

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۳۰

فصل نامه علمی - پژوهشی مشرق موعود

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۲/۲۱

سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

آرمانشهر در اندیشه سیاسی غرب و بازتاب آن در تئاتر معاصر

حمیدرضا افشار*

چکیده

پیدایش شهری آرمانی همواره در طول تاریخ، ذهن بشر را به خود معطوف داشته و افکار و آرای بسیاری از فلاسفه و اندیشمندان سیاسی اجتماعی را تحت تأثیر قرار داده است. پژوهش حاضر، به روش تحلیلی - کیفی می‌کوشد با در نظر گرفتن تطور معنایی این اصطلاح در طول تاریخ، نحوه ورود آن به اندیشه فلسفی سیاسی و اجتماعی غرب و در پی آن، اثرپذیری نهادهای فرهنگی و آثار هنری و ادبی به ویژه تئاتر از این اندیشه را ارزیابی کند. هدف مقاله حاضر آن است که خاستگاه اندیشه آرمانشهر در غرب و بازتاب آن در تئاتر معاصر را بررسی نماید. در این رویکرد، برخی فلاسفه با ارائه نظریه‌هایی درباره جامعه آرمانی کوشیده‌اند. افلاطون، مور و کامپانلا تنها طرحی ذهنی ارائه دادند و برخی دیگر چون مارکس و فوکویاما، این مقوله را تئوریزه کرده‌اند که حکومت‌هایی بر این اساس شکل گرفت. پژوهشگر، با استناد به منابع پژوهشی معتبر به مهم‌ترین نظریه‌های آرمانشهرگرایانه در تاریخ اندیشه فلسفی سیاسی و اجتماعی غرب می‌پردازد و با تأکید بر اثرگذاری شرایط سیاسی فرهنگی و اجتماعی جوامع بر چارچوب‌های ایدئولوژیک این دیدگاه‌ها، نتیجه می‌گیرد که تئاتر، مهم‌ترین ابزار برای نقد جامعه آرمانی در هر دوره است. **کلیدواژه:** آرمانشهر، تئاتر معاصر، اندیشه سیاسی، ادبیات.

*استادیار دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

آرمانشهر و خاستگاه تاریخی و اجتماعی آن در شمار موضوع‌هایی است که در طول تاریخ و میان فلاسفه و اندیشمندان همواره مورد توجه و در عین حال موجب بحث و مناقشه بوده است. بسیاری از پژوهشگران این عرصه، زادگاه این اندیشه را یونان باستان می‌دانند و ریشه‌های آن را در آرای فلاسفه یونانی به‌ویژه افلاطون می‌جویند. هرچند در این‌که افلاطون (۴۲۷-۳۴۷ ق.م.) نخستین کسی است که درباره پیدایش آرمانشهر نظریه‌پردازی کرده و ویژگی‌های آن را برشمرده است، کوچک‌ترین شبهه‌ای وجود ندارد، پژوهش‌های جدید حکایت از حضور ریشه‌های کهن این تفکر در اندیشه‌های دینی و فلسفی و ادبی مشرق زمین حکایت دارد.

باید گفت افلاطون نخستین کسی است که اندیشه پیدایش شهر آرمانی را مطرح کرده و در کتاب **جمهوری**، به تفصیل در این باره سخن گفته است. اهمیت نظریه‌های افلاطون در این زمینه به حدی است که آرای او تا مدت‌ها اندیشه فلاسفه غربی را تحت تأثیر قرار داده است، و فیلسوف برجسته‌ای چون مارکس، که خود در شمار مهم‌ترین نظریه‌پردازان آرمانشهر است و افکار سیاسی و اجتماعی او قرن‌ها بر جهان غرب غلبه داشته، کاملاً از اندیشه‌های او اثر پذیرفته است.

پیدایش نظریه‌هایی که با هدف ایجاد شهری آرمانی طرح شده‌اند به افلاطون و مارکس ختم نشده، بلکه اندیشه ایجاد آن با قدرت و قوت بیشتری به عرصه هنر و ادبیات راه یافته است. یکی از عرصه‌هایی که به شدت از این اندیشه اثر پذیرفته و آثاری با هدف خلق آرمانشهر و در مواردی به قصد نقد آن پدید آورده است، تئاتر است.

پژوهش حاضر، با هدف مطالعه آرمانشهر در تئاتر معاصر به‌عنوان، موضوعی بینارشته‌ای در حوزه مسائل فلسفی جامعه شناختی و اندیشه سیاسی نگاشته شده است، که به دلیل کم‌توجهی و روی‌کردهای متفاوت پژوهشگران فارسی زبان به این مقوله در دست‌یابی به منابع مستند فارسی با دشواری‌ها و کمبودهای فراوان روبه‌رو بوده است با این همه، کوشیده شد با تکیه بر منابع موجود، پژوهشی مطلوب و مستند پدید آید.

تاریخچه آرمانشهر

اتوپیا، واژه‌ای است که *تامس مور* نویسنده و فیلسوف سده پانزدهم و شانزدهم انگلستان، آن را پدید آورده است. مطالعه آثار مکتوب و غیرمکتوب اقوام و ملل نشان می‌دهد که در ادیان مختلف و همچنین میان فلاسفه بزرگ شرق و غرب، از دیرباز اندیشه پایه‌گذاری «مدینه



فاضله» وجود داشته و آرزوی برپایی این شهر آرمانی تا به امروز ادامه یافته است. هرچند بسیاری اندیشه پیدایش آرمانشهر را به آراء و افکار اندیشمندان غربی منسوب می‌دارند، تحقیقات جدید نشان می‌دهد که اندیشه برپایی شهر آرمانی از گذشته‌های دور در میان ملل شرقی نیز وجود داشته است.

از جمله در متن‌های اساطیری و دینی ایران باستان، از جامعه آرمانی و بهشت این جهانی بسیار یاد شده است (برای آگاهی بیشتر از اندیشه آرمانشهر در ایران باستان رک. اصیل، ۱۳۸۱: ۴۵-۸۴)؛ با وجود این باید یادآور شویم نخستین کسی که به طور روشن و مدون، نظریه شکل‌گیری آرمانشهر را مطرح کرد، افلاطون است. هرچند «مدینه فاضله افلاطون، قدیمی‌ترین نمونه این جامعه یا شهر تخیلی است، ولی این اصطلاح بیشتر پس از انتشار کتاب تامس مور در سال ۱۵۱۶م. فراگیر شد» (مور، ۱۳۷۲: ۱۶). در سده‌های بعد نیز آثار بسیاری درباره جامعه آرمانی در اروپا نگاشته شد. در این مقاله به معرفی شماری از آنها خواهیم پرداخت.

طبقه‌بندی آرمانشهرها

اتوپیاها گوناگونند. البته شباهت‌هایی دارند و از هم تأثیر پذیرفته‌اند. در پاره‌ای موارد نیز با یکدیگر متضاد هستند. برخی ستایش‌گر پرهیزکاری‌اند و برخی دوست‌دار لذت‌جویی. بعضی از آنها منتظر منجی‌اند تا حکومت عدل را برپا دارند و دیگریانی هستند که جامعه‌ای بی‌طبقه و بی‌حاکم را مطلوب و آرمانی می‌دانند. از همین رو، کریستیان‌گودن، اتوپیاها را به چهار دسته تقسیم می‌کند (گودن، ۱۳۸۳: ۳۴).

