به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

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

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

- **مدیر داخلی**: دکتر مهدی نصیری
- **دبیر اجرایی** : عارفه مسافر
- **ویراستار فارسی**: مونا محمدزاده
- **ویراستار انگلیسی**: آی‌سان نوروزی
- **مدیر هنری**: نیما جهان‌بین
- **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 ماخذ آزاد است.**

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

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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

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

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

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

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

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

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

۸- نام کتاب‌ها در داخل متن به‌صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.

۹- تمام توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین و ...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

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

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

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

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

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

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

فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **رابطه نمایشنامه‌های خواندنی با نمایشنامه‌های‌ایرانی سال‌های ۱۳۳۲ -۱۳۵۷ از منظر مؤلفه‌های درام دایجتیک مارتین پوخنر در نمایشنامه چشم در برابر چشم نوشته غلامحسین ساعدی**
فرزان سجودی، مژده ثامتی، کامران سپهران ۱۱

• **همکاری متقابل کارگردان، دراماتورژ و تماشاگر / مخاطب در شکل‌گیری میزانسن**
مهرداد رایانی‌مخصوص.....۳۳

•**رفتارشناسی فضا در طراحی صحنه شهری برای اجرای نمایش‌های محیطی با تاکید بر میدان نقش جهان اصفهان**
رضا مهدی زاده، مسعود والهی.....۵۵

•**شناخت و دریافت نشانه‌های تصویری در تئاتر از دیدگاه نشانه‌شناسی**
فروغ کاظمی، محمد لارتی ۷۱

• **اهمیت اشیاء در تبدیل فضای روایی به فضای نمایشی در آثار رادی(با تأکید بر نمایش‌نامه‌های دهۀ ۶۰ و ۷۰)**
پرستو محبی، فریندخت زاهدی.....۹۵

• **کوررنگیِ معنایی و سایه‌نگاریِ قدرت: مسأله‌ی هرمنوتیک در نمایشنامه‌ی صحنه‌هایی از اجرای یک اثر از هاوارد بارکر**
علیرضا فخرکننده.....۱۱۳

• **واکاوی تأثیر روان-جامعه‌شناختی «داغ ننگ» بر شخصیت‌های آژاکس و مدهآ**
مسعود نقاش زاده، پویا رئیسی، محمدجعفر یوسفیان کناری ۱۴۷

سخن سردبیر

زبان نمایش بی‌گمان یکی از متفاوت‌ترین گونه‌های زبانی خلاقانه است، چون نه‌تنها زبان مکالمه‌ای و محاوره‌ای روزمره نیست، بلکه هم‌زمان می‌تواند ترکیبی از همه‌ی گونه‌های زبانی از قبیل نظم و نثر، شاعرانه، محاوره‌ای و یا تلفیقی هم‌چون کهن، مدرن، نو، آوانگارد، ضدزبان، پاره‌زبان، معناباخته، ساده و... باشد. در نگاهی تاریخی بر رشد، تحول و دگرگونی زبان نمایشی درمی‌یابیم که این جریان زبانی و بیانی مراحل متفاوت و متنوعی را تا به امروز طی کرده است، به‌صورتی‌که در آغاز، شعر خالص و ناب بود که اعتبار آن بر مبنای موازین شعری سنجیده می شد. این غلبه گفتمان زبان شعری در ادبیات دراماتیک از تراژدی یونانی تا درام شکسپیری زنده ماند و به‌استثنای چند اثر کمدی شاخص، این زبان معیار صحنه‌ای؛ تنها زمانی پذیرفته می شد که به زبان متعالی شاعرانه دست می‌یازید، مخاطب تئاتر در آتن و نیز در روزگار شکسپیر، در سالن نمایش حضور می‌یافت تا آن زبان موسیقایی شاعرانه فاخر را بشنود و از آن لذت درونی ببرد. سنت خلاقه‌ای که در کنار همه‌ی اعتبار زیباشناسانه زبان‌شناسیک، از پیوند با جامعه و زبان مردم به‌مرورزمان دور و دورتر می‌شد. چون زبان اجتماعی و خلاقه مردم، تنها زبان شعر و شاعرانگی نبود. صحنه معیادگاه تداخل حضور زبان مردم هر عصری است که از تنوع گفتاری و زایشی گوناگونی برخوردارند. پس نمایشنامه‌نویس به‌ناچار و برحسب ضرورت پا به درون جامعه و میدان زبانی زاینده‌ی اجتماعی زمانه خود می‌گذارد تا دریابد روابط اجتماعی و انسانی که زبان طبیعی و گفتمان غالب از آن حیات می‌گیرد، در چه حال‌وهوایی زیست می‌کند. با چنین اندیشه زبانی، نمایشنامه‌نویس به صحنه انسانی زندگی و زبان مردم نزدیک‌ونزدیک‌تر می شود تا در این کشف و شهود دریابد که زبان، همانا خانه هستی هرعصری است. به‌خصوص زبان نمایشی که آبشخور آن جامعه و مردم روزگارش است که در اثر نمایشی مولود و بازتاب می‌یابد.

زبان‌شناسان حوزه ادبیات نمایشی غالبا ساختارگرا، به دو سطح زبانی بافتاری و کلامی در زبان آثار دراماتیک قایل هستند. در چنین فرایندی زبان بافتاری در سطح اول کاشف و حامل نشانه‌های فراگفتمانی نمایشی است و زبان کلامی در سطح یا لایه دوم، به پیوند گفتاری شخصیت‌ها شکل می‌دهد. زبان نمایشی براساس همین قاعده توانست به این آثار شاعرانه، زبانی هدیه کند. پیوستاری که در آن با هر دو سطح زبانی مواجه هستیم. سطوحی که در آن هم‌زمان هم دایره تضاد دیالکتیکی شخصیت‌ها در آن غلیان دارند و هم واقعه‌ای که خود نشانگر توانش زبان نمایشی در این گونه‌ی اسطوره‌ای است.

با این تفاصیل زبان نمایش باید دیالوگ و گفت‌وگو باشد. گفت‌وگویی سخت فشرده و هدف‌مند که هم‌زمان باید حامل بار تمثیلی صحنه باشد و برخوردار از گفت‌وگویی عصری که حاصل آفرینشگری نمایشنامه‌نویس است. زبانی مابین محاوره، کتابت، رسمی، خطابی، پالوده، پیراسته، تپنده، شعرگونه و نمایشی. زبان، اجرایی است نه خوانش و نقل. زبانی که باید تأثیری عمیق و حسانی بر مخاطب زنده بگذارد. زبانی کامل، هنری، خلاقه و تاثیرگذار که آنرا زبان صحنه‌ای یا زبان دراماتیک می‌نامند.

رابطه نمایشنامه‌های خواندنی با نمایشنامه‌های‌ایرانی سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۵۷ از منظر مؤلفه‌های درام دایجتیک مارتین پوخنر در نمایشنامه «چشم در برابر چشم» نوشته غلامحسین ساعدی

فرزان سجودی [نویسنده مسوول]

مژده ثامتی

کامران سپهران

تاریخ دریافت مقاله: ۲۹/ ۱۱/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹/ ۰۲/ ۱۳۹۶

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری با عنوان «بررسی محاکات و روایت در نمایشنامه‌نویسی ایران بین سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷» به راهنمایی دکتر فرزان سجودی و مشاوره دکتر کامران سپهران است.

رابطه نمایشنامه‌های خواندنی با نمایشنامه‌های ایرانی سال‌های ۱۳۳۲ -۱۳۵۷ از منظر مؤلفه‌های درام دایجتیک مارتین پوخنر در نمایشنامه «چشم در برابر چشم» نوشته غلامحسین ساعدی

فرزان سجودی
دکترای پژوهش هنر، دانشیار دانشگاه هنر تهران

مژده ثامتی
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران

کامران سپهران
دکترای پژوهش هنر، دانشیار دانشگاه هنر تهران

چکیده

مارتین پوخنر، منتقد و متفکر معاصر، از چهره‌های تأثیرگذار در حوزه مطالعات درام مدرن است. تمرکز او بیشتر بر مفاهیم دایجسیس در درام و نمایشنامه‌های خواندنی بوده است. دستیابی به مختصات و مؤلفه‌های درام‌های دایجتیک از مهم‌ترین دستاوردهای پوخنر در حوزه درام به‌شمار می‌رود که می‌تواند در هر نظام درام‌نویسی اعمال شود. در پژوهش پیش رو با استفاده از این مؤلفه‌ها به بررسی رابطه درام ایرانی بین سال‌های ۱۳۳۲–۱۳۵۷ با نمایشنامه‌های خواندنی مدرن غربی پرداخته‌ایم. بدین‌منظور ابتدا مفاهیم میمسیس و دایجسیس تشریح شده، سپس رابطه مدرنیسم با تئاترِ بیان می‌شود. از درون این رابطه متناقض به نمایشنامه‌های خواندنی رسیدیم که محصول تئاتر و درام مدرن است. سپس رابطه درام ایران در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ با نمایشنامه‌های خواندنی مدرن غربی بررسی شده است. این دوره از تاریخ درام ایران به دلایل مختلفی از جمله شکل‌گیری تئاتر ملی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هم‌چنین شرایط سیاسی اجتماعی جامعه بعد از کودتای ۲۸ مرداد بر ادبیات ایران و به‌ویژه تئاتر و درام تأثیراتی گذاشته که بی‌ربط به شکل‌گیری نمایشنامه‌های خواندنی نیست. در پی بررسی این فرضیه، نمایشنامه **چشم در برابر چشم** (۱۳۵۰) نوشته غلامحسین ساعدی طبق مؤلفه‌های پوخنری تحلیل شده تا نشان دهد ساختار درام ایرانی در این دوره بستر مناسبی برای تبلور نمایشنامه‌های خواندنی است.

واژگان‌کلیدی:

درام ایرانی ۱۳۳۲–۱۳۵۷، میمسیس، دایجسیس، نمایشنامه خواندنی، مارتین پوخنر، غلامحسین ساعدی، **چشم در برابر چشم**

درآمد

موضوع میزان اجرایی بودن یا خواندنی بودن درام ایرانی همواره موردبحث بوده است. درحالی‌که ریشه‌های این مبحث اغلب ناگفته باقی مانده است. مفاهیم میمسیس[1] به‌معنی تقلید و دایجسیس[2] به‌معنی روایت یا نقل، مفاهیم بنیادین درام در این حوزه است. البته میمسیس و معانی و مشتقات مختلف آن همواره بخش جدایی‌ناپذیر مطالعات تئاتر و درام بوده، اما دایجسیس را معمولاً محدود به حوزه مطالعات رمان و سینما کرده‌اند و کمتر به بررسی جنبه‌های دایجتیک درام پرداخته‌اند. این درحالی است که برخی دوره‌ها یا سنت‌های تاریخ ادبیات دراماتیک ارتباط تنگاتنگی با دایجسیس و مؤلفه‌های آن داشته و دارند. برای مثال در دوره مدرن در اروپا توجه ویژه‌ای به رابطه دایجسیس و درام‌نویسی شد. این توجه چه در زمینه نگارش و چه در زمینه تحلیل درام، دستاوردهای قابل‌توجهی داشت. از مهم‌ترین این دستاوردها «نمایشنامه‌های خواندنی»[3] بودند که اگرچه سابقه آن‌ها بسیار پیشتر به متون افلاطونی می‌رسد، به رسمیت رسیدن این نوع نمایشنامه‌ها به‌عنوان آثار دراماتیک وام‌دار مطالعات تحلیلی نظریه‌پردازان معاصر در این زمینه است. مارتین پوخنر[4] (۱۹۶۹–)، منتقد و متفکر آلمانی، یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان در این حوزه است. دستاوردهای مطالعاتی او در خصوص مؤلفه‌های نمایشنامه‌های خواندنی قابلیت تعمیم به دیگر نظام‌های درام‌نویسی را نیز دارند. درام ایرانی در سال‌های بین ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ بستری مناسب برای چنین مطالعه تطبیقی و تحلیلی به‌شمار می‌رود. توصیفات «غیراجرایی بودن» و «صرفاً خواندنی بودن» بسیاری از نمایشنامه‌های این دوره همواره نوعی ارزش‌گذاری منفی محسوب شده است. اما چنان‌چه مؤلفه‌های این نمایشنامه‌ها قابل‌تطبیق با مؤلفه‌های تثبیت‌شده «نمایشنامه‌های خواندنی» باشد، این ارزش‌گذاری منفی حذف و نمایشنامه‌هایی که بار خواندنی بودن آن‌ها بر اجرایی بودن آن‌ها چیرگی دارد، به‌عنوان آثاری دراماتیک با مختصات خاص خود در درام ایرانی تلقی می‌شوند. نمایشنامه **چشم در برابر چشم** (۱۳۵۰) نوشته غلامحسین ساعدی نمونه‌ای از این نوع نمایشنامه‌ها در این دوره است. بررسی این شواهد نشان می‌دهد این اثر بستر مناسبی برای مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های نمایشنامه‌های خواندنی با درام این دوره از ایران فراهم می‌آورد.

پیشینه مطالعاتی

مبحث روایت یا دایجسیس، به معنی نقل از زاویه سوم‌شخص که نقطه‌مقابل تقلید یا میمسیس که نقل از زاویه اول‌شخص است، با مباحث افلاطون در رساله سوم **جمهوری**[5] و ارسطو در رساله **فن شعر**[6] آغاز می‌شود. اما در قرن نوزدهم بود که مطالعات روایت‌شناسی در قالبی نوین نظریه‌های خود را ارایه داد. برای مثال ولادیمیر پراپ[7] (۱۸۹۵ – ۱۹۷۰) به مطالعه نظام‌مند پیرنگ و ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پرداخت، رولان بارت[8] (۱۹۱۵ – ۱۹۸۰) در پی طبقه‌بندی روایت‌ها و ارایه الگویی برای ویژگی‌های اصلی روایت‌ها بود، آلگرداس گریماس[9] (۱۹۱۷ – ۱۹۹۲) به تمایز روساخت‌ها و ژرف‌ساخت‌ها پرداخت، و ژرار ژنت[10] (۱۹۳۰–) با گسترش مفاهیم روایت‌شناسی، روایت را به اجزای تشکیل‌دهنده آن تقسیم کرد که عبارتند از نظم، تداوم، بسامد، وجه و لحن (ژنت[11]، ۱۹۸۰). در تمام این نظریه‌های روایت‌شناسی رویکرد نظری نسبت به روایت با مفهوم توالی نظام‌مند رویدادها وجود دارد. درواقع "روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستانگویی)، و ساختار پیرنگ است" (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

درواقع این نوع رویکرد به مفهوم روایت با رویکرد افلاطونی و ارسطویی به روایت که شامل مفاهیم دایجسیس و تقابل آن با میمسیس در گونه‌های ادبی مختلف بود، فاصله گرفته است. ازاین‌رو در دوره معاصر پژوهشگران به‌طورویژه به مباحث روایت و تقلید در رمان و نمایشنامه پرداختند و رابطه و نسبت دایجسیس و میمسیس و ترکیب آن‌ها در گونه‌های ادبی مختلف را موردمطالعه قرار دارند. ازاین‌دسته پژوهشگران می‌توان به میخاییل باختین[۱۲](۱۸۹۵–۱۹۷۵)، منتقد و متفکر روسی اشاره کرد که در آثار خود بیشتر متمرکز بر گونه رمان است و نیز مفاهیم گفت‌وگو، روایت‌های اول‌شخص و سوم‌شخص را در این گونه ادبی تحلیل فرمی و معنایی کرده است. یا کتاب **زمان و حکایت: پیکربندی زمان در حکایت داستانی**[۱۳] نوشته پل ریکور[۱۴] (۱۹۱۳–۲۰۰۵) که در بخش‌هایی به موضوع میمسیس یا محاکات در ادبیات نمایشی می‌پردازد. هم‌چنین مطالعات بسیار دقیقی در زمینه میمسیس در ادبیات غرب انجام گرفته که مهم‌ترین آن‌ها آثار اریش اوئرباخ[۱۵] (۱۸۹۲–۱۹۵۷)، منتقد و متفکر آلمانی است. دو کتاب مهم او در این زمینه عبارت‌اند از: **میمسیس: بازنمای واقعیت در ادبیات غرب**[۱۶] و **صحنه هایی از درام ادبیات اروپا**[۱۷]. اوئرباخ در کتاب میمسیس:... طبق سیر تاریخی، متون ادبی اروپا را به همراه متن کتاب‌مقدس از لحاظ مبحث میمسیس موردبررسی قرار داده است. او با مقایسه متن **ادیسه** هومر[۱۸] با متن داستانی از کتاب‌مقدس به‌عنوان نماینده‌های متون تفکر غربی و متون ادیان شرقی به این نتیجه رسیده که در ادیسه شیوه بیان توصیفات به شیوه عینی، تقلیدی یا میمتیک است. درحالی‌که در متن کتاب‌مقدس شیوه بیان توصیفات، شیوه‌ای کلی، روایت‌گرانه یا دایجتیک است. این دو شیوه را می‌توان به دو شیوه بازنمایی در سنت‌های روایت‌گری در متون غربی و متون شرقی تعمیم داد، که اولی بیشتر میمتیک و دومی بیشتر دایجتیک است (اوئرباخ[۱۹]، ۱۹۵۳). اما یکی از مهم‌ترین پژوهشگران دوره معاصر که تمرکز خود را بر درام گذاشته و مفاهیم دایجسیس و میمسیس یونانی را در قالبی نوین تجزیه‌وتحلیل کرده است، مارتین پوخنر است. مهم‌ترین کتاب‌های پوخنر در زمینه بررسی تقابل دایجسیس و میمسیس در درام، کتاب‌های **تر س صحنه**[۲۰] و **درام ایده‌ها**[۲۱] است، که مبنای اصلی چارچوب نظری این پژوهش نیز قرار گرفته است.

در زمینه مطالعات ساختارشناسانه درام ایران، تلاش‌های زیادی شده که همه تمرکز آن‌ها بر مسأله روایت‌شناسی نبوده است. دراین‌میان کتاب **ساختارشناسی نمایش ایرانی** نوشته منوچهر یاری به مطالعه تطبیقی ساختار روایی درام ایرانی با ساختار غیرروایی و ارسطویی درام غربی پرداخته است. هم‌چنین پایان‌نامه‌های بسیاری با تمرکز بر موضوع روایت‌شناسی نمایشنامه‌های ایران انجام شده است. برای مثال پایان‌نامه‌هایی با عنوان «بررسی روایت در درام مدرن ایرانی با تکیه بر آثار فرسی» نوشته آزاده عباسی کنگوری یا «شکل‌شناسی روایت در نمایشنامه مدرن» نوشته نیما آزاد گیلانی در این زمینه مطالعاتی داشته‌اند. هم‌چنین مقالات بسیاری در این زمینه کار شده که مشخص‌ترین آن‌ها مقاله‌ای است با عنوان «شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهانی دایجتیک» نوشته محمدباقر قهرمانی، بهروز محمودی بختیاری، و پرستو محبی. در مقاله ذکر شده سعی شده با پرداختن به مفهوم میمسیس و دایجسیس در درام، به کنه دایجتیک نمایش ایرانی پیش و بعد از شکل‌گیری سنت نمایشنامه‌نویسی ایران بپردازد.

چارچوب نظری

چارچوب نظری به‌کاررفته در این پژوهش برای بررسی مؤلفه‌های میمسیس و دایجسیس در درام، برگرفته از مطالعات مارتین پوخنر است. پوخنر از مهم‌ترین فیلسوفان و منتقدان ادبی آلمانی در قرن حاضر است که در زمینه مطالعات میمسیس و دایجسیس در درام و تئاتر مدرن به‌طورتخصصی پژوهش کرده است. پوخنر در کتاب‌های **ترس صحنه**، و **درام ایده‌ها** مفصلاً به تحلیل و بررسی میمسیس و دایجسیس در درام مدرن غربی پرداخته است. او ابتدا مفهوم دایجسیس افلاطونی و ارسطویی را تحلیل می‌کند. آثار افلاطون را گونه دیگری از درام در کنار گونه‌های تراژدی و کمدی تلقی می‌کند. سپس به نزدیکی بین آثار دراماتیک مدرن با گونه درام افلاطونی می‌پردازد که هر دو در قالب «نمایشنامه‌های خواندنی» جا می‌گیرند. پوخنر با مطالعه دقیق آثار برخی نمایشنامه‌های خواندنی شاخص، به مؤلفه‌هایی در این آثار دست می‌یابد که به‌طوربرجسته از بار میمسیس درام کاسته و به بار دایجسیس آن اضافه کرده‌اند. برای مثال قطعات روایی و توصیفی در آثار گرترود استاین[۲۲]، عنصر هم‌سرایان در آثار ویلیام باتلر ییتس[۲۳]، فاصله‌گذاری در آثار برتولت برشت[۲۴]، دستور صحنه‌های آثار ساموئل بکت[۲۵]، توصیفات طولانی آثار آنتوان چخوف[۲۶] و تک‌گویی‌های آگوست استریندبرگ[۲۷]. این نمونه‌ها بستری شدند برای فراهم کردن مختصات کامل‌تری از مؤلفه‌های نمایشنامه‌های خواندنی. این مؤلفه‌ها می‌توانند در بررسی نسبت میمسیس و دایجسیس در سایر نمایشنامه‌ها به‌کار روند و تبدیل شوند به محکی برای تعیین نمایشنامه‌های خواندنی.

درخصوص مطالعه ساختار درام ایرانی، کتاب **ساختارشناسی نمایش ایرانی** نوشته منوچهر یاری چارچوبی نظری برای مطالعه ساختارشناسی درام ایرانی در پژوهش پیش رو فراهم آورده است. در این کتاب ساختار کلی ادبیات ایران از دیرباز تحلیل‌وبررسی شده است. در این بررسی مشخص شده که ساختار روایتی ادبیات شرق و به‌ویژه ایران ساختاری خطی است که شامل سه مرحله گزینش، سفر و بازگشت می‌شود. این سه مرحله را می‌توان در قالب‌های مختلف در بیشتر آثار ادبی ایران به ویژه درام ایرانی مشاهده کرد. نویسنده در مقابل این ساختار، به مطالعه ساختار ارسطویی و غیرخطی آثار دراماتیک غربی پرداخته که شامل سه مرحله گره‌افکنی، اوج، و گره‌گشایی می‌شود. تقابل تطبیقی سیر روایی صعودی و نزولی درام غرب با روایت خطی درام شرق در دوره مدرن با هم تلاقی می‌کنند و ساختار دراماتیک جدیدی ایجاد می‌شود که نسبت‌های مختلفی از دایجسیس و میمسیس را در خود جای داده است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی بوده و از تکنیک کتابخانه‌ای استفاده شده است.

بحث و بررسی

- تاریخچه و تعریف میمسیس و دایجسیس

میمسیس واژه‌ای یونانی است. بیشتر لغت‌نامه‌ها ریشه این کلمه را mime به معنای تقلید دانسته‌اند (ادواردز[۲۸]، ۱۹۷۶: ۳۳۵). به تقلیدی که یونانیان در مراسم آیینی خود از صفات و ویژگی‌های خدایان

می‌کردند، میمسیس می‌گفتند. اندیشمندان مسلمان با ترجمه **فن شعر** ارسطو معادل «محاکات» را برای میمسیس گذاشتند که در گذر زمان از معنای یونانی آن فاصله گرفت. محاکات در لغت به معنای با هم حکایت کردن، حکایت کردن قول یا فعل کسی بی زیادت و نقصان، بازگو کردن، عین گفته کسی را نقل کردن، و مشابه کسی یا چیزی شدن است (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل محاکات). نزد اندیشمندان اسلامی، مفهوم محاکات تنها در حوزه تقلید اثر هنری با جهان بیرون خلاصه نمی‌شود، بلکه شامل تعامل هنرمند با مخاطب و جهان بیرونی می‌شود.

به‌ظاهر واژه میمسیس متعلق به دوران بعد از هومر و هسیود[۲۹] (۸ ق م) است، زیرا در آثار ایشان اثری از کلمه میمسیس یافت نمی‌شود (تاتارکیویکس[۳۰]، ۱۹۷۳: ۲۲۶). شاید بتوان گفت دموکریت[۳۱] (۴، ۵ ق م) برای اولین‌بار واژه میمسیس را برای بیان تقلید روش‌های عملکرد طبیعت به‌کار برد (طاهری، ۱۳۸۸: ۲۰۹)، اما بدون‌شک سقراط (۴ ق م) بود که بحث میمسیس را در فلسفه آغاز کرد. سقراط با پرداختن به میمسیس بصری در حوزه نقاشی و پیکرتراشی، میمسیس را تبدیل به مفهومی تحلیلی کرد.

پس از سقراط، افلاطون مفهوم میمسیس را بسط داد. او در رساله‌های ۱، ۲، و ۵ **جمهوری** و هم‌چنین در رساله **ایون**[۳۲] مشخص و مفصل درباره میمسیس صحبت می‌کند. افلاطون میمسیس را به دنیای هنر محدود نمی‌کند و کل جهان مادی را تقلیدی از عالم مُثُل می‌پندارد. ازاین‌رو حوزه تقلید را پست و سطح نازلی از حقیقت تلقی می‌کند. در حوزه هنر تقلیدی، میمسیسِ صرف را نیز نازل دانسته و در مقابل آن دایجسیس یا روایت را قرار می‌دهد و آن را برتر می‌شمارد. درواقع افلاطون از دایجسیس برای مقابله با میمسیس تئاتری استفاده می‌کند. در این تقابل، محور اصلی صحبت‌های افلاطون، بازیگر است. افلاطون از طریق راوی اشعار حماسی هومر، نقد خود را نسبت به ماهیت بازیگر بیان می‌کند. راوی در اشعار حماسی، روایت‌گر اتفاقات گذشته، حال و آینده در حالتی است که افلاطون آن حالت را روایت یا دایجسیس می‌نامد.

> "زمانی که شاعر، یا راوی، از حالت سوم شخص به اول شخص در می‌آید، دیگر گزارشگر گفته‌های شخصیت نیست، بلکه در مقام صدای خود شخصیت درمی‌آید، که در این حالت دیگر راوی تلقی نمی‌شود و در حال تبدیل شدن به بازیگر است. در این زمان، دایجسیس روایی به میمسیس اجرایی توسط بازیگر تبدیل می‌شود."
>
> (افلاطون، ۱۳۵۳: ۲۳۰-۲۳۵).

"از نظر افلاطون این اجرا به نوعی «دایجسیس از طریق میمسیس» است، که در مقابل دایجسیس محض قرار می‌گیرد، حالتی که می‌توان آن را «دایجسیس بدون میمسیس» نامید" (پوخنر[۳۳]، ۲۰۰۲: ۲۲). ازاین‌رو افلاطون درخصوص آثار ادبی به دو نوع تقسیم‌بندی کلی می‌رسد: «دایجسیس بدون میمسیس» و «دایجسیس از طریق میمسیس».

ارسطو، در **فن شعر** به دفاع از میمسیس می‌پردازد. او با پیش کشیدن مفاهیمی از قبیل میل بشر به تقلید و به تبع آن وقوع کاتارسیس، اصل میمسیس را ارزش‌گذاری می‌کند. درواقع ارسطو در برابر نقد اخلاقی افلاطون درباره امر تقلید، نقدی زیبایی‌شناسانه مطرح می‌کند. از نظر ارسطو هنر به‌طورکلی در تمام قالب‌ها با تقلید از طبیعت و نیز تلفیق آن با خلاقیت هنرمند، به پالایش روان بشری می‌پردازد. ازاین‌رو آن قالب هنری که بار عنصر میمتیک آن بیشتر باشد، ارزشمندتر است.

ازاین‌منظر، برخلاف نظر افلاطون، تراژدی بر حماسه برتری پیدا می‌کند. (ارسطو، ۱۳۸۱: ۳۳–۳۶). به‌بیان‌دیگر، "ارسطو امیدوار بود شعر حماسی، غنایی، و درام به‌مثابه قالب‌های متفاوتی از میمسیس تلقی شوند تا آن‌چه افلاطون «دایجسیس بدون میمسیس» می‌نامید، به زیرمجموعه‌ای از میمسیس تبدیل شود" (پوخنر، ۲۰۰۲: ۲۴). ارسطو با بسط مفهوم میمسیس و دفاع از تقلید در برابر روایت، تقسیم‌بندی جدیدی در مقابل آن تقسیم‌بندی پیشین افلاطون پیش نهاد: «میمسیس بدون دایجسیس» و «میمسیس از طریق دایجسیس».

تلاش ارسطو برای بسط مفهوم میمسیس و عقب راندن دایجسیس افلاطون، باعث شد عنوان دایجسیس از سنت تحلیل درام و تئاتر برافتد و پس از آن در حوزه روایت‌شناسی داستان و رمان به‌کار رود. اما درام هیچ‌گاه از حیطه دایجسیس جدا نبوده و گاهی اوقات بیشترین هم‌پوشانی را با متون دایجتیک داشته است.

به‌علاوه، باوجود این‌که افلاطون و متون دیالوگی و دایجتیک او را همواره ضددرام و ضدتئاتر تلقی کرده‌اند، آثار افلاطون را گونه دیگری از درام باید دانست که در کنار گونه‌های تراژدی و کمدی قرار می‌گیرد، نه زیرمجموعه آن‌ها. ارسطو در **فن شعر** اولین رده‌بندی از درام کلاسیک را ارایه داده است. این رده‌بندی شامل گونه‌های تثبیت‌شده و اصلی تراژدی، کمدی و ساتیر می‌شود. ارسطو اما در ادامه به دو گونه فرعی نیز اشاره می‌کند که از محصولات اخیرتر بوده و نثری نامتعارف، و شبیه به متون طب و علمی دارند. اولین این گونه‌های فرعی «میم» است: گونه نمایشی کوتاه و هجو که با نوشته‌های فردی به نام سوفرون[۳۴]، اندکی وجهه ادبی پیدا کرده است. دومین این گونه‌های فرعی «دیالوگ‌های سقراطی» است، گونه جدیدی که توسط برخی شاگردان سقراط معرفی شد (ارسطو، ۱۳۸۱). اما فقط ارسطو نبود که افلاطون را نمایشنامه‌نویس خطاب کرد. دیوگنس لائرتیوس[۳۵]، زندگینامه‌نویس فلاسفه یونان، در زندگی‌نامه افلاطون او را شخصی ترسیم کرده که در تمام زندگی خود درگیر تئاتر آتن بود، حتی بعد از اینکه تراژدی‌هایش در آتش سوخت. در زندگینامه افلاطون می‌بینیم که او با اوریپید[۳۶] تراژدی‌نویس رفت‌وآمد بسیار داشت، و نیز کمک‌های فراوانی از اپیکارموس[۳۷] نمایشنامه‌نویس می‌گرفت و گاهی تراژدی‌های سه‌گانه‌ای می‌نوشت (لائرتیوس، ۱۳۸۷: ۱۰–۱۵). دراماتورژی این درام افلاطونی مؤلفه‌های مشخصی دارد: گفت‌وگویی به نثر درباره موضوعات سیاسی، اجتماعی، فلسفی که ریشه در صحبت‌های شخصیت‌ها دارد تا در کنش آن‌ها. دیالوگ‌هایی که با هدف خوانده شدن برای جمع نسبتاً کوچک‌تری نوشته می‌شد. البته این نوع دراماتورژی برای ما در عصر حاضر آشنا و شناخته شده است. «تماشاگر مشارکت کننده»، ما را به یاد تئاتر اپیک (روایی)[۳۸] برشت می‌اندازد که آن هم با هدف اجرا برای جمعیت محدودتری تولید می‌شد. یا نمایشنامه‌های برخی مکاتب ادبی از قبیل رمانتیسیسم و سمبولیسم که برای خوانده شدن نوشته می‌شد، یا آثار درام‌نویسان قرن ۱۹ و ۲۰ مانند آلبر کامو[۳۹]، ساموئل بکت[۴۰]، و ژان پل سارتر[۴۱]، که موضوع اصلی‌شان فلسفه بود. درواقع «افلاطون طلیعه‌دار درام ادبی مدرن محسوب می‌شود. با این مفهوم او جایگاه مهمی در گذار از فرهنگ شفاهی و منظوم به ادبیات مکتوب و منثور داشت (پوخنر، ۲۰۱۰: ۳۰). ازاین‌رو "«دایجسیس» دقیقاً معرف نیروهای ضدتئاتری است که در تئاتر و درام مدرن به خصوص، فراوان یافت می‌شود" (پوخنر، ۲۰۰۲: ۲۴).

– تئاتر و مدرنیسم

رابطه مدرنیسم با تئاتر رابطه‌ای پیچیده است. بعد از عصر رنسانس و احیای ارزش‌های هنر

میمتیک و تقلیدی، در دوره مدرن هنر بار دیگر از بازنمایی عینی و میمتیک فاصله گرفت و به‌سمت انتزاع و بازنمایی غیرمیمتیک رفت. انواع مکتب‌های هنری مختلف از قبیل مکاتب سورئالیسم، اکسپرسیونیم، سمبولیسم، و غیره، همگی متکی به بازنمایی‌های غیرمیمتیک هستند. در هنر مدرن، نه‌تنها از بازنمایی میمتیک فاصله گرفته شد، بلکه هنر میمتیک به‌طورکلی تقبیح و فاقد ارزش زیبایی‌شناسانه شد. به قول آدرنو هنر و ادبیات [مدرن] ازآن‌رو از جایگاه رفیعی برخوردار است که منادی ناهم‌سانی است (آدرنو[۴۲]، ۲۰۰۴). در میان هنرهای میمتیک، تئاتر، از آن دسته هنرهایی است که به‌واسطه ذات خود دچار مشکلاتی با این رویکرد مدرن شد.

تئاتر هنری اجرایی است. هنرهای اجرایی مانند موسیقی و رقص همواره متکی به اجرای اجراکنندگان زنده روی صحنه هستند. درواقع ماده اصلی هنرهای اجرایی ازجمله تئاتر، «انسان» است. برخلاف هنرهای دیگر مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، و حتی سینما که مواد اصلی آن‌ها رنگ، بوم، چوب، فلز و تصویر هستند. در این‌گونه هنرها هرگاه این مواد به تقلید عینی امری در طبیعت بپردازند، حاصل کار هنری میمتیک است، و هرگاه از تقلید عینی طبیعت دور شوند و اثری انتزاعی خلق کنند، حاصل کار هنری غیرمیمتیک است. اما در تئاتر مسأله به این سادگی نیست. تئاتر در انتزاعی‌ترین شکل خود، با انتزاعی‌ترین داستان‌پردازی و صحنه‌آرایی، باز هم به‌واسطه حضور انسان زنده بر صحنه، هنری میمتیک محسوب می‌شود. هرچقدر هم که بازی اجراگران، عجیب و دور از واقعیت باشد باز هم ماده اجرا انسان زنده است و قابلیت انتزاع ندارد. ازاین‌رو وقتی هنر مدرن، اصل میمسیس را هدف قرار می‌دهد، تئاتر دچار مشکل می‌شود و موقعیت نابه‌سامانی پیدا می‌کند. به‌بیان‌دیگر، تئاتر؛ با نقد میمسیس دچار تعارض می‌شود.

اما مدرنیسم هیچ‌گاه از نقد خود دست نکشید. تئاتر مدرن با تمام تعارضی که در ذات خود داشت و دارد، پا به عرصه وجود گذاشت. "تئاتر مدرن برای تحقق خود مجبور بود با جنبه فردی، انسانی یا میمتیک تئاتر مقابله کند که همگی در گرو حوزه شخصیت‌پردازی بازیگران بود" (پوخنر، ۲۰۰۲: ۴). درواقع اتکای تئاتر به شخصیت‌پردازی سدی بود برای مدرن شدن تئاتر. درام‌نویسان و کارگردانان مدرن تئاتر هرکدام به شیوه‌های منحصربه‌فرد خود، از این سد عبور کردند. برای مثال برتولت برشت با شیوه فاصله‌گذاری و ارایه بازیگر به‌مثابه گزارشگر، به‌نوعی از جنبه میمسیس بازیگر تئاتر کاست. بازیگران تئاتر برشت بیشتر از آنکه تلاش به بازنمایی عینی شخصیت را داشته باشند، در نقش راوی آن شخصیت ظاهر می‌شوند. این شیوه مستقیم صحبت‌کردن با مخاطب، به نوعی تلاش برای در هم شکستن دنیای میمتیک و تقلیدی تئاتر است. یا ساموئل بکت که بیش از همه مدرنیست‌ها با این سد دست‌وپنجه نرم کرد و با حملاتی بی‌رحمانه به حضور انسان واقعی و عینی در درام‌های خود و بر صحنه‌های تئاتر، از شخصیت‌های دراماتیک شخصیت‌زدایی کرد. صحنه‌های تئاتر بکت پر هستند از ژست، نماد، راوی، صداهایی با منبعی غیر انسانی و انسان‌هایی با کلام مقطع که همگی از آن انسان میمتیک واقع‌گرا به دور هستند.

اما مدرنیسم تنها در حوزه بازیگر میمتیک درگیر نبود. هنر مدرن به‌طورکلی به‌سمت دریافت شخصی و فاصله گرفتن از دریافت جمعی می‌رفت. ظهور رمان به‌عنوان ژانر ادبی غالب در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی و بعدترها ظهور پدیده‌ای به نام تلویزیون، باعث شد مسیر تفریحات فرهنگی هنری مردم کم‌کم به‌سمت دریافت‌های فردی برود و آن شیوه دریافت جمعی تئاتر که قرن‌ها شیوه غالب فرهنگی هنری بود، کم‌رنگ شود. مخاطبان هنر به‌طورعموم در دوره مدرن، از هنرهایی که امکان دریافت فردی داشته باشد استقبال بیشتری می‌کردند، و تئاتر که زمانی فلسفه

وجودی و کاردکرد سیاسی- اجتماعی‌اش متکی به حضور توده مردم جامعه بود، در دوره مدرن به هنری مختص طبقه فرهیختگان تبدیل شد. ازاین‌رو چالش دیگری که تئاتر مدرن با آن درگیر بود مسأله دریافت جمعی تئاتر بود که مغایر رویکردهای هنر مدرن تلقی می‌شد.

- نمایشنامه‌های خواندنی

تئاتریان مدرن در برابر این سد نیز توانستند راه‌حل‌هایی بیابند. راه‌حل‌هایی که آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تغییر مسیر تئاتر و درام شد. "مدرنیست‌هایی که هم با تولید جمعی تئاتر مشکل داشتند و هم با دریافت جمعی آن، کم‌کم از سمت «دیده شدن» تئاتر به سمت «خوانده شدن» تئاتر کشانده شدند" (پوخنر، ۲۰۰۲: ۱۰). درواقع در دوره‌ای که مخاطبان هنر، دریافت‌های در سکوت و انفرادی را بیشتر ارج می‌نهادند، تئاتر مجبور شد از جنبه اجرایی و دیداری خود بکاهد و جنبه مکتوب و خواندنی خود را بیفزاید. و این‌گونه بود که درام مدرن متولد شد.

درام‌های مدرن با فرض حذف تماشاگر و با هدف خوانده شدن در خلوت انفرادی نوشته می‌شدند. ازاین‌رو به «نمایشنامه‌های خواندنی» مشهور شدند. نمایشنامه‌های خواندنی محصول تئاتر مدرن بود که نقطه‌عطفی در تاریخ تئاتر و درام محسوب می‌شود.

> «ریشه نمایشنامه‌های خواندنی، متون افلاطون است. او از اولین کسانی بود که متن‌هایی به قالب دیالوگ می‌نوشت اما نه با هدف به روی صحنه بردن آن‌ها، بلکه برای خوانده شدن. مقاومتی که در متون افلاطون نسبت به تئاتر وجود دارد منجر به ایجاد دو نوع سنت برای نمایشنامه‌های خواندنی شد: ۱: «نمایشنامه‌های خواندنی فروخورده»[۴۳] و ۲: «نمایشنامه‌های خواندنی سررفته[۴۴]»
>
> (پوخنر، ۲۰۰۲: ۱۴)

همان‌طور که پوخنر می‌گوید، نوع اول یعنی نمایشنامه‌های خواندنی «فروخورده» نمایشنامه‌هایی هستند که ویژگی‌های اجرایی لازمه یک درام را برای به روی صحنه رفتن و اجرا شدن ندارند. درواقع بار کنش در این‌گونه نمایشنامه‌ها کمتر از بار روایی و توصیفی است. مانند گفت‌گوهای افلاطون.

نوع دوم یعنی نمایشنامه‌های خواندنی «سررفته» نمایشنامه‌هایی هستند که ویژگی‌ها و عناصری بیشتر از یک درام اجرایی استاندارد دارند و همین مسأله مانع از اجرای آن‌ها روی صحنه می‌شود. از آن جمله می‌توان به نمایشنامه‌های رمانتیک‌ها یا سورئالیست‌ها اشاره کرد که گاه فضای رویاگونه آن‌ها مغایر شرایط اجرای صحنه‌ای است. مانند نمایشنامه **فاوست**[۴۵] از گوته[۴۶].

نمایشنامه‌های خواندنی نفی درام و تئاتر نیستند. بلکه نوع دیگری از درام هستند. نمایشنامه‌های خواندنی باعث ارتقای جایگاه درام و نوشتار شدند و به‌نوعی موجب شدند، حداقل برای دوره‌ای، ادبیات بر تئاتر تفوق یابد. نمایشنامه‌های خواندنی مختصات و ویژگی‌های دراماتیک خاص خود را دارند. این ویژگی‌های دراماتیک بیشتر از آنکه ویژگی‌هایی میمتیک یا تقلیدی باشند، بار دایجتیک یا روایی دارند.

با توجه به اینکه نمایشنامه‌های خواندنی بیشتر برای خوانده شدن نوشته شده‌اند، در توضیح صحنه‌ها

و گفت‌وگوهای آن‌ها تغییرات عمده‌ای ایجاد شد. مارتین پوخنر با تمرکز بر نمایشنامه‌های خواندنی از نمایشنامه‌نویسان مدرن غربی و تحلیل این آثار، مؤلفه‌هایی را یافته است که بار دایجسیس درام را بر بار میمسیس آن می‌افزایند. با مطالعه تحلیل‌های پوخنر می‌توان این مؤلفه‌های دایجتیک را از دل این تحلیل‌ها بیرون کشید و از آن برای بررسی نسبت میمسیس و دایجسیس در هر نمایشنامه استفاده کرد. برخی از مهم‌ترین این مؤلفه‌ها عبارتند از:

- توضیحات صحنه توصیفی
- روایت‌هایی از گذشته که شخصیت‌ها بازگو می‌کنند
- اظهارات هم‌سرایان شبیه آن‌چه در تئاتر یونان و نو ژاپن وجود داشت
- اتفاقات پشت صحنه که سپس گزارش می‌شود
- وجود پیام‌رسانان یا نقش‌هایی مشابه آن
- شخصیت‌هایی که ویژگی‌های انسانی از آن‌ها گرفته شده باشد
- توصیفات و سخنرانی‌ها
- تبدیل شدن بازیگر به ژست یا نماد
- صحنه‌های متافیزیکال و انتزاعی
- فاصله‌گذاری برشتی که حاصل ترکیب اجرا و نظردهی است
- معرفی بازیگر توسط خود
- تبدیل بازیگر به سوم شخص و گزارش دادن

این مؤلفه‌ها اصلی‌ترین ویژگی‌های هر نمایشنامه خواندنی است. ویژگی‌هایی که موجب تفوق بار خواندنی بودن نمایشنامه بر اجرایی بودن آن می‌شود. با استفاده از این مؤلفه‌ها می‌توان آگاهانه و عامدانه دست به خلق نمایشنامه‌های خواندنی زد. هم‌چنین می‌توان هر نمایشنامه‌ای را مورد مطالعه و بررسی قرار داد و میزان میمتیک و دایجتیک بودن آن را تحلیل کرد.

- نمایشنامه‌نویسی ایران

از مهم‌ترین سنت‌های درامی که قابل تحلیل و بررسی با مؤلفه‌های نمایشنامه‌های خواندنی است، سنت درام ایرانی است. علت قرابت سنت درام ایرانی با نمایشنامه‌های خواندنی از ابعاد مختلفی قابل‌بحث است. هم‌زمانی تاریخی آغاز سنت درام‌نویسی ایرانیان با دوره درام مدرن اروپا می‌تواند عاملی در این زمینه باشد. دوره آغاز نمایشنامه‌نویسی ایران، زمان ظهور رسمی و تبلور نمایشنامه‌های خواندنی در اروپا است. به‌بیان‌دیگر، آغاز نمایشنامه‌نویسی در ایران با افرادی از قبیل میرزافتحعلی

آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی در اواخر قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳ هجری شمسی، هم‌زمان است با قرن ۱۹ میلادی و ظهور تئاتر و درام مدرن اروپا. آخوندزاده به‌واسطه سفرهای خود به کشورهای مختلف، از نزدیک با تئاتر اروپا بر صحنه‌های تئاتر آشنا شد. هم‌چنین به دلیل تسلط بر زبان‌های فرانسه و روسی، نمایشنامه‌های زیادی از درام‌نویسان مدرن اروپایی می‌خواند و بدین‌طریق کم‌کم با «فن شریف دراما» به اصطلاح خود، آشنا شده و شروع به نوشتن اولین نمایشنامه‌های ایرانی کرد. درواقع بیشتر اولین الگوهای نمایشنامه‌نویسی برای ایرانیان، چه برای آخوندزاده و چه برای میرزاآقا تبریزی که به‌واسطه آخوندزاده و با خواندن نمایشنامه‌های او با درام‌نویسی آشنا شد و درعمل سرمشق نمایشنامه‌نویسان بعد از خود قرار گرفت، همان نمایشنامه‌های خواندنی درام‌نویسان مدرن اروپایی بود که پوخنر برخی از آن‌ها را تحلیل‌وبررسی کرده است. با نگاهی گذرا به اولین نمایشنامه‌های ایرانی نیز می‌توان به تفوق بار روایی بر بار کنشی و اجرایی این آثار پی برد که شاید برگرفته از همان الگوی نمایشنامه خواندنی اروپایی و تلفیق آن با فضای نمایش ایرانی باشد.

بعد از آخوندزاده و میرزا آقاتبریزی، نمایشنامه‌نویسان بعدی با الگو قرار دادن اولین نمایشنامه‌ها به‌عنوان معیاری برای درام، به نمایشنامه‌نویسی ادامه دادند. با پیش رفتن این سنت، هر دوره با توجه به ویژگی‌های سیاسی و اجتماعی خاص خود، فضاها و ویژگی‌های دراماتیک متفاوتی را در آثار خود نشان داد، اما در برخی دوره‌ها آن الگو و مختصات اولیه درام‌نویسی، که برگرفته از همان نمایشنامه‌های خواندنی بود، تا حدی حفظ و به دلایل شرایط دیگر، تقویت شد. سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ دوره‌ای است که شاهد تقویت بنیادهای درام دایجتیک بودیم. برای بررسی این مسأله نگاهی می‌اندازیم به بنیادهای ساختارشناسانه درام ایران.

– ساختارشناسی درام ایران

نمایش و درام ایران در نگاهی کلی و ساختارگرایانه، ویژگی‌های ثابت و تکرارشونده‌ای دارد. این ویژگی‌ها برگرفته از سنت‌های شعری، داستان‌پردازی و نمایش‌های سنتی ایرانی است، که گاهی با نسبت‌های مختلف با عوامل دیگر تلفیق یافته است. اگر به برخی آثار شاخص ادبیات ایران بنگریم، این ساختار بنیادین را در آن‌ها می‌یابیم. ساختار کلی ادبیات داستانی و نمایش ایرانی ساختاری سه تکه است که شامل «نخست گزینش، سپس سیر و سفر، و در نهایت بازگشت و روایت است» (یاری، ۱۳۷۹: ۳۰) این سه قسمت را می‌توان در بیشتر آثار ادبی ایرانی در صورت‌ها و شکل‌های متفاوت پیدا کرد. از **شاهنامه** فردوسی گرفته که هم خط کلی ماجرا و هم در تک‌تک داستان‌ها شاهد این سه مرحله هستیم، تا داستان **منطق‌الطیر** عطار، که کامل‌ترین قصه ایرانی به‌لحاظ ساختاری است، و نیز در تعزیه شهادت امام‌حسین که برجسته‌ترین صورت نمایشی پیش از آغاز درام‌نویسی است.

> "در تعزیه امام نیز، نخست گفت‌وگو و گزینش اولیه است (سرنوشت، امام را پیش‌تر برای شهادت نامزد کرده است) و بعد سیروسلوک منازل است از مکه تا کربلا و در این سیروسلوک در شب عاشورا، امام یاران خود را برای فنا و لقا، گزینش نهایی می‌کنند، سست‌عنصران و زبونان و شب‌پرستان می‌گریزند تا جان تاریک خود را برهانند. [روایت کرده‌اند که از صدها نفر، فقط ۷۲ نفر ماندند. مثل مرغان **منطق‌الطیر** که از هزاران مرغ فقط ۳۰ مرغ ماندند] و بعد شهادت است و لقا و فنا و سرانجام روایت شهادت."(یاری، ۱۳۷۹: ۱۱۱)

این سه مرحله کلی در انواع و صورت‌های مختلفِ ساختاری، ازجمله صورت‌های روایی، اپیزودیک، تکرارشونده، داستان در داستان، و سلسله مراتبی نمود پیدا می‌کنند که می‌توان این صورت‌ها را نیز به ادبیات ایرانی و یا حتی شرقی تعمیم دارد. به‌بیان‌دیگر، برخلاف ساختار غربی و ارسطویی که شامل سه مرحله اصلی «گره‌افکنی، اوج، و گره‌گشایی» است و روندی صعودی و نزولی دارد، ساختار شرقی معمولاً بدون صعود و تعلیق و نزول، سه مرحله را به‌طوریکنواخت می‌گذراند. درام ایرانی نیز، به‌عنوان بخشی از ادبیات ایرانی، متأثر از این سنت داستان‌پردازی و نمایش‌های کهن ایرانی بوده است. مهرداد بهار نیز در کتاب **جستاری چند در فرهنگ ایران وام‌گیری**، نمایشنامه‌نویسی ایران از درام یونانی – ارسطویی را تقلیدی سطحی می‌داند:

«آنچه که من معتقدم که ما از تراژدی یونان وام گرفته‌ایم، نه این است که از نمایشنامه‌های یونانی بهره گرفته‌ایم و این ساخت را قرض کرده‌ایم، ما اصلاً نمایشنامه نداریم. ما تنها کاراکترها و روال جبری تحول وقایع را وام گرفته‌ایم. جبر و تقدیری که بین آدم‌های بی‌تقصیر دشمنی می‌افکند، این ساخت را که برای ادبیات ما غریبه بوده، از یونان به وام گرفته‌ایم. آن هم نه به شکل تراژدی نمایشی، بلکه به شکل روایت حماسیش، و این تمی است که در ایران چندان گسترش ندارد.»(بهار، ۱۳۷۳: ۱۴۰)

همین عدول از ساختار ارسطویی، که مبنای درام کلاسیک غربی است، درام ایرانی را از جهت دیگری به درام مدرن غربی شبیه و نزدیک می‌کند. درواقع ساختار درام ایرانی از دو جهت دارای قرابت با درام مدرن غربی است: ۱: ازاین‌جهت که هم‌زمان با اوج درام مدرن غربی و ظهور پدیده نمایشنامه خواندنی شکل گرفت و درنتیجه از آن الگوبرداری کرد. ۲: ازاین‌جهت که متأثر از شیوه داستان‌پردازی و نمایش کهن ایرانی، ساختاری غیرعلّی و خلاف ساختار ارسطویی داشت، و این درحالی است که ساختار ارسطویی مبنای درام کلاسیک بوده و اصلی‌ترین عاملی است که درام مدرن، طبق شرایط و دلایلی که پیشتر در ابتدای مقاله ذکر شد، در تعارض با آن شکل گرفت و درنهایت بیشتر به ساختار متون افلاطونی تمایل پیدا کرد.

رد پای این قرابت درام شرقی، با درام مدرن غربیِ غیرارسطویی، در آثار تئاتریان مدرنیست به‌وضوح قابل‌پیگیری است. می‌دانیم که برشت از مهم‌ترین منتقدان دراماتورژی ارسطویی است و داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی کلاسیک را همواره به چالش کشیده است. هم‌چنین بارها تأکید شده که برشت متأثر از درام شرقی به‌ویژه تئاتر نو و درام‌های چین و ژاپن بوده است.

«در کار برشت... به جای پیشرفت حوادث، حقایق و مواد خام، فراهم و تکمیل می‌شود و برشت چون دادستانی، برای صدور رأی و فتوای عادلانه از سوی تماشاگر تلاش می‌کند. پس ساختمان تئاتر اپیک به این صورت متمایز می‌شود که عامل طرح و توطئه به جای پیمودن سیر صعودی در جهت نقطه اوج به شکل تعدادی رویداد و اتفاق جدا از هم و مستقل گشوده می‌شود و هریک از این اتفاقات خود کامل و کافی است– مجموعه مونتاژ شده از تک‌صحنه‌ها–.»(یاری، ۱۳۷۹: ۱۸۱)

نمونه دیگری از درام‌نویسان مدرن، بکت است که همواره در ساختار درام متعارف ارسطویی ساختارشکنی کرده و مختصات جدیدی را جایگزین آن ساختار کلاسیک کرده است. "نمایشنامه در انتظار گودو[۴۷] ی ساموئل بکت، آنچنان پایان می‌یابد که آغاز شده است. این ساختار داستانی بسیار شبیه ساختار داستان‌پردازی شرقی است که ما به آن ساختار دوار–دایره‌وار– لقب داده‌ایم"

(یاری، ۱۳۷۹: ۱۸۶).

بنابراین بنیاد نمایشنامه‌نویسی ایران هم به دلیل مقارنت زمانی با درام مدرن غربی و هم به دلیل ساختارشناسی نمایش ایرانی، بستر مناسبی برای به‌کارگیری و تقویت مؤلفه‌های دایجتیک در خود بود، تا جایی که نمایشنامه‌های اولیه ایرانی را به ساختار نمایشنامه‌های خواندنی بسیار نزدیک کرد. نمایشنامه‌نویسی ایران در دوره‌های بعد پیرو قالب دراماتیکِ همین آثار اولیه، به راه خود ادامه داد، گاهی از آن فاصله گرفت و گاهی بیشترین نزدیکی را با آن پیدا کرد. یکی از دوره‌هایی که درام ایران بسیار به ساختار دایجتیک نزدیک شد سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ است.

- درام ایران بین سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷

یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخی در نمایشنامه‌نویسی ایران سال‌های بین ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ است. اهمیت این دوره از جهات مختلفی قابل‌بحث است. علاوه‌براین‌که در این دوره شاهد تثبیت نهادهای دولتی تئاتر، تعدد سالن‌های اجرا، تنوع و رونق اجراها، و رویکردهای علمی به تئاتر هستیم، سنگ بنای تئاتر ملی ایران، تئاتری با ویژگی‌های تاریخی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ایران، در این دوره گذاشته شد. ازاین‌رو تئاتر و درام این دوره به‌نوعی هم میراث درام‌نویسی پیش از خود و هم الگویی برای درام‌نویسی دوره‌های بعد محسوب می‌شود.

اگر کمی عقب‌تر برگردیم، می‌بینیم تئاتر در سال‌های بعد از ۱۳۲۰ بیشتر در پیوند با فعالیت‌های احزاب سیاسی پیش می‌رفت و احزاب نیز از تئاتر برای جذب مردم سود می‌بردند. اما بیشتر این فعالیت‌ها در حوزه اجرایی تئاتر بود و نه نمایشنامه‌نویسی. درواقع "فاصله بین ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ را شماری پژوهندگان به سبب گستردگی اجراهای صحنه و رشد تئاتر، «دوران صحنه» نامیده‌اند" (بزرگمهر، ۱۳۹۴: ۱۸۷). محمدعلی سپانلو در همین زمینه می‌نویسد:

> «بعد از سال ۱۳۲۰ طی یک دوره تقریباً ۱۵ ساله جریاناتی که در تئاتر ایران اتفاق می‌افتد بیشتر به صحنه مربوط است تا به نمایشنامه‌نویسی. به عبارت دیگر تئاترها هرکدام با پیگیری نظریه و مرام خاصی نمایشنامه‌هایی را از طریق ترجمه، اقتباس یا تألیفات کم عیار به صحنه می‌آورند. این است که در دوران یاد شده جریان نمایشنامه‌نویسی اصولاً متوقف است اما در عوض پیشرفت‌های عمده‌ای در کار صحنه، بازیگری و صحنه‌گردانی رخ می‌دهد.» (سپانلو، ۱۳۶۲: ۲۱۳)

به‌عبارت‌دیگر تا پیش از سال ۱۳۳۲ «جریان» نمایشنامه‌نویسی به‌عنوان روندی ریشه‌دار و آگاهانه برقرار نشده بود، و تنها نمایشنامه‌های بسیاری متأثر از ترجمه‌های متون غربی نوشته و اجرا می‌شدند بدون آنکه زبان و تکنیک آثار غربی هضم و درک شده باشد (گوران، ۱۳۶۰: ۲۸). شیرین بزرگمهر متون نمایشی این دوره را به‌طورکلی به سه دسته «ملودرام»، «کمدی» و «سمبولیک» تقسیم‌بندی می‌کند و معتقد است ملودرام‌ها تلاش می‌کردند ازلحاظ تکنیکی به متون غربی نزدیک شوند، کمدی‌ها انتقادی اجتماعی و سرگرم‌کننده بودند، و سمبولیک‌ها، نمادین و تحت‌تأثیر تئاتر اروپا بودند (بزرگمهر، ۱۳۹۴: ۲۸۵).

اما از سال ۱۳۳۲ به بعد است که سنت ملی نمایشنامه‌نویسی شکل می‌گیرد. کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ فضای اختناق را در جامعه دوچندان کرده بود که موجب رکود در تولید آثار تئاتری شد. اما این رکودِ موقتی فرصتی فراهم آورد برای تبلور روح ملی در نمایشنامه‌نویسان و ریشه دواندن و شکوفا شدن تئاتر ملی. بعد از کودتای ۱۳۳۲ نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان به‌وجود آمد که آثارشان نه‌تنها ازلحاظ محتوا بلکه در شکل، زبان و سبک نگارشی نیز هویت مستقل پیدا کرد.

اختناقی که با کودتای سال ۱۳۳۲ در فضای جامعه ایران به‌وجود آمد و تا انقلاب سال ۱۳۵۷ کم‌وبیش ادامه داشت، باعث شد نمایشنامه‌های ایرانی با سانسور شدید مواجه شوند و نتوانند به اجرای روی صحنه راه پیدا کنند. به‌همین‌دلیل برای اجرای متون نمایشی بیشتر از نمایشنامه‌های غربی استفاده می‌شد و بازار ترجمه گرم‌تر شد. "نمایشنامه‌نویسان ایرانی نیز متأثر از این فضا ناگزیر بودند یا با صرف نظر از نیت به اجرا رفتن نمایشنامه‌ها، متونی برای خوانش‌های خانگی (نمایشنامه‌های خواندنی) بنویسند، و یا به تقلید از نمایشنامه‌های غربی پر رونق آن دوره بپردازند" (بزرگمهر، ۱۳۹۴: ۳۳۴).

برای مثال نگاهی می‌اندازیم به نمایشنامه‌ای از غلامحسین ساعدی. نمایشنامه **چشم در برابر چشم** که ساعدی در سال ۱۳۵۰ آن را نوشت. غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴ – ۱۳۶۴) معروف به گوهرمراد داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس برجسته‌ای بود که تسلط فراوانی بر زبان و شیوه‌های روایت داشت (مجابی، ۱۳۷۸: ۱۳). او هم‌چنین از اوضاع سیاسی اجتماعی دوران خود بسیار متأثر بود و بعد از کودتای ۲۸ مرداد دستگیر و مدتی زندانی شد. بیشتر آثار او متأثر از شرایط زمانه بوده و به دلیل تسلط بر نثرنویسی همواره فرم آثار او از جایگاه خاصی در ادبیات ایران برخوردار است. نمایشنامه **چشم در برابر چشم** نیز یکی از همین آثار است. برای بررسی این نمایشنامه از مؤلفه‌های درام دایجتیک پوخنر استفاده می‌کنیم تا ویژگی‌های میمتیک و دایجتیک این درام را تحلیل کنیم.

چشم در برابر چشم نمایشنامه کوتاهی است در ۶ صحنه. داستان نمایشنامه درباره حاکمی نادان است که عدالت را به شیوه‌ای ناعادلانه و مسخره برقرار می‌کند. در آغاز داستان جوانی برای دزدی به خانه پیرزنی رفته و در تاریکی میله دوک نخ‌ریسی پیرزن به چشم دزد جوان فرورفته و کور می‌شود. دزد برای اجرای قصاص نزد حاکم می‌رود. حاکم پیرزن را که صاحب میله بوده مقصر می‌داند و دستور درآوردن چشم او را می‌دهد. پیرزن، سقطفروش را که میله را فروخته مقصر می‌داند. سقطفروش، آهنگر را که میله را ساخته مقصر می‌داند. آهنگر که می‌بیند نمی‌تواند کسی را قبل از خود بیابد و تقصیر را گردن او بیندازد، التماس می‌کند که چشمش را لازم دارد تا برای حاکم نعل و شمشیر بسازد و پیشنهاد می‌دهد حاکم چشم راست میرشکار خود را درآورد، زیرا هنگام شکار چشمش را می‌بندد و بی‌استفاده است. میرشکار می‌گوید چشمش فقط هنگام شکار بسته است و برای یافتن شکار حاکم به هر دو چشم نیاز دارد و پیشنهاد می‌کند چشم نی‌نواز را دربیاورند زیرا هنگام نواختن نی، هر دو چشمش بسته و بی‌استفاده است. درنهایت حاکم چشمان نی‌نواز را در ازای چشم کور شده دزد جوان درمی‌آورد و دزد جوان هم از اجرای قصاص و عدالت خوشحال شده و از حاکم تشکر می‌کند.

همان‌طور که واضح است ساختار این نمایشنامه ساختاری تکرارشونده و سلسله‌مراتبی است، ساختاری خطی و بدون اوج و تعلیق، و برخلاف ساختار ارسطویی. علاوه‌براین چارچوب کلی، در مؤلفه‌های جزیی نیز سرشار از ویژگی‌های دایجتیک یا روایی است.

در ابتدای صحنه اول، توضیح صحنه‌ای وجود دارد طولانی که از کارکردهای توضیح صحنه‌های معمول که راهنمایی بازیگر، کارگردان، و خواننده است فراتر رفته و در قالب روایت، کلیت فضای نمایش را مجسم می‌کند. حتی درون این توضیح صحنه، شاهد آغاز گفت‌وگوی شخصیت حاکم هستیم:

«یک نیمکت بزرگ ... پرده که باز می‌شود صحنه خالی است. چند لحظه بعد دو پای بزرگ بالای پشتی ظاهر می‌شود. و بعد یک صدای دهن دره. و به دنبال، هیکل خپله و چاق حاکم که آرام بلند شده.... چشمان پف کرده‌اش را می‌مالد... حاکم خم شده طرف راست را نگاه می‌کند... با صدای بلند فریاد می‌زند: «هی» خبری نیست، بلند می‌شود و با صدای بلندتر: «هی، هی!» چیزی در زیر نیمکت می‌جنبد.» (ساعدی، ۱۳۵۰: ۲)

در ادامه، جلاد که شخصیت ثابت همراه حاکم است، گفت‌وگویی دارد در قالب تک‌گویی که در اصل گزارشی است از وضعیت کلی و جلاد را در مقام گزارش‌گر قرار می‌دهد:

ناراحتی وجدان گاه صبح‌ها شروع می‌شه، ولی بیشتر اوقات بعدازظهرها. گاه با یک سردرد. گاه با پریدن از خواب. و گاه با پریدن توی آب. گاه با عطسه گاه با سکسکه... و اما علاج همه این‌ها، درآوردن یه چشمه.

وقتی که مرد جوان یا همان دزد، وارد ماجرا می‌شود، در توصیف آن‌چه اتفاق افتاده، هم‌چون یک راوی روایتی از گذاشته ارایه می‌دهد:

«نصفه‌های دیشب به سرم زد که یه بارم سری به کلبه این پیرزن هف هفو بزنم شاید چیزی گیرمون اومد... ولی به کاهدان زده بودم. همینجوری توی تاریکی می‌گشتم و در و دیوار رو دست می‌مالیدم که نه تنها چیزی گیرم نیومد، یه چشمم از دست دادم.»

و سپس در انتهای صحنه اول بازهم شاهد روایت طولانی‌تری هستیم از مرد جوان:

«پیرزنه تو خواب بود قربان. و اون میله سگ مسبو کوبیده بود به دیوار که یک مرتبه رفت تو چشمم. اونوقت فریادکشان و ناله‌کنان دویدم بیرون... (نفس نفس می‌زند و با احساسات) ولی غصه من بابت یه چیز دیگه است قربان... (زاری می‌کند) حالا من به دادخواهی آمده‌ام.... عدالت! عدالت! عدالت!»

صحنه دوم در آغاز، دیالوگ روایت‌گونه‌ای دارد از جلاد. اما نکته مهم‌تر، توضیح صحنه‌ای است که ساعدی در آن از نقالی نام برده و خواسته که جلاد در نقش یک نقال روایت کند:

جلاد جلوی صحنه می‌آید و در نقش یک نقال:

و سپس جلادِ نقال روایت خود را ارایه می‌دهد و در روایت خود در نقش مأمور و پیرزن مرتب جابه‌جا می‌شود:

«فرستاده حضرت حاکم سلانه‌سلانه، غرغرکنان راه می‌افته و می‌ره طرف خونه پیرزن.... یک مرتبه در به صدا درمیاد. کی می‌تونه باشه؟ فرستاده حضرت حاکم. (جلاد با صدای

مأمور): هی عجوزه، حضرت حاکم احضارت فرموده‌اند. (جلاد با صدای پیرزن): حضرت حاکم مرا احضار فرموده‌اند؟»

در توضیح صحنه بعدی، نمایشنامه‌نویس علاوه‌بر تجسم فضا، توصیفاتی را ارایه می‌کند که هیچ کارکرد میمتیک یا اجراییِ تئاتری ندارد و دایجتیک است:

«پیرزن دست و پاش رو گم می‌کنه. حضرت حاکم احضارش فرموده‌اند و نونش تو روغنه. وقت رو نباید تلف کرد...»

صحنه سوم نیز در آغاز مانند صحنه دوم است که نمایشنامه‌نویس جلاد را در نقش نقال قرار می‌دهد. جلاد این‌بار در نقل روایت‌گونه خود در نقش مأمور و نقش سقط‌فروش ظاهر شده و بین این دو نقش و نقش خود تعویض می‌شود. پیش‌ازآن نیز در قالب راوی، گزارشی از موقعیت سقط‌فروش می‌دهد که در آن از شیوه روایت‌درروایت استفاده شده است. این شیوه به‌نوعی شبیه شیوه بازیگری برشتی است که بازیگر از نقش اصلی خود فاصله گرفته و گزارش می‌دهد:

«سقط‌فروش تو دکه‌اش نشسته مشغول چرت بعدازظهره. مثل همیشه نان و پیاز مفصلی خورده، و هروقت که باد گلو می‌زند صورتش گل می‌اندازد و عرق زیادی روی دماغش می‌نشیند. فرستاده حضرت حاکم دم دکه ظاهر می‌شود. سقط‌فروش به خیالش که خواب می‌بیند. مگه ممکنه بنده خدایی هم این وقت روز دم بساط او ظاهر شود؟ چشمانش را می‌مالد. نه خیر. واقعیت داره.»

در ادامه سقط‌فروش در حضور حاکم روایت گزارش مانندی از کار و پیشه خود ارایه می‌دهد:

«آخه عدالت را چه کار به چشم من؟... من یه گوشه نشسته ام و دارم تله موش و پنجه ابوالفضل و دوای چشم و زرد زخم و نعل الاغ و یوغ گاو و شاهدانه و .... می‌فروشم»

صحنه چهارم نیز در آغاز جلاد را در نقش نقال می‌گذارد. این بار جلاد درون روایت خود در نقش مأمور و آهنگر جابه‌جا می‌شود. و در ادامه هم‌چنان روایت‌هایی گزارش‌گونه داریم.

صحنه پنجم نیز به تکرار ساختار صحنه‌های پیشین است. جلاد در نقش نقال ظاهر شده و بین مأمور و میرشکار جابه‌جا می‌شود و روایت‌های گزارش‌گونه جای گفت‌وگو را گرفته است.

صحنه ششم که صحنه آخر نمایشنامه است، اوج ساختار دایجتیک نمایشنامه را به رخ می‌کشد. در این صحنه علاوه‌برآن‌که مشابه صحنه‌های پیشین باز هم جلاد را به‌مثابه نقال می‌بینیم که در نقش حاکم نیز ظاهر می‌شود، و نیز علاوه‌بر توصیف‌های طولانی و روایت‌گونه، شاهد یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های دایجسیس هستیم: هم‌سرایان. در انتهای نمایشنامه، بعد از آنکه جلاد با حکم حاکم چشم نوازنده را درآورد، نمایشنامه‌نویس با استفاده از عنصر «همسرایان» با عنوان «همه»، دیدگاه عمومی رایج را در برابر حکم حاکم نشان می‌دهد:

«همه: حکومت حاکم عادل پاینده باد!»

سپس در پایان نمایشنامه همه با هم جلو می‌آیند و روبه‌روی تماشاچیان قرار می‌گیرند و درواقع

دیوار چهارم شکسته می‌شود و فضای میمتیک تئاتر ازبین رفته و به دایجسیس محض تبدیل می‌شود:

«(دیگران با هم جلو می‌آیند و روبروی تماشاچیان قرار می‌گیرند و با صدای بلند): عدالت اجرا شد! عدالت اجرا شد! عدالت حاکم عادل اجرا شد. (ساکت می‌شوند و به عقب برمی‌گردند... همه با هم جلوتر می‌آیند و با احتیاط خم می‌شوند و از تماشاچیان می‌پرسند): راست راستی عدالت اجرا شد؟ بله؟ عدالت اجرا شد! کدوم عدالت اجرا شد؟ عدالت چی اجرا شد؟»

و این پایان نمایشنامه است. نمایشنامه‌ای با ساختاری غیرارسطویی، و با مؤلفه‌هایی دایجتیک یا روایی که از بار میمتیک یا تقلیدی آن کاسته است. مؤلفه‌هایی از قبیل: توضیح صحنه‌هایی فراتر از راهنمایی اجراگر، روایت‌هایی از گذشته، هم‌سرایانی شبیه هم‌سرایان یونان کلاسیک و تئاتر نو ژاپن، توصیفات و گزارشات اتفاقات پشت صحنه، و فاصله‌گذاری برشتی بازیگر. درواقع بیشتر مؤلفه‌هایی که پوخنر برای تعیین یک «نمایشنامه خواندنی» برشمرده بود، در این اثر از ساعدی به‌وفور به‌کار رفته است. این نمایشنامه دایجتیک می‌تواند میراث ساختار دایجتیک درام ایران باشد. اما شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه نمایشنامه‌نویس بین سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷، موجب تقویت این ساختار شده و بستر مناسبی برای پرورش این درام دایجتیک یا نمایشنامه خواندنی را فراهم آورده است. بیرون کشیدن این مؤلفه‌های دایجتیک موجب می‌شود نمایشنامه‌ای که به‌واسطه تفوق بار روایی بر بار اجرایی‌اش ممکن است با ارزش‌گذاری منفی در حوزه دراماتیک روبه‌رو شود، در قالب گونه دیگری از درام تحت‌عنوان «نمایشنامه خواندنی» رسمیت یافته و حایز ارزش‌های مثبت دراماتیک شود. ازطرف‌دیگر شناخت و آگاهی یافتن نسبت به تعامل بین شرایط محیطی هر دوره تاریخی با فرم و قالب نمایشنامه‌نویسی، به خلق و تحلیل آگاهانه درام کمک می‌کند.

