به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

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

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

- **مدیر داخلی**: دکتر مهدی نصیری
- **دبیر اجرایی** : 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

• **حرکت گفتمان نمایشی از وجه ایجابی به‌سوی وجه سلبی:رویکرد نشانه-معناشناختی (با تاکید بر نمایش‌نامه‌ی اولئانا)**
حمیدرضا شعیری، مهدی حامد سقایان، محمدفرزان رجبی..... ۱۱

• **نقش ویدیو پروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب با تکیه بر آراء گامبریج در باب زمان**
اسماعیل شفیعی، جلیل خلیل آذر، نیلوفر ملک..... ۲۹

•**بازشناسی پهلوان‌کچل، کهن‌ترین نسخه‌ی مکتوب نمایش عروسکی در ایران**
شهرام حبیب الله زرگر..... ۵۱

•**تحلیل مهم‌ترین جلوه‌های روابط زوج در ۵ نمایشنامه از دهه‌ی هشتاد شمسی در ایران**
پروانه احمدی، محمد جعفر یوسفیان کناری ۶۹

• **گفتمان خشونت در آثار نمایشی ژان پل سارتر با تأکید بر مرده‌های بی‌کفن و دفن و گوشه‌نشینان آلتونا**
مینو ابوذرجمهری، محمدحسین ناصربخت ۸۷

• **بازخوانی سلطه به‌مثابه عروسک‌شدگی در هملت با سالاد فصل اثر اکبر رادی (با استناد به مفهوم سلطه از دیدگاه ماکس وبر)**
شیوا مسعودی، زهره بهروزی نیا..... ۱۰۷

• **سنجش تئاتر به‌عنوان یک میدان هنری در ایران براساس نظریات پیر بوردیو**
معصومه نصیری‌پور، فرح ترکمان ۱۲۱

سخن سردبیر

تئاتر، هنری است که با فطرت و سرشت انسانی آمیخته است. در هر انسانی انگیزه عمل، حرکت، نمایش، تماشا، و مهم‌تر از همه ایجاد ارتباط وجود دارد، این عناصر برگرفته از زندگی هستند. ما در حیات روزمره خود بستگی به شرایط و اوقات یا بازیگر هستیم یا تماشاگر، یا بین این دو فضا در حرکتیم. پس تئاتر تنها در صحنه و مکانی خاص رخ نمی‌دهد بلکه در لحظه‌به‌لحظه رفتار و زندگی ما جاری است. شکسپیر نیز زندگی را به صحنه تئاتر تشبیه می‌کند. به‌بیانی‌کامل‌تر، اگر به زندگی روزمره خود دقیق شویم، درمی‌یابیم که همه ما عضوی از تئاتر هستیم و اعمال ما گاه جدی می شود و گاه رنگ دراماتیک و صحنه‌ای می گیرد. دراین‌زمان از خود جدا و با جمع پیوند می‌خوریم. این جدایی و پیوند، جوهره و اساس هنر نمایش است که تبلور می‌یابد. وقتی از خانه قدم به بیرون می‌گذاریم وارد صحنه عظیم زندگی تئاتری می‌شویم که باید نقش معلم، کارمند، مدیر، رییس، وزیر، خریدار، فروشنده و... بازی کنیم؛ عملی که در خلوت خانه رخ نمی‌دهد. پس همه انسان‌ها بازیگر صحنه نمایش زندگی هستند و به این اصول وابسته‌اند.

اما تئاتر یا هنر ششم، از اصول و قواعدی برخوردار است که آن را از تئاتر روزمره و عادی جدا می‌کند. این هنر که در امتداد زندگی و برای زیباسازی زندگی است، دارای چهارچوبه‌ای زیباشناسانه، برگرفته از زندگی است که ارسطو آن را "تقلید از زندگی" نام نهاده است؛ یعنی آن‌چه در صحنه جریان دارد، تقلیدی هنرمندانه از حقایق بیرونی است، حقایقی برگزیده که از درون زندگی انتخاب شده‌اند و در یک مکان نمادین ارایه می‌شوند تا مردم با شرکت در این آیین ویژه، به ادراک و احساس نابی از زندگی دست یابند. پس پای‌بندی به تئاتر، ناشی از حضور ناب‌گرایی در آن است که تماشاگر را دعوت به زیبایی می‌کند؛ امتیازی که هر فردی را به‌سوی این هنر زنده جمعی می‌کشاند تا به آن دل ببندد و به کمالات معنوی، اجتماعی و زیباشناسانه خود بی‌افزاید.

تئاتر جایگاه ویژه‌ای در زندگی بشر و حتی تمدن انسانی دارد. این گفته را شاخه‌ای به نام "انسان شناسی در تئاتر" نیز تایید می‌کند. با مطالعه این رشته درمی‌یابیم که تئاتر از زمانی که انسان

غارنشین بود به‌صورت نوعی رسانه در انتقال پیام و کمک به پیوندهای فرهنگی انسان (یعنی دریافت بهتر انسان از حیات) نقش ارزنده‌ای داشته است. به‌مرور که زندگی و تمدن بشری پیچیده‌تر شد، تئاتر نیز اشکال مختلفی ازقبیل، آیینی، مذهبی، مناسکی و... پیدا کرد تا بشر با بهره جستن از این شیوه ها به تلطیف زندگی خود اقدام کند. این اشکال به انسان یاری رساندند تا به رازونیاز و دعا و نیایش بپردازد که خود طریقی برای حل مجهولاتش بود. در اصل، تئاترهای سنتی- آیینی محملی بودند تا انسان به‌وسیله آن، با طبیعت و متافیزیک پیوند برقرار کند و درنهایت از طریق این پدیده به کشف و شهودی دست یابد. اگر طبیعت در دوره‌ای به انسان بخل می کرد، او با توسل به جنبه‌های نمایشی، با آن ارتباط برقرار می‌کرد و ازاین‌طریق دل طبیعت را به‌دست می‌آورد و آن را آرام می‌کرد؛ نمونه این‌گونه نمایشواره‌ها تابه‌امروز در کشور ما حضور زنده دارند.

در روند توسعه فرهنگ بشری و با تحولی که در اندیشه انسان یونانی ایجاد شد، تئاتر از شکل آیینی به‌صورت کلاسیک و هنری استحاله پیدا کرد. یونانیان نمایشواره دیترامب -این نیایش مذهبی برای خدای باروری- را اساس نمایش صحنه‌ای قرار دادند و زبان جاودانه هنر تئاتر خلق شد؛ زبانی‌که به‌تدریج پربار شد تا نسل‌ها و سرزمین‌ها را دعوت به پالایش، آگاهی، فرهیختگی و بهتر زیستن کند. اگر بخواهیم جایگاه تئاتر را در روند توسعه زندگی فرهنگی انسان امروزی بیان کنیم، باید بگوییم که این تمدن قله‌ای است از آثار خلاقه در گونه‌های مختلف، که در همه آثار هنرمندان تئاتر، انسان را دعوت به صلح، ایمان، وحدانیت، زندگی فرهنگی، برابری، حرکت به‌سوی انسانیت و محبت می‌کنند.

تئاتر هنری وارداتی در کشور ما است، با این تفاوت که یک مقوله‌ی هنری و انسانی است که با سایر پدیده‌ها فرق دارد. این پدیده در شکلی ابتر وارد ایران شد که به‌تبع نمی‌توانست الگویی برای هنرمندان داخل باشد. به‌سبب همین ناهنجاری نتوانست تداومی طبیعی یابد، چون یک پدیده انسانی اعم از هنجارهای اخلاقی، اجتماعی و ذوقی باید به‌سبب حضور طبیعی در مردم حساسیت ایجاد کند، که درآن‌صورت مردم به‌سویش کشیده می‌شوند و با آن پیوند می‌خورند. همانند بسیاری از سنت‌های چندهزارساله که به‌سبب پذیرش مردم تداوم یافته‌است. درباره تئاتر نیز این امر مصداق پیدا می‌کند. اگر مردم بتوانند با آن ارتباط حقیقی و روحی برقرار کنند، لزوما نوعی لذت و اکتساب اندیشه نصیب آن‌ها می‌شود و تئاتر و جریان آن ادامه می‌یابد چون در مردم ریشه دوانیده است، درغیرآن‌صورت نیروها و امیدها حاصلی نخواهد داد.

با درنظر گرفتن همه حرف‌ها و حدیث‌ها باید در یک کلام گفت: تئاتر هنری مردمی است که اگر خوب به مردم معرفی شود، بیشتر از هر هنری پایدار خواهد ماند.

حرکت گفتمان نمایشی از وجه ایجابی به‌سوی وجه سلبی: رویکرد نشانه-معناشناختی (با تاکید بر نمایش‌نامه‌ی اولئانا)

حمیدرضا شعیری

مهدی حامد سقایان [نویسنده مسوول]

محمدفرزان رجبی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۲/۰۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۸/ ۰۷/ ۱۳۹۵

این مقاله با عنوان "بررسی نشانه شناختی مکان در تئاتر دفاع مقدس" مستخرج از پایان نامه نظری در ۴دی‌ماه ۱۳۹۲ با راهنمایی دکتر مهدی حامدسقایان و مشاور دکتر حمیدرضا شعیری دفاع شده است

حرکت گفتمان نمایشی از وجه ایجابی به‌سوی وجه سلبی:رویکرد نشانه-معناشناختی (با تاکید بر نمایش‌نامه‌ی اولئانا)

مهدی حامد سقایان — استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

حمیدرضا شعیری — دانشیار دانشکده علوم‌انسانی دانشگاه تربیت مدرس

محمدفرزان رجبی — کارشناسی ارشد کارگردانی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

یکی از راه‌های مهمی که گفتمان‌های نمایشی بر اساس آن قطعیت نداشتن معنایی را در دستور کار خود قرار می‌دهند، عبور از وضعیت ایجابی[۱] به وضعیت سلبی[۲] است. دراین‌حالت، گفتمان[۳] به‌سوی ناگفتمان[۴] پیش می‌رود. ازاین‌رو نمایشنامه‌ی **اولئانا**[۵] به‌لحاظ ساختار زبانی و هم‌چنین قطعیت نداشتن معنایی، در زمره‌ی شاخص‌ترین آثار نمایشی قرن بیستم در زمینه‌ی چالش گفتمانی قرار گرفته است. ناگفتمان می‌تواند زمینه‌ی سیال‌بودن رابطهٔ صورت و محتوا را فراهم آورد. در برخی موارد این سیال‌بودن می‌تواند به شکل ملموس و عینی در گفتمان به‌وجود آید و در موارد دیگر این عینیت گاهی تضعیف و گاهی تقویت می‌شود. چگونه گفتمان‌ها با توجه به وجوه نقصان[۶] معنا،کاهش بُعدشناختی[۷]، نفی نظام بودشی[۸] و ناامنی زبانی و افزایش فرایند تنشی در بستر گفتمانی، می‌توانند به محل چالش گفتمانی و در نتیجه عبور از وضعیت پایدار گفتمانی به وضعیت ناپایدار گفتمانی تبدیل شوند؟ درواقع سیالیت گفتمانی، نه‌تنها ازجمله عواملی است که کارکرد گفتمان پایدار را تضعیف می‌کند. بلکه با تزریق وضعیت‌های سلبی، گفتمان را به‌سوی ناگفتمان سوق می‌دهد. هدف اصلی این پژوهش، نشان دادن چگونگی حرکت گفتمان ایجابی به‌سوی گفتمان سلبی و در نهایت رسیدن به ناگفتمان، با تکیه بر نمایشنامه‌ی **اولئانا**، است. بی‌تردید گفتمان نمایشنامه‌ای به دلیل اینکه یکی از ارکان جدایی‌ناپذیر تئاتری است، تحلیل جنبه‌های مختلف گفتمان متن نمایشی، زمینه را برای اجرای منطقی و هدفمند کارگردان فراهم خواهد کرد. نمایشنامه **اولئانا**، نمونه‌ی مناسبی برای بررسی شرایط حرکت گفتمان نمایشی از وجه ایجابی به‌سوی وجه سلبی باشد.

واژگان‌کلیدی :

گفتمان، وجه ایجابی، وجه سلبی، سیال‌بودن، ناگفتمان، دیوید ممت، **اولئانا** (نمایشنامه)

۱. مقدمه

کنش‌های گفتمان نمایشی می‌توانند چه به‌صورت‌عینی و چه انتزاعی دارای مفاهیمی ازقبیل نقصان معنا، نظام بودشی، ناامنی زبانی و فرایند تنشی در تبدیل گفتمان به وجه ناگفتمانی ارتباط باشند. یکی از جنبه‌های بارز موجود در نمایشنامه‌ی **اولئانا**، استفاده از زبان و گفتمان غیرخطی و ناپایدار در راستای نیل به اهداف هریک از شخصیت‌های موجود در نمایشنامه است. این‌که چگونه هریک از آن‌ها از ابزار گفتمانی خود، در راستای رسیدن به اهداف مدنظرشان استفاده می‌کنند. سوال‌هایی که در این پژوهش مطرح می‌شوند، این هستند که : چگونه با قرار گرفتن در وضعیت‌های سلبی زمینه برای عبور از گفتمان ایجابی و پایدار به گفتمان ناپایدار یا لغزنده در متن نمایشی فراهم می‌شود. و این‌که، دیوید ممت چگونه با استفاده از تمهیدات گفتمانی، اولئانا را برای نیل به پایان‌بندی مدنظرش(قطعیت‌نداشتن معنایی در پایان نمایش) پردازش کرده است. درنهایت خواهیم دید چگونه عواملی هم‌چون فرایند تنشی، ناامنی زبانی و نفی نظام بودشی، زمینه را برای ایجاد ناگفتمان فراهم می‌آورد. چگونه نظام بودشی و فرایند تنشی گفتمان، محلی برای بروز چالش بین معنا و نقصان معنا بوده و نفی جریان شناختی (التفاتی) به‌چه‌صورت عامل حرکت از گفتمان به‌سوی ناگفتمان می شود. در این پژوهش با رویکردی نشانه–معناشناختی و با تکیه بر نمایشنامه **اولئانا**، نشان خواهیم داد که کارکرد سلبی گفتمان می‌تواند راه را برای چالش و درنتیجه تحول معنایی گفتمان‌های نمایشی هموار کند.

۲. پیشینه‌ی نظری گفتمان[۹]

گفتمان یعنی زبان را از انزوا یا انجماد خارج کردن؛ به‌همین‌دلیل است که گفتمان داده‌های موجود در زبان را بر اساس نوع دریافت‌شناختی از دنیای پیرامون بازپردازی می‌کند. گفتمان بر سه محور اصلی هدف‌مندی، جهت‌مندی و موضع‌مداری شکل می‌گیرد. این سه محور سبب می‌شوند تا جریان گفتمانی همواره بر اساس شرایطی ایجابی عمل کند. یعنی این‌که گفتمان یا با تاکید بر چیزی که بر اثر یك زاویه دید به‌دست آمده است چیزی دیگر را نفی کرده و پس‌ازآن چیزی را که موردهدف قرار داده تایید می‌کند و یا اینکه چیزی را از غیاب خارج کرده و سپس آن را در مرکز حضور گفتمانی قرار داده، و با برجسته کردن آن به‌نحوی مهر تایید بر آن می‌زند. اما در شرایط ناگفتمانی ما به سوی وضعیت سلبی حرکت می‌کنیم. یعنی نه‌تنها چیزی موردتایید قرار نمی‌گیرد بلکه وضعیت ایجابی قبلی و موجود نیز نفی می‌شود. یا اینکه گفتمان حضوری را به‌سوی غیاب سوق داده و چیزی را از دایره‌ی مرکزی خود دور می‌کند. در این حالت تمرکز گفتمانی بر یك نقطه اتصالی واحد تضعیف شده و گفتمان ما را در مسیر ناگفتمان که همان کم‌رنگ شدن شناخت و قطعیت، تمرکزنداشتن و یا گستره‌بخشی است، سوق می‌دهد.

امیل بنوِنیست[۱۰] زبان‌شناس در کتاب **مشکلات زبان عمومی** به این نکته می‌پردازد که اگر در چهارچوب گفتمان به بررسی مسایل زبانی بپردازیم، بسیاری از مفاهیم زبانشناسی رنگ‌ورویی تازه خواهد گرفت و دستخوش تغییر خواهند شد. در چهارچوب گفتمان، زبان فرایندی است که کسی عهده‌دار تولید آن می‌شود. در همین مرحله است که شاخص‌های فردی دخیل در تولیدات زبانی به‌عنوان عناصری مهم و تعیین‌کننده، به حوزه‌ی مطالعات زبانی راه می‌یابند. بر اساس همین دیدگاه، حوزه‌ی نشانه–معناشناسی نیز به بازنگری مسأله‌ی گفتمان می‌پردازد و آن را امری اساسی در تجزیه‌وتحلیل متون در نظر می‌گیرد (۱۹۶۶:۲۶۶).

گرمس[۱۱] در کتاب **نقصان معنا** معتقد است که نمی‌توان گفتمان را چیزی جز مجموعه‌ی قطعیت‌های

متنی دانست (۱۹۷۲ : ۲۱-۲۰). هدف او از بررسی، یافتن این نکته بود که همه‌چیز در گفتمان بر پایه‌ی موقعیتی است که کنشگران در آن با یکدیگر در تعامل قرار می‌گیرند و به دلیل رابطه‌ی بیناکنشی، این موقعیت همواره در حال ساخت، تولید، پیشنهاد شدن، پذیرفته شدن، موردچالش قرار گرفتن، رد شدن، جابه‌جا شدن، تکذیب شدن، تایید شدن، تثبیت شدن، متزلزل شدن و ثبات یافتن است (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۷). گرمس معتقد است، بین انسان و زبان رابطه‌ای دوسویه برقرار است. در نتیجه‌ی این ارتباط، انسان متناسب با هدف‌اش در راستای درک و دریافت بیشتر به یک شی، عامل بیرونی، زاویه‌ی‌دید خود را تغییر می‌دهد. گرمس اعتقاد دارد که "صورت صرفا زینت چیزها نیست، بلکه پرده‌ای است که با کنار رفتن آن رخصت مشاهده‌ی ناقصی از چیزها بر ما میسر می‌گردد و همین امر دگر معنایی را در پی دارد" (۱۹۸۷ : ۷۸).

بر اساس دیدگاه دنی برتراند[۱۲] محقق فرانسوی در حوزه‌ی نشانه-معناشناسی، در کتاب **گفت‌وگو برای متقاعد کردن**، "کلمات فقط بخش‌هایی از دنیا را بر ما نمایان می‌سازند که بر اساس هر زبان به گونه‌ای متفاوت قیچی خورده‌اند. اما در پس کلمات، بین کلمات، از کلمات تا جمله‌ها و از جمله‌ها تا متن، این ما هستیم که خلا (نقصان)را پر می‌کنیم، معنا را می‌سازیم و همواره به دنبال کامل نمودن آن هستیم" (۱۹۹۹ : ۷).

۳.نگاهی به نمایشنامه‌های اولئانا

نمایشنامه‌ی **اولئانا** به بررسی نتایج مخربی از فساد آموزشی بر روی دو شخصیت نمایشنامه، جان (استاد) و کارل (دانشجو) تاکید دارد. دیوید ممت با استفاده از ابزار گفتمانی، به نمایشنامه‌ی **اولئانا** اعتبار می‌بخشد و آن را در قالب نوعی کلام حکیمانه عرضه می‌کند. نمایشنامه فقط متشکل از دو شخصیت است و به‌طورکل سه کنش میان جان (استاد) و کارل (دانشجو) در اتاق جان، واقع در دانشگاه اتفاق می‌افتد. جان سعی می کند کارل را از اتهام دوباره به خود منصرف کند، و در مقابل کارل نیز در پی محکوم کردن جان برمی‌آید اما در پایان نمایش، به علت استفاده ممت از گفتمان سلبی، شاهد نوعی قطعیت نداشتن معنایی میان این دو شخصیت خواهیم بود.

از آن‌جایی که از دیدگاه نشانه-معناشناختی، نمایشنامه‌ی **اولئانا**، از منظر گفت‌وگو، متشکل از دو وجه گفتمانی و ناگفتمانی است. یک‌سری از عناصر در چارچوب گفتمان قرار گرفته و در مقابل عناصری در قالب ناگفتمان قرار خواهند گرفت. از نظر نُرمان فرکلاف[۱۳]، منظور از نظام گفتمانی، وضعیتی ساختاری گفتمان‌هایی است که گفتمان خاصی را شکل می‌دهند و نظامی است که گفتمان را در نقطه‌ی زمانی معینی تعریف و مرزبندی می کند (فرکلاف،۱۳۷۹:۱۴۹). اما گفتمان موجود در این نمایشنامه **اولئانا**، نظام تثبیت‌شده گفتمانی را درهم شکسته و سیر حرکت از وضعیت اولیه (گفتمان ایجابی) به وضعیت ثانویه (گفتمان سلبی) را میسر می‌کند. به‌گونه‌ای که هریک از شخصیت‌های نمایش با رسیدن به نقصان معنایی حاصل از گفتمان، زمینه‌ساز کنش متقابل می‌شوند. در این شرایط شخصیت‌ها کنش‌پردازانی هستند که در موقعیت پرتنش نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند و با این‌که هدف آن‌ها پایه‌ریزی گفتمانی ایجابی(تولید معنا) است. اما درنهایت در انجام این مهم ناکام می‌مانند.

۴.مبانی نظری

۴-۱.نقش فرایند تنشی[۱۴] در حرکت به‌سوی ناگفتمان

بر اساس فرایند تنشی گفتمان، نوعی رابطه نوسانی بین عناصر زبانی وجود دارد که رابطه تقابلی را

پیچیده می‌کند. برخلاف نظرهای اشخاصی هم‌چون سوسور و جریان ساختارگرایی که بر رابطه‌ی تقابلی از نوع تثبیت‌شده پافشاری می‌کنند. در سطح گفتمان دیگر معنا منحصرا زاییده‌ی تقابل نیست، بلکه می‌تواند مخلوق تلاش برای تولید شرایط ایجابی در بستر گفتمان باشد، اما به علت توفیق نداشتن در این مهم، درنهایت از گفتمان ایجابی به‌سوی گفتمان سلبی حرکت می‌کند. در **اولئانا**، معنا فقط تابع رابطه‌ی تقابلی نیست. بلکه محصول نوعی رابطه نوسانی زبانی است که هریک از شخصیت‌ها با آن مواجه است. رابطه‌ای که شرایط گفتمان ایجابی را متزلزل می‌کند و در مقابل شرایط برای حرکت به‌سوی گفتمان سلبی را مهیا خواهد کرد.

۲-۱-۴.فشاره[۱۵] و گستره[۱۶] گفتمانی

در فرایند تنشی رابطه‌ی میان «فشاره» و «گستره» نقش مهمی ایفا می‌کنند. رابطه تنشی بر دو محور قرار می‌گیرد. یکی محور فشاره که همان محور عاطفی است و دیگری محور گستره یا محور گونه‌های شناختی است. درنتیجه دو گونه‌ی عاطفی و شناختی[۱۷] با یکدیگر ارتباط پیدا می کنند و زمینه‌ساز فرایند تنشی می‌شوند. (شعیری،۱۳۸۸) به‌طورمثال در **اولئانا**، شخصیت‌ها در تعامل با یکدیگر، تلاش آن‌ها مبنی بر دستیابی به معنای حاصل‌شده از گفتمان ایجابی، به علت بالا بودن حضور عاطفی_تنشی و درنتیجه شناخت لازم نداشتن در بستر گفتمانی، بی‌اثر می‌شود. درنهایت گفتمان به‌سوی سلب کشیده می‌شود و بیش‌ازپیش لغزنده می‌شود.

در **اولئانا** رابطه گستره و فشارهای حاکم است. زیرا فرایند گفتمان فرایند ثابت و ایستا نیست بلکه ما با گفتمانی مواجه هستیم که در بستر خود جریان تولید معنایی را دارد. با بررسی گفت‌وگوهای موجود در این نمایشنامه به این مساله پی می‌بریم که بافت و کمیت گفتمانی که میان شخصیت‌ها در جریان است، در بیشتر مواقع به‌صورت‌فشرده، کوتاه، ضربه‌ای و ناکامل هستند. اما درمقابل، دارای بار تنشی فراوانی هستند به‌گونه‌ای که هریک از شخصیت‌ها با بیان جمله‌ای کوتاه، مسیر نمایش را بغرنج‌تر و حادتر کرده و درنهایت بار حسی-عاطفی افزایش می‌یابد و در مقابل جنبه شناختی کاهش پیدا می‌کند.

به‌طورمثال (**اولئانا**) :

-جان: هیس.
-کارل: نه من نمی ف...
-جان: هیس.
-کارل:من نمی دونم شما چی می گید...
-جان: هیس. باشه.
-کارل:...من هیچ...
-جان: هیس.هیس
-کارل: احساس بدی دارم...من....
-جان: چی؟
-کارل:من...
جان: چی؟ بهم بگو.
-کارل: من شمارو درک نمی کنم (علیزاده، ۱۳۸۸: ۶۹).

یکی از نمودهای افزایش فشار و کاهش گستره در بافت گفت‌وگویی **اولئانا**، جملات کوتاه و منقطع است. به‌طورمثال زمانی که در ابتدای پرده‌ی اول، جملات کارل توسط جان پی‌درپی قطع می‌شود،

این برداشت شخصی را برای جان فراهم می آورد که نسبت به شرایط مسلط است و در مقابل کارل هرچه‌بیشتر احساس حقارت و تزلزل موقعیت کرده و ازلحاظ فشاره عاطفی- تنشی بیشتر در تنگنا قرار گرفته و درنتیجه پس از سلسله گفت‌وگوهای کوتاه و پینگ‌پونگی، شاهد فشاره‌ی بسیار بالا و گستره‌ی گفتمانی کوتاه خواهیم بود. هم‌چنین تکرار جملات کوتاهی که در ظاهر دارای بار معنایی صریح هستند. اما به علت تکرار پی‌درپی می‌تواند نمود تنش روحی-عاطفی شخصیت باشد که به علت فشار تنشی بالا، (کارل) توانایی اتمام جمله و ارایه گفت‌وگو صریح و شناختی را ندارد.

به‌طورمثال (**اولئانا**) :

-کارول: ....صبر کنید...
-جان: بله. می خوام بشنوم.
-کارول: .....این....
-جان:بله دقیق و روشن بهم بگو.
-کارول: ....دیدگاه من...
-جان: میخوام بشنوم. با عبارات خودت. اونچه که می خوای. و اونچه احساس می کنی.
-کارول:....من....
-جان:...بله...
-کارول:گروه من.
-جان: گروه تو...؟ (علیزاده، ۱۳۸۸: ۸۸).

از دید پل کاستانیو[۱۸] نمایشنامه فی‌نفسه یک نظام گفت‌وگویی است و ضربان‌ها کوچک‌ترین واحدهای قابل‌تشخیص زبان، کنش یا اندیشه را می‌سازند. تصویر نمایشنامه‌نویس از متن، هم‌چون سازوکار متعاملی است که در آن هر ضربان در گفت‌وگو با ضربان‌های دیگر است. آهنگ کلام اجازه می‌دهد نوعی تغییر معنایی اتفاق بیفتد، حتی اگر گفته یا عبارت روی صحنه یکسان به‌نظر رسند (کاستانیو،۲۰۰۹). رابطه‌ای که در بحث فشار و گستره در **اولئانا** شکل می گیرد، رابطه‌ای از نوع غیرهمسو است. چون هرچه عنصر کیفی اوج می‌گیرد، عنصر کمی نیز افول می‌کند و برعکس هرچه عنصر کیفی افول می‌کند عنصر کمی اوج می‌گیرد. درنتیجه نظام تنشی متن نشان می دهد که دیگر روابط بین عناصر نشانه‌ای تابع ساختار تقابلی و پایدار نیست بلکه جریانی سیال شکل می گیرد که مشخص کننده‌ی شکل گیری جنبه‌های سلبی گفتمان است.

به‌طورمثال (**اولئانا**) :

-کارول :ولی شما چطور می تونید...
-جان : بذار بررسی اش کنیم.
- کارل : چطور میتونید...
-جان : خوبه، خوبه، خوبه وقتی...
-کارول : من دارم صحبت میکنم.
-جان: معذرت میخوام.
-کارول : شما چطور می تونید...
-جان : معذرت میخوام.
- کارول :مساله ای نیست.
-جان : معذرت میخوام که حرفت رو قطع کردم.
-کارول: مساله ای نیست. (علیزاده، ۱۳۸۸: ۶۳).

همان‌گونه که در مثال بالا می‌بینیم، در اولئانا شاهد نوعی ترجیع‌بند کلامی از جانب شخصیت‌ها هستیم. این ترجیع‌بندها از طریق صدا و معنا به‌هم می‌پیوندد و موجب تغییر معنایی در ساختار گفتمانی می‌شود. به‌گونه‌ای که کاستانیو معتقد است آهنگ کلام (ترجیع‌بند) اجازه می‌دهد نوعی تغییر معنایی اتفاق بیفتد (کاستانیو،۲۰۰۸).

۴-۱-۳. نظام چرخشی[۱۹] گفتمان

نظام چرخشی مکالمه، یکی‌دیگر از عواملی است که به‌واسطه‌ی افزایش تنش، کارکرد کاملا سلبی دارد. علت بروز و رشد کارکرد سلبی این است که در این تکرار و ترجیع‌بند، ما نه‌تنها هیچ پاسخی برای سوال طرف مقابل نمی‌یابیم، بلکه با به تاخیر انداختن پاسخ (معنی)، جنبه تاییدی و یا قطعیت معنایی را پایین می‌آوریم. درواقع، وقتی گفت‌وگویی میان دو شخصیت رخ می‌دهد نوبت صحبت به‌طورمتناوب از شخصی به شخص دیگر تعویض می‌شود (یوسفیان و کیانیان،۱۳۹۴). این‌جاست که امکان ستیزه در نقطه تعویض نوبت، تنش را افزایش داده و وضعیت شناختی را تضعیف می‌کند. هر وضعیت ستیزآمیزی نوعی موضع‌گیری علیه وضعیت‌های شناختی است. راس[۲۰] معتقد است تعویض می‌تواند به طریق مختلفی پیچیده شود. گوینده فعلی به طریق مختلف می‌تواند گوینده بعدی را تحریک و تشویق کند و درنهایت کنش گفتمانی را رقم بزند (راس، ۲۰۰۵).

(اولئانا)

-کارول : شما مسخرهاید. فکر می‌کنید من کی‌ام؟ که بیام اینجا و با یه لبخند خر بشم. آدم مسخره و کوچیک و غرغرویی هستید.فکر می‌کنید من پی انتقامم؟ من فقط می‌خوام درک بشم.

-جان: ...میخوای؟

-کارول:میخوام.

-جان: دیگه چه فایده، تموم شد.

-کارول: تموم شد؟ چی تموم شد؟

-جان: شغلم. (علیزاده، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

در گفت‌وگوی بالا علاوه‌براین‌که گوینده اول با تحریک گوینده دوم زمینه افزایش تنش را فراهم می‌آورد، بروز بی‌ادبی کلامی و تهدید در میان شخصیت‌ها عاملی بر جریحه‌دار کردن احساسات و حمله به وجهه طرف مقابل است (محمودی بختیاری، ۱۳۹۵). درنتیجه کاهش آگاهی توانایی نداشتن در حفظ شغل و افزایش جنبه حسی-ادراکی[۲۱] (تهدید شدن جان به ازدست دادن جایگاه شغلی و درنتیجه افزایش فشار روحی و جسمی وی) شخصیت‌ها، عاملی بر کنترل‌نداشتن منطق گفتمانی می‌شود. ازنظر کالپپر (۲۰۱۱:۱۱۸) در بی‌ادبی هدف از کنشی که با وجهه[۲۲] سروکار دارد، در بیشتر موارد دقیقا حمله به وجهه است. این‌جاست که شخصیتی هم‌چون «کارل» با توسل به واژه‌ها و عبارت‌های تند و خارج از منش ادبی، با تعرض به وجهه شخصیت مقابل که دارای جایگاه اجتماعی مشخصی است، بیش‌ازپیش تنش موجود را افزایش و درنهایت زمینه خارج شدن گفتمان از مسیر ایجابی (تولید معنا) را فراهم آورده و موجب بروز گفتمان سلبی(نقصان معنا) خواهد شد.

۴-۴-۱.گفتمان استعارهای

یکی از مهم‌ترین کارکردهای گفتمان استعاری که می‌تواند گفتمان ایجابی را درهم شکسته و به‌سمت گفتمان سلبی حرکت کند، برجسته ساختن بخشی از گفته به‌منظور فراهم‌سازی تمرکز بیشتر هریک از شخصیت‌ها، بر روی واژه‌های گفته‌شده ازسوی طرف مقابل است. از نظرگاه

دایان پونتروتو[۲۳] "استعاره بودگی باعث ایجاد اهمیت و دقت بیشتر و حس متمایز بودن در ساختار اطلاعاتی می‌شود" (پونتروتو،۳۴۸:۱۳۹۰). درحقیقت گفته‌پرداز با کاربرد استعاره، از معنای تثبیت‌شده و عادی نشانه‌های زبان عبور می‌کند و در موقعیتی خطرساز و حساس، موفق به تولید معنای جدید می‌شود (رضایی، مشهدی و نیکبخت،۱۳۹۵). این‌جاست که نویسنده‌ی نمایشنامه با کار بر روی ماده‌ی مقاوم زبان، به آن معنای اضافی را تحمیل می‌کند، یعنی افزودگی معنایی برآمده از گذشتن از هنجارهای زبانی، هنجارهای معنایی، گرامری و نحوی. ازاین‌منظر استعاره کلامی را می‌توان نوعی خطر با زبان دانست (بابک معین،۱۳۹۲). درنتیجه با ایجاد خطرپذیری کلامی، باز هم با کاهش وضعیت شناختی و در مقابل، افزایش گفتمان سلبی مواجه می‌شویم.

(اولئانا)

-جان :]با تلفن[حق ارتفاق. اون گفت حق ارتفاق؟ اون چی گفت؟ یه اصطلاح تخصصیه.

-کارول: اصطلاح تخصصی چیه؟

-جان: اصطلاح تخصصی چیه؟ اون ظاهرا اصطلاحیه که، بنا بر کاربردش، معنی‌اش خاصتر از اون واژه‌هاییه که، یعنی برای کسی که با این واژه‌ها آشنا نیست...که بر اونها دلالت می‌کنه. به نظر من، معنی اصطلاح تخصصی اینه. (علیزاده، ۱۳۸۸: ۳۹).

۴،۲.نقش نظام بودشی در حرکت به‌سوی ناگفتمان

در این‌جا با مساله نظام بودشی گفتمان مواجه هستیم، نظامی که هرلحظه از حیات سوژه با آن درگیر است. به‌گونه‌ای که هرلحظه از «بودن» من در آن شکل گرفته است. تضمینی برای «بودن» من در زمان دیگر نیست. برخلاف نظام روایی کلاسیک که در آن کنشگر حرکتی خطی را دنبال می‌کند، در نظام بودشی، نظام خطی پر نوسان تغییر می‌کند. براین‌اساس می‌توان گفت گفتمان بودشی محل بروز چالش بین معنا و نقصان معنا است (شعیری، ۱۳۹۱). دراین‌زمینه ژاک فونتنی مثال‌هایی را برشمرده که ازآن‌جمله: "از دیدگاه نشانه-معناشناسی در نزد کنشگر(کاراکتر نمایشی) را می‌توان بر این فرض استوار دانست که سوژه دچار نقصان نسبت به ثبات چیزهاست. به همین دلیل دچار احساس تهدید می‌شود. این نقصان تنها زمانی از بین می‌رود که سوژه بتواند اطمینان از دست رفته را بازیابد" (فونتنی، ۱۹۹۹: ۲۳). به‌طورکل در نظام بودشی مفهوم هستی اولیه از اهمیت بالایی برخوردار است. "هستی اولیه نشان دهنده‌ی دنیایی است که کنشگر(کاراکتر) در آن زندگی می‌کند، اقدام به انجام کاری می‌کند و در مقابل کنش‌های بیرونی واکنش نشان می‌دهد" (تارستی، ۲۰۰۹: ۲۳). به‌گونه‌ای که انسان به علت نارضایتی از شرایط کنونی زندگی خویش، آن را ترک گفته و در موقعیت دیگری خود را قرار می‌دهد و درنهایت به‌سوی هستی اولیه بازمی‌گردد. در این‌جا تارستی به مفهوم «استعلا[۲۴]» اشاره می‌کند که این مفهوم چالشی میان «سلب» و «ایجاب» است. انسان قرار گرفته در چالش رجعت به زندگی ایده‌آل، خود را دچار خلا می‌بیند، پس از کنونیت خارج شده و آن را سلب و نفی می‌کند اما دوباره به‌سوی آن بازمی‌گردد. در خلال این تغییرات شخصیت‌ها در مرحله‌ای که هستی اولیه(جایگاه اولیه) خویش را ترک می‌کنند، دست خوش تغییر می‌شوند و یا محتوای جدیدی به دست می‌آورند. هم‌چنین توالی کنش‌های سلب و ایجاب، باعث خلق استعلا نزد کنشگر(شخصیت) می‌شود و کنشگر بودشی(کاراکتر تغییر پذیر) می‌تواند به‌عنوان خالق معنا ظاهر شود. طبق نظریه‌ی تارستی (۲۰۰۹: ۴۳) "کنش سلب و ایجاب، کنش‌های نشانه-معناشناختی هستند که به مدد آنها استعلا برقرار می‌شود و این دو کنش از دیدگاه کنشگر بودشی به منزله‌ی یک دوری و نزدیکی تعبیر می‌شوند".

اکنون اگر بخواهیم بر اساس تارستی مراحل مختلف کنشگر بودشی را در نمایش **اولئانا**، بررسی کنیم در ابتدا «جان و کارل» برای بهبود موقعیت خود، گفتمانی را آغاز می‌کنند. به‌عبارتی هر دو کنشگر به نفی موقعیت کنونی و ایجاب شرایط آتی در تلاش بوده و تجربه‌ای جدید را در برخورد با یکدیگر آزمایش می‌کنند. شخصیت‌ها با خارج شدن از زندگی فعلی و نفی آن (نپذیرفتن شرایط کنونی) در پی برتری و خلق موقعیت در زندگی جدید هستند (وضعیت ایجابی) .این‌جاست که شاهد شکل‌گیری گفتمانی از جنس سلب و ایجاب هستیم. آن‌چه در **اولئانا** رخ می‌دهد، نوعی چالش زبانی میان دو شخصیت است که با قصد ایجاد یک عمل بازنگرانه، به تقابل با یکدیگر پرداخته و در صدد خلق قدرت خود از طریق زبان هستند، اما در نمایشنامه هریک از شخصیت‌ها به‌نوعی در دستیابی به این مهم باز می‌مانند. به‌گونه‌ای که حتی این موفق‌نبودن در تثبیت قدرت خود را با اعتراف‌های طولانی در برخورد با یکدیگر تایید می‌کنند.

"–کارل : کسی که اومده اینجا می‌خواد که بهش کمک بشه.اینکه می‌خوایم تو این دنیا روی پای خودمون بایستیم. من چکار می تونم بکنم اگه شکست بخورم؟ ولی من نمی‌فهمم، نمی‌فهمم، نمی‌فهمم همه اینا چه معنی‌ای میده...و گیج می‌شم. از صبح تا شب با این فکر تو سرم که من احمقم." (علیزاده، ۱۳۸۸: ۴۷).

"– جان : می دونی من عاشق تدریس بودم و دائما از خودم تعریف می‌کردم چقدر تو این کار ماهرم. فکر کنم باید به این مساله اعتراف کنم. وقتی دیدم شرایط عضویت در هیات علمی فراهم شده از خودم پرسیدم این آرزویی خطاست؟ من هم از دست معلم‌های خودم عصبانی‌ام. احساس می‌کنم اون‌ها من رو آزار دادن و این یکی از دلایل من برای ورود به حرفه آموزش بود". (علیزاده، ۱۳۸۸: ۷۵).

از نظر کوکه[۲۵] کنش‌گر کسی است که وارد عمل ارادی و بازنگرانه می‌شود. عمل بازنگرانه یعنی این‌که کنش‌گر به‌طورارادی وارد بازی زبانی می‌شود که از طریق آن قدرت نقد و ارزیابی و قضاوت خود را نیز به صحنه می‌کشد. "کسی که می‌گوید «من» و پای این «من» بودن می‌ایستد. یعنی اینکه قدرت ایجابی خود را از طریق زبان نشان می‌دهد"(کوکه،۱۹۹۷: ۱۵۲). اما در قسمتی از **اولئانا**، کارل در مقابل حرف‌های جان، بیش از چند بار از کلمه «نه» و جملات منفی استفاده می‌کند. کارل با نفی موقعیت کنونی در پی گذر از آن و رسیدن به موقعیت ایجابی دیگری است تا بتواند ارتباط را با جان برقرار و درنهایت به مقصود خویش نزدیک شود. اما تلاش برای دستیابی به وضعیت تاییدی و ایجابی به جایی نمی‌رسد. درنتیجه گفتمان در وضعیت سلبی می‌ماند و همین امر آن را چالشی و لغزنده می‌کند. به‌عبارتی گفتمان مدام خود را برای دست‌یابی به موقعیت ایجابی، پیشنهاد می‌دهد. اما این سیر حرکت از «بودن»(کنشگر بودشی) به «شدن»(کنشگر تغییرپذیر) به‌طورمعکوس عمل می‌کند. یعنی ایجاب کلامی به‌سوی نفی کلامی و سلبیت کشیده می‌شود. درنتیجه‌شاهد استمرار وضعیت سلبی هستیم.

"کارل : شما این کار رو نمی‌کنید.
جان : ...من...؟
کارل : شما این کار رو نمی...
جان : من نمی‌کنم چی...؟
کارل : فرامو...
جان : من فرامو...
کارل : ... نه...

جان : همه این کار رو می‌کنند.
کارل : نه
جان : همه این کار رو میکنند چون شاید به این جور چیزا علاقهای ندارند.
کارل : نه" (علیزاده،۱۳۸۸: ۴۰).

۴،۳.وجه غریزی و شناختی گفتمان در تعارض با یکدیگر

با توجه به نمایشنامه‌ی **اولئانا** ، هریک از این شخصیت‌ها برای حل مشکل، آگاهانه وارد گفتمان با یکدیگر می‌شوند . در این مرحله تسلط شناختی در وجود هریک از شخصیت تاحدودی دیده می‌شود. یعنی آن‌ها با شناخت به اینکه می‌توان مشکل را با گفت‌وگو حل کرد، با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. در این مرحله نیز جان و کارل سعی در کنترل شرایط تنشی-عاطفی میان خود هستند. به‌طورمثال کارل در مقابل حرف‌های جان دچار استیصال می‌شود. اما درمقابل به جدال با جان نمی‌پردازد. این‌جاست که تسلط بر «خود» درخصوص کارل مشهود است. تسلطی که کارل «خود» و دغدغه‌هایش را شناخته و برای حل آن‌ها «آگاهانه» نزد استادش آمده است. درمقابل، جان سعی دارد که شرایط ایجادشده را کنترل کند. یکی از ابزارهایی که دراین‌راستا استفاده می‌کند، حفظ منش استادی‌اش در مقابل کارل است. یعنی با توسل به جایگاه استادی، سعی در القای آگاهانه‌ی مفاهیم و مواردی به جانب کارل دارد. جان برای تاکید بر جایگاه استادی خویش، چندین مرتبه مسایل درسی را برای کارل، مجدد بازگو می‌کند. در این‌جا به علت وجود عواملی هم‌چون: شرایط کنترل‌شده‌ی عاطفی و تنشی، ثبات بُعد شناختی و امنیت زبانی، شاهد شکل‌گیری ثبات خط روایی گفتمان هستیم. اما در ادامه با شدت و ضعف عوامل یادشده، گفتمان دستخوش وضعیت سلبی و درنتیجه عبور به وضعیت لغزنده می‌شود. یعنی حالتی که دیگر هیچ وجه شناختی و کارکرد کنشی بر آن حاکم نیست. این عوامل بستر را برای حرکت به‌سوی سیالیت گفتمانی و عبور به وجه غیرشناختی فراهم می‌آورند. نداشتن درک متقابل خواسته‌های کارل به‌وسیله‌ی جان و درمقابل نداشتن درک شرایط شغلی و خانوادگی جان ازسوی کارل بر این تزلزل شناختی تاکید می‌کنند.

"-کارل: ما می‌خوایم کتاب شما به عنوان یک مورد نمونه و ممتاز دانشگاهی از فهرست تدریس حذف بشه (کارل در راستای رسیدن به مطلوب خویش، موقعیت شغلی جان را نادیده می‌گیرد).
-جان: گم شو از دفتر من بیرون.
-کارل: نه فکر می کنم باید تجدید نظر کنم."

هم‌چنین:

"-جان: من احساس می کنم...(در واقع جان هر لحظه نسبت به گذشته، درک کمتری نسبت به خواسته های کارول دارد)
-کارول: برام اصلا مهم نیست شما چه احساسی می کنید. می فهمید؟
-جان: بله. می فهمم. می فهمم...من فکر میکنم که تو خشمگین هستی.
-کارول: برام اصلا مهم نیست شما چی فکر می کنید.
-جان: مهم نیست؟ ولی تو از حق و حقوق صحبت می کنی. می فهمی؟ من هم حق و حقوقی دارم...بخشی از این دنیای واقعی..."(کاهش درک جان از حق‌وحقوق درخواستی کارل و در مقابل مطرح کردن خواسته های خویش)

بحثی که در ارتباط با حضور غریزی و حضورشناختی و زمان غریزی و زمان‌شناختی مطرح است، دو بحث مهم غریزه[۲۶] و التفات[۲۷] یا روی‌آورد را پیش می‌آورد. «خود» دارای روی‌آورد است. زندگی او در خدمت التفات است. وجه التفاتی است که کنش گفتمانی را زنده می‌کند.

اما دیگری بدون التفات زندگی می‌کند. او فقط غرایز خود را سیراب می‌کند. پس دو گونه حضور داریم. حضور غریزی، حضوری است غیرتفسیری، غیرتحلیلی جنجال‌محور... اما حضور التفاتی حضوری است معرفتی و به‌ویژه پدیدارشناختی. حضوری که تعاملی است و دارای نوعی تمرکز بر چیزهاست. منبع و منشأ تولید معناست (سجودی،۱۳۹۲). اما حضور غریزی دیگر دنبال معنا نیست. در اکنون سیر می‌کند اما حضور را تحلیل نمی‌کند. چون حضور او از جنس معرفتی نیست. فقط حاضر است. حاضر فیزیکی و یا حاضر غریزی. جریان گفتمانی جریانی متکی بر شناخت و التفات است. اما ناگفتمان وجه شناختی و التفاتی را ازدست داده و به وجه غریزی روی می‌آورد و به‌همین‌دلیل حضور نیز دچار تشویش می‌شود و زمان خود را گم می‌کند. در این‌جا بحث دو نوع زمان، قابل‌تحلیل است. زمان تسلط بر خود و زمان شوریدگی خود که «خود» را در وضعیت انفجاری قرار می‌دهد.

در **اولئانا**، حرکت شخصیت‌ها درظاهر به‌سوی حضوری التفاتی است. اما این تلاش، نتیجه‌ی معکوس دارد، هریک از شخصیت‌ها در پی تسلط گفتمانی بر فضای پر تنش میان خودشان، هستند. شخصیت‌ها با این‌که در ابتدای گفتمان، متکی بر شرایط شناختی و التفاتی هستند. اما عواملی هم‌چون فضای ملتهب و فاسد آموزشی، کشمکش قدرت، اتهام جنسی، سلب دموکراسی علمی در **اولئانا**، همه باعث حرکت ازسمت گفتمان التفاتی به‌سمت گفتمان غریزی، غیرتحلیلی می‌شوند. درنتیجه حتی با وجود حضور شخصیت‌ها در زمان حال و تقابل گفتمانی میان آن‌ها، زمان حال فاقد تجربه‌ی واقعی حضور و تحلیل معرفتی خواهد بود. در این‌جا متناسب با دو زمان مطرح‌شده در بالا، گفتمان میان شخصیت‌ها را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد. آن‌جایی که در قسمت اول گفتمان شخصیت‌ها سعی در تسلط بر اوضاع دارند. تبلور این مطلب را می‌توان در احتیاط دوجانبه، گوش دادن، ارزیابی کردن متقابل هریک از شخصیت‌ها در ابتدای گفتمان میان جان و کارل جست‌وجو کرد. با کمی دقت می‌توان پی برد که در پرده اول **اولئانا**، میزان گفت‌وگوهای جان نسبت به کارل، بسیار بیشتر است. درواقع کارل در بیشتر مواقع، نقش شنونده را بازی می‌کند. در پرده دوم باز هم کارل همین نقش را ایفا می‌کند(بیش از آن‌که چیزی بگوید، می‌شنود).اما در پرده سوم، کارل این نظم شناختی و التفاتی را برهم می‌زند. به‌عبارتی، تا زمانی‌که کارل در برابر بیشتر گفته‌های جان، سکوت معنادار(نقشه ازپیش‌تعیین‌شده) اختیار کرده است، می‌تواند نشان شرایط شناختی و التفاتی کارل نسبت به تعامل کلامی با جان باشد. اما در ادامه، متناسب با تنش حسی-ادراکی به‌وجودآمده درخصوص تهدید جایگاه شغلی جان توسط کارل، میدان حضور معرفتی محدودتر می‌شود و به‌تبع آن، زمان سیر طبیعی و منطقی خود را ازدست می‌دهد. درنتیجه زمان غریزی جای آن را می‌گیرد. در این‌جا «خود» دچار آشفتگی شده و تنها راه تسلطش را بر محیط، برگزیدن یکی‌دیگر از گونه‌های گفتمانی می‌داند(برخورد فیزیکی در انتهای نمایش). این چالش و آشفتگی زمینه‌ساز شکل‌گیری گفتمان غریزی می‌شود که بر خلاف گفتمان شناختی از منطق استدلالی پیروی نمی‌کند. بلکه براساس واکنش‌های دفعی و یا غیرخطی صورت می‌گیرد. همین‌امر باعث کاهش امر شناختی و عبور به وضعیت عاطفی و پرتنش می‌شود که همان سلب شناخت است. در اینجاست که گفتمان دچار لغزش شده و به‌سوی ناگفتمان حرکت می‌کند.

(اولئانا)

"-جان: یعنی ممکنه شما با کمیته (اعضای هیئت علمی)صحبت کنید؟

-کارل: خب. البته. این فکر شماست.ممکنه.

-جان: مشروط به چی؟

-کارل: اینجا فهرستی از کتابهایی هست که از دید ما مساله دارند.
-جان: نمی تونم باور کنم...
-کارل: لازم نیست شما باور کنید.
-جان: آزادی آکادمیک...
-کارول: یه نفر این کتاب‌هارو انتخاب می‌کنه. اگه شما می‌تونید انتخاب کنید، پس بقیه هم می‌تونند. شما چی هستید، خدا؟
-جان: نه، نه، «خطرناکه»..."

۴،۴.از ناامنی زبانی تا گفتمان سلبی

با عنایت به **اولئانا**، شخصیت‌ها پیوسته در تقابل میان خود و محیط اطرافشان در پی کشف معناهای ضمنی هستند. دراین‌میان به قول گرمس، در قالب چنین تقابلی، نظام معنایی تصادف یا رخداد زیباشناختی ظهور می‌کند. رخدادی که ازپیش‌تعیین‌شده نبوده و بر مبنای اتفاق شکل می‌گیرد. ویلیام لباو[۲۸] در یکی از آثار خود به تمایز دو ویژگی زبانی توجه کرد: آنچه یک سخن‌گو به زبانی مشخص آن را ادای درست می‌داند و آنچه خود از روی عادت ادا می‌کند. او میزان انحراف این دو ویژگی از یکدیگر را شاخص ناامنی زبانی[۲۹] خواند(لباو،۱۹۶۶: ۹۵). لباو با بررسی استفاده از زبان انگلیسی در طبقات بالاوپایین شهر نیویورک به موضوع بیش‌تصحیحی نزد طبقات سخنگویان نیویورکی پرداخت. لباو مفهوم بیش‌تصحیحی را که از پیشتر هم به آن توجه داشت، با موضوع ناامنی زبانی پیوند زد(لباو،۱۹۶۶) . لباو با بررسی الگوی گفتاری طبقه متوسط در نیویورک به این مساله می‌پردازد که چگونه این طبقه کوشش می‌کند تا ویژگی‌های گفتاری خاص خود را پس زده و گفتارش را بر اساس الگوی گفتاری طبقه بالاتر تصحیح کند. نکته موردتوجه دراین‌میان در ارتباط با موضوع این پژوهش، افراط در انجام این تصحیح است. به‌گونه‌ای که تلاش این طبقه برای تقلید الگوی گفتاری طبقه بالاتر، درعمل به خلق یک الگوی اغراق‌آمیز انجامید(لباو،۱۹۶۶: ۱۳۳). در **اولئانا**، موضوع بیش‌تصحیحی، به‌این‌صورت است که شخصیت‌ها در برخورد گفتمانی با یکدیگر به تصحیح گفتمانی می‌پردازند. گفتمانی که متناسب با موقعیتی که هر دو شخصیت در آن قرار دارند، جواب‌گوی شکل‌گیری یک ارتباط موثر میان دو شخصیت نیست. این‌جاست که شخصیت‌ها در پی تصحیح گفتمان موجود پرداخته اما در ادامه به علت افراط در تصحیح گفتمان، زمینه برای شکل‌گیری الگویی اغراق‌آمیز فراهم می‌آید و درنهایت گفتمان خطی و روایی به سمت وجه دیگر گفتمان سوق پیدا می‌کند. به‌عبارتی حدفاصل اختلاف کلامی-گفتمانی دو شخصیت در نمایش، که همان اعتقادشان به درست بودن یک سخن و در مقابل آنچه خود از روی عادت و یا نیت ادا می‌کنند، این ناامنی زبانی را در بستر نمایش گسترش داده است. آنجا که به‌طورمثال در **اولئانا**، کارل، کاربرد درست زبان در برخورد با استادش را می‌داند، اما آنچه او را از استفاده‌ی زبان تعریف‌شده میان شاگرد و استاد (گفتمان ایجابی) بازمی‌دارد، قصد و نیت او درخصوص متهم کردن جان و درنهایت اخراج او از دانشگاه است (گفتمان سلبی). این حد اختلاف میان زبان تعریف‌شده‌ی میان -استاد و شاگرد- و طریقه‌ی استفاده‌ی شخص از زبان بر حسب عادت و یا نیت، سبب شکل‌گیری ناامنی زبانی می‌شود. یکی از نتایج این ناامنی زبانی، تحول وجه کلامی گفتمان به وجه ناگفتمانی است. دراین‌حالت دو شخصیت فضای ارتباطی موجود را ناامن یافته و برای گریز از آن به وجه دیگر کلام که همان گفتمان سلبی است، پناه می‌برند. چنین نظامی عبور از معناهای امن گفتمانی[۳۰] (کلامی-آکادمیک) را در بستر نمایشنامه به معناهای ناامن(تهدید، ترعیب،

پرخاش)، لغزنده و سلبی مبدل می‌کند. درنهایت تزلزل گفتمان ایجابی و تبدیل آن به گفتمان سلبی، از نتایج ناامنی گفتمانی است. جان و کارل پس از تجربه‌ی گفتمانی، در انتهای نمایشنامه، دوباره به دنیا برمی‌گردند. اما این‌بار به علت کسب این تجربه به فردی دیگر تبدیل شده‌اند. جان با این واقعیت روبه‌رو می‌شود که سازش با کارل در بستر گفتمان ایجابی امکان‌پذیر نیست. درمقابل کارل هم با تایید عمل جان در صحنه پایانی، هرچند با جمله‌ای دوپهلو، عمل جان را تایید می‌کند.

"-کارول: گروهم به وکیل شما گفته‌اند که ما می‌تونیم این اتهامات غیراخلاقی رو دنبال کنیم.

[کارول می‌خواهد اتاق را ترک کند. جان جلوی او را می‌گیرد و شروع به زدن او می‌کند]

جان : تو موجود رذل و پست، فکر می‌کنی می‌تونی با حقانیت سیاسیت بیای اینجا و زندگی من رو نابود کنی؟

کارول : آره، درسته...این درسته..." (علیزاده،۱۳۸۸: ۱۱۴).

درنتیجه معنا «ناقص» است، چون مدام با هریک از سوژه‌ها درآمیخته، از نوع دوباره تجربه و تعریف می‌شوند. معنا در دل تقابل میان شخصیت‌ها، ماهیتی تازه به خود گرفته است. درنهایت وجه گفتمانی با نقص معنا توسط شخصیت‌های نمایشنامه، به‌سوی وجه سلبی گفتمان، که از عوامل تولید ناگفتمان است حرکت کرده و در انتهای نمایش، عامل ایجاد بی‌قطعیتی معنایی(گفتمان سلبی) نمایشنامه‌ی **اولئانا** می‌شود.

نتیجه‌گیری

دیوید ممت در جهت خلق یک اثر نمایشی زبان‌محور، از تمهیدات متفاوت گفتمانی بهره برده است. تحول گفتمانی(از ایجاب به‌سوی سلب) نمونه‌ای از فنون نگارشی محسوب می‌شوند که ممت در **اولئانا** از آن استفاده کرده است. او با استفاده از شیوه‌های مختلف در پرداخت گفت‌وگو میان شخصیت‌ها و هم‌چنین بهره‌گیری از تمهیدات گفتمانی از جمله: نقصان معنا، کاهش نظام بودشی، ناامنی زبانی و نفی نظام بودشی، حرکت گفتمانی(ایجاب به‌سوی سلبیت) از این عوامل گفتمانی، به‌عنوان عاملی برای پایان‌بندی مدنظر خود(بی‌قطعیتی معنایی) بهره برده است. به‌عبارتی ممت برای نیل به این هدف، روایت نمایشی خود را بر جنبه‌های مختلف گفتمانی، پایه‌ریزی می‌کند. عبور از گفتمان ایجابی به وجه ناگفتمانی (سلبی) به‌واسطه‌ی حضوری سیال و چالشی میسر می‌شود. این حضور در **اولئانا**، به دلیل حضور و ارتباط میان شخصیت‌ها تحقق یافته است. علاوه‌براین عواملی چون: وجه غریزی، ناامنی کلامی، افزایش تنش گفتمانی و نظام بودشی، شرایط گفتمانی را به گفتمانی لغزنده و ناپایدار مبدل کرده و در مسیر تحول گفتمانی قرار می‌دهد. پرسش مهمی که از ابتدا در این پژوهش مطرح بوده این است که تحول گفتمان ایجابی به گفتمان سلبی در **اولئانا**، از کجا ناشی می‌شود؟ در پاسخ باید گفت که پیش‌زمانی و پس‌زمانی گفتمانی مطرح می‌شود. یعنی ابتدا کنشی گفتمانی میان شخصیت‌ها رخ داده است. این کنش ثبت شده و سپس در طول نمایشنامه به دلیل جدا شدن از هسته‌ی مرکزی، این کنش گفتمانی به پساکنش تبدیل شده است. یعنی کنش جنبه‌ی کاربردی و ثابت خود را ازدست داده و جنبه‌ی سیال یافته است. به‌همین‌دلیل پساکنش قادر است با فاصله گرفتن از کنش کاربردی و غیاب آن، به‌نوعی حضور متفاوت که حالا شوشی(تغییرپذیر) است تبدیل شود. کنش جای خود را به احساسی از کنش متعلق به زمان گذشته داده و این کنش حالا به‌شکلی‌متفاوت دریافت می‌شود. از آن‌جا که تنش و درنتیجه احساس جای بُعدشناختی را گرفته است. ناگزیر گفتمان خطی و ایجابی هم مسیر متفاوتی را پیش می‌گیرد. این تنش با نفی گفت‌وگو و حرکت به‌سوی خودمحوری تشدید می‌شود. به‌این‌دلیل است که گفتمان

موجود در این نمایشنامه، گفتمانی است که ایستا نبوده، بلکه از هسته‌ی اولیه‌ی خود فاصله گرفته و زمینه‌ی حرکت از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر را فراهم آورده و درنهایت به وجه دیگر کلام که همان ناگفتمان است حرکت می‌کند. وجهی متفاوت از گفتمان ایجابی و پایدار، که همان گفتمان سلبی (تسلط نداشتن بر شرایط شناختی) است. درنتیجه به گفتمانی لغزنده، پرتنش مبدل می‌شود. هم‌چنین به علت شکل‌نیافتن گفتمان ایجابی که زمینه‌ساز تولید معنای صریح است، گفتمان مسیر دیگری پیش می‌گیرد. مسیری از جنس ارتباط متزلزل و چالش برانگیز که سبب شکل‌گیری گفتمانی سلبی می‌شود. به‌طورکل تلاش هر یک از شخصیت‌های نمایش برای شکل‌گیری وضعیت ایجابی در گفتمان، به نتیجه نرسیده و گفتمان سلبی جای آن را می‌گیرد. این کارکرد سلبی سبب شکل گیری گفتمانی از نوع بحران‌زده می‌شود. این بحران در زبان بر اساس شرایط تنشی، نظام‌بودشی، ناامنی زبانی و وجه غریزی تقویت می‌شود. متعاقبا این عوامل باعث می‌شوند وضعیت سلبی در طول نمایش استمرار پیدا کرده و عاملی برای تولید ناگفتمان شوند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Creation
۲. privative
۳. discourse
۴. Not discourse
۵. Oleanna
۶. defect
۷. The cognitive aspect
۸. exist
۹. Discours
۱۰. Benveniste
۱۱. greimas
۱۲. D. Bertrand
۱۳.Norman Fairclough
۱۴. Tension process
۱۵. Pressure
۱۶. Expansion
۱۷. Cognitive
۱۸.Paul.castagno
۱۹. Rotating system
۲۰.Ross
۲۱. intuitive-Perceptual
۲۲. phase
۲۳.Diane Ponterotto
۲۴ . Transcendence
۲۵. Coquet
۲۶. instinct
۲۷. intention
۲۸. william labov
۲۹. index of linguistic insecurity (ILI)
۳۰. discourse security

■ فهرست منابع

رضایی،رویا ، محمدامیر مشهدی و عباس نیکبخت (۱۳۹۵). **نقش پادگفتمانی استعاره زبانی در ترمیم فرایند ارتباطی در نامه‌های نیما یوشیج. دوفصلنامه جستارهای زبانی**(آماده چاپ).

