

کارکرد دیگرسان عشق در نمایشنامه توراندخت برتولت برشت

میلاد جعفرپور*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران

مهیار علوی مقدم**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران
(تاریخ دریافت: ۹۲/۱۱/۲۱، تاریخ تصویب: ۹۳/۳/۵)

چکیده

توراندخت، بر نام شاهدخت یکی از روایت‌های هزار و یک‌روز است که تا امروز مایهٔ خلاقیت بسیاری از ادبای ایران و نمایشنامه‌نویسان جهان بوده، ولی شناخت آن در ایران مغفول مانده است. برتولت برشت نمایشنامه‌نویس پرکار و نظریه‌پرداز نمایشنامهٔ روایی یا غیرارسطویی سدهٔ بیستم توانسته با استفاده از بنمایهٔ روایت توراندخت، نوآوری‌های شگرفی آفریده و به قول خود غروب خرد و عقلا نیت عصرش را به تصویر بکشد. علی‌رغم پژوهش‌هایی که دربارهٔ نظریهٔ ادبی برشت و آفرینش‌های منظوم و مثنوی انجام یافته، هنوز جستار مستقلی نسبت به شناخت نمایشنامهٔ توراندخت ارائه نشده است. مقالهٔ حاضر با در نظر داشتن این فقر پژوهشی، نخست در بخش مبانی نظری تحقیق به منشأ تاریخی روایت توراندخت و نوآوری برشت در استفاده از بنمایهٔ عشق و پرسش اشاره داشته آن‌گاه، دیگر آثاری را که دربارهٔ توراندخت انجام یافته، معرفی کرده و در پایان با توصیف نمایشنامهٔ توراندخت روی به تحلیل ویژگی‌های این نمایشنامه و نوآوری‌های آن آورده است.

واژه‌های کلیدی: توراندخت، هزار و یک‌روز، عشق و پرسش، نمایشنامهٔ توراندخت، نوآوری‌های برشت.

* تلفن: ۰۵۷۱-۴۴۱۰۱۰۴، دورنگار: ۰۵۷۱-۴۴۱۰۱۰۴، E-mail: milad138720@gmail.com

** تلفن: ۰۵۷۱-۴۴۱۰۱۰۴، دورنگار: ۰۵۷۱-۴۴۱۰۱۰۴، E-mail: m.alavi2007@yahoo.com

مقدمه

تعریف موضوع و روش تحقیق

شاهکارهای ادبی به جهت بهره‌مندی از ویژگی‌های ممتاز روایی و تصویرسازشان همواره یا به عنوان نقطه عطفی برای شروع یک سبک یا دوره‌ای جدید از ادب انگاشته شده و یا حال و هوایی نو و دگرگون‌شده را به قاب و قالبی کهن انتقال داده و سبب باززنده‌سازی آن شده‌اند. در این سیر گاه ممکن است، نگاه نخبه‌گرای خالقان و پردازندگان ادبی بر روی نیرو و جذبۀ بالقوه شاهکاری متمرکز شده و پایه‌های ساختاری آن را متناسب با درک و دریافت ایدئولوژیکی خود تغییر دهند. این روند، نوآوری‌های بسیاری به دنبال خواهد داشت. قدرت زایش، دگرگونی و دیگرسانی درونمایه یا محتوای آثار یکی از مؤثرترین مسیرهای آفرینش ادبی بوده، به بیان دیگر شاهکارها بدلیل جوهره ممتاز و انعطاف‌پذیر خود می‌توانند همراه با تغییر رویکردهای بشری، تجزیه یا دگرگونی پذیرفته و با پذیرفتن کسوتی نو از معانی و هنجارها شکلی جدید بپذیرند. روایت غنایی توراندخت و ژرف‌ساخت عاشقانه مبتنی بر پرسش آن از آثاری است که نگاه نخبه‌گرای بسیاری، از جمله برتولت برشت را به خود معطوف ساخته، برشت هم با استفاده از توانایی شگرفی که در پیاده‌سازی اصول نمایشنامه‌روایی یا غیرارسطویی داشته، ساز و کار عشق را متفاوت از آن چیزی که مخاطب توراندخت تا کنون انتظار داشته، دگرگون کرده است.

این جستار به روش استقرایی ابتدا پیشینه و منشاء پیدایی روایت غنایی توراندخت و ارتباط آن با روایت هزار و یک روز را بررسی کرده، سپس به گونه خاص «عشق و پرسش» در روایت‌های غنایی غیرایرانی اشاره داشته و آن‌گاه کارکرد هنری و روایی آن را در نمایشنامه برشت بررسی کرده است. این شیوه با معرفی و مقایسه دیگر نمایشنامه‌هایی که از روی روایت غنایی توراندخت به وجود آمده یافته و برای آگاهی مخاطب از کیفیت و چگونگی کار برشت در نمایش‌نامه توراندخت، طرح کلی روایت این نمایشنامه در چهار بخش توصیف شده است. آن‌گاه با مروری بر پیشینه تحقیقات انجام‌شده و تبیین فقر پژوهشی موجود، بر ضرورت داشتن شناختی بهتر از نمایشنامه توراندخت تأکید شده و در فرجام هم به تحلیل محتوای نمایشنامه توراندخت پرداخته و کوشیده شده مقصود مورد نظر برشت از این نمایشنامه تمثیلی بازخوانی شود. از این رو پرسش‌هایی مثل:

- آبخور اصلی روایت توراندخت چیست؟

- نمایشنامه توراندخت برتولت برشت در مقایسه با دیگر نظایر آن از چه ویژگی‌هایی

برخوردار است؟

- عشق و پرسش در کارکرد دیگرسان خود چه نقشی در نمایشنامه بر عهده دارد؟
 - برتولت برشت نمایشنامه توراندخت را در چه ابعادی برجسته ساخته؟ و طرح روایی یا تمثیلی این نمایشنامه چه اهدافی را دنبال می‌کند؟
- مطرح می‌شوند که باید به آنها پرداخت.

بحث و بررسی

هزار و یکروز منشاء پیدایی روایت توراندخت

شخصیت اصلی روایت هزار و یک روز، دخترکی فرحناز نام است که شبی خواب می‌بیند دو غزال نر و ماده در دام صیادی گرفتار آمده و آهوی ماده برای آزادی آهوی نر به سختی تلاش می‌کند تا این‌که آهوی نر رهایی یافته، ولی آهوی ماده گرفتار شده و به دست صیاد کشته می‌شود. دخترک وقتی از خواب برمی‌خیزد خوابش را صادق می‌پندارد و فکر می‌کند که همگی مردان بی‌وفایند و زن‌ها جان‌نثار و از خودگذشته. بنابراین فرحناز که شاهدخت نیز بوده تصمیم می‌گیرد، ازدواج نکند. این دختر دایه‌ای داشته که برای به راه آوردن فرحناز و نشان دادن مهر و وفای مردان نسبت به زنان تلاش بسیاری می‌کند و مجموعه داستان‌هایی را در وفاداری مردان برای او نقل می‌کند تا این‌که پس از گذشت مدتی (گویا هزار و یک روز) فرحناز بر سر مهر و وفا بازمی‌آید (محمدی‌ها، ۱۳۸۴، ۱۴۲).

این داستان اصل هندوایرانی داشته و از هند به ایران آورده می‌شود، ولی نسخه فارسی این روایت اکنون در دست نیست. تا این‌که در قرن هجدهم (۱۷۱۰م) فرانسوا پتیس دلاکروا François Petit de la Croix (۱۶۵۳-۱۷۱۳) آن را به فرانسه ترجمه می‌کند و در مقدمه ترجمه کتاب می‌نویسد، وقتی که در اصفهان به سر می‌برده با درویشی اصفهانی معروف به «مخلص» آشنا شده و فارسی را هم از او فرامی‌گیرد. این درویش کتابی داشته که از هندی به فارسی ترجمه شده و آن را به پتیس اهدا می‌کند و این همانی است که امروز هزار و یک روز می‌خواندش (درین باره ر.ک. همان ۱۴۲؛ سونگ، ۲۰۱۰، ۳-۸). صرف نظر از هر گونه گمانه‌زنی، به عقیده نگارنده چنین فرضی درست به نظر می‌رسد؛ زیرا با مراجعه به مقدمه ترجمه روایت غنایی سانسکریت «مهپاره»، متوجه می‌شویم که چگونگی ترجمه این اثر نیز جریانی مشابه هزار و یک روز داشته است (مهپاره، ۱۹۹۳، ۶-۱۳). این متن کهن سانسکریت هم که خود شانزدهمین بخش از نسخه کهن سانکریتی مفصل‌تری است توسط یک برهمن

هندی در حال احتضار به مترجم انگلیسی «ف.و. بین» داده شده و سپس کار ترجمه فارسی این متن انگلیسی توسط مسعود فرزاد به صادق چوبک پیشنهاد می‌شود و نکته جالب آن است که در مهپاره نیز با بنمایه عشق و پرسش روبرویم. در پایان این بخش بایستی نکته‌ای را هم از مترجم نمایشنامه توراندخت نقل کرد. رضا کرم‌رضایی معتقد است که: «هزار و یک روز توسط یک قصه‌سرای هندی به نام «درویش مخلص» نوشته شده... و در قرن هفدهم به اروپا رفته است» (برشت، ۱۹۷۶، ۳) ولی با شرحی که آمد به نظر نگارنده این حدسی است که چندان درست به نظر نمی‌رسد.

