بررسی عملکردهای فراساختیِ زبان پارودیک در ساختار نمایشنامهٔ «چهارصندوق»

فرشته پایدار نوبخت[1]

دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده

پژوهَش حاضر قصد دارد با تکیه بر متن نمایشنامهٔ *چهارصندوق* اثر بهرام بیضایی، به بررسی عملکرد زبانِ پارودیک در ایجاد حس جمعی و مشترک تاریخی بپردازد. پارودی به رغم آن‌که با دست انداختن واقعیت‌ها و یا دست کم گرفتن آن‌ها، فضایی طنزگونه را پدید می‌آورد؛ اما در لایه‌های عمیق‌تر خود همواره وضعیتی را ایجاد می‌کند که مخاطب را با قرار دادن در سطحی مشخص از آگاهی و هوشیاری، به تأمل در آنچه بر صحنه می‌گذرد وامی‌دارد؛ از این رو کاربرد شیوهٔ پارودیک در زبانِ نمایشی، تمهیدی ساختاری به‌شمار می‌آید که به فضایِ مفهومی نمایش ساختار می‌بخشد. با این همه به نظر می‌رسد در کاربرد پارودی، امکانات زبانی و قابلیت‌های آن یک روی سکه هستند و آن چیزی که کامل‌کنندهٔ فضا و برسازندهٔ معناها و مفاهیم است، تجربه‌های مشترک و جمعی مخاطبان است. در نتیجه پارودی این امکان وجود دارد که پارودی با برهم زدن روابط معمول در ایجاد معنا، حسی موقتا فراموش شده را برای جمع مخاطب زنده می‌کند که صحنهٔ نمایش بستر آن است. نتایج این پژوهش نشان داد که تاویل‌پذیری و ارجاعات بیرون از پاره‌گفتارها، قادر می‌شود با فراخواندن و زنده کردن احساسات آشنایی که ریشه‌های جمعی و تاریخی دارند، مخاطب را در سطحی از آگاهی و هوشیاری نگه دارد و زبان پارودیک با ایجاد وقفه میان آنچه تماشا می‌شود و آنچه به یادآورده می‌شود، چنین قابلیتی را بروز می‌دهد.

روش پژوهش توصیفی – تحلیلی بوده و از منابع کتابخانه‌ای برای بررسی پیکرهٔ مطالعاتی بهره گرفته شده است.

واژگان کلیدی: پارودی، چهار صندوق، حس تاریخی، ناخودآگاه جمعی.

[1]. f.paidarnobakht@modares.ac.ir

مقدمه

گذشته و رخدادهای تاریخی همواره بخشی از دل‌مشغولی انسان بوده است. از وقتی توجه بشر به گذشت زمان و تغییرات حاصل از آن جلب و معطوف به کشف معنای حیات شد، روایت گذشته و کنجکاوی پیرامون آن بخشی از دستگاه فکری او قرار گرفت. تا پیش از قرن هجدهم این دل‌مشغولی در دایرهٔ روایت داستان‌هایی با موضوع تاریخی یا حتی اساطیری محدود ماند. دغدغهٔ معنا بود که تاریخ را رفته‌رفته به موضوعی برای علم تبدیل کرد. انسان می‌خواست از آنچه واقعا رخ داده است باخبر شود. داستان‌های تخیلی کنار گذاشته شدند و مفهوم علیت در تاریخ‌نگاری صورت تازه‌ای به خود گرفت. به این ترتیب مناقشات بر سر شیوهٔ روایت تاریخ میان دانشمندان و فیلسوفان تا اواسط قرن بیستم به طول انجامید؛ اما به رغم این مناقشات به نظر می‌رسید همگان بر سر یک موضوع اتفاق نظر دارند و آن اینکه روایت تاریخ به گذشته‌ای که دیگر قادر به تجربهٔ آن نیستیم، شکل و حتی معناهای بسیاری می‌بخشد. با این‌حال، تنها پس از جنگ جهانی دوم در اواسط قرن بیستم بود که با پیش کشیده شدن مسئلهٔ معنا جدال‌ها شکل دیگری به خود گرفت. حالا بحث دیگر فقط واقعیت‌های عینی یا گزارشات تاریخی نبود؛ بلکه مفهوم تازه‌ای به نام حقیقت مطرح شده بود که سویه‌ای کاملا فکری و فلسفی داشت و نگرش علم‌باوران را به چالشی اساسی می‌طلبید. در سایهٔ این مناقشات، آنچه روشن بود، راهی بود که از ادبیات می‌گذشت و فرم ادبی را راهکاری جهت نزدیک شدن به حقیقت یا کشف معانی می‌دانست.