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹) : **معناکاوی-به سوی نشانه شناسی اجتماعی**. تهران :نشر علم.

سجودی، فرزان (۱۳۹۲) : **التفات در شعر معاصر فارسی**. تهران : نشر علم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱): **مبانی معناشناسی نوین**. تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵): **تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان**، تهران: نشر سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲): **تحلیل نظام بودشی گفتمان. نشانه‌شناسی و نقد ادبیات معاصر** ، به کوشش لیلا صادقی. تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸): **راهی به نشانه-معناشناسی سیال**.تهران:انتشارات علمی و فرهنگی.

فرکالف، نورمن(۱۳۷۹): **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمه فاطمه شایسته پیران، شعبان علی بهرامپور، رضا ذوقدرا مقدم، رامین کریمیان، پیروز ایزدی، محمود نیستانی، محمد جواد غالمرضا کاشی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹): **نقصان معنا**، مترجم: حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.

ممت، دیوید (۱۳۸۸) : **اولئانا**، مترجم: علی اکبر علیزاد . تهران : نشر بیدگل.

محمودی بختیاری،بهروز و سمیه سلیمیان (۱۳۹۵): **بررسی بی ادبی کلامی در نمایشنامه صیادان. دوفصلنامه جستارهای زبانی**،ش۱(پیاپی۲۹)، صص ۱۲۹-۱۴۹.

یوسفیان کناری، محمدجعفر و کیانیان،مجید (۱۳۹۴) : **بررسی ضربان‌های گفت‌وگویی و کارکردهای نمایشی آن در چهار نمایشنامه از محمد یعقوبی (با رویکردی به راه‌کارهای زبان‌بنیاد پل کاستانیو). دوفصلنامه جستارهای زبانی**،شماره۲(پیاپی۲۳)، صص۲۱۵-۲۳۴.

Benveniste E., ***"L'Appareil formel de l'enonciation", in Langage***, Paris, Larousse, n 217, 1970.

Castagno,p. (2008). ***New Playwriting Strategies: A Language –Based Approach to Playwriting***. Translated by: M. Nasrollahzadeh. Tehran:SAMT [In Persian].

Coquet, Jean-Claude (1997). ***La quête du sens. Le langage en question***. Paris : PUF.

Culpeper,j. (2011). ***Impoliteness :Using language to cause offence***. Cambridge University Press .

Fontanille, Jacques., ***"La base perceptive de la semiotique "*** , Degres, n 81, Bruxelles, 1995.

Fontanille, Jacques (1999). ***Sémiotique et littérature***. Paris: PUF.

Fontanille, Jacques (1998)., ***semiotique du discourse***, Limoges, PULIM.

Greimas A.J., ***Essais de semiotique poetiue***, Paris, Larousse, 1972.

Labov, W. (1966). ***The Social Stratification of English in New in New York City***.2 ed.

Tarasti, E. (2009). ***Fondement de la sémiotique existentielle***. Paris: Harmattant.

نقش ویدیو پروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب با تکیه بر آراء گامبریج در باب زمان

اسماعیل شفیعی

جلیل خلیل آذر [نویسنده مسوول]

نیلوفر مَلک

تاریخ دریافت مقاله: : ۱۲/ ۰۴/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی:۰۸/ ۰۷ /۱۳۹۵

این مقاله برگرفته از فصل دوم (مرور ادبیات تحقیق) رساله‌ی دکتری پژوهش هنرِ نگارنده ی دوم است که به راهنمایی نگارندگان اول و سوم از بهمن سال۱۳۹۲ تاکنون در دانشکده‌ی هنر ادیان وتمدن‌های دانشگاه هنر اصفهان در دست انجام است

نقش ویدیو پروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب با تکیه بر آراء گامبریج در باب زمان

اسماعیل شفیعی | دانشیار دانشکدهٔ سینما ـ تئاتر، دانشگاه هنر، تهران

جلیل خلیل آذر | دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان

نیلوفر مَلک | استادیار دانشکدهٔ معماری، دانشگاه هنر اصفهان

چکیده:
«ویدیو-پروجکشن» به‌عنوان پدیده‌ای فناورانه، متشکل از دو واژهٔ «ویدیو» و «پروجکشن» است. تبار این دو واژه در فرهنگ‌های لغت لاتین به‌ترتیب، "دیدن تصاویر و اَصوات ضبط‌شده" و "پرتاب کردن تصویر بر سطح" آمده است. آرنسون (۱۹۱۱-۱۹۹۸)، تئاتر را هنری می‌داند که دو بال اصلی دارد یکی زمان و دیگری فضا. امروزه در تئاتر غرب، خلق عنصر زمان در صحنه به‌شدت وابسته به فناوری‌های ویژه بصری، شده است. پژوهش حاضر با اِتکاء بر آراء و نظرات گامبریج (۱۹۰۹-۲۰۰۱) در باب زمان در هنرهای دیداری، درصدد تبیین نقش پدیدهٔ ویدیو-پروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی در صحنه‌پردازی است. روش تحقیق اتخاذشده توصیفی-تحلیلی بوده و در گردآوری اطلاعات از همه منابع کتابخانه‌ای معتبر بهره جُسته شده است. مقالهٔ حاضر ضمن تبیین کلیات پژوهش، در پنج بخش به بررسی: آراء گامبریج دربارهٔ وهم، زمان و تصویر؛ مفهوم زمان و چیستی آن؛ زمان در نمایش؛ دربارهٔ ویدیوآرت؛ زمان و ویدیو-پروجکشن، پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد: رابطهٔ معناداری بین ویدیو-پروجکشن و تبدیل زمان‌های گذشته و آینده به زمان حال وجود دارد؛ ویدیو-پروجکشن، نظریهٔ گامبریج مبنی بر وهم بودن زمان گذشته و آینده را در قالب تصویر، در زمان حال اِمکان‌پذیر کرده است؛ خلق زمان فیزیکی، روانی و داستانی به‌ترتیب به زمان تمرین، شیوهٔ اجرایی و تکنیک تصویری بستگی دارد.

واژگان‌کلیدی:
ویدیوپروجکشن، زمان فیزیکی، زمان‌روانی، زمان داستانی، صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب، خلق زمان.

مقدمه

از بدو پیدایش سینما تاکنون که بیش از یک قرن سپری شده تکنیک‌ها و فناوری‌های ویژه بصری (اِمکانات تکنولوژیک) متعددی پدید آمده است. تئاتر به‌مثابهٔ یک رسانهٔ دیداری تلاش کرده از تکنیک‌ها و فناورهای ویژه بصری سینما در جهت رفع محدودیت‌ها از سویی و نیز ایجاد جذابیت مطابق با ذائقه مخاطب خود که روزبه‌روز در روبه‌رو شدن با رسانه‌ها و ابزارهای جدید تغییر می‌یابد، استفاده کند. در تئاتر معاصر جهان بیشترین توجه به استفاده از ابزار و تکنولوژی جدید در تئاتر معاصر غرب به‌چشم می‌خورد. از میان ابزارها و دستگاه‌های به‌کارگرفته‌شده، ویدیوپروجکشن تأثیرگذارترین ابزار برای دیداری کردن مفاهیم متون نمایشی در صحنه تئاتر بوده است. ردپای استفاده از این ابزار بیانی را می‌توان در آثار بزرگان تئاتر ازجمله جوزف اسووبودا[1] (۱۹۲۰–۲۰۰۲) دنبال کرد. "او را می‌توان تأثیرگذارترین هنرمند صحنه‌پرداز تئاتر دو دههٔ پایانی قرن بیستم در پروجکت کردن تصاویر متحرک به منظور ساخت پس زمینه صحنه و ترکیب آن با بازیگران زنده در روی صحنه به مدد ویدیو، به شمار آورد" (بوریان، ۱۹۷۴: ۲۰) . ریچارد شکنر[2] (۱۹۳۴–) در نظریات خود در حوزه اجرا چنین تئاتری را «تئاتر محیطی»[3] نامیده و آن را در تقابل با «تئاتر بی‌چیز»[4] برمی‌شمارد (شکنر، ۱۹۹۴: ۴۸).

ویدیوپروجکشن[5] به‌مثابهٔ پدیده‌ای فناورانه متشکل از دو واژهٔ ویدیو و پروجکشن است. فرهنگ‌لغت آکسفورد واژهٔ نخست را به‌معنای: "سیستم ضبط صدا و تصاویر متحرک بر روی نوار ویدیویی و یا سایر سخت افزارهای ذخیره‌سازی اطلاعات"، آورده و ریشهٔ لغت ویدیو را منتج از واژهٔ لاتینی «دیدن» ثبت کرده و دومین واژه را "عمل نشان دادن تصویر چیزی بر روی سطحی"توصیف کرده است (دیکشنری آکسفورد،۲۰۱۴). این پدیده به‌عنوان یکی از گرایش‌های هنر جدید[6]، از قرن بیستم به‌ویژه در دو دهه پایانی، مطرح بوده و امروزه آن را به‌عنوان یک رسانهٔ نو و مستقل، تحت‌عنوان هنر ویدیو[7] می‌شناسیم.

ازسوی‌دیگر آرنولد آرنسون[8] (۱۹۱۱– ۱۹۹۸) صحنه‌پرداز آمریکایی و استاد دانشگاه کُلمبیا در باب تئاتر چنین می‌گوید: "تئاتر هنرِ زمان و فضاست؛ در فضای فیزیکی سه‌بُعدی تداوم وجود دارد؛ فضایی که به شیوه‌ای بازیگر و بیننده به یک نحو از آن سهم می‌برند" (آرنسون، ۲۰۱۳: ۸). برهمین‌اساس، کارگردان و صحنه‌پرداز تئاتر معاصر تلاش می‌کند به مدد اِمکانات ویژه بصری که در دست دارد زمان و فضای لازم را در نمایش خلق کند.

تئاتر بنابر ماهیتی که دارد هنری زنده شناخته می‌شود. در این هنر ما با مفهوم «زنده»گی که در تضاد با مفهوم «مرگ» است مواجه می‌شویم. زندگی هنگامی معنا می‌یابد که ما به ماهیت زمان پی می‌بریم زیرا مرگ‌وزندگی در نتیجه تأثیر زمان بر اشیاء و آدمیان پدید می‌آید. این تأثیر در لحظه‌به‌لحظه نمایش وجود دارد. مرگ در نتیجه تأثیر کاهنده و زنده‌گی در اثر تأثیر افزاینده زمان در اشیاء و انسان به وقوع می‌پیوندد.

زمان ایجادشده روی صحنهٔ تئاتر با زمان در زندگی مطابقت ندارد. نویسنده بنا به تعبیر خود و مطابق با ضروریات شاعرانه و نمایشی، رویدادی واقعی یا خیالی را کوتاه کرده یا بسط می‌دهد. یک جلسهٔ دادگاه در نمایش نمی‌تواند همان تعداد روز و حتی ساعت که در واقعیت می‌گذرد زمان بگیرد زیرا به شبی که تئاتر در آن اجرا می‌شود، محدود است یعنی حدود دو ساعت. ازسوی‌دیگر، یک تک‌گویی ممکن است در نمایش، چندین دقیقه به طول بی‌انجامد در حالی‌که در زندگی عادی ممکن است تنها چند ثانیه، برای سبک‌وسنگین کردن یک مشکل و تصمیم‌گیری کافی باشد. برای نشان دادن یک کُنش، انجام دادن قسمت‌های مختلف آن، روی صحنه بیشتر از زندگی

عادی زمان می‌برد. این نویسنده است که گذر زمان را کنترل می‌کند. شکسپیر در حکایت زمستان، به‌سادگی اجازه می‌دهد که زمان این‌چنین بگوید: "...خرده نگیرید بر من، یا بر گذر تندم، چرا که من می‌گذرم از فراز شانزده سال و ناآزموده باقی می‌گذارم، گذار این شکاف فراخ را..." (شکسپیر، بازی IV، پرده I، ۲۰۰۵: ۶۲).

با توجه به آن‌چه، دربارهٔ ماهیت تئاتر و رابطهٔ آن با زمان گفته شد، می‌توان چنین استدلال کرد که عنصر زمان مهم‌ترین عامل زنده بودن تئاتر است و نادیده گرفتن آن منجر به شکل‌نگرفتن یک اجرای تئاتری کامل می‌شود. زمان در نمایش دارای اَبعاد و وجوه گوناگونی چه از نظر طبقه‌بندی و چه ازنظر به‌کارگیری در متن و اجرا است (شکنر، ۱۳۸۶: ۲۱-۲۸).

چارچوب نظری مقالهٔ پیش‌رو منتج از آراء و نظرات اِرنست هانس گامبریچ مورخ بریتانیایی است. وی در کتاب‌های **تاریخ زمان**[۹] و **هنر و وهم**[۱۰] و مقاله‌ای تحت‌عنوان "دربارهٔ زمان و تصویر"[۱۱]، موارد زیر را مطرح کرده است:

- تبیین زمان‌های گذشته و آینده به‌مثابهٔ وهم مطلق و بر شمردن زمان حال به‌مثابهٔ زمان فیزیکی که قادر به‌تصویر کشیدن زمان‌های گذشته و آینده است
- تبیین نقش زبان تصویر در هنر معاصر و پیشی گرفتن آن نسبت به زبان کلمه‌ای.

پدیده ویدیوپروجکشن در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر علاوه‌براین‌که، سه بُعد از یک چالش ذاتی صحنهٔ تئاتر یعنی «محدودیت زمانی»، «محدویت فضایی» و «محدودیت مکانی» را گاهی به‌طورهمزمان و گاهی به‌صورت‌جداگانه، حل می‌کند. می‌تواند نقشی به‌سزا در خلق زمان‌های سه‌گانه یعنی فیزیکی، روانی و داستانی در صحنهٔ تئاتر داشته باشد. بنابراین، ضرورت دارد این نقش موردواکاوی قرار گیرد و چارچوب‌های تکنیکی و اصولی آن استنتاج، استخراج و عرضه شود. هدف اصلی این پژوهش «تبیین نقش ویدیوپروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب» است. ازاین‌رو، نگارندگان با اتکاء بر منابع کتابخانه‌ای و تصاویر اجراهای معاصر و بهره‌گیری از روش‌های توصیفی- تحلیلی و تطبیقی در پی یافتن پاسخ سوال زیر بوده‌اند:

- نقش پدیدهٔ ویدیوپروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب چیست؟

با بررسی‌های انجام‌شده پیرامون موضوع حاضر در پایگاه‌های مرتبط با گرایش تئاتر، رساله‌های ثبت‌شده در پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران و مقالات نگارش‌شده در دانشگاه‌ها و موسسات آموزش عالی داخل‌وخارج از ایران، مشخص شد که هیچ پژوهش مستقلی که به موضوع این تحقیق پرداخته باشد، وجود ندارد. در میان جست‌وجوهای صورت گرفته در پایگاه‌های ذکرشده، رساله‌ها و مقالاتی یافت شد که فقط در زمینهٔ معرفی هنر ویدیو و زیبایی‌شناسی آن است: "بررسی مفهوم تصویر در ویدیوآرت" (۱۳۸۹)؛ "ویدیوآرت و معرفی آثار بیل ویولا، نام جون پایک و شیرین نشاط" (۱۳۹۰)، "بررسی کاربرد انیمیشن در هنر ویدیو" (۱۳۸۴) و "ویدیوآرت رسانه ای نو در قلمرو هنر جدید" (۱۳۸۸)؛ ازآن‌جمله‌اند.

بخش اول: گامبریچ، وهم، زمان و تصویر

این بخش از مقاله در سه قسمت مجزا به موارد ذیل خواهد پرداخت:

- بررسی جایگاه علمی اِرنست هانس گامبریچ[۱۲] و آثار او در جهان
- تبیین آراء گامبریچ دربارهٔ وهم و زمان و رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر

- تشریح اهمیت تصویر به‌ویژه تصویر متحرک در عصر حاضر و رابطهٔ آن با عنصر زمان.

۱-۱. دربارهٔ اِرنست هانس گامبریچ

گامبریچ در ۳۰ مارس ۱۹۰۹ در وین اتریش به دنیا آمد و در دانشگاه وین تحصیل کرد. در سال ۱۹۳۷ از اتریش راهی انگلستان شد و به عضویت مؤسسهٔ تحقیقات هنری واربورگ درآمد و از سال ۱۹۵۹ تا ۱۹۷۲ ریاست آن‌را برعهده گرفت. علاوه‌برآن در دانشگاه‌های لندن[۱۳]، کَمبریج[۱۴]، آکسفورد[۱۵]، هاروارد[۱۶] و چند دانشگاه برجستهٔ دیگر در امریکا به تدریس تاریخ، فلسفه و نقد هنر پرداخت. "گامبریچ در سال ۱۹۶۰ برگزیدهٔ آکادمی بریتانیا شد، در سال ۱۹۷۲ به نشان شوالیه مفتخر شد و در سال ۱۹۸۸ نشان رسمی شایستگی را اخذ نمود" (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۲).

گامبریچ شناخته‌شده‌ترین مورخ هنر در بریتانیا و شاید در جهان شمرده می‌شود. اولین کتاب او، **تاریخ جهان**[۱۷]، در سال ۱۹۳۶ و به زبان آلمانی در اتریش منتشر شد. یک سال بعد در زمان حاکمیت رژیم نازی این کتاب در زمره کتاب‌های ممنوعه در این کشور قرار گرفت و سرانجام چند سال پس از مرگ او، در سال ۲۰۰۵ منتشر شد. کتاب **تاریخ هنر**[۱۸] او برای اولین‌بار در سال ۱۹۵۰ منتشر شد و تاکنون به بیش از سی زبان منتشر شده است. از دیگر کتاب‌های وی می‌توان به دو کتاب **هنر و وهم**[۱۹] (۱۹۶۰) و **تاریخ زمان**[۲۰] (۱۹۹۹) اشاره کرد. از دو کتاب مزبور تاکنون بیش از چهار میلیون نسخه در سرتاسر جهان، چاپ و به فروش رسیده است (دیکشنری آکسفورد،۲۰۱۴). "کتاب هنر و وهم او از سوی سر هیو تِرووِر- روپِر[۲۱] به عنوان یکی از پنج- شش کتاب اثرگذار نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم میلادی مطرح شده است" (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۲). آن‌چه از خوانش کتاب‌های گامبریچ برمی‌آید علاقمندی او به بحث دربارهٔ «زبان شناسی تصویر» یا «زبان هنر» است. وی در سوم نوامبر سال ۲۰۰۱ میلادی درگذشت.

۱-۲. زمان به‌مثابهٔ وهم

گامبریچ در کتاب‌های **هنر و وهم** و **تاریخ زمان** می‌خواهد این مطلب را به اثبات برساند که زمان تنها یک توهم است. او چنین اظهار می‌کند که انسان بر این باور است که زمان از سه بخش گذشته، حال و آینده تشکیل شده است. حال آنکه: **۱)** گذشته مجموعه‌ای از خاطراتی است که تکرار آن اِمکان‌پذیر نیست و تنها می‌توان آن را در زمان حال به یاد آورد **۲)** خاطرات انسان به‌طورمحسوسی غیرقابل‌اطمینان هستند **۳)** هیچ امر هدف‌داری در چیزی که انسان به‌عنوان گذشته از آن یاد می‌کند، وجود ندارد ۴) گذشته را نمی‌توان اندازه‌گیری کرد و تنها از طریق خاطرات در زمان حال با آن در ارتباط هستیم **۵)** آینده یک ساخته ذهنی در زمان حال است **۶)** انسان تا زمانی‌که آینده به زمان حال تبدیل نشده است نمی‌تواند آن را تجربه کند. درنتیجه تا آن زمان انسان تنها می‌تواند امید داشته باشد و در مورد آن رویاپردازی کند **۷)** انسان تنها می‌تواند در مورد آینده برنامه‌ریزی کند و تصویری از آینده در ذهن خود بسازد درحالی‌که گذشتهٔ انسان برای وی به‌طورقابل ملاحظه‌ای واضح‌تر است **۸)** انسان نمی‌تواند هدف کاملی برای آینده داشته باشد و تنها راه ارتباط وی با آینده زمان حال است **۹)** ما فقط در زمان حال زندگی می‌کنیم و می‌توان زمان را عوض کرد که این زمان یک زمان توهمی است که خودمان آن را ایجاد کرده‌ایم. درواقع همیشه فقط می‌توان در زمان حال زندگی کرد بااین‌حال می‌توان زمان حال را عوض کرد و با استفاده از ابتکارهای فردی سعی بر بهبود کیفیت آن داشت. گامبریچ توهم را یک حقیقت عمیق دانسته و آن را به‌عنوان یک امر عملی ویژه به‌شمار نمی‌آورد. او می‌گوید که برای هماهنگی با این حقیقت نیاز است که ساعت داشته باشیم و همیشه به یاد بیاوریم که در زمان حال زندگی می‌کنیم. ولیکن باز هم خیلی از قرارها دیر خواهد شد (گامبریچ، لیپینکت، ۲۰۰۳: ۱۸ - ۲۰۰۰: ۵۰، ۲۶).

در میان فیلسوفان غرب کسانی هستند که هم‌چون گامبریج، زمان را توهمی بیش نمی‌دانند:
الف) مایستر اکهارت۲۲ (۱۲۶۰-۱۳۲۸): وی دین‌شناس، فیلسوف، عارف، شاعر و خطیب آلمانی‌تبار است. متیو هادلستون[۲۳] در کتابی که در اِجلاس سالانه آسِآ[۲۴] (۲۰۱۳) تحت‌عنوان **چالش بُعد چهارم در فیزیک مدرن و کتاب مقدس ارتدکس**[۲۵] به چاپ رساند نقل قولی از اکهارت آورده است که دقیقاً تصدیق‌نظر گامبریج است، اکهارت می‌گوید: "زمان تنها یک توهم است. تنها لحظهٔ حال وجود دارد.... هیچ دیروز و فردایی نیست تنها لحظهٔ حال است..." (هادلستون، ۲۰۱۳: ۸) .
ب) سام هریس۲۶ (۱۹۶۷-): در جدیدترین فیلم ویدیویی منتشرشده از سام هریس فیلسوف امریکایی در یوتیوب، تحت‌عنوان «همیشه اکنون است»[۲۷]، او چنین اظهارنظر می‌کند که: "همیشه زمان حال است، گذشته و آینده توهمی بیش نیست" (Youtube.com).

۱-۳. پیوند تصویر و زمان

گامبریج معتقد است که یک پیوند بسیار نزدیک و ذاتی، بین مباحث تصویر و زمان وجود دارد. کریستف نایبری[۲۸] (۱۹۴۴-) عضو آکادمی علوم مجارستان [۲۹]، به نقل از گامبریج می‌نویسد: "تصاویر ناقص هستند مگر آنکه از نوع متحرک باشند ... یعنی مگر اینکه در زمان رخ دهند، زمان نمی‌تواند مفهوم‌سازی شود مگر توسط تصاویر و جنبش آنها در فضا" (نایبری، ۲۰۰۹: ۱).
بنابراین، تصویر متحرک نه‌تنها تصویر کامل و تمام‌عیاری است که در زمان رخ می‌دهد، بلکه می‌توان آن را به‌مثابهٔ بیانی واقعی و بی‌نقص به‌شمار آورد که از اِمکانات و پتانسیل‌های بیشتری نسبت به زبان شفاهی و نوشتاری در انتقال پیام برخوردار است. با توجه به اینکه مسألهٔ کلمه و تصویر یکی از مهم‌ترین مباحث محوری گامبریج است، نایبری به نقل از گامبریج چنین می‌نویسد: "عصر ما یک عصر بصری است ... ما به وسیلهٔ عکسها از صبح تا شب بمباران می‌شویم. ... جای تعجب ندارد که ما در حال ورود به یک دورهٔ تاریخی هستیم که در آن تصویر از کلمهٔ مکتوب، پیشی می‌گیرد" (آیبید: ۷).

بخش دوم: مفهوم زمان و چیستی آن از منظر اندیشمندان غرب

ایمانوئل کانت[۳۰] در باب مفهوم زمان چنین می‌گوید: "زمان مفهومی تجربی نیست که از هر تجربه‌ای استنباط شود، زیرا اگر تصویر زمان به صورت پیش از تجربه به ما داده نمی‌شد، نه هم‌زیستی آن را درک می‌کردیم و نه توالی‌اش را، تنها زمانی که این تصویر به صورت پیش از تجربه به ما داده می‌شود، می‌توانیم چیزهای خاصی را در نظر بیاوریم که در یک زمان (به طور هم‌زمان) یا در زمان‌های متفاوت (به طور متوالی) اتفاق می‌افتند. زمان‌های متفاوت فقط بخش‌هایی از یک زمان‌اند" (کانت: ۱۹۵۷: ۵۰).
در همان کتاب منتشرشدهٔ اِجلاس سالانه آسِآ که پیش‌ازاین بدان اشاره شد، متیو هادلستون، نظر تنی چند از مهم‌ترین اندیشمندان غرب را در باب چیستی زمان آورده است: سنت آگوستین[۳۱]: "پس زمان چیست؟ اگر کسی این سوال را از من بپرسد، من می‌دانم که زمان چیست. اما اگر بخواهم آن را برای او تشریح کنم، قادر به انجام اینکار نخواهم بود."؛ لی اسمولین[۳۲]: "من فکر می‌کنم ما حتی نمی‌توانیم به این سوال ساده پاسخ دهیم که، زمان چه نوع چیزی است؟"؛ جان نورتون[۳۳]: "به‌نظر می‌رسد هیچ روش ساده و دایره‌واری برای تکمیل جملهٔ «زمان... است» وجود نداشته باشد"؛ ریموند کامینگز[۳۴]: "زمان شیوه طبیعت برای نگه داشتن همه چیز از اتفاق افتادن یک باره است."؛ کارل ساگان[۳۵]: "زمان عمیقاً نسبت به یک تعریف ساده مقاوم است."؛ ریچارد فینمان[۳۶]: "زمان آن چیزی است که وقتی هیچ چیز دیگری رخ نمی‌دهد، اتفاق می‌اُفتد"؛ آلبرت اینشتین[۳۷] : "زمان آن

چیزی است که توسط ساعت اندازه‌گیری می‌شود."؛ جان مک تاگارت[۳۸] : "زمان کیفیتی از طبیعت است که اِمکان تغییر صحیح را می‌دهد. هرگونه تنوع فیزیکی که بتوان به‌طور کامل توسط یک تغییر استاتیک در مختصات شرح داد، تغییر صحیحی نیست" هم‌چنین او می‌گوید: "جریان زمان، یک وهم و خیال است." (هولدستون، ۲۰۱۳: ۴-۳).

بخش سوم: زمان در نمایش

این بخش از مقاله در دو قسمت مجزا به موارد ذیل خواهد پرداخت:

- بررسی مفهوم دو عنصر مرتبط با زمان یعنی «دیرش»[۳۹] و «زمان‌بندی»[۴۰] و اهمیت آن‌ها در صحنه‌پردازی تئاتر
- تشریح مفهوم زمان‌های سه‌گانه (فیزیکی، روانی، داستانی) و مصادیق مرتبط با آن‌ها

۳-۱. اصطلاحات مرتبط با زمان

دو اصطلاح مهم و مرتبط با زمان، «دیرش» و «زمان‌بندی» است. دیرش که بیشتر در پژوهش‌های فلسفی معمول است تا در واژگان نمایشی، می‌تواند این‌طور تعریف شود: "میزان محدود یک رویداد یا زمان مورد نیاز برای اجرای یک رویداد روی صحنه، یک کنش، کلام (موسیقی)، تغییر نور یا تغییر صحنه"(ولباش، ۱۹۶۷: ۱۳۷). دیرش، زیرشاخهٔ اصطلاح کلی زمان است.

به‌طورکلی، زمان‌بندی در رابطه با گفت‌وگو یا کنش و یا هم‌زمانی دو عامل درنظر گرفته می‌شود. استفاده از زمان‌بندی در بسیاری از دیگر جنبه‌های یک اثر نیز می‌تواند مفید باشد. برخی از کارگردانان از زمان‌بندی برای هر حالت و عنصری کمک می‌گیرند. در گسترده‌ترین معنا، زمان‌بندی شامل سرعت کم شدن نور سالن، بالا رفتن پرده و روشن شدن نور صحنه می‌شود. البته در این میان باید به هر کنش، حرکت و اتفاقی روی صحنه و همین‌طور هر علامت نور، هر صدا یا قطعه موسیقی و هر تغییر صحنه‌ای توجه شود. خلاصه این‌که زمان‌بندی همه جزییات اثر را تا افتادن آخرین پرده و روشن شدن چراغ‌های سالن نمایش دربر می‌گیرد. چنین رویکردی نیازمند اتخاذ تصمیمات حساس دربارهٔ ده‌ها موردی‌است که به‌هم ارتباط و وابستگی متقابل دارند.

زمان‌بندی یک ابزار فنی نیست بلکه به حیطه هنر تعلق دارد و ازاین‌رو، موضوعی به‌شدت شخصی است. پرداختن به زمان‌بندی نیاز به درکی حساس دارد، درکی از زیباشناختی که هم بازیگران و هم کارگردانان باید داشته باشند و پرورش دهند.

هنر و فن به حرکت درآوردن نقش‌آفرینان (بازیگرها، خوانندگان و رقصنده‌ها) در یک بازهٔ زمانی مشخص و در فضایی که با توجه به نیازشان ترتیب داده شده، جزءِ اصلی صحنه‌پردازی است. ازاین‌رو زمان‌بندی در صحنه‌پردازی به‌عنوان مهم‌ترین اصل به‌شمار می‌رود و حساسیت در به‌کارگیری آن باعث موفقیت کل اثر نمایشی خواهد شد.

بنابر آن‌چه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که دیرش، رویدادی مشخص و به‌نسبت مختصر را محدود می‌کند درحالی‌که زمان روان است و هیچ‌وقت ثابت نمی‌ایستد بنابراین باید برای رویدادهای ممتد به‌کار گرفته شود. یونانی‌ها پیش‌ازاین به زمان صفت «جاری»[۴۱] دادند و شوپنهاور می‌گوید «زمان نمی‌آرامد» (شوپنهاور، ۲۰۱۵: ۲۲۱).

۳-۲. زمان‌های سه‌گانه

همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، منظور از زمان‌های سه‌گانه، زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی است که شرح هریک از آن‌ها به‌ترتیب، عبارتند از:

الف) زمان فیزیکی[۴۲]: زمان فیزیکی زمانی است که زندگی انسان‌ها در بستر آن جاری است

و مشهور به زمان واقعی، زمان گاه‌شمارانه، زمان عمومی، زمان بیرونی، زمان مکانیکی یا زمان کرونولوژی[۴۳] است. زمان فیزیکی بر اساس حرکت عقربه‌های ساعت محاسبه می‌شود ولی در تئاتر، زمان فیزیکی بر اساس میزان گذشت زمان که توسط ساعت تماشاگر نشان داده می‌شود، محاسبه می‌شود، که درحقیقت طول مدت‌زمان سپری‌شده بین آغاز یک نمایش و پایان آن است. مثلاً طول زمان یک نمایش ۵۰ دقیقه یا ۳ ساعت است.

ب) زمان‌روانی[۴۴]: نسبت زمانِ حقیقی سپری‌شدهٔ تماشاگر در تماشاخانه به زمان رویدادهای نمایش در صحنهٔ تئاتر را «زمان‌روانی» می‌گویند. در زمان‌روانی، مدت‌زمان فیزیکی‌ای (از روی ساعت) که در یک یا چند رویداد بر شخصیت می‌گذرد کمتر و یا بیشتر از مدت‌زمان معمول گذشت یک رویداد است. پس، زمان‌روانی میزان نمود روانی گذشت زمان فیزیکی بر شخصیت است.

زمان‌روانی همان زمان تقویمی است که وقتی بر انسان تحمیل می‌شود، متناسب با سختی‌ها یا شادی‌های همراه با آن، طولانی‌تر یا کوتاه‌تر از مقدار خود احساس می‌شود؛ مانند زمانی‌که در بیمارستان یا زندان بر انسان می‌گذرد یا زمانی‌که در جشنی سپری می‌شود. اگر زمان هر دو اقامت به‌یک‌اندازه مثلاً یک ساعت باشد، اولی بسیار بیشتر و دومی از یک ساعت کمتر نمود می‌یابد.

زمان‌روانی ظرفی است که مظروف یا متعلقاتی در ذهن شخصیت ندارد بلکه بازتاب همان زمان بیرونی است که در درون شخصیت تحت‌تأثیر عواطف، کوتاه‌تر یا بلندتر از زمان بیرونی احساس می‌شود. در مقابل زمان تقویمی که عقل و خرد به ارزیابی آن می پردازد، فاعل تشخیص‌دهنده و تعیین‌کننده کمیت و کیفیت زمان‌روانی، احساس انسان‌هاست.

زمان‌روانی در تئاتر، زمانی اتفاق می‌افتد که گفت‌وگوها و رویدادهای زمان را بکشیم. این اتفاق می‌تواند توسط تکنیک‌های ایجاد وقفه در رویداد رخ دهد. می‌توان مردی را تصور کرد که از روی پُل افتاده و از پایه پُل خود را نگه داشته و آویزان است. طول مدت‌زمان فیزیکی که بر این مرد می‌گذرد ۵ دقیقه است ولی زمان‌روانی‌ای که بر او می‌گذرد به‌طورحتم بیش‌ازاین مدت‌زمان فیزیکی است و همین‌امر موجب می‌شود که مرد به ناگهان پیر شود و تمام موهای وی در همان پنج دقیقه سفید شود.

ج) زمان داستانی[۴۵]: زمان داستانی در مقابل زمان فیزیکی است و از آن با عناوین زمان روایی، زمان خصوصی، زمان درونی، زمان ادراکی و یا زمان خیالی، یاد می‌کنند (ریکور، ۱۳۸۳). زمان داستانی نسبت زمان فیزیکی نزد تماشاگر و طول مدت رویدادهایی است که در نمایش رخ می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، زمان داستانی به مقدار زمانی که حدِفاصل رخ دادن اولین رویداد داستان نمایش و آخرین رویداد داستان نمایش است، اطلاق می‌شود. این زمان با زمان واقعی اختلاف چشمگیر دارد، ممکن است سال‌ها از زمان داستانی برابر یک ثانیه از زمان فیزیکی باشد.

آمبروز بی ارس[۴۶] (۱۸۴۲–۱۹۱۴) امریکایی، نویسندهٔ داستان **حادثهٔ پُل اُل کریک**[۴۷] است. این داستان بیان تخیلی رهایی و گریز یک متهم است که چندین صفحه را دربر می‌گیرد و اگر قرار بود خارج از ذهن در زندگی واقعی رخ دهد، مدت زیادی را به خود اختصاص می‌داد. شخصیت داستان، مزرعه داری به نام **فارکار**[۴۸] است که به اتهام خرابکاری دستگیر شده است. مأموران، طناب دار را بر گردن او محکم کرده، آمادهٔ اجرای دستور فرمانده هستند؛ اما در همان‌لحظه که فرمان صادر می‌شود تا با طناب دار از پُل آویخته شود، (بنابر ساخت‌وساز ذهن راوی) طناب پاره می‌شود. اعدامی به محض سقوط در آب، شناکنان خود را به ساحل رودخانه می‌رساند و فرار می‌کند. فرار فارکار به جنگل، یادآوری بخشی از زندگی گذشته، نزدیک شدن به منزلی که در آن زندگی می‌کند، زنی که دوستش دارد و چشم‌به‌راه اوست، لحظاتی کُشنده و هراس‌آور و دیرگذر

است که راوی به‌عنوان ناظری که از نزدیک، همه را زیرنظر دارد با هول‌وهراس برای خواننده روایت می‌کند و درست در لحظه‌ای که فارکار به پشت سَر نظری می‌افکند و با احساس این‌که از دست تعقیب‌کنندگان نجات یافته و به همسر چشم‌به‌راهش نزدیک می‌شود تا او را در آغوش بگیرد به‌جای فشار دست‌های همسرش، فشار دردناک طناب را حس می‌کند که گلویش را بیش‌ازپیش می‌فشارد. زمان طولانی تمام وقایعی که بر فارکار می‌گذرد، تقریباً برابر یکی‌دولحظه از زمان فیزیکی است که تخیل راوی، ماهرانه آن را آفریده است (بی ارس، ۲۰۱۲: ۳۰–۸).

در مثال دیگری می‌توان از «معجزهٔ پنهان»[۴۹] اثر لوئیس بورخس[۵۰] (۱۸۹۹–۱۹۸۶)، نویسندهٔ آرژانتینی نام برد. در این اثر، خداوند درست در لحظهٔ تیرباران یارومیر هلادیچ[۵۱]، نویسنده و شاعر چک، به وی یک سال مهلت می‌دهد تا درام منظوم دشمنان را، که همهٔ عمر برای نوشتن آن نقشه می‌کشید به پایان برساند (بارگاس یوسا، ۱۳۸۲: ۸۸–۸۹). در این داستان یک سال از زمان روایی برابر است با زمانی بین دو لحظهٔ پیاپی از زمان واقعی، زمان واقعی بین لحظهٔ فرمان شلیک تا لحظهٔ برخورد گلوله‌ها به بدن متهم.

تماشاگر، نمایش **مکبث** را طی مدت ۲ ساعت می‌بیند ولی رویدادهای نمایش مربوط به ۲ سال عمر مکبث است! و یا در نمایش دیگری که تماشاگر آن‌را طی یک ساعت (زمان فیزیکی) می‌بیند ولی داستان نمایش مربوط به ۵۰ سال رویدادهای یک کشور است.

در نمایش پنج ثانیه از زندگی گاندی[۵۲] تماشاگر نمایش را طی ۲ ساعت می‌بیند ولی رویدادهای نمایش مربوط به ۵ ثانیهٔ آخر عمر گاندی است یعنی از زمانی‌که تیر به سمت او شلیک می‌شود تا زمانی‌که تیر به او اصابت می‌کند و کُشته می‌شود (شفر، ۱۳۵۶).

بخش چهارم: دربارهٔ ویدیوآرت

این بخش از مقاله، ضمن واکاوی ریشه‌های فکری پیدایش هنر ویدیو و تبیین ویژگی‌های آن در قیاس با فیلم، به بیان رهیافت‌های اجرایی آن در تئاتر پرداخته و در ادامه، دو بحث اساسی ذیل را مطرح خواهد کرد:

- تلقی کردن ویدیوپروجکشن به‌مثابهٔ فضایی واسطه مابین گروه بازیگران و گروه تماشاگران و بیان کارکردهای مفید آن در صحنه‌پردازی تئاتر.
- تبیین ویژگی‌های سبک کوبیسم و قیاس آن با ویدیوپروجکشن ازمنظر عمل‌گرایی.

ویدیوآرت یکی از زبان‌های نو هنری است که ریشه در سینما دارد و متکی بر استفاده از تکنولوژی ویدیو است. منتقدین، این سبک هنری را نوعی «سینمای تجربی» و «بینامتنی» می‌دانند. ویدیوآرت را نه می‌توان کلیپ و نه فیلم کوتاه و نه سینما دانست ولی درعین‌حال مرز میان این هنر و موارد مذکور بسیار کوتاه است.

ویدیوآرت یک هنر دموکراتیک است. کار ویدیوآرت، کار روی زمان است. در این هنر، زمان تعبیری پیدا می‌کند غیر از آن‌چیزی که با ساعت معنی می‌دهد. "هدف از بکارگیری این تکنولوژی، ثبت کردن رویدادها و به نمایش گذاشتن آنها بر صفحات تلویزیونی و دیجیتالی است" (یوکی و فورسیت، ۲۰۱۴).

ویدیوآرت شامل داده‌های صوتی و تصویری است که ذخیره‌سازی و پخش و بازخورد اطلاعات در آن بسیار گوناگون است. این داده‌ها در بسیاری از موارد در زمان– زمان متوقف شده، تسریع شده یا به عقب برگردانده شده، زمان واقعی یا زمانی مجهول– معنا می‌یابند. مکان و محیط ارایه اثر و نیز گاه، عمل تماشاگر– درحقیقت شرکت‌کننده، و بازخورد داده‌های حاصل از این تقابل نیز وجوه

دیگر آثار ویدیویی هستند.
اِدوارد لوسی اسمیت[۵۳] (۱۹۳۳–) در کتاب **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، ویدیوآرت را پدیده‌ای در بطن وضعیت پُست‌مدرن دانسته و چنین اظهار نظر می‌کند: "یکی از دلایلی که دنیای هنر معاصر مجذوب ویدیو شد، قدرت و تأثیر این رسانه در بداهه‌پردازی بود، که می‌توانست وسیلهٔ خوبی برای خلق رویدادها و اجراها که در گفتمان هنر پیشرو نقش مهمی را ایفا کردند، محسوب شود. بدین ترتیب آنچه به نظر می‌رسید زودگذر باشد، به ناگاه تکرارپذیر و همیشگی گردید." (لوسی اسمیت، ۱۳۸۲: ۵۰).
استفاده روزافزون از ویدیو و متعلقات آن هم‌چون اسلاید، پروژکتور و تلویزیون، در بسیاری از چیدمان‌ها و هنرهای اجرایی مانند «هپینگ»[۵۴] سبب شد تا هنر ویدیو، شکل مستقلی به خود بگیرد و به‌عنوان یک «هنر جدید» مطرح شود. "دو رُکن اساسی که هنر جدید مبتنی بر آن است یکی «ایده» و دیگری «خلاقیت» یا به عبارت امروزی‌تر «نوآوری» است." (ضمیران، ۱۳۷۷: ۱۹۳). امروزه این هنر به‌عنوان رسانهٔ پیش‌فرض قرن بیست‌ویکم در اغلب مکان‌ها، ازجمله دیوار گالری‌ها، ایستگاه‌های مترو، سطوح خالی موزه‌های ملّی و به‌ویژه صحنه‌های تئاتر، حضور دارد.
دو ویژگی منحصربه‌فرد ویدیوآرت نسبت به فیلم عبارتند از:

- فیلم انسان را به تعمق وامی‌دارد و از زمان فعلی و حال (فیزیکی) جدا می‌کند درحالی‌که ویدیوآرت باعث تجربهٔ حس نزدیکی و صمیمیتی می‌شود که غالباً در فیلم اِمکان آن وجود ندارد
- قابلیت بیانی ویدیوآرت نسبت به فیلم در «انتقال سریع تصاویر» است

آثار ویدیوآرت به‌لحاظ رهیافت‌های اجرایی شامل موارد زیر می‌شود:

- خلق و ارایهٔ تصاویر متحرک
- نمایش هم‌زمان نوارهای ویدیویی متفاوت به‌شکلی که مانیتورهای متعدد باهم مرتبط شوند. مدل تصویری این دسته آثار ویدیوآرت هرچند که نماد روشنفکرانه هیجانات لحظه‌ای و ناپایدار است اما بیننده درنهایت یک تأثیر کلی و کامل را از تصاویر اخذ خواهد کرد.
- گسترش زمان‌بند[۵۵] توالی تصاویر، منطبق با منطق فیلم و الگوهای تکامل و روایت. بدین‌ترتیب، بیننده می‌تواند در طول زمان پخش شاهد برش‌های جداگانه‌ای از یک موضوع یا پیرنگ روایی باشد و از نیروی تخیل خویش برای تکامل روایت بهره گیرد.

۴–۱. ویدیوپروجکشن به‌مثابهٔ فضای واسطه

گی مَک اولی[۵۶] در نظریه‌ای تحت‌عنوان «طبقه‌بندی کارکِرد فضایی در تئاتر»[۵۷] چنین اظهارنظر می‌کند: "در فضای تئاتری، فضای واحد و در عین حال تقسیم شدهای وجود دارد که در آن دو گروه تشکیل‌دهنده، بازیگران و تماشاگران با یکدیگر روبرو می‌شوند و برای ایجاد تجربهٔ اجرا همکاری می‌کنند. این قلمرو خاص فضای اجرا[۵۸] نامیده می‌شود... فضای اجرا جزء اصلی و تشکیل دهندهٔ تئاتر است. این فضا در واقع نخستین واقعیت فضایی است." (کالینزو نیسبت، ۲۰۱۰: ۹۲).
در فضای اجرای تئاتر، فناوری‌های دیداری متعددی به‌کار گرفته می‌شود، ازجملهٔ آن‌ها ویدیوپروجکشن است. تعبیر پژوهش حاضر از حضور این ابزار فناورانه در اجراهای کنونی به‌ویژه تئاتر غرب، خلق «فضای واسطه»[۵۹] است. فضایی که مابین فضای تماشاگران (عمل تماشا در هنگام اجرا) و فضای بازیگران ایجاد می‌شود. عنصر بنیادین فضای واسطه، تصویر است. تصاویر در چهار نوع :ساکن، متحرک، زنده و ضبط‌شده طبقه‌بندی می‌شوند.
یکی از گرایش‌های مَهم صحنه‌پردازی در سراسر قرن بیستم و آغاز قرن بیست‌ویکم، که بر «ادراک

زمان»[۶۰] تأثیر می‌گذارد، استفادهٔ گسترده از ویدیوپروجکشن است. این ابزار الکترونیکی، از یک‌سو، ساختارهای فضایی- زمانی جایگزینی را بدعت نهاد که پیش‌ازآن به ندرت اِمکان خلق آن وجود داشت و ازسوی‌دیگر سبب اِختلال یا تنش ادراکی بین صحنه و تالار تماشاگران و به‌ویژه میان فضای سه‌بُعدی صحنه و تصویر پروجکت شده بر روی پرده، شده است. مهم‌ترین کارکِردهای فضای واسطه، عبارتند از:

- رجوع به زمان‌ها و مکان‌های مختلف تاریخی که در فرهنگ هنرهای تجسمی «تنظیم تخیلی یا ارجاعی مناظر»[۶۱] نامیده می‌شود. برای نمونه ارجاع به دوران تاریخی رُم باستان یا به شهر السینور دانمارک، موطن هاملت در نمایشنامهٔ شکسپیر
- بازنمایی دقیق یک لحظه یا بخشی از زمان گذشته و یا آینده در چارچوب زمان حال
- ترکیب و قطعه قطعه کردن چند زمان در زمان حال
- خلق کردن بخشی واقعی از زمان واقعی؛ هر رویداد واقعی که به‌طورتصادفی در یک تصویر قرار می‌گیرد، شاید خودرویی که در جاده می‌رود، یا پرنده‌ای که درحال‌پرواز است، بخشی واقعی از زمان واقعی باشد که برای همیشه به سمت مقصدی در چشم‌اندازی پایان‌ناپذیر و گسترده همواره درحال حرکت است
- بسامد یا متناوب کردن زمان؛ منظور از بسامد، تکرار نقل حوادث و رویدادهاست که در روایت شناسی به گفته تزوتان تودورف[۶۲] (۱۹۳۹-) سه اِمکان برای آن وجود دارد: "روایت تک محور که در آن یک سخن واحد، رخداد واحدی را بازنمایی می‌کند؛ روایت چند محور که در آن چندین سخن، یک رخداد واحد را بازنمایی می‌کند و در نهایت سخن تکرار شونده قرار می‌گیرد که طی آن یک سخن واحد چندین رخداد مشابه را بازنمایی می‌کند" (تودورف، ۱۳۸۲: ۶). ویدیوپروجکشن به‌مثابهٔ فضای واسطه می‌تواند چهار حالت در «نقل رویداد» داشته باشد: الف) نقل واحد رویدادی که یک بار اتفاق افتاده است؛ ب) نقل واحد رویدادی که N بار اتفاق افتاده است؛ ج) نقل N مرتبه از رویدادی که یک بار اتفاق افتاده است؛ د) نقل N مرتبه از رویدادی که N بار اتفاق افتاده است.

۴-۲. شباهت عمل‌گرایی ویدیوپروجکشن با سبک کوبیسم

کوبیسم به‌دنبال نقض فضای یگانهٔ پرسپکتیو ساده و نمایش اشیاء از نقاط کانونی‌شان است؛ صرف‌نظر از روابطی که میان اشیاء به‌تصویر کشیده شده وجود دارد. این سبک به دنبال رسوخ به سطح و نمایان ساختن جوهرهٔ سادهٔ اشیاء و یا افراد به‌تصویر کشیده شده است. نظام الدین نوری در همین باب در کتاب **دایرةالمعارف مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم** چنین می‌گوید: "کوبیسم می‌خواهد در نقش هر منظره، گذشته از آن بخشی که به چشم دیده می‌شود، بخش‌های پنهان و نامرئی را نیز نشان دهد و تمام جهات و عناصر اساسی هر چیز را در آن واحد مجسم سازد." (نوری، ۱۳۸۹: ۴۹۱).

تماشاگر تئاتر معاصر هم‌چون تماشاگر سبک نقاشی کوبیسم، در یک زمان واحد می‌تواند یک رویداد یا یک شی کالبَدی را از زوایای متعدد مشاهده کند. در این وضعیت، ویدیوپروجکشن همانند سبک کوبیسم به‌عنوان «پدیده‌ای زمانی» درک می‌شود، ازاین‌رو می‌تواند به‌طورهنرمندانه‌ای زمینه‌های دیداری را به نمایش بگذارد، اِنگار که یک نفر می‌تواند با سرعت نور حرکت کرده و همهٔ جوانب، حتی زوایایی که معمولاً در حالت عادی در دسترس کسی نیست را به‌طورهم‌زمان به‌تصویر درآورد. این نوع از تئاتر در اصطلاح، تئاتر «همه‌جانبه»[۶۳] یا «چندسویه» نامیده می‌شود.

بخش پنجم: زمان و ویدیوپروجکشن

این بخش از مقاله در دو قسمت مجزا به تبیین رابطهٔ: ۱) زمان گذشته، حال و آینده با ویدیوپروجکشن؛ ۲) زمان داستانی، روانی و فیزیکی با ویدیوپروجکشن، خواهد پرداخت.

۵-۱. زمان گذشته، حال و آینده و ویدیوپروجکشن

محوریت تئاتر از منظر زمان، زمان حال است زمانی که تماشاگر در سالن تئاتر حضور دارد. دو زمان گذشته و آینده، به‌ترتیب زمان‌هایی «رسیده» و «نرسیده» هستند. ویدیو از لحظه‌ای که رویدادی را بر روی نوار ویدیویی یا هر سخت‌افزار نوینی دیگری ضبط می‌کند با زمان گذشته پیوند می‌دهد. ولی به‌محض این‌که رویداد ضبط‌شده بر روی صحنهٔ تئاتر با کنش‌های اجراکنندگان و متن اثر ترکیب می‌شود و ساختاری یک‌پارچه و دراماتیک را تشکیل می‌دهد، زمان گذشته به زمان حال تبدیل می‌شود.

وجه تمایز زمان گذشته با زمان آینده در «دیده‌بودگی» و «ندیده‌بودگی» آن‌هاست. هنرمند در مواقعی که می‌خواهد تصاویری از آینده را در زمان حال به نمایش بگذارد باید رویدادهای رخ‌نداده‌شده را بر اساس تصاویر ذهنی خود و دیگران که منطبق با جریان اثر است، ضبط کند. بنابراین به‌نظر می‌رسد، مواجههٔ ما با زمان گذشته «وهم نسبی» و با زمان آینده «وهم مطلق» است.

رویدادهای زمان گذشته و آینده که به‌واسطهٔ تصاویر ویدیوپروجکشن در زمان حال خلق می‌شود، می‌تواند عین‌به‌عین (واقعیت مطلق) و یا انتزاعی (نسبی) از آن چیزی باشد که ما در ذهن خود می‌بینیم. بدین‌ترتیب، ویدیوپروجکشن گذشته و آینده را تبدیل به حال کرده و وهم بودن آن‌ها را ازبین می‌برد و این یعنی عینیت بخشیدن به تصاویر ذهنی.

۵-۲. زمان فیزیکی، روانی و داستانی و ویدیوپروجکشن

موضوع زمان‌های سه‌گانه، در قسمت دوم از بخش سوم تشریح شد، در این بخش با اِتکاء به نمایش‌نامهٔ **مرگ فروشنده**[۶۴] (۱۹۴۹) اثر **آرتور میلر**[۶۵] (۱۹۱۵-۲۰۰۵) نویسندهٔ امریکایی و نمونه تصاویری از صحنه‌پردازی‌های تئاتر معاصر غرب به تبیین نقش ویدیوپروجکشن در خلق زمان فیزیکی، روانی و داستانی خواهیم پرداخت.

۵-۲-۱. زمان فیزیکی و ویدیوپروجکشن

الف) نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده و زمان فیزیکی

طول مدت‌زمان سپری شده بین آغاز نمایش‌نامهٔ **مرگ فروشنده** و پایان آن می‌تواند از ۳۰ دقیقه تا ۳ ساعت بر اساس تحلیل و برداشت آزاد گروه اجرا، متغیر باشد. شاخص‌ترین نمایش‌هایی که تاکنون از **مرگ فروشنده** با «طول مدت زمان متفاوت» اجرا شده است عبارتند از:

- به کارگردانی نادر برهانی مرند، ۱۳۹۳، تهران، تئاتر شهر- سالن اصلی، ۱ ساعت و ۵۰ دقیقه (www.Tiwall.com)؛
- به کارگردانی گِرگوری دُرن[۶۶]، ۲۰۱۵، لندن، تئاتر نوئل کوارد[۶۷]، ۲ ساعت و ۵۰ دقیقه (www.Rsc.org.uk)؛
- به کارگردانی کِنث آلبِرس[۶۸]، ۲۰۱۶، میلواکی[۶۹]، تئاتر بالای تپه۷۰، ۲ ساعت و ۴۵ دقیقه (www.Americanplayers.org).

ب) زمان فیزیکی، ویدیوپروجکشن و اجرای مرگ فروشنده

زمان فیزیکی یک نمایش، قبل از اجرای عمومی، توسط گروه اجرا تنظیم می‌شود. پس، این زمان به‌ندرت در حین اجرا می‌تواند تغییر یابد. تغییر زمان فیزیکی معمولاً مربوط به «زمان تمرین»[۷۱] است که گروه اجرا با کشیدن و کوتاه کردن رویدادهای کلی و جزیی، مدت زمان فیزیکی را زمان‌بندی کرده و آن را برای اجرای عمومی آماده می‌کنند. با تمام این اوصاف استثناهایی در برخی

از اجراها وجود دارد که نقش ویدیوپروجکشن را در تغییر مدت‌زمان فیزیکی پُررنگ می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها به شرح ذیل است:

• اگر در دل یک رویداد اصلی یک‌سری رویدادهای جزیی دیگر اضافه شود و یا این‌که یک رویداد به‌طورمستقل تدوین شود، زمان فیزیکی کشیده می‌شود. فرض کنید نمایش‌نامهٔ **مرگ فروشنده** در پرده دوم جایی تمام می‌شود که ویلی لومن خودش را می‌کُشد... حال اگر گروه اجرا یک صحنه به صحنه‌های دیگر اضافه کند یعنی تماشاگر یک صحنه بعد از مرگ ویلی لومن را هم ببیند که جنازه ویلی را مردم تشیع و سپس به خاک می‌سپارند... این دو رویداد باعث کِش آمدن زمان فیزیکی خواهند شد.

• برخی از رویدادها به‌طورطبیعی اِمکان رخ دادنشان بر روی صحنه وجود ندارد. مانند فرو ریختن ساختمان، پدیدار شدن روح، تبدیل زمانی (روز به شب، شب به روز) و مواردی ازاین‌قبیل. نقش ویدیوپروجکشن در این‌جا، نمایش برخی از خُرده‌رویدادها، هم‌زمان با رویداد اصلی است، که به آن «وقایع موازی»[۷۲] گفته می‌شود. در **مرگ فروشنده** خُرده‌رویدادهایی که در کنار رویدادهای اصلی به صورت موازی نشان داده می‌شود مثل به خواب و خیال رفتن ویلی لومن (کنش تصاویر) در حین گفت‌وگو با همسرش لیندا (کنش بازیگر)، جزء همین وقایع موازی است که باعث دگرگونی فهم ما از زمان فیزیکی می‌شود. این وضعیت مانند دو کرنومتری می‌ماند که یکی، از ابتدای شروع نمایش تا پایان آن روشن است ولی دیگری در لحظاتی روشن می‌شود که رویدادی به موازات رویداد اصلی در حال رخ دادن است. در چنین مواقعی درست است که زمان فیزیکی از روی ساعت تماشاگر مدت‌زمانی معین را طی کرده است ولی به‌صورت مجازی لحظاتی از زمان فیزیکی افزایش یافته است.

۵-۲-۲. زمان‌روانی و ویدیوپروجکشن

الف) نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده و زمان‌روانی

تعیین‌کنندهٔ زمان‌روانی در تئاتر «گروه اجرا» یا «نمایش‌نامه‌نویس» است. هریک از آن‌ها به‌تنهایی یا با مشارکت یکدیگر می‌توانند یک رویداد را کوتاه، بلند یا حذف کنند و یا این‌که رویداد جدیدی بنابر ذوق و خلاقیت خودشان در فرآیند اجرا یا متن اثر اضافه کنند. زمان‌روانی معطوف به "کاراکتر نمایش" بوده و تأثیر آن ممکن است در ظاهر شخصیت و یا اعمال شخصیت نمود یابد. به‌عبارت‌دیگر، در زمان‌روانی می‌خواهیم نشان بدهیم این مدت‌زمان رویدادی که تماشاگر مثلاً در یک دقیقه دیده است درحقیقت چه مدت‌زمان برای شخصیت نمود داشته است. این نمود گاهی با سفید شدن موهای سر و ریش‌ها، تبدیل آنی چهره شخصیت از موجودات زمینی به موجودات ماورایی؛ و گاهی با حرکت کُند و لرزان پاها و دست‌ها، نشان داده می‌شود. یکی از نمونه‌های آشکار نمود زمان‌روانی را می‌توان در شخصیتی چون ویلی لومن در نمایش‌نامهٔ **مرگ فروشنده** دانست:

• غرق شدن ویلی لومن در آلام و رویاهایش که منجر به زیرلبی حرف زدن مکرر با خودش، معشوقه‌اش، فرزندانش هپی و بیف می‌شود، بیش از مدت‌زمان فیزیکی است که از روی ساعت تماشاگر می‌گذرد.

ب) زمان‌روانی، ویدیوپروجکشن و اجرای مرگ فروشنده

طول مدت زمان‌روانی که در برخی از مقاطع نمایش‌نامه بر شخصیت ویلی لومن می‌گذرد می‌توان با شیوه‌های اجرایی متفاوتی که اساساً منتج از میزان خلاقیت گروه اجرا است، به نمایش درآورد:

• **پروجکت کردن ساعتی بزرگ در انتهای صحنه:** مثلاً در مقاطع زمانی که ویلی لومن به دلایل فشار مالی و خانوادگی در خواب و خیال غرق می‌شود، عقربه‌های ساعت پروجکت‌شده به انتهای

صحنه به‌سرعت در حال گشتن به دور خود باشد و زمانی‌که ویلی از رویاهایش منفک می‌شود روند حرکت عقربه‌های ساعت به حالت واقعی خود برگردد.

• **پروجکت کردن تیرگی شب و طلوع خورشید:** فرض کنید گروه اجرا قصد دارد خودکشی ویلی لومن را با کَندن قبر، توسط خودش نشان دهد. بر اساس طرح، در یکی از شب‌ها ویلی لومن برای کَندن قبر به باغچه خانهٔ خودش رفته و از نیمه‌شب تا طلوع خورشید به کندن مشغول شده باشد. با توجه به این‌که طول مدت‌زمان فیزیکی کَندن قبر در دنیای واقعی بیش از طول مدت‌زمان اجرای یک نمایش است می‌توان با پروجکت‌کردن تیرگی شب در ابتدای زمان کَندن قبر و طلوع خورشید در زمان اِتمام کَندن قبر، طول مدت‌زمان‌روانی که بر شخصیت ویلی گذشته است را نشان داد.

۵-۲-۳. زمان داستانی و ویدیوپروجکشن

الف) نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده و زمان داستانی

اولین رویداد داستان نمایش‌نامهٔ **مرگ فروشنده** در پرده اول مربوط به بازگشت ویلی لومن از شهر یانکرز[۷۳] است: "لیندا: ویلی!؛ ویلی: چیزی نیست. من برگشتم" و آخرین رویداد داستان نمایش‌نامه مربوط به مجلس ترحیم ویلی لومن است: "لیندا: من رو ببخش، عزیزم. گریه‌م نمی‌آد. نمی‌دونم چی ئه، ولی گریه‌م نمی‌آد. سر در نمی‌آرم، چرا هم چی کاری کردی؟ کمکم کن، ویلی، گریه‌م نمی‌آد...". حدفاصل رخ دادن اولین رویداد این نمایش‌نامه و آخرین رویداد آن مربوط به زمانی می‌شود که ویلی لومن پس از سی و چهار سال خدمت به مؤسسهٔ واگنر به ناگهان در سن شصت سالگی درمی‌یابد که دیگر چون گذشته توان سفرهای پیاپی به شهرهای مختلف امریکا برای دست‌فروشی را ندارد.

