صفحات ۱۰۱ - ۱۰۸
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳۲ • زمستان ۱۳۸۶

بررسی مقایسه‌ای "شبیه" 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، درخصوص شخصیت و شبیه نیز تکرار می شود. بدین سبب اشخاص حاضر در نمایش تعزیه به عنوان شخصیت های نمایش مذکور قلمداد می شوند. مثلا گفته می شود: شخصیت امام حسین (ع)، شخصیت حر، شخصیت حضرت زینب (س) و .... در حالی که اطلاق کلمه ی شبیه به اسوه های تاریخی به ویژه در نمایش تعزیه درپی 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 می رود. پرداختن به ویژگی های این واژه، مستلزم بررسی مقایسه‌ای علمی میان "شبیه" ازطرفی و "شخصیت" (عنصر محوری نمایش غربی) ازطرف دیگر می‌باشد. تعریف علمی شخصیت، از نظر روانشناسانی چون فروید ویونگ وکیفیت پردازش شخصیت درنمایشنامه های غربی، اعم از نمایشنامه های: دوران باستان، نمایشنامه های کلاسیک، نمایشنامه های رئالیستی و نیز نمایشنامه های غیررئالیستی، نشان می‌دهد که این واژه بار مفهومی ویژه ای دارد، که مبتنی بر جزءنگری است. "شبیه" اما واژه ای است که از نظر معنی و نوع به کارگیری در تعزیه، کل نگر است. در ارائه این تفاوت ریشه ای 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 وحدت گرایی، خاص بودن و عام نمایی را، می توان پیگیری نمود.

واژه های کلیدی:

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

* تلفن: ۶۶۴۱۹۶۴۶-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۱۸۱۱۱-۰۲۱، **E-mail:** fanaeian@ut.ac.ir

مقدمه

به کارگیری واژه شخصیت (Character)، درباره همه اشخاص در گونه های متفاوت نمایش، ضرورت دقت و بررسی علمی نسبت به مفهوم این واژه و واژگان مشابه در گونه های دیگر نمایش، از جمله "شبیه" در نمایش "تعزیه" را ایجاب می نماید.

به این منظور لازم است شخصیت از نظر روانشناسان غربی، (در این مقاله، فروید ویونگ) مرور شود. از طرفی خصوصیات "شبیه" با توجه به فلسفه و همچنین ساختار منتج از آن که پدیده‌ای به نام تعزیه را به وجود می آورد بررسی گردد.

در مقا له حاضر ضمن بررسی مفهوم "شخصیت" در تئاتر که به ویژگی های چهارگانه (فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی) نظر دارد، کیفیت دریافت شخصیت انسانی (از نظر خودآگاه و ناخودآگاه فردی و جمعی) با ارجاع به نظریات روانکاوانی چون فروید، ویونگ مرور شده است.

همچنین، خصوصیات "شبیه" در نمایش تعزیه، با توجه به رویکرد کلی گرایانه آن که خصوصیات فردی را نادیده می گیرد مورد بررسی قرار گرفته است. خصوصیاتی که بر اساس آن خوب ها و بدها از یکدیگر متمایز می شوند و با علائم و نشانه‌های خوب مطلق در برابر بد مطلق قرار می گیرند. همچنین عدم تطابق و باورپذیری نقش و بازیگر در گونه "شبیه" در تقابل با ویژگی "شخصیت"، مورد مداقه قرار گرفته است. از دل این تفاوت های ریشه ای است که نکات افتراق قطعی دیگری بررسی و کنکاش شده است.

"شخصیت" وتئاتر

تئاتر تکثرگرای غرب. بر بازنمایی زندگی شخصیت هایی متکی است که از دیگر اشخاص. (از لحاظ مجموعه خصوصیات فیزیکی. روانی. اجتماعی و فرهنگی) متمایزند. این بازنمایی. یا بر جنبه های واقعی تاکید دارد. یا بر جنبه های صرفاً ذهنی و روانی انسان در شرایطی خاص.