یکی از روایت‌هایی که ندیمه فرحناز در شرح دل‌باختگی و وفاداری مردان در هزار و یک روز نقل کرده، قصه‌ای است با عنوان «امیرزاده خلف و خاقان‌زاده چین» که خلاصه آن از این قرار است:

توراندخت، خاقان‌زاده چین از مردان متنفر است و حاضر نیست از میان خواستگاران زیاد خود شوهری انتخاب کند، سرانجام بعد از پافشاری پدرش سه معما برای خواستگاران نقل کرده و قرار می‌گذارد که اگر کسی توانست جواب معماها را بدهد با او ازدواج خواهد کرد و گرنه سرش را از تن جدا می‌کند. شاهزادگان و امیرزادگان زیادی از نقاط مختلف با مشاهدی تصویر چهره توراندخت می‌آیند، ولی هیچ کدام نمی‌توانند جوابی پیدا کنند و کشته می‌شوند، تا اینکه امیرزاده خلف هر سه معما را پاسخ می‌دهد. توراندخت سعی می‌کند خلاف عهد خود یک معمای دیگر را هم مطرح کرده و او را شکست دهد، ولی با مخالفت پدر روبرو شده و در این زمان که امیرزاده خلف ناراحتی او را می‌بیند به او می‌گوید، اگر بتوانی نام واقعی مرا بگویی من از حق خود صرف‌نظر کرده و اینجا را ترک می‌کنم. توراندخت یک روز مهلت خواسته و در نیمه شب با حيله، یکی از ندیمه‌های زیبای خویش را برای فهمیدن نام اصلی امیرزاده به نزد او می‌فرستد. ندیمه خود قبلاً شاهدخت اسیر شده سرزمین دیگری بوده که توسط پدر توراندخت فتح شده، او با دیدن امیرزاده بدو دل‌باخته و با او قرار پیوند و فرار از چین می‌گذارد. ندیمه پس از فهمیدن نام امیرزاده بدون آگاهی وی نامش را به توراندخت می‌گوید تا ازدواج امیرزاده با توراندخت منتفی شده و او بتواند با امیرزاده بگریزد ولی توراندخت پس از حل معما حکم به کشتن امیرزاده می‌کند، ولی اندکی بعد پشیمان شده اما دیگر سودی ندارد زیرا امیرزاده کشته شده است. ندیمه هم پس از آگاهی با خنجر خودکشی می‌کند (ویلیپس ۱۷۲/۱-۲۲۶؛ وبر، ۱۸۱۲، ۲/۳۶۳-۳۸۰؛ برشت، ۱۹۷۶، ۳-۵).

پتیس در یادداشت‌های خود مدعی می‌شود «توراندخت» یکی از طولانی‌ترین و بهترین

روایت‌های گرفته شده از تاریخ پرنسس خوتولان مغولی (نام اصلی توراندخت تاریخی)، دختر نوزده‌ساله (۱۲۶۰-۱۳۰۶م) التون‌خان امپراتور مغولی چین است که لقبش توراندخت بوده است. این شاهدخت که جنگاور و زیبا هم بوده (پهلوان‌بانو) از مردان نفرت داشته و برای خواستگاریش، سه مسئله طرح می‌کرده است. این توراندخت تاریخی با توراندخت مغروری که در روایت هزار و یک روز آمده تنها در زیبایی و هوشمندی و طرح سه مسئله اشتراک دارد و بس (والتر، ۱۹۹۲، ۱۸-۲۶)، ولی سند دیگری هم وجود دارد که نظر پتیس را قوت بیشتری می‌بخشد. هم‌مرز شدن با مغولان و کمی بعد ورود آنان به ایران، سبب آشنایی ایرانیان با فرهنگ، تاریخ و روایت‌های آنان می‌شود، به ویژه وقتی که به تبع همین جریان متوجه می‌شویم، توراندخت شخصیت تاریخی دو روایت بسیار ارزشمند بانوی حصار در هفت‌پیکر نظامی (نظامی، ۱۳۸۹، ۲۵۳-۲۶۸؛ دبلوشه، ۲۰۰۴، ۴۰۱/۵؛ حول، ۲۰۱۰، ۵۲-۵۶؛ سونگ، ۳، ۵، ۶۷؛ حول، ۱۹۸۹، ۷۹-۸۱). و قلعه ذات‌الصور در مثنوی مولوی (مولوی، ۱۳۸۴، ۱۱۱۵-۱۱۷۵) نیز به شمار آمده و این روایت مغولی مایه‌ای برای هنرنمایی خیال، اندیشه معنوی و مضمون‌آفرینی ادبی هر یک از این شعرای توانا شده است؛ ولی تا کنون در ایران هیچ پژوهشی به زمینه تاریخی دو روایت نظامی و مولوی اشاره‌ای نداشته است وقتی تمامی این موارد را کنار شاهدهی که در نمایشنامه توراندخت آمده می‌گذاریم، به مغولی بودن این شاهدخت بیشتر یقین خواهیم کرد. در آغاز نمایشنامه نامزد توراندخت گویا یکی از خویشان مغولی اوست: «حالا دیگر می‌توانی در انتخاب همسر از ندای قلبت پیروی کنی. می‌توانیم یک جواب قطعی برای آن مغول بنویسیم» (برشت، ۱۹۷۶، ۲۲).

عشق و پرسش در روایت غنایی و نوآوری برشت در استفاده از آن

یکی از وجوه مهمی که در روایت‌های غنایی غیرایرانی تاکنون بازکاویده نشده، توجه بیش از حد به عقل و خرد عاشق است. مرور کوتاهی بر روایت‌های غنایی و بن‌مایه‌های عاشقانه متون حماسی فارسی نشان می‌دهد که در راه وصال عاشق و معشوق همیشه موانع متعددی مطرح است، ولی در هیچ موردی به اندازه روایت‌های غنایی غیرایرانی (بیشتر هندی) این چنین بر عقل و خرد تکیه و تأکید نمی‌شود. به همین خاطر نگارنده باور دارد که یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز روایت غنایی فارسی و هندی پدیداری آزمون پرسش برای سنجش و ارزیابی خرد عاشق است و نگاهی به موضوع روایت توراندخت، مهپاره، روایت پرسش شطرنج رای هند از ایرانیان و پرسش فور هندی از اسکندر در شاهنامه، نسخه خطی روایت

غنایی شاهزاده و فغفور چین و دختر ملک روم و سؤال‌هایش گواهی بر این مدعا خواهد بود. در سمک عیار نیز یکی از آزمون‌های خورشیدشاه برای پیوند با مه‌پری شاهدخت فغفور چین، پاسخ به پرسشی است.

اما نکته‌ای که در ارتباط با موضوع این مقاله مورد توجه است، نگاه شگفت‌آور برتولت برشت و استفاده شگرف او از آزمون پرسش است. برشت در طرح و پیکره نمایش‌نامه توراندخت، یک مقلد نیست زیرا بهره‌چندانی از اصل روایت توراندخت نگرفته و به‌طور کلی آن را تغییر داده است (برای اثبات این امر، بخش پسین مقاله به توصیف کار برشت اختصاص یافته است). او هرگز توجهی به عشق ندارد حتی کارکرد عشق در نزد او وسیله‌ای برای مبارزه با سنت‌های مورد احترام بورژوازی و سرمایه‌داری عصر است. توراندخت روایت هندی در نمایش‌نامه تمثیلی برشت تبدیل به عروس هزارامادی می‌شود که بیش از هر چیز طبیعت کردارش متأثر و برخاسته از اصل محیطی ناتورالیسم است. در این نمایشنامه، وعده پیوند با توراندخت، وسیله‌ای برای رفع و رجوع بحران‌های حکومت خاقان و در حقیقت متأثر از شرایط محیط سیاسی عصر برشت است. پاسخ به پرسش «پنبه‌های چین در کجاست؟» شگرد بسیار هوشمندانه‌ای برای به‌سخره گرفتن متفکران و دانشمندان قلم به‌مزد و سوداگر عصر برشت است. در نمایشنامه روایی آموزشی برشت، بیگانه‌سازی عشق سببی شده تا مخاطب به تفکر در تغییرپذیری انسان بپردازد، نه این‌که در شور و هیجان فراز و فرودهای عشق غنایی غرق شده و مدتی بعد دوباره به همان پتانسیل قبلی و ایستای خود بازگردد. نمایشنامه توراندخت برشت، طنز تلخی از سرنوشت مردم و عموم جامعه را در نظام سرمایه‌داری به تصویر کشیده است.

