به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر

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

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی
(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)
۴. دکترمحمدباقر قهرمانی
(دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۵. دکتر فرزان سجودی
(دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
۶. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری
(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
۷. دکتر مهرداد رایانی مخصوص
(استادیار، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران مرکزی)
۸. نصرالله قادری
(پژوهشگر)

مدیر داخلی: دکتر مهدی نصیری
دبیر اجرایی : الناز اسماعیل‌پور
ویراستار فارسی: شیرین رضاییان
ویراستار انگلیسی: آی‌سان نوروزی
مدیر هنری: شیما تجلی
اشتراک: علیرضا لطفعلی

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

قیمت: ۱۰۰۰۰ تومان

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

این فصلنامه به استناد مجوز شماره 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 شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

فراخوان پذیرش مقاله
در فصلنامه علمی پژوهشی تئاتر

فصلنامه‌ی علمی پژوهشی تئاتر در نظر دارد تا چهار شماره‌ی پیش رو را با هدفِ توسعه‌ی مبانی نظری و ارائه دستاوردها و راه‌کارهای علمی و تحقیقاتی در حوزه‌ی تئاتر با تاکید و توجه به موضوع‌های زیر منتشر کند:

ـ شماره ۷۶: میزانسن و تئاتر امروز

ـ شماره ۷۷: اقتباس ادبی ـ نمایشی و بینامتنیت

ـ شماره ۷۸: نمایشنامه و اجرا ؛ تقابل یا تعامل

ـ شماره ۷۹: اشکال نوین اجرایی در تئاتر

محققان و پژوهشگران می‌توانند مقاله‌های خود را مطابق با شیوه‌نامه‌ی ارائه شده تهیه‌کرده و به صورت کامل، همراه با چکیده و عنوان انگلیسی به نشانی (ایمیل) فصلنامه‌ی تئاتر ft.drama@gmail.com بفرستند.

روشن است که تحریریه‌ی فصلنامه‌ی تئاتر از پذیرش و انتشارِ مقالاتی که بر اساس شیوه‌نامه تهیه نشده باشند و یا کم و کاستی داشته و یا به نشریه‌ی دیگری ارائه شده باشند، معذور است.

شیوه‌نامه تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه‌ی تئاتر

۱ـ مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداقل ۳۰۰ و حداکثر ۴۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا هفت کلمه)، درآمد (شامل فرضیه و سوال اصلی، دامنه‌ی پژوهش، رویکرد و نوع پژوهش، اهداف، اهمیت و ضرورتِ موضوع، بهره‌برداران پژوهش و...)، پیشینه، بحث و بررسی، استدلال برای اثبات فرضیه و نتیجه‌گیری (دستاوردها، نمونه‌ها و الگوها، موانع و مشکلات، پیشنهادها برای ادامه‌ی پژوهش و...) باشد.

۲ـ برای متن اصلی فارسی از قلم B Lotus اندازه‌ی ۱۲ و برای کلمات انگلیسی از قلم Times New Roman استفاده شود. فصلنامه از پذیرشِ مقاله‌های بلند معذور است. حجم هر مقاله نباید بیشتر از ۸۰۰۰ کلمه (بدونِ احتسابِ فهرست منابع و چکیده) باشد.

۳ـ رسم‌الخط فصلنامه بر اساسِ آخرین ویرایش، مصوبه‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. فصلنامه در ویراستاری ادبی مقاله‌ها، بدون تغییر در محتوای آن آزاد است. رعایت

نیم‌فاصله در تایپ مقالات الزامی است. از پذیرش مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آن‌ها رعایت نشده است، معذوریم.

۴ـ مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، مرتبه‌ی علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه‌ی محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحه‌ی جداگانه ذکر شود.

۵ـ ارسال چکیده‌ی انگلیسی (۳۰۰ تا ۴۰۰ کلمه) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان، مؤسسه/ مؤسسات متبوع و رتبه‌ی علمی آنان الزامی است. ویرایش ادبی چکیده‌ی انگلیسی پس از تایید برعهده‌ی فصلنامه‌ی تئاتر است.

۶ـ منابع استفاده شده در متن (همچنین جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

ـ کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف سیاه، قلم شماره‌ی ۱۱)، نام و نام خانوادگی مترجم، جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.

ـ مقاله‌ی منتشرشده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار) عنوان مقاله، نام نشریه (حروف سیاه، قلم شماره ۱۱)، دوره، شماره‌ی نشریه، شماره‌ی صفحه‌ها.

ـ مقاله‌ی ترجمه‌شده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار) عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف سیاه، قلم شماره ۱۱)، دوره، شماره‌ی نشریه، شماره‌ی صفحه‌ها.

ـ پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله) عنوان مقاله، نام نشریه‌ی الکترونیکی (با حروف سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره، تاریخ مراجعه به سایت، نشانی دقیق پایگاه اینترنتی.

۷ـ درباره‌ی مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند، نام استاد راهنما به عنوان نویسنده‌ی دوم و نویسنده‌ی مسئول مقاله ذکر شود و درباره‌ی مقالاتی که به صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده ذکر نام نویسنده‌ی مسئول الزامی است.

۸ـ ارجاع‌های داخل متن اصلی، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره‌ی صفحه، صفحه‌ها) قرار داده شوند. درباره‌ی منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از ۴۰ واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی متر) از طرف راست (با قلم شماره‌ی ۱۲) درج شوند.

۹ـ نام کتاب‌ها در داخل متن به صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقاله‌ها در داخل گیومه قرار گیرند.

۱۰ـ تمامی توضیحات (توضیحات، معادل انگلیسی اسامی، عناوین و...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرند.

۱۱ـ پذیرش مقاله مشروط به تأیید داوران و شورای تحریریه‌ی فصلنامه خواهد بود.

۱۲ـ تأکید می‌شود نویسنده/ نویسندگان با ارسالِ مقاله‌ی خود برای ارزیابی در فصلنامه متعهد می‌شوند که مقاله‌ی آنان در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش‌ها چاپ و ارائه نشده است. مسئولیت حقوقی این موضوع برعهده‌ی نویسنده/ نویسندگان است.

۱۳ـ فصلنامه‌ی تئاتر فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی و در زمینه‌ی هنر تئاتر و حاصل پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشند.

۱۴ـ مقالاتی که تمامی موارد مربوط به این شیوه‌نامه در نگارش، تایپ (فونت و قلم و...) و ارائه‌ی آن‌ها رعایت نشده باشد، پذیرفته نخواهد شد.

۱۵ـ دریافت مقاله در این فصلنامه، فقط از طریق نشانی ft.Drama@gmail.com انجام می‌پذیرد.

فهرست

سخن سردبیر..... ۹

چگونگی خلق فضاهای فیزیکی و عاطفی در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه»
سیامک احمدی‌سوادکوهی /امیر دژاکام..... ۱۳

بررسی کنش دراماتیک و انتقال جوهره‌ی درونی نمایش در پوسترهای تئاتر میشل باتوری با رویکرد نشانه‌شناسانه
سام ایزدی خالق آبادی..... ۴۳

مبارک و کاراگز: افول و شکوفایی مطالعه‌ی تطبیقی حضور دو شخصیت عروسکی در ایران و ترکیه
سپیده نورائی..... ۶۳

کنکاشی در شکل‌گیری گروه تئاتر آناهیتا و تأثیر آن بر تئاتر ایران (۱۳۴۳ـ۱۳۳۷)
مریم رحیمی /روح‌الله جعفری..... ۸۳

نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ شمسی
آهو تعلیمی /ناصر آقایی..... ۱۰۷

مناسبات بینامتنی میان جغرافیای فرهنگی و ادبیات دراماتیک با نگاهی ویژه به موضوع خشونت در تی‌اس‌تیز سنکا
سعید یزدانی..... ۱۲۳

سخن سردبیر

ریچارد شکنر، مبدع تئاتر محیطی Environmental Theatre، گونه‌ای جریان نمایشی غالب در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی غرب، برگرفته از درام آیینی جغرافیای هنر و آیین‌شرقی همچون تعزیه و کاتاگالی و اندیشه آرتودین که شکل‌گیری یک اجرای طبیعی را تنها پیوند ناگسستنی صحنه و تماشاچی، آن هم در فضایی طبیعی و غیر رسمی می‌داند، صاحب‌نظر برجسته و تئاترشناس حوزه درام بومی شرقی، در مورد نمایش‌های آیینی یا Ritual Drama عقیده دارد که این‌گونه نمایشی فقط و تنها در همان محیط و جغرافیای خاص خود قادر به ادامه حیات است. جابه‌جایی و یا اجرای آن‌ها در هر مکان و محیطی غیر از خاستگاه و زیست بوم اصلی آن ناممکن، تخریبی، تصنعی، توریستی‌سازی و بیگانه‌شدن از روح و حس زیباشناسی بومی و سنتی ـ آیینی آن است. به‌طور مثال وقتی او با اشتیاق تمام به تماشای نمایش آیینی «رقص آهو» سرخپوستان کشور مکزیک در یکی از سالن‌های پیشرفته تئاتر نیویورک نشست، بعد از پایان اجرا، یادداشتی تفصیلی و انتقادآمیز در مورد محل و محیط اجرای نمایش‌های بومی نوشت و با اندوهی بزرگ ابراز کرد: درام بومی و نمایش آیینی تنها و تنها باید در محیط، جغرافیا و زیست بوم خود اجرا شود، زیرا آن محیط جغرافیایی چنان رودخانه‌ای است که ماهیانش با شنا در آن زندگی می‌یابند و اگر آن‌ها را داخل بهترین تنگ آب یا آکواریم قراردهید نه تنها دیگر آن ماهی رودخانه نیستند بلکه جان خود را نیز در این محیط از دست خواهند داد. به

عبارتی شکنر عقیده دارد اجرا و تمامیت واقعی نمایش آیینی چون «رقص آهو» در همان قبیله سرخ‌پوستان مکزیک با همان تماشاچیان در محیط جغرافیای طبیعی و زیست بوم با صحنه اجرایی اصیل و واقعی ممکن است. این نظر و دیدگاه شکنر به ما می‌گوید نه تنها اجرای نمایش‌های آیینی قواعد و چارچوب‌های خود را دارند بلکه حفظ، بقا و نگهداری آن‌ها، از تماشاچی تا محیط و فضا، کاری بسیار پیچیده و کارشناسانه است. همچنان‌که ما در امر حفظ اشیا و بناهای تاریخی و ساخت موزه‌ها نیاز به معمار، باستان‌شناس، انسان‌شناس و متخصصان مجرب باستان‌شناسی، موزه و موزه‌داری داریم، برای حفظ سنت‌های نمایشی نیز می‌بایستی این تشکیلات و سازمان و نهاد را ایجاد می‌کردیم؛ غفلتی که موجب‌گردید بزرگ‌ترین خسران به میراث معنوی ماندگار نمایش‌سنتی ما از قبیل خیمه‌شب‌بازی، تخت‌حوضی، تعزیه و خرده نمایش‌ها و نمایشواره‌های بی‌بدیل وارد شود. خیمه‌شب‌بازی فضا و مخاطب خود را از دست داد. این نمایش به سبب جنس اجرا، فنون، اطلاعات، سبک اجرا، موسیقی، مهارت‌ها، خلاقیت و... به مرشد یا خیمه‌شب‌باز خلاق توانا و تربیت شده بعنوان یک نمایش شفاهی نیاز دارد. متاسفانه با جاودانه‌شدن خاندان خمسه‌ای، این میراث عملا دچار گسست و انقطاع شده است. همچنین سنت نمایش تخت‌حوضی به همین نسبت با فقدان پیران و پیشکسوتانی مانند سعدی افشار به لبه پرتگاه رسیده است. و در آخر تعزیه، این نمایش دردانه و جهانی ایرانیان در وضعیتی مساوی و برابر با همان دو گونه قرار دارد؛ دیگر از بزرگان و گنجینه‌های جاودانه‌ای چون هاشم فیاض که خود یک دایره‌المعارف و موزه واقعی تعزیه بود نشانی نیست و تلخ‌تر و تراژیک‌تر آنکه از خرده نمایش‌های ما انگار به‌ندرت خبری باقی‌مانده‌است؛ شرایط و بحرانی که تا زمان باقی است باید برای آن راهبرد و اندیشه‌ای منطقی و عملی به‌کار گرفت.

چگونگی خلق فضاهای فیزیکی و عاطفی در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه»

سیامک احمدی‌سوادکوهی
امیر دژاکام (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۸/۲۹

چگونگی خلق فضاهای فیزیکی و عاطفی در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه»

سیامک احمدی‌سوادکوهی
کارشناس‌ارشد، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

امیر دژاکام
مربی دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی کارگردانی به راهنمایی آقای امیر دژاکام با عنوان «مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها)، انقلابی در تولید تئاتر پست‌مدرن» است که در تاریخ ۱۹ شهریور ۱۳۹۷ در دانشکده‌ی هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران ـ مرکز دفاع شده است.

چکیده

تئاتر برای پویایی و ادامه حیات می‌تواند ضمن حفظ ارزش‌های سنتی خود و توجه به قوانین و ساختارها، عناصر و مولفه‌های تازه‌تری را هم تجربه کند، مورد استفاده قرار دهد و با تکیه بر فن‌آوری مدرن در سطوح مختلف و شاخه‌های متعدد و بهره‌وری درست از ابزارهای مولتی‌مدیا در جهت ایجاد فضاهای فیزیکی و عاطفی در تئاتر، پتانسیل‌های خود را توسعه بخشد. بر این اساس استفاده از مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها) بدل به یکی از ویژگی‌های هنر معاصر و یک ضرورت شده است و با توجه به سرعت انتقال اطلاعات و پیام‌ها از این طریق و اثرات عمیق آن در حوزه‌های مختلف و ارتباط تنگاتنگی که با مخاطب برقرار می‌کند، چگونگی رسیدن به این راهکار و بررسی جنبه‌های مختلف آن و به روز شدن تئاتر در ایران، هدف اصلی این پژوهش است. در این راستا با مشاهده‌ی آثار و سبک و سیاق طراحان و کارگردانان پیشگام و تاثیرگذار دنیا و تعمق در تجربیاتشان، می‌توان پی به اثرات ژرف مولتی‌مدیا بر پیکره تئاتر معاصر برد و این امر، بزرگان تئاتر را به بسط و گسترش بیشتر تئاتر مولتی‌مدیا ترغیب می‌کند که یکی از اهداف آن، رسیدن به نوآوری‌ها و شیوه‌های جدید اجرایی با استفاده از تکنولوژی‌های روز دنیا و استفاده درست از مدیاها و اتحاد بین رسانه‌ها و رسیدن به زبانی جدید و جهانی و احیای دوباره‌ی تئاتر است. بر این پایه، فرضیه پژوهش این است که با کمک ابزارهای مولتی‌مدیا می‌توان در تئاتر، فضاهای فیزیکی و عاطفی ایجاد کرد. در این راستا، تحقیق بنیادی پیش‌رو از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و جمع‌آوری نتایج نظری و عملی به‌دست آمده در آزمایشگاه تئاتر، به بررسی و شناخت مدیاهای مختلف و ویژگی‌ها و نحوه‌ی عملکرد آن‌ها در تئاتر مولتی‌مدیا به عنوان ابزاری کارآمد پرداخته و چگونگی بدل شدن هر چیزی را به مدیا (رسانَه) در صحنه تئاتر بیان داشته و جنبه‌های تولیدی و روش‌های کاربردی موجود در کارگردانی این شیوه‌ی اجرایی را در مولتی‌مدیای «*یک نامه‌ی عاشقانه*» مورد بحث قرار داده و درنهایت فرضیه مطرح شده، واکاوی خواهد شد. بنابراین پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از: چگونه می‌توان با کمک ابزارهای مولتی‌مدیا، فضاهای فیزیکی و عاطفی در تئاتر ایجاد کرد؟

واژگان کلیدی: مولتی‌مدیا، اتحاد رسانه‌ها، کارگردانی تئاتر، فضا، تئاتر مولتی‌مدیا

درآمد و پیشینه

شاعر شوریده و فیلسوف اندیشمند تئاتر، آنتونن آرتو[1] در مورد تئاتر و نحوه‌ی عملکرد و نقصان آن با صراحت کلام این‌گونه بیان داشته است:

«اگر عصر ما از تئاتر روی گردان شده و توجهی به آن نشان نمی‌دهد به این علت است که تئاتر، دیگر این عصر را به تصویر نمی‌کشد. عصر ما دیگر امید ندارد که تئاتر اسطوره‌هایی را فراهم آورد تا تکیه گاه و محل امنی برای زمان حاضر باشد» (آرتو، ۱۳۸۳: ۱۶۹).

این نقل قول از آرتو، مهر تاییدی‌ست بر ضرورتی انکارناپذیر و آنچه که در ادامه گفته می‌شود. حال اگر این سوال را پیش بکشیم که چگونه تئاتر می‌تواند عصر خود را به تصویر بکشد و دوباره در مرکز توجه قرار گیرد؟ یکی از پاسخ‌ها یا به عبارتی راهکارهای مهم این است که تئاتر و هنرمندان آن، همسو و همگام با عصر خود، عصر تکنولوژی، فناوری دیجیتال و سرعت انتقال اطلاعات و پیام‌ها گام بردارند و این دغدغه‌ای‌ست بزرگ و مهم که بایستی بر آن آگاه بود و در برقراری آن همت گمارد.

یکی از ویژگی‌های هنر معاصر، استفاده از مولتی‌مدیاست که تاثیر شگرفی بر زمینه فرهنگ و هنر داشته است و در این میان تئاتر که یکی از قدیمی‌ترین هنرها است، نه تنها از تمام تغییرات فناوری جان سالم به در برده بلکه در حقیقت با آن‌ها تطبیق پیدا کرده است. مارک پاستر[2] معتقد است: «آنچه در نوآوری‌های تکنولوژیک مطرح است، دگرگونی گسترده و دامنه‌دار فرهنگ و روش ساخته شدن هویت‌هاست» (پاستر، ۱۳۷۸: ۵۳).

در این راستا می‌توان گفت که مهارت افراد، جریان تئاتر را به صورتی مهیج و جالب به سوی خلاقیتی سوق می‌دهد که این خلاقیت از تکنولوژی دیجیتال و ابزار مولتی‌مدیا به صورت توامان در جهت رسیدن به خلق هر چه بهتر فضاهای فیزیکی و عاطفی در تئاتر و شکل‌گیری هر چه تمام‌تر تئاتر مولتی‌مدیا، سود جسته و از این طریق توانسته تصاویر بدیع و جهانی نو را بر روی صحنه خلق کند و برای ارتباط بیشتر و روزافزون با مخاطبِ محاصره شده در سیطره‌ی رسانه‌های گوناگون، زبان متفاوتی را برای بیان خود برگزیند.

بنابراین بر پایه مطالعات و بررسی‌های انجام شده در این حوزه، عنوان و موضوع این پژوهش با توجه به احساس نیاز جامعه تئاتری کشور و حرکت درست‌تر به سمت این‌گونه از تئاتر، انتخاب شده است. این مقاله با درنظر گرفتن این فرضیه اصلی که با کمک ابزارهای مولتی‌مدیا می‌توان در تئاتر، فضاهای فیزیکی و عاطفی ایجاد کرد، بر آن است با بیان مباحث نظری در زمینه‌ی مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها) و راهکارهای کارگردانی تئاتر در این شیوه اجرایی و ارائه یافت‌های عملی و کاربردی به‌دست آمده در چگونگی خلق فضاهای فیزیکی و عاطفی در تولید تئاتر مولتی‌مدیای *«یک نامه عاشقانه»* در آزمایشگاه تئاتر، به پاسخ این سوال برسد که چگونه می‌توان با کمک ابزارهای مولتی‌مدیا، فضاهای فیزیکی و عاطفی در تئاتر ایجاد کرد؟ و درنهایت چگونه می‌توان یک تئاتر مولتی‌مدیا تولید کرد؟

پدیده و ابزار مولتی‌مدیا اولین بار در تئاتر، بلافاصله بعد از جنگ جهانی اول، با تئاتر سیاسی اروین پیسکاتور[3] شکل گرفت. هر چند که این تئاتر منطبق بر تعریف کنونی تئاتر مولتی‌مدیا نبوده‌است اما تلاش موثری در جهت شکل‌گرفتن تئاتر مولتی‌مدیای امروزی داشته است؛ با گذشت زمان این پدیده وارد صحنه‌پردازی تئاتر هم شد.

«مولتی‌مدیا»[4] در فرهنگ لغت انگلیسی آکسفورد، بدین شکل معنی شده:

«استفاده از صدا، عکس و فیلم به اضافه متن برروی صحنه» (آکسفورد، ۲۰۰۶: ۱۰۰۳).

... و تعریف «مدیا»[5] در این لغت‌نامه این‌گونه است:

«یک روش اساسی برای دریافت اطلاعات و آگهی‌ها توسط تعداد زیادی از مردم، که این کانال‌های اساسی شامل تلویزیون، رادیو و روزنامه هستند» (همان، ۹۵۳).

«واژه‌ی ترکیبی (برآیند رسانه‌ها) بیان‌کننده فرآورده یا خدمتی است که در پرتو ترجمه به زبان انفورماتیک (زبان دیجیتال) داده‌هایی که معمولاً به شکل جداگانه مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفتند مانند متن، صدا، ویدئو، عکس، تصویر و غیره را با یکدیگر پیوند می‌دهد» (بوکو، ۲۰۱۴: ۱۱ـ۸).

در کتاب «***تکاپوی جهانی***» سروان شرایبر[۶] آمده است که مشهورترین تجربیاتی که منجر به تئاتر مولتی‌مدیا شده، مربوط به ژوزف اسوبودا[۷] و آلفرد رادوک[۸] طراحانی از کشور چک است. آن‌ها در سال ۱۹۵۸ در نمایشی به نام لاترنا ماجیکا[۹] از تکنیک «پلی اکران»[۱۰] و «مولتی اسکرین» استفاده کردند. آنان در این روش پرده‌هایی در اندازه‌های مختلف و فاصله‌های متفاوت از تماشاگران آویختند و بر روی هر پرده تصویر خاصی ایجاد کردند. این کار به تماشاگران فرصت می‌داد تصویری را که می‌خواهند ببینند، انتخاب کنند. در نمایش مذکور از تصاویر متحرک در ترکیب با بازیگران زنده استفاده می‌شد و اجراکنندگان فیلم و صحنه غالبا یکسان بودند و گاهی این توهم برای تماشاگر پیش می‌آمد که بازیگران از درون پرده بیرون می‌آیند.

در ادامه می‌توان از گروه موفق ووستر[۱۱] نام برد که از قدیمی‌ترین و مطرح‌ترین گروه‌های تئاتر آوانگارد نیویورک تا به امروز هستند، آنان با هر اثر هنری که به روی صحنه آورده‌اند تجربه‌های نوینی از حیطه مولتی‌مدیا یا اتحاد رسانه‌ها ارائه داده‌اند. با ورود گرایشات مینی‌مالیستی به وادی تئاتر و گسترش وضعیت پست‌مدرن، گریس بارکِی[۱۲] و جان لاورز[۱۳] برای اولین بار در پروژه «آنتونی و کلئوپاترا»، به‌گونه‌ای مینی‌مالیستی و با استفاده از ترکیب مدیاهای مختلف، تئاتری را به روی صحنه بردند که در آن با استفاده از تصویر سفیدی از آب دریا و با نوایی نرم و آهسته، افکت زیبایی از آب را به نمایش می‌گذاشتند.

از دیگر طراحان و کارگردانان تاثیرگذار می‌توان از ادوارد گوردن کریگ[۱۴]، آپیا[۱۵]، برشت[۱۶] و میرهولد[۱۷] نام برد که در حال حاضر هنرمندانی دیگری چون رابرت ویلسون[۱۸]، مارک رنی[۱۹]، رابرت لپاژ[۲۰] و رومئو کاستلوچی[۲۱] ادامه‌دهنده‌ی تجربیات‌شان هستند. در آثار آنان تاثیر ژرف مولتی‌مدیا بر پیکره تئاتر معاصر دیده می‌شود که این امر بزرگان تئاتر را به بسط و گسترش بیشتر تئاتر مولتی‌مدیا ترغیب کرده است؛ یکی از اهداف آن رسیدن به نوآوری‌ها و شیوه‌های جدید اجرایی با استفاده از تکنولوژی‌های روز دنیا است.

در اینجا بایستی اشاره کرد در ایران کتابی پیرامون شناخت مولتی‌مدیا و تئاتر مولتی‌مدیا تالیف و حتی ترجمه نشده است و در این باب تنها در چند مقاله، گزارش و پایان‌نامه، انگشت شمار به موضوع مولتی‌مدیا و یا موضوعات نزدیک به آن پرداخته‌اند اما هیچ‌کدام کامل و جامع به چگونگی خلق فضاهای فیزیکی و عاطفی در تئاتر با کمک ابزارهای مولتی‌مدیا و چگونگی تولید یک تئاتر مولتی‌مدیا که سوال و مسئله اصلی این پژوهش است، اشاره‌ی چندانی نکرده‌اند. در این میان می‌توان از کتاب «***کارگردانی تئاتر پست‌مدرن***» یاد کرد که تنها منبع و راهنمای جامع و معتبر برای شناختِ نگره‌ها، نشانه‌ها و مولفه‌های کارگردانی در این وادی‌ست.

مولتی‌مدیا به مثابه یک شیوه‌ی اجرایی

تئاتر هنری‌ست که دیده می‌شود، شنیده می‌شود، بوییده می‌شود و... تقریباً تمام حواس یک تماشاگر را در بر می‌گیرد. از این رو تئاتر در زمینه ارتباط با مخاطب و اینکه طی چه فرآیندی

این ارتباط را شکل می‌دهد و چه کنش و واکنش‌هایی را می‌آفریند از قدیم مورد توجه بسیار بوده است. امروز با پیشرفت تکنولوژی این ارتباط با خلاقیت‌های بسیار متنوعی روبه‌رو شده است که ابزار مولتی‌مدیا و تئاتر مولتی‌مدیا را می‌توان یکی از کارآمدترین روش‌ها دانست. «رشد رسانه‌های فراگیر و فن آوری‌های دیجیتال، تئاتر و مخاطبان را به چالش‌ها و فرصت‌های بی‌سابقه جدیدی می‌کشاند» (هال، ۲۰۱۲: ۵).

درواقع تئاتر خود یک رسانه است که با رسانه‌های دیگر متحد می‌شود؛ رسانه‌ای که به ذات، تعامل ارتباطی‌اش با تماشاگر، بی‌واسطه‌تر، فعال‌تر و پویاتر از سایر رسانه‌هاست و حال، حضور ابزار مولتی‌مدیا و این روش اجرایی جدید در تئاتر، همه عناصر آن را تحت‌تأثیر قرار داده و متحول کرده است اما نه به یک شکل یکسان، ولی آنچه مسلم است در این رویکرد جدید، عناصر شنیداری و دیداری اغلب جنبه کلیدی و محوری یافته‌اند و عناصر زبانی یا به‌طور کل حذف شده و یا اهمیت خود را از دست داده‌اند و عناصر دیگری که از حواس بویایی، چشایی و لامسه‌ی تماشاچیان بهره برده، قوی‌تر از همیشه به‌کار گرفته می‌شوند. همه‌ی این تحولات برای این است که تئاتر امروز، نیازمند زبان تازه‌ای برای برقراری ارتباط و بیان محتوای خود است.

«تئاتر همواره یک گونه ترکیبی بوده است. شیوه‌هایی چون اینستالیشن[۲۲] (هنر چیدمان در فضای سه بعدی)، کانسپچوال آرت[۲۳] (هنر مفهومی)، ویدئو آرت[۲۴] و پرفرمنس[۲۵] (هنر اجرا یا هنر اجرا محور)، از جمله هنرهایی هستند که می‌توان آن‌ها را اتحاد متفکرانه رسانه و تئاتر خواندَ» (تیس له من، ۱۳۸۳).

به عنوان مثال: لامپ‌های الکتریکی ترکیبی و موسیقی تقویت شده و تلفیق فیلم و تئاتر، نمونه‌هایی از این همگرایی است و در ادامه شاید بتوان گفت استفاده از مولتی‌مدیا، مهم‌ترین ویژگی و تفاوت اصلی میان عصر پست‌مدرن و اعصار گذشته است، تفاوتی که سبب می‌شود یک هنرمند نتواند تنها در یک شاخه هنری فعال باشد. فناوری‌های جدید به‌طور قابل توجهی در زمان به نسبت کوتاهی، زمینه‌ی اقتصاد فرهنگی را در زندگی انسان تغییر داده‌اند.

حال بهتر است در این بخش ابتدا به سراغ واژه «مولتی‌مدیا» برویم که در زبان فارسی به «چند رسانه‌ای» ترجمه و تعریف شده و از آنجا که مسئله و سوال اصلی پژوهنده از تعریف و فهم درست این واژه نشات می‌گیرد و از طرفی دیگر به‌طور معمول وقتی می‌خواهیم از ابزاری جدید بهره ببریم بهتر آن است که ابتدا شناخت صحیح و کافی از آن داشته‌باشیم و سپس با تسلط بر ابعاد و کارکردهای مختلف آن ابزار، بهترین استفاده را از موجودیت و حضور آن ببریم، چند سوال به ذهن متبادر می‌شود که عبارت است از: چندرسانه‌ای به چه معناست؟ آیا این واژه، برگردان مناسبی برای «مولتی‌مدیا» است و به طول کامل و موجز، معنا و مفهوم درست آن را به ما منتقل می‌کند؟ ... و اگر این‌گونه نیست، از چه واژه‌ی دیگری می‌توانیم در ترجمه و به عبارتی تعریفِ مولتی‌مدیا در زبان فارسی استفاده کنیم که خصوصیات ذکر شده را دارا باشد و به همراه خود بیانی شیوا و گویا داشته‌باشد؟

آنچه از واژه‌ی ترکیبی «چند رسانه‌ای» دریافت می‌شود، سخن از ابزاری به میان می‌آورد که از مجموع چند رسانه در کنار هم تشکیل شده که اطلاعات و پیام‌هایی را که در خود دارند به مخاطب منتقل می‌کنند. ولی با توجه به معنای کلمه‌های مولتی‌مدیا و مدیا که در بالا گفته شد، کلمه‌ی «چند رسانه‌ای» به دلیل نقص در انتقال درست معنا و مفهوم و کاربردهایی که «مولتی‌مدیا» به همراه دارد، ترجمه و تعبیر مناسبی برای این ابزار نیست چرا که این ابزار علاوه‌بر کنار هم قرارگرفتن چند رسانه (مدیا)، فرآیندهای دیگری را نیز به همراه دارد و در

اساس رسانه‌هایی هستند که با ترتیبی عالمانه و از قبل تعیین‌شده، با اهدافی خاص، انتخاب شده و کنار هم قرارگرفته‌اند و به عبارتی با یکدیگر متحد شده‌اند و با این اجماع و اتحاد درنهایت هدف و یا اهدافی واحد را به مخاطب انتقال می‌دهند.

اکنون بر پایه تعاریف و تحلیل انجام شده، نظر و پیشنهاد پژوهنده بر این است که واژه و مفهوم «اتحاد رسانه‌ها» جایگزین و برگردان مناسب‌تری برای «مولتی‌مدیا» در زبان فارسی است چرا که کاربردی‌تر، درست‌تر و نزدیک‌تر به معنی و مفهوم و هدف اصلی آن است. در حقیقت اگر بخواهیم مثالی برای فهم بیشتر و درستی این مطلب ذکر کنیم می‌توان مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها) را به نرم‌افزار تدوین یک فیلم سینمایی تشبیه کرد که قبل از خروجی نهایی، آنچه که در نرم‌افزار دیده می‌شود، خط‌های متفاوت از رسانه‌های مختلفِ برداشت شده در مراحل تولید فیلم است مثل: خط تصویر، خط صدا، خط جلوه‌های ویژه تصویری، خط موسیقی و... که همه‌ی این خطوط رسانه‌ها هم‌راستا و به‌طور موازی و در یک جهت پیش می‌روند که برآیند اجماع و اتحاد آن‌ها (خروجی نرم‌افزار تدوین) که همگی یک هدف واحد را نیز به همراه دارند، چیزی جز یک فیلم سینمایی نیست که اتحادی از خطوط رسانه‌ها است که همگی هدفی واحد را دنبال می‌کنند.

رسانه‌ها (مدیاها) در حوزه مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها) دو دسته متعارف و نامتعارف را به خود اختصاص می‌دهند. در شاخه رسانه‌های نامتعارف می‌توان از تلفن، پیامک، اسکایپ[۲۶]، دوربین، ویدئو آرت[۲۷] و حتی در بُعد نامتعارف‌تر آن از خون، خاک، آب، آتش، باد، تغییر در اندازه اشیا، بو، اشیا دور ریز و... نام برد و در شاخه‌ی رسانه‌های متعارف می‌توان از ادبیات (داستان، رمان، فیلمنامه، نمایشنامه)، رادیو، تلویزیون، گرافیک، کلاژ[۲۸]، تایپوگرافی[۲۹]، عکاسی، حرکت (که می‌تواند واقع‌گرایانه و غیرواقع‌گرایانه باشد)، لباس، رنگ، موسیقی، صدا و... یاد کرد.

نکته‌ای که در این مبحث لازم است به آن اشاره شود، تفکراتی‌ست که در بین بعضی از افرادی که در رشته تئاتر فعالیت می‌کنند نسبت به ابزار و تئاتر مولتی‌مدیا وجود دارد و البته در بسیاری از موارد به‌واسطه عدم شناخت درست آن افراد، نسبت به این مقوله شکل می‌گیرد. حتی یکی از این دیدگاه‌ها از مولتی‌مدیا به عنوان یک شیوه‌ی اجرایی یاد نکرده و به درستی به این مقوله نپرداخته و به عبارتی تئاتر مولتی‌مدیا را چندان به رسمیت نمی‌شناسد و آن را در حد یک ابزار دانسته و حتی شناخت درستی از آن و فرآیندش ندارد. در این مورد همان‌طورکه گفته شد سال‌هاست در سرتاسر جهان، تئاتر مولتی‌مدیا به عنوان یک شیوه اجرایی تاثیرگذار و کاملا مرتبط و همراه با امکانات عصر کنونی مورد بحث و بررسی و آزمایش قرارگرفته‌است و نه تنها از سوی بسیاری از بزرگان این رشته مورد تایید بوده، بلکه در اجراهای متعددی در کشورهای مختلف از این شیوه بهره برده شده است و از آن به عنوان یکی از بهترین بزرگراه‌های ارتباطی امروز، بین تئاتر و مخاطبانش یاد کرده‌اند.

«آنچه که مسلم است تولیدات اتحاد رسانه‌ای (مولتی‌مدیا) معمولاً حالتی تعاملی با اطراف خود دارند و استفاده‌کننده می‌تواند بر حسب تمایل خود، اقدامات خاصی به عمل آورد و در هر شاخه‌ای از داده‌ها و اطلاعات که اراده کند به مرور و مقایسه بپردازد و از طریق داده‌ها، اطلاعات جدیدی را جایگزین اطلاعات قبلی‌اش کند و حتی در مواردی هم می‌تواند با استفاده از قدرت تکنولوژی‌های جدید بر ناتوانی‌های انسانی خود غلبه کند» (اولسون، ۱۳۷۷: ۵۱۳ـ۵۱۰).

در ادامه باید این مطلب را متذکر شد که در بسیاری از اجراهایی که در سالن‌های تئاتر

تهران و چه بسا ایران دیده می‌شود، از یک یا چند دوربین مداربسته استفاده می‌شود و تصاویری به صورت زنده از تئاتر در حال اجرا به واسطه‌ی یک یا چند ویدئو پروژکشن همزمان در صحنه پخش می‌شود که در بسیاری از موارد لزوم استفاده از آن‌ها نیز مشخص نیست و به خاطر استفاده از چند رسانه (مدیا) در تئاتر، از این اجراها تحت عنوان تئاتر مولتی‌مدیا نام برده می‌شود اما درواقع آنچه که رخ داده این است که از چند مدیا (رسانه) در تئاتر استفاده شده است.

در اینجا این سوال که از اهمیت بسیاری برخوردار است مطرح می‌شود که آیا فقط به‌واسطه‌ی استفاده از یک یا چند مدیا (رسانه) در تئاتر، آن به یک تئاتر مولتی‌مدیا بدل می‌شود؟ پاسخ این سوال بسیار واضح است: همان‌طورکه فقط به خاطر استفاده از یک یا چند عروسک در یک تئاتر، نمی‌توانیم بگوییم که یک تئاتر عروسکی تولید کرده‌ایم «استفاده از یک یا چند مدیا (رسانه) در تئاتر، آن را بدل به یک تئاتر مولتی‌مدیا نخواهد کرد»، چرا که تئاتر مولتی‌مدیا نیز مانند دیگر شیوه‌های اجرایی دارای شرایط، مشخصات و خصوصیات خاص خود است و در اجرای آن بدیهی‌ست که بایستی به آن‌ها توجه داشته‌باشیم و این امر یک الزام برای تولید آن است.

فضاهای فیزیکی عاطفی در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه»

برای آفریدن یک تئاتر عمیق و پرمحتوا، هیچ قانون قابل تجویزی وجود ندارد، اما استفاده از ابزارهای مولتی‌مدیا و تحلیل‌های نشانه‌شناختی می‌توانند به انگیزش و جان‌یابی قوای بصری، شنوایی، بویایی، حسی، فکری و تصمیم‌ساز یک کارگردان در خلق فضا[۳۰]های فیزیکی عاطفی در مسیر تحقق دیدگاه‌های او و شکل‌دهی به ارتباط تئاتری و تاثیرگذار کمک کنند.

«اگر چه کارگردان‌های پست‌مدرن، صحنه افزارها و به عبارتی رسانه‌ها را به شیوه‌های متنوعی به‌کار می‌گیرند، اما به نظر می‌رسد همه آن‌ها اعتبار ویژه‌ای برای استعداد تبدیل‌پذیری آن‌ها قایل هستند. در تئاتر پست‌مدرن، با اشیای صحنه به ندرت برخورد واقع‌گرایانه صورت می‌گیرد، مگر در مواردی که به عنوان مبنایی برای مجاورت و چینش واقعی در کنار غیرواقعی به‌کار گرفته شوند و یا مواقعی که در یک جهان چند سبکی حاصل از درآمیختگی واقعی و معنا باخته ادغام شده باشند» (ویتمور، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

کاربرد مولتی‌مدیا در تئاتر معاصر و کارگردانی تئاتر پست‌مدرن، به دسترس بودن تجهیزات و مهارت‌های تکنیکی و درک درستی از رسانه‌ها و اتحاد آن‌ها بستگی دارد. تئاتر پست‌مدرن بارها حضور لایه‌های مختلف تکنولوژی و رسانه‌های مختلف را نه تنها به عنوان مدیوم بلکه به عنوان یک پیام و جزئی از نمایش در خود آشکار ساخته است و این امر می‌تواند موجب ایجاد جلوه‌های نمایشی جذاب، سرگرم کننده و بی‌پایانی باشد که ریشه‌ی آن را باید در به‌کارگیری مولتی‌مدیا و ابزارهای آن جست‌وجو کرد. در این راستا مدیاهای به‌کار گرفته شده در مراحل تولید تئاتر مولتی‌مدیای «*یک نامه‌ی عاشقانه*» و نحوه‌ی شکل‌گیری و عملکرد آن‌ها در خلق فضاهای فیزیکی عاطفی در آزمایشگاه تئاتر (بخش عملی پژوهش حاضر) در ۱۰ بخش مورد بررسی قرارمی‌گیرد و در بخش انتهایی این مقال ویژگی‌های بارز یک تئاتر مولتی‌مدیا بازگو می‌شود.

۱ـ اسکلت‌بندی و ساختمان اثر

«*یک نامه‌ی عاشقانه*» براساس شاخصه‌ها و ویژگی‌های یک تئاتر مولتی‌مدیا تولیدشده‌است

که در ادامه این پژوهش از بارزترین آن‌ها سخن به میان آورده شده و مورد بررسی قرارگرفته‌اند. اثر یادشده متشکل از نوزده صحنه‌ی مجزا و درعین‌حال هم راستا، با فرم‌ها و مضامین متفاوت و درنهایت هدفی یکسان است که با هفده «میان صحنه»، با زمان‌بندی بسیار دقیق به یکدیگر متصل شده‌اند به صورتی که ثانیه‌ها در اجرای صحنه‌ها و کلیت نمایش از اهمیت بسزایی برخوردارند و این یکی از خصوصیات بارز این نمایش یا به‌طور کلی آثاری از این دست و با این شیوه‌ی اجرایی‌ست. به عنوان مثال، اولین صحنه‌ی این نمایش که از سه رویداد جدا از هم تشکیل شده، ۵ دقیقه و ۵۳ ثانیه به طول می‌انجامد و با یک میان صحنه ۱۵ ثانیه‌ای به صحنه‌ی بعدی که ۱ دقیقه و ۲۸ ثانیه است، متصل می‌شود و در کل زمان این نمایش ۴۵ دقیقه و ۱۸ ثانیه است.

آنچه از زمان‌بندی دقیق این اثر دریافت می‌شود این است که زمان و به عبارتی رعایت ثانیه‌ها و به دنبال آن ریتم و ضرباهنگ درست در این شیوه‌ی اجرایی با ساختار مینی‌مالیستی آن، یکی از عناصر اصلی و تاثیرگذار است چرا که به‌واسطه برخورداری از چنین خصوصیتی، هیچ‌چیز اضافه‌ای در طول نمایش حس نمی‌شود و به چشم نمی‌خورد و همه‌ی اجزای کار به اندازه‌ای که باید باشند بدون هیچ اضافاتی، در جای درست خود قرار داده شده و در زمان تعیین شده به دقت مانند چرخ دنده‌های یک ساعت کار می‌کنند تا نهایت ارتباط را با مخاطب برقرار کرده و بیشترین تاثیر را بر او بگذارند به نحوی که اگر مخاطب حتی برای لحظاتی سرش را برگرداند یا به موبایلش نگاه کند و یا.. صحنه‌هایی از نمایش را از دست می‌دهد و متوجه قطعات دیگر این پازل نخواهد شد چرا که در این اثر مانند زندگی، لحظه‌ها روایتگر اتفاقات روی صحنه‌اند. در این روند کارکرد عناصری چون زمان، مکان و روایت به خوبی آشکار می‌شود.

۲ـ زمان، مکان و روایت

زمان در این نمایش از ساختار دایره‌ای برخوردار است و در بعضی از صحنه‌ها با پدیده «هم زمانی» گذشته و حال و آینده در یک صحنه رو به رو هستیم و در بسیاری از صحنه‌های دیگر نیز مفهوم زمان صحنه‌ای، زمان وقوع رویداد از بین رفته و بین گذشته و حال و آینده سرگردان هستند و به نوعی در یک بی‌زمانی فرورفته و تعریف مشخصی برای آن نیست. همین تعریف نامشخص در مکان‌های صحنه‌های نمایش نیز صدق می‌کند و به عبارتی اتفاقات نمایش در هر صحنه در مکان خاصی رخ نمی‌دهند و در حقیقت در این اثر، زمان و مکان تعریف مشخصی ندارند و در فضای تئاتر و طراحی صحنه و لباس نیز از جایگاهی برخوردار نیستند. به‌طور کلی، این روش اجرایی، اساس خود را نه بر منطق و قراردادها، بلکه بر اتفاقی بودن، متفاوت و متضاد بودنِ واقعیت‌های گوناگون در کنار هم و شوک حاصل از بی‌ارتباطی‌ها قرار می‌دهد، آن هم به این دلیل که متن محور اصلی این‌گونه از تئاتر نیست و آنچه به روی صحنه می‌رود، برآیند برداشت کارگردان از کار است نه آنچه مدنظر نویسنده (نمایشنامه‌نویس کلاسیک) است. در این راستا عنصر روایت نه تنها جدا از این جریان نیست بلکه همسو است و در سرتاسر نمایش پاره پاره است و هیچ نوع تمرکزی نمی‌پذیرد و به آسانی و بدون توضیح، از موضوعی به موضوعی دیگر، از مکانی به مکانی دیگر و از زمانی به زمانی دیگر جهش می‌کند و در بسیاری از صحنه‌ها و نیز در روایت کلی «*یک نامه‌ی عاشقانه*» نیمه‌تمام می‌ماند.

النور فاکس[۳۱] نمونه‌ای از این روش اجرایی را در تئاتر کَرن فینلی[۳۲] توصیف می‌کند: «فینلی انبوهی از شخصیت‌ها را خلق می‌کند که به صورت تکه‌هاییِ جنون‌آمیز سر می‌رسند. داستان‌ها

وسط جمله قطع می‌شوند، هیچ روایت تمام شده‌ای وجود ندارد». علت اصلی انتخاب و به‌کار بردن این نوع روایت این است که ذهن مخاطب را تا سرحد امکان با کار درگیر کنند، در نتیجه مخاطب چه خودآگاه و چه ناخودآگاه روایت را در ذهن‌اش ادامه می‌دهد و به نوعی نمایش در ذهن هر تماشاچی به واسطه‌ی اندوخته‌ی ذهنی و دریافت‌هایش از آنچه که در صحنه‌ی نمایش دیده، متفاوت با دیگران ادامه یافته و یا پایان می‌یابد و این‌گونه است که چه مخاطب خاص و چه عام می‌توانند با این نمایش ارتباط برقرار کرده و به فکر کردن، تفکر، واداشته شوند.

۳- نمایشنامه

پیرامون نمایشنامه‌نویسی می‌توان چنین اظهارکرد که نمایشنامه‌نویسی می‌تواند از درک یا کشف امکانات مولتی‌مدیا در محیط تئاتر بهره ببرد. مولتی‌مدیا می‌تواند پایان‌های هنری و روایی را در اختیار قرار دهد به جای آنکه آن‌ها را تنزل بخشد. داستان‌های فرعی و صحنه‌های اضافی شاید با اجزایی جایگزین شوند که توسط مولتی‌مدیا نمایش داده می‌شوند. اجزای مولتی‌مدیا به جای آنکه مُخل حواس باشند، می‌توانند لایه یا لایه‌های تماتیک ماهرانه‌ای را به کل جریان تولید اضافه کنند.

«نویسنده‌ای که خود به‌طور مستقیم با صحنه درگیر نشود و خمیرمایه‌ی آن را به دست نگیرد و قادر نباشد در حال هدایت خود نمایش را هدایت کند، در روی صحنه به تحول دست نمی‌یابد و درواقع در رسالت خود مرتکب قصور و کوتاهی گشته است» (آرتو،۱۳۸۳: ۱۶۴).

وقتی یک نمایشنامه‌نویس ابزار مولتی‌مدیا و مفاهیم آن را برای فضای تئاتر بشناسد می‌تواند معمار فضا شود و به این ترتیب خصوصیت مهم تئاتر مولتی‌مدیا / پست‌مدرن را که همانا کمترین استفاده از دیالوگ و یا به عبارتی استفاده نکردن از دیالوگ یا مونولوگ به صورت مستقیم بر روی صحنه است، رقم بزنند. در این‌گونه از تئاتر تلاش شده برای انتقال مفاهیم به جای استفاده از کلمات از زبانِ عمل استفاده شود، در حقیقت از طریق کلمات نباید موجب شناسایی چیزی شود یا پاسخ بَه کسی بدهد یا موضوعی را به تماشاگر بگوید.

نمایشنامه‌ی *«یک نامه‌ی عاشقانه»* برگرفته از نمایشنامه‌ی *«یک نامه عاشقانه سانسورشده»* نوشته‌ی امیر دژاکام است که در اصل به صورت یک مونولوگ برای یک مرد و با کمی تغییرات برای یک زن به رشته‌ی تحریر درآمده است ولی در برگردان آن به نسخه‌ی مولتی‌مدیا، شخصیت‌ها همچون انسانی که در میان دو آیینه رو به روی هم (به صورت موازی) قرارگرفته‌اند، می‌توانند به بی‌نهایت انسان تکثیر شوند و نکته دارای اهمیت این است که هیچ یک از اشخاص نمایش دارای مشخصات کامل و دقیق از منظر فردی و اجتماعی، روان‌شناختی و... نیستند و با این تعریف هر یک در دل اتفاقات هر صحنه قرارگرفته و در لحظه، عمل و عکس‌العمل‌هایی انسانی از خود نشان می‌دهند.

«تئاتر پست‌مدرن برخلاف تئاتر رئالیستی و ناتورالیستی که در آن شخصیت‌ها دارای گذشته و شناسنامه‌ای مشخص هستند، اشخاص (کاراکترها) شناسنامه دقیق و کاملی ندارند و حداکثر به هویت کلّی آن‌ها (هویت ملی، مذهبی، نژادی و...) بسنده می‌شود» (نوذری،۱۳۸۰: ۸۷).

بازیگران این نمایش به دلیل ماهیت اصلی نمایشنامه می‌توانند زن یا مرد باشند و یا اینکه هیچ جنسیتی نداشته‌باشند. در این اثر نیز هیچ جنسیتی برای آنان درنظر گرفته نشده‌است، از این روی بازیگران متحدالشکل بر روی صحنه حاضر می‌شوند تا کمترین تفاوت جنسیتی آن‌ها مشخص و یا محسوس باشد.

در این نمایشنامه‌ی مولتی‌مدیا، صحنه‌ها و اتفاقات هر صحنه و نحوه‌ی قرارگیری میان صحنه‌ها (که نقش پل ارتباطی میان صحنه‌ها را برعهده دارند) براساس داستان، مفهوم و مضمون نمایشنامه اصلی، طراحی و انتخاب شده و با ترتیب خاصی براساس درنظر گرفتن ریتم و مفهوم اصلی و همچنین جذابیت بصری و محتوایی چیده شده‌اند. همین چیدمان و تعدد صحنه‌ها و میان صحنه‌ها و مینی‌مال بودن آن‌ها باعث می‌شود مخاطب بیشترین بهره و لذت را از نمایش ببرد و به نحوی متوجه گذر زمان نشود و می‌توان گفت که دستیابی به این امر یکی از موفقیت‌های یک نمایش است.

همان‌طورکه گفته شد، زبان گفتاری،کلامی که توسط بازیگر گفته می‌شود در این نمایشنامه حذف شده، و بازیگران از طریق زبان بدن و اصواتی که از حنجره خود و یا بدنشان ایجاد می‌کنند، با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند و براساس هدف هرصحنه نمایش را به پیش می‌رانند. در صحنه‌هایی نیز بر حسب لزوم، متن دیالوگ‌ها از طریق مدیاهای صوتی از پیش ضبط شده در صحنه‌ها یا میان صحنه‌ها پخش می‌شوند و به عبارتی همسو و هم هدف با دیگر مدیاها در جهت فهم بیشتر نمایش عمل می‌کنند.

نمایشنامه‌ی *«یک نامه‌ی عاشقانه»* تا حد امکان به صورت تصویری نوشته شده است و در این راستا سعی شده با شرح جزییات از قبیل حرکات و اعمال و حس و حال کاراکترها در طول هر صحنه و در کل نمایش، ذکر مدیاهای غیرمتعارف و متعارف، مدیاهای صوتی، تصویری و کلامی هر بخش و... به نوعی نمایش را بر روی کاغذ و در نوشتار به اجرا درآورد و این امر را می‌توان از اصول نمایشنامه‌نویسی مولتی‌مدیا دانست.

«تداوم نداشتن داستانی، کنار هم گذاشتن لحظاتی از زمان‌های مختلف (گذشته، حال، آینده) و حتی نداشتن تداوم همان لحظات، که طبیعتاً نداشتن تداوم در شخصیت‌پردازی را نیز به همراه دارد و اختلاط سبک‌ها و شیوه‌های اجرایی با استفاده از حرکت، موسیقی، دیالوگ، منولوگ، با تأکید بر ترکیب هزل‌آمیز سبک‌های مختلف بدون پایبند بودن به توضیح روابط منطقی یا بی‌ارتباطی بین آن‌ها، همه از ویژگی‌های اجراهای پست‌مدرنیستی است» (همان، ۱۳۸۰: ۹۲).

از آنچه تا اینجا گفته شد به این مطلب پی‌برده می‌شود که در مرحله نگارش نمایشنامه‌ی مولتی‌مدیا، نمایشنامه‌نویس براساس معیارهای تئاتر پست‌مدرن و مولتی‌مدیا، کار را شروع می‌کند و بسیاری از نظام‌های ارتباطی و نشانه‌شناسی را مدنظر قرارمی‌دهد و در مرحله‌ی بعد به بیشتر مراحل تولید یک تئاتر مانند: طراحی‌صحنه، نور و لباس و... حتی بخشی از کارگردانی، فکر می‌کند و تا حد امکان به صورت تصویری در متن نمایشنامه می‌آورد. بر این اساس با داشتن یک نمایشنامه با شرایط ذکر شده، بخشی از تولید و یا به عبارتی یکی از مهم‌ترین بخش‌های تولید یک تئاتر مولتی‌مدیا به انجام رسیده است.

در این راستا می‌توان بیان داشت که تکنولوژی مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها) می‌تواند عاملی برای شکل‌گیری یک نمایشنامه‌ی مولتی‌مدیا باشد. بر این اساس صحنه‌ای از *«یک نامه‌ی عاشقانه»* را به عنوان نمونه، که براساس نکات گفته شده در بالا و تجربیات به‌دست آمده در آزمایشگاه تئاتر به نگارش درآمده، می‌خوانیم، اما به دلیل آنکه همه چیز در این جهان در حال تغییر است و جهان هنر نیز هیچ حد و مرزی ندارد و بی‌انتهاست، می‌توان این نمایشنامه را با طرق مختلف و ایده‌های دیگر، چه از سمت نویسنده، دراماتورژ و چه از سمت کارگردان، به‌صورت یک یا چند نمایشنامه‌ی مولتی‌مدیای دیگر نیز نوشت.

صحنه دوزخ: همزمان با روشن شدن صحنه، موسیقی فضاساز که حس حضور در فضایی

ناشناخته را القا می‌کند به گوش می‌رسد و سپس توده‌ای عجیب و غریب بر روی صحنه دیده‌می‌شود که سه سر و شش دست دارد و از کمر به پایین در قسمت پاها، در هم تنیده شده است. در حقیقت بُعد غیرانسانی انسان بر روی صحنه شکل گرفته و فضایی مالیخولیایی و دوزخ‌گونه را نمایان می‌سازد. با رَوشن شدن صحنه، این توده‌ی غیرانسانی درحالی‌که صداهایی غیرمعمول و ناآشنا تولیدمی‌کند (این صداها توسط حنجره‌های بازیگران تولید می‌شود) کم کم شروع به حرکت کرده، جان گرفته و به واسطه‌ی چرخش دست‌ها، همچون گیاه پیچک... و چرخش کل توده حول یک محور دایره‌ای شکل و چرخش سرها به اطراف و بیرون ریختن ماده‌هایی از دهان آن سه سر.. فضایی غیرمادی و غیرطبیعی را بر روی صحنه مجسم می‌کند و درنهایت با به هم پیوستن دست‌ها و سرها در بالاترین نقطه ممکن، به فرمی مخروطی‌شکل دست می‌یابد و کابوس دوزخ گونه‌ای را شکل می‌دهد.

* قبل از این صحنه هر یک بازیگران در دهان خود ژله‌های خوراکی به رنگ‌های سبز و نارنجی و آبی قرار می‌دهند و در زمان‌های مختلف چرخش سرهاشان، آن ژله‌ها را به صورت خرد شده از دهان بیرون می‌ریزند که بر روی صحنه آنچه دیده می‌شود مانند محتویات معده‌ی آن توده‌ی غیرانسانی‌ست که از بدن خارج می‌شود و حس انزجار را در تماشاگر ایجادمی‌کند... و درنهایت این صحنه خوی اهریمنی درون انسان‌نماها را به نمایش می‌گذارد (زمان صحنه: ۲ دقیقه و ۱۴ ثانیه).

۴ـ بدل‌کردن هر موجودی به رسانه در تئاتر، تحولی در طراحی صحنه

طراحی صحنه در عصر پست‌مدرن دچار تحولات عظیمی شده است و کارگردانان تئاتر پست‌مدرن با این عنصر برخوردهای متفاوتی داشته‌اند. برخی دیگر از کارگردان‌ها عنصر صحنه را ساده اجرا می‌کنند برخی تجملی و گاهی هم مینی‌مال، ولی درنهایت همه آن‌ها در یک چیز مشترک هستند و آن این است که برای اشیاء قابلیت تبدیل‌پذیری قائل می‌شوند و با آن‌ها در اکثر مواقع برخورد غیررئالیستی دارند و این دو ویژگی از اصول اصلی بدل کردن هر عنصری (هر چیزی) به رسانه است.

پیتر بروک با تأکید بر فضای خالی و طرد صحنه‌پردازی، تخیل را به‌کار می‌اندازد، چرا که نبود صحنه‌پردازی پیش شرطی است برای کارکرد تخیل. فضای خالی، هیچ داستانی را از قبل عنوان نمی‌کند و ذهن تماشاگر را سخت و عریان رها می‌کند تا نیروی تخیل او به چیدمان و ایجاد تصویر بپردازد و فضای خالی توسط تخیل، پر شود. تنها به وسیله نیروی قدرتمند تخیل است که یک بطری کوچک بی‌مقدار، تبدیل به برج پیزا می‌شود و یا تبدیل به کودکی که در آغوش مادر آرمیده است (ویتمور، ۱۳۸۷: ۲۲۸ـ۱۵۷).