نمایشنامه هایی که واجد ساختاری ارسطویی اند، عموماً جنبه‌های ظاهری اشخاص را متناسب با رفتارهای طبیعی بشری ترسیم می کنند. با تاکید بر این واقعیت که بر اساس قانون طبیعت؛ هر فرد، به عنوان جزئی از نظام کلی بشری، با اجزاء دیگر این کل واجد تفاوت هایی است. تفاوت هایی که برآیند موقعیت خاص فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی متفاوت است. نوع گویش شخصیت ها در این نمایشنامه ها، متناسب با الگوهایی 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 نمایشنامه نویسی" آورده است: " شخصیت در ادبیات نمایشی ' یا ادبیات تماشاگانی (ادبیات تئاتری) می تواند 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 پهنا و خصوصیات تنانی او به شمار می روند. سرشت و خوی شخصیت به بعد روانی او مربوط می شود. 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 . . . حیثت او: ژرف پهنای جامعه شناسیک شخصیت را می‌سازند. و گرایش های اخلاقی، دینی، فلسفی، و ایدئولوژیکی نیز ژرف پهنای اعتقادی او را. روشن است که خصوصیات چهارگانه شخصیت به هم وابسته اند و بر هم تأثیرگذار (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳، ۸۵) بنابراین شخصیت در نمایشنامه ای که دارای ساختاری ارسطویی هستند، هم از نظر درونی و هم به لحاظ بیرونی واجد خصوصیاتی هستند که ما همواره ما به ازای آنها را در پیرامون خود مشاهده می کنیم و می دانیم که چنین شخصیت‌هایی می توانند حضور خارجی داشته باشند.

نمایشنامه هایی که ساختار ارسطویی را پشت سر گذاشته، و مرزهای واقعیت های مربوط به ظاهر را در نوردیده اند اما، هر چند به دلیل توجه بر ذهنیت، و روح و روان آدمی و حذف جنبه های "فیزیکی و فرهنگی" از شخصیت، واسطه های به وجود آورنده افتراق را کاهش داده اند، اما هنوز محدوده خصوصیات "روانی و اجتماعی"، در جای خود باقیست و شخصیت های داخل هر محدوده با شخصیت های محدوده های دیگر متفاوتند. زیرا بر نوعی از ذهنیت، یا گونه ای از خصوصیات روانی تاکید می کنند که درباره قشری از مردم، که به یک موقعیت زمانی و مکانی معین

تعلق دارند، صدق می کند.

بدیهی است، نمایشنامه های مربوط به دوران باستان و نمایشنامه های کلاسیک و نمایشنامه های رئالیستی، از شیوه نخست پیروی کرده اند و نمایشنامه های ساختارشکن(از اکسپرسیونیسم به این سمت)، که نقاب ظاهر را از چهره ها برداشته اند، محدوده گسترده تر ذهن و روان را برگزیده اند.

اما شخصیت ها همچنان گویای شرایط انسان در موقعیتی محدود از زمان و مکان قرار دارند. این محدوده می تواند یک قشر اجتماعی، یا حتی نسلی از نسل های بشری را نشانه گیری کند. اما تعریفی از انسان به طور کلی ارائه نمی دهد. به عنوان مثال در نمایشنامه "سونات اشباح" (استریندبرگ، ۱۳۵۸) انسان در جامعه اشرافی زیر ذره بین قرار می گیرد و در نمایشنامه: "در انتظار گودو" (ساموئل بکت، ۱۳۵۶) انسان در جامعه غربی و در عصر حاکمیت زور و سرمایه و در شرایط جدا افتادگی اندیشه و عمل تصویر می شود. مکان و زمانی که انسان متعلق به آن امیدش را نسبت به آمدن نجات دهنده موعود از دست داده است.

