



فصلنامه علمی - پژوهشی تئاتر ■

- صاحب امتیاز: انجمن هنرهای نمایشی ایران
- مدیر مسئول: شهرام کرمی
- سردبیر: دکتر سید مصطفی مختاباد

اعضای هیات تحریریه:

- ۱. دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی (استاد، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۲. دکتر سید مصطفی مختاباد (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- ۳. دکتر محمود عزیزی (استاد، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۴. دکتر محمدباقر قهرمانی (دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۵. دکتر فرزانه سجودی (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
- ۶. دکتر بهروز محمودی بختیاری (دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۷. دکتر مهرداد رایانی مخصوص (استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)
- ۸. نصرالله قادری (پژوهشگر)

- مدیر داخلی: دکتر مهدی نصیری
- دبیر اجرایی: عارفه مسافر
- ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
- ویراستار انگلیسی: آی سان نوروزی
- مدیر هنری: شیما تجلی
- طراح جلد: محبوبه بنیادی
- اشتراک: علیرضا لطفعلی

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

- قیمت: ۱۰۰۰۰ تومان

- 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 مأخذ 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 براساس 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.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال
نوشتارهای علمی در
فصلنامه تئاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر ۷ تا ۱۰ 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 مورد استفاده 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 و سیاه، 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) دوره (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 (نیم‌سنتی‌متر) 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 زبان فارسی 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 تأیید، 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 آرایه آن‌ها رعایت نشده باشد، پذیرفته نخواهند شد.

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

سخن سردبیر ۹

تحلیل جنبه‌های شخصیتی آژاکس در نمایشنامه‌ای به همین نام اثر سوفوکل بر اساس
آرای باقی‌مانده از سوفسطاییان: پروتاگوراس
محمدحسین جدیدی‌نژاد / فریندخت زاهدی ۱۳

حاکمیت مطلق شر در تراژدی‌های شکسپیر با تمرکز بر آرای هانا آرنت
هادی موسوی [نویسنده مسؤول] / مهرداد رایانی مخصوص ۳۵

تاملی بر نقش تماشاگر در فرآیند اجرای تئاتر
مژگان خالقی ۶۱

تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن بر اساس نظریه‌ی یوجینیو
باربا
محسن حکیمی / حمیدرضا افشار [نویسنده مسؤول] ۸۳

تئاتر بدون بازیگر: هاینر گوپلز و پست‌دراماتیسم در اجرای اشیاء اشتیافت
لیلی گله‌داران ۱۰۳

ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه نوین مدیریتی، عقل جمعی و گسترش تئاتر
سیمین امیریان ۱۲۹

تحلیل عنصر روایت در اسطوره‌ی گیلگمش مبتنی بر دیدگاه نورثروپ فرای
ایرج افشاری اصل ۱۴۳

سخن سردییر

تئاتر ایران بنا به دلایل مختلف در دوره‌ی گذاری طولانی گرفتار آمده است، این توقف و ایستایی ناشی از ده‌ها آنومی و عوامل نامناسب آرایش‌یافته اجتماعی، فرهنگی - هنری، اقتصادی، سیاسی و... است که موجب کنش‌مندی‌های متفاوتی در دوره‌ی طولانی‌مدت توسعه‌نیافتگی هنر در جامعه معاصر ما شده است. فرایندی که به جای هم‌افزایی مثبت، ناخواسته به‌نوعی نظم‌های کاذب تبدیل شده‌اند. همانند نظم‌های کاذب کوتاه‌مدت که قدرت ماندگاری ندارند و نیز نظم‌های کاذب درازمدت که قدرت ماندگاری دارند و بی‌شک بدون برنامه‌ریزی شکل گرفته‌اند و باید در پیرامون حیات‌مداری آن‌ها در جامعه خلاقه هنر و به‌خصوص تئاتر، آسیب‌شناسی جامعه‌شناختی - روان‌شناختی هنری صورت گیرد. به این طریق دریابیم که ذهنیت اجتماعی یا همان آگاهی کاذب زیباشناختی هنری چگونه بر جامعه هنری ما غالب شده است و به چه صورت باید به فکر اصلاح آن باشیم.

در این گفتار به یک نمونه اصلی و اساسی نظم کاذب درازمدت یعنی نامخاطب‌پروری می‌پردازیم که یکی از آسیب‌های بدخیم طولانی شدن دوره گذار هنر در ایران به‌خصوص هنر تئاتر است و منجر به تولید این پدیده ناسالم، یعنی نامخاطب در تئاتر ما شده است. هنر، مخاطب را شکل می‌دهد. پیوند هنر و مخاطب است که باعث رشد و تعالی هنر و مخاطب می‌شود. اگرچه این امر خودجوش نیست بلکه نیاز به بستر و زمینه‌ای دارد تا هنر و مخاطب به صورت طبیعی، خلاقه، انسانی و اخلاقی با هم درآمیزند. به عبارتی مشارکتی بین هنرمند و مخاطب صورت گیرد. نبودن تعادل و عدالت در این دو کهکشانشان، خودبه‌خود ارتباط هنر و مخاطب را در سطحی محدود و نارس باقی می‌گذارد که به دو شکل منفی نمود می‌یابد: یا مخاطب بر جریان هنر زمانه غالب می‌شود و سلیقه مخاطب محوری حتی از جنس نامخاطب حاکم می‌شود و یا هنرمند به سبب حضور ناآگاهانه مخاطب، بازاری می‌یابد

تا به نام هنر و در شکل ناهنرمند به تخریب هنر و مخاطب و اشاعه هنر مبتذل دست یازد. در دانش جامعه‌شناختی ارتباطات مخاطب تنها همان مخاطب اصیل و آگاه نیست، بلکه مخاطب عام و ساده نیز نوعی مخاطب بالقوه است که بنا به دلایل بی‌شماری از حق طبیعی مخاطب شدن محروم شده است. درواقع، به سبب زندگی در مناطق کم‌برخوردار و دوری از امکانات فرهنگی - هنری، سهم دیدن تئاتر، فیلم، نمایشگاه، گالری و کنسرت برای او مهیا نیست. در روستا و یا محل زندگی او سالن نمایش، گالری نقاشی و حتی دکه روزنامه‌فروشی وجود ندارد. در چنین فرایندی، آیا این فرد را نباید مخاطب نامید؟ آیا او با هنر بیگانه است یا از هنر دیدن و فهمیدن به هر صورتی باز مانده است؟ آیا امثال او و یا خیل عظیم مخاطبانی که تنها در فضاهای مجازی و غیرواقعی خلاقه حضور دارند، نامخاطبند؟ این گروه در کنار ما و در پیرامون مخاطبان واقعی و برخوردار حضور دارند. در معادله آرایش و نظم اجتماعی نو و برای توسعه هنر تئاتر، با توجه به دوره گذار طولانی هنر تئاتر ایران، ناگزیر از اندیشیدن برای این جمعیت سرگردان هستیم. هنر و تئاتر امروز ما، امری جدی است. حقیقت آن‌که شاید روزی فرا رسد که لشکر نامخاطبان دیگر جایی برای مخاطبان واقعی نگذارند. برتولت برشت تئاتر را هنر صد درصد انسانی و اجتماعی قلمداد می‌کند که در ارتباط با مخاطب حیات می‌یابد. مخاطبی که تنها با دیدن و آموزش واقعی تغیر می‌یابد و از نامخاطب به مخاطب تبدیل می‌شود. نامخاطب تنها در فضای فرهنگی مناسب و پایدار به مخاطب اصیل تبدیل می‌شود. راه‌حلی که همانا یکی از روش‌های علمی دستیابی برای عبور از دوره گذار طولانی هنر ایران است تا بدین وسیله بتوان قدم در شاهراه توسعه و تحول واقعی هنر تئاتر با مخاطب واقعی گذاشت.

تحلیل جنبه‌های شخصیتی آژاکس در نمایشنامه‌ای به همین نام اثر سوفوکل بر اساس آرای باقی‌مانده از سوفسطاییان: پروتاگوراس

■ محمدحسین جدیدی‌نژاد

■ فریندخت زاهدی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۰۳/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۴/۲۰

تحلیل جنبه‌های شخصیتی آژاکس در نمایشنامه‌ای به همین نام اثر سوفوکل بر اساس آرای باقی‌مانده از سوفسطاییان: پروتاگوراس

کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تهران

محمدحسین جدیدی‌نژاد

دانشیار، دانشکده هنرهای نمایش و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

فریدخت زاهدی

چکیده

افکار و عقاید سوفسطاییان همواره مورد توجه فیلسوفان بوده است. چنان که پس از افلاطون، سقراط و ارسطو؛ اندیشمندان صاحب‌نامی چون: گاتری، لسکی، الاهوائی، هگل و دیگران به‌طور گسترده با دو رویکرد به آن پرداخته‌اند: اول آنکه سوفسطاییان را با آرا و پاره‌های باقی‌مانده از آن‌ها مورد بررسی قرار می‌دهند و دوم آنکه عقاید سوفسطاییان را در رساله‌های افلاطون دنبال می‌کنند. هدف این مقاله بررسی جنبه‌های ضعف شخصیت آژاکس بر اساس پاره‌های باقی‌مانده از پروتاگوراس در سه محور: قانون، خدا و قدرت برای پاسخ دادن به این سوال است که: چرا سپر آشیل (آخیلوس) به آژاکس داده نشد؟ بر اساس پژوهش‌های نگارندگان، به‌نظر می‌رسد که ضعف شخصیتی آژاکس را می‌توان با عقاید سوفسطاییان تحلیل و توجیه کرد.

واژگان کلیدی

تئاتر یونان - سوفوکلس - آژاکس - سپر آخیلوس - اودیسیئوس - سوفسطایی - پروتاگوراس

مقدمه

نوشتن از تراژدی ما را به ادبیات‌نمایشی یونان می‌رساند و در میان تراژدی‌نویسان یونان همواره نام سوفوکلس^۱ به چشم می‌خورد. چنان‌که گفته می‌شود «تراژدی یونان با سوفوکلس به اوج خود می‌رسد» (رُز، ۱۳۵۸: ۲۵۳). به عقیده پیانی^۲ در *دایره المعارف نویسندگان* - سوفوکلس مشهورترین تراژدی‌نویس یونان به شمار می‌رود. (Bom Piani، ۱۹۵۴: ۵۵). «سوفوکلس تراژدی‌نویس بزرگ یونانی در کلنوس^۳ - روستایی کوچک نزدیک آتن^۴ - در حدود سال‌های ۴۹۶ قبل از میلاد به دنیا آمد.» (Mc-Graw-Hill، ۱۹۷۲: ۲۰۴، Bom Piani، ۱۹۵۴: ۵۵) «سوفوکلس بیشتر از ۱۲۰ نمایشنامه نوشته است اما تنها ۷ نمایشنامه و یک ساتیر^۵ از او باقی مانده.» (Caxton^۶، ۱۹۷۷: ۵۴۴۸، Mc-Graw-Hill، ۱۹۷۲: ۲۰۴، Bom Piani، ۱۹۵۴: ۵۵). از میان هفت نمایشنامه باقی مانده از او نمایشنامه *آژاکس*^۷ همواره مورد توجه منتقدان و پژوهشگران بوده است. در این میان منتقدانی هم هستند که نمایشنامه *آژاکس* کمتر مورد توجه آن‌ها بوده است زیرا بر این باورند که «*آژاکس* دارای مشکل ساختاری دراماتیک است زیرا تقریباً دو - سوم نمایشنامه پس از مرگ قهرمان اصلی می‌گذرد» (Mc-Graw-Hill، ۱۹۷۲: ۲۰۷). اما باید توجه داشت که «نیمه دوم *آژاکس* برای هر بیننده‌ای که از دید یونان بر آن بنگرد، هیچ‌گاه خالی از لطف نیست.» (رُز، ۱۳۵۸: ۲۲۹، کات، ۱۳۸۶: ۷۹) و نیز باید یادآور شد که در نمایشنامه خون سیاه، از سینه‌ی آژاکس بیرون می‌جهد و شاهدخت اسیر - تکسما^۸ - با یک روسری جسد را می‌پوشاند (سوفوکلس، ۱۳۸۷: ۲۷۲) اما توسر^۹ - نابرداری آژاکس - به زودی رو انداز از جسد برخواهد گرفت (همان، سوفوکلس، ۱۳۷۸: ۲۷۶) و «تا پایان جسد مهم‌ترین شخصیت تراژدی» باقی خواهد ماند. (کات، ۱۳۸۶: ۵۶). از اهمیت سوفسطائیان هم باید به گفته لِسکی^{۱۰} در کتاب *تاریخ ادبیات یونان*^{۱۱} اشاره کرد:

1. Sophocles
2. Bom Piani, Laffanf

۳. تمام ارجاعات به این منبع ترجمه نگارنده است.

4. Colonus
5. Athens

۶. تمام ارجاعات به این منبع ترجمه نگارنده است.

7. Satyr-play

۸. تمام ارجاعات به این منبع ترجمه نگارنده است.

9. Ajax
10. Tecmessa
11. Teucer
12. Alban Lesky
13. History of Greek Literature

«باید قبول کرد که هیچ جنبش اندیشه‌ای از نظر طول عمر نتایج و دستاوردها با سوفسطاییان قابل قیاس نیست. زیرا مسائلی که آن‌ها مطرح می‌کنند تا زمان خود ما به هیچ وجه ارزش خود را از دست نداده‌اند».^{۱۴} (Lesky، ۳۴۱:۱۹۶۶، گارتی، ۲۹:۱۳۷۵، شارل، ۳۶:۱۳۷۳).

و نیز نگارنده برای بررسی عقاید سوفسطاییان به‌طور کلی، به دلیل کثرت نظریه‌پردازان سوفسطایی عقاید آن‌ها را بر اساس گفته‌ها و پاره‌های باقی‌مانده از پروتاگوراس مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. زیرا «پروتاگوراس»^{۱۵} نخستین و بزرگ‌ترین سوفسطاییان بود. (شارل، ۳۸:۱۳۷۳، مصاحب، ۱۳۴۵:۱۳۷۴، ادوارد، ۵۰۵:۱۹۶۷، گاتری، ۲۱:۱۳۷۵).

دلیل انتخاب **آژاکس** از سوفوکلس و بررسی آن بر اساس عقاید سوفسطاییان در این است که:

«سوفوکل دقیقاً با پروتاگوراس معاصر بود. و در آثار او این کلمه [سوفیستس]^{۱۶} توانست رنگی به خود گیرد که بتواند به‌عنوان یک طبقه‌ی حرفه‌ای خاص به نام سوفسطاییان در صحنه حاضر شود.» (گاتری، ۶۹:۱۳۷۵).

در این مقاله به بررسی جنبه‌های ضعف شخصیت آژاکس بر اساس آرا و پاره‌های باقی‌مانده از سوفسطاییان می‌پردازیم تا بتوانیم به این سوال اصلی پاسخ دهیم که چه ضعف‌هایی از دیدگاه سوفسطاییان در شخصیت آژاکس وجود دارد که سپر آشیل^{۱۷} به اودیسیوس^{۱۸} داده می‌شود نه به آژاکس؟! در راستای پاسخ دادن به این سوال به چندین سوال فرعی هم پاسخ داده می‌شود که آیا ضعف شخصیت آژاکس غرور است؟ در نظریه یان کات گفته می‌شود که دوره قهرمانی پایان یافته است و به‌همین دلیل است که آژاکس از گرفتن سپر محروم می‌شود، در این صورت چه چیزی جای‌گزین دوره قهرمانی شده است؟ چرا؟

نگارنده در این مقاله ابتدا به بررسی عقاید سوفسطاییان در سه محور قانون، خدا و قدرت می‌پردازد. دلیل انتخاب این سه محور درحالی‌که اصلی‌ترین آن‌ها «قدرت» است؛ این است که برای بررسی قدرت از دیدگاه سوفسطاییان در این نمایشنامه ابتدا باید دانست که چه اتفاقی در **آژاکس** در حال رخ دادن است که شرایطی اجتماعی [دموکراسی] را به‌وجود می‌آورد تا با استناد به آن بتوان نظریه سوفسطاییان را در بخش قدرت در این نمایشنامه بررسی کرد. چراکه «نه در طبیعت مادی و نه در جامعه انسانی چیزی روی نمی‌دهد مگر شرایط و عوامل زمینه ساز آن فراهم آمده باشد. و وقتی شرایط و مقتضیات چیزی فراهم

باشد، آن چیز پا به عرصه هستی می‌گذارد.» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۴۹). برای وارد شدن به بحث اصلی باید اثبات کرد که در جامعه‌ی ترسیم‌شده در آژاکس؛ این دو مفهوم وجود دارد.

۲. مفروضات نظری

۱.۲. تاریخچه سوفسطایی

نظام عقلی متضادی که در جامعه آن روز یونان [قرن پنجم] مطرح بود مانند انکار کثرت ازسوی پارمیندس و اعتقاد به کثرت نامتناهی و تغییر و تحول دائمی طبیعت ازسوی هراکلیتوس، موجب شد که اذهان از بحث‌های مربوط به «اصل عالم» خسته شده و به‌نوعی «شکاکیت»^{۱۹} روی آورند. اما «غرض آن‌ها از شکاکیت نه خود شک بلکه بهره‌برداری عملی از آن بود.» (مهدوی، ۱۳۷۶: ۲۶) و «در آن فضا که فیلسوفان مدام نظریات خود را نقض می‌کردند در قرن پنجم پیش از میلاد یک طائفه‌ای از دانشوران پدید آمدند که به نام «سوفسطایی» شهرت یافتند.» (الاهوایی، ۲۰۰۹: ۲۴۷) البته باید دانست که «در این عصر [عصر امپراتوری] «سوفسطایی» به معنی خطیب و سخنور بوده است.» (رژ، ۱۳۵۸: ۵۷۶). درواقع پروتاگوراس و دیگر سوفسطاییان گروهی اندیشمند بودند که مدام در سرتاسر یونان سفر می‌کردند و به ایراد خطابه برای آموزش به مردم می‌پرداختند و در ازای آن پول می‌گرفتند. «سوفسطاییان علوم مختلفی همانند دستور زبان، شعر، اساطیر و داستان و «سیاست» را به دیگران آموزش می‌دادند.» (کاپلستن، ۱۳۶۸: ۱۰۲) دراین میان به این موضوع باید دقت کرد که «سوفسطاییان در ازای آموزش مزد دریافت می‌کردند که این کار مغایر با شیوه فلاسفه و دانشمندان پیشین و از شان علم به‌دور بود. افلاطون این خصوصیت آن‌ها را «تنفرآور» می‌داند.» (کاپلستن، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

از آن جایی که ریشه کلمه سوفسطایی در درک و نگرش ما از آن‌ها بسیار موثر است؛ نگارنده ابتدا به‌معنای این واژه می‌پردازد:

«سوفیستس^{۲۰} اسم فاعل مشتق فعل است که برگرفته از دو کلمه سوفوس^{۲۱} و سوفیا^{۲۲} به‌معنای حکیم و حکمت بوده که از زمان‌های کهن استعمال عام داشته‌اند و چون بر حالت روحانی و عقلانی دلالت می‌کردند؛ طبیعتاً هاله‌ی معنایی مثبت و ظرفی داشتند.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۶۲)

سوفیستس ابتدا به‌معنی مهارت در یک فن مانند مجسمه‌سازی، کشتی‌رانی، سخن‌وری و... به‌کار می‌رفته بنابراین به‌معنای مثبت دلالت می‌کرده. «اما تعمیم یافتن آن موجب گردیده معنای آن بسته به دیدگاه استعمال‌کنندگان

۱۹. در زبان پارسی اغلب از کلمه شکاکان به‌جای کلمه سوفسطاییان استفاده می‌کنند. (ن)

20. Sophists

21. Sophos

22. Sophia

تغییر یابد. بعدها معنای کلمه به حیلّه، فریب یا محافظه کاری افراطی نیز توسعه پیدا کرد.» (پروین، ۱۳۸۵: ۲) ^{۲۳} که در این باره بسیار گفته و نوشته شده است. بسیاری از اندیشمندان بر این باورند که «افلاطون همان کسی است که با حملات خود بر سوفسطاییان تداعی‌های بدی برای این کلمه به وجود آورد.» (پوپر، ۱۳۶۴: ۲۶۳، به نقل از: گاتری، ۱۳۷۵: ۷۰). علت این امر آن است که برای درک اندیشه سوفسطاییان دو راه وجود دارد:

اول آنکه: به پاره‌های ناچیز باقی‌مانده از آن‌ها اکتفا ^{۲۴} و به آن‌ها استناد کرد. و از آن جایی که حجم این پاره‌ها که تمامشان در کتاب **پاره‌های پیش از سقراطی** ^{۲۵} به وسیله‌ی کرانتز ^{۲۶} و دیل ^{۲۷} (Diels and Kranz، ۱۹۴۸: ۱۱۷) جمع‌آوری شده‌اند؛ ناچیز است، این راه نمی‌تواند راه کامل و جامعی برای درک اندیشه‌های سوفسطاییان باشد. (ادوارد، ۱۹۶۷: ۵۰۵)

دوم آنکه: برای درک عقاید آن‌ها ما را در کتاب‌ها و رسالات افلاطون که خود او مخالف آن‌هاست دنبال کنیم. جورج ساتن در این مورد می‌گوید: «بسیاری از آرا و عقاید دوره باستان به نحو غیرمستقیم و حتی به وسیله‌ی دشمنان و مخالفان آن‌ها به ما رسیده است.» (ساتن، ۱۳۵۷: ۲۵۲) که به عقیده گاتری ^{۲۸} و مهدی قوام صفری این امر به خودی خود می‌تواند بیان‌گر این باشد که افلاطون بخش‌هایی «خودساخته» را به عقاید سوفسطاییان تحمیل کرده است. (قوام صفری، ۱۳۸۸: ۳۴) البته باید اشاره کرد که «اینطور خوانش‌ها از عقاید سوفسطاییان تنها مختص افلاطون نیست چنان‌که ارسطو، سقراط و دیگران نیز در به وجود آمدن چنان دیدی نسبت به سوفسطاییان تأثیر داشته‌اند.» (بدوی، ۱۹۷۹: ۱۶۳). ^{۲۹} باید گفت که روش دوم هم مانند روش اول مخالفان خودش را دارد. چنان‌که مهدی قوام صفری می‌نویسد: «تفسیر افلاطون از قاعده‌ی انسان معیاری پروتاگوراس، به عقیده ما، تفسیری تاریخی نیست و بنابراین مطالب غیرتاریخی معینی را بر ذهن تحمیل می‌کند.» (قوام صفری، ۱۳۸۸: ۵۲)

درواقع می‌توان گفت «از دهه ۱۹۳۰ به بعد که شاهد حرکت وسیعی برای دفاع از سوفسطاییان و پیروان آن‌ها هستیم» (گاتری، ۱۳۷۵: ۲۹)، این اختلاف نظرات به وسیله اندیشمندان مدام مورد بررسی و تقابل قرار می‌گیرند.

۲۳. این موضوع در درک پارسی‌زبانان از سوفسطاییان نیز بسیار موثر بوده. چنان‌که در زبان پارسی «سفسطه» که از سوفسطایی مشتق شده به معنای مغالطه است و با بار ارزشی منفی به کار می‌رود. (مصاحب، ۱۳۷۳: ۱۳۴۵) (ن)
۲۴. مثلاً از پروتاگوراس و چندین کتابش تنها دوازده پاره باقی‌مانده است.

25. Fragment der Vordokratiker

26. Kranz

27. Diel

28. Guthri

۲۹. لازم به ذکر است که نگارنده هیچ‌گونه ارزش‌گذاری بر هیچ‌کدام از دو دیدگاه ندارد و صرفاً نقل‌کننده است. برای مطالعه دیدگاه ابوعلی‌سینا درباره سوفسطاییان هم می‌توانید به کتاب **منطق الشفا** چاپ القاهرة، صفحه ۵ مراجعه کنید.

۲.۲. پروتاگوراس و عقاید سوفسطاییان

چنان‌که دیده شد هر دو راه گفته‌شده در بالا برای دانستن عقاید سوفسطاییان مشکلات و مخالفان خود را دارند. بنابراین نگارنده برای درک عقاید سوفسطاییان به ترکیبی از هر دو اکتفا می‌کند که البته تأکیدش بیشتر بر پاره‌های باقی‌مانده از پروتاگوراس است تا رسالات افلاطون.

پروتاگوراس که مشهورترین سوفسطاییان است (ادوارد، ۱۹۶۷: ۵۰۵) در سال ۴۷۰ قبل از میلاد متولد شده است. (ساتن، ۱۳۵۷: ۲۷۳) وی اهل «آبدرا»^{۳۰} در سرزمین بیگانه برای یونانی‌ها- تراکیه بود. (کاپلستن، ۱۳۶۸: ۱۰۰) این منطقه در دورترین نقطه شمال شرقی یونان قرار داشته. افلاطون در کتاب **هیپپاس بزرگ**^{۳۱} می‌گوید که او مدتی هم در سیسیل زندگی کرده و به‌عنوان سوفسطایی حرفه‌ای مشغول بوده که «اگر این نکته که افلاطون از زبان هیپاس نقل می‌کند نیز درست باشد؛ پس پروتاگوراس در غرب یونان نیز فرد شناخته شده‌ای بوده است.» (قوام صفری، ۱۳۸۸: ۳۰). برای نشان دادن جایگاه و ارزش پروتاگوراس می‌توان به این موضوع اشاره کرد که «او پایه‌های تئوری را برای دموکراسی پریکلسی^{۳۲} شکل داد.» (ادوارد، ۱۹۶۷: ۵۰۵) چراکه «او یک لایحه قوانین برای شهر [آتن] تنظیم کرد.» (راسل، ۱۳۶۵: ۱۶۷). مجلس آتن از مقدمه کتاب **درباره خدایان** پروتاگوراس به هراس افتاد و «او را از شهر راند و به همه‌ی مردم آتن فرمان داد که اگر نسخه‌ای از نوشته‌های وی یافتند تسلیم نمایند و سرانجام همه کتب او را در بازار^{۳۳} آتش زدند. پروتاگوراس به سیسیل گریخت و چنان‌که روایت شده در راه غرق شد.» (ساتن، ۱۳۵۷: ۲۷۱، دورانت، ۱۳۳۵: ۱۷۴) همان‌طور که گفته شد پیش از وارد شدن به بحث اصلی [قدرت] باید عقاید سوفسطاییان را در دو بخش قانون و خدا در جامعه ترسیم‌شده‌ی نمایشنامه **آژاکس** مورد بررسی قرار دهیم:

۱.۲.۲. قانون و جامعه

کلمه نوموس [جمع نوموی] [= قانون] و فوسیسی [= طبیعت] کلمات کلیدی در درک اندیشه‌های یونان هستند.

«اندیشمندانی چون هراکلیتوس^{۳۴} و برخی دیگر معتقدند که قوانین انسانی از سوی قوانین الهی پشتیبانی می‌شوند.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۱۰۸) که این امر نشان‌دهنده آن است که قوانین را خدایان وضع می‌کنند و انسان هیچ دخل و تصرفی در آن ندارد. «گروهی دیگر از جمله افلاطون معتقدند که طبیعت که نتیجه طراحی عقلانی است، تجسم عالی قانون و نظم است» (گاتری،

30. Abdera

31. Hippias Major

32. Periclean democracy

33. Agura

34. Heraclitus

۱۳۷۵:۲۴). روشن است که دو گروه اول نوموس و فوسیسی را در ارتباط با همدیگر می‌دانند.

اما گروه سوم که پروتاگوراس در زمره آن‌ها جای دارد باوری متفاوت با دو گروه اول دارند. «به عقیده پروتاگوراس قانون هر چه هست فقط قرارداد «انسانی» است و هیچ قانون الهی وجود ندارد.» (گاتری، ۱۳۷۵:۲۴) درواقع پروتاگوراس ارتباطی بین نوموس و فوسیسی قایل نیست. او معتقد نبود که قوانین را خدایان یا طبیعت به وجود آورده‌اند بلکه می‌گفت آن‌ها در نتیجه توافق شهروندان به وجود آمده‌اند که به این وسیله خود را ملزم به رعایت آن دانسته‌اند. [حاکمیت قانون^{۳۵}].

بخش دیگر در عقاید پروتاگوراس مربوط به کسی است که از قانون [قراردادی میان انسان‌ها] تخطی می‌کند. و به صراحت بیان می‌کند که: «و اگر حاکمی با شهروندی آن قرارداد را زیر پا بگذارد مردم حق دارند او را مجازات کنند.» (گاتری، ۱۳۷۵:۲۴). به عقیده وی «آنچه مایه برتری انسان به حیوان است قوانین و سازمان‌بندی‌های اجتماعی است.» (ورنر، ۱۳۷۳:۳۹)

برای درک بهتری از این اندیشه پروتاگوراس باید به پاره اول باقی‌مانده از پروتاگوراس در کتاب **پاره‌های پیش از سقراطی** که نظریه «معیار بودن انسان» از آن به دست آمده؛ اشاره کرد:

پاره ۱: «انسان معیار همه چیز است، معیار هستی چیزهایی که هستند و معیار نیستی چیزهایی که نیستند»^{۳۶}. (Diels & Kranz, ۱۹۴۸:۱۱۸، نیز افلاطون: ۱۳۲۵:۲۲۹)

این پاره اولین بار توسط افلاطون در رساله **ته‌تئوس** بیان شده است. (افلاطون، ته‌تئوس، ۱۳۶۷:۲۲۹). این پاره به «معیار بودن انسان» اشاره دارد. که در تعمیم این جمله می‌توان چنین برداشت کرد که «هر انسانی مسئول کارهایی است که خودش انجام می‌دهد» (قوام صفری، ۱۳۹۱: مصاحبه با نگارنده).

۲،۲،۲. خدایان

در کتاب دیگری تحت عنوان **درباره خدایان** به او نسبت داده‌اند که در تنها جمله باقی‌مانده از آن درباره وجود داشتن یا نداشتن خدایان تعلیق حکم می‌شود. (قوام صفری، ۱۳۸۸:۲۸) اما متأسفانه از این کتاب تنها یک پاره باقی‌مانده و خود کتاب به دلیل «نگاه پروتاگوراس به «مذهب» که منجر به دامن زدن به رشد بی‌دینی شد؛ سوزانده شده.» (ادوارد، ۱۹۶۷:۵۰۵). البته باید

35. Rule of Law

۳۶. مهدی قوام صفری ترجمه دیگری را با استناد به استدلال‌های خودش ترجمه صحیح‌تری را پیشنهاد کرده: «انسان معیار همه چیز است، معیار چگونه بودن چیزهایی که هستند، و معیار چگونه نبودن چیزهایی که نیستند.» (قوام صفری، ۱۳۸۸:۳۰)

توجه داشت که دیدگاه ادوارد^{۳۷} واضح نیست. چراکه «در تنها پاره باقی مانده از پروتاگوراس او اصلاً به‌طور واضح بی‌دینی را مطرح نمی‌کند. بلکه بیشتر اشاره به این موضوع دارد که خدایان اگر هم وجود دارند مشیتی یا دخل و تصرفی بر زندگی انسان‌ها ندارند.» (قوام صفری، ۱۳۹۱: مصاحبه با نگارنده) که این موضوع به‌طور واضح در پاره چهارم باقی‌مانده از او به چشم می‌خورد:

پاره (۴): «و اما خدایان؛ نه می‌توانم بگویم هستند و نه می‌توانم بگویم نیستند. بسیار چیزهاست که ما را از فهم این مطلب مانع می‌شود اول تاریکی خود موضوع است و دیگر این‌که عمر آدمی کوتاه است.» (Diels & Kranz, ۱۹۴۸: ۱۱۸، راسل، ۱۳۶۵: ۱۷۶، دورانت، ۱۳۳۵: ۱۷۴)

۳.۲.۲. قدرت

اگر در جامعه‌ای دو مفهوم بالا معنادار باشد ادموکراسی و تقدس‌زدایی از خدایان آن‌گاه می‌توان دو نوع قدرت برای شخصیت‌هایش تعریف کرد:

۱. قدرت فیزیکی

در این بخش نیاز به توضیح زیادی نیست. این قدرت بیشتر اشاره به قدرت فیزیکی [پهلوانی] دارد.

۲. قدرت کلامی (خطابه)

گفتیم که سوفسطائیان معلمانی دوره‌گرد بودند که علوم مختلفی همانند دستور زبان، شعر، اساطیر و داستان و سیاست را به دیگران آموزش می‌دادند اما بیشتر از همه به فن بلاغت^{۳۸} که لازمه حیات سیاسی آن موقع بود اهتمام داشتند. (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۱۰۲). درواقع «جامعه یونان به‌واسطه قانون و تقدس‌زدایی از خدایان به‌جایگاهی رسیده که: در اواسط قرن پنجم در آتن؛ سخنور ماهر بودن کلید قبضه‌ی قدرت است.» (گارتی، ۱۳۷۵: ۸۸). به عقیده پروتاگوراس «هر بحث یک «مبارزه لفظی» است که باید در آن بر حریف خود پیروز شد و به موفقیت رسید.» (افلاطون، ۱۳۲۵: ۲۳۰-۲۴۵، گاتری، ۱۳۷۵: ۸۶) باید دانست که «امروزه کلمه «موفقیت» یا «انسان موفق» بالذات در عالم شغل و تجارت به کار می‌رود و در عالم سیاست. اما در یونان موفقیت قابل اعتنا اولاً موفقیت «سیاسی» بود و موفقیت قضایی و ابزار آن خطابه بود، یعنی هنر اقناع.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۹۷)

در جامعه یونان خطابه و گفت‌وگو از اهمیت فراوانی برای رسیدن به قدرت سیاسی برخوردار بوده است. زیرا «همه یونانی‌ها حق داشتند در خصوص حکومت و تعمیق در امور شهر گفت‌وگو و اظهار نظر کنند.» (تبریزی، ۱۳۶۳: ۵۰). درواقع «دیالوگ دکان خود کامگی را تخته می‌کند چراکه هدف عمده آن ارتباط

37. Paul Edvard

38. Rhetoric

انسانی و به عبارتی رسیدن به یگانگی است.» (آقاعباسی، ۱۳۷۸: ۳۷). این موضوع را می‌توان به‌طور شفاف در رساله **ته‌تئوس**^{۳۹} وقتی از پروتاگوراس می‌پرسند که هیپوپتوکراتس از او چه چیزی یاد خواهد گرفت، او می‌گوید:

«تدبیر شایسته امور شخصی، به‌طوری که بتواند خانواده خود را به نحو احسن اداره کند و نیز تدبیر امور کشور به‌طوری که در آن شهر، هم از نظر بیان و هم از نظر عمل به‌صورت قدرتی واقعی درآید.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۷۹)

یکی از مهم‌ترین درس‌هایی که سوفسطاییان در تعلیمات شفاهی و کتبی خود می‌آموختند این هنر بود که بتوان در مورد هر دو طرف یک قضیه با استحکام و صلابت مساوی سخن گفت. پروتاگوراس با این اصل اولیه آغاز کرد که: «برای هر موضوع دو استدلال وجود دارد.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۵۵) به‌واقع «جوانان خانواده‌های اشرافی که آرزوی رسیدن به قدرت سیاسی را داشتند تحت آموزش قرار می‌گرفتند. چنان‌که: در برنامه درسی شاگردان آن‌ها پیشرفت سیاسی وجود داشت و کلید آن در جامعه دموکراتیک آتن: قدرت ایراد خطابه‌ی جدلی بود.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۷۹)

به عقیده پروتاگوراس هر بحث یک «مبارزه لفظی» است که باید در آن بر حریف خود پیروز شد و به موفقیت رسید. درواقع در این بخش پروتاگوراس بر این موضوع عقیده دارد که خطابه و مجادله کلامی با دیگران [گفت‌وگو] یک قدرت محسوب می‌شود که انسانی می‌تواند به‌واسطه‌ی آن بر دیگری چیره شود و موفقیت سیاسی کسب کند.

۳. تحلیل داده‌ها

در این بخش نگارنده در همان سه محوری که در بخش مفروضات نظری مطرح کرده به تحلیل و تطبیق نمایشنامه می‌پردازد.

۱.۳. قانون و جامعه

۱.۱.۳. منشأ قانون

زمانی که توسر^{۴۰} و منلائوس^{۴۱} بر سر خاک‌سپاری آژاکس گفت‌وگو می‌کنند، منلائوس در مورد «چرایی» و «چگونگی» ندادن سپر آخیلوس^{۴۲} به آژاکس؛ می‌گوید:

– منلائوس: دیوان داوری بر علیه او فرمان داد. من در این امر دخالتی نداشتم. (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۸۳)

و نیز آگاممنون^{۴۳} در مورد همین موضوع به توسر چنین می‌گوید:

39. Theaetetus

40. Teucer

41. Menelaus

42. Akhilleus

43. Agamemnon

- آگاممنون: ما در مورد سلاح جنگی آخیلوس داوری کردیم و رأیی زدیم. [...] هرگاه که قرار باشد ما کسانی را که به حکم قانون صاحب حق شده‌اند، رد کنیم و آنان را که حقی ندارند صاحب حق بدانیم؛ در آن صورت دیگر چه سود که ما قانون وضع کنیم و پیوسته بدان تمسک جوئیم؟! (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۸۸) که این دو گفته به‌طور واضح نشان‌دهنده‌ی آن هستند که برای داوری یک دیوان تشکیل شده و نیز این که قانون‌های جامعه‌ی ترسیم‌شده در این نمایشنامه توسط «خود انسان‌ها» تنظیم شده نه خدایان! چنان که آگاممنون با اشاره به خودش و همراهان بر این موضوع صحه می‌گذارد: «ما قانون وضع کنیم!». این درست همان چیزی است که پروتاگوراس «قانون» [قراردادی انسانی نه الهی] می‌نامد. (گاتری، ۱۳۷۵: ۲۷) و نیز می‌توان به این موضوع اشاره کرد که آگاممنون به‌عنوان پادشاه میسن مدام تاکید بر این موضوع دارد که به قوانینی که خودشان بر سر آن توافق و وضع کرده‌اند، تمسک جست و به آن‌ها پایبند بود.

۲،۱،۳. حاکمیت قانون (مجازات)

پروتاگوراس علاوه‌بر تاکید بر منشا انسانی قانون به این موضوع هم اشاره کرده که افرادی که آن قرار داد انسانی را زیر پا می‌گذارند، باید مجازات شود. اما به چه دلیل باید مجازات شوند؟ افلاطون در رساله **ته‌تئائوس** از پروتاگوراس نقل می‌کند که:

«در مجازات خطاکاران هیچکس به این امر تاکید نمی‌کند که کسی در زمان گذشته خطایی مرتکب شده و او را فقط به این دلیل کیفر نمی‌دهند؛ مگر این که مثل حیوانی وحشی در صدد انتقام برآید. نه! افراد عاقل فقط به دلیل گناهی که انجام داده‌اند (و غیرقابل بازگشت است) کسی را مجازات نمی‌کنند. بلکه کیفر او به منظور آینده است یعنی این که یا خود او در آینده آن کار را تکرار نکنند و یا دیگران از عواقب کار او عبرت بگیرند و دست کم به گناه نیالایند. اما لازمه چنین نگرشی این است که فضیلت را آموختنی بدانیم؛ و در هر حال کیفر، برای جلوگیری از گناه وضع شده است.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۱۲۵). دیدگاه مجازات و کیفر در راستای قانون را می‌توان در **آژاکس** پی گرفت. منلائوس بر سر خاک سپاری آژاکس به توسر می‌گوید:

«منلائوس: بدان که وقتی که‌تران، فرمان‌مهران را نبرند درواقع طبیعت ناهنجار طبیعت خود را آشکار می‌کنند. در هر شهری که بیم از حاکم نباشد قانون اجرا نمی‌گردد و در هر اردو که عقوبت و تنبیه در کار نباشد نظم و نسق برقرار نمی‌شود.» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۸۰)

«منلائوس: آن جا که هرزه‌درائی و ژاژخائی رواج دارد کشتی دولت دستخوش شکستگی و غرقه می‌شود.» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۸۰)

در این گفته‌ها مجازات کسی که «عملی به دور از تقوا» (بوال، ۱۳۸۲: ۲۲) انجام داده، مشهود است. آن چه پیداست این است که هدف از مجازات کردن آن است که دیگر کسی

این عمل را تکرار نکند. در غیر این صورت شهر به ثبات نمی‌رسد: «آگاممنون: [...] اگر نخواهی بر رأی داوران گردن نهی و محکومیت خود را بپذیری و در نتیجه ما را به فریب و خدعه منسوب سازی و در حضور و غیاب به ما ناسزا گویی و گونه گون افترا و تهمت بر ما بندی و حتی در کمین جان ما بنشینی، در آن صورت تکلیف ما چیست و در چنین اوضاعی چگونه می‌توان زیست؟» (سوفوکل، ۲۸۸:۱۳۸۷) در جامعه ترسیم‌شده در نمایشنامه *آژاکس* برخورد با قانون شبیه همان چیزی است که پروتاگوراس در مورد قانون وضع‌شده توسط انسان‌ها و نه خدایان؛ بیان می‌کند.^{۴۴}

۲.۳. خدایان

رفتار آژاکس با خدایان را می‌توان به‌وضوح در نمایشنامه دنبال کرد: «پیک: آژاکس نیز از زمره کسانی بود که هنگام بیرون آمدن از وطن شرط خویشنداری و اطاعت بجا نیاورد، چه وقتی پدرش به او گفت: «پسر جان برو و به استعانت خدا در جنگ پیروز شو!» پاسخی که به پدر داد این بود: «پدر جان هر ابله ناتوانی به استعانت خدایان پیروز می‌شود، مرد آنست که به قوت بازوی خویش تاج پیروزی و افتخار به‌دست آورد.» (سوفوکل، ۱۳۸۷:۲۶۵)

و این همان انسان محوری پروتاگوراس است. انسانی که هیچ جایگاهی برای دخل و تصرف کردن خدایان در زندگی‌اش قایل نیست و خدایان تنها وظیفه پندواندرز دادن به دیگران را برعهده دارند نه قانون‌گذاری و رهبری جامعه:

«پیک: یکبار دیگر آتنا به یاری او شتافت و بدو اندرز داد که چگونه در کمین دشمن خود نشیند و آن‌ها را به دام افکند. باز آژاکس کفری دیگر گفت و پاسخ داد: «ای الهه مقدس تو همان به که به اندرز و راهنمایی یکی دیگر از یونانیان بپردازی؛ در سپاهی که من سپه سالار آن باشم کسی یارای شکستن جناح آن را نخواهد داشت» (سوفوکل، ۱۳۸۷:۲۶۶) همانطور که مشهود است آژاکس مانند سایر هم رده‌های خودش؛ به خصوص اودیسیئوس (سوفوکل، ۱۳۸۷:۲۳۶ و ۲۳۲) با خدایان رفتار نمی‌کند: «آژاکس: مرا به رحمت و بخشاشی خدایان امیدی نیست و روی آنکه از آدمیان هم استعانت جویم ندارم!» (سوفوکل، ۱۳۸۷:۲۴۹)

«در آثار سوفوکل خود انسان است که با دستاوردهای خویش معجزه‌ی عالم می‌گردد» (گاتری، ۱۳۷۵:۱۱۸) نه این‌که خدایان آن دستاوردها را به او بخشیده باشند. و شاید نفاق و جدایی میان خدایان و آژاکس به‌مثابه انسان از همین‌جا شروع می‌شود که این پیرنگ بسیاری از نمایشنامه‌های یونان است تا جایی که ورنر به نقل از هومر می‌نویسد: «ای کاش نفاق میان خدایان و آدمیان از میان برود.» (ورنر، ۱۳۷۳:۱۹) آژاکس مشابه با آن‌چه در پاره (۴) پروتاگوراس

۴۴. باید توجه کرد که در این بخش ما صرفاً آن دسته از قوانینی که در شخصیت آژاکس با آن‌ها در ارتباط است را مورد مطالعه قرار می‌دهیم و کاری با بخش قوانین برده داری زنان (سوفوکل، ۱۳۸۷:۲۴۵) یا این‌که خود حاکم هم حق تخطی از قوانین را ندارد (سوفوکل، ۱۳۸۷:۲۹۴) نداریم چراکه موضوع آن‌ها خارج از بحث این مقاله است.

خواندیم؛ قصد دارد در میدان جنگ؛ خودش بجنگد، دوست دارد خودش در کمین دشمن بنشیند و درواقع خدایان در زندگی و جنگیدن او مشیتی ندارند. (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۵۱ و ۲۶۸). البته این موضوع اشاره به «غرور»^{۴۵} آژاکس ندارد چراکه آژاکس متکبر نیست. «پهلوانان به ندرت چنین‌اند. آژاکس خدایان را ناچیز نمی‌شمارد. فقط این است که می‌تواند بدون کمک آن‌ها اقدام کند.» (کات، ۱۳۸۶: ۶۴) در بیانی کلی‌تر می‌توان چنین بیان کرد که نزد «سوفوکل پیوندهای قهرمان با گذشته و خدایان را سست می‌کند، بی‌آنکه کاملاً از هم بگسلند و این به‌نوعی حرکت به سوی آزادی را نومیدانه‌تر و تصمیم‌گیری پرسناژها را بحرانی‌تر می‌کند.» (توماتسو، ۱۳۸۶: ۴۸). البته در بخش «۴. قدرت» همین مقاله به این موضوع می‌پردازیم که آژاکس به پشتوانه چه‌چیزی می‌تواند بدون کمک خدایان عمل کند؟

۳.۳. قدرت

۱.۳.۳. قدرت فیزیکی

پیش‌ازاین گفتیم که یان کات معتقد است که آژاکس مغرور نیست و خدایان را ناچیز نمی‌شمارد. اما مشکل این‌جاست که می‌تواند بدون کمک آن‌ها عمل کند. می‌دانیم که «آژاکس دارای قدرت عظیم»^{۴۶} یا شگفت‌آوری است» (Mc-Graw-Hill، ۱۹۷۲: ۲۰۷). همین قدرت عظیم این شرایط را برای او به‌وجود می‌آورد که به پشتوانه آن بتواند بدون کمک خدایان در میدان جنگ در کمین دشمن بنشیند یا پیروز شود. انزاع خدایان با آژاکس از همین نقطه شروع می‌شود. اما برای اثبات قدرت فیزیکی شخصیت آژاکس می‌توان به دو شیوه عمل کرد: اول آنکه به بررسی نشانه‌های قدرت آژاکس در آثار ادبی و هنری دیگر پرداخت و دوم آنکه در خود نمایشنامه **آژاکس** نشانه‌هایی را جست‌وجو کرد:

۱.۱.۳.۳. آثار دیگر

۱.۱.۱.۳.۳. ایلیاد

در **ایلیاد**^{۴۷}، **هومر**^{۴۸} علاوه‌بر توصیف رشادتها و دلآوری‌های آژاکس در میدان جنگ: «آژاکس بزرگ سیموئیزوس را از پای درآورد و سلاحش را به تن کرد» (هومر، ۱۳۷۸: ۱۶۴) گاهی به توصیف مستقیم از او می‌پردازد: «مردم لوکرید زیر دست آژاکس تندرو بودند [...] در سرتاسر یونان و در میان مردم آخائی در زوبین‌اندازی رقیب نداشت» (هومر، ۱۳۷۸: ۱۰۲).

45. Hubris

46. Great power

47. Iliad

48. Homer

در همین کتاب علاوه بر توصیفات نویسنده [دانای کل] گاهی شخصیت‌ها هم در مورد آژاکس حرف می‌زنند:

«پریام چون آژاکس را دید باز از هلن پرسید: این سر کرده‌ی دیگر بدین بزرگی و هراس انگیزی کیست که از قامت و پهنای شانه بر همه یونانی‌ها برتری دارد؟ هلن پاسخ داد: این آژاکس هول انگیز پشتیبان یونان است.» (هومر، ۱۳۷۸: ۱۳۰)

هومر قدرت بدنی آژاکس را بسیار شگفت‌آور و عظیم می‌داند.

۲،۱،۱،۳،۳. گلدان آتیک

یک گلدان آتیک^{۴۹} منسوب به یونان باقی مانده است که تصویری از آژاکس و آخیلوس (آشیل) [در حال مهره‌بازی] به روی آن با تکنیک سیاه‌نگاری^{۵۰} توسط اگزکیاس^{۵۱} کشیده شده است:

در این تصویر «پهنای شانه آژاکس ۲ برابر شانه‌های آشیل است و قامتش بسیار بلندتر از اوست.» (کات، ۱۳۸۶: ۶۳) درواقع یان کات با بیان بزرگی قامت و شانه آژاکس نسبت به آخیلوس چنین استدلال می‌کند که آژاکس دارای قدرت بیشتری نسبت به او بوده. محمد حسین حلیمی در مصاحبه‌ای با نگارنده گفت: «ممکن است که برای نشان دادن قدرت کسی را از نظر فیزیکی بزرگ‌تر از کس دیگر بکشند. درست شبیه آن‌چه در نگارگری ایرانی از رستم می‌بینیم» (حلیمی، ۱۳۹۱: مصاحبه با نگارنده). و این خود نشان از قدرت‌مندی فیزیکی آژاکس حتی در برابر آخیلیس دارد. اما نکته مهم در این جلوه تصویری این



«عکس شماره ۱» (Beazley, ۱۳۸۶: ۲۱۴)

49. Attic

50. Black-Figure

51. Exekias

است که «فرم نشستن و نیزه‌ها و... هر دو شخصیت تقریباً یکسان است اما کلاه خود؛ نه! آژاکس کلاه خود به سر دارد و بودن کلاه نشانه بهره‌برداری از خوی نظامی‌گری، قدرت و یک اوتوریته است.» (حلیمی، ۱۳۹۱: مصاحبه با نگارنده). بنابر همین مستندات می‌توان نظریه یان کات را پذیرفت که دوره قهرمانی تمام شده است و گرنه آژاکس با این عقبه از قدرت فیزیک قطعاً باید اولین و سزاوارترین فرد برای گرفتن سپر آخیلیس می‌بود. اما پیش‌ازاین نیز بیان کردیم که در این مقاله به دنبال این هستیم که چه چیزی جای‌گزین دوره قهرمانی شده است که با ملاک‌های آن اودیسیئوس سزاوارتر از آژاکس است؟

۲.۱.۳.۳. نمایشنامه آژاکس

در خود نمایشنامه بارها و بارها به قدرت فیزیکی آژاکس از زبان شخصیت‌های مختلف اشاره می‌شود. آتنا به اودیسیئوس می‌گوید:

«آتنا: اینست همان کسی که عقل کل بشمار می‌رفت و صاحب چنان نیرو و دلیری بود که کسی بر او سبقت نمی‌جست! آیا گرانمایه‌تر از او کسی را سراغ داشتی؟!» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۳۸)

در جایی دیگر:

«توسر: آیا فراموش کردی که وقتی هکتور به میدان آمد و مبارز طلبید تنها آژاکس بود که پاسخ او را داد و به چالاکی و چابکی به مقابله او پرداخت؟» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۹۰)

که به‌طور واضح اشاره به قدرت و دلاوری آژاکس دارند. حتی اودیسیئوس به‌عنوان رقیب آژاکس هم می‌گوید:

«اودیسیئوس: هرگز منکر نمی‌شدم که از وی دلیرتر مردی ندیده‌ام.» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۹۳)

این موضوع تاحدی در نمایشنامه ادامه پیدا می‌کند که:

«آژاکس: همان کسی [خودش] که اگر حمل بر خود ستایی نباشد، هرگز مردی چون او بر ولایت توا پا نگذاشته است. [...] من نیک می‌دانم که اگر آخیلوس زنده بود سلاح خویش را جز به‌دست من به دیگری نمی‌سپرد.» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۵۱)

و آژاکس به‌واسطه‌ی همین قدرت فیزیکی شگفت‌آور است که می‌تواند بدون کمک خدایان در میدان جنگ حاضر شود.

۲.۳.۳. قدرت کلام

«سوفوکل دقیقاً با پروتاگوراس معاصر بود.» (گاتری، ۱۳۷۵: ۶۹) و پیش‌ازاین اشاره کردیم که «کلید رسیدن به قدرت در زمان پروتاگوراس خطابه بود و همه سوفسطاییان در تعلیم سخنوری و فن بیان مشترک بودند» (پروین، ۱۳۸۵: ۳) «درواقع سوفسطاییان [پروتاگوراس] شاگردان خویش را در فن جدل و مناظره ماهر می‌ساختند تا در هر مقام خاصه در مشاجرات سیاسی بتوانند بر حریف غالب شوند.» (مصاحب، ۱۳۷۵: ۱۳۴۵) این موضوع تا جایی اهمیت داشت که خطابه «یک قدرت محسوب می‌شد که با تمسک به آن کسی می‌توانست بر دیگری

چیره شود» (قوام صفری، ۱۳۹۱؛ مصاحبه با نگارنده)

در حوزه زبان‌شناسی می‌دانیم که هر گفت‌وگو نیازمند مخاطب است. چه مخاطب ذهنی^{۵۲} و چه مخاطب واقعی^{۵۳} و حقیقی رومن یا کوپسن^{۵۴} در این باره می‌نویسد: «هر گفتمان فردی و خصوصی یک تبادل کلامی می‌طلبد. گوینده‌ی بی‌شنونده وجود ندارد.» (ژاکوبسن، ۱۹۶۳: ۳۲)

بر اساس نمایشنامه **آژاکس** می‌توان جدول زیر را در تحلیل نوع گفت‌وگوهای آژاکس و اودیسیئوس رسم کرد:

شخصیت	تعداد دفعه‌هایی که فرصت برای صحبت کردن می‌گیرد	گفته‌هایی که مخاطب واقعی و بیرونی دارند	گفته‌هایی که مخاطب ذهنی دارند	آیا کلامش او را در مجادله پیروز می‌کند؟ [قدرت کلام]
آژاکس	۴۱	۲۲	۱۹	خیر
اودیسیئوس	۳۳	۳۳	صفر	بله

«جدول شماره ۱: مقایسه تطبیقی نوع مخاطب در کلام آژاکس و اودیسیئوس»

حال به تحلیل و بررسی گفته‌های موجود در جدول می‌پردازیم:

آژاکس ۴۱ بار در نمایشنامه نوبت برای صحبت کردن به‌دست می‌آورد که ۲۲ مورد آن مخاطب بیرونی یا واقعی دارد^{۵۵} و در بقیه موارد دارای مخاطب ذهنی است. اما در مقابل او اودیسیئوس قرار دارد که ۳۳ دفعه فرصت برای صحبت کردن می‌گیرد و در تمام این ۳۳ دفعه دارای مخاطب واقعی و بیرونی است.^{۵۶} به‌بیانی واضح‌تر درصد گفت‌وگو نسبت به تک‌گویی درونی^{۵۷} آژاکس کمتر از اودیسیئوس است. و همین عامل نشان‌دهنده آن است که آژاکس قصد ندارد با مخاطب بیرونی و واقعی خود ارتباط برقرار کند تا بتواند در جدل کلامی با او پیروز شود و جدل مبتنی بر قدرت فیزیکی را راه‌حل می‌داند. درواقع آژاکس هرگز وارد یک جدل کلامی نمی‌شود تا به‌واسطه آن تلاش کند به موفقیت دست یابد و به‌جای این گفت‌وگو با دیگران برای رسیدن به نتیجه با تک‌گویی درونی قصد دارد عقاید خودش را بیان کند. به‌بیانی دقیق‌تر: «در مقابل دیالوگ [با مخاطب واقعی]؛ تک‌گویی^{۵۸} [با مخاطب ذهنی] پیوسته نشان تک‌مداری انسان در جامعه است. ارتباط یک جانبه و بدون

52. Virtual

53. Real

54. Roman Jakobson

۵۵. جزئیات این گفت‌وگوها را می‌توان در این صفحه‌ها پی گرفت: صفحه ۲۴۷ (۲مورد)، ۲۴۸ (۲مورد)، ۲۴۹، ۲۵۵

(۶مورد)، ۲۵۶ (۲مورد)، ۲۵۸ (۵مورد)، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۸

۵۶. واضح است که برای پیگیری گفته‌های اودیسیئوس تمام گفته‌های او در نمایشنامه **آژاکس** را باید مدنظر قرار داد.

57. monologue interieur

58. Monologue

هم‌پای سخن است.» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۴۹)

اهمیت این آمار و ارقام در این است که: «دیالکتیک حقیقی؛ دیالوگ متفکر: تک‌گو با خویشتن نیست. بلکه گفت و شنودی است بین «من» و «تو» برای رسیدن به برترین و غایی‌ترین اصل فلسفی: وحدت انسان با انسان.» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۵۳) درواقع باید اشاره کرد که گفت‌وگوهای آژاکس به‌همین دلیل است که او را در مجادله پیروز نمی‌کند. زیرا او بر سر یک موضوع چنان گفت‌وگو نمی‌کند و خطابه انجام نمی‌دهد که به موفقیت برسد [مخاطب گفت‌وگوهایش واقعی و بیرونی نیستند و اغلب تک‌گویی درونی می‌کند]. حتی آن دسته از گفت‌وگوهای آژاکس که دارای مخاطب واقعی هستند هم به‌گونه‌ای نیستند که پیرامون یک موضوع به گفت‌وگو و مجادله زبانی پردازند بلکه گویی او مدام دارد از این موضوع فرار می‌کند: «زمانی که ملاحان و تکسما از او می‌خواهند که او خودش را نکشد او با آن‌ها به گفت‌وگو نمی‌پردازد و سعی در اقناع [از دید پروتاگوراس کلید رسیدن به قدرت سیاسی در یونان] آن‌ها نمی‌کند تا خودکشی او را بپذیرند» (سوفوکل ۱۳۸۷: ۲۵۵ تا ۲۵۹):

«آژاکس: ای تکسما، تو چه ابلهی که پنداشته‌ای من به گفته‌ی تو طبیعت خویش را می‌گردانم.» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۵۹)

یا به‌عنوان نمونه‌ای واضح‌تر می‌توان توهین آگاممنون و دیوان داوری را به آژاکس [ندادن سپر آخیلوس به او] مطرح کرد. موقعیت تقریباً مشابه دیگری برای آخیلوس در ایللیاد رخ می‌دهد. (هومر، ۱۳۷۸: ۵۴) آخیلوس قصد دارد به دلیل بی‌حرمتی آگاممنون به او، او را بکشد اما آتنا از آسمان فرود می‌آید و به او می‌گوید: «دست از شمشیر بدار و در عوض «نیش کلامت» را بر او فرود آور.» (کات، ۱۳۸۶: ۱۹۷) و آخیلوس چنین می‌کند. اما آژاکس در چنین موقعیتی هیچ تلاشی برای وارد شدن به مجادله کلامی با آگاممنون و دیوان داوری برای رسیدن به پیروزی نمی‌کند بلکه تنها تلاش می‌کند تا با شمشیر به پیروزی برسد نه در گفت‌وگویی که به نتیجه ختم می‌شود:

«در یک مبارزه لفظی یا گفت‌وگو^{۵۹} تنها پرسش و پاسخ یا گفته و نقد گفته نیست که بین دو نفر جریان دارد؛ بیشتر برخورد عقاید و آراست که در یک فرآیند سیال بینافردانی صورت می‌گیرد و منتج به حقیقت جمع در موضوع مورد گفتمان می‌شود.» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۵۰)

و همین مسأله کلید پاسخ به سوال این مقاله است: که اگر دوران قهرمانی [طبق نظریه یان کان] به پایان رسیده است چه چیزی جای‌گزین آن شده؟ پاسخ همین قدرت کلامی و خطابه است که به‌هراندازه آژاکس در آن ضعیف است؛ اودیسیئوس قوی‌تر است و همین عامل اودیسیئوس را برای کسب سپر آخیلیس به‌نسبت آژاکس؛ شایسته‌تر نشان می‌دهد. به‌عنوان شاهد مثالی بر این موضوع می‌توان قدرت خطابه و گفت‌وگوی اودیسیئوس را از دیدگاه هومر

بیان کرد:

«اما چون بانگ نیرومند و بلند خویش را بالا می‌برد [اودیستئوس]، سخنانش چنان که در زمستان دانه‌های برف بر کشتزارها فرود می‌آید، پی در پی از دهانش بیرون می‌آمد و دیگر هیچ‌یک از مردم با اودیستئوس برابری نمی‌کرد [...] و همه مردم در زبان‌آوری پر شور وی خیره می‌شدند». (هومر، ۱۳۷۸: ۱۳۰)

در خود نمایشنامه *آژاکس* هم اودیستئوس در موقعیتی قرار می‌گیرد که آگاممنون و منلائوس با او مخالف هستند [مشابه با آنچه برای آژاکس رخ می‌دهد: آژاکس سپر را سزاوار خود می‌داند اما آگاممنون و منلائوس مخالف هستند] چرا که اودیستئوس موافق با به‌خاک سپردن جسد آژاکس است اما: «منلائوس: فرمان من اینست که هیچ‌کس این جسد را از جای خود تکان ندهد و بدان دست نزنند. باید همانجا که افتاده است بماند!» (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۷۸)

اما اودیستئوس در عین حالی که با آن‌ها مخالف است شروع می‌کند به حرف زدن [به‌مثابه مجادله کلامی] با آن‌ها و با پیروزی در این مجادله کلامی اودیسیوس می‌تواند موفق شود و آگاممنون را مجبور به پذیرش سخن خود کند. (سوفوکل، ۱۳۸۷: ۲۷۸)

نتیجه‌گیری

پس از کشته شدن آخیلیس دیوان داوران یونان سپر او را به آژاکس نمی‌دهند بلکه اودیسه‌ئوس را شایسته‌تر می‌دانند و سپر را به او می‌دهند. این در حالی است که آژاکس از نظر قدرت فیزیک و بدنی بسیار قوی‌تر و دلیرتر از اودیسه‌ئوس است. پس چرا سپر به او داده نشد؟ چون دوران قهرمانی [که وابسته به قدرت فیزیکی و بدنی است] در یونان به پایان رسیده و بر اساس گفته‌های سوفسطاییان [پروتاگوراس] در جامعه‌ای دارای دموکراسی و به دور از تقدس خدایان [مانند جامعه ترسیم‌شده در این نمایشنامه] است؛ قدرت خطابه و گفت‌وگو کلید رسیدن به قدرت سیاسی محسوب می‌شود و همین عامل جای‌گزین دوران قهرمانی شده است. بنابراین آژاکس به دلیل ضعف در خطابه و مجادله کلامی به نسبت اودیسه‌ئوس، قصد دارد با اتکا به شمشیر که روشی مربوط به دوران قهرمانی است [که دوران آن پایان یافته] در این جنگ و مجادله پیروز شود. به همین دلیل است اودیسه‌ئوس در کسب سپر آخیلیس [از دیدگاه داوران یونان] سزاوارتر به نظر می‌رسد.

