**ماتریالیسم فرهنگی:از تئاتر تا ملت[[1]](#endnote-1)**

**ابراهیم ابراهیمی**

**امید خاکپور**

**مقدمه:**

**جوامع چه در قالب دسته‌ها‌ی کوچک سازمان یافته باشند و چه در قالب دولتهای بزرگ، به ارتباط و یادآری نیاز دارند،داستان گویان و خنیاگران انواع و اقسام شیوه‌های اجرای شفاهی را همچون جامه‌ای بر تن گنجینه‌ها گاه منشا رقص،موسیقی و آئین‌هایی می‌شدند که باعث می‌شد افراد در قالب یک اجتماع ،اجتماعی برخوردار از نوعی جهانبینی خاص، گرد هم آیند و همبستگی پیدا کنند.**

**در واقع ماتریالیسم فرهنگی به آثار ادبی به مثابه کرد و کارهایی اجتماعی نگاه می‌کند که باید همچون بازنمایی‌هایی از سامانه‌های اجتماعی و ساختارهای نهفته در زیر لایه‌های رویی آنها قرائت شوند. نقد ماتریالیستی امروزی می‌کوشد دریابد که چگونه ادبیات محصول طیف گستردن‌ای از سامانه‌های و کرد و کارهای اجتماعی و همزمان سهیم در آنهاست،سامانه‌ها و کرد و کارهایی که دامنه‌ی آنها از زبان یک جامعه تا اقداماتی که آن جامعه در بر ساختن انواع جنسیت،نژاد،قومیت،یا ملیت انجام می‌دهد گسترده است.،در این بین من بر این باورم که تئاتر به عنوان یکی از کهن‌ترین هنرهای حال حاضر جهان از طریق زبان می‌تواند ملت‌سازی کند.در واقع آنچه اینجا بر آن تأکید می‌شود،ملت سازی از طریق تئاتر است.زمانی فریدریش شیلر گفته بود اگه یک تئاتر ملی داشته باشیم یک ملت خواهیم شد.در واقع تأکید شیلر بر مسئله‌ی ملت‌سازی توسط تئاتر یک اندیشه‌ی بسیار ایده‌آل و تا حدی بسیار رادیکال می‌نماید،اما اطن واقعیت را می‌نمایند که تئاتر همواره از بدو تاریخ به عنوان یکی از تأثیرگذارترین هنرهای جهان در خلق مفهوم هویت ملی بوده است.اگرچه من بر این باور نیستم که هویتی ملی به تئاتر ببخشم و از این نگاه به آن بپردازم که تئاتر باید در خدمت تعریف ملیت باشد ولی بر این باورم که تئاتر منعکس کننده‌ی فرهنگ و زبان مردمی است که ما به آن مردم ملت می‌گویم.ملت ایرانی ،ملت فرانسوی و ....در وابع نمایش ایرانی شناسنامه‌ی یک ملت است ،که بیرون از ایران آن را با عنوان تئاتر ملی ایران می‌شناسند.در این گفتار با تکیه‌بر مبانی نظری ماتریالیسم فرهنگی از ضروررتهای یک تئاتر ملی خواهم گفت و سوال اصلی این پژوهش را اینگونه مطرح می‌نمایم که «تئاتر ،درواقع امر،چگونه ارزشهای اجتماعی یک ملت را سخت و صلب یا قوی و محکم می‌سازد؟»(ویلیامز:۵۱۸،۱۳۹۳).اما قبل از هر چیز آنچه که باید مشخص گردد تعریفی است که اینجا از ملت ارائه خواهد شد چرا که کار در این حوزه‌ی مطالعاتی با موضوع کلانتر نحوه‌ی تعریف ملتها از خودشان است.و این مهم است که بدانیمآیا نمایشها مأموریت رسیدن به تئاتری را که خواهان صدا یا هویت بخشیدن به فرهنگ و یا شکل دهنده و اثرگذار در در حیات ملتهاست را می‌توانند به انجام برسانند؟جواب من به این سوال بله خواهد بود در صورتی که تئاترهای ملی آن ناسیونالیزمی را که نازیها می‌خواستند گسترش دهند را شامل نشوند.خواهیم دید که دیدگاه من صرفا تمرکز بر تئاتر به مثابه روایت ملتهاست.**

**نظریه‌ی ملت و ناسیونالیسم**

**واژه‌ی «ملت»آنگونه که ویلیامز اشاره می‌کند،«بیشتر به معنای گروهی هم‌نژاد بوده تا اجتماعی سیاسی».آنتونی اسمیت برای ملت ویژگیهایی مانند«افسانه‌های مشترک،خاطرات تاریخی،و فرهنگ مردمی» در نظر می‌گیرد،و «دولت»را« نهادی خودمختار با حق انحصاری مشروع در یک محدوده‌ی جغرافیایی مشخص» تعریف می‌کند.تعاریفی از این دست،و همچنین گونه‌هایی از ملی‌گرایی مانند ملی‌گرایی رمانتیک را که ملت را بر اساس فرهنگ و زیست-بوم مشترک، و «حضور طبیعی و زنده‌ی مردم» تعریف می‌کند می‌تواند تأکیدی بر ماهیت فرهنگی ملت دانست.اما باز شناخت مفهوم فرهنگی«ملت»مقابل «دولت»و ظهور ملی‌گرایی،نتیجه‌ی کشف معنایی تازه برای «فرهنگ» نیز بود؛معنایی که در تضاد با مفهوم رایج فرهنگ،که از دوران روشنگری شناخته شده بود،قرار داشت.ترجیحا در این قسمت قبل از آنکه به فرهنگ و هژمونی فرهنگ بپردازم در اینجا برای اینکه برای خواننده‌ روشنتر شود که ملت چیست؟نظریه‌های ملت را مطرح می‌نمایم و تأکید خود را بر یکی از این نظریه‌ها خواهیم گذاشت و آن را پی خواهیم گرفت.**

**آنتونی اسمیت توضیحات نظری متفاوتی درباره‌ی شکل‌گیری ملت را به سه مقوله‌ تقسیم می‌کند:«ذاتی گرایی،مدرنیست،ونظریه‌های نمادین ترکیبی»،از آنجایی که رویکرد مطالعاتی این مقاله بر «ماتریالیزم فرهگی » استوار است نگارنده مبنای تحلیل خود را بر تعریف مدرنیستی ملت قرار می‌دهد.**

