به نام خداوند بخشنده مهربان

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

- **اعضای هیات تحریریه:**
- **۱. دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **۲. دکترسید مصطفی مختاباد** (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- **۳. دکتر محمود عزیزی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **٤. دکترمحمدباقر قهرمانی** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **٥. دکتر فرزان سجودی** (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
- **٦. دکتر بهروز محمودی بختیاری** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **۷. دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران مرکزی)
- **۸. نصرالله قادری** (پژوهش‌گر)

- **مدیر داخلی:** دکتر مهدی نصیری
- **دبیر اجرایی** : عارفه مسافر
- **ویراستار فارسی:** مونا محمدزاده
- **ویراستار انگلیسی:** آی‌سان نوروزی
- **مدیر هنری:** شیما تجلی
- **طراح جلد:** محبوبه بنیادی
- **اشتراک:** علیرضا لطفعلی
-
- **لیتوگرافی، چاپ و صحافی:** چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸٤۲۹٥٥۳)

- **قیمت:** ۱۰۰۰۰ تومان
-
- **نشانی:** تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
- تلفن: ۸۸۹٤٦٦٦۹
- **کد پستی:** ۱٥۹۸۷۷٤٥۱۷
- 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 ۳٤۳٤/ ۱۲٤ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و براساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ٥٦ (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 ۹

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

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

تاملی بر نقش تماشاگر در فرآیند اجرای تئاتر
مژگان خالقی ۶۱

تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن بر اساس نظریه‌ی یوجینیو باربا
محسن حکیمی /حمیدرضاافشار ۸۳

تئاتر بدون بازیگر: هاینر گوبلز و پست‌دراماتیسم در اجرای اشیاء اشتیفتر
لیلی گله‌داران ۱۰۳

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

تحلیل عنصر روایـت در اسطوره‌ی گیلگمش مبتنی بر دیدگاه نورثروپ فرای
ایرج افشاری‌اصل ۱۴۳

سخن سردبیر

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

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

تا به‌نام هنر و در شکل ناهنرمند به تخریب هنر و مخاطب و اشاعه هنر مبتذل دست یازد. در دانش جامعه‌شناختی ارتباطات مخاطب تنها همان مخاطب اصیل و آگاه نیست، بلکه مخاطب عام و ساده نیز نوعی مخاطب بالقوه است که بنا به دلایل بی‌شماری از حق طبیعی مخاطب شدن محروم شده است. درواقع، به‌سبب زندگی در مناطق کم‌برخوردار و دوری از امکانات فرهنگی ـ هنری، سهم دیدن تئاتر، فیلم، نمایشگاه، گالری و کنسرت برای او مهیا نیست. در روستا و یا محل زندگی او سالن نمایش، گالری نقاشی و حتی دکه روزنامه‌فروشی وجود ندارد. در چنین فرایندی، آیا این فرد را نباید مخاطب نامید؟ آیا او با هنر بیگانه است یا از هنر دیدن و فهمیدن به‌هرصورتی باز مانده است؟ آیا امثال او و یا خیل عظیم مخاطبانی که تنها در فضاهای مجازی و غیرواقعی خلاقه حضور دارند، نامخاطبند؟ این گروه در کنار ما و در پیرامون مخاطبان واقعی و برخوردار حضور دارند.

در معادله آرایش و نظم اجتماعی نو و برای توسعه هنر تئاتر، با توجه به دوره گذار طولانی هنر تئاتر ایران، ناگزیر از اندیشیدن برای این جمعیت سرگردان هستیم. هنر و تئاتر امروز ما، امری جدی است. حقیقت آن‌که شاید روزی فرا رسد که لشکر نامخاطبان دیگر جایی برای مخاطبان واقعی نگذارند. برتولت برشت تئاتر را هنر صددرصد انسانی و اجتماعی قلمداد می‌کند که در ارتباط با مخاطب حیات می‌یابد. مخاطبی که تنها با دیدن و آموزش واقعی تغیر می‌یابد و از نامخاطب به مخاطب تبدیل می‌شود. نامخاطب تنها در فضای فرهنگی مناسب و پایدار به مخاطب اصیل تبدیل می‌شود. راه‌حلی که همانا یکی از روش‌های علمی دستیابی برای عبور از دوره گذار طولانی هنر ایران است تا بدین‌وسیله بتوان قدم در شاهراه توسعه و تحول واقعی هنر تئاتر با مخاطب واقعی گذاشت.

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

محمدحسین جدیدی‌نژاد

فریندخت زاهدی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۰۳/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۴/۲۰

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

محمدحسین جدیدی‌نژاد | کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه‌تهران

فریندخت زاهدی | دانشیار، دانشکده هنرهای نمایش و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران

چکیده

افکار و عقاید سوفسطاییان همواره موردتوجه فیلسوفان بوده است. چنان‌که پس از افلاطون، سقراط و ارسطو؛ اندیشمندان صاحب‌نامی چون: گاتری، لِسکی، الاهوائی، هگل و دیگران به‌طورگسترده با دو رویکرد به آن پرداخته‌اند: اول آنکه سوفسطاییان را با آرا و پاره‌های باقی‌مانده از آن‌ها موردبررسی قرار می‌دهند و دوم آنکه عقاید سوفسطاییان را در رساله‌های افلاطون دنبال می‌کنند. هدف این مقاله بررسی جنبه‌های ضعف شخصیت آژاکس بر اساس پاره‌های باقی‌مانده از پروتاگوراس در سه محور: قانون، خدا و قدرت برای پاسخ دادن به این سوال است که: چرا سپر آشیل (آخیلوس) به آژاکس داده نشد؟

بر اساس پژوهش‌های نگارندگان، به‌نظر می‌رسد که ضعف شخصیتی آژاکس را می‌توان با عقاید سوفسطاییان تحلیل و توجیه کرد.

واژگان کلیدی

تئاتر یونان ـ سوفوکلس ـ آژاکس ـ سپرِ آخیلوس ـ اودیسئوس ـ سوفسطایی ـ پروتاگوراس

مقدمه

نوشتن از تراژدی ما را به ادبیات‌نمایشی یونان می‌رساند و در میان تراژدی‌نویسان یونان همواره نام سوفوکلس[1] به‌چشم می‌خورد. چنان‌که گفته می‌شود «تراژدی یونان با سوفوکلس به اوج خود می‌رسد.»(رُز، ۲۵۳:۱۳۵۸). به عقیده پیانی[2] در ***دایره المعارف نویسندگان*** «سوفوکلس مشهورترین تراژدی‌نویس یونان به شمار می‌رود.» (**Bom Piani**[3]، ۵۵:۱۹۵۴).

«سوفوکلس تراژدی‌نویس بزرگ یونانی در کلنوس[4] ـ روستایی کوچک نزدیک آتن[5] ـ در حدود سال‌های ۴۹۶ قبل‌ازمیلاد به دنیا آمد.» (**Mc-Graw-Hill**[6]، ۲۰۴:۱۹۷۲، **Bom Piani**، ۵۵:۱۹۵۴) «سوفوکلس بیشتر از ۱۲۰ نمایشنامه نوشته است اما تنها ۷ نمایشنامه و یک ساتیر[7] از او باقی‌مانده.» (**Caxton**[8]، ۵۴۴۸:۱۹۷۷، **Mc-Graw-Hill**، ۲۰۴:۱۹۷۲، **Bom Piani**، ۵۵:۱۹۵۴). از میان هفت نمایشنامه باقی مانده از او نمایشنامه ***آژاکس***[9] همواره موردتوجه منتقدان و پژوهشگران بوده است. دراین‌میان منتقدانی هم هستند که نمایشنامه ***آژاکس*** کمتر موردتوجه آن‌ها بوده است زیرا بر این باورند که «***آژاکس*** دارای مشکل ساختاری دراماتیک است زیرا تقریبا دو ـ سوم نمایشنامه پس از مرگ قهرمان اصلی می‌گذرد» (**Mc-Graw-Hill**، ۲۰۷:۱۹۷۲) اما باید توجه داشت که «نیمه دوم ***آژاکس*** برای هر بیننده‌ای که از دید یونان بر آن بنگرد، هیچ‌گاه خالی از لطف نیست.» (رُز، ۲۲۹:۱۳۵۸، کات، ۷۹:۱۳۸۶) و نیز باید یادآور شد که در نمایشنامه خون سیاه، از سینه‌ی آژاکس بیرون می‌جهد و شاهدخت اسیر ـ تکسما[10] ـ با یک روسری جسد را می‌پوشاند (سوفوکل، ۲۷۲:۱۳۸۷) اما توسر[11] ـ نابرادری آژاکس ـ به زودی رو انداز از جسد برخواهد گرفت(همان، سوفوکل، ۲۷۶:۱۳۷۸) و «تا پایان جسد «مهم‌ترین شخصیت تراژدی» باقی خواهد ماند.» (کات، ۵۶:۱۳۸۶).

از اهمیت سوفسطاییان هم باید به گفته لِسکی[12] در کتاب ***تاریخ ادبیات یونان***[13] اشاره کرد:

---

1. Sophocles
2. Bom Piani,Laffanf
3. تمام ارجاعات به این منبع ترجمه نگارنده است.
4. Colonus
5. Athens
6. تمام ارجاعات به این منبع ترجمه نگارنده است.
7. Satyr-play
8. تمام ارجاعات به این منبع ترجمه نگارنده است.
9. Ajax
10. Tecmessa
11. Teucer
12. Alban Lesky
13. History of Greek Literature

«بایـد قبـول کـرد کـه هیـچ جنبـش اندیشـه‌ای از نظـر طـول عمـرِ نتایـج و دسـتاوردها بـا سوفسـطاییان قابـل قیـاس نیسـت. زیـرا مسـائلی کـه آن‌هـا مطـرح می‌کننـد تـا زمـان خـود مـا بـه هیـچ وجـه ارزش خـود را از دسـت نداده‌انـد». (Lesky[14]، ۳۴۱:۱۹۶۶، گارتـی، ۲۹:۱۳۷۵، شـارل، ۳۶:۱۳۷۳).

و نیـز نگارنـده بـرای بررسـی عقایـد سوفسـطاییان به‌طورکلـی، بـه دلیـل کثـرت نظریه‌پـردازان سوفسـطایی عقایـد آن‌هـا را بـر اسـاس گفته‌هـا و پاره‌هـای باقی‌مانـده از پروتاگـوراس موردبررسـی و تحلیـل قـرار می‌دهـد. زیـرا «پروتاگـوراس[15] نخسـتین و بزرگ‌تریـن سوفسـطاییان بـود.» (شـارل، ۳۸:۱۳۷۳، مصاحـب، ۱۳۴۵:۱۳۷۴، ادوارد، ۵۰۵:۱۹۶۷، گاتـری، ۲۱:۱۳۷۵).

دلیـل انتخـاب ***آژاکـس*** از سـوفوکلس و بررسـی آن بـر اسـاس عقایـد سوفسـطاییان در ایـن اسـت کـه:

«سـوفوکل دقیقـا بـا پروتاگـوراس معاصـر بـود. و در آثار او ایـن کلمه [سوفیسـتس[16]] توانسـت رنگـی بـه خـود گیـرد کـه بتوانـد به‌عنـوان یـک طبقـه‌ی حرفـه‌ای خـاص بـه نـام سوفسـطاییان در صحنـه حاضر شـود.» (گاتـری، ۶۹:۱۳۷۵).

در ایـن مقالـه بـه بررسـی جنبه‌هـای ضعـف شـخصیت آژاکـس بـر اسـاس آرا و پاره‌هـای باقی‌مانـده از سوفسـطاییان می‌پردازیـم تـا بتوانیـم بـه ایـن سـوال اصلـی پاسـخ دهیـم کـه چـه ضعف‌هایـی از دیـدگاه سوفسـطاییان در شـخصیت آژاکـس وجـود دارد کـه سـپر آشـیل[17] بـه اودیسـیوس[18] داده می‌شـود نـه بـه آژاکـس؟! درراسـتای پاسـخ دادن بـه ایـن سـوال بـه چندیـن سـوال فرعـی هـم پاسـخ داده می‌شـود کـه آیـا ضعـف شـخصیت آژاکـس غـرور اسـت؟ در نظریـه یـان کات گفتـه می‌شـود کـه دوره قهرمانـی پایـان یافتـه اسـت و به‌همین‌دلیـل اسـت کـه آژاکـس از گرفتـن سـپر محـروم می‌شـود، دراین‌صـورت چه‌چیـزی جای‌گزیـن دوره قهرمانـی شـده اسـت؟ چـرا؟

نگارنـده در ایـن مقالـه ابتـدا بـه بررسـی عقایـد سوفسـطاییان در سـه محـور قانـون، خـدا و قـدرت می‌پـردازد. دلیـل انتخـاب ایـن سـه محـور درحالی‌کـه اصلی‌تریـن آن‌هـا «قـدرت» اسـت؛ ایـن اسـت کـه بـرای بررسـی قـدرت از دیـدگاه سوفسـطاییان در ایـن نمایشـنامه ابتـدا بایـد دانسـت کـه چـه اتفاقـی در ***آژاکـس*** در حـال رخ دادن اسـت کـه شـرایطی اجتماعـی [دموکراسـی] را به‌وجـود مـی‌آورد تـا بـا اسـتناد بـه آن بتـوان نظریـه سوفسـطاییان را در بخـش قـدرت در ایـن نمایشـنامه بررسـی کـرد. چراکه «نـه در طبیعـت مـادی و نـه در جامعـه انسـانی چیـزی روی نمـی دهـد مگـر شـرایط و عوامـل زمینـه سـاز آن فراهـم آمـده باشـد. و وقتـی شـرایط و مقتضیـات چیـزی فراهـم

۱۴. ترجمه نگارنده.

15. Protagoras
16. Sophists
17. Acille
18. Odysseus

باشـد، آن چیـز پـا بـه عرصـه هسـتی می‌گـذارد.» (عبادیـان، ۴۹:۱۳۷۹). بـرای وارد شـدن بـه بحـث اصلـی بایـد اثبـات کـرد کـه در جامعـه‌ی ترسیم‌شـده در آژاکـس؛ ایـن دو مفهـوم وجـود دارد.

۲. مفروضات نظری

۱،۲. تاریخچه سوفسطایی

نظـام عقلـی متضـادی کـه در جامعـه آن روز یونـان [قـرن پنجـم] مطـرح بـود ماننـد انـکار کثـرت ازسـوی پارمینـدس و اعتقـاد بـه کثـرت نامتناهـی و تغییروتحـول دایمـی طبیعـت ازسـوی هراکلیتـوس، موجـب شـد کـه اذهـان از بحث‌هـای مربـوط بـه «اصـل عالـم» خسـته شـده و به‌نوعـی «شـکاکیت»[۱۹] روی آورنـد. امـا «غـرض آن‌هـا از شـکاکیت نـه خـود شـک بلکـه بهره‌بـرداری عملـی از آن بـود.» (مهـدوی، ۲۶:۱۳۷۶) و «در آن فضـا کـه فیلسـوفان مـدام نظریـات خـود را نقـض می‌کردنـد در قـرن پنجـم پیـش از میـلاد یـک طائفـه‌ای از دانشـوران پدیـد آمدنـد کـه بـه نـام «سوفسـطایی» شـهرت یافتند.»(الاهوایـی، ۲۴۷:۲۰۰۹) البتـه بایـد دانسـت کـه «در ایـن عصر[عصـر امپراتـوری] «سوفسـطایی» بـه معنـی خطیـب و سـخنور بـوده اسـت.» (رُز، ۵۷۶:۱۳۵۸). درواقـع پروتاگـوراس و دیگـر سوفسـطاییان گروهـی اندیشـمند بودنـد کـه مـدام در سرتاسـر یونـان سـفر می‌کردنـد و بـه ایـراد خطابـه بـرای آمـوزش بـه مـردم می‌پرداختنـد و در ازای آن پـول می‌گرفتنـد. «سوفسـطاییان علـوم مختلفـی هماننـد دسـتورزبان، شـعر، اسـاطیر و داسـتان و «سیاسـت» را بـه دیگـران آمـوزش می‌دادند.»(کاپلسـتن، ۱۰۲:۱۳۶۸) دراین‌میـان بـه ایـن موضـوع بایـد دقـت کـرد کـه «سوفسـطاییان در ازای آمـوزش مـزد دریافـت می‌کردنـد کـه ایـن کار مغایـر بـا شـیوه فلاسـفه و دانشـمندان پیشـین و از شـان علـم بـه‌دور بـود. افلاطـون ایـن خصوصیـت آن‌هـا را «تنفـرآور» می‌دانـد.» (کاپلسـتن، ۱۰۳:۱۳۶۸)

از آن‌جایـی کـه ریشـه کلمـه سوفسـطایی در درک و نگـرش مـا از آن‌هـا بسـیار موثـر اسـت؛ نگارنـده ابتـدا به‌معنـای ایـن واژه می‌پـردازد:

«سوفیسـتس[۲۰] اسـم فاعـلِ مشـتقِ فعـل اسـت کـه برگرفتـه از دو کلمـه سـوفوس[۲۱] و سـوفیا[۲۲] به‌معنـای حَکیـم و حکمـت بـوده کـه از زمان‌هـای کهـن اسـتعلام عـام داشـته‌اند و چـون بـر حالـت روحانـی و عقلانـی دلالـت می‌کردنـد؛ طبیعتـا هالـه‌ی معنایـی مثبـت و ظریفـی داشـتند.» (گاتـری، ۶۲:۱۳۷۵)

سوفیسـتس ابتـدا به‌معنـی مهـارت در یـک فـن ماننـد مجسمه‌سـازی، کشـتی‌رانی، سـخن‌وری و... بـه‌کار می‌رفتـه بنابرایـن به‌معنـای مثبـت دلالـت می‌کـرده. «امـا تعمیـم یافتـن آن موجـب گردیـده معنـای آن بسـته بـه دیـدگاه اسـتعمال‌کنندگان

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

20. Sophists

21. Sophos

22. Sophia

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

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

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

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

---

۲۳. این موضوع در درک پارسی‌زبانان از سوفسطاییان نیز بسیار موثر بوده. چنان‌که در زبان پارسی «سفسطه» که از سوفسطایی مشتق شده به‌معنای مغالطه است و با بار ارزشی منفی به‌کار می‌رود. (مصاحب، ۱۳۴۵:۱۳۷۳) (ن)

۲۴. مثلا از پروتاگوراس و چندین کتابش تنها دوازده پاره باقی‌مانده است.

25. Fragment der Vordokratiker

26. Kranz

27. Diel

28. Guthri

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

۲،۲. پروتاگوراس و عقاید سوفسطاییان

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

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

همان‌طورکه گفته شد پیش از وارد شدن به بحث اصلی [قدرت] باید عقاید سوفسطاییان را در دو بخش قانون و خدا در جامعه ترسیم‌شده‌ی نمایشنامه ***آژاکس*** موردبررسی قرار دهیم:

۱،۲،۲. قانون و جامعه

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

«اندیشمندانی چون هراکلیتوس[۳۴] و برخی دیگر معتقدند که قوانین انسانی ازسوی قوانین الهی پشتیبانی می‌شوند.» (گاتری، ۱۰۸:۱۳۷۵) که این امر نشان‌دهنده آن است که قوانین را خدایان وضع می‌کنند و انسان هیچ دخل‌وتصرفی در آن ندارد. «گروهی دیگر ازجمله افلاطون معتقدند که طبیعت که نتیجه طراحی عقلانی است، تجسم عالی قانون و نظم است» (گاتری،

30. Abdera
31. Hippias Major
32. Periclean demoracy
33. Agura
34. Heraclitus

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

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

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

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

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

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

۲،۲،۲. خدایان

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

35. Rule of Law

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

توجه داشت که دیدگاه ادوارد[37] واضح نیست. چراکه «در تنها پاره باقی مانده از پروتاگوراس او اصلا به‌طورواضح بی‌دینی را مطرح نمی‌کند. بلکه بیشتر اشاره به این موضوع دارد که خدایان اگر هم وجود دارند مشیتی یا دخل‌وتصرفی بر زندگی انسان‌ها ندارند.» (قوام صفری، ۱۳۹۱: مصاحبه با نگارنده) که این موضوع به‌طورواضح در پاره چهارم باقی‌مانده از او به‌چشم می‌خورد:

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

۳،۲،۲.قدرت

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

۱. قدرت فیزیکی

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

۲. قدرت کلامی(خطابه)

گفتیم که سوفسطاییان معلمانی دوره‌گرد بودند که علوم مختلفی همانند دستورزبان، شعر، اساطیر و داستان و سیاست را به دیگران آموزش می‌دادند اما بیشتر از همه به فن بلاغت[38] که لازمه حیات سیاسی آن موقع بود اهتمام داشتند. (کاپلستون، ۱۰۲:۱۳۶۸). درواقع «جامعه یونان به‌واسطه قانون و تقدس‌زدایی از خدایان به‌جایگاهی رسیده که: در اواسط قرن پنجم در آتن؛ سخنورِ ماهر بودن کلید قبضه‌ی قدرت است.» (گارتی، ۸۸:۱۳۷۵). به عقیده پروتاگوراس «هر بحث یک «مبارزه لفظی» است که باید در آن بر حریف خود پیروز شد و به موفقیت رسید.» (افلاطون، ۱۳۲۵: ۲۳۰-۲۴۵، گاتری، ۸۶:۱۳۷۵) باید دانست که «امروزه کلمه «موفقیت» یا «انسان موفق» بالذات در عالم شغل و تجارت به کار می‌رود و در عالم سیاست. اما در یونان موفقیت قابل اعتنا اولا موفقیت «سیاسی» بود و موفقیت قضایی و ابزار آن خطابه بود، یعنی هنر اقناع.» (گاتری، ۹۷:۱۳۷۵)

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

37. Paul Edvard
38. Rhetoric

انسانی و به عبارتی رسیدن به یگانگی است.» (آقاعباسی، ۳۷:۱۳۷۸). این موضوع را می‌توان به‌طورشفاف در رساله ***تئتتوس***[۳۹] وقتی از پروتاگوراس می‌پرسند که هیپوپتوکراتس از او چه‌چیزی یاد خواهد گرفت، او می‌گوید:

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

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

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

۳.تحلیل داده‌ها

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

۱،۳.قانون و جامعه

۱،۱،۳.منشأ قانون

زمانی‌که توسر[۴۰] و منلائوس[۴۱] بر سر خاک‌سپاری آژاکس گفت‌وگو می‌کنند، منلائوس در مورد «چرایی» و «چگونگی» ندادن سِپَر آخیلوس[۴۲] به آژاکس؛ می‌گوید:

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

و نیز آگاممنون[۴۳] در مورد همین موضوع به توسر چنین می‌گوید:

39. Theaetetus
40. Teucer
41. Menelaus
42. Akhilleus
43. Agamemnon

ـ آگاممنون: ما در مورد سلاح جنگی آخیلوس داوری کردیم و رأیی زدیم. [...] هرگاه که قرار باشد ما کسانی را که به حکم قانون صاحب حق شده‌اند، رد کنیم و آنان را که حقی ندارند صاحب حق بدانیم؛ در آن صورت دیگر چه سود که ما قانون وضع کنیم و پیوسته بدان تمسک جوییم؟! (سوفوکل، ۲۸۸:۱۳۸۷)

که این دو گفته به‌طورواضح نشان‌دهنده‌ی آن هستند که برای داوری یک دیوان تشکیل شده و نیز این‌که قانون‌های جامعه‌ی ترسیم‌شده در این نمایشنامه توسط «خود انسان‌ها» تنظیم شده نه خدایان! چنان‌که آگاممنون با اشاره به خودش و همراهان بر این موضوع صحه می‌گذارد: «ما قانون وضع کنیم!». این درست همان‌چیزی است که پروتاگوراس «قانون» [قراردادی انسانی نه الهی]؛ می‌نامد. (گاتری، ۲۷:۱۳۷۵) و نیز می‌توان به این موضوع اشاره کرد که آگاممنون به‌عنوان پادشاه میسن مدام تاکید بر این موضوع دارد که به قوانینی که خودشان بر سر آن توافق و وضع کرده‌اند، تمسک جست و به آن‌ها پایبند بود.

