



# تئاتر و جامعه

مجموعه مقاله در نقش دوسویه‌ی نهادهای جامعه و تئاتر

به کوشش رضا کوچک‌زاده

۱۳۹۸-۷۶۸۱  
به مناسبتی از نشر آستان قدس  
به مناسبتی از نشر آستان قدس

به مناسبتی از نشر آستان قدس  
به مناسبتی از نشر آستان قدس

[مجموعه مقالات در زمینه تاریخ و تمدن ایران]

کتاب

(۶)

کتاب

(۶)

کتاب

تئاتر  
(و)  
جامعه  
(و)  
تئاتر

[مجموعه مقاله در نقش دوسویه‌ی نهادهای جامعه و تئاتر]

به کوشش  
رضا کوچک‌زاده

فرهنگ نشر نو  
با همکاری نشر آسپه  
تهران-۱۳۹۸

تئاتر (و) جامعه (و) تئاتر  
[مجموعه مقاله در نقش دوسویه  
نهادهای جامعه و تئاتر]

به کوشش رضا کوچکزاده

فرهنگ‌نشر نو تهران، خیابان میرعماد، خیابان سیزدهم، شماره‌ی سیزده  
تلفن ۸۷۴۰۹۹۱

چاپ اول ۱۳۹۸  
شمارگان ۷۷۰  
ویراستار و دبیر مجموعه رضا کوچکزاده  
صفحه‌آرا مرتضی فکوری  
طراح یونیفورم جلد حکمت مرادی  
چاپ غزال  
ناظر چاپ بهمن سراج

فهرست کتاب‌خانه‌ی ملی

سرشناسه کوچکزاده، رضا، ۱۳۵۵ -  
عنوان و نام پدیدآور تئاتر (و) جامعه (و) تئاتر [مجموعه مقاله در نقش  
دوسویه‌ی نهادهای جامعه و تئاتر] / به کوشش رضا  
کوچکزاده.  
مشخصات نشر تهران: فرهنگ نشر نو، ۱۳۹۶.  
مشخصات ظاهری ۴۷۱ ص.  
فروست گستره‌ی خیال. بررسی میان رشته‌ای/۱.  
شابک ۹۷۸-۶۰۰-۸۵۴۷-۸۱-۵  
وضعیت فهرست‌نویسی فیپا  
موضوع نمایش و جامعه -- مقاله‌ها و خطابه‌ها  
رده‌بندی کنگره ۱۳۹۶ ت۹۹/۵۹۴۳/۵ PN  
رده‌بندی دیویی ۳۰۶/۴۸۴  
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی ۴۷۲۹۲۷۷

مرکز پخش آسیم  
تلفن و دورنگار ۸۷۴۰۹۹۲-۵  
فروشگاه اینترنتی [www.nashrenow.com](http://www.nashrenow.com)  
بها ۸۰,۰۰۰ تومان

## مجموعه‌ی گستره‌ی خیال

«گستره‌ی خیال» در بر گیرنده‌ی کتاب‌هایی در گستره‌ی تئاتر و سینماست که در نشر نو منتشر می‌شود. این مجموعه از گام‌های گونه‌گونی شکل گرفته که هر گام را کتاب‌هایی متفاوت ولی با هدفی همانند به هم می‌رساند. کتاب‌های «گستره‌ی خیال» با همه‌ی گوناگونی، ویژگی‌هایی همگون دارند؛ نیاز و ضرورت جامعه‌ی هنری و دانشگاهی ما را در بر دارند، به ژرفای آگاهی خوانندگان می‌افزایند، عنوان‌های گزیده‌شده کمتر در میان آثار دیگر ناشران ایرانی دیده می‌شوند، کیفیت و نگاه علمی و دانشگاهی مهم‌ترین ویژگی کتاب‌های این مجموعه است، کتاب‌هایی که به فارسی گردانده شده‌اند، بیشتر از میان کتاب‌های سده‌ی ۲۱ و از ناشران یا نویسندگان نامی هستند و تأثیری مهم بر فرهنگ ما و رشد دانش هنری دارند و همگی آنها ویرایش تخصصی شده‌اند. کتابی که می‌خوانید در گام دیگری از این مجموعه می‌گنجد که به بررسی‌های میان‌رشته‌ای می‌پردازد.

آنچه پیش روست در گام دیگری از کتاب‌های این مجموعه تعریف می‌شود که به بررسی‌های میان‌رشته‌ای می‌پردازد. می‌دانیم که در سال‌های نزدیک، بررسی‌های میان‌رشته‌ای - به‌ویژه میان رشته‌های هنری و دانش‌های گوناگون - بسی گسترش یافته و حتی به رشته‌های دانشگاهی

بدل شده‌اند. چنین خوانش‌هایی سبب کارآمدی هر یک از رشته‌ها و آزاد شدن ظرفیت‌های پنهان آنها می‌شود که سرانجام به کاربردی شدن بیشتر هر یک از این رشته‌ها می‌انجامد.

امید است بتوانیم با همکاری اندیشمندان رشته‌های گوناگون و هنرهای نمایشی، این مسیر را به‌درستی ادامه دهیم.

دبیر گستره‌ی خیال

«تثاثر نوعی نبوغ یا پیامبری نیست؛  
نوعی داد و ستد (مبادله) است.  
هنرمند چیزهایی از جامعه می‌گیرد  
و چیزهایی به جامعه می‌دهد.  
او همیشه نمی‌تواند چیزهایی نازل از جامعه بگیرد  
و آثاری ارزشمند بدان تحویل دهد».  
بهرام بیضایی (از گفت‌وگوی ۱۳۴۹)





## فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۱۳

### بررسی‌های ما

تئاترستیزی افلاطون/ علی قلی‌پور ۲۳

پیوستگی دوسویه‌ی نمایش‌های سنتی ایران با جامعه‌ی ایرانی/  
رضا کوچک‌زاده ۴۵

در تماشاخانه چه می‌گذرد؟ / امیر خراسانی ۷۳

ناممکن بودن تئاتر خیابانی در ایران/ رضا سرور ۱۲۹

درآمدی بر تحلیل پیدایش زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه‌ی  
سی و چهل خورشیدی/ سعید اسدی ۱۵۱

دموکراتیزاسیون یا دموکراسی فرهنگی؟/ سارا شریعتی و فاطمه پدram ۱۸۳

نمایش مدرسه‌ای و جامعه‌پذیری کودکان و نوجوانان/  
سیدحسین فدایی‌حسین ۲۲۹

## پیوست یک: نگرش‌های دیگران

- ۲۵۳ خاستگاه انسان‌شناسی تئاتر/ یوجینیو باربا/ برگردان رضا سرور
- ۲۶۷ چرا می‌خندند؟/ ویلیام او. بیمن/ برگردان سعید آقایی
- اندیشه‌های اجتماعی برشت و گروه تئاتر نان و عروسک/  
۳۰۳ سی دلیو بیگزبی/ برگردان مسعود نجفی
- ۳۲۱ کاندومبله‌ی برزیلی/ ژان دووینیو/ برگردان سپیده پارسا پژه
- ۳۳۱ ما اینجا بایم/ گویی یلمو اسکی نینا/ برگردان مهدی فیضی
- تئاتر آکوارיום یا تئاتر متعهد دانشگاهی/ اولین اِرتل/ برگردان  
۳۵۷ اصغر نوری
- چرا تئاتر اجتماعی؟/ جیمز تامپسون و ریچارد شکنز/ برگردان  
۳۷۷ سکینه عرب‌نژاد