**ناسیونالیسم ایده‌ای است که در اوایل قرن نوزدهم در اروپا ابداع شد.**

**من نظریات بندیکت اندرسون،ارنست گلنر و اریک هابسباوم را تا آنجا که به ویژگی بر ساخته شده‌ی ملت مربوط است.را برای این مطالع بسیار مناسب یافتم.از نظر هابسباوم«ملتها،دولت و ناسیونالیسم را به وجود نمی‌آورند بلکه عکس آن انجام می‌شود»از نظر گلنر«ناسیونالیسم بیداری ملتها نسبت به خودآگاهی خویشتن نیست:ناسیونایسم ملت را از جایی که وجود ندارد به وجود می‌آورد.ناسیونالیسم ریشه در مدرنیته دارد و فقط تحت شرایط اجتماعی خاصی شایع و غالب می‌شود که در واقع در دنیای مدرن رخ می‌دهد و نه در جای دیگر»با وجود این گلنر اعتقاد دارد که «ناسیونالیسم از میراث فرهنگی،تاریخی و غیره‌ی دنیای پیشاملی‌گرا»استفاده می‌کند»اندرسون ملت را به عنوان یک اجتماع سیاسی فرضی در نظر می‌گیرد زیرا اعضای کوچکترین ملتها نیز بسیاری از هم میهنانشان را هیچ‌گاه نخواهند شناخت،نخواهند دید و درباره‌ی آنها نخواهند شنید؛با این وجود،در ذهن هر کدام از آنها تصویری از اجتماعشان وجود دارد،ویژگی فرضی ملت منتهی به این مسئله می‌شود که ملت همیشه به عنوان قرابتی عمیق و افقی تصور می‌شود».با این تعاریف و نظریه‌هایی که در اینجا مطرح شد می‌خواهم این اطمینان حاصل شود که وقتی از «تئاترملی» سخن می‌گوییم ملت را از دیدگاهی جوهرگرایانه نمی‌نگریم.**

**هژمونی فرهنگ:**

**فلسفه‌ی روشنگری «فرهنگ»را همان «فرهنگ والا» و به عبارتی معیاری عام برای سنجش برترین سخنان یا افکار» می‌دانست.فیلسوفان روشنگری به ملی‌گرایی چندان توجهی نداشتند،و در عوض به عام‌گرایی تأکید می‌کردند.به عنوان مثال،کانت در فلسف،اخلاق و زیبایی‌شناسی به دنبال عام‌گرایی بود.وی بیشتر به ویژگی‌های عام تجربه‌ی انسانی توجه می‌کرد و بر «ضرورت روایتی عام و جهان‌شمول از تاریخ که بشر را در کلیت آن شامل می‌شود»تأکیید می‌ورزید.در قرن نوزده،اما این نگاه کم کم رنگ می‌بازد.این امر به عوامل گوناگونی مربوط است که از جمله‌ی آنها می‌توان به مدرنیته و دگرگونی‌های سیاسی اجتماعی در اروپا اشاره کرد. هردر به جای ارئه الگویی عام از پیشرفت و تمدن،بر ضرورت درک هر فرهنگ به صورت مستقل و به عنوان یک کل زنده تأکید می‌کند.از نظر هردر هر فرهنگ کلیتی منحصر به فرد است:«کانون سعادت هر ملت، در درون آن است،همان‌گونه که هر سیاره مرکز جاذبه‌ی خود را دارد»همچنین،به عقیده‌ی او طبیعت بشر«مانند گل رس انعطاف پذیری است که در شرایط گوناگون و با نیازهای متفاون،به شکلهای گوناگون در میآید»او همچنین معتقد است که «هر ملت نمایانگر فرهنگ و شیوه‌ی زندگی منحصر به فردی است،به این ترتیب،هر فرهنگ تجلی یگانه ای از جوهره ی انسانی است. او تأکید می‌کند که این ملت است که اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین افق را برای درک و تفسیر ما از جهان فراهم می‌کند؛ و تنها هنگامی که به ملتی خاص تعلق داشته باشیم،می‌توانیم درک خود را از جهان آغاز کنیم.(ملت ساز،۱۴۲)ا ز آنجایی که نگارنده مبنای تحلیل خود را ماتریایسم فرهنگی قرار داده و خود واژه‌ی ماتریالیسم از زمانی که مارکس آن را مطرح نموده و تا به امروز دست‌خوش تغییراتی شده است و حتی بنیامین دوباره در تعریف ماتریالیسم بازنگریهایی می‌کند و در بخشهای بعدی از آن تغییرات خواهم گفت.در اینجا پر بی‌راه نیست که نظر متفاوتتری از نظر هردر را مورد بررسی قرار دهیم،چرا در بخشهای آینده از این نظرات مخالف برای تعریف تئاتر ملی بهره خواهیم برد.در همین خصوص قصد دارم تعریف گئورگ لوکاچ را در اینجا مطرح نمایم.برخلاف هردر لوکاچ فکر می‌کند فرهنگ آن چیزی است که از کل فراورده‌ها و توانایها و استعدادهای ارزشمند که از جهت حفظ و تأمین فوری و فوتی زندگی غیر ضروری است.به عبارت دیگر زیبایی درونی و بیرونی یک خانه در برابر جنبه‌ی دوام و استحکامات آن خانه به مفهوم فرهنگ تعلق می‌گیرد.مشکل لوکاچ با فرهنگ اینست که فرهنگ توسط طبقه‌ی بورطوا به یغما برده شده است.او بر این باور است که سرمایه‌داری از آنجایی که قدرت مالی دارد فرهنگ را برای برتری جستن بر دیگران به خدمت دیگران سوق داده است.او این سوال را مطرح می‌نماید که امکان‌پذیری اجتماعی فرهنگ چگونه است؟و اینگونه پاسخ می‌دهد که فرهنگ در دست جامعه‌ای است که در آن رفع حوایج و نیازهای اولیه زندگیممکن است به صورتی باشد که برای براوردن این حوائج ناگزیر**

 **نباشد در کار و کوشش توان‌فرسایی درگیر باشد که همه‌ی توش و توانش را تحلیل برد،به سخنی دیگر فرهنگ در جایی نمودار می‌شود که توش و توانهای آزاد در اختیار فرهنگ باشد.**

**چنین به نظر می‌رسد که لوکاچ فرهنگ را دست آویزی برای طبقات حاکم می‌داند،چرا که طبقات حاکم فارغ از فکر معاش توانسته‌اند فرهنگ را به خدمت خود بگیرند،او بر این باور است زمانی می‌توان فرهنگ را تعریف کرد که مرگ جامعه‌ی سرمایه‌داری فرا رسد ،در واقع او معتقد از زمانی که هرکس بتواند به شیوه‌ی طبقه‌ی حاکمان زیست کند و این حق هر فردی در اجتماع است،آنگاه می‌تواند فرهنگی نو به وجود آید.در واقع در این نقطه است که تاریخ نوع بشر به راستی آغاز می‌گرددهمان‌گونه که تاریخ به معنای قدیم کلمه با «تمدن» آغاز گردید.(۲۸۸لوکاچ)فرهنگ نو زمانی امکان پذیر است که نظامهای اقتصادی و سرمایه داری را کنار بگذارد زیرا همانگونه که تمدن عبارت از چیرگی بیرونی انسان بر محیط خویش،فرهنگ نیز عبارت از چیرگی درونژ انسان بر محیط خویش. قبل از اینکه نظریه‌ی فرهنگ هردر و لوکاچ را کمی تحلیل کنیم ،بد نیست که تعریفی در اینجا از «هژمونی فرهنگ»نیز ارئه شود.**