همچنین نمایشنامه "جنگ" (کلود وان ایتابی، ۱۳۷۰) در قالب تئاتر باز، Open theatre بر آشتی ناپذیری زیر چتر صلح در دوران جنگ سرد، تاکید می ورزد 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 نمایشنامه های تئاتر غرب، نگاهی جزءنگرانه و در نتیجه تکثرگرا خواهد بود.

می دانیم که از مهم ترین 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 رنگ های سیاه و سفید را در یک شخصیت واحد به کار می برند. 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 می تواند با خواست های دیگران در تضاد باشد یک ضرورت است.

حقیقت جویی و در عین حال تردید "هملت"در نمایشنامه "هملت"، جاه طلبی و در عین حال از جان گذشتگی "مکبث" در نمایشنامه "مکبث"، ناتوانی و در عین حال اقتدار "هلن" در نمایش "جاده ای به سوی کعبه" (آثول، ۱۳۷۰) - مردم دوستی و در عین حال مخالفت با رای اکثریت درشخصیت "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 سبک های گوناگون نمایش غرب تایید می کند.

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

همچنین او بسیار باهوش و نکته سنج است و در این راستا روش هایی 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 افلیاست، آماده است تا به خاطر کشف حقیقت، حقیقتی که خود منشاء عشق است، از معشوق خود افلیا 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 می کند.

جمع این تضادهای درونی، با مرزهای بسیار ظریف اما شفاف، دایره شخصیت او را کامل و عیان می سازد. دایره ای که او را از دیگران کاملاً منفک می سازد.

شخصیت و روانشناسی

نظریات فلسفی، جامعه شناسی و روانشناسی، بیشترین تاثیر را بر انواع هنرها و از جمله هنر تئاتر بر جای نهاده اند. 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 شخصیت های نمایشی شده است.

فروید، " شخصیت و رفتار" را ناشی از سه ساحت می داند و رو ساخت شخصیت را به سه بخش تقسیم می کند که عبارتند از:

۱- نهاد

۲- من یا خود

۳- فرامن یا من برتر و یا فراخود

نهاد: مجموعه ای 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 ارزش های دیرین و کمال مطلوب های اجتماعی است. آنچنانکه والدین و مربیان آنها را

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 می گردد که از خارج (جامعه، پدر، معلمان و . . .) به او تعلیم داده شده است.

"من" مجموعه ای از شیوه هایی است که هر فرد از تنظیم نمودن و همساز ساختن "نهاد" با "فرامن" به دست آورده است، در واقع "من" زمانی متجلی می شود که شخصیت از جنبه نهادی که صرفاً درونی است و از عالم خارج واقع بی خبر است. . . . به عبارت دیگر حدفاصل 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 می بخشد و تفاوت مختصات هر یک از این سه ساحت، تفاوت شخصیت در افراد را پدید می آرود.

ناخودآگاه از دیدگاه فروید :

همچنین او معتقد است:

"اصیل ترین 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 می بینیم، اما مستقیماً از آن آگاه نیستیم، ناخودآگاه می گوییم.

ما وقتی یک فرایند را ناخودآگاه می نامیم که ناچار باشیم تصور کنیم که این فرایند در زمانی خاص فعال بوده، اگر چه در آن زمان چیزی از آن نمی دانستیم" (همان، ۱۱).

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

اما ناخودآگاه هر فرد، هنوز وابسته به شخص اوست و خصوصیات دیگری است که می تواند شخصیت وی را از دیگران متمایز سازد و البته تکثر بی نهایت شخصیت ها فرایند خصوصیات مربوط به بخش خودآگاه و ناخودآگاه هر شخص است، که او را از دیگری متفاوت می سازد.

شخصیت در تمامی نمایشنامه های: دوران باستان - نمایشنامه های دوران کلاسیسیم - و نمایشنامه های ناتورالیستی و نمایشنامه های رئالیستی، واجد چنین تعریفی است . و به همین دلیل هر شخصیت نمایشی را می توان با مراجعه به جنبه های بیرونی و درونی خاص او، و با تجزیه و تحلیل خواست ها، اعمال، و گفتار او از دیگری تمیز داد و باز شناخت.