نتیجه‌گیری

بررسی و اعمال مؤلفه‌های درام دایجتیک پوخنر در نمایشنامه **چشم در برابر چشم** نوشته غلامحسین ساعدی، که محصول دوران ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ است، نشان می‌دهد که این نمایشنامه، واجد اغلب ویژگی‌های دایجتیکی است که آن را در زمره نمایشنامه‌های خواندنی قرار می‌دهد. نمایشنامه‌های خواندنی آثاری هستند که برای خوانده شدن نوشته و با تعدی از اصول درام ارسطویی به درام افلاطونی نزدیک می‌شوند. عوامل بسترساز برای خلق نمایشنامه‌های خواندنی درام ایرانی بین سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ عبارتند از: ۱- تأثیرپذیری از الگوهای اولیه نمایشنامه‌نویسی ایران که مقارن بود با دوره درام مدرن غربی و تبلور درام دایجتیک افلاطونی و نمایشنامه‌های خواندنی در اروپا. ۲- ساختار کلی درام ایرانی که متأثر از پیشینه داستاگویی و نمایش کهن ایرانی با ساختاری خطی و غیرارسطویی است. ۳- شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه ایران در دوران بعد از کودتای ۲۸ مرداد که به دلیل اختناق‌های موجود امکان اجراهای صحنه‌ای تئاتر را کم می‌کرد و نمایشنامه‌نویسان وادار به خلق آثاری شدند که غالباً با هدف خوانده شدن نوشته می‌شدند. ازاین‌رو ساختار درام ایرانی در این دوره به‌طوربالقوه هم‌سویی‌های فراوانی با ساختار نمایشنامه‌های خواندنی درام مدرن غرب دارد، که این امر می‌تواند نگاه تازه‌ای به تحلیل آثار دراماتیک ایرانی در این دوره بیاندازد. نگاهی که کمک می‌کند نمایشنامه‌های دایجتیک از تلقی کم‌ارزشی «غیردراماتیک» یا «ادبی بودن صرف» درآیند و با رویکرد دراماتیک متفاوتی، به‌عنوان گونه مستقلی از درام با ویژگی‌های خاص خود تلقی شوند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱ – mimesis
۲ – diegesis
۳ – Closet drama
۴ – Martin Puchner
۵ – Republic
۶ – Poethics
۷ – Vladimir Propp
۸ – Roland Barthes
۹ – Algirdas Greimas
۱۰ – Gerard Genette
۱۱ – Genette
۱۲ – Mikhail Bakhtin
۱۳ – Time and Narrative: این کتاب با ترجمه مهشید نونهالی توسط انتشارات گام نو در سال ۱۳۸۳ منتشر شده است.
۱۴ – Paul Ricœur
۱۵ – Erich Auerbach
۱۶ – Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature
۱۷ – Scenes from the Drama of European Literature
۱۸ – Homer
۱۹ – Auerbach
۲۰ – Stage Fright
۲۱ – Drama of Ideas: این کتاب با ترجمه مرتضی نوری توسط نشر شب‌خیز در سال ۱۳۹۶ منتشر شده است.
۲۲ – Gertrude Stein
۲۳ – William Butler Yeats
۲۴ – Bertolt Bresht
۲۵ – Samuel Beckett
۲۶ – Anton Chekhov
۲۷ – August Strindberg
۲۸ – Edwards
۲۹ – Hesiod
۳۰ – Tatarkiewicz
۳۱ – Democritus
۳۲ – Ion
۳۳ – Puchner
۳۴ – Sophron
۳۵ – Diogenes Laertius
۳۶ – Euripides

۳۷– Epicharmus
۳۸– Epic theatre
۳۹– Albert Camus
۴۰– Samuel Beckett
۴۱– Jean Paul Sartre
۴۲– Adorno
۴۳– Restrained closet drama
۴۴– Exuberant closet drama
۴۵– Faust
۴۶– Goethe
۴۷– Waiting For Godot

■ فهرست منابع

– ارسطو. (۱۳۸۱)، **فن شعر** ، عبدالحسین زرین کوب، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر
– افلاطون. (۱۳۵۳)، **جمهوری**، محمدحسن لطفی، چاپ اول، تهران، ابن سینا
– بزرگمهر، شیرین. (۱۳۹۴)، **تأثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران**، تهران، افراز
– بهار، مهرداد. (۱۳۷۳)، **جستاری چند در فرهنگ ایران**، تهران، فکر روز
– دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳)، **لغت‌نامه**، چاپ دوم از دوره جدید، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
– ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۰)، **چشم در برابر چشم**، چاپ اول، تهران، امیرکبیر
– سپانلو، محمدعلی. (۱۳۶۲)، **نویسندگان پیشرو ایران**، تهران، انتشارات زمان
– طاهری، محمد. (۱۳۸۸)، **نگاهی به سیر آراء و عقاید درباره نظریه محاکات**، **نشریه ادب پژوهی**، شماره(۱۰)، ۲۰۷–۲۲۶
– گوران، هیوا (۱۳۶۰)، **کوشش‌های نافرجام**، سیری در صدسال تئاتر ایران، تهران، آگاه
– لائرتیوس، دیوگنس. (۱۳۸۷)، **حیات فیلسوفان نامدار: سقراط و افلاطون**، ترجمه حسین کلباسی اشتری، تهران، مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر
– مجابی، جواد. (۱۳۷۸)، **شناختنامه غلامحسین ساعدی**، تهران، قطره
– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵)، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر** ، ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر، چاپ دوم، تهران آگه
– یاری، منوچهر. (۱۳۷۹)، **ساختارشناسی نمایش ایرانی**، چاپ اول، تهران، سوره مهر

- Adorno, Theodor. (2004), ***Aesthetic Theory***, trans. Robert Hullot Kentor, London, New York,- -
Continuum
- Auerbach ,Erich. (1953), ***Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature***, Princeton -
University Press
- *Mimesis,* ***The Encyclopedia of Philosophy***, New York, Macmillian ,(Edwads, Paul. (1976 -
Genette, Gerard. (1980), ***Narrative Discourse***, trans. Jane E. Lewin, Ithaca New York, Cornell Univer- -
sity
- Puchner, Martin. (2002), ***Stage Fright***, The Johns Hopkins University Press -
- Puchner, Martin. (2010), ***The Drama of Ideas***, Oxford University Press -
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1973), ***Mimesis, Dictionary of Studies, The History of Ideas of Selected*** -
Pivotal Ideas, New York, Scribner, 225-230

همکاری متقابل کارگردان، دراماتورژ و تماشاگر/ مخاطب در شکل‌گیری میزانسن

مهرداد رایانی مخصوص

تاریخ دریافت مقاله: ۲۵/ ۱۱/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۰/ ۰۱/ ۱۳۹۶

همکاری متقابل کارگردان، دراماتورژ و تماشاگر / مخاطب در شکل‌گیری میزانسن

مهرداد رایانی مخصوص | استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران‌مرکز

چکیده
برای ترسیم نموداری مبتنی بر تاثیرِ توقعات و انتظاراتِ مخاطب در شکل‌گیری میزانسن یک اجرا، نیاز است تا رابطه‌ی مابینِ سه عنصرِ تماشاگر، کارگردان و دراماتورژ را موردتوجه قرار داد. دستیابی به نمودارِ ذکرشده در گروِ تمرکز بر روی سه جز است: (۱) دراماتورژی (۲) میزانسن و (۳) تاثیر، کیفیت و نوعِ ارتباطِ سه عنصرِ (الف) لذتِ تماشاگر، (ب) فاصله‌ی تماشاگر (فیزیکی یا حسی یا فکری/ روحی) با اثر و درنهایت (ج) ملال‌انگیز نبودن اثر در تعامل با تماشاگر. این مقاله، معطوف بر اجزای ذکرشده و رابطه‌ی آن‌ها، نشان‌دهنده‌ی این موضوع است که چگونه میزانسن از طریقِ حضورِ تکنیکیِ تماشاگر، تحتِ‌تاثیر قرار می‌گیرد. نمودارِ پیشنهاد و طراحی‌شده می‌تواند با توجه به مسیرها و راه‌های مختلف و بر اساسِ شیوه و نوعِ کارِ هر کارگردان تغییر یافته و اصلاح شود. بنابراین سوالِ اصلی مقاله چنین است: کارگردان برای شکل دادنِ میزانسنِ خود، چگونه و از چه راه‌هایی به انتظارات و نیازهای مخاطب دست می‌یابد و آن‌ها را به میزانسن خود انتقال می‌دهد؟ آیا ضرورتِ چنین رابطه و انتقالی وجود دارد؟ برای شکل‌گیری میزانسن، شایسته است کارگردان تئاتر، مجموعه روابط و جزییاتِ حاکم‌شده در اجرا را مبتنی بر تاثیراتِ متقابل و روابطِ پویا مابینِ مخاطب، اثر و سازنده‌یِ تئاتر دنبال کند.

واژگان‌کلیدی:
مخاطب، تماشاگر، میزانسن، کارگردان، دراماتورژ

تکنیکِ حضورِ تماشاگران (حضور تکنیکی)

بسیاری از کارگردانانِ غربی با روش‌هایی مختص به خود در اجرا، یک نکته‌ی نامکشوف در شیوه‌هایشان دارند: چگونگی و چرایی ارتباط و توجه کردن به توقعاتِ مخاطب، نوعِ حضور و درگیر کردنِ تماشاگر با اجرا. برای شکل‌گیری میزانسن، شایسته است کارگردان تئاتر، مجموعه روابط و جزییاتِ حاکم‌شده در اجرا را مبتنی بر تاثیراتِ متقابل و روابطِ پویا مابینِ مخاطب، اثر و سازنده‌ی تئاتر دنبال کند. معرفی این تکنیک، چرایی و سویه‌های گوناگونِ این نوع همراهی را بازگشایی می‌کند.

لازم‌به‌ذکر است که در این مقاله دو واژه‌ی "مخاطب" و "تماشاگر" با قدری تفاوت در این مقاله به‌کار گرفته شده‌اند. منظور از "مخاطب" آن دسته از افرادی هستند که کارگردان یا گروه اجرایی، پیش از شروعِ اجراهایش برای خود متصور می‌شود (مخاطب فرضی) و واژه‌ی "تماشاگر" به آن دسته از افرادی اشاره دارد که برای دیدنِ نمایش در محلِ اجرا حضور می‌یابند.

اصطلاحِ "حضورِ تکنیکی" یا "تکنیکِ حضورِ تماشاگر" در زبان فارسی بر چگونگی استفاده و ارتباط با تماشاگر در طول نمایش معطوف است. هدف این است که او را به اشکالِ مختلف در اجرا درگیر کنیم تا با یک بیننده‌ی صرف مواجه نباشیم. معادلِ انگلیسی کلمه‌ی "حضور" به‌معنای "حضور فیزیکی داشتن" است. این کلمه از لغتِ فرانسوی اتاندر attender به معنای گوش دادن مشتق می‌شود و نشان می‌دهد که کلمه‌ی "حضور" حاکی از منفعل نبودن است؛ فرایندی پویا و در راستایِ گوش سپردن و درگیر شدن. عملِ حضور به یک عملِ دوجانبه، مابینِ تماشاگر و کارگردان اشاره دارد؛ فرایندی است که بعضی‌مواقع، آگاهانه یا ناآگاهانه و به‌وسیله‌ی کارگردان و با مهارت استفاده می‌شود. گاهی اوقات به‌عنوان‌مثال، تماشاگر در یک اجرا می‌تواند دخالتِ فیزیکی داشته باشد و با حضور فیزیکی خود در شکل دادن و سمت‌وسو بخشیدنِ اثر موثر باشد؛ گاهی تنها طرحِ تفسیر و تعبیرِ تماشاگر برای انجام روایت، ارزشمند و موثر و موردِتاکید است؛ بعضی‌وقت‌ها نباید حضورِ تماشاگر برای اجرا کنندگان فراموش شود و شایسته است تا به‌صورتِ مستقیم در اجرا درگیر شوند و البته گاهی نیز باید کاملا فراموش شوند؛ گاهی اوقات فاصله‌ی تماشاگر از صحنه و یا فاصله‌ی تماشاگر از اجرا کنندگان برای کارگردان مهم است؛ گاهی حرکتِ تماشاگران در حینِ اجرا اهمیت می‌یابد؛ بعضی اوقات تماشاگران متوجه نمی‌شوند که در یک محیطِ تئاتری هستند و نمایشی در پیشِ رویشان تحقق می‌یابد و...

حضورِ تکنیکی تماشاگر به‌وسیله‌ی کارگردان و بر اساسِ اهداف و تجزیه‌وتحلیل او تنظیم می‌شود. حضورِ تماشاگر چه به‌لحاظِ (۱) فیزیکی و جسمی یا (۲) احساسی و روحی و یا (۳) ذهنی و فکری ، ارتباطِ تنگاتنگی با میزانسنِ کارگردان دارد و بر آن تاثیر مستقیم می‌گذارد.

طبق گفته‌ی "دیوید بردلی" و "دیویدَ ویلیامز"، "آریان موشکین" بر این عقیده است که باید برای داشتنِ اجتماعی پویا، فاصله و موانع بین تماشاگران و اجرا کنندگان شکسته شود و هم‌چنین مکانِ اجرا، بهتر است به‌گونه‌ای باشدَ تا تماشاگران هرچیزی را که اراده می‌کنند، به‌راحتی ببینند. بنابراین "بازیگران به دنبالِ زُل زدنِ تماشاگران نیستند، بلکه به دنبال همکار می‌گردند" (بردلی و ویلیامز، ۱۹۸۸: ۹۴). روشِ بوگارت نیز این چنین است و نگاهش استوار و بر پایه‌ی پویایی جامعه است. او هیچ‌گونه مانعی برای حرکت و دیدنِ تماشاگران در نمایش‌هایش ایجاد نمی‌کند. تماشاگران به‌عنوانِ‌مثال در نمایش "نه نمایش، نه شعر" از "صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر و از مکانی به مکانی دیگر حرکت می‌کردند و هر مکانی با قطعه‌ای از مبلمان و یا علامتی خاص نشان داده شده بود. همه‌ی صحنه از جمله پشتِ صحنه، راهرو و نانوایی همه با هم و در کنار هم بودند" (هرینگ اسمیث، ۲۰۰۳: ۴۹) و تماشاگران آزادانه در هر بخشی که دوست می‌داشتند، رفت‌وآمد

می‌کردند؛ حتی در جاهایی که نمایشی اتفاق نمی‌افتاد و یا بازیگران حاضر نبودند. این توضیحات به بهره‌برداری فیزیکیِ از حضورِ تماشاگر اشاره دارد. تغییراتِ میزانسن (حرکت‌ها، جابه‌جایی‌ها و...) و ترکیباتِ صحنه‌ای با توجه به همین نوع از حضورهای فیزیکی تماشاگران رخ می‌دهد.
"ریچارد فورمن" ازطرف‌دیگر نشان می‌دهد که چگونه مشتاقِ ارایه‌ی فرصت‌های گوناگون به تماشاگرانِ مختلفی است که توقعاتِ گوناگون دارند:
"من فکر می‌کردم که تاثیرِ نمایش‌های من بر روی تماشاگران باید حسّی مانند موج‌سواری باشد. تماشاگران بر موجی از احساس‌های فراوان سوار هستند و نمایشی متوازن بر روی امواجی از هیجان را تشکیل می‌دهند و به حوادث سرعت می‌بخشند" (فورمن، ۱۹۹۲: ۶۹).
تولیدات فورمن، پُر از تصاویر و صداها، اشکال و مواد مختلف است و می‌توان نتیجه گرفت که حضورِ این کیفیت‌های احساسی و ذهنی برآمده از حضورِ تماشاگر است؛ حضوری که ماهیتی غیرفیزیکی دارد و احساس و یا فکر تماشاگر را هدف قرار می‌دهد. آرتو به‌طورمشابه در اوایلِ قرنِ بیستم، تصمیم داشت که ذهنِ ناخودآگاهِ تماشاگران را برانگیزاند. شیوه‌ی کارِ او به‌نوعی‌دیگر نشان‌دهنده و تداعی‌گر کیفیتِ ارتباطیِ میزانسن با ذهنِ مخاطب/ تماشاگر است. آرتو تایید می‌کند که:
"تماسِ مستقیم مابین تماشاگر و نمایش و هم‌چنین بینِ بازیگران و تماشاگر، دقیقن از جایی که تماشاگران در مرکز اتفاقات نشسته‌اند به وجود می آید؛ جایی که به وسیله‌ی آن احاطه شده است" (آرتو، ۱۹۶۴: ۷۴).
او هم‌چنین معتقد است که:
"تئاتر هرگز به دورانِ قبل خود باز نمی‌گردد و گفته می‌شود تا زمانی که نتواند تماشاگران را با عصاره‌ی حقیقتِ رویاها – مانندِ طعمِ گناه، احساساتِ شهوانی خود، وحشی‌گری خود، توهماتِ خود، حسِ آرمانی زندگی و اهدافِ آن؛ حتی آدم خواری، فوران نشدنِ توهمات و باور کردنِ تنهاییِ درونی – رو به رو کند، هرگز نمی‌تواند به راه‌های خیالی شکل دهد" (آرتو؛ ۱۳۹۲: ۷۰–۷۱).
آرتو می‌گوید "همه‌ی فعالیت‌های فیزیکی که با حرکاتِ بدن، صدا، اشکال و هماهنگی‌های فوق العاده ارایه می‌شوند به طورِ مستقیم و به خودی خود موردِ توجه تماشاگر قرار می‌گیرند و اعصابِ او را تحریک می‌کنند که به آن قدرت هیپنوتیزم می‌گویند" (ذکرشده در درین، ۱۹۹۵: ۲۶۶). او می‌افزاید که این مساله در یک فعل‌وانفعالِ روحانی با اجراکنندگان وجود دارد. بعدها "یرژی گروتفسکی" در قرن بیستم از روشِ معنوی آرتو که به حضورِ تکنیکیِ تماشاگر مرتبط بود، تقلید کرد. او تاکید کرده است که "ما به تماشاگرانی که نیازهای معنوی واقعی دارند و کسانی که واقعن دوست دارند از طریق اجرا، خودشان را تجزیه و تحلیل نمایند، توجه می‌نماییم" (آرتو، ۱۹۶۴: ۴۰).
با توجه به مثال‌های ذکرشده و نوع درگیر شدن و تعاملِ تماشاگر با اجرا – ذیلِ کلماتی مانند مشارکت [فیزیکی]، ارتباطِ روحانی [معنوی]، جوهرِ حقیقت و مواج بودن – می‌توان بر اساسِ آثارِ آن دسته از کارگردانانی که به راه‌هایِ ارتباطی بین کارگردان و تماشاگر و در نتیجه، کیفیتِ حضورِ تکنیکیِ تماشاگر توجه کرده‌اند، شیوه‌هایی را در این‌باره تبیین و عرضه کرد. این مثال‌ها تاکیدی است بر رابطه‌ی بینِ اعضای گروه و اجراگران و تماشاگران و توصیفی است برای نقشِ موثرِ تماشاگر در شکل دادنِ میزانسن. اصولن کارگردانانِ خلاق به دلیلِ سودی که در حضورِ تکنیکیِ تماشاگر می‌یابند، همواره برای درگیر کردنِ خودآگاه یا ناخودآگاهِ آن‌ها مشتاق هستند و البته به دلیلِ تفاوتِ موقعیت‌ها و فرهنگ‌های مختلف، این ارتباط و تعامل متفاوت ظاهر شده است.
محتوای این تحقیق اشاره می‌کند که چراوچگونه کارگردان، ارزش و کاربردِ حضورِ تماشاگران را برای دست یافتن به اجرایی موثر موردتوجه قرار می‌دهد. کیفیت حضورِ تکنیکیِ تماشاگران،

همان‌طور که پیش‌تر گفته شده می‌تواند به‌وسیله‌ی کارگردان به‌شکلی‌ماهرانه، تنظیم و انجام شود. این حضور و استفاده از تماشاگر، کاربردی فنی و بیشتر معاصر است؛ اگرچه امروزه، کمتر پژوهشگرانِ مطالعاتِ ادبی در حوزه‌ی اجرا آن را به‌صراحت و از زوایای مختلف موردتوجه قرار داده‌اند: "ما در حالِ حاضر، حالت‌های مناسبِ سوالی درباره‌ی حضور و مشارکتِ تماشاگرانِ متعددِ تئاتر را تعیین نکرده‌ایم" (بارت، ۱۹۷۹b: ۲۷). بنابراین سوالاتِ مرتبط با این مقاله را می‌توان چنین بیان کرد: نقش تماشاگران در اجرا چیست و چگونه می‌توان ارتباطِ مابین تماشاگران و اجرا را تعریف کرد؟ کارگردان چگونه المان‌ها و اشکالِ تئاتر را از طریقِ تکنیکِ حضورِ تماشاگر مدیریت می‌کند؟ آیا راهنمایی وجود دارد؟ چگونه تماشاگران درگیر اجرا می‌شوند؟ ما به یاد داریم که تماشاگر می‌تواند شاهدی ساکت، مشاهده‌گر، قاضی، تماشاگری حاضر یا ناظر در یک اجرا باشد و این یعنی تعیینِ نوعِ به‌کارگیری و حضورِ تکنیکی تماشاگر. مدیریت و انتخاب‌های آگاهانه و ناآگاهانه‌ی کارگردان در شکل دادنِ اجزایِ میزانسن، تحتِ‌تاثیرِ "استتیکِ اجرایی" یا "زیبایی‌شناسی اجرا" است (رایانی مخصوص، ۲۰۰۸: ۲۵ – ۳۰). مفهومِ زیبایی از دیدِ هر کارگردان، نسبت‌ها و ارزش‌های تولیدی هر جزء را درراستای بالا بردن حس همراهی تماشاگران تبیین می‌کند. مفاهیم و ارزش‌های زیبایی‌شناسی، ذهنی هستند و از یکی تا دیگری، متفاوت تبیین می‌شوند؛ اما به دلیلِ آمیختگیِ روندِ شناختی و فرایندِ خلقِ اجزای میزانسن، تمامِ این عناصر با حضورِ تکنیکی تماشاگر محک زده می‌شوند. می‌توان گفت، نحوه و چگونگی کاربردِ زیبایی‌شناسی اجرا به رابطه‌ی مستقیمِ میزانسن و حضورِ تکنیکی تماشاگر و نیز نوعِ وابستگی کارگردان و تماشاگر بستگی دارد. هر چه اطلاعات و آگاهیِ کارگردان نسبت به تماشاگرانش عمیق‌تر باشد، انتخاب‌های او در شکل دادنِ اجزا و در نهایت، ساختِ تئاتر واضح‌تر و ارتباط‌پذیرتر می‌شود. اگر هدف، کشف این ارتباطات و تاثیراتِ حضورِ تکنیکی تماشاگر باشد، نیاز است تا بر روی تغییراتِ نقشِ تماشاگران در دوره‌های مختلفِ تاریخی عمیق شویم و به طرحِ آن‌ها بپردازیم.

تئوری‌های اجرا و تغییرِ نقش تماشاگران

تغییراتِ نقشِ تماشاگر در حوزه‌ی تئاتر، حضور تکنیکی این عنصر را متفاوت‌تر جلوه داده است و براین‌اساس، می‌توان یک روندِ متغیر و یا تکاملی را مجدد تبیین و مشاهده کرد. واضح است که تماشاگر، جزیی تاثیرگزار در ساختار و شکل‌گیری اجراهای معاصر و تثبیتِ میزانسن است؛ اجراهایی که در طول تاریخ و بر اساسِ مقتضیاتِ فرهنگی و توافقاتِ اجتماعی رنگ‌وبویی متفاوت یافته و کارگردانانی هم‌چون "برتولد برشت"، "یرژی گروتفسکی"، "پیتر بروک"، "یوجینو باربا"، "آرین منوشکین"، "آگوستو بوآل"، "پیتر اشتاین"، "ریچارد چخنر"، "روبرت لی‌پاج" و... را به خود مشغول کرده است؛ کارگردانانی که در ارتباط برقرار کردن با تماشاگر، طُرق مختلف دارند (رز ایونز، ۱۹۷۰) و این جز و عنصر (تماشاگر) برای ایشان جزیی قابلِ‌انعطاف و محرک در به‌دست آوردن و ساختنِ شیوه‌هایی نوین در خلقِ میزانسن به‌شمار می‌آید.

دیدگاه‌های متفاوتی درباره‌ی "تئوری اجرا"، مبتنی بر حضورِ تماشاگر وجود دارد. "ریچارد چخنر" یکی از وضع‌کنندگانِ حوزه‌ی تئوری اجرا در سطوحِ مختلفِ نمایشی، علاوه‌بر معرفی امکان‌ها و تطورهای اجراییِ متفاوت، تاثیرات و نوعِ ارتباطاتِ ممکنِ مابینِ تماشاگران و اجراهای گوناگون را تبیین می‌کند. او مطرح می‌کند که "در هر اجرا، تماشاگر جدیدی در اثر تاثیراتِ گذاشته شده به وجود می‌آید" (چخنر، ۲۰۰۳: ۱۹۳) و بی‌تردید نوعِ به‌کارگیری ایشان در هر اجرا [ارتباط با تماشاگر] با پیش‌بینی متفاوتی همراه بوده است. مثال‌ها و تئوری‌های بسیاری برای اثباتِ تطور و گوناگونی در مواجهه‌ی تماشاگران با اثر وجود دارد.

چخنر باور دارد که اگرچه "اجراها می‌توانند در هر جایی و در هر شرایطی و هم‌چنین در خدمتِ اهدافی مجهز و مختلف انجام شوند" (چخنر، ۲۰۰۳: ۱۹۳)؛ اما تاکید می‌کند که تماشاگران، فعالیت‌های مشترک و قابلِ‌تشخیصی دارند و البته گاه با اهدافی منطبق بر هم. دیدگاه او تحت‌تاثیرِ انسان‌شناسی و هم‌چنین ارتباطِ بین فرهنگ‌ها، گونه‌ها، مراسم، رقص، موسیقی و هنرهای تصویری است. چخنر می‌گوید که "اساسن استفاده‌ی محیطی از فضا، یک نوع همکاری [مابین تماشاگر و گروه اجرا] است؛ فعالیتی است که در جهاتِ مختلف جریان دارد و تنها با همکاری اجراکنندگان و تماشاگران قابل طرح شده است" (چخنر، ۱۹۷۳: ۳۹). او رفتارشناسی را به ورزش‌ها، نمایش را به مراسم و هنر را به نقش بازی متصل کرده" (چخنر، ۲۰۰۳: ۱۹۳) و از خلالِ این‌قبیل بحث‌ها، زبان‌هایی مشترک را به‌منظورِ گسترشِ فهم و ارتباط با تماشاگرانِ مختلف تبیین و وضع کرده است. با توجه به این رویکرد است که وجودِ اجرا و حضورِ هنرمندان و اجراکنندگان به‌عنوانِ "یک فعالیتِ اجتماعی [که همه در آن درگیر هستند و مشارکت می‌کنند] اثبات شده است" (گلدبرگ، ۲۰۰۳: ۸). چخنر نوعی از همکاری و مشارکتِ تماشاگران و گروه اجرایی را دنبال می‌کند که به یکدیگر وابستگی آیینی و تشریفاتی دارند. او این مشارکت و همراهی‌های اجتماعی و در نهایت نمایشی را که هم اجراکنندگان و هم تماشاگران (مردم) در شکل یافتنش سهیم هستند از طریقِ تجربیاتِ مختلفِ عملی امتحان می‌کند و برگشت به ارتباط از طریقِ تنظیمِ نقشِ تماشاگران برپایه‌ی تمدن‌های بدوی، ابتدایی و باستانی را پیشنهاد می‌دهد. قلبِ پیشنهادِ چخنر به نوع نقش و مشارکتِ تماشاگران در اجرا معطوف است؛ مشارکتی که گاه در آن مرز مابین اجراکنندگان و تماشاگرانش مشخص نیست و این به‌نوعی تقویتِ حضورِ تماشاگر (حضور تکنیکی) است؛ تماشاگری که همواره با میلِ خلاقانه‌اش برای دیدنِ یک اجرا پا پیش می‌گذارد و مرزی مابینِ خود و اجراکنندگان قایل نمی‌شود. این نوع از همکاری و مشارکت، بدون مرزبندی است تا جایی که گاه نمی‌توان به‌راحتی تشخیص داد اجرایی در حالِ وقوع است.

مطابقِ این تفکر، ساحتی دیگر از تعاملِ اجراکنندگان و تماشاگر توسط "پیتر بروک" تبیین می‌شود. بروک نیز با تئوری "فضای خالی"، تصمیم دارد تا مرزِ مشترکِ مابین تماشاگر و اجرا کنندگان را به اشتراک بگذارد؛ مشارکتی در درکِ و فهمِ تئاتری. او پیشنهاد می‌دهد که "برای ایجادِ فضایِ خالی، تمام زواید باید از میان برداشته شوند؛ جزییاتی که به شکلِ اضافی در زندگی وجود دارد" (بروک، ۱۹۹۲: ۱۰۷). انتظارِ بروک از تماشاگران، مشارکت در کاملَ کردنِ اجزایِ اجرا در ذهن‌شان (مشارکتِ ذهنی و نه مشارکتِ فیزیکی) به شکلِ جداگانه، منفرد و خلاقانه است. "ریچارد فورمن" (۱۹۹۲: ۴۵) نیز در ادامه‌ی همین مسیر، درصددِ خلقِ فضایی است تا با آن بتواند اتاقِ تمرین و آزمایشگاهی مشترک و توامان برای تماشاگران و اجراکنندگان ایجاد کند. او تاکید می‌کند که "اگر میزانسن به هیچ یک از این موارد توجه نداشته باشد، همه‌ی بدنه‌ی تئاتر را تضعیف می نماید" (به نقل از درین ۱۹۹۵: ۶۹). "یرژی گروتفسکی" نیز معتقد است که "نگرانی اساسی، پیدا کردنِ ارتباطِ درست [و منطقی] تماشاگر/ بازیگر در هر اجراست و نیز تجسم بخشیدن درستِ تصمیم‌ها در ریختارهای فیزیکی" (به نقل قول از براون، ۱۹۸۲: ۱۹۵). این مثال‌ها نشان می‌دهند که حضورِ تکنیکی تماشاگران/ مخاطبان برای شکل و پرورش یافتنِ تخیلِ کارگردان در میزانسنش ضروری و لازم است. پُرواضح است که چگونگی این تاثیر به کیفیتِ رابطه‌ی تماشاگر با کارگردان بستگی دارد.

کیفیت رابطه با تماشاگر

کیفیتِ سه شکل از حضورِ تکنیکی تماشاگر، مسیر ویژه‌ای را برای ارتباطِ آگاهانه یا ناآگاهانه

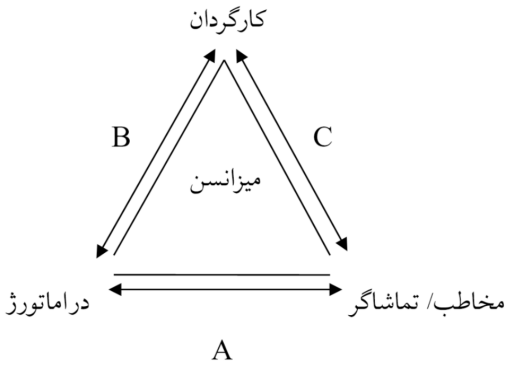
کارگردان و تماشاگر فراهم می‌آورد: (۱) شکلِ نخست به یک ارتباطِ "فیزیکی" اشاره دارد و معطوفِ همکاری و مشارکتِ تماشاگران به‌شکلِ‌عملی و گاه فیزیکی همراه با حرکات بدنی است؛ همانندِ برخی از تئاترهای تجربی که اتفاقات و حوادثِ آن ممکن است در هر مکان و نقطه‌ای اتفاق بیفتند. (۲) شکلِ دوم به ارتباطِ "احساسی/معنوی" تماشاگر با اجراکنندگان اشاره دارد و در آن نقشِ تماشاگران در حدِّ یک ناظر و تماشاچی است. (۳) شکلِ سوم مبتنی بر ارتباطی "ذهنی/ تعقلی" است و یک همکاری چالش‌برانگیز مابین تماشاگر و اجراکنندگان را نوید می‌دهد. اگرچه سه نوع ارتباطِ ذکرشده تحتِ‌تاثیرِ میزان و مقدارِ علاقه‌مندی و احساسِ تماشاگران در ارتباط برقرار کردن با اجرا و گروه نمایشی است؛ اما کیفیت و کمیتِ هریک از این سه نوع ارتباط، توسطِ گروه اجرایی تنظیم‌شدنی و قابلِ افزایش یا کاهش است. علاوه‌براین، ارتباطاتِ سه‌گانه‌ی ذکرشده (فیزیکی، احساسی و ذهنی) در مسیرِ ویژه‌ای مابینِ کارگردان و تماشاگر اتفاق می‌افتند. این فرایند و ارتباط به‌شکلی‌آگاهانه و به‌وسیله‌ی تکنیک‌های در اختیار کارگردان، می‌تواند تحتِ‌کنترل درآید و کیفیت‌های متفاوتی را در هر میزانسن تولید کند.

برخی از کارگردانان، مشتاق به داشتنِ تماشاگرانی هستند که به حضورشان در فضایی تئاتریکال با قردادهای مرسومش "آگاه" باشند. این نوع از ارتباط، همان شکلِ متداولی است که هر تماشاگر در بدوِ امر به آن می‌اندیشد و آن را با خود به سالن تئاتر می‌آورد. البته مواردِ ممیزه‌ای نیز وجود دارد؛ مانند ارتباطی که در تئاترِ "آگوستو بوآل" (۲۰۰۶) با نام "تئاتر نامریی" از تماشاگر درخواست می‌شود. "گیلرمو گومز – پنا" می‌گوید که "تماشاگرانِ جدید بسیار علاقه‌مند به تحریکِ مستقیم [و فیزیکی] هستند تا [تحریکِ] محتوایی" (گومز – پنا، ۲۰۰۵: ۵۲)؛ بنابراین اگرچه تماشاگران به‌عنوانِ‌مثال در تئاتر نامریی از حضورِ خود در اجرا آگاه نیستند؛ اما به‌لحاظِ ذهنی و تعقلی با اجرا همراه می‌شوند. تمام این‌قبیل تجربه‌ها بیشتر متاثر از شکل‌اند تا محتوا و به وسیله‌ی "حضور تماشاگر" یا "حضور تکنیکی تماشاگر" تحقق می‌یابند. گسترشِ تکنولوژی، سیستم ارتباطی، مرزهای نامعلوم، بی‌توجهی به زبان‌ها و... باعث می‌شود تا بهترین راه برای خلقِ ارتباطی موفق و جذبِ کاملِ تماشاگر، دادنِ یک نقش و موقعیتِ مخصوص و متفاوت به ایشان باشد و نه باقی گذاشتن‌شان در حد یک ناظر. گاهی‌اوقات ادغامی از یک همکاری نیز وجود دارد. "هنس – تیس لهمن" این عقیده را با ذکرِ یک جمله تشریح می‌کند: تئاتر "مدت زیادی نیست که [...] دیگر به عنوانِ حوزه‌ی فعالیتِ هنری یا به عنوانِ استعاره‌ای گسترده از زندگی انسان فهمیده نمی‌شود، بلکه [در این نوع از زاویه دیدِ جدید] تماشاگران خودشان به عنوانِ موضوعِ اصلی به تماشای خود می‌نشینند؛ موضوعاتی که فهمیده شده‌اند؛ با دانش‌هایی که کسب کرده‌اند و یا موضوعاتی که در اثرِ شناخت‌هایشان خلق کرده‌اند" (لهمن، ۲۰۰۶: ۶). با توجه به این‌که انتظاراتِ مخاطبان در طولِ تاریخ و گذشتِ زمان تغییر پیدا می‌کند و تطور و تنوع بسیاری دارند، هر کارگردانِ صاحب سبک برای پاسخ‌گویی به آن‌ها و برآورده کردن‌شان در میزانسنِ خود، یک نوع مشخص و شخصی از ارتباط با تماشاگر را پیشنهاد می‌دهد. این‌قبیل ارتباطات، مبتنی بر تماشاگرانِ فعال و غیرفعال است.

دراماتورژی

دراماتورژی به شکلِ سنتی، فرایندی است که مابینِ دراماتورژ و کارگردان تحقق می‌یابد. همان‌طور که کارگردان بر روی تماشاگر تاثیرگذار است، دراماتورژ نیز در رابطه‌ای توامان با تماشاگر بر کارگردان تاثیر می‌گذارد. بنابراین یک ارتباطِ دوسویه شکل می‌گیرد. دراماتورژ به‌اعتباری، واسطه‌ای است مابینِ تماشاگر و کارگردان که به‌ویژه در هنگامِ خلق و شکل‌گیری میزانسن تبیین شده و دیده می‌شود. فایده‌ی استفاده از فنِّ دراماتورژی به‌عنوانِ یک جز در کنارِ کارگردان برای تنظیم و شکل

دادنِ میزانسن و ارایه‌ی یک نمودار با راه‌های ارتباطیِ ممکن مابینِ کارگردان و مخاطب/ تماشاگر در دریافتِ انتظاراتِ آن‌ها، مهم‌ترین اتفاقی است که در سطرهای بعدی پی‌گیری خواهند شد. دیاگرام ۱ ارتباطاتِ موجود، حولِ شکل دادنِ و تثبیت کردنِ میزانسن را نشان می‌دهد.



دیاگرام ۱: ارتباط مابینِ کارگردان، دراماتورژ و تماشاگر/ مخاطب

مطابقِ دیدگاه "پاتریک پاویس" (۱۹۸۲) ابتدا کارگردان اجزایِ میزانسن را براساسِ دال‌ها و رمزگانِ مدِّنظرش و برآمده از نوعِ سیستمِ ارتباطی و انتخابیش با تماشاگر سازماندهی می‌کند. سپس تماشاگران با رمزگشایی و درکِ اجزا، علایم و پیام‌های اجرا را درک می‌کنند. یک همکاری و ائتلافِ مشخص وجود دارد و "آغازش با قرائتِ کارگردان از یک متنِ خواندنی (نمایشنامه) است که با قرائتِ تماشاگر از محصولِ تولید شده‌ی کارگردان کامل می‌شود" (پاویس، ۱۹۸۲: ۱۶). قرائتِ کارگردان از متن خواندنی، منبعث از تفکر او و دریافت‌هایش از هستی است؛ بنابراین مولفه‌های شناسیک کارگردان است که با مخاطبان، نیازها، علایق و وجودِ آن‌ها مرتبط است. این همکاری و ائتلاف در رسیدن به درکی که پاویس به آن اشاره کرده است، ارتباط یا راهی است میان کارگردان و تماشاگر (مسیر C در دیاگرام ۱). هم‌چنین مسیر دیگری نیز میان کارگردان و مخاطب وجود دارد که ناقلِ آن دراماتورژ است که کمتر به آن اشاره شده است (مسیر A+B در دیاگرام ۱). یکی از وظایف و نقش‌های متداولِ دراماتورژ، فراهم کردنِ متنی منسجم برای تماشاگران است تا آن‌ها نخست بتوانند معنا و مفهومِ اولیه‌ی اثر را درک کنند (مفهوم تفکیکی و روساختی). دراماتورژ در ادامه، لایه‌های متفاوت و تفسیرپذیرتری را برای فهمیدن تماشاگران فراهم می‌کند تا اثر، علاوه‌بر ارتباطِ روساختی (سطحی) با تماشاگران، جواب‌گویِ ذهنِ جست‌وجوگر ایشان به شکلِ عمیق‌تر هم باشد. این نکته (تبیین معناسازی در دو سطح رو و ژرف‌ساخت) نشان می‌دهد که دراماتورژ توانایی دارد تا تماشاگر را در حینِ دیدنِ اجرا به سمتِ تجزیه‌وتحلیل‌های مختلف از آن‌چه پیش رویشان است، رهنمون سازد و البته "این اتفاق برای هر یک از تماشاگر به شکلی متفاوت رخ خواهد داد" (ساوران، ۱۹۸۶: ۵۴). این مسؤولیت ترکیبیِ دراماتورژ (توجه به ساحت‌هایی که تماشاگر درگیر می‌شود و نیز تنظیم یا نگارشِ متنی قابلِ درک و تفسیر) نشان می‌دهد که چگونه یک دراماتورژ، مسایلِ مختلف را براساسِ ارتباط با مخاطب/ تماشاگر موردِ تامل قرار می‌دهد.

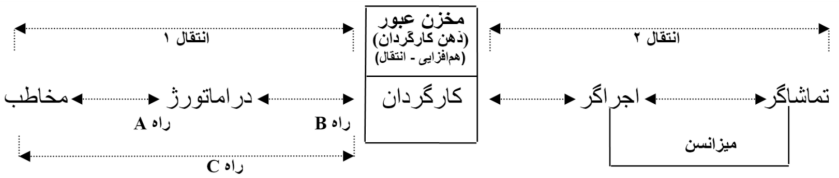
مطابق با گفته‌ی "یوجینو باربا"، دراماتورژی "کار بر روی عمل‌هاست" (باربا، ۱۹۹۰: ۶۱) و "پاتریس پاویس" آن را معطوف بر تنظیم و تنسیقِ "عمل، داستان، قصه، قوانین و یکپارچگی توصیف کرده است" (پاویس، ۱۹۸۲: ۱۰۰)؛ مجموعه کاربست‌هایی برای "هماهنگ کردن زمان و مکان، پیکربندی [و تناسبِ] شخصیت‌ها در دنیای نمایش، سازماندهی قسمت‌های پی‌درپی و ضروری داستانی" (پاویس، ۱۹۸۲: ۱۰۰). "مارک لورد" در مخالفت با این گفته، دراماتورژی را به‌عنوانِ "میزانسنی روشنگرایانه، ابر ساختار یا دنیایِ ایده‌آلِ ناخودآگاه (وابسته به قهرمان‌های روشن‌فکر) مبتنی بر اتفاقی تئاتری می‌خواند که در اشکال و ریتم‌های مختلف و در پیوستگی با دنیای موجودمان بیان می‌شود" (لورد، ۱۹۹۷: ۹۹). بنابراین بهترین تعریف می‌تواند از آنِ لورد باشد که از به‌هم‌پیوستگی و تجمیعِ دنیای ایده‌آل سخن می‌گوید و می‌تواند به‌وسیله‌ی کارگردان و دراماتورژی توانا و با ساختاری عَمیق تهیه و عرضه شود. نتیجه آنکه رابطه‌ی مابین دراماتورژ و کارگردان (راه B) با ارتباطِ دراماتورژ و تماشاگر تقویت می‌شود (راه A).

براساسِ ارتباطِ موجود مابینِ دراماتورژ و کارگردان، دراماتورژ –برای کمک به کارگردان– با تمرکز بر یک موضوع و تبیینِ زوایایِ مختلف و متفاوتِ ذهنی مخاطب، همکاری پیچیده‌ای را فراهم می‌کند (به شکل ۱ توجه شود: A + B). بااین‌حال، "این نوع ارتباط و سلسله مراتب در فن دراماتورژی – اشاره دارد به [گوتهلد افرایم] لسینگ – و طبقه‌بندی محدود دراماتورژ به عنوان منتقد/ پژوهشگری که دامنه‌ی فعالیت او در کارهای کتابخانه‌ای، کپی کردن و سالن‌های انتظار تئاتر است" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۵). بعدها دراماتورژ به "نمایشنامه‌نویس و تئاتر شناس" تبدیل می‌شود (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۵) و سپس به یک "منتقد/ نمایشنامه‌نویس" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۵) انجامید و به دنبال آن‌چه که امروزه می‌توانیم بگوییم "وجدان تولید" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۵) است. امروزه ما درباره‌ی این واژه می‌دانیم که اصطلاحی است از بازیابی و تغییراتِ استنتاج شده است. "دیوید لئونگ" دراماتورژی را توصیف کرده و می‌گوید دراماتورژ "توانایی لمس کردنِ موضوعاتِ نهفته در نمایش را دارد و آن‌ها را به حرکت در می‌آورد. او برای آماده کردنِ پاسخ‌ها تلاشی نمی‌کند. او موضوعاتی را پیدا می‌نماید که درون شما (مخاطب) در حال حرکت هستند. شما (مخاطب) همه چیزهایی را که درون شما به تکاپو افتاده‌اند، بیرون می آورید و از این پس بر عهده‌ی شماست تا هر کاری را که می خواهید انجام دهید" (به نقل از سایوت، ۱۹۹۸: ۱۵۲).

مطابقِ این گفته، وظیفه‌ی ذاتی دراماتورژ، فراهم آوردنِ موضوعاتی است که برای مخاطب چالش‌برانگیز باشند؛ موضوعاتی موردتوجه و قابل بحث و تعمیم؛ مسایلی که با آن درگیر شوند؛ بابِ میل‌شان باشند و یا به‌نحوی علاقه‌مندی ایجاد شود تا آن‌ها را پی‌گیری کنند. رخ دادنِ این سلسله از وظایف، وابسته به رابطه‌ی مشخص مابین اجزای سه‌گانه‌ی کارگردان، دراماتورژ و تماشاگر است. مطابقِ دیاگرام ۱ برای ارتباطِ کارگردان با تماشاگر، راه A+B می‌تواند همانند راه C عمل کند. دراماتورژ از این دیدگاه، پنجره‌های زیادی را که توسط مخاطبان و برپایه‌ی توقعاتی که در ذهن کارگردان وجود دارد برای تماشاگران فراهم می‌آورد. می‌توان این راه را برای بازگویی در دیاگرام ۱ مشاهده کرد.

زلناک توضیح می‌دهد که مخاطب دیگر تمایل ندارد تا برود "آنچه شما دوست دارید"، یا "وقتی ما بیدار مرده‌ایم" و تولیداتِ مرتبط با آن را ببیند. یک اجرا در صحنه‌ی واقعی، همانند یک نمایشنامه‌نویس قصد دیده شدن دارد؛ بدون‌این‌که بندگی کند [و به تماشاگر باج بدهد] و فاقد اصالت باشد" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۷). دراماتورژ و کارگردان بر روی تولیدِ یک نمونه‌ی جدید از متنی قدیمی و براساسِ تجزیه‌وتحلیل و مرتبط کردنِ آن با توقعاتِ مخاطب– به شکلی مستقیم یا غیرمستقیم/ آگاهانه یا ناآگاهانه – تصمیم‌گیری می‌کنند تا با هم پیشنهادِ جدیدی را به تماشاگران

ارایه دهند و این روند و فرایندِ ارتباط در راه‌های A، B و C و با دو محور انتقالی ۱ و ۲ در دیاگرام ۲ به نمایش در آمده است.



دیاگرام ۲: راه‌ها و ارتباط میان تماشاگر، کارگردان و دراماتورژ

مطابقِ رابطه‌ی ارایه‌شده در دیاگرام‌های ۱ و ۲ یک کارویژه و نقشِ مهم برای دراماتورژ، قرار گرفتن و واسطه بودن مابین مخاطب و گروه تئاتر است. دراماتورژ تلاش می‌کند تا "انتظاراتِ ذاتی تماشاگران را بفهمد و با یادداشت‌برداری از نکاتِ مختلف یک برنامه‌ی مشخص و شفاف را بنویسد و محل اجرای مناسبی را برگزیند، آموزش‌ها [و اطلاعات کافی] را در مطبوعات ارایه دهد و اغلب بحث‌های مرتبط با اثر را بعد از اتمام اجراهای نمایش [در مطبوعات، نشست‌های علمی، دانشگاهی و ...] زنده نگه دارد" (هرینگ اسمیت، ۲۰۰۳: ۵۱). دراماتورژ ازسوی‌دیگر "همه‌ی افرادی را که در تولیدِ اثر مداخله داشتند برای حضور تشویق می‌کند تا با دقت آن‌چه را انجام داده‌اند، بررسی و [مرور] نمایند و نیز آن‌چه اغلب مورد آزمایش بوده است: لایه‌های داخلی اثر" (پُرول، ۲۰۰۳: ۲۷). این به‌معنی تسهیل کردنِ فهم لایه‌های عمیقِ متن و زیر متن با اعضای گروه تئاتر است. دراماتورژ درواقع همان‌گونه که در دیاگرام‌های ۱ و ۲ نشان داده شده با چنین مسؤولیت‌هایی، خود را مابینِ کارگردان و تماشاگر/ مخاطب قرار می‌دهد.

"رولان بارت" تاکید می‌کند که "تفسیر کردن یک متن (کمابیش موجه، بیشتر و کمتر آزادانه) معنا کردن آن نیست، بلکه در مقابل، [مساوی است با] درک جمعی از آن متن" (بارت، ۱۹۷۴: ۵). فن دراماتورژی در اجرا و ارتباط [با مخاطب] حلقه‌هایی از امکان‌ها را به نمایش می‌گذارد یا نمایان‌گرِ معانی چندوجهی در ساختارهای عمیق و پیچیده‌ای است که پیش‌تر بحثشان را انجام دادیم. پیشنهادهای دراماتورژ، تاکیدات و امکان‌هایی هستند که می‌توانند به‌وسیله‌ی کارگردان انتخاب و یا نادیده انگاشته شوند؛ اما عملکرد دراماتورژ بسیار مهم [و قاطعانه] است. [عملکردِ] دراماتورژ همانند حرکت کردن حلزون است که "بقایای غنی و چسبناک خود را در طول مسیر بر جا می‌گذارد" (پُرول، ۲۰۰۳: ۲۹)؛ بنابراین او [دراماتورژ] پنجره‌های جدیدی از مفاهیم و ممکن‌هایی را که همانند اثر انگشت [بی‌مانند] هستند، برجای می‌گذارد. براین‌اساس و در ادامه‌ی فرایند معناسازی "جفری پُرول" اضافه می‌کند که "روشنگری‌های نهفته در ساختارِ یک نمایش [....] کمک می‌کند تا تفسیرها و تحلیل‌ها متکی بر دلایلِ درونی و ذاتی به نظر آیند یا سوالی که دیدگاه کارگردان را تقویت می‌نماید یا مشاهده‌ای که داستان یک نویسنده را آشکار می‌کند [...] " (پُرول، ۲۰۰۳: ۲۹). گفتمانی که مابین گروه تئاتر و دراماتورژ شکل می‌گیرد برای اتخاذِ تصمیم درباره‌ی کیفیتِ و چگونگیِ استقرارِ میزانسن بسیار حایزاهمیت است. اگرچه باوری وجود دارد مبنی بر این‌که امکانِ "هیچ دیالوگ خلاق، ممکن و یکسانی وجود ندارد و توافقات کلی است" (رافائلویچ، ۱۹۷۸ : ۱۶۴)؛ اما بحث‌های منتقدانه و تحلیلی می‌تواند کارگردان را برای ساخت و ایجادِ فرایندهای خلاقانه کمک کند. این فرایند به راه موجود مابینِ مخاطب تا کارگردان از طریق دراماتورژ اشاره

می‌کند (دیاگرام ۱ و ۲). "هرینگ اسمیث" به‌عنوان‌مثال بر روی مسؤولیتِ کارگردان و دراماتورژ تاکید می‌کند. او این‌گونه نکته را پررنگ کرده است که "کارگردان و دراماتورژ باید مخاطب را برای دانستنِ چیزهایی که بر روی صحنه می‌بیند و مفاهیم غایب و پشتِ آن و نگفته‌ها تشویق و ترغیب نمایند" (۲۰۰۳: ۵۰). هم‌چنین به‌شکلی‌مشابه "راشَل دیتور" نشان می‌دهد که چگونه یک گروهِ تئاتری از میانِ موقعیتی چالش‌برانگیز که حاوی منابع و ارتباطاتِ انتقادی برای همه‌ی آن‌هاست به تمام مخاطبان توجه می‌کند. دیتور دو گروهِ اصلی از سوالات را که توسط اعضای گروه تئاتر پرسیده می‌شَود، پیشنهاد می‌دهد:

۱- امیدواریم که مخاطبان درباره‌ی... نپرسند.

۲- ما قصد داریم تا تماشاگران درباره‌ی... بپرسند.

بنابراین سوالات در دو دسته‌ی داخلی (سوال‌هایی برای حل شدن به شکلِ جمعی) و دسته‌ی خارجی (سوال‌هایی که از صحنه به تماشاگران ارجاع می‌شود) شکل می‌گیرند و این مجموعه "به ما کمک می‌کند تا تفاوتِ مابینِ سوالات را درک کنیم؛ سوالاتی که مربوط به عدم موافقت‌های گروه نویسندگی است و سوالاتی که جذب کردن، علاقه و ارتباطِ مخاطب/ تماشاگر را هدف قرار می‌دهند" (دیتور، ۲۰۰۳: ۳۸). مطابقِ رویکردِ دیتور، مخاطبان - با انتظارات و توقع‌های جمعی‌شان - منابع کافی و مناسب را برای کارگردان و دراماتورژ به‌منظورِ تحلیل و سپس شکل دادنِ میزانسن فراهَم می‌آورند. می‌توان به‌عبارت‌دیگر متذکر شد که برای پاسخ دادن به این قبیل سوالات باید به شکلِ مستقیم و یا غیرمستقیم به انتظاراتِ مخاطبان پاسخ داد.

"رامان سلدن" نیز ازسوی‌دیگر بر این نظریه تاکید دارد که: "هیچ حقیقتِ پایانی برای رسیدن وجود ندارد. ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم بگوییم که یک دالِ خاص یا یک رشته از دال‌ها (به عنوان مثال یک اثر ادبی تام و تمام) یک بار و برای همیشه تفسیر شده‌اند" (سلدن، ۱۹۸۹: ۸۰). سلدن بر دنیایِ لامتناهی و کهکشانی از ارتباطات و درک‌ها حکم می‌دهد و نسبیت را جاری و ساری می‌کند؛ نسبیتی که درک و فهم خواست و نیازِ مخاطبان در آن متفاوت تجلی می‌یابد. همین‌جاست که کار و بحث مابینِ دراماتورژ و کارگردان به دلیلِ نیازهای و درک‌های چالش‌برانگیزِ تماشاگرانِ مختلف و نیز دریافت‌های متفاوتِ هریک از این دو (کارگردان و دراماتورژ) ادامه می‌یابد. بنابراین مطابقِ دیاگرام ۲ دراماتورژ کسی است که بیشترین وقایع و اخبار را درباره‌ی مردم (تماشاگران) به دست می‌آورد (مسیر A) و یا حداقل توقع چنین است که به سطح اشاره شده از دریافت دست یابد تا آن‌ها را برای بحث با کارگردان منتقل کند (مسیر B) و کارگردان کسی است که با یک درگیری و چالشِ درونی و پایانی (مخزن عبور) خواستِ نهایی را به میزانسن (اجرا) و سپس تماشاگر منتقل می‌نماید (انتقال ۲).

■ میزانسن

باز تعریفِ اصطلاحِ میزانسن و شناسایی این موضوع که چگونه کارگردان می‌تواند میزانسنی فراگیر، نو، منحصربه‌فرد و خاص شکل دهد، موردِتوجه این بخش از مقاله است؛ بنابراین ضروری است تا ارتباطِ مابینِ تماشاگر/ مخاطب و عملکردِ کارگردان در قبال او نیز تبیین شود.

همان‌طور که در دیاگرام شماره ۱ نشان داده شده است، رابطه‌ای مثلث گونه مابینِ تماشاگر، کارگردان و دراماتورژ، پیشنهاد و در مرکز ثقلِ آن میزانسن به‌عنوانِ مرکزی ترکیبی برای به‌هم پیوستن و نشان دادنِ تاثیراتِ ۳ جزِ تعیین شد. نکته‌ی اصلی، همکاری و اتصالِ این عناصر در شکل‌دهی میزانسن به شکلِ ترکیبی است. "تادوس کوزان" شرح می‌دهد که درونِ اجرا، عناصری مانند "کلمات، تاثیراتِ صوتی، میمیکِ صورت، ژست، حرکاتِ بدن، گریم، پوشش، آرایش مو، زیور آلات، طراحی

صحنه، نورپردازی، موسیقی و صدا وجود دارند" (به نقل از اکو، ۱۹۷۷ : ۱۰۸) که میزانسن را شکل می‌دهند. اگرچه کمیت و کیفیتِ میزانسن به تصمیم نهایی کارگردان باز می‌گردد؛ اما هیچ کارگردانی نمی‌تواند همه‌ی جزییاتِ تولید را کنترل نماید" (فورمن، ۱۹۹۲: ۲۲۷).

اصطلاح میزانسن معمولا به کلمه‌ی کارگردان متصل است و زمانی به فرهنگِ لغات تئاتر اضافه شد "که پادشاه – هنرمند، جورج دوم، دوک ساکس مینینگ، خود را اولین کارگردان مدرن نامید" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۷). اصطلاح میزانسن از آن زمان تاکنون به مهم‌ترین و کلیدی‌ترین عنصرِ مرتبط در کارگردانی تبدیل شده تا جایی که گاه به‌جای کارگردان، لفظِ متورانسن نیز استفاده شده است. "جان ویت‌مور" می‌گوید: "تعریف استاندارد از میزانسن اشاره دارد به دیدنِ عناصر فیزیکی در اجرا، آن‌چه تماشاگر می‌شنود، می‌بیند و..." (ویتمور، ۱۹۹۴: ۱۶). هم‌چنین حس‌های بویایی، لامسه و چشایی نیز دیگر امکان‌های اجرا هستند که باید به حس‌های ذکرشده، اضافه شوند. "پاتریس پاویس" با تعریفِ میزانسن به‌عنوانِ یک عنصرِ دیالکتیک و پویا در کنار نمایشنامه‌نویس، کارگردان، اجرا و تماشاگر، چهارچوبی مفهومی و حقیقی برای فرایندِ ایجاد و خلقِ تئاتر تهیه کرده است" (به نقل از ویت مور، ۱۹۹۴: ۳۰). چهار عنصرِ اشاره شده در دیدگاهِ پاویس، همان‌هایی هستند که پیش‌تر در همین مقاله به آن‌ها اشاره شده است؛ البته به‌جای "نمایشنامه‌نویس" و "اجرا"، دو واژه‌ی "دراماتورژ" و "میزانسن" قرار گرفته‌اند؛ زیرا در این نوع از فرایندِ تولید، متنِ اولیه بر اساسِ یک تعاملِ درون گروهی و توسط گروهِ اجرایی تغییراتِ محسوس پیدا می‌کند. مطالعه و رویکردِ تاریخی به‌طورآشکار نشان می‌دهد که "صدها سال بعد از زمانی که کارگردان، بازویِ نیرومندی به نام دراماتورژ – نمایشنامه‌نویس داشته، کنترل تئاتر را برعهده گرفته است" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۸). شاید به‌همین‌دلیل است که امروزه برای شکل‌دهی میزانسن، تلفیقی از همکاری مابینِ کارگردان، دراماتورژ و مخاطب (و نیازهای آن‌ها) حیاتی است و البته سلسله‌مراتبی بین آن‌ها وجود ندارد. سوال این‌جاست که چگونه کیفیت و کمیت این ارتباطات مدیریت می‌شود؟

پاویس توضیح می‌دهد که "ما به عنوانِ تماشاگر، متنِ نویسنده را از طریقِ درکِ میزانسنی که توسط کارگردان شکل گرفته است، می‌خوانیم؛ بنابراین از طریق اجرا، هیچ دسترسی مستقیمی به متنی که بر روی صحنه اجرا می‌شود، نداریم" (پاویس، ۱۹۸۲: ۱۵۰). این گفته به ما نشان می‌دهد که تفاوتی مابینِ اجرای شکل گرفته و متنِ اولیه وجود دارد و به اعتباری تغییراتی رخ می‌دهد که براساسِ ادعای انجام‌شده در این مقاله، این تغییرات و وجوه اجرایی دیگر مبتنی بر خواست و نیازِ مخاطبان هستند. می‌توان پرسید: آیا به‌عنوانِ کارگردان، ضروری است تا بدانیم چه کسانی مخاطب‌مان هستند و به چه نوع تولیدی نیاز دارند؟ زلناک یادآوری می‌کند که "اینکه ما چگونه یک نمایش را تهیه می‌نماییم به اندازه‌ی اینکه چه چیزی را تهیه می‌کنیم، مهم است" (زلناک، ۲۰۰۳: ۱۰۶). با توجه به مقاله "سوزان لیسی" و "لیس‌لی لابوتز"، کارگردان باید همواره این سوال‌ها را از خود بپرسد: "مخاطبان/ تماشاگرانِ شما چه‌کسانی هستند؟ وقتی شما مشخص می‌کنید که برای چه‌کسانی می‌خواهید اجرا داشته باشید، می‌توانید درباره‌ی شکل رسانه‌ای که برای مخاطب خود مناسب‌تر می دانید، تصمیم بگیرید و انتخاب کنید... مخاطبان شما چه چیزی درباره‌ی موضوع نمایش می‌دانند و شما چه چیزی را می‌خواهید که آن‌ها بدانند؟ [...] شما بعد از دیده شدنِ کارتان، دوست دارید که چگونه به اثر شما پاسخ دهند؟" (به نقل از جونز، ۲۰۰۳: ۳۰).

پاسخ دادن به این سوالات، مسیر مفید و خوبی را برای کارگردان فراهم می‌کند تا کمیت و کیفیت میزانسنِ خود را شکل دهد. مطابق با این دیدگاه، تمامِ عناصر تئاتر در پیوند با یکدیگر، همراه با تحلیلِ کارگردان و بحث‌های او با دراماتورژ، به‌تدریج میزانسن را شکل و توسعه می‌دهند. براساسِ ارتباطات اشاره‌شده با مخاطب، کارگردان درباره‌ی ایشان و نوعِ همکاری‌شان در شکل‌دهی

میزانسن تصمیم می‌گیرد. "ریچارد فورمن" می‌گوید "نقش کارگردان در این است که تصمیم بگیرد تا کدام وجه از اجرا را کنترل کند و کدام وجه را کنترل نکند. تولیدِ نهایی یک تعاملِ دیالکتیکی بین گزینه‌های کنترل شده و نشده است" (فورمن، ۱۹۹۲: ۲۲۶-۷). آیا عنصر یا منبع دیگری برای کمک به کارگردان در تنظیم میزانسن وجود دارد؟ عقیده‌ی "جاناتان میلر" می‌تواند یک پاسخ مرتبط و مناسب با این سوال باشد. او معتقد است که کارگردان باید به تصوراتِ خود و هم‌چنین بازخوردی که از تماشاگران می‌گیرد، ایمان داشته باشد. او اشاره می کند که:

"اگر ایده‌ای به من داده شود و بازیگرانم درباره‌ی آن به هیجان بیایند، من این مورد را اخذ می‌کنم و به عنوانِ یک راهنما که با تخیلِ مخاطبان در ارتباط است، قرار می‌دهم. من به توانایی مخاطبان در تاکید و تشخیصِ ایده‌هایی که آن‌ها را برایم و در ذهنم برجسته می‌کنند، ایمان دارم" (به نقل از گیاناچی و لاک‌سرت، ۱۹۹۹: ۹۳).

"جاناتان میلر" به‌عنوانِ کارگردان و هم‌چنین پزشک می‌افزاید:

"من کارگردانی را با دیدنِ مردم یاد گرفتم. من به عنوانِ یک دکتر آموزش دیده‌ام تا نکاتِ ظریف در رفتارِ انسان‌ها را بفهمم و دریافت کنم. من آموزش دیده‌ام تا نکاتِ کم اهمیت و بی‌ارزش را به دلیل اینکه این جزییات ممکن است کل داستانی را بگویند، مشاهده نمایم" (به نقل از گیاناچی و لاک‌سرت، ۱۹۹۹: ۹۳).

نظرِ میلر مشابه دیدگاه "پیتر بروک" نشان می‌دهد که چگونه همه‌ی عناصر برای "لذت تماشاگر" بسیج می‌شوند (توضیحاتِ بیشتری در این باره داده خواهد شد) کیفیت و کمیت همه‌ی عناصرِ تشکیل‌دهنده‌ی میزانسن که با یکدیگر در ارتباط هستند، می‌توانند مطابق با "لذت تماشاگر" به شکلِ آگاهانه و ناآگاهانه تنظیم شوند. بروک تاکید می‌کند که "من متوجه شده‌ام که علاقه‌ی واقعی جای دیگری قرار دارد؛ درونِ خود وقایعی که هر لحظه اتفاق می‌افتند و از واکنشِ مردم جدا نشدنی هستند" (بروک، ۱۹۹۶: ۴).

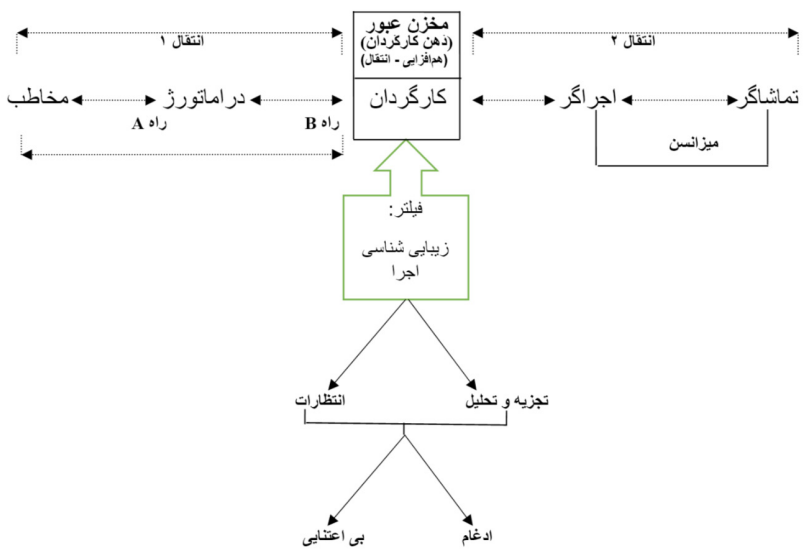
برای یک نتیجه‌گیری و جست‌وجو درباره‌ی معنا و مفهومِ میزانسن و رابطه‌ی آن با دیگر اجزا، یک مثلث (دیاگرام ۱) با کلمه‌ی میزانسن در وسطِ آن ترسیم شد که نشان می‌دهد مخاطب و نیازهایش همانندِ یک جهت‌یاب، کارگردان را از طریقِ گفت‌وگو با دراماتورژ راهنمایی و هدایت می‌کند. هم‌چنین دراماتورژ نیز تحتِ‌تاثیرِ مخاطب است و رابطه‌ای مستقیمی مابینِ درک و تحلیلِ کارگردان – که برآمده از مشاهداتش هستند – و دریافتِ دراماتورژ وجود دارد. مشاهدات کارگردان چیست و کجا قرار دارند؟ وقایع و روایت‌های بسیاری در اطرافِ کارگردان وجود دارند و می‌توانند الهام‌بخشِ کارگردان برای خلقِ اجرا باشند. کارگردان خود به‌عنوانِ یکی از مخاطبان/ تماشاگرانِ اجرایش محسوب می‌شود، بنابراین می‌تواند ایده‌های یک عضو از اعضایِ مخاطبان نیز محسوب شود؛ اما ازسوی‌دیگر براساسِ دیدگاه‌های فردی و هنرمندانه‌اش – که منبعث از تحلیل و مشاهداتش هستند – رای و انتظاراتِ هنرمندانه نیز دارد. ذهنِ کارگردان، بحث‌ها و چالش‌های برخواسته از نظرات و تصوراتش را در برخورد و تعامل با انتظاراتِ مخاطبان به یک نتیجه و ترکیبِ جدید رهنمون می‌سازد (دیاگرام ۲ – عملکرد انتقالی). حال یک سوال شکل می‌گیرد: چگونه ذهنِ کارگردان این فرایند را متصور می‌شود و سپس آن را شکل می‌دهد؟

■ اندازه‌گیری کیفیتِ ارتباط کارگردان با مخاطب: لذت، مردگی و فاصله

برای پیشبرد و ارایه‌ی روشِ پیشنهادی و ارتباطی مابین مخاطب و اعضای گروه تئاتر، با توجه به آن‌چه تاکنون درباره‌ی دراماتورژ، کارگردان، مخاطب/ تماشاگر و میزانسن گفته شد، سه کلید واژه‌ی کلیدی دیگر مطرح می‌شوند: (۱) لذت تماشاگر، (۲) مردگی و (۳) فاصله. نخستین واژه از "رونالد

بارت" امانت گرفته شده، دومی از "پیتر بروک" و سومی از تئورسین‌های مختلف؛ همانند "دافنه بن–چیم" و "ادوارد هال".
"لذت تماشاگر" نخستین عنصرِ اندازه‌گیری در استفاده از عناصر تئاتری توسط کارگردان است. "تِرِسا دو لورتیس" نشان می‌دهد که هر تولیدِ تئاتری و سینمایی "باید برای تماشاگرانش مقداری لذت فراهم آورد؛ لذت‌هایی که می‌توانند مرتبط باشند با جذابیت‌های تکنیکی، هنری و منتقدانه یا نوعی از لذت، برآمده از وجوه سرگرم‌کننده و تعقیب [و گریزهای مفرح] و یا هر دوی آن‌ها" (لورتیس، ۱۹۸۴: ۱۳۶). "اِن آبرزفِلد" درباره‌ی "لذت تماشاگر" به‌عنوانِ وسیله و راهبرد توضیح می‌دهد که: "لذت نمایشی، احتمالن [برآمده از] صحبت کردن، لذت بردن از هر نشانه است؛ این مهمترین نشانه شناختی‌ترین عنصرِ لذت‌هاست" (یوبرز فلد، ۱۹۸۲: ۱۲۹). مطابقِ این منظر، عملکرد هر عنصری در تئاتر به "لذتِ تماشاگر" مربوط می‌شود. آبرزفلد نمونه‌های متفاوتی از "لذت تماشاگر" را توصیف می‌کند:
لذت دوست داشتن و دوست نداشتن؛ لذت فهمیدن و نفهمیدن؛ لذتِ حفظ فاصله‌ی متفکرانه و روشنفکرانه و دور ایستادن از احساسات دیگران؛ لذتِ حاصل از دنبال کردنِ داستان... و دنبال کردن هریک از تابلوها؛ لذتِ خندیدن و گریه کردن؛ لذت رویا دیدن و دانستن؛ لذت بردن و رنج دیدن؛ لذت بردن از میل‌ها و محافظت شدن با آرزوها (یوبرز فلد،۱۹۸۲: ۱۲۷).
او هم‌چنین اضافه می‌کند که "این بازی کوچک از تضادها می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد" (یوبرز فلد، ۱۹۸۲: ۱۲۷). این پیشنهادهای رقابت‌گونه، کارگردان‌ها را به این سمت هدایت می‌کند تا لحظات و اشکالِ متفاوت را به‌منظورِ دست‌یابی "لذت تماشاگر" تنظیم، حذف و اضافه کند. این روشِ اندازه‌گیری به "زیبایی شناسی اجرا" مرتبط است. "لذتِ تماشاگر" به عبارت دیگر توسطِ "زیبایی‌شناسی اجرا" هدایت و کنترل می‌شود: چگونه عناصر تئاتر می‌توانند به شکلِ زیبایی‌شناسانه‌ای ظاهر شوند و چگونه وجود آن‌ها در میزانسن حیاتی و ضروری است؟
دومین وسیله‌ی اندازه‌گیری و سنجشِ حوزه‌ی تعامل با مخاطب برای کارگردان، آن‌چیزی است که "پیتر بروک" آن را "مردگی" می‌نامد. اصطلاح "مردگی"؛ یعنی "تئاتر بَد" (بروک، ۱۹۹۶: ۸) و "اجرای مرده و به قلبِ بحران تبدیل می‌شود" (بروک، ۱۹۹۶:۳۱). او توضیح می‌دهد که "در میانِ تئاتر مرده، لحظاتی نافرجام، بی‌ثمر و یا حتی لحظاتِ لذت‌بخشی از زندگی واقعی وجود دارد" (بروک، ۱۹۹۶: ۱۸). کارگردان به‌عنوانِ کسی که کار و جهتش را می‌داند، مسیرِ خود را می‌داند و می‌سنجد (به‌عنوان‌مثال با لذت بردن تماشاگر) و نشان می‌دهد که چگونه اشکالِ مختلف در میزانسنِ او به "لذتِ تماشاگر" مرتبط هستند. ویتمور دراین‌باره می‌گوید:
"کارگردان‌ها می‌دانند که تماشاگران مجموعه‌ای از آدم‌هایی هستند که به دنبال هیجان، روشن‌گری و تکامل هستند. یکی از وظایفِ اولیه‌ی[کارگردان]، شکل دادنِ تولید به سمتی است که تماشاگر را با یک یا سطوحِ بیشتری از موارد ذکر شده درگیر کند. اگر محصولِ تولید شده در ارتباط برقرار کردن با تماشاگر از طریقِ راه‌های ارتباطی نظیر زیبایی‌شناسی، درگیر کردن احساسات و یا هسته‌ی فکری شکست بخورد، این همان چیزی است که بنا به گفته‌ی "پیتر بروک" تئاتر "مرده" نامیده می‌شود" (ویت مور، ۱۹۹۴: ۵۴).
نظر به وظیفه‌ی کارگردان که گردهم آوردن عناصر و اجزا و راه‌اندازی یک سیستم است، بروک اصطلاح "مرده" [و خسته‌کننده] را در کنار دیگر عناصرِ تئاتر؛ مانند اجرا، کارگردانی، موسیقی، دیالوگ، دکور، طراحی لباس و... اضافه می‌کند. بروک این‌گونه ادامه می‌دهد که:
«کارگردانِ تئاتر مرده [و خسته کننده] از فرمول قدیمی، روشِ قدیمی، جوک‌های قدیمی، تاثیراتِ قدیمی استفاده می‌کند؛ شروع‌های ایستا در صحنه، پایان‌های ایستا. این [نوع از کیفیت] به یک

اندازه برای مشارکت‌کنندگان، طراحان و آهنگسازان فراهم می‌شود، اگر هر یک از آن‌ها در هر لحظه، شروع مجدد و با طراوتی از [شرایط] راکد، خالی و پرسش‌های راستین را آغاز نکنند. – چرا این لباس‌ها، موسیقی؛ برای چی؟ کارگردان تئاتر مرده [و خسته کننده] کسی است که هیچ چالشی را برای واکنش‌هایی که هر بخش باید داشته باشد در نظر نمی‌گیرد" (بروک، ۱۹۹۶: ۴۶).
همان‌طور که "پیتر بروک" پیشنهادِ استفاده نکردن از عناصرِ مرده و خسته‌کننده در تئاتر را می‌دهد به کارگردان‌ها دنبال کردن و استفاده از "لذتِ تماشاگر" را در همه‌ی زمان‌ها گوشزد می‌کند. او هشدار می‌دهد که:
"اولین گام به سوی این تغییر، مواجه شدن با حقایقِ ساده و غیر جذابی است که بیشتر از آن‌چه در هر کجا تئاتر خوانده شود، کلمه‌ای مضحک و پر از احساس است" (بروک، ۱۹۹۶: ۴۸).
یک دیدگاهِ چالش‌برانگیز که می‌تواند موردِتوجه ما باشد، انحراف و تناقضِ موجود در توجه به "لذتِ تماشاگر" است. اگر کارگردان به نیازهای مخاطبانش دست نیابد، میزانسنِ او بی‌حاصل می‌شود. اگر کارگردان ازسویِ‌دیگر به تمام درخواست‌های آن‌ها بدونِ فیلتر کردن‌شانَ در ذهنِ خود بپردازد، میزانسنِ نهایی، چندِ شعبه و بدونِ انسجام خواهد شد و احتمالن کارگردان به سمتِ راه‌های بدونِ تفکر و بی‌حاصل هدایت می‌شود و یا خلقِ نمایش‌های "بی‌ارزش" کمدی برای خندانِ تماشاگر. برای پرهیز از شکل دادنِ میزانسنی درهم، بی‌ربط و با محتوایی نامنسجم و مُرده، شایسته است تا کارگردان "لذت تماشاگر" را از فیلترِ "زیبایی‌شناسی اجرا"ی خود عبور دهد. فرایندِ این ارتباط با افزوده شدنِ بخش‌ها و اجزای دیگر در دیاگرام ۳ قابل مشاهده است.

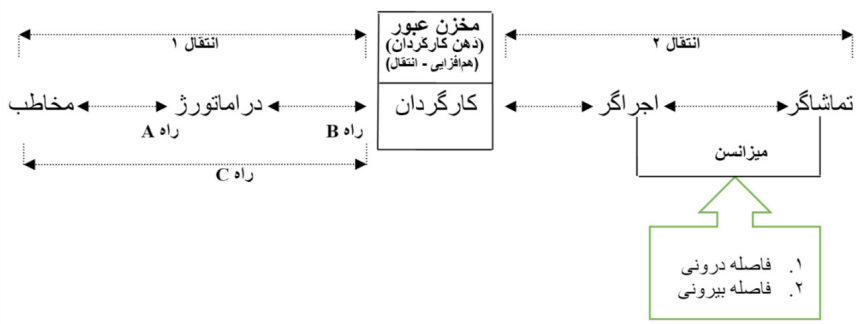


دیاگرام ۳: عملکردِ "زیبایی‌شناسی اجرا" به‌عنوان فیلتر در هم‌افزایی و انتقال

"زیبایی‌شناسی اجرا" همانند یک فیلتر و معیار برای سنجشِ کیفیتِ اجرایی که کارگردان تصمیم به خلقِ آن دارد، عمل می‌کند. همان‌گونه که پیشتر درباره‌ی محل و فرایندِ مرحله‌ی فیلتر صحبت شد، مکانی است که در آن انتظارات مخاطبان و تحلیل‌ها ثبت و گنجانده و یا به دستِ فراموشی سپرده و

یا با دیگر مواردِ تحلیلی در ذهنِ کارگردان ترکیب می‌شوند. این فرایند، قبل از آنکه تصمیم و افکارِ نهایی به‌سمتِ میزانسن – که فرایندی شناختی است – ارسال شود، رخ می‌دهد؛ یک درهم‌آمیزی که می‌توان آن را فضای "هم‌افزایی – انتقالی" نامید در ذهنِ کارگردان شکل می‌گیرد. دیاگرام ۳ این فرایند را به‌وضوح نشان می‌دهد.