**هژمونی فرهنگی در دهه‌ی ۱۹۲۰ با آثار آنتونیو گرامشی آغاز شد،بر طبق نظر ریموند ویلیامز ، در ایده‌ی گرامشی درباره‌ی هژمونی فرهنگی ،فرهنگ به مثابه عرصه‌ای از افکار و ارزشها متعارض مطرح می‌شود.در درون هر جامعه‌ ی تاریخی ،طبقات و گروههای اجتماعی مختلف -بلوک تاریخی- همواره بر سر کسب حقانیت و قدرت در رقابتند،در اینجا گرامشی همانند لوکاچ معتقد است که از آنجاییی که قدرت در دس طبقات حاکم است آنها فرهنگ را نیز اداره می‌کنند و در برخی از جوامع حتی عده‌ای از حاکمان نه از طریق قدرت که از طریق کنترل فرهنگی بر جامعه حکومت می‌کنند و کسانی هم که گرامشی به آنها«روشنفکران ارگانیک» می‌گویند مواظبند که که آنچه را حاکمان به عنوان فرهنگ در اختیار جامعه قرار می‌دهند با مخالفت عده‌ای روبرو نشوند.در گذشته به خاطر اهمیت صحنه‌ی تئاتر ،برخی از ستاره‌های تئاتری و درام‌نویسان همچون روشنفکران ارگانیک گرامشی گرامشی عمل می‌کرده‌اند.آرا و افکار گرامشی به وسیله‌ی نظریه‌پردازان و مورخان بعدی تعدیل و تفصیل شده است و موجب شکل‌گیری پژوهشهای بسیاری در زمینه‌ی فرهنگ مردمی و اقناع کنندهگی محدودیتهای ایدئولوژیک آن شده‌اند.**

**میتوان دغدغه‌های لوکاچ و گرامشی را در رابطه با تئاتر اینگونه توضیح داد:که در طول تاریخ همواره بین حکومتها و تئاترها کشمکش بسیاری وجود داشته است.این امر به این خاطر است که هر دوی آنها ،به معنای وسیع کلمه،با اجراهای سیاسی و اخلاقی سر و کار دارند و مرجعیت و اقتدار همپوشان آنها در این حوزه‌ها غالبا کشمکشهایی را در بین هنرمندان تئاتر و کسانی که دولت حامی و طرفدر آنهاست ایجاد می‌کند،سیاستهای حکومتی در جوامع مختلف و در طول زمان به نحو گسترده‌ای متفاوت و متنوع بوده است.عامل تعیین کننده‌ی اصلی در کنترل دولتی،برخورد صاحبان قدرت با هنرهای تئاتری بوده است ،آنجا که حکومت منافعی را که تئاتر قادر به تأمین آنها برای صاحبان قدرت است درک نموده -غالبا در قالب ستایش از اخلاقیات و مرجعیت و اقتدار آنها -دولت دست به کار شده است و معمولا کوشیده است هنرمندان تئاتر را از طریق دادن کمک هزینه ‌ها و تنظیم مقررات جانب‌دارانه به خود جذب و کنترل نماید.بسیاری از تئاترهای آسیایی و اروپایی پیش از آغاز قرن نوزدهم با طیب خاطر نوعی از کنترل اولیه‌ی دولتی را در برابر کمک اقنصادی پذیرفتند،با این حال،حکومتهای دیگر هم بودند که هنر تئاتر را هنری غیر اخلاقی یا غیره وطن‌پرستانه،یا هردو،می‌دانستند و تلاش داشتند آن را مهار یا حتی نابود کنند.درآمریکا مجالس قانون گذار اولیه ‌ی این کشور انجام اجراهای تئاتر را به هر دو دلیل ذکر شده زمانی که انقلاب آمریکا در جریان بود را ممنوع اعلام کرد,در دوره‌ای حکمرانان فرانسه دریافته بودند که تئاتر می‌تواند به تمرکز دولت مطلق گرای فرانسه کمک کند.همساز با این دیدگاه،سیاست سلطنت در قبال مهمترین تئاتره‌ی موجود در کشور نیز به تدریج تغییر کرد.در مقابل جنک‌سالارانی که از سال ۱۶۰۰ تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۸۶۰ بر ژاپن حکم می‌راندند می‌کوشیدند تئاتر پر طرف‌دار کابوکی را مهار کنند.در سال ۱۶۶۰، انگلیسیها‌ی کمک هزینه‌ها و مقررات دولتیی وضع کردند،که هدف از آن ایجاد پیوند بین پیومد اجراهای تئاتری و مقاصد سیاسی دولت بود،احزاب سیاسی انگلستان تا اوایل قرن نوزدهم تئاتر را همچون حربه‌ای سیاسی به کار می‌بردند.در قرن نوزدهم انگلستان و فرانسه کنترل انحصاری بر تئاتر را لغو کردند اما به سانسور دولتی همچنان ادامه دادند.**

