به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

- **صاحب امتیاز** : انجمن هنرهای نمایشی ایران
- **مدیر مسئول**: مهدی شفیعی
- **سردبیر** : دکتر سید مصطفی مختاباد

- **اعضای هیات تحریریه**:
- ۱. **دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۲. **دکترسید مصطفی مختاباد** (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- ۳. **دکتر محمود عزیزی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۴. **دکترمحمدباقر قهرمانی** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۵. **دکتر فرزان سجودی** (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
- ۶. **دکتر مهدی حامد سقایان** (استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- ۷. **دکتر بهروز محمودی‌بختیاری** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای‌نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
- ۸. **دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)

- **مدیر داخلی**: دکتر مهدی نصیری
- **دبیر اجرایی** : ستاره افشون
- **ویراستار فارسی**: مونا محمدزاده
- **ویراستار انگلیسی**: مهرنوش نصوری
- **مدیر هنری**: نیما جهان‌بین
- **اشتراک**: علیرضا لطفعلی

- **لیتوگرافی، چاپ و صحافی**: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

- **قیمت**: ۸۰۰۰۰ ریال

- **نشانی**:تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
- تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
- **کد پستی**:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
- www.quarterly.theater.ir
- **نشانی الکترونیک**: ft.drama@gmail.com
- **استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.**

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۳۴۳۴/ ۱۲۴ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و بر اساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ۵۶ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

۱- مقاله به‌ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست و پنج صفحه) معذور است.

۲- رسم‌الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (آخرین ویرایش) است. رعایت نیم‌فاصله در تایپ مقالات الزامی است. تمام مراحل تایپ، نمونه‌خوانی و تصحیح پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

۳- مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبه علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحه جداگانه (فارسی و انگلیسی) ذکر شود.

۴- ارسال چکیده انگلیسی (حداکثر ۸-۱۲ سطر)، در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده / نویسندگان، مؤسسه / مؤسسات متبوع و رتبه علمی آنان الزامی است.

۵- منابع مورداستفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:
کتاب: نام‌خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام‌خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.
مقاله منتشرشده در نشریه: نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب وسیاه، قلم شماره ۱۱) دوره (شماره نشریه). شماره صفحات.
مقاله ترجمه‌شده در نشریه: نام‌خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام‌خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.
پایگاه‌های اینترنتی: نام‌خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله. نام نشریه الکترونیکی (با حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره. تاریخ مراجعه به سایت، نشانی دقیق پایگاه اینترنتی.

۶- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به‌عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسؤول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به‌صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است، ذکر نام نویسنده مسؤول الزامی است.

۷- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام‌خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به‌صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

۸- نام کتاب‌ها در داخل متن به‌صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.
۹- تمام توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین و ...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

۱۰- پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای نویسندگان است. تأکید می‌شود که مقاله نباید در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش‌ها چاپ شده باشد. نویسنده / نویسندگان موظف‌اند در صورتی که مقاله آنان در جای دیگری چاپ و یا نامه پذیرش چاپ آن صادر شده است، موضوع را به اطلاع دفتر فصلنامه برسانند.

۱۱- فصلنامه تئاتر فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان‌فارسی بوده، در زمینه نظریه و نقد تئاتر و حاصل پژوهش نویسنده / نویسندگان باشد.

۱۲- فصلنامه در ویراستاری ادبی مقاله، بدون تغییر محتوای آن آزاد است. ضمناً از پذیرش مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آن‌ها رعایت نشده است را نمی‌پذیرد.

۱۳- چکیده انگلیسی مقاله پس از تایید، ویرایش خواهد شد و ویراستاری ادبی آن برعهده فصلنامه است.

۱۴- مقالاتی که تمام موارد مربوط به این شیوه‌نامه در نگارش، تایپ (فونت‌ها و قلم‌ها و...) و ارایه آن‌ها رعایت نشده باشد، پذیرفته نخواهند شد.

۱۵- دریافت مقاله در این فصلنامه منحصراً از طریق نشانی ft.Drama@gmail.com صورت می‌گیرد.

فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **پدیدارشناسی مکان در نمایشنامهٔ گزارش خواب نوشتهٔ محمد رضایی‌راد با تمرکز بر آرای گاستن باشلار در بوطیقای فضا**
سید مصطفی مختاباد، علی رویین..... ۱۱

• **هندسه فضا در تئاتر باوهاوس(با تاکید بر نمایش"باله سه‌گانه" اثر اسکار اشلمر)**
معصومه علینژاد ۳۳

• **مقایسه تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلاآدلر و سنفورد مایسنر در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون**
محسن حکیمی، حمیدرضا افشار، فاطمه شاهرودی..... ۵۳

• **تئاتر کاربردی و بازسازی شرایط جنگ در مناطق عملیاتی**
حسین فدایی حسین، محمدعلی خبری ۶۷
.

• **بررسی مواجهه خود و دیگری در نمایشنامه جنگ مشرق و مغرب نوشته گریگور یقیکیان از منظر نشانه‌شناسی فرهنگیِ یوری لوتمان**
آزاده شاهمیری، ابوالقاسم دادور..... ۸۷

• **نمایشنامه‌ی بدخلق منانذر: اصالت و خلاقیت ضمن به‌رسمیت شناختن قراردادهای متعارف کمدی نو**
نرگس یزدی..... ۱۱۳

• **کنکاشی در باب تبیین مفهوم «تئاتر قدسی» با تکیه بر نظریات پیتر بروک و دیگران**
اسماعیل شفیعی، ابوالفضل قاضی ۱۲۹

سخن سردبیر

در جهان امروز یکی از دغدغه‌های غیرقابل‌انکار صاحب‌نظران، محققان، منتقدان، پژوهندگان و دلسوزان حوزه هنر نمایش سنتی و آیینی اصیلی همانند تعزیه ایرانی، چگونگی و نحوه‌ی حفظ و احیاء آن است، چون حیات این پدیده نادر، دیرزمانی است که یا به پایان رسیده است و یا در حالت اغمایی قرار دارد، دلایل این اضمحلال روشن است، قبل از هرچیز نشناختن اهمیت و ارزش‌های گوناگون و درخشان آن ازسوی جامعه، مردم و نهادهای مسؤول است، اگرچه عوامل مختلف اعم از سیاسی، اجتماعی، و حتی مذهبی در گسست رشته‌های آن از حیات طبیعی نقش داشته‌اند، تا نظیر بسیاری از پدیده‌های ذوقی و ذهنی سنتی جامعه، کم‌وبیش روبه فراموشی غم‌انگیزی نهاده شوند، در چنین وضعیتی احیاء و بازشناخت آن به‌هرصورت و با هر دید و نگاهی و از ناحیه هر شخص و نهادی ارزشمند است. از زمان شروع نابودی هنر بومی و اصیلی چون تعزیه با آن کیفیت جذاب ادبی، سیاسی، بصری، هنری، زیباشناختی، اخلاقی، دینی و اجتماعی نزدیک به یک قرن می‌گذرد، نشانه‌های این زوال به‌طورشاخص عبارتند از ناپدید شدن اجراهای شورآفرین، رخت بربستن فضاها و مکان‌های مقدس تاثیرگذار، پراکنده کردن مخاطبان مومن، و در آخر به دیار باقی شتافتن تعزیه‌خوان‌های بزرگ پرورش‌یافته مکتب بی‌بدیل اجتماعی است، که دیگر همانند آنان تربیت نیافتند و در حال جز نام‌ونشانی در مقالات، خاطرات نویسندگان و آثار موسیقی‌دانان یافت نمی‌شوند. قصه پرشرنگ، دیگر نسخه‌های تعزیه‌اند که ماندگارترین سند افتخار ادبیات‌نمایشی این سرزمین هستند که به‌شکل متنوع در همه‌جای ایران، آن‌هم با روایات گوناگون وجود داشته‌اند که متاسفانه به‌دلیل فقدان نهاد پژوهشی معتبر یا ازمیان رفته‌اند و یا پوسیده و درحال‌تخریب هستند که خود امری فاجعه‌آمیز است، چون امروز تنها تعدادی معین و مشخص از این سرمایه معنوی ادبی گران‌بها را یا در کتابخانه‌های عمومی یا شخصی، موزه‌ها، و یا نزد وراث تعزیه‌خوان‌ها به

امانت داریم که باید تا زمان باقی است چاره‌ای اساسی در زمینه حفظ آن‌ها اندیشه شود. زیرا سبک و محتوای این نسخ بیانگر حضور گونه، سبک و جریان دراماتیکی در ادبیات ایرانی است که محل مطالعه و پژوهش‌های دقیق در این زمینه را می‌طلبد تا بدین‌وسیله دریچه‌ای تازه نه‌تنها برای جریان ادبیات‌نمایشی بومی ایرانی بلکه جهانی گشوده شود،

با توجه به شرایط تلخی که هنر اصیل بومی چون تعزیه در زادگاهش پیدا کرده است که باید برای بازپروری، احیاء و حفظ ماترک این میراث ملی، دینی و بشری طرحی نو در انداخت. البته نباید از تلاش‌های جسته و گریخته و دلسوزانه چند دهه اخیر برای بازآفرینش این هنر مقدس مهجور مانده در سرزمین مادری‌اش چشم‌پوشی کرد زیرا، این زحمات در این سرزمین کهنسال، مهد نمایش آیینی و فرهنگ و هنر، در دل همه بی‌توجهی و دور ماندن‌ها و در میان همه پدیده‌های رنگارنگ مدرن درخورتوجه و قابل‌تقدیر است. وقتی نام تعزیه در هر نقطه‌ای از گیتی برده می‌شود از آن به‌عنوان گونه‌ای نادر، ارزشمند صاحب‌سبک و یگانه نمایش بومی ایرانی و جهانی یاد می‌کنند که محل ارجاع و مطالعه پژوهشگران برجسته دنیا است، بدون‌شک تعزیه حتی با این وضعیت رنجور و گردگرفته در قله هنر نمایش ایران و جهان قرار گرفته است. این سرمایه عظیم که نتیجه همه خلاقیت نمایشی عاشقانه ایرانیان در طول سده‌ها و هزاره‌ها است با همه فرازونشیب‌ها در خرمن حیات هنری ما نشسته است به‌صورتی که در سطح کشور و جهان در تعریفی جدید قرار گرفته‌است. پژوهشگران و استادانی با نام تعزیه‌شناس در ایران و دنیا شهره شدند. هم‌چنین نام تعزیه در دایره‌المعارف‌های معتبر جهان نمایش به‌عنوان گونه‌ی اصیل نمایش آیینی اثرگذار بر جریان تئاتر معاصر از شرق نام برده می‌شود. این رسالت امروزیان است تا از این میراث ماندگار و افتخارآفرین هنر و فرهنگ دینی، آیینی و اصیل مقدس نمایشی پاسداری و ارج‌گذاری کنند و به سهم خود در ماندگاری و اثرگذاری هنری و خلاقه آن برای امروز و فرداها در ایران و جهان وظیفه خود را به فرجامی نیک برسانند.

پدیدارشناسی مکان در نمایشنامهٔ گزارش خواب نوشتهٔ محمد رضایی‌راد با تمرکز بر آرای گاستن باشلار در بوطیقای فضا

سید مصطفی مختاباد [نویسنده مسوول]

علی رویین

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۸/۱۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۲

پدیدارشناسی مکان در نمایشنامهٔ گزارش خواب نوشتهٔ محمد رضایی‌راد با تمرکز بر آرای گاستن باشلار در بوطیقای فضا

سیدمصطفی مختاباد دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس

علی رویین کارشناس‌ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده:

پژوهش حاضر با اِعمال رویکرد پدیدارشناسی، در بررسی و تحلیل «مکان»های موجود در نمایشنامهٔ **گزارش خواب** نوشتهٔ محمد رضایی‌راد و قراردادنِ آن به‌عنوان چهارچوب نظری، سعی در آزمودن و ارزیابیِ توانِ این دیدگاه، به‌مانند رویکردی کاربردی و نه صرفا نظری، برای تحلیل متون نمایشی و روایی دارد. برای رسیدن به این مهم، ارزیابی نمونهٔ مطالعاتی یادشده بر پایهٔ آراء یکی از فیلسوفان پدیدارشناسِ فرانسوی-گاستُن باشلار- در کتاب **بوطیقای فضا** انجام می‌شود. روشِ کار، تعیین و گزینشِ شاخص‌های بنیادی و کلیدیِ باشلار در **بوطیقای فضا** (مکان، فضا، مکان‌فضاها، مکان‌کاوی، نقاط اتصال و خانه‌خوانی) بوده و سپس، تحلیل پدیدارشناسانهٔ آن‌ها به‌شکلی همزمان، در **گزارش خواب** انجام می‌شود. براین‌اساس، پژوهشگران در گام نخست، فرضیه اصلی پژوهش را، با پاسخ به یک پرسش اصلی پیرامون کاربردی بودن تعاریف و آراء باشلار در روش نامتعارف «خانه‌خوانیِ» وی در نمایشنامهٔ موردبررسی، ارزیابی کرده و سپس با طرح دو پرسش دیگر، مهم‌ترین شاخص‌ها و سنجه‌های ممیز این رویکرد تحلیلی را در مواردی چون اشیا، مرزها، سیال بودن زمان و جهان‌های گوناگونِ نمونه‌های مطالعاتی واکاوی می‌کنند. از نتایج پژوهش می‌توان به مطابقت آراء باشلار و شیوهٔ ترسیم، بیان و به‌کارگیریِ خانه و متعلقات آن (شامل افراد و اشیاء) توسط نویسنده-محمد رضایی‌راد- اشاره کرد. هم‌چنین، هم‌خوانی و هم‌سانی در ساختاربندیِ روایی، نشانه‌گذاری و مکان‌سازیِ اثر، بیانگرِ تایید آراء باشلار در شیوهٔ پدیدارشناسی تخیلی بوده و هم‌چنین گویایِ توانِ رویکردهای پدیدارشناختی برای آزمودن و تحلیل متون دراماتیک و روایی است.

واژگان‌کلیدی: پدیدارشناسی مکان، **گزارش خواب**، گاستن باشلار، محمد رضایی‌راد، ادبیات‌نمایشی، نمایشنامه.

درآمد:

پدیدارشناسی[۱]، از عمده‌ترین و با نفوذترین جریان‌های فلسفی قرن بیستم، در تعریفی کوتاه «بازگشت به خود اشیاء» است. بازگشتی که جریان‌های گوناگون هوسرلی[۲] (به‌سوی خود اشیاء)، هایدگری[۳] (تاکید بر هستی‌شناسی)، باشلاری[۴] (تخیلی، رویاپژوهی) را پشت سر گذاشته است. (کیت[۵]، ۱۹۸۲: ۲) جریان سوم- پدیدارشناسیِ خیال یا پدیدارشناسیِ باشلاری- جریانی است که از تصاویر تخیلی و رویایی سرچشمه گرفته، بر حلقهٔ ژنو[۶] و نقد مضمونی تاثیر فراوانی گذاشته و البته جریان محوری، اساسی و الگوی این پژوهش، نیز هست. باشلار-فیلسوف فرانسوی- با بهره‌گیری از شیوه‌ای نوین، می‌کوشد به‌شکلی بی‌واسطه و بریده از گذشتهٔ سوژه‌هایش(پدیدارها)، با محور قرار دادن تخیل، شناختِ بکر و ژرفی از آن‌ها ارایه دهد که برآمده است از: چگونگی قرارگیری آن‌ها در میان دیگر پدیدارها، نسبت آن‌ها با دریافت‌های برآمده از خیال و رویا و تصاویر زنده‌ای که در ناخودآگاه رمزپردازی می‌شوند.

گاستن باشلار فیلسوف فرانسوی، زادهٔ ۱۸۸۴، در جوانی، در کنار کار در اداره پست به مطالعهٔ شیمی و فیزیک پرداخت. در ۳۵سالگی، استاد دانشگاه علوم طبیعی شد. سپس به فلسفه روی آورد و در دانشگاه دیژون[۷] به تدریسش پرداخت. وی سال‌های پایانی تدریس خود را در سوربن گذراند. از باشلار ۱۳ جلد کتاب در زمینهٔ فلسفهٔ علم به‌جا مانده است. باشلار در کتاب **تجربهٔ فضا در فیزیک نوین**(۱۹۳۷)، شیوه‌ای متفاوت از روش انتزاعی تفکر را برای نگارش برگزید و با آثاری مانند **آب و رویا**[۹] (۱۹۴۲)، **هوا و رویا**[۱۰](۱۹۴۳)، **زمین و تقدیس قرار**[۱۱] (۱۹۴۶) و **روانکاوی آتش**[۱۲] (۱۹۳۸)، از روند شَوَندی- شدِگی(علت‌ومعلولیِ) علم فاصله گرفت و به وادی پندار و اِنگار و شعر پناه برد. (باشلار، ۱۳۹۲: ۱۴) از آثار ترجمه‌شدهٔ وی در ایران می‌توان **آب و رویاها**، **پژوهشی بر تخیل ماده**(۱۳۹۴)، **دیالکتیک برون و درون**(۱۳۸۸)، **روانکاوی آتش**(۱۳۶۴) **شعلهٔ شمع**(۱۳۷۷) و **معرفت شناسی**(۱۳۸۵) را نام برد.

محمدرضایی‌راد نویسنده و پژوهشگر ایرانی، متولد ۱۳۴۵ است. وی تاکنون نمایشنامه(**رقصی چنین، بر فراز برجک‌ها** و ...)، فیلمنامه(**بچه های مدرسهٔ همت، قدمگاه** و ...) و داستان‌های(**ایستگاه بعد، از درون قاب** و ...) پرشماری نوشته است. از پژوهش‌های وی می‌توان کتاب **مبانی اندیشه سیاسی در خرد مزدایی**(۱۳۷۸) و **نشانه‌شناسی سانسور**(۱۳۸۱) را یاد کرد. نمونهٔ مطالعاتی در این پژوهش-نمایشنامهٔ **گزارش خواب**(۱۳۸۶)- از مهم‌ترین کارهای منتشرشدهٔ او به‌شمار می‌آید.

این پژوهش قصد دارد با اجرای شیوهٔ سیال و تازه‌ارایه‌شده در **بوطیقای فضا**، به مکان‌کاوی یا پدیدارشناسیِ مکان در **گزارش خواب** نوشته‌ی محمد رضایی‌راد بپردازد. داعیهٔ پدیدارشناسی مکان، تاکنون به اشکال پخته-ناپختهٔ نه‌چندان پرشماری-به شمار انگشتان یک دست- در حوزهٔ معماری، شهرسازی و مربوط به ساختمان‌سازی(معماری)، ارایه شده. اما پدیدارشناسی مکان در متن، آن هم از نوع روایی، طبق پژوهش‌هایی که در راستای تالیف این مقاله صورت گرفته، انجام

نشده است. تلاش شده این مهم در این پژوهش موردبررسی قرار بگیرد و با تعریف سنجه‌ها و چهارچوب ساختنِ نشانه‌های مکانی در اثر یادشده، به خوانشی پدیدارشناسانه از نمایشنامه مذکور ارایه شود. دراین‌راستا، نویسندگان کوشیده اند به دو پرسش زیر پاسخ دهند:

۱) مهم‌ترین شاخص‌های پدیدارشناسانهٔ مکان، در نمایشنامهٔ **گزارش خواب** چیست؟

۲) آیا پدیدارشناسی باشلار می‌تواند در جایگاه الگویی برای نقد (پدیدارشناسانهٔ مکان) در متونِ دراماتیک مطرح شود؟

۱-۱ پدیدارشناسی:

در نگاهی واژه‌شناختی، بخش نخست واژهٔ «phenomenology»، یعنی phenomen (پدیدار)، به معنی «آشکار شدن» یا «ظاهر شدن» است. معادل‌های این واژه در زبان‌های انگلیسی «appear»، آلمانی «erscheinen» و فارسی «نمودن»، دارای دو معنای «آشکار شدن» و «به‌نظر آمدن» هستند. پسوند logy هم، به سیاق و معنای آن در دیگر دانش‌ها-بیولوژی، سوسیولوژی و غیره- به‌معنای «شناخت» یا «شناسی»، بخش دیگر این واژهٔ ترکیبی را ساخته است.(جمادی، ۱۳۸۵: ۸۳) در **فرهنگ وبستر** phenomen به‌معنای یک شیء یا یک جنبه و نمودِ[۱۴] شناخته‌شده از طریق حواس، نه از طریق تفکر معنی شده و«معمولا با اصطلاح معقولات (noumenon) به معنای آن‌چه به وسیلهٔ تفکر دریافت می‌شود در تقابل است.» (پرتوی، ۱۳۸۷: ۲۷) هرچند که فنومنولوژی را هوسرل[۱۵] وضع نکرده، اما آن را به‌گونه‌ای تازه به‌کار گرفته است. (کیسی[۱۶]، ۱۹۹۶: ۱۷) نخستین‌بار پیش از هوسرل، فردریش اوتینگر[۱۷] -زاهد آلمانی- در سال ۱۷۳۶، این کلمه را در مفهومی دینی به‌کار برد؛ به معنی مطالعهٔ نظام الهی حاکم بر روابطِ چیزهای محسوس در عالم قشر و محسوسات. (جمادی، ۱۳۸۵: ۸۳) اما "بی‌تردید، موسس حقیقی و بزرگترین نمایندهٔ آن ادموند هوسرل(۱۸۵۹-۱۹۳۸) است." (پرتوی، ۱۳۸۷: ۲۷) "پدیدار نزد هوسرل یعنی آن‌چه بی‌واسطه و بی‌درنگ در وجدان ظاهر می‌گردد" (جمادی، ۱۳۸۵: ۸۳) "Zu Den Sachen: به سوی خود اشیاء/ بگذارید به عمق آن‌چه هست برویم." (پرتوی، ۱۳۸۷: ۲۸)

اما اینکه پدیدارشناسی چه می‌کند را می‌توان در آراء و تعاریف دیگری نیز موردبازخوانی قرار داد: به‌زعم میلون[۱۸]، پدیدارشناسی عبارت از کوششی است منظم که ذهن ما را از فرضیات قبل پاک می‌کند، (میلون، ۱۳۵۲: ۲۸) وظیفه‌اش، تحلیل و بررسی محتوای آگاهی است. (خاتمی، ۱۳۸۷: ۵۵) قلمرواش در عمل نامحدود بوده و نمی‌توان آن را در محدودهٔ علمِ خاصی قرار داد. (دارتیک، ۱۳۷۳: ۳) و شاید بتوان آن را با دو کارویژه(صفت) کلیدی این‌چنین تعریف کرد: "فلسفه‌ای که باید گستردگی متافیزیک و دقت علم را داشته باشد؛ برای درک بی‌واسطه، برای شناخت متکی بر اکنونِ پدیدار، برای شناختی از نوع شناسه یا پدیدار مورد نظر و دریافتِ چیستی، چرایی و چگونگیِ (پدیداری)یک پدیدار." (براون و تادوین[۱۹]، ۲۰۰۳: ۳-۱)

۲-۱ مکان[۲۰] و فضا[۲۱]:

مکان در **فرهنگ معین**[۲۲] و **فرهنگ زبان فارسی**[۲۳] ، برابر این واژگان قرار داده شده است: «جای، محل، جایگاه، یکی از مقولات عشر، زمان، مقام، رتبه و جاه». (معین، ۱۳۸۶: ۱۵۴۷ و مشیری، ۱۳۷۸: ۱۰۳۰) هم‌چنین فضا نیز، در مراجع نام‌برده به‌ترتیب برابر «مکان وسیع، زمین فراخ، ساحت، هوا، حجم یک مکان، مکانی که کرهٔ زمین در منظومهٔ شمسی اشغال کرده» آمده است. (معین، ۱۳۸۶: ۱۰۸۷ و مشیری، ۱۳۷۸: ۷۷۰) محمودی‌نژاد و دیگران در مقاله‌شان، واژهٔ مکان را به نقل از واژه‌نامهٔ آکسفورد، نقطه‌ای خاص درسطحِ زمین تعریف کرده‌اند و آن محلی است برای یک موقعیت، که ارزش‌های انسانی در آن شکل و رشد یافته است. نیز، به نحوهٔ قرارگیری افراد در جامعه و در مکان‌های خاص اشاره می‌کند. وی، مکان را بخشی از فضا و دارای بار ارزشی و معنایی می‌داند و آن را نتیجه برهم‌کنش سه مولفهٔ: رفتارانسانی، مفاهیم و ویژگی‌های فیزیکی، تعریف می‌کند. براین‌اساس، مکان را تجربهٔ عرصهٔ درونی و بیرونی تعریف کرده، که دربرگیرنده جهات گوناگون و تعدادی گشودگی است. (۱۳۸۷: ۲۸۴-۲۸۷) ادواردکاسی در این تجربه درون و بیرون، بدن و چشم‌اندازها را، مرزهای مکان می‌داند که بدن، مرز درونی و چشم انداز، مرز بیرونی است. براین‌اساس پدیده مکان، محمل گردآوری گونه‌گونیِ چشم‌اندازها است تا تمایزِ در محیط و احساسِ خاص محلیت را، به‌وجود آورد؛ دیدگاهی که شنگلی[۲۴] نیز در پژوهش خود (۲۰۰۹: ۱۳۸-۱۳۴) دربارهٔ فضا در آرای مرلوپونتی به آن اشاره کرده است. در ادامهٔ مقالهٔ "پدیدارشناسی محیط شهری"، با اشاره به سه رویکرد فلسفی دربارهٔ فضا[۲۵]، به سنجه‌های گوناگونی، برگرفته از آراء مکملِ و گاه متفاوت افرادی چند، پرداخته شده است[۲۶]. نویسندگان در پایان، عوامل تعریف‌کنندهٔ فضا را در سه مورد خلاصه کرده: دیالکتیک درون و بیرون، مرکزیت و محصوریت فضایی، مرز و حصار فضایی. هم‌چنین سادات حبیبی در مقالهٔ دیگری با عنوان "تصویرهای ذهنی و مفهوم مکان"[۲۷]، توجه به سه کارکرد بسیار مهم مکان مطرح کرده است "الف) ساختار مکان که داری حد و اندازه است. ب) مکان شاخصه‌ای واحد و یا هویتی است که تک‌تکِ عناصر فضا می‌باید داشته باشند تا بدان فضا اطلاق مکان شود پ) مکان تعریف‌کننده و تهدیدکنندهٔ فضاست." (سادات‌حبیبی، ۱۳۸۷: ۴۰)

با توجه به آن‌چه گفته‌شد می‌توان این‌گونه استنباط کرد که مکان و فضا، در عین جدایی واژگانی و به‌تبع آن جدایی در مفهوم، مفاهیم و صورت‌هایی مکمل‌اند؛ مکان ملموس‌تر بوده و از تعریف یا تعاریفِ انتزاعی، فاصله دارد. درحالی‌که فضا، هم‌چنان که از تعددِ معانی واژگانی‌اش هم برمی‌آید، پهنهٔ بیشتری را در تصرف خود داشته و آن فاصله‌ای را که مکان از تعریف انتزاعی دارد، فضا از تعریفِ خود، در قالبی انعطاف‌پذیر(و متفاوت در خوانش) به نسبت مورداستفاده‌اش، خواهد داشت. پس می‌توان گفت مکان در هر فضایی می‌گنجد اما فضا در هر مکانی نه؛ مشروط بر اینکه، مکانی که دربرگیرندهٔ فضا است(یا دربرگیرنده خوانده می‌شود)، دچار تکثر نبوده و یک واحد را

نشانگر باشد، هرچند که نباید فراموش کرد، توان یا خاصیت انعطاف‌پذیری فضا می‌تواند تنها با قرارگیری یک شیء در یک مکان تغییر کرده و فضای جدیدی در یک مکان بسازد.[۲۸]

۳-۱ مکان‌کاوی[۲۹]:

مکان‌کاوی(Topoanalysis)، اصطلاحی است که باشلار در **بوطیقای فضا**، برای پدیدارشناسیِ تخیلیِ مکان به‌کار می‌برد. اصطلاحی که بارها به قصدِ روان‌کاوی، با مکان همراه شده و به‌دنبال کاویدنِ مکان به‌شکلی خیالی است. کاویدنی که مختصات آن را به‌شکلی مبسوط در بوطیقای فضا موردبررسی قرار داده است. این اصطلاح، برابری است برای درک پدیدارشناختیِ مکان به‌شکلی خیالی که مختص باشلار بوده و کارکرد ساختمان‌سازانه و معماری‌گونه ندارد و به نقل از باشلار،"روان‌شناسیِ سازمان‌یافته‌ای است از جایی که در آن زندگی صمیمانه‌ای داشته‌ایم". (باشلار، ۱۳۹۲: ۴۸) در بخش سوم، به‌شکلی عملی به روان‌کاویِ مکان‌های نمایشنامه، خواهیم پرداخت.

۴-۱ شیوهٔ پژوهش: تخیل و خانه‌خوانی

تخیل به تعریف باشلار "مرموزترین نیروی کیهانی است". (باشلار، ۱۳۹۲: ۱۴) اتین ژیلسون[۳۰] پس از بیان این نکته در مقدمهٔ **بوطیقای فضا**، دسته‌بندی تخیل را در اندیشهٔ باشلار(به نقل از کتاب **آب و رویای** باشلار) این‌چنین بیان می‌کند: باشلار به دو نوع تخیل اعتقاد دارد، تخیل رسمی[۳۱] و تخیل مادی[۳۲]. (باشلار، ۱۳۹۴: ۱۵) ویژگی‌های ارایه‌شده توسط ژیلسون را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد.

تخیل رسمی	تخیل مادی
فعال در طبیعت و ذهن	فعال در طبیعت و ذهن
مسؤول تمام زیبایی‌ها و جلوه‌های غیرضروری طبیعت مثل گُل‌ها	به دنبال ساختن چیزهای بدوی و جاودان
مشتاق ساختن جلوه‌های تازه و پدیده‌های متنوع	مجذوب عناصر پایدار چیزها
خیال‌های حاصل از این تخیل صورتی آزاد دارند و همیشه موردتوجه فیلسوفانند.	خالق ریشه‌ها و بنیادهاست(بنیادی همراه با صورت و ماهیت)

جدول۱. مقایسهٔ تخیل رسمی و تخیل مادی در آراء باشلار(ماخذ: نگارندگان. برگرفته از: باشلار، ۱۳۹۲: ۱۵)

ژیلسون در ادامه می افزاید: "باشلار خیال‌های مادی را از صورت‌های مادی خود جدایی‌ناپذیر

دانسته و توجه فلاسفه را به این نوع از خیال سوق می‌دهد. وی تخیل مادی را مفهومی می‌داند که لازمهٔ بررسی فلسفهٔ خلاقیت شاعرانه است."(باشلار، ۱۳۹۲: ۱۵) چرخش باشلار، یعنی چرخش از فلسفهٔ علم به فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی را-که لازمه‌اش فراموش‌کردن معیارهای تثبیت‌شدهٔ فلسفی است- می‌توان در بستر این تخیل قرار داد. براین‌اساس، کار پژوهش حاضر، پدیدارشناسی مکان، با تخیل و بررسی کارکرد آن در خانه‌هایی است که در نمایشنامهٔ **گزارش خواب** ساخته می‌شوند.

منظور از خانه‌خوانی، بررسی و تحلیل سنجه‌ها و سنجنده‌هایی است که باشلار **بوطیقای فضا** را، بر اساس بسط و پیمایشی خیالین سازگان داده و در پژوهش حاضر، به‌عنوان عوامل پیش‌برندهٔ روایی و نیز محرک شخصیت‌های کنشگر نمایشنامه درنظر گرفته شده‌اند. این سنجه‌ها و سنجنده‌ها، به شمار فصل‌های نه‌گانهٔ کتاب و اندیشهٔ نویسندهٔ آن گوناگون بوده و همسان با کتاب، در پژوهش حاضر نیز با محوریت مفهوم خانه سامان یافته‌اند. مفهومی که متشکل است از فرایند خانه‌خانی با تمرکز بر فضاها، مکان‌ها، نقاط اتصال و درنهایت، خاصیت‌های برگرفته شده از نظام و سازگان خیالیِ حاکم بر **بوطیقای فضا** (خاصیت آینه‌ای و خاصیت صندوقچه‌ای). بر پایهٔ شیوهٔ یادشده، فرایند تحلیل و بررسی سنجه‌های درون و بیرون خانه(ها) را می‌توان، فرایند اصلی پژوهش قلمداد کرد که دریافت برآیند آن، مستلزم تحلیل تطبیقی عناصر و ویژگی‌های یادشده در نمایشنامه است؛ فرایندی که چارچوب آغازین و فرجامینش، به دلیل اصول تازه و آزموده‌نشدهٔ آن، بر شیوه‌های مرسوم تحلیل و نتیجه‌گیری منطبق نبوده و ازاین‌رو، خواهانِ درنگ و دگربینیِ خواننده در مقام مخاطب است.

۲. پیشینهٔ پژوهش:

«تصویرهای ذهنی و مفهوم مکان»، مقاله‌ای است(از رعنا سادات حبیبی، ۱۳۸۷) که به واژه‌شناسی و مفهوم مکان در آراء فیلسوفان کهن یونانی و حکمای کهن ایرانی، همراه با نگاهی به اندیشه‌های پدیدارشناسانه و روانشناسی محیطی، در چهارچوب بررسی موردیِ خیابان نیاوران در شهر تهران پرداخته است. "تعاملی نو میان انسان مدرن و فضا و مکان"، عنوان مقالهٔ دیگری است (از مرتضی جابری مقدم، ۱۳۸۲) که با محورقراردادن سوژه، در جایگاه عنصر ممیزِ مدرنیته، شهر و فرایند شهری‌شدن و اثرات مدرنیته بر شهرنشینی امروزین را، موردبررسی قرار داده است. "پژوهشی برعنصرآب در روش نقد ادبی گاستون باشلار"، عنوان مقالهٔ دیگری است (از سوسن پورشهرام، ۱۳۸۸) که به بررسی اشعار شاعر فارسی، کسایی مروزی می‌پردازد. این مقاله می‌کوشد، اندیشهٔ مایه‌گرفتنِ شاعران از چهار عنصر-آب، باد، خاک، آتش- باشلار را در اشعار کسایی پیاده کرده و درعین‌حال، با نگاهی فلسفی، نام شاعر را در روزگار کنونی بر سر زبان‌ها بیندازد. «باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی»، (نوشتهٔ بهمن نامور مطلق، ۱۳۸۶) می‌کوشد تا نگاهی نو به فعالیت باشلار در جایگاه یک نقاد داشته باشد و در مسیر خود، نگاهی به انواع رویکردها به شیوهٔ باشلار در

نقد، می‌اندازد. «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستن باشلار تا ژان پیر ریشارد»، (نگین تحویلداری، ۱۳۸۷) با نگاهی به نقد مضمونی باشلار، به نقد ژان پیر ریشارد پرداخته که شامل چگونگی تاثیرپذیری ریشارد از باشلارد می‌شود. "از نقد تخیلی تا نقد مضمونی، آراء، نظریات و روش‌شناسی ژرژ پوله"، (نوشتهٔ مرتضی بابک معین، ۱۳۸۶) مانند مقالهٔ پیشین، به تاثیرپذیری ژرژ پوله از باشلار و چگونگی و روش نقد ژرژ پوله می‌پردازد. «فضا و کارکرد تخیل در اثر ژان ژیونو: شاه سرگرمی ندارد»، (نوشتهٔ فرزانه کریمیان، ۱۳۸۸) مقالهٔ دیگری است که به سیاق دو مقالهٔ پیشین، چند اثر از ژان ژیونو را، بر اساس آراء باشلار موردبررسی قرار داده است؛ اما نکتهٔ ممیز و ارتقاءدهندهٔ سطح کاربردیِ آن، بررسی فضاهای مورداستفاده در آثار نویسندهٔ موردبررسی است. فضاهایی از قبیل کاخ، پلکان و پنجره، که بررسی‌شان باعث نزدیک‌شدن شیوهٔ پژوهشی مقاله، با شیوهٔ پژوهشی مقالهٔ حاضر شده است. «پدیدارشناسی محیط شهری: تاملی در ارتقای فضا به مکان شهری»، (از هادی محمودی‌نژاد و دیگران، ۱۳۸۷) چنان‌که از عنوان آن برمی‌آید، تاملی است درباب چگونگی تعبیر و تفسیر ساخت‌وساز، بر اساس دیدگاه پدیدارشناسانه و نه الزاما اتخاذ روش‌ها و شیوه‌های مدرن ساختمان‌سازی. و نهایتا، «پدیدارشناسی مکان، بازخوانی هویت مکانی بافت تاریخی» (از محسن تابان و دیگران، ۱۳۹۰) با تمرکز بر دو مفهوم هویت و محیط و نگاهی گذرا به نظریه‌پردازان شکل‌گیری شخصیت و هویت فردی، نحوهٔ تعامل فرد با یک محیط را – با محوریت عناصر پنجگانهٔ شکل‌دهنده به هویت مکان در بافت‌های تاریخی– موردبررسی قرار داده است.

برآیند پیشینهٔ یادشده، بیانگرِ تمرکز پژوهش‌ها بر محور تبیین و معرفی آثار باشلار و شیوهٔ پیشنهادی او در نقد و تحلیل پدیدارشناختی است؛ فرایندی که تنها در شمار اندکی از موارد، سویهٔ تشریحی و نه تحلیلی گرفته و به واکاوی و آزمودن شیوهٔ یادشده نپرداخته است. چه، در پژوهش‌های دانشگاهی(پایان‌نامه/رساله)[۳۳] نیز، ناشناختگیِ باشلار و دیدگاه‌های او، هویدا بوده و جای درنگ و تامل دارد. تا آن‌جا که می‌توان با استناد به پایگاه ایرانداک، پژوهش حاضر را نخستین پژوهش تحلیلیِ انجام‌شده در حوزهٔ درام با محوریت آرای باشلار دانست که با سوگیری تحلیل خود، امید به برداشتن گام‌های پژوهشی دیگری در حوزهٔ پدیدارشناسی و درام دارد. هم‌چنین می‌توان کمبود آثار ترجمه‌شده از باشلار در ایران را، به‌عنوان یکی از عوامل ناشناختگی و شمار اندکِ پژوهش‌های تحلیلی در حوزهٔ فلسفه و درام، به‌شمار آورد.

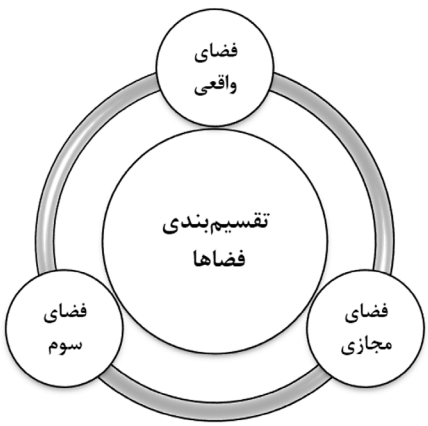
۳.بحث و بررسی:

چنان‌که در پشت جلد نمایشنامه آمده، **گزارش خواب**، "گزارش کابوس جمعی است که از مرزِ خواب و بیداری و از ورای تاریخ می‌گذرد و همهٔ هستیِ آدم‌هایش را دربرمی‌گیرد. از آن پس دیگر هیچ نیست، جز فرمان‌روایی مطلق وهم." نمایشنامه روایتگر عتیقه‌فروشی است که در عتیقه‌فروشی (آنتیک‌فروشی)اش، خواسته–ناخواسته، روایتگرِ گذشته، حال و آیندهٔ خود و مردمانی است که در طول سالیانِ دراز، زیسته و از خود یادگاری(عتیقه‌ای) باقی گذاشته‌اند. صحافی (عتیقه‌فروش)

سال‌هاست که نخوابیده و این ویژگی–نخوابیدن/بی‌خوابی– او را سوژه‌ای برای برنامهٔ دیدنی‌های تلویزیون می‌کند. پس از پخش این برنامه، صحافی همراه دو شاگرد جوانش، میزبان افراد خاصی می‌شوند که صحافی را در تلویزیون دیده‌اند. هیچ‌یک از افراد معمولی نبوده و هریک از آن‌ها می‌توانند نمودهایی از گذشتگان و آدم‌های «زنده در یادِ» صحافی باشند. حالا دیگر صاحبِ اصلی عتیقه‌فروشی فوت کرده و ورود پسرش(یعنی وارث عتیقه‌فروشی)، نوید بی‌ثباتی سکونتِ صحافی را می‌دهد و این آغازی است بر خستگی منجر به خوابِ ابدیِ صحافی؛ البته خستگی‌ای که به‌واسطهٔ سال‌ها بیداری و رویارویی با آدم‌های مرده و زنده، در زیرزمینِ عتیقه‌فروشی و کوشش نافرجامِ او برای زنده کردن(بازیابی/فراخواندن/دفن کردن(؟)) رویاهای دیرین و کنونی‌اش انجام‌داده، منجر به مرگ می‌شود.

۱–۳ فضامکان‌ها (فضاها–مکان‌ها):

واژهٔ "فضامکان" به‌هیچ‌وجه، واژه‌ای تازه و دگرگون‌کنندهٔ مفاهیم پیشین نیست؛ واژه‌ای است ترکیبی برای معرفی و بررسی فضاهایی که خاصیت مکانی دارند و مکان‌هایی که خاصیت فضایی اتخاذ کرده‌اند. برای بررسی صحت این ترکیب وصفی، نخست به تقسیم‌بندی فضاها در نمایشنامه می‌پردازیم:



تقسیم‌بندیِ انواع فضاها در نمایشنامهٔ **گزارش خواب** (ماخذ: نگارندگان) (فضای سوم: حاصل از تقابل درون و برون)[۳۴]

الف) فضای واقعی و مجازی در گزارش خواب:

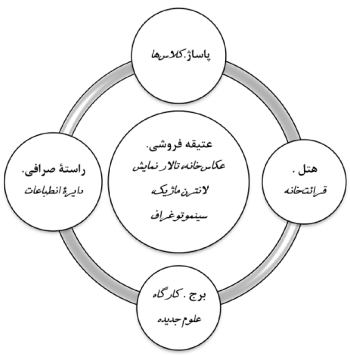
چنان‌که از زبان باشلار در **بوطیقای فضا** برداشت می‌شود، فضای واقعی، فضایی است قابل‌دریافت با اطلاعات دست اولی که نویسنده ارایه می‌هد؛ فضایی کلی که سازندهٔ رخدادهای عینی است. این

فضا دربرگیرندهٔ مکان‌های واقعی نیز هست، مکان‌هایی که ملموس‌اند و در خوانش نخست متن، جایگاهِ خود را به خواننده اعلام می‌کنند. (باشلار، ۱۳۹۲: ۶۰-۳۰) فضا را در نمایشنامهٔ **گزارش خواب** می‌توان این‌چنین دسته‌بندی کرد:

فضاها در نمایشنامهٔ **گزارش خواب**(ماخذ: نگارندگان)

• **فضای دارالفرهنگ**:

دارالفرهنگ فضایی است که تنها در تک‌گویی صحافی و گاه در گفت‌وگوی او با چند شخص دیگر در داستان دربارهٔ دارالفرهنگ ساخته می‌شود. این فضا، زمانی وجود داشته و اکنون که دیگر تنها یادی از آن، در ذهن صحافی و آدم‌های فراخوانده شده در ذهن او، باقی مانده و هم‌چنین از آن‌جا که مکانی برای محدودکردنِ آن وجود ندارد، مجازی خوانده می‌شود. "صحافی: بله از بارون و هوای ابری گذشتیم و رسیده بودیم به این‌جا؛ همین‌جا... همین جایی که نشسته‌ایم، یعنی **تنها بخشی از عمارت باقی مونده**. جبههٔ شرقی عمارت، یعنی محل دایرهٔ انطباعات در زمان جدِ ابوی به راستهٔ صرافی بدل شد؛ و جبههٔ غربی، یعنی قرائت خانه به مسافرخانهٔ سه ستاره؛ و جبههٔ شمالی، یعنی کلاس‌ها رو جدتون به پاساژ تبدیل کرد؛ و آقای ناصری مرحوم، ابوی گرام، جبههٔ جنوبی، کارگاه علوم جدیده رو به برج پانزده طبقه؛ و حالا فقط این عمارت میانی مانده که انگار زمانی محل عکاسخانهٔ مبارکه بود و بعد تالار نمایش لانترن ماژیک و سینموتوغراف ... و حالا"(رضایی‌راد، ۱۳۸۶: ۲۵)



عمارت دارالفرهنگ قدیم_عمارت دارالفرهنگ کنونی (فضای دارالفرهنگ. ماخذ: نگارندگان)

• **فضای عتیقه‌فروشی:**

این مکان‌شامل فضاهای ظاهری و فضاهای باطنی می‌شود. فضاهای ظاهری مانند همکف(محل فروش)، پستو، زیرزمین و اتاق‌ها می‌شوند و فضای باطنی(فضای داخلیِ عتیقه‌ها) فضای داخل گنجه، کمد نقاشی‌ها، تلویزیون، میز و غیره هستند. این فضا به دلیل وجود مکان و امکان تعریف و سنجیده شدن، واقعی است؛ ملموس است، دیده می‌شود و محلِ رفت‌وآمدِ افکار و اشخاصِ زنده است.

فضای عتیقه فروشی(ماخذ: نگارندگان)

• **فضای بیرون عتیقه‌فروشی:**

در اصل فضایی است مجازی، چراکه هیچ‌گاه نشان داده نمی‌شوند و تنها حضور افراد در آن وصف می‌شود. اما می‌توان آن را این‌چنین تقسیم‌بندی کرد: فضایی با رنگِ واقعی و حضور و نمودی مجازی. در اصل فضایی که به‌واسطهٔ حضور افرادِ داخل‌شونده به عتیقه‌فروشی ساخته می‌شود. دارای رنگِ واقعی است: در زمانی که افرادِ داخل‌شونده در آن‌جا حضور داشته‌اند؛ و مجازی است: زمانی که افراد [فقط] از آن‌جا یاد می‌کنند.

• **فضاهای سیال:**

مجموعه فضاهای ساخته‌شده در گفتار شخصیت‌هایِ فرعی نمایشنامه را فضاهای سیال می‌نامیم. فضاهای واسطِ فضاهای پیشین، فضاهایی که به‌واسطهٔ گفت‌وگوها و سخنان شخصیتِ صحافی و دیگر اشخاص داستان پدیدار می‌شوند؛ نیز، فضاهایی که به‌واسطهٔ حضورِ برآمده از یادآوری خاطرات، اشخاص، رخدادها و مکان‌های گذشته، ساخته می‌شوند. این فضاها به دلیل حضور و قدرت اثرگذاری بر فضاهای واقعی، نقشی کلیدی در پدیدارشناسی مکان در این پژوهش (و پژوهش‌هایی ازاین‌دست) بر عهده دارند.

پ) فضای حاصل از تقابل درون و برون:

این فضا مجموعهٔ تقابل ها دوگانه را شامل می‌شود: خیال‌های پراکنده- خیال‌های یکسان/ توصیفات بیانگر حقایق- توصیفات بیانگر احساسات/ خاطرات به‌یادمانده- خاطرات فراموش‌شده/ درون-

برون/ محل‌های عمومی- محل‌های خصوصی/ شمس- قمر/بودن- نبودن) چنین فضایی را می‌توان در فضاهای سیالِ **گزارش خواب** دید با این تفاوت که این فضا از آدم‌ها و اندیشه‌هایِ- وجودیشان نشات می‌گیرد و برساخته از تقابل‌های دیالکتیکی، سنتزی و فلسفی است و تقابل‌های دوگانه‌ای که از بودن و نبودن فرد، حس، شیء، خاطره، توصیف و دیگر ترکیب‌های ممکن، در قالب‌های گفت‌وگویی، ارتباطی(اشیا و افراد) و خاطرات و خیال‌پردازی‌های موجود در داستان نمایشنامه، ساخته می‌شود.[۳۵]

حال که دریافتیم هریک از دو اثر در چه فضاهایی ساخته شده و چه فضاهایی را دربر گرفته‌اند، به تعریف فضامکان می‌پردازیم؛ فضامکان، حاصل ترکیب و پیوندِ ویژگی‌های اصلی یک مکان و فضا است، هنگامی که در زمان سیالِ حاکم بر روایتِ اصلی، آن‌چنان درهم‌تنیده و فرو رفته‌اند، که نمی‌توان آن‌ها را به‌تنهایی فضا یا مکانی مجزا نامید. (باشلار، ۱۳۹۲: ۴۸-۱۵) این ترکیب الزاما دربردارندهٔ ویژگی‌هایی ازاین‌دست است:

ویژگی‌های فضامکان(ها)
دارا بودن ویژگی‌های مکانی متغیر و ثابت(دگرگونی در نامیدن و خوانده شدن توسط افراد گوناگون)
تغییرات ناگهانی و بنیادی در ابعاد مکان یا گسترهٔ فضای پایه
سیال‌بودن زمان غالب به زمان و مغلوب در مکان
مبین رخدادهای بینامتنی، بینامکانی، بینازمانی، فرازمانی، فرامکانی و فرامتنی در قالب گفت‌وگو، صحنه‌پردازی و کنش شخصیت
درگیری وجودی شخصیت‌ها با خویشتن‌یابی و انجام عمل(کنشکری)
توجیه‌پذیریِ وجودِ توامان مکان و فضا، مشروط به درکِ یکتا و هم‌زمان هر دو مفهوم برای دریافت پیام

جدول۳. ویژگی‌های فضامکان‌ها(ماخذ: نگارندگان. برگرفته از: باشلار، ۱۳۹۲: ۴۸-۱۵)

در سه عنوان پیش رو، به صورت عملی و با ذکر شواهدی از نمایشنامهٔ موردبررسی، آن‌چه تا کنون گفته‌شده را موردبررسی قرار می‌دهیم.

۲-۳ نقاط اتصال در گزارش خواب: (پله‌ها- چهارچوب‌ها- درها و مرزها[مسأله آستانگی]-

گذرها و ...)

گزارش خواب از هشت صحنه تشکیل شده است که همهٔ این صحنه‌ها، عناصر سازندهٔ مشترکی دارند. ازاین‌پس، صحنهٔ یکم را، یعنی جایی که برای نخستین‌بار، با عتیقه‌فروشی -که تنها باقی‌ماندهٔ عمارت دارالفرهنگ قدیمی است- آشنا می‌شویم، به دلایلی چند که از پی خواهند آمد، خانهٔ صحافی می‌نامیم.