ب) زمان داستانی، ویدیوپروجکشن و اجرای مرگ فروشنده

زمان داستانی مربوط به زندگی شخصیت است. ازاین‌رو، ویدیوپروجکشن توانایی بیان سی و چهار سال زندگی ویلی لومن را به شکل واقعی ندارد. ولی توانایی‌های منحصربه‌فردی در روایت و تبیین زمان داستانی با اتکاء بر ترفندهای تصویری ذیل دارد:

• پروجکت سیر تحول یا مقاطع مهم زندگی شخصیت ویلی لومن به کمک ادغام تصاویر[۷۴] یا کلاژ[۷۵]؛

• استفاده از تکنیک مورف[۷۶] که در **فرهنگ لغت آکسفورد** چنین آمده است: "تغییر تدریجی یا محو شدن نرم یک تصویر در تصویر دیگر توسط کامپیوتر" (دیکشنری آکسفورد، ۲۰۱۴). به‌عنوان‌مثال دراین‌روش می‌توان شغل فروشندگی ویلی لومن را از دوره جوانی تا دوره کهن‌سالگی را به‌طورمصور طراحی کرد و سپس آن‌ها را با یکدیگر مورف کرد. تماشاگر با دیدن تقریباً دو دقیقه از آن به ادراکی از سی و چهار سال فروشندگی ویلی لومن پی می‌برد.

۵-۲-۴. ویدیوپروجکشن و تبدیل زمانی

امروزه صحنه‌پردازی تئاتر غرب ویدیوپروجکشن را به‌عنوان یک ابزار انعطاف‌پذیر و تکنیکال[۷۷] در تبدیل زمان‌های حال، گذشته و آینده به یکدیگر بدل کرده است. نمونهٔ ذیل سندی است بر این مُدعا (جدول ۱):

خلاصه رویداد	نقش ویدیوپروجکشن	نمونه تصاویر
طراح صحنه شخصیت اصلی نمایش (لئو) را در سمت راست صحنه (الف) و ویدیو را در سمت چپ صحنه (ب) قرار داده است. لئو در فرآیند اجرا هر کنشی که انجام می‌دهد در سمت چپ صحنه به‌صورت وارونه تداعی می‌شود، به‌طوری‌که تماشاگر گاهی‌اوقات دچار تناقض شده و صحنهٔ اصلی از جعلی را تشخیص نمی‌دهد.	تبدیل زمان حال واقعی به زمان حال جعلی و ساختگی	الف ب
		لئو[۷۸]، دانیل بریِر[۷۹]، آلمان، ۱۳۹۰ مأخذ: (سی‌اُمین جشنواره بین المللی تئاتر فجر)

جدول ۲- نقش ویدیوپروجکشن در تبدیل زمانی (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با توجه به آراء گامبریج در باب زمان و تأیید این نکته، آنچه برای «زمان» قابل‌تعریف است؛ نه گذشته و نه آینده بلکه «زمان حال» است. فناوری‌های ویژه دیداری (اِمکانات تکنولوژیک) می‌توانند هرگونه تصویر و تصوری را که در گذشته رخ داده و یا اِمکان وقوع آن در آینده وجود دارد، تبدیل به جریان رایج زمان و یا زمان حال سازد. این مفهوم به‌ویژه برای هنر تئاتر قابل بهره‌برداری بیشتر است و نه تلویزیون یا سینما، زیرا آنچه در تئاتر در برابر چشم تماشاگر رخ می‌دهد؛ وقایعی است که بازیگران در همان‌زمان وقوع رویدادها زنده و عیان می‌سازند. از آن‌جا که تماشاگر در این تعریف، شاهد رخ دادن وقایع در سه زمان فیزیکی، روانی و داستانی است، ابزار فناورانه‌ای مانند

ویدیوپروجکشن به‌مثابه یکی از عناصر رویداد درحال‌وقوع عمل می‌کند و آن‌چه را به نمایش می‌گذارد، درحقیقت آن‌چیزی است که در زمان حال در حال روی دادن است.
درواقع از آن‌جا که تئاتر بنا به ماهیتش هنری زنده شناخته می‌شود، و ازطرف‌دیگر، ویدیوپروجکشن برخلاف تلویزیون و سینما اِمکان تصویری کردن مَکان‌های مختلف در زمان‌های گوناگون را به‌گونه‌ای فراهم می‌کند که در جریان تئاتر، در بستر رویداد زمان حال قرار می‌گیرد، حضور ویدیوپروجکشن حضوری متناسب با زمان حال می‌شود.
نقش پدیدهٔ ویدیوپروجکشن در خلق زمان‌های فیزیکی، روانی و داستانی و تعیین نمود هریک از زمان‌های مذکور در صحنه‌پردازی تئاتر معاصر غرب، به‌صورت موجز عبارتند از (جدول ۲):

نوع زمان	نمود زمان	تعیین‌کننده زمان	نقش ویدیوپروجکشن
فیزیکی	ساعت تماشاگر	گروه اجرا	اساساً این زمان با اتکاء بر زمان‌بندی گروه اجرا، در زمان تمرین خلق می‌شود. ترکیب یک رویداد به‌طورمستقل یا یک‌سری رویدادهای جزیی در دل یک‌سری رویدادهای اصلی دیگر (انجام چنین عملی از انتهای نمایش پیشنهاد می‌شود). هم‌زمان کردن برخی از خُرده‌رویدادها با رویدادهای اصلی؛ در این حالت خُرده‌رویدادها نقش زمان مجازی خواهند داشت و رویدادهای اصلی نقش زمان واقعی.
روانی	شخصیت	نمایشنامه‌نویس یا گروه اجرا	بستگی داشتن به خلاقیت و خِرد جمعی گروه اجرا در پیاده‌سازی شیوهٔ اجرایی.
داستانی	زندگی شخصیت	نمایشنامه‌نویس	روایت مقطع یا مقاطعی از زمان داستانی زندگی شخصیت، با اتکاء بر تکنیک‌های ادغام تصاویر، کلاژ یا مورف؛

جدول ۲- نقش ویدیوپروجکشن در خلق زمان‌های سه‌گانه (مأخذ: نگارندگان)

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Josef Svoboda.
۲– Richard Schechner.
۳– Environmental Theatre.
۴– Poor Theatre.
۵– Video Projection.
۶– New Art.
۷– Video Art.
۸– Arnold Aronson.
۹– The Story of Time.
۱۰– Art and Illusion.
۱۱– Gombrich on image and time.
این مقاله توسط کریستوف نیری (kristof Nyiri) گردآوری شده است.
۱۲– Ernst Hans Gombrich.
۱۳– London.
۱۴– Cambridge.
۱۵– Oxford.
۱۶– Harvard.
۱۷– A Little History of the World
۱۸– The Story of Art.
۱۹– Art and Illusion.
۲۰– The Story of Time.
۲۱– Sir Hugh Trevor- Roper.
۲۲– Meister Eckhart.
۲۳– Matthew Huddleston.
۲۴– ASA Annual Meeting.
۲۵– The Challenge of the 4^{th} Dimension in Modern Physics and Biblical Orthodoxy.
۲۶– Sam Harris.
۲۷– It Is Always Now.
۲۸– Kristóf Nyíri.
۲۹– Hungarian Academy of Sciences.
۳۰– Immanuel Kant.
۳۱– Saint Augustine.
۳۲– Lee Smolin.
۳۳– John Norton.
۳۴– Raymond Cummings.
۳۵– Carl Sagan.
۳۶– Richard Feynman.
۳۷– Albert Einstein.
۳۸– John McTaggart.
۳۹– Duration.
۴۰– Timing.
۴۱– Flow.

۴۲ – Physical Time.
۴۳ – Chronology Time.
۴۴ – Psychological Time.
۴۵ – Narrative Time.
۴۶ – Ambrose Bierce.
۴۷ – An occurrence at Owl Creek Bridge.
۴۸ – Farquhar.
۴۹ – The Secret Miracle.
۵۰ – Jorge Francisco Isidoro Luis Borges.
۵۱ – Jaromir Hladik.
۵۲ – Five seconds of Gandhi's life.
۵۳ – Edward Lucie-Smith.
۵۴ – Happening.
۵۵ – Temporal.
۵۶ – Gay McAuley.
۵۷ – A Taxonomy of Spatial Function.
۵۸ – Performance Space.
۵۹ – Mediated space.
۶۰ – Perception of time.
۶۱ – an illusionistic or referential arrangement of scenery.
۶۲ – Tzvetan Todorov.
۶۳ – Immersive theatre.
۶۴ – Death of a Salesman.
۶۵ – Arthur Miller.
۶۶ – Gregory Doran.
۶۷ – Noël Coward Theatre.
۶۸ – Kenneth Albers.
۶۹ – Milwaukee.
۷۰ – Up-The-Hill Theatre.
۷۱ – Rehearsal Time.
۷۲ – Parallel Action.

این اصطلاح برای اولین‌بار در سال ۱۹۵۰ توسط کارل رایش (۱۹۲۶– ۲۰۰۲) کارگردان تئاتر و فیلم انگلیسی به‌کار رفت. منظور از این اصطلاح تکنیکی ویرایشی و سیستمی روایتی برای نشان دادن دو رویداد به‌طورهمزمان با برش مکرر بین دو قطعه از عملی که به‌طورهمزمان نشان داده شده، است.

۷۳ – Yonkers.
۷۴ – Photomontage.
۷۵ – Collage.
۷۶ – Morph.
۷۷ – Technical.
۷۸ – Leo.
۷۹ – Daniel Briere.

■ فهرست منابع

بارگاس یوسا، ماریو (۱۳۸۲)، **نامه‌هایی به یک نویسندهٔ جوان**، چاپ اول،تهران، مروارید.

تودورف، تزوتان (۱۳۸۲)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم،تهران، آگه.

ریکور، پل (۱۳۸۳)، **زمان و حکایت**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، جلد اول، چاپ اول،تهران، گام نو.

شفر، والتریخ (۱۳۵۶)، **پنج ثانیه از زندگی گاندی**، ترجمهٔ هوشمند مهرآسا، چاپ اول،تهران، دهقان.

شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، **نظریهٔ اجرا**، ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده، چاپ اول، تهران، سمت.

ضمیران، محمد (۱۳۷۷)، **جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی**، تهران، کانون.

گامبریچ، ارنست (۱۳۹۳)، **هنر و وهم**، ترجمهٔ امیر حسن ندائی، چاپ اول، تهران، افراز.

لوسی- اسمیت، ادوارد (۱۳۸۲)، **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر، چاپ اول، تهران، نظر.

میلر، آرتور (۱۳۸۵)، **مجموعه آثار آرتور میلر (مرگ فروشنده، سرازیر در کوه مورگن)**، ترجمهٔ حسن ملکی، چاپ اول، تهران، نسل قلم.

نوری کوتنائی، نظام الدین (۱۳۸۹)، **دایرةالمعارف مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم**، چاپ اول، تهران، یادواره اسدی.

Aronson, A. (2013), ***Time and Space on the Stage***, *Routledge*, *18*(3), 84–94.

Aronson, Arnold (2008), ***Looking into the abyss, Essays on Scenography (Theater: Theory/ Text/ Performance)***, Publisher: Universityof Michigan Press, USA.

Bierce, A. (2012), ***An Occurrence at Owl Creek Bridge***, First Edition, Publisher: CreateSpace Independent Publishing Platform, Dublin.

Burian, J. M. (1974), ***the Scenography of Josef Svoboda***, First Edition, Publisher: Wesleyan, New York.

Collins, J., & Nisbet, A. (2010), ***Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography***, First Edition, Publisher: Routledge, New York.

Diefenbach, D. L. (2007), ***Video Production Techniques: Theory and Practice From Concept to Screen***, First Edition, Publisher: Routledge, New York.

Dixon, Steve (2007), ***Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation (Leonardo Book Series)***, First Edition, Publisher: The MIT Press, Cambridge.

Gefter, A. (2008), ***Is time an illusion?***, New Scientist, Vol. 2039, p 26-29.

Giesekam, Greg (2007), ***Staging the Screen, the use of film and video in theatre (Theatre and Performance Practices)***, First Edition, Palgrave Macmillan, Boston NY.

Giesekam, Greg (2007), ***Staging the Screen, the use of film and video in theatre (Theatre and Performance Practices)***, First Edition, PalgraveMacmillan, Boston NY.

Gombrich, E. H. (2000), ***Art and Illusion***, Millennium Edition, Publisher: Princeton University Press, Princeton.

Huddleston, M. (2013), ***The Challenge of the 4th Dimension in Modern Physics and Biblical Orthodoxy*** (pp. 1–20), Presented at the ASA Annual Meeting, Nashville.

Kant, I. (1957), ***Kant: Selections***, (T. Meyer Greene, Ed.), First Edition, Publisher: Charles Scribner's Sons, New York.

Kopecky, V. (1960), ***Letters to and from Ernst Gombrich regarding Art and Illusion, including some comments on his notion of 'schema and correction'***, Letter. Retrieved from https://arthistoriography.

files. wordpress.com/2011/02/media_183172_en.pdf

Lazerowitz, M. (2014), ***Philosophy and Illusion***, Second Edition, Publisher: Routledge, New York.

Lippincott, K., Eco, U., Gombrich, E. H., & Museum, N. M. (2003), ***Story of Time***, First Edition, Publishier: Merrell, London.

McKinney, J., & Butterworth, P. (2009), ***The Cambridge Introduction to Scenography (Cambridge Introductions to Literature)***, First Edition, Publisher: Cambridge University Press, New York.

Mölder, B., Arstila, V., & Øhrstrøm, P. (2015), ***Philosophy and Psychology of Time***, First Edition, Publisher: Springer, Berlin.

Nyíri, K. (2009), *Gombrich on image and time*, *Journal of Art Historiography*, *1*, 1–14.

Rush, M. (2007), ***Video Art***, First Edition, Publisher: Thames & Hudson, New York.

Schechner, R. (1994), ***Environmental Theater***, First Edition, Publisher: Applause, New York.

Schopenhauer, A. (2015), ***The World As Will and Representation***, 7th Edition. (R. B. Haldane & J. Kemp, Trans.). Publisher: CreateSpace Independent Publishing Platform, Dublin.

Shakespeare, W. (2005), ***The Winter's Tale***, First Edition, Publisher: Project Gutenberg, Salt Lakeu.

Sperlinger, T. (2015), *'**A time capsule**': E.H. Gombrich's The Story of Art*, 1–6.

UK, C., & Forsyth, M. (2014), ***Collins English Dictionary***, 12th Edition, Publisher: HarperCollins UK, Glasgow.

Volbach, W. R. (1967), ***Time and Space on the Stage***, *The Johns Hopkins University Press*, *19*(2), 134–141.

- www.Youtube.com
- www.Tiwall.com
- www.Rsc.org.uk
- www.Merriam-Webster.com
- www.Oxforddictionaries.com
- www.Leighb.com/notime.htm
- www.Britannica.com
- www.NYTE.org
- www.Sleepnomore.com
- www.Hemisphericinstitute.org
- www.Americanplayers.org
- https://en.wikipedia.org/wiki/krist%c3%b3f_ny%c3%adri#cite_ref-22 (about kristóf nyíri)

بازشناسی پهلوان‌کچل، کهن‌ترین نسخه‌ی مکتوب نمایش عروسکی در ایران

شهرام حبیب الله زرگر [نویسنده مسوول]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳/ ۰۴/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۸/ ۰۸/ ۱۳۹۵

بازشناسی پهلوان‌کچل، کهن‌ترین نسخه‌ی مکتوب نمایش عروسکی در ایران

شهرام حبیب الله زرگر
مربی پایه ۵ .دانشکده ی سینما تئاتر. دانشگاه هنر

چکیده
نمایش‌های عروسکی از متداول‌ترین شکل‌های نمایشی هستند. نمایش عروسکی پهلوان‌کچل نیز در ایران با نام‌های مختلف پهلوان‌کچلک، جی‌جی وی‌جی و ...رواج داشته است.این مقاله سعی دارد با دستمایه قراردادن متن ثبت‌شده‌ای از اجرای نمایشی عروسکی که حدود یک قرن پیش توسط ایران‌شناس روس، «رومان آندریویچ گالونُف» در تهران ثبت شده ـ و تا امروز قدیمی‌ترین متن ثبت‌شده از این گونه‌ی نمایشی محسوب می‌شود ـ به تحلیل و واکاوی عناصر موجود در آن پرداخته و شناختی از بازتاب شرایط اجتماعی ـ فرهنگی آن دوران در شکل‌دهی به اجزا و ترکیبات این گونه‌ی نمایشی ارایه دهد. به‌این‌منظور با تحلیل متن مکتوبِ گردآورده‌ی گالونُف، عناصر موجود در آن استخراج شده و با عناصر موجود یا شناخته‌شده‌ی نمایش‌های عروسکی متأخر مقایسه می‌شود تا چشم‌اندازی از تفاوت‌های اجرایی بین اجرای ثبت‌شده و اجراهای متأخر تبیین شده، و تأثیرات اجتماعی ـ فرهنگی آن دوره بر شکل اجرایی این گونه‌ی نمایشی ترسیم شود. در ادامه، با تحلیل ویژگی‌های متن هم‌چون طرح داستانی، شخصیت‌های نمایشی، ویژگی‌های اجرایی شامل صحنه، محل اجرای نمایش و زبان نمایشی، در رویکردی ترکیبی و پژوهش‌محور، بازتاب تأثیرات فرهنگی ـ اجتماعی متن از روزگار خود بررسی شده است.

واژگان کلیدی:
نمایش ایرانی ـ نمایش عروسکی ـ خیمه‌شب‌بازی ـ پهلوان‌کچل ـ گالونُفقک

مقدمه

سنّت نمایش ایرانی ـ غیر از تعزیه، که نیاز به روخوانیِ شبیه‌خوان‌ها از روی نسخه‌ی مکتوب داشته ـ ضرورت نگارش متن، ثبت و ضبطِ محتوای اجراها را منتفی دانسته است. انواع مختلف نمایش ایرانی، معمولاً بدون متنِ ازپیش‌نگاشته و براساس بدیهه، حضور ذهن و قدرت به حافظه‌سپاری و تکرار آن طی اجراهای پیاپی بوده و انتقال آن نیز توسط شاگردی‌کردن و طبعاً ادامه‌ی همین روند ثبت‌نکردن میراثِ استاد. بنابراین امروزه آن‌چه از این نمایش‌ها به ما رسیده تنها مبتنی بر گزارش سیاحان، جهانگردان، تذکره‌نویسان و خاطره‌نگاران ـ یا هرکس‌دیگر، غیر از نویسنده یا اجراکننده‌ی آن ـ است. به‌همین‌دلیل هرگونه سندی از چگونگی متن و چندوچونِ اجرای نمایش‌های ایرانی، غنیمت به‌شمار می‌رود.

اقدام به مکتوب‌کردن میراث معنوی و فرهنگی در کشورمان به کمتر از یک‌صد سال پیش بازمی‌گردد. نسخه‌ی مکتوبی از انواع نمایش ایرانی ـ به‌جز تعزیه که به دلیل دارا بودن خصیصه‌ی ادبی، این امکان را یافت که هم‌چون تذکره‌ها و دواوین شعری مکتوب شود ـ در هیچ سندی گزارش نشده است. البته متن بقال بازی در حضور[1] را شاید ـ با اغماض ـ بتوان استثناء برشمرد. مقاله‌ی حاضر بررسی نخستین متن مکتوب اجرای یک نمایش عروسکی است موسوم به پهلوان‌کچل که در حدود ۹۰ سال پیش در ایران، به گردآوری و تحریر دانشمند شرق‌شناس روسیه‌ی شوروی، روم‌ان آندریویچ گالونُف صورت گرفته، و در نشریه‌ی IRAN II فرهنگستان علوم اتحادجماهیرشوروی سوسیالیستی در تاریخ ۱۹۲۸ در لنینگراد منتشر شده است.

هدف از این پژوهش، تحلیل نخستین متن ثبت‌شده از نمایشی‌ست که روبه‌فراموشی است. به‌این‌منظور عناصر موجود در متن موردبررسی قرار گرفته‌است. رمزگشایی از تأثیرات متقابل فرهنگی ـ اجتماعی میان پدیده‌های هنری و روزگار خود، از اهداف جنبی این پژوهش است که می‌تواند زمینه‌ی پژوهش‌های مطالعات فرهنگی، و تحقیقات در حوزه‌های دیگر هم‌چون جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و فرهنگ‌عامه را فراهم کند.

پیشینه‌ی پژوهش

اشارات متون کهن که بتواند ما را به وجود گونه‌ای از نمایش عروسکی نخی در آن روزگاران هدایت کند محدود است به اشارات شعری و تضمین واژگانی هم‌چون لُعبت، لُعبت‌باز، مُطرب، دَستانْ‌ساز، شبْ‌بازی، پیکر، صَنم، صورت و... در اشعار خاقانی، نظامی‌گنجوی، خیام، عطارنیشابوری، مولوی، حافظ و عصار. بهرام بیضائی در پژوهش خود **نمایش در ایران** ـ که هم‌چنان تا امروز مهم‌ترین پژوهش عمومی درباب نمایش‌های ایرانی ست ـ با توجه به سابقه‌ی اشاره به واژه‌های «خیال»، «خیال‌بازی»، «شب‌بازی»، «پرده‌بازی»، «لُعبت»، «لُعبت‌بازی » و...دراشعار شاعران قرن پنجم هجری به بعد این‌طور نتیجه گرفته است که: "از دوره‌ی اسلامی این نمایش‌ها تا چهار قرن اطلاع مستقیمی نداریم، و از قرن پنجم به بعد است که در شعرهای شاعران اشاره به این نمایشها و تعدادی از واژه‌های آن‌ها دیده می‌شود."(بیضائی،۱۳۴۴: ۸۴) و به دنبال آن اشعاری از گرشاسپ‌نامه‌ی اسدی‌طوسی، نظامی‌گنجوی و خاقانی‌شروانی ذکر می‌کند و سپس نتیجه می‌گیرد: «از وجود این واژه‌ها در زبان ادبی می توان پی برد که نمایش‌های عروسکی و اصطلاح‌های مربوط به آن در چهار قرن اولیه‌ی اسلامی نیز ـ لااقل به طور پراکنده ـ بین مردم رایج بوده است تا همچنان که معمول است پس از گذشت زمانی دراز رفته‌رفته مورد قبول سخنوران قرار گیرد و وارد زبان ادبی شود.»(بیضایی،۱۳۴۴:۱۷۰)

اما ظاهراً کهن‌ترین اشاره‌ی مکتوبِ موجود را که بیان‌گرِ آشنا بودن مردمان آن دوره با گونه‌هایی از

نمایش عروسکی‌ست باید در یکی از متون فقهی و دینی جست‌وجو کرد.
ابوحامد محمّد غَزالی (۵۰۵ـ۴۵۰ قمری) فیلسوف، متأله و فقیه قرن پنجم در اثر مفصّلش **احیاءُالعُلوم** "[:**احیاءِ عُلوم اِلدّین**، نگاشته‌ی سال ۴۹۲ قمری]، در رُبع چهارم، رُبعِ مُنجیات آورده است :
پس در عجایبِ صُنعِ خدای تعالی کار هم‌چنین باشد؛ چه همه‌ی عالَم از تصنیفِ اوست، بلکه تصنیفِ مُصَنّفان از تَصنیف اوست که به واسطه‌ی دلِ بندگان آن را تصنیف کرده است. پس اگر تعجب نمایی از تصنیفی، از مُصَنّف تعجب منمای، بلکه از آن‌کس که مصَنّف را برای تألیف آن مُسَخّر کرده است، بدانچه بر او اِنعام فرموده است از هدایت و تَسدید و تَعریفِ خود. چنان‌که لُعبتان مُشَعبِد را بینی که پای کوبند و حرکت‌های موزون و مناسب کنند، از لُعبتان تعجب منمای که آن خرقه‌های مُحَرَّک است نه متحرک است، ولیکن تعجب نمای از حِذقِ مُشَعبِد که آن را به رابطه‌های باریکِ پوشیده از چشم‌ها حرکت می‌دهد."(غزالی،۱۳۸۹: ۲۰۲)
این نکته مؤید وجود گونه ای از بازی با عروسکِ نخی است که در آن دوره به‌قدری رایج بوده که فقیه متعصّب آن روزگار هم با آن آشنایی داشته است. مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری (۹۱۰ ـ ۸۴۰ قمری)، منجّم، ریاضیدان و فقیه نامدار عصرِ تیموری نیز در کتاب **فتوّت نامه‌ی سلطانی**[۲]، در شرح‌حال اَرباب معرکه می‌نویسد :
"عزیزی گفته است که روزی به هنگامه‌ی لَهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاه‌داشته، گاه به زبان یک صورت سؤال می کند با آواز (مردی بالغ بلند آواز و باز خود)، جواب می گوید به زبان صورت دیگر به آواز دخترِی خُرد باریک آواز (و باز) در یک حالت چنان سخن می گوید که سؤال‌وجواب ایشان به اختلافِ اَصواتِ هر دو از وی توان شنید. و در اثنای سؤال‌وجواب به خصومت شد و بر یکدیگر زدند و باز به صلح مشغول شدند، و همه قول و فعل یک‌کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد." (کاشفی سبزواری،۱۳۵۰ : ۳۴۰)
که شاید بتوان این اشاره به «خصومت» و «بر یکدیگر زدن» صورتک‌ها توسط یک نفر را تعبیر کرد به بازی‌دهیِ دو عروسک دستکشی با دو دستِ همان‌کس. از دیگر متونی که در آن به وجود نمایش عروسکی از نوع خیمه‌ای آن اشاره دارد، مربوط می شود به مکتوبات میرزاحسینعلی بهاء (۱۲۷۱ـ۱۱۹۶ هجری) در مجموعه‌ای به نام **مجموعه‌ی الواح مبارکه**، نوشته‌ای موسوم به "لوح رییس" (فارسی) که به سلطان عبدالعزیز عثمانی فرستاده شده و در آن نوشته است:
"وقتی که این غلامْ طفل بود...در یکی از غُرَفِ عمارت نشسته ملاحظه می نمود تا این‌که در صحن عمارت خیمه برپا نمودند. مشاهده شد صُوَری به هیکل انسانی که قامت‌شان به قدر شِبْری[۳] به نظر می آمد، از خیمه بیرون آمده ندا می نمودند که سلطان می آید کرسی‌ها را بگذارید. بعد صُوَری دیگر بیرون آمدند، مشاهده شد که به جاروب مشغول شدند و عده‌ی آخری به آب‌پاشی. بعد شخصی دیگر ندا نمود، مذکور نمودند جارچی‌باشی است. ناس را اخبار نمود که برای سلام در حضور سلطان حاضر شوند. بعد جمعی با شال و کلاه، چنان‌چه رسم عجم است، و جمعی دیگر با تبرزین، و همچنین فراشان و میرغضبان با چوب‌وفلک آمده در مقام‌های خود ایستادند. بعد شخصی با شوکت سلطانی و اکلیل خاقانی...آمده در کمال وقار و سکون و تمکین بر تخت مُتِمکّن شد و حین جلوس صدای شلیک و شیپور بلند گردید و دُخان خیمه و سلطان را احاطه نمود."(بهاء، ۱۹۲۰: ۱۰۷)
سپس تجربه‌ی خود را از مشاهده‌ی نمایشی که دیده بیان می کند. از توصیفات او این‌گونه بر می‌آید که نمایش اجرا شده، که می تواند سلطان‌سلیم بوده باشد، دارای صحنه‌های پر آب‌وتابی

بوده است. استفاده از جلوه‌های ویژه، هم‌چون آب قرمز رنگ به جای خون و دودی که خیمه را پر می‌کند، در گزارش‌های موجود از نمایش‌های عروسکی تاکنون اجراشده بی‌سابقه است:
" در این اثناء دزدی گرفته آوردند. از نفس سلطان اَمر شد که گردن او را بزنند. فی الفور میرغضب‌باشی گردن آن را زده و آب قرمزی که شبیه خون بود از او جاری گشت. بعد سلطان به حضار بعضی مکالمات نموده، دراین اثناء خبر دیگر رسید که فلان سَرحَد یاغی شده‌اند. سانِ عَسکر دیده چند فوج از عَساکر با طوپخانه مأمور نمودند که حال در جنگ مشغولند. این غلام بسیار متفکر و متحیر که این چه اسبابی ست. سلام منتهی شد و پرده‌ی خیمه را حائل نمودند. بعد از مقدار بیست دقیقه شخصی از ورای خیمه بیرون آمد و جعبه‌ای در زیر بغل. از او سؤال نمودم این جعبه چیست و این اسباب چه بود. مذکور نمود که جمیع این اسبابِ مُنبَسطه و اشیاء مشهوده و سلطان و اُمرا و وزرا و جلال و اِستجلال و قدرت و اقتدار که مشاهده فرمودید الآن در این جعبه است."(بها،۱۹۲۰: ۱۰۹)
سند اخیر نمایانگر رواج خیمه‌بازی و بازی‌دهی عروسکِ نخی در اوایل دوران ناصرالدین‌شاه قاجار است. در حوزه‌ی نمایش عروسکی نخستین‌بار الکساندر خوتسکو[۴] شاعر، ایران‌شناس و دیپلمات لهستانی (۱۸۹۱ – ۱۸۰۴) بود که گزارشی از یک نمایش خیمه‌شب‌بازی را منتشر کرد، و بعدتر هم رومان آندریویچ گالونُف[۵]، با همین متن مکتوبِ **پهلوان‌کچل** . نگارنده در جست‌وجوی خود به منابع دیگری که حاوی اطلاعاتی درباره‌ی عنوان پژوهش حاضر باشد برنخورده است.

بحث و بررسی

حوزه‌ی مطالعات مردم‌شناسی در زمینه‌ی بررسی عناصر فرهنگی به‌ویژه آیین‌ها، سرگرمی‌ها و نمایش‌های اقوام و ملل، به سال‌های میانی قرن نوزدهم بازمی‌گردد. یکی از فعال‌ترین کشورها دراین‌زمینه، روسیه بوده، به‌طوری‌که مکتب پژوهشی شکل‌گرفته در دوران پس از انقلاب کمونیستی را «شرق‌شناسی سرخ» می‌نامند. اتابکی درباره نظام دانشگاهی روسیه‌ی پس از انقلاب می‌نویسد: "دانشکده‌ها و پژوهشکده‌های نوبنیادی چون پژوهشکده‌ی شرق‌شناسی نریمانُف[۶] در مسکو، پژوهشکده‌ی استادان سُرخ و دانشگاه کمونیستی زحمتکشان شرق(کوتو)[۷] با درسنامه‌های آموزشی ای که دربرگیرنده‌ی علوم اجتماعی و زبان‌های رایج در شرق بود، پیشگام گسترش مکتب شرق‌شناسی سرخ در سرزمین شوراها بودند؛ پیشگامانی که دستاوردشان خیلی زود مرزها را درنوردید و به سرزمینهای دیگر نیز رسید."(اتابکی،۱۳۹۴: ۱۷۷)
پهلوان‌کچل نیز متنی‌ست به گردآوری و تحریر دانشمند شرق‌شناس روسیه‌ی شوروی رومان آندریویچ گالونُف که برای نخستین‌بار در صفحات ۵۳ تا ۷۲ نشریه‌ی IRAN II فرهنگستان علوم اتحادجماهیرشوروی سوسیالیستی در تاریخ ۱۹۲۸ در لنینگراد منتشر شد. این متن پنج سال بعد در دی ماه سال ۱۳۱۲ با عنوان «کمدی پهلوان‌کچل در سه پرده» در شماره‌ی دوازدهم مجله‌ی گل‌های رنگارنگ (نک: گالونُف، ۱۳۱۲) منتشر شد و ۶۷ سال بعد در جلد هشتم **کتاب کوچه** گردآوری احمد شاملو مدخل حرف پ، ذیل پهلوان‌کچل از صفحه‌ی ۸۴۹ تا۸۷۰ بدون ذکر نام گالونُف بازنشر و دو سال بعد در سال ۱۳۸۰ نیز در شماره‌ی ۲۹ و ۳۰ فصلنامه‌ی تئاتر با عنوان «دو سند از خیمه‌شب‌بازی» این‌بار هم بدون ذکر نام گالونُف به عنوان گردآورنده آورده شده است. (نک: فصلنامه‌ی تئاتر، ۱۳۸۰: صص۱۵۶ـ۱۰۵)
آن‌چه از زندگی گالونُف می‌دانیم بسیار اندک است؛ تنها می‌دانیم در سال ۱۸۹۳ در مسکو به دنیا آمد و پس از دو دهه فعالیت پژوهشی در این پژوهشکده‌ها، با اوج‌گیری موج ترورِ سُرخ استالینی ـ که استادان و پژوهشگران پژوهشکده‌ی نریمانُف و دانشگاه کمونیستی زحمتکشان شرق را هم

دربر گرفت و طی چند هفته به دستگیری و اعدام صدها تن از آن‌ها انجامید ـ در ۱۹ دسامبر ۱۹۳۷ به جرم همکاری با ضدّانقلاب دستگیر و سه ماه بعد، در تاریخ ۱۹ مارس ۱۹۳۸ به جوخه‌ی‌اعدام سپرده شد. از او و تعدادی دیگر از اعدام‌شدگان دوران استالین، پس از مرگ رهبر شوروی، در ۸ دسامبر سال ۱۹۵۶ اعاده‌ی‌حیثیت شد.

آن‌چه از گردآورده‌ها و پژوهش‌های گالونُف پیرامون نمایش‌های ایرانی منتشر شده، عبارت است از :

۱ـ "خیمه‌شب‌بازی". منتشرشده در نشریه‌ی آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی(IRAN III)، لنینگراد، ۱۹۲۹، صص ۵۰–۴ (به همراه چهار عکس)

۲ـ "معرکه‌گیری"[۸]. منتشرشده در نشریه‌ی آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی(IRAN III)، لنینگراد، ۱۹۲۹، صص ۱۰۷–۹۴ (به‌همراه یک عکس)

۳ـ "پهلوان‌کچل"[۹]. منتشرشده در نشریه‌ی آکادمی علوم اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی(IRAN II)، لنینگراد، ۱۹۲۸

نخستین اشاره‌ای که به گالونُف و گردآورده‌هایش شده مربوط می شود به یادداشتی از صادق هدایت با عنوان «تحقیقات: پهلوان‌کچل تئاتر ایرانی[۱۰]». هدایت زیرِ عنوان یادداشتِ تحقیقی خود نام پ. آ. گالونف را ذکر کرده که این تصور را به‌وجود می آورد مطلَب او ترجمه ای از یادداشت تحقیقی گالونُف بوده باشد.

در چند مقاله‌ی فارسی نیز ـ جسته‌گریخته و به اجمال ـ از گالونُف نام برده شده است:

نخستین اشاره‌ی مکتوبِ موجود به نمایش **پهلوان‌کچل** را باید در آثار خوتسکو یافت. وی در کتابش **تئاتر ایرانی**[۱۱] روایتی از پهلوان‌کچل را که خود شاهدش بوده توصیف می‌کند:

"قهرمان عامیانه کچل‌پهلوان [:پهلوانْ‌کچل] است. پوشش خاصی ندارد، طاسی سر نمودار مشخص اوست... پهلوانْ‌کچل عابد، ادیب، و حتی مثل همه‌ی ایرانیان شاعر است. کار مهمش این است که ملاها را گول بزند و سر به سرِ زنان و جوانان زیباروی بگذارد... پهلوان‌کچل نمودار مردم ایران است. ملت والاتر ازنظر تمدن نسبت به همسایگانش، و ملتی که باوجود این بالاتری از سیزده قرن پیش تابه‌حال همیشه مورد تسلط نژادهای بیگانه واقع شده، همیشه بَرده بوده اما حس بالاتری خود را حفظ کرده، در نتیجه‌ی مقاومت داخلی که در مقابل اربابانش داشته کم‌کم تبدیل به یک نوع دوروئی و ریا شده‌است."(بیضائی، ۱۳۴۱: ۳۲–۳۱)

بهرام بیضایی در نقد ارزیابی خوتسکو می‌افزاید:"...اما پهلوان‌کچل شخصیت دیگری نیز دارد که خوچکو[: خوتسکو] به آن برنخورده است، و آن پهلوان و لوطی بزرگواری است که بدون چشمداشتی به کمک زیردستان می رود و نمایش این هر دو را هنوز هم گاه‌به‌گاه می‌بینیم."(بیضایی، ۱۳۴۱: ۱۰۲)

بازتاب مطلبِ خوتسکو در آن روزگار تنها در یادداشتی از صادق هدایت نیز به‌چشم می‌خورد: "[خوتسکو] در مقدمه‌ی کتاب خود موسوم به تئاتر ایرانی (صفحات ۱۴–۱۹) چند صفحه راجع به پهلوان‌کچل نوشته و موضوع مختصر یک پیسی را ذکر کرده‌است."(هدایت، ۱۳۷۸ الف: ۴۱۹)

احمد خانْ‌ملکِ ساسانی، دیپلمات اسبق ایران و معلم اختصاصی احمدشاه که سابقه‌ی تدریس ادبیات‌نمایشی در هنرستان هنرپیشگی تهران را نیز در کارنامه‌ی خود دارد، در کتاب شاهد شیراز چندصفحه‌ای را به نمایش پهلوان‌کچل اختصاص داده‌است:

"نمایش پهلوان‌کچل را بازیِ پنج هم می‌نامند زیرا حداقل بازیکنان از پنج‌نفر کمتر ممکن نیست. اول پهلوان‌کچل که پهلوان است. دوم شیطان بدکاره اغواکننده‌ی پهلوان است. سوم رستم رقیب پهلوان که نقطه‌ی مقابل اوست در دوستی و صمیمیت و جوانمردی، چهارم آخوند دهکده هدف

تمسخر و شوخی، پنجم زن عفیفه ای که پهلوان‌کچل و رستم به رقابت یکدیگر می‌خواهند او را عاشق و فریفته‌ی خود نمایند.(خان‌ملک ساسانی، ۱۳۴۱: ۱۶۴)

احمد شاملو در جلد ۸ **کتاب کوچه**، مدخل حرف پ، از صفحه‌ی ۸۴۷ تا۸۷۰ متن گردآوری‌شده‌ی گالونُف را(با گراور صفحه‌ی اول متن چاپ روسیه‌ی آن) منتشر کرده (نک: شاملو، ۱۳۸۰ج ۸: ۸۴۸) که از مقایسه‌ی همان صفحه‌ی آغازین تفاوت‌های فاحشی بین آن و متن چاپ‌شده در مجله‌ی گل‌های رنگارنگ به‌چشم می‌خورد. عمده‌ترین تفاوت‌ها مربوط می‌شود به تعداد شخصیت‌ها و اسامی آنان، و مهم‌تر ـ و تأسف‌بارتر ـ از همه ویرایش متن، کاری که نسخهْ‌پژوهیِ علمی هرگز برای هیچ پژوهنده‌ای مجاز نمی‌داند.

الف: پهلوان‌کچل کیست؟

در توصیف پهلوان‌کچل در **لغت‌نامه دهخدا** آمده است: "پهلوان‌کچل قهرمان عامیانه‌ی خیمه‌شب‌بازی[ست] که سرِ طاس و پوشش‌های گوناگون دارد، موجودی‌ست زیرک و کمی موذی. از غایتِ شهرت گاهی نام او به کُلِ خیمه‌شب‌بازی اطلاق شده است؛ همچنین نام یکی از بازی‌ها(تئاترها)ی متداول ایران است که مَقلدین و بازیگرها در مجلس عروسی و غیره آن را اجرا می‌نمودند."(لغت نامه‌ی دهخدا، ذیلِ پهلوان‌کچل)

بنا به نوشته‌ی فرخ غفاری: "معروف‌ترین آدم‌های این نوع بازی‌ها پهلوان‌کچل یا پهلوان‌پنبه بود که زنی باوفا نداشت و خودش مردی بود هم جنگجو و هم ترسو، با ماجراهایی با مُلّاها، که با رقص و میگساری پایان می‌گرفت."(غفاری، ۱۳۷۰: ۱۸۰)

احمد خانْملک ساسانی که خود شاهد اجراهای پهلوان‌کچل بوده می‌نویسد:

"پهلوان‌کچل مردی است حیله‌گر که برای رسیدن به مقصود سیاستی مدبرانه و پشتکاری مزورانه دارد. از شدت دانایی و زرنگی خود را ظاهرالصلاح جلوه می‌دهد ولی درحقیقت از او با تزویرتر و ریاکارتر دیده نمی‌شود...اصول و فروع دین و دستورهای شرع را بهتر از هرکس می‌داند، دیوان همه‌ی شعرا را زیروزِبَر کرده و اصل منظورش از زندگی این‌است که در قلب زنها نسبت بخودش عشق و علاقه تولید کند ولی این عمل را در صورتی که به هیچ دین‌وآیینی پابند نیست با امثال و حکایات مذهبی و ذکر اشعار مناسب با ظرافت و نزاکت کامل انجام می‌دهد. در حقیقت مردی‌است دیندارِ مصنوعی، نوکیسه، نفس‌پرست و ریاکار. بزرگ‌ترین عشقش این است که آتش هوسرانی را در زنها روشن کند...پهلوان‌کچل لباس مخصوص ندارد، بیشتر لباس ارباب عَمائِم را بر او می‌پوشانند." (خانْ ملک ساسانی، ۱۳۴۱: ۶۵ ـ ۱۶۴)

این که در آغاز شخصیت پهلوان‌کچل، شخصیتی عروسکی بوده که از خیمه به تقلید راه پیدا کرده، و یا اینکه از نمایش‌های تقلید پایش به خیمه باز شده است، هنوز بر ما پیدا نیست.

بهرام بیضایی در باره‌ی منشاء و حدود تاریخی پیدایش پهلوان‌کچل عقیده دارد که گردش نمایش‌های عروسکی بین مردم، طی قرن‌ها مقداری سُنت و نیز چندین قهرمان برایش پدید آورده. نمونه‌ی این قهرمانان عامیانه پهلوان‌کچل است که حدود تاریخی پیدایشش پیدا نیست، اما در مورد اصل و اساسش بین خیمه‌شب‌بازان فارس دو عقیده هست. عده‌ای معتقدند که این پهلوان یک شخصیت افسانه‌ای است که قصه‌ی کارهای بزرگش و ازآن‌جمله ماجرای حمله‌اش به قلعه‌ی‌طلسم‌شده و جنگش با وروره‌ی‌جادو داخل در خیمه‌شب‌بازی شده و برخی دیگر می‌گویند که او وجود خارجی داشته: لوطی و خیمه شب‌باز معتبری بود که پس از مرگ نامش روی یکی از قهرمانان بازی و سپس بر تمامی این بازی مانده است. (ر. ک: بیضایی، ۱۳۴۴: ۹۹)

یوسف صدیق نیز دراین‌باره معتقد است که پهلوان‌کچل معمولاً در قصه‌ها در جهت

مخالف سلیم‌خان مبارزه می‌کند، وگاهی نیز خود مجری اوامر سلطان‌سلیم است و این زمانی است که‌شاه سلطان‌سلیم پادشاهی‌ست عادل و دادگستر. وی می افزاید زمانی که مبارک دچار دردسر می‌شود این پهلوان‌کچل است که او را نجات می‌دهد و حقش را از دشمن می‌گیرد و به وصال معشوق می‌انجامد. در اکثر نمایش‌هایی که پهلوان‌کچل حضور دارد مبارک در سِمَت خدمتکارِ او انجام وظیفه می‌کند. ریشه‌های به‌وجودآمدن چنین شخصیتی در خیمه‌شب‌بازی ایران چندان مشخص نیست.(ر.ک: صدیق، ۱۳۸۳: ۴۹-۴۸)

ب: برخی ویژگی‌های متن پهلوان‌کچل:

طرح داستانی

نمایش با اجرای آواز راکِ هندی شروع می‌شود و بعد گفت‌وگوی لوطی با فیروز است که شاگرد آن را می‌خواند و سپس گفت‌وگوی مرشد با پهلوان‌کچل و دعواهای دیو و پهلوان برای به دست آوردن سرونازخانم (خواهر دیو)، و در ادامه کشته‌شدن حاجی‌مبارک به دست پهلوان‌کچل ـ چون از او دزدی کرده ـ و پشیمان‌شدن او و سراغ حکیم‌فرنگی فرستادن. شکستن طلسم دیو و فریب ورِوره‌جادو و در پایان ازدواج با سروناز حوادث بعدی داستان است.

احمد مُرده‌خور معروف به مرشد احمدی از واپسین پیش‌کسوتان این حرفه در پایتخت بود که روایتی از پهلوان‌کچل را در "فصلنامه‌ی تئاتر" بازمی‌گوید:

"براساس این روایت، پهلوان‌کچل در روستا زندگی می‌کند. دیوی می‌آید و به گله‌ی گاوها و گوسفندها می‌زند. مردم به نزد پهلوان شکایت می‌برند. او هیچ‌کاری نمی‌کند. زمستان می‌شود و دیو بچه‌ها را می‌رباید و می‌خورد و این‌بار او تصمیم می‌گیرد که به جنگ دیو برود. در نبرد با دیو شکست می‌خورد و دیو او را سرِدست بلند می‌کند و از او می‌پرسد کجا بندازمت، خشکی یا دریا؟ پهلوان می‌گوید: خشکی، و دیو او را به دریا می‌اندازد. پهلوان‌کچل با شنا خود را به ساحل می‌رساند و این بار دیو را شکست می‌دهد."(احمدی، ۱۳۷۰: ۴۲ـ۱۴۱)

روایت‌های محلی اصفهانی و تهرانی پهلوان‌کچل با یکدیگر متفاوت است، اما همیشه پایانی خوش داشت و عشاق به وصال یکدیگر می‌رسیدند. جعفر شهری نیز درباره‌ی یکی از نمایش‌های پهلوان‌کچل که دیده می‌نویسد:

"نمایشات این پرده‌ها غالباً دو نوع پهلوان‌کچل بود که عاشق گلرخ شده، پدرش رضایت نداده، کار به گرفتاری می‌کشید و عاقبت سیاهِ معرکه پادرمیانی نموده پهلوان‌کچل را می‌آموخت که سبیل پدر گلرخ را با پول و پیشکشی ای چرب بکند و پیشکش روانه شده، پدر گلرخ راضی شده، اما هرگاه صحبت عروسی پیش می آمد باز بدقلقی کرده حرف و رضایت خود را پس‌گرفته که پول و پیشکشها به دهانش مزه کرده چندباره می طلبید، تا آخر که پول به یک دست پدر گلرخ نهاده شده، از دست دیگرش مچ دست گلرخ کشیده می‌شد و چندین شهود هم که مهمانان جشن عروسی بودند، تا دومرتبه تو نزده دبّه نکند شاهد ماجرا گردیده بخوبی و خوشی جشن عروسی برپا و همه با هم به رقص و طَرب برمی‌خاستند...و خیمه‌گردان در آخر پرده و هنگام برچیدن آن می‌گفت خدایا همچه که این دو دلداده بهم‌رسیده خوشحال شدند، همه‌ی دلداده‌ها را بهم‌رسانیده دل همه را خوش بفرما." (شهری، ۱۳۷۸: ۳۷)

با مقایسه‌ی طرح داستانی نمایش پهلوان‌کچل و نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی(به‌خصوص شاه‌سلیم و نمونه‌های مشابه) درمی‌یابیم خط داستانی پهلوان‌کچل ـ با تمام تفاوت‌هایش در مناطق مختلف ـ از الگوهای افسانه‌های ملی و حکایات محلی تبعیت می‌کند. تنها توجه به همسانی شخصیت‌های

پهلوان، دیو، وروره‌جادو، دختر زیباروی میان این نمایش و افسانه‌ها و حکایت‌ها کافی‌است تا تعلق و تَبارِ این گونه‌ی نمایش‌عروسکی را به دوره‌های اساطیری ـ پهلوانی مرتبط کند.

شخصیت‌های نمایش عروسکی پهلوان‌کچل

شخصیت‌های نمایش‌های مردمی، به دلیل ماهیت شفاهی و غیرنوشتاری‌شان، همچون سایر سُنت‌های شفاهی مرتب در معرض تغییر و تبدیل بوده‌اند و در هر اجرا و متناسب با شرایط مخاطب و جامعه، تغییراتی در آن ایجاد می‌شده‌است. شخصیت‌های عروسکی پهلوان‌کچل براساس متنِ بازنشرِ آن در مجله‌ی «گل‌های رنگارنگ»عبارتند از:

صف اول از چپ به راست: ۱ـ سرکار سَرونازخانم ۲ـ مسیو هامبورسون ضِرضِریانس یا (حکیم چُس‌فِس فرنگی) ۳ـ مقرّب‌الخاقان صَمصام همایون (دیو) – صف دوم از چپ به راست: ۱ـ جناب افتخارُالحاج حاجی‌وَردار دَررو (دزد) ۲ـ–مُخلص سرکار (فیروزکاکا) ۳ـ مُلّاشمعون مدیر مؤسسه رهنی ۴ـ قهرمان کمدی آقای پهلوانْ‌کچل. سایر هیئت محترم آکتورها: لوطی‌رمضان–ـ وِروِره‌جادو –ـ مبارک کاکا–ـ ضَرغام دیو (انصاری، ۱۳۱۲: ۱۷)

در متن منتشرشده در **کتاب کوچه** (که بر اساس متن اصلی‌ست) اسامی ـ بدون ذکر صفِ اول از چپ به راست و صف دوم از چپ به راست ـ بدین‌قرار است:

"صورت ها: پهلوان‌کچل / فیروز (کاکا)/ مبارک (کاکا) / سرونازخانم/ حکیم چس‌فس (فرنگی)/ حاجی وَردار ودَررو (دزد)/ صَمصام دیو/ ضَرغام دیو/ وِروِره‌جادو/ لوطی‌رمضان" (شاملو، ۱۳۸۰: ۸۴۹)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در متن در مقابل نام فیروز و مبارک (کاکا) یعنی سیاه آمده، و این بدین‌معناست که این نمایش دو سیاه دارد که با مطالعه‌ی متن درمی‌یابیم مبارک نقش بسیار کوتاهی در نمایش دارد و فیروز درواقع سیاه نمایش است! نقش مبارک منحصر می‌شود به آمدن در صحنه، معرفی‌کردن خود:"من حاجی مبارکم، داداش حاجی فیروز."(شاملو، ۱۳۸۸: ۸۵۵)، طلب‌کردن ظرفِ ناهار لوطی، و بعد دعوا و کتک‌کاری دو سیاه با لوطی و سپس خروج او! البته شخصیت حاجی وَردار و دَررو (دزد) با حاضرجوابی و بدیهه‌گویی‌ها ـ و البته رِکاکت‌کلام‌اش هم می‌تواند بدیلی برای مبارک تلقی شود؛ اما نقشش آن‌قدر کوتاه است و عاقبتش آن‌قدر شوم (سرش توسط پهلوان بریده می‌شود) که نمی توان این جابه‌جایی و پیکرگردانی را جدی گرفت. نکته‌ی دیگر این که در متن اصلی از مُلّاشَمعون مدیر مؤسسه‌ی رهنی هیچ اثری نیست بر ما معلوم نیست که تغییر نام‌ها و افزودن القابی هم‌چون جناب مقرب‌الخاقان برای صَمصام دیو و جناب افتخارُالحاج برای حاجی وَردار ودَررو، موسیو هامبارسون ضِرضِریانس برای حکیم‌فرنگی ـ و مهم‌تر از همه افزودن شخصیت ملاش معون که در نمایش نقشی ندارد ـ از کجا به بازنشر آن در مجله‌ی گل‌های رنگارنگ راه پیدا کرده است. نکته‌ی جالب اینکه صادق هدایت در یادداشت‌های خود مطلب کوتاهی دارد به نام «صاحب تئاتر: لوطی رمضان » که در آن می‌نویسد لوطی‌رمضان در تهران متولد شده پدرش کربلایی محمد نقال بوده و در بچگی مقدار زیادی از نقل های پدر را فراگرفته بود. سپس در طفولیت با درویشی که شاعری می‌کرده و در سخن‌وری‌ها شرکت می‌جسته آشنا می‌شود. درویش به استعداد و هوش فوق العاده لوطی رمضان جوان پی می برد و او را دعوت می‌کند که در سخن‌وری‌ها با او شرکت کند. لوطی کفاشی را ترک می‌کند و دست به کار جدید می‌زند و برای هر مجلسی از درویش ۳–۲ قران می‌گیرد. قدری پول جمع می کند و برای زیارت به مشهد و از آن‌جا به کرمان می‌رود. وی که تمام وجه صرفه‌جویی خود را خرج کرده بود برای اعاشه خود به عنوان درویش در کوچه‌ها می‌گردد و مداحی می‌کند. پس‌ازچندی موفق می‌شود به سمت شاگردی

یک حقه‌باز[۱۲] کرمانی درآید. پس از مرگ حقه‌باز دارایی او ازجمله لوازم حقه‌بازیش به ارث به او می‌رسد. لوطی‌رمضان چندسال در شهرها می‌گردد بعد در طهران به سِمَت شاگردی لوطی‌عظیم در عروسک‌بازی شرکت می‌کند. وی در انواع تئاتر عروسکی شامل پهلوان‌کچل و خیمه‌شب‌بازی قریب بیست سال کار می‌کند. (هدایت، ۱۳۷۸، ۴۲۱ – ۴۲۰)

تشابه نامی لوطی‌رمضانِ مرشدِ نمایش پهلوان‌کچل و لوطی‌رمضانِ صاحب تئاتری که صادق هدایت معرفی کرده، نمی‌تواند تصادفی باشد. احتمالاً گالونُف اجرای پهلوان‌کچل همان لوطی‌رمضانِ معرفی شده توسط هدایت را تقریر کرده‌بوده‌است. مطلب هدایت را می‌توان نخستین تک‌نگاری در زمینه‌ی معرفی نمایشگران ایرانی به‌شمار آورد. نام و خویش‌کاری شخصیت‌های پهلوان، ضرغام و صمصام دیو، و وِروِره‌ی‌جادو نشان از تأثیر افسانه‌های محلی و ملی بر این گونه‌ی نمایشی دارد. چنان‌چه پیشتر نیز اشاره شد، در این نمایش بیش از تمام نمایش‌های عروسکی دیگر می‌توان بستگی میان افسانه، اُسطوره و نمایش را مشاهده کرد. حکایت تعلّقِ‌خاطرِ قهرمان (:پهلوان) به دختری که در اسارتِ اژدها یا دیو است، و نبرد با اژدها یا دیو و نجات دختر و ازدواج با او، در این نمایش به شکل خواستگاری پهلوان از دختری که خواهرِ دیو است نمود یافته‌است.

ویژگی‌های اجرایی نمایش عروسکی پهلوان‌کچل

این‌که این شخصیت از آغاز شخصیتی عروسکی بود، یا از تقلیدهای همان دوره راه به خیمه‌ی عروسکی باز کرده، هم‌چنان نامعلوم است. تنوع ساخت و گردانندگی آن، و روحیات رفتاری پهلوان‌کچل آن‌قدر تنوع دارد که احتمال بده‌بستان از تقلید به خیمه، و یا از بازی‌های عروسکی دیگر به خیمه و تقلید را منتفی نکند.

تاکنون در هیچ‌یک از متون یافته‌شده‌ی کهن، به وجود عروسکی سیه‌چُرده اشاره نشده‌است. اگر بتوان رنگِ سیاه چهره‌ی مبارک در نمایش‌های عروسکی را پدیده ای نو ـ نهایتاً معطوف به دوران صفویه و ورود برده های سیاه از سواحل خلیج‌فارس ـ تلقی کرد، می‌توان تصور کرد که قهرمان سنتی نمایش‌های عروسکی بایستی عروسکی غیر از مبارک (سیه‌چُرده) بوده باشد؛ و دراین‌صورت چه‌کسی بهتر از قهرمان حماسه‌ها، قصه‌ها و افسانه‌های این سرزمین: پهلوان. با این فرضیه، پهلوان‌کچل نمایش عروسکی را می‌توان بدیل قهرمانان حماسی ـ هم‌چون رستم، اسکندر، ابومسلم، سَمَک عیار، شیرویه، حسین کُرد شبستری و امیرارسلان ـ تصور کرد، با افزودن چاشنی و نمک طنز در ارتباط میان او و لوطی صحنه‌گردان، یا شخصیت‌های دیگر نمایش. ذاتِ شادی‌آور، سرگرم‌کننده و خنده‌دارِ این نمایش‌ها بُروز رفتار و بیانِ گفتارِ خنده‌دار برای این شخصیتِ در آغاز جدی و عبوس را محتمل جلوه می‌دهد. پهلوانی که هم از ویژگی‌های پهلوانی (جوانمردی، شجاعت و نجات بخشی) برخوردار است و هم از خصایل پسندیده‌ی مردمی(صمیمیت، بخشندگی و حُسنِ سلوک با دیگران).

ساخت و حرکت‌دهی عروسک‌ها به دو روش صورت می‌گرفته است: صادق هدایت در یادداشتی کوتاه که خودش نام تحقیقات را بر سرآغاز آن گذاشته ـ و احتمالاً درصدد گسترش آن بوده ـ می‌نویسد: "ساخت هیکل و البسه‌های عروسک منوط به تأثیرات آن زمان است بطوری که خود نگارنده در این تابستان مشاهده نمود قزاق‌ها با کلاه مدلِ اخیری که سربازی است در ایران مرسوم‌شده در بر داشتند." (هدایت، ۱۳۷۸: ۴۱۷)

در متنِ گردآورده‌ی گالونُف، جایی در انتهای نمایش، پهلوان‌کچل سرِ صَمصام دیو، ضَرغامِ دیو و وِروِره‌ی‌جادو را از تن‌شان جدا می‌کند که باتوجه به اقتضای صحنه، احتمال نخی‌بودن عروسَک‌ها

برای باوراندن و اجرایی کردنِ این صحنه بیشتر قابل‌تصور است تا عروسک‌های دستکشی یا کیسه ای. بهرام بیضائی نیز شخصیت‌های نمایش پهلوان‌کچل را این‌گونه نام می‌برد:
چند شخص مهم این نمایش‌ها عبارتند از: پهلوان‌کچل، پهلوان‌پنبه ای که تنها برای ضعیف‌تر از خودش صاحب شجاعت است، عروس که هم خجالتی و هم پُرمدعاست، مادرزن، ملا، عروسکی شبیه به دیو که کار مهمی انجام نمی‌دهد و غیره. یکی از داستان‌های خیمه‌شب‌بازی راجع به پهلوان‌پنبه ای است که همه‌کس حتی مادرزن خود را می‌کشد و آخرسر تنها خودش و زنش باقی می‌مانند.(بیضائی،۱۳۴۱ :۳۴ـ۳۳)
موسیقی در جذابیت‌افزایی نمایش‌های ایرانی نقش به‌سزایی دارد چنانکه حضور یک یا دو نفر نوازنده در کنار خیمه، از ضروریات اجرایی بوده‌است. حضور ساز و موسیقی در نمایش ایجاب می‌کرده در نمایش تصنیف و آواز خوانده‌شود، یا دست‌کم کلام ریتمیک بازگو شود. در این نمایش‌ها موسیقی کارکردهای مختلفی هم‌چون تأخیر انداختن زمان، فضاسازی عاطفی، زمینه‌سازی حضور عروسک‌های خاص هم‌چون شاه یا پهلوان و ...را ایفا می‌کرد. در متن گردآورده‌ی گالونُف[:پهلوان‌کچل] تعداد دفعات نواختن موسیقی را اگر بنا بر اشعار خوانده‌شده بگذاریم، به نسبت متن گردآورده‌ی دیگرش[:خیمه شب بازی]، ترانه و تصنیف کم‌تری اجرا می‌شود. در آغاز نمایش شاگرد شروع می‌کند به خواندن دوبیتی در مایه‌ی آواز راک هندی:

شاگرد: سه پنج روز است بوی گل نیومد صدای چهچه بلبل نیومد
برین از باغبون گل بپرسین چرا بلبل به سیر گل نیومد؟
لوطی رمضان: از دور خیمه و خرگاه آیدم به نظر ز سمتِ دیگرِ این خیمه فوجی از لشگر
و فیروز که از توی‌خیمه تصنیف می‌خواند:
فیروز: زمن نِگارم خبر ندارد ز حال زارم خبر ندارد
(شاملو،۱۳۸۸: ۵۰ ـ ۸۴۹)
لوطی: (می‌خواند)
از هر چه بگذری سخن دوست خوش‌تر است
پیغام آشنا سخن روح‌پرور است
هرگز وجود حاضروغایب شنیده‌ای؟
خود در میان‌جمع و دلت جای دیگر است. (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۱)
لوطی : هند رفته بودی راک هندی یاد گرفتی؟
پهلوان پس چی؟
لوطی: یه‌دَهَن بخون بینم .
پهلوان: (می‌زند زیر آواز)
خودم سبزم که یارسبزه دارم میون سبزه‌ها افتاده کارم
میون سبزه‌ها یک‌یک بگردم نبینم سبزه‌ئی مانند یارم (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۹)
و در خاتمه‌ی نمایش، جایی که سرونازخانم زاییده و لوطی و پهلوان می‌خوانند:
لوطی:(می‌خواند) دستش نزن بیدار می‌شه بیدار می‌شه بدخواب می‌شه لالالالا
پهلوان: بیدار که شد شراب می‌خواد شراب که خورد کباب می‌خواد
لای لای لای لای
لوطی:(می‌خواند) بیدار که شد خمار می‌شه لای لای لای لای (شاملو،۱۳۸۸: ۸۷۰)

صحنه و محل اجرای نمایش عروسکی پهلوان‌کچل

گردانندگان نمایش ایرانی در ارتباط مستقیم با مخاطب، فضای عرضه‌ی هنر خود را نیز از مکان‌های عمومی برمی‌گزیده‌اند. بازارچه‌ها، میدان‌گاهی‌ها، قهوه‌خانه‌ها، کاروانسراها و حیاطِ منازل از فضاهای معمول نمایش‌های ایرانی بوده‌است. صادق هدایت در باره‌ی مکان این نمایش‌ها، هم‌چنین عایدات گردانندگان آن می‌نویسد:

"نمایش تئاتر عروسک معمولاً در میدان‌های شهر داده می‌شود. در تهران بر اثر تعقیب پلیس پهلوان‌کچل رفته‌رفته از میدان‌ها رخت‌بربسته و به دعوت اشخاص به خانه‌های آن‌ها می‌رود. فقط در دو سه نقطه اطراف تهران هنوز اجازه داده می‌شود نمایش بدهند. تماشاچیان خیابانی از عملیات و ظرافت‌گویی عروسک لذت می برند. یکی از مواقع جالب توجه نمایش جمع آوری پول از تماشاچیان است. صاحب تئاتر عروسک باید خیلی زرنگی و خوش‌صحبتی به خرج بدهد تا بتواند تماشاچیان را مجبور به دادن پول نماید. نمی‌شود به عطای به‌طور دلخواه پس از ختم نمایش امیدوار بود. لذا جمع‌آوری پول در حین نمایش به‌عمل‌آمده نمایش برای این منظور چندمرتبه قطع می‌شود." (هدایت، ۱۳۷۸الف:۲۲ـ۴۲۱)

و هم‌چنین در جای دیگر می‌افزاید که در این نمایش ها اجرت و مزد عروسک‌دار پیوسته از نَظار و اغلب در وسط بازی درخواست می‌شود. به‌همین‌سبب از شروع تا اختتام بازی چنددفعه جهت دریافت اجرت[نمایش] بریده می‌شود.

