صفحات ۶۹ - ۷۸
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۴، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸

بررسی جامعه‌شناسانهٔ نمایشنامه *چهارصندوق* اثر بهرام بیضایی با تکیه بر آرای لوسین گلدمن*

احمد کامیابی مسک[1*]، فائزه دائمی[2]

[1] دانشیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۰/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۸)

چکیده

از نظر لوسین گلدمن، فرد نویسنده، عناصر خلاقیتش را از زمانهٔ خویش و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، می‌گیرد. در جامعه، افرادی استثنایی حضور دارند که علاوه بر توانایی ذاتی هنری، آگاهی‌شان هم نسبت به جهان‌بینی طبقه اجتماعی خودشان به حداکثر میزان ممکن است. اگر این افراد به توانایی بیان بدیع مسائل طبقاتی دست پیدا کنند، می‌توانند آثاری بیافرینند که بیانگر جهان‌بینی طبقه اجتماعی خودشان باشد. آنچه باعث برجستگی نوابغ می‌شود، توانایی آنها در بیان ارزش‌های جهان‌شمول جامعهٔ انسانی است. بهرام بیضایی نیز هنرمندیست که نگاهی جامعه‌شناسانه و پرسشگر دارد. او هم، عناصر تعیین‌کنندهٔ کارش را از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، می‌گیرد و با استفاده از ذوق هنری‌ای که دارد، آثاری ماندگار خلق می‌کند. در این راه، دانش او از میهنش، به غنای آثارش افزوده‌است. در این مقاله، نمایشنامه *چهارصندوق*، نوشته بهرام بیضایی با هدف دست‌یابی به شناختی بهتر از جامعه و گروه‌های اجتماعی دوران نگارش نمایشنامه و با استفاده از رویکرد جامعه‌شناسی هنر و نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن که شامل دو مرحله دریافت و تبیین است، مورد بررسی قرار گرفت. تحلیل این نمایشنامه نشان داد که چگونه ساختار اجتماعی جامعه ایران نیز می‌تواند تاثیر خود را بر اثر هنری بگذارد.

واژه‌های کلیدی

بیضایی، لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی، *چهارصندوق*، ساختارگرایی تکوینی.

* این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان: "بررسی جامعه شناسانهٔ گزیده‌ای از آثار بهرام بیضایی (*چهارصندوق*، سلطان مار و خاطرات هنرپیشه نقش دوم) با تکیه بر آرای لوسین گلدمن" است که با راهنمایی نگارنده اول در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۸۸۸۳۵۸۱۶-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: kamyabi1944@yahoo.fr.

مقدمه

تئاتر، هنری است اجتماعی و چهارراه تلاقی همهٔ هنرها و دانش‌های بشری. هنرمند متعهد در فرایند آفرینش اثرش، هدف‌های ویژه‌ای را دنبال می‌کند: افزایش آگاهی، آموزش اخلاق، آشنایی با زیبایی، تلطیف عواطف و تعدیل احساسات. او به واسطهٔ بینش متفاوتی که دارد، تاثیراتی از جامعه‌ای که در آن می‌زید، دریافت می‌کند و این تاثیرات را به اثر خود نیز منتقل می‌سازد. او می‌خواهد که مخاطب از طریق مواجهه با آفریده‌های او، سفری را آغاز کند به دنیایی که او ساخته و پرداخته است و در این سفر، جهان‌بینی جدیدی کسب نماید.

این مقاله در نظر دارد بر اساس نظریهٔ «ساختارگرایی تکوینی» لوسین گلدمن، نمایشنامه *چهارصندوق* نوشتهٔ بهرام بیضایی را مورد بررسی قرار دهد. در این مقاله در نظر دارد بر اساس نظریهٔ «ساختارگرایی تکوینی» لوسین گلدمن، نمایشنامه *چهارصندوق* نوشتهٔ بهرام بیضایی را مورد بررسی قرار دهد. در ساختارگرایی تکوینی، رابطه جامعه و اثر هنری، به شیوه‌ای دقیق و ساختارمند جستجو می‌شود. گلدمن قصد داشت تا دیالکتیک موجود میان اثر ادبی و طبقه اجتماعی را کشف کند. به عقیده او، آفریننده اثر ادبی، نه یک فرد، بلکه طبقات و گروه‌های اجتماعی جامعه هستند. یک فرد هرگز نمی‌تواند ساختار ذهنی منسجمی منطبق با طبقه اجتماعی ایجاد کند. گلدمن معتقد است: میان فرم ادبی رمان و رابطه روزمره انسان‌ها با کالاها به طور کلی و به معنایی گسترده‌تر، رابطه روزمره انسان‌ها با انسان‌های دیگر، در جامعه‌ای که برای بازار تولید می‌کند، هم‌خوانی دقیق وجود دارد (گلدمن، ۱۳۷۱، ۲۹). "گلدمن برای دست یافتن به معنای آثار فرهنگی، به دو مفهوم درک و تبیین اشاره می‌کند. دریافت (ادراک)، یعنی شناخت ساختار معنادار اثر و تشریح (تبیین)، یعنی گنجاندن ساختار معنادار اثر در ساختار فراگیر اجتماعی. دریافت، نتیجه‌ی شناخت قوانین درونی ساختار اثر است و تشریح، در پی گنجاندن دیالکتیکی این ساختار در کلیت تاریخی- اجتماعی به دست می‌آید" (گلدمن، ۱۳۸۰، ۷۵).

در مورد یک نمایشنامه نیز، رابطهٔ بین پدیدآورندگان آن و جامعه اهمیت زیادی دارد. به طوری‌که دگرگونی‌های اجتماعی، تاثیر خود را در جای جای نمایشنامه می‌گذارد. علاوه بر این، رابطه‌ای که هر نمایشنامه‌نویس با مسئله‌ای اجتماعی برقرار می‌کند، به دلیل نوع نگاه منحصر به فرد او که ناشی از تجربیات شخصی، توانایی‌های هنری و شخصیت متفاوت اوست، با دیگران فرق می‌کند.

پدیدآورندگان یک اثر هنری، عناصر خلاقیتشان را از زمانهٔ خویش می‌گیرند. نمایشنامه‌های بزرگ، همواره بیان یک جهان‌بینی هستند. آنچه باعث برجستگی نمایشنامه‌ها در هر تمدنی می‌شود، توانایی آنها در بیان ارزش‌های جهان‌شمول جامعهٔ انسانی است. بیضایی از جمله هنرمندانیست که عناصر خلاقیتش را از جامعهٔ خودش گرفته و با استفاده از این عناصر و همچنین قریحهٔ هنری‌اش، آثاری خلق کرده است.

بهرام بیضایی، از نمایشنامه‌نویسان دههٔ چهل ایران است که با نگاهی دقیق به دنیای پیرامونش و با استفاده از وقایع تاریخی و سنت‌های ایرانی، آثار متعددی آفریده است. دانش او از آداب و رسوم و زبان هر دوره از تاریخ میهنش، به غنای آثارش افزوده است. او هنرمندی ضد جنگ، خرافات، بی‌سوادی، نژادپرستی و پیروی کورکورانه است. نگاه جامعه‌شناسانه او را، هم در نمایشنامه‌های تاریخی‌اش و هم در آثاری که از لحاظ زمانی با وقایع دوران خودش مطابقت دارند، می‌توان جُست.

هدف این پژوهش آن است که با دیدی عمیق‌تر به نمایشنامه بهرام بیضایی پرداخته و رمز و راز مستتر در آثارش را جستجو کند. البته باید متذکر شد که هیچگاه و در هیچ اثری نمی‌توان اهداف یا نگرش نویسنده را با قاطعیت بیان کرد. اینکار نه تنها از تحلیل‌گران، که از طرف خود نویسنده هم گاهی امکان‌پذیر نیست. چرا که در یک اثر، نه فقط بخش خودآگاه نویسنده، که بخش ناخودآگاه ذهن او نیز درگیر است و چه بسا بیشترین زایش هنری، در همین مرتبهٔ ناخودآگاه اتفاق می‌افتد. اما نکته اینجاست که این ناخودآگاه، همواره در معرض عوامل بیرونی، جانبی و محیط پیرامون نویسنده قرار دارد و تضاد بین اینهاست که با مهارت و آگاهی فنی نویسنده، به آفرینش اثر منجر می‌شود.

ضرورت انجام این پژوهش اینست که مخاطبان، دیدی دقیق و کاوش‌گر به آثار او داشته باشند و فراموش نکنند که دنیای پیرامون و منظومهٔ فکری هر هنرمندی، در انتخاب تک تک واژگان و همچنین سمت و سویی که آثارش پیدا می‌کنند، تأثیر بسزایی دارند و این تاثیر وقتی چند برابر می‌شود که نویسندهٔ متن نمایشی، مانند بیضایی، خود کارگردان باشد و آن را به صحنه ببَرد.