۲،۱،۳.حاکمیت قانون(مجازات)

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

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

دیدگاه مجازات و کیفر درراستای قانون را می‌توان در ***آژاکس*** پی گرفت. منلائوس بر سر خاک سپاری آژاکس به توسر می‌گوید:

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

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

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

این عمل را تکرار نکند. درغیراین‌صورت شهر به ثبات نمی‌رسد:

«آگاممنون: [...] اگر نخواهی بر رأی داوران گردن نهی و محکومیت خود را بپذیری و در نتیجه ما را به فریب و خدعه منسوب سازی و در حضور و غیاب به ما ناسزا گویی و گونه گون افترا و تهمت بر مابندی و حتی در کمین جان ما بنشینی، در آن صورت تکلیف ما چیست و در چنین اوضاعی چگونه می‌توان زیست؟»(سوفوکل، ۲۸۸:۱۳۸۷)

در جامعه ترسیم‌شده در نمایشنامه ***آژاکس*** برخورد با قانون شبیه همان چیزی است که پروتاگوراس در مورد قانون وضع‌شده توسط انسان‌ها و نه خدایان؛ بیان می‌کند.[۴۴]

۲،۳.خدایان

رفتار آژاکس با خدایان را می‌توان به‌وضوح در نمایشنامه دنبال کرد:

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

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

«پیک: یکبار دیگر آتنا به یاری او شتافت و بدو اندرز داد که چگونه در کمین دشمن خود نشیند و آن‌ها را به دام افکند. باز آژاکس کفری دیگر گفت و پاسخ داد: «ای الهه مقدس تو همان به که به اندرز و راهنمایی یکی دیگر از یونانیان بپردازی؛ در سپاهی که من سپه سالار آن باشم کسی یارای شکستن جناح آن را نخواهد داشت» (سوفوکل، ۲۶۶:۱۳۸۷)

همانطور که مشهود است آژاکس مانند سایر هم رده‌های خودش؛ به خصوص اودیسئوس(سوفوکل، ۲۳۶:۱۳۸۷ و ۲۳۲) با خدایان رفتار نمی‌کند:

«آژاکس: مرا به رحمت و بخشاشی خدایان امیدی نیست و روی آنکه از آدمیان هم استعانت جویم ندارم!» (سوفوکل، ۲۴۹:۱۳۸۷)

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

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

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

۳،۳.قدرت

۱،۳،۳.قدرت فیزیکی

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

۱،۱،۳،۳. آثار دیگر

۱،۱،۱،۳،۳.ایلیاد

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

45. Hubris
46. Great power
47. Iliad
48. Homer

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

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

هومر قدرت بدنی آژاکس را بسیار شگفت‌آور و عظیم می‌داند.

۲,۱,۱,۳,۳.گلدان آتیک

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

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

«عکس شماره ۱» (Beazley, ۲۱۴:۱۳۸۶)

49. Attic
50. Black-Figure
51. Exekias

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

۲،۱،۳،۳.نمایشنامه *آژاکس*

در خود نمایشنامه بارهاوبارها به قدرت فیزیکی آژاکس از زبان شخصیت‌های مختلف اشاره می‌شود. آتنا به اودیسئوس می‌گوید:

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

در جایی دیگر:

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

که به‌طورواضح اشاره به قدرت و دلاوری آژاکس دارند. حتی اودیسئوس به‌عنوان رقیب آژاکس هم می‌گوید:

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

این موضوع تاحدی در نمایشنامه ادامه پیدا می‌کند که:

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

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

۲،۳،۳.قدرت کلام

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

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

در حوزه زبان‌شناسی می‌دانیم که هر گفت‌وگو نیازمند مخاطب است. چه مخاطب ذهنی[۵۲] و چه مخاطب واقعی[۵۳] و حقیقی رومن یاکوبسن[۵۴] دراین‌باره می‌نویسد: «هر گفتمان فردی و خصوصی یک تبادل کلامی می‌طلبد. گوینده‌ی بی‌شنونده وجود ندارد.». (ژاکوبسن، ۳۲:۱۹۶۳)

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

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

«جدول شماره۱: مقایسه تطبیقی نوع مخاطب در کلام آژاکس و اودیسیوس»

حال به تحلیل‌وبررسی گفته‌های موجود در جدول می‌پردازیم:

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

52. Virtual
53. Real
54. Roman Jakobson
۵۵. جزییات این گفت‌وگوها را می‌توان در این صفحه‌ها پی گرفت: صفحه ۲۴۷ (۲مورد)، ۲۴۸ (۲مورد)، ۲۴۹، ۲۵۵ (۶ مورد)، ۲۵۶ (۲مورد)، ۲۵۸ (۵ مورد)، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۸
۵۶. واضح است که برای پیگیری گفته‌های اودیسئوس تمام گفته‌های او در نمایشنامه ***آژاکس*** را باید مدنظر قرار داد.
57. monologue interieur
58. Monologue

هم‌پـــای ســـخن اســـت.»(عبادیان، ۴۹:۱۳۷۹)

اهمیـت ایـن آمـار و ارقـام در ایـن اسـت کـه: «دیالکتیـک حقیقـی؛ دیالـوگ متفکـر: تک‌گـو بـا خویشـتن نیسـت. بلکـه گفـت و شـنودی اسـت بیـن «مـن» و «تـو» بـرای رسـیدن بـه برتریـن و غایی‌تریـن اصـل فلسـفی: وحـدت انسـان بـا انسـان.»(عبادیان، ۵۳:۱۳۷۹) درواقـع بایـد اشـاره کـرد کـه گفت‌وگوهـای آژاکـس به‌همین‌دلیـل اسـت کـه او را در مجادلـه پیـروز نمی‌کنـد. زیـرا او بـر سـر یـک موضـوع چنـان گفت‌وگـو نمی‌کنـد و خطابـه انجـام نمی‌دهـد کـه بـه موفقیـت برسـد[مخاطب گفت‌وگوهایـش واقعـی و بیرونـی نیسـتند و اغلـب تک‌گویـی درونـی می‌کنـد]. حتـی آن دسـته از گفت‌وگوهـای آژاکـس کـه دارای مخاطـب واقعـی هسـتند هـم به‌گونـه‌ای نیسـتند کـه پیرامـون یـک موضـوع بـه گفت‌وگـو و مجادلـه زبانـی بپردازنـد بلکـه گویـی او مـدام دارد از ایـن موضـوع فـرار می‌کنـد: «زمانـی کـه ملاحـان و تکسـما از او می‌خواهنـد کـه او خـودش را نکشـد او بـا آن‌هـا بـه گفت‌وگـو نمی‌پـردازد و سـعی در اقنـاع [از دیـد پروتاگـوراس کلیـد رسـیدن بـه قـدرت سیاسـی در یونـان] آن‌هـا نمـی کنـد تـا خودکشـی او را بپذیرنـد» (سـوفوکل ۲۵۵:۱۳۸۷تـا۲۵۹):

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

یـا به‌عنـوان نمونـه‌ای واضح‌تـر می‌تـوان توهیـن آگاممنـون و دیـوان داوری را بـه آژاکس[نـدادن سـپر آخیلـوس بـه او] مطـرح کـرد. موقعیـت تقریبـا مشـابه دیگـری بـرای آخیلـوس در ایلیـاد رخ می‌دهـد. (هومـر، ۵۴:۱۳۷۸) آخیلـوس قصـد دارد بـه دلیـل بی‌حرمتـی آگاممنـون بـه او، او را بکشـد امـا آتنـا از آسـمان فـرود می‌آیـد و بـه او می‌گویـد:« دسـت از شمشـیر بـدار و در عـوض «نیـش کلامـت» را بـر او فـرود آور.» (کات، ۱۹۷:۱۳۸۶) و آخیلـوس چنیـن می‌کنـد. امـا آژاکـس در چنیـن موقعیتـی هیـچ تلاشـی بـرای وارد شـدن بـه مجادلـه کلامـی بـا آگاممنـون و دیـوان داوری بـرای رسـیدن بـه پیـروزی نمی‌کنـد بلکـه تنهـا تـلاش می‌کنـد تـا بـا شمشـیر بـه پیـروزی برسـد نـه در گفت‌وگویـی کـه بـه نتیجـه ختـم می‌شـود:

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

و همیـن مسـأله کلیـد پاسـخ بـه سـوال ایـن مقالـه اسـت: کـه اگـر دوران قهرمانـی [طبـق نظریـه یـان‌کان] بـه پایـان رسـیده اسـت چه‌چیـزی جای‌گزیـن آن شـده؟ پاسـخ همیـن قـدرت کلامـی و خطابـه اسـت کـه به‌هرانـدازه آژاکـس در آن ضعیـف اسـت؛ اودیسـئوس قوی‌تـر اسـت و همیـن عامـل اودیسـئوس را بـرای کسـب سـپر آخیلیـس به‌نسـبت آژاکـس؛ شایسـته‌تر نشـان می‌دهـد. به‌عنـوان شـاهد مثالـی بـر ایـن موضـوع می‌تـوان قـدرت خطابـه و گفت‌وگـوی اودیسـئوس را از دیـدگاه هومـر

59. Dialogue

بیـان کـرد:

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

در خـود نمایشـنامه ***آژاکـس*** هـم اودیسـئوس در موقعیتـی قـرار می‌گیـرد کـه آگاممنـون و منلائـوس بـا او مخالـف هسـتند [مشـابه بـا آن‌چـه بـرای آژاکـس رخ می‌دهـد: آژاکـس سـپر را سـزاوار خـود می‌دانـد امـا آگاممنـون و منلائـوس مخالـف هسـتند] چراکـه اودیسـئوس موافـق بـا به‌خـاک سـپردن جسـد آژاکـس اسـت امـا:

«منلائوس: فرمان من اینست که هیچکس این جسد را از جای خود تکان ندهد و بدان دست نزند. باید همانجا که افتاده است بماند!» (سوفوکل، ۲۷۸:۱۳۸۷)

امـا اودیسـئوس درعین‌حالـی کـه بـا آن‌هـا مخالـف اسـت شـروع می‌کنـد بـه حـرف زدن [به‌مثابـه مجادلـه کلامـی] بـا آن‌هـا و بـا پیـروزی در ایـن مجادلـه کلامـی اودیسـیوس می‌توانـد موفـق شـود و آگاممنـون را مجبـور بـه پذیـرش سـخن خـود کنـد. (سـوفوکل،۲۷۸:۱۳۸۷)

نتیجه‌گیری

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

فهرست منابع

فارسی

ـ ارسطو. (۱۳۷۸) ***ما بعدالطبیعه***، محمدحسن لطفی. چاپ اول، تهران، طرح نو.

ـ افلاطون. (۱۳۲۶) ***چهار رساله: منون، فدروس، ته تتوس و هیپیاس بزرگ***، دکتر محمود صناعی. تهران، بنگاه نشر کتاب.

ـ آقاعباسی، یدالله. (۱۳۷۸) ***دیالوگ و کیفیت ارتباط در هنر تاتر***، ***مجله نمایش***، شماره (۲۴ و ۲۵).

ـ الاهوانی، الدکتور احمد فواد. (۲۰۰۹) ***فجر الفلسفه الیونانیه***، القاهره: الهئیه المصریه العالمه کتاب.

ـ بدوی، عبدالرحمن. (۱۹۷۹) ***ربیع الفکر الیونانی***، چاپ سوم. بیروت: دارالقلم.

ـ بدوی، عبدالرحمن. (۲۰۰۲) ***منطق ارسطو***، جلد الثالث. القاهره: بی‌نا.

ـ بوال، آگستو. (۱۳۸۲) ***تاتر مردم ستمدیده***، جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی. چاپ اول، تهران، موسسه فرهنگی هنری نوروز هنر.

ـ پروین، بهناز. (۱۳۸۵) ***مغالطات افلاطون در برابر سوفسطاییان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه‌تهران.

ـ پوپر، کارل. (۱۳۶۷) ***جامعه باز و دشمنانش***، عزت‌الله فولادوند. تهران، خوارزمی.

ـ تبریزی، محسن. (۱۳۶۱) ***افکار و عقاید سوفسطاییان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد الهیات، تهران، دانشگاه‌تهران.

ـ توماسو، ژان ماری. (۱۳۸۶) ***درام و تراژدی***، نادعلی همدانی. تهران، نشر قطره.

ـ حلیمی، محمدحسین، (۱۳۹۱)، مصاحبه با نگارنده

ـ دورانت، ویل. (۱۳۳۵) ***تاریخ فلسفه***، عباس زرخویی. تهران، بی‌نا.

ـ راسل، برتراند(۱۳۶۵) ***تاریخ فلسفه غرب***، نجف دریابندری. تهران، انتشارات پرواز.

ـ رز، اچ جی. (۱۳۵۸) ***تاریخ ادبیات یونان***، چاپ اول، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر.

ـ ساتن، جورج. (۱۳۵۷) ***تاریخ علم***، احمد آرام. تهران، انتشارات امیرکبیر.

ـ عبادیان، محمود. (۱۳۷۹) ***گفت و شنود (دیالوگ)، نامه مفید***، شماره (۲۴)، تهران.

ـ قوام‌صفری، مهدی. (۱۳۹۱) مصاحبه با نگارنده.

ـ قوام صفری، مهدی. (۱۳۸۸) ***تفسیر غیرتاریخی افلاطون از قاعده انسان محوری پروتاگوراس***، ***فصلنامه ذهن***، شماره (۱۰).

ـ کاپلستن، فردریک. (۱۳۶۸) ***تاریخ فلسفه***، سید جلال‌الدین مجتبوی. جلد یکم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی سروش.

ـ کات، یان. (۱۳۸۶) ***تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)***، داود دانشور و منصور ابراهیمی. چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت.

ـ گاتری، دبیلو سی کی. (۱۳۷۵) ***تاریخ فلسفه یونان***، حسن فتحی. جلد دهم، چاپ اول، تهران، نشر فکر روز.

ـ مصاحب، غلامحسین. (۱۳۴۵) ***دایره‌المعارف فارسی***، تهران، نشر فرانکلین.

ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۵) ***تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک***، چاپ اول،

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

لاتین

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

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

مهرداد رایانی مخصوص [نویسنده مسؤول]

هادی موسوی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۲/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۶/۰۴

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

مهرداد رایانی‌مخصوص
استادیار، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران‌مرکز

هادی موسوی
کارشناس‌ارشد ادبیات نمایش، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران‌مرکز

چکیده

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

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

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

نبـود آگاهـی و بی‌اندیشـگی در عمـل، محـدوده‌ای را پدیـد مـی‌آورد کـه در آن ناگزیـر اعمـال شـرورانه پدیـدار می‌شـوند. ایـن دامنـه و محـدوده، همـان مفهـوم حاکمیـت شـر اسـت کـه در تـراژدی شـکل گرفتـه و دیـده می‌شـود.

دامنـه‌ی ایـن پژوهـش معطـوف بـه تراژدی‌هـای شکسـپیر اسـت؛ زیـرا برخـلاف نمونه‌هـای یونانـی خـود، بیـرون از جبـر و تقدیـر شـکل یافته‌انـد. ایجـاد امـر فاجعه‌بـار در ایـن تراژدی‌هـا، مبتنـی بـر تخطـی انسـان از امـر درسـت اسـت. تراژدی‌هـای شکسـپیر دربـاره‌ی کـج‌روی انسـان و وجـود خصایـل شـرورانه و بـد انسـانی اسـت کـه امـر شـر را بـرای او و دیگـران شـکل می‌دهـد. ایـن شـر کـه ماهیتـی مطلـق دارد، می‌توانـد بـا حاکمیـت تمامیت‌خـواه و توتالیتـر (مجموعـه‌ای از بررسـی‌های «هانـا آرنـت» پیرامـون شـر و شـرارت انسـان‌ها) پیونـد یابـد. «هانـا آرنـت» معتقـد اسـت، شـر هـم در وجـود انسـان و هـم در جامعـه شـکل می‌گیـرد و بـه عنصـر اساسـی و تعیین‌کننـده مبـدل می‌شـود.

ایـن پژوهـش بـرای رسـیدن بـه مفهـوم، تاثیـر و حاکمیـت «شـر مطلـق» در تراژدی‌هـای شکسـپیر بـا توجـه بـه دو عنصـر مهـم عمـل و شـخصیت محـوری (بـر اسـاس آرای آرنـت) شـکل گرفتـه اسـت. لازم بـه توضیح اسـت کـه مجموعـه‌ی دو جلدی آثـار شکسـپیر بـا ترجمـه‌ی علاالدیـن پـازارگادی در ایـن جسـتار مورداسـتفاه قـرار گرفتـه اسـت. نمایشـنامه‌های دیگـری؛ هم‌چـون ***پریکلـس*** و ***سـیمبلین*** نیـز دیـده می‌شـوند کـه بـا اصـول و معیـار گونـه‌ی تـراژدی «به‌معنـای نمایشـی محنت‌انگیـز بـا پایانـی فاجعه‌آمیـز و دردنـاک» مغایـرت دارنـد؛ بنابرایـن در ایـن پژوهـش بـه ایـن دسـته از نمایشـنامه‌های شکسـپیر توجـه نشـده و نُـه نمایشـنامه‌ی زیـر موردتوجـه بوده‌انـد کـه عبارتنـد از: ***هملـت، اتللـو، شـاه‌لیر، رومئـو و ژولیـت، مکبـث، آنتونـی و کلئوپاتـرا، تیمـون آتنـی، کوریولانـوس و جولیـس سـزار***.

واژگان کلیدی

حاکمیـت شـر، تـراژدی، شـر مطلـق، عمـل، شـخصیت محـوری، ویلیـام شکسـپیر، هانـا آرنـت.

مقدمه

شـر چیسـت و بـه چه‌چیـزی اطـلاق می‌شـود؟ شـر در اسـاس وجـود دارد یـا خیـر؟ چـه پدیده‌هایـی شـر هسـتند؟ آیـا شـر دارای فعلیـت اسـت یـا صفتـی اسـت کـه آدمـی بـه کارهـا و اندیشـه‌های بَـد نسـبت می‌دهـد؟ انسـان می‌توانـد تحت‌تسـلط و حاکمیـت شـر قـرار بگیـرد یـا خیـر؟

الـم یـا درد، عمـل احساسـی اسـت کـه انسـان نسـبت بـه رویدادهـای ناگـوار از خـود بـروز می‌دهـد. اندیشـمندان مسـلمان معتقدنـد: «شـر کاری اسـت کـه موجـب پیدایـش الـم در انسـان می‌شـود» (افضلـی، ۱۳۹۰: ۳). شـر در ***فرهنـگ لغـت دهخـدا*** این‌گونـه تعریـف شـده اسـت:

«شـر.] ش َرر [(ع ا) نقیـض خیـر. اسـمی اسـت، جامـع رذایـل و خطاهـا. ج ، شـرور. بـدی و فسـاد و ظلـم. (از اقـرب المـوارد). بـدی . مقابـل خیـر. (از منتهـی الارب). بـدی. زیـان. ضـرر. گزنـد. مضـرت . فسـاد. تباهـی» (۱۳۷۳: ۱۲۵۱۹).

سـاندرا بلـوم می‌گویـد: «در همـه‌ی فرهنگ‌هـا شـر بـا مفاهیمـی چـون بـلا، شـوربختی، انـدوه و رنـج و هـر تجربـه‌ی تلـخ و وحشـتناک ارتبـاط دارد» (کوئـن، ۱۳۹۴: ۳۸). اگـر شـر بـا شـوربختی و بـلا در ارتبـاط اسـت، سرچشـمه‌ی آن چیسـت و چگونـه می‌تـوان آن را درک کـرد؟ افلاطـون اعتقـاد دارد شـر زمانـی به‌وجـود می‌آیـد کـه حقیقـت گـم یـا محـو شـود؛ امـا آلـن بدیـو ایـن تعریـف را بی‌اسـاس می‌دانـد و نخسـت می‌پرسـد: حقیقـت از نـگاه چه‌کسـی غایـب شـده اسـت؟ سـپس پاسـخ می‌دهـد: نـزد انسـانی کـه فقـط زیسـت جانـوری خـود را ادامـه می‌دهـد. هیـچ حقیقتـی به‌معنـای درسـت وجـود نـدارد و فقـط اصـول و عقایـدی بـرای روابـط بـا دیگـری دیـده می‌شـود. بدیـو می‌گویـد: «شـر، معلـول (ممکـن) سـرکش حقیقـت اسـت» (۱۳۹۳: ۸۴)؛ یعنـی شـر همـان بخـش سـرکش حقیقـت اسـت. او شـر را در سـاحت حقیقـت و اندیشـه نهفته می‌دانـد. او شـر را در اندیشـه، جایـی کـه جسـم و کالبـد ناتـوان انسـان در آن راه نـدارد، قـرار داده اسـت. بنابرایـن یـک امـر ممـزوج وجـود دارد کـه بـا کم‌رنـگ شـدن یکـی، دیگـری بـروز می‌یابـد. هانـا آرنـت نیـز باهمین‌منظـر در جسـت‌وجوی شـر در سـاحت اندیشـه می‌شـود.

آرنـت افـزون بـر جایـگاه ذهنـی شـر، معتقـد اسـت کـه شـر بـا درک اشـتباه از حقیقـت شـکل می‌گیـرد و اساسـن ماهیتـی منفـی دارد. او پیرامـون شـر و ماهیتـش می‌پرسـد: «آیـا فعالیـت تفکـر، بی‌توجـه بـه نتایـج آن می‌توانـد جـزو شـرایطی باشـد کـه انسـان را از ارتـکاب بـه شـر بـاز دارد؟» (بردشـا، ۱۳۸۰: ۱۱۴). آرنـت می‌گویـد خشـونت و اعمـال دَدخـوی، ماهیـت ابـزاری دارنـد و ماننـد هـر وسـیله‌ی دیگـر نیازمنـد هدایـت هسـتند تـا بتواننـد بـه غایـت خـود برسـند. ماننـد جنـگ کـه غایتـش صلـح یـا پیـروزی اسـت. قـدرت نیـز مرتبـط بـا همـان مقولـه اسـت و ابـزار خشـونت را بـرای رسـیدن بـه اهـداف بنیادیـش بـه‌کار می‌گیـرد و هدایـت می‌کنـد (آرنـت، ۱۳۹۴: ۸۰) و عمـل اساسـی خشـونت بـرای حفاظـت از نفـس اسـت. اگـر ایـن عمـل، وجـه عقلـی خود را ازدسـت بدهـد، نامعقـول شـده و همین‌امـر سـبب می‌شـود کـه آدمیـان، ددخوی‌تـر

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

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

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

رابطه‌ی حاکمیت تمامیت‌خواه از نگاه آرنت و شر مطلق

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

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

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

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

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

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

زمانی ظاهر می‌شود که قدرت در حال از دست رفتن باشد» (آرنت، ۸۳:۱۳۹۴). آرنت، دلیل گرایش به سمت خشونت را فوریت و سرعتی می‌داند که در ذات خشونت نهفته است (آرنت، ۹۶:۱۳۹۴۶). در یک جمع‌بندی کلی، خشونت برای حکومت‌های توتالیتر، وسیله‌ای برای کسب و حفظ قدرت است؛ دست به اعمال خشونت‌آمیز زده می‌شود تا بقا ادامه یابد.

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

ارتباط بین تراژدی و شر

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

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

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

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

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

تحلیل شر در تراژدی‌ها

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

شخصیت محوری و حاکمیت شر

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

۱۳۹۱: ۷۶). بنابراین «نقش‌واره‌های [عمل‌های] دراماتیک در قالب زنجیره‌ای از پیکربندی‌ها شکل می‌گیرند و تکامل می‌یابند. سرانجام نقش‌واره [عمل‌های]، غالبن به‌لحاظ حضور در صحنه قابل شناخت است» (فیستر، ۱۳۹۵: ۲۲۷). حال با این تعریف و متناسب با رویکرد موجود در این مقاله، مبتنی بر حاکمیت شر مطلق، تبیینی دیگر برای شخصیت و شخصیت محوری فراهم آورده می‌شود. چنین منظری نشان می‌دهد شخصیت محوری «که خود نقطه‌ی محوری و نهایی و مبدا و منشا شر است و همه‌ی شرارات‌ها به او ختم می‌شوند» مبتنی بر محوریت شر موجود در نمایشنامه‌ها وجود ندارد و همه تحت‌تأثیر حاکمیت شر مطلق هستند. طبق تعاریف هانا آرنت پیرامون حاکمیت توتالیتر مبتنی بر شر، همه‌ی شخصیت‌ها از حاکمیت مطلق شر به‌طوریکسان هویت نمی‌گیرند؛ اما همه‌ی شخصیت‌ها در ارتباط با آن و گاه تحت‌سیطره‌ی آن هستند. تبیین ساده‌تر این است که شخصیت محوری مساوی با شر مطلق است که به انحای مختلف بروز پیدا می‌کند. برای درک شخصیت محوری شر در گام اول باید کشف کنیم که آیا یک دانای کل نسبت به همه‌ی رویدادهای شرآمیز در اثر وجود دارد یا خیر؟ دانای کل طبق تعریف جمال میرصادقی عبارت است از:

«فکری برتر از خارج [که] شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک بر اعمال و افکار آن‌ها آگاه است و در حکم خدایی است که از گذشته، حال و آینده آگاه است و از کلیه‌ی افکار و احساسات پنهان همه‌ی شخصیت‌های داستان مطلع است، هرگز نیازی نیست که به خواننده حساب پس بدهد که چطور چنین اطلاعاتی را دارد و می‌تواند صدای شخصیت‌ها را بشنود و پیش از آنکه زبان به سخن بگشایند، چشمه‌ایش می‌تواند از میان درهای بسته و پرده تاریک ببیند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۳۹۲-۳).