در این راستا و با توجه به مطالب گفته شده، به عنوان مثال اگر بخواهیم یک صندلی را بدل به یک واکر کنیم بدون اینکه در شکل و فرم آن دستی برده شود، می‌توان این‌گونه عمل کرد که شخصی که توان راه رفتن ندارد با تکیه به آن صندلی و حرکت دادن آن، بر روی صحنه رفته و شروع به راه رفتن کند، در این حال است که با صندلی برخوردی غیررئالیستی شده و آن را تبدیل به واکر (تکیه‌گاهی برای شخص ناتوان) کرده و این‌گونه یک شیء بدل به یک رسانه شده است. بر این اساس آنچه که در ذهن مخاطب نقش می‌بندد دیگر صندلی به عنوان وسیله‌ای برای نشستن نیست بلکه او صندلی را در حکم یک واکر و یا تکیه‌گاهی برای حرکت کردن شخص ناتوان می‌بیند و با این اوصاف است که پیام آن رسانه کاملا درست و قابل فهم به مخاطب منتقل می‌شود. پس می‌توان نتیجه گرفت که اگر با توجه به هدف، پیام

رسان به درستی انتخاب شود و در جای مناسب قرار گیرد، پیام نیز تمام و کمال منتقل می‌شود و در غیر این روند، نتیجه‌ی نهایی حاصل نمی‌شود و کمترین اتفاق این است که براساس هدف، رسانه‌ای به‌وجود نمی‌آید و یا پیام و مفهوم آن طور که بایسته است به مشاهده‌گر منتقل‌نمی‌شود.

حال برای درک بهتر و عینی‌تر این موضوع صحنه‌ای دیگر از «*یک نامه‌ی عاشقانه*» را تحت عنوان بیمار تنفسی، (تصویر یک) مرور می‌کنیم که در آن ساز ملودیکا به‌واسطه نحوه‌ی استفاده بازیگر از آن بر روی صحنه بدل به یک رسانه شده، در حکم دستگاه تنفسی و کپسول اکسیژن برای شخصیت عمل می‌کند و او را از خفه‌گی و مرگ نجات‌می‌دهد.. کلیت این صحنه، زندگی بخشیدن دوباره به انسانی‌ست که دچار خفقان شده، آن هم به‌واسطه‌ی نواختن نت‌هایی که در حکم دم و باز دم او عمل می‌کند و به تبع اکسیژن و هوای تازه از طریق تنفس در فضای پر از موسیقی/ هنر در شش‌ها و شریان‌های او جاری می‌شود.

صحنه ملودیکا (بیمار تنفسی): در تاریکی صدای سوز حنجره‌ی‌گرفته‌ی‌انسانی که به دشواری نفس‌می‌کشد با صدای پلی‌بکِ موسیقی هاردراک درهم‌آمیخته و شنیده می‌شود. صحنه توسط نوری که از سطح زمین به بازیگر می‌تابد، روشن شده... زنی با جعبه‌ای در دستش درحالی‌که نفسش به تنگ آمده و در حال خفه شدن است، وارد می‌شود و در آن حال به سراغ جعبه رفته و ساز ملودیکا را به سختی از درون آن بیرون می‌آورد، سپس لوله‌ی دمیدن ساز را در دهان گذاشته و شروع به نواختن نت‌هایی می‌کند. صدای نواختن او به گوش نمی‌رسد اما تصویر صدای نواختن را می‌بینیم آن هم به صورتی که زن با فشار دادن کلاویه‌ها با انگشتانش و زدن هر نت، نفس می‌گیرد و به مرور تنگی نفسش رو به بهبود می‌رود و او جانی دوباره می‌گیرد... صحنه خاموش می‌شود (زمان صحنه: ۱ دقیقه و ۲۶ ثانیه).

تصویر ۱. تئاتر مولتی‌مدیا: یک نامه‌ی عاشقانه، کارگردان: سیامک احمدی، عکاس: عاطفه شیرکول

«یک فضای خالی، متضمن حذف همه‌ی آن چیزهایی است که زاید و غیرضروری هستند؛ قطب مخالف افراط و تفریطی که همواره در زندگی جریان دارد؛ جایی که پیاپی توسط هزاران ایده بمیاران می‌شویم. تئاتر زندگی را باز تولید نمی‌کند. تئاتر، با پاک‌سازی و آزادسازی فضای

پیرامون عمل، زندگی را پیشنهاد می‌کند... در چنین فضای کاملا پاک شده از تمامی چیزهای بی‌ارزش و زاید است که زیستنِ همزمان در چندین زمان متفاوت، امکان‌پذیر می‌شود» (همان، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

نکته‌ی دارای اهمیت دیگری که از خواندن نمونه صحنه‌های ذکر شده از نمایشنامه‌ی «یک نامه‌ی عاشقانه» می‌توان به راحتی پی برد و در این بخش بایستی به آن اشاره‌شود این است که ایجاد فضای خالی در طراحی صحنه‌ها و کلیت نمایش و نبود صحنه‌پردازی به‌طور معمول (استفاده از دکور و وسایل صحنه و...) و درنهایت حذف هر چیز اضافه و غیرضروری، از اصول و ارکان اصلیِ ساختمان این نمایش است که این امر علاوه‌بر ایجاد تمرکز و جذابیت، بر تجربه‌ای که تماشاگر از دیدن نمایش خواهد داشت، تاثیر جدی می‌گذارد.

۵ـ لباس

لباس در تئاتر پست‌مدرن، کاربردهای گوناگونی دارد. در بعضی از اجراها لباس، مورد تأکید است و از آن به عنوانِ نشانه و دال بهره می‌گیرند و در برخی دیگر، به خاطر تأکید بر عناصر دیگر، لباس را کاملاً خنثی طراحی می‌کنند و یا حتی بازیگران برهنه روی صحنه حاضر می‌شوند.

در راستای مفاهیم گفته شده، در نمایش «یک نامه‌ی عاشقانه» بازیگران متحدالشکل بوده و برای آن‌ها لباس‌های ساده، یک رنگ و یک شکل درنظر گرفته شده و حتی در بعضی از صحنه‌ها برایشان دستکش و روبند تعبیه شده است (صحنه سانسور جنین) که به‌طور کل در جعبه‌ی سیاه صحنه (محل اجرای نمایش) دیده نشوند و به تناسب صحنه‌ای خاص، تنها دست‌ها و حرکت آن‌ها دیده شود، در بعضی از صحنه‌ها نیز از شال‌ها و پانچ‌های رنگی در پوشش بازیگران استفاده شده تا مفهوم و مضمون آن صحنه را بهتر به تماشاچی منتقل کنند. علت این طراحی ساده برای لباس بازیگران این است تا آن‌ها در طول نمایش و تعدد بسیار صحنه‌ها و تعویض لباس دچار مشکل نشوند و به راحتی و در کمترین زمان ممکن در صحنه‌های مختلف از شکلی به شکل دیگر و از رنگی به رنگ دیگر درآیند و در حین سادگی بیشترین تاثیر را بگذارند، چرا که در این اثر دانستن زمان‌بندی و رعایت زمان توسط بازیگران بسیار مهم و حیاتی‌ست.

صحنه سانسور جنین: صحنه با نور قرمز رنگی روشن می‌شود. جنینی را در حال شکل‌گیری می‌بینیم (در ظاهر جنین یک انسان) که درنهایت با شادی برخاسته و وارد جهان (قرن بیست و یکم) می‌شود.. لحظاتی بعد او در همان حال از طرفین مورد هجوم دست‌هایی ناشناخته اما انسانی قرارمی‌گیرد و پاها، دست‌ها، چشم‌ها و دهانش بسته می‌شود. او مدام در حال تلاش برای رهاسازی خود از بند آن دست‌هاست که جلوی حرکت کردن، دیدن و شنیدن او را گرفته و به گونه‌ای اعمال‌اش را مدام سانسور می‌کنند. اما این تلاش او بی‌نتیجه است و در انتهای صحنه او درحالی‌که توسط آن دست‌ها محصور شده، به بند کشیده می‌شود و تنها کاری که می‌تواند انجام دهد، فریاد کشیدن است، آن هم بی‌صدا، فریادی در سکوت... صحنه خاموش می‌شود (زمان صحنه: ۵۹ ثانیه).

* سه بازیگر در تاریکی، قبل از شروع این صحنه (در زمان میان صحنه) با روبندها و لباس‌های مشکی که پوشیده‌اند خود را در پشت بازیگر نقش جنین، مخفی می‌کنند به گونه‌ای که از روبه‌رو تماشاچی فقط بازیگر این صحنه را می‌بیند. منبع نور روی سطح زمین قرارگرفته و از پایین به بالا به بازیگر تابیده می‌شود.

۶ـ انتخاب رنگ و اهمیت آن

رنگ‌ها، نشانه‌هایی هستند که باید در انتخاب آن‌ها از دقت کافی بهره برد، چرا که تماشاگران در برخورد با رنگ‌ها، تفسیرهای خودشان را دارند و هر رنگ بر روی تماشاگران، تأثیر روان‌شناختی و عاطفی ویژه‌ای دارد. کارگردان‌های پست‌مدرن، در خصوص رنگ‌ها، بسیار التقاطی برخورد می‌کنند. برخی از رنگ‌های ملایم و یکنواخت و برخی از رنگ‌های تند و خیره‌کننده بهره می‌برند.

فورمن در کاربرد رنگ، از رنگ‌های یکنواخت برای دستیابی به حسی یکپارچه و مشترک سود می‌برد. پیتر بروک از حداقل رنگ در آثارش استفاده می‌کند و جُوان آکالایتیس[۳۳]، برای نمود تغییرات کنش نمایشی در صحنه‌های خویش، با دقت نظر فراوان، از رنگ‌های تند استفاده می‌کرده است (ویتمور، ۱۳۸۷: ۲۲۸ـ۲۱۵).

در نمایش تولیدشده در آزمایشگاه تئاتر نیز برای انتخاب رنگ علاوه‌بر مفهوم و مضمون هر صحنه و عملکرد کاراکترها و حس و حال آن صحنه، از رنگ‌های تند و خیره‌کننده در بیشتر صحنه‌ها که بیشترین قدرت جلب‌کنندگی را برای مخاطب دارند استفاده شده و در عین حال حس خوشایندیِ تماشاگران نسبت به رنگ‌ها نیز درنظر گرفته شده‌است و البته در معدود صحنه‌هایی هم رنگ‌هَای ملایم به‌کار رفته است، گرچه با درنظر گرفتن هر یک از تماشاگران این انتخاب‌ها کاملا مطلق و ثابت نیست اما می‌توان تا حد زیادی بر آن‌ها تکیه کرد.

در انتخاب رنگ‌ها معیارهای گونانونی بیشتر از موارد مذکور درنظر گرفته شده است که عبارتند از: برجسته‌کردن و انتقال کنش دراماتیک در اجرای صحنه‌ها، بازتاب لحظات تحول در بعضی از صحنه‌ها، انعکاس هماهنگی، تضاد و آشفتگی و...

با درنظر گرفتن موارد گفته شده در «یک نامه‌ی عاشقانه» از رنگ‌های قرمز، نارنجی، زرد، آبی، سبز، بنفش و درنهایت سیاه استفاده شده که مفاهیم آن‌ها عبارت است از: قرمز: (جهنم، حرارت، خون، قربانی، جاذبه‌جنسی، سانسور و صفات شیطانی)، نارنجی: (لطافت، نرمی)، زرد: (خطر، احتیاط، شادی و شور)، آبی: (آرامش، مهربانی، صداقت و حقیقت)، سبز: (زندگی، جوانی و امید)، بنفش: (عجیب بودن، غیرعادی و راز) و سیاه: (اندوه، عزاداری و مرگ)

۷ـ نورپردازی

اهمیت نورپردازی نیز مانند رنگ، برحسب سبک کارگردان‌ها متفاوت است. نور هم همانند موسیقی دارای ریتم است که از تغییر تدریجی شدت نور و یا حتی تغییر رنگ نور و روشن و خاموش شدن منبع نور ایجاد می‌گردد که استفاده به جا و موثر آن می‌تواند در خلق یک اثر آوانگارد موثر باشد.

«پیتر بروک، از نور تخت و سفید در اجراهایش استفاده می‌کند و از هرگونه نورپردازی زاویه‌دار و موضعی دوری می‌کند چرا که جاذبه واقعی برای او تنها در لحظه ارتباط ساده و صمیمی تئاترگران با تماشاگران است، اما نورپردازی در آثار ریچارد فورمن جنبه‌ی محوری دارد و پیشرفت تکنولوژی هم به او این امکان را داده تا لحظه‌های بدیعی توسط نور خلق کرده و از نور در جهت بیان احساسات و توصیف اندیشه‌های خود، بهره برد. در تئاتر رابرت ویلسون، نور عنصری اساسی و ضروری است که در ساختار اثر، دارای ارزشی چون متن، موسیقی و تخیل است .برای وی، نور، خاصیتی جادویی و رمزآلود دارد، بنابراین اصرار دارد تا منابع نوری از نگاه مخاطبان مخفی بماند. ویلسون در امر نورپردازی تا جایی پیش رفته که آن را جایگزین تئاترگر می‌کند» (همان، ۱۳۸۷: ۲۱۸ـ۲۰۶).

در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه» نیز نور و نورپردازی از اهمیت خاص و ویژه‌ای برخوردار است و به نوعی با روشی خلاقانه آن هم به دلایل و شرایط خاص اجرای نمایش و کمبود امکانات و... این مهم در مرحله‌ی آزمایش قرارگرفته‌است و درنهایت به انجام رسیده است. در اجرای این نمایش نورپردازی کل کار توسط تعدادی چراغ‌قوه از داخل صحنه (منابع نوری روی صحنه حضور دارند و در حرکتند) انجام می‌گیرد که از قابلیت نوردهی بسیار خوبی از نظر پراکنش، شدت و حرکت برخوردارند و از نظر رنگ نیز هر یک از چراغ‌قوه‌ها به وسیله‌ی طلق‌های رنگی، به منبع نور رنگی مورد نظر برای هر صحنه (با توجه به طراحی نور و ماهیت و حس و حال آن صحنه) بدل می‌گردد. گفتنی‌است که منابع نوری روی صحنه حضور دارند و نسبت به صحنه‌های مختلف و رویدادهای آن‌ها در حرکتند. در ادامه طریقه نوردهی و دلایل انتخاب این روش و ویژگی‌های آن را بازگو می‌کنیم.

نوردهی صحنه‌ها از دو طریق صورت گرفته است: شخص نورپرداز و بازیگران نمایش. شخص نورپرداز با تعدادی چراغ‌قوه که رنگ‌های قرمز، آبی، زرد، بنفش و سفید را می‌توانند بتابانند در روی صحنه راه می‌رود و در زمان مناسب در مکان‌هایی مناسب از صحنه کلی نمایش که رویدادها در آن‌ها رخ می‌دهد، خود را رسانده و با توجه به طراحی نور انجام گرفته برای هر صحنه از یک یا دو چراق قوه و از زوایای تعیین شده، کار نورپردازی آن صحنه‌ها را انجام می‌دهد.

با توجه به قابلیت نوردهی ساده، انعطاف‌پذیری بالا و کاربرد موثر آن، براساس مفهوم نمایش صحنه‌هایی نیز طراحی شد تا بازیگران نوردهی آن‌ها را برعهده داشته‌باشند. در این صحنه‌ها (چراغ‌قوه‌ها) با توجه به رویدادهای هر صحنه (رویداد همراه کردن و رویداد اپیدمی) هر بازیگر به وسیله یک چراغ‌قوه و یک رنگ خاص و به‌واسطه‌ی حرکتی که به بدن خود براساس خطوط صاف/ مستقیم، منحنی و شکسته می‌دهد، فرم و شکل‌های خاصی (دایره‌ای، مارپیچ، زیگزاگ و...) به‌وجود می‌آورد که درنهایت این فرم‌ها و اشکال به چراغ‌قوه منتهی می‌شود و با این اعمال، بازیگران اشکال و فرم‌های مختلفی را با درنظر گرفتن مفهوم رویداد صحنه ایجاد می‌کنند و این امر باعث می‌شود به نوعی علاوه‌بر نوردهی و نورپردازی آن صحنه توسط بازیگران، به نورها شخصیت‌های مختلفی داده شود و تماشاگر با صحنه‌هایی پر از نورهایی با شخصیت‌های منحصربه‌فرد روبه‌رو شود که هر کدام به واسطه‌ی شخصیت و اعمال‌شان سبب وقوع رویدادهایی در صحنه‌های مختلف می‌شوند.

گفتنی است در صحنه‌هایی از نمایش، نوردهی توسط بازیگران از طرق دیگری صورت می‌گیرد: در صحنه‌های گشایش نمایش و زنگ تلفن، منابع نوری چترهایی به رنگ‌های مختلف است که چراغ‌های کوچک هالوژنی با رنگ‌های مختلف در داخل آن‌ها تعبیه شده و بازیگران همزمان با بازکردن چترها و قراردادن آن‌ها در بالای سر خود، کلید چراغ‌ها را روشن می‌کنند و بدین صورت کار نورپردازی صحنه و اشخاص بازی توسط خود بازیگران براساس طراحی نور صحنه انجام می‌گیرد. علاوه‌بر این، در آخرین صحنه از نمایش (صحنه شمع و سوزاندن نامه‌ها) باز هم نوردهی توسط بازیگران انجام می‌شود. این بار منابع نوری یک شمع و کاغذهای نامه در ابعاد کوچک‌ست که با شعله‌ی شمع آتش‌زده می‌شوند و فرم و شکل زیبا و تاثیرگذاری به صحنه می‌دهند.

صحنه شمع و سوزاندن نامه‌ها: در تاریکی صحنه، شخصی شمعی را روشن می‌کند و اشخاصی (همه‌ی بازیگران نمایش) با کاغذهای نامه‌ای که روی آن‌ها چیزهایی نوشته یا تایپ شده، به سمت او می‌آیند و به آرامی کاغذهایی که در دست دارند را با شعله شمع آتش می‌زنند

و به مرور هر یک با انجام این کار و ایستادن در یک فرم دایره یا بیضی شکل به دور تماشاگر که در وسط صحنه قراردارد، چیدمان نوری ثابتی از کاغذهای در حال سوختن درست می‌کنند. لحظاتی بعد، به مرور با سوختن کاغذها و خاموش شدن شعله‌های آن‌ها، صحنه در تاریکی و سکوت مطلق فرو می‌رود.

* مدیای صوتی/ کلامی ضبط شده‌ی متن اصلی نمایشنامه به صورت پلی بک در این صحنه پخش می‌شود.

«نامه عاشقانه‌ی انسان قرن بیست و یکم، حکایت لیلی و مجنون نیست، حکایت گنگی و پیچیدگی... حکایت عقده‌های پنهانه که باید باز بشن، وگرنه چرک می‌شن، بو می‌گیرن و می‌گندن و بوی گندشون همه جهان رو پر می‌کنه و من دوست ندارم بوی گندم همه دنیا رو بگیره» (زمان صحنه: ۱ دقیقه و ۲ ثانیه).

براساس آنچه گفته شد می‌توان تا حد زیادی به دلایل انتخاب این روش و ویژگی‌های آن پی‌برد اما ذکر چند نکته دیگر ضروری‌ست. در ابتدا نبود امکانات (سالن مناسب یا به عبارتی مختص برای تئاتر مولتی‌مدیا) برای اجرای این نمایش باعث شد که نورپردازی به این سو کشیده شود اما به مرور و در طول تمرینات طولانی (۱۲۰روز تا زمان اجرا) این نتیجه حاصل شد که در یک کار مولتی‌مدیا قدم اول بعد از انگیزه انجام دادن کار، داشتن خلاقیت، نوآوری، پشتکار و دانستن دانش مولتی‌مدیا و رسیدن به اهداف آن و یا پی بردن به این دانش و گام برداشتن در راستای اهداف است آن هم به‌واسطه آزمون و خطاهایی که در آزمایشگاه تئاتر صورت می‌گیرد. پس در عمل ثابت شد که این‌گونه نورپردازی علاوه‌بر ویژگی‌های منحصربه‌فردی که به‌کار اضافه می‌کند، می‌تواند کار را از حیث متکی بودن به امکانات نوری و سالن اجرایی مناسب، کاملا بی‌نیاز کرده و حتی کار را به صورت یک تئاتر محیطی با قابلیت اجرا در هر مکانی درآورد.

در این‌جا نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که شخص نورپرداز که در روی صحنه در کنار بازیگران و رویدادهای صحنه، حضور فیزیکی دارد و تماشاگر نیز این حضور را حس می‌کند، می‌تواند جزئی از نمایش و به عبارتی یک راوی پست‌مدرن در روایتگری نمایش و صحنه‌های آن باشد و تا حد زیادی هم این شخص به واسطه‌ی تسلط بر حس و حال صحنه‌ها و رویدادهای نمایش و به عبارتی درک کلی فضای فیزیکی و عاطفی نمایش (البته این تسلط برای او امری ضروری و لازم است) می‌تواند دریافت‌هایش را علاوه‌بر رفتار فیزیکی‌اش (نورپردازی درست به صحنه و رویدادهای آن) به صورت یک منبع انرژی مضاعف، از طریق نور به صحنه و درنهایت تماشاگر انتقال دهد، چرا که این شخص با توجه به آنچه گفته شد شخص منفعلی نیست و درنهایت بسیار هم تأثیرگذار است.

با درنظر گرفتن شرح و بررسی‌های انجام شده در این بخش و کاربری‌های پدیده‌ی مولتی‌مدیا، به نظر پژوهنده لازم است که این امر *(انتقال انرژی مضاعف به صحنه از طریق منبع نوردهی)* فراتر از این پژوهش، مورد تحقیق و آزمایش قرارگیرد زیرا این پتانسیل را درخود دارد که به صورت یک نظریه اثبات شده درآید و از آن در اجراهای گوناگون تئاتری بهره برده شود.

۸ـ صدا و موسیقی

در عصر پست‌مدرن نظام‌های شنیداری نیز دچار تحول شده‌اند. در تئاترهای سنتی، کلمات بیشترین حجم نظام‌های شنیداری را تشکیل داده بودند اما اکنون تقریباً با حذف گفتار از متن،

صداهای طبیعی چون جیغ، فریاد، آه، ناله، زمزمه‌های درهم و برهم، سایش اشیاء بر همدیگر و... حالتی جادویی و آیینی به تئاتر پست‌مدرن داده است و حضور فن‌آوری، موجب شده تا طراحان صدا، به کمک ابزارهای مکانیکی و الکترونیکی، صداهای طبیعی را ضبط یا بازسازی کنند و این حضور در کنار موسیقی و ترکیب آن با صداهای نامأنوس و ناشناخته موجب شده موسیقی به‌تدریج تبدیل به نشانه‌ای برای انتقال معنا به مخاطب شود.

«حضور موسیقی و اصوات در تمرین‌های فورمن موجب شده، تئاترنامه‌های او به صورت متون شنیداری تنظیم شود. صداها در آثار او آن قدر بلند هستند که برای تماشاگران آزاردهنده می‌شوند و حس خشونت و پرخاشگری را در فضا پراکنده می‌کنند. این اصوات بلند و تکان‌دهنده، می‌توانند این نکته را به مخاطبان یادآوری کنند که آن‌ها در تئاتر حضور دارند و شاهد یک رویداد تئاتری هستند و نیز می‌توانند آن‌ها را در آن رویداد، عمیق و غرقه سازند» (جنسن، ۱۳۸۱: ۴۵).

بر این اساس مولتی‌مدیای«یک نامه‌ی عاشقانه» که از ساختاری پست‌مدرن برخوردار است از آنچه که تا به حال گفته و خوانده شده، مستثنی نیست و بر همین پایه، کلمات یا به عبارتی تمامی گفتار در مراحل طراحی کلی اثر، نوشتن نمایشنامه و اجرای آن (با توجه به نمونه‌های آورده شده در متن این تحقیق) به‌طور کامل حذف شده و جای خود را به کلمات تصویری، موسیقی، صداهای ضبط شده‌ی بازیگران از متن اصلی نمایشنامه و دیگر اصوات طبیعی و غیرطبیعی و افکت‌های مختلف داده‌اند. در این اثر برای انتقال معانی، مفاهیم و ایجاد حس و حال هر صحنه، از موسیقی، اصوات طبیعی، انتزاعی و سکوت استفاده شده که به نوعی هر کدام شرحی بر متن هستند اما در بعضی از صحنه‌ها به عمد با فضای حسی غالب بر صحنه درتضادند و بعضی از اصوات و موسیقی‌های انتخابی نیز معنای قطعی و روشنی ندارند و هر تماشاگر به شیوه‌ی فردی و شخصی این نشانه‌ها را رمزگشایی می‌کند اما می‌توان بیان داشت که تمامی این موارد برای بیان بهتر کشمکش‌ها و کنش‌های دراماتیک مورد استفاده قرارگرفته‌اند.

در روند تولید این نمایش عنصر موسیقی، مدیاهای صوتی و... به‌طور کلی نظام شنیداری از اهمیت بسیار ویژه‌ای برخوردار است چرا که زمان‌بندی اجرای صحنه‌ها و میان صحنه‌ها و به عبارتی زمان کل نمایش بر پایه‌ی مدیای شنیداری نمایش، ۴۵ دقیقه و ۱۸ ثانیه است که از قبل برای هر قسمت انتخاب شده و پشت سر هم به صورت یک مدیای کلی قرارگرفته‌است که نمایش با پخش آن شروع می‌شود و با پایان یافتن آن به اتمام می‌رسد. به عبارتی دیگر همه چیز این نمایش با اصوات و موسیقی‌های انتخاب شده، هماهنگ و تنظیم شده‌اند. شاید در ابتدای امر، این کار ناممکن به نظر برسد اما با رعایت دقت و داشتن تمرکز و تمرین مدام و تکرار، ممکن و شدنی‌ست و همان طور که گفته شد این موضوع را می‌توان از ویژگی‌های مهم مولتی‌مدیای این اثر دانست.

۹ـ تماشاگر

یکی از عناصری که در تئاتر پست‌مدرن مورد توجه و بازنگری قرارگرفت، تماشاگر بود. در حال حاضر تماشاگر در اجرای تئاتر سهمی بسزا و مؤثر دارد و همچون گذشته، تنها یک تماشاچی صرف نیست. به عبارتی براساس فیزیک کوانتوم و اصل عدم قطعیت، مشاهده‌گر بر دنیای کوانتومی و فروریختن خاصیت موجی ذرات، هنگام مشاهده تاثیر دارد. انسان با هر تعامل با جهان اطراف خود آن را تا حدی تغییر می‌دهد یا به عبارت دیگر مشاهده‌گر بر روی

مشاهده شونده اثر می‌گذارد .به این ترتیب سفر به گذشته و بعد بازگشت به زمان حال بدون هیچ تغییری، عملا غیرممکن است و هرگونه مشاهده ما در زمان گذشته، عملا جهان را تا حدی تغییرمی‌دهد و این تغییر معلوم نیست تا زمان حال چه وضعیتی را به‌وجود آورد.

بنابراین در تئاتر پست‌مدرن تماشاگر در روند پیشبرد تئاتر با تئاترگران مشارکت می‌کند پس خود بخشی از اجراست. با توجه به اهمیت این بخش و این مدیا (تماشاگر)، پژوهنده لازم می‌دانند که مانند بسیاری از بخش‌های این پژوهش، ابتدا موضوعات و مسائل کلی این بخش را که کاملا در راستای کارهای انجام شده در تولید اثر مورد آزمایش است به اختصار مطرح کند و سپس نحوه‌ی برخورد مولتی‌مدیای *«یک نامه‌ی عاشقانه»* با تماشاگرانش را مورد بررسی قرار دهد.

«کارگردان‌ها می‌دانند که تماشاگر در جست‌وجوی هیجان، معرفت، آگاهی روشنفکرانه و ارضای روحی است. آنان می‌دانند که یکی از اصلی‌ترین وظایف‌شان خلق اثری است که تماشاگر را در یک یا اغلب این سطوح درگیر کند و اگر اثری از برقراری ارتباط با تماشاگر حول محور زیباشناختی، عاطفی و یا ذهنی ناتوان باشد، به گفته پیتر بروک، خسته‌کننده و کسالت‌بار خواهد بود» (ویتمور، ۱۳۸۷: ۹۷).

یک کارگردان در حوزه‌ی تئاتر پست‌مدرن، در اثری که به روی صحنه می‌برد هنگامی پیروز است که با دانش و هوشمندی‌اش چرخه‌ای از تبادل نشانه‌ها و علائم ارسالی از سوی متن به بازیگران و از بازیگران به تماشاگران و درنهایت از تماشاگر به بازیگران ایجاد کند. در این چرخه دراماتیک سهم تماشاگر انکارناپذیر است و یک درام بد، فاقد این چرخه دارماتیک خواهد بود. وظیفه‌ی یک کارگردان، تجسم ذهنی یک محصول تئاتری فرضی، کار با طراحان، تئاترگران و تکنسین‌ها برای خلق و تولید هزاران دال و سپس ردگیری، کنترل و آرایش این دال‌ها در هر لحظه و در طول زمان اجراست.

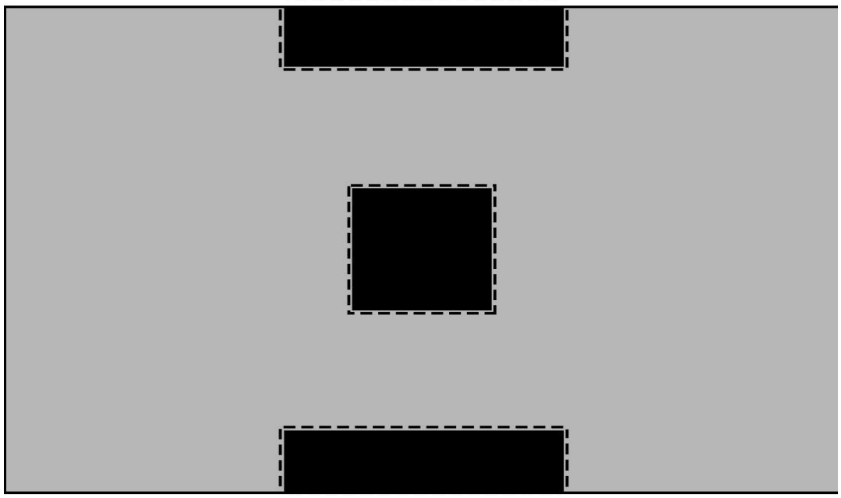
«باید به خاطر داشت که این تماشاگر است که تئاتر را می‌خواند و به اجرا معنا می‌بخشد. تماشاگر، درحالی‌که شاهد تبادل دیالکتیکی بین متن [اگر متنی در کار باشد]، فرامتن کارگردان و میزانسن زنده است، مستقیماً در تولید و شکل‌گیری تئاتر با کارگردان همکاری و مشارکت می‌کند» (بنت، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

در اجراهای پست‌مدرن به هیچ عنوان سعی نشده تماشاگران به یک معنای واحد و مشترک از اجرای تئاتر دست یابند، بلکه این اجراها بر این پایه استوار شده‌اند که جهان با چندپارگی روبه‌رو شده و هر کسی هم آن را به روشی متفاوت تجربه می‌کند. در تئاتر مولتی‌مدیای معاصر تماشاگر با اجازه تعامل از طریق موبایل‌های شخصی و رسانه‌های اجتماعی، می‌تواند با یک اجرای زنده مشارکت داشته‌باشد و شکل نهایی تولید تئاتر در زمان و مکان اجرایش را دوباره ایجاد کند. امروزه در کشورهای توسعه یافته و صاحب تکنولوژی روز دنیا، شکل متفاوتی از تعامل با استفاده از حسگرها و ابزارهایی که واکنش لحظه‌ای مخاطب را اندازه می‌گیرند (حرکت، درجه حرارت، تشویق، خنده و...) فراهم می‌شود و درنتیجه این فرایند باعث افزایش عناصر تجربی رویداد می‌شود. در برنامه‌های تئاترهای مولتی‌مدیا امروزی، مخاطب مجبور به زدن عینک‌های سه بعدی نخواهد بود، درعوض سیستم‌ها از ترفندهای ادراکی استفاده می‌کنند. در اینجا می‌توان گفت که هدف نهایی، ایجاد *تخیل افزوده* از طریق نرم‌افزار است. درواقع این روش، صحنه‌های سنتی را با پروژکتورها، صفحات نمایش و کامپیوترها، مدیاهای صوتی تقویت شده و تحریک حس بویایی و حتی حس لامسه تماشاگر تکمیل می‌کند و عناصر صحنه را به سوی سطح پیشرفته‌تری از نظر تکنولوژی پیش می‌برد.

جایگاه تماشاگر در مولتی‌مدیای «*یک نامه‌ی عاشقانه*»

با درنظرگرفتن مطالب گفته شده، تماشاگر در این اثر نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و به عبارتی یکی از مدیاهای مهم و موثر در کار به حساب آمده و جزو جدانشدنی نمایش است. در حقیقت همه چیز نمایش و حتی چیدمان صحنه‌ها، میزانسن‌ها و جایگاه دیگر مدیاها با او و نسبت به او سنجیده و تنظیم شده که این امری بسیار بدیهی و تاثیرگذار است. این نمایش برای یک فضای مکعب مستطیل سیاه رنگ (بلک‌باکس) طراحی شده است و در ابتدا جایگاه تماشاچیان در وسط/ مرکز صحنه (تصویر۲) درنظر گرفته شد به صورتی که نمایش در دور تا دور آن‌ها امکان اجرا داشته‌باشد. این نوع قرارگیری و چیدمان برای تماشاگر بسیار جذاب و هیجان‌انگیز است چرا که در دل صحنه و رویدادهای نمایش با کمترین فاصله ممکن شاهد اتفاقات است. این امر باعث می‌شود که بیشتر تهییج شده و روند نمایش را دنبال کند و بر این اساس مجبور است که در کل زمان کار، مدام در جای خود به جهات مختلف بچرخد (دیدن نمایش در ۳۶۰ درجه) که البته این امر از قبل با چیدمان صحنه‌های مختلف و رویدادها در جاهای مختلف سن نمایش به گونه‌ای که برای تماشاگر متنوع هم باشد طراحی شده است. این نوع چیدمان براساس آنچه گفته شد و به دلیل نو بودن آن و ارتباط بسیار تنگاتنگ مشاهده‌گر و مشاهده شونده و تاثیرات متقابل‌شان به شدت برای تماشاچیان و بازیگران جذاب است. این ارتباط تنگاتنگ تا حدی‌ست که تماشاگران بوی بدن بازیگران و یا عطر آنان را می‌توانند استشمام کنند و حتی صدای نفس‌های اجراگران را نیز بشنوند. نکته‌ی دیگر در این چیدمان آن است که براساس مفهوم کلی نمایشنامه، دور تا دور جایگاه تماشاچیان در وسط سن نمایش، رشته‌هایی رنگی از نخ‌های کاموا، از سقف تا نزدیک زمین آویزان شدند که فاصله‌ی بین رشته‌های آویزان به اندازه‌ای‌ست که تماشاچیان به راحتی صحنه‌های نمایش را می‌بینند اما این حس توامان با آن‌ها همراه است که از پشت یک حصار دنیای نمایش را می‌بینند و از زاویه‌ای دیگر تماشاگران به همراه حس‌ها و عکس‌العمل‌هایشان بخشی از نمایش قلمداد می‌شوند. در بعضی از صحنه‌ها نیز بازیگران در حد دراز کردن دست، پا و سر، از بین این حصار عبور کرده و با تماشاچیان ارتباط برقرار می‌کنند.

با توجه به تصویر۲، بعد از مدتی دو جایگاه دیگر برای نشستن تماشاگران در روی صحنه درنظر گرفته شد و به چیدمان نهایی کار اضافه شد. این دو جایگاه نیز تا حد زیادی از امتیازات جایگاه وسط (مرکزی) برخوردار هستند فقط با این تفاوت که نمایش در یک زاویه ۱۸۰ درجه برای آن‌ها رخ می‌دهد، آن‌ها تحرک کمتری نسبت به تماشاچیان وسط دارند اما در صحنه‌هایی که درست در رو به روی آن‌ها اتفاق می‌افتد دو دسته تماشاگر (وسط و آن طرف صحنه) را در راستای دید خود دارند و این خود اتفاقی خاص را برای آن‌ها رقم می‌زند چرا که آن دو دسته تماشاچی و جایگاه‌هایشان به نوعی برای آن‌ها بخشی از نمایش قلمداد می‌شوند و با صحنه‌هایی که در روبه‌روی آن‌ها رخ می‌دهد ناخواسته ادغام شده و این‌گونه به ترکیب‌بندی خاص خود دست می‌یابند. درواقع مولتی‌مدیای «*یک نامه‌ی عاشقانه*» در یک زمان برای سه سو به نمایش گذاشته می‌شود و در یک زمان نیز از سه منظر مشاهده شده و از سه جایگاه تاثیر می‌گیرد.



تصویر۲. پلان جایگاه‌های تماشاچیان نسبت به صحنه‌ی نمایش «یک نامه‌ی عاشقانه»

استفاده از حواس پنجگانه تماشاگر

معنای یک اجرا، به مثابه رمزی‌ست که توسط تماشاگر خوانده می‌شود. تئاتر بدون برقراری ارتباط میان رویداد در حال وقوع (صحنه) و مخاطب (تماشاگر) اتفاق نمی‌افتد. بدیهی‌ست که نظام ارتباطی (دیداری/زبانی، شنیداری/ زبانی/کلامی، بویایی، بساوایی/لامسه و چشایی) فقط از طریق حواس پنجگانه تماشاگر عمل می‌کند و تمامی حواس در جریان یک اجرای نمایشی بایستی به‌طور همزمان در فرآیند ارتباط، درگیر شوند تا مراحل ترکیب، تفسیر، دریافت و ادراک نشانه‌ها تحقق یافته و رمزگشایی به درستی صورت گیرد (ویتمور، ۱۳۸۷: ۳۵ـ۲۸).

بر این اساس در تولید تئاتر مورد مطالعه در آزمایشگاه تئاتر، سعی شده با بهره‌بری از نوآوری و خلاقیت در استفاده از مدیاهای مختلف و با درنظرگرفتن تمامی آنچه تا به حال گفته و خوانده شده، تمام حواس تماشاگر در طول اجرا درگیر شود حتی حس چشایی (کاربرد آن در تئاتر بسیار محدود و نادر است) چرا که «مفاهیم نهایی یک اجرا نه توسط نویسنده و نه به واسطه کارگردان یا بازیگران، بلکه توسط تک‌تک تماشاگران ساخته و پرداخته می‌شود و تعامل میان نشانه‌های تولید شده توسط نویسنده، کارگردان، طراحان، بازیگران و تماشاگران و خوانش نهایی آن‌ها، توسط هر تماشاگر منفرد است که جوهره‌ی تجربه‌ی اجرا را تشکیل می‌دهد» (همان، ۱۳۸۷: ۳۴).

در این راستا نمونه‌هایی از مدیاهای به‌کار رفته در اجرای نمایش مذکور، برای برقراری ارتباط موثر با حواس تماشاگر دسته‌بندی شده‌اند که عبارتند از:

ـ دیداری: بیان چهره، ایما و اشاره، تماشاچیان، محیط، بدن بازیگران و شخص نورپرداز، نور، حرکات روی صحنه (واقع‌گرایانه و غیرواقع‌گرایانه)، رنگ، فضا، چراغ‌قوه‌ها، چترها، رشته‌های بافته شده‌ی طناب، لباس(پانچ، شال، چشم‌بند و دهان‌بند)، گلدان، خون، خاک، شمع، آتش، مهره‌های ریز شیشه‌ای و پلاستیکی، کاغذهای باطله‌ی خرد شده، چسب‌های رنگی، دیوار کاغذی، کتاب‌ها، رشته‌های کاموایی آویزان از سقف، ماسک‌های تنفسی، حروف چاپی بریده شده، لیموترش، سیگار، شاخه‌های گل، گلبرگ‌های پرپر شده‌ی گل، نوار زردرنگ

خطر، دستگاه تلفن، سازدهنی، ساز ملودیکا، قوطی‌های اسپری رنگ، کلمات و جمله‌هایی از متن اصلی نوشته شده بر روی دیوار کاغذی، تصاویر ویدئو پروژکشن و...

ـ شنیداری: موسیقی‌های بی‌کلام با ریتم‌های مختلف و تلفیقی در سبک‌های راک،هارد راک، جز، بلوز و... (شاد و پرضرب، آرامش‌بخش، اندوهگین و... که گاه همراه و گاهی در تضاد با فضای حسی حاکم بر صحنه است و باعث قلیان و تهییج عواطف و روان تماشاگر می‌شوند)، موسیقی‌های بی‌کلام فضاساز، کلام‌های شاعرانه همراه با موسیقی، مدیاهای صوتی/ کلامی از متن اصلی نمایشنامه (صدای ضبط‌شده‌ی بازیگران)، افکت‌های صوتی نظیر صدای بارش باران، رعد و برق، زنگ تلفن، ماشین تایپ... صدای اسپری‌کردن قوطی‌های رنگ، صدای پاره‌کردن دیوار کاغذی و صداهای زیر و بمی که از حنجره‌ی بازیگران خارج می‌شود (اصوات پیرازبانی) مانند: ناله، گریه، کِل کشیدن، جیغ، فریاد و صوت‌های ناموزون و وهم‌آلود

ـ تماسی/ لمسی: لمس گلبرگ‌های لطیف گل رُز (در انتهای صحنه‌ی گل دادن)

ـ بویایی: (تماشاگر، بوها و عطرهای مختلفی را در طول نمایش استشمام و حس می‌کند) بو و عطر دانه‌های بو داده‌شده‌ی قهوه (معمولا خوشایند است)، بدن بازیگران (در قسمت‌هایی از اجرا استشمام می‌شود که گاه خوشایند و گاهی ناخوشایند است)، گل سرخ (در صحنه ـ کلاف کاموا ـ حس عشق را یادآور می‌شود)، یک نخ سیگار روشن شده (رویداد درگیری ذهنی)، رنگِ اسپری‌های رنگپاش (صحنه شعارنویسی) که در اکثر موارد ناخوشایند است، گل رُز قرمز (صحنه طاعونی)، گل رُز زرد (صحنه گل دادن)، خاک رُس و بوی بهارنارنج و عطر غلیظ گل (صحنه‌ی عشق‌بازی با خاک و گلدان)، بوی دود شمع و کاغذهای در حال سوختن (صحنه شمع و سوزاندن نامه‌ها)

ـ چشایی: دانه‌های بو داده‌شده‌ی قهوه (قبل از اجرای نمایش به هر تماشاگر داده می‌شود که می‌تواند آن را بچشد و با طعم نمایش آشنا شود، طعمی توام با تلخی، شیرینی، ترشی و به نوعی لذت)، خرما (که در صحنه ـ دفن‌شدن با حروف ـ در بین تماشاگران پخش می‌شود و طعم تلخ خاکسپاری را شیرین کرده و به مغزهای غم زده که توان کارایی چندانی ندارند گلوکز می‌رساند و بی‌ارتباط با مراسم‌های خاکسپاری در فرهنگ حال حاضر ایران نیست) و لیموی ترش (در رویداد ـ درگیری ذهنی/ شکست عشقی ـ توسط بازیگر زن به نحو خاصی خورده می‌شود که تحریک حس چشایی را دربردارد).

در اینجا گفتنی‌است که در سرتاسر اثر سعی‌شده با توجه به مدیاهای مختلف استفاده شده در آن و ایجاد اتحاد بین آن‌ها، زنجیره‌ای از نشانه‌های تاثیرگذار طراحی شود تَا نظر و توجه مخاطب را به جنبه‌های معینی از فضای دراماتیک صحنه جلب کند اما «سطح تحصیلات، تجربه‌ی اجتماعی، میراث فرهنگی، حال و هوا، وضعیت جسمانی، قدرت تمرکز و مسائلی از این دست، هر یک سهمی از توانایی تماشاگر را در تولید معنا از اجرا از طریق خوانش یا رمزگشایی نشانه‌ها به خود اختصاص می‌دهند» (همان، ۱۳۸۷: ۳۶).

ویدئو پروژکشن

این رسانه‌ی قدرتمند یکی از مدیاهایی‌ست که در «*یک نامه‌ی عاشقانه*» برای برقراری ارتباط میان صحنه و تماشاگر از آن استفاده شده و با توجه به ویژگی خاص و کاربردهای گوناگون آن لازم است به‌طور مجزا به آن پرداخته شود. آنچه مسلم است مخاطب همواره در تئاتر سعی دارد به سرعت قراردادهای گروه اجرایی را دریافت کرده و مطابق آن به تماشای اثر بنشیند، اما با ظهور سایر هنرهای نمایشی از قبیل عکاسی و سینما و توانایی بالای آن‌ها در

شبیه‌سازی وقایع و لوکیشن‌ها، شماری از تئاترپیشگان نیاز بیشتری را درواقعی‌تر شدن حوادث و اتفاقات احساس کردند. آن‌ها تصمیم گرفتند با استفاده از ابزار پیشنهادی این هنرها، دست به رفع این معضل بزنند. از این رو عکس‌ها، فیلم‌ها و ویدئو پروژکشن و نظایر آن به تئاتر راه پیدا کردند و بر این اساس در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه» نیز با توجه به نیاز و شرایط موجود و بهره‌بری بیشتر از این رسانه در جهت اتحاد و همسویی بیشتر رسانه‌ها برای انتقال مفاهیم و مضمون و هدف اصلی کار استفاده شدند.

از جلوه‌های بصری و رسانه‌های تصویری دیگری که تحول و نوآوری ویژه‌ای را در تئاتر به‌وجود آورد، استفاده از تکنیک ویدئو پروژکشن بود که دید مخاطب را به‌گونه‌ای از اتفاقات زنده و طبیعی که همیشه در صحنه جاری بود به بعد دیگری از اتفاقات نیز جلب کرد (ریچاردسون، ۲۰۱۵: ۷ـ۳).

ویدئو پروژکشن در پاره‌ای مواقع کل واقعیت موجود در نمایش را به چالش می‌کشد. این تکنیک برای مخاطبان حالتی سحرگونه دارد و کارگردان با استفاده از یک اتفاق ساده و ایجاد یک مدار بسته و نشان دادن نماهایی از زوایای دیگری از صحنه و ترکیب برخی از جلوه‌های بصری و ویژه، تاثیر دراماتیکِ متفاوتی از یک واقعیت را با عرضه دو یا چند فضا بر روی مخاطب و احساسات او باقی می‌گذارد.

بر این اساس می‌توان تاثیرات ویدئو پروژکشن بر تئاتر را به شرح زیر تقسیم‌بندی کرد:

ـ کمرنگ شدن طراحی‌های صحنه و جایگزینی تصاویر ویدئو پروژکشن در افزایش وهم دراماتیک

ـ مستندسازی

ـ شکل دادن تناقض و تضاد دراماتیک برای خنداندن یا به فکر واداشتن مخاطب (بورک، ۲۰۰۱: ۷ـ۳).

حال با توجه به نوشتار صحنه‌ی تور/ سقط جنین، (تصویر دو) که در آن از ویدئو پروژکشن استفاده شده، بیشتر به اهمیت آن و کاربردی بودن آن برای به‌وجود آوردن چند زمان و چند مکان در صحنه آن هم به‌طور همزمان، می‌توان پی برد.

صحنه تور (سقط جنین): تور سفید مخروطی شکل از سقف آویزان است و در داخل آن جنینی (انسانی به شکل جنین در خود فرورفته) قرارگرفته. دو انسان دیگر در حکم دو ابرقدرت و متخاصم چون گرگ‌هایی درنده درحالی‌که پانچوهایی به رنگ قرمز بر تن دارند از دو طرف به تور نزدیک شده، دست بر آن کشیده و در دو سمت آن کمین می‌کنند. همزمان با رشد جنین داخل تور آویزان از سقف، زنی که پانچو سفیدی برتن کرده و گویی جنینی در شکم دارد، از سوی دیگر صحنه، درحالی‌که با حنجره‌اش صدایی شبیه به لالایی‌ای درمی‌آورد، وارد صحنه می‌شود و به سمت تور می‌رود سپس دست‌هایش را از روی شکم‌اش برمی‌دارد و بر روی تور می‌کشد و حس مادرانه‌ای را به همراه خود بر صحنه حاکم می‌کند. (در حقیقت در این صحنه یک هم‌مکانی و هم‌زمانی رخ می‌دهد و درون و بیرون رحم زن به تصویر کشیده می‌شود). لحظاتی بعد دو انسان متخاصم به سمت زن یورش آورده و او را از تور جدا می‌کنند. زن چند بار تلاش می‌کند به سمت تور و جنین‌اش برود اما موفق نمی‌شود و آن دو او را زیر باد مشت و لگد می‌گیرند و درنهایت زن جان می‌دهد. (از این به بعد، دو اتفاق داخل و خارج تور مخروطی را به دو شکل بیرونی و درونی، در یک مکان بر روی صحنه می‌بینیم).

همزمان با کشته شدن زن باردار توسط آن دو متخاصم، جنین داخل تور با حرکاتی رو به بالا رشد کرده و بدل به یک انسان بالغ می‌شود. آن دو فرد متخاصم بعد از کشتن زن، چون

خون آشام‌ها به سمت تور و جنین رشد یافته، داخل آن رفته و شروع به اذیت و آزار او از بیرون تور می‌کنند و چندی بعد دوباره در دو سوی تور کمین می‌کنند. انسان بالغ داخل تور شروع به گسترش فضای خود می‌کند و هرچه می‌گذرد تور بازتر و بازتر می‌شود و مخروط آن بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌گردد. در همین لحظه آن دو فرد متخاصم از دو سو به انسان داخل تور حمله‌ور می‌شوند، ابتدا از بیرون تور و سپس از داخل تور... و درنهایت انسان بالغ (جنین رشد یافته) با آن دو اهریمن گلاویز می‌شود اما راهی از پیش نبرده و آنان او را با ضربات نهایی خود از بین می‌برند و از تور خارج می‌شوند و انسان تنها در داخل تور جان می‌دهد... صحنه خاموش می‌شود.

تصویر ۳. تئاتر مولتی‌مدیا: یک نامه‌ی عاشقانه، کارگردان: سیامک احمدی، عکاس: عاطفه شیرکول

* در این صحنه از نمایش (صحنه‌ی تور/ سقط جنین) علاوه‌بر مدیاهای ذکر شده در متن نمایشنامه، مدیاهای صوتی/ تصویری، همسو با حس و حال و هدف صحنه و به انتخاب طراح و کارگردان، از قبل ساخته و آماده شده و در روز اجرا به وسیله‌ی ویدئو پروژکشن بر روی تور مخروطی آویزان از سقف پخش شده و به عبارتی صحنه با نور ویدئو پروژکشن و تصاویر در حال پخش، روشن و خاموش شده است (زمان صحنه: ۳ دقیقه و ۵۴ ثانیه).

۱۰ـ ویژگی‌های بارز تئاتر مولتی‌مدیا

امروزه دنیای هنر با دنیای رسانه، همپوشانی دارد و در سراسر تاریخ، انواع مختلفی از رسانه‌ها نقش نوآوران تکنولوژیکی در هنر را ایفا کرده‌اند و در این مسیر تئاتر نیز با استفاده از امکانات و ابزار مولتی‌مدیایی به سمت تئاتر مولتی‌مدیا و... می‌رود. در این راستا با توجه به مطالب گفته شده و آزمایشات صورت گرفته در این پژوهش، می‌توان ویژگی‌های متنوع و متعددی را برای تئاتر مولتی‌مدیا درنظر گرفت که چند ویژگی بارز آن را بازگو می‌کنیم:

ـ استفاده از رسانه‌های متعارف و غیرمتعارف

ـ ایجاد تعامل درهم تنیده بین مشاهده شونده و مشاهده‌گر که می‌توانند در سرنوشت یکدیگر تاثیرگذار باشند.

ـ اجماع و اتحاد رسانه‌های به‌کار گرفته شده در راستای اهداف مشترک و درنهایت انتقال یک هدف اصلی به مخاطب (به انضمام هدف‌های جنبی دیگر و به‌علاوه برداشت‌های ذهنی مخاطب)

ـ استفاده از تمام حواس تماشاگر به منظور نهایت درگیری ذهنی، حسی و جسمی با رویدادهای روی صحنه و حضور فعال به هر صورت ممکن در زمان و فضای اجرای تئاتر مولتی‌مدیا.

ـ به سخن درآوردن هر چیزی بر روی صحنه، چه در یک سالن متعارف تئاتر و چه در هر محیط دیگر.

ـ انتقال پیام در سریع‌ترین زمان و به بهترین شکل ممکن.

ـ ایجاد فضای تنگاتنگ رسانه‌ای بین تماشاگر و صحنه، به عبارتی در اجرای تئاترهای مولتی‌مدیا تماشاگر از صحنه جدا نیست و در بسیاری از اجراها نیز می‌تواند جزئی از صحنه باشد.

ـ درگیرشدن ذهن تماشاچی حتی روزها و ساعت‌ها پس از اجرای یک تئاتر مولتی‌مدیا.

ـ قابلیت اجرا در هر محیطی که بتواند حداقل یک مشاهده‌گر را در خود جای دهد.

ـ درهم شکستن شکل و فرم سنتی اجراهای تئاتری به واسطه نوآوری و خلاقیت‌های موجود.

ـ متمایز بودن صددرصد ازهرگونه شکل و فرم اجرایی قبل از خود، آن هم به دلیل بهره‌وری از خصوصیات، ویژگی‌ها، وضعیت و کارگردانی پست‌مدرن به یاری تنوع تکنولوژیکی و...

به نظر می‌رسد با افزایش روزافزون مخاطبان تلویزیون و میل سیری‌ناپذیر جامعه و کشش آن به سمت این برنامه‌ها، استفاده از مولتی‌مدیا در جذب دوباره مخاطب به سمت تئاتر، می‌تواند مؤثر واقع شود. همچنین به جرات می‌توان گفت که مولتی‌مدیا به طرز چشمگیری طراحی نور، صحنه و... را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. با توجه به آنچه تاکنون گفته شد درواقع بیان این مسئله دارای اهمیت است که تئاتر عصر حاضر با بهره‌بری درست و به جا از اتحاد رسانه‌ها و خلق فضاهای فیزیکی عاطفی، ترکیبی است از بهترین صورت روایت داستان، بهترین کلام، بهترین موسیقی و بهترین شیوه‌ی حرکت بازیگران. بدیهی‌ست به‌وجود آوردن این ترکیب از وظایف کارگردان است.

«تئاتر آن است که از تمامی امکانات اجرا و صحنه‌پردازی بهره‌گیرد تا بتواند به اثرات بی‌نهایت شاعرانه و ژرفی دست یابد و این امکانات منحصرا به کارگردانی مربوط می‌گردد و کارگردانی زبان گویای فضا و حرکات است. پس برای دست‌یابی به اثرات ژرف شاعرانه باید به شیوه و ابزار اجرا جنبه‌ای مابعدالطبیعی بخشید» (آرتو، ۱۳۸۳: ۷۵).

بر پایه این دستورالعمل، ذهن تماشاچی با مفاهیم و پیام‌های منتقل شده از صحنه‌ها و کدهای جذب شده از طریق حواس، درگیر شده و تا مدت‌ها با او همراه خواهد بود و در مواردی هم چاشنی بمب اطلاعات و پیام‌های کارگذاشته شده در ذهن تماشاچی، پس از دیدن نمایش، به‌کار افتاده و انفجاری دیگر و دوباره و یا چند باره در ذهن او رخ می‌دهد و بدین‌واسطه او مدت‌ها با آنچه دیده و یا به عبارتی در آن زندگی کرده، درگیر خواهد بود... و این مهم تنها با یک برنامه ریزی و زمان‌بندی درست و استفاده صحیح و به جا از رسانه‌ها میسر می‌شود.

نتیجه‌گیری

هیجان و سرعت عصر ما ایجاب می‌کند تا یک اجرای تئاتر به کمک ابزارهای مولتی‌مدیا (اتحاد رسانه‌ها)، ذهن شلوغ و آشفته تماشاگر را وادار به تخیل و تعامل با صحنه‌ی تئاتر کند. درواقع نیاز انسان امروز به صحنه‌ای فعال و پویا، تئاتر را به سمت استفاده از مولتی‌مدیا و یا به عبارتی فناوری دیجیتال، رسانه‌های دیجیتال و غیر دیجیتال، ـ متعارف و غیرمتعارف ـ و درواقع اتحاد رسانه‌های متنوع، هدایت می‌کند.