در بین آثار تئاتری بیضایی، نمایشنامهٔ *چهارصندوق*، برای تجزیه و تحلیل با نگاهی جامعه‌شناسانه مبتنی بر ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن انتخاب شد. با پژوهش‌هایی که انجام شد، موضوعی کاملاً مترادف با موضوع منتخب پژوهش دیده نشد، اما کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که به نقد و بررسی مجموعهٔ کارهای تئاتری، عروسکی و سینمایی بهرام بیضایی پرداخته‌اند، بسیار است.

این مقاله، نخست توضیحی درباره ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن می‌دهد، سپس به شرح حال بیضایی و نگاه او به تاریخ جامعه‌اش می‌پردازد و به دنبال آن، نمایشنامهٔ *چهارصندوق* را منطبق بر دو مرحله بررسی اثر هنری از نظر گلدمن، بررسی و تجزیه و تحلیل می‌کند. روش پژوهش در این مقاله، کتابخانه‌ای و با استفاده از منابع تاریخی، تحلیلی است.

چارچوب نظری

آثار همهٔ هنرمندان، از ارزش‌های هنری یکسان برخوردار نیست. بعضی از هنرمندان را می‌توان به عنوان هنرمند برجسته‌ی

حوزه‌ای خاص شناخت و به آثارشان به عنوان آثار هنری ارزشمند و درجه یک نگاه کرد. "در میان نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی هنر، لوسین گلدمن (۱۳۸۰)، جامعه‌شناس معاصر فرانسوی، بیش از همه به توضیح و تبیین هنرمندان و آثار هنری ارزشمند با نگاهی جامعه‌شناختی پرداخته است" (راودراد، ۱۳۸۳، ۸۶).

گلدمن معتقد است افرادی در جامعه زندگی می‌کنند که به جز هوش و استعداد ذاتی، آگاهیشان هم از آرزوها و ارزش‌های گروه اجتماعی‌ای که به آن تعلق دارند، به حداکثر میزان ممکن است. این افراد که او استثنائی مینامدشان، پا را از آگاهی روزمره فراتر می‌نهند و خودشان را به جایگاهی می‌رسانند که بالاترین میزان آگاهی طبقه اجتماعی‌شان است. آنها می‌توانند موضوعات و مشکلات طبقاتی را، با نگاهی مختص خودشان بیان کنند.

"گلدمن، این ساختار آرمانی را جهان‌بینی می‌نامد. جهان‌بینی، سازمان ویژه‌ای از مقولات ذهنی است، که در سکوت حرکت می‌کند، هنر و اندیشهٔ گروه اجتماعی را شکل می‌بخشد و آگاهی جمعی فرآوردهٔ آن است" (ایگلتون، ۱۳۸۱، ۱۷۶).

جهان‌بینی از منظر گلدمن، مفهومی‌ست که به واسطه حضور در یک گروه یا طبقه اجتماعی خاص، در هنرمند درونی می‌شود و هنرمند با خلق اثرش، این جهان‌بینی را بازگو می‌کند. او به جهان‌بینی به چشم مفهوم فردی نمی‌نگرد، بلکه آن را حاصل امری اجتماعی می‌داند. در این صورت می‌توان گفت که جهان‌بینی، دیدگاهی‌ست یکپارچه درباره واقعیتی که در جامعه محل زیست انسان‌ها جریان دارد.

اما سؤال اینست که چطور جهان‌بینی گروه یا طبقه اجتماعی، تبدیل می‌شود به زاویه دید و احساس فرد نسبت به مقولات و این احساس و زاویه دید، چگونه در آثار هنری پیاده می‌شود. از نظر گلدمن، دست پیدا کردن به این سطح از آگاهی، فقط در توان افرادیست که او آنها را افراد استثنایی و هنرمندان ارزشمند می‌نامد. "فرد استثنایی کسی‌ست که به علت جایگاهش در اجتماع (مانند روشنفکر)، به حداکثر آگاهی ممکن گروه دست یافته و چون در عین حال استعداد آفرینش هنری هم دارد، این آگاهی را به صورتی منسجم در جهان خیالی اثر خود، به نمایش می‌گذارد. این همان جهان‌بینی قابل شناسایی در اثر است. گلدمن می‌گوید: به نظر ما، مهم‌ترین کارکرد آفرینش ادبی و هنری در اینست که همان انسجام را در عرصهٔ تخیلی عرضه می‌کند که انسان‌ها در زندگی واقعی از آن محرومند" (گلدمن، ۱۳۸۰، ۱۲۳).

بنابراین، با شناسایی آثار ارزشمند هنری می‌توان به اطلاعاتی از جهان‌بینی و تحولات آن طبقه اجتماعی که در اثر بازتاب شده است، دست پیدا کرد. در اینجا، چالشی که با آن مواجه می‌شویم، نحوه دست پیدا کردن به معنا و محتوای این آثار است. گلدمن برای این مسئله هم راهکاری دارد. او برای این دستیابی به مفهوم آثار هنری به دو مفهوم درک و تبیین اشاره می‌نماید. "دریافت یا همان ادراک، یعنی شناخت محتوای اثر و تشریح یا همان تبیین، یعنی گنجاندن محتوای اثر در ساختار فراگیر اجتماعی. دریافت، نتیجهٔ شناخت معنای اصلی اثر است و تشریح، در پی گنجاندن دیالکتیکی این معنا، در کلیت تاریخی- اجتماعی به دست می‌آید" (لنار، ۱۳۷۶، ۳۵۱).

"اثر یا ساختار همواره کوششی جمعی است. در این حالت، هنرِ هنرمند اینست که آنچه را درون گروه اجتماعی به صورتی مبهم و نامشخص وجود دارد، آشکار ساخته و به شکلی منسجم بیان کند. به همین سبب است که گلدمن، هنرمند ارزشمند را فردی استثنائی می‌نامد که هم به بالاترین میزان آگاهی ممکن گروه دست یافته و هم، توانایی به ظهور رساندن این آگاهی را در یک اثر جاودان هنری دارد" (راودراد، ۱۳۸۸، ۱۰۰).

گلدمن تأکید معینی دارد به این که خالق اثر ادبی، جمع است و فرد نیست. او اعتقاد دارد آثار مهم ادبی، همچون جنبش‌های بزرگ اجتماعی، فاعل جمعی دارند. منظور این است که فرد نویسنده، عناصر خلاقیت خودش را از جامعه و دنیای درونی خودش می‌گیرد. نقش فرد اینجاست و کارش این است که به این عناصر که پراکنده و پیچیده‌اند، آنچنان شکل و انسجام و محتوایی ببخشد که نه فقط در حد زمانهٔ خودش، بلکه برای سده‌ها باقی بماند.

در جامعه‌شناسی سنتی ادبیات، تاکید اصلی بر آگاهی جمعی و تاثیر آن نویسنده است. این نوع جامعه‌شناسی معتقد است که نویسنده آگاهی جمعی را با نوعی بازتاب مکانیکی به آثارش منتقل می‌کند. اما گلدمن اینطور نمی‌اندیشد و رابطه میان زندگی نویسنده و خلق آثار ادبی‌اش را از زاویه دیگری می‌نگرد. برای او ساختاری که بر گروه های اجتماعی و همچنین آثار ادبی سلطه دارند، مهم است. او سعی در کنکاش مسائلی دارد که در زمان‌هایی معین، آگاهی تجربی یک طبقه اجتماعی و به دنبال آن ذهن خلاق نویسنده‌ای استثنائی را پرورانده است.

اما آنچه که باعث می‌شود آثاری بیشتر از آثار دیگر مورد توجه قرار گیرند و بتوان آنها را آثار ادبی درجه یک فرهنگی در هر تمدنی به شمار آورد، توانایی آنها در بیان آرزوها، ارزش‌ها، هنجارها و در یک کلام جهان‌بینی گروه و طبقه خاصی از جامعه است. درباره ارتباط هنر و جامعه، در حوزه جامعه‌شناسی هنر بحث‌های زیادی شده است. مثلاً ویکتوریا الکساندر در کتاب *جامعه‌شناسی هنر* به یکی از آنها چنین اشاره کرده است: "یکی از فرض‌های اساسی جامعه‌شناسی هنر، اینست که مسائل، مشکلات و تحولات اجتماعی از طریق صافی ذهن و شخصیت هنرمند، در آثار او بازتاب می‌شود" (Alexander, 2003, 22).