روایت غنایی توراندخت بارها مورد استفاده و توجه نمایشنامه‌نویسان مطرحی قرار گرفته است. امتیاز استعداد و نوآوری برشت زمانی آشکار می‌شود که نظری به مقایسه آن با دیگر کارها داشته باشیم:

۱. نمایشنامه‌نویس ایتالیایی، کارلو گوزی (۱۷۲۰-۱۸۰۶)، روایت غنایی توراندخت را در سال ۱۷۶۲م با استفاده از متن اصلی به صورت اپرا نوشته است. این اپرا از خشونت و واقع‌گرایی متن اصلی برخوردار و تنها ابداع نویسنده مردم‌پسند کردن آن بوده است.

۲. یوهان کریستف فردریش فن شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵)، در سال ۱۸۰۱م روایت هندی توراندخت را به صورت نمایش‌نامه نوشته، ولی آن‌چنان خشونت‌آمیز نیست از واقع‌گرایی فاصله گرفته و شکلی آرمانی یافته، با این تفاوت که در پایان توراندخت، ندیمه زیبای خود را

آزاد کرده تا امیرزاده با او ازدواج کند.

۳. ولفگانگ هیلدش ایمر، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۹۱۶-۱۹۹۱)، یک بار روایت را در سال ۱۹۵۴م برای نقل در رادیو و بار دیگر در سال ۱۹۶۰ بدون هیچ تغییری به شیوه نمایشنامه نگاشته است. منتقدان این نمایشنامه را منفی و غیراخلاقی خوانده‌اند.

۴. رفیع حالتی بازیگر و کارگردان ایرانی (۱۲۷۸-۱۳۶۰)، در سال ۱۳۳۶-۱۳۳۷ از روی کار شیلر، نمایشنامه شاهزاده توراندخت را ترجمه و اقتباس کرده است. این اثر از طنز و شوخی فراوانی برخوردار است.

۵. اویگن برتولت فریدریش برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶) نخستین بار در سال ۱۹۲۱ نمایشنامه توراندخت را بر مبنای کار کارلو گوزی و روایت اصلی آن طرح‌ریزی کرد، ولی تا مدتی بعد آن را کنار گذاشت. در این دوره فترت (از سال ۱۹۲۱ زمان نگارش دست‌نویس اول تا سال ۱۹۵۴ زمان نگارش نهایی متن ده‌پرده‌ای نمایشنامه‌ای توراندخت) برشت سال‌ها به مطالعه فلسفه چین پرداخت و سخت تحت تأثیر فلسفه چین قرار گرفت. سرانجام دریافت که ادبیات، فلسفه و نمایش چین قالب خوبی برای بیان مطالب مورد نظر اوست. برشت دریافت تفاوتی میان تئاتر چینی و تئاتر حماسی وجود دارد. یکی از مضمون‌های پژوهشی بسیار مورد علاقه برشت هنگام اقامت در آمریکا، شناخت کارکرد اجتماعی گروه «تویی»ها در چین است. برشت با به‌کار گرفتن مضمون تویی‌ها در نمایشنامه‌ها، داستان‌ها و مقالاتش توانست هجیونامه‌ای گزنده و انتقادی درباره حماقت‌های روشنفکران عصر بنویسد اما حضور تویی‌ها در توراندخت آشکارا هجیونامه‌ای تمثیلی در انتقاد از روشنفکران آلمان عصر نازی و شخص هیتلر است. مجموع این تمهید ناظر بر غنای نمایشنامه توراندخت و تغییرات بدیع بسیار آن است (برشت، ۱۹۷۶، ۳-۱۳). نمایشنامه توراندخت برتولت برشت آخرین تلاش تجربی وی در دوران پختگی نمایشنامه‌هایش بوده و حاصل دوره تلفیق نظریه‌ها و فرضیه‌های او در باب هنر نمایشنامه‌روایی است.

صرف نظر از موارد بالا، بایستی یادآور شد، آلن رنه لساژ (۱۶۶۸-۱۷۴۷) نمایشنامه‌نویس فرانسوی نیز پیش از همه در سال ۱۷۵۴م نقیضه‌ای اپرایی به نام شاهدخت چینی نوشته است. فرانز سراف فن دستاچز (۱۷۷۲-۱۸۴۴) موسیقیدان آلمانی در سال ۱۸۰۴م و کارل ماریا فن وبر (۱۷۸۶-۱۸۲۸) آهنگساز آلمانی در سال ۱۸۰۹م هر دو بر اساس نمایشنامه توراندخت شاهدخت چینی شیلر کارهای خود را ارایه کردند. اپرای توراندخت یکی از محبوب‌ترین کارهای ارکستر فروکیو بوسونی (۱۸۶۶-۱۹۲۴) موسیقیدان و پیانیست ایتالیایی بوده که در

سال ۱۹۱۷م به اجرا درآمد، هم‌چنین واپسین اپرای ممتاز اما ناتمام جاکومو پوچینی (۱۸۵۸-۱۹۲۴) هم توراندخت بود که بعدها فرانکو آلفانو آن را تمام کرده و به سال ۱۹۲۶م اجرا شده است. مبنای هر دو کار مذکور، اپرای کارلو گوزی بوده است. و بسیاری از دیگر موارد که مجال بیان در اینجا فراهم نیست.

«توراندخت» بروایت برتولت برشت

در این بخش تنها برای توصیف طرح کلی روایت و پیرنگ آن طرحی از نمایشنامه توراندخت در قالب چهار بخش بدست داده می‌شود:

۱. اعتراض و آشوب جامعه بر ضد خاقان به دلیل گرانی و نبود پنبه.
۲. وعده ازدواج با توراندخت برای تویی‌ها در ازای برطرف کردن اعتصاب جامعه و جلب اعتماد مردم برای خاقان.
۳. تشکیل کنگره حل بحران، ناتوانی سیاست‌گفتگو و مذاکره و اقامه دلیل و برهان توسط تویی‌ها و سرکوب آن‌ها.
۴. بروی کار آمدن سیاست زورمدارانه گوقرگوق و رضایت خاقان از حاکمیت استبداد، از بین رفتن تویی‌ها و سرکوب مردم و ایجاد فضای خفقان و ازدواج گوقرگوق با توراندخت. با ترسیم کلی روایت توراندخت ضمن در نظر داشتن چهار بخش فوق، می‌توان خلاصه روایت را چنین به دست داد که:

۱. سالی در پکن پایتخت چین، پنبه‌کاران به دلیل فصل و کشت خوبی که داشته‌اند، محصول بسیاری تولید می‌کنند. خاقان مستبد و کم‌عقل چین (البته در این نمایشنامه) با استفاده از هر گونه توجیه و دلیل خودساخته‌ای که برادرش جاو-جل بدو پیشنهاد می‌کند، بخش اعظم پنبه‌ها را تصاحب می‌کند تا پس از آن‌که ذخیره اندک پنبه در پکن به پایان رسید، با نایاب شدن آن، پنبه‌های انبار شده خود را به نرخی گزاف بفروشد. توجیه جاو-جل آن است که با انحصاری کردن تولیداتی مثل ابریشم که ثروتمندان از آن بهره می‌گیرند نمی‌توان سود زیادی بدست آورد، ولی با انحصاری کردن مستقیم پنبه که مورد استفاده عموم اقشار جامعه است می‌توان درآمد بیشتری بدست آورد (در چین، عموم طبقات جامعه به دلیل نداشتن استطاعت مالی و هم‌چنین شأن اجتماعی درخور، نمی‌توانند لباس‌های ابریشمی بپوشند) و به همین دلیل، از یک سو جاو-جل خود مسئول غیرمستقیم انحصار پنبه می‌شود تا از این طریق چهره خاقانی نیز با پیدا شدن هر گونه مشکلی در انظار عمومی مخدوش نشود و از سوی

دیگر خاقان نیز، خود را در ظاهر و به صورت رسمی مسئول رسیدگی به امور مربوط به پنبه می‌کند. آرام‌آرام با کم شدن پنبه در پکن مردم شرایط موجود را برتافته و دست به شورش و شعار علیه خاقان می‌زنند، ولی از سویی آگاهی مردم از حقیقت امر و از طرف دیگر عدم توانایی آنان در اثبات گناهکار بودن خاقان و جاو-جل و ترس از استبداد حاکم، سبب می‌شود، صدای اعتراض همگانی به سوی جایگاه نظارتی خاقان در امور مربوط به پنبه معطوف شود، نه متهم نمودن او. فریاد برمی‌آورند: «پنبه‌های چین کجاست؟ آیا فرزندان چین باید لخت بر سر مزار والدینشان که از گرسنگی جان سپرده‌اند، بروند؟ اولین خاقان منچو فقط همان قدر پنبه داشت که برای پالتوی یک سرباز کفایت می‌کرد. آخرین خاقان منچو چقدر پنبه دارد؟ (برشت، ۱۹۷۶، ۲۳-۲۴) و نیز «دارند فریاد می‌کشند تمام پنبه‌ها پیش خاقان است» (همان ۲۵).