در چنین حالتی احساس همدردی و یا دلسوزی مخاطب با شخصیت های مثبت نمایشنامه، یا احساس همدردی انسانی نسبت به انسانی دیگر است، و یا احساس همذات پنداری با بخشی (و نه تمام) جنبه های شخصیتی قهرمان ماجراست. زیرا مخاطب به هر حال شخصیت منفی نمایشنامه را به صورت ضدقهرمان می بیند، که یا با او قرابتی ندارد، یا در جنبه های 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 جنبه های 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 می دارد.

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

شخصیت از دیدگاه "یونگ" :

یونگ اما، شخصیت را مرکب از چندین سیستم یا دستگاه روانی می داند 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 : جنبه های مردی و زنی،۶: سایه، ۷ خود - توجه شخصیت و کنش های آن" (یونگ، ۷۸-۹۱).

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

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

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

"فرایند متمدن ساختن موجود انسانی و جامعه، انسان را به مصالحه و سازش میان "خود" و "جامعه" رهنمون می گردد. 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 می نامد: (نام نقاب‌ها - ماسک هایی که برای نخستین بار، بازیگران عهد عتیق (کهن) یونان باستان- آنها را برای اعلام داشتن نقش بازی خود، به چهره می زدند). اما این تنها بازیگران نیستند که نقشی را بالتمام بازی می کنند. . . . به این ترتیب که: بازرگان می کوشد که توانا و فعال، پیشه ور سعی می کند 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" پدیده ای قومی و رویه ای از شخصیت است . . . بنابراین "نقاب" یک ضرورت است که ما به توسط آن به دنیای خود - واقعیت های بیرونی - مربوط می شویم (یونگ، ۱۳۷۸، ۱۱).

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

"یونگ" در تکمیل نظریات خود و با طرح تاثیر الگوهای کهن که به وجود آوردنده ناخودآگاه جمعی است، هر چند دامنه اشتراکات آدمی را بر اساس کهن الگوهای قومی، گسترش می دهد، اما هنوز نه تنها اختلافات ناشی از جنبه های مربوط به "من" و "نقاب" و "سایه" و . . . در جای خود استوار است، بلکه در همین گستره جدید قومی، باز تفرق کهن الگوها، تفارق شخصیت ها را همچنان محفوظ می دارد.

"یونگ" در مقاله "کندوکاو در ناخودآگاه" می نویسد: هنگامی که نیروی خاص کهن الگو را دریافت می کنیم، تازه در می یابیم چقدر مجذوب کننده هستند و تعیین کننده. همین کیفیت در مورد عقده های شخصی نیز صادق است.

عقده های اجتماعی ناشی از کهن الگو نیز درست همانند عقده‌های شخصی تاریخچه خود را دارند. اما به خلاف عقده های فردی که تنها موجب بروز نقایص شخصی می شوند، کهن الگوها، اسطوره ها، ادیان و فلسفه هایی را پدید می آورند که بر ملت ها و تمامی ادوار تاریخ تاثیر می گذارند و هر کدام را متمایز می سازند(همان، ۱۳۲)

یونگ که در مقاله کندوکاو در ناخودآگاه به مسئله خواب و ارتباط خواب ها با کهن الگوها و با شخصیت افراد از طریق خواب‌هایشان می پردازد، بر تفاوت شخصیت افراد تاکید دارد: "تعبیر خواب و نمادها نیاز به هوشمندی دارد. نمی توان 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 بالنده ی تعبیر کننده از شخصیت خودش" (همان، ۱۱).