لازم‌به‌ذکر است یکی از دلایل انتخاب **گزارش خواب** به‌عنوان مورد مطالعاتی، تمرکز و محوریت روایی داستان این نمایشنامه، بر وجود فضایی است که مهم‌ترین مکانِ موجود در آن، یک خانه بوده و نقاط اتصال گوناگون و خاصیت‌های صندوقچه‌ای و آینه‌ای را در خود جای داده است. چنان‌که باشلار می‌گوید: ۱)خانه یکی از نیازهای خودآگاه عمومی است که ۲)مانندِ وجودی متمرکز به خیال درمی‌آید(خانه در پی خودآگاه مطمئن ماست). (باشلار، ۱۳۹۲: ۵۶-۴۴) طرفه آن‌که، برپایهٔ هم‌خوانیِ دلایل باشلار(۳۶) با نشانه‌ها و ویژگی‌های مورد مطالعاتی و هم‌چنین رویکردِ تحلیلیِ این پژوهش، تا انتهای مقاله به بررسی خانه‌های نمایشنامه و شرایط حاکم بر آن‌ها خواهیم پرداخت.

صحنه‌ها در «**گزارش خواب**»
یکم) پستو، دو اتاق، و درِ پستو
دوم) پلکان زیرزمین، درِ عتیقه‌فروشی، اتاقِ دیگر
سوم) درِ عتیقه‌فروشی
چهارم) درِ زیرزمین
پنجم) وسایل مرزها را تعیین می‌کنند(عکس‌ها، چراغ روشن، قرص، چرخ‌خیاطی، اسکیت، صندوق)
ششم) پستو، درِ عتیقه‌فروشی
هفتم) زیرزمین قاجاری با تمام درونیاتش(اتاق‌ها، دخمه‌ها)
هشتم) زیرزمین قاجاری با تمام درونیاتش(اتاق‌ها، دخمه‌ها)

جدول۴. صحنه‌ها در **گزارش خواب** (ماخذ: نگارندگان)

۳-۳ خاصیت صندوقچه‌ای:

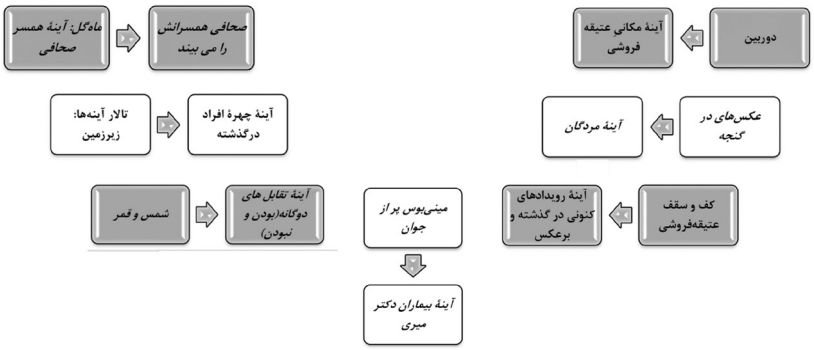
خاصیتی است، برگرفته‌شده از بوطیقای فضا و اشاره‌های باشلار در پدیدارشناسی تخیلی. (باشلار، ۱۳۹۴: ۵۶-۵۳) این خاصیت، بیان‌کنندهٔ فضاهای درهم فرورفته، مهم و سرنوشت‌ساز روایی اثر است. هم‌چنین، بیانگر این است که حقیقت اشخاص و زندگی آن‌ها، منوط به گشوده‌شدنِ صندوقچه‌های متعددی است که به دلایل فراوانی، درِ آن‌ها، سالیان درازی بسته مانده و ترس و آگاهی نداشتن، ازجملهٔ این دلایل است. درهایی که با خواندن متون، توسط خواننده و شخصیت‌های کنشگر در روایت‌ها، گشوده می‌شوند. برای درک بهتر این خاصیت به شکل زیر دقت کنید.

درهم‌تنیدگی صندوقچه‌ها در **گزارش خواب** (ماخذ: نگارندگان)

۳-۴ خاصیت آینه‌ای:

دیگر ویژگی منحصربه‌متنِ این اثر، در وجهِ شناختی و فلسفیِ اشخاصِ اصلی و کنشگر است. خاصیتی که با رویکردی فلسفی به ماهیت وجودی هر شخص، هم‌چون آینه‌ای در **دیگری** [در خودآگاه و ناخودآگاه] تکمیل‌کنندهٔ وجوهِ وجودیِ شخص(یا شخصیت نمایشنامه)، به‌عنوان

نگهدارندهٔ بخشی از **دیگری** است؛ امکانی که سازندهٔ یک «دیگریِ دیگر» است و به شناختِ پله‌پلهٔ شخصیت‌های هر روایت از یکدیگر منجر می‌شود. برای درک بهتر از این خاصیت به شکل زیر دقت کنید.



خاصیت آینه‌ای در **گزارش خواب** (ماخذ: نگارندگان)

۴.نتیجه‌گیری:

در این پژوهش با درنظرگرفتن و تحلیل وجوه متمایز پدیدارشناسی باشلار از دیگر فیلسوفان(چیرگی سنجش و تجربهٔ خیالی، تحلیل هم‌زمان مولف و متن، توجه به ناخودآگاه جمعی، تجربهٔ تخیلی و دریافت سه مرحله‌ای: انضمامی، انضمامی–انتزاعی، انتزاعی)، می‌توان به نخستین پرسش پژوهش که در رابطه با شاخص‌های پدیدارشناسانهٔ مکان در نمایشنامهٔ **گزارش خواب**، پاسخ داد: نخستین شاخص متمایز را **اشیا** تشکیل می‌دهند: در عتیقه‌فروشی(که خود نمایندهٔ اصلی و مظهر شی‌گرایی در اثر است) هم‌سان با فرض آغازین پژوهش، اشیاء پیش‌برندهٔ رویدادها بوده و شخصیت‌ها را دگرگون می‌کنند. چراکه اشخاص به‌واسطهٔ حضور اشیا، با یکدیگر ارتباط برقرارکرده و به‌تبع آن، رویدادهای نمایشی را پیش می‌برند. دومین شاخص مرزها هستند: مرزهای عتیقه‌فروشی(کف–یا همان سقف زیرزمین–، درِ ورودی، پستو، درگاه اتاق‌ها، مرزِ ورود به اشیا مانند عکس‌ها و اعلامیه‌ها، تلویزیون که مجازی است، دوربین عکاسی که بازتاب‌دهندهٔ خصلت آینه‌ای است) مرزها، متحول‌کنندهٔ شخصیت‌ها هستند؛ بدون آن‌ها هیچ‌یک از شخصیت‌ها امکانِ جدیدی برای تغییر و دگرگونی ظاهری و باطنی نخواهند داشت؛ چراکه افراد با گذر از مرزهای گوناگون و دیدن اشیا، با آینه‌های خود–یعنی افراد دیگر– برخورد کرده و رفته‌رفته، کنش‌های نمایشنامه را به انجام می‌رسانند. سومین مولفه، دربرگیرندهٔ ویژگیِ سیالیت زمان، مکان‌ها و وجودهای کنشگر(شخصیت‌ها) است. **گزارش خواب**، نمایش اوهامِ واقعی‌ای است که توسط

وجودهای متعدد-اشخاص داستان-، دچار کنش‌های منوط به حضور در مکان‌های ویژه شده است. در دنیای اوهام و خیالات، سیالی از نخستین ویژگی‌های ماهوی تلقی شده و به‌مثابه یکی از شروط اصلی باورپذیری اثر هنری، جلوه‌گری کرده و درنظر گرفته شده؛ سیالی بودنی که همسان با منطق استوار بر خیال و پندار باشلار، کنش‌های اشخاص نمایشنامه را نیز، رقم زده است. وجود جهان‌های گوناگون در جایگاه چهارمین شاخص، هم‌زمان محصول و عامل تفکیک فضاها و به‌تبعِ آن، تفکیک مکان‌های نمایشنامه است. نمایشنامه در گذشته و حال و آینده غوطه‌ور است. برزخ یا در میان‌بودگی(افراد، اشیا، فضاها و مکان‌ها)، ویژگی قابل‌تامل و کندوکاو در اثر است، برزخی که همان خانه بوده و در عین تقدس، از صفت نکوهش‌شدگی توسطِ ساکنان و صاحبانِ خود برخوردار است. جهان‌هایی که کننده و شوندهٔ(فاعل و مفعول) کنش‌ها و تصمیماتِ آن، صفات مالک و مستاجری داشته و هیچ‌یک از آن‌ها در اندیشهٔ چیستیِ جهان پیرامونشان برنیامده و نخواهد آمد. این جهان‌ها، جهان‌هایی خودخواسته‌اند که در و به خاطر هم‌زمانی جبر زندگی در جامعه(خودآگاه) و زندگی در خود(ناخودآگاه)، به‌وجود آمده‌اند؛ و قطعا راهِ گریزی برای زندگان و مردگان این جهان نیز وجود نداشته و نخواهد داشت.

در پاسخ به دومین پرسش پژوهش، که در پی سنجش شیوهٔ تحلیلیِ باشلار به‌عنوان الگویی برای تحلیل متون دراماتیک بوده و از همین راه، خواهان سنجش کیفی فرایند خود نیز هست، می‌توان در نگاه کلی و با درنظر گرفتن فرایند پژوهش حاضر، امکان کاربردی بودن شیوهٔ باشلار را در بررسی متون دراماتیک، پذیرفت؛ اما مشروط به شناخت و فرافکنی نکردن در: شیوهٔ اجرایی نقدِ منتقدان و انتظارات ثابت و خلل‌ناپذیر مخاطبان، در ارزیابی این‌گونه نقد و تحلیل‌ها. چراکه پدیدارشناسی باشلار، درنهایت امکان موجودیتش، بسیار به شخص-منتقد/پدیدارشناس- متکی بوده و در صورت اعمال نظرات معمول در نقدهای معمول، به یقین پاسخگوی پرسش‌های مخاطبان خود نخواهد بود. دیگر اینکه شایسته است در پدیدارشناسی مکان در متون دراماتیک، تنها یک بُعد از ابعاد چندگانهٔ مکان برای ارزیابی گزیده شود و اگر نه، محصول این پدیدارشناسی گرایش بیشتری به شناخته نشدنِ پدیدار دارد تا شناخته شدنش و نکتهٔ پایانی اینکه، اختیارکردن شیوه‌ای روشن و قابل‌ارایه برای پدیدارشناسی مکان در متن(نه الزاما نمایشی) الزامی است.

در پایان می‌توان برآیند پژوهش حاضر را، در مواردی چون پیشنهاد و آزمودن هم‌زمان شاخص‌های بنیادین پدیدارشناختی(اشیا، مرزها، سیال‌بودن، جهان‌های ممکن) برای تحلیل متون دراماتیک، اهمیت بخشیدن به رویا و خیال در تحلیل‌های کاربردیِ معطوف به نمایشنامه‌نویسی و، الزام وجود درکِ متقابل تحلیلگر و مخاطبِ تحلیل، خلاصه کرد. هم‌چنین، بر اساس یافته‌های پژوهش که در قالب پاسخ به دو پرسش اصلی دسته‌بندی شد، می‌توان گفت برآیندِ تحلیل موارد مطالعاتی، بیانگرِ مطابقت آراء باشلار و شیوهٔ ترسیم، بیان و به‌کارگیریِ خانه و متعلقات آن(شامل افراد و اشیاء) توسط نویسنده- محمد رضایی‌راد- است. نیز، هم‌خوانی و هم‌سانی در ساختاربندیِ روایی، نشانه‌گذاری

و مکان‌سازی اثر، بیانگرِ تایید آراء باشلار در شیوهٔ پدیدارشناسی تخیلی بوده و هم‌زمان گویایِ توانِ رویکردهای پدیدارشناختی برای آزمودن و تحلیل متون دراماتیک است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱_ Phenomenology
۲_ Edmund Gustav Albrecht Husserl (1938-1859)
۳_ Martin Heidegger (1976-1889)
۴_ Gaston Bachelard (1962-1884)
۵_ Russell keat
۶_ Geneva School: اشاره به گروهی از منتقدان ادبی قرن بیستم، مرتبط با شهر ژنو و متاثر از جریان فکری پدیدارشناسانه هوسرل و مرلوپونتی.
۷_ Dijon
۸_ L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine (The Experience of Space in Contemporary Physics)
۹_ L'eau et les rêves (Water and Dreams)
۱۰_ L'air et les songes (Air and Dreams)
۱۱_ La terre et les rêveries du repos (Earth and Reveries of Repose)
۱۲_ La psychanalyse du feu (The Psychoanalysis of Fire)
۱۳_ The Poetics of Space (La Poétique de l'Espace)
۱۴_ Aspect
۱۵_ Edmund Husserl
۱۶_ Casey, E. S.
۱۷_ Friedrich Christoph Oetinger (1782-1702)
۱۸_ Theodor Millon (2014-1928)
۱۹_ Brown & Toadvine
۲۰_ Place
۲۱_ Space

۲۲_ تالیف محمد معین
۲۳_ تالیف مهشید مشیری

۲۴_ LIU Shengli

۲۵_ یکم:مطلق یا جوهری منسوب به دکارت و نیوتن. دوم: موضع ربطی یا نسبی منسوب به لایب‌نیتس و سوم: موضع معرفت‌شناختی منسوب به کانت، به‌ترتیب مستقر بر اندیشهٔ دوبُنیِ گوهری(جوهری) دکارت، نسبیت‌گرایی، تقارن‌ها، استقرار،و مفهوم تجربی انتزاع شده.
۲۶_ زیگفرید گیدئون(تمایز میان درون و برون)، کوین لینچ(جهت‌یابی در فضا از طریق نشانه، راه، لبه و محله)، راپاپورت(تجانس و تناسب فضا در هنگام تعامل با فضا)، پورتوگزی(نظامی از مکان)، دریدا(پایان‌ناپذیری ادراک فضا به ظاهر) و مدنی پور(متن‌دار ساختن فضای فیزیکی با تعاملات انسانی).
۲۷_ حبیبی، رعناسادات(۱۳۸۷). **تصویرهای ذهنی و مفهوم مکان، هنرهای زیبا**، شماره(۳۵). پاییز، صص ۵۰-۳۹.
۲۸_ میزی را در یک اتاق خالی فرض کنید. تنها شیء این اتاق یک میز است و فضا را می‌توان در نسبت میز با اتاق تعریف کرد. حال یک لیوان را روی میز قرار دهید، اینک فضای دیگری به مکانِ -که اتاق باشد- افزوده شده است. فضایی که متشکل از نسبت‌های میان میز، لیوان و اتاق است. در نگاهی دیگر، حتی می‌توانیم نسبت فضای داخل لیوان را نیز با نسبت فضای اتاق بسنجیم.
هایدگر، در تعریف خود از واژه و مفهوم «باش-گاه» و امر، فعل و کار «باشیدن»(Bauen)، راه دیگری برای درک و دریافت یک انسان از بودباش خود بر زمین، به‌عنوان یک هستنده(موجود) پیش رو گذاشته است؛ وی بودن انسان در زمین را، کارویژهٔ او قلمداد نمی‌کند، بلکه «باشیدن» را نقطهٔ ممیز آدمی می‌داند. باشیدن از دید هایدگر دارای سه ویژگی انحصاری است: ساختن، ویژهٔ میرایان زمینی، کِشتنِ بنا و روییدنی‌ها. مقصود وی از انحصاری کردن این سه ویژگی

برای انسان‌ها، بودن آن‌ها بر زمین نیست، بلکه چگونگی بودن آن‌ها بر زمین است و این، وجه ممیز و سازندهٔ آدمیان بر زمین و تعریف‌کنندهٔ هستیِ آنان است. چنان‌که خود می‌گوید باشیدن «شیوه‌ای است که تو هستی و من هستم، شیوه‌ای که ما آدمیان روی زمین هستیم Bauen یا باشیدن است.» (نیچه و دیگران، ۱۳۷۹: ۶۶–۵۵)

۲۹_ Topoanalysis

۳۰_ Etienne Gilson (۱۸۸۴–۱۹۷۸) فیلسوف فرانسوی

۳۱_ Formal imagination

۳۲_ Material Imagination

۳۳_ با استناد به پایگاه اینترنتی پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران (www.irandoc.ac.ir)

۳۴_ فضای سوم، برآیند تقابل دو فضای واقعی و مجازی است. فضایی که دربرگیرندهٔ وجوه حاصل از روبه‌رویی و مواجههٔ ویژگی‌های دو فضای یادشده به‌وجود می‌آید و در اصل، به صورت غیرمستقیم از کنشگریِ افراد نمایشنامه و روابط و مناسبات آن‌ها با نقاط اتصال و مکان‌های متن، حاصل می‌شود.

۳۵_ برای شرح دقیق و عینیِ این فضا و دو فضای پیشین، در بخش سوم مثال‌های فراوانی آورده خواهد شد.

۳۶_ دلایل «خانه‌خوانیِ» عتیقه‌فروشی از زبان باشلار:

*هر فضای مسکونی در خود بن‌مایه‌ای از مفهوم خانه دارد. (باشلار۱۳۹۲:۴۵)

*خانه: مهیاکنندهٔ خیال‌های پراکنده و خیالات یکپارچه به‌طورهمزمان است. (باشلار، ۱۳۹۲:۴۴)

*خانه پذیرای پیشامدهاست؛ پیشامدهایی پی‌درپی و بی‌وقفه. (باشلار، ۱۳۹۲ :۴۷)

*ما مدیون خانه‌ایم، بسیاری از خاطرات ما در خانه سکونت می‌یابند و اگر خانه اندکی استادانه بنا شود، اگر زیرزمینی داشته باشد و اتاق زیرشیروانی، کنجی و راهرویی، خاطرات ما پناهی می‌یابند که روشن‌تر به تصویر درآیند و همواره در تمام طول زندگی، با رویا بدان بازمی‌گردیم. (باشلار، ۱۳۹۲ :۴۸)

*خانهٔ واقعی خاطره، خانه‌ای که همواره در رویاها بدان بازمی‌گردیم، خانه‌ای است که در رویاپردازی غنی است و به‌سادگی به توصیف درنمی‌آید. توصیف آن برابر با نمایش آن است. (باشلار، ۱۳۹۲:۵۳)

*برای تعریف خانه، باید خود را در معرض رویا قرار دهیم، یعنی در آستانهٔ رویاپردازی‌ای که با آن در گذشته قرار می‌گیریم. (باشلار،۱۳۹۲: ۵۳)

*خانه‌ای که در آن زاده شدیم، درون ما سلسله مراتب کارکردهای سکونت را حک کرده است. مانمودار کارکرد سکونت گزیدنیم و آن خانه و دیگر خانه‌ها، گونه‌هایی از یک مطلب اساسی‌اند. (باشلار،۱۳۹۲ :۵۵)

*خانه، تجسم رویاهاست. تمام زوایای آن گوشهٔ خلوتی برای رویاپردازی است. جای دنجی برای ارزیابی رویاپرداز. عادت ما در رویاپردازی محصول آن‌جاست. (باشلار،۱۳۹۲ : ۵۶)

*خانه، مجموع خیالاتی است که به آدمی دلایل یا اوهام موجود در ثبات را ارزانی می‌دارد. (باشلار،۱۳۹۲ : ۵۶)

■ فهرست منابع

• بابک معین، مرتضی(۱۳۸۶). **از نقد تخیلی تا نقد مضمونی: آراء، نظریات و روش شناسی ژرژ پوله**، **پژوهشنامه فرهنگستان هنر** . خرداد و تیر. شمارهٔ(۳). صص ۷۳-۹۰ .

• باشلار، گاستن(۱۳۹۲). **بوطیقای فضا**. ترجمهٔ مریم کمالی و محمد شیربچه. چ۲، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

• پورشهرام، سوسن(۱۳۸۳). **پژوهشی در عنصر آب در نقد ادبی گاستن باشلار، مطالعات ادبیات تطبیقی**. تابستان. شمارهٔ (۱۰). صص ۱۰۱-۱۱۶.

• پرتوی، پروین(۱۳۹۲). **پدیدارشناسی مکان**. تهران، فرهنگستان هنر.

• تابان، محسن و دیگران(۱۳۹۰). **پدیدارشناسی مکان بازخوانی هویت مکانی بافت تاریخی، شهر ایرانی اسلامی**. بهار. شماره (۳). صص۲۰-۱۱.

• تحویلداری، نگین(۱۳۸۷). **نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان پیر ریشارد**، **پژوهشنامه فرهنگستان هنر** . بهار. شماره (۸). صص ۶۹-۵۴.

• جابری مقدم، مرتضی(۱۳۸۲). **تعاملی نو میان انسان مدرن و فضا و مکان**، **فصلنامه فرهنگستان هنر** . زمستان. صص ۱۲۰-۱۳۷.

• جمادی، سیاوش(۱۳۸۵). **زمینه و زمانه پدیدارشناسی**. تهران، ققنوس.

• حبیبی، رعناسادات(۱۳۸۷) **تصویرهای ذهنی و مفهوم مکان**. **هنرهای زیبا**، شماره (۳۵). پاییز، صص ۵۰-۳۹.

• خاتمی، محمود(۱۳۸۷). **گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر** . تهران، فرهنگستان هنر.

• دارتیک، آندره(۱۳۹۲). **پدیدارشناسی چیست؟** ترجمهٔ محمود نوالی، تهران، سمت.

• رضایی‌راد، محمد(۱۳۸۶). **گزارش خواب**، تهران، نشر نی.

• کریمیان، فرزانه(۱۳۸۸). **فضا و کارکرد تخیل در اثر ژان ژینو: شاه سرگرمی ندارد، مجله نقد زبان و ادبیات خارجی دانشگاه شهید بهشتی**، پاییز و زمستان. صص ۱۱-۶.

• مشیری، مهشید(۱۳۷۸). **فرهنگ زبان فارسی**. چ۳. تهران، سروش.

• معین، محمد(۱۳۸۶). **فرهنگ جیبی معین (فارسی)**. چ۲. تهران، انتشارات زرین.

• محمودی‌نژاد و دیگران(۱۳۸۷). **پدیدارشناسی محیط شهری: تاملی در ارتقای فضا به مکان شهری، علوم و تکنولوژی محیط زیست**، دوره دهم، شماره (۴)، ویژه‌نامه زمستان.

• میلون، تئودور(۱۳۸۲). **اختلالات شخصیت در زندگی روزمره**. ترجمهٔ مهناز مهرابی زاده، تهران، رشد.

• نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۶). **باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی، پژوهشنامه فرهنگستان هنر** . خرداد و تیر. شمارهٔ(۳). صص ۵۷-۷۲.

• نیچه و دیگران(۱۳۷۹). **هرمنوتیک مدرن: گزینه‌ی جستارها**. ترجمهٔ بابک احمدی، مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: مرکز.

• Casey, E. S. (1996). ***"How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Phenomenological prolegomena"***. Senses of place. 27.

• Shengli, Liu. (2009). ***"Merleau-Ponty's phenomenology of space: preliminary reflection on an archaeology of primordial spatiality"***. The 3rd BESETO Conference of Philosophy, Session (Vol. 5, pp. 140-131).

• Brown, C. S. & Toadvine, T. (2003). ***Eco-phenomenology: Back to the Earth Itself (SUNY Series in Environmental Philosophy and Ethics)***. State University of New York Press.

• Keat, R. (1982). "***Merleau-Ponty and the Phenomenology of the Body"***.unpublished paper,< http://www. russellkeat. net.

هندسه فضا در تئاتر باوهاوس(با تاکید بر نمایش"باله سه‌گانه" اثر اسکار اشلمر)

معصومه علینژاد

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۸/۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۲

هندسه فضا در تئاتر باوهاوس(با تاکید بر نمایش"باله سه‌گانه" اثر اسکار اشلمر)

معصومه علینژاد
مربی، دانشکده سینما تئاتر ،دانشگاه هنر تهران

چکیده

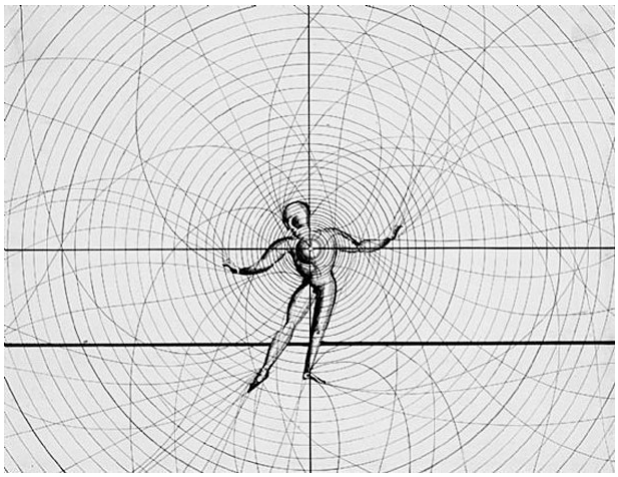
یکی از مسایل چالش‌برانگیز درحوزه طراحی صحنه موضوع فضا است. درقرن بیستم تئاتر باوهاوس با نگاهی نو به مساله فضا و ساختار اجرا تعاریف تازه‌ای را ارایه می‌دهد. اسکار اشلمر از پیشروان این مکتب است که با طرح نظریه و اجرای شاخص خود در نمایش "باله سه‌گانه" فضایی را پیش رو قرار می‌دهد که در ابعاد مختلف قابل‌پژوهش است. به‌نظر می‌رسد شناسایی "هندسه فضا" در این اجرا می‌تواند الهام‌بخش اجراهای نوین باشد. ازاین‌رو با بررسی سه حوزه در "باله سه‌گانه" ، به شکل مواجهه اشلمر با فضا خواهیم پرداخت. اولین بعد شناسایی فضا برای اشلمر بدن انسان است که به‌عنوان مدیومی جدید برای شناسایی ذات اصلی همه اشکال به‌شمار می‌رود. بدن به‌مثابه شکل والد که هر شکل و فرم در جهان خارج، از او زاده می‌شود قابل‌تجزیه به اشکال و احجام مختلف است. هم‌چنین در میان بدن و دنیای پیرامون فضایی نامرئی وجود دارد که انسان به آن متصل است و او را احاطه کرده است. دومین بعد شناخت فضا "حرکت بدن " و یا اشکال است که تصویر این فضای نامرئی را تاحدودی مرئی می‌کند. حرکت حول محورهای مختلف هویت احجام را مشخص می‌کند و بر اهمیت ارتباط انسان با پیرامونش تاکید می‌کند. در نمایش "باله سه‌گانه" با توجه به تنوع حرکتی وجوه مختلفی از خطوط ارتباطی اجراگر را با محیطش نشان می‌دهد. "صحنه و نور" سومین وجه از هندسه فضایی است که با تغییرات ساده علاوه‌بر تنوع بصری با اجرا و مفاهیم بنیادین آن هم‌سو است. طراحی صحنه جزیی آمیخته با سایر ابعاد اجرا است و به‌طورماهرانه‌ای راوی پیام اجرا است. با تمرکز بر موارد ذکرشده می‌توان ابعاد هندسی نمایش را موردبررسی قرار داد.

واژگان کلیدی: تئاتر باوهاوس، هندسه فضا، بدن، حرکت، باله سه‌گانه، طراحی صحنه و نور، اسکار اشلمر

۱. مقدمه

مکتب هنری باوهاوس[۱] به تعبیر معمار آلمانی هابرت هافمن[۲] کارگاهی برای آینده بود. در این نظریه تاثیرگذاری باوهاوس با دوره رنسانس مقایسه شده است. همان‌طور که رنسانس حدود سیصد سال بر هنر بعد از خود تاثیر گذاشت باهاوس هم تاثیری کمتر از آن بر آینده هنری خود ندارد. پس از تاسیس این مدرسه در سال ۱۹۱۹ با مدیریت والتر گریپیوس[۳] به دلیل وضعیت‌های موجود سیاسی دوران حکومت آلمان نازی مجبور به تغییر مکان از ویمار[۴] به دسو[۵] و از آن‌جا به برلین شد که توسط پلیس برلین در سال ۱۹۳۳ برای همیشه تعطیل شد، اما شیوه و رسم و سلوک آن مدت‌ها مورد کاربرد توسط دانشگاه‌های هنری بود. حتی امروز نیز از اصول و تجربه‌های هنرمندانی هم‌چون واسیلی کاندینسکی [۶] ، پاول کلی[۷]، یوهانس ایتن[۸]، والتر گریپیوس و اسکار اشلمر[۹] در آموزش و خلق آثار هنری استفاده می‌شود. تاثیر این مکتب بر تئاتر اروپای غربی و آمریکا تا امروز ادامه دارد. اهداف این مکتب و هنرمندان آن بر شیوه آموزش هنر نوین، رسیدن به یک طراحی خوب، بررسی تاثیر معماری بر ساکنین آن و سازندگی در همه هنرها و ارتقا صنایع در حد هنرهای زیبا بود. دستورالعمل حاکم بر باهاوس این بود که پیرو هیچ دستورالعملی نباشد . اما آن‌چه مسلم است محصول هنری باهاوس متاثر از تجربه و قوانین خاصی بود که در شناخت و سلوک هنرمندان متبحر آن به‌دست می‌آمد. چنان‌چه فرم‌شناسی یکی از آموزش‌های مکتب باوهاوس است که بنیان‌های نظری و عملی آن را دربر می‌گیرد. اسکار اشلمر از مدرسان فرم شناسی در کارگاه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی باوهاوس بود و پس از شریر[۱۰] مسوولیت کارگاه تئاتر را پذیرفت. قبل از حضور اشلمر کارگاه تئاتر این مکتب چندان در تجربه خود موفق و تاثیرگذار نبود ولی پس از ورود او جریان تازه‌ای از اجراها به‌وجود آمد. تئاتر اشلمر بر اساس تجربه‌هایی شکل گرفت که او در هنرهای تجسمی و به‌طورخاص فرم‌شناسی داشت. از شاخص‌ترین این اجراها نمایش باله سه‌گانه[۱۱] بود که شاخصه‌های تجسمی درآن قابل واکاوی و مشاهده است. اما دریافت و شناخت این فرم‌ها برای او از چه منبعی حاصل می‌شد؟ و وجوه تجسمی وبازشناسی فرم برای گونه تئاتری چطور حاصل می‌شد؟ و چگونه هندسه فضا در نمایش باله سه‌گانه آشکار می‌شود؟ سوال‌هایی هستند که پاسخ به آن ، شناخت وجوه فرم‌شناسانه و هندسه فضا را برای ما میسر خواهد کرد. در گام اول پاسخ به این سوال‌ها با واکاوی شیوه نگاه اشلمر به اشیا و طبیعت پیرامون مرتبط است. پس از آن‌که پیرو نظریه پل سزان فرم‌های طبیعت قابل‌تجزیه به اشکال و احجام هندسی اولیه مانند دایره ، مثلث و مربع و یا احجامی چون مکعب، کره استوانه و... شد، بنیان‌های درک بصری از فرم‌های طبیعی دستخوش تغییر شدند. به‌تبع آن بخش بزرگی از اندیشه فرم‌شناسانه اشلمر تحت‌تاثیر همین نظریه قرار گرفت اما شیوه خاص خود را در پی آن موردتجربه قرار داد. تمرکز و مطالعه اشلمر بر بازشناسی فرم بدن انسان به‌عنوان اولین و کامل‌ترین منبع طبیعت برای تجزیه به اشکال و احجام ساده و اولیه هندسی بود. بنابراین انسان و فضای پیرامون او در راس و مرکزتوجه اشلمر به‌عنوان یک منبع الهام قرار گرفتند . حال بازشناسی فرم‌های تجسمی از منبع

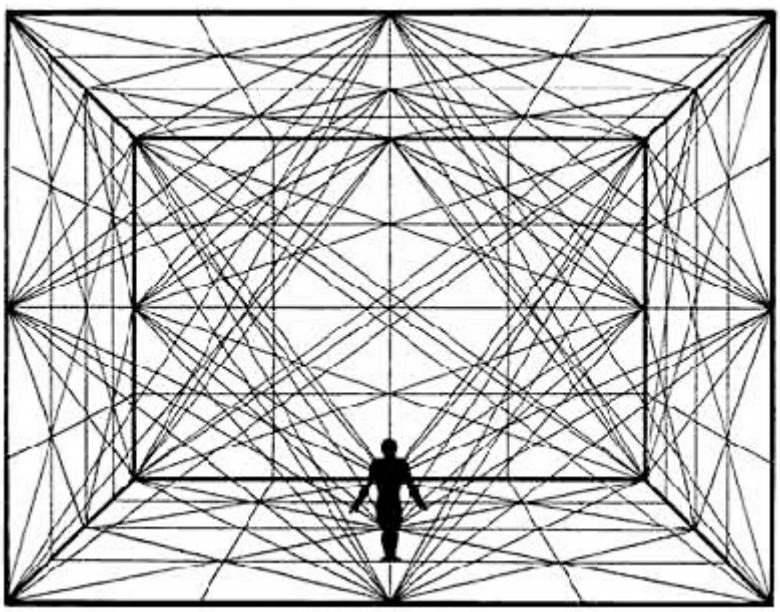
و گسترش و بازیابی آن در تئاتر مساله‌ای بود که در اجرای نمایش باله سه‌گانه به‌طورمشخص نمودار شد. اشلمر در تئاتر خود به‌دنبال بازنمایی یا روایت داستان نبود بلکه به‌دنبال شناخت رابطه انسان به‌عنوان عنصر اصلی تئاتر و رابطه او با فضای پیرامونش بود. بخشی دیگر از این نگاه از جهان‌بینی اشلمر ناشی می‌شد که تعاریفی متافیزیکی و عرفان‌گونه از اجرای نمایش داشت به‌همین‌علت تمایل زیادی به شیوه‌های اجرایی انتزاعی نشان می‌داد. بنابراین فضای قابل‌شناسایی



تصویر ۱

او هم مرئی بود و هم نامرئی. و هندسه‌ای که اشلمر در پی آن بود شامل شناخت تمام ابعاد این فضا بود. به‌طوردقیق‌تر تعریف هندسه شامل شکل، اندازه، موقعیت نسبی اشکال بود که با ویژگی‌های فضا سروکار داشت. عناصر قابل‌شناسایی در اجرای باله سه‌گانه با تعریف هندسی آن در رابطه با شناخت اشکال و موقعیت آن‌ها و رابطه‌شان با یکدیگر است که با رویکرد اشلمر می‌تواند مرئی و یا نامرئی باشد "همانطور که بررسی مطالعات بصری اشلمر نشان می‌دهد بدن به صورت مرئی یا نا مرئی در خطر غوطه ور شدن در فضای هندسی[۱۲] است که آن را احاطه می‌کند."(اسمیت، ۲۰۰۷: ۵۵)(نگاه کنید به تصویر۱و۲) چنان‌چه در تصویر مشاهده می‌شود خطوطی پیرامون انسان را دربر گرفته است که برای چشم قابل‌دیدن نیست اما خطوطی هستند که بالقوه انسان در آن می‌تواند حرکت کند و یا اشیاه پیرامون درراستای آن حضور داشته باشند. این فضا یک قابلیت هندسی پنهان دارد که با خطوط مشخص شده‌اند. این همان فضایی است که اشلمر آن را فضای نامرئی می‌نامد." اشلمر نه به تئاتر کلاسیک علاقه ای داشت و نه به تئاتر مرسوم معاصر. او به چیزی کمتر از یک مدیوم احیا شده جدید و کامل، فکر نمی کرد که به اعتقاد وی ، با یک اجرای مجلل ، خصوصا از طریق باله، می‌توان به بهترین شکل آن دست یافت. در باله با لباسهای مخصوص و حرکات خاص بازیگران و ارتباط میان یک شکل انسانی با اشکال دیگر و فضای آنها، می‌توان به جدایی آن فضا

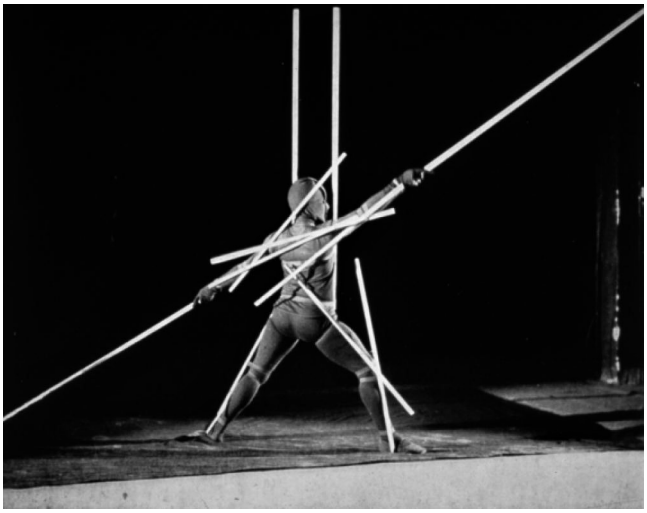
از جهان حقیقی تاکید نمود."(ویتفورد، ۱۳۸۵: ۸۷). این همان نگاه و اندیشه عرفان‌گونه اشلمر بود که در شیوه اجرایی نمایشش آشکار می‌شد. برای تبیین وجوه هندسی فضا در اجرای باله سه‌گانه که در سال ۱۹۱۲ برای نخستین‌بار اجرا شد آن را در سه وجه دقیق‌تر ملاحظه و بررسی می‌کنیم تا به شاخصه‌های هندسی فضا در تئاتر باهاوس دست یابیم. این تقسیم‌بندی با توجه به درک بنیادین از بدن انسان و حرکت او در صحنه نمایش به‌علاوه سایر عناصر بصری قابل‌تحلیل درنمایش به‌دست آمده است.



تصویر ۲

شناسایی فضای هندسی این اثر چه در قالب بدن انسان و چه در قالب حرکت او و سایر اجزا اجرا بررسی شده است که بخشی با مطالعه بصری بر خود اثر که به صورت فیلم به‌جا مانده و بررسی و استخراج ویژگی‌های هندسی آن مستلزم مطالعه بر آرا هنرمند است زیرا اشلمر خود به‌ندرت همه اجزا اثر خود را بازگو کرده است بنابراین درک و استخراج آن برای اجراهای نوین ضروری به‌نظر می‌رسد. بخشی دیگر توسط بررسی آرای این هنرمند و هم‌چنین تاثیرات مکتب باهاوس که بر شکل گیری این اجرا به‌دست می‌آید. نمایش باله سه‌گانه همان‌طور که نام آن نشان می‌دهد شامل سه اپیزود است که بخش اول آن فضا و اتمسفری مضحکه‌وار دارد، بخش دوم آن بدون هویتی شاخص و نام‌پذیر است و بخش آخر آن فضایی قهرمانانه و باعظمت را تداعی می‌کند و اجراگران آن دو مرد و یک زن هستند. در این اجرا دوازده رقص به‌طورمجزا اجرا می‌شود و هجده لباس برای صحنه های مختلف دارد. در این مجال کوشش شده است در پاسخ به چگونگی هندسه

فضا در تئاتر باهاوس و به‌طورمشخص در نمایش باله سه‌گانه سه حوزه الف: هندسه بدن و اشکال ب:هندسه بدن و حرکت[۱۳] ج: هندسه صحنه و نور موردبررسی قرار گیرد.



تصویر ۱،۱

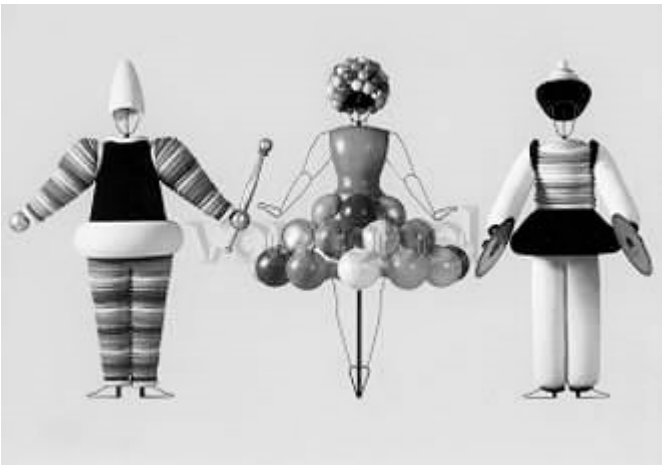
۱ .هندسه بدن و اشکال

مطالعه اشلمر بر روی فرم بدن برای دست یافتن به ذات اصلی شکل طبیعت و به‌طورخاص انسان بود. با درنظر گرفتن بخش‌های مختلف بدن، می‌توان آن را به اشکال یا احجام هندسی مختلف تجزیه کرد. تجزیه بدن انسان به این اشکال طی یادداشت‌هایی در دفتر خاطرات اشلمر بدین‌شرح آمده است: ۱. قفسه سینه= مربع۲. شکم= دایره۳. گردن= استوانه توخالی۴.بازوها= استوانه‌های تو خالی ۵.مفصل‌های آرنج، زانو، شانه‌ها و بند انگشت= دایره ۶. سر= دایره ۷. چشم‌ها= دایره ۸. بینی= مثلث و هم‌چنین خطوطی ارتباطی بین قلب و مغز و یا خطوطی بین آن‌چه انسان می‌بیند و شی دیده‌شده وجود دارد. این فرم‌های هندسی به صورت خام یا به شکل پرداخت‌شده برای شکل‌گیری شخصیت‌های "باله سه‌گانه" استفاده شده‌اند. هندسه اشکال پوششی این شخصیت‌ها نوعا در پوشش شباهت به عروسک پیدا کرده‌اند و یا می‌توان این نوع پوشش را به‌عنوان عروسک- ماسک درنظر گرفت. در نمایش‌های اشلمر طراحی و ساخت عروسک‌های ماریونت و یا ماسک حضوری جدی داشتند. و اگر هیچ‌یک از این‌ها نبودند، پوشش بدن اجراگر همراه با اشیایی انتزاعی و هندسی بود. به‌عنوان‌نمونه یکی از شخصیت‌های نمایشی او اجراگری است با پوشش چسبان تمام مشکی و تعداد دوازده چوب که به دست‌وپا و بدن او بسته شده به‌طوری‌که اجراگر در صحنه دیده نمی‌شود و صرفا چوب‌ها به‌مثابه خطوطی فضا را تعریف می‌کنند.[۱۴](نگاه کنید به تصویر۱،۱)" اشلمر با خلق شخصیت‌ها یا فرم‌های مادی می‌کوشد بین بدن طبیعی انسان یا گرداننده با سادگی

و خلوص یک عروسک (که به صورت پوشش مادی استَ)پیوند برقرار کند و این به‌طورکامل در نمایش باله سه‌گانه قابل‌تشخیص است"(ویتفورد،۱۳۸۵: ۱۰۶). در بخش اول "باله سه‌گانه" شخصیت زنی با پوششی هندسی شبیه به عروسک ظاهر می‌شود. با توجه اشکال بسط‌یافته‌ای که به‌صورت اولیه اشلمر آن‌ها را شرح داده است هندسه بدن اجراگر به‌عنوان عنصر فضاساز سر با کلاهی به صورت نیمکره و حلقه‌ای دور آن است. قفسه سینه مانند کره ، دست‌ها و پاها مخروطی و بخش لگن با نیم‌کره‌ای بزرگ به شکل دامن بر تن اجراگر است. کل فرم‌ها که هندسه فضای صحنه را توسط اجراگر می‌سازد از دایره ساخته شده‌اند. در ادامه قطعه اول اجراگر دیگری با سر بزرگ عروسکی که کره‌ای شکل و بزرگ‌تر از حد متعارف است، ظاهر می‌شود. صورت این عروسک با چهار دایره که (روی دو گونه، پیشانی و چانه) است پوشیده شده، مردمک چشم دایره و پره‌های بینی نیز دایره است و لب‌ها را به صورت برش‌های باریکی از دایره جدا کرده است که تاکید و تنوع در استفاده از این شکل هندسی را بیان می‌کند.تمرکز بر دایره در این صحنه بیانگر قابلیت‌های درک هندسه‌ای پنهان(دوبعدی و سه‌بعدی) در فضای پیرامون انسان است و از خود انسان آغاز می‌شود . (نگاه کنید به تصویر ۱۰۲) دایره شکلی است که نزدیک‌ترین قرابت فرم را با بدن دارد و اولین شکلی است که از فرم‌های طبیعی انتزاع می‌شود. دایره هم محیط انسان را می‌سازد و هم بدن را محاط می‌کند. ازاین‌رو تعریفی از اشیا یا هندسه اشیا به‌وجود می‌آید که زاییده فرمی غیرطبیعی از بدن است و هم‌پوشانی با طراحی لباس پیدا می‌کند. لباس، شیئ یا شکلی است که از بدن جدا نیست و حدفاصل فضای ناپیدا و بدن ناپیدا(انتزاعی) است که در این‌جا هویت تجسمی دارد. لباس‌های اجراگران از فرم انتزاعی بدن و ارتباط او با پیرامون طراحی شده‌اند که با پایه ماشه و نقاشی تجسم می‌یابد.