در اینجا با تکیه بر مطالعات، دانسته‌ها، تجربیات و یافته‌های آزمایشگاهی در بررسی ابزارهای مولتی‌مدیا و نحوه‌ی کارکرد و عملکرد اتحاد رسانه‌ها در خلق فضاهای فیزیکی عاطفی و تجربه‌ی چگونگی استفاده از آن‌ها در تولید مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه» در آزمایشگاه تئاتر، می‌توان گفت: به روز بودن، برخورداری از سَطح بالای خلاقیت در به‌کارگیری ابزار و بدل کردن آن‌ها به رسانه‌هایی با هدف و کارایی بالا، طراحی جزء به جزء حرکات، رفتارها و آنچه که بر صحنه رخ می‌دهد، ایجاد یک زبان جدید و کارآمد با خصوصیت و توانایی بالا برای ارتباط با مخاطب و فهم ساده‌ی آن و در عین حال ایجاد تفکر، خلق فضاهای فیزیکی و عاطفی منحصربه‌فرد بر روی صحنه نمایش، تعامل پویا با تماشاگر، مینی‌مال بودن طراحی‌ها و رویدادهای نمایش و... تعدادی از فاکتورهایی هستند که تجربه‌ی تماشای این روش اجرایی را از دیگر انواع روش‌ها در تئاتر و حتی در هنرهای دیگر متمایز می‌کنند؛ روش اجرایی که برای بازیگران نیز چون تماشاگران غافلگیرکننده و مهیج است. این نوع از تئاتر علاوه‌بر روند معمولی اجرای یک اثر نمایشی، با هدف تبلیغ نوعی تفکر، در اماکن مختلف، حتی به صورت تئاتر خیابانی و به عبارتی گسترده‌تر، تئاتر محیطی هم اجرا می‌شود و درواقع به خودی خود، پدیده‌ای بدون وابستگی و چهارچوبِ یکنواخت است.

در ادامه بایستی بیان داشت که این شیوه‌ی اجرایی احتَمال مشارکت تماشاگران نوپا و جوان و همراهی آن‌ها را در تئاتر بالا برده و وسعت می‌بخشد و در مرحله‌ی بعدی و کمی فراتر از معمول، تماشای این‌گونه از تئاتر که به‌واسطه‌ی ابزارهای یادشده شکل گرفته، بین هنرمند و تماشاگر اتصالی ایجاد می‌کند که هر دو بر یکدیگر و بر سرنوشت هم تاثیرگذار خواهند بود. از آنجایی که علاوه‌بر جوانان، قشر کثیری از تماشاچیان امروز، حداکثر زمان خود را به رسانه‌های جدید وابسته به تکنولوژی اختصاص می‌دهند، در نتیجه اتحاد هدفمند ایجاد شده بین رسانه‌ها و ذات تعاملی ابزار و تئاتر مولتی‌مدیا، آن‌ها را به سمت تماشای تئاتر سوق داده و ترغیب می‌کند، تئاتری که برحسب محتوا و خلاقیت‌های متنوع‌اش، ارزش وقت‌گذاردن و مشاهده‌کردن را دارد.

در این راستا از نظر نگارندگان این پژوهش، تحقیق و دانستن چگونگی به‌کارگیری ابزارهای مختلف مولتی‌مدیا و تولید انبوه تئاترهای مولتی‌مدیا امروزه یک ضرورت است و پیشنهاد می‌شود که پژوهشگران تحقیقات دیگر و گسترده‌تری در زمینه‌ی ابزار مولتی‌مدیا و ماهیت و چگونگی بهره بردن از آن‌ها در تولیداتی از این دست انجام دهند، هرچند در عرصه بی‌انتهای هنر، هیچ چیز مطلق نیست و همه چیز در حال تغییر است و بدیهی‌ست که بسیاری از تعاریف را نمی‌توان در قالب یا قالب‌هایی مشخص گنجاند و یا راهکارهایی همیشگی و جواب‌هایی ثابت برای پرسش‌ها و مسائل مختلف ارائه کرد اما می‌توان با بیان نتایج آزمایشگاهی بر روی یک مسئله، درهایی را برای ورود به آن مقوله گشود و صد البته با کندوکاو بیشتر و ممارست و پشتکار تا جایی که امکان دارد در آن مهم غور کرد و تنها در آن زمان است که جهان‌های جدید دیگری در برابر دیدگان ما پدیدار خواهند شد.

کانال‌های ارتباط / رسانه/ مدیا			رسانه‌های متعارف	رسانه‌های نامتعارف
تماشاگر	گروه	گروه‌های ارتباطی	دیداری	لباس (پلچ، شال و...) نور، رنگ، فضا، تماشاچیان، کلاژ و تایپوگرافی (کلمات و جمله‌های نوشته شده بر روی دیوار کاغذی)، شخصیت، بیان چهره، ایما و اشاره، حرکات روی صحنه (واقع‌گرایانه و غیرواقع‌گرایانه)	بدن بازیگران و شخص نورپرداز، چراغ قوه‌ها، رشته‌های بافته شده‌ی طناب، چتر، گلدان، خون، خاک، شمع، آتش، ژله‌های خرد شده، مهره‌های ریز شیشه‌ای و پلاستیکی، کاغذهای باطله‌ی خرد شده، چسب‌های رنگی، دیوار کاغذی، کتاب‌ها، رشته‌های کاموایی آویزان از سقف، ماسک‌های تنفسی، حروف چاپی بریده شده، لیمو ترش، سیگار، شاخه‌های گُل و گلبرگ‌های پرپر شده‌ی گُل، نوار زرد رنگِ خطر، سازدهنی، سازِ ملودیکا، قوطی‌های اسپری رنگ، تصاویر ویدئو پروژکشن
	فرد		شنیداری	موسیقی‌های بی‌کلام با ریتم‌های مختلف و تلفیقی در سبک‌های راک، هارد راک، بلوز و... موسیقی فضاساز، کلام‌های شاعرانه همراه با موسیقی فضاساز متن، مدیاهای صوتی/ کلامی از متن اصلی نمایشنامه (صدای ضبط شده‌ی بازیگران)، تماشاچیان، افکت‌های صوتی نظیر: صدای بارش باران، باد، رعد و برق، زنگ تلفن، ماشین تایپ	صدای پاره کردن دیوار کاغذی و صدای تکان‌دادن و اسپری کردن قوطی‌های رنگ، صداهای زیر و بمی که از حنجره‌ی بازیگران خارج می‌شود (اصوات پیرازبانی) مانند: ناله، گریه، کِل کشیدن، جیغ، فریاد و صوت‌های ناموزون و وهم آلود
			بویایی	بدنِ بازیگران، عرق غلیظ گُل رُز، عرق بهارنارنج، خاک رُس، شمع روشن، رنگِ اِسپری رنگ پاش، دود و دانه‌های بو داده‌ی قهوه، کاغذهای در حال سوختن،	
			بساوایی	گلبرگ‌های گل رُز		
			چشایی	دانه‌های بو داده شده‌ی قهوه، خرما، لیمو ترش		
صحنه	صحنه یک فضای مکعب مستطیل سیاه رنگ (بلک باکس) است و از سه جایگاه برای تماشاگران برخوردار است. جایگاه اول در وسط (مرکز) صحنه در نظر گرفته شده که نمایش در دور تا دور تماشاچیان اجرا می‌شود، بر این اساس تماشاگران مجبورند که در کل زمان نمایش، مدام در جای خود به جهات مختلف بچرخند (دیدن نمایش در 360 درجه). فاصله‌ی تماشاگران آنقدر نزدیک به بازیگران است که بوی بدن و یا عطر آن‌ها را استشمام می‌کنند و حتی صدای نفس‌های بازیگران را نیز می‌شنوند. جایگاه دوم برای نشستن تماشاگران در دو طرف جایگاه اول، با فاصله با آن و چسبیده به دو دیوار طولی سِن قرار دارد به طوری که نمایش در یک زاویه 180 درجه برای تماشاچیان این دو جایگاه رخ می‌دهد، آن‌ها تحرک کمتری نسبت به تماشاچیان وسط دارند اما در صحنه‌هایی که درست در رو به روی آن‌ها اتفاق می‌افتد دو دسته تماشاگر (وسط و آن طرف صحنه) را در راستای دید خود دارند. در واقع نمایش در یک زمان برای سه سو اجرا می‌شود.				

تصویر۴. جدول ارتباط فیزیکی عاطفی در مولتی‌مدیای «یک نامه‌ی عاشقانه»

منابع

ـ اولسون، دیوید. (۱۳۷۷) **رسانه‌ها و نمادها**، محبوبه مهاجر، چاپ اول، نشر سروش، تهران

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

ـ بنت، سوزان. (۱۳۸۶) **تماشاگران تئاتر**، مجید سرسنگی، چاپ اول، نشر نمایش، تهران

ـ پاستر، مارک. (۱۳۷۸) **عصر دوم رسانه‌ها**، غلامحسین صالحیار، چاپ اول، نشر موسسه ایران، تهران

ـ تیس له من، هانس. (۱۳۸۳) **تئاتر پست دراماتیک**، نادعلی همدانی، چاپ دوم، نشر قطره، تهران

ـ جنسن، آنتونی، اف. (۱۳۸۱) **پست‌مدرن: هنر پست‌مدرن**، مجید گودرزی، چاپ دوم، چاپ عصر هنر، تهران

ـ نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰) **پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم**، چاپ دوم، انتشارات نقش جهان

ـ ویتمور، جان. (۱۳۸۷) **کارگردانی تئاتر پست‌مدرن**، صمد چینی‌فروشان، چاپ اول، نشر نمایش، تهران

- Bouko, Catherine, (2014), **Interactivity and immersion in a media-based performance**, vol 11.

- Burke, Jeff, (2001), **Macbett: A Case Study of Performance & technology for Dynamic theater Spaces**, IEEE, Irvine, colifornia: November.

- Hall, A. (2012). **Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond: from production to produsage**. New York: Peter Lang.

- Richardson, John M, (2015) **Live theatre in the age of digital technology: "Digital Habitus" and the youth live theatre audience,** University of Calgary, Canada, volume 12, issue 1, may

پی‌نوشت

1- Antoine Marie Joseph Artaud
2- Mark Poster
3- Erwin Pescator
4- Multi Media - Multimedia
5- Media :رسانه
6- Servan shchreiber
7- Josef Suoboda
8- Alfred Radok
9- Laterna Magika
۱۰ـ پرده چندلایه‌ای نمایش تصویری
11- Wooster
12- Grace Barkey
13- Jan Lauwers
14- Graig, Edward Gordon
15- Adolphe Appia
16- Berthold Brecht
17- Vsevolod Meyerhold
18- Robert Wilson
19- Mark Reaney
20- Robert lepage
21- Romeo Castellocci
22- Installation art
23- Conceptual art
24- Video art
25- Performance art
26- Skype
27- Video Art
28- Collage
29- Typography
30- Space
31- Elinor Fox
32- Karen Finley
33- Joanne Akalaitis

بررسی کنش دراماتیک و انتقال جوهره‌ی درونی نمایش در پوسترهای تئاتر میشل باتوری با رویکرد نشانه‌شناسانه

سام ایزدی خالق‌آبادی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۸/۲۹

بررسی کنش دراماتیک و انتقال جوهره‌ی درونی نمایش در پوسترهای تئاتر میشل باتوری با رویکرد نشانه‌شناسانه

سام ایزدی‌خالق‌آبادی
کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر

چکیده

در این تحقیق که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته، پوسترهای تئاتر طراحی‌شده توسط میشل باتوری، طراح لهستانی، به‌عنوان یک متن که از لایه‌های مختلف تشکیل شده است، براساس نظریات نشانه‌شناسی لایه‌ای موردبررسی قرارگرفته‌است و سعی‌شده کنش دراماتیک و انتقال جوهره نمایش در آن‌ها مورد شناخت قرار گیرد. با تکیه بر نشانه‌شناسی لایه‌ای می‌توان کلیه لایه‌های متفاوت پدیدآورنده‌ی یک متن چندرسانه‌ای را در تعامل با یکدیگر و در نظام شبکه‌ای که تولید و دریافت متن را ممکن کرده است، بررسی‌کرد. میشل باتوری ازجمله طراحان گرافیکی است که آثارش را به خاطر قدرت زیاد در انتقال مفاهیم و طراحی‌های دراماتیک می‌شناسند.

کنش دراماتیک و انتقال جوهره‌ی درونی نمایش از راه‌های مختلفی ممکن است که عنصر مشترک همه‌ی آن‌ها «دلالت یک دال تصویری در پوستر، به یک مدلول دراماتیک در اجرای تئاتری» است. انتقال اطلاعات مربوط به اجرا از طریق پوستر به مخاطب، حس کنجکاوی را در وی تشدید کرده و مخاطب را مشتاق می‌کند تا از دیگر عناصر و جزئیات اجرا نیز سردربیاورد و این امر می‌تواند اهمیت شایانی در رونق هنر تئاتر داشته‌باشد. فرضیه این پژوهش این است که از طریق شناخت تم و موضوع آثار نمایشی، می‌توان پوسترهایی برای آن‌ها تولید کرد که با ایجاد کنش دراماتیک، تم و موضوع را به مخاطب منتقل کنند. چنین فرآیندی می‌تواند در جذب مخاطب بیشتر تاثیرگذار باشد. سؤال اصلی این پژوهش این است: ایجاد کنش دراماتیک و انتقال تم و مفهوم اجرا در پوسترهای تئاتر از چه طریق امکان‌پذیر است؟ و هنرمندان گرافیست از چه طریقَ می‌توانند پوسترهایی مناسب آثار نمایشی خلق کنند؟

واژگان کلیدی: پوستر تئاتر، میشل باتوری، نشانه‌شناسی، بینامتنی، کنش‌دراماتیک

درآمد

اگر پوستر، پرده‌ی نخست اجرای تئاتری نباشد، پیش‌پرده‌ی مهمی است. پوستر تئاتر تنها یک تبلیغ، یک آدرس و... نیست. اولین اطلاعات اجرای تئاتر از طریق پوستر به مخاطب می‌رسد. پوستر ما را به تئاتر دعوت می‌کند و به ما می‌گوید به دیدن چه نوع تئاتری می‌رویم. اطلاعات بسیاری در اجراهای تئاتر وجوددارد که می‌تواند از طریق کنش دراماتیک در پوستر به مخاطب انتقال یابد. کنش دراماتیک، مجموعه حوادثی است که با هم طرح داستان را تشکیل می‌دهند و کارکرد اصلی‌شان آشکارکردن شخصیت و طرح نمایش است. این تعریف دو موضوع را شفاف می‌کند: یکی اینکه حوزه‌ی وجود کنش دراماتیک از حوزه متن و اجرای دراماتیک فراتر می‌رود و دوم اینکه انتقال ایده (انگاره)، طرح و تم از طریق آن امکان‌پذیر است.

جست‌وجوی درام و کنش دراماتیک در هنرهای دوبعدی مانند پوستر از طریق خوانش‌های متفاوت و بینامتنی امکان‌پذیر است. وجه متفاوت وجود کنش دراماتیک در پوستر تئاتر این است که برخی طراحان گرافیک توانسته‌اند از طریق کنش دراماتیک در پوستر، مضمون (تم) و یا جوهره‌ی اصلی و درونی اثر نمایشی را به مخاطب انتقال دهند. میشل *باتوری*[1] یکی از مطرح‌ترین طراحان پوستر مکتب لهستان است که در فرانسه فعالیت دارد. پوسترهای باتوری حاوی ایده‌های جذابی هستند که باعث محبوبیت آثارش در بین اهالی تئاتر شده است. در این مقاله با فرضیه امکان تحقق انتقال تم و موضوع (جوهره درونی) نمایش به تماشاگر از طریق پوستر، به بررسی این مسئله پرداخته خواهد شد که میشل باتوری چگونه تم و موضوع آثار تئاتری را در پوسترهایش از طریق ایجاد کنش دراماتیک در آن‌ها به بیننده منتقل می‌کند و پس از آن به پاسخ این پرسش پرداخته خواهد شد که ایجاد کنش دراماتیک و انتقال تم و مفهوم اجرا در پوسترهای تئاتر از چه طریق امکان‌پذیر است؟ و هنرمندان گرافیست از چه طریقَ می‌توانند پوسترهایی مناسب آثار نمایشی خلق کنند؟ فرضیه این پژوهش این است که هنرمندان گرافیست با قراردادن دال‌های دراماتیک متناسب با تم، موضوع و داستانِ نمایش در پوسترهای خود، می‌توانند جوهره درونی اثر را به مخاطب انتقال دهند. البته در اَینجا منظور انتقال تمام و کمال و بدون نقص درونیات اجرا نیست، بلکه بیشتر منظور ایجاد نوعی جذابیت دراماتیک مناسب با این‌گونه پوستر است که می‌تواند میان پوسترهای تئاتر با دیگر گرافیک‌های تبلیغاتی تمایز ایجاد کند.

پژوهش حاضر که از نوع تحقیقات کیفی به شمار می‌آید، به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام‌گرفته است. در این فرآیند ابتدا تمام اطلاعات و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای با استفاده از معتبرترین منابع داخلی و خارجی اعم از کتاب، مقاله و رسالات دانشگاهی جمع‌آوری شده‌اند و سپس با استدلال‌های قیاسی و استقرایی مورد تحلیل قرارگرفته‌اند.

پیشینه تحقیق

از همان زمانی که اندیشه درباره شیوه‌های تأثیرگذاری درام آغاز شد، چگونگی تحقق تأثیرهای درام به شیوه‌های عملی نیز مدنظر قرارگرفت: از پوئتیک ارسطو تا مباحث نشانه‌شناسی درام پست‌مدرن، همه و همه روش‌هایی بوده‌اند برای رسیدن به راهی که تأثیرگذاری درام بر مخاطب مورد شناخت و تحلیل قرار گیرد.

یافتن درام در دلِ درام مبحث جدیدی نیست و تاکنون مطالب بسیاری درباره کنش دراماتیک در هنرهای دَراماتیک اعم از تئاتر، سینما، برنامه‌های تلویزیونی و بسیاری حوزه‌های

دیگر درام نوشته شده است. «از آن گذشته، در سال‌های اخیر در زمینه تحلیل درام و شیوه تأثیرگذاری و معنارسانی آن، اندیشه‌های تازه و مهمی بروز یافته است. این نگرش نشانه‌شناسی (Semiology) در بنیاد بسیار ساده و کاربردی است زیرا چگونگی کارکرد هر چیز را جویا می‌شود و تلاش دارد با بررسی نشانه‌هایی که برای به دست آوردن تأثیر دلخواه به‌کار رفته‌اند، پاسخ‌های بسیار واقع‌بینانه و عملی بیابد» (اسلین، ۱۳۸۲ :۱). این سخنان *اسلین*[۲] نزدیک به ۴۰ سال پیش، ابتدای مسیر خوانش دراماتیک در هنرهای دراماتیک نبوده است، بلکه راهیست که پس از قرن‌ها ادامه پیدا کرده و فقط کمی نظام‌مندتر و روش‌دارتر شده است. «نخستین بار که به منابعی درباره نشانه‌شناسی و علم نشانه‌های تئاتر و فیلم برخوردم، احساسم همچون مسیو ژوردن در کتاب مولیر[۳] بود که تازه دریافته بود همه عمرش به نثر سخن می‌گفته و این موضوع مایه شگفتی‌اش شده بود» (اسلین،۱۳۸۲ :۱). این روند، برای نظام‌مندکردن شیوه‌های مختلف در تحلیل درام و اجرای دراماتیک، سال‌های پرتلاطمی داشته و هنوز هم عدم قطعیتی پرشور دارد و هنوز بحث داغی پیرامون چگونگی انجام این تحلیل‌ها در جریان است.

جای تعجب نیست که حتی مارتین اسلین که از نسبت دادن درام تنها به تئاتر صحنه‌ای شاکی است، زمان برگزیدن مظاهری که امکان وجود درام در آن‌ها وجود دارد، فقط به هنرهای دراماتیک و یا روایی اشاره می‌کند و نامی از هنرهای غیردراماتیک و دوبعدی نمی‌برد: «... ولی امروزه نمایش دراماتیک به شیوه‌های متعدد در دسترس تماشاگران قرارمی‌گیرد: سینما، تلویزیون، نوار ویدئو، رادیو، نوار کاست» (اسلین،۱۳۸۲ :۵).

به‌طورقطع وجود درام و کنش تنها به تئاتر، تلویزیون و سینما محدود نمی‌شود زیرا که درام ماهیت خودش را از زندگی گرفته و به این حوزه‌ها راه یافته است. «به‌طور مثال می‌توان نمایش را همان تجلی غریزه‌ی بازی دانست: کودکانی که نقش پدر و مادر و یا سرخپوست و کابوی را بازی می‌کنند به یک تعبیر، در کار بداهه‌سازی دراماتیک هستند» (اسلین،۱۳۶۱ :۸).

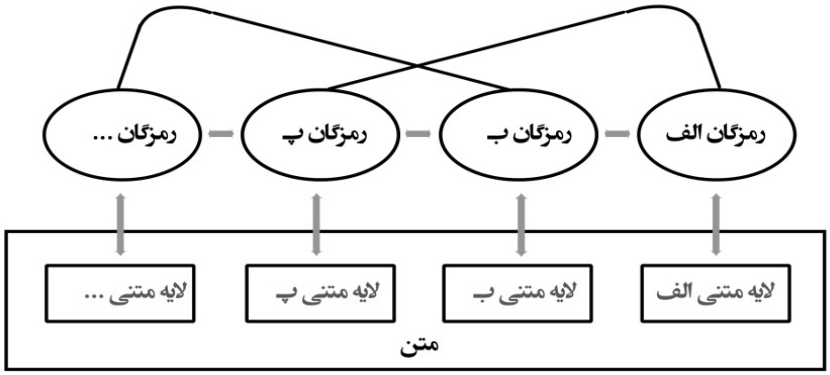
از اندک نوشته‌های پیرامون کنش دراماتیک در هنرهای دوبعدی می‌توان به پایان‌نامه «بررسی کنش دراماتیک در تصاویر عکاسی (با نگاهی به آثار رابرت کاپا)» نوشته «الهام محمدنژاد» اشاره کرد که البته این نمونه از خوانش دراماتیک از هنر دوبعدی، تناقض چندانی با نظریه افراطی جست‌وجوی درام در هنرهای دراماتیک ندارد، زیرا نخست عکاسی رابطه تنگاتنگی با سینما به عنوان یک هنر دراماتیک دارد، دوم اینکه رابرت کاپا متعلق به نسلی از عکاسان است که با شناخت از سینما و حوزه درام دست به عکاسی زدند و این آگاهی، نوعی درام مصنوعی را در آثارش ایجاد کرده است، سوم آنکه عکاسی نسبت به دیگر حوزه‌های هنرهای دوبعدی کمتر وارد فضای انتزاعی شده است و خوانش درام در دل انتزاع، کاری به مراتب دشوارتر است. مشکل خوانش دراماتیک در هنرهای دوبعدی محدود به تحقیقات داخلی نبوده و مطالبی که به این حوزه پرداخته‌اند به‌طور کل اندک و ناچیز و جسته و گریخته‌اند.

بررسی نشانه‌شناسانه اجرای تئاتری و پوستر

در راه پیشبرد اهداف این پژوهش از نظریه نشانه‌شناسی لایه‌ای و آنچه ما را به سمتش سوق می‌دهد، یعنی نشانه‌شناسی کاربردی برای تحلیل نشانه‌های تصویری و نشانه‌های تئاتری بهره برده شده است.

نشانه‌شناسی لایه‌ای رویکردی تئوریک در تحلیل متن است که می‌تواند زمینه‌ساز شکل‌گیری حوزه مطالعاتی جدیدی به نام نشانه‌شناسی کاربردی باشد، «نشانه‌شناسی کاربردی

به بررسی و تحلیل متن به مفهوم گسترده‌ی آن و در دل شبکه‌ای از لایه‌های دخیل می‌پردازد» (سجودی، ۱۳۸۲: ۲۳). در حقیقت هدف نشانه‌شناسی لایه‌ای، گسترش دامنه‌ی مطالعات نشانه‌شناختی و فراهم‌کردن ابزارهای تحلیلی و نظریه بنیاد در تحلیل متن است. این نظریه برخی از مفاهیم پیش از خود را مورد بازبینی قرار داده است. به عبارتی می‌توان گفت رویکرد این نظریه رویکردی پساسوسوری است که با تکیه‌گاه مفاهیمی مانند: نشانه به مثابه متن، نشانه‌داری، بافت، بافت‌سازی، بافت‌زدایی، ساختار سلسله مراتبی و... سعی در تحلیل متون به‌مثابه‌ی نشانه دارد.



شکل ۱: رابطه میان لایه‌های مختلف متن و رمزگان‌های متعدد آن (سجودی،۱۳۸۲:ص۱۵۷)

نشانه‌شناسی در درام بیشتر به بررسی نشانه‌ها در متن و اجرای تئاتر پرداخته و کمتر وارد بررسی نشانه‌های دراماتیک در نظام‌های دیگر شده است. اما شناخت نسبی ما از همین مباحث می‌تواند راهگشای ما در بررسی درام در خارج از دنیای متن و اجرای تئاتری باشد. دنیای نشانه‌شناسی درام، تاریخ پرفرازونشیبی پشت سر گذاشته و مباحث پیچیده‌ای در این دوره‌ها مورد بررسی قرارگرفته‌است. «درحالی‌که کارهای اولیه نشانه‌شناسی مکتب پراگ در مورد تئاتر بیشتر بر شناخت نشانه‌ها و نه بر طبقه‌بندی آن‌ها در چهارچوب اجرا متمرکز شده بود، رویکردهای نشانه‌شناختی به تئاتر در نیمه دوم قرن بیستم بر پرهیب‌سازی (طرح‌سازی) دستاوردهای اولیه آن‌ها تمرکز یافته است» (آستن و ساونا، ۱۳۸۶ :۲۱).

در پوستر ما با چند مورد به‌طور هم‌زمان و هم عرض طرف هستیم. به‌طور مثال «نوشتار» در پوستر علاوه‌بر اینکه یک نشانه زبانی است درعین‌حال می‌تواند یک نشانه گرافیکی و تصویری باشد و علاوه‌بر دلالت در سطوح معنا در زبان، بدون درنظر گرفتن این معنا، باید از نظر سطوح دلالت در ترکیب، رنگ و دیگر مباحث تجسمی نیز بررسی شود.

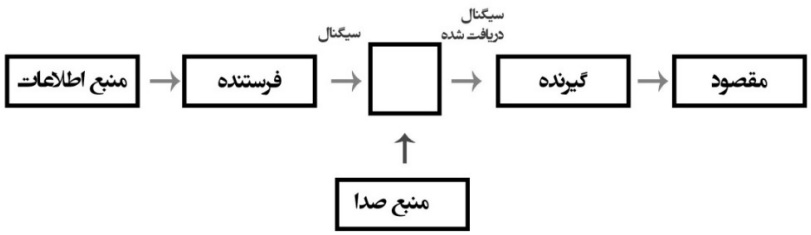
به این نکته باید توجه کرد که برخلاف تصور عموم، زبان بصری یک‌زبان جهانی و همه فهم نیست، بلکه درک آن در هر فرهنگ و جامعه‌ای متفاوت است. در نشانه‌شناسی تصویری، عناصری چون مرکز یا حاشیه، بالا یا پایین قرار بگیرند تأثیری را در مخاطب ایجاد می‌کنند که در هر فرهنگ و تاریخی، معانی متفاوتی دارد.

«نشانه‌شناسی در مفهومی که *رولان بارت*[۴] (۸۰ـ۱۹۱۵)، فرهنگ‌شناس فرانسوی درنظر داشته است، برخلاف ساخت‌گرایی قدیم به فقدان ساختاری کلی در پس نشانه‌ها اشاره دارد. موضوع نشانه‌شناسی بررسی شیوه‌های تولید نظام نشانه‌های معنابخش است» (بشیریه،

.(۷۷: ۱۳۷۹

بارت براساس فرضیه‌های برونر[۵] و پیاژه[۶] ـ که در آن هیچ نوع ادراکی بدون مقوله‌بندی آنی و بی‌واسطه ممکن نیست ـ نتیجه می‌گیرد که عکس همان لحظه‌ای که ادراک می‌شود، صورت زبانی می‌یابد یا به‌عبارتی‌دیگر، عکس فقط به شکلی زبانی ادراک می‌شود. از این منظر تصویر بی‌درنگ به‌واسطه‌ی یک فرازبان درونی ـ که همان زبان است ـ دریافت می‌شود. از نظر بارت تصویر، وجود اجتماعی نخواهد داشت مگر آنکه در لایه‌ی اول معنای ضمنی، در چارچوب مقولات زبانی جای گیرد (بارت، ۱۳۸۹ : ۲۸ـ۲۶).

در رابطه با تصاویر انتزاعی از قبیل نمودارها، به‌راحتی می‌توان عناصر تشکیل‌دهنده را مشخص نمود. مدل معروف ارتباطی شنون و ویور که در کتاب «خواندن تصویر»[۷] به آن اشاره شده است از چند باکس و فلش تشکیل‌گردیده‌است. باکس‌ها نشان‌دهنده روند در حال طی شدن است. به شکل زبانی، باکس‌ها اسامی و فلش‌ها افعال و ترکیب آن‌ها تشکیل جمله می‌دهد. به عقیده نگارنده نمودار زیر می‌تواند به‌راحتی مدل ارتباطی شنون و ویور را نشان‌دهد.



شکل ۲: مدل ارتباطی شنون و ویور (نگارنده)

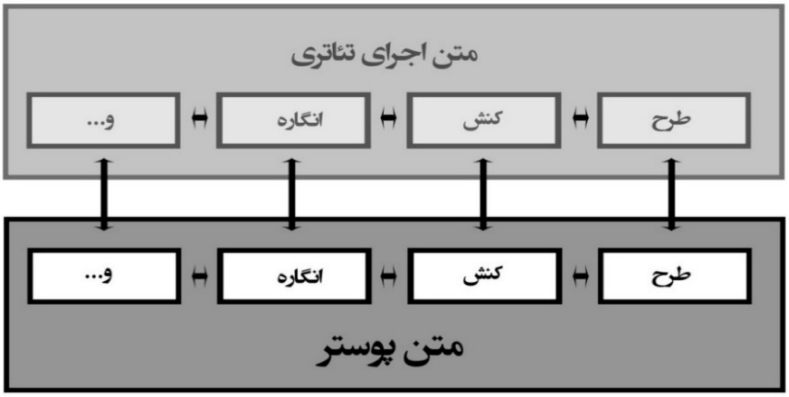
پوستر به‌عنوان متن، اجرای تئاتری به‌عنوان متن

این نکته را باید مدنظر داشت که در این تحلیل‌ها، پوستر به‌عنوان متن اصلی مورد بررسی قرارمی‌گیرد و سعی در یافتن کنش، طرح، تم، انگاره و شخصیت (جوهره‌ی نمایش) در درون متن پوستر است، اما در برخی تحلیل‌ها، بخشی از اجرای تئاتری به‌عنوان متنی دیگر تحلیل شده تا با متن پوستر به‌صورت بینامتنی مورد تحلیل قرارمی‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، آنالیز در این تحلیل‌ها به‌صورت دو لایه (درون متنی و بینامتنی) انجام می‌گیرد و از آنجا که متن اجرای تئاتری در اولویت قرار ندارد، کمتر به اجراها (به‌صورت مستقل) خواهیم پرداخت.

اگر بخواهیم طبق عادت نشانه‌شناسان، نموداری برای این خوانش و نشانه‌شناسی لایه‌ای طراحی کنیم، شکل زیر مطلوب نگارنده است:

تحلیل‌گر در این نمونه تحلیل، به‌عنوان حائلی که بین پوستر و اجرای تئاتری قرارگرفته‌است عمل می‌کند و سعی دارد رابطه‌ای منطقی میان عناصر و لایه‌های پوستر با عناصر و لایه‌های اجرای تئاتر پیدا کند و آن‌ها را با استدلال‌های قیاسی و استقرایی مورد تحلیل قراردهد. در حوزه مطالعات و تحقیقات هنری و بررسی پدیده‌ای مانند پوستر و هنرهای نمایشی که منشأ انسانی دارند، تکیه بر روش‌های کمی (که در علوم طبیعی و محض توجیه‌پذیر است) ممکن نیست، زیرا برای رسیدن به تحلیل‌های دقیق و جامع از ماهیت ویژگی پدیده‌های مورد بحث

این بخش، نگارنده از دو پارامتر مهم در تجزیه‌وتحلیل داده‌ها استفاده کرده است:



شکل ۳: الگوی تحلیل دراماتیک پوستر تئاتر (نگارنده)

۱ـ تجزیه‌وتحلیل ملایم[۸] که شامل تجزیه‌وتحلیل ساختاری است.
۲ـ تجزیه و تحلیل گرم[۹] که در حقیقت با نوعی همدلی و احساس یگانگی همراه است که شامل تفسیر و تعبیر و استدلال‌های منطقی و عقلانی از اطلاعات مورد استفاده است.

گذشته از این موارد و به عبارتی ساده‌تر در تحلیل درون متنی یک پوستر تئاتر، باید به دلالت دال‌های تصویری آن پوستر بر یک مدلول دراماتیک نیز دقت کرد:

ـ دلالت رنگ‌ها و کنتراست رنگ‌ها بر یک عنصر دراماتیک
ـ دلالت عناصر موجود در پوستر بر یک مدلول دراماتیک
ـ دلالت تیرگی و روشنی‌های موجود در پوستر بر یک نشانه یا عنصر دراماتیک
ـ دلالت ریتم، وزن و... در پوستر بر اجرا
ـ دلالت شباهت‌های بصری یک عنصر بر یک عنصر دیگر در پوستر، بر شباهت‌های معنایی درون اجرا
ـ و... .

با توجه به مباحث مطرح شده اکنون تصویر روشنی از مسیری که قصد گام نهادن بر آن را داریم برای ما ایجاد شده‌است، که می‌تواند به آسان شدن مراحل تحلیل آثار کمک کند.

بررسی کنش دراماتیک و انتقال جوهره نمایش در چند پوستر تئاتر از میشل باتوری

میشل باتوری در ۲۵ اوت ۱۹۵۹ در شهر لودز (لهستان) متولد شد. تحصیلات خود را در دانشکده هنرهای زیبای شهر لودز به پایان رساند. دوران کودکی او در خیابان‌های شهر «لودز» همراه با پوسترهای توماشفسکی، سی یسلوویچ[۱۰] و لنیکا سپری شد. نگاه سوررئالیستی که امروزه در پوسترهای باتوری حضور دارد، ریشه‌اش در خاطرات کودکی او قابل ردیابی است.

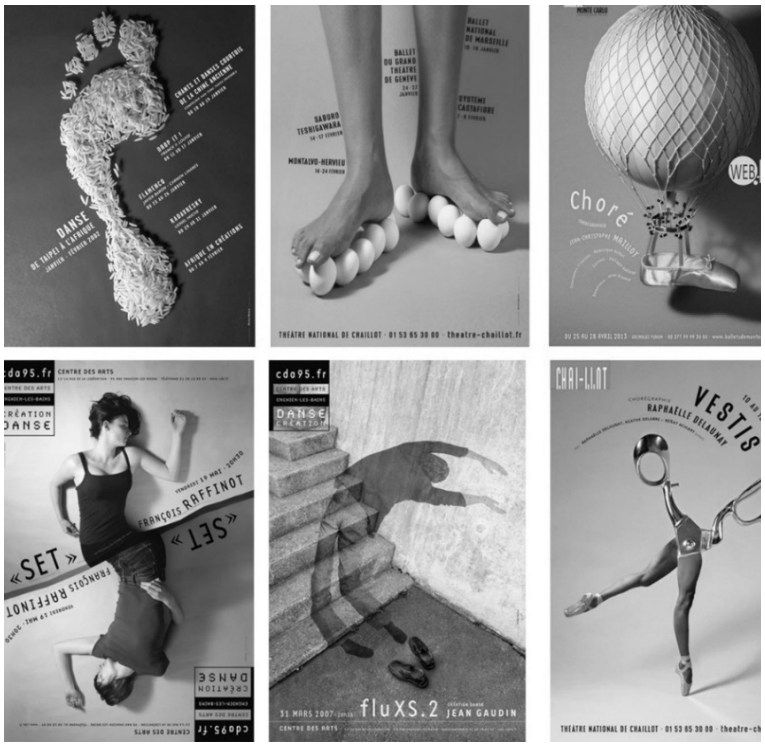
وی در مدرسه هنرهای تجسمی این شهر به تحصیل مشغول شد و در طراحی پوستر متخصص شد. در آن زمان طراحی پوستر در این کشور به لحاظ شرایط اقتصادی و نبود بازار هنری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود و هنرمندان بسیاری به بازار پر سفارش این قلمرو فرهنگی نزدیک می‌شدند.

میشل باتوری از سال ۱۹۸۷ به کشور فرانسه مهاجرت کرد و به‌محض ورود در بسیاری از آژانس‌های تبلیغاتی مشغول به فعالیت شد. وی در آنجا زمینه‌ی‌کاری خود را در خصوص چاپ و علائم تصویری توسعه داد. سبک منحصربه‌فرد، دقت بسیار زیاد در انجام مراحل عکاسی، نورپردازی و مونتاژ به‌سرعت وی را در پاریس به شهرت رساند.

باتوری این توانایی را دارد که از اشیا دور و برش، بهترین کارکرد ممکن را در جهت انتقال معانی بگیرد؛ یک برگ، طناب، جالباسی، کبریت، بالش، شمع، مداد و... همه را به خدمت می‌گیرد. خود او می‌گوید وقتی‌که می‌خواهد پوستری طراحی کند، ابتدا کیلومترها پیاده‌روی می‌کند و سپس به یک مغازه ابزارفروشی یا خواربارفروشی می‌رود و چون پوستر تئاتر طراحی می‌کند، به همه این اشیا وزن دراماتیک زیبایی می‌بخشد. پوسترهای باتوری، اجرای فوق‌العاده‌ای دارند. عکاسی دقیق و مونتاژ تصاویر که مشخص است با وسواس صورت می‌گیرد. تکلیفش با نوشته‌ها مشخص است، تصاویر ورودی آثار او هستند و اطلاعات در خدمت تصویر هستند.

اهمیت پوسترهای تئاتر باتوری، سوای شیوه طراحی گویا و دراماتیک وی، مربوط به تعدد آثارش برای تئاتر و رابطه نزدیک وی با تئاتر اروپا، به‌ویژه فرانسه است. در طول ۱۲سال گذشته، حدود ۲۰۰ پوستر تئاتر برای مراکز تئاتر فرانسه طراحی کرده است. یعنی به‌طور میانگین هر ۱۴ روز یک پوستر. برای پاریسی‌ها، دیدن آثار باتوری تبدیل به یک عادت پیش از تئاتر دیدن شده است.

از آنجایی‌که مبنای این تحلیل، بر پوسترهای تئاتر متمرکز است، آثار دیگر این هنرمند در حوزه‌های دیگر را مورد تحلیل قرار نمی‌گیرد و نمونه‌هایی که در این بخش آمده است مقدمه‌ای است برای شناخت سبک، تکنیک و دیگر ویژگی‌های آثار این هنرمند. از میان انبوه آثار میشل باتوری برای تئاتر، تعداد ۶ اثر بر مبنای میزان موفقیت اجراهای آثار و همچنین روشن بودن رابطه میان پوستر و اجرا و البته قابلیت استفاده از آن‌ها براساس حق مولف انتخاب شده‌اند. درواقع در انتخاب این پوسترها از میان حدود ۳۱ پوستر قابل دسترس از این هنرمند، رتبه اجراهای مرتبط با این آثار در مجله وست‌اند[۱۱] که هر ساله آثار تئاتری را از جنبه‌های مختلف از جمله طراحی پوستر معرفی و رده‌بندی می‌کند بررسی شده و آثاری که بیشترین امتیاز را از کارشناسان و منتقدان این مجله دریافت کرده‌اند مورد تحلیل و آنالیز قرارگرفته‌اند.



تصویر شماره ۱: چند پوستر برای فستیوال‌های رقص از باتوری

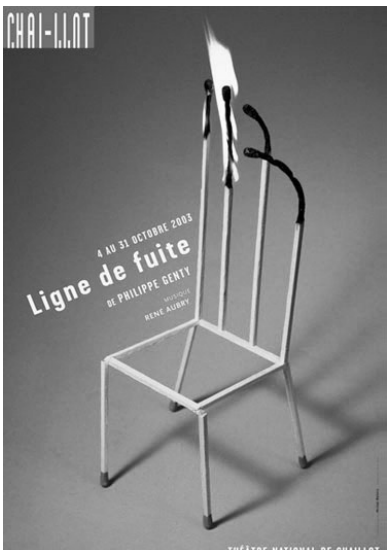
(http://www.michalbatory.com)

تصویر شماره ۲: پوستر نمایش شب هل وِرا به کارگردانی اینگمار ویلکیست[۱۲]

در این پوستر دالِ قاشق و چنگال شکسته، به چند مدلولِ دراماتیک و مربوط به اجرا دلالت دارد. داستان این نمایش در سال ۱۹۳۶ اتفاق می‌افتد. یک مرد معلول در داخل آشپزخانه‌اش در حال تهیه شام است و هم‌زمان سربازان نازی در خیابان مشغول رژه رفتن هستند. درواقع این سربازان تهدیدی برای مرد معلول به‌حساب می‌آیند زیرا که نازی‌ها اعتقاد داشتند معلولین را باید به دلیل ناکارآمدی‌شان از بین برد. صحنه این نمایش یک آشپزخانه را نشان می‌داد. باتوری هم برای اینکه سه جنبه معلولیت، نازیسم و آشپزخانه را به تصویر بکشد یک صلیب شکسته را به‌وسیله قاشق و چنگال کج شده ساخته و بر روی پارچه‌ی رومیزی از آن عکاسی کرد. این پوستر نمونه خوبی است از یک عنصر تصویر که به‌راحتی اطلاعات بسیاری از مضمون، تم، شاید داستان و شخصیت‌های نمایش به ما می‌دهد.

در این پوستر رنگ‌ها بسیار محدود هستند. زمینه‌ی سفید با طرح و بافتی نه‌چندان چشم‌ربا و قاشق و چنگالی از فولاد ضدزنگ که حتی می‌تواند ارتش فولادین هیتلر را نیز به یاد بیاورد. نوشته‌ها استوارند و اگر با دقت به آن‌ها بنگریم، می‌بینیم که بی‌شباهت به جای گلوله نیستند. اگر با چنین قاشق و چنگالی بتوان شکم را سیر کرد، با نیروهای بزرگ و متشابه هم می‌توان کارهای بسیار بزرگی انجام داد.

اطلاعاتی که به سادگی از این پوستر، بدون دیدن اجرا می‌توان به دست آورد، کم از دیدن یک صحنه و یک اپیزود از اجرای اثر نیست. درواقع می‌توان این‌گونه بیان‌کرد که گویا یک دانش نشانه‌شناسانه ذاتی، طراح را به این سمت‌وسو کشانده است که پوستری طراحی کند که تنها در چهارچوب نظام رمزگانی این اجرا قرار بگیرد و مختص همین تم، موضوع، انگاره و داستان باشد.



تصویر شماره ۳: پوستر نمایش خط پرواز[۱۳] به کارگردانی فیلیپه ژنتی[۱۴]

مضمون این نمایش شکنندگی و آسیب‌پذیری است. در طراحی صحنه‌ی نمایش از مواد کاغذی استفاده شده‌است و یک صندلی در مرکز صحنه قراردارد که طراح از آن برای پوستر استفاده‌کرده‌است. با چسباندن چند کبریت به یکدیگر یک صندلی ساخته شده که حس

شکنندگی و آسیب‌پذیری را منتقل می‌کند. رنگ آبی زمینه پوستر، حس سرد بودن فضای نمایش را تشدید می‌کند.

نکته دیگر اینکه شعله‌های آتش در حال سوختن هستند و این عمل در زمان حال جریان دارد که به جنبه درام (که در زمان حال اتفاق می‌افتد) افزوده است. درواقع با دیدن این پوستر به‌صورت ناخودآگاه حس دیدن کنش دراماتیک و عمل در حال وقوع مانند یک اجرای دراماتیک در ما زنده می‌شود.

نام نمایش یک نام تمثیلی است، یعنی ربط مستقیم به تم موضوع نمایش ندارد. عنصر صندلی در این پوستر به تعبیر «احساس اطمینان روبه‌زوال»، که انگاره و موضوع اصلی نمایش است، کمک بسیار کرده است. صندلی باید تکیه‌گاه استواری باشد که در این نمایش و پوسترش این‌گونه نیست.

تصویر شماره ۳: چند عکس از اجرای خط پرواز به کارگردانی فیلیپه ژنتی

(http://www.philippegenty.com)

تصویر شماره ۴: پوستر نمایش مده آ به کارگردانی دبورا وارنر[۱۵]

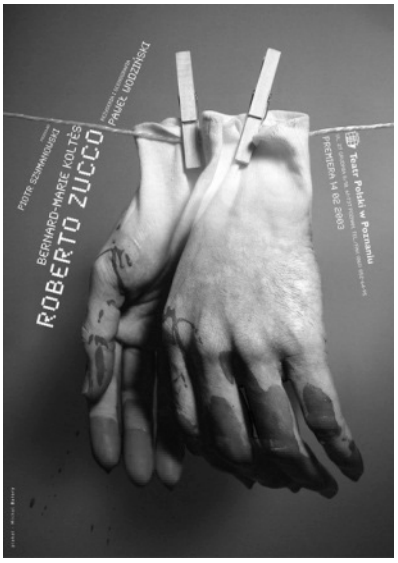
در نمایش مده آ داستان زنی روایت می‌شود که فرزندان خود را می‌کشد، در این نمایش طراحی صحنه بسیار مدرن بود. برای پوستر، از یک لباس‌خواب زنانه استفاده شده‌است؛

قسمت قلب لباس پاره‌شده و غرق در خون است. تصویر، معانی را به‌سرعت منتقل می‌کند و چیزی که در این پوستر گم شده است، سرمنشأ عشق آدمی یا قلب است.

عناصر نوشتاری همگی چشم را به سمت قلب مدهآ هدایت می‌کنند و شاید به تعبیری دیگر، نوشتار از درون این قلب بیرون ریخته‌اند. یک لباس‌خواب سفید که در درون جارختی آویزان است، چیزی که هر روز آن را می‌توان دید، همان‌طورکه مادری را که فرزند و همسرش را دوست دارد هر روز می‌توان دید. اما یک لباس خون‌آلود در جارختی، همان مادری است که فرزندانش را می‌کشد و ما را متحیر می‌کند. زمینه‌ی تصویر خنثی است و توجه را روی پیراهن خون‌آلود نگه می‌دارد. نکته دیگر اینکه کسی که اجرای وارنر از مدهآ را دیده باشد، به‌محض دیدن این پوستر به یاد همان اجرای ساده و کم پیرایه می‌افتد.

تصویر شماره ۵: یک عکس از اجرای مدهآ با کارگردانی دبورا وارنر

(http://www.theguardian.com)

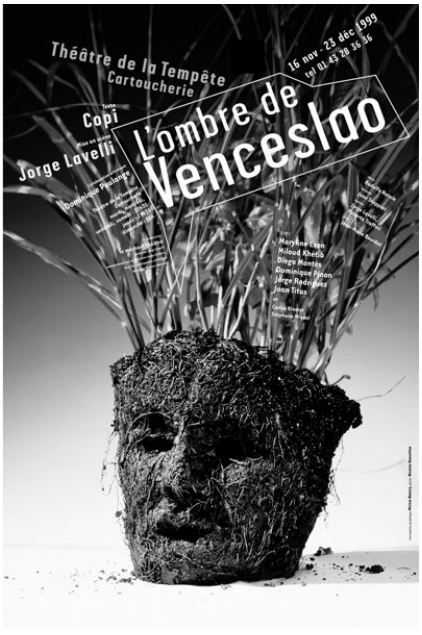


تصویر شماره ۶: پوستر نمایش روبرتو زوکو به نویسندگی برنارد ماری کلتس و کارگردانی پاول وودزینسکی

این نمایش زندگی‌نامه روبرتو زوکو قاتل سریالی اهل ایتالیا است که در ۱۹ سالگی چون پدرش ماشینش را به او قرض نداد، او را به همراه مادرش کشت و پس از چند قتل دیگر و چند ماجرای فرار و دستگیری، درنهایت خودکشی کرد. در دنیای سیاه این نمایش، روبرتو یک قهرمان است مانند قهرمان بوکس یا کشتی کج در آمریکا، درنده خوست و آدم می‌کشد و دیوانگی‌اش ما را به جنون وا می‌دارد. زوکو شخصیت اصلی است. باید با او همراه شد، حتی اگر با معیارهای ما سازگاری نداشته‌باشد. نوشتار پوستر ساده و محدود هستند و جهت قرارگرفتنشان مشابه دستان خون‌آلود است.

زمینه خاکستری کار کمی سایه در اطراف دارد، اما باز قضاوت نمی‌کند. در این پوستر دستان خون‌آلود زوکو شسته شده و روی بند رخت هستند. اگر این دست‌ها شسته شده‌اند و منتظر خشک شدن هستند، پس چرا هنوز خون بسیار دارند؟ آیا زمان دیدن این نمایش زوکو بخشیده شده یا کارش تحسین می‌شود؟ درواقع سؤال‌هایی که درباره گناهکار بودن یا بی‌گناهی روبرتو در این پوستر مطرح می‌شوند، همگی سؤال‌هایی هستند که در اجرا نیز مطرح می‌شوند.

تصویر شماره ۷: چند عکس از اجرای روبرتو زوکو (lp.rtaet-e.www//:ptth)



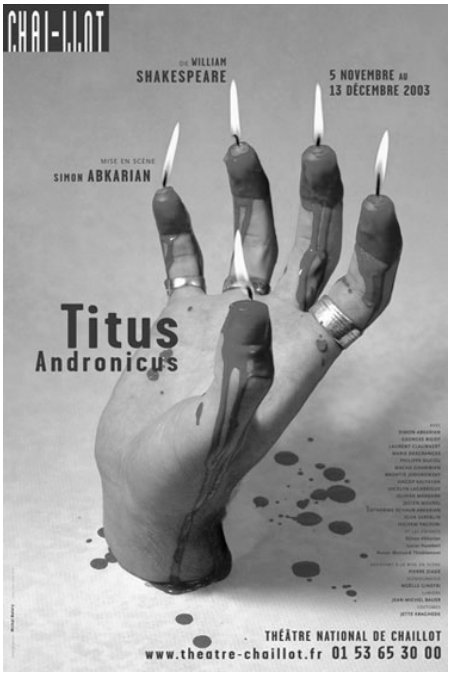
تصویر شماره ۸: پوستر نمایش سایه‌ی ونچسلاو

این نمایش براساس یک نوشته از کاپی[۱۶] است و درباره شخصیتی است که مرده ولی به دلیل کارهایش در طول زندگی همچنان حضور دارد. بنابراین باتوری صورت این شخصیت را به‌وسیله گل قالب‌ریزی کرده و سرتاسر صورت را به‌وسیله‌ی ریشه گیاه پوشانده است و سعی‌کرده حالت شبح‌گونه‌ای را در چهره آن نشان دهد. سبز بودن گیاهان هم نشان از ماندگاری شخصیت دارد.

عناصر تصویری در این پوستر شبیه گیاهانی هستند که از گلدان بیرون کشیده شده و شکل گلدان را به خود گرفته‌اند و این مورد مشابه آن چیزی است که در نمایش اتفاق می‌افتد یعنی بیرون کشیده شدن شخصیت مرد مرده‌ی درون نمایشنامه از گور.

این نمایش ترکیبی است از طنز، عرفان و تاریکی و در این پوستر می‌توان پارادوکسی را دید که در نمایش با آن مواجه می‌شویم، تناقض میان نیمه‌ی بالایی و سر سبز تصویر با نیمه‌ی پایینی و شبح‌گونه‌ی پوستر که در نمایش به‌صورت برزخی میان مرگ و زندگی و یا بهشت و جهنم وجود دارد. پارادوکس دیگر در زمینه‌ی پوستر است که برعکس گیاه و خاک، در پایین روشن و در بالا تیره‌تر است. نوشتار در این پوستر نسبت به دیگر آثار باتوری تنوع رنگ بیشتری دارند و در تعامل با حالت گیاهان، شوری دوچندان به قسمت بالایی پوستر بخشیده‌اند.

در این پوستر دوباره می‌بینیم که دال‌های تصویری که به‌صورت دراماتیک ایجاد شده‌اند به طرز قابل‌تأملی به مدلول‌هایی در اجرا دلالت می‌کنند و می‌توانند سؤال‌های فراوانی درباره اتفاقات نهفته در اجرا ایجاد کنند که تنها با دیدن نمایش می‌توان به آن‌ها پاسخ گفت.



تصویر شماره ۹: پوستر تیتوس آندرینیکوس شکسپیر به کارگردانی سیمون آبکاریان[۱۷]

داستان تیتوس آندرینیکوس بر همه آشناست. دستان خون‌آلودی که در این پوستر است بدن شک دستان تیتوس، پدری است که فرزندانش را در جنگ از دست داده و عزادار است بااین‌وجود با مادری که به همین درد دچار است همدلی نمی‌کند و فرزند مادر را قربانی می‌کند، غافل از اینکه آن مادر به کین‌خواهی خواهد آمد و دختر دردانه‌ی تیتوس، تقاص کار پدر را می‌دهد.

دستان تیتوس در این پوستر «عزاداران درنده خو» هستند. همان چیزی که به نوعی در سرتاسر نمایشنامه شکسپیر دیده می‌شود. صحنه‌ی اجرای این نمایش یک صحنه مدرن و کم پیرایه بود. به نوعی تیتوس در این پوستر و در اجرای این اثر، بر زمینه‌ای آرام تنها است. حتی نوشته‌ها هم با رنگ زمینه هماهنگ شده‌اند تا توجه کمتری به خود جلب کنند. خون «لاوینیا» دختر تیتوس که در اجرا، کف صحنه می‌ریخت در پوستر این اثر از دستان پدر بر روی زمین می‌ریزد. برداشت دیگر از عنصر دست در این پوستر اشاره به عزاداری تیتوس در این اجرا دارد که پس از آزار دیدن دخترش، با دست‌هایش قصد آسیب رساندن به خود را دارد، چون خودش را مقصر می‌داند.

تصویر شماره ۱۰: عکس از اجرای اثر (http://photosdespectacles.free.fr)

جدول ۱: دال‌ها، دلالت‌ها و مدلول‌های موجود در پوسترهای تئاتر میشل باتوری با رویکرد نشانه‌شناسانه

ش	دال‌های تصویری موجود در پوستر	تصویرهای ساخته شده در ذهن	مدلول موجود در اجرا	نام اثر
۱	قاشق و چنگال فولاد ضدزنگ	غذا، غذاخوردن، رستوران	حوادث در آشپزخانه اتفاق‌می‌افتند. قدرت مخرب و پولادین	شب هل‌ورا
	صلیب شکسته	حزب نازی آلمان	حوادث در سال ۱۹۳۶ اتفاق افتاده و سربازان نازی در حال رژه رفتن هستند. شخصیت اصلی نمایش معلول است.	
	فونت نوشتاری شبیه جای گلوله	جنگ، کشتار	فضای سنگین سلطه نظامی در کل اثر وجود دارد.	
	دستمال سفره	غذا خوردن، تمیزی	پاکیزگی فضای موجود ماندگار نیست.	
۲	صندلی در حال سوختن	تکیه‌گاهی در حال نابودی و غیرقابل اطمینان	احساس اطمینان رو به زوال	خط پرواز
	رنگ آبی زمینه	فضایی خنثی و بدون پویایی	فضای سردی که در طول اجرا موجود است.	
	شعله‌های آتش	دیدن اتفاقی شوم در لحظه وقوع	چندین آسیب در طول نمایش تفکر ما را مشوش و پریشان می‌سازد.	
۳	لباس خواب زنانه	زنانگی، مادرانگی	شخصیت اصلی نمایش یک همسر و یک مادر است.	مده‌آ
	پاره شدن و خون‌آلودگی قسمت قلب	بی‌مهری و خشونت	شخصیت اصلی با قساوت فرزندان خود را می‌کشد.	
	لباسی غیرعادی روی چوب لباسی	عملی شوکه‌کننده از افرادی عادی	مادری که باید فرزندانش را دوست داشته‌باشد، آن‌ها را می‌کشد.	
۴	دستانی شبیه دستکش خون‌آلود	قهرمانی درنده خو	قهرمان داستان که ما را همراه می‌کند یک قاتل سریالی است.	روبرتو زوکو
	دستانی روی بند رخت اما کثیف	بخشیده‌نشدن برخی اشتباهات	قهرمان داستان در حال فرار از گناهان گذاشته است اما گویا این امکان وجود ندارد.	
۵	ریشه گیاه بیرون کشیده شده از گلدان	بیرون آمدن از جهان زیرین	قهرمان نمایش مرده اما همچنان به زندگی ادامه می‌دهد.	سایه‌ی ونچسلاو
	پارادوکس زمینه و تصویر اصلی در بالا و پایین	تناقض	برزخ میان مرگ و زندگی	
	چهره‌ای در حال استیصال	ناتوانی	عدم امکان تغییر گذشته	
۶	حالت ملتمسانه دستان	استیصال	ناتوانی تیتوس در تصحیح اشباهاتش	تیتوس آندرونیکوس
	دستان خودآلود اما با شمع‌های روشن در نوک انگشتان	عزاداری درنده‌خو	تیتوس با اینکه خود داغدار است اما حاضر به بخشش گناه دیگران نیست.	

نتیجه‌گیری

با توجه به مسائل مطرح شده، می‌توان به این نتیجه رسید که پوستر تئاتر، باید به‌عنوان بخشی از یک اجرای دراماتیک مدنظر قرارگرفته شود و از همین روی باید ویژگی‌های یک عنصر دراماتیک را داشته‌باشد و در خوانش آن نیز باید به اصل دراماتیک بودن توجه داشته‌باشیم. معمول‌ترین راه برای طراحی یک پوستر دراماتیک انتقال جوهره‌ی درونی نمایش (اعم از طرح، تم، موضوع، انگاره و...) از طریق کنش دراماتیک است.