۱. اتوپیای آزادی که به ترسیم وضعیت ایده‌آلی بودن می‌پردازد؛

۲. اتوپیا با سنت مردمی و انقلابی از سنخ همان اتوپیای تامس مور؛

۳. اتوپیای نظم که وضعیت دولت ایده‌آل را ترسیم می‌کند؛

۴. اتوپیای نهادینه و تمامیت‌ساز که خود را از پیروان سنت شهر خورشید کامپانلا می‌داند.

تامس مور نیز در کتاب *یوتوپیا* با به نقد کشیدن جامعه خویش، تصویری روشن از جامعه آرمانی مورد نظر خود ارائه می‌کند. حاصل آن‌که، برخی ویژگی‌های اتوپیاها را می‌توان این‌گونه برشمرد:

اتوپیاها، طرح‌هایی ذهنی و تصویرهایی ایده‌آل از دنیای به نسبت بهتر هستند.

اتوپیاها دربرگیرنده تفسیرها و تعبیرهای تجربی و عقلانی اوضاع اجتماعی موجود نیستند، بلکه ایده‌آل‌های انتزاعی ذهنی هستند که هیچ‌گونه اقدام عملی را برای رسیدن به واقعیت ملموس تضمین نمی‌کنند.

اتوپیاها از مرزهای زمان و مکان می‌گذرند و جایگاه آنها تخیلی است. جرقهٔ پیدایش اتوپیاها در بحران‌ها زده می‌شود (حسینی، ۱۳۸۲: ۲۸).

آرمانشهر در اندیشهٔ سیاسی غرب

آرمانشهر در اندیشهٔ افلاطون

تا پیش از هراکلیتوس (۵۳۵-۴۷۵ ق.م.) اندیشمندان یونانی، جهان را امری ثابت و بدون تغییر می‌انگاشتند؛ اما هراکلیتوس نظریه‌ای استثنایی در این باره ارائه داد که جهان را پاره‌هایی در حال تغییر می‌دانست. «او جهان را نه به منزلهٔ یک ساختمان بلکه چونان یک فراگرد سترگ می‌نگریست و آن را نه مجموع همهٔ چیزها بلکه کل همهٔ رویدادها یا دگرگونی‌ها (= تغییرها)، یا بوده‌ها (= امور واقع) می‌انگاشت» شعار فلسفه‌اش چنین است: همه چیز در سیلان است و هیچ چیزی آرمیده (= ساکن) نیست (پوپر، ۱۳۸۵: ۱ج: ۳۵).

افلاطون که از پیروان هراکلیتوس و معتقد به تغییرپذیری و تکامل تاریخی جهان است، نخستین کسی است که نحوهٔ شکل‌گیری آرمانشهر را بررسی کرده است. افلاطون در کتاب *جمهوری*، با طرح مباحثی چون فردگرایی، علل انحراف شهر و حاکمیت فیلسوف، به تشریح ویژگی‌های آرمانشهر مورد نظر خود می‌پردازد. از تجزیه و تحلیل جامعه‌شناختی آرای افلاطون می‌توان به برنامهٔ سیاسی مدینهٔ فاضلهٔ او دست یافت. پوپر، عناصر برنامهٔ سیاسی افلاطون را که به اعتقاد او سرمنشأ اندیشه‌های توتالیتاریستی است، به تفصیل معرفی می‌کند: (برای آگاهی بیشتر ر.ک. همو: ۱۲۷-۱۲۸). «هنر» در نظر افلاطون موضوعی بسیار پیچیده است. اما نکتهٔ مهمی که به طرح آرمانی او از مدینه فاضله مربوط می‌شود، نگاه متفاوت او به رابطهٔ هنر، لذت و سودمندی آن است. «در کتاب دوم قوانین، افلاطون به این مسئله باز می‌گردد و می‌نویسد که معیار ارزش هنر لذت نیست، بلکه درستی است و مقصودش از درستی آن، برابری هراتر هنری از حیث اندازه و دیگر ویژگی‌ها با سرمشق است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۶). از همین جا می‌توان دریافت افلاطون در مواجهه با مفهوم هنر، کاملاً کارکردگراست.

آرمانشهر در اندیشهٔ مارکس

کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳ م.) فیلسوف و انقلابی آلمانی است که مکتب مارکسیسم را در اواخر قرن نوزدهم بر اساس اندیشه‌های فلسفی خویش پدید آورد. مارکس در آثار گوناگون



خود، از مانیفست کمونیسم گرفته تا کتاب *کاپیتال*، تاریخ تحولات جهان را بر مبنای ماتریالیسم یا فلسفه مادی بیان می‌کند. او امکان تغییر نظام سرمایه‌داری و تحولات بنیادی جامعه را از طریق مسالمت‌آمیز رد می‌کند و در واقع مانیفست کمونیسم یک دعوت صریح از طبقه کارگر برای قیام علیه سرمایه‌داری است.

مارکس از بسیاری اندیشمندان پیش از خود اثر پذیرفته است. شاید نخستین کسی که بر تفکر مارکس اثر گذاشته، افلاطون و اندیشه‌های کمونیستی او باشد. «کمونیسم در اصل بیانگر وضعیت اجتماعی پاسداران در دولت‌شهر موصوف افلاطون در کتاب *جمهوری* است که ویژگی آن اشتراک اموال و زنان و کودکان است... اندیشه لغو کامل مالکیت‌های خصوصی، بارها و بارها در سیستم‌های آرمانشهری بازگو شده است. سیستم‌هایی که با وجود این در اندک مواردی تا آن‌جا پیش رفته‌اند که کمونیسم "کامل" افلاطون را بازآفرینند» (روویون، ۱۳۸۵: ۲۴۵)؛ البته مقصود مارکس از به کار بردن واژه کمونیسم فقط لغو مالکیت خصوصی نبوده و از بین بردن تضادها و اختلافات طبقاتی را نیز در نظر داشته است.

مطابق نظرات مارکسیست‌ها، مهم‌ترین ویژگی زندگی انسان‌ها در یک جامعه طبقاتی از خود بیگانگی است و کمونیسم به این دلیل که آزادی انسان‌ها را به طور کامل به رسمیت می‌شناسد، مکتبی مطلوب و مستعد ایجاد جامعه‌ای آرمانی است. «هنر» از نظر مارکس وجه خاصی است از بیان اجتماعی. برخی روی کرد مارکسیستی به هنر را مانند افلاطون روی کردی کارکردگرا می‌دانند و معتقدند که هنر، برای هنر شعار جامعه بورژوا است. در جامعه آرمانی مارکس، هنر پدیده‌ای تاریخی است که در بستری اجتماعی تفسیر می‌شود و تکامل آن وابسته به ابزار تولید و تکنولوژی است.