برای شناختِ کیفیتِ تعامل با مخاطب، دومین وسیله‌ی اندازه‌گیری و سنجشِ کارگردان استفاده از "فاصله" است. با توجه به گفته‌ی "دافنه بن‌چیم" در مقاله‌ی "فاصله در تئاتر: زیبایی‌شناختی پاسخ مخاطب" (۱۹۸۴)، اصطلاح فاصله نشان می‌دهد که کارگردان چگونه می‌تواند ارتباط با تماشاگرانِ مختلف را شکل دهد. این اصطلاح می‌تواند به‌وسیله‌ی تمایل و احساساتِ تماشاگران برای نزدیک یا دور شدن از اجرا تعریف می‌شود. هم‌چنین "فاصله"ی مورد اشاره به فضای فیزیکی بین تماشاگر و تولید مرتبط است. فاصله بدین‌ترتیب می‌تواند به دو دسته تقسیم شود: فاصله‌های درونی و بیرونی (دیاگرام ۴). هرگونه ارتباطِ احساسی، ذهنی و روحی ممکن است قسمتی از فاصله‌ی درونی باشد درحالی‌که تنظیم‌های فیزیکی بدن در ارتباط با صحنه و اجرا ممکن است همان‌طور که در دیاگرام ۴ نشان داده شده به‌عنوانِ "فاصله‌ی خارجی" تفسیر شود.



۴: فاصله‌های درونی و بیرونی در کنترل میزانسن

"فاصله" در تئاتر می‌تواند وسیله‌ای برای چگونگی شکل دادنِ کیفیتِ ارتباطِ تماشاگران، گروه تئاتر و صحنه باشد. بنابراین "به کارگیری هدفمند از فاصله تا حدِّ زیادی، یک عاملِ اساسی برایِ تعیینِ نوعِ شیوه‌ی اجرایی است" (بن‌چیم، ۱۹۸۴: ۷۹). اغلبِ نظریه‌پردازان؛ مانند استانیسلاوسکی و برشت، آگاهانه به این اصطلاح توجه ویژه‌ای داشته‌اند؛ اما تعدادی نیز هستند که ناآگاهانه به‌سمتِ آن میل دارند. بیشتر کارگردان‌ها با تغییر در میزانِ "فاصله" نوعِ ارتباط و شدت‌وحدتِ هم‌ذات‌پنداری و درگیری تماشاگر را تعیین می‌کنند. "یرژی گروتفسکی" به‌عنوانِ‌مثال "با طراحی فضای کاربردی قصد داشت تا به‌طورویژه تماشاگران را برای رسیدن به واکنشِ درستِ انسانی تحریک کند و بترساند. خشونت فیزیکی اجراگران و احساساتِ نرم [و کم] آن‌ها در کارهای او، عینن جایگزین صورت‌ها [و ویژگی‌های احساسی] شان می‌شد" (برَدبی و ویلیامز، ۱۹۸۸: ۱۲۰). "برتولت برشت" (ویلِت ۱۹۷۴) ازطرف‌دیگر تلاش می‌کرد تا "فاصله"ی مابینِ تماشاگران و اجرا را افزایش دهد درحالی‌که استانیسلاوسکی تلاش داشت تا آن را کاهش دهد. بیشتر کارگردانان به‌طورکلی به این مساله می‌اندیشند که چگونه از فاصله‌های بیرونی و درونی مابینِ تماشاگران با گروه اجرایی و کارگردان برای خلقِ میزانسنی جدید استفاده کنند.

"ادوارد هال" (۱۹۶۶) وجوه گوناگون "فاصله" را مابین تماشاگر و اجراگران، مابین تماشاگران با یکدیگر و مابین اجراکنندگان با یکدیگر در تولیدِ نشانه‌هایی که با هدفِ و مقصودِ کارگردان برای ایجاد معانی تنظیم شده‌اند، تبیین می‌کند. "دافنه بن‌چیم" هم‌چنین این موضوع را چنین تقویت می‌کند: "اگر فاصله در یک تجربه‌ی هنری ذاتی باشد، سوال این است که چگونه این پدیده، مفهومِ هنر تئاتری را تحت تاثیر قرار می دهد" (بن‌چیم، ۱۹۸۴: ۷۱). کیفیت و کمیتِ "فاصله" به این بستگی دارد که کارگردان چگونه می‌خواهد با تماشاگران برخورد کند و کدام احساس‌ها موردنیاز اوست. گروتفسکی برای مثال می‌گوید:

"ضروری است تا از بین بردنِ فاصله‌ی مابین بازیگر و تماشاگر با حذفِ صحنه و کنار گذاشتنِ همه‌ی مرزها همراه شود. اجازه بدهید بیشترِ صحنه‌های موثر به صورت رو در رو با تماشاگر اتفاق بیفتند به طوری که تماشاگر به حدّی به بازیگر نزدیک باشد که بتواند نفس‌هایش را بشنود و بویِ عرقش را استشمام نماید" (گروتفسکی، ۱۹۶۸: ۴۳).

نتیجه آنکه هر دو فاصله‌های درونی و بیرونی مهم هستند؛ اما همان‌طور که تاریخ به ما نشان داده، میزانسن‌های کارگردان‌های مختلف، کم‌کم گسترش پیدا کرده و به شیوه‌ی خاص خود کارگردان رسیده‌اند. نظر به اهمیت و ضرورتِ "لذتِ تماشاگر" برای کارگردان و اساسی بودن آن، "رامان سلدن" اشاره می‌کند که تماشاگران معمولن برای "هیجان، آگاهی و تکامل به تئاتر می‌آیند" (سلدن، ۱۹۸۹: ۸۳) و ما دریافته‌ایم که در قرن ۲۰ و ۲۱ یک میل و گرایش در کارگردانان برای ایجادِ شیوه‌ای بی‌مانند، خلاق و منحصربه‌فرد و نوآورانه وجود دارد که در محلِ عرضه‌ی تئاتر به تماشاگران متصل می‌شود.

نتیجه‌گیری

کارگردان با توجه به علاقه‌مندی در ارتباط برقرار کردن با مخاطب، ضروری است تا از انتظاراتِ مخاطبان آگاه باشد. این انتظارات، موردبحث، تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرد و در ذهنِ کارگردان با دریافت‌های فردی و زیبایی‌شناسانه‌اش پیوند پیدا می‌کنند و بدین‌سان پشتوانه‌هایَ نظری و فکری میزانسن فراهم می‌شود (دیاگرام ۳). پاسخ کارگردان به نیازهای مخاطبان، پس از جمع‌بندی زیبایی‌شناسانه‌ی او به شکلِ تکنیکی و عینی و از طریق میزانسن (انتقال ۲) و با تنظیمِ آگاهانه‌ی "فاصله"های درونی و بیرونیَ (دیاگرام ۴) برایِ ایجادِ حس لذت‌بخش در تماشاگران عینیتَ می‌یابد. تمام این عناصر (تخیل، نیازها، انتظارات، فاصله ، لذت و مردگی) با مخاطب پیوند مستقیمی دارند و تحتِ‌تاثیرِ اصول و قواعدِ منظم و شناخته‌شده‌ای (حضور تکنیکی مخاطب) هستند و فن دراماتورژی به کارگردان این اجازه را می‌دهد تا بهترین عناصر را برای میزانسن انتخاب کنند و تولیدِ نهایی را شکل دهند.

لازم‌به‌ذکر است که کارگردان می‌تواند دو نقش موازی و هم‌زمان را در اجراهایش داشته باشد: دراماتورژ و کارگردان.

■فهرست منابع

- Artaud, Antonin (1964) ***The Theatre and its Double***. London: John Calder.
- Barthes, Roland (1974) ***S/Z***. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1979a) ***Barthes on Theatre***. *Theatre Quarterly*, 9, pp. 25-30.
- Barthes, Roland (1979b) ***The Tasks of Brechtian Criticism***. In: Barthes, Roland.
- Ben Chaim, Daphna (1984) ***Distance in the Theatre: the Aesthetics of Audience Response***. Epping. Ann Arbor. Michigan: Bowker: UMI Research Press.
- Ben Chaim, Daphna (1984) ***Distance in the Theatre: the Aesthetics of Audience Response***. Epping. Ann Arbor. Michigan: Bowker: UMI Research Press.
- Boal, Augusto (1985)***Theatre of the Oppressed. New York: Theatre Communications Group***.
- Boal, Augusto (2006) ***The Aesthetics of the Oppressed***. London: Routledge.
- Bradby, David and Williams, David (1988) ***Directors' Theatre. Basingstoke***: Macmillan.
- Braun, Edward (1982***) The Director and the Stage: from Naturalism to Grotowski***. New York: Holmes and Meire 1982.
- Brook, Peter (1973) ***On Africa. The Drama Review***,17(3), pp. 37-51.
- Brook, Peter (1989) ***The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987***. London: Methuen.
- Brook, Peter (1992) ***Any Event Stems from Combustion: Actors, Audience, and Theatrical Energy***. *New Theatre Quarterly*, 8(30) May, pp. 107-12.
- Brook, Peter (1993) ***There Are no Secrets: Thoughts on Acting and Theatre***. London: Methuen.
Brook, Peter (1996) *The Empty Space*. New York: Touchstone.
- De Lauretis, Teresa (1984) ***Alice Does not: Feminism, Semiotics, Cinema***. Bloomington: Indiana University Press and London: Macmillan.
- Ditor, Rachel (2003) ***Questioning the Text. Theatre Topics***, 13.1, pp. 35-43.
- Drain, Richard (1995) ***Twentieth-Century Theatre: A Sourcebook***. London: Routledge.
- Eco, Umberto (1977) ***A Theory of Semiotics***. London: Macmillan.
- Foreman, Richard (1992***) Unbalancing Acts***.ed. Jordan, Ken. New York: Pantheon.
- Giannachi, Gabriella and Luckurst, Mary (1999)***On Directing: Interviews with Directors***. London: Faber.
- Goldberg, RoseLee (2003) ***Performance Art: from Futurism to the Present***. London: Thames & Hudson.
- Gómez-Peña, Guillermo (2005) ***Ethno-techno: Writings on Performance, Activism, and Pedagogy***. New York and London: Routledge.
- 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. 45-54.
- Jones, Amelia (2003) ***The Feminism and Visual Culture Reader***. London: Routledge.

- Lehmann, Hans-Thies (2006)***Postdramatic Theatre***. London: Routledge 2006.
- Lord, Mark (1997) ***The Dramaturgy Reader. In: Jonas, Susan*** (ed) ***et al. Dramaturgy in American Theater: A Source Book***. Fort Worth. TX: Harcourt Brace, pp. 88-101.
- Pavis, Patrice (1982) ***Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre***. New York: *Performing Arts Journal Publication*.
- Proehl, Geoffrey S. (2003) ***Dramaturgy and Silence. Theatre Topics***, 13(1), pp. 25-33.
- Rafalowicz, Mira (1978) ***Dramaturg in Collaboration with Joseph Chaikin. Theater***, 10(1), pp. 27-29.
- Rayani-Makhsous, Mehrdad (2008) ***Theatre and Critic.*** Tehran: Markaz.
- Roose-Evans, James (1989) ***Experimental Theatre: from Stanislavski to Peter Brook. 4th ed***. London and New York: Routledge.
- Saivetz, Deborah (1998) ***An Event in Space: The Integration of Acting and Design in the Theatre of JoAnne Akalaitis. The Drama Review***, 42(2), pp. 132-56.
- Savran, David (1986)***Breaking the Rules: The Wooster Group***. New York: Theatre Communications Group.
- Savran, David (1990) ***Four Spectators.The Drama Review***, 34 (1 [125]) spring, pp. 96-101.
- Schechner, Richard (1973) ***Environmental Theatre***. New York: Hawthorn Books.
- Schechner, Richard (1977***)Essays on Performance Theory: 1970-1976***. New York: Drama Books.
- Schechner, Richard (2003) ***Performance Theory***. New York and London: Routledge.
- Selden, Raman (1989) ***Practicing Theory and Reading Literature: An Introduction***. Lexington: University Press of Kentucky.
- Ubersfeld, Ann (1982) ***The Pleasure of the Spectator.Modern Drama***, 25(1) March, pp. 127-39.
- Whitmore, Jon (1994) ***Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance***. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Willett, John (1974) ***Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic***. 2nd ed. London: Methuen.
- Zelenak, Michael X. (2003) ***Why We Do not Need Directors: A Dramaturgical/Historical Manifesto. Theatre Topics***, 13(1), pp. 105-09.

رفتارشناسی فضا در طراحی صحنه شهری برای اجرای نمایش‌های محیطی با تاکید بر میدان نقش‌جهان اصفهان

رضا مهدی زاده [نویسنده مسوول]

مسعود والهی

تاریخ دریافت مقاله:۰۱/ ۱۲/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۱/ ۰۳/ ۱۳۹۶

برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد کارگردانی نمایش به راهنمایی آقای رضا مهدی‌زاده

بررسی رفتارشناسی فضا در طراحی صحنه شهری برای اجرای نمایش‌های محیطی با تاکید بر میدان نقش‌جهان اصفهان

رضا مهدی زاده
مربی، دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران

مسعود والهی
کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، پردیس بین المللی فارابی دانشگاه هنر تهران

چکیده
تئاتر محیطی که در چند دهۀ اخیر موردتوجه مخاطبان و هنرمندان هنر نمایش قرار گرفته است، موجب پیوند هرچه‌بیشتر اندیشه و هنر معماری به‌خصوص معماری شهری و تئاتر شده است. شناخت فضا و رفتار فضا و بازشناسی کالبدی و محیطی آن به‌عنوان طراحی صحنه شهری، ازجمله مهم‌ترین مسایلی است که اجراگران نمایش‌های محیطی برای اجرای نمایش در فضاهای شهری موردتوجه قرار می‌دهند. رفتارشناسی فضا موضوعی است که فضاها یا محیط‌های شهری و ارتباط آن بر فعالیت انسان‌ها را موردبررسی قرار می دهد. پژوهش حاضر ضمن مطالعه رفتارشناسی فضاهای جمعی و بررسی ابزارها و امکانات آن جهت اجرای تئاتر محیطی در ایجاد رابطه میان تماشاگر و اجراگران، چگونگی اثرگذاری بر مخاطب را در فضای شهری موردتوجه قرار می دهد. با درنظر گرفتن زیرساخت‌های نظری تئاتر محیطی و رابطه آن با تماشاگر، این پژوهش یکی از فضاهای شناخته‌شده شهری، یعنی میدان نقش جهان اصفهان را از منظر کارکرد فضا، و عناصر آن و رابطه توده و فضا بر رفتار اجتماعی برای اجرای نمایش های محیطی مورد مداقه و نظر قرار می‌دهد، و ضمن ارایه الگویی جهت تحلیل عناصر فضای شهری در ارتباط با اجرا، استدلال می‌کند که موقعیت جغرافیایی، کالبدی و عرصه‌های نمایشی آن، از ظرفیت‌ها و امکانات فضایی لازم جهت اجرای نمایش‌های محیطی برخوردار هستند.

واژگان‌کلیدی
فضا، رفتار فضا، اجرا، طراحی صحنه شهری، تئاترمحیطی، میدان نقش‌جهان.

مقدمه

فضا و عناصر تشکیل‌دهنده آن نقشی موثر در میزان حضور و تعاملات انسانی ایفا می‌کنند، چنان‌چه توجه به ویژگی‌های کیفی آن، برقراری تعامل با محیط را افزایش داده و بستری برای مشارکت فعال در آن را فراهم می کند. هنر **نمایش** محصول تعاملات انسانی در محیط‌های عمومی است که به سالن‌های قراردادی راه یافته است. تئاتر محیطی تجربه‌ای است که براساس محیط اجرا شکل می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر محیط، امکانات موجود در آن و مشارکت تماشاگر برحسب طبقه و جایگاه اجتماعی، مفهوم، داستان و شکل اجرایی نمایش را تعیین می‌کند. درواقع نوع و کیفیت ارتباطی تماشاگر و بازیگر، از مهم‌ترین چالش‌های شکل‌گیری این نوع تئاتر است. فضاهای مختلف شهری و یا روستایی مکان‌هایی برای این رخدادهای هنری هستند که از مردم عام گرفته تا هنرمندان چیره‌دست و حرفه‌ای می‌توانند اجراگران آن باشند. شرایط متنوعی که زمینه‌ساز روایات مختلف و متعددی با محوریت شخصیت و محیط هستند. روایت‌هایی که به‌طورمداوم در حال تولید شدن هستند، اما به‌محض رخ دادن پدیده ای خارج از روال عادی تبدیل به یک رویداد می‌شوند. با توسعه رویداد، تماشاگران از روزمره‌گی رها شده و وارد قلمرو داستان می‌شوند. جهانی که با توسل به ارزش‌های ذاتی شهر به‌عنوان محرکه‌ای برای زیبایی آن عمل کرده و آن مکان را رویایی و شگفت‌انگیز می‌سازد.

هدف اساسی این پژوهش این است که رفتار فضا و جنبه‌های عمومی معمارانه و تاثیرگذار در اجرای نمایش‌های محیطی به‌عنوان طراحی صحنه شهری، که کمتر موردتوجه قرار گرفته است را روشن سازد. برای نیل به هدف مذکور این مقاله در سه بخش کلی تدوین شده است؛ در بخش نخست مبحث فضا در ارتباط با تئاتر محیطی بررسی شده است. در بخش دوم مفهوم طراحی صحنه شهری در ارتباط با تعاملات اجتماعی و اجرا مطالعه شده است. و در بخش سوم به بررسی ظرفیت های میدان نقش‌جهان با توجه به متغیرهای انتخاب محیط اجرا، و چگونگی اجرای نمایش های محیطی در آن پرداخته شده است.

۱. نقش فضا در شکل‌گیری تئاتر محیطی

تئاتر محیطی هنری جمعی و تعاملی است که ضمن بازتعریف فرایند ارتباطی با مخاطب، سعی در بهره‌گیری هرچه‌بیشتر محیط و تبدیل آن به فضای نمایشی دارد. «بی شک، ساده ترین شکل تئاتر محوطه بازی است که اجرا در وسط آن صورت می گیرد و تماشاگران نیز دور تا دور آن را می گیرند» (شکنر، ۱۳۸۶ :۱۲۳) لیانا آنت[1] در کتاب **منظره و چشم انداز به‌مثابه زمینه اجرا** پیرامون گردهمایی و حضور در مکان اجرای نمایش این‌گونه می‌گوید: «تجربه و حضور فیزیکی در فضا، مکانی ایجاد می کند و روابط ذهنی و عینی با محیط با هم اختلاط می یابند، به این ترتیب این مکان ویژه، به محیط مفروض، خلاقیت و تازه گی می بخشد.»(آنت،۲۰۱۲ :۵۹) بخشی از مفاهیم در محیط، مربوط به فضای متن مورداستفاده است، و بخش دیگر را گروه اجرا تعیین می کنند. (مفهوم عمومی تولید، شامل مکان و زمان و ..) مکان یک نقطه با مفهوم از فضا است که از طریق تجربه، افکار و احساسات می‌توان آن را درک کرد. آنت آرلاندر[2] مبحث مکان را در دو فضای صحنه‌ای تعریف و بررسی می کند؛ «فضای خیالی که همان فضای متنی است؛ مکان کنش، مفهومی سازی و تفاسیر بالقوه که روی صحنه ایجاد می شود. و مورد دوم مکان هایی هستند که در فضای واقعی قرار دارند.» (آرلاندر، ۱۹۹۸ : ۲۳۱) آرلاندر مفهوم فضا و مکان را از فضای اجرای قراردادی به محیط و بافت آن می‌برد. او نمودارسازی فضای واقعی را در فضاهای مکشوفه بیان می‌کند که توسط گروه اجرایی کشف و شناسایی می‌شود. وی پیرامون قابلیت‌های فضای مکشوفه این‌گونه توضیح می‌دهد: «استفاده از فضای مکشوفه به این دو صورت انجام می‌گیرد؛ فضای

مکشوفه به‌مثابه فضای آماده، یعنی استفاده از فضا به عنوان طرح آماده، و حالت دوم طرح فضا به عنوان ماده اولیه که از فضای مربوطه به عنوان ظرفی اولیه جهت چینش عناصر و ملزومات اجرا استفاده می کند.» (آرلارندر، ۱۹۹۸: ۲۳۱) در میان فضاهای مکشوفه، فضاهای آماده در اولویت هستند. مهم‌ترین شاخصه فضای مکشوفه هویت مکانی است، این به‌معنای اصالت و تاثیرپذیری است. «مکانی کامل، چشم اندازی کامل، فضایی جهانی، منطقه‌ای کوچک به همراه ارتباط و تعامل.» (آنت،۲۰۱۲: ۶۰) شکنر[۳] دلیل انتخاب برخی از فضاها برای اجرای نمایش را تصمیم‌گیری قبلی و یا نگاه قرادادی یا شرایط معماری نمی داند، بلکه «...ضرورت و لازمه اجرا، نیازمند سازماندهی فضا به آن گونه است که تئاتر را به بخشی از محیط بزرگتر پیرامون مبدل می کند. این فضاهای پیرامونی، همان زندگی در شهر است.» (اونز، ۱۳۶۹: ۱۰۳) برای اجرای نمایش‌های محیطی، عناصر موجود در فضا از اهمیت کارکردی ویژه‌ای برخوردارند. فضاهای شهری با توجه به موقعیت‌های مکانی و جغرافیایی‌شان می‌توانند کاربردهای بسیاری به‌لحاظ بصری برای اجرای تئاتر محیطی داشته باشند. بیم میسون[۴] با درنظر داشتن تاثیر فیزیکی مکان بر اجرای نمایش‌های محیطی در فضاهای باز شهری چنین می‌گوید: «عدم وجود سقف، دیوارها یا صندلی های ثابت که امکانات و احتمالات را محدود می کنند، قابلیت های شگفت انگیزی را در نمایش های فضای باز به وجود می آورد.» (میسون، ۱۳۸۰: ۱۲۵) میسون در ادامه برای امکان اجرا در فضای شهری تاکید دارد: «گرچه می توان از امکانات و امتیازات مکان های مشخص به درجات متفاوت استفاده کرد، اما هیچ یک از تئاترهای بیرونی فرصت پیش آمده برای برپا ساختن صحنه ای مطلوب در فضای مکشوفه را از دست نمی دهند.» (میسون، ۱۳۸۰: ۱۲۶) بدین‌ترتیب سازه‌های محیطی و فضایی در مرکز تولید هنری قرار می‌گیرند که در آن‌ها فعالیت هنری‌ای رخ می‌دهد که تقسیمات فضایی آن اغلب به اهمیت خود اثر هنری است.

۲. مفهوم طراحی صحنه شهری در ارتباط با تعاملات اجتماعی و اجرا

بررسی مفهوم فضا در طراحی شهری، منوط به بررسی مؤلفه‌های کالبدی شهر، که به‌طورکلی «توده» نام دارد و درک ویژگی‌هایی با حضور «عدم توده» که فضا نام دارد، محقق می‌شود. طراحی صحنه شهری از موجودیت توده و فضا مستقل نبوده و کیفیت آن، از نسبت‌های مختلف توده و فضا شکل می‌گیرد که در طراحی شهری نظام توده – فضا نامیده می‌شود. «در واقع نظام توده – فضای معماری، با ایجاد ساختارهای کالبدی – ادراکی و کالبدی – عملکردی، فضایی معمارانه و با کیفیت های متفاوت خلق می‌کند. از این رو شناخت نظام توده – فضا و ویژگی های آن می‌تواند شناخت طراحان و معماران را نسبت به کیفیت فضا و مکان معماری ارتقا دهد». (فلاحت، شهیدی، ۱۳۹۴: ۲۷) فضای معمارانه به‌طورعام به فواصل میان مصالح ساختمانی اطلاق می‌شود که هدف آن ایجاد مأمنی برای رفتارهای انسانی است، به‌طوری‌که گاه این فضا کیفیت‌های ویژه‌ای می‌یابد و به بستری جهت خلق اثر هنری مبدل می‌شود. رابطه بین انسان و فضا رابطه‌ای است متقابل و همان‌گونه که فضا روی انسان تاثیر می‌گذارد انسان‌ها نیز بر فضا تاثیر گذاشته و آن را متاثر می‌گردانند. «انسان جزیی از فضا است و با ارزش ها و هنجارهای خود به آن معنی می بخشد.» (پاکزاد، ۱۳۸۴: ۵) طراحی صحنه شهری، با کشف مناسبات ارتباطی و رفتاری انسان و فضا، عاملی برای انسجام‌بخشی به تجمعات مردمی و پدیده‌ای هنری به اسم اجرا است. «ساختمانها به صحنه تئاتر تبدیل می‌شوند و اجراکنندگان نه تنها در مقابل دیوارها بلکه گاه روی آن ها بازی می‌کنند... در این جا بین فضای صحنه و شرکت کنندگان که مجموعه اجراکنندگان و تماشاگران میباشند، ارتباط برقرار می‌گردد چنین تجربه‌ای برای طراح صحنه که همیشه در جستجوی راههایی برای جان بخشیدن به فضا و استفاده از امکانات هندسی میباشد، تجربه‌ی با ارزشی است.» (هاوارد،۱۳۸۸:

۳۰) کشف و ایجاد محیطی متفاوت که زندگی درهرلحظه آن به‌شدت جاری است. «فضای باز، قابلیت های هنرمندانه ی جدیدی را در اختیار هر دو طرف – تماشاگر و اجرا– قرار می دهد.» (زاهدی، ۱۳۸۰: ۳۳)

۱-۲ عرصه های عمومی در فضاهای شهری

موضوع فضای عمومی به خلق مکان باز کالبدی در شهرها مربوط است که به‌عنوان مکان با کاربرد عمومی و تعامل شهروندان به‌کار می‌رود. خیابان‌ها، پیاده‌راه‌ها، مراکز خرید، میدان‌ها و... همگی ضرورتی برای حس هویت جمعی و رفاه شهری به‌شمار می‌آیند. بخشی از ارزش‌های به‌کاررفته در این فضا ها عبارتند از: کمک به ایجاد حس هویت جمعی؛ و فراهم کردن مکانی برای گفت‌وگوهای فرهنگی، سیاسی و اعتراض هستند. «فضاهای شهری آن دسته از فضاهای باز عمومی موجود در شهر هستند که بستر تعاملات اجتماعی می باشند و با پذیرفتن سه شاخص اصلی برای تشخیص فضاهای شهری در عرصهٔ عمومی یعنی عمومی بودن فضا، باز بودن آن و برقراری تعاملات اجتماعی در فضا برای ما مشخص می گردد». (پاکزاد، ۱۳۸۴ : ۵) براساس شاخصه‌های اصلی فضاهای شهری در عرصهٔ عمومی می‌توان به ورودی‌ها، میادین و فلکه‌ها، مسیرها، حوض و آبراهه‌ها و... اشاره کرد. «دو عنصر بنیادی در این زمینه خیابان و میدان می‌باشد.» (کریر، ۱۳۸۳ :۱۶) که به دلیل تنوع در عملکرد و هویت‌های آن‌ها در فضای شهری به عنوان بستری برای شکل‌گیری اجرا خواهند بود.

۲-۲ متغیرهای انتخاب محیط اجرا و امکانات صحنه در خیابان‌ها و میادین

مهم‌ترین ویژگی تئاتر محیطی تعامل و صمیمیت آن با تماشاگر و رها کردن او از قیدوبند فضای ثابت و زاویه‌دید محدود است. در این‌گونه، گروه اجرایی خود مکان اجرا را با توجه به مفاهیم متنی، نیازهای بازیگران، تماشاکنان و اجرا و بسترهای زیباشناسانه محیط که از ضروریات انتخاب محیط اجرا است، انتخاب می‌کند. در ادامه به جزییات و متغیرهای انتخاب محیط اجرا و امکانات صحنه شهری پرداخته می شود.

۱-۲-۲ دید و منظر در ارتباط با محیط اجرا

سیمای شهر کیفیت‌های بصری متغیری از فضای شهری است که ناظر در حرکت و گذر زمان از محیط دریافت می‌کند. توجه به اقدامات زیباشناسانه معماری و محیط و هم‌زمانی حضور در بافت شهری با هدف اثرگذاری بر کاربران فضا، از اصول اساسی اجراگران نمایش‌های محیطی است. حضور گروه‌های اجرایی در شهر، براساس تعاریفی که ارایه شد در فضای جمعی و پرتردد اتفاق می‌افتد. بنابراین درنظر گرفتن کیفیت‌های طراحی فضای‌جمعی و انطباق آن با مفاهیم متنی و اهداف و دلایل اجرا و انتخاب محل مناسب از ارکان نخستین و بنیادین اثرگذاری بر درک مخاطب و انتقال پیام به ذهن اوست. مولفه‌های موثر بر چشم‌انداز مکان اجرا شامل موارد ذیل می باشد:

خط آسمان

از مباحثی که امروزه در ارتباط با زیبایی‌شناسی و منظر شهر مورد اهمیت و شناخت قرار دارد، خط آسمان است که با توجه به آن؛ تاثیر دید افقی شهر موردمطالعه قرار می‌گیرد. «مقصود از خط آسمان که مهمترین عنصر سیمای خیابان به شمار می رود، حد فوقانی تاج ابنیه و فصل مشترک کالبد خیابان با آسمان است. خط پایه و خط ترکیب، اجزای خط آسمان هستند.» (ذکاوت ،۱۳۷۹: ۶) اساسا خط آسمان به‌لحاظ شکل به دو صورت قابل‌تحلیل است؛ خط آسمان منظم و خط آسمان نامنظم که محصول سازه‌های پیوسته و ناپیوسته است. توجه به نوع و چگونگی خط آسمان در فضای شهری سهم قابل‌توجهی در زیباشناسی اجرا و انتقال مفاهیم خواهد داشت.

مقیاس انسانی

یکی از جنبه‌های مهم مقیاس انسانی در فضاهای شهری، ابعاد و اندازه فضا است. «مقیاس انسانی اشاره به اندازه و پیکربندی عناصر فیزیکی دارد به گونه ای که با اندازه، نسبت های انسانی در معماری بر تناسبات هندسی و مناسب بودن ابعاد و اجزای ساختمان برای بهره برداری انسان تاکید دارد». (شهابی نژاد، ابویی، قلعه نوعی، ۱۳۹۳: ۲) نوع ارتباط عامل انسانی (در این‌جا اجراگر) با فضا تاثیرپذیری و تاثیرگذاری است. ارتفاع بنا موجب غلبه محیط بر انسان و محصوریت در فضا است.

جداره‌ها، زمینه دیواره‌ها و ریتم

جداره‌ها ایجاد کننده احساسات حاصل از فرم‌های فضایی، احساس ورود به فضا و احساس توقف است. جداره‌ها می‌توانند به اشکال مختلف باشند مثلا سطوح مربع، دایره، چندوجهی، چندضلعی، بسته به بازه خطوط می‌تواند اشکال مختلفی از سطوح شکل گیرد. زمینه دیواره‌ها می‌تواند بافت دار یا ساده باشد. جداره‌ها و زمینه آن‌ها می‌توانند تاکید و اهمیت را به سمت‌وسوی عرصه اجرا هدایت کنند. تغییر در بافت تولیدگر معنا و موثر در فهم و دریافت مخاطب خواهد بود. ارتباط عناصر در فضای شهری جزء به کل است. عناصر اصلی در عملکرد با کل فضا نقش ایفا می‌کنند. چگونگی ارتباط اجزا با یکدیگر در ایجاد یک مجموعه مرتبط و به‌هم‌پیوسته و یک کل بسیار حایزاهمیت است.

۲-۲-۲ کشف قراردادهای محیطی اجرا براساس نوع سازماندهی فضا

از خصوصیات ارزشمند فضاهای شهری به‌خصوص میادین و خیابان‌ها وقوع عملکردهای متفاوت و متنوع در کنار هم در این فضاهاست، نظیر: رفت‌وآمد (سواره‌وپیاده)، فعالیت‌های اقتصادی- تجاری، فرهنگی- اجتماعی، تفریحی، سیاسی و ... بدیهی است امکانات و محدودیت‌های فضاهای فوق و هم‌چنین موقعیت هریک متفاوت است، بنابراین نسبت عملکردها و محل آن‌ها باید بررسی شود.

مکان یابی اجرا براساس حوض، حوضچه و فضاهای نیمه مسقف

استفاده از فضاهای نیمه‌مسقف امکانی برای بالا بردن کارایی فضای اجرا در فصول مختلف است که این امر مستلزم تعریف کردن فضاهای باز و نیمه‌باز و بسته برای کاربران است. تعریف کردن فضاها در حقیقت به مفهوم توزیع فضایی و زمانی فعالیت‌ها است. تشخیص متناسب فضا، عملکرد و فعالیت را سهل‌تر و کارآیی آن را بیشتر می‌کند. آبراهه‌ها، حوض و حوضچه، هم‌چون عملکرد مجسمه‌سازان و نقاشان در عرصه تجسمی و کاربردی درصدد روح بخشیدن به سطوح سرد و خشک شهر و پر کردن فضاهای خالی و کسل‌کننده آن و به‌قولی حل نیازهای روانی آن است. که این عناصر به‌عنوان عوامل دعوت‌کنندگی و گردهم‌آیی هستند که با هدایت‌گری از جانب گروه اجرایی زمینه‌ساز فضای اجرا خواهند بود. استفاده از حوض و ماهیت آب و همین‌طور ایجاد پوششی موقت روی آن امکانی برای اجرای نمایش در سنت‌های نمایشی ایرانی (نمایش تخته‌حوضی) است و تمهیدی برای استفاده موقت از عناصر فضایی برای اجرای محیطی به‌شمار می‌رود.

خط‌کشی معابر

ازجمله عوامل سازمان‌دهی فضای شهری به‌خصوص در خیابان‌ها و میادین، خطوطی است که جهت حرکت و عبور افراد را تعیین می کنند. خط‌کشی در فضای شهری از عوامل بصری است که افراد را در فضا به حرکت و سکون وامی‌دارد و تاثیر متقابلی بر رفتارها و کنش های جمعی در پیاده‌روها یا خیابان دارد که با توجه به عملکرد و معانی مفروض در خط‌کشی معابر می‌توان آن را

دستمایه اجرا قرار داد.

چراغ و نور

از انواع تجهیزات و عوامل موثر در فضای شهری، روشنایی محیط به‌خصوص در شب‌هنگام است. وجود چراغ و نور در فضای شهری از عوامل و پارامترهای مقیاس انسانی است که حضور افراد را در مکان یا مکان‌ها به دعوت می‌طلبد. چراغ و نور براساس موقعیت ایستایی در مکان موردنظر و نسبت آن با تابش نور متساعد شده از آن به نسبت فضای موردنظر بسیار حایزاهمیت است. «روشنایی در محیط های باز را می توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱)- روشنایی معابر، گذرگاه ها، خیابان و جاده

۲)- روشنایی پیاده روها و فضاهای شهری و مکان های عمومی

۳)- روشنایی با مقاصد غیرکاربردی و تزیینی مانند آذین بندی ها و نور پردازی گیاهان و آبنماها» (مرتضایی، ۱۳۸۲: ۹۲). عوامل روشنایی در شب محرکه قابل‌توجهی برای گردهمایی و اجراست.

مبلمان شهری

در فضای میان ساختمان‌ها و بناها، وسایل و ضمایم مکملی نیاز است تا زندگی شهری را سامان بخشد. رایج‌ترین ترکیب «مبلمان شهری» است. نیمکت، ازجمله وسایل مبلمان شهری است که در انواع فضاهای شهری کاربرد دارد و مورداستفاده قرار می گیرد. در انتخاب جایی برای نشستن، معمولاً یک نوع استفاده کوتاه‌مدت یا بلندمدت مدنظر است. نشستن‌گاه، حال بر روی صندلی سیمانی باشد یا نیمکت‌های چوبی مادام‌که از ویژگی‌هایی در جهت کاربرد صحیح آن در فضای شهر که بخشی از آن تماشا است، برخوردار باشد؛ در راستای هم‌گرایی با محیط اجرا و تعریف ذهنی افراد از محیط قراردادی اجرا خواهد بود.

تصویر ۱ تصویر ۲ تصویر ۳

تصویر ۱ و ۲: بدنه و جداره‌های میدان نقش‌جهان. ماخذ: نگارندگان

تصویر ۳ : سردر بازار قیصریه و عمارت نقاره‌خانه و حوض مقابل آن در ضلع شمالی میدان نقش جهان. ماخذ: نگارندگان

۳-۲-۲ ابزارها و عوامل هدایت‌کننده فضا

در جهت هدایت و کنترل فضاهای شهری، چه در خیابان و چه در میادین؛ که مکان‌هایی عمومی برای استفاده و ایجاد ارتباط شهروندان هستند، تمهیداتی اندیشیده می‌شوند که برای تعریف کردن فضاها، مشخص کردن حریم‌ها، تفکیک فضاهای متفاوت از یکدیگر و مشخص کردن محل مناسب برای هر فعالیت است برخی از ابزاری که می‌توانند برای این کار مورداستفاده قرار گرفته و نقش بازدارنده و یا هدایت‌کننده داشته باشند، عبارتند از:

دیواره‌ها، جدول‌کشی و نرده

دیواره‌ها، جدول‌کشی و نرده‌ها مانعی دیداری و فیزیکی ایجاد می‌کنند و برای مشخص کردن نواحی خصوصی، نیمه‌خصوصی و عمومی به‌کار می‌روند. آن‌ها را می‌توان با سایر عوامل موجود در

یک ناحیه ادغام کرد. برخی از این عوامل عبارتند از: ۱)- باغچه‌هایی که بالاتر از سطح زمین قرار دارند. ۲)-تغییرات سطح موردنظر ۳)-محل نشست یا نیمکت‌های متصل به دیوار. ۴)-سایه‌بان یا کیوسک. دیوارها می‌توانند با ارتفاع‌های متفاوت و از مواد مختلف ساخته شوند. «استفاده از دیوارهای حائل یا کوتاه کمتر به چشم می آیند، و دیوارهای بلند را می توان به سکوهایی تقسیم کرد تا به وسیلهٔ پوشش گیاهی این ترکیب را ملایمتر نمود.» دیوارهای کوتاه جهت معین کردن محدوده‌های مختلف در فضاهای شهری استفاده می‌شود. (گیبونز، هولستر، ۱۳۸۰ : ۱۲۴)

باغچه و پوشش گیاهی

فضاهای سبز خیابانی، درخت‌کاری حدِفاصل مسیرهای پیاده‌رو و سواره‌رو و هم‌چنین فضاهای میادین و یا زمین‌های پیرامون بزرگراه‌ها و خیابان‌ها را شامل می‌شود که بیشتر جنبه زیبایی‌شناختی دارد و تاحدی نیز واحد بازدهی اکولوژیکی است. محدوده فضاهای گیاهی و همین‌طور فضاهای بینابینی به‌عنوان محدوده‌ای متمایز برای محیط اجرا محسوب می‌شود.

مسیر و حوزه های عمومی

در ذهن شهروندان نه‌تنها خطوطی هستند که ارتباط و اتصال نقاط مختلف شهر را میسر می‌سازند، بلکه فضاهایی را تصویر می‌کنند که به‌صورت‌روزمره بیشترین حیات جمعی را در خود جای می‌دهند. این مسیرها به‌صورت خیابان‌های شهری، عبوری، محلی، بلوارها، کوچه‌ها و بن‌بست‌ها و پیاده‌روها در سطح شهر عینیت می‌یابند. مسیر و چگونگی اتصال آن به حوزه‌های پیرامونی تعیین‌کننده نوع روایت و بازی کارنوالی و حرکت گروهی اجرا است.

تصویر ۴: نمای کلی میدان از جایگاه سردر قیصریه که فضای باز و حیاط میدان با تقسیمات فضایی پلان و همین‌طور خط آسمان آن را در شکل امروزین می‌بینیم. ماخذ: نگارندگان

۴-۲-۲ کیفیت رفتار فضا در پلان

کف‌پوش

معابر و توقف‌گاه‌های شهری مانند میدان‌ها و خیابان‌ها باید دارای قابلیت‌های عبورومرور مشخصی در کف و سطح داشته باشند. سطوحی پوشیده از سنگ‌فرش در نوع‌های مختلفی که باعث ایجاد ارتباط با مکان بوده و عامل هدایت‌کننده فضا هستند. کف‌پوش در بیشتر فضاهای عمومی شهر با عناصر و مصالحی به‌کار می‌رود که بر حسب موقعیت مکانی و هویت معنایی آن هماهنگ و مرتبط باشد. حال آن‌که در بیشتر فضاهای تاریخی؛ معابر و توقف‌گاه‌ها از سنگ‌فرش‌هایی با سطوح صاف استفاده می‌شود تا حس‌وحال مکان را در فرایند ذهنی افراد هم‌گون و هم‌ساز کند. با توجه

به معانی مفروض در کف و اهمیتی که به‌لحاظ زاویه‌دید دارد، بنابراین می‌توان از سطوح مفروش، متناسب با نوع جنسیت آن‌ها به‌عنوان زمینه اجرا بهره برد.

اختلاف سطح، سکو و سطح شیب‌دار

در انواع محیط‌های شهری بنا به موقعیت جغرافیایی زمین در هر نقطه از شهر می‌توان شاهد اختلاف سطح و وجود شیب‌ها و پستی‌وبلندی‌ها بود. فاصله‌گذاری‌های سطوح در معابر و مکان‌های شهری شامل انواعی است که با ایجاد سطوح شیب‌دار و پله یا جدول، می‌تواند در هدایت و کنترل محیط اثرگذار باشد. شیب‌ها و برجستگی‌های مصنوعی اغلب به‌صورت جالب‌توجهی به ایجاد محیطی با کیفیت کمک می‌کنند.

پله

«در شهرهایی که بستر آن ها نا هموار و دارای پستی و بلندی است امکان ظهور دسته ای دیگر از فضاهای شهری یعنی پله ها نیز فراهم می شود. مقصود از پله فقط جهت دسترسی عمودی نیست بلکه مکانی است که می تواند انواع اتفاقات و روابط اجتماعی را در خود جای دهد و هم‌چنین انگیزه ای برای وقوع آن ها ایجاد کند.» (پاکزاد، ۱۳۸۴: ۸۷) چگونگی قرارگیری پله‌ها و عملکرد آن در نحوه اتصال سطوح با تراز ارتفاعی متفاوت و همین‌طور عواملی هم‌چون گستره و ریتم و ایمنی، آن را به محل مناسبی برای اجرا مبدل می‌سازد.

۵- ۲- ۲ چگونگی صدای محیط در ارتباط با عرصه‌های عمومی و خصوصی

توجه به نظام قرارگیری دیواره‌ها در فضا و نحوه قرارگیری عامل انسانی در آن فضا را به عرصه باز و نیمه‌باز و بسته تبدیل می‌کند. یکی از دلایل شکل‌گیری سالن‌های نمایش در شیب تپه‌ها در یونان باستان و آمفی‌تئاترهایی با دیواره‌های مرتفع و بسته به همراه اودیتوریوم در رم باستان، توجه به عامل صوتی بوده است. بنابراین توجه به تجربه مکان‌های قراردادی و بهره‌گیری از آن در محیط‌های مکشوفه، عامل مهمی در ارتباط کلامی با مخاطب خواهد بود.

۶-۲-۲ مشخصات کاربردی مکان

مکان‌هایی که دارای کاربری عمومی هستند، دسترسی و حضور بیشتر افراد را برای تماشای نمایش‌های بیرونی فراهم می‌کنند و اجراگران آزادانه در محل به اجرا می‌پردازند. محدودیت دسترسی به مکان‌های نیمه‌خصوصی برای اجرای نمایش‌هایی متناسب با کاربری‌های تعریف‌شده برای آن فضا، می‌تواند در نوع اجرای نمایش تاثیرگذار باشد. مکان‌های خصوصی فضا را برای اجرا، بی‌انگیزه‌تر و محدودتر می‌کند و امکان اجرا در آن ها برای همه افراد فراهم نیست.

۳. تجزیه‌وتحلیل متغیرهای انتخاب محیط اجرا در میدان نقش‌جهان

میدان نقش‌جهان اصفهان از نمونه‌های مشهور میدان‌های تاریخی است که در زمان شاه‌عباس اول و هم‌زمان با تعیین اصفهان به‌عنوان پایتخت حکومت صفوی، به‌عنوان یکی از عناصر اصلی ساخت شهر به‌وجود آمده است. «زیبایی و شکوه میدان نقش جهان از همان زمان ساخت در دوره صفویه موجب تحسین و ستایش بیشتر سیاحان و گردشگرانی بوده که از این میدان دیدن کرده اند.» (شهابی نژاد، قلعه نوعی، امامی، ۱۳۹۳ :۲) این میدان در طول حیات خود کاربری‌های متنوعی را بر عهده داشته است که ازجمله می‌توان به عملکرد سیاسی به‌لحاظ استقرار کاخ سلطنتی، عملکرد مذهبی به‌لحاظ استقرار دو مسجد، عملکرد تجاری، و عملکرد تفریحی اشاره کرد. بازی چوگان، جشن‌ها و اعیاد ملی، نمایش‌هایی هم‌چون تعزیه، خیمه‌شب‌بازی، نقالی و بندبازی که هرکدام در جایگاه و مناسبات ویژه خود در زمان های مختلف برگزار می‌شدند و همین‌طور انجام مراسم‌های سیاسی و مذهبی در این میدان، این فضا را در طول سالیان به یک رخدادگاه جمعی مبدل کرده است. تئاتر محیطی رویدادی است که محصول همین تعاملات اجتماعی است که در

فضاهایی باز و همگانی اجرا می‌شود. میدان نقش‌جهان با توجه به گستردگی فضایی و محیطی که دارد مستعد اجرای نمایش‌های محیطی در پهنه آن است.
در جدول ذیل بر اساس مطالعات انجام‌یافته در بخش‌های گذشته متغیرهای مکان و اجرا براساس رفتار فضا در میدان نقش‌جهان موردمطالعه قرار می‌گیرد.

متغیرهای انتخاب محیط اجرا	شاخص ها	ظرفیت‌های میدان نقش‌جهان
سازمان فضایی	مکان‌یابی براساس حوض، حوضچه و آبراهه	حوض وسط میدان، حوضچهٔ مقابل سردر بازاز قیصریه و حوضچهٔ مقابل مسجد جامع عباسی را می‌توان برای اجرا موردتوجه قرار داد.
	بهره‌گیری از فضاهای نیمه‌مسقف (سایه در تابستان)	جلوخان‌ها در ورودی مساجد و بازار و همین‌طور ایوان ستون‌دار عالی‌قاپو امکان مناسبی را برای اجرا در فصول گرم به‌وجود می‌آورد.
	خط‌کشی‌های شهری	خط‌کشی شهری ندارد.
	چراغ و نور (اجرا در شب)	نور روز (خورشید) مناسب و به‌نسبت در کل فضای میدان یکسان است. شب‌ها نور چراغ‌های فانوسی وسط میدان، علاوه‌بر فضاسازی به‌عنوان منبع نور به‌کار می‌روند. برخی نمایش‌ها برای اجرا در طول روز طراحی می‌شوند. و برخی با استفاده از نورهای مصنوعی در شب می‌توانند اجرا داشته باشند.
	مبلمان شهری	نیمکت‌های سنگی موجود از شرایط و امکان تماشا برخوردار نیستند.
چگونگی صدای محیط	عرصه عمومی (باز)	در شرایط روز و مواقع فعالیت‌های روزانه، ازدحام مانع از رسیدن مناسب صدا به تماشاگر می‌شود. در عرصه عمومی میدان شرایط اجرای بی‌کلام مهیا است.
	عرصه خصوصی(بسته و نیمه‌باز)	گوشه‌های چهار طرف میدان و همین‌طور فضای مقابل عناصر چهارگانه آن فضاهای نیمه‌باز میدان هستند. فضاهای نیمه‌باز به‌دلیل انعکاس صدا و تمرکز بیشتر بازیگر بر بیان می‌تواند باعث ارتباط بهتری با مخاطب باشد.

کیفیت رفتار فضا در پلان	۱	کف‌پوش	سنگ‌فرش‌های تخت و عریض کف‌پوش‌شده در سراسر فضای میدان. امکان تعیین محدوده و حریم اجرا را میسر می‌سازد.
	۲	جدول‌بندی و یا دیواره	دیواره‌ها و جدول‌های مرزبندی‌شده وسط میدان و حاشیه اطراف آن از عناصر تفکیک‌کننده فضای میدان هستند. جداکننده سطوح میانی و فاصله‌گذاری در فضا که باعث می‌شود اجراها در یک مکان تفکیک‌شده نمایش داده شوند.
	۳	پله	پله‌ها امکان مناسبی برای نشستن مخاطبان و یا محلی برای استفاده در اجرای نمایش‌هایی هستند که باید در دو سطح بالاو پایین اجرا شوند. پله‌های متصل‌کننده سطوح حاشیه میدان در ضلع غربی، شرقی و جنوبی به فضای وسط میدان و پله‌های مقابل کاخ عالی‌قاپو ، مسجد جامع عباسی و مسجد شیخ‌لطف‌الله ضمن ایجاد سطوحی با کد ارتفاعی متفاوت ، شرایط اجرا در این فضا را به‌وجود می‌آورند.
ابزارها و عوامل هدایت‌کننده فضا	۱	اختلاف سطح (سکو و سطح شیب‌دار)	اختلاف سطح بین حاشیه اطراف در جبهه جنوبی، غربی و شرقی که با فواصل و ارتفاع متفاوتی قابل‌ملاحظه هستند.
	۲	نرده‌کشی	ایجاد فاصله و تفکیک فضا را در محیط نمایش تعیین می کنند. در میدان نقش جهان نرده‌کشی وجود ندارد.
	۳	باغچه (پوشش گیاهی)	باغچه‌های موجود در میدان پوشیده از چمن و سروهای توپُر هستند که خاصیت پارتیشن‌بندی، زون‌بندی و حریم اجرا را تعیین می‌کنند.
	۴	مسیر	مسیرهای پیاده‌رو و درشکه‌روی میدان که همهٔ جهت‌های میدان را به‌هم متصل می کند، امکان مناسبی برای اجراهای عظیم و کارناوالی دارد.
	۵	فضاهای مکث و عرصه‌های عمومی	فضای مقابل عناصر چهارگانهٔ میدان و محدودهٔ حوض وسط میدان مهم‌ترین فضاهای مکث و عرصه عمومی هستند.

دید و منظر	۱	جداره‌ها	دیوارهٔ دو طبقه اطراف میدان که محصوریت فضایی ایجاد می‌کنند و کالبد میدان را تشکیل می‌دهند.
	۲	زمینه دیواره‌ها	زمینه جداره‌ها و بافت آن‌ها می‌تواند به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای اجرا و موقعیت مکانی باشد. دیواره‌های دور میدان، و بازار اطراف و فضاهای قدسی پیرامونی می‌تواند به‌عنوان پس‌زمینه اجرا مورداستفاده قرار گیرد.
	۳	ریتم	تسلسل و یکنواختی عناصر می‌تواند بر تمرکز اجراگران و حضور ذهنی مخاطب تاثیرگذار باشد. بدنهٔ اطراف میدان که به‌نظر متصل، پیوسته و مشابه هستند.
مشخصات کاربردی مکان		کاربری عمومی	معبر و گذرگاه شهری،عملکرد تفریحی و تجاری و فرهنگی، کاربری‌های عمومی میدان را شامل می‌شوند.
		نیمه‌خصوصی	جلوخان‌های مسجد جامع عباسی، مسجد شیخ‌لطف‌الله با توجه با حضور معنوی فضا و محدوده ورودی بازار به دلیل نوع عملکردشان، فضاهای نیمه‌خصوصی هستند.
		خصوصی	فضاهای داخلی عناصر چهارگانه میدان، و دکان‌های اطراف محدوده‌های خصوصی میدان محسوب می‌شوند.

جدول۱. متغیرهای محیط اجرا بر اساس رفتار فضا در میدان نقش‌جهان

نتیجه‌گیری

با بررسی میدان نقش‌جهان اصفهان، نگارندگان بر این باورند که در تطبیق معیارها و متغیرهای مطرح‌شده در باب رفتار فضا، علاوه‌بر معیارهایی جامع و کلی چون وجود وحدت شکلی و فضایی، رعایت سلسله‌مراتب فضایی، توجه به اصول مقیاس و تناسب، ترکیب متعادل توده و فضا و ... که در طراحی انواع عرصه‌ها و فضاهای عمومی صدق می‌کنند، ویژگی‌های ذیل می‌توانند در طراحی و انتخاب فضای اجرا در میدان نقش جهان به‌کار برده شوند:

۱- محورهای دید میدان از طریق رفتار فضا در کف، تعریف مسیرها و هدایت کاربری‌ها در غالب سازه‌های ساختمانی، سبب برجسته‌سازی قابلیت‌های بصری طبیعی و بالقوه میدان است و گستره میدان سبب جانمایی توده‌های انسانی به‌عنوان اجراگر و مخاطب در ارتباط با محورهای دید و کیفیت‌های دیداری موجود و موجب ارتقا و تاکید بر آن‌ها است.

۲- با توجه به ارتفاع بدنه‌های ساختمانی و خط آسمان منظم در میدان، بر حضور و وجود یک مکان خاص تاکید می‌شود. با توجه به میزان محصوریت فضا و تاثیر این مهم بر رفتار ناظران اجرا، موجب ایجاد تمرکز و امنیت و پذیرش رخدادهای هنری در غالب ایجاد تجارب بصری متنوع برای مخاطب فعال و آماده کردن ذهنی وی برای مشارکت و ادراک هنری و در نتیجه خاطره‌انگیزی می‌شود.

۳- درک رفتار فضا و هدایت آن در مسیر اجرای محیطی مطلوب، برای ناظر اجرا- فضا تعلق‌خاطر ایجاد کرده و موجبات رونق و ارتقای ارزش مکانی و تقویت حضور توده‌های انسانی می‌شود. بنابراین توجه به تقویت گروه‌های نمایشی فعال در عرصه‌های بیرونی و محیطی یک پیشنهاد و بسته فرهنگی برای مکانی با تاریخ و هویت و پیشینه شهری و فرهنگی هم‌چون میدان نقش‌جهان اصفهان، به مسؤولین و هنرمندان است.

درواقع این مقاله در پی کاربست ویژگی‌های مشترک مکانی معماری، فضای شهری و اجرای محیطی، در ارایه شاخص‌ها و معیارهای موثر در طراحی و ساماندهی فضای اجرا در عرصه‌های شهری است. معیارهایی که استفاده صحیح و هنرمندانه از آن‌ها در طراحی شهری، زمینه‌های عاطفی و معنایی و درک هویت محیط را در انسان تسریع کرده و عرصه‌های عمومی آن محلی برای ایجاد ارتباطات انسانی و تاکیدا اجرای نمایش‌های محیطی خواهد بود.

■ پی‌نوشت

۱ – Liina Unt لینا آنت ؛ استاد دانشگاه هنر و طراحی هلسینکی، پژوهشگر، طراح صحنه و کارگردان تئاتر
۲ – Anette Arlander آنت آرلاندر؛ استاد پرفورمنس آرت و مطالعات تئاتر دانشگاه هنر و طراحی هلسینکی، پژوهشگر و متخصص اجرا در فضای باز، هنر محیطی و پرفورمنس آرت.
۳ – ریچارد شکنر؛ کارگردان، مولف، نظریه‌پرداز آمریکایی و بنیان‌گذار گروه تئاتر TPG است.
۴ – بیم میسون مدرس و کارگردان تئاتر فیزیکال، کمدی، تئاتر خیابانی و سیرک و نویسنده و نظریه‌پرداز فرهنگ عامه است.

■ فهرست منابع

– کریر، راب، (۱۳۷۳) **فضای شهری**، خسرو هاشمی نژاد، اصفهان، نشر خاک.
– میسون، بیم، (۱۳۸۰) **تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش های بیرونی**، ترجمه: شیرین بزرگمهر، تهران؛ دانشگاه هنر.
– پاکزاد، جهانشاه، (۱۳۸۹) **مبانی نظری و فرایند طراحی شهری**، انتشارات شهیدی.
– مرتضایی، سید رضا، (۱۳۸۲) **رهیافت هایی در طراحی مبلمان شهری**، انتشارات سازمان شهرداری های کشور.
– اونز، جیمز روز ، (۱۳۶۹) **تئاتر تجربی از استانسلاوسکی تا پیتر بروک**، ترجمه: مصطفی اسلامیه، انتشارات سروش.
– فلاحت، محمد صادق ـ شهیدی، صمد، (۱۳۹۴) **نقش مفهوم توده و فضا در تبیین مکان معماری، نشریه: باغ نظر ، مهر و آبان** ـ شماره (۳۵) تهران.
– شهابی نژاد، علی ـ ابویی، رضا ـ قلعه نوعی، محمود ـ مظفر، فرهنگ، (۱۳۸۸) **مقیاس انسانی در میدان نقش جهان اصفهان، نشریه: مرمت و معماری** ـ شماره (۸) اصفهان .
– ذکاوت، کامران، (۱۳۷۹) **ضرورت حضور طراحی شهری در فرایند تهیه طرح جامع، فصلنامه صفه** دوره۱۰ ، شماره . (۳۰)
– شکنر، ریچارد،(۱۳۸۶) **نظریه اجرا**، ترجمه: مهدی نصراله زاده، انتشارات سمت.
– هاوارد، پاملا، (۱۳۸۸) **هندسه صحنه، ماهیت طراحی صحنه چیست؟**، ترجمه: رضا مهدی زاده و امیر هاشمی مهر، انتشارات سوره مهر.
– زاهدی، فرین دخت، (۱۳۸۰) **تئاتر خیابانی روند تغییر محیط قراردادی نمایش**، نشر گفتمان خلاق.

- Unt, Liina, (2012) ***Landscape as Playground***, Alto University publication series.
- Arlander, Anette, (1998) ***Esitys tilana, Act Scenica***, Helsinki: Teatterikorokeak-oulu.

شناخت و دریافت نشانه‌های تصویری در تئاتر از دیدگاه نشانه‌شناسی

فروغ کاظمی[نویسنده مسوول]

محمد لارتی

تاریخ دریافت مقاله :۲۵/ ۰۸/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹/ ۰۲/ ۱۳۹۶

این مقاله از پایان‌نامه نظری کارشناسی‌ارشد رشته زبان‌شناسی همه‌گانی با عنوان" بررسی چگونگی دریافت نشانه‌های تصویری در اجرای نمایش صحنه‌ای در تئاتر" با راهنمایی فروغ کاظمی که دردانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه‌آزاداسلامی- واحد تهران‌مرکزی دفاع شده، مستخرج شده است.

شناخت و دریافت نشانه‌های تصویری در تئاتر از دیدگاه نشانه‌شناسی

فروغ کاظمی | دانشیار زبانشناسی دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران‌مرکزی

محمد لارتی | دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران‌مرکزی

چکیده
در این پژوهش پس از بررسی تاریخچه نشانه‌شناسی و معرفی آن به آرا و نظرات اندیشمندان این حوزه پرداخته شده سپس جایگاه نشانه‌شناسی در هنر تئاتر موردبررسی قرار گرفته است. در پی آن به بررسی نظام‌های دیداری، رمزگان‌های دراماتیک، به نشانه‌شناسی عناصر نمایشی و ساخت‌مایه این عناصر در تئاتر پرداخته شده است. در ادامه بر اساس اطلاعات و آراء طرح‌شده ازمنظر علم نشانه‌شناسی مبادرت شده است. گردآوری داده‌ها در این تحقیق به روش کتابخانه‌ای است و پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی انجام شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که راهکار های علمی و عملی ازمنظرنشانه‌شناسی چگونه می‌تواند برای شناخت بهتر کارگردانان و یا دست‌اندرکاران هنر نمایش مفید واقع شود و هم‌چنین شناخت و دریافت نشانه‌های تصویری و زبان رمزگان نهفته در لایه‌های زیرین متن چگونه می‌تواند موثر واقع شود. علاوه‌برآن، یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که توجه به مؤلفه‌های نشانه‌شناختی و کشف زبان‌رمزگان نهفته در یک نمایشنامه،کارگردان را برای رسیدن به رویکرد و روایتی جدید از این نمایشنامه یاری می‌رساند.

واژگان‌کلیدی
نشانه[۱]، دال[۲] و مدلول[۳]، نماد[۴] و شمایل[۵] و نمایه، [۶]زبان رمزگان[۷]، تئاتر و نمایش،[۸]کالیگولا

مقدمه

در میان نظریه‌پردازی‌های مختلفی که امروزه ازسوی صاحب‌نظران در عرصه‌ی هنر و ادبیات جهان مطرح می‌شود، نشانه‌شناسی از تعمق بیشتری برخوردار است؛ چه این‌که به اعتراف خودِ منتقدان، تئوری‌ها و نظریه‌های موجود برخلاف آن‌چه که می‌نمایند، چندان هم انعطاف‌پذیر نیستند؛ «به این معنا که در بررسی آثار هنری و ادبی قدرت تطبیق نظریه‌ها کاهش می‌یابد و حتی در بسیاری از مواقع، کاربر از نتیجه‌ی کار خود ناامید می‌شود. با این حال می‌توان اذعان کرد که در چند دهه‌ی اخیر و در عرصه‌ی علوم انسانی و هنر هیچ رویدادی بیش از رشد نشانه‌شناسی تأثیری بنیادی و گسترده نگذاشته است. مسأله‌ای که بی‌شک، دغدغه‌ی ذهنی و فکری بسیاری، برای کاربران ادبیات و هنر ایجاد کرده است»(سجودی،۱۳۸۷: ۱۵).

«زبان بیش از هر چیز نظامی از نشانه‌ها است و به‌همین‌دلیل باید به دانش نشانه‌ها متوسل شویم [تا آن را به شکلی مطلوب توضیح دهیم]. زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که بیان‌کننده‌ی افکارند و ازاینرو با خط، الفبای کرولالها، آیین‌های نمادین، شیوه‌های اَدای ادب و احترام، علایم نظامی و غیرسنجش‌پذیر است. هرچند فقط زبان مهم‌ترین این دستگاه‌ها است. به‌این‌ترتیب می‌توان دانشی را درنظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها و زندگی جامعه می‌پردازد. نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن ها حاکم است» (سوسور، ۱۹۱۶: ۱۶-۱۵). بنابراین در تعریف نشانه‌شناسی می‌توان گفت: نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه‌ی چگونگی تولید معنی در جامعه می‌پردازد؛ ازاین‌رو نشانه‌شناسی، به مسأله‌ی فرآیندهای دلالت و ارتباط؛ یعنی به مطالعه‌ی شیوه‌های تولید و مبادله‌ی معنی می‌پردازد. ازسوی‌دیگر با توجه به این توضیح، می‌توان حوزه‌ی بسیار وسیعی از تحقیقات را به نشانه‌شناسی نسبت داد؛ «زیرا اگر هر چه در قالب یک فرهنگ معنی داشته باشد نشانه و در نتیجه موضوع مطالعه‌ی نشانه‌شناختی قرار گیرد، نشانه‌شناسی به دانشی مبدل خواهد شد که بیشتر رشته‌های علوم انسانی و علوم اجتماعی را در بر می‌گیرد و تمامی حوزه‌های فعالیت آدمی، از جمله موسیقی، معماری، آشپزی، آداب و رسوم، تبلیغ، مد و ادبیات را می توان در چهارچوب نشانه‌شناسی بررسی کرد»(دانیل چندلر،۱۹۵۲:۲۵).

تئاتر یکی از غنی‌ترین و پیچیده‌ترین شکل‌های ارتباط است. برای نشانه‌شناسان، تئاتر هم آزمایشگاهی آرمانی است، زیرا در عمل هم حالات دلالت و رمزگان‌های ارتباطی در آن دخیل‌اند و هم عرصه‌ای است که بسیاری از مسایل بنیادی تحلیل نشانه‌شناختی را می‌توان در آن پی گرفت. نشانه‌شناسی ابزار بسیار ارزشمندی است برای تحلیل‌وبررسی لایه‌های زیرین یک متن نمایشی؛ امّا کاربرد مستقیم‌تر نشانه‌شناسی در زمینه‌ی درک ماهیت تئاتر است – رابطه‌ی تئاتر با زبان کلامی، خواه آن که معتقد باشیم تئاتر دارای دستور است، و خواه آنکه بر این باور باشیم که تئاتر پیش از آنکه «دستوری» باشد «سبک شناختی» است.

در این مقاله، مسأله‌ی اصلی آن است که کارگردان یک نمایش، برای شناخت و دریافت نشانه‌های تصویری هنگام برخورد با یک نمایشنامه و هم‌چنین دستیابی به لایه‌های زیرین اثر باید چگونه و از چه طریق به این هدف دست یابد. دراین‌راستا چه بخش‌هایی از نظام پیچیده‌ی زبان و رمزگان و نشانه‌های زبانی و فرازبانی را باید موردتوجه قرار دهد و هم‌چنین دریافت و شناخت زبان رمزگان این نمایشنامه در شکل‌گیری و اجرای بهتر نمایش تاچه‌اندازه تاثیرگذار است.

گردآوری داده‌ها در این تحقیق به روش کتابخانه‌ای انجام شده و مراحل مختلف واکاوی و تحلیل با استناد به دیدگاه و رویکرد نشانه‌شناسی چارلز سندرس پیرس و هم‌چنین نظام نشانه‌ها در تئاتر اعم از نشانه‌های تصویری، حرکتی، آوایی، گفتاری، نوشتاری به روش توصیفی – تحلیلی ارایه می‌شود.

پیشینه تحقیق :

حسین نیا کلور، سجودی(۱۳۹۰)در پژوهشی از دیدگاه نشانه‌شناسی، امکان شکل‌گیری ایهام بر صحنه‌ی تئاتر را بررسی کرده‌اند در این پژوهش، ابتدا تعاریف موجود از ابهام و ایهام در بلاغت ادبی ذکر شده است. با به‌دست آوردن تعریف بلاغی جدیدی از ایهام که ملاحظات نگارندگان را در خود دارد، این اصطلاح از دیدگاه نشانه‌شناسی تعریف شده و مبنایی نشانه‌شناسانه برای جست‌وجوی چگونگی وقوع ایهام درنظام‌های نشانه‌ای فراهم آمده است. در ادامه و در جست‌وجوی امکان ظهور ایهام در اجرا و بر روی صحنه، عوامل زیر به‌عنوان محدودکننده‌ی این امکان، شناسایی شدند: ازبین رفتن بافت‌های موقعیتی که نشانه‌های چندگانه در آن‌ها بر مدلول‌های متفاوت دلالت می‌کند. لزوم ارتباط آن بافت‌ها با آن‌چه براساس ذات نمایش می‌تواند برصحنه حاضر شود؛ تراکم نظام‌های نشانه‌ای در تئاتر به‌جهت آنکه ممکن است مدلول‌های متفاوتِ نشانه‌ی دارای دلالت چندگانه در یکی از این نظام‌ها را نفی کند. زنده بودن اجرای نمایش که مانع از جمع مدلول‌های متفاوت دلالت چندگانه در ذهن تماشاگر درطول تماشای نمایش می شود.

بصیری (۱۳۹۲)معتقد است نمایش و نمایشنامه مجموعه‌ای از پدیده‌هایی هستند که با تعامل و ارتباط متقابل بین تماشاگر و بازیگر، با تولید و انتقال معنی سروکار دارند. وی نخست به نشانه‌شناسی و تعاریف آن، و نظام‌های موجود برای شناخت نشانه‌ها می‌پردازد؛ و پس از آن به ضرورت این علم در نمایشنامه‌خوانی اشاره می کند. به باور وی برای این خوانش باید نخست با نشانه‌شناسی آشنا شد و پس از آن در پی شناسایی نظام‌های بصری و رمزگان‌های دراماتیک بر آمد. او در ادامه، با نگاهی نشانه‌شناسانه بر نمایشنامه‌ی «خاندان چنچی» به آنالیز صحنه‌هایی از این متن و شناختن پیام‌هایش، مبادرت ورزیده است.

در نگاه آستین و دیگران(۱۳۸۸) یکی از روش‌های بررسی دقیقی تئاتر مربوط به علم گسترده و پیچیده نشانه‌شناسی می‌شود. در کتاب آن‌ها تحت‌عنوان **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری**، چگونگی تولید معنی توسط عناصر دخیل در نوشتن نمایشنامه و چگونگی ایجاد معنی در بافت اجرایی، به صورت مستند موردمطالعه قرار گرفته است. آن‌ها در این کتاب به‌منظور رویکرد علمی و عینی که به تئاتر دارد؛ به این هنر ازمنظر نشانه‌شناسی ساختارگرا می‌نگرند و ادراک خود از چگونگی ساخته شدن و درک تئاتر را به‌عنوان نظام نشانه‌ای بازسازی می‌کنند. فصل‌های اولیه‌ی این کتاب به بررسی نمایشنامه اختصاص دارد و نویسندگان خصوصیات نمایشنامه، یعنی فرم، شخصیت، گفت‌وگوها و دستورهای صحنه‌ای را ازمنظر نشانه‌شناسی تحلیل می‌کنند.

تاریخچه نشانه‌شناسی و مفهوم نشانه در تئاتر و درام

مقدمه

نشانه‌شناسی را در اواخر قرن نوزدهم پیرس، فیلسوف امریکایی، و سوسور، زبان‌شناس سوئیسی، پایه‌گذاری کردند. به‌نظر سوسور، نشانه‌شناسی علم پژوهش دلالت‌های معنایی است. وی می‌گوید: نشانه‌شناسی معلوم خواهد کرد که نشانه‌ها از چه‌چیز ساخته می‌شوند و قوانین حاکم بر آن‌ها کدام است.(سوسور، ۱۹۸۳: ۳۶) در این روش، نشانه‌ها و فرایندهای تأویل آن مطالعه می‌شود. با توجه به این‌که به گفته‌ی موریس "یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تأویل‌گر آن را به عنوان نشانه‌ی چیز دیگری تأویل کرده باشد، رابطه‌ی عمیقی میان نشانه‌شناسی و هرمنوتیک وجود دارد." (سوسور،۱۹۸۳: ۱۴۳)

نشانه‌شناسی روشی است در باب نشانه‌ها و رده‌بندی آن‌ها، تحلیل رمزگان‌ها و دستورهای زبان، نظام‌ها و غیره. به گفته‌ی "پل دومان، نکته‌ی اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژه‌ها چه معنایی

دارند؛ بلکه این است که چگونه معنا می‌یابند." (سوسور،۱۹۸۳: ۳۰)

پیرس و نشانه

هم‌زمان با سوسور ولی مستقل از او، چارلز سندرس پیرس، فیلسوف پراگماتیست، نظریه‌ی نشانه‌شناسی خود را تدوین کرد. وی درباره‌ی نشانه سه بخش را درنظر گرفت:

۱. نمود یا بازنمودن: ابزاری که چیزی را به ذهن متبادر می‌کند و درواقع شکلی است که نشانه به خود می‌گیرد و می‌توان آن را نشانه نامید که معادل دال است.

۲. تفسیر: آن‌چه به ذهن شنونده متبادر می‌شود و همان ادراکی است که نشانه به‌وجود می‌آورد که می‌توان آن را معادل مدلول دانست.

۳. چیزی‌که نشانه بر آن دلالت می‌کند، همان موضوع یا مصداق است.

بنابراین، همان‌گونه که پیرس می‌گوید: تفسیر نشانه بر اساس زمینه‌ای که در آن قرار دارد، متفاوت است. پیرس نشانه‌شناسی را مناسبات معرفتی میان دال‌ومدلول می‌داند و از این‌رو به سه نوع نشانه اشاره می‌کند:

۱. نشانه‌ی نمادین یا سمبلیک: در این نشانه رابطه‌ی میان دال‌ومدلول قراردادی است و هیچ شباهت یا رابطه‌ی طبیعی وجود ندارد، به‌نحوی‌که برای درک آن باید قرارداد نشانه را فراگرفت. مانند: چراغ‌راهنمایی، پرچم‌ها و ....

۲. نشانه‌ی شمایلی (نگارین یا تصویری): در این نشانه رابطه‌ی میان دال‌ومدلول شباهت است. یعنی دال مشابه و هم‌سان با مدلول است مانند: تصویر یک فرد و چهره‌ی وی.

۳. نشانه‌ی نمایه: نشانه‌ای است که در آن رابطه‌ی دال‌ومدلول طبیعی باشد. یعنی میان دال‌ومدلول پیوندی قابل‌استنتاج و یا رابطه‌ی علت‌ومعلول باشد، مانند: دود که نشانه‌ی آتش یا طعم و بوی چیزی که نشانه‌ی وجود آن چیز است. این نمایه‌ها می‌تواند لفظی باشند، مانند: آه کشیدن که دلالت بر غم و اندوه می‌کند. (پیرس، ۱۹۵۸: ۵۸)

این نشانه‌ها به‌ترتیب از قراردادی بودن به‌سوی جبری بودن پیش می‌روند. هاوکس، بر این باور است که این سه حالت نشانه‌ی ساختار سلسله‌مراتبی دارد که در آن یکی بر دیگری برتری دارد و این سلطه را بافت تعیین می‌کند. هم‌چنین تعیین این اَمر که نشانه‌ی شمایلی است یا نمادین، براساس بافت صورت می‌گیرد.

پیرس معتقد است، این نشانه‌ها بسته به زمان‌های مختلف تغییر می‌کند. زمانی یک نشانه‌ی شمایلی است؛ ولی در قرن‌های بعد به نماد تبدیل می‌شود و این موضوع سبب پیدا شدن نشانه‌های نمادی- شمایلی، نمایه‌ای - نمادین و غیره می‌شود. (سجودی، ۱۳۸۳: ۳۸)

در نظر پیرس، معنای یک بازنمون ممکن است چیزی نباشد جز یک بازنمون دیگر. درواقع، تفسیر اوّلیه می‌تواند دوباره تفسیر شود و مدلول در نقش یک دال ظاهر شود. این نکته سبب ایجاد تکثر معنایی می‌شود که بعدها پساساختارگرایان آن را موردتوجه قرار دادند. مفهوم دیگری که الگوی پیرس به آن اشاره دارد، امّا نظریه‌پردازان بعدی بیشتر به آن پرداخته‌اند، مفهوم تفکر گفت و گویی است. به‌گفته‌ی پیرس، همه‌ی انواع تفکر، شکل گفت‌وگویی دارند. این دیدگاهی است که میخائیل باختین بعدها آن را بسط و توسعه داد.