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

ارایه‌شده، نباید در تراژدی‌های شکسپیر، هیچ دانای کلی نسبت به رویدادهای شرآمیز وجود داشته باشد؛ یعنی هیچ شخصیت محوری شروری که بر همه‌ی رویدادهای شر اشراف دارد، وجود ندارد. حاکمیت مطلق از آن نیروی شر مطلق است که ماهیتی غیرفیزیکی دارد و اشخاص اصلی درام متاثر از آن. براین‌اساس، نخست باید رویدادهای تراژدی را به پی‌رفت‌های[1] مشخص دسته‌بندی کرد. منظور از پی‌رفت، همان عمل‌های داستانی است که با چینش و تنسیق، توالی و ترتیب مشخصی را از آغاز تا پایان اثر فراهم می‌آورند.

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

پی‌رفت‌های «افعال داستانی» تراژدی هملت

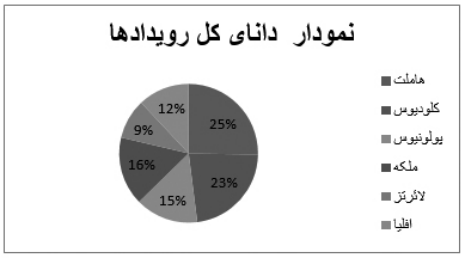
۱. هوراشیو آمدن روح را به هملت خبر می‌دهد.
۲. هملت با روح ملاقات می‌کند.
۳. روح شاه که مرده، داستان قتلش را برای هملت می‌گوید.
۴. هملت طبق خواست پدر، سعی دارد تا انتقام او را بگیرد.
۵. کلادیوس، روزنکرانتز و گیلدنسترن را برای عوض کردن روحیه هملت می‌آورد.
۶. پولونیوس جلوی رابطه‌ی هملت با دخترش را می‌گیرد.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

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

۱۶. ملکه به هملت شکایت می‌کند.
۱۷. پولونیوس برای شاه جاسوسی می‌کند.
۱۸. هملت، پولونیوس را می‌کشد و سپس خاک می‌کند.
۱۹. کسی نمی‌تواند نشانی قبر پولونیوس را از هملت بگیرد.
۲۰. شاه هملت را با نامه‌ای همراه روزنکرانتز و گیلدنسترن به انگلستان می‌فرستد.
۲۱. هملت متوجه می‌شود که قصد جانش را دارند.
۲۲. هملت نامه را عوض می‌کند و به کشتی دزدان دریایی می‌رود.
۲۳. افیلیا دیوانه می‌شود.
۲۴. لایرتیز برای انتقام پدر می‌آید.
۲۵. افیلیا خودکشی می‌کند.
۲۶. هملت بازمی‌گردد و در مراسم خاک‌سپاری افیلیا حاضر می‌شود.
۲۷. شاه و لایرتیز نقشه‌ی قتل هملت را می‌کشند.
۲۸. شاه، شراب را به زهر آلوده می‌کند.
۲۹. ملکه نادانسته شراب سمی را می‌نوشد و می‌میرد.
۳۰. لایرتیز، هملت و شاه کشته می‌شوند.

مشهود است که راوی مطلق یا دانای کل یا شخصیت محوری (طبق تعاریف این مقاله) در نمایشنامه‌ی ***هملت*** وجود ندارد و درام از زاویه دیدهای متفاوتی پی‌گیری می‌شود. نمودار ۱ مقدار آگاهی شخصیت‌های مهم و اصلی[۲] تراژدی ***هملت*** از رشته عمل‌ها را به‌صورت آماری نشان می‌دهد.

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



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

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

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

نکته‌ی قابل‌ذکر نحوه‌ی درصدگیری این‌قبیل نمودارهاست که به شرح زیر و بر اساس نمودار و جدول اکسل به‌دست می‌آید:

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

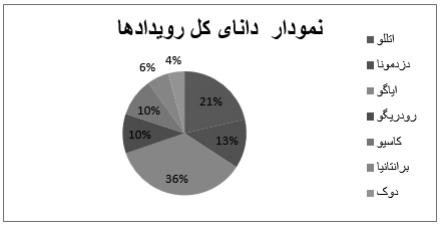
این روند در تراژدی دیگر شکسپیر به نام ***اتللو*** (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۱۴۱-۱۲۲۰) به شرح زیر است:

پی‌رفت‌های «افعال داستانی» تراژدی *اتللو*

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

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

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



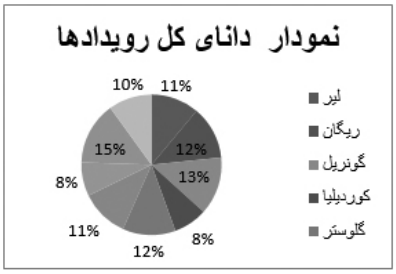
هیچ‌یک از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی ***اتللو*** دانای مطلق و کل نیستند؛ یعنی نسبت به آن‌چه درحال‌وقوع است، ناآگاه‌اند: کسی که همه‌ی رویدادها را در کنار هم قرار دهد یا همه‌ی عمل‌ها را به پیش ببرد در نمایشنامه وجود ندارد. همه به‌طورنسبی و مطابق با سهم (درصد) مشخص شده از وقایع آگاه هستند و ازاین‌حیث در ناآگاهی به‌سر می‌برند. هم‌چنین هیچ‌کس از پیامد کارهای هریک از شخصیت‌ها به شکل کامل اطلاع ندارد و این پیش‌شرطی برای حاکمیت مطلق شر است. بنابراین هیچ‌یک از شخصیت‌ها، دانای مطلقی نیست. این وضعیت در نمایشنامه‌ی ***لیرشاه***، دیگر تراژدی شکسپیر نیز دیده می‌شود.

نمایشنامه‌ی ***لیرشاه*** [۳] (شکسپیر، ۱۳۹۳: ۱۲۲۱-۱۳۰۲) درباره‌ی لیر، پادشاه انگلستان است که پادشاهی خود را بین دو دختر خود تقسیم و دختر سومش را از ارث محروم می‌کند. لیر بعد از تقسیم ارث، متوجه‌ی خباثت دخترانش نسبت به خود شده و دیوانه می‌شود. دختر کوچک لیر برای گرفتن اعتبار

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

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

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



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

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

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

کل نـدارد. نمایشـنامه بـا وجـود این‌کـه شـخصیت‌های زیـادی دارد؛ ولـی به‌لحـاظ کانونـی، درام بیشـتر حـول چنـد شـخصیت کلیـدی؛ یعنـی آنتونـی، قیصـر، کلوپاتـرا و آنوباربـوس می‌چرخـد.

نمایشـنامه‌ی ***تیمـون آتنـی*** (شکسـپیر، ۱۳۹۳: ۱۱۴۱-۱۲۲۰) پیرامـون ولخرجی‌هـا و گشاده‌دسـتی بی‌حـد تیمـون می‌گـذرد. او درنهایـت امـر، مقـروض و محتـاج می‌شـود. هنگامی‌کـه او محتـاج اسـت، کسـی بـه او کمـک نمی‌کنـد و همـه او را از خـود دور می‌کننـد. تیمـون درنهایـت بـه جنگلـی بیـرون از روم فـرار می‌کنـد. هنگامی‌کـه آلکبیـادس بـه روم حملـه می‌کنـد، رومی‌هـا دوبـاره خواهـان بازگشـت او بـرای دفـاع از روم هسـتند؛ امـا تیمـون قبـول نمی‌کنـد. او تنهـا در جنـگل می‌میـرد. شـخصیت تیمـون آتنـی در بیـن دیگـر شـخصیت‌ها بیشـترین روایـت داسـتانی را دارد و محـور اصلـی درام اسـت؛ اگرچـه راویـت درام به‌صـورت تـام بـر او متکـی نیسـت. سـایر شـخصیت‌ها نیـز جزیـی از کل هسـتند و دانـای کل به‌صـورت مطلـق وجـود نـدارد.

نمایشـنامه‌ی ***کوریولانـوس*** (شکسـپیر، ۱۳۹۳: ۱۵۰۶-۱۵۹۳) دربـاره‌ی یـک فرمانـده‌ی دلاور رومـی اسـت کـه بـه دلیـل دفـاع از روم شـهره اسـت و نسـبت بـه مـردم فرودسـت کرنـش نمی‌کنـد. غـرور او باعـث می‌شـود کـه عـوام از او بترسـند و هنگامی‌کـه بـه مقـام کنسـولی می‌رسـد، بدخواهـان، مـردم را علیـه او می‌آشـورانند و او بـا توهیـن بـه مـردم از روم تبعیـد می‌شـود. گوریولانـوس بـرای انتقـام بـا دشـمنان روم؛ یعنـی ولزی‌هـا پیمـان می‌بنـدد و بـه روم حملـه می‌کنـد. وقتـی سـناتورها از منصـرف کـردن او ناامیـد می‌شـوند، دسـت‌به‌دامن مـادر کوریولانـوس می‌شـوند و مـادرش، کوریولانـوس را از جنـگ کـردن پشـیمان می‌کنـد. ولزی‌هـا نیـز بـه کوریولانـوس تهمـت خیانـت می‌زننـد و او را می‌کشـند. تـراژدی کوریولانـوس، شـخصیت دانـای کل، کسـی کـه تداعی‌گـر حاکمیـت شـر مطلـق باشـد، نـدارد و همـه‌ی داسـتان بـر اسـاس آگاهی‌هـا و روایت‌هـای شـخصیت‌های متفـاوت پی‌ریـزی می‌شـود. کوریولانـوس بیشـترین حضـور را در نمایشـنامه دارد؛ امـا میـزان آگاهـی او از اتفاقـات نمایشـنامه، کامـل نیسـت. نبـود دانـای کل، همـان مولفـه‌ای اسـت کـه مشـخص می‌کنـد تمـام شـخصیت‌ها به‌نوعـی محتـاج یکدیگرنـد و تحت‌رهبـری خاصـی قـرار دارنـد.

نمایشـنامه‌ی ***ژولیـوس سـزار*** (شکسـپیر، ۱۳۹۳: ۱۷۹-۲۵۱) دربـاره‌ی توطئـه علیه ژولیـوس سـزار اسـت. دسیسـه‌گران سـعی دارنـد تـا بعـد از کشـتن ژولیـوس، قـدرت روم را در دسـت بگیرنـد؛ امـا مـارک آنتونـی، اوکتاویـس و لیپیـدوس بـا هم‌پیمـان می‌بنـدد تـا مقابلـه کننـد. آن‌هـا سـپاهی فراهـم کـرده و توطئه‌گـران را بـه قتـل می‌رسـانند و درنهایـت، قـدرت روم را در دسـت می‌گیرنـد. تـراژدی ***ژولیـوس سـزار*** نیـز چـون سـایر تراژدی‌هـای برشمرده‌شـده، فاقـد شـخصیتی اسـت بـا آگاهـی تام‌وتمـام از وقایـع داسـتانی نمایشـنامه و نتایـج آن؛ یعنـی در ایـن نمایشـنامه، هیـچ شـخصیتی کـه ماهیـت دانـای کل و مطلـق داشـته باشـد، وجـود نـدارد. ایـن همـان تاکید (فرضیـه) این پژوهـش اسـت کـه هیـچ دانـای مطلقـی در تراژدی‌هـای شکسـپیر دیـده نمی‌شـود.

نمایشـنامه‌ی ***رومئـو و ژولیـت*** (شکسـپیر، ۱۳۹۳: ۷۵۴-۸۱۷) دربـاره‌ی اختلاف دو خانـواده‌ی ونیـزی بـا نام‌هـای کاپولـت و مونتاگـو اسـت کـه سـال‌ها بـا هـم اختـلاف

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

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

ردیف	نام‌نمایشنامه	میزان آگاهی شخصیت‌های از وقایع یا نتایج آن در نمایشنامه
۱	***هملت***	افیلیا۱۲٪ / هملت: ۲۵٪ / کلادیوس: ۲۳٪ / پولونیوس: ۱۵٪ / ملکه: ۱۶٪ / لایرتیز۹٪
۲	***اتللو***	اتللو ۲۱٪ / دزدمونا ۱۳٪ / ایاگو ۳۶٪ / رودریگو ۱۰٪ / کاسیو ۱۰٪ / برابانتیو ۶٪ / دوک ۴٪
۳	***شاه‌لیر***	لیر ۱۱٪ / ریگان ۱۲٪ / گونریل ۱۳٪ / کوردیلیا ۸٪ / گلوستر ۱۲٪ / ادموند ۱۱٪ / ادگار ۸٪ / کنت ۱۵٪
۴	***مکبث***	مکبث ۳۱٪ / لیدی مکبث ۱۹٪ / دانکن ۷٪ / بانکو ۱۶٪ / جانی‌ها ۵٪ / مکداف ۱۷٪
۵	***آنتونی و کلئوپاترا***	مارک آنتونی ۲۷٪ / کلوپاترا ۲۲٪ / قیصر ۲۴٪ / آنوباربوس ۲۷٪
۶	***تیمون آتنی***	تیمون آتنی ۲۹٪ / سناتورها و رباخواران ۱۴٪ / چاپلوسان ۲۰٪ / مباشر ۲۰٪ / آلکیبیادس ۱۷٪
۷	***کوریولانوس***	کوریولانوس ۲۵٪ / دوستان او ۲۵٪ / مخالفان او ۲۵٪ / اوفیدیوس ۲۵٪
۸	***ژولیس سزار***	سزار ۱۳٪ / موافقان ۲۱٪ / مخالفان ۲۱٪ / بروتوس ۲۱٪ / کاسیوس ۲۴٪
۹	***رومئو و ژولیت***	رومئو ۴۰٪ / ژولیت ۱۸٪ / خانوادها ۱۵٪ / تیبالت ۹٪ / لارنس ۱۸٪

ارتباط شخصیت محوری با فاجعه و هدف

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

شـر مطلـق حرکـت کننـد؛ امـا آیـا ایشـان بانـی و نضج‌دهنـده‌ی شـر هسـتند یـا خـود نیـز ابـزاری بـرای جاری‌وسـاری شـدن شـر محسـوب می‌شـوند؟ طبـق زاویه‌دیـد آرنـت، اشـخاص بـه دلیـل خطایـی کـه انجـام می‌دهنـد وارد حـوزه و محـدوده‌ی شـر مطلـق می‌شـوند و گناهشـان نیـز همیـن ورود اسـت؛ بنابرایـن پادافـره هریـک از اشـخاص در همیـن حضـور بـه محـدوده و پیـروی از شـر مطلـق به‌عنـوان شـخصیت محـوری خلاصـه می‌شـود و صرف‌نظـر از وجـود دنیـای دیگـر و آخـرت، همیـن دنیـا دار مکافـات اسـت. بـا چنیـن تعریـف و جایگاهـی، حـال بایـد دیـد کـه آیـا شـخصیت محـوری (حاکمیـت مطلـق شـر) در تراژدی‌هـای موردتوجـه ایـن پژوهـش وجـود دارد؟ نسـبت شـر مطلـق به‌عنـوان شـخصیت محـوری بـا اشـخاص اصلـی و اعمـال ایشـان در تراژدی‌هـای شکسـپیر چیسـت؟

۱- **اتللـو:** شـخصیت محـوری شـر در نمایشـنامه‌ی ***اتللـو*** وجـود خارجـی نـدارد؛ اگرچـه سـیطره‌ی او ملمـوس و بـر اشـخاص اصلـی تاثیرگـذار اسـت و جملگـی از فاجعـه در امـان نمانده‌انـد؛ البتـه هیچ‌یـک از شـخصیت‌ها به‌معنـای تام‌وتمـام، شـر نهایـی نیسـتند؛ زیـرا شـر دامـن هریـک را نیـز می‌گیـرد؛ هماننـد مـرگ برابانتیـا، خودکشـی اتللـو، قتـل ایاگـو توسـط نیروهـای حاکمیتـی، قتـل دزدمونـا به‌دسـت اتللـو، قتـل رودریگـو به‌دسـت کاسـیو، فلـج شـدن کاسـیو و... این‌همـه نشـان‌دهنده‌ی ایـن نکتـه اسـت کـه هیچ‌یـک حاکـم مطلـق شـر نیسـتند. هم‌چنیـن همـه‌ی شـخصیت‌های نمایشـنامه به‌نوعـی هـدف و آرزویـی در سـر دارنـد و بـرای رسـیدن بـه هـدف، پـا در فراینـدی خـاص گذاشـته و در ایـن راه نـاکام می‌ماننـد؛ هماننـد تـلاش برابانتیـا بـرای حفـظ شـرافت و جلوگیـری از ازدواج کـه درنهایـت موفـق نمی‌شـود یـا اتللـو به‌دنبـال کسـب اعتبـار و ازدواج بـا دزدموناسـت؛ امـا نـاکام می‌مانـد. رودریگـو به‌دنبـال ازدواج بـا دزدموناسـت و در ایـن راه از ایاگـو کمـک می‌گیـرد و درنهایـت کشـته می‌شـود. ایاگـو بـرای رسـیدن بـه قـدرت تـلاش می‌کنـد و درنهایـت موفـق نشـده و مرگـش رقـم می‌خـورد. همیـن سـیر شـرگونه و نتایـج آن در دیگـر تراژدی‌هـای شکسـپیر نیـز دیـده می‌شـوند.

۲- **هملـت**: شـخصیت‌های نمایشـنامه‌ی هملـت نیـز از فاجعـه در امـان نمانده‌انـد. فـرض ایـن اسـت کـه حاکمیـت شـر بـا شـخصیت محـوری اسـت؛ نیرویـی کـه شـر اسـت و خـود از کارهـای خـود در امـان باشـد. خودکشـی افیلیـا، قتـل پولونیـوس، لایرتیـز و کلادیـوس به‌دسـت هملـت، قتـل تصادفـی ملکـه و قتـل هملـت به‌دسـت لایرتیـز نشـان‌دهنده‌ی ایـن نکتـه اسـت کـه (۱) ایـن شـخصیت‌ها از گزنـد شـر در امـان نبـوده و (۲) در رسـیدن بـه اهـداف خـود نـاکام مانـده و (۳) هـدف و آرزویـی در سـر دارنـد و شـاید هم‌چـون هملـت (بازگردانـدن شـرافت پـدر) و لایرتیـز (گرفتـن انتقـام خـون افیلیـا و پـدر از هملـت) بـه هـدف رسـیده باشـند؛ ولـی خـود را در وادی هلاکـت انداختـه و بـرای دیگـران مسـبب شـر شـده‌اند. شـخصیت‌های محـوری همـه به‌نوعـی بـرای پیش‌بـرد اثـر به‌هـم وابسـته‌اند و ازسـوی‌دیگر حاکمیـت شـر، اهـداف شـخصیت‌ها را در تعـارض بـا یکدیگـر قـرار داده و وجودشـان بـدون دیگـری نامفهـوم اسـت. ایـن به‌نوعـی همـان هویـت داشـتن در عیـن بی‌هویتـی شخصیت‌هاسـت کـه

طبـق درجـه‌ی خاصـی بـا شـر پیونـد دارنـد. حتـا هملـت و لایرتیـز کـه هرکـدام از زاویه‌دیـد خـود، کشـتن دیگـری را بـر حـق می‌داننـد، بـاز هـم بـا شـر در ارتبـاط هسـتند. همیـن وضعیـت نسـبی در نمایشـنامه‌ی ***لیرشـاه*** نیـز دیـده می‌شـود.

۳- **لیرشـاه**: نمایشـنامه‌ی ***لیرشـاه*** بـا نسـبی کـردن حضـور شـرگونه‌ی هریـک از شـخصیت‌های اصلـی بـرای ایجـاد مسـیر شـر، فاقـد شـخصیت محـوری بـا حاکمیـت شـر مطلـق اسـت. تمـام شـخصیت‌های ایـن تـراژدی، درون حلقـه‌ای، بـه یکدیگـر وابسـته هسـتند تـا اهداف‌شـان را پیـش ببرنـد و البتـه شـر را نیـز جاری‌وسـاری کننـد. لیـر به‌عنـوان اصلی‌تریـن شـخصیت بـرای رسـیدن بـه هدفـش از ریـگان و گونریـل کمـک می‌خواهـد. ریـگان و گونریـل بـه دوک‌هـا و ادمونـد متوسـل می‌شـوند. دوک‌هـا و ادمونـد قصـد دارنـد تـا شـاه را بکشـند و قـدرت را به‌دسـت بگیرنـد. ادگار از دسـت پـدر بـه ادمونـد پنـاه می‌بـرد و سـپس ادمونـد را بـه دلیـل پـدر می‌کشـد. مشـخص اسـت کـه هیـچ شـخصی به‌تنهایـی بـرای خـود حاکمیتـی از شـر را شـکل نـداده و همـه‌ی آن‌هـا نـاکام و درنهایـت خسـران‌دیده‌ی شـر هسـتند.

۴- **مکبـث**: مکبـث و همسـرش در نمایشـنامه‌ی **مکبـث** بـرای رسـیدن بـه هدف‌شـان، اعمالـی را رقـم می‌زننـد کـه ماهیتـی شـرگونه دارنـد. آیـا در پیش‌بـرد اهداف‌شـان موفـق می‌شـوند؟ آیـا اعمال‌شـان تابـع آن‌هاسـت یـا برعکـس؟ همان‌طورکـه در ایـن پژوهـش ذکـر شـد، شـخصیت محـوری مسـیر شـر و عمـل دراین‌راسـتا را فراهـم می‌کنـد. مهـم تمرکـز داسـتانی بـر او نیسـت، بلکـه تمرکـز حاکمیـت مطلـق شـرگونه ازسـوی نیـرو و یـا شـخصی خـاص مدنظـر اسـت. ایـن همـان نیرویـی اسـت کـه هـر فـردی بـا نزدیـک شـدن بـه آن، خـود را بـه کانـون شـرارت نزدیـک کـرده اسـت. بـاری، مکبـث و همسـرش در محـدوده و مسـیر شـر در حرکت‌انـد و دانکـن و بانکـور بـا نزدیـک شـدن بـه آن‌هـا دچـار فاجعـه می‌شـوند. امـا حقیقـت ایـن اسـت کـه مکبـث و همسـرش تحت‌تأثیـر حاکمیـت دیگـری قـرار دارنـد و در اثـر همیـن رابطـه، مسـیر زندگی‌شـان بـه فاجعـه ختـم می‌شـود. ارتبـاط مکبـث بـا دانکـن، متکـی بـر رشـته اعمالـی اسـت متاثـر از محـور شـرارت.

۵- **آنتونـی و کلئوپاتـرا**: شـر و کشـتار در نمایشـنامه‌ی ***آنتونـی و کلوپاتـرا*** هماننـد دیگـر تراژدی‌هـای شکسـپیر نیسـت. شـخصیت‌های ایـن اثـر بـا اهـداف خـود دو نکتـه را هویـدا می‌کننـد: (۱) اول این‌کـه همـه به‌نوعـی بـه هـدف نهایـی نمی‌رسـند و در نتیجـه، حاکمیـت مطلـق ندارنـد. (۲) همـه‌ی شـخصیت‌ها به‌نوعـی بـه یکدیگـر وابسـته‌اند و اعمال‌شـان درراسـتای دیگـری معنـا می‌یابنـد و فاقـد حاکمیـت مطلـق هسـتند.

۶- **تیمـون آتنـی**: محـور اصلـی و شـخصیت اصلـی کـه برانگیزاننـده‌ی شـر حاکـم باشـد در نمایشـنامه‌ی ***تیمـون آتنـی*** وجـود نـدارد. همـه‌ی شـخصیت‌ها به‌نوعـی بـا اعمـال شـرگونه در ارتباطنـد و شـاید بتـوان آن‌هـا را متعلـق بـه منبـع شـر (حاکمیـت مطلـق شـر/ شـخصیت محـوری) دانسـت کـه از آسـیب آن مصـون نمانـده و در راسـتا و متاثـر از آن عمـل می‌کننـد و گاهـی جایگاهـی کلیـدی در ایجـاد شـرارت هـم دارنـد. شـخصیت تیمـون آتنـی کـه بیشـترین سـهم را در روایـت و پیش‌برندگـی ایـن تـراژدی

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

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

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

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

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

عمل و حاکمیت شر

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

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

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

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

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

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

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

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

رفتـار بـدون عقلانیـت شـر می‌شـود. چـون زیرسـاخت اندیشـه‌های شـخصیت‌ها در تراژدی‌هـای شکسـپیر مسـتحکم نیسـت در نتیجـه، اعمال‌شـان نیـز رونـدی عقلانـی ندارنـد. آیـا در نمایشـنامه‌ی ***رومئـو و ژولیـت*** شـخصیت‌های اصلـی و عاشـق عاقلانـه تصمیـم می‌گیرنـد و خـود را بیهـوش می‌کننـد؟ رفتـار هـر دو خانـواده، سـد راه عشـق دو جـوان اسـت و یـا شـیفتگی مفـرط رومئـو و ژولیـت و اسـتمرار در انجـام اعمـال پنهانی‌شـان، موجـب رخ دادن تـراژدی می‌شـود. رفتـار لارنـس در ایـن تـراژدی کـه به‌گونـه‌ای نماینـده‌ی مسـیح در بیـن مـردم اسـت نیـز بـه دور از اندیشـه اسـت و اگـر این‌قبیـل شـبکه‌ها را دنبـال کنیـم بـه رشـته اعمـال پیوسـته‌ای می‌رسـیم کـه نهایت‌شـان فاجعـه اسـت. ایـن همـان مفهـوم حاکمیـت مطلـق شـر اسـت.