بیشتر معترضان را افرادی تشکیل می‌دهند که متعلق به دو صنف لباس‌دوزان و صنف بی‌لباس‌اند. اینان در ابتدا به خاطر وضع موجود بر علیه خاقان ائتلاف می‌کنند و خاقان به دلیل ترس از همین هم‌بستگی قصد استعفا دارد، ولی بعد که متوجه تعارض و اختلاف درونی این دو صنف می‌شود، به فکر چاره‌ای برای متفرق ساختن آن‌ها می‌افتد.

۲. پیش از وقوع اعتصاب به دلیل مساعد بودن اوضاع، خاقان مستبد قصد دارد به ظاهر توراندخت را در امر ازدواج آزاد بگذارد:

ضمناً وضع مالی فعلی این اجازه را هم به من می‌دهد، که به اطلاعات برسانم، حالا دیگر می‌توانی در انتخاب همسر از ندای قلبت پیروی کنی (اما در پشت همین آزادی ظاهری هم استبداد، مخفی است) می‌توانیم یک جواب قطعی برای آن مغول بنویسیم. من هرگز دلم نمی‌خواست همسری به تو تحمیل کنم، هرگز. فوئش در وقت نیاز (برشت، ۱۹۷۶، ۲۲).

اما توراندخت که در بخش پسین درباره شخصیتش بحث خواهیم کرد، فقط در آن لحظه، تصمیم گرفته علی‌رغم مخالفت پدرش با یک تویی ازدواج کند (همان ۲۲). خاقان نیز در ابتدای همان شرایط آرمانی، با این تصمیم مخالف است زیرا تویی‌ها را جماعتی پست و دون شأن دخترش می‌داند، ولی کمی بعد با ظهور ناآرامی و آشوب مردمی، برای آرام کردن اوضاع به نفع خود، پیشنهاد جاو-جل، سناریو یا کنگره حل بحران تویی‌ها را به اعتراض در ظاهر متحد و همگانی مردم پیشنهاد می‌کند. وظیفه کنگره در ظاهر امر آن است که تویی‌ها هر یک با

روش خاص خود برای مردم توضیح دهند که «پنبه‌های چین کجا رفته است؟» و راه حل و توجیه مناسب و معقولی را بیابند، ولی در باطن امر، آنان باید برای حفظ منافع خاقان و جلب اعتماد ملت با مهارت تمام، مردم را از طریق ایجاد توهمی از واقعیات، از توجه به اصل قضیه منحرف و به نوعی سوی مسایل و علل غیر مرتبط سوق دهند. از میان تویی‌ها پاداش فردی که بتواند با جلب رضایت خاقان این کار را انجام دهد، ازدواج با توراندخت و جزای کسی که نتواند، مرگ است.

۳. در این کنگره قرار است هر تویی داوطلب، توضیح قانع‌کننده‌ای برای نبود پنبه ارایه دهد. اولین تویی «کی له» نام دارد. او ابتدا با برشمردن اوصاف پنبه و تشبیه جامعه به جنگلی که مفهوم جنگل بودنش بسته به وجود تک‌تک درختان است، جامعه را متشکل از شغل‌ها و صنوف بسیاری می‌داند که همه تحت استیلا و فقیر هستند و امروز در یک چیز با هم مطابقت دارند و آن این است که همه، پنبه‌آرزان می‌خواهند. سپس می‌گوید:

همه ما می‌دانیم که اختیاردار پنبه خاقان است [زمزمه و سر و صدا در مجمع می‌پیچد] معنی سخنم تصرف و مالکیت نبود، بلکه اختیار منطقه، تصمیم قاطع، چیدن محصول و چه کسی است که این‌ها را مانند خاقان سخاوتمندانه، پدرانه، و بدون در نظر گرفتن منافع شخصی ببخشد؟ اما پنبه موجود نیست... عزیزان من طبیعت، الهه‌یی است غیر قابل تسلط. ما متفکران از رسیدگی به مسایل سهل و آسان می‌ترسیم و اجتناب می‌ورزیم زیرا که ساده و فاقد ارزش به نظر می‌رسد. اما من نمی‌ترسم.... جواب من بدون این‌که رشوه‌ای دریافت کرده باشم این است: خرابی محصول. آفتاب بیش از حد، آفتاب کمتر از حد، باران بیش از حد. می‌توان پی برد که نتیجه‌اش چیست، خلاصه اصلاً پنبه بدست نیامده است - پنبه اصلاً نرویده است (برشت، ۱۹۷۶، ۵۶-۵۷)

خاقان با همراهی شورا «کی له» را احمق می‌خواند، زیرا او مسئله را بسیار ساده گرفته و دروغ‌های احمقانه‌ای گفته و عذرها و بهانه‌هایی واهی تر آورده و مردم را بیشتر به شک انداخته، زیرا درست پنج دقیقه قبل از سخنرانی کی له، دهقانی در حضور مردم به خاقان سلام کرده و گفته است محصول پنبه خود را به پکن آورده، آن وقت کی له چطور می‌تواند ادعا کند در چین پنبه نرویده است.

تویی بعدی «هی وای» رییس دانشگاه خاقانی است. پیش از ورودش به صحن تالار، از توراندخت تقاضا می‌کند لباسی کاغذی را که طراحی خود اوست بر تن کند تا در سخنرانی از

آن استفاده کند. توراندخت نیز می‌پذیرد، سپس در کنگره او نخست با ستایش و برشمردن فضیلت کوشش دهقانان و کارگران ادعا می‌کند، پنبه‌ها در اثر حمل و نقل ناپدید شده و فرهنگ باعث نبودی پنبه‌ها شده است. در ادامه توضیح می‌دهد که پیش از این، مردم بیشتر نواحی چین لخت، عور و هم‌چون حیوان بوده و پاره‌هایی به دور خود می‌پیچیدند و هرگز لباس‌های آبرومند را نه می‌شناخته و نه آرزویش را داشته‌اند، ولی امروز و از زمانی که یکی از اعضای مجمع خاقانی تولید پنبه را انحصار کرده، همه چیز عوض شده و به روستاهای ما فرهنگ راه یافته، ناپدید شدن پنبه‌ها در طول مسیر حمل و نقل از مزارع پایتخت، افزایش فرهنگ کشورمان را نشان داده و این یعنی پنبه‌ها را مردم خریداری کرده‌اند و تمامی پنبه‌ها فروخته شده‌اند. هی‌وای پس از اشاره به لباس توراندخت، به مردم پیشنهاد می‌کند تا زمان برطرف شدن بحران پنبه، از گران‌بهارترین و مقدس‌ترین ماده، ماده‌ای که شعرا و متفکران از آن تمجید به عمل می‌آورند یعنی، کاغذ استفاده کنند. پس از اعتراض مردم و ناراحتی خاقان، هی‌وای نیز به سرنوشت کی‌له دچار می‌شود.

تویی سوم، مونکا دو تویی فلسفه است. در ابتدای سخنرانی وی، تویی دیگری برای به در کردن حریف و ایجاد آشوب فریاد می‌کشد: ای خدای درس فلسفه، چرا اینجا نطق می‌کنی! نطق تو تن لخت آن‌ها را نمی‌پوشاند. مونکا دو پس از ستایش آزادی، در جواب به او می‌گوید: حق خود می‌داند برای دفاع از گریگ و گوسفند نظرش را مطرح کند. او می‌گوید نبود پنبه به خاطر موضوع تقواست نه سود تجاری. در ادامه مونکا دو با برشمردن سختی‌هایی که دیگر هم‌وطنان چینی در دوران گذشته داشته، می‌گوید آن گذشته‌های سخت و سخاوتمندانه... و آن صبر و شکیبایی خارق‌العاده‌ای که ملت چین از آن طریق آموخته بود چگونه دردهای بی‌شمارش را تحمل کند، چه شد و کجا رفته؟ و با برانگیختن حس ملیت‌گرایی و وطن‌دوستی، به مخاطبان کنگره می‌گوید: از گذشته عبرت نگرفته‌اید. تقوی و آزادی درونی شما از بین رفته است. او مردم ساده‌نسل‌های گذشته را گرامی می‌دارد که لباس ژنده به تن داشته‌اند و روزشان را آبرومندانه سپری می‌کردند. او با انتقاد از مخالفان خاقان به سردستگی «کای‌هو»، آنان را آشوبگر خطاب می‌کند، زیرا سبب شده‌اند مردم به خاطر موضوع بی‌ارزشی مانند نبود پنبه، فریاد بکشند انگار که هیچ چیز بهتری وجود ندارد. در ادامه آشکار می‌کند کاری به پنبه‌های موجود در انبار خاقان ندارد، آن‌چه بدو مربوط می‌شود آزادی است. در این لحظه خاندان خاقان با احساس خطر از برملا شدن کارشان تالار را ترک کرده و مونکا دو دستگیر و مجازات می‌شود.