## پیوست دو: گفت‌وگو

- تئاتر نمی‌تواند اجتماعی نباشد! [گفت‌وگو با فرهاد مهندس‌پور]/  
۳۹۱ رضا کوچک‌زاده
- تئاتر به‌مثابه‌ی فضای زیستن [گفت‌وگو با روبرتو چولی]/  
۴۱۹ زهرا ایپسیروگلو/ برگردان خسرو محمودی
- تئاتر و حل مشکلات آسیب‌دیدگان اجتماعی [گفت‌وگو با آگوستو بوآل]/  
۴۴۵ داگلاس ال. پترسون و مارک وینبرگ/ برگردان حسین شاکری

## پیش‌گفتار

هنر همیشه مکمل واقعیت اجتماعی ست.  
گرونوفسکی

تاریخ تئاتر نشان داده که تاکنون، فیزیک و جامعه‌شناسی از نزدیک‌ترین دانش‌ها به تئاتر بوده‌اند. از آنجا که موضوع و مسأله‌ی دانش جامعه‌شناسی و هنر تئاتر، بررسی جامعه و افراد آن – هر یک به شیوه و رویکردی دیگرگون – است، بررسی میان‌رشته‌ای این دو می‌تواند به کاربرد و گسترش ژرفای هر یک یاری رساند و کوششی نوین بر نگره‌های برتولت برشت – نخستین ایده‌پرداز و کنشگر تئاتر اجتماعی که دریافت، جامعه‌شناسی نزدیک‌ترین دانش به تئاتر است – برای شکل‌گیری تئاتر نو و پاسخ‌گوی جامعه شود.

### پیشینه

در سال‌های نزدیک، بررسی جامعه‌شناسی هنر در ایران با چاپ کتاب‌ها و برگذاری همایش‌هایی، گسترش یافته است ولی تاکنون، بررسی‌های چندانی در خوانش‌های جامعه‌شناختی تئاتر و نیز تأثیر دوسویه‌ی تئاتر و

جامعه‌شناسی نشر نیافته. گرچه نباید از یاد برد که جامعه‌شناسی هنر در جهان نیز کمابیش رویکردی نوین است و به گذشته‌ای دور بازمی‌گردد. نخستین کوشش‌های تئاتر نوین ایران، پیوستگی شگفت‌انگیزی با دگرگونی‌های اجتماعی دارد که سرانجامش به انقلاب مشروطه رسید؛ گرچه هیچگاه نمی‌توان حتی در نمایش‌های سنتی ایران نیز رویکردهای اجتماعی را نادیده گرفت. تئاتر در آستانه‌ی دوره‌ی مشروطه، بیش از آنکه به دیدی هنر نگریسته شود، رسانه‌ای بود برای روشنگری جامعه تا مردم را به حق قانونی خویش آگاه سازد و راهی برای رویارویی با استبداد بیابد. به نظر می‌رسد، نخستین بررسی‌های جامعه‌شناختی تئاتر ما از جزوه‌ای کوچک آغاز شد که امیرحسین آریان‌پور از نوشته‌های سال ۱۳۳۴ خویش فراهم آورد تا به سال ۱۳۴۸ در انجمن تئاتر ایران به چاپ رسد؛ ایسن آشوب‌گرایی. گرچه این نوشته در دوره‌ی نگارش و نشرش، راهی دیگرگون برای خوانش برخی نمایش‌نامه‌های هنریک ایبسن پیش می‌گیرد، چندان به نگرش‌های دانش جامعه‌شناسی در بررسی خویش پایبند نیست. ولی همین نوشته‌ی اندک، نشان می‌دهد که حتی در آن دوره هم - که نه تئاتر گسترش چندان در ایران داشت و نه جامعه‌شناسی کاربردی شده بود - نیاز به خوانش جامعه‌شناختی آثار نمایشی یا اندیشیدن به کارویژه‌های اجتماعی تئاتر، حس می‌شده است.

گام دیگر - پس از فاصله‌ای زیاد - با کتاب تئاتر و جامعه (۱۳۸۵) به کوشش نگارنده برداشته شد که شاید نخستین کتابی باشد که در ایران به بررسی دوسویه‌ی دو نهاد تئاتر و جامعه در رویکردی دانشگاهی می‌پرداخت؛ و به همان سان که نخستین کتاب بود با دشواری‌ها و کمبودهای بسیاری هم رویارو بود.

پس از آن، کامران سپهران کتاب تئاتر کراسی در عصر مشروطه (۱۳۸۸) را به چاپ رساند که برگرفته از رساله‌ی دکترایش بود و کوشید در آن کتاب، نظریه‌ی تئاتر سالاری ژاک رانسییر را در بررسی تئاتر دوره‌ی مشروطه به کار گیرد.

سپس کتاب جامعه‌شناسی تئاتر از ژان دووینیو (۱۳۹۲) با برگردان فارسی جلال ستاری به چاپ رسید. از آنجا که دووینیو جامعه‌شناس نامی تئاتر است - و ما هم در کتاب پیش رو، نوشته‌ای از او داریم - چاپ این کتاب می‌توانست برای بررسی‌های تئاتر و جامعه، بسی ارزشمند و کارآ باشد اگر برگردان آن روان‌تر و به دور از پیچیدگی‌های زبانی بود و کمتر از واژگان عربی بهره می‌برد. ولی شاید به همین دلیل‌ها، کتاب چندان خوانده نشد و در دانش و کنش آفرینش تئاترمان به کار گرفته نشد.

کتاب‌های تئاتر و شهر از جن هاروی با برگردان فارسی سپیده خمه‌نژاد (۱۳۹۳) - که یکی از کتاب‌های مجموعه‌ی «تئاتر و چیزهای دیگر» بود - و تئاتر شورایی (تئاتر و شهروندی) نوشته‌ی علی ظفر قهرمانی‌نژاد (۱۳۹۴) نیز به چاپ رسیدند که دومی به بررسی آثار آگوستو بوآل می‌پردازد. همچنین کتاب جامعه‌شناسی مخاطبان تئاتر ایران پژوهش اعظم راود راد (۱۳۹۵) نیز آماده‌ی چاپ شده است که به‌زودی نشر می‌یابد. همه‌ی این کتاب‌ها، نشان می‌دهند که خوانش جامعه‌شناختی تئاتر و رویکرد اجتماعی نمایش، ضرورتی بیش از پیش برای اندیشمندان ما یافته است.