فهرست منابع

فارسی

- ارسطو. (۱۳۷۸) *ما بعد الطبیعه*، محمدحسن لطفی. چاپ اول، تهران، طرح نو.
- افلاطون. (۱۳۲۶) *چهار رساله: منون، فدروس، ته تنوس و هیپیا س بزرگ*، دکتر محمود صناعی. تهران، بنگاه نشر کتاب.
- آقاعباسی، یدالله. (۱۳۷۸) *دیالوگ و کیفیت ارتباط در هنر تاتر، مجله نمایش*، شماره (۲۴ و ۲۵).
- الاهوانی، الدكتور احمد فواد. (۲۰۰۹) *فجر الفلسفه اليونانیه*، القا هره: الهیئه المصریه العالمه کتاب.
- بدوی، عبدالرحمن. (۱۹۷۹) *ربیع الفکر اليونانی*، چاپ سوم. بیروت: دارالعلم.
- بدوی، عبدالرحمن. (۲۰۰۲) *منطق ارسطو*، جلد الثالث. القا هره: بی نا.
- بوال، آگستو. (۱۳۸۲) *تاتر مردم ستمدیده*، جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی. چاپ اول، تهران، موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.
- پروین، بهناز. (۱۳۸۵) *مغالطات افلاطون در برابر سوفسطاییان*، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه تهران.
- پوپر، کارل. (۱۳۶۷) *جامعه باز و دشمنانش*، عزت الله فولادوند. تهران، خوارزمی.
- تبریزی، محسن. (۱۳۶۱) *افکار و عقاید سوفسطاییان*، پایان نامه کارشناسی ارشد الهیات، تهران، دانشگاه تهران.
- توماسو، ژان ماری. (۱۳۸۶) *درام و تراژدی*، نادعلی همدانی. تهران، نشر قطره.
- حلیمی، محمدحسین، (۱۳۹۱)، مصاحبه با نگارنده
- دورانت، ویل. (۱۳۳۵) *تاریخ فلسفه*، عباس زرخویی. تهران، بی نا.
- راسل، برتراند (۱۳۶۵) *تاریخ فلسفه غرب*، نجف دریابندری. تهران، انتشارات پرواز.
- رز، اچ جی. (۱۳۵۸) *تاریخ ادبیات یونان*، چاپ اول، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر.
- ساتن، جورج. (۱۳۵۷) *تاریخ علم*، احمد آرام. تهران، انتشارات امیرکبیر.
- عبادیان، محمود. (۱۳۷۹) *گفت و شنود (دیالوگ)*، نامه مفید، شماره (۲۴)، تهران.
- قوام صفری، مهدی. (۱۳۹۱) مصاحبه با نگارنده.
- قوام صفری، مهدی. (۱۳۸۸) *تفسیر غیرتاریخی افلاطون از قاعده انسان محوری پروتاگوراس*، فصلنامه ذهن، شماره (۱۰).
- کاپلستن، فردریک. (۱۳۶۸) *تاریخ فلسفه*، سید جلال الدین مجتبوی. جلد یکم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی سروش.
- کات، یان. (۱۳۸۶) *تفسیری بر تراژدی های یونان باستان (تناول خدایان)*، داود دانشور و منصور ابراهیمی. چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت.
- گاتری، دبیلو سی کی. (۱۳۷۵) *تاریخ فلسفه یونان*، حسن فتحی. جلد دهم، چاپ اول، تهران، نشر فکر روز.
- مصاحب، غلامحسین. (۱۳۴۵) *دایره المعارف فارسی*، تهران، نشر فرانکلین.
- ملک پور، جمشید. (۱۳۶۵) *تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک*، چاپ اول،

تهران، جهاد دانشگاهی.

- مهدوی، یحیی. (۱۳۷۵) **شکاکن یونان**، چاپ اول، تهران، انتشارات خوارزمی.
- هومر. (۱۳۷۸) **ایلیاد**، سعید نفیسی. چاپ سیزدهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ورنر، شارل. (۱۳۷۳) **حکمت یونان**، بزرگ نادرزاده. چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر.

لاتین

- Eggenberger, David, (1972), **Mc-Graw-Hill Encyclopedia of World Drama**, (volume four), New York, McGraw-Hill Inc.
- Beazley, John Davidson, (1986), **The Development of Attic Black-Figure** (Revised Editoin), London, University of California press.
- Bom Piani, Laffanf, (1956), **Dictionnare biographique des auteurs**, (2end édition), Paris, Société d' edition.
- Clarke, Graham, (1977), **The New Caxton Encyclopedia**, (volume seventeen), London, The Caxton Publishing Company Limited.
- Edvard, Paul, (1967), **The Encyclopedia of Philosophy**, (volume five), USA, Macmillan publisher.
- Fragment der Vordokratiker, (1948), **Hermann Diels and Walther Kranz**, Translate By, Kathleen Freeman, Massachusetts, Harward university press.
- Jakobson, Roman, (1963), **Essais de Linguistique General**, Paris, Minuit.
- Lesky, Alban, (1966), **History of Greek Literature**, New York, Crowell.
- Todorov, Tzveton, (1981), **Mikhail Bakhtin: le principe dialogique**, Paris, Seuil.

حاکمیت مطلق شر در تراژدی‌های شکسپیر با تمرکز بر آرای هانا آرنت

■ هادی موسوی [نویسنده مسئول]

■ مهرداد رایانی مخصوص

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۲/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۶/۰۴

حاکمیت مطلق شر در تراژدی‌های شکسپیر با تمرکز بر آرای هانا آرنت

کارشناس ارشد ادبیات نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

هادی موسوی

استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

مهرداد رایانی‌مخصوص

چکیده

آیا شر، ماهیتی مستقل [مطلق] دارد و بر انسان و کارویژه‌هایش تاثیر می‌گذارد و یا انسان با کارویژه‌هایش، آن را می‌سازد؟ شر، ماهیتی تقدیری و جبرگونه دارد یا برآمده از اراده و اختیار انسان است؟ پاسخ به دو این سوال، محور و چالش اصلی این مقاله را برای تبیین عملکرد شخصیت‌ها در تراژدی‌های شکسپیر و تاثیرپذیری یا تاثیرگذاری‌شان مشخص می‌کند.

شر یکی از عناصر محوری در تراژدی است که به رابطه‌ی انسان با جهان پیرامونش معطوف است و گاه به تباهی آدم‌های اثر ختم می‌شود و گاه بر سیر تیره‌وتار آدم‌های اثر معطوف می‌ماند. آن‌چه تراژدی را در بین دیگر ساختارهای دراماتیک متمایز می‌کند، حضور نیروی شر و تاثیرگذار مخرب در آن است. مفاد این پژوهش به چگونگی ارتباط شخصیت‌های اثر با شر و عمل شرورانه‌ی نیروها در تراژدی معطوف است: چگونه «شر مطلق» می‌تواند در نمایشنامه به عنصری فعال، تعیین‌کننده و تاثیرگذار تبدیل شود؟ بنابراین هدف این پژوهش، کشف مکانیسم شکل‌گیری و تاثیرگذاری حاکمیت «شر مطلق» در تراژدی‌های شکسپیر است؛ رسیدن به رابطه‌ی ساختاری و دراماتیک شخصیت‌ها با محوریت «شر مطلق».

مطابق ادعای طرح‌شده در سطر بالا، دو عنصر اساسی، عینی و ملموس در نمایشنامه برای واکاوی مدنظر عبارتند از: (الف) عمل و (ب) شخصیت محوری. وجود عمل و شخصیت محوری (طبق تعریف ارائه‌شده در این مقاله) برای خلق درام، اساسی و ضروری برشمرد شده‌اند و البته متکی و نیازمند قوه‌ی محرکه. قوه‌ی محرکه چگونه و به چه دلیل شکل می‌گیرد؟ فرایند شخصیت‌پردازی توده‌وار، ارتباط هدف با فاجعه و شرارت، ارتباط درونی و بیرونی بین عمل‌ها و

نبود آگاهی و بی‌اندیشگی در عمل، محدوده‌ای را پدید می‌آورد که در آن ناگزیر اعمال شرورانه پدیدار می‌شوند. این دامنه و محدوده، همان مفهوم حاکمیت شر است که در تراژدی شکل گرفته و دیده می‌شود.

دامنه‌ی این پژوهش معطوف به تراژدی‌های شکسپیر است؛ زیرا برخلاف نمونه‌های یونانی خود، بیرون از جبر و تقدیر شکل یافته‌اند. ایجاد امر فاجعه‌بار در این تراژدی‌ها، مبتنی بر تخطی انسان از امر درست است. تراژدی‌های شکسپیر درباره‌ی کج‌روی انسان و وجود خصایل شرورانه و بد انسانی است که امر شر را برای او و دیگران شکل می‌دهد. این شر که ماهیتی مطلق دارد، می‌تواند با حاکمیت تمامیت‌خواه و توتالیتار (مجموعه‌ای از بررسی‌های «هانا آرنت» پیرامون شر و شرارت انسان‌ها) پیوند یابد. «هانا آرنت» معتقد است، شر هم در وجود انسان و هم در جامعه شکل می‌گیرد و به عنصر اساسی و تعیین‌کننده مبدل می‌شود.

این پژوهش برای رسیدن به مفهوم، تاثیر و حاکمیت «شر مطلق» در تراژدی‌های شکسپیر با توجه به دو عنصر مهم عمل و شخصیت محوری (بر اساس آرای آرنت) شکل گرفته است. لازم به توضیح است که مجموعه‌ی دو جلدی آثار شکسپیر با ترجمه‌ی علالدین پازارگادی در این جستار مورد استفاده قرار گرفته است. نمایشنامه‌های دیگری؛ هم‌چون *پریکلس* و *سیمبلین* نیز دیده می‌شوند که با اصول و معیار گونه‌ی تراژدی «به‌معنای نمایشی محنت‌انگیز با پایانی فاجعه‌آمیز و دردناک» مغایرت دارند؛ بنابراین در این پژوهش به این دسته از نمایشنامه‌های شکسپیر توجه نشده و نه نمایشنامه‌ی زیر مورد توجه بوده‌اند که عبارتند از: *هملت*، *اتللو*، *شاه‌لیر*، *رومئو و ژولیت*، *مک‌بث*، *آنتونی و کلئوپاترا*، *تیمون آتنی*، *کور یولانوس* و *جولیس سزار*.

واژگان کلیدی

حاکمیت شر، تراژدی، شر مطلق، عمل، شخصیت محوری، ویلیام شکسپیر، هانا آرنت.

شر چیست و به چه چیزی اطلاق می‌شود؟ شر در اساس وجود دارد یا خیر؟ چه پدیده‌هایی شر هستند؟ آیا شر دارای فعلیت است یا صفتی است که آدمی به کارها و اندیشه‌های بد نسبت می‌دهد؟ انسان می‌تواند تحت تسلط و حاکمیت شر قرار بگیرد یا خیر؟

الم یا درد، عمل احساسی است که انسان نسبت به رویدادهای ناگوار از خود بروز می‌دهد. اندیشمندان مسلمان معتقدند: «شر کاری است که موجب پیدایش الم در انسان می‌شود» (افضلی، ۱۳۹۰: ۳). شر در فرهنگ لغت دهخدا این‌گونه تعریف شده است:

«شر. [شَرَر] (ع) نقیض خیر. اسمی است، جامع رذایل و خطاها. ج، شُرور. بدی و فساد و ظلم. (از اقرب الموارد). بدی. مقابل خیر. (از منتهی الارب). بدی. زیان. ضرر. گزند. مضرت. فساد. تباهی» (۱۳۷۳: ۱۲۵۱۹).

ساندرا بلوم می‌گوید: «در همه‌ی فرهنگ‌ها شر با مفاهیمی چون بلا، شوربختی، اندوه و رنج و هر تجربه‌ی تلخ و وحشتناک ارتباط دارد» (کوئن، ۱۳۹۴: ۳۸). اگر شر با شوربختی و بلا در ارتباط است، سرچشمه‌ی آن چیست و چگونه می‌توان آن را درک کرد؟ افلاطون اعتقاد دارد شر زمانی به وجود می‌آید که حقیقت گم یا محو شود؛ اما آلن بدیو این تعریف را بی‌اساس می‌داند و نخست می‌پرسد: حقیقت از نگاه چه کسی غایب شده است؟ سپس پاسخ می‌دهد: نزد انسانی که فقط زیست جانوری خود را ادامه می‌دهد. هیچ حقیقتی به معنای درست وجود ندارد و فقط اصول و عقایدی برای روابط با دیگری دیده می‌شود. بدیو می‌گوید: «شر، معلول (ممکن) سرکش حقیقت است» (۱۳۹۳: ۸۴)؛ یعنی شر همان بخش سرکش حقیقت است. او شر را در ساحت حقیقت و اندیشه نهفته می‌داند. او شر را در اندیشه، جایی که جسم و کالبد ناتوان انسان در آن راه ندارد، قرار داده است. بنابراین یک امر ممزوج وجود دارد که با کم‌رنگ شدن یکی، دیگری بروز می‌یابد. هانا آرنت نیز با همین منظر در جست‌وجوی شر در ساحت اندیشه می‌شود.

آرنت افزون بر جایگاه ذهنی شر، معتقد است که شر با درک اشتباه از حقیقت شکل می‌گیرد و اساسن ماهیتی منفی دارد. او پیرامون شر و ماهیتش می‌پرسد: «آیا فعالیت تفکر، بی‌توجه به نتایج آن می‌تواند جزو شرایطی باشد که انسان را از ارتکاب به شر باز دارد؟» (بردشا، ۱۳۸۰: ۱۱۴). آرنت می‌گوید خشونت و اعمال دَدخوی، ماهیت ابزاری دارند و مانند هر وسیله‌ی دیگر نیازمند هدایت هستند تا بتوانند به غایت خود برسند. مانند جنگ که غایتش صلح یا پیروزی است. قدرت نیز مرتبط با همان مقوله است و ابزار خشونت را برای رسیدن به اهداف بنیادیش به کار می‌گیرد و هدایت می‌کند (آرنت، ۱۳۹۴: ۸۰) و عمل اساسی خشونت برای حفاظت از نفس است. اگر این عمل، وجه عقلی خود را از دست بدهد، نامعقول شده و همین امر سبب می‌شود که آدمیان، دَدخوی‌تر

از دیگر جانوران شوند. در نگاه آرنت «هنگامی که انسان کردار تجاوزگرانه‌ی خود را با لذت و ستایش بنگرند، جاذبه‌ی شر و جنایت در او شکل گرفته و این همان بی‌خوشتنی و نامعقولی اندیشه است» (آرنت، ۱۳۹۵: ۴۰-۴۱). آرنت شر را عامل قدرت می‌داند؛ اما نه با نگاه ستایش‌گرانه، بلکه او شر را انحراف قدرت از حقیقت و اندیشه‌ی درست می‌داند.

خشونت و اعمال بد، اموری بیرون از انسان نیستند. انسان در مقام حیوان بی‌اندیشه و بلوغ‌نیافته است و نمی‌تواند شرور باشد. شر در فساد اندیشه و ناآگاهی انسان متفکر نمود پیدا می‌کند. وجود شر، اندیشه‌ی انسان را تسخیر می‌کند و در اعمالش نمود می‌یابد و حاکمیتش را شکل می‌دهد. انسان با توجه به این نکته به‌طورذاتی شر نیست؛ اما می‌تواند تحت‌تأثیر قوای شیطانی قرار گیرد و حاکمیت شر مطلق، او را همراه خود کند.

دلیل انتخاب تراژدی‌های شکسپیر برای این پژوهش، همین حاکمیت شر و تخطی انسانی است. این تحقیق سعی ندارد تا به جبر حاکم بر سرنوشت انسان یا تحمیل مصیبتی بزرگ بر انسان معطوف شود؛ هرچند که این قبیل مصیبت‌ها به دلیل وجود یک نقص در انسان رخ بدهند. فرضیه بر این محور استوار است که شر برآمده از عمل یا اعمال بیرون از اندیشه‌ی انسان است؛ عمل یا اعمالی که منبعت از حاکمیت مطلق و عمل شرورانه هستند. همین عمل یا اعمال، دامنه‌ی خطاها را شکل می‌دهند و این دامنه یا محدوده‌ی شر که انسان در آن مرتکب شر می‌شود، همان حاکمیت شر مطلق است. تراژدی‌های شکسپیر، بهترین نمونه برای نمود این بررسی و وجود حاکمیت شر مطلق است. برای تبیین این حاکمیت، ضروری است تا رابطه‌های اشخاص و عملکردشان در سیستم پیشنهادی موردبحث در این مقاله (هانا آرنت) موردتوجه قرار گیرد؛ بنابراین این پژوهش بیشتر ساحتی محتوایی می‌یابد تا شکلی و ساختاری؛ ساحتی که به حاکمیت تمامیت‌خواه و شر مطلق استوار است.

رابطه‌ی حاکمیت تمامیت‌خواه از نگاه آرنت و شر مطلق

برای درک حاکمیت شر، نیاز است تا مولفه‌ها و جزییات این نوع حکومت شناخته شود. اندیشه‌ی سیاسی هانا آرنت و گفتار او پیرامون فلسفه‌ی سیاسی، کمک زیادی به کشف ماهیت این نوع حکومت کرده است. مشخصه‌های اصلی حاکمیت مبتنی بر شر از نگاه هانا آرنت عبارت‌اند از: (۱) داشتن نیروی فعال و بی‌هویت، (۲) یقین‌گرایی برای افراد تحت‌حاکمیت، (۳) تخیلی بودن (۴) وهم‌پاوری، (۵) گم‌نامی و بی‌شکلی حکومت، (۶) شی‌وارگی افراد تحت‌حاکمیت و (۷) خشونت و ارباب.

«نیروی فعال»، اولین عامل برای شکل‌گیری یک حکومت است و حکومت تمامیت‌خواه نیز از آن مبرا نیست؛ اما بی‌هویتی انسان در این نوع حکومت، تفاوت را پدید می‌آورد: «توده در نگاه توتالیتزر چیزی جز انسان بی‌هویت و بی‌تفاوت نیست» (آرنت، ۱۳۹۵: ۴۸). آرنت، هویت را با ناامیدی پیوند می‌دهد:

«توتالیتزر سعی در جذب مردم ناامید و ناخرسند دارد» (آرنت، ۱۳۹۵: ۵۶). آرنت کارکرد بی‌خویش‌تنبی را این‌گونه بیان می‌کند: «بی‌خویش‌تنبی موجب می‌شود که اعضا شبیه به دندان‌های یک ماشین عمل کنند» (آرنت، ۱۳۹۵: ۸۰). بنابراین یک عده به‌عنوان نیروی فعال، نقطه‌ی مرکزی هستند و حال سوال این است که چگونه این افراد جذب یا کشف می‌شوند؟

تبلیغات همراه با «یقین‌گرایی» برای تلقین عقاید و ایجاد نیروی مطیع محض، اصلی‌ترین بنیان یک حکومت شر و توتالیتزر است. آرنت می‌گوید که حکومت‌های متکی بر شر با استفاده از نوع خاصی از تبلیغات؛ یعنی «تبلیغات توتالیتزر علم‌گرا» (آرنت، ۱۳۹۵: ۱۰۸) که «ساختاری پیش‌گویانه دارد» (آرنت، ۱۳۹۵: ۱۰۹) به جذب افراد تحت‌حاکمیت می‌پردازند. کارکرد تبلیغات همراه با یقین‌گرایی، تلقین مصنوعی به اعضای حکومت است به‌گونه‌ای که همه با یقین و پیش‌گویانه، باور کنند جهان و رویدادها توسط آن‌ها و حاکمیت مطلق‌شان در حال تفسیر است. این مسأله با قوه‌ی «خلاقه و تخیل» شکل می‌گیرد. نیروهای تحت‌حاکمیت با دیدن این نوع تفسیر به‌راحتی مجذوب می‌شوند و خود را با انگیزه‌ی کافی و وافی، تحت‌رهبری قرار می‌دهند. کارآیی این‌گونه تبلیغات در این است که «افراد تحت سلطه، واقعیت تجربی خود را نیز باور ندارند و فقط به تخیل‌شان اعتماد می‌کنند» (آرنت، ۱۳۹۵: ۱۹). این؛ یعنی وهم و کارکرد «وهم‌باوری» این است که افراد «به سادگی هر حرفی را باور می‌کنند و از سوی دیگر هیچ چیز را باور نمی‌کنند» (آرنت، ۱۳۹۵: ۱۷۰) و به یک موجود «شی‌وار و شی‌گونه» و فاقد تعقل و تأمل تبدیل می‌شوند؛ البته تبلیغات به‌تنهایی نمی‌تواند حاکمیت توتالیتتری ایجاد کند و ضروری است تا ساختار حکومت و رابطه‌ی افراد در آن نیز مورد توجه و مهندسی قرار گیرند و این موضوع به شکل ساختاری مربوط می‌شود.

«گم‌نامی و بی‌شکلی ساختاری» از شرایط اصلی و مهم حکومت‌های تمامیت‌خواه و شرورانه است. می‌توان گفت «عمده خاصیت حاکمیت توتالیتزر در بی‌شکلی خاص آن است» (آرنت، ۱۳۹۵: ۱۹۰). همچنین «جنبش‌های توتالیتزر می‌کوشند هر ساختاری را نابود کنند» (آرنت، ۱۳۹۵: ۱۲۲) و مهم‌ترین اقدام در این راستا با «جابه‌جایی کانون قدرت از دستگاهی به دستگاه دیگر صورت می‌گیرد» (آرنت، ۱۳۹۵: ۲۰۱). گم‌نامی دستگاه نیز عنصر اساسی در حفظ حاکمیت است. آرنت می‌گوید «اصل رهبری و بقای حاکمیت توتالیتزر در بی‌شکلی آن است» (آرنت، ۱۳۹۵: ۲۰۵). او معتقد است که جابه‌جایی کانون قدرت باعث می‌شود تا حکومت، ساختاری ثابت نداشته باشد و همچنین با این شیوه، کانون قدرت و نیروهای وابسته در دستگاه‌ها نامشخص شوند.

خشونت به‌عنوان مشخصه، جاذبه و سلاح حکومت توتالیتزر مورد توجه است. آرنت، معتقد است که «عمل خشونت‌آمیز، نیازمند وسیله و غایت است» (آرنت، ۱۳۹۴: ۱۸). خشونت، وسیله‌ای برای کسب قدرت است؛ یعنی قدرت، غایت خشونت است. آرنت این‌گونه مفهوم ذکرشده را تکمیل می‌کند: «خشونت

زمانی ظاهر می‌شود که قدرت در حال از دست رفتن باشد» (آرنت، ۱۳۹۴: ۸۳). آرنت، دلیل گرایش به سمت خشونت را فوریت و سرعتی می‌داند که در ذات خشونت نهفته است (آرنت، ۱۳۹۴: ۹۶). در یک جمع‌بندی کلی، خشونت برای حکومت‌های توتالیتار، وسیله‌ای برای کسب و حفظ قدرت است؛ دست به اعمال خشونت‌آمیز زده می‌شود تا بقا ادامه یابد.

عمل خشونت‌آمیز، انتخابی است که انسان‌ها برای نمود خود در جهان انجام می‌دهد. «عمل» در نگاه آرنت با نوعی خودمختاری همراه است و از آن‌جا که با اختیار صورت می‌گیرد، «عمل، منکشف‌کننده‌ی هویت است و به فعلیت رساندن توانایی ما برای آزادی» (دنتروس، ۱۳۹۳: ۳۳). آرنت معتقد است عمل به زندگی انسان‌ها معنا می‌دهد (دنتروس، ۱۳۹۳: ۳۶) و انسان، عمل را بر اساس آزادی و اختیار برمی‌گزیند تا خود را اثبات کند. خشونت، به‌کار گرفته و تایید می‌شود تا خلاها پر شوند: «ستایش خشونت بیشتر به خاطر ناکامی در عمل است» (آرنت، ۱۳۹۴: ۱۲۱). بدین ترتیب مجموعه‌ای از مفاهیم، تحت‌عنوان شر در هستی و حاکمیت وجود دارند که می‌توان این مجموعه را «شر مطلق» نامید و انسان در مواجهه با آن‌ها و یافتن منفعت‌های مقطعی یا طولانی‌مدت به سمت‌شان گرایش پیدا می‌کند و سرانجام آن‌ها را فعلیت می‌بخشد؛ البته گاه به‌دلایلی انجام ندادن و عبور کردن از کنار آن‌ها ترجیح داده می‌شود. نتیجه آنکه «شر مطلق» و «شر حاکم» همواره در اطراف انسان وجود دارد و دیده می‌شود و دست‌یابی به آن آسان. ویژگی‌های هفت‌گانه‌ی آرنت، نشان‌دهنده‌ی تاثیرپذیری و رابطه‌ی «شر مطلق» با انسان است. گاه ممکن است هفت لایه و طبقه در انسان جاری‌وساری شوند و گاه، یک یا دو گزینه، مجال بروز پیدا می‌کنند. مهم احاطه‌ی ذکرشده، تاثیرپذیری و تاثیرگذاری مورد اشاره است. حال با چنین رویکردی، می‌توان به جهان تراژدی‌های شکسپیر و رابطه‌ی هفت مولفه‌ی شر از منظر آرنت و شخصیت‌های نمایشنامه‌ها پرداخت و مرز حاکمیت، مبتنی بر شر را موردبررسی قرار داد.

ارتباط بین تراژدی و شر

تراژدی گاه از جبر و تقدیر و گاه از سرکشی [شر] قهرمان شکل می‌گیرد و گونه‌ای نمایشی است که در آن مصیبت‌ها و غم‌های اساطیر و قهرمانان بازآفرینی می‌شوند. «تراژدی با معنای تحت و لفظی» آواز بز «ریشه در آیین و مناسک قربانی برای دیونوسوس» خدا «در یونان باستان دارد» (براکت، ۱۳۸۴: ۶۰). فرهاد ناظرزاده کرمانی در کتاب **درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی تراژدی** را این‌گونه توصیف می‌کند:

«شیوه‌ی کلاسیک سوگ رنجنامه، ایزدان و ایزدبانوان، شاهان و شهبانویان، شاهدختان... و سپهسالارانی نمودار می‌شده که در سوگ‌رنجی عظیم گرفتار آمده‌اند. دریافتگران (خوانندگان نمایشنامه، تماشاگران نمایش) از این جریان برانگیخته می‌شده و از سرنوشت «شخصیت‌های سوگرنجی» می‌هراسیده و ازسویی دیگر برای آنان دلسوزی می‌کرده‌اند.

افزون بر این واکمل‌ها بر دلآوری و پایداری آن شخصیت‌ها آفرین می‌گفته و پیرامون رویدادهای زندگی آن‌ها خردورزی می‌کرده‌اند» (۱۳۹۴: ۲۸۸).

متناسب با گفته‌ی ذکرشده و نیز حضور شری که در این مقاله موردجست‌وجو است، می‌توان یک بازتعریف از شخصیت محوری با احاطه بر اثر ارایه داد (در سطرهای پایین به این موضوع پرداخته خواهد شد). هم‌چنین باید به یاد داشت که درک و دریافت جوهره‌ی تراژدی به‌صورت نمادین صورت می‌پذیرد. قهرمان به‌نوعی نماد خویشتن متعالی مخاطب است: «قهرمانان کسانی‌اند که نسبت به اعمالشان آگاهی دارند. مهم نیست سرنوشت‌شان به چه سرانجامی می‌انجامد. مرگ قهرمان، تحقق جهت و مقصود حیات فهمیده شده است» (کمبل، ۱۳۹۴: ۸۰) و این همان آمالی است که تماشاگران خواهان آن هستند. شکسپیر ازجمله تراژدی‌نویسانی است که تراژدی‌هایش پیرامون تخطی برخاسته از وجه شرگونه‌ی قهرمانان هستند.

تراژدی‌های شکسپیر بیرون از اجبار و تقدیر و بیشتر حول تخطی شخصیت‌ها شکل گرفته‌اند. شیلینگ، درام شکسپیری را برخلاف درام یونانی که بر پایه‌ی انحرافات اخلاقی و تحمیل تقدیر است، درامی مدرن با سرکشی‌های انسانی می‌خواند (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۳۷). سوی دیگر این تبیین در کلام شوپنهاور است که می‌گوید: «تراژدی باید پیرامون بدبختی‌های انسان باشد، نه تقدیر یا [وجوه] اهریمنی و خبیث» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۳۷). آن‌چه در تراژدی‌های شکسپیر نیز شکل گرفته، تخطی و خطای انسانی است که با تراژدی‌های یونانی تفاوت دارد. تراژدی‌های یونانی، حرکت انسان را جبری می‌خوانند و شکسپیر برخلاف آن‌ها اختیار و اراده را جای‌گزین می‌کند. همین تخطی است که حاکمیت شر را در تراژدی‌های شکسپیر نمود دوچندان می‌بخشد.

تحلیل شر در تراژدی‌ها

وقتی از تحلیل شر در تراژدی‌ها سخن به‌میان می‌آید، منظور و مقصود، کشف حاکمیت شر و انگیزه‌بخشی و قوه‌محركه بودن این پدیده برای اعمال و رفتار شخصیت‌های موجود در نمایشنامه است. چه رابطه‌ای میان شر مطلق و شخصیت محوری و عمل نمایشی وجود دارد. برای یافتن این روابط و سپس تحلیل هریک از تراژدی‌های شکسپیر و سرانجام رسیدن به یک متدلوژی و الگوی تثبیت‌شده، لازم است تا نخست به بازتعریف شخصیت محوری و عمل نمایشی و سپس روابط حاکم پرداخت.

شخصیت محوری و حاکمیت شر

صرف‌نظر از تقسیم‌بندی‌های رایج و متفاوت درباره‌ی شخصیت‌ها در نمایشنامه، مطابق یکی از تعاریف رایج، مرکزی یا غیرمرکزی بودن هر شخصیت با تعداد عمل‌ها یا ارتباط عمل‌ها با داستان مشخص می‌شود: «شخصیت‌ها بیشتر بر پایه‌ی عمل‌ها، واژگان، احساسات‌شان تعریف می‌شوند» (پرینس،

۱۳۹۱: ۷۶). بنابراین «نقش‌واره‌های [عمل‌های] دراماتیک در قالب زنجیره‌ای از پیکربندی‌ها شکل می‌گیرند و تکامل می‌یابند. سرانجام نقش‌واره [عمل‌های]، غالباً به لحاظ حضور در صحنه قابل شناخت است» (فیستر، ۱۳۹۵: ۲۲۷). حال با این تعریف و متناسب با رویکرد موجود در این مقاله، مبتنی بر حاکمیت شر مطلق، تبیینی دیگر برای شخصیت و شخصیت محوری فراهم آورده می‌شود. چنین منظری نشان می‌دهد شخصیت محوری «که خود نقطه‌ی محوری و نهایی و مبدا و منشا شر است و همه‌ی شرارات‌ها به او ختم می‌شوند» مبتنی بر محوریت شر موجود در نمایشنامه‌ها وجود ندارد و همه تحت‌تأثیر حاکمیت شر مطلق هستند. طبق تعاریف هانا آرنت پیرامون حاکمیت توتالیتر مبتنی بر شر، همه‌ی شخصیت‌ها از حاکمیت مطلق شر به‌طور یکسان هویت نمی‌گیرند؛ اما همه‌ی شخصیت‌ها در ارتباط با آن و گاه تحت‌سیطره‌ی آن هستند. تبیین ساده‌تر این است که شخصیت محوری مساوی با شر مطلق است که به انحای مختلف بروز پیدا می‌کند. برای درک شخصیت محوری شر در گام اول باید کشف کنیم که آیا یک دانای کل نسبت به همه‌ی رویدادهای شرآمیز در اثر وجود دارد یا خیر؟ دانای کل طبق تعریف جمال میرصادقی عبارت است از: «فکری برتر از خارج [که] شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک بر اعمال و افکار آن‌ها آگاه است و در حکم خدایی است که از گذشته، حال و آینده آگاه است و از کلیه‌ی افکار و احساسات پنهان همه‌ی شخصیت‌های داستان مطلع است، هرگز نیازی نیست که به خواننده حساب پس بدهد که چطور چنین اطلاعاتی را دارد و می‌تواند صدای شخصیت‌ها را بشنود و پیش از آنکه زبان به سخن بگشایند، چشمه‌ایش می‌تواند از میان درهای بسته و پرده تاریک ببیند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۹۲-۳).

ادبیات داستانی بیشتر متکی بر راوی و نقل او پیش می‌رود؛ اما همین نقش پیش‌برندگی داستان در درام متکی بر میزان آگاهی مخاطب از عمل‌هایی است که در نمایشنامه رخ می‌دهد. تفهیم شدن و بهره‌برداری از بحث دانای کل در حوزه‌ی ادبیات‌نمایشی، وابسته به تمایز دانای کل در داستان و نمایشنامه است. فیستر معتقد است، برای درک کلی راوی نمایشنامه «منش روان‌شناختی و جهت‌گیری ایدئولوژیک نقش‌واره‌ها می‌تواند کمک شهودی از حیث نظرگاه پدید آورد» (فیستر، ۱۳۹۵: ۸۳). روایت منتج از کنش و گفتار شخصیت‌ها در نمایشنامه است و با ارایه‌ی اطلاعات مختلف، سامان می‌یابد. هر شخصیت با توجه به سهم و مسؤولیتی که نویسنده برعهده‌اش گذاشته، روایت‌گری را در نمایشنامه پیش می‌برد. بنابراین اغلب دانای کل در نمایشنامه وجود ندارد؛ یعنی فردی که بر تمام وقایع و اتفاق‌های روایت‌شونده ازسوی تمام شخصیت‌های نمایشنامه آگاه باشد. نمایشنامه متکی بر «رابطه‌ی بین نقش‌واره [عمل‌های داستانی] و مخاطب است. تمایز میان آگاهی از نقش‌واره [عمل داستانی] و مخاطب مهم است. برخی مواقع، گفتارهای نقش‌واره [عمل داستانی] نظرگاه او را می‌رساند» (فیستر، ۱۳۹۵: ۸۳). با بررسی سطح آگاهی و رفتار شخصیت‌ها می‌توان به نقطه‌نظر راوی یا پیش‌برنده‌ی اثر رسید. مهم این است که مطابق فرضیه‌ی

ارایه شده، نباید در تراژدی‌های شکسپیر، هیچ دانای کلی نسبت به رویدادهای شرآمیز وجود داشته باشد؛ یعنی هیچ شخصیت محوری شروری که بر همه‌ی رویدادهای شر اشراف دارد، وجود ندارد. حاکمیت مطلق از آن نیروی شر مطلق است که ماهیتی غیرفیزیکی دارد و اشخاص اصلی درام متأثر از آن. براین اساس، نخست باید رویدادهای تراژدی را به پی‌رفت‌های^۱ مشخص دسته‌بندی کرد. منظور از پی‌رفت، همان عمل‌های داستانی است که با چینش و تنسيق، توالی و ترتیب مشخصی را از آغاز تا پایان اثر فراهم می‌آورند.

برای ورود پیدا کردن به روندی ملموس در ارزیابی و مشخص شدن نقش هریک از شخصیت‌ها در روایت‌گری و در نتیجه آگاهی‌شان از روایت، گام نخست تنظیم و فهرست کردن پی‌رفت عمل‌های نمایشنامه و شماره‌گذاری آن‌هاست. سپس مقدار آگاهی شخصیت‌های نمایشنامه بر اساس تعداد پی‌رفت عمل‌هایی که در آن‌ها حضور دارند و یا مسبب‌شان هستند، مشخص می‌شوند و درنهایت نموداری از نقطه‌نظر روایی نمایشنامه شکل می‌گیرد. نخستین نمونه، تراژدی **هملت** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۸۹۶-۹۸۴) است.

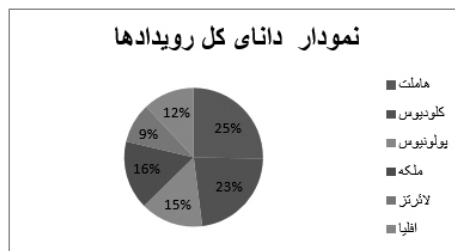
پی‌رفت‌های «افعال داستانی» تراژدی هملت

۱. هوراشیو آمدن روح را به هملت خبر می‌دهد.
۲. هملت با روح ملاقات می‌کند.
۳. روح شاه که مرده، داستان قتلش را برای هملت می‌گوید.
۴. هملت طبق خواست پدر، سعی دارد تا انتقام او را بگیرد.
۵. کلادیوس، روزنکرانتز و گیلدنسترن را برای عوض کردن روحیه هملت می‌آورد.
۶. پولونیوس جلوی رابطه‌ی هملت با دخترش را می‌گیرد.
۷. هملت خود را به دیوانگی می‌زند.
۸. پولونیوس علت دیوانگی هملت را قطع رابطه با دخترش می‌داند.
۹. پولونیوس دخترش را وادار می‌کند تا علنی به هملت ابراز عشق کند.
۱۰. شاه و هملت گفت‌وگوی آن‌ها را می‌شنوند.
۱۱. هملت از عشق افیلیا سر باز می‌زند.
۱۲. هملت علت دیوانگی‌اش را به روزنکرانتز و گیلدنسترن نمی‌گوید.
۱۳. هملت، نمایشی را تدارک می‌بیند.
۱۴. همه برای دیدن نمایش حضور داشته و تمام شخصیت‌های نمایش مابه‌ازای مشخص دارند.
۱۵. شاه با دیدن نمایش غافلگیر می‌شود.

۱. اصطلاح «پی‌رفت» براساس رویکرد و تعریف «تزوتان تودوروف» استفاده شده است. پی‌رفت شامل «حداقل یک گزاره (کوچک‌ترین واحد روایی) است و البته می‌تواند گزاره‌های بیشتری را در خود جای دهد. گزاره‌ای، حالت پایدار را توصیف می‌کند و سپس نیرویی آن را به هم می‌زند و حالت عدم تعادل شکل می‌گیرد. بعد از این حالت، نیرویی در خلاف جهت برای ایجاد تعادل شکل می‌گیرد و در پایان حالت جدید شکل می‌گیرد. بنابراین پی‌رفت، شامل گزاره‌هایی است که حالت و سپس گذار را توصیف می‌کند» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۹۱).

۱۶. ملکه به هملت شکایت می‌کند.
 ۱۷. پولونیوس برای شاه جاسوسی می‌کند.
 ۱۸. هملت، پولونیوس را می‌کشد و سپس خاک می‌کند.
 ۱۹. کسی نمی‌تواند نشانی قبر پولونیوس را از هملت بگیرد.
 ۲۰. شاه هملت را با نامه‌ای همراه روزنکرانتز و گیلدنسترن به انگلستان می‌فرستد.
 ۲۱. هملت متوجه می‌شود که قصد جان او را دارند.
 ۲۲. هملت نامه را عوض می‌کند و به کشتی دزدان دریایی می‌رود.
 ۲۳. افیلیا دیوانه می‌شود.
 ۲۴. لایرتیز برای انتقام پدر می‌آید.
 ۲۵. افیلیا خودکشی می‌کند.
 ۲۶. هملت باز می‌گردد و در مراسم خاک‌سپاری افیلیا حاضر می‌شود.
 ۲۷. شاه و لایرتیز نقشه‌ی قتل هملت را می‌کشند.
 ۲۸. شاه، شراب را به زهر آلوده می‌کند.
 ۲۹. ملکه نادانسته شراب سمی را می‌نوشد و می‌میرد.
 ۳۰. لایرتیز، هملت و شاه کشته می‌شوند.
- مشهود است که راوی مطلق یا دانای کل یا شخصیت محوری (طبق تعاریف این مقاله) در نمایشنامه‌ی **هملت** وجود ندارد و درام از زاویه دیدهای متفاوتی پی‌گیری می‌شود. نمودار ۱ مقدار آگاهی شخصیت‌های مهم و اصلی^۲ تراژدی **هملت** از رشته عمل‌ها را به صورت آماری نشان می‌دهد.

نمودار ۱: نسبت آگاهی شخصیت‌های اصلی تراژدی **هملت** از مجموعه‌ی عمل‌ها و نتایج آن‌ها



همان‌طور که در نمودار ۱ نشان داده شده، بیشترین دانایی از آن هملت و کلادیوس است. آن‌ها به نوعی بیشترین آگاهی و احاطه‌ی داستانی را در قیاس با دیگر اشخاص نمایشنامه دارند و یا خود وقایع را شکل می‌دهند و یا از آن‌چه پیش خواهد آمد، مطلع هستند. این آگاهی، مطابق درصدها نسبی و ناقص است و به همین دلیل، بخشی از جهان درام را می‌دانند و پیش می‌برند. این

۲. تمام شخصیت‌های این تراژدی در نمودار گنجانده نشده‌اند. شخصیت‌هایی که بیشترین حضور را در روایت داشته و اصلی محسوب می‌شوند، مورد توجه قرار گرفته‌اند.

درصدها و آگاهی‌ها در نمودار ۱ نشان داده شده‌اند. پرواضح است برای دانستن ۱۰۰ داستان و وقایع و نتایجش، همه‌ی شخصیت‌ها به هم نیازمند هستند و تماشاگر نیز باید روایت تمام آن‌ها را بشنود و ببیند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که هیچ شخصیتی در تراژدی هملت بر شر، حاکمیت و آگاهی کامل ندارد؛ اگرچه خود شاید به‌گونه‌ای در راستای آن باشد و شکل‌دهنده‌ی بخشی از آن. هیچ شخصیتی به‌عنوان دانای کل و آگاه بر ماهیت تام و تمام شر در نمایشنامه وجود ندارد. شر، حاکمیت مطلق دارد؛ اما با اجزا و از طرق مختلف. نکته‌ی قابل‌ذکر نحوه‌ی درصگیری این‌قبیل نمودارهاست که به شرح زیر و بر اساس نمودار و جدول اکسل به‌دست می‌آید:

۱- مشخص کردن تعداد پی‌رفته‌های هر اثر ۲- تقسیم تعداد حضور هر شخصیت و آگاهی او از روند (پیش‌برندگی) داستانی بر تعداد کل پی‌رفته‌ها. به‌عنوان مثال اگر هملت بیست حضور داشته باشد با تقسیم بیست بر مجموع پی‌رفته‌های فهرست‌شده؛ یعنی عدد سی و تنظیم آن در جدول اکسل، درصد مربوطه به‌دست خواهد آمد.

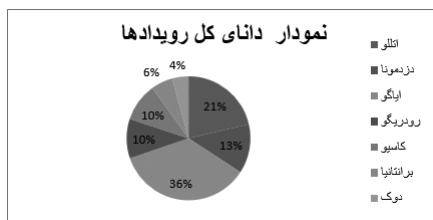
این روند در تراژدی دیگر شکسپیر به نام **اتللو** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۱۴۱-۱۲۲۰) به شرح زیر است:

پی‌رفته‌های «افعال داستانی» تراژدی **اتللو**

- ۱- اتللو می‌خواهد با دزدمونا ازدواج کند.
- ۲- برابانتیا با ازدواج اتللو و دزدمونا مخالف است.
- ۳- رودریگو می‌خواهد با دزدمونا ازدواج کند.
- ۴- ایآگو می‌خواهد مقام اتللو را به‌دست می‌آورد.
- ۵- اتللو، کاسیو را به‌عنوان معاون انتخاب می‌کند.
- ۶- سنا، اتللو را به‌عنوان سپهسالار برمی‌گزیند.
- ۷- عثمانی، می‌خواهد به روم حمله کند.
- ۸- ایآگو، رودریگو را مجاب می‌کند تا رضایت دزدمونا را جلب کند.
- ۹- رودریگو برای راضی کردن ایآگو به دزدمونا پول می‌دهد.
- ۱۰- ایآگو، رودریگو را راضی می‌کند تا ازدواج اتللو و دزدمونا را به برابانتیا خبر دهد.
- ۱۱- برابانتیا دزدمونا را عاق می‌کند.
- ۱۲- سنا فرماندهی جنگ با عثمانی را به اتللو واگذار می‌کند.
- ۱۳- اتللو به‌همراه خانواده به قبرس می‌رود.
- ۱۴- کشتی عثمانی در آب غرق می‌شود.
- ۱۵- اتللو جشن می‌گیرد.
- ۱۶- ایآگو به رودریگو می‌گوید که کاسیو را عصبی کند.
- ۱۷- کاسیو، رودریگو را کتک می‌زند.
- ۱۸- اتللو، کاسیو را برکنار می‌کند.
- ۱۹- ایآگو، کاسیو را راهنمایی می‌کند تا از دزدمونا کمک بگیرد.

- ۲۰- ایگو دیدار کاسیو و دزدمونا را به شکلی خیانت‌آمیز برای اتللو جلوه می‌دهد.
- ۲۱- اتللو دستمال دزدمونا را می‌بیند، می‌رنجد و آن را پرت می‌کند.
- ۲۲- امیلیا دستمال را برای ایگو می‌آورد و او آن را در خانه‌ی کاسیو پنهان می‌کند.
- ۲۳- ایگو نمایش دروغینی از ارتباط بیانکاه و کاسیو برای اتللو ترتیب می‌دهد.
- ۲۴- بیانکاه دستمال را به کاسیو می‌دهد.
- ۲۵- اتللو و ایگو نقشه‌ی قتل دزدمونا را می‌کشند.
- ۲۶- رودریگو نمی‌تواند کاسیو را بکشد.
- ۲۷- اتللو، دزدمونا را می‌کشد.
- ۲۸- امیلیا حقیقت داستان دستمان را می‌گوید.
- ۲۹- نامه در جیب رودریگو پیدا می‌شود.
- ۳۰- ایگو دستگیر می‌شود.
- ۳۱- اتللو خودش را می‌کشد.

نمودار ۲: نسبت آگاهی شخصیت‌های اصلی تراژدی *اتللو* از مجموعه‌ی عمل‌ها و نتایج آن‌ها

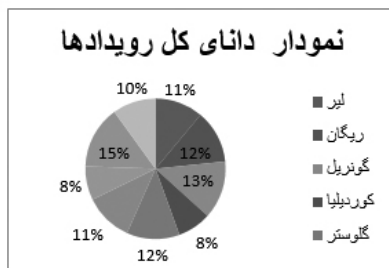


هیچ‌یک از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی *اتللو* دانای مطلق و کل نیستند؛ یعنی نسبت به آن‌چه در حال وقوع است، ناآگاه‌اند: کسی که همه‌ی رویدادها را در کنار هم قرار دهد یا همه‌ی عمل‌ها را به پیش‌برد در نمایشنامه وجود ندارد. همه به‌طور نسبی و مطابق با سهم (درصد) مشخص شده از وقایع آگاه هستند و از این حیث در ناآگاهی به‌سر می‌برند. هم‌چنین هیچ‌کس از پیامد کارهای هریک از شخصیت‌ها به شکل کامل اطلاع ندارد و این پیش‌شرطی برای حاکمیت مطلق شر است. بنابراین هیچ‌یک از شخصیت‌ها، دانای مطلق نیست. این وضعیت در نمایشنامه‌ی *لیرشاه*^۳، دیگر تراژدی شکسپیر نیز دیده می‌شود. نمایشنامه‌ی *لیرشاه* (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۲۲۱-۱۳۰۲) درباره‌ی لیر، پادشاه انگلستان است که پادشاهی خود را بین دو دختر خود تقسیم و دختر سومش را از ارث محروم می‌کند. لیر بعد از تقسیم ارث، متوجه‌ی خباثت دخترانش نسبت به خود شده و دیوانه می‌شود. دختر کوچک لیر برای گرفتن اعتبار

۳. تمام درصد آگاهی‌های شخصیت‌های اصلی از روند وقوع حوادث و نتایج آن در تراژدی‌های مورد بحث در یک جدول و در انتهای همین زیر بخش ارائه خواهند شد. هم‌چنین برای مطول نشدن مقاله از ذکر پی‌رفتهای داستانی چشم‌پوشی شده است.

پدر، همسر خود؛ یعنی شاه فرانسه را مجاب می‌کند تا به انگلستان لشکر کشی کند. دختران لیر، هنگام دسیسه‌چینی برای گرفتن قدرت، جان خود را از دست می‌دهند. بعد از شکست فرانسه از انگلستان و کشته شدن دختر کوچک لیر که از ارث محروم شده بود، لیر نیز دق می‌کند و می‌میرد. نمایشنامه‌ی **لیرشاه** نیز هم‌چون دو تراژدی ذکرشده‌ی قبلی (**هملت** و **اتللو**) شخصیتی که حاکمیت مطلق شر را تداعی کند، ندارد. نمودار سه‌گویای درصد آگاهی شخصیت‌های اصلی این نمایشنامه است.

نمودار ۳: نسبت آگاهی شخصیت‌های اصلی تراژدی **لیرشاه** از مجموعه‌ی عمل‌ها و نتایج آن‌ها



سایر تراژدی‌های شکسپیر نیز هم‌چون نمونه‌های بالا، فاقد شخصیتی هستند که نسبت به تمام اتفاقات داخل اثر، آگاهی تام‌وتمام داشته و یا دانای کل بوده و یا تداعی‌گر حاکمیت شر مطلق باشند.

نمایشنامه‌ی **مکبث** (شکسپیر، ۱۳۹۳-۱۳۰۳-۱۳۵۹) پیرامون جاه‌طلبی یک سردار اسکاتلندی با نام مکبث است. او به تحریک همسرش، شاه را می‌کشد و خود بر تخت می‌نشیند و برای تداوم قدرت، خون‌ها می‌ریزد. جادوگران به او می‌گویند تا زمانی که جنگل بیرنام حرکت نکند، سلطنتش محفوظ است. شاه انگلستان به‌همراه پسران شاه مقتول و دیگر معترضان از طریق جنگل بیرنام به او حمله می‌کنند و او را می‌کشند. همسر مکبث نیز در نهایت راهی جز خودکشی، پیش روی خود نمی‌بیند. بیشترین دانایی در این نمایشنامه از آن مکبث، همسر مکبث، بانکور و مکداف است که اشراف و آگاهی بیشتری بر وقایع دارند؛ اگرچه هیچ شخصیتی اشراف کاملی بر کلیت وقایع و نتایج اقدامات ندارد. بیشترین تمرکز در نمایشنامه‌ی **مکبث** بر روی شخصیت‌های مکبث و همسرش، لیدی مکبث است. مکبث و همسرش به‌لحاظ مرکزیت نمایشی در نقطه‌ی کانونی هستند؛ اما دانای کل نیستند.

نمایشنامه‌ی **آنتونی و کلپاترا** (شکسپیر، ۱۳۹۳-۱۳۶۰-۱۴۴۵) پیرامون زندگی آنتونی، یکی از ارکان سه‌گانه‌ی حکومتی روم است که برای لشکر کشی در آسیا و آفریقا با کلپاترا ملکه‌ی مصر آشنا می‌شود. او و کلپاترا غرق در خوش‌گذارانی می‌شوند. خوش‌گذرانی آن‌ها اوج می‌گیرد و سزار آن را بهانه‌ای قرار می‌دهد تا به مصر حمله کند و آنتونی را بکشد. نمایشنامه، شخصیت دانای

کل ندارد. نمایشنامه با وجود این که شخصیت‌های زیادی دارد؛ ولی به لحاظ کانونی، درام بیشتر حول چند شخصیت کلیدی؛ یعنی آنتونی، قیصر، کلپاترا و آنوباربوس می‌چرخد.

نمایشنامه‌ی **تیمون آتنی** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۱۴۱-۱۲۲۰) پیرامون ولخرجی‌ها و گشاده‌دستی بی‌حد تیمون می‌گذرد. او در نهایت امر، مقروض و محتاج می‌شود. هنگامی که او محتاج است، کسی به او کمک نمی‌کند و همه او را از خود دور می‌کنند. تیمون در نهایت به جنگلی بیرون از روم فرار می‌کند. هنگامی که آلکیداس به روم حمله می‌کند، رومی‌ها دوباره خواهان بازگشت او برای دفاع از روم هستند؛ اما تیمون قبول نمی‌کند. او تنها در جنگل می‌میرد. شخصیت تیمون آتنی در بین دیگر شخصیت‌ها بیشترین روایت داستانی را دارد و محور اصلی درام است؛ اگرچه روایت درام به صورت تام بر او متکی نیست. سایر شخصیت‌ها نیز جزیی از کل هستند و دانای کل به صورت مطلق وجود ندارد. نمایشنامه‌ی **کوریلانوس** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۵۰۶-۱۵۹۳) درباره‌ی یک فرماندهی دلاور رومی است که به دلیل دفاع از روم شهره است و نسبت به مردم فرودست کرنش نمی‌کند. غرور او باعث می‌شود که عوام از او بترسند و هنگامی که به مقام کنسولی می‌رسد، بدخواهان، مردم را علیه او می‌آشوراند و او با توهین به مردم از روم تبعید می‌شود. گوریلانوس برای انتقام با دشمنان روم؛ یعنی ولزی‌ها پیمان می‌بندد و به روم حمله می‌کند. وقتی سناتورهای روم از منصرف کردن او ناامید می‌شوند، دست‌به‌دامن مادر کوریلانوس می‌شوند و مادرش، کوریلانوس را از جنگ کردن پشیمان می‌کند. ولزی‌ها نیز به کوریلانوس تهمت خیانت می‌زنند و او را می‌کشند. تراژدی کوریلانوس، شخصیت دانای کل، کسی که تداعی‌گر حاکمیت شر مطلق باشد، ندارد و همه‌ی داستان بر اساس آگاهی‌ها و روایت‌های شخصیت‌های متفاوت پی‌ریزی می‌شود. کوریلانوس بیشترین حضور را در نمایشنامه دارد؛ اما میزان آگاهی او از اتفاقات نمایشنامه، کامل نیست. نبود دانای کل، همان مولفه‌ای است که مشخص می‌کند تمام شخصیت‌ها به نوعی محتاج یکدیگرند و تحت‌رهبری خاصی قرار دارند.

نمایشنامه‌ی **ژولیوس سزار** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۷۹-۲۵۱) درباره‌ی توطئه علیه ژولیوس سزار است. دسیسه‌گران سعی دارند تا بعد از کشتن ژولیوس، قدرت روم را در دست بگیرند؛ اما مارک آنتونی، اوکتاویس و لیبیدوس با هم پیمان می‌بندد تا مقابله کنند. آن‌ها سپاهی فراهم کرده و توطئه‌گران را به قتل می‌رسانند و در نهایت، قدرت روم را در دست می‌گیرند. تراژدی **ژولیوس سزار** نیز چون سایر تراژدی‌های برشمرده شده، فاقد شخصیتی است با آگاهی تام و تمام از وقایع داستانی نمایشنامه و نتایج آن؛ یعنی در این نمایشنامه، هیچ شخصیتی که ماهیت دانای کل و مطلق داشته باشد، وجود ندارد. این همان تاکید (فرضیه) این پژوهش است که هیچ دانای مطلق در تراژدی‌های شکسپیر دیده نمی‌شود.

نمایشنامه‌ی **رومئو و ژولیت** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۷۵۴-۸۱۷) درباره‌ی اختلاف دو خانواده‌ی ونیزی با نام‌های کاپولت و مونتگواست که سال‌ها با هم اختلاف

داشته‌اند. فرزندان این دو خانواده؛ یعنی رومئو و ژولیت عاشق هم می‌شوند و پنهانی ازدواج می‌کنند. روزی رومئو، یکی از آشنایان خانواده‌ی کاپولت را می‌کشد و قاضی او را تبعید می‌کند. خانواده‌ی کاپولت سعی دارند تا دختر خود «ژولیت» را به عقد جوان ونیزی در بیاورند. ژولیت خود را به مردن می‌زند. رومئو با شنیدن خبر، خود را به مقبره‌ی ژولیت می‌رساند و بالای سر ژولیت زهر می‌خورد و خودکشی می‌کند. ژولیت به هوش می‌آید و متوجه مرگ رومئو می‌شود و با افسردگی، او نیز زهر می‌خورد و خود را می‌کشد. شخصیت رومئو در قیاس با دیگر شخصیت‌ها بیشترین سطح آگاهی را دارد؛ ولی دانای کل نیست. هیچ‌یک از شخصیت‌های این نمایشنامه در کسوت دانای کل و یا حاکمیت مطلق شر قرار نمی‌گیرند. همه‌ی شخصیت‌ها به‌نوعی توده هستند و کسی بر دیگری برتری خاصی ندارد. جدول یک نشان‌دهنده‌ی رابطه و درصد آگاهی و دانایی شخصیت‌های اصلی از وقایع و پیامدشان در نه تراژدی شکسپیر است:

جدول ۱: رابطه و درصد آگاهی و دانایی شخصیت‌های اصلی در تراژدی‌های شکسپیر

ردیف	نام‌نمایشنامه	میزان آگاهی شخصیت‌های از وقایع یا نتایج آن در نمایشنامه
۱	هملت	افیلیا ۱۲٪ / هملت: ۲۵٪ / کلاودیوس: ۲۳٪ / پولونیوس: ۱۵٪ / ملکه: ۱۶٪ / لایرتیز: ۹٪
۲	اتللو	اتللو ۲۱٪ / دزد مونا ۱۳٪ / ایآگو ۳۶٪ / رودریگو ۱۰٪ / کاسیو ۱۰٪ / ابرابانتیو ۶٪ / دوک ۴٪
۳	شاه‌لیر	لیر ۱۱٪ / ریگان ۱۲٪ / گونریل ۱۳٪ / کوردیلیا ۸٪ / گلوستر ۱۲٪ / ادموند ۱۱٪ / ادگار ۸٪ / کنت ۱۵٪
۴	مکبث	مکبث ۳۱٪ / لیدی مکبث ۱۹٪ / دانکن ۷٪ / بانکو ۱۶٪ / جانی‌ها ۵٪ / مکداف ۱۷٪
۵	آنتونی و کلئوپاترا	مارک آنتونی ۲۷٪ / کلئوپاترا ۲۲٪ / قیصر ۲۴٪ / آنوباربوس ۲۷٪
۶	تیمون آتنی	تیمون آتنی ۲۹٪ / سناتورها و رباخواران ۱۴٪ / چابولسان ۲۰٪ / مباشر ۲۰٪ / آلکبیادس ۱۷٪
۷	کوریلانوس	کوریلانوس ۲۵٪ / دوستان او ۲۵٪ / مخالفان او ۲۵٪ / اوفیدیوس ۲۵٪
۸	ژولیس سزار	سزار ۱۳٪ / موافقان ۲۱٪ / مخالفان ۲۱٪ / بروتوس ۲۱٪ / کاسیوس ۲۴٪
۹	رومئو و ژولیت	رومئو ۴۰٪ / ژولیت ۱۸٪ / خانواده‌ها ۱۵٪ / تیبالد ۹٪ / لارنس ۱۸٪

ارتباط شخصیت محوری با فاجعه و هدف

مبنای حاکمیت شر به سیر رویدادهای منتهی به شر و نیز تلاش عاملان شر بستگی دارد. همان‌طور که در تعاریف آغازین این پژوهش اشاره شد، ملاک نام‌گذاری و استفاده از شخصیت‌محوری در این مقاله، اقدامات تام‌و‌تمامی است که در جایگاه حاکمیت مطلق شر جاری‌وساری می‌شود. شاید شماری در راستای

شر مطلق حرکت کنند؛ اما آیا ایشان بانی و نضج‌دهنده‌ی شر هستند یا خود نیز ابزار برای جاری‌وساری شدن شر محسوب می‌شوند؟ طبق زاویه‌دید آرنت، اشخاص به دلیل خطایی که انجام می‌دهند وارد حوزه و محدوده‌ی شر مطلق می‌شوند و گناهشان نیز همین ورود است؛ بنابراین پادافره هریک از اشخاص در همین حضور به محدوده و پیروی از شر مطلق به‌عنوان شخصیت محوری خلاصه می‌شود و صرف‌نظر از وجود دنیای دیگر و آخرت، همین دنیا دار مکافات است. با چنین تعریف و جایگاهی، حال باید دید که آیا شخصیت محوری (حاکمیت مطلق شر) در تراژدی‌های موردتوجه این پژوهش وجود دارد؟ نسبت شر مطلق به‌عنوان شخصیت محوری با اشخاص اصلی و اعمال ایشان در تراژدی‌های شکسپیر چیست؟

۱- **اتللو:** شخصیت محوری شر در نمایشنامه‌ی **اتللو** وجود خارجی ندارد؛ اگرچه سیطره‌ی او ملموس و بر اشخاص اصلی تاثیرگذار است و جملگی از فاجعه در امان نمانده‌اند؛ البته هیچ‌یک از شخصیت‌ها به‌معنای تام‌وتمام، شر نهایی نیستند؛ زیرا شر دامن هریک را نیز می‌گیرد؛ همانند مرگ برابانتیا، خودکشی اتللو، قتل ایگو توسط نیروهای حاکمیتی، قتل دزدمونا به‌دست اتللو، قتل رودریگو به‌دست کاسیو، فلج شدن کاسیو و... این‌همه نشان‌دهنده‌ی این نکته است که هیچ‌یک حاکم مطلق شر نیستند. هم‌چنین همه‌ی شخصیت‌های نمایشنامه به‌نوعی هدف و آرزویی در سر دارند و برای رسیدن به هدف، پا در فرایندی خاص گذاشته و در این راه ناکام می‌مانند؛ همانند تلاش برابانتیا برای حفظ شرافت و جلوگیری از ازدواج که درنهایت موفق نمی‌شود یا اتللو به‌دنبال کسب اعتبار و ازدواج با دزدمونا است؛ اما ناکام می‌ماند. رودریگو به‌دنبال ازدواج با دزدمونا است و در این راه از ایگو کمک می‌گیرد و درنهایت کشته می‌شود. ایگو برای رسیدن به قدرت تلاش می‌کند و درنهایت موفق نشده و مرگش رقم می‌خورد. همین سیر شرگونه و نتایج آن در دیگر تراژدی‌های شکسپیر نیز دیده می‌شوند.