نتیجه‌گیری

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

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

بنابراین حاکمیت توتالیتر و جاری بودن شر مطلق، مبتنی بر آرای هانا آرنت بر اساس دو عنصر عمل و شخصیت محوری (ابلیس) در تراژدی‌های شکسپیر قابل‌تبیین است. جدول دو وجود مقدار و نوع رابطه‌ی مابین مولفه‌های معنایی شر ازمنظر هانا آرنت با تراژدی‌های شکسپیر را نشان می‌دهد.

جدول ۲: رابطه‌ی مولفه‌های معنایی شر ازمنظر هانا آرنت با تراژدی‌های شکسپیر

ردیف	نام نمایشنامه	انواع شر حاکم ازمنظر هانا آرنت					
		نیروی فعال و بی‌هویت	شی‌وارگی افراد	یقین‌گرایی	هم‌باوری و تخیلی	بی‌شکلی حکومت	خشونت و ارعاب	عمل بی‌اندیشه و اختیار
۱	***هملت***	✓	----	----	----	✓	✓	✓
۲	***اتللو***	✓	----	✓	✓	----		✓
۳	***شاه‌لیر***	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
۴	***مکبث***	✓	----	✓	✓	----	✓	✓
۵	***آنتونی و کلئوپاترا***	✓	----	----	----	----	✓	✓
۶	***تیمون آتنی***	✓	----	----	----	----	✓	✓
۷	***کوریولانوس***	✓	----	✓	✓	✓	✓	✓
۸	***جولیس سزار***	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
۹	***رومئو و ژولیت***	✓	----	✓	✓	----	✓	✓

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

فهرست منابع

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

تاملی بر نقش تماشاگر در فرآیند اجرای تئاتر

مژگان خالقی ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۱/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۷/۱۵

تاملی بر نقش تماشاگر در فرآیند اجرای تئاتر

مژگان خالقی
کارشناس‌ارشد تئاتر، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر

چکیده

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

از ابتدای قرن بیستم توجه به تماشاگر، به‌عنوان یکی از ارکان اساسی تئاتر، مهم‌ترین دغدغه‌ی کارگردانان مولف تئاتر بوده است. با گذشت سال‌ها و با پیدایش شکل‌های متنوع‌تر از تئاتر آلترناتیو[1] ، نحوه‌ی طراحی مشارکت تماشاگر، شاکله‌ی اصلی ساختمان اجرا را تشکیل می‌داده است؛ به‌طوری‌که توجه تئوری‌پردازان جهان را نیز جلب کرده و تغییراتی اساسی در این زمینه به‌وجود آورده‌اند.

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

واژگان کلیدی

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

---

1. Alternative

مقدمه

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

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

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

تماشاگران با هر پس‌زمینه‌ای که به تماشای تئاتر بروند و با هر سطح سواد و آگاهی، از یک دانش جمعی برخوردار هستند و با توجه به همین دانش جمعی می‌توانند رمزگان اجرا را دریافت کرده، پردازش کنند و پس از آن واکنش نشان دهند. واکنشی که در رفتار و کنش بعدی اجراگر تئاتر نیز نقش موثری دارد. در این‌گونه اجراها دیگر نگاه روان‌شناختی حاکم نیست و همه‌چیز بر اساس مناسباتی است که در حین اجرا شکل می‌گیرد.

درواقع اجراگران و تماشاگران رابطه‌ای پویا در سطحی خارج از ارتباطات روزمره‌ی خود در دنیای واقعی، با یک‌دیگر برقرار می‌کنند؛ رابطه‌ای که منجر به چرخه‌ای مداوم در طول اجرا می‌شود.

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

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

پست‌مدرن و چگونگی کاربرد آن‌ها توسط کارگردانان تجربه‌گرا بوده است. این‌که در این‌گونه‌ی تئاتر، اجرا از شکل روان‌شناختی گذشته خارج شده و در نمونه‌های آزمایشگاهی خود، نوع مشارکت تماشاگر را به چالش می‌کشد.

در این پژوهش تلاش محقق روشن کردن چگونگی تعامل تماشاگر با اجرا است. هرچند که پرداختن به این موضوع دریایی است و مجال اندک.

پیشینه‌ی تحقیق

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

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

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

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

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

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

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

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

تماشاگر کیست؟

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

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

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

---

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

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

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

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

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

بدون‌تردید، یک اجرای تئاتریکال، ستایش مهارت بازیگران توسط تماشاگران را در پی دارد. برشت در یکی ازآثار خود[4] تأکید می‌کند که بازیگر باید شخصیت را با چنان تأثیری نمایش دهد که تماشاگر مهارت‌هایی را که در بازی او تجسم یافته‌اند، تحسین کند. به عکس در بازیگری به روش متد، بازیگران به خاطر مهارت در تبدیل شدن به شخصیت‌هایی که ارایه می‌دهند، مورد تحسین قرار می‌گیرند. ممکن است شماری از بازیگران جذب صدای یک بازیگر مشخص و یا توانایی‌های بدنی خاص او شوند. اجرای آکروباتیک «پیتر بروک» از رویای شب نیمه‌ی تابستان ضرورت‌های تازه‌ای برای بازیگران به‌وجود آورد و

4. Verfremdunseffekt

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

مفهوم مشارکت تماشاگر در اجرا

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

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

---

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

6. Richrd Eyre
7. Haunted House Hamlet
8. Peter Eliot Weiss
9. Tamahnous

«دورت»[10] یادآور می‌شود که در تئاتر قرن بیستم، کارگردان نه تنها در مورد یک اجرای به‌خصوص، بلکه در کنترل و هدایت تئاتر و مراکز فرهنگی، قدرتمندترین فرد است. راهبردهای مربوط به متن، می‌تواند در رمزگشایی ایدئولوژیکی کارگردان نقش داشته باشد. طرح اجرایی یک کارگردان، به مانند یک متن دراماتیک، دربرگیرنده‌ی راهبردهای ادراکی اوست. اندازه‌ی دریافت راهبردهای مفروض توسط تماشاگر، عموماً به برخی پیش‌زمینه‌های مشترک اجتماعی و فرهنگی بین متن و تماشاگر، از یک سو و گروه اجرایی و تماشاگر ازسوی دیگر بستگی دارد.» [11]

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

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

«همان‌گونه که برنامه‌ریزی (یا فقدان آن) در شکل‌دهی به حال و هوای دریافت نقش موثر است، سهولت و یا دشواری حضور نیز تأثیر خاص خود را دارد. تماشاگر چگونه به سمت تئاتر آمده است؟ آیا بلیط تهیه کرده و یا به‌عنوان مهمان حضور یافته است؟ آیا میزان اوقات فراغتی که به‌طورکلی وجود دارد، بر زمان انجام این فعالیت خاص موثر است؟ آیا اجرای حاضر، در محل کار یا سندیکا به وقوع می‌پیوندد؟ آیا اجرا بخشی از فعالیت گسترده‌ی اوقات فراغت (تعطیلات، تفریح شبانه و غیره)، جشن، گرد هم آمدن اهالی محل و یا قسمتی از برنامه‌ی دانشگاهی است؟ آیا رفتن به تئاتر مستلزم سفری دشوار است یا در شرایط جوی بدی صورت می‌گیرد؟ تمامی این عناصر فرایند گرد هم آمدن، در آماده شدن برای رخداد تئاتر تأثیر دارد و «شکنر» عقیده دارد که فرآیند پذیرش به‌وسیله‌ی تماشاگر، شبیه به آماده سازی بازیگران است. او باور دارد که هردوی آن‌ها در یک چارچوب تئاتری قرار می‌گیرند.»[12]

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

10. Dort

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

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

تماشاگران نبود، بلکه در این‌گونه آثار واگرایی خوانش که به‌اندازه‌ی تعداد تماشاگران متفاوت است، مدنظر است و هم‌گرایی آنان در یک اجرای واحد غیرقابل دست‌یافتن است. خوانش یک تجربه‌ی شخصی است و در هیچ اجرایی تماشاگران نمی‌توانند مداخله‌ای یکسان با اجرا داشته باشند. تماشاگر در این تجربه از بیننده‌ی ساده‌ای که در انتظار تماشای رویدادهای قابل‌پیش‌بینی است، فراتر رفته و خود به آفرینش‌گر خودآگاه اجرا بدل می‌شود. هرچند که آن‌ها به‌طورگروهی و دسته‌جمعی در حال دیدن نمایش هستند اما در این‌گونه اجراها به‌هیچ‌عنوان سعی نمی‌شود که تماشاگران به یک معنای واحد و مشترک و قابل‌پیش‌بینی از اجرای نمایش دست یابند، بلکه طراحی ساختمان اجرا به‌شکلی است که تماشاگر با جهان چندپارگی روبه‌رو شده آن را به روشی متفاوت تجربه کند. پس هر تماشاگر خوانش متفاوتی از اجرا دارد. درحقیقت تماشاگر با خوانش خود، اثر را تکمیل می‌کند. خوانش هر فرد نیز منحصر و مختص به خود است. اجرا تلاش دارد تاحدامکان، حصار مابین تماشاگر و نمایش‌گر شکسته شود و تئاتر، محلی برای گردهم‌آیی اجتماعی باشد. مانند «آرین منوشکین»[۱۳]، بنیان‌گذار «تئاتر خورشید» که سوله‌های بزرگ مهمات را تبدیل به فضاهایی برای اجرای نمایش کرد. سوله‌ای جهت پذیرایی تماشاگران بود و سوله‌ای دیگر، محل رختکن و پشت‌صحنه و جالب این‌که نمایش‌گران به‌شخصه از تماشاگران پذیرایی می‌کردند. برعکس اجراهای سنتی که بازیگران خود را تا قبل از ورود به صحنه‌ی نمایش از چشم مخاطبان پنهان می‌کردند تا مبادا لباس و گریم آن‌ها لو رود.

«از نکات برجسته‌ی این اجراها، آزادی تماشاگران و حضور در پشت‌صحنه و تماشای گریم کردن، لباس پوشیدن و آماده شدن بازیگران از نزدیک بود. این رسم و سنت در «تئاتر خورشید » از اجرای نمایشنامه «۱۷۸۹» آغاز شد و تابه‌امروز نیز هم‌چنان پابرجاست. در بسیاری از این‌گونه اجراها اجراگران پیش از اجرا، مشغول تدارک وسایل صحنه و تنظیم نور و موسیقی هستند تا تماشاگر را به فضای اجرا نزدیک‌تر و آماده‌ی دخالت در اجرا کنند. «منوشکین» در بسیاری از اجراهای خود چنان تأثیری بر تماشاگر گذاشته که جنجال برانگیز بوده و گاهی تا حد تغییرات اجتماعی و سیاسی پیش رفته؛ مانند نمایش«مفیستو» که اقتباسی از رمانی به همین نام بوده و توسط «کلائوس مان»[۱۴] نوشته شده است. این اثر توصیف‌گر کسانی بود نظیر **هوفگن** که به روح خود خیانت می‌کنند و برای ارضای جاه‌طلبی خود به استبداد می‌فروشندش و نمونه کسانی نظیر **اُتو و میکلاس** که قربانی آزادی‌خواهی خویش می‌گردند. در بروشور نمایش «مفیستو» آمده است: «این نمایش قصد ندارد واقعیتی را برملا و دوباره زنده کند و یا جوابگوی آن باشد، بلکه می‌کوشد ما را دقیقاً به این پرسش وادارد که چگونه فاشیسم ناسیونال‌سوسیالیست‌ها آغاز گشت؟» تماشاگران و بازیگران در پایان نمایش، و در تاریکی کامل سالن و هم‌زمان با پخش تصاویری از اردوگاه‌های مرگ، با خواندن سرودِ سوگِ «قربانی نامیرا» به ستایش همه‌ی انقلابیون می‌پردازد:

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

13. Ariane Mnouchkine
14. Klaus Mann

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

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

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

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

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

۱۵. حسینی‌مهر، ناصر(۱۳۸۴) ***پیشروان تئاتر اروپا***، صفحه ۱۱۵، تهران، نشر قطره.

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

«در اجراهای «رابرت ویلسون» نیز به دلیل عدم تسلسل بین رویدادها و مدت زمان طولانی اجرا، تماشاگران می‌توانند در طول اجرا رفت و آمد کنند؛ مانند اجرای« زندگی و دوران ژوزف استالین» که دوازده ساعت به طول انجامید و یا اجرای «پیش‌درآمدی بر کوهستان کا» که در جشن هنر شیراز اجرا شد و یک هفته به دراز کشید. این اثر که از اجراهای محیطی ویلسون محسوب می‌شود، بر روی هفت کوهستان برگزار شد، هفت شبانه‌روز به طول انجامید و سی بازیگر و بیست هنرپیشه‌ی غیرایرانی در آن شرکت داشتند.

کوهستان پر بود از اشیای بازسازی‌شده‌ی اساطیری و تماشاگران ناگزیر بودند که سفری را با ویلسون آغاز کرده و در آن مشارکت داشته باشند. اجرا از کوهپایه شروع می‌شد و رویدادها در طول مسیر یک کوه‌پیمایی طولانی اتفاق می‌افتاد اما تماشاگران می‌توانستند در هر لحظه‌ای از اجرا که می‌خواهند اجرا را ترک کرده و در زمان دیگری که دلخواه‌شان بود، برای دیدن ادامه‌ی اجرا به آن مکان بیایند. این اجرا با این‌که در محیطی واقعی اتفاق می‌افتاد اما در اصل درامی روانی محسوب می‌شد و تماشاگر با شرکت کردن در آن بدون این‌که بخواهد از خود دور شده و نقشی را بازی کند، به خودآگاه خود نزدیک شده و اجرا را دریافت می‌کرد. در اجراهای «ویلسون»، تماشاگران مجبور می‌شوند که همراه با او سفری به ناخودآگاه خود کنند. «ریچارد شکنر» درباره‌ی تأثیر اجراهای ویلسون بر تماشاگران می‌گوید:

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

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

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

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

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

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

در اجراهای معاصر که رویکردی متفاوت به حضور تماشاگر دارند، بسته به نوع اجرا، تماشاگر فرصت آن را می‌یابد که نقشی را که به عهده‌ی او گذاشته‌اند با توجه به تجربیات بنیادی شخصی‌اش ایفا کند و به‌این‌ترتیب تماشاگر، هم دریافت‌کننده‌ی رویداد اجرا است و هم، کُنش‌گر آن. تماشاگران سازندگان معنای اجرا هستند؛ آن‌ها در چرخه‌ی دلالت‌گر اجرا با تفسیر رابطه‌ی دال‌ومدلول‌های اجرا، به ساختار اجرا دست‌یافته و با توجه به الگوی اجرا که برحسب طراحی کارگردان می‌تواند ساده یا پیچیده باشد، اجرا را پردازش می‌کنند.

رفتار تماشاگر تحت‌تأثیر متغیرهای گوناگونی قرار دارد؛ از قبیل:

انتظارات پیش از اجرا
نحوه و مکان نشستن
توانایی تمرکز
حال‌وهوای روحی هنگام داخل شدن به فضای تئاتر
ویژگی‌های فردی
میزان تحصیلات
تجربه‌های تئاتر پیشین[۱۸]
درجه جامعه‌پذیری ذاتی[۱۹]

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

۱۷. روز-اِوَنز جیمز (۱۳۷۶) *تئاتر تجربی*، مصطفی اسلامیه، صفحه ۱۵۷، تهران، انتشارات سروش.

18. Theatergoin

19. INHERENT Sociability

20. Consistency

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

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

بدون‌تردید تماشاگر، نشانه‌های خاص خود را (در فضای تئاتر) منتشر می‌کند و خود آن‌ها را می‌خواند؛ دال‌ها و نشانه‌هایی که در شکل‌گیری مفاهیم یک اجرا موثر هستند.[۲۵]

درآثار پست‌مدرن، طراحی ایده‌ی اجرا در جهت قرار دادن تماشاگر در فضایی سیال است تا او بتواند بدون هیچ قیدوبندی در مکانی جدید و یا مکانی معمولی اما فضایی متفاوت فرایند اجرا را دنبال کند. تماشاگر پس از ورود به حریم اجرا، تبدیل به بخش غیرقابل‌انکار اجرا می‌شود. او باید در چرخه‌ی اجرا نشانه‌های ازپیش‌تعیین‌شده را شناسایی کرده و با توجه به میزان توانایی و دانشی که از رمزگان موجود دارد، اجرا را دست بگیرد. رمزگان اجرا معمولاً رمزگانی فرهنگی است تا تماشاگر گمراه نشده و بتواند آن‌ها را دریافت کرده و واکنش متقابل نسبت به اجراکنندگان داشته باشد. چه‌بسا ممکن است دریافت و خوانش یک تماشاگر بسیار متفاوت از نشانه‌های تأکیدگذاری‌شده از جانب اجراگران باشد اما اجرا باید چنان گسترده و چندبُعدی باشد که هم‌سو شدن تماشاگر با اجرا و همین‌طور مخالفت او با توالی اجرا و یا بی‌اعتنا شمردن عناصر رمز گذاری شده در اجرا، هیچ‌کدام خدشه‌ای در روند اجرا و جایگاه تماشاگر به‌عنوان بخشی از ساختار اجرا وارد نکند.

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

21. Disjointed
22. Ambiguou
23. Sureal
24. G.L.Styan
۲۵. ویتمور جان (۱۳۸۶) ***کارگردانی تئاتر پست‌مدرن***، صمد چینی‌فروشان. صفحه ۱۱۳، تهران، انتشارات نمایش.

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

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

۱. تشریفات، که عملکرد آن ایجاد و تنظیم‌کردن ارتباط است.

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

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

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

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

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

26. Pierre Guiraud

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

کند. تماشاگر در طول یک اجرا پیوسته در حال پیوند و گسست بین جهان خود و جهان نمایش است و از آن‌جا که جهان خود برگرفته از اجتماع و محیط زیسته‌ی اوست، محیط اجتماعی به‌طورناخواسته، در مکانیزم پردازش او از سطوح مختلف اجرا تأثیر بسیاری دارد.

تماشاگر از هنگامی‌که در دایره‌ی اجرا قرار می‌گیرد، با فرض هرگونه بافت اجتماعی و فردی همواره در حال پیدا کردن رابطه‌ی خود با متغیرهای اجرا و به‌خصوص اجراگران است.

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

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

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

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

چالش مشارکت در تئاتر تجربی معاصر

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

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

۲۸. فورتیر مارک (۱۳۸۸) ***نظریه در تئاتر***، فرزان سجودی.، صفحه ۴۳، تهران، نریمان افشاری.

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

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

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

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

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

تئاتر در ادوار مختلف دعوی استعلایی بودن داشته است. گویی رسالتی در پالوده کردن جهان دارد و تمام زیبایی‌شناسی خود را در آثار مختلف برپایه‌ی همین تعریف استوار کرده است اما در قرن معاصر، ریخت‌شناسی هنر و زیبایی‌شناسی آن تغییری بنیادین کرده است. شاید به‌نظر برسد که هنر نوگرا و امروزی، گسستی از استعلا به‌شمار بیاید اما باید بپذیریم که برحسب زمانه، خوانش‌های متفاوت هر اثر هنری، تفسیری جدید از انسان استعلایی شده و در نتیجه هنر او، پیش روی ما می‌گذارد. هنرِ انسان محور که شوریده بر تمام قواعد و اصلوب، از نمادگرایی افراطی فاصله گرفته و نشانه‌های شخصی تولید می‌کند. در این تئاتر هیچ‌کس نماینده‌ی جمع کثیری از انسان‌ها نیست. این تئاتر پروپاگاندا تولید نمی‌کند و اعتقاد ندارد که رسالتی بر تغییر اخلاقی جهان دارد. تئاتر نوگرای امروز، در روش‌های مختلف به‌دنبال کشف زبان تازه‌ای برای بیان «انسان» است و در همان‌لحظه که به تعریف می‌رسد، در مقابل آن تعریف، شورش کرده و آن را به‌چالش می‌کشد. تئاتر دیگر نگاهی روان‌شناسانه به پدیده‌ها ندارد و گویی هر اتفاقی در جهان یا هر عملی که از انسان سرمی‌زند، توجیح منطقی یا غیرمنطقی خود را پشت‌سر گذاشته و همه‌چیز قابل‌درک است.

تئاتر معاصر مرحله‌ای پس از ادراک منطقی و چرایی پدیده‌ها است. به‌این‌ترتیب، از قصه‌ها و روابط علت‌ومعلولی فاصله گرفته و با زیبایی‌شناسی منحصربه‌فرد یک اثر مواجه می‌شود. تاثیرگذاری آنی، فارغ از این‌که قصه‌ها از کجا آغاز و به کجا ختم می‌شوند.

نتیجه‌گیری

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

این‌که اجرای تئاتر از کجا آغاز می‌شود و عوامل تئاتر چه‌چیز یا کسانی هستند، همیشه محل‌مناقشه بوده است. در دوران باستان نویسنده همه‌کاره‌ی تئاتر محسوب می‌شده و بدون حضور او تئاتر بی‌معنا بوده؛ در دوره‌های بعدی این بازیگر بوده که یکه‌تاز صحنه‌ی نمایش بوده و مفهوم ستاره از همان‌جا آغاز می‌شود. در آن دوره در بیشتر مواقع بازیگران یک نقش ثابت داشته و برای ایفای همان نقش شهرت داشته‌اند، مانند بازیگر نقش هملت که همیشه هملت را بازی می‌کرده، حتی هنگامی‌که پیر شده و از سن واقعی نقش بزرگ‌تر است، تماشاگر می‌پذیرد که او هملت واقعی است. دوره‌ی بعد، دوره‌ی کارگردانی است؛ در این مقطع، با تعریف جدید از کارگردانی و دقت بر طراحی یک اجرا توسط کارگردان، تغییری در شکل نگاه به تئاتر به‌وجود می‌آید. اما در همه‌ی دوره‌های تاریخی تئاتر، تماشاگر جزء جدایی‌ناپذیر تئاتر محسوب می‌شده است. در بسیاری‌مواقع می‌توان یک یا چند عامل مهم تئاتر را حذف کرد اما ماهیت تئاتر تنها با حضور تماشاگر است که معنی پیدا می‌کند.

در ابتدای قرن بیستم توجه به تماشاگر، موردنظر بسیاری از تئوری‌پردازان قرار گرفت و درباره‌ی اهمیت تماشاگر در تئاتر نظریه‌های مختلفی نوشته شد. تا جایی که در حوزه‌های دیگر مانند نشانه‌شناسی نیز موردتوجه قرار گرفت. در این پژوهش سعی بر آن بود که به جنبه‌های مختلف تماشاگر نگاه شود اما از آن‌جا که این بحث بسیار گسترده است، آن‌چنان‌که باید، نمی‌توان درباره‌ی همه‌ی جنبه‌های آن نوشت. اما سعی پژوهش‌گر این بوده که به تماشاگر و رابطه‌ی آن با اجرا بپردازد و برای این تحقیق، تئاتر معاصر و تئاترهای آلترناتیو را درنظر گرفته است.

شکل رابطه‌ی تماشاگر با یک نمایش به دوران باستان و آیین‌ها بازمی‌گردد. هنگامی‌که انسان‌ها در مواقع مختلف مانند جشن‌های سالانه یا جشن‌های پس از شکار و غیره، دور هم جمع می‌شدند و به رقص و پایکوبی می‌پرداختند و این جشن‌ها به‌مرورزمان بزرگ‌تر شده و دامنه‌ی گسترده‌تری از مردم را دربر می‌گیرد. مردمی که نیاز خود را در این رابطه پیدا می‌کردند. این آیین‌ها کم‌کم ساختارمند شده و قراردادهایی را در خود می‌پذیرد، قراردادهایی که تماشاگران و اجراگران که معمولاً یکی هستند، به آن پایبندند. با به‌وجود آمدن تمدن و شناخت انسان از جهان اطراف خود، این پدیده نیز پیشرفت می‌کند. انسان‌ها در جشن‌های خود برای یک‌دیگر داستان‌هایی واقعی و یا تخیلی تعریف می‌کنند و به‌مرورزمان مسایل هستی‌شناسی و تقدیرگرایی در داستان‌هایشان رخ می‌نماید. انسان در این مقطع به‌دنبال شناخت خود و رابطه‌ی خود با جهان پیرامون خود است. این آیین‌ها و

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

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

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

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

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

۲۹. تیس له من‌هانس (۱۳۸۳) ***تئاتر پست دراماتیک***، نادعلی همدانی. صفحه ۵۸، تهران، نشر قطره.

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

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

فهرست منابع

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

ـ الام کر. (۱۳۸۳) ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***، فرزان سجودی. چاپ اول، تهران، نشر قطره.

ـ آندره شائفنر و دیگران. (۱۳۸۳) ***دائره‌المعارف پلئاد***، نادعلی همدانی و آزاده مستعان. تهران، انتشارات نمایش.

ـ براکت، اسکارگ. (۱۳۸۳) ***تاریخ تئاتر جهان***، هوشنگ آزادی‌ور. جلد سوم، چاپ دوم. تهران، نشر مروارید.