اغلب پول را بدین‌وسیله طلب می‌کنند. موقعی که اتومبیل سفرایِ خارجه و شاه داخل در محوطه بازی شد اتومبیل متوقف شده و جهت صرف چای و تغییر ذائقهَ راننده اتومبیل پول جمع آوری می‌شود و تا پول مطلوب جمع نشود اتومبیل از جای خود حرکت ننموده و بازی ادامه پیدا نمی‌کند. همچنین هنگامی که شخصی مولد بچه را زاییده و ماما جهت بریدنِ نافِ بچه درخواست تنخواه می‌نماید و یا پس از اختتام مشق‌های خطرناک گاهی و یا بخوبی انجام دادن رقصی[، مرشد] درخواست وجه جهت عهده‌داران رقص می‌نمایند." (هدایت، ۱۳۷۸: ۴۱۸)

شیوه‌ی ارتباط کلامی و زبان نمایشی

زبان نمایشی متن، مطابق روح بدیهه‌پردازانه‌اش، زبانی‌است عامیانه و کوچه‌بازاری. شخصیت‌های نمایشی درون خیمه، و مخاطب بیرونی‌شان لوطی، زبانی مشترک دارند که از یک آبشخور سیراب می‌شود. گفت‌وگوهای بین لوطی و فیروز در آغاز نمایش، و بین لوطی و پهلوان (شاملو،۱۳۸۸: ۵۸ ـ ۸۵۶) و کمی بعدتر بین فیروز و اربابش پهلوان (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۹)، و جلوتر بین لوطی و حاجی وَردار و دَررو (شاملو، ۱۳۸۰: ۶۲ ـ۸۶۱) کاملاً یادآور ارتباط سیاه و اربابش در تخت‌حوضی ست، با همان بِدهْبستان‌ها، شوخی‌ها، متلک‌ها، خنده‌ستانی‌ها ازطریق تکنیک بَدشنوی، پَکری و همان دورِ باطل ارتباط که معمولاً به کامیابی سیاه ختم می‌شد. با توجه به این‌که در متن، گفته‌های عروسک‌ها ـ برخلاف خیمه‌شب‌بازی‌های دیگر ـ برای مفهوم‌شنیده‌شدن، توسط لوطی (اوستا) تکرار نمی‌شود، این گمان وجود دارد که اجرایی که متن موجود براساس آن بر کاغذ پیاده‌شده، بدون استفاده از صفیر اجرا شده‌است. در متن موجود حتی یک نمونه از این روش که برای مفهوم‌شنوی، گفته های عروسک‌ها توسط لوطی تکرار شود به‌چشم نمی‌خورد. جناس‌هایی که باید به‌عنوان بدشِنوی ـ و جهت گرفتن خنده از حضارـ به‌کار رود نیز بسیار خام‌دستانه و ابتدایی به‌کار برده شده‌است. در این متن ارتباط درون و بیرون خیمه، توسط عروسک‌ها و لوطی (به‌خصوص پهلوان‌کچل و لوطی) بسیار برجسته‌است. تقریباً گفت‌وگویی بین عروسک‌ها وجود ندارد که یک رأس آن لوطی نباشد. حتی در جایی از نمایش "لوطی با سیاه ها جنگ می‌کند" و کمی بعد در گلایه از آن‌ها به ارباب‌شان

پهلوان‌کچل می‌گوید: "...پهلوان، این رسم مَردونگیه که من بیام در خانه‌ی تو و بچه‌هات منو کتک بزنن؟" (شاملو، ۱۳۸۸: ۸۵۶) که همه‌ی این‌ها نمایانگر ارتباطی افزون بر رابطه‌ی متداول میان لوطی و عروسک‌ها در اَشکال دیگر خیمه‌شب بازی‌ست. زدوبندِ لوطی با حاجی وردار و دَررو برای تقسیم پولِ دزدیده‌شده از پهلوان نیز مؤیدِ این ارتباطِ افزون بر قاعده ست.

مایل بکتاش نخستین کسی است که در بابِ شکل‌گیری این رابطه و احتمال انتقال شخصیت عروسکی به خارج از دستگاهِ خیمه نوشته‌است:

در یک متن خیمه‌شب‌بازی که به همت ر.آ. گالوئوف [: گالونُف] شرق‌شناس روسی در زمان متأخر ثبت شده...یکی از اشخاص مسؤول خیمه شب‌بازی که در اصطلاح «لوطی» نامیده می‌شود بیش از ارباب عروسکی کاکاسیاه با او رابطه دارد که به نظر ما این رابطه مقدمه‌ی انتقال یک شخصیت عروسکی به خارج از دستگاه خیمه است. لوطی، معمولاً ضرب‌گیری است که همراه کمانچه‌کش کنار دستگاه نشسته ساز می‌زند، آواز می خواند و علاوه‌بر این‌ها نقش زنده یکی از شخصیت‌های نمایش را به‌عهده دارد. در نمونه گالوئوف[: گالونُف]... رابطه‌ی بین سیاه عروسکی و لوطی واقعی‌است که حاکی از پیدایش یک نقش زنده در کنار عروسک‌ها و در رابطه‌ی نزدیک با تماشاچیان است. (بکتاش، ۱۳۷۷: ۷-۴۶)

ایده‌ی انتقال و یا تحول یک شخصیت نمایشی، از یک شیوه‌ی نمایشی به‌شکلی‌دیگر از اشکال نمایش پدیده‌ای است که با تحلیل شرایط دگردیسی و پیکرگردانی آن بنابر شرایط تاریخی، دگرگونی‌های اجتماعی و تغییرات سیاسی مُیسر است.

اما مهم‌ترین نکته‌ی متن حاضر اشاره‌ای است که در آن به ارتباط مستقیم لوطی با تماشاگران دارد:

لوطی: شاهد دارم که ناهار نیاورده.
مبارک: خب، کو شاهدت؟
لوطی: ایناها...(و به بچه‌هایی که برای تماشا جمع شده‌اند اشاره می‌کند. خطاب به آن‌ها) بچه ها، داداشِ این به من پلو داد؟
بچه‌ها: نه. (شاملو،۱۳۸۸: ۸۵۵)

این اشاره سند مهمی برای اثبات ارتباط لوطی با تماشاگران در حین اجرای نمایش در آن دوره، و از آن مهم‌تر بیانگر ارتباط متقابل تماشاگران با اوست.

اجرای این نمایش‌ها بر اساس تکرار شکل می‌گیرد. بدین‌معنی که آمدورفت و نقش‌آفرینی عروسک‌ها، با حفظ روال قصه انجام نمی‌گیرد، بلکه آن‌ها هربار که به صحنه وارد یا از آن خارج می‌شوند از متن قصه بیرون‌آمده و با تأکید بر اینکه ابزار کار بازی‌اند، ادامه‌ی قصه را منوط به خواست و اراده‌ی مرشد و عروسک‌گردان بازی می کنند و به‌این‌ترتیب است که مرشد به اعتباری روایت‌گر می شود.این عمل نیز به‌این‌نحو صورت می‌گیرد، هریک از عروسک‌ها که به صحنه می‌آید، نخست خطاب به مرشد می‌گوید:سلام بر باباجان بنده! و علت حضورش را نیز برای وی شرح می‌دهد و از او اجازه‌ی ادامه‌ی بازی را می‌گیرد. (نصری اشرفی، ۲،۱۳۹۲: ۱۶۶۱)

این متن، هم‌چون خیمه‌شب‌بازی ـ متن فراهم‌آورده‌ی دیگر گالونُف از نمایش عروسکی ایران ـ سرشار از بی‌پردگی، رِکاکت و استهجان در کلام و رفتار است. صرف‌نظر از ارزش استنادی و تاریخی این متون، تصور اجرای این نمایش‌ها با این سطح از رکاکت و پرده‌دَری، در کوچه‌وبرزن و در برابرِ طیف متفاوتِ سنّی و جنسیتی دور از تصوّر است؛ تا آن‌جا که صادق هدایت که ظاهراً قصد بازنویسی آن را داشته نیز در مطلبی دراین‌باره نوشته است: "تئاتر ایرانی پهلوان‌کچل مثل کلیه تئاترهای مثل خود دارای جنبه مستهجنی‌ست که مجبور کرده در محل‌های خیلی بی‌پرده

نقطه بگذارم."(هدایت، ۱۳۷۸الف:۴۲۰) بهروز غریب‌پور نیز که ارتباط و نزدیکی زیادی با پیش‌کسوتان این حرفه دارد دراین‌خصوص می‌نویسد:"...در دوره‌ی قاجار فُحش‌دادن و کاربرد کلمات رکیک و اجرای صحنه‌های مستهجن در این‌گونه نمایش‌ها، تماشاگران را از خنده روده‌بُر می‌کرد."(غریب‌پور، ۱۳۶۹: ۳۰) باتوجه به آن‌چه در متن گردآورده‌ی گالونُف آمده این‌که این اجراها ـ با این‌حد از صراحت و رکاکت در کلام و عمل ـ در برابر «بچه ها» اجرا می‌شده، قابل‌تصور نیست.

نمودهای تأثیرپذیری این نمایش از نهادهای دوران تجدد را نیز می‌توان از چند اشاره‌ی متن دریافت:

پهلوان: (سر دزد را با چاقو می‌بُرد) دِ بگیر، پدرسوخته!

لوطی: بَد کردی کُشتیش پهلوون. قانون امروز می گه دزدو که گرفتی باس بدیش دستِ نظمیه. حالا می‌گیرن پدرمونو میارن پیش چشمامون.

پهلوان: بابا نمُرده، جوهودبازی درآورده.(حاجی را تکان می‌دهد) های، داداش پاشو بیشین ببینم. (خطاب به لوطی) تو بِش بگو.

لوطی: این مُرده، پهلوون. ممکنم هَس که هنوز کار از کار نگذشته باشه. باس بری حکیم بیاری. یه حکیم از لندن اومده اسمش حکیم چُس‌فِسه، برو بیارش شاید بتونه کاری براش بکنه."(شاملو،۱۳۸۰: ۸۶۲)

اشاره به نظمیه و حکیم لندنی، از مظاهر شکل‌گیری نهادهای مدنی، اهمیت رعایت قانون، پرهیز از خودمرجعی و گسترش و رشدِ طبِ غیرِ سنتی و غربی است.

نتیجه‌گیری

با تحلیل و بررسی متن گردآورده‌ی گالونُف و تدقیق در جایگاه کنونی نمایش‌های عروسکی ـ به‌خصوص پهلوان‌کچل ـ می توان به نتایج زیر دست یافت:

۱: نبودن سُنت ثبت و ضبطِ عناصر و مواد فرهنگی (ازجمله متن نمایش‌ها) آسیبی جدی‌ست که تداوم هر پدیده‌ی فرهنگی را تهدید می‌کند. بدون آگاهی از چندوچون زیستِ یک پدیده‌ی فرهنگی و اجتماعی، تصور ادامه‌ی حیات آن پدیده بسیار خوش‌بینانه است. این آسیبی‌ست که بقای بسیاری از داشته‌های فرهنگی ما را تهدید کرده‌است.

۲: با تدقیق در عناصر متنی به‌نظر می‌رسد تلقی و بازتعریف جامعه‌ی امروز از مفهوم اخلاق، بسیاری از نمایش‌های ایرانی را غیراخلاقی جلوه داده‌است؛ این بازتعریف، هرگونه صراحت در کلام، شوخی قومیتی و جنسیتی را مذموم تلقی کرده و طبعاً کارکردهای کمدی‌ساز و شادی‌آفرین این ابزارهای لفظی و معنایی ـ در یک آگاهی جمعی و توافق اجتماعی ـ حذف و سانسور شده، تا آن‌جا که در گذر زمان به حذف‌وطَردِ اصل موضوع ـ اجرای نمایش ـ انجامیده‌است.

۳: بازشناخت طرح و پلات نمایشی، شخصیت‌ها و ارتباط بین آن‌ها در نسخه‌ی‌مکتوب پهلوان‌کچل و جایگاه فعلی این نمایش ـ که در محاق فراموشی است ـ این‌گونه حکم می‌کند که عامل از رونق افتادن آن، فقدان جذابیت و تکرار مکرّر آن طی سال‌ها، و بی‌هیچ تحول و نوآوری در شکل و معناست.

۴: بازشناسی و تحلیل متون و اسناد قدیمی و معتبر می‌تواند پژوهشگران را برای تحلیل چندوچون شکل‌گیری و شیوه‌های اجرایی نمایش‌ها و سرگرمی‌ها یاری کرده و زمینه را برای رمزگشایی از تأثیرات متقابل فرهنگی ـ اجتماعی پدیده‌های هنری و روزگار معاصر، در جهت احیاء و بازسازی میراث معنوی ملی فراهم کند.

■ پی‌نوشت

۱: با نام کامل بقال‌بازی در حضور یا شرحی از بدبختی و مُجملی از زبونی و سختیِ اهالی ایران، به جهتِ عبرت و اطلاع مطالعه‌کنندگان در لباسِ قصه و طرزِ طیاترِ فرنگیان. بنابه گفته‌ی ابوالقاسم جنتی‌عطائی "نسخه‌ی ناقص این متن پیش‌تر در جزوه‌ی درسی تاریخ تئاتر توسط سیدعلی‌خان نصر، و بعدتر در سال ۱۳۲۳ توسط آقای امیرمعزّ در مجله‌ی هولیوود منتشر گردیده بود." (جنتی عطائی، ۱۳۳۳: ۲۹ـ ۲۸).
یحیی آرین‌پور(نک: از **صبا تا نیما**) و جمشید ملک‌پور(نک: **ادبیات نمایشی در ایران**) محمدحسن‌خان اعتمادالسلطنه را نویسنده‌ی این متن می دانند.

۲: **فتوت‌نامه‌ی سلطانی** یکی از منابع شناخت آداب فَتیان و جوانمردان است. در یکی از فصل‌های آن به شرح‌حال اَرباب مَعرکه پرداخته‌شده که امروزه برای پژوهشگرانِ تئاتری سندی مهم در باب نمایش‌ها و بازی‌های ایرانی به‌شمار می‌رود.

۳: شِبْر: واحد اندازه‌گیری معادل یک وجب

۴– Aleksander Borejko Chodzko

۵– Roman Andreevich Galunov

۶– Nariman Karbalayi Najaf Uglu Narimanov

۷– Communist University of the Toilers of the East (KUTV) :

۸: نکته‌ی تعجب‌برانگیز این‌که در تمام منابع، کتاب‌ها و مقاله‌ها که اسمی از گالونُف آمده، از نوشته‌ای منسوب به او تحت‌عنوان **زورخانه** نام برده شده که اساساً وجود خارجی ندارد، بلکه همین مطلب **معرکه‌گیری** منظور نظر است که درصفحات ۱۰۷ ـ ۹۴ نشریه‌ی IRAN III (منتشرشده در سال ۱۹۲۹ به دو زبان روسی و فارسی) آمده و معلوم نیست نخستین‌بار این سَهو توسط کدام پژوهنده‌ای به مقالات بعدی راه یافته‌است.

۹: بازنشرها:
بار اول: انصاری، حسین خان. (۱۳۱۲) **پهلوان‌کچل، مجله‌ی گل‌های رنگارنگ**، سال اول، شماره (۱۲)، صص۱۸۷ـ۱۷۰، ناشر علی‌اکبر سلیمی .
بار دوم: ناشناس[: گالونُف]. (۱۳۸۰) **دو سند از خیمه‌شب‌بازی، فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره (۲۹ و ۳۰)، زمستان ۱۳۸۰ و بهار ۱۳۸۱، صص۱۵۶ـ۱۰۵
بارسوم: شاملو، احمد. (۱۳۸۰) **کتاب کوچه**، جلد ۸، حرف پ، با همکاری آیدا سرکیسیان، صص۸۷۰ ـ۸۴۸ ، تهران: انتشارات مازیار.
بار چهارم: آژند، یعقوب. (۱۳۹۵) **نمایش در دوره‌ی قاجار**، تهران، صص۴۰۶ـ۳۸۹، انتشارات مولی.

۱۰: نک: هدایت، صادق. (۱۳۷۸ب) "**پهلوان‌کچل، تئاتر ایرانی**"، **فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده جهانگیر هدایت، صص ۴۲۲ ـ ۴۱۹، چاپ اول، تهران: نشر چشمه

۱۱– Theatre Persan

۱۲: حقه‌باز: شعبده‌باز، تردست

■ فهرست منابع

ـ آژند، یعقوب.(۱۳۹۵) **نمایش در دوره‌ی قاجار**،صص۴۰۶ـ۳۸۹، تهران: انتشارات مولی.
ـ اتابکی، تورج .(۱۳۹۴) **ایران‌شناسی سُرخ، ایرانnامه**، سال ۳۰ شماره(۲)، تابستان ۱۳۹۴، صص۱۹۰ـ۱۷۴
ـ اسدی طوسی.(۱۳۱۷) **گرشاسپ‌نامه**، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران: کتابخانه‌ی بروخیم
ـ بکتاش، مایل.(۱۳۷۷) **تحول انتقالی تقلید، فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره‌ی (۱۷)، صص ۱۵۶ـ۱۰۵
ـ بهاء، میرزاحسینعلی.(۱۹۲۰) **مجموعه‌ی الواح مبارکه**، به سعی مُحی‌الدین صَبری کُردی سنندجی کانیمُشکانی، قاهره: مَطبعه‌ی سَعاده
ـ بیضائی، بهرام. (۱۳۴۱) «**خیمه‌شب‌بازی در ایران**»، **ماهنامه‌ی آرش**، اردیبهشت ۱۳۴۱، شماره (۳)، صص ۳۱ـ ۲۵
ـ بیضائی، بهرام. (۱۳۴۴) **نمایش در ایران**، تهران: چاپ کاویان
ـ تقیان، لاله. (۱۳۷۰)**گفتگو با اصغر احمدی خیمه‌شب‌باز سنتی، فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره‌ی(۱۴)، صص۱۴۳ـ۱۳۳
ـ خاقانی شیروانی. (۱۳۳۵) **خسرو و شیرین**، به کوشش دکتر سیدضیاءالدّین سجادی، تهران: انتشارات زوّار
ـ خان‌ملک ساسانی، احمد. (۱۳۴۱) **شاهدِ شیراز**، بی جا، بی نا
ـ شاملو، احمد. (۱۳۸۰) **کتاب کوچه**، جلد ۸، حرف پ، با همکاری آیدا سرکیسیان، صص۸۷۰ ـ۸۴۸ تهران: انتشارات مازیار.
ـ شهری، جعفر. (۱۳۷۸) **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم**، چاپ سوم، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگ رسا
ـ صدیق، یوسف. (۱۳۸۳) **پژوهشی در خیمه‌شب‌بازی ایران**، با همکاری فاطمه داودی، تهران: انتشارات نمایش
ـ غریب پور، بهروز. (۱۳۶۹) **تئاتر عروسکی در گذشته و حال**، ادبستان، شماره‌ی (۱۱)، ص ۳۰
ـ غزالی،محمدبن محمد.(۱۳۸۹) **احیاء علوم‌الدّین**، ترجمه‌ی مؤیدالدّین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خَدیوجَم، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی
–ـ غفاری، فرخ. (۱۳۷۰) **درآمدی بر نمایشها ی ایرانی، ایرانnامه**، سال ۹ شماره (۲)، صص ۱۸۵ـ۱۷۷
– ـ کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ. (۱۳۵۰) **فتوّت‌نامه‌ی سلطانی**، به اهتمام محمدجعفر محجوب، چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران
– ـ گالونُف، رومان آندریویچ. (۱۳۱۲) **کمدی پهلوان‌کچل**، به همت حسین‌خان انصاری، مجله‌ی گل‌های رنگارنگ، سال اول، شماره (۱۲)، دی ماه ۱۳۱۲، صص ۱۸۷ـ۱۷۰
– ـ ناشناس [:گالونُف]. (۱۳۸۰) **دو سند از خیمه‌شب‌بازی،فصلنامه‌ی تئاتر** ، شماره (۲۹ و ۳۰)، زمستان ۱۳۸۰ و بهار ۱۳۸۱، صص۱۵۶ـ۱۰۵
– ـ نصری اشرفی، جهانگیر و گروه مؤلفان و پدیدآورندگان. (۱۳۹۲) **وازیگاه**، جلد دوم، تهران: نشر آرون
– ـ نظامی گنجوی. (۱۳۳۵) **مخزن الاسرار**، به کوشش وحید دستگردی، تهران: کتابخانه‌ی ابن سینا
– ـ هدایت، صادق. (۱۳۷۸الف) **پهلوان‌کچل: تئاتر ایرانی، فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده جهانگیر هدایت، چاپ اول، صص۴۲۲ـ۴۱۹ ، تهران: نشر چشمه.
– ـ هدایت، صادق. (۱۳۷۸ب) **تئاتر ایرانی: خیمه‌شب‌بازی، فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده جهانگیر هدایت، چاپ اول، صص ۴۱۸ـ۴۱۶ ، تهران: نشر چشمه.

- Chodzko, Alexander Borejko.(1878) *Le Theatre Persan*, Paris
- Galunov, Roman Andreevich.(1928)*"Pahlavan Kachal"*, in Iran II, Leningrad, pp 53-72

تحلیل مهم‌ترین جلوه‌های روابط زوج در ۵ نمایشنامه از دهه‌ی هشتاد شمسی در ایران

پروانه احمدی [نویسنده مسوول]

محمد جعفر یوسفیان کناری

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۵/۰۵/۰۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۸/۲۲

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد پروانه احمدی با عنوان "بازتاب خانواده و روابط خانوادگی در ادبیات نمایشی دهه هشتاد ایران" به راهنمایی دکتر محمدجعفر یوسفیان کناری است

تحلیل مهم‌ترین جلوه‌های روابط زوج در ۵ نمایشنامه از دهه‌ی هشتاد شمسی در ایران

پروانه احمدی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

محمدجعفر یوسفیان کناری استادیار ، ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

هدف این مقاله شناخت برخی از جلوه‌های روابط زوج در ادبیات‌نمایشی دهه‌ی اخیر ایران (۱۳۸۰) به‌عنوان بازتابی از مناسبات گروه افراد جامعه‌ی ما در دهه‌ی گذشته است. این مطالعه از نوع توصیفی – تحلیلی و با استناد به شواهد معتبر کتابخانه‌ای انجام شده است. مطالب این تحقیق، حوزه‌ای از مطالعات میان‌رشته‌ای خانواده و تئاتر را دربر می‌گیرد. بدین‌منظور با انتخاب پنج نمایش‌نامه خانواده‌محور از دهه‌ی هشتاد و با استفاده از چارچوب مفهومی عمدتاً متشکل از نظریه‌های گیدنز، مک‌کارتی و ادواردز که مفاهیم کلیدی مطالعات خانواده در گفتار آنان با تعریفی جامع تقسیم‌بندی شده، عناصر نمایشی متشکل از اشخاص نمایش، گفت‌وشنود، کشمکش، میزانسن و نیز درون‌مایه بررسی و مقایسه شده‌اند. بر اساس مولفه‌های مفهومی مناسبات خانوادگی که در این پژوهش به عنوان روابط ناهنجار تعریف شده عناصر نمایشی در جریان روند نمایش نامه روابط زوج را بازتاب می‌دهند. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که غالب مناسبات بازتاب یافته میان زن‌وشوهر در این پنج نمایش‌نامه که همگی در دهه هشتاد خورشیدی به چاپ درآمده‌اند، از نوع ناهنجاری‌های اجتماعی (جدایی عاطفی، خشونت خانگی، خیانت، دخالت خویشاوندی، روابط پنهان) بوده است. نمایش‌انامه‌نویسان در قالب ترسیم سیمای زوج، سیمای اجتماع را تصویر کرده‌اند و از مناسبات میان آن، به‌عنوان نمونه‌ای از روابط اجتماعی افراد، الگویی از مناسبات کلان اجتماعی را بازتاب داده‌اند.

واژگان‌کلیدی: روابط خانوادگی، زوج، نمایش‌نامه، **کبوتری ناگهان، خواب در فنجان خالی، نگین، خشکسالی و دورغ**

مقدمه

خانواده‌ی ایرانی- و به‌تبع آن، زوج ایرانی - یکی از هسته‌های مرکزی در ادبیات‌نمایشی معاصر است. در این پژوهش بازتاب مناسبات زوج در پنج نمایش‌نامه از دهه‌ی هشتاد ایران موردتوجه قرار داده شده و تلاش شده تا کاربرد روابط زوج در این نمایش‌نامه‌ها مورد ارزیابی اجتماعی قرار گیرد. درواقع هدف پژوهش حاضر شناسایی برخی از اشکال روابط زوجین در نمایش نامه‌های این دهه بوده است. به‌این‌منظور، بدنه‌ی این تحقیق از ساختارهای جامعه‌شناختی در دسته‌بندی مفاهیم مربوط به مطالعات خانواده بهره برده است. انواع زوج‌های خلق‌شده در این نمایش نامه‌های ایرانی دهه‌ی هشتاد (چه سنتی و چه مدرن) بر اساس روابط میان آن‌ها موردمطالعه قرار گرفته‌اند. اما این روابط، تنها از حیث ارزش ذاتی نهاد زوج و مناسبات آن بررسی نشده بلکه ازمنظری آسیب‌شناسانه موردارزیابی واقع شده‌اند.

با مطالعه‌ی این نمایش نامه‌های ایرانی نگاشته‌شده در دهه‌ی هشتاد در بستر مفاهیم و گفتمان‌های اجتماعی، این پژوهش با نگاهی به مناسبات زوج‌های ایرانی در ادبیات‌نمایشی دهه‌ی هشتاد ایران تلاش می‌کند نگرش نوینی به مبحث روابط میان زوج‌ها دراین نمایش نامه‌ها با تمرکز بر مفهوم مناسبات خانوادگی داشته باشد. این ازآن‌روست که آگاهی از ظرفیت‌های قرائت جامعه‌شناسانه در نمایش نامه‌های ایرانی سبب می‌شود با نگاهی تطبیقی و میان‌رشته‌ای مباحث نظریه‌های مدرن، در باب جامعه‌شناسی خانواده، به ادبیات‌نمایشی ایران باز شوند تا ازاین‌رهگذر نشان داده شود که عناصر نمایشی هم‌چون پیرنگ، کنش، گفت‌وگو و زبان چگونه بازتاب نوع مناسبات اجتماعی زوج‌ها شده و چگونه پژواکی از این مناسبات در دهه هشتاد ایران هستند.

صرف نگاهی علمی و دانشگاهی در تعریف شاخص‌های روابط میان زوج برآمده از نمایش نامه‌های ایرانی نمی‌تواند به‌سادگی به تعریفی بی‌انجامد، چراکه درک افراد از آن‌چه هنجار یا ناهنجاری‌های مناسبات میان زوجین نامیده می‌شود، بسیار متفاوت است.

هنگامی‌که گفته می‌شود روابط میان یک زوج - به‌عنوان پایه‌ای‌ترین نوع خانواده- فاقد کارکردهای مناسب است یا برعکس، هنگامی‌که این روابط، سالم تعریف می‌شود سعی بر این است تا ویژگی‌های خاصی در یک خانواده برجسته شود اما درواقع این خصوصیات ناشی از برداشت‌هایی است که هر فرد از طریق پیش‌فرض‌های فرهنگی به آن می‌رسد چراکه به گفته‌ی مک‌کارتی و ادواردز به نقل از هولینگر، ما تنها با درک زمینه‌های فرهنگی یک جامعه قادر به فهم وضعیت و ماهیت خانواده در آن جامعه هستیم (مک‌کارتی و ادواردز،۱۳۹۰:۸۹). بسیاری از مفسران بر این باورند که قوانین حاکم بر خانواده حالتی پویا دارند و به‌صورتی‌مستمر تحت‌تأثیر عوامل اجتماعی، جمعیتی، اقتصادی و فرهنگی دچار تغییر می‌شود و درنتیجه هنجارهای حاکم بر خانواده نیز قدرت یا ضعف بیشتری پیدا می‌کند (مک‌کارتی و ادواردز،۱۳۹۰:۳۱۲). به‌همین‌منظور در پژوهش حاضر برای استفاده‌ی عملیاتی از مفاهیم مربوط به زوج و به‌طورکلی خانواده، شرایط و پیشینه و تحولات تاریخی، فرهنگی، مذهبی، سیاسی و عرفی جامعه‌ی ایرانی درنظر گرفته شده و به‌طورعمده نظریات گیدنز و تعاریف مک‌کارتی و ادواردز از مفاهیم مربوط به مطالعات خانواده مبنای بررسی و تحلیل روابط ارزشی و غیرارزشی زوجین و اساس استدلال ثبات یا تزلزل روابط زوج‌ها در نمایش‌نامه‌ها قرار گرفته‌اند. لازم‌به‌ذکر است که در بخش‌هایی نیز، بنا به ضرورت پژوهشی، به آراء برخی از سایر صاحب‌نظران حوزه‌ی مطالعات خانواده در ایران و سایر کشورها استناد شده است.

سوال اصلی پژوهش این است که نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی چه‌نوعی از زوج و زندگی زن و

شوهری را دست‌مایه‌ی خلق آثار نمایشی خود قرار داده‌اند و چرا.

روش انجام پژوهش

این تحقیق با روشی توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر نمونه‌های پژوهشی موجود انجام شده است. روش جمع‌آوری اطلاعات اغلب کتابخانه‌ای است و به کتاب‌ها و مقالات موجود و مرتبط با مسأله‌ی اصلی ارجاع می‌دهد.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون در زمینه‌ی بازتاب زوج و به‌طورکلی خانواده و مناسبات خانوادگی در ادبیات‌نمایشی، چه در ایران و چه در سایر کشورها، صورت گرفته به‌لحاظ کمّی چندان قابل‌توجه نیست. اما در مواردی به خانواده و نوع روابط آن در ادبیات و رسانه‌های جمعی پرداخته شده است. برخی از آن‌چه در قالب کتاب، مقاله، و پایان‌نامه‌های دانشگاهی با موضوع و محتوایی نزدیک به پژوهش حاضر به دست رسیده، در ادامه به اختصار موردبررسی قرار می‌گیرد.

کریمی مطهر (۱۳۸۳و۱۳۸۲) مقاله‌ی "بررسی و تحلیل مفاهیم عشق، خانواده و خوشبختی در آثار آنتوان چخوف" را نگاشته است.

آبوتسن[۲] (۲۰۰۳) دو فصل از کتاب خود با عنوان **راهنمای مضمونی درام مدرن**[۳] را به مبحث روابط ازدواج و روابط والدین با فرزندان در نمایش‌نامه‌هایی هم‌چون **پابرهنه در پارک** (۱۹۶۳) اثر نیل سایمون و **چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟** (۱۹۶۲) اثر ادوارد آلبی[۴] اختصاص داده است. واکفیلد[۵] (۲۰۰۳) در کتاب **خانواده در ادبیات‌نمایشی قرن بیستم آمریکا**[۶]، به بررسی روابط ازدواج، روابط پدر-فرزندی و مادر-فرزندی و خانواده‌های غیرسنتی بازتاب یافته در نمایش نامه‌های قرن بیستم آمریکا می‌پردازد.

کامیابی مسک و برزوئیان (۱۳۸۷) در مقاله‌ی "بازتاب مسائل زوج و خانواده در نمایش‌نامه‌های ایرانی با رویکردی جامعه‌شناختی"، بر مبنای نظریه‌ی بازتاب، مضمون زوج در نمایش‌نامه‌های ایرانی را موردمطالعه‌ی جامعه‌شناختی قرار داده‌اند. فریادرس (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با موضوع بررسی الگوی خانواده‌ی اسلامی در آثار نمایشی، به تحلیل روابط اخلاقی خانواده، حیات اقتصادي خانواده، روابط تعاملي بین اعضای خانواده و عمل به فرایض دینی پرداخته است. لاورنس[۷] (۱۹۹۰) طی درس‌گفتارهایی در دانشگاه ییل با عنوان تغییر تصویر خانواده‌ی امریکایی در ادبیات و رسانه[۸]، به بررسی بازتاب خانواده‌ی آمریکایی در ادبیات و رسانه‌های جمعی این کشور پرداخته تا اهمیت خانواده و محوریت خانواده در رسانه را به دانشجویان آموزش دهد.

فهرست پژوهش‌های صورت‌گرفته نشان می‌دهد که رویکرد هیچ‌یک از این آثار در جهت معرفی و تحلیل مولفه‌های مفهومی روابط همسران نبوده است و هریک یا به‌طورکلی به بررسی زوج و خانواده در آثار نمایشی پرداخته و یا به بررسی بازتاب زن در خانواده‌های نمایشی پرداخته است.

روابط زوجین در نمونه‌هایی از نمایش‌نامه‌های فارسی دهه هشتاد

پاره‌ای از نمایش نامه‌های شاخص دهه‌ی هشتاد ایران که مضمونی خانوادگی دارند نوشته‌ی تنی چند از نمایش نامه‌نویسان مطرح ایرانی هستند. انتخاب نمونه‌های مطالعاتی برای انجام این پژوهش بر دو اساس صورت گرفت. نخست این‌که نویسنده‌ی آن‌ها در حوزه ادبیات‌نمایشی ایران فعال بوده و دست‌کم سه اثر چاپ شده داشته باشد و دیگر این‌که نمونه‌های منتخب در دهه هشتاد خورشیدی نگاشته شده و به چاپ رسیده باشند. امجد، ثمینی، چرم‌شیر، و یعقوبی نمایش‌نامه‌نویسانی هستند که نمونه‌ای از آثار هر کدام از آن‌ها موردمطالعه قرار گرفته و علل تزلزل

یا فروپاشی زوج‌های شکل گرفته در این نمایش‌نامه‌ها بررسی می‌شود. **نیلوفر آبی**، **بی‌شیر و شکر** و **پاتوغ اسماعیل آقا** از جمله نمایش‌نامه‌های حمید امجد (متولد ۱۳۴۷) هستند که موفق به کسب جوایز مهم داخلی شده‌اند. نغمه ثمینی (متولد ۱۳۵۲) برای نمایش‌نامه **خواب در فنجان خالی** برنده جایزه از جشنواره تئاتر فجر شده و نیز از نمایش نامه‌های دیگر او همچون **افسون معبد سوخته** و **شکلک** اجراهای موفقی صورت گرفته است. محمد چرم‌شیر (متولد ۱۳۳۹) بیش از پنجاه نمایش‌نامه چاپ شده دارد که آثارش به زبان‌های مختلف و در کشورهای مختلف اجرا شده‌اند. از میان آثار معروف او می‌توان به نمایش‌نامه‌های **در مصر برف نمی بارد**، **کبوتری ناگهان**، **روایت عاشقانه از مرگ در ماه اردی‌بهشت**، **شیش و بش** و بسیاری دیگر –چه اقتباسی و چه تألیفی– اشاره کرد. محمد یعقوبی (متولد ۱۳۴۶) نخستین‌بار در سال ۱۳۷۶ با کسب جایزه بهترین کارگردانی برای **زمستان ۶۶** مطرح شد و پس از آن جوایز متعددی را برای نمایش‌نامه‌ها و اجراهایش کسب کرد. **یک دقیقه سکوت** و **خشکسالی و دروغ** ازجمله کارهای برجسته او هستند. اکبر رادی (۱۳۱۸–۱۳۸۶) از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین نمایش‌نامه‌نویسان ایران است که نخستین نمایش‌نامه خود را با نام **روزنه آبی** در سال ۱۳۳۸ نگاشت و تا پایان عمر به نگارش نمایش‌نامه‌هایی که اغلب رئالیسم انتقادی هستند، ادامه داد. در این پژوهش از آثار رادی نیز نمایش نامه‌ای تک‌پرده‌ای که در سال ۱۳۸۳ نگاشته شده موردبررسی قرار می‌گیرد.

۱– دخالت خویشاوندان

از نظر تاریخی، مفهوم خویشاوندی[۹] به روابط رسمی و نظام‌یافته‌ای اشاره دارد که در آن محوریت ازدواج و پیوندهای تباری دیده می‌شود. امروزه خویشاوندی معنایی گسترده‌تر یافته و تمام پیوندهای خانوادگی بین افراد را شامل می‌شود (مک‌کارتی و ادواردز،۱۳۹۰:۴۵۵).

پیامدهای دخالت خانواده‌ها و خویشاوندان در امر ازدواج و مناسبات زناشویی، درون‌مایه‌ی اصلی نمایش‌نامه‌ی **نگین** (۱۳۸۴) اثر حمید امجد است و چالش دراماتیک بر مبنای همین دخالت‌های نابه‌جا رخ داده و به فاجعه ختم می‌شود. نگین قربانی آسیب‌های روابط خویشاوندی می‌شود. قربانی دخالت‌های بی‌مورد و مضری که تبدیل به آفتی متداول در مناسبات خویشاوندی او و در زندگی خانوادگی‌اش شده است. داستان در مورد دختری ایرانی است که ناخواسته ازدواج می‌کند، به دلیل سوءظن و خشونت همسر طلاق می‌گیرد و دوباره تشویق به از سرگیری مجدد زندگی زناشویی‌اش با همسر سابق اش می‌شود و در هیچ‌یک از این مراحل، خودش انتخاب نمی‌کند بلکه همواره تصمیم ازسوی خانواده و خویشاوندان برایش گرفته می‌شود تا درنهایت دست به خودکشی زده و به زندگی تراژیک خود خاتمه می‌دهد.

مک‌کارتی و ادواردز به نقل از کسپر و بیانچی آورده اند که هنجارهای خانوادگی در فرهنگ‌های گوناگون از تنوع زیادی برخوردار است و تحت‌تأثیر عواملی مانند طبقه اجتماعی یا قوم و نژاد صورت‌های مختلفی به خود می‌گیرد همان‌طورکه روابط خویشاوندی در خانواده‌ها نیز متأثر از این گوناگونی‌ها است(مک‌کارتی و ادواردز،۱۳۹۰:۴۰۴). مناسبات خویشاوندی نگین متأثر از طبقه‌ی اجتماعی اوست. طبقه‌ای که در آن سنت و اندیشه‌ی سنتی حاکم است. طبقه‌ای که نظام مردسالاری و نابرابری جنسی در آن نهادینه شده و خشونت علیه زن از عواقب این رویکرد است. با توجه به دیدگاه مک‌کارتی و ادواردز در مورد تنوع هنجارها در روابط خویشاوندی، ساختار خویشاوندی در فرهنگ سنتی طبقه‌ی اجتماعی خانواده‌ی نگین دارای هنجارهای مرتبط با این طبقه و خاص این سطح اجتماعی است. شواهد این ادعا ازهمان صفحات آغازین متن نمایش

نامه آشکار است. خانواده و خویشاوندان نگین، شش ماه پس از برملا شدن علاقه‌ی او به پسری جوان، نگین را از ترس حرف مردم و بی‌آبرویی خانواده، به ازدواج سنتی با فردی دیگر که تا قبل از عروسی هیچ مراوده و معاشرتی با او نداشته، وامی‌دارند. این ازآن‌روست که هنجارهای خانوادگی و خویشاوندی طبقه‌ی اجتماعی او اجازه‌ی مراوده‌ی مدرن برای انتخاب همسر را نمی‌دهد و به این ترتیب نخستین بذرهای دخالت خویشاوندی در زندگی نگین به بار می‌نشیند.

نگین: تا شب عروسی مگه اصلاً چند بار دیده بودمش؟(پرده ۱، صحنه ۱: ۱۰).

ازآسیب‌های احتمالی روابط خویشاوندی، دخالت‌های بی‌مورد و گاه مضردر زندگی یکدیگر است که می‌توان آن را از متداول‌ترین آفت‌های روابط خویشاوندی دانست. دخالت بی‌جای دیگران، میزان تأثیرگذاری منفی اشخاص مختلف (دیگران مهم) در زندگی زن‌وشوهر است؛ به‌نحوی که روند ثابت و سالم زندگی زوجین را دچار اختلال و بحران کرده و احتمال اختلاف یا جدایی آن‌ها را افزایش می‌دهد(بهرامی کاکاوند،۱۳۸۶:۱۲۳). با توجه به تعریفی که از کاکاوند نقل شده اوج اولین گره دراماتیک و گره‌گشایی آن نیز به کمک شاخص دخالت خویشاوندان شکل می‌گیرد. گره دراماتیکی که با خشونت همسر نگین و سقط نوزاد دختر ایجاد شده هنگامی به اوج می‌رسد که نگین با پیشنهاد و حمایت خویشاوندانش درخواست طلاق می‌دهد. بستگان نگین ازطرفی بیم تشدید اختلاف و ناسازگاری میان او و همسرش را دارند و ازسوی‌دیگر، نگران حرف و حدیث مردم هستند. بنابراین اجازه‌ی دخالت به خود می‌دهند و مدام آن‌چه را ازمنظر خود صلاح می‌بینند به نگین و زندگی‌اش تحمیل می‌کنند. آن‌ها با انتخاب طلاق، به‌عنوان تنها چاره‌ی حل مسایل زناشویی نگین، نقطه‌ی عطف بعدی را در درام ایجاد می‌کنند.

"**مرد۲**: شمام خودتو ناراحت نکن مادر. چاره چیه؟ به قول منیژ مرگ یه‌بار، شیونم یه‌بار. دختره دو سال و نیم عذاب کشیده، بس نیس؟.... –مگه ما می‌ذاریم تو بسوزی؟ نه‌خیر، باید یه‌سره‌ش کرد؛ مگه نه؟

زن۱ : پس چی؟ بشینم تماشا کنم که جگرگوشه‌م

مرد۲: اصلاً مگه می‌شه؟

زن۱ : ... به گوش مردم برسه چی؟"(پرده ۱، صحنه ۱: ۴).

آن‌جا که بار دیگر افراد خانواده و به‌ویژه مادر از نگین می‌خواهند تا زندگی زناشویی‌اش را از سر گیرد انگیزه‌ی فاجعه‌ی دراماتیک به اوج شدت خود می‌رسد. بنابراین مداخله و داوری خویشاوندان نگین در امور زندگی‌اش به‌عنوان یک درونمایه‌ی دراماتیک نه‌تنها در حل اختلافات زناشویی او و برطرف کردن مشکلاتش در روند نمایشنامه مفید واقع نشده بلکه موجب تزلزل بیشتر و فروپاشی کانون خانوادگی‌اش شده است. شخصیت نگین میان پیوندهای خانوادگی‌اش احاطه شده است. کنش‌های دراماتیک او تحت‌الشعاع آراء خویشاوندانش است. در نتیجه‌گیری مقاله‌ی "تحلیل جامعه‌شناختی عوامل مؤثر بر گرایش زوجین به طلاق" آمده که زنان بیشتر از مردان آرا و نظرات دیگران را در زندگی زناشویی خود دخالت می‌دهند(فاتحی دهاقانی و نظری،۱۳۹۰:۵۴). آن‌چه از متن نمایش‌نامه برمی‌آید تایید همین موضوع با میزان تأثیرپذیری بالای نگین از آراء و گفتمان‌های خویشاوندانش است. هرچند او در گام نخست مخالفتش را در موارد متعدد با عقاید خویشانش ابراز می‌کند و یا خواسته‌هایش را به زبان می‌آورد اما در عمل تسلیم نظرات و گاهی اوامر مداخله‌جویانه‌ی آن‌ها می‌شود.

۲- خشونت خانگی[۱۰]

خشونت و بدرفتاری به اعمال قدرت بر فرد یا وادار کردن او به انجام کاری که به آن مایل نیست

گفته می‌شود. خشونت خانگی در محیط خانه توسط یکی از اعضای خانواده بر عضوی دیگر اعمال می‌شود و می‌تواند نزدیک‌ترین فرد یا خویشاوندان نزدیک او را شامل شود. این نوع اعمال قدرت[11] یا اجبار در زمینه‌ی جنسی، عاطفی، روانی و فیزیکی به‌صورت تهدید[12]، ارعاب[13] یا صدمه[14] ازسوی یک فرد دیگر انجام می‌شود(مک‌کارتی و ادواردز،۱۳۹۰:۲۳۵). مک‌کارتی و ادواردز به نقل از مطالعات انجام‌گرفته در این زمینه می‌گویند عمدتاً این زنان و کودکان هستند که با خشونت و بدرفتاری مواجه می‌شوند و این مردان هستند که دست به ارتکاب چنین رفتاری می‌زنند(مک‌کارتی، ادواردز، ۱۳۹۰: ۲۴۱).

در **خواب در فنجان خالی** (۱۳۹۰) اثر نغمه ثمینی، فرامرز عکاس یک روزنامه است که به‌خاطر چند عکس، مورد تعقیب و تهدید قرار می گیرد. همسرش (مهتاب) پرستار است و از این آشفتگی فرامرز، نگران اما دلیل آن را نمی‌داند. آقاعمه پیرزنی است از خویشاوندان آنها که این زوج در انتظار مرگ اویند تا قصر قجری را که در آن زندگی می‌کنند به‌عنوان میراث، به دو قسمت کرده و از هم جدا شوند.

عناصر این نمایش‌نامه بازتابی از خشونت خانگی حاکم بر روند درام است. اولین نمود این ادعا شرح فضا و مکانی است که ماجرا در آن اتفاق می‌افتد. طبق توصیف صحنه‌ای که در پرده‌ی اول نمایش‌نامه آمده، بر دیوار خانه قاب‌عکس‌هایی آویخته شده با عکس آدم‌هایی که هیچ‌کدام سر ندارند. "انگار کسی به عمد سرها را بریده است."(پرده ۱،صحنه ۱ :۱۱). هنگامی‌که فرامرز با تردید دست آقاعمه را می‌گیرد تا از مرگ او مطمئن شود از میان مشت آقاعمه یک قیچی روی زمین می‌افتد. میزانسن این صحنه درون‌مایه‌ی نمایش نامه و گره درام را تاحدی فاش می‌کند. قیچی از دست آقاعمه رها شده بنابراین اوست که سر آدم‌های عکس‌ها را بریده و بنابراین خشونت در داستان درام از سوی او و یا در رابطه با او انجام گرفته است. میزانسن این صحنه و یا صحنه‌ای که آقاعمه قیچی را از پشت بر شانه‌ی فرامرز می‌گذارد(پرده ۵،صحنه ۱:۴۸)، ضمن تأیید بیان مک‌کارتی و ادواردز در مورد نسبت بالای خشونت مردان به زنان، حاکی از آن است که در نمایش‌نامه‌ی ثمینی خشونت بازتاب‌یافته دوجانبه است و زنان نیز نسبت به مردان خشونت می‌ورزند.

خشونت و بدرفتاری ویژگی‌های خاصی را که به خانواده نسبت می‌دهند و آن را کانون دوستی و صداقت می‌نامند درهم می‌ریزد و تصویر دیگری از خانواده و روابط خانوادگی در ذهن ما می‌سازد. گیدنز می‌گوید که اگر مسایل و مشکلات ناشی از تعارضات خانواده در یک جامعه شدت یابند، استحکام خانواده را به خطر می‌اندازد و این امر تهدیدی برای استحکام جامعه و نظام اجتماعی به‌شمار می‌رود(گیدنز، ۲۰۰۳). به‌نظر می‌رسد بارزترین جلوه‌ی نمایشی خشونت در این اثر در اعمال نمایشی شخصیت‌ها است. عشق و محبت و دوستی نقشی در کنش‌مندی هیچ‌یک از شخصیت‌ها ندارد و دلیل آن، هم‌چنان که در دیدگاه گیدنز آمده، خشونت خانگی است. کنش خشونت‌آمیز هریک از شخصیت‌ها دلیل خشونت بعدی ازسوی شخصیت دیگر است و این کنش‌مندی خشونت‌بار مسیر درام را به‌سمت فاجعه‌ی تراژیک در فرجام نمایشنامه پیش می‌برد. طبق داستان متن، فرامرزخان کاشف به ماه‌لیلی تجاوز کرده و در قبال او مرتکب خشونت جنسی می‌شود. سپس طی عمل خشونت‌آمیز دیگری عکس‌های ماه‌لیلی را قیچی می‌کند.

آقاعمه: ... اگر همه‌ی فتوگراف‌های مرا قیچی نکرده بود آن مردک، حالا همه می‌دانستند زمانی چه لعبتی بوده‌ام برای خودم(پرده ۴، صحنه ۱: ۴۲).

کنش فرامزخان، عکس‌العمل ماه‌لیلی (آقاعمه) را در پی دارد و حالا اوست که سرهای آدم‌های

عکس‌ها را قیچی می‌کند. بازتاب خشونت فرامرزخان کاشف سبب کشمکش‌های خشونت‌بار بعدی در درام میان آقاعمه و فرامرز می‌شود. آقاعمه به دلیل خشونتی که سال‌ها پیش به او وارد آمده قصد انتقام دارد و ازطرفی مهتاب هم خود را قربانی خشونت روانی فرامرز می‌بیند. بنابراین آقاعمه (ماه‌لیلی) انگیزه‌ی قتل فرامرز را در مهتاب تقویت می‌کند و آخرین کنش خشونت‌آمیز درام، تبدیل به نقطه‌ی اوج و فرجام نمایشنامه شده و فرامرز با قهوه‌ی قجری مهتاب به قتل می‌رسد.

لیپس، نیومن و گروئرهولز انواع خشونت ذکرشده را این‌گونه تعریف می‌کنند:

خشونت فیزیکی شامل انواع بدرفتاری‌ها مثل هل دادن یا پرت کردن، لگد زدن، مشت زدن، چنگ زدن، کشیدن موی سر، زخم کردن صورت، تهدید و یا ضرب و جرح با چاقو و یا اسلحه، کتک‌کاری با کمربند و یا اشیای دیگر و ... است. خشونت روانی، انواع تحقیرهای روانی، بدرفتاری‌های کلامی و عاطفی نظیر تمسخر، دشنام و ناسزا گفتن، تهدید به کتک زدن و طلاق و غیره را دربرمی‌گیرد. خشونت جنسی شامل برقراری رابطه‌ی جنسی خلاف خواست زن، مجبور ساختن به اعمال جنسی غیرمعمول و آزار و اذیت جنسی و ... است. (لیپس، نیومن،۲۰۰۳، گروئر هولز ۲۰۰۲).

طبق شواهد موجود در متن می‌توان ادعا کرد که بدرفتاری کلامی که در دسته‌ی خشونت‌های روانی قرار دارد در کلام و گفت‌وگوی شخصیت‌ها وجود دارد و زبان نمایشنامه در مواردی از این مولفه بهره برده است. بیش‌ترین نمود این ادعا را در گفت‌وگوهای فرامرز نسبت به آقاعمه و فرامرزخان کاشف نسبت به ماه‌لیلی شاهدیم که سرشار از ناهنجاری‌های کلامی خشونت‌آمیز است.

"**فرامرز**: من حتی پذیرش گرفته بودم... از یه دانشگاه خوب... (با حسرت) خیلی کارها بود که دلم می‌خواست بکنم. خیلی کارها!... اما این جسد لعنتی... این کثافت..."(پرده ۲، صحنه ۱:۲۲).

نمونه‌ای دیگر:

"**فرامرزخان**: پتیاره‌ی نحس، کدام ابلهی درب پایین خانه را به روی تو گشود؟! هان؟ گم شو از پیش چشمم، گم شو تا امر نکرده‌ام به‌جای فتوگراف‌ها سر از تن خودت جدا کنند و پیش دهان سگ بیندازند، گم شو"(پرده ۵، صحنه ۲: ۵۱).

۳- خیانت[۱۵]

بنابه‌تعریف صاحب‌نظران، خیانت یا عهدشکنی زناشویی[۱۶] نوعی درگیری جنسی، عاطفی، یا عاطفی-جنسی با فردی غیر از همسر است که از او پنهان می‌شود و ویژگی اصلی آن رازگونه بودن آن است (براون، ۲۰۰۱). اما به‌طورکلی تعریفی که می‌توان برای عهدشکنی زناشویی به کار برد بر اساس برداشتی است که زوجین از مفهوم پیمان زناشویی دارند(پیتمن، ۱۹۸۹). براون معتقد است که هرچیزی که در خانواده شکافی ایجاد کند احساس ما را از تعلق تهدید می‌کند. عهدشکنی در ازدواج نیز ساختار خانواده و در پی آن بنیادی‌ترین احساس، یعنی احساس تعلق را تهدید می‌کند(براون، ۲۰۰۱).

بحران در پیرنگ نمایشنامه‌ی **کبوتری ناگهان** (۱۳۸۷) اثر محمد چرم‌شیر، خیانت در رابطه‌ی زناشویی است. داستان این نمایش‌نامه حکایت زنی ست به نام نزهت‌جهان که در خانه‌باغی پر از خدم و حشم زندگی می‌کند و غصه‌ی او بچه‌دار نشدنش است و همین موضوع، شوهرش -فروغ‌حشام- را به‌سمت زنی دیگر- صنم- می‌کشاند. درنهایت، صنم کودک خود را به نزهت‌جهان می‌سپارد تا او را بزرگ کند. در صحنه‌ی چهارم نمایش‌نامه، آن‌جا که مهرآفاق خبر پیداشدن سر و کله‌ی صنم‌رشتی در شهر را به نزهت‌جهان می‌دهد، نقطه‌ی‌عطفی در روند نمایش

نامه رخ داده و آن‌هنگام که از شیطنت‌های فروغ‌حشام (همسر نزهت‌جهان) با صنم‌رشتی می‌گوید، روال عادی ماجرا از مسیر خود خارج و دچار آشفتگی و گره‌افکنی می‌شود و نزهت‌جهان را به‌عنوان شخص بازی‌محور وامی‌دارد تا دست به اقدامی بزند. نزهت‌جهان در واکنش به بحران حاصله خود را از میدان کنار کشیده و کنج تاریکی و عزلت را انتخاب می‌کند.

"**نصارخانم**: دلت نمی‌گیرد از تاریکی، دخترجان؟ من که نیامده دلم گرفت. قبرستان کرده‌ای این اتاق را" (پرده ۱، صحنه ۸: ۱۸).

او در پی بحران حاصله هرچند از افشای این رابطه غافل‌گیر نشده اما مطابق گفته‌ی براون، احساس تعلق خود را نسبت به فروغ‌حشام از دست می‌دهد.

"**نزهت‌جهان**: ... من دیگر دلبسته نیستم به هیچ‌چیز و هیچ‌کس"(پرده ۱، صحنه ۱۰: ۲۱).

۴- روابط پنهان

منظور از روابط پنهان، رابطه‌ای مخفی است که یک فرد متأهل با فرد دیگری که همسرش نیست، برقرارمی‌کند. روابط پنهانی و موازی اگرچه به‌ظاهر می‌تواند در زیرمجموعه‌ی شاخص خیانت و فریب قرار گیرد، اما به‌عنوان مولفه‌ای جدا قابل مطالعه و بررسی است چراکه این نوع روابط، لزوماً بار معنایی خیانت را به دوش نمی‌کشد و شاید بنا به تعبیر پلیزو[۱۷] (۲۰۰۷) در کتاب **خیانت: راهنمایی برای درمانگران،جهت کار با زوجین دچار بحران** بتوان آن را خیانت ناخواسته[۱۸] نامید. ازطرفی با توجه به دیدگاه پسامدرنیسم، هر زوجی نسبت به خیانت، تعریف خاصی دارد و بنابراین نمی‌توان تعریف ثابت و یکسانی از این مفهوم بیان کرد. به‌عنوان‌مثال فردی ممکن است عواملی نظیر داشتن مقاربت جنسی، پنهانی بودن رابطه یا داشتن صمیمیت عاطفی همسرش با جنس مخالف را خیانت تلقی کند(هرتلین، پیرسی، ۲۰۰۵) درصورتی‌که از نظر یک فرد دیگر، چنین مواردی خیانت محسوب نشود. بنابراین، هر زوجی بنا به نوع تعهدات و محدودیت‌هایی که در رابطه‌ی خویش با یکدیگر توافق کرده‌اند نگرش خاصی نسبت به خیانت دارند، و به‌همین‌دلیل این مفهوم طی سالیان مختلف، تعاریف گوناگونی به‌خود گرفته است. اما یکی از جنبه‌های مشترک در همه‌ی این تعاریف، پنهانی بودن یا مخفیانه بودن چنین روابطی در میان زوجین است.

خشکسالی و دروغ (۱۳۹۰)، داستان وکیلی است که بعد از جدا شدن از همسرش و ازدواج مجدد با زنی که همواره عاشقش بوده باز هم به شکلی دیگر دچار همان آسیب‌هایی می‌شود که در رابطه‌ی قبلی‌اش داشته است. روابط پنهان و "دروغ" ناشی از آن، محور اصلی و تکرار شونده‌ی روابط میان افراد در نمایش‌نامه‌ی **خشکسالی و دروغ** نوشته‌ی محمد یعقوبی است که در گفت‌وگوهای نمایشی مطرح می‌شود و عامل اصلی فروپاشی خانواده (زوج امید و میترا) به‌عنوان نقطه‌ی‌اوج بحران درام به‌حساب می‌آید. اگر روابط پنهان نبود شخصیت‌ها دروغ را به‌عنوان عمل نمایشی انتخاب نمی‌کردند و اگر دروغی گفته نمی‌شد سوءظنی صورت نمی‌گرفت و بحرانی پیش نمی‌آمد و اگر بحرانی نبود طلاق نیز شکل نمی‌گرفت. بنابراین روابط پنهان نقش اصلی را در پیش‌برد پیرنگ این درام ایفا کرده است. مک‌کارتی و ادواردز می‌گویند زوج‌هایی که از هم جدا می‌شوند زندگی به تنهایی را ادامه نمی‌دهند. می‌توان گفت دوران زندگی تنهایی آن‌ها دورانی گذرا و بی‌ثبات است و به‌سرعت جای خود را به زندگی مشترک دیگری ازطریق ازدواج مجدد یا زندگی هم‌بالینی می‌دهد و این احتمال را بالا می‌برد که دوباره چنین زندگی به طلاق و جدایی ختم شود(مک‌کارتی و ادواردز، ۱۳۹۰: ۵۴۷). در این اثر نیز هرچند زوج آلا و امید هر دو از رابطه‌ی زناشویی فروپاشیده‌ای بیرون آمده و دوباره به ازدواج روی آورده‌اند، اما بازهم چالش‌های عاطفی میان آن‌ها به‌چشم می‌خورد و باز هم به‌نظر می‌آید خانواده‌ی جدیدی که شکل گرفته بنیان

محکمی ندارد زیرا این گمان همواره وجود دارد که یکی از طرفین دارای روابط پنهانی باشد. هم‌چنان که اکنون آلا همین سوءظن و بدگمانی را در رابطه‌ی زناشویی‌اش با امید دارد.

"**آلا**: چرا شاگردهات می‌دونن تولدت کیه استاد؟

امید: نمی‌دونم از کجا می‌فهمن؟

آلا: نمی‌دونی!" (پرده ۱، صحنه ۱: ۱۰).

ازسویی به‌نظر می‌آید که شخصیت‌ها ایستا هستند و دچار تحول نمی‌شوند. شاید به این دلیل که روابط پنهان را، طبق تعریف پست‌مدرنی پایرسی و هرتلین، خیانت نمی‌دانند. دست‌کم در مورد میترا این‌گونه است:

"**میترا**: اگه تو برای یه زن دیگه شعر بخونی خیانت نیست"(پرده ۱۳، صحنه ۱: ۹۰).

۵- جدایی عاطفی

برای تعریف جدایی عاطفی ابتدا لازم است صمیمیت و رابطه‌ی نزدیک خانوادگی[۱۹] تعریف شود. صمیمیت در خانواده به معنی احساس نزدیکی بین اعضاء خانواده است. احساسی که نشان دهنده‌ی علاقه‌ی زیاد به یکدیگر و پشتیبانی و یاری در شرایط سخت و دشوار زندگی است(مک‌کارتی و ادواردز، ۱۳۹۰:۴۴۲).