کنش دراماتیک در پوستر تئاتر به‌راحتی قابل‌انتقال است و آثار طراحی شده توسط میشل باتوری، هنرمند لهستانی گواه خوبی بر این مدعا است. وی توانسته با ترکیب چند عنصر ساده که کنش را در آثارش ایجاد کرده است، اطلاعاتی از جوهره‌ی درونی درام به مخاطب انتقال دهد.

در این پژوهش برای بررسی میزان موفقیت آثار باتوری در انتقال تم، موضوع و جوهره درونی نمایش از این الگو استفاده شده است: در مرحله اول این سوال مطرح می‌شود که مجموع عناصر موجود در پوستر اعم از تصاویر، رنگ‌ها، نوشته‌ها و... چه موضوعات و سوالاتی را در ذهن بیننده ایجاد می‌کنند؟ و در مرحله دوم با بررسی اجرا به رابطه‌ی این موضوعات و پرسش‌ها با تم، موضوع و جوهره درونی اثر پرداخته شده است.

برای پاسخ به سوال اصلی این پژوهش می‌توان این‌گونه بیان کرد که ایجاد کنش دراماتیک و انتقال جوهره‌ی درونی نمایش در پوستر از چند طریق ممکن است که عنصر مشترک همه‌ی آن‌ها «دلالت یک دال تصویری در پوستر به یک مدلول دراماتیک در اجرای تئاتری» است:

- دلالت رنگ‌ها و کنتراست رنگ‌ها بر یک عنصر دراماتیک
- دلالت عناصر موجود در پوستر بر یک مدلول دراماتیک
- دلالت تیرگی و روشنی‌های موجود در پوستر بر یک نشانه یا عنصر دراماتیک
- دلالت ریتم، وزن و... در پوستر بر اجرا
- دلالت شباهت‌های بصری یک عنصر بر یک عنصر دیگر در پوستر، بر شباهت‌های معنایی درون اجرا
- و... .

انتقال این‌گونه اطلاعات به مخاطب، حس کنجکاوی را در وی تشدید کرده و مخاطب را مشتاق می‌کند تا از دیگر عناصر و جزئیات درام نیز سردربیاورد و این امر می‌تواند اهمیت شایانی در رونق هنر تئاتر داشته‌باشد. درواقع کار عمده باتوری در طراحی پوسترهای دراماتیک ایجاد سؤال‌هایی درباره دال‌های تصویری موجود در پوستر است که چاره‌ای برای مخاطب نمی‌گذارد مگر اینکه با دیدن اجرای اثر حس کنجکاوی خود را فرونشاند.

درواقع می‌توان این‌گونه پیشنهاد کرد که طراحان گرافیک برای خلق یک پوستر تئاتر مناسب، پس از تعیین تم، موضوع و داستان موجود در نمایش، باید به طراحی عناصری بپردازند که همان تم، موضوع و داستان را به صورت تصویری منتقل می‌کند و با بهره‌بردن از این عناصر به ایجاد کنش دراماتیک در آثار خود اهتمام ورزند.

منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۷۱) **از نشانه‌های تصویری تا متن**، مرکز، تهران
ـ ارسطو. (۱۳۷۷) **هنر شاعری**، فتح‌الله مجتبایی، امیرکبیر، تهران
ـ اکو، امبرتو. (۱۳۸۷) **نشانه‌شناسی**، پیروز ایزدی، نشر ثالث، تهران
ـ الام، کر. (۱۳۸۲) **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**، فرزان سجودی، قطره، تهران
ـ آستن، آلن و ساونا، جرج. (۱۳۸۶) **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتر**، داود زینلو، سوره مهر، تهران
ـ بارت، رولان. (۱۳۸۹) **پیام عکس**، راز گلستانی فرد، مرکز، تهران
ـ بشیریه، حسین. (۱۳۷۹) **نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم**، آینده پویان، تهران
ـ چندلر، دانیل. (۱۳۸۷) **مبانی نشانه‌شناسی**، مهدی پارسا، سوره مهر، تهران
ـ سجودی، فرزان. (۱۳۸۲) **نشانه‌شناسی کاربردی**، نشر قصه، تهران
ـ سیبیاک، تامس آلبرت. (۱۳۹۱) **نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی**، محسن نوبخت، نشر علمی، تهران
ـ صفوی، کوروش. (۱۳۷۸) **درآمدی بر معناشناسی**، سوره مهر، تهران
ـ گراهام، آلن. (۱۳۸۰) **بینامتنیت**، پیام یزدانجو، مرکز، تهران
ـ گیرو، پیرو. (۱۳۸۰) **نشانه‌شناسی**، محمد نبوی، آگاه، تهران
ـ یوهانسون، یورگن دنیس و لارسن، اریک سوند. (۱۹۴۶) **نشانه‌شناسی چیست**، سیدعلی میرعمادی، ورجاوند، تهران

- Chandler, D. (2007). **The Basic Semiotics**. London and New York: Rutledge Press.

- Peirce, C. (1931-58). **Collected Writings** (gvols). (C. Hartshorne, P. Weiss, & W. Arthur, Eds.) Cambridge,Ma: Harward university press.

Saussure, F. (1916/1983). **Course in General Linguustics**. (R. Harris, Trans.) London: duckworth.

پی‌نوشت

1- Michal Batory

2-Martin Esslin

۳ـ اشاره به نمایشنامه Le Bourgeois gentilhomme اثر مولیر که شخصیت اصلی آن موسیو ژوردن از آنجا که فرق شعر و نثر را نمی‌دانست، زمانی که می‌فهمد یک عمر به نثر سخن می‌گفته حیران می‌شود و تعجب می‌کند. (نگارنده)

4- Roland Barthes

5- Jerome Bruner

6- Jean Piaget

7- Reading Images

8- Cool

9- Warm

10- Roman Cieślewicz

11- https://www.westendmagazine.com

12- Ingmar Villoist

13- Ligne de fuite

14- Philippe Genty

15- Deborah Warner

۱۶ـ Copi یا Raúl Damonte Botana نویسنده، کارتونیست و نمایشنامه‌نویس آرژانتینی.

17- Simon Abkarian

مبارک و کاراگز: افول و شکوفایی مطالعه‌ی تطبیقی حضور دو شخصیت عروسکی در ایران و ترکیه

سپیده نورائی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۳/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۸/۲۹

مبارک و کاراگز: افول و شکوفایی مطالعه‌ی تطبیقی حضور دو شخصیت عروسکی در ایران و ترکیه

سپیده نورائی
کارشناس ارشد پژوهش هنر ـ دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات تهران

چکیده

عروسک و عروسک‌گردانی از دیرباز در مشرق‌زمین علاوه‌بر سرگرمی، نِمودی برای بیان دردها و انتقادات عامه بوده‌است. بررسی و مقایسه‌ی شیوه‌های مختلف عروسک و عروسک‌گردانی می‌تواند راهکاری برای پی‌بردن به ریشه‌های مشترک فرهنگ‌ها و ملل باشد. عروسک مبارک و کاراگز از دو نمایش خیمه‌شب‌بازی و سایه‌بازی در دو کشور همسایه هستند، مدت‌هاست که در ترکیه از روش سایه‌بازی با محوریت شخصیت کاراگز (قره‌گوز)، برای بیان فرهنگ، ارتباط و آموزش خصوصاً در جهت تربیت نسل جدید، پویایی اقتصادی خاستگاه عروسک و همچنین گسترش فرهنگ و تبلیغات بهره برده شده است و باعث شناخت بیشتر کاراگز در بین عموم و همین‌طور معرفی او به جهان گردیده است. نگارنده پس از شرکت در جشنواره‌های نمایشی کشور ترکیه متوجه محبوبیت و ارتباط عمیق مردم با عروسک مذکور گردید، اما مسئله‌ی قابل توجه این است که با توجه به محدودیت‌های مشترک هر دو نمایش و هر دو شخصیت عروسکی در برهه‌ای از زمان، کاراگز و نمایش سایه با حمایت همه جانبه دوباره احیا شده و حتی عروسک کاراگز در فضاهایی غیر از فضای نمایشی نیز حضور دارد. برهمین اساس فرضیه این تحقیق بر این مبنا استوار است که با مطالعه تطبیقی و مقایسه این دو شیوه نمایش عروسکی و تاکید بر اهمیت کاراگز و مبارک و همچنین با توجه به جایگاه مناسب این عروسک در ترکیه می‌توان به راه‌هایی برای رشد و شکوفایی بیشتر مبارک در ایران نیز دست یافت. از این رو این سوال پیش آمد که چگونه می‌توان از عروسک مبارک هم مانند همتای ترکیه‌ای‌اش با توجه به کارکرد فرهنگی و اقتصادی سود جُست؟ باید گفت در راستای مطالعه‌ی انجام شده به روش میدانی و جمع‌آوری منابع، آرا و نظرات صاحب‌نظران، علاوه‌بر معرفی دو نوع عروسک و نمایش آن‌ها، سعی‌شده‌است با تحلیل راه‌کارهای مثبت در مورد عروسک کاراگز، دلایل مهجور ماندن عروسک مبارک را بررسی کند. نتیجه اینکه با توجه به قراردادن عروسک کاراگز در فضاهای مختلف فرهنگی و تاثیر مثبت آن بر شناخت، اجتماع، فرهنگ و اقتصاد کشور ترکیه می‌توان گفت با توجه به وجوه مشترک زیادی که بیشتر در جنبه‌ی شخصیت‌پردازی دو عروسک تبلور پیدا کرده است، با برنامه‌ریزی و آماده‌سازی بستر مناسب، عروسک مبارک نیز پتانسیل احیا را دارد و استفاده از این شیء ارزشی که باری از احساس و ادراک دارد جامعه را به سمت شناخت شاعرانه سوق می‌دهد، بنابراین عروسک مبارک می‌تواند در تعامل با تولیدات فرهنگی دیگر قرارگرفته و یک فضای کاربردی بینارسانه‌ای ایجاد کند. آیا الگوبرداری از روش منظم و حمایت مداوم کشور ترکیه از عروسک کاراگز، ما را به دستیابی برای ایجاد راهکارهایی که بتواند از ظرفیت‌های عروسک مبارک حداکثر استفاده را ببرد، رهنمون خواهد کرد؟

واژگان کلیدی: عروسک، کاراگز، مبارک، سایه‌بازی، خیمه‌شب‌بازی، بورسا.

درآمد

در خصوص نحوه‌ی پیدایش و زمان پیدایی نمایش عروسکی در ایران نظرات گوناگونی ارائه شده است که عموماً بر حدس و گمان و احتمالاتی استوار است که پژوهشگران این عرصه ارائه نموده‌اند. با این وجود آنچه همگان متفق‌القول بر آن استوارند، این است که بنابر احتمال نزدیک به یقین، نمایش عروسکی و بویژه سایه‌بازی (خیال، خیال‌بازی، بازی خیال) و خیمه‌شب‌بازی (شب بازی، نمایش عروسکی‌ای که عروسک‌های آن عیان هستند)، از قرون ۴ و ۵ هجری در شهرها و روستاهای ایران رواج داشته و سند آن وجود اصطلاحات مربوط به این شکل نمایشی در اشعار شاعرانی همچون اسدی طوسی (قرن ۵ هجری)، خاقانی (قرن ۶ هجری)، خیام نیشابوری، نظامی (قرن ۶ و۷ هجری) و عطار نیشابوری (قرن ۷ هجری) است. همچنین کتاب «عطا ملک جوینی» تحت عنوان «تاریخ جهانگشا» به عنوان سندی در اثبات وجود نمایش عروسکی در زمان اشغال ایران توسط مغول‌ها، مورد وثوق پژوهشگرانی همچون بهرام بیضایی و به تبع آن یوسف صدیق است. بهرام بیضایی (در کتاب نمایش در ایران)، ابوالقاسم جنتی عطائی (در کتاب بنیاد نمایش در ایران)، جمشید ملک‌پور (در کتاب تاریخ تئاتر در ایران) و یوسف صدیق و همکارش (در کتاب پژوهشی در خیمه‌شب‌بازی در ایران) بر این نکته اتفاق نظر دارند که مهم‌ترین اشکال نمایش عروسکی ایرانی، «خیمه‌شب‌بازی» و «سایه‌بازی» است که دومی اجرای سایه‌ای اولی است (شفیعی و یزدی، ۱۳۹۳: ۴۵). کشور ترکیه نیز پیشینه‌ی نمایش عروسکی خود را از نظر قدمت به شعر خیام مربوط می‌داند. غریب‌پور در رابطه با ویژگی‌های نمایش عروسکی می‌گوید: «موضوع اغلب نمایش‌های عروسکی وقایع تاریخی، داستان‌ها و افسانه‌ها و مطالب مذهبی بوده است. اما از آغاز، در اجرای عروسک‌ها دستکشی، نمایشگران عروسکی سیار متوسل به ذائقه و طبع ساده پسند عوام شدند. درحالی‌که استفاده از شیوه‌های نمایشی دیگر همچون عروسک‌های نخی و نمایش‌های سایه‌ای بیشتر در زمینه‌ی کارها و آثار عمیق و روشنفکرانه بوده است. گزندگی جملات و حالات سیاسی یا اجتماعی نمایش‌های عروسکی به نحوی بوده است که در بسیاری موارد نمایشگران عروسکی تحت آزار و ایذای حکومت‌ها قرارگرفته‌اند. اما به هر حال کاسپر[۱]، پولچینلا[۲]، پانچ[۳]، گینول[۴]، پتروشکا[۵]، کارا گز[۶]، و دیگران باوجود فشارها و با وجود تنگناهای دائم توانسته‌اند دوام بیاورند» (غریب‌پور، ۱۳۶۴: ۱۶و۱۷).

پیشینه‌ی تحقیق

در رابطه با کاراگز به عنوان معرفی این عروسک تنها به چند صفحه در منابع بسنده شده و همین‌طور در مورد عروسک مبارک با وجود پتانسیل زیادی که برای احیا دارد مقالات اندکی موجود است مخصوصا به صورت نگاه با رویکردی خاص و کاربردی. گفتنی است تاکنون هیچ‌گونه مطالعه تطبیقی بین دو عروسک انجام نشده است و کاراگز ترکیه را به پهلوان کچل نسبت داده‌اند که به نظر می‌رسد به دلیل شباهت ظاهری دو عروسک مذکور باشد حال اینکه توجه این پژوهش بیشتر بر جنبه‌ی شخصیت‌پردازی و درواقع حضور این دو عروسک تقریبا هم قدمت در حال حاضر است.

مواد و روش‌ها

این تحقیق به صورت میدانی در ایران و ترکیه انجام شده‌است. در ایران با استفاده از مطالعه منابع و مقالات، مصاحبه با صاحب‌نظران و در ترکیه با بازدید از موزه‌ی کاراگز و مصاحبه

و ملاقات با اساتید و هنرمندان تئاتر و سایه‌بازی و تهیه منابع و مقالات انگلیسی و ترکی مطالعات میدانی انجام پذیرفت.

۱ـ نمایش سایه‌بازی (کاراگز)

نظرات مختلفی درباره‌ی ورود سایه‌بازی به آناتولی وجود دارد، یکی از این نظرات نشان می‌دهد که سایه‌بازی از آسیای مرکزی و ایران به آناتولی آمده است. طرفداران این نظر ارتباط بین بازی عروسکی با نام «خیمه‌شب‌بازی» و «کولکورچاک» که در آسیای مرکزی به صورت سایه‌بازی اجرا می‌شد، برقرار کردند. آن‌ها به‌طور مخصوص «خیمه‌شب‌بازی» را به عنوان بازی سایه ارزیابی کردند و اظهار داشتند که ترک‌ها سایه‌بازی را در آسیای مرکزی انجام دادند و از طریق مهاجرت به آناتولی آوردند، برخی از محققان نیز از این نظر حمایت می‌کنند، با این حال «خیمه‌شب‌بازی» از عروسک‌ها با طناب و «کلکورچاک» از عروسک‌های دستی استفاده می‌کند و هنوز هم در اُزبکستان یکی از جمهوری‌های آسیای مرکزی انجام می‌شود. یکی از دلایل گیج‌کننده و اشتباه، استفاده از واژه‌ی «dream» برای دو نمایش سایه‌بازی و خیمه‌شب‌بازی است که در قرن ۱۸ کلمه‌ی کاراگز برای این نمایش به‌کار برده شد تا گیج‌کننده نباشد (آند، ۱۹۷۷: ۲۶۲). ورود بازی سایه به منطقه آناتولیا روایت‌های متفاوتی دارد: نظریه‌ی اول این است که این بازی از آسیای میانه با همکاری ایران به آناتولیا آمده‌است. نظریه‌ی دوم می‌گوید بازی سایه از مصر آمده‌است و نظریه‌ی سوم معتقد است بازی سایه از طریق کولی‌ها و کسانی که از هند و جاوه همراه آن‌ها بودند، توسط این گروه وارد آناتولیا شده‌است. روایت‌هایی هم می‌گویند که این بازی از اسپانیا وارد آناتولی شده. به هرحال بازی سایه از راه‌های متفرقه به آناتولی آمده‌است. در ضمن هنرمندان ترک دوباره روی آن کارکردند و فضای جدیدی ایجاد کردند و به‌وجود آوردند (اووزهان، ۲۰۱۴: ۲۱). در دوران عثمانی نمایش کاراگز در مناطق مختلف یا کافه‌ها برگزار می‌شد. در این دوره دو نوع نمایش کاراگز اجرا می‌شد: اول هنرمندان صلح کاراگز که در هنر بسیار موفق بودند و در نمایش‌های ویژه در کاخ‌ها و منازل حضور داشتند و دیگری هنرمندان عمومی کاراگز که نمایش‌های خود را در کافه‌ها و باغ‌هایی که مردم بیشتر به آن می‌آمدند اجرا می‌کردند (اووزهان، ۱۹۸۸: ۴۹).

۱ـ۱ـ کاراگز و شخصیت آن

افسانه‌های زیادی براساس ریشه‌ی کاراگز به‌وجود آمده‌است که یکی از محبوب‌ترین آن‌ها چنین نقل می‌شود: در دوره‌ی سلطان اورهان (اورخان) (۱۳۵۹ـ۱۳۲۶) مسجدی در بورسا ساخته می‌شود، حاجی‌واتِ سنگ‌تراش و کاراگزِ آهنگر در مسجد کار می‌کردند، مکالمه‌ی این دو به قدری خنده‌دار می‌شود که ساختن مَسجد متوقف می‌شود و سلطان خشمگین شده هر دو را به دار می‌آویزد، بعدها سلطان پشیمان می‌شود و یکی از محافظین او به نام شیخ کوشتری برای تسلی خاطر سلطان، پرده و عروسک‌هایی برای نمایش آن دو مرد مرده می‌سازد. این افسانه به شکل‌های مختلفی نقل شده است، در تعریف دیگر چنین آمده است که کوشتری عروسک درست نکرد بلکه به جای عروسک از دمپایی زرد استفاده کرد (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۴۵۴).

نام کاراگز (چشم‌سیاه) احتمالاً از رنگ چشم و ابروهای ضخیم شخصیت اصلی و یا از اقدامات بی‌پروای او و بدون تفکر در مورد جزئیات اتفاق می‌افتد. دیدگاه دیگر ادعا می‌کند که نام کاراگز از «کاراکوش»[۷] (پرنده‌ی سیاه) گرفته شده است. Bahattin karakuş یکی از افسران

و دولتمردان صلاح‌الدین‌ایوبی بوده است که درباره‌ی او قصه‌ها و جوک‌هایی گفته می‌شود. درواقع او شجاع و سرسخت بود. در بازی به عنوان یک مرد نادان، احمق، بی‌ادب و بدرفتار نشان داده شده است (آند، ۱۹۸۵: ۲۷۴). کاراگز نماد سنتی «کوچک مردی» است که درواقع سخنگوی مردم و به نوعی تجسم دیدگاه بنیادی در جامعه به شمار می‌آید. صورتی گرد با چشم‌های بزرگ و سیاه دارد، سرش کچل است و کلاهی به نام «işkırkak» آن را می‌پوشاند. او مردی ساده است و واکنش‌هایش را به سرعت انتقال می‌دهد. او نماد و یا سمبل اخلاق عمومی است، کار خاصی ندارد، بی‌سواد و شجاع است، سرش را تکان می‌دهد و به راحتی خشمگین و عصبانی می‌شود، به بحث و دعوا می‌پردازد و به راحتی بدون هیچ مشکلی سوگند می‌خورد، سخاوتمند و مفید است و به فریب‌کاری و ریاکاری واکنش نشان می‌دهد.

۲ـ۱ـ روش و ساختار کاراگز و عناصر نمایش سایه

صحنه‌ی کاراگز را چهارچوبی با ورقی یا طاقی مات و سفید که ترجیحاً از جنس کتان مرغوب مصری است از مخاطبان جدا می‌کند. این صحنه مثل بوم نقاشی بالا قرارمی‌گیرد و محکم به یک چهارچوب می‌چسبد. اندازه‌ی پرده در گذشته دو متر در دو و نیم متر بود اما امروزه اندازه تا یک در شصت سانتی‌متر کاهش یافته است. گرداننده پشت پرده می‌ایستد، عروسک‌ها را نگه می‌دارد و از یک چراغ پی‌سوز به عنوان منبع روشنایی در پشت پرده استفاده می‌کند. استفاده از چراغ پی‌سوز از این روی است که سایه‌ی خوبی می‌اندازد و سبب می‌شود عروسک‌ها حرکت کنند به نحوی که بسیار طبیعی و زنده به نظر برسند. نور در پس و زیر پرده ثابت است. فاصله‌ی نور را نیاز به فوکوس تعیین می‌کند. عروسک‌ها بین نور و پرده‌ای قرارمی‌گیرند که سایه‌شان روی آن می‌افتد. پرده، نور را پخش می‌کند و نور از طریق ماده شفاف رنگی می‌تابد و شخصیت‌ها را مثل شیشه‌های رنگی نشان می‌دهد و عروسک‌ها با چوب هدایت می‌شوند. شخصیت‌ها تخت، صاف، رنگی و برجسته هستند، از پوست حیوانات (بویژه شتر) در ساختن عروسک‌ها استفاده شده است. این پوست‌ها به خوبی دباغی می‌شوند در محلولی حاوی سبوس خیسانده شده و چربی‌اش گرفته می‌شود و کاملاً نرم می‌گردد، سپس پوست در طول ماه‌های جولای تا آگوست در معرض آفتاب خشکانده می‌شود. پس از آن پوست صاف می‌شود و با یک تکه شیشه موهایش را جدا می‌کنند و سرانجام پوست را صیقل می‌دهند، کلیت طرح به صورت یک قالب آماده می‌شود سپس با یک چاقوی منحنی کوچک به نام نورکان، تراشیده می‌شود، بعد این قالب تراشیده شده را با رنگ‌های گیاهی (مثل آبی روشن، بنفش پر رنگ، سبز زیتونی، سبز گیاهی، زرشکی، آجری، زرد و قهوه‌ای) رنگ می‌کنند. مفصل از یک تکه روده درست می‌شود و این روده دور هر قطعه که روی هم قرارمی‌گیرد، بسته شده و سپس از هر دو طرف گره زده می‌شود. کار شخصیت‌ها شکل آن‌ها را تعیین می‌کند.

خیالچی (شب باز، اوستا، استاد) کسی است که نمایش کاراگز را اجرا می‌کند، تصاویر را به حرکت درمی‌آورد و صدای بیش از صد کاراکتر را تقلید می‌کند. حاضرجوابی و قابلیت طنزپردازی بیش از حد داشتن از ضرورت‌های یک خیالچی است. شاگرد، همکار خیالچی است، در کنار او هنرجویی این رشته را می‌کند، وظیفه‌اش در نمایش، رساندن تصاویر به دست استاد است که پشت سر هم وارد پرده می‌شوند. صندوقکار، وردست شاگرد است، تصاویری که قرار است نمایش داده شوند را از صندوق بیرون می‌آورد، مرتب می‌کند و چاتل را به آن‌ها نصب نموده و به دست شاگرد می‌رساند. یارداک، ترانه‌ها و رنگ‌های نمایش را می‌خواند،

برخی از کاراگزچی‌ها به‌طور سنتی علاوه‌بر یارداک، یک اکیپ همخوان دارند. دایره زن کسی است که دایره زنگی می‌زند. عمله، لوازم استفاده شده در نمایش را مرتب و جمع می‌کند. **و در مورد موسیقی**، به‌گفته روحی به نقل از آرل: «ترک با موسیقی متولد می‌شود، با موسیقی زندگی می‌کند و با موسیقی می‌میرد»، نمایش کاراگز در طول تاریخ نوع خاصی از موسیقی تیپیک شوخ را آفریده و پرورش داده و آن را کاراکتریزه کرده که می‌توان گفت به قطع یقین موسیقی خاص کاراگز است. در نمایش‌های کاراگز موسیقی جایگاهی بسیار مهم و وسیع دارد. این موسیقایی بودن تا آنجا اهمیت دارد که تا به حال نمایش کاراگزی بدون موسیقی اجرا نشده است، حتی در برخی نمایش‌ها (مثل فرهاد و شیرین) بنا بر سنت یک اکیپ موسیقی دیده می‌شود (روحی، ۱۹۷۵: ۳۱۰).

شکل ۱: عروسک‌های کاراگز-سمت راست و حاجی‌وات ـ سمت چپ (اووزهان، ۲۰۱۴: ۲۲)

۳ـ۱ـ شخصیت‌های دیگر در این نمایش

در این نمایش شخصیت‌های مختلفی وجود دارد که از دیدگاه افراد مختلف طبقه‌بندی شده‌اند. پروفسور متین‌اند این طبقه‌بندی را چنین می‌داند: شخصیت‌های اصلی: کاراگز، حاجی‌وات، زنان. گویش استانبول: تریاکی، Beberuhi، Çelebi؛ شخصیت‌هایی از آناتولیا: دریای سیاه، کاستامونو، کایسری و اژه؛ شخصیت‌های خارج از آناتولی: مهاجر، آلبانیایی، عربی و ایرانی؛ شخصیت‌های غیرمسلمان: رمی، یونانی، اروپایی، ارمنی و یهودی؛ شخصیت‌های معلول: لکنتی، خمیده، Hımhım، دیوانه، کر، احمق و... ؛ شخصیت‌های قلدر و مست: Efe، Tuzsuz، Matiz، Zeybek، سرخوش[۸] و گردن کلفت[۹]؛ شخصیت‌های سرگرم‌کننده: دختر

رقصنده، پسر رقصنده، آهنگساز، خواننده، آکروبات، پانتومیمر، ستارگان(افراد معروف) و نوازنده؛ شخصیت‌های ماورایی: موجودات، جادوگر، سحرکننده و شیطان؛ شخصیت‌های ثانویه و کودکان (آند، ۱۹۶۷: ۲۷۶).

۴ـ۱ـ بخش‌های نمایش کاراگز

مقدمه؛ در این بخش تصویری در پرده مشخص است و به صورت گل و گیاهان و... به نام «Göstermelik» نمایش داده می‌شود که به آرامی پایین می‌آید و معمولاً، همزمان در «نرکه» هم دمیده می‌شود. حاجی‌وات وارد صحنه می‌شود و با خواندن آوازی به نام «سماعی»[۱۰] کاراگز از خانه‌اش بیرون می‌آید و در تراس قرارمی‌گیرد و شروع به بحث با حاجی‌وات می‌کند. در این قسمت حاجی‌وات با آواز خواندن اطلاعاتی درباره‌ی نمایش سایه‌ی کاراگز می‌دهد و در مقابل خانه‌ی کاراگز می‌رود و او را صدا می‌زند و به گپ زدن دعوت می‌کند. کاراگز هم برای اینکه پایین نیاید صحبت‌هایی می‌کند و بعد عصبانی شده و به وسط پرده می‌آید و با حاجی‌وات درگیر می‌شوند.

مکالمه (بحث و گفت‌وگو)؛ در این قسمت کاراگز و حاجی‌وات با طرح معماها و صحبت‌های محاوره‌ای با هم گفت‌وگو می‌کنند و سوال می‌پرسند و به‌طور کلی برخی رویدادها و رویاها را به‌گونه‌ای طرح می‌کنند انگار آن‌ها واقعی هستند. در محاوره‌ها معمولا حاجی‌وات، کاراگز را به اشتباه هدایت می‌کند، به همین دلیل آن‌ها با هم دعوا دارند و به سمت پایان گفت‌وگو می‌روند. در این بخش است که تقلیدها، سوءتفاهم‌ها و طنزها به شدت نشان داده می‌شود.

بازی؛ درواقع در این بخش پس از پایان مکالمه، بازی اصلی شروع می‌شود و موضوع مورد نظر انتخاب می‌شود و با توجه به موضوع، کاراکترها به‌طور مناسب به پرده می‌آیند و بازی می‌کنند و کار را به نتیجه می‌رسانند. در این قسمت کاراگز و حاجی‌وات تصمیم می‌گیرند یک کسب و کار انجام دهند مانند قایقران، فروشنده و... و یا آن‌ها سعی می‌کنند یک مشکل را حل کنند، به دلیل حس ترس و جهل کاراگز آن‌ها در کسب و کار شکست می‌خورند. در این قسمت است که ما با کاراکترهای دیگر نمایش آشنا می‌شویم و تمام شخصیت‌های دیگر می‌توانند در این بخش باشند.

پایان؛ این قسمت بسیار کوتاه است. هنگامی که موضوع به پایان می‌رسد حاجی‌وات به کاراگز می‌گوید «پرده را نابود و ویران کردی باید فوراً به صاحبش اطلاع بدهم» و در نتیجه اعلام می‌کند بازی تمام شده‌است. کاراگز و حاجی‌وات محل و نام بازی بعدی را اعلام کرده و پرده را ترک می‌کنند.

۲ـ خیمه‌شب‌بازی

خیمه‌شب‌بازی به گونه‌ای طرح مسئله هستی و ارتباط بین عالم و آدم است. خیمه عالم اصغر و عروسک‌ها عالم اکبرند، البته این مسئله امری تمثیلی و تجریدی است همچون نسبت آدم، عروسک، آینه آدم و آدم آینه‌ی خالق و خالق، منشاء انسان و انسان، منشاء عروسک است. حضرت حق با نخ عقل اولی و نخ تقدیر و نخ اجبار همراه با آزادی و اختیار، آدمی را هدایت‌می‌کند و انسان نیز در کسوت عروسک‌گردان با نخی که در دست اراده او قراردارد و آزادیی که نخ و عروسک آن را کنترل می‌کند آن‌ها را هدایت می‌کند. عروسک‌گردان پنهان و مستور و حضرت خالق نیز در غیب است و عروسک‌ها و آدم در عالم ظاهرند. صدای حق

در ترجمان مکتوب آسمانی به سمع آدمی می‌رسد و صدای عروسک نیز با صفاتی متمایز از صدای انسان ایجاد می‌شود. واسط میان انسان و خدا ملائک و انسان‌های برگزیده‌اند و در خیمه‌شب‌بازی مرشد همین وظیفه را برعهده دارد (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۲۴۹).

۱ـ۲ـ مبارک و شخصیت آن

«مبارک» در معنی یعنی برکت داده و با برکت که برای شادباش و تهنیت به‌کار می‌رود (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۸۵). غلام سیاه، غلام سلیم‌خان، در هر داستان به یکی از نام‌های مبارک، نوکرسیاه، یاقوت، زمرد، الماس و گاه بشارت که البته در برخی داستان‌ها نام برادر وی است، خوانده می‌شود. مبارک یکی از شخصیت‌های نمایش‌های عامیانه است و میان مردم شهر شهرت دارد. مبارک درواقع برده‌ای سیاه‌پوست است که از زنگبار به جنوب ایران آورده شده‌است. او با صراحت و طنز و شیطنتی ظریف، سال‌های سال محور اصلی تصادمات خنده‌آور در خیمه‌شب‌بازی بوده است. کار ویژه‌های وی همانا تلطیف فضای خشن دربار سلیم‌خان (سلطان‌سلیم) و یاری قهرمان برای استیلا بر دیو است. او دارای شخصیت شوخ‌طبع و جسور است که در برخورد با عروسک‌هایی همچون سلطان‌سلیم مسائل سیاسی و اجتماعی را با گفتاری طنزآمیز و جمله‌هایی نیش‌دار بیان می‌کند. از صفات شخصیت وی می‌توان به پرشور و خستگی‌ناپذیر بودن، استفاده از قدرت پهلوان برای رفع مشکلاتی که فقط با زور حل می‌شود، شیرین‌زبانی، زبان چرب و نرم داشتن، خود را در دل دیگران جای کردن، داشتن نیت خیر، فضول (کنجکاو) در همه‌ی امور، جست‌وجوگری امور پنهان تا پای جان، عاشق شدن به فردی از طبقه‌ی خود (طیاره‌خانم)، صراحت‌بیان داشتن، شفاف و بی‌پیرایه سخن گفتن و اظهار نظر کردن، عیان کردن اسرار خطاکاران، حاضرجواب بودن، نقشه‌ی ریاکاران و دروغگویان را نقش برآب کردن، صاحبان زر و زور و تزویر را ریشخند و استهزا کردن، شجاعت در سوال کردن در مورد اموری که دیگران جرات پرسیدن ندارند، نترس بودن در اظهارنظر، زیرک بودن و فهمیدن مسائل پشت پرده، با پنبه سر بریدن، نقدکردن امور شاه و رعیت در زمانه‌ی خویش، مهربان بودن، امیدوار بودن، متواضع در برابر فرودستان و گردنکش در برابر فرادستان، پرسیدن سوالات مکرر برای دریافت منظور نهایی افراد، چابک بودن، تظاهر به سادگی و کج‌فهمی به منظور درک اندیشه‌ها و انگیزه‌ها و منظور واقعی افراد، پذیرش خطاهای خود، ثابت‌قدم بودن در قول‌ها و وعده‌ها و... اشاره کرد.

او نوکری با پوشش قرمز و صورت سیاه است که از هر فرصتی برای طنزپردازی با ترفندهای نیرنگ‌بازانه در هجو تمسخر ارباب و دیگر دولتمندان استفاده می‌کند. او برای نشان دادن ضعف اخلاقی یا فساد مالی ارباب، گاه خود را به بلاهت می‌زند و با آزادی حاصل از آن پرده از خلاف‌کاری‌ها و دغل بازی‌های ارباب بر می‌دارد. او ماهیتی دوگانه دارد. شادی‌آور است و در درون زیر چهره سیاهش اندوهگین می‌نماید، با همه به آسانی همراه می‌شود اما خودش به هیچ مکان و تبار خانوادگی تعلق ندارد، هوشمند است ولی گاه نادان می‌نماید، نوکر است ولی گاه خود را ارباب می‌نمایاند و در حقیقت دلقکی آگاه است که در ظاهر نوکری ساده می‌نماید (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۶۴ـ۱۶۳؛ شفیعی، یزدی، ۱۳۹۳: ۴۸؛ ثمینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۵۴). مبارک شخصیت پر شر و شوری است که پیوسته گرفتاری ایجاد می‌کند و یا در مخمصه‌ای گرفتار می‌شود. مبارک نوکری است که از سر حماقت‌ها و ندانم کاری‌ها و یا زرنگی‌هایش باعث می‌شود مردم به اسرار اربابش پی ببرند (صدیق، ۱۳۸۳).

۲ـ۲ـ شکل، اندازه، لباس و جنس عروسک مبارک

بلندی قامت مبارک یک وجب یا اندکی بیشتر بود، به‌طور متوسط (حداکثر ثلث ذرع) یا ۲۰ تا ۲۵ سانتیمتر. از چوب ساخته شده بود و مفاصل حرکتی آن هم وسعت کافی نداشت است. از نظر فنی هم یعنی نوع حرکت دادن عروسک، باید افزود که هم عروسک نخی و هم عروسک دستی در کار بوده است. «مبارک با دو نخ هدایت می‌شود یکی از نخ‌ها به سر و نخ دیگر به کمرش وصل می‌شود. سادگی عروسک و محدودیت نخ‌ها این امکان را به بازی‌دهنده می‌دهد که در کوتاه‌ترین زمان و صرف کمترین انرژی حرکت‌های متنوع، شاداب و سریع صورت دهد» (عظیم‌پور، ۱۳۸۹). استاد نخ‌ها را در دوره‌های پیش به انگشتان خود می‌بست و کمی بعد به چوبی که آن را در دست می‌گرفت و از بالای تجیر (که هم زمینه‌ی صفحه‌ی بازی بود و هم صحنه را از پشت صحنه جدا می‌کرد) تکان می‌داد. اما در عروسک دستی، عروسک را چون دستکش به دست می‌کردند و در این حال انگشت‌های شست و وسطی به جای دو دست عروسک قرار می‌گرفت و انگشت ابهام به جای سر عروسک و مچ به جای تنه‌اش و حرکات همین چهار مفصل بود که حالات عروسک را مجسم می‌کرد. «استاد» از زیر بساط عروسک‌ها را بالا می‌آورد و نمایش می‌داد (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۰۷). رنگ صورت مبارک سیاه و لباسش سرخ (قرمز) است.

شکل ۲: عروسک مبارک (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۳۶۸)

۳ـ۲ـ ساختار اجرایی خیمه‌شب‌بازی

ساختار اجرایی خیمه‌شب‌بازی توام با اجرای زنده موسیقی، نمایشی موزیکال است که این موسیقی را دونفر که به آن‌ها پاخیمه‌ای می‌گویند اجرا می‌کنند. نوازندگان آن یک نفر کمانچه‌کش و دیگری ضرب‌گیر است که وظیفه‌ی مرشدی را نیز به عهده دارد. عروسک‌ها

را شخص دیگری که لقب استاد دارد در فضای بسته‌ی داخل خیمه می‌گرداند. صدای همه‌ی عروسک‌ها را استاد به وسیله‌ی صفیر ایجاد می‌کرد؛ سوتکی که استاد خیمه شب باز و وردستش به دهان می‌گذاشتند و به یاری آن صدا را زیر و نازک می‌کردند (بیضایی، ۱۳۹۴: ۲۳۵). صفیر یا سوتک دو قطعه‌ی فلزی یا پلاستیکی است که بینشان پارچه‌ای گذاشته شده و محکم به هم بسته شده‌اند. استاد خیمه‌شب‌بازی صفیر را در دهان می‌گذارد و از آن صدا درمی‌آورد. همین صداها است که حرکت‌های عروسک‌ها را همراهی می‌کند و به اصطلاح گفت‌وگوی آن‌ها به حساب می‌آید. مرشد، این صداها را برای تماشاگران معنی یا به اصطلاح ترجمه می‌کند (شهریاری، ۱۳۶۵: ۱۷۰) و طبیعتاً همه‌ی صداها جنس یکسان دارند، موسیقی خیمه‌شب‌بازی از جنس مطربی است. دارای ضرب آهنگ شاد، تند در قطعات مشخص و آوازی و کند در قطعات آزاد است. داستان خیمه‌شب‌بازی، شکل و موضوع خود را از اپیزودهای متنوعی می‌گیرد که نام کلی آن بارگاه سلیم‌خان است. حتی اگر برخی از اپیزودها استقلال نسبی داشته‌باشند، باز ارجاع همه‌ی آن‌ها به ریشه‌ی اصلی داستان یعنی همان بارگاه سلیم‌خان است. بارگاه سلیم‌خان داستان معین و منسجمی نیست زیرا نفوذ اپیزودهای فرعی و وقایع بداهه، گاهی به حدی در آن گسترده است که نیازی به یک داستان واحد و منسجم ندارند (عظیم‌پور، ۱۳۸۹: ۲۵۰).

ابزاری که برای اجرای یک نمایش خیمه‌شب‌بازی در ایران به‌کار می‌رفته عبارت بودند از خیمه، که برای اجرای نمایش اول خیمه‌ای در محل برپا می‌کردند و نمایش در داخل آن برگزار می‌شد. این خیمه تقریباً حالت رازگونه‌ای به نمایش می‌داد تا بر هیجان تماشاگران بیفزاید. صادق هدایت در یادداشت‌های دست‌نویس خود که تاریخ اکتبر سال ۱۹۲۷ را دارد از خیمه‌ی این نمایش تصویری به دست می‌دهد که به اختصار نقل می‌شود: «خیمه چادر چهارگوشی است با ارتفاع ۱۷۰ سانتی‌متر و عرض ۱۹۰ سانتی‌متر که به وسیله‌ی طناب و میخ‌های آهنی که در انتهای طناب است به زمین ثابت می‌شود. بخش جادویی خیمه که در مقابل نظر بینندگان قرارمی‌گرفته در حدود ۵۵ سانتی‌متر از کف زمین بالاتر است و با پارچه‌ای سیاه رنگ پوشیده و ملیله‌های ابریشمی کوچک به آن دوخته شده‌است (هدایت، ۱۳۷۹: ۴۱۶: ۴۱۸).

نطع، عبارت بود از سفره‌ای چرمین یا سفره‌ای از جنس پارچه‌ای نرم که عروسک‌ها را به روی آن حرکت می‌دادند. صندوق، همان که خیام از آن به «صندوق عدم» یاد می‌کند، عبارت از جعبه‌ای بود که عروسک‌ها را در داخل آن می‌گذاشتند. عروسک‌ها یا لعبت‌ها که قهرمانان اصلی نمایش بودند.

۴ـ۲ـ شخصیت‌های دیگر نمایش خیمه‌شب‌بازی

تعداد عروسک‌ها به نسبت احتیاج هر نمایش متفاوت بود و این تعداد ممکن بود به هشتاد عروسک برسد. در نمایش شاه سلیم (و به قول گردانندگانش سلیم خان) سی و یک نقش مختلف وجود داشت و بعضی از این نقش‌ها هم دو یا چند نفری بود از این قرار: ۱ـ سلیم‌خان ۲ـ غلام سیاه (به نام مبارک) ۳ـ جارچی باشی ۴ـ سقاباشی ۵ـ جاروکش (دو نفر) ۶ـ قشون سلیم‌خان (پیاده چهار نفر، سواره چهار نفر) ۷ـ مهمانان سلیم خان (چهار نفر) ۸ـ ادیب هند ۹ـ سپهسالار اردوی سلیم‌خان ۱۰ـ کره اسب سلیم خان ۱۱ـ مهتر (دو نفر) ۱۲ـ بابا تیمور (که کره را می‌گیرد) ۱۳ـ پهلوانان (یک عروسک بزرگ و دوتا کوچک) ۱۴ـ برزو (قهرمان سلیم‌خان) ۱۵ـ طبال ۱۶ـ شیپورچی ۱۷ـ شاطرهای جلودار سلیم‌خان (چهار نفر) ۱۸ـ شاطرباشی (جلوی درشکه‌ی سلیم خان) ۱۹ـ نقارچی‌ها (سه نفر) ۲۰ـ رقاصان (دو نفر) ۲۱ـ فرخ خان (پسر سلیم

خان که می‌آید به تخت می‌نشیند) ۲۲ـ عروس ۲۳ـ بنگه‌های عروس (چهار نفر) ۲۴ـ شیشه باز ۲۵ـ راهبه‌ها (که دیر خوانده می‌شدند، دو نفر) ۲۶ـ زن فانوس باز ۲۷ـ مرتاض هند ۲۸ـ عروسک مبارک ۲۹ـ غولک ۳۰ـ رقاصه کرد ۳۱ـ چوب باز. این نمایش روی هم ۴۳ عروسک داشت و اجرای آن سه ساعت طول می‌کشید (بیضایی، ۱۳۹۴: ۱۰۶).

جدول ۱: وجوه اشتراک و تمایز مبارک و کاراگز در دو نمایش سنتی خیمه شب‌بازی و سایه‌بازی

عنوان ها	عروسک مبارک	عروسک کاراگز(Karagoz)
نمایش سنتی	است	است
حضور مرشد	در کنار خیمه و مرئی	در پشت پرده و پنهان
حضور کاراکترهای دیگر در نمایش	وجود دارد	وجود دارد
استفاده از موسیقی	کاربرد دارد	کاربرد دارد
استفاده از آلات موسیقی سنتی	بله	بله
شعر خواندن	بله	بله
حرکات موزون	دارد	دارد
نمایش طنز	است	است
شخصیت نقادانه	دارد	دارد
شوخی با اربابان	دارد	دارد
وجود رنگ مشترک در لباس عروسک ها	رنگ لباس قرمز	از رنگ قرمز استفاده شده
جنس عروسک	پارچه ایی و سه بُعدی	چرمین و تخت
نوع بازی گردانی عروسک	نخی و دستی	با چوب
نور پردازی	پروژکتور	شیدر نوری
صدا سازی	تماماً با صفیر است	در بعضی از مواقع در صفیر دمیده می شود
نوع ساز	تنبک و کمانچه	دایره زنگی
نوع نمایش	خیمه شب بازی	سایه بازی

۳ـ چگونه می‌توان از عروسک مبارک برای کارکرد فرهنگی و اقتصادی سود جست؟

برای رسیدن به جواب بهتر است بیشتر به فعالیت‌های انجام شده در رابطه با عروسک کاراگز توجه کرد. با توجه به ممنوعیت‌هایی که در دوره‌های مختلف برای نمایش سایه‌ی کاراگز و مشخصا شخصیت نقادگونه‌ی کاراگز اتفاق افتاد، در قرن ۱۹ دو اقدام برای بازگرداندن کاراگز انجام گرفت؛ برخی عروسک‌گردانان چند ابتکار در روش اجرای نمایش سایه مطرح کردند تا اجراهای کاراگز را متناسب با شرایط روز کنند، این عروسک‌گردانان محتوای نمایش کاراگز را به گونه‌ای بسط دادند تا شامل مسائل جدید نیز بشود. آن‌ها سناریوی جدیدی اقتباس کردند و کاراکترهای جدیدی نیز به نمایش افزودند. باید گفت تلاش‌هایی که برای بازگرداندن کاراگز صورت گرفته تا زمان حاضر ادامه داشته است. یکی دیگر از اقدامات آن‌ها ایجاد موزه‌ای به نام کاراگز در شهر بورسا است که هر آنچه از نمایش سایه باقی‌مانده در آن‌جا گردآوری شده است. اقدامات دیگری مانند تولید کالاهای مختلف با تصویر مشخص از کاراگز، استفاده از مجسمه‌های این عروسک در شهرسازی، جمع‌آوری مطالب و تولید محصولات آموزشی در قالب کتاب، کاتالوگ، انیمیشن و برنامه‌های تلویزیونی، تشکیل انجمن کاراگز، برگزاری جشنواره‌های ملی مخصوص نمایش‌های کاراگز، پررنگ کردن شخصیت کاراگز در فیلم‌ها و سریال‌ها حتی با تکه‌کلام‌های آشنای این عروسک ملی، زمینه‌ی خوبی برای یادآوری مداوم او به بیننده است و درواقع او را در یک نظام بینارسانه‌ای و بینافرهنگی قرار می‌دهد. همه‌ی این

اقدامات با برنامه‌ریزی منسجم و اتحاد ملی، حمایت شهرداری و متمولین جامعه در راستای حفظ عروسک کاراگز کاملاً مشهود است و حضور همه جانبه کاراگز را می‌توان دید، به‌طوری که تبدیل به کالایی جهت سوغاتی برای توریست‌ها شده است و قطعاً تاثیر بسزایی در معرفی او به هموطنانش و دیگران خواهد داشت.

با این توضیحات می‌توان گفت عروسک کاراگز به این دلیل که از فضای نمایشی خود با همان شخصیت و همان شکل خارج شده و به شکل مجسمه‌ای در سطح شهر، تصویر بر روی اجناس و متریال‌های مختلف و همین‌طور استفاده از نام آن نمود پیداکرده‌است، جایگاهی ویژه علاوه‌بر جایگاه گذشته‌اش یافته و حضورش را در جامعه توسعه داده است. در مورد عروسک مبارک این اتفاق بسیار کم افتاده است. و معمولاً شاید در نزدیکی عید نوروز عروسک‌های کوچکی که برای سفره‌ی هفت‌سین آماده می‌شود تنها نشانه‌ای از عروسک مبارک باشد که آن هم بسیار محدود است و معمولاً عروسک مبارک به شکل اصلی خود در دسترس نیست و حتی هنرمندان عروسک‌گردان و عروسک‌ساز هم متحدالشکل این عروسک را نمی‌سازند. همچنین از تصویر آن به عنوان نماد، آن طور که به صورت گسترده این اتفاق در مورد همتای ترکی آن افتاده است در جایی استفاده نشده‌است. قابل ذکر است که در جشنواره‌ی دوسالانه‌ی یونیما مبارک از تصویر مبارک در طول جشنواره استفاده می‌شود که برای احیای این عروسک کافی نیست.

شکل ۳: فروشگاهی با نام کاراگز در بازار سنتی شهر بورسا، با پرده‌ی نمایش سایه‌بازی برای آشنایی مراجعه‌کنندگان (عکس از نگارنده)

شکل ۴: نمایی از فضایی درونی و بیرونی موزه‌ی کاراگز در شهر بورسا (عکس از نگارنده)

۴ـ چگونگی زمینه‌سازی برای توسعه‌ی فرهنگی در جهت احیای عروسک مبارک و قراردادن آن در تعامل با دیگر تولیدات فرهنگی

باید توجه داشت که توسعه فرهنگی همان‌طور که از سویی زمینه‌ساز و علت توسعه ابعاد دیگر جامعه است، در دیگر سو، معلول آن‌ها نیز هست، به‌این معنا که پیشرفت همه‌جانبه جامعه، خود برای رشد و بالندگی فرهنگ کمک شایانی است. به‌عبارت دیگر، با وجود اولویت فرهنگ بر دیگر عناصر اجتماعی در فرآیند توسعه‌یافتگی، آنچه که نقش تعیین‌کننده نهایی را برعهده دارد، نوع کنش و واکنش یا به‌عبارت بهتر نوع تعامل مثبت در قالب ارتباطی دیالکتیکی میان فرهنگ و عناصر دیگر جامعه همچون اقتصاد، سیاست و... است. بنابراین در ترسیم یک الگوی مناسب برای توسعه جامعه، باید برنامه‌هایی برای تمام ابعاد جامعه ارائه گردد. این نکته نیز نباید فراموش شود که در این برنامه‌ریزی باید شرایط حاکم در یک جامعه کاملاً درنظر گرفته شود. به بیان دیگر هر اندازه که یک الگوی توسعه از جامعیت برخوردار باشد، تا زمانی که مختصات بومی آن جامعه را مدنظر قرار نداده‌باشد، مثمرثمر نخواهد بود. فرهنگ عبارت‌است از نظام مشترکی از باورها، ارزش‌ها، رسوم، رفتارها و موضوعاتی که اعضای یک جامعه در تطبیق با جهانشان و در رابطه با یکدیگر به‌کار می‌برند و از راه آموزش از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌دهند. فرهنگ دارای دو عنصر مادی و غیرمادی است که ویژگی‌هایی

به شرح ذیل دارد: نخست، فرهنگ‌ها و جوامع در سطح بسیار وسیعی ناهمگون هستند. این حالت به‌ویژه زمانی بیشتر مشهود است که هویت‌های ملی وسیعی به عنوان جایگزین‌هایی برای فرهنگ ذکر می‌شوند. دوم، فرهنگ عاملی است که با زمان، جغرافیا، تاریخ، مذهب، طبقه‌اجتماعی، نژاد، شهرنشینی، روستانشینی، ملیت و مقولات بسیار دیگری درهم می‌آمیزد. سوم، فرهنگ‌ها از طریق مسافرت، تجارت، وسایل‌ارتباط‌جمعی، گروه‌های تبلیغی و دیگر منابع تغییر و توسعه می‌یابند. چهارم، فرهنگ غریزی نیست، بلکه آموختنی است. به‌عبارت دیگر فرهنگ از عادات و تجربیاتی تشکیل می‌شود که افراد در طول حیات خویش می‌آموزند. فلسفه وجود تعلیم و تربیت در جامعه انسانی براساس همین ویژگی است. پنجم، فرهنگ افراد یک جامعه را قادر به پیش‌بینی رفتار یکدیگر می‌سازد به‌طوری‌که افراد می‌توانند برحسب رفتار و گفتار خود، واکنش‌های دیگران را از پیش تشخیص دهند و بدانند که برای دریافت واکنش مطلوب، چه رفتار و گفتاری باید داشته‌باشند. با توجه به اهمیت توسعه فرهنگی، باید تلاش نمود تا در تمام سیاست‌گذاری‌ها، برنامه‌ریزی‌ها، اقدامات و فعالیت‌های صورت گرفته در حوزه مدیریت فرهنگی، همواره بعد زیرین فرهنگ را مورد توجه قرار داد، زیرا هرگونه برنامه‌ریزی در این حوزه بدون توجه به بعد معنوی فرهنگ اثربخش نخواهد بود. از سوی دیگر اثرات ابعاد معنوی فرهنگ را از طریق محصولات، آثار، فعالیت‌ها و مصرف فرهنگی در قالب سطح مشهود آن می‌توان مورد ارزیابی قرار داد. بنابراین برای بهبود آثار سیاست‌ها و اقدامات فرهنگی، توجه متعادل به هر دو بعد فرهنگ الزامی است (صالح‌نیا، نرگس، جلال دهنوی و امین حق‌نژاد، ۱۳۸۹). مبارک در طول دوره‌های مختلف جایگاه ویژه‌ای در نمایش ایرانی پیدا کرده‌است و با توجه به کمرنگ شدن و حمایت این نمایش‌ها همچنان عموم مردم تصویر او و تا حدودی شخصیت او را می‌شناسند و به هرحال از شناخته شده‌ترین عروسک‌های نمایشی در ایران است اما متاسفانه نسل جدید در بیشتر مواقع با این شخصیت نمایشی آشنایی ندارند و به نظر می‌رسد کمتر مواجه شدن با این نمایش، این شخصیت عروسکی و حتی ندیدن و استفاده نکردن از نشانه‌های این عروسک و تصویر آن علت این گسست باشد، چرا که با استفاده از تصویر مبارک هم می‌توان کودکان را با او، شخصیت و نمایش‌هایش آشنا کرد. به نظر می‌رسد در کشور ایران به دلیل اقلیم و زبان‌های گوناگونی که وجود دارد و با توجه به شخصیت‌های عروسکی که در مناطق مختلف بسیار هستند، مبارک را آن‌چنان که باید قبول نکردند و پویایی کمتر آن به این دلیل است اگرچه مبارک همچنان نفس می‌کشد و در بین مردم ایران شناخته شده‌ترین عروسک نمایشی و محبوب است. همان‌طورکه قبلا گفته شد ساخت موزه‌ی کاراگز در پایتخت فرهنگی ترکیه، شهر بورسا، از اقدامات مهم در جهت احیای عروسک کاراگز است که از معماری آن تا چیدمان داخلی همه و همه مرتبط با نمایش سایه‌بازی و کاراگز طراحی شده است، درست است که در ایران هم موزه‌هایی در رابطه با عروسک مبارک یافت می‌شود اما هیچ کدام نام مبارکِ مبارک را ندارند! از دیگر فعالیت‌های مثبت ترکیه در رابطه با عروسک کاراگز ایجاد فستیوال‌های مختلفی است که در همه‌ی آن‌ها به صورت مرتب برای بازدیدکنندگان و شرکت‌کنندگان اجرای نمایش کاراگز وجود دارد و البته مهم‌ترین آن‌ها جشنواره‌ای با نام خود کاراگز است که تمامی آثار، اجرای نمایش سایه‌ی کاراگز است. اگرچه جشنواره‌ای با نام تهران مبارک (یونیما مبارک) در ایران برگزار می‌شود اما آیا جایگاه مبارک و عروسک‌گردانان قدیمی این هنر در این جشنواره‌ها جایگاه ویژه‌ای در جهت احیای این عروسک است؟ آیا آن‌طور که این شخصیت عروسکی پتانسیل حضور در فضاهای مختلف را دارد نمایش داده می‌شود؟ اما به هر روی هر دو عروسک با توجه به

حضورشان در طول سال‌های بسیار و تکرار شخصیت‌شان در نمایش و همین‌طور ویژگی‌های کلامیشان همیشه شناخته و دوست‌داشته شده‌اند و در فرهنگ جاری بوده‌اند و در جایگاه‌هایی از شهر و بازار و سینما حضور داشته‌اند و همچنان متکثر در اجتماع بوده‌اند. با توجه به برخی تولیدات و لوازمی که با تصویر کاراگز دیده شد به نظر می‌رسد این فعالیت برای زنده نگه داشتن این شخصیت عروسکی بسیار مؤثر است، مخصوصا در نگاه کودکان و پیوند آن‌ها با هویت این عروسک و آشنایی و ارتباط با فرهنگ خود. آن‌ها خواستار آن شده و دنبال‌کننده و مخاطب نمایش‌ها و حتی یادگیری ساخت این عروسک می‌شوند کما اینکه در موزه‌ی کاراگز روزهایی برای آموزش ساخت عروسک‌های سایه‌بازی اختصاص داده‌شده است. با توجه به توضیحات در رابطه با پتانسیل و توسعه‌ی فرهنگ، مشاهده شد که استفاده از تصویر عروسک کاراگز بر بسیاری از لوازم در دسترس و در دید و استفاده‌ی فرهنگی و اقتصادی، تاثیرات مثبتی در شکوفایی این هنر ارزنده مخصوصاً در رابطه با پرورش کودکان در فرهنگی آشنا و ارتباط و احیای آن داشته است.