طرح مسئلهٔ معنا مفهومِ روایت تاریخ را دستخوش تحولات شگرفی کرد و توجه همگان را به عناصرِ دیگری از جمله زبان و ظرفیت‌هایِ بالقوهٔ آن در ساختِ روایت جلب کرد. حالا دیگر ساختن و چیدمان آنچه رخ داده است، مفهوم دیگری یافته بود؛ چراکه پای ادبیات به میان کشیده شده بود. یکی از کسانی که با جدیت بر روی این موضوع کار کرد، هایدن وایت [i] بود. وایت فیلسوف، منتقد و تاریخ‌نگارِ امریکایی در اوایل دههٔ هفتاد میلادی ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری را مطرح کرد. وایت درک ادبی را جایگزین یقین و سند تاریخی دانست و نتیجه گرفت برای فهم رویدادهای تاریخی هیچ راهی وجود ندارد مگر بهره‌گیری از فرم ادبی و پیرنگ، و نیز کاربست ظرفیت‌های بالقوهٔ زبان برای معنابخشیدن به گذشته‌ای که دیگر وجود ندارد. وایت سپس در قالب رساله‌ای با عنوان فراتاریخ، کوشید ایدهٔ خود را تبیین کند.

در این مقاله می‌کوشیم با استفاده از یکی از امکانات زبانی؛ یعنی پارودی که اغراق کلامی از نوع نمایشی است و نیز با تمرکز بر نمایشنامهٔ چهارصندوق نوشتهٔ بهرام بیضایی به این سؤال جواب بدهیم که چگونه می‌توان بی‌آنکه اشاره‌ای مستقیم به واقعه‌ای تاریخی داشت، از ظرفیت زبان برای اندیشیدن و معنا بخشیدن به اعمال انسان در تاریخ بهره گرفت.

پیشینه و ادبیات بحث

ایدهٔ وایت مبنایِ مطالعات گسترده‌ای بر پایهٔ زبان‌شناسی قرار گرفت؛ به‌عنوان مثال، استیون گرین‌بلت [ii] یکی از نظریه‌پردازانی است که ایدهٔ وایت را دربارهٔ رنسانس و نمایشنامه‌های شکسپیر، در تفسیرِ روابط قدرت در دورهٔ رنسانس به کار بست. گرین‌بلت در عمل نشان داد که چگونه در فراتاریخ‌نگاری [iii]، پیرنگ بر دو محورِ گفت‌وگو و رویارویی با تاریخ قرار می‌گیرد و «منتقد ادبی می‌تواند علاوه بر مطالعهٔ ساختار ادبیِ متن، به تحلیل و تفسیرِ زمینه‌های اجتماعی و تاریخیِ متن بپردازد» (Greenbelt. 1980. P. 5)؛ از این رو که «نمایشنامه‌ها بازتابی صادقانه‌تر از شکل جهان هستند» (Lodge. 2000. Pp. 500-504) همچنین پیتر بورک، استاد دانشگاه کمبریج در مقاله‌ای با عنوان *فراتاریخ: قبل و بعد* ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری را انقلابی زبانی در سنت‌های روایتِ تاریخ و درام توصیف نموده که ابزارِ گسترش آن آیرونیِ کلامی است. (Burke. 2013. p. 2) رویکرد بورک به فراتاریخ‌نگاری به مثابه تحولی در روایت و زبان تحتِ تأثیرِ نظریات محققان دیگری همچون هرمان پل و اوا دومانسکا، گسترش یافت؛ به‌طور مثال، می‌توان به مقالهٔ آرون گرینتر، با عنوان *روایت و تاریخ: ردیات هایدن وایت بر تحولات علمیِ مطالعهٔ تاریخ* اشاره نمود که با مبنا قراردادن فرم‌های گفتاری در روایت‌های ادبی، اهمیت توجه به مسئلهٔ جامعه‌شناسیِ تاریخ و همچنین شکافِ میان پوزیتیویسم و تفکرِ ادبی [iv] را در بازنمایی مورد بحث قرار می‌دهد.

در ایران سیدهاشم آقاجری، یکی از مهم‌ترین کسانی است که در شناخت و تبیین ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری هایدن وایت در ایران نقش داشته است. او در مقالهٔ *رهیافت پسامدرنیستی به تاریخ: هایدن وایت* کوشیده است تا ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری را تا حد ممکن شرح دهد. (Aghajari. 2017. Pp. 13 - 33) عباس میلانی نیز در مقاله‌ای با عنوان *تاریخ در تاریخ بیهقی* در بررسی و تحلیلِ شیوهٔ تاریخ‌نگاریِ ادبیِ بیهقی و نحوهٔ مواجههٔ او با مادهٔ خامِ تاریخ در بیانی شاعرانه و روایی، از منظر هایدن وایت بهره گرفته است و دیدگاهِ وایت را گفتمانِ حقیقت [v] نامیده است (Milani. 2008. Pp. 29 –52). همچنین امیرعلی نجومیان، در مقاله‌ای با عنوان *تاریخ، زبان و روایت*، با اساس قرار دادنِ این نکته از ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری که حاصلِ تمام وقایع عینی در گذشته، به شکل یک نظام ارتباطی زبانی؛ یعنی متن و کلام تقلیل یافته است (Nojomian. 2006. Pp. 305 - 318)، به مفهومِ «بازنمایی» در تاریخ به مثابهٔ متن می‌پردازد.