صمیمیت در خانواده به کیفیت روابط نزدیک بین افراد در خانواده اشاره دارد اما آن‌گونه که مک‌کارتی و ادواردز می‌گویند در روابط نزدیک بیش از آن‌که مسایل ظاهری مطرح باشد احساسات قلبی افراد اهمیت دارد. در یک رابطه‌ی جسمی افراد در تماس بسیار نزدیکی با هم قرار می‌گیرند، اما باز هم نمی‌توان این نزدیکی جسمانی را ملاک نزدیکی عاطفی و احساسی دانست. احساسات و عواطف حالتی درونی دارند و از پیچیدگی‌های خاصی برخوردار هستند. می‌توان گفت در بعضی مواقع با نوعی نزدیکی خاموش[۲۰] روبه‌رو هستیم. نزدیکی که در آن فرد احساس می‌کند به اوج لذت عاطفی و احساسی نمی‌رسد (مک‌کارتی و ادواردز، ۱۳۹۰: ۴۵۰). جدایی و طلاق عاطفی یا به تعبیر مک‌کارتی و ادواردز «نزدیکی خاموش»، مولفه‌ای است پرکاربرد در ساختار عناصر و شاخص‌های نمایشی آثار دهه‌ی اخیر ایران که آن را نمی‌توان محدود به یک نمایشنامه‌نویس کرد. تقریباً تمام نمایش نامه‌های منتخب این مقاله، روابط زوج‌ها را بر مبنای خلأ یا جدایی عاطفی قرار داده‌اند.

اظهارات پل بوهانان[۲۱] در زمینه‌ی جدایی عاطفی نیز قابل‌توجه و قابل‌ردیابی در ادبیات‌نمایشی ایران است. او می‌گوید طلاق عاطفی متضمن فقدان اعتماد، احترام و محبت به یکدیگر است؛ همسران به‌جای حمایت از همدیگر در جهت آزار و تنزل عزت نفس یکدیگر عمل می‌کنند و هریک به دنبال یافتن دلیلی برای اثبات عیب و کوتاهی و طرد دیگری هستند(بوهانان،۱۹۷۰:۳۵۱). رابطه‌ی میان نگین و همسرش که بر پایه‌ی فقدان اعتماد، احترام و محبت به یکدیگر است بنا به گفته‌ی بوهانان، ناشی از جدایی عاطفی میان آن‌هاست. شاید اگر رابطه‌ی آن‌ها طبق تعریف مک‌کارتی و ادواردز «صمیمی» بود فضا برای دخالت خویشاوندان باز نمی‌شد و اگر دخالتی صورت نمی‌گرفت گره درام سمت‌وسویی دیگر می‌یافت. خشونت میان زوج فرامرز و مهتاب در **خواب در فنجان خالی** نیز از همین نوع است. خلأ عاطفی که مهتاب در رابطه با فرامرز می‌بیند او را به سمت اقدام به قتل فرامرز و به‌سوی فاجعه‌ی دراماتیک سوق می‌دهد. در **کبوتری ناگهان** نیز اگر جدایی عاطفی میان نزهت‌جهان و فروغ‌حشام نبود پس باید به‌گفته‌ی مک‌کارتی و ادواردز در «شرایط سخت» که در این نمایش نامه بچه‌دار نشدن نزهت‌جهان است، فروغ‌حشام پشتیبان و یاور او می‌بود نه این‌که اقدام به خیانت کند. اما مولفه‌ی جدایی عاطفی میان زوجین بیش‌ازهمه در

آثار یعقوبی مشهود است. مک‌کارتی و ادواردز از مراقبت وسواسی یاد می‌کنند که نتیجه‌ی بحران عاطفی است. نمونه‌های آن را در **خشکسالی و دروغ** می‌توان دید.

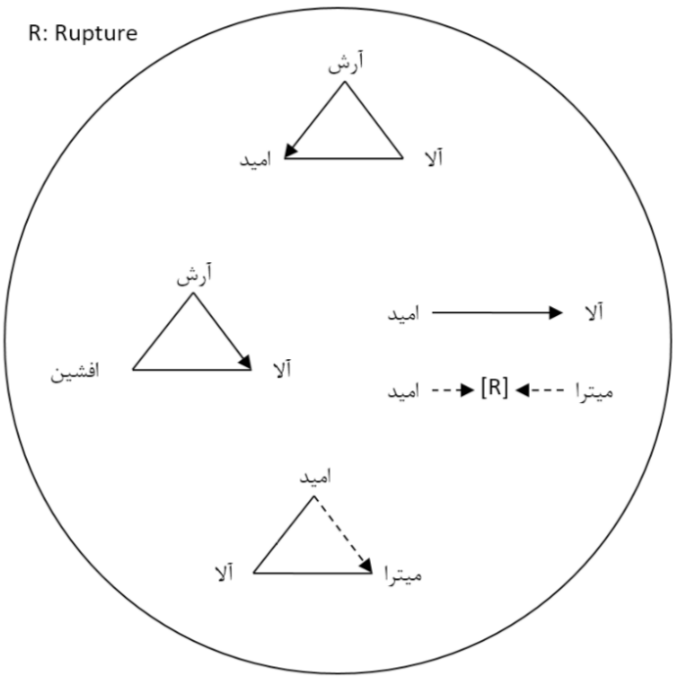
مک‌کارتی و ادواردز معتقدند که اگرچه صمیمیت ترکیبی از احساس دوست داشتن و عشق ورزیدن و نگران بودن نسبت به دیگری است، اما در بعضی موارد به رفتارهایی چون مراقبت وسواسی و حتی ظلم‌وستم کردن به دیگری تبدیل می‌شود، فردی که عاشق دیگری است و او را از صمیم قلب دوست می‌دارد ممکن است به عامل مهمی برای ایجاد فشارهای عصبی و تنش‌های روحی برای او تبدیل شود و معتقد باشد چنین اعمالی را به‌خاطر عشق شدید و علاقه‌ی بیش‌ازحد انجام می‌دهد(مک‌کارتی و ادواردز،۱۳۹۰:۴۵۰). در نمایش نامه‌ی **خشکسالی و دروغ** می‌توان گفت گره اصلی که درام را به سمت فاجعه (طلاق) سوق می‌دهد، سوءظن است. سوءظن ازجمله پیامدهای بحران، خلأ و طلاق عاطفی در روابط زوجین است. میترا نسبت به امید دچار سوءظن بود و نسبت به رفتارهای او مراقبت وسواس‌گونه داشت.

"**میترا**: برای چی داری نرمش می‌کنی؟

امید: آدم‌ها برای چی نرمش می‌کنن؟

میترا: آدم‌ها رو ول کن تو برای چی داری نرمش می‌کنی؟... تو این روزها خیلی مشکوکی؟" (پرده ۷، صحنه۱: ۶۰).

در ادامه الگویی فرضی از هندسه‌ی عاطفی شخصیت‌ها در جغرافیای روابط خانوادگی و خویشاوندی در نمایش نامه‌ی **خشکسالی و دروغ** ترسیم شده:



نمودار۳ : مدل فرضی روابط عاطفی در خشکسالی و دروغ

آرش در مثلث سه‌نفره‌ی آلا و امید، طرف امید را می‌گیرد و هرگاه رأس مثلث از امید به افشین (همسر سابق آلا) تغییر یابد، نوک پیکان عاطفی به سمت آلا می‌آید. میان امید و میترا در جغرافیای عاطفی دو نفره، خلأ وجود دارد؛ برعکس فضای مابین امید و آلا. اما این فضا آن‌گاه که مثلثی با سه رأس امید، آلا و میترا را شکل می‌دهد نوک پیکان کمی به سمت میترا تمایل می‌یابد. فلش‌ها، نمودار جهت عاطفه در روابط مختلف و در فضای هندسی متفاوت است.

۶- مناسبات عاشقانه

در میان آن‌دسته از نمایش نامه‌های ایرانی که هریک به نوعی به ترسیم زوج پرداخته‌اند، شاید بتوان ادعا کرد **شب به‌خیر جناب کنت** (۱۳۸۸) نوشته‌ی اکبر رادی تنها اثری است که در آن رابطه‌ی عاشقانه‌ی زوجی سالخورده با سابقه‌ی پنجاه سال زندگی مشترک بازتاب یافته و نوعی روابط خانوادگی هنجارین ترسیم شده است. کنت و همسرش آماده شده‌اند تا به عروسي سپیده خانوم، دختر یکي از دوستان قدیمي‌شان، بروند. قرار است راننده‌ی پدر عروس به دنبال این زن و شوهر پیر بیاید و آن‌ها در انتظار او هستند. این زوج منتظر آمدن کسي هستند تا آن‌ها را به جشن عروسي ببرد، اما به‌جای آن مامور مرگ می‌آید تا کنت را که پیرتر از رزیتاست به بیرون شهر و درحقیقت به بیرون از این دنیا ببرد. هرچند درون‌مایه‌ی این نمایش نامه مرگ است، اما باید به رابطه‌ی زوجی نگریست که در حین پیری و سالخوردگی و تنهایی، تمام گفت‌وگوها و اعمال آن‌ها سرشار از عشق و محبت نسبت به یکدیگر است. رابطه‌ی عاطفی شخصیت‌ها از خلال گفت‌وگوهای نمایشی آن‌ها پیداست.

"**کنت**: کوفته‌ریزه به دندونم خوب می‌گیره رزیتا.

رزیتا: اگه اَله اوله نخوری این جمعه درست می‌کنم"(پرده ۱، صحنه ۱: ۴۶۲).

و یا

"**رزیتا**: خوب شد که منو داری کنت!

کنت: اگه یه‌روز تو رو نداشته باشم که... بعد از پنجاه سال و شایدم بیشتر... ما دیگه عین در و تخته شدیم رزیتا..."(پرده ۱، صحنه ۱: ۴۶۶).

هیچ نشانی از ساختار اقتدار در میان این زوج پیدا نیست و هرآن‌چه هست بر مبنای محبت و همکاری دوجانبه است.

"**کنت**: ... من توی خونه همیشه خدمتگزار بانوی خودم بودم... صوب علی‌الطلوع... نُک پا نُک پا می‌رفتم توی دستونی، سماور نیکلایی‌تو روشن می‌کردم... سر و صورتی صفا می‌دادم... گلچین گلچین می‌رفتم نونوایی... لقمه‌ی اولم همیشه تو واسم می‌گرفتی که رزق‌مو حلال کنی"(پرده ۱، صحنه ۱: ۴۷۱).

آن‌ها حتی یادگار اولین آشنایی و روابط عاشقانه‌شان را حفظ کرده‌اند که این خود شاهدی دیگر بر شخصیت‌هایی است که به‌لحاظ دراماتیک قوی و باثبات هستند.

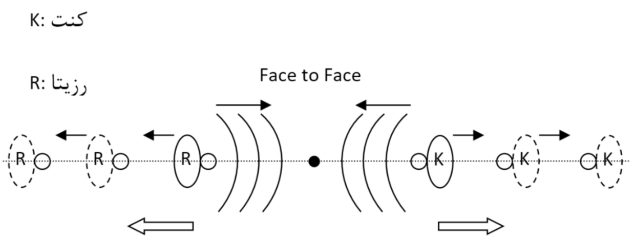
"**رزیتا**: این همون پوشت سرخابیه که غنچه کرده بودی روی سینه‌ی اون کت اسپرت... حتی یه دفه نشستمش، که بوی همون روز اول ما رو بده..." (پرده ۱، صحنه ۱: ۴۶۹).

اگر به‌نحوه و زاویه‌ی قرارگیری شخصیت‌های نمایش‌نامه در کنار هم دقت کنیم، تقریباً در سرتاسر صحنه‌ها، رادی کنت و رزیتا را چهره‌به‌چهره و روبه‌روی هم قرار می‌دهد که خود نشانه‌ای دیگر بر رابطه‌ی مبتنی بر دوستی و محبت میان آن‌هاست.

به‌عنوان‌نمونه:

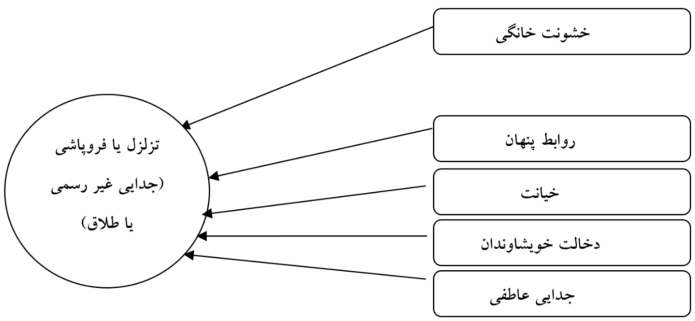
"با احتیاط مقابل هم روی دو مبل می‌نشینند. کنت تکیه بر عصا و سر به زیر تسبیح می‌اندازد و

رزیتا دست زیر چانه و خیره به او" (پرده ۱، صحنه ۱: ۴۶۵).
آن‌ها حتی در حرکت به عقب نیز چهره از هم برنمی‌گیرند و به‌هم پشت نمی‌کنند (پرده ۱، صحنه ۱، ۴۶۷ – ۴۶۳).
نمودار فرضی نحوه‌ی قرارگیری و حرکت دو زوج نسبت به هم در سراسر نمایشنامه به شکل زیر است:



نمودار۴: میزانسن رابطه‌ی عاشقانه‌ی کنت و رزیتا
منبع: نگارندگان

یافته‌های پژوهش:
بررسی و مطالعه‌ی پنج نمایش نامه خانواده‌محور از دهه‌ی هشتاد ایران که ساختار و مناسبات زوج در آن‌ها کارکرد نمایشی داشته نشان داده که بیش‌تر آن‌ها، زوج‌های متزلزل و فروپاشیده را بازتاب داده‌اند.
دلایل تزلزل و فروپاشی زوج‌ها به‌عنوان شاخص‌های روابط نامتعارف خانوادگی از میان عناصر نمایشی متون استخراج شد اما مسأله ازیک‌سو انتخاب این مفاهیم و شاخص‌های مستدل از بین مجموعه‌ی به نسبت گسترده‌ای از شاخص‌های مستخرج از نمایش‌نامه‌ها بود و ازسوی‌دیگر بسیاری از این مفاهیم با یکدیگر هم‌پوشانی داشتند و اصولاً بدون درک یک مفهوم امکان بحث در مورد دیگری وجود نداشت. به‌همین‌دلیل اینکه کدام‌یک از این مفاهیم نسبت به دیگر مفاهیم از اولویت و اهمیت بیشتری برخوردار است نیازمند مطالعات دقیق‌تری بود.
بنابراین تلاش شد مجموعه‌ای از مفاهیم و شاخص‌های مفهومی نزدیک‌به‌هم را درون یک خوشه‌ی مفهومی که تکثر بیشتری در نمایش نامه‌ها داشته جای داده و زیر عنوان یک مفهوم کلیدی طبقه‌بندی شد.



نمودار۱ : شاخص‌های تزلزل و فروپاشی روابط زوجین در نمایش‌نامه‌هایی منتخب از دهه هشتاد
منبع: نگارندگان

ازمنظر شاخصه‌های فرهنگی که در این پژوهش از آن به‌عنوان ناهنجاری‌های روابط زوج یاد می‌شود، طلاق عاطفی، خیانت در روابط زناشویی، تأثیر روابط و دخالت‌های خویشاوندی و فامیلی، چرخش دروغ و روابط پنهان در گفتمان‌های خانوادگی، و خشونت از تکرارپذیرترین مولفه‌های رفتاری و فرهنگی در مناسبات زوج‌های بازتاب یافته در این نمایش‌نامه‌ها است. برعکس، فقدان اساسی‌ترین عامل تشکیل بنیان خانواده- عشق- بسیار واضح به نظر می‌رسد و تنها در مورد زوج سالخورده در **شب به‌خیر جناب کنت** اثر رادی به‌چشم می‌خورد.

مناسبات هنجار و ناهنجار / نمایش نامه ها	سوءظن	عشق و محبت	طلاق عاطفی	خیانت	تأثیرات خویشاوندی	روابط پنهان	خشونت
خشکسالی و دروغ	✓		✓			✓	
خواب در فنجان خالی			✓	✓			✓
شب بخیر جناب کنت		✓					
نگین	✓		✓		✓		✓
کبوتری ناگهان			✓	✓			

جدول۱: بازتاب مناسبات هنجار و ناهنجار زوج در پنج نمایش‌نامه شاخص خانواده‌محور دهه‌ی هشتاد
منبع: نگارندگان

باید گفت که این قیاس‌ها در سطح بازتابی که روابط زوجین در این پنج نمایش‌نامه داشته‌اند انجام گرفته و ممکن است، به‌تعبیر مک‌کارتی و ادواردز، قضاوت‌های ارزشی[1] یا برخی ملاحظات اخلاقی مانع از آن شده باشد که نمایش‌نامه‌نویسان به‌درستی واقعیت‌های موجود در دهه‌ی اخیر را درک کرده و یا آن‌ها را بازتاب دهند اما باوجود کم‌رنگ یا بی‌رنگ کردن واقعیات فرهنگی و ساختاری خانواده‌ها و مناسبات خانوادگی در آمارها و پژوهش‌های جامعه‌شناختی، آن‌چه در این چند نمایش نامه انعکاس یافته بی‌تردید می‌تواند بازتابی از این واقعیات باشد. لازم‌به‌ذکر است که بیشتر نمایش‌نامه‌های مذکور متعلق به نیمه‌ی نخست دهه‌ی هشتاد هستند و بالطبع بازتابی از شرایط زوج‌ها و روابط آن‌ها در همان پنج‌ساله‌ی اول و متأثر از شرایط گوناگون اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن دوران است.

نتیجه‌گیری

بررسی بازتاب روابط زوج در پنج نمایش‌نامه از ادبیات‌نمایشی دهه‌ی هشتاد شمسی در ایران نشان می‌دهد که مولفه‌ی دخالت خویشاوندان در **نگین** امجد، خشونت خانگی در **خواب در فنجان خالی** ثمینی، خیانت در **کبوتری ناگهان** چرم‌شیر، و روابط پنهان در **خشکسالی و دروغ** یعقوبی مهم‌ترین جلوه‌های مناسبات زوجین بوده و در روند انتقال مفاهیم و مضامین نمایشی نقش مؤثر داشته و محور سبک نگارش نمایش‌نامه‌نویسان نام‌برده قرار گرفته است. هم‌چنین تقریبا تمام این نمایش نامه‌نویسان از جدایی عاطفی و خلأ عشق در جهت ارایه‌ی روابط شخصیت‌ها بهره برده‌اند و روابط نمایشی در آن‌ها پیرامون افراد برگزیده‌ای از طبقه‌ی متوسط جامعه‌ی ایران بوده است. ازطرفی نتیجه‌ی دیگری که از انجام این پژوهش حاصل شده این است که در این چند نمایش نامه بیشتر بر فروپاشی خانواده تأکید شده تا تحول و تغییر. درحالی‌که مطالعات جامعه‌شناسی خانواده نشان می‌دهد خانواده‌ی ایرانی در حال پوست انداختن و تغییر است و نه فروپاشی. بنابراین به‌نظر می‌رسد میان گفتمان اجتماعی منتج از عملکرد و نقش گروه‌های مرجع و گفتمان خانوادگی طبقه‌ی متوسط و آن‌چه در بخشی از ادبیات‌نمایشی دهه‌ی اخیر ایران بازتاب یافته چندان تناسب وجود ندارد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Value Judgments
۲. Abbotson
۳. Thematic Guide To Modern Drama
۴. Edward Albee
۵. Wakefield
۶.The Family in Twentieth-Century American Drama
۷. Lawrence
۸.Changing Images of the American Family in Literature and Media
۹.Kinship
۱۰.Domestic Violence
۱۱. Exertion of Power
۱۲. Threat
۱۳. Intimidation
۱۴. Harm
۱۵. Betrayal
۱۶. Marital Infidelity
۱۷. Peluso
۱۸. Fling
۱۹. Intimacy
۲۰. Silent Intimacy
۲۱. Bohanan,Paul

■ فهرست منابع

– امجد، حمید. (۱۳۸۴) **نگین**. تهران، نیلا.
– بهرامی کاکاوند، س (۱۳۸۶). **تحلیل جامعه‌شناسی میزان گرایش به طلاق (مطالعه موردی شهرستان کرمانشاه)**. **پژوهش زنان** شماره‌ی(۳). ۱۰۹ – ۱۴۰.
– ثمینی، نغمه. (۱۳۹۰) **خواب در فنجان خالی**. تهران، نشر نی.
– چرم‌شیر، محمد. (۱۳۸۷) **کبوتری ناگهان**. چ دوم، تهران، نیلا.
– رادی، اکبر. (۱۳۸۸) **روی صحنهٔ آبی**. جلد۴، چ دوم، تهران، قطره.
– فاتحی دهاقانی، ا ؛ نظری، ع.م (۱۳۹۰) **تحلیل جامعه‌شناختی عوامل مؤثر بر گرایش زوجین به طلاق در استان اصفهان**. **مطالعات امنیت اجتماعی** جدید (۲۵). ۱۳ – ۵۴.
– فریادرس، ع (۱۳۹۱). **بررسی الگوی خانواده اسلامی در آثار نمایشی تلویزیون (با تاکید بر سریال فاصله‌ها)**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده صدا و سیما.
–کامیابی‌مسک، ا ؛ برزوئیان، مرضیه (۱۳۸۷) **بازتاب مسائل زوج و خانواده در نمایشنامه‌های ایرانی با رویکردی جامعه‌شناختی**. **نشریه هنرهای زیبا** شماره(۳۴). ۹۹ – ۱۱۰.
–کریمی مطهر، ج(۱۳۸۳و۱۳۸۲) **بررسی و تحلیل مفاهیم عشق، خانواده و خوشبختی در آثار آنتون چخوف**. **فصلنامه علمی–پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)** شماره(۴۹و۴۸).
– مکارتی، ج ؛ ادواردز، ر. (۱۳۹۰) **مفاهیم کلیدی در مطالعات خانواده**، محمدمهدی لبیبی. تهران، نشر علم.
– یعقوبی، محمد. (۱۳۹۰) **خشکسالی و دروغ**. تهران، افراز.

-Bohannan, P. (1970). ***Divorce and After***, New York: Doubledey Company.
-Brown, E. (2001). ***Patterns of Infidelity and Their Treatment***, New York: Brunner Mazel.
-C.W.Abbotson, S. (2003). ***Thematic Guide To Modern Drama***, London: Greenwood Press.
-Giddens, A. (2003). ***"Globalization and Family vision",(Translation: MohammadReza Jalaeipour), Aftab Journal of Political***, *Economic and Social Issues*. Vol.3, no.29: 54-57
-Hertlein, K.M. & Piercy, F.P. (2005). ***A Theoretical Framework for Defining, Understanding, and Treating Internet Infidelity***, 4 (1):79-91, Journal of Couple & Relationship Therapy.
-Lawrence, E. (1990). ***Changing Images of the American Family in Literature and Media***, Media: 19451990.
-Lips, H.M. (2003). ***A New Psychology of Women***, New York: McGraw-Hill Higher Education:443-525.
-Newman, D.M. and Grauerholz, L. (2002). ***Sociology of Families***, London: Pine Forge Press:400-407.
-Peluso, P.R. (2007). ***Infidelity: A Practitioners Guide to Working with Couples in Crisis***, New York: Routledge Press: 169-190.
-Pittman, F. (1989). ***Private Lies: Infidelity and the Betrayal of Intimacy***, New York: Norton.
-Wakefield, T.(2003). ***The family TwentiethCentury American Drama***, *New York:* Peter Lang Publishing.

گفتمان خشونت در آثار نمایشی ژان پل سارتر با تأکید بر مرده‌های بی‌کفن‌ودفن و گوشه‌نشینان آلتونا

مینو ابوذرجمهری [نویسنده مسوول]

محمدحسین ناصربخت

تاریخ دریافت مقاله : ۱۶/ ۰۵/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۶/۲۴

این مقاله بخشی از پایان‌نامه‌ی نگارنده‌ی این سطور است که در تاریخ ۹۵/۴/۲۷ با آقای محمدحسین ناصربخت به عنوان استاد راهنما در دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز دفاع شد.

گفتمان خشونت در آثار نمایشی ژان پل سارتر با تأکید بر مرده‌های بی‌کفن‌ودفن و گوشه‌نشینان آلتونا

مینو ابوذرجمهری | کارشناس ارشد تئاتر/ گرایش ادبیات نمایشی دانشکده‌ی هنر و معماری

محمدحسین ناصربخت | استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر

چکیده:
ژان پل سارتر یکی از متفکران و فیلسوفان قرن بیستم است که از نمایش‌نامه به‌عنوان زمینه‌ای جهت ارایه‌ی اندیشه‌های ایدئولوژیکی و اجتماعی خود استفاده می‌کند. او در نمایش‌نامه‌هایش به مسایلی نظیر ماهیت، وجود، دیگری، آزادی، انتخاب، عدالت و مسؤولیت می‌پردازد؛ و برای آنکه در نمایش‌نامه‌هایش مسایلی نظیر آزادی و انتخاب را جهت نیل به سعادت انسان مدرن تبیین کند، بنابراین عنصر خشونت را به‌مثابه‌ی یک راهکار، پیشنهاد می‌دهد.
خشونت اساساً یکی از واژگان‌کلیدی اصلی آثار نمایشی سارتر است که در بیشتر نمایش‌نامه‌هایش به آن می‌پردازد. انسان مدرن برای رهایی از جبر و اسارت، جلوگیری از سرکوبی و مقابله با زور، و تحمیل شرایط باید اقدام به انتخاب کرده و حتی برای تحقق آزادی گاهی باید به خشونت دست بزند. ازاین‌رو می‌توان گفت که خشونت ازمنظر سارتر، ارتباط تنگاتنگی با مسؤولیت و انتخاب انسان قرن بیستم دارد که می‌تواند او را به آزادی برساند.
مقاله‌ی پیش‌رو قصد دارد که با نگاهی توصیفی- تحلیلی و با روش کتابخانه‌ای به روابط متقابل خشونت در ایجاد انتخاب و آزادی انسان بر مبنای آراء اگزیستانسیالیستی سارتر در دو نمایش‌نامه‌ی **مرده‌های بی‌کفن و دفن** و **گوشه‌نشینان آلتونا** بپردازد. در این پژوهش که با عنوان «گفتمان خشونت در آثار نمایشی سارتر» عرضه می‌شود، ابتدا به معرفی و جایگاه عنصر خشونت در آثار نمایشی سارتر پرداخته، سپس بر بررسی این پدیده در دو نمایش‌نامه‌ی مزبور متمرکز شده و سپس در مبحث نتیجه‌گیری به ضرورت خشونت و چگونگی ارتباط آن با انتخاب و آزادی انسان پرداخته می‌شود و درنهایت این‌که پیشنهاد گفتمان خشونت که محصول آراء سارتر برای انسان آشوب‌زده از جنگ جهانی بود، برای فضای نمایش‌نامه‌نویسی قرن بیست‌ویکم و انسان محصور در جنگ‌های هسته‌ای و اطلاعاتی نیز هم‌چنان جواب‌گو است یا خیر؟!

واژگان‌کلیدی:
سارتر، خشونت، **مرده‌های بی‌کفن و دفن**، **گوشه‌نشینان آلتونا**، آزادی.

مقدمه

خشونت همواره از نخستین تجربه‌های انسان در رویارویی با امور واقعی جهان بوده است و به‌عنوان پدیداری انکارناپذیر در هستی، نه‌تنها در همه‌ی دوران‌ها همراه سرگذشت بشر بوده، بلکه سرنوشت وی را نیز رقم زده است. ریشه‌ی هرگونه خشونتی در دنیا مشخصاً انسانی است. انسان همواره از طریق توسل به خشونت سعی کرده است که در راه ترویج تساهل و رسیدن به برترین هستیِ هستندگان گام بردارد.

از آن‌جا که تخاصم و خشونت با انگیزه‌های بسیار و وابسته به شرایط مکان و زمان مختلف از دیرباز در میان افراد بشر وجود داشته، بنابراین غالباً با بار معنایی منفی، همواره در مباحث فرهنگی موردنکوهش واقع شده است؛ اما از آن‌جا که احوال جهان پیوسته در دگرگونی است، برداشت از مفهوم خشونت نیز در هر زمانه با مفاهیم و اندیشه‌های متعدد مواجه شده است. پس در عالم حاضر که کشمکش و ستیزه‌جویی بخشی از زندگی بشر است و چه‌بسا حتی ممکن است از عواطف عالی انسانی سرچشمه بگیرد و حتی هدفی والا داشته باشد، نمی‌توان یک‌سره به انتقاد از خشونت پرداخت و آن را به‌عنوان امری نکوهیده محکوم کرد.

بیشتر فلاسفه و روان‌شناسان در مورد خشونت به‌عنوان بخش‌های تفکیک‌ناپذیر زندگی انسان صحبت کرده‌اند. از افلاطون گرفته تا اسپینوزا، فروید، نیچه، ویتگنشتاین، دریدا و... به پدیده‌ی خشونت در شکل‌های گوناگون اعم از آشکار یا پنهان، کلامی یا مشاهداتی، روحی یا فیزیکی، فردی یا اجتماعی، و در ابعاد کلان قتل و جنگ پرداخته و با واکنش‌های مختلف نسبت به آن، همواره تجربه‌ی خشونت را به‌مثابه‌ی جزیی از زندگانی انسان و حتی سرکوب برخی از نیازهای فرد تلقی کرده‌اند.

در قرن بیستم، فلاسفه و روشنگرانی هم‌چون میشل فوکو، یوسا، مانس اشپربر، هانا آرِنت، امانوئل لویناس، میشل وینوک، ژرژ سورل، ریمون آرون، اسلاوُی ژیژک و... سخنان بسیاری درباره‌ی خشونت گفته‌اند. برخی خشونت را به‌شدت نفی و برخی دیگر به تأیید آن اشاره کرده‌اند. اما در این میان آثار و نظریاتی نیز در زمینه‌ی خشونت بوده است که تنها خشونت انقلابی را عالی‌ترین تجلی خشونت می‌دانند، چراکه از دیدگاه آن‌ها چنین خشونتی از فوریت کمتری برخوردار است. خشونتِ موجود در این‌قبیل آثار در اغلب موارد ریشه در باورهای ایدئولوژیک شخصیت‌ها دارد و به‌صورت آشکار و نهان در اجزای محتوایی و شکلی اثر، نمود پیدا می‌کند.

ژان پل سارتر به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین فیلسوفان قرن بیستم است که پس از واقعه‌ی دو جنگ جهانی با این اعتقاد که وجود انسان مقدم بر ماهیت اوست، بر اهمیت آزادی انسان و مسؤولیت اخلاقی وی تأکید زیادی کرد. او به‌عنوان فیلسوفی به‌ستوه‌آمده از ننگ و خشونت و خسته از انسان‌های قرن‌بیستمی که اسیر امیال لجام‌گسیخته‌ی خود هستند، سعی کرد که درون‌مایه‌ی خشونت را توأم با جوهر فلسفه‌اش در نمایش‌نامه‌های موقعیت به‌صورت عامه‌فهم بیان کند.

خشونت از آن‌جایی درون‌مایه‌ی آثار نمایشی سارتر می‌شود که پس از جنگ جهانی او می‌خواهد با این آثار فلسفی–سیاسی به انسان آشوب‌زده بگوید که برای کسب دوباره‌ی آزادی‌اش باید آزادی همه‌ی انسان‌ها را انتخاب کند و دراین‌راه حتی دست به خشونت هم بزند؛ خشونت پنهانی که به‌نظر او در قالب تحقیر و ستم در بطن سرمایه‌داری و استعمارگری نهفته است.

نفرت و خشونت در آثار سارتر از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. او برخلاف اندیشمندانی هم‌چون کامو که خشونت انقلابی را هدف قرار داده بود، نگاهش معطوف بر خشونت ساختاری (سیستمی) بود که نظام‌های اقتصادی و سیاسی مبتنی بر نابرابری بر مردم تحمیل می‌کنند.

مقاله‌ی حاضر درصدد است که موضوع خشونت را ازمنظر فلسفه و تئوری اخلاقی سارتر که مبتنی است بر آزادی، فردگرایی، دیگری، انتخاب و مسؤولیت موردتفحص قرار دهد. دیدگاه سارتر که ریشه در ایده‌ها و مبانی اخلاقی اگزیستانسیالیستی‌اش دارد، مفهوم تازه‌ای از خشونت را پدید آورده است. اگر هابز در نظریه‌ی سیاسیِ خود انسان را گرگِ انسان معرفی می‌کند، سارتر در نظریه‌ی اخلاقی خویش، دیگری را جهنم می‌خواند و این سرآغازی است برای الزام خشونت‌ورزی. در اندیشه‌های اخلاقی سارتر انسان به موجودی تبدیل می‌شود که از هرگونه هدف متعالی و کمال، تهی بوده و زندگی‌اش تنها برای رسیدن به مرگ در جریان است؛ بنابراین انجام فعل اخلاقی یا غیراخلاقی خیلی فرقی با هم ندارند؛ به‌این‌تعبیر از نظر او هر انسانی خدای خودش است.

راجع به پیشینه‌ی تحقیق این موضوع باید گفت که راجع به سارتر خوشبختانه مقالات و کتب خوبی در ایران منتشر شده است. در بین این آثار مواردی را می‌توان جست‌وجو کرد که در آن از ماهیت خشونت در نظریات اگزیستانسیالیستی سارتر، ریشه‌های خشونت در دوران کودکی و زندگی شخصی وی و اشارات پراکنده‌ی دیگر صحبت شده است. در سال ۱۳۸۵ در سایت باشگاه اندیشه، مقاله‌ای تحت‌عنوان "ژان پل سارتر و خشونت" (نوشته‌ی محمدسعید حنایی کاشانی) درج شده است که به سرچشمه‌های خشونت در زندگی سارتر می‌پردازد. مقاله‌ی دیگری تحت‌عنوان «نگاهی انتقادی به مبانی تفکر اخلاقی سارتر» (نوشته‌ی رحیم دهقان‌سیمکانی) در فصل‌نامه‌ی علمی-ترویجی **معرفت اخلاقی** در سال ۱۳۹۱ چاپ شده است که در آن بیشتر به مباحث اخلاقی سارتر پرداخته و در این مقاله اشاراتی نیز به عنصر خشونت در افکار سارتر کرده است. در دیگر آثاری نظیر: کتاب **مغضوبین زمین** نوشته‌ی فرانتس فانون با مقدمه‌ای از سارتر، و هم‌چنین مقالات پل استراترن مهناز بهمنیار کم‌وبیش به عنصر خشونت در آثار و افکار سارتر پرداخته شده است. حال براین‌مبنا در ذیل ابتدا به مبحث خشونت می‌پردازیم وگریزی به آراء برخی از نظریه‌پردازان می‌زنیم و سپس به تحلیل خشونت در دو اثر نمایشی از سارتر پرداخته و بر پایه‌ی این توضیحات، مقاله‌ی پیش‌رو با روش تحلیلی-توصیفی به سؤالات ذیل پاسخ می‌دهد:

۱. چگونه انسانِ محکوم به آزادی از نگاه سارتر محکوم به اِعمال و یا پذیرش اِعمال خشونت است؟

۲. چگونه دو مفهوم کلیدیِ انتخاب و مسؤولیت در ماهیت خشونتی که زاده‌ی تفکر سارتر است تجلی می‌یابد؟

۳. خشونت در آثار نمایشی سارتر محصول چیست؟ (آیا در ذات فرد یا بُعد روانی شخصیت است و یا محصول یک رشته فرآیندهای اجتماعی است؟)

خشونت در آثار نمایشی ژان پل سارتر

سارتر فیلسوفی است که دو جنگ جهانی را در زندگی خود تجربه کرده است. در جریان جنگ دوم جهانی او در اردوگاه آلمان نازی زندانی می‌شود و همین واقعه تأثیری ژرف بر اندیشه‌ی او می‌گذارد؛ به‌نوعی جنگ جهانی دوم، سارتر را از فردطلبیِ اگزیستانسیالیستی بیرون آورده و او را وارد فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی می‌کند.

سارتر در این دوره بر اهمیت آزادی انسان و مسؤولیت اخلاقی اصرار ورزید و در آثارش (در این‌جا تأکید بر آثار نمایشی وی است) بیشتر به مسایلی چون فرد، ماهیت درونی، سرنوشت بشر، آزادی انسان، تعهد و مسؤولیت در قبال دیگران و خشونت پرداخت.

ازمنظر سارتر در کتاب **هستی و نیستی** فرد در قبال دیگران متعهد و مسؤول است و برای آزادی

خویش باید آزادی همه را انتخاب کند و در این راه با وظیفه‌ی خطیر مسؤولیت و انتخاب حتی گاهی لازم است که دست به خشونت بزند.
پس از جنگ‌جهانی‌دوم که مکتب اگزیستانسیالیسم به‌عنوان نظرگاهی فلسفی توجه محافل روشن‌فکران را به خود جلب کرد، سارتر نیز به‌عنوان یکی از اندیشمندان آن مکتب بهتر دید که اندیشه‌هایش را از راه اجرای مردم‌پسند نمایش‌نامه‌هایش ارایه کند، ازاین‌رو در سال ۱۹۴۳ با نگارش "مگس‌ها" به نمایش‌نامه‌نویسی روی آورد تا مفاهیم فلسفی مدنظرش را منتقل سازد.
پس از **مگس‌ها**، نمایش‌نامه‌های سارتر بیشتر متونی سیاسی و در قالب تئاتر موقعیت است که در آن به‌جز دو واژه‌ی کلیدی «جهنم» و «دیگری»، سایر آثارش به «انتخاب» و «مسؤولیت» می‌پردازند. قهرمانان آثار وی در موقعیتی قرار می‌گیرند که مجبور به انتخاب هستند و چون به‌طورطبیعی این انتخاب، اضطراب را برای آن‌ها به‌همراه دارد، ازاین‌رو قهرمانان در شرایط و موقعیت خاص حتی دست به اِعمال خشونت می‌زنند.
خشونت به‌عنوان یک اصل و خمیرمایه‌ی آثار نمایشی سارتر که از دل عصیان بیرون زده، عامل وجود ارتباطی مشترک میان نمایش‌نامه‌های اوست. خشونتی که یا به‌عنوان جو و یا بحران ظاهر می‌شود، فکر سارتر را بیش از هرچیز به خود مشغول می‌دارد. "سارتر در سال ۱۹۴۶ در آمریکا در سخنرانی خود در باب اسطوره می‌گوید که خشونتِ این نمایش‌ها نشان‌دهنده‌ی خشونت زندگی فرانسه است." (سارتر، ژان پل.۱۳۸۷ : ۷۲)
وی در تمام آثارش به طرح سؤالاتی چون مسؤولیت بشر و خوبی و بدی در نگاه فلسفی انسان‌ها می‌پردازد. "اصولی که سارتر در آنالیز خود از تئاتر زمان به‌دست می‌دهد، سه پدیده را در بر می‌گیرد: رد روان‌شناسی، رد حرکت یک درام، رد هرگونه رئالیزم." (ملشینگر، زیگفرید. ۱۳۸۸: ۲۰۶)
حال در ذیل ابتدا به‌صورت خلاصه و اجمالی به بررسی عنصر یا گفتمان خشونت در نمایش‌نامه‌های سارتر پرداخته و سپس در ادامه، دو نمایش‌نامه‌ی **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن** و **گوشه‌نشینان آلتونا** به‌صورت مفصل ازاین‌منظر موردبررسی قرار می‌گیرند.

***

سارتر در نمایش‌نامه‌ی **روسپی بزرگوار** موضوعی با تعصب‌های نژادی در آمریکا خلق می‌کند و حتی به اعتراض از سیاست‌های استعمارطلبی آن کشور می‌پردازد. سارتر در این نمایش‌نامه سعی می‌کند که در لوای خشونت کلامی و پنهان، وضعیت انسان‌هایی را ترسیم کند که در یک نظام فاسد و دروغگو زندگی می‌کنند ولی توانایی اعتراض ندارند. سارتر با آفریدن مرد سیاه‌پوست از سویی و لیزی ازسوی‌دیگر، ازخودبیگانگیِ کسانی را به‌تصویر می‌کشد که نیروی مبارزه در برابر ظلم و خشونت را در خود نمی‌یابند و با اَینکه قربانی نظام مستقر هستند، حتی با پی بردن به این‌که این نظام مبتنی بر خشونت و ستمگری است، به وضع موجود تن می‌دهند. در این نمایش‌نامه «لیزی» دختر جوانی است که بنا به غریزه‌ی اجتماعی خود از سیاه‌ها متنفر و قلباً وابسته به طبقه‌ی ثروتمند و صاحب‌قدرت است؛ از وی خواسته می‌شود بنا به درخواست خشونت‌گران، به تجاوز مردی سیاه‌پوست، شهادت دروغین دهد، اما دختر در برابر این افکار کلان اما به‌ظاهر پنهان و آرام به‌دنبال ارزش‌های کاملاً شخصی خود می‌رود و به‌جای حقیقت، زندگی راحت و مرفه را برمی‌گزینند." (ملشینگر،زیگفرید،۱۳۸۸: ۵۸۳)
بی‌گمان سارتر که همیشه به ترکیبی میان اگزیستانسیالیسم و قدرت نظامی (میلیتاریسم) چپ متمایل بود، در نمایش‌نامه‌ی **روسپی بزرگوار** سعی داشته که عذاب وجدان آلمان را پس از نازیسم موردحمله قرار دهد.

ساتر در نمایش‌نامه‌ی نکراسوف سعی کرده روزنامه‌ها و رسانه‌های ضدکمونیستی را دروغگو و خیال‌پرداز معرفی کند. او نشان می‌دهد که چگونه در بعضی از محافلِ روزنامه‌نگاران و سیاست‌مداران، شیوه‌ی ضدکمونیسم، یگانه محمل برائت واماندگان و خیال‌بافانَ و بی‌هنرانی است که با خشونت و کینه‌توزی، کمونیسم را موردحمله قرار می‌دهند تا بدین‌طریق بتوانند حقارت خود را پنهان کنند. قدرت این نمایش‌نامه مرهون جدلی است که سارتر میان شخصیت‌هایش افکنده است.

در این نمایش‌نامه در صحنه‌ی هفتم، موتون مدیر روزنامه‌ی ضدکمونیستی به یکی از نویسندگان گوشزد می‌کند که برای حفظ صلح، همه‌ی وسایل خوبند... حتی جنگ و این تجلی تفکر سارتری بر پایه‌ی تحصیل صلح از طریق خشونت است.

فرار از نگاه دیگری و متعلق شدن به او و ترس از شیءشدگی نیز در برخی از گفت‌وگوها وصحنه‌های این نمایش‌نامه نظیر صحنه‌ی اول نشان می‌دهد که سارتر قلباً با بی‌خشونتی در برابر هرگونه ستم به‌شدت مخالف است.

سارتر در نمایشنامه‌ی زنان تروا برای بیان پاره‌ای از دغدغه‌های خود به اقتباس از یک نمایش‌نامه‌ی کهن یونانی به نام **زنان تروا** روی می‌آورد و آن را با عناصر و مفاهیم دوران خود درهم می‌آمیزد. این نمایش‌نامه می‌تواند تفکرات فلسفی سارتر را در زمینه‌ی تئاتر اگزیستانسیالیستی به نمایش بگذارد. موقعیت، آزادی، انتخاب، دلهره و عمل در این نمایش‌نامه با رویکردی ویژه به کلام‌محوری و روایت، خود را نمایان می‌سازد. شخصیت‌ها بیش از هر کنشی می‌کوشند تا مکنونات خود را در قالبِ کلام عرضه کنند. کلامی که در موقعیتی حساس بر زبان‌شان شکل گرفته و تصویری تازه از آن‌ها ترسیم می‌کند. نمایش با یک نیهیلیسم کامل به پایان می‌رسد. خدایان همراه با مردمان خواهند مرد و به قول سارتر این مرگ مشترک، درس تراژدی است. در متون تاریخی و ادبی یونان ماجرای ربوده شدن هلن همسر منلاس که بهانه‌ای برای انهدام شهر تروا می‌شود داستانی کهن و شناخته‌شده است. ولی وقتی به زبان ژان پل سارتر گفته می‌شود، داستان در مورد جنگ‌های استعماری بر اساس جنگ ویتنام و خشونت‌های برخاسته از آن است. سارتر در این نمایش‌نامه بعد از پنج سال سکوت تئاتری، بیمارگونگی امپریالیسم یانکی‌ها را در ویتنام برملا می‌سازد. **زنان تروا**، مفاهیم خشونت نژادی، جنگ استعماری، زیاده‌طلبی و تاوان گناه را مطرح می‌کند.

در این نمایش‌نامه خشونت‌های کلامیِ بسیار به‌چشم می‌آید، اما در صحنه‌ی یازدهم با سخن هکوب، خشونت شکلی عملی پیدا می‌کند:

"هکوب: هیاهوی در هم ریختن تروا است/ ما را ببرید، سگ‌ها، ما را کشان‌کشان ببرید/ ما را به ستم به پیش برانید/ به میل خود/ به سوی تبعید و بردگی/ پیش نخواهیم رفت." (سارتر، ژان پل. ۱۳۹۰: ۱۱۵)

سارتر در نمایش‌نامه‌ی **دست‌های آلوده** کشوری فرضی در اروپای مرکزی را درنظر گرفته که کمونیست‌های آن با نازی‌های آلمان مبارزه می‌کنند. در این نمایش‌نامه تضاد بین دو تفکر شرح داده می‌شود. تفکری که به نتایج عمل توجه زیادی می‌کند و واهمه‌ای ندارد که انسان‌ها برای آن کشته شوند و دست‌ها آلوده شوند. تفکر دوم نقطه‌ی مقابل این است.

"هوگو در دست‌های آلوده می‌گوید: -کشتن و کشته شدن هر دو یک چیز است؛ در هر صورت آدم تنهاست- اما، چون به تنهایی نمی‌توان پیروز شد، اگزیستانسیالیست پس از تقلای بسیار سرانجام خود را کوفته و ناتوان می‌یابد. از وجود خود که مانند بار گرانی بر دوشش سنگینی می‌کند بیزار می‌شود و..." (نوری، نظام‌الدین. ۱۳۸۹: ۵۸۱)

"در نمایش‌نامه‌ی دست‌های آلوده ژسیکا از هوگو می‌پرسد چطور می‌تواند به درستی عقاید خود ایمان داشته باشد، حال آنکه اگر یک سال پیش به‌جای یک نفر دست چپی تشکیلاتی (لوئی) یک تن دست چپی منحرف (هودرر) را ملاقات کرده بود، آن وقت برخلاف امروز با عقاید هودرر مخالفت نمی‌کرد و عقاید خود را متضمن حقیقت نمی‌دانست. هوگو در پاسخ او اظهار می‌دارد: آدم وقتی حرف‌های تو را می‌شنود خیال می‌کند همه‌ی عقاید با هم یکسانند و شخص همان‌طور که مبتلا به امراض می‌شود مبتلا به عقاید هم می‌شود. پس می‌توان گفت که آزادی فردی و عقاید و ارزش‌های بشری هیچ‌گونه بستگی با هم ندارند." (نوری، نظام الدین، ۱۳۸۹:۵۸۳)

همه‌ی افراد برای رهایی از تضادهای زندگی، دست‌به‌دامن چیزی می‌شوند؛ "هوگو در دست‌های آلوده اظهار می‌کند: من به حزب آمده‌ام که خودم را فراموش کنم و هوده‌رو در پاسخ وی می‌گوید: هر دقیقه به یاد خودت می‌آوری که باید خود را فراموش کنی. بالاخره هر کس راه و چاره‌ای برای خودش پیدا می‌کند." (نوری، نظام‌الدین، ۱۳۸۹: ۵۸۳)

هوگو در **دست‌های آلوده** از خود می‌پرسد: "آیا حق دارم آنچه می‌طلبم را بخواهم؟ آیا در حال بازی کمدی نیستم؟ آیا باید اندیشه‌های دیگری را در سرم بنشانم؟ رهنمودها چنین‌اند «این کار را بکن، راه برو، بایست، بگو» آری من به فرمان‌برداری نیاز دارم، فرمان‌برداری و دیگر هیچ. از این روست که هوگو بی‌چون و چرا فرمان قتلی را اجرا می‌کند. چنین‌اند اندیشه‌هایی که ذهن پرسوناژهای او را به خود مشغول می‌کنند.

سارتر در دست‌های آلوده معتقد است که ما همه باید رهبر باشیم و به کمتر از آن رضایت ندهیم. وجدان خود ما باید بالاترین فرمانده باشد، دراین‌صورت از اشتباه کردن نمی‌هراسیم.

در نمایش‌نامه‌ی **مگس‌ها** سارتر مطابق با الگوی یونانی که زئوس حاکم مطلق آن بود، ژوپیتر، خدای رومی را وارد نمایش‌نامه‌اش می‌کند، چراکه زئوس نیز از همان ریشه می‌گیرد. ژوپیتر در مگس‌ها خالی از هرگونه ابهت بوده و به شخصیتی سودجود و حیله‌گر تبدیل شده که بدون مکر و نیرنگ و به‌کارگیری جادو، هیچ قدرتی ندارد. سارتر ظاهر ژوپیتر را چنین توصیف کرده است: "تندیس ژوپیتر، خدای مگس‌ها و مرگ، چشمانی سفید و صورتی خون‌آلود." (سارتر، ژان پل. ۱۳۹۲: ۱۱) این توصیف نشان‌دهنده‌ی بی‌تفکری و خشونت و درعین‌حال رعب و وحشت حاکم در میان مردم است. گویی از شمایل دیکتاتوری که سایه‌اش بر شهری نفرین‌شده افتاده است سخن می‌گوید. حضور این دیکتاتور که قدرتش در گرو ترس و وحشت است به‌نوعی فضای رعب‌آلود جنگ جهانی دوم را تداعی می‌کند. سارتر با به‌سخره کشیدن خدای خدایان باستان به مخاطب یادآور می‌شود که هیچ ظالم قدرت‌طلبی، توان و قدرت خود را به ذات ندارد و آن را از جهل مردم و از طریق خشونت کسب می‌کند.

نمایش‌نامه‌ی **مگس‌ها** به یک معنا شرح پیکار خدایان و انسان است، نوعی درافتادن با تقدیر که نمایانگر خشونت است. درون‌مایه‌ی **مگس‌ها**، آزادی انسان است که در این‌جا مَنشی سیاسی دارد؛ نمایش مقاومت در برابر استبداد. شاید مسئله‌ی گرفتن انتقام از مادر در این نمایش‌نامه ما را به سمت‌وسوی خشونتی رهنمون سازد که رحمی در آن نیست، آزادی سیاسی در **مگس‌ها** در سایه‌ی درکی هستی‌شناسانه از آزادی انسان قرار می‌گیرد و به‌واسطه‌ی آن معنا می‌یابد.

سارتر در نمایش‌نامه‌ی دوزخ، زندگی انسان را ازمنظری بررسی می‌کند که در آن گویی دوزخ چیزی نیست جز اعمال و حرکات و تفکرات شخصی که به ما می‌نگرد و در مورد ما قضاوت می‌کند. در حضور دیگری است که اعمال ما بازتاب می‌یابد و درنتیجه همه‌ی اعمال و عواقب آن مرتبط به زندگی جمعی است و نمی‌توان دیگری و دیگران را انکار و از صفحه‌ی ذهن پاک کرد. آنچه مایه‌ی

شگفتی آن‌ها می‌شود، این است که تصور آن‌ها از جهنم غیر از این بود. این اتاق دری برای خروج واقعی ندارد، چون هیچ خروجی در کار نیست. در ابتدا هریک از آن‌ها به ترفندهای خاصی مثل دروغ گفتن، گوشه‌نشینی و نگاه نکردن، در تلاش برای فرار از شرم هستند، اما این روش بی‌نتیجه می‌ماند و راهی جز بیان حقیقت و استفاده از خشونت کلامی برای آن‌ها باقی نمی‌ماند.

در نمایش‌نامه‌ی **شیطان و خدا** که در دوران جنگ‌های سی‌ساله‌ی آلمان در قرن ۱۷ میلادی (۱۶۱۸ تا ۱۶۴۸ م) رخ می‌دهد، حکایت حرام‌زادگی، خیانت و گناه است. قهرمان که به خشونت و کشتار آلوده است، از جایی تصمیم می‌گیرد راه خود را عوض کند، اما این‌بار با خشونت دیگران روبه‌رو می‌شود. سارتر می‌گوید که اگر خدا وجود داشته باشد، اخلاق امری است انتزاعی، زیرا همه‌چیز در جای دیگری تعیین می‌شود.

شیطان و خدا دوراهه‌ای را در مقابل ما قرار می‌دهد که شاید یکی از تراژیک‌ترین موقعیت‌های تاریخ بشر باشد. مدافعان نظم موجود و براندازان نظم موجود هر دو به خشونت دست می‌یازند و بدون خشونت قادر به ایجاد هیچ نظمی نیستند. این موقعیت را ظاهراً با هیچ اندیشه‌ی انتزاعی یا فرمان مطلق اخلاقی نمی‌توان حل کرد. سارتر، تعارض را میان وضع موجود و وضع مطلوب می‌بیند. آن‌چه سارتر در این نمایش‌نامه مطرح می‌کند چیزی است که با هیچ اندیشه‌ی ازقبل‌پرداخت‌شده‌ای قابل‌محاسبه نیست: در جایی که خشونت پا به میدان گذارد، نه سکوت و نه عزلت نمی‌تواند دامن کسی را از آن دور نگه دارد، تنها چاره، مقابله‌ی خونین است و با قواعدی به اجرا درمی‌آید که شاید هیچ منطقی جز خودِ کنش نتواند آن را توجیه کند. به‌نظر می‌آید که سارتر در این نمایش‌نامه می‌تواند توجیهی یکسان، هم برای محافظه‌کاران و هم برای انقلابیان بیان کند و می‌کوشد تا به مخاطب خود بگوید که در جهان ما بی‌طرفی ممکن نیست و بی‌طرفی یعنی در جانب ظلم قرار گرفتن.

حال آن‌چه در قبال خشونت در مورد این آثار می‌توان گفت چنین است که سارتر در پیش‌گفتار کتاب **نفرین‌شدگان زمین** اثر فرانتس فانون، "نشان داده که انسان (زاده‌ی خشونت) از راه خشونت انسانیت را می‌سازد. برای اینکه نفرین‌شده‌ی زمین تبدیل به کسی بشود باید آن‌کس را که تاکنون بر او حکم رانده، تحقیرش کرد، آزادی‌اش را از او گرفته و مانع از رشدش شده، با سلاح خشونت نابود کند. لعنت‌شده از طریق خشونتی که دیده و مرگی که با آن روبه‌رو بوده، آموخته که با خشونت راه خود را بیابد. استعمارشده خشونت را درونی می‌کند." (احمدی، ۱۳۹۰: ۴۵۳) سارتر در ستایش خشونت معتقد بود که باید خشونت سرمایه‌داری را با خشونت انقلابی پاسخ داد.

به باور سارتر در تمام روابط انسانی همواره کسی می‌خواهد بر دیگری چیره شود و آزادی او را محدود سازد و این پیکار ناامیدانه که جوهر آن خشونت است هیچ نتیجه‌ی مطلوبی به‌بار نخواهد آورد. سارتر خشونت را راه کوتاه‌تری برای رسیدن به انسانیت نمی‌داند، بلکه تنها آن را نابودکننده‌ی همه‌ی عواملی می‌داند که مانع از انسان‌شدگی است. ریمون آرون، فیلسوف فرانسوی و پایه‌گذار جامعه‌شناسی دولت، نظریه‌ی سارتر در مورد خشونت انقلابی را نادرست دانست و آن را خطرناک خواند. انتقاد آرون به دیدگاه سارتر در مورد خشونت انقلابی بسیارجدی و قابل‌توجه بود، تا جایی که برخی از آثار او درباره‌ی خشونت را در رده‌ی آثار متمایل به فاشیسم قلمداد کرد. ریمون آرون در هفته‌نامه‌ی **اکسپرس** در مورد سارتر نوشت:

"سارتر در طول زندگانی خود در عمق وجودش یک اخلاق‌گرا مانده است، هرچند که به اقتضای منطق مطلق انقلابی به آنجا کشانده شده باشد که متن‌هایی درباره‌ی خشونت به قلم بیاورد که نمونه‌ی آن مقدمه‌ی کتاب فانون [**دوزخیان زمین**] است که می‌تواند در گزیده‌ی ادبیات متمایل به فاشیسم طبقه‌بندی شود... او هرگز تسلیم زندگی اجتماعی به‌صورتی که ملاحظه می‌کرد و

به‌صورتی که داوری‌اش می‌کرد و آن را دون شأن اندیشه و ایده‌ای که از سرنوشت بشری در ذهن خود داشت می‌پنداشت، نشد." (وینوک، ۱۳۷۹:۸۹۵)

سارتر هم‌چون مارکس، کم‌یابی نیازهای ضروری بشر را تعیین‌کننده‌ی روابط اجتماعی می‌دانست و این کم‌یابی را علت خشونت ساختاری و فردی برمی‌شمرد و رهایی از این خشونت را تنها در گروِ خشونت انقلابی و وفور سوسیالیسم می‌دانست. او هم‌چون مارکوزه، معتقد بود که باید خشونت سرمایه‌داری را با خشونت انقلابی پاسخ داد. او براین‌اساس به نگارش دو نمایش‌نامه‌ی دیگر پرداخت که در ذیل به تحلیل آن‌ها پرداخته می‌شود.

ماهیت خشونت در مرده‌های بی‌کفن‌ودفن و گوشه‌نشینان آلتونا

سارتر در سال ۱۹۴۶ نمایش‌نامه‌ی **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن**[۱] را می‌نویسد که برای نخستین‌بار در تئاتر آنتوان[۲] به روی صحنه رفت. این نمایش‌نامه که یک سال بعد منتشر شد به شکنجه‌ی نیروهای فرانسوی نهضت مقاومت در جریان جنگ‌جهانی‌دوم می‌پردازد؛ مسأله‌ای که درون‌مایه‌ی اثر بعدی وی یعنی **گوشه‌نشینان آلتونا** را نیز تشکیل می‌دهد. داستان این نمایش‌نامه‌ی دو پرده‌ای با دوازده شخصیت در بستر جنگ اتفاق می‌افتد. سارتر در این اثر به نظام فکری و فلسفی‌اش در باب جبر و اختیار می‌پردازد، نظامی که در آن مفاهیمی مانند اختیار، دلهره، مسؤولیت، تعهد، آزادی و جبر به‌صورت گسترده‌ای مطرح می‌شوند. او هم‌چنین در این اثرش خشونت را به دو صورت خشونت سفید و لازم و خشونت سیاه و ظالمانه به‌تصویر می‌کشد؛ این حقیقت را که برای مقابله با خشونت سیاه لاجرم خشونتی سفید لازم است و ازهمین‌رو شخصیتی را خلق می‌کند که راضی به قتل برادر می‌شود و یا هم‌سنگری که هم‌سنگرش را خفه می‌کند؛ اِعمال خشونت انقلابی برای رسیدن به آزادی.

در این نمایش‌نامه به‌طورکلی صلح و خشونت تعاریف عرفی خود را از دست می‌دهند و این شرایط و محیط است که آن‌ها را از نو تعریف می‌کند؛ هم‌چنان که سارتر معتقد است بشر اخلاق خود را می‌سازد و از نظر او ملاکِ فعل ارزشمند اخلاقی، حفظ آزادی است. **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن** بی‌گمان قوی‌ترین نمایش‌نامه‌ی الهام‌گرفته‌شده از جنگ، شکنجه و موضوع مقاومت در اروپاست. سارتر در این نمایش‌نامه سرگذشت پنج نفر از نیروهای مقاومت را بعد از بازداشت آن‌ها به دست چریک‌های دولتی که تحت‌سلطه‌ی اشغالگران هستند روایت می‌کند و دو گروه از فرانسویان را در دوران اشغال فرانسه توسط نازیسم و سلطه‌ی فاشیسم، مقابل هم قرار می‌دهد تا از دل این مواجهه، موقعیت‌های متعددی بیافرینند. این پنج نفر در یک انباری در زیر شیروانی محبوس می‌شوند و به‌نوبت تحت‌شکنجه قرار می‌گیرند. سارتر در این نمایش‌نامه سعی کرده است تا مقاومت این زندانیان را در برابر شکنجه و انگیزه‌ی آن‌ها را برای ایستادگی توصیف کند. هرچند عاقبتِ همه‌ی این زندانیان اعدام و تیرباران است، ولی سارتر معتقد است که ایستادگی و تحمل آن‌ها در برابر شکنجه به‌نوعی پیروزی آن‌ها را می‌رساند.

داستان این نمایش‌نامه در مورد پارتیزان‌هایی است که در دست پلیس فرانسه، پلیسی که در خدمت نازی است، از افشای نام رهبر فراری‌شان سر باز می‌زنند. نمایش‌نامه پر از زجرها و مصایبی است که این گروه پارتیزان در افشا نکردن نام رییس خود می‌برند. آن‌چه که ازنظر سارتر در این

۱– Morts sans Sépulture.

۲– Théâtre Antoine.