در زمان گلدمن، دو شیوه در نقد متون رایج بود. یکی شیوه پوزیتیویستی که همان شیوه مشاهده تجربی است. در این شیوه، تنها متن و جزئیات آن در مرکز توجه خود قرار می‌گیرد. روش دیگر، ذات مفهومی است. این روش سعی دارد تا نظری راجع به کل اثر ارائه دهد، بدون توجه به جزئیات آن. اما روشی که گلدمن ارائه می‌دهد، تلفیقی است بین این دو شیوه و در عین حال برطرف کننده نقایص آنها است. گلدمن، شیوهٔ مطالعاتی خود را «دیالکتیکی» و غیرمستقیم نامیده است. اندیشهٔ دیالکتیکی «تأکید می‌ورزد که هیچ گاه نه عزیمت‌گاه‌های ثابت و قطعی وجود دارد و نه مسائل قطعاً حل شده و اندیشه هرگز مسیر مستقیم را نمی‌پیماید. "زیرا هر حقیقت

جزیی معنای راستین خود را نمی‌یابد مگر از رهگذر جایگاهش در یک مجموعه، همان‌گونه که مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست، مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت حقایق جزیی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به صورت نوسانی دائم بین اجزا و کل که باید متقابلاً یکدیگر را روشن کنند، نمودار می‌شود" (گلدمن، ۱۳۷۶، ۱۹۰).

گلدمن در روشی که برای شناسایی مفاهیم موجود در اثر ارائه می‌دهد، فرآیند دریافت و تشریح را معرفی می‌کند. به این صورت که دریافت را، «توصیف مناسبات اساسی سازنده یک ساختار معنادار» و تشریح را «گنجاندن این ساختار معنادار در ساختار گسترده‌تر که ساختار نخست یکی از عناصر آنست»، تعریف می‌کند. "دریافت در واقع مرحله مطالعه اجزای متن است و درک رابطه متقابل میان این اجزا برای رسیدن به ساختار معنادار اثر. با کشف ساختار معنادار هر اثر، جهان نگری نویسنده آن آشکار می‌شود. در مرحلهٔ بعد یعنی تشریح، محقق بر اساس روش دیالکتیکی، این ساختار معنادار (جهان نگری) را در کلیتی عام‌تر و ساختاری گسترده‌تر قرار می‌دهد. این ساختار گسترده‌تر همان طبقه‌ای است که نویسنده جزیی از آن می‌باشد" (گلدمن، ۱۳۷۷، ۲۱۲).

سپس تأثیر جهان‌نگری طبقه‌ای که نویسنده نماینده آن است، بر شکل و ساختار اثر ادبی بررسی می‌شود. سیر این تحقیق، حرکت از اجزای متن است به سوی کشف ساختار معنادار و کلیت منسجم اثر و سپس حرکت از این کلیت به سوی اجزای پدیدآورنده آن، و در حالت کلی، بررسی رابطه متقابل میان اجزای تحقیق (صورت اثر) و کلیت آن (محتوا و جهان‌بینی طبقه).

بیضایی و تاریخ

برداشت‌های بیضایی از تاریخ و دوره‌های گذشته، در بیشتر آثار نمایشی و سینمایی او نمایان است. گویی که او رسالتش مرور حافظهٔ قومی مردم سرزمینش است. زیرا به خوبی می‌داند اگر حافظهٔ تاریخی قومی به آفت فراموشی گرفتار آید، پی‌درپی تاریخ را با همان اشتباهاتشان تکرار می‌کنند.[1]

"رویکرد مکرر بیضایی به تاریخ، نه از شیفتگی و دلدادگی او، بلکه عموماً با خشم و بغض همراه است. او باور دارد که تاریخ را پیروزشدگان نوشته‌اند و در نوشتارشان حرمت تبار او را اغلب به سخره گرفته‌اند. بنابر پایهٔ همین نگرش، بیضایی کوشیده بی‌آنکه محصور سر سلسله داران و صاحب منصبان تاریخ قرار گیرد، تاریخ و گذشتهٔ سرزمینش را در ورای مدارک مرسوم جستجو کند. بیضایی اگر در آثارش، شکوه‌ای هم دارد، نه بر پایان دوران فرمانروایان که بر شوربختی مردمانی است که در ظهور و سقوط هر سلسله‌ای زیان کرده‌اند. زیان‌کارانی که خود با ناهمدلی، تعصب، جداسری، سوتعابیر و توهمات خانمانسوزشان پیش از هر ایلغاری، به تباهی خویش پرداخته اند" (سروش‌پور، ۱۳۸۴، ۱۰۲).

"شیخ شرزین - بهترین قهرمان آثار بیضایی- نه به ستم سلطان که به واقع به حکم جهالت، تعصب و کوردلی اهل دوران قربانی می‌شود و این همان بیماری فرهنگی است که عموماً از نگاه پژوهشگران تاریخ به غفلت دور مانده است. داریوش آشوری در این باره می‌گوید که کجاست آن تاریخ‌نویس هوشمندی که به جای آه و ناله از مطامع و مظالم استعمار، تاریخ این دوران پوسیدگی نهایی و زوال یک فرهنگ آسیایی را با نگاه تیزبین یک روان‌شناس اجتماعی و با باریک‌بینی هنرمندانهٔ یک رمان نویس ببیند و بنویسد؟ آن تاریخ نویسی که تاریخ را همچون واقعیت ببیند و بنویسد و نه آن که شرقی وار تاریخ را هنوز پهنهٔ عمل اخلاقی ببیند و به نام اخلاق یکی را بستاید و یکی را بنکوهد" (آشوری، ۱۳۶۸، ۴۵۸).

بیضایی نه تاریخ‌نویس است و نه چنین ادعایی دارد. اما می‌بینیم که در عموم آثارش روح تاریخ و گذشته‌های دور را به زندگی امروز و دیروز مردم اجتماع پیوند می‌زند و همین خصیصه است که او را به نگرش آشوری درباره تاریخ‌نویس هوشمند، نزدیک می‌کند. علاوه بر اینها، کاوشگری بیضایی برای یافتن ریشه‌هایی که در اسطوره، گذشته، تاریخ، خلق‌وخو و باورهای مردمان این سرزمین پنهان‌اند، کانونی‌ترین مولفهٔ اغلب آثارش را پدید آورده، یعنی تعامل با گذشته و تاریخ جامعه‌اش. "آثاری که ریشه‌هایشان همواره از دیرباز این سرزمین آغاز می‌شود و گاه در همان دیرباز بسته می‌شود و گاه فراتر می‌آید و به‌روزگار معاصر می‌رسد و می‌دانیم که در هر حال واپسین هدف از مقایسهٔ این دو جهان آیینی و بی‌آیین یا بارور و سترون، عبرت‌آموزی از گذشته‌ها، بازگشت به‌ریشه‌ها و فرافکندن پیرایه‌های موهوم و ساختگی پیرامون، برای بهترشدن خود و دنیای معاصر ماست" (جعفری‌نژاد، ۱۳۷۹، ۱۰).

نقد نمایشنامه *چهار صندوق* بر اساس ساختارگرایی تکوینی

لوسین گلدمن روش جدیدی را به نام ساختارگرایی تکوینی پایه گذاشت. در این نوع نقد، به ساختار اثر در ارتباط با زمینهٔ اجتماعی و سیاسی حاکم بر دوره‌ای که اثر در آن به وجود آمده است، پرداخته می‌شود. در واقع هم‌ارزی مسایل تاریخی- اجتماعی با ساختار اثر ادبی و هنری را بررسی می‌کند. این روش به تاریخ و تحولات تاریخی‌ای که تاثیر بسیاری در جامعه و ساختار سیاسی و اقتصادی آن دارد، توجه می‌کند.

گلدمن در روش خود، دو مرحله را برای بررسی اثر ادبی معرفی می‌کند. مرحله اول دریافت و درک اثر ادبی و توجه به ساختار آن است. در مرحله دوم، ساختار اثر ادبی را در ارتباط با ساختار اجتماعی - تاریخی جامعه مودر تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و این مرحله را تشریح و توصیف می‌نامد. تلاش این مقاله بر این است که نمایشنامه *چهار صندوق* را براساس دو مرحله دریافت و تشریح مودر تحلیل قرار دهد.

مرحلهٔ اول: دریافت

در این مرحله، به توصیف انسجام درونی اثر ادبی به منظور دستیابی به ساختار آن پرداخته می‌شود. یعنی اثر ادبی در

ساختارش مورد بررسی قرار می‌گیرد. این بررسی‌ها شامل مواردی نظیر تحلیل فردسان‌ها، محیط‌های جدیدی که در نمایشنامه برای خواننده توصیف می‌شود و آگاهی‌های فردی و اجتماعی فردسان-محور می‌باشد که این مقاله به تحلیل فردسان‌ها و آگاهی‌های فردی و اجتماعی آنان را بررسی می‌کند.