**هردر با اشاره به اینکه صرفا از طریق ارائه‌ی فرهنگ ملی ،می‌توان به فرهنگهای جهانی پیوست نظریه‌اش را ارئه می‌کند در حالی که گرامشی و لوکاچ بر این باورند فرهنگها گرفتار سرمایه‌داری شده‌اند و باید سرمایه‌داری از فرهنگها دست بردارد،تا دوباره مانن پیشاتاریخ انسانها بتوانند فرهنگی نو را عرضه کنند که برآمده از همان فرهنگ شخصیشان است،به مسئله‌ی فرهنگ پرداخته‌اند.اما من بر این باورم که هم لوکاچ(در صورتی که ایدئولوژی محدود شود) و هم هردر با تمام اختلاف نظرشان بر این مسئله توافق دارند که فرهنگ چیرگی درونی انسان بر محیط خویش است.هردر در مقابل مفهوم روشنگری «فرهنگ عام و جهانی بشر» مفهوم «گوناگونی فرهنگی» را قرار می‌دهد از نظر او «چیزی که اندیشمندان روشنگری به آن توجه نمی‌کردند حس تعلق است و این حس تنها هنگامی وجود دارد که در درون فرهنگی خاص ،در یک محدوده‌ی جغرافیایی خاص،و در نقطه‌ی تاریخی ویژه‌ای زندگی کنیم.به عقیده‌ی او،فرهنگ با آنچه که روشنگری «فرهنگ والا» می‌نامید،تفاوت دارد؛فرهنگ تنها به نخبگان تعلق ندارد و تنها شامل دستاوردهای بزرگ هنری نیست،بلکه زبان،تحصیل پوشاک،و سنت‌های کلی جامعه را نیز در بر می‌گیرد»هردر همچنین به این نکته توجه می‌کند که هر ملت،با افق فرهنگی ویژه‌ی خود و در چهارچوب ویژه‌ی افسانه‌ها،سنتها و زبان مشترک،مدام به بازسازی خود و فرهنگی که به آن تعلق دارد می‌پردازد.هردر به نظر اندیشمندان روشنگری در باره‌ی دولت نیز خرده می‌گرفت.اگر فیلسوفان روشنگری دولت را ساخته‌ی توافق عقلانی می‌دانند و آن را در چارچوب قراردادهای اجتماعی تعریف می‌کنند هردر دولت را بنایی می‌بیند که باید بر زمینه‌ی ملت استوار شود؛هر ملتی باید دارای دولت خود باشد،و بدون هویت بومی ملی مشترک دولت چیزی بیش از هیولایی بی‌روح نیست.اندیشه‌های هردر همانگونه که بندیکس اشاره می‌کند الهام بخش جنبش ادبی فکری رمانتیسیسم بوده و حرکت او در گردآوری فرهنگ مردمی و ادبیات شفاهی بر استفاده از زبان مردم و ترانه‌های غنایی تأثیر گذاشت.با افقهای نظری هردر در قرن نوزدهم استقلال فرهنگی ملتها اهمیت بالایی می‌یابند،تا جایی که همپای استقلال سیاسی قرار می‌گیرند،این امر به تشکیل دولت ملتها می‌انجامد و همانگونه که اشاره شد ظهور ملی‌گرایی و بازیابی عناصر فولکلوریک را در فرهنگهای مختلف به دنبال دارد.هردر مدافع سرسخت جستجو از پی فرهنگ آلمانی در ایده‌ی فولکس گایست(روح قومی بود)-روح و جان یک قوم که برای مثال در ترانه‌های عامیانه‌ی آن تجسم می‌یابد،ترانه‌هایی که مجموعه‌هایی از آنها را خود او منتشر ساخت .مثال اصلی او استفاده شکسپیر از سنتهای انگلیسی و خصوصیات انگلیسی بود .تلقی هردر از ریشه‌های رازآمیز ملی هم بر شیلر و هم بر گوته تاثیر گذاشت.این در حالی است که تلقی هردر از ناسیونالیسم و محصولات فرعی‌اش در قالب کهن گرایی در انگلستان و سایر نقاط مروج ارزشهای محافظه کارانه و نوعی دلبستگی به مصنوعات تاریخی آداب و رسوم باستانی از کار در آمد.فرض ما در این گفتار دقیقا بر این مسئله استوار است که فرهنگ در اختیار جامعه‌ی مدنی باشد.**

**جریان ملی‌گرایی در تئاتر**

**برای بررسی جریان ملی‌گرایی در تئاتر در اینجا بسیار سریع نگاهی به فصل ششم کتاب تاریخ‌های تئاتر نوشته‌ی بروس مک کوناچی خواهیم انداخت.**

**مک کوناچی در این بخش از کتابش می‌نویسد که همانکونه که انقلاب فرانسه و جنگ‌های ناپلئون تغییرات کلانی را در فرهنگ و تئاتر اروپایی به وجود آورد.عصر انقلابی نه فقط نیاز به اخلاقیات سیاه و سفید بین ملودرام را برانگیخت بلکه شعله‌ی ناسیونالیسم اروپایی را نیز برافروخت.پیش از انقلاب فرانسه ،فرهنگ چاپ به برخی از اروپائیان بورژوا کمک کرده بود که خود را همچون طبقه‌ی حاکم احتمالی تجسم کنند،جراید خبری نقش بسیار مهمی در شکل بخشیدن به ایده‌های مربوط به آگاهی عمومی داشتند،اما تئاتر نیز همین اندازه مهم بود .تا سال ۱۷۵۰ ،بسیاری از همان کسانی که در پاریس ،لندن،میلان هامبورگ و سایر شهرهای بزرگ به تئاتر می‌رفتند نمایشنامه هم می‌خواندند.پس سال ۱۷۵۰این عده به نحو فزاینده‌ای خود را به عنوان مخاطبان ملی تلقی می‌کردند.نظام تحت‌احمایتی ،سلطنتی و اشرافی ،به ویژه در انگلستان و آلمان ،افول کرده بود و اکنون این عامه‌ی مردم بودند که به عنوان حمایت‌کنندگان اصلی تئاتر جای آنها را گرفته بودند.اما این افراد بیشتر بورژاواهایی بودند که با توسل به سوادشان برای تنظیم و راهبری رفتار تئاتر چشم به افکار عمومی عقلانی داشت،که در قالب چاپ و نشر منعکس می‌شد.این گروه از بورژواها در تلاش بودند برای تداوم بقای تئاتری که می‌توانست بسیاری از افکار جدید و روشنی یافته‌ی آنها را انتشار دهد جمهور تئاتری تشکیل دهند که چه بسا قادر می‌بود ورای عواطف رقیق اشرافیت برود.برای بومارشه ،در مقام وکیل و نمایشنامه نویس ،آزرده از واکنش گروه کوچکی از ناقدان به نمایشنامه‌ای که در سال ۱۷۷۵ با عنوان آرایشگر سویل نوشته بود،این وضعیت چندان مناسب نبود،اما با این وجود بومارشه می‌دانست که نمی‌تواند جمهور تئاتر را نادیده بگیرد،بومارشه بعد از نه سال نمایشنامه‌ی عروسی فیگارو را می‌نویسد،در این نمایشنامه او به همین جمهور تئاتری برای فهم وتایید نقدش از نظام طبقاتی فرانسه پیش از انقلاب اتکا کرد.بومارشه معتقد بود که مطبوعات و تماشاخانه‌ها می‌توانند به کمک هم افکار عمومی روشنی یافته‌ای را شکل ببخشند که می‌توانست ملت را عوض کند.پیش از سال ۱۷۸۹ ،بسیاری از بورژواهای با سواد در اروپا بسیاری از بورژواها باسواد در اروپا با بومارشه هم‌عقیده بودند،که افکار عمومی ،ملت را اعتلا می‌بخشد.در قرن هجدهم سنت دراماتورژی از دل هدفی بورژوازی مبنی بر تربیت یک جمهور تئاتر بین عقلانی برای مسئولیت‌های ملی سر برآورد.ایده‌ی تئاتری که مبتنی بر ارزش‌های عمومی ملتی بورژوا و نه دولتی مطلق‌گرا باشد به رغم ناکام ماندن در این مرحله با استقبال روبرو شد و همین ایده پس از انقلاب فرانسه بال و پر گرفت.انقلاب فرانسه موجب تفکیک رای و نظر اروپائیان باسواد به چهار اردوگاه سیاسی فرهنگ شد:لیبرال‌ها به اصول عقلانیت روشنگری تمسک جستند و به بازگشت اعتدال امید بستند؛محافظه‌کاران زیاده‌‌روی‌های عقل گرایانه‌ی انقلاب فرانسه را نفی کردند و برای ثبات به سنت‌های ملی نظر کردند؛رادیکالها ،با اعتقاد به اینکه انقلاب فرانسه به اندازه‌ی کافی پیش نرفته به فعالیت بر ضد رژیم‌های استبدادی ادامه دادند؛و مرتجعان همه‌ی جنبه‌های انقلاب فرانسه را طرد کردند و خواهان بازگشت به اروپای کاتولیک و مطلق‌گرا شدند.در میان جهت‌‌گیریهای باقی‌مانده از انقلاب فرانسه،نهال رمانتیسم به بهترین شکل در خاک موضع رادیکال و یا موضع محافظه‌کارانه نضج گرفت.در واقع نظریات هردر راه گشایی برای ظهور رمانتیسیسم بود.اما با تمام این احوالات نگارنده بر این باور است که بدون مطالعه‌ی تراژدی یونانی نمی‌توان به ریشه‌‌های ملی‌گرایی در تئاتر رسید.**