شکل ۵: برخی لوزام تبلیغاتی و مصرفی مختلف با استفاده از المان کاراگز که در سطح شهر موجود و در دسترس است (عکس از نگارنده).

نتیجه‌گیری

از آن‌جایی که عروسک‌ها راهی به تامل در مورد زندگی اجتماعی، فرهنگی، هویتی و آیینی انسان‌ها هستند، می‌توانند روایت دیروز و امروز را پیوند دهند و کنش‌های بشری را بازنمایی و بازپروری کنند. با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و هویتی عروسک‌های ملی می‌توان از این ویژگی‌ها برای توسعه تعاملات فرهنگی و اقتصادی از یکسو و همچنین بهبود روابط عاطفی بهره جست.

۱ـ کم و بیش در هر دو کشور مذکور حمایت‌هایی برای زنده ماندن این دو نوع نمایش انجام می‌گیرد. جشنواره‌ای تحت عنوان «یونیما مبارک» در کشور ایران هر دو سال یک بار در تهران برگزار می‌شود و در کشور ترکیه در شهر فرهنگی بورسا و دیگر شهرها، سالانه جشنواره‌های زیادی برگزار می‌شوند که بخشی از این جشنواره‌ها مختص به تئاتر و تئاتر عروسکی است. جشنواره‌ای که نام کاراگز را دارد نیز هر دو سال یک بار در همان شهر برگزار می‌شود. به غیر از اجراهایی که وجود دارد هر روز نمایش کاراگز در موزه‌ی کاراگز با جدیت اجرا و دنبال می‌شود و تاثیر زیادی در بیان فرهنگ، تاریخ و نمایش این کشور در نگاه بینندگانی که از کشورهای مختلف در جشنواره شرکت کرده‌اند ایجاد می‌کند و همچنین کودکان تُرک ارتباط زیادی با نمایش کاراگز برقرار می‌کنند. در روزهای غیر از جشنواره نیز این موزه به‌کار خود ادامه می‌دهد و به آموزش ساخت عروسک‌های سایه‌بازی می‌پردازد و هر هفته اجرای نمایش را برگزار می‌کند، این در حالی است که در ایران تنها در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان اجراهایی وجود دارد و یا در مراسم‌های خاص به صورت محدود نمایش خیمه‌شب‌بازی (مبارک) برگزار می‌شود. بنابراین کمبود اجرای نمایش خیمه‌شب‌بازی حتی در جشنواره‌ای که نام مبارک را یدک می‌کشد، در کمرنگ شدن این عروسک بسیار موثر است. قابل ذکر است اجراهای جدید و به روز از خیمه‌شب‌بازی، اجراهای قابل قبولی است که نیاز به حمایت بیشتری برای ادامه‌ی مسیر دارند.

۲ـ عروسک کاراگز که بیشتر از عروسک مبارک در فضاهای غیرنمایشی مورد استفاده قرارگرفته و با استفاده از تصویر و نشانه‌ی آن در فضای شهرسازی، موزه، پوستر، تبلیغات، تلویزیون، سینما، انواع کالاهای مورد استفاده عموم و بسیاری موارد دیگر معرفی شده‌است، بی‌شک در طول زمان و با تکرار شخصیت خود در نمایش که شخصیتی متکثر و سیال است، جایگاه ویژه‌ای در نگاه مردمان کشورش به‌دست آورده است. تکرار این شخصیت در ابعاد مختلف بصری، کلامی و حتی استفاده از عنوانش و همین‌طور به‌کارگیری تصویر او بر کالاهایی که به‌طور مداوم در رویت است، باعث پیوند روزافزونش با مردم شده است. و این تصویر ثابت حاوی بار معنایی قوی از گذشته تا حال و آینده است و تنها تصویری ساده از یک عروسک نیست چرا که با دیدن تصویر کاراگز بارقه‌ای از فرهنگ از ذهن بیننده می‌گذرد و تمام خصوصیات این شخصیت و لحن او در نمایش‌های مختلف، انتقادهایش و شوخی‌هایش تداعی می‌شود. به‌علاوه‌ی اینکه شخصیتی موثر در فرهنگ ترکیه است و تمام این کشور او را به عنوان عروسک شاخص تئاتر خویش قبول دارند و حمایت می‌کنند. این اتفاق در مقیاسی بسیار کمتر برای مبارک افتاده است و مبارک نیز با تمام محدودیت‌های مشترکی که با کاراگز دارد پتانسیل این وضعیت را داراست. به دلیل شناخت افراد از دیرباز تا امروز حتی آشنایی اندک عامه‌ی مردم، مبارک می‌تواند همان‌طورکه در نزدیکی سال جدید و در سفره هفت‌سین نشانه‌هایش دیده می‌شود، پررنگ شود، چرا که با برنامه‌ریزی دقیق، فرهنگ، آمادگی پذیرش بیشتر او را خواهد داشت.

۳ـ با قراردادن عروسک مبارک در فضاهایی غیر از فضای نمایشی می‌توان از آن در کارکرد فرهنگی و اقتصادی سود جست و با جای دادن عروسک مبارک در تعامل با تولیدات فرهنگی دیگر می‌توان به کارکردهای مذکور رسید. در ترکیه با حمایت شهرداری و متمولین جامعه، عروسک کاراگز و جشنواره‌های مرتبط با آن پابرجاست. با توجه به پتانسیل و پیشینه عروسک مبارک و تاثیر آن در اجتماع، فرهنگ و اقتصاد، با تصحیح مدیریت فرهنگی کلان کشور و درنظرگرفتن ارگانی با بودجه مکفی پیشنهاد می‌شود، بهره‌وران اعم از سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری، اداره‌ی کل امور هنرهای نمایشی وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (رسانه‌ی ملی)، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، وزارت آموزش و پرورش و نشریات مرتبط با ادبیات کودکان و نوجوانان، متولی احیای این عروسک برای تولید کالاهایی با برند «مبارک» از نظر ظاهری و محتوا باشند. همچنین موزه‌ای با نام مبارک همانند آنچه که در مورد عروسک «کاراگز» اتفاق افتاده است، ساخته شود، چرا که این رویداد سبب کمک به پیوند، شناخت و حمایت نسل جدید از عروسک ملی خواهد شد.

۴ـ با توجه به هویت‌های پویای این عروسک‌ها، در مورد عروسک کاراگز ایجاد فضایی بینافرهنگی و بینارسانه‌ای موجب زنده ماندن این عروسک و ارتباط عمیق مردمان ترکیه از هر قشری با آن شده است و به نظر می‌رسد این نتیجه‌ی مثبت را برای عروسک مبارک که همچنان حتی خود عروسک هم برای خرید در دسترس نیست، می‌توان متصور شد و با در تعامل قراردادن آن در تولیدات فرهنگی دیگر، به فضای بینارسانه‌ای کاربردی رسید. داشتن موزه‌ای با نام مبارک پیشنهاد می‌شود که تمام نشانه‌های معماری در این موزه با نمایش خیمه‌شب‌بازی و نشانه‌های ایرانی همخوان باشد. و می‌توان در این موزه که نام اختصاصی مبارک را دارد به غیر از جمع‌آوری و نمایش عروسک‌های سنتی جهان، اجرای نمایش هفتگی خیمه‌شب‌بازی، تعلیم عروسک‌سازی و عروسک‌گردانی، برگزاری جشنواره و دعوت از کشورهای دیگر برای ارائه‌ی نمایش‌های سنتی خود و همین‌طور فروش بسیاری از محصولات فرهنگی را با لوگوی طراحی شده با نشانه‌های عروسک مبارک را داشت. این محصولات در مکان‌های پر تردد مانند مراکز خرید، مترو و... نیز می‌توانند به عنوان شعبه‌های کوچکی با نام مبارک در سراسر ایران وجود داشته‌باشند و در هر جشنواره‌ای که با نمایش مرتبط است این محصولات می‌توانند ارائه شوند و همین ارائه‌ی محصولات است که می‌تواند بسیاری را دوباره جذب کرده و به پای صحنه‌ی نمایش بیاورد و این پیوند را روز به روز محکم‌تر و دلنشین‌تر کند و در ادامه سبب معرفی عروسک مبارک به جهان شود. توجه به این امر خود عاملی برای فعالیت‌های اقتصادی و اشتغال‌زایی در حیطه‌ای نو خواهد بود.

منابع

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۴) **نمایش در ایران**، تهران، انتشارات روشنگران، چاپ دهم

ـ شهریاری، خسرو. (۱۳۶۵) **نمایش، فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌های سبک‌های نمایشی**، نشر امیرکبیر، تهران

ـ صدیق، یوسف. (۱۳۸۳) **پژوهشی در خیمه‌شب‌بازی ایران**، با همکاری فاطمه داوری، نمایش (انجمن نمایش)، تهران

ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۹۴) **دنیای گسترده نمایش عروسکی**، انتشارات سروش، تهران

ـ عظیم‌پور، پوپک. (۱۳۸۹)، **فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران**، انتشارات نمایش، تهران

ـ هدایت، صادق. (۱۳۷۹) **فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران**، گردآورنده صادق هدایت، نشر چشمه، تهران

ـ ثمینی، نغمه، محمود بختیاری، بهروز، قهرمانی، محمد باقر و مسعودی، شیوا. (۱۳۹۳) تبارشناسی دلقک در نمایش سنتی ایران، **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایش و موسیقی**، شماره۱، جلد ۱۹، ۵۸ـ۴۷

ـ شفیعی، اسماعیل و یزدی، نرگس. (۱۳۹۳) الگوی مناسب آموزش مهارت‌های «تفکر نقادانه» در نمایش سنتی عروسکی ایران (با تکیه بر خیمه‌شب‌بازی)، **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایش و موسیقی**، شماره ۲، جلد ۱۹، ۵۲ـ۴۱

ـ صالح‌نیا، نرگس، دهنوی، جلال و حق‌نژاد، امین. (۱۳۸۹) نقش فرهنگ در توسعه اقتصادی، **ماهنامه مهندسی فرهنگی**، شماره ۴۳ و ۴۴، ۷۹ـ۶۶

- And, Metin (1967), **Karagoz Ve Orta Oyununda Kisliler Ve Kisilestirme**. Istanbul, Türk Dili

- And, Metin (1977), **Dunyada Ve Bizde Golge oyunu**. Ankara, Dogn Matbaacilik. Turkiye Is Bankasi Kultur Yarinlari

- And, Metin (2005), **Karagoz, Turkish Shadow Theatre**. Turkey, Dost Publication

- Ethem, Ruhi (1975), **Musiki Mecmuasi.** Turkey, Ünğör

- Ozhan, Mevlut (2014), **Puppetry and Shadow play**. Bursa, Metropolitan Municipality library

- Ozhan, Mevlut (1988), **Geleneksel Turk Tiyatrosunda Ahilik**. Ankara, Turk Folklor Arastirmalari

پی‌نوشت‌ها

1- kasper

۱ـ Pulcinella؛ یکی از نقش‌های اساسی کمدیا دل آرته (نمایش عامیانه‌ی ایتالیایی شبیه سیاه بازی) است. احتمالاً از piccolo pulicino pulicinello به معنی « جوجه کوچولو» گرفته شده که یادآور منشأ دهقانی این نقش است. پولچینلا لباسی سفید، نقابی سیاه و دماغی نوک تیز شبیه منقار پرندگان دارد. پولیشینل و پانچ، عروسک‌های فرانسوی و انگلیسی، تحت‌تأثیر پولچینلااند.

3ـ Punch؛ عروسک نمایش عروسکی انگلیس. نام او همچون برخی از خصوصیاتش از پولچینلا گرفته شده است. در سال ۱۶۶۲ به شکل عروسک نخی وارد نمایش عروسکی این کشور شد و به سرعت مبدل به پرسناژ محبوب مردم گردید. در قرن هجدهم به شکل دستکشی درآمد. از خصوصیات عمده‌ی او که مورد علاقه‌ی تماشاگران است خشونت و بی‌ملاحظگی را می‌توان نام برد.

4- Guignol

۵ـ Petrouchka؛ مهم‌ترین پرسوناژ نمایش عرسکی سنتی روسیه که خشن، چالاک، تیزهوش و حقه باز است.
۶ـ Karagöz؛ نمایش سایه‌ای ترکیه و همین‌طور اسم شخصیت اصلی این نمایش.

7- Karakuş

8- Sarhoş

9- Kŭlhanbeyi

10- Semai

کنکاشی در شکل‌گیری گروه تئاتر آناهیتا و تأثیر آن بر تئاتر ایران (۱۳۴۳ـ۱۳۳۷)

مریم رحیمی
روح‌الله جعفری (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۶/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۰۵

کنکاشی در شکل‌گیری گروه تئاتر آناهیتا و تأثیر آن بر تئاتر ایران (۱۳۴۳ـ۱۳۳۷)

مریم رحیمی

دانشجوی کارشناسی‌ارشد کارگردانی تئاتر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه علوم و تحقیقات، تهران

روح‌الله جعفری

استادیار دانشگاه علوم و تحقیقات، تهران

این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی در شکل‌گیری گروه تئاتر آناهیتا و تأثیر آن بر تئاتر ایران (۱۳۴۳ـ۱۳۳۷)» به راهنمایی دکتر روح‌الله جعفری استخراج شده که در دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه علوم و تحقیقات تهران از آن دفاع شده است.

چکیده

یکی از مهم‌ترین رویدادهای نمایشی، تشکیل گروه‌های مختلف تئاتری بود که پس از تاثیرات منفی اتفاقات سیاسی دهه۳۰ و به دنبال آن تحولات مثبت دهه۴۰ در زمینه تئاتر و ادبیات در ایران اتفاق افتاد. گروه آناهیتا، به عنوان یکی از این گروه‌های مهم تئاتری ایران که جنبه‌ها و تاثیرات مختلف و متنوعی داشته است، تاکنون کمتر مورد ارزیابی دقیق قرارگرفته‌است. تحقیق درباره گروه تئاتر آناهیتا براساس این پرسش شکل‌گرفته‌است که: «آیا تئاتر آناهیتا به عنوان یکی از گروه‌های پرکار دهه ۳۰ و ۴۰ توانسته در رشد تئاتر ایران تاثیرگذار باشد؟» با توجه به نقش پر اهمیت این گروه تئاتری در روند شکل‌گیری و پیشرفت تئاتر کشور و پرورش هنرپیشه‌های تئاتر، هدف از مطالعه حاضر، ارزیابی همه جانبه گروه تئاتر آناهیتا و شناخت تأثیرات آن بر تئاتر و هنر بازیگری در ایران در طی دوران فعالیت رسمی آن‌ها، بین سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۳ و همچنین بعد از آن بوده است. فرضیه این تحقیق براین مبنا استوار است که تئاتر آناهیتا با آموزش و پرورش هنرمندان تئاتر، تولید نمایش و انتشار منابع علمی و تئوری در این سه حوزه از تئاتر تأثیرگذار بوده و باعث رشد و ارتقا منابع و پرورش هنرمندان تاثیرگذاری در تئاتر ایران نیز بوده است. به همین منظور، ابتدا، مختصری از فعالیت گروه‌های تئاتر روسیه و کشورهای اروپایی از جمله آلمان، انگلیس و غیره که بر تئاتر جهان اثرگذار بوده‌اند بیان می‌شود. سپس از آن روی که گروه آناهیتا با هدف ترویج شیوه استانیسلاوسکی تشکیل شد، در مبحثی کوتاه به تعریف و بررسی این شیوه پرداخته می‌شود و در پایان نیز ضمن برشمردن تاثیرات و نتایج فعالیت تئاتر آناهیتا در تئاتر ایران، فعالیت‌های این گروه مورد ارزیابی قرارمی‌گیرد.

این تحقیق با به‌کارگیری روش مطالعه کتابخانه‌ای شامل جمع‌آوری اطلاعات از طریق جست‌وجو در اسناد و مدارک، منابع تصویری و نشریات و نیز تحقیقات میدانی، از طریق مصاحبه با تعدادی از هنرمندان انجام شده است. سپس داده‌های مورد نیاز جمع‌آوری گردید و از طریق مقوله‌بندی آن‌ها، داده‌ها به هشت مقوله اصلی و زیرمقوله تقسیم‌بندی شدند.

تجزیه و تحلیل و بررسی یافته‌ها نشان می‌دهد که گردانندگان گروه آناهیتا (مصطفی اسکویی و مهین اسکویی) توانسته‌اند شیوه استانیسلاوسکی را به هنرجویان خود معرفی کنند و به‌طور عملی آموزش دهند و جامعه تئاتری آن دوره را از طریق معرفی این سبک و پرورش بازیگرانی که براساس این شیوه آموزش دیده‌اند، تحت‌تأثیر قرار دهند. اجراهای گروه آناهیتا، شکلی نوین از اجراهای صحنه‌ای را به معرض نمایش گذاشت که تا به آن روز در تئاتر ایران وجود نداشت. اما کیفیت کار آن‌ها از لحاظ تکنیک در حد متوسط قرار داشت. درنهایت به این نتیجه دست‌یافتیم که گروه آناهیتا هنرمندان بزرگی را پرورش داد که هر یک به تنهایی توانسته‌اند تأثیر بسزایی بر تئاتر ایران گذاشته و تا به امروز، نام‌های درخشان و ماندگاری از خود در تاریخ نمایش ایران به جای بگذارند.

واژگان کلیدی: تئاتر، گروه تئاتری، تئاتر اروپایی (تئاتر غربی)، سیستم استانیسلاوسکی، تئاتر آناهیتا.

درآمد

در اواخر قرن نوزدهم کنستانتین استانیسلاوسکی[1] نه تنها بر تئاتر روسیه بلکه بر تئاتر دنیا تاثیر فراوانی گذاشت. با تاسیس تئاتر هنر مسکو[2]، استانیسلاوسکی و همکارش دانچنکو هر دو علیه سبک قراردادی و گزارشی بازیگری و بر ضد سیستم ستاره‌ای تئاتر که مانع از تحول سبک بازیگری گروهی می‌شد، طغیان کردند (اونز،۱۳۹۰:۱۵).

در ایران اولین برخوردها با استانیسلاوسکی و متد او احتمالاً به «میرسیف‌الدین کرمانشاهی» که تحصیلکرده‌ی تئاتر در مسکو بود، می‌رسد. او که در سال ۱۳۰۸ به تهران آمد در «استودیو درام کرمانشاهی» کلاس‌های آموزش تئاتر تشکیل داد. پس از آن در دهه‌ی ۳۰ آشنایی با این متد کمابیش توسط «شاهین سرکیسیان» از طریق ترجمه‌ی جزوات محدودی از نوشته‌های استانیسلاوسکی و آموزش آن‌ها درکلاس‌هایی که برای شاگردانش ترتیب می‌داد، صورت گرفت. ولی درنهایت اسکویی‌ها (مصطفی اسکویی ـ مهین اسکویی) به‌طور عملی و تخصصی در تئاتر آناهیتا کارگردانی و آموزش بازیگری را براساس متد پایه‌گذاری کردند.

در دهه‌ی ۳۰ با ورود آتراکسیون و تئاترهای لاله‌زاری و به مرور جایگزین شدن آن در صحنه‌ی تئاتر، جایی برای فعالیت جدی و هنری در آن عرصه باقی نماند. با روی گرداندن قشر روشنفکر و فرهیخته از تئاترهای سطحی لاله‌زاری، لزوم شکل‌گیری تشکیلات و گروه‌های خارج از عملکرد تئاترهای لاله‌زار بیش از پیش احساس شد.

تحول و گسترش تشکیلات دولتی در کنار آموزش‌های علمی توسط استادان خارجی و بازگشت ایرانیان تحصیل کرده‌ی هنرهای نمایشی به کشور شرایط را برای شکل‌گیری گروه‌های تئاتری مهیا ساخت (زرگر، ۱۳۸۵:۶).

اسکویی‌ها نیز که در «انستیتوی دولتی هنرهای نمایشی»[3] زیر نظر «یوری زاوادسکی»[4] از شاگردان استانیسلاوسکی تحصیل کرده بودند با بازگشت به ایران در سال ۱۳۳۷، شیوه و سیستم استانیسلاوسکی را به تئاتر ایران وارد کردند. همکاری آن‌ها با هم و تشکیل هنرکده‌ی آناهیتا به عنوان اولین تئاتر خصوصی در ایران، طیف وسیعی از یک نسل نمایشی را با مبانی نظری و عملی استانیسلاوسکی آشنا کرد. کسانی که در دهه‌ی چهل درخشیدند و جانی تازه به نمایش ایران دادند اکثراً از شاگردان اسکویی‌ها و شاهین سرکیسیان بودند که در پرورش و تربیت هنرمندان تئاتر ایران نقشی انکارناپذیر دارند. بنابراین معرفی هر چه بیشتر آن‌ها و شناساندن کارها و فعالیت‌هایشان برای هنرمندان جوان تئاتر امروز امری ضروری است.

تاریخ تئاتر ایران تاریخ تلاش هنرمندان تمام دوران‌ها برای حل مسائل هنری خود به عنوان یک هنرمند و حتی یک انسان و مطالعه‌ی تحلیلی آثار هنری آن‌ها و نظراتشان است. اما در مورد وقایع تاریخی محال نیست که در گزارش و نقل آن‌ها غرض ورزی‌ها و دخل و تصرف‌هایی صورت گرفته باشد. یک رویداد یا یک شخصیت آنگاه دقیقاً قابل بررسی و تحلیل است که تمام آنچه مربوط به اوست ارائه و بررسی شود تا حقایق آشکار شود چرا که هر چند آن‌ها به گذشته تعلق دارند اما مسائل و قواعدی که از این حقایق استنباط می‌شود اختصاص به گذشته ندارد و قابل تعمیم به حال و آینده است.

در این پژوهش تلاش شده است علاوه‌بر آشنایی کامل با بنیانگذاران آناهیتا، از طریق جمع‌آوری اسناد و نشریات در دسترس که به این موضوع پرداخته‌اند، مراجعه به مصاحبه‌های اشخاص آگاه از موضوع که در منابع مختلف انعکاس یافته و تقابل نظرات آن‌ها، به بررسی همه جانبه و ارزیابی فعالیت‌های گروه آناهیتا در سیر تاریخی و تحولی آن پرداخته‌شود و چگونگی تاثیر آن بر تئاتر ایران در سال‌های فعالیت گروه (۱۳۴۳ـ۱۳۳۷) بررسی گردد.

همچنین سعی شده تا با توجه به شواهد و مدارک موجود، علل فروپاشی آن را بیان کرده و درنهایت اثرگذاری آنان را بر تئاتر ایران در سال‌های دهه‌ی سی و چهل، با تکیه بر نظرات صاحب‌نظران مورد مطالعه قراردهیم.

پیشینه‌ی پژوهش

امروزه پذیرفته‌اند که یک کارگردان با گروه خودش کار می‌کند، یعنی با گروهی ثابت، البته متشکل از بازیگران و در عین حال متشکل از مجموعه‌ی گروه فنی؛ نکته‌ای که غالباً فراموش می‌شود. این گروه در پی کار مداوم با کارگردان خود به همگونی و دقت و به درجه‌ای از کمال می‌رسد که گروه‌های مقطعی هرگز بدان نمی‌رسند. این گروه حتی زمانی که تجدید می‌شود یا در به روی عناصر بیرونی می‌گشاید، به سبب تداومش، به ابزار کاری تبدیل می‌شود که دارای زیباشناسی و شیوه و زبان مشترکی با کارگردان است. شکل‌گیری گروه‌های تئاتری در طول تاریخ هنر نمایش دارای فراز و نشیب‌هایی بوده است؛ از گروه‌های سیار تا گروه‌های پیشتاز امروزی با همه‌ی اعضای متشکله‌ی آن‌ها (روبین،۱۳۹۰: ۲۲۱).

احیای تئاتر در اروپای غربی از اوایل قرون وسطی آغاز شد. گروه‌های کوچک سیار در هر کجا که تماشاگری می‌یافتند دست به نمایش‌های سیار می‌زدند. این گروه‌ها اکثراً کارشان داستانگویی، شعبده بازی، شیرینکاری، بندبازی و نمایش حیوانات تربیت شده بود (براکت، ۱۳۹۱، ۱:۲۰۴). اما شکوفایی درام در اواخر قرون وسطی نیز تا حدی به تغییرات اقتصادی و سیاسی آن زمان و بویژه رشد شهرنشینی و تاسیس اصناف مربوط می‌شود. دانشگاه‌ها نیز به آموزش‌های غیرمذهبی توجه بیشتری نشان می‌دادند. با پاگرفتن گروه‌های غیرمذهبی شاید راهی جز این نبود که گروه‌های جدید در تهیه‌ی نمایش‌های تئاتری شرکت داشته‌باشند. پس پیش از پایان سده‌ی چهاردهم گروه‌های نمایشی بومی ـ مذهبی که نمایشگرانی سیار بودند، به‌وجود آمدند (براکت، ۱۳۹۱، ۲۲۵: ۱).

در انگلستان سال ۱۵۵۸ هنگامی که ملکه الیزابت تاج و تخت را تصاحب کرد، هر نجیب زاده‌ای حق داشت صاحب یک گروه تئاتری باشد و گروه‌های وابسته هنگامی که صاحبشان نیازی به آن‌ها نداشت اجازه داشتند سفر کنند (براکت،۱۳۹۱، ۱:۲۰۴). پس می‌توان گفت پیش از ۱۵۷۰ گروه‌های فراوانی از بازیگران در انگلستان فعالیت داشتند. تایید رسمی حکومت و حمایت از اجرای دائمی نمایش، ایجاد تئاترهای دائمی در لندن و ادغام گروه‌های بزرگ را میسر ساخت (براکت، ۱۳۹۱، ۱:۳۶۲).

بین ۱۶۶۰ تا ۱۸۰۰ نوآموزان به صورت آزمایشی به گروه‌ها می‌پیوستند و از طریق مشاهده‌ی بازیگران با سابقه کسب تجربه می‌کردند (براکت، ۱۳۹۱، ۲:۱۳۸). دامنه‌ی تخصص و مهارت بازیگران به استعداد آن‌ها و نیز به وسعت شرکت نمایشی بستگی داشت. شرکت‌های کوچک محلی به بازیگرانی با دامنه‌ی وسیعتری از مهارت‌ها نیاز داشتند و تنوع نقش در شرکت‌های بزرگ لندنی برای یک بازیگر محدودتر بود. بازیگران نقش اول معمولاً قراردادهای دراز مدتی داشتند. مک لین (بازیگر) پس از ۱۷۴۳ تنها قراردادهای کوتاه مدت می‌بست و شیوه‌ی او منجر به پیدایش بازیگران ستاره شد، رسمی که در تئاتر سده‌ی نوزدهم به اوج خود رسید. «ستاره‌گری» یا قرارداد بستن به عنوان ستاره در سده‌ی هجدهم مورد توجه فراوانی قرارگرفت (براکت، ۱۳۹۱، ۲:۱۴۰).

در فرانسه در حدود سال‌های ۱۶۲۵ـ۱۵۹۵ گروه‌هایی فعالیت داشتند. در این دوران شرکت‌های نمایشی با اعضای خود قراردادهای دو یا سه ساله می‌بستند. همه‌ی این گروه‌ها به

صورت شرکت سهامی سازمان می‌یافتند و درآمد حاصله را در پایان هر نمایش بین اعضای خود تقسیم می‌کردند (براکت۱۳۹۱، ۱:۴۵۳). هر بازیگر برای وارد شدن به گروه باید قبلاً تعدادی نقش در نمایش‌های عمومی برعهده می‌گرفت و در صورت پذیرفته‌شدن از طرف گروه به صورت دستمزدی (پانسیونر)[۵] مشغول به‌کار می‌شد تا جای خالی پیدا شود. بازیگرانِ سهامدار دارای حقوق ویژه‌ای بودند و حق‌داشتند اجرای نمایشی را بپذیرند یا رد کنند. معمولاً بازیگری که بیشترین سابقه را داشت رهبر گروه (یا دوین)[۶] شناخته می‌شد (براکت۱۳۹۱، ۱:۴۹۰).

در آلمان پیش از ۱۶۵۰ تعداد کمی از شرکت‌های نمایشی مورد حمایت شاهان بودند. این گروه‌های اولیه اصالتاً انگلیسی بودند و باید گفت خاستگاه تئاتر حرفه‌ای در آلمان، بازیگران الیزابتی بودند که در حوالی ۱۵۸۶ سفرهای زیادی در آلمان کردند. از آنجا که این گروه‌ها در حوزه‌ی وسیعی سفر می‌کردند و هر جا که مقدورشان بود نمایشی برپا می‌داشتند، در میان مردم عادی محبوب شده بودند (براکت۱۳۹۱، ۲:۲۳۴). در آن زمان شهر معینی برای حمایت از تئاتر وجود نداشت و شرکت‌های نمایشی برای یافتن تماشاگر مدام از شهری به شهر دیگر سفر می‌کردند. چون تئاتر ثابتی وجود نداشت، در میدان‌ها، آموزشگاه‌های اسب دوانی، مهمانخانه‌ها، مناطق محصور، اتاق‌های بالای مغازه‌ها یا در زمین‌های تنیس نمایش می‌دادند (براکت۱۳۹۱، ۲:۲۳۵).

پس از ۱۷۸۰ تئاترهای دولتی در همه‌ی ایالات آلمان وجود داشتند. شاید بتوان گفت که پراکندگی ایالات مختلف آلمان به نفع تئاتر آلمان تمام شد زیرا تئاتر در آنجا شکل متمرکزی نداشت و شرکت‌های مستقل و فراوانی در سراسر قلمروی ژرمنی به‌وجود آمدند (براکت۱۳۹۱، ۲:۲۵۰). گروه‌هایی که کمک مالی دریافت می‌کردند از امنیتی نسبی برخوردار بودند زیرا کارمند دولت محسوب می‌شدند و حقوق عضویت دریافت می‌کردند؛ کسر بودجه‌ی این شرکت‌ها از طرف دولت تامین می‌شد و بناهای تئاتری نیز امکانات خوبی از دولت می‌گرفتند. در ۱۸۵۰ دولت و شهرداری‌ها به عنوان حمایت از تئاتر، در هر شهری یک گروه بزرگ تئاتری با کیفیتی نسبتاً خوب را تحت حمایت خود گرفتند (براکت۱۳۹۱، ۲:۳۰۴).

درام آیینی و محلی و نمایشگران سیار در روسیه را همچون کشورهای دیگر اروپایی می‌توان از سده‌ی دهم میلادی به بعد سراغ کرد. در سده‌ی هفدهم درام به وسیله‌ی مدارس یسوعیان اوکراین در روسیه معرفی شد و دانش‌آموزان این مدارس تا سده‌ی هجدهم به صورت گروه‌های سیار حتی تا دل سیبریه رفتند (براکت۱۳۹۱، ۲:۲۷۴).

در دوران کاترین دولت نظارت شدیدی بر تئاتر اعمال می‌کرد و تئاترهایی با کمک مالی دربار و دولت طبق قوانین دربار گشایش یافتند. با آنکه اشراف هنوز تنها از نمایش‌های اپرایی حمایت می‌کردند، گروه‌های تئاتری نیز امنیت شغلی بیشتری یافتند. در سال ۱۷۷۶ گروه‌ها عضو می‌پذیرفتند و پس از ۱۷۸۹ سالی چهار نمایش انتفاعی اجرا می‌کردند (براکت۱۳۹۱، ۲:۲۷۸).

در پایان سده‌ی هجدهم شرکت‌های سیار نمایشی به همه‌ی شهرهای بزرگ روسیه سفر می‌کردند. در این دوره تئاترهای خصوصی بسیاری ساخته شدند که برخی از آن‌ها نمایش‌های عمومی ترتیب می‌دادند. معدودی از این نمایشگران عمومی به موفقیت رسیدند و برخی از آن‌ها گاه نمایش‌هایی در مسکو می‌دادند. پس از شکست گروه‌های حرفه‌ای تا سال ۱۷۸۶ هیچ گروه حرفه‌ای دیگری به‌وجود نیامد (براکت۱۳۹۱، ۲:۲۷۹). همچنین در این دوران بسیاری از اشراف، کشاورزان خود را برای نمایش‌های تئاتری تربیت می‌کردند. در ۱۷۹۷ تنها در مسکو

هفده گروه نمایشی از این دست وجودداشت که بسیاری از آن‌ها از نظر کیفی با تئاترهای دولتی رقابت می‌کردند (براکت، ۱۳۹۱، ۲:۲۸۰).

بین ۱۸۰۰ و ۱۸۵۰ بازیگران روسی در گروه‌های دولتی هنوز بر طبق رشته‌ی حرفه‌ای و مطابق با الگوهای فرانسوی استخدام می‌شدند. زمان تمرینات، رفتار بازیگران و همه‌ی جنبه‌های زندگی آن‌ها را قوانین دولتی تعیین می‌کرد. در ۱۸۳۹ این بازیگران به صورت استخدام کشوری درآمدند (براکت۱۳۹۱، ۲:۳۴۰). پیش از دهه‌ی ۱۸۸۰ حتی بهترین شرکت‌های نمایشی برای بقای خود ناچار بودند به شهرهای دیگر سفر کنند و در این موارد نیز برای جلب توجه بیشتر، بازیگران ستاره را به همراه خود می‌بردند. غیر از چند شهر بزرگ، فعالیت تئاتری در روسیه در دست گروه‌های دوره‌گرد بود (براکت۱۳۹۱، ۲:۴۶۶).

اما پس از تشکیل تئاتر هنری مسکو توسط کنستانتین استانیسلاوسکی و ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو[۷]، در ۱۸۹۸ پیشرفت‌های قابل توجهی در تهیه‌ی نمایش‌های روسی به‌وجود آمد. چون تئاتر هنری مسکو از آغاز به صورتی کاملاً حرفه‌ای سازمان یافته بود، با تئاترهای دیگر روسی تفاوت داشت. در این مرکز برخلاف کشورهای دیگر اروپایی، به جای اجرای نمایشنامه‌های مهجور، تاکید اصلی را بر تولید نمایش‌های مهم تئاتری گذاشته بودند (براکت۱۳۹۱، ۳:۳۸).

کنستانتین استانیسلاوسکی نه تنها در روسیه، بلکه در تئاتر دنیای غرب نیز چهره‌ای بزرگ و سالارمنش است. از میان همه‌ی نوآوران، او پایاترین تاثیر را داشته است. گرچه دستاوردهای او به عنوان بازیگر و کارگردان بزرگ بوده، ولی مهم‌ترین سهم او به خاطر پرتوی است که بر فنون بازیگری افکنده است (اونز۱۳،۱۳۹۰). «سیستم» او براساس توجه به تمرین خوب، به مقتضای نیاز طبایع و ملیت‌های مختلف، تحول یافته است. هرگز قصد نبوده که این سیستم، سیستمی بی‌انعطاف باشد. اهمیت استانیسلاوسکی هم به خاطر انعطاف‌پذیری اوست و هم به خاطر اعتقادش به اصل مهم حقیقت درونی روی صحنه (اونز،۱۳۹۰ :۱۳).

سیستم استانیسلاوسکی به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱ـ کار درونی و برونی هنرپیشه روی خود ۲ـ کار درونی و برونی هنرپیشه روی نقش. کار درونی هنرپیشه روی خود مبتنی بر تکنیک روانی است که او را در برانگیختن حالت خلاق ذهنی توانا می‌سازد؛ حالتی که الهام در آن با سهولت بیشتری دست می‌دهد. کار برونی هنرپیشه روی خود عبارت است از آمادگی مکانیسم جسمی او برای تجسم بخشیدن نقش و ارائه‌ی دقیق زندگی درونی آن. کار روی نقش عبارت است از مطالعه‌ی جوهر معنوی اثر دراماتیک، یعنی مطالعه‌ی منشائی که نقش از آن نشأت گرفته است؛ منشائی که مقصود آن نقش و تمام نقش‌های دیگر نمایشنامه است (استانیسلاوسکی، ۱۳۷۸ :۱۳).

به عقیده‌ی استانیسلاوسکی، بازی درست یعنی اینکه هنرپیشه در صحنه به نحوی درست، منطقی، مداوم و بنا بر قوانین طبیعت آدمی، آن‌چنان‌که نقش او ایجاب می‌کند و در انطباق کامل با آن بیندیشد و عمل کند. همین که در این کار توفیق یافت خود را با شخصیت نقش یکی خواهد دانست و به تدریج احساسات خود را در احساسات او سهیم خواهد کرد، یعنی به احساسات نقش راه خواهد یافت. به نظر او این جریان و تعریف آن مهم‌ترین مقام را در هنر تئاتر داراست. زیرا جریان راه‌یابی به احساسات نقش، هنرپیشه را در انجام هدف اساسی هنر تئاتر، یعنی خلق «زندگی روح نقش» و ارائه‌ی آن به گونه‌ی هنری یاری می‌کند (استانیسلاوسکی، ۱۳۷۸ :۴۱).

آنچه استانیسلاوسکی انجام آن را بر خود لازم می‌شمرد این بود که قوانین هنر خلاق تئاتر را پیدا کند، قوانینی که برای همه‌ی هنرپیشگان یکسان باشد و برای خودآگاهی آن‌ها قابل

درک. این قوانین مقدماتی روان تنی و روانی را در مجموع «تکنیک روانی» سیستم خود می‌نامد و هدف آن این است که بَه هنرپیشه بیاموزند که چطور به دلخواه، قوای خَلاق ناخودآگاهش را برای کار خلاق ارگانیک و ناخودآگاه در خود بیدارکند (استانیسلاوسکی، ۱۳۷۸ :۳۶).

تاکنون در ارتباط با گروه‌های تئاتری، در ایران تلاش‌هایی صورت گرفته که به عنوان کاملترین نمونه می‌توان به کتاب ***تئاتر ایران در گذر زمان*** به قلم آقای کاظم شهبازی اشاره کرد. این کتاب در سه جلد در سال ۱۳۸۷ توسط انتشارات افراز منتشر شد که جلد دوم آن درباره‌ی گروه‌های مهم تئاتری ایران است که در آن به گروه آناهیتا نیز همچون دیگر گروه‌های تئاتر تا حدودی پرداخته شده است.

کتاب پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران نوشته‌ی مصطفی اسکویی است که در سال ۱۳۷۰ چاپ شده و علاوه‌بر تشریح تاریخ تئاتر ایران از ابتدای پیدایش آن، در بخشی از کتاب به تئاتر آناهیتا پرداخته می‌شود.

سال ۱۳۸۵ شهرام زرگر در مجله‌ی ***صحنه*** در مقاله‌ای چند قسمتی با عنوان «تشکیلات و گروه‌های تئاتری تهران» در چند شماره به این موضوع پرداخته که گروه آناهیتا نیز یکی از آن‌ها بوده است.

باقی مطالب انتشار یافته گزارش‌هایی است که به‌طور پراکنده از گفت‌وگوهای افراد مختلف درباره‌ی آناهیتا استخراج شده که تقریباً مضامین همه‌ی آن‌ها مشابه یکدیگر است. در هیچ یک از موارد بالا نگاه تحلیلی همراه با به‌کارگیری روش علمی به منظور دستیابی به یک نتیجه‌ی منطقی در مورد فعالیت‌های آناهیتا صورت نگرفته است؛ پژوهشی که بتواند همچون دانشنامه‌ای همه‌ی جوانب این گروه تئاتری را دربرگیرد.

بحث و بررسی

پس از بررسی یافته‌هایی که از طریق مطالعات کتابخانه‌ای به دست آمد، به منظور تحلیل فعالیت‌های گروه آناهیتا به هشت مقوله‌ی اصلی دست پیدا کردیم که در جدول به صورت دسته‌بندی ارائه و خلاصه شده است (مطالب بیشتر درباره‌ی نحوه‌ی تشکیل گروه و فعالیت‌های آن و مصاحبه‌ها و نظرات افراد مرتبط با گروه، در کتاب‌هایی که مشخصات کامل آن‌ها در فهرست منابع در پایان مقاله آورده شده و به عنوان مرجع در این مقاله از آن‌ها استفاده شده، به‌طور کامل آمده و می‌توان برای مطالعه با جزئیات بیشتر به آن‌ها مراجعه کرد).

جدول شماره ۱

شماره	مقوله‌ی اصلی	زیر مقوله
۱	اهداف تشکیل گروه	• پرورش روحیه‌ی کار جمعی • آموزش‌های هنری • اخلاق هنری • ایجاد مکان مناسب برای اجرای نمایش
۲	اعضای گروه	
۳	آموزش‌های هنری	• آموزش سیستم استانیسلاوسکی • شیوه‌ی آموزش بازیگری • شیوه‌ی کارگردانی
۴	کارنامه‌ی کاری گروه	• اجراهای تهران • اجراهای تلویزیونی • اجراهای شهرستان‌ها • فعالیت‌های سیار
۵	فعالیت‌های سینمایی	
۶	فعالیت‌های انتشاراتی	• ماهنامه‌ی آناهیتا (دوره‌ی اول - دوره‌ی دوم - دوره‌ی سوم) • اهداف • محتوا • انتشار مقالاتی در مجله‌ی فردوسی
۷	شیوه‌ی تامین مالی گروه	
۸	انحلال و فروپاشی	

اهداف تشکیل گروه آناهیتا

اسکویی‌ها در ابتدای راه نیک می‌دانستند که وسایل و ابزاری لازم دارند تا کار دلخواه خود را از آنجا شروع کنند. به این منظور قبل از هر چیز به فکر ایجاد استودیوی هنرپیشگی افتادند (غنی‌زاده، ۱۳۸۴ :۷۰). مصطفی اسکویی با امکانات ناچیز مالی، مکان سینمای ورشکسته‌ای در خارج از محدوده‌ی شهر آن روز (مکان فعلی سینما گلدیس) را به عنوان «هنرکده‌ی نقش پیشگی و تئاتر آناهیتا» تهیه کرد و برای آموزش و اجرای برنامه انتخاب نمود (اسکویی، ۱۳۷۸ :۶۳۲). بنابراین پس از چاپ آگهی در جراید، اولین کلاس استودیو هنرپیشگی خود را تحت نظر مصطفی اسکویی در روز شنبه هشتم شهریور ماه ۱۳۳۷ در محل سینمایی به نام آپادانا واقع در کوی یوسف‌آباد تشکیل دادند (غنی‌زاده،۱۳۸۴ :۷۰).

با تفهیم فلسفه‌ی همه برای یک نفر و یک نفر برای همه، نیرویی حیرت‌انگیز در جوانانی که پس از انجام کار سخت روزانه به کلاس می‌آمدند، ایجاد شده بود. چهار ساعت درس و تمرین و سپس یاری و شرکت در پیشبرد کارهای دشوار ساختمانی، آن هم در شب‌های سرد زمستانی، بدون‌تمایل باطنی افراد، کاری ناممکن بود (اسکویی، ۱۳۷۸ :۶۳۳). با گشایش آناهیتا دوره‌ی جدید «تئاتر نوع اروپایی» در ایران، منطبق بر اصول پیشروترین تئاترهای زمان و به همت جوانانی که تا آن تاریخ در هنر نام و شهرتی نداشتند و براساس «سیستم استانیسلاوسکی» شروع به‌کار کرد (اسکویی،۱۳۷۸ :۶۳۷).

زنده‌یاد جعفر والی یکی از هنرجویان آناهیتا در این زمینه چنین می‌گوید:

«نیرو و انرژی‌ای که در آنجا به‌کار گرفته شد، عظیم‌ترین نیرویی بود که من تا به حال در تئاتر این مرز و بوم دیده‌ام (غنی‌زاده، ۱۳۸۴ :۷۲). نمی‌توان انکار کرد که مصطفی اسکویی چیزهایی به همان جوانان مستعد آموخت، از جمله انضباط و ایجاد انگیزه و علاقه در گروه برای آموختن و یاد گرفتن، که در جای خود با ارزش بودند» (غنی‌زاده،۱۳۸۴ :۱۴۶).

اسکویی در کنار پیشبرد کارهای فنی، دو موضوع را اصل قرار داد: ایجاد وحدت صمیمانه و آموزش مهارتی ژرف، آمیخته با باور به پیروزی. ایجاد شخصیت واقعی در هنرجویان، تفهیم رسالت هنر، اهمیت مناسبات اعضای گروه با هم، در خانواده و اجتماع، برخورداری از تکنیک عالی و آموزش میراث استانیسلاوسکی، از موضوعات ضروری تعلیمات اسکویی بود. در اهمیت مسئله‌ی آموزش اخلاق هنری، کوشش داشت هنرجویان را از جلوه‌های ناپسند اخلاق و رفتار نقش پیشگان و تئاتر داران حرفه‌ای برحذر کند (اسکویی، ۱۳۷۸ :۶۳۳).

آقای منصور میرزابابایی درباره‌ی هنرجویان و فارغ‌التحصیلان آناهیتا اینچنین می‌گویند:

«تعدادی از فارغ‌التحصیلان آناهیتا جذب زندگی روزمره شده و عده‌ای نیز در زمینه‌ی بازیگری پس از انقلاب فعال‌تر شدند از جمله آقایان مهدی فتحی، سیروس ابراهیم‌زاده، بیوک میرزایی، کاظم هژیرآزاد، رسول نجفیان، حسن مهمانی، منصور میرزابابایی، جواد اعرابی، داود سلیمانی، ناصر حسینی‌مهر و خانم‌ها ناهید مسلمی، مریم کاظمی و... تعدادی از این افراد در زمینه‌ی کارگردانی مشغول فعالیت شدند و گروه‌هایی را هم تشکیل دادند از جمله مریم کاظمی، مهدی ارجمند، مهرداد خامنه‌ای، فرهاد تجویدی، علاءالدین رحیمی، رسول نجفیان، هوشمند هنرکار و در زمینه‌ی کارگردانی سینما می‌توان از حمیدرضا قطبی، مسعود آب پرور، مهرداد سپهران که هم استاد دانشگاه هستند و هم در زمینه‌های مختلف سینمایی کار می‌کنند، علی اصغر نجات که در سینمای مستند فعال است وهادی مرزبان نام برد. در خارج از ایران نیز افرادی چون ایرج امامی، علیرضا کوشک‌جلالی، ایرج امینی، محمدعلی بهبودی، شهباز نوشیر و دکتر فریدون پارسانژاد مشغول فعالیت هنری هستند. در زمینه‌ی آموزش بازیگری نیز مهدی ارجمند، فرهاد تجویدی، مسعود آب پرور، ناصرحسینی‌مهر، مریم کاظمی، رضا عبدالعلی‌زاده و جواد اعرابی بسیار فعال بودند» (میرزا بابایی[۹]، ۱۳۹۸).

آموزش‌های هنری

اسکویی در هنر پیرو مکتب رئالیسم[۱۰] و در تئاتر طرفدار استانیسلاوسکی بود. کار اسکویی در پیروی از سیستم استانیسلاوسکی، دور از تصنعات و قراردادهای غیرواقعی بود. «رئالیسم» و یا بهتر بگوییم «سوسیال رئالیسم»[۱۱] در تئاتر، نقطه‌ی دید اسکویی بود (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۱۲۶).

در ارتباط با مبحث آموزش‌های هنری، مجموع فعالیت‌های آناهیتا با توجه به شرایط، بر محور دروس تخصصی و مهارت از راه آموزش و پرورش روح و خرد و تربیت سلوک و روحیه‌ی کار جمعی استوار بوده است. برنامه‌ی این کلاس‌ها عبارت بود از:

۱ـ مهارت هنرپیشگی ۲ـ فن بیان ۳ـ رقص ۴ـ شمشیر بازی ۵ـ موزیک علمی ۶ـ سلفژ ۷ـ گریم. برای این منظور از استادانی نظیر مادام سپاهی برای رقص، آقای گل بابایی برای شمشیربازی، آقای رمزی برای موزیک علمی و خانم رمزی برای سلفژ استفاده شد (غنی‌زاده، ۱۳۸۴: ۷۰).

مهدی فتحی که از اولین هنرجویان هنرکده‌ی آناهیتا بود در مورد شیوه‌ی آموزش بازیگری در آناهیتا چنین گفته است:

«خانم اسکویی آنچه باید به هنرجویان آناهیتا می‌آموختند به صورت عملی بازی می‌کرد، من یاد ندارم که در رابطه با سیستم استانیسلاوسکی که آن را خوانده و آموزش دیده بود، به صورت تئوری حرفی به میان آورده باشد. ایشان از قول استانیسلاوسکی می‌گفت: «هنرپیشه همه‌ی کارش عمل است. عمل عینی؛ او راه می‌رود، برمی‌خیزد، می‌نشیند و فکرمی‌کند و این فکر هم به خاطر این است که برود و عملی را انجام دهد» (غنی‌زاده، ۱۳۸۴ :۱۲۵).

آقای هوشمند هنرکار از هنرجویان و همکاران خانم اسکویی پس از انقلاب درباره‌ی بازیگری در گروه این‌طور می‌گوید:

«مکتب آناهیتا با بحث بازیگری شروع می‌شود و تاکید آن‌ها در گروه بر عنصر بازیگری است. ما قبل از آن‌ها هم در ایران مدرسه‌ی بازیگری داشتیم اما اسکویی‌ها نگاه متفاوت داشتند. آن‌ها شروع به تجزیه و تحلیل شخصیت می‌کنند و دیگر فقط بدن و بیان دارای اهمیت نیست. بازیگر باید تقویت ناخودآگاه داشته‌باشد و به موازات بخش بیرونی به بخش درونی و بازیگر و کاراکتر تاکید می‌شد و این اتفاق در گذشته نبود» (هنرکار[۱۲]، ۱۳۹۸).

آقای هژیر آزاد از هنرجویان گروه آناهیتا درباره‌ی پرورش بازیگر توسط اسکویی‌ها اینچنین می‌گویند:

«مصطفی اسکویی و مهین اسکویی روش جدیدی آوردند و به‌طور عملی نشان دادند که شیوه‌ی آن‌ها با روش‌های پیشین در پرورش بازیگر تفاوت دارد. پس آناهیتا سیستم استانیسلاوسکی را به شکل عملی برای هنرجویان تازه کار خود مطرح کرد» (هژیرآزاد[۱۳]، ۱۳۹۸).

کارنامه‌ی کاری گروه

در چهارمین مقوله‌ای که مورد بررسی قرارمی‌گیرد به کارنامه کاری گروه آناهیتا و فعالیت‌های اجرایی آن پرداخته می‌شود. از آنجا که زمینه‌ی فعالیت‌های اجرایی گروه متفاوت بوده است و به دلیل وجود نقدهای متفاوت درباره‌ی این اجراها، آن‌ها را به تفکیک و به صورت خلاصه و دسته‌بندی شده در جدول صفحه بعد می‌آوریم و به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم.

شرح نقدها و نظرهای مختلف درباره‌ی اجراهای گروه آناهیتا را در کتاب‌ها و مقالاتی که نام و مشخصات نشر آن‌ها در فهرست منابع این مقاله آمده از جمله کتاب آقای فریدون پارسانژاد، خانم آناهیتا غنی‌زاده و مقالاتی از آقای بیژن مفید و دیگران، می‌توان به‌طور کامل مطالعه کرد.

جدول شماره ۲

مقوله‌ی اصلی	زیر مقوله	توضیحات
کارنامه‌ی کاری گروه	اجراهای تهران	**اتللو**: اجرای این نمایشنامه به‌طور کامل برای اولین بار در تهران کاری مثبت و بی‌سابقه بود. این اثر عظیم با گروهی از هنرجویان تازه‌کار گروه آناهیتا اجراشد. نمایش حدود دو ماه روی صحنه بود که نشانه‌ی استقبال تماشاگران از این اثر است. عدم هماهنگی در بیان بازیگران و دوگانگی و تضاد در سبک طراحی صحنه وجود داشت.
		خانه‌ی عروسک: برای اولین بار متنی از ایبسن در ایران به اجرا درآمد و اجرای آن قدمی در راه شناساندن این نویسنده بود. موضوع نمایشنامه مسئله‌ی روز ایران بود و تماشاگران اجرایی متفاوت و جدید را تجربه کردند. این نمایش در طی یک فصل، دوبار، اجرا شد. دکور از کوچک‌ترین وسایل صحنه به سبک واقعگرایانه تشکیل شده‌بود. جعفر والی و مهین اسکویی در نقش‌های خود درخشیدند. بازی دیگر بازیگران در حد متوسط بود گویی ایبسن به خوبی درک نشده بود. میزانسن به خوبی طراحی شده بود.
		هیاهوی بسیار برای هیچ: همه‌ی بازیگران این نمایش از میان هنرجویان گروه انتخاب شده بودند، این امر سبب شد تا توانایی و استعدادهایی در میان هنرجویان کشف شود. نمایش در تئاتر پارس لاله‌زار اجرا شد. این اجرا نسبت به دو اجرای قبلی با استقبال کمتری مواجه شد.
		طبقه‌ی ششم: اولین اجرای نمایش کمدی گروه آناهیتا بود. در تئاتر پارس لاله‌زار اجرا شد. مردم با این نمایش متوجه شدند که بازیگر می‌تواند بدون حرف یا حرکات مبالغه‌آمیز تماشاگر را بخنداند. مهین اسکویی و مهدی فتحی در این اثر در قالب نقش کمدی بسیار درخشیدند.
		ترامولیی به نام هوس: در تئاتر آناهیتای یوسف‌آباد اجرا شد. در انتخاب نمایشنامه فضای هنری و اجتماعی روز درنظر گفته شده بود. بازی مهین اسکویی و کارگردانی مصطفی اسکویی نقاط قوت اجرا بود، دکور بسیار ماهرانه بود و در آن واحد اتاق خواب با حمام، نهارخوری، آشپزخانه و فضای خارجی خانه و خیابان را به تماشاچیان نشان می‌داد. این نمایش دو ماه به‌طور مداوم اجرا شد.
		روباه‌ها: نمایش، موضوعی در رابطه با اجتماع سرمایه‌داری آمریکا داشت و کنایه‌ای هم به مسائل اجتماعی و سیاسی ایران می‌زد. در این نمایش برای اولین بار در ایران دکوری ساخته شد که دارای چند طبقه بود و بر روی بالکن آن شش بازیگر به‌طور همزمان می‌توانستند بایستند.
		تانیا: این نمایش دارای چهارده پرده با دکورهای متفاوت بود. مهدی فتحی و محمود دولت آبادی در این نمایش بازی موفقی داشتند. روی هم رفته بازی بازیگران و کارگردانی در حد متوسط بود. مهین اسکویی در این اجرا نقشی با شغل‌های مختلف را ایفا کرد، گویی نقش بیش از چهار کاراکتر را داشت.
		هائیتی: موضوع این نمایشنامه درباره‌ی مردم‌هائیتی است که در مقابل زور و استعمار قیام می‌کنند. این نمایش توقیف شد و در آن سال فرصت اجرا نیافت.
		صاحبه‌ی مهمانخانه: در این اثر خانم اسکویی و مهدی فتحی بازی خوبی داشتند. از این اجرا نقد و اطلاعات بسیار کمی به دست آمد.
		اینس مندو: از این اجرا نقد و اطلاعاتی به دست نیامد.

(۱۳۴۰) نمایش‌های تلویزیونی

در ۱۳۴۰ نمایشنامه‌های زیر با اجرای تئاتر آناهیتا از تلویزیون ایران پخش شد:

*«ترامویی به نام هوس» اثر تنسی ویلیامز[۱۴] به کارگردانی مهین اسکویی، ۱۳ خرداد ۱۳۴۰

*«روباه‌ها» اثر لیلیان هلمن[۱۵] به کارگردانی مهین اسکویی، ۲۰ خرداد ۱۳۴۰ و ۲۴ شهریور ۱۳۴۱

*«خانه‌ی عروسک» اثر ایبسن[۱۶] به کارگردانی مهین اسکویی، ۱۷ تیر ۱۳۴۰

*«خرس» اثر آ. چخوف[۱۷] به کارگردانی مهین اسکویی

*«طبقه‌ی ششم» اثر آلفرد ژاری[۱۸] به کارگردانی مصطفی اسکویی، ۱۴ شهریور ۱۳۴۰

*«اینس مندو» اثر مریمه[۱۹] به کارگردانی مهین اسکویی، ۱۸ شهریور ۱۳۴۰

*«سال جشن» اثر آ. چخوف به کارگردانی مصطفی اسکویی، ۱۴ مهر ۱۳۴۰

*«کالسکه‌ی زرین» اثر مریمه به کارگردانی مصطفی اسکویی، ۶ آبان ۱۳۴۰

*«اتللو» اثر ویلیام شکسپیر[۲۰] به کارگردانی مصطفی اسکویی، ۳ آذر ۱۳۴۰

*«چگونه او به شوهر معشوقه دروغ می‌گفت» اثر برنارد شاو[۲۱] به کارگردانی مصطفی اسکویی، ۴ آذر ۱۳۴۰

*«کافه سامبارا» اثر اوتوی تاناک سونتانی به کارگردانی مهین اسکویی، ۲۵ شهریور ۱۳۴۱

*«غار سالامانگ» اثر میکل دو سروانتس[۲۲] به کارگردانی مهین اسکویی، ۳ آبان ۱۳۴۱

*«صاحبه‌ی مهمانخانه» اثر گالدونی[۲۳] به کارگردانی مهین اسکویی، ۲۹ اسفند ۱۳۴۱

*«شب‌های سفید» اثر داستایوفسکی[۲۴] به کارگردانی مهین اسکویی

مصطفی اسکویی در کتاب ***پژوهشی در تاریخ تئاتر ایران*** چنین ادعا کرده است:

«سازمان سنجش و نظرخواهی تلویزیون ایران در سال ۱۳۴۱ رسماً اعلام داشت که: نتیجه‌ی نظرخواهی از مردم ما را به این نتیجه رساند که نمایش‌های تروپ آناهیتا، پس از اخبار تلویزیون، مقام دوم را از لحاظ کثرت تماشاگر در کشور دارد. پخش نمایش‌های تلویزیونی نه تنها بر شمار دوستداران تئاتر آناهیتا در تهران افزود، بلکه دلبستگان تئاتر شهرستان‌ها را نیز به پایتخت کشاند و مؤسسات متمرکزی چون «شرکت ملی نفت ایران» را بر آن داشت که با تقبل هزینه‌های بسیار از گروه چهل نفره‌ی آناهیتا دعوت کند تا تعدادی از این نمایش‌ها را در مناطق جنوب به صحنه آورد» (اسکویی، ۱۳۷۸ :۶۸۳).