چارلز ویلیام موریس، فیلسوف امریکایی، که در دلالت زبانی دنباله‌رو نظر پیرس است، سه جنبه‌ی متفاوت برای مطالعات نشانه‌شناسی معرفی می‌کند:

۱. سویه‌ی نحوی: که به مناسبت‌ها و ارتباط‌های میان نشانه‌ها می‌پردازد. این سویه، درک ساختارهای نحوی و شکل ظاهری متن است.

۲. سویه‌ی معناشناسی: این بخش به رابطه‌ی میان نشانه و معنا می‌پردازد، به‌این‌صورت که چگونه

نشانه‌ی معنایی خاص را در مخاطب القا می‌کند.
۳. سویه‌ی پراگماتیک: این جنبه به بررسی رابطه‌ی میان نشانه و مخاطب بازمی‌گردد و این‌که مخاطب چگونه نشانه را تأویل می‌کند. این سویه تاحدی به گفت‌وگوی متن‌ها نیز ارتباط دارد. تجربه‌های پیشین مخاطب از متن‌هایی که با متن موجود تناسب دارند، در تأویل وی از متن موردنظر بسیار مؤثر است.

در سویه‌ی پراگماتیک یا کاربردشناسی که در فهم نشانه‌ها بسیار مؤثر است، متن به صورت مجموعه‌ای از جملات تلقی نمی‌شود؛ بلکه واحدی به‌هم‌پیوسته است که حاوی نقش خاصی است. (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۴)

به اعتقاد پیرس، هر نشانه خطاب به کسی است و تولیدکننده‌ی متن به‌منظور برقراری ارتباط باید یک مخاطب فرضی را درنظر بگیرد که بازتاب این فرض در متن حضور می‌یابد. (سوسور، ۱۹۸۳: ۲۶۲) با دقت در انواع نشانه‌های مطرح‌شده ازسوی پیرس آشکار می‌شود که، نشانه‌های شمایلی با مفهوم استعاره و استعاره‌گونه‌ها (تمثیل، سمبل، رمز و ...) در بلاغت بسیار نزدیک است. (میرباقری فرد و نجفی، ۱۳۸۸: ۷)

نمایشنامه متنی سخن بنیاد است، چندان که از آغاز نیز بر پایه‌ی شعر بوده است و ارزشش براساس موازین شعری – سخن – سنجیده می‌شد. به‌مرورزمان با اهمیت روزافزون روابط اجتماعی و دور شدن وقایع نمایش از موضوعات اساطیری و منظوم و روی آوردنش به زندگی مردمان عادی از شکل شعرگونه به‌معنای متداولش فاصله گرفت. کم‌کم با حفظ جوهر خود به نثر گرایش پیدا کرد. نثری که روزبه‌روز به محاورات زمان ما بیشتر شباهت می‌یابد.

ازسوی‌دیگر، نمایشنامه به‌نوعی، تمثیلی از نهادی اجتماعی است؛ چراکه در اجتماعی به گفت‌وگو می‌نشیند و این میسر نمی‌شود مگر از راه زبان. ازاین‌رو، فرآیند زبان به‌طورعام (و در نمایشنامه که هستی‌اش بدان گره خورده است) دارای مکانیسمی خاص است که سبب می‌شود نوعی از نگرش به جهان را بازتولید کند. چراکه به قول هایدگر ما در زبان زندگی می‌کنیم. موضوع علوم تجربی، پدیده‌های انسانی و اجتماعی است. زبان‌شناسی بررسی علمی زبان است. اگر بپذیریم که انسان حیوان ناطق است، این خصوصیت فصل ممیز او از سایر جانداران است. روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، فلسفه و منطق. پس زبان‌شناسی بررسی علمی زبان است و دارای نظام پیچیده‌ای است. نظامی از رمزها که بر اشیاء، صفات، افعال و روابط دلالت می‌کند.

از دیگر فلاسفه‌ی کاربردی که از آرای پیرس در زمینه‌ی نشانه سود جسته می‌توان چارلز موریس را نام برد. آن‌چه کار موریس را به‌عنوان حرکتی جدید از پیرس متمایز می‌سازد، توجه او به نشانه و دلالت، نه به‌عنوان انواع مجرد، بلکه به‌عنوان رفتارهای حقیقی و عینی که در زمان و مکان رخ می‌دهد، است. درنظر موریس، آن‌چه سرانجام به‌عنوان قواعد نظری عام به‌دست می‌آید، نتیجه‌ی استنباط و تعمیم استقرایی است. این ویژگی نشانه‌شناسی موریس را به‌صورت‌علمی متفاوت از نشانه‌شناسی فلسفی و غیراستقرایی پیرس درمی‌آورد. در این‌جا هر فرآیند دلالی باید به‌صورت یک زنجیره‌ی وقایع درنظر گرفته شود و هر زنجیره‌ی کامل، یک کنش ارتباطی کامل به‌حساب می‌آید. بدین‌لحاظ، کار موریس تلاشی است در جهت تجزیه‌ی کنش‌های ارتباطی به زنجیره‌های به‌هم‌پیوسته‌ی وقایع با فرآیندها. آن‌چه محور کار موریس را تشکیل می‌دهد و او را به پیرس نزدیک می‌کند، متمرکز بودن موریس بر فرآیند دلالت است. نشانه‌شناسی کاربردی که توسط پیرس آغاز شد، زمینه‌ای بسیار گسترده است (قیطوری، ۱۳۸۸: ۱۱)

• عناصر نشانه‌شناسی

عام‌ترین تعریف نشانه را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: نشانه هرگونه دالی است که بر مدلولی

دلالت می کند و یا هرچیزی که بتواند جایگزین چیز دیگر شود و به‌جای آن بر معنا و مفهومی ذهنی دلالت کند. نشانه با علامت تفاوت دارد؛ بنابراین پیش از بیان گونه‌های مختلف نشانه به تفاوت این دو (علامت و نشانه) می‌پردازیم:

علامت و نشانه

در علم نشانه‌شناسی، میان نشانه و علامت، تفاوت گذارده می‌شود: علامت عام‌تر از نشانه است به‌این‌معنی که تمام پدیده‌های گوناگون دنیای پیرامون ما که از طریق عامل مادی به ما اطلاعات می‌دهند، هم‌چون ضربان قلب، نبض، حروف این مقاله، علامت هستند. درحالی‌که نشانه گونه‌ای علامت است (قیطوری،۱۳۸۸: ۳۶). فرق نشانه با علامت در این است که نشانه، قراردادی است: دودی که از آتش برمی‌خیزد، یک علامت است. این علامت وجود آتش را اطلاع می‌دهد؛ اگرچه ما آن را نمی‌بینیم؛ امّا اگر با شخصی قرار بگذاریم که دود بر این اَمر دلالت داشته باشد که «همه‌چیز روبه‌راه است» یا نشان‌دهنده‌ی اخطار و یا به‌معنی «من این‌جا هستم.» باشد، دود نشانه است... نشانه همواره دارای یک فرستنده‌ی اطلاع و یک مخاطب؛ یعنی گیرنده است. علامت الزاماً دارای فرستنده و گیرنده نیست. در یک آتش‌سوزی دود، علامت آتش است؛ امّا فرستنده‌ای وجود ندارد و هیچ‌کس به‌قصد رساندن اطلاع، دود را نفرستاده است.(قیطوری، ۱۳۸۸: ۵۷)

به‌طورکلی، هر متن متضمن مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که برحسب رمزها و خرده‌رمزهایی شکل گرفته و بازتاب‌دهنده‌ی ارزش‌ها، گرایش‌ها، اعتقادات، مفروضات و رویه‌هایی خاص است. (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۴۶) نشانه‌ها (به شکل تصاویر، اصوات، اعمال و حرکات یا اشیا)، واحدهایی معنادارند. بدون معنی ذاتی یا طبیعی، که فقط زمانی آن‌ها را منسوب به معنا کنیم یا به آن‌ها معنا دهیم به علامت یا نشانه تبدیل می‌شوند. برای معنادار شدن هر شکل، روند فعال تفسیر مطرح می‌شود. بدون روند فعال تفسیر، شکل به‌خودی‌خود معنا ندارد. (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۲۹). نشانه را باید در ارتباط با دیگر نشانه‌ها تحلیل کرد. نشانه‌ها در متن معنا می‌یابند، تفسیر معنای قراردادی هر نشانه مستلزم آشنایی با مجموعه‌ای از قراردادهای خاص است. رمزها، نشانه‌ها را به سیستم‌های معنادار تبدیل می‌کنند. که در چارچوب آن‌ها میان دال‌ومدلول نوعی همبستگی ایجاد می‌شود. به‌همین‌جهت، می‌توان گفت رمزها از متون فراتر می‌روند و میان متن‌ها گونه‌ای پیوند برقرار می‌کنند و به‌همین‌علت زمینه‌ی تفسیر آن‌ها فراهم می‌شود. (نوغانی،۱۳۹۱: ۴)

دال‌ومدلول

توجه سوسور در یادداشت‌هایش معطوف به سرشت نشانه‌های زبانی است، او نشانه‌ی زبانی را دو رویه درنظر گرفته است. یک رویه، نشانه‌ی زبانی را «دال» نامید و رویه‌ی دیگر را که معتقد بود از دال جدا نیست، «مدلول» نام‌گذاری کرد و بیان کرد که نشانه‌ی زبانی یک شیئی را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد (سوسور، ۱۳۷۸:۹۴).سوسور نشانه‌ی زبانی را جوهری ذهنی با دو رویه می‌داند که از تصویر صوتی دال و تصویر ذهنی (مدلول) تشکیل شده است. دال، رویه‌ی محسوس و مدلول سویه‌ی پنهان نشانه است. این دو وجه کاملاً به‌هم پیوسته‌اند و یکی دیگری را به یاد می‌آورد (سوسور، ۱۳۷۸: ۹۸).

از آن‌جایی که هر زبان را می‌توان «مجموعه‌ای معنادار» درنظر گرفت؛ وجود معنا نیز متکی بر حضور دال‌ومدلول است. هرگاه که ارتباط بین دال‌ومدلول مطرح باشد، می‌توان سخن از زبان به‌میان آورد. زبان‌شناس ژنوی مدلول را یک «مفهوم» درنظر می‌گیرد. در تعریف استعارهای، سوسور دال‌ومدلول را به صفحه‌ی کاغذی تشبیه می‌کند که روی آن حکم دال و پشت آن حکم مدلول را دارد و بدین‌ترتیب به ارتباط تنگاتنگ و جدایی‌ناپذیر این دو اشاره می‌کند.تأکید سوسور بر این نکته است که یک صفحه کاغذ، دربرگیرنده‌ی کل متن است و نه کلماتی از آن. بنابراین، می‌توان

گفت که اجتماع دال‌ومدلول در هنگام کنش زبانی پدیدآورنده‌ی نشانه‌هایی است که هرکدام بر معنایی دلالت دارند. براین‌اساس دال‌ومدلول لازم‌وملزوم یکدیگرند و ارتباطی دوجانبه دارند (شعیری،۱۳۸۱:۲۴).

ویژگی نشانه‌های تئاتری

هرچند بنیاد نمایش واقع‌گرا بر نشانه‌ی شمایلی است؛ بااین‌حال هیچ‌گاه نمی‌توان از شمایل، نمایه یا نماد ناب سخن گفت؛ چه این‌که دلالت نشانه در تئاتر بسته به زمان، مکان و قلمروی فرهنگی و نیز فرهیختگی مخاطب متفاوت خواهد بود. باید تأکید شود که اجرای تئاتری در کل خود نمادین است؛ زیرا فقط از طریق قرارداد است که تماشاگر رویدادهای صحنه را در حکم چیزهایی غیر از خودشان تلقی می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که در روی صحنه نقش‌های نشانه‌ای نمادین، شمایلی و نمایه‌ای به‌طورهم‌زمان و همراه با هم حضور دارند: «همه‌ی شمایل‌ها و نمایه‌ها در تئاتر الزاماً مبنای قراردادی دارند» (آستین و ساوانا،۱۳۸۸: ۸۷).

نشانه‌شناسی عناصر نمایشی

عناصر نمایشی، یعنی آن‌دسته از عناصری که در اجرای یک نمایش و تبدیل نمایشنامه به نمایش دخیل هستند، می‌تواند ساخت‌مایه‌های زیر را دربر بگیرد: در یک نمایش واقع‌گرا هم‌چنان که از اسم آن برمی‌آید، گرایش کارگردانی، یعنی کسی که چیدمان صحنه و هدایت بازیگران را بر عهده دارد، به‌سوی واقعی‌تر کردن هرآن‌چیزی است که روی صحنه می‌رود. درحقیقت او و سایر عوامل دخیل در نمایش به همانند ساختن خود و اجزای تشکیل‌دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند؛ بدیهی است موفقیت یا موفق‌نبودن این انسان‌ها بستگی به هم‌ذات‌پنداری تماشاچیان و یا سنخّیت و هماهنگ کردن قراردادهای تئاتری با نیازها و سطح فهم و درک بینندگان دارد.

بنابراین براساس گفته‌های پیشین و آن‌چه که البته در مقدمه‌ی این مطلب آورده شد؛ تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا، در بنیاد شمایلی است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال‌ومعلول است. هر لحظه‌ی رویداد دراماتیک، نشانه‌ی تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی‌شده‌ی داستانی و یا مانند آن است. دیگر نشانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در گستره‌ی همین تقلید شمایلی عمل می‌کند. واژه‌های گفت‌وگوها و حرکت‌های بازیگران نوع دیگری از نشانه است؛ ولی در این‌گونه نمایش در زمینه‌ی بازآفرینی شمایلی، کاربرد آن‌ها در واقعیتی جای می‌گیرد که موردتقلید قرار گرفته است. در زیر به اجمال به بررسی این عناصر می‌پردازیم.

۱ – بازیگری

بازیگر، عالی‌ترین نمونه‌ی شمایلی است. انسانی که به نشانه‌ی یک انسان دیگر تبدیل شده است. در سبک واقع‌گرا بازیگر سعی می‌کند با تمام حرکات بدن، چهره و بیانش، جایگزینی از طبیعت و واقعیت به عاریت گرفته باشد؛ چنان‌که تماشاگر احساس کند صحنه‌ای از زندگی واقعی پیش چشمان او در حال رخ دادن است. این حرکات و فنون بازیگری نمایش، گاهی چنان با حرفه‌ای‌گری تمام اجرا می شود که تماشاچی از روی دادن صحنه‌های قتل، تیراندازی و یا خودکشی بازیگر، دچار شوک عصبی و یا واکنش‌های غیرارادی هم‌چون فریاد و گریه با صدای بلند می‌شود. بدن انسان، اَداها و اشاره‌های آن، پرمایه‌ترین سرچشمه‌ی القای معنا بر صحنه‌ی تئاتر است، تا جایی‌که در برخی از نمایش‌های یک‌نفره، هنگامی که بازیگر رودرروی فضای خالی صحنه سخن می‌گوید، می‌تواند دال بر حضور هم‌سخنی دیگر و ناپیدا باشد (اسلین،۱۹۶۸: ۲۸).

مارتین اسلین در کتاب **دنیای درام** خویش دراین‌باره می‌نویسد: «بازیگر روی صحنه یا پرده، در وهله‌ی نخست خودش است؛ یعنی همان کسی که هست، با ویژگیهای جسمانی، صدا

و خوی ویژه. در وهله‌ی دوم او خودش است که با لباس و چهره آرایی و صدای دگرگونی یافته و رفتاری ذهنی که ناشی از بررسی آن شخصیت خیالی و نزدیک شدن به اوست، به کسی دیگر و به تمثال جسمانی آن شخصیت تبدیل شده است؛ ولی در وهلهی سوم و مهم تر از همه، خودِ داستانی است که بازیگر آن را اجرا می‌کند، همان چیزی که دست آخر در ذهن تماشاگر آن فیلم یا نمایش پدید می‌آید." (اسلین، ۱۹۶۸: ۲۹)

افزون‌براین، در تجزیه‌وتحلیل چگونگی آفرینش معنا در بازیگری، این دوگانگی بنیادین را باید برابر دید داشت: بازیگر خودش یک شمایل است؛ یعنی کسی که هم‌چون نشانه ، برای کسی دیگر کارکرد دارد؛ ولی بااین‌حال شاید شماری از نظام‌های نشانه‌ای که بازیگر به‌کار می‌گیرد شمایلی یا نمایه‌ای، نمادین و یا حتی به‌شکل‌هم‌زمان هر سه‌ی آن‌ها باشد: ریش سفید که نشانه‌ی شمایلی سالخوردگی است، شاید دلالت نمادین فرزانگی نیز از آن دریافت شود.

۲- کارگردانی

هم‌چنان که آمد، کارگردان وظیفه‌دار هماهنگی و تشخیص مقدار توفیق سایر عوامل در رویکرد واقع‌گرایی است: لباس، چهره آرایی، موسیقی، دکور و چیدمان صحنه ازاین‌قبیل است. کارگردان است که مشخص می‌کند، کدام‌یک از حرکات و گفت‌وگوها، شمایلی و کدام یک نمادین باشد؛ یعنی کارگردان ذهن تماشاگر را از سطح دلالت صریح به دلالت ضمنی و برعکس تغییر می‌دهد. توانایی و خبرگی آفرینندگان نمایش دراماتیک در عرضه و درهم تنیدن ساختارهای گوناگون نشانه‌های درام، تنها هنگامی تأثیر لازم را خواهد داشت که تماشاگران به‌معنای آن‌ها پی ببرند؛ بنابراین کارگردان باید زمینه‌های فرهنگی و قراردادهای نمایشگانی را به‌گونه‌ای ترتیب دهد که تماشاگر ضمن دریافت پیام نمایش، آن را خارج از دنیای واقع حس نکند (آستین،۱۳۸۸: ۵۶).

۳- دکور و طراحی صحنه

در مکتب واقع‌گرایی طراح صحنه با نظارت و هماهنگی کارگردان تلاش می‌کند تا برشی عکس‌گونه از زندگی واقعی را بر روی صحنه منتقل کند؛ دراین‌میان پرده‌ای که تصویری از یک باغ را روی آن نقاشی کرده‌اند، شمایلی از واقعیت به‌شمار می‌رود؛ امّا باید به‌خاطر داشت که این نقاشی به‌نوبه‌ی خود می‌تواند ازسوی تماشاگران به‌عنوان نماد بهار یا خزان تأویل شود. امّا هم‌چنان که آمد، آشکارترین کارکرد دکور؛ یعنی ترتیب فنی فضای معماری صحنه در ارتباط با سالن نمایش، کارکردی اطلاعاتی، شمایلی است: دکور مکانی را که رویداد درام در آن‌جا رخ می‌دهد، تصویر می‌کند و با مشخص کردن مکان و دوره‌ی تاریخی، جایگاه اجتماعی بازیگران و بسیاری از جنبه‌های بنیادین درام، بیشترین داده‌های پایه‌ای تعریف را برای تماشاگران فراهم می‌آورد تا مخاطبان تئاتر، نمایش را بهتر درک کنند (آستین، ۱۳۸۸: ۵۸). طراح صحنه، با گزینش مکان‌های واقعی خارجی یا داخلی، آن‌ها را به عناصری معنا رسان بدل می‌کند که در تحلیل نهایی، همان کارکرد مکان‌هایی را دارد که وی تنها بر پایه‌ی تخیلش می‌سازد.

صحنه‌ی نمایش هر جایی می‌تواند باشد؛ یک سِن در یک آمفی‌تئاتر مجلل یا سکویی در فضایی باز یا حتی گوشه‌ای از خیابان. وسعت صحنه‌ی نمایش به‌قدری است که مرزی برای آن قایل نیستیم. امّا صحنه‌ی نمایش درنهایت چیزی است هم‌چون خلأ که بدون عناصر تشکیل‌دهنده‌اش هیچ تعریفی ندارد. سِن یک سالن تئاتر بدون اجرای تئاتر و تا آن‌زمان که نمایش بر آن جریان پیدا کند، هیچ ارزشی ندارد. صحنه به‌واسطه‌ی اجرا تعریف مکانی پیدا و آن را دنبال می‌کند، و مکان‌وزمان در قالب نشانگان و رمزگان، به‌واسطه‌ی عناصر صحنه، مانند لباس، دکور، بازی، نور، گفت‌وگو و...، در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. به‌گفته‌ی شعیری : «همه‌جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به‌مکانی دیگر راه می‌یابیم. مکان چه انتزاعی

باشد، چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند». (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۹). آن‌چه که تحققش هیچ کجای دیگر امکان‌پذیر نیست، در مکانی تئاتری خلق می‌شود. تئاتر مکانی است که در آن تبدیل‌ها یا استحاله‌های زمان، مکان، اشخاص و چیزها روی می‌دهد. در تئاتر، وظیفه‌ی کارگردان است که اطمینان حاصل کند نظام‌های نشانه‌ای فعال در اجرا، نه‌فقط به‌تنهایی عمل کنند، بلکه هنگام ترکیب شدن با نشانه‌های نظام‌های دیگر نیز تأثیر دل‌خواه را به‌وجود آورند. دانش نشانه‌شناسی، توانایی بالقوه‌ی ذهن کارگردان در کاربرد یک نظام گسترده‌ی نشانه‌ای در تخیل را بالفعل و آشکار می‌سازد. آگاهی از علم نشانه‌شناسی، افق دید کارگردان‌ها را گسترش می‌دهد و چشم‌اندازی از شبکه‌های درهم‌تنیده‌ی هزاران دال قابل‌انتخاب را در برابر آنان می‌گستراند که هم درباره‌ی آن‌ها و هم درباره‌ی امکان لایه‌بندی متنوعشان بیندیشند و به آنان کمک کند دریابند چگونه معناها از ترکیب دال‌هایی که در یک اجرا حضور می‌یابند، تأثیر می‌پذیرند و دگرگون می‌شوند، شکل می‌گیرند (ویتمور، ۱۳۸۶: ۳۰). نشانه‌ی تئاتری به شکلی گریزناپذیر معانی ثانوی‌های برای مخاطبان خواهد داشت که با ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و ایدئولوژیکی جاری در جوامعی که بازیگران و بینندگان تئاتر بخشی از آن هستند، مرتبط می‌شود (آلام،۱۳۸۴: ۲۰).

ورود نشانه‌شناسی به عرصه‌ی تئاتر تا امروز با رویکردهای گوناگونی همراه بوده است. اما آن‌چه در بین همه‌ی آن رویکردها مشترک است، ویژگی واکاوی و کشف خصلت‌های نهفته در جهان‌های ممکن نمایشی است. دراین‌میان بُعد مکان به‌عنوان یکی از دو بُعد اصلی هر جهانی، نخستین و یکی از مهم‌ترین عناصر لازم برای درک و تفسیر این جهان‌هاست. ادراکی که تحت‌تأثیر یکی از رمزگان‌های فرهنگی مخاطب یعنی رمزگان مکان است.

تئاتر و اجرا به‌مثابه‌ی رسانه و به‌عنوان یک نشانه‌ی کلان مجموعه‌ای از عناصر مادی و مدلول‌هایی است که در آگاهی جمعی مردم وجود دارند. نخستین اصل در نظریه‌ی تئاتری ساخت‌گرایی (مکتب پراگ) که تحت‌تأثیر دو جریان فرمالیست روسی و زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری شکل گرفت، اصل نشانه شدن ابژه‌هاست. نشانه‌ای شدن پدیده‌ها در تئاتر آن‌ها را به گروه مدلول، و نه به‌طورمستقیم به دنیای دراماتیک، مرتبط می‌کند. زیرا به‌این‌ترتیب است که دال‌های غیرحقیقی (مجازی) می‌توانند همان نقش دال‌های حقیقی (غیرمجازی) را بازی کنند (آلام، ۱۳۸۴: ۱۹-۱۸).

در بازنمودهای دراماتیک، دامنه‌ی نشانه‌ای نقش دال مبنی بر نشستن به‌جای طبقه‌ای (نوعی) از ابژه‌ها به‌هیچ‌وجه منتفی نمی‌شود. علاوه‌بر دلالت صریح بنیادی، نشانه‌ی تئاتری به شکلی گریزناپذیر معناهای ثانویهای برای مخاطبان خواهد داشت. این «نشانه‌ی نشانه‌ها» درواقع بیان‌گر همان مفهومی است که معمولاً معنای ضمنی خوانده می‌شود. دلالت ضمنی یک کارکرد معنایی است که در طی آن دال در یک رابطه‌ی دلالی مبنای رابطه‌ای دلالی در سطحی ثانویه می‌شود. دیالکتیک دلالت صریح، دلالت ضمنی بر همه‌ی وجوه اجرا حاکم است(آلام، ۱۳۸۴: ۲۲-۲۰). یک اجرا را می‌توان به چتر گسترده‌ای از دال‌ها تشبیه کرد که گستره‌ی متکثری از معانی یا تصاویر (مدلول‌های) چندگانه را در ذهن مخاطبان تولید می‌کند، به‌طوری‌که هر مخاطب معانی (مدلول‌های) خاصی را از آن دریافت می‌کند (ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۶). مکان به‌مثابه‌ی رمزگانی اجتماعی، فرهنگی در حوزه‌ی تئاتر و نمایش از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. تئاتر در به‌وجود آوردن نظام‌های نشانه‌ای در مجموعه‌ای پیچیده و هم‌زمان عمل می‌کند که در دو عنصر زمان‌ومکان فعال می‌شوند. فضا و مکان به حضور انسان وابسته‌اند. هرچیزی که درون چارچوب تئاتری به تماشاگر ارایه شود، یک نشانه است. به دنبال طبقه‌بندی کوزان و طبقه‌بندی‌های بعدی، نشانه‌شناسان نه‌تنها توجه خود را بر نظام‌های نشانه‌ای، بلکه بر فرایندهای رمزگذاری موجود در چنین نظام‌هایی معطوف کرده‌اند.

رمز به‌عنوان مجموعه‌ای از قوانین هم‌بسته که شکل‌گیری روابط نشانه‌ای را کنترل می‌کند، درک می‌شود. در میان نظام‌های رمز، دو نظام خاص توجه نشانه‌شناسان را بیشتر به خود جلب کرده است: علم نشانه‌های مکانی (رمزهایی که استفاده از مکان را کنترل می‌کنند) و علم نشانه‌های حرکتی (رمزهایی که حرکت را کنترل می‌کنند) (آستن و ساونا، ۱۳۸۸: ۱۴۵). نشانه‌شناسان تئاتر با درک سازماندهی مکان و روش‌های به‌کارگیری رمزهای مکانی برای تولید معنا سروکار دارند. از مطالعات انسان‌شناسان درباره‌ی نشانه‌های مکانی، یعنی کاربرد فضا ازسوی انسان، استفاده‌های فراوانی شده است. چگونگی سازمانده‌ی و استفاده‌ی تئاتر از مکان، در طول تاریخ، تغییروتحول عوامل فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، مالی و اجرایی آن را تعیین کرده است. چگونگی و چرایی این موضوع پرسش پیچیده‌ای است که به تعامل تئاتر و اجتماع در دوره‌های گوناگون بستگی دارد(آستن و ساونا، ۱۳۸۸: ۱۴۶). در کتاب **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری** (آستن و ساونا، ۱۳۸۸: ۱۹۸) آمده است که پییر گیراد با بررسی رمزهایی که برقراری ارتباط و دلالت اجتماعی را کنترل می‌کنند، مشاهده کرد که نشانه‌های اجتماعی به‌طورطبیعی تصویری بوده و با نشانه‌های زیبایی‌شناسی در ارتباط‌اند و بلافاصله آشکار می‌شود که طبقه‌های نشانه‌ای مذکور و حوزه‌های فعالیت آن‌ها، همانند دقیق خود را در نمایش تئاتری پیدا می‌کنند. نویسندگان کتاب در ادامه به این نکته اشاره می‌کنند که رابرت هاچ و گونتر کرس ضمن کشف معانی ضمنی ایدئولوژیکی ارتباط‌های مکانی، استدلال می‌کنند که رابطه‌ی فیزیکی متقابل بدن‌ها در مکان، «بنیادی‌ترین» بُعد وضعیت نشانه‌ای است. آن‌ها خاطرنشان می‌کنند که بیشتر عبارت‌های زبان‌شناسی با اصطلاحات مربوط به مکان، معنی اجتماعی را بیان می‌کنند (برای مثال، «حفظ کردن فاصله‌ی شخصی»، «مقام اجتماعی بالا» و ...) و درحالی که این عبارت‌های مجازی به‌شکل‌استعاری درک می‌شوند، آن‌چه درحقیقت بیان می‌شود «یک برابری اوّلیه میان ترتیب بدنها در فضای فیزیکی و ارتباط‌های میان افراد در فضای اجتماعی است». (آستن و ساونا ، ۱۳۸۸: ۲۰۱–۲۰۰) با بیان این‌که گیراد و نیز هاچ و کرس از تحقیقات دانشمند مردم‌شناس، ادوارد هال، بهره برده‌اند، می‌نویسند: هال برای نشان دادن طبقه‌ای از معانی که توسط ارتباط‌های فیزیکی در مکان به‌وجود می‌آیند، اصطلاح «نشانه‌های مکانی» را ابداع و اهمیت فاصله را در کنش– گفتارهای متفاوت بررسی کرد. نشانه‌های اجتماعی، هم به‌لحاظ فرهنگی و هم به‌لحاظ تاریخی، خاص‌اند و نشانه‌ی مکانی معمولاً دارای پیچیدگی و ابهام است.

فانلی یوون، از افراد تأثیرگذار بر زبان‌شناسی و تئوری ارتباطات، در فصل اوّل کتاب خود، معرفی نشانه‌شناسی اجتماعی (۲۰۰۵)، نشانه‌هایی از فضای اداری را به‌عنوان نمونه‌ای از اجتماع بررسی می‌کند. او مفاهیمی چون قاب‌بندی را به دو بخش گسست و پیوست تقسیم کرد. به اعتقاد او قاب‌بندی تنها بین عناصر بصری در کتاب‌ها، روزنامه‌ها و مجله‌ها اتفاق نمی‌افتد، بلکه بین افراد جامعه نیز وجود دارد.

قاب‌بندی‌های گوناگون در مکان‌های متفاوت می‌توانند آن مکان را به فضایی عمومی یا خصوصی تبدیل کنند. قاب‌بندی‌ها با منابع نشانه‌ای شناخته می‌شوند. او با بحث درباره‌ی فضای داخلی دفتر و ساختمان مدرسه، به‌عنوان نمونه‌ای از اجتماع باز(گسست)، هم‌گونی و تقابل و نیز تفکیک و جدایی را از اصول نشانه‌شناسی چندوجهی معرفی می‌کند. کار نشانه‌شناسی نیز همین است: برقراری ارتباط، قطع ارتباط، تفکیک و جداسازی.

نه‌فقط بخش‌های یک متن در یک صفحه، بلکه افراد نیز ممکن است توسط فضای خالی از یکدیگر تفکیک شوند. این تفکیک می‌تواند با پرده‌ها یا پارتیشن‌ها باشد که قاب‌بندی بی‌دوام را به‌وجود می‌آورد و یا با دی.ار به وجود آید که قاب‌بندی بادوام را تشکیل می‌دهد. هم‌چنین می‌تواند

نفوذپذیر و یا بسته باشد، مهم این است که قابلیت قفل شدن داشته باشد یا نباشد. زمانی که فضا توسط پارتیشن تقسیم شود، ممکن است افراد هنگام ایستادن بتوانند آن‌سوی پارتیشن را ببینند یا آن‌چه در فضای مجاور در جریان است را بشنوند (فانلی یوون، ۲۰۰۵: ۲۱۹).

در مکان تئاتری می‌توانیم این تفکیک را با فضای خالی یا وسایلی که در صحنه وجود دارد، به‌وجود آوریم. به‌عنوان‌نمونه، گاهی کارگردان می‌خواهد تماشاگر بخشی از صحنه باشد و به‌این‌ترتیب فضایی باز به‌وجود می‌آورد.

فضا و مکان قطعیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده نیستند، بلکه حضور سوژه در ابعاد گوناگون فیزیکی، شناختی، پدیداری و تخیلی است که تعیین‌کننده‌ی مکان و فضاست. هر چه سوژه امکان بیشتری برای مرزبندی، تفکیک، جداسازی و تمایز، ایجاد عرصه و محدودسازی فضا داشته باشد، بیشتر می‌توان از مکان سخن گفت. هرچه امکان مرزبندی، تفکیک و جداسازی ضعیف‌تر شود، از مکان فاصله می‌گیریم و به فضا نزدیک می‌شویم. به‌همین‌دلیل اتاقی در درون یک خانه می‌تواند فضا باشد، به‌همان‌اندازه که جاده‌ای که ما را به دوردست می‌برد، می‌تواند مکان باشد(شعیری، ۱۳۹۱: ۲۵۴-۲۵۳). بنابراین در تئاتر می‌توان با عنصری قراردادی بخشی از صحنه را از بخش دیگر تفکیک کرد. هم‌چنین هم‌گونی و نظم در دکور صحنه می‌تواند وضعیت و موقعیت درام را به واسطه‌ی ویژگی‌های صحنه بیان کند. هم‌چنین می‌توان با ایجاد قراردادهایی در مکان به فهم روابطی که شخصیت‌های نمایش با یکدیگر و با جهان نمایش دارند، کمک کرد. همان‌طور که پیشتر اشاره شد؛ تئاتر و درام حاصل هم‌نشینی لایه‌های متنی‌ای است که هریک نمود عینی و متنی نظام‌های رمزگان‌های گوناگون‌اند.

مکان در تئاتر به یک لایه‌ی متنی تبدیل می‌شود تا آن‌جا که به شکل نشانه‌ی نشانه‌ها درمی‌آید، زیرا مکان به‌واسطه‌ی معنایی که دارد به آن‌چه که در آن قرار می‌گیرد، معنا می‌بخشد و مناسبات آن‌چه را که در آن قرار می‌گیرد، بازتعریف می‌کند. مکان به‌عنوان نظامی دلالت‌گر در کارکردهای دلالی نظامی گسترده‌تر یعنی تئاتر دخیل است(بنیاسدی و سجودی، ۱۳۹۳: ۸).

۴- نورپردازی

کاربرد نور، در میان نظام‌های دیداریِ دلالت در درام نقشی فزاینده است. در کارکرد شمایلی، نورپردازی، روز و شب بودن و نورانی یا کم‌نور بودن مکان و مانند آن را معین می‌کند که البته در مقابل آن از جنبه‌های نمادین نور نیز نمی‌توان غافل بود.

مارتین اسلین می‌گوید: «مهم‌ترین کارکرد نور در نمایش دراماتیک، نمایه‌ای است. با نور می‌توان توجه تماشاگر را به نقطه‌های مرکزی رویداد رهنمون شد. هم‌چنین انگشتی شاخص که گیراترین بخش صحنه را نشان بدهد. با نور موضعی می‌توان توجه تماشاگر را به شخصیت محوری صحنه و پیگیری حرکت‌های او کشاند، یا شئی مهمی را برجسته کرد. (اسلین،۱۹۶۸: ۴۴)درحقیقت در نورپردازی واقع‌گرا، نور و خاموشی، نشانه‌ی روشنی و تاریکی به‌عاریت گرفته شده از واقعیت و طبیعت است که استفاده‌ی به‌جا و درست آن می‌تواند در القای پیام نمایش به مخاطب ازسوی کارگردان نقشی مؤثر ایفا کند (اسلین، ۱۹۶۸: ۶۱).

۵- و۶- چهره‌آرایی و طراحی لباس

چهره‌آرایی یا گریم و طراحی لباس نیز ازجمله عواملی است که شخصیت محوری نمایش را در واقع‌گرایی نمایش یاری می‌دهند. بدیهی است موهای سفید، تاج، کلاه نمدی و یا زیورآلات هم‌چنان که می‌تواند به‌عنوان نشانه و شمایلی از پیری، پادشاهی، روستایی بودن و زیبایی تلقی شوند به‌همان‌اندازه نیز می‌تواند نماد کسوت، قدرت، درک پایین و ساده بودن و یا ثروت و مکنت نیز باشند (اسلین،۱۹۶۸: ۶۱).

مارتین اسلین در این‌باره معتقد است: «چهره آرایی و لباس می‌تواند در افزایش تأثیر نظام‌های نشانه‌ای حالت بیانی چهره، اَداها و اشاره‌ها و حرکت نقش مهمی را بازی کند. با کلاه‌گیس، برش لباس و نوع کفش می‌توان قد و پهنای بازیگر (یا ارج و پایگاه آن شخصیت) را افزایش یا کاهش داد. می‌توان او را وا داشت که حرکاتش را بیشتر یا کمتر کند. می‌توان شیوه‌ی راه رفتنش را دگرگون کرد. همه‌ی این جزئیات در سطح شمایلی و نمادین و نمایه‌ای دلالت و معنا دارد." (اسلین، ۱۹۶۸:۶۲).

۷- موسیقی و آواز

صدای آبشار، رعدوبرق و بوق‌های ممتد ماشین‌هایی که در ترافیک مانده‌اند، همه، نشانه و شمایلی از دنیای واقع‌اند. درحقیقت این اصوات برای واقعی‌تر جلوه دادن صحنه‌ی نمایش و آماده‌سازی زمینه‌ی ذهنی تماشاگران جهت قرار گرفتن در فضای داستان به‌کار گرفته می‌شود. بدیهی است در سبک رئالستیک و واقع‌گرا تلاش می‌شود در برگزیدن موسیقی صحنه از عوامل طبیعی و یادآور واقعیت خارجی استفاده شود. به‌عنوان‌نمونه در یک نمایش حماسی و یا صحنه‌ای که اسب‌ها قرار است از میدان جنگ بگریزند، از موسیقی یک‌نواخت صدای نعل اسبان استفاده می‌شود و یا صدای زنگ شتران که نمایه‌ای از گذر کاروان از صحرا است (آستین و ساوانا،۱۳۸۸: ۶۷).

اسلین می‌گوید: «موسیقی در نظام معنا رسانی نمایش دراماتیک نقش های حیاتی را بر عهده دارد: موسیقی می تواند به عنصر ساختاری مهمی بدل شود؛ زیرا با آواز هایی که در دل نمایش جای دارد، جریان پیوستهٔ کنش را می گسلد... موسیقی می تواند ساختمان ضرباهنگی ویژه ای را برای حرکت ناب در صحنه های رقص فراهم آورد.»

هم چنان که آمد این جلوه های به‌وجودآمده‌ی صدا و موسیقی شمایلی است؛ اما باید یادآور شد که این دو عنصر نیز مانند عناصر دیگر می توانند نمایه‌ای و نمادین نیز تلقی شوند؛ مانند صدای قلب شخصیت های درحالِ‌مرگ و یا تیک‌تاک ساعت که نشانه‌ای نمادین هستند. (اسلین،۱۹۶۸،ص۶۶)

۸- حرکات ضرباهنگی

تکرار یک حرکت و یا تکرار یک عمل نشان‌دهنده‌ی تأکید فرد روی آن است؛ حال، تکرار هماهنگ و همراه با هارمونی یک عمل می‌تواند روی صحنه همان تأکیدی را به همراه داشته باشد که تکرار آن در عالم واقع دارد؛ یعنی نشانه‌ای شمایلی. امّا همین حرکات که زیر نور به‌خصوص صحنه و همراه با موسیقی انجام می‌گیرد، می‌تواند نمایه‌ای از نوع واکنش‌های شخصیت‌ها به ماجرای داستان و یا نمادی از بیان موجز آن‌چه قرار است اتفاق بیفتد، باشد؛ رقص در نمایش چنین رویکردی دارد (اسلین،۱۹۶۸: ۶۸).

۹- شخصیت‌افزار

شخصیت‌افزار یا آن‌چه که به آن «آکسِسوار» می‌گویند، نماینده‌ی عناصر، وسایل و موادی است که انسان‌ها در زندگی عادی و روزمره‌ی خود از آن‌ها استفاده می‌کنند. بدین‌منظور یک تخت‌خواب همراه با یک آباژور کوتاه، نشانه‌ای شمایلی از اتاق خواب یک منزل است.

مارتین اسلین در این رابطه می‌گوید: «وسایل صحنه ـ مانند مبلمان، ابزارها، وسیله‌ها و دیگر چیزهای جابه جاشدنی که در مکان دراماتیک یافت می‌شود و شخصیت‌ها آن‌ها را به کار میبرند ـ بخشی از طرح کلی صحنه به شمار می‌آید. اشیای واقعی مانند: میز، صندلی و شمشیر که در این زمینه به کار می‌رود، همچون کسان واقعی که شخصیت‌ها را نمایش می‌دهند، جنبه‌ای دوگانه دارد: صندلی که در نمایش هملت به کار می‌رود، نشانه‌ای است از یک صندلی تخیلی در قصر السینور در گذشته‌ای اسطوره‌ای و بنابراین به گونه‌ای نقش بازیگری دارد؛ ولی هم زمان، شاید خود آن

صندلی برای تماشاگر زیبا و ستودنی باشد، زیرا شاید به دید او طراحی‌اش بسیار چشم‌نواز بیاید یا حتی صندلی‌ای واقعی از آنِ دورهای تاریخی باشد که در تماشاگر این اندیشه را پدید آورد که کاش آن صندلی از آنِ او بود. اشیایی که بازیگران در دست میگیرند و اثاثی که به کار میبرند نیز شاید معنای نمادین مهمی داشته باشد: تاج را می‌توان نشانه‌ی پادشاهی شمرد یا نامهای را می‌توان نمادی از سقوط و نابودی قهرمان دانست (اسلین،۱۹۶۸: ۶۹).

۱۰- رنگ‌های صحنه

هیچ رنگی روی صحنه، یعنی در صحنه‌آرایی، نورپردازی و بازیگرافزار نباید بی‌هدف انتخاب شود. رنگ‌ها هم‌چنان که شمایلی از رنگ‌های روزمره به‌حساب می‌آیند؛ نمادی از شادی‌ها، ناکامی‌ها و یا بدبختی‌های مردم یک سرزمین‌اند. این رنگ‌ها که در ابتدا همانند بسیاری از عناصر زندگی واقعی، شمایلی و بر دلالت صریح قرار داشتند با گذشت زمان و تغییروتحولات زندگی، تبدیل به نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای شدند. رنگ قرمز مثلاً در تعزیه ایرانی و لباس شِمر، نمادی از بی‌رحمی و شقاوت شد و رنگ سیاه بر تن فرزندان ابی عبدالله (ع) نمادی از خاکساری و عزاداری برای پدر. پوشیدن لباس سفید ازسوی زن می‌تواند نمایه‌ای از عروس شدن او باشد و یا فراک بلند و سفید یک مرد بر پزشک یا پرستار بودن او. درهرصورت رنگ می‌تواند در رمزگشایی عناصر صحنه و درک و انتقال پیام نمایش به بینندگان و تماشاچیان نقش مهمی ایفا کند (آستین و ساوانا ،۱۳۸۸: ۷۶).

۱۱- جلوه‌ی ترفندهای شنیداری و دیداری

استفاده از تکنیک‌های تصویری و صوتی زندگی مدرن امروزی برای ایجاد تصاویر و صداهای خاص عالم واقع روی صحنه‌ی تئاتر، نقش مهمی را در نزدیک‌تر کردن بیننده به زندگی باز نموده‌ی تئاتری برعهده دارد. استفاده از سایه و استفاده از چراغ‌های گازی و روغنی در تئاتر عصر الیزابت و استفاده از ابزار ابتدایی؛ هم‌چون سِنج، زنگوله، نِی و یا تقلید صدای گوسفندان توسط عوامل پشت صحنه و بهره‌مندی از جدیدترین نورافکن‌های الکتریکی، پرده‌های بزرگ سینما، افکت و استفاده از صداهای ضبط شده‌ی طبیعت روی نوارکاست، این توانمندی را در اختیار کارگردانان عرصه‌ی تئاتر گذاشته است که آسان‌تر از گذشته و با استفاده‌ی به‌جا و متعادل از این امکانات به تکرار و تأکید عناصر معنی‌رسان عرصه‌ی نمایش دست یازند. این نشانه‌ها نیز هرکدام در زمان‌ومکان خاص خود، می‌توانند به‌عنوان دلالت‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای هم‌چون عوامل تشریح شده‌ی گذشته، تأویل شوند (چندلر،۱۹۵۲: ۶۹).

۱۲- قراردادهای تئاتری

هر نظام تئاتری دارای گروهی قرارداد است که ازسوی نمایشنامه‌نویس و نمایش‌ساز و سایر عوامل دخیل در اجرای نمایش به‌کار برده می‌شود. بدیهی است پیش از شروع و ابتدای نمایش، این قراردادهای تئاتری باید توسط دریافت‌گران پذیرفته شود. ساده‌ترین آن باز شدن پرده، به‌معنای شروع نمایش و بسته شدن آن به‌معنای پایان نمایش است. مخاطب باید باور کند که قرار است بخشی کوچک از زندگی و تجربیات فردی و اجتماعی گروهی شخصیت، روی صحنه، بازی شود؛ بنابراین مهم‌ترین قرارداد تئاتری، کنار گذاشتن خود خواسته‌ی ناباوری است؛ یعنی اگر کارگردان برای القای قرار گرفتن بازیگران در باغ بهاری، از پرده‌ای نقاشی‌شده استفاده می‌کند، مخاطب این اَمر را بپذیرد؛ و یا این‌که اگر یک ایرانی قرار است نقش هملت یا سایر شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر را بازی کند، مخاطب به خود نگوید که هملت دانمارکی است نه ایرانی (چندلر،۱۹۵۲: ۵۶).

این قراردادها نیز قابل‌تأویل به نشانه‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای است؛ مثلاً بسته شدن پرده می‌تواند نماد پایان، نمایهی قتل و یا یافتن فرزند از روی شخصیت اصلی قرار گیرد؛ اما هم‌چنان که گفته شد بیشتر قراردادهای تئاتری به دلیل قراردادی بودن آن نمادین است.

۱۳ - تماشاگران

تماشاگر یکی از ارکان و عناصر نمایشی است که به‌عنوان مصرف‌کننده‌ی تئاتر در یک‌سوی نمایش قرار می‌گیرد. به‌طورکلی در نمایش دوگونه تماشاگر وجود دارد: یکی تماشاگر شاهد است که هیچ دخالتی در جریان نمایش نمی‌کند و هم‌چون تماشاچی سینما به صحنه خیره می‌شود و به تجزیه‌وتحلیل ذهنی داستان می‌پردازد و دیگری تماشاگر شریک[۳۲] است که نقش او تنها به دیدن منحصر نمی‌شود؛ هم‌چون کار شعبده‌بازان که با تماشاچیان صحبت می‌کنند و از آن‌ها می‌خواهند که مثلاً داخل کلاه را به‌خوبی مشاهده کنند(چندلر،۱۹۵۲: ۷۵). نکته‌ی مهم در مورد تماشاچیان تئاتر این است که تولیدکننده و مصرف‌کننده هم‌زمان و هم‌مکان هستند و این هنر تنها هنر زنده ازاین‌دست به‌شمار می‌رود.

هدف تمام عوامل اجرای یک نمایش انتقال پیام و یا طرح سؤال در ذهن تماشاچی است؛ بنابراین این عناصر نمایشی باید طوری چیده و اجرا شوند که دو مسأله‌ی توانش دریافت‌گران در درک پیام و ازبین بردن اختلال پیش‌بینی‌شده در ممانعت از رسیدن پیام به تماشاچی را قبلاً و درحین نمایش درنظر بگیرند.

کارگردان باید بداند که چه‌وقت باید از دلالت صریح و چه‌هنگام از دلالت ضمنی استفاده کند. افزون‌براین، تماشاگر باید با فنون عرضه‌ی آن جهانِ ویژه در درام نیز آشنا باشد؛ بنابراین تماشاگر باید پایه‌ی قواعد دراماتیک یا سینمایی آن رسانه‌ی ویژه‌ی نمایشی را نیز بداند. ازاین‌رو می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که قواعدی که نمایش را برمی‌سازد و توان تماشاگر را برای فهم و رمزگشایی نشانه‌های درون آن برمی‌انگیزد، در دو دسته‌ی یک‌سر جدای ازهم جای می‌گیرد:

۱) قواعد ویژه‌ی فرهنگ، تمدن یا جامعه‌ی بازیگران و تماشاگران؛ یعنی قواعد فرهنگی و رفتاری و ایدئولوژیک زندگی بشر.

۲) قواعد چیره بر اجرای نمایش دراماتیک؛ یعنی قواعد خاص دراماتیک یا نمایشی.

ازسوی‌دیگر تأویل هر تماشاگر از نمایش و معنای فراگیر آن نیز به عوامل چندی بستگی دارد که در سرشت خود او نهفته است: ازجمله حس و سلیقه‌ی دیداری درباره‌ی لباس و ابزار صحنه؛ گرایش فردی به ویژگی‌های جسمانی یک بازیگر؛ یا در کوتاه سخن، گرایش‌های ویژه‌ی هرکس. (چندلر،۱۹۵۲: ۸۹)

ارتباط بین نمایش و مخاطب

کر آلام[۹] مؤلف کتاب **نشانه‌شناسی تئاتر ودرام** در توضیح و تفسیر خود درباره‌ی ارتباط میان مؤلف و مخاطب، به‌خوبی بر تطابق کامل نداشتن بین رمزگان‌های تولید کننده‌ی اثر و رمزگان‌های مخاطب آگاه است، امّا این دریافت ناکامل را منفی قلمداد نکرده و بخش عمده‌ی لذت تماشاگر را ناشی از تلاش پیگیر برای کشف اصولی می‌داند که حاکم بر اثرند.

او به نقل‌قول از لوتمان می‌پردازد که دریافت‌کننده در برخورد با متنی نوآورانه برای کشف رمز آن می‌کوشد و از رمزگانی متفاوت از رمزگان پدیدآورنده‌ی متن بهره می‌گیرد. مخاطب می‌کوشد متن را براساس قواعد متعارفی دریافت کند که برایش شناخته شده است؛ امّا از طریق آزمون‌وخطا، او متقاعد می‌شود که باید رمزگانی جدید را بیافریند؛ که برایش ناشناخته است.

تعبیر هر تماشاگر از متن، درواقع ساختن دوباره‌ی آن است براساس گرایش فرهنگی و ایدئولوژیکی سوژه. درواقع متن در جریان رمزگشایی درمعرض رمزگذاری تازه هم قرار می‌گیرد. این تفسیر آلام به‌نوعی مؤید تعامل گیرنده با فرستنده و الگویی هم‌سان با الگوی ارتباطی استوارت هال[۱۰] است که اهمیت آن در گرو نقش گیرنده یا رمزگشا است. در این الگو فرایند دریافت و

رمزگشایی لزومن از همان الگوی رمزگذاری تبعیت نکرده و این دو نقش یعنی رمزگذار و رمزگشا اهمیتی هم‌عرض می‌یابند. به‌عبارتی در این الگو قرائت‌ها و تفسیرهایی پدید می‌آید که همیشه با قصد فرستنده/ نویسنده هم‌گرایی و مطابقت ندارد.هال اصطلاح «حاشیه‌ی فهم» را برای بیان آن به‌کار می‌برد و این خود طیفی را از فهم کامل رمزگشا از رمزگان تا برداشتی کاملاً مخالف را از آن شامل می‌شود. در حالت اخیر رمزگشا در برابر معنای مسلط و غالب اثر ایستاده، برداشت و تفسیر مستقل خود را از رمزگان دارد که هال آن را «رمزگان متعارض» می‌خواند.

براساس این الگو:

۱- فرستنده، معنا را معین نمی‌کند.

۲- پیام، امری واضح و ازپیش‌معلوم نیست.

۳- گیرنده، دریافت‌کننده‌ی منفعل پیام نیست.

اهمیت این الگو آن‌جا است که می‌توان آن را در روایت‌شناسی تئاتر و در تبیین اجزای ساختمان نظام ارتباطی آن و ازهمه‌مهم‌تر در چگونگی انتقال معنا و پیام در تئاتر، پیاده و اجرا کرد؛ چراکه نظام چندلایه‌ی ارتباطی تئاتر، با تک‌معنایی شدن سازگاری و قرابتی ندارد. این الگوی ارتباطی مبین رابطه‌ی هنرمند و تماشاگر در یک رویداد تئاتری است و با معنای نظریه‌ی دریافت قرابت دارد (آلام،۱۳۸۲: ۴۶).

بنیان‌های زیبایی‌شناسی نظریه‌ی دریافت

فلسفه‌ی «پدیدارشناسی» بنیانی مهم برای بسیاری از نظریه‌های قرائت است. پدیدارشناسی از موضوعاتی سخن به‌میان می‌آورد که در جهان با خودآگاهی انسان درک می‌شوند، و به‌خصوص با هوسرل[۱۱] فیلسوف پیوند خورده است، هوسرل معتقد است اشیاء در دنیای خارج وجودی مستقل ندارند، بلکه همواره در ذهن خودآگاه پردازش و تحلیل می‌شوند، نقد ادبی متأثر از فلسفه‌ی پدیدارشناسی، نقدی است که ادبیات را رابطه‌ای بین موضوع متن و خودآگاهی عمومی می‌داند(بابک احمدی،۱۳۷۱: ۶۸).

بابک احمدی در تبیین ریشه‌های دیگر زیبایی‌شناسی دریافت، پس از گذر از فرمالیست‌های روس و معنای آشنایی‌زدایی از زبان و بیان به‌عنوان شگردی استوار به برداشت و تفسیر مخاطب پرداخته و در ادامه آرای رومن اینگاردن [۱۲] مثل «انضمامی کردن» یا «مشخص کردن» و تحرک مخاطب در دریافت از یک اثر هنری می‌پردازد. وی در ادامه نظریه‌ی برخی از متفکران آیین پراگ و اهمیت رویکرد مخاطب در بازشناسی مناسبات میان نشانه‌ها و... به یکی از مهم‌ترین ریشه‌های زیبایی‌شناسی دریافت متن یعنی به کارهای نویسندگان آیین هرمنوتیک مدرن به‌ویژه آثار «هانس گئورک گادامر[۱۳] و پل ریکور[۱۴] می‌رسد. براساس نظرات ایشان نه‌فقط نیت مؤلف، بلکه معنای نهایی متن است که در جریان پیشرفت مباحث موجب آشفتگی‌ها و اشتباه‌های فراوان می‌شوند (بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۳۴).

از همین‌جا نقش مخاطب در نوشته‌های آنان برجسته می‌شود. روشن است که وقتی ادراک یا مقصود مؤلف را ازنظر دور کنیم و به تأویل متن ارزش دهیم، بنیان کار فکری تأویل‌کننده، ارزشمند شود. در این دیدگاه هر متن دارای معنای جاودانه نیست که مؤلفش در آن‌جا داده باشد، بلکه در روزگاران متفاوت و بنا به تأویل‌های گوناگون، معناهای تازه‌ای پیدا می‌کند. که دور از نیت آفریننده‌ی آن هستند؛ آن‌گاه، آشکارا نقش بزرگی به‌عهده‌ی مخاطب است، و بحث ازجنبه‌های مهمی، به توان‌های فرهنگی و فکری او بازمی‌گردد. متن چون تأویل می‌شود، معنای خاص می‌یابد، معنایی که دستاورد مخاطب است. کشف گادامر است که راه بر مباحث زیبایی‌شناسیِ دریافت

گشود. «پل ریکور فرانسوی نیز در مباحث هر منوتیک مدرن نقش داشت؛ در واقع بنا به نظر این دو متفکر، هر متن به افق فکری مخاطب آن وابسته است و این افق فکری (یا این افق شناخت) تاریخی است» (بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۵۳).

اصطلاح «افق[۱۵]» به‌معنای امکان وجود دانسته‌ها و میزان کنونی دلالت‌ها است که همواره امکان گسترش دارد. «تفاوت صورتبندی دانایی آدمیان در فرهنگهای مختلف جدا از ارزشگذاری، زاده‌ی دو افق دلالتهای معنایی و شناختی متفاوت و معطوف به ویژگیهای فرهنگی، اعتقادی و زبانی آن‌ها است. به گمان گادامر، ریکور و دیگر نویسندگان هرمنوتیک مدرن، این تفاوت نمیتواند و نباید مانع از ایجاد مکالمه و تلاش برای تفاهم شود» (بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۶۸).

«منطق مکالمه[۱۶]» ویژه‌ی پیروان هرمنوتیک مدرن نیست و پیشینه‌ای به‌مراتب طولانی‌تر دارد (از مکالمه‌های سقراط تابه‌امروز و کسانی چون باختین و....). منطق مکالمه حکم می‌کند که بپذیریم بخشی از حقیقت در اختیار «طرف مقابل» است و اگر مطمئن باشیم حق با ماست راه مکالمه را بسته‌ایم. بنا به گفته‌ی ریکور، مکالمه، الگوی خوبی برای چیره شدن بر ساختار دو موضوع مخالف است؛ یافتن زبانی مشترک و سهیم شدن در کنش اجتماعی. به دلیل این منطق، دشواری قدیمی هرمنوتیک حل می‌شود. تأویل هر مخاطب راه‌گشای افقی است که معناهای ممکن اثر هنری در آن جای می‌گیرد. از راه مکالمه میان مخاطب و اثر این افق ساخته می‌شود و از راه مکالمه‌ی آزادانه میان مخاطبان گوناگون، حدود این افق بازشناخته می‌شود. افقی که درواقع محصول انطباق[۱۷] است و راه را برای درک تازه گشوده است. هر تأویل، مثلاً تأویل اثر هنری، در حکم یک انطباق است؛ یعنی منطبق کردن موضوع شناخت با موقعیت و افق زندگی تأویل‌کننده، این مفهوم –که تاحدودی به مفهوم انضمامی کردن در اندیشه‌ی اینگاردن نزدیک است، نشان می‌دهد که ما براساس پیشداوری‌های خود، که وابسته به افق دلالت‌های معنایی و شناختی روزگاری است که در آن زندگی می‌کنیم، و درعین‌حال حدود کارآیی سنت فکری و فرهنگی را نشان می‌دهد که در آن به‌سرمی‌بریم، موضوع موردبررسی خود را (مثلاً اثر هنری را) از روزگارش جدا می‌کنیم و بدان زندگی امروزی می‌بخشیم (بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۸۸).

گادامر معتقد است ما هرگز نمی‌توانیم جهان خود را با جهان دلالت‌های معنایی مؤلف اثر «منطبق» کنیم. تنها می‌توانیم بر پایه‌ی گونه‌ای قیاس میان دلالت‌های متفاوت دو جهان مکالمه ایجاد کنیم. گادامر، تلاش برای انطباق را بخشی از شناخت دانست، اگر مکالمه‌ی با اثر امکان‌پذیر شود: انطباق در شناخت مطرح خواهد شد، البته نه به‌این‌معنا که خود را با شرایط روزگار پیدایش اثر هم‌خوان کنیم، بلکه به‌معنایی بارها پیچیده‌تر از آن، اثر را به روزگار خود منتقل و عناصرش را با عناصر معنایی روزگار خویش معنا می‌کنیم. (نوعی بازخوانی؛ متضمن گفت‌وگویی میان تأویل‌کننده و متن. هر متن، امروز، در این لحظه حرف می‌زند، از شرایط تاریخی، روانی و اجتماعی ایام خود می‌گذرد و امروزی می‌شود. در این‌جا به آرای دو تن از مشهورترین نظریه‌پردازان و واضعان نظریه دریافت و معطوف به مخاطب یعنی «هانس رابرت یاس[۱۸]» و «ولفگانگ آیزر[۱۹]»پرداخته خواهد شد که هر دو به‌گونه‌ای تحت‌تأثیر آراء و نظریات گادامر هستند(بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۹۱).

تئاتر و نظریه‌ی دریافت

تئاتر پدیده‌ای فرهنگی و اجتماعی است و بر حضور مؤثر تماشاگران (به‌عنوان پدیده‌ی فرهنگی دیگر) برای تأیید جنبه‌ها و وضعیت فرهنگی‌اش متکی است. حضوری که بر امکان افزایش توان این پدیده می‌افزاید(سوزان بنت[۲۰])در کتاب **تماشاگران تئاتر** آورده است: برشت همواره از نیاز تئاتر به «همسازی با واقعیت» به‌منظور پیوند برقرار کردن با تماشاگران گسترده آگاهی داشت. علاوه‌براین او تصریح می‌کند که این خواست با بازنمایی ساده‌ی واقعیت بر صحنه به‌دست نمی‌آید.

برشت، اشباح ایبسن و بافندگان هاوپتمان (که هر دو در نخستین اجرایشان با واکنش تندی مواجه شدند) را نمایشنامه‌هایی می‌داند که بیشتر از یک صحنه و موقعیت را فراهم نمی‌کنند. به‌همین‌دلیل یک تماشاگر، تنها می‌تواند پرسش‌هایی درباره‌ی همان موقعیت خاص بپرسد، و هیچ ارتباط دیگری بین برش از زندگی و واقعیت اجتماعی خود جست‌وجو نمی‌کند. برشت نشان می‌دهد که شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها با تماشاگر تعامل برقرار نمی‌کنند و عواطف، دیدگاه‌ها و انگیزه‌های آنان به‌زور به ما تحمیل می‌شوند. این نظرات برشت، ایدئولوژی نهفته در رمزهای فرهنگی پذیرفته شده‌ی اجرا و دریافت را به پرسش می‌گیرد.

فارغ از رویکرد و ویژگی‌ها وجایگاه این دو اثر نمایشی‌ای که برشت از آن‌ها نام می‌برد و کمبودهای اساسی آنان را برمی‌شمرد. گفتار یادشده از جهاتی برای آغاز بحث درباره‌ی تئاتر دارای اهمیت است. نخست آن که او برخی نمایشنامه‌ها را قادر به ایجاد یک صحنه و موقعیت می‌داند که مخاطب را تنها با پرسش درباره‌ی آن موقعیت خاص فرامی‌خواند و نه بیشتر. دوم آن که شخصیت‌های آن‌ها با تماشاگر تعامل برقرار نکرده و عواطف و دیدگاه‌ها؛ و انگیزه‌های این شخصیت‌ها بر مخاطبان اثر تحمیل می‌شود (بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۱۱۹).

نظریه‌ی دریافت و راهکارها

در این‌جا با راهکارهایی برخاسته از نظریه‌های دریافت نه به‌عنوان شیوه‌های متقن (چراکه نه با رویکرد تعاملی این نظریه هم‌خوانی دارد و نه مورد ادعای واضعان آن است) بلکه تنها به‌عنوان صورت‌هایی از صور امکان تعامل با مخاطب، بحث را ادامه می‌دهیم.

مطابق با مثال و به‌زعم برشت، نمایشنامه‌های موردبحث او یک‌بعدی‌اند و مخاطبانش قادر نیستند برشی از زندگی و واقعیت اجتماعی خود را در آن جست‌وجو کنند و در معنایی فراتر این نمایشنامه‌ها قادر به اثربخشی بر مخاطبانش و شکل دادن به درکشان از جهان نیستند یعنی، افق انتظاراتشان را برآورده نمی‌سازند. البته این مفهوم قابل به افق انتظاراتی ثابت مثلاً برای تمام مخاطبان یک جامعه نیست؛ بلکه بهره‌گیری از شیوه‌هایی تأویل‌پذیر و غیرمستقیم و لایه‌ولایه برای تعامل با افق انتظارهایی گوناگون مدنظر است (بابک احمدی، ۱۳۷۱: ۱۱۹).

«نشانه [در شکل نمود] چیزی است که از جهتی یا برحسب ظرفیت خود به‌جای چیز دیگر می‌نشیند. کسی را مخاطب قرار می‌دهد، یعنی، در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر به‌وجود می‌آورد. آن نشانه‌ای را که نمود در ذهن مخاطب می‌آفریند، تفسیر نشانه‌ی نخست نامیده‌ام. نشانه به‌جای چیزی قرار می‌گیرد، که همان موضوع یا ابژه‌ی نشانه باشد. نشانه از همه‌ی جهات به‌جای موضوع یا ابژه‌اش نمی‌نشیند، بلکه در ارجاع به‌نوعی اندیشه (ایده) که من گاهی زمینه‌ی[۲۱] نمود نامیده‌ام، جانشین ابژه می‌شود.» (پیرس ،۱۹۵۸: ۸۵).

تعامل بین نمود، ابژه و تفسیر را پیرس، سمیوسیس[۲۲] که شاید بتوان آن را کلیت فرایند معنی‌سازی نامید، یادآور شده است. براساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ‌قرمز راهنمایی که سر چهارراه قرار دارد، نمود است، توقف خودروها، ابژه یا موضوع آن است و این فکر که چراغ‌قرمز به‌معنی آن است که خودروها باید متوقف شوند، تفسیر آن است. (سجودی۱۳۸۱: ۸۸).

اگر بخواهیم تا این مقطع الگوی پیرس را با سوسور مقایسه کنیم، باید بگوییم که در الگوی پیرس شاهد وجود ابژه یا چیزی شبیه مصداق هستیم که در الگوی سوسوری جایی به آن داده نشده است. نمود کم‌وبیش، مشابه دالِ سوسوری است و تفسیر نیز بی‌شباهت به مدلول نیست. هرچند تفسیر کیفیتی دارد کمی متفاوت با مدلول، تفسیر پیرسی خود نشانه‌ای است در ذهن تفسیرگر. پیرس می‌گوید:«نشانه کسی را مخاطب قرار می‌دهد، یعنی، در ذهن آن شخص نشانه‌ای برابر یا شاید نشانه‌ای بسط یافته‌تر به وجود می‌آورد. آن نشانه‌ای را که نمود در ذهن مخاطب

می‌آفریند، تفسیر نشانه‌ی نخست نامیده‌ام» (پیرس،۱۹۵۸: ۸۲۲) و در جای دیگری پیرس افزوده است:«معنای باز نمود هیچ نیست مگر بازنمودی دیگر» (پیرس، ۱۹۸۵: ۸۲۲). یعنی یک تفسیر اوّلیه باز در چرخه‌ی تفسیر می‌افتد.امبرتو اکو همین مفهوم تعبیرهای متوالی(بالقوه) نامحدود را تحت‌عنوان«سمیوسیس نامحدود» نامیده است. این‌که یک مدلول می‌تواند خود نقش دالی دیگر را بازی کند، برای هرکس که با فرهنگ لغت کار کرده باشد و به دنبال معنی واژه‌ای به واژه‌ی تازه‌ی دیگری برخورده باشد و به‌دنبال معنی آن در فرهنگ گشته باشد، مفهومی آشناست. این همان مفهومی است که به‌شکلی‌افراطی‌تر توسط پساساختگرایان بسط داده شد (پیرس، ۱۹۵۸: ۸۲۳).

دیدگاه‌های متفاوتی که اغلب به نام «مثلث معنایی» خوانده شده‌اند (گویی همه یک دیدگاه‌اند) متأثر از نظریه‌ی پیرس مطرح شده‌اند. مهم‌ترین آن‌ها مثلث معنایی آگدن و ریچاردز است که درواقع واژگان پیرسی را تغییر داده است. مفهوم اهمیت معنی‌سازی(که وجود یک تفسیرگرا را الزامی می‌کند؛ هرچند پیرس تفسیرگر را در سه گانه‌ی خود جا نداده است. به‌خصوص برای نظریه‌پردازان ارتباطات و رسانه‌ها که بر اهمیت فرایند فعال تفسیر تأکید می‌کنند و بنابراین برابری «محتوا» و«معنی» را نمی‌پذیرند، حایزاهمیت بسیار است. بسیاری از این نظریه‌پردازان نوعی مثلث معنایی را پیشنهاد می‌کنند که در آن تفسیرگر(یا کاربر) نشانه‌ی آشکارا حضور دارد (و به‌جای تصور ذهنی یا«تفسیر» قرار می‌گیرد).

به‌این‌ترتیب فرایند سمبوسیس(که مفهومی پیرسی است) برجسته می‌شود. معنای یک نشانه‌ی محتوای درون آن نیست، بلکه از تفسیر آن نشانه حاصل می‌شود. چه الگویی دووجهی را بپذیریم و چه الگویی سه‌وجهی، نقش تفسیرگر باید موردتوجه قرار گیرد، چه در الگوی صوری نشانه، و چه به‌مثابه‌ی عنصری اساسی در فرایند سمیوسیس. درواقع هیچ‌گاه نمی‌توان کاربران نشانه‌ها را از نشانه‌ها و از ارجاعات نشانه‌ها جدا کرد. سخن گفتن درباره‌ی یکی از این عناصر، بی‌تردید پای دو مورد دیگر را نیز به‌میان می‌کشد (اسلین،۱۹۶۸: ۳).

پل تیبو معتقد است که تفسیرگر حتی در الگوی آشکارای دووجهی سوسور نیز حضوری ضمنی دارد(اسلین، ۱۹۶۸ :۸۹).

نتیجه‌گیری

۱- برای نشانه‌شناسان، تئاتر هم آزمایشگاهی آرمانی است، زیرا در عمل همه حالات دلالت و رمزگان‌های ارتباطی در آن دخیل‌اند و هم عرصه‌ای است که بسیاری از مسایل بنیادی تحلیل نشانه‌شناختی را می‌توان در آن پی گرفت.

۲- نمایشنامه به‌نوعی، تمثیلی از نهادی اجتماعی است؛ چراکه در اجتماعی به گفت‌وگو می‌نشیند و این میسر نمی‌شود مگر از راه زبان. ازاین‌رو، فرآیند زبان به‌طورعام (و در نمایشنامه که هستی‌اش بدان گره خورده است) دارای مکانیسمی خاص است که سبب می‌شود نوعی از نگرش به جهان را بازتولید کند. چراکه به قول هایدگر ما در زبان زندگی می‌کنیم.در یک نمایش واقع‌گرا هم‌چنان که از اسم آن برمی‌آید، گرایش کارگردانی، یعنی کسی که چیدمان صحنه و هدایت بازیگران را برعهده دارد به‌سوی واقعی‌تر کردن هرآن‌چیزی است که روی صحنه می‌رود. درحقیقت او و سایر عوامل دخیل در نمایش همانند ساختن خود و اجزای تشکیل‌دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند؛ بدیهی است موفقیت یا موفقیت نبودن این انسان‌ها بستگی به هم‌ذات‌پنداری تماشاچیان و یا سنخّیت و هماهنگ کردن قراردادهای تئاتری با نیازها و سطح فهم و درک بینندگان دارد.

بنابراین براساس نظریه پیرس تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا، در بنیاد شمایلی است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال‌ومعلول است. هرلحظه‌ی رویداد دراماتیک، نشانه‌ی تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی‌شده‌ی داستانی و یا مانند آن است. دیگر نشانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در گستره‌ی همین تقلید شمایلی عمل می‌کند. واژه‌های گفت‌وگوها و حرکت‌های بازیگران نوع دیگری از نشانه است؛ ولی در این‌گونه نمایش در زمینه‌ی بازآفرینی شمایلی، کاربرد آن‌ها در واقعیتی جای می‌گیرد که موردتقلید قرار گرفته است.

۳- در تئاتر، وظیفه‌ی کارگردان است که اطمینان حاصل کند نظام‌های نشانه‌ای فعال در اجرا، نه فقط به‌تنهایی عمل کنند، بلکه هنگام ترکیب شدن با نشانه‌های نظام‌های دیگر نیز تأثیر دل‌خواه را به‌وجود آورند.حتی دربر گرفتن وسایل و ابزارهای مدرن و آمیختگی یک نظم تاریخی در دنیای امروز یادآور یک اجرای پست‌مدرنیستی خواهد بود. نکته‌ای که به دور از شعار و سطحی‌نگری در لایه‌لایه اجرا نفوذ یافته است و درعین‌حال تعمیم‌پذیری ماجراها نیز با کنار رفتن روند تاریخی بر ما گوشزد خواهد شد.

۴- دانش نشانه‌شناسی، توانایی بالقوه‌ی ذهن کارگردان در کاربرد یک نظام گسترده‌ی نشانه‌ای در تخیل را بالفعل و آشکار می‌سازد. آگاهی از علم نشانه‌شناسی، افق دید کارگردان‌ها را گسترش می‌دهد و چشم‌اندازی از شبکه‌های درهم‌تنیده‌ی هزاران دال قابل‌انتخاب را در برابر آنان می‌گستراند که هم درباره‌ی آن‌ها و هم درباره‌ی امکان لایه‌بندی متنوعشان بیندیشند و به آنان کمک کند، دریابند چگونه معناها از ترکیب دال‌هایی که درنهایت در یک اجرا حضور می‌یابند، تأثیر می‌پذیرند و دگرگون می‌شوند و شکل می‌گیرند. نشانه‌ی تئاتری به‌شکلی‌گریزناپذیر معانی ثانوی‌های برای مخاطبان خواهد داشت که با ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و ایدئولوژیکی جاری در جوامعی که بازیگران و بینندگان تئاتر بخشی از آن‌اند، مرتبط می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می دهد که راه‌کارهای علمی و عملی ازمنظر نشانه‌شناسی چگونه می‌تواند برای شناخت بهتر کارگردانان و یا دست‌اندرکاران هنر نمایش مفید واقع شود و هم‌چنین دریافت نشانه‌های تصویری و زبان رمزگان نهفته در لایه‌های زیرین متن چگونه می‌تواند موثر واقع شود. علاوه‌برآن، یافته‌های پژوهش بیان‌گر آن است که توجه به مؤلفه‌های نشانه‌شناختی و کشف زبان رمزگان نهفته در یک نمایشنامه،کارگردان را برای رسیدن به رویکرد و روایتی جدید از این نمایشنامه یاری می‌رساند.

■ پی‌نوشت‌ها

1- Sign
2-Signifier
3- Signified
4- Symbo
5- Icon
6- Index
7- System of cods
8- Caligula
9- Keir Alam
10- Stuart Hall
11- Husserl
12- R. Ingarden
13- H. G.Gadamer
14- Paul Ricoeur
15- horizon
16- DialogiQue
17- Anwendung
18- H. R.jauss
19- W .Iser
20- Susan Bennett
21- ground
22-semiosis

■ فهرست منابع

-احمدخانی، محمدرضا (۱۳۸۶)، **نسبت زبانشناسی و نشانه‌شناسی، مجله‌ی نامه‌ی فلسفه**، صص-۲۱۲ ۱۱

-احمدی، بابک(۱۳۷۱)، از **نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران:نشر مرکز.