تصویر ۱۰۲

"اشلمر نظریه مهم خود را در رابطه فرم های مادی که در اینجا منظور لباس است را با بدن گسترش می‌دهد. به طور طبیعی ماده و لباس در معنای کاربردی تفاوت دارند ، اما برای هدف اصلی ما هر دو تجسمی هستند، هر دو از جهان ماده هستند و هر دو برای بدن و ذهن شی خارجی به‌نظر می رسند. او نشان می‌دهد که معنا و ریشه ذاتی لباس مثلا پوشیدن دستکشی قرمز در اندامی سراسر سفید در این شیوه خود را نمایان می‌کند."(تریمینگام،۲۰۱۲: ۱۰۴)



تصویر ۱،۳

این اشیا و اشکال در قطعه‌های دوم و سوم نیز نمودهای متنوع دارد که در لباس‌ها و اشیا در دست اجراگران دیده می‌شود. مثلا فرم‌سنج‌هایی که در دست اجراگران است به‌طورعمودی یا افقی در فضا از یک خط به یک دایره تغییر فرم می‌دهد ، یا فرم چوب‌هایی که آلت موسیقی به‌نظر می‌رسد به صورت دو خط مورب با سرهایی کره‌ای فضای یک نقاشی انتزاعی را تداعی می‌کنند که با کل مجموعه وحدت فرمی دارد. لباس‌ها هم‌چنان از فرم‌های کره، نیم‌کره، استوانه و مخروط برخوردار هستند و هم‌چنین کلاه‌ها یا فرمی که بالای سر بازیگر مرد است، کره است. گویی فضا تصویرگر گردش و یک فرم لایتناهی است که انسان در مرکز آن قرار می‌گیرد. این‌ها مثال‌ها و اشکال تجسم‌یافته‌ای هستند که همگی از دایره زاده می‌شوند. دایره‌هایی که به توان می‌رسند ، دایره‌هایی که در فضا متصاعد می‌شوند و دایره‌هایی که فرم جهان هستی(زمین و سایر موجودات) را بدین‌گونه تصویر می‌کنند. اجراگری که در بخش دوم وارد صحنه می‌شود هم در بازوها و نیم‌تنه و دست ها دارای فرم کره‌ای‌شکل است، صورت و پاها از شباهت به یک بیضی تخم‌مرغی شکل دارد. حتی ظرایف لباس نیز از این دو فرم شکل گرفته است.(نگاه کنید به تصویر۱،۳) شخصیت دیگر صحنه ، که فرم عضلات را روی لباس مخروطی شکل خود نقاشی کرده است، گویا پیوند ذات طبیعت هندسی بدن با آن‌چه در دنیای طبیعی وجود دارد را به‌تصویر می‌کشد. به‌این‌معنی که

ذات طبیعی بدن مخروطی و شکل طبیعی و قابل‌رویت آن عضلانی است. این تاکید زمانی بیشتر می‌شود که شکل متضاد او یعنی اجراگری با لباس کاملا انتزاعی(دامنی دایره‌ای و آکاردئونی) و تمام‌سفید کنار او قرار می‌گیرد. خطوط افقی دایره‌ای که حول‌محور اجراگر ساخته شده، نشانگر کشف هندسه نامرئی دیگری دربدن انسان توسط اشلمر است که گویی انسان باحلقه‌هایی افقی احاطه شده است. در بخش آخر از شکل‌هایی ماورایی مثل شکل حلزونی پیرامون بدن استفاده کرده است که نمود مادی خطوط و مسیر هندسی رابطه بدن با جهان ماورا را نشان می‌دهد. شکل دیگر در بخش سوم نمایش شکل سطح یک دایره است که به‌صورت‌عمودی از میان بدن عبور کرده است که حالتی هاله‌مانند به بدن داده است که در حالت نیم‌رخ قابل‌رویت است. این شکل از نگاه معناگرایانه اشلمر می‌تواند نشان زنده بودن و حضور طبیعت بدن داخل دایره‌ای باشد که او را دربر گرفته است. آخرین شخصیت‌های حاضر درقطعه سوم اجراگری با لباس مشکی چسبان است که دور سر و کمر او حلقه‌های سیمی دایره‌ای به‌طورتکرارشونده و متداخل وجود دارند که خطوط هندسی نامرئی اندیشه و موج افکار انسان را با پیرامون از وجهی دیگر نمایان کرده است.[۱۵](نگاه کنید به تصویر۱،۴)

در طراحی همه اشیا نمایش سادگی و هارمونی وجود دارد که می‌تواند به‌عنوان زبان هندسی تصویر تعبیر شود. در تئوری های معاصر از جسم اجراگر به‌عنوان پتانسیلی برای ساخت فضا یاد می‌شود. چنان‌چه پاملا هووارد می‌گوید:"همه اجسام مادی به‌عنوان یک زبان خلاق و دارای هارمونی می‌توانند اجزا یک اجرا باشند. به‌عنوان تئاتری که پیشرو است –هم در بعد متن و هم ابعاد بصری– ابهامی وجود دارد اجراگر/بازیگر به‌عنوان عنصر پایه ای با ترکیب نور و صوت می‌تواند بالاتر از وجوه ساخت و سازهای طراحی صحنه قرار گیرد؟"(ادی و وایت،۲۰۰۷: ۳۰)

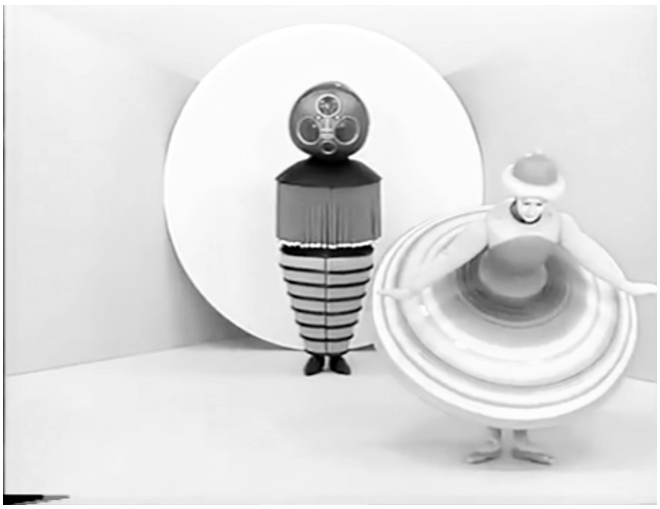
تصویر ۱،۴

۲.هندسه بدن و حرکت

"بگذارید نقطه شروعمان را حرکت بدن بازیگر در فضا در نظر بگیریم....بگذارید تصور کنیم این فضا مانند یک بتون جامد است که به سختی حرکتی در آن از نوع حرکت بدن مثل کش آمدن و چرخیدن اتفاق می‌افتد. سپس فرم هندسی از بدن را در نظر بگیرید که در یک توده جامد منجمد شده است. مثلا اگر ساق پا یا بازویمان را به صورت همزمان حول محوری از بدن بچرخانیم شکلی شبیه به یک دیسک به دست می آید و یا اگر بازو یا ساق پا را به صورت کششی حرکت دهیم یا بچرخانیم شکلی شبیه یک مخروط یا قیف حاصل می‌شود. سایر اشکال که از تقسیم فضا از طریق حرکت گردشی شکل های راس دار، طوماری و حلزونی شباهت به یک ارگان هماهنگ و تکنیکی دارد."(مک کینی و باترورس ،۲۰۱۰ :۲۶)

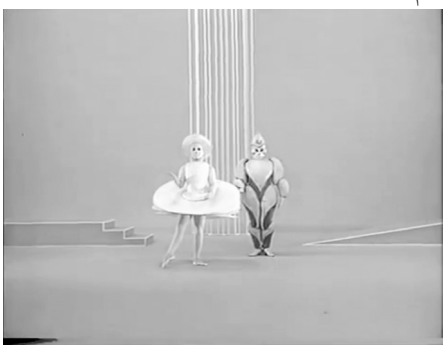
حرکت‌هایی که مبدا آن را بدن انسان درنظر می‌گیریم، در امتداد دادن سطوح و احجام در فضا و یا فرم‌هایی از حرکت‌های ابتدایی انسان مثل خرامان راه رفتن ، پرش‌های کوتاه یا چرخش‌ها و نیم‌چرخش‌ها شکل می‌گیرد که گونه دیگر از حرکت را برای انسان پیش‌رو قرار می‌دهد. با درنظر گرفتن این تئوری طراحی حرکت به‌این‌ترتیب اتفاق می‌افتد: مرحله اول انتزاع فرم از اعضا بدن ، مرحله دوم طراحی لباس به‌مثابه عنصر فضایی، سپس پیروی از فرم لباس برای طراحی فضایی که با حرکت اشکال در آن شکل می‌گیرد. در بخش اول نمایش" باله سه‌گانه" تاکید بر دایره‌ها و حجم‌های منشعب از آن به روش‌های مختلف طراحی شده است. امتداد حرکت طولی دایره منجر به استوانه می‌شود یا حرکت آن حول محوری مرکزی به شکل ۳۶۰ درجه‌ای به فرم کره‌ای می‌انجامد و حرکت از نوک محور به شکل مخروط یا نیم‌مخروط ظاهر می‌شود. با درنظر گرفتن بعد حرکت که به‌طورنامرئی در احجام ظاهرا ساکن وجود دارد ، می‌توان این حرکت‌ها را در شکل مادی‌تر آن یعنی حرکت اجراگران در لباس‌هایی می‌توان دید که با هندسه‌ای مادی احاطه شده‌اند و با پیروی از ذات اشکال به‌شیوه ای مکانیکی به حرکت درمی‌آیند. به‌عنوان‌مثال در صحنه اول اجراگر زن با لباسی که با ترکیب بدن که به دوک نخ ریسی شبیه است شروع به حرکتی دایره‌ای حول محور عمودی بدن و هم‌زمان حول دایره‌ای بزرگ‌تر در صحنه می‌کند ، در ادمه حالت دست‌ها و حرکت‌های کوتاه سر شبیه به حرکت عروسک‌های ماریونتی است که به‌صورت نیم‌دایره‌ای به‌جهت چپ‌وراست و بالاوپایین اشاره می‌کند. ساخت فضای مخروطی در حال گردش در امتداد حضور انسان در جهان مکانیکی تعریف می‌شود. و اگر جنبه غیرمکانیکی/ماشینی آن درنظر گرفته شود حرکت در فضا مانند حرکت سیارات به دور خود و حول‌محوری دایره‌وار دیگری است. به‌نظر می‌رسد اشلمر در چنین فضاسازی‌هایی با توجه به وجوه عرفانی و معناگرایانه‌اش به‌دنبال نشان دادن حرکت در فضای لایتناهی است که انسان در آن محاط شده است. حضور اجرا دیگری که حرکت او به صورت پرشی ولی آرام حرکت می‌کند از هندسه لباس او تبعیت می‌کند که شباهت به فنر دارد. پس از آنکه از حرکت باز می‌ایستد در جلو یک زمینه دایره‌ای در پشت صحنه ، اجراگر نخست در مقابلش حرکتی شبیه به تعظیم دارد – در حالی‌که دامن مخروطی او در فضا پس از

چرخش ۹۰درجه‌ای خود دایره‌ای دیگر است وبر تصویر دایره اول تاکید می‌کند – از حالت مخروطی خارج می‌شود. خطوط سطح دامن شبیه حلقه‌های کره‌های آسمان است که در مقابل دایره زردرنگ زمینه(مانند خورشید) و اجراگری با فرم سر کره‌ای حرکت و موقعیت حرکتی کرات را تداعی می‌کند.(نگاه کنید به شکل ۲۰۱). اجراگران دیگر صحنه اول ، یکی با لباسی استوانه‌ای و دیگری با لباسی شبیه به عضلات بدن ظاهر می‌شوند که در تضاد با یکدیگر از نوع حرکتی عمل می‌کنند. اولی حرکتی کاملا مکانیکی و بر اساس چرخش مستطیل حول‌محور عمودی و یا نیم‌چرخش‌هایی بر جهت و مخالف جهت عقربه‌های ساعت دارد اما حرکت اجراگر دوم شکل رقص طبیعی‌تری دارد که ناشی از فرم لباس اوست که به طبیعت ظاهری بدن نزدیک‌تر است. درادامه این صحنه ورود اجراگر زن را با لباسی مانند لباس باله ولی هندسی می‌بینیم که با اجراگر مردی که لباس عضلانی به تن کرده از دو فرم پله و رمپ پایین می‌آیند و در مقابل هم به رقص می‌پردازند ، در ابتدا هریک متناسب با فرم لباس خود ذات حرکتی فرم را به نمایش درمی‌آوردند. پس از دقایقی گویی اجراگری که لباس عضلانی به تن دارد رقص مکانیکی اجراگر مقابل را فرامی‌گیرد و به تقلید از اجراگر دیگر حرکت خود را تغییر می‌دهد. در انتها هریک از جایگاهی ورودی غیر از ورودی خود به‌طورجابه‌جا خارج می‌شوند.(نگاه کنید به تصویر ۲۰۲) به‌نظر می‌رسد اشلمر در این صحنه فرایند تکامل تغییر فرم بدن و حرکت آن را از حالت طبیعی به فرم انتزاعی را آموزش می‌دهد." در چنین تقسیم هندسی دقیقی از صحنه اجرگر در فضا جادو می‌شود و آن‌چه به دست می آید یک انسان عروسک است. این تلاش برای این است که انسان/ اجراگر از بعد و مرز فیزیکی و هم‌چنین از حرکتهای ذاتی و طبیعی خود جدا شود."(اسمیت,۲۰۰۷ : ۵۶)



تصویر ۲۰۱

در بخش سوم " باله سه‌گانه" حرکت‌ها اغلب به صورت مارپیچی است . شروع حرکت در تطبیق با لباس‌های اجراگران به شیوه‌های مختلف طراحی شده است . از لباس مارپیچی‌شکل تا سربند یا تاجی که از کنار هم قرار گرفتن کره‌ها تداعی‌گر این فرم هندسی است تا حرکت روی خطوط مارپیچی صحنه تداعی‌گر ارتباط هندسی و پتانسیل حرکتی بی‌نهایت انسان در فضای اطرافش است . در این صحنه اجراگری با سربند حلقه‌ای و دامنی حلقه‌ای وارد می‌شود و حرکت او نیز به شکل مارپیچی و دایره‌ای است. (نگاه کنید به تصویر۲،۳) هندسه فرم مارپیچی در این‌جا هم در حالت سطح و دوبعدی بیان شده و هم در لباس این اجراگر ماهیت هندسی سه‌بعدی خود را با حرکت در فضا به همان حالت تشدید می‌کند و دوباره سمبل حرکت بی‌نهایت و حرکت کرات آسمانی را یادآوری می‌کند. " این صحنه غیر ثابت تر از آن است که چشمان ما بتواند آن را در یک قاب ثابت ببیند. در قرن بیستم و در حال حاضر، در شرایطی که صحنه سیال و متحرک می‌تواند به صورت ماهرانه در صحنه های خیره کننده و متغیر با بهره از امکانات جدید نور،ماشینری صحنه و تکنولوژی دیجیتال قابل نمایش است، شیوه بدیع صحنه رقص حلقوی تغییرات و جهش صحنه ها با تجسم فضایی ما به شدت هماهنگ است ودرباره این اثر اشلمر اشاره به سطوح مختلفی از تجربه های ناب ماورایی از حرکت دارد."(تریمینگام، ۲۰۱۲: ۹۷)



تصویر ۲،۲

تصویر ۲،۳

درصحنه سوم گویی اشلمر جهانی از حرکت‌ها را به تجربه نمایش آورده است و ترکیبی از اشکال را در حرکت اجرگران طراحی کرده است مانند حرکت مارپیچی اجراگر حول خودش و به‌طورهمزمان حرکت رفت‌وبرگشت خطی در مرکز صحنه. در تصاویر آخر حرکت از فرمی ساده به فرمی پیچیده‌تر تبدیل شده است که یک‌به‌یک قابل‌رمزگشایی است. در این‌جا حرکت از شکل مکانیکی جهان مادی فراتر رفته و هندسه پنهان ارگان طبیعت یعنی بدن انسان، زایش و رابطه غیرمادی او با کائنات با بیان خاص اشلمر به ظهور رسیده است. به‌نظر می‌رسد حرکت در این سه بخش(باله سه‌گانه) از قدرتی برخوردار است که کلام یا هر سازه تجسمی دیگری در انتقال آن وجه از فضا و ارتباط آن با بشر عاجز است.

۳.هندسه صحنه و نور

طراحی صحنه در صحنه‌های تئاتر باوهاوس و به‌طورخاص آثار اسکار اشلمر به‌لحاظ شیوه بیان و کارکرد و معنای متفاوتی از آن‌چه تاکنون داشته، پیدا می‌کند. اشکال پایه مانند مربع، دایره و مثلث با پتانسیل‌های بی‌نهایت هندسی به شیوه مکتب باوهاوس از رسانه نقاشی و مجسمه به رسانه‌ای پویا مانند تئاتر راه می‌یابند. در برخی صحنه‌ها اشکال پایه به‌صورت ساده حضور دارند و در برخی دیگر ترکیبی هستند." ساده بودن همیشه به معنای کم بودن نیست و فضا همیشه نباید جامد و قابل لمس باشد.بعضی وقتها فضا به وجود می آید تا در یک اثر ناب بیانگر ترکیبی از روایت و طراحی صحنه و کارگردانی به طور غیر قابل تفکیک باشد."(مک کینی و باترورس،۲۰۱۰: ۳۲) در فضای صحنه‌های اجرای باله "باله سه‌گانه" خود صحنه به‌مثابه جعبه مکعبی خالی، کف صحنه، ابزار صحنه و لباس‌ها در ترکیب بامعماری مکعبی مصادیق بررسی هندسه آن است. هر بخش از صحنه باله شامل صحنه‌هایی مختلف است که به‌لحاظ کارکرد دراماتیک تغییر می‌یابد. در اولین بخش صحنه داخل مکعبی قرار گرفته که یال روبه‌رویی مکعب رو به تماشاگران است و نمایی با پرسپکتیوی یک نقطه‌ای دارد. یال‌های مکعب زردی با درجه رنگی متوسط است ولی یال روبه‌روی تماشاگران کمی روشن‌تر است که باعث دیده شدن سطح زمینه به صورت یک مربع است.(نگاه کنید به تصویر۳،۱)در همین صحنه حرکت اجراگر به صورت خطوطی عمودی رفت‌وبرگشتی

تصویر ۳،۱

تصویر ۳،۲

درپلان کف صحنه دیده می‌شود. در تصویر بعدی مکعب صحنه چرخیده و به‌طورمایل به سمت تماشاگران قرار گرفته و ضلع مکعب که به سمت تماشاگران است با سطحی دایره‌ای شکل پوشانده شده است.(نگاه کنید به تصویر ۳،۲) در این‌جا رابطه حرکت اجراگران نیز در طراحی پلان کف به‌طوردایره‌ای و چرخشی است. تغییر تصویر صحنه با حضور اجراگر و شکل لباس و حرکت آن‌ها بر روی دایره تمرکز دارد و حرکت دایره در فضا را با قابلیت‌های حرکتی در سه بعد و ترکیبی از دایره‌های ایستا را نشان می‌دهد. در قاب بعدی تصویر داخلی مکعب محیطی حذف و نوری یک‌دست که بر تمام جهات تابیده است زمینه‌ای یک‌دست زردرنگ را نشان می‌دهد که با خطوطی در کف صحنه به‌صورت شطرنجی پوشیده شده است. در این‌جا حرکت اجراگران متناسب با

هندسه کف صحنه است با محورهایی عمودی و افقی، که گویی ترسیم خطوط شطرنجی تاکیدی بر هندسه نهفته در حرکت‌های اجراگران را بر محورهای طولی و عرضی و حضورشان را بر سطح نشان می‌دهد. هندسه این خطوط شباهت به تقسیمات صفحه برای نقاشی است. هم‌چنین خطوط اشاره به عمق نمایی را با حرکت‌های طولی بازیگران تشدید می‌کند. "هندسه کف صحنه، موقعیتی است که راه رقصنده‌ها را مشخص می‌کند. اینها بافرم فیگورها (رقصنده های داخل لباسهای حجیم) قابل‌شناسایی هستند. هر دو جز عناصر اولیه هستند. من دلم میخواست کارهای بیشتری را با کوریوگرافی انجام دهم. منظورم بازنمایی گرافیکی مسیر رقصنده ها بود.این مساله به طور مطلوب اتفاق نیافتاد و علت آن این بود که تصاویر بسیار زیاد را باید در قابی بسیار کوچک جا می دادم که در نتیجه باعث هر گونه ابهام یا نا کاملی می شد.به طور مثال رقصنده می خواست حرکتی به جلو و عقب در یک خط داشته باشد سپس به طور مورب، دایره ای و بیضی و غیره حرکت کند. "(مک کینی و باترورس،۲۰۱۰: ۲۸) بدون اینکه فضای زردرنگ با نور منتشر تغییر کند در صحنه بعدی خطوط شطرنجی به صورت تقسیمات داخلی حجم ، در زمینه و رو به تماشاگر قرار می‌گیرد و در همان زمان اجراگری با لباسی شبیه عضلات و نزدیک به فرم‌های طبیعی بدن ظاهر می‌شود که با زمینه خود در تضاد است. به‌کارگیری تضاد در فرم ناشی ازتاثیرپذیری اشلمر از خدایان یونان باستان درفرم‌های انعطاف‌پذیر دیونیزوسی[۱۶] و فرم‌های محکم آپولونی[۱۷] بود.

تصویر ۳،۴

تصویر ۳،۳

در بخش دوم "باله سه‌گانه" شاهد صحنه‌ای صورتی‌رنگ با نوری منتشر هستیم درحالی‌که حلقه دایره‌ای سفیدی به‌طورعمودی روبه‌رویمان قرار دارد. اجراگری با لباس هندسی که دامن باله او چرخش دایره را به سمت روبه‌رو نشان می‌دهد، داخل حلقه دیده می‌شود و با حرکت دایره‌ای و حلقه‌ای خود در پشت‌وجلو حلقه و هم‌چنین عبور از وسط آن تصویرگر هندسه فضایی حلقه‌ها و دایره‌ها است.(نگاه کنید به تصویر ۳،۳) تصویر بعدی خطوطی عمودی از بالا تا کف صحنه در مرکز و یک رمپ و یک پله را در راست‌وچپ صحنه نشان می‌دهد که هر دو به‌لحاظ فرم و کارکرد در تضاد قرار گرفته‌اند . این احجام که با نورپردازی خاص و تاکید روی لبه‌های حجم

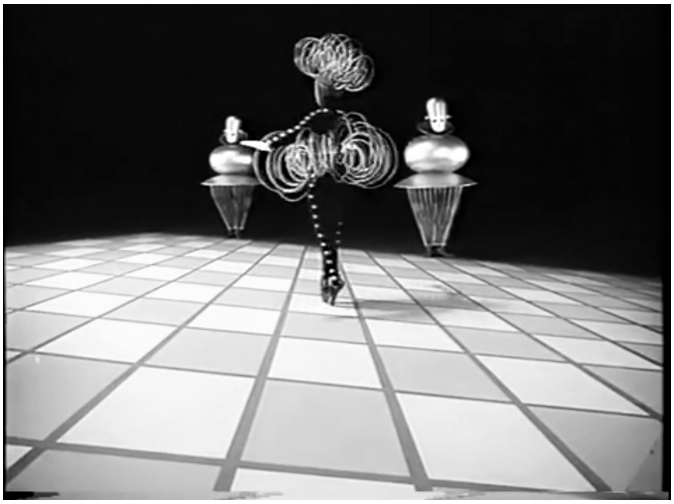
به صورت دوبعدی دیده می‌شود. دو اجراگر با دو شکل و حرکت متضاد در این صحنه از دو سمت (پله و رمپ) وارد می‌شوندو در جریان نقش‌شان با استحاله در یکدیگر که نشانگر استحاله فرم‌های طبیعی با فرم‌های هندسی است به‌طوربرعکس خارج می‌شوند. تاکید صحنه بعدی بر ادامه این جریان استحاله است که روی سه سطح مکعبی کم‌ضخامت به ایفای نقش می‌پردازند. کارکرد نور در این صحنه به‌طورمشخص در جداسازی یال‌های عمودی احجام مکعبی از سطوح افقی به صورت نمایش سه سطح مستطیلی است که با حضور سه اجراگر قرابت دارد.(نگاه کنید به تصویر ۳،۴)

تصویر ۳،۵

"دو نور در فضا وجود دارد منتشر یا شعاعی، اشلمر به عنوان یک نقاش از این ها استفاده متفاوت می کرد. درحالی‌که نور منتشر ما را احاطه کرده، در آسمان و در بازتاب سطوح مختلف به چشممان وجود دارد، نور موضعی یا شعاعی از منابع انرژی ساطع و به چشم ما می‌رسد مانند نور آتش، نور فشفشه یا لامپ."(ترینگام,۲۰۱۲: ۵۴) " نور موضعی در دنیای پیرامون ما و در صحنه به‌مراتب کمتر از نور منتشر وجود دارد. بااین‌اوصاف در صحنه‌های اشلمر عنصری مهم به‌شمار می‌رفت. در نقطه مقابل سایر اعضا تئاتر باوهاوس ، برای اشلمر با توجه به صحنه‌های مکانیکی‌اش نور موضعی اهمیتی ویژه داشت و او در تئاتر باوهاوس تنها از این ویژگی استفاده می‌کرد. دلیل استفاده از این نور پتانسیل تغییر در فضاها ، محو کردن لبه‌های تیز احجام و بازی با دریافت مخاطب بود."(تریمینگام،۲۰۱۲: ۵۵)

بخش سوم این نمایش مملو از نورهای موضعی است. و کف صحنه و محیط به صورت فضایی کاملا مشکی به دیده شدن خطوط سفید مارپیچی صحنه کمک می‌کند. خطوط مارپیچی دیگری روی لباس اجراگر که فرم لباسش منطبق با همین نوع هندسه است، وجود دارد. ساخت فضا

به کمک هر سه این عناصر یعنی فرم لباس، فرم کف صحنه و فرم حرکت شکل می‌گیرد. (نگاه کنید به تصویر ۳،۵) استفاده از نور موضعی در نشان دادن لبه‌های رمپ و پله در این صحنه استفاده شده که باتغییر رنگ لبه‌ها نیز توام است.چنان‌چه اشلمر درباره نور می گوید:"نور از اهمیت بالایی برخوردار است. ما همیشه حضوری بصری داریم و در نتیجه تجربه ناب تصویری می‌تواند خوشایند باشد. اگر فرم در حال حرکت رمز آلود است و آثار جذابی از وجوه نامرئی ماشینهای مکانیکی را نشان می‌دهد، و یا اگر فضا با کمک فرمها، رنگ ها و نور ها تغییر می یابد پس همه آن‌چه برای تماشا نیاز داریم مانند جشنی برای چشمها می‌تواند با نور محقق شود." (گرپیوس و



تصویر ۳،۶

بایر،۱۹۷۵: ۱۶۲)

تغییر در کف صحنه فقط در قاب آخر اتفاق می‌افتد که به‌صورت شطرنجی با خطوط ضخیم نمایان می‌شود که راهنمای جریان حرکت بازیگران است. حرکت‌های افقی و عمودی اجراگران در ساخت و تاکید بر سطوح نامرئی فضا به شکل حجمی مکعبی با تکرار حرکت سطح مربع در فضا شکل می‌گیرد. در این صحنه تاکید بر فرم هندسی دایره که محیط بر فرم بدن انسان است و گویی نشانگر هاله ای از انرژی انسان است درمیان تصاویر سیاه‌وسفید این صحنه به‌صورت ته‌رنگ‌هایی دیده می‌شود. (نگاه کنید به تصویر۳،۶.) صحنه های "باله سه‌گانه" با تداوم حضورعناصر متضاد به نمایش درمی‌آید که در بخش آخر با تضادهایی مانند سیاه‌وسفید، مارپیچی و شطرنجی، فرم طبیعی و هندسی و... به اوج خود رسیده است.

نتیجه‌گیری

منطق سازمان‌یافته تئاتر باهاوس اغلب در هندسه فضای مرئی یا نامرئی آن قابل‌بررسی است.

امکان و پتانسیلهایی که ساختار بدن فراهم می‌آورد، به‌عنوان شکل پایه دارای هندسه‌ای دقیق و قابل‌تعمیم در هنرهایی مانند تئاتر است. در فضای تئاتر باوهاوس، اشیا و فضا خارج از محدوده جسم انسان تعریف نمی‌شوند. انسان در مرکز تعریف روابط فضا و اشیا است.درواقع اشیا حاضر در صحنه تعریفی مستقل از جسم و ماهیت انسان ندارند. هریک از این اشیا همان‌طورکه در"باله سه‌گانه" به‌عنوان نمونه کامل و دقیق ماهیت متحرک دارند، از ذات طبیعی اعضا انسان شکل گرفته‌اند. فیزیک معاصر بنیان‌های ذره‌ای همه اشیا را چه جامد و چه غیرجامد متحرک می‌داند . بنابر تئوری‌های معاصر فیزیک جوهر کوچک‌ترین ذره ارتعاش است و ارتعاش متحرکت است بنابراین کل اشیا بدون درنظر گرفتن ماهیت قابل‌روئیتشان مرتعش هستند. این حرکت به دو صورت، حول‌محور خود و حول‌محور دوم به‌عنوان مسیر رخ می‌دهد. در فلسفه اجرای این نمایش نیز به‌درستی می‌توان حرکت‌های دوگانه‌ای ازاین‌دست را یافت. جهان‌بینی اشلمر در این نمایش نشان می‌دهد که او قایل به ازبین بردن مرزهای فیزیک و متافیزیک است و درواقع هر دو را یکی می‌داند . آن‌چه ما آن را جهان مرئی یا نامرئی می‌نامیم، می‌تواند دارای هندسه‌ای باشد که انسان وجه ارتباطی آن است. درواقع این اجرا تبلور نظریه و جهان‌بینی ماورایی اشلمر است و می‌تواند به‌عنوان پایه هندسه‌شناسی صحنه، اجراگر و حرکت باشد. نور به‌عنوان عنصری در بازنمایی و درک این هندسه مورداستفاده است و هرچند خود نور دارای شکلی هندسی نیست اما شکل‌دهنده و شکل‌پذیر است. آن‌چه به‌عنوان منظر فضا در طراحی صحنه اثر درنظر گرفته شده است شامل سطوح دوبعدی و سه‌بعدی و هم‌چنین رنگ و نور است. در آخر از ترکیبی که اشلمر در اجرایی مانند " باله سه‌گانه" با محوریت بدن و اشیا(لباس) و حرکت و فضای صحنه به‌کار می‌برد، می‌توان نتیجه گرفت که این ترکیب‌بندی دارای قابلیت هندسی بی‌نهایت است که هر بخش آن می‌تواند در تولید آثار نمایشی به‌مثابه الگو مورداستفاده قرار گیرد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱_ Bauhaus
۲_ Hubert Huffmann
۳_ Walter Gropius
۴_ Wiemar
۵_ Dessau
۶_ WassilyKndinsky
۷_ Paul Klee
۸_ Johannes Itten
۹ – Oskar Schlemmer
۱۰ – اولین استادی که مسوولیت کارگاه تئاتر را در مدرسه باوهاوس پذیرفت.
۱۱_ Triadic Ballet
۱۲_ Space Geometry
۱۳_ Body Motion
۱۴ – این اجرا نوعی رقص بوده که اشلمر از آن به نام رقص میله‌ای اسم می‌برد.
۱۵ – این اجرا نوعی رقص بوده که اشلمر از آن به نام رقص حلقه‌ای اسم می‌برد.
۱۶ – فرم‌های دیونیزوسی با اشاره به یکی از خدایان اساطیر یونان باستان دارای انحنای بیشتر و آزادتر و دارای بار هیجانی بیشتری هستند.
۱۷ – فرم‌های آپولونی با اشاره به یکی از خدایان اساطیر یونان باستان فرم‌های مستحکم و باقاعده هستند که در تضاد با فرم‌های دیونیزوسی قرار می‌گیرند.

■ فهرست منابع

• ویتفورد، فرانک(۱۳۸۵) **باوهاوس**، برگردان مژگان محمدیان، تهران، نشر موج

• Bayer,Herbert. Gropius,iseGroupius, Walter.(1975) ***Bauhaus*** 1928-1919. New York,The Museum Of Modern Art.
• Howard,Pmela.(2009) ***What Is Scenography?***, 2nd ed. London And New York, Routledge.
• McKinney, Joslin. Butterworth, Philip. (2010) ***The Cambridge Introduction to scenography***. Cambridge, Cambridge University Press.
• Oddey, Alison. White, Christine.(2006)***The potentials Of Spaces(The Theory And Practice Of Scenography And Performance)***. Bristol,Uk, Intellect.
• Smith, Matthew Wilson.(2007) ***The Total Work Of Art (From Bayreuth to Cyberspace)***. London And New York, Routledge.
• Trimingham, Melissa. (2012)***The theatre of Bauhaus(The Modern and Postmodern Stage of Oskar Sclemmer)***. London And New York, Routledge.

مقایسه تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلاآدلر و سنفورد مایسنر در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون

محسن حکیمی [نویسنده مسؤول]

حمیدرضا افشار

فاطمه شاهرودی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۸/۱۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۲

مقایسه تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلاآدلر و سنفورد مایسنر در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون

محسن حکیمی
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر ومعماری ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان
حمیدرضا افشار
استادیار ، دانشکده ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران
فاطمه شاهرودی
استادیار ، دانشکده ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران

چکیده

خلق شخصیت نمایش در یک تعامل دوسویه بین بازیگر و کارگردان، و ارایه‌ی آن شخصیت به‌نحوی باورپذیر به مخاطب به مفهوم هدایت بازیگر است و به دوشیوه‌ی مرسوم صورت می‌گیرد. نخست از درون به بیرون و دوم از بیرون به درون. زندگی درونی و بیرونی یک شخصیت با تناقضات و تضادهای فطری‌اش، نقطه‌ی کانونی و موردتوجه بیشتر کارگردانان و مربیان بازیگری بوده و برای هر دام، وسیله‌ای که بیان‌کننده‌ی این تناقضات و تضادها باشد، بازیگر آموزش دیده است. تمام تئوری‌های مربوط به آموزش بازیگر در صد سالِ گذشته ملهم از نظریات استانیسلاوسکی است که به سیستم شهرت دارد. زمانی‌که «سیستم» وارد آمریکا شد به‌واسطه‌ی تأثیری که لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر از استانیسلاوسکی پذیرفتند، به یک نحله‌ی جدید برای آموزش بازیگر تبدیل شد. براین‌اساس «متداکتینگ» با اقتباس این سه نظریه‌پرداز از سیستم مصطلح شد. دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، این نظریه‌پردازان ادعا کردند که وامدار اصلی سیستم استانیسلاوسکی‌اَند، و هریک وجوه مختلف کار استانیسلاوسکی را به‌منظور نشان دادن رویکرد خود مورداستفاده قرار دادند. این پژوهش از طریق مقایسه‌ای تطبیقی، وجوه اشتراک، افتراق و موارد تأکیدِ این سه نظریه‌پرداز را در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون مشخص می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد، وجوه اشتراک این سه نظریه‌پرداز را می‌توان در مؤلفه‌هایی هم‌چون کنش توجیه‌پذیر، شرایط مفروض نمایشنامه، تأکید بر باورپذیر بودن رفتار بازیگر و بداهه‌پردازی در محرک و پاسخ جست‌وجو کرد. از مهم‌ترین وجوه افتراق این سه نظریه‌پرداز نیز می‌توان به مبحث اصالت بازیگر و اصالت نقش اشاره کرد.

واژگان کلیدی: هدایت بازیگر، متداکتینگ، لی استراسبرگ، استلا آدلر، سنفورد مایسنر

مقدمه

سبک‌ها، شیوه‌ها و قراردادهای مختلف بازیگری را می‌توان با این حقیقت تبیین کرد که احتمالاً اعصار، دوره‌های مختلف و فرهنگ‌های متفاوت، نحوه‌ی ارتباط میان بازیگر و نقش، و نیز بازیگر و تماشاگر را به راه‌های متفاوتی کشانده است. " امروزه حرفه‌ی بازیگری، آن‌چنان دارای روش‌ها، مکتب‌ها و تکنیک‌های گوناگون گردیده که به بحثی کلاسیک تبدیل شده است " (خاکی، ۱۳۸۷: ۱۱۱). بنابراین می‌توان گفت "بازیگری قیاس و اندازه ای خاص و چارچوبی دقیقاً توصیف شده ندارد که بتوان با آن قاعده‌ای را به طور قطعی بیان کرد " (حاجیان، ۱۳۸۶: ۵۲). اما باید پذیرفت اولین نگاه علمی و سیستماتیک به بازیگری با کنستانتین استانیسلاوسکی[۱] و در قرن نوزدهم شروع شد.

" استانیسلاوسکی نه تنها در تئاتر روسیه، بلکه در تئاتر دنیای غرب نیز چهره ای بزرگ است. گرچه دستاوردهای او به‌عنوان بازیگر و کارگردان بزرگ بوده، ولی مهم‌ترین سهم او به خاطر پرتوی است که بر فنون بازیگری افکنده است " (اونز، ۱۳۹۰: ۱۳). مجموعه دستورالعمل‌هایی که استانیسلاوسکی برای بازیگران ارایه داده‌است، تحت‌عنوان سیستم شناخته می‌شود. سیستم استانیسلاوسکی، تأکید بر روانشناسی درونی بازیگر و افزایش هیجان و احساس تماشاگر دارد. استانیسلاوسکی عقیده دارد " بازیگر باید برای هر عمل و رفتاری که روی صحنه انجام می‌دهد یک منطق و توجیه درونی داشته باشد و «اگر طلایی» یا «اگر جادویی» به او در این راه کمک زیادی می‌کند. بدین معنی که «اگر» منِ بازیگر به جای این شخص و در این موقعیت بودم چه رفتاری انجام می‌دادم؟ " (مخصوصی، ۱۳۹۰: ۱۰۸). اگر جادویی عنصر دیگری که به‌عقیده‌ی استانیسلاوسکی به بازیگر برای اجرای نقش کمک می‌کند، «حافظه‌ی حسی- عاطفی»[۲] اوست. " حافظه ی حسی- عاطفی شامل فرآیندی ست که بازیگر یک وضعیت دراماتیک آشنا را با وضع عاطفی مشابهی که برایش رخ داده به یاد می‌آورد " (میتر، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

سیستم زمانی‌که وارد آمریکا شد نام متداکتینگ[۳] به‌خود گرفت و به مکتبی جدید برای شناخت شخصیت تبدیل شد. بسیاری از مربیّان، کارگردانان، و بازیگران در پیشرفت متداکتینگ سهیم بوده اند، اما سه نظریه‌پرداز، در مقام بنیان‌گذاران آن متمایز و شاخص‌اند: لی استراسبرگ[۴] (۱۹۰۱-۱۹۸۲)، استلا آدلر[۵] (۱۹۰۱-۱۹۹۲) و سنفورد مایسنر[۶] (۱۹۰۵-۱۹۹۷). توجه به این تمایز مهم‌ترین مسأله‌ای‌است که باعث شکل گرفتن پژوهش و انتخاب این سه نظریه‌پرداز شده است. چراکه، اگرچه این سه نظریه‌پرداز هنرمندانی بودند که با نیت پیشرفت و ترقی آموزش بازیگر در تئاتر، به اقتباس از سیستم استانیسلاوسکی پرداختند، لیکن دارای رویکرد یکسانی نبودند و هرکدام در این مسیر به شیوه‌ی شخصیِ خود دست یافتند. " به عقیده‌ی استراسبرگ تمام شکل نمایش به روش هنرپیشه برای بازی مربوط می‌شود. کارگردان باید به بازیگر کمک کند تا بتواند از تمام ابزاری که به او در این حرفه یاری می رساند، استفاده کند " (هاول، ۱۳۸۶: ۲۱۳). اما آدلر، به‌دنبال شیوه‌ی خاصی از پرورش بازیگر بود که متناسب با رفتارهای برون‌فکنانه باشد. وی

بازیگری را کنش حقیقی و متناسب با رویدادهایی که صحنه می‌طلبد، می‌دانست. ازطرف‌دیگر مایسنر همواره بر صداقت و رفتار باورپذیر بازیگر به‌عنوان مهم‌ترین اصل تکیه می‌کند. ازنظر وی بازیگری بروز صادقانه‌ی عکس‌العمل‌های احساسی انسان است. او به بازیگران در راه رسیدن به نقش می‌گوید: " «خودتان باشید! از هرگونه خودانگیختگی در خودتان استقبال کنید!» " (مایسنر، ۱۳۹۱: ۲۲۱). اساس روش او بازگرداندن بازیگر است به نیروی محرک آنیِ احساسش و بازی‌ای که شدیداً ریشه در غریزه دارد.

در این پژوهش با سه نوع برداشت از سیستم آشنا شده و از طریق این قیاس به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

-سبک کدام یک از این سه نظریه‌پرداز پویایی بیشتری دارد؟

-آیا می‌توان متداکتینگ را منحصر به اندیشه‌های استانیسلاوسکی قلمداد کرد؟

-آیا می‌توان دیدگاه نظریه‌پردازان متداکتینگ را منحصربه‌فرد قلمداد کرد؟

تمام این سؤالات موجب بحث و شک و تردید و فکر می‌شود و درنتیجه به این هدف منتهی می‌شود که چرایی و چگونگی وجوه تأکید در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون را در روش هرکدام از این سه نظریه‌پرداز مشخص کنند. به‌نظر می‌رسد، با توجه به نحوه‌ی برداشت استراسبرگ، آدلر و مایسنر از تئوری استانیسلاوسکی، تنوع و تعمیم‌پذیری سیستم غیرقابل‌انکار است. بااین‌وجود نمی‌توان دیدگاه متداکتینگ را منحصر به اندیشه‌های استانیسلاوسکی قلمداد کرد. ازطرف‌دیگر یک جنبه از متد نافی وجه دیگر نیست و می‌توان از این طریق تنوع و تعمیم‌پذیری متداکتینگ را نیز نتیجه گرفت.

بخش اول: رابطه‌ی کارگردان با بازیگر

۱-۱: هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون

برقراری ارتباط با بازیگران جزو مسایل مهمی است که کارگردان موظف است آن را انجام بدهد. چراکه کارگردان، کشمکش بین افراد بازی را از طریق بازیگران به مخاطب منتقل می‌کند. هاج[۷] خطاب به کارگردانان می گوید: "قصد و نیت شما، آزاد کردن قوه ی تخیل بازیگر است، نه مقید کردن آن" (هاج، ۱۳۸۲: ۱۴۳). چراکه قرار نیست یک رابطه ی یک‌سویه شکل بگیرد که در آن کارگردان دستور بدهد و بازیگر بالاجبار موظف به گوش دادن باشد. " رهبری و بازی، خودشان را در میان یک مبادله ی متقابل به‌دست آورده اند. مهم ترین چیزی که از آغاز دوره‌ی کار حاصل می‌شود، یک توافق نظر میان بازیگر و کارگردان است " (کلرمن، ۱۳۸۶: ۱۲۷). در این رابطه‌ی متقابل، هدایت بازیگر به دو شیوه صورت می‌گیرد که عبارتند از: ۱) هدایت بازیگر از درون به بیرون؛۲) هدایت بازیگر از بیرون به درون.

رویکرد هدایت بازیگر از درون به بیرون، وابسته به استراتژی‌هایی است که کار یک بازیگر را به زندگی درونی‌اش وابسته می‌داند، ازجمله خاطرات احساسی احتمالی مرتبط با تجربه‌هایی

خاص.
در رویکرد هدایت بازیگر از بیرون به درون، بازیگر باید افکار مهمی را که نویسنده‌ی نمایشنامه از طریق اشخاص بازی ارایه می‌کند، از طریق اخذ کردن عناصری از دنیای بیرون و ترکیب آن با نیروی تخیل کشف کند. در این شیوه، برخلاف هدایت بازیگر از درون به بیرون، شخصیت‌سازی، تحلیل و شناخت بازیگر از ابنای بشر است، نه نمایش زندگی درونی و خلقیات شخصی خودش.

بخش دوم: رویکرد نظریه‌پردازان متداکتینگ

۱-۲: چارچوب نظری آراء لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر

لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر، در پی رسیدن به حقیقتی هستند که بازیگران با اتکاء به آن، در مسیر رسیدن به اجرایی واقعی و صادقانه بر مبنای تخیل قرار بگیرند. در رویکرد استراسبرگ، کار اصلی برای پرورش بازیگر آموزش مهارت‌های درونی است و این امر پس از گسترش توانایی او در ایجاد تمرکز و تخیل انجام می‌شود. استراسبرگ عنوان می‌کند: " این تخیل باور اوست به واقعیت و منطق آن چه مشغول انجام دادنش است " (هاج، ۲۰۰۰: ۱۳۴). عنصر تمرکز و تخیل در این رویکرد برای آن است که به بازیگر در تحریک حس‌های تخیلی‌اش یاری رساند و بازیگر بتواند با تمرکز، جزییات مفاهیم ذهنی‌اش را به‌خاطر بیاورد. در این رویکرد، وسعت بخشیدن به حواس پنج‌گانه‌ی بازیگر، گسترش دادن امکانات ظاهری و جسمی بازیگر برای ایفای نقش‌های مختلف به‌وسیله‌ی حذف کردن عادت‌های رفتاری و روزمره و کنارزدن آن دسته از عوامل ذهنی که به علت فشار آداب اجتماعی در وی ایجاد شده و از بروز احساس‌های واقعی‌اش جلوگیری می کنند، از اهمیت بالایی برخوردار هستند. چراکه استراسبرگ بر بازکاوی حافظه‌ی حسی- عاطفی بازیگر برای ورود به دنیای فرضی نقش تأکید دارد. طبق عقیده‌ی وی، هر شخصی، فارغ از بازیگر بودن یا نبودن دارای حافظه‌ی حسی- عاطفی است که تمام نیازهای دراماتیک را درخود دارد. بازیگر فقط باید بتواند با توجه به نیازهای نقشش از این حافظه استفاده کند و پس از این که به لحظه‌ی احساس عاطفی رسید، تمرکزش را بر بخش‌های تحریک‌شده‌ی حواس پنج‌گانه حفظ کرده و با رجوع به خاطراتی که متعلق به اوست و به درک آن‌ها واقف است زودتر به فرآیند تأثر برسد. بازیگر از این طریق می‌آموزد که منابع الهام خویش را در اختیار بگیرد. براین‌اساس استراسبرگ بازیگر را موجودی توصیف می‌کند که " می‌تواند خودش را دستمایه‌ی آفرینش قرار دهد» (استراسبرگ، ۱۹۶۵: ۸۱).
آدلر معتقد است بازیگر باید با تکیه بر تخیلش دنیای نقش را بسازد. وی استفاده از خاطرات، احساسات، امیال، و مشاهدات را برای خلق شخصیت موردتوجه قرار داده و روی شرایط مفروض نمایشنامه، تخیل و کنش جسمانی بازیگر تأکید دارد. آدلر به نقل از استانیسلاوسکی عنوان می‌کند: "حقیقت در هنر حقیقت شرایط شماست" (آدلر، ۱۳۸۸: ۵۲). او خطاب به بازیگران می‌گوید:
"تمام احساسی که شما نیاز دارید در تصورتان و در موقعیت‌های نمایش یافت می‌شود. اگر به

کنشی نیاز دارید، نمی توانید آن را در یک نمایش پیدا کنید؛ می‌توانید به زندگی تان رجوع کنید، اما نه برای احساس بلکه برای کنش مشابه. شما در تجربه ی شخصی تان کنش مشابهی پیدا می کنید که نسبت به آن واکنش احساسی ارایه کردید. به آن کنش و موقعیت‌های خاص رجوع کنید و کاری را که انجام دادید به یاد بیاورید. اگر شما این فضا را به یاد بیاورید، این احساسات به شما باز خواهند گشت. اما باقی ماندن در گذشته ی شخصی تان که باعث می‌شود گریه کنید یا احساس گذشته را به شما یادآوری می‌کند، اشتباه است؛ چون اکنون در آن موقعیت‌ها نیستید. این موقعیت‌های نمایش هستند که باید با وام گیری از کنش فیزیکیِ گذشته و نه احساستان، به درستی انجام شوند" (کیسل، ۱۳۹۲: ۱۷۰).

بنابراین، آدلر نیز اهمیت برداشت از خود را در پرداخت نقش تصدیق می‌کند اما منبع الهام علاوه‌بر بُعد روان‌شناسانه و تجربیات گذشته، قوه‌ی تخیل بازیگر است. چراکه در این رویکرد " تخیلات به شرایط مفروض نمایشنامه مربوط می شوند " (روته، ۱۳۸۹: ۹).

مایسنر تمرکز را از روی بازیگر برداشته و بر روی آن‌چه شخصیت انجام می‌دهد، تأکید دارد. " او بر این باور بود که باید واکنش و پاسخ های واکنشی را آموزش داد و تقویت کرد، درست مانند فعالیت ماهیچه‌ها " (ابوت، ۱۳۹۴: ۱۸۹). روش او به‌این‌منظور طراحی شده است که تمام ابزار عقلانی را در بازیگر حذف کرده و " بازیگر را به یک پاسخگوی بی اختیار در مورد مکانی که در آن قرار دارد و اتفاقی که برایش می‌اُفتد و عملی که برایش انجام می‌شود، تبدیل کند "

بخش سوم: مقایسه‌ی تطبیقی آراء لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر

۱-۳: وجوه اشتراک و افتراق آراء نظریه‌پردازان متداکتینگ

۱-۳-۱: وجوه اشتراک

۱-۳-۱-۱: جسمانی کردن کنش(رویداد) توجیه‌پذیر

بازیگر باید هر کلمه، کنش و رابطه‌ای را روی صحنه جسمانی کرده و موجه نشان دهد. " مقصود استراسبرگ رویداد سراسری نمایشنامه نیست، بلکه حادثه ی کوچکی است که در هر صحنه ی کوتاه از نمایشنامه اتفاق می‌افتد " (دامود، ۱۳۸۹: ۹۷). اگر بازیگر با این دید به هر صحنه از نمایش نگاه کند که چکیده‌ی عملی که قرار است انجام دهد چیست، به‌سوی انجام رویداد صحنه به‌طورعملی کشیده شده و رویداد از طریق حواس پنج‌گانه‌ی او جنبه‌ی جسمانی پیدا می‌کند. آدلر نیز بر توجیه کردن هر کنشی که روی صحنه صورت می‌گیرد، تأکید داشته و از بازیگر انتظار دارد ضرورت کنش‌های موردتأکید نویسنده را درک کند. بنابراین بازیگر باید وابستگی‌اش به کلمات را ازدست بدهد و به کنش‌های نمایشنامه روی بیاورد. آدلر دراین‌باره می‌گوید: "کلمات از کنش‌ها پدید می‌آیند. بازیگر باید کنش‌های زیر واژه‌ها را با توسعه‌ی «جسمیت بخشیدن به کنش‌ها» بیاید" (هاج، ۲۰۰۰: ۱۴۱). مایسنر، جسمانی کردنِ کنش‌ها را در روابط بین بازیگران توجیه‌پذیر می‌داند. چراکه در رویکرد وی روابط پویا و زنده‌ی موجود بین بازیگران، مقدم بر

شخصیت یا طرح نمایشنامه یا هرچیز دیگری است.

۱-۳-۱-۲: زیر متن

آدلر به‌طورمرتب به این موضوع اصرار دارد که بازیگر باید از نقطه نگاه نویسنده بداند که چرا روی صحنه است. حقیقت متن از نگاه وی، احساس نویسنده از یک واقعیت کلی است، نه احساس شخصیِ بازیگر در شرایط مفروض نمایشنامه. آدلر در سال‌های بعد به این نتیجه می‌رسد که لازم است نمایشنامه‌ها را ازهم جدا کند. در این مورد می‌گوید که " در نمایشنامه‌های کلاسیک، زبان نمایش اصل است. اما در نمایشنامه‌های مدرن جملات همه‌چیز نیستند. هدف از تئاتر مدرن برای بازیگر، بازی کردن نیست، بلکه یافتن حقیقت نمایشنامه در درون خویشتن است. در این نوع آثار، زیر متن و آن‌چه در لابه‌لای جملات نهفته‌اند بسیار مهم‌تر از خود جملات‌اند " (دامود، ۱۳۸۹: ۱۹۲-۱۹۳) این رویکرد هم‌چون انعکاسی از روش استراسبرگ است. شاهد این مدعا مؤلفه‌های حاکم بر تئوری استراسبرگ است که از هر واژه برای رسیدن به یک حس خاص، پُل می‌زند. در تئوری وی بازیگر باید سراغ همانندسازیِ احساس حاکم در زیرمتن با احساسی مشابه در زندگی شخصی‌اش بگردد و از طریق حافظه‌ی حسی- عاطفی آن را بازسازی کند. بنابراین، کلمات به‌خودیِ‌خود مهم نیستند بلکه احساس نهفته در پشت کلمات دارای اهمیت هستند. ازنظر مایسنر هم، نمایشنامه فقط یک طرح کلّی برای زندگی درونی بازیگر به‌شمار می‌آید. وی به شاگردانش می‌گوید:

" متن همانند قایق پارویی، و عاطفه رودخانه ای ست که قایق پارویی رویِ آن قرار می‌گیرد. متن روی این رودخانه شناور می‌شود. اگر رودخانه پر تلأطم باشد، کلمات همانند قایقی در رودخانه ای ناآرام بیرون می ریزند. همه چیز موکول است به رودخانه ای که عاطفه ی شماست " (مایسنر و لانگ‌ول؛ ۱۹۸۷: ۱۱۵).

۱-۳-۱-۳: تأکید بر استفاده از تخیل در شرایط مفروض نمایشنامه

پس از یافتن زیر متن، بازیگر باید کلی‌گویی‌ها را کنار گذاشته و بر شرایط مفروض نمایشنامه تأکید داشته باشد. هنگام تعیین شرایط مفروض، بازیگر به‌گونه‌ای رفتار می‌کند که گویی همواره در همان حقیقت شرایط محیطی شخص بازی قرار دارد. بنابراین ناگزیر است به قوه‌ی تخیل خود رجوع کرده و به جسمانی کردن واکنش‌هایش در شرایط مفروض(پیشنهادی) نمایشنامه بپردازد. آدلر بیش از دیگر نظریه‌پردازان متداکتینگ بر این موضوع اصرار داشته و مدعی ست که نود و نه درصد اتفاقات روی صحنه از تخیل بازیگر در شرایط مفروض نمایشنامه نشأت می‌گیرند. او می‌گوید: " شما هیچ گاه نام و ویژگی شخصی خود را نخواهید داشت یا هرگز در خانه ی خود نخواهید بود. هر کسی که با او سخن می گوئید زاده ی تخیل نمایشنامه نویس است" (آدلر، ۱۹۸۸: ۱۷).

۱-۳-۱-۴: تأکید بر باورپذیر بودن رفتار

رویکرد مشترک نظریه‌پردازان متداکتینگ در ارایه‌ی بازیِ باورپذیر بازیگر، کاملاً مشهود است و

دور از ذهن نیست که بگوییم درنهایت هر سه همین مؤلفه را در خروجیِ کار، از بازیگر انتظار دارند. راه دستیابی به رفتار واقعی و باورپذیر از طریق دست‌یابی به عواطف ممکن خواهد شد اما هرگز نباید به احساسات اشاره کرد. در این ارتباط الیا کازان[۸]، کارگردان متداکتینگ اظهار داشته است:

" «باید واقعی بود، نباید به القاء تقلید سطحی دست زد، بازیگر باید بررسی کند که شخصیتی که نقش آن را ایفاء می‌کند چه کاری انجام می‌دهد؛ عواطف باید واقعی(باورپذیر) باشند، نه ساختگی، عواطف باید رخ بدهند، نه این که به آن‌ها اشاره شود» " (کازان، ۱۹۸۸: ۱۴۳).

۱-۳-۱-۵: بداهه‌پردازی محرک و پاسخ

در رویکرد نظریه‌پردازان متداکتینگ، بداهه‌پردازیِ محرک و پاسخ، از درجه اهمیت بالایی برخوردار است. برای نایل شدن به تجربه‌ی احساسات واقعی، بازیگر لحظه‌به‌لحظه روی محرک‌ها کار می‌کند. وی روی صحنه طوری سخن می‌گوید و گوش می‌دهد که گویی رویدادها عملاً در حال وقوع‌اند. در رویکرد آدلر محرک و پاسخ در روابطی پایدار و پویا هم‌زمان با آماده‌سازی ذهن اتفاق می‌افتد. مایسنر اصرار دارد اجراهای طولانی نباید بازیگران را به واکنش‌هایی مکانیکی و فاقد جوهره‌ی بداهه‌پردازانه سوق داده و آن‌ها را از متمرکز بودن بر روی هم غافل کند. " اگر بازیگری رفتارش را تغییر دهد، بازیگر دیگر باید رفتار خود را به منظور مطابقت با علائم و محرک‌های متفاوت تنظیم کند " (هاج، ۲۰۰۰: ۱۴۶). بنابراین بداهه‌پردازی محرک و پاسخ که از رفتارهای بازیگران روی صحنه شکل می‌گیرد در تمام مدت زمان بازی در جریان است. کار اصلی بداهه‌پردازی در این شکل اجرای کنش، مبتنی بر نوعی تعامل است که معطوف به ارتباطی آنی و خودجوش بوده و در لحظه اتفاق بیفتد. این مؤلفه در رویکرد استراسبرگ به کشف احساس‌های شخصی بازیگر می‌انجامد و نتیجه‌اش آن ست که برای بیننده این توهّم را به‌وجود می‌آورد که آن‌چه می‌بیند از قبل برنامه‌ریزی نشده، بلکه همه‌چیز برای اولین بار و خودبه‌خود در حال رخ دادن است. دقیقاً همان‌چیزی که آدلر و به‌خصوص مایسنر از بازیگر انتظار دارند.