## پیدایش این کتاب

به سال ۱۳۸۳ و در زمانی محدود، مجموعه نوشتارهایی برای کتاب تئاتر و جامعه برگزیدم یا نوشتم که قرار بود همان سال به چاپ رسد ولی تا شهریور ۱۳۸۵ نشر نیافت. زمانی که کتاب به کتاب‌فروشی‌ها رسید، بررسی و آگاهی‌ام از برهم‌کنش این دو نهاد، بسیار افزوده شده بود و شاید خواستم بر آن بود که پس از دو سال، کتابی بهتر و کارآمدتر فراهم شود. هنگامی که شمارگان این کتاب کوچک در پایان همان سال به پایان رسید، بسی شگفت‌زده شدم که این کتاب خُرد توانسته علاقه‌مندانی برای چنین خوانشی بیابد. به‌زودی دریافتم که دو تن از استادان نامدار جامعه‌شناسی فرهنگی - دکتر نعمت‌الله فاضلی و دکتر سارا شریعتی - آن

کتاب را به عنوان یکی از منابع درسی خویش به دانشجویان پیشنهاد داده‌اند و برخلاف پیش‌بینی من، بسیاری از خوانندگان آن را اهالی جامعه‌شناسی فرهنگی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات شکل داده‌اند؛ نه خانواده‌ی تئاتر. اینجا بود که بیش از گذشته به کمبودهای کتاب پی بردم و از این رو به چاپ دومش راضی نشدم ولی انگیزه‌ای بسیار یافتم برای ادامه‌ی این راه با پی‌ریزی کتابی تازه. برخی از همین دانشجویان با خواندن آن کتاب و تشویق استادان خویش بر آن شدند تا پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشدشان را با زمینه‌ی جامعه‌شناسی تئاتر بنویسند و به خواست من، برخی‌شان دستاورد پایان‌نامه‌شان را در مقاله‌ای برای کتاب پیش رو تنظیم کردند که از میان آنها، نوشته‌هایی تأثیرگذار و دقیق و نو گزیده شدند. شاید برای نخستین بار بود که در دوره‌ی جمهوری اسلامی، کسانی بیرون از خانواده‌ی هنرهای نمایشی به بررسی این هنر می‌پرداختند و به گونه‌ای، نگاه برونی خویش را به ما هدیه می‌دادند. از این رو، بسیار برایم خواندنی و شگفت‌انگیز و البته کارآمد بود.

تا بهار سال ۱۳۸۸ کوشیدم کتابی تازه را فراهم آورم که هم برای جامعه‌شناسان کارایی داشته باشد و هم به کار خانواده‌ی هنرهای نمایشی بیاید. حجم این کتاب، نزدیک به سه برابر حجم کتاب پیشین بود و نوشته‌های مهم‌تر، روزآمدتر و بهتری برای آن گزیده شده بود. کمابیش کتاب آماده بود که رویدادهای تلخ اجتماعی در خردادماه آن سال، من و بسیاری از همکاران و کنشگران فرهنگ و هنر کشور را دل‌زده و اندوهگین کرد؛ چنان که تا سال‌ها، دلیل و انگیزه‌ای برای کار فرهنگی در ما نماند. کتاب هم کمابیش فراموش شد زیرا امیدی به پیشرفت و دگرگونی فرهنگی و اجتماعی نبود.

به سال ۱۳۹۱ بار دیگر تلاش‌هایی شد برای نشر کتابی که سه سال از آماده‌سازی‌اش می‌گذشت. سه پژوهشکده‌ی گوناگون، آن را برای چاپ برگزیدند ولی هیچ‌یک دستی برای نشرش نجنباندند و هر بار با قرار زمانی

در آینده‌ی نزدیک، سبب شدند روند کار طولانی شود. و چنین شد که دریافتیم هیچ‌یک از مدیران آن بخش‌ها، ارزش زمان را در نمی‌یابند یا پدیده‌ی فرهنگی را به‌درستی نمی‌شناسند.

با دگرگونی‌های اجتماعی و سیاست فرهنگی که اندک‌اندک از ۱۳۹۲ رخ داد، تغییری در ترکیب نوشتارهای کتاب انجام شد و برخی نوشته‌ها یا برگردان‌های تازه نیز به کتاب افزوده شد. هر بار که به‌دلیلی چاپ کتاب انجام نمی‌شد و به‌ناچار زمانی می‌یافتیم، بازنگری و دقت بیشتر در گزینش مقاله‌ها و روانی برگردان‌ها، مهم‌ترین بخش کاری ما بود تا چشم‌اندازی مناسب پدید آید. همچنان که در ادامه‌ی آن، ویرایش‌های تخصصی و ادبی چندباره، خواندن کتاب را آسان‌تر کرد. سپس به دو جشنواره‌ی پیاپی تئاتر فجر نیز پیشنهاد شد تا با پشتیبانی آنها، کتاب آماده به خوانندگان رسد. ولی با همه‌ی شعارهای پژوهشی که داده بودند و تعریف‌هایی که از کیفیت و رویکرد کتاب ما داشتند، اولویت‌های دیگری در عمل برگزیدند و این شد که چاپ کتاب، خود روایتی شد افسانه‌ای.

سرانجام به سال ۱۳۹۵ به این نتیجه رسیدیم که حمایت راستین ناشری حرفه‌ای و کاردان همانند نشر نو که سبب خوانش گسترده‌تر کتاب می‌شود، بسی برتر از پشتیبانی‌های اداری‌ست که سرانجامی هم ندارند؛ و این در حالی بود که بنیاد رودکی هم علاقه‌اش را برای نشر سریع کتاب بیان کرد. تجربه‌های تلخ و فرصت‌سوزی‌های گذشته سبب شد که دیگر به آزمون اداره‌ای دیگر تن ندهم و همان مسیر ناشر خصوصی حرفه‌ای را پی گیرم و ارج نهم. این شد که سرانجام کتاب پیش رو، پس از نزدیک به یک دهه، آماده‌ی خواندن شد.

## ساختار و درون‌مایه‌ی کتاب

کتاب تئاتر (و) جامعه (و) تئاتر را سه بخش پیوسته به هم رسانده است؛ در بخش «بررسی‌های ما»، هفت نوشتار پژوهشی از پژوهشگران عرصه‌ی

تئاتر و جامعه‌شناسی آمده است که به بررسی لایه‌های گوناگون این رویارویی میان دو نهاد تئاتر و جامعه می‌پردازند. بر آن بودم که هر یک از نوشته‌ها به بخشی از فضای گسترده‌ی تئاتر یا شیوه‌ای از بررسی‌های جامعه‌شناختی بپردازد؛ تا آنجا که برخی نوشته‌ها را که فضا یا رویکردی همانند داشتند از کتاب کنار نهادم. گرچه توانستیم از همه‌ی کنشگران این فضا یاد کنیم، بی‌گمان می‌توان تأثیر مهم‌ترین نظریه‌پردازان را در آثار نوین کنونی هم به‌روشنی دید؛ که ما «بر دوش گذشتگان ایستاده‌ایم». افزون بر این، بسیار علاقه داشتیم که می‌توانستیم به جامعه‌شناسی تماشاگران نهفته‌ی تئاتر - آنان که به تماشای تئاتر نمی‌روند - و تأثیر (غیرمستقیم) هنرهای نمایشی بر آنها نیز بپردازیم؛ ولی شوربختانه، نوشتاری دقیق و ارزشمند به‌دستمان نرسید. در پیوست نخست - «نگرش‌های دیگران» - شاهد ۷ نوشتار از نویسندگان و پژوهندگان جهانی هستیم که در اصل، بخش پژوهشی نخست را کامل‌تر می‌کنند. از آنجا که تئاتر زبانی جهانی دارد و بسیاری از دغدغه‌های فرامرزی این هنر در میان زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون همانند است، بهتر دیدم رویارویی دوسویه‌ی تئاتر و جامعه را در برخی کشورها به‌شکلی نمونه‌وار و در تکمیل بحث‌های بخش نخست قرار دهم. نوشته‌ی پایانی این پیوست - «چرا تئاتر اجتماعی؟» - در اصل، پیش‌گفتار فصلنامه‌ی نامی دراماریویوست که در ویژه‌نامه‌ای به تئاتر اجتماعی پرداخته است و می‌تواند پاسخ بسیاری از پرسش‌ها را درباره‌ی شاخه‌ها و گونه‌های تئاتر اجتماعی در بر داشته باشد.