-احمدی، بابک(۱۳۷۴)، **حقیقت و زیبایی**، تهران:نشر مرکز.

-آلام، کر(۱۳۸۲)، **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**، تهران: نشر قطره.

- البرزی، پرویز (۱۳۸۶)، **مبانی زبانشناسی متن**، تهران:نشر امیر کبیر.

-آستین، ساونا (۱۳۸۸)، **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری**، ترجمه‌ی داود زینلو، تهران: نشر سوره مهر.

- اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، **دنیای درام**، ترجمه‌ی محمّد شهبا، تهران: انتشارت هرمس.

-بارت، رولان(۱۳۸۵)، **نقدها و نوشته‌ها درباره‌ی تئاتر** ، تهران: نشر قطره.

- باقری، فارس (بیتا) **نظام زبان و زبانشناسی**، تهران: نشر بیجا.

-برزوئیان، مرضیه(۱۳۸۱)، **تحلیل تاریخی پیشینه‌ی مخاطب تئاتر در ایران**،تهران: نشر بیجا.

-بنیاسدی، نسیم، سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، **نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا، دو فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی دانشگاه هنر**، شماره‌ی(۱۱)، پاییز و زمستان.

- جواندل، نرجس، **نشانه‌شناسی پیر س، فصلنامه مفید**، شماره‌ی (۲۶).

-چندلر، دانیل(۱۳۹۴)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: نشر سوره مهر.

-دانشور، داود(۱۳۸۶)، **بازیگری و نشانه‌شناسی، مجله‌ی نمایش**، صص۲۶ -۲۹.

- رضویفر، اَملی و غفاری، حسین (۱۳۹۰)، «**نشانه‌شناسی پیر س در پرتو فلسفه، معرفتشناسی و نگر ش وی به پراگماتیسم**»، **نشر یه‌ی فلسفه**، سال ۳۹، شماره (۲)، پاییز و زمستان، صص ۳۶-۵.

-سجودی، فرزان(۱۳۸۱) ، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر قصه.

- سوسور، فردینان (۱۹۸۳)، **دوره‌ی زبانشناسی عمومی**، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: نشر هرمس.

-شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۱)، **از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معنا شناسی گفتمانی**، تهران: نشربیجا.

-شعیری، حمیدرضا(۱۳۹۱)، **نشانه - معنا شناسی دیداری**، تهران:نشر بیجا.

-شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹)، «**نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا**»، **مقالات هفتمین همانديشی نشانه‌شناسی (نشانه‌شناسی مکان)**، به کوشش فرهاد ساسانی،صص ۱۱۶-۹۷، تهران: انتشارات سخن.

- ضیمران، محمّد (۱۳۸۲)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر** ، تهران: نشر قصه.

-فورتیه، مارک(۱۳۹۴)، **نظر یه در تئاتر** ، تهران: نشر سوره مهر.

- قیطوری، عامر (۱۳۸۸)، «**زبان، نشانه و معنی**»، **نامه‌ی فرهنگ**، شماره‌ی (۳۴).

-گیرو، پییر (۱۹۷۳)، **نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی محمّد نبوی، تهران: نشر آگه.

محمودی، فتانه (۱۳۸۶)، «**از متن تا تصویر : زیبایی‌شناسی نشانه‌های تصویری با رویکر دی به «گرنیکا»**»، **نشر یه‌ی هنرهای زیبا**، شماره‌ی (۳۲)، زمستان.

- مک کوئیلان، مارتین (۱۳۸۴)، **پل دومان**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران:نشر مرکز.

- میرباقری فرد، سید اصغر و نجفی، زهره (۱۳۸۸)، «**بر رسی الگوی نشانه‌شناختی پیر س در زبان عرفانی مولانا**»، **مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز**، دوره‌ی اوّل، شماره‌ی (۲)، بهار.

- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷)، **انسان، نشانه، فرهنگ**، تهران:نشر افکار.

-نوغانی، سمیه (۱۳۹۱)، «**بر رسی نشانه‌های تصویری لوح «زن ریسنده» متعلق به دوران ایلام جدید**»،

فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی نگره، شماره‌ی(۲۳) پاییز.
-ویتمور، جان (۱۳۸۶)، **کارگردانی تئاتر پست مدرن**، ترجمه‌ی صمد چینی‌فروشان، تهران: انتشارات نمایش.

- Leeuwen, T. van (2005), ***Introducing Social Semiotics***, Routledge,London and New York.
- Metz, C. (1974) ***film language: A Semiotics of the Cinema*** *, trans*.
- Michael. T. (New York:oxford university press,).
- Peirce, Charles, Sanders.(1958),***Collected Writings***(8 Vols).(Ed Chartshorne, Paul Weiss. And Arthur W.Burks).Cambridge, Harvard University Press.
- Peirce, C.S. (1958):***Collected Writings*** (8Vol).
- Saussure, F. de (1983):***Course in General Linguistics***(trans Roy Harris). London:Duckworth.
- Tan. E .(1996) ***Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotional Machine*** (Hillsdale,N.J:Lawrence Erlbaum).

اهمیت اشیاء در تبدیل فضای روایی به فضای نمایشی در آثار رادی

(با تأکید بر نمایش‌نامه‌های دهۀ ۶۰ و ۷۰)

پرستو محبی [نویسنده مسوول]

فریندخت زاهدی

تاریخ دریافت مقاله :۱۳۹۵/۰۶/۲۹ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۱/ ۰۳/ ۱۳۹۶

اهمیت اشیاء در تبدیل فضای روایی به فضای نمایشی در آثار رادی

(با تأکید بر نمایش‌نامه‌های دهۀ ۶۰ و ۷۰)

پرستو محبی دکترای تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

فریندخت زاهدی دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

چکیده
در مطالعات روایت‌شناسی، روایت به‌عنوان "توالی رویدادها" تعریف می‌شود. با این تعریف عامل زمان موردتأکید قرار می‌گیرد و در مقابل، اهمیت فضا نادیده گرفته می‌شود. اما در درام فضا به‌شکلی‌برجسته نمود می‌یابد به‌طوری‌که لازمهٔ شکل‌گیری درام، به‌تصویرکشیدن مکانی دقیق و مشخص است. این در حالی است که در درام ایران غالباً فضاپردازی چندان مشهود و دقیق نیست و فضا در این آثار بیشتر در قالب کلام و به‌صورت‌روایی ارایه می‌شود و نه به شکل نمایشی. اکبر رادی اما ازجمله نمایش‌نامه‌نویسانی است که برداری دقیق و عینی از فضا بر روی صحنه ترسیم می‌کند و با کمک اشیاء، فضا را بر روی صحنه عینیت می‌بخشد. در نمایش‌نامه‌های رادی اجزای درام هم‌چون شخصیت، کنش و پس‌زمینهٔ اثر در پیوندی محکم با اشیاء پیش می‌روند. در آثار او حضور جسمانی شخصیت‌ها در ارتباطی تنگاتنگ با موقعیت فضایی و اشیاء پیرامونشان قرار می‌گیرند و حتی احساسات شخصیت نیز بُرداری فضایی می‌یابد.
این تحقیق می‌کوشد با روشی توصیفی-تحلیلی، پس از تعریف فضا در روایت‌شناسی و تطبیق آن با درام، نقش اشیاء را در عینیت‌بخشی به فضای نمایشی در آثار دههٔ شصت و هفتاد رادی موردبررسی قرار دهد. به‌این‌منظور راهکارهای رادی در هویت بخشی به اشیاء بر روی صحنه در نمایش‌نامه‌هایش بررسی می‌شود، پیوند دقیق شیئ و شخصیت در گزیده‌ای از آثارش بررسی می‌شود و چگونگی ثبت خاطره بر پیکرهٔ اشیاء در متونش دنبال می‌شود.

واژگان‌کلیدی:
فضا، روایت‌شناسی، فضای روایی، فضای نمایشی، اکبر رادی، شیئی

مقدمه

در روایت‌شناسی با تأکید بر زمان، به‌عنوان محور شکل‌گیری و توالی حوادث، فضا مورد غفلت قرار می‌گیرد تا جایی که برخی روایت‌شناسان به این نکته اشاره می‌کنند که کم‌رنگ کردن و یا حتی حذف فضا، روایت‌مندی متن را ازهم نمی‌پاشد درحالی‌که حذف زمان‌مندی به معنای حذف اساس روایت‌مندی است. این درحالی است که درام همواره با پایه‌گذاشتن و توضیح فضا آغاز می‌شود و پس از معرفی فضاست که کنش می‌تواند جریان پیدا کند. درواقع درام ارتباط دقیق و هرلحظه‌ای میان شخصیت، کنش و فضا را برای پیشبرد داستان می‌طلبد. این ویژگی از مؤلفه‌هایی است که در فضای نمایشی آثار اکبر رادی به‌خوبی قابل‌مشاهده است. در اغلب آثار نمایشی پیش از رادی و معاصر با او، برپایهٔ سنت‌های روایی و نقالانه، فضا به‌صورت کلامی و به‌شکلی‌نامحسوس ارایه می‌شد. در تقابل با این سنت، رادی کوشید به‌منظور عبور از مرز "روایت کردنِ" حوادث به سمت "نمایش دادنِ" آن‌ها در درام ایران، به بدن شخصیت، اشیاء روی صحنه و فضای محاصره کنندهٔ آن‌ها عینیت دهد و نموداری دقیق از جسم شخصیت، اشیاء، فضای پیرامون آن‌ها و نحوهٔ حرکت شخصیت در فضا ترسیم کند.

برای پیگیری مفهوم فضای روایی در درام و نحوهٔ ارایهٔ فضا در آثار رادی، ابتدا نگاهی به مطالعات روایت‌شناسی در باب فضا و نظریات و آرای شکل‌گرفته حول این مفهوم می‌شود تا به چارچوبی برای بحث از جلوه‌های فضایی و نقش اشیاء در نمایش‌نامه‌های رادی دست‌یافت. هم‌چنین اشاراتی به تمایز میان جلوهٔ فضا و راهکارهای ارایهٔ آن در روایت داستانی و درام می‌شود و سپس به مطالعهٔ مکان‌مندی در آثار رادی و نقش اشیاء در شکل‌گیری آثار او پرداخته می‌شود.

در این تحقیق آثار دههٔ شصت و هفتاد رادی به علت اهمیت و هم‌خوان بودنشان با بحث موردنظر به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی موردتحلیل قرار می‌گیرند. علاوه‌براین به خاطر اهمیت نمایشنامهٔ **روزنهٔ آبی**، اولین اثر منتشرشده از رادی که می‌توان آن را الگوی اولیه و قابل‌تأملی از نحوهٔ به‌کارگیری و نمایش فضا دانست، این نمایش‌نامه نیز به موارد مطالعاتی اضافه شده است. به‌این‌ترتیب نمایش‌نامه‌های موردمطالعه در این مقاله عبارت‌اند از **روزنهٔ آبی**، **پلکان**[۱۳۶۱]، **تانگوی تخم‌مرغ داغ**[۱۳۶۳]، **آهسته با گل سرخ** [۱۳۶۵]، **شب روی سنگفرش خیس** [۱۳۶۷]، **آمیز قلمدون**[۱۳۷۱]، **ملودی شهر بارانی** [۱۳۷۶] **خانمچه و مهتابی** [۱۳۷۸][۱].

۱- مطالعات روایت‌شناسی در باب فضا

طبق فلسفهٔ کانت اگر ازیک‌سو زمان‌ومکان را در حکم دو رکن اساسی که تجربهٔ انسانی را شکل می‌دهند درنظر بگیریم و ازسوی‌دیگر روایت را ـ آن‌طور که فلودرنیک[۲] اشاره‌کرده است ـ به‌مثابه گفتمان تجربهٔ انسانی بدانیم (فلودرنیک، ۱۹۹۶)، آنگاه زمان‌ومکان در روایت شأنی هم‌پایه یافته و به‌صورت پایه‌واساس روایت‌گری قابل‌طرح خواهند بود. اما در تعریف روایت به‌عنوان "توالی حوادث"، فضا[۳] به بهای برجسته شدن زمان کنار گذاشته می‌شود (رایان، ۲۰۱۴). بوخهولز[۴] و یان[۵] در تأیید اهمیت زمان نسبت به فضا در روایت داستانی به این نکته اشاره می‌کنند که به حداقل رساندن یا حتی حذف فضا، روایت‌مندی را از پایه دچار تزلزل نمی‌کند اما حذف زمان‌مندی، روایت‌بودگی متن را از اساس زیرسؤال می‌برد. در طریق معکوس نیز پیروزی با زمان خواهد بود چراکه پیشبرد طولانی داستان در محور زمان به روایتی بلند منجر می‌شود درحالی‌که با طولانی کردن توصیف فضا و مکث‌های توصیفی، روند روایت‌گری مختل شده و روایت از کار می‌افتد (بوخهولز و یان، ۱۳۹۱: ۱۵۵- ۱۵۶). بااین‌حال همان‌طور که "حوادث" در "زمان" گسترش می‌یابد، "هستی یافتن" شخصیت‌ها و اجسام نیز در "فضا" ممکن می‌شود. به‌بیانی‌دیگر هرچند

حوادث وابسته به زمان هستند و نه فضا، اما اشیاء و موجوداتی که عامل پیشبرد حوادث هستند در فضا جسمیت می‌یابند (چتمن، ۱۹۷۸: ۲۵). فارغ از این‌که در روایت‌شناسی غلبه بر اهمیت زمان است یا فضا می‌توان گفت آن‌ها دو هم‌بستهٔ جدایی‌ناپذیرند که پرداختن به هریک در روایت بر پایهٔ مفروض دانستن دیگری امکان می‌یابد؛ از سویی وقوع حوادث به شخص یا اشخاصی نیاز دارد که در جایی قرار بگیرند و آن فضا رفتار و حرکاتشان را دربر گیرد و ازدیگرسو طرح یک فضا، مستقل از بعد و گسترش زمانی، بیشتر به نقشه‌های جغرافیایی یا ساختمانی مرتبط می‌شود و نه روایت. میخاییل باختین[۶] [۱۹۳۸– ۱۹۸۱] با طرح واژهٔ "کرونوتوپ"[۷] این جدایی‌ناپذیری زمان‌ومکان را نشانه می‌رود. اساس کرونوتوپ یا زمان ـ مکان[۸] بر پیوستگی زمان‌ومکان در دنیای واقعی و نیز در دنیای داستان قرار دارد و با تلفیق نشانه‌های زمان و مکان، کرونوتوپ حکم محور شکل‌دهندهٔ وقایع در روایت را می‌یابد (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۱۳۲). هم‌چنین مفهوم "جهان متن"[۹] از ورث[۱۰] (۱۹۹۹)، "جهان داستانِ"[۱۱] هرمن[۱۲] (۲۰۰۵) و حتی "دایجس"[۱۳] ژنت[۱۴] ([۱۹۷۲] ۱۹۸۰) هم‌زمان هم حوادث پیش‌رونده در زمان و هم فضاهای اشغال‌شده توسط عاملان این حوادث و متعلقات آن‌ها را دربرمی‌گیرد (رایان، ۲۰۱۴).

در این‌جا باید میان تعبیر استعاری از فضا و جلوهٔ فیزیکیِ بازنمایی شدهٔ آن در متن، تمایز قایل شد. در برداشت استعاری از فضا، الگویی ادراکی و مفهومیِ ذهنی مدنظر است و نه چارچوبی مادی دارای ابعادی مشخص و محدود. بااین‌حال تعریف فضا در بنیادی‌ترین سطحش به‌عنوان محیطی که در آن شخصیت‌های داستان حرکت و زندگی می‌کنند، جلوی هرگونه تعبیر مادی صرف از این واژه و فروکاستن آن به حجمی فیزیکی را می‌گیرد و دست‌کم چهار سطح را در این تعریف درگیر می‌کند؛ ۱– مرزهایی که آن را از فضاهای افقی و عمودی مجاور جدا می‌کند. ۲– اشیایی که این محیط دربر می‌گیرد. ۳– شرایط زندگی‌ای که فراهم می‌آورد. ۴– بعد زمانی‌ای که در آن محصور است (بوخهولز و یان، ۱۳۹۱: ۱۵۹). تاریخچهٔ مطالعه در باب فضا نیز اغلب مرز دقیقی میان وجه استعاری و بازنمایی عینی آن نمی‌گذارد. یکی از نخستین آثار جامع دراین‌باره کتاب **پوئتیک فضا**[۱۵] ([۱۹۵۸] ۱۹۶۹) اثر باشلار[۱۶] است که با تأکید بر "فضای زیسته"[۱۷] نگاهی پدیدارشناسانه به فضا دارد[۱۸]. فضای زیسته فضایی است که در زندگی هرروزه به ادراک درمی‌آید و وابسته به سوژه‌ای است که فضا را به‌طورجسمانی تجربه می‌کند و از طریق احساسات و ادراکات و خاطراتش به آن واکنش نشان می‌دهد؛ فضایی که به ذهن انسان شکل می‌دهد و هم‌زمان با تصورات و تجربیات او شکل می‌گیرد.

از میان چهار حوزهٔ مطرح‌شده در تقسیم‌بندی فضا که در بالا آمده است، این تحقیق بیشتر به نقش اشیاء در شکل‌دادن فضا می‌پردازد و تبدیل فضای روایی به فضای نمایشی را از طریق مستقر ساختن اشیاء بر روی صحنه و ایجاد ارتباطی تنگاتنگ میان شخصیت، کنش و پیشبرد داستان با اشیاء را در آثار رادی پی‌می‌گیرد.

فضای روایی در درام

در راستای تمایز میان رسانه‌ها در انتقال روایت، سه مدل بازنمایی فضا از یکدیگر تشخیص داده می‌شود؛ ۱– "نمایش دادن" فضا بر صحنهٔ تئاتری ۲– "ترسیم کردن" فضا در فیلم و تصویر ۳– "توصیف کردن" آن در روایت‌های کلامی (لوته، ۱۳۸۶)، (چتمن، ۱۹۷۸). هرچند این تمایز مرزی قاطع را ایجاد نمی‌کند اما می‌تواند شروع خوبی برای وارد شدن به مبحث فضا در درام می‌تواند باشد. براین‌اساس، باید در ابتدا تفاوت بازنمایی فضا در نمایش زندهٔ تئاتری و نحوهٔ ارایهٔ آن در نمایش‌نامه را موردتأکید قرارداد. نمایش‌نامه (که مرجع اصلی این پژوهش است) در میانهٔ روش اول و سوم جای می‌گیرد؛ نمایش‌نامه فضا را آن‌گونه که بر صحنهٔ تئاتر "نمایش" داده می‌شود، "توصیف"

می‌کند. هم‌چنین باید به تمایز شیوهٔ ارایهٔ فضا در متن نمایشی و داستان روایی اشاره شود تا زبان خاص نمایش‌نامه در به تصویر کشیدن فضا مشخص شود.
در داستان چندین روش برای ارایهٔ اطلاعات فضایی در متن، یا به‌اصطلاح ماری-لو رایان[۱۹] "متنی‌کردن فضا"[۲۰]، وجود دارد. "دادن توضیحات صحنه"، "همراه کردن توضیحات با حرکات اشخاص یا اشیاء در فضا" و "ارایهٔ فضا از طریق زاویه‌دید" تمهیداتی است که رایان در روایات کلامی برای این منظور برمی‌شمرد. برخلاف تنوع تمهیدات در روایت داستانی برای انتقال فضا، در نمایش‌نامه راهکار غالباً مشخص و ثابتی برای ارایهٔ فضا وجود دارد. در متن نمایشی اغلب در ابتدای نمایش‌نامه یا ابتدای هر پرده، مکان به‌صورت توضیحی و از نگاه نویسندهٔ تلویحی به تصویر کشیده می‌شود. این نگاه، نگاهی است خنثی، غیرذهنی و بی‌طرف از زاویه دیدی جسمیت نیافته که ـ هم‌چون روش نقشه[۲۱] در روایت یا نمای معرف[۲۲] در سینما ـ از فاصله با صحنه ارایه می‌شود. این فاصله، برخلاف مدل گردش[۲۳] در داستان و یا جلوهٔ زوم یا نمای تعقیبی[۲۴] در سینما، فاصله‌ای ثابت و بی‌تغییر است.
ازمنظری‌دیگر لازم نیست بازنمایی روابط فضایی در داستان غالباً به استواری و دقت یک نقشهٔ گرافیکی باشد (در داستان‌های کاراگاهی، برای مثال، سعی نویسنده ممکن است دررسیدن به چنین وضوح و دقتی باشد) و بیشتر نوعی تصویر آزاد و شناور از فضا در ذهن خواننده است. درواقع خوانندگان این آثار اغلب قادرند که تنها با بازنمایی مقدماتی و تقریبی جغرافیای اثر، شخصیت‌ها را در داستان استوار کنند و کنش‌ها را به جریان بی‌اندازند. اشنایدر[۲۵] به این نکته توجه کرده است که فضا در روایت اغلب به‌عنوان پس‌زمینهٔ شخصیت‌ها و کنش‌ها به‌کار می‌رود و نه به‌عنوان مرکز اصلی توجه و محور داستان[۲۶] (رایان، ۲۰۱۴). در درام اما شخصیت و کنش بر پایهٔ فضا بنا می‌شود. نمایش‌نامه (دست‌کم در شکل کلاسیک آن) همواره با شرح صحنه شروع می‌شود؛ صحنه، ابعاد و زوایای آن و برای مثال، درها، صندلی‌ها، نورها، مسیرها و همه‌ی اشیاء ابتدا باید بر روی صحنهٔ ذهنی چیده شود، تصویر دقیق فضا ترسیم شود و بعدازآن است که شخصیت می‌تواند وارد شود (به حرکت درآید) و کنش جریان یابد. هم‌چنین در درام اشخاص و اعمال در هرلحظه در ارتباط دقیق با محیط پیرامون خویش‌اند، جایگاه دقیق شخصیت بر صحنه باید قابل‌تصور باشد و ارتباط او با اشیاء یا اشخاص دیگر، ارتباطی هرلحظه و پیوسته است[۲۷] (برخلاف داستان که این ارتباط به‌کرات می‌تواند در طول متن به‌حال‌تعلیق درآمده و یا فراموش شود و زمانی طولانی از داستان تنها به افکار، احساسات، آمال، رؤیاها یا رفتارهای او، مجزا از محیط پیرامونش، پرداخته شود). ازاین‌رو یک متن واحد می‌تواند تصاویری بی‌شمار و نامحدود در ذهن مخاطبان به‌وجود آورد به‌طوری‌که خواننده بنا بر تجربیات یا تأکیدات ذهنی‌اش تصور خودش را از فضای داستان شکل دهد. اما در نمایش‌نامه نویسنده می‌کوشد تصویری واضح و دقیق بیافریند که میان تمام مخاطبان مشترک باشد[۲۸]. در نتیجه شاید بتوان گفت اگر داستان کلامی بر پایهٔ زمان استوار می‌شود، لازمهٔ شکل‌گیری درام، پایه‌گذاری مکانی مشخص، دقیق و محدودشده است[۲۹] (حتی اگر کنش دراماتیک در فضایی خالی جریان یابد).
نکتهٔ مهم دیگر در تفاوت میان روایت کلامی و درام در ارایهٔ فضا، رابطهٔ سازمان‌دهی اطلاعات در محور زمان است. در رسانه‌هایی که آشکارسازی اطلاعات را زمان‌مند می‌کند، هم‌چون داستان کلامی و فیلم، اطلاعات فضایی نیز به‌صورت درزمانی و تدریجی افشا می‌شود و نقشه‌های ذهنی درروند خواندن به شکلی پویا و پیش‌رونده بنا گذاشته می‌شود (رایان، ۲۰۱۴). اما بر روی صحنهٔ تئاتر، به‌مانند نقاشی، بازنمایی اطلاعات به‌صورت هم‌زمانی انجام می‌گیرد و فضا به شکل یک‌جا و کنار هم عرضه می‌شود (مگر آنکه با امکاناتی هم‌چون نور و تاریکی یا صفحه‌های پوشاننده،

بخش‌هایی از صحنه پوشیده و به‌تدریج آشکار شوند). نمایش‌نامه، می‌توان گفت، ساختاری میانه‌ای دارد از یک‌سو صحنهٔ نمایش را در قالب متن پیاده می‌کند و به‌همین‌دلیل سعی در هم‌زمانی ارایهٔ اطلاعات، هم‌چون بر روی صحنه دارد و ازسوی‌دیگر خاصیت زبانی‌اش او را در چارچوب خطی و روند درزمانی قرار می‌دهد[۳۰].

۲-عینیت یافتن فضا در آثار رادی

در دههٔ چهل به‌موازات شکل‌گیری آثار نمایشی بیضایی در ادامهٔ سنت‌های داستان‌گویی و نقالانهٔ ایرانی و با رویکردی کلام‌محور، نمایش‌نامه‌های اکبر رادی با دنباله‌روی از سنت نمایش‌نامه‌نویسی در غرب و به‌خصوص با الگو قرار دادن آثار چخوف و ایبسن، فضای داستانی غالب بر ادبیات نمایشی را به فضایی نمایشی تغییر داد. برای رادی، "صحنه" مکان به وقوع پیوستن درام بود. ازاین‌رو به‌منظور عبور کردن از مرز "بازگویی" حوادث به "بازنمایی" آن‌ها رادی کوشید، به‌عنوان اساسی‌ترین گام، به بدن شخصیت و فضای پیرامون او بر روی صحنه عینیت دهد. توصیفات مفصل صحنه‌ای در آثار او جای توضیحات داستانی را گرفت، جلوهٔ بیرونی شخصیت، بر پایهٔ ویژگی‌های فردی و اجتماعی‌اش، به‌دقت در آثارش ترسیم شد و جسم شخصیت در ارتباط تنگاتنگ با موقعیت فضایی و اشیاء پیرامونش قرار گرفت. حرکت، میزانسن و تعامل شخصیت با محیط پیرامونش و اشخاص دیگر، از وابستگی درام به کلام کاست و کنش بدن در فضای محسوس و به‌دقت قابل‌تصور آثار رادی از حجم گفت‌وگوهای طولانی و پیوسته کاست.

تنها بخشی از شروع **روزنهٔ آبی** (۱۳۸۲ [۱۳۴۰- ۱۳۳۸]) رادی می‌تواند نشان‌گر زبان صحنه‌ای و نمایشی در آثار او باشد؛

«صحنهٔ اتاق طَنَبی شیشه‌بندی است [...] اتاق با دو تخته فرش جفتی کرمان، پشت دری‌های توریِ گل‌بهی، مبل میز، عسلی، لوستر [...] آرایش یافته است و دو در، سمت چپ و راست اتاق دیده می‌شود [...] گل‌علی ناشیانه و نوکرباب روی یک مبل نشسته، در حال انتظار کلاه چرک برِه‌اش را توی دست می‌چرخاند و به اطراف نگاه می‌کند. با بی‌حوصلگی یک ته‌سیگار را از زیرسیگاری روی میز برمی‌دارد و آتش می‌زند.» (**روزنهٔ آبی**؛ رادی، ۱۳۸۲a: ۱۲- ۱۳)

در این نمونه ابتدا فضایی فیزیکی و محسوس بر صحنه بنا می‌شود، سپس جسم شخصیت در آن ساکن می‌شود و با اشیاء پیوند می‌خورد و حتی از طریق آن‌ها تعریف می‌شود[۳۱].

در این پژوهش آثار دههٔ شصت و هفتاد رادی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی موردتحلیل قرار می‌گیرند. علاوه‌براین به دلیل اهمیت نمایشنامهٔ **روزنهٔ آبی**، اولین اثر منتشرشده از رادی که می‌توان آن را الگوی اولیه و قابل‌تأملی از نحوهٔ به‌کارگیری و نمایش فضا دانست، این نمایش‌نامه نیز به موارد مطالعاتی اضافه‌شده است.

پیش از شروع بحث باید یادآور شد مفهومی که از فضا در این بخش مدنظر است، بسیار نزدیک به تعریفی است که پیش‌تر با استناد به تعریف بوخهولز و یان در **دانشنامهٔ روایت‌شناسی**[۳۲] آورده شده است؛ یعنی ترکیبی از گسترهٔ مرزهای مکانی، اشیاء محصورشده در آن، شرایط زیستی مرتبط با آن و بعدی زمانی که مکان را دربر می‌گیرد و اجزای مکان به آن ارجاع می‌دهند.

۲ - ۱- هویت یافتن شیئ بر روی صحنه

در بحث از فضا در آثار رادی باید گفت فضای نمایش‌نامه‌های رادی بیش از آنکه مفهومی ذهنی برخاسته از کلیت به‌کلام‌آمدهٔ مکان‌وزمان باشد، عینیتی قابل‌مشاهده است برساخته از اشیاء. اشیاء در آثار رادی ابزار بازنمایی زمینهٔ اثر هستند. به‌این‌معنی که بافت اجتماعی، فرهنگی و تاریخی روایت از طریق آن‌ها بازسازی می‌شود و جلوهٔ عینی می‌یابد.

رادی گاه در میانهٔ درام، ناگهان حادثه و شخصیت‌ها را رها می‌کند و تمرکز را بر روی یک شیئ، که لزومن کارکردی روایی در صحنه ندارد، هدایت می‌کند؛ مانند صحنهٔ کشمکش میان "پیله‌آقا" و "انوش" در **روزنهٔ آبی** که در لحظه‌ای که پیله‌آقا برای حساب کردن هزینهٔ شام با انوش دنبال چرتکه‌اش می‌گردد، ناگهان شانهٔ دنده شکسته‌ای از جیبش می‌افتد. نویسنده نمایش را کنار می‌گذارد و با نگاهی فراروایی به توضیح در مورد شانه، جزییات آن و نقیضهٔ حضورش در این صحنه می‌پردازد:

«این شانه‌ای است که در بعد از ظهر بارانی ۱۲ آبان ۱۳۳۸، از میان کاغذ کهنه‌های پیله‌آقا به زمین افتاده است [...] حال چه رابطهٔ معقول یا تناسبی بین این شیئِ پلشت خردلی، و کلهٔ طاس پختِ قرمزِ قهرمان ما [...] موجود است، ما خود نیز به راز مکتوم اینَ رابطهٔ مرموز پی نبرده‌ایم.» (رادی، ۱۳۸۲a: ۵۸)

کارد میوه‌خوری در صحنهٔ آخر **پلکان** از شیئی ساده به عنصری دراماتیک بدل می‌شود، در طول صحنهٔ آخر آهسته‌آهسته جان می‌گیرد تا در انتهای صحنه جایگاه شخصیت‌ها و سرنوشت روایت را جابه‌جا می‌کند؛ در این صحنه کارد ابتدا اتفاقی از دست "یحیی" (کارگر "بلبل") بر روی میز می‌افتد. کمی جلوتر بلبل آن را از روی میز برداشته و روی عسلی کنار دستش می‌گذارد. دقایقی بعد زمانی که یحیی برای بلبل فندک می‌کشد، کارد بر روی زمین می‌افتد و یحیی آن را بر روی عسلی برمی‌گرداند. در بازگشت دوبارهٔ یحیی، زمانی که بلبل با الماس‌هایش سرگرم است، کارد بار دیگر بر زمین می‌افتد. این‌بار یحیی آن را برمی‌دارد اما در دستش نگاه می‌دارد. بلبل از ترس به التماس می‌افتد و در پایان، پیکر بی‌جان بلبل بر روی زمین افتاده است و یحیی با قامتی استوار کنار پنجره نفسی عمیق می‌کشد.

در **تانگوی تخم‌مرغ داغ** در بخشی از درام، کنش صحنه و انرژی شخصیت‌ها به‌واسطهٔ یک "لاله"[۳۳] هدایت می‌شود؛ در انتهای شب، فضا تاریک است و محسن زیر نور لاله مشغول مطالعه است، سپس داستان از نگاه محسن نقل می‌شود و او اشاره می‌کند که چگونه نیمه‌های شب موسی را دیده که بر روی لاله‌ها خم‌شده و بلافاصله اتاق در تاریکی فرو می‌رود. در ادامه توضیح می‌دهد؛ «دمدمه‌های صبح [...] لاله خاموش بود [...] به لاله خیره شده بودم و حال غریبی داشتم» (رادی، ۱۳۸۲c: ۱۸۴) و صبح، فروش بی‌هدف لاله‌ها توسط محسن، بهانهٔ جنجالی بزرگ می‌شود تا تمام اختلاف‌نظرها و بغض و کینه‌های فروخورده بین اعضای خانه را بر روی صحنه آزاد کند.

این آزادسازی روابط حسی بین اشخاص و معناسازی، باواسطهٔ یک شیئ، به‌دفعات در درام رادی اتفاق می‌افتد. به‌طورمثال روابط میان "مژدهی" و "آرمین" در بخشی از **شب روی سنگفرش خیس** با تمرکز روی کلاه مژدهی سازمان‌دهی می‌شود؛ دو شب بعد از مهمانی "مجلسی"، که با جنجال میان مهمانان به پایان می‌رسد، مژدهی به‌قصد خرید کتاب به خانهٔ مجلسی می‌آید و با آرمین روبه‌رو می‌شود:

«[به‌محض ورود کلاهش را از رخت‌آویز برمی‌دارد.]
مژدهی: اول کلاه خودم را بردارم که سرم بی‌کلاه نماند... (عطسه می‌کند)»
(رادی، ۱۳۸۲e: ۵۱۴)

با بالا گرفتن دوبارهٔ اختلافات مژدهی و آرمین، بار دیگر بحث کلاه وسط کشیده می‌شود:

«مژدهی: (عطسه می‌کند) می‌دانی برای چه عطسه می‌کنم؟
[...]
برای اینکه پریشب کلاه من در منزل شما جا ماند [...] درحالی‌که فاصلهٔ من و این کلاه فقط پلکان شما بود، ترجیح دادم سرما بخورم [...] اما نیایم عقبش. [...] چون بعد از آن عملیات بسیار مهیج

آقای آرمین، فی‌الواقع دیگر نمی‌خواستم حضرت ایشان وجود منقوض مرا زیارت کنند!» (رادی، ۱۳۸۲ه: ۵۱۶– ۵۱۷)

در **خانمچه و مهتابی** تمام حوادث و روایات به تصاویری پراکنده از اشیاء فرومی‌کاهد. به‌طوری‌که هر شخصیت یا خاطره یا داستان با یک شیئ پیوند می‌خورد و تداعی می‌شود؛ "فانوس دریایی"، "قبر آقا"، "کفش لنگه‌به‌لنگه"، "سنگ توالت" یا "شیشهٔ شکستهٔ عینک" مدام در میان اپیزودها جابه‌جا می‌شوند.

در پایان این بخش می‌توان گفت رادی در بخش‌های بسیاری از نمایش‌نامه‌هایش، شیئ را در مرکز توجه صحنه قرار می‌دهد و بار درام را، به‌جای یک شخصیت یا کنش و یا گفت‌وگو، بر روی یک شیئ منتقل می‌کند. ازسوی‌دیگر درام رادی تناظری دقیق میان شیئ و شخصیت برقرار می‌کند به‌طوری‌که مکان قرارگیری شخصیت در صحنه و جایگاه او در ارتباط با شیئ یا اشیاء روی صحنه به‌تنهایی و بدون توسل به گفت‌وگو یا توضیحات داستانی، بیان‌گر و معناساز است. حتی گاه شیئ جایگزین شخصیت می‌شود و در غیاب او نقشش را بازی می‌کند. به‌این‌ترتیب رادی به‌موازات جهان اشخاص، جهانی از اشیاء را در فضا برقرار می‌کند، به آن‌ها جان می‌بخشد و به‌جای آنکه آن‌ها را در حد پس‌زمینه‌ای صرف نگه دارد، آن‌ها را در طول درام درگیر می‌کند و انرژی نهفته در پس آن‌ها را بر روی صحنه آزاد می‌کند و درنهایت از پیوند ناگسستنی انسان، مکان و اشیاء، درامش را بنا می‌گذارد. نگاه پدیدارشناسانهٔ باشلار به ارتباط روزمرهٔ انسان/ شاعر با اشیاء پیرامونش می‌تواند شرح مناسبی بر این عملکرد رادی در نمایش‌نامه‌هایش باشد:

«آنگاه‌که تحلیلی پدیدارشناسانه از براق کردن یک مبلمان کهنه داشته باشیم، می‌بینیم که از کارهای روزمره نیز به ما حسی جدید دست می‌دهد. زیرا شعور، هر چیز را تازه می‌کند و به روزمرگی‌ها رنگی حیات‌بخش می‌زند و بر حافظه فرمان می‌راند [...] آنگاه‌که شاعر به مبلی دست می‌ساید [...] چیزی تازه خلق می‌کند و آن را تا شأنی انسانی برمی‌آورد و این اشیای بی‌جان را عضوی از خانه و خانواده قلمداد می‌کند.» (باشلار، ۱۳۸۷: ۱۰۹)

۲–۲– پیوند شیئ و شخصیت بر روی صحنه

برخلاف بسیاری از نمایش‌نامه‌های هم‌عصر آثار رادی (برای مثال آثار بیضایی) که در آن‌ها، اغلب، مکان‌مندی اثر گنگ و غیرمحسوس است و شخصیت بیشتر در فضایی داستانی و نامشهود روایت را پیش می‌برد، صحنه در آثار رادی، مکانی است جسمیت‌یافته که اشیاء و جزییات آن نه‌تنها به‌دقت به تصویر کشیده می‌شوند، بلکه جزیی از درام و روایت هستند. در آثار رادی با حذف اشیاء بخش زیادی از شخصیت‌پردازی از دست می‌رود چراکه شخصیت‌پردازی و کنش در آثار او بیش از آنکه به‌واسطهٔ کلام شخصیت یا توضیح راوی صورت پذیرد، از طریق ارتباط میان جایگاه شخصیت در صحنه و ارتباط او با اشیاء روی صحنه ترسیم می‌شود:

«شخصیت‌ها [...] به خاطر ماهیت مکانی که در آن به سر می‌برند (کنار یک لیوان، در اتاق نشیمن و...) تاروپودی درهم‌پیچیده از خواست و انتقام را به هم می‌بافند، با هم کلنجار می‌روند، تیمار یکدیگر را می‌کنند و سرانجام در گوشه امن تنهایی خویش در خود فرومی‌روند. گویی تمام این رویدادها و مکانی که آن‌ها را در برمی‌گیرد بدل به نشانه‌هایی می‌شوند که بن‌مایه‌های واقع‌گرایانه و طبعاً اجتماعی‌شان به رمزگشایی ارتباط شخصیت‌ها با دنیای بیرون و عملکرد آن‌ها می‌پردازد.» (خلیلی، ۱۳۸۹: ۲۸۴)

در **روزنهٔ آبی**، موقعیت افشان، دختر خانواده که فاصلهٔ فکری زیادی با پدرش دارد و میل به رفتن و کندن از خانه را دارد، در ارتباط با "پنجره" تعریف می‌شود درحالی‌که اغلب کتابی در دست

دارد. ازآن‌سو پیله‌آقا که همیشه "چرتکه"ای همراه دارد، مدام در حال صحبت از قیمت اشیاء است یا برشمردن سیاهه‌ای از خوراک‌ها؛ سیر قلیهٔ مرغابی، چخرتمهٔ بادکوبه‌ای، کله ماهی کبابی، زیتون پرورده، قامپت زنجبیلی، رشته‌خوشکار، سیر پوست‌کنده، برنج دم‌سیاه و یا ماهی‌سفید واژه‌هایی هستند که بیش‌ازهمه از زبان پیله‌آقا به گوش می‌رسد. پوشش شخصیت‌های نمایش، هم‌چنین، اغلب با وسواس انتخاب می‌شود و به‌وسیلهٔ آن نشانه‌هایی از ویژگی‌های فردی و موقعیت اجتماعی اشخاص منتقل می‌شود. به‌عنوان نمونه‌ای مناسب می‌توان توصیفات مرتبط با پوشش بلبل را در ابتدای پنج پردهٔ نمایشنامهٔ **پلکان** به‌موازات پیشرفت اقتصادی و بالا رفتن موقعیت اجتماعی او دنبال کرد؛ در پردهٔ اول "بلبل مرد جوان بیست‌وهشت‌ساله‌ای است با عرقگیر و خال اژدهایی که روی بازو کوبیده. سرش طاسِ پیس دار است و کیسهٔ چرمی کوچکی به گردن آویخته" (رادی، ۱۳۸۲b: ۱۸). ابتدای پردهٔ دوم "بلبلِ با کلاه پشمی و لُنگی که به‌جای پیشبند به کمرش بسته، پشت بساط ایستاده، سیخ‌های دل و دنبلان را باد می‌زند. وقتی بیرون بیاید، خرجینک پولش را هم می‌بینیم که در کنار لنبرش آویخته" (رادی، ۱۳۸۲b: ۳۸).

در پردهٔ بعد بلبل با کلاه کِپی، کت چرمی و شلواری که پاچه‌های آن را در پوتین‌های براقش فروکرده است، کنج راست میز نشسته، مکالمهٔ تلفنی می‌کند. سرانجام در پردهٔ آخر بلبل، که به مهندس تاج تغییرنام داده است، "با لباس شب لیوان شربت بیدمشکی در دست دارد و به بیرون باغ نگاه می‌کند. با شنیدن صدای موتور ماشین لبخند لطیفی روی گونه‌های فربه‌اش نقش می‌بندد و به علامت خداحافظی لیوانش را هوا می‌کند".

در **تانگوی تخم‌مرغ داغ** بازی معنایی کنایه‌آمیزی با نان سنگک بلندی که هرروز آقابالا با خود به خانه می‌آورد، و حتی در مواقع خطر پشت آن پناه می‌گیرد، می‌شود. درحالی‌که نان خاش‌خاشی دست آقابالا ابتدا نشانه‌ای ساده به‌نظر می‌رسد، پس از صحبت‌هایی که انیس راجع به قیصر، زن آقابالا، می‌کند، به عنصری معنادار بدل می‌شود:

«انیس: یکی نیس بگه آخه مگه تو کی هسی؟ همون قیصری دیگه! [...] خودت [...] اون بودی جونم! دیگه شاطر آقای حاج خلیفه‌م می‌دونه که نون خاشخاشی می‌زنه واست قد یه آدم... بعله!» (رادی، ۱۳۸۲c: ۲۰۷)

در **آهسته با گل سرخ** اضافه شدن صندلی مستعمل در پایین میز نشانهٔ حضور جلال می‌شود و برداشته شدنش نشانهٔ جدا کردن جلال از خانواده و فرستادنش به انباری. "شوکت" در **آمیز قلمدون** با ساکی پر از خرید و مانتوی طوسی از در وارد می‌شود و پیروزمندانه آرد سوخاری، ماست چکیده، رب یا پنیری را که از صف‌های طویل تعاونی نصیبش شده به همراه لنگهٔ جورابی که در فاصلهٔ رسیدن نوبتش در صف بافته روی زمین ردیف می‌کند. در **روزنهٔ آبی** "تک‌زنگ محکم" درِ خانه نشانهٔ آمدن پیله‌آقا است و در **آهسته با گل سرخ** وقتی جلال زنگ می‌زند، دیلمی از روی "صدای خیلی کوتاه" زنگ حدس می‌زند رمضان (کارگر سابق خانه) است. به‌عنوان آخرین نمونه در این‌جا (هرچند همهٔ آن‌ها به این موارد محدود نمی‌شود) می‌توان به نقش "چمدان" در صحنهٔ آخر **ملودی شهر بارانی** اشاره کرد. از ابتدای صحنه "مهیار" در حین صحبت طولانی‌اش با "آفاق"، در مورد بازگشتش به سوییس، وسایلش را یک‌به‌یک به درون چمدان اضافه می‌کند و درنهایت آن را می‌بندد. با آمدن "گیلان" چمدان باز می‌شود و اسناد مربوط به خانه، به گیلان سپرده می‌شود و در پایان همین صحنه مهیار تصمیمش را عوض می‌کند و چمدان را برمی‌دارد اما به‌قصد گذاشتنش در "خانهٔ گیلان".

اشیاء گاه در آثار رادی قدرتی بیش از انسان می‌یابند و قدرت عینیت و قطعیتشان در مقابل نسبیت ذهن و افکار و خیالات آدمی موردتوجه قرار می‌گیرد. خانجون در **خانمچه و مهتابی** از جریان

بی‌وقفه و اثبات‌ناپذیر خاطرات و خیالات در ذهنش، به قطعیت و علیت‌پذیری "برق کاسهٔ توالت" اتاقش پناه می‌برد:
«کاسهٔ توآلت مثل آینه برق می‌زنه؛ برای اینکه یکی اونو شسته. اما اگه خواب اِنقد معمولی و منطقی باشه، پس این تار عنکبوت چیه دور مهتابی رو گرفته؟ پس من صدای خِش خِش اون برگای ریخته‌رو کجا شنیدم؟» (رادی، ۱۳۸۲h: ۳۳۴)
به‌این‌ترتیب، اوج شکاکیت و ظن بیمارگونهٔ شخصیت‌ها نیز با شک به عینیت و حتمیت اشیاء بروز می‌کند؛ چنان‌چه انوش در پاسخ به خواست افشان برای باور و ایمان به عشق می‌گوید:
«انوش: [...] دیگه به هیچی ایمان ندارم؛ حتی به این سنگ. (سنگی را از روی زمین برمی‌دارد.) می‌ترسم اگه یه لحظه به‌اش خیره بشم، ناگهان از دستم بپره و به سرم اصابت کنه؛ یا حتی اون ساقهٔ پیچک، که اگه دست به‌اش بزنم، مثل افعی دور گردنم حلقه بشه.» (رادی، ۱۳۸۲a: ۱۰۵)
به‌نظر می‌رسد ظرفیت تقلیدی و تصویری صحنهٔ تئاتر بهترین امکان را برای به نمایش گذاشتن قدرت عینیت و قطعیت اشیاء فراهم می‌آورد. مبحثی که در جهان ادبی پس از مارکسیسم تحت عنوان کلی‌تر "شیئ‌گرایی"[۳۴] مطرح‌شده بود، در درام می‌تواند شکل کاملی به‌خود بگیرد. رب گریه[۳۵] که خود از مدافعان این دیدگاه در ادبیات بوده است، دراین‌باره می‌نویسد:
«اشیاء حول‌وحوشمان بی‌اعتنا به ما و تمامی صفت‌های پرطمطراقی که بر آن‌ها اطلاق می‌کنیم، وجود دارند [...] ادبیات ما هرگز نتوانسته است حتی گوشهٔ کوچکی از سطح آن‌ها را از بین ببرد و یا کوچک‌ترین انحنایشان را مسطح کند [...] بنابراین باید کوشید بجای این عالم دلالت (خواه روانشناسی، اجتماعی یا کارکردی)، جهانی با قوام‌تر و بلافصل‌تر برپا کرد. باشد که وجود اشیاء را در درجهٔ نخست به دلیل بودن آن‌ها مسجل تلقی کنیم و باشد که این وجود، همچنان بر هرگونه نظریهٔ توضیحی که در پی محصور کردنشان در نظام ارجاعات (خواه ارجاعاتی عاطفی، جامعه‌شناختی، فرویدی یا مابعدالطبیعی) فائق آید.» (به نقل از رب گریه؛ پاینده، ۱۳۷۴: ۲۰۶–۲۰۷).
فضا هم‌چنین به همراه اشیایی که در آن واقع‌شده‌اند، جایگزین دقیقی برای احساسات شخصیت‌ها می‌شود به‌طوری‌که شخصیت در یک موقعیت فضایی و با کمک جزییات و اشیاء متعلق به فضا می‌تواند بدون نیاز به توضیح کلامی به گویاترین زبان، تصویری از درونی‌ترین و پیچیده‌ترین احساساتش را ترسیم کند:
«فلسکیدم جلو پنجره، [...] یه قدری آدمای توی خیابون درختی رو تماشا می‌کنم و یه ریزه این درختای سرو و آب‌نمای سنگی رو، تا صدای دینگ و دانگ ساعت بلند شه و شیر و پورهٔ سیب‌زمینی منو بیارن... اون وقت دندون‌مو می‌ذارم توی لیوان، یه چرخی دور اتاق می‌زنم و می‌رم روی تخت. رادیو رو باز می‌کنم، این طرف و اون طرف، می‌آرم رو قصهٔ شب [...]» (رادی، ۱۳۸۲h: ۳۲۸)
این‌ها تصاویر خانجون است از زندگی کسالت‌بار و یک‌نواختش در آسایشگاهی که "شیشه‌های پنجره و کاسهٔ توالتش مثل آینه برق می‌زنه"، "حرارت‌شم ثابت روی بیست و پنجه" و وقتی به سرشاخه‌های سروهای نقره‌ای نگاه می‌کند، نمی‌داند که صبح است که از خواب بیدار شده است یا تنگ غروب.
رادی بردارهای حسی درامش را درون فضا ترسیم می‌کند و احساسات شخصیت‌ها را در فضا مستقر می‌کند. به‌این‌ترتیب شخصیت‌ها به‌جای تشریح درونیاتشان، به تصویر کردن آن‌ها با استفاده از محیط پیرامونشان می‌پردازند. در **روزنهٔ آبی**، همایون برای بیان بی‌ارزشی مفهوم ازدواج، تصویری از موقعیت شخصیت‌ها در فضا ترسیم می‌کند:
«وقتی اومدم خونهٔ تو، مجبورم توی چشم‌هات نگاه کنم، و... مخصوصاً که پنجره باز باشه و بارشی

هم بیاد، و بعد یکی دو گیلاس و تو با ویلون یه قطعه، اون سونات چی بود، "مهتاب" رو برای من بزنی [...] و این همون درام ابلهانه‌ایه که آخرش به احساسات لطیف و همدردی و این تظاهرات سوزناک ختم می‌شه.» (رادی، ۱۳۸۲a: ۹۹– ۱۰۰)

و کمی جلوتر برای آنکه انوش "از او به‌کلی قطع امید نکند" و ثابت کند "هنوز چیزی توی بساطش مانده که گاهی در اعماق روحش وول بخورد"، خاطرات گذشته‌شان را در قالبی از فضا می‌ریزد:

«پادگان "سلطنت‌آباد" یادت می‌آد؟ [...] غروب که می‌شد، دم پنجره‌های آهنی خوابگاه می‌نشستیم و با غربت میدان مشقو تماشا می‌کردیم، و تا یه نفرو با لباس شخصی می‌دیدیم، فریاد می‌زدیم: "آدم! آدم!"» (رادی، ۱۳۸۲a:۱۰۰– ۱۰۱)

اما اشیاء همیشه در ادامهٔ احساسات و به‌منظور بازنمایی تصویری متناظر با درونیات شخصیت ارایه نمی‌شود بلکه گاه از طریق تضاد با آن، تأثیری دوچندان به آن می‌بخشد. برای مثال می‌توان به تشریح شخصیت مهیار از زبان خودش در **ملودی شهر بارانی** اشاره کرد:

«اگه اتاق منو ته اون پانسیون دیده بودین! حتی جای میز و گلدان و تابلویی که به دیوار زده بودم، در این هفت سال یک میلی‌متر تغییر نکرده؛ حتی شام شب‌های من که یک قطعه کروآسان و یه فنجان شیر ولرمه. یکنواخت، مثل همیشه [...] اما فقط خودم می‌دونم که پشت این ظاهر بی‌نبض و بی‌روح چه امواج سهمگینی در باطن من خروش می‌کنه. اون دنیای آهستهٔ من ریشه‌کن شده خانم جان» (رادی، ۱۳۸۲g: ۳۰۵).

۲–۳– نشاندن خاطره بر اشیاء

به‌عنوان آخرین مورد در این مبحث، باید به نقش فضا و اشیاء مقیم در آن در ساخت "خاطره" اشاره کرد. فضا در آثار رادی مکان جای گرفتن خاطرات‌اند و گذشته، در ذهن شخصیت‌ها در قالب اشیاء احضار می‌شود؛ هرلحظه از یک حادثه یا یک دوره به یک جسم پیوند می‌خورد و یادآوری، به‌منزلهٔ ریسمانی است برای بیرون کشیدن آن شیئ یا آن بخش از فضای جسمیت‌یافته از میان پیوستگی و تداوم فضا و زمان:

«نگاه کن! این بام‌های سُفالی، این کوچه‌های سنگفرش [...] و این دکان ابوطالبه، همون تنور داغ [...] اینم پیچ کوچهٔ "آهنگ" و این تیر چوبی و لامپ صد شمع، پنجرهٔ آبی و این دو سکوی کاشی. [...] هفت سالگی تو به یاد می‌آری؟ اون بهاری که با پیژامهٔ کوتاه میلدار و صندل‌های تابستانی با بچه‌های کوچه زیر این پنجره گردو بازی [...] می‌کردی [...]» (رادی، ۱۳۸۲g: ۲۷۶)

این بخشی از یادآوری گذشته به‌وسیلهٔ "آهنگ" برای بیدار کردن روح مهیار است. کمی جلوتر در رویارویی با گیلان، گذشته برای مهیار از نو زنده می‌شود و جان می‌گیرد. این‌بار تصویری از یک روز تابستانی در ذهن مهیار شکل می‌گیرد:

«از اون روزهای بلند تابستان، که با ماری دنبال سنجاقک و پروانه دور حوض و باغچه می‌دویدین، گل‌های شیپوری و مارگریت، و اون غروبی که رفته بودین روی درخت شمشاد یه مُشته برنج توی لانهٔ گنجشک‌ها بریزین.

[...]

وقتی پابرهنه از درخت پایین اومدین، من یه تخم‌مرغ رنگی به شما دادم.» (رادی، ۱۳۸۲g: ۳۱۸)

این‌گونه است که باشلار در مورد رابطهٔ میان فضا و خاطره می‌گوید: «فضا در اینجا همه‌چیز است زیرا زمان از سرعت بخشیدن به خاطره بازمی‌ایستد. خاطره چه چیز شگفتی است! تداوم محسوس را در صورتی جدا [...] ثبت می‌کند، نمی‌توانیم تداوم ازدست‌رفته را زندگی دوباره ببخشیم.» (باشلار، ۱۳۸۷: ۴۹) و کمی جلوتر به چیزی اشاره می‌کند که به‌نحوحیرت‌آوری بیش از آنکه در مورد تصور خاطره در ذهن صادق باشد، می‌تواند مصداق تصویر درام بر روی صحنه

باشد:«خاطرات ساکت‌اند، هر چه پیوند خاطرات با فضا محکم‌تر شود، خاطرات کامل‌تر می‌شوند. تنها تذکره‌نویس، خاطره را در زمان می‌شناسد. [...] در دانش صمیمیت، جای‌گرفتن در فضای صمیمیت، ضروری‌تر از تعیین تقویم و توالی رویدادهاست» (رادی، ۱۳۸۲g: ۵۰).
درنهایت می‌توان گفت آن‌چه عینیت صحنه را شکل می‌دهد در وهلهٔ اول شکل‌گرفتن و جسمیت یافتن زمان‌ومکان در قالب اشیاء و جزییات محسوس بر روی صحنه است. تنها از این طریق است که جسم و بدن شخصیت نیز می‌تواند در قاب صحنه زنده شود و درنتیجهٔ آن، کنش معنا پیدا کند و "بازنماییِ" نمایشی در مفهومی متقابل با "بازگوییِ" داستانی شکل بگیرد. برخلاف داستان ادبی که در آن "توالی حوادث در زمان" رکن اصلی و محور روایت را می‌سازد در درام، "گسترش یک‌لحظه در تاروپود اشیاء، اجسام و پیکره‌ها"، نمایش را بر صحنه جاری می‌کند. با دست بردن در سخن باشلار، برای نشان دادن نقش فضا در نمایش، شاید بتوان گفت: «هرچه پیوند درام با فضا محکم‌تر شود، درام کامل‌تر می‌شود. در درام، جای‌گرفتن در فضا، ضروری‌تر از تعیین تقویم و توالی رویدادهاست». اگر بر صدق این نکته توافق حاصل آید، آن‌گاه می‌توان اظهار داشت که درام رادی از کامل‌ترین نمونه‌های درام در ایران است.

نتیجه‌گیری

در پایان می‌توان نتیجه گرفت در آثار رادی شخصیت‌پردازی و کنش بیش از آنکه به‌واسطهٔ کلام شخصیت یا توضیح راوی صورت پذیرد، از ارتباط میان شخصیت، جایگاه او در صحنه و پیوند با اشیاء روی صحنه ترسیم می‌شود. فضا هم‌چنین به همراه اشیایی که در آن واقع‌شده‌اند، جایگزین دقیقی برای احساسات شخصیت‌ها می‌شود به‌طوری‌که شخصیت در یک موقعیت فضایی و با کمک جزییات و اشیاء متعلق به فضا می‌تواند بدون نیاز به توضیح کلامی به گویاترین زبان، تصویری از درونی‌ترین و پیچیده‌ترین احساساتش را ترسیم کند. فضا در آثار رادی مکان جای گرفتن خاطرات‌اند و گذشته، در ذهن شخصیت‌ها در قالب اشیاء احضار می‌شود.

در آثار رادی"بازنمایی" نمایشی در مفهومی متقابل با "بازگویی" داستانی شکل می‌گیرد. برخلاف داستان ادبی که در آنَ "توالی حوادث در زمان" رکن اصلی و محور روایت را می‌سازد در درام، "گسترش یک‌لحظه در تاروپود اشیاء، اجسام و پیکره‌ها"، نمایش را بر صحنه جاری می‌کند. به‌این‌ترتیب درام رادی نمونهٔ خوبی است برای نشان دادن این مسأله که آن‌چه نمایش را استوار می‌سازد نه توالی رویدادها در زمان که مستقر کردن شخصیت در فضا و ایجاد پیوندی دقیق میان اشخاص و اشیاء است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. سال‌های درج‌شده بعد هر نمایشنامه، سال نگارش اثر است و نه سال انتشار آن.

۲. Monika Fludernik

۳. Space

۴. Sabine Buchholz

۵. Manfred Jahn

۶. Mikhail Bakhtin

۷. Chronotope

۸. بابک احمدی این واژه را به «مکانِ زمانمند» ترجمه کرده است و ترکیبی از حضور زمانی ـ مکانی در متن ادبی را مرتبط با مفهوم این واژه دانسته است (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۱۲).

۹. Text World

۱۰. Paul Werth

۱۱. Story World

۱۲. David Herman

۱۳. Diégèse

۱۴. Gerard Genette

۱۵. ***The Poetics of Space***

۱۶. Gaston Bachelard

۱۷. Lived Space

۱۸. نگاه پدیدارشناسانه به فضا را هم‌چنین می‌توان در کتاب **پدیدارشناسی ادراک** (***The Phenomenology of Perception***) اثر مرلوپونتی ([۱۹۴۵] ۱۹۶۲) دنبال کرد.

۱۹. Marie-Laure Ryan

۲۰. Textualization of Space

۲۱. Map: در مدل نقشه، فضا به‌صورت پانوراما از نقطه‌دیدی جسمیت‌نیافته (هم‌چون چشم خدا) و از زاویهٔ بالا ارایه می‌شود. در این روش بخش‌های مختلف متن کنار هم گذاشته‌شده، به‌صورت نقشهٔ جامعی درآمده و به‌صورتی سازمان داده شده (مثلاً از بالا به پایین، چپ به راست یا جلو به عقب) ارایه می‌شود. این نظام تصویری را می‌توان معادل "نمای معرف" در سینما دانست.

۲۲. Establishing Shot

۲۳. Tour: در مدل گردش، فضا به‌صورتی پویا از زاویه‌دیدی متحرک بازنمایی می‌شود. برخلاف دید خالص، عینی و خنثی در نقشه، نگاه گردشی تجربهٔ جسمیت‌یافته و فردی یک عبورکننده را به نمایش می‌گذارد. هم‌چنین توضیح صحنه در روش نقشه اغلب به‌طوریک‌جا و در ابتدای متن عرضه می‌شود ولی در شیوهٔ گردشی اطلاعات به‌تدریج و در طول اثر آشکار می‌شود.

۲۴. Tracking

۲۵. Ralf Schneider

۲۶. این نکته تا پیش از ظهور داستان رئالیستی صحت دارد. در رئالیسم شرح دقیق مکان و اشیاء به‌صورت بخشی از تمهید واقع‌نمایی درآمد. در آغاز قرن بیستم ارائهٔ فضا به‌واسطهٔ زاویه‌دید یک کانونی‌ساز درونی جای مکث‌های توصیفی را گرفت و در عوض بازنمایی‌های کلی و غیر زاویه‌دیدی نامعین باقی ماند (بوخهولز و یان، ۱۳۹۱: ۱۶۳). از نیمه‌های قرن بیستم و به‌طورخاص در «رمان نو»، ادبیات با ظهور نوعی شیئ‌گرایی (reification) مواجه می‌شود؛ جایگزین شدن دنیای اشیاء به‌جای دنیای انسانی، پرداختن بیش‌ازحد معمول به اشیاء و کاستن از اهمیت حضور انسان (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

۲۷. در این‌جا به تفاوت دیگر متن نمایشی با نمایش زندهٔ تئاتری می‌توان اشاره کرد؛ در متن نمایشی فضا

در ابتدا شرح داده می‌شود و سپس در ادامهٔ کنش‌ها و گفت‌وگوها همان پس‌زمینه به‌صورت پیش‌فرض در ذهن مخاطب درنظر گرفته می‌شود تا جایی که توضیحی جدید در مورد فضا به‌واسطهٔ تغییری در شرایط ضرورت یابد. اما در نمایش زنده بر روی صحنه، فضا پیوسته در طول هرلحظه از اجرا همراه کنش است و به‌صورت فیزیکی دیده می‌شود.

۲۸.بااین‌حال توصیف دقیق فضای داخلی یک اتاق، برای نمونه، با تمام جزییات قابل‌تشخیص، در متن نمایشی (هم‌چون در داستان) درعمل غیرممکن است و تنها در اجرای زنده است که این امر به‌طورکامل ممکن می‌شود.

۲۹.یاکوب لوته در کتاب **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما** در مقایسه‌ای مشابه، به اهمیت فضا در سینما به نسبت زمان [در قیاس با داستان مکتوب] می‌پردازد و سه نظریه را مطرح می‌کند؛ نظریهٔ جرالد مست مبنی بر برابری نقش زمان‌ومکان در فیلم، غلبهٔ نقش زمان در ساخت معنای فیلم به نسبت فضا از نگاه مونتاژی آیزنشتاین و تأکید بازن بر اهمیت فضا به‌مثابه ابزار اصلی نمایش «امر کامل» در سینما (لوته، ۱۳۸۶: ۸۲– ۸۳).

۳۰.استفادهٔ زیاد از واژهٔ «هم‌زمان» در متن نمایشنامه یکی از راهکارهای نزدیک کردن متن نمایشی به زبان تصویری در ارایهٔ کنش است. این مسأله یکی از دشواری‌های فیلم‌نامه‌نویس برای ترسیم هم‌زمان کنش‌ها با توضیح صحنه و یا موازی‌کردن صدا و تصویر نیز هست و بعضی قالب‌های فیلم‌نامه‌نویسی به حل این مشکل کمک می‌کند.

۳۱.«لمدادن ناشیانه بر مبل»، «پاییدن اطراف»، «کلاه چرک» و «کشیدن ته‌سیگار افتاده در زیرسیگاری» نشانه‌هایی جزیی هستند که شخصیت گل‌علی را تنها از طریق جای‌گیری‌اش در فضا و بدون توضیحی داستانی نمایش می‌دهند.

۳۲.***Routledge Encyclopedia of Narrative Theory***

۳۳.اشاره به روشنایی لاله‌شکل صحنه

۳۴. Reification

۳۵. Alain Robbe-Grillet

■ فهرست منابع

-احمدی، بابک. (۱۳۸۰)، **ساختار تأویل متن**، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
-باشلار، گاستن. (۱۳۸۷)، **بوطیقای فضا**، مریم کمالی و محمد شیربچه (مترجمان)، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
-بوخهولز، سابین و منفرد یان. (۱۳۹۱)، **دانشنامهٔ روایت‌شناسی**، «فضا در روایت»، دیوید هرمن و دیگران، محمد راغب (گردآورنده و مترجم)، تهران: نشر علم.
-پاینده، حسین. (۱۳۷۴)، **نظریهٔ رمان**، تهران: نشر نظر.
-خلیلی، شیوا. (۱۳۸۹)، **رادی‌شناسی ۱**، «نگاهی به ماهیت مکان در آثار رادی»، حمیده بانو عنقا (گردآورنده)، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (a۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**،«روزنهٔ آبی»، جلد اول، صص ۹- ۱۲۶، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (b۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «پلکان»، جلد سوم، صص ۷- ۱۳۴، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (c۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «تانگوی تخم‌مرغ داغ»،جلد سوم، صص ۱۳۵- ۲۳۸، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (d۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «آهسته با گل سرخ»، جلد سوم، صص ۲۳۹- ۳۸۴، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (e۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «شب روی سنگفرش خیس»، جلد سوم، صص ۳۸۵- ۵۶۵، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (f۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «آمیز قلمدون»، جلد چهارم، صص ۷- ۱۰۸، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (g۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «ملودی شهر بارانی»،جلد چهارم، صص ۲۱۳- ۳۲۴، تهران: نشر قطره.
-رادی، اکبر. (h۱۳۸۲)، **روی صحنهٔ آبی**، «خانمچه و مهتابی»،جلد چهارم، صص ۳۲۵- ۴۱۰، تهران: نشر قطره.
-سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، عباس مخبر (مترجم)، تهران: طرح نو.
-کهنمویی پور، ژاله و دیگران. (۱۳۸۱)، **فرهنگ توصیفی نقد ادبی**، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
-لوته، یاکوب. (۱۳۸۶)، **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، امید نیک‌فرجام (مترجم)، تهران: مینوی خرد.

-Bachelard, Gaston. (1969), ***The Poetics of Space***, Maria Jolas (Trans.), Boston: Beacon P.
-Bakhtin, Mikhail. (1981), ***The Dialogic Imagination: Four Essays***, Austin: U of Texas P.
-Chatman, Seymour. (1978), ***Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film***, Ithaca: Cornell UP.
-Fludernik, Monika. (1996), ***Towards a Natural Narratology***, London and New York: Routledge.
-Genette, Gerard. (1980), ***Narrative Discourse: An Essay in Method***, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca: Cornell UP.
-Herman, David. (2005), «Storyworld», ***Routledge Encyclopedia of Narrative Theory***, D. Herman *et al*. (eds.), London: Routledge, 569- 70.
-Merleau-Ponty, Maurice. (1962), ***The Phenomenology of Perception***, Colin Smith (trans.), London: Routledge & Kegan Paul.
-Ryan, Marie-Laure. (2014), «Space», ***The Living Handbook of Narratology***, Peter Huhn *et al*. (eds.), Hamburg:Hamburg University. http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space, [View date:10Dec 2013]
-Werth, Paul. (1999), ***Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse***, London: Longman.

کوررنگیِ معنایی و سایه‌نگاریِ قدرت: مسألَه‌ی هرمنوتیک در نمایَشنامه‌ی «صحنه‌هایی از اجرای یک اثر» از هاوارد بارکر

علیرضا فخرکننده

تاریخ دریافت مقاله: ۰۷/ ۱۲/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۳ /۰۳ /۱۳۹۶

کوررنگیِ معنایی و سایه‌نگاریِ قدرت: مسألَه‌ی هرمنوتیک در نمایَشنامه‌ی «صحنه‌هایی از اجرای یک اثر» از هاوارد بارکر

علیرضا فخرکننده
استادیار زبان‌وادبیات‌انگلیسی (ادبیات دراماتیک مدرن و معاصر)، گروه زبان‌وادبیات‌انگلیسی، دانشگاه ساوثهمپتون، انگلستان

چکیده:
صحنه‌هایی از اجرای یک اثر سومین و آخرین حلقه در سه‌گانه‌ای (شامل ترحم در تاریخ[1]، سرزنش بی‌پایان[2] و صحنه‌هایی از اجرای یک اثر) است از هاوارد بارکر در دهه‌ی ۱۹۸۰ که در آن موضوع هنر و هنرمند و مسایل پیرامونی و در پیوند با آن‌ها در کانون اثر قرار دارند. بارکر این نمایشنامه را در سال ۱۹۸۴ – ۵ به‌نگارش و اجرا درآورد (نکته‌ی درخورتوجه آنکه او **قلعه** را نیز در همین سال نوشت) و این نمایشنامه بلافاصله مورد تحسین و توجه منتقدین و تماشاگران قرار گرفت و در همان سال جایزه‌ی پریکس ایتالیا[3] را از آن خود کرد. در این سه‌گانه محور مضمونی و ساختاری غالباً بر تنش‌ها و تضادهایی می‌شود که برخاسته از مسایل سیاسی، اجتماعی و شناخت‌شناسانه‌ای است که هنر با آن‌ها درهم‌تنیده و مواجه است؛ و مسایل وجودیِ هنرمند و هستی‌شناختی هنر در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارند. البته شایان‌ذکر است که در طول دهه ۲۰۰۰ ، بارکر، در آن‌چه می‌توان آن را سه‌گانه‌ای دیگر نامید (خودم را دیدم، زخم‌های نوشیده و نوشانده، و بلُک/اِکو)[4]، بر سویه‌های فلسفی‌تر ، یا به‌بیان‌دقیق‌تر، بر مسایل وجودی[5] و هستی‌شناختی[6] مرتبط با هنر و هنرمند – مانند خاستگاه اثر هنری، ذات مسأله‌ی الهام، واسازی و ساخت‌شکنیِ نویسنده به‌مثابه‌ی سوژه‌ی خودآیین[7] و قانون‌گذار که تعیین‌کننده‌ی معنا و داننده‌ی حقیقت است، نهادِ دیگربنیاد[8] اثر هنری، و درنهایت رابطه‌ی میان رخداد، اثر هنری و مسأله‌ی معنا) تمرکز می‌کند.[9]

با وجود شباهت‌ها و سویه‌های مشترکی که صحنه‌هایی از اجرای یک اثر با دو دیگر نمایشنامه دارد (مسایلی چون: جایگاه گفتمانی، ایدئولوژی، نهادها، فردیتِ فرد و هویت هنرمند)، اما این اثر از جهت‌هایی متفاوت از آن دو است و دغدغه‌های دیگری ازجمله بازنمایی، بدن، روابط قدرت و، مهم‌تر از همه، هرمنوتیک را دنبال می‌کند. افزون‌براین، شاید یکی از بارزترین تفاوت‌های صحنه‌هایی از اجرای یک اثر با دو اثر دیگر آن است که شخصیت اصلیِ آن یک زن است و این مسأله خود بر پیچیدگی‌ها و تنش‌های آن می‌افزاید و موضوعاتی ازجمله جنسیت، نگره‌ها و جریان‌های فمینیستی، بازنمایی زن در نظم نمادین و جایگاه گفتمانیِ او را به‌میان می‌آورد (موضوعاتی که به شکلی بسیار گسترده‌تر در **قلعه** به آن‌ها پرداخته می‌شود). تنها نقدی که در زبان انگلیسی تاکنون بر صحنه‌های اجرای یک اثر نوشته شده است بخش کوتاهی است از دیوید ایان ریبی (۹۵–۹۹). نکته شایان‌ذکر در مورد تحلیل ریبی آن است که، تحلیل او به‌رغم روشنگر بودنش، غالباً توصیفی –مضمونی است و از رویکرد نظری خاصی برای خوانش سویه‌های خاص از نمایشنامه بهره نمی‌جوید. در زبان فارسی در خوانشی تحلیلی که علیرضا فخرکننده بر ترجمه‌اش از این نمایشنامه افزوده است، به واکاوی جنبه‌های نمایشنامه از نظرگاهِ زیبایی‌شناسیِ هنر و هنرمند (واقع‌گرایی و شورشناسی) و تبارشناسی بدن پرداخته است.[10] بنا بر نظر نگارنده‌ی این جستار، صحنه‌هایی از اجرای یک اثر، از آن رو که اثری فشرده و چندلایه است، از سه‌سویه و بنا بر سه رویکرد انتقادی قابل بررسی و تحلیل است: زیبایی‌شناسیِ هنر و هنرمند، زیست–سیاست و تبارشناسی بدن و تفسیر هرمنوتیکی. ازآن‌رو که دوسویه‌ی نخست پیش از این توسط نگارنده به‌تفصیل واکاویده شده است، در این جستار، کانون بررسی معطوف به مسأله‌ی محوریِ هرمنوتیک خواهد شد. نگارنده در جستار حاضر، نخست شرح مختصری از بافتِ هرچند کم‌رنگ تاریخی نمایشنامه به‌دست خواهد داد؛ سپس در ادامه به دربرداره‌های وجودی، اخلاقی و شناخت–شناسانه‌ی سبکی[11] و روش زیبایی‌شناسیِ[12] گالاکتیا – یعنی واقع‌گراییِ اجتماعی–انتقادی – خواهد پرداخت. در بخش اصلیِ این مقاله، نگارنده می‌کوشد که نشان دهد که، با نظر به جایگاه تعیین‌کننده‌ی معنا و دَربَرداره‌های آن در نمایشنامه، چگونه پرداختن به آن از دریچه‌ی مسأله‌ی هرمنوتیک می‌تواند گره‌گشای دغدغه‌ها و پیچیدگی‌های محتوایی و روان‌شناختیِ این اثر از بارکر باشد.

واژگان کلیدی:
هاوارد بارکر، هرمنوتیک فلسفی، بدن–بازنمایی–گفتمان، زیبایی‌شناسی و سیاست، شناخت‌شناسیِ سبک، گادامر، هابرماس و ریکور.

«سایه‌نویسی، در هر مورد، فتح بابی است بر هنرِ نابینایی. از همان بدو امر، ادراک متعلق و هم‌بسته به یادآوری است، و بنابراین، بوتادس (Butades) نوشتن‌اش و عشق ورزیدن‌اش، هماره پیشاپیش، عجین است با فراق‌زدگی و غم‌غربت. برکنده از لحظه‌ی اکنونِ ادراک – برافتاده از خود آن چیز – که به همین دلیل جدا و گسسته شده است – یک سایه یک یاد/خاطره‌ی همزمان است، و چوبدستیِ بوتادس عصای نابینایان است».