مرحله دوم: تبیین

گلدمن در این مرحله به تشریح ساختار سیاسی- اجتماعی و اقتصادی جامعه در اثر ادبی می‌پردازد. وی برای تشریح این جریان، به چهار عامل توجه کرده است: ۱. مقوله میانجی یا شی‌وارگی که در آن همه چیز به کالا تبدیل می‌شود. ۲. قهرمان پروبلماتیک که در عین حال که متاثر از بازار آزاد است، تابع ارزش‌های کیفی خود نیز هست. ۳. با توجه به فرد پروبلماتیک، رمان بر اساس نارضایتی قهرمان از روند جامعه و گرایشش به ارزش‌های کیفی تکامل یافته است. ۴. در جامعه "رقابت آزاد"، ارزش‌های کیفی مثل "آزادی، برابری، برادری"، وجود دارد و رمان بر اساس این ارزش‌ها پی‌ریزی می‌شود" (ایوتادیه، ۱۳۷۷، ۱۱۱).

با این توضیحات به بررسی مولفه‌های دریافتی و تشریحی نمایشنامه *چهارصندوق* پرداخته می‌شود.

نمایشنامهٔ *چهارصندوق*

چهارصندوق، یازدهمین نمایشنامهٔ بهرام بیضایی است که در سال ۱۳۴۶ به نگارش درآمد. اجراهای این نمایشنامه همواره با مشکل همراه بوده، چنانکه بیضایی در پایان آن می‌نویسد که "اجرای *چهارصندوق* هربار از صحنه پایین کشیده شد" (بیضایی، ۱۳۵۸، ۴).

دریافت

برای درک و دریافت اثر ادبی، گام نخست مورد بررسی قرار دادن اثر در ساختار خودش، به منظور دستیابی به ساختار کلی آن است. در زیر خلاصه‌ای از نمایشنامه *چهارصندوق* و سپس تحلیلی از فردسان‌های آن ارائه می‌شود:

چهارفردسان زرد، سبز، سرخ و سیاه، از سر رسیدن دشمنی که نمی‌دانند کیست و کجاست و کی قرار است سر برسد، دچار ترس می‌شوند. فردسان زرد برای ایجاد امنیت و ترساندن دشمن فرضی، پیشنهاد می‌دهد که یک مترسک بسازند. هر چهار نفر دست بکار می‌شوند و مترسک ساخته می‌شود. با پوشاندن لباس بر او کم‌کم جان می‌گیرد و می‌خواهد آنها سازندگانش را به زیر سلطهٔ خود بکشد. هر چهار تن، در پی حل این مشکل هم پیمان می‌شوند. ولی مدتی بعد، یکی پس از دیگری تسلیم او می‌شوند. سرخ، نخستین کسی است که به خاطر حفظ سرمایه و اموال و موقعیتش دست به خیانت می‌زند و به زیر سلطهٔ مترسک می‌رود. بعد از او سبز سلطهٔ مترسک را می‌پذیرد. سپس زرد آشکارا مخالفت خود را با مترسک اعلام می‌کند. اما مترسک با دوز و کلک و فریبکاری، کاری می‌کند که دیگران فکر کنند او خائن است. سبز و سرخ هم که پیش از این خیانت و سازش کرده‌اند و تسلیم شده‌اند، از این اتفاق بدشان نمی‌آید. سیاه اما تنها کسی است که دوز و کلک و فریبکاری درش اثر ندارد و هنوز تسلیم مترسک نشده است. پس چاره‌ای برای مترسک باقی نمی‌ماند جز متوسل شدن به روز. با شکنجه و شلاق سیاه را مجبور می‌کند صندوقی بسازد برای حبس خودش. سه فردسان دیگر هم هر کدام در صندوقی جداگانه حبس می‌شوند. پس از مدتی، زرد با شنیدن صدای گریهٔ سیاه از صندوق خود بیرون می‌آید و شروع می‌کند به فریاد زدن. سبز و سرخ هم با شنیدن سر و صدا پا از صندوقشان بیرون می‌گذارند و گذشته را به یاد می‌آورند. یادشان می‌آید که آزاد بودند و صندوق مترسکی در کار نبود. این چهار نفر تصمیم به از بین بردن مترسک می‌گیرند. زرد باز هم پیشنهاد می‌دهد و این بار می‌گوید که باید صندوق‌ها را بشکنیم. سیاه پیروی می‌کند و به عنوان اولین نفر، دست به تبر می‌برد و صندوقش را چندپاره می‌کند. اما سرخ که سیاه را تشویق هم کرده بود، سرباز می‌زند و سبز هم به دنبالش دست به تبر نمی‌برد. حتی زرد هم وقتی می‌بیند در اقلیت قرارگرفته، کنار می‌کشد و سیاه می‌ماند و صندوق شکسته و مترسکی که از راه رسیده. همه به صندوق‌هایشان بازگشته‌اند، به جز سیاه که بی‌پناه مانده و تبر به دست در مقابل مترسک نعره می‌زند: خورشید... خورشید.

فردسان‌ها

بیضایی در همان ابتدای نمایشنامهٔ *چهارصندوق*، فردسان‌ها را به نحوی نام‌گذاری و طبقه‌بندی کرده است که به خواننده، نوعی نگاه شخصیت‌شناسی برهد. او در طبقه‌بندی شخصیت‌ها، از عبارت "نفرپوش" استفاده کرده است. فردسان‌های بیضایی به گونه‌ای پرداخته شده‌اند که نه تیپ باشند و نه تشخص فردی داشته باشند. به این صورت که از یک طرف فردسان، نماینده گروه یا طبقهٔ خاص اجتماعی خاصی است و از طرف دیگر، کارهایی می‌کند که از یک تیپ خاص انتظار نمی‌رود و به نوعی فردیت خودش را به رخ می‌کشد. بیضایی، چهار فردسان را از رقص نمایشی *چهارصندوق*، یعنی چهار شخصیت زرد، سبز، سرخ و سیاه و همچنین مترسک معرفی می‌کند، هریک از این رنگ‌ها، نماینده‌ای از طبقه یا گروه اجتماعی خاص خود هستند. او با این کار، تصویری از جامعه‌ای که در آن زیسته است را به مخاطبش ارائه می‌دهد.

فردسان سبز، نقش‌پوش همهٔ آنهایی است که شخصیت خودشان را به دین و علم گره زده‌اند و در پناه هویتی که با باورهای اجتماعی زنگ‌زده‌ی مربوط به عالم غیب برای خود ساخته‌اند، سنگر گرفته‌اند. سبز برعکس ادعایش، بیشتر مرد حرف است نه عمل: " سبز: بله آقا، کردار، معرف شخص است نه گفتار!" (بیضایی، ۱۳۹۱، ۱۸).

فردسان سرخ، نمایندهٔ طبقهٔ مرفّه و صنف بازاری و جلوه‌ی عده‌ایست که بین طبقه متوسط تا اشراف در نوسانند. از ابتدای

نمایشنامه، او تاجری مرفه تصویر می‌شود که به کسب و کار مشغول است. در واقع، او را نه نماینده طبقه اشراف معرفی می‌کند و نه نماینده طبقه متوسط، بلکه چیزی بین این دو. او نشان‌دهنده‌ی قدرت اقتصادی یک نظام اجتماعی ست که خودش را در جمع متمولین سرخ‌پوش جا کرده است. منفعت طلب است، و هر طرفی که باد بوزد، در جهت اراده اوست.

"سرخ: چی میگین؟ من دیگه نیستم. من دیگه نیستم!

زرد: اگه نفعی بود، بودی" (همان، ۳۵).

فردسان سیاه در این نمایشنامه، نقش پررنگی دارد. رنگ سیاهش نشان از سیاه‌بختی طبقه کارگر دارد که نماینده‌اش است. این رنگ در عین حال نمودیست از ساختمایه‌ی نمایش سنتی *چهارصندوق* و فردسان سیاه در نمایش‌های تقلید. جالبی این شخصیت آنجاست که درست مثل سیاهِ سیاه‌بازی‌ها، در عین کودن و ابله و ساده‌لوح بودن، زیرک و تیزبین هم هست. یاوه می‌گوید، اما ناگهان با حرف‌های دقیقش، مخاطب را میخکوب می‌کند. انگار که واقعیات نمایش تنها از دهان اوست که بیرون می‌آید. درست مثل توده مردم که کوته فکر به نظر می‌رسند و در مواقع حساس، با تدبیر عمل نمی‌کنند، اما گاهی واقعیات تلخ را با لحنی نیش‌دار ابراز می‌دارند.

" سیاه: پس این وسط فقط مترسک بی تقصیره، بله؟..." (همان، ۱۵).

در طی نمایشنامه می‌بینیم که بر اساس اتفاقات اجتماعی و سیاسی، سیاه است که می‌شورد و حرکت می‌کند و هزینه می‌دهد و در انتها همین سیاه/ توده مردم است که بختش سیاه است و قربانی می‌شود.