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

ـ برشت، برتولت. (۱۳۷۸) ***درباره‌ی تئاتر***، فرامرز بهزاد. چاپ دوم، تهران، انتشارات خوارزمی.

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

ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۳) ***پیشروان تئاتر اروپا***، جلد ۲. تهران، نشر قطره.

ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۷) ***تئاتر جزیره‌ی کوچک آزادی یوجینیو باربا و تئاتر اودین***. تهران، انتشارات نگاه.

ـ رولان، رومن. (۱۳۸۸). ***تئاتر مردم***، مجتبی میثمی. تهران، نشر پژواک کیوان.

ـ روزاِوَنز ،جیمز. (۱۳۷۶) ***تئاتر تجربی***، مصطفی اسلامیه. تهران، انتشارات سروش.

ـ ژان دووینیو. (۱۳۷۹) ***جامعه‌شناسی هنر***، مهدی سحابی. تهران، نشر مرکز.

ـ سجودی، فرزان. (۱۳۸۷) ***نشانه‌شناسی کاربردی***. ویرایش دوم، تهران، نشر علم.

ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۸۶) ***نظریه‌ی اجرا***، مهدی نصرالله‌زاده. تهران، انتشارات سمت.

ـ شیدلوفسکی، رومن. (۱۳۵۲) ***تئاتر در لهستان***، ج. نوائی. تهران، نشر دنیلی دانش.

ـ علیزاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۳) ***رویکردهایی به نظریه‌ی اجرا***، مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین. تهران، نشر ماکان.

ـ فورتیر، مارک. (۱۳۸۸) ***نظریه‌ی تئاتر***، فرزان سجودی و نریمان افشاری. تهران، انتشارات سوره مهر.

ـ کالر، جاناتان. (۱۳۸۸) ***در جست‌وجوی نشانه‌ها***، لیلا صادقی‌تینا امرالهی، ویرایش دکتر فرزان سجودی. تهران، نشر علم.

ـ مینیون، پل لویی. (۱۳۸۳) ***چشم‌انداز تئاتر در قرن بیستم***، قاسم صنعوی. تهران، نشر قطره.

ـ نمایی از نمایش. (۱۳۸۴) ***جستاری در باب هنر تئاتر***، مسعود نجفی. تهران، انتشارات سپیده سحر.

ـ ویتمور، جان. (۱۳۸۶) ***کارگردانی تئاتر پست‌مدرن***، صمد چینی‌فروشان. تهران، نشر نمایش.

تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن بر اساس نظریه‌ی یوجینیو باربا

محسن حکیمی [نویسنده مسؤول]

حمیدرضا افشار

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۴/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۸/۲۴

تبیین دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن بر اساس نظریه‌ی یوجینیو باربا

محسن حکیمی
دانشجوی کارشناسی‌ارشد بازیگری، مؤسسه آموزش عالی نبی‌اکرم تبریز(ص)

حمیدرضا افشار
دانشیار، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه‌هنرتهران

چکیده

دراماتورژی مرحله‌ی نخست یک اجرا است که نه با متن آغاز می‌شود و نه با اتمام نمایش پایان می‌یابد. اهمیت استفاده از این اصطلاح برای باربا، در مرکز توجه قرار دادن کنش و تأکید بر فرآیند آماده‌سازی بازیگر است. دراماتورژی ازاین‌منظر، تکنیکی برای اجرای کنش‌های واقعی در جهانِ داستانیِ فضای صحنه‌ی دینامیک محسوب می‌شود. فضای دینامیک در طراحی‌صحنه، ترکیبیَ از نور، صدا و تصویر است. با این تفاوت که تکنولوژی نقش مؤثری در جنبه‌های تصویرسازی و ترکیب‌بندی ایفا کرده و فضای اجرا را همانند فضای مونتاژ نشان می‌دهد. این موارد از ارکان مهم تئاتر پست‌مدرن شناخته می‌شوند. در این تئاتر تجهیزات الکترونیکی، به‌کمک کارگردان شتافته و به او انعطاف‌پذیری و حق انتخاب بیشتری می‌دهند. در این فضای نوین، برعکس فضای دوبعدی طراحی‌صحنه کلاسیک که با پیشرویِ رویدادها متوجه داستان می‌شویم، خط داستانی مشخصی وجود ندارد. به‌همین‌دلیل حرکات بدن بازیگر، برای بیان احساس یا داستان‌گویی نیست، بلکه برای تنظیم عناصر فعال اجرا در فضا است. با رشد روزافزون نمایش‌های بدون متن و با رویکردهای مختلف در حوزه‌ی مطالعات اجرا، بررسی رفتار و مناسبات بازیگر در این فضا ضرورت دارد. ازاین‌رو پژوهش با رویکرد پست‌مدرن به‌دنبال چگونگی رابطه یا کنش بازیگر در جایگاه دارماتورژ با فضای صحنه‌ی دینامیک تئاتر پست‌مدرن است. هدف از طرح این سؤال دست‌یافتن به‌معنای جدید رفتار و تکنیک بازیگر است. پژوهش حاضر، به‌لحاظ روش توصیفی‌تحلیلی و ازنظر شیوه‌ی گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، به‌صورت کیفی بوده و برای انتخاب آزمودنی‌ها از روش نمونه‌گیری غیرتصادفی استفاده شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد، فضای دینامیک نتیجه‌ی به‌وحدت رسیدن ابزار دیجیتال، رسانه، تکنولوژی و بدن است. در این فضا روابط جدیدی بین بازیگر و بدنش تعریف می‌شود، به‌این‌معنی‌که اُرگان واحدی می‌سازند. بازیگر در تعریف جدید، بدن و صدایی است که در فضا هویت می‌یابد و به‌تنهایی چیزی جز بخشی از یک کل منسجم نیست.

واژگان کلیدی

تئاتر پست‌مدرن ـ فضای صحنه‌ی دینامیک ـ دراماتورژی بازیگر

مقدمه

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

- ابهام، بی‌نظمی و تکثر معانی به‌عنوان گزاره‌های اصلی تئاتر پست‌مدرن، چه تأثیری در مکانیسم رفتار صحنه‌ای بازیگر در جایگاه دراماتورژ دارد؟
- طبق الگوی باربا، دراماتورژی بازیگر در ترکیب‌بندی تصویری و ترکیب‌بندی حرکتیِ متونِ غیرخطیِ تئاتر پست‌مدرن، چه معنا و کارکردی پیدا می‌کند؟
- چه رابطه‌ای بین تکنولوژی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن و دراماتورژی بازیگر وجود دارد؟
- کدام عامل در تئاتر پست‌مدرن از بین گزاره‌های بازیگری، تصاویر، نورها، صداها و دیگر ابزار تکنولوژیک، حضور قوی‌تری در اجرا به‌لحاظ کارکرد و معنا دارد؟
- در تئاتر پست‌مدرنی، چه رابطه‌ای بین دارماتورژی بازیگر و عمل بازیگر وجود دارد؟

فرضیه‌های پژوهش نشان می‌دهند که رابطه‌ای علی/ معلولی بین فضای صحنه‌ی دینامیک در تئاتر پست‌مدرن و دراماتورژی بازیگر وجود دارد. هم‌چنین تکنولوژی فعالانه به‌خلق فضا کمک کرده و هیچ‌کدام از عناصر تکنولوژی نسبت به دیگری برتری ندارد. تکنیک‌های بازیگری نیز به‌لحاظ ماهیت متفاوت با بازیگری کلاسیک می‌شوند.

۱ـ چارچوب نظری

۱ـ۱: ماهیت تئاتر پست‌مدرن

کارگردان پست‌مدرن برای دستیابی به‌هماهنگی میان معنا، متن، نمایش‌گر و مخاطب، فضای مناسب را خارج از فضای سنتی تئاتر جست‌وجو می‌کند و آن‌هایی هم که صحنه‌ی قاب عکسی تئاتر ایوانی را برگزیده‌اند، در استفاده‌ی آن از روش‌های خلاقانه‌ی جدیدتری بهره می‌گیرند. «در هر مورد نیز فضا عنصر محوری در مناسبات دو سویه میان نمایش و تماشاگر تلقی می‌شود» (ویتمور، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

شناخت و تبیین فضای صحنه‌ای و ارتباط این اجزاء با یکدیگر به‌اضافه‌ی تبیین و شناخت فضای بازی، شناخت شخصیت‌ها، انتخاب بازیگران و روش کار و هدایت بازیگران، مرتبط کردن فضای بازی با فضای صحنه‌ای در جهت پیش‌بردن داستان و نمایش موقعیت‌ها، در دوره‌ی کار بر روی متن صورت می‌پذیرد. در تئاتر ابزار اصلی در این دوره میزانسن است. مسأله‌ی مهم در میزانسن دست‌یابی به‌شکل بیرونی ارتباط‌های درونی بین این عناصر است، نه حرکات و رفتاری‌که فقط به‌خاطر ارزش تصویرشان و یا زیباتر کردن اجرا، بدون رابطه با عوامل دیگر، به‌نمایش تحمیل شوند. به‌عبارت‌دیگر میزانسن بیرون‌کشیدن و شکل دادن فعالیت‌های نهفته در درون نمایش‌نامه است که به‌وسیله‌ی حرکات جسمی بازیگران بیان می‌شوند. کارگردان با پرداختن به میزانسن موقعیتی را روی صحنه خلق می‌کند که از ارتباط بازیگر با فضا، شخصیت و مکان شکل گرفته است. این ارتباطات در تئاتر پست‌مدرن شکل و شیوه‌ی جدیدی به‌خود می‌گیرد. چراکه در اجراهای پست‌مدرن اشخاص شناسنامه‌ی دقیق و کاملی ندارند و حداکثر به‌هویت کلی آن‌ها بسنده می‌شود. هم‌چنین تداوم نداشتن داستانی، کنار هم گذاشتن لحظاتی از زمان‌های مختلف(گذشته، حال، آینده) و حتی نداشتن تداوم همان لحظات که نداشتن تداوم در شخصیت‌پرازی را نیز به‌همراه دارد و اختلاط سبک‌ها و شیوه‌های اجرایی با استفاده از حرکت، موسیقی، گفت‌وگو و تک‌گویی، همه از ویژگی‌های این اجراها است. تئاتر پست‌مدرن، روایتی، غیرخطی، هم فردی و هم اجتماعی است. از طبیعت‌گرایی ساده و کپی‌کردن زندگی روزمره دوری کرده، تا واقعیت‌های پراکنده‌ی فردی و اجتماعی را پررنگ‌تر کند. «در دنیای پست‌مدرن، بازیگران به‌کمک زنجیره‌ای از نظام‌های نشانه‌ای چندگانه، منابعی برای ارتباط فراهم می‌نمایند و در اغلب اجراها نیز اولین عناصری هستند که توجه و تمرکز را به‌خود معطوف می‌کنند» (ویتمور، ۱۱۹:۱۳۸۶). از نگاه این پژوهش، پست‌مدرنیسم همه‌ی آن گروه از اجراهایی را دربر می‌گیرد که بیشتر جهت‌گیری غیرخطی، غیرکلامی(غیرادبی)، غیرواقعی، منطق‌گریز و ناتمام دارند. چراکه برخی از اجراهایی‌که به‌آن‌ها اشاره شده، به‌طورمبهم عناصری از پست‌مدرنیسم، مدرنیسم یا آوانگاردیسم را بازتاب می‌دهند و یا در هم ادغام می‌شوند. بنابراین همه‌ی آن‌ها را با قدری مسامحه با رویکرد پست‌مدرن موردمطالعه قرار خواهیم داد.

۱ـ۲: ماهیت فضای صحنه‌ی دینامیک

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

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

۱ـ۳: ماهیت دراماتورژی

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

۱ـ۴: رویکرد پست‌مدرنیستی باربا به دراماتورژی بازیگر در قالب کنش ارگانیک

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

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

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

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

سه مرحله‌ی تحلیل، پژوهش و کاربرد عملی که به‌آن اشاره شد توسط بازیگران به‌مخاطب انتقال داده می‌شود و این شروع فرآیندی است که به‌آن دراماتورژی بازیگر می‌گویند. باربا بر مفهوم چندگانه‌ای که اصطلاح دراماتورژی به‌همراه دارد آگاه است اما در بیشتر یادداشت‌ها و کتاب‌هایش از اصطلاح دراماتورژی بازیگر استفاده می‌کند و می‌گوید:

«در طول سالیان من عادت داشتم از کار بازیگران با عنوان «دراماتورژی بازیگر» یاد کنم. منظورم از این اصطلاح هم اشاره به مشارکت خلاقانه‌ی فردی بازیگران در شکل‌گیری یک اجرا بود و هم اشاره به فعالیت ریشه‌دار کردن آن‌چه آنان در قالب ساختار کنش‌های ارگانیک تعریف می‌کردند. وقتی من از دراماتورژی بازیگر صحبت می‌کنم، می‌خواهم بر روی وجود منطق بازیگر که با نیات من به‌عنوان کارگردان ارتباط نداشت تأکید کنم، نه نیات مؤلف» (باربا، ۲۰۱۰: ۲۳).

۱ـ۵: پست‌مدرنیسم به‌عنوان یک انگاره‌ی مفهومی عام در عصر حاضر

در فضای صحنه‌ی کلاسیک فعالیت‌ها در قاب صورت می‌گیرد. اما در فضای صحنه‌ی دینامیک، فضای اجرا از حالت کلاسیک و یا سنتیِ خود خارج شده و شکل جدیدی به‌خود می‌گیرد. در سایر هنرها نیز این دگرگونی صورتَ پذیرفت و از فضای بسته خارج شدند. به‌عنوان‌مثال می‌توان به تجربیات پولاک[2] اشاره کرد که بر روی زمین رنگ می‌ریخت و نقاشی می‌کرد. اگر به پینه[3]، هنرمند آلمانی بنگریم که بسیاری از سوژه‌هایش را در فضا می‌ساخت، وضع به‌همین‌صورت است. «پینه پیکره‌های عظیم بادی ساخت؛ پیکره‌هایی که می‌شد بادشان کرد؛ آن‌ها را در مکان‌های باز به‌نمایش گذاشت و به‌این ترتیب فضاهای

2. Jackson Pollack
3. Otto Piene

رو به بالایِ بی‌مرز و بی‌نهایت را گشود و به پیکره‌هایش این فرصت را می‌داد تا در باد انگار که مجلس رقص باله باشد پیچ‌وتاب بخورند. پینه اُبژه‌های نوری و مکعب‌های نوری ساخت که هر کدام مثل منبع نور می‌درخشند و مهم‌ترین کارشان، تاباندن نور است. این اُبژه‌های نور دیگر فقط مجسمه و پیکره نیستند، بلکه بیشتر هموارکننده‌اند برای ایجاد محیط‌هایی نوریِ کاملاً جدید در حوزه‌ی فضانور» (اشتکر، ۱۳۹۴، ۸). در مورد هنرِ پینه می‌توانیم بگوییم هنر چیدمان[4] حجم‌های بادی و چیدمان نور. در لند آرت نیز چنین است که هنرمند در فضاهای مختلف هنر خودش را می‌سازد. بنابراین فضای صحنه‌ای که در یک قاب وجود دارد مثل این است که هنر چیدمان را هم در این فضای بسته داشته باشیم. همه‌ی این تغییرات به‌این علت است که ما در زمانی هستیم که همه‌چیز درحال دگرگونی است. تعجب‌برانگیز نیست این تحولات به‌شکل گسترده‌ای حوزه‌ی هنرهای نمایشی به‌خصوص تئاتر را تحت‌تأثیر قرار داده باشد. از آن‌جا که تئاتر با حضور سینما مهجور ماند، به‌همین‌خاطر شاید این نوعی واکنش است که تئاتر می‌خواهد خودش را به‌روز کند و زبان معاصر را با زبان تلویزیون و سینما و ویدیو پیوند دهد. پس تئاتر هم متأثر از این صیرورت برای فراهم‌کردن زمینه‌های تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، اغلب به‌تصاویر، چشم‌اندازهای وهمی و رؤیاگون، حرکات انتزاعی و به ویدیو و تصاویر سینمایی روی آورد. انگار تئاتر می‌خواهد با تأثیر از سینما، راه جدیدی برای ساختن سینما به ما نشان بدهد. به‌عنوان‌مثال «هنگام تمرین، کار لوکومت۷ بیشتر به تدوین‌گر سینما شباهت دارد تا یک کارگردان مؤلف سنتی در تئاتر؛ صحنه پُر از تلویزیون، صفحه نمایش‌های پلاسما و میکروفون‌هایی با پایه‌های فلزی است. بازیگران با استفاده از ابزارهای تکنولوژیک کار بازیگری را به‌نمایش می‌گذارند و از آن‌ها برای ارایه‌ی تصویری دستکاری شده و هولناک از بدن کمک می‌گیرند» (میتر و شفتسووا، ۱۳۹۱: ۳۵۲). خروج از فضای سنتی و وارد شدن در محیطی دیگر ارتباطی مستقیم با آگاهی داشتن از معماریِ فضای جدید دارد. ارتباط با دیوارها، حجم‌هایی‌که رویشان می‌نشینیم یا کنارشان می‌ایستیم و یا به‌آن‌ها تکیه می‌دهیم.

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

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

4. Installation art

معماری جدید داشته باشد و با آن بیگانه نباشد.

۲ـ تحلیل‌وبررسی

۲ـ۱: کنش بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن

همه‌ی مناسبات و همه بده‌بستان‌های بین شخصیت‌ها یا بین شخصیت‌ها و نورها و صداها و فضا کنش به‌شمار می‌آیند. طبق عقیده‌ی باربا «هرچیزی که مستقیما با توجه تماشاگران، درک آن‌ها، عواطف آن‌ها و عواطف حسی آن‌ها سروکار دارد، کنش است» (باربا و همکار، ۱۳۹۰:۱۰۰). در تئاتر پست‌مدرن فضا، بازیگران در خطوط طراحی‌شده بر اساس دستورات کارگردان حرکت می‌کنند تا از قاب دوربین خارج نشوند و جزییات کار بازیگر به‌خوبی مشاهده می‌شود. چراکه کنش بازیگر تنها روی صحنه پیگیری نمی‌شود و دوربین فعالیت پشت‌صحنه‌ی بازیگر را نیز به‌تصویر می‌کشد و «در اجراهایی از **Big Art Group** بازیگر همیشه پشت‌صحنه است و تصاویر او برای تماشاگر به‌صورت زنده پخش می‌شود. تجربه‌های این گروه یک سینما به‌مفهوم مطلق نیست. اما برای ارایه‌ی کارشان از تکنیک‌های سینمایی استفاده می‌کنند» (**http://bigartgroup.com**). بنابراین این کنش منجر به تبادل بین هنرها شد. برخی معتقدند که همین کار سبب می‌شود تا بازیگران بدون دغدغه جهت خلاقیت یا تفکر در باب حرکت خود در صحنه، کار خود را که ازپیش‌تعیین‌شده، انجام دهند و در نتیجه آزادی عمل بیشتری خواهند داشت و بدون استرس حاصل از مشخص نبودن حرکاتشان به‌ایفای نقش بپردازند. چراکه نباید فراموش کنیم در این فضا بازیگر جزیی از کل است و آن‌چه اهمیت دارد وحدت یک‌پارچه‌ی تمام ابزارها به‌عنوان خروجی کار است.

«لوپاژ[5] امکانات رسانه را گسترش می‌دهد تا بهتر بتواند با تکیه بر تمهیدات عینی، دنیای ذهنی کاراکترها را به‌تصویر بکشد» (میتر و همکار، ۱۳۹۲: ۴۱۶). در این رویکرد مبرهن است که تصویر و مونتاژ نسبت به گفت‌وگو در اولویت قرار می‌گیرد. بنابراین می‌توان گفت در دراماتورژی جدید، گفت‌وگو کارکرد قبلی را ندارد. چراکه دیالوگ از تئاتر معاصر در حال بیرون‌شدن است و زمانی وجود دارد که بخواهد کنشی را بین شخصیت‌ها نشان دهد. مثلاً در آنتیگونه، در برخوردهای کرئون با آنتیگونه بر سر دفن‌کردن برادر آنتیگونه، چون کنش وجود دارد، حضور دیالوگ ضروری بوده و نقش اساسی دارد. اما در تئاتر تکنولوژیک و در فضای دینامیک، قرار است تنهایی آدم‌ها و آدم‌های تنها، بیشتر نشان داده شوند. آدم‌هایی‌که در مناسبات جدید عصر تکنولوژی بیشتر درگیر تصورات ذهنی خودشان هستند، به‌جای آن‌که از طریق کلمات و واژه‌ها درگیر روابط شوند. «در یکی از اجراهای بروک تنها کسی‌که در صحنه حضور دارد یک خواننده‌ی زن است و صدایش و احساس لازم از طریق این بازیگر و صدایش منتقل می‌شود. بدون این‌که خط داستانی وجود داشته باشد. بروک از طریق استفاده‌ی تجربی از صدا می‌خواهد فکر یک پرسوناژ را معرفی کند. در این اجرا صدا از طریق دستگاهی که در بدن بازیگر کار گذاشته شده است، ذهنیت زن را برملا می‌سازد» (والنتینی، ۱۳۹۴).

5. Robert Lopage

ویلسون بر این باور است که دست‌کاریِ الکترونیکیِ صدای انسان لایه‌هایی از دلالت و معنا را بر نمایش می‌افزاید که به‌طورمستقیم ازخودبیگانگیِ انسان در دنیایِ پست‌مدرن را منتقل می‌کند. «این انسان نیست که زبان را در سخن‌گفتنَ به‌کار می‌گیرد، بلکه این زبان است که از فرد برای گفته‌شدن استفاده می‌کند» (شایر به‌نقل از ماکس فاست، ۱۹۸۹: ۲۳۶).

بنابراین جسم صدا، جانشین بازیگر شده است و مطالعه‌ی رویداد در صحنه برای شکل‌گیری ساختار زبان جدید برای بازیگر و هم‌چنین مطالعه‌ی بدن بازیگر برای ساخت زبان جدید در صحنه صورت می‌گرفت. بنابراین تکنولوژی برای نشان‌دادن ذهن و فکر شخصیت کارآمد شده است. چراکه شرایط مختلفی را به بازیگر می‌دهد و امکانات فراوانی را برای او فراهم می‌کند. «بنه[6] هنرمند معروف تئاتر ایتالیا در دهه‌ی ۶۰ از میکروفون استفاده‌های مختلفیِ را امتحان نمود. او از تنهایی یک شخصیت در بین تماشاچی حرف می‌زد نه‌این‌که صرفاً بخواهد از امکانات صوتی مربوط به بالا و پایین بردن صدا با میکروفن استفاده کند» (والنتینی، ۱۳۹۴). میکروفون این شرایط را برای بازیگر فراهم می‌کرد که بتواند پچ‌پچ کند و تمام مشکلاتی را که می‌تواند زبان داشته باشد را بزرگ‌تر می‌کرد. برایِ حس‌های مدفون‌شده‌ی بشر امکان خودنمایی فراهم می‌کرد که به‌آن ژست‌های صداَیی می‌گویند که بخشی ثروتمند و غنی از بازیگری را می‌توانند نشان دهند. بدین‌طریق بازیگر تنهایی و تجربیات شخصی‌اش را می‌توانست با ورود عنصر میکروفون به‌خوبی دریافت و تجربه کند. ژیل دلوز[7] فیلسوف فرانسوی، در کتاب ***سینما۱***(تصویرحرکت) و ***سینما۲***(تصویرزمان)؛ به‌شخصیت گیاهی آدم‌ها دقت کرده است. شخصیت‌هایی که به‌جای عکس‌العمل نشان‌دادن به‌اتفاقات درون دنیا، فقط ناظرند و برای خودشان تصویرسازی می‌کنند و از آن‌ها برخورد بیرونی و واکنش نمی‌بینیم. همه‌ی شخصیت‌های بکت[8] هم معمولاً به‌این شکل هستند و تنها و رهاشده هستند و هدفی ندارند. حتی اگر یک شخص دیگری با آن‌ها باشد باز هم تنها هستند و هم‌زادِ آن شخص هستند. بنابراین کارگردان‌ها با به‌خدمت‌گرفتن سادگی مفرط یا تحرک و جنبَش بیش‌ازحد، درعمل ارتباط دیداری را اساس پژوهش‌های خود در تأثیرگذاری روانی و جسمانی بر مخاطب قرار داده‌اند.

۲ـ۲: دراماتورژی بازیگر در فضای دینامیک تئاتر پست‌مدرن طبق الگوی باربا

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

6. Carmelo Bene
7. Gilles Deleuze
8. Samuel Barclay Beckett

انرژی خود را نگاه دارد و درواقع انرژی درونی کنش‌ها را به‌مثابه‌ی دراماتورژ بازآفرینی کند.