(Jacques Derrida Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins, 1993: 51)

«هنگامی که می‌گویم هرچیزِ دیدنی نادیدنی است، اینکه می‌گویم ادراک عدم ادراک است، اینکه می‌گویم آگاهی یک نقطه‌ی کور دارد، اینکه می‌گویم دیدن همیشه دیدنِ بیش از آنی است که انسان می‌بیند – اینها را نمی باید به معنای یک تناقض‌گویی برداشت کرد – نباید چنین تصور کرد که من به دیدنی ... یک نادیدنی را اضافه می‌کنم. – باید این نکته را درک کرد که خودِ امر دیدنی (و دیدپذیری) است که مستلزم و طلب‌کننده‌ی وجود این نادیدنی است». (Maurice Merleau-Ponty, The Visible and the Invisible,79)

درآمد: زیبایی‌شناسی و پس‌زمینه‌ی تاریخی نمایشنامه

صحنه‌هایی از اجرای یک اثر تصویری توأمان به‌دست می‌دهد از برهه‌ای تاریخی و رخدادی اجتماعی در جامعه‌ی ونیزِ دوره‌ی رنسانس ازیک‌سو، و بُرشی بحرانی از زندگی پرفرازونشیبِ زنی نقاش ازسوی‌دیگر. گالاکتیا زنی نقاش است که به‌رغم شخصیت خودمحور، هنجارشکن و سرکَشی که دارد، در حرفه‌اش صاحب‌سبک و پرنبوغ است. دولت دوک‌نشین ونیز، سرمست و سرفراز از پیروزی‌اش در نبرد لپانتو علیه عثمانی‌های مسلمان بر آن شده است که جشن و بزرگداشتی به مناسبت این فتح برگزار کند. دولت ونیز تصمیم می‌گیرد که سفارشِ کشیدنِ پرده‌ای عظیم از سلحشوری‌ها و قهرمانی‌گری لشکریان اروپای–مسیحی را، آن هم در مقیاسی حماسی، بدهد. درهمین‌راستا، دولت ونیز این کار سفارشی را به جنجالی‌ترین اما برجسته‌ترین نقاش ونیز یعنی گالاکتیا محول می‌کند. گالاکتیا ازسوی‌دیگر با مرد نقاشی که سبکی متفاوت از او دارد و محافظه‌کار است ارتباطی احساسی و عاشقانه دارد. گالاکتیا در طول فرایند آفرینش پرده و هم‌چنین در حین نقاشی از افراد مختلفی که قرار است به‌صورت حقیقی یا نمونه‌وار در پرده بازنمایی و گنجانده شوند به بینش‌هایی درباره‌ی زوایای ناخودآگاه‌شان (به‌لحاظ روانشناختی–فردی و ایدئولوژیکی) می‌رسد و به مکنوناتِ وجودی‌شان شان نقب و نهیب می‌زند. یکی از نقاط‌عطف درام هنگامی است که مقامات با نسخه‌ی نهایی پرده‌ی نبرد مواجه می‌شوند و در کمال بهت و خشم پی می‌برند که گالاکتیا به‌جای تجلیل از پیروزی مسیحیان، دست به تقبیح خشونت جنگ و پرده‌برداشتن از سویه‌های سرکوبگرانه و ددمنشانه‌ی سردمدارانِ مسیحیِ این نبرد زده است. درنهایت رویکرد ساختارشکنانه و انتقادی گالاکتیا، که در تصویرگری‌اش از نَبرد متجلی می‌شود، خشم مقامات کلیسایی و دولتی/سیاسی ونیز را برمی‌انگیزد. هیأتی از مقامات سیاسی و مذهبی در قالب دادگاهی برای رسیدگی به اتهاماتِ گالاکتیا تشکیل می‌شود. در طول جلسه، گالاکتیا موضع برآشوبنده و بی‌سازش‌اش را حفظ می‌کند و در نتیجه به زندان انداخته می‌شود. پرده‌ی نقاشی او نیز ضبط و مصادره می‌شود و روانه‌ی انبار می‌شود. ابتدا در این وهله، میان منتقد هنری که هم‌پیمان دوک ونیز – که فردی هنردوست است و طبعی نسبتاً ظریف دارد – بحثی در می‌گیرد و دوک با متوسل شدن به ریورا می‌کوشد کارپتا را بگمارد تا پرده‌ای نو بیافریند. برآیند کار کارپتا، اما، قابل‌مقایسه با اثر گالاکتیا نیست. در پرتو این مسأله و به‌سبب ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختیِ اثر گالاکتیا، ریورا تلاش می‌کند که با ترفندی زیرکانه – یعنی با دستکاری کردن و جابه‌جاییِ کانون محتوایی و معنایی

اثر هنری و منحرف کردن توجه خواننده از یک لایه‌ی معنایی به لایه‌ای دیگر از طریق طراحی و نوشتن یک دفترچه‌ی راهنما – پرده‌ای را که گالاکتیا خلق کرده از فراموشی و نابودی نجات دهد و هم‌چنین به مصرف و قصد سیاسی که مدنظر حکمران فعلی ونیز نیز هست برساند. بنابراین ریورا می‌کوشد تا با فاصله‌گذاری میان اثر و خالق اثر به‌لحاظ اخلاقی و وجودی/معنایی، اثر را از خالق/خاست‌گاهش جدا کند و معنایی دیگر به آن ببخشد. درهمین‌راستا گالاکتیا، که رسالت هنرمند را آزادی‌خواهی و استبدادستیزی می‌داند و ازسوی‌دیگر، تصویری مطلق از هنرمند به‌مثابه‌ی نابغه‌ای بینش‌مند، حقیقت‌گو و افشاگر که خدشه به چهره ی قدرت وارد می‌کند، در ذهن دارد؛ برخلاف انتظارش از زندان آزاد می‌شود و همین مسأله در کنار به نمایش گذاشتنِ عمومیِ پرده‌اش او را با تناقض‌هایی جدی و عمیق روبه‌رو می‌کند. نهایتاً در صحنه‌ی تعیین‌کننده‌ی رویارویی با بازیابی و بارگذاریِ معنایی پرده‌اش گالاکتیا ناگزیر از بازاندیشی جزمیت‌هایش می‌شود و این تغییر سبب می‌شود که او در لحظات پایانی به دعوت برای حضور در مهمانی رسمی شام ازسوی دوک، که برای بازدید به نمایشگاه رفته، آری بگوید.

نبرد لپانتو – که موضوع پرده‌ی سفارشیِ گالاکتیا است – در هفتم اکتبر ۱۵۷۱ میان نیروی دریایی مسیحیان به فرماندهی دون ژوان از اتریش و نیروی دریایی ترکان عثمانی به فرماندهی علی پاشا در خلیج لپانتو در گرفت. گردآوری و سازماندهی نیروی دریایی حاصل تلاش‌های پیگیرِ پاپ پیوس پنجم در پی تجاوزهای پیاپی ترکان عثمانی به مرزهای کشورهای مسیحی بود؛ تجاوزاتی که با اشغال قبرس به اوج خود رسیده بود. هسته‌ی اصلی نیروها توسط دو کشور اسپانیا و ونیز تأمین شده بود و البته دولت–شهرهای تحت حکومت و اداره‌ی پاپ، سهم به‌سزایی در آن داشتند.[۱۳] اما ازآن‌رو که رویدادها و حوادث تاریخی به‌خودی‌خود ارزش چندانی برای بارکر ندارند و توجه هنری–انتقادی او را برنمی‌انگیزند، سراسر نمایشنامه نه‌تنها تمام وقایع نمایشنامه به‌طورکامل پی‌آیندِ جنگ رخ می‌دهند بلکه به‌ندرت اشاره‌ای به نبرد و رخدادهای آن می‌شود (چرایی‌ها: ۲۳، ۳۳، ۷۴)؛ به‌این‌معنا که تاریخ رسمی–روایتی یا مستدل به‌حاشیه‌رانده‌شده و تاریخِ فردی، تاریخِ زیسته و احساس‌شده، تاریخ سرکوب‌شده و تاریخ درتخیل‌نقش‌خورده، به‌تصویرِ کشیده شدهَ است. براین‌اساس، در نمایشنامه، جنگ تنها به‌منزلهَ‌ی یک واقعه و یا یک عنصر پیرنگی–ساختاری و تنها در پس‌زمینه قرار دارد؛ یا بهتر آن است که بگوییم سکوی پرتابی به درون نمایشنامه است. بارکر درهمین‌باره می‌گوید: «نمایشنامه می‌بایست مخاطب را با آن‌چه ناپیداست درگیر کند ... زیرا زندگی واقعی وصله‌ای است بازیابی‌شده و کسالت‌بار...» (چرایی‌ها: ۲۳ ، ۸۲)

شخصیت‌های اصلی نمایشنامه دو نقاش زن‌ومرد – به‌ترتیب گالاکتیا و کارپتا – دوک ونیز (اورجنتینو) منتقد هنری (ریورا) و دریاسالار (سافیچی) هستند. کارپتا یک آرمان‌گرای کلاسیست است که هم‌هنگام خود را آینه‌دار مسیح می‌داند و در آینه‌ی مسیح می‌بیند. او که به‌گفته‌ی خود، شور کمال در سر دارد چندین‌بار مضمونِ عیسا در میان رمه را نقاشی کرده است. گالاکتیا، در مقابل، یک واقع‌گرای انتقادی و سنت‌شکن است که می‌خواهد نقبی به پس پرده‌ی واقعیتِ برساخته‌ی موجود بزند (دیوید یان ریبی: ۹۵)؛ پاسخ او در جواب به اظهارنظر دریاسالار ونیز که او را برای هنرمند بودن قدری خشن می‌داند، این ویژگی را روشن‌تر می‌کند: «هنرمند کارش تند و خشن بودنه، مسأله حفظ کردنِ این خشونته». گالاکتیا نقاشی سرکش، سرسخت و ناسازاندیش است که (همان‌طور که برای دخترش خاطرنشان می‌کند) صِرف هنر را مایه‌ی مباهات و فخر فروختن می‌داند: «ساپورتا ... صِرفِ نقاشی کردن یه عمل متکبّرانه و فخرفروشانه‌ست. اینکه دنیا رو به تصویر بکشی و بعد همون تصویر رو با جسارتِ تمام بگذاری جلوی چشم همون دنیایی که ازش نقاشی کردی، فخرفروشانه‌ست ... نقاشی کردن یعنی به رخ کشیدن». درواقع نام گالاکتیا که رابطه‌ای معنادار

با شخصیت او دارد و به‌خوبی این سویه از شخصیت او را روشن می‌کند. واژه‌ی "گالاکتیا" هم‌ریشه و هم‌آوا با واژه‌های "گالاکسیاس (لاتین) و یا گَلِکسی (انگلیسی)" به‌معنای کهکشان است، که نه‌تنها دلالت بر یک نظام درنهایتِ آشوب و آشوب‌آفرینی‌اش دارد بلکه دربردارانه دلالت بر استقلال، خودبسندگی، خودآیینی، شکافندگی و راه‌گشایی نیز می‌کند. تعریف اورجنتینو از او خصوصاً در مقام فرماندار ونیز آن هم درِحالی‌که به‌شدت از او رنجیده و لطمه‌دیده بسیار روشن‌گر است: «اون هنرمند پُرمایه‌ایه ... و دائماً در حال حرکته، مثل شهابی که دلِ تاریکِ فضای بیکران رو می‌شکافه و به راهش ادامه می‌ده، بدون اینکه نیروهای جاذبه‌ی ستاره‌های بزرگ‌تر روی حرکتش اثر بگذران و اون رو از مسیرش منحرف کنن. اون تحت تأثیر هیچ چیزی جز اراده و اختیار خودش نیست».

هم‌چنان که از توصیف بالا نیز برمی‌آید، گالاکتیا به‌هیچ‌روی، رنگ تعلق نمی‌پذیرد، نه از کلیسا، نه از حکومت و نه از جنبش‌ها و جریان‌های اجتماعی–سیاسی. او نه‌تنها از گرویدن و پیوستن به هر مرام فکری–ایدئولوژیکی و حلقه و جرگه‌ی هنری پافشارانه سرباز می‌زند، بلکه ابداً حاضر به بازنگری در باورها و پیش‌انگاشت‌های خود نیز نیست؛ این مسأله در صحنه‌ی گفت‌وگوهای او با کارپتا، دریادار و فرماندار ونیز و به‌ویژه گفت‌وگویش با دخترش به‌روشنی نمود می‌یابد (تلاش دخترش برای سوق دادن او به‌سمت جریان فمنیستی که او عضوی از آن است، مثال‌زدنی است). گالاکتیا فردیت‌اش را فدای هیچ فشار بیرونی یا خواست جمعی نمی‌کند؛ او به چشمداشت حکومت و مصلحت‌های عمومی–ملی تن نمی‌دهد و به "ستایش" نبرد نمی‌پردازد. گفتنی است که بایسته‌ها (الزامات) و نخستانه‌ها (اولویت)یی که اورجنتینو به گالاکتیا یادآور می‌شود[۱۴] تا سرلوحه‌ی کار خود قرار دهد دقیقاً همان اصولی هستند که بارکر در نظریه‌پردازی دراماش آن‌ها را زیر ذره‌بین برده و در کانون نقد بنیادین خود قرار می‌دهد و به برخی از نویسندگان پیش از خود یا هم‌دوران خود که به دفاع و اشاعه‌ی تعهدمحوری پرداختند (ازجمله آنتونن چخوف، برتولت برشت و ادوارد باند) می‌تازد (چرایی‌ها: ۲۸، ۶۹، ۷۷، ۲–۹۱، ۱۱۵، ۱۵۸). از این جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: رد هرگونه مسؤولیت یا تعهد رسمی و اجتماعی–سیاسی، آشتی‌ناپذیری، نامتعین بودن و شناسایی‌ناپذیری بستر تاریخی اثر، خودداری تام از پرداختن مستقیم و آشکار به تنش‌ها، اختلافات و بحران‌های سیاسی–اجتماعی دوران خود.

چنان‌چه در تمام موارد برشمرده دقیق شویم درمی‌یابیم که جملگی ریشه در یک خاستگاه مشترک دارند و آن هم خودآیینی و "شور و شورمندی"[۱۵] گالاکتیا (و هم‌بسته‌های آن) است که چنان‌چه خواهیم دید پیامدهای تناقض‌باری برای گالاکتیا به‌دنبال دارند. درواقع، شور – در کنار ذهن‌داشت گالاکتیا از ذات و کارکرد هنر – هسته‌ی برپادارنده و نیروی پیش‌راننده‌ی فردگراییِ بی‌سازش گالاکتیا، سنت‌شکنی و تعهدگریزیِ او و هم‌چنین تن‌ندادن‌اش به جریان‌های گروهی–جمعی است. همان‌طور که پیش‌ازاین به تفصیل نشان داده‌ام، نگاهی عمیق‌تر به مسأله‌ی شور و ابعاد وجودشناختی و روان‌شناختی آن، به‌خصوص در پرتو نظرات نیچه، سورن کیرکگارد و میشل فوکو، در درک بهترِ دربرداره‌های فردی–هنری و پیامدهای سیاسی–اجتماعی این شورمندی در گالاکتیا راهگشا است. اما ازآن‌رو که پیش‌ازاین به بررسی جنبه‌های روانشناختی، فلسفی و جنسیتی–تاریخیِ مسأله‌ی شور و هم‌چنین «بدن» پرداخته‌ام (صحنه‌هایی از اجرای یک اثر: ۱۴۲–۱۷۲) در این جستار کانون تحلیل را بر هرمنوتیک متمرکز کرده‌ام. در طول بحث، هم‌چنین بر نکته‌ای تعیین‌کننده – یعنی واقع‌گرایی(به‌مثابه‌ی سبک گالاکتیا) تمرکز خواهیم کرد چراکه سبک به‌لحاظ روش‌شناسی، شناخت‌شناسی و اخلاقی پیوند و ارتباطی مستقیم با هرمنوتیک دارد.

نکته‌ی پایانیِ این بخش مربوط به فرم و نوع نمایشیِ این اثر است. همان‌طور که مارشال

مک‌لوهان درباره‌ی درهم‌تنیدگی و یگانگی فرم و محتوا خاطرنشان می‌کند: «رسانه همان معنا است» (The Medium Is the Message). خلق این نمایشنامه در قالب رادیویی، به‌شکلی‌آگاهانه، نیز از نکات کلیدی نمایشنامه و هم‌راستا با شماری از اصول زیبایی‌شناسی–نمایشی بارکر ازجمله فردمداری، رد صحنه‌ی نمایشی به‌مثابه‌ی امتداد صحن اجتماعی–سیاسی، در کانون بودن نیروی تخیل، به‌حاشیه راندن یا نادیده‌انگاشتن تاریخ رسمی–روایی و سرانجام، درآمیزی روان‌تنانه و معناسازانه با اثر است. بارکر خود این مسأله را این‌گونه تأیید می‌کند: «می‌خواهم عملاً از کار نقاشی به‌عنوان یک شگرد رادیویی استفاده کنم یعنی نوعی تمرین تصویرسازی [بازنمایی] دیداری، چنانکه در ذهن هنرمند رخ می‌دهد»[۱۶]. هم‌چنین همان‌گونه که مارتین اسلین استدلال می‌کند، نمایشنامه رادیویی هم به‌مثابه‌ی "واکنشی‌به طبیعت‌نگاری" [و طبیعی‌گرایی] و هم به‌مثابه‌ی ابزاری که "ما را به چشم‌انداز ذهنی پرتاب می‌کند"[۱۷] (۷–۱۰) تفاوت‌هایی محسوس با نمایشنامه‌ی صحنه‌محور دارد. یکی از این تفاوت‌ها چگونگی برخورد با اثر است که از جهاتی بسیار خاصه ازآن‌جهت که پرداختن و درآمیختن به نمایشنامه‌ی رادیویی امری یک‌سره فردی و نه جمعی است (برهم‌کنشی که شخص در آن تنها و تک است حتا آن‌هنگام که در حضور یا همراه با دیگران به آن گوش می‌دهد) که به‌عقیده‌ی اسلین به رمان و خواندن رمان شباهت دارد، افزون بر این‌که از رمان نیز می‌تواند بسیار اثرگذارتر باشد چراکه حس‌ها چون آوا، طنین، سکوت و صوت در آن حضوری ملموس و واقعی دارند. اسلین در ادامه بر نقش و حضور برجسته‌تر تخیل در نمایشنامه‌ی رادیویی تأکید می‌کند و ابراز می‌کند که نمایشنامه‌ی رادیویی بیش‌وپیش از هر رسانه‌ی دیگری در "تخیل" شنونده جان می‌گیرد (صحنه‌هایی از اجرای یک اثر: ۱۴۲– ۱۷۲). او دراین‌راستا صحنه‌ای که نمایشنامه بر آن اجرا می‌شود را ذهن مخاطبِ اثر توصیف می‌کند و تا آن‌جا پیش می‌رود که تجربه‌ی شنیداری نمایش رادیویی را به رؤیا دیدن مانند می‌کند. (صحنه‌هایی از اجرای یک اثر: ۱۴۲– ۱۷۲)). به‌نظر اسلین فردیت فرد و ویژگیِ او در نمایشنامه‌ی رادیویی بسیار بارزتر و مشهودتر از نمایشنامه‌ی صحنه‌محور است چراکه برخلاف چنین نمایشنامه‌ای مخاطبان همگی به تماشای یک برداشت‌وپرداختِ دیداری از اثر نمی‌نشینند. افزون‌براین، ازیک‌سو، رادیو به‌مثابه‌ی یک رسانه پیوندی عمیق با مدرنیته و گونه‌شناسی ادراک برخاسته از آن را دارد و ازسوی‌دیگر، درام رادیویی به‌منزله‌ی یک نوع ادبی که رسانه‌اش شنیداری–صوتی و آوایی است دربُرداره‌های شناختی[۱۸] و ادراکی–حسی[۱۹] منحصربه‌فردی دارد . برای مثال ذکر این نکته در این‌جا بسنده است که رادیو و درام رادیویی نه‌تنها رابطه ی میان صدا/آوا و معنا را در پرتوی جدید برای مخاطب متجلی می‌کند بلکه رابطه‌ی هستی‌شناختیک متعین میان واقعیت و تخیل را محو و مخدوش می‌کند. درام رادیویی هم‌چنین ادراک تازه‌ای از فردیت/هویت به‌مثابه‌ی موجودی آوانگار و آوا/شنیدار بنیاد و مکان–زمان به مخاطب می‌دهد (نیوشیدن اثر ژان–لوک ننسی و درام رادیویی: نظریه و عمل نوشته‌ی تیم کروک: ۳–۱۰ و ۵۳–۶۸).

خوانش هرمنوتیکی

«منتقدان تنها به این دلیل می‌توانستند به بینش دست یابند که در بند این نابینایی خاص بودند: اینکه زبان‌شان می توانست کورمال درجهتِ درجه‌ای خاص از بینش حرکت کند صرفاً بدین خاطر که روش‌شان نسبت به ادراکِ این بینش غافل مانده بود. این بینش فقط برای خواننده‌ای وجود دارد که برخوردار از مزیتِ موقعیت منحصربه‌فردش قادر است که نابینایی را به خودی خود و به‌مثابه‌ی پدیده ای آنگونه که هست مشاهده کند – حال آنکه بنابرتعریف، صلاحیت و توانایی پرسش کردن درباره‌ی نابینایی خودش را ندارد – و بنابراین قادر است که میان گزاره و معنا تمایز قایل شود»

(De Man The Rhetoric of Blindness 1983:106)

شاید برجسته‌ترین و بغرنج‌ترین موضوعی که در کانون صحنه‌های از اجرای یک اثر قرار دارد، مسأله‌ی «معنا»[۲۰] و چشم‌انداز[۲۱] یا جایگاه گفتمانی[۲۲] که از آن «معنا» استنباط می‌شود، است. ازاین‌رو، هرمنوتیک خواه‌ناخواه بدل به مسأله‌ی محوریِ نمایشنامه می‌شود. هرمنوتیک- که زیربخش‌هایی چون، تفسیرها، بازخوانی‌ها، بازنگری‌ها، برداشت‌ها از یک اثر، دگرگونیِ آن‌ها در بازه‌های تاریخی-زمانی مختلف و وابستگیِ معنای اثر به بافت تاریخی، اجتماعی و سیاسی آن و هم‌چنین نوع چشم‌اندازی که سوژه/فرد از آن به اثر می‌نگرد را شامل می‌شود - به‌شکلی‌فراگیر در سرتاسر صحنه‌های از اجرای یک اثر گسترده است. هرمنوتیک نه‌تنها خاستگاه اصلیِ تنش و کشمکش میان حکومت (دولت ونیز) و هنرمند (گالاکتیا) است، بلکه از سهمی سرنوشت‌ساز در نحوه‌ی نگرشِ هنرمند به خود و هنرش نیز برخوردار است. هنگامی‌که به گالاکتیا می‌نگریم و زوایای گوناگونِ شخصیت او را بررسی می‌کنیم، همانند بلا (در سرزنش بی‌پایان)، به نقطه‌ی کوری عمیق و ریشه‌دار در شخصیت او برمی‌خوریم. او، ازیک‌سو، آکنده از شورِ آفرینندگی و قالب‌شکنی است که این خصوصیاتِ برشمرده در پیوند با نیروی تخیّل، مانع از آن می‌شود که ایستایی و رکودِ واپس‌برنده و سازش‌گرایانه‌ای که کارپتا دچار آن است، دامن‌گیر او نیز شود. ازسوی‌دیگر، خودخواهی و خودمداری چنان فضای ذهن و نگاه گالاکتیا را پُر کرده است که مجال بروز یا پذیرش به هیچ نظر یا نگاه متفاوت و مخالفی نمی‌دهد. به‌دیگربیان، گالاکتیا با مفاهیمی چون دیدگاه(ها)، نگرش(ها)، معناها و برداشت(ها) بیگانه است و آبشخور این بیگانگی همان ویژگیِ یادشده است.

او خود در همان آغاز گوشزد می‌کند که چگونه با محنت و مشقت از بطن شرایط پرآشوب پیرامون و پیش رویش، گرایش‌های پراکنده و ویژگی‌های مغشوش تجربه‌های وجودی‌اش، شخصیتِ یکپارچه و منسجم کنونی‌اش را سامان داده است - که البته باید گفت همین مسأله خود به فروبستگی بیش‌ازپیش او دامن زده است. این گفته‌ی او به کارپتا گویای فرایندی است که او پشت سر گذاشته: «من ازت متنفّرم، تو داری زندگی من رو تباه می‌کنی ... من دارم عقلم رو پاک از دست می‌دم. مغزم داره متلاشی می‌شه و هر تکّه‌اش به یه طرف می‌ره. مثل یه قطعه‌یخ بزرگ که توی یه جریان آب گرم بیفته، صدایِ تَرَک خوردنش رو می‌شه شنید. تکّه‌های شناور و سرگردونِ فکرم که چهل سال طول کشید جمع‌وجورشون کنم و بگذارمشون کنارِ هم، دارن از هم می‌پاشن... من نمی‌تونم اجازه بدم که اینطوری خورد بشم و درهم بشکنم. می‌تونم؟» نکته‌ی شایان‌ذکر آن است که این ویژگی وجودی و اخلاقی[۲۳] گالاکتیا به اصول زیبایی‌شناسانه‌ی هنرش نیز سرایت کرده و دشواری‌ای که گالاکتیا، بنابر گفته‌ی خود او در بالا، بر خود هموار کرده تنها بهای این وضع حاضر نیست، بلکه همان‌گونه که در روند نمایشنامه مشاهده می‌کنیم او باید بهای سنگین‌تری برای این فروبستگی و خودآیینیِ جزم‌اندیشانه‌اش بپردازد.

گالاکتیا در گفت‌وگو با دخترش دو اصل را به‌عنوان اساس آفرینش هنری خود برمی‌شمرد: "مشاهده‌گری و تخیل‌ورزی". گرچه دو ویژگی برشمرده نمایانگر رابطه‌ای دیالکتیکی و دوسویه میان جهانِ ازپیش‌موجودِ بیرونی و جهانِ آفرینش‌گرانه‌ی درونی است و دلالت بر باور او به برهم‌کنشیِ تنش‌مند اما بارآور میان این دو ساحت دارد، اما چنان‌چه خواهیم دید، به‌عکس، نخستین وجهِ شخصیتی که در گالاکتیا جلب‌نظر می‌کند، خودمحوری و خودشیفتگی او و بی‌میلی‌اش به تبادل‌نظر است. گرچه گالاکتیا از دیالکتیک هگلی (که می‌تواند به‌ظاهر نامستبدانه و جمع‌سالارانه باشد اما سرانجام به جذب و همگون‌سازیِ هر برابرنهاد یا نیروی ناساز و تشکیل یک هم‌سازی یا هم‌نهادی نابرابر می‌انجامد) به‌درستی سر باز می‌زند اما او دیالکتیک منفی یا نفی‌مندانه (طرح‌شده

ازسوی آدورنو)[۲۴] را که امکان گفت‌وگویی غیرهضم‌گرایانه و راستین‌تر را در خود دارد، رد می‌کند. بنابر حرفه، منش و شیوه‌ی نگرش گالاکتیا، عضوی که در او بسیار غالب‌تر و فعال‌تر است چشم/ بینایی، که همان‌طور که بسیاری از منتقدان فرهنگ و فلاسفه‌ی این‌دورانی ازجمله هایدگر، دریدا، گی دوبور و دیوید مایکل لوین تأکید می‌کنند، عضوی است که در ذات گرایش به‌خودبسندگی، خودآیینی، بَری‌نگری، فاصله‌گذاری، سلطه‌جویی و تصاحب‌گری دارد؛ برخلاف شنوایی که اندام درآغشتگی و پذیرندگی و اغلب توأم با گشودگی و شرکت‌جویی است.[۲۵] همین مسأله را می‌توان یکی از ریشه‌های اصلی وبازتابنده‌ی چنین عملکرد و نگرشی در گالاکتیا دانست.

گواه دیگر بر مقاومت او دربرابر هر گفت‌وگو و تغییر دیدگاه در صحنه‌ای پدیدار می‌شود که او با دخترش مشغول گفت‌وگو بر سر پرده، چگونگی بازنمایی و گنجاندن دیگر سویه‌های ممکن در آن است. گرچه دخترش ازسویی تلاش دارد کار او را (هرچند نامحسوس) جهت‌دهی کند، اما گالاکتیا به‌هیچ‌وجه حاضر به شنیدن و درنظر گرفتن نظرها و پیشنهادهای دیمنتیا نیست و دیمنتیا در اعتراض می‌گوید: «تو هیچ‌وقت نمی‌گذاری آدم حرفش رو تموم کنه». درنهایت هنگامی‌که دخترش قصد دارد رابطه‌ی کاری‌اش را با مادرش قطع کند و با بی‌تفاوتی مطلق او روبه‌رو می‌شود، رنجیده انگشت بر این رگه از شخصیت او می‌گذارد: «تو چرا نمی‌خوای احساسات‌ات جریحه‌دار بشه. همیشه‌ی خدا موضع می‌گیری و وانمود می‌کنی که آمادگیِ هر چیزی رو داری!» بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که گالاکتیا پوسته‌ای سخت به دور خود کشیده است که امان هر برهم‌کنش سازنده‌ای را از او و دیگران سلب می‌کند.

افزون‌براین، رویکرد بارکر نیز به هرمنوتیک یک‌سونگرانه، آری‌گویانه و خوش‌بینانه نیست. او با تیزبینی نشان می‌دهد که چگونه هرمنوتیک شمشیری دولبه است. او نهاد دوگانه‌ی هرمنوتیک را (همانند آپل و هابرماس) ازنظر دور نمی‌دارد و نشان می‌دهد که هرمنوتیک می‌تواند ازیک‌سو بسترسازِ دموکراسی یا جمع‌سالاریِ آرا، شکل‌گیری و بالیدن چندگانه‌گی، چندسویه‌نگری و پذیرش نظرات ناسازگار شود و ازسوی‌دیگر می‌تواند به ترفندی بهره‌جویانه و تبهکارانه در دست منتقدان و مفسّران، سخن‌سازان و دولت‌مردانِ لیبرال- دموکراسی و سرمایه‌داری بدل شود. درهمین‌راستا، از آن‌جا که رویکرد من در این بخش از مقاله، بر مبنای هرمنوتیک فلسفی است، شرحی فشرده از مبنای نظریِ بحث ضروری می‌نماید. پس از طرح نگره‌های نظری، در پرتوِ نظریه‌های موردبحث، خوانشی تحلیلی- نقادانه از نمایشنامه به‌دست خواهم داد.

بنیان نظری بحث

هرمنوتیک اصطلاحی‌ست که به نظریه و عملِ تفسیر و بازآفرینی- بازسازیِ معنا(های) نهفته در یک متن اشاره دارد. ازاین‌رو، حیطه‌ی هرمنوتیک تا هرآنجا که معنا و فهمِ معنا مطرح و حضور داشته باشد، گسترده است. ازلحاظ ریشه‌شناسی، واژه‌ی هرمنوتیک از کلمه‌ی یونانی heremeneuein مشتق شده، که به معنای تأویل‌کردن، به اصلِ معنا بازگشتن و معنای نهفته را کشف کردن است. مصدر فعلیِ این واژه hermeneuein ، خود، از نام یکی از خدایان یونانی به نام Hermes، که پیام‌آور خدایان به میرایان بود و معنای آن پیام‌های اغلب غامض را گاه برای میرایان روشن و فهم‌پذیر می‌ساخت، برگرفته شده است. از نظرگاه تاریخی، خاستگاه هرمنوتیک را باید در شرح و تفسیر متون یونانی به زبان لاتین، متون مقدس یهودیان (هم‌چون تورات) و پی‌آیند آن، انجیل مسیحیان جست‌وجو کرد؛ نحله‌ای که شالوده‌های آن را فیلو جودیاس پی‌ریزی کرد و در ادامه، به دست کسانی چون اُریژن و قدیس آگوستین بسط یافت و پرورده‌تر شد (گروندین: ۱۷-۳۹، ونشیمر: ۱-۴).

در اواخر قرن هجدهم، هرمنوتیک، توسط شلایرماخر، دست‌خوش دگرگونیِ ماهیّتی–کیفی قرار گرفت. درحقیقت، شلایرماخر را باید بنیان‌گذار هرمنوتیک مدرن انگاشت. شیوه‌ی او برآمده از آمیزش و پیوندِ دو رویکرد هرمنوتیکیِ کلاسیک (که چهره‌ی شاخص آن مارتین کلادنیوس بود) و هرمنوتیک یا تفسیر کتاب‌مقدس بود. در شیوه‌ی شلایرماخر تعیین و دریافتنِ مقصودِ یک مؤلفِ خاص در یک متن خاص سرلوحه‌ی عمل هرمنوتیک قرار گرفت. به‌رغم هدف یادشده، شلایرماخر غایتِ هرمنوتیک را نه بازشناختنِ معنای اثر که بازسازی یا بازآفرینی "مقصود (ذهن‌داشت) مؤلف" می‌داند. او دراین‌باره ابراز می‌کند که مؤلف، از تمام سویه‌هایی که در یک متن حضور دارند آگاه نیست، چراکه عملِ آفرینش عملی ارادی، آگاهانه و ضابطه‌مند نیست، و این رسالتِ تأویل‌کننده است که پرده از نهفته‌ها و دربرداره‌های متن، که تاحدّی خود مؤلف نیز از آن‌ها بی‌خبر است، بردارد و آن‌ها را به خواننده بازشناساند. ازسوی‌دیگر، هر تأویلی از یک متن (بنا بر ظرفیت‌های زبانی، ادراکی، مفهومی و تاریخیِ مفسر)، کران‌مند، متناهی و محدود است، و این نشانگر نامحدود بودنِ ظرفیت معناییِ برخی متن‌های خاص است: «هیچ ژرف‌کاوی‌ای در یک متن تمامیِ معناهای آن متن را از دل‌اش بیرون نمی‌کشد» (Truth and Method: 187-192 ، Lawn: 45-50). نزد شلایرماخر تأویل یک متن مستلزمِ کاربستِ یک فرایندِ دوگانه است. نخست، تفسیر یا بازسازی قاعده‌مندِ تاریخی–تطبیقی و دستوری (نحوی)[۲۶]. و دیگری، تفسیر روان‌شناختی یا بازسازی الهام‌محور و بازآفریننده؛ این بازسازی نیازمند برخورداری و به‌کارگیریِ نوعی"فهم شهودی" و یا "ادراک درون‌بینانه[۲۷] است. این خوانش تفسیری، درواقع، کامل‌کننده‌ی معنای متن نبوده بلکه به‌گونه‌ای دست به معناآفرینی می‌زند. او درهمین‌باره می‌گوید: «با به–کارگیری روش شهودی [درون‌بینانه] فرد می‌کوشد که نیّت [ذهن‌داشتِ] مؤلف را بی‌واسطه دریابد تا آنجا که فرد خود را دستخوش دگرگونی و دگردیسی قرار داده و خود را در قالب دیگری می‌نهد» .

دغدغه‌ی شلایرماخر برای دستیابی به تأویل و فهم درست از متن به دست زندگی‌نامه‌نویسِ او، دیلتای، پیگیری و پرورانده شد. نزد دیلتای، هرمنوتیک سمت‌وسویی بیش‌ازپیش مؤلف‌محور به‌خود می‌گیرد. دیلتای برای نخستین‌بار، به شکلی قاطع و بارز می‌کوشد تا به شیوه‌ای "روش–مند"[۲۸] در هرمنوتیک دست یابد. درواقع، او در صدد پی‌افکندنِ یک روش‌شناسی در هرمنوتیک بود. دراین‌راستا، دستاوردهای علوم طبیعی و کوشش‌های کانت در جهتِ بخشیدنِ مشروعیّت و اعتبار به آن‌ها برای دیلتای بسیار الهام‌بخش بود. ازسوی‌دیگر، مفهوم تاریخ و تاریخ‌مندیِ مفاهیم، که از دستاوردهای درخورتوجهِ رنکه، درویسن و هگل[۲۹] بودند، تأثیر به‌سزایی بر نگرش و رویکرد او گذاشتند (Grondin: 76-91). سه‌گانه‌ی مقدّس دیلتای در تأویل یک متن عبارتند از: "تاریخ‌مندی، عینیّت (یا بَری‌نگری) و روش‌مندی منطقی"[۳۰] (Lawn: 51-3). هرمنوتیک ورای کاربردش در کار تأویل، وظیفه‌ی دومی نیز دارد که نزد دیلتای به‌راستی وظیفه‌ی اصلی آن است: «اینکه با بنیان‌نهادنِ اصول تاریخیِ لازم برای یک تأویل معتبر، که تمامی یقینِ موجود در تاریخ بر آن استوار است، در برابر احتمالِ مدام و پیوسته‌حاضرِ فوران‌کردنِ سودای رمانتیک و ذهن‌گرایی شک‌باورانه بر حوزه‌ی تاریخ ایستادگی کند و آن‌ها را در نطفه خنثی کند... نظریه‌ی تأویل، چنانچه در بافتِ شناخت‌شناسی، منطق و روش‌شناسیِ علوم انسانی تنیده شود، بدل به حلقه‌ی پیونددهنده‌ای حیاتی میان فلسفه و علوم تاریخی می‌گردد» (Weinsheimer: 5). در ادامه خواهیم دید که چگونه گادامر تمامِ اصول و پیش‌فرض‌های دو اندیشمند و نظریه‌پرداز پیش از خود را به‌چالش می‌کشد.

جوزف بلایچر سه جریان اصلی را در هرمنوتیک مدرن برمی‌شمرد: نظریه‌ی هرمنوتیک نظری، که بنیان‌گذار آن، بتّی است، فلسفه‌ی هرمنوتیک یا هرمنوتیک فلسفی، که برجسته‌ترین نظریه‌پرداز آن گادامر است و هرمنوتیک نقّادانه[۳۱]، که یورگن هابرماس شاخص‌ترین چهره‌ی آن است. (wein-

(sheimer:3-12 محور بحث ما در این جستار، هرمنوتیک فلسفی گادامر و انتقادی هابرماس خواهد بود. افزون‌براین، نیم‌نگاهی به نظرات نقادانه و تکمیلیِ ریکور نسبت به دیدگاه‌های هر دو اندیشه‌گر، به دقیق‌تر شدن بحث کمک خواهد کرد.

گادامر، به‌گونه‌ای، بر بیشتر دستاوردهای نظریِ دیلتای و تااندازه‌ای شلایرماخر خط بطلان کشید. اوجریان نوگرایانه‌ی هرمنوتیکی‌ای را که هایدگر آغازگر آن بود، تثبیت کرد، بنیان‌های نظری- فلسفیِ آن را بسط داد و به شکوفایی رساند. گادامر درست برخلافِ دیلتای بیان می‌کند که شیوه‌ی او روش‌مندانه و روش‌شناسانه نیست؛ به‌این‌معنا که او به‌هیچ‌روی قصد پی‌افکندنِ روشی کلّی و فراگیر برای فهم معنا و دستیابی به حقیقت ندارد: «هدف پژوهش من طرح یک نظریه‌ی تأویلِ کلّی و شمولنده نیست» (Weinsheimer: 25). او بر این باور است که حقیقت همواره فراتر از چارچوبی است که "روش" برای درک و شناختِ آن تعریف می‌کند؛ چراکه از دیدگاه او، "حقیقت" امری تاریخ‌مند، تأویل‌پذیر، نسبی و پیوسته در سیلان است. به‌این‌شکل، مفاهیم بنیادینِ هرمنوتیک چون: فهم، حقیقت و تفسیر (تأویل) سمت‌وسویی یک‌سره "نسبی" به خود می‌گیرند. در ادامه می‌کوشم چکیده‌ای از نظرات گادامر پیرامون مفهوم هرمنوتیک که در رویکرد و بحث نقّادانه‌ی من از نمایشنامه نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کنند، به‌دست دهم.

نخست آنکه گادامر تمایزی میان تأویل و شناخت قایل نمی‌شود و اساساً تأویل را گونه‌ای شناخت می‌داند. او دراین‌باره چنین استدلال می‌کند: «تمامی شکل‌های شناخت، گونه‌هایی از تأویل هستند» (Truth and Method: 350). دوم آنکه، نزد گادامر شناخت و تأویل هر دو نسبی می‌شوند؛ به‌این‌معنا که هیچ‌یک از خوانش‌ها و تأویل‌های صورت‌گرفته از متن از اصالت و اولویّت (یا نخستانگی) برخوردار نیستند و این‌همه به‌سببِ آن است که دست یازیدن و اختیار کردنِ چشم‌انداز یا دیدگاهی یکه، برین و عینی در عمل ناممکن است؛ او دراین‌باره به‌صراحت بیان می‌کند: «اساساً تأویلِ درست و قطعی‌ای وجود ندارد» (Truth and Method: 359). درحقیقت، مفهومی به‌عنوانِ "معنای متن" وجود ندارد چراکه نه‌تنها خودِ متن بلکه سوژه‌ی ادراک‌کننده همواره فردی زمان‌مند و مکان‌مند است- یعنی فرایند تأویل در یک زمان تاریخی خاص و از یک نظرگاه خاص صورت می‌پذیرد و تمام عواملِ یادشده سببِ محدودشدنِ دیدگاه و خوانشِ او می‌شوند.

شاید نوآورانه‌ترین دستاورد گادامر را باید نگره‌ی "آمیزش افق‌ها"[۳۲] و ویژگی‌هایی که او برای سه مفهوم "حقیقت، فهم و تأویل" قایل می‌شود، دانست. گادامر در مورد مفهوم "افق" - که مفهومی پدیدارشناختی است - وام‌دار نیچه و هوسرل است؛ اما، ازسوی‌دیگر، دربارّه‌ی "نهاد زبان‌مندِ" این افق، او از نظریه‌ی هامبولت و تااندازه‌ای شلایرماخر و هایدگر دراین‌زمینه تأثیر پذیرفته است. پیوند زدن مفهموم امکان/افق با زبان و قایل شدنِ ذاتی زبانی برای هرمنوتیک، سبب‌ساز آن‌چه گادامر آن را "چرخش هستی‌شناختیِ هرمنوتیک" می‌خواند، می شود. هامبولت در بحث‌اش پیرامونِ شناخت و زبان این نظر را پیش می‌نهد که "زبان" تنها ابزاری برای دادوستدِ اطلاعات، هم‌رسانیِ معنا یا برقراری ارتباط نیست، بلکه «نظرگاهی‌ست که ما از آن به جهان می‌نگریم» (Truth and Method: 435-452). این تأثیرپذیری هم‌چنین در پیشانی‌نوشت بخش سوم کتاب **حقیقت و روش** آشکار است. گادامر این بخش را با این گفته از شلایرماخر شروع می کند: «تمام آن‌چه در هرمنوتیک پیش‌فرض قرار می‌گیرد زبان است و بس» (Truth and Method: 383). گادامر نه‌تنها بر زبان به‌مثابه‌ی رسانه و وسیله‌ی عملِ هرمنوتیک (به‌مثابه‌ی یک ابزار شناخت‌شناسانه) تأکید می‌کند بلکه در تعیین و تعیّن‌بخشیِ ابژه (مورد) هرمنوتیکی نیز برای زبان نقشی اساسی قایل است؛ به‌دیگربیان، هنگامی‌که فرد از ظرفیت زبانی بهره‌مند می‌شود نه‌تنها وارد نظم نمادین می‌شود و در تاریخِ آن درونه‌گذاری می‌شود بلکه تنیده در تاروپودِ فرهنگِ این نظم نمادین نیز می‌شود. این‌گونه

است که زبان به دیدگاهی برای نظر کردن و نظردادن درباره‌ی جهان پیرامون می‌شود (دراین‌باره هم‌چنین بنگرید: Lawn: 66-8 و Weinscheimer: 112-123).

در شرح و توضیحِ مفهوم "آمیزش افق‌ها" باید گفت که "آمیزش افق‌ها" بر پایه‌ی "گفت‌وگو" استوار است و ازاین‌روَ، شاه‌راهِ دستیابی به فهم و درک مشترک و دوسویه است. همان‌گونه که گادامر تأکید می‌کند: «فهم همواره یک آمیزش افق‌ها است» (Truth and Method: 305). در طی فرایند "آمیزش افق‌ها" به‌جای آنکه افقی افق دیگر را فرو بخورد، درنوردد و یا نیست و ناپدید کند، این دو افق با یکدیگر می‌آمیزند و افقی نو، گسترده در پیش‌رو، رُخ می‌نماید. براین‌مبنا، منطقِ آمیزش افق‌ها چون پادزهری در برابر استبداد معنایی مطلق، یک‌سونگری، گفتار یک‌سویه و سلطه‌ی فردی (سوژه–محورانه) عمل می‌کند. هم‌هنگام، این نکته را نباید ازنظر دور داشت که مفهوم "آمیزش افق‌ها"، خود، مفهومی پویا، جاری و درحال‌دگردیسی است؛ گادامر این‌گونه بر این نکته صحّه می‌گذارد: «مفهوم آمیزش افق‌های هرمنوتیک/تأویل نه ایستا و ثابت است و نه چیزی که فرد یکبار و برای همیشه به آن دست یازد. بلکه افقی است گشوده که پیوسته با ما حرکت می‌کند و دیگرگون می‌شود، همانگونه که ما با آن حرکت می‌کنیم و دیگرگون می‌شویم» (Truth and Method: 473-4).

مسأله‌ی دوم، تحول مفاهیم بنیادینِ هرمنوتیک، یعنی "فهم، معنا و حقیقت"، در رویکرد گادامر است. گادامر این مفاهیم را استوار بر یک سه‌گانه می‌داند: «تاریخ‌مندی، مکالمه‌محوری و تجربه‌مداری» (Truth and Method: 305-310 ,350-7 ، Lawn: 59-75). دراین‌زمینه گادامر مفهوم تاریخِ مؤثر[۳۳] و آگاهیِ تاریخِ مؤثر و یا تاریخِ مؤثر–آگاهی طرح می‌کند؛ به‌این‌معنا که فرد تأویل‌کننده یا مفسر باید تأثیر عَمیق تاریخ را که به شکل ناخودآگاه و یا نیمه‌خودآگاه حضور دارد به لایه‌های خودآگاه بیاورد و نه‌تنها آن را به یکی از اصول تفسیری خود تبدیل کند، بلکه خود را بخشی از یک پیوستار تاریخی (مفهومی که بعدها توسط اندیشه‌گران پساساختارگرا چون فوکو، لیوتار و دریدا به نقد کشیده شد) نیز قلمداد کند. فیلسوفان تحلیلی با نگره‌ی "تاریخ‌مند بودن حقیقت" به‌شدّت سرِ ستیز دارند و آن را به‌هیچ‌رو برنمی‌تابند. در نگرشِ آنان حقیقت، امری تغییرناپذیر و ثابت است که گذر زمان نمی‌تواند کوچک‌ترین خدشه‌ای به آن وارد سازد. گادامر درست در جهت خلاف این جریانِ غالب تأکید می‌کند که حقیقت را نمی‌توان در قالب مفاهیم و بحث‌های نظری گنجاند. درهمین‌راستا، گادامر به‌جدّ بر این باور است که مدرنیته به‌شکلی بیش‌ازاندازه غیرواقع‌گرایانه و بزرگ‌نمایانه بر فردیّت مطلق فرد، به‌منزله‌ی خواستگاه دانش و بینش تأکید کرده است؛ و البته او این رویکرد را بی‌تردید میراثِ سنت فلسفیِ دکارت و کانت می‌داند. او نه‌تنها بر حقیقت به‌مثابه‌ی امری عمیقاً تاریخ‌مند تأکید می‌کند، بلکه معتقد است که فرد (سوژه) نیز به‌شکلی‌تنگاتنگ با تاریخ گره خورده است. حال، با طرح این گزاره که ما وابسته و پیوسته‌ی تاریخ هستیم، این پرسشِ تعیین‌کننده پیش می‌آید که، آیا این گزاره به این معناست که انسان‌ها مشتی پیکرکِ کاه‌آکندند که سررشته‌شان به دست تاریخ است، تاریخی که آن‌ها نه سازنده و شکل‌دهنده به آن، بلکه میراث‌کِش و شکل‌پذیرنده از آن‌اند؟

به باور گادامر، تاریخ به ما تعلّق ندارد، بلکه این ما هستیم که به تاریخ تعلّق داریم. بسیار پیش از آنکه ما خود را در خلالِ فرایند "درخودنگری" و "خودکاوی" ادراک کنیم و ازاین‌طریق به درکی از خود نایل شویم، ما خود را به‌شکلی‌بدیهی از طریق حضور و زیستن‌مان در یک خانواده، جامعه و زیست‌جهانِ خاص درک می‌کنیم. در حکم گادامر دراین‌خصوص پژواکی به‌نسبت جبراندیشانه و محافظه‌کارانه به گوش می‌رسد، اما، من ترجیح می‌دهم آن را واقع‌گرایانه بنامم؛ گادامر خودآگاهی فرد را «کورسویی در حلقه‌های بسته‌ی زندگیِ تاریخیِ او» می‌داند؛ او در ادامه می‌افزاید: «پیش‌داوری‌های فرد بسیار بیش از داوری‌های او به واقعیتِ تاریخیِ هستی او شکل

می‌بخشد» (Truth and Method: 276). گادامر معتقد است که گرچه فرد قادر به رهانیدنِ خود از هم‌بسته‌های زندگیِ تاریخ‌مند نیست، اما درعین‌حال بازیچه و سرگشته‌ی هزارتوی تاریخ نیز نیست، بلکه در میان این تعلق و درهم‌تنیدگی لحظاتِ فاصله‌گذاری، خودآگاهی و دیگربینی نیز برای فرد فراهم است. پیرامون مؤلفه‌ی سوم از این سه‌گانه شایان‌ذکر است که رویکرد گادامر، نه رویکرد افلاطون به حقیقت (که مبنی بر هم‌ارزی و انطباقِ مفاهیم ذهنی–درونی با مابه‌ازای عینی–بیرونی آن است) و نه رویکرد فیلسوفان روشنگری به حقیقت (به‌معنای تمامیت انبوهشی– انباشتیِ خرد و دانایی بشر که در میان دو جلد یک دایره‌المعارف قرار دارد) بلکه حقیقت به‌مثابه‌ی "تجربه" است.

اکنون دو وجه برشمرده‌ی دیگر را برمی‌رسیم: تجربه و مکالمه (گفت‌وگو)محوری. "تجربه" همان‌گونه که گادامر اشاره می‌کند، خاصّه در سنّت فلسفی، واژه‌ای بسیار لغزنده و چندسویه است. تجربه، نزد گادامر، در تضاد تام با معنای مرسوم و نهادینه‌ی آن در فلسفه‌ی تجربه‌محور[۳۴] است. در این نحله‌ی فلسفی (یعنی، تجربه‌محوری)، مقصود از تجربه، "رخدادی تکرارپذیر" است که، این "تکرارپذیری"، خود، شالوده‌ی دانشی استقرایی را می‌سازد. نکته‌ی نهفته در این برداشت از "تجربه" آن است که این برداشت تنها معنایی محدود از این واژه را دربر می‌گیرد (و البته معنایی تناقض‌آمیز، چراکه چنین برداشتی از تجربه دقیقاً به فروبستگی، الگوسازی، قالبی‌گرایی و سرانجام، ایستایی می‌انجامد که در تضاد با نهاد تجربه است) و سویه‌های معنایی دیگر آن را نادیده می‌گیرد. در رویکرد گادامر، ویژگیِ تجربه یگانگی، منحصربه‌فردبودگی و تکرارناپذیری آن است (Truth and Method : 345-342). در تبیینِ انگاشتِ خود از مفهوم تجربه[۳۵]، به تعریفی که آیسخولوس[۳۶]، نمایشنامه نویس یونان باستان، از آن به‌دست می‌دهد، اشاره می‌کند. آیسخولوس تجربه را «رنج [بردن]»[۳۷] تعریف می کند که در این معنای مصطلح و مستعمل آن (این‌که تجربه‌های منفی و شکست‌ها مقدمه‌ی پیروزی‌اند) محدود نمی‌شود، بلکه دلالتی متافیزیکی دارد: تاریخ‌مندیِ درونی تجربه[۳۸] (۳۵۱). گادامر بعد مهم دیگر تجربه را این‌گونه توضیح می‌دهد: «آنچه انسان از طریق رنج [بردن] می‌آموزد فلان چیز یا بهمان چیز نیست، بلکه رسیدن به بینشی است درباره‌ی حدها و محدودیت های وجودِ آدمی، رسیدن به درکِ موانع و سدهای عبورناپذیر در مسیر خدای‌گونگی ... بنابراین، تجربه، تجربه‌ی متناهی بودن [یا کرانمندی] انسان است» (Truth and Method: 351).

تجربه‌ی حقیقی، نزد گادامر، از دو مشخصه‌ی محوری برخوردار است: تنش و کشاکش و فراهم‌آوردنِ امکان گفت‌وگو. هر تجربه‌ی حقیقی تأثیری برآشوبنده و زاینده را با خود به ارمغان می‌آورد و دریچه یا بستری را می‌گشاید که در آن پیشامدهای نو در تنش و کشاکش با و پیش‌داده‌های نهادینه درونی‌شده‌ی فرد قرار می‌گیرند. تجربه چیزی آموختنی یا اندوختنی نیست؛ تجربه اگر هم چیزی می‌آموزد، آن‌چیز کران‌مندی و محدودیّت انسان و نپاییدنِ همین تجربه‌اندوخته‌ها است؛ و البته برآورد این فرایند پیش‌آمدن امکان گفت‌وگوست. در پرتو آن‌چه گفته شد، ارزش‌مندترین دستاوردِ تجربه، گشودگی در برابر تجربه‌های تازه است و این آن چیزی است که گادامر آن را «تجربه‌ی هرمنوتیکی راستین [یا اصیل]» می‌نامد. گادامر فردِ تجربه‌گرا را این‌گونه توصیف می‌کند: «فردِ با تجربه در عمل نشان می‌دهد که اساساً فردی غیرجزم‌اندیش است؛ فردی که به سبب تجربه‌های بسیاری که داشته و دانایی‌ای که از آنان به دست آورده کاملاً مهیّای تجربه‌های تازه و آموختن از آنهاست. دیالکتیکِ تجربه با دستیابی به دانش یا آگاهی‌ای معین و قطعی به ثمر و سرانجام نمی‌نشیند، بلکه کمالِ دانایی آن است که فرد پیوسته پذیرای تجربه باشد» (Truth and Method: 355).

یکی از سرسخت‌ترین منتقدان دیدگاه‌های گادامر، ای. دی. هِرش است. هرش نسبی‌گراییِ

مطلقِ معنایی را، که نمونه‌های شاخص آن را در نگره‌ها و رهیافت‌های فلسفی دریدا، بارت و گادامر باز می‌شناسد، سفسطه‌آمیز می‌داند و به آن به چشمِ یک لجام‌گسیختگی و آشفتگیِ معنایی می‌نگرد. هرش معتقد است که این نابه‌سامانیِ معنایی ریشه در "سه پندار غلط" یا کژپنداره[۳۹] دارد که به‌ترتیب عبارتند از: کژپنداره‌ی چشم‌انداز یکپارچه‌ی گذشته، کژپنداره چشم‌انداز یکپارچه‌ی حال و کژپنداره‌ی نفوذناپذیری یا دسترس‌ناپذیری گذشته (The Aims of Interpretation: 36-50) که همان‌گونه که خواهیم دید گالاکتیا از این کژپنداره‌ها بری نیست. هرش راهکار خود را برای برون‌رفت از آن‌چه آشفتگی یا هرج‌ومرج معنایی- تأویلیِ گادامر می‌خواند، این‌گونه ارایه می‌دهد؛ او میان دو مقوله تمایز قایل می‌شود: دلالت و معنا.[۴۰] او در بحث خود دراین‌باره چنین استدلال می‌کند که یک متن تنها از یک "معنا" برخوردار است، حال آنکه می‌تواند دلالت‌های بسیاری را دربر گیرد. مقصود هرش از معنا، همان رُکنِ اصیلِ معناییِ موجود در متن است، یعنی معنای اصلی‌ای که متن به‌دست می‌دهد و مؤلف در سر داشته است. و اصطلاح دوم- یعنی "دلالت"- درجه‌ای پایین‌تر از اهمیت قرار دارند؛ و به سویه‌های تعیّن‌نایافته و غیرقطعی متن و هم‌چنین به معناهایی که در حاشیه‌ی معنای محوری متن هستند و بسته به فرد خوانشگر، پیش‌فرض‌ها، ارزش‌ها و باورهای او و هم‌چنین بستر اجتماعی، سیاسی و تاریخی او متفاوت خواهند بود، اشاره دارد (۱- ۱۳).

منتقد دیگر که در پرتو دربرداره‌های مسأله‌سازِ سیاسی- اجتماعی، نظرات فلسفی گادامر را مورد تحلیل و ارزیابی نقادانه قرار می‌دهد، هابرماس است که در ادامه در جایی که با بررسی ما از نمایشنامه درخورندگی می‌یابد به آن خواهیم پرداخت.

نقش هرمنوتیک در نمایشنامه:

حال در پرتو بحث‌های یادشده، نگرش گالاکتیا به نهاد هرمنوتیکیِ فردیت/هویت[۴۱] واقعیتِ تاریخی[۴۲] و حقیقت[۴۳] در دو بخش قابل تقسیم و بررسی است: دوره‌ی پیش از زندان و دوره‌ی پس از زندان. در مرحله‌ی نخست، ما شاهد پافشاری سرسختانه او بر نظرات و مواضع فردی‌اش هستیم ضمن آنکه این نگرش دستخوش تکانه‌هایی خفیف اما کارساز قرار می‌گیرد؛ در مرحله‌ی دوم دامنه و شدت چالش‌ها و تأثیرات‌شان چنان تکان‌دهنده است که شاکله‌ی باورها و عملکرد او را تا مرز درهم‌شکستن پیش می‌برد و سرانجام دگرگونی‌هایی بنیادین را در آن سبب می‌شود. هرمنوتیک به‌طوربارز در پنج قسمتِ نمایشنامه نمود می‌یابد. اکنون در پرتو مباحثِ نظری طرح‌شده رگه‌ها، پیامدها، میزانِ تأثیرگذاری و نقشِ این موضوع را به‌ترتیب در هریک از این پنج بخش وامی‌کاویم.

شاهدنمودِ نخست در نظر سافیچی پیرامون نسبی‌باوری و چشم‌اندازگرایی پدیدار می‌شود. در صحنه‌ی ششم، درحالی‌که گالاکتیا مشغول طرح‌زدن از دریاسالار در حالت‌های مختلف است تا به حالتی گویا از او دست یابد، اورجنتینو، فرماندار ونیز و برادر ناتنیِ دریاسالار، سرزده به کارگاهِ نقاشی گالاکتیا می‌آید درحالی‌که منتقد هنر، ریورا، نیز او را همراهی می‌کند. اورجنتینو می‌کوشد تا به ترفندهای مختلف نظرِ خود را به گالاکتیا تحمیل کند و جهت دلخواهِ خود را به کار او ببخشد. دراین‌میان، ریورا، که منتقدی وابسته به دولت است، بیشتر نقشِ میانجی را ایفا می‌کند، هنگامی‌که گالاکتیا را زیر فشارِ بی‌امانِ دخالت‌های فرماندار می‌بیند و با توجه به این‌که می‌داند گالاکتیا نیز زنِ تند و زودجوشی است و تعیین‌تکلیف را برنمی‌تابد، ریورا احساس می‌کند که هرلحظه امکانِ درگرفتن مشاجره وجود دارد و بنابراین سعی می‌کند با اشاره به "سبک" گالاکتیا، فرماندار ونیز را وادار به سکوت کند. او در دفاع از گالاکتیا و آزادی عملش در هنر، سخن از رئالیست‌بودنِ او به‌میان می‌آورد و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «رئالیسم یعنی اینکه، اون، چیزی رو به تصویر می‌کشه که

اتفاق افتاده». واکنش سافیچی که تا این‌لحظه فردی سهل‌انگار و نه‌چندان پیچیده می‌نمود، گواه بر عمق فراست و سیاستِ اوست؛ سافیچی چنین پاسخی می‌دهد: «بی‌شک چیزی به عنوانِ اونچه که اتفاق افتاد وجود نداره، درسته؟ فقط نظرها[۴۴] و برداشت‌هایی در موردِ اون چیزی که اتفاق افتاده وجود داره. همونطور که چیزی به نام انسان وجود نداره و فقط تصویرهایی از انسان وجود داره».

مفهومی که سافیچی برای به‌کرسی‌نشاندنِ استدلال خود دستاویز قرار می‌دهد استعاره‌ی چشم‌انداز است. "استعاره‌ی چشم‌انداز" که از مفاهیم بنیادینِ هرمنوتیک است- دستاوردی که ماینکه آن را «یکی از بزرگترین انقلاب‌ها در تفکّر غرب خوانده است»- برای نخستین‌بار توسط فردریش هردر در اواخر قرن هجدهم مطرح شد. او یکسان‌بودنِ چشم‌اندازهای گوناگون به یک پدیده را به‌چالش کشید و به مفهوم "چشم‌انداز" شکلی فردی‌شده، نسبی و سیّال بخشید (۳۸-۹). براین‌مبنا، در هرمنوتیک، برگزیدنِ یک دیدگاه/ چشم‌اندازِ خاص به‌معنای گزیدنِ یک نظرگاه و بنابراین، قضاوت خاص و متفاوت از دیگر نظرات خواهد بود؛ آن‌چه که گالاکتیا به‌شدت به آن بدگمان است و به آن، به دیده‌ی تحریفِ حقیقت و مغالطه می‌نگرد. نکته‌ی دیگر آن است که گرچه نظر سافیچی هم‌خوان با مبنای نظریه‌های هرمنوتیکی‌ست که به آن‌ها پرداختیم و البته حاکی از بینش‌مندی او اما درعین‌حال، این نگره می‌تواند به‌عنوانِ حربه یا دست‌آویزی سفسطه‌آمیز و گمراه‌کننده برای بازی دادن و در محاق نگه داشتنِ هر دیدگاه مخالفی به‌کار گرفته شود، که در ادامه به آن بیشتر خواهیم پرداخت.

در این رابطه، گفت‌وگوی بالا دو نکته را آشکار می‌کند. یکی این‌که چگونه سبکِ زیبایی‌شناسانه یکی از مهم‌ترین عناصر روشِ شناخت‌شناسانه است. و دیگری این‌که چگونه هردوی این عوامل با اخلاق و روانشناختی گالاکتیا درهم تنیده‌اند. درحقیقت، «واقع‌گرایی» یا رئالیسم شاید تنها مواردی است که به‌همان‌اندازه‌ی «شور» در رفتار و شخصیت گالاکتیا نقشی محوری دارد، و همین مسأله است که او در توجیه‌ها و استدلال‌هایش پیوسته بر آن تکیه می‌کند. گالاکتیا رسانه‌ی هنری خود را ساخت‌یافته از اصول زیبایی‌شناسیک رئالیسم یا واقع‌گرایی می‌داند و براین‌مبنا آن را نه‌تنها آینه‌ی تمام‌نمای حقیقت می‌پندارد، بلکه آن را به‌مثابه‌ی دستاویز یا دلیلی برای برجسته‌نمایی استقلال هنری خود و آفریده‌ی هنری‌اش به‌کار می‌برد. رئالیسم گرچه هم‌بسته‌هایی ناگسستنی چون واقعیت‌مداری، بَری‌نگری بی‌سوگیریِ محض در بازنمایی را شامل می‌شود، اما شورِ برحق‌دانی، خودمداری و مطلق‌نگری گالاکتیا واقع‌گرا بودنِ او را در هاله‌ای از ابهام فرومی‌برد. هم‌چنان که خواهیم دید مفهوم واقع‌گرایی، خود، نزد گالاکتیا که آن را تکیه‌گاه نظری-هنری و اهرم توجیه‌گر عملکرد و رویکرد خود قرار می‌دهد، چالشی جدی بر سر راه گالاکتیا قرار می‌دهد؛ چراکه اگر گالاکتیا قرار است نقاش واقع‌گرا باشد نه‌تنها باید بارها - و از تمام جهات - نظاره‌گر جنگ‌ها و نبردها بوده باشد تا بتواند بازنمایی درست و هم‌خوان با واقعیت ارایه دهد بلکه به‌طورخاص او باید شاهد خود نبرد لپانتو که هرگز شاهد وقوع آن نبوده است، بوده باشد. حتا چنان‌چه واقع‌گرایی را نه در سطح بازنماییِ صوری-انطباقی بلکه در سطحی معناشناختی (و درون‌مایه‌ای) مدنظر بگیریم باز هم عملکرد او دچار نقصان یا کاستی بنیادینی است: فروکاهی معنا به یک دیدگاه خاص و صِرف. براین‌اساس از همان بدو کار، گالاکتیا از درنظر گرفتن جنگ با چندگانگی ابعاد آن سر باز می‌زند و به جنگ تنها از دریچه‌ی قربانیان و مجروحان آن می‌نگرد و تمام دیگرجنبه‌های آن (ازجمله، استقلال و تمامیت ارضی، منافع وطنی و یک‌پارچگی ملی) را نادیده می‌گیرد. آن‌چه برایش مهم است، تنها، پیام حقیقت‌بنیادی است که هنرمند دردآشنا باید به مردم برساند.

سه مسأله بهره‌گرفتن گالاکتیا از رئالیسم را خدشه‌دار می‌سازد. نخست پنداشت و تعریف گالاکتیا از واقع‌گرایی، ازیک‌سو، و شکاف یا ناهم‌خوانی که میان ذهن‌داشت او از این نگره و

پنداشت منتقد و متولیان هنر از واقع‌گرایی وجود دارد، ازسویی‌دیگر. دوم، افزودن عنصر تخیل‌گری به مشاهده‌گری و لزوم آمیزش هر دو در طی فرایند آفرینش هنری. پیرامون دو موضوع نخست می‌بایست گفت رئالیسم یا واقع‌گرایی چنان‌چه در تعریف و عملکرد گالاکتیا نمایان است مفهومی متفاوت از معنای رایج‌اش دارد: کنار هم گذاشتن امر قناس (تن مضحک و متلاشیِ پرودو) و امر والا (یا امر برین، شامل دریاسالار سافیچی، قهرمانی ملی و حماسه‌ی دینی)، که این، خود مانع از هم‌ذات‌پنداری بیننده شده و فاصله‌گذاری فکری–ایدئولوژیکی و آشنایی‌زدایی او را به همراه دارد؛ واقع‌گرایی و هم‌بسته‌ی آن، آشنایی‌زدایی، در این‌جا بسیار نزدیک به معنایی است که برشت از آن به‌دست می‌دهد: «پرده برداشتن از هم‌تافت پیچیده‌ی عوامل سببی [عِلّی‌معلولی] در جامعه / و برملاکردن دیدگاههای حاکم به‌عنوان دیدگاههای حاکمان» (۲۲۶)[۴۵]. افزون‌براین، این تأکید گالاکتیا/بارکر بر درآمیختنِ نیروی تخیل با شناخت و درک فرد از واقعیت بیرونی، ازآن‌روست که نشان دهد واقعیت بیرونی نَه‌تنها تمام واقعیت نیست بلکه ما را دعوت کند که در واقعی (طبیعی/ عادی) بودن آن به‌دیده‌ی تردید بنگریم و دیدن را حقیقتِ غایی نپنداریم. مشکل سوم که مسأله را از آن‌چه هست به‌مراتب بغرنج‌تر می‌سازد آن است که باید به واقع‌گرایی، کار سفارشی را نیز افزود، مسأله‌ای که حرکت برآشوبنده‌ی گالاکتیا برای بیان حقیقت (خودیافته‌اش) را حرکتی خودنقض‌گر می‌سازد. کار سفارشی–فرمایشی در دوره‌ی آغازین و میانی کار بارکر همواره از دغدغه‌های فکری و حرفه‌ای او نیز بوده است بارکر و او همواره به تناقضات (ناسازواره‌های) و پیچیدگی‌های آن توجه داشته است تا آن‌جا که او حتا آن را آفت کار می‌خواند (مصاحبه با تونی دان).[۴۶] در نمایشنامه نیز فرماندار ونیز مؤکد به گالاکتیا گوشزد می‌کند که این پول مردم (ملت–دولت) ونیز است که از قلم‌موی گالاکتیا جاری است، و روشن است که چنین قلمی به‌سختی می‌تواند حتا حقیقتی شخصی و فردیافته را نیز بیان کند.

افزون‌براین، در سطحی دیگر بارکر در پی آن است تا ازیک‌سو نشان دهد که این واقع‌گرایی (به‌عنوان جریان نمایشی غالب در انگلیس هم در دوران او و در دو دهه‌ی پیش از آغاز به کار او) با بارهای معناییِ یادشده، بی‌تردید ازیک‌سو، توأم با ارزیابی، بازنگری و ارزش‌گذاری و هم‌چنین درآمیخته با پیش‌انگاشت‌ها و پیش‌داوری‌های فرد است و ازسوی‌دیگر برخاسته از و درهم‌تنیده با ایدئولوژی حاکم و ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی–اجتماعی غالب آن دوران خاص؛ به‌گفته‌ی رولان بارت: درجه‌ی صفر نوشتار نه‌تنها ناممکن است بلکه پنداشتی واهی–تجویزی است (Writing Degree-Zero: 24, 65). گالاکتیا واقع‌گرابودن‌اش را مبنایی استدلالی–استنادی بر عاری بودن رویکرد و اثرش از هر سوگیری و بازنمایی بی‌واسطه، حقیقت‌نما و بَری‌نگرانه می‌داند، اما رولان بارت، در مقابل، به‌درستی چنین فرض یا ادعایی را بی‌اساس می‌داند و تأکید می‌کند که هر سبک نوشتن و مقوله‌ی هنری ناگزیر مستلزم برگرفتنِ دیدگاه خاص نسبت به جهان و جامعه و دربردارنده‌ی پیش‌انگاشت‌هایی تعیین‌کننده و توأم با جَانبداری است. بارکر نیز هم‌نظر با بارت انگاشت از واقع‌گرایی را به‌منزله‌ی رسانه‌ای شفاف که بازتابنده‌ی حقیقتی بیرونی یا واقعیتی ناب و نیالوده است، یک‌سر رد می‌کند و تأکید می‌کند که نه‌تنها خود واقعیت (حقیقت) همواره تاحدی‌زیاد امری سازمان‌یافته و جهت‌مند است بلکه واقع‌گرایی نیز به‌عنوان یک سبک همواره پیشاپیش رمزگذاری‌شده، هنجارمندشده و معناگذاری‌شده است: «واقع‌گرایی [رئالیسم] خود یک ایدئولوژی است» (چرایی‌ها: ۲۸)

ازسوی‌دیگر، همکاری و هم‌دستی ریشه‌دار تاریخی میان رئالیسم و ایدئولوژی خاصه در شکل‌دادن و تثبیت‌ساختن (شکلی خاص از) هویت ملی موضوع حایزاهمیت و مسأله‌سازی است که به‌نظر می‌آید گالاکتیا می‌کوشد آن را نادیده بگیرد یا تکذیب کند. همان‌طور که استیفن

لِیسی اشاره می‌کند رئالیسم هنگامی موضوعیت می‌یابد و بدل به یک دغدغه‌ی محوری می‌شود که تحلیل، بازنمایی و بررسی و پژوهش پیرامون جامعه در صدر مسایل اجتماعی و سیاسی قرار می‌گیرد (Lacey: 63). در نمایشنامه نیز ازیک‌سو، مسأله‌ی بازنمایی رخداد ملی در بزرگداشت و تقدیر از یک فتح میهنی و بر اساس آن ارتقا و اعتلای وحدت ملی ازسوی سردمداران مطرح است و ازسوی‌دیگر بازاندیشی و بازآفرینی نقادانه‌ی آن توسط هنرمند یعنی گالاکتیا. ریموند ویلیامز چهار ویژگی تعیین‌کننده برای واقع‌گرایی (یا رئالیسم) برمی‌شمرد: غیردینی [یا: این‌جهان‌محوری] بودن، این‌دورانی [یا معاصر] بودن، امری اجتماعی [جامعه‌محورانه] و به‌شکلی‌آگاهانه سیاسی تفسیرگرانه و موضع‌مندانه بودن (Lacey: 63-66). عیان است که هر چهار مسأله‌ی برشمرده با درون‌مایه‌ها و دغدغه‌های نمایشنامه درهم تنیده‌اند؛ و مشخصه‌ی چهارم که نه‌تنها در تضاد تام با تمام پیش‌فرض‌ها و نگرش‌های گالاکتیا است بلکه سهیم‌بودن و نقش‌داشتن او در این شبکه‌ی روابط قدرت را نیز نمایان‌تر می‌سازد. تمام مشخصه‌های برشمرده تأییدگر این نکته است که چگونه مکتب یا سبک نقاشی و رویکرد زیبایی شناختی که گالاکتیا خود را با آن گره می‌زند چه هم‌بسته‌هایی دارد و پیشاپیش او را گرفتار سلسله‌ای از بایستگی‌ها می‌کنند. درگیری و درآمیختگیِ سیاسی–اجتماعی یکی از آن جمله است، که تاحدزیادی تلاش‌های او را پیشاپیش محکوم به شکست می‌سازد.