**تراژدی به عنوان میراث فرهنگی،تاریخی پیشاملی‌گرایی:**

**«به پیش،ای پسران یونان؛ رها سازید،میهنتان،فرزندان و همسرانتان را،خانه‌ی نیاکان و پرستشگاه‌های خدایانتان را ؛همه را نجات دهید،وگرنه همگی از دست رفته است»(ایرانیان،آیسخلوس)**

**در بخشهای قبل در باره‌ی ملت و فرهنگ توضیحاتی ارائه شد که مهمترین آنها عبارتند از:**

**🌑تعریف ملت بر اساس فرهنگ و زیست-بوم مشترک، و «حضور طبیعی و زنده‌ی مردم»**

**🌑ناسیونالیسم از میراث فرهنگی،تاریخی و غیره‌ی دنیای پیشاملی‌گرا»استفاده می‌کند»**

**🌑فرهنگ تنها به نخبگان تعلق ندارد و تنها شامل دستاوردهای بزرگ هنری نیست،بلکه زبان،تحصیل پوشاک،و سنت‌های کلی جامعه را نیز در بر می‌گیرد»**

**کریستین مایر در کتابش ،«تراژدی و جشنواره دیونیسوس»صحنه‌ی بسیار زیبا و قابل توجه از اعیاد دیونیسوسی را که در ماه مارس در آتن برگزار می‌شدند ترسیم می‌کند،در این جشنواره‌های سالانه ،مردمان سایر نقاط یونان به شهر آتن می‌آمدند و به مدت چندین روز در این شهر جشنهای متنوعی که شامل اجرای نمایشهای تراژیک،کمدی و رقص ساتیرها بود برپا می‌گردید. هرچند مایر می‌نویسد در خلال این جشنها قوانین شهر به نوعی به حالت تعلیق در می‌آمدند و حتی زندانیانی که توانایی پرداخت وسیقه داشتند می‌توانستند با پرداخت مبلغی در طول مدت جشنواره از زندان رهایی یابد و به عنوان تماشاگر در جشنواره حضور داشته باشد.و یا اینکه بازیگرانی که در نمایشها حضور داشتند در طول تمریناتی که در خلال آنها خود را برای نمایش در روز جشنواره جشنواره آماده می‌کردند شامل معافیتهایی همچون معافیت از فعالیتهای شهروندی و حضور در میدان نبرد می‌شدند.اما با این وجود نبایست این جشنها را وقفه‌ای در زندگی شهروندان دانست.یا آنکه آنها را با کارناوالهایی که بعدها و متأثر از فرهنگ رومی در اروپا اشاعه یافتند مقایسه کرد.چنین کارناوالهایی توقف قانون و نظمی بود که مردمان قرون وسطی آنها را با خود بیگانه حس می‌کردند و در خلال آنها هر عملی که در سایر مواقع سال مستوجب عقوبتی سخت می‌بود،قابل انجام می‌شد. اگر در نظر داشته باشیم که در خلال جشنواره‌های دیونیسوس اعمالی همچون تکریم فرزندان یتیم شهروندانی که در میدان نبرد کشته شده بودند انجام می‌گرفت.(مایر۵۷)آنگاه درخواهیم یافت که این جشنواره‌ها نه تنها تعلیق نظم و سامانی خو گرفته نبوده‌اند بلکه ادامه‌ی همان نظم و سامان منتهی در هیأتی نمایش‌گونه و دراماتیک هستند.از نکات برجسته‌ای که می‌توان در زمینه‌ی عدم تعلیق قانون و نظم درخلال جشنواره دیونیسوس به آن اشاره کرد،ممنوعیت نمایش برخی از نمایشنامه‌هاست در این میان می‌توان به نمایشنامه‌ی«تسخیر میلتوس»اثر«فرینیخوس» تراژدی پرداز قرن پنجم پیش از میلاد اشاره کرد که وقایع رخ داده در جریان تسخیر شهر میلتوس به دست ایرانیان را بازگو می‌کند،میلتوس یکی از مستعمره‌های یونان بود و داستان تسخیر آن شهر و وقایع رخ داده پس از آن تسخیر تأثیر اندوهناک بر مردم می‌گذاشت.می‌گذاشت.از نکات قابل توجه دیگر این اجراها روابط فضایی شناختی آنها بود.**

**پژوهشگران تئاتر سالهاست از یافته‌ها و دریافتهای حاصل از مطالعات شناختی برای کاوش در زمینه‌ی ساخت روایت در درام،فهم بازیگر و واکنش مخاطب و نیز تحلیل فضاپردازی این یا آن اجرا استفاده کرده‌اند،به طور خلاصه ،کار زبان‌شناسان،روانشناسان و فیلسوفان شناختی،کاوش در نحوه‌ی ادراک جهان به وسیله‌ی انسان،نحوه‌ی درگیری و مراوده‌ی عاطفی انسان با جهان و نیز نحوه‌ی معنی‌ساختن یا معنی در آوردن آدمی از تجربه هایش است.**

