به نام خداوند بخشنده مهربان

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

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد 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 هدف 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 انتشار مقالاتی که براساس 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 ضرورت 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 پذیرش مقاله‌های بلند معذور است. حجم هر مقاله نباید بیشتر از ۸۰۰۰ کلمه (بدون احتساب فهرست منابع و چکیده) باشد.

۳ـ رسم‌الخط فصلنامه براساس 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 ارسال 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

تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران
مهدی تاج‌الدین، مهرداد رایانی‌مخصوص ۱۳

معناباختگی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی آلیس کوچولو و مرگ بسی اسمیت از آثار ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه جورج هربرت مید
مینا جهانگیری، فاضل اسدی امجد، علیرضا امیدبخش ۳۱

مطالعه روند نمایشنامه‌نویسی برای کودکان در دوران معاصر براساس نظریه یادگیری اجتماعی آلبرت بندورا
ندا غفاری ۵۷

ریل تایم فیلم: همزمانی و این‌همانی تصاویر در صحنه‌ی تئاتر
لیلی گله‌داران ۷۹

هستی و نیستی و نمود آن در نمایشنامه‌ی مگس‌ها نوشته‌ی ژان پل سارتر
حمید کاکاسلطانی، حسین اردلانی، محمد عارف ۹۹

تغییر و تحول متنی نسخ دو مجلس تعزیه میرعزا در دو دهه ۸۰ و ۹۰ شمسی
سیدمهدی حسینی، سیدمصطفی مختابادامرئی ۱۱۳

سخن سردبیر

امروز بحث توسعه یکی از مهم‌ترین مباحث نه تنها حوزه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی هر کشوری است بلکه در زمینه تحول علوم انسانی و بخصوص هنر مورد توجه جامعه‌شناسان و برنامه‌ریزان راهبردی قرارگرفته‌است چون در تئوری توسعه هدف ایجاد زیرساخت‌های همه جامعه در یک پدیده و تقویت و رشد همزمان همه اجزا آن است. تئاتر به‌عنوان یک عنصر زنده انسانی برای حیات‌مداری و پایداری، ناگزیر از توسعه همه‌جانبه است. برای دست‌یافتن به چنین جایگاهی، نگاه بر رشد توسعه تئاتر در ممالک پیشرفته بخصوص امریکا که به رشد و توسعه پایدار در امر حیات‌مداری تئاتر دست‌یازید، می‌تواند نمونه مطالعاتی خوبی در زمینه توسعه تئاتر در ایران باشد.

تئاتر امریکا نمونه‌ای از جریان توسعه‌یافتگی هنر نمایش در عصر حاضر در یک کشور است. اگرچه هنر تئاتر در این کشور وارداتی بود ولی به دلیل بهره صحیحی که هنرمندان امریکایی از این پدیده بردند، تئاتر توانست در مدت زمانی کوتاه دوره گذار را طی کند و از فضای تقلید به ساحت خلاقیت واقعی و هنری ملی در آن کشور دست‌یازد. این تحول و توسعه با رشد فزاینده‌ای از نظر ساختاری و محتوایی، امروز به درجه‌ای رسیده است که تئاتر امریکا در اشکال گوناگون حرف برتر را در دنیا می‌زند.

پرسش اصلی اینجاست که چگونه جریان تئاتری که به‌وسیله انگلیس آن هم از راه‌های آبی، جاده‌ای و در آخر ریلی به کشور تحت سلطه‌اش امریکا وارد شد و گسترش یافت، در یک بازه زمانی کمتر از دویست سال به چنین درجه‌ای از اقتدار و توان زیبایی‌شناسانه‌ای رسید؟ بی‌شک عوامل چندی را باید در این رشد و توسعه دخیل دانست:

۱ـ انتقال تئاتر حرفه‌ای اروپا به امریکا

۲ـ تقلید صحیح از تئاتر مهاجر
۳ـ آموزش و تولید سبک خودی
۴ـ اتکابه‌نفس در ارائه آثار جدی
۵ـ نادیده‌انگاشتن مخاطرات و تلاش برای ایجاد گروه‌های حرفه‌ای و مستقل تئاتری
۶ـ تشکیل صنوف و تشکیلات تئاتری
۷ـ اشراف نخبگان، مدیران و هنرمندان تئاتر به جریانات تاریخی و معاصر اروپا و جهان.

تئاتر امریکا براساس شناختی در چنین گستره و چشم‌اندازی طبیعی بود که به رنسانسی نائل آید؛ این رنسانس با مدیریت قانون‌مند و مدرن جریان تئاتر در آمریکا را سراسری نمود. این جریان ابتدا در شهرهای‌بزرگ، تئاترهای کوچک و حرفه‌ای با نظارت انجمن‌های محلی به نام «مرکز تئاتر» شکل داد و در شهرهای کوچک نیز محلی به نام «انجمن خانه نمایش» به‌وجود آمد و همسو با این تحولات جریان آموزش تئاتر در دانشگاه‌ها ایجاد گردید.

این تشکیلات زنجیره‌ای منسجم، فضا را از نظر علمی ـ عملی و رقابتی برای کشف استعدادهای درخشان و تربیت نیروهای خلاق آماده کرد. در چنین فضایی نویسندگانی چون اونیل، ویلیامز و میلر، و کارگردانان صاحب سبک جهانی و طراحان صحنه بی‌نظیر شکوفا شدند؛ جریانی که توسعه تئاتر امریکا را چندین دهه و حتی قرن در مقایسه با کشورهای دیگر متحول کرد و به جلو برد. از سویی در تقویت ذوق بیشتر تئاتری درون جامعه امریکا، تئاتر دانشگاهی بزرگ‌ترین نقش را به‌عهده داشت. جریان علمی دانشگاهی در این فرایند به کمک تئاتر امریکا آمد به‌صورتی‌که در هر دانشگاه، دانشکده نمایش راه‌اندازی شد. در آغاز همه دانشکده‌های درام سراسری اساس کار خود را در یک هدف متمرکز نمودند و آن تقویت ادبیات نمایشی بود، چون اگر کشوری یا جریان نمایشی از آثار نمایشی و متون دراماتیکی بی‌بهره باشد ناگفته پیداست که نمی‌تواند به استقلال، توسعه و تحول خود چندان امیدوار باشد. ادبیات نمایشی یکی از اساسی‌ترین ابزار و عامل هر کشوری در مسیر توسعه ملی هنر نمایش است. ضرورت تقویت ساختاری ادبیات نمایشی در امریکا توسط یک گروه دانشگاهی طراحی شد که سردمدار آن یکی از استادان دانشگاه هاروارد به نام جرج پراس بکر بود. بنا به عقیده جرج که در این طرح بیان گردید، هر کس که بتواند حتی یک جمله بنویسد، توان و قدرت بیان خلاقه ادبی و هنری در این شخص نهفته است پس نباید او را نادیده گرفت. بکر با این ایده و نظریه به‌دنبال افرادی رفت که در آن‌ها شم و زمینه دیالوگ‌نویسی و خلق ایده درام‌نویسی وجود داشت. نحوه کار او بدین شکل بود که در دانشگاه کلاس نمایشنامه‌نویسی ترتیب داد و در این کلاس کوچک، افرادی اجازه شرکت و حضور یافتند که اثری هر چند ساده خلق و ارائه نمایند؛ اثری که در آن نویسنده قادر به بیان حرفی نو در بافتاری دراماتیک باشد. در آن صورت این اثر را مورد بازخوانی، ارزیابی، نقد و نظر قرارمی‌داد و در مقایسه آن با آثار برجسته جهانی و حذف و اضافه کردن جنبه‌های خاصی به آن متن، نویسنده و هنرآموز نمایشی می‌آموخت که نمایشنامه و خلق یک متن خلاقه در تئاتر چگونه باید بازآفرینی شود. این شیوه به همه آموخت تئاتر یک دانش است، باید با آموزش تخصصی دنبال شود تا بدین‌وسیله بتوان دست به خلق آثار شاخص زد. این رویکرد زمینه‌ساز گونه‌ای ستیز با روش‌های کهنه گردید که از آن پس در مراکز تولید تئاتر و دانشکده‌های درام به‌عنوان یک متد پایه دنبال شد؛ شیوه‌ای که نمایشنامه‌نویس با به‌کار بستن خلاقیت و ذوق شخصی قادر خواهد گشت متن نمایشی واقعی را بر مبنای آگاهی‌های تکتیکی و مفهومی خلق نماید.

این بسترسازی به همراه زمینه تئاترآگاهی در جامعه و مخاطب‌سازی واقعی و شکل‌گیری

اقتصاد پایدار در تئاتر، رسانه‌های آزاد، جریان نقد مستقل، آزادی بیان، نخبگان و نظریه‌پردازان توانا و نمایشنامه‌نویسان قدرتمند، موجب گردید تئاتر امریکا بر یک عنصر اساسی تکیه کند: ایجاد ارتباط صحیح هنری برای بیان مفاهیم انسانی، چون هنرمند تئاتر باید شاعر صحنه باشد. با چنین ساخت و دگرگونی و هم‌افزایی در جامعه، دانشگاه و هنرمند، جریان تئاتر در امریکا به یک توسعه پایدار بخصوص بعد از جنگ جهانی دوم دست یافت و در دهه شصت و هفتاد قرن بیستم، هنرمندان تئاتر در این کشور فرصت یافتند با تجربیات تئاتر جهانی خود را همپا و هماهنگ کنند و دست به خلاقیت نوپدید در دو حوزه نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی با نام جریان آواندگارد، پست‌مدرن، پساساختار و پسادراماتیک بزنند که مولود این تحولات جریانات نمایشی از قبیل: تئاتر محیطی، تئاتر باز، تئاتر چندرسانه، تئاتر اتفاقی، تئاتر زندگی، پرفرمنس، تئاتر تجربی، تئاتر آلترناتیو و... در امریکا بودند. در چنین طوفانی از تجربه، نوآوری، آواندگاردیسم و جریانات ضد تئاتر سنتی یا آلترناتیو، چندین نمایشنامه‌نویس و کارگردان جسور و نوآور در تئاتر امریکا ظهورکردند که از همان بذرافشانی تئاترآگاهی در امریکا شکوفا شدند.

این دسته از مطالعات بر بستر شناخت توسعه‌ای تئاتر صرفا زمینه‌ای پیش‌آگاهانه برای شناخت یک تجربه زیستی در زیست بوم تئاتر در یک جامعه است ولی برای ایجاد توسعه در تئاتر ایران باید صاحب‌نظران، جامعه‌شناسان توسعه‌ای هنری، برنامه‌ریزان راهبردی، هنرمندان و همین نسل شیفته تئاتر آگاه با شناختی که از بافتار و ساختار تئاتر امروز ما دارند در پی خلق راهبردی توسعه‌ای برآیند تا در دل جریان جوشان جامعه خلاقه تئاتر ایران و بر مبنای ذوق و دائقه ایرانی این جریان تئاتر نوین و جهانی ایرانی بشکوفد و توسعه یابد و به‌عنوان یک گفتمان غالب و ضرورتی واقعی در تئاتر ایران به بار نشیند.

تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران

مهدی تاج‌الدین
مهرداد رایانی‌مخصوص (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۱/۰۷

تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران

مهدی تاج‌الدین
کارشناس‌ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

مهرداد رایانی‌مخصوص
استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

این مقاله از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد تحت عنوان «تأثیر محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی بر خلاقیت‌های اجرایی در تئاتر ایران» به راهنمایی دکتر مهرداد رایانی‌مخصوص استخراج شده که در دانشکده‌ی هنر و معماری تهران مرکز از آن دفاع شده است.

چکیده

محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی موجود در عرصه‌ی تئاتر ایران موجب شده تا گاه هنرمندان نتوانند برخی از صحنه‌های موجود در نمایشنامه‌هایشان را به روی صحنه ببرند. صحنه‌هایی همچون تماس‌دادن، لمس‌کردن و ... یا صحنه‌هایی با رویکرد ایدئولوژیک و سیاسی از این قبیل موارد هستند. گاه کارگردانان تئاتر پس از حذف چنین صحنه‌هایی سعی‌می‌کنند جایگزین مناسبی بیابند و تأثیر مشابهی ایجادکنند. این پژوهش با رویکردی تحلیلی ـ توصیفی سعی دارد با معطوف شدن بر راهکارهای جایگزین و نیز الگوهایی برآمده از خلاقیت کارگردان‌های ایرانی به سبب محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی، معادل‌سازی‌های اجرایی را عیان‌کند. پژوهشگران در این پژوهش پنج فیلم تئاتر منتخب را مورد تحلیل تطبیقی قرارمی‌دهند. این پژوهش با استفاده از فیلم‌تئاترهای موجود، پس از بررسی متن اصلی نمایشنامه‌ها، حذفیات حاصل از محدودیت‌ها را مشخص نموده و راهکارهای جایگزین کارگردان را تحلیل کرده است. این پژوهش اثبات می‌کند که هنرمندان در برخورد با محدودیت‌ها و موانع از خلاقیت خود برای بروز مضامین، تحلیل‌ها و نکات زیبایی‌شناسانه استفاده می‌کنند. یافته‌های این پژوهش به تبیین هشت الگوی خلاقه‌ی اجرایی منتج شده که با استفاده از نماد، عناصر دیداری به جای عناصر شنیداری، کارکرد روایت، طراحی صحنه، میزانسن، طراحی لباس، اشیاء صحنه و زن‌پوشی تحقق می‌یابند.

واژگان کلیدی: محدودیت هنری، خلاقیت، سانسور، تئاتر ایران.

۱ـ درآمد

وجود محدودیت‌های گوناگون در تئاتر ایران در ابتدا سبب توقف و انفعال هنرمندان شد ولی پس از مدتی، هنرمندان با ایجاد الگوهای خلاقه علاوه بر گذر از محدودیت‌ها، سعی‌کردند پیام و اندیشه‌ی نهفته در متن را به شکلی دیگر بیان کنند. این تلاش مستمر برای گذر از محدودیت، در نهایت در طول سال‌های متمادی، به خلق لحظاتی جذاب و ماندگار و البته تولید الگوهایی خلاقه انجامید. استخراج و دسته‌بندی الگوهای مذکور می‌تواند راهنمای مناسبی برای هنرجویان این حوزه باشد و مهم‌تر آنکه کارکرد این الگوها صرفاً مختص به جوامع دارای محدودیت نیست و چه‌بسا پیاده‌سازی این روش‌ها در جوامع آزاد نیز دارای جذابیت‌های فراوانی باشد.

بنابراین فرضیه پژوهش، مبتنی بر این امر است که هنرمندان تئاتر ایران در برخورد با محدودیت‌های اجتماعی ـ نظارتی، شیوه‌های خلاقانه‌ای برای اجرای آثارشان برگزیده‌اند. اگرچه برخی از هنرمندان در مواجهه با محدودیت‌های هنری منفعل مانده‌اند ولی برخی دیگر با ارائه‌ی راهکارهایی خلاقانه توانسته‌اند به الگوهای جذابی در حوزه‌ی کارگردانی تئاتر دست یابند.

۲ـ دامنه پژوهش

دامنه این پژوهش از میان آثار نمایشی تولید شده در تهران صورت گرفته‌است که: ۱) فیلم تئاتر آن‌ها به‌صورت قانونی در فروشگاه‌های محصولات فرهنگی و هنری عرضه شده‌است، ۲) نمایشنامه آن‌ها به زبان فارسی چاپ شده و در دسترس عموم است، ۳) نمایشنامه شامل لحظاتی غیرقابل نمایش در صحنه تئاتر ایران است و ۴) کارگردان نمایش توانسته است راهکاری خلاقانه برای گذر از محدودیت در پیش بگیرد. نمایش‌های مورد بررسی عبارتند از: **الف) ایوانف:** نویسنده: آنتون چخوف/ کارگردان: امیررضا کوهستانی **ب) باغ آلبالو:** نویسنده: آنتون چخوف/ کارگردان: محمدحسن معجونی **ج) عشق سال‌های وبا:** نویسنده: گابریل گارسیا مارکز/ کارگردان: فرزاد امینی **د) مکبث:** نویسنده: ویلیام شکسپیر/ کارگردان: رضا ثروتی ه) **هملت:** نویسنده: ویلیام شکسپیر/ کارگردان: رضا گوران

۳- روش پژوهش

این پژوهش رویکردی تحلیلی ـ توصیفی دارد. پژوهشگر براساس مطالعه‌ی کتابخانه‌ای منابع مربوط به محدودیت، مشاهده‌ی منتخبی از فیلم‌تئاترهای موجود در شهر تهران و مطالعه‌ی نمایشنامه‌هایشان و بررسی تطبیقی میان آن‌ها، این تحقیق را انجام داده است. نخست فهرستی از فیلم‌تئاترها تهیه گردید و پس از آن آثاری که نمایشنامه‌هایشان موجود بود، تفکیک شد. لحظاتی از نمایشنامه‌های منتخب که در تئاتر ایران با محدودیت مواجه هستند، انتخاب شدند و سپس بررسی شد که کارگردان ایرانی در مواجه با این لحظات چه رویکردی در پیش گرفته‌است.

۴- پیشینه پژوهش

حوزه‌ی محدودیت‌های اجتماعی-نظارتی در تئاتر ایران به‌صورت شفاهی و کمابیش به شکل مکتوب مورد پژوهش قرارگرفته‌است. مصاحبه‌ی هنرمندانی همچون «بهرام بیضایی»، «اصغر فرهادی»، «جمشید مشایخی» و ... و نیز کتب: ***سانسور*** به نویسندگی فریبرز خسروی،

سانسور در کشورهای اسلامی به نویسندگی حسین رضی، ***آزادی اندیشه و بیان*** به نویسندگی ناصر کاتوزیان و ... از جمله آثار مرتبط هستند. همچنین آیین‌نامه‌ای در خصوص ضوابط نظارت بر نمایش و صدور پروانه از سوی شورای عالی انقلاب فرهنگی وجود دارد. اما الگوهای خلاقانه‌ی اجرایی هنرمندان تئاتر ایران برای عبور از این محدودیت‌ها، مبحثی است که تاکنون پژوهشی مدون در باب آن صورت نپذیرفته است.

۵- محدودیت هنری

محدودیت هنری، علاوه بر اینکه می‌تواند حافظ اصول اخلاقی اجتماع و حریم خصوص افراد باشد، ممکن است گاه یک مانع در برقراری ارتباط میان هنرمند و مخاطب برای انتقال اندیشه شود. لغت‌نامه دهخدا، محدودیت را به معنای «دارای حد بودن و محدود بودن (ع مص جعلی، امص) عنوان کرده است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۰۳۷۲). محدودیتی که برای آثار هنری، مطبوعات و انواع آزادی‌های بیانی اعمال می‌شود، عموماً با واژه فرانسوی «سانسور» همراه است. خاستگاه محدودیت هنری در ایران: الف) قوانین فقه اسلامی، ب) اسناد بین‌المللی و ج) قانون اساسی کشور است. مبانی فقه اسلامی محدودیت‌هایی برای آزادی بیان برشمرده‌اند تا از آسیب‌های اجتماعی جلوگیری کنند. اسناد بین‌المللی نیز با همین هدف، آزادی را مشروط به حفظ حقوق دیگران دانسته‌اند. قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران نیز به موجب اصل ۲۴ خود، محدودیت‌هایی نیز در خصوص آزادی بیان در نظر گرفته‌است.

اهداف و شیوه‌های اعمال محدودیت هنری می‌تواند: الف) صیانت از حریم خصوصی افراد، ب) حمایت از باورهای دینی و ج) حفظ امنیت ملی باشد. محدودیت‌ها یا به شیوه پیشگیرانه اعمال می‌شوند یا به شیوه پیگیرانه. محدودیت پیشگیرانه، همان ممیزی است که توسط ناظر قانون، پیش از نمایش عمومی یک اثر هنری انجام می‌پذیرد. «شیوه‌ی پیشگیرانه محدودیت به ویژه زمانی که مبتنی بر قانون نباشد و سلیقه‌ای عمل شود، بیشترین ضربه را بر روند ارتباطات و رشد اندیشه وارد می‌کند» (خسروی، ۱۳۷۸: ۵۳).اقسام محدودیت به سه گونه الف)سیاسی، ب) دینی و ج) اجتماعی (برآمده از مخاطب) تقسیم می‌شود. محدودیت‌های سیاسی و دینی از جانب نهادهای بالا دستی اعمال می‌شوند و اصطلاحاً به آن‌ها محدودیت‌های نظارتی می‌گویند. محدودیت اجتماعی از جانب مخاطب بر هنرمند اعمال می‌شود و یک گونه پیچیده از خودسانسوری به‌شمار می‌آید. «محدودیت‌های اجتماعی، سنت‌ها و انگاره‌ها و تابوهاست که هم می‌تواند ناشی از باورمندی گروه‌های اجتماعی و سیاسی باشد و هم به گرایش بت‌سازی عقیدتی و کیش شخصیت بخش‌هایی از جامعه ایرانی برگردد» (کوهن، ۱۳۹۶: ۱۰۲).

خلاقیت، راهکاری برای عبور از محدودیت و آفرینش اندیشه‌ای جدید است. «پائول تورنس» خلاقیت را گشایش یک محدودیت تعریف کرده است. او معتقد است «خلاقیت فرایند دریافت مسئله‌ها یا محدودیت‌های موجود در تبادل اطلاعات، فرضیه‌سازی برای رفع این محدودیت‌ها، تحلیل و آزمودن فرضیه‌ها، بازنگری و بازآزمایی آن‌ها و سرانجام انتقال نتایج به دیگران است» (تورنس، ۱۹۷۴: ۶). محدودیت در تأثیر اولیه‌اش، مانع بروز اندیشه هنرمند می‌شود اما در تأثیر ثانویه‌اش به تولد رگه‌های خلاقه در یک اثر منجر می‌شود. با چنین رویکردی این پژوهش درصدد نشان‌دادن این نکته است که چگونه هنرمندان ایرانی در برخورد با محدودیت به خلاقیت رسیده‌اند. نکته مهم و دارای اهمیت این است که هنرمندان ابتدا با شناخت درست از محدودیت، اندیشه‌های موجود در آن را درک کرده و سپس با ایجاد

یک راهکار خلاقه از محدودیت گذر کرده و اندیشه‌ها را در قالبی نوین انتقال داده‌اند. این فرآیند علاوه بر اینکه محدودیت را پشت‌سر می‌گذارد، امکان حصول خلاقیت‌های هنری را نیز فراهم می‌آورد.

۶- الگوهای خلاقه

مجموعا و براساس نمونه‌های متعدد بررسی شده ۸ الگوی خلاقه در مواجهه با محدودیت‌های هنری در این پژوهش تبیین و دسته‌بندی شده‌است که عبارتند از: ۱) نماد، ۲) عناصر دیداری به جای عناصر شنیداری، ۳) کارکرد روایت، ۴) طراحی صحنه، ۵) میزانسن، ۶) طراحی لباس، ۷) اشیاء صحنه (آکسسوار)، ۸) زن‌پوشی.