" سیاه (نعره می‌کشد): پس جهنم فقط مال منه؟

زرد: سعی کن منطقی باشی. سعی کن موقعیتو بفهمی.

سیاه: کدوم موقعیت؟ شما چی به سرمن آوردین؟" (همان، ۶۸).

فردسان زرد، بیشتر از بقیه دوست دارد که قهرمان باشد و دم از تغییر و امید و روشنگری و نبوغ فکری می‌زند و سعی دارد دیگران با را خودش همراه کند. او که نماینده روشنفکران جامعه است، شرایط موجود و آینده پیش رو را تحلیل و پیش‌بینی می‌کند. اما بیضایی در نمایشنامه نشان می‌دهد، به همان میزان که وجودش سودمند است، مضر هم هست. خود اوست که پیشنهاد ساخت و تجهیز مترسک را می‌دهد و باز هم خودش است که در برابر او جبهه می‌گیرد و سر سیاه را بر باد می‌دهد.

"سبز: آرام باشید جانم. صندوق شما هر چه باشد از مال من بدتر نیست.

زرد: از کجا می‌دونین؟ اونجا شعریه معادله‌س. بعضی افسوس می‌خورن که چرا عشق یه معامله نیست.

سبز: اعتراف می‌کنم که تعبیرهای نوگرایان را نمی‌فهمم." (همان، ۶۹).

فردسان زرد به شرایط موجود معترض است، اما تنها معترض است و عملی از او سر نمی‌زند. بدون اینکه گزینه‌ای برای جایگزین‌کردن مترسک داشته باشد، تنها دست به اعتراض و نافرمانی می‌زند. و همین می‌شود که اعتراض او ناخواسته تبدیل می‌شود به سوپاپ اطمینانی برای مترسک.

" مترسک: درسته، درسته. پس تو با من مخالفی.

زرد: مخالف نه، دشمن!

مترسک: و اونم سرسختانه.

زرد: سرسخت نه، خونی!

مترسک: خیلی خوشحالم.

زرد (جا می‌خورد): خوشحال؟

مترسک: بهت اجازه می‌دم که با من مخالفت کنی، این کار غرور منو راضی می‌کنه.

زرد: چی به هم می‌بافی؟

مترسک: هیچ فکرشو کردی؟ تو با مخالفتت منو ترسناک‌تر از اونچه که هستم نشون میدی. این خودش خیلی خوبه، من بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شم و شما کوچک‌تر و کوچک‌تر. هه، اینطوری دیگه کسی جرأت نمی‌کنه با من در بیفته" (همان، ۲۶).

زرد یک روشنفکر بدون عمل است، پس بدیهی‌ست که اعتراضاتش محکوم به شکست است. او حتی جرئت این را ندارد که شعارهای خودش را عملی کند و هرگز دست به تبر نمی‌شود و صندوقش/ پناهگاهش را در هم نمی‌شکند.

و اما مترسک. مترسک همان "نیست" ای ست که به واسطهٔ حماقت طبقات مختلف جامعه "هست" شده است. "هست"ی که هستی عده‌ای را به بازی می‌گیرد و روزگارشان را سیاه می‌کند.

"سیاه: ما تو رو درست نکردیم که با خودمون در بیفتی.

مترسک: شما منو درست نکردین. دیگه نشنوم که بگین منو درست کردین. من درست بودم" (همان،۱۱).

هوشمندترین و آگاه‌ترین فردسان نمایشنامه، همین مترسک است که ساخته دست طبقات مختلف اجتماع است. او طبقات و اقشار جامعه را به خوبی می‌شناسد و به درستی می‌تواند رویکردش را در شرایط مختلف با آنها تنظیم کند و با این حربه کنترلشان کند.

تبیین (تشریح)

از نظر گلدمن، مرحله ادراک اثر هنری، حاصل شناخت ساختار آن اثر و مرحله تبیین آن اثر، حاصل گنجاندن این ساختار در ساختار فراگیر اجتماعی است.

بررسی بستر تاریخی، سیاسی و اجتماعی نمایشنامه *چهارصندوق*

از آنجا که *چهارصندوق* را سیاسی‌ترین اثر بهرام بیضایی می‌دانند، می‌توان با تطبیق تاریخ سیاسی ایران، از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰، یعنی زمانی که نویسنده، ایدهٔ این نمایش را در سر پرورانده، تا وقتی که دست به قلم برده و اقدام به نوشتن آن کرده، با حوادثی که در نمایشنامه اتفاق می‌افتند، به نکات مفیدی برای تبیین نمایشنامه دست یافت.

در مجلس اول، چهار فردسان زرد، سبز، سرخ و سیاه از خطر نامعلومی می‌گویند که آنها را تهدید می‌کند. فردسان‌های این نمایشنامه، تعریف رنگی شان را از بازی روحوضی "چهارصندوق" می‌گیرند. در این بازی، بازیگران در صندوق‌های زردچوبه و حنا و ذغال و غیره، پنهان می‌شدند. فردسان سبز اما معنای خود را از جایی دیگر می‌گیرد. از شمایل‌های آیینی و نقاشی‌های مذهبی و هنر عامیانه و همچنین نظام نشانه‌شناسی رنگ در تعزیه.

با بررسی نمایشنامه درمی‌یابیم که هر کدام از فردسان‌ها، نماینده‌ی گروهی از افراد جامعه هستند. زرد نماینده روشنفکران است. سبز، مذهبیون قشری. سرخ، بازاریان و سیاه نمایندهٔ عامهٔ مردم است. در اینجا بیضایی، بر اساس ذات فرهنگی خود جامعه (در روزگار نگارش اثر)، اقدام به طبقه‌بندی اقشار جامعه کرده است. طبقه‌بندی اجتماعی بومی‌ای که او در این نمایشنامه معرفی می‌کند، ناشی از شناخت و تحلیل درست او از جامعهٔ ایران، بدون تکیه بر تئوری‌ها و تجربیات مختص جوامع دیگر است. بیضایی بعد از ارائهٔ این ترکیب طبقاتی، شروع می‌کند به نمایش رابطهٔ این طبقات با هم: چهار فردسان از سر ترس و برای ایجاد احساس امنیت، پیشنهاد زرد را قبول می‌کنند و دست به کار می‌شوند برای ساختن یک مترسک. هرکدام‌شان تکه‌ای از آن را می‌سازند. زرد با استفاده از تنه چوبی پایه‌داری، بدنه را می‌سازد، سرخ، سوت‌زنان، به این بدنه شاخ و برگ می‌دهد، سبز کنار می‌ایستد، اوراد و اذکار می‌خواند و به تنه بدون جان فوت می‌کند، ولی این سیاه است که عریان می‌شود و هرآنچه دارد را تن مترسک می‌کند، کلاه و نیم تنه و کفش. پس به این ترتیب است که توسط طبقات مختلف اجتماع مترسک/حاکم زاده می‌شود.

و این مترسک/حاکم، همان است که قرار بود بعد از هرج و مرج‌های جنگ جهانی دوم، اشغال ایران توسط متفقین، برکناری پهلوی اول و آشوب‌های داخلی بر سر تجزیه‌خواهی و خودمختاری، بالاخره حضور پیدا کند و با زمامداری‌اش-پهلوی دوم-، کشور روی آرامش و امنیت را ببیند. اما "محمدرضا شاه پهلوی دراولین گام، بجای ایجاد رفاه عمومی شروع به سرکوب مخالفان و تثبیت قدرت خود کرد. در آن دوران، ایران اساساً جامعه‌ای در حال توسعه بود. اکثریت جمعیت کشور در مناطق روستایی با بی‌سوادی و نادانی زندگی می‌کردند. حکومت شاه بیش‌تر در پی گرفتن کمک نظامی از غرب، به ویژه ایالات متحده بود تا پرداختن به هرگونه اصلاحات" (بهروز،۱۳۹۲، ۳۴).

" مترسک شروع به قدرت نمایی می‌کند، او تعظیم و مالیات و در اختیار داشتن افکار و اندیشه‌های چهار رنگ را طلب می‌کند. آنها ظاهرا هم‌پیمان می‌شوند برای کنترل قدرت مترسک، اما او به سراغ سرخ می‌رود که تنها درصحنه مانده. در تاریخ همواره طبقهٔ بازار، به خاطر اندوخته‌ها و حفظ و افزایش آنچه دارند و نیز نقش‌شان در حفظ آرامش جامعه، اولین گروهی از مردم بوده‌اند که جلب‌شان برای حکومت‌ها اهمیت داشته، و آنها هم برای حفاظت از داراییشان، با حکومت‌ها کنارمی‌آمده یا باج می‌داده‌اند. سرخ پس از این اتفاق نه تنها از مبارزه کنار می‌کشد، بلکه خودش را زجر دیده و شکنجه شده جا می‌زند. سبز نیز در پی او و درهمنشینی همیشگی‌اش با بازار، از مبارزه کنار می‌کشد. در این‌جا زرد-روشنفکر که تنها مبارز باقی مانده است با تمهید مترسک به عنوان خائن معرفی می‌شود" (هاشمی، ۱۳۸۶، ۱۰۹).