بهرام بیضایی درباره‌ی تئاترهای تلویزیونی گروه آناهیتا می‌نویسد:

«... گروه دیگری که در تلویزیون نمایش می‌داد گروه اسکویی بود به سرپرستی مهین و مصطفی اسکویی. این‌ها هم به نوبه‌ی خود، تحت لوای تئاتر، دو سه کار بی‌تفاوت و پر ادعا و تعداد دیگری از پرندیات به این مردم نشان دادند. مثل همیشه امتیازات اندکی که کار این گروه داشت نمی‌توانست مجموعه‌ی کار را تبرئه کند. مصطفی اسکویی، مدت‌ها در پشت تلویزیون و نیز از راه مطبوعات فریاد دعوی دار بلند کرد که باید تئاتر را نجات داد و برای این کار یک سالن لازم است و هیچ کس نبود که به او بگوید سالن هست، آنچه نیست خود تئاتر است» (زرگر، ۱۳۸۵ :۳۴).

اجرای نمایش در شهرستان‌ها

یکی از مسائلی که باید به آن اشاره شود و در آن ایام برای آناهیتا اهمیت فراوانی داشت، دعوت‌نامه‌های شرکت ملی نفت ایران برای اجرای برنامه در مناطق نفت‌خیز ایران بود. این سفرها و نیز سفرهایی که خود گروه به بیش از بیست و سه شهر بزرگ و کوچک ایران کرد،

شاید بهترین منبع درآمد این تئاتر بود. گذشته از مسائل مادی، این سفرها از نظر فرهنگی و شناسایی آناهیتا و تئاتر به مردم ایران ارزش فوق‌العاده‌ای داشت. آناهیتا مردم شهر و روستا را که تا آن زمان مطلقاً تئاتری ندیده بودند و نمی‌دانستند تئاتر چیست، با نمایش آشنا کرد (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۹۱).

در ادامه و در جدول زیر در بخش دیگری از کارنامه‌ی کاری گروه، ویژگی‌های نمایش‌های اجرا شده در شهرستان‌ها را به‌طور خلاصه می‌آوریم:

جدول شماره ۳

مقوله‌ی اصلی	زیر مقوله	توضیحات
کارنامه‌ی کاری گروه	اجراهای شهرستان‌ها	گروه آناهیتا به بیش از بیست و سه شهر ایران برای اجرای نمایش‌های خود سفرکرد که این شهرها عبارتند از: شیراز، اصفهان، اهواز، مسجدسلیمان، آبادان، خرمشهر، آغاجاری، گچساران، هفتگل، دزفول، رشت، بابلسر، رامسر، مشهد، گنبد کاووس، گرگان، تبریز، ارومیه، مرند و رضائیه. این سفرها بهترین منبع درآمد این تئاتر بود. سفرها از نظر فرهنگی و شناساندن آناهیتا و تئاتر به مردم ایران ارزشمند است. مردم بعضی از شهرها و روستاهایی که به دیدن نمایش گروه می‌آمدند تا به حال مطلقاً تئاتری ندیده بودند. گروه وسایل و دکور صحنه را در سفرها به همراه داشت. نمایش در شهرستان‌ها در سینماها، آمفی تئاتر هتل، سالن دبیرستان، سالن تابستانی و سالن اپرا (تبریز) اجرا می‌شد.

فعالیت‌های سیار گروه آناهیتا

در سال ۱۳۴۴ در بازگشت از یکی از همین سفرهای گروهی بود که اعضای آناهیتا با بسته شدن تالار استیجاری و محل تمرینات خود مواجه شدند و پس از مدتی آنجا را تخلیه کردند. تئاتر آناهیتا مدتی نیز تحت نام گروه سیار آناهیتا به اجرای مجدد نمایش‌های قبلی پرداخت (زرگر، ۱۳۸۵: ۳۴).

در جدول زیر کارنامه‌ی کاری گروه آناهیتا را در بخش فعالیت‌های سیار، باذکر ویژگی‌های آن به‌طور خلاصه می‌بینیم:

جدول شماره ۴

مقوله‌ی اصلی	زیر مقوله	توضیحات
کارنامه‌ی کاری گروه	فعالیت‌های سیار	با بسته شدن تئاتر آناهیتا که محل تمرینات گروه بود، گروه آناهیتا مدتی تحت نام «گروه سیار آناهیتا»، نمایش‌های قبلی گروه را دوباره اجرا کرد. در دوره‌ی فعالیت سیار گروه، پسوند «وابسته به هنرهای زیبای کشور» از نام گروه حذف شد. نمایش‌های اجرا شده در این دوره عبارتند از: اتللو، خانه‌ی عروسک، طبقه‌ی ششم، تراموایی به نام هوس، روبهک‌ها، ریش‌تراش سویل، عروسی فیگارو، رستم و سهراب. این نمایش‌ها در شهرهای کوچک و بزرگ استان‌های خوزستان، فارس، مازندران، گیلان، آذربایجان و کرمانشاهان به اجرا درآمدند. در دوره‌ی فعالیت سیار گروه علاوه‌بر اجرای نمایش، جلسات سخنرانی و گفت‌وگوهای هنری برای گروه‌های جوان برگزار شد. به مرور از اجرای گروه در سینماها و تالارهای فرهنگی کشور ممانعت به عمل آمد. گروه آناهیتا به مدت هشت سال به‌طور سیار فعالیت می‌کرد که در سال ۱۳۵۰ فعالیت آن متوقف شد.
		سلمانی شهر سویل: این نمایشنامه یکی از کمدی‌های ارزنده و سراسر هجو معروف جهان است. این اثر مسائلی را مطرح می‌کرد که به زندگی مردم ایران بسیار نزدیک بود. به دلیل اینکه در آن دوره گروه آناهیتا جا و مکان نداشت، تمرینات این نمایش تا قبل از اولین اجرا در اتاق کوچک منزل اسکویی‌ها انجام شد. این نمایش در شهرهای اهواز، بندر معشور، آغاجاری، گچساران، مسجدسلیمان، هفتگل، آبادان، خرمشهر، جزیره‌ی خارک، رشت و رامسر اجرا شد و با استقبال فراوانی روبه‌رو گردید.
		عروسی فیگارو: به دلیل استقبال مردم از نمایش سلمانی شهر سویل، نمایش عروسی فیگارو که دنباله‌ی همان داستان است، اجرا شد. تمرینات در منزل اسکویی‌ها و یا در اتاق کوچکی در خانه‌ی جوانان انجام می‌شد. این نمایش در کرمانشاه و مناطق نفت خیز جنوب اجرا شد.
		رستم و سهراب: آخرین کار گروه آناهیتا در آن سال‌ها بود. این اثر تنها نمایش ایرانی بود که توسط گروه به روی صحنه آمد. دانشجویان رشته‌ی هنرهای نمایشی دانشگاه تهران، در دوره‌ای که مصطفی اسکویی در آنجا تدریس می‌کرد، در این نمایش بازی کردند. طراحی لباس این نمایش براساس نمونه‌های هخامنشی و پارتی که در موزه‌ها به جا مانده انجام شد.

فعالیت‌های سینمایی آناهیتا

از ابتدای پیدایش آناهیتا نام این گروه به عنوان «آناهیتا سینما و تئاتر ملی ایران» به ثبت رسیده بود. اسکویی چه در روسیه و چه در اروپا علاوه‌بر مطالعات تئاتری، مطالعاتی هم درباره‌ی سینما کرد و پیوسته هدفش این بود که کنار نمایش و تربیت هنرپیشه، یک استودیوی فیلم نیز تاسیس کند.

«شور شورانگیز» اولین کار سینمایی اسکویی، در زمان فیلمبرداری اولین صحنه‌ها از طرف

وزارت کشور توقیف شد و دیگر اجازه‌ی ساخت آن را ندادند. گرفتن اجازه نامه (جواز رسمی) برای ساختن سوژه‌های انتقادی و اجتماعی تقریباً در آن زمان غیرممکن بود. بنابراین فیلم «وامپیر»[۲۵] انتخابی اجباری بود (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۱۵۱).

ماهنامه‌ی آناهیتا (هنر و سینما) درشماره‌ی اول از دوره‌ی دوم انتشار خود در سال ۱۳۴۱، در یک صفحه‌ی کامل، آگهی تبلیغاتی از فیلم «وامپیر» را چاپ کرد. مطالب آگهی اطلاعات زیر را به خواننده می‌دهد:

«فیلم سینمایی «وامپیر» به کارگردانی مصطفی اسکویی تولید شده و یا در حال تولید است. این فیلم نخستین محصول سینمایی «سینما تئاتر آناهیتا» است که در استودیو هنرهای زیبا تهیه شده است.

این فیلم که یک داستان نیمه جدی، نیمه کمدی دارد، گوشه‌ای از زندگی یک سرمایه‌دار ایرانی را نشان می‌دهد. مدیر ثروتمند شرکتی که علاوه‌بر چپاول، با دروغ و ریا زنان و دختران بسیاری را می‌فریبد. در پایان با نقشه‌ای که برایش می‌ریزند و با شوکی که به او وارد می‌کنند، به بیمارستان می‌افتد» (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۱۵۳).

پس از اختلافاتی که اسکویی با پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر پیدا کرد و از آن سازمان جدا شد، آن فیلم نیمه کاره را توقیف کردند و تا چهار سال در بایگانی هنرهای زیبا ماند تا دوباره اجازه‌ی ادامه‌ی کار را دادند (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۱۵۴).

فعالیت‌های انتشاراتی گروه آناهیتا

گروه آناهیتا در بخش فعالیت‌های جنبی خود اقدام به انتشار ماهنامه‌ای نمود که در آن به شرح فعالیت‌های خود و همچنین انتشار نمایشنامه‌ها و آثار ادبی و مطالب آموزشی تئاتر می‌پرداخت. در این بخش به منظور بررسی دقیق‌تر فعالیت‌های انتشاراتی گروه در جدول زیر به شماره‌های چاپ و توزیع شده‌ی نشریه و اهداف و محتوای مجله به تفکیک به صورت دسته‌بندی شده می‌پردازیم:

جدول شماره ۵

مقوله‌ی اصلی	زیر مقوله	توضیحات
فعالیت‌های انتشاراتی	ماهنامه‌ی آناهیتا	ماهنامه‌ی آناهیتا در سه دوره انتشار یافت. دوره‌ی اول در پنج شماره و دوره‌ی دوم و سوم در هفت شماره چاپ شد. تئاتر آناهیتا اجازه‌ی چاپ نشریه‌ی مستقل نداشت و به همین دلیل با امتیاز نشریات دیگر از جمله ستاره‌ی تهران، هنر و سینما و فردوسی منتشر می‌شد.
	اهداف انتشار ماهنامه	توسعه‌ی اندیشه‌های فرهنگی و شناساندن هر چه بیشتر تئاتر به علاقه‌مندان. تبلیغ شیوه‌های نوین تئاتر. ترفیع سطح دانش عامه در زمینه‌ی هنر. تبلیغ و اطلاع‌رسانی برنامه‌ها و فعالیت‌های گروه. ارتباط و تبادل نظر با علاقه‌مندان تئاتر و روشنفکران جامعه. پرورش و ارتقاء سطح هنر تئاتر و درام ملی ایران. چاپ و انتشار نمایشنامه‌های اجرا شده توسط گروه برای دسترسی و استفاده‌ی عموم.
	محتوای نشریه	مطالب مربوط به معرفی گروه، مراحل شکل‌گیری گروه، نمایشنامه‌های به اجرا درآمده توسط گروه و معرفی و بیوگرافی اعضای گروه. شرح سفرهای گروه برای اجرای نمایش. تاریخ تئاتر. مقالات مربوط به سیستم استانیسلاوسکی. متن نمایشنامه‌ها. گزارش جلسات تمرین گروه. چاپ داستان و شعر. مقالات و مطالب ادبی و نقد اجتماعی. چاپ مطالبی درباره‌ی اصول کارگردانی سینما. چاپ عکس‌هایی از اجراهای گروه. اخبار و رویدادهای هنری ایران و جهان
	مقالات چاپ شده در مجله‌ی فردوسی	مقاله‌ی ایرج مهدویان درباره‌ی تئاتر ایران و آغاز کار تئاتر علمی توسط آناهیتا. اظهارنظر مصطفی اسکویی درباره‌ی روز جهانی تئاتر. مقاله‌ی مصطفی اسکویی درباره‌ی هنر ملی ـ تئاتر ملی ـ نمایشنامه‌ی ملی. مقاله‌ی سعید سلطانپور به نام اسکویی و آغاز دوران علمی تئاتر. مقاله‌ی فریدون پارسانژاد با عنوان اخباری نو و بی‌نظیر درباره‌ی همه‌ی جنبش‌های هنری مخصوصاً فیلم و تئاتر در ایران.

شیوه‌ی تامین مالی گروه

مصطفی اسکویی بعد از بازگشت از مسکو با سرمایه‌ی شخصی در تپه‌های یوسف‌آباد سالن تئاتر آناهیتا را افتتاح کرد. تئاتر آناهیتا نه بودجه‌ی دولتی داشت، نه سرمایه‌ی خصوصی. یگانه منبع درآمد صرفاً فروش بلیت برنامه‌ها بود. فروش گیشه‌ی آناهیتا هرگز پاسخگوی آن همه مخارج نبود (میرزابابایی، ۱۳۸۸ :۶۵). دوره‌های تحصیلی آناهیتا مجانی بودند ولی کسانی که فارغ‌التحصیل می‌شدند انتظار داشتند از فروش گیشه مبلغی به آن‌ها پرداخت شود. در صورتی که اسکویی فقط قادر بود پاره‌ای از مخارج نمایش، به اضافه‌ی مخارج هتل و غذای افراد را در سفرها بپردازد (میرزابابایی، ۱۳۸۸ :۶۶).

اسکویی و گروه آناهیتا به دلایل مختلف از جمله اینکه:

۱ـ در هیچ یک از سالن‌های موجود آن روز تهران به تئاتر آناهیتا اجازه‌ی اجرا نمی‌دادند،

۲ـ اسکویی به دلیل مشکلات مالی در آن روزها قادر به اجاره‌ی سالن یا ساختمان تئاتر نبود،

۳ـ تقریباً به هیچ کدام از نمایشنامه‌های پیشنهادی آناهیتا اجازه‌ی اجرا نمی‌دادند،
۴ـ از انتشار ماهنامه‌ی آناهیتا به بهانه‌های مختلف جلوگیری می‌کردند،

در بدترین شرایط قرارگرفته بودند. یک تئاتر بدون‌اجازه‌ی اجرا، سالن و پول نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. در چنین شرایطی پهلبد وزیر فرهنگ و هنر، از آناهیتا برای همکاری و اجرای برنامه در تلویزیون دعوت کرد. اسکویی در آن اوضاع و شرایط چاره‌ای جز قبول آن دعوت نداشت. وی آن دعوت را به شرطی پذیرفت که هنرهای زیبا در امور آناهیتا، کوچک‌ترین دخالتی نکند (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۱۶۳).

تئاتر آناهیتا از روی اجبار، نمایشنامه‌های کوتاه تلویزیونی را در مقابل حداقل پولی که می‌توان برای برنامه‌ای پرداخت، برای فرهنگ و هنر تهیه می‌کرد. این مبلغ گرچه ناچیز بود اما چراغ آناهیتا را برای مدتی روشن نگه داشت. هنرهای زیبا در مقابل اجرای هر برنامه‌ای، بابت نمایشنامه، کارگردانی، هنرپیشگان، دکور، البسه، لوازم صحنه، نقل و انتقال وسایل، رفت و آمد گروه و غیره فقط مبلغ پنج هزار تومان به آناهیتا پرداخت می‌کرد.

یکی از مسائلی که باید به آن اشاره شود و در آن دوران برای آناهیتا اهمیت فراوانی داشت، دعوت نامه‌های شرکت ملی نفت ایران برای اجرای برنامه در مناطق نفت‌خیز ایران بود. این سفرها و نیز سفرهایی که خود گروه به بیش از بیست و سه شهر بزرگ و کوچک ایران کرد، شاید بهترین منبع درآمد این تئاتر بود (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۹۱).

انحلال و فروپاشی

به سبب اوضاع سیاسی دوران پهلوی، روزی وجود نداشت که بر بنای هنری که اسکویی‌ها با آن همه کار و رنج و محرومیت می‌ساختند و برای شکل‌گرفتن آن، همه‌ی نیرو و آرزوها، زندگی خصوصی و هر چه داشتند را صمیمانه و صادقانه فدا می‌کردند، ضربه‌ی بی‌رحمانه‌ای وارد نشود. آن اوضاع و شرایط بویژه خصومت دولت و وزارت فرهنگ و هنر با تئاتر آناهیتا و محرومیت‌های مالی اسکویی، بسیار سخت و دردناک بود (پارسانژاد، ۱۳۸۰ :۱۳۳).

با متارکه‌ی مهین اسکویی از مصطفی اسکویی در سال ۱۳۴۴ و جدا شدن او از تئاتر آناهیتا و تشکیل گروه تئاتری به نام گروه زمان، وابسته به وزارت فرهنگ و هنر و اختصاص تالاری به نام تالار موزه در موزه‌ی ایران باستان به این گروه و جذب تعدادی از هنرجویان و بازیگران تئاتر آناهیتا، گروه تئاتری آناهیتا با بحرانی مواجه گشت که این بار بنا به ادعای مصطفی اسکویی نه از جانب عوامل خارجی بلکه از طرف عناصر داخلی صورت گرفته بود (زرگر،۱۳۸۵ :۳۴).

با نهایت تاسف اسکویی‌ها مانع ورود اختلافات خود به داخل آناهیتا نشدند، آن‌ها اشتباهی کردند که اغلب پدر و مادرها می‌کنند: نشان دادن اختلافات در نزد فرزندان زیان‌های جبران‌ناپذیری برای فرزندان و خانواده ایجاد می‌کند. این اشتباه بزرگی بود که اسکویی‌ها پس از جدایی برای تبرئه یا محق جلوه دادن خود پشت سر یکدیگر بدگویی می‌کردند (میرزابابایی،۱۳۸۸ :۵۳).

آخرین اقدام اسکویی برای احیای تئاتر آناهیتا، تاسیس سالنی کوچک درخیابان نادرشاه (میرزای شیرازی فعلی) بود که به دلایل عدم انطباق با ضوابط و استانداردهای ساختمانی و تجهیزاتی سالن‌های نمایش، از طرف فرهنگ و هنر تعطیل شد (زرگر، ۱۳۸۵ :۳۴).

در سال ۱۳۴۶ مصطفی اسکویی به دعوت فضل‌الله رضا، رئیس دانشگاه تهران، برای تدریس به دانشکده‌ی هنرهای زیبا دعوت شد که با تغییر وتحولاتی که در سال ۱۳۴۸ در

ریاست دانشگاه تهران صورت گرفت، تعدادی از استادان از جمله مصطفی اسکویی کنار گذاشته شدند (زرگر، ۱۳۸۵ :۳۴).

پس از اینکه او را از تدریس در گروه نمایش دانشکده کنار گذاشتند، عملاً دیگر حضوری شاید و باید در صحنه‌ی هنرهای نمایشی کشور نداشت و تنها پس از پیروزی انقلاب اسلامی بود که دوباره به تشکیل «جامعه‌ی هنری آناهیتا» به همراهی تعدادی از هنرآموختگان قدیمی این گروه مبادرت ورزید و آن‌ها به اجرای نمایش «هائیتی» اثر «ویلیام دوبوا» و «حجت الحق ابن سینا» پرداختند (شهبازی،۱۳۸۷ :۱۰۶).

هوشمند هنرکار درباره‌ی فعالیت اسکویی‌ها پس از انقلاب این‌طور می‌گوید:

«اتفاق آموزش بازیگری اسکویی‌ها بعد از انقلاب بیشتر از پیش از انقلاب است. انسجام و نظم و قاعده‌مندی که در کلاس‌های آقای اسکویی در دوران بعد از انقلاب بود، پیش از انقلاب وجود نداشت. در آن دوره بیشتر تاکید بر اجرا بود اما بخصوص از سال ۶۲ـ۶۱ تمرکز مصطفی اسکویی بر تدریس بیشتر بود.

مهین اسکویی بعد از ترجمه‌ی سه کتاب استانیسلاوسکی (آماده‌سازی هنرپیشه ـ شخصیت‌سازی ـ نقش‌آفرینی) تصمیم به برگزاری کلاس‌های آموزشی گرفت و به صورت عملی ترجمه‌ی این سه کتاب را که تا قبل از آن در ایران وجود نداشت اجرایی کرد» (هنرکار[۲۶]، ۱۳۹۸).

اما فعالیت‌های مجدد آنان نیز بیش از چندی به طول نینجامید و به دستور سرپرست مرکز هنرهای نمایشی در سال ۱۳۶۶ از ادامه‌ی فعالیت این گروه ممانعت به عمل آمد و برای بار چندم انحلال این گروه اعلام شد و اسکویی مدتی بعد به عنوان ادامه‌ی تحصیل به شوروی عزیمت کرد (شهبازی،۱۳۸۷ :۱۰۶).

سعید سلطانپور درباره‌ی علل فروپاشی گروه آناهیتا چنین می‌نویسد:

«سازمان‌های مخصوص هنری زنجیر امکانات دولتی را به پای تئاتر بستند و تئاتر آناهیتا بعد از پافشاری و مقاومت بسیار، تضعیف گردید و فعالیت‌های مؤثر و با ارزش خود را ترک کرد. اگر تئاتر مبارز گذشته بر اثر شکستی کلی درهم شکست، تئاتر نیمه اجتماعی آناهیتا در برابر گسترش تئاترهای دولتی تاب نیاورد و به علت شکست مالی و نیز شکست اخلاقی گردانندگان آن فرو ریخت» (سلطانپور،۱۳۵۶ :۳۴).

نتیجه‌گیری

براساس داده‌هایی که به آن‌ها اشاره شد و آنچه که در مجموع از تحلیل داده‌ها به دست آمد می‌توان گفت با ورود اسکویی‌ها به ایران موج تازه‌ای در تئاتر ایران به‌وجود آمد و دوره‌ی جدیدی آغاز گردید که باعث شد نوع تازه‌ای به تئاتر نگریسته شود، تئاتر شاخه‌های مختلفی پیدا کرد و تا پیش از انقلاب یک حرکت صعودی داشت. اسکویی‌ها هم به نوبه‌ی خود در این روند و موج تازه بی‌تاثیر نبودند. تاثیرات و نتایج فعالیت گروه آناهیتا بر تئاتر ایران را می‌توان در چند بخش بیان کرد:

***تاثیرات آناهیتا بر شیوه‌ی آموزش بازیگری در ایران:** مهین اسکویی و مصطفی اسکویی فارغ‌التحصیل دانشگاه بودند و با آموخته‌هایی به ایران بازگشتند که در آن دوران در کشور ما مکتب و شیوه‌ای نو و جدید به‌شمار می‌آمد و تا به‌حال کسی با وسعت اطلاعات و تحصیلات این دو هنرمند در ایران در پی اشاعه‌ی آن به‌طور جدی نبود. ایران تا آن زمان یک محیط بکر بود که همه‌ی دست‌اندرکاران تئاتر براساس تجربه مشغول فعالیت بودند که بزرگ‌ترین آن‌ها عبدالحسین نوشین بود. پس از او شاهین سرکیسیان از طریق ترجمه بخش‌هایی از متون استانیسلاوسکی برای نخستین بار بازیگری علمی را مطرح کرد اما با ورود اسکویی‌ها، جامعه‌ی تئاتری با استانیسلاوسکی و تکنیک او به صورت عملی آشنا شدند. مهین اسکویی کتاب‌های مهم و ارزشمند استانیسلاوسکی در زمینه‌ی بازیگری را ترجمه کرد که تا قبل از آن جزوات محدوددی از این کتاب‌ها وجود داشت. ورود این کتاب‌ها به بازار یک نقطه‌ی عطف و یک اتفاق در تئاتر ایران است که در دانشگاه‌ها نیز تدریس می‌شود.

***تاثیرات آناهیتا بر هنر بازیگری ایران:** مکتب آناهیتا با مبحث بازیگری و پرورش هنرپیشه شروع شد. افراد دیگری هم درَ آن دوران به اروپا رفته‌بودند و آموزش تئاتر دیده‌بودند اما آنچه بر عنصر بازیگری تاکید داشت و بر آن تاثیرگذار بود، مکتب استانیسلاوسکی و می‌توان گفت سیستم سواد بازیگری بود. بسیاری از روشنفکران و جوانان آن زمان جذب گروه آناهیتا شدند و دوره‌هایی را در آنجا پشت سر گذاشتند و بعد به استخدام وزارت فرهنگ و هنر درآمدند. بی‌شک وجود اسکویی‌ها در رشد شاگردان آناهیتا بسیار مؤثر بود و هر یک از این شاگردان وقتی در جامعه‌ی تئاتری ایران مشغول فعالیت شدند، به تنهایی تاثیرگذار بودند، از جمله جعفر والی، ولی‌الله شیراندامی، محمدعلی کشاورز، سیروس ابراهیم‌زاده، سعید سلطانپور، علی نصیریان، محمود دولت‌آبادی و... که همگی افراد شاخص و نامدار این دوره هستند.

امروزه حتی بسیاری از شاگردان جوان‌تر اسکویی‌ها که در سال‌های پایانی پیش از انقلاب و بعد از آن نزد این دو استاد آموزش دیدند، خود گروه‌های تئاتری تشکیل داده و یا مشغول فعالیت مستمر و اثرگذار تئاتری هستند. از جمله گروه خانم مریم کاظمی با نام گروه مستقل یا گروه آقای فرهاد تجویدی.

***اهمیت آناهیتا در زمینه‌ی ترجمه کتاب و مقالات آموزشی:** فعالیت‌های انتشاراتی گروه آناهیتا درخور تحسین است؛ در دوره‌ای که بر سر راه انتشار یک نشریه موانع و مشکلات بسیاری قرارگرفته بود و هزینه‌های زیادی برای گروه دربرداشت، چاپ و توزیع این نشریه یکی از بزرگ‌ترین خدمات فرهنگی آناهیتا به شمار می‌رود. تا آن زمان هیچ گروه تئاتری وجود نداشت که نشریه‌ای را چاپ کند و فعالیت‌ها و آموزه‌های خود را در آن بر عموم عرضه کند. مجله‌ی آناهیتا علاوه‌بر اینکه اطلاعاتی درباره‌ی فعالیت‌های جاری و آتی خود به خوانندگان ارائه می‌داد ترجمه‌هایی بسیار با ارزش از مقالات آموزشی در زمینه‌ی تئاتر روز

دنیا و متون و نمایشنامه‌هایی که تا به حال منتشر نشده بودند نیز به علاقه‌مندان عرضه می‌کرد.

اما با توجه به فروش پایین مجله و عدم‌موفقیت مالی آن و مدت زمان منقطع و کوتاه انتشار آن، باید گفت که به‌طور وسیع در جامعه توزیع و شناخته نشد. مطالب ماهنامه با توجه به بررسی دقیق محتوای آن به خصوص در شماره‌های ابتدایی، مفید و با ارزش بود اما به مرور مجله از هدف اصلی خود دور شد و نتوانست رسالت اولیه‌ی خود را آن‌طور که باید به پایان برساند.

همچنین همان‌طورکه پیشتر به آن اشاره شد ترجمه‌ی کتاب سه جلدی استانیسلاوسکی در زمینه‌ی بازیگری توسط خانم مهین اسکویی، گام مهمی در زمینه‌ی آموزش تکنیک‌های نوین بازیگری در ایران بود.

***اهمیت آناهیتا در زمینه‌ی اجرای صحنه‌ای در تئاتر ایران:** در مورد فعالیت‌های اجرایی براساس داده‌هایی که در این زمینه ارائه شد چنین می‌توان نتیجه گرفت که اجراهای گروه آناهیتا از همان ابتدا شکلی جدید از اجرای صحنه‌ای بود. از شیوه‌ی بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، نور و... گرفته تا شیوه‌ی تبلیغات برای اجراها بین مردم، نظم و دیسیپلین در سالن پیش از اجرا و حین اجرا و...، باید گفت که اجراهای گروه آناهیتا در این زمینه با موفقیت روبه‌رو بوده است، اما از نظر تکنیک و کیفیت عواملی که به آن اشاره شد در کارهای مختلف متفاوت عمل نموده و همیشه نتوانسته نظرات همه‌ی منتقدان و سلیقه‌های مختلف را جلب کند.

براساس آنچه که در صفحات پیشین آمد این چنین می‌توان نتیجه گرفت که به دلایل مختلف از جمله: مشکلات مالی و درگیری همیشگی اسکویی‌ها برای رتق و فتق هزینه‌های جاری، اختلاف عقیده‌ی داخلی میان گردانندگان آناهیتا و کشیده شدن مشکلات خانوادگی به فعالیت هنری آنان، عدم‌انعطاف مصطفی اسکویی در شیوه‌ی مدیریتی و فعالیت‌های هنری و عقاید و افکار سیاسی‌اش و پا فشاری بر آن، گروه تئاتر آناهیتا به آن شکل که در ابتدای کار درنظر داشت نتوانست به اهداف اولیه‌ی تشکیل گروه به‌طور کامل و در همه‌ی زمینه‌های مورد نظرش جامه‌ی عمل بپوشاند.

درنهایت باید گفت مصطفی اسکویی فردی بود که شبانه روز صرفاً برای تئاتر زندگی می‌کرد و همیشه در تلاش بود تا به هر شکل و نحوی که شده چراغ آناهیتا را روشن نگه‌دارد. اسکویی‌ها با اهداف والایی قدم در این راه نهادند اما در میانه‌ی راه شاید آن اعتقاد و ایمان نخستین در میان گردانندگان آناهیتا وجود نداشت و یگانگی اولیه‌ی آنان از بین رفت. گروه آناهیتا از آن روی که هنرپیشگان بزرگی که در حال حاضر مشغول کارند و یا از دنیا رفته‌اند، هریک به نوعی از اسکویی‌ها چیزی یاد گرفته و بهره‌ای برده‌اند، توانسته تأثیرگذار باشد. مکتب آناهیتا بر بازیگری ایران تاثیرات مثبت و فراوانی گذاشته است، هم دریچه‌ای از تئاتر مترقی روسیه به روی تئاتر ایران باز کرد و هم متد استانیسلاوسکی را در این سرزمین بسط و گسترش داد و با چاپ کتاب‌های استانیسلاوسکی پس از انقلاب آن را پیش برد. تاثیر آناهیتا و گردانندگان آن را با این دیدگاه می‌توان مثبت دانست و میراث آن‌ها را پاس داشت.

منابع

ـ ایوبی، وحید. (۱۳۸۵) **کارگردانان تئاتر معاصر ایران ۴**: مهین اسکویی، تجربه، تهران
ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۷۸) **تئوری بنیادی هنر تئاتر**، اصغر رستگار، فردا، تهران
ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۳۳۶) **سیستم و روش‌های هنر خلاق**، اصغر رستگار، پیام، تهران
ـ استراسبرگ، لی. (۱۳۸۰) **بازیگری به شیوه‌ی متد: متد اکتینگ از آغاز تا امروز**، نقش و نگار، تهران
ـ اسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸) **سیری در تاریخ تئاتر ایران**، آناهیتا، تهران
ـ براکت، اسکار گروس. (۱۳۹۱) **تاریخ تئاتر جهان**، هوشنگ آزادی‌ور.۱،۲،۳، مروارید، تهران
ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳) **نمایش در ایران**، روشنگران و مطالعات زنان، تهران
ـ پارسانژاد، فریدون. (۱۳۸۰). **تراموایی به نام توفان: چهل سال زندگی تئاتری**، روناس، تهران
ـ جنتی‌عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳) **بنیاد نمایش در ایران**، ابن سینا، تهران
ـ جوانمرد، عباس. (۱۳۸۲) **غبار منیت پدر خوانده: نقدی بر پژوهش تئاتری مصطفی اسکویی**، افکار، تهران
ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۴). **پیشروان تئاتر اروپا**، قطره، تهران
ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۹) **تئاتر ایران چند روایت تازه**، افراز، تهران
ـ خطیبی، پرویز. (۱۳۷۷) **خاطراتی از هنرمندان**، نقش اندیش، تهران
ـ دادور، نازنین. (۱۳۹۲) **الفبای تئاتر**، افراز، تهران
ـ روز ـ اونز، جیمز. (۱۳۹۰) **تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک**، مصطفی اسلامیه سروش، تهران
ـ زاریلی، فیلیپ بی و دیگران. (۱۳۹۳) **تاریخ‌های تئاتر**، مهدی نصرالله‌زاده، بیدگل، تهران
ـ سلطانپور، سعید. (۱۳۴۹) **نوعی از هنر نوعی از اندیشه**
ـ شهبازی، کاظم و کیان افراز، اعظم. (۱۳۸۷) **تئاتر ایران در گذر زمان**، افراز، تهران
ـ غنی‌زاده، آناهیتا. (۱۳۸۴) **و از آن سال‌ها روزها گذشت: پژوهشی در زندگی حرفه‌ای و هنری مهین اسکویی**، قطره، تهران
ـ گوران، هیوا. (۱۳۶۰) **کوشش‌های نافرجام: سیری در صد سال تئاتر ایران**، آگاه، تهران
ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۳) **ادبیات نمایشی در ایران**، توس، تهران
ـ نوراحمر، همایون. (۱۳۸۱) **فرهنگ اصطلاحات تئاتر**، نقطه، تهران
ـ نوراحمر، همایون. (۱۳۵۸) **نگاهی به سی و پنج سال تئاتر مبارز**، برنا، تهران
ـ اسکویی، مصطفی. (۱۳۳۹) **سرمقاله، آناهیتا**، شماره ۲
ـ اسکویی، مصطفی. (۱۳۴۱) **پیام، آناهیتا**، شماره ۱
ـ بهادری، عزیزالله. (۱۳۴۳) **آناهیتا**، شماره ۷، ص۱۱
ـ خدایار، ناصر. (۱۳۳۹) **گام تازه، آناهیتا**، شماره ۱، ص۱
ـ زرگر، شهرام. (۱۳۸۵) تشکیلات و گروه‌های تئاتری مهم تهران در دهه‌ی ۴۰ شمسی، **صحنه**، شماره ۳۱، ص۶
ـ زرگر، شهرام.(۱۳۸۵) تشکیلات و گروه‌های تئاتری مهم تهران در دهه‌ی ۴۰ شمسی، **صحنه**، شماره ۳۲

ـ زرگر، شهرام. (۱۳۸۵) تشکیلات و گروه‌های تئاتری مهم تهران در دهه‌ی ۴۰ شمسی، **صحنه**، شماره ۳۳
ـ زرگر، شهرام. (۱۳۸۵) تشکیلات و گروه‌های تئاتری مهم تهران در دهه‌ی ۴۰ شمسی، **صحنه**، شماره ۳۴
ـ صفوی، عباس. (۱۳۴۱) آناهیتا در باغ خیام، **آناهیتا**، شماره ۳، ص۵۹
ـ عاصمی، محمد. (۱۳۳۸) ارمغان سفری دراز، **امید ایران**، شماره ۵۸، ص۱۴
ـ کاووسی، هوشنگ.(۱۳۴۱) پیشرفت تئاتر در همکاری صمیمانه‌ی هنرهای زیبای کشور با هنرمندان واقعی است، **آناهیتا**، شماره ۴، ص۳
ـ مفید، بیژن. (۱۳۳۸) اتللو، **سخن**، شماره ۲، ص ۲۱۴ـ۲۱۱
ـ مفید، بیژن. (۱۳۳۸) خانه‌ی عروسک، **سخن**، شماره ۷، ص ۷۸۱ـ۷۷۷
ـ مهدویان، ایرج. (۱۳۴۱) طرحی از آینده‌ی آناهیتا، **آناهیتا**، شماره ۴، ص۴
ـ مهدویان، ایرج. (۱۳۳۸) خانه‌ی عروسک در تئاتر آناهیتا، **روشنفکر**، شماره ۲۱۸، ص۲۰
ـ مهدویان، ایرج. (۱۳۳۹) **آناهیتا**، شماره ۲، ص ۵ـ۴
ـ مهدویان، ایرج. (۱۳۴۱) **آناهیتا**، شماره ۶
ـ مصاحبه‌ی نگارنده با بهزاد فراهانی (شنبه ۱۶ شهریور ۱۳۹۸)، تهران، ساعت ۱۶
ـ مصاحبه‌ی نگارنده با منصور میرزابابایی (پنجشنبه ۱۴ شهریور ۱۳۹۸)، تهران، ساعت ۱۲
ـ مصاحبه‌ی نگارنده با کاظم هژیرآزاد (پنجشنبه ۲۱ شهریور ۱۳۹۸)، تهران، ساعت ۱۸
ـ مصاحبه‌ی نگارنده با هوشمند هنرکار (شنبه ۱۶ شهریور ۱۳۹۸)، تهران، ساعت ۱۵

پی‌نوشت‌ها

1- Konstantin Stanislavsky

2- Moscow Art theatre

3- State Institute of Performing Arts

4- Yuri Zavadsky

5- Pennsionaires

6- Doyen

7- Vladimir Nemirovich Danchenko

۸ـ شاعر، نقاش و از اعضای کانون نویسندگان ایران

۹ـ مصاحبه‌ی نگارنده با منصور میرزا بابایی، تهران، پنجشنبه ۱۴ شهریور ۱۳۹۸، ساعت ۱۲

10- Realism

11- Social Realism

۱۲ـ مصاحبه‌ی نگارنده با هوشمند هنرکار، تهران، شنبه ۱۶ شهریور ۱۳۹۸، ساعت ۱۵

۱۳ـ مصاحبه‌ی نگارنده با کاظم هژیرآزاد، تهران، پنجشنبه ۲۱ شهریور ۱۳۹۸، ساعت ۱۸

14- Tennessee Williams

15- Lillian Hellman

16- Henrik Johan Ibsen

17- Anton Chekhov

18- Alfred Jarry

19- Prosper Mérimée

20- William Shakespeare

21- George Bernard Shaw

22- Miguel de Cervantes

23- Carlo Goldoni

24- Fyodor Dostoevsky

۲۵ـ نخستین محصول سینمایی سینما تئاتر آناهیتا است. در شماره‌ی ششم ماهنامه‌ی آناهیتا در این باره این‌طور آمده است: «کلمه‌ی «وامپیر» مفهوم مشابهی با هیچ یک از واژه‌های فارسی نمی‌یابد و تنها می‌توان آن را به «آل» نزدیک دانست که با زائوها به عناوینی ارتباط می‌یابد. بر این اساس بهتر دیدیم که «وامپیر» را برگزینیم چرا که خود واژه‌ی نسبتاً بین‌المللی است و تمام خواست ما را در بر دارد».

۲۶ـ مصاحبه‌ی نگارنده با هوشمند هنرکار، تهران، شنبه ۱۶ شهریور ۱۳۹۸، ساعت ۱۵

نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ شمسی

آهو تعلیمی
ناصر آقایی (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۳/۱۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۰۵

نگاهی تاریخی بر دوران فعالیت تئاتر خصوصی در ایران با تمرکز بر وضعیت تئاتر کشور بین سال‌های ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷ شمسی

آهو تعلیمی

فارغ‌التحصیل کارگردانی نمایش، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

ناصر آقایی

استادیار دپارتمان هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی کارگردانی نمایش در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران استخراج شده است.

چکیده

در اواخر دوره‌ی ناصری همزمان با گسترش موج انجمن‌گرایی، رویداد مهمی در تئاتر ایران شکل گرفت و آن ایجاد نوع جدیدی از نمایش بود که به‌واسطه‌ی آن، تحول و گذر از نمایش‌های تفننی دوره‌ی ناصری به سوی تئاتر به شیوه‌ی اروپایی و متعاقب آن شکل‌گیری نخستین گروه‌ها و تماشاخانه‌های خصوصی آغاز شد. این ساختار تازه به صورت مستقل و با تامین خود به لحاظ مالی، به سرعت گسترش بیشتری یافت و پس از چندی به‌طور کامل مسیر خود را از انواع نمایش‌های تقلید و تعزیه و معرکه‌گیری جدا کرد و ریشه‌های نخستین تئاترهای حرفه‌ای در ایران را بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۲.ش پایه‌گذاری کرد. با این وجود جریان تئاتر خصوصی نتوانست در ایران مدت زمان زیادی ادامه پیدا کند و پس از یکی دو دهه متوقف شد. عوامل چندی در این توقف موثر بود: وضع قوانین سختگیرانه، منازعه میان گروه‌های وابسته به احزاب سیاسی و دولت‌ها و عدم حمایت حکومت وقت از تئاترهای خصوصی و از طرفی تمایل به ایجاد جریان تئاتری که علاوه‌بر پنهان کردن فترت‌های به‌وجود آمده، منطبق بر سیاست‌های دولت نیز باشد، از عوامل توقف این جریان تئاتری به شمار می‌روند. ازاین‌رو فرضیه این پژوهش این است که «جریانات فرهنگی و مدیریت هنری در پیشرفت یا افول تئاتر خصوصی تأثیرگذار هستند». برهمین اساس پرسش‌های اصلی که مورد ارزیابی قرار می‌گیرند عبارتند از: چه جریانات فرهنگی در تکوین تئاتر خصوصی موثر افتاد؟ تاثیر جریانات سیاسی و احزاب در توسعه و پیشرفت تئاتر خصوصی به چه صورت بود؟ ورود حاکمیت به حوزه‌ی نمایش چه تغییراتی در روند تئاتر خصوصی ایجاد کرد؟ جایگاه سیاسی حاکمیت به چه نحوی فعالیت‌های تئاتر خصوصی را تحت الشعاع قرار می‌داد؟ و درنهایت تاثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر روند توقف حرکت تئاتر خصوصی به چه طریق بود؟

این مقاله تلاش دارد با درنظرگرفتن عوامل موثر سیاسی و اجتماعی که بین سال‌ها ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷.ش بر تئاتر ایران مسلط بوده است، از منظر تاریخی سیر شکل‌گیری تئاتر خصوصی در ایران را ارزیابی کرده و سپس دلایل توقف این جریان مهم تئاتری را برشمارد. روش تحقیق به‌کار برده شده در این تحقیق، توصیفی تحلیلی است و از تکنیک کتابخانه‌ای بهره برده شده است.

واژگان کلیدی: تئاتر خصوصی، گروه‌های نمایشی، تماشاخانه‌ها، نمایش، تاریخ تئاتر.

درآمد

پیدایش تئاتر و بویژه تئاتر خصوصی در ایران و پذیرش آن از سوی جامعه‌ی ایرانی، به نحوی که با قبول پرداخت بهای بلیط، به تماشای نمایش بنشینند، پدیده‌ای نبود که به یکباره و یک شبه اتفاق بیفتد، بلکه ثمره‌ی جریانی بود که در نتیجه‌ی سالیان سال تلاش معاریف و روشنفکران و تجددخواهان این مرز و بوم صورت گرفته بود.

در ایران، تا پیش از آغاز زمزمه‌های مشروطه‌خواهی، نمایش هرگز از دست عوام خارج نشده بود و از همین روی نتوانسته بود در مرتبه‌ی والایی بین مظاهر فرهنگی قرارگیرد. نمایش در ایران تا پایان حکومت ناصری و اوائل سلطنت مظفرالدین شاه، منحصر به تقلید و تعزیه و انواع معرکه‌گیری بود که با وجود قدمت و سابقه‌ی طولانی و باوجود بهره‌مندی از حمایت حکومت‌های وقت، باز همواره با مقاومت‌هایی از سوی قشریون و برخی مذهبیون همراه بود، بویژه در جامعه‌ی مذهبی و متعصب ایرانی که هرگونه شبیه‌سازی را حرام می‌دانست و حتی در ارتباط با تعزیه هم که نوعی نمایش مذهبی به شمار می‌رفت مخالفت‌هایی اعمال می‌شد. با این اوصاف واضح است که هرگونه نمایش غیرمذهبی قطعاً نفی‌می‌شد و جایی برای گسترش نداشت و اگر نمایش غیرمذهبی مانند تقلید نیز وجود داشت، مطرود مذهب بود به‌طوری‌که به بازیگران آن لقب دلقک و مطرب و بدکار می‌دادند (بیضایی ۷:۱۳۹۷).

در چنین شرایطی معرفی پدیده‌ای تحت عنوان تئاتر، مستلزم ایجاد زمینه‌چینی و مهیا کردن مقدماتی در اذهان مردم بود. در این راستا چندین رویداد، زمینه‌ساز آشنایی بیشتر مردم ایران با هنر تئاتر گشت که در میان آن‌ها بیشترین تأثیر، مربوط به گروه‌های سیار نمایشی بود. این گروه‌ها که از طریق مرزهای شمال و شمال غربی و بویژه روسیه به ایران می‌آمدند، پای هنر تئاتر را به شهرهای آذربایجان و گیلان باز کردند و زمینه‌ی آشنایی مردم با هنر تازه وارد را ایجاد نمودند. گروه‌های نمایشی ارمنی که از قفقاز آمده‌بودند مقدمات نمایش را در شهرهای فوق آماده ساخته بودند. از طرفی قطب دیگر شکوفایی هنر تئاتر، منطقه‌ی اصفهان، به لطف حضور ارامنه‌ی ساکن در آن منطقه بود که با سابقه‌ی طولانی‌تر ـ نزدیک به هفتاد سال جلوتر از مردم رشت ـ با تئاتر آشنایی داشتند و به اجرای نمایش و نمایشنامه‌نویسی می‌پرداختند. این جریانات فرهنگی به نوبه‌ی خود آغازگر حرکت‌هایی در شهرستان‌ها شده بود.

روزنامه‌ها نیز از دیگر گروه‌هایی بودند که در جهت آشنا کردن مردم با هنر تازه وارد تئاتر تأثیرات بسزایی از خود به جای گذاشتند. روزنامه‌ی اختر و روزنامه‌ی قانون، در آن سال‌ها، نخستین جرایدی بودند که تلاش می‌کردند مردم ایران را با هنر تئاتر آشنا کنند و در این راه می‌کوشیدند با پیداکردن یک ریشه‌ی مذهبی، راه اعتراض را بر قشریونی که با ورود این هنر مخالفت می‌کردند، ببندند. تاکیدی که میرزا حبیب اصفهانی صاحب امتیاز روزنامه‌ی اختر و بزرگان دیگر از جمله آخوندزاده و میرزا رضاخان طباطبایی نایینی (صاحب امتیاز روزنامه‌ی تیاتر) در زمینه‌ی ارتباط «دین» و «نمایش» داشتند، گواه این مدعی است. اینان با شناخت و درک این موضوع که در جامعه‌ی سنتی ایران، مذهب همواره از عوامل تعیین‌کننده‌ی پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی است، تاکید را روی همین موضوع قرار داده بودند و سعی در اثبات این مطلب داشتند که نمایش، از درون مراسم مذهبی پدید آمده است و گونه‌ای نیایش به شمار می‌رود.

اما در کنار این تلاش‌ها، حمایت حکومت از پدیده‌ی نوظهور تئاتر و تأثیری که بر پذیرش آن در جامعه گذاشت را نیز نباید نادیده گرفت. در فاصله‌ی بین سال‌های ۱۲۰۲ تا ۱۲۴۸ شمسی، که مقارن با سفر هیأت ایرانی به ریاست خسرو میرزا به پترزبورگ (۱۲۰۲.ش)

و سفر ناصرالدین شاه به اروپا (۱۲۴۸.ش) بود، چهار رویداد مهم موجب تحول در نمایش ایران شده بود: ترجمه و چاپ نمایشنامه‌ی «میزانتروپ» اثر مولیر توسط میرزا حبیب اصفهانی در سال ۱۲۲۶.ش؛ افتتاح مدرسه‌ی دارالفنون به دستور ناصرالدین شاه در سال ۱۲۳۰.ش که بعدها منجر به گشایش تالار نمایش، (دارالتألیف و دارالترجمه، برای تألیف و ترجمه‌ی کتب علمی و ادبی و نمایشی) در مدرسه‌ی دارالفنون شد؛ ساخت بنای عظیم تکیه دولت به دستور ناصرالدین شاه و به همت دوستعلی‌خان معیرالممالک در سال ۱۲۴۸.ش ــ که همراه با دارالفنون تنها نهادهایی بودند که به موجب آن‌ها حاکمیت به‌طور رسمی از تئاتر حمایت می‌کرد ـ و درنهایت ترجمه‌ی دو نمایشنامه از آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده توسط میرزا جعفر قراچه داغی. این رویدادها تا حدودی زمینه‌سازی‌های لازم را برای ورود هنر تازه وارد تئاتر ایجاد کرده بود، اما باوجود تمام این کوشش‌ها، به دلیل آماده نبودن شرایط لازم اجتماعی و فرهنگی و همچنین مخالفت قشریون و از همه مهم‌تر ارتباط برقرار نکردن مردم با هنر تازه وارد نمایش، نگاه توده‌ی مردم به این هنر همچنان توأم با بدبینی بود و به دلیل همین بدبینی‌ها بود که تالار نمایش دارالفنون مورد سوءظن قرارگرفت و درنهایت پس از کارشکنی‌ها و انتقادات بسیار، در سال ۱۲۶۶.ش تعطیل شد و بعد از آن نیز تئاتر تا مدت‌ها به شکل مکتوب و به‌صورت نمایشنامه‌نویسی در کشور جریان داشت و تا سالیان سال، اجرای نمایش به شیوه‌ی متفاوت از تقلید تنها در دست گروه‌های غیرمسلمان ارامنه و یهودیان بود و گروه‌های مسلمان از ترس تکفیر توسط متعصبین مذهبی به این هنر روی نمی‌آوردند.

در چنین شرایطی عده‌ای از روشنفکران از جمله مرحوم محمدعلی فروغی (که بعدها در حکومت پهلوی به نخست وزیری منصوب شد)، مرحوم سلیمان میرزا اسکندری (که نماینده‌ی مجلس شد)، مرحوم فهیمی (نخست وزیر و وزیر در چند کابینه)، مرحوم علی اکبر داور (وزیر دادگستری)، مرحوم محمود خان بهرامی منشی باشی (معاون نظمیه)، مرحوم مستوفی، مرحوم سید علی خان نصر، مرحوم سید عبدالکریم محقق الدوله و ... به‌واسطه‌ی برخورداری از خانواده‌هایی معتبر و صاحب نام، این موقعیت را به‌دست آوردند که با ترک مرزهای ایران و سفر به کشورهای اروپایی و به خصوص فرانسه، با تحصیل در رشته‌ی تئاتر و یا کسب تجربیاتی اندک پیرامون تئاتر، به وطن بازگردند و با تشکیل گروه‌هایی کوچک، با هزینه‌ی شخصی، نمایش‌هایی را در جهت تنویر افکار عمومی به اجرا دربیاورند. اجراهای این گروه‌ها اغلب اقتباسی از یک نمایشنامه‌ی اروپایی بود که برای اجرا به سبک نمایش‌های تقلید و به صورت ترکیبی از رسم‌های بازیگری تقلید، همراه با ظواهری از روش‌های اجرای تئاتر به شیوه‌ی اروپایی، در تالاری اجاره‌ای به صحنه می‌آمد و نمایشنامه‌هایی که بیش از همه برای چنین شکلی آمادگی داشتند، آثار مولیر بودند.

به این ترتیب، پژوهش فوق با درنظر گرفتن نخستین گروه‌های نمایشی مستقل به عنوان عوامل زمینه‌ساز ایجاد اولین تئاترهای خصوصی در ایران و بررسی مسائلی چون: چگونگی تاثیر جریانات فرهنگی در تکوین تئاتر خصوصی، تاثیر جریانات سیاسی و احزاب در توسعه و پیشرفت تئاتر خصوصی، چگونگی ورود حاکمیت به حوزه‌ی نمایش و پیرو آن تغییراتی که در روند تئاتر خصوصی ایجاد کرد، همچنین جایگاه سیاسی حاکمیت و تاثیر آن بر نحوه‌ی فعالیت‌های تئاتر خصوصی و درنهایت تاثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر روند توقف حرکت تئاتر خصوصی، در سه بخش تنظیم شده است و به ترتیب پس از مرور سال‌های دوران مشروطه تا سال ۱۳۲۰.ش به عنوان سال‌های شکل‌گیری نخستین تئاترهای خصوصی، وضعیت تئاتر در بازه‌ی زمانی ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲.ش را به عنوان دوران رونق تئاتر خصوصی بررسی می‌کند

و درنهایت با توجه به سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷.ش به عنوان سال‌های رو به زوال نهادن تئاتر خصوصی، به دلایل فترت و تعطیلی کامل تماشاخانه‌های خصوصی می‌پردازد. تئاتر خصوصی در ایران پس از شکل‌گیری نیز پیوسته از پیچ و خم‌های دشواری عبور کرده است و به غیر از چند فاصله‌ی کوتاه زمانی در حد یکی دو دهه که درخشید، به‌واسطه‌ی منازعات میان حاکمیت سیاسی با قطب نمایشی وابسته به حزب چپ، در گیرودار مسائل سیاسی و اجتماعی گرفتار شد و با روی‌گردان شدن مخاطبان خاص از لاله‌زار، افول کرد و درنهایت زیر سایه‌ی تئاتر دولتی به فراموشی سپرده شد. در این پژوهش به صورت توصیفی ـ تحلیلی و بهره‌وری از منابع کتابخانه‌ای، با رویکردی تاریخ محور، دلایل این امر ذکر خواهد شد.

۱ـ نمایش در ایران از اوایل دوره‌ی مشروطه تا ۱۳۲۰ ش:

فشار روز افزون روشنفکران به حکومت وقت ایران برای کسب آزادی‌های بیشتر در جهت فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی در دوره‌ی مشروطه، زمینه‌ساز شکوفایی تئاتر به عنوان ابزاری برای تنویر افکار شد که به موجب آن روشنگری جامعه از طریق فعالیت‌های تئاتری به عنوان یکی از راه‌های ثمربخش در راه رسیدن به انقلاب مشروطه، رشد یافت. در ابتدای دوران مشروطه و نزدیک به سال‌های ۱۲۸۲ش، همان‌طورکه ذکر شد عمده آشنایی جامعه با تئاتر از طریق جراید بود. اما پس از آن، آنطور که از نظامنامه‌ی بلدیه در اواخر سال ۱۲۸۵ش و اوایل سال ۱۲۸۶ش استنباط می‌شود مکان‌هایی تحت‌عنوان تئاتر و تماشاخانه وجود داشت به‌طوری‌که نام آن‌ها در کنار مکان‌هایی چون کتابخانه و قرائت‌خانه آمده و انجمن بلدیه خواهان رسیدگی به آن‌ها بود و این نشان دهنده‌ی درجه‌ی استقلال این مکان‌ها بود. این نظامنامه در دوره‌ی اول مجلس شورای ملی قرائت شده و به زبان آوردن نام تئاتر در آن جلسه موجب اعتراض نمایندگان شده بود به این دلیل که واژه‌ی تئاتر منافی با ساحت مقدس مجلس محسوب می‌شد و رئیس مجلس نیز بدون رای‌گیری این واژه را از نظامنامه‌ی بلدیه حذف کرده بود (میرزا صالح ۱۳۹:۱۳۸۴). نکته‌ی پر اهمیت در این روایت آن است که تئاتر در این دوران از شکل تقلید خارج شده و به سمت اجرای نمایش‌هایی با ماهیت متفاوت حرکت کرده است و گواه این مدعی پاسخ حاج مجید اسماعیل آقا به اعتراض بحرالعلوم است که اظهار می‌دارد: « تئاترهایی هستند که به جهت وعظ و ترتیب و آگاه کردن مردم تشکیل می‌یابد». درواقع نیز چنین بود و گروه‌های نمایشی که در این دوران به شکل خصوصی فعالیت می‌کردند به قرار زیر بودند:

انجمن اخوت (۱۲۷۵.ش) ـ شعبه‌ی زنان فرقه‌ی سوسیال دموکرات هچکیان (۱۲۷۸) ـ شرکت علمیه‌ی فرهنگ (۱۲۸۵.ش) ـ شرکت نمایش ایرانیان (۱۲۸۶.ش) ـ تئاتر ملی (۱۲۸۷.ش) ـ کمدی ایران (دوره‌ی اول ۱۲۹۵.ش) ـ تالار زرتشتیان (۱۲۹۵.ش) ـ جمعیت راه نو (۱۲۹۵.ش) ـ کمدی موزیکال (۱۲۹۸.ش)

این گروه‌ها اگرچه اکثراً توسط دولتیان روشنفکر تأسیس می‌شدند ولی اغلب از لحاظ مالی به صورت مستقل و با سرمایه‌ی شخصی عمل می‌کردند و هیچ نوع وابستگی مالی به دولت نداشتند. این گروه‌ها توانستند با اهمیت ویژه‌ای که برای نمایش و شرکت دادن مردم در یک همایش فرهنگی قائل بودند، تأثیر بسزایی در قبول این هنر تازه وارد در میان مردم بر جای بگذارند. نخستین گروه‌های نمایشی که در این دوران شروع به فعالیت کردند بیشتر به آثاری رو آوردند که به مسائل و مشکلات ملموس جامعه اشاره داشت. در این میان ترجمه و اقتباس و اجرای آثار نمایشنامه‌نویسان غربی چون «گوگول»، «مولیر»، «کرنی» و «شکسپیر»

رواج بیشتری داشت زیرا مضامین اجتماعی و اخلاقی آن‌ها مناسب ارتقاء فرهنگ عمومی بود.