۶-۱ نماد

برخی از نمایش‌های ایرانی از وجود محدودیت‌ها آسیب دیده‌اند اما برخی توانسته‌اند با بهره‌گیری از عنصر «نماد» در نمایش خود، محدودیت‌های موجود را به خلاقیت تبدیل کنند. استفاده از نماد می‌تواند یک راهکار مناسب و خلاقانه برای مقابله با محدودیت‌ها باشد. «وقتی یک نمایش از نمادها بهره می‌گیرد و جوهره متن را در نمادها پیاده‌سازی می‌کند به راحتی می‌تواند ایهام ایجاد کند؛ می‌تواند هر چیزی را توسط یک چیز دیگر نشان دهد. این امتیازی است که نمایش‌های نمادگرایانه نسبت به نمایش‌های واقع‌گرایانه دارند» (دادگر، ۱۳۹۷: دقیقه۳). نمایش «ایوانف» به کارگردانی «امیررضا کوهستانی» با استفاده از نماد به خوبی توانسته است محدودیت موجود در نمایشنامه را به خلاقیت تبدیل کند. لحظه‌ای از این نمایشنامه، ایوانف می‌خواهد خانه را برای یک مهمانی شبانه ترک کند و همسرش آنا، او را ملتمسانه به آغوش می‌گیرد. ایوانف با بی‌تفاوتی همسرش را رها کرده و به جشن تولد ساشا، معشوقه پنهانی و کم سن و سال خود می‌رود (چخوف، ۱۳۸۲: ۳۳). نشان‌دادن تماس جنسی میان مرد و زن در تئاتر ایران با محدودیت مواجه است. آنا روی کاناپه می‌نشیند و سعی می‌کند با طرح راهکاری برای حل مشکل همسرش، روزنه‌ای از رفاقت را در او جست‌وجو کند. ایوانف با سردی قبول نمی‌کند و می‌رود (فیلم تئاتر ایوانف، ۱۳۹۰: دقیقه ۳۰ـ۲۵). جنبه‌ای از شخصیت آنا در نمایشنامه به‌واسطه عمل ملتمسانه‌اش (به آغوش گرفتن ایوانف) شکل‌می‌گیرد. این عمل بیانگر نوعی زنانگی آغشته به مظلومیت است. این جنبه در این لحظه از نمایش کوهستانی حذف می‌شود. شاید مظلومیت آنا در نمایش به‌واسطه تنهایی‌اش روی کاناپه و سکوت‌اش روی صحنه کمی جبران شود، ولی سیمای زنانگی و میل به آغوش همسرش از بین رفته است. راهکار خلاقه کارگردان در تقویت جنبه مظلومیت آنا به‌واسطه یک عمل نمادین نشان داده می‌شود. آنا در طول نمایش با وجود بیماری و سرفه‌های مکرر، بارها مشغول جمع‌کردن رخت‌ها از روی بند است. حرکتی نمادین که نشانگر زن خانه‌دار و مطیع ایرانی است. این حرکت در پیشینه فرهنگی تماشاگر ایرانی معانی مشخصی دارد. بی‌تفاوتی ایوانف در قبال رخت جمع‌کردن‌های همسرش، جنبه مظلومیت شخصیت آنا را قوت می‌بخشد. نمایشنامه چخوف، هیچ اشاره‌ای به رخت‌ها در طراحی صحنه ندارد. این بدان معناست که کارگردان عامدانه این رخت‌ها را اضافه کرده است تا از این طریق محدودیت موجود در نمایشنامه را تبدیل به خلاقیت کند.

همچنین نمایش «ایوانف» شامل محدودیت‌هایی در خصوص رفتار جنسی شخصیت‌های نمایشنامه است که کارگردان با استفاده از نماد به خلاقیت‌های جالبی دست‌یافته است. این

محدودیت مربوط به حواشی یک جشن تولد (پرده دوم) و یک جشن عروسی (پرده چهارم) است. دو شخصیت مرد نمایشنامه در پرده دوم، بارها یک بیوه جوان به نام «باباکینا» را می‌بوسند (چخوف، ۱۳۸۲: ۷۰-۷۲). در صحنه پایانی نیز یک شخصیت مرد دیگر، کمر باباکینا را لمس می‌کند و او را مورد آزار قرارمی‌دهد (همان، ۱۱۵). این رفتارهای جنسی در متن، نشانگر جنبه‌های پوچ مردهای نمایش و حتی زنان است. اشخاصی که عنان خویش را به دست خوی هوسران خود سپرده‌اند. این جنبه از شخصیت‌پردازی، درون مایه ذهن مولف را منتقل می‌کند. حال در صحنه تئاتر ایران، امکان نمایش هیچ‌کدام از این شوخی‌های رکیک، بوسه‌ها و تماس‌های زننده جنسی وجود ندارد. کارگردان به‌ناچار از به‌تصویر کشیدن هر دو جشن گذشته است. پرده دوم نمایش، اتاق طبقه بالای جشن تولد است و از گفت‌وگوی اشخاص درمی‌یابیم که جوان‌ها در طبقه پایین در حال رقصیدن هستند. پرده پایانی نمایش با صحبت تلفنی یکی از دوستان ایوانف شروع می‌شود که موقعیت مکانی آن لحظه (جشن عروسی) را شرح می‌دهد (فیلم تئاتر ایوانف، ۱۳۹۰: دقیقه۱۱۳). حال پرسش اینجاست که لودگی انسان معاصر و هوسرانی زننده او چگونه در نمایش منتقل شده‌است؟ کارگردان راهکاری جالب برای گذر از این محدودیت در نظر گرفته‌است. پرده سوم نمایشنامه در اتاق کار ایوانف می‌گذرد. دوستان او مشغول صحبت با یکدیگر هستند و خود ایوانف حضور ندارد. کارگردان، مکان نمایش را تغییر داده است. پرده سوم نمایش در اتاق خواب ایوانف می‌گذرد. دوستان او روی تخت‌خواب او نشسته‌اند و کباب کوبیده سیخ می‌کنند! (همان، دقیقه۷۲). آن‌ها روی خصوصی‌ترین وسیله زناشویی یک زوج، محفل عیاشی راه انداخته‌اند. این لحظه از نمایش به خوبی بیانگر شخصیت لوده این افراد است. مخصوصاً در منظر تماشاگر ایرانی که ارزش خاصی برای حریم زناشویی قائل است. تخت‌خواب در این صحنه، نمادی از حریم زناشویی یک زوج است. کارگردان به خوبی از ذهنیت تماشاگر ایرانی نسبت به این نماد بهره برده است. کارگردان نمایش ایوانف با راهکاری خلاقانه و استفاده درست از نماد توانسته است از محدودیت موجود در نمایشنامه گذر کند.

نمایش «هملت» به کارگردانی «رضا گوران» نیز با محدودیت نشان‌دادن هم‌آغوشی یک زوج مواجه است که کارگردان با ارائه راهکاری خلاقه و بهره‌گیری مناسب از یک عنصر نمادین، توانسته این محدودیت را تبدیل به خلاقیت کند. صحنه‌ای از نمایشنامه مربوط به اجرای نمایش بازیگران دوره‌گرد نزد کلادیوس شاه است. بازیگران دوره‌گردی که به ایفای نقش می‌پردازند، ماجرای عشق یک پادشاه و یک شهبانو را به تصویر می‌کشند. آن‌ها به دستور هملت قراراست شهبانویی را نمایش دهند که ابتدا به همسرش (پادشاه کشور) وفادار است، ولی در خفا به او خیانت می‌کند، نقشه قتل او را می‌کشد و سپس با قاتل او ازدواج می‌کند. این نمایش در محضر شاه فعلی کشور (عموی هملت) و همسرش (مادر هملت) برگزار می‌شود. هدف هملت از اجرای این نمایش، تحلیل بازخورد مادر و عمویش است تا شک خود را به یقین تبدیل کند. بازیگران دوره‌گرد نمایش را آغاز می‌کنند. «ابتدا دو بازیگر در نقش شاه و شهبانو وارد می‌شوند و با دلباختگی بسیار همدیگر را می‌بوسند و در آغوش می‌کشند» (شکسپیر، ۱۳۶۰: ۱۳۹). این صحنه مقدمه‌ای است از روایت یک قتل و خیانت در صحنه آینده. آغاز این نمایش به‌صورت بی‌کلام برگزار می‌شود. چنانچه بوسه و هم‌آغوشی را از بازیگران نقش شاه و شهبانو بگیریم، قتل و خیانت در صحنه بعدی بی‌معنی می‌شود. بوسه و آغوش به عبارتی نمادی از عشق در ظاهر هستند که در صحنه بعدی به نفرتی در باطن بدل می‌شوند و این در حالی است که نمایش این لحظه از اثر شکسپیر بر صحنه تئاتر ایران

وجود ندارد. کارگردان حضور بازیگران دوره‌گرد در نمایش را حذف کرده و سعی دارد تا اندیشه نهفته در نمایشنامه را کشف کند و به تماشاگر منتقل نماید. کارگردان به جای بازیگران دوره‌گرد از یک شیء نمادین (یک آینه) در نمایش استفاده می‌کند و کلادیوس و گرترود هر دو با آن مواجه می‌شوند. کلادیوس لحظه‌ای در خلوت به آینه می‌نگرد. گویا تاب تماشای چهره خود (مواجهه با درون خود) را ندارد و آینه را بر زمین می‌گذارد (فیلم تئاتر هملت، ۱۳۹۱: دقیقه۶۲). لحظه‌ای دیگر از نمایش نیز گرترود کنار کلادیوس نشسته است. آینه درست در وسط آن‌ها قراردارد. گرترود به کلادیوس می‌گوید: «هر دوی ما خوب می‌دونیم که با مصالح دانمارک چی کار کردیم». کلادیوس می‌گوید: «انگار یه چیزایی هست که من باید به یاد بیارم» (همان، دقیقه۶۴). این جملات در کنار آینه ادا می‌شوند. حضور آینه در این لحظه از نمایش بی‌دلیل نیست. در لحظه‌ای دیگر از نمایشنامه نیز گرترود در کنار افلیاست. افلیا آرزو می‌کند که زیاد عمر نکند تا در آینده شخصیتی به مثابه گرترود نداشته باشد. گرترود می‌گوید: «مگه من چه جوری‌ام افلیا؟». افلیا آینه را رو به‌صورت گرترود می‌گیرد و می‌گوید: «تو اینی! می‌بینی؟ چیزی که خواستی یک عمر پاک‌شون کنی و پاک نشدند» (همان، دقیقه۷۴). این نمایش، حضور بازیگران دوره‌گرد و محدودیت‌های موجود در آن را حذف کرده و در عوض با استفاده از یک شیء نمادین توانسته به یک خلاقیت نمایشی دست یابد.

۶-۲ عناصر شنیداری به جای عناصر دیداری

یکی از روش‌های مؤثر در گذر از محدودیت‌های یک نمایش، تبدیل عناصر دیداری به شنیداری است. این روش به جای نشان‌دادن یک لحظه، آن را بیان می‌کند. شاید این روش در ظاهر ساده به‌نظر برسد اما یک کارگردان می‌تواند با استفاده درست از این روش، تأثیری بیشتر از نشان‌دادن یک لحظه برای مخاطب پدید بیاورد. کارگردان نمایش «ایوانف» با محدودیت نشان‌دادن یک خیانت جنسی مواجه است که با تبدیل عناصر دیداری به عناصر شنیداری با راهکاری جذاب به خلاقیت می‌رسد. یکی از مهم‌ترین لحظات نمایشنامه ایوانف، لحظه‌ای است که آنا هنگام هم‌آغوشی همسرش و ساشا سرمی‌رسد (چخوف، ۱۳۸۲: ۷۳). لحظه‌ای که محدودیت‌های تئاتر ایران اجازه‌ی به صحنه کشیدن آن را نمی‌دهد. این لحظه بیانگر فروپاشی آنا و البته تحول ایوانف است. آنا تا پیش از این لحظه می‌توانست خودش را فریب دهد و کماکان همسرش را مردی وفادار تجسم کند اما با دیدن هم آغوشی او با دختری جوان، همه‌ی تصوراتش فرومی‌ریزد. کارگردان بسیار زیرکانه توانسته است حذف این لحظه را جبران کند. او یک «واکمن» (دستگاه پخش‌کننده صوتی) را به نمایش اضافه کرده است. یک واکمن کوچک که ساشا همه‌ی گفت‌وگوی خود با ایوانف را در آن ضبط می‌کند. واکمنی که همدم شب‌های ساشاست و در رویاهای دخترانه خود، بارها به گفت‌وگوی خود با ایوانف گوش می‌دهد. استفاده از این واکمن برای مخاطب ایرانی بسیار قابل درک است. تعداد زیادی از جوان‌های ایرانی تجربه‌ی مرور عکس، صدا و تصویر معشوقه خود در نیمه‌های شب را در گذری از زندگی داشته‌اند. این واکمن از روی غفلت ساشا، روی کاناپه جا می‌ماند چرا که در ادامه نمایش قراراست جای خالی محدودیت اعمال شده را پر کند. جایی که آنا قراراست شاهد هم‌آغوشی همسرش با ساشا باشد، در عوض واکمن را روشن می‌کند و ناگهان با آوای خنده‌های عاشقانه آن دو مواجه می‌شود (فیلم تئاتر ایوانف، ۱۳۹۰: دقیقه۷۰). آنا در این لحظه به مرزی از هیچ بودن می‌رسد و به جرات می‌توان گفت که فروپاشی او در این لحظه از نمایش به مراتب عمیق‌تر از نمایشنامه است چراکه در نمایشنامه، آنا فقط یک تصویر از هم‌آغوشی را

پیش چشم خود می‌بیند ولی در نمایش، ده‌ها تصویر تلخ از خنده و هم‌آغوشی در یک لحظه کوتاه مجسم می‌شود. نمایشنامه به‌واسطه حس بینایی و نمایش به‌واسطه حس شنوایی این فروپاشی را رقم می‌زند. انصافاً این ایده خلاقه از «امیررضا کوهستانی» تحسین‌برانگیز است، اما نکته اینجاست که این لحظه در نمایشنامه، فقط نقطه عطف آنا نیست، بلکه مسیر شخصیت ایوانف را نیز تغییر می‌دهد. ایوانف در نمایشنامه و در حین هم‌آغوشی، چشم در چشم همسر خود می‌شود. همین لحظه است که سبب می‌شود ایوانف با عذاب وجدانی عظیم مواجه شود که ناگزیر به خودکشی ختم می‌شود. ایوانف نمایشنامه، بعد از این لحظه تبدیل به یک آدم عصبی و خشن می‌شود و به نوعی با آنچه پیش‌تر از او دیده‌ایم، فاصله‌ای محسوس می‌گیرد و در نمایش، لحظه‌ای که آنا به ضبط صوت گوش می‌دهد، ایوانف اصلاً در صحنه حضور ندارد. پس بر خلاف نمایشنامه، ایوانف همان شخصیت پیشین خود را در ادامه‌ی نمایش دارد. شاید به همین دلیل است که سیر صعودی بطلان و تباهی در ایوانف نمایش طی نمی‌شود و سرانجام به جای خودکشی به مسیر بی‌تفاوتی خود ادامه می‌دهد. این بدان معناست که حذف یک لحظه از هم‌آغوشی، ناگزیر سرنوشت شخصیت کلیدی نمایش را به سمت دیگری برده است. کارگردان با هوشمندی از این تغییر سرنوشت بهره برده است. سرنوشت ایوانف نمایش، برای تماشاگر ایرانی ملموس‌تر از سرنوشت ایوانف نمایشنامه است. شخصیت بی‌تفاوت، کرخت و بی‌جان ایوانف، شخصیتی آشنا برای تماشاگر ایرانی است. کارگردان این نمایش با تبدیل عناصر دیداری به شنیداری توانسته است راهکاری خلاقه را رقم بزند و محدودیت موجود در نمایشنامه را به خلاقیت تبدیل کند.

۶-۳ کارکرد روایت

استفاده از روایت در تئاتر، یک روش برای گذر از محدودیت و رسیدن به خلاقیت است. ویژگی روایت در یک نمایش، عدم ارتباط حسی بین مخاطب و اثر و جایگزینی رابطه‌ی فکری و عقلانی است. روایت در این روش به جای وقوع رویدادها، اثر را پیش می‌برد. کارگردان در این روش به گونه‌ای عمل می‌کند تا بازیگران به جای تجسم کردن لحظات برای تماشاچی، روایتی از آن لحظه را بازگو کنند. استفاده از کارکرد روایت در برخی از نمایش‌های ایران به خوبی توانسته است کارگردان را از محدودیت‌های موجود رها کرده و نمایش را وارد مسیری خلاق و جذاب کند.

نمایش «عشق سال‌های وبا» به کارگردانی «فرزاد امینی» نمونه‌ای مناسب در گذر از محدودیت و رسیدن به خلاقیت توسط کارکردهای روایت است. یکی از کارکردهای روایت، تعریف قراردادی از یک موقعیت است. تماشاگر تئاتر نیز قرارداد مذکور را می‌پذیرد. برای مثال وقتی یک بازیگر زن، خودش را در قالب یک پدر روایت می‌کند و لحظه‌ای بعد در کالبد نقش دیگری جان می‌گیرد برای تماشاگر پذیرفتنی است. این خصلت روایت است که اجازه می‌دهد بازیگران به راحتی در کالبدهای متفاوت ایفای نقش کنند. تماشاگران در این نمایش همان ابتدا با طراحی صحنه‌ای از جنس پرده‌خوانی، نقالی یا تعزیه مواجه می‌شوند. یک گود در میان است و بازیگران روی این گود جولان می‌دهند و مدام از نقشی به نقش دیگر نقل مکان می‌کنند. این شیوه اجرایی به راحتی امکان بازی نقش یک مرد توسط یک زن را میسر می‌کند. همچنین دیوار میان تماشاگران و کنش‌گران را از میان برده و ارتباطی دوسویه ایجاد می‌کند. حال با این سوال مواجه می‌شویم که کارگردان چگونه با محدودیت‌های موجود در این متن مواجه شده‌است. رمان «عشق سال‌های وبا» همان‌طور که از نامش پیداست، تعبیری بیمارگونه

از عشق دارد. نقش جنسیت و روابط جنسی در این تعابیر پررنگ است. رمان نیز در لابه‌لای رویدادهای خود، فلسفه جنسیت را مدنظر قرارداده است. لحظات جنسی در رمان از اهمیت بسیار بالایی برخوردار هستند. این لحظات بار محتوایی و فلسفی خاصی را به دوش می‌کشند. گویا خاستگاه تمامی حوادث عاشقانه در این شهر وبا زده به شکل نامحسوسی به امیال جنسی بازمی‌گردد. پزشکی که برای درمان بیماران به این شهر سفر کرده است، دل به دختری نوجوان می‌بندد و با او ازدواج می‌کند. اولین مواجهه دکتر اوربینو با فرمینا این‌گونه است:

«دکتر خوونال اوربینو از بیمار خواست که در بستر بنشیند. سپس لباسش را بالا زده تا به معاینه بخش فوقانی اندامش مشغول شود... قسمت‌های برجسته دخترک پیش از آنکه آن‌ها را با دست‌هایش بپوشاند در اتاق نیمه تاریک درخشید... خوونال همیشه می‌گفت در هنگام معاینه دختر که مدتی بعد یک عمر در کنار او زندگی کرد هیچ احساس خاصی نداشت و آشوبی در دلش بر پا نشد» (مارکز، ۱۳۸۹: ۹۷).

نویسنده در این لحظه از رمان به صراحت به جذابیت‌های جنسی دختر و غرایز دکتر اشاره می‌کند؛ اما در ادامه، دکتر را (به گمان خودش) از نگاه جنسیتی به دختر مبرا می‌کند. نویسنده زیرکانه تأکید می‌کند که دکتر مدعی است که نگاه جنسی به بیمارش نداشته‌است. ظاهراً دکتر قصد ندارد تعهد خود را به عنوان یک پزشک زیر سوال ببرد. اندیشه‌ی این لحظه، تقابل میان غریزه و جایگاه اجتماعی است: دخترک زیباست؛ ولی طبعاً و عرفاً من نمی‌توانم به او نظر بدی داشته باشم! نشان‌دادن این صحنه و معاینه دخترک توسط دکتر بر روی صحنه تئاتر ایران امکان‌پذیر نیست. کارگردان به خوبی متوجه اندیشه این صحنه شده و با ترفندی جالب از این محدودیت گذر کرده است. نقش دکتر را یک بازیگر زن روایت می‌کند. او به هنگام معاینه دخترک می‌گوید: «آن پیراهن فیروزه‌ای‌اش. آن چشمان تب‌دارش و آن گیسوان باز روی شانه‌هایش... کلاغ‌ها چشم‌هایم را از کاسه بیرون خواهند کشید. مرد زن‌باره دیگر مرده است» (فیلم تئاتر عشق سال‌های وبا، ۱۳۹۴: دقیقه۶۳). این لحظه به خوبی بر جذابیت جنسی دختر و البته هوس‌رانی دکتر اشاره دارد. حال می‌ماند جایگاهی اجتماعی که امکان بروز غریزه را نمی‌دهد. بازیگر زن در این لحظه از کالبد دکتر بیرون می‌آید و به جایگاه اجتماعی واقعی خودش برمی‌گردد: «من، مرضیه شاطر طوسی، در نقش دکتر اوربینو در آشنایی‌ام با فرمینا هیچ هیجانی را حس نکردم! آشنایی با کسی که تا آخرین روز عمرم را در کنار او گذراندم» (همان، دقیقه۶۳). کارگردان در این لحظه علاوه بر اینکه محدودیت موجود در تئاتر ایران را به سخره می‌گیرد، همزمان عمق اندیشه موجود در متن را نیز نشانه می‌رود. مابه‌ازای نگاه هوس‌بارانه یک پزشک به بیمار در کشور ما به نگاه هوس‌بارانه یک دختر به دختری دیگر تشبیه شده‌است. نمایش «عشق سال‌های وبا» علاوه بر گذر از محدودیت با استفاده از کارکرد روایت، توانسته محدودیت را به خلاقیت تبدیل کند. البته نمایش لحظه‌ای از بستر دکتر و فرمینا را در ادامه نشان می‌دهد؛ لحظه‌ای که در داستان مارکز مربوط به دوران کهنسالی دکتر و اندکی پیش از مرگ او است؛ زمانی که فرمینا می‌فهمد دکتر به او خیانت کرده و با زنی دیگر (خانم لینچ) رابطه داشته‌است. نمایش در اینجا نیز از بازیگر زن در نقش دکتر استفاده می‌کند و دو بازیگر زن با فاصله یک متری از هم در کف صحنه می‌خوابند (همان، دقیقه۷۵) و هر دو ادای پیرها را درمی‌آورند؛ البته فرمینا به سگ نیز شبیه است. کنایه از اینکه در دوران پیری یاد پاچه‌گیری از همسرش افتاده است. آن دو از لمس یکدیگر اکراه دارند. عدم تماس جنسی آن‌ها به دلیل کهولت سن‌شان قابل توجیه است. اگر کارگردان همبستری آن‌ها را در جوانی‌شان تصویر می‌کرد، همین عدم تماس جنسی در نزد تماشاگر مضحک و بیگانه به‌نظر می‌آمد. کارگردان،

هوشمندانه تصویر بستر آن‌ها در کهنسالی را انتخاب کرده است تا از محدودیت موجود در صحنه گذر کند. نمایش «عشق سال‌های وبا» به خوبی توانسته است از کارکردهای روایت بهره جوید و با خلاقیت از محدودیت‌های موجود در لحظات گذر کند.