۲- **هملت:** شخصیت‌های نمایشنامه‌ی هملت نیز از فاجعه در امان نمانده‌اند. فرض این است که حاکمیت شر با شخصیت محوری است؛ نیرویی که شر است و خود از کارهای خود در امان باشد. خودکشی افیلیا، قتل پولونیوس، لایرتیز و کلادیوس به‌دست هملت، قتل تصادفی ملکه و قتل هملت به‌دست لایرتیز نشان‌دهنده‌ی این نکته است که (۱) این شخصیت‌ها از گزند شر در امان نبوده و (۲) در رسیدن به اهداف خود ناکام مانده و (۳) هدف و آرزویی در سر دارند و شاید هم‌چون هملت (بازگرداندن شرافت پدر) و لایرتیز (گرفتن انتقام خون افیلیا و پدر از هملت) به هدف رسیده باشند؛ ولی خود را در وادی هلاکت انداخته و برای دیگران مسبب شر شده‌اند. شخصیت‌های محوری همه به‌نوعی برای پیش‌برد اثر به‌هم وابسته‌اند و ازسوی دیگر حاکمیت شر، اهداف شخصیت‌ها را در تعارض با یکدیگر قرار داده و وجودشان بدون دیگری نامفهوم است. این به‌نوعی همان هویت داشتن در عین بی‌هویتی شخصیت‌هاست که

طبق درجه‌ی خاصی با شر پیوند دارند. حتا هملت و لایرتیز که هر کدام از زاویه دید خود، کشتن دیگری را بر حق می‌دانند، باز هم با شر در ارتباط هستند. همین وضعیت نسبی در نمایشنامه‌ی **لیرشاه** نیز دیده می‌شود.

۳- **لیرشاه:** نمایشنامه‌ی **لیرشاه** با نسبی کردن حضور شرگونه‌ی هریک از شخصیت‌های اصلی برای ایجاد مسیر شر، فاقد شخصیت محوری با حاکمیت شر مطلق است. تمام شخصیت‌های این تراژدی، درون حلقه‌ای، به یکدیگر وابسته هستند تا اهداف‌شان را پیش ببرند و البته شر را نیز جاری‌وساری کنند. لیر به‌عنوان اصلی‌ترین شخصیت برای رسیدن به هدفش از ریگان و گونریل کمک می‌خواهد. ریگان و گونریل به دوک‌ها و ادموند متوسل می‌شوند. دوک‌ها و ادموند قصد دارند تا شاه را بکشند و قدرت را به‌دست بگیرند. ادگار از دست پدر به ادموند پناه می‌برد و سپس ادموند را به دلیل پدر می‌کشد. مشخص است که هیچ شخصی به‌تنهایی برای خود حاکمیتی از شر را شکل نداده و همه‌ی آن‌ها ناکام و درنهایت خسران‌دیده‌ی شر هستند.

۴- **مکبث:** مکبث و همسرش در نمایشنامه‌ی **مکبث** برای رسیدن به هدف‌شان، اعمالی را رقم می‌زنند که ماهیتی شرگونه دارند. آیا در پیش‌برد اهداف‌شان موفق می‌شوند؟ آیا اعمال‌شان تابع آن‌هاست یا برعکس؟ همان‌طور که در این پژوهش ذکر شد، شخصیت محوری مسیر شر و عمل در این راستا را فراهم می‌کند. مهم تمرکز داستانی بر او نیست، بلکه تمرکز حاکمیت مطلق شرگونه ازسوی نیرو و یا شخصی خاص مدنظر است. این همان نیرویی است که هر فردی با نزدیک شدن به آن، خود را به کانون شرارت نزدیک کرده است. باری، مکبث و همسرش در محدوده و مسیر شر در حرکت‌اند و دانکن و بانکور با نزدیک شدن به آن‌ها دچار فاجعه می‌شوند. اما حقیقت این است که مکبث و همسرش تحت‌تأثیر حاکمیت دیگری قرار دارند و در اثر همین رابطه، مسیر زندگی‌شان به فاجعه ختم می‌شود. ارتباط مکبث با دانکن، متکی بر رشته‌ی اعمالی است متأثر از محور شرارت.

۵- **آنتونی و کلئوپاترا:** شر و کشتار در نمایشنامه‌ی **آنتونی و کلئوپاترا** همانند دیگر تراژدی‌های شکسپیر نیست. شخصیت‌های این اثر با اهداف خود دو نکته را هویدا می‌کنند: (۱) اول این‌که همه به‌نوعی به هدف نهایی نمی‌رسند و در نتیجه، حاکمیت مطلق ندارند. (۲) همه‌ی شخصیت‌ها به‌نوعی به یکدیگر وابسته‌اند و اعمال‌شان در راستای دیگری معنا می‌یابند و فاقد حاکمیت مطلق هستند.

۶- **تیمون آتنی:** محور اصلی و شخصیت اصلی که برانگیزاننده‌ی شر حاکم باشد در نمایشنامه‌ی **تیمون آتنی** وجود ندارد. همه‌ی شخصیت‌ها به‌نوعی با اعمال شرگونه در ارتباطند و شاید بتوان آن‌ها را متعلق به منبع شر (حاکمیت مطلق شر/ شخصیت محوری) دانست که از آسیب آن مصون نمانده و در راستا و متأثر از آن عمل می‌کنند و گاهی جایگاهی کلیدی در ایجاد شرارت هم دارند. شخصیت تیمون آتنی که بیشترین سهم را در روایت و پیش‌بردگی این تراژدی

برعهده دارد، خصلت‌هایش با ویژگی‌های شخصیت محوری همگون است؛ اما مطابق تعریف ارایه‌شده، شخصیت محوری «با کارویژه‌ی شر مطلق» نیست. باری، او درگیر شر است؛ اما نمی‌توان او را شر مطلق دانست. همین دلیل را نیز می‌توان برای دیگر شخصیت‌ها هم‌چون سناتورها، رباخواران و چابلوسان اقامه کرد. آن‌ها شر مطلق نیستند و تنها تحت‌سلطه‌ی شر قرار دارند و اعمال شرورانه انجام می‌دهند و درنهایت نیز خود دچار فاجعه می‌شوند.

۷- **کوریولانوس**: شر در نمایشنامه‌ی **کوریولانوس** بر محور یک شخص استوار نیست و اشخاص بسیاری به انحاء گوناگون در آن دخیل‌اند و درعین حال منشا آن نیستند. کوریولانوس که خود محور اصلی درام است، درنهایت طعمه‌ی شر می‌شود. دیگران نیز از گزند شر در امان نیستند. مخالفان سعی در تثبیت قدرت خود را دارند؛ ولی در عمل، قدرت روم را کم می‌کنند و سرانجام موجب حمله‌ی ولزی‌ها و کشتار مردم می‌شوند. این فرایند برای موافقان او و حتا اوفیدیوس نیز قابل قبول و تایید است. آن‌ها ضمن آنکه در مسیر شر هستند و اعمال شرورانه انجام می‌دهند؛ اما منشا آن به حساب نمی‌آیند. اوفیدوس به‌عنوان مثال با استفاده از کوریولانوس، نه‌تنها روم را نگرفت، بلکه شرافت خود را نزد بزرگان شهر آنفوم ازدست داد. پس می‌توان نتیجه گرفت که شر مطلق در این نمایش بر اساس میل و بر مدار توانایی یک شخص یا حتا یک گروه خاص نیست.

۸- **ژولیوس سزار**: هیچ شخصیت محوری بر اساس اراده به‌عنوان شر حاکم و مطلق در نمایشنامه‌ی **ژولیوس سزار** وجود ندارد. کسانی مانند بروتوس و کاسیوس، دست به اعمال شرورانه می‌زنند؛ اما آن‌ها نه‌تنها شر حاکم نیستند، بلکه در پایان خود نیز طعمه‌ی حاکمیت مطلق شر می‌شوند و جان خود را ازدست می‌دهند. همه‌ی شخصیت‌ها و نیروهای موجود در نمایشنامه، تحت‌سلط اندیشه‌ای موهوم، دست به اعمال شر آمیز می‌زنند. حتا ژولیوس سزار که بی‌گناه کشته می‌شود، هیچ عمل شرارت‌آمیزی در درون نمایشنامه نشان نمی‌دهد و نمی‌توان او را محور شر دانست یا حاکم مطلق شر خواند. او نیز در حریق‌ی که ساخته‌وپرداخته‌ی شر مطلق است، می‌سوزد. موافقان یا خون‌خواهانی که مبدا و منبع شر نیستند و به‌نوعی خود را از شر دور می‌دانند، درون حکومت شر، دست به کشتار می‌زنند که به‌هیچ‌عنوان امر خیر محسوب نمی‌شود؛ اگرچه تحت‌تأثیر حاکمیت مطلق شر هستند.

۹- **رومئو و ژولیت**: شخصیت رومئو در قیاس با دیگر شخصیت‌های نمایشنامه، بیشترین سطح آگاهی را درباره‌ی روایت داستانی و آن‌چه درحال‌وقوع است، دارد؛ ولی با این‌همه دانای کل نیست و بدین‌ترتیب نمی‌تواند جایگاه شر مطلق را هم داشته باشد. علاوه‌بر رومئو، هیچ‌یک از شخصیت‌های این نمایشنامه در کسوت دانای کل و یا حاکمیت مطلق شر قرار نمی‌گیرند. همه‌ی شخصیت‌ها به‌نوعی توده هستند و کسی بر دیگری برتری خاصی ندارد. اتفاقن هر دو شخصیت اصلی «رومئو و ژولیت» قربانی شر حاکم هستند و بیشترین

تاثیرپذیری از حاکمیت مطلق شر، نزد دو خانواده‌ی کاپولت و مونتاگو است که جو و فضایی می‌سازند تا قتل‌ها رخ دهند.

عمل و حاکمیت شر

نظر به حاکمیت شر در تراژدی‌های شکسپیر، شخصیت‌ها در قلمروی نامریی شر مطلق در امان نیستند و هر لحظه، خواسته و گاه ناخواسته به سمت آن میل پیدا می‌کنند. همان‌طور که درباره‌ی آرای آرنت گفته شد، حاکمیت بر پایه‌ی شر به دلایل واهی و گاه ارباب و گاه وعده، وارد عمل شده و انسان‌های موجود در حوزه‌ی قلمروش را به گونه‌ای از تفکر سالم و درست بر حذر می‌دارد. بی‌اندیشه‌گی و پیروی کورکورانه مقدمه‌ای است برای رفتن به قلمرو شر. انسان، اعمال شرورانه‌ای انجام می‌دهد و گاه، راهی جز انجام‌شان وجود ندارد. به عنوان مثال، شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **اتللو** هم‌چون کاسیو و دزدمونا به ظاهر هیچ گناه معلوم و مشخصی ندارند. حاکمیت مطلق شر در این نمایشنامه، مشخص و واضح نیست و هم‌چنین، ماهیت منسجم و معین هم ندارد؛ اما تمام علایم یک حاکمیت تمامیت‌خواه یا توتالیت‌ر در آن دیده می‌شود. بی‌اندیشه‌گی، استیصال و شخصیت‌های ابزاری به نوعی نشان‌دهنده‌ی نوعی حاکمیت مطلق شر است. دزدمونا با وجود مخالفت پدر با اتللو ازدواج می‌کند و تا جایی پیش می‌رود که به مرگش ختم می‌شود. اتللو با عزل کاسیو و هم‌فکری ایآگو به محدوده‌ی شر ورود پیدا می‌کند. رودریگو و کاسیو نیز با کمک گرفتن از ایآگو برای رسیدن به اهداف‌شان به محدوده‌ی دیگر ورود می‌کنند. این محدوده، خسارت بسیاری را فراهم می‌آورد. ایآگو نیز برای بدنام کردن اتللو به محدوده‌ی شر ورود پیدا می‌کند. آن‌چه قابل‌تأمل است، وقوع رشته‌ی اعمالی است که آزادی و اختیار را از عمل‌کننده می‌گیرند و آن‌ها را با کارویژه‌ی ابزاری‌شان تثبیت و تبیین می‌کنند.

مفهوم حاکمیت مطلق شر، می‌تواند در مثال دیگری، یعنی نمایشنامه‌ی **هملت** نیز بررسی شود. هملت بر اثر فشارهای روانی و هم‌چنین انتقام گرفتن، دست به رشته‌ی اعمالی می‌زند که خود و دیگران را با شر هم‌راستا می‌کند. حتا روزنکراتز و گیلدنسترن که از همه‌ی اتفاقات دور هستند و اثری در اتفاقات ندارند با بی‌اندیشه‌گی در راستای نیت و عمل کلادیوس قرار می‌گیرند و نابودی خود را رقم می‌زنند. ورود به محدوده‌ی شر، نتیجه‌ی یک لغزش و خطاست و در ادامه، پادافره این حضور است که به رویدادها و رشته‌ی اعمال شرارت بار ختم می‌شود و حرکت و مسیر اتفاقات در دست شخصیت‌ها نیست. این مدل، نوعی از حاکمیت شر از منظر هانا آرنت است و شخصیت‌ها تحت‌تأثیر شر مطلق هستند و بر اساس انتخاب و اندیشه رفتار نمی‌کنند.

لیرشاه با تصمیمی اشتباه، خود را وارد مناسباتی می‌کند که نتیجه‌اش نابودی خود و دیگران و تحلیل رفتن اندیشه و عمل اوست. دختران لیر نیز هرکدام با اعمال شرارت بار، خود را وارد محدوده‌ای می‌کنند که دیگر راهی برای خلاصی

نیست جز کشته شدن. ملاک، عملی است که با اندیشه‌ی درست و متمایل به حقیقت رابطه ندارد و با شر پیوند می‌خورد. ادگار در تصمیم‌گیری‌هایش حقیقت را لحاظ نمی‌کند و آواره می‌شود؛ اما در دوران آوارگی همه‌چیز را درک و اندیشه را یار کارهایش می‌کند. حقیقت حاکمیت شر نیز در این است که انسان‌ها در درون این حاکمیت از عمل نشات‌گرفته از حقیقت و اندیشه دور می‌شوند؛ مانند مکبث و همسرش که به‌نوعی بیشترین نقطه‌ی کانونی درام را شکل می‌دهند و گویی همه‌ی نمایشنامه حول محور آن‌هاست. آن‌ها با انجام عملی که عقلانیت در آن وجود ندارد، خود را تحت حاکمیتی خاص قرار می‌دهند و مطیع آن حاکمیت می‌شوند؛ اما برای مکداف، دانکن یا بانکو، اوضاع کمی متفاوت‌تر است و آن‌ها هم‌چون مکبث و همسرش در دام شر مطلق نیستند؛ حتی می‌توان گفت آن‌ها قربانی شر می‌شوند. اعمال آن‌ها با سایر اعمالی که ریشه در شر دارد، پیوند خورده است. برای مثال اعتماد بیش‌ازحد دانکن به مکبث و نزدیکی زیاد به او، راه را برای شکل دادن فاجعه هموار می‌کند. عقلانیت و عمل توأم با اندیشه است که دوری از این حوزه را مشخص می‌کند. حاکمیت شر در تراژدی مکبث نیز طبق گفته‌های بالا قابل‌ردیابی است.

حقیقت و درستی در اعمال آنتونی و کلپاترا به‌چشم نمی‌خورد و آن‌ها بیشتر تابع شرایطی خاص هستند تا تابع عقلانیت. این نسبت برای آنوباربوس هم قابل‌تایید است. قیصر نیز رفتار شایسته یا عاقلانه‌ای در پیش نمی‌گیرد و این امر موجب می‌شود تا نه‌تنها به آنتونی نرسد، بلکه به‌عنوان یک جنگ‌جوی مقتدر هم معرفی نشود. نتیجه این‌که استدلال‌های پیشین برای این نمایشنامه نیز صدق می‌کند و اعمال، تابع شرایط غیرعقلانی هستند. حاکمیت تمامیت‌خواه در این تراژدی نیز قابل‌تشخیص است.

عمل بدون اندیشه که نوعی شرارت محسوب می‌شود، چیزی است که در سرتاسر نمایشنامه‌ی **تیمون آتنی** قابل‌مشاهده است. شخصیت‌ها همه تحت تسلط شر مطلق اعمالی انجام می‌دهند که از عقلانیت به دور است؛ همانند ولخرجی بی‌حد تیمون و هم‌چنین ساده‌دلی و زود باوری او که درنهایت، نابودیش را رقم می‌زند. سایر شخصیت‌ها نیز همین‌گونه در شکل‌گیری حاکمیت شر نقش دارند و با اعمالی هم‌چون چابلوسی، اخاذی، مطیع بودن بی‌دلیل، رباخواری و... خود را وارد حیطه‌ی حاکمیت شر مطلق می‌کنند و درنهایت نابودی و فاجعه است که رخ می‌نماید.

اعمال شرورانه‌ی موجود در نمایشنامه‌ی **کوربولانوس**، ریشه در بی‌اندیشه‌گی دارند و گویای تسلط حاکمیت مطلق شر. اعمال کوربولانوس و مخالفانش، دامنه‌ای از شرارت را فراهم می‌آورند که درنهایت به کشته شدن مردم می‌انجامد. این همان تسلط نیروی دیگر بر انسان است.

عمل و عمل بدون اندیشه به‌نوعی عمل منتج از شر محسوب می‌شوند و عمل شرگونه نیز تحت‌رهبری شر مطلق رخ می‌دهد. تراژدی **ژولیوس سزار** بر اساس اعمال شرورانه قابل‌تبیین است؛ چراکه طبق گفته‌های هانا آرن،

رفتار بدون عقلانیت شر می‌شود. چون زیرساخت اندیشه‌های شخصیت‌ها در تراژدی‌های شکسپیر مستحکم نیست در نتیجه، اعمال‌شان نیز روندی عقلانی ندارند. آیا در نمایشنامه‌ی **رومئو و ژولیت** شخصیت‌های اصلی و عاشق عاقلانه تصمیم می‌گیرند و خود را بیهوش می‌کنند؟ رفتار هر دو خانواده، سد راه عشق دو جوان است و یا شیفتگی مفرط رومئو و ژولیت و استمرار در انجام اعمال پنهانی‌شان، موجب رخ دادن تراژدی می‌شود. رفتار لارنس در این تراژدی که به‌گونه‌ای نماینده‌ی مسیح در بین مردم است نیز به دور از اندیشه است و اگر این قبیل شبکه‌ها را دنبال کنیم به رشته اعمال پیوسته‌ای می‌رسیم که نهایت‌شان فاجعه است. این همان مفهوم حاکمیت مطلق شر است.

نتیجه‌گیری

شر در تراژدی‌های شکسپیر در اختیار یک شخص یا حتا گروه خاص نیست، بلکه بیشتر شخصیت‌های اصلی اثر به‌نوعی در تبیین و تسری آن مداخله دارند. یک نیروی حاکم با عنوان شر مطلق حاکمیتی بر دنیای نمایشنامه دارد و زمانی که اشخاص نمایشنامه با خطای خویش وارد آن می‌شوند، نخستین اشتباه خود را مرتکب می‌شوند و از همین‌جا خود را وارد دنیای شر می‌کنند و به‌نوعی پادافره خطای هریک، حضور در دنیای تحت‌سیطره‌ی شر مطلق است و انجام فرامین او. نمی‌توان شخصیتی را در نمایشنامه‌های مورد اشاره پیدا کرد که محور تام شر باشد. همه جزیی از حاکمیت مطلق شر هستند و اهداف او را پیش می‌برند. برای شکل گرفتن حاکمیت شر در تراژدی، شخصیت محوری شر آمیز ماهیتی فیزیکی ندارد؛ البته گاه نماینده یا نمایندگان او وجود دارند. شاید بهترین واژه برای تداعی و درک معنای شر مطلق، ابلیس است. حاکم نهایی شر به دیگران وابسته نیست و از غلتیدن در فاجعه می‌راست. حاکم غایی و نهایی، همواره به هدفش «ایجاد شرارت با ضمایم مرتبطش» می‌رسد و در این باره محدوده و ساحت شرارت‌گونه دارد. شخصیت‌هایی که عمل شرورانه انجام می‌دهند، هیچ‌کدام به هدفی که برای عمل شرارت‌آمیزشان داشته‌اند، نمی‌رسند. فرایند دست نیافتن به خواسته‌ها و اهداف پیش‌بینی‌شده یا برای همه‌ی شخصیت‌های اصلی صدق می‌کند یا فقط برای همه‌ی شخصیت‌هایی که با شر در ارتباط هستند.

اعمال شرورانه‌ی موجود در تراژدی‌های شکسپیر در حوزه‌ی عقلانی تبیین نمی‌شوند و اساسن دو دسته اعمال در این راستا دیده می‌شود: (۱) اعمالی که به شر منجر می‌شوند و (۲) اعمالی که با شر هم‌سو هستند. علاوه‌بر نکته‌ی ذکرشده، اعمال در تراژدی‌های شکسپیر سه ویژگی عمده دارند: (الف) اول این‌که در حوزه‌ی عقلانی و اندیشه‌ی حقیقی قرار نمی‌گیرند. (ب) دوم این‌که این اعمال، ارتباط بیرونی و سببی دارند؛ یعنی یک عمل، منجر به شر می‌شود و زمینه را برای عمل بعدی شخصیت آماده می‌سازد؛ مانند اعمال رومئو که پیوسته در امتداد هم هستند یا اعمال ایآگو. (ج) نکته‌ی سوم وجود ارتباط درونی و تعاملی مابین اعمال شرگونه است؛ مانند کشته شدن پولونیوس به‌دست هملت که باعث دیوانه شدن افیلیا می‌شود و یا تخاصم خانواده‌های کاپولت و مونتآگو که به ازدواج پنهانی رومئو و ژولیت می‌انجامد. این فرایند در تمام تراژدی‌های شکسپیر دیده می‌شود.

بنابراین حاکمیت توتالیتیر و جاری بودن شر مطلق، مبتنی بر آرای هانا آرنست بر اساس دو عنصر عمل و شخصیت محوری (ابلیس) در تراژدی‌های شکسپیر قابل تبیین است. جدول دو وجود مقدار و نوع رابطه‌ی مابین مولفه‌های معنایی شر از منظر هانا آرنست با تراژدی‌های شکسپیر را نشان می‌دهد.

جدول ۲: رابطه‌ی مولفه‌های معنایی شر از منظر هانا آرنٹ با تراژدی‌های شکسپیر

ردیف	نام نمایشنامه	انواع شر حاکم از منظر هانا آرنٹ					
		نیروی فعال و بی‌هویت	شی‌وارگی افراد	یقین‌گرایی	هم‌پاوری و تخیلی	بی‌شکلی حکومت	خشونت و ارباب
۱	هملت	✓	----	----	----	✓	✓
۲	اتللو	✓	----	✓	✓	----	✓
۳	شاه‌لیر	✓	✓	✓	✓	✓	✓
۴	مکبث	✓	----	✓	✓	----	✓
۵	آنتونی و کلئوپاترا	✓	----	----	----	----	✓
۶	تیمون آتنی	✓	----	----	----	----	✓
۷	کور یولانوس	✓	----	✓	✓	✓	✓
۸	جولیس سزار	✓	✓	✓	✓	✓	✓
۹	رومئو و ژولیت	✓	----	✓	✓	----	✓

این پژوهش سرآغازی است تا بتوان به ماهیت شر در دیگر گونه‌ها و نمایشنامه‌ها پرداخت و نیز با مدد و شیوه‌ی متفاوت، الگوهایی را برای نمایشنامه‌نویسان، منتقدان، تحلیل‌گران و مفسران پیشنهاد داد. هم‌چنین می‌توان به رابطه‌ها و مولفه‌های تاثیرگذار در این‌باره دست یافت. آیا این نوع ارزیابی و تحلیل در دیگر آثار شکسپیر و کمدی‌هایش نیز مصداق دارد؟ درباره‌ی آثار دیگر نویسندگان چگونه است؟ آیا شر مطلق و سیطره‌ی او بر اشخاص اصلی، حکایت این جمله است که «دنیا دار مکافات است» و پاداش و پادافره در همین دنیا شکل می‌گیرد؟ دنیای درام از منظر هانا آرنٹ چنین تصویری را از هستی‌ارایه می‌دهد یا اساس درام بر این امر استوار است؟ آیا درام‌های کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن در تعامل با این رویکرد، می‌توانند یکسان تحلیل شوند یا تفاوت‌ها و وجوه متمایزی خواهند داشت؟ پاسخ به پرسش‌های طرح‌شده، آغازی است برای پژوهش‌هایی که می‌توانند در ادامه‌ی همین بحث طرح شوند.

فهرست منابع

- افضلی، علی. (۱۳۹۰) *ماهیت آلم، آیا آلم شر بالذات است یا شر بالعرض*. تهران، نشریه فلسفه.
- آرنت، هانا. (۱۳۹۵) *توتالیتاریسم*، م. ثلاثی. تهران، ثالث.
- آرنت، هانا. (۱۳۹۴) *خشونت و اندیشه‌های سیاست*، عزت‌اله فولادوند. تهران، خوارزمی.
- بدیو آلن. (۱۳۹۳) *اخلاق: رساله‌ای در ادراک شر*، به‌پور باوند. تهران، نشر چشمه.
- براکت، اسکار، گ. (۱۳۸۴) *تاریخ تئاتر جهان*، هوشنگ آزادی‌ور. تهران، مروارید.
- بردشا، لی. (۱۳۸۰) *فلسفه‌ی سیاسی هانا آرنت*، خشایار دیهیمی. تهران، طرح نو.
- پرینس، جرال. (۱۳۹۰) *روایت‌شناسی*، محمد شهباز. تهران، مینوی خرد.
- تدوروف، تروتان. (۱۳۹۲) *بوطیقای ساختارگرا*، نبوی. تهران، آگه.
- دنتروس، م. پ. (۱۳۹۳) *دانشنامه استنورد*، مریم خدادادی. تهران، ققنوس.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳) *لغت‌نامه*، ج نهم. تهران، دانشگاه تهران.
- رایانی مخصوص، مهرداد. (۱۳۸۵) *مبانی نقد تئاتر*. تهران، قطره.
- شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۳) *مجموعه آثار ویلیام شکسپیر*، علاءالدین بازارگادی. ج ۱ و ۲، تهران، سروش.
- فیستر، مامفرد. (۱۳۹۵) *نظریه و تحلیل درام*. مهدی نصراله‌زاده. تهران، مینوی خرد.
- کمبل، جوزف. (۱۳۸۴) *قهرمان هزار چهره*، شادی خسروپناه. مشهد، گل آفتاب.
- کمبل، جوزف. (۱۳۸۴) *تو، آن هستی*، مینا غرویان. تهران، دوستان.
- کوهن، مارتین. (۱۳۹۳) *فلسفه*، مهدی شفقتی. تهران، آوند دانش.
- (۱۳۹۵) *مسأله‌ی فلسفی*، امیر غلامی. تهران، نشر مرکز.
- کوئن، دارل. (۱۳۹۴) *سرشت شربهار*، رها دوست. تهران، نشر هنوز.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵) *عناصر داستان*. تهران، سخن.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۴) *درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی*. تهران، سمت.
- یانگ، جولیان. (۱۳۹۵) *فلسفه تراژدی*، حسن امیری‌آرا. تهران، ققنوس.

تاملی بر نقش تماشاگر در فرآیند اجرای تئاتر

مژگان خالقی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۷/۱۵

تاملی بر نقش تماشاگر در فرآیند اجرای تئاتر

کارشناس ارشد تئاتر، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر

مژگان خالقی

چکیده

تئاتر تجربی بدون شک یکی از جریان‌های تأثیرگذار در روند تکامل تئاتر جهان است و پیدایش شیوه‌های اجرایی برخاسته از آن، الگوی بسیاری از گروه‌های پیشروی تئاتر معاصر محسوب می‌شود. پیشگامان این نوع از تئاتر توانسته‌اند استقلال خود را در شیوهی اجرا حفظ کرده و در خلق آثار بی‌نظیری، هم‌چنان تابه‌امروز موثر واقع شوند.

از ابتدای قرن بیستم توجه به تماشاگر، به‌عنوان یکی از ارکان اساسی تئاتر، مهم‌ترین دغدغه‌ی کارگردانان مولف تئاتر بوده است. با گذشت سال‌ها و با پیدایش شکل‌های متنوع‌تر از تئاتر آلترناتیو^۱، نحوه‌ی طراحی مشارکت تماشاگر، شاکله‌ی اصلی ساختمان اجرا را تشکیل می‌داده است؛ به‌طوری‌که توجه تئوری‌پردازان جهان را نیز جلب کرده و تغییراتی اساسی در این زمینه به‌وجود آورده‌اند.

پژوهش‌گر که نیاز پرداختن به این موضوع را در این مقطع احساس کرده، در این پژوهش به بررسی شکل‌گیری رابطه‌ی تماشاگر با اجرا در یک فرآیند می‌پردازد. ابتدا به تعریف واژه‌ی تماشا و رخداد تماشا کردن پرداخته و سپس ریشه‌ها و خاستگاه‌های آیینی آن را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. هم‌چنین در پایان، بنابر میزان تأثیرگذاری چند کارگردان برجسته که در این زمینه فعالیت کرده و تماشاگر را به‌عنوان نقطه‌عطف تئاتر خود مورد توجه قرار داده‌اند، معرفی و شیوه‌های اجرایی‌شان بررسی می‌شود. تماشاگر به‌مثابه عنصر جدایی‌ناپذیر از تئاتر در تعاملی بی‌واسطه با اجرا قرار گرفته و با توجه به شیوه‌ی اجرا، سطح و شکل مشارکت (ذهنی، فیزیکی) خود با اجرا را تعیین می‌کند.

واژگان کلیدی

مشارکت - تماشاگر - فرآیند - اجرا - اجراگر - واکنش - تئاتر تجربی

اگر نظریه‌های معاصر و به‌خصوص چند دهه‌ی اخیر درباره‌ی هنرهای نمایشی در نظر گرفته شود، این مسأله به‌روشنی پیداست که پدیده‌ی ارتباط در همه‌ی زمینه‌ها نمود بیشتری پیدا کرده است و مهم‌تر آن که طی ده سال اخیر، در حوزه‌ی نظریه‌ی نمایشی، بر ضرورت وجود نظریه‌های پیشرفته در مورد تماشاگر تأکید کرده‌اند. در این میان نخستین نظریه‌ای که پدید آمد، نظریه‌ی اجرا بود.

نکته‌ی قابل توجه در این نظریه‌های اجرا، به‌خصوص اجراهای تئاتر تجربی معاصر، تغییر رویکرد تئاتر از محوریت بازیگر و کارگردان، به محوریت تماشاگر است. کنش و واکنش تبدیل به امری دوطرفه در اجرا شده و تماشاگران به‌مثابه فردی فعال، درگیر جریان سازنده‌ی اجرا می‌شوند. ایجاد ارتباط و انتقال کنش، چیزی است که در اجرا اتفاق می‌افتد. برای ایجاد ارتباط، باید کنش در صحنه درک شده و در فرآیند اجرا باعث کنش در میان گروه تماشاگر شود. این پژوهش در نظر دارد نگاهی دقیق‌تر به این فرایند داشته و پارامترهای تأثیرگذار در این گونه اجراها را مورد بررسی قرار دهد.

روش‌های دست یافتن به ارتباط تماشاگر با اجراهای قراردادی تئاتر متفاوت است اما مهم رسیدن به مرحله‌ای است که تماشاگر هم‌چون عنصری پویا و زنده، در جریان اجرا و ساختن و تکمیل کنش‌ها و رخدادهای اجرا تأثیرگذار باشد؛ هم‌چون تئاتر یوجینو باربا، تادئوش کانتور، رابرت ویلسون و غیره. تئاتر تجربی نسبت به شرایط محیطی و اجتماعی متفاوت است و بنیاد فرهنگ تلقی می‌شود. بدین معنی که در هر شکل و شیوه‌ای که اجرا شود، متأثر از بافت فرهنگی پیرامون خود است. به‌همین دلیل تئاتر تجربی در ایران با تئاتر تجربی در هر جغرافیای دیگر متفاوت است. اما در هر صورت کشمکشی که در فرایند دریافت اجرا اتفاق می‌افتد، نیازمند واکنش‌های متقابل است که به سطحی از دانش مشترک احتیاج دارد.

تماشاگران با هر پس‌زمینه‌ای که به تماشای تئاتر بروند و با هر سطح سواد و آگاهی، از یک دانش جمعی برخوردار هستند و با توجه به همین دانش جمعی می‌توانند رمزگان اجرا را دریافت کرده، پردازش کنند و پس از آن واکنش نشان دهند. واکنشی که در رفتار و کنش بعدی اجراگر تئاتر نیز نقش موثری دارد. در این گونه اجراها دیگر نگاه روان‌شناختی حاکم نیست و همه‌چیز بر اساس مناسباتی است که در حین اجرا شکل می‌گیرد. درواقع اجراگران و تماشاگران رابطه‌ای پویا در سطحی خارج از ارتباطات روزمره‌ی خود در دنیای واقعی، با یک‌دیگر برقرار می‌کنند؛ رابطه‌ای که منجر به چرخه‌ای مداوم در طول اجرا می‌شود.

هدف پژوهش حاضر، تنها پرداختن ساده به تماشاگر و جمع‌آوری و تکرار تئوری‌های مربوط به آن نیست، بلکه قصد پژوهش‌گر کشف منطق زیبایی‌شناسی حضور تماشاگر در تئاتر تجربی معاصر است. تئاتری که کمتر متن‌محور بوده و در بیشتر مواقع، اساس اجرا بر ایده‌ای واحد شکل می‌گیرد. تئاتری پُر دغدغه که داده‌های تماشاگران خود را در هر سطحی که باشند، به کار می‌گیرد و آن‌ها را در فرایند کنش اصلی اجرا درگیر می‌کند.

یکی از بزرگ‌ترین دغدغه‌های نظریه‌پردازان در وادی تئاتر، بررسی انواع تئوری‌های

پست‌مدرن و چگونگی کاربرد آن‌ها توسط کارگردانان تجربه‌گرا بوده است. این که در این گونه‌ی تئاتر، اجرا از شکل روان‌شناختی گذشته خارج شده و در نمونه‌های آزمایشگاهی خود، نوع مشارکت تماشاگر را به چالش می‌کشد. در این پژوهش تلاش محقق روشن کردن چگونگی تعامل تماشاگر با اجرا است. هر چند که پرداختن به این موضوع دریایی است و مجال اندک.

پیشینه‌ی تحقیق

تئاتر تجربی امروز بسیار متأثر از شکل اجرایی در خاستگاه تئاتر، یعنی آیین‌ها است. دوره‌ای که مردم برای نیازهای همیشگی خود، گرد هم جمع شده و به برگزاری آیین‌های مختلف مشغول می‌شدند؛ اما این پژوهش در نظر دارد در شکلی محدودتر و دقیق‌تر دوره‌ای از تئاتر را مورد مطالعه قرار دهد که دستخوش تغییرات بنیادین شد و طغیانی بود در مقابل تئاتر شسته‌رفته‌ای که تنها برای عده یا طبقه‌ای خاص نمایش داده می‌شد. این تحول از ابتدای قرن بیستم آغاز شد اما نقطه‌عطف آن به بعد از جنگ جهانی دوم و گستره و اوج آن به سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ بازمی‌گردد. این دوره در تئوری‌های معاصر دوره‌ی تئاتر پست‌مدرن نام‌گذاری شد. بعد از این تغییر و تحولات، گونه‌های مختلفی از تئاتر تجربی و آلترناتیو به وجود آمد. دسته‌بندی‌هایی انجام شد و در یک طبقه‌بندی قرار گرفت؛ از جمله: تئاتر ساختارزدایی، تئاتر مالی‌مدیا یا چندرسانه‌ای، تئاتر نفوترادیسینالیست، تئاتر ژست و حرکت و ... در شکلی خاص‌تر هپنینگ‌ها به وجود آمدند که در واقع هر کدام تحولی در شکل چیدمان و مشارکت تماشاگر به وجود آوردند.

«شکل‌های جدید و متنوع تئاتر، دیگر منحصر به ویژگی خاص یا قواعد خاصی نبود. تئاتری سرکش بود که می‌توانست ملغمه‌ای از همه‌ی عناصر هنری و اجتماعی باشد. مشکلی که برای درک حوزه‌ای چنین وسیع از «پست‌مدرن» وجود دارد، با فهرست طویل خصوصیتی که فرضاً شامل آن است آشکار می‌شود: ابهام، بزرگداشت هنر به عنوان افسانه، بزرگداشت هنر به عنوان فرآیندی که قدرت‌خواه یا باستانی قضاوت شده، گسستگی، ناهمگونی، غیر متنی، کثرت‌گرا، تعدد کدها، براندازی، چندمکانی، فسق و فجور، بازیگر به عنوان موضوع و چهره مرکزی، بد شکل کردن، متن تنزل یافته تا حد مصالح پایه، نمایشی در نیمه راه درام و تئاتر، ویرانگری، استبداد و کهنه‌گرایی متن، ضد تقلیدگرایی، مقاوم در برابر اجرا. تئاتر پست‌مدرن بدون گفتار است؛ در عوض، تفکر در قالب بیان، ژست، ضرب‌آهنگ و لحن آن خواهد بود. یا همین‌طور: فرم‌های نیهیلیستی و خشونت‌گرا، فضای خالی و سکوت.»^۲

این‌گونه اجراها معمولاً فضاهایی غیر از سالن‌های رسمی اجرا برای خود پیدا و انتخاب می‌کنند. صحبت درباره‌ی پیدایش تئاتر آلترناتیو یا بهتر است گفت تئاتری که سهم زیادی از اجرا را به تماشاگر می‌سپارد، بسیار است.

تئوری‌های بسیار در این باره نوشته شده و نمایش‌های بسیاری بر اساس آن اجرا شده است. اما در ایران به جز چند کتاب محدود راجع به ارتباطات و تنها یک کتاب درباره‌ی

۲. هانس تیس له‌من (۱۳۸۳) *تئاتر پست دراماتیک*، نادعلی همدانی، صفحه ۴۴، نشر قطره، تهران.

تماشاگر به‌عنوان **تماشاگران تئاتر** (نوشته‌ی سوزان بنت و ترجمه‌ی مجید سرسنگی)، منبع دیگری وجود ندارد. باید گفت که در این زمینه هیچ پژوهشی در غالب کتاب وجود ندارد و تنها مقاله‌هایی بسته‌گریخته وجود دارد که بسیاری از آن‌ها نیز ترجمه است. این پژوهش‌گر با توجه به خلاء فراوانی که در این زمینه مشاهده کرده، تصمیم به واکاوی ریشه‌های آن و بررسی اجراهایی از این دست، گرفته است.

نقش تماشاگر به‌مثابه موجودی متفکر که می‌تواند واکنش نشان داده و یا حتی دست به اعتراض بزند، از اجراهای «برتولت برشت» آغاز شد. البته اجراهای برشت با اجراهای تجربی معاصر تفاوت‌های عمده دارد اما ارزش آن در نحوه نگاه به تماشاگر است. بدعت و نگاه او به جایگاه تماشاگر نقطه‌ی آغازی بود برای کارگردانان پس از او، تا تماشاگر را از قالب مرسوم خارج کرده و ذهن و جسم او را به‌عنوان موجودی فعال به کار گیرد.

این پژوهش در یکی از فصل‌های خود به معرفی و بررسی آثار چند تن از این کارگردانان می‌پردازد. در فصلی دیگر پژوهش‌گر با دو گروه از گروه‌های تئاتری ایران که به تماشاگر نگاهی متفاوت داشته‌اند، گفت‌وگویی انجام داده و نگارنده امیدوار است این صحبت‌ها و همین‌طور تحلیل‌های پیش از آن، چراغی باشد برای نگارش‌های بعدی درباره‌ی این موضوع.

تماشاگر کیست؟

«چه سرگرمی باشد و چه پالایش روح، انتظار ما از نمایش آن است که تغییری در ما به‌وجود آورد. بی‌تفاوتی تماشاگر و بی‌حرکی او فقط بیرونی و ظاهری است و نه به جوشش‌های درونی او، یعنی عواطفش تسری دارد و نه به خاطره‌اش یعنی فرهنگ. این تغییرات چه عمیق باشد و چه گذرا، به‌خوبی نشان می‌دهد که یک سیستم ارتباطی پیچیده بین نمایش و تماشاگر وجود دارد که ناشی از قدرت توهمی است که یکی تحمیل و دیگری تحمل می‌کند. تماشاگر، درگیر در عملی نمایشی است که به انتخاب خود به تماشای آن نشسته است. او برای لحظه‌ای هم شده، در آن موقعیت احراز هویت می‌کند و در آن‌جا شیوه‌ها، باورها و سلیقه‌های خاص خودش را در لحظه‌ی معینی از ماجرا باز می‌شناسد. نمایش نباید به‌عنوان وقفه‌ای در فعالیت‌های حیاتی تلقی شود بلکه برعکس، می‌تواند انگیزه‌ای برای این فعالیت‌ها باشد.

این مشارکت، که نافی نقش منفی تماشاگر است، برحسب شکل نمایش مطروحه، کم و بیش مهم و قابل ملاحظه است. این مشارکت، وقتی نمایش نه بر پایه‌ی یک توهم گذرا بلکه براساس مجموعه‌ای از باورهای تردیدناپذیر بنیان گرفته باشد، جامع و همه‌جانبه خواهد بود.^۳

برای پاسخ به این سوال ابتدا باید به بررسی پیشینه‌ی تماشا پرداخت. انسان‌ها همواره در حال تماشا شدن و تماشا کردن هستند. فردی را درنظر بگیرید که از پنجره‌ی آپارتمان خود در حال نگاه کردن به پارک روبه‌روی خانه‌شان است، او درواقع در حال تماشا کردن

۳. آندره شافنر و دیگران (۱۳۸۳) *دائرة المعارف پلئاد*، نادعلی همدانی و آزاده مستعان. پیشگفتار، تهران، انتشارات نمایش.

محیط پارک و افراد داخل آن است. پس می‌توان گفت او تماشاگر و افراد داخل پارک تماشا شوند هستند. در همین لحظه پیرمردی بر روی نیمکت پارک در حال تماشا کردن کودکانی است که در محوطه‌ی اسباب‌بازی‌ها در حال بازی کردن هستند، پس در این لحظه پیرمرد، تماشاگر محسوب می‌شود. حالا اگر همسایه‌ی مرد اول در بالکن خانه‌شان در حال نگاه کردن به آن مرد باشد، او نیز در حال تماشا کردن است و تماشاگر به حساب می‌آید. واضح است که این تماشا کردن و تماشا شدن می‌تواند به شکل سلسله‌ای گسترده و غیرقابل شمارش در هر لحظه اتفاق بیافتد، اما آیا همین عمل تماشا، به‌تنهایی برای رسیدن به مرحله‌ی تماشاگر شدن و اجرا کافی است؟ نه. پس باید به دنبال عناصر دیگری گشت که به بیننده، مقام تماشاگر و به تماشا شوند نقش اجراگر بدهد.

تماشاگر با آن که حضوری جسمانی و واقعی دارد اما درحقیقت مفهومی بی‌ثبات است. بررسی تماشاگر چه در گذشته و چه در زمان حال، در هر فرهنگ و جغرافیا و در هر مکانی که برای تماشا کردن او در نظر گرفته شده باشد، و در هر مدیوم از جمله سینما و تلویزیون و تئاتر، کاری سهل و ممتنع است. هر تماشاگر دارای بافت فرهنگی متفاوتی بوده و تجربیات آن‌ها از پدیده‌های اطرافشان یکسان نیست و طبقه‌بندی آن‌ها غیرممکن است. واکنش‌های آن‌ها بیشتر خصوصی و درونی است و بدون این که از الگوی خاصی و مکانیسم ثابتی پیروی کند در برخورد با رویدادها، مستقل عمل می‌کند.

حضور تماشاگر زیبایی‌شناسی را در تئاتر مطرح می‌کند. چراکه تماشاگران به آن چه در جریان اجرا رخ می‌دهد، علاقه دارند. تماشاگران رویداد را تنها به خاطر خودشان نگاه می‌کنند و می‌توانند با توجه به ساختار ذهنی خود، روشی را که در آن نمایش، طراحی و اجرا می‌شود را درک کنند.

«با تمرکز روی تماشاگر، سه جنبه‌ی ارتباط مهم دوسویه باز شناخته می‌شود که عبارتند از تعامل صحنه «تماشاگر در حوزه‌ی داستان، تعامل بازیگر» تماشاگر و تعامل درون تماشاگران. تماشاگر هم‌چنین بر حضور صحنه‌ای بازیگران تأثیر می‌گذارد همه‌ی بازیگران نقش این بازخورد را تأیید کرده‌اند. همه می‌دانند که تماشاگر قدردان و آگاه، می‌تواند زمینه‌ی اجرای بهتری را برای بازیگران فراهم آورد و به عکس، تماشاگر بی‌قرار می‌تواند باعث ایجاد اختلال در کنش روی صحنه، اشتباهات، کاهش سرعت و اجراهای ضعیف شود. درحقیقت، در نتیجه‌ی تلاش‌های بداهه‌ی بازیگران برای مهار تماشاگر بی‌قرار، ممکن است تأثیر کل اجرا ناموزون شود.

بدون تردید، یک اجرای تئاتریکال، ستایش مهارت بازیگران توسط تماشاگران را در پی دارد. برشت در یکی از آثار خود^۲ تأکید می‌کند که بازیگر باید شخصیت را با چنان تأثیری نمایش دهد که تماشاگر مهارت‌هایی را که در بازی او تجسم یافته‌اند، تحسین کند. به عکس در بازیگری به روش متد، بازیگران به خاطر مهارت در تبدیل شدن به شخصیت‌هایی که ارایه می‌دهند، مورد تحسین قرار می‌گیرند. ممکن است شماری از بازیگران جذب صدای یک بازیگر مشخص و یا توانایی‌های بدنی خاص او شوند. اجرای آکروباتیک «پیترو بروک» از رویای شب نیمه‌ی تابستان ضرورت‌های تازه‌ای برای بازیگران به وجود آورد و

نیز موجب شد که تماشاگران مهارت‌های خاص در به صحنه بردن متن را تحسین کنند. به‌خصوص، بازیگران خاص وجهه‌ای عمومی کسب می‌کنند و این، چنان‌چه می‌دانیم، می‌تواند روی افق انتظارات تماشاگر تأثیر بگذارد.^۵

مفهوم مشارکت تماشاگر در اجرا

تماشاگر همیشه در مکانی خاص و به‌منظوری خاص برای اجرای یک تئاتر به آن مکان می‌آید و زمان معینی را برای شرکت در آن اجرا اختصاص می‌دهد. تماشاگر برای تماشای یک اجرا باید از قبل برنامه‌ریزی کند، درواقع نقش او پیش از شروع اجرا آغاز شده است. او در ابتدا انتخاب می‌کند که به کدام تئاتر برود و مثلاً اجرای «را بوند و اجرای» را نبیند. او برای تماشای یک اجرا باید تدارکات لازم را ببیند. در ساعت مشخصی در آن مکان حاضر شده، بلیط تهیه کند و زمان مشخصی را برای تماشای آن نمایش صرف کند. اما پس از این‌که نقش خود را به‌عنوان تماشاگر اجرا پذیرفت، بخشی از ساختار آن محسوب شده و باید هم‌پای گروه اجرایی، اجرا را پیش ببرد. همان‌طور که در مقدمه گفته شد، اجراهایی منظور این پژوهش است که در پی کشف واکنش تماشاگر در ساختار اصلی اجرا هستند و اجراهایی که تماشاگر در آن عنصری منفعل است را شامل نمی‌شود. در بیشتر مواقع تماشاگر هنگام حضور در محل تماشا نمی‌داند که چه نوع مشارکتی در انتظار اوست اما این به آن معنی نیست که او فارغ از هرگونه پیش‌زمینه‌ای در آن جا حضور دارد. ممکن است تماشاگران پیش از آمدن، نقدهایی درباره‌ی اجرای موردنظر خوانده و یا از دوستان خود مطالبی شنیده باشند و یا حتی اجراهای دیگری از آن نمایشنامه دیده باشند. بنابراین بیشتر تماشاگران با پیش‌فرض‌هایی وارد مکان اجرا شوند که تمام این موارد بر روند تماشای اجرا و واکنش‌های او نسبت به اجرا موثر است.

«فرضیاتی که خوانش بلافصل تماشاگر را می‌سازد، به ناگزیر از افق انتظارات درونی یک اجرا تأثیر گرفته و با آن سنجیده می‌شود. اگر متن اجرایی برای برخی یا همه‌ی تماشاگران آشنا باشد، میزانشن در برابر این آشنایی می‌تواند معنا دهد. بدین ترتیب، تماشاگر می‌تواند در مورد ارایه‌ی جهان داستانی و میزان نزدیکی آن با انتظاراتش، چه در مورد اجراهای غیرمعمولش (چه اجرای ریچارد آیر^۶ از هم‌ملت که در آن تنها یک بازیگر دو نقش اصلی و نقش روح پدر هم‌ملت را بازی می‌کرد و چه اجرای استثنایی خانه اشباح هم‌ملت^۷ به کارگردانی پیتربلیوت وایس^۸ در تامانوس^۹ شهر ونکوور) به قضاوت بنشیند. وقتی متن نوشته شده (و نه بداهه) به اجرا درمی‌آید، چه این متن برای تماشاگر آشنا باشد یا نه، به ناگزیر نقاط شاخصی برای شروع و راهبردهایی برای بازنمایی دارد. علاوه‌بر این، ابداع کارگردان نیز قطعاً افق انتظارات درونی را برای اجرا به‌وجود می‌آورد.

۵. بنت سوزان (۱۳۸۶) *تماشاگران تئاتر*. مجید سرسنگی. تهران، انتشارات نمایش.

6. Richrd Eyre

7. Haunted House Hamlet

8. Peter Eliot Weiss

9. Tamahnous

«دورت»^{۱۱} یادآور می‌شود که در تئاتر قرن بیستم، کارگردان نه تنها در مورد یک اجرای به‌خصوص، بلکه در کنترل و هدایت تئاتر و مراکز فرهنگی، قدرتمندترین فرد است. راهبردهای مربوط به متن، می‌تواند در رمزگشایی ایدئولوژیکی کارگردان نقش داشته باشد. طرح اجرایی یک کارگردان، به مانند یک متن دراماتیک، دربرگیرنده‌ی راهبردهای ادراکی اوست. اندازه‌ی دریافت راهبردهای مفروض توسط تماشاگر، عموماً به برخی پیش‌زمینه‌های مشترک اجتماعی و فرهنگی بین متن و تماشاگر، از یک سو و گروه اجرایی و تماشاگر ازسوی دیگر بستگی دارد.^{۱۲}

هر تماشاگری نماینده‌ی یک طبقه و یک نهاد اجتماعی است. او آن‌چه را که توسط کانال‌های ارتباطی میان صحنه و تماشاگر دریافت کرده است را با توجه به داده‌های پیشین خود، مهار یا کنترل می‌کند. او در جریان اجرا و هم‌زمان با زمان واقعی اجرا در حال پردازش یافته‌های جدید خود است که در طول اجرا به آن دست یافته. در این مرحله تماشاگر در یک سلسله‌مراتب قرار می‌گیرد که می‌توان آن را چرخه‌ی تولید اجرا نامید. او در این مرحله با دخالت در اجرا که می‌تواند به‌شکل ذهنی یا جسمی باشد اجرا را به جریان انداخته و تا مرحله‌ی بعد که سرانجام اجرا است، آن را ادامه می‌دهد. چراکه این‌گونه اجراها از هرگونه جزم‌گرایی به دور هستند و تنها پرسش‌هایی را مطرح می‌کنند که به پرسش‌های بزرگ‌تری منجر می‌شود، نه به پاسخ‌های قطعی و کوچک.

نقش تماشاگر تئاتر، مستلزم تعامل تماشاگر هم در مقام اجتماعی (گروه تماشاگران) و هم در مقام اختصاص (فردی) با اجرا است. اما این نقش‌ها در زمان بالا رفتن پرده آغاز نمی‌شود. تاکنون آشکار شده است که موضوعاتی هم‌چون پس‌زمینه‌ی فرهنگی و انتخاب نمایش، در ساختن این نقش‌ها و درحقیقت در جلب تماشاگران به تئاتر سهم به‌سزایی دارند. تماشاگران در شرایط دیدن تئاتر، قبل از شروع اجرا به ایفای نقش می‌پردازند.

«همان‌گونه که برنامه‌ریزی (یا فقدان آن) در شکل‌دهی به حال و هوای دریافت نقش موثر است، سهولت و یا دشواری حضور نیز تأثیر خاص خود را دارد. تماشاگر چگونه به سمت تئاتر آمده است؟ آیا بلیط تهیه کرده و یا به‌عنوان مهمان حضور یافته است؟ آیا میزان اوقات فراغتی که به‌طورکلی وجود دارد، بر زمان انجام این فعالیت خاص موثر است؟ آیا اجرای حاضر، در محل کار یا سندیکا به وقوع می‌پیوندد؟ آیا اجرا بخشی از فعالیت گسترده‌ی اوقات فراغت (تعطیلات، تفریح شبانه و غیره)، جشن، گرد هم آمدن اهالی محل و یا قسمتی از برنامه‌ی دانشگاهی است؟ آیا رفتن به تئاتر مستلزم سفری دشوار است یا در شرایط جوی بدی صورت می‌گیرد؟ تمامی این عناصر فرایند گرد هم آمدن، در آماده شدن برای رخداد تئاتر تأثیر دارد و «شکنر» عقیده دارد که فرایند پذیرش به‌وسیله‌ی تماشاگر، شبیه به آماده سازی بازیگران است. او باور دارد که هردوی آن‌ها در یک چارچوب تئاتری قرار می‌گیرند.»^{۱۳}

در تحلیل واکنش‌های مخاطب بهتر آن است که به‌دنبال خوانش یکسان از اثر، توسط

تماشاگران نبود، بلکه در این گونه آثار واگرایی خوانش که به اندازهی تعداد تماشاگران متفاوت است، مدنظر است و هم‌گرایی آنان در یک اجرای واحد غیرقابل دست‌یافتن است. خوانش یک تجربه‌ی شخصی است و در هیچ اجرایی تماشاگران نمی‌توانند مداخله‌ای یکسان با اجرا داشته باشند. تماشاگر در این تجربه از بیننده‌ی ساده‌ای که در انتظار تماشای رویدادهای قابل‌پیش‌بینی است، فراتر رفته و خود به آفرینش‌گر خودآگاه اجرا بدل می‌شود. هرچند که آن‌ها به‌طورگروهی و دسته‌جمعی در حال دیدن نمایش هستند اما در این گونه اجراها به‌هیچ‌عنوان سعی نمی‌شود که تماشاگران به یک معنای واحد و مشترک و قابل‌پیش‌بینی از اجرای نمایش دست یابند، بلکه طراحی ساختمان اجرا به‌شکلی است که تماشاگر با جهان چندپارگی روبه‌رو شده آن را به روشی متفاوت تجربه کند. پس هر تماشاگر خوانش متفاوتی از اجرا دارد. درحقیقت تماشاگر با خوانش خود، اثر را تکمیل می‌کند. خوانش هر فرد نیز منحصر و مختص به خود است. اجرا تلاش دارد تا حدامکان، حصار مابین تماشاگر و نمایش‌گر شکسته شود و تئاتر، محلی برای گردهم‌آیی اجتماعی باشد. مانند «آرین منوشکین»^{۱۳}، بنیان‌گذار «تئاتر خورشید» که سوله‌های بزرگ مهمات را تبدیل به فضاهایی برای اجرای نمایش کرد. سوله‌ای جهت پذیرایی تماشاگران بود و سوله‌ای دیگر، محل رختکن و پشت‌صحنه و جالب این‌که نمایش‌گران به‌شخصه از تماشاگران پذیرایی می‌کردند. برعکس اجراهای سنتی که بازیگران خود را تا قبل از ورود به صحنه‌ی نمایش از چشم مخاطبان پنهان می‌کردند تا مبادا لباس و گریم آن‌ها لو رود. «از نکات برجسته‌ی این اجراها، آزادی تماشاگران و حضور در پشت‌صحنه و تماشای گریم کردن، لباس پوشیدن و آماده شدن بازیگران از نزدیک بود. این رسم و سنت در «تئاتر خورشید» از اجرای نمایشنامه «۱۷۸۹» آغاز شد و تا به امروز نیز هم‌چنان پابرجاست. در بسیاری از این گونه اجراها اجراگران پیش از اجرا، مشغول تدارک وسایل صحنه و تنظیم نور و موسیقی هستند تا تماشاگر را به فضای اجرا نزدیک‌تر و آماده‌ی دخالت در اجرا کنند. «منوشکین» در بسیاری از اجراهای خود چنان تأثیری بر تماشاگر گذاشته که جنجال برانگیز بوده و گاهی تا حد تغییرات اجتماعی و سیاسی پیش رفته؛ مانند نمایش «مفیستو» که اقتباسی از رمانی به همین نام بوده و توسط «کلاؤس مان»^{۱۴} نوشته شده است. این اثر توصیف‌گر کسانی بود نظیر **هوفگن** که به روح خود خیانت می‌کنند و برای ارضای جاه‌طلبی خود به استبداد می‌فروشدند و نمونه کسانی نظیر **آتو و میکلاس** که قربانی آزادی‌خواهی خویش می‌گردند. در بروشور نمایش «مفیستو» آمده است: «این نمایش قصد ندارد واقعیتی را برملا و دوباره زنده کند و یا جوابگوی آن باشد، بلکه می‌کوشد ما را دقیقاً به این پرسش وادارد که چگونه فاشیسم ناسیونال‌سوسیالیست‌ها آغاز گشت؟» تماشاگران و بازیگران در پایان نمایش، و در تاریکی کامل سالن و هم‌زمان با پخش تصاویری از اردوگاه‌های مرگ، با خواندن سرود سوگ «قربانی نامیرا» به ستایش همه‌ی انقلابیون می‌پردازد:

«قربانیان نامیرا/ به آغوش مرگ رفته‌اید / ما با دل و روحی آکنده از درد/ می‌مانیم و

13. Ariane Mnouchkine

14. Klaus Mann

می‌گیریم. / روزی اما، / زمانی / که انسان از بند وارheid / و همه آرزوهایشان برآورده شد / ما با بانگ‌های رسا اعلام خواهیم داشت / که / شما چگونه زیستید / که / شما چه آرمان‌های والای انسان‌گرایانه‌ای داشتید؛ / جان خویش را در پیکاری بی‌امان / در راه عشق مقدس به مردم / ایثار کردید؛ / برای بشریت / آماده آن بودید / که آزادیتان / سعادتتان / و زندگیتان را ایثار کنید.»

اجرای این نمایش باعث شد تا رمان **کلائوس مان** که همواره در سراسر آلمان ممنوع بود، به‌طور مخفیانه و در عرض چند هفته تجدید چاپ شود. هم‌چنین اقتباس‌ها و اجراهای دیگر از این اثر در بسیاری از شهرهای دیگر نظیر کاستروپ، روسکل، فرایبورگ، اشتوتگارت، بازل و لوبک بر صحنه رفت. اما واکنش تماشاگران فرانسوی غیرمنتظره بود، زیرا آنان روش ناب بداهه‌سازی در تئاتر را بیشتر از کار بر روی یک متن معین می‌پسندیدند.^{۱۵} «آرین منوشکین» در این اثر بسیار از بداهه‌پردازی بازیگران استفاده کرده و بسیاری از طراحی‌ها و ایده‌های خود را از آنان وام گرفت.

مشارکت تماشاگر در اجرا می‌تواند هم به‌صورت مستقیم اتفاق بیفتد و هم غیرمستقیم. در روش مستقیم، نمایش‌گران حتی مخاطبان را لمس می‌کنند و یا از آن‌ها خواسته می‌شود برای اجرای قسمتی از نمایش، نمایش‌گران را یاری کنند. در ارتباط غیر مستقیم، اجراگر فرض را بر این می‌گذارد که تماشاگر وجود خارجی ندارد و آن را انکار می‌کند. البته اجراهای پست‌مدرن بیشتر بر مشارکت مستقیم تأکید دارند تا غیرمستقیم. در طول مدت اجرا، اجراگران سعی می‌کنند تا از انجام یک عمل واحد، تمرکززدایی کنند و به‌این ترتیب معمولاً به‌طور هم‌زمان چند عمل بر روی صحنه در حال رخ دادن است. بنابراین تماشاگران آزاد هستند عملی را که به آن علاقه‌مند هستند، انتخاب کرده و در آن لحظه بر روی آن تمرکز کنند.

در نمایش‌های رئالیستی هدف، تمرکز بر روی موضوعی واحد است و نمایش قصد روایتی خطی از یک داستان مشخص را دارد و اغلب تماشاگران نمی‌توانند خوانش‌های متفاوت و نامحدودی از اجرا داشته باشند؛ اما برخلاف آن در اجراهایی که در تقابل با شکل کلاسیک اجرای تئاتر قرار دارد، تماشاگر از عناصر سازنده‌ی اجراست. اجرایی که رویدادهای آن قابل پیش‌بینی نیستند و با مشارکت تماشاگر سامان یافته و ساخته می‌شوند. در اجرا به دلیل چندگانگی موضوع و کم‌رنگ شدن محوریت داستان و قصه، به تماشاگر امکان‌های متفاوتی داده می‌شود تا ذهن او را فعال و درگیر کرده و او بتواند اجرا را با توجه به اندیشه و انتخاب‌های خود تکمیل کرده و در نتیجه در ساختن آن شریک باشد.

زمان یک اجرا بسته به طراحی نوع مشارکت تماشاگر، مکان اجرا و جایگاه تماشاگر، متفاوت است. در این اجراها، گاهی ممکن است زمان واقعی اجرا از زمان پیش‌بینی‌شده فراتر رود و این براساس تصمیم گروه اجرایی در زمان اجراست و از قبل قابل پیش‌بینی نیست. مانند اغلب اجراهای جولین بک بنیان‌گذار «گروه تئاتر زنده» که در یکی از اجراهای خود «اکنون بهشت» از تماشاگران خواست که بر روی صحنه بایند و در اجرا مشارکت

داشته باشند. تماشاگرانی که قبول می‌کردند در اجرا مشارکت کنند باید می‌پذیرفتند تا دست به یک آمیزش دسته‌جمعی بزنند و تماشاگرانی که مایل به انجام این کار نبودند می‌توانستند محل اجرا را ترک کرده و یا فقط نظاره‌گر باشند.