۱-۳-۱-۶: شخصی‌سازی

شخصی‌سازی طبق عقیده‌ی آدلر ابتدا باید از فیلتر باورِ بازیگر عبور کند تا موردتوجه و باور تماشاگر هم قرار بگیرد. شبیه کودکی که ابتدا اسباب‌بازی‌اش را درک کرده و از آن یک حقیقت می‌سازد و سپس آن حقیقت با دنیای ذهنیِ کودک پیوند خورده و در تک‌تکِ لحظات آن را شخصی می‌کند. آدلر می‌گوید: " «به هر یک از وسایل صحنه که مورد استفاده قرار می دهید، حقیقت شخصی خود را اضافه کنید تا به آن اصالت دهد» " (آدلر، ۱۳۸۸: ۹۰). مثلاً " زمانی که پولیوری را در کشو می گذارید، با بررسی نخ شُل شده اش و محکم کردنش شخصی سازی می‌شود " (کیسل، ۱۳۹۲: ۹۶). درنهایت این‌که بازیگر از روی واقعیت عاطفی و روانشناسانه اش(در رویکرد استراسبرگ)، یا با تأکید و توجه مدام بر قدرت تخیلش(در رویکرد آدلر) و یا با بهره گیری از روابطی پویا و زنده با دیگر بازیگران(در رویکرد مایسنر)، وجوهی از خاطرات، تجربه‌ها و

مشاهدات زندگی شخصی‌اش را که با نقش همبسته است، پیشِ‌چشم می‌آورد.

۱-۳-۲: وجوه افتراق

۱-۳-۲-۱: اصالت بازیگر و اصالت نقش

ازنظر استراسبرگ جوهره‌ی بازیگری «روانشناسانه» است و منابع در حافظه‌ی بازیگر به‌وفور یافت می‌شود. ازنظر آدلر، جوهره‌ی بازیگری «جامعه‌شناسانه» است و بازیگر از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کند. در جایی‌که استراسبرگ بر واقعی کردن شخصیت با استفاده از مواد زندگی شخصی بازیگر تأکید می‌کند، آدلر پیشنهاد می‌دهد که الهام بازیگر باید از دنیای نمایشنامه نشأت بگیرد. بنابراین تفاوت عمده را می‌توان در رویکرد آنان به دنیای درونی و بیرونی نقش جست‌وجو کرد. درمجموع استراسبرگ اصالت را به بازیگر می‌دهد و آدلر به نقش. مایسنر، برخلاف تأکید آدلر بر شرایط مفروض نمایشنامه، بر رفتار آنی و بی‌اختیار، و نه‌تنها موقعیت مفروض، هم‌چون نتیجه‌ی روابط زنده (لحظه‌ی حقیقی روی صحنه) تأکید داشته و به زندگی درونی بازیگر باور دارد.

۱-۳-۲-۲: واقعیت استراسبرگ، تخیل آدلر و مایسنر

استراسبرگ به حضور مؤلفه ی «واقعیت» از طریق رجوع به عاطفه ی تجربه شده و شخصی بازیگر اصرار دارد اما آدلر و مایسنر خواستار جایگزینی آن با تخیل هستند. مایسنر از بازیگران می‌خواهد تا به‌جای تأکید بر روی طرح و سناریو بر روی هم‌بازی خود روی صحنه متمرکز باشند. در ین‌صورت به‌طورخودجوش واکنش نشان خواهند داد. درنتیجه مایسنر به این‌که چگونه عواطف مورد احتیاج بازیگر در اختیار او قرار می‌گیرد، اهمیت نمی‌داد. او می‌گوید: " این احساس از هرجا می‌تواند بیاید، احساس خودانگیخته ای که از خیال می آید و نتیجه ی هوش خلاق است" (مایسنر، ۱۳۹۱: ۱۱۲). مایسنر در تحلیل نهایی معتقد بود که " بازآفرینی عواطف از طریق تخیل‌بهتر امکان پذیر است " (دامود، ۱۳۸۹: ۱۸۷). آدلر نیز تأکید دارد عواطف بازیگر مهم نیست. آن‌چه دارای اهمیت است عواطف شخصیت نمایشنامه است. درنتیجه یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های عمده در کار این سه نظریه‌پرداز، اهمیت بهره گیری از تخیل در شرایط پیشنهادیِ متن در رویکرد آدلر و مایسنر و اهمیت بهره گیری از شرایط زندگی شخصی بازیگر در رویکرد استراسبرگ است.

نتیجه‌گیری

از آن‌جا که مقصد اصلی پژوهش دست یافتن به مقایسه‌ای تطبیقی بین آراء سه نظریه‌پرداز متداکتینگ بوده است، به‌نظر می‌رسد، هرکدام از این نظریه‌پردازان روش خاص خود را در روند تمرینات عملی هدایت بازیگر از درون به بیرون و از بیرون به درون برای رسیدن بازیگر به شخصیتی باورپذیر ارایه داده‌اند. لی استراسبرگ بر حافظه‌ی حسی- عاطفی بازیگر برای ساختن دنیای فرضی نقش تأکید دارد. اما ازآن‌جاکه احساسات خاطرات گذشته سخت به‌دست

می‌آیند، آدلر معتقد به ساختن دنیای فرضی نقش به‌وسیله‌ی تخیل بازیگر است. مایسنر می‌گوید، به‌مرورزمان، اصالتِ معنایی گذشته تغییر می‌کند. به‌همین‌دلیل تمهید مابه‌ازایِ شخصی و استفاده از حافظه‌ی حسی- عاطفی را رد می‌کند. وی بیش از استراسبرگ و آدلر بر تمرینات جمعیِ ایجاد کنش و واکنش خلاقه، برای تأثیرگذاری بازیگران بر یکدیگر، تأکید کرده است. به‌نظر می‌رسد سبک بازیگری مایسنر پویاترین سبک باشد، چراکه از بازتاب اجتناب می‌کند، درحالی‌که آدلر و استراسبرگ بر شخصیتی متمرکز هستند که در شرایط وابسته توسعه‌ای‌تر عمل می‌کند. درهرصورت خواه تأکید بر رفتار روانشناسانه‌ی استراسبرگ باشد، یا جامعه‌شناسامه‌ی آدلر یا خودجوش مایسنر، نظریه‌پردازان متدکتینگ در پی واقعیتی هستند که با آن شالوده‌ی هر اجرای با کیفیتی را در اختیار بازیگران قرار دهند. با توجه به موارد مطرح‌شده، به‌نظر می‌رسد متداکتینگ نه منحصربه فرد باشد، نه آن‌که با قرارگرفتن در یک ظرف واحد، ناسازگار. متداکتینگ، هنگامی‌که درست مورداستفاده قرار گیرد، همه‌جانبه است. به‌طورمشخص، متداکتینگ تنها وامدار تئوری استانیسلاوسکی نیست. بلکه ملهم از تجربیات افراد دیگری نیز هست که قبل از استانیسلاوسکی اندیشه‌هایشان را پیرامون نمایش و بازیگری ارایه داده‌اند. تجربیاتی که با دگرگونی‌های فراوان به سیستم ختم شده و بعدها به شکل متداکتینگ به منصه‌ی‌ظهور رسیده است.

جدول مقایسه ی تطبیقی رویکرد لی استراسبرگ، استلا آدلر و سنفورد مایسنر

لی استراسبرگ	استلا آدلر	سنفورد مایسنر
هدایت بازیگر از درون به بیرون	هدایت بازیگر از بیرون به درون	هدایت بازیگر از بیرون به درون
توجیه کنش نمایشنامه ازطریق تقطیع رویدادها و جسمیت بخشیدن به کنش‌ها به‌واسطه‌ی حواس پنج‌گانه‌ی بازیگر	توجیه کنش نمایشنامه ازطریق درک زیرواژه‌ها و جسمیت بخشیدن به کنش‌ها به‌واسطه‌ی شرایط مفروض نمایشنامه	توجیه کنش نمایشنامه از طریق برقراری روابط پویا و زنده بین بازیگران
توجه مستمر به زیرمتن و دور کردن بازیگر از وابستگی به کلمات	توجه مستمر به زیرمتن و دور کردن بازیگر از وابستگی به کلمات	توجه مستمر به زیرمتن و دور کردن بازیگر از وابستگی به کلمات

بازیگران از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کنند اما منابع الهام در حافظه‌ی بازیگر یافت می‌شود	بازیگران از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کنند و منابع الهام در دنیای نمایشنامه یافت می‌شود	بازیگران از شرایط مفروض نمایشنامه برداشت می‌کنند اما منابع الهام را از هر طریقی که به برانگیختگی بازیگر منجر شود، می‌توان یافت
تأکید بر رفتار باورپذیر بازیگر	تأکید بر رفتار باورپذیر بازیگر	تأکید بر رفتار باورپذیر بازیگر
بداهه‌پردازی محرک و پاسخ مبتنی بر گسترش توانایی عکس‌العمل‌ها بین بازیگران است که به‌صورت آنی و لحظه‌ای در اجرا اتفاق می‌افتد	بداهه‌پردازی محرک و پاسخ مبتنی بر گسترش روابط پایدار و پویا بین بازیگران است که هم‌زمان با آماده‌سازی ذهن اتفاق می‌افتد	بداهه‌پردازی محرک و پاسخ مبتنی بر نوعی تعامل پایدار و پویا بین بازیگران است که معطوف به ارتباطی آنی و خودجوش بوده و در لحظه اتفاق می‌افتد
تأکید بر شخصی‌سازی نقش از طریق رجوع به حافظه‌ی شخصی	تأکید بر شخصی‌سازی نقش از طریق رجوع به تخیل	تأکید بر شخصی‌سازی نقش از طریق حذف هر نوع ابزار عقلانی
تأکید بر ابعاد درونی نقش (وجه روانشناسانه)	تأکید بر ابعاد بیرونی نقش (وجه جامعه‌شناسانه)	تأکید بر استفاده ی موازی از ابعاد بیرونیِ و درونی نقش (وجه خودجوش)
معتقد به اصالت بازیگر	معتقد به اصالت نقش	معتقد به اصالت لحظه
تأکید بر واقعیت عمل	تأکید بر تخیل	تأکید بر حقیقت عمل و حقیقت لحظه
بازآفرینی عواطف از طریق استفاده از مواد زندگیِ شخصی بازیگر	بازآفرینی عواطف با استفاده از تخیل در شرایط مفروض نمایشنامه	بازآفرینی عواطف از طریق احساس خودانگیخته‌ای که از خیال می‌آید
تأکید بر تبدیل شدن دنیای شخصی بازیگر به تکنیکی که برای او منحصربه‌فرد است	تأکید بر استفاده از تکنیک برای رسیدن به نوعی روش دایمی برای بازی کردن با مهارت های تکنیکی	تأکید بر استفاده از تکنیک برای رسیدن به نوعی روش دایمی برای خوب بازی کردن که ریشه در غریزه دارد
دست یافتن به تکنیک از طریق روابط-غریزی	تعامل هم‌زمان تکنیک و غریزه با تأکید بر تقدم تکنیک	دست یافتن به غریزه از طریق روابط تکنیکی
توجه بازیگر معطوف به خود	توجه بازیگر معطوف به نقشِ خود	توجه بازیگر معطوف به دیگری

■ پی‌نوشت‌ها

1_Constantin Stanislavski
2_ Affective Memory
3_ Method Acting
4_ Lee Strasberg
5_ Stella Adler
6_ Sanford Meisener
7_ Alison Hodge

8_ Kazan. E

■ فهرست منابع

الف. منابع فارسی

کتاب

– آدلر، استلا. (۱۳۸۸) **تکنیک بازیگری**. ترجمه‌ی احمد دامود، چاپ سیزدهم، تهران، انتشارات مرکز

– ابوت، جان. (۱۳۹۴) **کتاب بازیگری**. ترجمه‌ی اردشیر مهرآبادی، چاپ اول، تهران، انتشارات نخستین

– اِونز، جیمز روز. (۱۳۹۰) **تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک**. ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، چاپ ششم، تهران، انتشارات سروش

– دامود، احمد. (۱۳۸۹) **بازیگری متد**. چاپ هفتم، تهران، انتشارات مرکز

– دامود، احمد. (۱۳۸۷) **اصول کارگردانی تئاتر** . چاپ هشتم، تهران، انتشارات مرکز

– روته، جوانا. (۱۳۸۹) **کلاس‌های بازیگری استلا آدلر** . ترجمه‌ی مهدی ارجمند، چاپ سوم، تهران، انتشارات نقش و نگار

– کِلِرمَن، هارولد. (۱۳۸۶) **درباره‌ی کارگردانی**. ترجمه‌ی منوچهر خاکسار هرسینی، چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– کیسل، هووارد. (۱۳۹۲) **هنر بازیگری استلا آدلر** . ترجمه‌ی فاطمه خسروی، چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– مایسنر، سنفورد؛ لانگ ول، دنیس. (۱۳۹۱) **تکنیک بازیگری**. ترجمه‌ی منصورخاکسارهرسینی، چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– مخصوصی، بهروز. (۱۳۹۰) **درآمدی بر تاریخ نمایش**. چاپ اول، تهران، انتشارات افراز

– میتر، شومیت. (۱۳۸۴) **شناخت نظام های تئاتر** . ترجمه ی عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی نصب. چاپ اول، تهران، انتشارات قطره

– هاج، فرانسیس. (۱۳۸۲) **کارگردانی نمایشنامه «تحلیل، ارتباط شناسی و سبک»**. ترجمه ی منصور براهیمی و علی اکبر علیزاد. چاپ اول، تهران، انتشارات سمت

– هاول، لوری. (۱۳۸۶) **بازیگری به روش لی استراسبرگ**. ترجمه‌ی فرداد صفاخو و آرزو طویر سیاری، چاپ اول، تهران، انتشارات پارت

مقاله

– حاجیان، مهدی. (۱۳۸۶) **ماهیت بازیگری. مجله‌ی نمایش**، شماره‌ی (۹۷–۹۸)، ص ۳۶–۳۹

– خاکی، محمدرضا. (۱۳۸۷) **ظهور شیوه‌های نوین بازیگری در قرن نوزدهم و نیمه‌ی اول قرن بیستم. نشریه‌ی هنرهای زیبا**، شماره‌ی (۳۴)، ص ۱۱۱–۱۱۷

ب. منابع انگلیسی

- Adler, S. (1976) ***Stella Adler, Educational Theatre Journal 4)28)***, December: 12-506.
- Hodge, Alison (2000) ***Twentieth Century Actor Training***, London and New York, Routledge.
- Kazan, E. (1988) ***A Life***, New York: Alfred A. Knopf.
- Meisner, S. and Longwell, D. (1987) ***Meisner on Acting***, New York: Vintage.
- Strasberg, L (1965) ***Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions***, R. Hethmon (ed.), New York: Theatre Communications Group.

ج. پایگاه اینترنتی

- Sanford Meisner. Biofiles\sandy- profile-s.gif.

تئاتر کاربردی و بازسازی شرایط جنگ در مناطق عملیاتی

حسین فدایی‌حسین [نویسنده مسوول]

محمدعلی خبری

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۱۰/۱۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۰۴

تئاتر کاربردی و بازسازی شرایط جنگ در مناطق عملیاتی

حسین فدایی‌حسین
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

محمدعلی خبری
استادیار ، هیئت علمی پژوهشکده هنر و معماری سازمان جهاد دانشگاهی

چکیده

«تئاتر کاربردی» گونه‌ای از اجرای نمایش است که برای توصیف روش‌ها و تکنیک‌های اجرای تئاتر در فضایی خارج از محیط‌های متداول اجرایی، به‌منظور تأثیر گذاشتن بر قشر وسیع‌تری از مخاطبان جهت تغییرات اجتماعی و یا آگاهی‌بخشی جامعه. ازاین‌میان «تئاتر محیطی» و «تئاتر میراث» به‌عنوان دو شاخه‌ی اصلی از تئاتر کاربردی، اهداف و مفاهیم مختلفی را دربر می‌گیرند، «تئاتر محیطی» نمایشی برنامه‌ریزی‌شده در یک حوزه‌ی مکانی است که داستان نمایش به آن مربوط می‌شود و درواقع شباهت زیادی به محیط رویداد داستان دارد و «تئاتر میراث» نوعی بهره‌گیری از تئاتر و فنون تئاتری برای انتقال آگاهی درباره‌ی مفاهیم میراث فرهنگی و تاریخ گذشته است. شکل اجرایی در هر دو گونه‌ی نمایشی ذکرشده، ایجاد شرایط، محیط و موقعیتی تقریباً مشابه همان محیط و شرایط اتفاق‌افتاده در گذشته است. این تحقیق به‌دنبال آن است که نشان دهد چگونه می‌توان از این روش و تکنیک در بازسازی موقعیت‌های جنگ در مناطق عملیاتی، برای اجرای نمایش استفاده کرد. برای این منظور این مقاله به بررسی ویژگی‌های «تئاتر کاربردی» و روش‌های مختلف اجرا با تأکید بر دو گونه‌ی اجرایی «تئاتر محیطی» و «تئاتر میراث» و چگونگی استفاده از این روش‌ها در بازسازی موقعیت‌های جنگ، در مناطق عملیاتی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: تئاتر کاربردی، تئاتر محیطی، تئاتر میراث، بازدید، مناطق جنگی، تعامل با تماشاگر.

مقدمه

در میان، گونه‌های مختلف اجرای نمایش، به‌خصوص اجرا در فضاهای بیرونی، نوعی نمایش تحت‌عنوان «تئاتر کاربردی» وجود دارد. «تئاتر کاربردی»[1] بهترین توصیف برای روش‌ها و تکنیک‌های تئاتر در فضایی خارج از محیط‌های متداول اجرا، به‌منظور تأثیر گذاشتن بر قشر وسیع‌تری از مخاطبان جهت تغییرات اجتماعی و یا آگاهی‌بخشی جامعه محسوب می‌شود. این واژه دربرگیرنده‌ی انواع مختلف شیوه‌های اجرایی ازجمله «تئاتر تعلیمی» (تئاتر در آموزش)[2] ، «تئاتر برای بررسی تضادها»[3]، «تئاتر بازپخش» ، «تئاتر بین‌نسلی (همگانی)»[4] ، «تئاتر محیطی»[5] ، «تئاتر میراث»[6] و انواع دیگر است. (مک‌کاسلین، ۱۳۹۰: ۴۸۱)

از میان گونه‌های مختلف تئاتر کاربردی «تئاتر محیطی» نمایشی برنامه‌ریزی‌شده در یک حوزه‌ی مکانی است که داستان نمایش به آن مربوط می‌شود و درواقع شباهت زیادی به محیط رویداد داستان دارد. (مک کاسلین،۱۳۹۰:۵۳۲) در این اجرا گاهی اوقات، فضای کافی برای جا دادن چندین محیط به‌طورهم‌زمان وجود دارد. صحنه‌هایی در اطراف این منطقه با تماشاچیانی که از یک محل به محلی دیگر می روند، تنظیم می‌شوند. ازسوی‌دیگر، «تئاتر میراث» که به «تئاتر موزه»[7] نیز معروف است نوعی بهره‌گیری از تئاتر و فنون تئاتری برای انتقال آگاهی درباره‌ی مفاهیم میراث فرهنگی و تاریخ گذشته است. (مک کاسلین،۱۳۹۰: ۵۱۹) این گونه‌ی نمایشی اغلب توسط موزه‌ها و با هدف آموزش، افزایش اطلاعات و سرگرم‌سازی مورداستفاده قرار می‌گیرد اما در محیط‌هایی با سوابق تاریخی و فرهنگی خاص مانند، پاتوق‌ها، نمایشگاه‌ها و گالری‌های هنری، محل زندگی و فعالیت افراد سرشناس، اماکن تاریخی، و یا محیط‌ها و مکان‌هایی که در تاریخ، فرهنگ و تمدن جامعه‌ای تأثیر فوق‌العاده‌ای داشته‌اند نیز، به اجرا درمی‌آید. (شکنر، ۱۳۸۶: ۷۰) شکل اجرایی در هردو گونه‌ی نمایشی ذکرشده، ایجاد شرایط، محیط و موقعیتی تقریباً مشابه همان محیط و شرایط اتفاق افتاده در گذشته است.

استفاده از این روش از همان نخستین سال‌های پس از پایان هشت سال دفاع‌مقدس، بازدید از مناطق عملیاتی احساس می‌شد. اولین گروه‌هایی که از این مناطق بازدید می‌کردند، رزمندگانی بودند که در این مناطق حضور داشته و شاهد دفاع هم‌رزمان خود بودند. اما به‌مرور این حرکت توسعه یافت و با استقبال مردم در قالب کاروان‌های راهیان نور ادامه پیدا کرد.

ازسوی‌دیگر، در چندسال اخیر، برنامه‌هایی برای حضور گروه‌های هنری و به‌طورمشخص گروه‌های نمایشی در مناطق عملیاتی و در جریان برگزاری اردوهای راهیان نور، به اجرا درآمده است؛ که سبب می‌شود این ضرورت بیشتر احساس شود. بنابراین لزوم ارایه‌ی طرحی جامع برای اجرای برنامه‌ای نمایشی براساس جدیدترین شیوه‌های اجرای تئاتر در فضاهای بیرونی، که هم شرایط و امکانات محیط‌های اجرایی در مناطق عملیاتی را درنظر بگیرد و هم از ظرفیت‌های موجود بهترین استفاده را ببرد، احساس می‌شود: برنامه‌ای که بتواند فراتر از اجرای صرف یک نمایش، آن

را به‌سمت یک مراسم و آیین نمایشی برده و با بازسازی شرایط جنگ و دخیل کردن بازدیدکنندگان در موقعیت اجرا، آنان را در تجربه‌ای بسیار شبیه به حضور در شرایط واقعی جنگ، شریک کند.
هدف این پژوهش پاسخ به این پرسش است که در بازسازی موقعیت‌های جنگ در مناطق عملیاتی چگونه می‌توان از این روش و تکنیک برای اجرای نمایش استفاده کرد. برای این منظور ابتدا به ویژگی‌های «تئاتر کاربردی» و روش‌های مختلف اجرا با تأکید بر دو گونه‌ی اجرایی -«تئاتر محیطی» و «تئاتر میراث»- می‌پردازیم و سپس به چگونگی استفاده از این روش‌ها در بازسازی موقعیت‌های جنگ در مناطق عملیاتی اشاره خواهیم داشت. مقاله تلاش خواهد کرد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:
۱ـ آیا تئاتر کاربردی قابلیت اجرا در سطحی وسیع مانند مناطق عملیاتی را دارد؟
۲ـ دخیل کردن مخاطب در تجربه‌ای مشترک با گروه اجرایی برای بازسازی فضای جنگ، چگونه امکان‌پذیر است؟
۳ـ استفاده از تئاتر کاربردی برای بازسازی شرایط جنگ چه تأثیری در درک بهتر مخاطبان از فضای جنگ خواهد داشت؟
دراین‌راستا ابتدا به مبانی نظری درباره‌ی گونه‌ها و کارکردهای انواع تئاتر کاربردی با تأکید بر دو گونه‌ی مورداستفاده در تحقیق، «تئاتر محیطی» و «تئاتر میراث» پرداخته، سپس به بررسی تئاتر در مناطق جنگی پرداخته و بعد به جریان بازدید از مناطق جنگی در قالب «راهیان نور» اشاره می‌شود. درنهایت راه‌کارهای استفاده از محیط جنگ در بازسازی شرایط جنگ و استفاده از روش‌های «تئاتر میراث» در بازآفرینی فضای جنگ موردبررسی قرار خواهد گرفت

مبانی نظری

۱- تئاتر کاربردی، روش و رویکرد

اصطلاح «تئاتر کاربردی» که توسط «فیلیپ تیلور»[۸] در کتابی به همین نام مورداستفاده قرار گرفته است، عنوانی است برای انواع فعالیت‌های نمایشی که معمولاً خارج از سایر فعالیت‌های معمول تئاتری و به‌طورمشخص برای سود رساندن به اشخاص و اجتماعات تهیه و اجرا می‌شوند. "تعریف تئاتر کاربردی، در مدرسه‌ی مرکزی گفتار و درام[۹] لندن عبارت است از مداخله، مراوده، توسعه، تفویض اختیار و بیانگری در حین کار با افراد و اجتماعات خاص.." (نیکلسون، ۱۳۸۹: ۱۹) بنابراین، همان‌گونه که پیشتر بیان شد، «تئاتر کاربردی» بهترین توصیف برای روش‌ها و تکنیک‌های تئاتر در فضایی خارج از محیط‌های متداول اجرا، به‌منظور تأثیر گذاشتن بر تغییرات اجتماعی و یا آگاهی‌بخشی به بیشتر جامعه محسوب می‌شود. در هنرهای نمایشی کاربردی، آن‌چه بیش از حاصل کار اهمیت دارد، فرآیند کار گروهی است. این فرآیند در انواع و اقسام نمایش‌های کاربردی اولویت دارد به‌این‌معنا که اگر در تئاتر در شکل متداول (زیبایی‌شناسانه)، حاصل کار باید به بهترین شکل در معرض‌دید تماشاگران قرار گیرد، در نمایش کاربردی معمولاً اعضای گروه نمایش به هدایت و

رهبری مربی کارگردان، اهدافی آموزشی، اصلاحی را دنبال می‌کنند.
در شکل کاربردی نمایش، تعامل و مشارکت افراد گروه در طول تمرین و آماده‌سازی اهمیت می‌یابد و همین تعامل و مشارکت سبب‌ساز تغییروتحول در رفتار و نگرش حاضران و فعالان فرآیند نمایش کاربردی می‌شود. درواقع هدف مخاطبان و تماشاگران در نمایش کاربردی کاملاً با هدف مخاطبان تئاتر متداول و زیبایی‌شناسانه تفاوت پیدا می‌کند. "با تأمل در سیر پیدایش و گونه‌گونی نمایش کاربردی، متوجه می‌شویم که این شیوه‌ی مهم به طور ناگهانی و بدون پیش‌زمینه از وجه هنری و زیباشناسانه آن مجزا نشده، بلکه به‌تدریج از بطن این تئاتر اشتقاق حاصل کرده است. اما توان بالقوه‌ی وجه کاربردی در تئاتر از ابتدای شکل‌گیری درام در آن مستتر بوده است و با گذشت ایام و به‌ویژه در قرون معاصر تمایل به استفاده از این قابلیت‌های نهفته رفته‌رفته بیش‌تر شده است."(امینی، ۱۳۸۹: ۸)
اکروید[۱۰] در تعریف خود از تئاتر کاربردی هم تجربه‌های فرایندمحور و هم اجرایی را می‌گنجاند و از باورهای مشترک تعداد زیادی از فعالان مختلف در این حوزه به یک جمع‌بندی مفید می‌رسد: "آن‌ها همگی به نیروی فرم تئاتر برای اشاره به چیزی فراتر از فرم صرف باور دارند. ازاین‌رو گروهی، از تئاتر به منظور ارتقای فرایندهای مثبت اجتماعی در یک اجتماع خاص بهره می‌برند، حال آن‌که برخی دیگر از آن به‌منظور افزایش درک مقوله سرمایه‌های انسانی در میان کارکنان یک شرکت استفاده می‌کنند. بی‌تردید نیات متفاوت‌اند اما هدف می‌تواند مطلع ساختن، پیراستن، متحد کردن، آموزش دادن و افزایش آگاهی باشد." (اکروید، ۲۰۰۰: ۱) این ایده که تئاتر از قابلیت اشاره به چیزی ورای فرم صرف برخوردار است، نشان می‌دهد که عمدتاً تئاتر کاربردی به‌جای آن‌که دیدن تئاتر را از سایر وجوه زندگی جدا کند، قابلیت‌های جدیدی را برای زندگی روزمره بسط می‌دهد. به‌همین‌دلیل می‌توان نقش درام را در لایه‌های مختلف جامعه بررسی کرد و برای تأثیر بهتر و بیشتر آن تلاش کرد. (امینی، ۱۳۹۰: ۳۳)
جدای از مضمون آموزشی که تقریباً در بیشتر نمایش‌های کاربردی مشترک است، به‌لحاظ اجرا نیز خصوصیت مشترکی در آن‌ها وجود دارد و آن اجرا در محیط‌ها و فضاهایی بیرون از سالن‌های نمایشی است. به‌این‌ترتیب اجرا در فضاهای بیرونی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اجرایی در نمایش‌های کاربردی است. تئاتر در پارک‌ها، تئاتر در کتاب‌خانه‌ها، تئاتر در مکان‌های مذهبی وغیره ازجمله‌ی این فضاهاست.

۲- تئاتر محیطی یا تئاتر در محیط

یکی از گونه‌های مهم تئاتر در فضاهای بیرونی که در نوع خود متفاوت است، شکلی است که به «تئاتر محیطی» معروف است. این تئاتر، نمایش سنجیده‌ی یک بازی در یک حوزه‌ی مکانی است که داستان نمایش به آن مربوط می‌شود و درواقع شباهت زیادی به محیط رویداد داستان دارد. تئاتر محیطی تا حد خیلی زیادی می‌تواند مؤثر باشد، مخصوصاً اگر محیط و مکان، فضا و جو

مناسب را فراهم کند. نمایش محیطی همان‌طور که از اسمش مشخص است، نمایشی شکل‌گرفته بر اساس محیط اجرا است؛ چه در وجه مفهومی و چه اجرایی، به‌عبارت دیگر محیط، امکانات موجود در آن و مشارکت تماشاگر برحسب طبقه و جایگاه اجتماعی، مفهوم، داستان و شکل اجرایی نمایش را تعیین می‌کند. خاصیت تئاتر محیطی در این است که تماشاگران علاوه‌بر این‌که با اجرا درمی‌آمیزند و نمایشگران را می‌بینند، می‌توانند همدیگر را هم ببینند، بشنوند و نیز لمس و احساس کنند. درواقع رابطه بین تماشاگر و بازیگر به شکل بداهه و بکر عناصر اصلی شکل گیری این نوع تئاتر است، که شباهت زیادی به تئاتر تعاملی دارد.

تئاتر محیطی، قدمتش به سال‌های طولانی‌ای می‌رسد که در حیطه تئاتر پست مدرن و آوانگارد برای خود جایگاه علمی و معتبری کسب کرده و شیوه‌ای برآمده فاز آثار بسیاری از بزرگان تئاتر دنیا چون پیتر بروک[11] و گروتوفسکی[12] ست. پیتر بروک که تجربه‌ی تئاتر محیطی را دارد و تاکنون چندین اجرا ازاین‌دست را در کارنامه کاری خود گنجانده است، بعد از سال‌ها کار حرفه‌ای، اقدام به ایجاد برنامه‌ای منظم، جهت پژوهش در زمینه‌ی تئاتر محیطی کرده است. "او طی سفری به آسیا و آفریقا، سعی در کشف سنت‌ها و آیین‌های این مردمان داشته تا بتواند به زبانی مشترک و جهانی دست یابد. زبانی که در هر کجا به اجرا درآید و قابل فهم برای عام و خاص باشد. او در پی این است که تئاتر را چون غذا برای مردم تبدیل به یک نیاز کند."(ابرار پایدار، ۱۳۸۹)

آنتونن آرتو[13] نیز تحت‌تأثیر نمایشی از هنرمندان تئاتر بالی–اندونزی– و توجه آنان به آیین‌ها و مراسم آیینی فرهنگشان حضور مطلق عنصر کلام را در نمایش مطرود می‌کند و معتقد است که "کلام، باید ازجمله عناصر تئاتر باشد؛ اما نه عنصر اصلی آن. آرتو بر این باور است که باید هرگونه فاصله و جدایی میان صحنه و جایگاه تماشاگران را برداشت تا ارتباط مستقیمی برقرار گردد و بنا به گفته‌اش تماشاگر سحر و افسون شود." (ستاری، ۱۳۷۸ :۵۹). هم‌چنین به اعتقاد شکنر[14] "هرجا که آیین هست، سرگرمی هم هست و این دو از هم جدایی ناپذیرند. تئاتر، آمیزه یا رشته‌ی درهم تنیده‌ای از سرگرمی و آیین است. در یک لحظه به‌نظر می‌رسد که آیین، سرچشمه و خاستگاه باشد و در لحظه‌ی دیگر این سرگرمی است که سرچشمه و خاستگاه به‌نظر می‌رسد." (شکنر، :۱۳۸۶ ۲۶۸) تئاتر محیطی نیز تابع همین ویژگی هنرهای اجرایی مانند تئاتر است.

گذشته از تمام کسانی که به آنان اشاره شد،آلن کاپرو[15] نقاش و تاریخ هنرشناس دهه‌ی ۱۹۵۰، جنبش ساختارشکنی به نام «هپنینگ»[16] را که از آن تئاتر پرفرمنس (معروف‌ترین جنبش تئاتر دوران پست مدرن) به‌وجود آمد و مؤلفه بارزی برای معرفی «تئاتر محیطی» شد، شکل داد. این هنرشناس که در ابتدا توجهش به محیط و رابطه‌ی آن با هنر جلب شد معتقد بود، همه تماشاگران یک سالن جزیی از یک تجربه کلی می‌شوند و به‌همین‌دلیل وظیفه‌ای هم باید به تماشاگر داده شود. "اولین وجه تمایز هپنینگ‌ها با شیوه‌های دیگر نمایشی همان مشارکتی است که تأکید اصلی هپنینگ‌ها به شمار می‌آید. شاید تعیین یک وظیفه برای تماشاگر کاری تکراری باشد اما با توجه به ویژگی‌های

دیگر هپنینگ‌هاست که مفهوم مشارکت با شیوه‌های دیگر متفاوت می‌شود." (هاشم‌زاده، ۱۳۸۸: ۶۷) کاپرو در سال ۱۹۵۹ خلاصه‌ای از یک واقعه هنری را که خود «هپنینگ» نام نهاده بود به چاپ رساند. این شیوه پنج مؤلفه‌ی مشخص داشت:

۱- نفی محدوده مشخص برای اجرا و تبدیل آن به محیطی آزادتر و دست‌یافتنی‌تر مانند پارک‌ها.

۲- تغییر جایگاه مخاطب از تماشاگر منفعل به شرکت‌کننده‌ی فعال.

۳- تأکید بر آگاهی تماشاگر به‌جای نقطه‌نظر هنرمند.

۴- ایجاد هم‌زمانی در دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرهای چندگانه به‌جای نظم رایج علت‌ومعلولی در تئاتر.

۵- استفاده از هپنینگ‌ها به‌عنوان واقعه‌هایی چندرسانه‌ای که مرزهای میان هنرها را می‌شکستند و میان آن‌ها در نوسان یا دادوستد بودند. (هاشم‌زاده،۱۳۸۸: ۶۷)

«هپنینگ» هر نوع اتفاق جذاب و غیرعادی است که ارزش دیده شدن داشته باشد. هپنینگ "اجرایی تئاتری است که دیدگاه هنری غیرمتعارفی دارد و اغلب به شکل تعدادی اتفاق‌های مقطع و غیر مرتبط با یکدیگر، که تماشاگران نیز در آن شرکت دارند، اجرا می‌شود... نوعی اجرای تئاتر، که قرار است برای بازیگران نیز همچون تماشاگران غافلگیر کننده باشد... این نوع تئاتر معمولاً با هدف تبلیغ نوعی تفکر، در اماکن مختلف یا به صورت تئاتر خیابانی اجرا می‌شد و پدیده‌ای گذرا و ناپایدار بود." (داموند، ۱۳۸۴: ۱۷) ریچارد شکنر هم اصطلاح «تئاتر محیطی» را به‌کار می‌برد و برای آن شش اصل قایل است که از خصوصیات هپنینگ گرفته شده‌اند:

نخست- می‌توان به هنر خالص ازیک‌سو و به زندگی ناخالص ازسوی‌دیگر پرداخت و ازاین‌رهگذر به برداشتی مشترک از تئاتر سنتی، تئاتر محیطی و هپنینگ‌ها رسید.

دوم- همه فضا یا محیط همان‌طورکه مورداستفاده مجریان قرار می‌گیرد، مورداستفاده تماشاچیان قرار گیرد. تماشاگر هم صحنه‌ساز است و هم تماشاگر صحنه. ویژگی دوم نشان می‌دهد که تئاتر محیطی برداشت یا اقتباسی بی‌واسطه از هپنینگ‌ها است که درنهایت به پرفرمنس منجر می‌شود.

سوم- واقعه می‌تواند در فضایی کاملاً دگرگون‌شده یا فضایی آشنا صورت گیرد.

چهارم- نقطه تمرکز قابل‌انعطاف و تغییرپذیر است.

پنجم- همه عناصر نمایش به زبان خود سخن می‌گوید نه فقط با عرضه کلام.

ششم- متن قرار نیست صرفا یک نقطه شروع و یا یک نقطه پایان داشته باشد. (شکنر، :۱۳۸۶ ۹۵)

۳- تئاتر میراث (موزه) و بازآفرینی فضای گذشته

چنان‌که گفته شد، «تئاتر میراث» که به «تئاتر موزه» نیز معروف است، غالباً توسط موزه‌ها و با هدف آموزش، افزایش اطلاعات و سرگرم‌سازی مورداستفاده قرار می‌گیرد. اما این نوع تئاتر می‌تواند در باغ‌وحش، نمایشگاه حیوانات آب‌زی، گالری‌های هنری و اماکن تاریخی نیز به اجرا درآید. اساساً موزه‌ها نقش اصلی را در حفظ میراث تاریخی، فرهنگی و هنری هر نسل بازی می‌کنند. آن‌ها ازطریق

بخش‌های آموزشی، سخنرانی‌ها، فیلم‌ها و نمایش‌های خاص، برنامه‌هایی را پیشنهاد می‌دهند که باعث جذب عموم مردم می‌شود. شاید یک تعریف جامع برای تئاتر موزه "بهره‌گیری از تئاتر و فنون تئاتری برای انتقال فهم و آگاهی در بستر آموزش موزه‌ای" (ظفرقهرمانی، ۱۳۹۴:۳۳۱) باشد. در این ارتباط، بعضی از موزه‌های هنری برای توسعه‌ی خدمات فرهنگی خودشان نه‌تنها برنامه‌های آموزشی را فراهم می‌کنند، بلکه فضاهایی را تهیه می‌کنند که گروه‌های بیرون بتوانند در آن‌جا اجرا داشته باشند. بعضی از موزه‌ها کلاس‌هایی را برای نمایش و هم‌چنین هنرهای دیداری یا بصری ارایه می‌کنند، "برای مثال، «موزه‌ی بروکلین»[۱۷] چند سال قبل یک برنامه‌ی درام ابداعی برگزار کرد. در این برنامه، نقاشی‌ها و پیکره‌های موجود در موزه ایجاد انگیزه می‌کرد و به شرکت‌کنندگان الهام می داد و گالری‌ها برای فضای بازی استفاده می‌شد. هم‌چنین نمایش‌هایی را در گالری مخصوص اجرا می‌کردند که بیشتر از صد نفر در آن‌جا تماشا می‌کردند." (مک‌کاسلین، ۱۳۹۰: ۵۲۰) در این گونه‌ی نمایشی، مانند دیگر تجربه‌های تئاتر کاربردی، بحث و بررسی، تدارک و آمادگی پیشین بسیار حایزاهمیت است. بنا به تحقیقات، هرجا روی آموزش سرمایه‌گذاری بیشتری انجام شده، واکنش بازدیدکنندگان، هم نسبت به ارزش تفریحی اثر و هم نسبت به یادگیری حاصل از آن، بی‌نهایت مثبت بوده است. (دیویس، ۲۰۰۴: ۲۸۵)

جنفیر فیل هایز و دوروتی نپ شیندل[۱۸] در مورد استفاده از تئاتر در موزه، تعدادی از برنامه‌های ابداعی را با جزییات ذکر می‌کنند. "سفرهای مهاجر: درامی در آموزش موزه‌ای نوشته‌ی آن‌ها مروری است منطبق بر درام/ تئاتر در موزه، برنامه‌های درسی، آمادگی مربی و مواردی برای آموزش و تدریس. این دو محیط‌های مختلفی را شرح می‌دهند و درباره‌ی راه‌هایی که درام می‌تواند به‌طور مؤثر استفاده شود صحبت می‌کنند. در بین موفق‌ترین نمونه‌ها، موزه‌ی ملکه‌های هنر[۲۰] واقع در محل سیرک دنیای نیویورک قدیم می‌باشد که هر ساله هزاران بازدیدکننده از آن دیدن می‌کنند. در دانشگاه تگزاس آستین[۲۱]، گالری هانتینگتون[۲۲] از تئاتر برای دسترسی بیشتر مراجعه‌کنندگان به موزه، استفاده می‌شود. در ماساچوست[۲۳]، دهکده‌ی قدیمی استروبریج[۲۴] مراجعه‌کنندگان را برای بازی در نقش‌های روستاییانی که در سال ۱۸۳۰ آن‌جا زندگی می‌کردند، ترغیب میکردند. در کشتزار پلی‌موس[۲۵]، مربی/بازیگرها، یک روز در سال آن‌جا می‌مانند تا به سئوال‌هایی در رابطه با نقش پاسخ دهند. در سالن قدیمی گردهمایی جنوبی در بوستون، مراجعه‌کنندگان برای بازی شخصیت‌های خاصی در مهمانی چای بوستون[۲۶] آماده می‌شوند. در موزه‌ی هنری فیلادلفیا، هر ماه یکبار اجرا، عموم مردم را به‌سمت موزه جذب می‌کند. در مسافرخانه‌ی فرونسیز[۲۷]، نیویورک سیتی، مربیان با تکنیک‌های تئاتر آموزش می‌بینند. این موزه‌ی تاریخی کوچک، برنامه‌ی وسیعی را برای کودکان مدرسه‌ای پیشنهاد می‌دهد تا آن‌ها شخصیت‌هایی شوند که می‌توانند مسافرخانه ای را در زمان انقلاب آمریکا ببینند. وقتی کودکان از طریق مشارکت زنان و مردانی را خلق می‌کنند که باهم در ارتباط بوده و مسایل مربوط به زمان خودشان را حل می‌کنند، این کار باعث بالا رفتن تجارب آن‌ها

می‌شود. این برنامه می‌تواند در هر ساختمان یا محل تاریخی تکرار شود." (مک‌کاسلین، ۲۰۰۶: ۳۵۱)

در موزه‌ی ابیجایل آدامز اسمیت[۲۸] نیویورک سیتی، جایگاهی برای اجرا درباره‌ی زندگی در هتل ورنون[۲۹] حدود سال ۱۸۳۰ داشت. گروه‌های مدرسه به‌عنوان اولین گروه بازدیدکننده به ساختمان و محوطه می آمدند، اجرا را می‌دیدند و بعد سؤال‌هایی از بازیگران می پرسیدند. معلم‌ها متوجه شدند که دانش‌آموزان با این روش تجارب باارزشی در مطالعه‌ی تاریخ و زندگی اجتماعی و سیاسی آن زمان به‌دست می‌آورند: "در یک مشارکت واقعی بین مدرسه و موزه، ارزش زمان دوطرفه است. هم کارشناسی و هم تجربه معلم‌هایی که این موضوع را امتحان کرده‌اند آن تجربه را هیجان‌انگیز دیده‌اند. والدینی که از این منابع در زندگی های شخصی خودشان لذت برده بودند با دیدی تازه تر به آن نگاه می‌کردند و کسانیکه این تجربه یعنی مشارکت بین مدرسه و موزه را ندیده بودند با کودکان خود آن‌را تجربه می‌کردند. این‌ها تجارب واقعی هستند که در تجارب خانوادگی مشترک با تلویزیون در تضادند." (گیبانز، ۱۹۹۲: ۳)

۴- تئاتر در مناطق جنگ‌زده ایران

در سال‌های اول جنگ ایران و عراق، تئاتر، پابه‌پای هنرهایی مانند عکاسی و سینما، اولین تجربه‌های خود را با ماهیت تهییجی- تبلیغی آغاز کرد. در همان سال‌ها تئاترهایی با موضوع جنگ شکل گرفتند که مطابق با نفس تئاتر در اجرای زنده، پشت خاکریزها و سنگرهای جبهه اجرا می شدند. مخاطبان این نمایش‌ها هم رزمندگانی بودند که خود موضوع مفاهیم تئاتر جنگ هشت‌ساله به‌شمار می‌رفتند.

گذشته از اجرا برای رزمندگان و در سنگرهای پشت جبهه، در استان‌های جنگ‌زده، شهرهای امنی هم بودند که بسیاری از مهاجرین جنگ را در خود جا داده بودند و گروه‌های نمایشی برای آنان نیز اجرای نمایش می‌کردند. اما نقطه‌ی اشتراک همه‌ی این نمایش‌ها ایجاد روحیه در مخاطبان بود. این اجراها باعث می‌شدند مقداری از فشار و استرس حاکم بر جبهه، کم شود و در روحیه‌ی رزمندگان تأثیر قابل‌توجهی داشته باشد. اجراها بیشتر در یک سنگر عمومی، به صورت پرتابل و با امکانات محدود انجام می‌شد و موضوع این نمایش‌ها بعضاً موضوعات روزِ جنگ بود. این نمایش‌ها علاوه‌بر ایجاد روحیه، با انگیزه ایجاد سرگرمی و آموزش به‌عنوان یک زبان ارتباطی با رزمنده‌ها اجرا می‌شد و معمولاً قالبی حماسی داشت. (فرهنگ، ۱۳۸۸: ۲۵)

این‌که ایده‌ی اجرای تئاتر در جبهه ابتدا توسط چه‌کسانی مطرح شد، مشخص نیست اما آن‌چه مسلم است در آن زمان مردم و اقشار جامعه به هرشکلی که می‌توانستند به رزمندگانی که در جبهه بودند، کمک می‌کردند. پزشک‌ها کمک‌های امدادی خود را ارایه می‌کردند. گروه‌های موسیقی به جبهه می‌رفتند و برای رزمندگان برنامه اجرا می‌کردند؛ و تئاتری‌ها هم با نمایش‌های عمدتاً کمدی به جبهه می‌رفتند و به تقویت روحیه‌ی رزمندگان می‌پرداختند. گاهی نیز این حرکت توسط خود

رزمندگان و با کمک علاقمندان حاضر در بخش‌های فرهنگی سپاه و ارتش و حتی گردان‌های رزمی انجام می‌شد. (اکبری‌مبارکه، ۱۳۸۶: ۸۱ – ۸۰)

اولین تجربه‌های تئاتر مقاومت اگر چه در قیاس با تجربه‌های پیش از انقلاب، چندان رضایت‌بخش نبود اما به دلیل ارتباط تنگاتنگش با زمان ، تجربه‌ای پرنفوذ، لذت‌بخش و تاثیرگذار بود. حضور تئاتر در سنگرها و پشت خاکریزها در جمع خاک‌آلود رزمندگان، تجربه‌ای بی‌سابقه بود که تحقق آن، تنها توسط نسل انقلاب امکان‌پذیر بود. این نوع تئاتر انقلابی که در آغاز به «تئاتر جنگ» و با خاتمه‌ی جنگ به «تئاتر دفاع‌مقدس» معروف شد، ازمنظر تئاتر جهان، به آن جریان یا ژانر تئاتری تعلق داشت که پیش از این تحت‌عنوان «تئاتر مقاومت» در جهان شناخته شده بود. (چینی‌فروشان)[۳۰] باگذشت سالیان، جریان تئاتر دفاع‌مقدس یا تئاتر مقاومت به راه خود ادامه داد و سعی کرد هرچه‌بیشتر به استانداردهای حرفه‌ای تئاتر نزدیک شود و به‌همین‌نسبت از خاستگاه خود یعنی مناطق جنگی دور شد. هرچند با خاتمه جنگ و بازگشت نیروها از مناطق عملیاتی، دیگر ضرورتی هم برای ادامه‌ی روند قبلی وجود نداشت. بنابراین طبیعی بود که موضوع اجرای تئاتر در مناطق عملیاتی به فراموشی سپرده شود. تا این‌که با شروع جریان بازدید از مناطق جنگی در قالب کاروان‌های راهیان نور، و حرکت خیل علاقمندان برای بازدید یادمان‌های هشت سال جنگ، بار دیگر موضوع استفاده از هنر به‌خصوص قالب نمایش، جهت نشان دادن جلوه‌هایی مبارزات رزمندگان در این مناطق مطرح شد.

۵- جریان بازدید از مناطق عملیاتی، اهداف، برنامه‌ها و رویکردها

از نخستین سال‌های پس از پایان دوران هشت‌ساله جنگ ایران و عراق، بازدید از مناطق عملیاتی آغاز شد. اولین گروه‌هایی که از این مناطق بازدید می‌کردند رزمندگانی بودند که در این مناطق حضور داشتند. رزمندگانی که زنده مانده بودند و با سفر به این مناطق، دوباره به آن سال‌ها بازمی‌گشتند. آن‌هایی که از این مناطق خاطره داشتند، دوباره بازمی‌گشتند تا شاید نشانی از خود در لابه‌لای خاکریزها و سنگرهای نیمه‌ویران و گردوخاک‌گرفته بیابند. به‌مرور این حرکت توسعه یافت و با استقبال اقشار مختلف مردم در قالب کاروان‌های راهیان نور ادامه پیدا کرد. اردوهای راهیان نور با اهداف متعددی به وجود آمد که بخشی از آن‌ها عبارتست از:

۱- یادآوری خاطرات تلخ‌وشیرین جنگ و آسیب‌شناسی آن‌ها جهت بهره‌گیری عملی

۲- آشنایی با چگونگی مبارزه با مشکلات و سختی‌های فیزیکی جنگ

۳- آشنایی با چگونگی مدیریت جنگ

۴- فرهنگ‌سازی مبتنی بر ارزش‌های اعتقادی و اخلاقی دوران هشت‌ساله جنگ

۵- تجدید میثاق با آرمان‌های کشته‌شدگان و آسیب‌دیدگان

۶- حفظ قداست دوران جنگ هشت‌ساله

۷- نگهداری و ثبت سینه‌به‌سینه‌ی خاطرات جنگ

۸- حفظ و ترویج آثار، اسناد و میراث جنگ هشت‌ساله
۹- حفظ و ترویج اخلاق، اعتقادات و عبادات به‌وجودآمده در سال‌های جنگ
۱۰- تقدیر از مبارزات رزمندگان اسلام (سایت باشگاه اندیشه)[۳۱]

با توجه به اهداف فوق‌الذکر، به‌نظر می‌رسد چنین سفرهایی بیش از هرچیز دربردارنده‌ی مجموعه‌ای از عوامل مؤثر در ترویج فرهنگ ایثار و شهادت هستند. ازسوی‌دیگر، به‌نظر می‌رسد یکی از موارد آسیب‌شناسانه این اقدام این بود که مدیران و مسؤولین برگزاری این اردوها، بیش‌ترین تمرکز خود را برروی نفس حضور افراد در مناطق باقی‌مانده از جنگ، قرارگرفتن در حال‌وهوای جنگ، و ذکر خاطرات شفاهی ازطریق راهنماها، معطوف کرده بودند و کمتر به استفاده از روش‌های جدید و قالب‌های تأثیرگذار برای بیان اتفاقات گذشته، توجه داشتند. گرچه در چندسال اخیر، برنامه‌هایی برای حضور گروه‌های هنری و به‌طورمشخص گروه‌های نمایشی در مناطق عملیاتی و در جریان برگزاری اردوهای راهیان نور، به اجرا درآمده است و رفته‌رفته این ضرورت بیشتر احساس می‌شود.

