٔ تعاملی» لقب گرفته است.

الگوی شمایل‌گرا در مغز

انسان از طریق حواس مختلف، دنیای پیرامون را درک می‌کند. حوا
مختلف به وسیلهٔ گیرنده‌های حسی، پیام‌هایی را به مغز انتقال می‌دهند
امکان شناساییِ هر آن چه را که در پیرامون ماست فراهم می‌آور
موجودات، افعال و پدیده‌های مختلف بر حسب تفاوت‌های موجود
پیامدهای حسی‌شان، در مغز تفکیک و تمییز داده می‌شوند. هر یک
حواس بر طبق پیام‌های حسیِ خاص خود، در بخش‌های مجزایی از م
تعاریفی شکل می‌بخشند. به این شیوه از درونی‌کردن پیام‌های حسی
مغز، تعامل می‌گوییم، زیرا برنامه‌ای که بدین طریق در مغز تعریف و تثبی
می‌شود، حاصل آن شیوه از تماس و تعاملی است که حواس انسان با دنیا
خارج و محیط پیرامون دارد. حاصل آن شیوه از تماس و تعاملی است
حواس انسان با دنیای خارج و محیط پیرامون دارد. در این میان نقش ف
بینایی بسیار برجسته است. هر یک از موجودات و افعال به وسیلهٔ تعری
خاصی که از طریق حس بینایی در مغز درونی و تثبیت می‌کنند، شناسای
می‌شوند. علاوه بر تعاریف خاصی که از هر چیز در مغز تثبیت می‌شود و
اشیاء، موجودات، افعال و پدیده‌هایی دلالت می‌کند که در دنیای خارج وج
دارند و در زمان و مکان واقع می‌شوند، تعاریف عامی نیز در بخش‌های مع
از مغز تثبیت می‌شوند که شامل موجوداتی از یک نوع هستند. هر یک
اشیاء خاص، علی‌رغم تفاوت‌های موجود در پیامدهای حسی‌شان، از فصو
مشترکی برخوردارند.

فصول مشترکی که در پیام‌های حسیِ دریافت‌شده از موجودات، افعال
پدیده‌های خاص موجود هستند به شکل تعاریفی در مغز تثبیت می‌شوند ک
شامل موجودات، افعال و پدیده‌هایی از یک نوع هستند؛ تعاریفی که آنها را
عنوان تعاریف عام می‌شناسیم. تمامیِ درخت‌های خاص با وجود تفاوت‌هایی
که با یکدیگر دارند از ویژگیِ ادراکی - بینایی مشترکی نیز برخوردارند. ای

خصایص مشترک از پیام‌های حسی ـ بینایی انواع درخت، به شکل تعریف عام درخت در مغز تثبیت شده و موجب می‌شوند که ما درخت‌های گوناگون را یک درخت و از یک نوع شناسایی کنیم. از حیوانات، اشیاء، گیاهان و به طور کلی، تمامی اشیاء و موجودات بر همین روال تعریف عامی در مغز شکل می‌گیرد. افعال گوناگون نیز از نقطه‌نظر پیام‌های ارسالی از حس بینایی، از تشابهاتی برخوردارند. حرکاتی که هنگام جاروکردن از اشخاص مختلف و در مکان‌های گوناگون بروز می‌کند و از ویژگی‌های بصریِ مشابهی برخوردار است که آن را از حرکاتی که هنگام غذاخوردن، دویدن، شکار و غیره متجلی می‌شوند، جدا می‌سازد؛ و موجب می‌شود تا افعال خاص و گوناگون جارو زدن در قالب فعال عام جارو زدن شناسایی کنیم و همهٔ آنها را به شکل افعالی از یک نوع درک کنیم. وقایع و پدیده‌های مختلف نیز از چنین ویژگی‌ای برخوردارند. تمامی طوفان‌ها از ویژگی‌های بصریِ مشابهی برخوردارند که آنها را از پدیده‌های دیگری چون خشکسالی‌ها یا خسوف‌ها جدا می‌سازد و سبب می‌شود که از هر یک از پدیده‌های فوق، تعریف عامی در مغز شکل گیرد. صفات و خصایص نیز به همین ترتیب در مغز شکل می‌گیرند. صفات عامی همچون قدرت، شجاعت، تحرک، وفاداری، بخشش، جوانی، بزرگی، درخشندگی، پاکی، سکوت، وحشت، اراده، ضعف، تنهایی، همدلی، ظلم و نظایر آن، از طریق تشابهاتی که در برخی از پیام‌های بصریِ ارسالی از موجودات، افعال و پدیده‌های دنیای پیرامون موجود است، پدید می‌آید. جست و خیز خرگوش و حرکات مشابه یک شکارچی، در قالب پیام‌های بصری به مغز ارسال شده و صفت عام چابکی را در آن تعریف می‌کند؛ شخصی که در شرایط مختلف از دوست خود حمایت می‌کند و سگی که رفتار مشابهی را از خود بروز می‌دهد، صفت عام وفاداری را در مغز تعریف می‌کند. به طور کلی، تمامی خصایص مشترک پیام‌های بصری، موضوع‌هایی را به شکل صفات عام در مغز شکل می‌دهند. مجموعهٔ تعاریف عام و صفاتی که برحسب ویژگی‌های بصری شکل می‌گیرند، به شکل الگویی در بخشی معین از مغز تثبیت می‌شوند که از آن به عنوان «الگوی شمایل‌گرا» نام می‌بریم. این الگو به فرد این امکان را می‌دهد تا چیزی را برحسب خصایص پیام‌های بصریِ آن شناسایی کند؛ به طوری که هرگاه تصویری از موجود، فعل، پدیده یا هر موضوعی از طریق گیرنده‌های بینایی به مغز ارسال می‌شود، با تعریف عام آن موضوع در مغز این‌همانی می‌شود؛ و در نتیجه فرد، «شناسایی» نسبت به آن موضوع را در ذهن خود احساس می‌کند. فرآیندی به این پیچیدگی با سرعتی بسیار زیاد اتفاق می‌افتد و علل آن نیز بر ما پوشیده است. به عبارتی، ما تمامی آن‌چه را که در دنیای پیرامون‌مان وجود دارد، شناسایی می‌کنیم، ولی از برنامه‌هایی که در مغز درونی شده و این‌همانی آنها ـ امکان شناسایی را فراهم می‌آورند ـ بی‌اطلاع هستیم و هیچ نوع آگاهی‌ای از چنین فرآیندی نداریم. تنها تصور می‌کنیم که ما می‌بینیم، می‌شنویم و به طور کلی احساس کرده و شناسایی می‌کنیم، چنان که هر انسان طبیعی، احساس و ادراک می‌کند.

تحقیقات روان‌پی‌شناسان به گونه‌ای انکارناپذیر و دقیق نظریهٔ فوق را تأیید می‌کنند. پژوهش‌های ایشان نشان می‌دهد، اشخاصی که از نواحی ثانویهٔ قشر بینایی مغز دچار ضایعه می‌شوند و ادراک بصری‌شان با نارسایی‌هایی چند مواجه می‌شود، در نتیجه نمی‌توانند موضوع‌های علمای خاص را به درستی درک کنند، ولی این کمبود را از طریق تعاریف عامی که در مغز نقش بسته است، جبران می‌کند[1]. این تحقیقات نشان‌دهندهٔ آن است که در مغز، تعاریف عام از تعاریف خاص تمیز داده شده و در بخش‌هایی مجزا و متمایز تثبیت شده‌اند.

طرح‌واره‌ها در الگوی شمایل‌گرا

چنان که ملاحظه کردید، پیام‌های حسیِ بینایی از افعال، موجودات و پدیده‌های محیط پیرامون، تعاریفی عام شکل می‌دهند که در قالب الگویی در مغز تثبیت می‌شوند. اما، آیا تصاویر که از دنیای اطراف مشاهده می‌کنیم، طرح‌هایی پراکنده و متمایزند؟

تصاویر دریافتی از موضوع‌های مختلف، در زمان و مکان از پی هم آمده و توسط گیرنده‌های حس بینایی به مغز ارسال می‌شوند. همچنین، حس بینایی از این توانایی برخوردار است که علاوه بر چیزهایی که بدان‌ها توجه می‌کند، هم زمان و هم مکان، موضوع‌هایی را در پس‌زمینه ادراک کند.

به سبب توالی و اتصالی که از نظر زمانی و مکانی بین تصاویر دریافتی از محیط وجود دارد، تعاریف عام به شکلی کاملاً پراکنده و مجزا از هم تثبیت نمی‌شوند، بلکه در قالب طرح‌واره‌ای در الگوی شمایل‌گرای مغز شکل می‌گیرند؛ به طوری که، هرگاه یکی از تعاریف عام موجود در طرح‌واره‌ای، «این‌همانی» شود، سایر تعاریف عام موجود در آن طرح‌واره برانگیخته می‌شوند. این بدان معنی است که تصاویر دریافتی از موضوع‌های محیط پیرامون، در قالب دسته‌های گوناگونی در الگوی شمایل‌گرا تثبیت می‌شوند که به هر یک از دسته‌ها، «طرح‌واره» می‌گویند.