«در اجراهای «رابرت ویلسون» نیز به دلیل عدم تسلسل بین رویدادها و مدت زمان طولانی اجرا، تماشاگران می‌توانند در طول اجرا رفت و آمد کنند؛ مانند اجرای «زندگی و دوران ژوزف استالین» که دوازده ساعت به طول انجامید و یا اجرای «پیش‌درآمدی بر کوهستان کا» که در جشن هنر شیراز اجرا شد و یک هفته به دراز کشید. این اثر که از اجراهای محیطی ویلسون محسوب می‌شود، بر روی هفت کوهستان برگزار شد، هفت شبانه‌روز به طول انجامید و سی بازیگر و بیست هنرپیشه‌ی غیرایرانی در آن شرکت داشتند. کوهستان پر بود از اشیای بازسازی‌شده‌ی اساطیری و تماشاگران ناگزیر بودند که سفری را با ویلسون آغاز کرده و در آن مشارکت داشته باشند. اجرا از کوهپایه شروع می‌شد و رویدادها در طول مسیر یک کوه‌پیمایی طولانی اتفاق می‌افتاد اما تماشاگران می‌توانستند در هر لحظه‌ای از اجرا که می‌خواهند اجرا را ترک کرده و در زمان دیگری که دلخواه‌شان بود، برای دیدن ادامه‌ی اجرا به آن مکان بیایند. این اجرا با این که در محیطی واقعی اتفاق می‌افتاد اما در اصل درامی روانی محسوب می‌شد و تماشاگر با شرکت کردن در آن بدون این که بخواد از خود دور شده و نقشی را بازی کند، به خودآگاه خود نزدیک شده و اجرا را دریافت می‌کرد. در اجراهای «ویلسون»، تماشاگران مجبور می‌شوند که همراه با او سفری به ناخودآگاه خود کنند. «ریچارد شکنر» درباره‌ی تأثیر اجراهای ویلسون بر تماشاگران می‌گوید:

«تماشاگران می‌گویند، کارهای ویلسون آرامش‌دهنده و حتی التیام بخش است. به گمان من این بدان خاطر است که ویلسون انگاره‌های خویش را بسیار آهسته شکار کرده، ریتم‌های کند آلفا را برمی‌انگیزد. با این کار، فعالیت مغز را «کند» کرده، قسمت تروفوتروپیک (محافظت‌گرا) نیمکره راست مغز را فعال می‌کند. هم‌چنین اجراهای ویلسون به دلیل آن که عظیم و حقیقتاً مصداق جهان‌نگری‌های حماسی‌اند، به تمامی فراگیر و اطمینان بخش هستند. هنر متداول غربی از عصر رنسانس بدین سو شدیداً تک‌ذهنی، تک‌منظر، فشرده و دوصدایی بوده است در حالی که، آثار ویلسون، چند ذهنی، چند منظر، بسیط و چند صدایی‌اند.»^{۱۶}

درحقیقت اجراهای او، مخاطب را وادار می‌کند که به‌شکلی عمیق روی صحنه‌ها تمرکز کند و آهسته بر روان او تأثیر بگذارد. حرکات بسیار کند و آهسته و نیز تکرار حرکاتی که مفهوم واضحی را در ذهن مخاطب تداعی نمی‌کند، از شگردهای ویلسون، برای نفوذ کردن در اعماق ناخودآگاه تماشاگرانش است.

«ویلسون معتقد است که انسان‌ها احساس‌های خود را در دو سطح به ثبت می‌رسانند. در «پرده‌ی برونی» و در «پرده‌ی درونی». آن چه آگاهانه مشاهده می‌شود بر پرده‌ی برونی به ثبت می‌رسد. حال آن که رویاها و خاطرات بر پرده‌ی درونی ثبت می‌گردد. در نمایش «من/ در پاسیوی خود نشسته‌ام/ این یارو فکر می‌کنم ظاهر شد/ من در عالم هیروت بودم»

۱۶. شکنر ریچارد (۱۳۸۶) *نظریه‌ی اجرا*، مهدی نصرالله‌زاده. صفحه ۳۹۴، تهران، انتشارات سمت.

صدای بازیگران توسط یک بلندگو تقویت می‌شد، به‌طوری‌که گویی تماشاگران به خلوت درونی‌ترین افکار آنان راه یافته‌اند؛ روش ویلسون در نشان دادن احساسات و ادراک‌هایی که بر «پرده‌ی درونی» ثبت می‌شود، بدین گونه است.

او بر این اعتقاد است که کارش در چندین سطح «آگاه» تأثیر می‌گذارد و ذهن را آشفتگی می‌کند و آمیزه‌ای از هر دو پرده را در ذهن ته‌نشین می‌سازد. به‌طوری‌که تماشاگر گاهی باورش می‌شود که چیزی را دیده یا شنیده که واقعیت خارجی نداشته است. ویلسون در کار با کودکانی که دارای نارسایی مغزی هستند نشان داده که در حالی که افراد کر و کور دارای ادراک‌های مبهم هستند، باز هم می‌توانند از لحاظ توانایی «پرده‌ی درونی» را ببینند و بشنوند. او در نمایش‌های خود در پی این است که تماشاگران و بازیگرانش را در حالت مشابهی از آگاهی مبهم و پیچیده غرق سازد، به‌طوری‌که استفاده از وسایل بیانی معمولی، دیگر ممکن نباشد.^{۱۷}

در اجراهای معاصر که رویکردی متفاوت به حضور تماشاگر دارند، بسته به نوع اجرا، تماشاگر فرصت آن را می‌یابد که نقشی را که به عهده‌ی او گذاشته‌اند با توجه به تجربیات بنیادی شخصی‌اش ایفا کند و به‌این‌ترتیب تماشاگر، هم دریافت‌کننده‌ی رویداد اجرا است و هم، کنش‌گر آن. تماشاگران سازندگان معنای اجرا هستند؛ آن‌ها در چرخه‌ی دلالت‌گر اجرا با تفسیر رابطه‌ی دال و مدلول‌های اجرا، به ساختار اجرا دست یافته و با توجه به الگوی اجرا که برحسب طراحی کارگردان می‌تواند ساده یا پیچیده باشد، اجرا را پردازش می‌کنند. رفتار تماشاگر تحت‌تأثیر متغیرهای گوناگونی قرار دارد؛ از قبیل:

انتظارات پیش از اجرا

نحوه و مکان نشستن

توانایی تمرکز

حال و هوای روحی هنگام داخل شدن به فضای تئاتر

ویژگی‌های فردی

میزان تحصیلات

تجربه‌های تئاتر پیشین^{۱۸}

درجه جامعه‌پذیری ذاتی^{۱۹}

کارگردان قادر به کنترل و پیش‌بینی سلیقه شخصی و تجربه‌های قبلی تماشاگر و برداشت‌های لحظه‌ای او نیست؛ اما می‌تواند از یک سو با شفاف‌سازی و انسجام‌بخشی^{۲۰} به انتخاب‌های خود و در نتیجه به حداقل رساندن تأثیرگذاری عوامل خارجی بر نظام نشانه‌ای اجرا، یک اجرای یکپارچه و منسجم فراهم کند و از سوی دیگر آگاهانه و از روی قصد قبلی،

۱۷. روز-اوتز جیمز (۱۳۷۶) تئاتر تجربی، مصطفی اسلامی، صفحه ۱۵۷، تهران، انتشارات سروش.

18. Theatergoin

19. INHERENT Sociability

20. Consistency

اجرای پراکنده^{۲۱}، گنگ^{۲۲} و فراواقعی^{۲۳} تدارک ببیند که در آن آشفتگی (وحدت نداشتن)، ابهام و نداشتن تعیین دیداری و شنیداری از پیش، زمینه‌چینی شده باشد. بی‌نظمی، سردرگمی و ابهام، ذهن تماشاگر را در مسیر پذیرش یک الگوی جدید تجربه‌ی تئاتری به‌چالش می‌کشد و شفافیت، وضوح و وحدت به دریافت‌های فردی تماشاگران، وحدت و اتفاق نظر می‌بخشد.

«در تار و پود هر نمایش موفقی، زنجیره‌ی علایم ارسالی ازسوی متن به بازیگران و از بازیگران به تماشاگران و بالعکس، چرخه‌ی دراماتیکی را تکمیل می‌کند که در آن تماشاگر سهم به‌سزا و غیرقابل انکاری دارد. درام یا نمایش دراماتیک، نیازمند تماشاگر است تا کلید حرکت این چرخه را روشن کند. نبود تماشاگر به معنی فقدان چرخه است و بدون وقوع و تحقق این چرخه، نمایشی وجود نخواهد داشت و این نخستین گام به سوی نتیجه‌گیری انتقادی بعدی است. یک درام «بد» حاصل غیبت این چرخه‌ی دراماتیک است و فقدان یک چنین چرخه‌ای به معنی عدم تحقق یک تجربه‌ی اصیل دراماتیک خواهد بود.» (جی ال. استیان، ۱۹۷۵: ۲۴)^{۲۴}

بدون تردید تماشاگر، نشانه‌های خاص خود را (در فضای تئاتر) منتشر می‌کند و خود آن‌ها را می‌خواند؛ دال‌ها و نشانه‌هایی که در شکل‌گیری مفاهیم یک اجرا موثر هستند.^{۲۵} در آثار پست‌مدرن، طراحی ایده‌ی اجرا در جهت قرار دادن تماشاگر در فضایی سیال است تا او بتواند بدون هیچ قیدوبندی در مکانی جدید و یا مکانی معمولی اما فضایی متفاوت فرایند اجرا را دنبال کند. تماشاگر پس از ورود به حریم اجرا، تبدیل به بخش غیرقابل انکار اجرا می‌شود. او باید در چرخه‌ی اجرا نشانه‌های ازپیش‌تعیین‌شده را شناسایی کرده و با توجه به میزان توانایی و دانشی که از رمزگان موجود دارد، اجرا را دست بگیرد. رمزگان اجرا معمولاً رمزگانی فرهنگی است تا تماشاگر گمراه نشده و بتواند آن‌ها را دریافت کرده و واکنش متقابل نسبت به اجراکنندگان داشته باشد. چه‌بسا ممکن است دریافت و خوانش یک تماشاگر بسیار متفاوت از نشانه‌های تأکیدگذاری‌شده از جانب اجراگران باشد اما اجرا باید چنان گسترده و چندبعدی باشد که هم‌سو شدن تماشاگر با اجرا و همین‌طور مخالفت او با توالی اجرا و یا بی‌اعتنا شمردن عناصر رمز گذاری شده در اجرا، هیچ کدام خدشه‌ای در روند اجرا و جایگاه تماشاگر به‌عنوان بخشی از ساختار اجرا وارد نکند.

«تماشاگر از طریق تجربه‌ی روزمره‌اش در رمزگردانی و رمزگذاری نشانه‌های اجتماعی (همانند نشانه‌های تئاتری)، درک بالایی از نشانه‌های تئاتری، چه به‌صورت آگاهانه و چه در سطح ناخودآگاه، دارد. روشن است که واکنش یک تماشاگر نسبت به صحنه و کنش و ظاهر و رفتار بازیگر در نقش، اغلب محصول تجربه‌ی اجتماعی و اطلاعات عمومی فرهنگی آن تماشاگر است. اطلاعاتی که او به‌عنوان مثال نسبت به چیزهایی از قبیل محیط‌های خانوادگی، آیین‌های اجتماعی، کدهای لباس پوشیدن، حالت صورت، زبان اشاره

21. Disjointed

22. Ambiguou

23. Sural

24. G.L. Styan

۲۵. ویتور جان (۱۳۸۶) *کارگردانی تئاتر پست‌مدرن*، صمد چینی‌فروشان. صفحه ۱۱۳، تهران، انتشارات نمایش.

و ارتباط‌های موقعیتی دارد. با توجه به این که محیط اجتماعی از نظام‌های ارتباطی میان اشخاص و یا گروه‌ها تشکیل می‌شود و این که نمایش تئاتری (چه نمایشی تقلیدی باشد و چه درجات مختلفی از انتزاع باشد) با منعکس کردن تعامل اجتماعی سر و کار دارد، نتیجه می‌شود که تماشاگر با درک اجتماعی، به «درک» نمایش خواهد رسید.

«پییر گیراد»^{۲۶} با بررسی خود در مورد رمزهایی که برقراری ارتباط و دلالت اجتماعی را کنترل می‌کنند، چهار گروه فعالیت اصلی را شناسایی می‌کند:

۱. تشریفات، که عملکرد آن ایجاد و تنظیم کردن ارتباط است.

۲. آیین‌ها، که وفاداری و همبستگی اشخاص به وظایف مذهبی، ملی و اجتماعی که جامعه معین کرده است را مورد تأکید قرار می‌دهد.

۳. شیوه‌های رایج که بر عضویت در یک گروه خاص، چه به‌عنوان یک حقیقت یا چه به‌عنوان یک آرمان، پافشاری می‌کند.

۴. بازی‌ها، ارائه‌کننده‌ی یک واقعیت اجتماعی‌اند که در آن شرکت‌کننده‌ها در موقعیتی قرار می‌گیرند که باید بازی کنند و جنبه‌های آن واقعیت اجتماعی را به‌طور موثری تجربه می‌کنند.» (آستن آلن و ساوانا جرج، ۱۹۷۵: ۹۲۸)^{۲۷}

تماشاگر با شرکت جستن در تئاتر این آزادی را دارد که برحسب تجربه‌ی اجتماعی، فرهنگ، سطح دانش و حتی وضعیت جسمی خود، رابطه‌ای متفاوت با اجرا برقرار کند. این که هر تماشاگر می‌تواند در چه شعاعی از اجرا قرار گیرد، بسیار به سطح توانایی او در پردازش نشانه‌ها و نوع خوانش او از رمزگان اجرا بستگی دارد که البته این خصیصه‌ای مشترک در تمام آثار پست‌مدرن محسوب می‌شود. سطح توانایی تماشاگران در افزودن معنایی در کنش اجرا متغیر است. تماشاگران در هر اجرا با نظام‌های نشانه‌ای متعددی روبه‌رو هستند و هر تماشاگر بسته به نوع ادراک خود از آن نظام و همین‌طور با توجه به پیشینه‌های روان‌شناختی خود نسبت به اجرا ابتدا درکی درونی داشته که گاهی منجر به واکنش‌های شخصی در یک لحظه از اجرا می‌شود. البته این آزادی برای مخاطب وجود دارد تا از طریق مشارکت فعال و تعامل با ساختار دال و مدلولی اجرا، خوانشی متفاوت از اجرا داشته و گاهی بدون رعایت سلسله‌مراتب اجرا، نظم اجرا را به هم ریخته و از نو، نظام ساختاری جدیدی را تولید کند.

از منظر پدیدارشناسی، اجراگران در پی رسیدن به غایت تجربه‌ی حسی در اجرا میان خود و تماشاگران هستند. حتی در برخی موارد، اجراگران سعی بر اعمالی می‌کنند تا تماشاگران را در تجربه‌ی حسی خود شریک کنند. در اجرا، کنش که به شکل تجربه‌ای زیسته بین آگاهی فردی تماشاگران و جریان زنده‌ی رویدادها در نوسان است، در طول زمان دریافت می‌شود. درواقع این جریان رفت و برگشت امکان دست‌یافتن به کنش را توسط تماشاگر می‌دهد، تا تماشاگر بتواند رابطه‌ی خود را با کنش در سطحی مستقل از توهّمات ناشی از تقلید یک زندگی واقعی و با اتکا بر پیش‌فرض‌های فردی و اجتماعی خود پیدا

26. Pierre Guiraud

۲۷. آستن آلن، ساوانا جرج (۱۳۸۶) *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتر*، داود زینلو، زیر نظر فرزانه سجودی. صفحه ۱۹۸، تهران، انتشارات سوره مهر.

کند. تماشاگر در طول یک اجرا پیوسته در حال پیوند و گسست بین جهان خود و جهان نمایش است و از آن‌جا که جهان خود برگرفته از اجتماع و محیط زیسته‌ی اوست، محیط اجتماعی به‌طور ناخواسته، در مکانیزم پردازش او از سطوح مختلف اجرا تأثیر بسیاری دارد. تماشاگر از هنگامی که در دایره‌ی اجرا قرار می‌گیرد، با فرض هرگونه بافت اجتماعی و فردی همواره در حال پیدا کردن رابطه‌ی خود با متغیرهای اجرا و به‌خصوص اجراگران است.

کشف این رابطه و چگونگی پردازش آن می‌تواند نمود عینی، آنی و حسی داشته باشد و یا درشکلی دیگر تأثیری پدیداری در سطح خرد ایجاد کند.

«ما در زندگی روزمره‌ی خود ناگزیر از ارتباط با دیگران هستیم. ما بخشی از خود و جهان خود را از آگاهی و شناخت دیگران نسبت به خود به‌دست می‌آوریم. در هر حال پدیدارشناسی به این واقعیت توجه می‌کند که بودن در جهان مستلزم مواجهه با دیگران است، و بخشی از آگاهی ما از آن است که دیگران ما را درک می‌کنند، در مورد ما قضاوت می‌کنند و محدودیت‌هایی را بر ما اعمال می‌کنند.»^{۲۸}

پس دیگران بخشی از جهان ما هستند. حال ما در اجرای یک تئاتر که وجه تمایزش با سایر هنرها، زنده و در لحظه بودن و هم‌چنین ویژگی زمانی و مکانی بودن آن است، در حال بازنمایی جهان نیستیم؛ بلکه تئاتر بخشی از جهان تماشاگران به‌حساب می‌آید و تماشاگران نیز بخش فعال و سازنده‌ی جهان نمایش هستند که همراه اجراگران نمایش تجربه‌ی زیسته‌ی خود را در ساخت جهان نمایش به‌کار می‌بندند. این‌جاست که «ما» و «دیگران» و «دیگران» و «ما» شکل می‌گیرد. سیلانی از تأثیرات متقابل کنش بین اجراگران و تماشاگران که به «بودن» و «حضور» در اجرا معنی می‌دهد.

در پدیدارشناسی، زنده نگه داشتن جریان زندگی مسلم و ضروری شمرده می‌شود. البته این به‌معنای ساختن شکل بیرونی زندگی در مقیاس کوچک‌تری در صحنه‌ی تئاتر نیست. بلکه زمانی زنده بودن و جریان رویدادها درک می‌شود که در لحظه خلق شده و تماشاگر نیز آن را به‌صورت آنی در لحظه دریافت کند. به‌بیانی دیگر، درک سوژه‌ی زنده و قابل‌باور در جریان تجربه‌ی مستقیم.

چالش مشارکت در تئاتر تجربی معاصر

در دنیای امروز، وقتی از تئاتر معاصر حرف می‌زنیم، از گوناگونی روش‌ها برای بیان نادانستنی‌ها حرف می‌زنیم. وقتی انبوه رسانه‌ها به متنوع‌ترین شکل ممکن تماشاگران را تغذیه می‌کنند، وقتی به‌راحتی با فشار دادن تنها یک کلیک می‌توانی به «پخش زنده» در هر جای دنیا دست پیدا کنی پس تئاتر یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های خود را از دست داده است.

تئاتر از دوران باستان تا اکنون در تلاش بوده تا تجربه‌ای جمعی را با تماشاگران به اشتراک بگذارد اما همان‌طور که خاصیت بشر گمراهی است، گمراه شد، بازگشت، دوباره گمراه شد و حالا در دنیایی ارتجاعی دست‌وپا می‌زند. تئاتر چاره‌ای ندارد جز این که

به خاستگاهش برگردد. به نیاز. به آن چه اگر نگوییم، ادامه‌ی حیات‌مان دشوار خواهد بود. پیرامون ما چه چیزی جلب‌نظر می‌کند؟ انبوهی از لباس‌های شبیه به هم. انبوهی از مغازه‌های رنگارنگ که اجناس مصنوعی خود را به راحتی به خورد ما می‌دهند و تلویزیونی که هر روز به ما می‌گوید با چه زبان و لحنی سخن بگوییم. انسان معاصر، اولین هویت خود را از تنهایی می‌گیرد و شبیه به ماشینی بی‌اراده برای ادامه‌ی بقا جان می‌کند. انسان معاصر نیاز به تئاتر معاصر دارد و تئاتر معاصر حاصل نمی‌شود مگر با شناخت انسان که این، خود امری است بسیار دشوار و به شدت عمیق.

دهه‌ها گذشته است از روزگاری که تلاش و اراده‌ی فردی بشر (قهرمان) می‌توانست قصه‌ها را پیش ببرد و به سرانجام برساند. «فرجام‌ناپذیری» یکی از مولفه‌های اصلی قصه‌های امروزی است. انسان بدون سرنوشت! حالا می‌توان به ارزش و جایگاه ریشه‌ها فکر کرد. به این که چه چیزی در آیین‌ها اتفاق می‌افتاد که نیاز انسان را از جهات مختلف تامین می‌کرد و اکنون چه بلایی بر سر آیین‌ها آمده است. از زمانی که آیین‌ها رنگ عوض کرده‌اند و به پدیده‌های متغیر مختلف تقسیم و تبدیل شده‌اند، انسان همواره خود را عادت داده و احتمالا در آینده نیز خواهد داد. یکی از مهم‌ترین نیازهای انسان، نیاز به «تماشا شدن» و «تماشا کردن» است. این همان ایده‌ای است که در قرن معاصر تئاتر را به چالش کشیده، به نحوی که گویی تماشاگر بابت میل به تماشا شدن، سهم‌خواهی می‌کند و سازندگان تئاتر را بر آن می‌دارد که روش‌هایی برای بالا بردن میزان مشارکت مستقیم او با اجرا طراحی کنند.

امروزه فوتبال جای جشن‌های آیینی دوران باستان را گرفته، امروزه سینما نیازهای عمومی و عاطفی بخش زیادی از مردم را تامین می‌کند اما تئاتر هم‌چنان در محدودیت است و البته همین کم بودن و خاص بودن، راه را برای بیان‌های متفاوت باز کرده است. تئاتر، قرن‌های دیگری هم که بگذرد جای هنری عمومی هم‌چون سینما را نخواهد گرفت. تئاتر باید در حصار بماند تا هویت خود را حفظ کند. تئاتر کارخانه‌ی ساخت مصنوعات نیست که یک‌بار تولید کند و یک‌بار، مصرف شود. تئاتر هر شب از نو، تولید یا به بیان درست‌تر، بازتولید می‌شود.

تئاتر معاصر به دلیل طبیعت سرکش و رام‌نشدنی خود، هویت خود را از حضور بی‌واسطه، تاثیرگذار و تاثیرپذیر تماشاگر می‌گیرد و درنهایت کیفیت اجرا، محصول میزان رمزگذاری اجراگران و رمزگشایی تماشاگران است. بنابراین تئاتر تجربی ناخواسته وارد نظامی از نشانه‌های قابل‌تأویل می‌شود و اجرا را از سطح دلالت‌های صریح و روشن به دلالت‌های ضمنی و قابل‌تفسیر افزایش می‌دهد. نکته‌ی جالب این که تئاتر تجربی داعیه‌ی چنین کاری را ندارد و اساسا میل‌اش به برهم زدن نظام‌های ساختاری است اما در عمل، یک اثر تجربی به دلیل متفاوت بودن و خاصیت آشنایی‌زدایی خود و تلاش برای عمده کردن جزئیات ساختاری در فرم اجرا، یک نظام نشانه‌ای تأویل‌پذیر را خلق می‌کند. یعنی نتیجه، ضدروش، کار می‌کند که این خود، یک ویژگی منحصر به فرد در تئاتر تجربی است. در تئاتر تجربی پس‌وپیش از اجرا اهمیتی ندارد و هرچه است همان لحظه است و بس. از قصه‌گریزان است و حتی اگر مجبور به قصه‌گویی شود، روشی شورآفرین، معترض، غیرمرسوم و بدون زرق‌وبرق

و تو خالی پیدا می‌کند. تئاتر معاصر در قاعده نمی‌گنجد، همان چیزی است که در لحظه‌ی دیدن و ادراک اتفاق می‌افتد.

تئاتر در ادوار مختلف دعوی استعلایی بودن داشته است. گویی رسالتی در پالوده کردن جهان دارد و تمام زیبایی‌شناسی خود را در آثار مختلف برپایه‌ی همین تعریف استوار کرده است اما در قرن معاصر، ریخت‌شناسی هنر و زیبایی‌شناسی آن تغییری بنیادین کرده است. شاید به‌نظر برسد که هنر نوگرا و امروزی، گسستی از استعلا به‌شمار بیاید اما باید بپذیریم که برحسب زمانه، خوانش‌های متفاوت هر اثر هنری، تفسیری جدید از انسان استعلایی شده و در نتیجه هنر او، پیش روی ما می‌گذارد. هنر انسان محور که شوریده بر تمام قواعد و اصول، از نمادگرایی افراطی فاصله گرفته و نشانه‌های شخصی تولید می‌کند. در این تئاتر هیچ‌کس نماینده‌ی جمع کثیری از انسان‌ها نیست. این تئاتر پروپاگاندا تولید نمی‌کند و اعتقاد ندارد که رسالتی بر تغییر اخلاقی جهان دارد. تئاتر نوگرای امروز، در روش‌های مختلف به‌دنبال کشف زبان تازه‌ای برای بیان «انسان» است و در همان لحظه که به تعریف می‌رسد، در مقابل آن تعریف، شورش کرده و آن را به‌چالش می‌کشد. تئاتر دیگر نگاهی روان‌شناسانه به پدیده‌ها ندارد و گویی هر اتفاقی در جهان یا هر عملی که از انسان سر می‌زند، توجیح منطقی یا غیرمنطقی خود را پشت‌سر گذاشته و همه‌چیز قابل‌درک است. تئاتر معاصر مرحله‌ای پس از ادراک منطقی و چرایی پدیده‌ها است. به این ترتیب، از قصه‌ها و روابط علت و معلولی فاصله گرفته و با زیبایی‌شناسی منحصر به فرد یک اثر مواجه می‌شود. تاثیرگذاری آنی، فارغ از این که قصه‌ها از کجا آغاز و به کجا ختم می‌شوند.

نتیجه گیری

هر پدیده، حادثه یا رویدادی می تواند تبدیل به عامل تماشا برای کسانی باشد که در دایره‌ی مکانی آن رویداد قرار گرفته‌اند. حال اگر این عوامل به صورتی تنظیم یا مدیریت و یا طراحی شود و در مکانی مشخص شده به اجرا درآید و به کمک مکان، فضایی جدید را تولید کند، انسان را از بیننده‌ای ساده خارج کرده و به تماشاگر تبدیل می کند. البته تماشاگر تئاتر، در بیشتر مواقع با تصمیم قبلی و خواست شخصی به دیدن تئاتر می رود، همان طور که مثلاً تماشاگر فوتبال با تصمیم شخصی به استادیوم رفته و برای تماشای فوتبال بلیت تهیه می کند.

این که اجرای تئاتر از کجا آغاز می شود و عوامل تئاتر چه چیز یا کسانی هستند، همیشه محل مناقشه بوده است. در دوران باستان نویسندگان همه کاره‌ی تئاتر محسوب می شده و بدون حضور او تئاتر بی معنا بوده؛ در دوره‌های بعدی این بازیگر بوده که یک‌ه‌تاز صحنه‌ی نمایش بوده و مفهوم ستاره از همان جا آغاز می شود. در آن دوره در بیشتر مواقع بازیگران یک نقش ثابت داشته و برای ایفای همان نقش شهرت داشته‌اند، مانند بازیگر نقش هملت که همیشه هملت را بازی می کرده، حتی هنگامی که پیر شده و از سن واقعی نقش بزرگ‌تر است، تماشاگر می پذیرد که او هملت واقعی است. دوره‌ی بعد، دوره‌ی کارگردانی است؛ در این مقطع، با تعریف جدید از کارگردانی و دقت بر طراحی یک اجرا توسط کارگردان، تغییری در شکل نگاه به تئاتر به وجود می آید. اما در همه‌ی دوره‌های تاریخی تئاتر، تماشاگر جزء جدایی ناپذیر تئاتر محسوب می شده است. در بسیاری مواقع می توان یک یا چند عامل مهم تئاتر را حذف کرد اما ماهیت تئاتر تنها با حضور تماشاگر است که معنی پیدا می کند. در ابتدای قرن بیستم توجه به تماشاگر، موردنظر بسیاری از تئوری پردازان قرار گرفت و درباره‌ی اهمیت تماشاگر در تئاتر نظریه‌های مختلفی نوشته شد. تا جایی که در حوزه‌های دیگر مانند نشانه‌شناسی نیز مورد توجه قرار گرفت. در این پژوهش سعی بر آن بود که به جنبه‌های مختلف تماشاگر نگاه شود اما از آن جا که این بحث بسیار گسترده است، آن چنان که باید، نمی توان درباره‌ی همه‌ی جنبه‌های آن نوشت. اما سعی پژوهش گر این بوده که به تماشاگر و رابطه‌ی آن با اجرا بپردازد و برای این تحقیق، تئاتر معاصر و تئاترهای آلترناتیو را در نظر گرفته است.

شکل رابطه‌ی تماشاگر با یک نمایش به دوران باستان و آیین‌ها بازمی گردد. هنگامی که انسان‌ها در مواقع مختلف مانند جشن‌های سالانه یا جشن‌های پس از شکار و غیره، دور هم جمع می شدند و به رقص و پایکوبی می پرداختند و این جشن‌ها به مرور زمان بزرگ تر شده و دامنه‌ی گسترده‌تری از مردم را دربر می گیرد. مردمی که نیاز خود را در این رابطه پیدا می کردند. این آیین‌ها کم کم ساختارمند شده و قراردادهایی را در خود می پذیرد، قراردادهایی که تماشاگران و اجراگران که معمولاً یکی هستند، به آن پایبندند. با به وجود آمدن تمدن و شناخت انسان از جهان اطراف خود، این پدیده نیز پیشرفت می کند. انسان‌ها در جشن‌های خود برای یک دیگر داستان‌هایی واقعی و یا تخیلی تعریف می کنند و به مرور زمان مسایل هستی‌شناسی و تقدیرگرایی در داستان‌هایشان رخ می نماید. انسان در این مقطع به دنبال شناخت خود و رابطه‌ی خود با جهان پیرامون خود است. این آیین‌ها و

نمایش‌های آیینی در واقع برای رفع نیازهای انسان برگزار می‌شود. کم‌کم در این نمایش‌ها یک نفر برای دیگران داستانی را بیان، یا نمایشی را اجرا می‌کند و بعد نفرات بیشتری به‌عنوان بازیگر به آن اضافه می‌شود. تا جایی که مکان نمایش نیز تغییر کرده و میان کسانی که اجرا می‌کنند و کسانی که تماشاگر هستند، تمایزی ایجاد می‌شود. اجراها گاهی تا چند شبانه‌روز به‌طول می‌کشیده و تماشاگران از شهرهای مختلف به مکان نمایش می‌آمدند و در این مدت در همان مکان غذا خورده و گاهی می‌خوابیدند. اما امروزه با تغییراتی که در نظام اجتماعی به‌وجود آمده و قراردادهای تئاتر نیز تغییر کرده است. تماشاگر امروز با توجه به پیشرفت سریع تکنولوژی، اینترنت و سینما، دیگر طاقت اجراهای طولانی را ندارد. همین‌طور تعداد تماشاگران آثار کلاسیکی که تنها به اجرای صحیح نمایشنامه بسنده می‌کنند، روبه‌کاهش است. انسان امروز، بی‌قرار است و میل به تغییر و دخالت در اجرای تئاتر را دارد و این میل به‌خصوص در چند دهه‌ی اخیر بسیار قابل‌توجه است.

با این حساب نمی‌شود تماشاگر را که از ارکان اساسی تئاتر است، نادیده گرفت و فارغ از سلیقه و دغدغه‌ی او، تئاتری اجرا کرد. این تفاوت‌ها و تغییرات باعث دگرگونی در تئاتر معاصر شده است. به‌طوری‌که شکل‌ها و شیوه‌ها متفاوتی در تئاتر معاصر اجرا می‌شود. شیوه‌هایی که در آن تماشاگر یک عنصر منفعل تکیه داده بر صندلی مخملی نیست، بلکه بخشی از اجراست که هرگونه واکنش او در روند اجرا موثر است. چه بسیار اجراهایی که بر اساس مشارکت مستقیم تماشاگر طراحی می‌شود.

درست است که در پنجاه سال اخیر خیل این‌گونه اجراها روبه‌افزایش است اما نگاه جدی به حضور تماشاگر در اوایل قرن بیستم و با برتولت برشت آغاز می‌شود. اوست که اعلام می‌کند، تماشاگر باید در اجرا فعال بوده، فکر و انتقاد کند و اگر این‌گونه نباشد، اجرای تئاتر امری بی‌هوده است. او شیوه‌هایی را به‌کار برد تا در وهله‌ی اول به تماشاگر بگوید که در حال دیدن تئاتر است و نباید در توهم واقعیت فرو رود، سپس با توجه به روند اجرا، واکنش نشان دهد.

«تئاتر پست دراماتیک یک تئاتر «پست برشتی» است و در فضایی قرار می‌گیرد که با قضیه‌ی برشتی «حضور» فرایند نمایش در آن‌چه نمایش داده شده (هنر مونسترسیون) و با توقع او از یک «هنر تماشاگر» نو گشایش یافته است. در همین زمان، تئاتر نو سبک سیاسی، گرایش به تعصب و خودستایی عقلانیت در تئاتر برشت را رها می‌کند و در عصری عمل می‌کند که جانشین سلطه‌ی مقتدرانه فریافت تئاتری برشت شده است. پیچیدگی این روابط در این واقعه روشن می‌شود که رابرت ویلسون می‌توانست توسط «هاینر مولر» وارث مشروع برشت تلقی شود: «در این تئاتر، تئاتر عروسکی کلاسیک صاحب یک فضای بازی است و درام حماسی برشت صاحب یک پیست رقص»^{۲۹}

برتولت برشت بر بسیاری از کارگردانان پس از خود تأثیر گذاشته است. به‌طوری‌که می‌توان گفت کارگردانی پس از او دچار تغییری بنیادی شد و تمام نظام‌های اجرای تئاتر، شکل و قرارداد خود را با توجه به حضور فعال و ضروری تماشاگر تغییر داد. کارگردانانی نظیر یژژی گروتفسکی، آنتونن آرتو، یوجینیو باربا و غیره...

تئاتر خیابانی نیز در این شکل جدید تئاتر معاصر تأثیر به‌سزایی داشته است. به‌طوری‌که بعدها «هپنینگ‌ها» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها، توسط بسیاری از کارگردانان به اجرا در می‌آید. هپنینگ از آمریکا شروع می‌شود اما چه‌بسیار کارگردانانی، در جاهای دیگر دنیا بدون اطلاع از آن، هپنینگ اجرا می‌کردند، مانند تادئوش کانتور، کارگردان لهستانی‌تبار. این نمونه، نشان‌دهنده‌ی نیاز جمعی و تاریخی کارگردانان و اجراگران تئاتر به‌روی آوردن مواجهه‌ی مستقیم با تماشاگر است.

در این‌گونه تئاترها که تماشاگر هویتی فعال دارد، ساختمان اجرا با توجه به نوع مشارکت او طراحی می‌شود. به‌گونه‌ای که اجراگر و تماشاگر در زمانی واحد درگیر کنش و رخدادهای اجرا شده و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد.

فهرست منابع

- آستن، آلن ساوانا، جرج. (۱۳۸۶) *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتر*، داود زینلو، زیر نظر فرزانه سجودی. تهران، انتشارات سوره مهر.
- الام کر. (۱۳۸۳) *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، فرزانه سجودی. چاپ اول، تهران، نشر قطره.
- آندره شائفر و دیگران. (۱۳۸۳) *دائرة المعارف پلئاد*، نادعلی همدانی و آزاده مستعان. تهران، انتشارات نمایش.
- براکت، اسکارگ. (۱۳۸۳) *تاریخ تئاتر جهان*، هوشنگ آزادی‌ور. جلد سوم، چاپ دوم. تهران، نشر مروارید.
- بنت، سوزان. (۱۳۸۶) *تماشاگران تئاتر*، مجید سرسنگی. تهران، انتشارات نمایش.
- برشت، برتولت. (۱۳۷۸) *درباره‌ی تئاتر*، فرامرز بهزاد. چاپ دوم، تهران، انتشارات خوارزمی.
- تیس له‌من، هانس. (۱۳۸۳) *تئاتر پست دراماتیک*، نادعلی همدانی. تهران، نشر قطره.
- حسینی مهر، ناصر. (۱۳۸۳) *پیشروان تئاتر اروپا*، جلد ۲. تهران، نشر قطره.
- حسینی مهر، ناصر. (۱۳۸۷) *تئاتر جزیره‌ی کوچک آزادی یوجینیو باربا و تئاتر اودین*. تهران، انتشارات نگاه.
- رولان، رومن. (۱۳۸۸) *تئاتر مردم*، مجتبی میثمی. تهران، نشر پژواک کیوان.
- روزاؤنز، جیمز. (۱۳۷۶) *تئاتر تجربی*، مصطفی اسلامی. تهران، انتشارات سروش.
- ژان دووینیو. (۱۳۷۹) *جامعه‌شناسی هنر*، مهدی سبحانی. تهران، نشر مرکز.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی کاربردی*. ویرایش دوم، تهران، نشر علم.
- شکرن، ریچارد. (۱۳۸۶) *نظریه‌ی اجرا*، مهدی نصرالله‌زاده. تهران، انتشارات سمت.
- شیدلوفسکی، رومن. (۱۳۵۲) *تئاتر در لهستان*، ج. نوائی. تهران، نشر دنیلی دانش.
- علیزاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۳) *رویکردهایی به نظریه‌ی اجرا*، مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین. تهران، نشر ماکان.
- فورتیر، مارک. (۱۳۸۸) *نظریه‌ی تئاتر*، فرزانه سجودی و نریمان افشاری. تهران، انتشارات سوره مهر.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۸) *در جست‌وجوی نشانه‌ها*، لیلا صادقی‌تینا امرالهی، ویرایش دکتر فرزانه سجودی. تهران، نشر علم.
- مینیون، پل لویی. (۱۳۸۳) *چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم*، قاسم صنعوی. تهران، نشر قطره.
- نمایی از نمایش. (۱۳۸۴) *جستاری در باب هنر تئاتر*، مسعود نجفی. تهران، انتشارات سپیده سحر.
- ویتمور، جان. (۱۳۸۶) *کارگردانی تئاتر پست‌مدرن*، صمد چینی‌فروشان. تهران، نشر نمایش.

تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن بر اساس نظریه ی یوجینیو باربا

■ محسن حکیمی

■ حمیدرضا افشار [نویسنده مسئول]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۴/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۸/۲۴

تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن بر اساس نظریه ی یوجینیو باربا

محسن حکیمی | دانشجوی کارشناسی ارشد بازیگری، مؤسسه آموزش عالی نبی اکرم تبریز (ص)

دانشیار، دانشکده ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران

حمیدرضا افشار

چکیده

دراماتورژی مرحله‌ی نخست یک اجرا است که نه با متن آغاز می‌شود و نه با اتمام نمایش پایان می‌یابد. اهمیت استفاده از این اصطلاح برای بارها، در مرکز توجه قرار دادن کنش و تأکید بر فرآیند آماده‌سازی بازیگر است. دراماتورژی از این منظر، تکنیکی برای اجرای کنش‌های واقعی در جهان داستانی فضای صحنه‌ی دینامیک محسوب می‌شود. فضای دینامیک در طراحی صحنه، ترکیبی از نور، صدا و تصویر است. با این تفاوت که تکنولوژی نقش مؤثری در جنبه‌های تصویرسازی و ترکیب‌بندی ایفا کرده و فضای اجرا را همانند فضای مونتاژ نشان می‌دهد. این موارد از ارکان مهم تئاتر پست مدرن شناخته می‌شوند. در این تئاتر تجهیزات الکترونیکی، به کمک کارگردان شتافته و به او انعطاف‌پذیری و حق انتخاب بیشتری می‌دهند. در این فضای نوین، برعکس فضای دوبعدی طراحی صحنه کلاسیک که با پیشروی رویدادها متوجه داستان می‌شویم، خط داستانی مشخصی وجود ندارد. به همین دلیل حرکات بدن بازیگر، برای بیان احساس یا داستان‌گویی نیست، بلکه برای تنظیم عناصر فعال اجرا در فضا است. با رشد روزافزون نمایش‌های بدون متن و با رویکردهای مختلف در حوزه‌ی مطالعات اجرا، بررسی رفتار و مناسبات بازیگر در این فضا ضرورت دارد. از این رو پژوهش با رویکرد پست مدرن به دنبال چگونگی رابطه یا کنش بازیگر در جایگاه دراماتورژ با فضای صحنه‌ی دینامیک تئاتر پست مدرن است. هدف از طرح این سؤال دست یافتن به معنای جدید رفتار و تکنیک بازیگر است. پژوهش حاضر، به لحاظ روش توصیفی تحلیلی و از نظر شیوه‌ی گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. تجزیه و تحلیل داده‌ها، به صورت کیفی بوده و برای انتخاب آزمودنی‌ها از روش نمونه‌گیری غیر تصادفی استفاده شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد، فضای دینامیک نتیجه‌ی به وحدت رسیدن ابزار دیجیتال، رسانه، تکنولوژی و بدن است. در این فضا روابط جدیدی بین بازیگر و بدنش تعریف می‌شود، به این معنی که ارگان واحدی می‌سازند. بازیگر در تعریف جدید، بدن و صدایی است که در فضا هویت می‌یابد و به تنهایی چیزی جز بخشی از یک کل منسجم نیست.

واژگان کلیدی

تئاتر پست مدرن - فضای صحنه‌ی دینامیک - دراماتورژی بازیگر

مقدمه

امروزه به دنبال انقلاب پدیدآمده در فن آوری، در برخی تولیدات تئاتری با چندین نظام نشانه‌ای در اجرا روبه‌رو هستیم که در یک هم‌زمانی در اجرا، از طریق میزانشن مورد استفاده قرار می‌گیرند. در رویکرد جدید، عناصر زبانی که از شاخصه‌های اصلی تئاتر کلاسیک محسوب می‌شوند یا به‌طور کلی حذف شده‌اند و یا اهمیت خود را ازدست داده‌اند. «تفاوت بین تئاتر مبتنی بر متنی که از قبل نوشته شده و تئاتری که تنها متن معنادار آن متن اجرا است، به‌خوبی تفاوت بین تئاتر سنتی و نوین را نشان می‌دهد. رابطه‌ی بین متن اجرا و متن از پیش نوشته شده، دیگر نوعی تقابل جدلی به‌نظر نمی‌رسد، بلکه موقعیتی تکمیلی و نوعی تقابل دیالکتیکی است» (باربا، ۱۳۹۰: ۱۰۱). در این فضا که دیگر ایستا نیست، محیطی پُر تحرک و پُر تنبیل شکل می‌گیرد. «کارگردان، در جریان دخل و تصرفات دینامیک و همواره متغییر خود در فضا و مناسبات فضایی میان اجزای دکور صحنه و اشیاء و نمایش‌گران از رمزگان مکانی استفاده می‌کند. یک فضای صحنه‌ای که با وجود اشیاء و نمایش‌گران متعدد و شلوغ و در هم فشرده باشد، دلالت‌گر تنش‌ها، مناسبات، حس و حال و مفاهیم بسیار متفاوت‌تری نسبت به صحنه‌ی وسیعی است که تنها یک صندلی و یک نمایشگر را در خود جای داده است» (ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۱۵). با این تفاسیر انتظار می‌رود معانی پیچیده‌تری انتقال داده شود و بازیگر برای انتقال معنا «متن و زیرمتن، طیف‌های لحنی واژگان، نحوه‌ی ایجاد اصوات و حرکات، فضای پر از حضور، دستورالعمل‌ها و انواع گوناگون انرژی را به‌کار می‌گیرد» (کریستوفرسون، ۱۹۹۳: ۱۲۵). با توجه به مطالب مطرح‌شده در این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

- ابهام، بی‌نظمی و تکثر معانی به‌عنوان گزاره‌های اصلی تئاتر پست‌مدرن، چه تأثیری در مکانیسم رفتار صحنه‌ای بازیگر در جایگاه دراماتورژ دارد؟
 - طبق الگوی باربا، دراماتورژی بازیگر در ترکیب‌بندی تصویری و ترکیب‌بندی حرکتی متون غیرخطی تئاتر پست‌مدرن، چه معنا و کارکردی پیدا می‌کند؟
 - چه رابطه‌ای بین تکنولوژی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن و دراماتورژی بازیگر وجود دارد؟
 - کدام عامل در تئاتر پست‌مدرن از بین گزاره‌های بازیگری، تصاویر، نورها، صداها و دیگر ابزار تکنولوژیک، حضور قوی‌تری در اجرا به‌لحاظ کارکرد و معنا دارد؟
 - در تئاتر پست‌مدرنی، چه رابطه‌ای بین دراماتورژی بازیگر و عمل بازیگر وجود دارد؟
- فرضیه‌های پژوهش نشان می‌دهند که رابطه‌ای علی/ معلولی بین فضای صحنه‌ی دینامیک در تئاتر پست‌مدرن و دراماتورژی بازیگر وجود دارد. هم‌چنین تکنولوژی فعالانه به‌خلق فضا کمک کرده و هیچ‌کدام از عناصر تکنولوژی نسبت به دیگری برتری ندارد. تکنیک‌های بازیگری نیز به‌لحاظ ماهیت متفاوت با بازیگری کلاسیک می‌شوند.

۱- چارچوب نظری

۱-۱: ماهیت تئاتر پست مدرن

کارگردان پست مدرن برای دستیابی به هماهنگی میان معنا، متن، نمایش گر و مخاطب، فضای مناسب را خارج از فضای سنتی تئاتر جست و جو می کند و آن هایی هم که صحنه ی قاب عکسی تئاتر ایوانی را برگزیده اند، در استفاده ی آن از روش های خلاقانه ی جدیدتری بهره می گیرند. «در هر مورد نیز فضا عنصر محوری در مناسبات دو سویه میان نمایش و تماشاگر تلقی می شود» (ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

شناخت و تبیین فضای صحنه ای و ارتباط این اجزاء با یکدیگر به اضافه ی تبیین و شناخت فضای بازی، شناخت شخصیت ها، انتخاب بازیگران و روش کار و هدایت بازیگران، مرتبط کردن فضای بازی با فضای صحنه ای در جهت پیش بردن داستان و نمایش موقعیت ها، در دوره ی کار بر روی متن صورت می پذیرد. در تئاتر ابزار اصلی در این دوره میزانشن است. مسأله ی مهم در میزانشن دستیابی به شکل بیرونی ارتباط های درونی بین این عناصر است، نه حرکات و رفتاری که فقط به خاطر ارزش تصویرشان و یا زیباتر کردن اجرا، بدون رابطه با عوامل دیگر، به نمایش تحمیل شوند. به عبارت دیگر میزانشن بیرون کشیدن و شکل دادن فعالیت های نهفته در درون نمایش نامه است که به وسیله ی حرکات جسمی بازیگران بیان می شوند. کارگردان با پرداختن به میزانشن موقعیتی را روی صحنه خلق می کند که از ارتباط بازیگر با فضا، شخصیت و مکان شکل گرفته است. این ارتباطات در تئاتر پست مدرن شکل و شیوه ی جدیدی به خود می گیرد. چراکه در اجراهای پست مدرن اشخاص شناسنامه ی دقیق و کاملی ندارند و حداکثر به هویت کلی آن ها بسنده می شود. هم چنین تداوم نداشتن داستانی، کنار هم گذاشتن لحظاتی از زمان های مختلف (گذشته، حال، آینده) و حتی نداشتن تداوم همان لحظات که نداشتن تداوم در شخصیت پرازی را نیز به همراه دارد و اختلاط سبک ها و شیوه های اجرایی با استفاده از حرکت، موسیقی، گفت و گو و تک گویی، همه از ویژگی های این اجراها است. تئاتر پست مدرن، روایتی، غیرخطی، هم فردی و هم اجتماعی است. از طبیعت گرایی ساده و کپی کردن زندگی روزمره دوری کرده، تا واقعیت های پراکنده ی فردی و اجتماعی را پررنگ تر کند. «در دنیای پست مدرن، بازیگران به کمک زنجیره ای از نظام های نشانه ای چندگانه، منابعی برای ارتباط فراهم می نمایند و در اغلب اجراها نیز اولین عناصری هستند که توجه و تمرکز را به خود معطوف می کنند» (ویتمور، ۱۳۸۶: ۱۱۹). از نگاه این پژوهش، پست مدرنیسم همه ی آن گروه از اجراهایی را دربر می گیرد که بیشتر جهت گیری غیرخطی، غیرکلامی (غیرادبی)، غیرواقعی، منطق گریز و ناتمام دارند. چراکه برخی از اجراهایی که به آن ها اشاره شده، به طور مبهم عناصری از پست مدرنیسم، مدرنیسم یا آوانگاردیسم را بازتاب می دهند و یا در هم ادغام می شوند. بنابراین همه ی آن ها را با قدری مسامحه با رویکرد پست مدرن مورد مطالعه قرار خواهیم داد.

۲-۱: ماهیت فضای صحنه ی دینامیک

فضاها و نوع ساماندهی مکان اجرا، بر نوع تجربه ای که بازیگر خواهد داشت تأثیر جدی

می‌گذارند. تکنولوژی سبب می‌شود تا بازیگر و تماشاگر تجربه‌های متفاوتی نسبت به آن‌چه در فضای صحنه‌ی دو بعدی با آن مواجه شده است داشته باشند. چون فضای دینامیک با الگوهای حرکتی فراوان که هم ارگانیک است و هم غیرارگانیک و عناصر حرکتی شدت، ریتم، سرعت و سمت‌وسو در آن به‌وفور یافت می‌شود، بازیگر را به‌سمت خودش می‌کشد و مخاطب با حرکت همه‌ی عوامل با هم متوجه خط داستانی و احساس حاکم بر صحنه می‌شود. بازیگر در حضور این فوران حرکت که متأثر از تکنولوژی است بخش مهمی از تصویرسازی و ترکیب‌بندی صحنه محسوب می‌شود. بسیاری از کارگردان‌های پست‌مدرن از ترکیب نیروهای معماری صحنه، حرکات بازیگران و فن‌آوری پیشرفته اثری خلق می‌کنند که به‌لحاظ زیبایی‌شناسی مبتنی بر حرکاتی است که به‌تصاویر صحنه‌ای در قالب پویای آن تأکید می‌شود. این پویایی، معلول فضای صحنه‌ی دینامیک است. چراکه فضای صحنه‌ی دینامیک عامل به‌حرکت در آوردن توأمان بازیگران و معماری صحنه و عناصر مادی آن، هم‌چون فضا، تصویر، نور، صدا، موسیقی و ... است.

۳-۱: ماهیت دراماتورژی

دراماتورژی نشان‌دهنده‌ی اصول ترکیب و تنظیم دراماتیک در هنرهای نمایشی است. چمرز در کتاب **گوست لایت**^۱ اشاره می‌کند که «در عمل؛ دراماتورژی به‌مجموعه فنونی گفته می‌شود که کنش‌گران تئاتری آن‌را به‌کار می‌برند تا به سه امر مهم دست یابند»: «۱. معنای حقیقی معماری زیبایی‌شناسانه در یک قطعه ادبیات‌نمایشی را دریابند (تحلیل)، ۲. شرایط لازم را برای تبدیل متنی راکد و ایستا به یک قطعه‌ی تئاتری زنده کشف کند (پژوهش)، ۳. دانش کسب‌شده را به‌گونه‌ای به‌کار بندند که برای مخاطبان معاصر و در مکان اجرا معنادار باشد (کاربرد عملی)» (Cuddon, ۱۹۹۹: ۱۰). پس می‌توان عنوان کرد که هدف از دراماتورژی «حل‌وفصل تضاد میان اندیشه‌ورزی و عمل‌گرایی در تئاتر و در هم آمیختن این دو در یک کل انداموار (ارگانیک) است» (خاکی و براهیمی، ۱۳۹۳: ۲۹).

۴-۱: رویکرد پست‌مدرنیستی باربا به دراماتورژی بازیگر در قالب کنش ارگانیک

دراماتورژی بازیگر برای باربا تکمیل‌کننده و نقطه‌ی آغاز دراماتورژی کارگردان است. بنابراین می‌توان گفت، برای باربا دراماتورژی کارگردان سازماندهی‌کردن کنش‌هایی است که توسط بازیگران در جریان اجرا تولید شده است. برای نیل به این هدف در تئوری باربا، جایگاه بازیگر به‌عنوان دراماتورژ از بداهه‌پردازی در تمرینات ناشی می‌شود. تمرین‌ها چگونگی اجرای یک کنش واقعی (نه‌واقع‌گرا) را می‌آموزند. در هر کنش واقعی، دقت در فرم یک اصل مهم است. هر تمرین آغاز و پایانی دارد. مسیر میان این دو نقطه حالت خطی ندارد، بلکه مملو از تغییرات ناگهانی، جهش‌ها، نقاط بازگشت و تضادها است. «فرم پویای هر تمرین، متشکل از سلسله‌مراحل به‌هم پیوسته است. برای یادگیری دقیق یک

۱. Ghost Light: گوست لایت در حقیقت ابزاری است که برای نورپردازی به‌کار می‌رود و وقتی کسی در تئاتر کار نمی‌کند در مرکز صحنه روشن گذاشته می‌شود. نویسنده‌ی این کتاب معتقد است دراماتورژ مانند گوست لایتی است که در تاریکی تئاتر روشنی می‌بخشد.

تمرین باید آن را به قطعات متعددی تقسیم کرد. این فرآیند یاد می‌دهد که چگونه درباره‌ی مفهوم پیوستگی بیندیشیم و آن را نه هم‌چون توالی دقیقه‌ها، بلکه هم‌چون، یک سلسله کنش‌هایی قابل درک، بینگاریم. تمرین، هم‌چون دستگاه اندیشه‌نگار، بر ساخته از حرکات مداوم (عقربه) است و مانند هر حرکت‌نگار دیگری خطوط آن همیشه باید به صورت پیوسته دنبال شوند. گرچه، هر حرکت این عقربه پدیدآورنده‌ی خطی است که به تنهایی ضخامت، شدت و جهش‌های خود را دارد. تمرین نه کار روی متن، بلکه کار روی خود است. تمرین بازیگر را و می‌دارد تا سلسله مشکلاتی را بیازماید. به بازیگر اجازه می‌دهد تا خودش را نه با تجزیه و تحلیل، بلکه از طریق مواجهه با محدودیت‌ها بشناسد» (علیزاد و همکار، ۱۳۹۴: ۲۰۸-۲۰۹).

از نظر باربا، «دراماتورژی هر آن چیزی است که کنش و یا تأثیر (افکت) دارد؛ کنش‌های متأثر تنها هنگامی که به هم بافته می‌شوند کارایی پیدا می‌کنند» (علیزاد و همکار، ۱۳۹۴: ۶۱). منظور باربا از کنش «همه‌ی مناسبات و بده بستان‌های بین شخصیت‌ها یا بین شخصیت‌ها و نورها و صداها و فضا کنش به شمار می‌آیند» (باربا و ساوارز، ۱۳۹۰: ۱۰۰). پس منظور از کنش ارگانیک «نیروی است که مؤلفه‌های گوناگون یک اجرا را در کنار هم نگه می‌دارد تا آن را به یک تجربه حسی بدل سازد» (علیزاد و سرور، ۱۳۹۴: ۲۰۷).

سه مرحله‌ی تحلیل، پژوهش و کاربرد عملی که به آن اشاره شد توسط بازیگران به مخاطب انتقال داده می‌شود و این شروع فرآیندی است که به آن دراماتورژی بازیگر می‌گویند. باربا بر مفهوم چندگانه‌ای که اصطلاح دراماتورژی به همراه دارد آگاه است اما در بیشتر یادداشت‌ها و کتاب‌هایش از اصطلاح دراماتورژی بازیگر استفاده می‌کند و می‌گوید: «در طول سالیان من عادت داشتم از کار بازیگران با عنوان «دراماتورژی بازیگر» یاد کنم. منظورم از این اصطلاح هم اشاره به مشارکت خلاقانه‌ی فردی بازیگران در شکل‌گیری یک اجرا بود و هم اشاره به فعالیت ریشه‌دار کردن آن چه آنان در قالب ساختار کنش‌های ارگانیک تعریف می‌کردند. وقتی من از دراماتورژی بازیگر صحبت می‌کنم، می‌خواهم بر روی وجود منطق بازیگر که با نیت من به عنوان کارگردان ارتباط نداشت تأکید کنم، نه نیت مؤلف» (باربا، ۲۰۱۰: ۲۳).

۵-۱: پست مدرنیسم به عنوان یک انگاره‌ی مفهومی عام در عصر حاضر

در فضای صحنه‌ی کلاسیک فعالیت‌ها در قالب صورت می‌گیرد. اما در فضای صحنه‌ی دینامیک، فضای اجرا از حالت کلاسیک و یا سنتی خود خارج شده و شکل جدیدی به خود می‌گیرد. در سایر هنرها نیز این دگرگونی صورت پذیرفت و از فضای بسته خارج شدند. به عنوان مثال می‌توان به تجربیات پولاک^۲ اشاره کرد که بر روی زمین رنگ می‌ریخت و نقاشی می‌کرد. اگر به پینه^۳، هنرمند آلمانی بنگریم که بسیاری از سوژه‌هایش را در فضا می‌ساخت، وضع به همین صورت است. «پینه پیکره‌های عظیم بادی ساخت؛ پیکره‌هایی که می‌شد بادشان کرد؛ آن‌ها را در مکان‌های باز به نمایش گذاشت و به این ترتیب فضاهای

2. Jackson Pollack

3. Otto Piene

رو به بالای بی‌مرز و بی‌نهایت را گشود و به پیکره‌هایش این فرصت را می‌داد تا در باد انگار که مجلس رقص باله باشد پیچ‌و تاب بخورند. پینه اَبژه‌های نوری و مکعب‌های نوری ساخت که هر کدام مثل منبع نور می‌درخشند و مهم‌ترین کارشان، تاباندن نور است. این اَبژه‌های نور دیگر فقط مجسمه و پیکره نیستند، بلکه بیشتر هموارکننده‌اند برای ایجاد محیط‌هایی نوری کاملاً جدید در حوزه‌ی فضا نور^۳ (اشتکر، ۱۳۹۴، ۸). در مورد هنر پینه می‌توانیم بگوییم هنر چیدمان^۴ حجم‌های بادی و چیدمان نور. در لند آرت نیز چنین است که هنرمند در فضاهای مختلف هنر خودش را می‌سازد. بنابراین فضای صحنه‌ای که در یک قاب وجود دارد مثل این است که هنر چیدمان را هم در این فضای بسته داشته باشیم. همه‌ی این تغییرات به این علت است که ما در زمانی هستیم که همه‌چیز در حال دگرگونی است. تعجب‌برانگیز نیست این تحولات به شکل گسترده‌ای حوزه‌ی هنرهای نمایشی به خصوص تئاتر را تحت‌تأثیر قرار داده باشد. از آن‌جا که تئاتر با حضور سینما مهجور ماند، به همین خاطر شاید این نوعی واکنش است که تئاتر می‌خواهد خودش را به‌روز کند و زبان معاصر را با زبان تلویزیون و سینما و ویدیو پیوند دهد. پس تئاتر هم متأثر از این ضرورت برای فراهم کردن زمینه‌های تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، اغلب به تصاویر، چشم‌اندازهای وهمی و رؤیاگون، حرکات انتزاعی و به ویدیو و تصاویر سینمایی روی آورد. انگار تئاتر می‌خواهد با تأثیر از سینما، راه جدیدی برای ساختن سینما به ما نشان بدهد. به عنوان مثال «هنگام تمرین، کار لوکومت^۵ ۷ بیشتر به تدوین‌گر سینما شباهت دارد تا یک کارگردان مؤلف سنتی در تئاتر؛ صحنه پُر از تلویزیون، صفحه نمایش‌های پلاسما و میکروفون‌هایی با پایه‌های فلزی است. بازیگران با استفاده از ابزارهای تکنولوژیک کار بازیگری را به‌نمایش می‌گذارند و از آن‌ها برای آرایه‌ی تصویری دستکاری شده و هولناک از بدن کمک می‌گیرند» (میترو و شفتسوا، ۱۳۹۱: ۳۵۲). خروج از فضای سنتی و وارد شدن در محیطی دیگر ارتباطی مستقیم با آگاهی داشتن از معماری فضای جدید دارد. ارتباط با دیوارها، حجم‌هایی که رویشان می‌نشینیم یا کنارشان می‌ایستیم و یا به آن‌ها تکیه می‌دهیم.

«نسبت به جزئی‌ترین جزییات جایی که در آن قرار دارید آگاه شوید و بگذارید معماری آن‌جا به حرکت شما شکل دهد. با اتاق به اجرای حرکات موزون بپردازید. بگذارید اتاق به شما بگوید چه کنید، کجا بروید، چگونه حرکت کنید. بگذارید اتاق، شکل، ژست، تمپو و مکان‌نگاری بدن شما را تعیین کند» (بوگارت و لاندو، ۱۳۹۴: ۶۷).

این دیدگاه، یک نظام نشانه‌ای ساده برای حرکت در زمان و مکان است - شامل شکل، روابط مکانی، طرح کف صحنه، معماری، تکرار، ژست، ضرب‌آهنگ، زمان و آگاهی از وضعیت بدن - که مبنای یک سلسله بداهه‌سازی‌های بدنی قرار می‌گیرد. «بازیگران به کمک این بداهه‌سازی‌ها، به حضور صحنه‌ای وضوح و دقت می‌بخشند، به سرعت واژگانی مشترک ایجاد می‌کنند و کارشان را سریع به اتمام می‌رسانند، هم چنین می‌توانند در کل اجرا فرم و ریتم کار را تغییر دهند» (میترو و همکار، ۱۳۹۲: ۳۷۴). بنابراین معماری جدید، رفتار جدید می‌طلبد. بازیگر باید بداهه‌پردازی را الگوی حرکتی خود قرار دهد تا بتواند رفتاری مناسب

معماری جدید داشته باشد و با آن بیگانه نباشد.