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

در دیسکو بعضی صداها به‌مخاطب این حس را می‌دهد که انگار قرار است چیزی را لمس کند و درواقع تجربه‌ی لمس صدا برای مخاطب ایجاد می‌شود. برای شناختِ کیفیتِ تعامل با مخاطب، یکی از وسایل اندازه‌گیری و سنجشِ کارگردان استفاده از فاصلهَ است. با توجه به‌گفته‌ی بن‌چیم(۱۹۸۴)، اصطلاح فاصله نشانَ می‌دهد که کارگردان چگونه می‌تواند ارتباط با تماشاگرانِ مختلف را شکل دهد. این اصطلاح می‌تواند به‌وسیله‌ی تمایل و احساساتِ تماشاگران برای نزَدیک یا دور شدن از اجرا تعریف شود. هم‌چنین فاصله‌ی مورداشارهَ به‌فضای فیزیکی بین تماشاگر و تولید مرتبط است. هرگونه ارتباطِ احساسی، ذهنی و روحی ممکن است قسمتی از فاصله‌ی درونی باشد درحالی‌که تنظیم‌های فیزیکی بدن در ارتباط با صحنه و اجرا ممکن است به‌عنوانِ فاصله‌ی خارجی تفسیر شود. فاصله در تئاتر می‌تواند وسیله‌ای برای چگونگی شکل‌دادنَ کیفیتِ ارتباطِ تماشاگران، گروه تئاتر و صحنه باشد. بنابراین «به‌کارگیری هدفمند از فاصلَه تا حدِ زیادیَ، یک عامل اساسی برایِ تعیینِ نوع شیوه‌ی اجرایی است» (ترنر، ۷۹:۲۰۰۴). اغلبِ نظریه‌پردازان؛ مانَند استانیسلاوَسکی وَ برشَت، آگاهانه به‌این اصطلاح توجه ویژه‌ای داشتهَاند؛ اما تعدادی نیز هستند که ناآگاهانه به‌سمتِ آن میل دارند. بیشتر کارگردان‌ها با تغییر در میزانِ فاصله نوعِ ارتباط و شدت‌وحدَتِ همذاتَ‌پنداری و درگیری تماشاگر را تعیین می‌کنند. گروتفسکی به‌عَنوان‌مثال «با طراحیَ فضای کاربردی قصد داشت تا به‌طور ویژه تماشاگران را برای رسیدن به واکنش درستِ انسانی تحریک کند و بترساند. خشونت فیزیکی اجراگران و احساساتِ نرم [و کَم] آن‌هَا در کارهای او، عینن جای‌گزین صورت‌ها [و ویژگی‌های احساسی‌شانَ] می‌شد» (بردبی و ویلیامز، ۱۹۸۸: ۱۲۰). برشت ازطرف‌دیگر تلاش می‌کرد تا فاصله‌ی میان تماشاگران و اجرا را افزایش دهد درحالی‌که استانیسلاوسکی تلاش داشت تا آن‌را کاهش دهد. بیشتر

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

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

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

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

9. Dan Graham

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

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

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

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

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

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

در کار باربا از یکی از تمرین‌های که به‌مثابه‌ی دراماتورژی مختص بازیگر هستند آن است که «بازیگر می‌آموزد که بازیگر بودن را نیاموزد، به‌عبارتی، بازی‌کردن را می‌آموزد. تمرین‌ها چگونگی تفکر با تمام بدن-ذهن را یاد می‌دهند» (علیزاد و همکار، ۱۳۹۴: ۲۰۹-۲۰۸). درک درست از این شکل بداهه‌پردازی را می‌توان در رفتار کیت مانهیم مشاهده کرد. «مانهیم[10] از سال ۱۹۷۱ تا اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ بازیگر اصلی فورمن[11] بود. او روی حضور خویش به‌عنوان یک بازیگر بیشتر تمرکز می‌کند، تا روی هر تصوری از نقش یا بسط مفهوم. او در نمایش دو کار را به‌نوبت به‌صورت یک‌درمیان انجام می‌دهد. اول این‌که به‌مفهوم حضور خود توجه داشته باشد. دوم این‌که به ذهنش اجازه دهد که از متن جدا شده و سرگردان شود. او اظهار می‌کند که از طریق چنین تکنیک‌هایی سعی می‌کند که خود را غیرمتعادل نگاه دارد. برای این‌که خود را در حالتی نگه دارد که همیشه به‌وسیله‌ی آن‌چه انجام می‌دهد یا آن‌چه اتفاق می‌افتد، شگفت زده شود» (کِی، ۱۳۸۹: ۶۵). بنابراین درحالی‌که بازی، علایمی را از شخصیت بازیگر عرضه می‌کند، مانهیم هیچ شخصیت‌پردازی منسجمی را دنبال نمی‌کند، و در عین‌حال که متوجه تماشاگران است، شخصیت خود را موردکنکاش قرار می‌دهد. می‌توان گفت که در یک سطح، بازیگر- کسانی که بازی می‌کنند- اجرا می‌کند و این شاید چیزی است که تماشاگر می‌بیند، اما در سطحی دیگر بازیگر کاری انجام می‌دهد که به خود درام یا شخصیت‌هایش مربوط نیست: او شبکه‌ای از تنش‌ها را میان خود و فضا و در ارتباط با تماشاگران ایجاد می‌کند. برای‌مثال اگر یک صحنه با پنج بازیگر را فرض بگیریم تمرکز روی آن‌ها درحال‌تغییر است. تکنیکی که یک بازیگر به‌کار می‌برد تا خود را در مرکز توجه قرار دهد یا از آن خارج سازد یا تمرکز را متوجه بازیگر دیگری بکند، شاید یک برهم زدن تعادل یا نوعی از جابه‌جایی باشد که توجه را جلب می‌کند یا منحرف می‌سازد. بازیگر نقش را بازی می‌کند اما هم‌چنین چیزی را خلق می‌کند که بخشی از خود موقعیت تئاتر است: اَشکال حرکتی در فضا که زمینه‌ای را برای آن‌چه تماشاگر تحت‌عنوان متنِ اجرا تجربه می‌کند، فراهم می‌آورد. بنابراین در فضای دینامیک کیفیت حضورداشتن، خَودش را نشان می‌دهد. انگار بدن تکه‌تکه شده و این‌جا ارزش جزییات و تکه‌های جداشده‌اند که با هم درنهایت یک کل با ارزش را تشکیل می‌دهند. در کار باربا «مراحل مختلف هر تمرین بازیگر را قادر می‌سازد که بدن خود را نه هم‌چون

10. Kate Manheim
11. Richard Foreman

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

نتیجه‌گیری

در تئاتر پست‌مدرن، تکنولوژی عامل اصلی ایجاد جریانی پویا در قالب فضای دینامیک‌شده و مثل یک تئاتر تجربی عمل می‌کند. در این فضا، بازیگرانی که با تکنولوژی کار می‌کنند مجبورند آکسسوار و ابزار جدید را با زاویه‌دید جدید، تجربه کنند. بازیگری که از تکنولوژی استفاده می‌کند و بازیگری که در فضای کلاسیک کار می‌کند، هر دو باید مدام تجربه کنند. بااین‌تفاوت که در تئاتر پست‌مدرن خط داستانی وجود ندارد و ترکیبی از مهندسین کامپیوتر، فیلم‌بردار، تدوین‌گر و ... وجود دارند که با هم تلاش می‌کنند، چیز جدیدی را تولید کنند. در این‌جا کارگردان به‌تنهایی هیچ‌کاری نمی‌تواند بکند و خلاف گذشته کیفیت این همکاری در فضای دینامیک با حضور تکنولوژی متفاوت شده است. بنابراین، بازیگر باید با استفاده از خلاقیت‌های فردی‌اَش در ساختارِ عملِ ارگانیکِ گروهی برای تأثیر روی تماشاگر نهایت تلاش خود را انجام دهد تا حس‌هاَی ته‌نَشین‌شدَه و غریزی تماشاگران را برانگیزد. افزایش رابطه‌ی متقابل بین بازیگر و ابزار تکنولوژیک در فضای دینامیک منجر به‌شکل‌گیری مفهوم متفاوتی از بازیگر دراماتورژ می‌شود. به‌این‌شکل که کیفیت اجرا فقط ناشی از خلاقیت کارگردان و آشنایی فنی او نیست، بلکه از خلاقیت بازیگران نیز تأثیر می‌گیرد تا کار بازیگر به‌همراه طراحی‌صحنه و در دل آن جریان پیدا کند، نه در برابر آن. بنابراین تلفیق بازیگری و طراحی‌صحنه قسمتی اساسی از فضای صحنه‌ی دینامیک را تشکیل می‌دهد. به‌لحاظ دراماتورژی بازیگر در این فضا، باید گفت چون روایت کلامی تا حد قابل‌توجهی کنار گذاشته می‌شود، ارتباطی مستقیم بین بازیگر و بدنش شکل می‌گیرد و با هم اُرگان واحدی می‌سازند. در این فضا جدایی بین فرد و اجزای صحنه وجود ندارد و هم‌چنین اگر اجرا را به‌مثابه‌ی اندام‌واره‌ای جاندار که ارتباط برقرار می‌کند درنظر بگیریم، کار بازیگر دیگر توجیه روان‌شناسی شخصیت نیست، بلکه توسعه‌ی دراماتورژی خودش در جریان کنش‌های جسمانی و آوایی است تا احساسات را از طریق بدن بیرون بریزد. پس یک کنش حتی به‌شکل کوچک‌ترین تغییر آهنگ در بدن بازیگر می‌تواند به‌عنوان حامل یک معنی واضح، یا مبهم برای تماشاگر باشد و می‌توان گفت رویدادهای روی صحنه با دراماتورژی بازیگر به‌مخاطب منتقل می‌شود. فضای دینامیک با بیان بدنی انتزاعی و تولید اصوات و حرکات منحصربه‌فرد جهت انتقال معنا و به‌عنوان جزیی از فضا، تعریفی دوباره از بازیگر در صحنه ارایه می‌کند. در این فضا تکنیک‌های بازیگری دگرگون شده و به‌لحاظ ماهیت متفاوت با بازیگری کلاسیک می‌شود. چراکه بازیگر از ریتم‌ها و حرکات بدنی‌اش خودآگاهی دارد. موضوع این است که صحنه خالی است و متریالی وجود ندارد ولی واقعیت این است که صحنه پُر است و این به‌معنای آبستره‌ی بدون حس نیست. این شیوه یک حس درونی به‌معنای فراتر از جسم و متافیزیک می‌دهد. به‌خاطرهمین چه حالت ماده‌ای، چه حالت واقعی، چه حالت درونی ازلحاظ حسی ـ عاطفی همه با هم هستند که به تکنولوژی فضا می‌دهند. به‌خاطرهمین نمی‌توان گفت تکنولوژی حس معنوی دارد یا حس متریال یا ماده دارد. چراکه هر دو با هم معنا پیدا می‌کنند. تکنولوژی به‌خلق فضای دینامیک کمک می‌کند و فضای دینامیک بدون تکنولوژی ازلحاظ حسی ـ عاطفی خالی از معنا است. در هنرهای دیداری از تکنولوژی زیاد استفاده می‌کنند تا حس‌های درونی را نشان دهد.

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

فهرست منابع

فارسی

کتاب

ـ اشتکر، رایموند. (۱۳۹۴) ***اتو پینه(آثار هنرمند آلمانی: اتو پینه)***. چاپ اول، تهران، انتشارات موزه هنرهای معاصر.

ـ باربا، یوجینیو؛ ساوارز، نیکولو. (۱۳۹۰) ***فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر***، یدالله آقاعباسی. کرمان، چاپ اول، تهران، انتشارات سوره مهر.

ـ بوگارت، آن؛ لاندو، تینا. (۱۳۹۴) ***ویوپوینت(راهنمای عملی روش ویوپوینت و کامپوزیشن)***، سیمین غلامی. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.

ـ چمرز، مایکل مارک. (۱۳۹۴) ***گوست لایت؛ راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی***، نرگس یزدی. چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.

ـ خاکی، محمدرضا؛ براهیمی، منصور. (۱۳۹۳) ***دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟***(مجموعه مقالات). چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.

ـ علیزاد، علی‌اکبر؛ سرور، رضا. (۱۳۹۴) ***تنفس در هوای تئاتر (مقالاتی در باب درام مدرن)***. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.

ـ کریستوفرسون، اریک. (۱۳۸۱) ***پرورش، فن‌شناسی و نظریه‌ی بازیگری***، منصور براهیمی.

ـ کی، نیک. (۱۳۸۹) ***پست‌مدرنیسم و اجرا***، امیر لشکری. چاپ سوم، تهران، نشر قطره.

ـ میتر، شومیت و شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۱) ***پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر***، محمد سپاهی و معصومه زمانی. چاپ اول، تهران، نشر بیدگل.

ـ ویتمور، جان. (۱۳۸۶) ***کارگردانی تئاتر پست‌مدرن***، صمد چینی‌فروشان. چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.

سخنرانی و کارگاه

ـ والنتینی، والنتینا. (۱۳۹۴) ***کارگاه تئاتر تکنولوژیک***، سی‌وچهارمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر. تهران، تئاتر شهر.

لاتین

- Barba, Eugenio, (2010), ***On Directing and Dramaturgy (Burning the house)***. Translated by Judy Barba, London nd New York, Routledge.

- Ben Chaim, Daphna, (1984), ***Distance in the Theatre: the Aesthetics of Audience Response***, Epping, Ann Arbor, Michigan, Bowker, UMI Research Press.

- Bradby, David and Williams, David, (1988), ***Directors' Theatre***. Basingstoke, Macmillan.

- Christoffersen, Erik Exe, (1993), ***The Actor`s Way***, Translated by Richard

Fowler, London And New York, Routledge.
- Cuddon, J.A. (1999), ***The Penguin Dictionary of Literary Terms and Liteary Theory***, London, Penguin books.
- Goldberg, Roselee (2003), ***Performance Art: from Futurism to the Present***, London, Thames & Hudson.
- Grotowski, Jerzy, (1968), ***Towards a Poor Theatre***, London, Methuen.
- Hall, Edward Twitchell, (1966), ***The Hidden Dimension***, Manuscript, Garden City, N.Y, Doubleday.
- Haring-smith, Tori, (2003), ***Dramaturging Non-Realism: Creating a New Vocabulary***, Theatre Topics, 13(1), pp. 4554.
- Turner, Jane, (2004), ***Eugenio Barba***, London And New York, Routledge.

اینترنتی

- http://bigartgroup.com/

تئاتر بدون بازیگر: هاینر گوبلز و پست‌دراماتیسم در اجرای اشیاء اشتیفتر

لیلی گله‌داران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۹/۲۷

تئاتر بدون بازیگر: هاینر گوبلز و پست‌دراماتیسم در اجرای اشیاء اشتیفتر

لیلی گله‌داران
استادیار گروه ادبیات‌نمایشی، دانشگاه هنر شیراز

چکیده

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، ازیک‌سو ظهور پرفورمنس با انحلال مرزبندی میان هنرها و تلفیق رسانه‌ها و ازسوی‌دیگر نفوذ تکنولوژی به عرصه‌ی هنرهای آوانگارد، باعث شد تئاتر بازتعریفی متفاوت از خود داشته باشد. فضای‌های تک[1] و سایبری تصور متداول صحنه را عوض کرد. پست‌مدرنیسم در ادبیات، متن و نوشتار صحنه‌ای را منقلب ساخت. حذف شخصیت و گفت‌وگو و انواع ابداعات گفتاری، بازیگر و بازیگری را متحول کرد. هاینر گوبلز[2]، هنرمند آلمانی که در آغاز دهه‌ی هشتاد کارش را با کنسرت صحنه‌ای[3] و موسیقی تئاتر[4] شروع کرد، در اجرای اشیاء اشتیفتر[5] تحت‌تأثیر نظریه‌ی پست‌دراماتیک هانس تیس لمن گام را فراتر برداشت تا حذف بازیگر را روی صحنه تجربه کند. آیا تئاتر بدون بازیگر هم‌چنان تئاتر می‌ماند و یا حذف بازیگر به‌معنای تغییر پارادایم‌های بازیگر و بازیگری است؟ گوبلز در این اثر تلاش دارد تا با تأسی جستن بر عمل دیدن و شنیدن تفکیک‌شده‌ازهم، درک جهان را بدون واسطه‌ی محرزدانسته‌شده‌ی انسان (بازیگر) ایجاد کند و لذت کشف را برای تماشاگر به‌وجود آورد. او تئاتر را امکان کشف مجدد و متفاوت چیزها می‌داند.

واژگان کلیدی

هاینر گوبلز- اشیاء اشتیفتر- تئاتر بدون بازیگر- پست‌دراماتیک

---

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

۵. Stifters Dinge: Stifter's things (۲۰۰۷) چیدمان اجرایی/ موسیقی تئاتر .
در ترجمه به‌منظور ابهام‌زدایی به‌جای چیزهای اشتیفتر، اشیاء اشتیفتر به‌کار برده شده است.

مقدمه

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

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

پیشینه

هاینر گوبلز باوجود این‌که کارگردان شناخته‌شده‌ای در اروپا است، در ایران ناشناس مانده است. اغلب، کسانی که کتاب ***تئاتر پست‌دراماتیک*** لمن (**Post Dramatic Theatre**) را خوانده باشند، به نام او در چند جای کتاب به‌عنوان یکی از پیشگامان تئاتر پست‌دراماتیک برخورده‌اند. ازاین‌رو غالب منابع مورداستناد در این مقاله از منابع اصلی ترجمه‌نشده است، ازجمله: کتاب ***یارون ابولافیا*** (**The Art of Light on stage**)، سال ۲۰۱۶، که به ویژگی‌های دیداری آثار گوبلز پرداخته است. هاینر گوبلز در کتاب (**Aestetic of Absense**) سال ۲۰۱۵، به توضیح آثار خود ازجمله چیزهای اشتیفتر می‌پردازد و یکی از مهم‌ترین منابعی است که از طریق آن می‌توان به کنه اندیشه، نظریات و ایده‌های پیشرو او در تئاتر پی برد. مجموعه مقالات هاینر گوبلز در مجله‌ی ***Biblioteca Teatrale*** با عنوان «**Quello che non vediamo ci attrae**» در سال ۲۰۰۹، مقاله‌ی «**Voci Particolari**» در کتاب ***Drammaturgia Sonore*** در سال ۲۰۱۲ به اصوات خاص و مسأله‌ی حضور و غیاب در صحنه می‌پردازد؛ علاوه‌براین در همین دو مجموعه مقالات، گوبلز و آثار او مورداستناد دیگر نویسندگان قرار گرفته است. مصاحبه‌ی تخصصی الکساندرا یوویچویک، استاد دانشگاه ساپینزا، با گوبلز تحت‌عنوان «**AMuseum for our perception**» در سال ۲۰۰۹ به ادراک تماشاگر و ارتباط او با این اثر پاسخ می‌دهد. از مصاحبه‌های دیگر مورداستناد، گفت‌وگوی تخصصی آندره‌آ راوانیان درخصوص این اجرا در «**Il Giornale della musica**» در نوامبر ۲۰۰۸ است. مقالاتی ازجمله: آنا مونته وردی «**Installazione-Performances,StiftersdingediHeinerGeobbels**»درسال۲۰۱۷ومقاله‌ی‌ماریاکلارافرر استاد دانشگاه **UFSJ** برزیل، **Impersonal Presences: tones of human in the landscape-scene** در سال ۲۰۱۷ که به صحنه به‌مثابه‌ی چشم‌انداز در این اثر پرداخته است. نقدهای منتشرشده در مجلات نیویورک تایمز، مجلات موسیقی، ژورنال‌ها و روزنامه‌های مختلف جهان بر این اثر در سایت هاینر گوبلز به آدرس (**www.heinergeobbels.com**) نمایه شده است.

روش تحقیق

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

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

اثر اجرایی به تبیین ایده‌ی تئاتر بدون بازیگر هاینرگوبلز در پنج بخش پرداخته است. این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم صورت‌گرفته است که در مشاهده مستقیم به اجرا، فیلم، مصاحبه و سخنرانی استناد شده است. لازم‌به‌ذکر است که متون استفاده‌شده به زبان‌های انگلیسی و ایتالیایی به ترجمه‌ی نگارنده است.

هاینر گوبلز

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

---

۷. کنسرت دیداری Der Mann im Fahrstuhl(۱۹۸۷)
۸. کنسرت دیداری Die Befreiung des Pormetheus (۱۹۹۱)
۹. Landschaft mit entfernten Verwandten (۲۰۰۲) اپرا برای گروه، کر و تک‌خوان‌ها. متون از جوردانو برونو، آرتور چپمن، تی اس الیوت، میشل فوکو و دیگران
۱۰. موسیقی تئاتر، کلام از گرترود استاین Hashirigaki-۱۰ (۲۰۰۰)
۱۱. موسیقی تئاتر برای هجده موزیسین. کلمات از آلن پو،تی اس الیوت، Schwarz auf Weiss (۱۹۹۶) موریس بلانشیت، جان وبستر
۱۲. کنسرت دیداری در سه تصویر برای چهار صدای مردانه I went to the house but did not enter (۲۰۰۸)
۱۳. موسیقی تئاتر برای بازیگر و کوارتت زهی. کلمات از الیاس کانِتی- Eraritjaritjaka-musée de Phrases (۲۰۰۷)
۱۴. کنسرت صحنه‌ای، کلام از گرترود استاین Songs of Wars I have seen
15. Prix Italia
16. Ruhrtriennal
17. Teatrical architect
18. Le Temps

اشیاء اشتیفتر

اشیاء اشتیفتر یک چیدمان اجرایی / موسیقی تئاتر[19] است که اولین بار در تئاتر ویدی لوزان[20]، سوییس، در سپتامبر ۲۰۰۷ به اجرا در آمد. این اثر تاکنون بیش از صدو پنجاه بار در شهرهای مختلف دنیا اجرا شده است. این چیدمان اجرایی یک **No-man show** است که از ایده‌ی اوبرماریونت گوردن کریگ فراتر رفته است، او از محدوده‌های موسیقی تئاتر هم گذر کرده است (ابولافیا، ۵:۲۰۱۶). این اثر نام خود را از آدالبرت اشتیفتر[21] که از نویسندگان دوره‌ی بیدرمایر است، وام گرفته است. اشتیفتر علاوه‌بر نویسندگی، نقاش نیز بود ازاین‌رو سبک رئالیسم شاعرانه‌ی او در میان نویسندگان آلمانی سده‌ی نوزدهم متمایز است؛ از آثار مهم او می‌توان به اتودها، عشق پیری، ویتیکو، جنگل بلند یولیوس، بریژیت، سنگ‌های رنگارنگ، تابستان هندی و پوشه‌ی کاری پدر جد من[22]، اشاره کرد (میتنر، ۶۷:۱۹۷۵). در اشیاء اشتیفتر، اصوات، صداهای خارج از صحنه (نریشن یا اکوزماتیک[23])، مجموعه‌های مکانیکی و دیداری، اشیاء و مواد، آلات موسیقی و دستگاه‌های صوتی، نور و تصاویر پروژکتوری، اجرایی پست‌دراماتیک را شکل می‌دهند. به استثنای دو اپراتور یا کارگر صحنه که در ابتدای اجرا، آب را در حوضچه‌ها به جریان می‌اندازند، هیچ بازیگر؛ اجراگر و نوازنده‌ای دیده نمی‌شود. فضای این اثر کاملن صنعتی است؛ یکی از اجراهای این اثر در **Ambika P۳** (کارگاه تست بتن) لندن، چهاردهم تا بیست و هفتم آپریل ۲۰۰۸، از ساعت ۲:۲۰ بعدازظهر به مدت هشتاد دقیقه است. در این اجرا تماشاگر به راهنمایی مدیر صحنه، وارد فضا می‌شود (بیرنیگر، ۱:۲۰۱۳). در پشت پرده و پنهان از دید «ماشین» یا چیدمان پس‌زمینه شروع به ایجاد اصواتی مبهم می‌کند. با این تمهید، گوبلز صحنه‌ی شنیداری با پرسپکتیو صوتی‌اش را مقدم بر صحنه‌ی دیداری ارایه می‌دهد. «احساس شما به‌عنوان یکی از تماشاگران در ارتباط با نمایش، پیش از شما شروع شده است، عواطف شما نسبت به نمایش همیشه عقب یا جلو از نمایشی است که در حال تماشای آن و در حال شنیدن آن هستید. بنابراین عواطف شما به‌عنوان یکی از تماشاگران نمایش هرگز در همان لحظه‌ی عمل و یا اجرای نمایش تحریک نمی‌شود» (استین، ۲۲۴:۱۹۹۹) پنج بلندگو که در سه جانب صحنه و سه بلندگو که در پشت سر تماشاگر کار گذاشته شده‌اند، هم‌زمان با روشن شدن نورهای باریک **LED** به صدا درمی‌آیند. پنج پیانو دستکاری‌شده (یک مبله و چهار آپرایت) در پس‌زمینه قرار دارند که در میان آن‌ها تنه‌ی درختان بی‌شاخ و برگ دیده می‌شوند. در اطراف پیانوها نورهای کوچکی سوسو می‌زنند. سه تانکر بزرگ نیمه‌شفاف آب، در سمت راست قرار دارند و در کف صحنه سه حوضچه‌ی آب، پوشیده با چادری از جنس کرباس قرار دارند. دو اپراتور صحنه وارد می‌شوند و غربال مستطیل شکل بزرگی را حمل می‌کنند. یخ خشک با دقت تمام بر حوضچه‌ها پاشیده می‌شود. سطح کرباس را لایه‌ی

19. Performative Installation/ music theatre
20. Théâtre Vidy- Lausanne
21. Adalbert Stifter (1805--1868)
22.Die Mappe meines Urgrossvaters (1864)
۲۳. acusmatic صداهای خارج از صحنه که از منبع ناشناس برای شنونده‌ی نامشخص گفته می‌شود.