با ارسال پیام‌های بصری از هر یک از موضوع‌های مجزا به مغز، تعریف آن موضوع در طرح‌واره‌ای که به آن تعلق دارد، ولی پیام‌های بصری از آنها دریافت نشده، برانگیخته می‌شود، که به شکل احساس نیاز به دیدن و مشاهده کردن موضوع‌های برانگیخته‌شده بروز می‌کند و تنها با دیدن تصاویر مذکور، برطرف می‌شود. این همان احساسی است که در همهٔ جوامع ـ چه بدوی و چه امروزی ـ نیاز به آفرینش هنر نمایش و نقاشی را پدید می‌آورد. تبیین آفرینش نقاشی موضوعی است که در این مقاله امکان پرداختن به آن نیست و ضروری است تا در قالب اثری جداگانه به تشریح آن بپردازیم. آن چه موضوع اصلی بحث ما را تشکیل می‌دهد، هنر نمایش و کم و کیف آن است. اما تنها به یک ویژگی که نقاشی را از هنرهای نمایشی جدا می‌سازد، اشاره می‌کنیم و آن ارائه تعاریف عام در مراسم نمایشی و سینما به روی صحنه و پردهٔ سینما است، چیزی که بر روی بوم، امکان عرضهٔ آن نیست.

آفرینش تعاریف عام

پس از آن که پیام‌های بصری از موضوعی به مغز ارسال شد، تعریف عام آن موضوع در الگوی شمایل‌گرا، این همانی می‌شود. تعریف عام مذکور در هر طرح‌واره‌ای که تثبیت شده باشد، سایر تعاریف عام موجود در آن طرح‌واره را برانگیخته می‌سازد و در افراد به شکل احساس نیاز به دیدن تصاویر عامِ برانگیخته‌شده، بروز می‌کند و آنها را وادار می‌سازد تا از طریق ارائه تصاویری که تعریفشان در مغز برانگیخته شده، نیاز مذکور را در الگوی شمایل‌گرا برطرف سازند؛ که در قالب انواع مراسم توتمی، آداب جادویی، آیین‌های ورود جوانان به جرگهٔ مردان، مراسم آشنازی، مراسم ارتباط با ارواح، جشن‌های ادواری، بازی‌ها و تئاتر و سینما متجلی می‌شوند. بوشونگوها، از بومیان ساکن آفریقا، در مراسم سن بلوغ موضوع‌هایی را ارائه

می‌کنند که حکایت از برانگیختگی تعاریف عام مغز دارد. در این مراسم، افرادی با ظاهری شبیه میمون، پلنگ، مرد جنگی و مرد آهنگر شرکت دارند۲، که هر یک نمایندهٔ نوع خود به شمار می‌روند. فرضاً پلنگی که نمایش داده می‌شود یا آهنگری که هدایت نوآموزان را به عهده دارند، شامل پلنگی خاص یا آهنگری معین نمی‌شود، بلکه نمایندهٔ نوع خود بوده و تعاریف عام آن را عرضه می‌کنند. بنابر آن چه گذشت، برانگیختگی این تعاریف عام منجر به بروز آنها در قالب مراسم شده است. بومیان استرالیای مرکزی در مراسمی به نمایش باز و عقاب می‌پرداختند. برگزارکنندگان این نقش که معمولاً دو نفر بودند، علاوه بر آن که با استفاده از انواع پرها و وسایل تزئینی خود را به شکل عقاب و باز درمی‌آوردند، حرکات و جست‌وخیز حیوانات مذکور را نیز اجرا می‌کردند۳. اورونتاها در مراسم آشناسازی، به نمایش قبر و دفن شدن آن می‌پردازند۴.

سرخپوستان اوجیبوا و فاکس نیز در رقص گاومیش به ارائه نمایش‌هایی از گاومیش نر و ماده می‌پرداختند۵. کورنایی‌ها طی مراسم آشناسازی، نمایش‌های مختلفی برپا می‌کنند که بخشی از آن به تقلید از حرکات جانوران کیسه‌دار مربوط می‌شود۶. اسکیموها در مراسمی جادویی حرکات گوزن را به نمایش می‌گذارند۷. کاردجری‌ها، در بخشی از مراسم بورا، به نمایش درختان می‌پرداختند۸. در سرزمین ندهٔ در مراسمی جادویی، نمایش‌هایی ارائه می‌شود که ذبح مرغ و حرکات صلیب‌وار جانوگر از جملهٔ آنهاست۹. در بخش‌هایی از فیجی، مراسمی به نام نانداً برگزار می‌شود و نمایش مردانی که شکم‌هایشان پاره شده، قسمت‌هایی از آن را شامل می‌شود۱۰. در کابون، در مراسم آشناسازی ورود به انجمن سری زنان، نمایشی به شکل بلعیده‌شدن به وسیلهٔ یک پلنگ، کشتن پلنگ و نجات نوآموز عرضه می‌شود۱۱. سرخپوستان ایروکوا نمایش‌های مختلفی را برگزار می‌کردند که طی آن داستان‌های اساطیری و مراسم توتمی را با تقلید از حرکات حیوانات و موجوداتی اسطوره‌ای ارائه می‌کردند۱۲.

در تمامی این مراسم، آن چه ارائه شده، معرف نوع خود است که بر اثر برانگیختگی تعریف عام آن به نمایش درمی‌آید.

موضوع‌هایی که طی مراسم عرضه می‌شوند، به حیوانات و گیاهان و توتم‌ها و موجودات اسطوره‌ای محدود نمی‌شوند، بلکه انواع زیورآلات، وسایل تزئینی، رنگ‌ها، نقاب‌ها و نظایر آن، بر روی هم موضوع‌هایی را در مراسم ارائه می‌کنند که از آنها به عنوان صفات عام نام بردیم. نقاب‌ها در برخی موارد معرف موجودات اسطوره‌ای، خدایان و قهرمانان قبیله‌اند. ولی معمولاً معرف یک یا چند صفت هستند. ظواهر بصری هر نقاب با صنعتی که مدنظر است مطابقت دارد. نقابی که وحشت یا اضطرابی را منعکس می‌سازد، با ظواهری وحشت‌آور و هولناک ساخته می‌شود، به طوری که برای ناظران، همان احساس را برمی‌انگیزد؛ زیرا تعریف مذکور را در مغز این‌همانی می‌کند.

در برخی از مراسم آشناسازی در آفریقا، برگزارکنندگان مراسم، هنگام ختنهٔ نوآموزان، پنجه‌های حیوانات شکاری را به دست می‌کنند۱۳. این اعمال، جنبهٔ نمایشی دارد و پنجه‌های حیوانات شکاری، صفت عام درندگی و وحشی‌گری را ارائه می‌کند. در میان برخی از قبایل جنوب شرقی استرالیا در مراسم آشناسازی، قطعه چوبی به جای آروارهٔ مار شرکت می‌کند۱۴. این بدان سبب است که ویژگی و صفاتی مشترک بین چوب و آروارهٔ مار وجود دارد، که در مراسم ارائه همان صفت مشترک مدنظر است. از این رو،

به راحتی یکی جای دیگر می‌نشیند و از این طریق صفت عام مور
در مراسم به نمایش می‌گذارد. در میان مورد وین‌ها، در مراسمی
پخته‌ای از بین سینه‌های برگزارکنندگان بیرون آورده شده و چه
صفت باروری عرضه می‌شود۱۵.

در تراژدی‌های یونان باستان نیز نقاب، انواع خصایصی
نمایش‌هایی دیونیزوسی مدنظر بود القاء می‌کرد۱۶. تقریباً در
نمایش‌های ارائه‌شده در تئاتر و سینما، تنها بدین سبب بیننده با
شخصیت‌ها، وقایع و تجارب داستان، همدلی، هم‌نظری، هم‌ف
همراهی احساس می‌کند و در یک کلام می‌تواند خود را
شخصیت‌های داستان یا تجارب و تفکرات آنها بگذارد که آنها شخ
خصایص و تجارب عام را در مغز این همانی می‌کنند، نه موارد خا
اگر بیننده تنها اشخاص و تجارب خاصی را در تئاتر و سینما و به م
هر نمایشی مشاهده کند، هرگز قادر به برقراری ارتباط حسی و فکر
نخواهد بود. با این نظریه ما به تعریف نمایش بسیار نزدیک شدیم
هنوز تعریف جامعی از آن ارائه نکرده‌ایم و چنان که خواهیم دید،
برانگیختگی تعاریف عام در الگوی شمایل‌گرا، تثبیت برنامه‌های دیگ
مغز ضروری است تا با آفرینش هنر نمایش مواجه شویم.