بعد از سخنرانی مونکا دو، کنگره تویی‌ها تعطیل شده و سر تویی‌ها، ناکام از گوشه و کنار شهر آویخته می‌شود. نمایندگان اتحادیه‌ها اعلام می‌کنند که دیگر قادر به کنترل مردم نیستند. خاقان که احساس خطر شدید می‌کند قصد استعفا دارد، ولی آشنایی توراندخت با گوقرگوق اوضاع را تغییر می‌دهد.

۴، در پکن دزد و زورگیر معروفی بنام گوقرگوق و دار و دسته‌اش حضور دارند. گوقرگوق که با کم شدن پنبه و فقیر شدن مردم درآمد ناشی از غارتش کم شده، بارها به روش‌های گوناگون سعی کرده عضو انجمن تویی‌ها شده و به اسم یک تویی با فریب دادن مردم، درآمدی کسب کند، ولی هر بار به علت کم‌هوشی و با رد شدن در آزمون تویی‌ها، کینه بیشتری نسبت بدان‌ها پیدا می‌کند. زیرا برای هر دفعه، مجبور به پرداخت هزینه‌ای است که با رنج و مشقت دزدی بدست آورده؛ آزمونی که تویی‌ها برای دست انداختن او طرح می‌کنند و یک سؤال دارد: حاصل ضرب پنج در پنج چیست؟ و او حتی توان ذهنی پاسخ به این سؤال را هم ندارد. در جریان کنگره هم بارها سعی می‌کند وارد تالار شده و سخنرانی کند، ولی او را بیرون می‌اندازند تا اینکه آشنایی با توراندخت در خیابان، فرصت دیدار با خاقان و بیان راه حل را برای او فراهم می‌سازد. گوقرگوق در دیدار با خاقان می‌گوید: «ملت خطری عمومی است زیرا دائماً برای نابودی حکومت تدارک می‌بیند» و به خاقان پیشنهاد می‌کند: «سؤال مربوط به پنبه را جواب ندهید، بلکه آن را قدغن کنید». او با جلب نظر خاقان برای آرام کردن آشوب مردمی، اختیار تام به دست آورده و همراه با دیگر دزدان این‌بار در کسوت مأموران حکومت به مردم و مال و اموال آنان تجاوز کرده و تویی‌ها را به شدت سرکوب و مجازات می‌کند. وضعیت خفقان و استبداد به گونه‌ای پیش می‌رود که اندکی بعد فروشنده‌ای دوره‌گرد در خیابان فریاد می‌زند: «پارچه پنبه‌ای! پنبه!... قبل از آن‌که نایاب شود خود را بپوشانید. از آن‌جا که خریداری پیدا نمی‌شود، فروشنده به راه خود ادامه می‌دهد» (برشت، ۱۹۷۶، ۱۲۶). مدتی بعد توراندخت در حالی که مرد دیگری را برای ازدواج برگزیده مجبور به ازدواج با گوقرگوق دزد می‌شود.

حضور نمایشنامه برشت در صحنه و تحلیل آن

مجید امین مؤید در رساله‌ای کوتاه (۱۳۴۹) به بازخوانی اندیشه و تحلیل آرای برخی از آثار برشت پرداخته که در این میان بیشتر درباره موضوعاتی مانند اصول نمایشنامه‌های روایی برشت، وظایف روشنفکران و ارتباط دانش با سیاست بورژوازی و جنگ و پیامدهای آن توجه

شده است. نخستین پژوهش درباره‌ی روایت توراندخت را پیتر چلکوفسکی انجام داده (۱۳۷۰) و این پرسش را در مقاله‌ی خود مطرح کرده که اپرای «توراندخت» کارلو گوزی بر اساس روایت بانوی حصاری هفت پیکر نظامی ساخته شده؟ اما با توضیحاتی که پیش‌تر ارائه شد، به گمان نگارنده این فرضیه درست نبوده، بلکه هم نمایشنامه‌ها و اپراها و هم روایت نظامی و مولوی بر اساس روایت توراندخت هزار و یکروز ساخته شده، زیرا از یک سو تاریخ نگارش و اجرای تمامی نمایشنامه‌ها و اپراهای توراندخت مربوط به بعد از سال ۱۷۱۰م یعنی زمانی است که فرانسوا پتیس دلاکروا روایات هزار و یکروز را به فرانسه ترجمه کرده و تا قبل از این تاریخ غربی‌ها هزار و یکروز را نمی‌شناخته‌اند. از سوی دیگر بی‌تردید حکیم نظامی هم از روی هزار و یکروز، روایت خود را سروده و مولوی هم احتمالاً در روایت دژ هوش‌ریبا به کار نظامی نظر داشته است. محمدحسین حدادی در گفتاری (۱۳۸۸) با مطالعه‌ی موردی نمایشنامه «آدم، آدم است» به بیان این مطلب پرداخته که، برشت برای نشان دادن لزوم ایجاد تغییرات در جامعه‌ی سرمایه‌داری، فرایند استحاله‌ی شخصیت را در نمایشنامه‌ی خود به کار گرفته تا تماشاگر را به چالش کشیده و او را وادار کند که با قدرت تفکر به مقابله با واقعیت‌های اجتماعی روز برود. اردلان مهباری و پرویز معتمدی در جستاری (۱۳۸۸) برای پاسخ به این پرسش که در یک جامعه‌ی بسته با فرهیختگان چگونه برخورد شده و واکنش اندیشمندان به این شرایط چگونه است؟ بررسی نمایشنامه‌ی گالیله پرداخته و تمامی مواردی را که گالیله، به عنوان اندیشمندی که در این شرایط به سر می‌برده، نشان داده و واکنش او را تحلیل کرده و در پایان کار خود، تحلیل برتولت برشت را از آن‌ارایه دهند. ابراهیم استارمی در پژوهش مهمی (۱۳۹۰) کوشیده با مقابله کردن مبانی نظری تئاتر روایی و ارسطویی و با استناد به نمایشنامه‌ی ننه‌دلاور و فرزندانش، جهت فکری برتولت برشت را در نمایشنامه‌ی روایی و شیوه‌های مختلف شگرد بیگانه‌سازی وی را نشان دهد. محمدحسین حدادی در کتابی با عنوان سیر دگرگونی تئاتر روایی در نمایشنامه‌های برتولت برشت (۱۳۹۰)، به بررسی تمامی آثار نمایشی برشت پرداخته است. تورج رهنما در فصل اول کتابی با عنوان سه نمایشنامه‌نویس بزرگ جهان (۱۳۹۱) به معرفی و تحلیل زندگی و آثار برتولت برشت پرداخته است. محمدحسین حدادی و حسین سرکار حسن‌خان در مقاله‌ای (۱۳۹۱) کوشیده‌اند سیر تفکر سیاسی، اجتماعی و اقتصادی برتولت برشت را در ادبیات غنایی و با تکیه بر سروده‌های وی روشن ساخته و نوآوری‌های او را در شکل و محتوی ادبیات غنایی نشان دهند. در یک بررسی تطبیقی ابراهیم استارمی و الناز قدوسی شاهنشین (۱۳۹۲) برای مقایسه‌ی تحلیلی اصول تئاتر روایی و ارسطویی،

شواهدی از نمایشنامه‌ارسطویی ادیپ سوفکلس و نمایشنامه‌روایی ننه دلاور و فرزندانش اثر برشت را بررسی کرده‌اند.

علی‌رغم تلاش‌هایی که در زمینه شناخت اندیشه و اصول نمایشنامه‌نویسی برتولت برشت صورت گرفته، هنوز پژوهش مستقلی جوانب مختلف و ضرورت شناخت بیشتر نمایشنامه‌توراندخت و زمینه تاریخی آن را بررسی نکرده است. پژوهش حاضر کوشیده است تا به عنوان گام اول، بستر چنین فضایی را آماده کند؛ به ویژه که با مقایسه این نمایشنامه و دیگر آثار برشت و دو روایتی که نظامی و مولوی درباره‌توراندخت نقل کرده‌اند می‌توان برآیندهای بهتری را ارایه داد، البته چنین جستاری، پیشنهاد پژوهشی این مقاله به مخاطبان دانشور می‌باشد.