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

24. Karuabu
25. Rudolf P ch (18701921-)
26. A Wooded Marsh (1660)
27. Jacob Van Ruisdeal (16291682-)

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

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

28. André Wilms
29. The hunt by night (1960)
30. Paolo Ucello (13971475-)
۳۱. نویسنده و منتقد آمریکایی William S. Burroughs II

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

۱-ساختار و تکنیک‌ها

جوهره‌ی نمایش کشمکش نیست بلکه آشوب است (جوان آکالایتیس) (میتر،۱۳۹۱: ۲۷۴)

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

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

32. -Kalimerisma
33. Samuel Bound-Bovi

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

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

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

34. Assemblage
35. The Merzbau (1933)
36. Kurt Schwitters (18871948-)
37. Wolf Vostell (19321998-)

شود؛ جهانی یگانه و منحصربه‌فرد می‌سازد که قوانین خودش را دارد. قوانینی که حتا در طول اجرا نیز به خود وفادار نمی‌مانند، قوانینی که در همراهی با تمام عناصر نمایشی مرتب درحال‌تغییر، در چرخش و تبدیل و تغییر هستند. اشیاء اشتیفتر بازنمایی هیچ‌چیزی به‌جز خودش نیست، ذهن بیننده درگیر چیزهایی می‌شود و سرگردان در میان نشانه‌ها به دنبال مستمسکی برای معناسازی و راه بردن به مفاهیمی است و ناکام می‌ماند.

۱-۱یکپارچگی و چندپارچگی ـ ارگانیک و غیرارگانیک

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

۱-۲فضای تهی و انباشتگی

درتاریخ تئاتر رویکرد کارگردان‌هایی ازقبیل آپیا به فضاهای تهی نورپردازی‌شده، ژاک کوپو، صحنه‌های خالی برشت و فضاهای خالی پیتر بروک، گرایش‌های مینیمالیستی روبرت ویلسن به فضاهای تخلیه‌شده از عناصر اضافی قابل‌توجه است. سکوت، کندی، تکرار، «فیداین و فیداوت‌های» نامحسوس صوتی و تصویری به‌همراه طولانی کردن زمان نمایش و اصالت بخشی بر اصل غیاب تا حضور، پیروی از تکنیک دکولاژ در پنهان‌سازی و حذف نشانه‌های اثر، تقلیل بازیگر به اجراگر یا اپراتور صحنه، حذف مهم‌ترین عنصر محوری که بیشترین میزان توجه و تمرکز تماشاگر را به خود معطوف می‌کند یا همان شخصیت‌های دراماتیک، فضایی تهی می‌سازد که درحال‌اتساع همه‌جانبه از غیاب عناصر است. در تئاتر پست‌دراماتیک، تخلف از قاعده‌ی قراردادی شده و ضابطه‌ی تراکم نشانه‌های کم‌وبیش جاافتاده، تبدیل به قانون می‌شود. مشاهده‌گر در رابطه با زمان و یا با فضا یا با اهمیت واقعه، تراکم و یا برعکس تنکی قابل‌ملاحظه‌ی نشانه‌ها را درک می‌کند» (لمن، ۱۳۸۳ :۱۶۴).

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

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

۱-۳پاره‌نویسی[۳۹]

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

۱-۴میکساژ[۴۰]

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

39. Track writing
40. Mixing
41. Carmelo Bene
42. Superpositions

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

۲-صحنه و چشم‌اندازها (دیداری و شنیداری)

هیچ‌چیز زیباتر از یک صحنه‌ی خالی نیست (هاینر گوبلز)

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

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

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

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

۳- فضای درونی - فضای بیرونی صوت و کوبیسم صوتی[۴۵]

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

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

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

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

صوتی، بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی از صوت می‌شود. «ملکولی کردن صوت[۴۶](و صدا) به این معنا است که در فضای درونی صدا و صوت را به اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش تجزیه کرده و سپس بر روی ریز اجزاء یا میکرو اجزاء آن تغییراتی ایجاد کرد» (پیتوتزی، ۸۵:۲۰۱۰). ملکولی کردن «عملی است که بر روی ابعاد شنیداری صدا و یا صوت از طریق تجزیه‌ی آن به پارامترهای متشکله‌ی آن و سپس پرداختن از درون آن و دست بردن در فضای درونی آن به‌منظور تغییر فضای بیرونی و یا ماهیت ظاهری آن» (پیتوزی، ۲۸۹:۲۰۱۰) و ازاین‌طریق میسر است که صوت و صدا را به‌مثابه‌ی تن، به‌عنوان ماده و متریالی دانست که می‌توان در آن دست برد. «صوت، تن است، به پارامترهای فیزیکی پاسخ می‌دهد و به این طریق صوت ماده است» (لاک‌وود، ۴۴:۲۰۰۹). با این کار صدا از مولد آن جدا می‌شود و خود ماهیتی مستقل و فعال و قابل‌تغییر می‌یابد. این صدا دیگر به هیچ‌چیز و هیچ‌کس تعلق ندارد و خود پدیده‌ای نو و قایم‌به‌خودش می‌شود. صدای اشتراوس و مالکوم ایکس و غیره در این اثر همان قدر به این اشخاص تعلق دارند که تصویر پروژکتوری تابلوهای نقاشی که با نور تغییرات بنیادین یافته‌اند به اصل اثر مرتبط‌اند. برخورد گوبلز با صوت در مورد نور هم تکرار می‌شود. او نور را هم متریال مادی قابل‌دستکاری می‌داند، با تغییر نور بر روی تصاویر و تجزیه‌ی نور و انعکاس آن بر روی تابلوهای نقاشی و اشیاء درراستای بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی و به‌چالش کشیدن ذهنیت تصویری یا محفوظات تصویری تثبیت‌شده‌ی تماشاگر عمل می‌کند. بدین‌طریق است که گوبلز با صوت و صدا به‌عنوان مواد ارگانیک برخورد می‌کند و آن‌ها را تغییر می‌دهد، آن‌ها را قابل‌شنیدن یا غیرقابل‌شنیدن می‌کند. به مانند بدن رقصنده یا بازیگر یا هر عنصر مادی دیگر روی صحنه آن‌ها را در معرض دیدن / شنیدن قرار می‌دهد یا پنهان می‌دارد و ماسکه‌شان می‌کند و با این ضوابط به‌عمل صحنه‌ای وامی‌دارد. برای گوبلز اصوات، صداها، نویزها، بازیگران صحنه‌اند و در غیاب بازیگر به‌معنای کلاسیک آن، آن‌ها را بر روی صحنه احضار می‌کند و به ایفای نقش وامی‌دارد. به اعتقاد بوهم «ویژگی صدا و صوت این است که می‌تواند از اصل خود مجزا باشد ... در شنیداری که مرتبط با زیروبمی صدا و صوت (چیزها یا اشیاء) نباشد، کسی که می‌شنود، صدا را احساس می‌کند، تون و صوت به‌مثابه‌ی تغییر فضا ظاهر می‌شود، هرکس شنیداری ازاین‌دست داشته باشد به شکل خطرناکی باز و بی‌حفاظ است، به فضا پرتاب می‌شود و می‌تواند تحت‌تأثیر اتفاقات و وقایع صوتی قرار بگیرد... گوش دادن و شنیدن، خارج شدن از خود، گذر از خویشتن است (بوهم، ۱۰۵:۲۰۰۴). اشیاء اشتیفتر، اجرایی است که با دیدار و شنیدار تعریف می‌شود، در میان این دو فضای مجزا شده از هم، گوبلز فضای خالی و آزادی را برای تماشاگرش تعبیه کرده است که در آن قرار می‌گیرند. در این فضای «خروج از خود» و سرشار از غیاب است که «امکان ادراک چیزها»یی که از پیش نمی‌شناسیم، به‌وجود می‌آید. (گوبلز، ۲۰۰۹: ۲۹۶) گوبلز در دو سطح درونی و بیرونی بر روی متریال شنیداری مداخله و دستکاری می‌کند. ساخت فضای بیرونی به این‌گونه است که «اگر صوت در تمام جهات منتشر شود یک فضای دربرگیرنده و محیطی ایجاد می‌کند. اما همان‌طورکه احساس جهت در فضای دیداری دستکاری شده است و تماشاگر در یک وضعیت کوبیستی

46. Molezolizzazione

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

۴-تماشاگر

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

47. Peripeteia
48. Dramatic surprise

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

ترتیب و روند پاراتاکس‌ها در اشیاء اشتیفتر نوعی هم‌زمانی را ایجاد می‌کند که عمل

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

۵-حذف بازیگر یا تغییر پارادایم بازیگر

در تئاتر هیچ‌چیزی جالب‌تر از ارتباط بین دیدن و شنیدن نیست. (گرترود استاین)

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

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

و متعاقب آن لذت ممکن شود. (**URL2**)

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

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

نتیجه‌گیری

در تاریخ تئاتر اروپا از یونان باستان تا به امروز، بازیگری از سرخوانی دیتیرامب تا کسب‌عنوان هیپوکریت (پاسخ‌گو) پس از اضافه شدن دومین بازیگر (براکت۱۳۷۵:۶۶) گرفته تا در قرن هجدهم و نوزدهم که اولین تلاش‌ها برای تغییر دکلماسیون صورت گرفت به‌تبع شیوه‌ی بازیگری تغییر یافت. در روش بازیگری استانیسلاوسکی، اوبرمایونت گوردن کریگ، بیومکانیک مایرهولد و بازیگر قدسی گروتفسکی. روش بازیگری همواره تعریفی معادل حضور محتوم انسان بر روی صحنه داشت. اما این حضور حتمی انسانی به‌عنوان عنصر اصلی تئاتر در اجراهای نمایشی نیمه‌ی دوم قرن بیستم موردتردید قرار گرفت. در اشیاء اشتیفتر، که جز دو اپراتور در آغاز نمایش هیچ انسانی در صحنه نیست، این اشیاء صوتی و بصری‌اند که در کنش دراماتیک‌اند. تنها حضور انسانی این اجرا، تماشاگر است که با تمهیدات گوبلز در مقام یکی از عناصر اجرایی قرار گرفته‌اند. ازاین‌رو حتا در این اثر که تئاتری بدون بازیگر است اما هنوز انسان از صحنه حذف نشده است؛ تماشاگر به‌سمتی هدایت شده است که همان‌طورکه به حباب‌ها، چیدمان، تصاویر نگاه می‌کند و اصوات را می‌شنود، به حضور انسان نشسته در اطراف‌اش نیز بنگرد و آن‌ها را به‌گونه‌ای دیگر ببیند، بشنود و کشف کند. اجرای اشیاء اشتیفتر، متن روایت‌گر و حتا ساخت روایت را در ذهن مخاطب رد می‌کند، بازیگر را از صحنه بیرون می‌راند، مرکزیت صحنه را موردشک قرار می‌دهد، زمان را به‌چالش می‌کشد، با این‌همه دو پارامتر از نمایش حذف نمی‌شوند: مکان و حضور انسان (تماشاگر)؛ تماشاگری که به‌مثابه بازیگر یا به بیانی کنش‌گر اجرا است. تماشاگری که به‌سان شیء از اشیاء حاضر در این‌جا و اکنون(**hic et nunc**) در عمل است. تماشاگری که به‌محض کشف شیءشدگی‌اش در این اجرا بدل به یکی از بازیگران آن می‌شود، ازاین‌رو این معنا و الگووارهی بازیگر است که در تئاتر بدون بازیگر تغییر یافته است.

فهرست منابع

فارسی

ـ اسلین، مارتین. (۱۳۸۸). ***تئاتر ابسورد***، مهتاب کلانتری و منصوره وفایی. تهران، کتاب آمه.

ـ احمدی، بابک. (۱۳۹۳) ***هایدگر و پرسش بنیادین***. تهران، مرکز.

ـ آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳) ***تئاتر و همزادش***، نسرین خطاط. تهران، قطره.

ـ الام، کر. (۱۳۹۴) ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***، فرزان سجودی. تهران، قطره.

ـ باربا، یوجینو و نیکولا ساوارزه. (۱۳۹۰) ***فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر***، یدالله آقاعباسی. تهران، انتشارات سوره مهر.

ـ براکت، اسکار. (۱۳۷۵) ***تاریخ تئاتر جهان***، هوشنگ آزادی‌ور. جلد یک، تهران، مروارید.

ـ رویایی، طلایه. (۱۳۹۰) ***حرکت تئاتر به‌سمت شعر***. تهران، قطره.

ـ علیزاد، علی اکبر. (۱۳۸۳) ***رویکردهایی به نظریه‌های اجرا***، مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین. تهران، ماکان.

ـ فورتیه، مارک. (۱۳۹۴) ***نظریه در تئاتر***، فرزان سجودی و نریمان افشاری. تهران، پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

ـ گروتفسکی، یرژی. (۱۳۸۲) ***به سوی تئاتر بی‌چیز***، کیاسا ناظران. تهران، قطره.

ـ گاردنر، هلن. (۱۳۸۷) ***هنر در گذر زمان***. تهران، نشر آگاه.

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

ـ له من، هانس تیس. (۱۳۸۳) ***تئاتر پست‌دراماتیک***، نادعلی همدانی. تهران، قطره.

ـ میتر، شومیت و شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۰) ***پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر***، محمد سپاهی و معصومه زمانی. تهران، نشر بیدگل.

لاتین

- Abulafia, Yaron, (2016), ***The Art of Light on stage: Lighting in contemporary Theatre***, New York, Routledge.

- Artaud, Antonin, (1968), ***Il teatro e il suo doppio, trad*, Gian Renzo Morteo e Guido Neri**, Torino, Giulio Einaudi editore.

- Baranti, R, Bohem, G,..., (2004), ***Ecologia della musica,*** Saggi sul paesaggio sonoro, a cura di Antonello Colomberti, Roma, Donzelli.

- Birringer, Johannes, (2013), ***Choreographic Objects: Stifters Dinge***, available in librery of Brunel university London.

- Choe, Wilson, (2017), ***Stifters Dinge- Heiner Geobbels, Beat Magazine***, Melbourne Circulation, 292017/9/, P.32.

- Deleuze, G, Carmelo Bene, (1979), ***Sovraposizzioni, trad***. Jean- Paul Manganaro, Quodlibet, Macerata.

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

Classical Music Critic, The Phiadelphia Inquirer (US), 19 Decembre 2009.
- Shineberg, Susan, (2010), ***When the stage is no place for people***, Age, Page:17, Melbourne Circulation102010/9/.
- Szondi, Piter, (1956), ***Teorie des modernen drams, Suhrkamp***, Frankfurt am main trad. it., Teoria del dramma moderno, Torino:Einaudi 1962.
- Tommasini, Anthony, (2009), ***Haunted Air Piano (sans players) on a wintry night***; MUSIC REVIEW NY Times (US),18 December 2009.
- Valentini, Valentina,(1989), ***Dopo il teatro moderno***, Milano, Politi.
- Valentini, Valentina, (2007), ***Mondo, corpi, materie, teatri del secondo Novecento***, Milano, Bruno Mondadori.
- Valentini, valentina, (2012), ***I suoni del teatro, Drammaturgie sonore***, Roma, Bulzoni, pp.950-.

اینترنتی

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

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

سیمین امیریان ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۹/۲۷

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

سیمین امیریان
استادیار، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحدتهران‌مرکز

چکیده

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

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

واژگان کلیدی

مدیریت گروهی ـ هنر نمایش ـ تصمیم‌گیری ـ برنامه‌ریزی

مقدمه

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

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

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

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

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

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

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

تصمیم‌گیری در مدیریت گروهی

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

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

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

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

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

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

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

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

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

و ارزیابی شوند. این کار با درجه‌بندی هریک از انتخاب‌ها در مقابل هریک از معیارها انجام می‌گیرد. نقاط قدرت و ضعف آن‌ها در مقایسه با معیارها و ارزش‌هایی که در مراحل دوم و سوم تعیین شده، روشن می‌شود. مرحله آخر، یافتن شیوه مطلوب است. بنابراین، در اندیشیدن عمودی که غالباً همان اندیشیدن عقلایی است مراحل به‌درستی پیموده می‌شوند.

اما در اندیشیدن جانبی، افراد بر اندیشیدن از پهلو تکیه می‌کنند، که ایجاد یک الگو نیست، بلکه ساخت‌دهی مجدد یک الگو است و ترادفی هم ندارد. مثلاً شخص می‌تواند با یک مسأله از قسمت جواب و نه از شروع آن برخورد کند و به حالات مختلف شروع آن بازگردد. لازم نیست که همه مراحل اندیشیدن جانبی صحیح باشند. درواقع، چه‌بسا گاهی لازم باشد از یک منطقه «غلط» برای رسیدن به موضعی که راه صحیحی را نشان می‌دهد عبور کنیم، و بالاخره آن‌که اندیشیدن جانبی خود را به اطلاعات به‌جا مقید نمی‌کند. این نوع اندیشه به‌عمد از اطلاعات نابه‌جا و اتفاقی برای ایجاد راهی جدید استفاده می‌کند.

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

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

۱. تصمیم‌گیری شهودی

شهود نباید دست‌کم گرفته شود. گُر[1] معتقد است «هر تصمیم منطقی قبلاً یک تصمیم درونی بوده است. فرایند این دو نوع تصمیم‌گیری مشابه است، با این تفاوت که در تصمیم‌گیری شهودی از احساسات استفاده می‌شود» (فیزی، ۱۲۵:۱۳۸۴). شهود نوعی ادراک است که به انتخاب آن‌چه باید موردتوجه قرار گیرد و چگونگی طبقه‌بندی و ارزیابی آن مربوط می‌شود.

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

1. Gore

غرب بیشتر به آن پرداخته شده است. دی‌بونو[2] فکر خلاق و آزبورن و گوردن[3] روش‌های خلاقیت گروهی را گسترش دادند» (فیزی، ۱۲۵:۱۳۸۴).

۲. تصمیم‌گیری گروهی

این اعتقاد که هر سری عقلی دارد، مدت‌ها است که در همه‌جای دنیا در نظام‌های حقوقی پذیرفته شده است و باعث شده که امروزه بسیاری از تصمیم‌گیری‌های سازمان‌ها به‌وسیله گروه‌ها، تیم‌ها و یا کمیته‌ها انجام شود. در این‌جا به بررسی تصمیم‌گیری گروهی می‌پردازیم و ابتدا از مقایسه تصمیم گروه در مقابل تصمیم‌های فردی آغاز می‌کنیم.

نکته مثبت عمده در تصمیم‌گیری فردی سرعت است. فرد نیازی به جلسه تشکیل دادن و وقت صرف کردن برای بحث در مورد جنبه‌های مختلف ندارد. بنابراین، وقتی به یک تصمیم فوری نیاز است، فرد بودن مزیت محسوب می‌شود. درضمن مسؤولیت تصمیم فردی واضح و آشکار است. همه می‌دانیم تصمیم را چه‌کسی گرفته و بنابراین، چه‌کسی مسؤول نتیجه آن است. مسؤولیت تصمیم‌گیری‌های گروهی مبهم‌تر است. تصمیم‌های گروهی ممکن است دستخوش کشمکش‌های قدرت درون‌گروهی شوند. در هر جلسه ممکن است تصمیم‌ها تا ۱۸۰ درجه با هم فرق داشته باشند، که منعکس‌کننده ساختار فکری اعضا و توانایی تأثیرگذاری آن‌ها بر هر موضوع خاص است.

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

۳. تغییر موضع گروهی

در مقایسه تصمیم‌های گروهی با تصمیم‌های فردی اعضای درون‌گروه، شواهد نشان می‌دهد که تفاوت‌هایی وجود دارد. در بعضی‌موارد تصمیم‌های گروهی محتاطانه‌تر از تصمیم‌های فردی هستند. بیشتر اوقات تغییر موضع به‌جانب خطرجویی بیشتر است.

آن‌چه درظاهر در گروه اتفاق می‌افتد این است که مباحثه به تغییری عمده در مواضع

2. De bono
3. Asborn and Gordon

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

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

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

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

۴. انتخاب بهترین شیوه تصمیم‌گیری گروهی

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

انواع شیوه‌های مدیریت گروهی

الف) درددل‌گویی

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

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

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

ب) شیوه گروه اسمی (Nominal Group)

گفت‌وگو یا ارتباط میان افراد، هنگام روند تصمیم‌گیری، به‌وسیله شیوه گروه اسمی محدود می‌شود. اعضای گروه همگن، مانند جلسات متعارف کمیته‌ها درعمل حاضرند، اما موظف‌اند که مستقل عمل کنند. مراحلی که انجام می‌گیرند ازاین‌قرارند:

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

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

۳ـ گروه نظرات را با هدف روشن‌تر شدن موضوع، موردبحث قرار می‌دهد و آن‌ها را ارزش‌یابی می‌کند.

۴ـ هریک از اعضای گروه به‌آرامی و به‌طورمستقل نظرات را منظم و طبقه‌بندی می‌کند. انتخاب نهایی از آن نظریه‌ای خواهد بود که در مجموع در بالاترین مرتبه قرار گیرد.

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

ج) شیوه دلفی (Delphi-Method)

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

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

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

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

هدف از این روش دسترسی به مطمئن‌ترین توافق گروهی برای موضوع موردبحث خواهد بود که با استفاده از پرسش‌نامه و نظرخواهی از خبرگان به دفعات مکرر با توجه به بازخورد حاصل از آن‌ها، صورت می‌پذیرد. روش دلفی یک «سنجش» (**survey**) از عقاید خبرگان، با سه ویژگی مخصوص است. این ویژگی‌ها عبارتند از: پاسخ بی‌طرفانه به پرسش‌نامه‌ها، تکرار دفعات ارسال پرسش‌نامه‌ها و بررسی بازخوردها، و تجزیه‌وتحلیل آماری پاسخ‌ها به‌صورت گروهی. دفعات تکرار ارسال پرسش‌نامه‌ها ممکن است بین سه تا پنج متغیر باشد، و این تغییر به درجه توافق گروهی از پاسخ‌دهندگان و اطلاعات اضافی آن‌ها بستگی دارد.

اولین پرسش‌نامه، معمولاً به پاسخ یک سؤال عمده از مسأله موردبحث نیاز دارد و پرسش‌نامه‌های بعدی براساس پاسخ‌های دریافتی از پرسش‌نامه‌های قبل تنظیم می‌شوند.

«فرایند «دلفی» زمانی متوقف می‌شود که توافق گروهی در بین خبرگان پاسخ‌دهنده حاصل شده باشد و یا آن‌که تبادل اطلاعات به قدر کافی صورت پذیرفته باشد» (اصغرپور، ۱۰۹:۱۳۸۲).

د) جلسات الکترونیک (Epectronic)

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

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

ه) شیوه NGT (Nominal Group Technique)

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

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

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

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

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

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

تشکر و قدردانی

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

شایان گفتن است همه‌ی اعتبار مالی طرح پژوهشی حاضر، توسط معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکز تامین شده است.

فهرست منابع

فارسی

ـ اصغرپور، محمدجواد. ***تصمیم‌گیری گروهی و نظریه‌بازی‌های با نگرش «تحقیق در عملیات» تصمیمات گروهی و چند شاخصه قضاوت خبرگان به منظور کسب اطلاعات***، دانشگاه‌تهران. تهران، موسسه انتشارات و چاپ.

ـ اسکات، ریچارد. (۱۳۷۴) ***سازمان‌ها سیستم‌های عقلایی، طبیعی و باز(تئوری‌های سازمانی)***، جلد اول، میرزائی اهرنجانی و سلطان تیرانی. چاپ اول، تهران، انتشارات دانشکده مدیریت دانشگاه‌تهران.

ـ اسدی کُرد، غلامرضا. (۱۳۸۹) ***آشنایی با سازمان‌ها و مراکز فرهنگی***. چاپ اول، تهران، نشر فارسیران.

ـ رابینز، استیفن. (۱۳۷۸) ***مبانی رفتار سازمانی***، دکتر قاسم کبیری. تهران، مرکز انتشارات دانشگاه‌آزاداسلامی.

ـ زکی، محمدعلی. (۱۳۷۷) ***بررسی ابعاد اجتماعی ذهنیت فلسفی مدیران، در دانش مدیران***، شماره (۴۲ و ۴۱)، سال یازدهم، تابستان و پاییز. تهران.

ـ سرفراز، حسین. (۱۳۸۷) ***در تعریف فرهنگ ایرانی***. تهران، نشر آگاه.