نمایش‌نامه مهم است نه شکنجه بلکه رابطه‌ی دو گروه از انسان‌ها، افراد گروه مقاومت و نیروی پلیس فرانسه تحت‌سلطه‌ی نازیسم و تعارض آن‌ها با یکدیگر است. در جریان جنگ‌جهانی‌دوم، پنج نفر مبارز فرانسوی نهضت مقاومت به نام‌های کانوریس،[۳] سوربیه،[۴] فرانسوا،[۵] لوسی[۶] و هانری[۷] به دست چریک‌های دولتی که با اشغالگران نازی همکاری می‌کردند اسیر می‌شوند و آن‌ها را با هم در انبار زیر شیروانی محبوس می‌کنند. فقط رییس‌شان ژان[۸] که فاسق لوسی است، فرار کرده است و آن‌ها منتظرند که ببینند چه بر سرشان خواهد آمد و آیا خواهند توانست زیر شکنجه تاب بیاورند یا نه. فقط مسن‌ترین آن‌ها کانوریس که مبارزی یونانی است و در جنگ داخلی اسپانیا شرکت کرده، قبلاً با شکنجه آشنا شده است. آن‌ها رازی را فاش نخواهند کرد، زیرا نمی‌دانند که رفقای دیگرشان کجا هستند، ولی از فکر اینکه برای هیچ‌وپوچ رنج خواهند کشید درمانده و سرگشته شده‌اند. چریک‌های دولتی نخست سوربیه را شکنجه می‌کنند، طوری‌که همگی فریادهایش را می‌شنوند. دراین‌میان، ژان نیز به زندان آن‌ها آورده می‌شود: او را بی‌آنکه بدانند سرکرده‌ی مبارزان است دستگیر کرده‌اند و احتمال بسیار دارد که آزادش کنند. اکنون زندانیان باید هویت ژان را مخفی نگه دارند. کانوریس شکنجه می‌شود و چیزی بروز نمی‌دهد. هانری زیر شکنجه فریاد می‌کشد ولی چیزی نمی‌گوید. سوربیه که دوباره مورد بازپرسی قرار گرفته است، از پنجره خود را به پایین پرتاب می‌کند تا حرفی نزند. لوسی در معرض استنطاق و آزار قرار می‌گیرد و در حال وحشت و نفرت حس می‌کند که دیگر به ژان علاقه‌ای ندارد و حتی روح خود را جدا از او می‌بیند. فرانسوا، برادر کوچک لوسی که پانزده سال بیش‌تر ندارد، دچار وحشت شدید شده است. هانری از ترس اینکه مبادا فرانسوا حرفی بزند او را خفه می‌کند و دیگران مانعش نمی‌شوند و این خشونت را به نام مصلحت جمعی در حق او روا می‌دارند. یعنی آن‌ها خود برای رسیدن به هدف‌شان از خشونتی برابر با خشونت شکنجه‌گران در حق دیگری (فرانسوای نوجوان) روا می‌دارند. در این‌جا سارتر مسأله‌ی دلهره‌ی ابراهیمی سورن کی‌یرکگور را در قالبی انضمامی و ملموس در رابطه با موقعیت دشواری که لوسی در آن قرار گرفته به‌تصویر می‌کشد. لوسی نیز مانند آگاممنون[۹] در معرض انتخاب قرار می‌گیرد. او نیز مشابه آگاممنون که بین جانِ دخترش ایفی‌ژنی و جان یارانش، دست به انتخاب زد، مجبور می‌شود تا بین برادرش و اعضای گروه مقاومت، دست به انتخاب بزند؛ با این تفاوت که در این‌جا از فرستاده‌ی خدایان و پیشگویان یونانی نشانی نیست و آن‌چه که موجد این موقعیت و وضعیت است، تنها مبنای عقلی، منطقی و انضمامی دارد؛ گو اینه سارتر اصالت را به بشر می‌دهد و با نفی و رد اصول و قواعد اخلاق تجریدی، انسان را مسؤول سرنوشت خویش و دیگران می‌داند. چنان‌که سارتر معتقد بود انسان خود باید خویشتن را قانع کند و هیچ نشانه‌ای از خارج او را مدد نخواهد کرد و اوست که بر مبنای عقلش تصمیم به انجام عملی می‌گیرد و دست به انتخاب می‌زند. همان‌گونه که لوسی درنهایت گروه مقاومت را ترجیح می‌دهد و برادرش را قربانی می‌کند. این

۳– Canoris.

۴– Sorbier.

۵– François.

۶– Lucie.

۷– Henri.

۸– Jean.

۹– از قهرمانان اساطیری یونان باستان که در کتاب‌های **ایلیاد و اودیسه** از وی به‌تفصیل سخن رانده شده است. وی رییس لشکر یونانیان در حمله به تروا بود. وقتی که کشتی‌های یونانیان در دریا ساکن مانده بود، او مجبور به قربانی دختر خود ایفی‌ژنی شد. آگاممنون پس از ده سال جنگ سرانجام به سرزمین خود بازگشت و در بدو ورود توسط همسر و فاسق همسرش به قتل رسید.

قربانی کردن اما در جهان سارتر و مبتنی بر فلسفه‌ی او، در موضعی فراتر از اخلاق قرار می‌گیرد؛ چراکه ازمنظر سارتر اخلاق، اصول مشخصِ ازپیش‌موجود نیست و هیچ‌گونه منبع ماورایی ندارد و در رابطه‌ی مستقیم با عمل فرد و شرایط انتخاب او قرار دارد. به‌عبارتی سارتر به اخلاق سوبژکتیو و خودباور متکی است. شاید در کمتر درامی بشود با چنین ظرافتی نقش شکنجه‌گر و قربانی را در لحظه‌ای خطیر و حساس جابه‌جا کرد. در ادامه‌ی ماجرا ژان آزاد می‌شود. کانوریس به چریک‌های دولتی اطلاع دروغین می‌دهد و آن‌ها را به جاده‌ای می‌فرستد که آن‌جا درمعرض حمله‌ی مبارزان نهضت مقاومت قرار گیرند؛ اما بدین‌گونه، برخلاف اراده‌ی رفقایش، برای آن‌ها لذت پیروزی را فراهم می‌آورد. با وجود این اطلاع، همه‌ی زندانیان تیرباران می‌شوند. زندانیان شکنجه‌دیده حتی در آستانه‌ی مرگ از آزادی خود سخن می‌گویند. آن‌ها متوجه می‌شوند که حتی در شب اعدام نیز آزادند. در این‌جا شکنجه به‌خصوص از دید قربانیان نشان داده می‌شود و ماجرا بیش از آن‌که پیکار برای آزادی فرانسه باشد، اشاره‌ای است به مبارزه‌ی آغازین میان وجدان‌ها، مبارزه‌ای تا پای مرگ که در آن شکنجه‌گران می‌خواهند اراده‌ی آزادی شکنجه‌شوندگان را تملک کنند و شکنجه‌شوندگان با سکوت خود مالک این توانایی‌اند که بر دژخیمان خود پیروز شوند.

در پرده‌ی اول، هانری در اوج اضطراب و دلهره از لوسی درخواست رقص می‌کند. این مبنایی است که سارتر بر پایه‌ی آن جبرگرایی را به چالش می‌کشد تا انسان را وجودی تعریف کند که همواره با عملش دست به انتخاب می‌زند؛ انتخابی همواره با دلهره و اضطراب دایم که انسان در آن مخیر و آزاد است.

در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت که در این نمایش‌نامه سارتر موقعیتی فراهم می‌آورد تا بر مبنای آن شخصیت‌ها دست به عمل بزنند و بدین‌ترتیب هویت و ماهیت خود را آشکار کنند. روایت سارتر بر همین پایه استوار است و دراین‌راستا سارتر، روایتش را بر محور توازی دو رویدادی به‌پیش می‌راند که به‌طورمجزا در دو اتاق و به‌طورهم‌زمان اتفاق می‌افتد؛ بدین‌ترتیب که روایت سارتر متکی است بر رفت‌وبرگشت از اتاق بازداشت‌شدگان به بازداشت‌کنندگان و بر عکس و داستان بر طبق این توازی و در ترکیب با خشونت حاکم بر روابط، گسترش می‌یابد تا این گونه التزام و تعهد سارتر و رویکرد اگزیستانسیالیستی‌اش به ادبیات در مقامِ محملی برای نمایش پلیدی‌ها در راستای دگرگون کردن شرایط به منصه‌ی ظهور رسد.

گوشه‌نشینان آلتونا[10] آخرین اثر نمایشی سارتر است که با انزجار از استعمار، آزار و شکنجه‌ی الجزیره‌ای‌ها توسط فرانسویان نوشته و برای نخستین‌بار در ۲۳ سپتامبر ۱۹۵۹ در تئاتر دو لا رنسانس[11] به روی صحنه رفت؛ و در سال ۱۹۶۰ منتشر شد. این نمایش‌نامه مسأله‌ی وظیفه‌ی فرد نسبت به وطنش و ازطرفی، موضوع تولد خشونت در درون انسان را مطرح می‌کند. قهرمان اصلی این نمایش‌نامه‌ی پنج‌پرده‌ای یک افسر سابق آلمانی به نام فرانتس[12] است که مرده قلمداد شده است، ولی درحقیقت از سیزده سال پیش، یعنی پس از بازگشتش از جبهه‌ی جنگ، در یکی از اتاق‌های خانه‌ی پدری، خود را محبوس کرده است تا در دادگاه فرضی آینده شاهدی باشد بر بی‌گناهی انسان قرن بیستم و فقط خواهرش لنی[13] او را می‌بیند. پدرش که از رؤسای قدرتمند کارخانه‌ی کشتی‌سازی در شهر هامبورگ است، مبتلا به سرطان شده است و می‌خواهد پیش از مرگ برای

۱۰ – Les Séquestrés d'Altona.

۱۱ – Théâtre de la Renaissance.

۱۲ – Frantz.

۱۳ – Leni.

آخرین بار فرانتس را ببیند. با میانجیگری یوهانا[۱۴] که درگذشته هنرپیشه‌ی تئاتر و سینما بوده و اکنون زن پسر دومش ورنر[۱۵] است، سرانجام موفق به این دیدار می‌شود.
ماجرای نمایش‌نامه عبارت است از کشف تدریجی فاجعه‌ی زندگی فرانتس از طریق روابطش با دیگر شخصیت‌های پیرامونش. فرانتس هنوز همان لباس افسری سابق را که ژنده شده است بر تن دارد. لنی که عشقی بالاتر از عشق خواهرانه به فرانتس می‌ورزد و می‌خواهد او را تنها برای خود نگه دارد، مدام به او اطمینان می‌دهد که سرزمین آلمان هم‌چنان ویرانه مانده و بر اثر بیداد فاتحان، گرفتار قحطی شده است. فرانتس، در ضمن تک‌گویی‌های هذیان‌آمیزش که درعین‌حال به طنز شومی آمیخته است، دفاع از آلمان را در برابر قرن‌های آینده بر عهده می‌گیرد و مدعی می‌شود که خود را محبوس کرده است تا تماشاگر مرگ وطنش نباشد. ولی یوهانا که به‌سوی او جلب شده است، رفته‌رفته به فاجعه‌ی زندگی‌اش پی می‌برد: فرانتس در آغاز جنگ، یک نفر یهودی فراری را در اتاق خود پنهان می‌کند. پدرش این راز را به نازی‌ها اطلاع داده و درعوض قول می‌گیرد که پسرش را مجازات نکنند و فقط او را به کیفر این کار به خدمت ارتش درآورند؛ آن‌ها فرانتس را به جبهه‌ی روسیه می‌فرستند. او در آن‌جا در جنگ با پارتیزان‌ها، چند نفر دهقان مبارز را به دست خود زیر شکنجه کشته است. پشیمانی از این کار و نیز نفرت از پدر که او را به قصد نجات از مرگ، دچار چنین سرنوشت هولناکی کرده، علت گوشه‌نشینی او بوده است. گریز فرانتس از جامعه‌ی خشونت‌زده‌ی خود به فجیع‌ترین شکل ممکن است که همانا گوشه‌نشینی است. او گوشه گرفته است تا در جنون خود با قضاوت درک‌ناپذیر قرون آینده مقابله کند، اما از آن‌رو که جنگ و خشونت او را پرورده است و نه او جنگ را، پس به تزویر خود پناه می‌برد زیرا نخواسته است که تناقض وجود خویش را مانند دیگران بر عهده بگیرد.
علاقه‌ای که یوهانا به فرانتس دارد، پس از پی بردن به این واقعیت که او شکنجه‌گر بوده است، تبدیل به انزجار می‌شود؛ نفرت حاصل از خشونت. ازسوی‌دیگر، فرانتس که دلیل زیستن خود را در این می‌دیده که نقش شاهد آلمان شهید را ایفا کند، دیگر نمی‌تواند در زندانِ این پندار باطل به‌سر برد. پس از اینکه یوهانا او را طرد می‌کند، حاضر به دیدن پدرش می‌شود و برای مردن از او یاری می‌خواهد. نمایش‌نامه با خودکشی آن دو به پایان می‌رسد: پسر سوار اتومبیلی می‌شود که پدر آن را می‌راند و در دره‌ای پرتاب می‌کند.
گوشه‌نشینان آلتونا که نخستین‌بار در جریان جنگ‌های رهایی‌بخش الجزایر بر صحنه آمد، در عین توصیف آلمان که میان رونق اقتصادی کنونی و خاطره‌ی خشونت‌بار گذشته‌اش شقه شده است، به فاجعه‌ی شکنجه‌ی میهن‌پرستان الجزایری به‌دست ارتش فرانسه نیز اشاره می‌کند.
این نمایش‌نامه به‌سبب تنش حوادث و وجود شخصیت‌هایی که در عمق احساسات خود، مخاطب را جذب می‌کنند و درعین‌حال با خشونت کارهای اهریمنی خود، او را می‌رهانند، یکی از عمیق‌ترین نمایش‌نامه‌هایی است که ژان پل سارتر نوشته است. سارتر **گوشه‌نشینان آلتونا** را می‌نویسد تا شکنجه و خشونت تنانی را محکوم کند. این نمایش‌نامه نژادپرستی فرانسویان را شدیداً موردحمله قرار می‌دهد. سارتر در این نمایش‌نامه سعی می‌کند بحران شخصیتی فرد را از طریق روابط محدودش با دیگر شخصیت‌ها نشان دهد. او پیش‌ازاین هم در نمایشنامه‌ی **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن** به مسأله‌ی شکنجه پرداخته بود.، اما تفاوت این نمایش‌نامه با آن در این است که در این‌جا ازمنظر شکنجه‌گر به این موضوع پرداخته است، درحالی‌که در نمایش‌نامه‌ی **مرده‌های‌بی‌کفن‌و دفن** ازمنظر

۱۴– Johanna.
۱۵– Wer ner.

قربانیان شکنجه به این موضوع نگاه کرده است. این نمایش‌نامه نوشته‌ای است بلندپایه بر محور احساس جرم و گناه همه‌ی انسان‌ها در برابر جنگ و مسأله‌ی دلهره‌آور افرادی که در میان تردیدها و وسوسه‌های وجدان خود و اطاعت نظامی، میان خشونت و ندامت شقه شده‌اند.
فرانتس شخصیت کلیدی نمایش‌نامه به‌خاطر فرار از نگاه‌های قضاوت‌آلود و محکوم‌کننده‌ی دیگران و جامعه، گوشه‌نشینی را انتخاب کرده است. **گوشه‌نشینان آلتونا** همان **دوزخِ** سارتر در ابعادی گسترده‌تر است.
"فرانتس: ...شما قاضی من نیستید.
پدر: کی چنین ادعایی کرد؟
فرانتس: چشم‌هاتان..." (سارتر، ۲۴۷:۱۳۸۶)
و یا در جایی‌دیگر:
"فرانتس: ...تو به من نگاه می‌کنی: پشت گردنم می‌سوزد. به تو اجازه نمی‌دهم که به من نگاه بکنی! اگر می‌خواهی بمانی مشغول کار خودت باش! لطفاً چشم‌هایت را زیر بینداز." (سارتر،۱۳۸۶: ۱۰۶) این عبارت از نمایش‌نامه‌ی **گوشه‌نشینان آلتونا** نمایانگر عذاب و شکنجه‌ی نگاه و داوری دیگری است که تحمل‌ناپذیر است.
راجع به مسأله‌ی خشونت در این نمایش‌نامه چنین نوشته شده است:
"این نمایش‌نامه به سبب تنش حوادث و وجود شخصیت‌هایی که در عمق احساسات خود تماشاگر را جذب می‌کنند و درعین‌حال با خشونتِ کارهای اهریمنی خود او را می‌رهانند یکی از گیراترین و شورانگیزترین نمایش‌نامه‌هایی است که ژان پل سارتر نوشته است." (نجفی، ۳۶۷۱:۱۳۸۲)

نتیجه‌گیری

در طول تاریخ بشری، خشونت همواره ازجمله مسایلی بوده که نقشی تعیین‌کننده در تکامل و سرنوشت انسان‌ها داشته است. خشونت در روابط اجتماعی نیز جزء مهم‌ترین فاکتورهایی محسوب می‌شود که درست سنجیدن نقش آن در روابط انسانی بسیار حایزاهمیت است. شناخت درست انواع خشونت که جوامع بشری تابه‌حال با آن‌ها مواجه بوده‌اند می‌تواند به پرسش‌های بسیاری در زمینه‌ی فلسفه‌ی پیدایش و ماهیت آن، پاسخ دهد.
انسان همواره انسان‌های دیگر را رقیب خویش می‌دانسته و برای ازمیان برداشتن رقبا دست به هر نوع خشونتی زده است. ازنظر بسیاری از صاحب‌نظران، پدیده‌ی خشونت نه‌فقط محصول یک وضعیت اجتماعی خاص، بلکه جزء ذات و فطرت و ماهیت انسان‌هاست؛ موضوعی که تا زمانی که انسان زنده است با آن مواجه خواهد بود و هیچ‌گاه وجود آن به پایان نخواهد رسید. خشونت هم‌چنین عمل غیرانسانیِ مداوم رفتارهای انسانی است که به‌عنوان کمبودی از درون برخاسته است و می‌توان گفت آن چیزیَ است که موجب می‌شود تا انسان در فرد «دیگری» اصل «بدی» را ببیند.
ژان پل سارتر یکی از فیلسوفان فرانسوی قرن بیستم است که فلسفه‌ی او به نام اگزیستانسیالیسم در دنیا شناخته می‌شود. اگزیستانسیالیسم سارتر فلسفه‌ای است بر پایه‌ی انتخاب و عمل مسؤولانه و آزادیِ بی‌حدوحصری که به بشر می‌دهد. مکتب سارتر بر آزادی کامل انسان و مسؤولیت‌پذیری او در قبال خود و دیگران تأکید دارد، تا جایی که میان انسان بودن و آزاد بودن تفاوتی قایل نمی‌شود. این فلسفه هم‌چنین مسایلی مانند اصل آزادی انسان، اختیار، مسؤولیت، دلهره، تعهد و انتخاب را مورد تأکید قرار داده است. به‌بیانی‌دیگر، فلسفه‌ی سارتر مبتنی بر آزادی است، اما به اعتقاد او آزادی، ماهیت و جوهر بشر نیست؛ بلکه چیزی است که به بشر امکان می‌دهد تا ماهیت خود را تحقق

بخشد و رفته‌رفته، تعریفی از خود به‌دست دهد؛ قدرتی است که بشر به‌وسیله‌ی آن می‌تواند جهان را تغییر دهد. هر فردی ناچار است با دیگران زندگی کند، حتی اگر از آن‌ها کناره بگیرد؛ یعنی اینکه گریز از اجتماع ممکن نیست. او معتقد است که آزادی انسان در زندگی، اختیاری است میان دو جبرِ تولد و مرگ. انسان، تاریخ خود را می‌سازد و بسیاری از افراد، علاوه‌بر ناآگاهی به حق آزادیِ خود، به دلیل کمبود اراده، قادر به تصمیم‌گیری و قبول مسؤولیت نیستند و نیاز دارند تا در امنیت سایه‌ی قدرت دیگری (دیکتاتور، سرمایه...) آسوده باشند تا سنگینی مسؤولیت پاسخ‌گویی به رفتار و گفتارشان بر شانه‌ی دیگری باشد. تلقی سارتر از انسانی که به دلیل شرایط تحمیل‌شده قادر نیست تا به آزادی و اهداف خود برسد یک انسان ازخودبیگانه‌شده است.

در آثار نمایشی سارتر آزاد بودن، توانایی اجرای هدف نیست، بلکه به معنی معین کردن آن چیزی است که انسان می‌خواهد.

امتیاز سارتر در این است که ما را متقاعد کرده است که خود مسؤول اعمال‌مان هستیم و مدافعاتی که بر اساس اصول مذهبیِ مطلق خوبی‌وبدی و یا اصول فرهنگی پایه‌گذاری شده‌اند، از نظر او هیچ اساسی ندارند. هم‌چنین تأکید سارتر نه بر مسؤولیت جمعی بلکه تنها بر مسؤولیت فردی بشر بوده و معتقد است با ارجاع به این حقیقت که وجود انسان مقدم بر ماهیت اوست، پس انسان مسؤول آن کسی است که هست؛ مقصود این نیست که انسان مسؤول فردیت خاص خود است، بلکه درواقع مسئول تمام انسان‌هاست.

به‌نظر سارتر ما محکوم به تعهد هستیم؛ هم‌چنان که محکوم به آزادی. تعهدِ ناشی از یک تصمیم، ارادی و یا انتخابی نیست. او خودداری از انتخاب را نوعی انتخاب می‌داند؛ انتخابِ انتخاب نکردن. او معتقد است هر فردی به‌عنوان موجودی خودآگاه در حین انتخاب و تصمیم دچار دلهره خواهد شد، زیرا می‌داند که مسؤول این انتخاب کسی جز خود او نیست و باور نادرست آن است که شخص به اختیار خود، آزادی‌اش را به دست دیگری بسپارد. بنابراین مسیر زندگی انسان از قبل تعیین نشده و انسان هرچه که بشود بستگی به انتخابش دارد، انتخابی که نتیجه‌ی آزادی انسان است اما برای او ایجاد دلهره می‌کند.

سارتر که پس از وقوع جنگ جهانی از دنیای فیلسوفانه‌ی فردی خود به یک‌باره خارج و در اجتماع بحران‌زده‌ی آن سال‌ها پرتاب می‌شود، اشغال فرانسه و خشونت حاصل از جنگ جهانی دوم او را بیش‌ازپیش متوجه تأثیر مهم اجتماع و دیگران بر زندگی انسان می‌کند. وی که بنیان آزادی هر فرد را بر قبول آزادی دیگران قرار داده به ناگزیر روشن‌فکر را متعهد به شرکت فعالانه در مسایل جامعه‌اش می‌کند تا جایی که در مانیفست ادبیات متعهدش، حتی نویسنده را ملزم می‌کند به این‌که آثارش باید حاوی پیام و هدف مشخص سیاسی و اجتماعی باشد. بنابراین خشونت و نفرت در آثار سارتر جایگاهی ویژه دارد و هدف سارتر از نوشتن نمایش‌نامه و به‌تصویر کشاندن خشونت‌های فیزیکی و روانی که بشر هم اِعمال کرده و هم بر او تحمیل شده این است که انسان تحقیرشده‌ی بعد از جنگ جهانی را بار دیگر وارد عرصه‌ی انتخاب کند و او را مسؤول سرنوشت خویش قرار دهد.

سارتر در نقد خرد دیالکتیکی به مفهوم آزادی و خشونت می‌رسد. مفهوم خشونت با توجه به این‌که هم‌چنان مسأله‌ی زمان ماست یکی از بحث‌انگیزترین مفاهیمی است که سارتر هم شجاعانه با آن روبه‌رو شده است و هم ازنظر برخی مفسران، ناموفق از بحث آن بیرون آمده است، چراکه او از قضا اصل را به‌گونه‌ای بر پذیرش خشونت گذاشته است. ازمنظر او دیالکتیک یعنی نفی و در پیکار و خشونت بازشناختی است و آزادی رهاورد پیکار ستم‌دیدگان است و نه وضعیتی هستی‌شناسانه؛ خرد دیالکتیکی این خشونت را تجویز می‌کند و درنظر سارتر خشونت، حقیقت مارکسیسم است.

آن‌جا که آزادی پدید آید، مارکسیسم کامل می‌شود و خشونت نتیجه می‌دهد. او نشان می‌دهد که انسان از راه خشونت، انسانیت را می‌سازد و با یادآوری خشونتِ ارتش فرانسه در الجزایر می‌نویسد که خشونت انقلابی، یگانه راه پیکار با فراشد انسان‌زدایی از مردم مستعمرات است.
ازمنظر سارتر، چگونگی تشکیل گروه‌های اجتماعی، تنها به‌واسطه‌ی میثاق اجتماعی نیست، بلکه رعب و وحشت نیز در تشکیل آن مؤثر است. زور و خشونت عامل اتحاد گروه است تا هنگامی‌که گروه سازمان بیابد و دارای نهادهای اجتماعی شود. تخاصم و تضادی که میان افراد و اقوام به‌وجود می‌آید نتیجه‌ی کم‌یابی و عسرتی است که انسان‌ها در زندگی با آن روبه‌رو می‌شوند. بدین‌ترتیب کم‌یابی ضرورت‌های زندگی، مردمان را به یکدیگر بدگمان و آنان را از ادامه‌ی زندگی نامطمئن می‌سازد و این امر حتی هنگامی‌که با جنگ روبه‌رو نیستند نیز برایشان مایه‌ی تشویش‌خاطر است. بدین‌ترتیب سارتر این کم‌یابی را تعیین‌کننده‌ی روابط اجتماعی می‌شمرد و از همین کم‌یابی است که خشونت ساختاری و شخصی نتیجه می‌شود.
ازنظر سارتر، رهایی از این خشونت تنها با خشونت انقلابی در نفی این خشونت ممکن است؛ تا جایی‌که سارتر در نمایش‌نامه‌ی **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن**، حتی قتل یک پسر جوان را به‌خاطر تاب نیاوردن در مقاومت و احتمالِ به خطر افتادن منافع جمعی مجاز می‌شمرد، هرچند حس ندامت و یأس در تک‌تک شخصیت‌های سارتر پس از این عمل مشاهده می‌شود، اما قهرمانان سارتر همواره بار این گناهِ حاصل از انتخاب آزادانه را به دوش می‌کشند، زیرا برای رسیدن به آگاهی ناچارند دست به انتخاب بزنند، حتی اگر این انتخاب توأم با خشونت و خلاف اخلاق حاکم در جامعه باشد.
سارتر معتقد است که انسان‌ها همواره در خشونت زیسته‌اند و تاریخ، تاریخ خشونت است. همه‌ی ما در پیکار طبقاتی به گونه‌های مختلف درگیر هستیم. او بر این باور است که کنش انقلابی نفی در نفی است و نفی خشنِ خشونت طبقاتی است. به گمان وی برابری اجتماعی و ازخودبیگانگی هر دو می‌توانند با هم وجود داشته باشند. من و دیگری با هم برابریم، اما از خودمان بیگانه‌ایم و این بیگانگی، وضعیت هستی‌شناسانه‌ی ماست. هرکدام از ما برای دیگری وجود داریم و برای خودمان دیگری هستیم.
امتیاز سارتر در نمایاندن خشونت در کمال وضوح و ازسوی‌دیگر نشان دادن این است که خشونت در اغلب موارد بر ضد خشونت است. او به ما می‌آموزد که خشونت ناشی از مقاومت را که یک ملت برای جلوگیری از انهدام و یا اسارت خود به‌کار می‌برد با خشونتی که ملت متجاوز با وحشیانه‌ترین طرق و نفرت‌انگیزترین شکنجه‌ها روا می‌دارد، از هم تمیز دهیم. سارتر **گوشه‌نشینان آلتونا** را می‌نویسد تا شکنجه را محکوم کند و اعمال شکنجه‌گران را که به هنگام جنگ رواج دارد و از طرف بسیاری، به‌عنوان یک الزام موردقبول واقع شده است به اطلاع جهانیان برساند. سارتر، تفسیری فلسفی از ضدخشونت ارایه می‌دهد. تجزیه‌وتحلیل روشنگرانه‌اش، مشخص می‌کند که یک نوع خشونت حتمی وجود دارد، اما قابل‌دیدن نیست و لزوماً شکل یک عمل را به‌خود نمی‌گیرد. درواقع خشونت به‌عنوان یک عمل، در بسیاری از پروسه‌ها غایب است.
آثار نمایشی سارتر، نظرات فلسفی او در قالب ادبیات و بیانگر جوهر فلسفه‌ی او در قالب بیان موقعیت است. سارتر به‌عنوان نویسنده‌ای متعهد، راه نمایش‌نامه‌نویسی را نیز برای توضیح فلسفه‌اش برمی‌گزیند تا بتواند بیشترین تأثیر را بر مخاطب زمان خود داشته باشد. او بر این باور بود که هنر درام تأثیری مستقیم بر روی مخاطب می‌گذارد و با خلق موقعیت، آن‌ها را در لحظه‌ی انتخاب و تصمیم آزادانه‌ی شخصیت‌ها شریک می‌کند. سارتر در نمایش‌نامه‌هایش تفاوت میان شخصیت‌ها را نه از بُعد روانی، که از طریق تعارض میان اعمال‌شان به‌تصویر می‌کشد. جهان‌شناسی انسان

سارتری با عمل فعالانه‌ی او در انتخاب‌های پیاپی صورت می‌گیرد و از آن‌جایی که عمل گزینش، امری دشوار است معمولاً شخصیت‌های سارتر در این مسیر ناچارند دست به خشونت بزنند. درون‌مایه‌های مختلفی که در آثار سارتر از دل خشونت زاده می‌شوند عبارتند از: دلهره و هراس، بیهودگی و پوچی، نیستی، مرگ، ازخودبیگانگی... پرسوناژهای او که در برابر این‌گونه پرسش‌ها قرار می‌گیرند می‌خواهند از لغزش در دام دلهره و اصالت‌باختگی بپرهیزند. هر شخصیتی با انتخابی که می‌کند هم دچار دلهره می‌شود و هم نسبت به دیگر شخصیت‌ها متعهد. اگر بخواهیم با مطالعه‌ی آثار سارتر تصویری از صورت انسان‌ها بکشیم، صورت انسان سارتری فقط می‌تواند چشم داشته باشد و نه گوشی و نه زبانی. رابطه‌ی انسان‌ها اساساً به برخورد نگاه‌هایشان برمی‌گردد؛ پس به‌تعبیری می‌توان گفت که: جهان سارتری، جهانی خاموش است.

سارتر در تمام نمایش‌نامه‌هایش لحظات حساسی را می‌آفریند که انسان را آزادانه و ناچار ملزم به انتخاب می‌کند و او از این طریق تئوری آزادی و انتخاب خود را نشان می‌دهد. او به‌جای نمایش منش‌ها به دنبال نمایش موقعیت‌هاست تا تصویری از امیدها و مبارزه‌ها و سرگردانی‌ها را به انسان امروز عرضه کند و وضعیت بشر را در تمامیتش کشف کند؛ ازهمین‌رو قهرمانان سارتر، محکومانی ازلی‌وابدی به وازدگی و اضطراب و بیگانگی‌اند؛ قهرمانانی که سارتر در هیچ‌یک از آثارش هرگز از حقانیت آن‌ها دفاع نمی‌کند. شخصیت‌های آثار سارتر دچار رنج‌هایی هستند که نه تنها ناشی از تحولات اجتماعی و گذشته‌ی تاریخی و زمان‌ومکان، بلکه زاییده‌ی وجود خود آن‌هاست و روابط میان آن‌ها مستلزم سلب آزادی از یکدیگر است. آن‌ها متحمل مسؤولیتی هستند که ناشی از جبری است به نام آزادی که منجر به خشونت می‌شود. خشونت شخصیت‌هایی که سارتر می‌آفریند لزوماً با حالت‌های تهاجمی همراه نیست، بلکه گاه خشونتی است پنهان در ساختار گفت‌وگوها. بنابراین در آثار نمایشی سارتر، تنها شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ها حلقه‌ای از مناسبات خشونت محسوب نمی‌شوند، بلکه گفت‌وگوها نیز در ظهور و بروز آن دخیل‌اند.

به‌طورکلی می‌توان گفت از آن‌جایی که مکتب اگزیستانسیالیسم بر پایه‌ی وجود شکل گرفته است و ارزش‌های اخلاقی، تنها در قلمروِ عالم انسانی و با تکیه بر نوعی اومانیسم الحادی معنا می‌یابند، پس قدر مسلم تأکید سارتر در نمایش‌نامه‌هایش بر فردیت است و رابطه‌ی میان افراد در هر تلاشی برای شناخت یکدیگر، بر اساس شرم و یا خشونت به‌منظور دور کردن دیگری شکل می‌گیرد و سارتر معتقد است که تنها از راه خشونت می‌توان به اخلاق و انسانیت رسید. پذیرش این نکته که خشونت، لازمه‌ی حصول انسانیت است در فلسفه‌ی سارتر تبدیل می‌شود به یکی از هسته‌های اصلی انسان بودن. او به خشونت به‌عنوان نیرویی پالاینده می‌نگرد که انسان را از حقارت و ناامیدی می‌رهاند. به باور او همه‌ی انسان‌ها در روابط خود می‌کوشند که بر دیگری چیره شوند و تا جایی که می‌توانند آزادی یکدیگر را محدود سازند و این پیکار ناامیدانه که جوهر آن خشونت است هرگز به نتیجه‌ی مطلوبی نخواهد رسید. خشونت به‌عنوان یک اصل و خمیرمایه‌ی آثار نمایشی سارتر، از دل عصیان بیرون آمده و عامل وجود ارتباطی مشترک میان نمایش‌نامه‌های اوست؛ تا جایی که در نمایش‌نامه‌هایی که با درون‌مایه‌ی سیاسی نوشته می‌شود هم‌چون **گوشه‌نشینان آلتونا** و **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن**، خشونت عامل اتحاد میان شخصیت‌هاست و شخصیت‌ها خود، خشونت را به‌عنوان وسیله‌ای ضروری علیه خشونت به‌کار می‌برند؛ همان عملکردی که ماکس وبر از آن یاد می‌کند و بالاترین نوع قدرت را خشونت می‌داند.

اگرچه سارتر هم‌چون ماکیاول خشونت را به‌عنوان دارو تجویز نمی‌کند، اما رهایی از خشونت را در گرو خشونت می‌داند، درهمین‌راستاست که هانا آرنت هیچ‌گاه به خشونت سارتری مشروعیت

نمی‌بخشد و ازطرفی ریمون آرون نیز نظریه‌ی سارتر را در مورد خشونت انقلابی، نادرست و خطرناک توصیف می‌کند. خشونت در آثار سارتر نه با هدف خدمت به خشونت و ناآگاهانه و نه به‌عنوان امری اجتناب‌پذیر، بلکه به نام خشونتی سازنده، اجتناب‌ناپذیر و کاملاً آگاهانه در راستای حذف و شکست خشونت ویرانگر و تلاش برای ایجاد عدالت و انسانیت و کسب مجدد آزادی اِعمال می‌شود. بنابراین تفکر خشونت در آثار سارتر تماماً به موازات تفکر قدرت‌طلبی و حرکات قهرمانانه حرکت نمی‌کند. ازطرفی باید توجه داشت که خشونت‌ورزی شخصیت‌هایی که سارتر می‌آفریند از نظر شکل بروز و از زاویه‌ی اثرپذیری و اثرگذاری، گاه تنانی است و گاه روانی، اما آن‌چه که مدنظر سارتر است فقط خشونت تنانی و یا خشونت دفاعی نیست، بلکه آن شکل از خشونت است که گاه به‌صراحت و گاه به‌طورپنهانی و بسیار زیرکانه در گفتار و رفتار شخصیت‌های نمایش‌نامه‌هایش بروز می‌کند. با توجه به اینکه خشونت در آثار سارتر در معنای پیشامدرن آن که همانا شکنجه‌ی جسمی است هم به‌کار رفته است، بنابراین نمی‌توان برای آن ماهیتی انتزاعی قایل شد و این نکته قابل‌توجه است که سارتر میانه‌ای با نمادپردازی ندارد و هرگز در آثارش خشونت را به شکل نمادین نشان نمی‌دهد.

اجتناب‌ناپذیری خشونت در آثار سارتر از آن‌جایی ناشی می‌شود که سارتر برخلاف مارتین بوبر و امانوئل لویناس اعتنای چندانی به زبان و گفت‌وگو ندارد، در غیراین‌صورت بسیاری از خشونت‌ها غیرضروری می‌نمود، زیرا نگاه و در پی آن گفت‌وگو، مسایل میان افراد را حل‌وفصل می‌کرد. پس در گفتار شخصیت‌های سارتر، زبان به‌هیچ‌وجه ترویج‌دهنده‌ی منطق خشونت نیست و براین‌اساس در آثار سارتر نمی‌توان صحبت از جنایت‌های غیرمسؤولانه کرد، زیرا بر طبق فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی‌اش هرگونه کلام، زیر نگاه دیگری، عقیم می‌ماند و چاره‌ای جز خشونت‌ورزی باقی نمی‌گذارد و خشونت همواره انسان را عمیق‌تر به خشونت نمی‌کشاند، زیرا امری نهادینه در ذات بشر نیست و نمی‌توان آن را از نظر سارتر هم‌چون آزادی، ماهیتی ازپیش‌تعیین‌شده انگاشت و تنها به‌عنوان یک اصل در روابط انسان‌هایی که خلق‌شده‌ی فلسفه‌ی سارتر هستند، پذیرفته می‌شود و بدون آن روابط انسانی امکان‌پذیر نیست. بنابراین خشونت در هر اثر نمایشیِ سارتر هیچ‌گونه تفاوت ماهوی با دیگر آثار او ندارد و همگی دارای یک ریشه‌ی مشترکند. ازطرفی در همه آثار سارتر، خشونتِ زبانی به‌منظور بحث و مبادله‌ی واژه‌ها نیست بلکه هدف، اِعمال خشونتی مستقیم است که حتی مستلزم حداقل شناخت از شخصیت مقابل نیست.

نظریه‌های اخلاقی سارتر در باب خشونت‌طلبی، می‌تواند مشوق انسان‌ها به دشمنی باشد و اخلاق اگزیستانسیالیستی سارتر نیز می‌تواند توجیهی باشد برای شوریدن علیه نهادها و دستاوردهای بشری، زیرا دراین‌صورت یک آنارشیست هم به سهولت می‌تواند نتیجه بگیرد که حق دارد درمقابل دشمنانش از خود دفاع کند. پس در جهان سارتری هیچ‌گونه امکان دوستی و سازشی وجود ندارد، زیرا من و دیگری همواره با خشونت‌ورزی درصدد به بردگی کشیدن یکدیگر هستیم تا با نفی آزادی دیگری، آزادی خود را وسعت بخشیده، به انتخاب‌ها و خواسته‌های خود دست یابیم. ازیک سو، آزادی دیگری نافی و مخل آزادی من است و ازسوی‌دیگر، به‌رسمیت شناختن دیگری و ایجاد صلح و دوستی با او به‌معنای امکان شیئی‌شدگی و ازدست دادن آزادی من است. امری که در هزاره‌ی سوم میلادی نیز در کشورهای استعمارگر مشهود است و نمایش‌نامه‌های سارتر و گفتمان خشونت وی هم‌چنان در قرن بیست‌ویکم برای کسانی که قصد دارند در این وادی با نمایش‌نامه‌های خود راهی جهت مقابله با سیاست‌های کلان دنیا اتخاذ کنند، همواره به‌عنوان الگو قابل‌استفاده و تعمیم است. استعماری که امروزه در برخی از جنگ‌های هسته‌ای و جنگ‌های خاورمیانه هم‌چنان مشهود است

و تا زمانی‌که دیگری، آنارشیست، بردگی، جنگ و خشونت وجود دارد، بنابراین نظریات سارتر مبنی بر آزادی، مسؤولیت و انتخاب نیز امری اجتناب‌ناپذیر است و شاید یکی از این راه‌کارها در دنیای امروزه هم‌چنان خشونت است که جهت برقراری انسانیت به‌عنوان یک راه‌کار قلمداد شود.

■ فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۹۰) **سارتر که می‌نوشت**، چاپ۴، تهران: نشر مرکز.
آرنت، هانا. (۱۳۵۹) **خشونت**، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.
اشپربر، مانس. (۱۳۸۴) **بررسی روان‌شناسی خودکامگی**، ترجمه‌ی علی صاحبی، تهران: روشن‌گران و مطالعات زنان.
اشمیت، کارل و دیگران. (۱۳۸۹) **قانون وخشونت**، گزیده‌ی مقالات، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: فرهنگ صبا.
باتلر، جودیت. (۱۳۹۰) **ژان پل سارتر**، ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، تهران: ماهی.
بوشه، راجر. (۱۳۸۷) **نظریه‌های جباریت (از افلاتون تا آرنت)**، ترجمه‌ی فریدون مجلسی، چاپ۲، تهران: مروارید.
سارتر، ژان پل. (۱۳۸۹) **اگزیستانسیالیسم و بن‌بست ایدئولوژیک**، ترجمه‌ی علی‌رضا فرجی، تهران: رسش.
سارتر، ژان پل. (۱۳۸۶) **گوشه‌نشینان آلتونا**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، تهران: نیلوفر.
سارتر، ژان پل. (۱۳۸۹) **مرده‌های بی‌کفن‌ودفن و خلوتگاه**، ترجمه‌ی صدیق آذر، چاپ۲، تهران: جامی.
سارتر، ژان پل. (۱۳۴۹) **هستی و نیستی**، ترجمه‌ی عنایت‌الله شکیباپور، بی نا.
سن، آمارتیا. (۱۳۸۸) **هویت و خشونت، توهم تقدیر**، ترجمه‌ی فریدون مجلسی، تهران: آشیان.
فانون، فرانتس. (۱۳۶۱) **مغضوبین زمین**، ترجمه‌ی ف.باقری، تهران: مولی.
فرایا، هلن. (۱۳۹۱) **خشونت در تاریخ اندیشه‌ی فلسفی**، ترجمه‌ی عباس باقری، چاپ۲، تهران: فرزان.
کوژو، الکساندر. (۱۳۵۷) **خدایگان و بنده‌ی هگل**، ترجمه‌ی حمید عنایت، چاپ۳، تهران: خوارزمی.
وینوک، میشل. (۱۳۷۹) **قرن روشن‌فکران**، ترجمه‌ی مهدی سمسار، تهران: علم.
نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۲) **مدخل گوشه‌نشینان آلتونا**، فرهنگ آثار، جلد ۵، تهران: سروش.

بازخوانی سلطه به‌مثابه عروسک‌شدگی در هملت با سالاد فصل اثر اکبر رادی (با استناد به مفهوم سلطه از دیدگاه ماکس وبر)

شیوا مسعودی

زهره بهروزی نیا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۹/ ۰۴/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۲/ ۰۸/ ۱۳۹۵

بازخوانی سلطه به‌مثابه عروسک‌شدگی در هملت با سالاد فصل اثر اکبر رادی (با استناد به مفهوم سلطه از دیدگاه ماکس وبر)

شیوا مسعودی
استادیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

زهره بهروزی نیا
مربی گروه تئاتر دانشگاه هنر، دانشکده ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر

چکیده
یکی از گفتمان های موثر درباره‌ی سلطه نظریه‌ی وبر است که با وجود قدمت آن هنوز در مطالعات اجتماعی به‌کار گرفته می‌شود. سلطه به‌عنوان شکلی از قدرت در کلی‌ترین مفهوم رابطه‌ای دوسویه‌ای میان نظام مقتدر و فرد یا افراد ملزم به اطاعت می‌سازد و گونه‌بندی آن از دیدگاه وبر سه نظام سلطه(سلطه‌ی سنتی، سلطه‌ی کاریزمایی و سلطه ی قانونی- عقلانی) را شکل می‌دهد که در تاویل روابط شخصیت ها در تئاتر قابل‌استفاده است.
نگاه تمثیلی یکی از مهم‌ترین خوانش‌های معنایی از عروسک است که در آن عروسک تمثیلی از انسان تصور می شود. از آن‌جایی که مهم‌ترین اصل معنایی وجود عروسک نمایشی، حضور بازی‌دهنده است و کنترل و هدایت‌گری اوست که شخصیت عروسکی را می‌سازد، پس می‌توان مفهوم سلطه را در خوانش تمثیلی به عروسک‌شدگی تعبیر کرد که بر اساس سه نظام سلطه‌ی وبر در سه گونه‌ی عروسک‌شدگی خانوادگی، ایدئولوژیک و بورکراتیک معرفی می‌شود.
این مفهوم اجتماعی در تئاتر عروسکی بعدی شکلی پیدا می‌کند به‌این‌معنی که عروسک بودن شخصیت‌ها در دستان بازی دهنده‌ها ماهیت شکلی مفهوم عروسک‌شدگی است. این مفهوم به‌دلیل ضرورت وجود عنصر ارتباط و کشمکش در نمایشنامه، در نمونه‌های زیادی از ادبیات نمایشی قابل بازیابی است اما نمایشنامه‌ی **هملت با سالاد فصل** می‌تواند نمونه‌ی کاملی از این عروسک شدگی ارایه دهد که در آن شخصیت دماغ با نشانه‌هایی چون تربیت، بندگی، مالکیت در گونه‌ی عروسک‌شدگی خانوادگی و متاثر شدن از شخصیت‌های کاریزماتیک در گونه‌ی عروسک‌شدگی ایدوئولوژیک تحت‌سلطه و در موقعیت عروسک‌شدگی قرار می‌گیرد.

واژگان‌کلیدی:
سلطه، اطاعت، عروسک‌شدگی، عروسک نمایشی، بازی‌دهنده، **هملت با سالاد فصل**.

مقدمه

آراء فلسفی جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه همواره زمینه‌ای برای تکوین و یا تحلیل رویکردها و آثار هنری بوده است هم‌چنان که اغلب گونه‌های نقدادبی بر پایه‌ی آن‌ها شکل گرفته است. از آن جایی که این آراء بنیانی نظری و معنایی برای شکل‌های هنری به‌وجود می‌آورند، پس می‌توان گفت یکی از راه‌های گسترش مرزهای معنایی تئاتر عروسکی به‌عنوان یکی از گونه‌های هنرهای اجرایی نیز استفاده از دیدگاه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی و روان‌شناختی است. عمومی‌ترین خوانش اجتماعی از عروسک یا تئاترعروسکی آن را به‌مثابه تمثیلی ازشخصیت‌ها یا موقعیت‌های اجتماعی معرفی می کند. چنان‌که تمثیل غار افلاطون شاید یکی از نخستین اشاره‌های تمثیلی به سایه به‌عنوان یکی از گونه‌های عروسک است. اما مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری تئاترعروسکی رابطه‌ی عروسک و بازی‌دهنده‌ی آن است که آراء فلسفی، جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه می‌تواند تفسیرها و تحلیل‌های متفاوتی از آن به‌دست دهد. ویژگی‌های عروسک و بازی‌دهنده‌اش به‌لحاظ شکلی می‌تواند تاویل های متفاوتی برای آن ها به‌وجود آورد مانند عروسکی شبیه بازی‌دهنده‌ی خودش که می‌تواند تمثیل دوگانگی شخصیت یا کنترل خودآگاه (من) به‌وسیله‌ی ناخودآگاه (فرامن) باشد. اما توجه به این رابطه به‌لحاظ معنایی با استفاده از نظریات جامعه‌شناسانه –چون نظریه‌ی سلطه ی وبر– راهکاری است که می‌تواند خوانشی عروسکی برای اغلب متون نمایشی و موقعیت‌های اجتماعی بسازد؛ بنیادی ترین مفهوم در این رابطه، جان‌بخشی کردن و هدایت شدن است.

عروسک نمایشی در کلی‌ترین منظر وجودی است که به‌وسیله‌ی انسانی جان بخشیده می‌شود، پس هرچیزی که بتواند به‌وسیله‌ی بازی‌دهنده‌ای جان‌بخشی شود می‌تواند گونه‌ای عروسک باشد که مهم‌ترین ویژگی‌اش وابستگی و سرسپردگی به هدایت بازی‌دهنده است. این وابستگی می‌تواند او را تمثیلی از افرادی معرفی کند که در نتیجه‌ی شرایطی تحت سلطه و هدایت دیگران قرار می‌گیرند، کسانی که تابع کنش ها و تصمیم‌های فرد یا افراد دیگری عمل می‌کنند. با این تمثیل می‌توان گفت که گاه شرایط انسان معادل عروسک می‌شود؛ یعنی انسان چون عروسکی دربند هدایت‌گری قرار می‌گیرد که برای او گونه‌ای موقعیت عروسک‌شدگی می‌سازد. ازاین‌منظر می‌توان عروسک‌شدگی را تفسیر تمثیلی سلطه قلمداد کرد. این مقاله بر آن است تا با استفاده از نظریه‌ی سلطه‌ی وبر بنیانی نظری برای رابطه‌ی عروسک و بازی‌دهنده‌اش ارایه دهد و با استفاده از این بنیان معنایی، از رابطه‌های شخصیت‌ها در متون نمایشی(در این‌جا نمایشنامه‌ی **هملت با سالاد فصل**) خوانشی عروسکی به‌دست دهد و تجلی مفهوم عروسک‌شدگی در یک شخصیت(دماغ) نشان دهد.

دیدگاه وبر از مفهوم "سلطه"

ماکس وبر (۱۹۱۷–۱۸۷۵) یکی از جامعه‌شناسان مهم سده‌ی اخیر است که مفاهیم نظری‌اش در گستره‌ای از مطالعات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را دربر می‌گیرد. مهم‌ترین بعد معاصر او تفاوت بنیادی‌اش با مارکس و درنظر گرفتن فرد به‌جای جمع (جامعه) به‌عنوان محور کنشگری اجتماعی است. پارکین مفسر نظریه وبر معتقد است:

"مدل های جامعه شناختی وبر بر فردگرایی روش شناختی ای تاکید می کنند که در تقابل با برساخته های مارکسی و نیز دورکیمی جمع های اجتماعی است" (پارکین، ۱۳۸۴: ۹).

همین تاکید بر اهمیت جامعه‌شناختی فرد است که ایده‌های او را در مقایسه با سنت مارکسیسم و مارکسیسم متاخر متمایز و شاخص می‌کند و آن ها را برای تاویل رابطه‌های اجتماعی دوسویه

(کسی در مقابل کسی‌دیگر و یا کسی در مقابل کسانی‌دیگر) کاربردی می‌سازد. یکی از نظرات مهم او مفهوم سلطه به‌عنوان یکی از مولفه‌های کنشگری اجتماعی است. با توجه به حضور ناگزیر قدرت در ساختار روابط اجتماعی به‌گمان وبر سلطه یکی از صورت‌های آن است که در اغلب کنش‌های اجتماعی قابل تاویل است. به‌بیان‌بهتر سلطه نوعی از قدرت است و تمام کاربردهای قدرت سلطه محسوب نمی‌شوند. واژه‌ی سلطه نوعی تقید به اطاعت درخود دارد.

"قدرت باعث تحمیل اراده ی انسان بر اشخاص دیگر می گردد و در واقع سلطه نمونه خاص قدرت است که در آن رییس یا فرمانروا (فرد قدرتمند) اراده خود را بر دیگران تحمیل می کند، اعمال قدرت را حق خود می داند و اطاعت از دستور را وظیفه ی دیگران" (وبر، ۲۰۰۹).

اما نکته‌ی مهم در تعبیر وبر از سلطه آن است که اطاعت در آن به‌گونه‌ای اختیاری یا مشتاقانه انجام می‌شود چراکه سلطه‌گر یا بالادست برای ازمیان نرفتن سلطه‌اش ناچار است که آن را مشروع یا درست جلوه دهد. این مشروعیت سلطه را برای افراد تحت‌سلطه اجابت‌پذیر یا منطقی می‌کند.

"بنابراین از نظر وبر سلطه تعبیر دیگری از اقتدار مشروع است... تمامی ساختارهای اقتدار برای محفوظ ماندشان بر انواعی از ابزار مشروع سازی متکی اند" (پارکین، ۱۳۸۲: ۱۰۷).

به‌نظر می‌رسد این سلطه با ماهیت مشروع می‌تواند گونه‌ای اطاعت مشتاقانه یا اطاعتی از سر عادت به وجود آورد؛ زمانی که برای افراد پایین‌دست (تحت‌سلطه) جایگزین بهتری شناخته نشود یا وجود نداشته باشد پس ناگزیر اطاعت منشی عادت‌گون می‌یابد. ازطرفی ماهیت سلطه در کنشگران اجتماعی گونه‌ای رابطه‌ی نابرابر به‌وجود می‌آورد که در آن سویه‌ای دارای اقتدار و بالا دست و سویه‌ی دیگر پایین دست و ملزم به اطاعت می‌شوند.

"... بین کسانی که قدرت را برای اهداف خود به کار می گیرند و کسانی که متاثر از تبعات و نتایج آن هستند رابطه ای نابرابر وجود دارد" (هیندس، ۱۳۸۰: ۲).

پس از مفهوم سلطه دو مفهوم معنایی دیگر ساخته می شود که یکی اطاعت است و دیگری رابطه ای طبقاتی میان سلطه‌گر و تحت‌سلطه. آنچه کار وبر را قابل‌توجه و برای پژوهش‌های تطبیقی اجتماعی کاربردی می‌سازد گونه‌بندی او از سلطه و در پی آن اطاعت است. به‌نظر می‌رسد او با این گونه‌بندی توانسته است مفهوم سلطه را در حوزه‌ی روابط اجتماعی ملموس و تاویل معنایی آن‌ها را ازمنظر جامعه‌شناختی، سیاسی و گاه اقتصادی امکان‌پذیر سازد. پارکین نظریه وبر را چنین جمع‌بندی می‌کند:

"سلطه سنتی بر توسل به تقدس آداب و سنن بسیار کهن تکیه دارد... سلطه ی کاریزمایی بر کشش شخصی شخصیت قهرمان کسی که برخوردار از موهبت الهی است تکیه دارد... سلطه قانونی- عقلانی بر توسل به درستی قواعد و مقررات رسما مصوب متکی است" (پارکین، ۱۳۸۴: ۱۱۲).

این سه گونه‌ی سلطه که معرف شرایط و ویژگی‌های کنشگران اجتماعی در موقعیت‌های متفاوت است سه گونه اطاعت را ازسوی افراد تحت‌سلطه یا پایین‌دست در پی دارد که متناسب با نوع سلطه است.

"سلطه سنتی اطاعت همدلانه سلطه ی کاریزمایی اطاعت مبتنی بر الهام و سلطه ی قانونی- عقلانی یا بوروکراتیک (اداری) اطاعت عقلانی را باعث می شود" (پارکین،۱۳۸۴: ۱۱۳).

به‌نظر می‌رسد سلطه و اطاعت در هر دو بعد معنایی و شکلی می‌توانند پیوندهایی با رابطه‌ی بازی‌دهنده و عروسک داشته باشند. ساختار شکلی این رابطه، ناگزیر بازی‌دهنده را در سویه‌ای بالاتر و عروسک را در سویه‌ای پایین‌تر قرار می‌دهد؛ چراکه بازی‌دهنده صاحب قدرتی است و رفتار و گفتار عروسک متاثر و برگرفته از اهداف اوست پس می‌توان قدرت او را نوعی سلطه تعبیر

کرد که عروسک از سر عادت مطیع آن است.
سلطه از دیدگاهی معنایی ماهیتی هدایت‌گر و کنترل‌کننده دارد که اطاعت تحت‌سلطه در آن ناگزیر و پایدار است. اگر بنا به قرارداد پذیرفته‌شده‌ی تئاتری، شخصیت عروسکی را همان شخصیت انسانی قلمداد کنیم، هدایت عروسک توسط بازی‌دهنده می‌تواند شکل نمادین سلطه را نشان دهد چون در آن عروسکی با خواست بازی‌دهنده شخصیتی خاص را نمایش می‌دهد. ازسوی‌دیگر گونه‌بندی سلطه می‌تواند خوانش های متفاوتی از رابطه‌ی عروسک و بازی‌دهنده به‌دست دهد و خوانش‌های تمثیلی متفاوتی از موقعیت انسان‌های تحت‌سلطه در جایگاه عروسک ارایه دهد و این آغاز تحلیل موقعیت عروسک‌شدگی با مفهوم سلطه است.

عروسک‌شدگی

اگر عروسک را تمثیلی از انسان بدانیم جایگاه انسان تحت‌سلطه مانند عروسکی است که مقید به اطاعت از هدایت بازی‌دهنده است. زمانی‌که کنش‌گری اجتماعی ماهیتی سلطه‌گر می‌یابد شرایطی چون هدایت‌گری عروسک به‌وسیله‌ی بازی‌دهنده به‌وجود می‌آید و انسان یا انسان‌هایی کارکرد عروسک پیدا می‌کنند که می‌توان آن را عروسک‌شدگی خواند. "گاهی بازی برعکس می‌شود: به جای عروسک‌هایی که زنده نمایانده می‌شوند، بازیگران زنده خود را عروسک می‌نمایانند... آن‌ها چون عروسک عمل می‌کنند تا مفهومی سیاسی، اجتماعی و یا استعاری را بسازند" (بلومنتال، ۲۰۰۵: ۲۵۱).

انسانی که در موقعیت سلطه قرار گرفته است می‌تواند با نگاهی تمثیلی چون عروسکی باشد که در بند نخ‌هایی است و ملزم به اطاعتی که با توجه به زمینه‌ی داستانی صفت‌های متفاوتی می‌تواند داشته باشد. با استفاده از دیدگاه وبر می‌توان گفت عروسک‌شدگی توصیف گونه‌ای تحت‌سلطه قرار گرفتن آگاهانه یا ناآگاهانه است که در آن شخصی توسطه نظامی سلطه‌گر برای انجام کار یا بروز رفتاری هدایت می شود.

"یالمار برگمن[1] نمایشنامه نویس عروسکی سوئدی معاصر می گوید: من نمایشنامه هایم را نمایشنامه های عروسکی می نامم چرا که در آن ها انسان به مثابه عروسک است، انسان هایی که ناآگاهانه به وسیله ی قدرتی در پس آن ها هدایت می شوند" (سگل، ۱۹۹۵: ۲۱۴).

در این موقعیت دوسویه رابطه‌ی بازی دهنده-عروسک با واژه های دیگری بازخوانی می‌شوند؛ بازی‌دهنده با عناوینی چون سلطه‌گر، هدایت‌گر، رهبر و مدیر و عروسک با واژه‌هایی چون بازیچه، سرسپرده، وسیله و تحت‌سلطه می‌توانند شناخته شوند.

گونه‌شناسی عروسک‌شدگی

اگرچه می‌توان از راه‌های مختلفی به گونه‌شناسی برای عروسک‌شدگی رسید، اما انتخاب زیر بنای مفهوم سلطه از دیدگاه وبر در این نوشتار گونه‌بندی او از سلطه را برای عروسک‌شدگی نیز مناسب و هم‌خوان با نظریه‌ی پشتیبان معرفی می‌سازد. چنان‌چه گفته شد وبر سلطه را در سه‌گونه‌ی سلطه‌ی سنتی، سلطه‌ی کاریزمایی و سلطه ی قانونی-عقلانی شناسایی می‌کند. (پارکین، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

بدیهی است که گونه‌شناسی سویه‌ی مقابل سلطه که در واژگان وبر با اطاعت شناخته می‌شود به سه خصوصیت در عروسک‌شدگی منتقل می‌شود. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت در سلطه‌ی سنتی عروسک‌شدگی در شکلی همدلانه، در سلطه‌ی کاریزماتیک عروسک‌شدگی حالتی الهام‌گونه و در سلطه‌ی قانونی-عقلانی عروسک‌شدگی عقلانی است. خوانش اجتماعی این سه گونه سلطه و

عروسک‌شدگی منتج از آن را در نظام های خانوادگی، با محوریت سنت، در نظام‌های ایدئولوژیکی، با اهمیت شخصیت ها یا قدرت‌هایی کاریزماتیک و در نظام‌های بورکراتیک، با تاکید بر قانون می‌توان بازیابی کرد.

عروسک‌شدگی در نظام خانوادگی

به‌نظر می‌رسد خانواده به‌عنوان کهن‌ترین واحد اجتماعی مهم‌ترین وارث سنت‌های اجتماعی است که توسط مدیر یا رهبر خانواده بر آن اعمال می شود. با توجه به سابقه‌ی تاریخی نظام‌های پدرسالار در اغلب موارد پدر در جایگاه اقتدار و صاحب سلطه‌ی سنتی در خانواده است.

"مهم ترین شکل سلطه سنتی پدرسالاری و شاخه های فرعی آن است. وبر می گوید خاستگاه پدرسالاری را باید در اقتدار ارباب بر ساکنان خانه اش یافت" (پارکین، ۱۳۸۴: ۱۱۴).

شاید اولین سویه‌ی این سلطه‌ی سنتی زن–مادر است که اولین شخصی در خانواده است که به خاطر الزام به اطاعت از سلطه‌ی پدر–شوهر گاه در موقعیت عروسک شدگی قرار می‌گیرد.

"در یک فرهنگ پدر سالار زن ها به وسیله ی مردها تعیین، تعریف و کنترل می‌شوند... آن ها را انسان هایی ذاتاً فرو دست، غیر عقلانی و ناتوان از خودگردانی می‌دانند" (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۸۲).

اگرچه به نظر می‌رسد در سیر واژه‌سازی زبان پارسی واژه‌ی عروسک پس از واژه‌ی عروس و براساس تناسب شکلی با آن طراحی و کاربردی شده باشد، اما به‌هرروی واژه‌ی عروس آغاز معنی‌داری برای سرنوشت عروسک‌شده‌ی زن در خانواده بوده است؛ کسی‌که بنابر رسمی کهن ایرانی به همراه آن‌چه به‌خانه ی همسر می‌برد سنگ یا عروسکی به او می‌دادند تا حرف‌ها و دردودل‌ها و غصه‌هایش را با او بگوید و در پیش همسر زبان‌بسته و مطیع بماند. این اطاعت در سکوت یادآور اطاعت و در پی آن عروسک‌شدگی با حالتی همدلانه برای زن است.