تحلیل نمایشنامه‌توراندخت برشت

عیب تاریخ‌نگاری در آن است که تأثیر لازم را بر مخاطب به جا نمی‌گذارد. در مسیر گزارش تاریخی، اصل مهمی گم یا فراموش می‌شود. با این وصف چرا بیشینه آثار برشت در قالب روایت‌های تاریخی است؟ بایستی گفت که وی از تاریخ به مثابه دستاویزی برای التیام زخم‌های بشری استفاده می‌کند و با نوعی تاریخ‌سازی به درمان زخم‌های تاریخ و عصر حاضر می‌پردازد. گذشته همواره در قالب یک روایت اسطوره‌ای بر حال کنونی جامعه انسانی اثرگذار است. برشت روایات تاریخی را تا جایی دگرگون می‌کند (تاریخ‌سازی) که امیدبخش باشد و به درکی روشنفکرانه از وضعیت کنونی منتهی شود. نکته‌ای که باید بیشتر بدان توجه داشت این است که در این روند، برشت تنها در مقام یک روایت‌گر تاریخی صرف باقی نمی‌ماند و با استفاده از هنر داستان‌پردازی خلاق خود، تاریخ را به صحنه نمایش کشانده و سعی می‌کند همراه با تماشاگر به عمق فاجعه نفوذ کند و زشتی و آلودگی را بیشتر نمایان سازد، خلاقیتی که روایت توراندخت یکی از محصولات آن است. برشت در نمایشنامه‌روایی خود در جهت نمایش آموزشی و در خدمت توده مردم حرکت می‌کند و به همین علت موضوعات اجتماعی و انقلابی را در یک بستر تاریخی مطرح می‌کند.

در پاسخ به این پرسش که چرا برشت در مقایسه با دیگر نمایشنامه‌نویسانی که درباره‌توراندخت کار کرده‌اند، تا این اندازه هسته روایت توراندخت را تغییر داده است؟ باید گفت استفاده دیگری هم از روایت‌های تاریخی وجود دارد. یکی از فنونی که برشت تقریباً در تمامی کارهای خود از آن بهره برده، اصل «بیگانه‌سازی» در نمایشنامه است، برشت از سوژه معروف

روایت توراندخت استفاده می‌کند، ولی آن را از جنبه‌ای دیگر طرح و بررسی می‌کند، هنجار بیگانه‌سازی مهم‌ترین دلیلی است که برشت کارکرد عشق و پرسش را به کلی تغییر دهد، یعنی از بعدی که کمتر مخاطبی انتظارش را دارد، این کار موجب می‌شود موضوعی آشنا، ناگهان غریب و ناشناخته به نظر برسد. برشت معتقد است که مخاطب یا تماشاگر نباید با شخصیت‌ها یا قهرمان روی صحنه همزادپنداری کرده بدون تحرک بنشیند و شاهد اجراء نقطه اوج و پایان صحنه باشد. او با تغییر پیکره روایت توراندخت سعی می‌کند مخاطب را وادار کند تا آگاهانه بیاندیشد و منتقدانه داوری کند.

با مقایسه روایت توراندخت و نمایشنامه برشت به وضوح درمی‌یابیم که برشت پیکره این روایت را به کلی درهم ریخته و طرحی نو در انداخته و شاید تنها صورت نام توراندخت را در این میان دست‌نخورده باقی گذاشته است. برشت نهایت استفاده را از شهرت و اعتبار این روایت تاریخی می‌برد. در نگاه خاصی که او به اصول نمایشنامه عقلانی و غیرارسطویی دارد، حتی عشق هم نقش طبیعی و هر روزی خود را از دست داده و وسیله‌ای برای نمایش اعماق ناهنجاری‌های اجتماعی می‌شود. خاقان سرنوشت دختر خود را برای حل کردن مشکلاتش معامله می‌کند، او حتی جایگاه شاهی را نیز برای کسب سود می‌خواهد و کافیس اندکی مقدار و میزان منفعت مادی او تهدید شود تا خاقان بی‌درنگ درخواست کناره‌گیری بدهد و طبیعی است که به تبع چنین شرایطی، شخصیت شاهدخت زیبا، پهلوان بانو و خردمند روایت تاریخی توراندخت هم به عروسی هزار داماد و هرجایی در نمایشنامه مبدل می‌شود که بی‌خرد و فاسد است. طالبان و خواستگاران این عشق هم از جنس معمول عشاق نبوده، بلکه سمبل و نمادی از طبقه سوداگر و بوالهوس اجتماع قلمداد می‌شوند که در ظاهر روشنفکر، ولی در عمل خودفروخته، حریص و جاه‌طلبند و در بازار علم به تجارت سیاه مشغولند. این طبقه به صورت رمزی «تویی» نام دارند.

لقب «تویی» شکل درهم‌ریخته و فشرده کلمه «ین-تلکت-وئل» به معنای روشنفکر است. این اصطلاح حاصل دوران مطالعه برشت در فلسفه چین است. هسته اصلی نمایشنامه توراندخت هم کنگره تویی‌هاست. برشت سعی می‌کند با استفاده از نمایش‌نامه توراندخت انتقادی بر روشنفکران زمان خود داشته باشد و به مخاطب بفهماند که در عصر برشت، روشنفکری هم معنای خودش را از دست داده و این طبقه وظیفه اجتماعی خود را فراموش کرده و از فکر به عنوان وسیله‌ای برای کار و کسب و نیل به خواسته‌های مادی خود استفاده می‌کنند و از این جهت است که نمایشنامه توراندخت درست در نقطه مقابل نمایشنامه زندگی

گالیه قرار دارد و زیرا نمایشنامه زندگی گالیه طلوع خرد را بیان کرده و در توراندخت غروب آن را به نمایش گذاشته می‌شود.

در کنگره حل بحران پنبه، تویی‌های داوطلب وظیفه دارند برای آرام کردن اوضاع متشنج و اقناع مردم و جذب اعتماد دوباره مردم برای خاقان با استفاده از دانش خود به نوعی دروغ بگویند. این دروغ باید بسیار هنرمندانه باشد، یعنی از سویی با توسل به بهانه‌ای موجه و دلیلی عقلانی ذهن مخاطب را از توجه به بحران اصلی منحرف کرده و با پردازش همان بهانه، دلیلی کذب برای عادی بودن این شرایط و سازگاری اجباری با آن بیان کنند. انگیزه این اقدام سوداگرانه تویی‌ها هم به ظاهر ازدواج با توراندخت بوده، ولی در اصل برای نزدیک شدن به خاقان و کسب قدرت و اختیار بیشتر است. توراندخت نیز در آغاز به تویی‌های روشنفکر علاقه‌مند است زیرا درمی‌یابد که با دروغ راست‌مانند آنان، می‌تواند به تمام خواسته‌های نادرست خود دست یابد.

توراندخت: «من اگر قرار باشد ازدواج کنم با یک تویی ازدواج می‌کنم» (برشت،

۱۹۷۶، ۲۲).

رییس‌الوزراء: «عالیجناب جواب دادن به این معما بدون اینکه لطمه‌ای به شما وارد

آید، فقط از دست باهوش‌ترین مغز چین ساخته است. شما چه وعده‌یی به او خواهید داد؟

توراندخت: [با خوشحالی فریاد می‌کند] هوهوهو! مرا!

خاقان: مرا یعنی چه؟ من که نمی‌آیم گوشت و خون خودم را حراج کنم.

توراندخت: چرا نه؟ شما یک کله باهوش پیدا می‌کنید من با آن ازدواج می‌کنم»

(برشت، ۱۹۷۶، ۳۱-۳۲).

پس تنها چیزی که در این میان ارزش ندارد، عشق و محبت انسانی است. در این توصیف حقیقت آن است که این جهان خارج است که خاقان، توراندخت، جاو-جل، تویی‌ها و حتی مردم اجتماع را هم وادار می‌کند که از خود خویش جدا شوند، زیرا در نظام بورژوازی و سرمایه‌داری افراد تنها در همین نقش جدید و منفی خود قادر به ابراز وجودند.

طرح آغازین نمایشنامه توراندخت مربوط به قبل از آشنایی برشت با مارکسیسم است و کار محصول پایانی آن به بعد از این دوران می‌انجامد، ولی دیدگاه اکسپرسیونیستی برشت سبب شده که در این نمایشنامه او به عنوان نماینده‌ای علیه نظام بورژوا و سرمایه‌داری شناخته شده و مشکلات جامعه بعد از جنگ را در نظام بورژوازی آلمان بررسی کند و تقریباً شیوه کار

و زندگی طبقه سرمایه‌داری را به سخره بگیرد. برشت پس از آشنایی با مارکسیسم تلاش کرد تماشاگران را متقاعد کند که باید برای تغییر دنیا و فرو ریختن پایه‌های نظام سرمایه‌داری کوشید.