اجرای نمایش در جریان بازدید از مناطق جنگی

چند سال اخیر شاهد رشد چشمگیری درخصوص فعالیت‌های نمایشی در مناطق عملیاتی در جریان برگزاری سفرهای راهیان بوده است. به‌طورمثال، ازسوی ستاد مرکزی راهیان نور برای پربارتر کردن بازدید از مناطق عملیاتی، برخی فعالیت‌های هنری و فرهنگی ازجمله اجرای تئاتر خیابانی در دستور کار قرار گرفته است. علاوه‌بر فعالیت‌های برنامه‌ریزی‌شده‌ی ستاد مرکزی راهیان نور، «انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس» به‌عنوان نهادی که از بدو تأسیس تلاش‌های زیادی را درجهت ترویج فرهنگ ایثار و شهادت به‌کار گرفته است، در نیمه‌ی دوم سال ۱۳۶۸ اقدام به اعزام گروه‌های نمایش خیابانی به مناطق عملیاتی جنوب کشور کرد. (سایت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس، ۱۳۸۶) [۳۲]

اجرای نمایش‌های خیابانی تا آن اندازه مورداستقبال قرار گرفت که در سال ۱۳۹۰ «نخستین جشنواره تئاتر خیابانی راهیان نور» در مناطق عملیاتی برگزار شد. در نیمه‌ی دوم این سال مدیر «دفتر تئاتر خیابانی مرکز هنرهای نمایشی» از برگزاری نخستین جشنواره تئاتر خیابانی راهیان نور به‌همت معاونت هنری وزارت ارشاد و ستاد مرکزی راهیان نور به‌عنوان متولیان این جشنواره، خبر داد. در فرودین ۱۳۹۴، «سایت کوله‌بار» به اجرای بزرگ‌ترین نمایش میدانی مناطق عملیاتی جنوب در «پادگان شهید حبیب‌اللهی» اهواز، هم‌زمان با اعزام کاروان‌های راهیان نور دانش‌آموزی دختران به مناطق عملیاتی جنوب، باعنوان «مردان آسمانی» اشاره کرد. (سایت کوله‌بار)[۳۳] گذشته از برنامه‌ی اجرای نمایش‌های خیابانی و میدانی، معاون فرهنگی «ستاد مرکزی راهیان نور»، در اواخر سال ۱۳۹۳ با استفاده از واژه‌ای جدید از طرح اجرای «تئاتر بیابانی» در یادمان‌های مناطق عملیاتی سخن گفت (خبرگزاری مهر)[۳۴] شاید پایان این بخش جمله‌ای از رامون‌دو ماجومدار[۳۵] «رئیس مؤسسه بین‌المللی تئاتر» درباره‌ی پروژه‌ی «تئاتر در مناطق جنگی» باشد که گفته است: "ما فکر

می‌کنیم تئاتر می‌تواند تأثیرگذار باشد و ازاین‌رو پروژه «تئاتر در مناطق جنگی» را برای کشورها و مناطقی که جنگ در آن‌ها رخ داده در دست انجام داریم. این‌گونه تئاترها مردم را با تفکرهای مختلف آشنا می‌کند و باعث نزدیکی و هم‌گرایی آن‌ها می‌شود. ما درواقع با احترام به مرزهای سیاسی، ورای این مرزها عمل می‌کنیم." (خبرگزاری مهر، ۱۳۸۷)[۳۶]

از برآیند آن‌چه تاکنون درخصوص اجرای نمایش در مناطق عملیاتی و در قالب کاروان‌های راهیان نور عنوان شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ضرورت این‌گونه اجراها ازسوی متولیان شناخته شده است و به دلیل استقبال مخاطبان پرشمار حاضر در این اردوها، لزوم ارایه‌ی طرحی جامع برای اجرای برنامه‌ای نمایشی براساس جدیدترین شیوه‌های اجرای تئاتر در فضاهای بیرونی، که هم شرایط و امکانات محیط‌های اجرایی در مناطق عملیاتی را درنظر بگیرد و هم از ظرفیت‌های موجود بهترین استفاده را ببرد، احساس می‌شود. برنامه‌ای که بتواند فراتر از اجرای صرف یک نمایش، آن‌را به‌سمت یک مراسم و آیین نمایشی برده و با بازسازی شرایط جنگ، و دخیل کردن بازدیدکنندگان در موقعیت اجرا، آنان را در تجربه‌ای بسیار شبیه به حضور در شرایط واقعی جنگ، شریک کند.

یافته‌های تحقیق

استفاده از محیط جنگ در بازسازی شرایط جنگ

همان‌گونه که پیش‌تر در تعریف «تئاتر محیطی» اشاره شد، این گونه‌ی نمایشی اجرای سنجیده‌ی یک بازی در یک حوزه‌ی مکانی است که داستان نمایش به آن مربوط می‌شود و درواقع شباهت زیادی به محیط رویداد داستان دارد. با توجه به چنین تعریف روشنی از «تئاتر محیطی»، به‌نظر می‌رسد مناطق عملیاتی، بهترین محیط برای اجرای نمایش‌هایی پیرامون جنگ است؛ چراکه بسیاری از امکانات و شرایط اجرا به‌شکلی طبیعی و بکر در این مناطق وجود دارد. و از آن گذشته، فضا و موقعیت، تاحد یادی برای القاء شرایط جنگ فراهم است. وجود سنگرها، خاکریزها، ابزار و ادوات و از همه مهم‌تر، خاک و زمین، با هر گستره‌ای که موردنیاز باشد، از مزیت‌های خوب در این زمینه است. در محیطی مثل جبهه، گروه اجرایی دغدغه‌ی انتقال امکانات و ایجاد فضا و موقعیت جنگی را ندارد و می‌تواند تا هر اندازه بخواهد، گستره و دامنه‌ی بازی را توسعه دهد. چنین محیطی دیگر به محوطه‌ی استاندارد صحنه‌ی نمایش محدود نیست، و به‌همین‌نسبت، محدودیتی در استفاده از بازیگران متعدد ندارد.

علاوه‌براین‌ها، محدودیتی برای تعدد صحنه‌ها و یا تغییر از فضایی به فضای دیگر، وجود ندارد. گروه اجرایی به‌راحتی می‌تواند مخاطبان را در محیط‌های مختلف و صحنه‌های متفاوت حرکت دهد و از منطقه‌ای به منطقه‌ی دیگر بازی هدایت کند، از سنگر فرماندهی به ستاد عملیات، و از آن‌جا به میان چادرهای رزمندگان و سپس به‌سوی سنگرهای خط مقدم. با این روش، به‌طورمثال در هر نوبت از اجرا، می‌توان گروه مخاطبان را به‌ترتیب با مراحل مختلف شکل‌گیری یک عملیات از زمان صدور فرمان حمله و یا حتی پیش از آن، از زمان اعزام گروه‌های شناسایی، تا برنامه‌ریزی

برای عملیات و سپس آمادگی و حرکت نیروهای خودی به‌سوی مواضع دشمن، آشنا کرد؛ و آنان را در محیطی بسیار شبیه به رویدادگاه اصلی، حرکت داد؛ بدون آن‌که نیازی به استفاده از امکانات صحنه‌ای و فضاهای آن‌چنانی برای القاء موقعیت موردنظر باشد.

درخصوص شیوه‌ی اجرایی نیز باتوجه به قابلیت‌های تئاتر محیطی و شرایط موجود در مکان اجرا، این امکان وجود دارد که گروه اجرایی که در این‌جا نقش بازیگر/رزمندگان را ایفا می‌کنند، به‌هرنحوه با بازدیدکنندگان ارتباط و تعامل ایجاد کرده و آنان را جزوی از افراد حاضر در محیط درنظر بگیرند و نه صرفاً تماشاگران و بازدیدکنندگانی که برای تماشای یک رویداد آمده‌اند.

تکنیک‌های تئاتر «میراث» و بازآفرینی فضای جنگ

همان‌طور که گفته شد، «تئاتر میراث»، شامل بهره‌گیری از تئاتر و فنون تئاتری برای انتقال فهم و آگاهی در زمینه میراث و تمدن گذشته است. حال اگر بپذیریم خاطرات و یادبودهای دوران هشت‌ساله‌ی جنگ ایران و عراق، هم‌چون میراثی نیاز به حفظ و حراست دارد، یکی از بهترین روش‌های حفظ این میراث، نشان دادن واقعیت‌های رویداده در آن دوران است. و نمایش امکان مناسبی برای این مهم است. آن‌هم نمایشی تاحدامکان واقع‌نمایی‌شده در مکان و محیطی شبیه به دوران جنگ تحمیلی، یعنی درون مناطق عملیاتی است.

گروهی از علاقمندان در بازدید از مناطق عملیاتی، طبق برنامه‌ریزی قبلی و زمینه‌چینی‌های مشخص، با نحوه‌ی انجام یکی از عملیات‌های بزرگ و تعیین‌کننده در زمان جنگ و یا با رویدادی خاص در مکانی معین آشنا می‌شوند. پیش‌از آن اطلاعاتی درمورد جزییات انجام عملیات، محورهای درگیر، تاکتیک‌های به‌کاررفته و سایر مسایل، به آنان داده شده است. آن‌ها از نزدیک با چگونگی انجام عملیات آشنا شده و به دانسته‌های خود از منظری عینی و واقعی نگاه می‌کنند. و از همه مهم‌تر این‌که، رویداد ذهنی خود را به عینه تجربه می کنند. این گروه بازدیدکننده، وارد محور موردنظر می‌شوند که کاملاً شبیه به محیط زمان جنگ بازسازی شده است و یا دقیقاً همان محل موردنظر است. گروه اجرایی نیز که نقش رزمندگان را بازی می‌کنند، در محل حاضر هستند و چه‌بسا پیش از آمدن تماشاگران، کارشان را شروع کرده‌اند. به‌این‌ترتیب، بازدیدکنندگان هم‌زمان با ورود به منطقه، گویی در همان زمان و همان موقعیت قرار می‌گیرند و گام‌به‌گام با مراحل انجام عملیات پیش می‌روند. درچنین موقعیتی گاه می‌توان با به‌کارگیری روش‌های تعاملی تئاتر کاربردی، از خود بازدیدکنندگان نیز به‌عنوان نیروهای رزمنده استفاده کرد، انگار نیروهای تازه‌اعزام شده‌ای هستند که باید بلافاصله سازماندهی شده و در عملیات به‌کار گرفته شوند.

به‌این‌ترتیب، دیگر نیازی به برگزاری سخنرانی‌ها، نمایش فیلم و حتی حضور مدام راهنما و راوی همراه بازدیدکنندگان برای توضیح دادن منطقه، ذکر خاطرات و تشریح عملیات نیست، چراکه هرآن‌چه قرار است گفته شود، توسط بازیگران/رزمندگان، که اکنون همگی خود یک راهنما و راوی هستند، در عمل نشان داده می‌شود و بازدیدکنندگان نیز به‌جای آن‌که تنها شنونده باشند، شاهد و

ناظر اتفاقات هستند و درشکلی کامل‌تر، خود در بطن رویداد حضور دارند و آن را تجربه می‌کنند. هرچند ممکن است به‌لحاظ اجرایی، بازسازی تمام و کمال یک عملیات یا رویداد مهم جنگی، امکان‌پذیر نباشد. چه‌بسا اجرای چنین نمایش عظیمی نیز از عهده‌ی یک گروه نمایشی برنیاید، اما آن‌چه مسلم است، اجرای هرچند محدود از یک واقعه مربوط به دوران جنگ، در خودِ منطقه و در محیط رویداد، چنان‌که از ویژگی‌های تئاتر محیطی است و استفاده از روش‌های تئاتر میراث برای نزدیک کردن هرچه‌بیشتر مخاطب با واقعه‌ی اصلی در گذشته، به‌مراتب آسان‌تر، عملی‌تر و اثرگذارتر خواهد بود.

ابزارها، امکانات و نیروی انسانی موردنیاز

ایده‌ی بازسازی یک رویداد عظیم جنگی و یا بازآفرینی یک اتفاق مهم از دوران گذشته‌ی جنگ، به‌گونه‌ای که مخاطبان و مشاهده‌کنندگان خود را در زمان وقوع رویداد ببینند و خود را در بطن حادثه تصور کنند، ممکن است در ابتدا غیرممکن و یا بعید به‌نظر برسد. بنابراین شاید برگزاری پروژه‌های اجرایی مقدماتی با ساختاری ساده‌تر و سطح توقع پایین‌تر، راه‌کاری مقدماتی جهت برداشتن گام‌های فراتر باشد. بنابراین می‌توان به‌جای بازسازی یک عملیات بزرگ و یا رویداد عظیم، به ایجاد فضا و نشان دادن حال‌وهوای رزمندگان در موقعیتی کم‌تنش و شرایطی عادی از روزهای جنگ بسنده کرد. به‌طورمثال، می‌توان فضایی از خط مقدم را در روزهای پس از عملیات بازسازی کرد و یا حتی موقعیتی عادی را در یک پادگان یا پایگاه پشت جبهه نمایش داد. می‌توان فضای یک بیمارستان صحرایی را بازسازی کرد، درشرایطی که بازیگر/رزمندگان هرکدام به فراخور شرایط، نقش پزشکان، پزشک‌یاران، پرستاران، امدادگران، یا رزمندگان مجروح و یا حتی رانندگان آمبولانس‌ها را بازی می‌کنند. بازدیدکنندگان نیز می‌توانند به چند گروه تقسیم شوند؛ عده‌ای برای آوردن کمک‌ها و هدایای مردم از پشت جبهه آمده‌اند؛ عده‌ای امدادگران تازه وارد هستند؛ برخی نیز، گروه ناظران بین‌المللی و یا نمایندگان سازمان پزشکان بدون‌مرز هستند که برای مشاهده‌ی وضعیت بیمارستان‌های پشت جبهه آمده‌اند. آن‌چه مهم است، نشان دادن یک موقعیت از زمان جنگ و تاحدامکان نزدیک به واقعیت است. این موقعیت می‌تواند به‌فراخور شرایط و امکانات گروه اجرایی و صلاح‌دید ستاد مرکزی راهیان نور، متنوع و گوناگون باشد. موقعیت‌های پیشنهادی برای چنین بازسازی می‌تواند شامل موارد زیر باشد:

ـ یک بیمارستان صحرایی در صبح عملیات

ـ محوطه صبحگاه یک پادگان نظامی در روز قبل از عملیات

ـ فضای عمومی یک پادگان نظامی در یک روز عادی و نشان دادن کارهای روزمره‌ی رزمندگان

ـ محوطه یک گردان رزمی هنگام برپایی چادرها و استقرار افراد

ـ موقعیت یک گردان رزمی در یک روز عادی و نشان دادن حال‌وهوا و آداب‌ورسوم رزمندگان

ـ موقعیت همان گردان رزمی در شب اعزام به عملیات

ـ موقعیت همان گردان رزمی در صبح بعداز عملیات
ـ محوطه‌ی همان گردان رزمی، هنگام جمع‌آوری چادرها و امکانات برای انتقال به موقعیتی دیگر
ـ فضای یک آشپزخانه‌ی بزرگ در پشت جبهه
ـ محوطه‌ی ستاد فرماندهی در لحظات تصمیم‌گیری برای انجام عملیات
ـ همان محوطه‌ی ستاد فرماندهی هنگام شروع و هدایت یک عملیات
ـ همراه شدن با یک گردان رزمی از پادگان به خطوط مقدم جنگ
ـ یک روز زندگی در خط اول نبرد
ـ سنگرها و خطوط اول جبهه در شب عملیات
ـ خطوط اول نبرد در صبح بعداز عملیات و ایجاد سنگرها و استحکامات
ـ اجرای یکی از پاتک‌های دشمن و نحوه‌ی مقابله با آن

این‌ها تنها برخی از موقعیت‌هایی است که می‌تواند با توجه به شرایط و امکانات قابل بازسازی باشد. بدیهی است در تمام این موقعیت‌ها، گروه اجرایی نقش‌های اصلی را ایفا کرده و از بازدیدکنندگان، متناسب با شرایط و ظرفیت‌ها به‌عنوان ناظران صِرف، سایر رزمندگان و یا اشخاصی که به‌طوراتفاقی وارد محیط شده‌اند، استفاده کرد. حتی در شرایطی می‌توان حضور بازدیدکنندگان را ندیده گرفت. گویی آن‌ها ناظرانی نامریی هستند که به دلایلی نامعلوم در منطقه حضور دارند. به‌این‌ترتیب، بازیگر/رزمندگان می‌توانند حضور آنان را ندیده بگیرند و خود را کاملاً در فضای گذشته احساس کرده و همانند رزمندگان دوران جنگ، به زندگی‌شان در شرایط جنگی ادامه دهند. گذشته از راه‌کارهای اجرایی پیشنهادشده در بالا، و راه‌کارهای بی‌شماری که می‌توان به فراخور شرایط درنظر گرفت، اجرای چنین پروژه‌ای تنها به برخی ابزارها و امکانات اجرایی نیاز دارد که به‌نظر می‌رسد بسیاری از آن‌ها در منطقه موجود باشد. سنگرها و خاکریزها، استحکامات زیرزمینی و مواردی مانند آن ازجمله‌ی این امکانات هستند. سایر امکانات مانند چادرها و وسایل ایجاد سنگر، خودروهای موردنیاز، اسلحه و مانند آن نیز می‌تواند ازطریق ارگان‌های مربوطه تأمین شود. بدیهی است امکانات نظامی موردنظر، علاوه بر طبیعی بودن و القاء حس واقعی، باید به‌لحاظ ایمنی به تأیید مراجع مسؤول رسیده باشد.

ازلحاظ تأمین نیروی انسانی موردنیاز، ممکن است به‌نظر برسد به‌کارگیری تعداد زیادی از بازیگران برای بازسازی فضایی مانند یک پادگان نظامی و یا نمایش یک محور عملیاتی امکان‌پذیر نباشد؛ و این مسأله‌ای کاملاً منطقی است. بنابراین، شاید با یک برنامه‌ریزی صحیح بتوان برای بسیاری از نقش‌های عادی، از نیروهای داوطلب بسیج و یا سربازان وظیفه‌ی مستقر در این مناطق استفاده کرد. همان‌گونه که چنین افرادی در بازسازی صحنه‌های پرجمعیت سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی به‌کار گرفته می‌شوند. با این تفاوت که منطقه‌ی مأموریت آن‌ها همان مناطق واقعی زمان جنگ است و وظیفه‌شان زندگی کردن همانند رزمندگان آن دوران. تنها کافی است لباس رزمندگان را بپوشند

و خود را در زمان جنگ تصور کنند. شاید حتی به‌کاربردن لفظ بازیگر برای آن‌ها چندان مناسب نباشد. این افراد کسانی هستند که جنگ را زندگی می‌کنند و به جنگ زندگی می‌بخشند.

راه‌کار اجرایی

در یک چشم‌انداز کلی، فضایی را تصور کنید که یک گروه از بازدیدکنندگان مناطق عملیاتی، پا به منطقه‌ای از مناطق دوران جنگ می‌گذارند که در جای‌جای آن زندگی جاری است. خیل بی‌شمار رزمندگانی را در پادگانی در پشت جبهه‌ی نبرد درنظر بگیرید که هم‌زمان با ورود بازدیدکنندگان، مشغول برگزاری مراسم صبح‌گاه هستند. بازدیدکنندگان نیز خود جزوی از این مراسم می‌شوند. در مراسم صبحگاه به آنان وعده‌ی رفتن به خط مقدم داده می‌شود و برخی نکات اولیه درخصوص حضور در منطقه گوشزد می‌شود. سپس، رزمندگان دسته‌دسته به چادرهای خود مراجعه می‌کنند و بازدیدکنندگان به بخش تدارکات پادگان هدایت می‌شوند. وسایل شخصی آنان دریافت شده و در ازای آن به ایشان لباس و تجهیزات نظامی داده می‌شود. بازدیدکنندگان گروه‌گروه در چادر رزمندگان تقسیم شده و همگی همراه هم، مطابق آداب‌ورسوم دوران جنگ صبحانه می‌خورند، به تجهیزات خود رسیدگی می‌کنند و در زمان مقرر برای اعزام مهیا می‌شوند.

لحظاتی بعد، اتوبوس‌ها و کامیون‌های استتارشده از راه می‌رسند و درحالی‌که از بلندگوی پادگان سرودهای حماسی به‌گوش می‌رسد، رزمندگان همراه با بازدیدکنندگان که اکنون باهم یکی شده‌اند، سوار بر خودروهای مخصوص راهی خطوط مقدم نبرد می‌شوند. در راه نیز خواندن سرودها و نواهای حماسی دوران جنگ توسط آنان ادامه دارد. با رسیدن کاروان رزمندگان به خطوط مقدم نبرد، صدای انفجار و شلیک گلوله از دورونزدیک به گوش می‌رسد. رزمندگان با هدایت فرماندهان با رعایت جوانب احتیاط به سنگرهای ازپیش‌تعیین‌شده رفته و خط را از گروه‌های قبلی تحویل می‌گیرند. بسته به برنامه‌ی درنظرگرفته‌شده برای گروه، رزمندگان پس از استقرار در سنگرها، یا خود را برای عملیاتی که در پیش است آماده می‌کنند؛ و یا به مقابله با پاتک دشمن مشغول می‌شوند. همه‌چیز نشان از موقعیتی شبیه به یکی از رویدادهای واقعی دوران جنگ دارد.

این بازسازی و بازنمایی شرایط جنگ، متناسب با فرصت و موقعیت، می‌تواند ساعت‌ها ادامه داشته باشد. چه‌بسا بازیگر/رزمندگان و بازدیدکنندگان بتوانند شبی را تا صبح در کنار یک‌دیگر بگذرانند و روز بعد، خط مقدم نبرد را به گروهی تازه‌نفس واگذار کرده و برنامه‌های دیگر خود را پی بگیرند و این‌بار وارد موقعیت و محیطی دیگر شوند. در این مراسم و آیین نمایشی که برگرفته از دو شیوه‌ی اجرایی تئاتر کاربردی، یعنی تئاتر محیطی و تئاتر میراث است، آن‌چه اهمیت دارد نفسِ نشان دادن رویداد و یا نحوه‌ی تعامل و مشارکت بازیگر/رزمندگان و بازدیدگنندگان نیست، بلکه مهم قرارگرفتن در موقعیت و حال‌وهوای آن زمان دوران جنگ است و تجربه‌ای ماندگار که از حضور در چنین شرایطی نصیب بازدیدکنندگان می‌شود.

نتیجه‌گیری

«تئاتر کاربردی» گونه‌ای از اجرای نمایش است که انواع روش‌ها و تکنیک‌های اجرای تئاتر در فضایی خارج از محیط‌های متداول را با هدف تأثیر گذاشتن بر قشر وسیع‌تری از مخاطبان، جهت تغییرات اجتماعی و یا آگاهی‌بخشی افراد جامعه، به‌کار می‌گیرد. این گونه‌ی نمایشی دربرگیرنده‌ی انواع مختلف شیوه‌های اجرایی ازجمله «تئاتر محیطی» و «تئاتر میراث» است. «تئاتر محیطی» نمایشی برنامه‌ریزی‌شده در یک حوزه‌ی مکانی است که داستان نمایش به آن مربوط می‌شود و درواقع شباهت زیادی به محیط رویداد داستان دارد. ازسوی‌دیگر، «تئاتر میراث» نوعی بهره‌گیری از تئاتر و فنون تئاتری برای انتقال اطلاعات درباره‌ی مفاهیم میراث فرهنگی و تاریخ گذشته است. شکل اجرایی در هردو گونه‌ی نمایشی ذکرشده، ایجاد شرایط، فراهم کردن محیط و موقعیتی تقریباً مشابه همان محیط و شرایط اتفاق افتاده در گذشته را شامل می‌شود. با توجه به ظرفیت وسیع این دو گونه‌ی اجرایی و امکان به‌کارگیری از روش‌ها و تکنیک‌های تئاتر کاربردی در بازسازی شرایط جنگ در مناطق عملیاتی، به‌نظر می‌رسد این شیوه بتواند به بهترین نحو اجرای برنامه‌هایی نمایشی براساس جدیدترین شیوه‌های اجرای تئاتر در فضاهای بیرونی را به‌گونه‌ای تدارک ببیند که هم شرایط و امکانات محیط‌های اجرایی در مناطق عملیاتی را درنظر بگیرد و هم از ظرفیت‌های موجود بهترین استفاده را ببرد. این برنامه می‌تواند فراتر از اجرای صرف یک نمایش در مناطق عملیاتی باشد و آن‌را به‌سمت یک مراسم و آیین نمایشی هدایت کند و ضمن بازسازی شرایط جنگ، و دخیل کردن بازدیدکنندگان در موقعیت اجرا، آنان را در تجربه‌ای بسیار شبیه به حضور در شرایط واقعی جنگ، شریک و همراه کند. به‌این‌ترتیب، با توجه به سوالات مطرح‌شده در ابتدای این تحقیق، می‌توان نتیجه گرفت، تئاتر کاربردی و دو گونه‌ی مورد اشاره‌ی آن «تئاتر محیطی» و «تئاتر میراث»، باتوجه به ظرفیت‌های وسیعی که برای اجرا در محیط‌های بیرونی دارند، بهترین روش برای اجرا در سطحی وسیع مانند مناطق عملیاتی محسوب می‌شوند. ازسوی‌دیگر، این گونه‌های نمایشی باتوجه به امکانی که برای ارتباط نزدیک و بی‌واسطه با مخاطب فراهم می‌کنند، می‌توانند با دخیل کردن تماشاگران در تجربه‌ای مشترک همراه با گروه اجرایی، بازسازی فضای جنگ را هرچه‌بیشتر عینی و واقعی، به نمایش بگذارند. این ارتباط نزدیک میان مخاطب و گروه اجرایی، و بازسازی فضایی عینی و واقعی از جنگ، بدون‌شک تأثیری مضاعف بر درک مخاطبان از فضای جنگ خواهد داشت.

■ پی‌نوشت‌ها

۱ . Applied Theatre
۲ . Theatre in Education
۳ . «Playback Theatre» تئاتر بازپخش شکلی از تئاتر بداهه است که در آن مخاطبان با اعضای گروه اجرایی به روایت داستانی از زندگی خود و تماشای هم‌زمان آن می‌پردازند. تئاتر بازپخش نوعی همکاری منحصربه‌فرد میان بازیگران و مخاطبان ایجاد می‌کند. کسی (معمولاً یک تماشاگر) داستان و یا لحظه‌ای از زندگی خود را بیان می‌کند و گروه بازیگران، آن داستان یا موقعیت را به‌شکل بداهه اجرا می‌کنند. گاهی حتی خود تماشاگران، بازیگر موردنظر را برای بازی در نقش‌های مختلف انتخاب کرده و در مورد فضاسازی و نحوه‌ی روایت داستان، بحث و تبادل‌نظر می‌کنند و به روایت خود شکل هنری و انسجام می‌بخشند. (مک‌کاسین، ۱۳۹۰: ۴۸۱)
۴ . Applied Theatre
۵ Environment Theatre
۶. Heritage Theatre
۷. Museum Theatre
۸. Philip Taylor
۹. The Central School of Speech and Drama
۱۰. Judith Ackroyd
۱۱. Peter Brook
۱۲. Jerzy Grotowski
۱۳ . Antonin Artaud
۱۴ . Richard Schechner
۱۵ . Allan Kaprow
۱۶ . Happening
۱۷ . Brooklyn Museum
۱۸ . Jennifer Fell Hayes and Dorothy Napp Schindel
۱۹ . Pioneer Journeys: Drama in Museum Education
۲۰ . Queens Museum of Art
۲۱ . University of Texas at Austin
۲۲. Huntington Gallery
۲۳ . Massachusetts
۲۴ . Sturbridge
۲۵ . Plymouth Plantation
۲۶ . Boston Tea Party
۲۷ . Fraunces Tavern
۲۸ . Abigail Adams Smith Museum
۲۹ . Vernon Hotel
۳۰ . www. navideshahed. com
۳۱ . http://www.bashgah.net/fa/content/print_version/41034
۳۲ . http://www.theatermoghavemat.ir/news/09/1386/post_19.php
۳۳ . http://www.tadavom.koolebar.ir/node/472
۳۴ . http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=1556280
۳۵ . Raimondo Majumdar
۳۶ . http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=822509

■ فهرست منابع

ـ ابرار پایدار، فاطمه (۱۳۸۹)، «پژوهشی درباره تئاتر پست‌مدرن»، **سایت ایران‌تئاتر** : http://theater.ir/۲۰۴۶۸/fa

ـ اکبری مبارکه، کریم (۱۳۸۶)، **گفت‌وگو درباره‌ی تئاتر بعد از انقلاب**، **مجله نمایش**، شماره (۹۳ و ۹۴)، صص۸۱– ۸۰.

ـ امینی، رحمت (۱۳۸۹)، **مقدمه‌ای بر نمایش تعلیم و تربیتی (پداگوژیک)**، **مجله نمایش**، شماره(۱۲۷ و ۱۲۸)، صص۱۱–۷.

ـ امینی، رحمت. و پیروزفر، مهسا (۱۳۹۰)، **بررسی خاستگاه و تأثیرات تئاتر کاربردی در عرصه‌ی آموزش، سیاست و درمان در سه دهه‌ی اخیر** ، **فصلنامه صحنه**، کتاب۲، صص ۴۲–۲۳.

ـ چینی‌فروشان، صمد. علل تاریخی ناهم‌زمانی تحولات اجتماعی‌ـ هنری و ناکارآمدی تئاتر در همسویی با تحولات انقلابی در ایران معاصر، **سایت نوید شاهد**:
264318=http://www. navideshahed. com/fa/index. php?Page=definition&UID

ـ داموند، احمد (۱۳۸۴)، **بازیگری در پرفورمنس آرت**، نشر مرکز، تهران.

ـ ستاری، جلال (۱۳۶۸)، **آنتونن آرتو، شاعر دیده‌ور صحنه‌ی تئاتر** ، انتشارات نمایش، تهران.

ـ شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، **نظریه اجرا**، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، انتشارات سمت، تهران.

ـ شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، «شش قاعده‌ی کلی برای تئاتر محیطی»، ترجمه: فریده دلیری، **مجله نمایش**، شماره(۹۵ و ۹۶)، مرداد و شهریور ۱۳۸۶

ـ ظفرقهرمانی، علی (۱۳۹۴)، **تئاتر شورایی**، تئاتر و شهروندی، نشر شهر، تهران.

ـ فرهنگ، محمود (۱۳۸۷)، **نمایش بر خاکریزهای خط مقدم**، **فصلنامه شاهد اندیشه**، شماره(۲). ص۲۵.

ـ مک‌کاسلین، نلی (۱۳۹۰)، **درام خلاق در کلاس درس و فراتر از آن**، ترجمه: حسین فدایی‌حسین، انتشارات نمایش، تهران.

ـ نیکلسون، هلن (۱۳۸۹)، **درام کاربردی**، گروه مترجمین، نشر افراز، تهران.

ـ هاشم‌زاده، سعید (۱۳۸۸)، **درباره هینینگ و آلن کاپرو، نشریه صحنه**، شماره(۶۷)، صص ۷۹–۷۶.

- Ackroyd, Judith (2000), "***Applied Theatre Problems and Possibilities***", Applied Theatre Journal, 1 Nancy Pereira, Creative Dramatics in the Library, Charlottesville, VA: New Plays.

- Davis, Helen (2004), ***Understanding Stuart Hall***. London: Sage.

- Gibans, N. F (1992), ***School-Museum Partnerships***, Cleveland Plain Dealer. Ohio.

- Hayes, Jennifer & Schindel, Dorothy (1994), ***Pioneer Journeys: Drama in Museum Education***, Charlottesville, VA: New Play.

- McCaslin, Nellie (2006), ***Creative Drama in the Classroom and Beyond***. New York: MA: Allyn and Bacon.

- Taylor, Philip (2003), ***Applied Theatre***, Portsmouth: Heinemann.

- http://www.theatermoghavemat.ir/news/09/1386/post_19.php
- http://www.tadavom.koolebar.ir/node/472
- http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=1556280
- http://www.mehrnews.com/fa/NewsDetail.aspx?NewsID=822509

بررسی مواجهه خود و دیگری در نمایشنامه جنگ مشرق و مغرب نوشته گریگور یقیکیان از منظر نشانه‌شناسی فرهنگیِ یوری لوتمان

آزاده شاهمیری [نویسنده مسؤول]

ابوالقاسم دادور

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۱/۰۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۶

این مقاله برگرفته از رساله دکتری آزاده شاهمیری در رشته پژوهش هنر با عنوان «بررسی بازنمایی غرب در نمایشنامه های ایرانی از منظر نشانه شناسی فرهنگی» به راهنمایی آقای دکتر ابوالقاسم دادور در دانشگاه الزهرا است

بررسی مواجهه خود و دیگری در نمایشنامه جنگ مشرق و مغرب نوشته گریگور یقیکیان از منظر نشانه‌شناسی فرهنگیِ یوری لوتمان

آزاده شاهمیری
دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)

ابوالقاسم دادور
استاد تمام گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا (س)

چکیده

جنگ مشرق و مغرب (۱۳۰۱–۱۳۰۰) نوشته گریگور یقیکیان (۱۳۲۹–۱۲۵۹) نخستین متن در ادبیات‌نمایشی ایران است که از طریق بازگویی داستانی برگرفته از واقعه‌ای تاریخی، روبه‌رو شدن خود ایرانی با دیگری یونانی را بازنمایی کرده است. هدف پژوهش حاضر مطالعه چگونگی مواجهه خود و دیگری یا به بیان بهتر فرهنگ خود و فرهنگ دیگری در این نمایشنامه است. در جست‌وجوی این مساله با به‌کارگیری رویکرد تحلیلی نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، مفاهیم دیگری فرهنگی، پادفرهنگ و ارتباط بینافرهنگی تشریح شده و نمایشنامه به‌مثابه یک متن فرهنگی واکاوی شده است. در رویکرد نشانه‌شناختی به فرهنگ، فرهنگ‌ها در تعامل با فرهنگ دیگر آن را در حکم نافرهنگ، پادفرهنگ یا برون‌فرهنگ تفسیر می‌کنند و به مثابه ناخود یا دیگری می‌شناسند. بنابراین، سوال اساسی پژوهش این است که دیگری فرهنگی که این‌جا یونان/ غرب است چگونه از چشم فرهنگ خودی بازنمایی می‌شود و فرهنگ خودی چگونه در ارتباط با دیگری خود را تعریف می‌کند. مفروض پژوهش پیش رو این است که دیگریِ غربی در متن نمایشنامه در حکم یک پادفرهنگ در تقابل با فرهنگ درونی تصویر شده است. در پایان نشان داده می‌شود که باوجود برساختن تقابل‌های دوگانی میان دو فرهنگ، سطحی از ارتباط بینافرهنگی و فضای گفت‌وگو میان دو فرهنگ در متن نمایشنامه شکل گرفته است.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی فرهنگی، دیگری فرهنگی، ارتباط بینافرهنگی، یوری لوتمان، **جنگ مشرق و مغرب**، گریگور یقکیان

۱. مقدمه

در ایران، مساله غرب در حکم دیگری فرهنگی از دیرباز یکی از مهم‌ترین مسایل نویسندگان و روشنفکران بوده است. گواه این مدعا انبوه نقد و نظرها درباره غرب و غربی، و وضع اصطلاحاتی مانند غرب‌زدگی، فرنگی‌مآبی، غرب‌گرایی، غرب‌شناسی و غرب‌ستیزی است. (نک. بروجردی، ۱۳۹۳) اما فارغ از نوشته‌های نظری، متون ادبی نیز در شکل‌دهی به تصویر دیگریِ غربی و شناسایی فرهنگ بیرونی سهم چشمگیری داشته‌اند. در این‌میان، ادبیات‌نمایشی همگام با گفتمان تجددگرایی در دوران مشروطه نقشی مؤثر در تعریف و درک غرب، برقراری رابطه بینافرهنگی و بازسازی تصویر غربی در سپهر فرهنگی ایران داشته است. رسانه تئاتر که خود محصولی غربی و وارداتی است، در سال‌های نخستین مواجهه جامعه ایران با این پدیده، محملی یکه برای چالش با مفهوم غرب و انتقال انگاره‌های ذهنی درباره آن به سطح سخن و بیان بوده است.

نمایشنامه‌ی **جنگ مشرق و مغرب** (۱۳۰۱– ۱۳۰۰) نوشته‌ی گریگور یقیکیان[1] (۱۳۲۹–۱۲۵۹)، یکی از نمونه‌های منحصربه‌فرد در ادبیات‌نمایشی ایران است که روابط میان فرهنگ‌ها و تاثیر متقابل دو فرهنگ بر یکدیگر را پیش چشم می‌گذارد. اگرچه نمایشنامه دو فرهنگ را در بستر رابطه‌ای خصمانه و تقابلی ترسیم کرده است، سازگار با الگویی که نشانه‌شناسی فرهنگی به‌دست می‌دهد، اهمیت ارتباط بینافرهنگی و ضرورت شناخت دیگری فرهنگی را می‌توان در آن برجسته دید. **جنگ مشرق و مغرب** لحظه‌ی تاریخی رویارویی خود و دیگری فرهنگی، ایران و یونان، را بازنمایی کرده و این روان‌زخم[2] چندصدساله را از دل روایت تاریخی به سطح متنی گفت‌وگویی آورده است.

در پژوهش پیش رو ایران به‌مثابه فرهنگ خود یا درونی، و یونان در حکم فرهنگ دیگری یا بیرونی انگاشته شده و ارتباط این دو سپهرنشانه‌ای[3] بر اساس داده‌های متن و از طریق رهیافت نشانه‌شناسی فرهنگی تبیین و تحلیل می‌شود. همگام با تحول متأخر نشانه‌شناسی فرهنگی که می‌کوشد تا بداند فرهنگ چگونه خود یا فرهنگ دیگر را می‌فهمد، به جای آنکه به سیاقی سنتی بپرسد من چگونه فرهنگ را می‌فهمم (توروپ، ۱۳۹۰: ۲۳)، این جستار نیز به بررسی روابط دو فرهنگ آن‌چنان که در درون متن تصویر شده است، می‌پردازد. براین‌اساس سوال پژوهش حاضر این است که بازنمایی دیگری فرهنگی چگونه از درون فرهنگ خودی شکل گرفته و ازسوی‌دیگر، فرهنگ خودی در ارتباط با دیگری چگونه خود را توصیف و تعریف کرده است. فرض پژوهش حاضر این است که دیگریِ غربی در متن نمایشنامه در حکم یک پادفرهنگ در تقابل با فرهنگ درونی تصویر شده است، اما این به معنی قطع ارتباط نبوده و فضای گفت‌وگوی بینافرهنگی درنهایت امکان بروز می‌یابد.

۲. مفاهیم و چهارچوب نظری

پژوهش پیش رو با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناختی به فرهنگ، مواجهه با دیگری فرهنگی را تحلیل می‌کند. ازاین‌رو شرحی کوتاه بر بنیان‌های فکری این رویکرد و تشریح مفهوم دیگری

فرهنگی از منظر این رهیافت نظری ضروری است.

۱-۲. نشانه‌شناسی فرهنگی

یوری لوتمان[۴] (۱۹۲۲- ۱۹۹۳) و دیگر اندیشمندان مکتب تارتو- مسکو[۵] کوشیدند تا از نشانه‌شناسی فرهنگی و روش یا روش‌های پژوهش آن تعریفی روشن ارایه دهند. آنان نشانه‌شناسی فرهنگی را دانش مطالعه‌ی ارتباط کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ دانستند و به‌این‌ترتیب از این پیش‌فرض که می‌توان به‌گونه‌ای عملی و بر مبنای یک مفهوم نظری، نظام‌های نشانه‌ای ناب را توصیف کرد؛ فاصله گرفتند. آنان نشان دادند که نظام‌های نشانه‌ای فقط در ارتباط با یکدیگر و در تاثیر متقابل بر یکدیگر است که عمل می‌کنند. (توروپ، ۱۳۹۰: ۲۳) نشانه‌شناسی فرهنگی ازاین‌منظر، متوجه آن الگویی است که اعضای یک جامعه فرهنگی از فرهنگ خود دارند. این الگو به‌خودی‌خود، بیشتر با روابط میان فرهنگ‌ها و همین‌طور خرده‌فرهنگ‌ها و حوزه‌های فرهنگی درگیر است و نه با یک فرهنگ منفرد. (سنسون ب، ۱۳۹۰: ۱۵۴)

به باور لوتمان، مهم‌ترین ویژگی فرهنگ برقراری ارتباط است. (لوتمان: ۱۹۹۰: ۱۲۴، ایپسن، ۱۳۹۰: ۲۶۹) ازاین‌منظر، در بستر ارتباط بینافرهنگی و شبکه‌ای بینامتنی است که اساساً فرهنگ شکل می‌گیرد و به حیات خود ادامه می‌دهد. "هیچ فرهنگ/متن/نشانه‌ای به خودی خود در انزوا وجود ندارد." (سمننکو، ۲۰۱۲: ۷۳) متن‌ها در حکم فرآورده‌هایی فرهنگی، محصول ارتباط با متن‌های دیگرند و هر فرهنگ سرشار از بینامتن‌هایی است که محل بروز تعامل‌های بینافرهنگی‌اند؛ محل تماس خود با دیگری فرهنگی و ترجمه آن به فرهنگ خودی.

۲-۲. دیگری فرهنگی

بر مبنای الگوی نظری نشانه‌شناسی فرهنگی، دیگری (فرد دیگر، زبان دیگر، فرهنگ دیگر) (لوتمان، ۲۰۰۹: ۲) شرط اساسی حیات یک فرهنگ است. درواقع، "وجود هر فرهنگ و پویایی آن به وجود یک دیگری فرهنگی وابسته است." (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۴۲) هر فرهنگ دیگری‌های خود را برمی‌سازد و آن‌ها را در وضعیتی تقابلی با خودش ذیل مفاهیم نافرهنگ[۶]، برون‌فرهنگ[۷] و یا پادفرهنگ[۸] چهارچوب‌بندی می‌کند: نافرهنگ، هر چه بیرون از نظم فرهنگی است غیاب یا نفی فرهنگ است، یا کائوس و بی‌نظمی. (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۹۸۴: ۳۰)؛ برون‌فرهنگ، فضایی که بیرون از افق ذهنی اجتماع قرار می‌گیرد، چون کاملاً ناشناخته است (پاسنر، ۲۰۰۴: ۲۱) و به‌عبارتی‌دیگر، بیرون از فرهنگ ما و درون فرهنگ‌های دیگران قرار دارد (سنسون الف، ۱۳۹۰: ۱۱۳) پادفرهنگ، آن‌چه برای اعضای یک جامعه شناخته شده است، اما خلاف فرهنگشان در نظر گرفته می‌شود. (پاسنر، ۲۰۰۴: ۲۱) در مقابل، فرهنگ فضای درونی و نشانه‌ای‌شده[۹] است و هسته مرکزی آن "قلمرو هنجارین و خودنگاره[۱۰] فرهنگ از خودش است." (سمننکو، ۲۰۱۲: ۷۴)

خود و دیگری فرهنگی در اندیشه‌ی لوتمان با اصطلاحات ما/ غیر ما[۱۱] و درون/ بیرون تبیین می‌شود. او در توضیح انگاره‌ی سپهرنشانه‌ای، که همان فضای نشانه‌ای فرهنگ است و هرچیز بیرون از آن نانشانه، نامتن و نافرهنگ تلقی می‌شود، می‌نویسد: "فضای متعلق به ما امن و هماهنگ است، زیرا

در تضاد با فضای متعلق به آنها است که خصمانه و آشوب است." (پورتیس‌وینر، ۱۳۹۰: ۳۸۸) اما در ادامه بر این امر تاکید می‌کند که کارکرد مرز تنها جدا کردن فضای درونی/ ما از فضای بیرونی/ آن‌ها نیست، بلکه فضای درونی سپهر نشانه‌ای را مرزهایی متفاوت در سطوح گوناگون زبانی و متنی برش داده‌اند و فضای نشانه‌ای فرهنگ را ناهمگن و نامتقارن ساخته‌اند. براین‌اساس فرهنگ در درون خود نیز یکپارچه نیست؛ دارای حاشیه‌ها و مرکزهایی است که آن را به نظامی چندسطحی بدل می‌کند.

لازم‌به‌توضیح است که درک و تعریف لوتمان از مفاهیم خود و دیگری با اختلافاتی، وامدار منطق گفت‌وگوی میخائیل باختین[۱۲] (۱۹۷۵–۱۸۹۵) است. کریستینا لیونگبرگ[۱۳] در مقاله "مواجهه با دیگری فرهنگی: رویکردهای نشانه‌شناختی به تعامل بینافرهنگی"[۱۴] مقایسه‌ای را میان خود و دیگری در اصطلاح باختین و لوتمان شکل می‌دهد. او به نقل از باختین می‌نویسد: "معنا تنها زمانی عمق خود را نشان می‌دهد که با معنای دیگر – معنای بیگانه – مواجهه داشته باشد، با آن در تعامل قرار گیرد؛ آنها وارد نوعی مکالمه می‌شوند که از بسته بودن و یک‌سویه بودن معنا و در دید گسترده‌تر، فرهنگ، فراتر می‌رود." (لیونگبرگ، ۱۳۹۰: ۱۳۷)

درنهایت، اگرچه مواجهه با دیگری فرهنگی با مساله چگونگی تعریف مفهوم تفاوت آغاز می‌شود، تمرکز نشانه‌شناسی فرهنگی بر شناخت الگوهای ارتباطی و کشف سازوکار تعاملی فرهنگ‌هاست. این‌که فرهنگ‌هایی با ساختارهای متمایز چگونه به شناسایی یکدیگر نایل می‌آیند؛ فرهنگ خودی چگونه فرهنگ بیگانه دیگری را می–فهمد و تعریف می‌کند.

اکنون با توجه به انگاره‌های خود و دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی؛ چگونگی تعریف خود از طریق شناسایی فرهنگ دیگری؛ بازنمایی دیگری و ارتباط میان فرهنگ درون و بیرون، به تحلیل نمایشنامه **جنگ مشرق و مغرب** به‌مثابه متنی فرهنگی که گفت‌وگو میان خود و دیگری فرهنگی را در بستر رخدادی تاریخی تجسم بخشیده است، می‌پردازیم.

۳. تحلیل و بررسی

نمایشنامه‌ی **جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم – کدمانس**، درامی در پنج پرده و ده تابلو است که یقیکیان آن را در فاصله سال‌های ۱۳۰۱– ۱۳۰۰ نوشته است. نگارش این متن هم‌زمان با رواج چشمگیر جریان‌های باستانگرایی، ملی‌گرایی[۱۵] و آریایی‌گری در ایران، که پایه‌های مفهومی گفتمان غالب در دوره پهلوی اول (۱۳۰۴– ۱۳۲۰) را تشکیل می‌دهند (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱: ۱۴۶)، آن را در بافت و زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی مشخصی قرار می‌دهد. "توجه به تاریخ و فرهنگ باستانی که از اوایل مشروطیت از طرف برخی نویسندگان و اندیشمندان ایرانی ابراز می‌شد، در دهه‌ی اول سال ۱۳۰۰ شمسی و با توجه به ملی‌گرایی که از طرف حکومت وقت تبلیغ می‌گردید، یکباره جان تازه‌ای به خود گرفت." (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ۱۲۴) بااین‌همه، در متن یقیکیان مفاهیمی چون میهن‌دوستی،[۱۶] آزادی‌خواهی، عدالت‌جویی، استبدادستیزی و تحول‌خواهی که از ارکان اندیشه مشروطه‌طلب بوده است، گاه برجسته‌تر از ایده‌های تجلیل از گذشته باشکوه

تاریخی، حسرتِ ازدست رفتن افتخارات، بازیابی هویت و بازگشت به خود باستانی، دیده می‌شود. داستان نمایشنامه در دربار داریوش سوم، در پرسپولیس، رخ می‌دهد. اسکندر مقدونی به ایران تاخته و سرزمین‌هایی را فتح کرده است. پادشاه ایران در میان خائنان و جاسوسان درباری گرفتار آمده و نیک و بد را تشخیص نمی‌دهد. همای، دختر داریوش و ولیعهد او که نگران وضعیت بحرانی کشور است، پس از مشورت با موبد موبدان از آریوبرزن، سردار سلحشور ایرانی، که بر او عاشق است، می‌خواهد تا هدایت سپاه ایران را به‌دست بگیرد، بی‌لیاقتی پدر را جبران و خیانت اطرافیان او را خنثی کند. ازسوی‌دیگر، جاسوسان اسکندر در دربار پادشاه ایران، ماهیار و جانوسیار، که ساتراپ‌های ایرانند، اخبار دربار ایران را به‌دقت در اختیار اسکندر می‌گذارند و دشمن خارجی را از اوضاع داخلی ایران آگاه می‌کنند. آریوبرزن با فرماندهی سپاه ایران بر قشون اسکندر پیروز می‌شود اما به‌محض آنکه خطاهای پادشاه ایران را به او گوشزد می‌کند، از مقام فرماندهی خلع و طرد می‌شود. با دسیسه–چینی اطرافیان و به دستور داریوش، همای در کاخ محبوس می‌شود و جانوسیار امور کشور را به‌دست می‌گیرد. داریوش خود رهسپار کارزار می‌شود، اما درنهایت سپاه ایران از لشکر یونان شکست می‌خورد. جانوسیار داریوش را از پشت زخم می‌زند. اسکندر جاسوسان خود را به زندان می‌افکند، بر بالین داریوش محتضر حاضر شده و امر می‌کند تا با او به احترام رفتار کنند.