آرمانشهر در نظام‌های توتالیتر

نظریه مارکس پیروان بسیاری داشت و نحله‌های فکری فراوان با رویکردهای متفاوتی را به وجود آورد. اما به همان اندازه منتقدان جدی و سرسختی نیز داشت که دسته اول، نظریات مارکس و پیروانش را نقد می‌کردند، کسانی همچون کارل پوپر که معتقد بود نظام طراحی شده توسط مارکس چیزی بیش از همان حکومت استبدادی افلاطون را به ارمغان نمی‌آورد. گروهی دیگر از منتقدان، نگاه ویژه‌ای به حکومت‌های مارکسیستی و روی کرد آنها به این نظریه داشتند.

از جمله این منتقدان، *هانا آرنت* است (۱۹۰۶-۱۹۷۵ م.) که با پیش کشیدن مبحث حکومت‌های توتالیتر، دو شیوه فاشیسم هیتلری و کمونیسم استالینی را نقد می‌کند. به گفته

آرنت، در این دو شیوه «خشونت و بی‌رحمی جز ابزارهایی (در نهایت خنثی) برای دستیابی به آینده‌ای "اخلاقی" و "شکوفای و درخشان" نیستند و به همین دلیل کاملاً قابل توجه هستند. باز هم به همین دلیل بود که تقریباً هیچ یک از کسانی که دست به چنین اعمال وحشیانه‌ای می‌زدند، خود را از نظر اخلاقی سرزنش نمی‌کردند و از جمله در دادگاه نورنبرگ تنها بر "مأمور" بودن خود تأکید داشتند» (آرنت، ۱۳۶۳: ۱۱۵).

در بحث توتالیتراریسم، آرنت نتیجه و حاصل یک حکومت توتالیتر را نابودی زندگی انسانی می‌داند. «هنر» نیز در حکومت‌های توتالیتر ابزاری است در دست حکومت برای تبلیغ. در این نوع حکومت‌ها، «توده‌ها به واسطه انزوا و تنهایی از خرد جمعی بی‌بهره‌اند. لذا به تخیل بیش از عقل بها می‌دهند. بدین واسطه، تبلیغات، ابزار کارایی برای جهت دادن به اذهان آنهاست. تبلیغات تصویری جعلی از واقعیت ارائه داده که به مرور در اذهان توده ثبت می‌شود. از سویی سازمان توتالیتر، این جهان جعلی خلق شده توسط تبلیغات را به جای واقعیت جا می‌زند» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۵۰).

آرمانشهر در تاریخ اندیشه غرب

آرمانشهر در ادبیات داستانی

مرزبندی میان دنیای آرمانی در اندیشه سیاسی و ادبیات داستانی، به دو دلیل امکان‌پذیر نیست. نخست این‌که بسیاری از اندیشمندان به دلیل محدودیت‌های سیاسی به جهان داستانی روی می‌آورند و انتقادات و ایده‌آل‌های خود را درباره اوضاع اجتماعی و سیاسی جامعه خود و جامعه آرمانی در قالب داستان بیان می‌کنند. از سوی دیگر، متفکرانی بوده‌اند که تحت تأثیر آثار کسانی چون مور، کامپانلا و... نظریه‌پردازی کرده‌اند یا از برخی دیدگاه‌های موجود در آن همچون نژادگرایی، کمونیسم و... بهره برده‌اند. با در نظر گرفتن این نکات، در این جا به معرفی چند اثر داستانی که با هدف ترسیم آرمانشهری متأثر از ایده‌آل‌ها و باورهای نویسندگان خود خلق شده‌اند، می‌پردازیم:

۱. یوتوپیا (آرمانشهر) تامس مور «جزیره‌ای دوردست است که مسافری به نام *رافائل هیلود* از آن بازدید کرده است و نظم و ترتیب فوق‌العاده آن را برای نویسنده کتاب (مور) نقل می‌کند» (روویون، ۱۳۸۵: ۱۰). در کتاب یکم از دو کتاب *یوتوپیا* سخن از جامعه روزگار مور و نظام عدالت آن (بنیادی آن) می‌رود و در کتاب دوم است که مور به شرح جامعه آرمانی خویش می‌پردازد که «شیوه زندگی آن نه تنها خوش‌ترین بنیاد را برای جامعه متمدن می‌گذارد، بلکه جامعه‌ای

است که تا بشر برقرار است، پایدار خواهد ماند» (مور، ۱۳۷۳: ۲۰). مور به دقت نظام سیاسی و راه و روش زندگی اجتماعی و آداب خوراک و پوشاک و زناشویی و اقتصاد و جنگاوری و دیگر امور این جامعه را شرح می‌دهد.

هرچند جزیره اتوپیا بیش از آن که غایتی عملی باشد، مانند جمهوری افلاطون رؤیایی است، تأمل برانگیز و به گفته‌ای آزمایشگاهی است پر سعی و خطا. این کتاب و اندیشه‌هایی که به شوخی و جد بیان می‌کند، کتابی است که بذری بسیاری از سخنانی را که بعدها در تمدن مدرن اروپایی طرح شد، در خود دارد و از این جهت کتابی است که با سرنوشت تمدن اروپایی به گونه‌ای ژرف پیوند خورده است.

۲. توماس کامپانلا یک قرن پس از مور به دنیا آمد (۱۵۶۸-۱۶۳۹ م.). او از نخستین کسانی است که اندیشه‌های آرمانشهری خود را به گونه‌ای شایسته به تصویر کشید. کتاب شهر آفتاب کامپانلا «هر اندازه متأثر از تجربه شخصی او در زندان‌های تفتیش عقاید است (انکیزیسیون)، به شدت نمایانگر دیدگاه آرمانگرایی او در این باره‌اند. همه چیز در آن برگرد محور اجتماع می‌گردد، و جز از دید مصالح اجتماع مفهوم نیست» (روویون، ۱۳۸۵: ۱۲۹). کامپانلا در آرمانشهر خود در زمینه موضوعاتی نظیر اصلاح نژاد و قضاوت در آرمانشهر نظریه پردازی کرده است.

۳. کتاب *شرعیات صنعتگران* نوشته سن سیمون (۱۷۶۰-۱۸۲۵ م.) تکلمه‌ای است برای جای دادن کارگران در بالای جامعه‌ای که پایه آن را تشکیل می‌دهند. مهم‌ترین ویژگی آرمانشهر سیمون "حاکمیت کارگر" است. از نظر سیمون، صنعتگران همه چیز یک حکومت هستند و تمام دوام و استحکام حکومت به کمیت و کیفیت کار صنعتگران بستگی دارد. «طبقه صنعتگر باید در رده نخست جامعه جای گیرد؛ زیرا از هر نظر مهم‌ترین طبقه است؛ زیرا می‌تواند کاری به دیگران نداشته باشد و دیگران هیچ‌یک نمی‌توانند بی‌نیاز از او باشند؛ زیرا این طبقه با نیروی خود، با کار خود، زندگی را می‌گذراند. طبقات دیگر باید برای او کار کنند، زیرا مخلوق اویند و آن طبقه از موجودیت آنها صیانت می‌کند. کوتاه سخن، چون همه چیز با صنعت ایجاد می‌شود، پس همه چیز باید برای آن صورت گیرد» (همو: ۱۶۶).