پارودی [vi]

پارودی یا نقیضه نوعِ مدرنی از آیرونی کلامی است که اسپربر و ویلسون از آن با عنوان اشارهٔ انعکاسی [vii] نام می‌برند. در واقع پارودی از جنس نقیضه است و حاصل تکرار در فرمِ زبان. به این شکل که غالبا عنصری

وجود دارد که مورد اغراق یا بزرگ‌نمایی واقع می‌شود. بر این اساس پارودی به‌طور معمول، استوار بر زمینه‌های فرمی و بی‌قاعده در زبانِ روزمره است که از طریق وانموده‌سازی کلامی [viii] بروز می‌نماید. به این معنا که صداواژه‌ها[ix]، فرم‌های گفتاری[x]، شوخی‌ها و اغراق‌های کلامی و بدنی شباهت یا وانمودی را بین کلام بازیگران و موضوعی که به شکل پارودی درآمده، ایجاد کرده و بستری برای بده و بستان‌های کلامی و حسی فراهم می‌سازند. این شباهت به فرم‌های نحوی، واژگانی، پاره‌گفتارها [xi] و کنش‌گفتارها [xii] مربوط می‌شود و اساس مدونی برای شناخت و تحلیل آن‌ها وجود ندارد (Wilson, 2006, 1)؛ اما غالبا با دست‌انداختن موضوع پارودی موجب استهزا و خنده و سرگرمی تماشاگران می‌شوند. از این حیث گاها به نظر می‌رسد پارودی «هدفی جز خنداندن و ایجاد شگفتی ندارد، حال‌آنکه چنانچه در ساختار مناسبِ خود قرار بگیرد، می‌تواند نقشِ به‌سزایی در شکل‌گرفتن سبک نمایش و بیان و محتوا داشته باشند» (Wilson & Sperber, 1992, 63). در واقع پارودی از دلِ ملایم‌ترین و رقیق‌ترین شوخی‌ها، مهم‌ترین و عمیق‌ترین پرسش‌ها را بیرون کشیده و مخاطب را درگیر آن جنبهٔ پنهان‌شده یا پارودیک می‌نماید. در چنین بافتی، سخن گفتن از پارودی بدون در نظر گرفتنِ موضوعی که بدان اشاره می‌کند، بسیار دشوار خواهد بود و آن را صرفا به هجویه یا استهزاء عامیانه تنزل می‌دهد.

وانمودسازی کلامی

پارودی حاصل اغراق [xiii] پرسوناژها در شیوهٔ بیان، نوعِ کلام، لحنِ گفتار و فیگورها و ژست‌های بدن به هنگامِ اجرای نقش است. مجموعهٔ این عملکردها، حسی را به مخاطب منتقل می‌کند و او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این نوع بیان که از یک سو رفتارِ بازیگران بر صحنه و از سوی دیگر، احساسات و اندیشهٔ مخاطب را هدف قرار می‌دهد، وانمودسازی نام می‌گیرد (Parril l& Kimbara. 2006. P. 1). وانمودن، از دسترس خارج کردنِ حقیقت به واسطهٔ نقاب، شکلک، نقیضه و لحن است. از منظری دیگر، وانمودسازی، کیفیتی است که در چهارچوبِ زبان و بدن اتفاق می‌افتد و فاصلهٔ میانِ زبان و بدن را صداواژه‌ها و فرم‌های گفتاری پر می‌کند، بنابراین توضیح آن صرفا براساس متن مشکل است؛ اما نکتهٔ مهم این است که وانمودسازی، مؤلفه‌ای اساسی در پارودی محسوب می‌شود و تعریفِ کلی و پذیرفته‌شدهٔ آن، تکرار و تقلیدِ اغراق‌آمیزِ سخن یا عملی توسط بازیگران است (Wilson & Sperber. 1992. P. 2). پس، وانمودن منطق یا قاعدهٔ گراماتیکِ خاصی ندارد؛ بلکه فرایندِ تولیدِ معنا و فهمِ سخن است که بدونِ مشارکتِ مخاطب ممکن نیست (Wilson. 2006. p. 1). بر این اساس، در تفسیرِ آن همواره با دو سطحِ تجربی و ادبی روبه‌رو هستیم. سطح ادبی در برگیرندهٔ گزاره‌هایِ کلامی و سطحِ تجربی تداعی‌کنندهٔ برداشت‌ها و معناها خواهد بود و تعامل این دو سطح است که به زبان و بدنِ بازیگر در انتقالِ مفاهیم اهمیت می‌بخشد.