۶-۴ طراحی صحنه

نمایش «باغ آلبالو» به کارگردانی «حسن معجونی» با استفاده از طراحی صحنه توانسته محدودیت موجود را به خلاقیت تبدیل کند. پرده سوم این نمایشنامه با رقص اهالی خانه آغاز می‌شود (چخوف، ۱۳۴۷: ۵۷). این بزم و رقص اهل خانه، طنین یک سنت دور است که سعی در حفظ قامت یک خاندان دارد. شاید به همین دلیل این رقص تا زمانی ادامه دارد که دایی خانه و مرد ملاک از مزایده باغ آلبالو برمی‌گردند و خبر فروش آن را به اهل خانه می‌دهند (همان، ۷۴). زمان زیادی از نمایشنامه به این بزم اختصاص دارد. دیالوگ‌های بسیاری در لابه‌لای همین رقص‌ها ادا می‌شود. خبر فروش باغ آلبالو، پایانی است بر این بزم خانوادگی. این نمایش از طراحی صحنه تک‌سویه بهره می‌برد. انتهای صحنه یک کمد بزرگ و قدیمی با چندین در قراردارد که فضای عقب صحنه را پوشانده‌اند. این همان کمدی است که در خود نمایشنامه نیز مشخصاً بدان اشاره شده و نمادی از هویت خاندان باغ آلبالو است. لحظه‌ای که نمایش وارد بزم می‌شود (شروع پرده سوم)، قسمت فوقانی کمد با چراغ‌هایی تزئینی و چشمک زن روشن می‌شود. این چراغ‌ها که تجسمی از جشن هستند تا پایان این پرده باقی‌می‌مانند. سه نوازنده نیز با سازهای خود در کمد می‌نشینند و مشغول نواختن می‌شوند (فیلم تئاتر باغ آلبالو، ۱۳۹۲: دقیقه ۵۵). کارگردان به جای اینکه رقص و آواز را به عنوان عناصری مجزا نمایش دهد، صدای ساز را مکمل دیالوگ دیگران می‌کند. کارگردان که می‌داند نشان‌دادن کامل رقص بر صحنه ایرانشهر امکان‌پذیر نیست، به کل از خیر آن می‌گذرد و سعی می‌کند با استفاده درست از طراحی صحنه، بار عاطفی لحظات را جبران کند. نمای چراغانی انتهای صحنه تا لحظه‌ای که خبر فروش باغ را می‌آورند، ادامه دارد. پس از اینکه مادام رانوسکی خبر را می‌شنود همه چیز به سکوتی سنگین می‌رسد. جز روشن خاموش شدن چراغ‌های بزم، هیچ چیز در صحنه تکانی نمی‌خورد (همان، دقیقه۷۶). اینجا به خوبی حس گسست و پایان تلخ یک بزم به تماشاگر منتقل می‌شود. دقایقی بعد نیز خدمتکار درهای کمد را ـ که نوازندگان درون آن نشسته‌اند ـ می‌بندد و نوازندگان و چراغانی بالای سرشان از چشم تماشاگر محو می‌شوند (همان، دقیقه۸۱). این لحظه به شکلی نمادین، شادی دیرین یک نسل را در گنجه‌ای از خاطرات یک سرزمین دفن می‌کند. لحظه‌ای که در نمایشنامه به‌واسطه رقص‌های دونفره منتقل می‌شود در این نمایش توسط طراحی صحنه جبران شده و علاوه بر رفع محدودیت، نمایش را به یک خلاقیت بصری نیز رسانده است.

۶- ۵ میزانسن

استفاده خلاقانه از میزانسن، روشی کارآمد در رفع محدودیت و دست‌یابی به خلاقیت است. این بخش به تجربه‌ی موفق کارگردان‌هایی اختصاص دارد که توسط این روش، توانسته‌اند محدودیت‌های موجود در نمایش خود را به خلاقیت تبدیل کنند.

نمایش «مکبث» به کارگردانی «رضا ثروتی» نمونه‌ای موفق در استفاده از میزانسن است که علاوه بر رفع محدودیت به یک خلاقیت جذاب نمایشی منتج شده‌است. لحظه‌ای از نمایشنامه، پادشاه به ضیافت خانه مکبث آمده و با لیدی مکبث مواجه می‌شود. دانکن جملاتی خطاب

به لیدی می‌گوید که نشان از افکاری مبهم در ذهن او دارد. گویا در این جملات، رگه‌هایی از میل به تصاحب لیدی به چشم می‌خورد. تلفیق این میل با نقشه لیدی مبنی بر قتل دانکن و نیز تردید مکبث نسبت به انجام این قتل، پیامی روانکاوانه و جنسیت محور را منتقل می‌کند. پایان مجلس ششم از پرده اول نمایشنامه و زمانی که دانکن، درود خویش را نثار لیدی کرده با عملی مهم پیوند می‌خورد. دانکن خطاب به لیدی می‌گوید: «دست‌تان را به من بدهید. مرا نزد میزبانم ببرید. ما همیشه دوستش می‌داریم و همیشه از عنایاتمان بهره‌مند خواهد شد. میزبان گرامی، با اجازه شما» (شکسپیر، ۱۳۹۰: ۶۲). این لحظه تعابیر روانکاوانه‌ای دارد. «چون جنایت با دست انجام‌شده و مدام مکبث و لیدی مکبث واهمه‌ی دست‌های خون‌آلود را دارند، دست یکی از مهم‌ترین نمادهایی است که فضای جنایت‌بار نمایشنامه را دهشت‌بارتر می‌کند» (مهندس‌پور، ۱۳۸۵: ۷۹). لمس دستان لیدی به‌واسطه دانکن، لحظه‌ای کلیدی در نمایشنامه است. عنصر «دست» در نمایشنامه شکسپیر نشانه‌ای عمیق از هراس انسان از جسم خود است؛ نشانه‌ای زیرکانه که در این شاهکار تاریخی جای گرفته‌است.

«در اینجا «دست» نمادی جسمانی است که کاراکترها را از خودشان به وحشت می‌اندازد و اتمسفر را دهشتناک از جنایت می‌سازد. کابوس‌وارگی زندگی زناشویی مکبث و لیدی مکبث و ناباروری او در ارتباط با دست‌های خون آلودی است که نمی‌تواند آن‌ها را پاک کند» (همان، ۷۹).

لمس دست دانکن از ذهن لیدی مکبث فراموش نشده‌است. لیدی در پرده دوم نمایشنامه به مکبث می‌گوید: «دست‌های من هم‌رنگ دست‌های شماست. اندکی آب، دست‌های آلوده ما را خواهد شست و از آن پس هر کاری آسان است!» (شکسپیر، ۱۳۹۰: ۸۰). این دیالوگ ارجاع به همان لحظه‌ای است که دانکن از لیدی می‌خواهد تا دست‌هایش را به او بدهد. شکسپیر در این نمایشنامه ۴۲ بار از واژه «دست» استفاده کرده است. لمس دست یک زن توسط یک مرد در تئاتر ایران ممنوع است. کارگردان ایرانی چگونه می‌تواند این تقابل دست‌های ظریف و پر از وسوسه‌ی لیدی را با دست‌های قدرت‌مند و تصاحب‌گر دانکن به تصویر بکشد؟ نمایش مکبث، شخصیت دانکن را به کل حذف کرده است. حضور دانکن در ضیافت مکبث و نیز کشته شدن او به هنگام خواب فقط از زبان مکبث و لیدی روایت می‌شود. لحظه دیدار دانکن و لیدی در چند جمله مختصر از زبان لیدی بیان می‌شود: «شاه در بستر است و از همیشه شادتر. با بخشیدن این الماس مرا درود گفته و تو (مکبث) را مهربان‌ترین میزبان خوانده است» (فیلم تئاتر مکبث، ۱۳۹۳: دقیقه۳۵). حذف این لحظه باعث نشده که کارگردان، دست‌های لیدی را فراموش کند.

نمایش «رضا ثروتی» توجه ویژه‌ای به عنصر «دست» دارد. صحنه‌ای کوتاه از نمایش فقط به شستن دست‌ها در چاه آب اختصاص دارد (همان، دقیقه۴۳). لحظه‌ای دیگر نیز لیدی را نشان می‌دهد که سعی می‌کند دست‌های خود را توسط محفظه‌ای شیشه‌ای پاک کند. محفظه‌ای که جنینی (ظاهراً بی‌جان) را در خود حبس کرده است. تقلای لیدی در پاک‌کردن دست‌هایش در این لحظه بی‌فایده است و فریاد می‌کشد: «پاک شو! لکه منحوس!» (همان، دقیقه۸). شخصیت محوری این لحظات نیز لیدی مکبث است، اما کارگردان برای نشان‌دادن ارتباط دست‌های لیدی و دانکن، میزانسن خلاقه و ویژه‌ای را در نظر گرفته‌است. کارگردان به خوبی دریافته آن لحظه از نمایشنامه شکسپیر که دانکن به لیدی می‌گوید «دستت را به من بده» از چه اهمیت بالایی برخوردار است. قطعه‌ای از نمایش، لیدی را نشان می‌دهد که در چهارچوب یک در آهنی گرفتار شده‌است. چندین دست از کناره‌های در، دست‌های او را گرفته‌اند. این ترکیب به‌واسطه

نورپردازی مخوف، جلوه‌ای هراسناک دارد. تماشاگر چهره صاحب دست‌ها را نمی‌بیند، ولی از جملات لیدی پیداست که آن دست‌های دانکن است: «دستت را به من بده، دستت را به من بده. مردگان از گور بیرون نتوانند آمد» (همان، دقیقه۹). لیدی در این لحظه جمله‌ای را تکرار می‌کند که دانکن به لیدی می‌گوید: «دست‌تان را به من بدهید» (شکسپیر، ۱۳۹۰: ۶۲). کارگردان برای گذر از این محدودیت به‌واسطه یک میزانسن خلاقه از دست‌هایی بهره می‌برد که در پیش چشم تماشاگران مشخص نیست صاحب آن‌ها چه کسی است. تماشاگر به‌واسطه جملات لیدی است که می‌تواند هویت صاحب دست‌ها را حدس بزند. کارگردان از لحظه دیدار لیدی و دانکن، دانکن را حذف کرده است، اما دست‌های او را نگه داشته‌است چراکه در این لحظه آن چیزی که اهمیت دارد نه خود دانکن، بلکه دست‌های اوست. کارگردان نمایش «مکبث» با استفاده درست از یک میزانسن جذاب، توانسته است محدودیت موجود در نمایش را تبدیل به خلاقیت کند.

۶-۶ لباس

طراحی خلاقانه‌ی لباس یکی از روش‌های گذر از محدودیت است که نمایش «عشق سال‌های وبا» از آن بهره می‌برد و به خلاقیت می‌رسد. بخش مهم داستان به ازدواج دو شخصیت در دوره میان‌سالی‌شان برمی‌گردد. ارتباط جنسی در این ازدواج، نقش مهمی در اندیشه نویسنده دارد. عشق میان این دو که ظاهراً عشقی پاک و به دور از هوس است، پیوندی اجتناب ناپذیر با شهوت دارد. نویسنده لحظاتی تکان‌دهنده را از سفرشان در کشتی در ذهن مخاطب حک می‌کند:

«فلورنتینو پس از بوسیدن... فرمینا، بر خود لرزید. زن درست می‌گفت. بوی پیرزنان را می‌داد. با این حال، لحظاتی بعد که روی عرشه به سوی کابین می‌رفت، اندیشید که بدون تردید، خودش نیز بوی پیرمردان را می‌دهد و فرمینا متوجه این امر شده‌است» (مارکز، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

نکته بسیار مهم این لحظه، میل به بقای غریزه جنسی در زمان فرسودگی جسم است؛ مثل عاشق ماندن در دل بیماری وبا. تمام اندیشه نویسنده در این داستان، حول محور چنین فلسفه‌ای می‌گردد. انسان که هر آن به نیستی و مرگ نزدیک‌تر می‌شود، بی‌محابا در کسب مجدد لذت‌های دیرین خود تقلا می‌کند. فرمینا درمی‌یابد که فلورنتینو از حقیقت اندام او غافل است. گویا که هنوز تجسمی از روزهای نوجوانی او در ذهن دارد. پس بی‌پرده او را به کشف مجدد جسم خویش دعوت می‌کند:

«فرمینا دازا هنگامی که دست فلورنتینو را روی شکم خود احساس کرد، گفت: «اگر قصد همبستر شدن داریم، باید این کار را عاقلانه و همچون بزرگسالان انجام بدهیم». سپس دست مرد را گرفت و او را به بستر برد ... فرمینا دازا گفت: «درست نگاه کن!» مرد بدون اینکه چشم از سقف کابین بردارد، پرسید: «چرا؟» زن پاسخ داد: «چون خوشت نخواهد آمد». فلورنتینو نگاهش را به زن دوخت و همان چیزهایی را که از پیش تصور می‌کرد دید. شانه‌های افتاده، سینه‌های پلاسیده، دنده‌های بیرون‌زده، پوست رنگ‌پریده و اندام چروکیده و سرد» (همان، ۲۹۱).

مطابق آنچه نقل شد، اگر قرارباشد کارگردانی تصمیم به اجرای این رمان بگیرد، ولی این لحظات تکان‌دهنده را به تصویر نکشد، کارش چه فایده‌ای دارد؟ طبیعتاً نشان‌دادن هیچ‌کدام از لحظات فوق بر صحنه تئاتر ایران امکان‌پذیر نیست. کارگردان برای نمایش دادن این

لحظات دست به حرکتی عجیب اما مؤثر زده است. کارگردان ناگزیر لحظات فوق را حذف کرده اما جوهره اندیشه نویسنده را حفظ کرده است. بازیگران نمایش در حالی وارد صحنه پایانی می‌شوند که همگی در پیش چشم تماشاگران، لباسی نو به تن می‌کنند. آن‌ها یک‌پارچه کفن می‌پوشند! تمام صحنه پایانی در حالی اجرا می‌شود که بازیگران فقط سرهایشان از کفن بیرون است: همگی آفتاب لب بوم هستند. فرمینای نمایش از درون کفن خود، کفن فلورنتینا را لمس می‌کند. لحظه همخوابگی آن‌ها توسط راوی نمایش این‌گونه روایت می‌شود: «آنگاه فرمینا انگشتان یخ زده‌اش را پیش برد. کورمال کورمال در تاریکی و آن دستان دیگر را که در انتظارش بر جای مانده بود یافت. دستانی بودند با استخوانی پوک شده» (فیلم تئاتر عشق سال‌های وبا، ۱۳۹۴: دقیقه۹۸). تماس بدن‌ها از زیر کفن نمی‌تواند شامل محدودیت‌های تئاتر ایران شود، اما به خوبی می‌تواند تقلای بشر فانی در میل به شهوت را برای تماشاگر مجسم کند. کارگردان نمایش «عشق سال‌های وبا» با استفاده هوشمندانه از طراحی لباس، توانسته است محدودیت‌ها را تبدیل به خلاقیت کند.

۶-۷ اشیاء صحنه (آکسسوار)

یکی دیگر از روش‌های مؤثر در گذر از محدودیت، استفاده از اشیاء صحنه است. نمایش «هملت» به کارگردانی «رضا گوران» یک نمونه موفق در استفاده از اشیاء صحنه برای رفع محدودیت و حصول خلاقیت است. بازیگران دوره‌گرد در صحنه‌ای از نمایشنامه به سفارش هملت قراراست برای شاه کلادیوس و دیگر درباریان، نمایشی اجرا کنند. هملت بر روی پای افلیا می‌خوابد. او ابتدا به افلیا می‌گوید که آیا می‌تواند روی دامن او دراز بکشد؟ افلیا برداشت بدی از حرف او می‌کند، پس هملت جمله خود را اصلاح می‌کند و می‌گوید: «می‌خواستم بگویم که سرم را روی دامن‌تان بگذارم... میان ساق‌های دوشیزگان دراز کشیدن لذت بخش است» (شکسپیر، ۱۳۶۰: ۱۳۸). این عمل زمانی رخ می‌دهد که در صحنه پیشین، هملت به شدت به تحقیر افلیا پرداخته و دوشیزگی (باکرگی) او را به تمسخر گرفته‌است. حال سر بر روی پاهای او می‌گذارد و به تماشای بازیگران مشغول می‌شود. این صحنه، تداعی‌گر گسست میان عصیان و عشق در هملت است. گاهی در پرخاشگری سیر می‌کند و گاهی بدل به عاشقی معصوم می‌شود و هیچ‌کس درنمی‌یابد که کدامیک واقعی است و کدامیک دروغ. امکان نمایش این لحظه (خوابیدن یک مرد روی پای یک زن) در تئاتر ایران وجود ندارد، اما کارگردان برای جبران این ترکیب از اشیاء صحنه کمک می‌گیرد. کارگردان این لحظه از نمایشنامه را حذف کرده اما صحنه‌ای مشابه جایگزین کرده است. کارگردان در لحظه‌ای از نمایش، خوابیدن هملت را کنار مادرش (گرترود) با استفاده خلاقانه از اشیاء صحنه نشان می‌دهد. هملت در گوشه‌ای از صحنه خوابیده و یک بالش به رنگ سفید با رویه قرمز زیر سر دارد. گرترود نیز دقیقاً بالشی مشابه بالش هملت در دست دارد. کارگردان به نوعی از یک شیء مشابه (بالش) بهره برده تا تماشاگر مکان آن دو را نیز در کنار هم تصور کند. تفکیک صحنه به سه بخش مجزا، امکان تجسم همزمانی حضور بازیگران را در ذهن تماشاگر میسر می‌کند. گرترود با هملت صحبت می‌کند درحالی که فاصله او با بازیگر هملت روی صحنه، چندین متر است. گرترود رو به بالش خودش، هملت را صدا می‌زند. بالش را با دست عقب می‌کشد. همان لحظه در آن سوی صحنه، بالش هملت نیز چند سانت به عقب می‌رود (فیلم تئاتر هملت، ۱۳۹۱: دقیقه۵۴). این تشابه حرکت در دو شیء یکسان، تماشاگر را مجاب می‌کند که مکان خوابیدن هملت را در کنار گرترود تجسم کند. هملت در تمام مدتی که گرترود مشغول

حرف زدن است، چهره‌اش را زیر ملحفه پنهان کرده است. تماشاگر بدون هیچ شکی یقین دارد که بازیگر زیر ملحفه، هملت است، اما در انتها متوجه می‌شود که او هملت نیست، بلکه افلیا است! این کشف برای تماشاگر هم غافلگیرکننده است و هم جذاب. تماشاگر ایرانی به محدودیت‌های موجود در تئاتر ایران آگاه است و می‌داند که مثلاً افلیا به راحتی می‌تواند کنار گرترود بخوابد (چرا که هر دو زن هستند) و هیچ نیازی به ترفند خلاقانه نمایشی و جدا کردن دو بازیگر نیست و تماشاگر ایرانی یقین پیدا می‌کند که در این لحظه از نمایش (که کارگردان از روی اجبار این دو بازیگر را از هم جدا کرده)، جنسیت دو بازیگر متفاوت است. کارگردان در این لحظه از نمایش، محدودیت را تبدیل به فرصت کرده است. او توسط شناخت مشترکی که تماشاگران از محدودیت‌های تئاتر ایران دارند، ذهن آن‌ها را منحرف کرده و به نوعی یک کلک نمایشی را پیاده کرده است. کارگردان نمایش هملت با استفاده مناسب از طراحی صحنه به خوبی توانسته محدودیت موجود در متن را به خلاقیت تبدیل کند.

۸ـ۶ زن‌پوشی

زن‌پوشی (استفاده از بازیگر مرد در نقش یک زن) روشی کارآمد در رفع محدودیت است که نمایش «مکبث» با اتکاء به آن توانسته است به خلاقیت برسد. نقش لیدی مکبث در این نمایش را یک بازیگر مرد بازی می‌کند. همین امر به کارگردان کمک کرده تا از محدودیت‌ها گذر کند. برای مثال لحظه‌ای از نمایش به رقص دو نفره مکبث و لیدی اختصاص دارد، رقصی که دو شخصیت زن و مرد اثر، عاشقانه و دست در دست یکدیگر آن را به نمایش می‌گذارند (فیلم تئاتر مکبث، ۱۳۹۳: دقیقه۵۰). همچنین کارگردان یک صحنه طولانی در نیمه پایانی نمایش در تخت‌خواب مکبث و لیدی تدارک می‌بیند و در تمام طول این صحنه، هر دو شخصیت زن و مرد بر روی تخت و در جوار هم گفت‌وگو می‌کنند و غلت می‌زنند (همان، دقیقه۶۲). ایفای نقش لیدی توسط یک مرد، فقط از روی تفنن نیست و یک ایده خلاقانه و البته روانکاوانه است. مطابق نظریه‌ای از «زیگموند فروید» که مکبث و لیدی مکبث را دو بعد شخصیتی در یک کالبد می‌داند، می‌توان گفت: «مکبث و لیدی مکبث همچون دو نیمه مجزا اما مرتبط با یکدیگر در روند داستان، دائماً یکدیگر را کامل می‌کنند و بر این اساس، کلیت واحدی را در معرض دید مخاطبان خود به تصویر می‌کشند» (غفارعدلی، ۱۳۸۵: ۸۶۹۲). ابتدا کارگردان مؤلفه‌های کلیدی متن را درک کرده، سپس این مؤلفه‌ها را در لحظاتی خلاقه جایگزین کرده است. همین جزئیات در پرداخت یک اثر نمایشی است که عیار آن را مشخص می‌کند. نمایش مکبث با استفاده از روش زن‌پوشی توانسته محدودیت موجود را تبدیل به خلاقیت کند.