نظریات روانشناسی در مورد "شخصیت" هم ملهم از آثار نمایشی هستند و هم بر آثار نمایشی تاثیر می گذارند. همچنانکه فروید نظریه خود را تحت عنوان "عقده ادیپ" و نیز "عقده الکترا" از دو نمایشنامه دوران باستان، به نام های "ادیپ" و "الکترا" وام گرفته است.

در دیگر سو قواعد شخصیت پردازی 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 رئالیست ها و ناتورالیست ها به شدت با حضور این عناصر در نمایشنامه مخالف بودند. اما پس از اعلام نظریات یونگ درباره کهن الگوها، توجه به روحیات و کیفیات درونی، تا مرز کنار زدن نقاب های 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 تفاوت ها 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 تفاوت ها به کیفیت و چگونگی اشیاء و شخصیت افراد و جوامع واقف و آگاه و آشنا می شود.

بر اساس یافته های روانشناسی است که نمایشنامه نویس شخصیت نمایشی را منطبق با واقعیت خصوصیات درونی و بیرونی اشخاص موردنظر خود، پرورش می دهد. 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 وا می دارد 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.

"شبیه"

انتخاب واژه "شبیه" برای نقش پردازان تعزیه، خود گویای اهداف و روش های این نقش پردازی 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 می کند و آشکار است که مشابه یک شخص نه می تواند و نه داعیه اش 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 می نمایاند. انتخاب علایم و نشانه ها اما، خود تابع اهداف از پیش تعیین شده ایست. چنانچه هدف، ترسیم جنبه های ظاهری نقش باشد، ایجاد علایمی در لباس، یا عناصر چهره، برای دادن نشانه ای موجز کفایت می کند. اما اگر هدف نقش پرداز بازگویی جنبه های 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 جنبه های معنایی و محتوایی نقش، که از نقاب ظاهری و خصوصیات جزیی عبور کرده و کلیتی بسیار وسیع تر را در نظر دارد نیست. چرا که رجوع به مصداق های 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 می گیرد و نمایشی کلی گراست. بنابراین آنکه شبیه خوان است

داعیه‌ای جز این ندارد که من می خواهم 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 می نمایاند. بلکه بر عکس، بر این حقیقت مسلم تاکید می ورزد که در حال بازنمایی نمادین نقش است و به این ترتیب صریحاً اعلام می دارد که شخصیت من (شبیه خوان) با شخصیت اشخاص مورد اشاره در تعزیه متفاوت است. واضح است که بازیگر شخضیت نمایشی در تئاتر غرب، خود را ملزم می داند 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 استحاله ای نیست. بلکه بر جدایی خود از نقش تاکید می ورزد. 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 می شود، نزدیک انگاشته شود، اما از آنجا که برشت در ارتباط با بازیگر، بر ایجاد فاصله به اندازه فاصله کپی از اصل تاکید می ورزد، و در تعزیه قواعد فاصله گذاری بسیار فراتر از فاصله اصل با کپی است، می توان گفت تفاوتی اساسی میان این دو روش ایفای نقش وجود دارد.

حتی اگر بپذیریم که برشت مستقیماً با نمایش تعزیه روبرو شده و متاثر از آن بوده است، باید تصدیق کنیم که وی احتمالاً با مشاهدات و مطالعات نسبتاً وسیعی که از انواع نمایش های شرقی به عمل آورده، با الهام از روش های نمایش شرق، برای اهداف صرفاً سیاسی، اجتماعی و اقتصادی خود در تئاتر چاره جویی نموده است و از آنجا که نمایش های شرق و به ویژه تعزیه، بیش از هر چیز بر جدال حق و باطل در مفهوم کلی آن نظر دارد، و در دایره بسته زمان ها و مکان ها و مقاصد زمانبند و مکانبند، نمی گنجند، روش های جداگانه ای هم برای دستیابی به اهداف خود برگزیده‌اند. از طراحی نمادین لباس، تا گویش منظوم و آوازین، تا رفتار و حرکات تماماً فرم گرا، 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 می سازد. تفاوتی که منتج از تفاوت روح پیام های مورد نظر هر یک از دو گونه نمایشی است، که خواه ناخواه تفاوت ساختاری اشخاص حاضر در نمایش را نیز الزامی می سازد. به هر حال در نمایش تعزیه، آن کس که شبیه خوانی می کند، 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 نمایش نیست.