پارودی در فراتاریخ‌نگاری

پارودی در فراتاریخ موضوعی از جنس برانگیختن یا حساسیت‌زایی است. اگرچه زبان یکی از دستگاه‌های تحقق اندیشهٔ تاریخی در ایدهٔ فراتاریخ‌نگاری است؛ اما پارودی به مثابهٔ بخشی از دستگاه زبان هرگز محدود به زبان نمی‌ماند. عملکرد زبان پارودیک به گونه‌ای است که زمینه‌ساز فهم و ادراک تازهٔ ما از فرایندهای تاریخی می‌گردد (Domanska. 1998. P. 176). در چنین شکلی پارودی، بازی زبانی یا نمایشی استهزاءآمیز نیست؛ بلکه کلامی هدفمند است که عامدانه از سویِ آیرونیست‌ها بر زبان آمده تا شبکه‌ای از معنا را براساس بدن و بافتی که کلام در آن جاری شده، پدید آورد (Wilson & Sperber. 1992. P. 56). وایت در رسالهٔ فراتاریخ این ویژگی زبانی را نوعی رفتار یا فیگور ادبی به شمار می‌آورد که از طریق نظمِ زبانی، شکافی بینِ آنچه بوده و آنچه گفته می‌شود را پدید می‌آورد. ویلسون و اسپربر، این رفتار با زبان را در قالب آیرونی کلامی به دو دستهٔ پارودیک و تفسیری [xiv] تقسیم‌بندی کرده‌اند. در تعریف آن‌ها پارودی گزاره‌ای کلامی است که از طریق صدا واژه‌ها، تقلید، گفتار، شوخی و مضحکه منجر به اغراق در میان می‌شود (Wilson & Sperber. 1992. P. 65).

خلاصهٔ نمایشنامه

چهار شخصیت نمادین به رنگ‌های سبز، سرخ، زرد و سیاه تصمیم می‌گیرند برای امنیت خود مترسکی بسازند تا از آن‌ها مراقبت کند. بعد از ساختن مترسک به او اسلحه و اسباب قدرت می‌دهند تا بتواند وظیفه‌اش را به درستی انجام بدهد. مترسک جان می‌گیرد و لب به سخن می‌گشاید. چهار نقاب پوش از این رخداد شادمان می‌شوند؛ اما مترسک رفته‌رفته بر آن‌ها مسلط شده و آن‌ها را وادار می‌کند صندوق‌هایی بسازند و جداگانه در آن زندگی کنند. جایِ شادی را ترس و جایِ امنیت را اضطراب می‌گیرد. نقاب‌پوش‌ها دیگر به اختیار و اراده نیستند. آن‌ها می‌بایستی فرمان‌بردارِ مترسکی باشند که خود ساخته‌اند. ترس و اضطراب موجب می‌شود آن‌ها برخلاف میل خود رفتار کنند و چیزهایی بگویند که حقیقت ندارد. به این ترتیب حقایق در پسِ کلمه‌ها و شوخی‌ها و اغراق‌ها پنهان می‌شود. کم‌کم تصمیم می‌گیرند صندوق‌ها را شکسته و در برابر حاکمِ زورگو؛ یعنی مترسک بایستند؛ اما در عمل دچار ترس‌ها و مصلحت‌اندیشی‌هایِ خود شده و هر یک به شکلی پا پس می‌کشد و در نهایت شرایط مستبدانهٔ حاکم را می‌پذیرد. در آخر سیاه که تنها مانده صندوق خود را می‌شکند و لرزان در برابر مترسک می‌ایستد.

تحلیل

اشاره شد که پارودی، گزاره یا موقعیتی است که عامدانه و به منظور ایجادِ یک دست‌اندازِ معنایی یا حساسیت فکری از سوی آیرونیست خلق می‌شود و به‌گونه‌ای هزل‌آمیز و نیش‌دار موضوع یا سبکی جدی را به سخره می‌گیرد (Akhavansales. 1995. P. 19). با در نظر گرفتنِ این نکته که پارودی به رغمِ استهزاءِ کلامی در کلیت و در ساختارِ متنِ نمایشی خود را نشان می‌دهد، می‌توان آن را یک سبک و گونه‌ای ادبی تلقی نمود که تجلیِ رتوریک دارد. نمایشنامهٔ *چهارصندوق* نوشتهٔ بهرام بیضایی، مضحکه‌ای در دو پرده است که با بهره‌گرفتن از این سبک، به هجوِ هژمونی و خودکامگیِ حکومت‌ها در طول تاریخ پرداخته است و پارودی به مثابهٔ تمهیدی زبانی موجب شده تا جنبه‌های مضحکِ این موقعیت تاریخی آشکار شود.

در نمایشنامهٔ *چهارصندوق*، سطح ادبی متن داستانی است که بین چهار نقاب‌پوش می‌گذرد و مؤلفه‌هایِ پارودی از جمله اشارات، حرکات بدن، رقص‌ها، آوازها، لحنِ بیان، صداواژه‌ها، تکرار و بزرگ‌نمایی ماجراها و نمادپردازی‌ها در این سطح صورت می‌پذیرد. آنچه روشن است، وجود رابطه‌ای معنادار میان واژه‌ها و چگونگی شکل‌گیری مفاهیم در ذهن افراد است (Sharafzadeh. 2016. P. 30). بنابراین در سطحِ دوم به واسطه‌ی ادراک مخاطب از آنچه بر صحنه می‌بیند یا در متن می‌خواند و آنچه در واقعیت تجربه کرده، معناهایی شکل می‌گیرند.

سرخ: آقایان یک مترسک واقعی، واقعی‌ترین مترسکی که می‌شد ساخت.