یکی از ارکان تئاتر روایی و مدرن آن است که انسان را به عنوان موجودی ایستا مورد بررسی قرار نمی‌دهد. شخصیت برای برشت فطری و از پیش ساخته شده نبوده، بلکه تحت تأثیر عملکردهای اجتماعی شکل می‌گیرد و همین عامل محیط، اصل و اساس دگرگونی‌های شخصیتی است. در نمایشنامه توراندخت نشان داده می‌شود که انسان چگونه در دو موقعیت به طور کلی متفاوت هرگز رفتار یکسانی نخواهد داشت و آدم مشابهی نخواهد بود. اساس نمایشنامه‌های برشت تحت تأثیر نظرات هگل، بر تغییرپذیری واقعیت بنا نهاده شده بود، زیرا واقعیت مربوط به برداشت‌های انسانی بوده و پیوسته تحت تأثیر عواملی از جمله شرایط محیطی در حال دگرگونی است. برشت در این مسیر، نمایشنامه را ابزاری برای درک روشنفکرانه انسان از واقعیت انگاشته و به ویژه در نمایشنامه توراندخت سعی دارد مخاطب خود را به این برآیند نزدیک کند که سرنوشت انسان تحت تأثیر قواعد بورژوازی و طبقه مسلط جامعه از ارزش‌های راستین خود جدا می‌شود و روشنفکران نیز با آن همراهند.

برشت در تشریح کردار تویی‌ها می‌گوید:

در جدال بین ثروت و فرهنگ، تویی‌های موفق جانب فرهنگ را می‌گیرند، اما زیرکانه با ثروت هم مخالفتی ندارند و شعارشان این است: هم ثروت و هم فرهنگ... یعنی این دو را با هم پیوند می‌دهند. مدرسه تویی‌ها، مدیران فروش بیرون می‌دهد، مدیرانی که خوب می‌دانند اعداد و عناوین در کدام جعبه قرار دارد و کاربردشان چیست... تویی‌ها با شدت از فرهنگ دفاع می‌کنند، اما فرهنگی که بر ثروت استوار است (برشت، ۱۹۷۶، ۱۱).

برشت آشکارا مثال بارز این تحلیل را در سخنرانی هی-وای در کنگره حل بحران تویی بیان می‌کند. هی-وای در پاسخ به ناآرامی مردم برای کمبود پنبه می‌گوید: از زمانی که برادر خاقان، جاو-جل (محور ثروت) تولید محصول پنبه را در انحصار گرفته است مردم چین بافرهنگ‌تر شده و مدنیت بیشتری بدست آورده‌اند، زیرا پیش از این تقریباً لخت، عریان و نزدیک به حیوانات بودند، ولی به واسطه جاو-جل لباس‌های آبرومند و پارچه‌های خوبی به دست آورده‌اند (محور فرهنگ) و به همین دلیل محصول پنبه به هنگام انتقال از روستاها و دهات به شهر پکن، توسط آنان به مصرف می‌رسد؛ در نتیجه پنبه‌ای باقی نمی‌ماند (برشت،

۱۹۷۶، ۶۴). در این نمونه روشنفکران با حمایت از طبقه بورژوا یا ثروتمند، توأمان فرهنگ را نیز می‌خواهند.

نمایشنامه‌ی روایی توراندخت با ناتوانی تویی‌ها یعنی روشنفکران دروغین در حل بحران جامعه به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. اینجاست که دیگر تمامی امید و اعتماد مردم و جامعه‌ی خاقانی نسبت به این طبقه از بین می‌رود، چون تویی‌ها نتوانسته بودند دروغگوی خوبی باشند، حتی توراندخت هم آن‌ها را ابله و ناتوان خطاب کرده و به دنبال طرف عشق جدیدی برای حل بحران است.

گوقرگوق که نماینده و رمز استبداد حکومتی عصر برشت (هیتلر) است در نمایشنامه‌ی توراندخت بیان‌گر واقعیت‌های بسیاری است. در آغاز نمایشنامه گوقرگوق دزدی است که استفاده از زور را برای کسب معاش ناکافی می‌داند و به همین دلیل با مشاهده‌ی وضع مطلوب تویی‌ها سعی می‌کند به عضویت گروه آن‌ها درآید، ولی موفق نشده و کینه‌ی آن‌ها را بدل می‌گیرد و زمانی که رضایت خاقان را برای آرام کردن اوضاع جلب می‌کند در اولین اقدام تویی‌ها را به شدت سرکوب می‌کند. گوقرگوق عقیده دارد لازم نیست حکومت به همه‌ی پرسش‌ها و مطالبات توده‌ی مردم پاسخ دهد، برای تسلط بر آن‌ها بایستی همواره با استبداد وارد صحنه شد. در این بخش، اوضاع به گونه‌ای رقم می‌خورد که در پایان حتی اثری از نهضت روشنفکران دروغ هم بر جای نمی‌ماند و خرد به معنای واقع، غروب می‌کند.

این بخش نمایانده‌ی تضاد دو گروه روشنفکر و استبدادزده‌ی عصر برشت است. برشت در انتقاد از طبقه‌ی روشنفکر خود که فرق بین فکر مفید و مضر را از یاد برده و حتی در مواجهه با استبداد هیتلر از آن فرار می‌کنند؛ برای تأکید بر اهمیت درست فکر کردن، سه هدف طرح می‌کند. نخست فکر کردن برای سازندگی شخصیت خویش که در دوره‌ی تحصیل و فراگیری انجام می‌شود، دوم فکر کردن فنی که با شغل و حرفه‌ی شخصی ارتباط دارد و سوم فکر کردن سیاسی که محصول نهایی دو هدف قبلی بود و با شناخت جامعه و شرایط محیط مرتبط است. آنچه که برای برشت از اهمیت بسزایی برخوردار است، توجه به منزلت انسان در جامعه و آگاه ساختن او نسبت به مسایل پیرامون خویش و تشویق به حرکت و ایجاد انگیزه در او برای ایجاد جهانی نو است (حدادی، ۱۳۸۸، ۳۶).

برای نیل به این امر برشت از شگرد وارد کردن مخاطب به صحنه و همراه ساختن او در بطن نمایش استفاده می‌کند. یکی از ویژگی‌های نمایشنامه‌ها و تئاترهای برشت آن است که بازیگر، رویداد را در مقامی بی‌طرفانه روایت و گزارش کرده و هرگز به ارائه‌ی یک موقعیت

احساسی نمی‌پردازد. در نمایشنامه برشت شخصیت‌ها نقش خود را در مسیر یک فرایند ذهنی و اخلاقی عرضه می‌کنند، نه از رهرو انگیزختگی‌های احساسی. از نظر برشت هیجان، تماشاگر را از داوری درست باز می‌دارد، در حالی که شناخت مسائل و تفکر درباره عینیت قضایا هیجان را کنار می‌زند و تماشاگر را به اندیشیدن وادار می‌کند. آگاهی همواره ضد هیجان بوده و عنصر آرامش را در خود نهفته داشته است. درک و شناخت علل رویدادها، هیجان ابهام و پیچیدگی را فرومی‌نشانند. او معتقد است که اگر ابهام هنری برخاسته از هیجانی نامفهوم و توصیف‌ناشدنی باشد، مخاطب را در پیچ و خم مسائل غیر ضروری درگیر کرده اما هنر باید تجربه کند و هم خود به عنوان تجربه بکار گرفته شود.

عدم طرح نقش قهرمان، نکته دیگری است که در نمایشنامه توراندخت بایستی بدان اشاره داشت. از آنجایی که برشت در اصول نمایشنامه‌روایی و آموزشی خود، وجود قهرمان را محرکی برای کشش و جذب نگاه زاویه‌دار و قطب‌محور مخاطب می‌داند و آن را مانعی برای رشد فکری او، تا جایی که دست داده از پرورش یک قهرمان ویژه پرهیز کرده و سعی می‌کند به گونه‌ای اهمیت نقش را بین شخصیت‌ها تقسیم کرده و با کمک مناظره و گفت‌وگو هر یک بتواند مخاطب را وادار کند به تمامی بخش‌های نمایشنامه دقت کرده و از این راه فهم چیرستی و ماهیت موضوع نمایشنامه را برای وی آسان سازد. برشت در مبارزه با جامعه بسته خاقانی و بورژوازی، هم بیشتر بر روی مردم حساب باز می‌کند تا قهرمانی خاص، زیرا اعتقاد دارد توان و فعالیت سیاسی فرد برای غلبه بر نظام سرمایه‌داری و دستیابی به منافع اجتماعی و اقتصادی یک جامعه بی‌طبقه ناکافی و حتی بی‌اثر است و بایستی آن را در جمع و عمومیتی مردمی یافت.