این مراحل کنار زدن مخالف‌ها، بی‌شباهت به مراحلی نیست که به کودتای ۲۸ مرداد می‌انجامد. وضعیت پایان مجلس اول و ساخت صندوق‌ها به دستور مترسک را، می‌توان تعبیری از کودتای ۲۸ مرداد دانست. در نمایشنامه می‌بینیم که تنها سیاه-مردم است که از مترسک فریب نمی‌خورد. مترسک رویهٔ تحقیر را در پیش می‌گیرد. به یادش می‌آورد که دوستانش، زرد، سبز و سرخ هم او را تحقیر می‌کنند و می‌خواهد با این روش، سیاه-مردم را به سمت خودش بکشاند. اما او نمی‌پذیرد، فریب نمی‌خورد. پس مترسک شلاق در دست می‌گیرد و مجبورش می‌کند که تعدادی صندوق بسازد. سیاه کمک می‌خواهد، اما آن سه نفر درگیر بدگمانی، دعوا و مقصر و جاسوس خواندن یکدیگرند.

"کودتاچیان در آن دوره می‌دانستند گروه‌های درگیر مبارزه، خود با یکدیگر اختلاف دارند و با استفاده از همین نقطه ضعف، خیال خود را تا حدود یک دهه راحت می‌کنند، تا مرحلهٔ بعد: اصلاحات ارضی در دههٔ چهل و جریان پانزده خرداد. تا این دوران و حتا چندسالی بعد از آن، مبارزه به شکل سازمان یافته وجود ندارد و ساواک به شدت بر اوضاع مسلط است" (بهروز، ۱۳۸۵، ۱۶۲).

آن فلاکت و بیچارگی و سیاه بختی‌ای که فردسان سیاه در انتهای مجلس به آن دچار می‌شود، همان مصائبی ست که گریبان گیر طبقات اجتماعی فرودست شده است.

"به یاد بیاوریم کشتگان قیام خونین تیر۱۳۳۱ به پشتیبانی از مصدق را، و نیز قتل‌های سیاسی و اعدام روزنامه‌نگاران و مبارزاتی چون محمد مسعود، کریم پورشیرازی و دکتر حسین فاطمی را، قیام دانشجویی ۱۶ آذر و کشته‌شدن شریعت رضوی، قندچی و بزرگ‌نیا در تظاهرات دانشجویان علیه سفر نیکسون به ایران، اعدام مرتضی کیوان در ۱۳۳۳ و خسرو روزبه در ۱۳۳۷ و تمامی اعدام‌ها و کشتارهایی که در انتظار قربانیان آتی بودند" (بهروز،۱۳۹۲،۴۷). مجلس دوم را مترسک آغاز می‌کند.

"مترسک: خبری نیست. هیچ خبری نیست. تماشاگران محترم، لازمه نکته‌ای رو تذکر بدم. اوضاع عوض شده. ما بالاخره با هم کنار اومدیم، یعنی چاره‌ای هم نبود. یکی باید دیگری را دلالت می‌کرد، و کرد. موقعیتی کم‌نظیر، ایامی درخشان. حالا دیگه از آرامش و سکونی برخورداریم که تا دنیا دنیا بوده سابقه نداشته..." (بیضایی، ۱۳۹۱، ۳۹).

"پس از سرکوب شدید ۱۳۳۲، تا پایان دهه، جز انعقاد چند معاهدهٔ نظامی با ایالات متحده و سرازیرشدن کمک‌های نظامی و اقتصادی امریکا به ایران و رفع اختلاف ایران و انگلستان بر سر موضوع نفت، تغییر چندانی در ایران روی نداد" (بهروز،۱۳۹۲، ۴۷). اوضاع واقعا، به همان آرامی بود که مترسک گزارش می‌دهد. "در سال ۱۳۴۱، شاه یک فرآیند اصلاحی را آغازکرد که به تغییر ایران از یک جامعهٔ مبتنی بر کشاورزی، پیشاصنعتی، و سرمایه‌داری، به

جامعه‌ای نیمه‌صنعتی سرمایه‌داری و آمادهٔ ادغام در نظام اقتصاد جهانی کمک کرد. هستهٔ مرکزی این برنامهٔ اصلاحی‌که شاه دوست داشت آن را "انقلاب سفید" یا "انقلاب شاه و ملت" بنامد، اصلاحات ارضی بود" (همان، ۶۴).

توصیف نقش‌پوش‌های حاضر در نمایشنامه، از وضع موجود این‌چنین است:

"زرد: در صندوق من همه‌گونه وسایل امن و آسایش فراهم شده. ما مجهز به حرارت‌سنج برقی و سرماسنج خودکار، بلیت بخت‌آزمایی و مطبوعات آزاد هستیم... و همهٔ اینها البته از این حکایت می‌کند که ما مجهز به حرارت‌سنج برقی و سرماسنج خودکار و انواع پرده‌ها برای جلوگیری از نور آفتاب هستیم. یخچال‌های ما سردتر از محیط اطراف نیست. ما صاحب یخ‌قالبی، کرهٔ‌قالبی، افکار قالبی، و همهٔ چیزهای قالبی هستیم، و این نشون می‌ده که غمی روی‌زمین‌باقی نمونده، غیر از غم‌های قالبی" (بیضایی، ۱۳۹۱، ۴۰).

"این‌جملات بی‌هویت و کلیشه‌ای، یادآور مصاحبه‌هاییست که در رسانه‌های حکومتی پخش می‌شود و همه چیز را خوب و خوش نشان‌دهد. مصاحبه‌هایی با مردمانی که از دشواری‌ها نمی‌نالند و به ظاهر از همه چیز راضی‌اند و همه چیز خیلی هم عالی‌ست. ریشهٔ این بی‌هویتی و بی‌انگیزگی، به دههٔ ۳۰ برمی‌گردد. دههٔ شکست. نسلی‌جوان از فعالان سیاسی‌که عمدتاً تحصیل کرده بودند، آرمان‌های خود را به واسطهٔ کودتایی که قابل پیشگیری بود و تا حداقل تلاش به پیروزی رسیده بود، برباد‌رفته می‌دیدند. تهاجم ۲۸ مرداد می‌توانست به نقطهٔ عطفی برای تشدید مبارزه و گذار جنبش از یک روند سیاسی به یک روند نظامی تبدیل شود، اما ناتوانی برخی روشنفکران در تشخیص و راهبری شرایط و کنارکشیدن مذهبیون و بازار که ارتباط مستقیم و بهتری با مردم داشتند، این امکان را از میان برد. در نتیجه نظام شاهنشاهی دههٔ ۳۰ را پس از کودتای تحت رهبری سازمان سیا وکمک سازمان‌جاسوسی انگلستان و ساقط کردن حکومت ملی‌دکتر مصدق، با تحکیم پایه‌های حکومت خود از سر گذارنده بود" (هاشمی، ۱۳۸۶، ۱۱۳).

"مترسک: به وجود آوردن این آرامش و تفاهم آسون نبود. اوائل حتا شدت عمل لازم داشت، بله شدت عمل! البته فقط به خاطر سعادت آیندهٔ خودشون. می‌دونید که دلالت دیگران بدون زحمت نیست. بله، بالاخره موفق شدیم. بهترین قاعده پیدا شد، و آن همینه‌که‌می‌بینید. اون‌ها به صندوق‌هاشون عادت‌کرده‌بودند، و حالا می‌شه گفت که علاقمند شده‌اند. شایدم دیگه یادشون رفته که می‌شه بیرون اومد (لبخند می‌زند) بنابراین حالا دیگه من می‌تونم یه خواب راحت بکنم" (بیضایی،۱۳۹۱، ۴۲).

اما " در دههٔ ۱۳۴۰، مخالفان رژیم شاهنشاهی، دست‌خوش یک دگرگونی و تحول نسل‌ها شده بودند. نسل پیشین، آموزه‌های سیاسی و تجربیات خود را در دههٔ بیست به دست آورده بود که در پی سقوط رضاشاه به دست متفقین، در ۱۳۲۰ آغاز شد و تا سقوط مصدق در ۱۳۳۲ ادامه یافت. در سطح عمومی، دورهٔ ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۲ دورهٔ مبارزه بین شاه و مخالفان بود. شاه مجبور شده بود از شدت سرکوب دههٔ قبل بکاهد. این دوره، عصر بازگشت نسبی قوانین مشروطه و فعالیت باز و آزاد بود. احزاب سیاسی این دوره نشان دادند که نمی‌توانند فعالیت‌های خود را در دورهٔ سرکوب شدید دولتی پس از کودتای ۱۳۳۲ ادامه بدهند. گشایش فضای سیاسی سال‌های ۴۲ مؤید این نظر است" (بهروز، ۱۳۹۲، ۸۲).