سبز: او مخلوقِ ماست. حاصل هم‌فکری و هم‌کاریِ ما و حافظِ ما در این دنیایِ پُر خطر! (Beyzai. 2015. P. 13)

نقاب‌های رنگی کنش تظاهری و نمایشیِ نقاب‌پوش‌ها در برابر احساس ناامنی است. آن‌ها حتی با وجودِ نقاب‌ها نیز خطر تهدید را حس می‌کنند. در نتیجه تصمیم می‌گیرند موجودی اختراع کنند که عملِ مراقبت‌کردن از آن‌ها را انجام بدهد.

زرد: یه مترسک لازمه. یه لولوی سرِ خرمن. باید قوی باشه. مسلح باشه. مجهز باشه (Ibid. p. 15).

موقعیت پارودیکِ چهار نقاب‌پوش از اینجا به مرور آشکارتر می‌شود. آن‌ها به این شکل وارد جریانی از انتخاب‌ها، موانع، تصمیم‌ها و خطاها می‌شوند که به مثابهٔ کنش‌هایی دراماتیک از یک سو داستان را پیش می‌برند و از سویِ دیگر به توضیح دلایلِ پیچیدگی و دراماتیک‌شدنِ وضعیت می‌پردازند. از این شکاف مضحکه‌ای پدیدار می‌شود که عاملِ پدید آمدن آن در اصل خودِ شخصیت‌ها هستند. آن‌ها موجودی به نام مترسک را با دست خود می‌سازند که در واقع موجودی ساخته و پرداختهٔ خودشان است، به میل خود به او قدرت می‌بخشند و از سرِ اضطرار به فرمان‌هایِ او عمل می‌کنند. آن‌ها اعلام می‌کنند که «برای حداقل زندگی می‌جنگیم (Ibid. p. 65) که یعنی برخورداری از نظم اجتماعی و داشتنِ آرامش و امنیت.

زرد که در ابتدا پیشنهاد ساخت مترسک را داده بود، حالا با مطرح کردنِ این نکته موقعیت پارودیکِ نقاب‌پوش‌ها در نسبت با همدیگر و در نسبت با مخاطب را آشکار می‌کند. او در واقع به‌طور ضمنی در حال اشاره به فرامتنی [تاریخ] است که زمینهٔ ساختن این فضای نمادین از سوی بیضایی بوده است: دیکتاتورها و مستبدان را مردم با انتخاب‌های خود بر سرِ کار می‌آورند و به میل خود به آن‌ها قدرت می‌دهند.

مترسک: هیچ فکرشو کردی؟ تو با مخالفت منو ترسناک‌تر از اونچه هستم نشون می‌دی. این خودش خیلی خوبه؛ چون من بزرگ و بزرگ‌تر می‌شم و شما کوچک و کوچک‌تر.... (Ibid. p. 35).

در همین صحنهٔ زرد به‌عنوان نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکر جامعهٔ ایران، شروع به مخالفت با مترسک می‌نماید و مترسک اعتراف می‌کند که حتی این نوع مخالفتِ منفعلانه و بی‌خطر بیشتر او را راضی می‌کند و حتی به زرد پیشنهاد می‌دهد با گرفتن مبلغی به این نوع مخالفتِ منفعلانه ادامه بدهد. تا مترسک قدرتمندتر و بزرگ‌تر به نظر برسد. در ادامه مترسک موضعِ نرم‌تری در برابر زرد اتخاذ می‌کند و تا پای عذرخواهی و هم‌دلی با او پیش می‌رود. اما نکتهٔ بسیار ظریف در این صحنه، لحظهٔ از راه رسیدنِ سیاه به‌عنوان نمایندهٔ تودهٔ مردم است. با ورود سیاه به صحنه، مترسک با گفتن جمله‌ای بین او و زرد فاصله‌ای می‌اندازد:

مترسک: ها، پا از گلیمت درازتر نکن (Ibid. p. 37).

و بعدتر: دلت می‌خواد از این به بعد برای من بیل بسازی و بیل بزنی؟ (Ibid. p. 38)

نکته اینجاست که شخصیتِ سیاه که در عینِ حال برگرفته از نمایش‌های سیاه‌بازی و روحوضیِ ایرانی است، در ظاهر فردی احمق و ساده‌لوح به نظر می‌رسد، در واقع زیرک و باهوش است. او اگرچه فاقد قدرت است؛ اما تنها کسی است که به وضعیت و موقعیت نابه‌سامانِ خویش آگاه است. اوست که می‌گوید: «دنیا رویِ دلِ منه» و ساکت نمی‌نشیند و در نهایت دست به عمل می‌زند.

در پایانِ پردهٔ اول، مترسک که رفته‌رفته قدرت را به دست گرفته و بر اوضاع مسلط شده، آن‌ها را وادار به ساختنِ صندوق‌هایی می‌کند تا در آن جداگانه زندگی کنند. فشارِ برهم‌کنشِ نمادها از ابتدایِ پردهٔ دوم با صدا واژه‌هایِ نامفهومی (هوی، هوی...) که نقاب‌پوش‌ها از خود درمی‌آورند و به وسیلهٔ آن همدیگر را صدا می‌کنند، عیان می‌شود. هریک از نقاب‌پوش‌ها جداگانه به مدح و تحسینِ مترسک می‌پردازند که با حرکاتِ اغراق‌آمیز می‌رقصد. نقاب‌پوش‌ها با لحنی آیرونیک از وضعیتِ بغرنجی که در آن گرفتار شده‌اند، ابراز رضایت و شادمانی می‌نمایند.