طالبی در مقدمه کتاب **زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان** (۱۳۸۰) به‌درستی به وضعیت تقابلی دو فرهنگ در این نمایشنامه اشاره کرده و می‌نویسد: "**جنگ مشرق و مغرب** درباره چگونگی حمله اسکندر به ایران و وضعیت درونی دربار – در ارتباط با موقعیت بیرونی آن – است" (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۹) براین‌مبنا، در ادامه به چگونگی مواجه شدن دو فرهنگ و سطوح ارتباط خود و دیگری فرهنگی می‌پردازیم. به‌این‌منظور، ابتدا مفاهیم تقابلی که متن بر آن‌ها استوار شده، دسته‌بندی و تحلیل می‌شوند. سپس کیفیت‌های ارتباطی و نسبت‌های تعاملی دو فرهنگ تبیین می‌شوند. این نکته نیز گفتنی است که نوشتار حاضر قصد ندارد به شیوه مرسومِ تحلیل نمایشنامه، یکایک عناصر درام را در این متن بکاود، اما مولفه‌های شخصیت و مضمون اثر به‌صورتی‌مشخص‌تر موردتوجه قرار گرفته‌اند.

۱–۳. مواجهه خود و دیگری

در این بخش به سویه‌هایی از متن پرداخته خواهد شد که بر اساس آن‌ها دو فرهنگ خودی و غیر به‌مثابه قطب‌هایی متضاد صورت‌بندی شده‌اند. این تقابل‌های دوتایی را می‌توان ذیل جفت‌های شرق غرب، قدیم جدید، ایرانی غیرایرانی و فرهنگ پادفرهنگ، دسته‌بندی کرد. بررسی این تقابل‌ها دروازه ورود به بحث بازیابی دال‌های ارتباط و پیوندهای میان دو فرهنگ است. آنجا که در لوای جنگ و جدلِ دو حوزه فرهنگی، فضایی گفت‌وگویی میان دو سوی رابطه برقرار می‌شود.

۱–۱–۳. شرق– غرب

نمایشنامه پیرو الگوی ضدیت‌باور دوگانی‌ها، اساساً بر پایه تقابل دوتایی شرق غرب سازمند شده

است. مشرق و مغرب در جنگ‌اند و نام نمایشنامه به‌روشنی حاکی از رابطه خصم‌آمیز دو جبهه است. در متن، ایران مجازاً در حکم شرق و یونان در مقام غرب تلقی شده‌اند. داریوش، پادشاه ایران، مجاز مرسلی است از تمامیت گستره شرق، و اسکندر مقدونی در دلالتی جزء به کل، بازنمودی از غرب در مفهوم مبهم و کلی آن است که می- تواند بر ناشناخته‌های برون‌فرهنگ دلالت کند. افزون‌برآن اطلاق عنوان شرق به ایران و غرب به یونان، نه‌تنها در عظمت هر یک اغراق می‌کند، ابعاد و اهمیت تاریخی نبرد این دو قدرت را نیز بزرگ‌نمایی می‌کند. در جای‌جای نمایشنامه، مشرق و مغرب به‌مثابه خودی و غیرخودی از یکدیگر مجزا شده‌اند و بر مغایرت ذاتی و عداوت ابدی این دو تاکید می‌شود. این دست پیش‌پنداشت‌ها در برخی گفت‌وگوها به‌روشنی آشکارند:

"همای: [...] من باید به وسیله همین سلطنت و اقتداراتش تمام دنیا را در تحت تسلط ایران درآورم. توسط همین سلطنت است که باید مغرب را شکست داده و اسکندر را وادار به بوسیدن پای ملکه مشرق و دنیا نمایم." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۹)

اشاره‌های مؤکد به تنافر میان دو دنیای شرق و غرب، بر تضاد دو عالم قدیم و جدید، تمایل غرب/ جدید به تصرف شرق/ قدیم، و ازمیان بردن میراث گذشته و برقرار ساختن نظمی نو دلالت می‌کند. ازاین‌قرار، متن میدان رویارو شدن دو جهان‌بینی، دو سنت فکری و دو روش زندگی متفاوت است. متن قصد درهم ریختن مرزبندی‌ها و تعریف‌های قالبی[۱۷] را ندارد، و درنهایت شرق باستانی مغلوب جهان نو غربی می‌شود. اما این شکست یا شکنندگی، همان‌قدر که حاصل توطئه‌های قدرت قاهرِ بیرونی است، ناشی از بی‌کفایتی شخص پادشاه، فریبکاری درباریان، و نابه‌سامانی درونی مملکت است.[۱۸]

۲-۱-۳. قدیم- جدید

لوتمان و همکارش اوسپنسکی[۱۹] در جستار "الگوی دوگانی پویایی فرهنگ روسیگ[۲۰] (۱۹۸۴) طی واکاوی دوگانی روسیه و غرب به اهمیت تقابل قدیم در برابر جدید[۲۱] اشاره می‌کنند. به بیان آن‌ها "برای آن که انگاره یا روش نو زندگی در جامعه روسی استقرار یابد، قدیم باید از اعتبار بیافتد و نابود شود. در تعریف خود[۲۲] هر پدیده‌ی فرهنگی، مجادله با ایدئولوژی‌های متخاصم مولفه‌ای حیاتی است. زیرا که در مجادله[۲۳] موضع خود صورتبندی می‌شود و موضع رقیب به طرزی چشمگیر دگرگون می‌شود." (وینات، ۲۰۰۴، ۳۶) ناگفته نماند که در این رهیافت، جوانی[۲۴] نیز همبسته‌ی پیشرفت دنیای جدید غرب و روش‌های تازه فهم می‌شود. (وینات، ۲۰۰۴، ۳۶) در جنگ مشرق و مغرب وضعیت جدلی دنیای قدیم و جدید، فرهنگ خودی را به‌مثابه پدیده‌ای باستانی و «اصیل» در برابر دیگری تازه‌به‌میدان‌آمده توصیف می‌کند. ازسویی‌دیگر، همای و اسکندر از نیروی جوانی بهره- منداند که داریوش سوم فاقد آن است. جوانی دلالتی ضمنی بر پویایی، نواندیشی، تجددگرایی و جسارت دارد.

همای در مقام ولیعهد ایران در سویه متضاد اسکندر، فرمانروای یونان قرار می‌گیرد، اما در برخی گفته‌هایش همسو با اسکندر از ترقی و تجدد در دنیای جدید دفاع می‌کند. همای هم‌چنان که

اسکندر را دشمنی خطرناک و تهدیدگر می‌داند، او را در مقام نیرویی ضد رسوم و عادت‌های مندرس می‌ستاید:

"همای: [...] پدر جان، اسکندر پرچم ترقیات جدیده را در دست داشته و هیچ‌گاه دیده نشده است که علم مندرس، عادات و رسوم کهنه در مقابل ترقیات جدیده قابل دوام باشد. بر طبق ناموس طبیعت فقط اشخاص متجددی که دارای خیالات تجددخواهانه باشند می‌توانند در مقابل ترقیات جدیده که دیگران می‌آورند سد گردند." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۸۳)

این سخن نمونه‌ای از مفهوم‌پردازی غرب در حکم جوانی، تجدد و پیشرفت است. به‌این‌صورت که همای تضاد ماهوی جهان‌های داریوش و اسکندر را تصریح کرده، سپس جهان کهنه و دنیای نو را به‌ترتیب با داریوش و اسکندر، نمایندگان شرق و غرب متناظر می‌کند. آن‌گاه به دوگانی غرب/ تجددخواهی، شرق/ کهنه‌گرایی اعتبار می‌بخشد. در تنها گفت‌وگویی که میان دو پادشاه ایران و یونان ردوبدل می‌شود، تعبیر همای از دنیای جدید و قدیم، بار دیگر از زبان اسکندر تکرار می‌شود:

"اسکندر: [...] اسکندر پرچم ترقیات جدید را در دست داشته. اسکندر می‌خواهد در روی خرابه‌های سلطنت قدیم و کهنه و مندرس سلطنت تمدن نوینی بنا نماید. اینک در مقابل کسی که دنیای کهنه و پوسیده زیر پایش مشغول جان دادن است، سجده کنید.

داریوش: نه، نه. بلکه در مقابل شرقی که زیر پای اسکندر افتاده است، سجده کنید. او هنوز نمرده است. او زنده است. در مقابل بدن مجروح و ناخوشش جبین احترام به خاک آستان درش بسایید. او اگرچه در حال نزع و احتضار است، ولی قوی و نیرومند می‌باشد. [...] مشرق در حال نزع است، زیرا که اولادان ناخلفش بدو خیانت می‌کنند. دخترم که شاهنشاه جهان و ولینعمت است، باید این خیانت‌پیشگان را تنبیه نماید. آن‌وقت مشرق از حال مرگ و احتضار خلاص شده، و زنده خواهد گشت. فتح خواهد کرد. بله، مشرق زنده خواهد شد. فاتح خواهد گشت. فاتح می‌شود... فاتح می‌شود.

می‌افتد و می‌میرد." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۱۵– ۱۱۴)

در این مکالمه، که یگانه برخورد چهره‌به‌چهره داریوش و اسکندر در کل نمایشنامه است، منادیان جهان کهنه و نو، چشم‌درچشم، درباره آن‌گونه که خود را می‌بینند و آن‌چنان که دیگری را معنا می‌کنند، سخن می‌گویند. داریوش دست‌آخر اسکندر را می‌بیند و اگرچه کماکان امید فاتح شدن شرق بر جهان غرب را در دل دارد، گواهی می‌دهد که شرق محتضر به زیر پای اسکندر افتاده است. او که دور از سپاهیان و خانواده‌اش تنها در برابر دیدگان اسکندر بر زمین افتاده است، نه فقط دیگری را، که از چشمِ دیگری خودش را می‌بیند و مستقیماً به دیدگان دیگری و «دیده شدن» از چشم دیگری/ اسکندر اشاره می‌دهد: "داریوش شاهنشاه جهان، در زیر سنگی در جلو چشمهای اسکندر افتاده بود." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۱۵) به بیان باختین در تشریح مفاهیم خود و دیگری، "هر فرهنگ فقط از چشمان فرهنگ غیر است که خود را بیش‌تر و کامل‌تر و ژرف‌تر آشکار می‌کند و روشنی می‌یابد. هرچند این امکان به تمامی و به کمال فرجام نمی‌یابد. فرهنگ‌های دیگری

خواهند آمد که بیشتر می‌بینند و بیشتر درک می‌کنند." (تودوروف، ۱۳۷۷: ۲۰۸)
درمقابل، اسکندر می‌خواهد تمدن خود را بر ویرانه‌های تمدن دیگری بنا کند. او در امتداد الگویی قرار می‌گیرد که دیدگاهی خودمحور نسبت به فرهنگ دارد. این دیدگاه دنیای خود را مرکز جهان می‌داند، با فرهنگ-های بیگانه با دیده بیزاری می‌نگرد و هیچ تمایلی برای تعامل نشان نمی‌دهد. درعوض سعی می‌کند فرهنگ‌های متفاوت را به هیئت خود درآورد. (لیونگبرگ، ۱۳۹۰: ۱۳۳)

۳-۱-۳. ایرانی- غیرایرانی

توجه به این نکته ضروری است که نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ‌ها و فراورده‌های آن‌ها را منتزع از محیط و بافت تاریخی و اجتماعی آن‌ها نمی‌بیند: "لوتمان هرگز پدیده فرهنگی را، خواه متنی چندصدا باشد یا خودِ نظام فرهنگ، در انزوا تعریف نمی‌کند. لوتمان بر اصل گفت‌وگوگرایی، فرض تعامل پیوسته نظام‌های نشانه‌ای و متن‌ها با یکدیگر تاکید می‌گذارد." (سمننکو، ۲۰۱۲: ۳۹) همان‌طورکه گفته شد، **جنگ مشرق و مغرب** در طلیعه تبدیل باستان‌گرایی به دال مرکزی ناسیونالیسم که گفتمان غالب دوره پهلوی اول است، نوشته شده است. براین‌اساس، شگفت نیست که از طریق ایده مرکزی رویارویی دو قطب ایرانی و غیرایرانی، عظمت تاریخ باستانی ایران، و اهمیت نژاد ایرانی را یادآوری کند و ازاین‌راه ایران را به‌مثابه فرهنگ معرفی کند. کوشش همای جهت القای برتری ایرانی و کهتری غیرایرانی از نمونه‌های این اشارات است. او برای صیانت از هویت فردی و جمعی خود که تحقیر شده و زیر یورش قرار گرفته است، به ارزش‌های ملی و نژادی پناه می‌برد، و از آن‌جا که با تعریف خود از طریق آن ارزش‌ها، هویتش را به استمرار و استقرار آن‌ها گره زده است، تهدید شدن آن ارزش‌ها را هم‌ارز با در خطر افتادن، معنا باختن و فروپاشی خود می‌پندارد. همای برای خون اجدادی و تبار ایرانی شأنی افضل و اولی قایل است:

"همای: بله، پدر عزیزم، در رگ‌های من خون باشهامت و نجابت همای بزرگ و شاهنشاهان عظیم‌الشأن بزرگ روی زمین دور می‌زند." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۸۲)

در فرهنگ‌های بحران‌زده برقرار ساختن وضعیت‌های دوقطبی و تقویت انگاره‌های تفاوت نژادی، جنسیتی، قومیتی و ملیتی، و نیز برتری دادن به سویه‌ای که فرهنگ خود را متعلق به آن می‌داند، اقدامی برای صیانت از خود و تکفیر دیگری است. در این نمایشنامه، سه‌ضلعی همای، موبد موبدان و آریوبرزن که به‌ترتیب نماینده نهاد قدرت، مذهب[۲۵]، و نظامی‌گری‌اند[۲۶]، به چنین ایده‌ای پایبند و در مسیر تحقق آنند.

موبد موبدان در مقام فردی درستکار، سنجیده‌گو، مومن و میهن‌پرست، در گفت‌وگو با همای، حین انتقاد از سرداران نالایق، به برتری نژادی و قومیتی ایرانیان نیز اشاره می‌کند:

"موبد موبدان: ملاحظه می‌فرمایید که امروز غیر از آیروبارزان [آریوبرزن] سردار ایرانی نژاد دیگری در اردو نداریم – ریاست اردو اکنون با شاهزادگان ارمنستان و پارت و ساتراپ‌های ترکستان و سرداران مصر و آشوری و حتی یونانی می‌باشند. [...] البته تصدیق می‌فرمایند که از سرداران خارجی امیدی نتوان داشت.

همای: بله می‌دانم خارجی خارجی است. و امروز تنها کسی که وطن مقدس ما را از تهاجم بیگانه حفظ، و حاضر است در راه خدمتگزاری به ولینعمت خود از قربانی جان و ریختن آخرین قطره خون خود مضایقه و دریغ نکند، آیروبارزان است." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۴۴ – ۴۳)

این گفت‌وگو میان رهبر معنوی و ولیعهد ایران گواهی آشکار بر هراس و بی‌اعتمادی آنان نسبت به خارجی است. خارجی حتی اگر سرباز سپاه ایران باشد، به او امیدی نتوان داشت. همای و موبد با نگاه به عواقب اعتماد داریوش به ساتراپ‌ها و سربازان غیرایرانی و مراوده با معاشران خارجی قصد می‌کنند تا خارجی‌ها را از دربار بیرون رانده و فرمانروایی سپاه ایران را به تنها سردار ایرانی‌نژاد باقی‌مانده یعنی آریوبرزن بسپارند. نژاد برای آنان عنصری تمایزگذار و تعیین‌کننده است. مولفه‌ای که در گفتمان غالب بر دوره تاریخی نگارش نمایشنامه نیز دالی مولد معناست.

۴-۱-۳. فرهنگ- پادفرهنگ

در اصطلاح نشانه‌شناسی فرهنگی، از آنجا که فرد در درون مرزهای فرهنگ خود مستقر است، خود را واقعیت مسلم، نظم فرهنگی و مرکز می‌پندارد. خود نیازمند تصویری تقابلی از دیگری است تا حدود و مرکزیت بیابد، و ازآن‌رو که از دیگریِ بیرون از فرهنگ خود شناختی ندارد، او را اغلب بیگانه‌ای پرخطر می‌پندارد که همواره مستعد یورش به فرهنگ خود است. (لیونگبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷– ۱۲۶) در جهان اثر، همای چنین اندیشه‌ای را نمایندگی می‌کند. با این تفاوت که تصور او از دیگری، ذهنی و وهمناک نیست. او در ارتباط مستقیم، گرچه مختل و خصمانه، با دیگری قرار گرفته است؛ اسکندر/ دیگری/ غربی به حدود سرزمین همای/ خود/ شرقی حمله کرده، مردمانی را به اسارت برده و منطقه‌هایی را متصرف شده است. حال دیگر غربی پدیده‌ای غایب، ناشناخته، بیرون از دید و خارج از مرزهای جغرافیایی نیست. او از مرز جداکننده مادی عبور کرده و وارد حوزه‌ی جغرافیایی و فرهنگی ایران شده است. به‌بیانی‌دیگر، از فضای بیرونی نانشانه‌ای به سپهر نشانه‌ای فرهنگ راه یافته و حضور خود را تحمیل و تثبیت کرده است. بیزاری از دیگری فرهنگی و تن زدن از ارتباط با او، واکنش طبیعی به یورش به مرزهای خود است. به باور لیونگبرگ تحقق فرایند گفت‌وگویی نیازمند گونه‌ای از باز بودن در برابر فرهنگ دیگر است. آن‌چه در بسیاری نمونه‌ها یافت نمی‌شود. برای نمونه فرهنگ‌هایی که به قصد جنگ و با هدف چیرگی و تصاحب وارد فرهنگی دیگر می‌شوند، مثلاً ورود کریستف کلمب به بر جدید، یا یورش اسپانیایی‌ها به مکزیک و ازبین بردن فرهنگ آزتک‌ها، از مثال‌های کانونی، بی‌ارتباطی بینافرهنگی میان دو فرهنگی است که به ارتباط با یکدیگر مجبور شده‌اند. (لیونگبرگ، ۱۳۹۰: ۱۳۸– ۱۳۷)

در زمان حالِ متن، یونان در درون مرزهای فرهنگ به پادفرهنگی در حال استقرار مبدل شده است و تمام سعی درباریان ایرانی راندن پادفرهنگ/ یونان از درون مرزهای فرهنگ/ ایران و بازگرداندن آن به موقعیت برون‌فرهنگی است. همای در یکی از سخنانش به‌روشنی به این وضعیت اشاره می‌کند: "همای: بین اسکندر و همای هیچ‌وقت صلحی واقع نخواهد شد. شاید اسکندر ایران را تصرف بکند، ولی روح ایرانی همواره به ضد او بوده، و یک روزی بدو حمله کرده، و او را از میان خواهیم

برد. مشرق نمی‌تواند تابع اوامر مغرب باشد. اگر مغربیان به دوستی شرقیان محتاج و متمایل دوستی آنانند، باید از مشرق بکوچند." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۱۱۰)

در این چند جمله همای سیر شناخت و برقراری رابطه با دیگری فرهنگی را کوتاه تشریح می‌کند. ابتدا به آشتی‌ناپذیری فردی میان خودش و اسکندر، اذعان می‌کند. سپس اعتراف می‌کند که محتمل است ایران به دست فرمانده یونان سقوط کند، اما ناسازگاری مطلق روح ایرانی با اسکندر/ یونانی موجب خواهد شد ایران روزی به قصد انتقام‌گیری به یونان هجوم برده و متلاشی‌اش کند. آن‌گاه به فرمان‌ناپذیری ایران از یونان اشاره می‌کند، اما درنهایت آشتی میان این دو قطب را ناممکن نمی‌داند، البته تنها در صورتی که غربیان شرق را ترک کنند. همای گام‌به‌گام از ارتباطی دشمنانه و قهری با غرب به‌مثابه پادفرهنگ، به رابطه‌ای مشروط و بر پایه‌ی مدارا و رواداری می‌گراید. اما به‌هیچ‌وجه تلاش نمی‌کند تا پادفرهنگ را شبیه خود کند. بر اساس الگوی نشانه‌شناسی فرهنگ، نسبت میان فرهنگ و پادفرهنگ‌هایش دوسوگرا[۲۷] است. ازیک‌سو، اعضای یک فرهنگ پادفرهنگ‌هایشان را منفی ارزیابی کرده و طردشان می‌کنند؛ ازسوی‌دیگر، می‌کوشند تا پادفرهنگ‌هایشان را در خود جذب و ادغام[۲۸] کنند و آن‌ها را به فرهنگ خود تبدیل کنند. (پاسنر، ۲۰۰۴: ۲۳) خود در این‌جا حذف پادفرهنگ و غلبه و مرکزیت فرهنگ را راه‌حل نجات فرهنگ می‌داند. همای در پی ایجاد تغییری از درون در اوضاع داخلی و نحوه مملکت‌داری است، و با توصیه موبد موبدان و همراهی آریوبرزن، علیه داریوش که نماینده نظام پوسیده قدیم، قدرت متمرکز و حکومت استبدادزده است، کودتا می‌کند. او اگرچه علیه قانون پدر می‌شورد و در برابر ساختار کهنه پادشاهی فردی می‌ایستد، اما مرزهای فرهنگ را بسته و محافظت‌شده می‌خواهد. ایده‌آل او شکست خورده است. زیرا پادفرهنگ در درون فرهنگ شبکه ارتباطی خود را فعال کرده و جزیی از جهان خود شده است.

۲-۳. ارتباط بینافرهنگی

مواجهه ایران و یونان در **جنگ مشرق و مغرب** در فضای درونی فرهنگ که خود موجودیتی ناهمگن[۲۹] است، رخ می‌دهد. ناهمگن به‌این‌معنا که فرهنگ خلاف آن‌چه به‌نظر می‌رسد، یکپارچه و یک‌دست نیست، بلکه دارای دیگری‌ها، گسست‌ها و حاشیه‌های درونی خودش است. فضای فرهنگی‌ای که داریوش، همای، آیروبرزن و موبد موبدان سعی در یکپارچه، همبسته و همگن ساختن آن دارند، فضایی التقاطی[۳۰]، چندقومی[۳۱] و چندزبانی[۳۲] است. همای در اشاره به گستره‌ی زیر سلطه‌ی داریوش از "ملت ایران و تمامی ملل متبوعه که اتباع پدرم هستند" سخن می‌گوید و این‌چنین به دیگری‌سازی[۳۳] درون سپهر فرهنگ ارجاع می‌دهد: دیگری‌هایی درونی[۳۴] در نسبت با اسکندر به‌مثابه دیگری بیرونی[۳۵] که امپراتوری هخامنشی سعی در جذب آنان و گرد آوردن آن‌ها زیر بیرقی واحد دارد. در بندهایی از متن مستقیم به تعدد اقوام و ملت‌های زیر سلطه امپراتوری ایران اشاره شده است. آنان همگی در موقعیت خدمت‌گزار و دیگری فرودست[۳۶] تصویر شده‌اند: "داریوش: هندی‌ها و هیگدوزی‌ها شکایت می‌کنند که خوراک فیل‌هاشان نمی‌رسد. پارت‌ها و سوگدیانی‌ها اسلحه ندارند. زیراکه در موقع عقب‌نشینی دشمن انبار ذخیره را تصاحب نموده است،

ارامنه و اسکتی‌ها عده‌ی زیادی از قشون‌شان را در موقع جنگ به کشتن داده‌اند و باید به جای مقتولین اشخاص جدیدی روانه نمایید." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۹۶– ۹۷)

این چندبُنی[۳۷] درون‌فرهنگی که از متداخل بودن حوزه‌ها، هویت‌ها و مرزها در درون سپهر نشانه‌ای پرده برمی‌دارد، نه‌فقط در رده‌های مختلف اردوی سپاه ایران، از سرباز تا سردار، که در تمام سطوح جامعه نایکدست ایران نفوذ کرده و جریانی روبه‌گسترش دارد. انگاره‌ی هویت التقاطی در یکی از شخصیت‌های دورگه‌ی نمایشنامه بروز مشخص یافته است؛ کالیپسو، رقصنده‌ی ایرانی یونانی است که با نقشه‌ی جاسوسان اسکندر، ماهیار و جانوسیار، به قصد فریب داریوش به دربار راه یافته است: کالیپسو، که "به رقص یونان بعضی غمزات شرقی نیز افزوده است" (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۵۱) نمونه عینی دورگی فرهنگی است. او زنی بی‌وطن و حاشیه‌ای است که در رأس و مرکز قدرت جایی ندارد، به‌تازگی برای خبرچینی به دربار ایران راه یافته و تنها بازیچه‌ای در دستان جاسوسان و ابزار سرگرمی و عیش داریوش است. او خون ایرانی و تبار آریایی دارد اما از اصل خود چیزی به یاد نمی‌آورد: "کالیپسو: اسم ایرانی خود را فراموش کرده‌ام در یونان مرا کالیپسو خطاب می‌کردند." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۵۱)

کالیپسو محصول نمادین ارتباط و درهم‌آمیزی فرهنگ‌ها در متنی است که مساله محوری‌اش جنگ میان فرهنگ‌ها است. او به ناگزیری التقاطی شدن اشاره دارد. در او می‌توان هم خود و هم دیگری را یافت. او در اصطلاح نشانه‌شناسی فرهنگی، جلوه‌هایی از دو سپهرنشانه‌ای را در خود دارد؛ ازسویی در محل گسست فرهنگ درونی و ازسویی‌دیگر در فضای گفت‌وگوی بین فرهنگ‌ها قرار گرفته است. روشنک، دوست و همراز همای، شخصیت دیگری است که اجتناب‌ناپذیری پیوند میان‌نژادی را تجسم می‌بخشد. او هم دلباخته اسکندر و هم دوستدار وطن است و رفاقت نزدیکش با ولیعهد ایران موجب نمی‌شود تا از احساس خود نسبت به محبوب یونانی/خارجی درگذرد. ازدواج میان‌فرهنگی در سطوح بالای قدرت پیوندی سیاسی به‌منظور پیشبرد اهداف حکومت‌هاست، اما ابزار انتقال فرهنگ و جذب دیگری فرهنگی نیز هست. گرایش‌ها و ضدگرایش‌های میان‌نژادی هرچند تجربه‌هایی فردی‌اند، نشانگر آن‌اند که خود چگونه دیگری را درک می‌کند و تاچه‌اندازه به لزوم همزیستی با دیگری قایل است. کنش‌های بینافردی تعمیم‌پذیر به عملکردهای کلان بینافرهنگی‌اند و جلوه‌گاه‌های بازنمود ارتباط خود و دیگری فرهنگی.

این نکته قابل‌توجه است که متن باوجود برساختن دوگانی‌هایی ضدیت‌باور، حامل نگاهی انتقادی نسبت به وضعیت خود است که می‌تواند حاصل دیدن و به‌جا آوردن دیگری غربی باشد. بازنمایی دیگری، نه‌فقط اقدامی به‌منظور شناسایی دیگری و مختصات او، که تلاش برای سنجش کیفیت‌های خود و از شیوه‌های مرسوم برای هویت‌یابی فردی و اجتماعی است. همان‌طورکه پیتر توروپ[۳۸]، نشانه‌شناس فرهنگی، توضیح می‌دهد: "هر صورت از هویت وابسته به ضرورت دیالوگ است. در درون هسته هویت فردی، ملی یا اجتماعی، به رسمیت شناختن مرز میان خود و دیگری قرار گرفته است. مرز نه تنها جدا، که متحد نیز می‌کند و به این ترتیب در فرایند گفت‌وگویی[۳۹] شرکت می‌کند.

در دیدی گسترده‌تر، دیالوگِ درون مرزها به دیالوگِ سرِ مرزها وابسته است." (توروپ، ۲۰۰۸: ۳)
خود در این نمایشنامه در جدال با نیروهای درونی ازیک‌سو و مقاومت در برابر دیگری بیرونی ازسویی‌دیگر بازنمایی شده است. فرهنگ درونی در آستانه اضمحلال است. ارزش‌هایی مانند نژاد، خون و تبار در اثر ارتباط بینافرهنگی از اصالت افتاده‌اند و استبداد داخلی اعتبار حکومت را ساقط کرده است. **جنگ مشرق و مغرب** اگرچه محصول گفتمان باستان‌گرایی است، چندپارگی[۴۰] فرهنگ خودی را نیز به نمایش می‌گذارد. فرهنگ درونی از پس رویارویی با دیگری فرهنگی تحلیل رفته، اما استبداد داخلی نیز آن را از درون مضمحل کرده است. این‌جاست که باوجود برتری فرهنگ خود در برابر پادفرهنگ در این متن، شکست‌ها و ضعف‌های درونی فرهنگ سر برمی‌آورند. این امر نه‌فقط نتیجه ارتباط فرهنگ با دیگری که محصول ارتباط فرهنگ با خودش[۴۱] است. بنابراین، می‌توان ادعا کرد که متن حامل نوعی خود- انتقادی نسبت به فرهنگ است؛ گونه‌ای خودآگاهی و واقع-بینی نسبت به وضعیت خود که ره‌آورد ارتباط با خود و سوءارتباط با دیگری است.
پویایی فرهنگی از رهگذر تماس و مواجهه به حیات خود ادامه می‌دهد و فرصت تغییر، ترمیم و توسعه را فراهم می‌کند. به باور لوتمان، درک فرایند تدریجی تغییر در فرهنگ برای اعضای یک فرهنگ دشوار است و تنها از دید ناظر (پژوهشگر) پویایی و تغییر فرهنگی قابل‌شناسایی است. (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۶۴)

نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌ی **جنگ مشرق و مغرب** صحنه رویارویی تاریخی ایران و یونان در ۳۳۰ - ۳۳۶ پیش‌ازمیلاد است. در این پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم و رهیافت نشانه‌شناسی فرهنگی، مباحث دیگری فرهنگی، پادفرهنگ و ارتباط بینافرهنگی، این مساله که یک فرهنگ چگونه خود یا فرهنگ دیگر را می‌فهمد، تحلیل شد. تبیین ویژگی‌های برخورد دو فرهنگ، سطوح تمایز آن‌ها و تحلیل تلقی فرهنگ از خودش و از دیگری فرهنگی آن‌چنان که در نمایشنامه بازنمایی شده، از دستاوردهای این پژوهش است.
مواجهه دو فرهنگ از خلال سوءارتباطی شش‌ساله شکل گرفته است که طی آن یونان با حمله به ایران مرزهای جغرافیایی و فرهنگی را درنوردیده و وضعیتی تقابلی را برقرار کرده است. فرهنگ بحران‌زده در وضعیتی دفاعی، هم‌چنان سعی در حفظ ارزش‌ها و هنجارهای خود دارد و سرسختانه خواستار طرد و حذف پادفرهنگ از حوزه فرهنگ است. در مثال‌های متعدد نشان داده شد که غرب/ یونان به‌مثابه پادفرهنگ در تقابل با فرهنگ نمود یافته است. ازسوی‌دیگر در این تحلیل موردی روشن شد که فرهنگ چگونه در برخورد با دیگری از طریق آن هویت‌سازی کرده و خود را در تقابل با دیگری تعریف می‌کنند.
جنگ مشرق و مغرب در لوای تصویر کردن وضعیت نابه‌سامان فرهنگ خودی در روند جنگ فرسایشی با پادفرهنگ، دو قطب جهان باستان را به‌منظور هویت‌یابی و تعریف خود رویارو

می‌کند. ازاین‌قرار، با اعتبار بخشیدن به موجودیت دیگری، امکان مراوده و گفت‌وگو با او را بررسی می‌کند و از چگونگی دیده و تعریف شدن دیگری از چشم خود پرده برمی‌گیرد.
متن اگرچه دو سر رابطه را در وضعیت جنگ و جدالی درازمدت تصویر می‌کنند، به مرحله‌ی مواجهه‌ی پویا با فرهنگ دیگر، فهم و تفسیر آن قدم می‌گذارد. در متن تقابل‌ها و تمایزهای فرهنگی ایران و یونان در شماری جفت‌های دوگانی بازنمایی شده‌اند تا ازاین‌طریق دستور کارِ "ستیز با بیگانه به منظور محافظت از فرهنگ خود" صورت‌بندی شود. اما در این نوشتار روشن شد که باوجود برپایی تضادهای به‌ظاهر ماهوی میان شرق و غرب، ارتباط بینافرهنگی راه خود را باز کرده و هرقدر ناقص و نامفهوم، خارج از کنترل نیروهای حاکم و از طریق گسست‌های درونی فرهنگ دو فرهنگ را به فضایی گفت‌وگویی وارد می‌کند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱ – Gregor Yeghikian
۲ – trauma
۳ -semiosphere
۴ -Juri M. Lotman
۵ -Tartu-Moscow School
۶ -non-culture
۷ -extra-culture
۸ -counter-culture
۹ -semiotized
۱۰ -Self-portrait
۱۱ -Us/not us
۱۲ -Mikhail Bakhtin
۱۳ -Christina Ljungberg
۱۴ -Meeting the Cultural Other: Semiotic Approaches to Intercultural Communication
۱۵ -nationalism
۱۶ -patriotism
۱۷ -stereotype
۱۸ – تقابل شرق و غرب در این نمایشنامه مستعد خوانش‌های پسااستعماری بر پایه شرق‌شناسی ادوارد سعید است. اما این نوشتار قصد ورود به آن مباحث را ندارد.
۱۹ – Boris Uspenski
۲۰ – The role of dual models in the dynamics of Russian culture
۲۱ – Old vs. the new
۲۲ – Self-definition
۲۳ – polemic
۲۴ – youthfulness
۲۵ – موبد موبدان هم‌چنان که «صاحب نفوذ و تسلط روحانی» توصیف شده، نماینده ملت نیز عنوان شده است. "ماهیار: اسکندر می‌داند که در ایران فقط سه نفر هستند که این مملکت را در مقابل تهاجمات دیگری حفظ می‌کنند. یک نفر آنها در دربار و یک نفر دیگر در توده‌ی ملت و سومی در قشون مأوا دارند [...]" (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۴۶)
۲۶ – آریو برزن نماینده توده مردم نیز هست. بارها از زبان اشخاص نمایشنامه به برآمدن او از توده عامه اشاره شده است. برای نمونه همای می‌گوید: "بله آیروبارزان. بله او از طبقات پست و پسر رعیتی بیش نیست که در اثر لیاقت و شهامت و فداکاری و صداقت به این درجه نائل شده است." (یقیکیان، ۱۳۸۰: ۴۴)
۲۷ -ambivalent
۲۸ -assimilation
۲۹ -heterogeneous
۳۰ -eclectic
۳۱ -multiethnic
۳۲ -multilingual
۳۳ -othering
۳۴ -internal other
۳۵ -external other
۳۶ -inferior other
۳۷ -hybridity
۳۸ -Peeter Torop
۳۹ -dialogic
۴۰ -fragmentation
۴۱ -auto-communication

■ فهرست منابع

منابع فارسی:

– ایپسن، گویدو. (۱۳۹۰) از محیط تا فرهنگ: جنبه‌های پیوستگی. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). نفیسه عروجی. چاپ اول، تهران، نشر علم.

– بروجردی، مهرزاد. (۱۳۹۳) روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی. جمشید شیرازی. چاپ ششم، تهران، نشر پژوهش فرزان‌روز.

– پورتیس‌وینر، ایرنه. (۱۳۹۰) پویایی‌های نشانه‌شناسی فرهنگی؛ وابستگی آن به انسان‌شناسی. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). مریم محمدی. چاپ اول، تهران، نشر علم.

– تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷) منطق گفتگویی میخائیل باختین. داریوش کریمی. تهران، نشر مرکز.

– توروپ، پیتر. (۱۳۹۰) نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). فرزان سجودی، چاپ اول، تهران، نشر علم.

– سجودی، فرزان. (۱۳۸۸) ارتباطات بین‌فرهنگی: ترجمه و تاثیر آن در فرایندهای جذب و طرد. تحقیقات فرهنگی ایران (۵). ۱۵۴–۱۴۱

– سنسون، گوران. الف (۱۳۹۰) مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). فرزان سجودی. چاپ اول، تهران، نشر علم.

– سنسون، گوران. ب (۱۳۹۰) خود دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). تینا امراللهی. چاپ اول، تهران، نشر علم.

– لوتمان، یوری و بوریس اوسپنسکی. (۱۳۹۰) در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). فرزان سجودی. چاپ اول، تهران، نشر علم.

– لیونگبرگ، کریستینا. (۱۳۹۰) مواجهه با دیگری فرهنگی: رویکردهای نشانه‌شناختی به تعامل بینافرهنگی. نشانه‌شناسی فرهنگی (مجموعه مقالات). تینا امراللهی. چاپ اول، تهران، نشر علم.

– مریدی، محمدرضا و معصومه تقی‌زادگان. (۱۳۹۱) گفتمان‌های هنر ملی در ایران. فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات (۲۹). ۱۳۹–۱۶۰

– ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۶) ادبیات نمایشی در ایران: ملی‌گرایی در نمایش (دوران حکومت رضاشاه پهلوی). چاپ اول، تهران، انتشارات توس.

– یقیکیان، گریگور. (۱۳۸۰) زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان. فرامرز طالبی. چاپ اول، تهران، انتشارات انوشه.

منابع لاتین:

- Lotman, Ju. M. (1979) ***Culture as collective intellect and the problems of artificial intelligence. (Shukman, Ann trans.) Dramatic Structure: Poetic and Cognitive Semantics. O'Toole***, Lawrence Michael; Ann Shukman (eds.). (Russian Poetics in Translation 6) Oxford: Holdan Books.

- Lotman, Juri. M. and Boris A. Uspenskij. (1984) ***The role of dual models in the dynamics of Russian culture. translated by N. F. C. Owen. The semiotics of Russian Culture***. ed by Ann Shukman. Michigan Slavic Contributions.

- Posner, Roland (2004) ***Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger*** (eds.) Signs of Power – Power of Signs, Technical University of Berlin.

- Semenenko, Aleksei. (2012) ***The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory***. United States of America: Palgrave Macmillan.

- Torop, Peeter. (2008) ***Translation as communication and auto-communication.*** Sign System Studies (36.2) University of Tartu.
- Wynot, Jennifer Jean. (2004) ***Keeping the Faith: Russian Orthodox Monasticism In the Soviet Union 1939-1917***. Texas A&M University Press.
- Zylko, Boguslaw. (2001) ***Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture***. New Literary History (32)

نمایشنامه‌ی بدخلق مناندر: اصالت و خلاقیت ضمن به‌رسمیت شناختن قراردادهای متعارف کمدی نو

نرگس یزدی[نویسنده مسوول]

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۹/۲۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۰۴

نمایشنامه‌ی بدخلق مناندر: اصالت و خلاقیت ضمن به‌رسمیت شناختن قراردادهای متعارف کمدی نو

نرگس یزدی
مربی ، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران

چکیده

مناندر یک از نمایشنامه‌نویسان موفق کمدی جدید یونان بود. بین سال‌های آخر فعالیت آریستوفان و سال‌های اولیه فعالیت مناندر، کمدی یونان دستخوش تحولات بسیاری شد. با تغییر وضعیت سیاسی و اجتماعی جامعه آتن، هجو و انتقاد سیاسی در کمدی جای خود را به نوع جدیدی از کمدی داد که زندگی روزمره مردم آتن و موضوعات عاشقانه را موضوع خود قرار می‌داد. ویژگی اصلی کمدی جدید قراردادی بودن آن است. بااین‌حال، نویسندگان این ژانر برای جلب‌نظر تماشاگران خود و پرهیز از کسالت‌بار شدن آثارشان، ضمن به رسمیت شناختن قراردادهای متعارف، دست به نوآوری‌هایی می‌زدند. در این مقاله پس از معرفی اجمالی مناندر و نمایشنامه بدخُلق، ویژگی‌های کمدی جدید بر مبنای کتاب **کمدی جدید یونان و رم** نوشته آر ال. هانتر به‌اختصار برشمرده شده‌اند. سپس این ویژگی‌ها در نمایشنامه **بدخُلق** اثر مناندر موردبررسی قرار گرفته‌اند تا نشان داده شود مناندر در این نمایشنامه چگونه در محدوده قراردادهای متعارف کمدی جدید، با تمهیداتی خلاقانه نوآوری‌هایی انجام می‌دهد. این پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی انجام یافته است.

واژگان کلیدی: مناندر، کمدی جدید، بدخُلق، قراردادهای متعارف.

مقدمه

مناندر[1] که گفته می‌شود در سال ۳۴۲ پیش از میلاد دیده به جهان گشود، از نمایشنامه‌نویسان کمدی جدید یونان بود. تا اوایل قرن بیستم مناندر تنها به‌واسطه تعداد کمی از بخش‌های برجای مانده از آثارش شناخته شده بود و پژوهشگران کلاسیک ناگزیر بودند از طریق مطالعه و بررسی اقتباس‌هایی که پلوتوس[2] و ترنس[3] از آثار او انجام داده بودند، به تکنیک دراماتیک او دست یابند. کشف قسمت‌های کامل تعدادی از آثار او و نیز صحنه‌هایی از تعدادی دیگر از آثار او در سال‌های میان ۱۹۰۸ و ۱۹۲۲ و مهم‌تر از همه کشف یک نمایشنامه کامل از او با عنوان **بدخُلق**[4] در سال ۱۹۵۹ این امکان را فراهم ساخت تا آثار مناندر آن‌چنان که شایسته است با توجه به تکنیک‌هایی که در آن‌ها به‌کار رفته‌اند، موردبررسی قرار بگیرند. در مقایسه با کمدی قدیم آریستوفان[5]، در کمدی مناندر تغییرات بسیاری ایجاد شده بود. آزادی سیاسی و آزادی بیان در زمان آریستوفان، حتی در زمان جنگ‌های پلوپونزی[6] به آریستوفان این اجازه را می‌داد که به هجو چهره‌های مطرح اجتماعی و سیاسی جامعه معاصر خود بپردازد. با تغییر شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی یونان در آن‌زمان، ازمیان رفتن آزادی سیاسی و آزادی بیان وکمرنگ شدن علاقه به تمسخر و انتقاد اجتماعی و سیاسی، زمینه برای شیوه جدیدی از کمدی در اواخر قرن چهارم پیش‌ازمیلاد فراهم شد که کمدی جدید نامیده می‌شود. درکمدی جدید طرح کمیک نمایشنامه دیگر به رویدادهای خارق‌العاده که جنبه‌های منفی زندگی را به نمایش می‌گذاشتند، نمی‌پرداخت، بلکه درعوض توجه نمایشنامه‌نویسان کمدی جدید به زندگی خانوادگی و امور عادی معطوف بود. در **دایرةالمعارف بریتانیکا**[7] ذکر شده است که نمایشنامه‌های کمدی جدید اغلب به موقعیت قراردادی عشاقی می‌پردازند که موانعی بر سر راهشان به‌وجود می‌آید. شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها نیز شخصیت‌هایی قالبی هستند ازقبیل جوان عاشق[8]، غلام زیرک[9]، بازرگان حیله‌گر[10]، سرباز لافزن[11]، و پدر بیرحم[12]. معمولاً یکی از عشاق، فرزند سرراهی است و کشف هویت او در پایان نمایشنامه موجب می‌شود، ازدواج آن‌ها در پایان نمایش امکان‌پذیر شود.

مناندر نقش مهمی در شبیه کردن قراردادهای کمیک یونانی به زندگی داشت و بسیاری از پژوهشگران این امر را یکی از مهم‌ترین دستاوردهای او در مقام نمایشنامه‌نویس قلمداد می‌کنند. (زاگاگی, ۱۹۹۵) این امر هم‌چنین موجب شد دو تن از سخت‌گیرترین منتقدان دنیای کلاسیک یعنی آریستوفان اهل بیزانتیوم[13] و کوئینتیلیان[14] او را تحسین کنند. آریستوفان در تمجید مناندر تا آن‌جا پیش رفت که مدعی شد رئالیسم مناندر از زندگی غیرقابل‌تمیز است. مشهور است که او در بیان این شباهت گفته است "مناندر و زندگی، کدام یک از شما از دیگری تقلید می‌کند؟" کوئینتیلیان نیز ضمن تحسین ویژگی‌های بلاغی متعدد او، او را به دلیل بازنمایی کامل همه جوانب حیات بشری تحسین کرده است. بااین‌حال، پژوهشگران جدید درباره رئالیسم مناندر نظر مشابهی ندارند. برخی معتقدند او با تاکید بیش‌ازاندازه بر فعالیت‌های غیراخلاقی جامعه آتنی در آن‌زمان، جامعه را به گونه‌ای نادرست بازنمایی می‌کند. برخی‌دیگر نیز نادیده گرفتن شرایط سیاسی آتن و

وجوه مختلف زندگی اجتماعی آن دوران را نقطه‌ضعف آثار او به‌شمار می‌آورند. در برخی کتاب‌ها، قراردادی بودن کمدی جدید را موجب تک‌بعدی شدن آن می‌دانند، درحالی‌که درحقیقت با وجود این‌که نمایشنامه‌های کمدی جدید در نگاه اول قراردادی و درنتیجه تک‌بعدی به‌نظر می‌رسند و طرح‌های آن داستان‌های ساده عاشقانه و فاقد جنبه سیاسی و هجو موجود در کمدی قدیم است، جنبه‌های اجرایی کمدی جدید بسیار پیچیده‌تر و عمیق‌تر از این تصور ابتدایی است. (پرتایدز، ۲۰۱۴)

ویژگی‌های کمدی جدید

برخلاف آریستوفان که در آثار خود صحنه‌هایی از زندگی پولیس[۱۵] آتنی را در قالب کمدی و هجو ارایه می‌کرد، مناندر در آثار خود زندگی شهروندان آتنی و بیشتر شهروندان طبقه متوسط را در قالب داستان‌هایی که از زندگی روزمره برگرفته شده بودند، به تصویر می‌کشید. آر. ال. هانتر[۱۶] در کتاب **کمدی جدید یونان و رم**[۱۷] ویژگی‌های کمدی جدید یونان و رم باستان را به‌این‌صورت بر می‌شمرد: ویژگی‌های فُرم کمدی جدید عبارتند از :۱- پیش‌درآمد کمیک ۲- ساختمان پنج‌پرده‌ای ۳- ساختارهای ریتمیک در گفت‌وگوها ۴- تکنیک‌های کمیک خاص. او هم‌چنین طرح‌ها و موتیف‌های کمدی جدید را طرح‌های کلیشه‌ای شده، مشخص می‌داند و مضمون‌ها و کشمکش‌های آن را این‌گونه برمی‌شمرد: ۱- مردان و زنان ۲- پدران و زنان ۳- شهر و روستا. ویژگی دیگری که او برای کمدی جدید مطرح می‌کند آمیخته شدن عناصر مربوط به تراژدی در کمدی است. او درنهایت به ویژگی تعلیمی کمدی جدید اشاره می‌کند که در آن به اخلاق‌گرایی و نیز فلسفه در کمدی اشاره می‌کند(هانتر، ۱۹۸۵). در زیر این ویژگی‌ها به استثنای ساختارهای ریتمیک در گفت‌وگوها که خود بحث مجزایی را می‌طلبد و مستلزم بررسی‌هایی در زبان اصلی اثر است، به اختصار تبیین شده‌اند و در ادامه نمایشنامه **بدخُلق** با توجه به آن‌ها موردبررسی قرار گرفته است.

۱- ویژگی‌های فُرم کمدی جدید

۱-۱- پیش‌درآمد کمیک

در کمدی جدید معمولاً در ابتدای نمایشنامه یک انسان و یا خدا پیش‌درآمدی را به زبان می‌آورد. هانتر در بررسی خود از متون برجای مانده به این نتیجه رسیده است که اغلب نمایشنامه‌های یونانی دارای یک پیش‌درآمد روایی در ابتدای اثر بوده‌اند. او یادآور می‌شود که آریستوفان در قرن پنجم پیش‌ازمیلاد با پارودی‌هایی که از پیش‌درآمد ارایه داد، بر اهمیت پیش‌درآمدهای کلیشه‌ای شده به‌ویژه در آثار اوریپید[۱۸] تاکید کرد. (هانتر، ۱۹۸۵) در کمدی جدید رمی علاوه بر پیش‌درآمدهایی که توسط موجودات مقدس و یا شخصیت‌های نمایشنامه ارایه می‌شوند، گاهی پیش‌درآمدها توسط اشخاصی بیان می‌شوند که نقش دیگری به‌جز بیان پیش‌درآمد در نمایشنامه ندارند.

۱-۲- ساختمان پنج‌پرده‌ای

هانتر با بررسی متون به‌دست آمده از مناندر به این نتیجه رسیده است که در آثار مناندر یک الگوی ساده و مشخص را می‌توان یافت که در آن بخش‌هایی که می‌توان آن‌ها را معادل پرده درنظر گرفت،

با عبارت XOPOY به معنی "اجرای همسرایان"[۱۹] از هم جدا می‌شوند. بنابراین، این فرض به‌میان می‌آید که همسرایانی وجود داشتند که در وقفه‌های میانِ بخش‌های نمایش آواز می‌خواندند و می‌رقصیدند، اما لزوماً پیوندی با نمایش اصلی نداشتند و توسط نمایشنامه‌نویس در متن مکتوب گنجانده نشده بودند. همسرایان در تراژدی‌های یونان باستان نقش بسیار مهمی داشتند. آن‌ها در نمایشنامه‌های آیسخولوس[۲۰] و سوفوکل[۲۱] در پیشبرد کنش نمایشنامه بسیار موثر بودند و نیز به‌لحاظ ساختاری نمایشنامه را به بخش‌هایی تقسیم می‌کردند. در آثار اوریپید همسرایان گاهی تاثیر کاملاً مستقیمی در کنش اصلی نمایش نداشتند. همسرایان در آثار آریستوفان به‌گونه‌ای متفاوت پرداخت شده بودند، بااین‌حال به‌ویژه در آثار اولیه او نقش مهمی دارند. بااین‌حال، در کمدی میانی، نقش همسرایان کمرنگ شد و اطلاع دقیقی از کارکرد همسرایان در کمدی جدید در دست نیست. زاگاگی[۲۲] در کتاب **کمدی مناندر**[۲۳] اظهار می‌دارد که "همسرایان در کمدی جدید اغلب به صورت گروهی از عیاشان و خوشگذرانان بود که در پایان پرده اول با خروج بازیگران، ناگهان بر روی صحنه می‌آمدند و شروع به آوازخواندن می‌کردند، و احتمالاً همراه با آن می‌رقصیدند." (زاگاگی، ۱۹۹۵: ۷۲)

۱-۳- تکنیک‌های کمیک خاص

هانتر بدیهی‌ترین شیوه‌ای را که یک شاعر کمیک برای دستیابی به تنوع در اثرش می‌تواند به‌کار برد، کنار هم قرار دادن شیوه‌های مختلف کمدی می‌داند. او معتقد است نمایشنامه‌نویس برای رسیدن به این هدف می‌تواند صحنه‌ای را خلق کند که در آن شیوه‌های مختلف کمدی موجودند و یا این‌که یک صحنه از یک شیوه کمدی را در مقابل یک صحنه از شیوه دیگر کمدی قرار دهد. او برای روشن کردن منظور خود نمونه متداول روش اول را این‌گونه شرح می‌دهد: شخصیتی فارس در میان گفت‌وگوی "جدی" دو شخصیت وارد می‌شود و سخنانی مسخره به زبان می‌راند. او معتقد است این شخصیت‌ها که توسط پژوهشگران مدرن "دلقک" نامیده می‌شوند، از زمان کمدی قدیم شناخته شده بودند و این تکنیک امروزه نیز به‌کار می‌رود. (هانتر، ۱۹۸۵)یکی‌دیگر از تکنیک‌های مورداستفاده در کمدی جدید استفاده از تکرار صحنه‌ها و موتیف‌ها در لحظات حساس نمایش است.