ریتم در الگوی شمایل‌گرا

تصاویری که از محیط به چشم می‌خورد، علاوه بر آن که از هر
تعریفی عام در الگوی شمایل‌گرا شکل می‌بخشد، ریتمی را نیز در مغ
می‌کند. تصاویر دریافتی از موجودات، افعال و پدیده‌ها می‌تواند با
متناوب انعکاس یابند. مثلاً اگر تصویر اسبی به چشم بیاید و سپس
شود و پس از مدتی همان تصویر دوباره تکرار شود و مجدداً دور
طوری که به چشم نیاید و پس از چند روز، دیگر بار تصویری از اسب
ارسال شود، این تکرار متناوب پیام‌های بصری از یک موضوع، ریتم
مغز شکل می‌بخشد و علاوه بر تعریف عام اسب در الگوی شمایل‌گ
آن نیز پس از برانگیختگی در قالب رفتارهایی بروز می‌کند که تحت
نمایش می‌شناسیم. اگر علاوه بر تصویر اسب، برکه‌ای نیز مشاهد
سپس چشم به دنبال اسبی که از برکه دور می‌شود، کوهی را ببیند
دوباره به تصویر برکه یا شیئی در اطراف توجه کند، ترکیب و توالی
اسب و کوهستان و سپس شیئی در اطراف، تفاوت دارد. بافت پ
بصری همچون ریتم در مغز تثبیت می‌شود و برانگیختگی آن، موج
رفتار می‌شود.

همچنین، پیام‌های بصری دریافتی از موضوع‌های مختلف از مان
متفاوتی برخوردارند. دشتی که پیوسته مشاهده می‌شود، با اسبی که
در طول روز دیده می‌شود و با فصل بهار که پیام‌های بصری‌اش در
معین از سال به مغز مخابره می‌شود، از نظر ماندگاری پیام‌های
متفاوت‌اند و هر یک از آنها که در بافتی معین از الگوی شمایل‌گرا قرار
ترکیبات گوناگونی از آن می‌سازند. تصویر مداوم دشت و همزمان
تصویر طولانی بهار از ترکیب طولانی ـ طولانی برخوردار است، در ح
تصویر اسب با همراهی تصویر دشت، ترکیب کوتاه ـ طولانی را به
الگوی شمایل‌گرا می‌بخشد.

تصاویر از نقطه‌نظر نمای دور، متوسط و نزدیک با هم متفا
ترکیب‌های متفاوت نماهای دور و متوسط و نزدیک می‌تواند بافت

کونی را در الگوی شمایل‌گرا پدید آورد. ترکیب «نمای دور ـ نمای نزدیک ـ نمای دور»، با ترکیب «نمای نزدیک ـ نمای نزدیک ـ نمای دور»، متفاوت است و برحسب آنها، اشکال مختلفی را در الگوی شمایل‌گرا تثبیت می‌کند. نمای دور یک کوهستان به همراه نمای نزدیک درخت و مجدداً نمای دور کوهستان، ترکیب «نمای دور ـ نمای نزدیک ـ نمای دور» را در بافت الگوی شمایل‌گرا شکل می‌بخشد. در حالی که، نمای نزدیک کوهستان، نمای دور درخت، نمای نزدیک کوهستان، ترکیب «نمای نزدیک ـ نمای دور ـ نمای نزدیک» را در بافت الگوی شمایل‌گرا پدید می‌آورد.

علل آفرینش نمایش

تعاریف عام الگوی شمایل‌گرا به همراه ریتم تصاویر، ماندگاریِ نماها، بافتی که انواع تصاویر پدید می‌آوردند و ترکیبی که نماها از نقطه‌نظر دوری و نزدیکی دارا هستند، جملگی پس از تثبیت و برانگیختگی در الگوی شمایل‌گرا، به شکل پدیده‌ای بروز می‌کنند که تحت عنوان «نمایش» می‌شناسیم. به عبارتی، نمایش چیزی نیست جز رفتاری که بر اثر برانگیختگیِ تعاریف عام، ریتم، ماندگاری، بافت و ترکیب نماها در الگوی شمایل‌گرا پدید می‌آید. انسان‌ها در آگاهیِ خود، کمترین اطلاعی از علل بروز رفتارهای نمایشی ندارند. آنها تابع بی‌چون و چرای فرامینی هستند که به وسیلهٔ برنامه‌های الگوی شمایل‌گرا تجویز می‌شود. انسان‌ها، آثار و رفتارهای نمایشیِ مختلفی را خلق می‌کنند، ولی از علل احساس نیاز به خلق چنین فرآورده‌هایی بی‌اطلاع هستند، و تنها با کاربرد واژهٔ هنری یا فرهنگی برای آثاری از این قبیل، که عللی زیستی و غریزی برایشان سراغ ندارند، رفع تکلیف می‌کنند.