همزمان با آغاز سلطنت رضاخان در سال ۱۳۰۵.ش اقدامی برای اعزام جوانان ایرانی به اروپا برای تحصیل و فراگیری علوم از سال ۱۳۰۸.ش صورت گرفت. این جوانان که اغلب از افراد طبقه‌ی متوسط شهرنشین بودند پس از مراجعت به ایران، بلافاصله و یا در طول زمان، تأثیرات مهمی در نهادهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و سیر افکار و آراء کشور نهادند (نک. سپانلو ۱۴:۱۳۷۱). برخی از همین افراد گروه‌های نمایشی تشکیل دادند که نسبت به گذشته، تشکل بهتری داشتند و اعضای آن‌ها را تقریباً عده‌ای ثابت (اغلب کارمندان دولت و خصوصا معلمان) تشکیل می‌دادند که در اوقات فراغت خود، به‌کار تهیه و اجرای نمایش می‌پرداختند و در صورت انحلال یک گروه، در گروه دیگری تجمع پیدا می‌کردند و به تدریج جمع ثابتی شدند و این موضوع به آن‌ها چهره‌ای شناخته شده بخشید (نک. ملک پور ۴۲:۱۳۸۵ ب).

اما در کنار این اصلاحات که همه در راستای تجددخواهی صورت گرفت، اختناق و سانسور که ناشی از حکومت مطلق بود اجازه نداد تا تجددخواهی چنان که در غرب کارساز شد، در ایران نیز منشأ پیشرفتی شود. به این ترتیب در دومین دهه‌ی حکومت رضا شاه (۱۳۱۱.ش)، استبداد او علنی‌تر شد (صانعی ۱۳۸۴: ۴۵). «شهربانی» به مثابه‌ی مهم‌ترین دستگاه امنیتی حکومت، نه تنها در مورد تئاترها و فیلم‌ها و کتاب‌ها و مجلات بلکه در هر موردی حق دخالت پیدا کرد. پس از تصویب قانونی که به موجب آن باید تمام متون نمایشی از نظر اداره‌ی معارف و شهربانی می‌گذشت، کنترل شدیدتری بر تئاتر حاکم گشت. این قانون تحت عنوان ممیزی در ارتباط با آثار ادبی و نمایشی به پیشنهاد شخصی به نام سرهنگ محمد خان درگاهی در سال ۱۳۰۶.ش وضع شد. ماده‌ی اول و چهارم این قوانین با حذف و اضافاتی همانند دوره‌ی پیشین بود ولی سه رکن دیگر که شامل گرفتن مجوز از نظمیه به همراه تمام اطلاعات مربوط به نمایش و عدم تخلف از متن تایید شده می‌شد، روند گرفتن مجوز اجرای نمایش را دشوارتر می‌کرد. پس از این قوانین، در سال ۱۳۱۱ هجری شمسی، قانونی از طرف «وزارت معارف و صنایع مستظرفه» تصویب شد که آن گروه‌های نمایشی را موظف می‌ساخت تا یک نفر مدیر را که مورد قبول وزارت معارف بود به منظور پذیرفتن مسؤلیت کامل نمایش معرفی کند و همچنین صورت اسامی کلیه‌ی بازیگران را به همراه دو نسخه از نمایشنامه به آن اداره دهد تا پس از تصویب و اخذ پروانه، تمرینات خود را آغاز کنند. بعد از آن هم نمایش باید در حضور نماینده‌ی وزارت معارف و نماینده‌ی اداره‌ی نظمیه به‌طور خصوصی اجرا می‌شد. این روند تنها برای چهار ماه اعتبار داشت و پس از آن می‌بایست گروه نمایش دوباره همه‌ی این مراحل را طی می‌کرد. به این ترتیب دشوار شدن شرایط گرفتن مجوز نمایش، گروه‌های نمایشی را دچار محدودیت کرد. در این زمان تنها محتوای نمایشی که اجازه‌ی اجرا می‌گرفت محدود به آثار تاریخی و موزیکال می‌شد. این روند باعث کاهش فعالیت تماشاخانه‌ها و از دست رفتن مخاطب نمایش‌ها شد، از این رو در این زمان گروه‌های تئاتر یکی پس از دیگری از هم پاشید، سالن‌های تئاتر متروک ماند یا تبدیل به سینما شد، افراد برجسته تئاتر کشور مثل کرمانشاهی و شهرزاد و ظهیرالدینی از بین رفته و برخی دیگر نیز تئاتر را رها کردند. (صانعی ۴۶:۱۳۸۴). در این زمان (سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۸.ش) همچنین ممنوعیت‌هایی برای فعالیت‌های تئاتر ارامنه به سراسر کشور بخشنامه شد، اجرای تعزیه به بهانه‌ی آنکه نشان عقب‌ماندگی است متوقف شد و بساط دستجات تقلید نیز از قهوه‌خانه‌ها جمع شد و درنهایت فضایی سیاه و مخوف بر جامعه حکم‌فرما شد که دوره‌ی فترت تئاتر را به دنبال آورد. در این دوره بیشتر نمایش‌هایی با موضوعات «اخلاقی» و «تاریخی» مورد عنایت دولت واقع می‌شد و اجازه‌ی

نمایش می‌گرفت (نک حبیبیان، ۱۳۸۹: ۲۴ و ۲۳). پس از فترت به‌وجود آمده، دولت برای ترمیم وضع موجود دست به اقداماتی زد که در حقیقت هسته‌های نخستین گروه‌های دولتی را به‌وجود آورد. اقداماتی از جمله دعوت از واهرام پاپازیان، برگزاری هزاره‌ی فردوسی، تأسیس سازمان پرورش افکار (که گذشته از تأثیرات مطلوبش، موجب ایجاد سانسور بیشتر بر آثار نمایشی شد) و تأسیس هنرستان هنرپیشگی.

۲ـ دوران رونق تئاتر خصوصی ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ش:

بعد از شهروير ۱۳۲۰ شمسی و اشغال ایران توسط متفقین، سانسور لغو شد و آزادی نسبی برقرار گردید. از این پس تئاتر اجتماعی و سیاسی نفسی به راحتی کشید و تئاتر مدرن از سال ۱۳۲۰.ش در ایران پیدا شد (غریب‌پور، ۱۳۸۶:۱۰۱). این دوران به دلیل استقبال تماشاگران و مخاطبان از تئاتر، زمانی به یاد ماندنی است. در آن سال‌ها تولیدات سینمای ایران به لحاظ کیفی و کمی در حدی نبود که بتواند پاسخگوی مخاطبان باشد. تلویزیون هنوز به ایران نیامده بود. رادیو به میزانی که باید در دسترس مردم قرار نداشت و به دلیل درصد بالای بی‌سوادی در کشور از مطبوعات استقبال چندانی نمی‌شد و به همین دلیل از فعالیت‌های نمایشی استقبال به نسبت مناسبی به عمل می‌آمد. انگیزه‌های انتخاب تماشاگران متفاوت بود و گروهی به قصد صرفاً سرگرمی و شماری به دلیل گرایش‌های سیاسی خود، نمایش‌های مورد نظرشان را برای تماشا انتخاب می‌کردند (بزرگمهر، ۱۳۷۹:۱۸۹). همچنین در این دوره قوانین مثبتی در ارتباط با هنرهای نمایشی به ثبت رسید که باعث شد به خصوص تماشاخانه‌ها سر و سامانی بگیرند و رعایت حقوق اجتماعی شهروندان در اولویت قرار بگیرد. قوانینی که ساختمان‌های تئاتری و یا شرایط نظافت و بهداشت و شرایط انتظامی سالن‌ها را دربرمی‌گرفت و موجب می‌شد تا همانند گذشته، هر انبار و خرابه‌ای تبدیل به سالن نمایش نشود و این سالن‌ها با برخورداری از استانداردهای نسبی، در شرایط بحرانی مانند آتش‌سوزی، موجب تلفات مردم نشوند. این قوانین از مسائل ایمنی مانند وجود کپسول آتش‌نشانی و ضدعفونی کردن سالن‌های نمایش و تعداد کافی درهای خروجی، آغاز می‌شد و تا منع فروش هر نوع خوراکی و مشروبات الکلی در مجامع عمومی، منع استعمال دخانیات، منع استفاده از رنگ‌ها و مواد سربی برای گریم بازیگران، دادن تخفیف به دانش‌آموزان، منع ورود خردسالان و کودکان به تئاتر و سینما و... را دربرمی‌گرفت که در این دوره به نظم بخشیدن به سالن‌ها تئاتری و سینماها کمک بسیاری کرد. با این وجود همچنان در ارتباط با محتوای نمایش‌ها و شرایط صدور مجوز اجرا، سختگیری‌هایی اعمال می‌شد. تئاتر در این دوره ظرفیتی بالقوه برای تبلیغ سیاسی و جذب افراد به سوی احزاب نو پا داشت و به همین دلیل بود که بخش مهمی از فعالیت‌های نمایشی ـ ترجمه، نگارش و اجرا ـ ملهم از خطوط سیاسی رایج آن روزگار شد. در این زمینه «ابوالقاسم جنتی‌عطایی» نمایشنامه‌نویس و پژوهشگر تئاتر می‌نویسد:

«احزاب سیاسی وقت که برای استحکام و تقویت بنیه محتاج تبلیغاتی موثر بودند، در تشکیلات خود برای جلب نویسندگان، هنرپیشگان و شعرا ترتیباتی فراهم ساختند که هنرمندان به آنجا روآورند و به هنرمندانی چون نوشین گرویدند. پشتیبانی اعضاء احزاب و استقبال گروهی از مردم، آن چنان قدرتی به این دسته بخشید که تئاتر نوزاد فرهنگ و بعدها تئاتر فردوسی... در اندک مدتی به اوج شهرت رسید و در سرتاسر سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶.ش سایر مجامع نمایشی را تحت‌الشعاع قرار داد» (جنتی‌عطایی ۸۲:۱۳۶۶).

در حقیقت به‌طور کلی طی سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲.ش، سه گروه عمده‌ی تئاتر در کشور

ما فعالیت داشت:

۱ـ گروه‌های وابسته به دربار: که تماشاخانه‌ی تهران مهم‌ترین مرکز تئاتری آن‌ها بود و مستقیماً آن را افراد وابسته به دربار رهبری می‌کردند.

۲ـ گروه‌های چپ: که عمدتاً در سه گروه تئاتر فرهنگ و تئاتر فردوسی و تئاتر سعدی تمرکز یافتند و مهره‌ی اصلی آن‌ها عبدالحسین نوشین بود.

۳ـ گروه‌های بی‌طرف: که در این میان سعی داشتند از جناح‌بندی‌های سیاسی برکنار باشند و صرفاً به هنر نمایش بپردازند. از جمله‌ی این‌ها افراد تماشاخانه‌ی هنر بودند که از سال ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۴.ش فعالیت داشتند. این گروه که عمدتاً افراد آن را فارغ‌التحصیلان سه دوره‌ی اول هنرستان هنرپیشگی تشکیل می‌دادند، دست به فعالیت‌های صادقانه‌ای زدند ولی به علت مشکلات فراوان کار و بی‌تجربگی در کار حرفه‌ای تئاتر، دوام زیادی نیافتند. مهدی امینی، عباس زاهدی، عصمت صفوی، عزت‌الله وثوق، محسن دولو، مصطفی اسکویی، ناپل سروری و... از جمله فعالان این گروه بودند (صانعی ۱۳۸۴: ۹۹ و ۹۸).

تئاتر ایران از این دوره به بعد تحول جدیدی پیدا کرد. حداقل بیست سال از این مدت، تئاتر ایران به‌طور منظم فعالیت کرد و در همین مدت کوتاه توانست قدم‌های بلندی بردارد و پیشرفت‌های زیادی داشته‌باشد. از این زمان است که توده‌ی مردم استقبال شایانی از تئاتر به عمل می‌آورند و اگرچه قضاوت‌ها، بستگی به سطح فکری و میزان معلومات و ذوق هنری آنان دارد، اما آنچه مسلم است، توده‌ی مردم، در این دوره، توانایی تشخیص نمایش خوب از بد را به دست آورده‌اند (نک دولت‌آبادی ۱۳۸۴: ۶۰ و ۵۹). آزادی فضای سیاسی به‌وجود آمده در این سال‌ها به گروه‌ها قدرت عمل بیشتری در انتخاب موضوع نمایش‌ها و فعالیت‌های اجرایی می‌داد، این امر به معنای گذر از فترت و رونق گرفتن مجدد تئاتر بود از طرفی در این سال‌ها با قدرت گرفتن حزب توده و تشکیل تئاترهای وابسته به آن، از آنجا که حزب توده توانسته بود خیل وسیعی از هنرمندان و فرهیختگان کشور را به خود جذب کند، گروهی اداره‌ی این سالن‌ها را در دست گرفتند که دانش نهادینه شده‌ی بیشتری نسبت به باقی هنرمندان فعال در لاله‌زار داشتند، در نتیجه نمایش‌های این گروه از سطح کیفی بسیار بالاتری برخوردار بود. بالا بودن سطح کیفی نمایش‌های این گروه‌ها و حمایتی که از طرف روشنفکران جامعه کسب کرده بودند منجر به رونق گرفتن سالن‌های این گروه‌ها و افزایش مخاطب در لاله‌زار شده بود. رونق گرفتن فعالیت‌های نمایشی در لاله‌زار زمینه‌ی افتتاح سالن‌های متعدد نمایشی بود. از گروه‌هایی که در این دوره فعال بودند می‌توان به این موارد اشاره کرد:

سالن کانون ایران جوان، سینما پردیس (۱۳۰۱ش.) ـ تالار مدرسه‌ی عالی موسیقی، کلوپ موزیکال (اول اسفند ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۹.ش) – جمعیت نسوان وطن خواه (۱۳۰۲.ش) – کمدی اخوان (۱۳۰۳.ش تا ۱۳۱۴.ش) – کمدی ایران، دوره‌ی دوم (۱۳۰۵.ش) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی اول ۱۳۰۵ش.) – باربد (دوره‌ی دوم ۱۳۰۵ـ۱۳۱۸ش) – تئاتر سیروس (۱۳۰۸.ش تا ۱۳۱۰.ش) – تئاتر نکیسا (۱۳۰۹ تا ۱۳۱۲.ش) – استودیودرام کرمانشاهی (۱۳۰۹ش.) – کانون صنعتی (۱۳۱۱.ش) – کانون بانوان – *جامعه‌ی باربد (دوره‌ی سوم* ۱۳۱۸تا ۱۳۲۵ش) – تئاتر فرهنگ (بعدها تئاتر پارس ۱۳۳۲) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی چهارم ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۸ش.) – تماشاخانه‌ی کلوپ (۱۳۲۵ تا ۱۳۲۶.ش) – تئاتر فردوسی (۱۳۲۶.ش) – تماشاخانه‌ی تفکری (فردوسی سابق ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۸.ش) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی پنجم ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۲.ش) – تئاتر سعدی (۱۳۲۹ش).

۳ـ آغاز دوران فترت تئاتر خصوصی از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ ش:

با تشکیل حزب توده و پس از آنکه بسیاری از روشنفکران به این حزب گرویدند، منازعه‌ی فعالی میان حاکمیت سیاسی با فعالیت گروه‌های مستقل وابسته به احزاب چپ شکل گرفت. این منازعه تا جایی ادامه یافت که پس از ترور محمدرضا پهلوی در سال ۱۳۲۷.ش به بهانه‌ی دست داشتن حزب توده در ترور، بسیاری از اعضای حزب از جمله نوشین دستگیر شدند. این امر لطمه‌ای به تئاتر خصوصی لاله‌زار بود که مهم‌ترین قطب فعال آن گروه‌های وابسته به احزاب چپ بودند. با تضعیف حزب توده، فشار بر فعالیت تماشاخانه‌هایی مثل تئاتر سعدی می‌توانست افزایش بیابد، با وقوع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲.ش همه چیز به یکباره تغییر کرد. حکومت محمدرضا شاه تثبیت شد و جو اختناق دوباره بر کشور حاکم گشت. فعالیت‌های احزاب متوقف شد، روشنفکران و فعالان سیاسی به بند کشیده شدند، نشریات به محاق درآمدند، اوضاع جدید سیاسی، فعالیت‌های تئاترهای لاله‌زار را تحت‌الشعاع قرار داد، تئاتر سعدی به آتش کشیده شد، بسیاری از اهل تئاتر که با احزاب چپ یا ملی همکاری داشتند به زندان افتادند و نمایش‌ها از آن پس به شدت تحت کنترل درآمدند (صانعی ۱۳۸۴: ۱۰۰ و ۹۹). پس از انهدام تروپ تئاتر نوشین و فرار وی و بعضی از همکارانش از ایران، هنرمندانی که کار در حوزه‌ی تئاتر را به عنوان یکی از عناصر فرهنگی برای بالا بردن سطح فرهنگ و آگاهی و توانمندی کیفیت ادراک و اصلاح و درمان جامعه و نه فقط ابزاری برای تفنن، اختیار کرده بودند، به دلیل عدم وضوح افق سیاسی، خود را از محیط هنری کنار کشیدند (کیانوش ۱۳۷۲: ۳۵ و ۳۴). عده‌ای از هنرمندان به بهانه‌ی ادامه‌ی تحصیل به خارج از کشور فرار کردند و گروهی در اثر مخالفت با رژیم راهی زندان‌ها شدند و گروهی دیگر گوشه‌ی عزلت گزیدند و در نتیجه تا مدت‌ها کار تئاتر و تحصیل و آموزش در کشور تعطیل شد (فنائیان، ۱۶۶:۱۳۸۶). خروج تئاترهای جدی روشنفکری از جامعه‌ی تئاتری کشور، سبب ساز رونق تماشاخانه‌های بی‌طرف مثل تئاتر تهران و ... نشد و آن‌ها نیز به مرور، تماشاگران خود را از دست دادند. در این میان تلاش‌های زیادی برای حفظ تئاترهای لاله‌زار به عمل آمد که همگی بی‌نتیجه ماند. خصوصاً در تئاتر تهران و جامعه‌ی باربد، فتح‌الله والا، علی اصغر گرمسیری، رفیع حالتی، محمدعلی جعفری و اسماعیل مهرتاش تلاش کردند نمایش‌های سنگینی به اجرا بگذارند و سنت تئاترهای باشکوه لاله‌زار را حفظ کنند ولی دیگر این تئاترها نمی‌توانستند به شیوه‌ی گذشته ادامه‌ی حیات بدهند (صانعی، ۱۳۸۴:۱۰۰).

البته به غیر از مسائل سیاسی، دلایل دیگری نیز در ایجاد این فترت دخیل بود. یکی از این دلایل از دست رفتن مرکزیت خیابان لاله‌زار در تهران بود. در شهریور ماه ۱۳۲۰.ش، بر اثر تحولات ناشی از جنگ جهانی دوم و خلع رضا شاه، بحران عمیق اقتصادی، شرایط مساعدی برای گسترش اعتراض‌های مردمی علیه دولت پدید آورد (حبیبیان، ۲۴:۱۳۸۹). لاله‌زار در این زمان با مهاجرت وسیع مردمی که به دنبال یافتن کار به تهران آمده بودند، از یک محل اعیان نشین و روشنفکرنشین، به اصطلاحاً جنوب شهر تهران تبدیل شد، زیرا با حضور این گروه جدید، اعیان و اشراف، لاله‌زار را دیگر محل مناسبی برای زندگی تشخیص ندادند و به مناطق شمالی‌تر تهران نقل مکان کردند و در نتیجه لاله‌زار به لحاظ جغرافیایی نیز در جنوب تهران قرارگرفت. با حضور این گروه جدید از مردمان که اکثراً بی‌سواد و عامی بودند، سلیقه‌ی عمومی و درخواست از نمایش‌ها تغییر کرد و به این ترتیب تئاتر فاخر لاله‌زار دیگر تماشاگری نداشت. همین امر تماشاخانه‌ها را در رقابت با سینمای فارسی قرار داد و منجر به ورود آتراکسیون به تئاتر برای جلوگیری از ورشکستگی تماشاخانه‌ها شد. با ورود دوبله به سینمای

ایران در ۱۳۲۵.ش، دوبله‌ی فیلم‌ها برای مردمی که بسیاری دانش خواندن و نوشتن نداشتند، سینما را به یک پدیده‌ی قابل توجه تبدیل کرد که فارغ از جذابیت‌های بصری، بهای بلیط آن هم به مراتب از بهای بلیط تئاتر کمتر بود. در کنار دوبله، ورود تلویزیون و شکل‌گیری رادیو ـ تلویزیون ملی در ۱۳۳۰ش هم به عنوان سرگرمی جدید، دلیل دیگری بر تشدید فترت بود. با ورود آتراکسیون از سطح کیفی نمایش‌ها کاسته شد و نیاز برای اجرای نمایش‌هایی با محتوا و کیفیتی غنی‌تر، زمینه را برای ایجاد تئاتر دولتی فراهم کرد. با اوج گرفتن تئاتر دولتی و تبدیل شدن باقی تماشاخانه‌های خصوصی به محلی برای اجرای نمایش‌های دارای آتراکسیون، تئاتر خصوصی به آرامی به دست فراموشی سپرده شد. اگرچه تلاش‌هایی در این دوره برای احیای کیفیت نمایش‌ها اتفاق افتاد مانند تأسیس تئاتر کسری و چند سال بعد تئاتر آناهیتا، اما این سالن‌ها نیز چند سالی دوام آوردند و باز در گیرودار جریانات مختلف اقتصادی و سیاسی تعطیل شدند (صانعی ۱۳۸۴:۱۰۰).

تماشاخانه‌های این دوره از این قرار هستند:

تماشاخانه‌ی تهران(تئاتر دهقان ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۱.ش) – *تماشاخانه‌ی پارس*(۱۳۳۲.ش) – جامعه‌ی باربد (دوره‌ی ششم۱۳۳۲.ش به بعد) – تماشاخانه‌ی تفکری(فردوسی سابق۱۳۳۲ تا ۱۳۳۸.ش) – گروه جعفری (۱۳۳۳.ش) – تروپ تئاتر اسکار (۱۳۳۳.ش) – تماشاخانه‌ی کانون هنر (۱۳۳۴ش.) – تماشاخانه‌ی مرجان (۱۳۳۴ش.) – انجمن ایران وامریکا (۱۳۳۵ تا ۱۳۵۸.ش) – انجمن ایران ایتالیا – انجمن دوشیزگان و بانوان (۱۳۳۶ تا ۱۳۵۷.ش) – تئاتر آناهیتا (۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷ش)، گلریز (۱۳۶۶ش تا امروز) – *انجمن فرهنگی ایران و بریتانیا* (۱۳۳۹.ش) – انجمن فرهنگی ایران و فرانسه (۱۳۴۰ تا ۱۳۵۸.ش) – تماشاخانه تهران (تئاتر نصر۱۳۴۱ تا ۱۳۵۷.ش) – سینما تئاتر کوچک تهران (۱۳۴۲ش.) – *مدرسه‌ی عالی باله* (۱۳۴۲.ش) – کسرا (سینما تئاتر)، تالار اسوه (۱۳۴۳ش.) – باشگاه سی پان (۱۳۴۴ش) – باشگاه چهارمحال (انجمن فرهنگی ارامنه چهارمحال ۱۳۴۵ش) – کارگاه نمایش (نهاد نیمه خصوصی ۱۳۴۸.ش) – تئاتر کوچک تهران(۱۳۵۶).

از مهم‌ترین اقداماتی که دولت پس از وقایع کودتای ۳۲ در جهت بهبود وضع تئاتر انجام داد ایجاد گروه نمایش در دانشگاه تهران به سال ۱۳۳۵.ش، تأسیس اداره‌ی هنرهای دراماتیک در ۱۳۳۶.ش، تأسیس هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک در ۱۳۳۷.ش، تأسیس وزارت فرهنگ و هنر در ۱۳۴۳.ش و انجام پاره‌ای برنامه‌ریزی‌های فرهنگی، تأسیس دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک در ۱۳۴۳.ش و درنهایت تأسیس اداره‌ی تئاتر در سال ۱۳۴۴.ش بود. اما مهم‌ترین این فعالیت‌ها اعلام فراخوانی بود در جهت حمایت از گروه‌هایی که به صورت آماتور و یا حرفه‌ای، حاضر بودند زیر نظر دولت و وابسته به اداره‌ی هنرهای دراماتیک و براساس اصول مقرر شده در این نهاد دست به فعالیت بزنند. این فراخوان با استقبال شش گروه به شرح زیر آغاز شد:

۱ـ گروه تئاتر ملی به سرپرستی عباس جوانمرد ۲ـ گروه تئاتر مردم به سرپرستی علی نصیریان ۳ـ گروه تئاتر شهر به سرپرستی جعفر والی ۴ـ گروه تئاتر جوان به سرپرستی اسماعیل شنگله ۵ـ گروه تئاتر میترا به سرپرستی رکن‌الدین خسروی ۶ـ گروه تئاتر امروز به سرپرستی داوود رشیدی.

و پس از گروه‌های یاد شده، به تدریج افراد دیگری برای تشکیل گروه‌های نمایشی و بهره‌مندی از امکانات دولتی دعوتنامه را پذیرفتند و زیر نظر دولت شروع به فعالیت کردند، گروه‌هایی از جمله:

گروه تئاتر جوانان به سرپرستی رضا کیکاووسی، گروه تئاتر سعدی به سرپرستی‌هادی غنیمی فرد، گروه تئاتر شکسپیر به سرپرستی کامران نوزاد، گروه تئاتر مروارید به سرپرستی شاهین سرکیسیان، گروه تئاتر شیوا به سرپرستی ابوالفضل شیوا، گروه تئاتر گل سرخ به سرپرستی فریدون سلیمانی، گروه تئاتر پیاده به سرپرستی داریوش فرهنگ، گروه تئاتر بازیگران شهر به سرپرستی آربی اوانسیان (این گروه به عضویت کارگاه نمایش درآمد)، گروه تئاتر اهرمن به سرپرستی آشور بانی پال بابلا (این گروه به عضویت کارگاه نمایش درآمد)، گروه تئاتر کوچ به سرپرستی رجب محمدین، گروه تئاتر همشهری به سرپرستی رضا کیانیان، گروه تئاتر پارت به سرپرستی داود کیانیان و درنهایت گروه تئاتر پیوند به سرپرستی وحید اسکندری.

این حرکت دولت زمینه‌ی ایجاد دوره‌ی جدیدی در تئاتر کشور شد که اگرچه فعالیت‌های تئاتر خصوصی را به زیر سایه برد، ولی به‌طور کلی موجب شکوفایی و ایجاد فصلی نو در تئاتر کشور شد. برگزاری جشن‌های هنر شیراز و دعوت از هنرمندان مطرح تئاتر دنیا مانند پیتر بروک در جشن هنر پنجم و رابرت ویلسن در جشن هنر یازدهم و پیرو آن آشنایی هنرمندان و مردم با تئاتر مرسوم و پیش‌روی دنیا، شروع فرایند موج نو تئاتر با پیشگامی هنرمندانی چون آربی آواناسیان، بیژن مفید، آشور بانی پال و بازگشایی کارگاه نمایش و... همگی از اقدامات مفیدی بود که به‌واسطه‌ی ورود دولت به عرصه‌ی تئاتر و شکل‌گرفتن تئاتر دولتی آغاز شد. در ارتباط با تماشاخانه‌هایی که ذکر آن‌ها رفت برخی تا پس از انقلاب اسلامی نیز مدتی به فعالیت ادامه دادند مانند تماشخانه‌ی دهقان، تئاتر کوچک تهران یا تالار آناهیتا (تئاتر آناهیتا پس از انقلاب تلاش کرد دوباره فعالیت خود را از سر بگیرد ولی دوامی نداشت)، برخی در همان سال‌های کودتا تعطیل شدند مانند تئاتر سعدی، سینما تئاتر پری یا تئاتر نو، و برخی نیز در جریان حوادث انقلاب ۵۷ آتش زده شدند مانند جامعه‌ی باربد و تعدادی نیز بر عدم رعایت ایمنی ساختمان تماشاخانه دچار حریق شدند و از بین رفتند. درنهایت نیز فعالیت تئاترهای لاله‌زار تا سال ۱۳۶۶ بیشتر دوام نیافت.

نتیجه‌گیری

یکی از بارزترین معضلات تئاتر خصوصی در ایران، عدم حمایت دولت از گروه‌های نمایشی بود که به صورت خصوصی فعالیت می‌کردند و این مسئله با توجه به این نکته که اولین شکل تئاتر حرفه‌ای در ایران، تئاتر خصوصی بود، اهمیت بیشتری می‌یابد. از آنجا که در ابتدای امر نیز اعضای گروه‌های تئاتری مستقل را دسته‌ای از روشنفکران منتقد به نظام حاکم تشکیل می‌دادند، با وجود شکلی از تئاتر که مطابق اهداف و سیاست‌های حکومت بود و همین‌طور می‌توانست خلاء نبود فعالیت‌های تئاتری را پر کند، دولت نیازی به حمایت از تئاترهای خصوصی که امکان داشت منتقد نیز باشند در خود احساس نمی‌کرد. از طرفی خلاء یک نهاد صنفی یا سازوکار منسجم در حیطه‌ی تئاتر خصوصی که توان چاره اندیشی و کمک به گذر از بحران به‌وجود آمده را داشته‌باشد نیز حس می‌شد. به این ترتیب نظر به مباحثی که در این پژوهش مطرح شد و همچنین با توجه به عنوان این پژوهش (نگاهی تاریخی به دوران تئاتر خصوصی در ایران)، عوامل زیر را می‌توان به عنوان دلایل افول و فترت در تئاتر خصوصی ایران برشمرد:

- جریانات سیاسی حاکم بر حرکت تئاتر خصوصی بویژه فعالیت‌های سیاسی هنرمندان تئاتر که اغلب در جهت مخالف سیاست‌های حکومت وقت بود و همین مسئله انگیزه‌ی هر گونه حمایتی از جانب دولت را از بین می‌برد و در مواردی حتی انگیزه‌ی سرکوب گروه‌های تئاتری نیز می‌شد.
- دستگیری نوشین و انحلال قطب تئاتری موسوم به تئاتر چپ کشور که از مهم‌ترین و حرفه‌ای‌ترین گروه‌های فعال تئاتر خصوصی کشور بودند.
- وضع قوانین سختگیرانه که روز به روز شدت می‌یافت به نحوی که فعالیت را برای گروه‌های نمایشی دشوار می‌ساخت و این جدا از سانسوری بود که به نمایشنامه‌ها وارد می‌شد که عملاً امکان اجرای بسیاری از نمایشنامه‌ها را با گذشت زمان از بین برد.
- نبود تشکل‌های صنفی و سازوکار منسجم در حیطه‌ی تئاتر خصوصی.
- شکل‌گرفتن تئاتردولتی در سال‌های بعد از کودتا به صورت یک نهاد کارآمد، بی‌توجهی به تئاتر خصوصی و از طرف دیگر جذب شدن دانشجویان هنرستان هنرپیشگی ـ به عنوان یکی از قطب‌های فعال دهه‌ی ۲۰ ـ در دوران فترت به تئاتر دولتی که علاوه‌بر تامین هزینه‌های اجرا، به هنرمندان حقوق ماهیانه نیز می‌پرداخت و این موجب شده بود تا دانشجویان با امکانات وسیع‌تر و فراغت خاطر بیشتری به تولید نمایش بپردازند که این موضوع با پوشیده نگاه داشتن فترت به‌وجود آمده درواقع به نوعی جامعه‌ی تئاتری را از چاره‌اندیشی پیرامون فترت به‌وجود آمده در ارتباط با تئاتر خصوصی بی‌نیاز می‌کرد.
- شکل‌گیری تلویزیون ملی و توسعه‌ی سینما به عنوان دو عامل سرگرمی‌ساز جدید برای قشر عظیم مردم کشور که اغلب فاقد سواد خواندن و نوشتن بودند و محتوای این دو رسانه برای آنان قابل درک‌تر و جذاب‌تر بود و همین‌طور به لحاظ اقتصادی نیز بهای آن‌ها به مراتب از تئاتر کمتر بود.

منابع

ـ آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۴) **از صبا تا نیما**، جلد دوم، چاپ چهارم، فرانکلین، تهران
ـ آژند، یعقوب. (۱۳۷۳) **نمایشنامه‌نویسی در ایران**، نی، تهران
ـ اسکویی، مصطفی. (۱۳۷۸) **سیری در تاریخ تئاتر ایران**، آناهیتا اسکویی، تهران
ـ اسدزاده، داریوش. (۱۳۸۹) **سیری در تاریخ تیاتر ایران قبل از اسلام تا سال ۱۳۵۷ شمسی**، آوردگاه هنر و اندیشه، تهران
ـ آشفته، رضا. (۱۳۸۹) **سرگذشت نمایش در ایران**، افق، تهران
ـ آقاعباسی، یدالله. (۱۳۹۰) **جستارهایی در هنر نمایش**، افراز، تهران
ـ اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹) **تئاتر خیابانی در ایران و جهان**، افراز، تهران
ـ امجد، حمید. (۱۳۸۵) **تئاتر در قرن سیزدهم**، نیلا، تهران
ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹) **نمایش در ایران**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
ـ بزرگمهر، شیرین. (۱۳۷۹) **تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران**، تبیان، تهران
ـ جنتی‌عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۳۶) **بنیاد نمایش در ایران**، جلد اول، چاپ دوم، نوبهار، تهران
ـ جوانمرد، عباس. (۱۳۸۳) **تئاتر، هویت و نمایش ملی**، قطره، تهران
ـ حبیبیان، ناصر. (۱۳۸۹) **تماشاخانه‌های تهران**، فراز، تهران
ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۸۸) **تئاتر ایران چند روایت تازه**، افراز، تهران
ـ خلج، منصور. (۱۳۸۱) **نمایشنامه‌نویسان ایرانی**، اختران، تهران
ـ دولت‌آبادی، غلامحسین و رحمتی،مینا. (۱۳۸۴) **شاهین سرکیسیان بنیانگذار تئاتر نوین ایران**، زیر نظر جمشید لایق، هدف صالحین، تهران
ـ ری‌شهری، حمیدرضا. (۱۳۸۶) **کارگاه نمایش**، نوروز هنر، تهران
ـ زهری، ایرج. (۱۳۸۹) **سیری در تاریخ نمایشنامه‌نویسی در ایران**، افراز، تهران
ـ سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۱) **نویسندگان پیشرو ایران**، نگاه، تهران
ـ شهبازی، کاظم. (۱۳۸۷) **تئاتر ایران در گذر زمان**، افراز، تهران
ـ صانعی، محسن. (۱۳۸۴) **تاریخ طراحی صحنه تئاتر در ایران**، نمایش (انجمن نمایش)، تهران
ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۸۶) **تئاتر در ایران**، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران
ـ فنائیان، تاجبخش. (۱۳۸۶) **هنر نمایش در ایران**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
ـ کسروی‌تبریزی. (۱۳۴۴) **تاریخ مشروطه ایران**، چاپ ششم، امیرکبیر، تهران
ـ کیانفر، اعظم. (۱۳۸۸) **جادوی صحنه ـ زندگی تئاتری عزت‌الله انتظامی (تئاتر ایران در گذر زمان ۱)**، افراز، تهران
ـ کیانفر، اعظم. (۱۳۸۷) **اکسیر نقش ـ زندگی هنری محمدعلی کشاورز (تئاتر ایران در گذر زمان ۴)**، افراز، تهران
ـ گوران، هیوا. (۱۳۶۰) **کوشش‌های نافرجام، سیری در صد سال تیاتر ایران**، آگاه، تهران
ـ گلبن، محمد و طالبی، فرامرز. (۱۳۶۶) **روزنامه تیاتر**، چشمه، تهران
ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵) **ادبیات نمایش در ایران**، جلد اول، چاپ دوم، الف، توس، تهران
ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵) **ادبیات نمایش در ایران**، جلد سوم، چاپ دوم، ب، توس، تهران

ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۷۲) **هفت دهلیز**، نشر مرکز، تهران
ـ میرزاصالح، غلامحسین. (۱۳۸۴) **مذاکرات مجلس اول (متن کامل مذاکرات نخستین مجلس شورای ملی توسعه سیاسی ایران در ورطه سیاست بین‌الملل**، مازیار **بین‌الملل**
ـ نصرآبادی، حسین. (۱۳۶۶) **تئاتر در سال ۶۵**، جهاد دانشگاهی **بین‌الملل**
ـ رادمان، صبا. (۱۳۸۵) تأملی بر جریان خصوصی‌سازی در تئاتر ایران، **ماهنامه‌ی نمایش**، ۸۳، ۳۰ ـ ۳۳

مناسبات بینامتنی میان جغرافیای فرهنگی و ادبیات دراماتیک با نگاهی ویژه به موضوع خشونت در تی‌اس‌تیز سنکا

سعید یزدانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۰۵

مناسبات بینامتنی میان جغرافیای فرهنگی و ادبیات دراماتیک با نگاهی ویژه به موضوع خشونت در تی‌اس‌تیز سنکا

سعید یزدانی
استادیار، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر

چکیده

جغرافیای‌فرهنگی، آنچنان که امروزه مورد توجه متفکرین قرارگرفته‌است، بسیار وسیع‌تر از آن محدوده‌ای است که در یک شاخه از جغرافیای انسانی قرار بگیرد. نظریه‌پردازان جغرافیای‌فرهنگی امروزه با مسائل پیچیده اما مهمی درباره فرایندهای اجتماعی از قبیل هویت، ساختار تفاوت فرهنگی، تابعیت و تعلق داشتن روبه‌رو هستند. این فرایندها همچنین درک ما از زیرمجموعه‌های جغرافیایی مانند فضا و مکان، زمین و محیط، و درنهایت، عمومی و خصوصی را به چالش می‌کشند. آنچه در این مقاله بررسی می‌شود مناسبات بینامتنی میان جغرافیای‌فرهنگی و ادبیات‌دراماتیک با نگاهی ویژه به خشونت حاکم بر آثار سنکا به خصوص تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** است. فرضیه تحقیق این است که با بررسی جغرافیای‌انسانی و محیط اطراف نویسنده و شخصیت‌ها می‌توان یک رابطه نسبی میان آن‌ها به‌وجود آورد. براساس این فرضیه، می‌توان به این موضوع اشاره کرد که محیط‌های طبیعی انسان از لحاظ رفتار اجتماعی قادرند فرهنگ‌های مشابهی تولید کنند. این پژوهش به یک پرسش اصلی پاسخ می‌دهد: چگونه جغرافیای‌فرهنگی بر مضمون خشونت در تئاتر، بخصوص تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** سنکا، تاثیرگذاشته است؟ یافته‌ها بر این موضوع دلالت می‌کند که آثار سنکا، بخصوص تراژدی ***تی‌اس‌تیز***، بازتابی از فرهنگ مردم روم معاصر او بوده است و بین خشونت و جغرافیای‌فرهنگی در نمایشنامه «تی‌اس‌تیز» (سنکا) در روم باستان ارتباط مستقیم وجود دارد.

واژگان کلیدی: جغرافیای‌فرهنگی، خشونت، سنکا، ***تی‌اس‌تیز***، ادبیات دراماتیک.

درآمد

جغرافیای‌فرهنگی با مواردی مانند تصورات و اعتقادات ما در دنیای طبیعی که دائم در حال تغییر است و با نظریه‌های سیاسی و اقتصادی درباره طرز حکومت کردن بر مردم ارتباط دارد. در حقیقت، جغرافیای‌فرهنگی از طریق تعاملش با نظریه فرهنگی و اجتماعی، تغییرشکل داده و در راستای توسعه آن، مفاهیم کلیدی بسیاری در حیطه جغرافیا و دیگر موارد را تحت‌تأثیر قرار داده است. تنوع موجود در جغرافیای‌فرهنگی، تعریف آن را با مشکل مواجه کرده است. در کل، جغرافیای‌فرهنگی به مواردی مانند توزیع مکان‌ها و دلیل وجود آن‌ها، روش‌های زندگی، معنای چیزها در دنیای طبیعی و درنهایت مفهوم قدرت اشاره می‌کند. جغرافیای‌فرهنگی به این مسئله می‌پردازد که چگونه گروه‌های اجتماعی با سرزمین خودشان تعامل دارند و چگونه مردم جو حاکم بر زندگی خود را درک می‌کنند؛ به این منظور، جغرافیای‌فرهنگی سعی‌دارد عملکردهای خلاقانه افراد در جامعه و روش‌های اعمال هویت‌های فردی، حس تعلق داشتن، لذت بردن و متفاوت بودن آن‌ها را جست‌وجو کند.

برای درک جغرافیای‌فرهنگی، ابتدا باید در مورد معنی واژه فرهنگ به توافق رسید. متفکرین علوم انسانی و اجتماعی تعاریف متعددی که گاه بسیار کلی و در مواردی خیلی باریک‌بینانه است، پیشنهادکرده‌اند. البته، حتی در درون یک علم واحد نیز تمامی اندیشمندان در یک تعریف مشترک توافق ندارند. با توجه به هدف و منظور ما، در اینجا فرهنگ به عنوان نحوه زندگی یک گروه از انسان‌ها تعریف شده است. مشابهت در زبان و کلام، رفتار، ایدئولوژی، معیشت، فن‌آوری و نظام ارزشی، انسان‌ها را در قالب یک فرهنگ گرد هم می‌آورد. فرهنگ با نظام ارتباطی باورهای اکتسابی، ادراکات و انگیزه‌هایی که در خدمت تکمیل و هدایت غرایز و یا رفتارهای فطری انسان عمل می‌کنند، مرتبط است. بدین‌ترتیب، جغرافیای‌فرهنگی، مطالعه تغییرات فضایی گروه‌های فرهنگی و عملکرد فضایی جامعه را پوشش می‌دهد. بعضی از نظریه‌پردازان اعتقاد دارند جغرافیای‌فرهنگی انگیزه اصلی خود را از دست داده و به‌دنبال یک راهکار سیاسی دیگری است (میشل، ۲۰۰۰: ۵۱).[۱] از نظر تعدادی دیگر از نظریه‌پردازان، جغرافیای‌فرهنگی، در زمانی که به موارد اجتماعی می‌پردازد از ارتباط با جغرافیای انسانی دور مانده است (هامنت، ۲۰۰۳: ۳).[۲] بعضی دیگر از این نظریه‌پردازان نگران این موضوع هستند که فشارهای جغرافیای اجتماعی و فرهنگی، مواردی مانند جغرافیای مادی را که دنیای اجتماعی را تحت‌تأثیر قرار داده است نادیده گرفته است (آندرسون و تولیا ـ کلی، ۲۰۰۴)[۳]، درحالی‌که روش‌های پرداختن به جغرافیای‌فرهنگی در سرتاسر دنیا با یکدیگر تفاوت دارند (ساندبرگ، ۲۰۰۵).[۴] جغرافیای‌فرهنگی بر توصیف و تجزیه و تحلیل نحوه تفاوت و یکسانی در زبان، مذهب، اقتصاد، حکومت و دیگر پدیده‌های فرهنگی از مکانی به مکان دیگر تکیه دارد. نظر به اینکه فرهنگ‌ها توسط گروهای انسانی تشکیل می‌شوند، از این رو جغرافیای‌فرهنگی نیز الزاما انسان‌ها را به صورت تجمعی مدنظر قرار می‌دهد. از سوی دیگر، هرگز نباید مرتکب چنین فرض اشتباهی شد که افراد به تنهایی از نظر فرهنگی بدون قدرت بوده یا غیرمهم هستند.

از طرف دیگر، تاثیرات بینامتنیت صرفا به تاثیر دو متن بر روی یکدیگر محدود نمی‌شود بلکه می‌تواند به تاثیر فرهنگ جغرافیای معاصر شاعر و یا نویسنده و اثرش نیز اشاره کند. ژولیا کریستوا[۵] اولین نظریه‌پردازی است که اصطلاح بینامتنیت را به ادبیات معرفی‌کرد. او و رولان بارت[۶] بر این عقیده اتفاق نظر داشتند که هیچ متنی مستقل از متن اصلی پیش از خود وجود ندارد. تری ایگلتون معتقد است که هیچ اثر ادبی به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود، بلکه با رفتن اثر از یک بافت تاریخی و فرهنگی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن

استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند (دادور، ۱۳۹۰: ۱۳). نظریه‌پردازانی مانند یان کات[۷] معتقدند که درام باید روابط جدید را نشان دهد نه داستان‌های جدید. به نظر او تراژدی‌نویسان عصر رنسانس با روابط جدید بین انسان‌ها و ایزدان در قصه‌ها از طریق روایات موجود در جامعه و فرهنگ خود آشنا بودند. کات به تحلیل تراژدی‌نویسان معاصر از فرهنگ و تاریخ مردم می‌پردازد. او بر این نکته تاکید دارد که هر اثری برای درنوردیدن مرزهای زمانی باید معاصر زمان خود باشد. به عبارتی نویسنده باید جوهر فرهنگی و تاریخی معاصر خودش را در اثرش به تصویر بکشاند (کات، ۱۳۷۷).

پیشینه تحقیق

جغرافیای‌فرهنگی بیش از آنکه به محیط زیست انسان معطوف باشد تکیه بر فرهنگ انسان دارد. در اینجا فرهنگ به عنوان نحوه زندگی یک گروه از انسان‌ها تعریف شده است. مشابهت در زبان و کلام، رفتار، ایدئولوژی، معیشت، فن آوری و نظام ارزشی، انسان‌ها را در قالب یک فرهنگ گرد هم می‌آورد.

تری جردن در کتاب ***مقدمه‌ای بر جغرافیای‌فرهنگی*** اعلام می‌کند که جغرافیای‌فرهنگی یکی از شاخه‌های علم جغرافیا است که از لحاظ تاریخی ریشه در تمدن یونان باستان و تمدن اسلامی دارد. از نظر جردن، فرهنگ «با نظام ارتباطی باورهای اکتسابی ادراکات و انگیزه‌هایی که در خدمت تکمیل و هدایت غرایز و یا رفتارهای فطری انسان عمل می‌کنند مرتبط است» (جردن، ۱۳۸۰: ۱۰).[۸] جغرافیای‌فرهنگی کلاسیک برای درک دلیل دگرگونی‌های موجود در مؤلفه‌های فرهنگی، ویژگی‌های رفتاری مانند خشم، عملکرد نظام‌های سیاسی و بسیاری از ساختارهای دیگر بر محور تمایزگذاری جغرافیایی عمل می‌کرد و مختصات جغرافیایی نظیر درجه گرما و سرما، میزان بارش، قرارگرفتن در پستی یا بلندی و غیره را دلایلی برای درک و تفسیر تفاوت‌های موجود در میان خود و دیگری می‌دید. متخصصان جغرافیای‌فرهنگی در دوران معاصر تلاش می‌کنند تفسیرهای خود در باب چرایی توزیع فضایی مؤلفه‌های فرهنگی را به دور از پیش‌داوری‌های نژادپرستانه و ایدئولوژیک انجام دهند.

کتاب *دایره المعارف بین‌المللی علوم اجتماعی : جغرافیای‌فرهنگی* نوشته‌ی دیوید لیز سیلز و ترجمه علی احمدی (۱۳۹۵) به شناخت رابطه متقابل جغرافیا و فرهنگ به عنوان دو موضوع مهم و پایه در علم جغرافیا می‌پردازد. از نظر سیلز جغرافیای‌فرهنگی دانشی است که ارتباط و تعامل دو حوزه فرهنگ و جغرافیا و تأثیرات متقابل آن دو را مورد پژوهش و بررسی قرار می‌دهد. بنابراین روابط و مناسبات متقابل محیط و فرهنگ گروه‌های انسانی، از مباحث جغرافیای‌فرهنگی است. گرچه تاکنون به دلیل گستردگی و تنوع موضوعات فرهنگی تعریف واحدی از جغرافیای‌فرهنگی ارائه نشده است.

علی احمدی در مقاله‌ای با نام «هژمونی فرهنگ بر جغرافیا» که در فصلنامه نقد کتاب ***علوم اجتماعی*** در سال ۱۳۹۶ به چاپ رسیده است به نقد کتاب ***اصول و مبانی جغرافیای‌فرهنگی ایران*** و رابطه بین انسان و محیط اطرافش می‌پردازد.

دیوید آتکینسون، پیتر جکسون و نیل واشبورن در مقدمه مجموعه‌ای از مقالات تحت عنوان ***جغرافیای‌فرهنگی: فرهنگ مفاهیم کلیدی***، به جغرافیای‌فرهنگی و مواردی مانند «روش‌های زندگی، سیستم‌های معنی و قدرت» اشاره می‌کنند (آتکینسون، ۲۰۰۵:۷).

از طرفی سیدری ـ تولیا در مقاله خود (۲۰۰۴)[۹] به ارتباط بین تراژدی *تی‌اس‌تیز* و جامعه و فرهنگ معاصر سنکا اشاره می‌کند و عنصر خشونت را یکی از مضامین مهم این تراژدی

می‌داند. مقاله‌ی «زندگی هماهنگ با طبیعت از نظر سه فیلسوف رواقی؛ سنکا، اپیکتتوس و مارکوس اورلیوس» که در تابستان ۱۳۹۵ توسط محمد جواد اسماعیلی در مجله *تاریخ فلسفه* به چاپ رسید به پیوند بین نظم میان انسان و نظم طبیعت و جامعه، همان‌طورکه در فلسفه رواقی درنظر گرفته شده است، می‌پردازد؛ این موضوع می‌تواند توجیهی برای هدف سنکا از ایجاد ارتباط بین تراژدی‌هایش و فرهنگ جامعه‌ی معاصر خودش باشد.

روش تحقیق

به منظور گردآوری مطالب مهم و قابل تأمل برای نگارش این مقاله، نگارنده از روش توصیفی ـ تحلیلی استفاده کرده است. ابتدا به مبحث جغرافیای‌فرهنگی و نظریه‌های موجود درباره این موضوع اشاره شده و به‌دنبال آن نگاهی اجمالی به ادبیات روم و تاثیر جغرافیای‌فرهنگی انداخته شده است. درنهایت یکی از تراژدی‌های سنکا تحت عنوان ***تی‌اس‌تیز*** تجزیه و تحلیل شده‌است و مضمون خشونت و تاثیر فرهنگ معاصر سنکا در این اثر مورد بررسی قرارگرفته‌است. برای نگارش این مقاله، نگارنده از کتب، مقالات و نمایشنامه‌ی مرتبط استفاده کرده است. مطالب موجود در این تحقیق براساس نظریه‌پردازانی مانند ژولیا کریستوا،تری جردن، یان کات و هامنت جمع‌آوری شده و مورد تجزیه و تحلیل قرارگرفته‌اند.

بحث و بررسی

خشونت

خشونت را می‌توان به عبارتی تهدیدکردن دیگران و آسیب‌رساندن جسمانی به دیگران تعریف‌کرد. اما برخی، این پدیده را به محرومیت اجتماعی نیز گسترش‌می‌دهند. به هر حال آنچه از این واژه استنباط‌می‌شود، « استفاده از زور و رفتاری تهاجمی علیه دیگران است که می‌تواند با آسیب جسمانی توأم باشد یا اینکه به تهدید محدودگردد» (زکریایی، ۳۱۶:۱۳۷۹). والتر بورکرت[۱۰]، ریشه‌ی اسطوره را در قربانی و ریشه‌ی قربانی را در ستیزه‌جویی می‌داند، اما قربانی را به قربانی‌کردن انسان محدودنمی‌کند و ریشه‌ی خود قربانی‌کردن را در شکار می‌بیند که نمود آغازین ستیزه‌جویی به‌حساب می‌آید. علاوه‌بر این، کارکرد اسطوره برای بورکرت پنهان کردن واقعیت قربانی نیست، بلکه برعکس نگهداری آن است تا آثار روانی و اجتماعی آن را حفظ کند. سرانجام بورکرت اسطوره‌ها را نه تنها به آیین‌های قربانی، که مانند هریسن، به آیین‌های تشرف نیز مربوط می‌کند. این‌جا اسطوره در خدمت همان کارکرد اجتماعی‌کردن است. آیین برای بورکرت انگار رفتار است. درنظر وی آیین، آداب و رسومی نیست که در شکار واقعی برگزار شود، بلکه به نمایش درآوردن شکار است. کارکرد، دیگر کارکرد تضمین غذا نیست، چنان که فریزر می‌گوید، چرا که آیین واقعی تنها پس از آنکه مزرعه‌داری به عنوان منبع عمده‌ی غذا جانشین شکار شد، به‌وجود آمد؛ شکار، کارکرد اساسی‌اش را ده هزار سالی پیش با پیدا شدن کشاورزی از دست داد. اما آیین شکار چنان دارای اهمیت شده بود که رهاکردنش امکان نداشت. طبیعت همگانی شکار واقعی و شکار آیینی پس از آن، برای فرونشاندن اشتیاق ستیزه‌جویی انسان و اضطراب میراثی او به‌کار می‌رفت و در عین حال پیوند میان شرکت‌کنندگان را استحکام می‌بخشد. خشونت پدیده‌ای است که در فرآیند اجتماعی‌شدن آموخته می‌شود زیرا اشکال آن در جای جای جامعه وجود دارد و استفاده از آن در روابط اجتماعی مختلف امری مرسوم و معمول و طبیعی تلقی می‌شود. خشونت اجتماعی پدیده‌ای نیست که بتوان به تمام زوایای پنهان و آشکار آن پرداخت (مرادی، ۱۳۸۱).

برای درک مفهوم خشونت لازم است به مفهوم «مدارا» که متضاد آن است، توجه کنیم. «مدارا» به معنای تحمل، شکیبایی و بردباری است و بر این موضوع دلالت دارد که آنچه برای خود می‌خواهیم، برای دیگران نیز بخواهیم و در مواجه شدن با دیگران با آن‌ها با تحمل و مهربانی و احترام رفتار کنیم و جای کافی برای دیگران، عقاید و نظرات آن‌ها و شیوه‌های زندگی آن‌ها داشته‌باشیم. خشونت را همچنین می‌توان در نمادهای جسمانی رفتار نیز تشخیص داد. گاهی نگاه آدمی می‌تواند خشونت‌آمیز باشد و یا شکلی که چهره‌ای در عکس‌العمل نسبت به حرفی یا عملی از دیگران به خود می‌گیرد، ممکن است از خشونت حکایت کند، یا حتی در گفتار و یا لحن سخن کسی خشونت نهفته باشد. بنابراین خشونت ابعاد وسیعی در رفتار آدمی پیدا می‌کند و صرفاً به برخورد فیزیکی محدود نمی‌گردد.

تمدن روم یکی از تمدن‌های تداعی‌کننده خشونت در دوران باستان است. رومی‌ها مردمانی بودند که در بیشتر زمینه‌ها به خصوص ادبیات و اساطیر تحت‌تأثیر تمدن یونان باستان بوده اند؛ به همین دلیل برای شناخت روم، ناچار به بررسی اوضاع یونان هستیم. آنچه در یونان بیش از سایر موارد می‌توان بدان اشاره نمود، این است که این تمدن در ساماندهی علم و تئوریزه کردن تفکر سیاسی، اجتماعی، جایگاه انکارناپذیری دارد. از طرفی رومی‌ها را عقل‌گرا می‌خواندند به همین خاطر پذیرش فلسفه رواقی که بیشتر دربردارنده اخلاق است در بین این مردمان رواج یافت. این مسئله در آثار سنکا به وفور دیده می‌شود.

جغرافیای‌فرهنگی روم

رمز موفقیت رومیان در دوام حکومت این بود که در جنگ با شرقی‌ها تجربه نظامی آموختند و از یونانیان نه علم و فلسفه، بلکه معماری و مجسمه‌سازی و ایجاد نهادهای مدنی را یادگرفتند. رومی‌ها در ساخت جامعه و نظام سیاسی خود آنچه می‌توانستند، بی‌ادعا، از دیگران گرفتند، به‌طوری که می‌توان گفت امپراطوری از یک فرهنگ اصیل بومی برخوردار نبود. این تاثیرپذیری بیشتر از یونان بود. به‌طوری که می‌توان ادعا کرد اگر آتن مکتب یونان را ساخت، یونان نیز مکتب روم را بنا کرد. همانگونه که اسکندریه جایگزین آتن شد، روم نیز جای اسکندریه را گرفت. رومی‌ها در پایان دوره تسلط سیاسی خود، تمدن یونانی را در لفافه‌ای از اعتقادات مسیحی و خوی جنگ‌آوری ژرمنی به اروپای قرون وسطی واگذار کردند. به همین دلیل برخی از مورخین غربی مثل هگل و توین بی‌قائل‌شدن به تمدن یونانی، رومی هستند، تمدنی که زیر بنای تمدن رنسانس و اروپای نوین را بنا کرد. برخلاف یونانیان که مردمی خودخواه و مغرور بودند و می‌خواستند همه مردم جهان را پیرو تفکرات خود کنند:

رومی‌ها تمدنی منعطف و گشاده رو داشتند وبه هر جا که قدم می‌گذاشتند، رنگ همان فرهنگ و تمدن را به خود می‌گرفتند و این رمز موفقیت، دوام و کامیابی آنان بود. یونان سیاست را به‌وجود آورد، ولی از فن سیاست عملی و دیپلماسی بی‌بهره بود، درحالی‌که رومی‌ها سیاست‌بازی و دیپلماسی را با مهارت اجرا می‌کردند. ارکان امپراطوری روم که عامل ماندگاری و گسترش این امپراطوری به مدت دو هزار سال شد، عبارت بود از به‌کارگیری فن جنگ و جهانگشایی، حکومت و دیپلماسی و خلق قانون و بوروکراسی (بیگدلی،۱۳۸۷: ۱۳۳).