اگر کمی دقیق‌تر به کنگره تویی‌ها و جایگاه شخصیت‌ها در آن نظر داشته باشیم، می‌توان تصویری از یک دادگاه را تصور کرد. محکمه‌ای که در آن خاقان هم متهم است و هم قاضی، توده مردم در جایگاه شاکی قرار دارند و تویی‌ها هم در ظاهر وکیل مدافع، ولی در عمل حامی خاقان و برادرش جاوجل‌اند. ظاهراً برشت برای ارائه نظرات خود در بیشتر آثارش (زندگی گالیله، زن خوب ایالت سچوان، دایره گچی قفقازی، آدم آدم است و...) از صحنه‌های دادگاه بسیار استفاده کرده است، زیرا دادگاه وسیله توجیه حقوق مشکوک داراها بوده و قانون معیار چنین توجیهاتی است. قانون و دادگاه یکی از نمادهای برجسته دموکراسی و آزادی در نظام بورژوازی است که باید مظهر عدالت باشد، ولی درست در همین جایگاه است که بزرگ‌ترین دزدی‌ها و خیانت‌ها صورت می‌گیرد. در این کنگره، کوچک‌ترها و صنوف و طبقات ضعیف

جامعه ورشکست می‌شوند و مجرمان از مجازات مصون می‌مانند. تویی‌ها هم در سودای گرفتن رشوه ازدواج با توراندخت سعی می‌کنند، باطل را حق جلوه دهند و چه رسوایی‌هایی که به بار نمی‌آورند و در نهایت هم به موجب حکم دادگاه (در اصل نظر خاقان و گوقرگوق) شاکیان عمومی اجتماع به عنوان مجرم اصلی شناخته شده و توسط گوقرگوق مجازات می‌شوند و خاقان متهم نیز چهره پدری دلسوز و مظلوم را یافته و هم‌چنان به کسب سودهای هنگفت می‌اندیشد. دستاورد برجسته برشت در طرح چنین کنگره‌ای، فقدان رهنمود و چاره اصلی است، زیرا چنان‌که دیدیم راه حلی برای پاسخ دادن به پرسش «پنبه‌های چین در کجاست؟» بدست داده نمی‌شود و برشت در همین زمان است که چاره‌جویی را به عهده خواننده و تماشاگر می‌گذارد. هنر برشت در این است که پیدایش، حرکت، رشد، تکامل و تضاد پدیده‌ها، رویدادها و حوادث را به تماشاگر نشان می‌دهد و او را وامی‌دارد تا آنتی‌تز بحران را در درون همین مجموعه بیابد، او را به ژرف‌اندیشی فراخواند تا چاره دردها را در «تغییر» بداند.

نتیجه

هرچند در نمایشنامه توراندخت با غروب و اضمحلال خرد و تسلط استبداد روبرویم، ولی در همین بن‌بست صدای دگرگونی و تغییر شرایط برشت را در این نمایشنامه به وضوح می‌شنویم. تسلط شرایط محیطی و جهان خارج بر دگرگونی شخصیت، لزوم تغییرپذیری و اصلاح جهان، نگاه به معضلات پدیده شهرنشینی و جبر زمان و مقابله با نظام بورژوازی و سرمایه‌داری در این نمایشنامه نشان می‌دهد، برشت سخت تحت تأثیر اصول رئالیسمی متعالی قرار دارد، ولی او خواهان دگرگونی و فرم‌گرایی است و نگاهی آرمانگرایانه به وضعیت عصر خود دارد. از دیدگاه برشت همان‌گونه که علوم طبیعی موجب تغییر و اصلاح زندگی بشر شده، ادبیات و نمایشنامه نیز به نوبه باید محیط پیرامون را برای تغییرپذیری و اصلاح آماده کنند. او برای رسیدن به این هدف از هر وسیله‌ای استفاده می‌کند و همین انگیزه سبب شده تا شاهد خلاقیت شگرفی در نمایشنامه‌های او باشیم و نخستین جلوه آن را در کارکرد دیگرسان عشق و پرسش ببینیم، این نوآوری، درونمایه نمایش را بیش از پیش برجسته کرده و حتی می‌توان آن را از این جنبه با نمایشنامه دیگر برشت «زن نیک ایالت سچوان» مقایسه کرد. دومین دست‌آورد برشت وارد کردن طبقه روشنفکران جامعه در نقاب و نقش «تویی» به طرح اصلی نمایشنامه است. این عمل موفقیت برشت را در نزدیک شدن به آرمان‌هایش در

نمایشنامه‌نویسی و حرکت در جهت کارکرد آموزشی اجتماعی آن بسیار کمک کرد. همه این موارد زمانی می‌توانست مخاطب را به صحنه نمایش کشانده و او را به تحرک فکری و نقد موضوع وادار کند که با چاشنی بیگانه‌سازی و آشنا کردن وی با یک موضوع ناشناخته همراه شود. یکی از اهداف برشت در این نمایشنامه انتقاد شدید از روشنفکرانی است که در برابر سیاست‌های آلمان هیتلری سکوت کرده یا از آن روی گردانده‌اند. برآیند دیگری که از بخش مبانی نظری این پژوهش می‌توان دریافت کرد، توجه به منشاء تاریخی روایت توراندخت است. روایتی که تا امروز حتی در تحلیل متونی نظیر هفت‌پیکر و مثنوی نیز توجهی بدان نشده و شاید نگاه به بسامد مصداق‌های مضمونی این روایت در ایران و جهان و پیشینه‌ای که از این روایت در این مقاله بدست داده شده و مقایسه آن‌ها با یکدیگر، بتوان دست‌آوردهای جالب توجه دیگری را به ارمغان آورد.

Bibliography

- Amin Mu'ayyad, Majid. (1349/1971). *Overview on Brecht's attitudes*. 1st edition. Tehran: Raz.
- Brecht, Bertolt. (2536/1976). *Turandot Drama*. Translated by Reza Karamrezaei. 1st edition. Tehran: Qoqnoos.
- Chlkowsk, J. *Peter*. (1370/1992). "Puccini's Turandot Meets Nezami's Haft Paykar?". *Journal of Iran shinasi* (Iranian study foundation).3. (4). 714-722.
- De Blois, François. (2004). *Persian Literature a Bio-Bibliographical Survey: Poetry of the Premongol Period*. Volume 5. 7th Ed. USA: Routledge.
- Estarami, Ebrahim. (1390/2011). "Principles of Brechtian Narrative Drama: Case Study of Mother Courage and Her Children", *Journal of Research in Contemporary World Literature*, 16, (61), 5-24.
- Ebrahim Estarami & Elnaz Ghodduzi Shahneshin. (1392/2013). "Comparative Study of Aristotelian and Narrative Dramas with Reference to Oedipus Rex by Sophocles and Mother Courage and Her Children by Bertolt Brecht". *Biannual Journal of Comparative Literature Research* 1. (2). 1-21.

- Haddadi, Mohammad Hosein. (1388/2009). "The Complete Transformation of a Human Being in Man is Man" *Biannual Journal of Critical Language & Literary Studies* 1. (2). 35-49.
- . (1390/2012). *Evolution of Narrative Theater, the Plays of Bertolt Brecht*. 1st edition. Tehran: Institute of Tehran University Press.
- Haddadi, Mohammad Hosein & Hosein Sarkar Hassankhan. (1391/2013). "Lyrics in Brecht's Works". *Journal of Research in Contemporary World Literature*, 17. (1). 19-36.
- Haule, R, John. (1989). "A Jungian Approach to Grandiosity Empathy and a Big Stick". *Psychotherapy and the Grandiose Patient*. Ed. by Mark Stern. USA: Haworth.
- . (2010). *Divine Madness: Archetypes of Romantic Love*, USA: Fisher King.
- Mahpāreh, Hindu love stories*. (1377/1993). Translated by Sadiq Chubak. 3rd edition. Tehran: Niloofar.
- Mahyari, Ardan & Parviz Motamedi. (1388/2009). "The Wise Man Pitted against Social Norms, in Brecht's Dramatic Work, The Life of Galileo". *Journal of Research in Contemporary World Literature*, Volume 14. Issue 54. Pages 157-171.
- Mawlawī, Jalāl ad-Dīn Muhammad. (1384/2005). *Masnawi Ma'navi* (Spiritual Couplets). 8th edition. Tehran: Pajouhesh.
- Mohammadiha, Maryam. (1384/2005). "The Thousand and One Days". *Monthly book of Art* (Kitabe Mahe Adabiat). 8. (81-82). 142.
- Nizāmi Ganjavi, Ilyās ibn-Yūsuf. (1389/2010). *Haft Paykar*. Ed. by Dr. Behrooz Sarvatian. 2nd ed. Tehran: Amirkabir.
- Philips, Esq. Ambrose. (1765). *Thousand and One Days: Persian Tales*. 2vol. London: Tonson.
- Rahnama, Touradj. (1391/2013). *Se Namajeshname Newis bozorge Jahan. Brecht, Frish, Dourenmatt*. (Three Great World Playwrights). Teheran: Afraz.

Sung, Ying-wei Tiffany. (2010). "Turandot's Homecoming: Seeking the Authentic Princess of China in a New Contest of Riddles". Submitted to the Graduate in partial fulfillment of the requirement for the degree of master of music. United States: Bowling Green State University. [database on-line] URL: <https://etd.ohiolink.edu>.

Walter, Michael. (1992). "Princess IDA and Turandot: Genesis of the story", Journal of Gasbag (collection Issues). 23-24. (4). 18-26.

Weber, Henry William. (1812). "History of Prince Calaf and Prince of China". Tales of the East: Comprising the Most Popular Romances of Oriental Origin. 3Volumes. 2nd Volume (used). London: James Ballantyne & Company.