۷- نتیجه‌گیری

پژوهش پیش‌رو با گزینش پنج نمایش و تحلیل تطبیقی نمایشنامه‌ها و اجراهای برگرفته از آن‌ها به موضوع محدودیت و لحظاتی از نمایشنامه‌ها که امکان اجرا در تئاتر ایران را ندارند، پرداخته است. این لحظات با لحظات مشابه در فیلم تئاترهای موجود منطبق‌شدند و راهکارهای اجرایی و خلاقه‌ی کارگردان‌های ایرانی در مواجهه با این محدودیت‌ها تحلیل شدند.

نتیجه اصلی این است که محدودیت‌ها به خلاقیت هنرمندان منجر می‌شوند تا اندیشه، تفکر و تحلیل گروه اجرایی تحقق پیداکند. البته فرآیند تبدیل محدودیت به خلاقیت هیچ‌گاه باعث نشده که هنرمندان وجود محدودیت را تقبیح نکنند. مطابق سوال اصلی این پژوهش (راهکارهای عملی خلاقانه برای عبور و یا جایگزینی صحنه‌ها و دقایقی از اجرا (تئاتر) که با محدودیت‌های نظارتی مواجه شده‌اند، چیست؟) می‌توان الگوهای پیشنهادی و دسته‌بندی شده که برآمده از خلاقیت هنرمندان هستند را در هشت بخش دسته‌بندی کرد: ۱) نماد، ۲) عناصر شنیداری به جای عناصر دیداری، ۳)کارکرد روایت، ۴)طراحی صحنه، ۵) میزانسن، ۶) طراحی لباس، ۷) اشیاء صحنه، ۸) زن‌پوشی.

مبتنی بر سلایق و نیز نوع تحلیل کارگردان و گروه اجرایی می‌توان در هر یک از موارد و ترفندهای اشاره شده، تنوع و تطورهای متعددی را دید. هر یک از ترفندهای ذکر شده با مثال‌های طرح شده نشان می‌دهند که چگونه مفاد و اندیشه مبدا با زبان و شیوه مشابه بروز و ظهور پیدا می‌کند و اساسا حذفی رخ نمی‌دهد. می‌توان این ترفندهای خلاقانه را به فراخور و یا متناسب با متدلوژی دیگر بسط و گسترش داد.

مهم‌ترین مشکل این پژوهش، گستره‌ی دامنه پژوهشی و بسیط نبودن نمونه‌های نمایشی است. دلیل این محدودیت انتشار نیافتن تئاترها به‌صورت فیلم‌تئاتر است. بسیاری از گروه‌های تئاتری با انتشار عمومی فیلم‌تئاترهای خود مخالف هستند زیرا امید دارند در آینده بار دیگر آثارشان را به روی صحنه ببرند. همچنین اکثر نمایشنامه‌های ایرانی نیز به مرحله‌ی چاپ و نشر نمی‌رسند بدین‌سبب امکان تطابق میان نمایشنامه و اجرا، کمتر برای پژوهشگر میسر می‌شود.

منابع

کتب فارسی

ـ چخوف، آنتوان. (۱۳۸۲) ایوان، ف. ترجمه سعید حمیدیان، نشر قطره، تهران

ـ چخوف، آنتوان. (۱۳۴۷) **باغ آلبالو**، ترجمه سیمین دانشور، نشر نیل، تهران

ـ خسروی، فریبرز. (۱۳۷۸) **سانسور: تحلیلی بر سانسور کتاب در دوره پهلوی**، نشر نظر، تهران

ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷) **لغت‌نامه‌ی دهخدا**، ج۱۳، چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، تهران

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۰) **مکبث**، ترجمه عبدالرحیم احمدی، نشر قطره، تهران

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۶۰) **هملت**، ترجمه م. به‌آذین، نشر دوران، تهران

ـ (۱۳۷۸) **قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران**، تدوین جهانگیر منصور، چ۶، نشر دوران، تهران

ـ قراملکی، محمدحسن. (۱۳۸۲) **آزادی در فقه و حدود آن**، موسسه بوستان کتاب، قم

ـ کوهن، گوئل. (۱۳۹۶) **پدیدارشناسی سانسور**، ترجمه شاهرخ تندرو صالح، نشر نگاه معاصر، تهران

ـ مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۸۹) **عشق سال‌های وبا**، ترجمه کیومرث پارسای، نشر آریابان، تهران

مقاله‌های فارسی

ـ آذرنگ، عبدالحسین. (۱۳۷۴) **فصلنامه رسانه**، نشریه‌ی معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ش۲

ـ مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۸۵) **کتاب ماه هنر: نشانه‌های فضا در نمایشنامه مکبث**، نشریه‌ی خانه کتاب، ش ۹۵ و ۹۶

وب‌سایت‌های فارسی

ـ غفارعدلی، اشکان. (۱۳۸۵) **مکبث شکسپیر در مقام «مدلول»، ایران تئاتر**، ۲۴ بهمن، (آخرین بازدید، ۲ فروردین ۱۳۹۸)، http://irantheater.ir/fa/۸۶۹۲.

مقاله‌های انگلیسی

– Torrance, Paul.(1974) “Verbal Tests. Forms A and B-Figural Tests, Forms A and B”. The Torrance Tests of Creative Thinking-Norms-Technical Manual Research Edition. Princeton, New Jersey: Personnel Press

فیلم تئاترها

ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر ایوانف**، (۱۳۹۰)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/zqaES، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)

ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر باغ آلبالو**، (۱۳۹۲)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/6QXcY، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)

ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر عشق سال‌های وبا**، (۱۳۹۴)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://

www.filimo.com/m/htpcr، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)
ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر مکبث**، (۱۳۹۳)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/H7ke4، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)
ـ وب‌سایت فیلیمو، **فیلم تئاتر هملت**، (۱۳۹۱)، (وب‌سایت: آنلاین)، https://www.filimo.com/m/WKaDy، (آخرین بازدید ۲ فروردین ۱۳۹۸)

مصاحبه‌ها

ـ دادگر، آرش. (۱۳۹۷) **پرسش و پاسخ در خصوص محدودیت و خلاقیت**، (تاریخ مصاحبه: ۱۳۹۷/۱۱/۳۰)، http://uupload.ir/view/lyh_dadgar_-_30-11-97.mp3.

معناباختگی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی آلیس کوچولو و مرگ بسی اسمیت از آثار ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه جورج هربرت مید

مینا جهانگیری
فاضل اسدی امجد
علیرضا امیدبخش

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۹/۱۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۱/۰۷

معناباختگی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی آلیس کوچولو و مرگ بسی اسمیت از آثار ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه جورج هربرت مید

مینا جهانگیری
دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین المللی کیش، دانشگاه تهران

فاضل اسدی امجد
استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خوارزمی، تهران

علیرضا امیدبخش
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران

این مقاله از پایان‌نامه‌ی دکترای مینا جهانگیری با موضوع «مطالعه‌ای بر نمایشنامه‌های منتخب ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه‌ی کنش متقابل نمادین جورج هربرت مید و هربرت بلومر» به راهنمایی دکتر فاضل اسدی‌امجد و مشاوره‌ی دکتر علیرضا امیدبخش استخراج شده است.

چکیده

ادوارد آلبی (۲۰۱۶ـ۱۹۲۸) یکی از نمایشنامه‌نویسان صاحب سبک امریکا (باتمز، ۲۰۰۵: ۸) در قرن بیستم است. وی در بیشتر آثارش به مسئله‌ی رویای امریکایی[۱] و تغییرات آن اشاره می‌کند. رویایی که به مثابه‌ی باوری ملی، ریشه در آموزه‌های فرهنگی ـ اجتماعی خاص جامعه‌ی امریکا دارد اما دچار معناباختگی شده‌است. محققان قصد دارند ریشه‌ی این انحراف را در بطن جامعه‌ی پرتناقض امریکایی با عطف به رویکرد نظری جورج هربرت مید در قالب اثرگذاری قوانین و الگوهای دیگری‌تعمیم‌یافته جامعه به شکل مجموعه‌ی سازمان‌یافته از نگرش‌های ذهنی افراد، مورد مطالعه و کاوش قراردهند. روش تحقیق در این مقاله، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد جهت‌دار است. پرسش اصلی پژوهش این است که معناباختگی رویای امریکایی در این دو نمایشنامه‌ی آلبی چگونه اتفاق می‌افتد؟ نمایشنامه‌های ***آلیس کوچولو***[۲]، ***مرگ بسی اسمیت***[۳] در این مطالعه مورد تحلیل و بررسی قرارگرفته‌اند.

واژگان کلیدی: آلیس کوچولو، مرگ بسی اسمیت، ادوارد آلبی، جورج هربرت مید، رویای امریکایی، دیگری‌تعمیم‌یافته

درآمد

ادوارد آلبی یکی از نمایشنامه‌نویسان صاحب سبک معاصر امریکا است که حتی در ابزوردترین آثارش نیز هرگز به رئالیسم اجتماعی و تاثیر عوامل اجتماعی بر روند باورپذیری در فرد بی‌توجه نبوده‌است. از میان درون‌مایه‌هایی که در آثار نمایشی او بارها مورد توجه قرارگرفته، رویای امریکایی است. رویای امریکایی به عنوان باوری ملی در ایالات متحده که ریشه در آموزه‌های فرهنگی ـ اجتماعی خاص جامعه امریکا دارد، آزادی را زمینه‌ساز ترکیبی از کامیابی و موفقیت می‌داند. بنا بر تعریف جیمز تراسلو آدامز از رویای امریکایی «زندگی هر شخص باید با فرصت‌هایی که به او بنا بر قابلیت‌ها یا موفقیت‌هایش و فارق از طبقه اجتماعی یا شرایط زاده‌شدنش داده می‌شود بهتر، غنی‌تر و کامل‌تر شود» (آدامز، ۴۰۴:۱۹۳۱). این باور در شکل اصیل خود تداعی‌گر انسانی است که همواره در تلاشی بی‌وقفه و خستگی‌ناپذیر به دنبال برداشتن موانع و تلاش برای دستیابی به آرمان‌هایش است. ریشه‌های رویای امریکایی را باید در اعلامیه‌ی استقلال ایالات متحده جست؛ آنجا که قویاً اظهار می‌دارد «همه‌ی انسان‌ها برابر آفریده شده‌اند» و اینکه «آفریدگارشان حقوق سلب‌نشدنی معینی به آن‌ها اعطا کرده‌است که حق زندگی، آزادی و جست‌وجوی خوشبختی از جمله آن‌هاست» (همان). براساس نظر آدامز بارزترین مؤلفه‌های رویای امریکایی عبارتند از: «آزادی، برابری، حق انتخاب، کرامت انسانی» (همان). اما آلبی وضعیت زندگی شهروند امریکایی را در نیمه دوم قرن بیست فاقد اساسی‌ترین مؤلفه‌های رویای امریکایی می‌بیند و آن را بسان کلیشه‌ی فرهنگی در نظر می‌گیرد که در سایه‌ی نظام درهم تنیده‌ای از عوامل اجتماعی دچار تغییر و حتی می‌توان گفت دچار معناباختگی شده‌باشد. رویای امریکایی که در آثار آلبی دیده می‌شود تمثیلی از امریکایی است که از آرمان فرهنگی خود منحرف شده‌است. آلبی برجسته‌ترین علل این انحراف را نابرابری مدنی، نادیده انگاشتن دموکراسی توسط عوامل قدرت و ثروت، فساد، مشکلات و تناقضات جامعه آمریکایی می‌داند و پادفرهنگی[۴] که بعد از دهه‌ی ۱۹۵۰ در اشکال گوناگون (مانند جنبش حقوق مدنی امریکایی‌های افریقایی تبار (۱۹۶۸ـ۱۹۵۵)، بروز تنش‌های شدید اجتماعی همچون تقابل نسل جدید و قدیم، ظهور سبک‌های زندگی نامتعارف، پافشاری بر حقوق زنان، انقلاب جنسی، تفسیرهای رنگارنگ از رویای امریکایی و غیره) بروز می‌کند را از مصادیق پاسخ توده‌های کنشگر جامعه به وضعیت معناباخته‌ی این باور ملی تفسیر می‌کند. هرچند در نقطه‌ی مقابل این نیروهای فعال و کنشگر اجتماعی، آلبی افرادی را نیز به تصویر می‌کشد که به بهره‌گیری از «ارزش‌های ظاهری، سطحی و مادی» (باتمز، ۲۰۰۵: ۱۶) نهفته در شکل معناباخته‌ی رویای امریکایی دل خوش می‌دارند. او تلاش می‌کند از طریق آثار نمایشی خود، تاثیرات مخرب معناباختگی رویای امریکایی را گوشزدکند و آن را عامل پیدایش بحران هویت، توهم‌زدگی فردی ـ اجتماعی و سرخوردگی قلمداد کند. نمایش‌های آلبی البته بر تکاپوی بی‌امان آن دسته از شخصیت‌های کنشگری متمرکز می‌شود که تصمیم می‌گیرند در مقابل اصول و ارزش‌ها متظاهرانه (یا به عبارتی توهّم‌های اجتماعی مشترک و جمعی که بازتاب کژفهمی اسطوره فرهنگی ـ اجتماعی رویای امریکایی است) برخوردی انفعالالی داشته‌باشند. از میان بالغ بر سی اثر نمایشی ادوارد آلبی که هر یک از منظر ویژه‌ای وضعیت فرد و جامعه‌ی امریکا را در بازه‌ی زمانی به گستردگی نیم قرن (یعنی از دهه ۱۹۵۰ تا سال‌های آغازین ۲۰۰۰) منعکس می‌کنند، دو نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** و ***مرگ بسی اسمیت*** به این دو دلیل انتخاب شدند: ۱) دو نمایشنامه‌ی مذکور به شکل مشهودتری نسبت به سایر نمایشنامه‌های آلبی بر روند معناباختگی رویای امریکایی تحت‌تأثیر تداخل‌های اجتماعی

می‌پردازند که از طریق رویکرد نظری جورج هربرت مید در خصوص تاثیرپذیری فرد از الگوهای اجتماعی قابل تفسیر است. ۲) متن دو نمایشنامه یاد شده، بیش از سایر نمایشنامه‌های ادوارد آلبی بر کنشگری فعال فرد در برابر امر اجتماعی و الگوهای تعمیم‌یافته‌ی جامعه متمرکز می‌شود که این مسئله نیز در بخش مربوط به وجود خود پویا و نیروی تحول‌خواه من‌فاعلی مید در مبارزه با شکل معناباخته‌ی رویای امریکایی قابل تحلیل است.

ـ پرسش‌هایی که در این تحقیق مدنظر هستند، عبارتند از:

۱. معناباختگی رویای امریکایی در نمایشنامه‌های ***آلیس کوچولو*** و ***مرگ بسی اسمیت*** چگونه اتفاق می‌افتد؟

۲. معناباختگی رویای امریکایی چه تاثیراتی بر آگاهی شخصیت‌ها دارد؟

ـ فرضیه‌های این تحقیق به شرح زیر هستند:

۱. قوانین و الگوهای دیگری‌تعمیم‌یافته جامعه در رواج وضعیت معناباخته‌ی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** و ***مرگ بسی اسمیت*** تاثیر مثبت و مستقیمی دارند.

۲. معناباختگی رویای امریکایی در نگرش‌های شخصیت‌ها تاثیرات مخربی بر جای می‌گذارد.

در این مقاله به بررسی پدیده معناباختگی رویایی امریکایی مدنظر آلبی با توجه به مشخصه‌های اجتماعی و فرهنگی شخصیت‌های درگیر در موقعیت‌های این دو نمایشنامه می‌پردازیم. در بازنمایی مسائل گوناگون معناباختگی رویای امریکایی، از تجربه‌های زندگی شخصیت‌ها، نقش‌های اجتماعی، تجربه‌های فردی و نسبت‌های ذهنی و نسبت بین افراد و سطح درک آن‌ها از باورهای ملی امریکایی توانسته‌ایم به بازتعریف رفتارها، آداب، نیت‌مندی کنش‌ها، تجارب روزمره و بازنمایی هویت‌ها بپردازیم. همچنین رابطه‌ی نظام اجتماعی امریکا با معناباختگی رویای امریکایی آلبی را بسنجیم. نویسندگان بدین‌منظور، از روش تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار استفاده‌کرده‌اند.

روش پژوهش

در این مطالعه، برای بررسی معناباختگی رویای امریکایی تحت رویکرد جامعه‌شناختی هربرت مید، از روش تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار[5] استفاده شده‌است با این اصل که روش تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار که مبتنی بر نظریه است برای دستیابی به نتیجه‌ی مطلوب مناسب به‌نظر می‌رسد. بنابراین، هدف از انتخاب این روش را می‌توان از یکسو در کارآمدی و از سوی دیگر در ساختارمندی آن در کشف رابطه‌ی میان محتوا و جامعه دانست. به‌نظر می‌رسد تحلیل محتوای کیفی در اینجا روش تحقیقی مناسب برای تفسیر محتوایی داده‌های متنی از طریق فرایندهای نظام‌مند کدبندی، مقوله و تم‌سازی است. عینیت نتایج نیز به وسیله‌ی وجود فرایند کدبندی نظام‌مند داده‌های متنی که از متن استخراج می‌شوند، تضمین می‌شود. این نوع تحلیل محتوای کیفی با کشف معانی بنیادین پیام سروکار داشته و استقرایی است یعنی مبتنی بر بررسی و استنتاج موضوع‌ها و تم‌ها از داده‌های خام است. فرایند انجام کار در اینجا شش مرحله را در بر می‌گیرد که عبارتند از: ۱) تنظیم پرسش‌های تحقیق ۲) برگزیدن نمونه یا نمونه‌های موردنظر که در اینجا دو اثرنمایشی است ۳) مشخص کردن رویکرد نظری که در اینجا نظریه جورج هربرت مید درباره خود، ذهن و جامعه است ۴) طرح‌ریزی فرایند رمزگذاری ۵) تحلیل نتایج حاصل از فرایند رمزگذاری.

دلیل انتخاب این دو نمایشنامه در بررسی معناباختگی رویای امریکایی با تکیه بر رویکرد

مید، به این خاطر است که به‌نظر می‌رسد محتوای نمایشنامه‌ها این مزیت را دارد که در برابر کاوشگر واکنش نمی‌دهد، از بین نمی‌رود و به عنوان منبع دست اول اطلاعات درخور توجه‌اند. برای تحلیل محتوای کیفی نمایشنامه‌ها، ساختار روایی کلیّت نمایشنامه‌ها در نظر گرفته می‌شود، اما از آنجا که هدف اصلی، تحلیل معناباختگی رویای امریکایی است، با یک جمع‌بندی تحلیلی در این راستا در مجموعه آثار آلبی به دو نمایشنامه به‌صورت تصادفی پرداخته می‌شود. تحلیل نمایشنامه‌ها نیز با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار در مطالعات اجتماعی، در سه مرحله‌ی توصیف، تحلیل و مقایسه تم‌های مرکزی با یکدیگر صورت می‌گیرد. به این ترتیب، در سطح توصیف عناصر و درون‌مایه‌های اصلی که تحلیل براساس آن صورت می‌گیرد، گزارش و توصیف می‌شوند. در مرحله‌ی اول (سطح توصیف) به متن نمایشنامه به‌صورت سطحی محدود نمی‌شویم بلکه از عناصر نشانه‌ای که در متن مندرج است بهره می‌گیریم. در مرحله‌ی دوم (سطح تحلیل)، درون‌مایه‌های مرکزی متن را برجسته‌کرده و متن را از نو برمبنای بستر نظری موردنظر (دیگری‌تعمیم‌یافته) تحلیل می‌کنیم. در نهایت، مجموعه‌ی این درون‌مایه‌ها را در دو نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** و ***مرگ بسی اسمیت*** با یکدیگر مقایسه می‌کنیم و با تأمل در مشابهت و تفاوت‌های درون‌متنی و بینامتنی، نتیجه نهایی را به‌دست می‌آوریم.

پیشینه تحقیق

روند رو به رشد شناخت آثار نمایشی آلبی در ایران، خصوصاً در سال‌های اخیر، بیشتر به‌واسطه‌ی ترجمه‌های انجام‌شده از نمایشنامه‌های او، پایان‌نامه‌های دانشجویی و مقالات بوده است. در ایران تحقیقاتی از نوع پایان‌نامه‌های دانشجویی روی برخی از آثار آلبی انجام‌شده که بیشتر به ویژگی‌های ابزوردی آثار او، جنبه‌های اگزیستانسیالیسمی و اسطوره‌شناختی پرداخته‌اند. از این میان داریوش فیض‌نژاد در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان ***رویاهای اخلاقی: سنت نمایشنامه‌ی اخلاقی در سه اثر ادوارد آلبی (رویای امریکایی، آلیس کوچولو و چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟*** (۱۳۷۸) در یک بررسی کلی به قیاس این سه اثر از نظر شکل و محتوای با نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی پرداخته است. او وجه مشترک این آثار را انعکاس مصیبت انسانی می‌بیند و ریشه این مصیبت را نیز در واژگونی ارزش‌ها و حقایق و ناتوانی در رویارویی شخصیت‌ها با ضعف‌های خود و متعاقباً پناه بردن به توهّم در نظر می‌گیرد. برداشت او این است که نمایشنامه‌های آلبی از بعد ساختاری به‌خاطر به‌کارگیری شخصیت‌های تمثیلی و انعکاس شرایط زمانی و مکانی جهان‌شمول با نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی مشابه هستند. اما تنها تحقیق انجام‌شده از بعد اجتماعی روی آثار آلبی را مونا هوروش در پایان‌نامه‌ی دکترای خود با عنوان ***بازنمایی زنان در نمایشنامه‌های ادوارد آلبی*** و مقاله‌ای با همین نام انجام داده و در آن به بررسی برخی از شخصیت‌های زن در بعضی آثار آلبی از جمله شخصیت پرستار در نمایشنامه‌ی ***مرگ بسی اسمیت*** و شخصیت آلیس در نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** پرداخته‌است (هوروش، ۲۰۱۲: ۵). با توجه به اینکه آثار آلبی انعکاس‌دهنده‌ی مسائل و پیچیدگی‌های اجتماعی منحصربه‌فرد جامعه امریکا و تاثیر آن‌ها بر روند شکل‌گیری آگاهی در افراد است، به‌نظر می‌رسد می‌توان با تکیه بر رویکردها و تئوری‌های اندیشمندانی مانند مید که از این بافت فرهنگی و اجتماعی سربرآوردند به تحلیل این آثار پرداخت.