با این‌که مادر شدن در این نظام‌ها جایگاه قدرتمندتری به زن می داد ولی به‌هرروی در زمانی گوش به فرمانی و اطاعت تام از همسر از خصلت‌های نیکوی‌زن به‌شمار می‌رفته است؛ حتی گاه مرگ همسر سررشته را به دست پسر ارشد می داد تا هدایت‌گر امور و احوال مادر باشد. به‌نظر می‌رسد عروسک‌شدگی زن–مادر متاثر از باورهای اساطیری و سنتی هر قوم بوده است. داستان عروسک پشت پرده اثر صادق هدایت تجسم عینی مفهوم زن به‌مثابه عروسک است که در آن زن دلخواه، عروسکی (مانکنی) بی‌جان است.

تغییر ساختارهای خانواده در جوامع معاصر گاه شکل‌های واژگونه‌ای از اقتدار سنتی می‌سازد که فرزندسالاری و سلطه ی فرزند بر والدین یکی از آن‌هاست. البته این شکل واژگون شاید نشان‌گر راستین مفهوم سلطه‌ی سنتی نباشد، اما ازآن‌جایی‌که روش‌های متداول در روابط خانوادگی–اجتماعی به‌تدریج در جایگاه سنت قرار می‌گیرند، می‌توان به‌عنوان گونه‌ای عروسک‌شدگی به آن اشاره کرد.

عروسک‌شدگی در نظام ایدئولوژیک

به‌نظر می رسد که نظام‌های ایدئولوژیک شامل عقاید فکری خاص به یک گفتمان سیاسی، اجتماعی و یا مذهبی است، گفتمانی که با درانداختن مباحثی فکری و ایدئولوژیک و با معرفی یک شخص به‌عنوان رییس از جاذبه و نفوذ کاریزمایی او برای ملزم ساختن هواداران یا مریدان به اطاعتی مبتنی بر الهام استفاده می کند. کسی‌که مطیع سلطه‌ی کاریزمایی یا ایدئولوژیک قرار می‌گیرد تنها به‌دلیل باورهای قلبی مجذوب اطاعت از آن می‌شود. پس به‌نظر می‌رسد که عروسک‌شدگی او در این نظام حالتی درونی و شخصی دارد، سنتی مقتدر یا قانونی مسلط او را به اطاعت ملزم نکرده اند، بلکه

نیروی کاریزمایی شخصی او را چون عروسکی برای اجرای اهداف آن فرد کرده است.
"کاریزما جادویش را از درون اعمال می کند.... آنان که محسور کاریزما می شوند انسان هایی کاملاً نو می شوند" (پارکین، ۱۳۸۴: ۱۲۳).
با این نظر عروسک‌شدگی تفسیر مناسبی از وضعیت این افراد است؛ چراکه می توان انسانی نو را به تغییر حالت انسانی به عروسکی تعبیر کرد، عروسکی که ماهیت انسانی خود را در اثر جذب شدن در نیرویی کاریزمایی ازدست داده است و آماده ی پذیرفتن هر نقشی است که به او واگذار کنند.
در بازی قدرت سیاسی شرایط عروسک شدگی ایدئولوژیک به شکل‌های مختلفی دیده می‌شود، مانند زمانی که نظامی ایدئولوژیک با قدرت کاریزمایی بر مردم تحت‌حاکمیت خود سلطه کرده و آن ها را به عروسک‌هایی مطیع اهداف سیاسی خود درمی‌آورند. "... ما با انسان‌هایی روبرو هستیم – انسان هایی هوشمند و درس خوانده و راست گو و درست کار – که ناگهان از عالی ترین امتیاز انسانی خود دست می شویند. دیگر افراد و اشخاص آزاد نیستند... در حقیقت نوعی نیروی بیرونی آن ها را به حرکت در می آورد. مانند عروسک های خیمه شب بازی رفتار می کنند و حتی نمی دانند که ریسمان های این خیمه شب بازی و تمامی زندگی فردی و اجتماعی انسان از این پس در دست رهبران سیاسی است" (کاسیرر، ۱۳۸۵ :۳۶۰).
شاید بتوان شخصیت لاکی در نمایشنامه ی **در انتظار گودو** اثر بکت را نمونه‌ای از چنین عروسک‌شدگی تفسیر کرد که مانند عروسکی در اختیار پوتزو است و به اراده ی او حرکت یا رفتار می کند.

عروسک‌شدگی در نظام بوروکراتیک

سلطه‌ی قانونی و عقلانی به‌نظر خود وبر هم سلطه ی بورکراسی است که ویژگی روزگار معاصر ماست. این سلطه تنها مربوط به افرادی که در خانواده یا محیطی سنت محور زندگی می کنند یا گروه هایی که مجذوب قدرتی کاریزمایی قرار می‌گیرند نیست، بلکه همه‌ی افراد جامعه را در زیر نفوذ خود دارد، چراکه همه‌ی افراد متعلق به یک جامعه و شهرهستند که با قوانین خاصی اداره می شود و اطاعت از آن‌ها از ملزومات زندگی اجتماعی است. چنان‌که پارکین از وبر نقل می کند:
"در دولتی مدرن حاکم واقعی لزوماً و به ناگزیر بوروکراسی است... تنها در بوروکراسی است که اقتدار به قواعد داده شده است؛ بوروکراسی نظامی از قوانین است نه از آدمیان" (پارکین، ۱۳۸۴: ۱۲۵).
توجه به لزوم منطقی تسلط قوانین در جامعه برای برقراری نظم، اطاعت از آن‌ها عقلانی و در شکل درست نظام بورکراتیک مشتاقانه می کند. اما باوجوداین اطاعت عاقلانه و مشتاقانه آن‌چه عروسک‌شدگی بوروکراتیک می‌سازد هنگامی است که سلطه‌ی این قوانین بر شخص به‌اندازه‌ای باشد که او را چون مهره‌ای یا به‌تعبیر متفکرینی چون لوکاچ مانند شیئی‌ای در خدمت آن نظام کند.
هم‌زمان با گسترده شدن نظام بوروکراتیک در گونه‌های ادبی هجویه‌هایی بر آن ساخته شد که یکی از نمونه‌های آن رابطه‌ی نظام بوروکراتیک اداری (مدیر) و کارمند بود که در آن کارمندان هم‌چون عروسک‌هایی در میان انبوهی از سازوکارهای اداری تحت‌سلطه و مطیع دستورهای این نظام اقتدار هستند. شاید شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **بازرس** گوگول که همگی در مواجهه بابازرس دروغین در چاپلوسی و بنده‌نمایی از یکدیگر پیشی می‌گیرند، نمونه‌ی روشنی از عروسک‌شدگی افراد در مقابل نظام اداری حاکم (بازرس) است. "مسئولان شهری در شکل کمیک رشوه دادن در نمایشنامه‌ی بازرس گوگول چون عروسک عمل می‌کنند" (سگل، ۱۹۹۵: ۲۵).
نمونه‌ی شاخص دیگر این رابطه به دلیل برتری بعد فیزیکی نسبت به بعد ذهنی رابطه‌ی کارگر–

کارفرماست که در محیطی چون کارخانه به دلیل آشکار نبودن مشخص کارفرما که همان نظام بوروکراتیک است، تنها ردیف کارگرانی دیده می‌شود که در کنار خط تولید به‌سان عروسک‌هایی مشغول انجام دادن کاری ثابت و مشخص هستند و چون کار آن ها فیزیکی و حرکتی است عروسک‌شدگی آن‌ها آشکارتر است. نمونه‌ی مشخص این موقعیت فیلم "عصر جدید" چاپلین است که قدرت هدایت‌گری دستگاه‌های کارخانه، او را خارج از چرخه‌ی تولید نیز به چرخاندن پیچ وا می‌دارد؛ گویی این نظام قصد دارد از انسان‌ها عروسک‌هایی هدایت پذیر بسازد.

عروسک‌شدگی در نمایشنامه

یکی از مهم‌ترین عناصر نمایشنامه کشمکش، درگیری یا مواجهه است که شخصیت اصلی را در مقابل شخصیت یا شخصیت‌هایا نیروهای دیگری قرارمی دهد پس ارتباط میان دو شخصیت از اصلی‌ترین بنیادهای شکل‌گیری درام است. به‌همین‌ترتیب یکی از رویکردهای تحلیل براساس چگونگی ارتباط میان دو شخصیت در نمایشنامه شکل می‌گیرد چنان‌که ارتباط هملت و روح پدرش، شاه لیر و کردلیا، نورا و هلمر در خانه ی عروسک و یا کالی گی و سربازان در آدم آدم است برشت موردتاویل‌ها و خوانش‌های متفاوتی قرار گرفته است. به‌همین‌دلیل عروسک‌شدگی نیز که چنان که گفته شد از رابطه‌ی میان دو فرد و یا یک فرد و یک نظام شکل می‌گیرد می‌تواند در تحلیل مواجهه‌ها و کشمکش‌های شخصیت‌های نمایشنامه به‌کار رود. علاوه بر این گونه‌شناسی عروسک شدگی در سه نظام خانوادگی، ایدئولوژیک و بوروکراتیک نیز می‌تواند مجموعه‌ی کاملی از زمینه‌های ارتباطی را فراهم سازد و راه‌گشایی برای تحلیل متون ازاین‌منظر باشد. تسلط سنت‌های خانوادگی، تسلط قدرت‌های کاریزماتیک و تسلط قانون در نمایشنامه‌ها می‌تواند زمینه‌ای برای تحلیل عروسک‌شدگی شخصیت‌ها فراهم سازد.

مطالعه‌ی موردی: هاملت با سالاد فصل

هاملت با سالاد فصل (۱۳۵۷) اثری متفاوت از اکبر رادی است که نویسنده‌ای با دیدگاه واقعیت‌گرای اجتماعی شناخته می‌شود. تحصیل در رشته‌ی علوم‌اجتماعی و کار معلمی زمینه‌های مناسبی برای توجه به مسایل اجتماعی را در آثارش فراهم کرد.

"در سال ۱۳۳۹ رادی در رشته ی علوم اجتماعی پذیرفته شد. یک دوره ی یکساله ی تربیت معلم را گذراند و سال بعد به کار معلمی پرداخت. در سال ۱۳۴۳ لیسانس علوم‌اجتماعی اش را گرفت" (خلج، ۱۳۸۱: ۱۵۹).

نقد موقعیت های اجتماعی که تم محوری اغلب نمایشنامه های رادی است در **هاملت با سالاد فصل** ماهیتی طنزآمیز می‌یابد که در آن می‌توان این نمایشنامه با لحنی مطایبه‌آمیز و پایانی گروتسک شرح ورود عروس و دامادی غریب به قلمروی نامتعارف، مضحک، سلطه‌گر و بنده‌پرور خانواده‌ی داماد است. از همان آغاز توصیف‌های شکلی و کلامی مولف ما را متوجه حاکمیت عروس و بعدها تسلط خانواده ی عروس بر داماد (دماغ) می‌کند. این سلطه از ابتدای اثر با برتری جگرگوشه بر دماغ که گونه‌ای واژگون و هجو از سلطه‌ی سنتی (خانوادگی) است، معرفی می‌شود و در ادامه با سلطه‌ی سنتی نظام پدرسالارانه‌ی حاکم که در شخصیت های ابوالپشم، عالیجناب و پدربزرگ و سلطه‌ی کاریزمایی (ایدئولوژیک) که به‌دلیل تلاش جگرگوشه در معرفی آن‌ها به‌عنوان شخصیت‌هایی کاریزمایی شکل می‌گیرد، ادامه می‌یابد. این‌گونه سلطه‌هاست که شخصیت دماغ را در طول نمایشنامه به‌سوی عروسک‌شدگی کاملی سوق می‌دهد. تاکید بر مفاهیمی چون تربیت، اطاعت و مالکیت در نظام عروسک‌شدگی خانوادگی، تاثیر بعد کاریزمایی پدربزرگ، عمو و پدر

در نظام عروسک‌شدگی ایدئولوژیک، عروسک‌شدگی را در شخصیت دماغ نشان می‌دهد هم‌چنان که در بعد شکلی نیز رفتار عروسک‌گون او بر این عروسک‌شدگی تاکید می‌کند.

تربیت

در طول نمایشنامه چندین‌مرتبه به تربیت شدن داماد به وسیله‌ی عروس برای مهیا شدن حضورش درخانواده‌ی عروس اشاره می‌شود. اغلب این توصیه‌های تادیبی ازسوی عروس (جگرگوشه) عنوان می‌شود ولی لحن آن از حالتی مادرانه (عروس به‌مثابه مادر) به لحنی آمرانه (عروس به‌مثابه دختر خانواده سنتی سلطه‌گر) تغییر می‌کند.

"جگرگوشه – واسه این که تو حق نداری جلوی من از نزاکت خارج شی اونوقت من بستنی تو قطع می کنم و گوشتم می کشم" (رادی، ۱۳۵۷: ۲۱).

و کمی جلوتر چون یک سلطه‌گر سنتی شکل تربیت سخت‌گیرانه و مطلوبش را برمی‌شمارد تا او را به داماد–عروسکی مناسب برای خانواده‌اش تبدیل کند.

"جگرگوشه – منبعد رفتارت دقیقاً باید زیر نظر باشه. من باید مناسبات تو رو با گذشته، با دور و برت، با آدم هایی که بو می دن و شپشک دارن قطع کنم... من از پشت اون قیافه یه انسان مطیع و سر به راه، یه مرد ممتاز و موفق، یه نجیب زاده در می آرم... کی بخوری، کی بخوابی، چه وقت اجابت کنی... خلاصه من باید ترو آدمت کنم" (رادی،۱۳۵۷: ۳۱–۳۲).

و بعد حرکات او را چون بازی‌دهنده‌ای هدایت می‌کند:

"جگرگوشه – حالا درست وایسا... رو به در... اخم هاتو واکن... سرت پایین باشه... دست ها رو هم. آهان لبخند، لبخند یادت نره... کرنش کن" (رادی،۱۳۵۷: ۳۲).

اطاعت و بندگی

این تربیت به‌وسیله‌ی عروس مقدمه‌ای برای اطاعت و بندگیِ خانواده سلطه‌جوی عروس است که ماندن در آن را ممکن می‌سازد. البته این بنده شدن چون عروسَک نیاز به ساخته شدن دارد.

"عالیجناب – اما شرطش همونیه که گفتم. باید مردکه رو خوب برای من درست کنی.

جگرگوشه – خدمت شما بندگی می کنه قربان.

عالیجناب – آفرین! و هر چی بیشتر بندگی کنه بیشتر خودشو تو دل ما جا می کنه... بندگی اس و اساس ترقی می شه!" (رادی،۱۳۵۷: ۶۶).

و استمرار این بندگی است که می‌تواند او (داماد) را به مهره‌هایی در این خانواده–دستگاه تبدیل کند که چون کالایی قابل‌سرمایه‌گذاری باشد.

"عالیجناب – من در معنا رو این مردکه سرمایه گذاری کردم تا یه مهره به دستگاه خودم اضافه کنم" (رادی، ۱۳۵۷: ۶۶).

مالکیت

بندگی و مهره‌ی دستگاه بودن داماد در این نمایشنامه او را مانند شیئی‌ای کرده است که بر او ادعای مالکیت می‌شود. مانند فردی که تحت‌سلطه‌ی اغراق‌آمیز یک نظام بوروکراتیک دارای مالک و صاحب می‌شود. این ملکیت گاه وسیله‌ای برای سلطه‌ی عاطفی (عروس به‌مثابه مادر) است که داماد را چون کودک– عروسکی می‌نمایاند.

"جگرگوشه – ... وقتی رسیدم به قنادی دیدم... آجانه قایم مچ تو چسپیده و تو جمعیت دنبال صاحبت می گرده" (رادی،۱۳۵۷: ۱۹).

و در اواخر نمایشنامه با قطعیت بخشیدن به این ملکیت آن را به دستمایه ای برای طرح مسایل حقوقی در این خانواده–دستگاه می کنند.

"دکتر موش – از این گذشته بنده خیال می کنم این آقای دماغ برای خودش صاحب دار و اگه لازم شد جگرگوشه ی مهربان ما به عنوان آسیب شناس و قیّم وکالتشو قبول می کنه" (رادی،۱۳۵۷: ۸۸).

تاکید بر بعد کاریزمایی شخصیت‌های مقتدر

در طول نمایشنامه جگرگوشه تلاش می‌کند که از پدربزرگ، پدر (ابوالپشم) و عمویش (عالیجناب) شخصیت‌هایی کاریزماتیک و مقتدر برای دماغ بسازد تا او را به شکلی الهام‌گون به اطاعت از آن‌ها وادارد.

"جگرگوشه – پدربزرگ خیلی سرش شلوغه. می دونی راه بردن تشکیلات به اون عظمت اونم یه تنه چقدر مشکله؟ دم به ساعت شورا و کمیسیون و قراردادهای بزرگ پلاستیک..." (رادی،۱۳۵۷: ۱۱).

به‌نظر می رسد که او می‌خواهد از دماغ عروسکی گوش به فرمان و مطیع برای این نظام سلطه بسازد پس با معرفی اغراق گونه این شخصیت‌های مقتدر می‌خواهد او را مجذوب آن‌ها سازد.

"جگرگوشه – ایشون استاد ابوالپشم پاپی والاتبار منه دمی جان. می بینی چه شوکتی دارن عزیزم؟ آدم نمی تونه حتی یه ثانیه به جبروتشون خیره بشه. (سرگوشی) لبخند بزن، کرنش کن، زود باش..." (رادی،۱۳۵۷: ۳۳).

در این اثر در کنار سلطه‌ی سنتی جگرگوشه و خانواده‌اش بر دماغ، به‌وجود آوردن سلطه‌ی ایدئولوژیک با کاریزمایی معرفی کردن شخصیت‌های مقتدر درنهایت او بنده و مطیع نظام بورکراتیکی معرفی می‌شود که قانونش را این خانواده تعیین می‌کنند.

نشانه‌های رفتار عروسک‌گون

از آغاز نمایشنامه نشانه‌هایی از رفتار شخصیت داماد (دماغ) وجود دارد که او را به‌سان عروسکی می‌نمایاند و زمینه‌هایی برای تحت‌سلطه قرار گرفتن او فراهم می‌شود. این نشانه‌ها با توصیف شکلی او آغاز می شود.

"دماغ مرد رزیه ی مفلوک ژنده ای است... پا برهنه وارد صحنه می شود و اندکی می لنگد. چتر آفتابی زنانه ای در یک دست و عصای سائیده ای که تنها دسته اش مانده – در دست دیگرش دارد. و نیز یک خورجین بزرگی به یک شانه و یک جفت پوتین اسقط به شانه ی دیگرش آویزان است. با قمقمه به کمر، غوز برجسته ای به کول و وصله ای درشت به خشتک..." (رادی،۱۳۵۷: ۱۰).

در سیر نمایشنامه عروس با او مانند عروسک بازی‌اش رفتار می‌کند و چون دختر بچه‌ای به او می‌رسد و این‌طرف و آن‌طرف می‌نشاند.

"جگرگوشه پوستین را روی دوش دماغ می اندازد. او را خوب می پوشاند و می برد روی تخت می‌نشاند.

جگرگوشه – حالا شدی یه آقای گل، یه شازده" (رادی،۱۳۵۷: ۴۵).

و در اواخر نمایشنامه در دادگاه نمایشی مضحک با او چون شیئی‌ای رفتار می‌کند:

"جگر گوشه گلدان گل کاغذی را از روی میز گرد و کوچک بر می دارد و دماغ را – که کاملاً رام و بی دفاع است – روی آن می نشاند" (رادی،۱۳۵۷: ۱۰۸).

اما آشکارترین نشانه ی رفتاری عروسک‌شدگی در انتهای نمایشنامه و جایی است که داماد (دماغ) در پی پرسش های پی‌درپی دادگاه نمایشیِ مضحک از بعد رفتاری و گفتاری انسانی تهی می‌شود.

"دماغ – با... تا... را.. از... بر... در... هر

جگرگوشه – (وحشت زده به صورتش چنگ می زند) اوه... چی می گی؟

دماغ – (مثل آدم کوکی راه می افتد دور میز ئشط و صداهای حیوانی نامفهومی از گلویش خارج می شود) آوم...آوم...آوم...آوم...(جلوی صحنه به زانو در می‌آید در حالی که سرش به سینه افتاده

است)" (رادی،۱۳۵۷: ۱۳۶).
شخصیت داماد (دماغ) در این نمایشنامه یک شخصیت منفعل و بی‌اختیار است و چون عروسکی همه‌ی رفتار و گفتارش هدایت و کنترل می‌شود با گذر از مراحل تربیت و اطاعت و ملکیت در پایان حتی حالت انسانی رفتار و گفتارش را ازدست داده و به عروسک کوکی بدل می‌شود. این نمایشنامه نمونه‌ی خوبی برای عروسک‌شدگی در نظام خانوادگی در رابطه‌ی عروس (به‌مثابه مادر) با داماد و بازی‌دهندگی عروس و عروسک‌شدگی در نظام حرفه‌ای در رابطه‌ی داماد (به‌مثابه مهره‌ای) با دستگاه–خانواده‌ی عروس و بازی‌دهندگی این خانواده است.

نتیجه‌گیری

مفهوم سلطه از دیدگاه وبر و گونه‌بندی آن می‌تواند شکل‌های متفاوت روابط اجتماعی را تاویل‌پذیر کند. گستردگی این مفهوم بازخوانی آن را از نظام خانواده تا حوزه‌های ایدئولوژیک و بوروکراتیک گسترده می‌سازد. در نگاه تمثیلی به عروسک به‌مثابه یک انسان، موقعیت تحت‌سلطه قرار گرفتن می‌تواند با عروسک شدگی قیاس شود؛ به‌این‌معنی که انسان تحت‌سلطه چون عروسکی دربندِ تسلطِ بازی دهنده است. پس با این نگاه تمثیلی گونه‌های سلطه در روابط اجتماعی می‌توانند در نمایشنامه‌ها با گونه‌هایی از عروسک‌شدگی تحلیل شوند. **هملت با سالاد فصل** اثر اکبر رادی جایگاه مناسبی برای بازیابی این سلطه و عروسک‌شدگی منتج از آن است که در آن با رویکردی طنزآمیز سیر پیش‌رونده‌ی عروسک‌شدگیِ شخصیت دماغ (داماد خانواده) با سلطه‌ی نظام‌های مقتدر به‌روشنی نمایش داده می‌شود.

دیدگاه تمثیلی از عروسک می‌تواند موقعیت عروسک‌شدگی را به امکانی برای خوانش عروسکی متون نمایشی یا موقعیت‌های اجتماعی تبدیل کند و پیشنهادهای گسترده‌ای در اقتباس برای اجرای عروسکی ارایه دهد. چنان چه نمایشنامه‌ی مطالعه‌شده، با این رویکرد می‌تواند با عروسک اجرا شود. به دلیل گستردگی مفهوم سلطه در مطالعات اجتماعی تعبیرهایی تمثیلی از آن چون عروسک‌شدگی موجب ژرفا معنایی تئاتر عروسکی شده و می‌تواند از آن عرصه‌ای برای واکاوی روابط و کنش‌های اجتماعی بسازد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Hjalmar Bergman.

■ فهرست منابع

– پارکین، فرانک.(۱۳۸۴). **ماکس وبر** ، ترجمه ی شهناز مسمی پرست. ققنوس: تهران.
– خلج، منصور.(۱۳۸۱). **نمایشنامه نویسان ایران از آخوند زاده تا بیضایی**. اختران: تهران.
– رادی، اکبر.(۱۳۵۷). **هاملت با سالاد فصل**. کتاب زمان: تهران.
– زاریلی و دیگران.(۱۳۹۳). **تاریخ های تئاتر** ، ترجمه‌ی مهدی نصرالله زاده. بیدگل: تهران.
– کاسیرر، ارنست.(۱۳۸۵) **افسانه ی دولت**، ترجمه‌ی نجف دریابندری. خوارزمی: تهران.
–کلگ، استوارت.(۱۳۸۳). **چهارچوب های قدرت**، ترجمه‌ی مصطفی یونسی. انتشارات پژوهشکده ی مطالعات کاربردی: تهران.
– مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۹۰). **دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر** ، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. نشر آگه: تهران.
– هیندس، باری.(۱۳۸۰). **گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو**، ترجمه‌ی مصطفی یونسی. نشر و پژوهش شیرازه: تهران.
– یورکفسکی، هنریک.(۱۳۹۳). **عملکرد فرهنگی تئاتر عروسکی**، ترجمه‌ی زهره بهروزی نیا. قطره: تهران.

-Blumenthal, Eileen2005) .). ***Puppet A world History***, Harry n.Abrams. Inc. United State of America.
-Grass, Kenneth. (2011). ***Puppet***. The University of Chicago Press: United State of America.
-Segel, Harold B. (1995). ***Pinocchio's Progeny***. The John Hopkins University Press.
-H. Hamilton, Randy. (1980). ***Bernard Shaw's Reflections on Being a City Councilman***. George Bernard Shaw. Wiley on behalf of American Public Administration Review. Vol. 40, No. 4, July - August. United State of America.
-Weber, Max. (2009). ***Essay in Sociology***. Routledge. United State of America.

سنجش تئاتر به‌عنوان یک میدان هنری در ایران براساس نظریات پیر بوردیو

معصومه نصیری پور[نویسنده مسوول]

فرح ترکمان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۲/۱۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵ /۰۸ /۲۲

سنجش تئاتر به‌عنوان یک میدان هنری در ایران براساس نظریات پیر بوردیو

معصومه نصیری پور
کارشناس ارشد جامعه شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

فرح ترکمان
دکتری جامعه شناسی،استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده

پژوهش حاضر با عنوان " بررسی تئاتر به عنوان میدان هنری در ایران" به بررسی انواع سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین بر اساس نظریه «میدان هنری پیر بوردیو» پرداخته است. روش آن پیمایشی از نوع توصیفی است که به‌صورت میدانی با استفاده از پرسشنامه با حجم نمونه ۲۰۰ نفر برای بازیگران و ۲۲ نفر برای کارگردانان انجام شد. در پاره‌ای موارد نیز برای تکمیل ادبیات نظری طرح، از روش تاریخی تکنیک اسنادی نیز استفاده شد. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده سرمایه فرهنگی در میان بازیگران ۲۷ درصد، در حد زیاد، ۷۲.۵ درصد، در حد متوسط، سرمایه اجتماعی ۴ درصد در حد زیاد، ۴۷ درصد در حد متوسط و ۲۷ درصد در حد کم، سرمایه اقتصادی ۸۵ درصد در حد متوسط، ۱۱ درصد در حد کم، سرمایه نمادین نیز در میان بازیگران ۸۲.۱ درصد در حد زیاد و ۱۷.۹ درصد در حد متوسط به‌دست آمده است. در میان کارگردانان نیز سرمایه فرهنگی ۳۱.۸ درصد در حد زیاد، ۵۰.۵ درصد در حد متوسط، سرمایه اجتماعی ۱۳.۶ درصد در حد زیاد، ۵۹ در حد متوسط، ۴.۵ در حد کم، سرمایه اقتصادی ۴۵.۵ در حد زیاد، ۵۰ در حد متوسط و سرمایه نمادین برای آن‌ها ۴.۵ در حد زیاد، ۷۲.۷ درصد در حد متوسط و ۱۸.۲ درصد در حد کم به‌دست آمده‌است. به‌صورت‌کلی با بررسی‌های انجام‌شده این نتیجه حاصل شد که تئاتر ایران با وجود دارا بودن انواع سرمایه‌های نام‌برده هنوز به یک میدان هنری تبدیل نشده است و برخی از شاخص‌های مهم میدان مانند ایستادگی در برابر میدان سیاست و خودمختاری را در آن نمی‌توان یافت.

واژگان‌کلیدی:
میدان هنری، سرمایه، عادت‌واره، نمایش

مقدمه

یکی از کارکردهای هنر پیام‌رسانی است و تئاتر نیز یکی از هنرهایی است که ابزار مؤثری برای پیام‌رسانی به مخاطب است. و از آن‌جا که این هنر بیش از هنرهای دیگر بازتاب‌دهنده ی شرایط اجتماعی است؛ می‌تواند نشان‌دهنده مناسبات و روابط موجود در جامعه و ارزش‌ها و هنجارهای آن باشد. زیرا این هنر در ارتباط تنگاتنگ با مخاطب است و بدون وجود مخاطب معنایی نخواهد داشت. پس به‌خوبی می‌تواند پیام خود را به مخاطب برساند. تئاتر در ایران به شیوه‌ی سنتی آن سابقه‌ی طولانی داشته است. ولی در چند سال اخیر، با ظهور رویکردهای نو در تئاتر جهان و به‌تبع آن تئاتر ایران، دچار تحولات گوناگون شده است. درحال‌حاضر به‌عنوان یکی از فعالیت‌های اصلی در عرصه‌ی هنر ایران به‌حساب می‌آید.

این هنر به‌واسطه‌ی ابعاد گسترده‌ای که دارد موردتوجه اقشار مختلف جامعه است. برای خلق یک نمایش‌نامه و درحقیقت اجرای یک نمایش، عوامل و گروه‌های متعددی دخیل هستند و هنرهای دیگر ازجمله ادبیات (داستان‌نویسی، ادبیات‌نمایشی)، طراحی صحنه و دکور، طراحی لباس، نورپردازی، موسیقی و ... به کمک این هنر می‌آیند و حتی در بسیاری از موارد این هنر مورد توجه روانشناسان، جامعه‌شناسان و حتی سیاست‌مداران قرار گرفته است. اما آن‌چه در این پژوهش مدنظر است نگرش جامعه‌شناسانه به کنش هنر و تئاتر به‌عنوان میدان هنری (از مفاهیم اساسی در جامعه‌شناسی هنر) است.

حوزه مطالعاتی این تحقیق جامعه‌شناسی هنربه‌شکل‌عام و به‌طورخاص جامعه‌شناسی تئاتر است."جامعه‌شناسی هنر دانشی میان‌رشته‌ای است که با تاریخ فرهنگی، زیبائی‌شناسی، تاریخ هنر، انسان‌شناسی، روان‌شناسی اجتماعی، جامعه‌شناسی انتقادی، جامعه‌شناسی پیمایشی و ... مرزهای مشترک و نامشخص دارد" (هینیک، ۱۳۹۱: ۱۱). نخستین جامعه‌شناسان هنر نه از جامعه‌شناسی برخاسته‌اند و نه از تاریخ فرهنگی. جامعه‌شناسی هنر در جمع متخصصان زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر متولد شده است. سعی آنان بر آن بوده که تمرکز بر دو کانون هنرمندان/ آثار را ازبین برده و بعد سومی با عنوان جامعه را در مطالعات درباره ی هنر وارد کنند (لنگی, ۱۹۹۰: ۱۹). درواقع موضوع جامعه‌شناسی هنر بررسی حرکتی همیشگی بین اثر هنری، ذهن هنرمند و چگونگی پذیرش یا بازتاب‌های آن در جامعه است (فرخزاد، ۱۳۸۶).

جامعه‌شناسی تئاتر به تحلیل آماری تماشاگران، اکتفا کرده است. اما پژوهش‌هایی که دراین‌باره صورت گرفته فقط مربوط به ترکیب آماری تماشاگران حاضر در یک تالار می‌شوند و به انگیزه‌هایی که آنان را به تماشاخانه کشانده (حضور هنرپیشه‌ای خاص، کیفیت اثر، سهولت رفتن به تئاتر) توجه نداشته‌اند. هیچ‌یک از پژوهش‌هایی که درباره‌ی تماشاگران تئاتر تاکنون صورت گرفته‌است، رضایت‌بخش نیست، چون که همه در حد جامعه‌نگاری باقی مانده و به وجه نظرهای عمیقی که باید تعریف گرایش‌های واقعی خاص هیأتی از اجتماع و خواست و انتظارش (مخاطب) کمک کند، نپرداخته اند. "بی‌گمان عیب جامعه‌شناسی تئاتر این است که این علم به غایت پیش پا افتاده شده است زیرا فقط به این اکتفا کرده است که توازنی میان جامعه‌ای متحجر و تئاتری مرده برقرار کند، که این هر دو، تصوراتی انتزاعی‌اند" (دووینو، ۱۳۹۲: ۴۱). تلقی آفرینش درام به‌مثابه‌ی پرتو و جلوه‌ی ساده‌ای از شرایط اجتماعی و به‌طورکلی تصور وجود ارتباط میان ظواهر زندگی اجتماعی به‌عنوان علت و کار دراماتیک به‌عنوان معلول یکی از همین مسایل است. درواقع، اشکال مختلف تئاتر، با پدیده‌های اجتماعی، به‌طورکلی و با ساختارهای اجتماعی به‌مثابه عناصر سازنده، ارتباط دارند. اما یکی از مهم‌ترین و غنی‌ترین شاخه‌های جامعه‌شناسی تئاتر، مطالعهٔ کارکردهای

اجتماعی تئاتر در جوامع مختلف است (اکبرلو، ۱۳۸۹: ۲۰).
هدف اصلی این پژوهش، " شناخت تئاتر به‌عنوان یک میدان هنری در ایران" است که در کنار آن اهداف دیگری مانند: خودمختاری تئاتر (در رابطه با قدرت)، شناخت وضعیت سازمان‌های مربوط به تئاتر؛ دولتی یا خصوصی بودن آن‌ها، شناخت وضعیت بازیگران، سالن‌های تئاتر، نمایش‌ها نیز موردتوجه قرار گرفته است.
در توضیح میدان هنری ذکر این تعریف ضروری است که: میدان شبکه یا منظومه‌ای از روابط عینی میان موقعیت‌هایی است که به‌خاطر وجودشان و به‌خاطر تعین‌هایی که از وضعیت کنونی خود به عاملان و نهادها تحمیل می‌کنند، به‌صورت‌عینی قابل‌تعریف هستند و به‌خاطرهمین ساختار توزیع قدرت که موجب دسترسی به منافع خاصی می‌شود؛ (این میدان) محل نزاع است. بوردیو میدان را مجموعه موقعیت‌هایی می‌داند که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود. و ماهیت آن بازنمودکننده جایگاه برای دارندگان این موقعیت‌هاست. از نظر او میدان عرصه‌ای است اجتماعی برای نزاع بر سر منابع، منافع و دسترسی به آن‌ها. می‌توان میدان را جنبه ساختاری کار بوردیو دانست (گرایش ساختاری بوردیو). میدان‌ها ارایه‌کننده منابع گوناگون سرمایه هستند (جهانگیری، ۱۳۹۲).
منابعی که در میدان وجود دارد شامل سرمایه اقتصادی، سرمایه‌ی اجتماعی، سرمایه‌ی فرهنگی و سرمایه‌ی نمادین است. این میدان‌ها اغلب خودمختار و مستقل هستند. و هر فرد با توجه به نسبت مقدار سرمایه‌ای که در اختیار دارد، تعریف می‌شود. میدان‌ها می‌توانند بین چند نهاد واقع شوند و یا هم‌زمان دربردارنده‌ی چندین نهاد باشند. یکی از عمده اختلاف‌های میدان با نهاد منازعه‌آمیز بودن میدان‌هاست در صورتی‌که نهادها رویکردی کارکردگرا و وفاق‌آمیز دارند. بدین‌ترتیب میدان فضای اجتماعی به‌نسبت مستقلی است که خودبسندگی آن در اعمالی مشاهده می‌شود که از منطق متمایز میدان تبعیت می‌کنند. (فولر، ۱۹۹۸: ۱۰۹)
میدان نظام ساخت‌یافته‌ی موقعیت‌هایی است که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود. هم‌چنین نظام نیرومندی است که بین این موقعیت‌ها وجود دارد؛ یک میدان از درون براساس روابط قدرت ساخت می‌یابد و به دلیل میزان دسترسی به منابع (سرمایه) موقعیت‌های درون یک میدان در حال نزاع با یکدیگر هستند. "این منابع را می‌توان به چهار مقوله تفکیک کرد: سرمایه‌ی اقتصادی، سرمایه ی اجتماعی (انواع گوناگون روابط ارزشمند با دیگران مهم)، سرمایه فرهنگی (دانش، مهارت، مدارک تحصیلی، کالاهای فرهنگی) و سرمایه ی نمادین (پرستیژ) و افتخار اجتماعی" (بوردیو، ۱۹۹۷).

بحث و بررسی

شاخص‌های میدان

میدان در ابتدا، فضای ساخت‌مندی از موقعیت‌هاست و جبرهای خود را بر کسانی که در آن وجود دارد تحمیل می‌کند. پس درنتیجه هرکس وارد یک میدان می‌شود باید آداب‌ورسوم و ضابطه‌های آن را بپذیرد. در ادامه (شاخص دوم میدان)، میدان یک صحنه ی پیکار و منازعه است. منازعه بر سر مبانی هویت و سلسله مراتب آن. و کنشگران و نهادها در پی حفظ یا براندازی نظام توزیع سرمایه‌ی موجودند. "سرمایه‌ای که رده‌بندی نهادها، رشته‌های علمی، نظریه‌ها، روش‌ها، موضوعات، گاه‌نامه‌های علمی و امثالهم آن را در میدان علمی مشخص می‌کند" (رامین، ۱۳۹۱: ۶۹). ویژگی سوم میدان درجه‌ی خودمختاری آن است. یعنی توانایی و قابلیتی که هر میدان درجریان تحول و تکامل خود به‌دست آورده تا به‌واسطه ی آن بتواند از نفوذهای بیگانگان در امان بوده و نظام ارزیابی

خود را در برابر منافع تجاری و مصالح سیاسی حفظ کند.
مفهوم دیگری که در این پژوهش موردتوجه قرار گرفت، سرمایه بود. سرمایه در دیدگاه بوردیو، مفهومی فراتر از مفهوم اقتصادی است و عبارت است از: "کار انباشته در شکل مادیت یافته به شکل متجسد یافته و پیکریت یافتهٔ آن، که وقتی بر مبنایی خصوصی، یعنی انحصاری به تصرف عاملان یا گروه‌هایی از عاملان درمی‌آید و آنان را قادر می‌سازد تا نیروی اجتماعی را در شکل کار عینیت یافته یا جان‌دار به تصرف درآورند (بوردیو، ۱۳۹۲: ۲۷).
بوردیو چهار نوع سرمایه را معرفی می‌کند: سرمایه‌ی اقتصادی، سرمایه‌ی اجتماعی، سرمایه‌ی فرهنگی و سرمایه‌ی نمادین. سرمایه‌ی اقتصادی شامل: سرمایه‌ی تولیدی است که می‌تواند اشیاء و خدمات تولید کند و دارایی مادی که قابل‌تبدیل به پول است. سرمایه‌ی فرهنگی در نزد بوردیو به‌معنای تصاحب کالاها و اطلاعات فرهنگی است که با مصرف‌های مربوط به کتاب و کتاب‌خوانی، فیلم، سینما، موسیقی و به‌طورکلی مصرف فرهنگی متغیری به مشخص می‌شود (بوردیو، ۱۳۹۳: ۶۴) و سرمایه اجتماعی عبارت است از شبکه‌ای از روابط فردی و جمعی که هر فرد یا جمعی در اختیار دارد. این تعریف باعث می‌شود تا فضای مفهومی سرمایه اجتماعی محدودتر شود و سپس آن را از سایر انواع سرمایه‌ها به‌ویژه سرمایه‌های فرهنگی و نمادین جدا کند (بوردیو، ۱۳۹۲: ۶۶). سرمایه نمادین چیزی نیست جز سرمایه اقتصادی یا فرهنگی، زمانی‌که شناخته شود، روابط قدرت نمادین به آن‌ها تمایل دارند تا روابط قدرتی را که فضای اجتماعی را ساخته‌اند، بازتولید و تقویت کنند (بوردیو، ۱۳۹۳: ۷۴).

روش تحقیق

این پژوهش با موضوع میدان تئاتر درصدد پاسخ‌گویی به سوالاتی مانند این‌ها بود: آیا می‌توان از وجود یک میدان تئاتر در ایران خبر داد؟ آیا تئاتر شاخص‌های یک میدان را دارد؟ آیا افراد فعال در عرصه تئاتر اهمیت و ارزش زیادی برای بازدید از آثار هنری به‌خصوص در زمینه تئاتر قایل هستند؟ آیا افراد فعال در عرصه ی تئاتر معمولاً دارای خانواده‌ای فرهنگی هستند و از سرمایه‌ی فرهنگی بالایی برخوردار هستند؟ آیا بیشتر افراد فعال در عرصه تئاتر به این هنر به‌عنوان حرفه و شغلی که بتواند از آن منبع درآمد زیادی داشته باشد، نگاه می‌کنند؟ آیا تئاتر در ایران به درجه‌ای از خودمختاری رسیده است که بتواند در مقابل سایر میدان‌ها ازجمله سیاست ایستادگی کند؟
بر اساس سؤالات و اهداف تحقیق، روش تحقیق پیمایشی از نوع توصیفی اتخاذ شد که با تکنیک پرسش‌نامه محقق ساخته به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته شد.

اعتبار[۱]

در این پژوهش از اعتبار صوری و سازه‌ای استفاده شده است. گویه‌هایی که برای اندازه‌گیری مفاهیم سرمایه فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین درنظر گرفته شدند به تأیید استاد راهنما رسانده شد. ازسویی همان‌طور که ذکر شد، مفاهیم تحقیق از نظریه‌های بوردیو گرفته شده است و شاخص‌هایی که در تحقیقات پیشین به‌خوبی جواب داده بودند برای ساخت ابزار تحقیق استفاده شده است. بدین‌ترتیب این پرسش‌نامه دارای اعتبار برای سنجش و اندازه‌گیری مفاهیم اصلی تحقیق بود.

پایایی و روایی تحقیق

پایایی ابزار، که از آن به اعتبار، دقت و اعتمادپذیری تعبیر می‌شود، عبارت است از این‌که اگر

۱-validity

وسیله‌ی اندازه‌گیری در شرایط مشابه در زمان یا مکان دیگر مورداستفاده قرار گیرد، نتایج مشابهی از آن حاصل شود. به‌عبارت‌دیگر، ابزار پایا یا معتبر، ابزاری است که از خاصیت تکرارپذیری و سنجش نتایج یکسان برخوردار باشد. جهت تعیین پایایی پرسش‌نامه از آن‌جا که سؤالات در قالب طیف لیکرت مطرح شده بودند، از معیار آلفای کرونباخ استفاده شد. درصورتی‌که مقدار آلفا بزرگ‌تر از ۶/۰ باشد می‌توان پایایی پرسش‌نامه را تأیید کرد.

پرسش‌نامه مرتبط با این پژوهش برای سنجش انواع سرمایه (فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و نمادین) تنظیم شد که بر اساس پیش‌آزمون در مورد ۳۰ نمونه فعالان تئاتر، با معیار آلفای کرونباخ نتایج زیر به‌دست آمد.

به‌صورت‌کلی حجم نمونه برای بازیگران ۲۰۰ و برای کارگردانان ۲۲ نفر (با توجه به سهولت دسترسی) درنظر گرفته شد.

برای عملیاتی کردن مفاهیم نیز به شرح زیر عمل شد:

سرمایه‌ی فرهنگی براساس متغیرهای زمینه‌ی اجتماعی (شغل، تحصیلات) و مواردی نظیر محصولات فرهنگی (کتاب، اثر هنری و ...)، انواع مصارف فرهنگی (تماشای تئاتر)، هنری و ادبی موردسنجش قرار گیرد.

سرمایه اجتماعی در این پژوهش با شاخص‌هایی مانند: فعالیت سایر اعضای خانواده در عرصه هنر (به‌خصوص تئاتر)، ارتباط هنرمندان عرصه ی تئاتر با یکدیگر (تماشای کارهای هنرمندان دیگر، همکاری در اجرای یک نمایش مشترک و ...)، ارزیابی آن‌ها از شکل‌گیری خانه تئاتر و اداره‌ی هنرهای نمایشی، عضویت در خانه تئاتر، متعلق بودن به جامعه‌ی تئاتری و اعتماد به نهادها و مؤسسات وابسته به حوزه ی تئاتر سنجیده می‌شود.

سرمایه نمادین نیز با شاخص‌های زیر سنجیده می‌شود:

– آیا هنرمندان عرصه‌ی تئاتر خود را در جامعه دارای موقعیت اجتماعی می‌دانند؟

– آیا هنرمندان عرصه‌ی تئاتر با دیگر هنرمندان این عرصه در یک موقعیت و پرستیژ اجتماعی قرار دارند؟

– آیا تاکنون ازسوی کارگردانان معروف برای ایفای نقش در یک نمایش دعوت شده‌اند؟

پیشینه پژوهش

در بررسی‌های انجام‌شده پیرامون موضوع موردنظر پژوهش، مواردی مانند: "تحلیل تکوین زیر میدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه ی سی و چهل (۱۳۸۹) با تکیه بر تشکیل کارگاه نمایش بر اساس نظریه‌های پیربوردیو) "، "تحول و شکل‌گیری نمایش کارگاهی و انعکاس آن در ایران (۱۳۸۰)"،

"جامعه‌شناسی تماشاگران تئاتر در دوره پهلوی (۱۳۹۱)"،"بررسی جامعه شناسی آثار شاخص نمایشی اجراشده در دهه ۷۰ و ۸۰ ایران (۱۳۸۹)"،"تحولات سیاست‌گذاری در تئاتر ایران (۱۳۶۸ تا ۱۳۸۸ شمسی)"، "مدیریت و توسعه تئاتر ایران (۱۳۸۲)"یافت شد. اما تمام پژوهش‌های انجام‌شده درحوزه ی تئاتر پیرامون مباحث تخصصی در مورد خود تئاتر و بررسی جامعه‌شناختی مخاطبان تئاتر در ایران بود. اما در این پژوهش سعی شد با استفاده از نظرات «پیر بوردیو» درباره‌ی میدان هنری به بررسی تئاتر به‌عنوان یک میدان پرداخته شود و انواع سرمایه اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین را در میان بازیگران و کارگردانان عرصه تئاتر مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد.

یافته‌های تحقیق

پراکندگی پاسخ‌گویان بر اساس سرمایه فرهنگی

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۲۸	۰/۱۴	۵/۲۷	۵/۲۷
متوسط	۷۴	۰/۳۷	۵/۷۲	۰/۱۰۰
کم	۰	۰	۰	
کل پاسخ‌ها	۱۰۲	۰/۵۱	۰/۱۰۰	
پاسخ‌های غیرمعتبر	۹۸	۰/۴۹		
کل پاسخ‌گویان	۲۰۰	۰/۱۰۰		

پس از طرح سؤالات مربوط به سرمایه فرهنگی بازیگران یک نتیجه‌گیری کلی نیز برای سنجش این موضوع به دست آمد که از میان پاسخ‌گویان ۱۴ درصد در حد زیاد از سرمایه فرهنگی و ۳۷ درصد از سرمایه فرهنگی در حد متوسط برخوردار هستند. و معیار کم برای آن‌ها عدد صفر است.

پراکندگی پاسخ‌گویان بر اساس سرمایه اجتماعی

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۶	۰/۳	۹/۳	۹/۳
متوسط	۹۴	۰/۴۷	۰/۶۱	۹/۶۴
کم	۵۴	۰/۲۷	۱/۳۵	۰/۱۰۰
کل پاسخ‌ها	۱۵۴	۰/۷۷	۰/۱۰۰	
پاسخ‌های غیرمعتبر	۴۶	۰/۲۳		
کل پاسخ‌گویان	۲۰۰	۰/۱۰۰		

همان‌گونه که در جدول مشخص است، از میان پاسخ‌گویان ۳ درصد در حد زیاد، ۹۴ درصد در حد متوسط و ۵۴ درصد در حد کم از سرمایه اجتماعی برخوردار هستند.

پراکندگی پاسخ‌گویان بر اساس سرمایه اقتصادی

	فراوانی	درصد	درصد معتبر
زیاد	۰	۰	۰
متوسط	۱۷۱	۸۵.۵	۸۸.۱
کم	۲۳	۱۱.۵	۱۱.۹
کل پاسخ‌ها	۱۹۴	۹۷.۰	۱۰۰.۰
پاسخ‌های غیرمعتبر	۶	۳.۰	
کل پاسخ‌گویان	۲۰۰	۱۰۰.۰	

با توجه به جدول بالا، هیچ درصدی از جامعه موردنظر در حد زیاد دارای سرمایه اقتصادی نیستند. این در حالی است که ۸۵/۵ درصد در حد متوسط و ۱۱ درصد در حد کم این سرمایه را به خود اختصاص داده‌اند.

پراکندگی پاسخ گویان بر اساس سرمایه نمادین

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۱۱۰	۰/۵۵	۱/۸۲	۱/۸۲
متوسط	۲۴	۰/۱۲	۹/۱۷	۰/۱۰۰
کم	۰	۰	۰	
کل پاسخ‌ها	۱۳۴	۰/۶۷	۱۰۰	
پاسخ‌های غیرمعتبر	۶۶	۰/۳۳		
کل پاسخ‌گویان	۲۰۰	۰/۱۰۰		

بر اساس جدول بالا: از میان پاسخ‌گویان ۱/۸۲ درصد از بازیگران در حد زیاد، ۹/۱۷ درصد در حد متوسط و صفر درصد در حد کم از سرمایه نمادین برخوردار هستند.

میزان سرمایه فرهنگی کارگردانان

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۷	۸/۳۱	۹/۳۸	۹/۳۸
متوسط	۱۱	۰/۵۰	۱/۶۱	۰/۱۰۰
کم	۰	۰	۰	۰
کل پاسخ‌ها	۱۸	۸/۸۱		
پاسخ‌های غیرمعتبر	۴	۲/۱۸		
کل پاسخ گویان	۲۲	۰/۱۰۰		

همان گونه که در جدول مشخص است از میان کارگردانان ۳۸/۹ درصد از بازیگران در حد زیاد، ۶۱/۱ درصد در حد متوسط و صفر درصد در حد کم از سرمایه فرهنگی برخوردار هستند.

میزان سرمایه اجتماعی کارگردانان

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۳	۶/۱۳	۶/۱۷	۶/۱۷
متوسط	۱۳	۱/۵۹	۵/۷۶	۱/۹۴
کم	۱	۵/۴	۹/۵	۰/۱۰۰
کل پاسخ‌ها	۱۷	۳/۷۷	۰/۱۰۰	
پاسخ‌های غیرمعتبر	۵	۷/۲۲		
کل	۲۲	۰/۱۰۰		

سرمایه اجتماعی برای کارگردانان، ۶/۱۳ درصد در حد زیاد، ۵/۷۶ درصد در حد متوسط و ۹/۵ درصد در حد کم به‌دست آمده است.

میزان سرمایه اقتصادی کارگردانان

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۱۰	۵/۴۵	۶/۴۷	۶/۴۷
متوسط	۱۱	۰/۵۰	۴/۵۲	۰/۱۰۰
کم	۰	۰	۰	۰
کل پاسخ‌ها	۲۱	۲۱	۱۰۰	
پاسخ‌های غیرمعتبر	۱	۱		
کل	۲۲	۲۲		

سرمایه اقتصادی برای کارگردانان، ۶/۴۷ درصد در حد زیاد، ۴/۵۲ درصد در حد متوسط و صفر درصد در حد کم به‌دست آمده است.

میزان سرمایه نمادین کارگردانان

	فراوانی	درصد	درصد معتبر	درصد تجمعی
زیاد	۱	۵/۴	۸/۴	۸/۴
متوسط	۱۶	۷/۷۲	۲/۷۶	۸۱
کم	۴	۲/۱۸	۱۹	۱۰۰
کل پاسخ‌ها	۲۱	۵/۹۵	۱۰۰	
پاسخ‌های غیرمعتبر	۱	۵/۴		
کل	۲۲	۱۰۰		

سرمایه نمادین برای کارگردانان، ۸/۴ درصد در حد زیاد، ۲/۷۶ درصد در حد متوسط و ۱۹ درصد در حد کم به‌دست آمده است.

سازمان و ارگان‌های مرتبط با حوزه ی تئاتر

در این بخش همان‌طور که در اهداف جزیی پژوهش ذکر شد، سازمان‌ها و ارگان‌های مرتبط با حوزه ی تئاتر از ابتدای شروع به کار تئاتر در ایران به‌صورت رسمی آورده شده است که عبارتند از:

اداره‌ی برنامه‌های تئاتر[۲]

اداره‌ی برنامه‌های تئاتر در سال ۱۳۳۶ با عنوان «اداره هنرهای دراماتیک» و با ریاست مهدی فروغ تأسیس شد و جمشید مشایخی (بازیگر تئاتر، سینما و تلویزیون) به‌عنوان نخستین کارمند هنرمند این اداره به استخدام آن درآمد. در سال ۱۳۳۷ در کنار اداره هنرهای دراماتیک، هنرستان آزاد هنرهای نمایشی شکل گرفت و در سال ۱۳۴۳ تبدیل به دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک شد. که

۲- www. edareteatr.com

نخستین دانشکده‌ی هنر تئاتر ایران محسوب می‌شد. بعدها ادارهٔ هنرهای دراماتیک به دو بخش «دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک» به ریاست مهدی فروغ و «اداره برنامه‌های تئاتر» زیر نظر اداره ی کل فعالیت‌های هنری و به ریاست «عظمت ژانتی» تقسیم شد.

اداره کل امور هنرهای نمایشی

اداره کل امور هنرهای نمایشی جزیی از معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. وظایف این اداره کل بر اساس سیاست های هنرهای نمایشی کشور تعیین شده است و هرگونه اجرای عمومی نمایش در تهران منوط به دریافت اجازه‌نامه کتبی این اداره کل است. ازجمله بخش‌های زیرمجموعه فعال در اداره کل امور هنرهای نمایشی عبارتند از: دفتر امور بین‌الملل، روابط عمومی، هماهنگی تئاتر استان ها، دبیرخانه جشنواره‌ها، شورای ارزشیابی و نظارت.

امور هنرهای نمایشی استان‌ها و شهرستان‌های دیگر نیز به شاخه‌های دیگر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی چون ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی محول شده است.

اداره امور هنری نیروی انتظامی جمهوری اسلامی ایران

نیروی انتظامی در حوزه‌های مختلف هنری و ازجمله تئاتر فعالیت‌های مربوط با اهداف سازمانی خود دارد و در زمینه‌های هنری به فرهنگ‌سازی و تبلیغات درباره کار پلیس می‌پردازد. برگزاری چند دوره از جشنواره پلیس از این موارد است.

اداره کل امور فرهنگی هنری وزارت آموزش و پرورش

اداره کل امور فرهنگی هنری، در وزارت آموزش و پرورش، برنامه‌ریزی فرهنگی و هنری و سیاست‌گذاری‌های مربوط به آن را از وزارت‌خانه تا اداره‌ها، شهرستان‌ها و مدارس برعهده دارد. کارشناسی هنرهای نمایشی، عالی‌ترین واحد سازمانی مراکز فعال در حوزه تئاتر ۱۵ وزارت‌خانه در زمینه سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی تئاتر دانش‌آموزی است. مسابقات فرهنگی و هنری تئاتر یکی از فعالیت‌های مستمری است که توسط این اداره در سه سطح منطقه (شهرستان، استان و کشوری) برگزاری می‌شود. علاوه‌بر این‌ها، آموزش و پرورش در رشته‌های کار و دانش نیز به آموزش نمایشنامه نویسی و بازیگری پرداخته است و در رشته‌های فنی و حرفه‌ای نیز نگاهی به نمایش و پشتیبانی صحنه داشته است.

ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان ها

ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسامی استان‌ها و هم‌چنین ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان‌ها نیز از هر نظر مستقل عمل کرده و این موارد را در حوزه خود مدیریت می‌کنند: حمایت‌های مادی‌ومعنوی از هنر نمایش، صدور مجوز اجرای عمومی، حمایت از برگزاری جشنواره، همایش، سخنرانی و کارگاه و...که از امور جاری این ادارات به‌شمار می‌روند.

اداره کل آموزش و پژوهش سیما

این اداره در بخش پژوهش و در راستای اهداف و سیاست‌های سازمان صداوسیما به جمع‌آوری مطالعات و نشر آن‌ها در زمینه‌های مختلف هنری و تکنیکی مربوط به رسانه می‌پردازد. دراین‌میان، پژوهش در حوزه تئاتر و تئاتر تلویزیونی و نشر کتبی در این زمینه نیز در دستور کار این اداره قرار داشته است.

اداره کل هنرهای نمایشی رادیو

واحـد نمایـش رادیـو در دهـه سـی شـکل گرفتـه اسـت. اداره کل هنرهـای نمایشـی رادیـو مأموریـت تولیـد و پخـش نمایش را به صـورت متمرکز در رادیو عهده دار اسـت و امـروز در شـش شـبکه رادیویـی، هفتـه‌ای ۱۳ سـاعت نمایش پخش مـی‌کند. در کنـار ایـن حجـم برنامه، شـبکه رادیویی نمایش نیز بـه صورت ۲۴ سـاعته به پخش آثار نمایشـی رادیویی اشـتغال دارد.

اداره هنرهای نمایشی بنیاد شهید و امور ایثارگران

اداره کل هنـری در سـال ۱۳۸۴ در بنیـادشـهید وامورایثارگران تاسـیس شـد.اکنون در زیرمجموعـه ایـن اداره کل، اداره هنرهـای نمایشـی قـرار دارد.در سـاختار اسـتانی بنیـادشـهیدوامـور ایثارگـران نیز اداره امـور هنری به مسـایل هنرهای نمایشـی می‌پردازد.

انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس

انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۵ با دغدغه‌ی اصلی سامان دادن به وضعیت ادبیات‌نمایشی این بخش از هنر انقلاب تشکیل شد.این انجمن زیرمجموعه بنیاد فرهنگی روایت از سازمان‌های وابسته به بسیج مستضعفین است.

بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس

بنیـاد حفـظ آثـار و نشـر ارزش هـای دفـاع‌مقـدس در ابتـدا با نـام «سـتاد تبلیغات جنـگ» آغـاز بـه کار کـرد. پـس از اتمام جنگ، بـا تغییر عنـوان، این اهـداف را دنبال مـی‌کنـد: گـردآوری، ثبـت، نگهـداری و ارایه آثـار دفاع‌مقدس به نسـل‌هـای حاضر و نسـل‌های بعـدی انقلاب. ایـن بنیـاد از نظـر سـازمانی از زیرمجموعه‌های سـتاد کل نیروهای مسـلح به‌شـمار می‌رود. سـازمان سـینمایی و هنرهـای نمایشـی دفـاع مقـدس از زیرمجموعـه های ایـن بنیاد اسـت کـه در زمینه اجـرای نمایش، برگزاری جشـنواره و انتشـارات و...نیز فعال اسـت.

جهاد دانشگاهی-واحد هنر

این واحد هم‌زمان با انقلاب فرهنگی و از سـال ۱۳۵۹ تشـکیل شـد و درحال‌حاضر در ایـن حوزه ها فعالیـت می‌کند: فرهنگی دانشجویی، پژوهشی و خدمات آموزشی تخصصی.

سازمان بسیج هنرمندان

بسـیج هنرمندان بخشـی از سـازمان بسـیج مسـتضعفین اسـت که در سـاختار خود انجمـن‌هـای مختلـف هنـری و ازجمله انجمن نمایـش نیز دارد.این سـازمان در هر اسـتان شـعبه‌ای جداگانـه دارد و بـه ترویـج اندیشـه‌هـای انقلاب و دفـاع‌مقدس می‌پـردازد گروه‌های تئاتر و سرود ایـن مراکـز بـا هـدف حضور بسـیجیان هنرمند و علاقـمند در قالب‌هـای گروه‌های سـرود و تئاتـر در عرصـه فرهنـگ و هنـر جامعـه تشـکیل شـده و زیـر نظـر سـازمان بسـیج فعالیـت مـی‌کنند.

سازمان عقیدتی سیاسی وزارت‌دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح

سـازمان عقیدتـی سیاسـی وزارت دفـاع طـی دسـتورالعملـی آثـار هنـری نیروهـای مسـلح و وزارت‌دفـاع را جهـت اجرا در جشـنواره‌هـا یا اجرای عمومـی داخلی نهادها از لحـاظ تکنیکـی و محتوایـی بـا توجـه بـه مقـررات و موازیـن نیروهـای مسـلح بررسـی مـی‌کند.ایـن سـازمان درحـال‌حاضـر به تولیـد نمی‌پـردازد و بیشـتر نقش نظارتـی دارد.

ستاد عالی کانون‌های فرهنگی هنری مساجد

موضوع فعالیت کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد به شرح زیر است: برنامه‌ریزی، ایجاد وراه‌اندازی کلاس‌های آموزشی درزمینه‌های مختلف:عقیدتی، دینـی، علمـی، سیاسـی، فرهنگـی هنـری و فنـی. تهیه، ترجمـه و گـردآوری، نگارش، چاپ، انتشار و توزیع جزوات و کتب مجاز داخلی و خارجـی در زمینه های مختلف فرهنگی و هنری و علمی آموزشی و غیره .

شبکه چهار سیما،گروه ادب و هنر

ایـن شـبکه تحـت‌نظارت سـازمان صـداوسـیمای جمهوری‌اسلامی‌ایـران فعالیت مـی‌کند. گـروه ادب و هنـر در ایـن شـبکه، تولیـد و پخش تئاتـر تلویزیونـی، تبلیغات تئاتـر، ارایه برنامـه‌هـای نقـد و تحلیـل تئاتـر و ترویـج آن را در رسـانه ملـی برعهـده دارد. ایـن گـروه علاوه بـر دعـوت از تهیـه‌کنندگان آشـنا بـا مقولـه تئاتـر تلویزیونی و حمایـت از گـروه‌هـای اجرایـی تئاتـر در زمینـه‌هـای مختلف، همـکاری با جشـنواره‌هـای تئاتـر، مرکـز هنرهـای نمایشـی و نویسـندگان، کارگردانـان و تهیـه‌کننـدگان مسـتقل را نیـز در برنامـه خـود دارد. مضـاف بـر این‌کـه تولیـدات تئاتری این گـروه با سـفارش و نظـارت گـروه انجـام مـی‌شـود، هنرمنـدان نیز مـی تواننـد با ارایه متون نمایشـی خـود، پس از طی شـدن مراحل بازخوانـی و تصویب متون به سـاخت تئاتر تلویزیونـی اقـدام کنند. در کنـار سـاخت و تولیـد تئاتـر تلویزیونی، سـاخت برنامه‌های آموزشـی دربـاره تئاتر، نقـد و تحلیـل تئاتر و گسـترش ایـن هنر به‌وسـیله تبلیغات تلویزیونی در دسـتور کار این گروه قـرار دارد.