زرد: خیلی خوب. در صندوقِ من همه‌گونه وسایلِ امن و آسایش فراهم شده. ما مجهز به حرارت‌سنجِ برقی و سرماسنجِ خودکار، بلیت بخت‌آزمایی و مطبوعاتِ آزاد هستیم (Ibid. p. 50).

در این میان باز این سیاه است که با گفتنِ عبارتی کنایی، عمقِ فاجعه را بیان می‌کند.

سیاه: بله دیگه. صد البته ما الان وضع‌مون فرق کرده، ما دیگه همونایی نیستیم که بودیم...

مترسک: باعث افتخار! قبلا چقدر درآمد داشتی؟

سیاه: هیچی قربان!

مترسک: [خوشحال] می‌بینید؟ قبلا هیچی نمی‌گرفته؛ ولی حالا سه برابرش می‌گیره. [با سوءظن] چه احساسی داری؟ ها؟

سیاه: احساس خوشحالی قربان.

مترسک: [با رضایت] با لبخند به جنگِ بدبختی برو! (Ibid. p. 51)

به این ترتیب در قالبِ لحن‌ها و همسان‌سازیِ دو سطحِ ادبی و تجربهٔ مخاطب، وجوهِ پارودیکِ نمایش القا و ادراک می‌شود. مترسکی که توسط نقاب‌پوش‌ها که نمایندگان طبقات مختلف یک جامعه بودند، به امید ایجاد امنیت اختراع شده بود، سرانجام تبدیل به اهرمِ قدرتمندِ فشار و استبداد شده و مخاطب را وارد مکانیسمی آگاهی‌بخش و ادراکی می‌گرداند.

ویلسون، در مقالهٔ «آیرونی کلامی؛ بازتاب یا تظاهر»، چگونگیِ این تأثیر را بررسی نموده و وانمودسازی را تهمیدی نمایشی در انتقالِ معنای ضمنی از طریقِ مفهومِ جعلِ شخصیت[xv]، اغراق کلامی و حرکاتِ بدن[xvi] می‌داند. او بیان می‌کند که تلقی از آیرونی کلامی در قالبِ پارودی، بیانِ چیزی خلافِ ادعایِ شخصیت است (Wilson. 2006. P. 2). این بیان، هنگامی‌که با لحنی نامتناسب یا مضحک ادا می‌گردد، مخاطب را متوجهِ حقیقتِ پسِ آن می‌گرداند. در «چهارصندوق»، سیاه و حتی دیگر نقاب‌پوش‌ها در ظاهر به ستایش مترسک و ابراز رضایتمندی از وضع موجود می‌کنند؛ ولی در واقع او را دست می‌اندازند و این کار را با فراهم ساختن یک موقعیتِ جعلی که مترسک سببِ آن بوده، انجام می‌دهند. با این همه صندوق‌ها به مترسک به‌عنوان نماد حاکم خودکامه این فرصت را می‌دهند که نقاب‌پوش‌ها را کنترل کند و از هرگونه اتحاد و مطالبه‌ای دورشان بدارد؛ اما سرانجام مانند هر موقعیتِ استبدادیِ دیگری، نارضایتیِ شدید از راه می‌رسد.

سرخ: هرچی بیشتر به صندوقم فکر می‌کنم، بیشتر عقم می‌نشینه. اونجا (صندوق) برای زندگی راهِ آبروداری نمونده. یه مسابقهٔ ابدی که هر کلکی درش مُجازه. دستگاه‌های آدم‌سازی، سالم‌سازی، سخن‌پراکنی، تصفیه، تمشیه، باج و رشوه! باید پنهان شد، باید خندید، باید گریه کرد، باید امید داشت، باید کلک زد، فقط باید کلک زد...(Ibid. p. 85).

پس، در ادامه همان‌طور که نقاب‌پوش زرد پیشنهاد ساختنِ مترسک را داده بود، پیشنهاد شکستنِ صندوق‌ها را هم می‌دهد و از اینجا به بعد است که هریک از شخصیت‌ها چهرهٔ حقیقیِ خود را آشکار می‌کنند. سرخِ چاپلوس و منفعت‌طلب، سبزِ ریاکار و مصلح‌اندیش، زردِ متظاهر و سازش‌کار.

زرد: اول من فکر کردم.

سبز: اول من به نتیجه رسیدم.

سرخ: اول من حساباشو کردم.