در ادبیات داستانی، نگاه متفاوتی نیز به وجود آمد که آینده بشر را به گونه‌ای دیگر تفسیر می‌کرد و برای انتقاد از وضعیت موجود، آینده آن جامعه را مخدوش و پراضطراب پیش‌بینی می‌نمود.

۴. *زامیاتین* (۱۸۸۴-۱۹۳۷ م.) اگر به راستی مبتکر پادآرمانشهر نباشد، نویسنده کتابی است

که روویون آن را نخستین اثر بزرگ پادآرمانشهری قرن بیستم می‌داند. «کتاب *مادیگران* (۱۹۲۰)؛ کتابی که از لحاظ ویژگی داستانی درخور توجه و تأثیر آن (از اورول تا سولژنیتسین)، و نیز به دلیل وضوح بیشتر از آثار پیشین در طرح آن چه می‌توان موازین این سبک نامید، اثری بسیار مهم است.» (همو: ۱۳۲). زامیاتین در کتاب *مادیگران* نشان می‌دهد که رؤیایها در آرمانشهر وارونه می‌شوند و شوم‌ترین کابوس‌ها می‌توانند در راه زایش انسان نوین مشروعیت پیدا کنند.

۵. آلدوکس لئونارد هاکسلی، نویسنده انگلیسی (۱۸۹۴-۱۹۶۷ م.) در *رمان دنیای قشنگ نو* با نفرت از سیاست بازی‌ها و صنعت‌زدگی‌ها، سخن به میان آورد. وی تصویرگر آینده‌ای است که تکنولوژی در پیشرفته‌ترین شرایط، تمام وجوه معنوی، شاعرانه و ذوقی را از انسان می‌گیرد و از او موجودی صددرصد مکانیکی می‌سازد. «مدینه‌ای که هاکسلی توصیف می‌کند، مدینه فلاکت و ادبار و بردگی است که در آن مهر و معرفت و تفکر جایی ندارد. هاکسلی، تصویرگر یک اتوپیا در آینده غرب است. نوعی پیش‌بینی برای تمدنی که بر شالوده خودکامگی انسان و خودمداری او، یعنی اومانیزم استوار گشته است» (داوری اردکانی، ۱۳۷۹: ۶۷).

هاکسلی در *دنیای قشنگ نو*، تصویرگر منزل آخر جهان مدرن و صورت مکانیکی و ماشینی انسان می‌شود که بی‌اراده در میان چرخ‌دنده‌ها قرار می‌گیرد تا مدرنیته و تکنولوژی پابرجا بماند.

۶. جورج اورول (۱۹۰۳-۱۹۵۰ م.) با خلق *پادآرمانشهر ۱۹۸۴*، به وجهی دیگر درباره سمت و سیر بشر غربی سخن می‌گوید و از ساختار برخی حکومت‌های توتالیتر، لب‌به‌اعتراض می‌گشاید. جرج اورول، بیشتر شهرتش را مرهون دو رمان *قلعه حیوانات* و *۱۹۸۴* است. در این دو اثر، اورول می‌کوشد نظام کنترل‌کننده زندگی و افکار مردم را توصیف کند؛ نظامی که روزگاری به عنوان شهری آرمانی در نظر همگان جلوه کرده بود. از آن‌جا که اورول خود وابسته به یک جنبش کارگری سوسیالیستی بود، همه اعتراض خود را متوجه نظام‌های سوسیالیستی می‌کند.

«نخستین بار که رمان "۱۹۸۴" جرج اورول را می‌خوانیم، محکومیت نیشدار تمام‌خواهی استالینی، "پدر کوچک مردم" را در آن می‌بینیم که در شخصیت "برادر بزرگ" نمایان می‌شود. حتی به نظر می‌رسد که هدف عبارت‌هایی از "زبان نو" از آن نوع که در شوروی رواج داشتند. واژگان نو، کلمات مخفف، و علامت‌های اختصاری (مانند کمینترن و غیره) و نیز تکوین زبانی ویژه و کلیشه‌ای برای استفاده خدمتگزاران دستگاه است» (روویون، ۱۳۸۵: ۲۰۷). هرچند

اورول بعد از تألیف این اثر ادعا کرده که هدف او محکوم کردن کشوری خاص نبوده، بلکه به طور کلی سیر و حرکت جهان کنونی را مورد نقد قرار داده است، دقت در زوایای مختلف این اثر نشان می‌دهد که نوک پیکان او بدون شک متوجه حکومت شوروی بوده است.

۷. **رمان ساعت بیست و پنج نوشته کنستانتین ویرجیل گئورگیو (۱۹۱۶-۱۹۹۲ م.)** نخستین بار در سال ۱۹۴۹ میلادی در پاریس منتشر گردید. گئورگیو همه دریافت خود درباره انسان معاصر و موضوع رمانش را از زبان قهرمان داستان، یعنی ترائیان، این‌گونه بیان می‌کند:

ساعت بیست و پنج ساعتی که در آن انسانیت دیگر روی رستگاری به خود نمی‌بیند و وقت، حتی برای بازگشت مسیح هم دیر شده است. این آخرین ساعت نیست بلکه یک ساعت پس از ساعت آخر است. این ساعت هم اکنون است. تمدن غربی در همین لحظه است (شفیعی سروسنایی، ۱۳۹۰: ۷۰).

گئورگیو جامعه‌ای را ترسیم می‌کند که در آن تکنولوژی حرف اول را می‌زند. جامعه به دلیل نیازهای تکنیکی ایجاد می‌شود، نه برای نیازهای انسانی و این جایی است که آغاز ساعت بیست و پنج است. جایی که انسان برده ماشین می‌شود و به گفته ترائیان «انسان همانند بربرها خورشید برقی را پرستش می‌کند» (همو: ۷۲).

آرمانشهر در تئاتر معاصر

تئاتر اروپا در دوران توتالیتاریسم

حکومت‌هایی چون حکومت موسولینی در ایتالیا و یا ناسیونال سوسیالیست‌های آلمان و حکومت استالین در شوروی، نگاهی انحصارطلبانه و جزمی نسبت به ابزارهای بیانی و تبلیغاتی داشتند. از جمله مهم‌ترین این ابزارها تئاتر بود. در این دوره، امر سیاسی به عنوان وجهی اصلی و مهم از امر اجتماعی، در خصوصی‌ترین ابعاد و زوایای زندگی انسان‌ها حضور داشت و این نمی‌توانست از نگاه هنرمندی که دیدگاهش با واقعیات زندگی پیوند خورده بود، مخفی بماند و او را به واکنش وادار نکند. همین مسئله به تأثیرات قابل توجهی در تئاتر آن دوره انجامید.