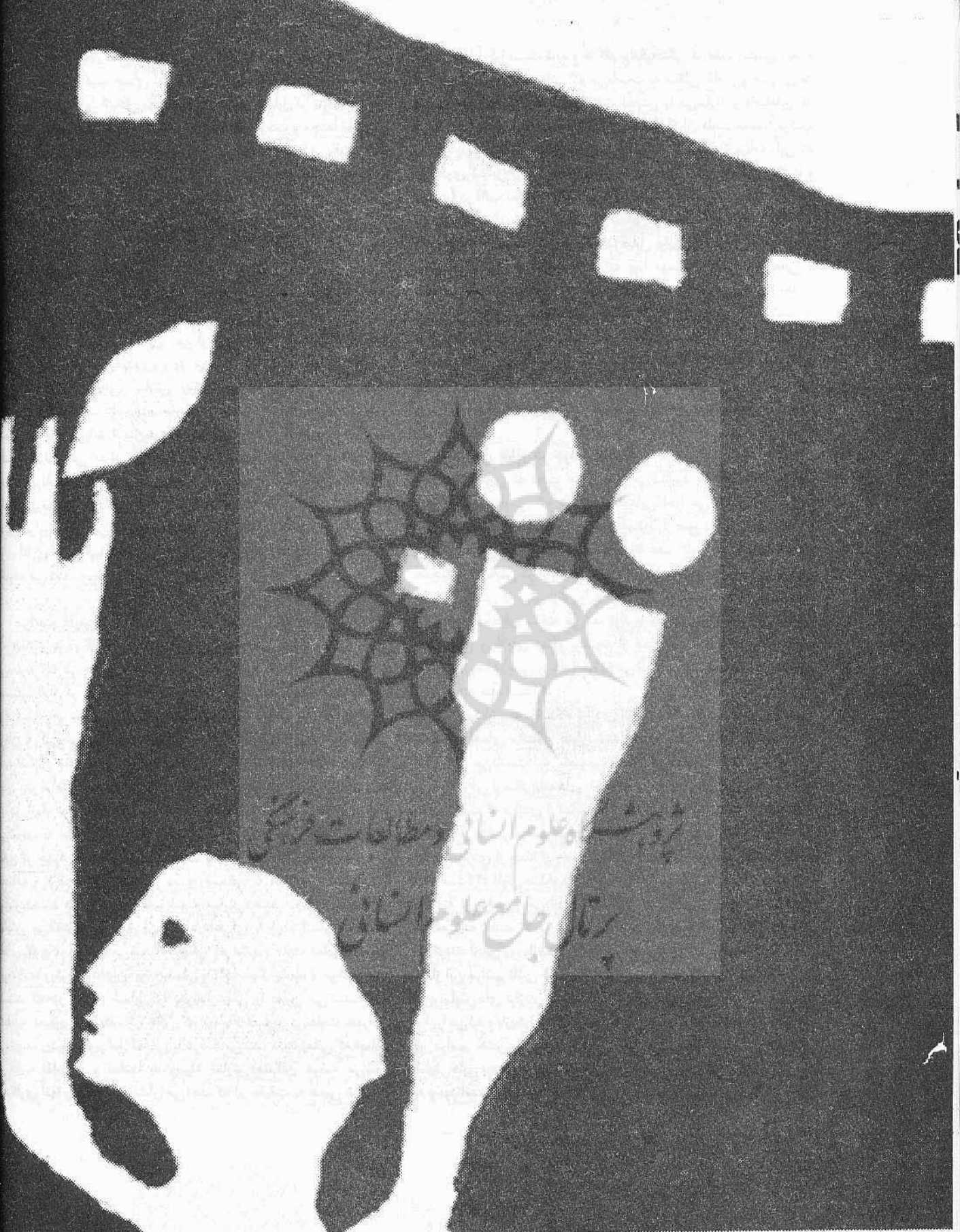
مراسم آئینی

نمایش‌ها در قالب انواع مراسم، بازی‌ها، تئاتر و سینما خود را متجلی می‌سازند که در جوامع مختلف بدوی، باستان و امروزی قابل شناسایی هستند. افراد در جوامع ابتدایی، در قالب مراسم توتمی، مراسم جادویی، مناسک ارواح، مراسم تدفین، مراسم آشناسازی، مراسم باشگاه‌های سریِ مردان و زنان، مراسم آئینیِ مختلف و انواع جشن‌های ادواری نمایش‌هایی را به اشکال مختلف می‌آفرینند. ساکنان جزیرهٔ ماری ـ از جزایر مجاور گینهٔ جدید ـ در مراسم ورود جوانان به جرگهٔ مردان به نمایش‌هایی دست می‌زنند که در آنها، انواع زیورآلات و نقاب‌ها، پشت هم در قالب تصاویری ارائه می‌شوند. به طوری که اولین شخصی که به ارائه نمایش اقدام می‌ورزد، نقابی بر چهره دارد، با چشمانی درشت و ریش‌هایی از استخوان و پرهای مختلف و لاک سنگ پشتی بر سر و ریسمانی به دنبال آن؛ در حالی که نمایش‌دهندهٔ دومی بدون نقاب است، نمایش‌دهندهٔ سومی تصاویری را نمایش می‌دهد که بر طبق آن، کوسه ماهی‌ای با چهرهٔ انسان و دست و پاهای کوچک معرفی می‌شود۱۷. چنان که مشهود است، تمامیِ نقاب‌ها، زیورآلات، ریش، استخوان، پر، ریسمان و لاک سنگ‌پشت، از موضوع‌هایی هستند که در الگوی شمایل‌گرا تعاریف عامی را تعیین می‌کنند. تکرار متناوب تصاویر نقاب‌دار، در حالی که بوسیلهٔ تصاویر بی‌تفاوت همراهی می‌شوند، ریتم تصاویر این نمایش را عرضه می‌کند. مدت زمانی که تصاویر در قالب نقاب‌ها، و نمادها به وسیلهٔ نمایش‌دهندگان عرضه می‌شود، ماندگاریِ آنها را در نمایش نشان می‌دهد، که در حقیقت به همین شکل در الگوی شمایل‌گرا تثبیت شده و هنگام برانگیختگی در قالب نمایش ریخته شده‌اند. تمامیِ موضوع‌هایی که می‌بایست به شکلی خاص و ضروری به همراه ریتم نمایش ارائه شوند، بافت نمایش را می‌سازند و فاصله‌ای که هریک از تصاویر عرضه‌شده در نمایش از تماشاگران دارند، معمولاً ترکیب نماها را پدید می‌آورند. در کلیهٔ نمایش‌ها، تمامی یا بخشی از برنامه‌هایی که در الگوی شمایل‌گرا تثبیت شده‌اند (تعاریف عام، ریتم، ماندگاری، بافت و ترکیب) در قالب نمایش ریخته می‌شوند و این بستگی به آن دارد که کدام یک از برنامه‌های مذکور در الگوی شمایل‌گرا برانگیخته شوند و آنگاه در قالب رفتارهای نمایشی متجلی گردند. قبایل یوآین، ویراجیوری، کامیلاروی، ساکن در استرالیا در مراسمی که به بورا موسوم است، نمایش‌هایی با خصایص یادشده عرضه می‌کنند۱۸. یاکویی‌ها۳، مردمی از تیرهٔ آزتک‌ها، در آیین‌هایی که به وئهما۴ مشهور است، نمایش‌هایی را برپا می‌کنند که ترکیبی از مراسم بومی و تئاتر مذهبی اروپایی است۱۹. اهالی آلاسکا در مراسمی جادویی که به وسیلهٔ جادوگر ارائه می‌شود، به تماشای نمایش‌های جادوگری می‌نشینند۲۰. تقریباً در تمامیِ مراسم جادویی، چنین نمایش‌هایی یا تنها به وسیلهٔ جادوگر یا با همراهیِ سایرین برگزار می‌شوند.

پیدایش تئاتر در جوامع باستان

نمایش‌هایی که تحت عنوان تئاتر می‌شناسید به ناگاه ظاهر نشدند. انواع مراسم نمایشی که در جوامع ابتدایی اجرا می‌شدند، در برخی از تمدن‌های باستان ـ به خصوص یونان باستان ـ از صورت آئینی خارج شده و به شکل هنری به نام تئاتر در آمدند که تا عصر کنونی در جوامع امروزی، همچنان به نمایش در می‌آیند. در یونان باستان، انواع درام از برخی مراسم نمایشی و آئینی که پیش از آن رایج بوده، پدید آمد. نمایش‌هایی که در مورد اسطوره‌ها و خدایان ساخته می‌شد، تولد یا ازدواج زوس، مرگ و رستاخیز دیونوسوس و بلایای دمترو پرسفونه از جملهٔ این نمایش‌ها بودند که به یونانی «درومنا» (یعنی رویداد) خوانده می‌شدند و واژهٔ درام به معنی نمایش، از آن گرفته شده است۲۱.

در مورد این که خاستگاه تراژدی کدام یک از مراسم نمایشی و آئینی است، نظریه‌های مختلفی عنوان شده است. ارسطو تراژدی را برگرفته از ساقی‌نامه می‌دانست؛ به خصوص که ساقی‌نامه گاه نمایش‌گونه اجرا می‌شد. برخی از ساقی‌نامه‌های باکخولیدس بر این روال بودند۲۲. ریجوی عقیده داشت که تراژدی از نمایش‌های پرستش و قیام مردگان پدید آمده و بسیاری از عناصر مراسم اموات در تراژدی به جا مانده است. محراب در صحنهٔ تراژدی از جملهٔ این عناصر است که از مزار در مراسم اموات ناشی شده است۲۳. فارنل منشاء دیگری برای تراژدی ذکر می‌کند. او تراژدی را برگرفته از مراسمی می‌داند که بر طبق افسانهٔ دیونوسوس ملانائیگیس ساخته شده است، که در آن مراسم برخی از بازیگران، پوست بز بر تن می‌کردند. از این رو، واژهٔ تراژدی که به معنی سرود بز است، به نمایش‌هایی که از این مراسم ناشی شده بود، اطلاق شده است۲۴. به همین جهت در آتن، نمایش‌های تراژدی در تماشاخانهٔ خدای دیونوسوس و در کنار مجسمهٔ او اجرا می‌شد و بازیگران تراژدی، هنرمندان دیونوسوسی نامیده می‌شدند که در مراسم جشن این خدا نمایش اجرا می‌کردند۲۵. کمدی از دیگر نمایش‌هایی بود که در یونان باستان از مراسم نمایشی و آئینیِ پیش از خود به وجود آمد. چنان که از شواهد برمی‌آید، کمی از مراسمی به نام کوموس



نشات گرفته است۲۶، که برای خدایان باروری و زایش برپا می‌شد تا از آن طریق زمین را تحت تاءثیر قرار داده و محصول کشاورزیِ پرباری به دست آید۲۷. تقریباً در تمامیِ جوامع ابتدایی که به کشاورزی اشتغال دارند، چنین مراسمی برپا می‌شود. در یونان باستان، سوساریون آن را از صورت مراسم بیرون آورد۲۸ و به شکل نمایش کمدی بیرون آورد که پس از یک سده در سراسر سرزمین یونان متداول گشت۲۹.

روم باستان که تقریباً همهٔ عناصری که لازمهٔ یک تمدن بود از یونان اقتباس کرده بود، نمایش را نیز از این قاعده مستثنی نساخت. مراسم آئینی‌ای که از آغاز پیدایش تمدن در روم باستان متداول بود، در اواخر سدهٔ سوم پیش از میلاد کم‌رنگ شد و جای خود را به نمایش‌هایی داد که از ترجمهٔ آثار برجستهٔ تراژدی و کمدیِ یونان باستان، شکل گرفته بود۳۰.

در روم باستان، نمایش‌ها علاوه بر آن که از نمایش‌های باستان و مراسم آئینی نشات گرفته‌اند، ریشه در نمایش‌های اتروسک‌ها۵ نیز داشتند۳۱. در روم باستان، ابتدا قطعات نمایشی کوتاه و خنده‌دار به نام آته‌له‌نیا۶ رواج داشت و سپس نمایش‌هایی هجوآمیز به آن افزوده شد۳۲. آثار کلاسیک رومی نیز با تقلید از نمایش‌نامه‌های یونانی از سدهٔ سوم پیش از میلاد آغاز شد۳۳. اما، رومی‌ها آن چه به تاریخ افزودند دو نوع نمایش بود: اولی نمایشی به نام فابولا۷ به داستان‌هایی که به تاریخ روم مربوط می‌شد، می‌پرداخت۳۴ و دومی نمایش به نام میم۷ بود که ویژگیِ آن ارائه بازی بدون کلام بازیگر بود که با لباس‌های رنگارنگ، گروه همسرایی، موسیقی و سایر عوامل صحنه همراهی می‌شد۳۵. این نوع نمایش، هدیه‌ای از روم باستان است که برای نسل‌های کنونی نیز به جا مانده است.