پیوست دوم نیز به ۳ گفت‌وگو با کوشش گران و هنرمندان تئاتر می‌پردازد که در آثارشان، همواره رویکردی به تئاتر اجتماعی داشته‌اند؛ تا با اندیشه‌ها، راهکارها و تجربه‌های عملگرای ایشان، بیشتر آشنا شویم. از آنجا که هر دو پیوست در بستگی و پیوستگی روشنی با بخش نخست قرار دارد بر حضور تکمیلی‌شان در کتاب اصرار داشتم. نوشتارهای پیوست نخست - در کنار چند نوشتار دیگر که سرانجام به کتاب راه نیافته‌اند - برای برگردان انتخاب



شده‌اند و سپس به مترجمانی کاردان از هنرهای نمایشی سپرده شده‌اند. همچنان که گفت‌وگوها برای تکمیل بخش‌های ویژه‌ی کتاب، انجام شده یا فارسی‌برگردان آنها به سفارش نگارنده فراهم شده‌اند.

برای این کتاب از اندیشمندان هر دو حوزه‌ی تئاتر و جامعه‌شناسی خواسته‌ام تا نگاه علمی خویش را به‌شکل نوشته‌ای مستقل ارائه دهند تا از هم‌نشینی این نوشتارها در کنار گفتارهای پیوست دو، بتوانیم دیدگاه‌های گوناگون را تا حدودی برای خوانندگان روشن کنیم. همچنین با خواندن مجموعه‌هایی مدون و نزدیک به گستره‌ی ما، مقاله‌هایی را برای برگردان فارسی گزیده‌ام تا این نوشته‌ها تنها به مرزهای جغرافیایی ما محدود نباشد. کوشیده‌ام در انتخاب نوشتارها، رویکردهای گوناگون جامعه‌شناسی تئاتر را کنار هم قرار دهم تا با عبور از تک‌صدایی و شیوه‌ای یگانه، راه بر خوانش‌های تازه‌تر هموار گردد. با این همه، مهم‌ترین پرسشی که در گردآوری این کتاب با آن رویارو بودیم، محدوده و حوزه‌ی بررسی جامعه‌شناسانه‌ی نمایش بود. آیا به‌راستی می‌توان برای نمایش با کارکرد اجتماعی گوناگون و لایه‌های متفاوت تأثیرگذارش، چارچوب و محدوده‌ای با مرزهای روشن در نظر گرفت؟ بدین سبب بر آن شدیم تا در این کتاب، نمونه‌هایی از خوانش‌های گوناگون را برای آگاهی خوانندگان گرد آوریم. امید که با علاقه به چنین بررسی‌هایی، مسیر پژوهش‌های آینده هموار شود و به درک ژرفای پیوند دوسویه‌ی جامعه و تئاتر برسیم.

فاصله‌ی نزدیک به ده سال از آغاز شکل‌گیری تا چاپ کتاب، سبب شد که برخی از بررسی‌های بخش نخست کتاب در مجله‌های علمی-پژوهشی کشور نشر یابند. گرچه این مجله‌ها خوانندگانی گسترده ندارند، داوری دقیق و راهیابی آنها نشانگر جایگاه علمی و کیفیت مناسب نوشتارهای کتاب است. از همه‌ی عزیزانی که با پژوهش، برگردان یا گفت‌وگو، سهمی در شکل‌گیری کتاب پیش رو داشته‌اند، بسیار سپاسگزارم و امیدوارم دستاورد این همکاری گسترده، روزی به کار آید!

افزایش فاصله‌ی زمانی نگارش و چاپ نوشتارهای این کتاب چه بسا از تأثیر در زمانی برخی از آنها کاسته باشد؛ به‌ویژه در دوره‌ای که جامعه با شتابی شگفت‌انگیز مدام دگرگون می‌شود. همچنین ممکن است برخی از نویسندگان یا گویندگان در لحظه‌ی کنونی، دیدگاه پیشین خویش را درست ندانند یا دلیل‌هایی محکم‌تر از گذشته برای نگرش خویش یافته باشند. با این حال، هر یک از نوشتارها و گفتارهای این کتاب بازتاب واکنش پدیدآورش به جامعه و زمانه‌ی دوره‌ی نگارش اثر است. و این خود می‌تواند در بررسی‌های تازه با رویکردی نوین کارآمد باشد.

این مجموعه می‌تواند به‌عنوان کتاب درسی واحدهای جامعه‌شناسی در دوره‌ی کارشناسی نمایش و نیز یکی از منابع رشته‌ی مطالعات فرهنگی و همچنین یکی از کتاب‌های تخصصی درس جامعه‌شناسی هنر - برای رشته‌های جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی - و شاید به‌شکل بررسی نمونه‌وار برای رشته‌ی پژوهش هنر به کار آید. ضمن اینکه شاید بتواند منبعی پویا و مفید، پیش روی هنرمندان تئاتر و جامعه‌شناسان فرهنگی ما قرار دهد.

با سپاس

رضا کوچک‌زاده

۲ خرداد ۱۳۹۶

بررسی‌های ما



## تئاترستیزی افلاطون

علی قلی پور<sup>۱</sup>

به دوستم «م. گ.» که روزی گفت  
«این افلاطون را از نگاه تئاتر بخوان».

### سراغاز

آلیپیوس<sup>۲</sup> شاگرد خلف آگوستین قدیس<sup>۳</sup> – که با کردار نیکویش، سرآمد همه‌ی شاگردان آگوستین بود – تنها یک نقص اخلاقی داشت؛ او «در جنبه‌ی بی‌بند و باری‌های رایج در کارتاژ و چرخه‌ی مدام سرگرمی‌های بیهوده‌ی آن گرفتار آمده و به بازی‌های نمایشی که در نمایش‌خانه به اجرا درمی‌آمدند، دل و عقل خویش باخته بود» (آگوستین، ۱۳۸۱: ۱۷۹). البته آگوستین جوان، خود نیز روزگاری اسیر افسون تماشاخانه بود؛ از این رو در سومین دفتر اعترافات با ندامت از آن دوران جاهلی یاد کرده و در

۱. دکترای پژوهش هنر، مدرس دانشگاه.

2. Alypius

3. Saint Augustine

جست و جوی دلیل انحراف خود برآمده و می نویسد: «چرا اندوه حاصل از تماشای تراژدی و نمایش درد و رنج بر صحنه برای مردمان لذت آفرین است ولی تحمل همان سرنوشت در واقعیت، بسیار غم انگیز است؟ با این حال، آنها نمایش ها را به این امید که محزون شوند، تماشا می کنند و احساس اندوه برای ایشان لذت بخش است. عجب جنون حزن آوری ست! انسان هر چه بیشتر دستخوش آلام باشد، سریع تر در نمایش خانه متأثر می شود. ما رنج او را تیره روزی می پنداریم؛ و هر گاه از سر همدردی با دیگران غصه دار شود، نام ترحم بر آن می نهیم. ولی رویدادی خیالی روی صحنه، واقعاً چه نوع از ترحم را در ما برمی انگیزد؟ حاضران در تماشاخانه، نه برای یاری که تنها برای اندوهگینی فراخوانده می شوند. و اندوه شدیدتر به تشویق بیشتر نویسنده ی نمایش می انجامد» (آگوستین، ۱۳۸۱: ۹۴).