تأثیرات جامعه کمونیستی بر تئاتر شوروی

بعد از به قدرت رسیدن نظام کمونیستی در روسیه، حکومت شوروی با الگو قرار دادن "اندیشه‌های ضد طبقاتی" مارکس تصمیم گرفت هنر تئاتر را از سنت‌های بورژوازی و عناصر اشرافی‌گری پاک سازد «انقلاب شوروی برای تئاتر»، پیش از هر چیز، به معنی جلب تماشاگران

جدید بود. تب تئاتر بر تمامی ملت مستولی شده بود. در سخت‌ترین روزهای جنگ داخلی، با وجود سرما، محرومیت‌ها، نگرانی‌ها و اضطراب‌ها - و شاید به خاطر همین‌ها - نمایش‌ها در سالن‌های لبریز از جمعیت بازی می‌شد. تنها در مسکو، دوازده تئاتر جدید گشایش یافته بود» (ویتز، ۱۳۷۰: ۷۹).

با توجه به اهداف ایدئولوژیک و شرایط اجتماعی در شوروی، تئاتر در آن زمان به دلیل کمبود وسایل ارتباطی، برای حکومت حکم ابزار اطلاع‌رسانی و القای ایدئولوژی را داشت. مسئله‌ای که در آن دوره بر تئاتر شوروی تأثیر نهاد، گرایش به "واقع‌گرایی" است. وجهی که واقع‌گرایی را برای نظام مارکسیستی پذیرفتنی می‌کرد، نگاه انقلابی آن است. «واقع‌گرایی، عبارت است از حمله انقلابی به نهادهای اجتماعی و شیوه‌های فکری موجود... نمایشنامه‌هایی که مرکز ثقل آنها طبقات پایین، سرکوب شده و محروم جامعه بود که بیش از دیگران نیازمند تغییر بودند...» (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۰۱-۲۰۲).

نکته مهم دیگر درباره ویژگی‌های تئاتر شوروی، "جدال واقع‌گرایی و شکل‌گرایی" است. شکل‌گرایی شامل دو وجه اصلی می‌شد که به نوعی همین دو اصل مخالفت حکومت را در پی داشت. نخست اصل آشنایی‌زدایی بود. اشکلوفسکی می‌گوید:

به واسطه هنر می‌توان حس زندگی را بازیافت... هدف هنر آن است که حس چیزها را آن‌گونه که دریافت می‌شوند منتقل کند و نه آن‌گونه که شناخته شده‌اند (برتنز، ۱۳۸۲: ۴۹).

دومین اصلی که حساسیت حکومت را در زمینه شکل‌گرایی برمی‌انگیخت، همان نگاه هنر برای هنر بود. تأثیر مهم دیگر جامعه کمونیستی بر هنر و به ویژه تئاتر، نگاه ویژه به "ماشین" و "نیازهای عصر ماشینی" بود. مطابق نظر کمونیست‌ها هنر باید متناسب با نیازهای عصر ماشین باشد.

این نظریه در آثار آن دوره به خوبی نمود پیدا کرد. آثاری که با چندین هزار بازیگر اجرا می‌شد تا به خوبی تصور انسان - ماشین را منتقل کند؛ ضمن این‌که عظمت نظام کمونیستی را به گونه‌ای اثرگذار به تصویر می‌کشید.

تئاتر به مثابه ابزاری سیاسی - تعلیمی

در بحبوحه جنگ‌های جهانی و سیاست‌های دیکتاتور مآبانه حکومت‌های توتالیتیر، هنرمندان روی‌کردهای متفاوتی به تغییر و تحولات موجود در جهان داشتند؛ برخی مانند برتولت برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶ م.) تئاتر را بر اساس نگاه مارکس تفسیر می‌کردند و آن را در بستر

اجتماعی و به مثابه ابزاری سیاسی - تعلیمی برمی شمردند که عموم مردم مخاطب آن بودند و همچنین توجه ویژه‌ای هم به عصر ماشینی نشان داده و تئاتر را براساس نیازهای انسان در این دوره طراحی نمودند. برتولت برشت، نویسنده، کارگردان و نظریه پرداز معاصر تئاتر، یکی از مهم ترین و مطرح ترین هنرمندانی است که بر تئاتر جهان تأثیری قاطع نهاد. او از جمله کسانی است که تحت تأثیر تفکرات مارکس بر شیوه های تئاتری رایج زمان خود در اروپا می تازد.

از مهم ترین ویژگی های تئاتر برشت، نفی واقع نمایی است. به گفته او «اگر شباهت محل وقوع حادثه در نمایش و اصل آن، به حدی باشد که توهمی ایجاد شود و اگر بر اثر نحوه بازی این توهم به بیننده دست بدهد که شاهد یک رویداد آنی و تصادفی و واقعی است، تمامی نمایش برای او چنان طبیعی می شود که دیگر نمی تواند قضاوت کند...» (برشت، ۱۳۷۸: ۱۲۲). نکته دیگری که در تئاتر برشت مهم است، گرایش او به مسائل سیاسی است. «او یکی از نویسندگان نادر تئاتر و شاید تنها نویسنده ای است که می کوشد به تئاترش مفهومی سیاسی بدهد و در عین حال زیباشناسی تازه ای را بنیان گذارد» (دومور، ۱۳۷۰: ۲۸). گرایشات مارکسیستی "برشت و تنفرش از سرمایه داری، در نمایشنامه ها، اشعار و گفته هایش کاملاً مشهود است. اثرپذیری او از مکتب فکری مارکسیسم که علیه سرمایه داری پرچم افراشته بود، سبب شد که وی ضمن آموزشی خواندن شیوه تئاتر خود، آن را سلاحی برای تغییرات اجتماعی بداند.

سیاست زدایی از تئاتر

در دوران حکومت نظام های توتالیتر در برابر نویسندگانی چون برشت، که تئاتر را براساس اندیشه های مارکس تفسیر می کردند، گروهی پیدا شدند که با سیاست زدایی از تئاتر نگاهی متفاوت نسبت به تئاتر در پیش گرفتند. این عده که آرتو و گروتفسکی از پیشگامان و سردمداران آنها هستند، تحت تأثیر وقایع جنگ جهانی اول «تمام ارزش های پیش از جنگ چون اخلاق، ماده گرایی، وطن پرستی و ملیت گرایی را که می پنداشتند موجبات جنگ اند، به دور ریختند» (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۲۰). همچنین به جای گرایش به جنبه های اجتماعی تئاتر، جنبه های شخصی آن را مورد توجه قرار دادند.

همان قدر که این گروه دوم به جنبه های شخصی در اجراهای خویش روی آوردند، از مخاطبان عام دورتر شده و مخاطبان خاصی پیدا کردند. این مخاطبان خاص که از آنها با عنوان نخبه یاد می شود، به دلیل دارا بودن درک زیبایی شناختی بیشتر، به تئاتر به مثابه یک سرگرمی نگاه نمی کردند و "نخبه گرایی" را از اصول اساسی آن به شمار می آوردند. نکته دیگر درباره تئاتر مورد نظر دسته دوم، توجه به وجوه درونی تئاتر است. بر خلاف

نویسندگانی چون برشت که به جنبه اجتماعی و بیرونی تئاتر اهمیت می‌دادند، گروه دوم تمام وجوه تئاتر را معطوف به درون می‌کردند. به گفته باربارا: «تئاتر یک فرض و تصور است و یک بینش که تلقین از عناصر مؤثر آن، تأثیر بر مخاطب است. اما اگر تئاتر خود به تلقین تبدیل شود، کارایی اش از کف می‌رود» (همو: ۴۲).