بلکه در همه حال به عنوان یک قاعده، بر این نکته تاکید 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.

"روانشنانسی شخصیت" یکی از اصولی است که نویسنده شخصیت نمایشی اعم از اشکال رئالیستی یا غیر رئالیستی، برای معرفی شخصیت (به عنوان نماینده ای از افراد یا جماعات)، ملزم به شناسایی و شناساندن آن است.اما اشخاص حاضر در نمایش تعزیه، که به صورتی نمادین، تداعی گر اشخاصی هستند که خود مظاهر کلی "خیر" یا "شر" در پهنه هستی می باشند، از دیدگاه روانشناسی فرد یا روانشناسی جمع، قابل ارزیابی نیستند. چرا که خصوصیات آنها در قالب افراد یا جوامع، با تعاریف روانشناسانه، محدود نمی شود. شخصیت نمایشی، چه گویای خصوصیات فرد باشد چه بازگو کننده ویژگی های یک جمعیت بخصوص، در نهایت به دلیل اعتقاد به تنوع خصوصیات گوناگون در جامعه بشری، تکثرگراست. این تکثرگرایی که در همه مناسبات و پدیده های علمی بر آن تأکید می شود، 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 زمان ها و مکان های گوناگون واجد خصوصیاتی مختلف و یا متضادند. در نمایش تعزیه اما شخص مورد اشاره در نمایش، از آنجا که تنها موید یک حالت "خیر" یا "شر" است، از جهانبینی وحدت گرا پیروی می کند.

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

پیداست که ماهیت نمایش تعزیه، بر این انفکاک تاکید دارد، هر چند حضور هر دو جنبه اهریمنی و خدایی را در یک فرد انسانی محتمل می داند، اما در قالب نمایش به صورتی نمادین این دو عنصر متضاد را از هم جدا کرده و رو در روی هم قرار می دهد تا جدال این دو نیروی متضاد را آشکارا به تصویر کشد.

احتراز 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 شخیت از آن اجتناب می‌کند. شبیه به جای دقیق شدن به حالات درونی و بیرونی نقش، و سعی در بازنمایی همه جزئیات، تلاش می کند 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، بازسازی‌نماید.

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

کلیت "خیر" را در مقابل کلیت "شر" قرار می دهد.

"شبیه" نقشی را بازنمایی می کند که یا مطلقاً خوب است، یا مطلقاً بد. در حالی که در واقعیت زندگی آدمی، هر انسانی واجد جنبه های مثبت و منفی در شخصیت خود می باشد. در این میان آن کس که می کوشد از جنبه های منفی شخصیت خود بکاهد و بر جنبه های مثبت خود بیافزاید، در صف آدم های خوب قرار می‌گیرد و آن کس که بر حفظ و گسترش جنبه های منفی شخصیت خود اصرار دارد، در زمره منفی هاست.

اما اشخاص حاضر در نمایش های تعزیه، به دو دسته کاملاً خوب و یا کاملاً بد تقسیم می شوند، که با یکدیگر در ستیز دائمی به سر می برند. ترکیب این صف آرایی البته شکلی دائمی ندارد، چرا که عناصر دوگانه "توبه" و "عصیان" ممکن است در مقاطعی از زندگی، برخی از افراد را در صف های مقابل جا به جا کند. اما واضح است که در همه حال باز هم صف خوب های خوب، در برابر صف بدهای بد قرار گرفته است.

"شبیه" 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 نمی کوشد تا سرنوشت خویش را تغییر دهد. چرا که آنچه پیش از این رخ داده است قابل تغییر نیست.