سیاه: چه خوب که شما فکر می‌کنین! (Ibid. p. 89)

اشارهٔ آیرونیکِ سیاه به بی‌عملی و در واقع به فقدانِ آن چیزی است که سه نقاب‌پوش دیگر مدعیِ داشتنِ آن یعنی «تعقل و تفکر» است. در نهایت نیز این سیاه است که با آگاهی از حقیقت، آگاهانه «من هنوز هستم» دست به اقدام می‌زند و به تنهایی صندوقِ خود را شکسته و در مقابلِ مترسک می‌ایستد. آخرین واژه‌های نمایشنامه، خورشید و تاریکی هستند. سیاه فریاد می‌زند: خورشید و صحنه تاریک می‌شود. تضادی که منجر به بیانی آیرونیک می‌گردد.

نتیجه

پارودی نوعی امکان زبانی است که در قالب اغراق، شوخی، کنش‌گفتار و حرکات بدن، به مفاهیم درون متن ساختاری فرامتنی می‌بخشد. در نتیجه، پارودی‌ها ساختارهایی دو سطحی دارند که از یک سو به فرم نمایش و از سوی دیگر به بافتی که پارودی در آن درک می‌شود، ارجاع می‌دهند. بنابراین به رغم آنکه پاره‌گفتارها در سطحِ اول زبان موجب خنده و شوخی می‌شوند؛ اما در سطحی عمیق‌تر به سبب ویژگیِ نظیر پنهان‌سازی و یا اغراق‌های متظاهرانه مخاطب را در سطح مشخصی از آگاهی قرار می‌دهند که هم‌زمان به دنبال یافتن شباهت‌ها و رمزگشایی از آن چیزی است که بر صحنه وانمایی می‌شود. در نمایشنامهٔ *چهارصندوق* آنچه به واسطهٔ نمادپردازی، بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان در ایجاد معنی یا ایجاد شباهت در قالب درامی دو پرده‌ای ساخته شده است، بیانگر بخشی از حقایق روساختی تاریخ است که ریشه در فرهنگ و تجربهٔ مردمان دارد. شواهد در بررسی نمایشنامهٔ چهارصندوق از منظر ظرفیت‌های پارودیک زبان گویای این نکته هستند که روایت تاریخ در قالب یک گزارش یا بازروایی، هرگز قادر نیست هم‌پای قالب و فرمی نمایشی در ارائهٔ ظرائف و جزئیات رفتاری آدمیان باشد. عملکرد پاره‌گفتارها و اشارات کلامی و نیز زبان بدن بازیگر در نمایشنامهٔ *چهارصندوق* به شکلی طراحی شده است که مخاطب هم‌زمان در حال تفسیر و یافتن شباهت‌ها برای درک معنای عمیق‌تری در نمایش است که به واسطهٔ عناصر ساختی و فراساختی مانند پاره‌گفتارها، نحو، زبان بدن، لحن بازیگر و اصوات و همچنین با رفتار و زمینه شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

Hayden White, 1928 - 2018[1]
Stephen Greenblatt ,1943[1]
Metahistoriography[1]
literary thinking[1]

Discourse of Truth[1]
Parody[1]
echoic mention or pretense[1]
Verbal mimicry[1]
Onomatopoeia[1]
Phonological form[1]
Utterance[1]
Speech acts[1]
Exaggeration imitation[1]
Irony as echoic interpretations or [1]
echo
Impersonation[1]

[1] Guest

منابع

- اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). *نقیضه و نقیضه‌سازان*؛ به کوشش ولی‌الله درودیان، تهران: علمی فرهنگی.
- آقاجری، سیدهاشم. (۱۳۹۶). رهیافت پسامدرنیستی به تاریخ: هایدن وایت؛ *دو فصلنامهٔ علمی – تخصصی خردنامه*، بهار و تابستان صص: ۱۳–۳۳.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۹۴). *چهارصندوق*؛ تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- شرف‌زاده، محمدحسین. (۱۳۹۴). واژه، طرحوارهٔ تصویری و تفاوت‌های فردی؛ پژوهشی بر پایهٔ ارتباط بدنی. *فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان پژوهشی دانشگاه الزهرا* ۸ (۱۷).
- قادری، بهزاد. (۱۳۹۰). *چشم‌انداز ادبیات نمایشی، گذر از ارسطو به پسامدرنیسم و پسااستعمار*؛ آبادان: پرسش.
- کیرکگور، سورن. (۱۳۹۵). *مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط*؛ ترجمهٔ صالح نجفی، تهران: مرکز.
- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۵). تاریخ، زبان و روایت، *پژوهشنامهٔ علوم‌انسانی*: ش ۵۲. زمستان ۱۳۸۵. صص: ۳۰۵–۳۱۸.
- Aghajari, S. H (2017). Postmodernism Approach to history: Hayden White. *Kherad Nameh* 7(18) 13-33.
- Akhavansales, M (1995). *Contradications and Controversies*. To try: V. Darodian. Tehran: Elmifarhangipub.
- Beyzai, B. (20۱۵). *Chahar Sandogh*. Tehran: Roshangaran & Womans Studies
- Burke, Peter, "Metahistory: Before and after", Emmanuel College, Cambridge, UK, Published online: 24 Sep 2013.
- Domanska, Ewa (1998). Hayden White: Beyond Irony. *Journal of History and Theory* 7(37) 173-181.
- Ghaderi, Behzad (2011). A View of *Dramatic Literature*. Abadan: Porseshpub.
- Grinter, Aaron (2017). Narrative and History: Hayden White`s Objections to Scientistic Changes to the Study of History. *Journal and Social Philosopher* 1(13)
- Kierkegaard, S (1989). *The Concept of Irony*. Translated by Saleh Najafi (2016). Tehran: Markazpub.
- Lodge, D (2000). *Modern criticism and Theory*. London: Longman. Harlow
- Milani, Abbas (2008). *Modernity and postmodernity in Iran*. Tehran: Akhtaran.
- Nojomian. Amir Ali (2006). History, Language and Narrative. *Journal of Humanities* 1(52) 305-318.
- Parrill, Fey & Irene Kimbara (2006). Seeing and Hearing Double: The Influence of Mimicry in Speech and Gesture on Observers. *Springer Science + Business Media.*
- Paul, Herman (2011). Hayden White, London. *Polity Press*. ISBN: 9780745650142; 224pp.
- Sharafzadeh, Mohammad Hossein, Ferdows Aghagolzadeh, Azita Afrashi, Shahla Raghibdost (2016). Words, Image Schemata and Individual Difference: A study Based on Bodily Communication. *Journal of Language Research (Zabanpazhuhi) 10 (17).*
- White, Hayden (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*. 1(7) 5-27.
- Wilson, D (2006). The pragmatics of verbal irony: echo or pretense? *Journal of Lingua* 116 (2006) 1722-1743.
- Wilson, D. & D. Sperber (1992). On Verbal Irony. *Journal of Lingua* 87 (1992) 53-76.