در همین حال و هواست که صدای ناله‌ای به گوش می‌رسد. پیش از دیگران، زرد-روشنفکر، آن را می‌شنود و برای کمک از صندوق-حصار خود بیرون می‌آید. سبز و سرخ نیز در ادامه بیرون آمده و بلایی را که مترسک بر سرشان آورده را به یاد می‌آورند. مترسکی که اینک آسوده خوابیده.

"در آن زمان اینگونه به نظر می‌رسید که رژیم شکست‌ناپذیر است. این واقعیت که اپوزیسیون حتا نمی‌توانست شبکه‌ای در داخل کشور ایجاد کند چه رسد به مبارزه با شاه، قدرت حکومت را نشان می‌داد" (بهروز، ۱۳۸۵، ۶۹).

چهار فردسان از این آزادی ظاهری که بهشان روی آورده بود قوت می‌گیرند و سعی می‌کنند که دست به یک مبارزه جدی بزنند. زرد، تمام تلاشش را می‌کند تا سیاه را بیدار کند، تا "همگی" با هم دست به مبارزه بزنند.

"پس از سرکوب خونین نهضت ۱۵ خرداد و تبعید آیت‌الله خمینی در سال ۴۲، نسل جدیدی از فعالان سیاسی-چه اسلامی و چه مارکسیست- در ایران تحت تأثیر جنبش‌های رهایی بخش بین المللی و شرایط اختناق داخلی به این نتیجه رسیدند که تنها راه برخورد با نظام شاهنشاهی و آنچه آنها دیکتاتوری حاکم می‌خواندند، عمل مسلحانه است. مهدی بازرگان، از چهره‌های برجستهٔ مخالف در آن زمان نیز، در جریان محاکمهٔ خودش در دادگاه نظامی در دههٔ چهل می‌گوید: ما آخرین‌کسانی هستیم که از راه قانون اساسی مشروطه به مبارزهٔ سیاسی برخاسته‌ایم. ما از رئیس دادگاه انتظار داریم این نکته را به بالاتری‌ها بگویند" (غلامرضا نجاتی،۱۳۷۱، ۳۷۳) و این آغازی‌ست برای شکل جدیدی از مبارزه. "واقعیت سیاسی سال‌های پس ازکودتا ثابت کرد امکان گفتگویی عقلایی با نظام خشنی با اعتماد به قدرت خود و بدون تحمل و رواداری هیچگونه مخالفت و بی‌توجه به آرای مردم، وجود ندارد. معنای این وضعیت آن بود که یافتن روشی مناسب برای تثبیت مجدد اپوزیسیونی سازمان‌یافته و با دوام، الزامی‌ست. با دوام نه به معنای بقای صرف بلکه به منظور رشد کردن در شرایط اجتماعی-سیاسی سرکوب‌گر بود. ایجاد رابطهٔ استوار و پایدار با مردم و هدایت آنان برای سرنگونی موفقیت‌آمیز رژیم، به هدف غایی نسل جدید تبدیل شد" (بهروز، ۱۳۸۵، ۶۹).

مشاهده می‌شود که فردسان‌های نمایشنامه تصمیم می‌گیرند که صندوق‌هایشان را بشکنند. طبق معمول نمایش، اولین نفری که دست به تبر می‌برد، سیاه است. سه فردسان دیگر اما از ترس اینکه مبادا دیگری صندوقش را نشکند، چنین نمی‌کنند و دوباره ترک صحنه می‌گویند. حتا زرد که تنها امید سیاه بود. سیاه با صندوق شکسته‌اش به تنهایی در صحنه می‌ماند و به آرامی گریه می‌کند. در حالی‌که از دل تاریکی، صدای خنده‌ی ترسناک مترسک شنیده می‌شود.

مانند وقایع نمایشنامه، در تاریخ معاصر ایران هم شاهد چنین اتفاقاتی هستیم. "در دههٔ چهل، شاه هنگامی که از پشتیبانی امریکا مطمئن شد و برنامهٔ اصلاحات را در دست گرفت، با قاطعیت علیه جبههٔ ملی اقدام کرد و آن را تا سال ۴۲ به کلی سرکوب کرده بود. مخالفت دیگری با شاه از محافل مذهبی برخاست. مخالفان مذهبی به رهبری مراجع بزرگ شیعه در خصوص مسائلی از جمله اصلاحات ارضی و واگذاری حق رأی به زنان با شاه روبرو شدند. این حرکت نیز در ۱۵ خرداد ۴۲ که شاه به ارتش دستور داد همهٔ مخالفان را سرکوب کند، پایانی خونین یافت و سال بعد، آیت الله خمینی نیز به تبعید فرستاده شد. در باقی سال‌های دههٔ چهل، شاه به صورت فرمانروایی خودکامه و متکی به نفس حکومت کرد" (بهروز،۱۳۹۲، ۸۳). او در روز چهارم آبان ماه، احتمالاً در همان روزهایی که *چهارصندوق* نوشته می‌شد، اقدام به تاج‌گذاری نمود. پس در این اوضاع آشفته، کسی برای اعتراض و مبارزه باقی نمانده بود، به جز سیاه/توده که چاره‌ای برایش نمانده جز اینکه تبرش را بردارد، کمر خم نکند، تسلیم نشود و رو به تاریکی نعره بکشد:

خورشید... خورشید!

و صحنه تاریک می‌شود.

نتیجه

تئاتر و جامعه، در طول تاریخ بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته‌اند. بیضایی به عنوان هنرمندی متعهد و متاثر از جامعهٔ محل زیستش، در آثارش سعی دارد جامعه، فرهنگ و تاریخ کشورش را به تصویر کشد. موضوع *چهارصندوق* نیز مانند اکثر آثار نویسنده، از بطن جامعه برگرفته شده است. اما این موضوعات می‌توانند با کم و بیش تفاوتی در بسیاری از جوامع دیگر نیز از جمله کشورهای در حال توسعه، صدق کنند.

می‌توان گفت که *چهارصندوق*، سیاسی‌ترین اثر بهرام بیضایی است. چراکه او در این اثر، نگاه خودش را، تحلیل خود را از جامعه‌اش، به واسطه هنری که دارد، ارائه می‌دهد و در این ارائه هنرمندانه، مخاطب را به تفکری عمیق وامی‌دارد. او جامعه‌ای که در آن می‌زیسته است را ارائه می‌دهد، اما نگاه منتقد و شکوه‌گرش به سمت مردم است، نه مترسک/حاکم. رویکرد بیضایی در کل اثر، رویکردی انتقادی است. به واقع بیضایی، همانقدر که حاکم تمامیت‌خواه را مقصر می‌داند، جامعه را هم مُبرا از تقصیرها نمی‌کند. او دیکتاتوری را محصول رفتارهای اجتماع در قبال سازمان حاکم می‌داند. مترسک و رنگ‌پوشان، استعاره‌های روشنی هستند که در برهه‌های تاریخی این سرزمین، مصادیق بسیاری داشته‌اند. نویسندهٔ *چهارصندوق*، بر هویت دروغینی که خود مردم می‌سازند، به آن بال و پر می‌دهند و در انتها گرفتارش می‌شوند، تاکید می‌کند.

با توجه به هدف اصیل گلدمن که معتقد بود، میان جهان نویسنده و یک گروه اجتماعی در دوره مورد بحث، پیوند برقرار است، باید گفت که نمایشنامه *چهارصندوق* نیز برگردانی از شرایط اجتماعی و سیاسی دهه بیست تا چهل جامعه ایران است و بیضایی موفق شده جهان‌نگری و بینش روشنفکران طبقه متوسط جامعه را، به خوبی تصویر کند. البته نباید فراموش کرد که برخی آثار سترگ و ارزشمند، توانایی به تصویر کشیدن دوره‌های تکراری از تاریخ جامعه مورد نظر را دارند و این کار، تنها از نویسنده‌ای برمی‌آید که درکی عمیق از شرایط جامعه‌اش و تاریخی که بر آن گذشته، دارد.

از ویژگی‌های روشن قلم بیضایی می‌توان به بازتاب تحولات اجتماعی در اثر و پوشش دادن همگانی‌ترین مسائل زمانه اشاره کرد که هر دو، از خصوصیات آثار هنری ارزشمند محسوب می‌شوند. او در آثارش، جامعهٔ ساخته و پرداختهٔ ذهن خود را معرفی می‌کند. درست است جامعه‌ی ساخته و پرداخته‌ی نمایشنامه، حاصل از اجتماعی‌ست که بیضایی می‌شناسد، اما با توجه به انتخاب‌هایی که کرده است، اجتماع متفاوتی را معرفی می‌کند. جامعه‌ای که هم بازتاب‌دهنده‌ی مشکلات جامعه واقعی آن زمان است و هم نشان‌دهنده‌ی آرمان‌ها و آرزوهای او برای تغییر کردن جامعه.