شخصیت نمایشی، در تمام طول رخداد نمایشی می کوشد، تا با برطرف کردن موانع و مشکلاتی که بر سر راه دستیابی او به خواسته هایش وجود دارد، سرنوشت را به دلخواه خود تغییر دهد، و همین کوشش اوست که موجبات کشمکش و تعلیق و در نهایت تحول را فراهم می آورد. اما شبیه نه در تکاپوی رسیدن به خواست های 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 می پردازد، و از این رهگذر دلسوزی و همدردری مخاطب را نسبت به جبهه حق، و نفرت و کینه او را نسبت به جبهه باطل بر می انگیزد.

روابط علت و معلول، در نمایش های واقع گرا و تمامی انواع نمایش هایی 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 می کند. روابط "علی" در نمایش تعزیه اما تابع روابط علت و معلولی در عالم معقولات است، و در این رابطه معیارهای علم محسوس هم می تواند نمادی باشد از روابط کلی و معقول، که البته دائمی است و مصداق آن را در عالم واقع نیز می توان مشاهده کرد.

جدول ۱- جدول مقایسه ای شخصیت و شبیه.

شخصیت	شبیه
تکثر گراست	وحدت گراست
جزئی نگر است	کلی نگر است
از آینده خود بی خبر است	از آینده خبر دارد
خاص است	عام است
از افراد دیگر جامعه انسانی متمایز است	شبیه یکی از دوقطب خیر یا شر به طورکلی است
حالات (درونی) یا (بیرونی و درونی) نقش را بازسازی می کند	توسط نشانه ها و علائم رفتاری و گفتاری، حالات کلی دو پدیده خیر و شر را القا می کند
عناصر متضاد : (خوب و بد) در درون یک شخص وجود دارد	عناصر متضاد در دو شخص متقابل دیده می شود
روابط عِلّی در دنیای محسوسات قابل درک است	روابط عِلّی در دنیای معقولات قابل درک است
در زمان و مکان معین تعریف می شود	در همه زمان ها و همه مکان ها تعرف می شود.

ماخذ: نگارنده

نتیجه گیری

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

"شبیه" که خواستگاه آن نمایش های روایی ایرانی همچون مداحی، پرده خوانی 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 اشاره های کلامی و رفتاری حقیقت را می نمایاند و برای نمایش چهره حقیقی "خیر" یا "شر" در قالب کلی، و در کلام و رفتار و لباس، از نمادها و اشاره هایی

تداعی گر واقعه بهره می برد، و با اجتناب از تقلید عینی رفتار و گفتار اشخاص نمایش، عدم یگانگی خود را با شخصیت مورد اشاره اعلام می دارد. بدین ترتیب او جزئیات رفتاری و گفتاری شخصیت را با سازی نمی کند. بلکه صرفاً کنش های درونی او را با علامات و اشارات شاعرانه و موسیقایی شبیه سازی می کند.

بنابراین شبیه صرفاً به توصیف رخدادها می پردازد، و از این رهگذر دلسوزی و همدردی مخاطب را نسبت به جبهه حق و نفرت و کینه او را نسبت به جبهه باطل بر می انگیزد.

روابط علت و معلول، در نمایش های واقع گرا و تمامی انواع 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 می کنند. روابط "علی" در نمایش تعزیه اما تابع روابط علت و معلولی در عالم معقولات است، و در این رابطه معیارهای عالم محسوس هم می تواند نمادی باشد از روابط کلی و معقول، که البته همیشگی و دائمی است، و مصداق آن را در عالم واقع نیز می‌توان مشاهده کرد.

فهرست منابع:

استرینبرگ، 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)، مقدمه ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه مسعود میربها، انتشارات اشرفی، تهران.
فوگارد، آتول(۱۳۷۰)، جاده‌ای به سوی کعبه، ترجمه فاطمه محمدی، مرکز هنر های 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 سلطانیه، 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.