البته این مسئله به معنی نفی مطلق کارکرد اجتماعی تئاتر نیست، بلکه به مفهوم تکیه بر "خودمحوری" و تحولات درونی برای ایجاد تحولات اجتماعی است.

۸. آنتونین آرتو (۱۸۹۳-۱۹۴۸ م.) یکی از منتقدان برجسته تئاتر رایج اروپا است که بسیاری از قراردادهای رایج در تئاتر را به هم ریخت. عمده این تغییرات حول یک هدف می‌گشت و آن رسیدن به زبان تئاتری به جای زبان نوشتاری نمایشنامه بود. به گفته آرتو «در تئاتر غرب، گفتار، کلیت تئاتر را در بر می‌گیرد و خارج از آن هیچ امکانی وجود ندارد؛ زیرا تئاتر شاخه‌ای از ادبیات به شمار می‌رود و به منزله یکی از گونه‌های زبان مفلوظ است. آیا تئاتر قادر نیست زبان خاص خود را داشته باشد؟» (آرتو، ۱۳۸۳: ۱۰۱-۱۰۲). به عقیده آرتو، تئاتر از مسیر اصلی خود به دور افتاده و باید دوباره اصلاح گردد. او بازگشت تئاتر به "آیین" را پیشنهاد می‌کند.

به گفته ریچارد شکنر، «آرتو با مطرح ساختن ایده خود در مورد آیین، فضا را سخت مبهم کرده است. اما آن طور که من آرای او را درک می‌کنم، مراد وی از "آیین" چیزی غیر از استعلا شخصیت بازیگر به وسیله نیروهای بیرونی نیست، یعنی نظام‌های رمزگذاری شده اجرا، نظیر آنها که مورد استفاده بالیایی‌ها بود یا در مراسم خلسه‌ناک از آنها استفاده می‌شد. "آرتو" نمی‌گوید که تئاتر از این یا آن آیین نشأت می‌گیرد. بنا بر نظر او تئاتر، آیین است یا باید باشد. فرایند آیینی بیشتر با فرایند تمرین آماده‌سازی کارگاهی مرتبط است تا با ادبیات دراماتیک.» (شکنر، ۱۳۸۶: ۶۶). با وجود این که نظریات آرتو در تئاتر بعد از او تأثیر شگرفی داشت، ولی خود او برای تحقق اهدافش چندان موفق نبود.

۹. پیرزی گروتفسکی (۱۹۳۳-۱۹۹۹ م.) تا حد زیادی توانست به نظریات آرتو جامعه عمل ببوشاند. عمده کوشش او این بود که هر آن چیزی را که حقیقتاً برای تئاتر ضروری نیست حذف کند. در بدو امر، گروتفسکی بازتعریفی از تئاتر ارائه می‌دهد و می‌گوید:

تئاتر می‌تواند بدون گریم، لباس، دکور، حتی صحنه، نورپردازی و تأثیرات صوتی وجود داشته باشد، اما بدون رابطه بین تماشاگر و بازیگر نه. او این رابطه اساسی، این رویارویی بین دو گروه از مردم را تئاتر بی چیز نامید (اونز، ۱۳۸۲: ۱۹۵).

او نیز مانند آرتو تئاتر را چون آیین می‌نگریست، آیینی که تماشاگران برای حضور در آن

دعوت می‌شوند. او معتقد بود که تماشاگر هم از عناصر اصلی و عمده یک نمایش است و باید در جایی قرار داده شود تا بتواند بدون خودآگاهی نقش خود را ایفا کند. دور بودن تئاتر آرتو از فهم عامه باعث شد تا اجراهایی با تماشاچیان خاص و به دور از کارکردهای مورد نظر کمونیسم و فاشیسم داشته باشد و تئاتر او از این نظر دقیقاً نقطه مقابل اجراهای برشت قرار می‌گرفت.

ادبیات، اندیشه سیاسی و تئاتر

آرمانشهرها در جهان ادبیات فقط تصویری ذهنی ارائه می‌دادند و آن را در حد آرمانی دست‌نیافتنی می‌انگاشتند. این تصویر ذهنی در اندیشه سیاسی، پا را از این هم فراتر می‌گذارد و به واقعیت نزدیک‌تر می‌شود. درست همین جاست که تصور آرمانی بشر از آرمانشهر شکاف‌های خود را نشان می‌دهد. تئاتر نه نقش ادبیات را در ترسیم جامعه آرمانی بازی می‌کند و نه آن را تئوریزه می‌کند. تئاتر هر دوره به نقد آرمانشهر آن دوره می‌پردازد و با نشان دادن شکاف‌های آن در برخی موارد راه‌حل‌هایی ارائه می‌دهد. در این جا برای روشن شدن کارکرد تئاتر در نقد جامعه آرمانی، به بررسی آثار مولر، کانتور و شومان می‌پردازیم.

۱۰. *هانیر مولر* (۱۸۹۸-۱۹۵۶ م.) در خانواده‌ای فقیر در آلمان نازی به دنیا آمد. مولر نیز به بازنویسی آثار کهن روی آورده است. از آن میان، می‌توان به نمایشنامه "هملت ماشینی" اشاره کرد که از دوران فرمانروایی ماشین، خبر می‌دهد. در حقیقت تکنولوژی، بر اساس نگاه مولر و امثال او موجب بدبختی بشر شده و پایان دنیا را رقم زده است. در کنار هملت که انسانیت را به چالش می‌کشد، *افلیا* نیز معرف نقش زن در جامعه مولر است. «به اعتقاد مولر، زن به صورت ابزار پیشرفت در جامعه صنعت زده و بازار فروش کالا درآمده است» (ناظرزاده، ۱۳۸۳: ۸۴). مولر همانند استادش، برشت، بر این امر تأکید می‌کند که اثر می‌بایست توجه ویژه‌ای به شرایط اجتماعی و سیاسی زمان خود داشته باشد. این نمایش نیز کاملاً برگرفته از حال و هوای سیاسی و اجتماعی جامعه‌ای توتالیتار در زمان مولر است. او پس از اشاره‌ای کوتاه به حال و هوای زمان خود، تصویری از یک انقلاب آرمانی و سقوط حکومت در درام خود ارائه می‌دهد. مولر درباره ایده اصلی هملت ماشینی می‌گوید:

تمایل بشر به تبدیل شدن به یک ماشین برای فرار از احساسات و واقعیت. بنابراین ایده اصلی این است که عملگرا باشد یا اخلاقی» (MEL GUSSOW, 1986: 4).

هملت می‌خواهد عمل‌گرا بوده و به یک دستگاه تبدیل شود، تا از برخورد با اخلاق جلوگیری کند.