در سایر ملل پس از آن که جامعه از صورت ابتدایی خارج شده و به جامعه‌ای شهری بدل شد، اکثراً هنر نمایش همچنان صورت آئینیِ خود را حفظ کرد و در قالب انواع مراسم دینی، توتمی و جادویی و جشن‌های ادواری اجرا می‌شد. این نمایش‌ها در جوامع شهریِ ملل باستان به صورتی با شکوه و جلالی بیش از گذشته ـ هنگامی که جامعه به شکل ابتدایی اداره می‌شد ـ برپا می‌شد. در این سرزمین‌ها، هنر نمایش همچون همهٔ زمینه‌های هنری، فلسفی و علمی هرگز به آن حد از اعتلاء که در یونان باستان رسیده بود، نائل نگشت.

نخستین اثر نمایشی که در جهان به ثبت رسیده است، به مصر باستان تعلق دارد. این اثر، کتیبه‌ای است به نام متون اهرامی که سه هزار سال پیش از میلاد بر دیواره‌های معابد نوشته شده است و در قالب گفتارها و دستورات صحنه، فضایی نمایشی را بیان می‌کند۳۶. اما مهمترین مراسم نمایشی را که در مصر باستان برپا می‌شد، می‌بایست مراسم آبیدوس۸ دانست که از صحنه‌های نمایشیِ باشکوه مختلفی تشکیل می‌شد۳۷. در مصر باستان، مراسم نمایش دیگری نیز برگزار می‌شد که یکی از آنها «آیین منزلگاه صبح» بود. در این نمایش که به پرستش عموم خدایان مربوط می‌شد، حتی فرعون نیز نمایش‌هایی را به کمک کاهنان به اجرا می‌گذاشت۳۸. در بابل، هر سال مراسمی برای مرگ و رستاخیز رستنی‌ها، تموز برپا می‌شد، که نمایشی مذهبی بود۳۹. اولین اثر نمایشیِ هند باستان، رساله‌ای به نام ناتیا شاستر۹ است که به منظور راهنماییِ بازیگران نمایش تاءلیف شده بود۴۰ و دستورات و نکاتی را در خصوص صحنه‌آرایی، بازیگری، انواع درام و همچنین مراسمی که ریشه‌های نمایش را باید در آنها یافت، یادآور می‌شود۴۱. نمایشی که رامیلا نامیده می‌شود از سدهٔ سوم پیش از

میلاد تاکنون در شرق هند برگزار می‌شود که اقشار مختلف مردم را به خود جلب می‌کند. در این مراسم که دوره‌ای برگزار می‌شوند، هفتمین تجسد ویشنو به نمایش گذاشته می‌شد۴۲ و بین تماشاچیان و بازیگران، جدایی دیده نمی‌شد، به طوری که تماشاچیان نیز بخشی از صحنهٔ نمایش به حساب می‌آیند۴۳.

همچنین، در سده‌های اول و دوم پیش از میلاد، نوعی نمایش که شباهت زیادی به میم رومی داشته در هند باستان متداول بوده است۴۴. آغاز نمایش در چین باستان را باید از جشن‌هایی نظامی دانست که اوائل سدهٔ سوم پیش از میلاد در آن سرزمین رواج داشته است۴۵. در دوران سلسله ویئی انواع بالماسکه و کمدی به نمایش درمی‌آمدند۴۶. در سرزمین چین، در زمان سلسلهٔ شانگ، مردم۱۰ نمایش‌هایی را در قالب مراسم و جشن‌ها اجرا می‌کردند. برخی از این مراسم در بنای عمودیِ دهکده برپا شده و برخی دیگر در مکانی بیرون از دهکده، به نام بیشهٔ مقدس، صحنهٔ اجرای مراسم نمایشی بود۴۷. پس از حملهٔ مغولان به چین، هنر نمایش رواج بیشتر یافت و تحولاتی جدید در آن پدیدار شد، به طوری که در بازی، حرکت از گفتار اهمیت بیشتری یافت و گفتارهای نمایشی جانشین اشعار بلند شد۴۸. در ژاپن که نمایش با مراسم آئینی و دینی درهم آمیخته بود۴۹، در ابتدا به شدت نمایش چینی قرار داشت۵۰. در سدهٔ دهم میلادی این هنر تحت عنوان دن گاکو۱۱ و ساراگاکو۱۲ به شکل قطعات نمایشیِ کوتاهی برگزار می‌شد۵۱. در سدهٔ چهاردهم میلادی، نمایشی به نام نو۱۳ که از ساراگاکو به وجود آمده بود، متداول گشت که مضامینی فلسفی، دینی و تاریخی را به همراه نمایش‌های رمزگونه ارائه می‌کرد۵۲. در سدهٔ شانزدهم میلادی، نمایش جدیدی به نام کابوکی۱۴ در ژاپن متولد شد که با آمیزش تراژدی و کمدی، موضوع‌های موجود در زندگیِ روزمرهٔ مردم را به نمایش می‌گذاشت۵۳. از ایران باستان در زمینهٔ هنر نمایش، همچون سایر زمینه‌های علمی و هنری، هیچ مدرک مستندی یافت نمی‌شود که دلالت بر متداول بودن نمایشی داشته باشد که خاص این سرزمین باشد۵۴. اما از مراسم آئینی‌ای که به پرستش میترا مربوط می‌شده است، می‌توان چنین استنباط کرد که همچون سایر مراسم آئینی، جنبه‌های نمایشی نیز مدنظر بوده است۵۵. پس از آن که اسلام بر سرزمین ایران تسلط یافت و بعد از آن که رسوم و آئین‌های جدیدی به آن افزوده شد، به تدریج مراسمی مذهبی به نام شبیه و تعزیه نزد مردم متداول گشت که به نمایش وقایع تاریخی - مذهبی شهادت امام حسین، شهادت مسلم و دو طفلانش و نظایر آن می‌پرداخت که در دوران کنونی نیز رایج است۵۶. آزتک‌ها در جشن‌های ادواری نمایش‌هایی ارائه می‌کردند که صورتی عبادی داشت۵۷. بازیگران آنها شامل کاهنان، جنگجویان و اسراء یا قربانیان بودند و نوع لباس و رنگ‌ها و تزئیناتِ بکار رفته در هر نمایش نیز بستگی به خدای معینی داشت که برایش آن مراسم ترتیب داده شده بود۵۸. تمدن مایا نیز در جشن‌ها و مراسم آئینی مختلف، نمایش‌هایی را ارائه می‌کردند که با قربانی کردنِ انسان همراه بود۵۹. مردمان اینکا در جشن‌های مختلفی که برای خورشید، تطهیر زمین، احترام به ملکه، مرگ و غیره برپا می‌کردند، نمایش‌هایی را اجرا می‌کردند. آنها دارای طبقه‌ای خاص، به نام دلقکان بودند که وظیفهٔ آنها خندان مردم بود. همچنین تئاتر نیز اجرا می‌کردند که از بین تمامیِ نمایش‌های آنها تنها درام أیانتای۱۵ به جا مانده است۶۰.

تئاتر از سده‌های میانه تا امروز

در اوائل سده‌های میانه، در اروپا نمایش در قالب مراسم و جشن همچون جشن‌های کریسمس، کارناوال، رقص‌های بهاری و مراسم به برداشت محصول، مراسم روز اول ماه مه و جشن‌های عروسی برپا که معمولاً با موسیقی، شعر و رقص همراه بود. در این زمان نمایش حکومتی ضرورتاً صورتی مذهبی داشت۶۱. در اواسط و همچنین سده‌های میانه، به رغم مخالفت کلیسا با هر نمایشی که بیان داستان‌های مذهبی نباشد، و با وجود آزار و تعقیب هنرمندان غیر م نمایش‌های غیر مذهبی توسط هنرپیشه‌های دوره‌گرد در دهک خیابان‌ها و میادین شهرها برگزار می‌شد و تقریباً هیچ جشن عروسی‌ای هنرنماییِ این هنرپیشه‌ها برپا نمی‌شد۶۲. به نظر می‌رسید که هیچ چ این که هستی‌و زندگی انسان را تهدید کند، نمی‌تواند مانع از آن شود ک بشر دست از نمایش بردارد. نمایش در این دوران کمتر تحت تاثیر ا قرار دارد، هر روایتی که مورد نظر است به جای نوشته شدن، می‌شود۶۳.