**در کتاب فلسفه در گوشت و پوست جرج لیکاف و اریک جانسون بحث مهمی را پیش می‌کشند در باره‌ی شیوه‌های گوناگون و متعددی که انسان به وسیله‌ی آنها فضا را تجربه می‌کنند.مقولات ذهنی/مغزی مرتبط با فساسازی شامل این موارد می‌شود:درون/برون،جزء/کل،کانوم/پیرامون،تعادل،بالا/پایین،نزدیک/دور و پیوند. در ادامه در رابطه با فرهنگ تراژدی می‌توان این مفاهیم را اینگونه توضیح داد که؛ بی‌تردید مفهوم درون/برون فشار سنگینی بر فرهنگ آتنیها وارد می‌کرد.این مفهوم،برای مثال،نقش‌های جنسیتی را شکل می‌داد،چون عموما از زنان انتظار می‌رفت که در درون خانه‌های پدران و شوهرانشان بمانند،و همزمان،جامعه‌ی آتنی برای بخش اعظم حیات بیرونی و عمومیش به مردان وابسته بود،دیوارهای شهر،آنگونه که دور تا دور شهر را احاطه کرده و تا بندرگاهش امتداد یافته بود،آشکارا یک مای درونی را از آنهای بیرونی یا غیر خودی جدا می‌کرد.این جداسازی با عمل سیاسی نفی بلد محکمتر می‌شد،عملی که بر طبق آن شهروندان مرد آتن،در صورتی که مشمول این حکم می‌شدند،برای همیشه از اقامت در شهر محروم می‌شدند.آتنیهای نفی بلد شده قویا از کانون جامعه به پیرامون اخراج می‌شدند.به بیان دیگر،این عمل نه فقط ناظر به مقوله‌ی کانون-پیرامون را نیز در ایجاد و تداوم بخش اعظم کردوکار فضایی آتنیها نشان می‌دهد.شیوه‌ی سازمان یافتن فضایی معابد یونانی نیز ،که پرسشگران را از نواحی اطراف به مرکز و کانون معبد هدایت می‌کرد،خود اهمیت این مقوله را پررنگ می‌سازد.زیست‌شناسان یونان باستان قلب را در کانون و مرکز بدن می‌دانستند و در باره‌ی گردش خون به‌مثابه جریانی از پیرامون به کانون و برعکس قلم فرسایی کرذه بودند.یونانیان زمانی که نقشه‌ی جهان را کشیدند یونان را در مرکز آن ترسیم کرده بودند.**

**در نتیجه هنگامی که آتنیهای قرن پنجم به تیاترون خود به بالای تپه می‌رفتند تا نمایش ادیپ‌شهریار را در ۴۲۷قبل از میلاد تماشا کنند،با ذهنها و مغزهایی می‌آمدند که پیشاپیش با سامان بخشیدن به به فضای جهان از طرق بالا آشنا بودند.خود تراژدی نیز از این جهت‌گیریهای فضایی موجود در اذهان مخاطبانش بهره برداری می‌کرده است.سوفکل از اسکنه برای نمایش قصری که در آن ادیپ به دنیا آمده بود،استفاده کرد.در طول تراژدی،قصر هرچه لیشتر و بیشتر با یوکاستا ارتباط می‌یافت:او می‌کوشد که خصومت خانوادگی بین ادیپ و کرئون را پشت درهای بسته‌ی قصر نگه دارد،و هم او نیز نهایتا خود را درون اسکنه می‌کشد.در ارتباط با مقوله‌ی کانون/پیرامون،راش رم متذکر می‌شود که در بسیاری از تراژدیهای یونانی،شخصیتهای نمایشی«از نقاط دور به طرف یک مرکز و کانون کشیده می‌شوند،تو گویی آهن‌ربایی آنها را جذب می‌کند»این امر به یقین در مورد اجرای ادیپ صدق می‌کرد،شخصیت این نمایش از پیرامون،از شهر همسایه تب،و نیز از دلغی،قرنت و رشته کوه کیتایرون به کانون مذهبی و سیاسی شهر به قربانگاه واقع در ارکستر در جلوی قصر،می‌آمدند.و در پایان نمایش،ادیپ نابینا خود را از تب نفی بلد می‌کرد.نوعی از تبعید یا اخراج که همزمان به جهت‌گیریهای درون/برون و کانون/پیرامون اتکا داشت.کمی تأمل در روابط فضایی شناختی آتنیها به این نتیجه می‌رسیم که آنها به صورت ناخودآگاه مفاهیم ذهنی خویش را برای ارائه‌ی تصویری از فرهنگ تاریخیشان به کار برده‌اند.آنچه که در تعریف ملتها نیز به آن پرداختیم بررسی فرهنگی تاریخها بود که برای هر ملتی به گونه‌ای تعریف می‌شود.**

**قبلا در رابطه با تئاتری که فرهنگ و تاریخ یونان را ترسیم می‌کرد یعنی «تسیخیر میلتوس»اثر «فرینیخوس» به مطالبی اشاره شد،این اثر که اولین تراژدی اجرا شده است متأسفانه در دست‌رس نیست،اما ۲۱سال بعد(۴۷۲پیش از میلاد) آیسیخلوس با بر روی صحنه بردن تراژدی «تراژدی ایرانیان» که شرح ما وقع اتفاقات پس از نبرد سالامیس میان ایران و یونان و پیروزی مجدد یونانیان پس از نبرد ماراتن است:کهن‌ترین نمایشنامه‌ی تاریخی را که به دست ما رسیده است را به جای گذاشت.نکته‌ی بسیار جالب توجه در مورد نمایشنامه‌ی ایرانیان حضور پریکلس به عنوان یکی از اعضای افتخاری گروه همسرایان در این نمایشنامه است**

**مایر شرح قابل توجهی در مورد نقش تمیستوکلس در فتح نبرد سالامیس و سپس تبعیدش به آرگوس ارئه می‌کند.که در اینجا ذکر تمامی جزئیات آن بی مورد می‌نماید،اما آنچه قابل توجه است حضور همه‌ی شهروندان آتنی که توانایی دفاع داشتند،در این نبرد است.**

**یکی از مهمترین شاخصه‌های دموکراسی یونانی در دوران اوج خود پیروزی در نبردهای ماراتن و سالامیس مدیون آن است،به وجود آمدن احساس مسئولیت در قبال سرنوشت پولیس است.از این پس تمامی شهروندان در سامان پولیس می‌کوشند و امور آن را خود شخصا به عهده خواهند گرفت.این احساس مسئولیت چنان عمیق است که شهروندان، پولیس را یکی از اجزای ارگانیک خود به حساب می‌آورند.**

**تأثیری که نمایشنامه‌ی ایرانیان بر مردم آتن می‌گذاشت حس ملی‌گرایانه‌ی آنها و تعلق خاطر به سرزمینشان را هرچه بیشتر تقویت می‌کرد.بدین سان تراژدی فرزند زمانه‌ی خویش است،آرمان«آزادی» و«مسئولیت» را نیز به همراه خویش دارد.مسئولیتی که شخصیت تراژیک احساس می‌کنند و در شمایل نمایشهای‌تراژیک نمود می‌یابد،بازنمود شیوه‌ی زیستی یونانیان است.**