تالیفات و مطالعاتی که تاکنون در ایران پیرامون نظریات مید انجام‌شده نیز بیشتر در قالب بخش‌هایی توصیفی-تحلیلی از کتاب‌هایی در حیطه تئوری‌های جامعه‌شناسی بوده‌است و

یا به شکل مقالاتی بوده که به تشریح بخشی از نظرات وی، تاثیرپذیری آن‌ها از پیشینیان و تاثیرگذاری‌شان بر روی متفکران پس از او پرداخته‌اند. از جمله حسین ابوالحسن تنهایی در بخشی از کتاب خود با عنوان ***درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی*** (۱۳۷۷) به بحث پیرامون نظریه‌های مید پرداخته و بر این باور است که مید با طرحی از یک جامعه سالم، سعی کرده مراحل رشد فرد و جامعه را از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین حالت آن توضیح دهد. تقی آزاد ارمکی نیز در بخشی از کتاب خود با عنوان ***نظریه‌های جامعه‌شناسی*** (۱۳۸۶) به استفاده مید از پراگماتیسم متمرکز می‌شود و عقیده‌دارد مید مفاهیمی مانند ذهن و فکر را بر پایه‌های زیستی، روانی و اجتماعی تشریح کرده‌است. سیدمحمدامین قانعی‌راد در مقاله‌ی خود با عنوان «جورج هربرت مید: پست‌مدرنی در آغاز راه» سعی کرده به شیوه‌ای تحلیلی ـ مقایسه‌ای به تبیین شباهت‌های موجود در آراء مید و اندیشه‌های پساساختارگرایان بپردازد (۱۳۹۲: ۲۸). او با شیوه‌ای نوین ضمن تلاش برای خوانش مجدد پراگماتیسم مید نشان‌می‌دهد که بسیاری از موضوعاتی که بعدها پست‌مدرنیست‌ها مطرح‌کردند در آراء مید پیش‌بینی شده‌بود. مهدی سلطانی و حمید پارسانیا در مقاله‌ی خود با عنوان «بازخوانی انتقادی عمل‌گرایی اجتماعی جورج هربرت مید بر مبنای حکمت متعالیه» با روشی تحلیلی ـ توصیفی به‌صورت‌بندی مبانی‌ای مانند درون‌ذات‌بودگی وجود، حرکت جوهری، خود و امثال آن که از پیش‌فرض‌های ورود به بینش مید است، پرداخته‌اند و آن‌ها را براساس حکمت متعالیه مورد نقد و ارزیابی قرارداده‌اند (۱۳۷:۱۳۹۵). باوجود مطلوب‌بودن مقالات و تالیفاتی از این دست، آنچه به‌صورت کاستی در این‌گونه پژوهش‌ها دیده‌می‌شود تکرار مطالبی کم‌وبیش مشابه در اکثریت قریب‌به‌اتفاق آن‌ها و شیوه‌ی کمابیش توصیفی‌شان است. با وجود اهمیت نظریه‌ی مید در جامعه‌شناسی، مطالعه‌ی کاربردی با استفاده از نظریات او انجام نشده‌است. با توجه به فقدان مطالعات کاربردی که به‌صورت کمبود در تحقیقات انجام‌شده به بخشی از آن‌ها اشاره شد، انجام این تحقیق از سه جهت دارای اهمیت است و درواقع جنبه‌ی نوآوری این پژوهش بدین دلایل است:

ـ نخست: تاکنون مطالعه‌ای درباره‌ی امکان بررسی آراء مید در آثار نمایشی انجام نشده‌است.

ـ دوم: تاکنون مطالعه‌ی روان‌شناسی‌اجتماعی با تمرکز ویژه بر آراء یک نظریه‌پرداز روان‌شناسی‌اجتماعی روی آثار آلبی انجام نشده‌است. در نتیجه، از خلال این بررسی، دامنه‌ی مطالعات میان‌رشته‌ای میان جامعه‌شناسی و ادبیات‌نمایشی نیز گسترش می‌یابد.

ـ سوم: نوآوری برجسته‌ی تحقیق پیش‌رو از حیث به‌کارگیری روش تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار در بررسی نمایشنامه است.

برمبنای عوامل ذکر شده، این پژوهش برای سه گروه کاربرد دارد:

ـ گروه اول، پژوهشگرانی که علاقه‌مند به انجام مطالعات میان‌رشته‌ای خصوصاً در حوزه‌های جامعه‌شناسی و ادبیات نمایشی هستند.

ـ گروه دوم، محققانی که خواهان به دست‌آوردن درک کاربردی از نظریات جامعه‌شناسی و فهم نظریه بنیان آثار نمایشی هستند.

ـ گروه سوم، کسانی که به دنبال مطالعه‌ای موردی از نحوه‌ی کاربرد روش تحلیل محتوا در مطالعات کیفی هستند آن هم به لحاظ ابهاماتی که گاه به‌خاطر کم‌بودن تعداد مقالات تحلیل محتوای کیفی وجود دارد. از این رو، تحقیق حاضر گامی کوچک در راستای برطرف‌کردن ابهامات در خصوص نحوه‌ی استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد جهت‌دار برداشته است.

مبانی نظری

از جمله جامعه‌شناسانی که در حوزه جامعه‌شناسی خرد تاثیر بسزایی داشت، جورج هربرت مید[۶] (۱۹۳۱ـ۱۸۶۳) فیلسوف، روان‌شناس و متفکر علوم اجتماعی بود (بلدوین، ۱۹۸۶: ۴۳). مید از جمله پیشگامان روان‌شناسی اجتماعی بود که «فعالیت یا رفتار فرد را در چهارچوب فراگرد اجتماعی بررسی می‌کرد. برخلاف روان‌شناسی‌اجتماعی اولیه که از دیدگاه روان‌شناسی فردی به تجربه اجتماعی می‌پرداخت، مید معتقد بود تجربه فردی را باید از دیدگاه جامعه یا دست‌کم از دیدگاه ارتباطاتی که برای سامان اجتماعی ضروری‌اند مورد بررسی قرارداد» (ریتزر، ۱۳۷۷: ۴۴۴). مید نشان داد که چگونه فرایندهای ذهنی انسان بخشی از فرایند وسیع‌تر اجتماعی است (بلومر، ۱۹۶۹: ۵۸).

او تمرکز زیادی روی سه مفهوم پایه‌ای ذهن، خود و جامعه داشت.

۱ـ جامعه. جامعه به عنوان یک پدیده‌ی ساختارمند نه تنها بستری برای تعاملات افراد محسوب می‌شود بلکه زمینه‌ای است که ذهن و خود اجتماعی آن‌ها در آن شکل‌گرفته و به تدریج تکامل می‌یابد (بلاندن، ۲۰۱۳، ۳۷۴). جامعه و ارتباطات اجتماعی به عنوان منشاء شکل‌گیری معنا هستند (اسنو، ۲۰۰۱: ۳۶۷).

۲ـ ذهن. ذهن در نظریه مید وضعیتی پویا دارد بدین شکل که با قدرت تفسیرگری خود می‌تواند در فرایند درونی‌کردن معنا یا ایجاد تغییر در معنا تاثیر بگذارد. برخلاف دیدگاه پدیدارشناسی محض، مید ذهن را در آگاهی[۷] قرارنداد و در عوض آن را در تجربه اجتماعی و فرایند اجتماعی زیسته قرارداد.

۳ـ خود[۸]. خود مفهوم مهم دیگر مرتبط با ذهن است که از نظر مید دارای دو جنبه است: من‌فاعلی[۹] و من‌مفعولی[۱۰]. من‌فاعلی «رفتارها و عکس‌العمل‌های یک‌مرتبه و واکنش‌های آنی، خود به خودی و غیرسازماندهی شده‌ی فرد هستند که فردیّت و نوآوری را نیز در او به همراه دارند» (مید، ۱۹۳۴: ۱۷۵). من‌فاعلی مظهر موجود زیستی و به‌دنبال ارضاء خود و محرّک طبیعی فرد است. درحالی‌که من‌مفعولی «جنبه‌ی سازمان‌یافته خود محسوب می‌شود که عمدتاً در تعامل فرد با دیگران آموخته‌شده، در رعایت هنجارهای اجتماعی بروز می‌کند و رفتار فرد را به شکل اجتماعی‌شده نشان می‌داد» (همان، ۱۷۹). من‌مفعولی جلوه‌گر جنبه‌های تأثیرپذیر فرد و انعکاساتی است که در مقابل تاثیر عوامل خارجی پدید آمده است. من‌مفعولی که جنبه مفعولی منش انسان است انتظارات سایرین را می‌شناسد و خواست‌های فرد را با توجه به واقعیّات موجود تحقق می‌بخشد.

نکته: روشن است که پذیرفتن من‌فاعلی و من‌مفعولی تلویحاً به دو نکته می‌انجامد: اول) با پذیرفتن من‌مفعولی بر کنش متقابل میان کنشگر و جهان پیرامونی او تاکید می‌شود. دوم) با پذیرفتن من‌فاعلی نه تنها به ارتباط کنشگر و جهان به عنوان فراگردهای پویا و نه ساختارهای ایستا تاکید می‌شود بلکه بر توانایی تغییر جهان اجتماعی از سوی کنشگر صحّه گذاشته می‌شود.

از دیگر مفاهیم پایه‌ای در نظریه‌ی مید می‌توان به نقش‌بازی‌کردن[۱۱]، نقش‌پذیری[۱۲]، دیگری تعمیم یافته[۱۳] اشاره کرد که هر کدام به اختصار توضیح داده می‌شوند.

۴ـ نقش‌بازی‌کردن و نقش‌پذیری. با در نظر گرفتن ماهیّتی پویا برای خود، مید زمان پیدایش و تکامل خود را از کودکی، یعنی دوران اولیه اجتماعی‌شدن فرد و از طریق تعامل او با دیگران پیرامونی‌اش در قالب نقش‌بازی‌کردن ساده می‌بیند و به تدریج می‌آموزد که در این نقش‌بازی‌کردن و پس از آن نقش‌برعهده‌گرفتن است که او می‌تواند زاویه‌ی دید، نقطه‌نظرات و حتی عکس‌العمل‌های احتمالی دیگران را نیز پیش‌بینی کرده و پس از تفسیر آن‌ها، به

ارائه‌ی عکس‌العملی متناسب اقدام نمایند» (بلومر، ۱۹۶۹: ۶۲). شرکت در بازی‌های گروهی با همسالان و پیروی از قوانین آن‌ها نشان از اهمیت این مرحله از اجتماعی‌شدن می‌دهد که منجر به ایفای نقش‌های پیچیده‌تر اجتماعی در آینده می‌شود. این دو مرحله مقدمه‌ی ورود به مرحله‌ی مهمی در روند اجتماعی‌شدن فرد هستند که مید از آن با عنوان دیگری‌تعمیم‌یافته یاد می‌کند.

۵ـ دیگری‌تعمیم‌یافته. به «مجموعه‌ی نگرش‌های جمعی و سازماندهی‌شده، الگوهای کلی، انتظارات و استانداردها» (سوبروال، ۲۰۰۹: ۹) اشاره دارد که در ارتباط با «سیستم‌ها یا گروه‌های پیچیده‌تر اجتماعی شکل‌می‌گیرد. درواقع، دیگری‌تعمیم‌یافته نگرش‌های سازمان‌یافته و عمومی و معیارهایی است که فرد با ارجاع به آن می‌تواند رفتار خود را ارزیابی‌کند» (مید، ۱۹۳۴: ۱۹۵). رشد این مرحله را می‌توان در گرایش فرد به مطابقت‌دادن رفتار خود با اصول و الگوهای از پیش تعریف‌شده دید. از نظر مید هنگامی که دیگری‌تعمیم‌یافته در فرد درونی می‌شود، «او رفتارهای خود را از طریق لنز جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند مشاهده کرده و اعمال و سخنان خود را بر مبنای الگوهای هنجاری و استانداردهای تعیین‌شده به وسیله جامعه ارزیابی می‌کند» (همان: ۲۵۵).

از طریق معرفی این مراحل، خصوصاً دیگری‌تعمیم‌یافته بود که مید به تعریف خود اجتماعی فرد به عنوان عامل ارتباط‌دهنده‌ی دنیای ذهنی او با زمینه‌ی اجتماعی که در آن زندگی می‌کند پرداخت. در اینجا ذکر یک نکته‌ی دیگر اهمیت دارد و آن اینکه مید بین فرد و جامعه رابطه‌ای دوسویه می‌دید؛ بدان معنا نه تنها جامعه می‌تواند با استفاده از آن بخش از خود که من‌مفعولی گفته‌می‌شود تا حد قابل ملاحظه‌ای فرد را کنترل کند بلکه فرد نیز ممکن است بتواند با تکیه بر نیروی انفعالی من‌فاعلی‌اش عامل ایجاد دگرگونی‌هایی در جامعه شود. نکته‌ی قابل استنباط این است که جامعه همواره تلاش می‌کند با ارائه‌ی الگوها، اصول و ارزش‌ها خود افراد را مقهور کرده و اراده‌های آن‌ها را تحت کنترل درآورد. به‌نظر می‌رسد جامعه این عمل را با استفاده از «کنترل من‌مفعولی فرد به عنوان یک نیروی درونی در او انجام می‌دهد یا با کنترل بیرونی او از طریق نهادهای اجتماعی که در آن‌ها شرکت می‌کند» انجام می‌دهد. در اینجا مید نهادها را به عنوان «عکس‌العمل مشترک اجتماع» یا «عادت‌های زندگی اجتماع» تعریف می‌کند (مید، ۱۹۳۴: ۲۶۴ـ۲۶۱). بنابراین، «نهادها به عنوان ابزاری در خدمت جامعه در نظر گرفته می‌شوند که کمک می‌کنند قوانین و الگوهای دیگری‌تعمیم‌یافته‌ی جامعه به شکل مجموعه‌ی سازمان‌یافته از نگرش‌های پیرامونی به ذهن فرد راه پیدا کنند و به‌صورت گسترده با کنترل من‌مفعولی افراد به کنترل رفتارهای آن‌ها بپردازند» (ریتزر، ۲۰۱۱: ۳۶۸). جامعه از این نهادهای تاثیرگذار استفاده می‌کند برای اینکه تعیین کند افراد چگونه باید رفتار کند تا به عنوان خودسازمان‌یافته یا به عبارت دیگر شهروندی ایده‌آل در نظر گرفته‌شود. در بخش بعد، با عطف به رویکرد نظری مید به انتخاب و تحلیل بخش‌هایی از دو نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو و مرگ بسی اسمیت*** به‌صورت هدفمند و براساس نیاز پژوهشگر پرداخته می‌شود.

بحث و بررسی

در ***آلیس کوچولو*** (۱۹۶۴) که یک نمایشنامه‌ی سیاسی–اجتماعی است، آلبی به شکل نمادین به واکاوی روند معناباختگی رویای امریکایی در قالب از بین رفتن آزادی فرد در انتخاب رویه زندگی و حق داشتن باورهای فردی حتی باوجود ناهمسویی این باورها با قوانین، اصول و الگوهای سازمان‌یافته‌ی اجتماعی می‌پردازد. اما مسئله‌ای که مخاطب را وامی‌دارد تا از

طریق این اثر بر آن تمرکز کند، مقابله‌ی بی‌محابای گروهی است که به شکلی سازمان یافته و منسجم و با تکیه بر قدرت نهادهای مدنی و مذهبی تلاش می‌کنند انتزاعات ذهنی که قهرمان، باور بدان‌ها را مایه‌ی آرامش و کامیابی خود می‌داند دچار معناباختگی تدریجی کنند. گویی آلبی در این اثر به دنبال آن است که نشان دهد برخلاف بینش دموکراتیک حاکم بر پیکره‌ی ارزشی جامعه امریکا که می‌گوید افراد باید نوع رفتار حکومت را تعیین کنند، این نهادهای حکومتی هستند که تفکر و رفتار افراد را جهت‌دهی می‌کنند. آنچه در این اثر نمایشی ارائه می‌شود، پرتره‌ی شهروندی است که در عمل، حق دفاع از اندیشه خود را ندارد و رجحان جامعه در مطیع ساختن و تلفیق فکری او با موج فکری غالب در جامعه است. جامعه در اینجا می‌کوشد قدرت کنشگری فعال را از او سلب‌کند و او را در انقیاد خویش درآورد و این کار را از طریق اعطای اختیار، قدرت و ثروت به نهادها، گروه‌ها و افراد همسو با رویکرد خود انجام می‌دهد. این نهادها و نمایندگان آن‌ها نیز نخست به اقدام در جهت همسوسازی او با رویه‌ی کلی جامعه و در نهایت، سانسور او به دلیل ناهماهنگی با آنچه طبق معیارهای امر اجتماعی غیرمتعارف و تهدیدکننده‌ی نظم اجتماعی در نظر گرفته می‌شوند؛ می‌پردازند.

در این نمایش سه پرده‌ای، مخاطب با قهرمان اثر یعنی جولیان[۱۴] روبرو می‌شود که بنا به روایت خودش، در طول زندگی‌اش همواره در تلاش بوده باورهای فردی‌اش را از تاثیرات اجتماعی مصون نگاه بدارد. اما او در یک سناریوی از پیش طراحی‌شده، وارد بازی پیچیده‌ای در مقابل افرادی(دوشیزه آلیس، وکیل، پیشخدمت و کاردینال[۱۵]) می‌شود که با تکیه بر قدرت نهادهای مدنی و مذهبی مأموریت می‌یابند باورها و ارزش‌های جدیدی را به جولیان بقبولانند و باورهای او را که دستاورهای معنوی زندگی‌اش هستند، دچار معناباختگی کنند. تحلیل محتوای کیفی جهت‌دار متن نمایشنامه براساس نظریه مید، به‌صورت مرحله به مرحله از طریق تعیین واحد معنا (گاه از طریق به‌کارگیری برش‌های از متن یا از طریق فشرده‌سازی داده‌های متنی مرتبط)، کدگذاری باز، کدگذاری محوری (زیرمقوله‌بندی)، ادغام محورها (مقوله‌سازی) و در نهایت جمع‌بندی مقولات و ساخت تم(مضمون) دنبال می‌شود. موارد ذکر شده در جدول شماره ۱ نشان داده‌شده‌است.

جدول شماره ۱. واحد معنا، کدگذاری باز، کدگذاری محوری، ادغام محورها، تم (مضمون) در نمایشنامه *آلیس کوچولو*

واحد معنا با بهره‌گیری از داده‌های متنی	کدگذاری باز	کدگذاری محوری	ادغام محورها	تم(مضمون)
ـ دیالوگ آغازین بین کاردینال و وکیل که در بخش‌های قابل توجهی از آن هر دو یکدیگر را به پول‌پرستی، حرص‌ورزی و ریاکاری متهم می‌کنند.	مادی‌گرایی	سیستم کلانِ اجتماعی مروّج مادی‌گرایی افراطی	بهره‌گیری جامعه از عوامل متعدد در راستای کنترل آرمان‌های مغایر با آموزه‌های اجتماعی	معناباختگی رویای امریکایی از طریق سلب آزادی فرد در انتخاب شیوه منحصربه‌فرد تفکر و زندگی فردی و سوق دادن او به سمت توهم‌های جمعی
ـ وکیل فکر می‌کند مذهب سیستمی فاسد است و کاردینال فکر می‌کند قانون چیزی پر از فریب است. و در نهایت وکیل می‌گوید: ما هر دو دست‌پرورده‌ی یک مکتب هستیم.	ارائه‌ی آموزه‌های اجتماعی مشترک توسط سیستم کلان فاسد			
ـ استفاده از ایماژهای حیوانی در توصیف یکدیگر مانند: کفتار، خوک حریص، لاشخور	حرص و زیاده‌خواهی			
ـ اشاره وکیل به این مسئله که کارفرمایش دوشیزه آلیس مبلغ هنگفتی به کلیسا کمک می‌کند و منشی کاردینال (جولیان) از سوی او انتخاب شده تا کارهای مربوط به این انتقال را انجام دهد.	ارائه پیشنهادات مادی فریبنده			
ـ باور وکیل به استفاده‌ی کاردینال از زیردستانش برای افزودن به ثروت شخصی تحت نام کلیسا	بهره‌کشی و استفاده از زیردستان در راستای ارتقاء دارایی‌های فردی			
ـ اعتقاد وکیل به اینکه پول می‌تواند هر کاری بکند حتی زمین و آسمان را به هم برساند.	قدرت پول در جامعه‌ای امپریالیستی			
ابراز شگفتی جولیان در بدو ورود به عمارت دوشیزه آلیس از دیدن سازه مینیاتوری که تمام جزئیات عمارت در آن کپی شده‌است و ابراز بی‌اطلاعی وکیل و پیشخدمت درباره سازنده و جزییات دیگر آن (ایماژ پرتکرار)	نمادهای تازه در موقعیت جدید	کنترل افراد از طریق بهره‌برداری نمادین جامعه از باورهای دینی آن‌ها و تفسیر ارزش‌های دینی آن‌ها در راستای تثبیت آموزه‌های خود		
ـ پرسش‌های پی در پی وکیل و پیشخدمت درباره شش سال از گذشته‌ی جولیان که اطلاعاتی از آن در دسترس نیست(داده متنی پرتکرار). حیرت جولیان از آگاهی کامل آن‌ها نسبت به گذشته او (جز آن شش سال) و پیشینه‌ی خانوادگی او	کنترل افراد			
ـ کنجکاوی آن‌ها در مورد جایگاه جولیان در کلیسا و توضیح او مبنی بر اینکه برای پرهیز از موقعیت‌های رسمی به جای کشیش برادر دینی بودن را برگزیده‌است. اشاره وکیل به اینکه جولیان تنها برادر دینی است که به جایگاه منشی ویژه کاردینال دست‌یافته است.	تمایل به دوری از ساختارهای سلسله مراتبی اجتماعی و در عین حال محاط‌شدن به وسیله آن‌ها			
ـ تمسخر هدفمند کاردینال توسط وکیل برای برانگیختن جولیان و توصیه به جولیان که هرگز نماینده‌ی یک چیز را با آن چیز یکی مپندار.	باور مسیحی به یکی دانستن امر کاردینال با امر کلیسا و خدا			
ـ توجیه علت حضور جولیان، اینکه به‌خاطر اختلافات میان کاردینال و وکیل، جولیان به جای کاردینال برای انجام امور مربوط به این بخشش ثروت هنگفت به کلیسا انتخاب شده‌است.	متقاعدکردن			