Title

Parody: A Metahistorical re-reading of The Four Boxes play by Bahram Beyzai.

Abstract

This study analyzes the parodic approach to the structure of theatrical language based on the idea of linguistic turn and its great importance in modern history play styles. The question is how we can make history more relevant to the audience using the potentialities of the language s in a script? A combination of linguistics and philosophy of history theories forms the basis for this study; hence we will first give a brief description of Metahistoriography and the concept of verbal parody, and then we will analyze its function in the Four Boxes play. In history plays that history is not the plot and it is just a context for description and criticism of the situation or people's behavior, the language style matters. The results of the present study show that the play of Four Boxes uses the parody as a linguistic tool to enable the audience to ask questions about history. The verbal and behavioral parody engages the audience through words and actions and brings out the truth behind the words, jokes, and exaggerations. This study is descriptive and analytical research using library research data collection strategy.

History has always been an important part of human life. Discovering the time and the changes that each passing moment brings to the world has led to exploring the concept of life, and narrating and investigating the past has become part of human's intellectual abilities. Until the ۱۸th century, this matter was only concerned with historical stories and myths. History became part of science by the concern of the concept. People wanted to know about what happened in the past. Fiction stories were no longer used and the concept of causality was updated to a new version. The scientists, and philosophers, arguments about the way that history should be narrated lasted till the mid-۲۰th century. However, they agreed on the fact that a historical narrative makes it possible for us to experience the unrepeatable history in numerous new versions and concepts. After the second world war in the mid-۲۰th century, the arguments about the intellectual, philosophical, and challenging concept of reality rather than objective realities or historical reports. The only way out was through literature considering the literary form to discover concepts or come closer to reality . Concept of the reality has brought about great changes to historical narrative and drawn attention to other elements such as the narrative potentiality of the language.

Literature changed the structure of the historical narrative. Hayden White, an American philosopher, and historian in the tradition of literary criticism in the early ۱۹۷۰s played a significant role in the idea of Metahistorioghraphy and replaced certainty and historical documents with an understanding of literacy. He claimed that we can understand historical events only by using the literary form and plot and give meaning to the unrepeatable history by using the potentiality of the language. Later He wrote New Historicism to explain his idea .

In this study, we use parody which is a dramatic verbal exaggeration by focusing on the Four Boxes play by Bahram Beyzai to address this question that how it is possible to use the potentiality of a language to think and give meaning to what people have done throughout history without referring to any specific historical event .

The Four Boxes play is a two-act play script that implies part of a historical-cultural event using symbols and potentiality of the language to create meaning or similarity .
Our analysis of this play shows that according to the parodic potentiality of language a historical narrative in form of a report or recitation cannot be compared with a play in terms of displaying the details of human action throughout history. Utterances, verbal signs, and body language of the actors were designed to engage the audience interpenetrating and finding similarities to understand the hidden concepts. The results of this study show that a concept is formed by unusual forms of contexts such as utterances, syntax, body language, tune, sounds, and background.

Keywords: Metahistoriography, Parody, The Four Boxes, Bahram Beyzai

---

Hayden White, 1928 - 2018[i]
Stephen Greenblatt ,1943[ii]
Metahistoriography[iii]
literary thinking[iv]
Discourse of Truth[v]
Parody[vi]
echoic mention or pretense[vii]
Verbal mimicry[viii]
Onomatopoeia[ix]
Phonological form[x]
Utterance[xi]
Speech acts[xii]
Exaggeration imitation[xiii]
Irony as echoic interpretations or echo[xiv]
Impersonation[xv]
Guest[xvi]