۱۱. تادئوس کانتور (۱۹۱۵-۱۹۹۰ م.) طراح، نقاش و کارگردان لهستانی، از هنرمندان نوگرایی متأثر به خاطر خلق آثار نامتعارف به شهرت رسید. وی در ۱۹۷۵ یکی از مهم‌ترین آثار خود یعنی "کلاس مرده" را با مضمونی کاملاً سورئالیستی درباره مرگ اجرا کرد. مانیفست مرگ کانتور که یکی از سه بیانیه او به شمار می‌آید، نشان‌دهنده چگونگی گسست وی از تمامی سنت‌های تئاتری قدیمی و جدید اروپایی است. «وی تمامی دغدغه‌هایش را در ابژه تاتریکال خلاصه می‌کند و بازیگر را به عنوان شیء در وضعیتی قرار می‌دهد که بر عناصر بصری او تأکید بیشتری شود. بدین ترتیب، تئاتر کانتور، تئاتری کاملاً بصری (Visual) قلمداد می‌شود. هنر کانتور روندی است با دو عنصر موازی کنش و اتفاق که در کنار هم سیماچه وضعیت انسانی را بازنمایی می‌کنند؛ تفسیر تاریک از زندگی انسان مدرن» (کوسویچ، ۱۳۸۴: ۱۴). از ویژگی‌های مهم تئاتر کانتور، نقد جامعه مدرن است. او در آثار خویش به ماشینیسیم و تکنولوژی بی حساب زمان خود می‌تازد. به عقیده او، خلق انسان مصنوعی «خود دلالتی بود بر از دست دادن ایمان به طبیعت و فراموش شدن حوزه‌هایی از فعالیت انسان که به شدت با طبیعت در پیوند بود. به شکلی کاملاً متناقض، از رمانتیسم شدت یافته تا نادیده گرفتن حق طبیعت در آفرینش، شکلی از خردگرایی و یا حتی نوعی جنبش ماتریالیستی پدیدار گشت و پس از آن تفکر انتزاعی، ساخت‌گرایی، کارکردگرایی، ماشینیسیم و در نهایت ناب‌گرایی بصری پدیدار گشت و تنها حضور فیزیکی یک اثر هنری به رسمیت شناخته شد» (کانتور، ۱۳۸۹: ۱۰). کانتور در شاخه‌های مختلف هنری از جمله تئاتر، هیچ‌گاه به هنر سودمند و یا غایت کارکردی هنر خود، فکر نکرده است. نگاه او چیزی بین کشف و شهود شخصی آرتو و تئاتر اجتماعی-سیاسی برشت است. از طرفی تئاتر را برای خودش می‌خواهد و از طرف دیگر درون مایه‌هایی سیاسی انتخاب می‌کند. لهستان، از جمله کشورهایی است که به سبب شرایط جغرافیایی خاص و هم‌جواری با روسیه، آلمان و اتریش همواره تحت تجاوز قرار گرفته است. این شرایط، بر آثار کانتور تأثیر فراوانی داشته است. مهم‌ترین تأثیری که این مسئله بر آثار وی داشته است، فضای پادآرمانشهری آنهاست. یکی از آثار کانتور که جامعه‌ای این‌چنینی را ترسیم می‌کند، "بگذار هنرمند بمیرد" است. این اثر از جمله آثار متأخر کانتور است که ایده‌های اجرایی او در آن به کمال رسیده است. جامعه‌ای که او در این اثر به تصویر می‌کشد، جامعه‌ای پادآرمانشهری است که دوران احتضار خود را به سر می‌برد، اما نمی‌میرد.

۱۲. پیتر شومان نقاش، مجسمه‌ساز، بازیگر و کارگردانی است که آلمان نازی را به چشم دید و تمامی ناملازمات جنگ را از سر گذراند. او با اثرپذیری از اکسپرسیونیسم آلمان، برشت، آرتو و

هپنینگ، به نظریات پیرامون آیین و سنت توجه ویژه‌ای داشت. او همچنین در زمینه کار با عروسک تفکر خاصی داشت و در مقایسه با بازیگر، عروسک را انتخاب می‌کرد. تئاتر شومان کاملاً سیاسی است و این خط مشی سیاسی او را در دل موضوعاتی خاصی می‌افکند. «شومان موضوعاتی از قبیل خشونت، جنگ، دوزخ شهرک‌ها، روش‌های فنی، سخن از گذشته و غربت بهشت گمشده را از آنان اقتباس می‌کند» (کوریلسکی، ۱۳۸۴: ۱۸۳). شومان با استفاده از دنیای تمثیلی و فانتزی عروسک‌ها، زبان تند نقد سیاسی را نرم می‌کند و ضمن اثرگذار بودن، از پی‌آمدهای یک اجرای سیاسی زنده جلوگیری می‌کند. از دیگر ویژگی‌های مهم تئاتر شومان نفی تکنولوژی است. او تکنولوژی را مسبب از خود بیگانگی انسان قرن بیستم می‌داند. شومان از جمله کسانی است که از تئاتر پرزرق و برق سرمایه‌داری که همه چیز را فدای سرگرمی طبقه مرفه می‌کند، می‌گریزد و به سراغ توده مردم می‌رود. شومان اجرایی در تهران داشت با نام "تدفین ایده‌های مرده" که در این اثر، سرزمینی رؤیایی به نام لابرند را تصویر می‌کند و در کنار آن به نقد جامعه لیبرال دموکرات و شعارهای آن می‌پردازد. لابرند نه آرمانشهر است و نه پادآرمانشهر، به این معنا که نه طرحی ذهنی است که آرمان بشر باشد و نه جامعه‌ای از هم فروپاشیده را نشان می‌دهد که دیگر امیدی به نجات آن نیست. لابرند همان دنیای امروز است که در اثر شومان به نقد کشیده شده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله پژوهشگر بر آن شده است که با توجه به خاستگاه تاریخی و اجتماعی اندیشه آرمانشهر، اثرگذاری این اندیشه در تئاتر معاصر اروپا را مورد بررسی قرار دهد. در طول پژوهش با در نظر گرفتن پرسش‌هایی که در آغاز مطرح بود، در صدد بررسی فرضیه‌ها برآمده و کوشیده است با مد نظر قرار دادن متغیرهای مختلف، کمیت و کیفیت این اثرپذیری و بازتاب اندیشه آرمانشهر در تئاتر اروپا را در حد امکان ارزیابی کند. در ادامه، به مهم‌ترین نتایج به دست آمده در این مقاله اشاره می‌شود.

مقاله حاضر بر اساس داده‌های معتبر و مستند، سرآغاز شکل‌گیری این اندیشه، چگونگی تطور تاریخی این مفهوم در ذهن فلاسفه و متفکران و عالمان اجتماعی، نحوه ورود آن به اندیشه سیاسی و اجتماعی غرب و اثرپذیری آثار ادبی و هنری خاصه تئاتر از این اندیشه را بررسی کرده است.