در اواخر سده‌های میانه در اروپا، شهرها توسعهٔ چشمگیری داشت شهرهای اروپایی، به خصوص شهرهای ایتالیا، نمایش‌های بزرگ می‌شد و در محیطی باز و فضایی آزاد اجرا می‌شد که این امر زمی پیدایش اوپرا در سده‌های بعدی شد۶۴. از همین زمان به بعد، نمایش رسمی در اروپا دوباره پا به عرصهٔ هنر می‌گذارد و نمایش‌های تراژ کمدی نه چندان مطرحی خلق می‌شود۶۵. در اواخر سدهٔ شانزدهم و سدهٔ هفدهم، اوپرا در فلورانس و ونیز پا به عرصهٔ هنر گذاشت و به س در اروپا شروع به گسترش کرد. در اوپرا، هنر نمایش به همراه هن موسیقی، آواز و رقص اجرا می‌شد، که به تقلید از درام کلاسیک یونان با شکل گرفت و در آن دوران طرفداران بسیاری پیدا کرد۶۶. و این تنها از اشکال گوناگون اجرای نمایش در آن دوران بود. کمدی‌ها و تراژدی بسیاری به تقلید از نمایشنامه‌های یونان باستان ساخته شد، و این در بود که نمایش‌های کمدیِ مردم‌پسند در خیابان‌ها و میادین شهرها هم برگزار می‌شد و تا اواخر قرن هجدهم ادامه داشت۶۷.

در سدهٔ نوزدهم، نمایش . چه از نظر کمی و چه از نظر کیفی . ت شگرفت یافت. پیدایش مکاتب جدید هنری که به نمایش نیز رسوخ ک یک طرف، و افزایش درآمد حاصل از اجرای این هنر از طرف دیگر، م چنین جهشی شد۶۸. در آمریکا هنر نمایش رونق یافت و نمایشی چ عنوان قایق نمایشی۱۶ به دنیای هنر وارد شد. در این نوع نمای قایق‌های بخار به مثابهٔ تماشاخانه استفاده می‌شد و این تماشاخانه‌های با سفر به مناطقی که در مجاورت رودخانه قرار داشتند، به اجرای ن برای ساکنین ساحلی می‌پرداختند. البته نمایش در تماشاخانه‌های غیر نیز همزمان ادامه داشت و تا سال ۱۸۸۵ در آمریکا بیش از پنج تماشاخانه در دویست و پنجاه شهر، به اجرای نمایش مشغول شدند۶۹ فرانسه در آغاز سدهٔ نوزدهم، نمایش‌های جدیدی پا به عرصهٔ ظهور گذ که موضوع‌های اخلاقی را با همراهیِ موسیقی و باله ارائه می‌کرد نمایش‌ها که به ملودرام۱۷ معروف شدند، مورد استقبال عوام و بی روشنفکران قرار گرفتند۷۰.

در سدهٔ نوزدهم صحنه‌آرایی در نمایش تغییرات قابل ملاحظه‌ای به طوری که برای هر نمایش، صحنه‌آراییِ خاص آن تعبیه شده و نظا

پرده‌ها جهت ارائه صحنه‌های مورد نظر استفاده می‌شد۷۱. اوائل سدهٔ نوزدهم هنر نمایش تحت تاثیر مکتب رومانتیسم قرار گرفت و بر اساس آن، آثار نمایشیِ برجسته‌ای بر روی خود دید۷۲. مکتب رومانتیسم، علاوه بر توجه به جنبه‌های زیبای زندگی، زشتی‌های آن را نیز متجلی می‌ساختند؛ زیرا آن را بخشی از زندگی و دنیای اطراف ما می‌دانستند۷۳. در رومانتیسم، صحنه کمتر از واقعیت پیروی می‌کرده و بیشتر از شرایط داستان تبعیت می‌کند. در این راه، مکتب رئالیسم بیشتر از جزئیات اثر ـ آن گونه که هست ـ می‌پرداخت و شخصیت‌های خود را ضرورتاً از قهرمانان و شایستگان انتخاب نمی‌کرد۷۴.

مکتب ناتورالیسم نیز همچون سایر مکاتب ادبی به تئاتر سرایت کرد. تحولاتی که بیشتر در طراحیِ صحنه و لباس برجسته بود۷۵. در اواخر قرن نوزدهم اصول مکتب نوخاستهٔ سمبولیسم دامن‌گیر تئاتر شد. در آثار نمایش سمبولی، تعاریف و معانی عام نقش برجسته‌ای داشت که به شکل موجوداتی به تصویر کشیده می‌شد که بین عالم واقعی و خیالی مرتب دست به دست می‌شد۷۶. نمایش‌های سمبولی تا اوائل سدهٔ بیستم ادامه داشت۷۷. در سدهٔ بیستم، نمایش در هر گوشه از جهان با ظهور مکتب یا سبک نمایشیِ خاصی ظهور کرد. در آلمان اکسپرسیونیسم و نمایش اپیک۱۸، در فرانسه سوررئالیسم و ابزوردیسم، در شوروی کنستراکتیویسم، در لهستان نمایش‌های آئینی و تجربی، در آمریکای لاتین نمایش‌های خیابانی و در برادوی نیویورک، نمایش‌های موزیکال پا به عرصهٔ نمایش می‌گذارند۷۸.

پس از جنگ اول جهانی سبکی از نمایش، تحت عنوان اکسپرسیونیسم ابداع شد که بانیان آن در صدد بودند تا از طریق ایجاد تمرکز و تشدید در عبارات، اصوات و رنگ و حرکت به تکنیکی غیر واقعی دست یازند که تماشاگران را هرچه بیشتر تهییج کند۷۹. اپیک از جمله سبک‌های نمایشی‌ای بود که شرایط جدیدی را برای خلق یک اثر نمایشی عرضه می‌کرد. در این نوع نمایش، داستانی روایت می‌شود که تماشاگر، قاضی آن است و صحنه‌های نمایش، علاوه بر آن که در ارتباط با هم خواهند بود، هر یک به تنهایی نیز معنی‌دار هستند۸۰. در اوایل سدهٔ بیستم، کنستراکتیویسم که در هنرهای تجسمی ظهور کرده بود، وارد دنیای تئاتر شد و در نور، رنگ، خط، حجم و حرکت نمایش تحولاتی را پدید آورد۸۱. از اوائل سدهٔ بیستم مکتب سوررئالیسم تئاتر را در آغوش خود گرفت. نمایش‌های سوررئال به دنیای رؤیا و غرایز انسانی توجه داشت، تا از آن طریق واقعیت برتر و حقیقی را نمایش دهد. شکل صحنهٔ تئاتر نقشی حیاتی در برقراریِ ارتباط با تماشاگران بازی می‌کرد. از این رو، سالن‌های تئاتری ساخته شد که دارای فضایی بود که گرداگرد تماشاگر را گرفته و تماشاگر در وسط آن نشسته بود و بازی و اجرا در دوروبر تماشاگر به نمایش گذاشته می‌شد۸۲. نمایشی که «ابزورد» لقب گرفت، بسیاری از قواعد پیشین ادبیات نمایشی را فرو می‌ریخت. نمایش ابزورد، فاقد شخصیت‌های باهویت است، آغاز و پایان آن مشخص نیست و با مکالمات متناقض و نامعینی به ارائه رؤیاها و کابوس‌های انسانِ امروز می‌پردازد۸۳. از اواسط قرن بیستم، تئاتری پا به عرصهٔ ظهور گذاشت که تا کنون ادامه دارد؛ تئاتری که نام «پیشرو» یا «پوچ» بر آن نهاده‌اند. این نوع تئاتر، به جای آن که در جست‌وجوی تحولاتی در عناصر بصریِ موجود در هنر نمایش باشد، در صدد است تا نگاهی نو نسبت به آن معنایی که در هنرهای نمایشی عرضه می‌شود، داشته باشد؛ معنایی که در سال‌های اخیر کمتر می‌تواند خوش‌بینانه باشد۸۴. ماندگاریِ هنر نمایش علتی ندارد، به جز برانگیختگیِ برنامه‌های الگوی شمایل‌گرا در قالب تعاریف عام، ریتم‌ها، بافت‌ها، ماندگاری‌ها و ترکیب نماها که در مغز تثبیت شده‌اند. و چون تعاملاتی که پدیدآورندهٔ برنامه‌های یاد شده هستند، مشابه‌اند، برنامه‌های تثبیت‌شده، در الگوی شمایل‌گرا و متعاقب آن را برانگیختگیِ برنامه‌ها، در طول دوران‌های متمادی، رفتارهای مشابهی در نسل‌ها خلق می‌کنند. در ادوار کنونی نیز سینما و متعاقب آن تلویزیون، تنها بدین جهت پا به عرصه ظهور گذاشت و تماشاچیان و مخاطبان بی‌شماری یافتند که برنامه‌های الگوی شمایل‌گرا، همچنان بر اثر تعامل حسی بینایی با محیط در مغز نسل‌ها تثبیت می‌شود و هنگام برانگیختگی، نیاز به بروز در قالب مشاهدهٔ نمایش پیدا می‌کند.