۲- تحلیل و بررسی

۲-۱: کنش بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن

همه‌ی مناسبات و همه بده‌بستان‌های بین شخصیت‌ها یا بین شخصیت‌ها و نورها و صداها و فضا کنش به‌شمار می‌آیند. طبق عقیده‌ی باربا «هرچیزی که مستقیماً با توجه تماشاگران، درک آن‌ها، عواطف آن‌ها و عواطف حسی آن‌ها سروکار دارد، کنش است» (باربا و همکار، ۱۳۹۰: ۱۰۰). در تئاتر پست مدرن فضا، بازیگران در خطوط طراحی شده بر اساس دستورات کارگردان حرکت می‌کنند تا از قاب دوربین خارج نشوند و جزییات کار بازیگر به‌خوبی مشاهده می‌شود. چراکه کنش بازیگر تنها روی صحنه پیگیری نمی‌شود و دوربین فعالیت پشت‌صحنه‌ی بازیگر را نیز به‌تصویر می‌کشد و «در اجراهایی از Big Art Group بازیگر همیشه پشت‌صحنه است و تصاویر او برای تماشاگر به‌صورت زنده پخش می‌شود. تجربه‌های این گروه یک سینما به‌مفهوم مطلق نیست. اما برای آرایه‌ی کارشان از تکنیک‌های سینمایی استفاده می‌کنند» (<http://bigartgroup.com>). بنابراین این کنش منجر به تبادل بین هنرها شد. برخی معتقدند که همین کار سبب می‌شود تا بازیگران بدون دغدغه جهت خلاقیت یا تفکر در باب حرکت خود در صحنه، کار خود را که از پیش تعیین شده، انجام دهند و در نتیجه آزادی عمل بیشتری خواهند داشت و بدون استرس حاصل از مشخص نبودن حرکاتشان به‌ایفای نقش بپردازند. چراکه نباید فراموش کنیم در این فضا بازیگر جزیی از کل است و آن چه اهمیت دارد وحدت یک پارچه‌ی تمام ابزارها به‌عنوان خروجی کار است. «لوپاژه امکانات رسانه را گسترش می‌دهد تا بهتر بتواند با تکیه بر تمهیدات عینی، دنیای ذهنی کاراکترها را به‌تصویر بکشد» (میترو همکار، ۱۳۹۲: ۴۱۶). در این رویکرد مبرهن است که تصویر و مونتاژ نسبت به گفت‌وگو در اولویت قرار می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت در دراماتورژی جدید، گفت‌وگو کارکرد قبلی را ندارد. چراکه دیالوگ از تئاتر معاصر در حال پیرون‌شدن است و زمانی وجود دارد که بخواهد کنشی را بین شخصیت‌ها نشان دهد. مثلاً در آنتیگونه، در برخوردهای کرئون با آنتیگونه بر سر دفن کردن برادر آنتیگونه، چون کنش وجود دارد، حضور دیالوگ ضروری بوده و نقش اساسی دارد. اما در تئاتر تکنولوژیک و در فضای دینامیک، قرار است تنهایی آدم‌ها و آدم‌های تنها، بیشتر نشان داده شوند. آدم‌هایی که در مناسبات جدید عصر تکنولوژی بیشتر درگیر تصورات ذهنی خودشان هستند، به‌جای آن‌که از طریق کلمات و واژه‌ها درگیر روابط شوند. «در یکی از اجراهای بروک تنها کسی که در صحنه حضور دارد یک خواننده‌ی زن است و صدایش و احساس لازم از طریق این بازیگر و صدایش منتقل می‌شود. بدون این‌که خط داستانی وجود داشته باشد. بروک از طریق استفاده‌ی تجربی از صدا می‌خواهد فکر یک پرسوناژ را معرفی کند. در این اجرا صدا از طریق دستگاهی که در بدن بازیگر کار گذاشته شده است، ذهنیت زن را برملا می‌سازد» (والنتینی، ۱۳۹۴).

ویلسون بر این باور است که دست‌کاری الکترونیکی صدای انسان لایه‌هایی از دلالت و معنا را بر نمایش می‌افزاید که به‌طور مستقیم از خودبیگانگی انسان در دنیای پست مدرن را منتقل می‌کند. «این انسان نیست که زبان را در سخن گفتن به کار می‌گیرد، بلکه این زبان است که از فرد برای گفته‌شدن استفاده می‌کند» (شایر به نقل از ماکس فاست، ۱۹۸۹: ۲۳۶).

بنابراین جسم صدا، جانشین بازیگر شده است و مطالعه‌ی رویداد در صحنه برای شکل‌گیری ساختار زبان جدید برای بازیگر و همچنین مطالعه‌ی بدن بازیگر برای ساخت زبان جدید در صحنه صورت می‌گرفت. بنابراین تکنولوژی برای نشان دادن ذهن و فکر شخصیت کارآمد شده است. چراکه شرایط مختلفی را به بازیگر می‌دهد و امکانات فراوانی را برای او فراهم می‌کند. «بنهٔ هنرمند معروف تئاتر ایتالیا در دهه‌ی ۶۰ میکروفون استفاده‌های مختلفی را امتحان نمود. او از تنهایی یک شخصیت در بین تماشاچی حرف می‌زد نه این که صرفاً بخواهد از امکانات صوتی مربوط به بالا و پایین بردن صدا با میکروفون استفاده کند» (والنتینی، ۱۳۹۴). میکروفون این شرایط را برای بازیگر فراهم می‌کرد که بتواند پیچ‌پیچ کند و تمام مشکلاتی را که می‌تواند زبان داشته باشد را بزرگ‌تر می‌کرد. برای حس‌های مدفون‌شده‌ی بشر امکان خودنمایی فراهم می‌کرد که به آن ژست‌های صدایی می‌گویند که بخشی ثروتمند و غنی از بازیگری را می‌توانند نشان دهند. بدین طریق بازیگر تنهایی و تجربیات شخصی‌اش را می‌توانست با ورود عنصر میکروفون به‌خوبی دریافت و تجربه کند. ژیل دلوز^۶ فیلسوف فرانسوی، در کتاب **سینما ۱** (تصویر حرکت) و **سینما ۲** (تصویر زمان)؛ به شخصیت گیاهی آدم‌ها دقت کرده است. شخصیت‌هایی که به جای عکس‌العمل نشان دادن به اتفاقات درون دنیا، فقط ناظرند و برای خودشان تصویرسازی می‌کنند و از آن‌ها برخورد بیرونی و واکنش نمی‌بینیم. همه‌ی شخصیت‌های بکت^۷ هم معمولاً به این شکل هستند و تنها و رها شده هستند و هدفی ندارند. حتی اگر یک شخص دیگری با آن‌ها باشد باز هم تنها هستند و هم‌زاد آن شخص هستند. بنابراین کارگردان‌ها با به‌خدمت‌گرفتن سادگی مفرط یا تحرک و جنبش بیش‌ازحد، در عمل ارتباط دیداری را اساس پژوهش‌های خود در تأثیرگذاری روانی و جسمانی بر مخاطب قرار داده‌اند.

۲-۲: دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن طبق الگوی باربا
دراماتورژی بازیگر برای باربا مرحله‌ی آغازین یک اجرا است. در کار او «کنش‌های بازیگران، هم جسمانی و هم آوایی، باطناً به‌روایت شخصی آن‌ها متصل است و مانع از تهی و مکانیکی بودن کنش‌ها می‌گردد» (ترنر، ۲۰۰۴: ۳۴-۳۶). بنابراین بازیگری که با فرم‌های حرکت در فضا آشنا است و توانمندی‌های خود را پرورش داده است، می‌داند چگونه انرژی را در هر حرکت و برای هر بخش از عمل‌های جسمانی‌اش تنظیم کند، در آن‌ها دست ببرد، افزایش‌شان بدهد و به‌ویژه آن‌ها را جهش‌وار یا شتابان انجام بدهد و در همان حال تمرکز بر

6. Carmelo Bene

7. Gilles Deleuze

8. Samuel Barclay Beckett

انرژی خود را نگاه دارد و درواقع انرژی درونی کنش‌ها را به‌مثابه‌ی دراماتورژ بازآفرینی کند. به‌عقیده‌ی او بازیگر، مادامی که نقش را تصویر می‌کند، باید آگاه به‌حضور خودش به‌عنوان بازیگر نیز باشد. او به‌سادگی هم بازیگر است و هم شخصیت. در مورد تئاتر باربا، دراماتورژی به‌مثابه‌ی یک دراماتورژی ارگانیک و پویا عمل می‌کند. بازیگری که با فرم‌های حرکت در فضا آشنا است و توانمندی‌های خود را پرورش داده است، می‌داند چگونه انرژی را در هر حرکت و برای هر بخش از عمل‌های جسمانی‌اش تنظیم کند، در آن‌ها دست ببرد، افزایش‌شان بدهد و به‌ویژه آن‌ها را جهش‌وار یا شتابان انجام بدهد و درهمان حال تمرکز بر انرژی خود را نگاه دارد و درواقع انرژی درونی کنش‌ها را به‌مثابه‌ی دراماتورژ بازآفرینی کند. منظور باربا نیز از دراماتورژی عملی است که بر کنشی تمرکز دارد که پیرنگ نمایش را آشکار می‌کند. در این رویکرد هرچیزی که به‌طورمستقیم با توجه تماشاگران، درک آن‌ها، عواطف آن‌ها و عواطف حسی آن‌ها سروکار دارد، کنش است. در این الگو، دراماتورژی بازیگر مشارکت او را نه به‌مثابه‌ی تعبیری از یک متن و یک شخصیت، بلکه به‌عنوان یک ترکیب‌بندی با ارزش در خودش درنظر می‌گیرد. در اجرا این دراماتورژی بازیگر است که بر روی سیستم عصبی تماشاگر اثر می‌گذارد. تماشاگر باید حس داستان یا توالی کنش‌ها را در یک اجرا درک و فهم کند. بالاتر از همه تماشاگر باید از لحاظ عاطفی اجرا را زندگی کند و آن را با همان دلالت‌های شخصی و همان میزان ابهام که در رویدادهای معمولی و دراماتیک زندگی روزمره با آن‌ها زندگی می‌کنند، به‌یاد آورد.

در دیسکو بعضی صداها به‌مخاطب این حس را می‌دهد که انگار قرار است چیزی را لمس کند و درواقع تجربه‌ی لمس صدا برای مخاطب ایجاد می‌شود. برای شناخت کیفیت تعامل با مخاطب، یکی از وسایل اندازه‌گیری و سنجش کارگردان استفاده از فاصله است. با توجه به‌گفته‌ی بن‌چیم (۱۹۸۴)، اصطلاح فاصله نشان می‌دهد که کارگردان چگونه می‌تواند ارتباط با تماشاگران مختلف را شکل دهد. این اصطلاح می‌تواند به‌وسیله‌ی تمایل و احساسات تماشاگران برای نزدیک یا دور شدن از اجرا تعریف شود. هم‌چنین فاصله‌ی مورد اشاره به‌فضای فیزیکی بین تماشاگر و تولید مرتبط است. هرگونه ارتباط احساسی، ذهنی و روحی ممکن است قسمتی از فاصله‌ی درونی باشد درحالی‌که تنظیم‌های فیزیکی بدن در ارتباط با صحنه و اجرا ممکن است به‌عنوان فاصله‌ی خارجی تفسیر شود. فاصله در تئاتر می‌تواند وسیله‌ای برای چگونگی شکل‌دادن کیفیت ارتباط تماشاگران، گروه تئاتر و صحنه باشد. بنابراین «به‌کارگیری هدفمند از فاصله تا حد زیادی، یک عامل اساسی برای تعیین نوع شیوه‌ی اجرایی است» (ترنر، ۲۰۰۴: ۷۹). اغلب نظریه‌پردازان؛ مانند استانیسلاوسکی و برشت، آگاهانه به‌این اصطلاح توجه ویژه‌ای داشته‌اند؛ اما تعدادی نیز هستند که ناآگاهانه به‌سمت آن میل دارند. بیشتر کارگردان‌ها با تغییر در میزان فاصله نوع ارتباط و شدت وحدت همذات‌پنداری و درگیری تماشاگر را تعیین می‌کنند. گروتسکی به‌عنوان مثال «با طراحی فضای کاربردی قصد داشت تا به‌طور ویژه تماشاگران را برای رسیدن به واکنش درست انسانی تحریک کند و بترساند. خشونت فیزیکی اجراگران و احساسات نرم [و کم] آن‌ها در کارهای او، عین جای‌گزین صورت‌ها [و ویژگی‌های احساسی‌شان] می‌شد» (بردبی و ویلیامز، ۱۹۸۸: ۱۲۰). برشت ازطرف‌دیگر تلاش می‌کرد تا فاصله‌ی میان تماشاگران و اجرا را افزایش دهد درحالی‌که استانیسلاوسکی تلاش داشت تا آن را کاهش دهد. بیشتر

کارگردانان به‌طور کلی به‌این مسأله می‌اندیشند که چگونه از فاصله‌های بیرونی و درونی مابین تماشاگران با گروه اجرایی و کارگردان برای خلق میزاسنی جدید استفاده کنند.

هال (۱۹۶۶) وجوه گوناگون فاصله را مابین تماشاگر و اجراگران، مابین تماشاگران با یکدیگر و میان اجراکنندگان با یکدیگر در تولید نشانه‌هایی که با هدف و مقصود کارگردان برای ایجاد معانی تنظیم شده‌اند، تبیین می‌کند. بن‌چیم هم‌چنین این موضوع را چنین تقویت می‌کند: «اگر فاصله در یک تجربه‌ی هنری ذاتی باشد، سؤال این است که چگونه این پدیده، مفهوم هنر تئاتری را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد» (۱۹۸۴: ۷۱). کیفیت و کمیت فاصله به‌این بستگی دارد که کارگردان چگونه می‌خواهد با تماشاگران برخورد کند و کدام احساس‌ها مورد نیاز اوست. برای مثال گروتفسکی می‌گوید:

«ضروری است تا از بین بردن فاصله‌ی مابین بازیگر و تماشاگر با حذف صحنه و کنار گذاشتن همه‌ی مرزها همراه شود. اجازه بدهید بیشتر صحنه‌های موثر به‌صورت رو در رو با تماشاگر اتفاق بیفتند به‌طوری که تماشاگر به‌حدی به بازیگر نزدیک باشد که بتواند نفس‌هایش را بشنود و بوی عرقش را استشمام نماید» (گروتفسکی، ۱۹۶۸: ۴۳).

حال می‌توان اشاره کرد که بازیگر در مقام عمل، کار و یا کنش دراماتورژی کردن این انرژی‌ها چگونه عمل می‌کند. «در زندگی روزمره، انرژی از طریق ارگانیسم بدن انسان به‌روشی خاص جریان می‌یابد، و این‌روش را رفتار روزمره‌ی ما تعیین می‌کند. منش یا شخصیت فرد، ساختاری است روانی-جسمی، [...] که در سیستم عضلانی ما حضور دارد و بازنمایی می‌شود و باعث می‌شود میان محرک درونی و بیان‌گری، نوعی تعادل و منطق به‌وجود آید. در زندگی ما سیستم عضلانی در طی مراحل رشد و به‌ویژه در سال‌های نخستین، بر اساس یک رشته درون‌مایه‌های جسمی ضروری شکل می‌گیرد: چنگ انداختن، خود را از قید چیزی خلاص کردن، پشت کردن و بی‌اعتنایی، دنبال چیزی گشتن، راست نشستن، سرپا ایستادن، گام برداشتن. همه‌ی این عمل‌ها با کشش‌های عضلانی ویژه همراهند و نیز در برگیرنده‌ی درون‌مایه‌هایی روانی هم‌چون: گسترش فضا، تحرک، استقلال فردی و موارد دیگری از این دست‌اند. سیستم عضلانی برای هر فرد امکاناتی حرکتی فراهم می‌کند و درعین حال از امکان گسیختن و پنهان‌داشتن انرژی بدنی و بیان‌گرهای عاطفی هم‌چون: درد، ضعف و هیجان نیز برخوردار است. به‌این ترتیب، فرد می‌تواند در یک زمینه‌ی مفروض و برای رسیدن به هدفی مشخص، دست به‌عمل بزند؛ بدین‌سان تعادلی کارآمد میان شخص و محیط پیرامون او تضمین می‌شود. بازیگر باید این الگوی رفتاری عادت شده و پیوندهای طبیعی میان محرک و بیان‌گری را از بین ببرد. پرورش فرآیندی است برای ایجاد پلی میان انرژی و آگاهی، میان حالات شدت احساس و حالات آگاهی شفاف، نوسان موزونی است میان وجود و تفکر. کار توأم با فن‌شناسی عبارت است از آفرینش بدن غیر روزمره، آفرینش فن‌شناسی جسمی و روانی، آفرینش بدن انبساط یافته، و بازآفرینی نیروی حیاتی زندگی: یعنی بازآفرینی انرژی، که هدف آن آفرینش امکان بیشترین حضور است» (کریستوفرسون، ۱۳۸۱: ۱۵۶-۱۵۸). چیزی شبیه تجربه‌های دن گراهام.^۹ «او آینه و تجهیزات ویدیویی را که به اجراگران اجازه می‌داد تماشاگران کار خود باشند در اجرا گنجانده. قصد وی از این

خود مشاهده‌گری تشدید آگاهی نسبت به هر ژست بود» (گلدبرگ، ۲۰۰۳).

در کار باربا هر مرحله از تمرین، با تمام بدن سروکار دارد. هر مرحله از تمرین باعث پیراستگی برخی از رفتارهای روزانه‌ی بدن شده است و پویایی آن‌ها را افزایش یا کاهش می‌دهد و در هر مرحله، این حرکات از بقیه جدا شده و تصحیح می‌شوند؛ آن‌ها مونتاژ شده و بر تنش‌ها، تضادها و تقابل‌های نمایش تأکید می‌نهند، به‌دیگرسخن، تأکید آن‌ها بر تمام عناصر بنیادین دراماتیکی است که رفتار روزمره را به رفتار غیرروزمره‌ی صحنه‌ای تبدیل می‌کنند. در فضای دینامیک، روند شکل‌دادن به این حرکات جسمی باید طوری باشد که موجب برانگیختن تخیل بازیگران در به‌تصویرکشیدن احساسات و دنیای درونی اشخاص بازی و محتوای نمایش‌نامه شود. چراکه تخیل از حرکات جسمانی بازیگر ناشی می‌شود. گام نخست در این زمینه را می‌توان به بیومکانیک مه‌یرهولد نسبت داد. مه‌یرهولد برای به‌ثمر نشستن نظریاتش نیاز به تربیت بازیگران جدید داشت، بازیگرانی که به ژیمناستیک آشنا باشند. درواقع مه‌یرهولد بازیگرانی می‌خواست که مانند ماشین عمل کنند. فرضیه‌ی مه‌یرهولد این بود که حقیقت روابط و رفتار انسانی به‌وسیله‌ی رفتار، برخورد‌ها، راه رفتن‌ها و قیافه‌ها بهتر از کلمات بیان می‌شود. این رویکرد مه‌یرهولد امروزه بخشی وسیعی از هنر پرفورمنس یا اجرا را دربر می‌گیرد. در تئاتر انتزاع‌گرایی ویلسون «معمولا متن غایب است و اجرا، حول محور حرکت بدن در فضا شکل می‌گیرد. نمایش‌های ویلسون شبیه مجسمه‌هایی در حال حرکت هستند: ترکیبی از صدا و رنگ، سکوت و نور که غیر از حضور عینی خود، معنای دیگری ندارند» (میتزر و همکار، ۱۳۹۲: ۳۱۷).

گرایش به انتزاع‌گرایی در تئاتر را می‌توان تحت‌تأثیر نفوذ هنرهای تجسمی، هم‌چون نقاشی دانست که تأثیر عمده‌ی آن در زمینه‌ی دکور و صحنه‌آرایی است. به‌همین‌رو بازیگری نیز از انتزاع‌گرایی بی‌تأثیر نمانده است.

«آن دسته اجراهای پست‌مدرن که خاستگاه بصری (تصویری) دارند، ژست یا حالت بدن (که معمولا با حرکت همراه می‌شوند) دال‌های اصلی به‌شمار می‌آیند» (ویتمور، ۱۳۸۶: ۱۸۵). این مورد شاخص اصلی و مشخصه‌ی اصلی سبک اجرایی بسیاری از کارگردان‌ها در فضای مونتاژ تئاتر پست‌مدرن می‌شود. آن‌چه مشخص است در این فضا بازیگر در وهله‌ی اول کنار می‌رود و بدن او خودنمایی می‌کند. چراکه درک جدیدی در مورد کلمه‌ی بدن در تئاتر تکنولوژیک و فضای دینامیک به‌وجود می‌آید. این درک جدید به این معنا نیست که بدن یک جسم و جسم بدون حس است. این درک به ما می‌گوید که بدن آن چیزی نیست که با حرکت خودش و با زنده‌بودن خودش را نشان دهد. درواقع چیزی بین حضورداشتن و حضورنداشتن است. حضور داشتن فقط با حرکت و جسم نیست. باربا در تشریح چگونگی حضور داشتن به بداهه‌سازی‌های بازیگران گروه‌اش اشاره می‌کند و می‌گوید:

«من همواره بداهه‌سازی‌های بازیگرانم را به‌مثابه‌ی توانایی برقراری دیالوگ با خودشان، دیدن رؤیا درحالی‌که بیدارند، یک مدیتیشن فعال، یک راه شخصی در سفری درونی که ردپایی از واکنش‌های درک شدنی را پشت‌سر قرار می‌داد درنظر گرفته‌ام. این ردپا، ردپای واکنش‌های سپرده شده به‌حافظه بود که من شروع کردم به پرداختن، حتی به‌طرزی افراطی تغییرشان دادم تا این که به مجموعه‌ی یکپارچه‌ای از تغییرات پویا برای من مبدل گشتند: زیست (زندگی)، حضور صحنه‌ای آماده برای بازنمایی و کسب معنا از طریق اتصال

به یک متن، به قطعه‌ی بازیگری دیگر، به یک شیء، یک ملودی یا یک نور. این فرآیندی روان‌تنی بود که از خلال آن بازیگر وارد حالت دیگری از آگاهی می‌شد، فرآیندی که احتمالاً همراه با تبدیل شدن به چیزی تابناک، شفاف و روشن بود: یک بدن بسط یافته. بسط یافتن به معنی تأکید گذاشتن، زیاده‌روی در انرژی و افراط در ایفای نقش (اور آکت) نمی‌باشد. «بسط یافتگی» یک نتیجه بود و از جست‌وجوی چیزی ضروری حاصل می‌شد، از زدودن اطوار و حرکات زاید، از توانایی تکنیکی علم به چگونگی حفظ انرژی کنش علی‌رغم کاهش حجم یا الگوی شکل بیرونی آن بود. راز بدن بسط یافته در تأمین و حفظ هسته‌ی پویای کنش بود: محرک» (باربا، ۲۰۱۰: ۳۰).

در کار باربا از یکی از تمرین‌های که به مثابه‌ی دراماتورژی مختص بازیگر هستند آن است که «بازیگر می‌آموزد که بازیگر بودن را نیاموزد، به عبارتی، بازی کردن را می‌آموزد. تمرین‌ها چگونگی تفکر با تمام بدن-ذهن را یاد می‌دهند» (علیزاد و همکار، ۱۳۹۴: ۲۰۹-۲۰۸). درک درست از این شکل بداهه‌پردازی را می‌توان در رفتار کیت مانهیم مشاهده کرد. «مانهیم^{۱۰} از سال ۱۹۷۱ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ بازیگر اصلی فورمن^{۱۱} بود. او روی حضور خویش به عنوان یک بازیگر بیشتر تمرکز می‌کند، تا روی هر تصویری از نقش یا بسط مفهوم. او در نمایش دو کار را به نوبت به صورت یک درمیان انجام می‌دهد. اول این که به مفهوم حضور خود توجه داشته باشد. دوم این که به ذهنش اجازه دهد که از متن جدا شده و سرگردان شود. او اظهار می‌کند که از طریق چنین تکنیک‌هایی سعی می‌کند که خود را غیرمتعادل نگاه دارد. برای این که خود را در حالتی نگه دارد که همیشه به وسیله‌ی آن چه انجام می‌دهد یا آن چه اتفاق می‌افتد، شگفت زده شود» (کی، ۱۳۸۹: ۶۵). بنابراین درحالی که بازی، علایمی را از شخصیت بازیگر عرضه می‌کند، مانهیم هیچ شخصیت‌پردازی منسجمی را دنبال نمی‌کند، و در عین حال که متوجه تماشاگران است، شخصیت خود را موردکنکاش قرار می‌دهد. می‌توان گفت که در یک سطح، بازیگر-کسانی که بازی می‌کنند- اجرا می‌کند و این شاید چیزی است که تماشاگر می‌بیند، اما در سطحی دیگر بازیگر کاری انجام می‌دهد که به خود درام یا شخصیت‌هایش مربوط نیست: او شبکه‌ای از تنش‌ها را میان خود و فضا و در ارتباط با تماشاگران ایجاد می‌کند. برای مثال اگر یک صحنه با پنج بازیگر را فرض بگیریم تمرکز روی آن‌ها در حال تغییر است. تکنیکی که یک بازیگر به کار می‌برد تا خود را در مرکز توجه قرار دهد یا از آن خارج سازد یا تمرکز را متوجه بازیگر دیگری بکند، شاید یک برهم زدن تعادل یا نوعی از جابه‌جایی باشد که توجه را جلب می‌کند یا منحرف می‌سازد. بازیگر نقش را بازی می‌کند اما هم چنین چیزی را خلق می‌کند که بخشی از خود موقعیت تئاتر است: اشکال حرکتی در فضا که زمینه‌ای را برای آن چه تماشاگر تحت عنوان متن اجرا تجربه می‌کند، فراهم می‌آورد. بنابراین در فضای دینامیک کیفیت حضورداشتن، خودش را نشان می‌دهد. انگار بدن تکه‌تکه شده و این‌جا ارزش جزییات و تکه‌های جداشده‌اند که با هم در نهایت یک کل با ارزش را تشکیل می‌دهند. در کار باربا «مراحل مختلف هر تمرین بازیگر را قادر می‌سازد که بدن خود را نه هم‌چون

10. Kate Manheim

11. Richard Foreman

بدنی واحد، بلکه هم‌چون مرکزی برای تنش‌های هم‌زمان تجربه کند. در ابتدا، این تمرین با تجربه‌ای دردناک-از دست دادن حس مالکیت بازیگر بر بدنش- همراه است، اما بعداً این موضوع به کیفیتی بنیادین در بازیگر تبدیل می‌شود و رفتار بدن او قابلیت آن را می‌یابد که به اشکال مختلفی درآید و توجه تماشاگران را به خود جلب کند» (علیزاد و همکار، ۱۳۹۴: ۲۰۸-۲۰۹).

نتیجه‌گیری

در تئاتر پست مدرن، تکنولوژی عامل اصلی ایجاد جریانی پویا در قالب فضای دینامیک شده و مثل یک تئاتر تجربی عمل می‌کند. در این فضا، بازیگرانی که با تکنولوژی کار می‌کنند مجبورند آکسسوار و ابزار جدید را با زاویه دید جدید، تجربه کنند. بازیگری که از تکنولوژی استفاده می‌کند و بازیگری که در فضای کلاسیک کار می‌کند، هر دو باید مدام تجربه کنند. باین تفاوت که در تئاتر پست مدرن خط داستانی وجود ندارد و ترکیبی از مهندسين کامپیوتر، فیلم بردار، تدوین گر و ... وجود دارند که با هم تلاش می‌کنند، چیز جدیدی را تولید کنند. در این جا کارگردان به تنهایی هیچ کاری نمی‌تواند بکند و خلاف گذشته کیفیت این همکاری در فضای دینامیک با حضور تکنولوژی متفاوت شده است. بنابراین، بازیگر باید با استفاده از خلاقیت‌های فردی‌اش در ساختار عمل ارگانیک گروهی برای تأثیر روی تماشاگر نهایت تلاش خود را انجام دهد تا حس‌های ته‌نشین شده و غریزی تماشاگران را برانگیزد. افزایش رابطه‌ی متقابل بین بازیگر و ابزار تکنولوژیک در فضای دینامیک منجر به شکل‌گیری مفهوم متفاوتی از بازیگر دراماتورژ می‌شود. به این شکل که کیفیت اجرا فقط ناشی از خلاقیت کارگردان و آشنایی فنی او نیست، بلکه از خلاقیت بازیگران نیز تأثیر می‌گیرد تا کار بازیگر به همراه طراحی صحنه و در دل آن جریان پیدا کند، نه در برابر آن. بنابراین تلفیق بازیگری و طراحی صحنه قسمتی اساسی از فضای صحنه‌ی دینامیک را تشکیل می‌دهد. به لحاظ دراماتورژی بازیگر در این فضا، باید گفت چون روایت کلامی تا حد قابل توجهی کنار گذاشته می‌شود، ارتباطی مستقیم بین بازیگر و بدنش شکل می‌گیرد و با هم ارگان واحدی می‌سازند. در این فضا جدایی بین فرد و اجزای صحنه وجود ندارد و هم چنین اگر اجرا را به مثابه‌ی اندام‌واره‌ای جاندار که ارتباط برقرار می‌کند در نظر بگیریم، کار بازیگر دیگر توجیه روان‌شناسی شخصیت نیست، بلکه توسعه‌ی دراماتورژی خودش در جریان کنش‌های جسمانی و آوایی است تا احساسات را از طریق بدن بیرون ببرد. پس یک کنش حتی به شکل کوچک‌ترین تغییر آهنگ در بدن بازیگر می‌تواند به عنوان حامل یک معنی واضح، یا مبهم برای تماشاگر باشد و می‌توان گفت رویدادهای روی صحنه با دراماتورژی بازیگر به مخاطب منتقل می‌شود. فضای دینامیک با بیان بدنی انتزاعی و تولید اصوات و حرکات منحصربه‌فرد جهت انتقال معنا و به عنوان جزئی از فضا، تعریفی دوباره از بازیگر در صحنه ارائه می‌کند. در این فضا تکنیک‌های بازیگری دگرگون شده و به لحاظ ماهیت متفاوت با بازیگری کلاسیک می‌شود. چراکه بازیگر از ریتم‌ها و حرکات بدنی‌اش خودآگاهی دارد. موضوع این است که صحنه خالی است و متریالی وجود ندارد ولی واقعیت این است که صحنه پُر است و این به معنای آستره‌ی بدون حس نیست. این شیوه یک حس درونی به معنای فراتر از جسم و متافیزیک می‌دهد. به خاطر همین چه حالت ماده‌ای، چه حالت واقعی، چه حالت درونی از لحاظ حسی - عاطفی همه با هم هستند که به تکنولوژی فضا می‌دهند. به خاطر همین نمی‌توان گفت تکنولوژی حس معنوی دارد یا حس متریال یا ماده دارد. چراکه هر دو با هم معنا پیدا می‌کنند. تکنولوژی به خلق فضای دینامیک کمک می‌کند و فضای دینامیک بدون تکنولوژی از لحاظ حسی - عاطفی خالی از معنا است. در هنرهای دیداری از تکنولوژی زیاد استفاده می‌کنند تا حس‌های درونی را نشان دهد.

بنابراین میان بازیگری در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن و احساسات پیوند معناداری شکل می‌گیرد. احساسات منجر به کنش صحنه‌ای می‌شوند و هم‌چنین رفتار بدنی بازیگر نیز متعاقباً احساساتش را برانگیزد و از اجرای خودش تأثیر می‌پذیرد. در این فضا انگار بازیگر روی یک طناب راه می‌رود. روی یک محدودیت و روی یک خط در زمانه‌ی امروز. در این شرایط دو حالت وجود دارد: حالت بدون جسم شدن (مجسمه شدن) و جسمیت بخشیدن به خود. درنهایت در پاسخ به این سؤال که در فضای دینامیک تئاتر پست مدرن، کدام عامل از بین بازیگران، تصاویر، نورها، صداها و دیگر ابزار تکنولوژیک، به لحاظ معنا و کارکرد حضور قوی‌تری دارد، باید گفت دیالکتیکی بین همه‌ی این عناصر برای حضور داشتن، وجود دارد که درنهایت با هم هماهنگ می‌شوند و یکی بر دیگری رجحان ندارد. جان کلام این که در تئاتر دینامیک، متن به انضمام بازیگری و طراحی صحنه درهم می‌آمیزند تا فضای جدیدی را که متکی به حرکات بدنی است، شکل دهند. در این فضا تجسم یافتن وقایع دراماتیک با ترکیب بدن بازیگران و عناصری چون تصویر، نور، صدا و موسیقی شکل می‌گیرد و قسمت عمده‌ای از کار بازیگر صرف این می‌شود که با متن، بازیگران دیگر و حتی فضای دیداری صحنه، ارتباطی بدنی ایجاد کند. تکنولوژی درنهایت یک ابزار است که باید به شکل درست و صحیح در خدمت کارگردان، بازیگر و دیگر عوامل اجرایی باشد، نه این که خود؛ نقش اصلی را به جای بازیگر در یک اثر نمایشی برعهده بگیرد. در متون تئاتر غیرخطی، ترکیب بندی تصویری و ترکیب بندی حرکتی، ممکن است با وجود این که به شدت انتزاعی یا نمادین جلوه کنند، هنوز هم مفاهیم غیرخطی قابل ملاحظه‌ای را در اختیار بگذارند. تئاتر پست مدرن، برای فراهم کردن زمینه‌های بنیادین دلالت، اغلب به تصاویر، چشم اندازهای وهمی و رؤیاگون، حرکات انتزاعی و به ویدیو و تصاویر سینمایی متکی است.

فهرست منابع فارسی کتاب

- اشتکر، رایموند. (۱۳۹۴) *اتو پینه (آثار هنرمند آلمانی: اتو پینه)*. چاپ اول، تهران، انتشارات موزه هنرهای معاصر.
- باربا، یوجینیو؛ ساوارز، نیکولو. (۱۳۹۰) *فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر*، یدالله آقاعباسی. کرمان، چاپ اول، تهران، انتشارات سوره مهر.
- بوگارت، آن؛ لاندو، تینا. (۱۳۹۴) *ویوپوینت (راهنمای عملی روش ویوپوینت و کامپوزیشن)*، سیمین غلامی. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.
- چمرز، مایکل مارک. (۱۳۹۴) *گوست لایت؛ راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*، نرگس یزدی. چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
- خاکی، محمدرضا؛ براهیمی، منصور. (۱۳۹۳) *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟ (مجموعه مقالات)*. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.
- علیزاد، علی‌اکبر؛ سرور، رضا. (۱۳۹۴) *تنفس در هوای تئاتر (مقالاتی در باب درام مدرن)*. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.
- کریستوفرسون، اریک. (۱۳۸۱) *پرورش، فن‌شناسی و نظریه‌ی بازیگری*، منصور براهیمی.
- کی، نیک. (۱۳۸۹) *پست مدرنیسم و اجرا*، امیر لشکری. چاپ سوم، تهران، نشر قطره.
- میترا، شومیت و شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۱) *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، محمد سپاهی و معصومه زمانی. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.
- ویتمور، جان. (۱۳۸۶) *کارگردانی تئاتر پست مدرن*، صمد چینی‌فروشان. چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.

سخنرانی و کارگاه

- والنینی، والنیتنا. (۱۳۹۴) *کارگاه تئاتر تکنولوژیک*، سی‌وچهارمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر. تهران، تئاتر شهر.

لاتین

- Barba, Eugenio, (2010), *On Directing and Dramaturgy (Burning the house)*. Translated by Judy Barba, London and New York, Routledge.
- Ben Chaim, Daphna, (1984), *Distance in the Theatre: the Aesthetics of Audience Response*, Epping, Ann Arbor, Michigan, Bowker, UMI Research Press.
- Bradby, David and Williams, David, (1988), *Directors' Theatre*. Basingstoke, Macmillan.
- Christoffersen, Erik Exe, (1993), *The Actor's Way*, Translated by Richard

Fowler, London And New York, Routledge.

- Cuddon, J.A. (1999), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Liteary Theory*, London, Penguin books.

- Goldberg, Roselee (2003), *Performance Art: from Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson.

- Grotowski, Jerzy, (1968), *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen.

- Hall, Edward Twitchell, (1966), *The Hidden Dimension*, Manuscript, Garden City, N.Y, Doubleday.

- Haring-smith, Tori, (2003), *Dramaturging Non-Realism: Creating a New Vocabulary*, Theatre Topics, 13(1), pp. 4554.

- Turner, Jane, (2004), *Eugenio Barba*, London And New York, Routledge.

اینترنتی

- <http://bigartgroup.com/>

تأثر بدون بازیگر: هاینر گوبلز و پست دراماتیسیم در اجرای اشیاء اشتیفر

لیلی گله داران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۵/۰۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۹/۲۷

تئاتر بدون بازیگر: هاینر گو بلز و پست دراماتیسیم در اجرای اشیاء اشتیافت

استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر شیراز

لیلی گله داران

چکیده

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، ازیک سو ظهور پرفورمنس با انحلال مرزبندی میان هنرها و تلفیق رسانه‌ها و ازسوی دیگر نفوذ تکنولوژی به عرصه‌ی هنرهای آوانگارد، باعث شد تئاتر بازتعریفی متفاوت از خود داشته باشد. فضای‌های تک^۱ و سایبری تصور متداول صحنه را عوض کرد. پست مدرنیسم در ادبیات، متن و نوشتار صحنه‌ای را منقلب ساخت. حذف شخصیت و گفت‌وگو و انواع ابداعات گفتاری، بازیگر و بازیگری را متحول کرد. هاینر گوبلز^۲، هنرمند آلمانی که در آغاز دهه‌ی هشتاد کارش را با کنسرت صحنه‌ای^۳ و موسیقی تئاتر^۴ شروع کرد، در اجرای اشیاء اشتیافت^۵ تحت تأثیر نظریه‌ی پست‌دراماتیک هانس تیس لمن گام را فراتر برداشت تا حذف بازیگر را روی صحنه تجربه کند. آیا تئاتر بدون بازیگر همچنان تئاتر می‌ماند و یا حذف بازیگر به معنای تغییر پارادایم‌های بازیگر و بازیگری است؟ گوبلز در این اثر تلاش دارد تا با تأسی جستن بر عمل دیدن و شنیدن تفکیک شده ازهم، درک جهان را بدون واسطه‌ی محرز دانسته شده‌ی انسان (بازیگر) ایجاد کند و لذت کشف را برای او به وجود آورد. او تئاتر را امکان کشف مجدد و متفاوت چیزها می‌داند.

واژگان کلیدی

هاینر گوبلز- اشیاء اشتیافت- تئاتر بدون بازیگر- پست‌دراماتیک

1. High-tech
2. Heiner Geobels
3. Staged concert
4. Music theatre

۵. Stiftern Dinge: Stifter's things (۲۰۰۷) چیدمان اجرایی / موسیقی تئاتر .
در ترجمه به منظور ابهام‌زدایی به جای چیزهای اشتیافت، اشیاء اشتیافت به کار برده شده است.

تئاتر نیمه‌ی دوم قرن بیستم غرب، مبتنی است بر تغییر پارادایم تئاتر. ظهور رسانه‌های جدید و بی‌اعتبار شدن مرزبندی‌ها، خط‌کشی میان هنرها و ژانرهای هنری، هنر تأثیرپذیر و تأثیرگذار تئاتر را که همواره در برگیرنده‌ی تمام حوزه‌های هنری، ادبی و علوم انسانی است، این بار بیش‌ازپیش با علوم درگیر ساخت. علمی از قبیل فیزیک، شیمی مورد توجه هنرمندان این حوزه قرار گرفتند و تکنولوژی‌های نوین درهای بی‌شماری را بر روی تخیل که نهایی برای آن نمی‌توان قایل شد، گشود. در چنین فضایی، تئاتر این دوره، اثری است مبتنی بر زبان شاعرانه جدید که با رویکردی متفاوت تمام عناصر اجرایی (دیداری و شنیداری) و تعریفی نوین و کارکردهای جدید را به خدمت می‌گیرد که تماشاگر/ شنونده در فضایی نو، نقش تعاملی در ساخت اثر ایفا کند. در این راستا تئاتر نیمه‌ی دوم قرن بیستم معنای دیگری از متن، صحنه و بازیگر ارایه می‌دهد. تمام تغییر پارادایم‌های صورت گرفته حتماً تعبیر متداول از ژانر، توصیف و توضیح متداول تئاتر را دگرگون کرد. در دهه‌ی شصت برای گروتفسکی تکنیک شخصی بازیگر بود که هسته‌ی هنر تئاتر را تشکیل می‌داد (گروتفسکی، ۱۳۸۴: ۲۳). او در تئاتر آزمایشگاهی و در حرکت به سمت تئاتر بی‌چیز اذعان می‌کند: «ما با حذف تدریجی حشو و زوائد فهمیدیم که تئاتر بدون چهره پردازی، لباس، صحنه، جلوه‌های صوتی و تصویری و ... نیز می‌تواند سر پای خود بایستد اما بدون ارتباط میان تماشاگر و بازیگر و بدون وحدت در دریافت مستقیم و «زنده» تئاتری در کار نیست» (گروتفسکی، ۱۳۸۴: ۲۹۰). تئاتر افسورد در طول سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ با طغیان علیه اقتدار متن و حکمیت نویسنده تأثیر مستقیم بر بازیگر و بازیگری داشت (به‌خصوص در آثار متأخر بکت از جمله آخرین نوار کراپ). در دهه‌ی هفتاد پرفورمنس به عنوان یک شیوه‌ی هنری به رسمیت شناخته شده، تعریف جدیدی از بازیگر ارایه کرد. در حرکت از تئاتر به سمت پرفورمنس بازیگر به اجراگر تبدیل شد. «اجراگر برخلاف بازیگر، نقش بازی نمی‌کند بلکه به معنای کلمه «عمل» می‌کند» (پاویز، ۲۰۰۸: ۸۱). تا پیش از آن، تئاتر سنتی غرب بر مبنای تجسم بخشیدن به شخصیت نمایشی، توسط یک بازیگر خاص شکل می‌گرفت ولی هنر اجرا کار خود را بر اساس شخصیت‌هایی که قبلاً توسط هنرمندان دیگر خلق شده است؛ شکل نمی‌دهد. بلکه بر مبنای بدن خود اجراگران و بر اساس آگاهی آن‌ها از این اعمال و فرایند نمایش آن‌ها برای تماشاگر، وجه اجرایی می‌یابد. بنابراین به دلیل این که تأکید بر روی اجرا است و ماهیت بدن از طریق اجرا زبان حال پیدا می‌کند، بدن فرد (بازیگر) در مرکز چنین عرضه داشت‌هایی قرار می‌گیرد (علیزاد، ۱۳۸۲: ۱۱). در تئاتر امروز آنچه اصالت دارد، نمایاندن آنات است و نه تمهیدات پیشبرد داستان و روایت. اهمیت بر ایده‌های موازی، متکثر و مقارنه‌ی متضادها و متجانس‌ها است و نه نمایاندن شخصیت و کاراکتر (ولنتینی، ۱۹۹۹: ۸). اساس این نوع نمایش همان چیزی است که دهه‌ها پیش از این از زبان آرتو گفته شد: «زبان بدن، ژست‌ها و رفتارها، رقص، موسیقی و لحن در اولویت‌اند و نه روایتی از اندیشه‌ی شخصیت‌ها. مهم نمایش وضعیت و آنات درونی است و چه کسی گفته است که تئاتر، هنر به نمایش گذاشتن شخصیت‌هاست، برای حل و فصل مسائل زیستی،

عاطفی و روانی انسان؟» (آرتود، ۲۰۰۰: ۱۵۸).^۶ در تئاتر نیمه‌ی دوم قرن بیستم اروپا و امریکا حذف شخصیت منجر به تغییر بازیگری شد. تحت تأثیر پرفورمنس، بازیگر به اجراگر تقلیل یافت و تا آن‌جا پیش رفت که در دو دهه‌ی اخیر، حضور فیزیکی انسان به‌عنوان کنش‌گر نیز از طرف گروه‌های تجربی تئاتری مورد تردید قرار گرفت. اما آیا حذف بازیگر از صحنه‌ی تئاتر ممکن است؟ آیا تئاتر بدون بازیگر را می‌توان هم‌چنان تئاتر نامید و یا منظور از حذف بازیگر به معنای تغییر پارادایم‌های بازیگر و بازیگری است.

پیشینه

هاینر گوبلز با وجود این‌که کارگردان شناخته‌شده‌ای در اروپا است، در ایران ناشناس مانده است. اغلب، کسانی که کتاب **تئاتر پست‌دراماتیک** لمن (Post Dramatic Theatre) را خوانده باشند، به نام او در چند جای کتاب به‌عنوان یکی از پیشگامان تئاتر پست‌دراماتیک برخورده‌اند. از این‌رو غالب منابع مورداستناد در این مقاله از منابع اصلی ترجمه‌نشده است، از جمله: کتاب **یارون ابولافیا** (The Art of Light on stage)، سال ۲۰۱۶، که به ویژگی‌های دیداری آثار گوبلز پرداخته است. هاینر گوبلز در کتاب (Aesthetic of Absence) سال ۲۰۱۵، به توضیح آثار خود از جمله چیزهای اشتیافت می‌پردازد و یکی از مهم‌ترین منابعی است که از طریق آن می‌توان به کنه اندیشه، نظریات و ایده‌های پیشرو او در تئاتر پی برد. مجموعه مقالات هاینر گوبلز در مجله‌ی **Biblioteca Teatrale** با عنوان «Quello che non vediamo ci attrae» در سال ۲۰۰۹، مقاله‌ی «Voci Particolari» در کتاب **Drammaturgia Sonore** در سال ۲۰۱۲ به اصوات خاص و مسأله‌ی حضور و غیاب در صحنه می‌پردازد؛ علاوه‌براین در همین دو مجموعه مقالات، گوبلز و آثار او مورداستناد دیگر نویسندگان قرار گرفته است. مصاحبه‌ی تخصصی الکساندرا یوویچویک، استاد دانشگاه ساپینزا، با گوبلز تحت‌عنوان «AMuseum for our perception» در سال ۲۰۰۹ به ادراک تماشاگر و ارتباط او با این اثر پاسخ می‌دهد. از مصاحبه‌های دیگر مورداستناد، گفت‌وگوی تخصصی آندره‌آ راوانیان درخصوص این اجرا در «Il Giornale della musica» در نوامبر ۲۰۰۸ است. مقالاتی از جمله: آنا مونته وردی «Installazione-Performances, StifftersdingediHeinerGeobbbels» در سال ۲۰۱۷ و مقاله‌ی ماریاکلارافر استاد دانشگاه UFSJ برزیل، **Impersonal Presences: tones of human in the landscape-scene** در سال ۲۰۱۷ که به صحنه به‌مثابه‌ی چشم‌انداز در این اثر پرداخته است. نقدهای منتشرشده در مجلات نیویورک تایمز، مجلات موسیقی، ژورنال‌ها و روزنامه‌های مختلف جهان بر این اثر در سایت هاینر گوبلز به آدرس (www.heinergeobbbels.com) نمایه شده است.

روش تحقیق

در این نوشتار، نگارنده برای دستیابی به هدف تحقیق از طریق بررسی اجرای اشیاء اشتیافت بر اساس نظریه‌ی پست‌دراماتیک لمن از طریق آنالیز پارامترهای سازنده‌ی یک

۶. استفاده از رفرنس ایتالیایی به این دلیل است که آرتو لغت «کاراکتر» به‌کار برده است و در ترجمه‌ی نسرین خطاط در کتاب **تئاتر و همزادش**، نشر قطره، صفحه ۷۰، «منش» ترجمه شده است.

اثر اجرایی به تبیین ایده‌ی تئاتر بدون بازیگر هاینر گوپلز در پنج بخش پرداخته است. این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم صورت گرفته است که در مشاهده مستقیم به اجرا، فیلم، مصاحبه و سخنرانی استناد شده است. لازم به ذکر است که متون استفاده شده به زبان‌های انگلیسی و ایتالیایی به ترجمه‌ی نگارنده است.

هاینر گوپلز

هاینر گوپلز (۱۹۵۲) آهنگ‌ساز و کارگردان تئاتر شناخته شده‌ی آلمانی است. او در کارنامه‌ی کاری خود آثاری از قبیل: مردی در آسانسور^۷، آزاد کردن پرومته^۸، چشم‌اندازی بعید با اقوام دور^۹، هاشیریگاکي^{۱۰}، سیاه بر سفید^{۱۱} به خانه رفتن اما وارد نشد^{۱۲}، اراریتریاریتیاکا، موزه‌ی کلمات^{۱۳}، آهنگ جنگ‌هایی که دیده‌ام^{۱۴}، اشیاء اشتیافت^{۱۵} و بیش از حد اقل بیست اجراهای دیگر نمایشی، موسیقی و اینستالیشن دارد. او استاد «تئاتر کاربردی» دانشگاه گیسن، رییس آکادمی هسن از ۲۰۰۶ و هم‌چنین مدیر هنری روهرتینال^{۱۶} در منطقه‌ی صنعتی غرب آلمان است. او برنده‌ی جایزه‌ی پریکس ایتالیا^{۱۷}، جایزه‌ی تئاتر اروپا و جایزه‌ی بین‌المللی ایبسن در سال ۲۰۱۲ است و در همان سال دکترای افتخاری را از دانشگاه بیرمنگام دریافت کرد. او که کارش را با آهنگ‌سازی، مدیریت برنامه‌ریزی و ساکسیفون‌وازی با گروه‌های جاز و راک در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ میلادی آغاز کرد، بعد از آشنایی با آهنگ‌ساز سرشناس آلمانی، هانس ایسلر، شاگرد شوئنبرگ و همکار برتولت برشت، با جدیت بیشتری به آهنگ‌سازی پرداخت. همکاری با نمایشنامه‌نویس آلمانی، هاینر موللر در اواخر دهه‌ی هفتاد، سکوی پرتاب او به سمت تولید آثار موسیقی صحنه‌ای بود. او با عنوان برخاسته از سبک شخصی‌اش «معمار تئاتری»^{۱۸} آگاهانه سعی در بازسازی تئاتر داشت. روزنامه‌ی سوئیسی فرانسوی‌زبان تمپس^{۱۹} در فرانسه او را به عنوان «کیمیایگر تئاتر» و «رویابین» توصیف کرده است.

۷. کنسرت دیداری Der Mann im Fahrstuhl (۱۹۸۷)

۸. کنسرت دیداری Die Befreiung des Prometheus (۱۹۹۱)

۹. Landschaft mit entfernten Verwandten (۲۰۰۲) اپرا برای گروه، کر و تک‌خوان‌ها. متون از جورجانو برونو، آرتور

چیمن، تی اس الیوت، میشل فوکو و دیگران

۱۰. موسیقی تئاتر، کلام از گرتروود استاین ۱۰-Hashirigaki (۲۰۰۰)

۱۱. موسیقی تئاتر برای هجده موزیسین. کلمات از آلن پو، تی اس الیوت، Schwarz auf Weiss (۱۹۹۶)

موریس بلانشیت، جان ویستر

۱۲. کنسرت دیداری در سه تصویر برای چهار صدای مردانه I went to the house but did not enter (۲۰۰۸)

۱۳. موسیقی تئاتر برای بازیگر و کوارتت زهی. کلمات از الیاس کانتی - Eraritarijaka-musée de Phrases

(۲۰۰۷)

۱۴. کنسرت صحنه‌ای، کلام از گرتروود استاین Songs of Wars I have seen

15. Prix Italia

16. Ruhrtriennial

17. Teatrical architect

18. Le Temps

اشیاء اشتیافت

اشیاء اشتیافت یک چیدمان اجرایی / موسیقی تئاتر^{۱۹} است که اولین بار در تئاتر ویدی لوزان^{۲۰}، سوییس، در سپتامبر ۲۰۰۷ به اجرا درآمد. این اثر تاکنون بیش از صد و پنجاه بار در شهرهای مختلف دنیا اجرا شده است. این چیدمان اجرایی یک **ShowNo - man** است که از ایده‌ی اوبرماریونت گوردن کریگ فراتر رفته است، او از محدوده‌های موسیقی تئاتر هم گذر کرده است (ابولافیا، ۲۰۱۶: ۵). این اثر نام خود را از آدالبرت اشتیافت^{۲۱} که از نویسندگان دوره‌ی بیدرمایر است، وام گرفته است. اشتیافت علاوه بر نویسندگی، نقاش نیز بود از این رو سبک رئالیسم شاعرانه‌ی او در میان نویسندگان آلمانی سده‌ی نوزدهم متمایز است؛ از آثار مهم او می‌توان به اتودها، عشق پیری، ویتیکو، جنگل بلند یولیوس، بریزیت، سنگ‌های رنگارنگ، تابستان هندی و پوشه‌ی کاری پدر جد من^{۲۲}، اشاره کرد (میتنر، ۱۹۷۵: ۶۷). در اشیاء اشتیافت، اصوات، صداها، خارج از صحنه (نریشن یا اکوزماتیک^{۲۳})، مجموعه‌های مکانیکی و دیداری، اشیاء و مواد، آلات موسیقی و دستگاه‌های صوتی، نور و تصاویر پروژکتوری، اجرایی پست‌دراماتیک را شکل می‌دهند. به استثنای دو اپراتور یا کارگر صحنه که در ابتدای اجرا، آب را در حوضچه‌ها به جریان می‌اندازند، هیچ بازیگر، اجراگر و نوازنده‌ای دیده نمی‌شود. فضای این اثر کاملن صنعتی است؛ یکی از اجراهای این اثر در **Ambika P3** (کارگاه تست بتن) لندن، چهاردهم تا بیست و هفتم آپریل ۲۰۰۸، از ساعت ۲:۲۰ بعدازظهر به مدت هشتاد دقیقه است. در این اجرا تماشاگر به راهنمایی مدیر صحنه، وارد فضا می‌شود (بیرنیگر، ۲۰۱۳: ۱). در پشت پرده و پنهان از دید «ماشین» یا چیدمان پس‌زمینه شروع به ایجاد اصواتی مبهم می‌کند. با این تمهید، گوبلز صحنه‌ی شنیداری با پرسپکتیو صوتی‌اش را مقدم بر صحنه‌ی دیداری ارایه می‌دهد. «احساس شما به‌عنوان یکی از تماشاگران در ارتباط با نمایش، پیش از شما شروع شده است، عواطف شما نسبت به نمایش همیشه عقب یا جلو از نمایشی است که در حال تماشای آن و در حال شنیدن آن هستید. بنابراین عواطف شما به‌عنوان یکی از تماشاگران نمایش هرگز در همان لحظه‌ی عمل و یا اجرای نمایش تحریک نمی‌شود» (استین، ۱۹۹۹: ۲۲۴) پنج بلندگو که در سه جانب صحنه و سه بلندگو که در پشت سر تماشاگر کار گذاشته شده‌اند، هم‌زمان با روشن شدن نورهای باریک **LED** به صدا درمی‌آیند. پنج پیانو دستکاری‌شده (یک مبله و چهار آپرایت) در پس‌زمینه قرار دارند که در میان آن‌ها تنه‌ی درختان بی‌شاخ و برگ دیده می‌شوند. در اطراف پیانوهای کوچکی سوسو می‌زنند. سه تانکر بزرگ نیمه‌شفاف آب، در سمت راست قرار دارند و در کف صحنه سه حوضچه‌ی آب، پوشیده با چادری از جنس کرباس قرار دارند. دو اپراتور صحنه وارد می‌شوند و غربال مستطیل شکل بزرگی را حمل می‌کنند. یخ خشک با دقت تمام بر حوضچه‌ها پاشیده می‌شود. سطح کرباس را لایه‌ی

19. Performative Installation/ music theatre

20. Théâtre Vidy- Lausanne

21. Adalbert Stifter (1805--1868)

22. Die Mappe meines Urgrossvaters (1864)

۲۳. Acimatic. صداها، خارج از صحنه که از منبع ناشناس برای شنونده‌ی نامشخص گفته می‌شود.

نازک یخ خشک می‌پوشاند. از مخازن، آب در لوله‌های متقاطع جریان می‌یابد و در تمام سطح حوضچه حرکت می‌کند. تماشاگر، ناظر و منتظر است و با چشمانش تمام حرکات کف صحنه را دنبال می‌کند و هم‌زمان در دوردست کاروآبو^{۲۴} (اورادی برای بادهای جنوب غربی) صوتی قدیمی از رادولف پوخ^{۲۵}، مردم‌شناس اتریشی، که در ۱۹۰۵ در پاپوآی گینه‌ی نو ضبط کرده بود پخش می‌شود (استین، ۱۹۹۹: ۵). خیلی‌زود سطح آب با قطرات آبی که از بالا می‌چکد، شروع به غلیان می‌کند. انفجارهای کوچکی در سطح پدیدار می‌شوند. لحظه‌ای سکوت و سپس اولین صدای انسانی (مردانه) با لهجه‌ی اسکاتلندی شنیده می‌شود: «هرگز این چیزها را آن طور که امروز دیدم، پیش‌ازین ندیده بودم» سپس یک توصیف دقیق از بهمن که تمام اصوات و اشیاء را آشنازدایی می‌کند (گوبلز، ۲۰۱۵: ۹۵). صدای مردانه ادامه می‌دهد: «چشمه‌ی روستا را دیدم. سطح آن را با تخته‌های چوبی پوشانده بودند، پارچه‌هایی مجزا بر آن کشیده شده بود... پابرجا بسان کوه یخی تنها... وقتی به میدان وارد شدیم یک صدای سقوط شنیدیم، اما مطمئن نبودیم چه چیزی می‌توانست باشد. یک درخت بید مجنون درخشان دیدیم، گویا شاخه‌های قطور نقره‌ای آن را شانه کرده بودند... در مقابل مان یک کاج، با ظرافت به شکل طاق بر فراز مسیر ما خم شده بود انگار طاق نصرتی پیشکش به امپراطوری فاتح باشد. وزن و شکوه یخ‌های آویخته از درختان غیرقابل توصیف بود» (بیرنیرگر، ۲۰۱۳: ۶). کلماتی از رمان **پوشه‌ی کاری پدرجد من**، آدالبرت اشتیفر است که به‌طور آکوزماتیک گفته می‌شود. صداها از بدن مجزا شده‌اند، آن‌ها از آرشپوها انتخاب شده‌اند؛ اصوات دیگر اما به‌طور زنده بر روی صحنه تولید می‌شوند (گوبلز، ۲۰۱۵: ۲۹). تماشاگر به صدا گوش می‌دهد و به‌تدریج متوجه می‌شود که مرزها و محدوده‌های روبه‌رو و وسط ناپدید شده‌اند و پیش چشمانش تنها سطح غلیان آب باقی‌مانده است، درحالی‌که قسمت عقبی، که پیش‌ازین تاریک بود، به‌کندی قابل‌رؤیت می‌شود. یک چشم‌انداز (تصویر پروژکتوری) فرم می‌گیرد، تصویر ثابتی که جنگلی را می‌نمایاند (تابلو مرداب چوبی^{۲۶} اثر جاکوب وان روئیزدال^{۲۷}، نقاش آلمانی قرن هفدهم). تنالیت‌های رنگی این تصویر در طی ده دقیقه مدام تغییر می‌یابد، از ارغوانی به آبی و بعد دوباره قهوه‌ای و خاکستری می‌شود تا زمانی‌که محو شود. این تأثیرات رنگی به‌توسط پروژکتورهای جانبی بر روی پرده‌ها اعمال می‌شوند. به‌این‌ترتیب روشنایی و نور باعث تغییر ادراک ما از این چشم‌انداز طبیعی می‌شود. درحالی‌که ذهن تماشاگر بیشتر درگیر صدایی است که توصیفات دقیق آدالبرت اشتیفر را می‌خواند، دریچه‌های کانال، کاملن مکانیکی بازوبسته می‌شوند و صدایی تولید می‌کنند، این اصوات خیلی‌زود به حرکت چکش‌های پیانوی دستکاری‌شده که موومان دوم کنسرتو ایتالیایی باخ در فاماژور را می‌نوازند، متصل می‌شود. (بیرنیرگر، ۲۰۱۳: ۶) پیانیستی در کار نیست و چیزی پنهان از دید باعث فرود آمدن چکش‌ها بر روی سیم‌های پیانو می‌شوند. «پیانو از کوک در رفته کنسرتی را در میان اصوات متقاطع و سوت‌ها می‌نوازد» (گوبلز، ۲۰۱۵: ۲۹).

24. Karuabu

25. Rudolf P ch (18701921-)

26. A Wooded Marsh (1660)

27. Jacob Van Ruisdeal (16291682-)

وقایع صوتی، انعکاس امواج، پیچ‌پچه‌های اشیاء و چیزهای روی صحنه درهم تنیده می‌شوند و پس‌زمینه‌ی چیدمان‌شده‌ی گوبلز در این موقعیت چیزی است فراتر از ادراک واقع‌نگرانه‌ی تماشاگر. در این اثر هیچ دراماتیزه کردن، هیچ روایتی در کار نیست، نه از آندره ویلمز^{۲۸} کاریزماتیک در نمایش اراریترباریتریاکا و نه از سه شخصیت‌های شیرینگی‌گای خبری نیست. در پس‌زمینه فقط درخت خشکیده‌ی بکت‌واری دیده می‌شود. چند پیانو، لوله‌های پخش دود، یک کمپرسور و چند چیز دیگر (Ermes، ۲۰۰۷). از صحنه‌های پیچیده‌ی قابل توجه این اثر، بازی با زبان‌های مختلفی است که شنیده می‌شود. به‌طورمثال، گفت‌وگوی رادیویی با کلود لوی استراوس، مردم‌شناس فرانسوی است با سوالات مکرر در باره‌ی آخرین امکان و احتمال کشف ناشده‌ی روی کره‌ی زمین. درحالی‌که پیانو بزرگ در میان دود و بخار ظاهر می‌شود، می‌تواند یادآور جاز کلاب‌های پر از دود دهه‌ی ۱۹۳۰ باشد. در زمینه روابط انسان‌ها، لوی استراوس اشاره می‌کند که ایمان‌اش را به انسانیت از دست داده است «من طبیعتن تنها هستم». (بیرنیگر، ۲۰۱۳: ۷) صداها‌ی دیگری که تماشاگر می‌شنود اغلب گنگ و نامفهوم‌اند، مانند روایت اشتیغتر واضح و شفاف نیستند بلکه خفه، گرفته و ادغام‌شده با دیگر اصوات‌اند که با ضربان و ریتم پرده‌ی کوچک متحرک در پس‌زمینه که دوباره ظاهر شده است مغشوش‌تر هم می‌شوند، پرده‌ی رولی که با سیستم موتوری کار می‌کند، دومین نقاشی را در کل پس‌زمینه هویدا می‌سازد. تماشاگر در پیش‌زمینه بر روی پرده‌ی در حال حرکت به سمت پایین، پایین‌تر و سپس در حرکت به سمت راست، تابلوی شکار در شب^{۲۹} اثر پائولو اوچلو^{۳۰} را می‌بیند: «در یک جابه‌جایی اسمزی شکل، پس‌زمینه و پیش‌زمینه در فضا بهم می‌آمیزند» (بیرنیگر، ۲۰۱۳: ۸) درحالی‌که تماشاگر تصویر را بر روی پرده دنبال می‌کند، صدای خفه‌ی ویلیام باروز^{۳۱} شنیده می‌شود: «به آخرین کلمات من در هر جهانی گوش دهید...» و سپس مالکوم ایکس درباره‌ی تغییر قدرت از اروپا به آمریکا، از استعمار سفید تا انقلاب سیاه‌پوستان سخن می‌گوید، سخنانش مصرانه تکرار می‌شوند تا جایی که صدایش فید می‌شود: «جهان باید همدلی خود را از آن‌که در موضع بالا قرار دارد به سمت آن‌که در موضع فرودست قرار گرفته تغییر دهد» (بیرنیگر، ۲۰۱۳: ۸).