آگوستین قدیس - که در دوره اش، حکم به برجیدن بساط هر نوع نمایش داد- در نگاه تئاترستیزش، تفاوتی میان نمایش های وحشیانه ی گلابیاتوری و تراژدی نمی دید. از این رو، هنگامی که عزیزترین شاگردش را در چنبره ی گناه دید، بی درنگ در پی فرصتی بود تا او را از رفتن به تماشاخانه ها بازدارد. آگوستین در کلاس درس، کسانی را که مسحور بازی های تماشاخانه ای بودند، ریشخند کرد. آلیپوس حرف استاد را به دل گرفت و از آن پس، دیگر به تماشای تراژدی نرفت. ولی بحران تازه ای در زندگی اش آغاز شد؛ زیرا در روم - و در کمال تعجب استاد- اشتیاق دیوانه واری به نمایش های گلابیاتوری پیدا کرد. او تنها به یک آن، مجذوب این نمایش ها شد و به سقوط اخلاقی تراژیک، گرفتار شد؛ آن هم زمانی که به اصرار دوستانش در میدان نمایش خون بار گلابیاتورها گام نهاد. آلیپوس حاضر نشد تا چشمانش را باز نگاه دارد؛ زیرا مدعی بود که با چشمان بسته، هیجان این نمایش ها در او اثر نخواهد کرد. ولی هنگامی که گلابیاتور مغلوب به زمین افتاد و تماشاگران با شور و شغف یکپارچه فریاد برآوردند، ناگهان او نیز عنان احساس از کف داده، چشم باز کرده

و فواره‌ی خون را دید؛ و از آن پس، او بود که دیگر دوستان را با اصرار به تماشای نبردهای گلاادیاتوری می‌برد! آنچه آگوستین قدیس در اعترافات آورده از دو منظر مهم است؛

۱. روایت آگوستینی از نمایش<sup>[۱]</sup>، سندی از سنت تئاترستیزی در غرب را آشکار می‌کند.

۲. آگوستین پیرو تئوریسین تئاترستیزی (افلاطون) است. زیرا استدلال آگوستین در نفی نمایش – همان‌طور که در بخش‌های مقاله می‌بینید – در بر گیرنده‌ی بخشی از استدلال افلاطون در نفی تئاتر است. پس غور در نگره‌ی آگوستینی، ناگزیر در نقطه‌ای خاص با گفت‌وگوهای افلاطونی پیوند می‌یابد. او و اندیشمندانی مانند او که به پیروی از افلاطون با هر گونه جلوه‌ی تئاتری زندگی عناد می‌ورزند، به سستی تعلق دارند که جونز بریش از آن با عنوان «تعصب تئاترستیزانه»<sup>۱</sup> یاد می‌کند. در طول تاریخ غرب، تئاتر و دیگر گونه‌های اجرایی، بیش از دیگر هنرها در معرض ممنوعیت‌های نهادهای رسمی – همانند کلیسا – قرار گرفته‌اند. بریش «دل‌مردگی هست‌شناسانه»<sup>۲</sup> در تاریخ غرب را موجب بروز ترس تمام‌عیاری از همه‌ی جنبه‌های تئاتری زندگی می‌داند» (بریش، ۱۹۸۱: ۱). به‌گمان او در چنین وضعیتی «هر نوع استعاره‌ی عام درباره‌ی تئاتر، امری منفی ست. ما هر چیز شاعرانه یا خوش‌منظره‌ای را تحسین می‌کنیم ولی نسبت به هر چیز به‌صحنه‌آمده یا نمایشی‌شده، بدگمانیم. تئاتر به‌شکلی سنتی، سبب فساد بوده و اخلاق‌ستیزانه پنداشته می‌شود» (بریش، ۱۹۸۱: ۲). این سنت در سده‌های میانه، بیش از هر زمان دیگری دیده می‌شود. اهالی کلیسا با اتکا به آرای افلاطون به جنگ تئاتر رفتند. انزجار از تئاتر که ریشه در انزجار مسیحیان از آزار و اذیت رومیان داشت، تئاترستیزان بسیاری به تاریخ تقدیم کرد.

تئاتر برای مسیحیان به‌ستوه‌آمده از ستم، اساساً جلوه‌ای از فرهنگ خشن رومی بود. پس با قدرت گرفتن نهاد کلیسا، تئاتر هم باید از میان برداشته می‌شد؛ زیرا از مظاهر تمدنی بود که روزگاری برای روشن نگاه داشتن میدان نمایش در شب، مسیحیان در بند را می‌سوزاند<sup>[۲]</sup>. اینک با توجه به این پیشینه‌ی تاریخی، پیدایش مسأله‌ای چون ترتولیان<sup>۱</sup> تعجبی ندارد؛ کسی که «در کتاب درباره‌ی مناظر تماشایی<sup>۲</sup> پافشاری می‌کند که تئاتر و هر آنچه با درام بیان می‌شود، بری از حقیقت است و مسیحیان باید هنگام غسل تعمید برای دست کشیدن از تئاتر، سوگند یاد کنند» (برو، ۲۰۰۴: ۴). او نیز در نوشته‌هایش، زیر تأثیر افلاطون بود. ولی همان اندازه که دیدگاه‌های افلاطون در نفی تئاتر به کار آمده، در تأیید و رشد تئاتر نیز مؤثر بوده است. زیرا نظریه‌ی تئاتری افلاطون کارکردی دوگانه دارد که در رنسانس بدان توجه شد. بنابراین با پیدایش مدافعان تئاتر در عصر رنسانس، باز هم آرای افلاطونی «به‌مثابه‌ی مبنایی برای دفاع از تئاتر در برابر موضع‌گیری‌های تند جوامع مسیحی به کار گرفته شد. بدین ترتیب اندیشمندان رنسانس، ناگزیر از گسترش نوعی مبانی انتقادی بودند که بر کارکردهای اخلاقی و آموزشی تئاتر در جامعه پای می‌فشرد» (برو، ۲۰۰۴: ۵).

اهمیت دوم تئاترستیزی آگوستین در پیروی او از گفت‌وگوهای افلاطونی‌ست؛ زیرا بررسی سنت تئاترستیزی، بدون تکیه به آرای نظریه‌پردازش ممکن نیست. با این همه، بنای نوشته‌ی پیش رو، محدود ماندن به سنت مرده‌ی تئاترستیزی در غرب نیست. به همین دلیل در آغاز با اشاره‌ی کوتاهی، تلاش شد تا در حکم درآمدی برای ورود به مسأله‌ی اصلی دیده شود.

1. Tertullian (c. 155.c. 220 A.D.)

2. On the Spectacles



اکنون آلیپیوس را با آن خصال نیکو - که جناب آگوستین در وجودش دیده و ما نیز در آن تردیدی نداریم - در مکان دیگری جز تماشاخانه تصور می‌کنیم. به فرض، او را قدم‌زنان در خیابان‌های کارتاژ یا روم می‌بینیم. مردی مجروح روی زمین افتاده که جراحت‌هایش به اندازه‌ی آن گلا دیاتور مغلوب میدان نبرد است. آیا آلیپیوس به یاری مجروح نمی‌شتابد؟ آیا دست او را نمی‌گیرد و کاری برای درمان او نمی‌کند؟ آیا حسی که در آن حال به او دست می‌دهد، چیزی جز ترحم است؟ اگر این مرد زخمی را که در خیابان افتاده با آن گلا دیاتور مغلوب بسنجیم به همان دیدگاه آگوستین می‌رسیم؛ «چرا اندوه حاصل از تماشای تراژدی و نمایش درد و رنج بر صحنه برای مردمان لذت‌آفرین است ولی تحمل همان سرنوشت در واقعیت، بسیار غم‌انگیز است؟» و یا آنجا که گفت «حاضران در تماشاخانه، نه برای یاری که تنها برای اندوه‌گینی فراخوانده می‌شوند». بی‌شک آلیپیوس نیکوکار در جایی مانند خیابان به یاری مرد زخمی می‌شتابد؛ در حالی که همین آلیپیوس در میدان نبردهای گلا دیاتوری با دیدن مرد زخمی و هیاهوی تماشاگران به وجد آمد. همین رویداد را می‌توان در صحنه‌ای از یک تراژدی هم تصور کرد. لحظه‌ای که شخصیت بازدارنده (پروتاگونست) زخمی به زمین می‌افتد، تراژدی تمام می‌شود و هیچ تماشاگری برای نجات جان قهرمان از جایش بر نمی‌خیزد. اینک پرسش این است که چه چیز این دو جای - صحنه و خیابان - را از هم متمایز می‌کند؟ و چه چیز سبب می‌شود تا آلیپیوس و یا هر کس دیگری به رویدادی یکسان که در دو جای روی داده، واکنش‌های گوناگون نشان دهد؟