تعریف جدیدی از نمایش

چنان که گذشت، از ابتدایی‌ترین جوامع انسانی گرفته تا پیشرفته‌ترینِ آنها و از هنگامی که تاریخ، زندگی و آفریده‌های انسانی را به خاطر می‌آورد تا انسان در جوامع امروزی، هنر نمایش توسط انسان‌ها آفریده شده است. از ابتدای پیدایش هنر نمایش تاکنون، بسیاری از خصائص نمایش تغییر کرده است. زمانی، نمایش حتماً می‌بایست در مکانی معین صورت گیرد. نمایش‌های مراسم آئینی در مکانی که مختص آن بود و گاه مقدس نیز پنداشته می‌شد اجرا می‌شد۸۵. نمایش‌های تئاتر نیز در تماشاخانه‌هایی در دامنهٔ تپه‌ها ساخته می‌شد که از جایگاهی نیم‌دایره به نام تئاترون۱۹ برای تماشاگران داشت۸۶. ولی با پیدایش تلویزیون، نمایش به هر جایی که جعبهٔ تلویزیون قرار می‌گرفت، انتقال می‌یافت و نمایش را از تعلق به مکانی خاص رها می‌ساخت.

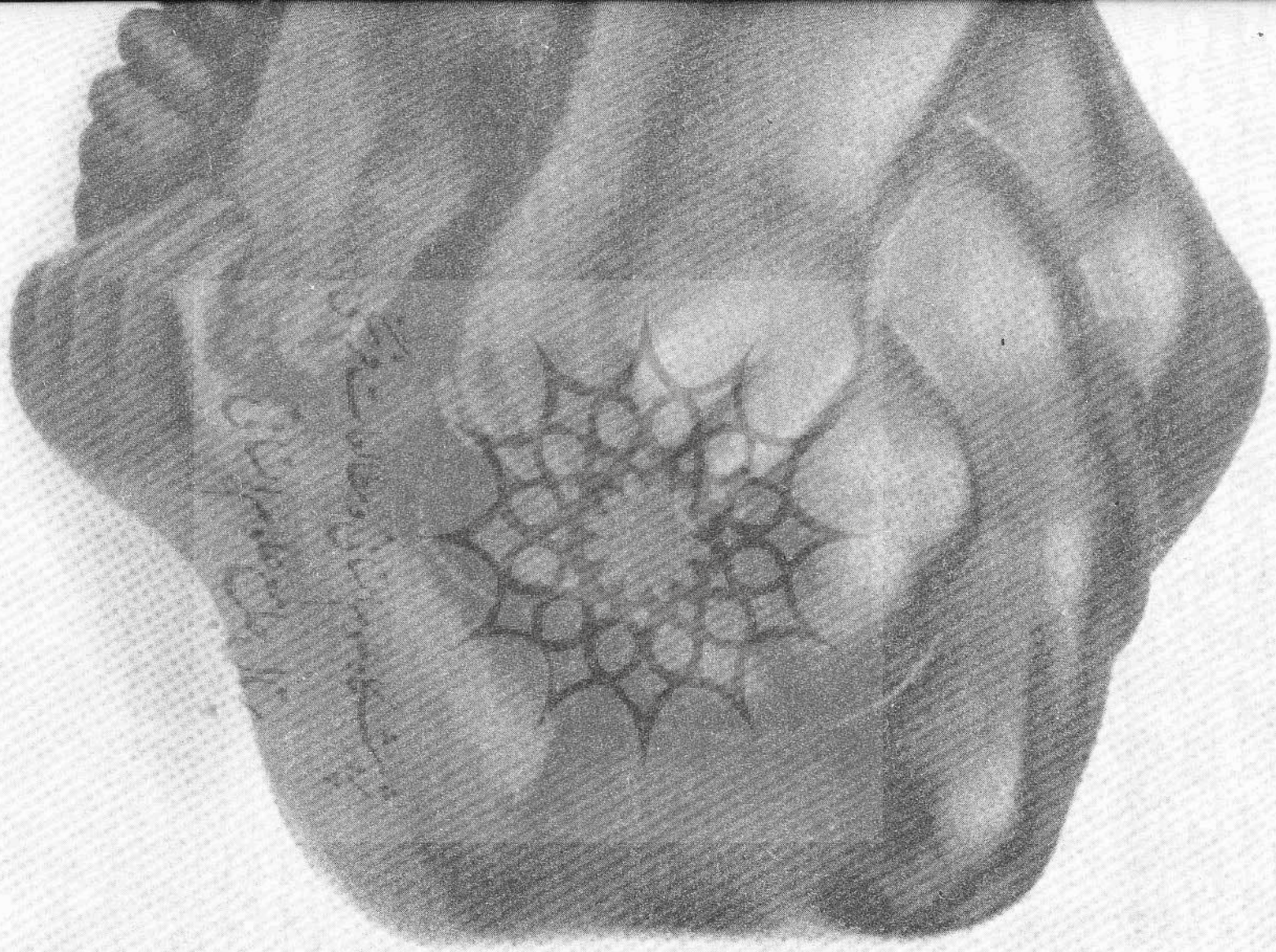
نمایش در مراسم آئینی، تئاتر و سینما اقشار مختلف جامعه را گردِ هم جمع می‌کرد و یکی از کارکردهای آن ایجاد همبستگیِ گروهی و اجتماعی به شمار می‌آمد؛ در حالی که نمایش در تلویزیون به سبب عدم تعلق به مکانی معین ـ دقیقاً در جهت عکس آن ـ موجب می‌شد تا افراد به کنج خانه‌ها کشیده شده و همبستگیِ گروهی در جامعه کاهش یابد۸۷. نمایش‌های مراسم آئینی و تئاتر با فرهنگ جامعه‌ای که در آن شکل می‌گرفتند، تطابق داشتند و موجب حفظ سنن و آداب اجتماعی و باورها و احساسات ملی می‌شدند، در حالی که نمایش در سینما و تلویزیون از طریق رسانه‌های جمعی و برون مرزی، موجب سست شدن سنن اجتماعی و احساسات ملی شدند۸۸.

نمایش در قالب مراسم آئینی در روایت و از طریق نماد، موافق و معرف باورهای دینی و روح مذهبیِ جامعه‌ای بود که در آن آفریده شده بود. در حالی که در دورهٔ پیش از رنسانس، نمایش‌های غیر مذهبیِ دوره‌گردان مشخصاً مخالف باورهای دینی و شعائری مذهبی به شمار می‌رفت که کلیسا در جوامع اروپایی اشاعه‌دهندهٔ آن بود.

نمایش، گاه همچون نمایش نو در منطقه‌ای که پدید آمده بود، محصور می‌ماند و گاه همچون خیمه‌شب‌بازی و نمایش‌های سبک رومانتیسم از محلی که در آن به وجود آمده بود به مناطق دوردست رسوخ می‌کرد.

زمانی نمایش، خود را تنها به ارائهٔ دنیای واقعی منحصر می‌دانست و هنگامی دیگر، فتح دروازه‌های تخیل و رؤیا را از وظایف خود می‌پنداشت، گاه اخلاقیات موضوع روایات آن قرار می‌گرفت و گاه از به نمایش گذاشتن هوس‌آلوده‌ترین و بی‌پرده‌ترین ابعاد دنیای انسانی فروگذار نبود.

زمانی از انسان‌ها، زمانی دیگر از نقاب و تصویر، هنگامی از عروسک و



وقتی دیگر، حتی از سایه‌ها برای ارائه نقش‌های مورد نظر بهره می‌برد. دوره‌ای بود که تنها به آن چه بر سرِ قهرمانان می‌آمد، پرداختهٔ دوره‌ای دیگر به دنیای مردم عادی و زندگی روزمرهٔ آنها تعلق داشت.