ـ پیشنهاد وکیل به جولیان: سرت را خم کن، گوش‌هایت را بگیر و هر آنچه را به تو گفته می‌شود انجام بده.	پذیرش بی‌چون و چرا			
ـ پرنده اسیر خواندن جولیان توسط وکیل و دوشیزه آلیس	عدم آزادی	تلاش نظام‌مند نیروهای اجتماعی دارای قدرت برای انقیاد آزادی فردی از طریق سایر کنشگران همسو با خود		
ـ تاکید وکیل به آلیس که مطابق برنامه پیش برود. نباید تحت هیچ شرایطی برنامه‌ها را به هم بریزد، همان جوری رفتار کند که به او گفته می‌شود، نقشش را درست بازی کند، اینکه به حد کافی آموزش دیده و به اندازه کافی تمرین کرده که چطور باید رفتار کند. به‌کارگیری عباراتی مانند بازی، همبازی، برنامه... در صحبت‌های خصوصی	نقش‌بازی‌کردن براساس سناریویی ازپیش‌تعیین‌شده با اهداف خاص			
ـ صحبت‌های پیشخدمت (با آلیس و وکیل) مشخص می‌کند که او بازی‌گردان اصلی است. در جایی می‌گوید: بس کنید دیگر بچه‌ها! و باز در جای دیگر خطاب به وکیل: آلیس تیزهوش و فریبنده است...جولیان آلیس را برای مدت زیادی نخواهدداشت و یا جولیان در دستان خوب کسی گرفتار شده‌است؛ به وکیل می‌گوید تو همیشه کارت را خوب انجام می‌دهی فقط دقت کن؛ از وکیل می‌خواهد که کاردینال را نیز وارد بازی کند و همه چیز را راجع به برنامه‌شان به او بگوید، به وکیل آموزش می‌دهد از چه استدلال‌هایی در برابر جولیان استفاده کند؛ یکی از آن استدلال‌ها برای مثال: خدای واقعی هست اما قابل درک نیست. تو نمی‌توانی چیز غیرقابل درک را بپرستی. اما آلیس قابل درک است. امر انتزاعی را جسمانیت ببخش و محدود و کوچکش کن؛ بپذیر و خودت را آسوده کن؛ اینکه اگر بپذیرد که هیچ اگر نه از میان برش می‌داریم.	تضاد میان واقعیت و آنچه به عنوان واقعیت ارائه می‌شود.			
ـ اعتماد جولیان به پیشخدمت و افشای راز آن شش سال؛ اینکه ایمانش را به خدا از دست داده بود و به شیوه خودخواسته در آسایشگاه بیماران روانی گوشه عزلت گزیده بود تا ایمانش را بازیافت.	مقاومت برای حفظ باورهای فردی	جهت‌گیری فردگرایانه و غیرهمسو با باورهای تعمیم‌یافته در جامعه	تضاد میان رهیافت فردی با رهنمون اجتماعی	
ـ اذعان جولیان به اینکه نمی‌تواند با شکاف میان ماهیت خدا و استفاده‌ای که انسان‌ها از او می‌کنند کنار بیاید. خدای حرکت‌دهنده نه بازیچه، خدای سازنده نه ساخته اذهان انسان‌ها.	رویکرد غیرهمسو و فردگرایانه			

ـ واکنش جولیان به رفاه افراطی که برای او فراهم‌شده با گفتن: من در عجبم! از آنچه برای من انجام می‌شود. انگار ... به نحوی درحال آزموده شدن ـ وسوسه شدنم، چرا دارم آزموده می‌شوم! ... و چرا وسوسه می‌شوم؟ با تجملات، با آسایش، با ... رضایت ... با چیزها. من می‌خواهم در این رابطه صحبت کنیم. اما پاسخ شفافی دریافت نمی‌کند.	واکنش ذهن در تفسیر موقعیت	به چالش‌کشیدن رویاهای فردی با ارائه رضایت‌مندی سطحی		
ـ صحبت‌های جولیان درباره جاه طلبی و بلندپروازی در رسیدن به نهایت خدمتگذاری، اطاعت، تواضع، رویای خدمت، شهادت. روز عروسی‌اش با آلیس را روز لطف پروردگار و ابزاری برای گردآوری ثروت عظیمی برای کلیسا برای کمک به دنیای در رنج می‌داند.	برداشت فردی از کامیابی و موفقیت			
ـ تصویری که از دوشیزه آلیس ارائه می‌شود: معنای آلیس در لاتین یعنی حقیقت، باکره معشوقه پیشین پیشخدمت و معشوقه فعلی وکیل و اینکه قصد ازدواج با جولیان را دارد؛ دوستی ندارد، تحسین‌شونده و ستودنی؛ قدرتمند، ثروتمند، زیبا، در تمام این اتاق‌ها زندگی می‌کند؛ سریرهایی که تنها او بر آن‌ها تکیه می‌زند؛ اینکه دوست و اقوامی ندارد؛ اما گهگاه همراهانی دارد؛ و یک راز.	ارائه‌ی تصویر خدای‌گونه با اشاره نمادین به ویژگی‌های خدا از جمله قدرت، شکوه، حاکمیت، گستردگی، زیبایی، احدیّت و...			
ـ بازی دوشیزه آلیس با اعتقادات و باورهای جولیان و ایجاد چالش‌هایی در ذهن جولیان نسبت به خدا، خدمت، شهادت، قداست، پرستش...	به چالش‌کشیدن اعتقادات و آرمان‌های فردی			
ـ درخواست کاردینال از جولیان برای پذیرش پیشنهاد ازدواج دوشیزه آلیس و تکمیل خدمت به کلیسا و خدا از این طریق	استفاده از وسیله برای توجیه هدف	القاء توهمات مشترک اجتماعی از جامعه به فرد برای از بین بردن قدرت تشخیص توهم از واقعیت		
ـ انجام ازدواج ساختگی، هدایت جولیان به کتابخانه یعنی محل قرارگرفتن سازه مینیاتوری، تنها گذاشتن او برای مدتی کوتاه، پیوستن تدریجی آن‌ها به او	بازی هماهنگ گروه در برابر فرد			
ـ تعجب جولیان از اینکه پیشخدمت ملحفه به دست وارد می‌شود و آن‌ها را روی اثاثیه پهن می‌کند. ابراز احساس تشویش جولیان و اینکه حس می‌کند گم شده؛ شرایط پیرامونی این ازدواج خیلی برایش مبهم و عجیب بود؛ همه به یکباره ناپدید شدند، حتی همسرش. اینکه چرا دوشیزه آلیس هیچ دوستی دعوت نکرده‌بود؟	تلاش برای تفسیر و تحلیل اجزاء در هم تنیده‌ی بافتار تعاملی			
ـ واکنش پیشخدمت به او: افراد خاص مسائل خاص!	متمایز بودن از سایرین			

ـ دوشیزه آلیس به جولیان می‌گوید تو از طریق من با آلیس (مجسمه آلیس کوچولو) ازدواج کرده‌ای. روح تو به او پیوند زده‌شده‌است. به او خدمت کن؛ او را بپرست؛ نزد او بمان	توهم در مقابل واقعیت			
ـ اصرار کاردینال و سایرین برای پذیرش هر آنچه پیش خواهد آمد و مجاب کردن جولیان به پذیرش خدای قابل درک، دوشیزه آلیس و مجسمه آلیس کوچولوی توی سازه مینیاتوری. خدای قابل تصور، کوچک شده، قابل رویت...	تفسیرهای گوناگون از یک مفهوم واحد			
ـ بازی با ایماژهای مربوط به شام آخر عیسی مسیح و قربانی کردن آلیس در محراب آلیس کوچولو پس از آنکه جولیان تسلیم خواست آن‌ها نشد.	تحمیل باور اکثریت بر ذهن فرد			
ـ اشاره وکیل به کاردینال که اگر جولیان این حقیقت ساختگی را نپذیرد ناچار به کشتن او هستند.	جایگزینی و تقلیل مفهوم خدمت معنوی با نمونه مادی آن			
ـ عجله‌ی آن‌ها برای رفتن و صحبت از اینکه افرادی پیش و پس از جولیان در این موقعیت قرارداده‌شده و خواهند شد.	انقیاد هدفمند رویکردها و باورهای غیرهمسو با اکثریت			
ـ توجیه کشتن جولیان به دست وکیل توسط کاردینال با استفاده از مفاهیمی مانند شهید، قدیس و قربانی شدن جولیان.	نسبی بودن معنای بسته به موقعیت			
ـ مونولوگ جولیان درحالی‌که غرق در خون روی صحنه رها شده و ذهنش بین خدای انتزاعی خودش و مجسمه آلیس کوچولو که مقابلش است در نوسان است.	اضمحلال فراگردهای ذهنی فرد توسط دیگران			

تفسیر یافته‌های حاصل از نمایشنامه *آلیس کوچولو* براساس نظریه مید

براساس نظریه مید، جولیان در جامعه‌ای زیست می‌کند که باور رویای امریکایی به عنوان یک الگوی فکری از پیش موجود در آن رواج داشته‌است. او نیز همچون بسیاری از شهروندان امریکایی این اجتماع، از آموزه‌ی رویای امریکایی تاثیر می‌پذیرد و این تاثیرپذیری را در عمل، از طریق انتخاب شیوه منحصربه فرد زندگی‌اش که می‌پندارد از طریق آن به کامیابی و موفقیت دست می‌یابد، منعکس می‌کند . او با آگاهی از مؤلفه‌های رویای امریکایی، خود را فردی آزاد می‌داند که می‌تواند فارق از هر قید و بندی به شیوه‌ای که می‌خواهد باورهای متافیزیکی‌اش را که در بسیاری موارد، در تعارض با چهارچوب ارزشی مادی‌گرای جامعه است محقق کند. اما رویکرد جولیان در جامعه‌ی مبتنی بر اصول سرمایه‌داری که به پول، ثروت و مادی‌گرایی مرکزیت خدای‌گونه داده است، نوعی جنبش تقابلی با امر اجتماعی حاکم بر جامعه و ترویج سبک زندگی نامتعارف تعبیر می‌شود؛ به این دلیل که افرادی که نماینده نهادهای دارای قدرت در اجتماع هستند موظف می‌شوند به شکل نامحسوس، رفتارهای او را زیرنظر گرفته و به موشکافی جزییات مربوط به پیشینه‌ی او بپردازند. سپس او را در یک موقعیت کنشی نامتعارف قرارمی‌دهند و از طریق واپس‌زدگی او در مراحل اجتماعی‌شدن (بازی و ایفای نقش و دیگری‌تعمیم‌یافته) به داده‌های مفهومی و نمادهای درونی شده در ذهن او دسترسی پیدا کرده و سپس از طریق دستکاری آن‌ها، واقعیت را با شکلی غریب برای او بازتفسیر، بازنمایی، بازتعریف و بازتولید می‌کنند.

نکته دارای اهمیت این است که شخصیت‌های دیگر جز جولیان همگی نام‌های کارکردی دارند و اگر دوشیزه آلیس به‌نظر می‌رسد از این قاعده مستثنی است، به‌خاطر ایهام و ابهامی است که در انتخاب هدفمند این نام برای او وجود دارد. آلیس بازنمایی حقیقت است؛ بت‌واره‌ای است که در سایه نظام سرمایه‌داری جامعه‌ای مبتنی بر اقتصاد مصرفی در قالب دستیابی به ارزش‌های ملموس و قابل درکی مانند لذت، ثروت، تنوع‌پرستی، قدرت، رفاه، لاقیدی، ظاهرپرستی، ... ماهیتی نمادین می‌یابد. آلیس خدایی است که تقلیل‌یافته، از آسمان به زمین آمده و به قول وکیل و پیشخدمت خدایی قابل رؤیت و قابل درک است. او حتی از این هم فرارونده‌تر می‌شود و در حد یک مصنوع کوچک بی‌جان در یک دست‌سازه‌ی مینیاتوری بازنمایی می‌شود. روشن است که ارزش‌های ماورایی و متافیزیکی که جولیان بدانها معتقد است، چالشی در سوق دادن افراد به سمت این مادی‌گرایی سطحی‌انگارانه است. دوشیزه آلیس و آلیس کوچولو توهمی هستند که جولیان ناچار است بنا به خواست جامعه بدان دچار شود تا از این طریق، قدرت تشخیص واقعیتی که ذهن پویا و تفسیرگر جولیان به‌دنبال آن است در نتیجه گرفتار شدن در تنش میان تداعی و تجسم از او سلب شود.

بنا بر نظریه‌ی مید، سایر شخصیت‌ها جز جولیان کاملاً تابع ارزش‌های تعمیم‌یافته‌ای هستند که در نظام سرمایه‌داری امریکا به سان دیگری عمل می‌کند که در همه حال ملزم به انطباق اندیشه و عمل خود با معیارها و استانداردهای آن هستند. در این بین، خود جولیان تحت‌تأثیر من‌فاعلی که رویای امریکایی را درونی کرده است، حاضر به پذیرش پنداشت بیرونی نمی‌شود و این عمل او به عنوان تقابل با الگوهای دیگری‌تعمیم‌یافته جامعه تفسیر شده و در نهایت به تصمیم برای سانسورکردن او منجر می‌شود. لحظات پیش از مرگ جولیان، تک‌گویی نسبتاً طولانی او درحالی‌که غرق در خون و تنها روی صحنه رها شده به نمایش گذاشته می‌شود که بر سرگشتگی و تحیر او از وضعیت فعلی خود و خلط‌شدگی مرزهای میان رهیافت خود با رهنون حاکم بر جامعه دلالت دارد. مونولوگ آخر، طبق نظر مید درواقع دیالوگ است میان جولیان و ذهن خودش و آخرین تلاش‌های او برای تفسیر وضعیت خود در دنیای ذهنی سرشار از نمادها، ایماژها و مفاهیم درهم‌آمیخته و نامتجانس. ذهن او با مفاهیمی دست و پنجه نرم می‌کند که معناگریز شده‌اند. نوسان ذهن او میان پذیرش درون‌داده‌های من‌فاعلی از یک سو و برون نهادهای من‌مفعولی از سوی دیگر بر توهم‌زدگی عمیق او دامن می‌زند و بر فرو رفتن او در وضعیتی معناباخته که قادر به تشخیص واقعیت از توهّم نیست؛ تاکید می‌کند.

نمایش ***مرگ بسی اسمیت*** (۱۹۵۹) نیز نمایش سیاسی ـ اجتماعی دیگری از ادوارد آلبی است که ماجرای واقعی مرگ بسی اسمیت، تصنیف‌خوان سیاه‌پوست صاحب سبک و شناخته‌شده را روایت می‌کند. این ماجرای واقعی در دهه ۱۹۲۰ و در شهر ممفیس[۱۶] از ایالت تنسی[۱۷] که بسیار پایبند به اصول برده‌داری بود به وقوع پیوست. اما آلبی در دهه‌های بعد از ۱۹۵۰و همزمان با اوج‌گیری جنبش‌های حقوق مدنی امریکایی‌های افریقایی‌تبار آن را به نمایش درآورد تا بر استمرار الگوهای فکری و رفتاری نژادپرستانه و تداوم جنبش‌های حقوق مدنی اقلیت‌های نژادی برای کسب آزادی، برابری، حق زندگی توأم با کرامت انسانی تاکیدکند. در این نمایشنامه دو بیمارستان مخصوص سفیدپوستان[۱۸] در شهر ممفیس به دلیل ملاحظات نژادی از پذیرش بسی که در حادثه رانندگی به شدت مجروح شده‌بود، سر باز زده و این عمل آن‌ها منجر به مرگ او می‌شود. بسی زن سیاه‌پوستی بود که رویاهای متحورانه‌ای در سر داشت و برای رسیدن به آن‌ها تلاش بسیاری کرد اما با وجود دستیابی به شهرت و محبوبیت اجتماعی فراوان، همچنان از سوی اکثریت سفیدپوست جامعه نادیده انگاشته‌شد. هر چند در نگاه

نخست به‌نظر می‌رسد که جامعه امریکا بستر لازم برای آزادی فرد در دنبال کردن رویاهایش برای دستیابی به پیشرفت و موفقیت فراهم می‌کند اما آلبی در این اثر نمایشی با نگاهی انتقادی به تبعیض نهادینه‌شده از سوی اجتماع در اعطای آزادی حق داشتن رویای امریکایی برای همه‌ی شهروندان امریکا فارق از رنگ‌پوست و نژاد می‌نگرد. معناباختگی رویای امریکا در این اثر نمایشی از این جهت که امریکایی‌های غیرسفیدپوست به اندازه‌ی سفیدپوستان آزادی، برابری، حق انتخاب، کرامت انسانی ندارند به شکل زیر از داده‌های متنی استخراج شده‌است.

جدول شماره ۲. واحد معنا، کدگذاری باز، کدگذاری محوری، تلفیق مقوله‌ها، تم (مضمون) در نمایشنامه *مرگ بسی اسمیت*

واحد معنا با بهره‌گیری از داده‌های متنی	کدگذاری باز	کدگذاری محوری	ادغام محورها	تم (مضمون)
ـ بسی آزاد مثل یک پرنده است.	آزادی	رویای امریکایی پیشرفت و موفقیت برای همه فارق از رنگ و نژاد	اعتقاد عمل‌گرایانه به رویای امریکایی و کنشگری فعال در برابر موانع و سختی‌ها	معناباختگی رویای امریکایی آزادی، برابری و کرامت انسانی برای همه صرف نظر از نژاد و رنگ و کنشگری فعال در راستای احیاء رویای امریکایی
ـ بسی خواننده سلبریتی است.	شهرت			
ـ بسی ثروتمند است.	ثروت			
ـ بسی برای اجرای کنسرت قصد سفر به نیویورک دارد.	محبوبیت			
ـ بی‌توجهی انترن به دیدگاه‌های مادی‌گرایانه‌ی پرستار که مرتباً بی‌پولی او را به رخش می‌کشد و بدین وسیله او را فردی بی‌اعتبار می‌خواند.	سنجش موفقیت و پیشرفت با معیارهای مادی	اعتراض به نابرابری‌های اجتماعی		
ـ اظهارات لیبرالیستی انترن در حمایت از آزادی‌خواهان	آزادی‌خواهی			
ـ برخورد محترمانه و انسانی انترن با نظافتچی سفیدپوست	تحول‌خواهی			
ـ توجه انترن به استیصال جک برای دریافت کمک	دریافت‌ها و آگاهی فردی مستقل			
ـ بی‌اعتنایی انترن به تهدیدهای پرستار که در صورت کمک به بیمار سیاه‌پوست او را اخراج خواهند کرد.	تهدید شغلی			
ـ پوسیده‌خواندن چهارچوب‌های اعتقادی پدر آریستوکرات پرستار توسط انترن	ناکارآمدی ساختارهای آریستوکراسی			
ـ واکنش تند پدر پرستار به اینکه دخترش به موسیقی سیاه‌پوستان گوش می‌دهد و تمسخر سیاه‌پوستان توسط او	انتقال آموزه نفرت نژادی از دیگری مهم به فرد	انعکاس ارزش‌های سطحی حاکم بر جامعه سفیدپوستان مانند تظاهر، خودبرتربینی، نژادپرستی و انتقال این الگوهای رفتاری از جامعه به والدین و از والدین به فرزندان	ساختار سیاسی ـ اجتماعی مروج ارزش‌های فرهنگی مغایر با رویای امریکایی اصیل	
ـ پرستار به پدرش می‌گوید می‌خوای بری کلوپ دموکرات‌ها و بشینی کنار یه مشت لافزن و ادای سیاست مدارا رو در بیاری. حرف‌های گنده بزنی. وانمود کنی چیزی بیش از این هستی. سیگاری شبیه به مارکی که شهردار می‌کشه دود کنی.	الگوپذیری از اجتماعات و گروه‌های سیاسی ـ اجتماعی، تظاهر و دور شدن از خود حقیقی			
ـ اشاره نظافتچی به فریاد شهردار بستری بر سر او برای ترک اتاقش	رفتار نژادپرستانه‌ی مقام مدنی	گستردگی الگوهای رفتاری مربوط به تضعیع حقوق سیاه‌پوستان در میان سفیدپوستان		
ـ پرستار به نظافتچی می‌گوید تو حق صحبت کردن با شهردار را نداری.	نداشتن حقوق شهروندی مشابه سفیدپوستان			
ـ تحقیر رویای نظافتچی برای داشتن شغل رده بالاتر توسط پرستار و مناسب دانستن همین شغل برای او ... ـ ... طعنه و استهزاء نظافتچی توسط پرستار برای علاقه‌اش به ادامه تحصیل	تبعیض در پروراندن رویاهای متحورانه‌ی فردی براساس نژاد و رنگ			
ـ تحقیر رنگ‌پوست نظافتچی توسط پرستار با گفتن این جمله که شب برو روی تنت مایع سفیدکننده بریز.	محرومیت از تحصیلات عالیه به‌خاطر ملاحظات نژادی			
ـ هشدار پرستار به اخراج در صورت هرگونه اعتراض	شغل به عنوان اهرم فشار			
ـ دیالوگ مشابه میان جک و دو پرستار در دو بیمارستان مخصوص سفیدپوستان، استناد دو پرستار بر وجود قوانین ایالتی در نپذیرفتن بیماران سیاه‌پوست را نشان می‌دهد.	استناد به قانون برای القاء توهم اجتماعی کهتری و برتری	رفتار در سطح خرد انعکاس سیستم‌های ارزش‌گذاری کلان اجتماعی		
ـ بی‌توجهی اولیه و سپس تحقیر جک با تکرار عبارت کاکاسیاه و در نهایت تهدید او به فراخواندن پلیس	الگوی نژادپرستی در ارائه خدمات عمومی			
بی‌توجهی آن‌ها به وضعیت وخیم بیماری که جک خواهان کمک‌رساندن به او بود.	محرومیت سیاه‌پوستان از خدمات اجتماعی			

تفسیر یافته‌های حاصل از نمایشنامه مرگ بسی *اسمیت* براساس نظریه‌ی مید

مطابق با نظریه مید، یک فرد صرف نظر از نژادش، از بدو تولد خود ندارد و آگاهی او از خودش در اثر ارتباطات اجتماعی‌اش با دیگران در طول مراحل اجتماعی‌شدنش توسعه می‌یابد. نوع نگاه نابرابر فرد به دیگری، خصوصاً زمانی که از نژاد نامتجانس با او باشد، عاملی از پیش موجود در ذهن یک کنشگر نیست بلکه پیدایش آن به ساختار سیاسی ـ اجتماعی جامعه‌ای بازمی‌گردد که ساخت فکری و الگوهای ارزشی فرد در بستر آن شکل می‌گیرد. در نمایش ***مرگ بسی اسمیت***، بستر کنشی که برای سفیدپوستان و سیاه‌پوستان وجود دارد جامعه‌ی امریکاست که به‌صورت تاریخی با الگوهای فرهنگی مرتبط با برده‌داری اجین بوده؛ به این ترتیب که از ابتدا با مستحکم‌شدن پایه‌های حکومت اروپاییان مهاجر به سرزمین جدید، برده‌داری نیز توسط آن‌ها به عنوان یکی از ارکان اساسی جامعه نوین پایه‌گذاری شد (گراف، ۲۰۱۶: ۲۵۱). با در نظر گرفتن اینکه بر طبق نظریه‌ی مید جامعه به مثابه‌ی فرایند اجتماعی مستمر و از پیش‌موجودی است که ذهن و خود وجودی کنشگران در آن تکامل می‌یابد، می‌توان گفت در نتیجه‌ی رویکرد سیستمی حاکم بر چنین جامعه‌ای، حقوق اجتماعی سیاهان با ارائه‌ی الگوهای رفتاری که از سوی جامعه در میان افراد تشکیل‌دهنده‌ی آن تبیین می‌شود، به عنوان یک الگوی اجتماعی، مورد بی‌توجهی قرارمی‌گیرد. نمونه‌هایی از برساخت ناشی از این رویکرد نظام‌مند اجتماع در نادیده‌انگاری و به حاشیه‌راندن سیاهان را در مجموعه قوانینی که در ۱۸۶۰ و پس از جنگ داخلی امریکا تصویب‌شد و همچنین در مجموعه قوانین ایالتی و حتی ملی که در دوره‌ی جیم کرو[۱۹] (۱۸۹۰ـ۱۸۴۰) برای تفکیک و جداسازی تمام مکان‌های عمومی سفیدپوستان از سیاه‌پوستان انجام می‌شد می‌توان به وضوح دید (برندلاوا، ۲۰۱۳). مسئله تفکیک مکانی در اختصاص یافتن بیمارستان‌های‌مخصوص‌سفیدپوستان که در این نمایش بدان پرداخته‌شده نمونه‌ی عینی چنین قانونی است.