پاسخ به پرسش‌های بالا، دلیل‌های نفرت افلاطون از تئاتر را روشن‌تر می‌کند. این رویداد یکسان - رویارویی آلیپیوس با مردی زخمی - در دو جهان متفاوت روی داده؛ یکی جهان تئاتر و دیگری، جهان واقعی. آنچه این دو جهان را از هم جدا می‌کند، دو بُعد مهم دارد؛ میمسیس<sup>[۲]</sup> و تماشاگر. ما در تئاتر، شاهد بازنمایی واقعیت هستیم. آنچه بر صحنه روی می‌دهد،

بازنمون تقلیدی رویدادی است که به بیانی ارسطویی، احتمال و امکان وقوع آن در جهان واقعی هم هست. در سنت تئاترستیزی، میمیس مقوله‌ای مسأله‌ساز<sup>۱</sup> پنداشته می‌شود؛ زیرا ریشه‌ی شر، فریب و گونه‌ای انگ است که بر پیشانی هر کنش تماشایی مؤثر می‌نشیند. از سوی دیگر، میمیس هم جز در حضور تماشاگر، معنا نمی‌یابد. به این اعتبار، هر کنش تقلیدی که تماشاگری داشته باشد، «تئاتر» نام می‌گیرد. اما منظره‌ای که آلیپوس در میدان نبرد گلاادیاتورها می‌بیند، تقلیدی<sup>۲</sup> نیست؛ چون نبرد گلاادیاتوری همانند تئاتر، بازنمایی و یا تقلید واقعیت نیست بلکه خود واقعیت است. ولی گویی آنچه ذهن آگوستین را در زمینه‌ی تئاتر به خود مشغول داشته، نه میمیس که تنها تأثیر بر احساس تماشاگران است. او تمایزی میان واقعیت نبرد در کارزار گلاادیاتورها و بازنمایی واقعیت در تراژدی نمی‌داند. با این حال - باز هم مانند افلاطون - تئاتر را در پیوند با خشونت و احساس، نامعقول می‌داند و بر آن است که در هر تماشاخانه‌ای، شوق وحشیانه بر خرد پیروز می‌شود. از نگاه آگوستین، نیروی شر و نگران‌کننده در تئاتر، همانا تأثیرپذیری تماشاگر است. از نگاه افلاطون نیز نیروی نگران‌کننده‌ی تئاتر، تأثیرپذیری تماشاگر از راه میمیس است. بدین ترتیب، منظره‌ی نمایش<sup>۳</sup> به مقوله‌ای خطرناک بدل می‌شود؛ چون از سویی، شر میمیس را درونش دارد و از سوی دیگر در پیوند با تماشاگر است. «منظره‌های نمایش، احساس را به کلی دگرگون می‌کنند زیرا درد و اندوه را به منبع لذت تبدیل کرده و سبب لذت زیباشناختی می‌شوند... ولی در تئاتر، آنچه بیش از هر چیز برای آگوستین عذاب‌آور به نظر می‌رسد، ارتباط ساختاری تماشاگر و منظره‌ی نمایش است» (پوتولسکی، ۲۰۰۶: ۷۳). آگوستین جوان، اسیر افسون تماشاخانه می‌شود؛ ولی نه به‌خاطر خشونتی که در تراژدی دیده بلکه به‌خاطر شکل و شیوه‌ای که آن خشونت عیان شده است. این «شکل و شیوه‌ی

1. problematic

2. mimetic

3. spectacle

بیان» چیزی جز آشکارگی میمسیس تئاتری<sup>۱</sup> در کنش دوسویه تماشاگر و منظره‌ی نمایش نیست. این کنش، تنها در جهان تئاتر یافتنی‌ست؛ جهانی که با کیفیت شگفت‌انگیز منظره‌ی نمایش، تماشاگران و اجراگران را در توهمی مشترک به هم می‌رساند تا بر اساس قراردادی نانوشته، آنچه را روی صحنه به نمایش درمی‌آید به مثابه‌ی شکل تازه‌ای از واقعیت باور کنند. بدین ترتیب «میمسیس تئاتری» و «تأثیر حسی تئاتر بر تماشاگران» را باید مهم‌ترین ابعاد تئاترستیزی افلاطون دانست که آگوستین، تنها بر تأثیرپذیری تماشاگران پای می‌فشرد. خواندن کتاب‌های دوم، سوم و دهم رساله‌ی جمهوری افلاطون و نیز بخش‌هایی از رساله‌ی قوانین، فرآیند تئوریزه‌شدن این تئاترستیزی افلاطون را نشان می‌دهد. بازگشت به این رساله‌ها، بازگشت به مهم‌ترین منبع استنادشده‌ی اندیشه‌ی تئاترستیزانه است.

سقراط در کتاب دوم جمهوری، شهر ساده‌ی سالمی<sup>[۲]</sup> را در نظر می‌آورد که هر یک از مردمش بر حسب توانایی‌شان، وظیفه‌ای بر عهده دارند. ولی نکته‌ای که بیش از هر چیز برای سقراط و مخاطبان او اهمیت دارد، پاسداری از این شهر است. شهر به کسانی نیاز دارد که امنیت مردمش را فراهم کنند؛ پاسدارانی که هم شهامت داشته باشند، هم میل به آموختن و هم نیروی رویارویی با دشمنان و تهدیدهای آنها. ولی این پاسداران، نیاز به آموزش و تربیت دارند تا بتوانند به شکلی مطلوب برای نگهداری از شهر، آمادگی لازم را به دست آورند.

در نگاه افلاطون، یکی از راه‌های تربیت پاسداران، روایت سرگذشت‌ها و داستان‌هاست. پس داستان‌سرایان را نباید به حال خود وانهاد تا هرآنچه می‌خواهند بر زبان آورند و سبب تضعیف پاسداران شهر شوند. پس منبع تقلید راویان، نباید افراد ترسو باشد؛ تا مبدا ترس منبع تقلید بر پاسداران شهر اثر کند. حتی اگر هم خدایان موضوع تقلید باشند، باز هم رعایت قوانین و پیروی تمام از اصل، بسیار مهم است. سقراط و شنندگانش بر

رعایت این قوانین، سخت پای می فشارند و در پایان کتاب دوم جمهوری، سقراط با اشاره به قطعه شعری از اشیل - که قوانین بحث شده در آنها رعایت نشده - می گوید «اگر شاعری چنین سخنی درباره‌ی خدایان بگوید، خشمگین می شویم و نمی گذاریم نوشته‌ی خود را در تماشاخانه به نمایش گذارد» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۸۹).