فضای معماری شده دوباره تغییر می‌یابد، پیانوهای قرار گرفته بر روی سطح چرخ‌دار توسط کابل‌ها و سیم‌های نامریی از روی حوضچه‌های آب کشیده می‌شوند، به سمت تماشاگر پیش می‌آیند و از سطح پس‌زمینه جدا می‌شوند و میان آن‌ها و پس‌زمینه، فضایی خالی ایجاد می‌شود. تصویر پروژکتوری تابلو نقاشی شکار شبانه بر روی پیانوهای در حال حرکت تابانده می‌شود، فضا موج برمی‌دارد، متسع می‌شود و به کف و دیوارهای پشتی کشانده می‌شود و زمانی که پیانو‌ها به عقب برگردانده می‌شوند، تماشاگر متوجه می‌شود که یخ خشک بر روی سطح آب پاشیده شده است. حباب‌های کوچک به‌شکلی معجزه‌آسا و غیرقابل‌باور تولید می‌شوند، بعد از لحظاتی می‌ترکند و بخار بلند می‌شود. آب شروع به یخ زدن می‌کند

28. André Wilms

29. The hunt by night (1960)

30. Paolo Ucello (1397/1475-)

درحالی که هم‌چنان در حال غلیان و تموج است. در حینی که چیدمان صحنه، تابلوهای متحرک را درهم ادغام می‌کند صدای نالان آهنگ سنتی یونانی (کالیمریزما^{۳۲}) ضبط‌شده در ۱۹۳۰ توسط ساموئل باد بووی^{۳۳}، موسیقی‌شناس، شنیده می‌شود. (بیرنیر، ۲۰۱۳: ۹) دیدن و شنیدن در این اثر به‌سان انگشتان قلاب‌شده، درهم‌مرتب، ازهم‌جدا می‌شوند و به هم چفت می‌شوند. شنیدن و دیدن در این اثر در دو سطح متفاوت تجربه می‌شود که به‌طور شخصی و فردی در ذهن مخاطب به هم مرتبط می‌شوند. این باعث می‌شود تا امکان یک مشاهده‌ی ویژه به‌وجود بیاید؛ افراد به سختی قادر هستند که به‌طور هم‌زمان ببینند و بشنوند. وقتی روی روند نامحسوس تغییر رنگ تابلو نقاشی تمرکز می‌شود در همان زمان توصیفات پر از جزئیات گفتار به‌سرعت ازدست می‌روند. کشف دیدن و کشف شنیدن دو مهارتی هستند که ما به‌طورقطع از دست داده‌ایم، زیرا تمام چیزهایی که ما را احاطه کرده‌اند زیر سلطه‌ی رسانه چه در صحنه‌ی تئاتر و چه در زندگی ما را در مصرف‌گرایی مجرب کرده است (گوبلز، ۲۰۱۵: ۲۹).

۱- ساختار و تکنیک‌ها

جوهره‌ی نمایش کشمکش نیست بلکه آشوب است (جوان آکالاپتیس) (میتز، ۱۳۹۱: ۲۷۴)

اشیاء اشتیافت‌تر یک نمایش بدون بازیگر است. غیاب بازیگر و بازیگری، به‌منظور ارایه‌ی حضور منتج از غیاب است و ازاین‌طریق درگیر درک چگونگی تأثیر رفتارشناختی و دیالکتیکی این غیاب با تماشاگر حاضر است. این رویکرد زیبایی‌شناسانه‌ی غیاب در آثار گوبلز با نمایش اراریتاریتیکا آغاز شد. در این نمایش آندره ویلمز (بازیگر) از صحنه پایین می‌آید و از میان تماشاگران می‌گذرد. از طریق دوربینی که او را دنبال می‌کند تماشاگری که تا لحظاتی قبل او را روی صحنه و سپس در میان خود می‌دید، تصویرش را که از در سالن بیرون می‌رود بر روی اسکرین، دنبال می‌کند. او از خیابان عبور می‌کند، سوار تاکسی می‌شود، در شهر می‌چرخد و به خانه‌اش وارد می‌شود و در تمام این مدت تک‌گویی او ادامه دارد. بر روی صحنه در حینی که این بازیگر غایب، حضوری مجازی یافته است، کنسرتی نیز با موزیسین‌ها در حال اجرا است. دقایقی بعد دیوارهای صحنه جابه‌جا می‌شوند و طبقه‌ی پنهان صحنه را آشکار می‌کنند، جایی که بازیگر در اتاق خوابش دیده می‌شود و دوباره تماشاگر در معرض حضور حقیقی و مجازی توأمان بازیگری قرار می‌گیرد که از پلکان پایین می‌آید و روی سن می‌ایستد. (اجرای سالن تئاتر آرژانتین رم، ایتالیا، ۲۵ سپتامبر ۲۰۰۵، مشاهده‌ی مولف).

«تنها هنگامی خلاق‌ایم که در جست‌وجو هستیم» (گروتفسکی، ۱۳۸۲: ۱۷۲). پیرو این دیدگاه است که گوبلز با تکیه بر تماشاگر خلاق و جست‌وجوگر، گام دوم را با اجرای اشیاء اشتیافت‌تر برمی‌دارد. در این نمایش او تماشاگران را به ورود به دنیای متحرک و متغیر چیزها (چیزها در معنای Things: Dinge) دعوت می‌کند، جایی که درک و دریافت جزئیات

32. -Kalimerisma

33. Samuel Bound-Bovi

دیداری و شنیداری بالا می‌رود. به‌طور قطع گوبلز تحت تأثیرهای دیگر و توضیح او از چیز یا Ding بوده است. در سال ۱۹۶۲ کتابی با عنوان **یک چیز چیست** منتشر شد که برگرفته از رساله‌ای با همین عنوان از هایدگر در دهه‌ی ۱۹۳۰ بود. هایدگر سه معنای این واژه را از هم تفکیک کرد: به معنای امور «حاضر در دست»، معنایی گسترده‌تر که هم اشیاء و هم طرح‌ها، تعمق‌ها، روحیه‌ها، کنش‌ها، امور تاریخی و غیره را دربر می‌گیرد و گسترده‌ترین معنا که هم دو مورد قبلی را دربر می‌گیرد و هم هر چیزی را که «چیزی است و نیستی نیست» (احمدی، ۱۳۹۳: ۳۵۷) او دازاین را در میان «چیزها» می‌دانست. از این رو است که گوبلز آن چیزی یا چیزهایی که می‌خواهد کشف شود (بدون آن که برای خود او هم از پیش معین شده باشد) را در میان چیزها (چیزهای صوتی و تصویری) وضع کرده است. او تماشاگر را در میان چیزها قرار می‌دهد و ادراک را منتج از کشف در میان چیزها بودن می‌داند.

رویکرد گوبلز در چیدمان پس‌زمینه استفاده از تکنیک کولاژ و دکولاژ است و در چیدمان صحنه (سه حوضچه) و کمپوزیسیون صوتی از ساختاری آبستره بهره می‌جوید تا جهانی منتزع برای جولان ذهنیت تماشاگر مهیا سازد و او را در موقعیت لذت کشف ادراک فردی قرار دهد. در کولاژ یا هنر «سرهم‌سازی»^{۳۴} عناصر آشنا و از پیش موجود با دو مفهوم «محیط» و «رویداد» اهمیت فزاینده می‌یابند. (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۱۳۲) اشیاء اشتیافت، در اولین نظر، یادآور سازه‌های مرتس^{۳۵} کورت شوپترس^{۳۶} و دکولاژ ولف وستل^{۳۷} است... گوبلز در این اثر، درصدد شیفت کردن از ایده‌ی کلاسیک درام به روابط روان‌شناختی و برگرداندن آن به درام ادراک، درام احساس و درام المان است. در اشیاء اشتیافت، نور و موسیقی نقش بازیگر یا پرفورمر را ایفا می‌کنند و فضا به همان قدرت و در مثابه‌ی متن است. گوبلز سعی دارد تا با ترکیب‌بندی موسیقی، اصوات و افکت‌های دیداری، تخیل تماشاگر را برانگیزد. (Choe, ۲۰۱۷: ۲۳) گوبلز از طریق بازی نور بر روی تصویر ویدیویی تابلو نقاشی، نور را به مثابه‌ی متریال مادی برای کولاژ و دکولاژ کردن به کار برده است؛ نوری که بخش‌هایی از تابلو را به سایه می‌برد باعث حذف بعضی فرم‌ها و اشکال می‌شود. او با این کار خواستار موجودیت تازه بخشیدن به اثر از پیش موجود است و این موجودیت تازه تنها برای تماشاگری که متمرکز بر دیدن تغییرات بطنی تصویر است، قابل کشف است.

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختاری این اثر، هم‌زمانی عمل یا اکت صحنه‌ای است که کمپوزیسیون اثر بر آن بنا شده است تا سرگردانی شنیداری و دیداری تماشاگر را ایجاد کند. ترکیب این عملکردها و راهکارها باعث کشف چیزها است. گوبلز با جای‌گزینی این‌جا و اکنون (hic et nunc) در مقابل زمان نمایشی و در هم‌زمانی قرار دادن اثر و تماشاگر، با ساخت مکان‌های هم‌زمان (simultan) که مرتب، جهات و درک از جهات را به هم می‌ریزد، با مقابله کردن در ساخت روایت مشخص و از پیش تعیین شده در ذهن مخاطب از طریق متمایز کردن ادراک شنیداری از دیداری و مانع تراشی بر سر راه ادغام این دو ادراک که منجر به سنتز

34. Assemblage

35. The Merzbau (1933)

36. Kurt Schwitters (1887-1948-)

37. Wolf Vostell (1932-1998-)

شود؛ جهانی یگانه و منحصر به فرد می‌سازد که قوانین خودش را دارد. قوانینی که حتا در طول اجرا نیز به خود وفادار نمی‌مانند، قوانینی که در همراهی با تمام عناصر نمایشی مرتب در حال تغییر، در چرخش و تبدیل و تغییر هستند. اشیاء اشتیافت‌تر بازنمایی هیچ چیزی به جز خودش نیست، ذهن بیننده درگیر چیزهایی می‌شود و سرگردان در میان نشانه‌ها به دنبال مستمکی برای معنا سازی و راه بردن به مفاهیمی است و ناکام می‌ماند.

۱-۱ یکپارچگی و چند پارچگی - ارگانیک و غیر ارگانیک

ساختار اشیاء اشتیافت‌تر، ساختاری غیر ارگانیک است. پاراتاکس^{۳۸} یا ساختار غیر سلسله مراتبی (لمن، ۱۳۸۳: ۱۵۹)، دوسویگی و هم‌جواری صحنه‌ی دیداری و صحنه‌ی شنیداری و کمپوزیسیون‌های دیداری و شنیداری مرتب در حال تبدیل و تغییر، باعث شده است اثری غیر یکپارچه ایجاد شود. اثر عناصر دیداری و ترکیب‌بندی دیداری آن به تبعیت از ویژگی نشانه‌های شنیداری (اصوات، نت‌ها، نویزها) لحظه‌ای و آنی هستند و درست در لحظه‌ای که موجودیت می‌یابند، تمام می‌شوند و مرز بین گذشته و حال چنان باریک است که می‌توان آن را یکی دانست. تمام عناصر ناپایدارند و در یک لوب مرتب در حال اتساع ظاهر و ناپدید می‌شوند؛ حضور و غیابی توأمان. ماده به انرژی و انرژی به ماده بدل می‌شود؛ حالات ناپایدار مواد از جامد به مایع و گاز؛ تصویر تبدیل به صوت و اصوات به تصویر مبدل می‌شوند. «در ساختار غیر سلسله مراتبی همه‌ی وسایلی که تئاتر را می‌سازند به هیچ وجه همدیگر را مجسم نکنند بلکه برعکس همه‌ی نیروهای خاص خود را حفظ کنند، همه با هم اقدام کنند و دیگر بر سلسله مراتب قراردادی وسایل متکی نباشند و وقتی معنا می‌دهد که مثلن یک نورپردازی چنان قوی باشد که تماشاگر جز این نور را نگاه نکند و متن را به فراموشی بسپارد.» (رویایی، ۱۳۹۰: ۳۴۱)

۱-۲ فضای تهی و انباشتگی

در تاریخ تئاتر رویکرد کارگردان‌هایی از قبیل آپیا به فضاهای تهی نورپردازی شده، ژاک کوپو، صحنه‌های خالی برشت و فضاهای خالی پیتربروک، گرایش‌های مینیمالیستی روبرت ویلسن به فضاهای تخلیه شده از عناصر اضافی قابل توجه است. سکوت، کندی، تکرار، «فیداین و فیداوت‌های» نامحسوس صوتی و تصویری به همراه طولانی کردن زمان نمایش و اصالت بخشی بر اصل غیاب تا حضور، پیروی از تکنیک دکولاژ در پنهان سازی و حذف نشانه‌های اثر، تقلیل بازیگر به اجراگر یا اپراتور صحنه، حذف مهم‌ترین عنصر محوری که بیشترین میزان توجه و تمرکز تماشاگر را به خود معطوف می‌کند یا همان شخصیت‌های دراماتیک، فضایی تهی می‌سازد که در حال اتساع همه جانبه از غیاب عناصر است. در تئاتر پست دراماتیک، تخلف از قاعده‌ی قراردادی شده و ضابطه‌ی تراکم نشانه‌های کم و بیش جافتاده، تبدیل به قانون می‌شود. مشاهده‌گر در رابطه با زمان و یا با فضا یا با اهمیت واقعه، تراکم و یا برعکس تنگی قابل ملاحظه‌ی نشانه‌ها را درک می‌کند» (لمن، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

۳۸. Paratax ترکیب دو لغت Parà به معنای مجاور و Tàxis به معنای چیدن، قرار دادن، تنظیم کردن و در کنار هم چیدن سطوح مختلف عناصر

در فضای تهی بدون مرکزیت اشیاء اشتیافتد دو صحنه‌ی دیداری و شنیداری و روابط داریم در حال تغییر آنها احساس وهم‌آلود از انباشتگی، هرج و مرج و کابوس ایجاد می‌کند. در این اغتشاش و انباشتگی فرم‌ها و اشکال دیداری و عناصر شنیداری، تمرکز بر کوچک‌ترین نشانه منجر به جهت‌دهی می‌شود که در نتیجه منجر به ساختار می‌شود. گوبلز با دانستن این مسأله، با انباشتن مداوم فضا از اصوات و تصاویر نامرتبط و متحرک مانع از ایجاد ساختار ارگانیک می‌شود. او هر امکانی را دستکاری می‌کند تا یک مجموعه‌ی نامتشکل و بی‌ثبات خلق کند.

۱-۳ پاره‌نویسی^{۳۹}

گوبلز در تبعیت از اصل مرکززدایی و تمایز نداشتن در گفتار و متن، از تکنیک پاره‌نویسی بهره جسته است. «در این تکنیک به‌طور هم‌زمان سطوح مختلف بدون تمایز بخشی زمانی و مکانی نمایان می‌شوند» (ولنتینی، ۱۹۹۹: ۵۶). او همچنین از آن‌جا که بر حوزه‌های تجسمی نیز اشراف دارد در چیدمان گفتار، مشابه تکنیک «حاضر آماده» عمل کرده است؛ او «گفتارهای از پیش موجود را در کاربردی دیگر ارایه می‌دهد و از آن معنای متفاوتی را استخراج می‌کند». (ولنتینی، ۱۹۹۹: ۵۶)

۱-۴ میکساز^{۴۰}

ژیل دلوژ در کتاب مشترک‌اش با کارملو بنه^{۴۱}، به نام **همپوشانی‌ها**^{۴۲}، بیان می‌کند که: «انسان در تئاتر دیگر، نویسنده، کارگردان و بازیگر نیست. یک کارگر و اپراتور است و برای عمل کردن لازم است تا فعل تفریق کردن، مجزاسازی، قطعه قطعه کردن را درک و سپس اعمال کرد» (دلوژ، ۱۹۷۹: ۸۶). تئاتر نیمه‌ی دوم قرن بیستم، تئاتر میکساز بر پایه‌ی انشقاق، تکه‌تکه کردن، کولاژ، دکولاژ و مونتاژ است. این تئاتر تحت‌تأثیر هنرهای تجسمی، رسانه‌های نو، سینما، رادیو و فضای دیجیتال که فرم‌های ترکیبی مهمی را با دفرمه‌سازی، گریز از رابطه‌ی علی‌ومعلولی و منطقی، و رهاسازی از زمان مکان پدید آورد، دگرگون شد. «محو شدن و تحلیل رفتن فیگورها و پیکرها در نقاشی که منجر به ظهور هنر آبستره شد، بر روی صحنه‌ی تئاتری روندی را ایجاد کرد که منجر به مونتاژ و ازبین بردن یکپارچگی پس‌زمینه و فیگورها، هم‌زمانی و مقارنه‌ی سطح‌ها، قطعه قطعه شدن عناصر و جابه‌جایی قطعات هر بخش شد» (ولنتینی، ۲۰۰۷: XII). تئوری کلی مونتاژ آیزنشتاین در این زمان نقش مهمی را در تحول هنری ایجاد کرد و به‌خصوص تئاتر این دوره را دچار تحول شگرفی ساخت. او مونتاژ را اصل تصادم عناصر می‌داند: «مونتاژ، برش و تقطیع است، فاصله گذاری و گسستن قیود منطقی زمانی است، دست بردن در یکپارچگی یک کلیت و تقسیم آن به عناصر ناهمگون... مونتاژ، اصل جداسازی یک کلیت است، تحلیل و ترکیب

39. Track writing

40. Mixing

41. Carmelo Bene

42. Superpositions

است...» (آیزنشتاین، ۱۹۸۵: ۴۰۶). برای آیزنشتاین مونتاژ، تنها تقطیع و اتصال قسمت‌ها نبود. او در هم‌جواری عناصر ناهمگن سعی در ایجاد معناهای جدید حاصل از کنش این عناصر در ذهن مخاطب داشت. مونتاژ برای آئوجنیو باربا هنر قرار دادن کنش‌ها در زمینه‌ای است که باعث می‌شود آن‌ها از مفهوم ضمنی خود منحرف شوند (باربا، ۱۳۹۰: ۲۲۰). در تئاتر جداسازی عناصر و پارامترهای تئاتری به‌معنای کار مجزا بر روی هریک از عناصر و سپس مونتاژ این عناصر است که منجر به پلی‌فونی می‌شود و نمایان‌گر نقاط دید متفاوت، تداخل زمان‌ها و مکان‌ها و گفتارها و زبان‌ها است. آن‌چه هاینر گوبلز در این اجرا انجام داده است، میکساژ قطعات (پیانو، درخت‌ها، تصاویر، نورها، لوله‌ها، مه و بخار که نمایندگان حالات مختلف مواداند) در چیدمان پس‌زمینه است. این میکساژ به‌همراه میکساژ گفتاری و صوتی یک فضای مختلط به‌هم متصل شده از قطعات متفاوت، متنافر و متضاد، هم‌جنس و غیرهم‌جنس می‌سازد که ذهن مخاطب را درگیر معناهای جدید فردی و شخصی می‌کند.

۲- صحنه و چشم‌اندازها (دیداری و شنیداری)

هیچ‌چیز زیباتر از یک صحنه‌ی خالی نیست (هاینر گوبلز)

فلوکسیسم^{۴۳} یا بی‌مرزی بین هنرها و شکستن مرزها و ژانرهای هنری در کار گوبلز اهمیت ویژه دارد: چیدمان، مبدل به ماشین صوتی و ماشین منعکس‌کننده‌ی تصاویر انعکاسی یا آینه‌ای می‌شود، دستگاه‌های واقعی یادآور مارسل دوشامپ است و یا عملکرد نور مانند دستگاه‌های دیداری فوتوریستی (آتش‌بازی، جاکومو بالا، ۱۹۱۷) است. نقش هنرمند در این اثر، دقیقین این است: محو شدن و ناپدید شدن و اجازه دادن به این‌که ابداع (به‌صورت خودکار یا روباتیک) به‌تنهایی روند خود را پی بگیرد. (Monteverdi, ۲۰۱۷) از هنرمند/تئوریسین‌های تئاتری که نظریه‌ی فرم ناب را مطرح کرد استانیسلاو ایگناسی ویتکیه ویچ است. او نقاشی بود که به تئاتر روی آورد از این‌رو صحنه‌ی تئاتر را به‌سان یک چشم‌انداز و یک ساختار واقعیت‌زدایی شده در نظر داشت. او در نوشتاری تحت‌عنوان «فرم‌های جدید نقاشی» به این می‌اندیشد که تئاتر فرم ناب باید هم‌چون ساختار مطلق عوامل دیداری درک شود و نمایش‌گر یک بازآفرینی از واقعیت و امر واقعی نباشد. تنها تحت این شرایط است که می‌تواند به‌عنوان فوق‌طبیعی تلقی شود. (لمن، ۱۳۸۳: ۱۱۷). در مرکز صحنه که به‌طور متداول عرصه‌ی بازیگر است او یک فضای خالی درواقع سه حوضچه‌ی خالی ترتیب داده است؛ هرچند درست‌تر است که گفته شود در این اثر، مرکزیت و مفهوم مرکزیت از بین رفته است. مرکزی وجود ندارد وقتی همه‌چیز همواره در حال تغییرشکل است. پس‌زمینه به پیش‌زمینه تبدیل می‌شود، جهت‌ها جابه‌جا می‌شوند و حس ادراک جهت (Sense of direction) از بین رفته است.

حرکت مداوم و بی‌وقفه چیزها، بدون ایجاد ریتم تند، محدوده‌ی بصری تماشاگر را مرتب و کم‌محسوس تغییر می‌دهد. نگاه او همواره در حال تنظیم و تطبیق خود با چیزها است و این در حالی است که هیچ نقطه‌ی مرکزیت دیداری وجود ندارد. اصل جدایی

۴۳. جنبش میان‌رسانه‌ای هنرمندان، آهنگ‌سازان و طراحان برای ترکیب رسانه‌های مختلف در دهه‌ی شصت میلادی
Fluxism

پس‌زمینه و پیش‌زمینه در این اثر رد شده است و درک تماشاگر از جهت‌های روبه‌رو، عقب، عمق، بالا، پایین، نزدیک، دور، درون و بیرون که درواقعیت جهان ملموس نظام‌یافته و مشخص شده‌اند، در فضای درحال‌تغییر مغشوش شده است. سطوح مختلف در حالت چرخش هستند و از سه‌بعدی به دوبعدی و برعکس تغییر می‌یابند. مرزبندی‌های کف، سقف و دیوارها توسط سایه‌ها، تصاویر پروژکتوری، دود، مه و نور از بین رفته‌اند به‌طوری‌که فضایی بی‌حدوحصری می‌سازند که دیوار چهارم میان صحنه و محل تماشاگر را از میان برداشته است؛ صحنه و اودیتوریوم جدایی‌ناپذیرند. گوبلز منظر یا چشم‌اندازی یکپارچه خلق می‌کند که تماشاگر خود را هم‌زمان روبه‌رو، بالا، زیر و پشت، دور و یا نزدیک احساس کند. همین ساختار در شنیدار تماشاگر هم صدق می‌کند، امکان تمرکز و مرکزیت قایل شدن به صوت، صدا و یا نویزی وجود ندارد. بنابراین فضای صوتی خلق‌شده نیز همه‌جانبه است و افق مشخص و متمایز شده‌ای ندارد. در مقایسه‌ی تئاتر بدون بازیگر گوبلز با تئاتر تصویری روبرت ویلسن که از اولین پیشگامان پایان بخشیدن بر حاکمیت مطلق بازیگر بر صحنه‌ی تئاتر و تقلیل بازیگر به اجراگر است، توجه به تصویر و تأثیر آن است. «در آثار ویلسن پدیده‌ی مقدم بر روایت است، تأثیر تصویر بر بازیگر منفرد و تماشا بر اجرا غلبه دارد، تئاتر او (ویلسن) یک زمان نگاه ایجاد می‌کند. این تئاتر از احساسات تراژیک یا ترحم‌عاری است [...] آن‌چه بازیگران با حرکات خود انجام می‌دهند، می‌گویند، شرح می‌دهند، به‌نوعی خصلت اعمال ارادی را از دست می‌دهند. کارهای آن‌ها ظاهراً بدون هدف و مثل این است که در خواب اتفاق می‌افتد» (لمن، ۱۳۸۳: ۱۴۸). اگر تئاتر پست‌دراماتیک روبرت ویلسن به قول لمن به یک صحنه‌ی «پسانسان مرکزی»^{۴۴} (لمن، ۱۳۸۳: ۱۴۹) می‌انجامد در این اثر، گوبلز نه‌تنها مرکزیت انسان در صحنه که هرگونه مرکزیتی نفی شده است؛ کمپوزیسیون چرخشی و حرکت در جهات مختلف و خط‌شکنی جهت‌ها و سویه‌ها، مرکزیت را به‌کلی از میان برداشته است. تئاتر بدون بازیگر، تئاتر اشیاء، تئاتر تکنیک‌ها و ابزارها، ماشین‌ها و تصاویر مجازی که نه‌فقط بازیگر را از مرکزیت تئاتر حذف کرده است بلکه انسان را چه در حضور و چه در غیاب در جایگاه یکی از چیزهای نمایش یا نشانه‌ای از کمپوزیسیون مرکب (ترکیب کمپوزیسیون‌ها از آن‌جا که مرتب درحال‌تغییراند) قرار داده است.

۳- فضای درونی - فضای بیرونی صوت و کوبیسم صوتی^{۴۵}

صدا همواره چیزی از محیط را تعریف می‌کند: «انعکاس صدا یک محیط وسیع را تعریف می‌کند که پر از قسمت‌های فرو رفته و غار مانند است که صدا را تشدید می‌کند. جنبه‌ی مادی صدا، از تعامل با چیزی که ما از منظر حسی و صوتی کشف می‌کنیم، باعث می‌شود که بتوانیم جنسیت آن را که فلزی یا آهنی است را بی‌واسطه‌ی مشاهده درک کنیم» (سرا، ۲۰۰۸: ۱۷). کارلو سرا اذعان می‌کند که دیدن بدیهی است و بدیهی بودن دیدار را شنیدار ندارد چون صوت نوعی فضای دراماتیزه را می‌سازد که شنونده را به تخیل فضا رهنمون می‌شود، به‌طورمثال دوری و نزدیکی، پارامترهایی از فضا‌سازی صوتی هستند.

۴۴. Cubismo sonoro اصطلاحی که توسط مؤلف برای هم‌زمانی و در زمانی اصوات به‌کار رفته است.

میان شنیدن و گوش دادن نیز تفاوت وجود دارد. در گوش دادن همکاری حواس دیگر برای درک کردن صوت وجود دارد. «صوت تنها یک فرایند است و اجازه نمی‌دهد که چیزهایی از قبیل طرح‌های دیداری بر او سوار شوند زیرا به گونه‌ای و از جنسی است که در لحظه هست و نیست، درحالی که فرم می‌گیرد محو می‌شود و هیچ ردی از آن مگر معنا و احساسی که در ما برمی‌انگیزد بر جا نمی‌ماند». (سرا، ۲۰۰۸: ۲۷)

از طریق بررسی و تحلیل پارامترهای مادی صوت که ماهیت صوت را در حرکت تعیین می‌کند و به آن هویت می‌بخشد می‌توان قدرت روایت‌گری صوت را دریافت. از نظر کارلو سرا، آن چه که منجر به حس تجربه‌ی شنیداری با وجود ساختار منطقی و قواعد ریاضی گونه‌ی حاکم بر آن می‌شود، محدوده‌ی بینابینی شنیدن و گوش دادن است (سرا، ۲۰۰۸: ۲۹). او در رابطه با نویز اظهار می‌دارد: «نویزها، سایه‌ی یک عنصر اصلی هستند که پیش از هر ساخت و ساز جداشونده وجود دارند... در اصل موسیقی، نویزی مادی و فیزیولوژیک است (سرا، ۲۰۰۸: ۵۱)». «چشم قابلیت آن را دارد که چیزهای حاضر را کشف کند درحالی که گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد» (سرا، ۲۰۰۸: ۲۵). میدان بینایی طبیعی در انسان به‌طور تقریبی ۱۴۰ درجه دید واضح به‌علاوه ۴۰ درجه دید ناواضح (مجموع دو طرف) است درحالی که گوش ۳۶۰ درجه می‌شنود (پیتوزی، ۲۰۱۰: ۳۱۲) با استفاده از این قابلیت شنیداری است که گوبلز شنیدار تماشاگر را از جایگاه و صندلی‌اش یعنی میدان دیداری جدا می‌کند و او را در مرکز اجرا یا میدان شنیداری قرار می‌دهد و با این رویکرد است که مرز میان محدوده‌ی اجرا و محدوده‌ی مخاطب را بر می‌دارد. او شنیدار را به‌مثابه‌ی عمل صحنه‌ای می‌داند. در این اثر، شنیدن واکنش است. برخلاف آن چه تصور می‌شود که شنیدن امری انفعالی و خودبه‌خودی است، چیدمان شنیداری گوبلز مبتنی است بر فعل شنیدن و واکنش نشان دادن به کنش شنیداری و به این ترتیب عمل تماشاگر به‌عنوان عنصری از عناصر سازنده‌ی کار، گوش دادن است. در اشیاء اشتیافت می‌توان از شروع و پایان نمایش و مدت آن (یک ساعت و بیست دقیقه) به‌طور قاطع حرف زد اما مسأله زمان در این بازه، امری است به‌چالش کشیده‌شده؛ گوبلز در ساختار درام با ادغام زمانی و ارایه‌ی هم‌زمان زمان‌های مختلف و با درنظر داشتن توالی «حال‌ها»، سعی در نشان دادن بی‌زمانی ندارد بلکه تلاش دارد تا کلیت زمان و موجودیت زمان را از اثرش حذف کند. تماشاگر در لایبرنت صوتی و شنیداری که در سطوح غیرهم‌سان او را احاطه کرده‌اند، زمان و احساس در زمان‌بودگی را از دست می‌دهد. هیچ نشانه‌ای او را به ادراک زمان رهنمون نمی‌شود. صداها ی ضب‌ط‌شده‌ی انسانی، صداهایی از گذشته نیستند بلکه در ساختار این اثر به‌گونه‌ای قرار گرفته‌اند که احضار همان لحظه‌ای باشند که گفته شده‌اند. «کنش دراماتیک همیشه در زمان حال اتفاق می‌افتد... زمان می‌گذرد و به گذشته تبدیل می‌شود اما این به‌گونه‌ای است که دیگر حال نیست. گذر زمان در درام توالی مطلق حال‌هاست» (Szend, i, ۱۹۵۶: ۱۵) مفاهیمی از قبیل زمان، ماهیتی مرتبط با حرکت و توالی دارند؛ گوبلز از طریق حذف توالی و آنی‌گرایی است که زمان را به‌سمت انحلال می‌کشانند. با کار کردن بر روی صوت و از طریق فرایند ملکولی کردن آن که منجر به تغییر کیفیت صوتی، بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی از صوت می‌شود.

«ملکولی کردن صوت»^{۴۶} (و صدا) به این معنا است که در فضای درونی صدا و صوت را به اجزاء تشکیل دهنده‌اش تجزیه کرده و سپس بر روی ریز اجزاء یا میکرو اجزاء آن تغییراتی ایجاد کرد» (پیتوزی، ۲۰۱۰: ۸۵). ملکولی کردن «عملی است که بر روی ابعاد شنیداری صدا و یا صوت از طریق تجزیه‌ی آن به پارامترهای متشکله‌ی آن و سپس پرداختن از درون آن و دست بردن در فضای درونی آن به منظور تغییر فضای بیرونی و یا ماهیت ظاهری آن» (پیتوزی، ۲۰۱۰: ۲۸۹) و از این طریق میسر است که صوت و صدا را به مثابه‌ی تن، به عنوان ماده و متریالی دانست که می‌توان در آن دست برد. «صوت، تن است، به پارامترهای فیزیکی پاسخ می‌دهد و به این طریق صوت ماده است» (لاکوود، ۲۰۰۹: ۴۴). با این کار صدا از مولد آن جدا می‌شود و خود ماهیتی مستقل و فعال و قابل تغییر می‌یابد. این صدا دیگر به هیچ چیز و هیچ کس تعلق ندارد و خود پدیده‌ای نو و قائم به خودش می‌شود. صدای اشتراوس و مالکوم ایکس و غیره در این اثر همان قدر به این اشخاص تعلق دارند که تصویر پروژکتوری تابلوهای نقاشی که با نور تغییرات بنیادین یافته‌اند به اصل اثر مرتبط‌اند. برخورد گوبلز با صوت در مورد نور هم تکرار می‌شود. او نور را هم متریال مادی قابل دستکاری می‌داند، با تغییر نور بر روی تصاویر و تجزیه‌ی نور و انعکاس آن بر روی تابلوهای نقاشی و اشیاء در راستای بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی و به چالش کشیدن ذهنیت تصویری یا محفوظات تصویری تثبیت شده‌ی تماشاگر عمل می‌کند. بدین طریق است که گوبلز با صوت و صدا به عنوان مواد ارگانیک برخورد می‌کند و آن‌ها را تغییر می‌دهد، آن‌ها را قابل شنیدن یا غیرقابل شنیدن می‌کند. به مانند بدن رقصنده یا بازیگر یا هر عنصر مادی دیگر روی صحنه آن‌ها را در معرض دیدن / شنیدن قرار می‌دهد یا پنهان می‌دارد و ماسک‌شان می‌کند و با این ضوابط به عمل صحنه‌ای وامی‌دارد. برای گوبلز اصوات، صداها، نویزها، بازیگران صحنه‌اند و در غیاب بازیگر به معنای کلاسیک آن، آن‌ها را بر روی صحنه احضار می‌کند و به ایفای نقش وامی‌دارد. به اعتقاد بوهم «ویژگی صدا و صوت این است که می‌تواند از اصل خود مجزا باشد ... در شنیداری که مرتبط با زیروبمی صدا و صوت (چیزها یا اشیاء) نباشد، کسی که می‌شنود، صدا را احساس می‌کند، تون و صوت به مثابه‌ی تغییر فضا ظاهر می‌شود، هر کس شنیداری از این دست داشته باشد به شکل خطرناکی باز و بی حفاظ است، به فضا پرتاب می‌شود و می‌تواند تحت تأثیر اتفاقات و وقایع صوتی قرار بگیرد... گوش دادن و شنیدن، خارج شدن از خود، گذر از خویشتن است (بوهم، ۲۰۰۴: ۱۰۵). اشیاء اشتیافت، اجرایی است که با دیدار و شنیدار تعریف می‌شود، در میان این دو فضای مجزا شده از هم، گوبلز فضای خالی و آزادی را برای تماشاگرش تعبیه کرده است که در آن قرار می‌گیرند. در این فضای «خروج از خود» و سرشار از غیاب است که «امکان ادراک چیزها»یی که از پیش نمی‌شناسیم، به وجود می‌آید. (گوبلز، ۲۰۰۹: ۲۹۶) گوبلز در دو سطح درونی و بیرونی بر روی متریال شنیداری مداخله و دستکاری می‌کند. ساخت فضای بیرونی به این گونه است که «اگر صوت در تمام جهات منتشر شود یک فضای دربرگیرنده و محیطی ایجاد می‌کند. اما همان طور که احساس جهت در فضای دیداری دستکاری شده است و تماشاگر در یک وضعیت کوبیستی با عناصر بصری مواجه می‌شود، در ساخت

فضای بیرونی شنیداری نیز از الگوی مشابه پیروی می‌کند» (Galehdaran, ۲۰۱۳: ۲۰۷). کمپوزیسیون صوتی اشیاء اشتیافت‌تر یک کوبیسم صوتی است. «تماشاگر هم‌زمان جهت‌های شنیداری مختلف را تجربه می‌کند و این باعث می‌شود تا جهت شنیداری خودش را مرتب گم می‌کند، نمی‌داند در کدام نقطه قرار دارد، جهات اصوات مرتب عوض می‌شوند و او در وضعیت معلق شنیدن، آونگ شده است» (Galehdaran, ۲۰۱۳: ۲۰۷). علاوه‌براین ساختار لابیرننتی، تماشاگر را در شبکه‌ی جهان‌های فرعی و انشعابی قرار می‌دهد که در گریز از مبدأ و منشأ راه به بی‌نهایت امکان می‌برد و از این طریق است که تجربه‌ی هیچ تماشاگری بعد از دیدن اشیاء اشتیافت‌تر با دیگری یکسان نیست. «ساخت جهان‌های فرعی^{۴۷} اغلب عامل توجه تماشاگر (میل او به کشف این‌که آیا پیامد پیشبینی شده به‌واقع اتفاق می‌افتد یا نه)، شگفتی دراماتیک^{۴۸} و تغییر ناگهانی (یعنی وقتی سیر رویدادها خلاف انتظارات تماشاگر یا شخصیت را نشان می‌دهد)، ایجاد تنش و «تعلیق» (کدامیک از این دو امکان پیشبینی شده تحقق خواهد یافت؟) و غیره است» (الام، ۱۳۹۴: ۱۴۳). لابیرننت‌های صوتی و تصویری و ادغام این دو، جهانی مبهم در جهانی موهوم می‌سازد که ورود به آن برای تماشاگر آسان و خروج از آن ناممکن است. وضعیتی مشابه تجربه‌ی شنیدن در خواب. تمام تمهیدات گوبلز در جهت بازسازی سازوکار خواب و رویا است، مشابه‌سازی حس دیداری و حس شنیداری در خواب است. گفتارهای صحنه بیشتر به ساختار رویا نزدیک می‌شوند و به‌نظر می‌رسند که دنیای رویایی پدیدآورندگان خود را نقل می‌کنند. «در رویا عدم تسلسل بین تصاویر، حرکات و کلمات تفوق دارند. «اندیشه‌های رویا» تشکل بافتاری می‌دهند شبیه کولاژ، مونتاژ و قطعات جدا جدا ولی نه شبیه جریان حوادثی که به‌صورت منطقی ساخته شده باشند.» (لمن، ۱۳۸۳: ۱۵۵)

۴- تماشاگر

اشیاء اشتیافت‌تر همان‌طور که امکان ادغام موسیقی، تئاتر و چیدمان را در یک فضای تعاملی با مخاطب تجربه می‌کند، به مفهوم غیاب توأم با ایدهی پسانسان نیز نظر دارد. هاینر گوبلز در مصاحبه با TIP برلین درباره‌ی حضورنداشتن بازیگر زنده در اجرای اشیاء اشتیافت‌تر می‌گوید: «من به این علاقه‌مندم که تا چه میزان می‌توان غیاب را اعمال کرد و «شاید به‌همین دلیل» بتوان به تجدیدنظر در مورد تخیل رسید. کار من به مردم نیاز دارد، مردمی برای ایجاد آن و تجربه‌ی آن. کار من تنها تا زمانی که مخاطب در آن قرار دارد و با المان‌های اثر در ارتباط متقابل است، وجود دارد. کاری که به شدت فردی و سرشار از تخیلات است که ما می‌توانستیم برای ساخت آن طراحی کنیم. اشیاء اشتیافت‌تر محتاج تماشاگر است. فقط چشم‌های تماشاگر می‌تواند از آن یک نمایش بسازد». گوبلز به‌صراحت بیان می‌کند: «هرچه من کار کمتری انجام دهم، تخیل تماشاگر نقش بیشتری می‌یابد... تماشاگر با واقعیات شخصی خودش به کار مرتبط می‌شود». (شینبرگ، ۲۰۱۲: ۱۷) او در مصاحبه با الکساندرا یووچویک تحت‌عنوان «موزه‌ای برای ادراک ما» در جواب پرسش او که دریافت‌اش را از

47. Peripeteia

48. Dramatic surprise

اجرای اشیاء اشتیافت‌تر بازنمایی جهان پس از مرگ می‌داند، پاسخ می‌دهد: «من ابداً به کسی در حال مرگ فکر نکرده بودم. اما خوب هست که شما با این اثر از منظر تجربه‌های خودتان مرتبط شوید. در بلگراد، به‌طورمثال، زنی پس از اجرا به‌سمت من آمد و گفت که در یک لحظه از کار، خدا را دیده است. البته آن‌جا خدایی نبود اما من دوست داشتم که همچنین چیزی را بشنوم؛ واضح است که این همان چیزی بود که آن زن از دستش داده بود... چیزی که مدنظر من است ایجاد فضای تصور و تخیل بینابینی است، تصویری که در شکاف میان آن‌چه می‌بینیم و آن‌چه می‌شنویم وسیله‌ای می‌شود که ما را به خواسته‌ها و رؤیاهای ناخودآگاهمان سوق می‌دهد. تصادم این دریافت‌ها و تصورات است که ما را مجبور به آگاهی یافتن بر ناخودآگاه مان می‌کند» (Jovi evi، ۲۰۰۹: ۱۰۷). عمل تماشاگر و تعامل او با اثر، درک شنیدن و درک دیدن است. چرخش مداوم از دیدن به شنیدن و از شنیدن به دیدن و سرگردانی میان دال‌های گریزان از مدلول، به‌طوری‌که کاری از حافظه و محفوظات ذهنی هم ساخته نیست باعث می‌شود تا تماشاگر نقش خود را به‌عنوان شاهد بپذیرد تا پس از خروج از سالن و ورود به جهان ملموسات و واقعیات بر مبنای قوانین عادی‌شده و عادی‌شده به کنکاش اثر بپردازد. تماشاگر اشیاء اشتیافت‌تر به تناسب حالات، روحیات و ذهنیات و میزان تأثیرپذیری از این نمایش تا مدت‌ها (شروع می‌تواند از هنگام خروج از سالن باشد و پایانی داشته یا نداشته باشد) به اطراف و چیزها از منظر تجربه‌اش در این اثر بنگرد و بشنود. قرار گرفتن در بیرون و درون چیزهایی پویا که راه به‌جایی نمی‌برند. تماشاگر اشیاء اشتیافت‌تر سرگردان میان مدلول‌هاست، باران، ابر، بخار و مه‌ای مه در صحنه مقابل چشمان او ساخته می‌شود با آوازی یونانی یا ترانه‌ای از گینه‌ی‌نو می‌تواند انواع ذهنیات موازی را در او ایجاد کند. خلقت و پایان خلقت، روایات اساطیری و تاریخی و روایات شخصی را هم‌زمان در او احضار می‌کند. گوبلز مخاطب را در یک لابی‌رنت دیداری شنیداری قرار می‌دهد و هیچ مفردی از جمله بازیگر و متن، دو پارامتر همیشگی نمایش در طول تاریخ تأثیر از یونان باستان تا سده‌ی بیستم، برای او نمی‌گذارد. برای گوبلز، بازیگر و متن، مفر تماشاگر محسوب می‌شوند تا از طریق راه سهل و مطمئن هم‌ذات‌پنداری با اثر هنری ارتباط بگیرد. او تماشاگرش را در یک فضای استحاله‌ای بناشده بر ابهامات و نظام ارتباطی مغشوش‌شده، مجذوب می‌کند. مهم‌ترین دستاورد گوبلز در به‌کار بستن تمام این تمهیدات، از میان برداشتن مرز ابژه و سوژه است. «شخص فکر می‌کنم برای نشان دادن بحران در فضای روانی ما لازم است مرزهایی ابژه و سوژه را از هم تفکیک کنند. درعین‌حال که ویرانی مرزها میان ابژه‌ها وجود دارد، نقش پیچیده‌ی هنرمند و تماشاگر این است که مرزهای میان خود و دیگری را از بین می‌برد. این فقدان تمایز می‌تواند بر بعضی از آدم‌ها اثر دراماتیکی داشته باشد: فقدان حس خود، اوهام و غیره» (Jovi evi، ۲۰۰۹: ۱۱۹) در اشیاء اشتیافت‌تر، به‌طورخلاصه یک: مرز بین ابژه (مشاهده‌شونده) و سوژه (مشاهده‌گر) با حذف مرز میان صحنه و اودیتوریم (که باعث شده است تا تماشاگر را شیئی از اشیاء یا عنصری از عناصر اجرا قلمداد شود)، به‌هم‌ریخته است. دو: با حذف بازیگر، دیگر نه حضور انسانی متمایز شده از دیگر عناصر اجرا به‌مثابه‌ی سوژه‌ی غالب بر ابژه وجود ندارد و نه خود او دیگر ابژه‌ی تحت‌نظر تماشاگر است. ترتیب و روند پاراتاکس‌ها در اشیاء اشتیافت‌تر نوعی هم‌زمانی را ایجاد می‌کند که عمل

ادراک را برای تماشاگر دشوار می‌سازد. اصوات هم‌زمان، تصاویر در حال تغییر باعث می‌شوند که تماشاگر هر لحظه فقط بخشی از اصوات را بشنود و فقط بخشی از تصاویر را ببیند. در عین حال، هر بار که بر شنیدارش متمرکز می‌شود، تصاویر بسیاری را از دست می‌دهد و برعکس. «پاراتاکس و هم زمانی بدان منتهی می‌شود که آرمان زیبایی‌شناسی کلاسیک انسجام «ارگانیک» عوامل در اثر هنری نابود شود». (لمن، ۱۳۸۳: ۱۶۲). هاینر گوبلز دو صحنه ترتیب داده است: ۱- صحنه دیداری (لابیرنت دیداری) ۲- صحنه شنیداری (لابیرنت شنیداری). هر دو این صحنه‌ها کمپوزیسیون‌های چرخشی دارند و مدام در حال تغییر هستند. تماشاگر به‌طور شانس و تصادفی گاهی این دو صحنه را منطبق باهم درک می‌کند اما مدت زمان این انطباق‌ها کوتاه است و به‌سرعت از بین می‌رود تا ادراکی قطعه‌قطعه، لحظه‌ای و ناپایدار که منجر به فهم نشود را تجربه کند. برای گوبلز، تماشاگر، دریافت‌گری است که نهایت رابطه‌ی تعاملی‌اش با اثر پذیرش وضعیتی است که کارگردان او را در آن قرار داده است، وضعیتی که مشابهتی با تجربه‌ی دیگر تماشاگران همراه او ندارد. پذیرش خود رهاسازی از تمام قواعد از پیش تثبیت‌شده درباره‌ی تئاتر در ذهن او و آمادگی پذیرفتن نقش یکی شدن با اثر و خود را شیء یا نشانه یا چیزی از اثر دانستن، مطلوبی است که گوبلز در پی آن است.

۵- حذف بازیگر یا تغییر پارادایم بازیگر

در تئاتر هیچ چیزی جالب‌تر از ارتباط بین دیدن و شنیدن نیست. (گرترو استاین)
اساس اشیاء اشتیافتار ارتباط و نوع ارتباط متقابل دیدن و شنیدن است، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد او از تکنیک حذف برای بالا بردن تمرکز تماشاگر و فعال‌سازی نقش تعاملی او در کشف بهره می‌جوید. در مورد حضور انسانی و تعریف آن در صحنه نیز او رویکردی درهمین‌راستا دارد. او در مقاله‌ای تحت‌عنوان «آنچه نمی‌بینیم مجذوب‌مان می‌کند»، بیان می‌کند: «نیازی نیست کسی وارد صحنه شود و شخصیتی را ارائه دهد که باید با او این همانی کنیم، کسی که به‌جای ما در موقعیت واکنش نشان دهد. پروتاگونیست کلاسیک تئاتر حذف شده است. تئاتری بدون بازیگر. (گوبلز، ۲۰۰۹: ۲۹۵)

اما آیا تئاتر بدون حضور انسانی روی صحنه، تئاتر است؟ انسان در این اثر به صدایش تقلیل داده شده است؛ صدا در مقابل حضور، حضور مشخص‌شده‌ای مثل نویسنده، کارگردان، بازیگر خودشیفته که مرکز را همواره اشغال می‌کند، قرار می‌گیرد (گوبلز، ۲۰۰۹: ۲۱۹). گوبلز این فقدان یا به‌بیان‌بهرتر این حذف را چگونه توجیه می‌کند، چه چیزی تماشاگر را مجذوب می‌کند وقتی که قدرت و توان هنری بازیگر، رقصنده و یا موزیسینی که بتوان با او این همانی کرد، وجود ندارد؟ جای‌گزین گروه بازیگران که همیشه بر روی صحنه حضور داشتند، کدام است؟ هنگامی که هیچ‌کس در صحنه وجود ندارد تا مسؤولیت اجرا کردن را به‌عهده داشته باشد، وقتی که هیچ‌چیزی اضافه نشان داده نمی‌شود، این زمانی است که تماشاگر شروع به کشف چیزهایی از خودش می‌کند. فقدان اجراگر (بازیگر) که همیشه تمام توجه تماشاگر را به خود جذب می‌کند، ناگهان باعث می‌شود که حس اکتشاف و قدرت مکاشفه‌ی او آزاد شود. تنها با ناپدیدشدن بازیگر است که خلایی خلق می‌شود تا این آزادی

و متعاقب آن لذت ممکن شود. (URL2)

این جاست که اشراف گوبلز بر هنرهای تجسمی و شناخت آثار بسیاری از هنرمندان معاصر منبع الهام او می‌شود و او را هدایت می‌کند به سمتی که جای‌گزین برای او، موقعیتی باشد که وجود روزمره‌ی تماشاگر را دستکاری کند. جای‌گزین، تحریک کنجکاوی و قابلیت کشف تماشاگری است که بی‌اهمیت گرفته نشده است بلکه دقیقن فضا برای او و تعامل او مهیا شده است و مهم‌ترین خصیصه‌ای که این فضا بدان نیاز دارد این است که مرکزیت آن عوض شود، بدون حضور هنرمند و شخصیتی که به‌عنوان آینده‌ی تماشاگر و یا هم‌زاد او عمل کند. عناصر تئاتر در این کار پروتاگونیست‌های آن هستند. «...من عاشق این چند صدایی عناصر هستم، این که آن‌چه می‌بینید همان چیزی نیست که می‌شنوید. توجه شما به‌طور هم‌زمان چندین سطح را دنبال می‌کند. به‌طورمثال، شاید در یک لحظه نور است که صدا را می‌سازد. صوتی (مثل تق تق) لحظاتی بعد مبدل به یک کاراکتر می‌شود [...]». (گوبلز، ۲۰۱۵: ۳۰) پاتریس پاپویس در کتاب **آنالیز نمایش‌ها** در بخش تئوری عام بازیگری بیان می‌کند که تئوری بازیگر نباید محدود به بازیگر غربی باشد بلکه باید شامل بازیگر - خواننده - رقصنده‌ی غیراروپایی نیز باشد. در این فرهنگ‌ها بازیگر تکنیکی‌تر است و قابل‌قیاس نیست با سنت بازیگری غربی که مبتنی بر روان‌شناسی است. از این‌رو درگیر تحصیل و به‌دست آوردن تکنیک‌های ژستی، آوایی، موسیقایی و کورئوگرافیک که نمایش را محدود می‌کند به تئاتر کلام نیست. بازیگر غربی در وهله‌ی اول به‌نظر می‌رسد که خواستار تجسد بخشیدن به شخصیتی است که در روایت به‌عنوان یکی از پروتاگونیست‌ها عمل می‌کند (Pavis, ۲۰۰۸: ۷۵). بازیگر کیست یا چیست و روی صحنه چه می‌کند؟ از منظر پاپویس اولین عمل بازیگر، که البته دقیقن هم این‌طور نیست، حضور است. ارایه‌ی این‌جا و اکنون به تماشاگر است. اگر یکی از ویژگی‌های بازیگر تئاتر غربی، مادیت حاضر است، درست مثل یک ابژه‌ی حقیقی، بنابراین بازیگر تئاتر دو وضعیت (status) دارد: یک شخصیت واقعی حاضر و به‌طورهم‌زمان یک شخصیت خیالی غایب که در صحنه‌ی دیگر قرار دارد. (Pavis, ۲۰۰۸: ۷۸). اگر بازیگر یک ابژه و شی‌حاضر است که نمایان‌گر یک شخصیت غیرواقعی (فاقدجسمیت) و غایب است بنابراین هر ابژه‌ی حاضری بر روی صحنه که عملی را انجام می‌دهد، می‌تواند در جایگاه بازیگر قرار گیرد. این ماده‌ی حاضر می‌تواند صدای انسان، اصوات غیرانسانی، اشیاء، نویزها، نورها و به‌طورکلی تمام عناصر تصویری و صوتی باشد. آن‌چنان‌که در اشیاء اشتیافت‌تر می‌توان مشاهده کرد. حباب‌ها، دود و مه، تصاویر در کنار اشیاء دیگر در عمل صحنه‌ای‌اند. «در تئاتر معاصر، بازیگر دیگر همواره یک شخص معین نیست، فردی که یک سری عواطف را بیان می‌کند. دیگر یک حامل ساده‌ی پیام از طریق تقلید و محاکات نمی‌باشد» (Pavis, ۲۰۰۸: ۸۱). تعریف گوبلز از بازیگر یادآور نگرش کانتور است؛ برای کانتور، بازیگر یک ابژه‌ی جداشده از حقیقت وجودی خودش بود که در شرایط شبهه مرگ از طریق انکار بدن زنده (به قول هوسرل *leib*) و ارایه‌ی بدن مرده یا جسد (*krper*) و تقلید مرگ یا به‌بیانی خود را به مردن زدن می‌توانست حقیقتن خود را بنمایاند (گفت‌وگوی کانتور با میکلاشفسکی، ۲۰۰۳: ۲۳۶). این بدن مرده هیچ‌چیزی به‌جز یک شی نیست. شی‌ء که برای گوبلز به ارزش دیگر اشیای حاضر و غایب در صحنه است.

در تئاتر پست دراماتیک، لمن معادل این اصطلاح را تئاتر بعد از انسان مرکزیت می‌داند «تحت این نام‌گذاری می‌توان هم‌زمان تئاتر اشیاء بدون بازیگران جاندار، تئاتر با تکنیک و ماشین‌ها، و تئاتری را گرد آورد که فرم انسانی را مثل عاملی در ساختارهای فضایی شبیه مناظر وارد می‌کند (لمن، ۱۳۸۳، ۱۵۰-۱۴۹)، از بازیگر - شیء که اهمیتی برابر با دیگر عناصر در ساختار نمایش دارند، سخن می‌گوید.

نتیجه‌گیری

در تاریخ تئاتر اروپا از یونان باستان تا به امروز، بازیگری از سرخوانی دیتیرامب تا کسب‌عنوان هیپوکریت (پاسخ‌گو) پس از اضافه شدن دومین بازیگر (براکت ۱۳۷۵: ۶۶) گرفته تا در قرن هجدهم و نوزدهم که اولین تلاش‌ها برای تغییر دکلماسیون صورت گرفت به تبع شیوه‌ی بازیگری تغییر یافت. در روش بازیگری استانیسلاوسکی، اوبرمایونت گوردن کریگ، بیومکانیک مایرهودل و بازیگر قدسی گروتفسکی. روش بازیگری همواره تعریفی معادل حضور محتوم انسان بر روی صحنه داشت. اما این حضور حتمی انسانی به‌عنوان عنصر اصلی تئاتر در اجراهای نمایشی نیمه‌ی دوم قرن بیستم مورد تردید قرار گرفت. در اشیاء اشتیفر، که جز دو اپراتور در آغاز نمایش هیچ انسانی در صحنه نیست، این اشیاء صوتی و بصری‌اند که در کنش دراماتیک‌اند. تنها حضور انسانی این اجرا، تماشاگر است که با تمهیدات گوبلز در مقام یکی از عناصر اجرایی قرار گرفته‌اند. از این‌رو حتا در این اثر که تئاتری بدون بازیگر است اما هنوز انسان از صحنه حذف نشده است؛ تماشاگر به‌سمتی هدایت شده است که همان‌طور که به حباب‌ها، چیدمان، تصاویر نگاه می‌کند و اصوات را می‌شنود، به حضور انسان نشسته در اطراف‌اش نیز بنگرد و آن‌ها را به‌گونه‌ای دیگر ببیند، بشنود و کشف کند. اجرای اشیاء اشتیفر، متن روایت‌گر و حتا ساخت روایت را در ذهن مخاطب رد می‌کند، بازیگر را از صحنه بیرون می‌راند، مرکزیت صحنه را مورد شک قرار می‌دهد، زمان را به‌چالش می‌کشد، با این‌همه دو پارامتر از نمایش حذف نمی‌شوند: مکان و حضور انسان (تماشاگر)؛ تماشاگری که به‌مثابه بازیگر یا به بیانی کنش‌گر اجرا است. تماشاگری که به‌سان شیء از اشیاء حاضر در این‌جا و اکنون (hic et nunc) در عمل است. تماشاگری که به‌محض کشف شیء‌شدگی‌اش در این اجرا بدل به یکی از بازیگران آن می‌شود، از این‌رو این معنا و الگوواره‌ی بازیگر است که در تئاتر بدون بازیگر تغییر یافته است.

فهرست منابع فارسی

- اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). *تئاتر ابسورد*، مهتاب کلانتری و منصوره وفایی. تهران، کتاب آمه.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۳) *هایدگر و پرسش بنیادین*. تهران، مرکز.
- آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳) *تئاتر و همزادش*، نسرين خطاط. تهران، قطره.
- الام، کر. (۱۳۹۴) *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، فرزانه سجودی. تهران، قطره.
- باربا، یوجینو و نیکولا ساوارزه. (۱۳۹۰) *فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر*، یدالله آقاعباسی. تهران، انتشارات سوره مهر.
- براکت، اسکاز. (۱۳۷۵) *تاریخ تئاتر جهان*، هوشنگ آزادی‌ور. جلد یک، تهران، مروارید.
- رویایی، طلایه. (۱۳۹۰) *حرکت تئاتر به سمت شعر*. تهران، قطره.
- علیزاد، علی اکبر. (۱۳۸۳) *رویکردهایی به نظریه‌های اجرا*، مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین. تهران، ماکان.
- فورتیه، مارک. (۱۳۹۴) *نظریه در تئاتر*، فرزانه سجودی و نریمان افشاری. تهران، پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- گروتفسکی، یژوی. (۱۳۸۲) *به سوی تئاتر بی‌چیز*، کیاسا ناظران. تهران، قطره.
- گاردنر، هلن. (۱۳۸۷) *هنر در گذر زمان*. تهران، نشر آگاه.
- لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۲) *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، علیرضا سمیع‌آذر. تهران، نظر.
- له من، هانس تیس. (۱۳۸۳) *تئاتر پست‌دراماتیک*، نادعلی همدانی. تهران، قطره.
- میتر، شومیت و شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۰) *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، محمد سپاهی و معصومه زمانی. تهران، نشر بیدگل.

لاتین

- Abulafia, Yaron, (2016), *The Art of Light on stage: Lighting in contemporary Theatre*, New York, Routledge.
- Artaud, Antonin, (1968), *Il teatro e il suo doppio*, trad. Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Baranti, R, Bohem, G,..., (2004), *Ecologia della musica*, Saggi sul paesaggio sonoro, a cura di Antonello Colomberti, Roma, Donzelli.
- Birringer, Johannes, (2013), *Choreographic Objects: Stiffters Dinge*, available in library of Brunel university London.
- Choe, Wilson, (2017), *Stiffters Dinge- Heiner Geobbbels, Beat Magazine*, Melbourne Circulation, 292017/9/, P.32.
- Deleuze, G, Carmelo Bene, (1979), *Sovraposizioni*, trad. Jean- Paul Manganaro, Quodlibet, Macerata.

- Eizenstejn, S. M, (1985), **Teoria generale del montaggio**, a cura di P, Montanti, Venezia, Marsilio.
- Ermes, Rosina, (2007), **Tra musica e teatro: i nuovi spettacoli di Goebbels e Aperghisa**, available in: www.allaboutjazz.com (oa), 15 October 2007.
- Ferrere, Maria clara, (2016), **Impersonal Presences: tones of human in the landscape-scene**, - Rev. Bras. Estud. Presença vol.7 no.3 Porto Alegre Sept./ Dec. 2017.
- Galehdaran, Leili, (2013), **Teatro- vocalità: Poesia in atto in L'isola di Alcinaç Teatro delle albe, Chiomaç Teatro Valdoca**, Madrigale appena narrabile: Soc etas Raffaello Sanzio, Ph.D Thesis, Sapienza university of Rome.
- Geobbels, Heiner, (2015), **Aesthetics of Absence: texts on Theatre**, trans, David Roesner, Cristina M. Lagao, London & New York, Routledge.
- Geobbels, Heiner, (2009), **Quello che non vediamo ci attrae**, in Biblioteca Teatrale, rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, n 9191- (luglio-dicembre 2009), Roma: Bulzoni Editore, pp.291305-.
- Jovi evi, Aleksandra,(2009), **A Museum for our perception**, Biblioteca Teatrale, n9192- luglio -dicembre 2009, Bulzoni editore, Roma, pp.107122-.
- Kantor, Tadeusz, (2003), **Il teatro della morte, trad. Maria Grazia Gregori**, Luigi Sponzilli, Luigi Marinelli, Gioia Costa, Patrizia Valduga, Ludmila Ryba ; cura redazionale di Andrea Nanni, Milano, Ubulibri.
- Lockwood, A, **Sound Explorations:Windows into the Physicality of Sound**, in "Leonardo Music Journal", vol. 19, Dicembre 2009, pp. 4445-.
- Mittner, Ladislao, (1975), **Storia della letteratura Tedesca – dal Biedermeier al fine secolo**, Einaudi.
- Merleau- Pnty, Maurice, Husserl of the limits of phenomenology, (2002), **trans.** Leonardo Lawor with Bettina Bergo, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Monteverdi, Anna, (), **Installazione-Performances**, Stiffters dinge di Heiner Geobbels,
- Pavis, Patrice,(2008), **L'analisi Degli spettacoli**, trad, Dario Buzzolan e Roberta Cortese, Torino, Lindau.
- Pitozzi, Enrico,(2012), **Dissecito: anatomie del corpo sonoro**, in Drammaturgie sonore, Teatro del secondo Novecento, a cura di Valentina Valentini, Roma: Bulzoni Editore, pp.285314-
- Serra, Carlo, (2008), **Musica, corpo, espressione**, Macerata: Quodlibet.
- Stein, Gertrude, (1999), **Geography and Plays**, NY, Dover Publications.
- Stearns, David Patrick, (2009), **Noting to it: No- plot magic in N.Y./Inquirer**

Classical Music Critic, The Philadelphia Inquirer (US), 19 Decembre 2009.