با تأمل در رفتار شخصیت‌های سفیدپوست اثر (یعنی پرستار اول، پدرش، شهردار، پرستار دوم) می‌توان دریافت که همگی از ابتدای فراگرد اجتماعی شدنشان تحت‌تأثیر آموزه نادیده‌انگاری سیاهان که یک الگوی رفتاری نهادینه‌شده‌ی جمعی در میان جامعه سفیدپوستان بود، قرارگرفته‌اند. نگرش‌های فردی آن‌ها به مسئله‌ی نژادپرستی متاثر از رویکرد نظام معنایی و گفتمان غالب و سرکوب‌گر جامعه‌ی سفیدپوستان است که صدا یا مقاومت سیاه‌پوستان را به عنوان شورش، اعتراض و اغتشاش تفسیر می‌کنند. این نوع از آگاهی دستکاری‌شده که به‌صورت محتوای ذهنی شخصیت‌های سفیدپوست درآمده، در رفتار و کنش مشترک آن‌ها با سیاه‌پوستان بازنموده می‌شود. گویی در دنیای ذهنی آن‌ها رنگ‌پوست سیاه به نمادی تبدیل شده که به عنوان محمل معنی دلالت بر جایگاه اجتماعی فرعی، حاشیه‌ای، فرودست، فروکاهنده و نخواهندگی دارد. بر همین اساس مثال‌های متعددی از این الگوی اجتماعی در نمایش ذکر شده‌است که برجسته‌ترین آن‌ها عبارتند از اینکه پدر پرستار که یک آریستوکرات متعصب با نفرت نژادی شدید نسبت به سیاه‌پوستان است با انتقاد تند از دخترش که به موسیقی سیاه‌پوستان گوش می‌دهد وجود این واقعیت اجتماعی را بازنمایی کرده و به نوبه‌ی خود به عنوان دیگری‌مهم دخترش به ترویج و انتقال آن به نسل بعد اقدام می‌کند. نمونه‌ی دیگر رفتار شهردار بستری شده با نظافتچی سیاه‌پوست است که با رفتار و کلمات تحقیرآمیز از او می‌خواهد اتاقش را ترک‌کند. همچنین هر دو پرستار با دیدن جک که سراسیمه برای دریافت کمک برای بسی به آن‌ها مراجعه می‌کند از الفاظ تحقیرآمیز نژادی استفاده می‌کنند و او را تهدید به فراخواندن پلیس می‌کنند. در سوی دیگر این ماجرا بسی است که باوجود شهرت

بسیار به‌خاطر محدودیت‌های اجتماعی، سیاسی و مدنی که به‌دلیل سیاه‌پوست بودنش با آن‌ها مواجه بوده، شانسی برای دریافت کمک از دو بیمارستان‌مخصوص‌سفیدان و در نهایت زنده ماندن ندارد.

براساس نظریه مید، شخصیت‌های سفیدپوست جز انترن، تحت کنترل من‌مفعولی خود هستند که عامل هماهنگ‌کننده دنیای درونی آن‌ها با محیط اجتماعی پیرامونی‌شان است و رفتار آن‌ها نیز برآیند این نوع انطباق است. رفتار در سطح خرد هر کدام از آن‌ها بازتابی از سیستم ارزش‌گذاری کلان اجتماعی است. در این میان، انترن رویکرد مغایر با اکثریت سفیدپوستی دارد که به لحاظ نژادی جزء آن محسوب می‌شود. او نگاه بدبینانه و ناامیدانه‌ای نسبت به واقعیت‌ها و نمودهای جامعه سرمایه‌داری دارد و فکر می‌کند برتری نژادی سفیدپوستان در طول زمان تنها بازتولید شده و اصالت ندارد. از این رو، همواره با نظافتچی برخوردی انسانی و مؤدبانه دارد و باوجود هشدار پرستار به اخراج، او باز هم برای کمک به جک و بسی می‌شتابد. اقدامات او را می‌توان ارائه‌ی یک پایان‌بندی رستاخیزوارانه از سوی نویسنده دانست. گویی یگانه راه حلی که نویسنده برای معضل اجتماعی تبعیض نژادی می‌بیند اعتراض در اشکال مختلف است. او اعتراض را به عنوان مهم‌ترین ابزار برای رفع انسداد از فضای مفهومی جامعه در زمانه‌ای می‌داند که فقدان مجراهای گفت‌وگوی متقابل و فقدان بازنمایی موثر از نتایج مخرب پدیده اجتماعی نژادپرستی وجود دارد. کنشگری انترن افق امید برای شکل‌گیری دریافت‌های آگاهانه فردی و یا به تعبیر مید سربرآوردن نیروی تحول خواه من‌فاعلی و گسترش تدریجی آن به توده‌های اجتماع را روشن می‌کند. تعبیر مید از توانایی تغییر جهان اجتماعی از سوی کنشگر با تکیه بر نیروی من‌فاعلی او نقطه آغاز موجی است که از یک کنشگر به کنشگران دیگر منتقل می‌شود و موجب پیدایش تغییر در ساختار سیاسی ـ اجتماعی می‌شود که پیشرفت، قدرت و موفقیت را از طریق استثمار و کنترل همه جانبه‌ی اقلیت‌های نژادی جست‌وجو می‌کند. نادیده‌انگاری موجب می‌شود این اقلیّت نه تنها با خشونت فیزیکی بلکه با خشونت معرفتی نیز از سوی جامعه و نیروهای اجتماعی، نهادها، گروه‌ها و افراد وابسته به آن مواجه‌شوند. نمایش بر لزوم گسترش جنبش‌های آزادی‌خواهی در سطح فردی، توده‌ای و به تدریج در سطوح کلان‌تر در راستای گریز از شکل معناباخته‌ی رویای امریکایی که متعلق به یک گروه خاص است و دستیابی به آزادی برای همه که زمینه را برای پروراندن رویای امریکایی برای همه فارق از رنگ و نژاد فراهم می‌کند، تاکید می‌کند. آلبی از طریق این نمایشنامه به بت‌وارگی بسیاری از آموزه‌ها و الگوهای حاکم بر جامعه‌ی سرمایه‌داری امریکا و لزوم ایجاد تغییرات بنیادین در آن‌ها به منظور دستیابی به آموزه‌های انسانی‌تر و کارآمدتر در برقراری تعاملات میان افراد می‌نگرد.

با مقایسه‌ی مجموعه‌ی مقولات و تم‌ها در دو نمایشنامه و با تأمل در مشابهت و تفاوت‌های درون‌متنی و بینامتنی مشخص می‌شود که نمایش ***مرگ بسی اسمیت*** نیز مانند نمایش ***آلیس کوچولو*** بر نمونه‌هایی از تقابل‌های فردی با نیروی‌های فکری حاکم اجتماعی و باورهای القاء شده از سوی دیگری‌تعمیم‌یافته جامعه متمرکز شده‌است. در ***مرگ بسی اسمیت*** تقابل در رویامندی نظافتچی، حرکت فعال بسی در دنبال‌کردن رویاهای بزرگ خود، تلاش جک برای برهم زدن قوانین حاکم نژادی و در نهایت پشت‌کردن انترن به باورها و الگوهای رفتاری که دیگر بدان‌ها معتقد نبود، دیده شد. پایان‌بندی این اثر نیز بر این نکته تأکید ورزید که قهرمان‌های آرمان‌گرای این اثر آلبی نیز مانند جولیان در ***آلیس کوچولو*** تا یک جایی از الگوهای دیگری‌تعمیم‌یافته‌ی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کردند تاثیر پذیرفتند اما در

مرحله‌ای که خود فرد با تکیه بر من‌فاعلی تحوّل خواه بروز کرد، تغییر رفتار دادند که این امر هرچند منجر به تغییر ساختار در سطح کلان نشد اما بر کنشگری فعّال آن‌ها و حرکت‌شان به سوی مقابله با شکل معناباخته رویای امریکایی اذعان کرد. پرسوناژ آرمان‌گرای ***آلیس کوچولو*** و پرسوناژهای تحول‌خواه ***مرگ بسی اسمیت*** برخلاف خیل افرادی که باورهایشان با دستکاری دیگری‌تعمیم‌یافته‌ی جامعه دچار اضمحلال شده، به موضع‌گیری آگاهانه و انفعالی خود در مقابل شکل معناباخته رویای امریکایی ادامه می‌دهند. به‌طور کلی می‌توان گفت مخاطب در هر دو نمایشنامه شاهد صف‌آرایی دو گروه شخصیت با دیدگاه‌های تقابلی در مقابل یکدیگر بود. آن‌ها که پیرو باورهای رویای امریکایی با تکیه بر نیروی انفعالی من‌فاعلی خود بودند به تقابل با باورهای القاءشده توسط دیگری‌تعمیم‌یافته‌ی جامعه برخاستند. ذهن و خود این کنشگران، فعال، پویا و در حال تکامل است. آن‌ها در تقابل فرساینده با پرسوناژهایی بودند که به شکل معناباخته‌ای از رویای آمریکایی باور داشتند. این کاراکترها که باورهای ذهنی و الگوهای رفتاری‌شان بر طبق شکل معناباخته‌ی رویای امریکایی ساختاربندی‌شده‌است از درون تحت انقیاد من‌مفعولی‌شان درآمده‌اند و بدین دلیل کاملاً تابع آموزه‌های دیگری‌تعمیم‌یافته جامعه شده‌اند. قصد آلبی از نشان‌دادن مداخله‌ی پیدا و پنهان نهادها، مراکز و عوامل اجتماعی تاکید ویژه‌ی او بر دو مسئله بود: ۱) اقدام همه‌جانبه‌ی نیروهای جامعه در کنترل نیروهای بالقوه‌ی فردی و ۲) مانع تراشی آن از گسترش تحرکات تقابلی و جنبش‌های خردی که احتمال دارد در اثر روابط متقابل به توده‌ها سرایت کند. در چنین شرایطی اهتمام برای کسب تجربه اصیل فردی و آگاهی مستقل در اصطکاک با تلاش دیگری‌تعمیم‌یافته‌ای دیده می‌شود که به دنبال دامن‌زدن به توهمّات مشترک در بین کنشگران فعال اجتماعی است. موقعیت کنشی نیز در هر دو نمایش دلالت بر هجمه‌ی بی‌امان جامعه برای باورسازی جمعی و انقیاد آگاهی شخصیت‌ها دارد. هرچند نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** به شکل توأمان هم بر بعد اجتماعی عدم آزادی حقیقی فرد در انتخاب باورهایش تاکید داشت و هم نگاه عمیق‌تری بر معناباختگی رویای امریکایی در عقیم‌سازی باورهای درونی فرد و همچنین عواقب تهی‌شدگی او از فردیتش ارائه کرد.

نتیجه‌گیری

این مقاله به معناباختگی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** و ***مرگ بسی اسمیت*** از آثار نمایشی ادوارد آلبی با تکیه بر نظریه‌ی جورج هربرت مید با بهره‌گیری از روش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد جهت دار پرداخت. سوالات تحقیق عبارت بودند از: معناباختگی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی ***آلیس کوچولو*** و ***مرگ بسی اسمیت*** از آثار نمایشی ادوارد آلبی چگونه اتفاق می‌افتد؟ و چه تاثیراتی بر آگاهی فرد دارد؟ نخست طبق تعریف جیمز تراسلو آدامز، بارزترین مؤلفه‌های رویای امریکایی یعنی آزادی، برابری، حق انتخاب، کرامت انسانی مشخص شد و سپس با ارجاع به متن نمایشنامه‌ها، داده‌های متنی مرتبط با موضوع و هدف تحقیق به‌صورت هدفمند انتخاب شد. پس از آن، واحد معنا از طریق فشرده‌سازی داده‌های متنی تعیین شد. در مراحل بعد، کدگذاری باز، کدگذاری محوری(زیرمقوله‌بندی)، ادغام محورها (مقوله‌سازی) و در نهایت جمع‌بندی مقولات و ساخت تم(مضمون) با تکیه بر نظریه‌ی مید انجام شد. با اتکا به‌نظریه‌ی مید، مسائل گوناگون معناباختگی رویای امریکایی با استناد به تجربه‌های زندگی شخصیت‌ها، نقش‌های اجتماعی، تجربه‌های فردی و نسبت‌های ذهنی و نسبت بین افراد و سطح درک آن‌ها، در جهت بازتعریف رفتارها، آداب، نیت‌مندی کنش‌ها، تجارب روزمره و بازنمایی هویت‌ها در راستای درک رویای امریکایی و شکل معناباخته‌ی آن بررسی شد. یافته‌های تحقیق حاکی از وجود معناباختگی رویای امریکایی در هر دو نمایش، نقش جامعه به عنوان دیگری‌تعمیم‌یافته در پیدایش معناباختگی از طریق سلب آزادی افراد در انتخاب شیوه‌ی تفکر و زندگی، سوق‌دادن آن‌ها به سوی توهم‌های جمعی و ازبین‌بردن کنشگری فعال آن‌ها بود. با استناد به یافته‌ها، هر دو فرضیه‌ی تحقیق مبنی بر اینکه قوانین و الگوهای دیگری‌تعمیم‌یافته نظام اجتماعی جامعه امریکا در رواج وضعیت معناباخته‌ی رویای امریکایی در دو نمایشنامه‌ی ذکر شده، تاثیر مثبت و مستقیمی دارند و اینکه معناباختگی رویای امریکایی در نگرش‌های شخصیت‌ها تاثیرات مخربی بر جای می‌گذارد، تأیید شدند. براساس یافته‌ها، مهم‌ترین تاثیر مخرب معناباختگی رویای امریکایی، توهّم‌زدگی افراد و تحت انقیاد در آوردن اراده و نیروی اندیشه آن‌ها بود تا از این طریق، کنشگری آگاهانه و اصطکاک‌شان با امر اجتماعی نظام سرمایه‌داری به حداقل برسد.

با توجه به سوالات مطرح‌شده، بررسی این دو نمایشنامه و با ارجاع به یافته‌های به دست‌آمده می‌توان نتیجه گرفت که معناباختگی رویای امریکایی در هر دو نمایشنامه به‌صورت یک درون‌مایه وجود داشت. همچنین تاثیر دیگری‌تعمیم‌یافته در معناباختگی رویای امریکایی از طریق دستکاری آگاهی شخصیت‌ها، درون‌نهاد دریافت‌ها و محتویات ذهنی و در نهایت کنترل ادراک آن‌ها انجام شد. یافته‌های به‌دست از تحلیل هر دو نمایشنامه ذکر شده، با رویکرد مید درباره‌ی تاثیر دیگری‌تعمیم‌یافته بر ذهن فرد از یک سو و نقش فعال ذهن کنشگر در بازتفسیر و بازاندیشی روی آموزه‌های تبیین شده توسط دیگری‌تعمیم‌یافته از سوی دیگر همسو بود. آلبی در هر دو نمایش به شکل انتقادی به شیوه‌ای که جامعه‌ی امریکا با ارائه‌ی شکل معناباخته‌ای از رویای امریکایی به خود اجتماعی افراد شکل و جهت می‌دهد و آن‌ها را از فردیت‌شان تهی می‌کند، پرداخت. عطف به نظریه‌ی جورج هربرت مید روشن شد که جامعه این کار را در راستای کنترل ذهن و رفتار شخصیت‌ها از طریق یکسان‌سازی فرایند تفکر در آن‌ها و ترغیب‌شان به داشتن باورهای کمابیش ثابت و مشابه انجام می‌داد. همچنین نقش جامعه در سترون‌کردن توانایی ذهنی افراد در تشخیص واقعیت از بازنمایی غیرواقعی و ساختگی از واقعیت نیز نشان داده شد. از خلال مطالعه‌ی این دو نمایشنامه استنباط شد

که هر چند در ظاهر سازوکار جامعه امریکا ترویج ارزش‌های فردگرایانه است اما در عمل آموزه‌هایی که از طریق دیگری‌تعمیم‌یافته‌ی خود ارائه می‌دهد به کنترل ذهن و توسعه‌ی یک خود قابل پیش‌بینی در اشخاص می‌انجامد و این امری است که آلبی در نمایشنامه‌های خود به تندی از آن انتقاد می‌کند. نتیجه نهایی اینکه جامعه با بهره‌گیری از عوامل متعددی مانند قدرت نهادهای اجتماعی تحت کنترل خود، همچنین روابط میان کنشگران و با استفاده از عواملی که برخی از آن‌ها در این دو اثر نمایشی دیده شد از جمله: تمایلات سیری‌ناپذیر امریکایی‌ها برای رفاه، حرص‌ورزی آن‌ها در برخورداری از لذت‌های مادّی، قدرت تباه‌کننده‌ی مادّی‌گرایی، مصرف‌گرایی‌افراطی و رضایت‌مندی‌سطحی نسبت به زندگی، قدرت‌خواهی، تبعیض و اقلیت‌ستیزی، جنسیت‌زدگی، تبیین و ترویج استانداردها و الگوهای اخلاقی نوبنیان و سطحی به دستکاری ادراک و آگاهی افراد می‌پردازد.

منابع

ـ آریانپور، امیرحسین. (۱۳۵۳) **زمینه‌ی جامعه‌شناسی**، چاپ هفتم، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی

ـ آزاد ارمکی، تقی. (۱۳۸۶) **نظریه‌های جامعه‌شناسی**، چاپ چهارم، تهران، سروش

ـ امیدعلی، میثم. (۱۳۹۳) **جورج هربرت مید**، تهران، پژوهشکده باقرالعلوم

ـ ترنر، جاناتان اچ. (۱۳۹۴) **نظریه‌های نوین جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی علی اصغر مقدس و مریم سروش، تهران، نشر جامعه‌شناسان

ـ تنهایی، حسین ابوالحسن. (۱۳۷۷) **درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی**، چاپ سوم، گناباد، نشر مرندیز

ـ دوچ، مورتون؛ کراوس، روبرت. (۱۳۷۴) **نظریه‌ها در روان‌شناسی اجتماعی**، ترجمه‌ی مرتضی کتبی، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

ـ دیلینی، تیم. (۱۳۹۱) **نظریه‌های کلاسیک جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی بهرنگ صدیقی و وحیدطلوعی، چاپ ششم، تهران، نشر نی

ـ رتیال، ل. و همکاران. (۱۳۶۶) **زمینه‌ی روان‌شناسی**، ترجمه‌ی محمدتقی براهنی و دیگران، جلد اول، تهران، نشر رشد

ـ ریتزر، جورج. (۱۳۷۴) **نظریه‌های جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی محمدصادق مهدوی و همکاران، تهران، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی

ـ ریتزر، جورج. (۱۳۷۷) **نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، چاپ سوم، تهران، علمی

ـ ریتزر، جورج. (۱۳۹۳) **نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمه‌ی هوشنگ نایبی، تهران، نشر نی

ـ صانعی، پرویز. (۱۳۷۲) **جامعه‌شناسی ارزش‌ها**، تهران، گنج دانش

ـ کوزر، لوئیس. (۱۳۷۳) **زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات علمی

ـ کوئن، بروس. (۱۳۸۰). **مبانی جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی غلامعباس توسلی و رضا فاضل، چاپ دوازدهم، تهران، سمت

ـ گودرزی، حسین. (۱۳۸۵) **مفاهیم بنیادی در مطالعات قومی**، چاپ اول، تهران، تمدن ایران

ـ فیض‌الله‌نژاد، داریوش. (۱۳۸۷) **رویاهای اخلاقی: سنت نمایشنامه اخلاقی در سه اثر از ادوارد آلبی**، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، شیراز، دانشگاه شیراز

ـ گولد، جولیوس؛ کولب، ویلیام. (۱۳۷۶) **فرهنگ علوم اجتماعی**، ترجمه‌ی مترجمان کیا و دیگران، چاپ اول، تهران، مازیار

ـ گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۸)، **جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی منوچهر صبوری، چاپ پنجم، تهران، نشر نی، چاپ پنجم

ـ عضدانلو، حمید. (۱۳۸۶) **آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی**، چاپ دوم، تهران، نشر نی

مقالات

ـ سلطانی، مهدی و پارسانیا، حمید. (۱۳۹۵) بازخوانی انتقادی عمل‌گرایی اجتماعی جورج هربرت مید بر مبنای حکمت متعالیه، **مجله‌ی علمی ـ پژوهشی دین و سیاست فرهنگی**،

دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۱، پیاپی ۶
ـ عبدوس، فاطمه؛ احمدیان، ناهید. (۱۳۹۵) بررسی جامعه‌شناختی «کنش مشترک» از منظر تعامل‌گرایی نمادین هربرت بلومر در نمایشنامه تاریخی ـ سیاسی فنشن نوشته‌ی دیوید هر، **فصلنامه‌ی علمی ـ پژوهشی تئاتر**، شماره‌ی ۶۵، از ۳۰-۵۰
ـ قانعی‌راد، سیدمحمدامین. (۱۳۹۲) جورج هربرت مید، پست‌مدرنی در آغاز راه، **در ماهنامه کتاب ماه علوم اجتماعی**، شماره ۶۲ (پیاپی ۱۶۴)، اردیبهشت
ـ مهدوی، محمدصادق. (۱۳۷۸) مقدمه‌ای بر مکتب کنش متقابل نمادین، **شناخت**، بهار و تابستان، شماره ۲۱

- Adams, James T. (1931) **The Epic of America**, 2nd ed., New York, Greenwood Press

- Albee, Edward. (2007) **The Collected Plays of Edward Albee: Vol. 1: Tiny Alice**, New York, Overlook Duckworth

- Albee, Edward. (2007) **The Collected Plays of Edward Albee: Vol. 1: The Death of Bessie Smith**, New York, Overlook Duckworth