هرچند اندیشه شکل‌گیری شهر آرمانی از دیرباز میان ملل شرق و غرب وجود داشته،

افلاطون نخستین کسی است که طرح ایجاد آن را به صورت مدون تنظیم و آن را در اندیشه سیاسی و اجتماعی غرب وارد کرده است؛ البته این اصطلاح بعد از انتشار کتاب تامس مور فراگیر شد و پس از آن شاهد حضور این نظریه فلسفی و سیاسی و اجتماعی در تاریخ اندیشه غرب هستیم.

این نظریه نیز همچون بسیاری نظریه‌های فلسفی و اجتماعی دیگر، نخستین بار در آثار ادبی رخ می‌نماید و موضوع شماری از داستان‌ها را که هر یک از زاویه‌ای خاص به این مسئله نگریسته‌اند، به خود اختصاص می‌دهد و بعد از آن است که در قالب نظریه‌ای سیاسی و اجتماعی به اندیشه متفکری چون مارکس راه می‌یابد. نظام‌های توتالیتریستی نیز که داعیه نجات بشر را دارند، هر یک در راه دستیابی به منافع خویش، به گونه‌ای از این اندیشه بهره می‌جویند؛ اما اندیشه‌های آرمان‌گرایانه آنها که مدعی ایجاد دنیایی آرمانی است، چیزی جز جنگ و وحشت و نابودی به بار نمی‌آورد. این همان چیزی است که در آثار پادآرمانشهری نظیر آن چه اورول خلق کرده است، شاهد آن هستیم.

با وجود به بن بست رسیدن اندیشه پیدایش آرمانشهر، این نظریه موجب خلق آثار هنری مختلفی به ویژه در حوزه ادبیات و تئاتر می‌گردد، که چه به لحاظ شکل و ساختار و چه از نظر درونمایه و محتوا و اندیشه‌های نوینی که مطرح کرده‌اند، از اهمیت بالایی برخوردارند.

برای نمونه حاکمیت نظام‌های توتالیتریستی هرچند عواقب شومی برای جوامع بشری در پی دارد، تحولات نوینی در عرصه تئاتر به وجود می‌آورد. در این دوره شاهد حضور تئاتر در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی هستیم. مثلاً در شوروی کمونیستی در دوره لنین و به ویژه استالین، تئاتر به مثابه ابزاری ارتباطی برای القای ایدئولوژی در دست حکومت قرار می‌گیرد. در آلمان نازی نیز برشت بزرگ‌ترین نویسنده‌ای است که برای نخستین بار تئاتر را به مثابه ابزاری سیاسی و تعلیمی به کار می‌گیرد. اثرپذیری تئاتر از ایدئولوژی‌های اجتماعی به این جا ختم نمی‌شود و گروه جدیدی که برخلاف گروه نخست، هدفشان سیاست‌زدایی از تئاتر است، کار خود را آغاز می‌کنند. آرتو و گروتفسکی از پیروان این نوع تفکر هستند.

مقاله حاضر به تفکیک ناپذیری سه حوزه ادبیات، اندیشه سیاسی و تئاتر معاصر اشاره می‌کند و با توجه به نقش اساسی این حوزه‌ها در تصویر دنیای آرمانی، نتیجه می‌گیرد که تئاتر معاصر مهم‌ترین نهاد اجتماعی در نقد جامعه آرمانی است. در ادامه با بررسی آثارهاینر مولر، تادئوس کانتور و پیتر شومان، که با هدف نقد جامعه آرمانی شکل گرفته‌است، نقد جامعه آرمانی را مهم‌ترین کارکرد تئاتر در دوره معاصر به شمار می‌آورد.

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک، *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز، ۱۳۸۰
۲. آرتو، آنتون، *تئاتر و همزادش*، نسرين خطاط، تهران: قطره، ۱۳۸۳
۳. آرت، هانا، *توتالیتاریسم*، محسن ثلاثی، تهران: جاویدان، ۱۳۶۳
۴. اصیل، حجت‌الله، *آرمانشهر در اندیشه ایرانی*، تهران: نشر نی، ۱۳۸۱
۵. اونز، جیمز روز، *تئاتر تجربی*، مصطفی اسلامی، تهران: سروش، ۱۳۸۲
۶. برشت، برتولت، *در باره تئاتر*، فرامرز بهزاد، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۸
۷. پوپر، کارل، *جامعه باز و دشمنانش*، امیر جلال‌الدین اعلم، ۲ جلد، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵
۸. حسینی، سید محمد عارف، *نیک شهر قدسی*؛ نقادی چهارالگو از جامعه آرمانی اندیشمندان غرب و مقایسه آنها با جامعه آرمانی حضرت مهدی علیه السلام قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما، ۱۳۸۲
۹. داوری اردکانی، رضا، *اتوبی و عصر جدید*، تهران: ساقی، ۱۳۷۹
۱۰. دومور، گی، *"شکست‌ها و پیروزی‌های تئاتر معاصر"*، در *دایرة المعارف پلئید*، نادعلی همدانی، تهران: آزمایش، ۱۳۷۰
۱۱. روویون، فردریک، *آرمانشهر در تاریخ اندیشه غرب*، عباس باقری، تهران: نشر نی، ۱۳۸۵
۱۲. شفیعی سروستانی، اسماعیل، *"ساعت بیست و پنج: اعلام پایان تاریخ غربی"*، موعود، شماره ۱۲۵، تیر و مرداد، ۱۳۹۰
۱۳. شکنر، ریچارد، *نظریه اجرا*، مهدی نصرالله زاده، تهران: سمت، ۱۳۸۶
۱۴. کوریلسکی، فرانسواز، *تئاتر، نان و عروسک*، میترا رئیسی، تهران: قطره، ۱۳۸۴
۱۵. کوسویچ، یان، *"سیر و سفر تادئوش کاتتور"*، مزگان غفاری شیروان، فصلنامه تخصصی تئاتر و هنرهای نمایشی، شماره ۳، پاییز و زمستان، ۱۳۸۴
۱۶. گودن، کریستیان، *آیا باید از اتوبیا اعاده حیثیت کرد؟* سوسن شریعتی، تهران: قصیده‌سرا، ۱۳۸۳
۱۷. مارکوزه، هربرت، *بعد زیباشناختی*، داریوش مهرجویی، تهران: هرمس، ۱۳۷۹
۱۸. مور، تامس، *آرمانشهر (یوتوپیا)*، داریوش آشوری و نادر افشار نادری، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۳
۱۹. ناظرزاده کرمانی، فرهاد، *درآمدی به نمایشنامه شناسی*، تهران: سمت، ۱۳۸۳
۲۰. ویتز، آنتوان، *"تئاتر در شوروی و کشورهای سوسیالیستی"*، در *دایرة المعارف پلئید*، نادعلی

همدانی، کتاب پنجم، تهران: نمایش، ۱۳۷۰

۲۱. هولتن، اورلی، مقدمه بر تئاتر، محبوبه مهاجر، تهران: سروش، ۱۳۸۴

22. Gusson, Mel,

23. <https://myaccount.nytimes.com/auth/login?URI=>

24. <http://theater.nytimes.com>

مشرق

سال ششم، شماره ۲۱، بهار ۱۳۹۱

۶۴