**«آپولون در جوانی مار معروف پیتون را می‌کشد.او جوانی است خوش سیما با چشمانی سیاه... در یونان او را ایزد مهربانیها و رهبر پیش‌گویان می‌نامند.او می‌تواند موجودات فرا زمینی را گوهر مینوی ببخشد.هرچند که او نیز چون دیونیسوس اهل طرب و نغمه و موسیقی است اما در این راه جانب اعتدال را رعایت می‌کند.بعضی او را ایزد اخلاق و ارزش‌های والای یونانی و واضع قوانین اجتماعی می‌دانند...بعضی گفته‌اند که او کسانی را که در چنگال غرور و خودخواهی گرفتار می‌آمدند کیفر می‌داد،اما کسانی که به معبد دلفی می‌رفتند و اقرار به گناه می‌کردند مشمول عفو قرار می‌داد»با این تفاصیل می‌توان آپولون را ایزد دیرپای فرهنگ یونانی دانست.اوست که از ارزش‌های اخلاقی کهن یونان پاسداری می‌کند و تخطی از آنها را مورد عقوبت قرار می‌دهد،ضمیران به نق از نیچه می‌نویسد:«آپولون می‌کوشد با ایجاد محدودیت و حد و مرز،آرامش را برای آدمیان به ارمغان آورد و از این رهگذر با یادآوری مقدس‌ترین قوانین گیتی،خودشناسی و حد و کرنمندی را به انسانها ارزانی بخشد،به طور کلی آپولون ایزدی است که برای نخستین بار نظم و سامان و تناهی را به فرهنگ یونانی عرضه داشت».**

**تا اینجا تراژدی را به عنوان نوعی زیست یونانی بررسی کردیم که در آن به طور طبیعی حضور مردم در برپایی جشنهای مربوط به دیونیسوس و حس مسئولیت به سرزمینشان مورد بررسب قرار گرفت،در ادامه می‌خواهیم مسئله‌ی تاریخی تراژدی را نیز مورد کاوش قرار بدیم چرا که از همان ابتدا به این اشارخ گردیم که ملی گرایی توجه خاصی به تاریخهتی پیشاملی گرایی دارد و ادعای من بر اینکه تراژدی یک زیست یونانی تاریخی پیشاملی گرایی است اینگونه قابل توضیح است:**

**دنیس اشمیت در مقدمه‌ی کتاب خود در مورد مقایسه‌ی اهمیت تراژدی در دوره‌ی یونان باستان و عصر مدرن،می‌نویسد:«در نهایت باید گفت که یکی از الزامات فهم تراژدی به عنوان شیوه‌‌ای جهت اندیشیدن به حال تاریخی مستلزم تحقیق در مورد اخلاق و سیاست و بحرانهای آن دو در زمان وقوع تراژدی است.یکی از تبعات تحقیق در مورد اخلاقیات در دورانهایی که دچار عسرتند،بازگشت به مسئله‌ی تراژدی و ماهیت تاریخی آن است(اشمبت،۲۰۰۱،۷)**

**مهمترین نکته‌ی قابل ذکر در مورد«حال تاریخی»التزام لحظه‌ی اینجا و اکنون ما به گذشته است،احساس عسرت ،متعلق به مردمانی است که خود را از زمانه‌شان بیگانه می‌پندارند.اینان از سویی خود را بازماندماندگان زمانی طلایی می‌پندارند که اینک سپری شده است و از دیگر سو نمی‌توانند هیچ ارتباط ارگانیکی با آن زمانه برقرار کنند.چنین مردمانی که از گذشته‌ی طلایی‌شان وامانده‌اند و آینده نیز برای آنها در هاله‌ای از ابهام و جود دارد،لحظه‌ی حالشان الزاما لحظه‌ای «تراژیک»خواهد بود.بدین‌سان بر اساس کلید مفهومی «حال تاریحی»و «دوره‌ی عسرت»دو مصداق برای معنای تراژدی یافتیم:**

**۱\_تراژدی همواره پایی در گذشته سپری شده دارد.**

**۲\_ آنچه جهان تراژدی را موسع می‌کند،ارتباط ناگسستنی آن با «بودن»است،تراژدی ،«بودن»را همچون لحظه‌ای ناگسستنی از آنچه سپری شده است و هم هنگام لحظه‌ای که آینده را می‌سازد،بر می‌رسد،این آوردگاه گذشته و آینده در عرصه‌ی تراژدی نقطه‌ای را بر می‌سازند که در آنجا انسان میرا به مسئولیتش در قبال هستی و آسیب‌پذیری‌اش نسبت به آن واقف می‌گردد.**

**با تکیه بر این دیدگاه که تراژدی به یک هویت ملی برای مردم یونان تبدیل شده بود و همچنین نوع زیست فرهنگی آنان را رقم می‌زد،در مقایسه‌ای گذرا با تکیه بر ارایی که در بالا آورده شد،مختصری به نمایش ملی در ایران خواهم پرداخت و به این منظور قبل از هر چیز نظری بر نمایش تعزیه خواهیم پرداخت که ریشه در سنت ایرانی دارد.**

**تئاتر ملی در ایران**

**همانگونه که زندگی مسیح و رویدادها‌ی عهدینی نقشی محوری در شکل‌گیری درامهای یادبود نیایشی و عهدینی در بطن مسیحیت دارند،یک رویداد مهم در تاریخ اسلام نیز به منبع الهام اصلی برای شکل‌گیری درام یادبود اسلامی تبدیل شد.نام این درام تعزیه است.برای شیعیان ،نوع خاصی از اجرای یادبود مرسوم به تعزیه به یکی از ارکان اسلام مخصوص آنان تبدیل شد،ریشه‌های امروزی تعزیه به رویداد تاریخی مربوط به صدر اسلام برمی‌گردد.هنگامی‌ که پدر و برادر امام حسین شهید شدند ،حسین که فرزند علی و نوه‌ی پیامبر بود،پرچم قیام را برافراشت تا مهار امور را در دست بگیرد.اما سپاه مقابل در دشت کربلا او ،خانواده و یارانش را محاصره کردند.در دهمین روز ماه محرم سال۶۱ در تقویم اسلامی ،پس از ده روز جنگ مداوم بدون قطره‌ای آب و پس از آنکه همه‌ی مردان سپاه حسین به جز یک پسر کوچک همه قتل و عام شدند.این نبرد خاستگاهی برای بیشتر آئین‌های شیعی تبدیل شد،زیرا همه‌ی آن کشته شدگان شهید ،الگویی از عمل درست و بایسته در مبارزه برای پیروی از صراط مستقیم حق ارائه کرده بودند.**