نکته‌ی حایزاهمیت دیگری که گواه درهم‌تنیدگی هنر/ادبیات، قدرت و دانش/شناخت است، "بازنمایی" است. هنر/ادبیات بنا بر تعریف یک رسانه[۴۷] است. براین‌اساس، "بازنمایی" جزیی جدایی‌ناپذیر از آن است. چراکه کارکرد و نهاد هنر هم‌رسانی و واسطه‌گری/ میانجی‌گری[۴۸] میان یک موضوع یا رخداد[۴۹] در جهان (واقعی یا ذهنی) و مخاطب اثر است. این فرایندهای زیبایی‌شناسانه که شامل اصول زیبایی‌شناختی مانند شکل‌بخشی[۵۰] و انتخاب قالب[۵۱] با پرداخت‌ها و رویکردهای گوناگون (از ژانرهای مختلف گرفته تا مکاتب گوناگون، از رئالیسم و سورئالیسم گرفته تا اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، مینیمالیسم و غیره) می‌شود، نقشی تعیین‌کننده در برداشت و فهم مخاطب از "معنا و حقیقت" آن موضوع یا رخداد (تاریخی/فردی) دارند. همان‌گونه که نظریه‌پردازان هنر ازجمله ژان–فرانسوا لیوتار (Discourse, Figure: 16-19, 60-71, 211-213)، تئودور آدورنو (Aesthetic Theory, Minima and Moralia: 148) و میشل فوکو (Discipline and Punish-ment:143, 170–1) خاطرنشان کرده‌اند، این نهاد و کارکردِ بازنمایانه/میانجی‌گرانه، درحقیقت، دو بعدِ بنیادین – یعنی، ابعاد ایدئولوژیکی و اخلاقی – هنر/ادبیات را آشکار می‌کنند[۵۲]. آن‌چه تمرکز بر هم‌بسته‌ها و دامنه‌ی دربرداره‌های بازنمایی بر ما فاش می‌کند این است که هنر/ادبیات در نقش رسانه‌ای و بازنمایانه‌اش نه‌تنها نهاد و سازوکاری انتقادی و آزادی‌بخشانه ندارد، بلکه به‌شکلی‌ناگسستنی با قدرت درهم تنیده است (شامل پیش‌فرض‌هایش درباره‌ی چیستیِ ارزش، حقیقت، و معنا، بلکه چگونگی انتخاب جزییات، چیدمان و شکل‌بخشی).[۵۳]

حال نگاهی به نمایشنامه در پرتو این کارکرد می‌تواند روشنگر باشد. گرچه هنرمند، در ذهن‌داشتِ بارکر از آن، کسی است که درد را به دامان مخاطبش می‌اندازد (چرایی‌ها: ۱۹, ۳۵, ۴۷, ۵۳, ۶۸)، و گرچه دردی که گالاکتیا ظاهراً و به‌لحاظ ایدئولوژیکی و وجودی به پرودو انتقال می‌دهد، دردی هوشیاری‌بخش است که با فاصله‌گذاریِ وجودی–ایدئولوژیکی میان او وخودهمان‌پنداری (یا هم‌ذات‌پنداری) و همانندسازی‌اش با ایدئولوژیِ درونی‌شده[۵۴]، سبب‌سازِ برآشفتگی وضعیت جاافتاده‌ی پرودو و ایجاد حس ازخودبیگانگی و جابه‌جایی در او می‌شود است، اما ازسوی‌دیگر، این بیداری‌ای است که گالاکتیا به‌واسطه‌ی آن می‌خواهد پرودو را تهییج به همراهی در پروژه‌ی کاری–هنری خود کند. او تا آن‌جایی دغدغه‌ی پرودو و وضع ستم‌کشیده و رقت‌بارش را دارد که پرودو سهمی در هرچه مستدل‌تر و واقعیت‌مندتر شدن پرده برای گالاکتیا

داشته باشد. بنابراین، گالاکتیا پرودو به‌مثابه‌ی یک رخداد زنده و حاضر در اکنون و این‌جا را نادیده می‌گیرد[55] و او را درحالی‌که گریان است، از حضور می‌راند. برخورد بهره‌جویانه و کارکردیِ گالاکتیا با پرودو در گفت‌وگویش با او نمایان است؛ هنگامی‌که پرودو از او می‌پرسد: «تو از جونِ من چی می‌خوای، خانوم؟» و گالاکتیا پاسخ می‌دهد: «حقیقت، همین و بس. من فقط دنبال حقیقتم. حالا هم بی‌زحمت راهِت رو بکش و برو بیرون». همان‌گونه که پیش‌ازاین نیز دیدیم ذهن‌داشت گالاکتیا از حقیقت، امری مطلق، جزم‌اندیشانه یک‌سونگرانه و خودیافته است. گفته‌ی پرودو روشنگرِ دربردارهها و پیامدهای نسبتاً فروپوشیده‌ی این رابطه است: «اون یه ذره آرامش و آسایشی که داشتم رو بِهِم پس بده... تو اون یه ذره آرامش و آسودگی‌ای رو هم که... تو زنِ نامهربونی هستی، تو... هرچی می‌دونستم از زیرِ زبونم کشیدی... هولناکیِ زندگیِ... هولناکیِ زندگیِ احمقانه و مسخره‌م رو از زیرِ زبونم کشیدی».

براین‌اساس یکی از نتایجی که می‌توان از این هم‌تافت قدرت و سیاستِ بازنمایی در دو حوزه‌ی متفاوت گرفت، "سیاستِ فضا" و رعایت قواعد لازم برای از آن خود کردنِ آن یا گنجانده‌شدن در آن فضا است. همان‌طور که در نمایشنامه شاهد آنیم دلیل اصلی اعتراض و نارضایتی فرماندار به شکل پرداخت و ارایه‌ی تصویربرادرش(دریادار) در پرده به‌جای قرارگیریِ تصویر او و میزان فضایی است که او نسبت به دیگر پیکره‌ها و شکل‌ها در پرده اشغال کرده است. در سطحی دیگر نمایشنامه با محوری فضا و جایگاه (که از شالوده‌های اساسی قدرت انضباطی است) و نوع واکنش به این فضامندی/دهی به پایان می‌رسد. میز شام (که درحقیقت نوعی نمایش‌گاه یا ویترین مشاهیر و جایگاه مهره‌های دست‌چین و چیده‌شده در ماشین قدرت است استوار بر فضای گفتمانی- ایدئولوژیکی و نحوه‌ی برخورد با این فضا است. هنرمندی (گالاکتیا) که تا کنون در فضاهای باز، متروک و حاشیه‌ای کار می‌کرد اکنون به قرارگیری در فضای کانونی اما مجازیِ قدرت آری می‌گوید.

بدن چندپاره‌ی پرودو، که او با به‌نمایش‌گذاشتن‌اش کسب درآمد و گذران زندگی می‌کند، به‌شکلی هم‌هنگام مهیب و مضحک، گویی پرده از سازوکارهای تاکنون سرپوشیده‌ی ایدئولوژیک برمی‌دارد. درحقیقت، تیری که در سر پرودو گیر کرده و تا میانه‌ی مغزش نفوذ کرده را می‌توان نماد و نمودگار نفوذ ایدئولوژی در لایه‌های تن-روانِ فرد دانست و خودپذیری و خوگیری پرودو به وضعیت رقت‌بارش و حتا بهره‌مندی‌اش از وضعیتی که دچار آن است جملگی گواه بر بهایی (نه‌فقط ذهنی بلکه بدنی) هستند که فرد می‌باید برای تطبیق با سازوکارهای ایدئولوژیکی و بقا در شبکه‌ی روابط و جایگاه‌مندی در آن گفتمان بپردازد. در خوانش یا نگاهی ایدئولوژیکی، بدن پرودو - که به سرهم‌ساختی چند تکه می‌ماند که هریک از پاره‌های آن از جایی یا مرامی وام گرفته شده - صورت و معنای حقیقیِ این "همبستگی" را که درواقع "به‌هم‌بسته‌گی" است، فاش‌نمایی می‌کند. گفته‌های پرودو دراین‌باره روشنگرند: «من نماد زنده‌ی یکپارچگی و همبستگی خلل‌ناپذیرِ دولت مسیحی‌ام. من مظهر پایداری نستوهِ دولت مسیحی‌ام».

بدن پرودو در نمایشنامه در سه کارکرد ایفای نقش می‌کند. نخست، کارکرد نمادسازانه توسط دولت ونیز: بدن پرودو به‌مثابه‌ی یک کل زنده و اندام‌وار (در عین چندپارگی و گوناگونی) و نماد همبستگی ملی؛ دوم، کارکرد دولایه‌ی نمودگارانه‌نمادین توسط بارکر، که او را به‌عنوان پیکره‌نمایی زنده از دولت نئولیبرالیستی مطرح می‌کند. سوم، رابطه‌ی میان هنرمند و سوژه‌ی هنری‌اش. پیرامون مورد اول و دوم گفتنی است که چنان‌چه از شیوه‌ی نگاه و تصویرگری بارکر برمی‌آید، این تصویر قناس را باید مثل اعلای نظام لیبرال-اومانیستی دانست. نظامی که با ویژگی‌هایی چون نرمش و سازش، مدارا و رواداری (تساهل و تسامح) و اصول شناور مصلحت/ضرورت‌نگرانه‌اش از انعطاف‌پذیری خاصی برخوردار می‌شود که به‌وسیله‌ی آن قادر می‌شود بسیاری از عناصر ناهم‌گون

و جمع‌ناپذیر را در یک اندام، گرد هم آورد و به آن‌ها توانایی هم‌زیستی و عملکرد بدهد. این گفته‌ی حاکم ونیز در مورد شیوه‌ی برخوردشان با هر پیشامد یا پدیده‌ی بی‌سابقه یا نامتعارف نشانگر یک فرایند چندمرحله‌ای هم‌گون‌سازی است که توانایی تحمل و ضمیمه‌سازیِ هر نیروی مخالفی را دارد و این‌گونه سیطره‌ی خود را به‌شکل فراگیرتری می‌گسترد: «ما با همه چیز کنار می‌آیم و همه چیز رو درون خودمون جذب و هضم می‌کنیم. و با این کار شکوه و اقتدارِ برترِ خودمون رو به همه‌گان نشون می‌دیم. این پرده امروز اهانت‌آمیزه اما ما نگاهمون به آینده‌ست و می‌دونیم که فردا دیگه اون پرده آزارنده نیست. ما پرده و مخلّفات‌اش رو به زور می‌چپونیم تو حلق‌مون و با اینکه عُق می‌زنیم ولی با کَمی خِرخِر کردن و سرفه و اِهِن و اوهون قورت‌اش می‌دیم و بعد از هضم شدن‌اش می‌بینیم که، نه فقط بهمون می‌سازه، که مایه‌ی قوّت‌مون هم هست. اینطوری دیگه همه چیز در دلِ جمهوری خواهد بود. به این شکل، دیگه هیچ هنری خارج از جمهوری وجود نخواهد داشت. هر هنری هست فقط هنر داخلی خواهد بود».

حال می‌پردازیم به نمونه‌شاهدِ دوم درباره‌ی هرمنوتیک که در صحنه‌ی چهاردهم اتفاق می‌افتد. کمیته‌ای از حامیان هنر و دولتمردان تشکیل شده است تا به خدشه‌ای که به‌گمان آن‌ها در پرده به شکوه و راست‌کرداری دولت‌مردان ونیز و افتخارات و قهرمانان ملی ونیز وارد شده، رسیدگی کنند. گالاکتیا که با اضافه‌کردن تصویر دو فرد به پرده (یکی تصویر قناس پرودو و دیگری تصویر دلخراش سرباز معصوم و بهت‌زده‌ای که پشت به یک توپ جنگیِ کز کرده است و نظاره‌گر فجایع پیرامون خود است به تصویر کشیده شده) و قرار دادن هردوی آن‌ها درست در نقطه‌ی‌مقابل دریاسالار، کانون پرده را از مرکز به حاشیه جابه‌جا کرده و یا در خوش‌بین‌ترین حالت می‌توان گفت که آن را "دوکانونی" کرده است؛ و ازسوی‌دیگر با برجسته‌سازی و بخشیدنِ حالتی خاص به دست‌های دریادار او را غیرمستقیم به فردی ددمنش و تهی از انسانیت "بازنمایی" کرده است، اکنون احضار شده تا پاسخ‌گوی این کردار خود باشد.

در بحث و جدلی که میان گالاکتیا و هیأت حاکم درمی‌گیرد بیش‌وکم آشکار می‌شود که گالاکتیا به اعتقادات و مرام‌های کلّی و ایدئولوژی‌های تمامیت‌گرا (ملّی–تجویزی) بهایی نمی‌دهد و تنها چیزی که برایش اصالت دارد درک شخصی‌اش، و [موضوع] نشان‌دادنِ حقیقت (بازهم در معنا و برداشتی صلاحدیدی و شخصی که محدود به خشونت و خون‌باری جنگ و شوربختی سربازان است) به مخاطب است. همان‌طور که گالاکتیا خود اذعان می‌کند، او تنها "مرگ" را به تصویر کشیده است چراکه «تنها چیزی که دیدم مرگ بود و بس». حال آنکه به عقیده‌ی کمیته، او مغرضانه "چشم"اش را بر روی بسیاری دیگر از جنبه‌های نبرد بسته است. پاستاچیو از او این‌طور سؤال می‌کند: «شما قبول دارین که تنها به یک جنبه از واقعیت توجه کرده‌این؟» بنابراین، گالاکتیا گرچه به خواست حکومت تن نمی‌دهد و به بزرگداشت و "ستایش" نبرد نمی‌پردازد اما درعین‌حال از این حقیقت بنیادین غفلت می‌کند که هم حقیقت و هم واقعیت اموری چندسویه، چندگانه هستند که تمامیتِ آن‌ها هیچ‌گاه توسط یک فرد، یک دیدگاه و یا یک نگره/چشم‌انداز پوشش‌پذیر نیست.

گالاکتیا که دولتمردان را مشتی کوته‌بین و خشک‌مغز می‌پندارد، خام‌اندیشانه می‌خواهد نخست تمام اثر را، چه در فرم و چه در محتوا، در احاطه‌ی خود بگیرد و هنگامی‌که این حرکت‌اش با شکست مواجه می‌شود می‌کوشد تا توجه هیأت را متمرکز و محدود به سطحِ پرده یعنی ویژگی‌های فرمالیستی (شکلی/صوری) آن بکند، غافل از آنکه دو پاره کردن اثر چه پیامدهای ریشه‌ای‌تر و منفی‌تری برای خود او به دنبال دارد، افزون‌براین‌که او یک حلقه از این چرخه و یا یک رأس از این سه‌ضلعی است (هنرمند، بیننده/خواننده، و سفارش‌دهنده، که در این مورد خاص همان

گفتمان غالب و بافت سیاسی–اجتماعی غالب نیز هست). گالاکتیا دراین‌باره می‌گوید: «اگه فقط سطح ظاهریِ پرده قلمرو منه، پشت اون هم مال شما». پاستاچیو نیز که دقیقاً مترصد این فرصت است آن را دست‌آویز قرار داده و می‌گوید: «ما باید از سطحِ ظاهریِ این تابلو فراتر بریم و نگاه و توجه‌مون رو معطوف به پشتِ این پرده کنم. اون‌وقت شمَا از ما می‌خوای که فقط بچسبیم به ظاهر تصویر؟» پاستاچیو نخست استدلال می‌کند که تا آن‌جا که به سطح/ فرم– ضربه‌های قلمو، رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی و هارمونی تصویر – مربوط می‌شود، گالاکتیا صاحب‌نظرِ بی‌چون‌وچرای آن عرصه است؛ اما در ادامه انگشت بر نکته‌ای می‌گذارد که عمیقاً حاکی از درک هرمنوتیکیِ اوست و بدین‌شکل گالاکتیا را خلع‌سلاح می‌کند: «اما وقتی می‌رسیم به پشت پرده، اونجا دیگه همه‌مون با هم برابریم.» جالب‌توجه آنکه این اشاره نه‌تنها هیچ تلنگری به گالاکتیا وارد نمی‌کند و او را به درنگ و بازنگری در بدیهیات خود برنمی‌انگیزد بلکه به‌عکس او سرسختانه‌تر در یک‌سونگری خود پا می‌فشارد و نظرات و موضع‌گیری اعضای هیأت را یک‌سره مغلطه دانسته و مهر تأییدی بر برحق بودن خود می‌پندارد.

این صحنه ازیک‌جهت اهمیتی اساسی در رابطه با ابعاد هرمنوتیکی ناسازواره‌ی موجود در نمایشنامه دارد، به‌خصوص ازاین‌جهت که تأییدگر نقدی که هابرماس بر گادامر می‌کند نیز هست. همان‌طور که در طول این صحنه شاهدیم اعضای هیأت و مسؤولان تمام هم‌وغم خود را صرف می‌کنند تا جلسه و روند آن نه‌تنها تاحدامکان متمدنانه و مردم‌سالارانه و آزادی‌نگرانه به‌نظر برسد بلکه مدام اصرار بر یک "بحث و گفت‌وگوی منطقی" دارند. بنابراین همه‌چیز در ظاهر نشانگرِ بستری باز، پذیرنده و برابر است. در این‌جا است که پیشنهادها و نظرات گادامر پیرامون شرایطِ درست و راستینِ هم‌فهمی هرمنوتیکی و معنا و حقیقت براساس تجربه‌گری سنت‌نگری گفت‌وگو و تاریخ‌مداری در عمل و بستری ایدئولوژیکی با دوگانگی و چالشی عمیق مواجه می‌شوند.

گالاکتیا در واکنش به درخواست مصرانه و پیاپی هیأت به بحثی منطقی رد و پرهیز حتا به قیمت محکومیت است. درواقع این گفته‌ی گالاکتیا نشان‌دهنده‌ی آن است که موقعیت فعلی نه‌تنها بر یک "بستر زبانی–مفهومی مشترک و عقلانیت ارتباطی–دیالکتیک" استوار نیست، بلکه چگونه جهتِ بحث، ابعاد، چارچوب و حتا نتیجه‌ی آن پیشاپیش رقم خورده است؛ حال آنکه همه‌ی شواهد در ظاهر گواه بر رابطه‌ای دوسویه و منطقی–عقلانی و هم‌چنین عادلانه بودن شرایط دارند. پرهیز سرسختانه‌ی گالاکتیا از واردشدن به هر بحث‌وجدلی با آن‌ها گویای بینش او دراین‌باره است؛ و هنگامی‌که آن‌ها دلیل آن را از او جویا می‌شوند، او این‌طور پاسخ می‌دهد: «چون که شما فقط به بُرد توی این بحث فکر می‌کنین. حرف‌ها و دلایل من براتون اصلاً مهم نیست و تأثیری در تصمیمتون نداره.». گفته‌ی دیگر او «من نمی‌خوام با بحث و جدل با شما، بگذارم شیرینیِ اثباتِ اشتباهات من و لذتِ شکست‌دادنم رو بچشین ... شماها تو بحث و جدل خِبره‌این. من اَز بحث کردن و دلیل آوردن برای کارم متنفرم...». واکنش اُستِنسیبل به این برخورد و موضع گالاکتیا مهر تأییدی است بر نظر و البته انتظار گالاکتیا : «من تا حالا ندیده و نشنیده بودم که هنرمندی نخواد با مخالفان و دشمن‌هاش در بیفته ... تو مشکلت چیه؟ از خودت دفاع کن وگرنه ما بیش از این آزرده و عصبانی می‌شیم.»

هابرماس در خوانش فلسفی–نقادانه‌ای که از نگره‌ها و نظرات گادامر به‌دست می‌دهد هرمنوتیک فلسفی او (پرداخت فلسفی‌اش از مسأله‌ی فهم، معنا و حقیقت) را پاسخی راه‌گشا و جایگزینی مناسب برای دو جریان پوزیتیویستی و نئوویتگنشتاینی در فلسفه‌ی جامعه‌شناسی می‌داند که ذکر دلایل آن‌ها از دامنه‌ی بحث ما خارج است (تامپسون: ۷۷–۹۳). گادامر موافقت خود را با معنایی که گادامر از "فهم" (به‌معنای هم‌نظری بر سر معنا از راه گفت‌وگو و آمیزش

افق‌ها) به‌دست می‌دهد، ابراز می‌کند و یکی از مثال‌هایی را که گادامر برای تبیین منظور خود به‌کار می‌برد (در کنار تراژدی و استعاره) به‌عنوان نمونه‌ای مثال‌زدنی برای بازاندیشیِ انتقادی و هرمنوتیک نقادانه ذکر می‌کند: ترجمه. همان‌گونه که هابرماس شرح می‌دهد، در ترجمهٔ ما هرگز در پی یافتن برابرنهادهایی جزءبه‌جزء و یا کلمه‌به‌کلمه برای برگرداندنِ معنا یا نگره‌ای که در زبان مبدأ طرح و بیان می‌شود، نیستیم، بلکه می‌کوشیم در چارچوب قواعد و قراردادهای دستوری و واژگانیِ زبان خود/مقصد به بازگویی و بازپردازیِ آن اندیشه‌ها، نظرات و موضوعات بپردازیم. البته نکته‌ی نهفته آن است که در کنار چنین بازپردازی‌ای که ظاهراً فروکاهنده و خودمحورانه به‌نظر می‌آید، این شکل از فهم سبب‌سازِ گشودگی، دیگرپذیری و تجربه‌گرایی می‌شود. برآیند چنین رویکردی به «فهم» در فرایند ترجمه، از خود فرارَوی، گسترش مرزها و غنی‌سازی توانش‌های زبانی و فکری زبان مقصد است. این هم‌فهمی هم‌چنین موجب می‌شود که آن مفاهیم و نگره‌های بیگانه یا غریبه ابعاد و ساحت‌های تازه‌ای در زبان جدید بیابند و باز کنند، که این خود باعث افزایشِ ظرفیت‌یابی، تطبیق‌پذیری و هم‌گرایی زبان‌ها، جهان‌بینی‌ها و افق‌های گونه‌گون می‌شود. و دقیقاً این همان فرایند و روندی است که از یک ارتباط (هم‌رسانی) و هم‌فهمیِ خردمدارانه و یا خرد ارتباطی در هرمنوتیک نقادانه انتظار می‌رود (Warnke: 107-17).

هابرماس، اما، نکته‌ای بغرنج را دراین‌میان طرح می‌کند که به‌نظر او لغزش‌گاه یا نقطه‌ضعف نظرگاه گادامری است. هابرماس با نظر تأیید، پیشنهادِ هرمنوتیکی گادامر مبنی بر این‌که ما یک گفت‌وگو هستیم را ذکر می‌کند اما هم‌چنین خاطرنشان می‌کند که گادامر این مسأله را که این گفت‌وگو در بافتی از روابط قدرت و نیروهای گفتمانی صورت می‌پذیرد، نادیده می‌گیرد. به‌عقیده‌ی هابرماس نظرداشتِ فلسفی گادامر پیرامون تأویل/تفسیر و فهم، صرف‌نظر از نقش و سهم برجسته‌ای که او در این میان برای تاریخ و سنت (تراداد) تعیین می‌کند، چنان کلی، بی‌باور و بی‌تکیه بر روش‌مندی و نظریه‌باوری است که خواه‌ناخواه نسبت به امکان‌های اغلب مستترِ جهت‌بخشانه، تجویزی و برساخته غافل می‌ماند. بنابر استدلال هابرماس همواره این امکان هست که این هم‌نظری و هم‌فهمی [مفاهمه] (و بنابراین زبان گفت‌وگو) پیشاپیش و به‌شکلی‌نظام‌یافته خدشه‌دار و مختل (اختلال‌مند، جهت‌یافته و دست‌کاری‌شده) باشد. به‌بیانی‌دقیق‌تر آن‌چه هابرماس مدنظر دارد تأثیر نامحسوس ایدئولوژی بر روند تفسیر، معنارسانی و فهم حقیقت است(هرینگتون ۲۴ – ۴۰؛ Warnke 124-9)؛ به‌این‌معنا که چه‌بسا این هم‌فهمی و هم‌سازی نه نتیجه‌ی گفت‌وگو و مباحثه‌ای آزاد، بی‌محدودیت و به دور از فشار بلکه دقیقاً ساخت‌یافته و نظم‌گرفته براساس دستور و اصولی ازپیش‌تعیین‌شده، سودنگرانه و دست‌کارانه و این کارکرد ایدئولوژیک سرکوبگرانه است و در جهت تداوم‌بخشی و پایدارسازیِ وضع موجود حرکت می‌کند. شایان‌ذکر است که این عملکرد ایدئولوژیکی هم در سطحی آگاهانه و نمایان و هم در سطحی فروپوشیده‌تر و ناخودآگاهانه‌تر در جریان است و بنابراین به‌سختی روزنه یا امکانی برای بازشناسیِ سازوکار خود در قالب گفت‌وگو به همان زبان برجا می‌گذارد. ازاین‌رو، این سازوکار تنها با بازشکافی و واکاویِ پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌های ضمنی برملا نمی‌شوند چراکه تنها محدود به ناگفته ماندن یا ناگفتنی بودن برخی پیش‌فرض‌های بنیادین نیست بلکه در لایه‌ای عمیق‌تر نقش‌آفرینی می‌کند؛ به‌این‌معنا که برآیندِ فرایندهای ایدئولوژیکی یک دوره، یک سنت یا یک گفتمان غالب خاص، زبانِ بیان و محدوده‌های آن، ساحت امکان زبانی، (فرمان)گزاره‌ها و روابط موجود؛ در وهله‌ی نخست طبیعی، عادی و خنثا جلوه می‌کنند و در درجه‌ی دوم امکان هر دیگرگونه‌گویی/ بینی را سلب می‌شود.

هابرماس درهمین‌راستا به ضرورت وجود کلان‌الگویی تبارشناختی‌سببی[۵۶] یا چارچوبی نظری و نظام‌مند تأکید می‌کند که بی‌وجود آن، هر مباحثه یا گفت‌وگویی در معرض بیراهه‌روی

و سوءاستفاده‌گریِ ایدئولوژیک قرار می‌گیرد. دراین‌راستا، هابرماس نگره‌ی «نظام ارجاعی»[۵۷] را مطرح می‌کند که در تضاد با طرح گادامر که شاکله‌ای زبانی دارد، در ساختارِ خود دربردارنده و درنظرگیرنده‌ی روابط قدرت و شرایط کنش‌گری (عملکرد) اجتماعی است و بر سه پایه استوار است: زبان، سلطه‌گری/جویی و کنش‌گری (عملکرد). به بیان هابرماس در اندیشه‌گری انتقادی یا هرمنوتیک نقادانه می‌باید از سطح تفسیر صرف (در هرمنوتیک فلسفی) فراتر رفت و مرزها، شرایطِ امکان‌پذیری (تحقق)، امکان و شرایط بیان و چگونگی آن را تعیین و تحلیل کرد و در جهت اصلاح و تغییرش گام برداشت (تامپسون، هرمنوتیک نقادانه: ۷۶–۸۸).

درهمین‌راستا ازآن رو که اختلالِ احتمالی یا موجود، اختلالی سازگانی (نظام‌یافته) و ساختاری در فرایندِ ارتباط و هم‌رسانی است، هابرماس معتقد است که برای تشخیص و برون‌رفت از آن باید فراسوی رابطه‌ای تأویلی و گفتمانی به‌سمت رهیافتی "توضیحی–سببی"، "روشمند" و "نظریه‌بنیاد" حرکت کرد تا بتوان عوامل سیاسی، تاریخی و اجتماعی تعیین‌کننده و تبارشناختی– سببی را بازشناخت. او برای روشن‌تر شدن بحث دراین‌راستا دو نمونه از بنیان نظام‌مند انتقادی و لزوم فرایند فاصله‌گذاریِ نقادانه را برای تحقق این موضوع ذکر می‌کند: روانکاوی و زبان‌شناسی، که شرح یکی از این دو نقش نیز در این‌جا برای درک بهتر موضوع موردبحث بسنده است. در تحلیل و توضیح هابرماس، در چارچوب گفتمان روانکاوی هنگامی‌که فردی دچار اختلالات روان‌شناختی ازجمله روان‌رنجوری و روان‌پریشی می‌شود، رابطه‌ی فرد با خود و هم‌چنین فهم فکری–روانی (وجودی–شخصیتی) او از خود به‌شکلی درونی–ساختاری دچار اختلال می‌شود و فرد هر قدر هم تلاش‌هایی آسیب‌شناسانه و اصلاح‌گرانه برای تشخیص و اصلاح این اختلال بکند و دست به خودتحلیل‌گری، درخودنگری و برخوداندیشی[۵۸] بزند بازهم قادر به درکی روشن و حل ریشه‌ای این مشکل نخواهد شد چراکه این کژنگری و کژفهمی درونی، ساختاری و اندرباشانه[۵۹] است و هر تلاش ازدرون را مبهم، مختل و بی‌ثمر می‌سازد. در این مورد نیاز به وجود فردی دیگر است که بتواند از بیرون و براساس سازگان یا مجموعه هنجارها، معیارها و اصول معین، تعریف‌شده و تدوین‌یافته به واکاوی و تحلیل سازوکار ذهنی–روانی فرد و نوع عملکرد و نگرش او بپردازد. همان‌گونه که هابرماس خاطرنشان می‌کند این شکل از رابطه میان روانکاو و فرد درمان‌جو با رابطه‌ی هرمنوتیکی موردنظر گادامر (که دوسویه، گفت‌وگومحور، آزاد و بی‌منع‌ومحدودیت، برابر و شرکت‌جویانه است) بسیار متفاوت است چراکه رهیافت روانکاو، برای آنکه کارساز باشد، باید جزءنگر، سبب‌نگرانه، بیماری‌شناسانه و راهبردی باشد (اسمیت: ۸۳–۹۷؛ Warnke: 124-134).

براساس آن‌چه موردبحث قرار گرفت، شکل‌وشیوه‌ی عملکرد هیأت بررسی و رسیدگی به مورد گالاکتیا را به‌رغم ظاهر آشکارا منطقی–عقلانی، عادلانه و گفت‌وگومحورانه‌اش می‌توان نمونه‌ای بارز از چنین کارکرد ایدئولوژیکی دانست: زبان، امکان و چگونگی بیان و روند و فرایند معنا کردن (تفسیر) و دلالت‌خوانی (چه در مورد نیتِ گالاکتیا و چه معناهای مدنظر او در ارتباط با پرده) ازسوی هیأت بررسی از پیش تعیین‌شده‌اند، و به‌همین‌دلیل است که گالاکتیا از سخن‌گفتن و عمل‌کردن به آن زبان یک‌سر سر باز می‌زند. در فاصله‌ی میانیِ دو نمونه‌شاهد اول و سه نمونه شاهد دوم گالا یک دوره‌ی گذار را پشتِ‌سر می‌گذارد و آن زمان اَقامت‌اش در زندان است که در پایان این جستار به آن خواهیم پرداخت.

نمونه‌ی سوم از مسأله‌ی هرمنوتیک با نقشِ تاریخ و برهه‌ی تاریخی اثرگذاری و معنای اثر ازیک‌سو، و برداشت و فهم مخاطب از آن اثر ازسوی‌دیگر مرتبط است. (این) نمونه در صحنه‌ی آخر هنگامی‌که اورجنتینو برای دیدن گالاکتیا به نمایشگاه آمده است، جلوه‌گر می‌شود. او بنابر منش لیبرال‌اش مایل است که حتی هنرمند ناسازاندیش و هنجارشکنی چون گالاکتیا را به "خود"

جلب کند و در دل گفتمان غالب جای دهد، و به‌همین‌منظور توجه گالا را به تاریخ‌مندی اثر هنری و تاریخ‌مندی معنا و تأویل و تفسیر آن معطوف می‌کند.

اورجنتینو با سودجستن از شیوه‌ای منطقی- جدلی می‌کوشد تا حال را به بها و بهانه‌ی آینده کم‌رنگ و خنثاسازی کند. او چنین استدلال می‌کند که رگه‌های انتقادی و برآشوبنده‌ی پرده‌ای که گالاکتیا خلق کرده است محدود به زمان حال است و در آینده این لبه‌ی بُرنده و تازنده‌ی اثر (به‌لحاظ سیاسی-اجتماعی) کُند خواهد شد؛ چراکه آیندگان با نگهداری آن در موزه و نهادی کردنِ (و بنابراین پیوست‌وضمیمه‌کردن) آن، به آن از دریچه یا نظرگاه زیبایی‌شناختی و فارغ از هرگونه تأثیر تاریخی- اجتماعی خواهند نگریست و این‌گونه سویه‌ی انتقادی اثر محو خواهد شد: «صد سالِ دیگه هیچ‌کس برای نقاشیِ تو اشک نمی‌ریزه، فقط تحسین‌اش می‌کنن و بهش احترام می‌گذارن. یه تحسینِ سرد و بی‌روح». البته به یاد داریم که گادامر هیچ‌گاه گذشته را به بهای حال و تأویل‌های زمان حال، یک‌سره انکار و طرد نمی‌کند. او پیوسته تأکید می‌کرد که هر تأویل، تفسیر یا خوانش آمیزشی از افق حال، گذشته و آینده است، گفت‌وگویی پیوستار و دگرگون‌کننده/شونده در بافت سنّت [تراداد]؛ بنابراین استدلال اورجنتینو مبنی بر ناپدیدشدنِ یک‌سویه‌ی معنایی از یک اثر هنری یا متن، یک منطق‌تراشیِ مغلطه‌گرانه است و اقدامی در جهت تثبیتِ نظرداشت خود و تضمین منافع ایدئولوژیکی که به آن باورمند و پایبند است.

رگه‌ی دیگری که در روشن‌تر شدن چندبعدی و نسبی بودنِ معنایی- تفسیری اثر سهم به‌سزایی ایفا می‌کند، مسأله‌ی جنسیت و نقش آن در معنارسانی است. نه‌تنها مردم به پرده‌ی آفریده‌ی گالاکتیا لقبِ «انتقامِ زنِ پتیاره» داده‌اند چراکه گالاکتیا «هیچ‌وقت به یک مرد پایبند نبوده و طاقتِ سر کردن با یه مَرد برای مدت زیاد رو نداره» بلکه دو هنرمند نقاش، لازاگنا و سوردو، که کمی پیش از نمایش نهایی پرده به تماشای آن آمده‌اند نیز به اهمیت نقش جنسیت (و هم‌بسته‌ی آن: سبک) در معناهای ممکن اثر و فهم و برداشتِ بیننده از آن اشاره می‌کنند و این‌گونه ازیک‌سو، پیوندی عمیق و محسوس میان جنسیت و سبک برقرار می‌کنند (و آن را توجیهی برای سویه‌ی افراطیِ کار گالاکتیا درنظر می‌گیرند) و ازسوی‌دیگر ذات نسبی معنای اثر را آشکار می‌کنند. همان‌طور که لازاگنا می‌گوید: «آره، جیغ و زنندەست ... [اون] توی این کار زیاده‌روی کرده، و خودش هم همینطور، آدمِ تندرو و افراطی‌ای‌ئه». ادامه‌ی گفت‌وگوی این دو روشنگر است:

"لازاگنا: اگر یه مرد این پرده رو کشیده بود می‌شد گفت که این معنی‌ش محکوم کردن جنگ‌ئه، اما از اونجایی که این پرده رو زنی کشیده که تا صد فرسخ اون طرف‌تر از این مرداب، به بی‌بندوباری شُهره‌ست و تو هوس‌بازی همتا نداره فکر می‌کنم حق داشته باشیم که طورِ دیگه‌ای برداشت کنیم.

سوردو: این نقاشی خیلی تند و تازنده‌ست. من و تو اگر بودیم این‌قدر تند و تازنده نمی‌کشیدیم. یه نقاشِ زن یه خشونتِ- زنانه‌ی - خاص و منحصربه‌فرد تو کارش هست که با قدرت و توانِ هنری یکسان نیست. با تمایزی که قایل شدم موافقی؟

لازاگنا: آره، به طرز ناشیانه‌ای زمخته.

سوردو: آره، همینطوره. برای اینکه هرچی در توان داشته صَرفِ این کرده که ثابت کنه که یه نقاش زن‌صفت نیست ... هر کاری از دست‌اش بر می‌اومده کرده که کارِش مردونه و محکم بشه، اما دستِ آخر جیغ و زننده از آب در اومده..."

شاید آشکارترین نمود، مسأله‌ی تأویل‌ها و برداشت‌ها از یک اثر و به‌دنبال آن شگردها و تمهیداتی را که فرد برای به‌دلخواه گرداندن آن به‌کار می‌گیرد، بتوان صحنه‌ی آخر دانست. در صحنه‌ی آخر گالاکتیا را در نمایشگاهی می‌بینیم که پرده‌ی نبرد لپانتوِ آفریده‌ی او را در آن در معرض دید عموم

مردم قرار داده‌اند. مردم از نقاط دورونزدیک فوج‌فوج برای دیدن پرده می‌آیند. پرودو نیز در ابتدای پرده ایستاده است و با لحنی قهرمانانه و پرتب‌وتاب صحنه‌هایی از نبرد را که خود در آن نقش و حضوری برجسته دارد، با اشاره به پرده بازگو می‌کند. هنگامی‌که گالاکتیا نظر مردم را درباره‌ی پرده‌ی نقاشی از پرودو جویا می‌شود، او ناخواسته دو نکته‌ی کلیدی را برایش روشن می‌کند، نکاتی که گالاکتیا را به فهم عمیقی از هرمنوتیک راهبر می‌شوند. نخست آنکه نظر مردم چه‌بسا در طی گذر از این‌سوی پرده تا آن سوی آن (که سی متر طول دارد) دستخوش تغییر قرار گیرد: «آدم در طیِ سی متر نظرش ممکن‌ئه در موردِ خیلی از چیزها عوض بشه»؛ و دیگری، موضوع وجود دفترچه‌ی راهنما و داشتن یا نداشتنِ سواد خواندن است.

همان‌طور که به یاد داریم، ریورای منتقد، پیش‌ازاین به‌صراحت بر شناوری و سیال‌بودن معنا انگشت گذاشته بود و امکان بازیابی و بازبه‌کارگیریِ پرده را به فرماندار ونیز یادآور شده بود، که البته خود این اشاره‌ی ریورا به ناثابت و ناتمام‌بودن و تغییرپذیری معنای اثر هنری و تأویل/تفسیرپذیریِ آن، دلالت دیگری است بر نقش کلیدی و حضور آگاهانه‌ی هرمنوتیک در نمایشنامه و روابط حاکم میان شخصیت‌ها[۶۰]. گفته‌ی هوشمندانه‌ی ریورا گواه این است: «در هنر هیچ‌چیزی اون چیزی که در ظاهر به نظر می‌رسه، نیست، بلکه هر چیزی رو می‌شه به شکل دلخواه تعبیر و تفسیر کرد و ادعا کرد که همون برداشت درسته. نقاشی یه چیز مستقل نیست، حتی اگر نقاش اینطور باشه. تصویر رو دوباره می‌شه زنده کرد حتی موقعی که نقاش‌اش مرده باشه...». حال، وسیله‌ای که ریورا برای عملی کردن ادعای خود و ایجاد انحراف در معنای مؤلف‌محور به‌کار گرفته، دفترچه‌ی راهنما است.

دفترچه‌ی راهنما ابزاری تجویزی-ایدئولوژیکی است که ذهن مخاطب/تماشاگر را از یک برداشت یا خوانشِ خاص منحرف می‌سازد و نگرش و معنای موردنظر خود را به او تزریق می‌کند. درواقع، ریورا با شرح و توضیحی که در دفترچه ارایه داده است، تنها سویه‌های سبکی و فرمالیستی (صوری و قالبی) - ازجمله، واقع‌گرایی، رنگ‌آمیزی، تکنیک، ترکیب‌بندی و اندام‌وارگی- را درشت‌نمایی کرده و توجه مخاطب را از عمق به سطح سوق داده است. این‌گونه، آن‌دسته از حاضرینی که سوادِ خواندن دارند از دریچه‌ی یادداشت‌های دفترچه به اثر می‌نگرند و بنابراین به فهمی پیشاپیش جهت‌یافته می‌رسند؛ اما آن‌دسته از حاضرینی که سوادِ خواندن ندارند، برخوردی که با اثر دارند بی‌واسطه‌تر و روند معنارسانی/سازیِ آن کمتر مورد دست‌کاری و دخالت قرار گرفته است. برهمین‌اساس است که همان‌طور که پرودو اشاره می‌کند این دودستگی در درک و نگاه به اثر دو واکنش کاملاً متفاوت را بر می‌انگیزد: «بعضی‌ها دفترچه‌ی راهنما دستِ‌شونه، اما بیشترشون سوادِ خوندن ندارن. اون‌هایی هم که دفترچه دست‌شونه یه «اوهومی» می‌گن و سَری تکون می‌دن و رد می‌شن. اون‌هایی که نمی‌تونند بخونن از شدت حیرت و وحشت دهن‌شون باز می‌مونه. در نتیجه، یا مبهوت و متحیّر می‌مونند و به نفس‌نفس می‌افتند یا اوهوم اوهوم‌کُنان سَری تکون می‌دن و رد می‌شن».

نتیجه‌گیری

براین‌اساس، چنان‌چه بخواهیم پیوند میان دغدغه‌ها و مسایل هرمنوتیکی موردبحث را در پیوند با ساختار روان‌شناختی و شخصیتی موردبررسی و ریشه‌یابی قرار دهیم و چکیده‌نمایی از شخصیت گالاکتیا را از دریچه‌ی هرمنوتیکی فرارو نهیم، می‌توانیم بگوییم که او به خود به‌مثابه‌ی یک "فرایند هرمنوتیکی" نمی‌نگرد؛ یعنی هستنده یا پدیده‌ای پیوسته در حال اثرپذیری/گذاری، آزمون، درخودنگری، خویش‌کاری، دیگرگونی، بازسازی و خویش–آفرینی؛ بلکه خود را یک "وضع" یا "فرآورده" – گرچه خودساخته – می‌داند و توصیف می‌کند؛ و پویایی و شورمندی او سبب‌ساز دیگرگرایی و دیگرگونه‌بینی او نمی‌شوند (مگر در بخش‌های پایانی) و او را در مسیر و چشم‌اندازی که خود تعیین کرده، پیش می‌برند. او در بیشتر طول نمایشنامه شخصیتی نمونه‌وار است از آن‌چه بر سَر درِ معبد دلفی نگاشته شده است: «خود را بشناس» یا به‌بیانی‌دیگر، «آن باش که هستی» و نه نمودگار آن‌چه نیچه بر آن پا می‌فشارد: «آن شو که هستی»؛ چراکه به عقیده‌ی نیچه، "خود" نه چیزی ازپیش‌داده و ازلی است و نه چیزی یافتنی یا کشف‌کردنی، بلکه چیزی است ساختنی اما در فرایند (Gay Science: 270).[۶۱] همان‌گونه که دیوید کزنس هُوی استدلال می‌کند، برای آن‌که آنی بشویم که هستیم، به دو دلیل به تفسیر/تأویل نیازمندیم. نخست، این‌که ما نمی‌توانیم آنکه هستیم بشویم مگر این‌که درباره‌ی آن‌که هستیم و نیز درباره‌ی اینکه چگونه هم‌چنان به بودنِ خود به‌صورت دل‌خواهمان ادامه دهیم، تفسیر/تأویلی به دست دهیم. دوم این‌که، آن‌چه ما تأویل می‌کنیم، پیشاپیش تأویل‌پذیر است. و از طریق تأویل‌هاست که می‌فهمیم چگونه آنی باشیم که هستیم نه فقط تفسیر خودمان بلکه تفسیر امکان‌هایی که در نهاد جهانِ همگانی نهفته‌اند و بخشی ذاتی از آن هستند (Hoy:118). بنابراین در خوشبین‌ترین حالت می‌توان گفت که گالاکتیا یک بار و برای همیشه دست به ساختن خود زده اما پس از آن برای خودمحوری و خودبرتربینی‌اش (که نشانه‌ی آرمان‌خواهی/گرایی او است) در آن قالب خودساخته مانده است و جزم‌اندیشی فکری و جمود شخصیتی آشکار او نتیجه‌ی همین نگرش و عملکرد است.

هم‌راستا با نظر هایدگر و رورتی و تیلور درباره ی نهاد هرمنوتیکی خویشتن –هویت (که دراین‌میان، زبان نقشی بنیادین ایفا می‌کند)، پل ریکور دو اصطلاح را صورت‌بندی می‌کند تا دقیق‌تر نشان دهد نظر هرمنوتیک او درباره‌ی نهاد خود/خویشتن چیست. این دو اصطلاح idem و ipse هستند. راه‌حل ریکور برای برون‌رفتن از ناسازواره‌ی یگانگی و ثبات یا یگانه‌نبودن و بی‌ثباتی هویت در تشخیص لزوم وجود هر دو بخش و رابطه‌ی دیالکتیکی میان آن‌ها است. بخش/ اصطلاح نخست (idem) دلالت‌گر خویشتنی یگانه، ذات‌مند و یکپارچه، استوار بر این‌همانی یا خودهمانندی، خودآگاهی مطلق سوژه/فرد[۶۲]، و عقلانیت ابزاری است؛ و اصطلاح پسین، دلالت‌گر بر آن گونه یا حالت از فردیت–هویت است که بازشناسی توسط دیگری، رابطه‌ی ِبینافردی، ناخودآگاه، ناپیوستگی و چندگانگی خویشتن، و تناقض را بخشی ناگسستنی از نهاد فردیت می‌داند و آن‌ها را تصدیق می‌کند. بدین‌گونه اصطلاح ipse/ipseity نهادِ پیشایندی[۶۳] و علت‌ناپذیر فردیت/ خویشتن را تأیید می‌کند. از رهگذر این رویکرد، فردیت نهادی زبان‌بنیاد (بنابراین، گفت‌وگویی و دیالکتیکی)، تأویل‌پذیر و چندلایه می‌یابد که وجود، معنا و رابطه‌اش وابسته و درپیوند با دیگری[۶۴] می‌شود؛ درواقع بدل به شخصیتی می‌شود در یک روایت. گرچه این نهاد دیگربنیاد فرد، خودآیینیِ او را از او سلب نمی‌کند. در پرتو نکات برشمرده و ویژگی‌های شخصیتی گالاکتیا در طول نمایشنامه، می‌توان گفت که او در رابطه با هنرش است که جنبه‌های خودآیینی و خلاقیت را رعایت می‌کند، اما در روابط بینافردی و اجتماعی (حتا در همان زمینه هنر نیز) فردیت او به فاعل

در فرایند، تأویل‌پذیر و دیگربنیاد وفادار نمی ماند؛ و تقریباً تا بخش‌های پایانی نه‌تنها به قدرت بلکه به افراد دیگر نیز در برخوردهایش نه می‌گوید.

روند فزاینده‌ی تضادها و مخالفت‌هایی که گالاکتیا در طی نمایشنامه با آن‌ها برخورد می‌کند در دو تجربه‌ی زندان و نمایشگاه به اوج تأثیرگذاری خود می‌رسند. همان‌گونه پیش‌ازاین اشاره شد تجربه‌ی زندان و البته تجربه‌ی نمایشگاه تکانه‌هایی کارساز به پنداشت‌های جزم‌اندیشانه‌ی او وارد می‌کند و او را وادار می‌کند تا با نگرش پیشین‌اش وداع کند. او در این دوره رَنگِ درنگ را تجربه می‌کند و به‌ناچار می‌آموزد که باید به غلیانِ آنی و برآشوبندگی درلحظه تااندازه‌ای لگام زند. ضرباهنگِ روان‌تنیِ دیگرگونی که او در این زندان به‌ناچار تجربه می‌کند، فرصتی در اختیار او می‌نهد تا کردار و نگرش خود را در ضرباهنگ و پرتوی دیگر مورد ارزیابی و بازنگری قرار دهد. مردی که در سلول کناری او زندانی است به او شرط‌های بقا در زندان را گوشزد می‌کند، رهنودهایی که در ادامه در سطحی کلان‌تر به کار او می‌آیند: «دراز بکش، و منتظر بمون. زمستونِ طولانیِ خطایی رو که مرتکب شدی، تو خوابِ زمستونی سپری کن ... عصبانیت رو فعلاً بگذار کنار ... بدون فقط آدم‌هایی زنده می‌مونن که ساکت و آروم‌اند، آدم‌های شلوغ و جوشیِ زیادی رو دیدم که نعش‌شون رو از جلوی درِ سلولم کشوندن و بُردن بیرون...»

در نتیجه‌ی همین روند، دریچه‌ای نو در برابر او گشوده می‌شود که سبب می‌شود او دیگربینی، دیگرگونه‌بینی و چندگانه‌بینی را بیاموزد. گالاکتیا نه‌تنها چگونگی هم‌زیستی با تک‌رنگی را فرا می‌گیرد و به آن خو می‌کند بلکه متوجه می‌شود که آن‌چه پیش‌ازاین تاریکیِ مطلق زندان می‌پنداشت در دل خود طیفی از رنگ‌ها را دارد و این‌که حتا در همین تاریکنا یا ظلمات نیز می‌تواند نقش و نظرِ خود را بر سنگ خارا بنشاند. گفته‌های او به کارپتا گرچه ازیک‌سو نشان‌گر سرکوبگری و استبداد حاکم بر فضای زندان است، اما ازسویی‌دیگر بیان‌گر امکان فضاگشایی و فراروی است: «اینجا یه جورایی خوشاینده، اینطور نیست؟... نترس، نگاه کن، تصویرِ یه مرد رو توی سنگِ خارا در آورده‌ام. تصویر رو با خودِ سنگ کشیده‌م... تک‌رنگه. اما توی این نورِ کم، کی دلش چیزِ رنگ و وارنگ یا چندرنگی می‌خواد، یا هر چیزِ چندتایی و چندگانه‌ی دیگه‌ای. توی زندان هیچ‌چیزِ چندتایی و چندگانه‌ای وجود نداره.» کورسوی امید – امکانِ دیگرگون‌نگاری و دیگرگون‌بینی، در ادامه‌ی صحبت او نمایان‌تر است: «اما بعد از مدتی کم کم چشم‌ات به این گنجینه‌ها باز می‌شن و پیداشون می‌کنی! زندگی‌نامه‌های تمام و کمال. شرح تلخکامی‌ها و فلاکت‌هایی که ... کشیدن، و من هم اولین نفری هستم که یه نقاشی کشیده‌م! یه هنرمند همیشه اراده می‌کنه و می‌تونه، مگه نه؟ که نقش دلخواهِ خودش رو بر دیوار دیرینه‌ی شکنجه و عذاب حک کنه». این درک و دریافت، هنگامی که به آن از چشم‌انداز دیگری یعنی، رد فرضیه‌ی سرکوب[۶۵] در اخلاق‌شناسی و نظریه‌ی تبارشناسی قدرت میشل فوکو بنگریم، موردتأیید قرار می گیرد. فوکو، در جلد نخست از کتاب **تاریخ جنسیت**، فرضیه‌ی سرکوب را که بیانگر موضع دو مکتب مارکسیسم و روانکاوی (فروید، رایش، مارکوزه) است، به‌چالش می‌کشد. براساس نظریه/فرضیه‌ی سرکوب، رویکرد گفتمان غالب به جنسیت و امر جنسی – که فوکو خاستگاه و عصر پدیداری آن را قرن هجدهم و گسترش بورژوازی–سرمایه‌داری و اوج آن را عصر ویکتوریا قلمداد می‌کند و توضیح می‌دهد که این نیروی گفتمانی چگونه در دو قالب اصلی: نهادهای قدرت/قانون (پلیس، دادگاه‌ها و نظام قضایی و نیروهای نظامی/امنیتی) و نهادهای ایدئولوژیک (چون کلیسا، رسانه‌ها، بیمارستان، نظام آموزش‌وپرورش و دانشگاه) عمل می‌کند. نهادی سلبی–انکاری، مسکوت‌گذارنده، بازدارنده و سرکوب‌گرانه دارد و در جهت نظارت، کنترل/مهار، سانسور، منع/قدغن، بستار و سرکوبِ ظریف‌تر و شمولنده‌تر حرکت و عمل می‌کند. حال آن‌که در مقابل فوکو چنین استدلال می‌کند که در قدرت و گفتمان انضباطی[۶۶]

که، بنابر تعریف، در پی افزایش ظرفیت‌های سوژه/فرد به‌لحاظ اقتصادی و کاهش ظرفیت های سوژه/فرد به‌لحاظ سیاسی است و بنابراین در جهت افزایش توأمان فرمانبرداری و فایده/تولید[۶۷] سوژه/فرد گام برمی‌دارد؛ رابطه‌ای درهم‌تنیده‌تر و سازنده‌تر میان دانش، قدرت و بدن/جنسیت شکل می‌گیرد. که نه‌تنها سبب‌سازِ پیدایش راه‌ها و شیوه‌های نو برای شناخت، ارتباط و فهم است بلکه باعث گشایش روزنه‌های تازه برای مقاومت و تغییر می‌شود.

بنابراین، در پرتو آن‌چه پیش‌ازاین موردبحث قرار گرفت، چنین می‌توان نتیجه گرفت که "بله"ای را که گالاکتیا در پاسخ به درخواست فرماندار ونیز بر زبان می‌آورد، نباید به‌نشانه‌ی سازش‌گری با گفتمان غالب و پذیرش هم‌رنگی با هژمونی حاکم فرض کرد بلکه می‌توان آن را گواه بر درک نویافته، نسبی‌تر، بازی‌باورانه‌تر و چندسویه‌تر گالاکتیا و آموختن چگونگی هم‌زیستی در درون و در جوار مرزهای گفتمان فرماندار و همواره جابه‌جاکردن و فرارفتن از همان مرزها و محدودیت‌ها دانست؛ شاید یک آری‌گویی به آمیزش انتقادیِ افق‌ها. در نسخه/ویرایش نخست نمایشنامه عبارتی وجود دارد که به‌ظاهر گویای درون‌مایه‌ی نمایشنامه است: «هنرمندان قدرتی ندارند اما قوه‌ی تخیلی وسیع دارند. حکومت قوه‌ی تخیلی ندارد اما قدرتی وسیع دارد». اما همان‌طور که در بحث بالا نشان داده شد تصویر و تصوری که بارکر از هنر (مسایلی چون: بازنمایی، سبک و روش‌شناسی – در کنار دربرداره‌های اخلاقی، وجودی، و شناخت‌شناسانه‌ی آن‌ها) ذات قدرت (و درهم‌تنیدگی‌اش با دانش/آگاهی و بدن) ارایه می‌دهد، ثابت می‌کند که چنین پنداشت دوقطبی، غلط و ساده‌انگارانه است.

نکته‌ی شایان‌ذکر در مورد نمایشنامه، موقعیت کنایه‌آمیزی است که اخیراً (۲۰۱۲) به‌سبب تولید و اجرای آن توسط تئاتر ملی انگلستان بروز پیدا کرده است. تئاتر ملی که به‌دلیل سبک تراژدیک و رویکرد انتقادیِ بارکر (ضدایدئولوژیک، ضد کارکردگرایی تئاتر، ضد ملی‌گرایی و ضدتئاتر ملی) بیش از سی سالَ است که از تولید و اجرای آثار بارکر به‌رغم پرکاری، نبوغ و شهرت بارکر (نه‌تنها در انگلیس بلکه در اروپا و آمریکای شمالی) سرباز زده است، چهار سال پیش، ناگهان تصمیم گرفت این اثر از بارکر را روی صحنه ببرد. آن‌چه این موقعیت را دوچندان کنایه‌آمیز می‌کند این است که بارکر گه‌گاه (هم در تئاتر فاجعه: چرایی‌ها و هم در برخی مصاحبه‌هایش) با توجه به ویژگی‌های محتوایی و ساختاری تئاتر فاجعه (یعنی تناقض‌مند بودن شخصیت‌ها، روایتی غیرخطی و بر منطق شعر، ابهام و استعاره) از بخش‌هایی از این نمایشنامه ابراز نارضایتی کرده؛ ازجمله‌ی ویژگی‌هایی که بارکر برمی‌شمرد: خطی بودن روایی، دسترس‌پذیری معنایی و شخصیت‌پردازی گالاکتیا (که هم صلح‌دوست و درنهایت سازش‌گر است و هم به‌سبب بسیاری از مشخصه‌هایش خواننده/مخاطب با او همدردی و هم‌ذات‌پنداری می‌کند). بارکر دراین‌باره می‌گوید: «من به شخصیت‌هایی که مخاطب با آنان همدلی و همدردی می‌کنند علاقه‌ای ندارم». به‌همین‌دلیل، بارکر ابراز کرده که دوست دارد بداند واکنش منتقدان و مخاطبان چگونه می‌بود اگر او پایان‌بندی و شخصیت‌پردازی گالاکتیا را به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌زد: «برایم جای سؤال است که چه می‌شد اگر [در آن زمان: ۱۹۸۴] شهامت و قدرت تخیل‌اش را داشتم و گالاکتیا را توجیه‌گر خشونت نشان می‌دادم.» (چرایی‌ها: ۸۹). درواقع اجرای اثری از بارکر، که هم‌چون گالاکتیا هنرمندی ناساز، پیشتاز و انتقادی است و تاکنون از کانون حمایت دولتی بیرون گذاشته شده، توسط تئاتر ملی تداعی‌گر شباهت‌هایی میان او و گالاکتیا است که سرانجام پرده‌ی نقاشی‌اش از نبرد موردپذیرش حکومت قرار می‌گیرد و به نمایش عمومی و حکومتی درمی‌آید. بارکر همانند گالاکتیا همان‌طور که بارکر زیبایی‌شناسیِ تجربه‌ی اثر هنری را این‌گونه تعریف می‌کند: «تئاتر می‌باید تجربه‌ای طاقت‌فرسا باشد: بالاترینِ دستاورد نویسنده انگیختنِ اضطراب در مخاطب است». بارکر حکومت را توده‌ی ارزش‌ها، مفاهیم

و روایت‌های ساختگی تعریف می‌کند که به‌سبب قدرت برتری که دارد به‌شکلی منسجم و سرپا می‌پاید. او حکومت را برساخته از سازوکارهای تنبیه و تربیت و مراقبت[۶۸] می‌داند و ابزار هنرمند برای مقابله با فرمان‌گزاره‌های ایدئولوژیک حکومت را قوه‌ی «تخیل» بی‌سازش می‌داند (بارکر، در براون). بارکر هم‌چنین تأکید می‌کند که تنها در دوران گذار (دوران پیش یا پس از انقلاب یا تحولات اجتماعی-سیاسی ژرف) است که به‌سبب موضوعیت یافتن نوزایی فرهنگی[۶۹]، این گمان و امکان به ذهن هنرمند خطور می‌کند که می‌شود همکاری مسالمت‌آمیزتر و غیرمداخله‌جویانه‌تری با حکومت داشت (بارکر:۶۳). اما ازسوی‌دیگر، این شباهت سطحی نباید گمراهمان کند چراکه برخلاف سازش‌گری نهایی گالاکتیا، بارکر هرگز خود به تولید و اجرای دوباره‌ی نمایشنامه‌اش توسط تئاتر ملی آری نگفت و درواقع کارگردانی و دیگر جزییات تولید نمایشی برعهده‌ی افرادی غیر از بارکر و گروه مدرسه‌ی کشتی او بودند.

■ پی نوشت‌ها

۱. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به مقاله‌ی «تاریخت: خوانشی تحلیلی از نمایشنامه‌ی ترحم در تاریخ» نوشته‌ی علیرضا فخرکننده در کتاب **ترحم در تاریخ**. نویسنده هاوارد بارکر. ترجمه علیرضا فخرکننده نشر پرسش ۱۳۹۱. صص. ۹۸–۱۳۹

۲. برای اطلاع بیشتر در این‌باره نگاه کنید به مقاله‌ی «خط‌های خمیده تن‌های تکیده: خوانشی تحلیلی از نمایشنامه‌ی سرزنش بی‌پایان» نوشته‌ی علیرضا فخرکننده در کتاب **سرزنش بی‌پایان** نویسنده هاوارد بارکر. ترجمه علیرضا فخرکننده. تهران: گام نو و نشر فردا، ۱۳۸۹. صص. ۹–۶۵

۳. Prix Italia

۴. I Saw Myself (written 2006, staged 2008), Hurts Given and Received and Slowly (Oberon Books 2010); see also Blok/Eko (Oberon Books, 2011).

۵. existential

۶. ontological

۷. autonomous

۸. heteronomous

۹. برای بررسی مفصل و عمیق‌تر مسایل برشمرده نگاه کنید به مقالات زیر:

Alireza Fakhrkonandeh's "The Acousmatic Voice as the Chiasmatic Flesh: An Analysis of Howard Barker's Gertrude – The Cry;" Symploke, Volume 22, Numbers 1-2, 2014, pp. 235-273;

Alireza Fakhrkonandeh "Melancholy Ontology, Evental Ethics and the Lost (m)Other in Howard Barker's Theatre of Catstrophe: An Analysis of 13 Objects" in Comparative Drama. Volume 50, Number 4, Winter 2016, pp. 365-405.

Alireza Fakhrkonandeh's "Noli Me Tangere The Efflorescence of the Third Skin in the Torsions of Pain in Howard Barker's The Europeans" in Textual Practice April 2017, pp. 1-35.

۱۰. در این‌باره نگاه کنید به مقاله‌ی تحلیلی علیرضا فخرکننده با عنوان «سیاه در دل خود رنگ‌ها دارد» در کتاب **صحنه‌هایی از اجرای یک اثر**. نویسنده هاوارد بارکر. ترجمه علیرضا فخرکننده. تهران: انشارات بوتیمار، ۱۳۹۴.

۱۱. stylistic

۱۲. aesthetic method

۱۳. شرح رویدادهای یادشده را از این منبع برگرفته‌ام .Encyclpedia Britannica

۱۴. ازجمله مواردی که اورجنتینو موردتأکید قرار می‌دهد می‌توان به تعهد و مسؤولیت‌پذیری اجتماعی–سیاسی، مصلحت‌اندیشی، ستایش و بزرگداشت رویدادها است. دو نقل‌قول زیر برای نشان دادن این مسأله بسنده می‌کنند: «من فقط بعضی از اولویّت‌ها رو یادآوری می‌کنم ... یک هنرمند بزرگ باید در درجه‌ی اول مسئول و متعهد باشه در غیر اینصورت همه‌ی نقش‌هایی که روی پرده می‌زنه ... هرچقدر هم که خیره‌کننده باشن باز هم آخرش اون یه هنرمندِ درجه‌ی دو باقی می‌مونه» و در جایی دیگر: «هنر والا و بزرگ همیشه ارج می‌گذاره و ستایش می‌کنه! ارج می‌گذاره و ستایش می‌کنه! خانم گالاکتیا شما ونیز رو از صمیم قلب دوست دارین؟»

۱۵. Passion and passionality

۱۶. Tony Dunn, "Interview with Howard Barker" in Gambit vol. no. 211-34, 1984.

۱۷. Martin Esslin, "The Mind as a Stage" Theatre Quarterly vol. 1, No. 3 (1971).

۱۸. cognitive

۲۰. the problem of meaning

۲۱. perspective

۲۲. discursive position
۲۳. existential-ethical
۲۴. negative dialectics
۲۵. برای مطالعه‌ی بیشتر در این‌باره نگاه کنید به آثار زیر: The Philosopher's Gaze اثر David Michael Levin و Downcast Eyes اثر Martin Jay.
۲۶. Historical, comparative and grammatical.
۲۷. divinatory
برابرنهاد من است برای واژه‌ی نوعی فهم به درون ذهن و احساس نویسنده نقب بزند و آن را دریابد. واژه‌های درون‌پَدیار، درون‌پویا، و درون‌فهمانه نیز می‌تواند برابرنهاد مناسبی باشد.
۲۸. Methodological
۲۹. Ranke, Droysen, Hegel
۳۰. historicity, objectivity and logical methodology
۳۱. Hermeneutic theory, Hermeneutic Philosophy and Critical Hermeneutics
۳۲. The Fusion of Horizons
۳۳. effective history or Wirkungsgeschichte; and effective historical consciousness
۳۴. Empiricism
۳۵. Erfahrung
۳۶. Aeschylus
۳۷. Pathei mathos
۳۸. inner historicity of experience
۳۹. Fallacy of the homogeneous past, Fallacy of the homogeneous present and the Fallacy of Inscrutable Past
۴۰. Significance and meaning
۴۱. identity-selfhood
۴۲. historical reality
۴۳. truth
۴۴. خواننده معناهای لفظی و ضمنیِ " نظر" – مانند نگاه، نظرگاه، نگرش و دیدگاه– و دربرداره‌های هرمنوتیکی آن را مدنظر داشته باشد.
۴۵. Quoted in Towards Utopia: A Study of Brecht (۱۹۷۸), Oxford: Oxford University Press.
۴۶. Howard Barker in interview with Tony Dunn in Gambit: International Theatre Review, No. 41, pp. 33-44.
۴۷. medium
۴۸. communication and mediation
۴۹. the event
۵۰. re-forming
۵۱. re-framing
۵۲. برای بررسی جامع‌تر این مسأله نگاه کنید به مقاله‌ی «تاریخت» در ترحم در تاریخ.
۵۳. در این‌باره هم‌چنین نگاه کنید به Theatre on Trial نوشته‌ی Anna McMullan، صفحات ۲۵–۳۳.
۵۴. پرودو در این هم‌ذات‌پنداری و همانندسازی خود با تصویر بازنمایی‌شده‌اش تا آن‌حد پیش رفته است که تقریباً به واقعیت وجودیِ فیزیکی–بدنیِ بی‌واسطه‌تر خود بی‌توجه و با آن بیگانه شده است. پرودو چنان در نقش بازتعریف‌شده‌ی ایدئولوژیکی–گفَتمانی‌اش – به‌عنوان نماد دولت مسیحی و قهرمان جنگ فرورفته و غرق شده است و بر واقعیت محسوس و حاضر در نظر خودش (وضعیت دردناک و رقت‌بار بدنی و وجودی‌اش) هم چشم‌بسته و غافل است. این مسأله را می‌توان در لحن او – که درواقع هم‌هنگام می‌تواند

لحن یک کالبدشکاف، یک پزشک یا تحلیل‌گر بالینی و یا مسؤول یک نمایشگاه باشد – به‌طرزی ملموس حس کرد.

۵۵. اصطلاحی که آدورنو برای "اکنون و این‌جا" به‌کار می‌برد: hic et nun است و اصطلاحی رایج در فلسفه‌ی اخلاق. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی این عبارت در فلسفه‌ی اخلاق آدورنو صفحات ۸–۵ از

T. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, trans. E. Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002

۵۶. a causal-genetic paradigm

۵۷. Reference system

۵۸. Self-analysis, self-inspection or introspection, self-reflection.

۵۹. immanent

۶۰. (ازاین‌جهت عملکرد ریورا در مقام منتقد بسیار نزدیک به کارکردی است که والتر بنیامین در کتاب **خیابان یک‌طرفه** برای او قایل می‌شود).

۶۱. هم‌چنین نگاع کنید به .Nietzsche's Philosophy of Art by Julian Young, 100- 105

۶۲. absolute self-consciousness

۶۳. contingent

۶۴. the other or alterity

۶۵. Represive Hypothesis . In this regard, see Michel Foucault, The History of Sexuality Volume I: An Introduction, trans. Robert Hurley. Pantheon Books New York 1978. "We "Other Victorians" 1-15 "The Repressive Hypothesis" 15-50

برای شرحی دقیق‌تر و مفصل رجوع کنید به کتاب **تاریخ جنسیت** به‌طورخاص نگاه کنید به صفحات۱–۱۵ و ۱۵–۵۰

۶۶. disciplinary power and discourse

۶۷. docility and utility

۶۸. disciplinary mechanisms

۶۹. cultural rebirth

■ فهرست منابع

-بارکر، هاوارد. (۱۳۸۹)**سرزنش بی پایان**. ترجمه علیرضا فخرکننده. تهران: گام نو و نشر فردا.
-بارکر، هاوارد. (۱۳۹۱) **ترحم در تاریخ** . ترجمه علیرضا فخرکننده، اصفهان: نشر پرسش.
-بارکر، هاوارد. (۱۳۹۳) **صحنه‌هایی از اجرای یک اثر** . ترجمه‌ی علیرضا فخرکننده. تهران: انتشارات بوتیمار.
-بارکر، هاوارد. (۱۳۹۴) **قلعه**. ترجمه‌ی علیرضا فخرکننده. تهران: انتشارات بوتیمار.
-بارکر، هاوارد (۱۳۹۷) **تئاترفاجعه: چرایی‌های تئاتری دیگرگون**. ترجمه‌ی علیرضا فخرکننده. تهران: انتشارات مروارید (در دست انتشار) .

- Barker, Howard. (1990) ***Collected Plays vol.1***, London: John Calder

-Barker, Howard. (1998) ***Arguments for a Theatre*** 3rd ed. Manchester: Manchester University Press

- Barthes, Roland. (1967 [1953]) ***Writing Degree Zero***, trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.

- Crook, Tim. (1999). ***Radio Drama***, London: Routledge.

- Dunn, Tony. (1984) ***"Interview with Howard Barker"***, Gambit, vol. 41, no. 11, pp. 33-44.

- Esslin, Martin. (1971) ***"The Mind as a Stage" in Theatre Quarterly vol. 1,*** No. 3.

- Fakhrkonandeh, Alireza. (2013) ***"Asyntactic Contact with Fleshless Words: Howard Barker's The Castle" in Journal of Contemporary Drama in English*** 1:2, pp. 279-297.

- Fakhrkonandeh, Alireza. ***"The Acousmatic Voice as the Chiasmatic Flesh: An Analysis of Howard Barker's Gertrude – The Cry;" Symploke, Volume 22***, Numbers 1-2, 2014, pp. 235-273;

- Fakhrkonandeh, Alireza. (2016) ***"Melancholy Ontology, Evental Ethics and the Lost (m) Other in Howard Barker's Theatre of Catstrophe: An Analysis of 13 Objects" in Comparative Drama***. Volume 50, Number 4, Winter 2016, pp. 365-405.

- Fakhrkonandeh, Alireza. (2017) ***"Noli Me Tangere The Effflorescence of the Third Skin in the Torsions of Pain in Howard Barker's The Europeans" in Textual Practice***, April 2017, pp. 1-35.

- Forster, M. (2002). ***"Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher", The Stanford Encyclopedia of -Philosophy (Winter edition)***, Edward N. Zatta (ed.), URL: http://plato.stanford.edu/archives/win2002/entries/schleiermacher/

- Foucault, Michel. (1979) ***Discipline and Punishment: The Birth of the Prison,*** trans. Alan Sheridan. New York: Vintage.

- Foucault, M. (1984) ***"Nietzsche, Genealogy, History", in The Foucault Reader***, Paul Rabinow (ed.), 76- l00. New York: Pantheon.

- Foucault, M. (1990) ***The History of Sexuality, Volume I: An Introduction***, trans. R. Hurley. New York: Vintage.

- Gadamer H.G. (2004) ***Truth and Method***, trans. by Sheed and Ward Ltd. London: Continuum

- Grondin, Jean (1994) ***Introduction to Philosophical Hermeneutics***, trans. Joel Weinsheimer, New Haven: Yale University Press
- Harrington, Austin (2001). ***Hermeneutic Dialogue and Social Science: A Critique of Gadamer and Habermas.*** London: Routledge.
- Hirsch E. D. (1976) ***The Aims of Interpretation Chicago*** The University of Chicago Press.
- Horkheimer, Max and Adorno, Theodor (2002) ***Dialectic of Enlightenment***, trans. E. Jephcott. Stanford: Stanford University Press.
- Hoy, David Cozens (1982) ***The Critical Circle***, London: University of California Press
- Jay, Martin (1994) ***Downcast Eyes,*** California: California University Press
- Lacey, Stephen (1995) ***British Realist Theatre,*** London: Routledge
- Lawn, Chris (2007) ***Gadamer: A Guide for the Perplexed***, London: Continuum
- Levin, David Michael (1999) ***The Philosopher's Gaze***, California: California University Press
- McMullan, Anna. (1993) Theatre on Trial, London: Routledge.
- Nietzsche, Friedrich. (2002) ***Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future***., trans. Judith Norman. Cambridge: Cambridge University Press
- Nietzsche, Friedrich. (1989) ***Genealogy of Morality***, trans. Walter Kaufmann. New York: Vintage Books.
- Rabey, David Ian (1989) ***Howard Barker; Politics and Desire***, London: Macmillan
-Ricoeur, Paul. (1992) ***Oneself as Another***, trans. Kathleen Blamey. Chicago: Chicago University Press.
- May, Todd. (1995***) The Moral Theory of Poststructuralism*** Pennsylvania State University
Smith, Nicholas H. (1997) ***Strong Hermeneutics Contingency and Moral Identity.*** London: Routledge.
- Taylor, Charles. (1989) ***Sources of the Self: The Making of the Modern Identity.*** Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Thompson John B. (1995) ***Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas***. Cambridge: CUP.
- Warnke, Georgia. (1987) ***Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason,*** Cambridge: Polity Press
- Weinsheimer, Joel. (1991) ***Philosophical Hermeneutics and Literary Theory.*** New Haven: Yale University Press
- Young, Julian. (1992***) Nietzsche's Philosophy of Art.*** Cambridge: Cambridge University Press.

واکاوی تأثیر روان-جامعه‌شناختی «داغ ننگ» بر شخصیت‌های آژاکس و مده‌آ

پویا رئیسی

مسعود نقاش زاده[نویسنده مسوول]

محمدجعفر یوسفیان کناری

تاریخ دریافت مقاله: ۲۰/ ۰۹/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹/ ۰۲/ ۱۳۹۶

واکاوی تأثیر روان-جامعه‌شناختی «داغ ننگ» بر شخصیت‌های آژاکس و مده‌آ

پویا رئیسی | دانشجوی کارشناسی‌ارشد تهیه‌کنندگی - نمایش، دانشکده تولید، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران

مسعود نقاش زاده | استادیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران

محمدجعفر یوسفیان کناری | دانشیار گروه ادبیات‌نمایشی، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، ایران

چکیده
اصطلاح «داغ ننگ» ریشه‌ی یونانی دارد و امروزه جهت اشاره به ویژگی یا صفتی به‌کار برده می‌شود که شدیداً بدنام‌کننده یا ننگ‌آور است. در این مطالعه با توجه به خاستگاه اولیه داغ ننگ، دو تراژدی **آژاکس** اثر سوفوکل و **مدهآ** نوشته‌ی اوریپید از یونان باستان انتخاب شده است تا در ابتدا نقش داغ در خوانش این آثار برجسته شود و هم‌زمان به این پرسش پاسخ داده شود که داغ ننگ چه تاثیر روان‌شناختی- جامعه‌شناختی بر شخصیت‌های آژاکس و مدهآ داشته است. اروینگ گافمن، جامعه‌شناس معاصر آمریکایی، ازجمله نظریه‌پردازانی است که در موضوع داغ ننگ مداقه کرده است. مقاله حاضر با بهره‌گیری از نظریات مهم وی ازجمله «نظریه نمایشی» و «فاصله‌ی نقش» می‌کوشد که تحلیل گافمنی از آثار را ارایه کند و به پاسخ پرسش‌های تحقیق دست یابد. نتیجه این مطالعه نشان می‌دهد که آژاکس و مدهآ از داغ ننگ بی‌اعتبارکننده‌ی هویت رنج می‌برند و داغ با قدرت بسیاری بر کنش‌ها و روابط آن‌ها در طول نمایشنامه چیره شده است. هم‌چنین ازهم‌گسیختگی روانی و کنش‌هایی هم‌چون خودکشی و فرزندکشی آژاکس و مدهآ را نیز می‌توان تحت‌الشعاع داغ ننگ و فاصله‌ی نقشِ به‌وجودآمده در هویتشان و جامعه دانست.

واژگان‌کلیدی:
داغ ننگ، اروینگ گافمن، کنش، خود، صحنه، **آژاکس** و **مدهآ**.