هیچ یک از خصائص فوق جزء جدایی‌ناپذیر نمایش به شمار نمی‌آید؛ چرا که هر یک از آنها تنها چند صباحی با دنیای نمایش گره خورده بودند. از هنگامی که تاریخ، زندگیِ بشریت را به خاطر سپرده است تا عصر کنونی، آن چه در هنر نمایش ثابت بر جا مانده، همانا ویژگی‌هایی است که به شکل تعاریف عام، ریتم‌ها، ماندگاری‌ها، بافت‌ها و ترکیب‌ها، تار و پود هر نمایشی را می‌آفریند. ●

یادداشت‌ها

۱. لوریا، ا، ر / کارکرد مغز / ترجمهٔ رؤیا منجم / انتشارات بنیاد / تهران ۱۳۶۸ / ص ۲۴۱

2. Torday. E and Joyce.T.A, Les Bushongo, Brussels,

۳. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ترجمهٔ ابوالقاسم طاهری / انتشارات ابن‌سینا / تهران / ۱۳۴۰ / ص ۱۵۸-۱۵۷

۴. همان جا / ص ۳۰۸-۳۰۷

5. Howitt, Native Tribes, of South-East Australia, London,

۶. رضی، هاشم / مردم‌شناسی اجتماعی / انتشارات آسیا / تهران / ۱۳۵۵ / ص ۴۱۷-۴۱۶

۷. میرچا الیاده / آیین‌ها و نمادهای آشناسازی / ترجمهٔ نصراله زنگویی انتشارات آگه / تهران / ۱۳۶۸ / ص ۴۲

۸. همان جا / ص ۵۱

۹. لانتیه، ژاک / دهکده‌های جادو / ترجمهٔ مصطفی موسوی / انتشارات بهجت / تهران / ۱۳۷۳ / ص ۳۱۷-۳۱۶

10. Joske.A.B, The Nanga of viti Levu,

11. International Archiv Fr Ethnologie, 172-452

11. Andersson, Ethnographie des Kuta,

۱۲. رضی، هاشم / مردم‌شناسی اجتماعی / ص ۴۱۸-۴۱۷

۱۳. میرچه الیاده / آیین‌ها و نمادهای آشناسازی / ص ۶۱-۶۰

۱۴. Radcliffe-Brown.A.R, The Rainbow-Serpent myth in south-East Australia, Oceania, I, ۱۹۳۰, P. ۳۴۴.

۱۵. Harva. u,Die Religisen Vorstellungen der Mordwinen, Helsinke, ۱۹۵۲, P.۳۸۷.

۱۶. ستاری، جلال / نماد و نمایش / مجموعه مقالات مارتین اسلین و دیگران / انتشارات توس / تهران / ۱۳۴۷ / ص ۱۸۹

۱۷. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ص ۱۷۲

18. Mathews, R,H. The Bora or Initiatio Institute, XXIV, Ceremonies of The Kamilaroi Tribe, 1895, 414 FF. The Royal Anthropological ofJournal

۱۹. میرچا الیاده، فرهنگ و دین، مقالهٔ نمایش و دین / ترجمه، زیر نظر بهاءالدین خرمشاهی / انتشارات طرح نو / تهران / ۱۳۷۴ / ص ۳۵۶-۳۵۴

20. Hawkins, E, W. The Dance Festival of The Alaskan Eskimo, University Museuman Publications,vol.9,No.1.Anthroplogical,1951. Philadelphia,

۲۱. دورانت، ویل / تاریخ تمدن یونان باستان / ترجمهٔ امیرحسین آریان‌پور و دیگران / انتشارات آموزش انقلاب اسلامی / تهران / ۱۳۶۵ / ص ۲۵۱

۲۲. رز، اچ، جی / تاریخ ادبیات یونان / ص ۱۸۴-۱۸۳

23. Ridykins, S,W. The Origin of Tragedy, With Spesecial reference to The Greek Traye dians, Cambrigde University, 1910.

۲۴. رز، اچ، جی / تاریخ ادبیات یونان / ترجمهٔ ابراهیم یونسی / انتشارات امیرکبیر تهران / ۱۳۵۸ / ص ۱۸۶

۲۵. دورانت، ویل / یونان باستان / ص ۲۵۱

26. Aristotle, Poetics. Loeblidrary, iv. P.335. 27. Encyclopaedia Britannica, N.Y, 1952, VII,

28. Enc Brit. VII, P.684.

29. Aristotle, Poetics, V, 1.3.

۳۰. دیاکوف و دیگران / تاریخ جهان باستان، رم باستان / ترجمهٔ محمدباقر مؤمنی و دیگران / انتشارات اندیشه / تهران / ۱۳۵۳ / ص ۱۲۲-۱۲۰

۳۱. همان جا / ص ۴۶-۴۵

۳۲. همان جا / ص ۵۱-۴۵

۳۳. همان جا / ص ۴۹-۴۷

۳۴. همان جا / ص ۴۷

۳۵. همان جا / ص ۵۱-۵۰

۳۶. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / انتشارات کیهان / تهران / ۱۳۶۴ / ص ۷

۳۷. همان جا / ص ۸-۷

۳۸. لینتون، رالف / سیر تمدن / ترجمهٔ پرویز مرزبان / انتشارات دانش / تهران / ۱۳۳۷ / ص ۳۹۱-۳۹۰

۳۹. کاژدان، آ و دیگران / تاریخ جهان باستان، شرق / ترجمهٔ صادق انصاری و دیگران / انتشارات اندیشه / تهران / ۱۳۵۳ / ص ۱۵۴

۴۰. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ملک‌پور / ص ۸۶

۴۱. همان جا / ص ۸۹-۸۶

۴۲. میرچا الیاده / فرهنگ و دین / مقالهٔ نمایش و دین / ص ۳۵۷

۴۳. همان جا / ص ۳۵۷، رجوع شود به پاورقی ۶

۴۴. برنار، تیبری، سولانژ / دائرةالمعارف پلئیاد / تاریخ نمایش در جهان، تئاتر در مشرق‌زمین / کتاب دوم / ترجمهٔ آزاده مستعان / انتشارات نمایش / تهران / ۱۳۷۱ / ص ۵۶

۴۵. همان جا / ص ۹۲

۴۶. دائرةالمعارف پلئیاد / تئاتر در مشرق زمین / ص ۱۵

۴۷. همان جا / ص ۴۹۵-۴۹۴

۴۸. همان جا

۴۹. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ص ۹۵

۵۰. دائرةالمعارف پلئیاد / تئاتر در مشرق‌زمین / ص ۱۴۳

۵۱. همان جا / ص ۹۶

۵۲. همان جا / ص ۹۷-۹۶

۵۳. همان جا / ص ۹۹-۹۸

۵۴. همان جا / ص ۱۰۰

۵۵. همان جا

۵۶. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ص ۱۰۴-۱۰۱

۵۷. کندری، مهران / دین و اسطوره در آمریکای وسطا / مؤسسه مط تحقیقات فرهنگی / تهران / ۱۳۷۲ / ص ۱۹۸-۱۶۳

۵۸. همان جا / ص ۱۹۵-۱۹۴

59. Hagen. W.V, World of The Maya, a mentor P.137. Book From New American Library. N.Y.

۶۰. کندری، مهران / فرهنگ و تمدن آمریکای جنوبی / مؤسسه مط تحقیقات فرهنگی / تهران / ۱۳۷۱ / ص ۲۴۱-۲۴۰

۶۱. فینکلشتاین، سیدنی / بیان اندیشه در موسیقی / ترجمهٔ محمدتقی ف انتشارات نقش جهان / تهران / ۱۳۶۲ / ص ۲۹

۶۲. دنسکوی، گ، م و آگیبالووا.ا.و / تاریخ سده‌های میانه / ترجم رئیس‌نیا / انتشارات پیام / تهران / ۱۳۵۵ / ص ۲۰۱-۲۰۰

۶۳. دامیکو، ساندرو / دائرةالمعارف پلئیاد / تاریخ نمایش در جهان، تئاتر د / کتاب سوم / ترجمهٔ نادعلی همدانی / انتشارات نمایش / تهران / ۱۳۷۱ / ص

۶۴. فینکلشتاین، سیدنی / بیان اندیشه در موسیقی / ص۳۴

۶۵. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ص ۱۴۶-۱۴۵

۶۶. همان جا / ص ۴۷-۴۶

۶۷. لوکاس، هنری / تاریخ تمدن / ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ / جلد انتشارات کیهان / تهران / ۱۳۶۸ / ص ۱۴۸-۱۴۷ و ۱۱۸-۱۱۷

۶۸. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ص ۲۵۴

۶۹. همان جا

۷۰. همان جا / ص ۲۵۶

۷۱. همان جا / ص ۲۶۱

۷۲. سیدحسینی، رضا / مکتب‌های ادبی / انتشارات کتاب زمان اول / چاپ هفتم / تهران / ۱۳۵۸ / ص ۹۷-۹۵

۷۳. همان جا / جلد اول / ۹۷-۹۵

۷۴. همان جا / جلد اول / ص ۱۵۶ و ۱۷۱-۱۶۸

۷۵. همان جا / ص ۲۵۷-۲۵۵

۷۶. همان جا / جلد دوم / ص ۳۲۳-۳۲۰

۷۷. همان جا / جلد دوم / ص ۳۲۸-۳۲۳

۷۸. ملک‌پور / تاریخ نمایش در جهان / ص ۳۱۵

۷۹. همان جا / ص ۳۱۸-۳۱۷

۸۰. همان جا / ص ۳۲۲-۳۲۱

۸۱. همان جا / ص ۳۵۷

۸۲. همان جا / جلد دوم / ص ۴۶۶-۴۶۲

۸۳. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ص ۳۹۲-۳۹۱

۸۴. مکتب‌های ادبی / جلد دوم / ص ۵۵۶-۵۵۴

۸۵. میرچا الیاده / آیین‌ها و نمادهای آشناسازی / ص ۳۳-۲۷

۸۶. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / ص ۲۸

۸۷. کازنو، ژان / جامعه‌شناسی رادیو، تلویزیون / ص ۸۵

۸۸. همان جا / ص ۸۶-۸۵