وضع قوانین برای روایت، تقلید و تناتر در کتاب‌های سوم و دهم جمهوری به همین شیوه ادامه دارد تا اینکه در کتاب سوم، تقسیم‌بندی سقراط از انواع روایت را می خوانیم. روایت در نظر او، سه گونه دارد: ۱. ساده. ۲. تقلیدی. ۳. ترکیبی (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۹۹).

در روایت ساده، شاعر قصه‌ای می گوید بی آنکه نقش کاراکتری را به عهده گیرد. در روایت تقلیدی، راوی صدا یا اطوار شخصیت را تقلید می کند؛ بنابراین، اجرای او تناتری است. در روایت ترکیبی نیز همزمان، هم شعر روایت شده و هم نقش کاراکتر تقلید می شود.<sup>[۵]</sup> سقراط پس از شرح انواع تقلید، دو پرسش طرح می کند: ۱. «آیا باید در جامعه‌مان، اجازه دهیم که شاعران همه‌ی آثارشان را به شیوه‌ی تقلید بیان کنند؟ یا این شیوه را تنها در مواردی معین مجاز شماریم؟ و آن موارد کدام‌اند؟». ۲. «آیا پاسداران شهر ما باید در فن تقلید، مهارت داشته باشند یا نه؟» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۹۰۲).

برای پاسخ به پرسش دوم، بی درنگ باید گفت که او هرگز چنین رخصتی را به پاسداران شهر نمی دهد. زیرا به قول رانسییر، افلاطون تئوری پرداز بزرگ توزیع به سامان نقش‌ها و کارکردهای انسان‌ها در جامعه است. به همین دلیل در شهر سالم افلاطونی، هیچ شهروندی اجازه ندارد که در جایی جز مکان از پیش تعیین شده‌اش حضور یابد و به کاری جز کار اصلی‌اش مشغول شود. زیرا هر فرد با پیشه‌اش و با مکانی تعریف می شود که در آن، کاری مفید برای جامعه‌اش انجام می دهد. بدین ترتیب، پاسداران شهر، نه می توانند در فن تقلید مهارت یابند و نه می توانند در جایی حاضر شوند که بساط تقلید به راه است. ولی سقراط از پاسخ قطعی به پرسش

نخست نیز طفره می‌رود. او تصمیم قطعی در این باره را به آینده‌ای نزدیک واگذار می‌کند. گویی دیالوگ را تا کتاب دهم کش می‌دهد تا در آنجا با ترس و با درخواست از شنوندگان برای فاش نکردن حکم او در نفی تئاتر، لب به سخن گشاید.

در کتاب دهم جمهوری با نوعی کالبدشکافی میمسیس به مثابه‌ی پدیده‌ای تهدیدآمیز رویارویم. آنجا می‌توانیم دلایل ستیز افلاطون با تئاتر را در سه بُعد خلاصه کنیم؛ ۱. نسبت واقعیت<sup>۱</sup> با میمسیس ۲. نسبت میمسیس با دانش و خرد آدمی ۳. تأثیر میمسیس تئاتری بر احساس بشر.

در بحث از واقعیت میمسیس، سقراط به مثال آینه متوسل می‌شود؛ او بر آن است که میمسیس، چیزی جز توهم نیست. تقلیدگر، دریاها و کوه‌ها و... را تصویر می‌کند؛ حال آنکه آینه هم همین کار را می‌کند. می‌توان آن را در برابر پدیده‌ها قرار داده و بازتاب تصویر آنها را دید. پس اگر آینه چیزی را بازتاب ندهد، شیئی کاملاً بی‌ارزش است. از سوی دیگر، میمسیس به مراتب از اصل و واقعیت پدیده‌ها دور است. سقراط از شنوندگانش می‌خواهد که سه گونه تخت را در ذهن تصور کنند؛ نخست آن تخت اصلی مثالین که خدا آفریده است، دوم تختی که درودگر ساخته و سوم تختی که نقاش می‌کشد. هر یک از این تخت‌ها، نسبتی با واقعیت دارند. سقراط بر آن است که نقاش از تخت‌هایی که خدا و درودگر ساخته‌اند، تقلید می‌کند؛ پس او، سه مرحله از واقعیت پرت است. او همین استدلال را در نفی نمایش‌نامه‌نویسی هم به کار گرفته و می‌گوید:

«باید بگویم نویسنده‌ی نمایش‌نامه نیز مقلدی بیش نیست. زیرا وقتی پادشاهی را مجسم می‌کند در واقع تصویری در برابر ما قرار می‌دهد که از اصل، سه مرحله دور است. مقلدان دیگر نیز کاری جز این نمی‌کنند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۷۰).

در بحث از پیوند میان دانش آدمی و مسأله‌ی میمسیس، سقراط ثابت می‌کند که تقلیدگر درباره‌ی آنچه تقلید می‌کند، هیچ دانشی ندارد؛ «با این همه، دست از کار خود برنمی‌دارد و از همه چیز تقلید می‌کند؛ بی‌آنکه بداند آیا آن چیزها خوب‌اند یا بد. ولی آنها را چنان مجسم می‌سازد که به‌نظر مردم نادان، خوب جلوه کنند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۷۶).

موضوع سوم، نقد افلاطون بر تأثیر میمسیس نتاثری بر احساس است که باید آن را مهم‌ترین گفت‌وگوی تاریخ اندیشه‌ی بشر درباره‌ی میمسیس نتاثری دانست. این نقد، عصاره‌ی اندیشه‌ی افلاطون برای رویگردانی از نتاثر و جماعت نتاثری‌ست. از نگاه افلاطون، سرشت بشر دو جزء دارد که یکی به «خرد» و دیگری به «احساس» استوار است. سقراط در گفت‌وگویش تأکید می‌کند که میمسیس، ارتباطی بی‌واسطه با جزء احساسی انسان دارد. بهترین جزء روح ما را خرد هدایت می‌کند و جزء دیگر، پیوسته درد و رنج را به یاد ما می‌آورد. پس این جزء به‌گفته‌ی سقراط «جزء زبون و بی‌خرد» ماست که با نمایش‌هایی حزن‌انگیز مانند تراژدی‌ها، تحریک می‌شود.

«این جزء ناشکیبا را به‌آسانی می‌توان تقلید کرد؛ در حالی که تقلید جزء خردمند و آرام – که کمابیش همواره به یک حال می‌ماند – آسان نیست. اگر هم آن را از راه تقلید مجسم سازند، توده‌ی مردم که در تماشاخانه‌ها گرد می‌آیند از درکش ناتوان‌اند... زیرا توده‌ی مردم با این جزء بیگانه‌اند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۱۸۰).