مدیریت هنری ارتش جمهوری اسلامی ایران(آجا)

مدیریـت هنـری ارتـش در سـال ۱۳۷۸ بـا تغییراتـی در سیسـتم سـازمان عقیدتـی سیاسی ارتش و تحت‌نظارت آن به‌وجود آمد. یکـی از زیرمجموعـه‌هـای ایـن مدیریت، هنرهـای‌نمایشـی اسـت که در نیروهـای زمینی، هوایی، دریایـی و پدافند نیز حضـور دارد.اجـرای نمایش، مدیریـت تالارها و برگزاری جشـنواره‌هـا از فعالیت‌های ایـن بخش هسـتند.

معاونت تئاتر کانون‌پرورش‌فکری‌کودک‌ونوجوان

سـابقه فعالیـت کانـون‌پـرورش‌فکـری‌کـودکان‌ونوجوانـان بـه میانـه دهـه چهـل شمسـی در سـال ۱۳۴۴ بـازمـی‌گـردد. از سـال ۱۳۹۵ اداره کل امـور سـینمایی و تئاتـر کانـون‌پـرورش‌فکری شـکل گرفت و معاونـت تئاتـر مسؤول مدیریت فعالیت‌های نمایشـی شـد. قرار اسـت بـه‌زودی در اسـتان‌هـا و تمامـی شـعب کانـون، معاونـت‌هـای تئاتر آغـاز به فعالیـت کنند. نمایـش‌هـای معاونـت تئاتـر تهـران در دو سـالن قرینـه «گلسـتان و بوسـتان» که مشـخصات دقیقـا یکسـانی دارنـد، اجرا می شـوند. یکـی دیگـر از فعالیـت‌هـای خـاص کانـون «تئاتـر تریلـی سیار»اسـت کـه بیـش از چهـل سـال اسـت کـه تئاتـر را بـه اقصـی‌نقـاط کشـور مـی‌برد. سـالن دیگـر کانون نیـز بیـش از پنجـاه سال اسـت کـه پذیرای نمایش‌هـای گوناگـون در زمینـه کـودک و نوجوان و بزرگسالان بوده است.

مراکز غیردولتی فعال در حوزه تئاتر

مراکـز غیـر دولتـی فعـال در حـوزه تئاتر شـامل نهادها،سـازمان‌هـا و اداراتی هسـتند کـه ازنظـر مدیریتـی و بودجـه‌ای مسـتقل بوده و به دولت وابسـته نیسـتند اما گاه از کمـک‌هـای دولـت بـه شـکل غیرمسـتقیم بهره‌مند می‌شـوند.

انجمن صنفی تماشاخانه‌های ایران

انجمـن صنفـی تماشـاخانه‌های ایـران در سـال ۱۳۹۵ تاسـیس شـده اسـت و هدف اصلـی آن پیگیـری و اسـتیفای حقـوق اعضـا و ازجملـه تماشـاخانه‌های تئاتـر در ایران اسـت.

انجمن صنفی هنرمندان تئاتر تهران

ایـن انجمـن از سـال ۱۳۹۴ فعالیت رسـمی خود را آغـاز کـرده و در وزارت تعاون، کار و رفـاه اجتماعـی بـه ثبت رسـیده اسـت.انجمن در حـوزه‌های اسـتیفای حقوق اعضا و حمایـت‌هـای صنفـی فعالیـت می‌کند و شـاخه‌هـای مهم تئاتـر ازجمله: نویسندگی، کارگردانی، بازیگری،

موسیقی، نقد و عکاسی و... را دربر می‌گیرد.

انجمن هنرمندان تئاتر کمدی تهران(تئاتر آزاد)

ایـن انجمـن، انجمنـی صنفـی و کارفرمایـی اسـت کـه در وزارت تعـاون، کار و رفـاه اجتماعی ثبت شده است و دو هـدف کلـی دارد. تامین منافع مادی‌ومعنوی اعضای مجرب و پیشکسوتان۲. ایجـاد فضـا و بسـتر مناسـب که هنرمنـدان واقعی ایـن عرصه بتوانند آثـار مرغوب ۲۴ مراکز فعال در حوزه تئاتر و هنرمندانـه‌ای اجـرا کننـد و این هنـر ارزنده زنده و پویا باشـد. انجمـن متشـکل از۲۰ گـروه ماهر و مجرب اسـت کـه همگی می‌تواننـد نمایش‌های کمـدی را بـه صورت حرفه‌ای اجـرا کنند. اکثر تالارهایی کـه در اختیـار گـروه‌هـای این انجمـن قرار دارنـد را می‌توان بیشـتر سـالن‌هـای سـینمایی دانسـت کـه بـا کمـی تغییـرات صحنـه و کاربـری بـه اجـرای نمایـش ایـن گـروه هـا اختصاص یافته‌انـد و هم‌چنین تالارهای سـنتی و مشـهوری کـه از دیربـاز در اختیـار نمایـش‌هـای کمـدی بـوده‌اند.

انجمن هنرهای نمایشی ایران

انجمـن هنرهـای نمایشـی ایـران بـا شـخصیت حقوقـی مسـتقل و بـه صـورت غیرانتفاعـی و غیردولتی تشـکیل شـده اسـت.ازجملـه موضوعات فعالیـت و اهداف ایـن انجمـن عبارتنـد از: حمایـت مـادی‌ومعنـوی از هنرمنـدان در عرصه هنـر نمایش، تشـویق و ترغیب گروه‌هـای نمایشـی و هنرمنـدان به‌منظور تولید و خلق آثار نمایشـی، توسـعه و گسـترش برنامـه‌هـای آموزشـی، انتشـار **مجلـه نمایـش** و **فصلنامـه تئاتـر** و کتـب تخصصـی، حمایـت از برگـزاری جشـنواره‌هـای داخلی و بین‌المللی تئاتر، تشـکیل مـوزه تئاتر از آثـار ارزشـمند هنرمنـدان ایرانی و تشـکیل کتابخانه تخصصـی تئاتر.

کانون نمایش های آیینی و سنتی

سـابقه فعالیـت ایـن کانـون بـه سـال ۱۳۶۷ بازمـی‌گـردد. هـدف کلـی ایـن کانـون، اشـاعه و حفـظ آثـار آیینـی و سـنتی در زمینـه هنر نمایش اسـت. پژوهـش در زمینه تئاتـر آیینـی و سـنتی و هم‌چنین حمایت از تولیـد آثار این‌چنینی در راسـتای اهداف ایـن کانون قـرار دارد.

کانون تئاتر عروسکی

در اوایـل دهـۀ هفتـاد خورشـیدی شـکل گرفـت و بـا پشـت سر گذاشـتن یـک دوره تعطیلـی از سـال ۱۳۸۴ بـه‌منظـور معرفـی حفـظ، گسـترش و ارتقـای تئاتـر عروسـکی بـه خواسـت عمـوم هنرمنـدان تئاتـر عروسـکی ایـران و حمایـت اداره کل هنرهـای نمایشـی دوبـاره راه انـدازی شـد.

کانون تئاتر دینی

ایـن کانـون بـه‌منظـور مشـاوره در حـوزه تولیـد و حمایـت از آثـار تئاتـری کـه بـا موضوعـات دینـی سـاخته مـی شـوند، بـه‌وجود آمـده اسـت. این‌گونـه نمایـش‌ها با موضوعاتـی کـه بـه شـکل مسـتقیم یـا غیرمسـتقیم بـه مسـایل دینـی مـی‌پردازند، شـکل مـی‌گیرنـد. از مرحلـه تولیـد متـون نمایشـی تـا حمایـت از اجراهـای فاخـر و برگـزاری جشـنواره و... ازجملـه اهـداف ایـن کانـون بـه‌شـمار مـی‌رونـد.

کانون نمایش خیابانی

ایـن کانـون بـه‌عنـوان یک واحد اجرایـی در خدمت اهـداف انجمن هنرهـای نمایش بـرای رشـد و ارتقـای تئاتـر خیابانـی اسـت. تدویـن و برنامه‌ریـزی مجموعـه برنامه‌هـای تئاتـر خیابانـی، هم‌چنین تلاش در جهت گسـترش فعالیت‌هـای تئاتر خیابانی در سراسـر کشـور

ازجملـه فعالیـت‌های آن به‌حسـاب مـی‌آیند.

کانون ملی منتقدان تئاتر

کانـون ملـی منتقدان تئاتر در سـال ۱۳۶۸ در راسـتای حمایت از تشـکل‌های تئاتری و بـه‌منظـور تقویـت فضـای نقـد، گفـت‌وگـو و اعتلای تئاتر کشـور تشـکیل شـد.این کانـون در سـال ۱۳۶۹ در نهمیـن جشـنواره تئاتر بیـن المللی فجر به‌طوررسـمی آغاز بـه کار کـرد و در سـال ۱۳۷۰ ازسـوی کانـون بیـن‌المللـی منتقـدان تئاتر بـه عضویت پذیرفتـه شـد. ایـن کانـون بـه لحـاظ قوانین بیـن‌المللـی زیرنظـر اساسـنامه کانون بیـن‌المللـی منتقـدان تئاتـر موسـوم بـه C.T.A.I فعالیـت مـی‌کنـد و در داخـل نیز زیرمجموعـه انجمـن هنرهای نمایشـی به‌حسـاب مـی آید.

بنیاد رودکی

بنیـاد فرهنگـی رودکـی از آبـان ۱۳۸۲ بـا ادغـام واحدهـای مجموعه «تالارحدت» و مجموعـه فرهنگـی‌هنـری انقلاب‌اسلامی «بـرج آزادی» در قالـب مؤسسـه‌ای عمومـی- غیردولتـی فعالیـت خـود را آغـاز کرد. برخـی زیرمجموعـه‌هـای ایـن بنیاد عبارتنـد از: مرکـز آمـوزش هنـری بنیـاد رودکـی.کارگاه دکـور رودکـی. مجموعـه فرهنگـی هنری بـرج آزادی،تـالارحافظ، تـالاروحـدت و تـالارفردوسـی.

بنیاد نمایش کودک‌ونوجوان

ایـن بنیـاد خصوصـی اسـت و آن را جمعـی از پژوهشگران، مدرسـان و مترجمـان متخصـص تئاتـر کـودک بنا نهاده‌انـد و در زمینـه پژوهش‌های بنیادیـن تئاتر کودک فعالیـت مـی‌کند.

خانه تئاتر

خانـه تئاتـر در پاییـز سـال ۱۳۷۷ توسـط هیـات موسـس به‌عنـوان یک نهـاد صنفی متشـکل از فعـالان زمینه‌هـای مختلـف این حـوزه پایه‌گذاری شـد و در سـال ۱۳۷۸ فعالیـت خـود را به‌شـکل‌رسـمی شـروع کرد. برخی اهداف خانه تئاتر: ۱. زمینه‌سازی و پشتیبانی از تولید مستمر نمایش در کشور ۲.تأثیرگذاری در بهبود سیاست‌های تولید تئاتر ۳.حمایت از حقوق گروه‌های جوان و دانشگاهی نمایشی ۴.حمایت از تئاتر شهرسـتان و ارسـال نشـریات تخصصی به شهرسـتان ها و گسـیل اسـتادان و فن‌آوران به سـرتاسـر کشـور جهت آموزش‌های دوره‌ای، تشـکل تمامـ هنرمنـدان تئاتـر کشـور در قالـب انجمن‌هـا و کانون‌های وابسـته بـه خانـه و ایجـاد حس همـکاری میـان آنان ۶.پشـتیبانی از حقـوق صنفـی(مـادی‌ومعنـوی) اعضـای خانـه و ایجـاد امنیـت شغلی و حرفه‌ای و تأمین‌اجتماعی و...

انجمن‌های خانه تئاتر نیز شامل انجمـن کارگردانان، انجمن نمایشـنامه نویسـان، انجمن منتقدان و نویسـندگان، انجمن بازیگران، انجمـن طراحـان صحنـه و لباس، انجمـن موسـیقی، انجمـن نمایشـگران عروسـکی، انجمن نمایشـگران خیابانی، انجمن عکاسـان، انجمن کارکنـان فنی هنری، انجمـن نمایشـگران حرکت، انجمـن طراحـان پوسـتر، انجمن گریم و ماسـک، انجمن تئاتـر کـودک و نوجوان.

مجموعـه فرهنگـی هنـری آسـمان وابسـته بـه فرهنگسـتان هنـر جمهـوری‌اسلامی‌ایـران

فرهنگسـتان هنـر موسسـه‌ای وابسـته بـه نهـاد ریاسـت‌جمهـوری اما با شـخصیت حقوقـی مسـتقل اسـت. اعتبـارات فرهنگسـتان در بودجـه سـالانه کشـور در ردیـف اعتبـارات نهـاد ریاسـت‌جمهـوری منظـور می شـود. مجموعـه فرهنگـی‌وهنـری آسـمان بـه‌منظـور برنامـه‌ریـزی و اجـرای طرح‌هـای پژوهشـی و آموزشـی مرتبـط بـا گروه‌هـای تخصصـی فرهنگسـتان هنـر،

بـه‌ویـژه گروه‌هـای موسـیقی، سـینما، هنرهـا و ادبیـات نمایشـی و چنـدرسـانه‌ای، تجهیـز و راه‌اندازی شـده اسـت. این سـاختمان در سـال ۱۳۵۷ بـا کاربـری اداری در زمینی به مسـاحت ۴۶۶۵ متـر مربع سـاخته شـده اسـت.

سازمان فرهنگی‌هنری شهرداری تهران

سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران در سال ۱۳۷۵ زیرنظر هیاتی متشکل از نمایندگان نهادهای مختلف هم‌چون صداوسیما وسازمان تبلیغات اسلامی تاسیس شد.سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران سازمانی است با تابعیت ایرانی، عمومی و غیردولتی، مستقل و واجد شخصیت حقوقی که تحت‌ارکان هیأت‌امنا و هیأت‌مدیره فعالیت می‌کند.

سالن ها

سالن‌های دولتی نمایش در تهران:

ردیف	نام سالن	ظرفیت (نفر)
۱	سالن شماره ۲ تئاترشهر	سالن کنفرانس
۲	سالن چهارسو تئاترشهر	۱۱۰
۳	سالن سایه تئاترشهر	۱۲۰
۴	سالن پلاتو تئاترشهر	تمرین
۵	سالن قشقایی تئاترشهر	۱۳۲
۶	سالن خورشید تئاترشهر	تمرین
۷	کارگاه نمایش تئاترشهر	۶۵
۸	سالن نو تئاترشهر	۶۵
۹	سالن اصلی تئاترشهر	۵۷۹
۱۰	اداره تئاتر	–
۱۱	(خانه نمایش) سالن نمایش	ظرفیت تماشاگر ۸۰ نفر
۱۲	تالار هنر	۳۰۷
۱۳	سالن اصلی تالار مولوی	۲۰۰ تا ۲۵۰
۱۴	سالن کوچک تالارمولوی	۶۰
۱۵	کل مجموعه تالارمولوی	متعلق به جهاد دانشگاهی مشارکت با مرکز نمایشی
۱۶	تالارسنگلج	۳۴۰
۱۷	تالاروحدت (متعلق به بنیاد رودکی)	۸۲۵
۱۸	تالارمحراب	۳۷۰
۱۹	آبی(کاخ نیاوران)	۴۰۰

۲۰	مجتمع فرهنگی‌ورزشی انقلاب	۲۰
۲۱	بوستان(کانون‌پرورش‌فکری‌کودکان)	۱۳۴
۲۲	پردیس(کانون‌فرهنگی‌تربیتی)	–
۲۳	تالاراندیشه (حوزه‌هنری)	۶۸۰
۲۴	تالارسوره (حوزه‌هنری)	۴۰۰
۲۵	تماشاخانه‌ماه (حوزه‌هنری)	۵۰
۲۶	تماشاخانه‌مهر(حوزه‌هنری)	۱۵۰
۲۷	خانه نمایش	۸۰
۲۸	سرو	۱۶
۲۹	فجر	۵۰۰
۳۰	ناصرخسرو(دانشگاه‌تهران)	–

برخی سالن های غیر دولتی

ردیف	نام سالن	ظرفیت (نفر)
۱	آفتاب	۸۰ تا ۱۱۰
۲	اباذر(سرای‌محله)	۱۲۰
۳	ابن‌سینا(فرهنگ‌سرا)	۱۷۵
۴	اخلاق (فرهنگ‌سرا)	۱۵۰
۵	ارسباران(فرهنگ‌سرا)	۳۳۰
۶	ارغنون	۱۵۰
۷	اریکه ایرانیان	۱۶۰ تا ۱۹۰
۸	آستارا(سینما)	۸۶۰
۹	استاد فنی‌زاده	۵۰
۱۰	استاد مشایخی	۱۰۰
۱۱	استاد انتظامی	۱۲۰
۱۲	استاد شهریار	–
۱۳	مجتمع فرهنگی‌هنری امام‌علی (ع)	۳۵۰
۱۴	اندیشه (فرهنگ‌سرا)	۴۰۹
۱۵	ایرانشهر (دو سالن)	۳۵۰

۱۶	اوین (سرای‌محله)	۲۲۰
۱۷	ایوان شمس	۴۰۰
۱۸	ایوانک (سرای محله)	۱۵۰
۱۹	باران	۱۲۱
۲۰	باربد	۵۵
۲۱	بازیگاه	۴۵
۲۲	مجتمع فرهنگی باغ دربند	–
۲۳	برج آزادی	۲۸۸
۲۴	برج میلاد	۱۶۰۰
۲۵	بهاران (فرهنگ‌سرا)	۲۰۰
۲۶	بهمن	۲۵۰۰
۲۷	پالیز	۴۰
۲۸	پایتخت	–
۲۹	تتماج	۴۰
۳۰	دا	۴۰
۳۱	دراما	۴۵
۳۲	سه نقطه	۶۰
۳۳	شهرزاد	۷۰۰
۳۴	فانوس	۴۸
۳۵	کنش معاصر	۱۴۰
۳۶	هامون	۱۰۰
۳۷	همای سعادت	۷۰

در کنار مراکز یادشده در حوزه تئاتر(اداره‌های دولتی و غیردولتی، سازمان‌ها، کانون‌ها ، سالن‌های نمایش و ...) مراکزی مانند دانشگاه‌تربیت‌مدرس(دانشکده هنر)، دانشگاه‌تهران، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌هنر، دانشکده‌سینماوتئاتر، دانشگاه غیرانتفاعی سوره، موسسات غیرانتفاعی، واحدهای دانشگاه علمی کاربردی در تهران و سایر استان‌ها، هنرستان‌های هنرهای‌زیبا، آموزشگاههای تئاتر و ... نیز در ترویج و آموزش تئاتر کشور سهیم هستند.

وضعیت اجرای نمایش بین سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲

ردیف	۱	۲	۳	۴	۵	۶
عنوان شاخص	تعداد عنوان‌های نمایش‌های تولیدشده	تعداد دفعات اجرای نمایش (در سطح کشور)	تعداد تماشاگران نمایش (در سطح کشور)	تعداد اعزام گروه نمایشی به خارج از کشور	تعداد نمایش‌های خارجی اجراشده در جشنواره‌های تئاتر داخل کشور	برگزاری سمینار و همایش
واحد اندازه‌گیری	عنوان	دفعه	نفر	گروه	عنوان	مورد
عملکرد آماری	۳۱۳۲	۳۶۵۸۶	۱۲۰۷۴۱۲	۲۶	۱۶	۲
سال ۸۴	۳۳۸۳	۳۸۱۳۱	۱۲۹۶۳۷۱	۱۵	۲۰	۲
سال ۸۵	۳۶۲۷	۴۳۵۲۴	۱۵۲۹۸۷۸	۱۴	۱۷	۲
سال ۸۶	۳۹۰۲	۴۹۰۴۴	۱۷۲۶۳۴۸	۱۳	۳۰	۱
سال ۸۷	۴۱۹۹	۵۵۲۸۱	۱۹۶۲۴۷۶	۱۳	۳۱	۱
سال ۸۸	۴۵۰۱	۶۱۶۲۳	۲۱۴۲۲۲۶	۲۱	۳۳	۲
سال ۸۹	۴۷۱۲	۶۴۹۹۷	۲۱۴۴۳۵۷	۱۷	۳۲	۱
سال ۹۰	۴۸۹۱	۶۶۹۰۸	۲۲۰۷۷۲۹	۶	۳۳	–
سال ۹۱	۴۹۳۸	۶۷۶۹۹	۲۲۳۰۶۱۹	۵	۳۲	۱
سال ۹۲						

بر اساس جدول بالا، رشد نمایش‌ها از سال ۸۴ تا سال ۹۲ یک سیر صعودی داشته است و از رقم

۳۱۳۲ به رقم ۴۹۳۸ عنوان نمایش افزایش پیدا کرده است. اما درخصوص اعزام گروه‌های نمایشی به خارج از کشور این رقم از ۲۶ در سال ۸۴ به عدد ۵ در سال ۹۲ کاهش یافته است که این نشانگر ارتباط بسیار کم گروه‌های نمایشی با سایر گروه‌ها در خارج ایران است.
اما میزان شرکت نمایش‌ها در جشنواره‌های داخلی کشور از ۱۶ عنوان در سال ۸۴ به ۳۲ عنوان در سال ۹۲ افزایش یافته است که این موضوع نشان‌دهنده رشد جشنواره‌های داخلی کشور و ارتباط زیاد گروه‌های نمایشی با این جشنواره‌ها و حضور مستمر آن‌ها است.

وضعیت هنرمندان عرصه تئاتر [۳]

ردیف	جنسیت	سال ۹۰	سال ۹۱	بهار ۹۲	تابستان ۹۲	پاییز ۹۲	زمستان ۹۲
تعداد هنرمندان تئاتر (۱۳۹۴)	زن	۲۸۷	۱۳۱۷	۱۰۸	۱۶۷	۹۴	۱۰۳
	مرد	۷۹۳	۲۱۲۳	۲۵۲	۳۹۳	۲۳۱	۳۰۳
	جمع	۱۰۸۰	۳۴۴۰	۳۶۰	۵۶۰	۳۲۵	۴۰۶

همان‌طور که در جدول بالا مشخص است از سال ۹۰ تا زمستان ۹۲ تعداد هنرمندان زن تئاتر تنها در سال ۹۱ یک سیر صعودی داشته و این رقم در سال ۹۲ کم شده است و پس از آن در سال ۹۲ مجدد سیر نزولی داشته است تا این که در سال ۹۲ به رقم ۱۰۳ نفر رسیده است.
این آمار برای هنرمندان مرد نیز با مقایسه از سال ۹۰ تا ۹۲ نشان‌دهنده‌ی یک سیر نزولی است.

سیاست فرهنگی (در ارتباط با تحولات سیاست‌گذاری در تئاتر ایران)
اصطلاح سیاست فرهنگی برای حوزه‌های مختلفی چون میراث فرهنگی، آموزش زبان، مذهب، مسکن، جمعیت، اقتصاد و هنر مورداستفاده قرار می‌گیرد.
آن‌چه در این‌جا موردبحث قرار می‌گیرد سیاست‌های فرهنگی است که برای درک بهتر آن ابتدا باید به مدل‌سازی تغییرات در سیاست فرهنگی در سطح جهانی و سیاست‌های فرهنگی ملی اشاره کنیم. و پس از آن درباره سیاست‌گذاری فرهنگی در تئاتر ایران نتایجی ارایه دهیم.
"مهم‌ترین و بادوام‌ترین مدل گونه‌شناسی، طبقه‌بندی چارترند[۴] و مک‌کافی[۵] از سیاست فرهنگی است که آن را به چهار نوع تسهیل گر حامی، معمار و مهندس تقسیم می‌کنند" (دهقان‌پیشه و اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۶).
الف: دولت تسهیل‌گر
دولت تسهیل‌گر از طریق مالیات در حوزه هنرهای‌زیبا سرمایه‌گذاری می‌کند و این حق را دارد که به انواع معینی از درآمد یا هزینه‌هایی که فعالیت‌های شایسته تلقی می‌شوند، مالیات نبندد. "هدف سیاست تسهیل‌گر ترویج تنوع در فعالیت‌های غیرحرفه‌ای بدون درآمد و نیز حوزه هنرهای زیباست" (دهقان پیشه و اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۷).
ب: دولت حامی

۳-این اطلاعات در سال ۱۳۹۴ از دفتر طرح و برنامه اداره کل هنرهای نمایشی به دست آمده‌است.
٤-Chartrand
٥-Mccaughey

دولت حامی از طریق شوراهای هنری مستقل[۶] در هنرهای‌زیبا سرمایه‌گذاری می‌کند. دولت تعیین می‌کند که چه میزان حمایت صورت گیرد، اما تعیین نمی‌کند که چه سازمان‌هایی هنرمندانی این حمایت را دریافت کنند.

ج: دولت معمار

این دولت از طریق وزارت‌خانه‌ها و یا گروه فرهنگ در هنرهای‌زیبا سرمایه‌گذاری می‌کند. تصمیم‌گیری در مورد حمایت مالی از هنرمندان و سازمان هنری عموماً توسط مأمورین دولتی (اداری) گرفته می‌شود (دهقان پیشه و اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۸۰)

این دولت هم‌چنین از هنر به‌عنوان بخشی از اهداف رفاه اجتماعی و هنری که دلخواه عوام جامعه است، دفاع می‌کند نه هنری که مبتنی بر استانداردهای حرفه‌ای برتری هنری است. وضعیت اقتصادی هنرمندان در دولت معمار به‌واسطه‌ی عضویت در اتحادیه‌های رسمی هنرمندان تعیین می‌شود. و هنرمند در حقیقت کارمند دولت است و سرمایه‌گذاری هنری به‌طورانحصاری از طریق سرمایه‌گذاری مستقیم دولت تعیین می‌شود. گیشه و کمک‌های اهدایی خصوصی در این‌میان نقش ناچیزی خواهند داشت.

د: دولت مهندس

دولت مهندس صاحب تمام ابزارهای تولید هنری است. دولت مهندس تنها از هنری پشتیبانی می‌کند که مطابق و هماهنگ با استانداردهای سیاسی ناظر بر فضیلت و برتری است؛ این دولت از فرایند خلاقیت پشتیبانی نمی‌کند. به‌جای توجه به برتری هنری، بیشتر تمایل به آموزش سیاسی دارند. تحرک سیاسی دولت مهندس گرایش به تجدیدنظر مداوم دارد، تصمیم‌گیری هنری باید به‌طورمکرر، موردتجدیدنظر قرار گیرد و اصلاح شود تا منعکس‌کننده‌ی تغییرات روی داده در خطومشی رسمی حزب حاکم باشد(دهقان پیشه و اسماعیلی، ۱۳۸۹: ۱۱۲).

وضعیت اقتصادی هنرمند نیز با عضویت در اتحادیه‌هایی مشخص می‌شود که موردتأیید حزب حاکم باشد و هرکس که به این اتحادیه‌ها وابسته نباشد، هنرمند نیست.

براین‌اساس به سیاست‌های هنری (تسهیل‌گر، حامی، معمار، مهندس) مصوبات هیأت دولت در زمینه‌ی تئاتر، بین سال‌های ۱۳۶۸ (از آغاز دوره‌ی اول ریاست‌جمهوری اکبر هاشمی) تا سال ۱۳۸۸ (پایان دوه ی اول ریاست‌جمهوری محمود احمدی‌نژاد) ارایه می‌شود.[۷]

نوع سیاست‌های هنری به‌کارگرفته‌شده توسط دولت‌ها در روند بیست‌ساله موردبررسی به‌این‌ترتیب بوده است. ۱. معمار ۲. حامی ۳. مهندس ۴. تسهیل‌گر

در دوره‌ی چهارساله اول ریاست‌جمهوری اکبر هاشمی، دولت هیچ مصوبه‌ای در حوزه‌ی تئاتر نداشته است و در دوره‌ی دوم ۴۰ درصد سیاست‌های دولت در زمینه‌ی تئاتر از نوع حامی و ۲۰ درصد از هر سه نوع دیگر است.

در دوره چهارساله اول ریاست‌جمهوری محمد خاتمی، سیاست‌های هنری دولت در حوزه تئاتر ۳۴/۴۸ درصد نوع حامی، ۳۲/۲۶ درصد نوع معمار، ۱۹/۳۶ درصد نوع مهندس و ۱۲/۹ درصد نوع تسهیل‌گر بوده است و در دوره ی چهارساله ی دوم، ۳۹/۱۳ درصد نوع حامی، ۷۸/۳۴ درصد نوع معمار، ۲۱/۷۴ درصد نوع تسهیل‌گر و ۴/۳۵ درصد نوع مهندس بوده است.

۶-Arm's Length Art Councils

۷- این نتایج از مقاله‌ای با عنوان "تحولات سیاست‌گذاری در تئاتر ایران (۱۳۶۸ تا ۱۳۸۸ شمسی)" از الهه دهقان‌پیشه و رضا اسماعیلی (زمستان ۸۹) چاپ‌شده در مجله **جامعه شناسی هنر و ادبیات** استخراج شده است.

در دوره چهارساله اول ریاست‌جمهوری محمود احمدی‌نژاد، سیاست‌های هنری دولت در تئاتر ۴۶/۶۶ درصد از نوع معمار، ۶۷/۲۶ درصد نوع مهندس، ۶۷/۱۶ درصد نوع حامی و ۱۰٪ نوع تسهیل‌گر بوده است.
در دوره چهار ساله اول ریاست‌جمهوری محمد خاتمی، سیاست‌های هنری دولت در حوزه تئاتر ۳۴/۴۸ درصد نوع حامی، ۳۲/۲۶ درصد نوع معمار، ۱۹/۳۶ درصد نوع مهندس و ۱۲/۹ درصد نوع تسهیل‌گر بوده است و در دوره‌ی چهارساله‌ی دوم، ۳۹/۱۳ درصد نوع حامی، ۷۸/۳۴ درصد نوع معمار، ۲۱/۷۴ درصد نوع تسهیل‌گر و ۴/۳۵ درصد نوع مهندس بوده است.
در دوره چهارساله اول ریاست‌جمهوری محمود احمدی‌نژاد، سیاست‌های هنری دولت در تئاتر ۴۶/۶۶ درصد از نوع معمار، ۲۶/۶۷ درصد نوع مهندس، ۱۶/۶۷ درصد نوع حامی و ۱۰٪ نوع تسهیل‌گر بوده است.

نتیجه گیری

برای سنجش وضعیت تئاتر به‌عنوان میدان هنری در ابتدا با تعیین شاخص و عملیاتی کردن مفاهیم مرتبط با میدان، انواع سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین سنجیده شد که: سرمایه‌ی فرهنگی براساس متغیرهای زمینه‌ی اجتماعی (شغل، تحصیلات) و مواردی نظیر استفاده از کلاس‌های هنری قبل از ورود به عرصه تئاتر، دوره استفاده از این کلاس‌ها، راه‌های کسب اطلاعات در حوزه تئاتر و میزان استقبال خانواده‌ها از فعالیت‌های هنری هنرمندان و با طرح سوالاتی در این زمینه (در پرسشنامه) سنجیده شد که بر اساس آن در میان بازیگران ۴۴ درصد از تحصیلات کارشناسی و کارشناسی‌ارشد برخوردار بودند که ۴۲ درصد از آن‌ها نیز رشته تحصیلی مرتبط با حوزه تئاتر (نمایش و گرایش‌های آن) برخوردار بودند. ۶۱ درصد از آن‌ها از کلاس‌های هنری قبل از ورود به حوزه تئاتر استفاده می‌کردند. درخصوص محصولات فرهنگی مانند کتاب و مجلات هم سوالاتی مطرح شد. هم‌چنین میزان پیگیری خانواده‌ها درخصوص فعالیت‌های هنری فرزندانشان نیز تنها ۱۰ درصد در حد خیلی زیاد با استقبال خانواده‌ها مواجه شده بودند.
به‌طورکلی سرمایه فرهنگی در میان بازیگران ۲۷ درصد در حد زیاد، ۷۲،۵ در حد متوسط بوده است. ازاین‌رو سعی شد با طرح پرسش‌هایی دراین‌راستا این چهار موردسنجش قرار گیرد.
سرمایه اجتماعی نیز دارای ویژگی‌های خاص خود است که در این پژوهش با شاخص‌هایی مانند: فعالیت سایر اعضای خانواده در عرصه هنر (به‌خصوص تئاتر)، ارتباط هنرمندان عرصه‌ی تئاتر با یکدیگر (تماشای کارهای هنرمندان دیگر، همکاری در اجرای یک نمایش مشترک و ...)، ارزیابی آن‌ها از شکل‌گیری خانه تئاتر و اداره ی هنرهای نمایشی، متعلق بودن به جامعه ی تئاتری و اعتماد به سنجیده شد و براین‌اساس تنها ۴۲ درصد از اعضای خانواده هنرمندان در زمینه‌های هنری فعالیت داشتند. در مورد ارزیابی آن‌ها از اداره کل هنرهای نمایشی ۱۰ درصد در حد خیلی خوب، بازدید از آثار هنری سایر هنرمندان ۵۵ درصد در حد زیاد، و در مورد میزان تعلق به جامعه هنری نیز ۴ درصد در پایین‌ترین مرحله و ۴۱ درصد در بالاترین میزان قرار داشتند.
به‌طورکلی سرمایه اجتماعی در میان بازیگران ۳ درصد در حد زیاد، ۴۷ درصد در حد متوسط و ۲۷ درصد در حد کم است.
سرمایه اقتصادی مؤلفه دیگری بود که برای بررسی میدان سنجیده شد و سوالاتی مانند تئاتر به عنوان منبع اصلی درآمد، تناسب با مخارج زندگی، تعداد دفعات بازی در نمایش در طول سال و... مطرح شد و نتایج حاصل از آن، این بود که ۴۱،۵ درصد از بازیگران در حد خیلی زیاد تئاتر را به‌عنوان مطرح درآمد خود می‌دانند. ۴۹ درصد در حد زیاد و ۷،۰ در حد کم تئاتر جز منابع درآمدی آنان است. به طور کلی سرمایه اقتصادی برای بازیگران ۸۵ درصد در حد متوسط و ۱۱ درصد در

حد کم است.
سرمایه نمادین آخرین مؤلفه از چهار مؤلفه‌ای بود که در بررسی میدان تئاتر مطرح شد و این نوع سرمایه در این پژوهش با شاخص‌هایی مانند این که تعداد دفعات بازی در یک نمایش در طول سال، وجهه اجتماعی هنرمندان در مقایسه با یکدیگر و دعوت ازسوی کارگردانان مهم برای بازی در نمایش سنجیده شد.
نتایج حاصل از این سؤالات این بود ۹۷ درصد از بازیگران ازسوی کارگردانان معروف برای بازی در نمایش دعوت می‌شدند، وجهه اجتماعی هنرمندان عرصه تئاتر در مقایسه با یکدیگر ۵۰ درصد در حد زیاد و ۴۵ درصد تاحدودی بود. به‌طورکلی میزان سرمایه نمادین برای بازیگران ۸۲،۱ درصد در حد زیاد و ۱۷،۹ درصد در حد متوسط به دست آمد.
میدان یک صحنه ی پیکار و منازعه است. منازعه بر سر مبانی هویت و سلسله مراتب آن. و کنشگران و نهادها در پی حفظ یا براندازی نظام توزیع سرمایه ی موجودند. "سرمایه‌ای که رده‌بندی نهادها، رشته‌های علمی، نظریه‌ها، روش‌ها، موضوعات، گاه‌نامه‌های علمی و امثالهم آن را در میدان علمی مشخص می‌کند" (رامین، ۱۳۸۵: ۶۹).
در مورد تئاتر با توجه به این شاخص می‌توان گفت که هنرمندان تئاتر در ایران (بیشتر کارگردان‌ها) برای اجرای نمایش‌های خود و کسب مجوز از وزارت‌فرهنگ‌وارشاداسلامی و تهیه سالن اجرای نمایش در حال پیکار و منازعه هستند و گاهی دیده شده است که برخی از گروه‌های نمایشی و کارگردانان ها که در مناسبات قدرت دستی داشته‌اند، برای کسب مجوز اجرای نمایش در سالن‌های مهم تئاتر موفق‌تر بوده‌اند و هم‌چنین برخی دیگر از گروه‌های نمایشی برای گرفتن سالن جهت اجرای نمایش خود مدت‌ها در صف انتظار مانده‌اند.
در مورد رده‌بندی نهادها نیز می‌توان گفت سازمان، ارگان، مؤسسات و حتی دانشگاه‌های مرتبط با این حوزه به نوعی سرمایه‌های این میدان را تشکیل می‌دهند و رشته دانشگاهی نمایش با زیر شاخه‌های مخصوص‌به‌خود، دراین‌میان وجود دارد و تمام هنرمندان این عرصه به نوعی در داخل این سیستم به کنش می‌پردازند.
ویژگی سوم میدان درجه‌ی خودمختاری آن است. یعنی توانایی و قابلیتی که هر میدان در جریان تحول و تکامل خود به‌دست آورده تا به‌واسطه‌ی آن بتواند از نفوذهای بیگانگان در امان بوده و نظام ارزیابی خود را در برابر منافع تجاری و مصالح سیاسی حفظ کند.
در سال‌های اخیر تئاتر ایران استقلال کمی از خود و در برابر مناسبات قدرت داشته است که این مساله راه را برای ایجاد خلاقیت و خودمختاری که یکی از ویژگی‌های میدان هنری است، بسته است. اما بااین‌حال طی دو سال اخیر، ایجاد و تأسیس سالن‌های خصوصی در شهر تهران می‌تواند این موضوع را تاحدی تغییر دهد. تأسیس تماشاخانه‌های خصوصی علاوه بر کمک به وضعیت اقتصادی تئاتر کشور می‌تواند به استقلال گروه‌های نمایشی برای اجرای نمایش، کمک به‌سزایی کند. به گونه‌ای که گروه‌های نمایشی می‌توانند در یک فضای رقابتی سالم و برابر، برای اجرای نمایش‌های خود فعالیت کنند.
البته ناگفته نماند که سالن‌های خصوصی تاحدزیادی در مرتفع کردن وضعیت اقتصادی تئاتر کشور مفید خواهند بود و برای صدور مجوز «شورای ارزشیابی و نظارت معاونت هنری وزارت‌ارشاد» باز هم وارد کار می‌شود و " ایمنی و استانداردهای لازم را برای متقاضیان تماشاخانه‌ها بررسی می‌کند" (شفیعی، ۱۳۹۴، خبرگزاری ایرنا). و یا در برخی موارد مشاهده می‌شود که برخی گروه‌های تئاتری برای تأسیس یک تماشاخانه نیازمند وام‌های کلان از بخش‌های مختلف دولتی هستند. که این موضوع نشان گر این است که حکومت و قدرت سیاسی باز هم به صورت‌غیر مستقیم بر

تئاتر کشور نظارت دارد. اما دراین‌میان موضوعی که وجود دارد این است که سالن‌های خصوصی مخاطب خاص خود را خواهند داشت و نمایش‌ها از جنبه عمومی خارج شده و مختص قشر خاصی از افراد جامعه خواهد شد.

با اشاره به همه‌ی این موارد می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که تئاتر در ایران با وجود دارا بودن انواع سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین هنوز به‌طورکامل به یک میدان هنری تبدیل نشده است و برخی از شاخص‌های میدان، مانند ایستادگی در برابر میدان سیاست را ندارد و هم‌چنان تابع قوانین و مقررات دستگاه حکومت است.

■فهرست منابع

منابع داخلی:

کتاب:

آریان پور، امیرحسین (۱۳۸۰). **اجمالی از جامعه شناسی هنر** ، تهران، نتشارات دانشکده هنر.

استونز، راب (۱۳۹۰).**متفکران بزرگ جامعه شناسی**، ترجمه: محسن میردامادی، چاپ هفتم،تهران، نشر مرکز.

اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۹). **تئاتر خیابانی در ایران و جهان**،تهران، انتشارات افراز.

براکت اسکار (۱۳۶۱). **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه: هوشنگ آزادی ور، جلدهای یک، دو و سه ،تهران، نشر مروارید.

بوردیو، پی یر (۱۳۹۲). **نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی**، ترجمه: مرتضی مردیها، تهران: نشرنقش و نگار.

بوردیو، پی یر (۱۳۹۳). **درسی درباره درس**، ترجمه: ناصر فکوهی، چاپ دوم،تهران: نشر نی.

بون ویتز، پاتریس (۱۳۹۱). **درس‌هایی از جامعه شناسی پیر بوردیو**، ترجمه: جهانگیر جهانگیری، نشرآگه.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). **نمایش در ایران**، چاپ نهم، تهران، نشر روشنگران و مطالعات زنان.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). **پیر بوردیو**، ترجمه: لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، چاپ اول ،تهران: نشر نی.

دواس، (۱۳۸۳). **پیمایش در تحقیقات اجتماعی**، ترجمه: هوشنگ نایبی،تهران: نشر نی.

دووینو، ژان (۱۳۹۲). **جامعه شناسی تئاتر** ، ترجمه: جلال ستاری، مترجم،تهران: نشر مرکز.

دووینیو، ژان (۱۳۹۰). **جامعه شناسی هنر** ، ترجمه: مهدی سحابی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

رامین، علی (۱۳۹۱). **جامعه شناسی هنر** ،تهران: نشر نی.

ساروخانی، باقر (۱۳۷۷). **روش تحقیق در علوم اجتماعی**،تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ستاری، جلال (۱۳۹۳)، **جادوی تئاتر** ، تهران: نشر مرکز

سرمد، زهره؛ بازرگان، عباس؛ حجازی، الهه (۱۳۹۲). **روش‌های تحقیق در علوم رفتاری**، تهران: نشر آگه.

فرخزاد، پرویز (۱۳۸۶). **روش تحقیق در جامعه شناسی هنر** ، سایت انجمن جامعه شناسی.

گرنفل، مایکل (۱۳۹۲). **مفاهیم کلیدی پیر بوردیو**، ترجمه: محمد مهدی لبیبی، نشر افکار.

محسنیان، مشهود (۱۳۹۵). کتاب اول تئاتر ایران، زیرنظر مهرداد رایانی مخصوص، انتشارات نمایش

میر انصاری، علی، ضیایی، سید مهرداد (۱۳۸۱). **گزیده اسناد نمایش در ایران، دفتر اول و دوم**، انتشارات سازمان اسناد ملی یارانی.

هینیک، ناتالی (۱۳۹۱). **جامعه شناسی هنر** ، ترجمه: عبدالحسین نیک گهر، چاپ سوم، تهران: نشر آگه.

پایان نامه

اسدی، سعید (۱۳۸۹). **تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی**.

بی گناه، محمدرضا (۱۳۸۰). **تحول و شکل گیری نمایش کارگاهی و انعکاس آن در ایران** .

شاه سیاه، ساره (۱۳۹۱). **کاریکاتور به عنوان میدان هنری در ایران** .

میرزایی، مسعود (۱۳۹۰). **بررسی تطبیقی رابطه مؤلفه‌های سرمایه اجتماعی**.

نعمت گرگانی، میثاق (۱۳۹۱). **جامعه شناسی تماشاگران تئاتر در دوره پهلوی**.

مقاله

جهانگیری، جهانگیر (۱۳۹۳). **نقد و بررسی نظریه میدان بوردیو**، سایت مطالعات فرهنگی و جامعه شناختی

دهقان پیشه، الهه، اسماعیلی، رضا (۱۳۸۹). **تحولات سیاستگذاری در تئاتر ایران**، مجله جامعه شناسی هنر و ادبیات،

رحیمی، محمودرضا، هاشم زاده، سسد سعید، شاطر دوست، مرضیه (۱۳۸۸). **دربارهٔ پرفورمنس آرت** .

راودراد، اعظم، مسائل جامعه شناسی هنر در ایران (۱۳۸۵). **گزارش میزگرد جامعه شناسی**، انجمن جامعه شناسی.

عبدالرحیم زاده، رحیم (۱۳۹۱). **نگاهی به اجرای تئاتر خیابانی در ایران**، سایت ایران تئاتر.

کامیابی مسک، احمد (۱۳۸۶). **ویژگی مخاطب تئاتر در ایران و جهان**، مطالعات فرهنگی و اجتماعی خراسان.

روزنامه و مجله

ابرار، فاطمه (۱۳۹۱). **بررسی اجمالی خاستگاه تئاتر پست مدرن**، **مجله نمایش**، خردادماه، شماره (۱۵۱)، صفحه‌های ۶۴ و.۶۵

اطلاعات، روزنامه، (۱۳۹۴). صفحه فرهنگ و هنر، صفحه ۱۶.

برت کاردولو، لیون کتس، کوپلین، دیوید، ابراهیم، منصور (۱۳۸۴). **فصلنامه تخصصی تئاتر** ، شماره (۲۹)، صفحه‌های ۲۳ تا ۳۹

برهانی، بهاره، (بی تا.) **رویکردهای نوین در تئاتر ایران، تئاتر و آزمون و خطا، مجله نمایش**، شماره (۱۱)، صفحه‌های۶۶ تا ۶۸
حاتمی، حسین (۱۳۸۷). **تاریخ تئاتر در ایران، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا**، صفحه‌های ۵۸ تا ۶۱.
حسینی، محسن (۱۳۸۷). **زیباشناسی صحنه تئاتر ، آوانگارد نو در فراسوی چیدمان، تئاتر مولتی مدیا پرفورمنس، مجله صحنه**، بهمن ماه، صفحه‌های ۶۴ و ۶۵
خشنود شریعتی، آذین (۱۳۸۷). **تئاتر تجربی، مجله آیینه خیال**، شماره (۱۲)، صفحه‌های ۵۸- .۵۹.
دژاکام، امیر (۱۳۷۹). **گروه‌های تئاتر در جست و جوی تعریف مشترک، مجله صحنه**، شماره (۶۰)، صفحه‌های ۱۳ تا.۱۹
دولت آبادی، حسن (۱۳۸۳). **نقل و نقالی در ایرانگ، کتاب ماه هنر** ، شماره (۷۳)، صفحه ۱۷۵.
شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۰). **ویژگی هنر اجرا در ایران (سنت و معاصر)، کتاب ماه هنر شماره** (۶۱)، صفحه‌های ۱۰ تا ۱۷.
شریعتی سارا (۱۳۸۴)، **جامعه شناسی هنر پیر بوردیو**، روزنامه شرق شماره (۳۸۰)، صفحه ۹.
شهبا، محمد، گل محمدی، محمود (۱۳۸۹). **هنرهای نمایشی و موسیقی، مجله هنر و معماری**، شماره (۴۰)، صفحه‌های ۴۹ تا ۶۴.
علی آبادی، همایون (۱۳۷۲). **تئاتر مستند فرزند بلافصل تئاتر سیاسی، مجله هنر و معماری**، پاییز، شماره (۲۳) صفحه‌های ۲۱۳ تا ۲۱۹.
علی زاده نیا، مرجان (۱۳۸۱). **عناصر تئاتر عروسکی فانتزی، رکن اصلی تئاتر عروسکی، مجله صحنه**، شماره (۲۱)، صفحه ۳۰.
قائدمحمدی، جواد (۱۳۸۴). **رهیافت‌های هنر در جامعه با تاکید بر جامعه شناسی هنر ، فصل نامه تخصصی علوم اجتماعی** صفحه ۱۲۵.
یگانه، سیروس (۱۳۸۴). **آشنایی با جامعه شناسی هنر ، مجله بیناب**، صفحه ۲۰.

منابع خارجی:

-Bourdieu,p. (1965). ***The Rules of Art & Structure of the Literary*** ,field. (Meridi an crossing Aesthetics).

-Fowler, Bridget, (1998), ***Pierre Bourdieu & Cultural Theory***, S A G E, Publications.

Bourdieu,p. (1977).***Outline of a Theory of Practice***,Cambridge & New york. Cambridge press.

-Lengy,Peter. (1990) ***The art of sociology***.unesco ,paul,John. (2005).Art as weltanschauung,oxford journals

اینترنت

fa.journals.sid.ir
noormags.ir
www.irandoc.ac.ir
www. irantheater.ir
www.isa.org.ir
www.Ensani.ir
oxford journal
http://isa.org.ir
Antropology.ir
Cambridge press

Abstract

An evaluation of the theatre as an artistic field in Iran

Masoomeh Nasirpour
MA in Sociology, Islamic Azad University, Central Tehran Branch

Farah Torkman
PHD in Sociology, Assistant Professor of Islamic Azad University, Central Tehran Branch

Abstract

This research entitled "an evaluation of the theatre as an artistic field in Iran" to study the different cultural, social, economic and symbolic capital based on the theory of "an artistic art of Pierre Bourdieu". The research method is a descriptive survey type that is performed using field method through a questionnaire for a sample of 200 actors and 22 directors. In some cases to complete the theoretical design of literature, the historical method of documentary technique was used. The results revealed that the cultural capital among the actors is high: 27%, 72.5% in moderate level, the social capital is high: 4%, 47% in moderate level, 27% in low level, economic capital: 85% in the moderate level,11% in low level, Symbolic capital is also high: 82%, among the actors, 17.9% in the moderate level were obtained. Among the directors, the following data has been obtained: the cultural capital of 31.8% at high level, 50.5% at moderate level, social capital: 13.6% at high level,, 59% at average level, 4.5 at low level, the economic capital of 45.5 at high level, and symbolic capital: 4.5% at high level,, 72.7% at moderate level and 18.2% at low level. Overall, the studied reviews concluded that the theatre in Iran has not yet become an artistic field despite having different types of capital and some of the main parameters of field such as resistance against the political field and independency have not been found in this domain.

Keywords: Artistic field, Capital, Theater

The Domination as puppet being in "Hamlet with season salad" by Akbar Radi based on Max Weber s theory

Shiva Massoudi
Associated professor member of faculty of performing art and music university of Tehran

Zohreh Behrouzinia
M.A in theater, faculty of cinema and theater , Tehran university of Art

abstract
One of the most influential discourse on dominance is Weber's theories that are, however, quite age-old, still are used in social studies. Dominance as a facet of power in the whole concept is a mutual relation between the system of power and obedient person or persons. So it's classification from Weber's point of view forms three systems of dominance and following it three types of obedience which is highly important in interpretation of social relations of a theatre. This classification includes: Traditional Domination that relies on the use of very ancient sacred traditions, Charismatic Domination that relies on personal charisma of a hero, and finally the Domination of Law-Wisdom that relies on the rectitude of rules and regulations approved officially.
Symbolic point of view is one of the most important semantic interpretations of puppet in which puppet are conceived of a sign or symbol of human being. Since the major semantic element of puppet's existence in a performance is the presence of puppeteer and his/her control and manipulation that makes puppet's character, it can be explicated based on "power" concept of Weber in "dominance" in which the puppet is in the situation of being directed. By this view "Puppet being" is the description of situation in which a person is dominated and directed by other and can be retrieved in different kinds of social relationship. What it makes this concept stabilized in social dialogue is extensive use of the term "puppet" in social and political issue. Retrieval of Puppet being kinds is a convenient way for puppetry adaptation of texts in two performing and researching scope.
The case study of this issue is a play, named Hamlet with Season's Salad by Akbar Radi, one of the well known Iranian playwrights whose works have been compared with those of Anton Chekhov and Henrik Ibsen. The tough realism of his work gets into a social theme because of his studies in social science. This play with a tone of humor and grotesque ending provides an explanation for bride's and groom's arrival in unconventional, ridiculous, domineering and slavery-interested world of bride's family. From the very beginning of the text and by author's verbal and formal delineation, the dominance of bride and later the domination of bride's family on the groom's character "Damagh" are completely found. This domination, which is a sample of Traditional (Family) Domination, is firstly introduced by the superiority of bride "Jigargushe" over Damagh and also by the traditional dominance of patriarchal system in characters like "abolpashm", "alijenab" and grandfather and then is followed by Charismatic (Ideological) Domination formed owing to jigargushe's considerable effort into presenting her family members as charismatic characters. These types of domination lead Damagh to a complete puppet being. Semantic search in the play for signs such as training, obedience and possession in Traditional (Family) Domination, emphasis on charismatic aspects of grandfather, uncle and father in Charismatic (Ideological) Domination and also concrete behavioral symptoms of being puppet can be indicated Damagh as a puppet being.

Keywords: Dominance, Obedience, Puppet Being, Puppet, Puppeteer, Hamlet with Season's Salad.

The discourse of violence in plays of Jean-Paul Sartre with emphasis on The Victors and The Condemned of Altona

Minoo Abouzarjomehri
Master's Graduate of Dramatic Literature

MohammahHossein Nasserbakht
Faculty of Cinema and Theatre

abstract
Violence is a phenomenon that is effective in the development of one's personality and at the other hand, by creating suffering caused to greater awareness toward the community. Violence could have several meanings, from the conflict between the two men to war and genocide and since the tolerance of violence death is in human nature, so the natural tendency exists in him/her to escape of pain and suffering as well. During different periods, one is never sure to be rid of all kinds of violence and terror, because according to many scholars, not only violence is the product of social conditions but also inherent in human nature as well. But the group of thinkers who see violence as the only product of social life, so far various ways and strategies have been proposed for the prevention and eradication; of course today the situation of societies shows that at least until now have been impossible to achieve such demands. The violence in plays of Jean-Paul Sartre has a special place. Sartre wants to tell all the chaotic people after post-World War that they have responsibility to gain their lost freedom again with the help of awareness and choice, even if it is forced to commit violence to reach this goal and committed acts that are contrary to existing morality and rules. Sartre believed that the art of drama has a direct impact on the audience, so he through his plays puts the audience in the position that forced him/her to choose despite the gaze of other and apprehension. This article first discusses violence from the perspective of Western theorists and Sartre deals, then, using the descriptive analytical methods discusses the discourse of violence in the work of Sartre on the ideas of existentialist and with emphasis on The Victors and The Condemned of Altona.

Keywords: violence, Jean-Paul Sartre, the other, freedom, responsibility

Analysis of The Main Effects of Couple Relationships in The Past Decade Plays of Iran (2001-2011)

P. Ahmadi
MA in Dramatic Literature, Faculty of Arts, Tarbiat Modarres University, Tehran

M.J.Yousefian kenari
Assistant Professor, Faculty of Arts, Tarbiat Modarres University, Tehran

Abstract

The present article attempts to study the main effects of couple relationships in dramatic literature of the recent decade in Iran . This is a descriptive – analytical study. The contents of this research include family and theater studies. In this regard, we have selected a number of important dramas of this period and analyzed and compared them, using a conceptual framework farmed mainly based on the theories of Giddens, McCarthy and Edwards as well as dramatic elements consist of characters, dialogue, conflict, mise-en-scene and theme. Based on the conceptual factors in family relationships defined in this study as anomalous relations, drama elements reflect the couple relationships during performance. The findings of this study reveal that in the 1980s most of the reflected couple relationships have been concentrated on social deviance (family intervention, domestic violence, infidelity, hidden relations, and emotional separation). Playwrights have depicted the community face and used the couple' relations as a symbol of individuals' relations and as a model of macro-social relations.

Keywords: Family relationships, couple, Persian dramas, Abnormal relations.

Recognition of Pahlavan Kachal, the Oldest Text of Puppet Show in Iran

Shahram Habibollah Zargar
Faculty member of the University of Art/ Department of Theatre /Lecturer

Abstract

The present article has made use of one of the two written accounts of the puppet shows in Tehran dating back to a century ago, compiled by the renowned scholar in the Iranian studies, Roman Andreevic Galunov, which are the oldest known text. In an analysis of Galunov's script, the elements incorporated in the show were extracted and compared to more recent elements of marionette shows to provide a prospective of the variance between the recorded performance and other, more recent performances, as well as the sociocultural influences contributing to the formal aspects of the genre. In the review of literature findings of the philology on the subject has been provided. In the thesis statement, the genealogy of works on the Persian puppet shows and Pahlavan Kachal performances compiled by the author have been listed in order to find the information gap in the field. The article then goes on to analyze features such as the plot, characters, performing aspects such as the set, location and the language employed. Ultimately, the influence of the contemporary sociocultural events on the show are examined.

Keywords: Persian performance art, puppet show, marionette show, Pahlavan Kachal, Galunov

The Role of Video Projection in Creating Physical, Psychological, and Narrative times in the Scenography of Contemporary Western Theater (With an Emphasis on Gombrich's Viewpoints on Time)

Esmaeel Shafiee
Associate Professor, Faculty of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran

Jalil Khalil Azar
PhD student in Art Research, Art of Religions and Civilizations Faculty, Isfahan University of Art, Isfahan

Niloufar Malek
Assistant Professor, Faculty of Architecture, Isfahan University of Art, Isfahan

Abstract:
"Video Projection", as a technological phenomenon, is comprised of two words: "video" and "projection". According to the Oxford Dictionary, video is "a system for recording audio and moving visual images on video tapes or other data storage hardware" and is etymologically derived from the Latin word "videre" (to see). In the same dictionary, "projection" is defined as "the act of presenting an image of something on a surface". Arnold Aronson (1911-1998), an American scenographer and professor at Columbia University, views theater as an art with two main wings: time and space. Accordingly, with the help of the available special visual tools and equipment, the contemporary theater director and scenographer tries to create the time and space required for the play. The theoretical framework of the present study was based on the viewpoints and ideas of Ernst Gombrich (1909-2001), the British historian. This study was mainly aimed at explaining the role of video projection in creating physical, psychological and narrative times in the scenography of contemporary Western theater. The article also tries to reach its goal using the analytical-descriptive method referring to library resources and images. In this article, the research overview was presented in the introduction and five sections were assigned to investigate five areas including: Gombrich's views on illusion, time, and image; the concept of time and its essence from the perspective of Western thinkers; time in drama; about video art; time and video projection. The results showed that there was a significant relationship between video projection and the transformation of the past and future into the present. They also confirmed Gombrich's theory about the past and future being illusions and proved that it was possible to transform the past and future into the present through images. In addition, the results indicated that creation of physical, psychological, and narrative times depended on the practice time, the performance method, and the visual techniques, respectively.

Keywords: Physical Time, Psychological Time, Narrative Time, Scenography of Contemporary Western Theater, Creation of Time

The Movement of Dramatic Discourse from a Positive Form towards a Negative Form: a semantic-semiotic approach (With an emphasis on Oleanna)

Hamidreza shairi
Assistant professor,Faculty of Humanities, University of Tarbiat Modares

Mahdi Hamedsaghaian
Assistant professor at Department of art, University of Tarbiat Modares

Mohammadfarzan rajabi
M.A of theatre Directing, University of Tarbiat Modares

Abstract

One of the important ways based on which dramatic discourses put semantic uncertainty at the top of their agenda is passing from a positive situation towards a negative situation. In this case, a discourses progresses towards a non-discourse. Non-discourse can provide a context for fluidity of the form-content relationship. In some cases, this fluidity can be created in a concrete and objective manner in the discourse, and in other cases, this objectivity is attenuated and reinforced from time to time. How, given the meaning deficiency, reduced cognitive aspect, negation of its existence system, linguistic insecurity, and increased tension process in a discourse context, can discourses become a place for discourse challenge, and as a result, a place for passing from a stable discourse situation towards an unstable discourse situation? In fact, discourse fluidity, is not only among the factors which attenuate the function of stable discourse, but also, by injection of negative situations, it would direct a discourse into a non-discourse. Relaying on play including Oleanna, the main objective of the present research is to demonstrate how a positive discourse moves towards a negative discourse, and eventually ends in a non-discourse. Undoubtedly, due to the fact that play discourses can find a way to a scene and can be performed, they are appropriate examples to investigate the conditions for discourse development and transition to a non-discourse aspect of the relationship.

Keywords: Discourse, Positive Form, Negative Form, Fluidity, Non-Discourse, David Mamet, Oleanna (Play)

Contents

The Movement of Dramatic Discourse from a Positive Form towards a Negative Form: a semantic-semiotic approach (With an emphasis on Oleanna)

Hamidreza shairi, Mahdi Hamedsaghaian, Mohammadfarzan rajabi.....11

The Role of Video Projection in Creating Physical, Psychological, and Narrative times in the Scenography of Contemporary Western Theater (With an Emphasis on Gombrich's Viewpoints on Time)

Esmaeel Shafiee, Jalil Khalil Azar, Niloufar Malek 29

Recognition of Pahlavan Kachal, the Oldest Text of Puppet Show in Iran

Shahram Habibollah zargar.....51

Analysis of The Main Effects of Couple Relationships in The Past Decade Plays of Iran (2001-2011)

P. Ahmadi, M.J.Yousefian kenari 69

The discourse of violence in plays of Jean-Paul Sartre with emphasis on The Victors and The Condemned of Altona

Minoo Abouzarjomehri, MohammahHossein Nasserbakht.....87

The Domination as puppet being in "Hamlet with season salad" by Akbar Radi based on Max Weber s theory

Shiva Massoudi, Zohreh Behrouzinia.....107

An evaluation of the theatre as an artistic field in Iran

Masoomeh Nasirpour, Farah Torkman.....121

■ **Theatre Quarterly**

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

- **Members of the Editorial Board:**

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

- **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrator:** Arefeh Mosafer
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Aisan Norouzi
- **Artistic Director:** Nima Jahanbin
- **Cover Designer:** Mahbou
- beh 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