- Shineberg, Susan, (2010), *When the stage is no place for people*, Age, Page:17, Melbourne Circulation102010/9/.
- Szondi, Piter, (1956), *Teorie des modernen drams*, Suhrkamp, Frankfurt am main trad. it., Teoria del dramma moderno, Torino:Einaudi 1962.
- Tommasini, Anthony, (2009), *Haunted Air Piano (sans players) on a wintry night*, MUSIC REVIEW NY Times (US), 18 December 2009.
- Valentini, Valentina, (1989), *Dopo il teatro moderno*, Milano, Politi.
- Valentini, Valentina, (2007), *Mondo, corpi, materie, teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori.
- Valentini, valentina, (2012), *I suoni del teatro, Drammaturgie sonore*, Roma, Bulzoni, pp.950-.

اینترنتی

- URL1- www.vidy.ch/sites/vidy.ch/files/imports/DV/DV-stiftersdingeFR.pdf.
- URL2- www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-5-juillet-1223
- www.heinergoebbels.com

ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه نوین مدیریتی، عقل جمعی و گسترش تأثیر

■ سیمین امیریان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۰۳/۱۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۹/۲۷

ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه نوین مدیریتی، عقل جمعی و گسترش تأثیر

استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

سیمین امیریان

چکیده

با نگاهی موشکافانه به تحولات هنر نمایش در روند تاریخ درمی‌یابیم که این هنر وسیله‌ای برای بسترسازی فرهنگی در جوامع گوناگون بوده و همین امر به تدریج ارتقاء فرهنگی جوامع را نیز موجب شده است.

در ایران نیز در طول صد سال گذشته با عقب‌نشینی مناسبات فئودالی و شکل گرفتن طبقه متوسط و متعاقب آن عمومی شدن سوادآموزختگی و بالا رفتن سطح آگاهی در دهه‌های اخیر، تحلیل پدیده‌های اجتماعی و رویکردهای دموکراتیک مبتنی بر نیاز اکثریت جامعه، هنر نمایش را نیز مانند هر هنر دیگری با شرایط مادی زمان خود پیوند داده است و آن را در شبکه‌ای از عوامل گوناگون فرهنگی و اجتماعی به هنری قابل تأمل تبدیل کرده است.

واژگان کلیدی

مدیریت گروهی - هنر نمایش - تصمیم‌گیری - برنامه‌ریزی

مقدمه

هنر نمایش در دوره‌های متفاوت از چم‌وخم‌های تاریخی اجتماعی بسیاری عبور کرده و از تحولات کیفی و کمی فراوانی برخوردار بوده است. مدیریت اعمال شده بر آن وضعیت یکسانی داشته و همواره با همان اشکالات مدیریتی در سطح جامعه نیز دست‌به‌گریبان بوده است؛ به این معنا که اول در مدیریت این هنر داده‌های آماری صحیح و قابل اعتمادی وجود نداشته و آمارها معمولاً ناقص و ناکافی بوده است. دوم این که، در مدیریت این هنر هیچ‌گاه چارچوبی واحد برای تعیین قلمرو آن وجود نداشته و همین باعث نوعی سردرگمی و نارضایتی در بین هنرمندان شده است. شاید بتوان یکی از دلایل مهم آن را ضوابط مبتنی بر تصمیمات فردی مدیریتی دانست. از این روی فعالیت‌های هنری، از جمله فعالیت‌های نمایشی می‌توانند با رعایت ضوابط فرهنگی جامعه شیوه‌های تازه‌ای را برای شکل‌دهی گروه‌های هنری با مدیریت و سازماندهی متفاوت از اقدامات داوطلبانه جوانان علاقه‌مند راه‌اندازی کنند و از این طریق با مدیریت کلان این هنر به ارتباطی منطقی دست پیدا کنند. این حرکت با بهره‌گیری از ابداعات جوانان در مدیریت و اداره گروه‌های هنری، حمایت شهرداری‌ها و سایر مراکز فرهنگی که برنامه‌های کوتاه‌مدت را برای فعالیت‌های فرهنگی جوانان طراحی می‌کنند، می‌تواند اول از فشار انبوه مسئولیت‌ها و مدیریت متمرکز بکاهد و دوم برای جذب جوانان به امور تحقیقاتی و مدیریتی، و خلاقیت آزاد در حوزه فعالیت‌های هنری زمینه مناسبی را فراهم آورد.

از آن‌جا که فعالیت‌های هنری در سه دهه گذشته از گستردگی چشم‌گیری در این کشور برخوردار بوده و هر ساله تعداد بسیاری از هنرآموختگان راهی بازار کار می‌شوند، ضرورت برنامه‌ریزی در چهارچوب‌های صحیح با کمک همین افراد اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. این امر علاوه بر هدفمند کردن فعالیت‌های پراکنده این نیروی عظیم، می‌تواند به یک استراتژی کلی و نهادینه که براساس شکل‌گیری و استقرار گروه‌های نمایشی که از طریق مرکز هنرهای نمایشی طراحی شده است، جامعه جوان را به هدف‌های متناسب با فرهنگ ملی برساند. تداوم فعالیت این گروه‌ها براساس مدیریتی حساب‌شده می‌تواند امکانات اولیه را برای رسیدن به درجات حرفه‌ای در این حوزه هنری فراهم آورد. هنر نمایش با ماهیت ترکیبی خود در ذات هنری جمعی است؛ عرضه تولیدات این هنر خواه‌ناخواه نیازمند همکاری گروهی هنرمندان حوزه‌های مختلف مانند معماری، طراحی صحنه، نقاشی، موسیقی، طراحی نور و طراحی صدا، طراحی دیجیتال، بازیگری، دراماتورژی، کارگردانی، مدیریت صحنه، مدیریت تولید و مدیریت مالی است. چنین ترکیب پیچیده‌ای از عوامل و عناصر گوناگون نیاز به مدیریتی مبتنی بر همیاری و همکاری گروهی دارد تا بتواند در فرایند تولید، مسیری منطقی و دور از تنش‌های ناشی از مدیریت از بالا را طی کند.

براساس این نیاز، شکل‌گیری و سازماندهی گروه‌های نمایشی با تکیه بر مدیریت گروهی شیوه متفاوتی از مدیریت را در جهان باعث شده است و بنابر دانش و تجربیات جمعی هنرمندان که به تکنیک‌ها و تدبیرهای گروهی اتکا کرده و مستقل از مدیریت دولتی فعالیت‌های هنری خود را پی گرفته‌اند، شیوه‌های جدیدی در تولید و اجرای نمایشی به وجود آمده است. با فراگیر شدن این شیوه از تولید و اجراهای نمایش، ارزش‌هایی که

عامل توسعه فرهنگی و لاجرم توسعه ملی بوده‌اند از ارتباطات گسترده اجتماعی برخوردار شده‌اند. این گروه‌ها در نقاط مختلف جهان از طریق طرح مسایل بومی و محلی در هر شهر و شهرستان و با هدف تعالی فرهنگی و تلطیف روحیه اجتماعی به‌کار خود ادامه داده و تنوع هنری بسیاری را در حوزه هنرهای نمایشی امکان‌پذیر کرده‌اند. این شیوه از مدیریت گروهی، علاوه بر تحولات اجرایی در جهت نزدیک کردن این هنر به زندگی روزمره و شیوه‌های اجرایی نو، توانسته است ویژگی‌های زیباشناختی و محتوایی بسیاری را که برگرفته از تفکر جمعی در فرهنگ‌های مختلف بوده به ارمغان آورد و در مفهومی وسیع همه‌ی جنبه‌های زندگی اجتماعی و ویژگی‌های مادی، معنوی، فکری و احساسی ملت‌ها را از طریق هنر نمایش و آفرینش‌های فکری جمعی به‌تصویر کشیده و به‌مثابه یکی از ملزومات توسعه فرهنگی و ملی عمل کند.

دست یافتن به هدف‌های استراتژیک در حوزه هنرهای نمایشی نیاز به طبقه‌بندی فعالیت‌های جاری در این حوزه دارد تا بتوانیم آن دسته از گروه‌های نمایشی را که موردنظر این تحقیق است، شناسایی کنیم. چنان‌چه فعالیت‌های نمایشی را به پنج دسته زیر تقسیم کنیم، یعنی جریانات مربوط به تئاتر حرفه‌ای، تئاتر آماتور، تئاتر تجربی، تئاتر تجاری و تئاتر کودکان را فعالیت‌های جاری بدانیم، لازم می‌آید تا گروهی را که موردنظر ماست، از این میان انتخاب کنیم و تقویت مدیریت جمعی را در میان آنان رواج دهیم. در بین جریانات یادشده، به‌نظر می‌رسد چهار دسته از آن‌ها می‌توانند از تجربیات و تکنیک‌های مدیریتی رایج‌شده در این کتاب استفاده کنند تا در فرایند تداوم گروه به درجه‌ای از تجربیات موردنیاز نایل آیند و تبدیل به گروه حرفه‌ای شوند.

در بررسی موقعیت گروه‌هایی که به‌طورخودجوش و تنها بنا بر گرایشات هنرمندانه شکل گرفته‌اند، شاید اولین و مهم‌ترین قدم، ایجاد نوعی امنیت روانی از طریق آگاهی به شیوه‌های مدیریت جمعی است تا بتوانند با قدم نهادن در چنین عرصه پرمخاطره‌ای فعالیت خود را تداوم بخشند. چنان‌چه این گروه‌ها را در رده تئاتر خصوصی قرار دهیم، آن‌گونه که در سایر کشورها متداول است، می‌توان بودجه موردنظر برای این نوع تئاتر را از طریق امکاناتی مانند بخشی از مالیات‌های پرداختی شرکت‌ها و مراکز کسب‌وکار و بنیادهای مالی معتبر تأمین کرد. البته فراهم آوردن چنین امکاناتی علاوه بر تلاش گروه‌های شکل‌گرفته، با همکاری همه‌جانبه مراجع قانون‌گذار و اجرایی میسر است. چنین برنامه‌ای حتی در کشورهای همسایه مانند ترکیه از چندین دهه پیش آغاز شده و بسیاری از گروه‌های حرفه‌ای امروز موفقیت خود را مرهون این برنامه‌ریزی می‌دانند. این تجربیات با اعتقاد بر این‌که تئاتر هنری انسان‌ساز است و نه یک ابزار تبلیغی، و نقش مؤثری در اصلاح و تحولات اجتماعی دارد، راه‌های دسترسی بخشی از جامعه را که تاکنون امکان آشنایی با این پدیده فرهنگی را نداشته‌اند، فراهم می‌سازد و ایده‌ها و نظریات جدیدی را وارد حوزه نمایش کرده و طی مسیر توسعه فرهنگی، لاجرم مسیر توسعه ملی را هموار کند. بدون شک این بخش از فرهنگ در جایگاه یکی از شاخص‌های میانجی، شایستگی کسب سهم به‌سزایی از اقتصاد را دارد. چنان‌که آمار دهه‌های اخیر نشان می‌دهد، فقط درآمد سرانه بیان‌گر توسعه یک جامعه به حساب نمی‌آید، بلکه توزیع عادلانه است که عدالت اجتماعی را رقم می‌زند و می‌تواند استانداردهای زندگی یک جامعه را ارتقا دهد. مشارکت عمومی مردم همراه

با مدیریت کارآمد در زمینه‌های اقتصاد، صنعت و فرهنگ به‌نحو هماهنگ می‌تواند رشد فرهنگی را باعث شود، زیرا شاخص‌های زیرساختی که روابط بین بخش‌های اقتصادی و فعالیت‌های فرهنگی و آموزش عالی را تعیین می‌کنند، به مهندسی و مدیریت هدفمند در همه‌ی این حوزه‌ها وابسته‌اند. لازم‌به‌ذکر است که باروری اندیشه و خلاقیت راه کوتاه‌تری است برای رسیدن به توسعه، زیرا این امر هم‌چون پس‌انداز، سرمایه‌گذاری و رفاه عمومی نیازمند افزایش کمی است تا در بلوغ شرایط به امری کیفی در حوزه فرهنگ و توسعه تبدیل شود. به عبارت دیگر، هم‌چنان که تعداد کارخانه‌ها، مدارس، بیمارستان‌ها و خدمات مربوط به بهداشت و مسکن و آموزش بهتر باعث رضایتمندی بیشتر می‌شود، افزایش تعداد سینماها و مراکز تئاتری و هم‌چنین گروه‌های نمایشی نیز رضایتمندی و تعالی فرهنگی جامعه را فراهم می‌آورد. درواقع مدیریت فعالیت‌های هنری، مبانی نظری و ارزشی رشد و توسعه را در حوزه‌های علم و فناوری تقویت می‌کند.

تصمیم‌گیری در مدیریت گروهی

تصمیم‌گیری به فرایندی ذهنی (شناختی) اطلاق می‌شود که به انتخاب یک اقدام در میان اقدامات جای‌گزین می‌انجامد. در تصمیم‌گیری گروهی، درواقع این فرایند در جهت توافق برای حل برخی مسائل معنا می‌یابد. تأثیرگذاری فرهنگ بر فرایند تصمیم‌گیری می‌تواند هم فرهنگ عمومی باشد و هم فرهنگ سازمانی که فراخور فعالیت یک گروه تعریف شود. افراد درون «گروه» که می‌توانیم آن را یک «سازمان» نیز بنامیم، چون با هدفی مشخص شکل گرفته است، تصمیم‌گیرندگان هستند؛ تصمیماتی که به اهداف سازمان، تولیدات، شیوه‌های اجرایی و هماهنگی بخش‌های مختلف مربوط‌اند.

بنابراین، تصمیم‌گیری گروهی تنها در محدوده اختیارات اشخاص رده‌بالای سازمان نیست و هریک از افراد (دست‌اندرکاران) نیز تصمیم‌هایی می‌گیرند، که بر سازوکار سازمانی که محل کار آن‌ها محسوب می‌شود، تأثیر می‌گذارد. پس هرکس در هر سازمانی به‌طورمنظم در کار تصمیم‌گیری است، یعنی از میان دو یا چند مورد یکی را انتخاب می‌کند. در سازمان‌های تجاری بسیاری از انتخاب‌ها در اصل، اعمال انعکاسی هستند، یعنی قبولشان ناآگاهانه است. کارفرما از افراد می‌خواهد که کاری را تا پایان روز انجام دهند و افراد اطاعت می‌کنند، زیرا فرض را بر این می‌گیرند که این درخواست معقولانه است. با این‌که در چنین مواردی نیازی به تفکر و تعمق بسیار نیست، انتخاب انجام می‌گیرد. ولی هنگامی که افراد براساس تصمیم‌گیری گروهی در جهت اهداف سازمانی خود حرکت می‌کنند و با تصمیمات تازه و مهمی روبه‌رو می‌شوند، از آن‌ها انتظار می‌رود که با اندیشه کامل، همه جوانب منطقی کار را بسنجند، جنبه‌های مختلف را درنظر بگیرند و نکات موافق و مخالف را بررسی کنند. نتیجه این‌که آن‌چه افراد در سرکار انجام می‌دهند متأثر از روند تصمیم‌گیری گروهی آن‌ها است.

در دوران حاضر به دلیل پیچیدگی‌های بسیاری که در زندگی انسان به‌وجود آمده، حرکت به‌سوی تخصصی شدن امور مشکلات فزاینده‌ای پدید آورده است. همین‌امر منجر به اقداماتی توسط فرهیختگان و اندیشمندان جوامع مختلف شده است، تا انسان امروزی را در یافتن راه‌حل‌های لازم برای مقابله با مسایل فراوری خود یاری برساند. حل این مسایل

در هر جامعه از طریق به وجود آمدن سازمان‌های پویا، بالنده و منطبق با شرایط فرهنگی آن جامعه امکان‌پذیر است. در سازمان‌ها و مراکز فرهنگی و هنری به دلیل ذات هنری و خلاقانه خدمات و تولیدات (محصولات فرهنگی هنری)، خلاقیت و نوآوری اصل اساسی بقا محسوب می‌شود. بنابراین، در این نوع فعالیت‌ها هریک از تصمیم‌گیرنده‌ها به‌طور معمول باید از خلاقیت و دانشی نسبی برخوردار باشند و با توانایی ترکیب منحصر به فرد ایده‌ها که به پیوندهای غیرعادی بین ایده‌ها منجر می‌شود، بتوانند به هم‌افزایی (سینرژی) خلاقانه در حل مسایل دست یابند. از آنجایی که خلاقیت به تصمیم‌گیرنده اجازه می‌دهد تا مسأله را به‌طور کامل ارزیابی و درک کند، و نیز مسایلی را ببیند که دیگران نمی‌توانند ببینند، در نهایت به‌شناسایی تمام راه‌ها و انتخابی کارآمد منجر خواهد شد.

در این ارتباط می‌توانیم از بدیهیات آغاز کنیم. مردم در خلاقیت ذاتی با هم فرق دارند. اینشتین، ادیسون، پیکاسو و موتزارت افرادی بودند که خلاقیتی استثنایی داشتند. در تحقیقی در زمینه خلاقیت، فعالیت‌های چهارصد و شصت و یک مردوزن مورد بررسی قرار گرفت، نتیجه چنین بود که کمتر از یک درصد از افراد به‌گونه‌ای استثنایی خلاق‌اند. اما ده درصد بسیار خلاق و حدود شصت درصد تاحدودی خلاق هستند (رابینز، ۱۹۹۷: ۱۱۲). بنابراین، فرض بر این است که یک سازمان فرهنگی هنری از درصد بسیار خلاق و تاحدودی خلاق بیشتری برخوردار است. پس باید این پتانسیل خلاق را مهار کرد و از طریق آن به خروجی‌های هرچه متفاوت‌تری دست یافت. به عبارت دیگر، اگر بخواهیم به دنبال انتخاب‌های خلاقانه‌تری باشیم به افزایش انتخاب‌های بی‌نظیری خواهیم رسید.

در این گروه‌ها یا سازمان‌ها باید با اندیشیدن جناغی و یا جانبی از خلاقیت بیشتری بهره برد. این طریق، جان‌شینی است برای اندیشیدن سنتی عمودی که در آن هر مرحله به دنبال مرحله قبلی و به‌صورت ترادفی (در پی یکدیگر) و یا پشت‌سر هم می‌آید. اندیشیدن عمودی را اندیشیدن عقلایی به‌شمار می‌آورند. در این شیوه شروع کار با تعریف مسأله آغاز می‌شود، یعنی زمانی که میان وضعیت مطلوب و وضعیت موجود امور ناهماهنگی دیده شود، مسأله وجود دارد. بسیاری از تصمیم‌های نادرست، در نادیده گرفتن و یا تعریف غلط مسأله ریشه دارد.

به عبارت دیگر، وقتی تصمیم‌گیرنده مسأله را تعریف کرد، باید به شناسایی آن دسته از معیارها که در حل آن اهمیت دارند، بپردازد. در این مرحله آن‌چه را که به اتخاذ تصمیم ربط دارد، تعیین می‌کند. علاقه‌مندی‌ها، ارزش‌ها و گزینش‌های شخصی تصمیم‌گیرنده‌ها در روند کار دخالت داده می‌شوند. برای تحقق تفکر جانبی لازم است به مفروضات شک کرد، زیرا هدف تفکر جانبی تغییر الگوهاست. استفاده از شیوه «چرا» روش مؤثری است. باید به یاد داشت که «چرا»ها تنها زمانی که سؤال مطرح است پیش نیایند، بلکه حتی وقتی پاسخ مطمئنی وجود دارد، باز هم سؤال‌ها و چراهای جدید پیش آورده شوند.

بنابراین، تصمیم‌گیرندگان باید معیارهای شناخته‌شده قبلی را بررسی کنند تا بدین ترتیب اولویت هریک را در نظر گیرند و به تصمیم‌گیری برای انتخاب‌های دیگر که می‌تواند به حل مسأله بی‌انجام، بپردازند. در این مرحله برای ارزیابی این چاره‌جویی‌ها کوششی انجام نمی‌گیرد، فقط باید از آن‌ها فهرستی تهیه کرد.

پس از این که انتخاب‌های دیگری صورت گرفت، تصمیم‌ها باید به‌گونه‌ای جدی تحلیل

و ارزیابی شوند. این کار با درجه‌بندی هریک از انتخاب‌ها در مقابل هریک از معیارها انجام می‌گیرد. نقاط قدرت و ضعف آن‌ها در مقایسه با معیارها و ارزش‌هایی که در مراحل دوم و سوم تعیین شده، روشن می‌شود. مرحله آخر، یافتن شیوه مطلوب است. بنابراین، در اندیشیدن عمودی که غالباً همان اندیشیدن عقلایی است مراحل به‌درستی پیموده می‌شوند. اما در اندیشیدن جانبی، افراد بر اندیشیدن از پهلوی تکیه می‌کنند، که ایجاد یک الگو نیست، بلکه ساخت‌دهی مجدد یک الگو است و توافقی هم ندارد. مثلاً شخص می‌تواند با یک مسأله از قسمت جواب و نه از شروع آن برخورد کند و به حالات مختلف شروع آن بازگردد. لازم نیست که همه مراحل اندیشیدن جانبی صحیح باشند. درواقع، چه‌بسا گاهی لازم باشد از یک منطقه «غلط» برای رسیدن به موضعی که راه صحیحی را نشان می‌دهد عبور کنیم، و بالاخره آن‌که اندیشیدن جانبی خود را به اطلاعات به‌جا مقید نمی‌کند. این نوع اندیشه به‌عمد از اطلاعات نابه‌جا و اتفاقی برای ایجاد راهی جدید استفاده می‌کند.

بی‌تردید وقتی تصمیم‌گیران در برابر مسأله ساده‌ای قرار می‌گیرند که راه‌های اقدام چندان متفاوتی ندارد و زمانی که هزینه جست‌وجو و یافتن انتخاب‌های دیگر و ارزیابی آن‌ها پایین است، شیوه عقلایی، توصیفی به‌نسبت دقیق از روند تصمیم‌گیری فراهم می‌آورد. اما چنین موقعیت‌هایی استثنایی‌اند. بیشتر تصمیم‌ها در دنیای واقعی از شیوه عقلایی تبعیت نمی‌کنند. مثلاً مردم معمولاً از پیدا کردن یک راه‌حل قابل‌قبول و یا بخردانه برای مسأله خود راضی هستند. در نتیجه معمولاً تصمیم‌گیران از خلاقیت خود استفاده محدودی می‌کنند. درواقع، زمانی که ما در تصمیم‌گیری‌هایمان نه بهترین، بلکه مناسب‌ترین نتیجه را برگزینیم، عقلانیت محدود را در نظر گرفته‌ایم. این چنین تصمیمی درحقیقت «تصمیمی رضایت‌بخش است».

در این‌جا به چند نمونه از شیوه‌های تصمیم‌گیری که موارد استفاده بیشتری داشته است، اشاره می‌شود.

۱. تصمیم‌گیری شهودی

شهود نباید دست‌کم گرفته شود. گر^۱ معتقد است «هر تصمیم منطقی قبلاً یک تصمیم درونی بوده است. فرایند این دو نوع تصمیم‌گیری مشابه است، با این تفاوت که در تصمیم‌گیری شهودی از احساسات استفاده می‌شود» (فیزی، ۱۳۸۴: ۱۲۵). شهود نوعی ادراک است که به انتخاب آن‌چه باید موردتوجه قرار گیرد و چگونگی طبقه‌بندی و ارزیابی آن مربوط می‌شود.

«شهود است که در هر کار علمی جایگاه ویژه‌ای دارد و می‌تواند آموزش داده شود و یا ذاتی تلقی شود شرقی‌ها بیشتر از غربی‌ها در تصمیماتشان از بینش شهودی استفاده می‌کنند و توان محاسباتی بیشتری نیز دارند. گاهی اوقات ترکیب تجربه و شهود، تحت‌عنوان یک قوه تشخیص برای تصمیم‌گیری تعریف می‌شود. اصطلاح دیگر خلاقیت است که در

غرب بیشتر به آن پرداخته شده است. دی‌بونو^۲ فکر خلاق و آزمون و گوردن^۳ روش‌های خلاقیت گروهی را گسترش دادند» (فیزی، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

۲. تصمیم‌گیری گروهی

این اعتقاد که هر سری عقلی دارد، مدت‌ها است که در همه‌جای دنیا در نظام‌های حقوقی پذیرفته شده است و باعث شده که امروزه بسیاری از تصمیم‌گیری‌های سازمان‌ها به‌وسیله گروه‌ها، تیم‌ها و یا کمیته‌ها انجام شود. در این‌جا به بررسی تصمیم‌گیری گروهی می‌پردازیم و ابتدا از مقایسه تصمیم‌گیری گروه در مقابل تصمیم‌های فردی آغاز می‌کنیم. نکته مثبت عمده در تصمیم‌گیری فردی سرعت است. فرد نیازی به جلسه تشکیل دادن و وقت صرف کردن برای بحث در مورد جنبه‌های مختلف ندارد. بنابراین، وقتی به یک تصمیم فوری نیاز است، فرد بودن مزیت محسوب می‌شود. درضمن مسئولیت تصمیم فردی واضح و آشکار است. همه می‌دانیم تصمیم را چه کسی گرفته و بنابراین، چه کسی مسئول نتیجه آن است. مسئولیت تصمیم‌گیری‌های گروهی مبهم‌تر است. تصمیم‌های گروهی ممکن است دستخوش کشمکش‌های قدرت درون‌گروهی شوند. در هر جلسه ممکن است تصمیم‌ها تا ۱۸۰ درجه با هم فرق داشته باشند، که منعکس‌کننده ساختار فکری اعضا و توانایی تأثیرگذاری آن‌ها بر هر موضوع خاص است.

گروه‌ها اطلاعات و آگاهی کامل‌تری ایجاد می‌کنند. آن‌ها با جمع‌آوری منابع عده‌ای از افراد، درون‌داد بیشتری به روند تصمیم‌گیری می‌آورند. علاوه‌براین، گروه می‌تواند نامتجانس بودن را به روند تصمیم‌گیری وارد کند. این مسأله گوناگونی نظریات را مطرح می‌کند. از این‌رو می‌توان روش‌ها و انتخاب‌های بیشتری را موردبررسی قرار داد. مدارک و شواهد نشان می‌دهند که گروه در همه‌حال می‌تواند عملی بهتر از حتی بهترین فرد ارایه دهد و تصمیم‌های با کیفیت‌تری بگیرد. و بالاخره این‌که راه‌حل گروه به پذیرش بیشتر منجر می‌شود. بسیاری از تصمیم‌ها پس از آن‌که آخرین انتخاب صورت می‌گیرد به دلیل نپذیرفتن از طرف مردم توفیقی حاصل نمی‌کنند. اما اعضای گروهی که در اتخاذ یک تصمیم مشارکت دارند به احتمال قوی با شورش و شوق از تصمیم حمایت و دیگران را به پذیرش آن ترغیب می‌کنند. به‌رحال چه تصمیم را فرد بگیرد و چه گروه، باید اثربخشی و کارآمد بودنش را ارزیابی کرد. از نظر اثربخشی، گروه‌ها برترند. آن‌ها چاره‌جویی‌های متفاوتی می‌کنند، نوآوری بیشتری دارند، دقیق‌ترند، و در مقایسه با افراد تصمیم‌هایشان از کیفیت بهتری برخوردار است.

۳. تغییر موضع گروهی

در مقایسه تصمیم‌های گروهی با تصمیم‌های فردی اعضای درون‌گروه، شواهد نشان می‌دهد که تفاوت‌هایی وجود دارد. در بعضی موارد تصمیم‌های گروهی محتاطانه‌تر از تصمیم‌های فردی هستند. بیشتر اوقات تغییر موضع به‌جانب خطر جویی بیشتر است. آن‌چه در ظاهر در گروه اتفاق می‌افتد این است که مباحثه به تغییری عمده در مواضع

اعضا می‌انجامد. گاه نیت‌های محتاط، محتاط‌تر می‌شوند و افراد جسورتر به خطرجویی بیشتر دست می‌زنند. مباحثه گروهی در موضع اولیه گروه اغراق‌آمیز است.

تغییر موضع گروهی را درواقع می‌توان یک مورد خاص گروه‌اندیشی به‌شمار آورد. تصمیم گروه، انعکاسی است از هنجار تصمیم‌گیری غالب که در حین بحث گروهی به‌وجود می‌آید. این که آیا تغییر موضع گروهی در تصمیم گروه به‌سوی احتیاط بیشتر است یا خطرجویی بیشتر، بستگی به هنجار غالب در پیش از مباحثه دارد.

واقعۀ قابل تأمل، تغییر موضع به‌سوی خطرجویی است. برای این پدیده توجیهاتی چند وجود دارد. مثلاً چنین استدلال شده که این‌گونه بحث‌ها باعث خودمانی شدن اعضا با یکدیگر می‌شوند. همان‌طور که با هم راحت‌تر می‌شوند، درعین‌حال جسورتر هم می‌شوند. اما احتمالاً قابل قبول‌ترین تغییر موضع به‌سوی خطرجویی این است که گروه مسؤولیت را پخش می‌کند. تصمیم‌های گروهی همه افراد را از مسؤولیت در قبال انتخاب نهایی گروه خلاص می‌کند. ازاین‌رو می‌توان خطرجویی بزرگ‌تر را پذیرفت که حتی اگر تصمیم توفیقی به‌همراه نداشته باشد، هیچ‌یک از اعضا را نمی‌توان مسؤول دانست.

پس چگونه باید یافته‌ها را در مورد تغییر موضع گروهی به‌کار بست؟ باید دانست که تصمیم‌های گروهی در مورد موضع اولیه فرد فرد اعضا معمولاً مبالغه‌آمیز است، و نشان داده شده که این تغییر موضع غالباً زیاد محتاطانه نیست. بنابراین، تغییر موضع گروه به‌طرف خطر بیشتر و یا احتیاط بیشتر از گرایش‌های قبل از بحث اعضا سرچشمه می‌گیرد.

۴. انتخاب بهترین شیوه تصمیم‌گیری گروهی

عادی‌ترین شکل تصمیم‌گیری گروهی در گروه‌های مشارکتی، رودررو انجام می‌گیرد. گاه گروه‌های مشارکتی در ارایه اندیشه به سانسور خود می‌پردازند و گاه نیز به اعضای گروه فشار می‌آورند تا از جهت فکری سازش کنند. شیوه‌های مدیریتی متعددی برای پیشگیری و اجتناب از این مشکلات وجود دارند از جمله درد دل‌گویی، شیوه اسمی، شیوه دلفی و هم‌چنین جلسات الکترونیک که می‌توانند به تقلیل بسیاری از مسایل که در ذات در گروه‌های مشارکتی وجود دارند، کمک کنند.

انواع شیوه‌های مدیریت گروهی (الف) درد دل‌گویی

درد دل‌گویی شیوه‌ای برای غلبه بر فشارهای حاصل از هم‌رنگ شدن در گروه‌های تعامل‌کننده است، انجام این کار با استفاده از نوعی روند «ایده‌سازی» صورت می‌گیرد که همه انتخاب‌ها را، هرچه که باشند، می‌پذیرد؛ درعین‌حال که از انتقاد درخصوص این انتخاب‌ها ممانعت به‌عمل می‌آید.

در یک جلسه معمول درد دل‌گویی ده دوازده نفر دور یک میز می‌نشینند. رهبر گروه مشکل را به‌گونه‌ای روشن و قابل فهم برای همه شرکت‌کنندگان بیان می‌کند. آن‌گاه اعضا بدون هیچ قیدوبندی تمام راه‌حل‌هایی را که به‌نظرشان می‌رسد، مطرح می‌کنند. هیچ انتقادی جایز نیست و تمام راه‌حل‌ها برای بحث و بررسی بعدی ثبت و ضبط می‌شوند. همین ایده باعث ترغیب می‌شود، و از آن‌جا که داوری در مورد حتی عجیب‌ترین پیشنهادهای تا بعد

به تأخیر می‌افتد، اعضای گروه به «اندیشه درخصوص امور غیرعادی» وادار می‌شوند. اما درد دل گویی فقط روندی است برای ایجاد ایده‌ها. سه شیوه دیگر، پا از این فراتر می‌گذارند و با ارایه روش‌هایی، در عمل به راه‌حل‌های ترجیحی می‌رسند.

ب) شیوه گروه اسمی (Nominal Group)

گفت‌وگو یا ارتباط میان افراد، هنگام روند تصمیم‌گیری، به وسیله شیوه گروه اسمی محدود می‌شود. اعضای گروه همگن، مانند جلسات متعارف کمیته‌ها در عمل حاضرند، اما موظف‌اند که مستقل عمل کنند. مراحلی که انجام می‌گیرند از این قرارند:

۱- اعضای گروه با هم ملاقات می‌کنند، اما قبل از آن که بحثی درگیر شود هریک نظر خود را در مورد مسأله مستقل یادداشت می‌کند.

۲- پس از این دوره سکوت، هریک از افراد نظریه‌ای به گروه ارایه می‌دهد. تا این که همه نظرات جمع و ثبت شوند (معمولاً روی تخته‌سیاه). تا زمانی که همه نظرات ثبت نشده باشند، هیچ بحثی انجام نمی‌گیرد.

۳- گروه نظرات را با هدف روشن‌تر شدن موضوع، مورد بحث قرار می‌دهد و آن‌ها را ارزش‌یابی می‌کند.

۴- هریک از اعضای گروه به آرامی و به‌طور مستقل نظرات را منظم و طبقه‌بندی می‌کند. انتخاب نهایی از آن نظریه‌ای خواهد بود که در مجموع در بالاترین مرتبه قرار گیرد.

مزیت عمده این شیوه آن است که به گروه اجازه می‌دهد به‌طور رسمی با هم ملاقات کنند، اما اندیشیدن مستقل را آن‌طور که در گروه‌های متعامل سنتی معمول بوده است، محدود نمی‌کند.

ج) شیوه دلفی (Delphi-Method)

شیوه دلفی، مانند گروه اسمی، راه نفوذ بی‌مورد دیگران را در تصمیم‌گیری اعضا سد می‌کند و چون به حضور بالفعل شرکت‌کنندگان نیازی نیست، کاربردهای جالبی دارد. روش دلفی یکی از روش‌های نظرخواهی آینده‌پژوهان است، و با هدف استفاده از دستورالعمل‌های ساختاریافته برای پیش‌بینی‌های دقیق‌تر به کار گرفته می‌شود. سید علیرضا حجازی درباره وجه تسمیه این عنوان می‌گوید:

«دلفی نام معبدی باشکوه و محل تشکیل جلسات نمایندگان یونان باستان بوده است؛ جایی که مشکلات آتن به رأی دانشمندان آن زمان گذاشته می‌شد. نام دلفی بعداً به یکی از تکنیک‌های آینده‌پژوهشی اختصاص یافت. این تکنیک به‌عنوان یکی از روش‌های مطرح در آینده پژوهی همواره راهگشای بسیاری از دغدغه‌های آینده بوده است. از این روش برای دست‌یابی به بهترین گزینه هنگامی که نظر افراد درگیر مهم است، استفاده می‌شود. هم‌چنین هرگاه پیچیدگی‌های مسأله به‌گونه‌ای است که نمی‌توان از روش‌های معمول و متعارف مسأله را حل کرد، از این روش کمک گرفته می‌شود» (سایت کشف آینده، بازدید در ۱۵ بهمن ۱۳۹۰).

«روش دلفی عبارت است از نظرسنجی در مورد مسأله از شمار محدودی افراد که داوری

آنان معتبر است. دیدگاه‌های اولیه آنان در کنار یکدیگر قرار داده می‌شود و به آگاهی تمامی پاسخ‌دهندگان می‌رسد و پیشنهادات بیشتری درخواست می‌گردد. این روند مادامی که سطح رضایت‌بخشی از توافق‌ها به دست آید (یا قضاوت‌های نامرتبط و نادرست حذف گردند) ادامه می‌یابد» (فیزی، ۱۳۸۴: ۱۲۹).

هدف از این روش دسترسی به مطمئن‌ترین توافق گروهی برای موضوع مورد بحث خواهد بود که با استفاده از پرسش‌نامه و نظرخواهی از خبرگان به دفعات مکرر با توجه به بازخورد حاصل از آن‌ها، صورت می‌پذیرد. روش دلفی یک «سنجش» (survey) از عقاید خبرگان، با سه ویژگی مخصوص است. این ویژگی‌ها عبارتند از: پاسخ بی‌طرفانه به پرسش‌نامه‌ها، تکرار دفعات ارسال پرسش‌نامه‌ها و بررسی بازخوردها، و تجزیه و تحلیل آماری پاسخ‌ها به صورت گروهی. دفعات تکرار ارسال پرسش‌نامه‌ها ممکن است بین سه تا پنج متغیر باشد، و این تغییر به درجه توافق گروهی از پاسخ‌دهندگان و اطلاعات اضافی آن‌ها بستگی دارد. اولین پرسش‌نامه، معمولاً به پاسخ یک سؤال عمده از مسأله مورد بحث نیاز دارد و پرسش‌نامه‌های بعدی براساس پاسخ‌های دریافتی از پرسش‌نامه‌های قبل تنظیم می‌شوند. «فرایند «دلفی» زمانی متوقف می‌شود که توافق گروهی در بین خبرگان پاسخ‌دهنده حاصل شده باشد و یا آن که تبادل اطلاعات به قدر کافی صورت پذیرفته باشد» (اصغری، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

د) جلسات الکترونیک (Epectronic)

در این جدیدترین روش تصمیم‌گیری گروهی شیوه گروه اسمی با تکنولوژی کامپیوتر درهم می‌آمیزد، جایی که تکنولوژی در موضع صحیح قرار دارد؛ به این مفهوم که افراد دور یک میز نعلی شکل که فقط چند ترمینال کامپیوتر روی آن قرار دارند، می‌نشینند، مسایل را برای شرکت‌کنندگان مطرح می‌کنند و آن‌ها پاسخ‌های خود را روی صفحه کامپیوترهایشان ثبت می‌کنند. تفسیرهای فرعی و هم‌چنین رأی‌های جمعی در یک صفحه مصور در اتاق نشان داده می‌شود.

فواید اصلی جلسات الکترونیک عبارتند از: بی‌نام بودن، صداقت و سرعت. شرکت‌کنندگان بدون آن‌که از خود نام ببرند هر نوع پیامی را که مایل باشند، تایپ می‌کنند و با فشار یک دکمه، نظر آن‌ها روی صفحه ظاهر می‌شود تا همه ببینند. این کار به افراد اجازه می‌دهد که بدون ترس و ملاحظه صد درصد صداقت به خرج دهند. به این ترتیب کار سریع انجام می‌گیرد، زیرا همه باهم «حرف» می‌زنند، بدون آن‌که مزاحم دیگری بشوند.

ه) شیوه (NGT) (Nominal Group Technique)

ترکیبی از «بمباردمان فکری»، «فکرنویسی» و رأی دادن در این روش به کار گرفته می‌شود و سپس عوامل مؤثر و یا راه‌حل‌ها، با استفاده از اعداد و ارقام از آن نتیجه‌گیری می‌شود. واژه Nominal به مفهوم «ساکت» و مستقل به فرایندی از این روش اطلاق می‌شود که کارشناسان را برای قضاوت در یک جلسه گردهم می‌آورد، بدون این‌که اجازه ارتباط شفاهی به آن‌ها بدهد. آفرینش «ایده‌ها» به صورت «اسمی» (در سکوت) موجب جلوگیری

از نفوذ اعضا بر یکدیگر شده و همه‌ی قضاوت‌کنندگان دارای سهم مساوی در تصمیم‌گیری نهایی خواهند بود.

«کاربرد NGT، به‌طور خلاصه، موجب روشن شدن مشکل به‌وضوح، آفرینش «ایده» و شاخص در حل آن مشکل، استخراج ایده‌ها و شاخص‌های عمده از نظر تأثیر بر حل مشکل، و امتیازبندی شاخص‌های نهایی به‌صورت یک توافق گروهی (از اعضای خبره شرکت‌کننده) می‌گردد» (اصغرپور، ۱۳۸۲: ۱۰۲ و ۱۰۵).

کنفرانس به مفهوم بحث و مشورت رسمی، یکی از ابزارهای بسیار قدیمی در تبادل افکار و عقاید است. این روش در صنایع، مراکز آموزشی، فرهنگی، سازمان‌های اقتصادی و غیراقتصادی، خدمات و غیره کاربرد وسیع دارد. کنفرانس می‌تواند دارای اهداف متعددی باشد، از قبیل: تشخیص مشکل یا نیاز، حل مشکل، ارائه اطلاعات، گرفتن اطلاعات، آفریدن «ایده»، هدایت به‌منظور نتیجه‌گیری، و... نادیده گرفتن هدف در کنفرانس موجب گمراهی و هدر رفتن نیروهای شرکت‌کننده در آن می‌شود.

به‌طور نمونه یک کنفرانس با هدف حل مشکل باید از عقاید، تجارب و اطلاعات اعضای شرکت‌کننده استفاده کرده، به‌گونه‌ای که جلسه با بحث‌های غیرمتعصبانه در یک فضای عاری از هیجانات اداره شود. طراحی و اداره یک کنفرانس باید به‌نحوی باشد که تفکر آزاد و مؤثر و بیان صادقانه و صریح واقعیت‌ها امکان‌پذیر شود. برگزاری کنفرانس برای مشورت نهایی در همه روش‌های مدیریتی ذکر شده توصیه می‌شود.

آن‌چه تاکنون به‌عنوان شیوه‌های مدیریت گروهی مطرح شد مقدمه‌ای بود بر آشنایی هنرمندان جوانی که گروه‌های نمایشی را شکل داده و یا در حال شکل دادن این گروه‌ها هستند. لازم به‌ذکر است که گاهی ممکن است عناصری از شیوه‌های مختلف، هم‌زمان در یک گروه به‌کار گرفته شوند و یا این که فقط یکی از این شیوه‌ها به‌طور مطلق مورد استفاده قرار گیرد. این انتخاب بستگی بسیار به موقعیت فرهنگی و مناسبات درون گروهی دارد که بنا بر شرایط متفاوت باید صورت گیرد.

تشکر و قدردانی

این مقاله در راه به انجام رسیدن در کنار منابع مطالعاتی ذیل، با عنوان طرح پژوهشی ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه‌های نوین مدیریتی است که در دانشگاه آزاد اسلامی انجام شده است. بدین‌وسیله بر خود لازم می‌دانیم از پدیدآورندگان پژوهش مذکور قدردانی کنیم. هم‌چنین تشکر خالصانه خود را تقدیم می‌کنیم به همه‌ی عزیزانی که در تدوین و تکمیل مطالعه حاضر نقش برجسته ای داشته‌اند.

شایان گفتن است همه‌ی اعتبار مالی طرح پژوهشی حاضر، توسط معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز تامین شده است.

فهرست منابع فارسی

- اصغریور، محمدجواد. **تصمیم‌گیری گروهی و نظریه‌بازی‌های با نگرش «تحقیق در عملیات» تصمیمات گروهی و چند شاخصه قضاوت خبرگان به منظور کسب اطلاعات**، دانشگاه تهران. تهران، موسسه انتشارات و چاپ.
- اسکات، ریچارد. (۱۳۷۴) **سازمان‌ها سیستم‌های عقلایی، طبیعی و باز(تئوری‌های سازمانی)**، جلد اول، میرزائی اهرنجانی و سلطان تیرانی. چاپ اول، تهران، انتشارات دانشکده مدیریت دانشگاه تهران.
- اسدی‌گرد، غلامرضا. (۱۳۸۹) **آشنایی با سازمان‌ها و مراکز فرهنگی**. چاپ اول، تهران، نشر فارسیران.
- رایینز، استیفن. (۱۳۷۸) **مبانی رفتار سازمانی**، دکتر قاسم کبیری. تهران، مرکز انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
- زکی، محمدعلی. (۱۳۷۷) **بررسی ابعاد اجتماعی ذهنیت فلسفی مدیران، در دانش مدیران**، شماره (۴۲ و ۴۱)، سال یازدهم، تابستان و پاییز. تهران.
- سرفراز، حسین. (۱۳۸۷) **در تعریف فرهنگ ایرانی**. تهران، نشر آگاه.
- فوت‌وایت، ویلیام. (۱۳۷۸) **پژوهش عملی مشارکتی**، محمدعلی حمید رفیعی. تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- فیزی، دایانا. (۱۳۸۴) **مدیریت اقتضایی متناسب با فرهنگ‌های سازمانی انواع و تغییر فرهنگ**، ناصر میرسپاسی. تهران، میر.
- قاسمی، مجتبی. (۱۳۸۰) **روابط عمومی و تبلیغات**. چاپ دوم، تهران، انتشارات بهجت.

لاتین

- Boal, Augusto, (1979), *Theater of the Oppressed*, New York, Urizen Books, Inc.
- Davis, R. G, (1972), *Brecht and the S. F. Mime Troupe*, Brecht, ed, Erika Munk, New York, Bantam Books.
- "Politics, Art and the San Francisco Mime Troupe", Theater Quarterly (1975).
- Greetz, C, (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Gustavsen, B, (1973), *WorkPlace reform and democratic dialogue in Economic and Industrial Democracy*, 6: 461-476.

تحلیل عنصر روایت در اسطوره‌ی گیلگمش مبتنی بر دیدگاه نورثروپ فرای

ایرج افشاری اصل

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۳/۲۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۹/۲۷

تحلیل عنصر روایت در اسطوره‌ی گیلگمش مبتنی بر دیدگاه نورثروپ فرای

ایرج افشاری اصل | کارشناس ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

چکیده

یکی از دغدغه‌های دیرین بشری در طول تاریخ مقابله با پدیده‌ی مرگ و نیستی بوده است. آدمی از طریق مقابله با مرگ سعی کرده تا به زندگی خود دوام بیشتری ببخشد. او در مقابل پدیده‌ی مرگ، اساطیر تولد، نوزایی و جاودانگی را پدید آورد تا به این طریق به احساس ترس و دهشت از مرگ فایق آید. به خاطر اهمیت این مسأله در این راستا در هر قبیله و تمدنی، آیین‌ها و مراسمی شکل گرفت که هرچند به ظاهر ریخت و شکل برگزاری آن‌ها متفاوت بودند، اما ساختارهای مشابه و کارکردهای یکسانی به خود گرفتند. جاودانگی و مقابله با مرگ، نیاز مشترک همه‌ی انسان‌ها است. به همین خاطر تمام تمدن‌ها، اساطیر و آیین‌های ویژه‌ی در این خصوص دارند. اهمیت پدیده‌ی مرگ تا جایی است که بن‌مایه‌ی اولین حماسه‌ی مکتوب بشری یعنی «گیلگمش»، مقابله با مرگ و یافتن عصاره‌ی جاودانگی است.

خاستگاه گیلگمش فرهنگ آشور است که از نظر قدرت همتای رستم ایرانی و هراکلس یونانی و هرکول رومی است. او با یک دست قادر به خفه کردن شیر و کشتن گاو وحشی بوده است و مرگ تنها هم‌اورد او است که در مقابلش تن به شکست می‌دهد. گیلگمش پس از طی طریق و کشف و شهود به ضرورت پدیده‌ی مرگ پی می‌برد و مرگ را پذیرا می‌شود. گیلگمش با وجود قدمت و تاریخ چندین هزار ساله، کارکرد خود را در جهان معاصر نیز دارد، تا جایی که به کرار درام‌نویسان سراغ این اسطوره رفته‌اند.

یکی از شاخص‌های ویژه‌ی اسطوره‌ی گیلگمش عنصر روایت در آن است که جدای از موضوع عام آن که به پدیده‌ی مرگ و جاودانگی می‌پردازد، راز ماندگاری و خوانش‌های آن در طول اعصار مدیون عنصر روایت آن است. عنصر روایت در این اثر هنری تا جایی است که اگر به این شکل اسطقس‌دار و محکم نبود و کم‌وکاستی‌هایی در آن وجود داشت، شاید این اسطوره به این شکل و با این شدت مورد اقبال و استقبال خوانندگان قرار نمی‌گرفت. یکی از نظریاتی که بهتر می‌توان به جایگاه و اهمیت عنصر روایت در گیلگمش پرداخت، نظریه‌ی روایت نورثروپ فرای است که بر اساس آن نظریه می‌توان اسطوره‌ی گیلگمش را مورد مذاقه و تحقیق قرار داد.

این تحقیق به شیوه‌ی کتابخانه‌ای متن را تحلیل ساختاری کرده و به روش فرامتنی عنصر روایت در گیلگمش را با توجه به نظریه نورثروپ فرای در زمینه‌ی روایت مورد مذاقه و بررسی قرار خواهد داد.

واژگان کلیدی

آیین - اسطوره - مرگ - نوزایی - روایت - نورثروپ فرای - ساختار و گیلگمش.

مقدمه

تمام آثار هنری در شرایط و زمینه‌های اجتماعی خاصی به وجود آمده‌اند. درواقع خلق یک اثر هنری، پاسخی به نیازهای ذوقی و روحی بشر آن دوره است. تا جایی که با تحلیل آثار هنری می‌توان به دل‌مشغولی‌ها، آمال، آرزوها و معیشت و دغدغه‌های انسان‌های هم‌عصر آن اثر هنری پی برد.

ازطرفی هنرمندان هر دوره به‌عنوان نمایندگان قشر متفکر و اندیشمند، جام‌های جهان‌نمایی خلق می‌کنند که آینده‌ی تمام‌نمای ذهنیت پویا و جست‌وجوگر بشری است، که در آن می‌توان گذشته، حال و آینده‌ی او را دید. این خلاقیت میسر نمی‌شود مگر در سایه‌ی یک ایماژ و تصویر جامع و مانع. چراکه «بدون تصویرگری هیچ هنری وجود ندارد و هنر، فکر کردن با تصاویر است.» (سجودی، ۱۳۸۰: ۵۱) و تصویر زایش حماسه‌ی گیلگمش به پادشاهی سرزمین کهن اوروک و پدیده‌ی مرگ و جاودانگی برمی‌گردد.

در مقوله‌ی عنصر روایت، نظریات مختلف و متناهی وجود دارد که از آن بین نظریه نورژوپ فرای ظرفیت لازم را دارد تا اسطوره‌ی گیلگمش را بر اساس آن نظریه مورد پژوهش و بررسی قرار دهیم.

زمینه‌ی تاریخی گیلگمش

پدیده‌ی خط اگر مهم‌ترین اختراع بشر نباشد، قطع یقین مهم‌ترین اختراع فرهنگی او است. به‌مدد خط بود که گیلگمش کهن‌ترین محصول اندیشه‌ی انسان بر لوح‌های دوازده‌گانه حک شد و به روزگاران ما رسید. از پنج هزار سال پیش، بشر به این امر مهم رسید که آثار ارزشمند خود را بر سینه‌ی الواح بنگارد تا از گزند نابودی زمان و زمانه در امان بماند. «او برای ثبت یادداشت‌ها و گزارش‌های دینی و محفوظ نگاه داشتن طلسم‌های جادویی و ادعیه و داستان‌های مذهبی از خطوطی استفاده کرد تا در این چیزها تغییر و تبدیلی‌هایی حادث نشود. با همه‌ی این احوال، هنوز قرن بیست و هفتم قبل‌ازمیلاد به پایانی نرسیده بود که در شهرهای سومری عده‌ی زیادی کتابخانه‌های بزرگ تأسیس شد. مثلاً دوسارزاک، در محل شهر تلو در ویرانه‌های ساختمان‌های هم‌زمان گودآ، مجموعه‌ای از ۳۰/۰۰۰ لوح گلی به‌دست آورد که با ترتیب و نظم خاصی روی یکدیگر چیده شده بود. از اوایل سال ۲۰۰۰ ق.م تمام مورخان سومری به این کار پرداختند که گذشته و حال خود را بنویسند و برای آیندگان بر جای گذارند، قسمتی از این سجلات به ما رسیده، البته آن‌چه به‌دست ما آمده مستقیماً از منبع سومری نیست، بلکه چیزهایی است که بابلیان بعدها از ایشان اقتباس کرده‌اند. در میان کتاب‌هایی که به‌صورت اصلی سومری به‌دست ما رسیده، لوحه‌ای است که در نیپور اکتشاف شده و اصل سومری اولیه‌ی منظومه‌ی گیلگمش بر آن ثبت است.» (دورانت، ۱۳۷۲: ۱۵۹)

بدون تردید کهن‌ترین تمدن مشرق زمین، سومری است. و در زمینه‌ی فرهنگ و تمدن شرایطی را به‌وجود آورد که دیگر تمدن‌ها از آن تأثیر گرفته و ارتزاق کردند.

«سومریان (غیرسامی) به قولی، در پایان هزاره‌ی چهارم پیش‌ازمیلاد، از شرق و از راه دریا به بین‌النهرین آمده‌اند. به گفته‌ی سومرشناس بزرگ ساموئل کرامر، از کوهستان‌های

واقع در شرق به آن سرزمین پا نهاده‌اند و بر سکنه‌ی ایرانی و سامی منطقه چیره شده و کهن‌ترین تمدن تاریخی‌ای را که بشر شناخته است، آفریده‌اند. این تمدن در هزاره‌ی سوم (میان ۳۵۰۰ و ۲۰۰۰) پیش‌از‌میلاد در بین‌النهرین جنوبی، شکوفا بوده و رونق داشته است. (ستاری، ۱۳۸۴: ۴)

حماسه‌ی گیلگمش، سومری است و کهن‌ترین بخش‌های آن به زبان سومری است اما در روایات بابلی و آشوری به‌دست ما رسیده است. تمدن سومر آکنده از فلسفه و حکمت و هنر است. «شعر، فلسفه، دین، نجوم، هندسه و تاریخ در دره‌های بارآور این دو رود، با حکمت بالغه‌ی مردم» (شاملو، ۱۳۴۰: ۱۳) آن دوره در میراث فرهنگی تجلی یافته است.

هرچند اختلاف‌نظرهایی در این باب وجود دارد که گیلگمش متعلق به فرهنگ و تمدن سومر، بابل، بنی‌اسرائیل و یا اقوام دیگر است، اما بر این نکته متفق‌القول هستند که گیلگمش اثری است که بیشتر ادیان از آن متأثر شده و در روایات خود از این منبع واحد استمساک کرده‌اند. جدای از اختلاف‌نظرها «تنها آن‌چه حقیقتی بزرگ است، این‌که، منظومه‌ی گیلگمش یکی از زیباترین و کهن‌ترین محصولات فکر بشر در تمام خطه‌ی مشرق زمین به شمار می‌آید، و هم آن است که مأخذ اصلی همه‌ی آن افسانه‌های مشابهی می‌تواند باشد که در تورات و ادیان دیگر آمده است. یهود، مزدینان، زروانیان، هندی‌ها، فریژی‌ها و بسیاری دیگر از مللی که قدمتی در تاریخ داشته‌اند، به‌نحوی از داستان آفرینش و توفان و متفرعات آن متأثر گردیده‌اند.» (شاملو، ۱۳۴۰: ۱۵)

درونمایه‌ی حماسه‌ی گیلگمش، جاودانگی و مرگ است. یکی از موضوعات عام بشری که فکر انسان هر دوره‌ای را به خود مشغول کرده است، همین تم و درون‌مایه است. «تفاوت عظیم گیلگمش و دیگر افسانه‌های بابلی، شخصیت و غم بزرگ انسانی او است. در این داستان، گناه و طمع و فقر و احتیاج انسان، چون لغت‌نامه‌ی بزرگ حیات در برابر سرنوشت است. این افسانه، از نظر توجه به انسان و شدت تأثیر در ادبیات بابلی بی‌مانند است. تردید و نایسمانی‌های انسان و عشق به حیات و تلاش بی‌فرجام انسانی که ناکامی در سایه روشن لبخندهای زهرآلود توفیق در پی استهزای او است، چون موجی کران داستان گیلگمش را فرا گرفته است.» (شاملو، ۱۳۴۰: ۱۶)

درون‌مایه‌ی این حماسه تا جایی اهمیت داشت که با وجود کهن بودن و تعلق داشتن به روزگاران پیشین، به‌خاطر نیاز بشری به طرح دوباره، «رویدادهای آن هر سال در بین‌النهرین به نمایش درمی‌آمده است.» (راهگانی، ۱۳۸۸: ۹۷)

اسطوره‌ی گیلگمش، سندی از گذار تاریخی است. گذار از مرحله‌ی شکار به مرحله‌ی کشاورزی و کشت‌گری است. تبلور این نظریه را می‌توان در حضور انکیدو هم‌آورد و هم‌زاد گیلگمش مشاهده کرد. «انکیدو نخست موجودی وحشی، نیمه حیوان و از تمدن بی‌بهره است و به‌شکل دیو ظاهر می‌شود که نماد انسان شکارگر است، او دوست جانوران وحشی است و پوشش حیوانی بر تن دارد، اما به مرور ویژگی‌های شکارگری خود را از دست می‌دهد (دوره‌ی انتقال) و به ستایش گیلگمش، شاه اوروک درمی‌آید که نماد انسان کشتگر است.» (راهگانی، ۱۳۸۸: ۹۷)

متون زیادی از حماسه‌ی گیلگمش، اولین حماسه‌ی مکتوب بشری وجود دارد. اما

مهم‌ترین متن، مجموعه الواح دوازده‌گانه‌ای است که از کتابخانه‌ی آشور بانیپال برجای مانده است که متعلق به قرن هفتم پیش‌ازمیلاد است. البته خود افسانه متعلق به هزاره‌ی سوم قبل‌ازمیلاد است که واقعیت تاریخی هم دارد. گیلگمش پنجمین شاه از سلسله پادشاهان اوروک بود که حدود صد و بیست سال سلطنت کرد و دومین سلسله‌ی پس از وقوع طوفان نوح است. «گیلگمش، قهرمان این حماسه، صرفاً زائیده‌ی خیال نیست. به‌طور کلی در این باره اتفاق نظر وجود دارد که وی پادشاه سرزمین سومریان بود و سه هزار سال پیش‌ازمیلاد در شهر اوروک یا نهرش فرمانروایی داشت و احتمالاً پس از شاه دوموزی به پادشاهی رسید. از میان سرکردگان این شهرهای کوچک سومری، بی‌گمان، گیلگمش از نظر دلآوری و کامیابی در مجاهدت‌های خویش از همه شاخص‌تر است.» (شاملو، ۱۳۴۰: ۲۱)

گیلگمش حماسه‌ای است ماندگار و حیاتی به قدمت حیات تمدن و فرهنگ بشری خواهد داشت. و در هر عصر و دوره‌ای موردخوانش قرار خواهد گرفت، چراکه موضوع آن در هر عصر و زمانه‌ای تکرار می‌شود و «پیامی زمان‌گذر دارد. بنابراین زنده و مدرن است. آندره بونار در تفسیر تراژدی یونان می‌گوید: آثار هنری باستان، امروزی و کنونی‌اند و یا از ما می‌خواهند که آن‌ها را امروزی‌کنیم و نیز در پرتو زمان حال و برای بهروزی و فردای بهترمان، بخوانیم.» (ستاری، ۱۳۸۴: ۸)

علاوه‌براین نکته، شاید راز ماندگاری گیلگمش این باشد که به کسوت هنر آراسته شده است و بر این واقفیم که هر پیام و اثری اگر قصد جاودانگی دارد، باید در قالب هنر شکل بگیرد. و قصه و حماسه یکی از این قالب‌های هنری است.