۱-۴- طرح‌ها و موتیف‌های کمدی جدید

تغییر شرایط اجتماعی و کاهش علاقه به پارودی اسطوره‌ای و انتقاد اجتماعی و سیاسی موجب شد که طرح کمیک در کمدی جدید، چنان‌چه از آثار برجای مانده آشکار می‌شود، بر زندگی خانوادگی و امور عادی متمرکز شود. چنان‌چه پیشتر بیان شد، کمدی جدید تاحدزیادی به طرح‌های کلیشه‌ای و شخصیت‌های تیپ وابسته است. بنابراین، در آن‌زمان بیش از آنکه اصالت در اثر ادبی موردنظر باشد، خلاقیت به‌کار رفته در محدوده طرح‌ها، موتیف‌ها و مضمون‌های مشخص در ارزیابی آثار نقش داشت. چنان‌که به بیان هانتر "باید به خاطر داشته باشیم که در عهد باستان فرض بر این بود که اصالت ادبی در بازنگری خلاق مواد و مصالحی بود که در اختیار همه نویسندگان بود. هیچ

نویسنده‌ای "مالک" یک طرح نبود و مهم نبود که در اثر چه چیز اتفاق می‌افتد، بلکه مهم این بود که چگونه اتفاق می‌افتد." (هانتر،۱۹۸۵:۵۹)

۲-مضمون‌ها و کشمکش‌ها

۲-۱- مردان و زنان

رابطه میان زنان و مردان در بسیاری از آثار کمدی جدید نقش مرکزی دارد. برخی محققان سعی کرده‌اند از این موضوع برای یافتن اطلاعاتی درباره وضعیت و جایگاه زنان در عهد باستان بهره ببرند. اما هانتر هشدار می‌دهد که نباید این شواهد را به‌سادگی در اثبات ادعاهایی مبنی بر جایگاه زنان در عهد باستان پذیرفت از آن‌جا که "تصویری که کمدی ارایه می‌دهد، تصویری بسیار محدود است." او یکی از مهم‌ترین دلایل این نکته را این حقیقت می‌داند که همه شاعران کمیک باستان مرد بودند و مخاطبان آن‌ها نیز هم در آتن و هم در رم باستان بیشتر (در آتن بیشتر مرد) مرد بودند. بنابراین او نتیجه می‌گیرد که کمدی بیشتر به‌عنوان منبعی برای آگاهی یافتن از رویکردهای مردان نسبت به زنان معتبر است و زنان کمدی فقط تا حدواندازه‌ای که یک نمایشنامه‌نویس مرد قادر است شخصیت زن باورپذیری خلق کند درباره جنس خود اطلاعات عرضه می‌دارند. (هانتر، ۱۹۸۵). بسیاری از شخصیت‌های زن در کمدی جدید برده‌ها و یا زنانی هستند که جایگاه اجتماعی نامعلومی دارند و اطلاعی از والدین و تولد آن‌ها در دست نیست. هم‌چنین در برخی از نمایشنامه‌های کمدی جدید زنانی به‌تصویر کشیده شده‌اند که از سایر نقاط یونان به آتن آمده‌اند.

۲-۲- پدران و پسران

رابطه میان پدر و پسر در بسیاری از نمایشنامه‌های کمدی جدید، رابطه‌ای مرکزی است. زیرا طرح معمول در نمایشنامه‌های کمدی جدید شامل پسر جوانی است که عاشق دختری می‌شود ولی مانعی بر سر راه رسیدن به او وجود دارد. بااین‌حال، هانتر معتقد است با وجود اینکه تضاد میان نسل‌ها به‌عنوان مضمونی در کمدی جدید برای ما بسیار آشناست، این مضمون ریشه‌های عمیقی در کمدی قدیم دارد. او به‌عنوان نمونه از طرح نمایشنامه‌های زنبورها و ابرها نوشته آریستوفان نام می‌برد که در هر دو رابطه پدر و پسر، رابطه‌ای مرکزی است. (هانتر، ۱۹۸۵)اما کمدی جدید به‌ویژه به مردان جوان نزدیک به سن ازدواج می‌پردازد، یعنی سنی که آن‌ها باید فراغ‌بالی جوانی را به کنار نهاده و مسؤولیت‌های خطیری را برعهده بگیرند. هانتر بر این باور است که "در کمدی معمولاً این ایده مطرح می‌شود که مردان مسن‌تر باید به یاد آورند که آن‌ها نیز زمانی جوان بوده‌اند و در این آثار جوانی با "افراط، پرخاشگری، بی‌توجهی، مستی و شهوترانی" تداعی می‌شود." (هانتر، ۱۹۸۵: ۹۷)

۲-۳- شهر و روستا

کمدی جدید معمولاً به زندگی شهری می‌پردازد و بیشتر به ماجراهای عاشقانه و نیز امور بازرگانی شهرنشینان مرتبط است. هم‌چنین معمولاً تضادی میان جوش‌وخروش و تجمل زندگی شهری و فضایل و اخلاق‌گرایی زندگی روستایی ترسیم می‌شود.

هم‌چنین مضمون هویت اشتباهی یکی از مضمون‌های موردعلاقه مناندر است که نه از کمدی قدیم، بلکه از ملودرام‌های اوریپید که می‌توان آن‌ها را آثار تراژدی- کمدی نیز نامید، برگرفته شده‌اند. (اسلاویت، پالمر بووی، ۱۹۹۸) آریانا تریل[۲۴] در کتاب **زنان و طرح کمیک در مناندر**[۲۵] نشان می‌دهد چگونه مناندر این تمهید را به گونه موفقیت‌آمیزی در آثار خود به‌کار می‌برد. (تریل، ۲۰۰۸) اما ازآن‌جاکه این تهمید در نمایشنامه موردبررسی در مقاله حاضر به‌کار نرفته است، در این‌جا بسط داده نمی‌شود.

۳- کمدی و تراژدی

پژوهشگران باستان به‌خوبی به این نکته واقف بودند که برای بسیاری از عناصر کمدی جدید می‌توان نیاکانی در تراژدی یافت. بااین‌حال، هانتر به این نکته مهم اشاره می‌کند که با وجود اینکه ممکن است شباهت‌هایی میان تراژدی و کمدی وجود داشته باشد، در مجموع تراژدی به شخصیت‌های اسطوره‌ای می‌پردازد درحالی‌که کمدی به شهروندان عادی آتن مربوط می‌شود. (هانتر، ۱۹۸۵) او تاثیر تراژدی بر کمدی را در چند سطح بررسی می‌کند. سطح اول به‌کار بردن زبان تراژدی در کمدی است. سطح بعدی به صحنه‌ها و بخش‌های بزرگ‌تری اشاره می‌کند که در آن‌ها عناصر تراژدی بخشی از بافت کمیک را تشکیل می‌دهند. به‌عنوان‌نمونه او صحنه گزارش پیک را یکی از صحنه‌هایی برمی‌شمرد که ما به‌طورخاص با تراژدی تداعی می‌کنیم. او بیان می‌کند که بااین‌حال در کمدی نیز نیاز است آن‌چه خارج از صحنه روی داده است، گزارش داده شود. درنتیجه نمونه‌های فراوانی از چنین صحنه‌هایی هم در کمدی قدیم و هم کمدی جدید یافت می‌شوند. او یکی‌دیگر از موتیف‌هایی را که کمدی‌نویسان آشکارا به‌عاریت گرفته از تراژدی قلمداد می‌کردند، صحنه "بازشناخت" می‌داند. پژوهشگران باستان ریشه چنین صحنه‌هایی در کمدی جدید را تاثیر تراژدی کلاسیک (به‌ویژه اوریپید) می‌دانند. (هانتر، ۱۹۸۵)

۴- عنصر تعلیمی

پژوهشگران با بررسی آثار کمدی نو به این نتیجه رسیده‌اند که کمدی جدید، همانند کمدی قدیم نقش تعلیمی دارد ولی در شیوه آن تغییراتی ایجاد شده است. هانتر دو جنبه از نمایشنامه‌های کمدی جدید را بررسی می‌کند که عبارتند از تأمل درباره رفتار انسانی و قوانینی که روابط انسانی را کنترل می‌کنند در کمدی و نیز ارتباط میان کمدی و فلسفه معاصر. او هشدار می‌دهد که نباید قطعاتی از نمایشنامه‌های کمدی جدید را از زمینه‌شان جدا کرد و بر اساس آن‌ها ثابت کرد که در این آثار جنبه اخلاقی و تعلیمی بسیار مهم بوده است. (هانتر، ۱۹۸۵)

خلاصهٔ نمایشنامه بدخُلق

به‌واسطه مداخله پَن، خدایی که در پیش‌درآمد نمایشنامه سخن می‌گوید، سوستراتا که جوانی ثروتمند و شهرنشین است، به هنگام شکار، عاشق دختر نمون، دهقانی بدخلق و مردم گریز می‌شود و تصمیم می‌گیرد با او ازدواج کند. پَن در پیش‌درآمد نمایشنامه آشکار می‌کند ازآن‌جاکه این دختر جوان به معبد او خدمت می‌کند، او قصد دارد با این ازدواج به او پاداش بدهد. ازآن‌جاکه نمون

شخصیتی بدخلق و مردم‌گریز است، همه تلاش‌های سوستراتوس برای برقراری ارتباط با او، خواه به صورت مستقیم و یا از طریق واسطه، ناکام می‌ماند. نمون در خانه‌اش طی یک‌سری ماجرا به درون چاه می‌افتد (که این نیز درنتیجه مداخله پَن در کنش نمایشی اتفاق می‌افتد) و نقطه‌عطف موردانتظار فرا می‌رسد. سوستراتوس و گورگیاس، برادر ناتنی دختر، که دهقانی فقیر اما مغرور است با هم همکاری می‌کنند تا نمون را از چاه نجات دهند. نمونِ مردم‌گریز که از ناپسری‌اش که او را نجات داده ممنون است، او را به‌عنوان فرزند خود می‌پذیرد و او را قیم اموال و نیز صاحب‌اختیار دخترش می‌کند. گورگیاس با این اجازه خواهرش را به همسری سوستراتوس درمی‌آورد. سوستراتوس نیز موفق می‌شود پدرش کالیپیدس را، که زمین‌داری است که به‌واسطه ثروتش مشهور است، متقاعد کند تا نه‌تنها با ازدواج او با دختر نمون موافقت کند، بلکه هم‌چنین اجازه بدهد تا خواهرش نیز با گورگیاس، برادرزن آینده‌اش ازدواج کند. نمایشنامه با جشن دو ازدواج و ناگزیر شدن نمون به شرکت در این رویداد مسرت‌بخش به پایان می‌رسد.

۱- ویژگی‌های فُرمی نمایشنامه بدخلق

۱-۱- پرولوگ یا پیش‌درآمد کمیک

نمایشنامه **بدخُلق** مطابق قرارداد متعارف در کمدی جدید با پیش‌درآمد پَن آغاز می‌شود. در این نمایشنامه پیش‌درآمد پَن کار مناندر را بسیار آسان می‌کند زیرا به او فرصت می‌دهد تا ضمن سرگرم کردن تماشاگران، اطلاعات بسیاری را به آن‌ها ارایه دهد. در طی این پیش‌درآمد خواننده درمی‌یابد که ماجرای عاشقانه طرح اصلی نمایشنامه درحقیقت حاصل مداخله پَن در امور است.

طرح نمایشنامه

۱-۲- ساختار پنج‌پرده‌ای

این نمایشنامه مطابق قرارداد کمدی جدید به پنج پرده تقسیم شده است. در پایان پرده اول همسرایان ظاهر می‌شوند. در این نمایشنامه همسرایان متشکل از پرستندگان پَن است که کنش اصلی نمایش حاصل دخل‌وتصرف او در امور است. در پایان پرده اول ورود، دائوس برده گورگیاس، ورود آن‌ها را بر روی صحنه چنین اعلام می‌کند: "افرادی را می‌بینم که به این سمت می‌آیند، پرستندگان پَن که نیمه مستند. نباید سر راهشان قرار بگیرم." (مناندر، ۲۰۰۱: ۱۲) بنابراین، در این نمایشنامه همسرایان حضور دارند اما در مقایسه با آثار کمدی قدیم و نیز تراژدی‌های یونان باستان، نقش آن‌ها بسیار کمرنگ شده است.

۱-۳- تکنیک‌های کمیک

در نمایشنامه **بدخُلق**، گتاس، غلام کالیپیدس و سیکونِ آشپز بخش‌های فارسِ کمدی را می‌سازند. این شخصیت‌ها که در پایان پرده دوم وارد می‌شوند، تضادی را با کمدی "والا"ی ملاقات سوستراتوس و گورگیاس ایجاد می‌کنند. مناندر به‌منظور ایجاد تنوع، نمایش خود را به‌گونه‌ای طراحی می‌کند که در آن گتاس در پرده سوم و سیکون در پرده چهارم در بخش‌های کمیک نمایش نقش اصلی را ایفا می‌کنند. هم‌چنین در نمایشنامه **بدخُلق** تکرار صحنه‌هایی که در آن‌ها اشخاص مختلف به سراغ

نمون می‌روند تا از او چیزی قرض بگیرند در خلق فضای کمیک تاثیر بسیاری دارد.

به بازی گرفتن انتظارات تماشاگران از نمایش بر مبنای قراردادهای کمدی جدید

چنان‌چه گفته شد در کمدی جدید طرح‌ها، و حتی صحنه‌ها و نیز شخصیت‌ها در آثار متعدد تکرار می‌شدند. یکی از تمهیداتی که برخی نویسندگان برای جذاب کردن آثار خود به‌کار می‌بردند، به بازی گرفتن انتظارات مخاطبان بود. در نمایشنامه **بدخلق** نمونه‌های درخشانی از این تمهید مشاهده می‌شود. یکی از این تمهیدات جابه‌جایی ویژگی‌های تیپ‌های شخصیتی است. به‌عنوان‌نمونه در نمایشنامه **بدخُلق** با وجود اینکه تیپ شخصیتی برده زیرک مطابق سایر آثار کمدی جدید وجود دارد، این شخصیت مطابق الگوی قراردادی و موردانتظار این تیپ رفتار نمی‌کند. برای‌مثال در پرده اول نمایشنامه سوستراتوس که قصد دارد غلام خود گتاس را احضار کند تا در رسیدن به دختر نمون او را یاری دهد، درباره او چنین می‌گوید: "گتاس، غلام پدرم. گمانم باید نزد او بروم. او در همه امور سررشته دارد. می‌تواند خُلق پیرمرد را نرم کند. یقین دارم." (مناندر، ۲۰۰۱: ۱۰) در این‌جا با توجه به قراردادهای کمدی جدید انتظار می‌رود گتاس نقش غلام زیرک را ایفا کند و به ارباب جوان خود در رسیدن به محبوبش یاری برساند. بااین‌حال، برخلاف این انتظار، گتاس درحقیقت در طرح رمانتیک نقشی ندارد و به اربابش کمکی نمی‌کند.

نمونه دیگر این جابه‌جایی ویژگی‌های شخصیتی در شخصیت طفیلی سوستراتوس مشاهده می‌شود. کائریاس که در نمایشنامه به‌عنوان طفیلی سوستراتوس معرفی می‌شود، ویژگی‌هایی را که از این تیپ شخصیتی در کمدی جدید انتظار می‌رود، به نمایش نمی‌گذارد. مهم‌ترین ویژگی تیپ شخصیتی طفیلی در کمدی جدید این است که تمام‌مدت به پیدا کردن غذای مجانی و سیر کردن شکم خود می‌اندیشد. اما در این نمایشنامه چنین ویژگی در کائریاس مشاهده نمی‌شود و درعوض کالیپیدس پدر سوستراتوس است که تاحدی این ویژگی را نمایان می‌کند. به‌گونه‌ای که در پرده چهارم سوستراتوس به گورگیاس می‌گوید بهتر است اکنون که او گرسنه است با او سخن نگویند و پس از اینکه شکمش سیر شد و برای صحبت کردن سرحال آمد موضوع را با او درمیان بگذارند.

۲- طرح‌ها و موتیف‌های کمدی جدید

طرح نمایشنامه بدخلق شامل دو رشته کنش است. رشته اول که کنش دراماتیک اصلی نمایشنامه مبتنی بر آن است ماجرای عاشق شدن سوستراتوس و تلاش‌های نافرجامش برای برقراری ارتباط با نمون است تا بتواند موافقت او را برای ازدواج با دخترش جلب کند. دومین رشته‌کنش به خود نمون و شخصیت مردم‌گریز او مربوط می‌شود. با توجه به اینکه طرح‌های دوگانه در کمدی جدید معمول نبوده‌اند، طرح این نمایشنامه نوعی خلاقیت از جانب مناندر قلمداد می‌شود. نوآوری دیگری نیز در طرح این نمایشنامه وجود دارد. در پیش‌درآمد نمایشنامه پن شرح می‌دهد که او ترتیبی اتخاذ کرده است که سوستراتوس دیوانه‌وار به عشق دختر نمون گرفتار شود تا بدین‌وسیله به او به‌سبب مراقبت از معبد او و خدمت به نمف‌ها پاداش دهد. در آغاز نمایشنامه او به دوست خود کائریاس می‌گوید که او دختری را دیده که به عشقش گرفتار آمده و تصمیم دارد با او ازدواج کند. سوزان

لیپ[۲۶] در کتاب **بازآفرینی آتن**[۲۷] با اشاره به این گفت‌وگو کائریاس که "اگر یکی از دوستانم به فاحشه‌ای علاقه پیدا کند، من به سرعت او را مهیا می‌کنم، مست می‌کنم، خانه‌اش را به آتش می‌کشم، بحث هم نمی‌کنم. لازم است پیش از آنکه بفهمم او کیست او را به چنگ آورم. هر چه بیشتر طول بکشد، علاقه شدیدتر می‌شود، اما هر چه زودتر آغاز شود، زودتر خاتمه می‌یابد. اما اگر مردی قصد داشته باشد با دختری آزاد زندگی کند، روشی متفاوت را در پیش می‌گیرم؛ آنوقت درباره خانواده‌اش، وضع مالی و شخصیتش تحقیق می‌کنم." (مناندر، ۲۰۰۱: ۶) این‌گونه نتیجه می‌گیرد که درحقیقت کائریاس بخش‌های قراردادی‌ای را بازگو می‌کند که او یعنی نمونه تیپ طفیلی در نمایشنامه‌های کمدی به‌خوبی می‌داند چگونه بازی کند. باوجود او، کائریاس با این سخن این نکته را مطرح می‌کند که سوستراتوس موجب شده نقشه‌های او برهم بخورند زیرا او با یک دختر آزاد مانند یک فاحشه رفتار می‌کند. (لپ، ۲۰۰۴) جالب این‌جاست که او نمی‌تواند نظر سوستراتوس را تغییر دهد، اما با این سخن توجه خواننده/ تماشاگر را به طرح نامعمول نمایشنامه جلب می‌کند.

۳- مضمون‌ها و کشمکش‌ها

۳-۱- مردان و زنان

دختر نمون در نمایشنامه **بدخلق** یکی از موارد استثنا در نمایشنامه‌های کمدی جدید قلمداد می‌شود که در آن او به‌عنوان دختر مجردی که برده نیست و جایگاه اجتماعی او به‌عنوان یک شهروند آزاد مشخص است، بر روی صحنه ظاهر می‌شود. در کمدی جدید تنها زنانی که با جایگاه شهروندی مشخص بر روی صحنه ظاهر می‌شوند، زنان شوهردار و یا زنان بیوه هستند. دختران شهروند آزاد جوان و مجرد تنها در فستیوال‌ها ظاهر می‌شدند و درنتیجه رئالیسم نمایشی مانع از آن می‌شد که آن‌ها در کمدی‌هایی که کنش آن‌ها در ملاءعام رخ می‌داد، حضور یابند.

۳-۲- پدران و پسران

در این‌جا نیز ازسویی رابطه سوستراتوس و کالیپیدس و ازسوی‌دیگر رابطه گورگیاس و نمون (البته در این نمایشنامه گورگیاس پسر ناتنی نمون است) مطرح است. اما با توجه به اینکه ماجرای عشق سوستراتوس به دختر نمون در مقایسه با دیگر طرح‌های عاشقانه در کمدی جدید متفاوت است، رابطه پدرو پسر نیز کمی متفاوت است. در این نمایشنامه نمون به دلیل شخصیت بدخُلق و مردم‌گریزش قصد دارد شوهری مانند خود برای دخترش پیدا کند. کالیپیدس نیز با توجه به اینکه دختر نمون جهیزیه چشمگیری ندارد، هرچند در ابتدا با ازدواج پدرش سوستراتوس با او مخالفت می‌کند، اما راضی کردن او چندان دشوار نیست.

۳-۳- شهر و روستا

در این نمایشنامه فضیلت لزوماً با فقر همراه نیست و به همان نسبت بی‌بندوباری اخلاقی نیز لزوماً با ثروت همراه نیست. در این نمایشنامه سوستراتوس که از خانواده ثروتمندی است در سرتاسر نمایشنامه جوانی شرافتمند است. هم‌چنین پدر او که زمین‌داری ثروتمند است از جانب گورگیاس به‌عنوان "کشاورزی سختکوش" توصیف می‌شود.

۴-کمدی و تراژدی

وجود عناصر مربوط به تراژدی در کمدی جدید نامعمول نبوده است. بااین‌حال، مناندر در **بدخُلق** این تلفیق را به‌گونه‌ای ماهرانه انجام می‌دهد. بسیاری از منتقدان معتقدند اولین صحنه بیرون آمدن دختر نمون از خانه مطابق با صحنه‌های تراژدی است. او به قصد آوردن آب از چشمه خارج می‌شود و با سوستراتوس مواجه می‌شود که به او پیشنهاد کمک می‌کند. پیشنهاد او را می‌پذیرد ولی ناگهان از ترس اینکه مبادا پدرش سر برسد و او را در حال صحبت با یک غریبه ببیند، بر خود می‌لرزد: "خدای من! صدای چه بود؟ پدرم سر می‌رسد؟ چه وحشتناک! اگر مرا اینجا ببیند، کتک مفصلی در انتظار من است."(مناندر؛ ۲۰۰۱: ۱۱) هم‌چنین در آغاز پرده چهارم داد و فریاد سیمایس، خدمتکار پیر نمون که از خانه نمون بیرون آمده و با فریاد و آه و فغان خبر می‌دهد که نمون ته چاه افتاده است، یادآور صحنه‌های پیک در تراژدی است. سیمایس:"کمک! مصیبت! به فریادم برسید!" سیکون: "پروردگارا! محض خاطر تمام خدایان! نمی‌توانی بگذاری نذریاتمان را در خلوت و آرامش پیشکش کنیم؟ این همه آه و فغان برای چیست؟ چه خانه عجیب و غریبی!" (مناندر، ۲۰۰۱: ۲۷)

۵-عنصر تعلیمی

تعدادی از پژوهشگران با مطرح کردن این نکته که مناندر با تئوفراستوس[۲۸] نویسنده کتاب **شخصیت‌ها**[۲۹] آشنایی داشته است، این فرض را به‌میان می‌آورند که مناندر بسیاری از شخصیت‌های خود را تحت‌تاثیر این کتاب نگاشته است و این امر را به‌عنوان شاهدی برای وجود عنصر فلسفه در آثار او قلمداد می‌کنند. از آن‌جمله اندرو استات[۳۰] در کتاب **کمدی**[۳۱] وقتی از شخصیت‌های تیپ در آثار مناندر سخن می‌گوید این نکته را مطرح می‌کند که "این شخصیت‌ها جذب شدن مناندر در فلسفه تئوفراستوس نویسنده کتاب **شخصیت‌ها** را نشان می‌دهند. کتابی که در آن سی نمونه از تیپ‌های انسانی که نمایان کننده خطاها و نقایص خاص رفتاری است، معرفی می‌شوند." (استات، ۲۰۰۴: ۴۱) آر. ال. هانتر بر این باور است که کمدی جدید و اخلاقیات مشاء هر دو در یک زمان و در یک مکان و توسط افرادی به‌وجود آمدند که احتمالاً به‌خوبی یکدیگر را می‌شناختند. هر دوی آن‌ها به این موضوع می‌پردازند که انسان در جامعه چگونه عمل می‌کند، و هر دو نکات ارزشمندی را درباره جامعه‌ای که از دل آن برآمدند، آشکار می‌کنند. اگر یکی از آن‌ها ما را به یاد دیگری می‌اندازد، نباید لزوماً به این معنا باشد که یکی وابسته به دیگری است، بلکه درعوض ما باید به این یقین برسیم که این شباهت موید واقعیت الگوهای اجتماعی و اخلاقی است که هر دوی آن‌ها پیش‌فرض خود قرار می‌دهند." (هانتر،۱۹۸۵:۱۵۱) او در توضیح این نکته بیان می‌کند که تئوفراستوس به‌گونه‌ای تخت و تک‌بُعدی تنها نشان می‌دهد شخصیت‌هایی با ویژگی شخصیتی غالب شکاک، خرافاتی، بدخلق، مجیزگو و غیره در موقعیت‌های مختلف چگونه رفتار می‌کنند، درحالی‌که ما در کمدی با شخصیت‌هایی چندبُعدی سروکار داریم." (هانتر، ۱۹۸۵) این گفته او کاملاً در مورد شخصیت نمون مصداق دارد زیرا او با وجود بدخُلقی و مردم‌گریزی،

به‌هیچ‌وجه شخصیت منفوری نیست. هنگامی که او به قعر چاه می‌افتد، دخترش، خدمتکارش و حتی ناپسری‌اش نگران او می‌شوند و به کمک او می‌شتابند. هانتر هم‌چنین خاطرنشان می‌کند که در حیات مناندر ارسطو و پیروانش در زمینه اخلاقیات و رفتار انسانی به صورت متمرکز فعالیت‌هایی انجام داده بودند که بیشتر در رساله اخلاق نیکوماخوس[۳۲] به دست ما رسیده‌اند. بنابراین محتمل است که مناندر از این مسایل اخلاقی آگاه بوده است. اما باوجود او این فرض که برای درک درست نمایشنامه‌های او باید از این مباحث آگاه بود و یا اینکه مناندر تعمداً توجه ما را به چارچوب فلسفی خاصی معطوف می‌کند، بی‌اساس است. (هانتر، ۱۹۸۵)

نتیجه‌گیری

کمدی جدید رم بر مبنای قراردادهای مشخصی شکل می‌گرفت. مناندر که به‌خوبی از این قراردادها آگاه بود، ضمن خلق آثار خود در محدوده این قراردادها، با خلاقیت خود موفق شده است آثار خود را برای مخاطبان دلپذیرتر کند. در نمایشنامه **بدخُلق** مناندر در اغلب موارد از قراردادهای متعارف کمدی جدید پیروی می‌کند. بااین‌حال، او دست به نوآوری‌هایی می‌زند که به‌ویژه این اثر او را ارزشمند و شایسته بررسی می‌کند. ازجمله این تمهیدات این است که او انتظاراتی را در تماشاگر ایجاد می‌کند که آن‌ها را برآورده نمی‌کند. هم‌چنین او ویژگی‌های معمول یک تیپ شخصیتی را به یک تیپ شخصیتی دیگر می‌دهد. علاوه‌براین، او در این نمایشنامه طرحی دوگانه را ترسیم می‌کند. در طرح اصلی ماجرای عاشق شدن سوستراتوس دنبال می‌شود که خود به دلیل اینکه دختر نمون شهروندی آزاد محسوب می‌شود، نامعمول است و در مسیر دیگر ماجرای نمونِ مردم‌گریز و سرنوشت او به تصویر کشیده می‌شود. درمجموع، مناندر در این اثر ضمن به رسمیت شناختن قراردادهای ژانر، تمهیدات خلاقه‌ای را برای جذاب‌تر کردن اثرش به‌کار می‌برد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Menander
۲. Plautus
۳. Terence
۴.Dyskolos (The Grouch)
۵. Aristophanes
۶. Peloponnesian Wars
۷. The Encyclopædia Britannica
۸. the youn lover
۹.the cunning slave
۱۰. the wily merchant
۱۱. boastful soldier
۱۲. the cruel father
۱۳. Aristophanes of Byzantium
۱۴. Quintilian
۱۵. Polis
۱۶. R. L. Hunter
۱۷. The New Comedy of Greece and Rome
۱۸. Euripides
۱۹. choral performance
۲۰. Aeschylus
۲۱. Sophocles
۲۲. Zagagi Netta
۲۳. The Comedy of Menander: Convention, Variation, and Originality
۲۴. Ariana Traill
۲۵. Women and the Comic Plot in Menander
۲۶. Susan Lape
۲۷. Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City
۲۸. Theofrastos
۲۹. Characters
۳۰. Andrew Stott
۳۱. Comedy
۳۲. Nicomachean Ethics

■فهرست منابع

_Goldberg, Sander M. (1980), ***The Making of Menander's Comedy***, University of California Press.
_Hunter, R. L (1985**), *The New Comedy of Greece and Rome***, Cambridge University Press.
_Lape, Susan (2004*), **Reproducing Athens, Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City***, Princeton University Press..
_Menander (2001*), **The Plays and Fragments***, trans. Maurice Balme, Oxford University Press.
_Petrides, Antonis K. (2014**), *Menander, New Comedy and the Visual***, Cambridge University Press.
_Slavitt, David R.; Palmer Bovie, Smith ed (1998), ***Menander: The Grouch, Desperately Seeking Justice, Closely Cropped Locks, The Girl from Samos, The Sheild***, University of Pennsylvania Press.
_Stott, Andrew (2004), ***Comedy***, Routledge.
_Traill, Ariana (2008*), **Women and the Comic Plot in Menander***, Cambridge University Press.
_Zagagi, Netta (1995**), *The Comedy of Menander: Convention, Variation, and Originality,*** the University of Michigan.

کنکاشی در باب تبیین مفهوم «تئاتر قدسی» با تکیه بر نظریات پیتر بروک و دیگران

اسماعیل شفیعی [نویسنده مسؤول]

ابوالفضل قاضی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۱۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۰۴

این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد ابوالفضل قاضی با عنوان «بررسی تئاتر قدسی نزد پیتر بروک و آنتونن آرتو» به راهنمایی دکتر اسماعیل شفیعی است.

کنکاشی در باب تبیین مفهوم «تئاتر قدسی» با تکیه بر نظریات پیتر بروک و دیگران

اسماعیل شفیعی
استادیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه‌هنر، تهران

ابوالفضل قاضی
کارشناس‌ارشد کارگردانی، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه‌هنر، تهران

چکیده

تئاتر قدسی، مفهومی برگرفته از مطالعه ادیان و مذاهب، که توسط پیتر بروک عنوان شده است، دارای ابهاماتی است که مخاطبش را در یافتن ویژگی‌ها و تعریفی مشخص از آن، سردرگم می‌کند؛ ازجمله آنکه تئاتر قدسی چیست؟ ویژگی‌های آن کدام است؟ کیفیت ناپیدای نمایانده‌شده چیست و ظهور عنصر ناپیدا چگونه مسیر می‌شود؟ از آن‌جایی که فرهنگ عقلایی غرب علاقه کمتری نسبت به واکاوی مفاهیم شهودی مقاله بروک نشان داده‌اند، می‌توان ادعا کرد فرهنگ و حکمت شهودی شرق، مرجع مناسبی برای این بررسی باشد. ازطرفی نظرات آنتونن آرتو که متاثر از فرهنگ شرقی است نیز می‌تواند چنین نقشی را ایفا کند. این مقاله که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است، با مطالعه امر قدسی، حکمت شرقی و تئاتر موردنظر آنتونن آرتو، کیفیت‌های مشترک میان آن‌ها و تئاتر قدسی را مشخص و استخراج کرده است تا به جواب سوالات مطرح‌شده برسد. تئاتر قدسی تئاتری است انسانی، بیان‌کننده حقایق ناپیدای انسان که با زبانی کامل، تماشاگر را به خودِحقیقی‌اش نزدیک می‌کند و وظیفه آن نمایاندن امر ناپیدا(امر قدسی)ست که می‌تواند از دو راه صورت گیرد: ۱- حذف حواس پنج‌گانه و جایگزین کردن قوای ذهنی مخاطب هم‌چون تصور، تجسم، تداعی و تخیل ۲- آشنایی‌زادیی از امور آشنا

واژگان کلیدی: تئاتر قدسی، امر قدسی، پیتر بروک، آنتونن آرتو، حکمت شرقی

مقدمه

«پیتر بروک»[۱] در مقاله «تئاتر قدسی»[۲] (که در سال ۱۹۶۸ در کتاب **فضای خالی** به چاپ رسید)، با دریافت مفهوم «نادیدنی نمایانده‌شده»[۳] در ادیان و مذاهب، سعی در تعریف و تبیین تئاتر قدسی دارد. به گفته وی تئاتر قدسی نه‌تنها نادیدنی را نشان می‌دهد، بلکه شرایطی را فراهم می‌آورد تا ادراک آن را ممکن سازد. با توجه به این تعریف، صحنه تئاتری که به اعتقاد او بستری برای پدیدار شدن نادیدنی‌ها(حقایق)ست، در سطحی غیر از سطح زندگی روزمره قرار می‌گیرد. او اعلام می‌کند که این تئاتر از واقعیت موجود به سمت حقیقت حرکت می‌کند.

آن‌چه در مقاله مذکور از بروک می‌خوانیم، سوالات بی‌پاسخ فراوانی را به‌جای می‌گذارد و باوجود اینکه وی در کتب و مطالب بعدی اشارهای به این موضوع می‌کند، اما هم‌چنان ابهامات فراوانی در تبیین مفهوم «تئاتر قدسی» وجود دارد و شاید دلیل پرداخت نکردن کافی به این موضوع توسط بروک، نداشتن علاقه‌مندی مخاطبان وی در غرب فرهنگی است، جایی‌که گفته می‌شود خردگرایی بیش از شهود شرقی موردتوجه است. از میان ابهاماتی که در مقاله بروک در باب تئاتر قدسی وجود دارد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- چیستی امر ناپیدا
- ویژگی‌های امر ناپیدا
- چگونگی درک امر ناپیدا
- چگونگی به نمایش گذاشتن امر ناپیدا
- شرایط به نمایش گذاشتن امر ناپیدا

از آن‌جا که ما در منطقه شرق فرهنگی قرار گرفته‌ایم و سنت شرقی و شهودی در بسیاری از شئونات زندگیمان حضوری کهن الگووار دارد، شاید بتوانیم برخی ابهامات موجود در مفهوم تئاتر قدسی را با بررسی و به‌کارگیری مباحث معنوی و شهودی ریشه‌دار در فرهنگ و ادبیات و علوم معرفتی شرق برطرف سازیم و ازاین‌رهگذر مفهومی را که در غرب برای اولین بار به‌کار برده شده در شرق به تکامل و شفافیت نزدیک‌تر کنیم.

بنابراین این مقاله بر آن است تا از مسیر مطالعه امر قدسی، امر دینی، هنر قدسی و هنر دینی و هم‌چنین مقایسه نظریات بروک در باب تئاتر قدسی با نظریات دیگران در حوزه‌های مشابه، به تعریفی مشخص از تئاتر قدسی دست یابد. به اعتقاد نگارندگان، در میان نظریه‌پردازان حوزه تئاتر در غرب،نظریات «آنتونن آرتو»[۴] بیشترین قرابت را با نظر بروک در باب «تئاتر قدسی» دارد.

این مقاله در پی یافتن پاسخ این پرسش است: تئاتر قدسی چیست و ویژگی‌های آن کدام است؟باوجود منابع مختلف درباب نظریات پیتر بروک و آنتونن آرتو، در بحث تئاتر قدسی به جز مقاله معروف بروک به همین نام، منبع معتبر دیگری موجود نیست. از آنجاکه تعریف وی از امر قدسی، با برداشت عامیانه ما از واژه قدسی و مقدس متفاوت است، بنابراین سایر منابعی که در

باب هنر قدسی به مفهوم دینی می‌پردازند نیز در دسته منابع اصلی قرار نمی‌گیرند. بنابراین بهترین منابع، کتاب‌هایی است که توسط خود پیتر بروک به نگارش درآمده است: **فضای خالی**[۵]، **رازی در میان نیست**[۶]، **زندگی من در گذر زمان**. ازطرفی، کتب آرتو هم‌چون **تئاتر و همزادش**[۷]، مجموعه دستنوشته‌های او و کتاب جلال ستاری با عنوان **آنتونن آرتو؛ شاعر دیده‌ور صحنه** ازجمله منابع مهم دیگر این تحقیق به‌شمار می‌روند.

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و دراین‌راستا از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی بهره برده شده است.

۲- تئاتر قدسی بروک و ابهامات آن

۱-۲ تئاتر قدسی:

عنوان «تئاتر قدسی» رابرای اولین‌بار، بروک(۱۹۲۵) در مقاله‌ای به همین نام، مطرح می‌کند و اعلام می‌دارد: "در تئاتر قدسی نکته اصلی این است که جهانی نامشهود وجود دارد که باید مشهودش کرد. البته امر نامشهود چندین لایه دارد،"(بروک،۱۳۸۰:۵۳) بروک با دقت و ظرافتی که در مطالعه آیین‌ها و ادیان و مذاهب مختلف انجام داده، جانمایه مشترک آن‌ها را که همان امر نامشهود است را دریافت کرده و با زیرکی این کیفیت ریشه‌دار را در آثار خود به‌کار برد. این امر نامشهود زمینه‌ای برای شکل‌گیری فضای خالی و سایر تئوری‌های مربوط به تئاتر قدسی شد.

امر قدسی یا ناپیدا، چیزی است نادیدنی و یا بسیار دیدنی و ما چنان رفتار می‌کنیم که آن را می‌بینیم یا نمی‌بینیم؛ بروک این کیفیت را در اجرایش به صورت خلق فضای خالی و یا تغییر کارکرد اشیا و ایجاد فضایی تخیلی و توهمی به‌کار می‌برد.

"تئاتر قدسی تلویحا این را می‌رساند که در هستی، در بالا و در پایین و در اطراف، چیز دیگری نیز وجود دارد، منطقه‌ای که نامشهودتر و از شکل‌هایی که می‌توانیم بخوانیم یا ضبط کنیم فراتر و از سرچشمه‌های بسیار قوی انرژی سرشار است."(بروک،۱۳۸۹:۵۴)

بروک با زبان کلام، سعی در بیان تعریفی از جهان نامشهود و امر ناپیدا دارد، بنابراین سخنان بروک مبهم و کمی شاعرانه به‌نظر می‌رسد. اما آن‌چه اهمیت دارد، اعتقاد بروک به منطقه‌ای نامشهود، فراتر از اشکال ملموس است که همان جهان ناپیدا، قدسی است. در ادامه بروک «کیفیت قدسی» را چنین تعریف می‌کند:

"در این گستره‌های کم‌شناخته انرژی، انگیزه‌هایی وجود دارند که ما را به سوی «کیفیت» رهنمون می‌شوند. همه انگیزه‌های ما در جهتِ چیزی که به شیوه‌ای مبهم و ناشیانه «کیفیت» می‌نامیمش از سرچشمه‌هایی منشا می‌گیرد که بر سرشت واقعی‌اش چشم می‌پوشیم، ولی همین که آن را در خودمان یا دیگری ببینیم فورا تشخیصش می‌دهیم. این کیفیت نه با سروصدا که با سکوت منتقل می‌شود. ولی از آن‌جا که باید نامی بر آن بنهیم، می‌توانیم آن را «قدسی» بخوانیم."(بروک،۱۳۸۹: ۵۴) کیفیت قدسی، کیفیتی است به سرشت ما وابسته است و قابل‌تشخیص، اما قابل‌تعریف نیست. به‌عبارت‌دیگر، کیفیت قدسی کیفیتی شهودی است و نیاز به درکی شهودی دارد.

در قسمتی از مقاله "تئاتر قدسی" بروک از تجربه‌ای در سال ۱۹۴۶ در هامبورگ سخن می‌گوید، هنگامی‌که به‌دنبال کودکان وارد باشگاه شبانه می‌شود:

"بر روی صحنه، آسمان آبی درخشانی بود. دو دلقک ژولیده با لباس‌های پولکدوزی‌شده روی ابر نقاشی‌شده‌ای نشستند تا به دیدار «ملکه آسمان» بروند. یکی از آن‌ها گفت: «از او چه چیزی بخواهیم؟» دیگری گفت: «شام» و بچه‌ها به موافقت جیغ کشیدند. «برای شام چه خواهیم داشت؟»، «ژامبون، قورمه جگر...» دلقک به برشمردن تمام غذاهای دستنیافتنی پرداخت و کم‌کم آرامشی جایگزین فریادهای هیجان شد، آرامشی که به سکوت تئاتری حقیقی و عمیقی انجامید.»(بروک،۱۳۸۰:۷۵)

در این نمایش ساده، دو دلقک آن‌چه را که نبود برشمردند و آن‌چنان با ولع از آن سخن گفتند که گویی آن را می‌بینند و کودکان که ازنظر بروک بهترین و پاک‌ترین تماشاگران هستند، با دلقک‌ها همراهی کرده و آن‌ها نیز غذاها را متصور شدند و پس از ارضا شدن که گویی همه از آن غذاهای لذیذ خورده‌اند، آرامش و سکوتی فضا را می‌گیرد؛ سکوتی در پاسخِ نیاز به چیزی که موجود نبود.

با این تفاسیر این سوال مطرح می‌شود که آیا برای رساندن یک پیام، می‌توان سکوت کرد؟ می‌توان بدون هیچ آوایی حالتی را بیان کرد؟ می‌توان بدون انجام هیچ حرکتی، مفهومی را انتقال داد؟ یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر قدسیِ بروک، حداقل‌هاست. حداقلِ گفت‌وگوی، حداقل موسیقی، حداقل وسایل صحنه و... بازیگر برای بیان یک مفهوم خاص، به شکل ایده‌آل آن، باید به نگرشی ایده‌آل نسبت به آن مفهوم دست پیدا کند و هنگامی‌که به این نایل شد، کنشی بروز خواهد داد که تاثیرش بیشتر از ظرفیتِ کلام است. این‌جاست که ایده‌ای ناپیدا به‌درستی نمایش داده شده است. بارها شده است که بازیگر، در تمرینات، صحنه‌ای را به‌شکلی شگفت‌انگیز اجرا کرده است و وقتی از خودش می‌پرسند که چگونه به آن حالت رسیده، جوابی ندارد. جالب این است که این بازیگر دیگر هیچ‌گاه به آن لحظه بازنخواهد گشت. درواقع اتفاقی که در آن لحظه رخ داده است، خودشناسی بازیگر از خود و از فضای صحنه و بالاخره شناخت ایده ناپیدای خود بوده است. این حالت، در حقیقت نوعی آزاد شدن است. بنابراین می‌توان گفت "تئاتر قدسی نه‌تنها ناپیدا را نشان می‌دهد که شرایطی عرضه می‌کند که درک آن را ممکن می‌سازد"(بروک،۱۳۸۰:۹۵) در این بین هنرمندانی هستند که سعی در ایجاد چنین فضا و درکی از حقیقت کرده‌اند که بروک در مقاله خود به سه نفر اشاره می‌کند: «مرس کانینگام»[۸]، «ساموئل بکت»[۹] و «گروتفسکی»[۱۰]

۱-کانینگام که از موثرترین طراحان رقص در جهان معاصر و هم‌چنین، پیشروترین هنرمندان مدرن به‌حساب می‌آید، در یک دوره هفتادساله به ساخت و خلق آثار مختلفی پرداخت. او در سال ۱۹۵۳ استودیوی باله مدرن خود به نام مرس کانینگهام راپایه‌گذاری کرد. وی به همراه زوج هنری خود جان کیج، کسی که توانست رویکرد ساختارشکن هنر مفهومی را با شکلی جدید در موسیقی دنبال کند و آثار بسیار زیادی در این زمینه و هنر پرفرمنس بیافریند، آثار مشترک بسیاری ارایه کردند. وی به بهره‌گیری از عناصر اتفاقی و موقعیت‌های پیش‌بینی‌نشده روی آورد و این نوعی

بداهه‌سرایی بدنی بود که بدون قرارهای ازپیش‌تعیین‌شده، رقصنده را برای انجام حرکات مختلف رقص آزاد می‌گذاشت. این ویژگی فی‌البداهه بودن و آزادی رقصنده، از مفاهیم موردنظر بروک است. او به توصیف رقصی می‌پردازد که آن را هنری قدسی می‌داند:

"هنگامی که فی‌البداهه شروع می‌کنند و اندیشه‌هایی پدید می‌آیند و بی‌تکرار و همواره در حرکت در میانشان جریان می‌یابند، فاصله‌ها از شکل برخوردارند، چنان‌که می‌توان به جا بودن ریتم‌ها و درستی تناسب‌ها را احساس کرد: همه چیز خودانگیخته است و با این حال، نظم وجود دارد. در سکوت امکان‌های نهفته بسیاری هست؛ آشوب یا نظم، درهم ریختگی یا الگو، همه بایر و نکاشته می‌مانند. ناپیدای نموده‌شده، سرشت قدسی دارد، مرس کانینگام هنگامی که می‌رقصد، برای هنر قدسی می‌کوشد."(بروک،۱۳۸۰:۹۷و۹۸)

کانینگام در نقل‌قول مشهوری در مورد ایده‌هایش می‌گوید:

"چیزی که شما در آثار من می‌بینید فقط رقص و حرکت است. برای برقراری ارتباطی تنگاتنگ با هنر حرکات موزون، باید عاشق آن شوید. این هنر چیزی به شما بازپس نمی‌دهد. نه سندی است برای مال‌اندوزی و پس‌انداز، نه مثل نقاشی که بتوانید به دیوار خانه یا موزه آویزانش کنید. نه مانند شعر که بتوانید آن را چاپ و سپس به فروش رسانید.رقص هیچ نیست جز آن لحظه شتابان و گذرنده در زمانی که احساس زنده بودن می‌کنید و به همین دلیل هم این هنر مناسبتی با جان‌های متزلزل ندارد."(کریمیان‌پور،۱۳۸۶:۱۱)

او نیز همانند بروک، به آنِ هنری که در آن‌لحظه، ناپیدا به نمایش گذاشته می‌شود، اعتقاد دارد. در رقص کانینگام، حرکات از درون رقص می‌تراوشد، بدون هیچ صورتکی، حقیقت رقصنده را بروز می‌دهد؛ رقصنده جهانی می‌سازد که اجزای آن را حرکات او تشکیل می‌دهد و سکوتش. خلاءهای میان اجزای بدنش، پدیدار می‌شوند و مخاطب، آن به‌ظاهر نیست‌ها را نیز می‌بیند.

۲-فضای آثار بکت، جهانی ناشناخته است. جهانی که در آن

"دو مرد که در کنار درخت خشکیده‌ای انتظار می‌کشند؛ مردی که صدای خودش را روی نوارها ضبط می‌کند؛ دو مرد که در برجی رها شده‌اند؛ زنی که تا کمر در شن دفن شده است؛ والدینی که در بشکه‌های زباله‌اند؛ سه سر که در گل‌دان‌اند"(بروک،۱۳۸۰:۹۸)

این‌ها ابداع‌های ناب‌اند. بکت مخاطب را از دنیای روزمره جدا می‌کند و تماشاگر را به دنیایی که خود خالق آن است، فرامی‌خواند. جهان بکت، جهان قدسی ذهن اوست. جهانی که نمایش‌دهنده حقیقت دنیای عُرفی ماست. "بکت با رضامندی «نه» نمی‌گوید، او «نه»ِ بی‌ترحمش را به سبب اشتیاقی به «آری» می سازد و بنابراین، یاس او نگاتیوی است که از روی آن طرح متضادش را می‌توان کشید."(بروک،۱۳۸۰:۹۸) به‌عبارتی‌دیگر، جهان سیاه بکت، ناپیدایی سفید را به‌رخ می‌کشد و آن را ظاهر می‌سازد.