۱- مقدمه

اجرا، تحلیل و خوانش از تراژدی‌های یونان باستان همواره با دو رویکرد مختلف نگاه امروزی و دیروزی همراه بوده است. کمپبل به نقل از بارت دراین‌باره می‌گوید «ما هرگز نمی‌توانیم خودمان را از این دو راهی نجات دهیم: آیا نمایشنامه‌های یونان باید به عنوان اثر زمانه‌ی اکنون اجرا شوند و یا زمانه‌ی خودشان؟ آیا ما باید آن‌ها را تغییر داده و بازسازی کنیم؟» (کمپبل، ۲۰۱۰: ۵۸). امروزه اجراهای متعددی از تراژدی‌های یونان باستان در سراسر دنیا به صحنه می‌رود که هریک از آن‌ها اغلب زاویه‌دید جدیدی نسبت به اصل اثر را، در حوزه‌های مختلف هنرهای نمایشی به نمایش می‌گذارند. شناسایی خوانش‌ها و زاویه‌دیدهای تازه و یا پژوهش‌هایی که بتواند وجه‌ممیزه خاصی از اثر را برجسته کند، در کنار جنبه‌های تحلیلی و آکادمیک، می‌تواند در حوزه‌ی کاربردی تولیدات نمایشی به کارگردان و یا گروه اجرایی در یافتن زوایای جدید الهام بخش باشد. «داغ ننگ[1]» یکی از آن موضوعاتی است که می‌تواند در تحلیل و خوانش تراژدی‌های یونان باستان مورد توجه قرار بگیرد. این اصطلاح درواقع ریشه‌ی یونانی داشته و برای اهداف زینتی، مذهبی، تمایز برده‌ها یا افرادی که دارای مقام‌های اجتماعی پایینی بودند به‌مثابه نشان استفاده می‌شده است و اغلب با نوعی از احساس شرم و تحقیر عجین بوده است (گیبل و همکاران، ۲۰۱۷: ۵). داغ ننگ امروزه نیز جهت اشاره به ویژگی یا صفتی که بدنام کننده یا ننگ آور باشد به‌کار برده می‌شود. اروینگ گافمن[2]، جامعه‌شناس معاصر آمریکایی زاده‌ی کانادا، ازجمله نظریه‌پردازانی است که در موضوع داغ ننگ مداقه کرده است و چارچوب نظری مقاله حاضر را برخی از نظریه‌های مهم وی تشکیل می‌دهد. در این مطالعه، با توجه به خاستگاه یونانی داغ ننگ، دو تراژدی **آژاکس** اثر سوفوکل و **مدهآ** نوشته‌ی اوریپید از یونان انتخاب شده‌اند تا نقش و چیستی داغ ننگ در خوانش گافمنی از این آثار برجسته شود و هم‌زمان به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود:

- آیا شخصیت‌های آژاکس و مدهآ دچار بحران داغ ننگ هستند؟
- سازوکار بروز «خود» آژاکس و مدهآ در موقعیت‌های جلوی صحنه و پشت صحنه چگونه است؟
- داغ ننگ چه تاثیرات روان‌شناختی- جامعه‌شناختی بر آژاکس و مدهآ داشته است؟

این تحقیق با روش توصیفی- تحلیلی و جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام شده و در ۶ بخش به تنظیم رسیده است. پیشینه پژوهش در بخش ۲ و چارچوب نظری (نظریات گافمن) در بخش ۳ ارایه شده است. خلاصه‌ی نمایشنامه‌ها در بخش ۴ آورده شده است و بخش۵ به تحلیل آثار براساس الگوی گافمن و واکاوی تاثیر داغ ننگ بر شخصیت آژاکس و مدهآ می‌پردازد. بخش ۶ نیز به نتیجه‌گیری اختصاص یافته است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

شخصیت‌های تراژدی‌های یونان باستان همواره در تحلیل‌های شخصیت‌شناسانه‌ی حوزه ادبیات نمایشی و یا به‌مثابه نمونه‌ی موردی مطالعات سایر علوم، موردتوجه بوده‌اند. تحلیل روان‌شناختی شخصیت مدهآ از نوشتارهای برجسته پیرامون تحلیل شخصیت مدهآ است که نویسنده با توجه بر نظریات روانکاوی آلمانی به نام کارن هورنای و نگاهی بر مباحث روان‌شناسی زنان، شخصیت مدهآ را موردمداقه قرار داده است. (ندایی، ۱۳۹۱: ۱۱۹) «شخصیت پردازی در مدهآ (اوریپید) و مده (کرنی)» عنوانی دیگر از پژوهش‌های مرتبط است که به مقایسه شخصیت مدهآ در آثار دو نویسنده پرداخته است. نویسنده اشاره می‌کند که اوریپید به‌خوبی توانسته به بیدادی که در جامعه یونان بر زنان روا می‌شد اشاره کند و بعد اجتماعی به اثرش ببخشد (نعمت سلطانی، ۱۳۸۶:

۱۱۷). «مدآ، عواطف عالی انسانی داشت!» نام یکی‌دیگر از نوشتارهای پیرامون شخصیت مدآ است که در آن نویسنده به ارایه روایت‌های اسطوره‌ای نقل شده از زندگانی مدآ می‌پردازد و می‌گوید ظاهراً اوریپید نخستین کسی است که مدآ را قاتل فرزندان خود می‌داند و روایت پیش از اوریپید شکل دیگری بوده است (قادری، ۱۳۸۴: ۲۳). یان کات در بخش مدآ در پسکارا کتاب تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان، می‌نویسد که فرزندان برای مدآ در اصل به‌مثابه خود جیسون هستند و به این علت که مدآ نمی‌تواند جیسون را بکشد؛ جیسون را در وجود آن‌ها می‌کشد (کات، ۱۳۸۸: ۲۲۹). وی پیرامون **آژاکس** نیز این‌گونه می‌گوید که «دنیای قهرمانی‌اش واژگون شده. آژاکس سرانجام دریافته است که دیگر قادر نخواهد بود قهرمانانه زندگی کند یا بمیرد. پس آیا باید با شرایط دنیا همسو بشود؟» (کات، ۱۳۸۸:۷۱). تحلیل ارتباط میان پولیس و تراژدی‌های آژاکس و مدآ نیز از بخش‌های کتاب **جستاری در تراژدی یونان** است (میرمحمدی، ۱۳۹۳: ۲۵).

پیرامون کاربست نظریه‌های اروینگ گافمن در تحلیل آثار ادبی مقاله‌ای تحت‌عنوان «بررسی نظریه تحلیل نمایشی اروینگ گافمن و روش شناسی قومی هارولد گارفینکل در نمایشنامه‌ی اولئانا اثر دیوید ممت» به نگارش درآمده است که هدف آن کشف تعاملات اجتماعی پنهان در اثر ممت بوده است (جهانگیری، احمدیان، ۱۳۹۳: ۱۲۵). «جامعه‌شناسی رفتار در رمان طناب کشی بر مبنای نظریه‌ی داغ ننگ» از اصلی ترین بهره‌گیری نظریه داغ اروینگ گافمن در جهت تحلیل رمان بوده است. پژوهشگر در این مقاله به پیوندهای بینامتنی رمان موردمطالعه با متن **قرآن‌کریم** و **مثنوی** مولانا نیز پرداخته است و توامان از نظریات رولان بارت و آلفرد آدلر نیز جهت تحلیل اثر استفاده کرده است (قاسم زاده، ۱۳۹۳: ۱۴۷). تحلیل رمان «رویای تبت بر اساس استعاره نمایشی نظریه گافمن» نیز نام مقاله‌ای است که پژوهشگران در آن یکی از آثار فریبا وفی از نویسندگان معاصر ایران را با الگوی استعاره نمایشی اروینگ گافمن تحلیل کرده‌اند (حسینی، سالارکیا، ۱۳۹۱: ۸۱). با توجه به ریشه و اهمیتی که موضوع داغ ننگ در یونان باستان داشته است؛ به‌نظر می‌رسد تاکنون در حوزه‌ی ادبیات نمایشی، تحلیلی ازمنظر نظریات اروینگ گافمن و موضوع داغ ننگ در تراژدی‌های یونان صورت نگرفته است.

۳- نظریات اروینگ گافمن - نظریه‌ی نمایشی[۳]

اروینگ گافمن به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان معاصر حوزه جامعه‌شناسی، در مباحث خود نظریات ارزشمندی را مطرح کرده است که برخی از آن‌ها در حوزه مطالعات پرفرمنس قابل‌تامل است. او در پژوهش جامعه‌شناسانه‌اش تحت‌عنوان «نمود خود در زندگی روزمره[۴]» می‌کوشد که با استفاده از استعاره‌های نمایشی و ترمینولوژی ادبیاتِ نمایش، بستری تحلیلی جهت مفهوم «کنش متقابل[۵]»، «خود[۶]» و روابط میان افراد در زندگی روزمره و مواجهات اجتماعی را ارایه کند. گافمن به زندگی اجتماعی به‌مثابه صحنه‌ی نمایشی می‌نگرد که کنش‌گران انسانی در موقعیت‌های مختلف «خود»های متفاوتی را جلوی تماشاگران به نمایش می‌گذارند. نظریه نمایشی گافمن در جهت تشریح «کنش متقابل» و نشان دادن «خود» و در فضای جامعه شناسی خُرد عمل می‌کند. به عقیده‌ی گافمن زمانی که شخصی در حضور مستقیم از دیگران قرار می‌گیرد، ممکن است وقایعی رخ دهد که آن‌ها را مستقیم به اطلاعات قطعی موردنیاز برای جهت‌دهی صحیح رفتارشان مجهز سازد (گافمن،۱۳۹۱:۱۲).

گافمن در تشریح نظریات خود از واژه «اجرا[۷]» کمک گرفته است و آن‌را را معطوف به تمام فعالیت‌هایی می‌داند که یک فرد به آن اقدام می‌کند تا به هر نحو ممکن دیگران را تحت‌تاثیر خود قرار دهد (گافمن، ۱۳۹۱:۲۵). دراین‌جاست که به عقیده‌ی او «اجراگر» وارد عمل شده و به‌منظور تاثیرگذاری و منفعت خویش «خود»ی فراتر از خودی که در واقعیت به او تعلق دارد را در اجرا

به نمایش می‌گذارد و در اصل نقابی بر روی چهره قرار می‌دهد که یادآور صحنه‌ی تئاتر است. از دیدگاه نظریه نمایشی، کنش‌گران (اجراگران) در موقعیت‌های مختلف برای ایجاد تصویر موردعلاقه‌ی خود در ذهن مخاطب خودهای مختلفی را به نمایش می‌گذارند که این خودها یا تصویر آرمانی آن‌ها است و یا تصویری است که انتظار می‌رود بنابر پایگاه و نقش اجتماعی داشته باشند.

برای به‌ثمر رسیدن و موفقیت نمایشِ اجراگر، تماشاگران باید اطمینان حاصل کنند که موضوع نمایش واقعی است، به‌این‌علت وسایلِ مربوط به طراحی صحنه، تفسیرهای صوری مناسبی قلمداد می‌شوند که وجهه مربوط به نقش را نگهداری می‌کند و به کمک اجراگر می‌آید تا بر ادراک نمایشیِ اجرای خود بیافزاید. این وسایل به‌عنوان آکسسوار به اجراگران کمک می‌کند تا در کنش متقابل، هرچه می‌خواهند را انتقال دهند (منینگ،۱۳۸۰:۴۱). گافمن از وسایل صحنه نیز فراتر رفته و جهت بسط دادن و تبیین موقعیت‌هایی که اجراگر می‌تواند در آن‌ها قرار بگیرید، از مفاهیم و ترمینولوژی جهان نمایش مکان‌های «جلوی صحنه[۸]» ، «پشت صحنه[۹]» و «منطقه‌ی خارجی[۱۰]» را وام می‌گیرد. جلوی صحنه مکانی است که مخاطبان نظاره‌گر آن هستند و پشت‌صحنه نیز منطقه‌ی شخصی خود اجراگران است (وایت‌ساید، کلی، ۲۰۱۵:۱۶). مولفه‌های دیگری نیز وجود دارد که از خود اجراکننده جدایی‌ناپذیر است و همه‌جا به‌همراه او است. گافمن از آن‌ها به‌عنوان «نمای‌شخصی[۱۱]» نام می‌برد؛ نمای شخصی براساس اطلاعاتی که منتقل می‌کند خود به دو بخش «قیافه[۱۲]» و «منش[۱۳]» تقسیم می‌شود (گافمن،۱۳۹۱:۳۶).

۲-۳- نظریه داغ ننگ

اروینگ گافمن، در نظریه داغ ننگ موقعیت اجتماعی افرادی را موردبررسی قرار می‌دهد که به‌واسطه‌ی ایجاد شکافی میان هویت اجتماعی بالفعل و بالقوه‌شان قادر به پیروی از هنجارهای متداول جامعه نیستند و در نزد سایر افراد معمولی یا عادی موردپذیرش واقع نمی‌شوند (کیانپور،۱۳۹۲:۷).

یکی از ویژگی‌های مهمی که برای داغ ننگ مطرح می‌شود مسأله‌ی «رویت‌پذیری[۱۴]» نام دارد. این امر نشان می‌دهد که یک داغ چگونه حک شده و چطور می‌تواند به دیگران و مخاطبان نشان دهد که فرد حامل آن داغ ننگ خورده است (کیانپور، ۱۳۹۲: ۷۴). براساس نحوه‌ی رویت‌پذیری داغ، گافمن دو نوع ننگ به نام‌های «داغ بدنام‌کننده» و «داغ احتمال بدنامی» تعریف می‌کند. در نوع اول، اجراگر فرض بر این دارد که مخاطبان تفاوت‌های او را با سایرین می‌دانند و یا داغ برای آن‌ها قابل‌مشاهده است (هم‌چون شخص نابینا یا قطع‌عضو). اما در مورد نوع دوم، مخاطب تفاوت‌ها را نمی‌داند و در نگاه اول، داغ به چشم آن‌ها پیدا نیست (هم‌چون سابقه‌ی کیفری افراد و یا شرح‌حال گذشته‌ی شخص). به‌طورکلی اصطلاح داغ ننگ برای اشاره به صفت یا ویژگی عینی/غیرعینی به‌کار برده می‌شود که بدنام کننده یا ننگ‌آور بوده و قدرت داغ‌زنی داشته باشد و ازطرفی در روابط فردی و اجتماعی نیز تاثیرگذاری خود را نشان بدهد.

۳-۳- نظریه فاصله نقش[۱۵]

«فاصله‌ی نقش عبارتی است که گافمن برای افعال و حرکاتی استفاده می‌کند که به صورت آشکارا نشان می‌دهد که فرد با حس نارضایتی و تغییر، در حال ایفای نقش خود می‌باشد» (کوهن، ۲۰۰۴: ۱۱۶).

به عقیده‌ی گافمن از آن‌جایی که نقش‌ها و فعالیت‌های گوناگونی وجود دارند که می‌توانند تجربه شوند، افراد معمولاً یک نقش را به‌گونه‌ی تمام‌وکمال به انجام نمی‌رسانند و در اصل فاصله‌ای بین نقش فعلی و نقش ایده‌آل ذهنی آن‌ها وجود دارد. آدم‌های بلندپایه به دلایلی متفاوت از افراد فروپایه فاصله‌ی نقش نشان می‌دهند. آدم‌هایی که در سِمت‌های فروپایه‌ای قرار دارند نیز در نمایش فاصله

نقش دفاعی‌تر عمل می‌کنند. به‌عنوان‌مثال کسانی که کار خدماتی انجام می‌دهند، ممکن است این کار را با بی‌علاقگی انجام دهند. آن‌ها احتمالاً ازاین‌طریق می‌کوشند به حُضار بگویند که لیاقت کارهایی بهتر از این را دارند و یا این‌که اگر دو پسر، با دو سن متفاوت، سوار چرخ‌وفلکی بشوند، همواره بزرگ‌تر این فکر را در خود می‌پروراند که او بزرگ‌تر از آن است که از این وسایل کودکانه لذت ببرد و ازاین‌رو، دست به تغییر حالت‌های چهره، نارضایتی، بی‌حالی و یا انجام اعمال خطرناک می‌زند تا به والدین یا بزرگ‌ترهای خویش نشان دهد که مانند بچه‌های کوچک‌تر عاشق این بازی‌ها نیست (ریتزر، ۱۳۸۱:۲۹۸).

۴- خلاصه نمایشنامه مدهآ و آژاکس

تراژدی **مدهآ** داستان زنی به نام «مدهآ» است که به‌خاطر علاقه‌اش به جیسون به وی کمک می‌کند تا پشم زرین را از سرزمین پدری‌اش (ایولکوس) برُباید. مردمان سرزمینش چون می‌دانستند مدهآ چه کرده است تاب نیاورده و او را مورد لعن‌ونفرین قرار می‌دهند و او نیز از سرزمینش می‌گریزد. مده‌آی طردشده با جیسون برای فرار از ایولکوس همراه می‌شود و برادر خود را نیز در راه فرار می‌کشد و سپس به همراه جیسون به سرزمین کورینت - محل حکومت کرئون - می‌رود و با او صاحب دو فرزند می‌شود. پس از گذشت سال‌ها، جیسون تصمیم می‌گیرد که با دختر کرئون ازدواج کند. آشوب دهشتناکی برای مدهآ پدید می‌آید و زندگی و بسترش را به‌سبب این خیانت، تباه‌شده می‌پندارد. مده‌آی آشفته که زبانش به لعن‌ونفرین خاندان سلطنتی باز شده و حال‌وروز پریشانش بر کسی پوشیده نیست؛ در ذهن خود یک نقشه‌ی انتقامی از جیسون را پی‌ریزی می‌کند. کرئون که از حال مجنون مدهآ و نقشه احتمالی وی می‌ترسد، او و فرزندانش را به تبعید محکوم می‌کند ولی مدهآ با فرستادن هدیه‌هایی برای دختر کرئون توسط فرزندانش، به‌ظاهر سعی می‌کند دل دختر کرئون را به‌دست می‌آورد تا حداقل از تبعید فرزندانش جلوگیری کند. اما او در اصل هدیه‌هایی آغشته به زهرِ کشنده را به دختر کرئون ارزانی می‌دارد که نو عروس با لمس آن‌ها به دام مرگ فرو می‌افتد. کرئون برای نجات دخترش او را در آغوش می‌گیرد ولی زهر وارد بدن او نیز می‌شود و کرئون هم به کام مرگ می‌غلتد. مدهآ به انتقام و آشوب راه افتاده بسنده نکرده و در پایان، فرزندانش را به قتل می‌رساند و سوار بر ارابه‌ی خورشید از کورینت می‌گریزد.

تراژدی **آژاکس** داستان دلاوری یونانی است که منلائوس و آگاممنون باوجود لیاقت و توانایی وی، سلاح آشیل را به رقیب و دشمنش می‌دهند. آژاکس که قبل‌تر به استعانت و اهمیت خدایان بی‌توجهی نشان داده، مسأله‌ی سپرده شدن سلاح آشیل به رقیبش را بی‌احترامی و کوچک شدن قلمداد می‌کند و از فرط خشم و حسادت سوگند یاد می‌کند تا از فرماندهان یونانی و اودیسئوس انتقام بگیرد. ایزدبانو آتنا مانع تصمیم آژاکس می‌شود و او را جوری فریب می‌دهد که پرده‌ای از اوهام بر چشمانش نقش می‌بندد و گله‌ای از گوسفندان را هم‌چون یونانیان می‌پندارد و جهت گرفتن انتقام، شروع به سلاخی آن‌ها می‌کند. آژاکس پس از مدتی به خود می‌آید و درمی‌یابد که چه کار شرم‌آوری انجام داده است. بسیار آشفته می‌شود و همسرش تکمسا از او خواهش می‌کند که به‌خاطر او و فرزندش در خانه بماند، خودش را کنترل کند و آن‌ها را تنها نگذارد. آژاکس تظاهر می‌کند که حرف تکمسا را گوش خواهد داد، اما می‌گوید که برای تطهیر خود باید از خانه خارج شود و شمشیری را که هکتور به او داده به خاک سپارد. آژاکس می‌رود و شمشیر را درحالی‌که تیغه‌اش روبه‌بیرون قرار دارد در خاک فرو می‌کند و با انداختن خود بر روی شمشیر، خودکشی می‌کند. در پایان توسر، برادر آژاکس، می‌خواهد که او را به خاک بسپارد اما منلائوس و آگاممنون با این کار مخالفت می‌کنند اما اودیسئوس دخالت کرده و در پایان جسد آژاکس خاک‌سپاری می‌شود.

۵- خوانش و واکاوی تاثیر روان- جامعه‌شناختی داغ ننگ بر شخصیت‌های آژاکس و مدهآ

اهمیتِ موضوع هُویت و ارزشمندی اجتماعی و فردی یک انسان یونانی در قرن پنجم پیش‌ازمیلاد را می‌توان در انگاره‌های پولیس[۱۶] جست‌وجو کرد. واژه‌ی پولیس گاه به‌معنای دولت و جامعه و گاه شهر و دولت‌شهر ترجمه شده است که برگردان تحت الفظی آن، گستره‌ی معناها و کارکردهایش را دربر نمی‌گیرد. از پولیس همواره به‌عنوان نظامی سازنده و اصلی‌ترین رکن در ساختار اجتماعی یونان یاد شده که می‌تواند به فرد اعتبار، هویت و مشروعیت ببخشد و او را به درجه پولیتسی (شهروندی) برساند. در مقابل، شهروند هم درراستای نظام پولیس متعهد شده و حاضر است که به‌خاطر پولیس و وظایفش جان‌فشانی کند.(میرمحمدی،۲۶:۱۳۹۳) انگاره‌های پولیس و آرمان‌های آن در روح و جان یونانیان باستان رسوخ کرده و نقش مستقیمی بر پیکره‌ی زندگی اجتماعی و کنش‌های افراد ایفا می‌کرده است. می‌توان اذعان داشت هویت اجتماعی فرد در گرو پولیس و رابطه‌اش با ارزش‌های آن قرار داشته و این هویت همواره با سنجه‌های پولیس (هم‌چون: آگون «مبارزه»، توانایی‌های جنگاوری، مَرد بودن، فستیوال‌های رقابتی، طبقه اجتماعی و ...) رنگ یافته و با سایرین متمایز می‌شده است. ازاین‌رو تلاش شهروند برای معنا یافتن و هویت والاتر پیدا کردن درراستای پولیس می‌تواند یک آرمان و اصل فردی و اجتماعی قلمداد شود که هر یونانی بنابر وظیفه و تعهد خواهان پیشروی و بهبود در آن است. پولیس حتی در مسایل دیگر روانی و انگیزشی مانند رفتن به جنگ، رشادت، قربانی کردن فرزند، دلاوری، خودکشی، مرگ و... بر شهروندانش پیش‌برنده بوده و هم‌چون جوهره و انگیزه‌ی زندگی بر افکار و امیال آنان حکمرانی می‌کرده است (میرمحمدی، ۱۳۹۳: ۲۸). از آن‌جایی‌که ساختار اجتماعی یونان در تولد و شکل‌گیری تراژدی نقش مهمی ایفا کرده است، در تحلیلی از تراژدی می‌توان گفت هویت قهرمان به‌واسطه‌ی جهت‌گیری درراستای ارزش‌های اجتماعی و پولیس شکل و رقم می‌خورد. به‌طوری‌که قهرمان تراژدی یونان یا در کنار ارزش‌های پولیس قرار می‌گیرد و یا در مقابل آن می‌ایستد و بر آن می‌شورد و تراژدی شکل می‌گیرد (میرمحمدی، ۲۳:۱۳۹۳). درنظرگرفتن هویت، پولیس و جامعه با خوانش گافمنی موردنظر از نمایشنامه قرابت بسیاری دارد و در ادامه‌ی تحلیل از آن استفاده می‌شود. زیرا که اروینگ گافمن در ابتدا جامعه‌شناس است و مباحث او مرتبط با تحلیل افراد و روابطشان در حوزه زندگی روزمره و اجتماعی است؛ ازاین‌رو باید به بافت انگیزشی و ارزش‌های پولیس یونان توجه کرد. هم‌چنین اروینگ گافمن درباره‌ی برخورد تحلیلی با شخصیت و نمودهایی که یک فرد از خود ارایه می‌کند، دو گونه‌ی نمودی که از فرد ارایه می‌شود[۱۷] و نمودی که از فرد صادر می‌شود[۱۸] را درنظر می‌گیرد. او گونه‌ی اول را شامل نشانه‌های کلامی یا معادل آن‌ها دانسته که فرد آگاهانه و فقط به‌قصد انتقال معانی مشخص به‌کار می‌برد و گونه‌ی دوم را نیز دامنه‌ی وسیعی از کنش‌ها نام برده که دیگران می‌توانند آن‌ها را به‌عنوان نمودهای فرد کنشگر برشمارند (گافمن، ۱۲:۱۳۹۱). جهت خوانش موردنظر از نمایشنامه، نشانه‌های کلامی (اعم از گفت‌وگو و تک‌گویی و ...) و کنش‌های آشکارا و ضمنی شخصیت‌ها موردتوجه قرار خواهند گرفت.

نمایشنامه‌ی **مدهآ** و **آژاکس** از مکان پشت‌صحنه آغاز می‌شود؛ جایی که انواع کنش‌های غیررسمی و واقعیت‌هایی که در جلوی‌صحنه پنهان مانده و یا مدیریت شده که از چشم دور بماند، نمایان است.

«از درون خانه صدای فریاد مدهآ را می شنویم. مدهآ: بهره ی این زندگی چیست؟ بیا ای آذرخش! بیا ای آتش آسمان، بیا و بر فرق سرم فرود آی! دیگر تحمل این درد را ندارم. بیا، هادس! هادس بیا و این زندگی خفت‌بار مرا قطع کن.» (مدهآ، ۲۶:۱۳۹۱).

«آتنا: اِی اودیسئوس در اینجا چه می‌کنی؟ من دیرگاهی است که مراقب رفتار تو هستم و همین

جا در کنار سراپرده‌ی آژاکس که مشرف بر دریا و مسلط بر جناح سپاه است ترا می پایم ... آنکسی را که جستجو می‌کنی هم اینجاست و دست و روی او با خون و عرق آلوده است.» (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۳۱).

از دید گافمن مناطق پشت‌صحنه، شبیه پشت‌صحنه‌ی واقعی یک تئاتر، یا فعالیت‌های مربوط به فیلم‌برداری در زمانی است که دوربین خاموش می‌شود و افراد می‌توانند آن‌جا واقعی‌تر به‌نظر برسند و حتی اتفاقات صادقانه و به دور از دروغ پیش برود (گافمن،۱۳۹۱:۱۳۰). در پشت‌صحنه‌ی مدهآ، جایی‌که وی روی صحنه حضور ندارد و صدایش از خانه شنیده می‌شود با حال و شرایط وخیمش که آرزوی مرگ می‌کند، آشنا می‌شویم و در ابتدای نمایشنامه و پشت‌صحنه‌ی آژاکس، به‌واسطه‌ی کلام آتنا متوجه می‌شویم که آژاکس در خیمه‌ای که مخاطب آن را نمی‌بینید حضور داشته و گویا آن‌جا مرتکب جنایت ناپسندی شده است. ازنظر گافمن ایفاکنندگان نقش باید اطمینان داشته باشند که هیچ‌یک از افراد جلوی صحنه در پشت‌صحنه ظاهر نمی‌شوند تا خود واقعی‌شان را آسوده نشان داده و یا عمل مدنظر را به دور از چشم مخاطب راحت انجام دهند. در هر دو نمایشنامه حضور شخصیت آژاکس و مدهآ در پشت‌صحنه باعث می‌شود تا آن‌ها آزادانه و به دور از ترسِ دیده شدن توسط مخاطب «خود» واقعیشان را بروز داده و عمل کنند. آژاکس به خیال خود در نیم‌رنگ سحرگاه (دور از چشمان بقیه) بر سربازان شبیخون زده و با غفلتشان در خواب آن‌ها را کشته است و مدهآ نیز در پاسی از شب در خلوت تنهایی‌اش با عجزولابه دم‌خور است. حال اگر مکان ابتدایی این اشخاص جایی غیر از پشتِ صحنه بود شاید اتفاقات جور دیگری رقم می‌خورد و یا امیال و احوالی هم‌چون کشتار گوسفندان یا عجز و لابه در همان ابتدا با ظاهرسازی سرکوب می‌شود. لحظاتی می‌گذرد، الهه آتنا در نمایشنامه‌ی **آژاکس** از موضوعی پرده‌برداری می‌کند که در اصل هم‌چون هیزمی برای آتش شکل نگرفته‌ی ذهن آژاکس است. او به ادیسئوس می‌گوید که می‌خواهد آژاکس را از درون سراپرده صدا بزند تا وارد جلوی‌صحنه بشود. اودیسئوس از او می‌خواهد آژاکس را صدا نکند، زیرا همیشه از او بیزار بوده است و اکنون بگذارد به جنونش مشغول باشد ولی آتنا در جواب به وی می‌گوید:

«آتنا: ولی اکنون آزادی که باستهزاء بر او بخندی، آیا از این کار خوشنود خواهی شد؟» (آژاکس،۱۳۹۰:۲۳۵).

آژاکس قهرمان یونانی در جنگ تروا، پسر تلامون پادشاه سالامیس که حتی یک سروگردن از یونانیان بلندتر بود و از باارزش‌ترین جنگ‌جوها در لشکر آگاممنون به‌شمار می‌رفت؛ در پیشگاه الهه آتنا و رقیب دیرینه‌اش اودیسئوس، دارای وضعیت تمسخرآمیزی شده است. در اپیزود یک نمایشنامه‌ی **مدهآ** هنگامی‌که او از پشت‌صحنه‌ی خود خارج می‌شود و از قصر بیرون می‌آید نیز، موضوعی مشابه پیش می‌آید.

«مدهآ: زنان کرینت، چون نمی‌خواستم مرا سرزنش کنید از خانه بیرون آمدم. بسیاری را می‌شناسم که مغرور و متکبرند، برخی درون خانه و برخی در میان جمع. بعضی مردم، به دلیل شرمشان، آواز بیمارگونه‌ی غرورشان را داد سخن می‌دهند. در نگاه خرده‌بین و عیب‌جوی مردمان عدالت نیست» (مدهآ، ۱۳۹۱:۳۸).

«مدهآ (به خود):...نباید مضحکه‌ی فرزندان سیسیفوس و ازدواج جیسون شوی» (مدهآ،۱۳۹۱: ۴۷).

مدهآ علت بیرون آمدن از خانه را سرزنش مردم می‌نامد و ازاین‌جهت با آژاکس شباهت دارد که هر دو نگرانی ازسوی نگاهِ مخاطب به «خود»شان و موردتمسخر واقع شدن در جلوی صحنه دارند. همین نگرانی جرقه‌های ایجاد «داغ ننگ بدنام‌کننده» را شکل می‌دهد. آژاکس و مدهآ در این قسمت از نمایشنامه برای اولین‌بار از محیط امن پشت‌صحنه‌ی خویش خارج می‌شوند و در جلوی صحنه

قرار می‌گیرند. به نظر گافمن بیشتر انسان‌ها می‌کوشند تا تصویری آرمانی و فرای آن‌چه که هستند را از خودشان در جلوی صحنه به نمایش بگذارند و ناگزیر برای این هدف مجبور می‌شوند چیزهایی را از خودشان پنهان‌سازی کنند. برای مثال اجراگران می‌کوشند تا افعال ناصواب قبل از اجرای نقش و شرح‌حال گذشته خود که با ایفای نقش کنونی آن‌ها در تعارض است را از چشم حضار پوشیده نگاه دارند (ریتزر،۱۳۸۱:۲۹۳). پنهان‌سازی و تفاوت مدهآ در جلوی‌صحنه و مدهآ در پشت‌صحنه با توضیح مختصر ابتدای اپیزود یک و ادامه‌ی تک‌گویی‌اش آشکار می‌شود. او می‌کوشد خودی فراتر از خود فعلی‌اش را جلوی صحنه به نمایش بگذارد.

«مدهآ از گریه خودداری کرده، خون‌سرد و مسلط بر خود، از قصر بیرون می‌آید. در طی سخنان به سوی هم‌سرایان می‌رود» (مدهآ، ۱۳۹۱:۳۸).

«مدهآ (خطاب به زنان کورینت): ... اما این مشکلات من و شما یک‌سان نیست. شما در این شهر، خانه‌ی پدری، لذت زندگی و دوستانی غم خوار دارید. ولی من تنها هستم. وطنی ندارم. و اکنون همسرم نیز مرا از خویش رانده است. مرا به یغما بردند، از سرزمینی در آن سوی آب‌ها به اینجا آوردند. نه مادر دارم، نه برادری، و نه خویشاوندی، تا در این مصیبت، پناهی باشند برای آغوش بی پناه من ... » (مدهآ، ۱۳۹۱: ۴۰).

نمای شخصی مدهآ که شامل قیافه و منش است، دلالت بر تفاوت جلوی‌صحنه و پشت‌صحنه‌ی او دارد. ظاهر وی اکنون به دور از گریه، خون‌سرد و مسلط بر خویشتن خطابه‌گویی می‌کند و در صحبت‌هایش از خانه‌ی پدری و سرزمینش می‌گوید و از برادر و از نداشتن موطن دم می‌زند. او از شرح‌حال‌هایی سخن می‌گوید که خودش با افعال ناصوابش در ازبین بردن آن‌ها (هم‌چون کشتن برادر، گریختن از وطن و ...) کنش‌هایی خودخواسته انجام داده است. او در اصل با این تک‌گویی خطاب به زنان کورینت، نقابی بر چهره زده و منشی بی‌گناه‌تر از آن‌چه هست را در جلوی‌صحنه به نمایش می‌گذارد تا ترحم زنان دیگر را برانگیزد. او می‌کوشد در نظام مردانه‌ی پولیس که زنان در آن جایگاهی ندارند همراهانی از جنس خود فراهم آورده تا هدف اصلی‌اش را محقق سازد. مدهآ در کلامش جهت هم‌ذات‌پنداری زنان کورینت با او، دامنه‌ی مسأله‌ی گریبان‌گیرش را از شخصی فراتر برده و موضوع را به مسایل جنسیت زنانه و مردانه می‌کشاند. او درواقع بر پولیسی که زن در آن جایگاه نداشته و مرد را ارزشمند می‌داند، نقد وارد می‌کند (میرمحمدی، ۱۳۹۳:۴۶) و اعتراضش از مردی که به‌زعم او نباید با دختر کرئون ازدواج کند را در قالبی غیرمستقیم و صحبت کلی پیرامون حقوق زنان در نظام پولیس بیان می‌کند.

«مدهآ: اگر مردی در خانه‌اش احساس کسالت کرد، می‌تواند در خارج از خانه برای دل آشفته‌اش درمانی بیابد. اما ما زن‌ها باید فقط به یک مرد تعلق داشته باشیم و تنها به او بنگریم. آن‌ها می‌گویند، ما زن‌ها در خانه رها از مخاطره زندگی می‌کنیم، در حالی که آنان به جنگ می‌روند و با سپر و نیزه رویاروی می‌گردند. آن‌ها سخت در اشتباه‌اند. ترجیح می‌دهم سه بار در صف اول جنگ ایستادگی کنم، تا این کودکی را (دربطن خویش) تحمل نمایم» (مدهآ، ۱۳۹۱:۴۰).

خطابه مدهآ موفقیت‌آمیز می‌شود و کنش متقابل او و زنان کورینت به سود وی به اتمام می‌رسد. زیرا که همسرایان (از قول زنان کورینت) تقاص جیسون را به حق می‌خوانند و مدهآ نیز از موردشماتت شدن باز می‌ایستد و وضعیت او، بیش‌ازپیش در نگاه‌های اجتماعی دیگران تعدیل می‌شود.

«هم‌سرایان: خواهش تو را می‌پذیریم. شکی نیست که جیسون باید تقاص عمل خویش را پس دهد. برای ما تعجبی ندارد که تو به خاطر مصیبتت چنین زاری کنی و کینه‌ای در دل بپرورانی» (مدهآ، ۱۳۹۱:۴۰).

در نمایشنامه دیگر، آژاکس نیز از سراپرده بیرون آمده و به جلوی‌صحنه قدم گذاشته و با آتنا به

صحبت می‌پردازد. گافمن می‌گوید اجراگران همواره می‌کوشند که با محدود ساختن تماس میان خود و مخاطبان، هاله‌هایی بر اجرایشان بپوشانند و حرمتی برای خود ایجاد کنند (ریتزر،۱۳۸۱:۲۹۵). آژاکس گمان می‌کند آتنا در گروه دوستان و معتمدان وی است و با این کار ناخواسته مرز بین جلوی‌صحنه و پشت‌صحنه‌اش را اشتباه می‌گیرد. او غافل از آنکه اودیسئوس، مخاطب و رقیب دیرینه‌اش در صحنه حضور دارد و بی‌خبر از اجرای نمایشی و تمسخرآمیز آتنا، حرمت خود و هاله‌ها را کنار می‌زند و ناگفته‌های شخصی مربوط به پشت صحنه‌اش را به مکان جلوی‌صحنه و دید مخاطب می‌آورد.

«آژاکس: ای آتنا، دختر زئوس، یار باوفای من، سلام بر تو، خوش آمدی! بپاداش این پیروزی بزرگ که نصیب من کردی هدایای شاهانه خواهی ستاند.

آتنا: سپاسگزارم ای پهلوان، آیا تیغ خود را با خون فرزندان یونان خوب آب دادی؟

آژاکس: آری، بسی خوشنودم که چنین کردم.

آتنا: آیا با دو پسر اتروس نبرد کردی؟

آژاکس: آری، از این بابت آسوده شدم و دیگر این دو تن نخواند توانست بنامم بی‌حرمتی روا دارند.

آتنا: با پسر لرتس چه کردی؟ آیا از چنگ تو گریخت؟

آژاکس: امان از این روباه حیله‌گر! میخواهی بدانی هم اکنون کجاست؟

آتنا: آری بگو بدانم اودیسئوس که دشمن قدیم تو است اینک در کجاست؟

آژاکس: ها، ها، ای ملکه من، هم اکنون او را در میان اسیران خود در مقامی ارجمند نشانده‌ام. نمیخواهم به این زودی وی بهلاکت برسد» (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۳۷).

اکنون در این موقعیت از هر دو تراژدی می‌توان گفت که آژاکس و مدهآ در وضعیت بحرانی دریافت داغ ننگ قرار گرفته‌اند. آژاکس به‌خاطر نیت شوم و کشتن گوسفندان به‌جای سربازان موردتمسخر، بی‌آبرو و انگشت‌نما خواهد شد. مدهآ نیز در ادامه‌ی اثر به تبعید محکوم می‌شود و البته از پیش، زندگی‌اش را به‌خاطر مسایلی هم‌چون خیانت جیسون و ... تباه‌شده می‌پندارد.

«کرئون: تو، مدهآ، که ابرو درهم کشیده و علیه همسرت خشم می‌گیری. به تو امر می‌کنم فوراً این سرزمین را ترک کن. پسرانت را بردار و فوراً از اینجا برو. معطل نکن. در صدور این حکم، من خود هم قاضی و هم هیات منصفه‌ام» (مدهآ، ۱۳۹۱:۴۱).

بی‌آبرویی آژاکس و تبعید مدهآ مسأله‌ی داغ ننگ را به‌عنوان اصلی‌ترین توجه این خوانش پررنگ می‌کند. داغ ننگ را به‌طورکلی می‌توان به سه نوع ۱- زشتی‌ها و معایب مربوط به بدن ۲- نواقص و کمبودهای مربوط به شخصیت و هویت ۳- داغ‌های قومی و قبیله (نژاد، ملیت و مذهب) تقسیم کرد که نوع دوم و سوم در هر دو نمایشنامه به چشم می‌خورد (گافمن، ۱۳۹۲:۲۰). آژاکس پس از آن که بر عمل شرم‌آورش هشیار می‌شود، داغ ننگ بی‌اعتبارکننده‌ی بدنامی و هویت را دریافت می‌کند و بر مدهآ نیز داغ تبعید از کورینت و هم‌چنین داغ خیانت جیسون سنگینی می‌کند. لازم‌به‌ذکر است که آژاکس و مدَهآ از پیش‌تر نیز به داغ‌هایی دچار بوده‌اند. جدول شماره‌ی ۱ این داغ‌ها را نشان می‌دهد.

جدول شماره ۱ : داغ ننگ‌های قدیم و جدید شخصیت‌ها

شخصیت	داغ ننگ	
	جدید	قدیم
مدهآ	خیانت جیسون تبعید بدنامی	دزدی (پشم زرین) و خیانت به سرزمین پدری، داغ قومی قبیله‌ای مهاجرت، کشتن برادر.
آژاکس	بی‌اعتباری هویت و بدنامی	بی‌توجهی به خدایان

مدهآ داغ‌ننگ‌هایی نظیر دزدیدن پشم زرین، خیانت به سرزمین پدری، داغ قومی قبیله‌ای مهاجرت به کورینت، کشتن برادر و ... را از قبل دریافت کرده است و جیسون تنها شخصی است که در سرزمین غریب دارد. به‌همین‌علت است که دریافت داغ ننگ جدید ازسوی جیسون، خیلی قوی‌تر از داغ‌های پیشین بر او تاثیر می‌گذارد. زیرا اساساً مدهآ داغ‌های گذشته‌اش را به‌خاطر جیسون به جان خریده است. نقش و شدت داغ‌های دریافتی را می‌توان در گفت‌وگوهای زیر مشاهده کرد.

«ملاحان: ... شماتت و بدنامی پیوسته در سر راه بزرگان خفته است ... حمله به چهارپایان کار آدمی فرزانه نتواند بود ... زنهار اگر از خیمه بیرون نیایی (آژاکس) به نام نیک خویش آسیب سخت خواهی رسانید» (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۴۰).

«مدهآ: آه نه! من فنا شدم ... ناامید و تباه شده. این نقشه را دشمنان من کشیده‌اند. هیچ ساحل امیدی آغوش نمی‌گشاید تا مرا رهایی بخشد. اکنون در تنگنایی مهلک قرار گرفته‌ام. اما می‌خواهم بدانم، به پادافرهِ کدامین گناه مرا تبعید می‌کنی، کرئون؟» (مدهآ،۱۳۹۱:۴۱).

«مدهآ: ... آه، ای کاش جیسون و عروسش را بخاطر توهین جسورانه‌ای که به حق من روا داشتند، در زیر وایرانه‌های کاخشان نابود ببینم» (مدهآ،۱۳۹۱:۲۹).

«ملاحان:... این است داستانی که اودیسئوس شهرت داده وآن را با آب و تاب فراوان به گوش این و آن رسانده است و رسوایی برآورده، اکنون هر آن قصه که وی درباره‌ی تو بپردازد، مردم آن را به گوش قبول می‌شنوند و دیری نمی‌گذرد که قصه‌ی او دهان به دهان می‌گردد و هر که آن را نقل کند نمکی بر آن می‌افشاند و عاقبت سیل سخریه و استهزاء به سوی تو (آژاکس) روان می‌شود... » (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۳۹).

«هم‌سرایان: ... اکنون وانهاده‌ای، بی هیچ مردی بر بستر زناشویی‌ات. زن بی‌چاره، حال با تبعید از این سرزمین، سرگردان و درمانده خواهشی شد، بی‌هیچ حقی. » (مدهآ،۱۳۹۱:۴۹).

اروینگ گافمن در مباحث تحلیلی خود اشاره می‌کند که «دردناکی داغ خوردن ناگهانی می‌تواند نه از آشفتگی فرد درباره‌ی هویتش، بلکه از اطلاع بسیار دقیق وی نسبت به شخصیتی که نزد دیگران جلوه می‌کند ریشه بگیرد» (گافمن، ۱۳۹۲:۱۷۶). آژاکس و مدهآ به‌دفعات این نوع نگرانی مبتنی بر نگاه اجتماعی و دیگران را بیان کرده‌اند. آن‌ها به‌شدت از نگاه مردم به وضعیت حال‌شان هراس دارند.

«مدهآ: ... اعتقادات مردمان درباره‌ی آوازه‌ی من بارها و بارها مرا رنجانده و آسیب‌های بزرگ به من

وارد آورده است. » (مدهآ،۱۳۹۱:۴۲).
«آژاکس: این اودیسئوس نابکار که از همه‌ی تبهکاران اردوی ما نابکارتر است در کجاست؟ آیا منتظر است که از راه تمسخر بر من بخندد؟» (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۴۹).
«مدهآ: ... آه، مرا چه شده است؟ آیا می‌خواهم مایه‌ی ریش خند دیگران باشم؟ و دشمنانم را بی‌مجازات بگذارم؟.... » (مدهآ،۱۳۹۱:۸۳).
«ملاحان: ... اودیسئوس به شنیدن داستان آژاکس از ته دل خواهد خندید و چه خنده‌های ظالمانه که نخواهد کرد. » (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۷۴).
اکنون آژاکس و مدهآ چگونه تغییر شکل از زندگی عادی به زندگی فرد داغ خورده را طی می‌کنند؟ این داغ چه تاثیرات روان شناختی- جامعه شناختی بر آنها خواهد داشت؟ چگونه تاب آوردن در این وضعیت، مستلزم نگاهی بر «شرح‌حال[۱۹]» فرد داغ‌دار است. شرح‌حال به‌عنوان یکی از مفاهیم موردبحث گافمن، ارتباط مستقیم با نحوه‌ی اداره‌ی هویت شخصی و اجتماعی فرد دارد (گافمن،۱۳۹۲:۹۴). آژاکس و مدهآ شرح‌حال‌هایی از گذشته‌ی خود دارند که هویتشان به‌شدت تحت‌تاثیر آنها است. از نگاه گافمن تاثیر یک گذشته‌ی قابل‌سرزنش روی شرایط کنونی فرد و تاثیر یک حال قابل‌سرزنش روی شرح‌حال‌های گذشته‌ی فرد، موضوع مهمی است که باید به آن توجه شود (گافمن، ۱۳۹۲: ۱۰۷). در شرح‌حال آژاکس، یک جنگ‌جوی دلیر، بزرگ‌ترین قهرمان تروا پس از آشیل، دارنده‌ی شمشیر هکتور ثبت شده است و در شرح‌حال مدهآ، دزدیدن پشم زرین، جادوگری، خیانت به پدر، کشتن برادر و فرار از سرزمینش مشاهده می‌شود. آژاکس پس از دریافت داغ ننگ از شرح‌حال گذشته‌اش و این‌که چگونه از عزت به ذلت رسیده است سخن می‌گوید و مدهآ از بیگانه بودنش در کورینت و پولیس حرف می‌زند؛ زیراکه او اهل آن‌جا نیست و برای آن که یک فرد در سایه‌ی پولیس و شهروندی قرار گیرد، باید از والدین شهروند زاده شده باشد (میرمحمدی،۱۳۹۳:۴۹). این درحالی است که از مدهآ به‌عنوان مهاجر یاد می‌شود و برای مردم کورینت حکم شهروند بومی ندارد و نوعی داغ ننگ ملیتی بر او است.
«آژاکس: اینست سردار دلیری که شجاعت و دلاوری او شهره‌ی آفاق بود و داستان جنگ‌های وی در صف مقدم کارزار زبانزد خاص و عام بود! اینک شجاعت و بی‌باکی او را در میان چارپایان بی‌گناه بنگرید و بر سفاهت و رسوائی او بخندید! » (آژاکس، ۱۳۹۰:۲۴۸).
«مدهآ: آه! ای وطن، ای زادگاه من، اکنون چگونه در ژرفنای وجودم تو را به یاد می‌آورم.» (مدهآ،۱۳۹۱:۴۴)
آژاکس پس از آگاهی بر عمل شرمسارکننده‌اش و دریافت داغ بی‌اعتبار کننده هویت، به خانه و موقعیت پشت‌صحنه بازمی‌گردد. آن‌جا با همسر خود (تکمسا) صحبت می‌کند. او با رفتن به پشت‌صحنه، خود را از تماس‌های حضار دور نگه می‌دارد و از نمایش خود در موقعیت‌های اجتماعی که منجر به مواجهه با دیگران می‌شود، خودداری می‌کند. در آن‌سو، مدهآ از حضور اجتماعی نمی‌گریزد، حتی با کرئون کنش متقابل می‌کند و با اجیوس پادشاه آتن دیدار می‌کند و همه‌جا فعالانه داغ خود را فریاد زده و در جلوی صحنه باقی می‌ماند. اکنون رویت‌پذیری داغ برای هر دو شخصیت آژاکس و مدهآ در مرحله‌ی داغ بدنام کننده است. کسی که از داغ بدنام کننده رنج می‌برد مسأله بنیادی نمایشش، تخفیف تنش ناشی از این واقعیت است که دیگران قضیه را می‌دانند و وی درحال‌حاضر چگونه می‌تواند داغ و کنش‌ها را کنترل کند.(ریتزر،۱۳۸۱:۲۹۸). به‌همین‌سبب مدهآ همواره در جلوی صحنه به دنبال طرح و توطئه‌ای است که بتواند از جیسون، علت تمام داغ‌های پیشین و داغ ننگ جدید، انتقام بگیرد و با این کار داغش را تسکین ببخشد. آژاکس نیز غرق در رخداد و شرمساری به‌وجودآمده، در پشت‌صحنه به دنبال راه‌حل و تفکر در باب این موضوع است.

«پرستار:...از او (مدهآ) می‌ترسم که نقشه های شومی در ذهن بپرورد. او زنی زیرک و با ذکاوت است و نمی‌گذارد این گونه او را ملعبه کنند.» (مدهآ، ۲۹:۱۳۹۱).
«آژاکس: ... چه کنم پدر پیرم تصور نکند پسری جبان و بی‌اراده دارد...» (آژاکس، ۲۵۲:۱۳۹۰).
آژاکس و مدهآ تلاش می‌کنند که با کشیدن نقشه و «مدیریت تاثیرگذاری» داغ خود را کاهش دهند. مدهآ نقابِ پشیمانی بر چهره زده و اجرایی ترتیب می‌دهد و هدایایی را توسط فرزندانش برای دختر کرئون می‌فرستد که به‌ظاهر حداقل از تبعید فرزندانش جلوگیری کرده باشد. در این‌جا هدیه‌ها که بسیار چشمگیر نیز هستند – پوششی فاخر با تاجی از طلای ناب و جواهرات خدای خورشید – به‌عنوان «وسایل صحنه» به باورپذیر شدن چهره و نقش پشیمانی مدهآ کمک می‌کند و در انتها حتی باعث موفقیتِ اجرای مدهآ نیز می‌شود. اهمیت و نقش وسیله‌ی صحنه در به‌ثمر رسیدن اجرای مدهآ در تک‌گویی پیک و کنش دختر کرئون قابل‌مشاهده است.
«پیک: ... (دخترکرئون) پیش از آن‌که فرزندان تو را ببینند، مشتاقانه به جیسون خیره شده بود. اما با دیدن آن‌ها (فرزندان) چشمانش را به سوی دیگر چرخاند و گونه‌ی زیبایش را گرداند. اما شوهرت سخن آغاز کرد تا خشم زن جوان را آرام کند. او به نرمی چنین گفت: تو نباید با خانواده‌ی من خشمگین باشی. نمی‌خواهی غضبت را فرونشانی و صورتت را برگردانی؟ عزیزانِ شوهرت را چون عزیزان خود بدان. این هدایا را بگیر و به خاطر من، از پدرت بخواه که از تبعید فرزندان من درگذرد. او هنگامی که آن هدایای دل‌کش را دید نرم شد و با سخن همسرش موافقت کرد.» (مدهآ، ۸۸:۱۳۹۱).
مدهآ به‌وسیله‌ی هدایا نقشه‌ی شوم خود را به اجرا می‌گذارد و به‌سبب زهر آغشته به آن‌ها دختر کرئون و خود کرئون را به هلاکت می‌رساند تا ضربه‌ای مهلک به زندگی جدید و شروع‌نشده‌ی جیسون وارد کند. او با این کنش از همسر خائنی که ریشه و علت تمام داغ ننگ‌های پیشین و جدید او بوده است، انتقام می‌گیرد و غلیانِ داغ درونی خود را کاهش می‌دهد. مدهآ در ادامه حتی به این فاجعه بسنده نکرده و جهت آزار و اذیت بیشتر جیسون، فرزندانش را که متعلق و یادآور جیسون و داغ ننگ‌هایش است را به قتل می‌رساند و سپس از کورینت می‌گریزد و به دیار اجیوس می‌رود.
«جیسون: آه، فرزندان عزیزم.
مدهآ: آنان برای مادرشان عزیز بودند، نه برای تو.
جیسون: به همین دلیل آنان را کشتی؟
مدهآ: آری. تا قلب تو را جریحه دار کنم. » (مدهآ، ۱۰۱:۱۳۹۱)
چرایی کنش فرزندکشی مدهآ، در تاریخ‌ادبیات‌نمایشی سوالی باقی گذاشته است که همواره از زاویه‌ها و نگاه‌های مختلف بررسی شده است. در خوانش این پژوهش برای پاسخ دادن به این سوال، باید اشاره کرد که از دید گافمن شرط لازم برای زندگی اجتماعی، سهیم شدن در مجموعه‌ی واحدی از انتظارات هنجارمند توسط تمام اعضای یک جامعه است. آرمانی که در پولیس نیز بسیار باارزش بوده و هرگونه هنجارشکنی در آن ناپسند و با عواقب تلقی شده است. هم‌چنین گافمن اشاره می‌کند که هنجار در این قسمت به هویت یا وجود برمی‌گردد و درواقع شکست یا موفقیت حاصل در حفظ این هنجارها می‌تواند تاثیر مستقیم روی انسجام روانی فرد بگذارد (گافمن، ۱۷۱:۱۳۹۲).
با توجه به گزاره‌ی یادشده، مدهآ به ازهم‌گسیختگی روانی دچار می‌شود و فرزندانش را نیز به قتل می‌رساند. او بعد از دریافت داغ ننگ، در حفظ هنجارها موفق نبوده و بعد از کشتن کرئونی که به‌مثابه نماینده پولیس است، هنجاری را نیست که نشکسته باشد (میرمحمدی،۴۸:۱۳۹۳).
ازمنظر اجتماعی آژاکس و مدهآ دیگر به‌هیچ‌وجه در جامعه پذیرفته نیستند. مدهآ کرئون را کشته و آژاکس همین قصد را نسبت به دو پسر اتروس داشته است. آن‌ها دیگر بی‌صلاحیت زندگی در

پولیس هستند. آژاکس و مدهآ به‌خوبی این موضوع را می‌دانند و جایگاهشان برای ادامه‌ی زندگی در سرزمین فعلی ناممکن است؛ ازاین‌رو آژاکس از شهر «اترید» خارج می‌شود و از اجتماع پیرامونش به‌کلی می‌گریزد. او با این کار در منطقه‌ای جدید که ساکنانش متغیرند، یک ناپیوستگی در شرح‌حال خود به‌وجود می‌آورد که به‌مثابه یک تخفیف کوچک برای داغش به‌حساب می‌آید. در گریختن مدهآ از کورینت نیز همین‌گونه عمل می‌کند (گافمن، ۱۳۹۲:۱۳۰).

آژاکس که به‌خاطر تعارض به‌وجودآمده در شرح‌حال و فتوحات سابقش (نقش‌گذشته) با وضعیت داغ‌خورده‌ی فعلی‌اش (نقش جدید) در پولیس به «فاصله نقش» دچار شده و از وضعیت به‌وجودآمده برای هویت جدیدش ناراضی است؛ تصمیم می‌گیرد که به یاد و افتخار نقشِ گذشته‌ی خود دست به خودکشی بزند. او حتی مرگش را «صحنه‌آرایی» کرده و مکان انتخابی خودکَشی را به تروا، سرزمین دشمن، می‌کشاند و شمشیر هکتور را درحالی‌که تیغه‌اش روبه‌بیرون قرار دارد تنظیم می‌کند. در این‌جا صحنه‌آرایی با نقش گذشته‌ی پر فروغ آژاکس ملازمت دارد و این امر نشان‌دهنده‌ی نوعی میل به تقدس و بازگشت به حالات ایده‌آل نقش قبلی است (جلائی‌پور، ۱۳۹۲:۱۶۰). آژاکس با این صحنه‌آرایی سعی می‌کند که تقدس را به خود بازگرداند و خودی فراتر از آن‌چه اکنون لایقش هست را به صحنه‌ی مرگ قهرمانانه راه بدهد. او با اعتقاد به جمله‌ی «یا باید با افتخار زیست یا به سربلندی هلاک شد. » خود را بر شمشیر هکتور می‌اندازد و با بازیابی نمایشی شرافت، هویت سابق و مرگ به ظاهر قهرمانانه، داغ ننگش نزد خود و جامعه را تعدیل کرده و به پایان می‌رساند.

۶- نتیجه گیری

شخصیت‌های آژاکس و مدهآ به «داغ ننگ» دچار هستند. مدهآ پس از دریافت داغ ننگ «خود» را بیشتر در موقعیت جلوی‌صحنه قرار می‌دهد و به‌نحوی داغ خودش را فریاد می‌زند ولی آژاکس به پشت‌صحنه رفته و سعی می‌کند که «خود» را از نگاه مخاطب و اجتماع اطرافش دور نگاه دارد. بدنامی و داغ ننگ علاوه‌بر روابط اجتماعی و نگاه تمسخرآمیز دیگران به آن‌ها، بر روان آژاکس و مدهآ نیز تاثیر گذاشته است.

آژاکس به علت شرح‌حال پرافتخار گذشته، توان رویاروی مستقیم با مردم را ازدست می‌دهد. او با رفتن به موقعیت پشتِ‌صحنه تفاوت و تعارضی میان نقش پرافتخاری که در گذشته برای اجتماع ایفا می‌کرده است و نقش حقارت‌آمیزی که اکنون ایفاگر آن است را احساس می‌کند. او دیگر نمی‌تواند که به نقش و هویت سابقش (فاصله نقش) بازگردد؛ ازاین‌رو تاب نیاورده و به فکر خودکشی می‌افتد و از عنصر «صحنه‌آرایی» برای به ثمر رسیدن بهتر اجرایش استفاده می‌کند. آژاکس به آوردگاه دشمن می‌رود و با انداختن خود بر روی شمشیر هکتور، خود را به نقش دلاورانه و جنگ‌جویانه‌ی سابق نزدیک‌تر می‌سازد و خودی فراتر از آن‌چه اکنون هست را نمایش می‌دهد.

مدهآ بعد از دریافت داغ ننگ فرار نمی‌کند و از کنش‌های متقابل و اجتماعی نمی‌گریزد. او اجرایی دروغین و نمایشی را ترتیب می‌دهد و با گذاشتن نقاب بر چهره و فرستادن هدایایی به‌عنوان «وسایل صحنه» به باورپذیر شدن اجرایش کمک می‌کند. مدهآ نو عروس جیسون و کرئون را به هلاکت می‌رساند. او به‌خاطر شکستن هنجارهای پولیس و چندین داغ ناشی از گذشته و حال به ازهم‌گسیختگی روانی دچار می‌شود و قصد می‌کند که از مسبب تمام داغ ننگ‌هایش که همان جیسون باشد، انتقام سخت‌تری بگیرد و فرزندانش را نیز می‌کشد. درواقع آژاکس و مدهآ هر دو در طول تراژدی از بحران‌های ناشی از داغ ننگ رنج می‌برند و کنش‌های آن‌ها تحت‌الشعاع موضوع داغ ننگ است. هر دو برای تسکین و رهایی از این وضعیت دست به اقداماتی می‌زنند و از عناصر نمایشی هم‌چون «صحنه آرایی» و «نقاب و وسایل صحنه» استفاده می‌کنند تا اجرایی باورپذیر خلق کنند. هم‌چنین در پایان می‌توان اشاره کرد که در این دو تراژدی از داغ ننگ به‌خوبی به‌مثابه یک تمهید شخصیت‌پردازانه استفاده شده است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱ – Stigma
۲ – Erving Goffman
۳ – Dramaturgical Theory
۴ – The Presentation of Self in Everyday life
۵ – Interaction
۶ – Self
۷ – Performance
۸ – Front region
۹ – Back region
۱۰ – Outside
۱۱ – Personal front
۱۲ – Appearance
۱۳ – manner
۱۴ – Visibility
۱۵ – Role distance
۱۶ – Polis
۱۷– Give
۱۸ – Give off
۱۹ – Biography

■فهرست منابع

– اوریپید،(۱۳۹۱) **مدهآ همراه با تحلیل روان‌شناختی شخصیت مدهآ**، مترجم: ندائی، امیرحسن. چاپ سوم، تهران، انتشارات افراز.

– جلائی‌پور، حمیدرضا؛ محمدی، جمال.(۱۳۹۲) **نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی**، چاپ پنجم، تهران، انتشارات نی.

– جهانگیری، مینا، احمدیان، ناهید(۱۳۹۳) **بررسی نظریه تحلیل نمایشی اروینگ گافمن و روش شناسی قومی هارولد گارفینکل در نمایشنامه ی اولئانا اثر دیوید ممت، فصلنامه تئاتر**، شماره (۵۹)، صفحات ۱۲۳–۱۴۲.

– حسینی، مریم، سالارکیا، مژده(۱۳۹۱) **تحلیل رمان رویای تبت بر اساس استعاره نمایشی نظریه گافمن، فصلنامه متن پژوهی ادبی**، شماره (۵۳)، صفحات ۸۱–۱۰۸.

– ریتزر، جورج .(۱۳۸۱) **نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، مترجم: ثلاثی، محسن. چاپ ششم، نشر علمی.

– سوفوکل.(۱۳۹۰) **الکترا (فیلوکتتس، زنان تراخیس و آژاکس)**، مترجم: سعیدی، محمد. ، چاپ ششم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

– قادری، نصرالله. (۱۳۸۴) **مدهآ، عواطف انسانی داشت، فصلنامه صحنه**، شماره۲۶ (دوره جدید)، صفحات ۲۳–۲۱.

– قاسم‌زاده، سیدعلی. (۱۳۹۳) **جامعه شناسی رفتار در رمان طناب کشی بر مبنای نظریه داغ ننگ، فصلنامه نقد ادبی**، شماره (۲۶)، صفحات ۱۴۷–۱۶۹.

– کات، یان. (۱۳۸۸) **تفسیری بر تراژدیهای یونان باستان (تناول خدایان)**، مترجم: دانشور، داود. براهیمی، منصور. چاپ چهارم، تهران، انتشارات سمت.

– گافمن، اروینگ.(۱۳۹۲) **داغ ننگ چاره اندیشی برای هویت ضایع شده**، مترجم: کیانپور، مسعود. چاپ دوم، تهران، انتشارات نشر مرکز.

– گافمن، اروینگ.(۱۳۹۱) **نمود خود در زندگی روزمره**، مترجم: کیانپور، مسعود. چاپ اول،تهران: انتشارات نشر مرکز.

– منینگ، فیلیپ.(۱۳۸۰) **اروینگ گافمن و جامعه‌شناسی نوین**، کامیار، ثریا، چاپ اول، تهران، انتشارات ثارالله.

– میرمحمدی، کیوان. (۱۳۹۳) **جستاری در تراژدی یونان**، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

– نعمت سلطانی، مریم. (۱۳۸۶) **شخصیت پردازی در مدهآ (اوریپید) و مده (کرنی)، فصلنامه هنرهای زیبا**، شماره (۲۹)، صفحات ۱۰۷– ۱۱۶.

- Campbell, Peter A. (2010). ***Postdramatic Greek Tragedy, Journal of Dramatic Theory and Criticism,*** Vol 25, pp. 55-74.

- Cohen, Robert. (2004). ***Role Distance: On Stage and On the Merry-Go-Round, Journal of Dramatic Theory and Criticism,*** Vol. XIX, No. 1, pp. 115-124.

- Gaebel, Wolfgang. Rössler, Wolf. Sartorius, Norman. (2017). ***The Stigma of Mental Illness - End of the Story?***, Germany: Springer.

- Whiteside, Bethany, Kelly, John (2016). ***The Presentation of self in the classical ballet class: dancing with Erving Goffman, Research in Dance Education***, Vol 17, pp. 14-27.

Abstract

Investigating the Socio-Psychological Effects of Stigma on Ajax and Medea Characters

Masoud Naghashzadeh
Assistant Prof., IRIB University

Poya Raissi
MA student, Producer (Dramatic Subdiscipline), IRIB University

Mohammad Jafar Yousefian Kenari
Associate Prof., Faculty of Art, Tarbiat Modares University

Abstract

The term "Stigma" derived from a Greek root and is used today to refer a feature, or attribute that is severely calumniously or disgraceful. In this study, according to the main origin of the stigma, Ajax and Medea tragedies of ancient Greece, have been selected to initially highlight the role of Stigma in the reading of these tragedies. At the same time, from psychological-sociological perspective, the main question is to what effect the stigma has been on the Ajax and the Medea Characters.

Erving Goffman as one of the contemporary theorists of sociology studies has brought up many valuable viewpoints, which, some of them are notable in the performance studies and stigma research. With Utilization of Goffman's "Dramaturgical Theory" and view on other important theories of Goffman such as "Role Distance" and "Stigma", paper tries to give a comprehensive analysis of Ajax and Medea tragedies and to answer the research questions. The Goffman oriented interpretation of drama beside analysis of the Ajax and Medea personalities alerts a calumnious stigma, which have influenced by the actions of these two characters in their plays. This matter allowed to analyze and investigate on mental disintegration and their main actions under the shadow of the Stigma and Role distance created on their identities and society.

Keywords: Stigma, Erving Goffman, Action, Self, Region, Ajax & Medea.

Hermeneutic Color-Blindness and the Shadow-Writing of Power: An Exploration of the Question of Hermeneutics in Howard Barker's Scenes from an Execution

Alireza Fakhrkonandeh

Lecturer in Modern and Contemporary Drama and Theatre, English Department, University of Southampton

abstract

This essay seeks to approach and explore Scenes from an Execution (1985, SFE) - the third play in Howard Barker's 1980s trilogy – also including No End of Blame and Pity in History. The trilogy primarily concerns itself with the problematic and critical nature and function of art in a given historical era or discursive norms and relations in conjunction with the ethical, existential, and aesthetic vicissitudes the artist undergoes in his/her encounter with historical cataclysms and socio-political restrictions. What distinguishes SFE from the other two plays, however, is that it has a female artist as its protagonist; a characteristic which in turn ushers in the problematics concomitant with the question of gender (including discursive strategies, such as the hysterization of the female subject, and phallocentric values and normalizing binarisms (reason-passion (madness), unity-multiplicity/fluidity, normality-abnormality, rule/restraint-excess/ transgression) which aim to un/mis-represent and subject the female. Equally crucial is the problem of the representation of the event coupled with the questions of (self-)knowledge, perspectivalism, and the problem of meaning in general, and the meaning of the artwork in particular. The aforementioned issues constitute the focal points of SFE, around which the tensions between the artist and the State of Venice revolve too. Indeed, one of the pivotal problems, which poses a formidable challenge to Galactia, is how to reconcile personal preoccupation and ethical commitment (to personally-perceived truth) with state commission and discursively sanctioned truth. On this premise, it is my argument that the question of hermeneutics constitutes the crux of the play. Hermeneutics, as this essay shall seek to demonstrate, concerns self-knowledge, the possibility of unified or multiple meaning(s), epistemological implications of aesthetic style, and the ethics of representation. Accordingly, exploring the foregoing issues in the light afforded by various hermeneutic theories (including those of Gadamer, Habermas and Ricoeur, among others) shall help us unfold and understand some of the complications concerning the issues of art, selfhood, meaning and truth in this play.

Key words: Howard Barker, Scenes from an Execution, Hermeneutics, gendered body, ethics of representation, aesthetics of the style, Gadamer, Habermas, Ricoeur

Importance of the Objects in Transforming Narrative Space into Dramatic Space of Akbar Radi's Plays (1980-1990)

Parastoo Mohebbi
PhD of Theatre Studies, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Iran

Farindokht Zahedi
Associate Professor, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Iran

abstract

This Research paper aims to explore narrative functions of the objects in the selected plays of Akbar Radi, the famous Iranian playwright, during 1980s. Describing narrative as the sequence of incidents, and accordingly a sort of emphasizing on temporality, the significance of space is frequently neglected in narratological studies. Narrative space yet is remarkably portrayed in drama in such way that the necessity of constituting a drama is mapping a certain and concrete place. Following the tradition of storytelling and minstrelsy, developing space in Iranian vernacular drama often has a verbal and non-pictorial form. Akbar Radi, however, depicts a pictorial, exact and objective space in his plays, and conducts dramatic elements such as character, action or setting in a strong connection with space. In his works, performer's body is totally interconnected to spatial positions or its surrounded objects; and even the emotion of character is personified by means of spatial components.
This research first examines the Space in narratology, then it develops this description into drama studies and finally it will try to examine the roles of objects in the selected plays of Akbar Radi.

Keywords: Space, Narratology, Narrative Space, Dramatic Space, Akbar Radi

Recognition and reception of visual symbols in theater from the point of view of semiotics

Forough Kazemi
Associate Professor of Linguistics, Islamic Azad University, Tehran Central Branch

Mohammad Larti
Master's Degree in Linguistics, Islamic Azad University, Tehran Central Branch

Abstract

In this research, after reviewing the history of semiotics and presenting the semiotic definitions, the author analyzes the opinions and opinions of the thinkers of this field and then examines the place of semiotics in the theater. In this context, he examines visual systems and dramatic codes and The semiotics of the dramatic elements and the making of these elements in theater are paid. In the following, based on the information and content presented in terms of semiotics and the study of visual symbols, a look at Albercamo's play (Caligula) and the analysis of the scenes of this work, as well as its semiotic analysis. Data collection in this research was done by descriptive - analytic method using documentary libraries and analyzing the sample size of Kaligula plays. The results of this research show that scientific and practical approaches from the perspective of semiotics can be useful for better understanding of directors or art exhibitors, as well as the acquisition of visual symbols and the language of the latent codes in the underlying layers of the text. How can To be effective. In addition, the findings of the research indicate that attention to semiotic components and the discovery of the language of the encoded code in a play helps the director to come up with a new approach and narrative of this play.

Keywords: Sign, Signifier, Signified, Symbol, Icon, Index, System of cods, Thater, Caligula

Investigating Space Behavior in Urban scenography for Environmental theater Focusing on Naghshe Jahan Square, Isfahan

Reza Mahdizadeh
Instructor, Faculty of Cinema and Theater , Tehran University of Art

Masoud Valehi
M.A in Theater Directing,Farabi International Compus ,Tehran University of Art

Abstract

Environmental theater that has attracted the attention of the audience and artists during the last few decades, has made thought and the art of architecture much more closer, especially urban architecture and theater. Recognition of space and space behavior as urban scenography, and its physical and environmental recognition, are among the most important issues that Environmental theater performers pay attention to, for performing in urban spaces. Space praxeology is an issue that examines spaces or urban environments and their relation to human activities. The present study, by studying the behavior of the communal spaces and examining its tools and facilities for performing environmental theater in creating the relationship between the audience and the performers, considers the impact on the audience on the urban environment.

Considering the theoretical infrastructure of Environmental theater and its relation with the spectator, this research investigates one of the well-known urban spaces, i.e. Naghshe Jahan Square of Isfahan, in terms of the functioning of space, its elements and the relation between mass and space on social behavior for performing Environmental theater, and while presenting a model for analysis of elements of urban space in relation to performance, it argues that the geographic location, the physical and its display areas, have the necessary capacities and spatial facilities for performing Environmental theater.

Keyworld: Space, Space Behavior, Performance, Urban scenography, Environmental theater, Naghshe Jahan Square.

A bilateral partnership between the director, the dramaturge and the audience in shaping the mise-en-scène

Mehrdad Rayani-Makhsous
Associate Professor, Faculty of Azad Islamic University, Tehran Central Branch

Abstract

In order to present a diagram and model in shaping the mise-en-scène based on the audience's expectations to show the relationship between the audiences, the dramèaturge and the director, this paper will focus on three main phases: (1) dramaturgy, (2) mise-en-scène, and (3) the quality and relationship between the pleasure of the audience, deadness and distance. This shows how the mise-en-scène is influenced through the Hozor-e-Teckniky. Hozor-e-Teckniky, which is related to the audience/ onlooker, can provide a direction for adjusting the theatrical elements in mise-en-scène. Based on receiving the audiences' expectations and needs there is a mechanism to show how the directors can access to them. There are several ways and collaboration to understand and fix the theatrical elements by the directors. In this paper I am going to present a diagram which can also be revised throughout different aspects and pathways according to the any director's work.
The main question is: how the director can access to the audiences expectation in order to set his/her mise-en-scène? How many way are there?

Keywords: director, dramaturge audience, spectator, mise-en-scène

A Study on the Relation of Closet Drama with Iranian Drama of 1332-1357 by Applying Martin Puchner's Elements of Diegetic Drama in a play by Saedi: "Eye for an Eye"

Farzan Sojoodi
PhD in Art Research, Associate Professor, University of Art, Tehran, Iran

Mozhdeh Sameti
PhD candidate in Comparative History of Islamic Art, University of Art, Tehran, Iran

Kamran Sepehran
Art Research PhD, Art university of Tehran

Abstract

Martin Puchner, contemporary German critic, is a prominent figure in modern drama studies. Achieving certain elements of diegetic dramas is his best accomplishment, which can be applied for other dramatic systems. In this research we have studied the relation of Iranian drama of 1332-1357 with closet dramas by using these elements. In order to do that, first the concepts of mimesis and diegesis are defined. Then we focused on the relation of modernism with theatre which intrinsically is a mimetic art. Through this contradiction, we have come to closet dramas which are decoded by Puchner. Then the relation of Iranian drama of 1332-1357 is discussed with closet dramas. As national drama generated in this period, it is historically important. Also, drama was influenced by political conditions of coup d'etat of 28th of Mordad, which is in relation with the structure of closet dramas. To discuss this assumption, a play by Saedi is analyzed to show that drama of this period is an appropriate structure for cultivating closet dramas.

Keywords: Iranian Drama 1332-1357, Closet Drama, Mimesis, Diegesis, Martin Puchner, Gholam Hossein Saedi, Eye for an Eye

Contents

A Study on the Relation of Closet Drama with Iranian Drama of 1332-1357 by Applying Martin Puchner's Elements of Diegetic Drama in a play by Saedi: "Eye for an Eye"

Farzan Sojoodi , Mozhdeh Sameti, Kamran Sepehran.....11

A bilateral partnership between the director, the dramaturge and the audience in shaping the mise-en-scène

Mehrdad Rayani-Makhsous 33

Investigating Space Behavior in Urban scenography for Environmental theater Focusing on Naghshe Jahan Square, Isfahan

Reza Mahdizadeh, Masoud Valehi.....55

Recognition and reception of visual symbols in theater from the point of view of semiotics

Forough Kazemi, Mohammad Larti.....71

Importance of the Objects in Transforming Narrative Space into Dramatic Space of Akbar Radi's Plays (1980-1990)

Parastoo Mohebbi , Farindokht Zahedi.....95

Hermeneutic Color-Blindness and the Shadow-Writing of Power: A Hermeneutic Analysis of Howard Barker's Scenes from an Execution

Alireza Fakhrkonandeh.....113

Investigating the Socio-Psychological Effects of Stigma on Ajax and Medea Characters

Masoud Naghashzadeh, Poya Raissi, Mohammad Jafar Yousefian Kenari.....147

■ **Theatre Quarterly**

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

• **Members of the Editorial Board:**

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