ـ فوت‌وایت، ویلیام. (۱۳۷۸) ***پژوهش عملی مشارکتی***، محمدعلی حمید رفیعی. تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ـ فیزی، دایانا. (۱۳۸۴) ***مدیریت اقتضایی متناسب با فرهنگ‌های سازمانی انواع و تغییر فرهنگ***، ناصر میرسپاسی. تهران، میر.

ـ قاسمی، مجتبی. (۱۳۸۰) ***روابط عمومی و تبلیغات***. چاپ دوم، تهران، انتشارات بهجت.

لاتین

- Boal, Augusto, (1979), ***Theater of the Oppressed***, New York, Urizen Books, Inc.

- Davis, R. G, (1972), ***Brecht and the S. F. Mime Troupe***, Brecht, ed, Erika Munk, New York, Bantam Books.

- “Polities, Art and the San Francisco Mime Troupe”, Theater Quarterly (1975).

- Greetz, C, (1973), ***The Interpretation of Cultures***, Basic Books, New York.

- Gustavsen, B, (1973), ***WorkPlace reform and democratic dialogue in Economic and Industrial Democracy***, 6: 4611973 ,476-.

تحلیل عنصر روایـــت در اسطوره‌ی گیلگمش مبتنی بر دیدگاه نورثروپ فرای

ایرج افشاری‌اصل ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۳/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۹/۲۷

تحلیل عنصر روایـــت در اسطوره‌ی گیلگمش مبتنی بر دیدگاه نورثروپ فرای

ایرج افشاری اصل کارشناس ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران‌مرکز

چکیده

یکی از دغدغه‌های دیرین بشری در طول تاریخ مقابله با پدیده‌ی مرگ و نیستی بوده است. آدمی ازطریق مقابله با مرگ سعی کرده تا به زندگی خود دوام بیشتری ببخشد.

او در مقابل پدیده‌ی مرگ، اساطیر تولد، نوزایی و جاودانگی را پدید آورد تا به‌این‌طریق به احساس ترس و دهشت از مرگ فایق آید. به‌خاطر اهمیت این مسأله دراین‌راستا در هر قبیله و تمدنی، آیین‌ها و مراسمی شکل گرفت که هرچند به ظاهر ریخت و شکل برگزاری آن‌ها متفاوت بودند، اما ساختارهای مشابه و کارکردهای یکسانی به خود گرفتند.

جاودانگی و مقابله با مرگ، نیاز مشترک همه‌ی انسان‌ها است. به‌همین‌خاطر تمام تمدن‌ها، اساطیر و آیین‌های ویژه‌ای دراین‌خصوص دارند. اهمیت پدیده‌ی مرگ تا جایی است که بن‌مایه‌ی اولین حماسه‌ی مکتوب بشری یعنی «گیلگمش»، مقابله با مرگ و یافتن عصاره‌ی جاودانگی است.

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

یکی از شاخص‌های ویژه‌ی اسطوره‌ی گیلگمش عنصر روایت در آن است که جدای از موضوع عام آن که به پدیده‌ی مرگ و جاودانگی می‌پردازد، راز ماندگاری و خوانش‌های آن در طول اعصار مدیون عنصر روایت آن است. عنصر روایت در این اثر هنری تا جایی است که اگر به این شکل اُسطُقس‌دار و محکم نبود و کم‌وکاستی‌هایی در آن وجود داشت، شاید این اسطوره به این شکل و با این شدت مورد اقبال و استقبال خوانندگانش قرار نمی‌گرفت.

یکی ازنظریاتی که بهتر می‌توان به‌جایگاه و اهمیت عنصر روایت در گیلگمش پرداخت، نظریه‌ی روایت نورثوروپ فرای است که بر اساس آن نظریه می‌توان اسطوره‌ی گیلگمش را مورد مداقه و تحقیق قرار داد.

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

واژگان کلیدی

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

مقدمه

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

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

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

زمینه‌ی تاریخی گیلگمش

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

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

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

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

حماسه‌ی گیلگمش، سومری است و کهن‌ترین بخش‌های آن به زبان سومری است اما در روایات بابلی و آشوری به‌دست ما رسیده است.

تمدن سومر آکنده از فلسفه و حکمت و هنر است. «شعر، فلسفه، دین، نجوم، هندسه و تاریخ در دره‌های بارآور این دو رود، با حکمت بالغه‌ی مردم»(شاملو،۱۳۴۰:۱۳) آن دوره در میراث فرهنگی تجلی یافته است.

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

درونمایه‌ی حماسه‌ی گیلگمش، جاودانگی و مرگ است. یکی از موضوعات عام بشری که فکر انسان هر دوره‌ای را به خود مشغول کرده است، همین تم و درون‌مایه است.

«تفاوت عظیم گیلگمش و دیگر افسانه‌های بابلی، شخصیت و غم بزرگ انسانی او است. در این داستان، گناه و طمع و فقر و احتیاج انسان، چون لغت‌نامه‌ی بزرگ حیات در برابر سرنوشت است. این افسانه، ازنظر توجه به انسان و شدت تأثیر در ادبیات بابلی بی‌مانند است. تردید و نابسامانی‌های انسان و عشق به حیات و تلاش بی‌فرجام انسانی که ناکامی در سایه روشن لبخندهای زهرآلود توفیق در پی استهزای او است، چون موجی کران داستان گیلگمش را فرا گرفته است.»(شاملو،۱۳۴۰:۱۶)

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

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

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

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

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

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

داستان و داستان‌گویی

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

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

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

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

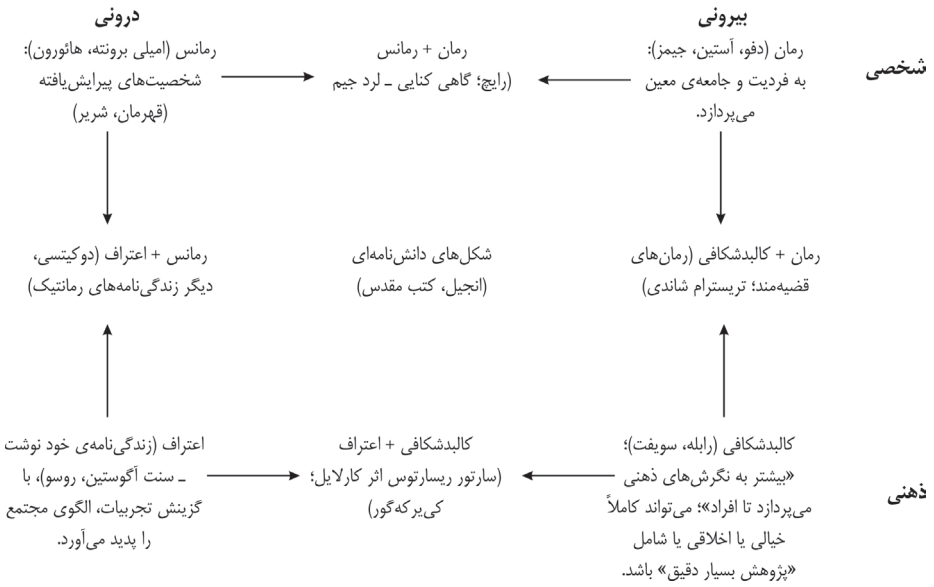
در حماسه‌ی گیلگمش، هم‌چون یک اثر ادبی ماندگار تمام عناصر به‌خوبی و با مهارت هنرمندانه‌ای ارایه شده است و از آن بین عنصر روایت به ارزش و ماندگاری آن کمک شایانی کرده است، تا جایی‌که از الگوی روایت حماسه‌ی گیلگمش می‌توان به‌عنوان یکی از الگوهای روایت موفق در تاریخ ادبیات داستانی یاد کرد. روایتی که حتی امروزه‌روز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

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

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

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

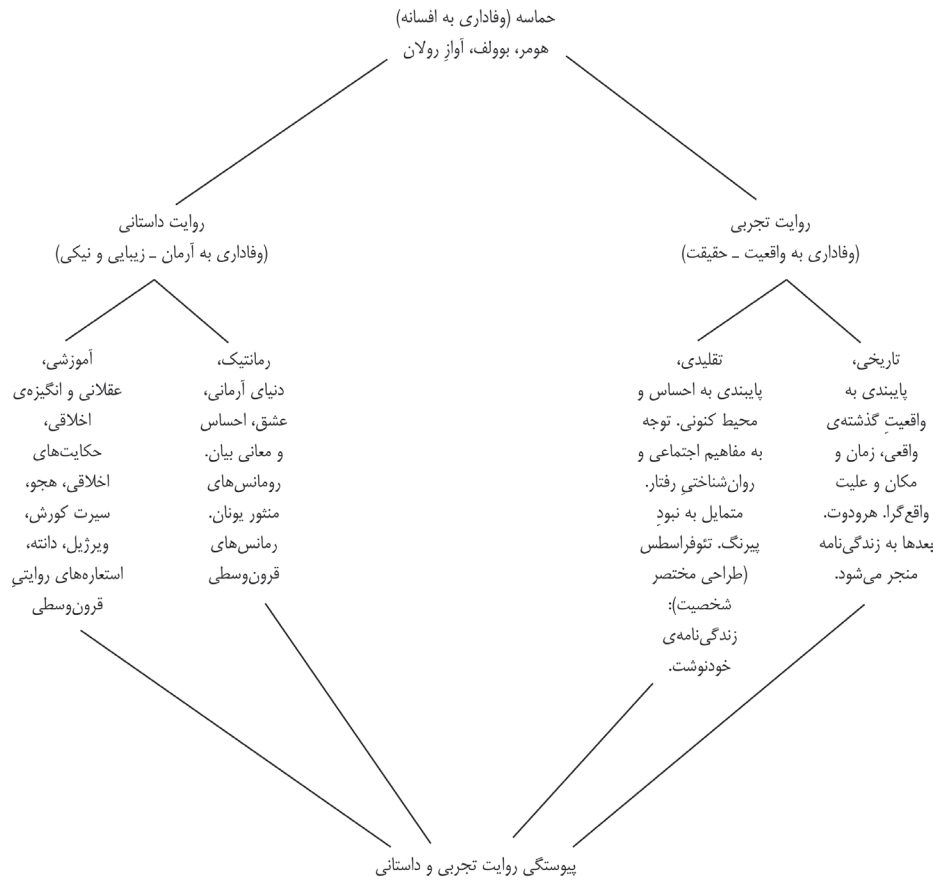
می‌کند: «معیار این تقسیم‌بندی، نه موضوع اثر که مبنای نظریه‌ی اسلوب‌های او است بلکه دیدگاه مؤلف در برابر موضوع است. نگاه مؤلف یا معطوف به درون است یا بیرون. یا دنیای بیرون را ثبت می‌کند یا جلوه‌ای از واقعیت را که از صافی تخیل گذشته است. موضوع نیز می‌تواند به‌طور شخصی یا ذهنی ادراک شود. ترکیب این تقسیم‌بندی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



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

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

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



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

شاخه‌های دیگری تقسیم می‌شوند. بعدها این شاخه‌ها به‌هم می‌پیوندند و گونه‌های تازه‌ای پدید می‌آورند که یکی از آن‌ها رمان است. به‌گفته‌ی شولز و کلاگ:

«رمان آن‌گونه که اغلب می‌پندارند مخالف رمانس نیست، بلکه حاصل پیوستگی عناصر تجربی و داستانی در ادبیاتِ روایتی است.

نظریه‌ی شولز و کلاگ در نمودار زیر خلاصه شده است.»(مارتین،۱۳۸۲:۲۱)

اسطوره درواقع همان روایت است. روایت در مقابل عمل و کنش و درام قرار می‌گیرد. به‌عبارتی در دوران کهن، عنصر روایت با اسطوره عجین بوده است.

«کلمه‌ی میت، به‌طور دقیق برای تعیین معنی اساطیر و میتولوژی به‌کار نرفته است. **Mythos** در آغاز، به معنی قول و گفتار در مقابل **Ergon**، عمل، قرار داشته است. هومر آن را به معنای حکایت و سرگذشت (**Lerecit**)، راست یا دروغ، استعمال کرده است ولی در قرن پنجم آن را به معنی وهم و خیال (**Fiction**) و در مقابل **Logos**، حکایت راست، به‌کار بردند.

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

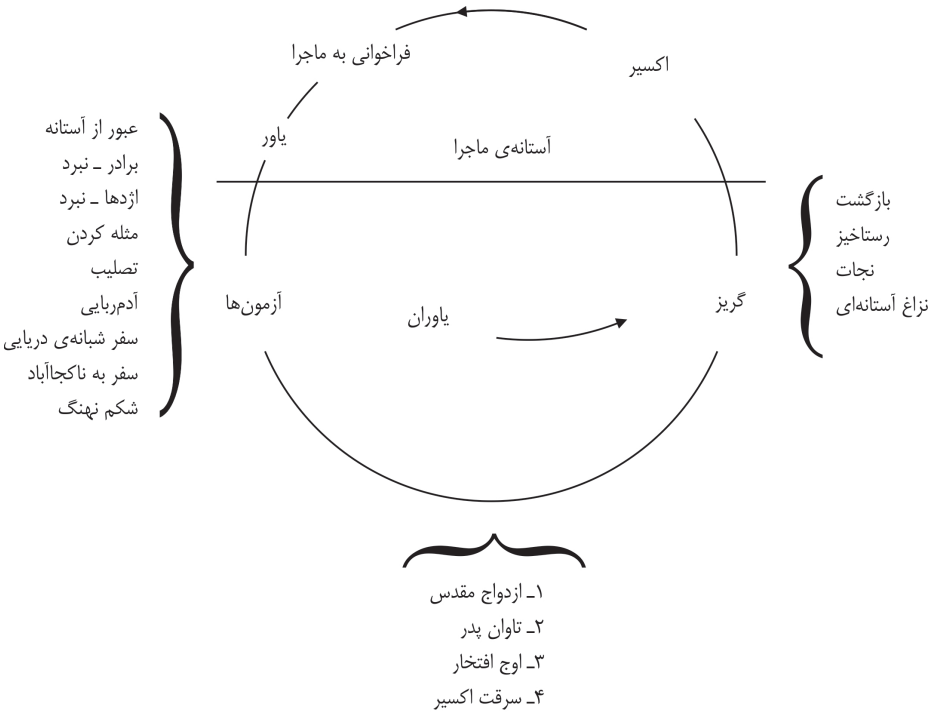
اسطوره‌ها و حماسه‌هایی در فرهنگ و تمدن ملل مختلف وجود دارند که وجوه مشترک فراوانی دارند و هر قوم و ملتی روایت خود را از آن کهن‌الگو دارد و این روایت‌ها گاهی آن‌قدر به هم شبیه هستند که گویا ملت واحدی در یک زمان مشترک، ذهن مشترک و حافظه‌ی تاریخی خود را به توارد به روایت نشسته‌اند. هم‌چون شخصیت اسفندیار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

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

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

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

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



کمپبل ۱۹۴۸

روایت

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«۱ـ ساختار بنیادی روایت را در پیرنگ آن جست‌وجو می‌کنند.

۲ـ بهترین راه شناخت روش‌های روایت آن است که نخست رویدادها را به ترتیب گاهشماری مرتب سازیم و بعد ببینیم که روایت چگونه این نظام را تغییر داده است؟

کسانی که پاسخ‌شان مثبت است به بازسازی زمانیِ خط داستانی و نیز به این نکته می‌پردازند که تغییر نقطه‌ی دید چگونه بر دریافت ما از کنش تأثیر می‌گذارد. این دیدگاه ژنت و برخی از شکل‌گرایان روس است.

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

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

۴ـ برخی ازنظریه‌پردازان فقط به عناصر داستانیِ خاص روایت (هم‌چون نقطه‌ی دید، گفتمان راوی در رابطه با خواننده، و مانند آن) می‌پرَدازند.»(مارتین،۱۳۸۲:۸)

اما کاربردی‌ترین شیوه‌ی مطالعه و بررسی روایت آن است که اجزاء روایت شامل پیرنگ، شخصیت، مکان رویداد و نقطه‌دید اثر هنری مورد بررسی و مداقه قرار گیرد. و مهم‌ترین جزء چهارگانه‌ی این مجموعه پیرنگ یا شبکه استدلالی است.

«الگوی نورثروپ‌فراری»(مارتین،۱۳۸۲:۱۸)

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

الف) پیرنگ

پیرنگ جدای از روابط علت‌ومعلولی قرابت تنگاتنگی با خلاصه داستان یک اثر دارد. کوتاه‌ترین شناخت نسبی از یک داستان، اطلاع از خلاصه‌ی داستان آن است. به‌همین‌منظور در این قسمت خلاصه داستان حماسه‌ی گیلگمش براساس الواح دوازده‌گانه ارایه می‌شود.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

گیلگمش به شهر اوروک برمی‌گردد و در تالار درخشنده‌ی قصرش، مرگ را در آغوش می‌کشد.

ب) شخصیت

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

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

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

ج) مکان رویداد

رویداد در مکان‌های کاخ گیلگمش واقع در شهر اوروک، جنگل‌های سدر، جنگل خدایان، شوری‌پک، زادگاه اوته‌نه‌پیش‌تیم، کوه‌های مه‌شو، کوهساران نیس‌سیر، شهر نیپ‌پور، جهان ارواح و زیرین خاک، دشت و نخجیرگاه و دریا اتفاق می‌افتد.

به‌طورمثال شهر اوروک چنین معرفی می‌شود. در شهر اوروک «پرستشگاه مقدسش به کوهی سربلند می‌مانست. بنیادش، سخت و پای درجا، چنان است که گویی همه از سربش ساخته‌اند. انبار گندم شهر، در پس خانه‌ای شکوهمند که از آنِ خدای آسمان است، زمینی پهناور را فرا گرفته. کاخ پادشاه با سنگ‌های نمای خویش در روشنی می‌درخشد. همه روز را پاسداران بر دیوارها ایستاده‌اند و سراسر شب را نگهبانان پاس می‌دارند.»(شاملو،۱۳۸۴:۳۵)

د) زاویه‌دید

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

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

زاویه‌دید حماسه‌ی گیلگمش هرچند بیرونی است اما گویا این اتفاق از زبان خود گیلگمش هم‌چنان‌که در لوح یکم متن به آن اشاره شده است، به رشته‌تحریر درآمده است. «سختی‌ها را همه، رنجور، به نیش آهنین قلم برنبشت، آثار سترگ و سختی‌های گرانش، بر سنگ سخت نبشته شد.»(شاملو،۱۳۸۴:۳۴)

گویا حماسه‌ی گیلگمش یک سفرنامه خودنوشت توسط خود گیلگمش است.

برای گفتن یا نوشتن روایت سه ابزار وجود دارد:

۱ـ توصیف ۲ـ توضیح ۳ـ گفتار

۱ـ توصیف

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

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

۲ـ توضیح

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

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

۳ـ گفتار یا گفت‌وگو

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

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

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

هرم فریتاگ

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

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

روایت در وضعیت نظم و «کاسموس»[1] قرار دارد. او از راز درون آدم‌ها و تاریخ و گذشته آگاه است. تا این‌که دست به عملی می‌زند که وضعیت را آشفته کرده و روایت از حالت کاسموس به بی‌نظمی و «کائوس»[2] می‌گراید. گیلگمش معشوقه‌ها را به نزد معشوق‌ها راه نمی‌دهد. دختران را از خانواده‌هایشان جدا کرده و به اسارت خود درمی‌آورد. این عمل درواقع مقدمه‌ای برای گره اصلی روایت است. انکیدو توسط الهه پیکرپرداز خلق می‌شود تا با گیلگمش مقابله کند. که این رویداد در روایت نقطه‌ی‌عطف اول است. تا این‌که روایت با عمل فزاینده به گره اصلی نزدیک می‌شود. گره اصلی پس از درگیری با انکیدو اتفاق می‌افتد و آن آگاهی گیلگمش از پدیده‌ی مرگ است که او را آشفته می‌کند و در پی یافتن پاسخ، طی طریق را آغاز می‌کند. روایت با مرگ انکیدو به نقطه‌اوج خود می‌رسد. گیلگمش به گیاه معجزه‌آسای جاودانی دست می‌یابد و روایت مسیر عمل کاهنده را طی می‌کند و نقطه‌عطف دوم روایت، یعنی خوردن گیاه توسط ماران اتفاق می‌افتد. گیلگمش به ضرورت پدیده‌ی مرگ آگاه می‌شود و در روایت گره‌گشایی صورت می‌گیرد. گیلگمش به شهر خود اوروک برمی‌گردد و درنهایت مرگ را پذیرا می‌شود. جهان روایت دوباره به حالت سکون و نظم برمی‌گردد.

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

نتیجه‌گیری

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

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

فهرست منابع

ـ اردلان، حمیدرضا. (۱۳۸۸) ***مجموعه مقالات نخستین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی***. چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.

ـ ارسطو. (۱۳۶۹) ***فن شعر***، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب. چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ـ احمدی، بابک. (۱۳۷۴) ***حقیقت و زیبایی***. چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

ـ دورانت، ویل. (۱۳۷۲) ***تاریخ تمدن***، احمد آرام و دیگران. جلد اول، چاپ چهارم. تهران، انتشارات انقلاب‌اسلامی.

ـ راهگانی، روح‌انگیز. (۱۳۸۸) ***تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عصر باستان***. چاپ اول، تهران، نشر قطره.

ـ ستاری، جلال. (۱۳۸۴) ***اسطوره گیلگمش و افسانه اسکندر***. چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

ـ سعیدیان، عبدالحسین. (۱۳۷۴) ***دایره‌المعارف ادبی***. چاپ چهارم، تهران، انتشارات علم و زندگی.

ـ سوسور، فردیناند و دیگران. (؟) ***ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی***، به کوشش فرزان سجودی. چاپ اول، تهران، انتشارات حوزه هنری.

ـ شاملو، احمد. (۱۳۴۰) ***گیلگمش، کتاب هفته***، شماره (۱۶). تهران، انتشارات کیهان بهمن‌ماه.

ـ قادری، نصرالله. (۱۳۸۰) ***آناتومی درام***. چاپ اول، تهران، کتاب نیستان.

ـ قنبری، هوشنگ. (۱۳۸۱) ***ادبیات سمفونیک***. چاپ اول، تهران، نشر تکامل.

ـ میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶) ***عناصر داستان***. چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن.

ـ مارتین، والاس. (۱۳۸۲) ***نظریه‌های روایت***، محمد شهبا. چاپ اول، تهران، انتشارات هرمس.

ـ وات، ایان. (۱۳۷۶) ***پیدایی قصه***، ناهید سرمد. چاپ اول، تهران، نشر علمی.

ـ همتی، اسماعیل. (۱۳۸۷) ***دعوت به روایت***. چاپ اول، انتشارات آبرخ.

Abstract

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

Mohammad Hossein Jadidinejad
Master of dramatic literature, Faculity of fine arts, University of Tehran

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

Abstract

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

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

Key words

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

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

Mehrdad Rayani-Makhsous
PhD and Associate professor, Islamic Azad University - Tehran

Hadi Mosavi
MA. in Dramatic Literature

Abstract

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

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

Keywords

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

Indecision of audience participation in process of performance

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

Abstract

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

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

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

Key words

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

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

Mohsen Hakimi
M.A graduate of Art research

Hamidreza Afshar
Associate professor, Cinema and Theater Faculty, Art University

Abstract

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

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

Keywords
postmodern theater, dynamic scene, actor dramaturgy

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

Leili Galehdaran
Assistant professor, shiraz University of Arts

Abstract

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

Keywords
Heiner Geobbels, Sfifters Dinge, Theatre without actor, Postdramatic

Collective wisdom and Development of Theater

Simin Amirian
Faculty member of Islamic Azad University Of Tehran ,Central branch

Abstract

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

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

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

Keywords

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

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

Iraj Afshari Asl
Master of Dramatic Literature

Abstract

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

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

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

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

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

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

Keywords
Customs, myth, Death, Narrative, Construction. Ghilghamesh

Contents

Editorial
Seyyed Mostafa Mokhtabad.....9

A research of Ajax personality aspects in Ajax drama written by Sophocles according to fragment of Sophists: Protagoras
Mohammad Hossein Jadidinejad / Farindokht Zahedi 13

The Absolute Rule of Evil in Shakespearean Tragedies with Focusing on Hannah Arendt's Approach
Mehrdad Rayani-Makhsous / Hadi Mosavi 35

Indecision of audience participation in process of performance
Mojgan Khaleghi 61

Study of Actor's Dramaturgy in Dynamic Post-Modern Theatre Based on Eugenio Barba Theory
Mohsen Hakimi / Hamidreza Afshar 83

Theatre without actor: Heiner Goebbels and the Postdramatism in performing 'Stifters Dinge'
Leili Galehdaran 103

Collective wisdom and Development of Theater
Simin Amirian 129

Inspection of the narrative in Ghilghamesh myth basd on Northrop frye theory
Iraj Afshari Asl 143

■ **Theatre Quarterly**

• **Proprietor:** Dramatic Arts Association
• **The Manager in Charge:** Shahram Karami
• **Editor:** Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

• **Members of the Editorial Board:**

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

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

• **printing:** Kowsar
• **Address:** Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
• **Tel:** 88946669
• **Postal Cod**e: 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