**دست کم از قرن دهم میلادی ،رژه‌های آئینی‌ای که در بغداد برگزار می‌شد ،عرصه‌ی سوگوارانی بود که چهره‌های دوده مالیده و موهای پریشان داشتند و نوحه می‌خواندند و به نشانه‌ی سوگواری بر سینه‌هایشان می‌کوفتند.شیوه‌های رفتار و عملی شیعی در طول قرن شانزدهم ،همزمان با استقرار سلسله‌ی صفوی در فلات ایران ،قوام و دوام پیدا کرد.در این زمان خطیب مشهور ،ملا حسین واعظ کاشفی کتاب روضة‌اشهدا را تالیف کرد،اثری که تلفیقی است از روایت‌های تاریخی مختلف ،مرثیه‌سرایی‌ها،رساله‌های مذهبی وتذکرهی اولیا و امامان،همه در قالب روایتهایی کوتاه هستند که در مجموع روایتی بزرگتر را شکل می‌دهند.تاکید این نوشته بر«شجاعت،تقوا و ایثار و از جان گذشتگی حسین و یارانش در کربلا بود.در دوره‌ی قاجار (۱۷۹۶-۱۹۲۵)،همین روایت‌ها مبنای یک اجرای آئینی باز هم مفصل‌تر با عنوان تعزیه شد.در این زمان ،وقایع حول و حوش شهادت حسین هسته‌ی روایی روایت‌های نقل شده در این درامهای یادبود را تشکیل می‌داد.**

**مانند بسیاری از انواع درامهای یادبود آئینی ،تعزیه نیز همه‌ی ساز و برگ‌های تئاتر را آن طور که در غرب این اصطلاح را درک می‌کنند داراست ،اما در سنتی‌ترین شکل خود تئاتر نیست.**

**تعزیه‌ شیعیان امروزی را به گذشته‌ی پیچیده‌شان وصل می‌کند و پیوند عمیق آنان را با امام حسین(ع)و مقاومت جانانه‌ی شیعیان در برابر تجاوزگری قدرتمند و بیگانه را به آنها متذکر می‌شود.برای کسانی که در اجرا مشارکت می‌کنند،تعزیه گذشته را به زمان حال می‌آورد و محل اجرا به مکانی فیزیکی برای وقوع شهادت تبدیل می‌شود.تعزیه همچنان جایگاه رفیعی در ایران دارد،اما امروزه در مناطق جنوب آسیا،جهان عرب و جزائر کارائیب هم اجرا می‌شود.اما عباس جوانمرد در مقدمه‌ی کتابش تئاتر،هویت و نمایش ملی می‌نویسد:وقتی می‌گوییم نمایش ملی ما باید بر اساس اسلوب و روش اجرایی نمایش‌های بومی و سنتی پی‌ریزی شود،منظور فقط تعزیه نیست،تعزیه یکی از انواع نمایشهای سنتی ماست.نمایشهای سنتی و بومی ما همقدر سرزمین ما پهناور و همچند آداب و رسوم و زبانها و لهجه‌ها و مراسم و باورهای ما گوناگون هستند و بخشی اساسی و بنیادی فرهنگ عظیم ملی ما را در بر می‌گیرند.**

**برخی از راویان اهل نمایش معتقدند که تعزیه در ایران ریشه‌ای غربی و مسیحی دارد و به دلیل رقابت سیاسی بین صفویه و دولت عثمانی،در ایران ریشه گرفته و نشو نما پیدا کرده است.چنین نیست .بر اساس مدارک و شواهد دقیق تاریخ این دو ،مراحل تکوینی متفاوتی دارند.میسترها در اروپا از دل مراسم آیینی و اعیاد و ذکر مصائب مسیح در کلیسا‌ها بیرون آمده‌اند،در حال که تعزیه ریشه و پیوستگی تام و تمام با مراسم آئینی-تاریخی ایرانی با قدمت سه هزار ساله دارد.**

**برای احیا و اعتلای تئاتر و بهره‌گیری از ثمرات آن به طور کلی دو نظر دو عقیده متفاوت ابراز می‌شود:نخست اینکه برخی از فعالان عرصه‌ی نمایش بر این عقیده‌اند که تئاتر به عنوان هنری خلاق و زنده ،میراثی گرانبار از تمدن دیرپای بشری است که با اتکا به ساختار محکم تاریخی و تجربیات با ارزش روزانه‌ای خود-و طرح و بررسی بغرنج‌ترین مسائل و مشکلات بشری دارد-هنری است جامع،متکامل،زنده و جهان‌شمول،که طبعا کاربردی برای همه ملیتها و کشورها دارد.هر ملت و سرزمینی در رویا رویی با این هنر پویا می‌تواند عمده‌ترین مشکلات و مسائل خود را در آن بیابد و با تعمق و تفکر لازم به راه‌حل‌هایی نوین و مناسبی برسد و به نوبه‌ی خود آن را تکامل بخشذ.بنابراین تئاتر کلیتی جهانی دارد ،یعنی نیرویی است منسجم و مرکب،نه در پاره‌بندی تئاترهای ملی ،بلکه در یک جاذبه‌ی نیرومند و واحد.**

**دو اینکه برخی معتقدند که تئاتر وقتی می‌تواند جهان‌شمول شود که نه یک خصلت و هویت واحد ،بلکه از ترکیب تئاترهای ملی با ویژگی‌های معین و تعریف شده‌ی علمی به وجود آمده باشد،مهم‌تر این که به شکل انفکاک‌ناپذیری بازگو کننده‌ی عمده‌ترین مسائل و مشکلات قومی خود در یک سرزمین واحد باشد؛این تئاتر باید نمایانگر مصایب ،شادی،مشکلات و بغرنجی‌های یک ملت بتا هویت مشخص باشد،هویتی که پیوند ناگسستنی با آداب و رسوم و باورها و مناسک قومی و پس‌زمینه‌ی تتاریخی،ساختارهای اجتماعی ،سیاست و بافت اقتصادی خود باشد.**

**منابع:**

**\*Calame, Cl., 1991, « Mythe » et « rite » en Grèce : des catégories indigènes ? Kernos, 4, p. 179-204.**

\*Brouillet, M., 2016, Des chants en partage. L’épopée homérique comme expérience religieuse, Thèse de doctorat, EHESS, Paris.

\*Gernet, L., 1968, Anthropologie de la Grèce ancienne, Paris.

\*THÉÂTRE POPULAIRE, IMMIGRATION, INTÉGRATION ET IDENTITÉ NATIONALE…Bérénice Hamidi-Kim…

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-122.htm>

\*The political art of greek tragedy,the johns hopkins university press,1993,meir,chritian

\*on germans and other greek(tragdy and etical lif)indiana university press,2001,J,schmidt,denis

\*احمد زاده،هاشم،از رمان تا ملت،۱۳۹۷،ترجمه بختیار سجادی،سقز ،نشر ،گوتار،انتشارات دانشگاه کردستان

\*جوانمرد عباس،تئاتر،هویت و نمایش ملی،۱۳۸۳،تهران نشر قطره

رازیلی،فیلیپ و دیگران،تاریخ‌های تئاتر،۱۳۹۴ترجمه مهدی نصرالله زاده،تهران نشر بیدگل

لوکاچ،گئورگ،نویسنده،نقد و فرهنگ،۱۳۹۶،ترجمه اکبر معصوم‌بیگی،تهران انتشارات نگاه

1. نام این مقاله از کتابی تحت عنوان«از رمان تا ملت» نوشته‌ی هاشم احمد زاده اقتباس شده است [↑](#endnote-ref-1)