ویل دورانت[۱۱] در کتاب ***تاریخ تمدن*** بخش سوم ***قیصر و مسیح***، دولت روم را در فن حکمرانی بی‌رقیب می‌داند و اعتقاد دارد که دولت روم مرتکب جنایات سیاسی زیادی شده است و دولتی خودخواه است که در ظاهر دموکراتیک، اما در حقیقت مروج خشونت در جامعه بوده است. از نظر او روم پایه‌های خود را براساس یک «الیگارشی خودپرست» و

تاریک‌اندیش بنا نهاده است؛ دورانت به تناقضی واضح در رفتار دولت روم اشاره می‌کند و اعلام می‌دارد دولت روم «یک دموکراسی از آزادمردان به‌وجود آورد و سپس با فساد و خشونت آن را از میان برد؛ ... بعضی جاها را، در شرق و در غرب، تبدیل به ویرانه‌ای تهی از جمعیت کرد و نام این کار را صلح نهاد» (دورانت، ۱۳۷۶: ۷۸۲).

در دهه ۱۹۳۰، جبرگرایی طبیعی محبوبیت خود را در میان جغرافی‌دانان فرهنگی از دست داد و مکتب اختیار جای آن را گرفت. پیروان این مکتب تاثیرات محیط طبیعی را انکار نمی‌کنند، بلکه نقش و جای پای طبیعت را در بسیاری از جنبه‌های فرهنگ تشخیص داده‌اند. از سوی دیگر، پیروان این اندیشه تاکید دارند که اهمیت میراث فرهنگی در رفتار انسانی حداقل به اندازه اهمیت محیط طبیعی است. بنابر نظر اختیارگرایان، انسان‌ها سازندگان اصلی فرهنگ هستند. به اعتقاد آن‌ها محیط طبیعی راه‌های متعددی برای گسترش فرهنگ‌ها در اختیار می‌گذارد. چگونگی استفاده انسان از محیط و نحوه استقرار وی در مکان، بستگی به انتخاب او از میان امکانات محیط طبیعی دارد. انتخاب انسان توسط میراث فرهنگی او هدایت می‌شود. بدین‌ترتیب اختیارگرایان، محیط‌های طبیعی را به عنوان عرضه‌کننده فرصت‌ها و محدودیت‌ها درنظر می‌گیرند و انسان‌ها از میان این فرصت‌ها و محدودیت‌ها به منظور رفع نیازهای خود انتخاب می‌کنند. به‌طور خلاصه، ویژگی‌های محلی فرهنگ و اقتصاد نتیجه تصمیمات فرهنگی است که با توجه به امکانات عرضه شده توسط محیط طبیعی گرفته می‌شود. تبلور این نگرش به نحو زیبایی خود را در مفهوم «سازش فرهنگی» نشان داده است. منظور از این اصطلاح، سازش غیرژنتیکی و درازمدت انسان‌ها از طریق فرهنگشان با محیط طبیعی و تاثیرات آن است. این تطابق و سازش از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت است و نمایانگر اهمیت فرهنگ در پیدایش الگوهای فضایی است.

با گذر زمان، سطح تکنولوژی و فرهنگ یک جامعه بالاتر می‌رود و امکانات بیشتر می‌شوند. بدین‌ترتیب، جوامع پیشرفته صنعتی تسلط بیشتری به محیط‌های طبیعی اطراف خود دارند. در جوامع پیشرفته نیز، مانند دوران قبل از پیشرفت صنعتی، کمیت زندگی بشر به شدت تحت‌تأثیر محیط طبیعی بویژه اقلیم قراردارد. بشر بر طبیعت، کنترلی شگفت‌آور دارد. تغییرات آب و هوایی بسیار مطلوب که از مشخصات قرن بیستم است حاکی از حضور تفکرات اختیارگرایی در این مقطع زمانی است. دوری جستن از فلسفه جبرگرایی طبیعی منجر به تمجید و تاکید زیاد بر فلسفه اختیار شده است.

تا آنجا که به تاثیر محیط اجتماعی بر پیشرفت تئاتر مرتبط است، با پیشرفت تکنولوژی و صنعت، مضامین نمایشنامه‌ها نیز تغییر کردند. مضامین خشونت، انتقام و دیگر مضامین مرتبط با تئاتر کلاسیک جای خود را به مضامینی در ارتباط با پیشرفت صنعت و تکنولوژی و تاثیر آن بر زندگی مردم جامعه دادند؛ مضامینی مانند فقر، اختلافات طبقاتی و دیگر معضلات اجتماعی که انسان مدرن با آن‌ها درگیر است. برای مثال می‌توان به نمایشنامه‌نویسانی مانند جان آزبورن، ایبسن، وایلد، شاو، ویلیامز، میلر و پینتر اشاره کرد. این نمایشنامه‌نویسان به جای نشان دادن کشمکش‌های فیزیکی بر روی صحنه، که در تراژدی‌های کلاسیک وجود داشتند، به مشکلاتی اشاره می‌کنند که آن‌ها در جامعه و محیط اجتماعی معاصر خود مشاهده می‌کنند. تفاوت بین تراژدی‌های باستانی و مدرن را می‌توان به شرح زیر بیان کرد:

اگر بپذیریم تراژدی نمایشی در باب قربانی شدن انسان بوده و در تراژدی‌های کلاسیک، نئوکلاسیک و رمانتیک، این قربانیان از زبدگان و نخبگان جامعه بوده‌اند، آیا نمی‌توانیم این را نیز بپذیریم که قربانیان عصر حاضر عمدتا از طبقه متوسط و فرودستان جامعه برخواسته‌اند و

تراژدی نوگرا می‌تواند سرنوشت آن‌ها را بر صحنه‌ی تئاتر به نمایش بگذارد؟... تراژدی‌نویسان نوگرای، یکبار دیگر این سؤال را از خود کرده‌اند که در عصر حاضر این مذبوحه‌ها کدامند و قربانگاه کجاست و چه چیزهایی آن‌ها را به قربانگاه کشیده است؟ (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۱۸)[۱۲].

در تئاتر کلاسیک نویسندگان کوشیده‌اند بین آیین‌های مذهبی بزرگ جهانشمول و گونه‌های دراماتیک که بدون استثنا یونانی هستند، توازنی ایجاد کنند. این آیین‌ها و گونه‌های دراماتیک در ابتدا به صورت نمایشنامه‌هایی برای خواندن و نه برای دیدن درنظر گرفته شده‌اند اما با گذشت زمان بیشتر ویژگی دراماتیک به خود گرفته و به قصد نمایش بر روی صحنه نوشته شده‌اند. حالات مختلف تئاتر، در تمدن‌های بسیار دور از هم از لحاظ زمان و مکان رخ می‌دهند. زمانی که تئاتر به نقطه اوج خود می‌رسد، آیین نیایشی افول می‌کند ولی با آنکه منسوخ می‌شود، درام‌نویسان و بازیگران و صحنه‌پردازان از قیود آن کاملاً رها نمی‌شوند و حتی می‌توان از اعتقادات خرافی سخن گفت. آیین‌های مقدس و پیامدهای آن از قبیل: تدارک طولانی، تمرین‌های دوره‌ای، ترکیب هنرها یا اختلاط گونه‌های نمایشی، تناوب آواز و مکالمه، همخوانی و تکخوانی، ملودرام و غیرو همه همبستگی تئاتر با مراسم آیین‌های نمایشی را به تصویر می‌کشند.

اشاره کردن به این موضوع که تئاتر یونانی از تحول برخی نیایش‌های مذهبی پیدا شده است، بدین معنی هم هست که این نیایش‌ها دارای عناصر شبه تئاتری بوده‌اند. بنابراین ما در طرح مسئله روابط متقابل تئاتر و مذهب، از خود نمی‌پرسیم که تئاتر از کجا می‌آید بلکه می‌پرسیم که آیا برخی فنون و بعضی رفتار و کردار پذیرفته شده در مذهب عهد عتیق، شباهت‌های انکارناپذیری با فنون و شیوه‌های رفتاری تئاتر از خود بروز نمی‌دهند؟ درواقع اینکه این فنون یا شیوه‌ها منجر به تئاتر شده‌اند یا نه، اهمیت چندانی ندارد؛ آنچه مهم است شباهت‌ها و توازی‌هایی است که می‌توان بدین‌ترتیب تشخیص داد و بیشتر از این لحاظ پرمعنی هستند که با یک توالی و تناسل مستقیم بیگانه‌اند.

اگرچه تراژدی‌های یونانی درباره ایزدان و اساطیر بود و با مسائل انسانی و اجتماعی معاصر نمایشنامه‌نویسان یونانی مربوط می‌شد، و نظر به اینکه تراژدی از ابتدا ریشه در مذهب داشت، پس به مرور زمان به صورت « امر مستقل درآمد و ریخت و درونمایه و نیز نحوه اجرای آن، مورد توجه تراژدی‌نویسان، اجراکنندگان و تماشاگران قرارگرفت. بدین‌ترتیب به صورت پدیده‌ی مستقلی درآمد و تدریجا مایه‌ی فکر و فرهنگ و فلسفه یونانی گردید» (ناظرزاده کرمانی،۱۳۶۹: ۱۰۱).

تراژدی رومی نیز مانند تراژدی یونانی، ریشه در مذهب مردم روم معاصر نمایشنامه‌نویس دارد. تعدادی از آن‌ها مضامینی مشترک با تراژدی‌های یونان دارند که نمایشنامه‌های سنکا در این دسته از نمایشنامه‌ها قرار می‌گیرند. دسته دیگر از تراژدی‌های رومی دارای مضامینی مرتبط با جامعه روم و حکام وقت روم هستند. در حقیقت تراژدی رومی به عنوان تراژدی سنکایی شناخته می‌شود.

با رشد علوم در قرن نوزدهم میلادی، یکی از مقوله‌هایی که مورد بررسی فعالان اجتماعی قرارگرفت، رفتار انسانی بود و بر این موضوع تاکید داشتند که شخصیت انسان در تعاملش با محیط اقتصادی، اجتماعی و فیزیکی او خلاصه می‌شود. با ظهور رئالیسم و ناتورالیسم در قرن نوزده و بیست در اروپا و امریکا، تئاتر متحول شده و نویسندگانی مانند امیل زولا بر این واقعیت تاکید داشتند که تئاتر ناتورالیستی به جای تمرکز بر حالت درونی شخصیت‌ها به

نمایش محیط طبیعی بیرونی بپردازد که این مقوله در تئاتر استریندبرگ و آنتوان وجود دارد. با گذر زمان در نیمه قرن بیستم تعامل بازیگران صحنه با تماشاچیان نیز افزایش یافت طوری که در تئاتر مدرن فاصله بین بازیگر و تماشاچی به حداقل رسیده‌است. تئاتر مدرن به‌دنبال صداقت و راستی‌آزمایی در نوشتن و همچنین در نمایش بر روی صحنه بود. در تئاتر مدرن از بازیگران انتظار می‌رود تماشاچی‌ها را به‌تدریج نادیده‌گرفته و طوری رفتارکنند که گویی صحنه تئاتر جایی مانند منزل خودشان به‌حساب می‌آید؛ این نوع تئاتر مدرن را می‌توان در تئاتر آرتو جست‌وجو کرد.

سنکا و اندیشه رواقی[۱۳]

سنکا حدود ۴ سال قبل از میلاد می‌زیسته است. او فیلسوفی رواقی، نمایشنامه‌نویس، طنزپرداز، معلم و بعد مشاور نرون امپراطور روم بود. وی با محور قراردادن مسئله اخلاق در تمامی نمایشنامه‌ها و نوشته‌هایش، اخلاق را تشریح می‌کند که در این مقاله به سرگذشت تی‌اس‌تیز و برادرش آتریوس از خاندان تان تالوس می‌پردازیم؛ آن‌ها با هم بزرگ شدند، اما به جای عشق ورزیدن به یکدیگر، همیشه در همه چیز رقیب بودند. این تراژدی علاوه‌بر محوری اخلاقی، بر پایه خشونت نیز بنا شده است.

سنکا از پیشروان اندیشه رواقی در روم به‌حساب می‌آید. فلسفه رواقی در حدود قرن سوم پیش از میلاد توسط فیلسوفی یونانی به نام زنون[۱۴] پایه‌گذاری شده است و بر اخلاق تاکید فراوان دارد و اصولاً می‌توان آن را یک فلسفه اخلاقی نامید. رواقیون انسان را به انجام وظیفه عاقلانه دعوت می‌کنند و هدف را رسیدن به نظم درونی، تکامل فردی در سایه زندگی اجتماعی و رفتار خوب با دیگر افراد می‌داند. البته فلسفه رواقی در ابتدا چنین تاکید سنگینی بر اخلاق نداشته است، بلکه در زمانی که این فلسفه در روم ادامه و تداوم می‌یابد بر مسائل اخلاقی آن به صورت عمده افزوده می‌شود. به قول برتراند راسل[۱۵]:

فیلسوفی مادی بود که نظریاتش بیشتر از ترکیب عقاید کلبیان و «هراکلیتوس» پدید می‌آمد، ولی رفته‌رفته با درآمیختن عقاید افلاطونی با نظریات خود، ماده را رها کرد تا جایی که کمتر اثری از مادیات درنظریات او برجای نماند... بیشتر تکیه او بر اخلاق و آن قسمت از الهیات که بیشتر جنبه اخلاقی دارد قرارمی‌گیرد. در مورد رواقیان قدیم،کار ما از این حیث دشوار است که از آثارشان بیش از چند قطعه معدود باقی نمانده است (ناظرزاده کرمانی، ۱۷۴:۱۳۶۹).

فلسفه رواقی بر اخلاق تاکیدمی‌کند و به صبر، متانت، بی‌تجملی و از همه مهم‌تر عشق و مهربانی تاکید دارد. به نظر رواقیون فضیلت اخلاقی بزرگ‌ترین صفت انسانی است. سنکا هرچند به عنوان یک تن رواقی به صورت رسمی از ثروت و مکنت بیزار بود، در عمل از دارایی فراوان برخوردار بود. او به‌خوبی به فرهنگ روم معاصر خود و خشونت حاکم بر جامعه آگاه بود زیرا از همان زمانی که نرون او را از تبعید فراخواند، سنکا جایگاه خود را به عنوان معلم نرون تثبیت کرد و حتی تا حدی عقاید خودش را نیز بر نرون تحمیل می‌کرد. ویل دورانت به این رویکرد سنکایی می‌پردازد:

در این ده سال، به منظور بهبود اخلاق نرون و منظورهای دیگر، (سنکا) آثاری فراهم آورد که برخی نمودارهای پسندیده فلسفه رواقی را در آن‌ها منعکس ساخت؛ در خشم، در اختصار حیات، در آرامش روان، در رحم، در زندگی خوش، در پایداری دانشمند، در سود، در باب الوهیت؛ این رسالات رسمی قدرت سنکا را به حد کمال نشان نمی‌دهد. این رساله‌ها نیز، مانند

نمایشنامه‌های او، با نور مضمون می‌درخشند (ویل دورانت، ۱۳۷۶: ۳۵۶).

سنکا سعی می‌کرد از فلسفه رواقی خود برای اعمال نفوذ بر نرون استفاده کند. او نویسنده‌ای اخلاق‌گرا بود و به رفتار بشر انعکاس کائناتی می‌داد. از نظر او هر عمل انسانی در جهان آثاری به جای می‌گذارد و گناهان و اعمال زشت بزرگ، چنان هولناکند که کائنات را به لرزه درمی‌آورند. ***تی‌اس‌تیز***، یک تراژدی اخلاقی به‌شمارمی‌آید که در آن، باورها، نگرش‌ها، فلسفه‌ها و آرمان‌های سنکا گنجانده شده‌اند و به عبارتی، تمام عناصر موجود در این تراژدی در خدمت ارزش‌ها و اندیشه‌های نویسنده به‌کار گرفته شده‌اند.

تی‌اس‌تیز، یکی از شخصیت‌های اصلی تراژدی سنکا، قانون خانواده را شکسته و به همسر برادر خود تجاوز کرده و متعاقبا مرتکب گناه بزرگی شده است، زیرا تقدس خانواده را که مبتنی بر عفت زن است، لکه‌دار کرده است. شکستن قانون، خود جنایت و جنایت، گناه است و چنانکه دیده می‌شود زاییده جنایت و گناهان دیگر؛ و این سلسله شوم را پایانی نیست مگر آنکه قانون به مداخله و میانجیگری آید. قانون مقدس‌ترین کلمه و بزرگ‌ترین اصل زندگی بشری است و باید ناشی از عدالت باشد؛ و عدالت ضابطه و قسط است و معنای آن سنجیدن همه جانبه و ژرف هر واقعیت و قراردادن آن در جایی متناسب با نتیجه آن؛ و شکستن قانون به معنای قرارگرفتن واقعیتی در جایی خارج از محلی است که پس از سنجش همه جانبه، ژرفا و پهنایی به آن واقعیت تخصیص داده شده. *تی‌اس‌تیز* از حدود و مرز خود خارج می‌شود و به عملی دست می‌زند که از حد او فراتر می‌رود و این گناه بزرگی است و همان طور که گفته شد گناه موجب جنایت می‌گردد و جنایت خود جنایت می‌زاید و این سلسله ادامه می‌یابد مگر آنکه قانون به وساطت آید. اما در تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** هرگز پای قانون به میان نمی‌آید و این خود فاجعه بزرگی است.

در ***تی‌اس‌تیز*** چند بن مایه، چون چند رشته زنجیر، به هدفی واحد اشاره می‌کنند. این اندیشه‌ها درجریان نمایش به هم نیرو رسانده سرانجام درهدفی مشترک متحد می‌شوند. اولین اندیشه این است که گناه به جنایت منجر می‌گردد. تی‌اس‌تیز با همبستری با همسر برادر خود، پاکدامنی جنسی خود و همسر برادرش را مخدوش می‌کند. اما این گناه بی‌کیفر نمی‌ماند و او به سختی تغاص آن را پس می‌دهد. به نظر سنکا، گناهان انسان در همین جا نیز به کیفر می‌رسند و انسان با ارتکاب گناه، روح خود را آلوده می‌کند. به هر حال، پس از ارتکاب این جنایت، تی‌اس‌تیز به سرنوشت تلخ و دردناکی دچار می‌شود.

خشونت سنکایی

مردم معاصر سنکا به ماوراءالطبیعه اعتقاد خاصی داشتند و این در حالی بود که سنکا در آثارش بر عناصر ملودرام و احساسات تاکید داشت و از عواملی چون خون و خشونت در کارهایش استفاده می‌کرد. سنکا بر این نکته تاکید دارد که دست انسان معاصرش به خون همنوعانش آلوده است و به این نتیجه می‌رسد که « فلسفه با شکست مواجه شده است» (سیدری ـ تولیا، ۲۰۰۴: ۱۷۵). تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** سنکا شکلی از درام است که در ارتباط با تمایل مردم معاصر سنکا با ماوراءالطبیعه است و بازتابی از موقعیت سیاسی زمانه اوست؛ ذهن حکام وقت آن زمان آکنده از خشونت بوده است. سنکا با خلق آتریوس فراتر از صرفا توصیف یک حاکم مستبد قدم برمی‌دارد و قصد دارد با آن، به‌عنوان واکنشی نسبت به سیستم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مردم معاصر خودش بپردازد. او در کارش از مضمون‌های متفاوتی مانند جاه‌طلبی اشباع‌نشدنی، تشنگی برای انتقامی که فراتر از احساسات عادی انسانی است، بقای

یک حاکم در جوّی از بی‌اعتمادی، جنایت، خشونت و توطئه، بی‌تفاوتی نسبت به عدالت، نامهربانی و پذیرش منفعلانه ایمان استفاده می‌کند (۱۸۰).

یکی از موضوعاتی که بر استفاده‌ی سنکا از خشونت دلالت می‌کند تاثیر گناه پدران بر پسران است. سنکا در نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** بر این فکر اخلاقی تاکید می‌کند که از گناه، گناه و از جنایت، جنایت زاده می‌شود. در اسطوره‌ها آمده است که تان تالوس به سبب نفرت از ایزدان، پسرخود به‌لوپز را در دیگی جوشانده و در یک مهمانی این غذای عجیب را به ایزدان خورانده است! از آن زمان خانواده تان تالوس، نسل در نسل مرتکب جنایت و گناه می‌گردند. این یک فکر یونانی بوده است که گناه پدر به پسر ارث می‌رسد. به همین دلیل نوادگان تان تالوس درروی زمین جنایات مشابهی مرتکب می‌شوند. با نگاهی به ریشه‌ها و شاخه‌های دودمان تان تالوس و خواندن سرنوشت اعضای این خاندان درمی‌یابیم که همگی آن‌ها، گناهکار و بی‌گناه، درمی‌غلتند و نه تنها برای خود، بلکه برای خویشاوند و شهروندان سرزمین خود فاجعه می‌آفرینند. سنکا در این دوران خونین، داوطلبان امپراطوری را دیده است که برای کسب قدرت و مقام، گناهان کبیره‌ای نظیر مادرکشی، پدرکشی، پسرکشی، دوست‌کشی و غیره مرتکب شده‌اند. طنز تلخ در اینجاست که هیچ‌کدام از سرنوشت دیگری عبرت نمی‌گرفتند و این دور و تسلسل گناه و جنایت در میان امپراطوران رومی ادامه می‌یافته است.

سنکا به منظور برجسته‌تر نشانه دادن مضمون خشونت در آثارش به فلسفه رواقی روی می‌آورد. در فلسفه اخلاقی رواقیون، خشم، گناه کبیره است. از نظر سنکا، انسان وقتی برده خشم شود به شخصی وحشی مبدل می‌گردد و از هیچ جنایتی فروگذار نمی‌کند. خشم، اخلاق و تقوای انسانی را خنثی و محو کرده و او را کاملا مسخ درنده‌خویی طبیعت خود می‌کند. در نمایشنامه *تی‌اس‌تیز*، آتریوس خشمگین، سه پسر برادرش را فجیعانه به قتل می‌رساند. این صحنه می‌تواند یک اندیشه رواقی را تداعی کند که زشتی این حرکت انسانی را نشان می‌دهد. این عقیده در پایان صحنه دوم، پرده چهارم ***تی‌اس‌تیز*** آشکار می‌شود. این جنایت آنچنان خشونت بار است که حتی تاریکی غیرطبیعی نیز ظاهر می‌گردد که «ستارگان پدیدار نمی‌شوند و در سراسر آسمان اخگری نمی‌ماند و ماه بر آسمان گذر نمی‌کند که ظلمت را بشکند. ما چه می‌دانیم که این تاریکی از کجا است؟ پس بیایید دعا کنیم که نام آن تنها شب باشد» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۹۵). این اثر سنکایی، اثری اخلاقی از نویسنده‌ای رواقی است و معنا و مفهوم و شخصیت‌های آن به درستی شناخته نمی‌شود مگر آنکه خواننده و یا تماشاگر از موضع‌گیری اخلاقی رواقیون و سنکا فهم متناسبی داشته‌باشد. باوجود نام نمایشنامه، به نظر من شخصیت اصلی و موضوع محوری تی‌اس‌تیز نیست، بلکه آتریوس شاه است . تی‌اس‌تیز بیشتر به یک قربانی شباهت دارد، نهایت اینکه قربانی بی‌گناه نیست و در قربانی‌شدن خویش نیز شرکت دارد. در تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** مردم از حکام خود متنفر هستند و آرامش صرفا از طریق قدرت برتر کاخ امپراطوری به‌دست می‌آید. این وضعیت برای آتریوس که قصد حکمفرمایی دارد کاملا مناسب است. او قصد ندارد عشق مردم را برای خودش جلب کند؛ او تنها از طریق نفرت مردم زیردست خود به اهدافش می‌رسد. آتریوس چیزی بیشتر از اعمال ترس بر مردم می‌خواهد. او اعلام می‌کند: «بگذار که یک حاکم ظالم زیردستان خود را بکشد؛ در امپراطوری من، مردم آرزوی مردن دارند» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۵۸). از نظر سنکا فضیلت اخلاقی، از ویژگی‌های مهم انسانیت است. فضیلت اخلاقی به دو طریق به‌دست می‌آید: نخست کنترل رذایل شیطانی از جمله خشم، قدرت‌طلبی، قساوت و دوم از راه توسعه و تکمیل سجایای اخلاقی آسمانی چون رضا و شفقت.

بی‌رحمی‌هایی که در تراژدی‌های سنکا نشان داده شده است تا حدی می‌تواند در مغایرت با اعتقادات رواقیون نیز باشد. با این وجود در تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** این بی‌رحمی‌ها بدون هیچ‌گونه توجیحی نشان داده شده‌اند و این درد فناناپذیر و ترس از مرگ، سنکا را تشویق می‌کند که به شرح وقایع وحشتناک در اثرش بپردازد. «در حقیقت، تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** یک نمایشنامه کاملا رواقی به‌حساب می‌آید که به عواطف انسانی می‌پردازد. عصبانیت، جاه‌طلبی بیش از حد، انتخاب غیرقابل تحمل بین پادشاهی سیاسی و پادشاهی ذهن در این تراژدی هنوز ارتباطی با مرگ پیدا نکرده‌اند» (هرینگتون، ۱۹۶۶: ۴۶۰).[۱۶] تی‌اس‌تیز در مقابل برادرش که او نیز به نوبه خود یک ضدقهرمان ضعیف‌تر به‌حساب می‌آید قرارمی‌گیرد. با وجود اینکه هر دوی آن‌ها وجهه ضد قهرمان را دارند اما تماشاچی بیشتر با شخصیت ***تی‌اس‌تیز*** احساس همدردی می‌کند. سنکا به عنوان یک رواقی سعی‌کرده‌است تمام ویژگی‌های فلسفه رواقی را در این تراژدی لحاظ کند و بدین‌ترتیب قهرمان اصلی را به صورت ضدقهرمان درآورده و مبتکر نوعی اندیشه خلف در شخصیت‌پردازی در تئاتر گشته است.

در تراژدی ***تی‌اس‌تیز***، قصر سلطنتی تان تالوس نماد قدرت به‌حساب می‌آید. این قصر به عنوان ساختاری تهاجمی عمل می‌کند که نه تنها مردم تحت‌سلطه خود بلکه دنیای طبیعی اطراف خود را نیز به چالش می‌کشاند. این تصویر از قصر ارتباطی مستقیم با روحیه دیکتاتوری ساکنین درون آن دارد. تی‌اس‌تیز بر روی فرومایگی مردم شهر تاکید دارد و آن شهر را نه تنها از لحاظ جغرافیایی پست می‌داند بلکه آن را متواضع و مبهم درنظر می‌گیرد. قدرت ساکن قصر به خود قصر انتقال داده شده است و قصر دیگر بر مردم تسلط ندارد بلکه بر آن‌ها فشار وارد کرده و خودش را بر آن‌ها تحمیل می‌کند. یک جنگ داخلی بین مردم و حکومت در جریان است اما این مردم هستند که تحت فشار هستند و حاکم ساکن در قصر دائم در حال تهدید کردن مردم است. قصر به عنوان تجسم آشکار اراده ظالمانه حاکم وقت می‌تواند صرفا نماد وحشت، خشونت و تنفر مردم نسبت به آن حاکم باشد. این ارتباط بین مردم و حاکم وقت با آنچه در یکی از آثار سنکا تحت عنوان ***هرکول*** دیده می‌شود مشابه است که در آن تزیئوس قصر تاریک دیس را اعلام می‌کند: بخش اعظمی از تاریکی حاضر در قصر به صاحب آن برمی‌گردد که تمام چیزهای ترسناک از چهره او می‌ترسند (فیبر، ۲۰۰۷)[۱۷]. در قصر آتریوس نفرت و خشم ساکن آن به‌طور آشکار توسط خود او توصیف می‌شود: «ای کاش این کاخ پدری بر سرم ویران می‌شد، به شرطی که می‌دانستم ***تی‌اس‌تیز*** هم زیر همین آوار مدفون شده است!...» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۵۸).

طبیعت نیز از خشم و خشونت حکام امپراطوری روم در امان نبوده است، این موضوع را می‌توان در توصیف تی‌اس‌تیز درباره تقابل بین طبیعت و قصر امپراطور مشاهده کرد. طبیعت در حالت اساسی‌اش برای ثروتمندان رومی جذاب نبود. پلینی بزرگ غارت‌کردن سرزمین‌ها و دریا توسط ثروتمندان صرفا جهت ارضای نفس خودشان را محکوم کرد. آن‌ها از شکل دادن دوباره به طبیعت به عنوان ابزاری برای ارضای حرص و طمع خود استفاده می‌کردند تا بتوانند به نوعی کره خاکی را شکنجه داده و از آن انتقام بگیرند (بیگان، ۱۹۹۶).[۱۸] یک عامل بالقوه‌ای برای خشونت تابوشکنانه وجود دارد که از زمان شروع سلسله تان تالوس در قصر وجود داشته است. بی‌رحمی‌هایی که در این نمایشنامه نشان داده شده است به بی‌رحمی برگرفته از قربانی‌شدن فرزند تان تالوس به‌دست پدرش برای الهه‌ها، تجاوز تی‌اس‌تیز به دختر خودش، به قتل رسیدن تی‌اس‌تیز توسط آگامنون و غیره برمی‌گردد (فیبر، ۲۰۰۷: ۴۳۶).

جغرافیای‌فرهنگی و ***تی‌اس‌تیز*** سنکا

اگرچه ***تی‌اس‌تیز*** افسانه‌ای یونانی است اما هدف سنکا بیشتر افشا کردن جنایات و خشونت حاکم در قصر نرون، روم و فرهنگ معاصر خود بوده است. درواقع سنکا می‌خواهد خشم و خشونت زشتی را که در طبع بشر نیز حلول می‌کند نشان دهد؛ به همین منظور او شخصیت آتریوس را از اسطوره‌های یونانی برمی‌گزیند. آتریوس مظهر خصایص شیطانی است و مانند برادرش، او هم یک ضد قهرمان به حساب می‌آید. اگرچه هر دو برادر بی‌رحم هستند ولی تماشاگر بیشتر با تی‌اس‌تیز همدردی می‌کند. سنکا، تمام ویژگی‌های مورد نظر فلسفه رواقی را به تی‌اس‌تیز نسبت می‌دهد و بدین‌ترتیب قهرمان اصلی را به صورت ضد قهرمان نشان می‌دهد و مبتکر نوعی برهان خلف در شخصیت‌پردازی نمایشی می‌گردد. از نظر سنکا، آتریوس یک ضدقهرمان است که تمام مفاهیم ضداخلاقی رواقیون را در خود متمرکز کرده و هنگامی که به‌حرکت درمی‌آید، جهنمی هولناک درست می‌کند. آتریوس چیزی فراتر از مرگ برای تی‌اس‌تیز طلب می‌کند. او از قبل نقشه‌ای وحشتناک برای مثله‌کردن کودکان تی‌اس‌تیز و خوراندن جسد آن‌ها به او سر میز شام کشیده است.

بنابراین سنکا زمانه خودش را به تصویر می‌کشاند؛ زمانی که شوراهای مردمی ساکت مانده بودند و اعضای سنا صرفا تفکرات خودشان را بر مردم تحمیل می‌کردند. زمانی که امپراطورها به‌دنبال منافع خود بودند و سعی داشتند ذهن مردم را طوری مشغول سازند که نتوانند درباره مسائل جاری سیاسی روم فکر کرده و نظر دهند. این امپراطورها راهی برای حکومت کردن بر مردم پیدا کرده بودند و از خشونت به عنوان ابزاری برای اعمال قدرت خود استفاده می‌کردند.

پیرنگ این تراژدی بازتابی از فضای حاکم بر امپراطوری روم است. آن اسطوره خشن باستانی اشاره‌ای به وسوسه برای قدرت را تداعی می‌کرد، برای توجیه قدرت خشونت‌آمیزی که روح حاکم ظالم وقت را تسخیر می‌کرد. سنکا پا را فراتر از شرح زندگی یک دیکتاتور می‌گذارد و به فرهنگ حاکم بر جامعه خودش اشاره می‌کند. او در تراژدی‌اش به نکاتی مانند جاه‌طلبی بیش از اندازه و حس انتقام‌جویی می‌پردازد که فراتر از حدود احساسات قوی انسانی بود؛ او همچنین به نکاتی مانند بقای یک حاکم در محیطی فاقد اعتماد، ریا، جنایت، خشونت، توطئه، بی‌تفاوتی نسبت به تقدیر و سرنوشت، تجاوز به حقوق شهروندی، فقدان عطوفت و پذیرش منفعلانه ایمان اشاره می‌کند. بنابراین، تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** خشنودی انگیزه برای خشونت و خودتخریبی انسان را نشان می‌دهد.

در مقدمه تراژدی، حضور شیطان و تاریکی حس می‌شود که دنباله‌ی عمل وحشتناک آدمخواری است که توسط تان تالوس انجام می‌شد. نفرینی که بر حکومت نرون اعمال شده است نشان‌دهنده این موضوع است که خشونت موجود در حکومت نرون یک پدیده‌ی جداگانه نیست بلکه بخشی از تعداد زیادی از پدیده‌های دیگر است که حکم میراثی برای خاندان نرون و جانشینان او را دارد. میل برای خشونت از نسلی به نسل دیگر انتقال داده می‌شود و با بزرگ‌تر شدن خانواده او بیشتر می‌شود. اسطوره قهرمانان، واقعیتی فاقد زمان را نشان می‌دهد که گذشته را به حال مرتبط می‌سازد. آتریوس از مرگ نمی‌ترسد و در کل منفعل و شرور است و دیدگاهی منفعلانه نسبت به بردگان حاضر در شهر دارد که او خودش را نماینده آن‌ها می‌داند. مردم شهر به دلیل ترس از رهبرانشان به آن‌ها وفادار هستند نه به دلیل صداقتشان.

سنکا اعتقاد دارد که هیچ انسان عاقلی نمی‌تواند عملی انجام دهد مگر اینکه تحت‌تأثیر یک واقعه قرارگرفته و انگیزه‌ای برای انجام دادن آن داشته‌باشد. سنکا یک واقعیت ذاتی را

آشکار می‌سازد، واقعیتی که پشت پدیده‌ها پنهان شده است. او از طریق غرور آتریوس و گناه تی‌اس‌تیز پیغام سیاسی خود را به مردم خودش و جوامع دیگر می‌رساند. او سعی‌دارد تاریکی‌ها و گناهان موجود در حاکمیت نرون را افشا سازد. اینکه سنکا نزدیک به دو هزار سال پیش متوجه چنین عامل و جایگاهی در نمایش شده، شگفت‌آور و تحسین‌انگیز است. اهمیت دیگر فضا و حالت‌سازی سنکا، استادی او در شناخت اجرا و ترکیب عناصر و القای کلی آن است. سنکا چند جزء و عنصر مهم را در کنار هم دسته کرده و از مجموع آن‌ها فضایی ترکیب می‌کند که روی هم رفته به کابوسی در دوزخ شباهت دارد.

گناه، جنایت، قتل، آدمخواری، ابلیسک، سوگناله‌های همسرایان و درنهایت کلام پرآشوب پیک، همه اجزاء و عناصری هستند که به کمک آن فضا و حالت مسلط بر نمایش ترکیب و ساخته شده است. این کاخ امپراطور روم است که در ظاهر مجلل است اما درون خود جهنمی از پلیدی پنهان کرده است. این تضاد ظاهری در کاخ امپراطور روم، مهر تاییدی است بر قدرت خلاقانه سنکا. کاخ آتریوس که به کاخ نرون شباهت دارد، زیباترین کاخی است که بشر برای امپراطوری که او را زاده آسمان می‌پندارد ساخته است. «بربام این کاخ درختکاری شده و دارای خزینه و گرمابه‌های فضایی است. سقف آن با عاج مرصع شده و از ایوان آن خانه‌های کلوخ نشینان در چشم‌انداز بوده به‌طوری که شاید امپراطور با دیدن تفاوت خانه خود با خانه مسکینان بیش از پیش به جایگاه خودش پی می‌برده است!» (ناظرزاده‌کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۲۹) سنکا این کاخ رومی را به آن‌چنان جهنمی تبدیل می‌کند که شیطان از آن می‌گریزد. او تماشاگر را در «دل دنیای گناه و جنایت می‌نشاند تا با ایجاد خوف و رقت او را بیدار کند. آنگاه اگر تماشاگر، شعور و عاطفه و یا عقل‌دلی داشته‌باشد از دوزخ گناه و جنایت به سرعت می‌گریزد و آرمان‌های خود را در کاخ امپراطوری و آرزوهای پست و هولناک نمی‌گنجاند» (همان، ۲۳۰).

نتیجه‌گیری

پژوهشگر در این مقاله سعی‌کرده است به تاثیر بینامتنی میان جغرافیای‌فرهنگی روم و تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** سنکا و خشونت حاکم بر جامعه و این تراژدی بپردازد. در پاسخ به پرسش اصلی مطرح شده در این تحقیق: چگونه جغرافیای‌فرهنگی بر مضمون خشونت در تئاتر، بخصوص تراژدی تی‌اس‌تیز سنکا، تاثیر گذاشته است؟ پژوهشگر به‌وجود ویژگی‌های مشترک فرهنگی، به‌خصوص در یونان و روم، و تمرکز بر روی بازتاب وقایع و مضامین حاکم بر تراژدی سنکایی در جامعه و فرهنگ معاصر نمایشنامه‌نویس پرداخته است. همان‌طورکه در این مقاله اشاره شد، هدف اصلی سنکا از نوشتن این تراژدی، واکنش به سیستم سیاسی، اجتماعی، فرهنگی مردم معاصر خودش بوده است. او از کارش برای نشان دادن مضامین متفاوتی مانند جاه‌طلبی، انتقام‌جویی، بقای یک حاکم در جوّی از بی‌اعتمادی، خشونت، جنایت، بی‌تفاوتی نسبت به عدالت و خوبی‌ها، نامهربانی‌ها و پذیرش منفعلانه ایمان در جامعه معاصر خودش استفاده می‌کند. در اینجا به منظور مشخص‌کردن این ارتباط بین نظریه جغرافیای‌فرهنگی و تبلور آن در نمایشنامه ***تی‌اس‌تیز*** سنکا، می‌توان به این مضامین اشاره کرد که در جدول زیر نشان داده شده است:

ردیف	جغرفیای فرهنگی	موضوع	تی‌اس‌تیز سنکا
۱	**فضای حاکم بر امپراطوری روم**	**خشونت**	**پیرنگ تراژدی تی‌اس‌تیز تبلور جاه‌طلبی بیش از اندازه و حس انتقام‌جویی، ریا، جنایت، خشونت، توطئه، بی‌تفاوتی نسبت به نقدیر و سرنوشت، تجاوز به حقوق شهروندی، نبود عطوفت، و پذیرش منفعلانه ایمان است**
۲	**حکام روم معاصر سنکا**	**گناه**	**آتریوس در واکنش به گناه برادر و انتقام از او دست به گناهانی به مراتب سهمگین‌تر می‌زند.**
۳	**تاکید رواقیون رومی بر اخلاق**	**فلسفه رواقی**	**نسبت‌دادن تمام ویژگی‌های مورد نظر فلسفه رواقی به تی‌اس‌تیز و تبدیل او به یک ضدقهرمان**
۴	**ظاهر کاخ نرون**	**فضا**	**کاخ اتریوس در ظاهر مجلل است اما درون خود جهنمی از پلیدی پنهان کرده است.**
۵	**خویشاوندکشی در بین امپراطوران روم**	**گناه موروثی**	**جنایت فجیعانه کشتن سه فرزند برادر توسط آتریوس**

با نوشتن ***تی‌اس‌تیز*** درواقع سنکا می‌خواهد عواقب شوم و شیطانی را که در طبع بشر نیز حلول می‌کند نشان دهد و قویاً به دفاع از سجایای اخلاقی آسمانی بپردازد؛ به این منظور، او شخصیت آتریوس، که مظهر خصایص شیطانی است را از اسطوره‌های یونانی برمی‌گزیند. با خلق شخصیت آتریوس، سنکا قادر به نشان دادن خصایص شیطانی بعضی از حکام روم معاصر خود و همچنین انعکاس فرهنگ حاکم بر جامعه معاصر خود در تراژدی‌هایش بوده است. درنهایت می‌توان به این نتیجه رسید که تئاتر مدرن که با پیشرفت تکنولوژی همراه بوده است، مانند تئاتر کلاسیک، می‌تواند متاثر از محیط اجتماعی زمان خود باشد.

منابع

ـ بیگدلی، علی. (۱۳۸۷) **تاریخ یونان و روم**، دانشگاه پیام نور، تهران

ـ پولتی، ژرژ. (۱۳۸۰) **سی و شش وضعیت نمایشی**، سید جمال آل‌احمد و عباس بیاتی، انتشارات سروش، تهران

ـ جردن، تری. (۱۳۸۰) **مقدمه‌ای بر جغرافیای‌فرهنگی**، لستر راونتری، سیمین تولایی و محمد سلیمانی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر، تهران

ـ زکریایی، محمدعلی. (۱۳۷۹) **ریشه‌های نمایش در آیین‌های ایران باستان**، اهورا، تهران

ـ دورانت، ویل. (۱۳۷۶) **تاریخ تمدن: قیصر و مسیح**، حمید عنایت، پرویز داریوش، علی‌اصغر سروش، انتشارات علمی فرهنگی، تهران

ـ کات، یان. (۱۳۷۷) **تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان**، داود دانشور و منصور براهیمی، انتشارات سمت، تهران

ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۶۹) **ادبیات نمایشی در روم**، انتشارات برگ، تهران

ـ احمدی علی. هژمونی فرهنگ بر جغرافیا، فصلنامه **نقد کتاب علوم اجتماعی**، ۱۳۹۶؛ ۴ (۱۳) :۸۰-۶۷

ـ اسماعیلی، محمدجواد. (۱۳۹۵) زندگی هماهنگ با طبیعت از نظر سه فیلسوف رواقی؛ سنکا، اپیکتتوس و مارکوس اورلیوس، **تاریخ فلسفه**، دوره هفتم (شماره ۱)، ۱۸۸ـ۱۵۵

ـ دادور، المیرا. (۱۳۹۰) داستان داش آکل: پاسخی به بینامتنی و افق انتظار. **ادبیات تطبیقی: ویژه نامه فرهنگستان**، دوره دوم (شماره اول)، ۲۲-۹

ـ مرادی، بهروز. (۱۳۸۰) **جامعه‌شناسی خشونت: مناقشات اجتماعی، روزنامه همشهری**، تهران: ص ۱۱.

- Atkinson David, Jackson Peter, Sibly David, and Neil Washbourne. (2005). Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts. New York: I.B.Tauris & Co Ltd

- Anderson, B. and Tolia-Kelly, D. (2004). Matter (s) in Social and Cultural Geography**. Geoforum,** (35) 6. 669–674

- Beagon, Mary. (1996). Nature and Views of Her Landscapes in Pliny the Elder. **Human Landscapes in Classical Antiquity**, edited by Graham Shiply and John Salmon. London, Routhledge

- Faber, Riemer A. (2007). The Description of the Palace in Senecan Thyestes 641-82 and the Literary Unity of the Play. **Mnemosyne**, (4) 60.427-442

- Hamnett, Chris. 2003. Contemporary Human Geography: fiddling while Rome burns? **Geoforum**, (34). 1: 1–3

- Herington, J. (1966). Senecan Tragedy, **Arion** (5) 4. 422-71

- Mitchell, Don. (2000). **Cultural Geography: A Critical Introduction**. Oxford, Blackwell

- Sideri-Tolia, Aristea. (2004). Seneca's Thyestes: Myth and Perspective. **Veleia**, (21). 175-182

- Sundberg, Juanita. (2005). Looking for the critical geographer, or why bodies and geographies matter to the emergence of critical geographies of Latin America **Geoforum**, (36) 1. 17–28

پی‌نوشت

1- Seneca’s *Thyestes*

2- Terry Jordan

3- Seneca’s *Thyestes*: Myth and Perspective

4- Don Mitchell

5- Chris Hamnet

6- Anderson, B. and Tolia-Kelly, D

7- Juanita Sundberg

8- Julia Kristeva

9- Ronald Barthes

10- Jan Kott

11- *Walter* Burkert

12- Will Durant

۱۳ـ تمام ارجاعات به متن تراژدی ***تی‌اس‌تیز*** از کتاب استاد بزرگوار، جناب آقای دکتر ناظرزاده با نام ***ادبیات نمایشی در رم*** (۱۳۶۹) است.

14- Stoicism

15- Zeno of Citium

16- Bertrand Russell

17- Faber, Riemer

18- Beagon, Mary

19- Herington

The Intertextual Relationship Between the Cultural Geography and Dramatic Literature ,with a Special Reference to Violence in Senecan *Thyestes*

Saeed Yazdani
Assistant Professor ,Department of English Literature ,Bushehr Branch, Islamic Azad University ,Bushehr

Abstract

Cultural geography, has been more extensive than a mere branch of human geography. Today, the thinkers in the field of cultural geography face complicated, but important issues pertaining to such social processes like identity, difference in cultural structure, allegiance and sense of belongingness. These processes challenge our perception of such geographical sub-categories like space, earth and environment, and finally general and private. What is considered in this article is the intertextual relationship between the cultural geography and the dramatic literature with special emphasis on the element of violence in the Senecan works, *Thyestes,* in particular. It is possible that by studying the human geography and the playwright's environment, we can establish a relative relationship between them. Based on this argumentation, the natural human environments are able to produce similar cultures as far as their social behaviors are concerned. A descriptive – analytical method is used in this article in order to focus on the intertextual relationship between Senecan *Thyestes* and the dominating subject of violence. An attempt is made by the author to answer to the question: how has Seneca been able establish a relationship between the cultural geography and his tragedy, *Thyestes*? The result of the present article indicates that Senecan works, *Thyestes*, in particular, is a reflection of the culture of the contemporary people of Rome, and in this way we are able to observe a relationship between the cultural geography and Senecan works.

Keywords: cultural geography, violence, Seneca, Thyestes, dramatic literature.

social factors that dominated Iranian theater between the years 1901 and 1977 and then address the important reasons for stopping this process. The descriptive-analytical method and the library technique were used in this study.

Keyword*:* Private Theater, Theatrical Groups, Theaters

A Historical look at the Period of Private Theater Activity in Iran with a Focus on the State of the Persian Theater between 1901 and1977

Ahoo talimi
Master in Theater Directing ,Faculty of Fine Arts ,the campus of Tehran University
Naser Aghaei
Spervisor and Assistant Professor ,Faculty of Performing Arts ,the campus of Tehran University

Abstract

Creating a new theatre style was an important event in Iranian theater which occurred in the late Nasserian period coincided with the rise of the communism wave, which led to the beginning of the transformation of the Nasserian amusing theatre into European style theatre and the subsequent formation of the first private groups and theaters. This new structure quickly expanded independently along with financing itself, b) and after a while, it completely separated its path from all sorts of imitative theater, passion - play, and founded the roots of the first professional theaters in Iran between 1300 and 1332. But the flow of private theater in Iran could not continue for a long time, and that flow stopped after one or two decades. Several factors were effective on this halt: Establish strict rules, conflict between political parties and states, and lack of government support for private theaters at the time, and a tendency to create a theatrical flow that is consistent with government policies, in addition to hide the interregnums created. Therefore, this study was carried out aimed to address the following questions: What cultural currents were effective on the development of private theater ?How was the effect of political currents and parties on the development of private theater? What changes have been made in the process of private theater with the entry of sovereignty into the field of theater ?How did the political status of the government affect private theater activities ?And finally how were the effect of social and political factors on the process of stopping the private theater movement?

The present study seeks evaluate the evolution of private theater in Iran from a historical perspective by considering the political and

based on this method.

The performances of the Anahita group exhibited such a new form of stage performances that had not existed in Iranian theater before. But their technical quality was quite mediocre .The final result of this research is that the Anahita group has trained great artists who each have had a significant impact on the Iranian theater .And ,until now, they have been able to prove and retain their brilliant and enduring names in Iran Dramatic Art history.

Keywords : Theater ,Theater group ,European theater) western theater ,(Stanislavsky‘s system ,Anahita theater.

Investigating the Formation of the Anahita Theater Group and its Impact on Iranian Theater (1337 to 1343)

Maryam Rahimi
M.A in Theater Directing, Islamic Azad University, Science and Research Branch
Rohollah Jafari
Assistant Professor of Islamic Azad University, Science and Research Branch

Abctract

One of the most important theatrical events was the formation of various theatrical groups that took place after the political currents of the 30s - with its negative influences on Iran Dramatic Art - and subsequent positive revolutions of the 40s in the field of theater and literature in Iran.

Anahita ,as a significant theatrical group in Iran with multiple aspects and various perspectives ,has received little scrutiny so far. Therefore ,given the vital role of such groups in the process of formation and development of Iranian theater and training theater actor ,the purpose of this study was totally evaluating the Anahita theater group and clarifying its impact on theater and acting art in Iran during its official activity era ,between 1337 and ,1343 and also thereafter .Due to this reason ,first ,a brief overview of the activities of theater groups in Russia and European countries such as Germany ,England ,etc,. which have influenced the world theater ,is shortly presented .Then, as the Anahita Group was formed to promote Stanislavsky‘s system, in a brief discussion ,this method will be explained ,and finally ,the activities of the Anahita group will be examined considerably.

This research has been conducted using a library research method by gathering information through documents ,visual resources ,and publications as well as field research through interviews with several artists .Then ,the required data were collected and classified into eight main categories and sub-categories.

Analysis of the findings shows that the presidents of the Anahita group) Mostafa Oskooyi and Mahin Oskooyi (were able to introduce Stanislavsky‘s method to their students and provide practical training. They were also capable of influencing the theater community of that era by declaring this style and nurturing the actors who were trained

Turkey‘s regular modeling and continuous support of the Karagoz guide us to achieve solutions that can maximize the potential of the Mobarak?

Keywords: Puppet, Karagoz, Mobarak, Shadow theater, Puppet show, Bursa.

Mobarak and Karagoz :Decline and Blossoming A comparative study of the presence of two puppet characters in Iran and Turkey

Sepide Nooraee
M.A Research Art ,Science and Research Brach ,Tehran

Abstract

Puppet and puppetry for a long time in the East ,in addition to entertainment ,has been a despair for expressing pain and public criticism ,Studying and comparing different doll and puppetry styles can be a way to understand the common roots of cultures and nations .Mobarak and Karagoz are two of the puppet shows in the neighboring countries ,for a long time in Turkey ,with the focus on the Karagoz personality ,to express culture ,communication and education ,especially to educate the new generation ,And also for the economic dynamics of the puppet‘s origins and the spread of culture and propaganda .That has made karagoz more familiar to the public as well as introducing him to the world .After attending Turkish theater festivals ,the author realized the popularity and deep connection of the people with the puppet ,But the important point is that due to the common limitations of both the show and the two puppet characters at some point in time ,Karagoz and Shadow theater have been resurrected with full support ,and even the Karagoz is present in spaces other than the show .Therefore ,the question arises how to benefit from Mobarak like its Turkish counterpart due to its cultural and economic function .It should be said that in line with the field study and the gathering of resources ,opinions and opinions of experts ,in addition to introducing and displaying two types of puppets ,we have attempted to analyze positive strategies for Karagoz .Check the lack of presence of Mobarak .Reasons The result is that with regard to Karagoz placement in the various cultural spaces and its positive impact on Turkey‘s cognition ,society ,culture and economy ,it can be said that there are many commonalities that have been further crystallized in the characterization of the two puppets .With proper planning and preparation ,the Mobarak has the potential to be revitalized ,and the use of this valuable object of feeling and perception drives society towards poetic recognition .So the Mobarak can interact with other cultural products and create an interactive application space .Will

A Semiotics Analysis of Dramatic Action and Transformation of play's Theme in theater posters of Michal Batory

Sam Izadi Khalegh Abadi
M.A in Theatre Directing, Faculty of Cinema and Theater Tehran University of Art

Abstract

Theater poster is one of inseparable part of the theater production in the modern era. Theater posters is not only an advertising to troupe stars or hall, but as the first element of theater that Approaches to the audience, like the other elements of drama and theater production, display information from the internal aspect of production to spectators and the audience.

If the poster of the theater is not the theater's first act, it's an important one. The first information about the theater performs through the poster to the audience. Theater's poster is not just an advertisement, an address, and so on. The poster invites us to the theater, tells us what kind of theater we are going to do (popular, political, intellectual, etc.) and many other information that can be presented in theater poster through dramatic action to the audience. Dramatic action is "a collection of events that together form the story and its original function is to reveal the character and the plot." The above general definition of dramatic action makes two things clear: one is that the domain of dramatic action extends from the field of text and dramatic performances, and second that the transfer of the idea, the plot, and the theme through it is possible.

Drama and dramatic action in two-dimensional arts such as poster is possible through different and intertextuality readings. A different aspect of the dramatic action on theater posters is that some graphic designers have been able to convey to the audience through dramatic action in the poster, theme or the essence of the dramatic effect.

This study was conducted on descriptive- analysis method, theater posters designed by Michal Batory as a text, which is composed of different layers, based on the theories of semiotics is studied and tried to find a knowledge about dramatic action and transfer the theme and the concept of the theater in these posters.

Key words: Theater poster, semiotic, Michal Batory, text, drama semiotic, image semiotic

question of this study is: How can we create physical and emotional spaces in theater with the help of multimedia tools?

Keywords: Multimedia, The alliance between the media (media alliance), Directing Theater, Space, Multimedia Theater

How to create physical and emotional space in multimedia:"A love letter"

Siamak Ahmadi Savadkouhi
Master's Degree, Faculty of Art, Islamic Azad University
Amir Dejakam
Instructor, University Professor, Faculty of Art, Islamic Azad Univeristy

Abstract

Theater can be used for its dynamism and continuity while preserving its traditional values and paying attention to rules and structures. It can utilize and develop its potential by relying on modern technology at multiple levels and disciplines and the efficient use of multimedia tools to create the physical and emotional spaces in the theater. Therefore, the use of multimedia (media alliance) has become both a feature of contemporary art and a necessity. Due to the speed of transmission of information and messages as well as its profound effects on different domains and the close relationship it has with its audience, the main purpose of this research is how this approach can be achieved, to study its various aspects, and to update theater in Iran. In this regard, by looking at the works and style of the pioneering and influential designers and directors of the world and contemplating their experiences, one can discover the profound effects of multimedia on contemporary theater. This will encourage theater greats to further expand multimedia theater. Among the goals are to achieve innovation and new methods of action through the use of modern-day technologies as well as properly use media and media alliance to achieve a new, global language, and revitalize theater. The research hypothesis is that we can create emotional and physical spaces in theater with the help of multimedia tools. In this regard, advanced fundamental research, through library studies and the gathering of theoretical and practical results obtained in the theater lab, examines and identifies the various media and their characteristics, how they function in multimedia theater as an effective tool, how everything is transformed to the media in the theater scene, and discuss the production aspects and practicalities directing this practice in multimedia "A Love Letter." Finally, the proposed hypothesis will be analyzed. Therefore, the main

Abstract

Contents

Editorial.....9

How to create physical and emotional space in multimedia:"A love letter"
SiamakAhmadiSavadkouhi/AmirDejakam.....13

A Semiotics Analysis of Dramatic Action and Transformation of play's Theme in theater posters of Michal Batory
Sam Izadi Khalegh Abadi.....43

Mobarak and Karagoz :Decline and Blossoming
A comparative study of the presence of two puppet characters in Iran and Turkey
Sepide Nooraee.....63

Investigating the Formation of the Anahita Theater Group and its Impact on Iranian Theater (1337 to 1343)
Maryam Rahimi / Rohollah Jafari.....83

A Historical look at the Period of Private Theater Activity in Iran with a Focus on the State of the Persian Theater between1901 and1977
Ahoo talimi / Naser Aghaei.....107

The Intertextual Relationship Between the Cultural Geography and Dramatic Literature ,with a Special Reference to Violence in Senecan Thyestes
Saeed Yazdani.....123

Theater 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 Theater 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: Elnaz EsmaielPour
Persian Sub-editor: Shirin Rezaeeyan
English Sub-editor: Aisan Norouzi
Artistic Director: Shima Tajally
Subscription: Alireza Lotfali

printing: Kowsar
Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
www.quarterly.theater.ir
E-mail: ft.drama@gmail.com

Use of Content is Permitted Only With Reference.

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

IN THE NAME OF GOD