داستان و داستان‌گویی

داستان کارکردهای مختلفی در زندگی بشر داشته است. اما شکل‌گیری خود این پدیده‌ی فرهنگی نتیجه‌ی زندگی گروهی و دسته‌جمعی است. «نخستین باری که بشر اولیه پس از بازگشت پیروزمندانه‌اش از جنگ قبیله‌ای یا شکار، چگونگی پیروزی‌اش بر دشمن یا شکار را ناچار با کوششی برای تجسم بخشیدن به حرف‌هایش برای اهل قبیله که مشتاق دانستن بودند تعریف کرد، نقالی و اجرای داستان آغازش بود.» (اردلان، ۱۳۸۸: ۱۳۹)

قصه و داستانی که اولین بار، بازگو می‌شد. اگر جذابیت و کارکرد لازم را پیدا می‌کرد، بارها در جمع‌ها و زمان‌های متفاوتی بازآفرینی و روایت می‌شد. هر داستانی ظرفی از پیام است که مخاطب، آن را از طریق تماس دریافت می‌کند. این ارتباط و تماس عامل اصلی و نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. «عامل نخست دستگاه‌های نشانه‌شناسانه‌ای است که اثر از آن‌ها تشکیل شده، عامل دوم امکاناتی است که بر اثر پیشرفت‌های تکنولوژیک فراهم می‌آید، و عامل سوم دگرگونی در ادراک زیبایی‌شناسانه، یا به گفته‌ی گادامر تغییر در افق آگاهی زیبایی‌شناسانه‌ی دوران است.» (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۴۹)

داستان و قصه قالب‌های ادبی هستند که آدمی برای غنا بخشیدن به حیات خود و جست‌وجو و کشف حقیقت، آن را در هر دوره‌ای به‌کار می‌بندد. هرچند جست‌وجوی حقیقت موضوعی فردی است، اما این فردیت از طریق قصه به یک فعالیت مشترک جمعی مبدل می‌شود. «قصه، بیش از هر شکل دیگر این جهت‌گیری جدید فردی و بدعت‌گذار را تمام و کمال منعکس می‌سازد. شکل‌های پیشین ادبی گرایش‌های کلی فرهنگ‌های

مربوط به خود را با این هدف منعکس ساخته بودند که پیروی از رسم سنتی را محک اصلی حقیقت بنمایند. طرح داستان‌های حماسی در دوران کلاسیک و رنسانس به‌عنوان نمونه، بر پایه‌ی تاریخ روزگار پیشین یا افسانه شالوده‌ریزی می‌شد، و قابلیت‌های نویسنده در نحوه‌ی پرداختن به موضوع عمدتاً با رجوع به نگرشی از سلوک ادبی مورد داوری قرار می‌گرفتند که از نمونه‌های پذیرفته شده‌ی خود نوع ادبی موردنظر ناشی می‌شد. این سنت‌گرایی ادبی برای نخستین بار به‌وسیله‌ی قصه به معنای تمام عیار به میدان طلبیده شد. قصه‌ای که معیار اصلی آن صداقت نسبت به تجربه‌ی فردی بود.» (وات، ۱۳۷۶: ۱۳)

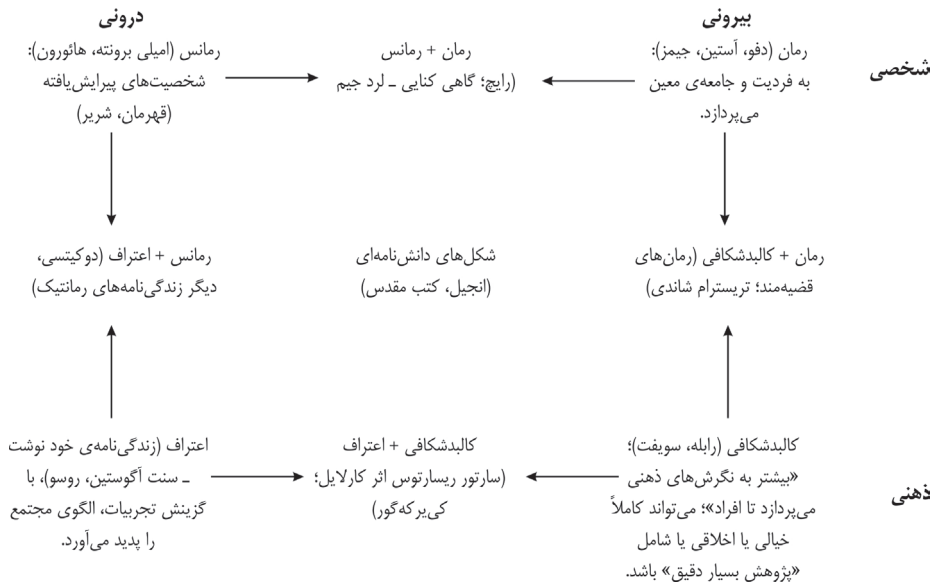
در حماسه‌ی گیلگمش، هم‌چون یک اثر ادبی ماندگار تمام عناصر به‌خوبی و با مهارت هنرمندانه‌ای ارایه شده است و از آن بین عنصر روایت به ارزش و ماندگاری آن کمک شایانی کرده است، تا جایی که از الگوی روایت حماسه‌ی گیلگمش می‌توان به‌عنوان یکی از الگوهای روایت موفق در تاریخ ادبیات داستانی یاد کرد. روایتی که حتی امروزه روز می‌توان در خلق داستان‌های مدرن به‌کار بست.

حماسه‌ی گیلگمش هرچند برگرفته از یک واقعیت دوران تاریخی است، اما پرداخت آن به‌شکل اسطوره و توأم با اغراق است. شاید این اغراق یکی از دلایل ماندگاری این اثر باشد که به‌این‌طریق در مسیر ایده‌آل کردن زندگی گام برداشته است. «نوول غالباً در صدد ایده‌آل ساختن زندگی است، یا آن‌که از زندگی‌های ایده‌آل موجود سخن می‌گوید، یا خصوصیات یک زندگی ایده‌آل را نشانمان می‌دهد. نحوه‌ی ترسیم و تعبیر این ایده‌آل‌ها است که ما را به نویسنده‌ای علاقه‌مند و یا از او منزجر می‌سازد. یک نویسنده‌ی نوول مثل معمار و یا حتی فیلمساز، خصوصیات زندگی بد یا خوب را بزرگتر از ابعاد واقعی‌اش نشان می‌دهد. این تنها وجهی است که او قادر است نظر ما را جلب و نگهدارد. خواننده این اغراق را می‌پذیرد.» (قنبری، ۱۳۸۱: ۲۸۳)

یکی از شاخصه‌های مخاطب در قبال اثر هنری این است که مایل است آن‌چه را که نمی‌داند، بهتر بشناسد و اگر اثر هنری پاسخی به این نیاز بشر ندهد، مخاطب با آن اثر ارتباط مناسبی برقرار نخواهد کرد. این مخاطب‌پذیری به‌نوعی در اساطیر نیز اتفاق می‌افتد، یعنی فرد در مسیر جست‌وجوهای پاسخ به سؤال‌های فلسفی زندگی خود اگر به طریقی با اساطیری آشنا شود که پاسخ رضایت‌بخشی برای آن فرد داشته باشد، خواه‌ناخواه به‌سمت آن اسطوره کشیده شده و علاقه‌مند می‌شود که در مورد آن اسطوره بیشتر بداند. به‌همین‌خاطر می‌شود عنوان کرد که یکی از رازهای ماندگاری حماسه‌ی گیلگمش همین عنصر مخاطب‌پذیر بودن آن است. مخاطب بخشی از پاسخ‌های سؤال‌های خود را در زمینه‌ی مقوله‌ی مرگ و جاودانگی در این اثر می‌یابد و به‌همین‌خاطر انسان معاصر رویکردی به خوانش دوباره‌ی گیلگمش در خود احساس می‌کند. علاوه‌براین موضوع، شاید یکی از دلایل تمایل مخاطب امروزی به این حماسه به‌خاطر شناخت تاریخ و تمدن ادوار پیشین و قیاس با روزگار خویش باشد. این شناخت بیشتر از طریق ادبیات صورت می‌گیرد که به سه بخش عمده تقسیم می‌شود: «شعر، درام و ادبیات داستانی (که منظور روایت تخیلی در قالب نثر است. روایت‌های موزون در بخش شعر قرار می‌گیرد)» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۷)

نورثروپ فرای نظریه‌پرداز ادبیات و الگوهای روایت، گونه‌های مختلف ادبیات را براساس بنیان‌های ارایه که آن‌ها را اجرا، نقل یا نگارش می‌خواند، به چهار دسته تقسیم‌بندی

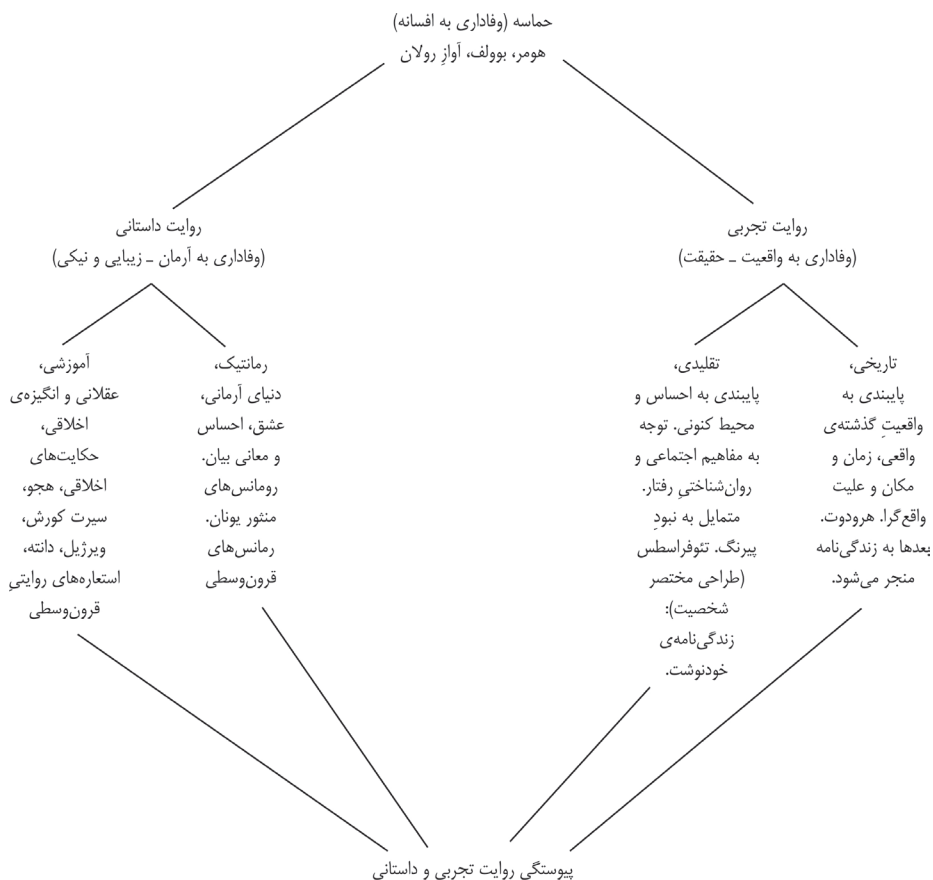
می‌کند: «معیار این تقسیم‌بندی، نه موضوع اثر که مبنای نظریه‌ی اسلوب‌های او است بلکه دیدگاه مؤلف در برابر موضوع است. نگاه مؤلف یا معطوف به درون است یا بیرون. یا دنیای بیرون را ثبت می‌کند یا جلوه‌ای از واقعیت را که از صافی تخیل گذشته است. موضوع نیز می‌تواند به‌طور شخصی یا ذهنی ادراک شود. ترکیب این تقسیم‌بندی دوگانه به طبقه‌بندی ادبیات داستانی در شکل نمودار زیر منجر شده است.» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۷)



حماسه‌ی گیلگمش همان‌گونه که از عنوانش مشخص است، هرچند برگرفته از تاریخ و تمدن واقعی سومر است اما شکل فعلی و پرداخت، آن را از تاریخ‌نگاری صرف به حماسه تبدیل کرده است. اما حماسه خود چیست؟ ارسطو در *فن شعر*، در قیاس با تراژدی، حماسه را چنین مطرح می‌سازد: «حماسه مشابهتی که با تراژدی دارد، فقط در این است که آن نیز یک تقلید است که به وسیله‌ی وزن، از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی انجام می‌شود. لیکن اختلاف آن با تراژدی از این بابت است که همواره وزن واحدی دارد و شیوه‌ی بیان آن نیز برخلاف تراژدی نقل و روایت است.» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۱)

از نظر شولز و کلاگ حماسه درواقع یک داستان سنتی را بازگو و بازآفرینی می‌کند. «حماسه حاصل ترکیب اسطوره، افسانه، تاریخ، حکایت‌های عامیانه و دودمان‌شناس است. ولی این مقوله‌ها محصول اندیشه‌های بعدی است و در جوامع بی‌سواد وجود ندارد. شولز و کلاگ می‌نویسند: داستان‌گوی حماسه، داستانی سنتی را باز می‌گوید. انگیزه‌ی آغازین وی نه تاریخی است و نه خلاقه، بلکه بازخلاقه است. وی داستانی سنتی را باز می‌گوید و در نتیجه وفاداری‌اش نه به واقعیت است نه به حقیقت نه به سرگرمی، بلکه به خود افسانه و پیرنگ است. یعنی داستان آن‌گونه که در سنت است حفظ شده است.

در سیر زمانی این «ترکیب حماسی» به دو جریان تبدیل می‌شود. یکی تجربی و دیگری داستانی. این دو نیز هم‌گام با پیدایش فعالیت‌ها و گفتمان‌های تخصصی در جامعه به



اواخر دوره کلاسیک: پترونیوس، ساتیریکون، «پیکارسک»، ضدگونه‌ی کمدی رمانس، آپولیوس، الاغ زرین.
عناصر «اعترافی» در روایت‌های اول شخص نمودار می‌شود. این چهار نوع (تاریخ، تقلید، رمانس، حکایت
اخلاقی) دوباره در اواخر قرون وسطی با هم ترکیب می‌شود و سرانجام رمان را پدید می‌آورد.

شاخه‌های دیگری تقسیم می‌شوند. بعدها این شاخه‌ها به هم می‌پیوندند و گونه‌های تازه‌ای
پدید می‌آورند که یکی از آن‌ها رمان است. به گفته‌ی شولز و کلاگ:
«رمان آن گونه که اغلب می‌پندارند مخالف رمانس نیست، بلکه حاصل پیوستگی عناصر
تجربی و داستانی در ادبیات روایتی است.

نظریه‌ی شولز و کلاگ در نمودار زیر خلاصه شده است. «(مارتین، ۱۳۸۲: ۲۱)
اسطوره درواقع همان روایت است. روایت در مقابل عمل و کنش و درام قرار می‌گیرد.
به عبارتی در دوران کهن، عنصر روایت با اسطوره عجین بوده است.
«کلمه‌ی میت، به‌طور دقیق برای تعیین معنی اساطیر و میتولوژی به کار نرفته است.
Mythos در آغاز، به معنی قول و گفتار در مقابل Ergon، عمل، قرار داشته است. هومر آن را
به معنای حکایت و سرگذشت (Lerecit)، راست یا دروغ، استعمال کرده است ولی در قرن
پنجم آن را به معنی وهم و خیال (Fiction) و در مقابل Logos، حکایت راست، به کار بردند.

این مطلب که بعدها از کلمه‌ی میتوس، به معنای وهم و خیال استفاده شده، طبیعی و عادی است، چون قبل از قرن پنجم و حتی مدت‌ها بعد هم، حکایاتی که درباره‌ی خدایان و قهرمانان نقل می‌شد در نظر مردم، راست و صحیح بود.» (سعیدیان، ۱۳۷۴: ۴۶۴)

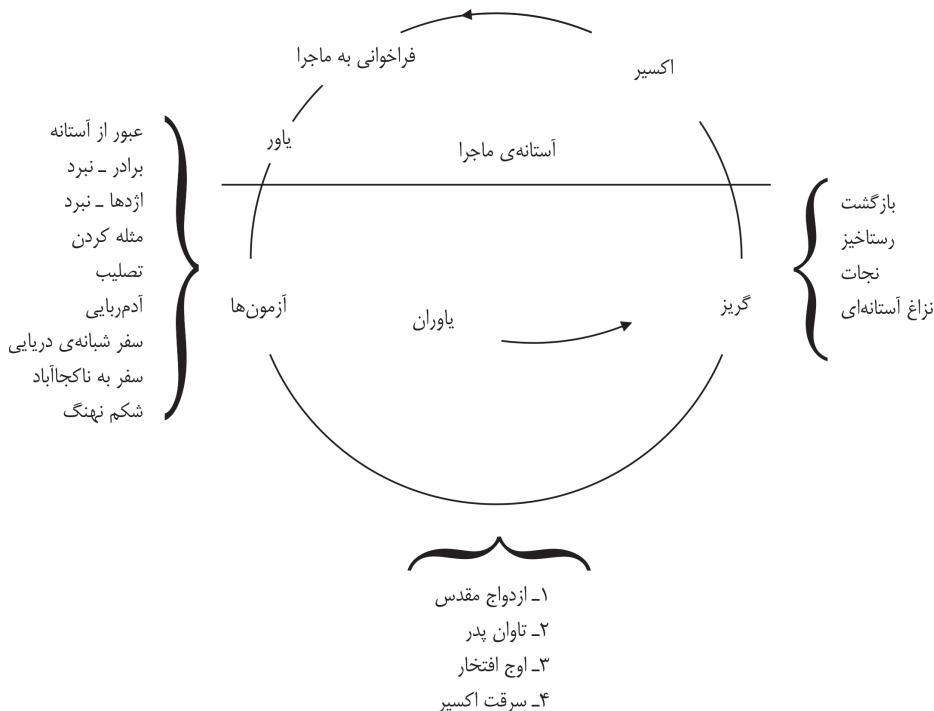
اسطوره‌ها و حماسه‌هایی در فرهنگ و تمدن ملل مختلف وجود دارند که وجوه مشترک فراوانی دارند و هر قوم و ملتی روایت خود را از آن کهن‌الگو دارد و این روایت‌ها گاهی آن‌قدر به هم شبیه هستند که گویا ملت واحدی در یک زمان مشترک، ذهن مشترک و حافظه‌ی تاریخی خود را به توارد به روایت نشسته‌اند. هم‌چون شخصیت اسفندیار در فرهنگ حماسی ایران‌زمین که معادل آن آشیل در فرهنگ حماسی یونان شکل گرفته است یا رستم دستان که در ادبیات آلمانی زیگفرید و در ادبیات یونان هراکلس و در ادبیات روم باستان هرکول، مابه‌ازای آن است و در فرهنگ چین و تاجیکستان نیز مابه‌ازای رستم با همان هیبت و قدرت خلق شده است.

حماسه‌ی گیلگمش این ویژگی را دارد که هر قوم و ملتی آن را بازخوانی کند، آن را متعلق به فرهنگ خود بداند و از این طریق پاسخی به سؤالات فلسفی خود در باب جاودانگی و مرگ خواهد یافت.

«جوزف کمپیل در کتاب قهرمان هزار چهره (۱۹۴۹) بحث می‌کند که اسطوره، حکایت‌های عامیانه و حتی رؤیاهای برگرفته از فرهنگ‌های گوناگون الگوی واحدی را نشان می‌دهند که وی «تک اسطوره» می‌نامد. این جهان‌شمولی رویدادهای روایت که کمپیل بر آن تأکید می‌کند پیشتر نیز توجه برخی از پژوهشگران را جلب کرده بود (اف.ام. کورنفورد، جسی ال. وستون، و البته جیمز فریزر در کتاب شاخه‌ی زرین). خلاصه‌ای که فریزر از این ماجرا، در یک نمودار و به شکل چرخه‌ای از «عزیمت» تا «بازگشت» ارایه می‌کند، از این قرار است:

قهرمان اسطوره‌ای از کاشانه یا قصرش به راه می‌افتد، اغوا می‌شود و خواسته یا ناخواسته به آستانه‌ی ماجرا پا می‌نهد. در آن‌جا با شبخی رودرو می‌شود که نگهبان گذرگاه است. قهرمان یا این نیرو را سرکوب و آرام می‌کند و زنده به قلمرو تاریکی پا می‌گذارد... یا به‌دست او کشته می‌شود و به کام مرگ (قطع اندام، تصلیب) گرفتار می‌آید. و رای این آستانه، قهرمان از دنیای نیروهایی غریب ولی صمیمی می‌گذرد که برخی او را به شدت تهدید می‌کنند (آزمون‌ها) و بعضی سحرآمیز یاری‌اش می‌رسانند (یاوران). و چون به حوض دایره‌ی اسطوره‌ای می‌رسد، آزمونی دشوار را از سر می‌گذراند و پاداش می‌یابد. این پیروزی شاید با وصال قهرمان و الهه مادر جهان همراه باشد (ازدواج مقدس)... اینک تنها کاری که باقی می‌ماند بازگشت است... قهرمان از قلمرو بیم و هراس بازمی‌گردد (بازگشت، رستاخیز) عطیه‌ای که قهرمان با خود می‌آورد جهان را به حالت نخست برمی‌گرداند (اکسیر)» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۶۲)

حماسه‌ی گیلگمش نیز از چنین الگوی واحد تک‌اسطوره‌ای برخوردار است که مجموعه رویدادهای آن مطابق الگوی روایتی فریزر است. گیلگمش از اوروک راه می‌افتد و به دنبال ماجراهایی تا آستانه‌ی دریافت پاسخ سؤال خود پیش می‌رود و پس از ماجراهایی به موطن خود بازمی‌گردد.



کمپیل ۱۹۴۸

روایت

روایت نخستین هنر ذهن و زبان آدمی است. اگر گروهی از مردم گرد هم می‌آیند به‌خاطر روایت مشترک آن‌ها است. درواقع روایت عنصر وحدت‌بخش آحاد مردم و تشکیل یک اجماع و اجتماع است. همان‌گونه که کتاب‌های مقدس به‌خاطر روایت مشترک باعث تشکیل‌ها و امت‌های مذهبی می‌شود، روایت در تاروپود داستان باعث شکل‌گیری گروه مخاطبان می‌شود.

«واسطه‌ی میان داستان و خواننده، راوی است. راوی بر آن چه گفته می‌شود و بر چگونگی دریافت آن نظارت دارد.» (مارتین، ۱۳۸۲: ۲)

ازطریق روایت است که داستانی از قطب فرستنده به قطب‌گیرنده منتقل می‌شود و زنجیره‌ها و حلقه‌های ارتباطی را به‌هم الصاق می‌کند. به‌مدد همین روایت است که آرزوها، آمال و آرمان‌های بشری بازگو می‌شوند و هم‌چنین برپایه‌ی همین روایت‌ها است که چهره‌ی جهان و زندگی دگرگون می‌شود. هرچند داستان شکل و نوعی از روایت است «اما این دو، «روایت» و «داستان» از دیرباز چنان در یکدیگر تنیده شده‌اند که اکنون نه تنها بسیاری از مردمان، که بسیاری از راویان داستان‌ساز و داستان‌پرداز نیز کار روایتگری خود را داستان‌گویی یا داستان‌نویسی نام نهاده‌اند. شاید می‌پندارند که «ساختن» یا «آفریدن» داستان است که اصل است، نه روایت آن. و شاید غافلند که بسیاری از مردمان هستند

که به نظر خودشان داستان‌های زیبا و جذاب از زندگی‌شان دارند، اما در حسرت‌اند که چرا توانایی تعریف کردن (روایت کردن) آن را ندارند. حتی بسیاری از داستان‌سازان به نظرشان داستان‌هایی نو و جذاب در ذهن خود آفریده‌اند، اما هنوز توانایی نوشتن و روایت کردن آن را ندارند.» (همتی، ۱۳۸۷: ۱۲)

انتقال مصالح و ترسیم جهان داستان نویسنده به مخاطب توسط عنصر روایت صورت می‌گیرد.

«جست‌وجوی فلسفی حقیقت، پیوند میان ادبیات داستانی و روایت را آشکارتر می‌سازد. همان‌گونه که داستان در برابر واقعیت و حقیقت است، روایت نیز در برابر قوانین نازمانمندی است که آن‌چه را هست، خواه گذشته و خواه آینده، ترسیم می‌کند. هر تبیین زمانمند، که در حین پیشرفت، شگفتی ما را برانگیزد و آگاهی را تنها با گذشته‌نگری و بازاندیشی رقم زند، هر قدر هم استوار بر واقعیت باشد داستان است. همانندی تاریخ و زندگی‌نامه با رمان و رمانس، سازماندهی زمانی است. رساله، مقاله و شعر غیرروایتی دست‌کم موادشان را گرد تأکیدهای درون‌مایه‌ای سازمان می‌دهند و این رنج را بر خود هموار می‌سازند که معنایشان را آشکارا بیان کنند، حتی اگر در گفتن حقیقت درمانند. ولی روایت، فارغ از آن‌که تا چه اندازه از کلیات آکنده باشد، داده‌ها یا مایه‌ی اندیشه‌ای که فراهم می‌آورد همواره بیش از چیزی است که مصرف کرده است. روایت یا شایسته‌ی تأویل نیست (سرگرمی صرف است) یا تأویل‌های فراوانی را موجب می‌شود. ولی این فراوانی معنای روایت، ناشی از نبوغ انتقادی افراطی نیست. بلکه از دیدگاه سفت و سخت فلسفی یکی از ویژگی‌های ضروری روایت به‌طور کلی است.» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۴۲)

روایت روش‌های مختلفی دارد. و این روش و اسلوب روایت است که قالب اثر ادبی را مشخص می‌کند. با شناخت اسلوب‌های روایت براساس الگوی پیشنهادی نورزاد پور فرای تقسیم‌بندی زیر را برای آثار ادبی می‌توان ارایه کرد.

حماسه‌ی گیلگمش براساس این الگو از اسلوب اسطوره پیروی می‌کند. چراکه گیلگمش موجودی است که یک‌سومش انسان و دوسومش خداست و از دیگر انسان‌ها برتر است و از حالت موجود واقعی به موجود اسطوره‌ای نزدیک می‌شود. هرچند با اسلوب تقلیدی والا نیز همپوشانی دارد.

در بررسی عنصر روایت نظریه‌های مختلفی وجود دارد. عده‌ای همچون چتمن بر این اعتقادند که روایت همانند درام است و عده‌ای همچون رولان بارت روایت را از درام جدا می‌دانند و این اختلاف‌نظرها منجر به گروه‌بندی روایت‌شناسان به شرح ذیل شده است:

۱- ساختار بنیادی روایت را در پیرنگ آن جست‌وجو می‌کنند.

۲- بهترین راه شناخت روش‌های روایت آن است که نخست رویدادها را به ترتیب گاهشماری مرتب سازیم و بعد ببینیم که روایت چگونه این نظام را تغییر داده است؟ کسانی که پاسخ‌شان مثبت است به بازسازی زمانی خط داستانی و نیز به این نکته می‌پردازند که تغییر نقطه‌ی دید چگونه بر دریافت ما از کنش تأثیر می‌گذارد. این دیدگاه ژنت و برخی از شکل‌گرایان روس است.

۳- نظریه‌پردازانی که روایت و درام/فیلم را اساساً همانند می‌شمارند و تفاوت آن‌ها را فقط در روش ارایه می‌دانند معمولاً از بحث درباره‌ی کنش و شخصیت و مکان آغاز می‌کنند

و سپس نقطه‌ی دید و گفتمان روایتی را فنونی می‌دانند که در روایت به کار می‌روند تا آن عناصر را به خواننده منتقل سازند. چتمن و شلومیت ریمون کتان این سازمان‌بندی را به کار می‌گیرند تا نظریه‌های سنتی را به شکل گرایبی و ساختارگرایی پیوند دهند.

۴- برخی از نظریه‌پردازان فقط به عناصر داستانی خاص روایت (هم‌چون نقطه‌ی دید، گفتمان راوی در رابطه با خواننده، و مانند آن) می‌پردازند. «مارتین، ۱۳۸۲: ۸» اما کاربردی‌ترین شیوه‌ی مطالعه و بررسی روایت آن است که اجزاء روایت شامل پیرنگ، شخصیت، مکان رویداد و نقطه‌دید اثر هنری مورد بررسی و مذاقه قرار گیرد. و مهم‌ترین جزء چهارگانه‌ی این مجموعه پیرنگ یا شبکه استدلالی است.

«الگوی نورثروپ‌فراری» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۸)

اسلوب	ویژگی‌های معرف	نمونه‌های روایت
اسطوره	قهرمان از نظر نوع از دیگر انسان‌ها و محیط برتر است (خدایان).	«بنا به قاعده... بیرون از مقوله‌های ادبی رایج است.» بخش‌هایی از انجیل و اشعار حماسی، اسطوره‌ای است.
رمانس	قهرمان از نظر مرتبه از دیگر انسان‌ها و محیط برتر است.	بخش‌هایی از حماسه‌های کهن و متعلق به سده‌های آغازین اروپا، رمانس‌ها، افسانه‌ها، حکایت‌های عامیانه، حکایت‌های کودکان و افسانه‌های موزون.
تقلیدی والا (شدید)	قهرمان از نظر مرتبه از دیگران، نه از محیط، برتر است.	بیشتر حماسه‌ها از جمله ملکه‌ی پریان، رهایی اورشلیم و بهشت گمشده.
تقلیدی دون (ضعیف)	قهرمان نه از دیگر انسان‌ها برتر است نه از محیط.	ادبیات داستانی واقع‌گرا (بیشتر رمان‌ها و داستان‌های کوتاه).
کنایی	قهرمان از نظر توان و هوش از ما فروتر است.	داستان‌ها و رمان‌های کنایی از جمله <i>بیلی باد</i> ، <i>ابله</i> داستایفسکی و <i>دابلینی</i> ‌های جویس.

الف) پیرنگ

پیرنگ جدای از روابط علت و معلولی قرابت تنگاتنگی با خلاصه داستان یک اثر دارد. کوتاه‌ترین شناخت نسبی از یک داستان، اطلاع از خلاصه‌ی داستان آن است. به همین منظور در این قسمت خلاصه داستان حماسه‌ی گیلگمش براساس الواح دوازده‌گانه ارایه می‌شود.

لوح ۱: گیلگمش پادشاه اوروک شروع به آزار مردم اوروک می‌کند. مردم از جور او به تنگ آمده و می‌نالند. ئنو ناله‌های مردم را شنیده و از اورور الهه‌ی پیکرپرداز می‌خواهد تا برای گیلگمش هم‌آوردی بیافریند. اورور انکیدو را از گل می‌آفریند. انکیدو هم‌چون غزالان

پیش آن‌ها روزگار می‌گذرانند. شکارچی انکیدو را می‌بیند و خبر را نزد گیلگمش می‌برد. شکارچی از پرستش‌گاه ایشتر زنی زیبا را نزد انکیدو می‌فرستد تا با او آمیزش کند و خوی حیوانی را فراموش کرده و اهلی شود. انکیدو با زن معاشقه می‌کند. حیوانات از انکیدو می‌روند. انکیدو همراه زن می‌رود تا با گیلگمش مبارزه کند. گیلگمش خواب انکیدو را می‌بیند. مادرش ری‌شت تعبیر خواب می‌کند که انکیدو برادر گیلگمش خواهد شد.

لوح ۲: انکیدو به اوروک می‌آید و مردم شهر به او احترام می‌گذارند. انکیدو با گیلگمش درگیر می‌شود. انکیدو خاک می‌شود. ری‌شت آن‌ها را برادر هم می‌خواند و با هم دست برادری می‌دهند. ثن‌لیل، خومبه‌به را به نگهبانی سدرهای جنگل دوردست خدایان گمارده تا مردم را برماند. گیلگمش انکیدو را آگاه می‌کند که خومبه‌به به درگاه شهمش خدای آفتاب گناه می‌کند و از قدرتش سوءاستفاده می‌کند. آن‌ها به جنگ خومبه‌به می‌روند.

لوح ۳: انکیدو از کاخ گیلگمش به‌جانب دشت می‌رود. گیلگمش دلگیر شده دنبال انکیدو می‌گردد. انکیدو در دشت، شکارچی را نفرین می‌کند. گیلگمش انکیدو را یافته و به کاخ برمی‌گرداند. انکیدو خواب جهان زیرین را می‌بیند.

لوح ۴: گیلگمش و انکیدو به جنگل سدر می‌روند و نگهبان جنگل خومبه‌به را از پای درمی‌آورند.

لوح ۵: گیلگمش و انکیدو شب را در جنگل می‌خوابند. گیلگمش خواب می‌بیند و تعبیر خوابش را از انکیدو می‌خواهد که نشان از پیروزی آن‌ها دارد. آن دو با خومبه‌به درگیر شده و خومبه‌به را می‌کشند. آن دو می‌خواهند به کوه مقدس که خدایان مسکن دارند، بروند که آواز ئیرنی‌نی می‌آید که هیچ میرنده‌ای نباید به کوه مقدس برود. آن دو به‌سمت اوروک برمی‌گردند.

لوح ۶: ایشتر الهه‌ی عشق از گیلگمش می‌خواهد که با او معاشقه کند که گیلگمش خیانت‌ها و بی‌مهری‌های ایشتر را به او بازگو می‌کند و عشقش را نمی‌پذیرد. ایشتر از ثنو، خدای پدر می‌خواهد که گاو نر آسمانی را جهت شکست گیلگمش به اوروک بفرستد. انکیدو و گیلگمش گاو نر آسمانی را به خون درمی‌کشند، رامش‌گران و کنیزکان کاخ، این پیروزی را جشن می‌گیرند.

لوح ۷: انکیدو خواب شکست خود را می‌بیند، تب کرده و می‌افتد. دوازده روز درد می‌کشد و با گیلگمش از مرگ می‌گوید.

لوح ۸: گیلگمش بر بالین انکیدو آمده و مویه می‌کند. قلب انکیدو از تپش باز می‌ایستد. گیلگمش شش روز و شش شب بر انکیدو می‌گریزد. روز هفتم انکیدو را به خاک می‌سپرد. گیلگمش از ترس مرگ، اوروک را به قصد دشت ترک می‌کند.

لوح ۹: گیلگمش می‌خواهد پیش اوت‌نه پیش‌تیم، حیات جاوید یافته برود. او به کوه بلند مشو می‌رسد. از آن‌جا می‌رود و به تنگنای ظلمت می‌رسد. پس از نیم روز راه‌پیمایی در ظلمت، به روشنایی می‌رسد. باغ خدایان به رویش گسترده می‌شود. گیلگمش هم‌چنان دنبال زندگی جاوید است. شهمش خدای آفتاب به گیلگمش می‌گوید که زندگی جاوید را نخواهد یافت. شهمش سی‌دوری‌سابی‌تو را جهت راهنمایی و رسیدن به ثوت‌نه‌پیش‌تیم معرفی می‌کند.

لوح ۱۰: سی‌دوری‌سابی‌تو، نگهبان درخت زندگی در بلندی بر ساحل دریا خانه دارد

که دروازه‌ی باغ خدایان را پاس می‌دارد. گیلگمش چهره درهم کشیده و غمگین به سابی تو می‌رسد و از ناآرامی‌های خود به‌خاطر ازدست دادن انکیدو، تنها رفیق و یار و هم‌دمش می‌گوید. گیلگمش می‌خواهد راز جاودانگی را بیابد. سابی تو مرگ را بخشی از زندگی و جاودانگی را مختص خدایان می‌داند. سابی تو نشانی ثوت‌نه‌پیش‌تیم را به گیلگمش می‌دهد که باید برای رسیدن به او از دریا بگذرد. و تنها شه‌مش می‌تواند عبور کند. گیلگمش، اورشه‌نبی، کشتیبان ثوت‌نه‌پیش‌تیم را پیدا می‌کند و همراه او از دریا می‌گذرند و به نزد ثوت‌نه‌پیش‌تیم جاودان می‌رسند. ثوت‌نه‌پیش‌تیم می‌گوید که جاودانگی بهره‌ی آدمیان نیست.

لوح ۱۱: ثوت‌نه‌پیش‌تیم از طوفان شهرشان شوری‌بک با گیلگمش می‌گوید که چگونه شهر را سیل برد و همه‌چیز را ویران کرد و چگونه کشتی ساخت و بالای کوه نیس سیر رسید و او ماند و جاودان شد. ثوت‌نه‌پیش‌تیم از گیلگمش می‌خواهد که شش شبانه‌روز بیدار بماند. گیلگمش خوابش می‌گیرد و شش شبانه‌روز می‌خوابد. ثوت‌نه‌پیش‌تیم او را بیدار می‌کند و از اورشه‌نبی می‌خواهد که گیلگمش را به شهرش بازگرداند. ثوت‌نه‌پیش‌تیم نشانی گیاه جوانی و جاودانی را به گیلگمش می‌دهد. گیلگمش از اعماق دریا آن گیاه را می‌یابد و با خود به سرزمین اوروک می‌برد تا پهلوانانش خورده و جاودان بمانند. در مسیرش گیلگمش تنی به آب زده و شنا می‌کند که ماری آمده و گیاه را می‌خورد. گیلگمش غمگین همراه اورشه‌نبی به اوروک می‌رسند.

لوح ۱۲: گیلگمش به اوروک می‌رسد و از کاهنان می‌خواهد تا روح انکیدو را فراخوانند تا از جهان مردگان و ارواح با او سخن بگوید. گیلگمش، راهی جهان مردگان می‌شود. نزد ئی‌رش‌کی‌گل رفته و از او می‌خواهد که روح انکیدو را نزد او بفروشد. گیلگمش از روح انکیدو می‌خواهد که از جهان مردگان با او بگوید. انکیدو می‌گوید که در من بنگر که چگونه خاک شده‌ام. گیلگمش سؤال‌هایی از انکیدو می‌پرسد که انکیدو ناپدید می‌شود. گیلگمش به شهر اوروک برمی‌گردد و در تالار درخشنده‌ی قصرش، مرگ را در آغوش می‌کشد.

(ب) شخصیت

شخصیت محوری روایت، گیلگمش است که یک‌سومش آدمی و دو دیگر بخش وی خدا است. «گیلگمش، خداوندگار زمین، همه‌چیزی را می‌دید. با همه کسان آشنایی می‌جست و کار و توان نگهبان باز می‌شناخت. همه‌چیزی را درمی‌یافت. از درون زندگی آدمیان و به رفتار ایشان آگاه بود. رازها را و نهفته‌ها را باز می‌نمود. دانش‌هایی به ژرفای بی‌پایان بر او آشکار می‌شد. از روزگاران پیش‌تر از توفان بزرگ، آگاهی می‌گرفت. تا دور دست‌ها راهی بس دراز پیمود.» (شاملو، ۱۳۸۴، ۳۴) گیلگمش شخصیتی جست‌وجوگر که درگیر مفهوم پدیده‌ی مرگ می‌شود و برای دریافت پاسخ به سؤال‌اتش مسیر سخت و دشواری را می‌پیماید تا راز جاودانگی را بیابد.

شخصیت دیگری که بعد از گیلگمش به‌نسبت، معرفی پررنگی دارد انکیدو و هم‌رزم و هم‌زاد و هم‌آورد گیلگمش است که ارورو الهه پیکرپرداز او را از گل می‌آفریند تا به جنگ

گیلگمش برود. انکیدو خوی حیوانی دارد و میان غزالان و چهارپایان زندگی می‌کند که طی اتفاقاتی پا به جهان متمدن و رفاه و آسایش قصر می‌گذارد. معرفی دیگر شخصیت‌ها براساس کارکردشان به شکل تیپ و کهن‌الگو در هیأت خدایان معرفی می‌شوند. ثن‌لیل، خدای سرزمین‌ها ثنو، خدای آسمان ثوته‌ن‌پیش‌تیم، زنده‌ی جاویدان اورشه‌نبی، کشتی‌بان ایشتر، الهه‌ی عشق شه‌مش، خدای آفتاب و....

ج) مکان رویداد

رویداد در مکان‌های کاخ گیلگمش واقع در شهر اوروک، جنگل‌های سدر، جنگل خدایان، شوری‌پک، زادگاه اوتنه‌ن‌پیش‌تیم، کوه‌های مه‌شو، کوهساران نیس‌سیر، شهر نیپ‌پور، جهان ارواح و زیرین خاک، دشت و نخجیرگاه و دریا اتفاق می‌افتد. به‌طورمثال شهر اوروک چنین معرفی می‌شود. در شهر اوروک «پرستشگاه مقدسش به کوهی سربلند می‌مانست. بنیادش، سخت و پای درجا، چنان است که گویی همه از سربش ساخته‌اند. انبار گندم شهر، در پس خانه‌ای شکوهمند که از آن خدای آسمان است، زمینی پهناور را فرا گرفته. کاخ پادشاه با سنگ‌های نمای خویش در روشنی می‌درخشد. همه روز را پاسداران بر دیوارها ایستاده‌اند و سراسر شب را نگهبانان پاس می‌دارند.» (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۵)

د) زاویه دید

زاویه دید یا زاویه روایت، روشی است که راوی، مصالح و مواد و موضوع داستان و روایتش را به خواننده ارایه می‌کند. به عبارتی زاویه روایت رابطه‌ی خالق اثر با داستان را نشان می‌دهد. این رابطه ممکن است درونی یا بیرونی باشد.

«در زاویه دید درونی، گوینده‌ی داستان، یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی داستان است و داستان از زاویه دید اول شخص روایت می‌شود... و در زاویه دید بیرونی، افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود، یعنی فردی که در داستان هیچ‌گونه نقشی ندارد، درواقع نویسنده، راوی داستان است و داستان از زاویه دید سوم شخص نقل می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۸: ۳۸۷)

زاویه دید حماسه‌ی گیلگمش هرچند بیرونی است اما گویا این اتفاق از زبان خود گیلگمش هم‌چنان که در لوح یکم متن به آن اشاره شده است، به رشته تحریر درآمده است. «سختی‌ها را همه، رنجور، به نیش آهنین قلم برنیشست، آثار سترگ و سختی‌های گرانس، بر سنگ سخت نبشته شد.» (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۴)

گویا حماسه‌ی گیلگمش یک سفرنامه خودنوشت توسط خود گیلگمش است.

برای گفتن یا نوشتن روایت سه ابزار وجود دارد:

۱- توصیف ۲- توضیح ۳- گفتار

۱- توصیف

«توصیف درواقع ارایه اطلاعاتی است که توسط راوی و ازطریق وصف یا شرح، به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، درباره‌ی مکان و زمان و ویژگی‌های آن‌ها درباره‌ی شخصیت‌های اثر و ویژگی‌های آن‌ها و درباره‌ی پدیده‌های دیگری که در طول روایت حضور می‌یابند و لازم به وصف یا شرح هستند، به مخاطب داده می‌شود.» (همتی، ۱۳۸۷: ۷۷)

بخش قابل ملاحظه‌ای از روایت گیلگمش از طریق ابزار توصیف ارایه می‌شود. به‌طورمثال در لوح یکم چنین توصیفی آمده است: «یک سوم گیلگمش آدمی و دو دیگر بخش وی خدا است. در زیبایی و نیرومندی، هرگز چون اویی به جهان نیامده است. شیر را از کنامش به در می‌کشد، چنگ بر یال می‌افکند، و به زخم دشنه می‌کشد. نر گاو وحشی را به زخم کمان تند و زورمند شکار می‌کند. در همه‌ی شهر، سخنش قانون است.» (شاملو، ۱۳۴۰: ۳۵)

۲- توضیح

«توضیح اطلاعاتی است که به‌طور مستقیم و جدا از اطلاعاتی که در توصیف‌ها و گفتارها نهفته است به مخاطب داده می‌شود.» (همتی، ۱۳۸۷: ۷۸)

درواقع توضیح، اطلاعات تکمیلی است که راوی هرکجا که تشخیص دهد و لازم بداند ارایه می‌کند. بیشترین سهم در روایت گیلگمش را توضیح به خود اختصاص داده است. درواقع مجموعه رویدادها و روند روایت از طریق ابزار توضیح صورت می‌گیرد. به‌طورمثال: «پادشاه تبرزینش را بر او بلند می‌کند. خومبه‌به که زخمی بر او رسیده بر زمین درمی‌غلتید. و گیلگمش، سر او را از قفای فلس پوشش جدا می‌کند. آن‌گاه پیکر گرانش را به جانب صحرا می‌کشند. پیکر گرانش را به پیش پرندگان می‌اندازند تا از آن بخورند و سرشاخدار را بر چوبی بلند می‌برند، هم به نشانه‌ی پیروزی.» (شاملو، ۱۳۴۰: ۶۰)

۳- گفتار یا گفت‌وگو

صحبتی که میان دو یا چند شخص ردوبدل می‌شود و یا آزادانه در ذهن شخصیت واحدی به‌وجود می‌آید، شامل ابزار گفت‌وگو است.

گفت‌وگو به‌شکل‌های مختلفی در روایت ظاهر می‌شود. گفت‌وگو ممکن است به‌صورت دیالوگ (گفت‌وگو دو یا چند نفر)، مونولوگ (گفت‌وگوی شخص با خود یا حضور دیگری)، سولی‌لوگ (گفت‌وگوی شخص با خود بدون حضور شخص دیگر) و پرولوگ (سخنان حاشیه‌ای راوی که به سه صورت پیش‌گفتار، میان‌گفتار و گفتار پایانی بیان می‌شود) باشد.

در روایت گیلگمش گفت‌وگوها از نوع پرولوگ و سولی‌لوگ و دیالوگ هستند. و بیشترین فراوانی گفت‌وگوها به‌صورت دیالوگ است. «ننو، ارورو الهه پیکرپرداز را فراخواند و با او چنین گفت: ای ارورو! تو به یاری...» (شاملو، ۱۳۴۰: ۳۶) یا «پس پدر با پسر خود با نخجیرباز چنین گفت: به اوروک، به نزد گیلگمش برو...» (شاملو، ۱۳۴۰: ۳۷) یا «پس گیلگمش با او با نخجیرباز چنین گفت: نخجیرباز من! به پرستشگاه ایشتر برو و...» (شاملو، ۱۳۴۰: ۳۸) یا «کزدم با او با گیلگمش چنین گفت: ای گیلگمش! تو دلاوری و قدرت‌های تو سخت عظیم است.» (شاملو، ۱۳۴۰: ۷۷)

هرم فریتاگ

یکی از متداول‌ترین ساختارهایی که از مباحث ارسطو استنتاج شده است، ساختار علت‌ومعلولی رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی گوستا و فریتاگ است که به هرم فریتاگ معروف است. «ساختار فریتاگ از پنج بخش مقدمه، عمل فزاینده، اوج، عمل کاهنده و نتیجه تشکیل شده است که درواقع همان بحث آغاز میان پایان ارسطو است.» (قادر، ۱۳۸۰: ۵۳)

روایت گیلگمش طبق الگوی فریتاگ، با مقدمه و معرفی گیلگمش شروع می‌شود.

روایت در وضعیت نظم و «کاسموس»^۱ قرار دارد. او از راز درون آدم‌ها و تاریخ و گذشته آگاه است. تا این‌که دست به عملی می‌زند که وضعیت را آشفته کرده و روایت از حالت کاسموس به بی‌نظمی و «کائوس»^۲ می‌گراید. گیلگمش معشوقه‌ها را به نزد معشوق‌ها راه نمی‌دهد. دختران را از خانواده‌هایشان جدا کرده و به اسارت خود درمی‌آورد. این عمل درواقع مقدمه‌ای برای گره اصلی روایت است. انکیدو توسط الهه پیکرپرداز خلق می‌شود تا با گیلگمش مقابله کند. که این رویداد در روایت نقطه‌ی عطف اول است. تا این‌که روایت با عمل فزاینده به گره اصلی نزدیک می‌شود. گره اصلی پس از درگیری با انکیدو اتفاق می‌افتد و آن آگاهی گیلگمش از پدیده‌ی مرگ است که او را آشفته می‌کند و در پی یافتن پاسخ، طی طریق را آغاز می‌کند. روایت با مرگ انکیدو به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. گیلگمش به گیاه معجزه‌آسای جاودانی دست می‌یابد و روایت مسیر عمل کاهنده را طی می‌کند و نقطه‌ی عطف دوم روایت، یعنی خوردن گیاه توسط ماران اتفاق می‌افتد. گیلگمش به ضرورت پدیده‌ی مرگ آگاه می‌شود و در روایت گره‌گشایی صورت می‌گیرد. گیلگمش به شهر خود اوروک برمی‌گردد و درنهایت مرگ را پذیرا می‌شود. جهان روایت دوباره به حالت سکون و نظم برمی‌گردد.

۱. کاسموس: حالت نظم در روان‌شناسی و جهان‌داستان را گویند.
 ۲. کائوس: حالت بی‌نظمی در روان‌شناسی و جهان‌داستان را گویند.

نتیجه‌گیری

این‌که گیلگمش، اولین حماسه‌ی مکتوب بشری تا به امروز به حیات خود ادامه داده و انسان معاصر رویکردی به آن دارد. علاوه بر مضمون نامیرایی و جاودانگی آن که ذهن انسان هردوره‌ای را به نحوی به خود مشغول داشته است، شاید مهم‌ترین راز ماندگاری این حماسه به خاطر عنصر روایت آن باشد. عنصر روایت سهم به سزایی در ماندگاری آثار ادبی دارد و در طول تاریخ ادبیات این مهم ثابت شده است که تنها قصه و داستان کافی نیست و این‌که این داستان چگونه روایت می‌شود، به مانایی و ماندگاری اثر کمک شایانی می‌کند. پژوهش‌های اساسی و مهمی در این مورد صورت گرفته است که موضوعات و وضعیت‌های نمایشی در طول تاریخ محدود هستند و موضوعات و داستان‌های ادوار مختلف تاریخ چندان تفاوتی با هم ندارند و تفاوت در نحوه‌ی بیان و به عبارتی در روایت است. عنصر شاخص و بیمه‌کننده‌ی حماسه‌ی گیلگمش که باعث ماندگاری آن شده است، عنصر روایت است. عنصری که این حماسه را که دارای درون‌مایه‌ی بنیادین و فلسفی زندگی بشری است را با روایتی جذاب صیقل داده و به شکل هنرمندانه‌ای آن را روایت کرده است. این جذابیت و ظرافت تا جایی قابل تأمل و دفاع است که شیوه‌ی روایت و پرداخت آن را می‌توان به عنوان یکی از الگوهای روایتی مورد بهره‌برداری در خلق آثار هنری قرار داد.

در این حماسه هرچند سخن از پدیده‌ی دهشتناک و رعب‌آور مرگ است اما به گونه‌ای روایت می‌شود که مخاطب را به یک آرامش استعلایی می‌رساند. شاید خوانش آن برای انسان بحران‌زده هویت گم کرده و الینه‌شده‌ی عصر پسامدرن، نسخه‌ی التیام‌بخش و شفابخشی باشد. و به خاطر اهمیت مقوله مرگ و جاودانگی می‌توان اذعان داشت که تا بشریت هست، حماسه‌ی گیلگمش میان اصحاب خرد و اندیشه به حیات خود ادامه خواهد داد.

فهرست منابع

- اردلان، حمیدرضا. (۱۳۸۸) *مجموعه مقالات نخستین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی*. چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.
- ارسطو. (۱۳۶۹) *فن شعر*، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۴) *حقیقت و زیبایی*. چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- دورانت، ویل. (۱۳۷۲) *تاریخ تمدن*، احمد آرام و دیگران. جلد اول، چاپ چهارم. تهران، انتشارات انقلاب اسلامی.
- راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۸۸) *تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عصر باستان*. چاپ اول، تهران، نشر قطره.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۴) *اسطوره گیلگمش و افسانه اسکندر*. چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
- سعیدیان، عبدالحسین. (۱۳۷۴) *دایره‌المعارف ادبی*. چاپ چهارم، تهران، انتشارات علم و زندگی.
- سوسور، فردیناند و دیگران. (؟) *ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی*، به کوشش فرزانه سجودی. چاپ اول، تهران، انتشارات حوزه هنری.
- شاملو، احمد. (۱۳۴۰) *گیلگمش، کتاب هفته*، شماره (۱۶). تهران، انتشارات کیهان بهمن‌ماه.
- قادری، نصرالله. (۱۳۸۰) *آنا‌تومی درام*. چاپ اول، تهران، کتاب نیستان.
- قنبری، هوشنگ. (۱۳۸۱) *ادبیات سمفونیک*. چاپ اول، تهران، نشر تکامل.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶) *عناصر داستان*. چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.
- مارتین، والاس. (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*، محمد شهباز. چاپ اول، تهران، انتشارات هرمس.
- وات، ایان. (۱۳۷۶) *پیدایی قصه*، ناهید سرمد. چاپ اول، تهران، نشر علمی.
- همتی، اسماعیل. (۱۳۸۷) *دعوت به روایت*. چاپ اول، انتشارات آبرخ.



Abstract



A research of Ajax personality aspects in Ajax drama written by Sophocles according to fragment of Sophists: Protagoras

Mohammad Hossein Jadidinejad

Master of dramatic literature, Faculty of fine arts, University of Tehran

Farindokht Zahedi

Professor Music and Dramatic Art Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran

Abstract

Ideas and believes of Sophists has been significant by philosophers. So that after of Plato, Socrates and Aristotle; some prominent scholars like: Guthrie, Leski, Al-Ahvaie, Hegel and others research on it in tow approach widely: first they research on Sophists by they fragment. And second that they follow of Sophists believe in Plato articles. Purpose of this research is what is the Ajax weakness of character according to fragment of Sophists in three approach: Low, God and the Power for answering to this question that: why the shield of Achilles not granted to Ajax?

According to this research it seems that Ajax weakness of character will be explanation by Sophists believes.

Key words

Greek theatre, Sophocles, Ajax, Shield of Achilles, Odysseus, Sophists, Protagoras

The Absolute Rule of Evil in Shakespearean Tragedies with Focusing on Hannah Arendt's Approach

Hadi Mosavi

MA. in Dramatic Literature

Mehrdad Rayani-Makhsous

PhD and Associate professor, Islamic Azad University - Tehran

Abstract

Does evil have an independent nature? Does evil affect man and his performance? Or man by his performance makes it. Evil nature has fate and Forceful or It comes from the will of man? Answer the two questions is the main challenge of this Research for the function of characters in Shakespearean tragedies determines their impact or influence. Evil is the central element in tragedy. The tragedy is about the relationship between man and the world. A relationship that sometimes lead to human degeneration and sometimes it will focus on the contemplation of this ruin and darkness. Something that distinguishes tragedy from other dramatic structures is the expression of the evil force and its destructive level influence. The effort of this study is follow up the characters of drama and evil relationship and evil acts in tragedy. How evil can become an active and decisive element in the play? Therefore, the aim of this study is to discover the mechanism of the formation of Government of "Absolute Evil " and its domination in Shakespeare's Tragedies .As claimed in the above lines to explore the plays the two basic ,objective and tangible elements it is considered ,Action and protagonist .Action and protagonist are fundamental elements for creating drama .Of course, requires and relies to Propulsion force .How to the Propulsion force is formed ?Process of populace characterization ,communication of aim with disaster and evil ,internal and external communication among actions ,ignorance and mindless creates a range in which actions become inevitably vicious .This range is the concept of evil domination which is formed in tragedy .The reason for the use of Shakespeare's tragedies is that unlike Greek tragedies ,Shakespeare's tragedies are formed beyond destiny fatalism .The creation of catastrophic affair in these tragedies is disobedience of human from right and rational affair .Shakespeare's tragedies have been created about man mistake and vicious qualities of man's nature .absolute evil can be linked with totalitarianism Totalitarian regime is a collection of Hannah Arendt's reviews about evil and human

evil .Hannah Arendt believes that evil is formed somehow in human existence and society ,which becomes a fundamental element .The study of two dramatic elements of action and protagonist) based on Arendt's theories about evil (in Shakespeare's tragedies to achieve the concept of evil domination in these tragedies has been done in this research. The main source of tragedy in this research is Dr .Pazaragadi's book .In Pazaragadi's book ,the plays of Pericles and Cymbeline are in the category of tragedy but They do not have Principle and criterion of tragedy .They do not have a catastrophic and painful end .So they have been neglected in this research .The following 9 plays have been considered :Hamlet, Othello ,King Lear ,Macbeth ,Anthony and Cleopatra ,Timon of Athens and Coriolanus ,Julius Caesar and Romeo and Juliet.

Keywords

Evil domination in tragedy, Action, Protagonist evil, Shakespeare, Hannah Arendt.

Indecision of audience participation in process of performance

Mojgan Khaleghi

M.A in Theater Directing, Cinema and Theater Faculty, Art University

Abstract

There is no doubt that experimental drama is one of effective elements on evolution of world drama, and patterns developed on its base have been adopted by many contemporary pioneer drama groups. The pioneers of this specific type of drama have made to preserve their independency in performance and creation of unique works until today.

Since early 20th century, observers have been one of the main headaches for drama directors. Through years and with emergence of more diverse forms of alternative drama, observers' participation method has been the main elements of the stage; so that lighting experts all around the world have found new ground for work.

Considering the importance of the topic felt by the researcher, this work is a try to survey formation of observers- performance relation in a process. First of all, a definition for the term "observer" and "observing event" is given followed by investigating religious roots of drama. Moreover, as concluding part, works of some dominant directors in this field will be discussed; along with introducing their executive techniques.

Key words

participation, observer, process, performance, performer, reaction, experimental drama

Study of Actor's Dramaturgy in Dynamic Post-Modern Theatre Based on Eugenio Barba Theory

Mohsen Hakimi

M.A graduate of Art research

Hamidreza Afshar

Associate professor, Cinema and Theater Faculty, Art University

Abstract

The first stage dramaturgy is a performance that begins not with the text and not ending the show. The importance of using this term for Barba is at the center of attention and emphasis on the actors' preparation process. In this perspective, dramaturgy is a technique for realizing real actions in the world of storytelling of dynamic stage space. The dynamic space in the design is a combination of light, sound and image. With the difference that technology plays an effective role in the aspects of illustration and composition, it shows the space of execution as the assembly space. These are the most important pillars of the post-modern theater. In the theater, the electronic equipment, with the help of the director, is more flexible and more selective. In this new space, in contrast to the two-dimensional space of the classical design, with the advent of the events we noticed a story, there is no definite storyline. For this reason, the body movements of the actor are not to express feelings or storytelling, but to regulate active elements in space. With the increasing growth of non-text shows and with different approaches in the field of implementation studies, an examination of the behavior of the actor in this space is necessary. Therefore, the research with a post-modern approach to how the actor's relationship or act as Darmathorr with the stage of the theater's dynamic scene Postmodern The purpose of this question is to achieve the new meaning of acting and technique of the actor. The present study is descriptive-analytical and in terms of collecting library information.

The data analysis was qualitative and the non-random sampling method was used to select the subjects. The findings indicate that the dynamic space is the result of the unity of digital instruments, media, technology and the body. In this space, new relationships are defined between the actor and his body, which means that they create a unitary entity. The actor is in the new definition of body and sound, which identities in space, and is not merely part of a coherent whole.

Keywords

postmodern theater, dynamic scene, actor dramaturgy

Theatre without actor: Heiner Goebbels and the Postdramatism in performing 'Stifters Dinge'

Leili Galehdaran

Assistant professor, shiraz University of Arts

Abstract

The second half of the twentieth century witnessed, on the one hand, the appearance of performance acquired by dissolving the boundaries between arts and the amalgamation of the media while, on the other hand, the infiltration of technology into the field of avant-garde art, leading to an entirely different redefinition of the very term of 'theatre'. The virtual cyber and High-tech created spaces have transformed the conventional image of the scene. Postmodern approaches within literature have caused revolutionary remodeling of writing texts related to the scene. Also the presentation of 'non-existent 'personage' and 'dialogue' with hardly any trace of eloquent expression, rather in the form of the solely prosaic, modernized the traditional image of performers and performance. This change in paradigms went so far as include the last couple of decade's empirical and professional groups of the last century -with the various approaches- to be in line with defining modern theatre in the contemporary world. German musician and director, Heiner Goebbels, a well-known artist in this field, managed ambitious and courageous experience in combining arts. At the beginning of the eighties', he began to work with a 'staged concert', then 'musical theatres'. In performing 'Stifters Dinge', Stifter's things ('performative Installation'/music theatre), which first appeared on the stage at Théâtre Vidy-Lausanne, Switzerland, in September 2007, this was inspired by the theory of Hans-Thies Lehmann's 'Postdramatic Theatre', albeit having been developed to remove the actor from the scene. However, one may question: Is removing the performer from the theatre scene even possible? Can a 'theatre without actor' remain a 'theatre'? Or will removing the actor change the paradigm of acting? If the condition -of removal of the performer- is changing the paradigm of 'performer', what about other elements of theatre; will there be any fundamental changes? Goebbels attempts, while emphasizing on the spectators' watching and listening, to separate these two elements, to man's (subject) ability to grasp the world without any mediator, providing him with the pleasure to discover 'things', because he considers the theatre as the potential of rediscovering different things.

Keywords

Heiner Geobbels, Sstifters Dinge, Theatre without actor, Postdramatic

Collective wisdom and Development of Theater

Simin Amirian

Faculty member of Islamic Azad University Of Tehran ,Central branch

Abstract

Take a look at the history of intellectual development - human societies shows art as a factor for the development and deepening of the culture of these communities has been considered .There is no doubt that the performing arts and the theater are as an important part of the culture of any society. Therefore deep attention from the management institutions and the governance is need .Despite the changes and developments in different fields of art ,obstacles and problems of art is not fundamental changed. So the issue and the permanent problem, is the management problem.

On the other hand artists as an important part of creative have succeeded independently of the government management .They follow their goals and desires based on group decision-making and cooperation.

This study attempts to investigate the new method of management team and the writer through a detailed analysis of Innovative management. Therefore ,it attempts to present plainly and briefly the main points of creative decision-making ,group decision-making ,intuitive methods and the same time ,to situate structure for more accurate decisions in the field of art.

Keywords

theater, development, collective wisdom, creative decision- making, management team

Inspection of the narrative in Ghilghamesh myth based on Northrop Frye theory

Iraj Afshari Asl

Master of Dramatic Literature

Abstract

One of the ancient human problems is compare with the death. Humans have tried with compare the death. He made immortal, birth and life myth opposite the death. That is an important problem for humans. Every culture and family produce same customs. These customs are different but all of them had same constructions and same functions.

Immortal and opposite with the death is common needful of every humans. Immortal is very important in life of initial mankind.

In order to that problem is essential element of initial written myth is immortal.

Ghilghamesh is an Assyria legend. He is as strong as Rostam in Iran, Heracles in Greece and Hercules in Rome. Anybody cannot fight with Ghilghamesh unless death. He little by little that death is essential in the life.

This myth has function in modern life. Meanwhile dramatists have written about it.

This article tried the narrative element in Ghilghamesh has been appeared based on Northrop Frye theory. Narrative element will research in this article.

Keywords

Customs, myth, Death, Narrative, Construction. Ghilghamesh

Contents ■

Editorial

Seyyed Mostafa Mokhtabad.....9

A research of Ajax personality aspects in Ajax drama written by Sophocles according to fragment of Sophists: Protagoras

Mohammad Hossein Jadidinejad / Farindokht Zahedi 13

The Absolute Rule of Evil in Shakespearean Tragedies with Focusing on Hannah Arendt's Approach

Hadi Mosavi / Mehrdad Rayani-Makhsous35

Indecision of audience participation in process of performance

Mojgan Khaleghi61

Study of Actor's Dramaturgy in Dynamic Post-Modern Theatre Based on Eugenio Barba Theory

Mohsen Hakimi / Hamidreza Afshar83

Theatre without actor: Heiner Goebbels and the Postdramatism in performing 'Stifters Dinge'

Leili Galehdaran103

Collective wisdom and Development of Theater

Simin Amirian129

Inspection of the narrative in Ghilghamesh myth basd on Northrop frye theory

Iraj Afshari Asl 143

■ Theatre Quarterly

- **Proprietor:** Dramatic Arts Association
- **The Manager in Charge:** Shahram Karami
- **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. Behrouz Mahmoud Bakhtiari

(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

7.Dr. Mehrdad Rayani Makhsoos

(Associate Professor, Azad Islamic University, Tehran Central Branch)

8.Nasrollah Ghaderi

(researcher)

- **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrator:** Arefeh Mosafer
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Aisan Norouzi
- **Artistic Director:** Shima Tajally
- **Cover Designer:** Mahboobeh Bonyadi
- **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