پژوهش جامعه‌شناختی نمایشنامه *چهارصندوق*، نشان داد که نظریات لوسین گلدمن، در مورد جامعه ایران نیز کاربرد دارد و به‌کارگیری آنها می‌تواند به توضیح رابطه میان نمایشنامه و جامعه و همچنین شناخت تاثیر ساخت اجتماعی بر اثر کمک کند. همچنین در تحلیل نمایشنامهٔ *چهارصندوق*، نشان داده شد که چگونه ساختار اجتماعی تاثیر خود را بر اثر هنری می‌گذارد.

بیضایی، به عنوان یک هنرمند ارزشمند، به این توانایی دست پیدا کرده که گروهی از روشنفکران طبقه متوسط را نمایندگی کند و جهان‌بینی آنان را تحت تاثیر قرار دهد. او در *چهارصندوق*، موفق شده که جهان‌نگری این طبقه را نیز به درستی به نمایش بگذارد. دلیل ارزشمند و درجه یک بودن این نمایشنامه، این است که *چهارصندوق*، در عین بازتاب تحولات جامعه‌ای در حال گذار، توانسته است به شخصی‌ترین شیوه، همگانی‌ترین مسائل زمانه کنونی را بازگو کند.

هنرمندان ارزشمند دیگر، اگرچه در همان جامعه‌ای زندگی می‌کنند که بیضایی می‌زید، اما به علت تفاوتی که در جهان‌بینی ناشی از تعلقشان به گروه‌های متفاوت اجتماعی وجود دارد، ابعاد دیگری را از جامعه تصویر می‌کنند.

از دیدگاه جامعه‌شناسی هنر، با مطالعه‌ی مجموعه آثار همه هنرمندان بزرگ می‌توان به شناختی همه جانبه از جامعه معاصر آنها دست یافت. این همان استفاده‌ایست که از کشف رابطهٔ هنر و جامعه در راه شناخت بهتر جامعه می‌توان به عمل آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱ بیضایی در "مجلس شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین" که تابستان ۱۳۸۴ در مجموعهٔ تئاتر شهر به اجرا درآورد، به همین موضوع صراحتاً می‌پردازد. ماکان می‌گوید: در جامعه ای که مردمش فراموشکارند یک نفر باید باشد که مدام یادآوری کند (نقل به مضمون).

فهرست منابع

آشوری، داریوش (۱۳۶۸)، نظریه غربزدگی و بحران تفکر در ایران، *نشریه ایران نامه*، شمارهٔ ۲۷، صص ۴۵۴-۴۶۰.

ایگلتون، تری (۱۳۸۱)، *درآمدی برایدئولوژی*، ترجمه معصوم بیگی، نشر آگه. تهران.

ایوتادیه، ژان (۱۳۷۷)، *جامعه‌شناسی ادبیات و بنیان‌گذاران آن، درآمدی برجامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، انتشارات نقش جهان، تهران.

بهروز، مازیار (۱۳۹۲)، *شورشیان آرمانخواه (دلایل ناکامی چپ در ایران)*، انتشارات ققنوس، تهران.

بهروز، مازیار (۱۳۸۵)، *تاملاتی پیرامون تاریخ شورشیان آرمانخواه در ایران* (مجموعه مقالات و مصاحبه‌ها)، نشر اختران، تهران.

بیضایی، بهرام (۱۳۵۸)، *چهارصندوق*، نشر روزبهان، تهران.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۱)، *چهارصندوق*، (دیوان نمایش جلد۲ ص۷۳-۱۵۰)، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

جعفری‌نژاد، شهرام (۱۳۷۹)، *بهرام بیضایی*، نشر قصه. تهران.

راودراد، اعظم (۱۳۸۳)، جامعه هنرمند، هنرمند جامعه، *نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۱۹، صص ۸۵-۹۴.

راودراد، اعظم (۱۳۸۸)، نگاهی جامعه شناختی به فیلم های حاتمی کیا، *نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شماره ۱، صص ۹۷-۱۲۶.

سروش‌پور، کورش (۱۳۸۴)، *تاریخ‌گرایی و تاریخ‌گریزی در گزیده آثار بهرام بیضایی*، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، تهران.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۱)، *جامعه‌شناسی ادبیات دفاع از جامعه‌شناسی رمان*، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، نشر هوش و ابتکار، تهران.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۶)، *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، ترجمه محمد جعفر پوینده، نشر چشمه، تهران.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۷)، *روش ساختگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات*، مجموعه مقاله، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، انتشارات نقش جهان، تهران.

گلدمن، لوسین (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی ادبیات، جایگاه و مسائل روش*، لوسین گلدمن (جامعه، فرهنگ، ادبیات، مجموعه مقالات)، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، نشر چشمه، تهران.

لنار، ژاک (۱۳۷۶)، *نگاهی به واپسین کتاب گلدمن*، لوسین گلدمن (جامعه، فرهنگ، ادبیات)، گزیده و ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، نشر چشمه، تهران.

نجاتی، غلامرضا (۱۳۷۱)، *تاریخ سیاسی ۲۵ سالهٔ ایران (از کودتا تا انقلاب)*، انتشارات رسا، تهران.

هاشمی، افشین (۱۳۸۶)، *چهارصندوق در پرتو رویدادهای تاریخی ایران*، *مجله سیمیا*، شمارهٔ ۲، صص ۹۸-۱۱۷.

Alexander, Victoria (2003), *Sociology of the Arts*, Blsckwell publishing, United States.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Sociological Study of "*Four Boxes*" by Bahram Beyzaie, Relying on the Words of Lucien Goldmann*

Ahmad Kamyabimask[**1], Faezeh Daemi**[2]
[1] Associate Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Master of Direction, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 7 Jan 2018, Accepted 9 May 2018)

Bahram Beyzaie is an Iranian playwright who creates his committed literary works by taking an accurate regard of the world around him, using historical events and Iranian tradition. In this way, his knowledge of the customs and language of each period of the history in his country, has added to the richness of his works. He is an artist who doesn't condone war, superstition, illiteracy, racism and blindly following anything or any procedure. In the opinion of Lucien Goldmann, the French sociologist, the author takes his creativity from his time and the society he lives in. On the other hand, the great cultural, religious, literary and artistic works are always a new expression of a worldview. Lucien Goldmann believes that what makes a genius very prominent in every civilization, is their ability to express the most important universal values in human society. Beyzaie is an artist with a sociological and questioning or inquisitive look. He defines the decisive elements of his work from the society in which he lives. He combines this decisive element with his prominent artistic taste creating some lasting Masterpieces, such as Four Boxes, one of his greatest pieces. Our purpose in the research is to look more deeply at Four Boxes and interpret its sociological roots. Of course, it should be noted that the writer's intent cannot always be expressed with determination, not only by critics, commentators or analysts, but also by the author himself, because an artwork can engage both conscious and unconscious part of artist's mind. But the point here is that this subconscious part of the mind is always influenced by the exterior, side, and environment and the society of the author. Among Beyzaie's theatrical works, we chose Four Boxes for analysis and commentary with a sociological look based on the words of Lucien Goldmann. The name of Goldmann's theory we are using in this paper is: Genetic Structuralism. Genetic Structuralism has two stages containing of comprehension and description. The necessity of this research is to help the audience to have a more accurate view of Beyzaie's works. We have to emphasize that the world around any author and his intellectual system have a great impression on every aspect of the way he does his job. This effect of society could be multiplied when the writer of the play, such as Beyzaie, is the director himself and takes his plays to the scene. In this article, the interactive relationship between artist and society is examined by using the sociological theories of art (Genetic Structuralism by Lucien Goldmann). First, Beyzaie's biography is introduced and his look at the history of his homeland. Then, we mention some Goldman's sociological theories. Afterward, we sociologically analyze Four Boxes, one of the most famous plays that has been written by Beyzaie. Our method in this research is analytical and based on library and historical sources. In summary, this paper presents a sociological view to Four Boxes based on Lucien Goldmann's theory: Genetic Structuralism, thus revealing yet another reason for recognizing this Iranian playwright's mastery of this artform.

Keywords
Beyzaie, Lucien Goldman, Sociology, Genetic Structuralism, Four boxes.

*This article is extracted from the second author`s M.A. thesis entitled: "Sociological Survey of Selected Works by Bahram Beyzaie (Four boxes, Sultan Snake and Memoirs of a Second Actor), According to Lucien Goldman's Theories" under supervision of the first author in University of Tehran.
**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 88835816, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: kamyabi1944@yahoo.fr.