بی‌خردی نهفته در تقلید و تأثیر سوء آن بر روح آدمی – به‌گمان گادامر – بیانگر نوعی «ازخودیگانگی» است که تقلیدگر<sup>[۶]</sup> و تماشاگر را همزمان گرفتار می‌کند. تقلیدگری که دیگری را تقلید می‌کند، خودش نیست؛ بلکه جلوه‌ای بیرونی را از کسی دیگر گرفته و به تماشاگران نشان می‌دهد. تقلیدگر هرگز توانایی ندارد تا به‌طور کامل به کسی تبدیل شود که موضوع تقلید اوست؛ پس تقلیدگر نه خود است و نه دیگری. پس این نوع

تقلید را باید دربردارنده‌ی شکافی در خود دانست؛ چون تقلیدگر از خود دور شده، هستی درونی‌اش را فراموش کرده و تلاشی نافرجام برای دیگری شدن دارد. از این رو «تمام فراموش‌شدگی خود در جریان تقلید، خود را در «از خود بیگانه ساختن» هستی می‌بخشد. و حتی کسی که تنها چنین تقلیدی را تماشا می‌کند، بی‌آنکه خود بازی کرده باشد با همدلی به چیزی تن می‌دهد که از آن تقلید شده است. به سخن دیگر، او بر اثر تجربه‌ای که کسی دیگر به او القا می‌کند و او به نمایندگی آن را احساس می‌کند، خود را فراموش می‌کند... بنابراین، حتی تماشا کردن نیز همیشه دربردارنده‌ی دست‌کم گونه‌ای از خودبیگانگی است» (گادامر، ۱۳۷۷: ۷۲ و ۷۳). مگر اینکه با تئوری برشتی علیه این از خودبیگانگی قیام کرده و آن را بی‌اعتبار کنیم. پس اکنون همه‌ی اشباح و سایه‌هایی که در تئاتر به مردم نمایانده می‌شود، نوعی تصویر دروغین و ثمره‌ی نوعی از خودبیگانگی دوسویه است.

این تاخت‌وتازهای بی‌رحمانه‌ی افلاطون به شاعران و تئاتری‌ها برای بسیاری از نظریه‌پردازان موضوعی مبهم و تأمل‌برانگیز است. زیرا می‌گویند افلاطون خود در جوانی هم شعر می‌گفته و هم تراژدی نوشته، پس چرا اکنون این همه علیه آنچه خود در گذشته کرده، موضع عکس می‌گیرد؟ طبیعی است که اکنون می‌توانیم تفسیرهایی گوناگون از افلاطون بخوانیم؛ حتی می‌توانیم آن را دستاورد رقابت دیرین شاعران و فیلسوفان در کار حکومت‌داری بدانیم. به این معنا که در منطق افلاطون، فیلسوفان شایسته‌ی اداره‌ی نظام سیاسی هستند و این کاری است که از عهده‌ی شاعران شوریده برنمی‌آید. البته سویه‌ی سیاسی نقد افلاطون انکارناشدنی است. از این منظر، پوتولسکی تفسیر جالبی به این نقد دارد. در نظر او، این نگاه به میمسیس، و این تلاش برای نفی کارکردهای آن، پرسشی را در ذهن پدید می‌آورد. پرسشی که بیانگر بنیان دیدگاه افلاطون در نفی کارکردهای انسانی میمسیس تئاتری است؛ «چرا مهم‌ترین بحث افلاطون درباره‌ی میمسیس در میان گفت‌وگویی درباره‌ی تئوری سیاسی و اخلاقی مطرح شده است؟»

(پوتولسکی، ۲۰۰۶: ۲۷). آنها هنگام بحث از ساختن شهر ساده‌ی سالم از میمسیس سخن به میان می‌آورند؛ پس پیداست که افلاطون در پی ساختن پیوندی میان میمسیس و سیاست است و میمسیس در شهر نوظهور آنها، چیزی جز تهدیدی سیاسی نیست. میمسیس تأثیر پیوسته‌ای بر امنیت شهر دارد. در سپهر سیاسی افلاطون، تقلیدگران راهی ندارند؛ سیاست و قانون بدون شهر سالم آنها را از گرایش به هر جلوه‌ی تئاتریکالی بازمی‌دارد. از سوی دیگر

«در سراسر دیالوگ‌ها، تقلید را به زنان، بردگان، آدم‌های شریر، کودکان و همه‌ی کسانی نسبت می‌دهند که از زندگی سیاسی آتن محروم هستند. طوری که این ممنوعیت‌های ویژه و حتی نمونه‌های به‌ظاهر فرعی آن، بیشتر بیانگر رابطه‌ی میمسیس با محرومیت از مشارکت سیاسی‌ست» (پوتولسکی، ۲۰۰۶: ۲۸).

برای روشن شدن موضوع می‌توان به استعاره‌ی غار افلاطون نیز اشاره کرد؛ استعاره‌ای که بیانگر وضعیت سیاست در جهان مدرن است.<sup>[۷]</sup>

«غار زندگی سیاسی را به‌مثابه‌ی نوعی تئاتر تمامت‌خواه<sup>۱</sup> مطرح می‌کند که افرادی چونان زندانیان به بند کشیده‌شده‌ای در آن غار حضور دارند؛ زندانیانی که حواس آنها به‌وسیله‌ی تصاویری نادیدنی و ناشناخته از حقیقت موقعیتی که در آن هستند، پرت می‌شود» (پوتولسکی، ۲۰۰۶: ۲۹).

او با اشاره به برخی مسائل مطرح‌شده در کتاب‌های دوم، سوم و دهم جمهور افلاطون، نشان می‌دهد چگونه می‌توان نظریه‌ی میمسیس نزد افلاطون را پیش از هر چیز، نظریه‌ی زندگی سیاسی دانست؛ طوری که



«تقلیدگر، صرفاً یک هنرمند بد نیست بلکه موجودی خطرناک برای سلامت جمهور است و میمسیس نه مسأله‌ی مهم داستان‌ها و اشعار و تصویرها که موضوعی مسأله‌ساز برای خود بشریت است» (پوتولسکی، ۲۰۰۶: ۲۹).<sup>[۸]</sup>

نئاترستیزی افلاطون در نظام سیاسی کمال‌گرایی - که در اختیار فیلسوفان است - به خودی خود پیچیدگی‌ها و ناسازگاری‌های بسیار دارد. حال اگر نئاترستیزی او را در متن نئاتر سالاری<sup>[۹]</sup> آنتی قرار دهیم، موضوع بحث دشوارتر از این نیز خواهد شد؛ زیرا اجرای تئاتر در جشنواره‌های دیونیسوسی شهر<sup>۱</sup> با تعریفی که از هنر تئاتر در جوامع دیگر خوانده‌ایم، تفاوت بسیار دارد. این جشن - که تئاتر رکن اصلی آن بود - همواره با ایدئولوژی سیاسی حاکم و نسبت آن با دموکراسی آنتی فهمیده می‌شود. در ساز و کار اقتصادی و اجتماعی و سیاسی پیچیده‌ی این گردهمایی، شهروندان به‌مثابه‌ی «تئاترو»هایی<sup>۲</sup> تعریف می‌شوند که با حضور در این جشنواره بر وحدت و هویت آنتی پافشاری می‌کنند. گویی همه‌ی این تئاتروها به کار اجرای نمایشی از وحدت سیاسی شهرشان مشغول شده‌اند (مانوسون، ۲۰۰۰: ۸۹). با برگذاری جشنواره، رابطه‌ی دوسویه‌ای میان شهر و شهروند شکل گرفته و نوعی برابری در جامعه‌ی آتن آشکار می‌شود؛ زیرا همه در کار رسیدن به یک هدف هستند. از آنجا که درک تجربه‌ی برابری از سوی شهروندان آتن تنها با مشارکت آگاهانه در آیینی اجتماعی/سیاسی شدنی‌ست، پس جشنواره بهترین فرصت برای شهروندان فرودست عادی‌ست. و سرانجام حاصل دریافت تجربه‌ی برابری، ترسیم خودانگاره‌ای<sup>[۱۰]</sup> است که مردم عادی را به‌عنوان شهروندانی با قدرت اندیشه معرفی می‌کند. بنابراین

«تجربه‌ی تئاتر رفتن برای شهروند آنتی، نیازمند تحقق ویژگی بنیادین جشنواره است؛ آرزوی تئاتروها این است که خود را به‌عنوان