۳-بروک می‌گوید:

"کار گروتفسکی و کار ما به موازات یکدیگر پیش می‌روند و در بعضی نقاط یک دیگر را قطع

می‌کنند. ما از رهگذر این نقاط اشتراک و از رهگذر هم‌سویی و حرمتی که برای هم قائلیم به یکدیگر پیوند می‌خوریم."(گروتفسکی،۱۳۸۳:۲۱)

این نقاط اشتراک شاید مواجهه این دو با آیین‌ها باشد. به گفته بروک، گروتفسکی خالق شکل تازه‌ای از آیین است و خود بروک نیز به‌دنبال ساخت آیین است نه تقلید از آیین‌های موجود. اگر بخواهیم این دو را در رابطه با آرتو مقایسه کنیم، گروتفسکی، آرتوی بُرنده است و بروک، آرتوی نوازش‌کننده.شاید نزدیکی نظریات بروک و گروتفسکی، گاهی چنین فکری را در ذهن متبادر کرده که هرکدام از دیگری تاثیر گرفته است. بروک از قول وی در کتاب **فضای خالی** آورده است: «جست‌وجوی من مبتنی بر کارگردان و بازیگر است. تو کار خود را بر کارگردان، بازیگر و تماشاگر بنا می‌کنی.»(گروتفسکی، ۱۳۸۳:۱۰۲)

به‌طورخلاصه ویژگی‌های دنیاهای قدسی این سه هنرمند را به‌طورجداگانه ذکر می‌کنیم:

-کانینگام: خودانگیختگی، فی‌البداهه بودن، نظم در عین آشوب، سکوت، نمایاندن خلاءهای میان اجزای بدن

-بکت: دنیای قدسی ذهنی، سیاهی در عین سفیدی

-گروتفسکی: دستیابی به ذات تئاتر، تمرکز بر وجود درونی بازیگر، برداشتن صورتک‌های اجتماعی و رسیدن به حقیقت

۲-۲ ابهامات تئاتر قدسیِ بروک:

بروک با انتخاب واژه «قدسی»[۹] برای تئاترِ موردنظر خود، گام در مسیری گذاشت که به‌گفته خود بستر آزمون و خطاست. وی بارها اشاره می‌کند که آن‌چه می‌گوید قانون قطعی نیست، چنان‌چه در زندگی واقعی نیز هیچ‌چیز قطعی نیست و همه امور، نسبی تلقی می‌شود. بنابراین، نسبی بودن و قطعی نبودن، منجر به ابهامی ناخودآگاه می‌شود که در سرتاسر مقاله بروک احساس می‌شود. در ابتدای مقاله تئاتر قدسی می‌خوانیم: "به اختصار آن را «تئاتر قدسی» می‌نامم، اما می‌شد آن را «تئاتر ناپیدای نمایانده شده» نامید."(بروک،۱۳۸۰:۷۱) بروک در همان ابتدای امر، موضع خود را درخصوص انتخاب کلمه «قدسی» مشخص می‌کند. این‌که هدف او ارجاع مستقیم به امر قدسی و مفاهیم دینی- مذهبی نیست. ازمنظر او تئاتر با امر معنوی تفاوت دارد. "تئاتر، یاوری بیرونی برای سلوک معنوی است و وجود دارد تا تصوری را از جهانی نامشهود عرضه کند، جهانی که به دنیای روزمره‌مان نفوذ می‌کند و معمولا از دسترس حواسمان به‌دورمی‌ماند."(بروک،۱۳۸۹:۸۰) هرچند بروک به‌طورمشخص اعلام می‌دارد: "در تئاتر قدسی نکته اصلی این است که جهانی نامشهود وجود دارد که باید مشهودش کرد"(بروک،۱۳۸۹ :۵۳)، اما در ادامه بیان می‌کند: "البته امر نامشهود چندین لایه دارد،"(بروک،۱۳۸۹: ۵۳) درواقع، امر نامشهود، امری است که به‌ناچار به تصور و ابهام کشیده می‌شود و بروک که قصد تشریح آن را دارد آن‌گونه که پیداست، خودآگاه یا ناخودآگاه، به ورطه ابهام و چندمعنایی کشیده می‌شود. چنان‌چه در بیان کارکرد تئاتر قدسی این‌گونه می‌نویسد: "تئاتر قدسی تلویحا این را می‌رساند که در هستی، در بالا و در پایین و در اطراف، چیز دیگری نیز

وجود دارد، منطقه‌ای که نامشهودتر و از شکل‌هایی که می‌توانیم بخوانیم یا ضبط کنیم فراتر و از سرچشمه‌های بسیار قوی انرژی سرشار است."(بروک،۱۳۸۹ :۵۴)

«چیز دیگر»، «منطقه نامشهود»، «سرشار از انرژی»؛ آنچه بروک قصد بیان آن را دارد چیزی نامشهود، در جای‌جای هستی است که فراتر از درک بشری است و سرچشمه انرژی سرشار.

"در این گستره‌ای کم‌شناخته انرژی، انگیزه‌هایی وجود دارند که ما را به سوی «کیفیت» رهنمون می‌شوند. همه انگیزه‌های ما در جهتِ چیزی که به شیوه‌ای مبهم و ناشیانه «کیفیت» می‌نامیم‌اش از سرچشمه‌های منشا می‌گیرد که بر سرشت واقعی‌اش چشم می‌پوشیم، ولی همین که آن را در خودمان یا دیگری ببینیم فورا تشخیصش می‌دهیم. این کیفیت نه با سروصدا که با سکوت منتقل می‌شود. ولی از آن‌جا که باید نامی بر آن بنهیم، می‌توانیم آن را «قدسی» بخوانیم."(بروک،۱۳۸۹: ۵۴) به‌نظر می‌رسد تعریف بروک درواقع سخنی شاعرانه در باب موضوعی شهودی است.

به امر ناپیدا بازگردیم؛ امری که از نگاه ادیان و مذاهب پیداترین است. البته همین مذاهب بیان می‌دارند که تنها در شرایط خاصی می‌توان آن را مشاهده کرد. این شرایط شاید چیزی شبیه آیین شمنیسم و اتفاقی که برای شَمَن می‌افتد، باشد و یا کسانی که ادعا می‌کنند در حال عبادت لحظه‌ای از خودِ مادیشان غافل شدند و برای اندکی آرامش حقیقی را حس کردند. "درک کردن پیدایی ناپیدا، در هر واقعه، کارکرد زندگی است. هنر قدسی کمکی به این کار است" و [بنابراین می‌توان گفت] "تئاتر قدسی نه‌تنها ناپیدا را نشان می‌دهد که شرایطی عرضه می‌کند که درک آن را ممکن می‌سازد."(بروک،۱۳۸۹:۹۵) در این‌جا این سوالات مطرح می‌شود که ناپیدا چیست؟ چه‌کسی می‌تواند ناپیدا را تشخیص دهد؟ آیا چیزی که بروک نشان می‌دهد همان ناپیداست؟ چیزی که ابدا دیده نشده و نمی‌شود آن را دید، چگونه می‌تواند نشان داده شود؟ درک ناپیدا چگونه میسر است؟ تئاتر به‌واسطه چه امکاناتی قادر به نشان دادن ناپیدا می‌شود؟ شرایط عرضه ناپیدا چیست؟ این سوالاتی است که بروک به آن پاسخ نمی‌دهد و یا حداکثر به بیان حالاتی مبهم و ناشناس می‌پردازد.

۳-امر ناپیدا و امر قدسی

آنچه دیده نمی‌شود، ناپیداست و برای انسان که دارای عقل و ذکاوت است، هر آنچه دیده نشود، ناشناس و غریب است و گفته می‌شود وجود چیز ناشناس، در او نوعی حس ترس و دلهره ایجاد می‌کند. می‌توان گفت "رازآلودگی و هیبت‌ناکی، دو جنبه اساسی در تجربه امر قدسی‌اند، امر قدسی هم رازآلود است و هم هیبت‌ناک."(کیانی‌نژاد،۱۳۸۰:۸) رازآلودگیِ امر قدسی ناشی از فرامادی و ماوراء عقل بودن آن است؛ انسان هرآنچه را که با عقل نتواند بسنجد، رازآلود و مبهم می‌پندارد و هیبت‌ناکی امر قدسی نیز از مبهم بودن آن ناشی می‌شود "که نوعی هراس لذتبخش در آدمی ایجاد می‌گردد که از او حریم بگیرد و قلمرو بندگی را با الوهیت اشتباه نگیرد و بداند که حریم الوهیت جایگاه او نیست."(کیانی‌نژاد،۱۳۸۰:۸)

ازطرفی، «کلود ریویر»[۱۲] انسان‌شناس، امر قدسی را تجربه‌ای وهم‌آلود از واقعیت‌های بیرونی می‌داند. "این تجربه به‌مثابه عمل بیرونی یک موجودیتِ ارزش‌یافته به‌مثابه امر قدسی، از سوی

خود انسان، اندیشیده می‌شود.»(ریویر،۱۳۹۰:۱۸۸و۱۸۹) ریویر منشا امر قدسی را در موجودیت ارزش‌یافته می‌داند که امور قدسی را می‌سازد. قداست مفهومی است که در نسبت با زندگی روزمره بشر معنا پیدا می‌کند. چنان‌چه بشر اولیه چیزی را که‌نمی‌شناخت قدسی می‌شمرد؛ هنگامی‌که جسم بی‌حرکت فرد دیگری را می‌دید که روی زمین افتاده و در مقام مقایسه آن با پیکر خود برمی‌آمد و به‌تدریج متوجه حضور نیرویی ناشناس در خود و یا در جسم بدون جان می‌شد. یا هنگامی‌که کوه آتشفشانی را در حال فعالیت می‌دید، به خود می‌قبولاند که نیرویی در کوه وجود دارد و از آن‌جایی که توان شناخت این نیروها را نداشت، به‌مرور مفهومی رمزی و عرفانی و آسمانی به آن نسبت می‌داد؛ به آن نیرو شخصیت می‌داد، شخصیتی برگرفته از زندگی خود و تجربیاتش. اگر کوه فوران می‌کرد، آن را ناشی از گرسنگی او می‌پنداشت و برایش غذا آماده می‌کرد و یا بی‌تحرک شدن جسم دوستش را ناراحتی نیروهای ناشناس می‌دانست و برای راضی نگه‌داشتن آن‌ها به مرده احترام می‌گذاشت. گویا نیرویی ماورایی آن را احاطه کرده است.

مشرق‌زمین، زادگاه ادیان و نیروهای ماورایی، زمینی است که نزدیکی به نسبت بیشتری با آسمان و نیروهای آسمانی داشته است. بنابراین تفکر و حکمت مردمان این ناحیه، شهودی و عرفانی است. چنان‌چه «شهاب‌الدین سهروردی»، شیخ اشراق، از حکمت ذوقی نام می‌برد که "حکمتی است که بر اساس یافت و کشف و شهود استوار است نه بر بنای برهان و استدلال، زیرا به‌نظر شیخ استدلال و برهان آدمی را به حقایق رهبری نمی‌کند."(سهرودی،۱۵۶۲:۷) خود سهروردی می‌گوید: "من مسایل حکمت ذوقی را ابتدا از راه یافت و کشف و شهود به‌دست آوردم و سپس در جست‌وجوی برهان و دلیل برآمدم نه برعکس"(سهرودی،۱۵۶۲:۷) و این دقیقا در تقابل با فلسفه عقل‌محور غربی است. در حکمت ذوقی، "علم الهی- که از سنخ نور است- منشا ایجاد عالم هستی از ناحیه نورالانوار می‌باشد و مراتب نور از بالا به پایین به منزله مراتب و جلوه‌های فاعلیت حضرت حق است که معلومیت آن با مظهریت و نوریت آن یکی است. در نتیجه ازنظر سهروردی، آفرینش جهان از پرتو نورالانوار خواهد بود."(ساجدی،۱۳۸۴:۴۸)

شیخ اشراق بر آن است که خورشید اشرف موجودات است و در عالم اجسام، شریف‌تر از خورشید وجود ندارد و او را پاک از عوارض جسمانی می‌داند و چون آفتاب اشرف موجودات است، پس در اجسام، شریف‌تر از وی نیست که وی پاک از عوارض جسمانی است. سهروردی حق‌تعالی را نورالانوار عالم موجودات معنوی می‌داند و از خورشیدِمریی نیز به‌عنوان نورالانوار عالم اجسام یاد می‌کند:

"و چون آن‌چه در محسوسات، از همه شریف‌تر است، نور است، پس از انوار آن‌چه تمام‌تر است، شریف‌تر است و شریف‌ترین جسم‌ها، «هورخش» است که تاریکی را قهر می‌کند. ملک کواکب و رئیس آسمان‌هاست، همه را نور می‌دهد و او را کسی نور نمی‌ستاید...اوست نورالانوار اجسام

چنان‌چه که حق تعالی نورالانوار است از آن عقل و نفوس."(سهروردی،۱۳۸۰:۱۸۴) خداوند که نورالانوار عالم موجودات معنوی است، منشا همه روشنی‌هاست و ازاین‌رو، نور مطلق است و انسان که قادر به درک مطلق نیست، او را نمی‌بیند. خداوند پیداترین است و ناپیدا. خورشید دیدنی است اما چشم انسان قادر به دیدن ذات آن نیست.

می‌توان گفت تلاش برای دیدن و درک وجود ناپیدا(نورالانوار)، منجر به وجود آمدن امر ناپیدا یا «امر قدسی»شده است. امر قدسی، امر ناپیدا، وابسته با جهان ناپیدا (قدسی)، جهانی است که سراسر نورالانوار آن را فرا گرفته است که انسان از درک آن عاجز است. ازطرفی ازمنظر «رودلف اتو»[۱۳] واژه قدسی صرفا به معنای کاملا خوب نیست، بلکه دارای معنایی فراتر یا اضافی است که قابلیت درک شدن دارد. "این امر انتزاعی نامحسوس، در درون خویش صاحب قدرتی است که او(شخص باورمند) را به نوعی خشوع و خضوع خالصانه یا به زبان اتو «هیبتناک» وامی‌دارد."(عسکری خانقاه/ سجادپور،۱۳۸۳:۱۰۴) اتو معتقد است که امر قدسی تنها مفهومی است در برابر امر روزمره، چنان‌که میرچا الیاده نیز آن را در مقابل و مخالف امر عُرفی قرار می‌دهد. ازمنظر الیاده همین تقابل، روشن‌کننده امر قدسی از ناقدسی است. به‌طورکلی اتو و الیاده بر فرامادی بودن امر قدسی توافق دارند و ریشه آن را در حقیقت معنویِ جهان قدسی می‌دانند.ازطرفی، کلود ریویرِانسان‌شناس، امر قدسی را تجربه‌ای وهم‌آلود از واقعیت‌های بیرونی می‌داند: "این تجربه به‌مثابه عمل بیرونی یک موجودیتِ ارزش‌یافته به‌مثابه امر قدسی، از سوی خود انسان، اندیشیده می‌شود."(ریویر،۱۳۹۰:۱۸۸و۱۸۹) ریویر منشا امر قدسی را در موجودیت ارزش‌یافته می‌داند که امور قدسی را می‌سازد.

نقطه اشتراک همه این نظرات در این است که امور قدسی لزوما تداخلی با امور دینی ندارند. چنان‌که «سید حسین نصر» می‌گوید: "آدمی می‌تواند خدایان را بکشد اما نمی‌تواند جایی را که امر قدسی در جان او خانه کرده، ویران کند."(نصر،۱۳۸۵:۳۵۹) بااین‌وجود، تعریفی که ادیان از جهان قدسی به دست داده‌اند، همان جهان موعود دینشان است. جهانی که هر دینی نهایت کمال بشر را ورود به آن می‌داند. بنابراین در هر دینی، اموری که منجر به نزدیکی به جهان موعود آن مذهب می‌شود، امور قدسی محسوب می‌شود.

به‌طورکلی خصوصیات زیر را می‌توان برای امر قدسی(ناپیدا) برشمرد:

- در ارتباط با جهان قدسی(ناپیدا) معنا می‌یابد.
- قدرت خود را از کانون قدسی(ناپیدا) دریافت می‌کند.
- مفهومی فراطبیعی دارد.(از درک انسان خارج است)
- امر ناپیدا درحقیقت، پیداترین است.
- بخشی از آن در مناسک و مراسم دینی متجلی می‌شود.

-نمادها و سمبول‌ها یکی از راههای تجلی آن است.

-[می‌تواند] به تمامیت مرتبط با تجربه دینی فرد است [باشد]."(عسکری‌خانقاه/ سجادپور،۱۳۸۳:۱۰۶)

-به‌شدت وابسته به شرایط فرهنگی و بومی است.

در مورد ویژگی آخر، ذکر این نکته ضروری است که تعریف جهان قدسی و امر قدسی، باتوجه شرایط فرهنگی و بومی مناطق، تغییرپذیر است؛ به‌این‌معنی که جهان قدسی برای افرادی در یک خطه خاص، می‌تواند جهان روزمره مردمان دیگری باشد؛ بنابراین نمی‌توان به تعریفی یکپارچه از آن رسید.

***

بر اساس آن‌چه در بالا آمد، می‌توان گفت که امر ناپیدایی که بروک در توضیح آن خواننده را دچار ابهام می‌کند، درحقیقت همان امر قدسی است که شیخ اشراق آن را نورالانوار می‌خواند که درحقیقت همان «خدا»ست. حال این سوال پیش می‌آید که آیا بروک معتقد است که تئاتر باید خداوند را بر صحنه متجلی سازد و به نمایش درآورد؟ نگارندگان این مقاله پاسخ این سوال را منفی می‌دانند؛ لیکن بر این باورند که از آن‌جا که حکمت شرق قایل به وحدت در عین کثرت است، شاید بتوان گفت که نورالانوار در «امور دیگر»ی تکثیر شده و این «امور دیگر» همان «امور قدسی» است که از امر روزمره فراتر است.

۴-نمایاندن امر ناپیدا (قدسی)

شاید بتوان گفت که ناتوانی بشر در دیدن وجود ناپیدا، و ایجاد حس ترس و دلهره همراه با احترام در او، بشر را بر آن داشت تا آیین‌هایی برای ایجاد تصور آن برگزار کند. این آیین‌ها، ریشه در اسطوره‌ها و داستان‌هایی دارد که هر جامعه دینی، برای خود از دیرباز حفظ کرده است. البته آیین‌ها همه برای جلب رضایت نیروهای قدسی ساخته نمی‌شده، بلکه بنابر نظریات «ریچارد شکنر»[۱۴]، آیین بخشی از فعالیت‌های انسانی را تشکیل می‌دهد که در ابتدا نوعی برخورد یا مقاومت در برابر نیروهای ناشناس بوده است. برای مثال، در مراسم «زار»[۱۵] و «گواتی»[۱۶] در جنوب ایران و بلوچستان، "زارها ارواح نامسلمان و پلیدی هستند که در قربانیان خود ناهنجارهای روانی و جسمانی پدید می‌آورند. گوات‌ها (بادها) نیز چنین نقشی دارند و برای از بین بردن بیماری باید جلساتی همراه با موسیقی برگزار کرد و با احضار این ارواح از آن‌ها خواست تا قربانی خود را راحت بگذارند. جایگاه مادی حضور این موجودات قدسی یا ماوراءالطبیعه، کالبد شخص بیمار است. زار و گواتِ مورد نظر، با شنیدن موسیقی مخصوص، به جهان ناقدسی آمده، قربانی خود را

تسخیر می‌کند. تماس میان این دو جهان ناهمگن و دشمن‌خو که قاعدتا باید از هم جدا بمانند، عواقبی به‌دنبال دارد: بیمار از خود بیخود می‌شود، حرکاتی از او سرمی‌زند که با رفتار معمولی او تفاوت دارد. گذار او از جهانی ناقدسی به جهان قدسی منجر به تغییر ماهیت او می‌شود، با صدایی کاملا تغییریافته و به زبانی که قابل فهم نیست سخن می‌گوید و..."(فاطمی،۱۳۷۸:۱۷۷) گویی که قربانی با حقایقی که تاکنون قادر به درک آن‌ها نبوده، مواجه شده و این اتفاق موجب تحیر آنی او می‌شود.

گاهی وجه نمایشی این آیین‌ها، افزایش یافته و آن را به اثری هنری تبدیل می‌کند و گاهی هنرمند آگاهانه به سمتی حرکت می‌کند تا امر قدسی را نمایان سازد. کارگردان تئاتر، نویسنده، نقاش، معمار، فیلم‌ساز، موسیقیدان و... در تلاش هستند تا امر ناپیدا را درک و در هنرهای خود منعکس کنند. معمار فضای خالی را مجسم می‌کند، موسیقیدان سکوت را می‌نوازد، نقاش خلا را می‌کشد و نویسنده و فیلم‌ساز از شخصیتی می‌گویند که حضور ندارد، مانند آن‌چه در فیلم «نجات سرباز رایان» می‌بینیم. بنابراین می‌توان گفت هنری که در پی نمایاندن امر ناپیدا(قدسی) است، هنر قدسی است.هنرمند، باید آن‌چه نادیدنی است و ناشنیدنی و هم‌چنین برای انسان لاادراک است، را در اثر هنرش به نمایش بگذارد. این هدف اولیه، منجر به شکل‌گیری قوانینی می‌شود که هنرمندان بعدی، تنها با رعایت ماشینی از آن، به هدفی که شاید خودشان نیز از آن بی‌خبر باشند، نایل می‌آیند. هنرمند با وجودی سروکار دارد که از نگاه عُرفی، با نیستی یکی است. به‌عبارت‌دیگر، هستی و نیستی در آن به‌هم رسیده‌اند؛ چیزی شبیه خلا، فضای تهی. چراکه

"خلا، از مصادیق عینی توحیدی است که مفاهیم احدیت و وحدانیت را به صورت ملموس، قابل درک می‌کند. هر چند که آن می‌تواند تنها مثلی از وجود لایتناهی خداوند باشد که حد و مرزی ندارد و در مکان و زمان نیست. آن درکی که ذهن بشری از لایتناهی دارد، در نیستیِ صوری چیزهای عینی و سلب واقعیت آن‌ها نمایان می‌شود. پس به واسطه عدم حضور چیزهاست که آن خلاء و به قولی، فضای منفی، هستی می‌باشد."(جمالی/ مراثی،۱۳۹۰:۸۵)

از آن‌جا که امر قدسی (امر ناپیدا) با حواس پنج‌گانه انسانی قابل حس و درک نیست، پس نتیجه می‌گیریم که امری است که با دیگر امور روزمره متفاوت است، حال این سوال را باید پاسخی درخور داد که چگونه می‌توان امر متمایز از امور روزمره را در قالب اموری که حواس پنج‌گانه قادر به درک و دریافت آن است، نشان داد؟ پاسخ این سوال را به دو شکل می‌توان متصور شد:

نخست آنکه اساسا حواس پنج‌گانه، حواسی که امر روزمره را درک می‌کند، را حذف کنیم و برای دریافت و درک امر قدسی قوای ذهنی مخاطب هم‌چون تصور، تجسم، تداعی و حتی تخیل تماشاگر را جایگزین حواس پنج‌گانه کنیم و اثری خلق شود که قوای ذهنی مخاطب را به‌کار وادارد که این امر مستلزم وجود متن نگارش‌شده، به‌همین‌منظور، بازیگران توانا در دیدن امر ناپیدای موردنظر (همانند

دلقک‌های نمایش ذکر شده در سطور پیشین) و گروه اجراییِ (کارگردان، طراح صحنه و لباس، آهنگساز و ...) توانا در امر مهیاسازی فضای اثر برای به حرکت واداشتن قوای ذهنی تماشاگر است.
پاسخ دومی را که می‌توان متصور شد، آن است که با استفاده از حواس پنج‌گانه، مخاطب (تماشاگر) را آماجگاه قرار دهیم که در این‌صورت امر ناپیدا باید به گونه‌ای تجلی یابد که از امور روزمره متمایز باشد تا حواس پنج‌گانه قادر به تمیز آن‌ها از امور روزمره شود. به اعتقاد نگارندگان یکی از راه‌هایی که این امر را میسر می‌کند همانا آشنایی‌زدایی از امر آشنا است.

مهم‌ترین امور آشنا در زندگی بشر را می‌توان چنین برشمرد:

-اشیا و نسبت آن‌ها با یکدیگر، اندازه و فرم، شکل، رنگ و جنس آن‌ها، نقش آن‌ها در زندگی و حیات بشر، تاثیر آن‌ها در شکل‌گیری و نوع شکل‌گیری رویدادها و ساخت معانی، و...

-مکان و رابطه آن با انسان، دیگر جانداران و اشیا، تاثیر آن در شکل‌گیری و نوع رویدادها، معانی مترتب بر آن، و...

- زمان و نسبت آن با بشر و حیات، نسبت آن با شکل‌گیری و فرآیند و برآیند آن‌چه که برزمان و با زمان شناخته می‌شوند، تاثیر آن در شکل‌گیری و معانی رویدادهای وابسته به آن، و...

-زنده بودن و آن‌چه تحت‌عنوان زندگی در عالم شناخته می‌شود و نسبت آن با زمان، مکان، انسان، جانوران و اشیا، و...

-انسان، توانایی‌های او در شناخت و درک امور، خوی و منش وی، خاطرات و آرزوهای او و نسبت آن‌ها با مکان و زمان و اشیا و رویدادهای زندگی وی، و...

آن‌چه نباید ازنظر دور داشت این است که این نوع از آشنایی‌زدایی که قادر به تبلور و تجلی امر ناپیدا است، لازم است به‌گونه‌ای صورت پذیرد که تماشاگر آن‌را بپذیرد و باور کند، درغیراین‌صورت امر ناپیدا تبدیل به امر غیرقابل‌باور تبدیل خواهد شد. بدیهی است که تبیین قوانین لازم‌الاجرا در این نوع از آشنایی‌زدایی مستلزم آزمایش‌های میدانی است.

***

به‌طورکلی می‌توان گفت علاوه‌بر آیین‌ها و اعمال دینی، هنر قدسی نیز یکی از راه‌های به نمایش گذاشتن امر قدسی و مفاهیم قدسی است و می‌تواند ویژگی‌های زیر را شامل شود:
-الزاما به موضوعیت دینی نمی‌پردازد.

-به‌واسطه امکاناتش حال‌وهوایی روحانی برمی‌انگیزد تا در مخاطب احساس دریافت سر و رازی شگرف را زنده کند.

-زبان و بیانی رمزی دارد.

-هنر قدسی نه‌تنها چیزی که مشهود است نشان می‌دهد که نامشهودات را نیز آشکار می‌سازد؛ هنر قدسی نمایشگر چیزی که نمایش‌دادنی نیست، نمایش چیزهای ناشناخته و وجه پنهان چیزهاست. (ستاری،۱۳۷۶)

۵-تئاتر قدسی و آرتو

در نظریات آنتونن آرتو(۱۹۴۸-۱۸۹۶) تلاش برای یافتن حقیقت و نور، موج می‌زند؛ با این تفاوت که حقایق حکمت اشراقی، زیبا و دل‌نشین‌اند و حقایق دنیای آرتو که حقایق جهان بشری است، بسیار تلخ و زننده. او تئاتر را مانند طاعونی می‌داند که حقایق را برملا می‌کند، حقایقی که تابه‌حال پنهان شده بودند و اکنون مجال ظهور یافته‌اند. هم‌چنین طاعون‌زده را مانند بازیگری می‌داند که "احساساتش در دل ژرفا را می‌کاود و تماشاگر را دگرگون و منقلب می‌سازد بدون آنکه بهره‌ای برای واقعیت داشته باشد."(آرتو،۱۳۸۴:۴۶)هم‌چنان‌که معمولا نظمِ مستقر، نیروی شر را که با شیوع بیماری و فروپاشی هماهنگی ظاهری، سربرآورده است، سرکوب می‌کند، تئاتر نیز به‌سان طاعون باید این شر را بی‌حجاب کند، نه آنکه بپوشاند. به‌عبارت‌دیگر:

"تئاتر باید مظهر تمامیت و کلیت انسان و کیهان باشد؛ حال اگر قوایی که رو می‌کند، ظلمانی است، این گناه تئاتر یا طاعون نیست، بلکه گناه زندگی است، بنابراین نمایشگر واقعیتِ انسانِ بی‌پیرایه و بی‌نقاب و فارغ از قول و قرارهای اجتماعی است و درنهایت موجب می‌شود که انسان با سرنوشتش روبه‌رو گردد."(آرتو،۱۳۹۱:۶)

نمایش حقایق وجود، هدفی والاست که تئاتر قدسی در پی دستیابی به آن است. هم‌چنان که آرتو نیز بود. اما حقیقت چیست؟

در نگرش دینی، که جدا از نگاه اسطوره‌ای نمی‌تواند باشد، سه نوع جهان وجود دارد:

"نخست جهان قدسی که دستیابی به آن از طریق واسطه‌ها، با عمل فردی ممکن شود. دوم جهان ضدِ قدسی(ناقدسی) که در آن اهریمن‌ها دخالت دارند و باید از آن احراز کرد و سوم جهان عُرفی که فرد(انسان) در آن زندگی می‌کند."(عسکریخانقاه،/ سجادپور،۱۳۸۳:۱۰۱).

بشر برای رسیدن به کمال باید از سطح جهان عُرفی جدا شده به‌سمت جهان قدسی صعود کند و این امکان‌پذیر نیست مگر به‌وسیله امر قدسی.

آرتو بر روی صحنه تئاتر، جهانی می‌آفریند از حقایق فراموش‌شده جهان روزمره:

"تئاتر باید مظهر تمامیت و کلیت انسان و کیهان باشد؛ حال اگر قوایی که رو می‌کند، ظلمانی است، این گناه تئاتر یا طاعون نیست، بلکه گناه زندگی است، بنابراین نمایشگر واقعیتِ انسانِ بی‌پیرایه و بی نقاب و فارغ از قول و قرارهای اجتماعی است و درنهایت موجب می‌شود که انسان با سرنوشتش روبه‌رو گردد."(آرتو،۱۳۹۱:۶)

جهان نمایش آرتو، هم‌چون جهان قدسی، فراتر از جهان عرفی است و برای رسیدن به آن نیاز به

امور قدسی است:

۱-زبان: آرتو زبانی را پیشنهاد می‌کند که عاری از کلام گفتاری است. این زبان «در تقابل با امکانات بیانیِ گفتار» است؛ امکاناتش برای «فراتر رفتن از کلمات» و «گسترش در فضاست»؛ ریشه در حساسیت دارد؛ از «آهنگ کلمات» و «تلفظ ویژه واژگان» ساخته می‌شود و به‌صورت «زبان دیداری اشیا، حرکات، وضعیت‌ها و اداها» نمایان می‌شود؛ مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که نوعی الفبا می‌سازند که باید «در قالب نشانه‌های تصویری تمام عیار» ریخته شوند «و از نمادگرایی و پیوندهای آن‌ها در ارتباط با همه ابزارها و در همه سطوح» استفاده کنند.(بنتلی،۱۳۹۰:۶۰)

۲-متافیزیک:

متافیزیک در قاموس آرتو عبارت از متافیزیکی است که ماده و روح، جسم و جان را به‌هم می‌پیوندد و یک‌جا دربر می‌گیرد و خواستار نوعی احدیت یا وحدت وجود است. متافیزیک در ذهن و زبان آرتو اشاره به وجودی مختلط، ترکیب تجزیه‌ناپذیر روح و جسم یا ماتریالیسم و ایده‌آلیسم است."(ستاری،۱۳۶۸: ۳۰و۳۱)

در قاموس آرتو، روح و جسم تفکیک‌ناپذیرند و دقیقا این‌جایی است که امر مطلق رخ می‌دهد. به‌این‌معنی که دیگر روح و جسمی وجود ندارد و همه‌چیز یکی است و یکی همه‌چیز. حتی خیروشر. به‌عبارت‌دیگر، خیروشر از هم جدا نیستند و هرکجا که خیری باشد شری هست و همواره همراه شر، خیری وجود دارد: وحدت در عین کثرت.

۳-تاثیرگذاری بر تماشاگر: آرتو در شرح قساوت می‌گوید:

"تماشاگر باید همانگونه که نزد جراح یا دندانپزشک می‌رود، به تئاتر برود، باید مطمئن باشد که می‌توانیم کاری کنیم که داد بزند و فریاد کند. درواقع اگر متن (نمایشنامه) به این کار نیاید که تماشاگر را از جایش بجهاند، پس به چه کار می‌آید؟"(آرتو،۱۳۹۱:۵)

ازمنظر آرتو، مخاطب به دلیل نادیده گرفتن حقیقت زندگی‌اش و به خواب زدن خود، در روبه‌رو شدن با آن، درونش آشفته می‌شود و او را دگرگون می‌سازد و این تغییر باید با شدت هرچه‌بیشتر انجام شود. تاجایی‌که آرتو پیشنهاد می‌دهد تا تماشاگران را به میان صحنه آورده و تئاتر در اطراف آن‌ها اجرا شود تا تاثیرگذاری آن به اوج خود برسد. نمایش حقایق وجود، هدفی والاست که تئاتر قدسی در پی دستیابی به آن است. هم‌چنان که آرتو نیز بود.

***

به‌طورکلی ویژگی‌های عمده تئاتر قدسی آرتو به شرح زیر است:

۱- در پی بیان حقایق ناپیدا است(امر ناپیدا)

۲- با زبان غیرکلامی بیان می‌شود.

۳- هدفش تاثیرگذاری مستقیم و شدید بر روی تماشاگر است.

۴- جهان آن، جهان جمع اضداد است(جهان ناپیدا)

***

نتیجه‌گیری

باتوجه به مطالبی که گفته شد، می‌توان نتایج زیر را بیان داشت:

–وظیفه تئاتر قدسی، نمایاندن امر قدسی است.

–امر قدسی همان امر ناپیداست؛ امری فراتر از امور روزمره. بنابراین برای درک آن باید از امور روزمره و آشنا فراتر رویم.

–از آن‌جا که امر ناپیدا هیچ‌گاه دیده نشده و نمی‌شود، بنابراین نمایاندن امر ناپیدا بر اساس حقایقی زندگی است که درک آن‌ها توسط انسان امکان‌پذیر است.

–برای نمایاندن امر ناپیدا، که تئاتر قدسی در پی آن است دو راه وجود دارد: ۱– حذف حواس پنج‌گانه و جایگزین کردن قوای ذهنی مخاطب هم‌چون تصور، تجسم، تداعی و تخیل ۲– آشنایی‌زادیی از امور آشنا

–نمایاندن امر ناپیدا در آثار هنری، یکی از دغدغه‌های جدی هنرمند است. او با ارایه مفاهیم خلاء، تهی‌شدگی، سکوت، غیاب در آثارش، سعی در انعکاس مفاهیم قدسی دارد.

–تئاتر قدسی‌برای نمایاندن امر ناپیدا با خلق فضاهای نامانوس، با استفاده از مفاهیم سکوت و خلا، دنیایی قدسی می‌سازد.

–تئاتر قدسی وظیفه‌ای جز ارایه بیان جدیدی از زندگی ندارد. چراکه همه‌چیز سرچشمه در زندگی دارد و انسان وابسته به آن است.

–در تئاتر قدسی انسان جایگاه والایی دارد؛ چه در جایگاه تماشاگر که می‌باید فضایی ایجاد شود برای دخالت‌های روانی و یا جسمانی و چه در جایگاه بازیگر که در اجرا اولویت اول را داراست.

تئاتر قدسی حقایق را بیان می‌کند، حقایقی که انسان جرات اندیشیدن به آن‌ها را ندارد و یا آن‌ها را به‌طورکلی نادیده گرفته است.

–قداست تئاتر، از این‌جا سرچشمه می‌گیرد که بازیگر را هم‌چون فردی ایثارگر متصور می‌شود که دست به حرکتی ایثارگرانه می‌زند و با خطر کردن، خود را به میان حقایق فاجعه‌بار زندگی پرتاب می‌کند.

– تئاتر قدسی، درواقع ماسک اجتماعی بازیگر را از او می‌گیرد و ماسکی دیگر به او هدیه می‌دهد که حقیقت درونی او را به نمایش می‌گذارد. ورود به صحنه مقدس تئاتر، به شرط خالی شدن از خودِ اجتماعی و فرو رفتن و شناختِ خودِ حقیقی است.

– تئاتر قدسی، آرامشی است که بروک آن را با خالی کردن صحنه و سکوتِ اجرا هدیه می‌دهد؛ تئاتر قدسی محلی است تا مخاطب سکوت را بشنود و صحنه خالی را ببیند.

تعریف پیشنهادی برای تئاتر قدسی: تئاتر قدسی، تئاتری است انسانی، بیان‌کننده حقایق ناپیدای انسان که با زبانی کامل، تماشاگر را به خودِحقیقی‌اش نزدیک می‌کند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- Peter Brook
۲- The Holy Theatre
۳- The Invisible-Made-Visible
۴- Antonin Artaud
۵- Empty Space
۶- There Are No Secrets
۷- Theatre and its Double
۸- Merce Cunningham
۹- Samuel Beckett
۱۰- Grotowski
۱۱- Holy
۱۲- Claude Rivere
۱۳- Rudolf Otto
۱۴- Richard Schechner

۱۵- زار یک نوع بیماری است که در سواحل جنوبی ایران شیوع پیدا کرده است. معمولا این بیماری با معالجات پزشکی قابل‌درمان نیست، زیرا معتقد هستند که نوعی باد یا جن وجود شخص را تسخیر می‌کند که تنها با برگزاری مراسم می‌توان آن باد را آرام کرد و بیمار را از بیماری رهانید. باد، زار یا جن جنونی است که مریض را هوایی می‌کند و تا بیرون نیاید ممکن است بیمار را ازبین ببرد.

۱۶- مراسم گوات یا مراسم گواتی یک نوع مراسم ذکرخوانی است و ریشه مذهبی دارد و یکی از انواع موسیقی‌درمانی به‌شمار می‌رود. معنی تحت‌اللفظی گوات، باد یا هواست. گواتی به بیماری گفته می‌شود که گوات در جسم او حلول کرده، تعادل روحی، روانی را برهم زده‌است. اعتقاد به وجود امراض مرموز و پلید، نه‌تنها در بلوچستان که در کل مناطق ساحلی جنوب ایران وجود دارد و از تنوع فراوانی نیز برخوردار است. هریک از گوات‌ها یا ارواح مرموز به‌علت چگونگی تأثیرشان بر شخص، تحت‌عناوین به‌خصوصی گروه‌بندی می‌شوند. تمایز آن‌ها نه فقط تحت‌عناوین به‌خصوص بلکه بر اساس مذکر و مؤنث بودنشان، کافر یا مسلمان بودن و غیره نیز مشخص می‌شود.

■ فهرست منابع

– آرتو، آنتونن(۱۳۹۱) **فرهنگ، تئاتر و طاعون : شرح دو نگر ش آنتونن آرتو**، ترجمه جلال ستاری، تهران، نشر مرکز

– بروک، پیتر(۱۳۸۹) **رازی در میان نیست(اندیشه‌هایی درباره بازیگری و تئاتر)**، ترجمه محمد شهبا، چاپ سوم، تهران، انتشارات هرمس

– بروک، پیتر(۱۳۸۴) **زندگی من درگذر زمان**، ترجمه کیومرث مرادی، چاپ اول، تهران، نشر قطره

– بروک، پیتر(۱۳۸۰) **فضای خالی**، ترجمه اکبر اخلاقی، اصفهان، نشر فردا

–جمالی، شادی/ مراثی، محسن(۱۳۹۰) **مقایسه رابطه فضای مثبت و منفی در کاشیکاری مسجد امام خمینی(ره) اصفهان با مسجد و مدرسه شهید مطهری تهران، نگر ه، فصلنامه علمی– پژوهشی**، شماره(۱۸)، صص۹۴–۸۳

– ریویر، کلود(۱۳۹۰) **درآمدی بر انسانشناسی، ترجمه ناصر فکوهی**، چاپ نهم، تهران، نشر نی

– ساجدی، علی محمد(۱۳۸۴) **رابطه خدا با نظام هستی از دیدگاه حکیم سهروردی، نشر یه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبر یز، نشر یه علمی– پژوهشی**، شماره(۱۹۴)، صص۷۴–۴۱

– سهرودی، شهاب‌الدین یحیی(۱۵۶۲) **حکمه الاشراق**، ترجمه دکتر سید جعفر سجادی، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

– سهروردی، شهابالدین یحیی(۱۳۸۰) **مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر** ، جلد سوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

– عسکریخانقاه، اصغر/ سجادپور، فرزانه(۱۳۸۳) **نگر ش قدسی، اندیشه قدسی، هفته‌نامه پژوهش فرهنگی**، دوره جدید، شماره(۹)، سال هشتم، صص۱۲۰–۹۹

– فاطمی، ساسان(۱۳۷۸) **موسیقی قدسی در گوواتی و سماع، هنر ، فصلنامه فرهنگی هنری**، شماره(۴۰)، صص۱۹۵–۱۷۶

– کریمیانپور، مانیا(۱۳۸۶) **نقطه: نوشتاری از مر س کانینگام، اعتماد**، روزنامه صبح سراسری، شماره (۱۴۱۵)، ۲۲خرداد، تهران

–نصر، سیدحسین(۱۳۸۵) **در جست‌وجوی امر قدسی**، گفت‌وگوی رامین جهانبگلو با سید حسین نصر، ترجمه سید مصطفی شهرآیینی، چاپ دوم، تهران، نشر نی

Abstract

An exploration about the concept of "sacred theatre" based on the theories of Peter Brook and others

EsmaeelShafiee
Assistant professor, Faculty of Cinema & Theatre, University of Art, Tehran, Iran

Abolfazl Ghazi
M.A in Theatre, Faculty of Cinema & Theatre, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Sacred Theatre, a concept derived from the study of religions, which is charged by Peter Brook, has doubts that the audience can not find features and a clear definition of it. Since the western rational culture has less interest to explore the intuitive concepts of Brook's article, it can be claimed that the intuitive and wisdom culture of the East intuitive is a convenient reference for this study. On the other hand Antonin Artaud's theories influenced by eastern culture can also play the same role. This article that is base on descriptive-analytic method, studies The Sacred, Eastern philosophy and Antonin Artaud's theories to find the common quality between them and the sacred theatre to answer the doubts. Sacred theater is theatre for human expressing his invisible facts to make the invisible visible that can be done in two ways: 1- Remove the five senses and replace mental faculties of audience 2- Defamiliarize the familiar affairs

Keywords: Sacred Theatre, The Sacred, Peter Brook, Antonin Artaud,Eastern wisdom

Menander's Dyskolos: Originality and Creativity within the Conventions of New Comedy

Narges Yazdi
Member of Cinema and Theater Faculty (Lecturer), Tehran University of Art

Abstract

Menander is one of the greatest playwrights of the Greek New Comedy. The style of New Comedy differs tremendously from that of Old Comedy as written by Aristophanes in the fifth century B.C. The political freedom and the freedom of speech even during the course of the Peloponnesian War allowed Aristophanes to openly satirize prominent figures. New Comedy in ancient Greece and Rome heavily relied on convention. Thus, the concept of originality, as might be an important criterion for some critics based on which to evaluate literary works, is not sought for in this context. The writers of New Comedy were well aware of the conventions and did their best to create variations on the same conventions. Meanwhile they tried to use their creativity to make their own mark on this highly conventional type of Comedy. This paper attempts to analyze Dyskolos by Menander within the convention of New Comedy and pinpoint Menander's creativity in injecting his creativity within that framework.

Keywords: Menander, Dyskolos, New Comedy, Conventions.

The Encounter between Self and Other in Gregor Yeghikian's Play "Battle of East and West": A Cultural Semiotic Approache

Azade Shahmiri
PhD candidate of Art Research at Alzahra University

Abolghasem Dadvar
Professor of Archaeology and Art History at Alzahra University

Abstract

The confrontation and communication between cultural Self and Other is one of the most critical areas of study that has been broadly investigated in Cultural Semiotics during the past decades. As cultural semiotics illustrates, cultures are the repertoire of the texts which are closely interwoven. In other words, cultures are inter-textual and texts are unique sources to comprehend diverse aspects of a culture. As a result, the present essay studies one of the distinguished Iranian plays as a text within a culture to approach the ways that Iranian culture represents itself and cultural Other. To this end, we analyze the play 'Battle of East and West' (jang-e mashregh va Maghreb) by Gregor Yeghikian (1880-1951) written in 1923 that attempts to display East and West as binary oppositions through the wars of Persian and Greek empires. The present essay aims at examining the confrontation between East and West as the encounter of cultural Self and Other in the play, by applying the contributions of Juri Lotman in this respect. The essential question of this study is that how Western culture as the cultural Other is understood, defined and represented in the play 'Battle of East and West' as a text within the cultural sphere of Iran. In other word, we try to find out if Western culture as the Other is represented as non-culture, counter-culture or extra-culture within the text. Furthermore, this essay sheds light on the self-descriptive dimensions of this play that tries to (re)define the identity of the Self.

Keywords: Cultural Semiotics, Cultural Other, Intercultural Communication, Juri Lotman, "Battle of East and West", Gregor Yeghikian

Applied Theatre;
And the reconstruction of the war in terms of operational areas

Hosein Fadaihosein
Master of dramatic literature, Islamic Azad University of Tehran-Central

Mohammad Ali Khabari
Assistant Professor, Faculty member of the University Jihad

Abstract

"Applied Theatre" is a kind of performances that to describe the methods and techniques of theatre performances in places outside of the normal Theater environment, for the impact on a wider segment of the audience, with the goal of social change or knowledge society. Of these "Environmental Theatre" and "Heritage Theatre" as the two main branches of the theatre, each follow different concepts and goals. «Environmental Theatre» is planned in an area of the location where the story is related to the show and in fact; and "Heritage Theatre" use Theatre and Theatrical techniques for transfer knowledge about the concepts of cultural heritage and the history of the past.
In the present research, while reviews of "Applied Theatre" with the emphasis on the species listed in the above two executive-"Environmental Theatre" and "Heritage Theatre»-how to use this technique in the reconstruction of the position of war, operational areas, we'll pay up there that can be used visitors of the war zones not only as a spectator, but also participants in the particular situations of war processed and occurs more with reality in these areas will be familiar.

KeyWords: Applied Theatre, Environmental Theatre, Heritage Theatre, Visiting the war zones, Interacting with the audience.

Comprative analysis of the Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisener approach on practical exercises of directing the actor from inside to outside and from outside to inside

Mohsen Hakimi
Art instractor, M.A graduate of Art research from Islamic Azad University
Dr. Hamid Reza Afshar
Assistant professor and member of theater faculty board, faculty of cinema and theater of Tehran Art University
Dr. Fateme Shahroudi
Assistant Professor and member of Art research faculty board, faculty of Art and architecture, Islamic Azad University of Tehran Markaz

Abstract

Directing the actor means to create a character via interaction between actor and director and to present it as believable to the audience and it's done by two common methods. First from inside to outside and second from outside to inside. The focus of most directors and acting teachers are the inside and outside life of the character with his/her whole paradoxes and inherent contrasts and the means to show these characteristics that actors are trained for it. All the actor training theories of the past hundred years are inspired by Stanislavsky's theories which are known as system. When system entered America it became an inspiration for Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisener, which consequently led to Method acting and made it the bible for teaching actors. In 50's and 70's these theoreticians claimed that they took their idea from Constantin Stanislavsky's system and that each has used different aspects of Constantin Stanislavsky's theory to show their own approach. This study shows similarities, differences and emphasizing points of these three theoreticians in the exercise of directing the actor from inside to outside and from outside to inside by contrastive analysis. The results show similarities in elements such as acceptable action, assumed conditions of the play, emphasis on actor's believable behavior and improvising on stimulus-response and the most important difference are the arguments about actor's originality and character's originality.

Keywords: directing the actor, Method Acting, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisener

Geometry Of Space in Bauhaus Theatre (Focus On The Triadic Ballet By Oskar Schlemmer)

Masoomeh Alinejad
Faculty Member of the Art University Of Tehran

Abstract

The question of 'space' is among the challenging issues in scenic design. Taking a new approach to the issue of space as well as structure of the performance, the Bauhaus theater provided new definitions in the 20th century. Through proposing his theory as well as his distinctive performance in the Triadic Ballett show, Oskar Schlemmer, a pioneer of the school, introduceda space which can be studied in its different aspects. It seems that identification of the 'geometry of space' in this performance can be inspiring for modern performances. Therefore, the present study aims to explore the way Schlemmer treated space through investigating threeaspects of the Triadic Ballett. Considering the importance and centrality of geometry of human bodyin the artist's ideas, the 'geometry of body and related shapes' is the first aspect to study. Body, as the parent shape from which all shapes and forms in the outside world are born, is decomposable into various shapes and volumes. Moreover, there is an invisible space between body and the surrounding world, to which man is attached. The second aspect to be studied for the recognition of the space is the 'motion of body' or shapes that makes the image of this invisible space somewhat visible. The identity of volumes is determined by motion on different axes, emphasizing on the significance of man's communication with his surroundings. Having a variety of motions, the Triadic Ballett is indicative of different aspects of the performer's lines of communication with his environment. The third aspect of the geometry of space involves 'scene and light'which creates visual diversity, and,having undergone some simple changes, is in consistence with the performance and its fundamental concepts. Scenic designis a part combined with other aspects of the performance and subtly narrates the performance message. The geometrical aspects of the performance can be studied through focusing on the mentioned items.

keywords: Bauhaus Theatre, Geometry of Space, Body, Motion, Terriadic ballet,triadic ballet, Scenic and Lighting Design, Oskar Sclemmer

The phenomenology of place in the play "Gozaresh-e Khab" written by Mohammad Rezaei Rad

Seyyed Mostafa Mokhtabad
Ph.D. Professor Faculty of art, TMU

Ali Rooyin
MA in Dramatic literature, TMU

Abstract

This study applied the phenomenological approach and the analysis of "place" in a play "Gozaresh-e Khab" by Mohammad Rezaei Rad. With this approach as a theoretical framework to the test and evaluation of view, as not merely a theoretical and practical approach to the analysis of dramatic texts. To achieve this goal, the evaluation of the above-mentioned case studies based on the ideas of Gaston Bachelard in The Poetics of space. Methods to determine the selection of indicators and key fundamental Bachelard (location, space, space mining and the house reading) and then, at the same time they are being phenomenological analysis, the play. Based on this, researchers at an early stage, the main hypothesis of the study, to answer a key question about the application of the definitions and views of Bachelard in an unusual way "home reading" he -In the play-evaluation and then play with two the other question, the most important indicators and audit measures in this analytical approach, such as objects, borders, multiple world time and fluidity of study samples are analyzed. The results can be summarized thus: Bachelard's ideas and methods of analysis, expression and the use of the house and its accessories (including people and objects) by the author plays. Also, compatibility and consistency in narrative structure, markup and places of work, confirmed the imaginative ideas of Bachelard in the way of phenomenology and phenomenological approaches to testing and analysis also suggests the dramatic and narrative texts.

KeyWords: phenomenology of place, Mohammad Rezaei Rad, Gaston Bachelard, Play analysis, Iranian drama.

Contents

The phenomenology of place in the play "Gozaresh-e Khab" written by Mohammad Rezaei Rad

Seyyed Mostafa Mokhtabad , Ali Rooyin 11

Geometry Of Space in Bauhaus Theatre (Focus On The Triadic Ballet By Oskar Schlemmer)

Masoomeh Alinejad.....33

Comprative analysis of the Lee Strasberg, Stella Adler and Sanford Meisener approach on practical exercises of directing the actor from inside to outside and from outside to inside

Mohsen Hakimi, Hamid Reza Afshar, Fateme Shahroudi.....53

Applied Theatre; And the reconstruction of the war in terms of operational areas

Hosein Fadaihosein, Mohammad Ali Khabari 67

The Encounter between Self and Other in Gregor Yeghikian's Play "Battle of East and West": A Cultural Semiotic Approache

Azade Shahmiri, Abolghasem Dadvar.....87

Menander's Dyskolos: Originality and Creativity within the Conventions of New Comedy

Narges Yazdi 113

An exploration about the concept of "sacred theater" based on the theories of Peter Brook and others

EsmaeelShafiee, Abolfazl Ghazi 129

■ **Theatre Quarterly**

- **Proprietor:** Dramatic Arts Association
- **Editor:** Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

- **Members of the Editorial Board:**

1.**Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
3.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Mahdi Hamed Saghayan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
8.Dr. Mehrdad Rayani Makhsous
(Associate Professor, Azad Islamic University, Tehran Central Branch)

- **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrators:** Setare Afshoon
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Mehrnoosh Nasouri
- **Artistic Director:** Nima JahanBin
- **Subscription:** Alireza Lotfali

- **printing: Kowsar**
- **Address:** Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.

- **Tel:** 88946669
- **Postal Code:** 15987745517
- www.quarterly.theater.ir
- **E-mail:** ft.drama@gmail.com

- **Use of Content is Permitted Only With Reference.**

This quarterly magazine has been publishing based on the license number 124/3434 dated on 2009/9/30 from "General Administration of Press of the Ministry of Culture and Islamic Guidance" and it has the degree of scientific-research magazine from No.56 (spring 2014) based on the license number ."3/18/137232 dated on 2014/10/10 from "Ministry of Science, Research and Technology

IN THE NAME OF GOD