- Blumer, Herbert. (1969) **Symbolic Interactionism; Perspective and Method**, N.J., Prentice-Hall

- Bottoms, Stephen ed. (2005) **The Cambridge Companion to Edward Albee**, Cambridge, Cambridge University Press

- Brendlova, Maritina. (2013) African-American issues in mid-20th century America as repressed in the Death of Bessie Smith, **Unpublished Bachelor Thesis**, Pardubice, University of Pardubice

- Feldman, R.S, 1986, **The Social Psychology of Education**, Cambridge, Syndicate of the University of Cambridge

- Franks, David D. (2007) Mind inn George Ritzer ed., **The Blackwell Encyclopedia of Sociology**, Oxford, Blackwell

- Graff, Gilda. (2016) Post-Civil War African American History: Brief Periods of Triumph, and then Despair, **The Journal of Psychohistory**, Vol. 43, No. 4, 247-261

- Mead, George H. (1934) **Mind, Self, and Society**, Edition 1, Chicago, Chicago University Press

- Miller, David. (1982) **Introduction in G.H. Mead. The Individual and the Social Self: Unpublished Work of George Herbert Mead**, Chicago, University of Chicago Press

- Ritzer, George. (2011) **Social Theory**, Edition 8, New York, Mc Grew Hill

- Sears, D. O. et.al. (1988) **Social Psychology**, N.J., Prentice-Hall Inc

- Subberwal, Ranjana (2009) **Dictionary of Sociology**, New Delhi, McGraw-Hill Companies

- Werchel, S and Shebilske, W. (1988) **Psychology: Principal and Application**, N.J., Printice-Hall Inc

پی‌نوشت

1- Deformation of the American Dream
2- Tiny Alice
3- The Death of Bessie Smith
4- Counterculture
5- Directed Content Analysis
6- George Herbert Mead
7- Consciousness
8- Self
9- I
10- Me
11- play
12- Game
13- Generalized other
14- Julian
15- Miss Alice, Lawyer, Butler, Cardinal
16- Memphis
17- Tennessee
18- White only hospitals
19- Jim Crow Laws (1876-1965)

مطالعه روند نمایشنامه‌نویسی برای کودکان در دوران معاصر براساس نظریه یادگیری اجتماعی آلبرت بندورا

ندا غفاری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۱/۲۸

مطالعه روند نمایشنامه‌نویسی برای کودکان در دوران معاصر براساس نظریه یادگیری اجتماعی آلبرت بندورا

ندا غفاری

دانشجوی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی ادبیات نمایشی

چکیده

نمایش در زبان فارسی ترجمه‌ی تئاتر است که در آن بازیگران خود را به جای شخصیت‌های داستان قرارمی‌دهند. با علم به اینکه هنر نمایش، به‌دلیل برخورداری از چند هنر، هنر مادر نامیده می‌شود، لزوم آشنایی کودکان با این هنر، به عنوان یکی از راه‌های آموزش غیرمستقیم که در پرورش حس اعتماد به نفس، پرورش خلاقیت، تقویت بیان و فعال‌سازی ذهن موثر است مطرح می‌شود. با توجه به اینکه همیشه کودکان پای ثابت نمایش هستند (یا تماشاچی هستند یا بازیگر) نه تنها با نمایش تئاتر بیگانه نیستند بلکه خودشان سرآغاز نمایش از طریق تقلیدند. مطمئناً سرمایه‌گذاری در برنامه‌های بلند مدت برای کودکان که آینده‌سازان و حافظان تمدن بشرند بیهوده نخواهد بود زیرا هرچه کودکان به لحاظ کیفی پربارتر شوند درواقع جامعه متمدن‌تر می‌شود. یکی از روان‌شناسان برجسته عرصه یادگیری آلبرت بندورا است که در سال‌های اخیر نظریه‌ی یادگیری شناختی ـ اجتماعی وی مورد توجه قرارگرفته‌است.

تحقیق حاضر می‌کوشد با الهام از این بینش که نمایش یک وسیله‌ی موثر در تعلیم و تربیت است و نمایش مورد پذیرش کودک است زیرا نه تنها نیازهای روانی او را ارضا می‌کند بلکه لحظات شاد و مهیج برایش خلق می‌کند و دیگر اینکه هر پیام و موضوعی در قالب نمایش برای کودکان قابل اجراست، الگویی برای استفاده‌ی نمایشنامه‌نویسان حوزه کودک براساس نظریه‌ی آلبرت بندورا ارائه کند. به همین منظور بعد از مطرح کردن مباحث نظری و بررسی روند استفاده‌ی نمایشنامه‌نویسان معاصر حوزه‌ی کودک از دیدگاه‌های بندورا، الگوی پیشنهادی ارائه می‌گردد.

واژگان کلیدی: نمایشنامه کودکان، روان‌شناسی، نظریه یادگیری اجتماعی، آلبرت بندورا.

درآمد

علم روان‌شناسی و تعلیم و تربیت، عوامل و ویژگی‌های تربیتی مخصوص کودک را در اختیار کسانی می‌گذارد که با ادبیات کودک سر و کار دارند. یعنی با همکاری علم روان‌شناسی است که ادبیات کودک و نوجوان در کار خود موفق است، در غیراین صورت، اگر کمی هم با موفقیت همراه است، تنها مربوط به جنبه سرگرمی آن است؛ حال آنکه اشاره کردیم اساسی‌ترین ویژگی ادبیات کودک این است که جنبه تعلیمی دارد و کودکان را برای زندگی در جامعه‌ی آینده، آماده می‌کند.

روان‌شناسان پیوسته در تلاش هستند که بهترین وسایل و امکانات تربیتی را فراهم کنند و از آن‌جا که بهترین کتاب برای شناخت کودک، خود کودک است، این علم کمک شایانی به ما در این زمینه می‌کند. در علم روان‌شناسی ابتدا به شناخت کودک و اینکه چگونه موجودی است و چه ویژگی‌ها و روحیاتی دارد، توجه می‌شود.

هنر نمایش، از مهم‌ترین وسایل و ابزار آموزش و پرورش است که بر کودک تأثیر می‌گذارد و در عین حال کودک را جذب خویش می‌کند. دلیل این امر آن است که هنر نمایشی، هنری ترکیبی به حساب می‌آید که شامل عناصر هنری از جمله داستان یا واقعه، بازیگر، دکور، لباس، موسیقی، آوازها و سایر عناصر است که از یک سو کودک را به خود جذب می‌کند و از سوی دیگر استعدادهای ذهنی و درونی او را رشد می‌دهد.

در ساختار نمایشی که مختص کودکان است باید به این نکته توجه کرد که از پیچیدگی و درهم تنیدگی حوادث نمایشنامه باید دوری شود زیرا چنین امری نمایشنامه را از سطح کودکان بالاتر می‌برد. نمایشنامه کودکان از لحاظ ساختار هنری، شبیه نمایشنامه بزرگسالان است، یعنی از نظر شکل، موضوع مشخص و شخصیت‌هایی که این موضوع را از طریق یک گفت‌وگوی دراماتیک و در زمان و مکان مشخص منتقل می‌کنند تا به هدفی که از پیش ترسیم شده، برسد.

ادبیات نمایشی، جزئی از ادبیات کودکان به شمار می‌رود. نمایشنامه، پدیده‌ای تمدنی است که به پیشرفت ملت‌ها مرتبط است و یکی از وسایل آموزش و تربیت در جامعه به شمار می‌رود. نمایشنامه نوعی نوشته ادبی است که تصویر تنهایی آن با اجرا در مقابل جمعی از بینندگان (کودکان و بزرگسالان) کامل می‌شود. نمایش، تأثیر بزرگی بر کودکان می‌گذارد. آنان با دیدن نمایشنامه شروع به تقلید بازیگران نمایشنامه و تکرار متن آن می‌کنند. نمایشنامه به کودک فرصت‌های گران‌بهایی می‌دهد تا آگاهی‌ها و مهارت‌های لغوی و اجتماعی به‌دست آورد همچنین روح همکاری و محبت را در او پرورش می‌دهد. نمایشنامه کودکان چه در نوع آدمی و چه در نوع عروسکی آن، از مؤثرترین انواع ادبیات کودکان به شمار می‌رود که در رشد کودک در زمینه فرهنگی، زبانی، عقلی، عاطفی و زیباشناسی تأثیرگذار است.

سوال تحقیق

الگویی که براساس نظریه یادگیری اجتماعی بندورا تهیه‌شده، چگونه می‌تواند در یادگیری موثر باشد؟

فرضیه‌ی تحقیق

می‌توان از نظریه روان‌شناسی یادگیری اجتماعی بندورا برای نوشتن نمایشنامه کودکان استفاده کرد.

پیشینه و درآمد

ـ رشتچی (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «ادبیات داستانی کودکان و نقش آن در رشد تفکر انتقادی» بر این عقیده است که داستان‌ها می‌توانند مهارت‌های شناختی و توانایی پرسشگری را در کودک بالا ببرند و در نتیجه او را در ارزیابی استدلال‌ها، درک روابط علت و معلولی، کشف و تحلیل مفاهیم و همچنین نتیجه گیری درست از رویدادها یاری کنند. مقاله‌ی حاضر نشان می‌دهد که استفاده از کتاب‌های ادبی کودکان در برنامه‌ی درسی یک ضرورت است و می‌تواند نقش بسزایی در پیشبرد تفکر کودکان داشته باشد. بنابراین باید به داستان‌های ادبی به منزله‌ی یک ابزار آموزشی نگاه کرد و داستان‌خوانی را جزء برنامه‌های اصلی کودکان در مدارس قرارداد تا کودکان بتوانند از طریق گفت‌وگو در مورد آن‌ها قدرت تفکر خود را بالا ببرند. نکته‌ی دیگر که باید به آن توجه کرد این است که استفاده از داستان راه تعامل بزرگسالان با کودکان را هموار می‌کند و در عین افزایش قدرت تفکر، آن‌ها را با رفتارها و مسائل اجتماعی آشنا می‌سازد.

ـ سیمافر (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی محتوایی ادبیات کودکان دوره‌ی ابتدایی ایران در دهه‌ی هفتاد» عنوان می‌کند که ادبیات کودک به معنای مطالبی است که برای کودک، مناسب حال، نیاز و علاقه‌ی او نوشته می‌شود. انقلاب مشروطه که سرآغاز تحولات مهم و اساسی بود، در دستگاه تعلیم و تربیت نیز تغییراتی به وجود آورد و منجر به پیدایش نوعی از ادبیات شد که مبنایی گردید برای شکل‌گیری ادبیات کودکان و نوجوانان به مفهوم امروزی خود. ادبیات کودک به سه دسته‌ی داستان، غیرداستان و شعر تقسیم شده‌است. مهم‌ترین نوع کتاب کودک و موثرترین آن در روح و فکر کودکان کتاب‌های داستانی است زیرا داستان وسیله‌ی پرورش استعدادها و فضایل اخلاقی کودک و بهترین ابزار تعلیم و تربیت است. کتاب‌های شعر نیز پیام را در قالب شعر ساده به کودکان القا می‌کنند به‌طوری که آموزش‌های نخستین کودک با شعر شروع می‌شود. در رساله‌ی حاضر با گزینش تعدادی از کتاب‌های داستانی، شعر و ترجمه‌ای منتشر شده برای دوره ابتدایی در دهه‌ی هفتاد به تحلیل این آثار پرداخته‌ایم. آن‌گاه با توجه به تقسیم‌بندی‌های محتوایی ادبیات کودک، مضمون و محتوای اشعار و قصه‌های این دهه را تحلیل کرده و به شکل نمودار نشان داده‌ایم.

ـ محسنی کبیر(۱۳۷۷) در پژوهشی با عنوان «روش ترویج و ایجاد عادت به مطالعه در کودکان، نوجوانان، دانشجویان و خانواده» به مطالعه راه‌های علاقه‌مند کردن کودکان به کتابخوانی و عادت به مطالعه و همچنین کاربرد ماهرانه آنکه یکی از مهم‌ترین ارکان تعلیم و تربیت در جامعه‌ی امروزی به شمار می‌آید، می‌پردازد.

ـ دهقانی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «جایگاه ادبیات داستانی در تربیت اخلاقی دوره‌ی ابتدایی» می‌گوید توجه به مقوله‌ی اخلاق و رشد اخلاقی کودکان، همواره یکی از اساسی‌ترین و زیر بنایی‌ترین اهداف خانواده‌ها و نظام آموزشی بوده‌است، چرا که استحکام خانواده و تحقق آرمان‌های جامعه و اساس یک جامعه‌ی پویا و سالم در گرو تربیت انسان‌های فرهیخته، مسئول و اخلاق‌مدار است. توجه به امر تعلیم اخلاق در نظام آموزشی و استفاده از ادبیات داستانی به منظور انتقال مفاهیم اخلاقی، ضرورت بررسی متون کتب درسی را بیش از پیش نمایان می‌سازد. پژوهش حاضر در پی‌شناسایی چگونگی‌های آموزش مفاهیم اخلاقی در مقطع ابتدایی است. این پژوهش پس از بررسی کتب درسی دوره‌ی ابتدایی، مفاهیم اخلاقی موجود را استخراج کرده و براساس مقوله‌های اخلاقی مبتنی بر آرای امام محمد غزالی دسته‌بندی نمود. متن درس‌ها با استفاده از روش تحلیل محتوا و نشانه‌شناسی تصاویر مورد بررسی

قرارگرفت تا بدین وسیله مفاهیم شناسایی شوند و سپس با استفاده از فرایندی استنتاجی بر مبنای ملاک‌های معین، از نظر انسجام و یکپارچگی در هر پایه و نیز چیدمان فرگشتی در کل مقطع مورد بررسی قرارداده شد. نتایج نشان‌دهنده این امر است که کتب فارسی در تمامی پایه‌ها، هم بیشترین تعداد ادبیات داستانی را در خود دارند و هم بیشترین تعداد مفاهیم اخلاقی را به خود اختصاص داده‌اند. ادبیات داستانی در انتقال مفاهیم اخلاق نیکو، ایثار و فداکاری و تلاش و پشتکار، بیش از سایر مفاهیم به‌کار گرفته‌شده‌است. متاسفانه چیدمان مفاهیم مورد توجه قرارنگرفته و از میان پانزده مفهوم اخلاقی، تنها رفتار نیک، نوع‌دوستی و تلاش و پشتکار، فاکتورهای مربوط به انسجام و فرگشت را از نظر کمی و کیفی دارا هستند. سایر مفاهیم از نظر تعداد تکرار و نوع چینش در پایه‌های مختلف فاقد کارایی لازم هستند. برخی از مفاهیم تنها در یک پایه ذکر شده‌اند و در سایر پایه‌ها به آن‌ها توجهی نشده‌است. این درحالی است که توجه به یکپارچگی دروس و سیر تکاملی آن با توجه به سطح رشد زبان و تفکر کودک جزو فاکتورهای اساسی نگارش کتب درسی است. در نهایت با توجه به حساسیت نقش ادبیات داستانی و اثرگذاری آن بر شکل‌گیری و انتقال فرهنگ و مفاهیم، روشن است که پرداختن به محتوای داستان‌های اخلاقی کتب درسی، اصلاح آن‌ها و یا انتخاب داستان‌های مناسب‌تر برای انتقال مفاهیم به شکلی متفاوت، یکی از ضروریات نظام آموزشی است.

ـ ترابی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی شگردهای هیچانه‌ها در ادبیات کودک ایران» می‌نویسد هیچانه‌ها گونه‌ای از ادبیات کودک به‌شمار می‌روند که در گذر زمان نه ارزش خود را از دست داده‌اند و نه به فراموشی سپرده شده‌اند و همواره لذت‌بخش و شادی‌آفرین بوده‌اند. به‌راستی اسباب ماندگاری آن‌ها در چیست که این‌گونه جاودانه شده‌اند و هرگز کهنگی‌ای در آن‌ها حس نمی‌شود و با همه‌ی نسل‌ها و سنین مختلف ارتباط برقرارمی‌کنند؟ پژوهش پیش‌رو به معرفی هیچانه‌های فارسی و بررسی ویژگی‌ها و شگردهای این گونه‌ی ادبی که موجب پایداری، جذابیت و فراگیری آن‌ها در میان کودکان شده‌است، می‌پردازد. این پژوهش، پژوهشی کیفی است و در آن از روش تحلیل محتوای قیاسی ـ استقرایی میرینگ (۲۰۰۰) استفاده شده‌است. برای این کار در شاخه‌ی شعر، نمونه‌های معاصر از کتاب هیچ *هیچانه* (۱۳۸۹) و نمونه‌های عامیانه از میان ترانه‌های بچه‌ها در کتاب *فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران* (۱۳۴۶) انتخاب شده‌است و در شاخه‌ی داستان نیز آن دسته از افسانه‌های عامیانه‌ی طبقه‌بندی شده از سوی خسرونژاد (۱۳۸۹) که در بررسی پژوهشگر با ویژگی‌های هیچانی همخوانی داشته‌اند، به‌کار گرفته‌شده‌است. بررسی‌ها نشان داد که هیچانه‌های فارسی بیشتر در بند فرم و ساختار زبانی هستند. همچنین هیچانه‌ها چه داستان و چه شعر، بنیادی‌ترین و ابتدایی‌ترین ویژگی‌های شعر کودک را که در سازه‌های زبان و موسیقی نهفته است به همراه دارند. چراکه بهترین شیوه‌ی ارتباط زبانی با مخاطب خردسال، بهره‌گیری از موسیقی است. ویژگی برجسته‌ی داستان‌های هیچانی نیز همین نزدیکی و آمیختگی آن‌ها با زبان شعری است. می‌توان گفت هیچانه‌ها الفبای شعر کودک هستند زیرا تمامی ویژگی‌هایی که سبب گیرایی شعر برای کودکان می‌شود، ابتدا در هیچانه‌ها وجود دارد. بدین‌ترتیب هیچانه سبکی ویژه در ادبیات کودک است که ریشه در ادب شفاهی و ترانه‌ها و متل‌های عامه دارد. این نوع ادبی با بهره‌گیری از امکانات موسیقایی و سازه‌های زبانی همچون توازن‌های آوایی و واژگانی، به قصد سرگرمی و لذت‌آفرینی به‌وجود می‌آید و جوهره‌ی آن را معناگریزی، عادت‌شکنی، تناقض و تمرکززدایی تشکیل می‌دهد. آنچه در هیچانه‌ها نقشی برجسته دارد، مجموعه ویژگی‌هایی است که ـ تمرکززدایی یا به بیانی بهتر ـ نوسان میان تمرکزگرایی و

تمرکززدایی را ایجاد می‌کنند. فضای هیجانه‌ها بیشتر بر بازی‌گونگی و لذت‌بخشی استوار است، بنابراین جلوه‌گاهی برای پرورش ذهن و خلاقیت کودک و زبان‌آموزی هستند، به همین دلیل برای کودکان خردسال مناسب‌اند. در نگاهی کلی به شعرها و داستان‌های مورد بررسی می‌توان آن‌ها را از نظر کیفیت هیجانگی، درجه‌بندی و به دسته‌های زبان‌هیجانی، معناهیجانی و هیجانه‌ی محض تقسیم نمود.

ـ کاظمی(۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «روان‌شناسی در شعر کودک و نوجوان» با مطالعه و تحقیق به روش کتابخانه‌ای به بررسی و بیان تأثیرگذاری‌های شعر بر ابعاد گوناگون روحی ـ روانی شخصیّت کودک و نوجوان پرداخته است. در بخش اوّل انواع نظم و شعر کودک و نوجوان را همراه با مثال معرفی کرده، سپس قالب‌های برجسته و درون‌مایه‌های اصلی شعر این گروه سنّی را با نمونه‌های شعری بر شمرده است. در بخش دوم که پیکره‌ی اصلی پژوهش است، پس از گذری بر روان‌شناسی و مکاتب مهم آن و بیان ویژگی‌های کودک و نوجوان در مراحل مختلف رشد، رابطه‌ی میان ادبیّات و روان‌شناسی و دلایل نیاز شاعر به شناخت مخاطب را مطرح کرده است. حجم وسیع‌تری از تحقیق در بخش دوم به معرفی موردی موضوعات مختلف روان‌شناسی کودک و نوجوان و تأثیر شعر بر آن‌ها و همچنین نقش شعر در روند تکاملی شخصیت کودک و نوجوان اختصاص یافته است. ارائه‌ی مصادیق و نمونه‌های شعری، مکمّل توضیحات مربوط به هر عنوان است.

بحث و بررسی

نظریه یادگیری شناختی ـ اجتماعی آلبرت بندورا

از جمله نظریه‌پردازان برجسته در حوزه روان‌شناسی اجتماعی، آلبرت بندورا، متولد سال ۱۹۲۵ در ایالت آلبرتا کانادا است. اثر جامع او «اصول تغییر رفتار» نام دارد که در سال ۱۹۶۹ به مجامع جهانی ارائه گردید. یکی از شاخه‌های اصلی این تفکر، «نظریه یادگیری اجتماعی» است که ابتدا در سال ۱۹۷۱ و سپس با ویرایش در سال ۱۹۷۷ معرفی شد. از مفاهیم عمده این نظریه، سرمشق‌گیری با الگوبرداری است که بحث اصلی این پژوهش خواهد بود.

بندورا در کتاب نظریه یادگیری اجتماعی می‌گوید: درصورتی‌که مردم در شیوه رفتار، فقط بر اثرات کنش‌های خود متکی بودند، یادگیری ـ اگر نگوییم زیان‌بار ـ بسیار دشوار می‌شد. خوشبختانه، عمده رفتارهای آدمی با مشاهده از طریق مدل‌سازی آموخته می‌شود: از مشاهده دیگران، فرد در مورد نحوه انجام رفتارهای جدید ایده‌ای کسب می‌کند و در موقعیت‌های بعد، از این اطلاعات رمزگذاری شده به عنوان راهنمای عمل بهره می‌برد. در نتیجه می‌تواند پیش از اقدام به رفتار، حداقل به تقریب نحوه عمل را از نمونه‌های آن بیاموزد و از خطاهای غیرضروری پیشگیری کند (بندورا، ۱۹۷۷: ۳۵).

به باور بندورا همه اشکال یادگیری که از طریق تجربه مستقیم تحقق می‌یابند، به‌واسطه مشاهده رفتار دیگران و پیامدهای آن نیز تحقق‌پذیرند. یعنی می‌توان پاسخ‌های هیجانی را با مشاهده عملکردهای مدل آموخت؛ رفتار هراس‌آلود و اجتنابی را از طریق مشاهده رفتار مدل در برابر موضوعات ترس آور خاموش نمود و سرانجام ابراز پاسخ‌های آموخته را با استفاده از محرک مدل کنترل کرد». او تحت‌تأثیر کتاب میلر و دلارد به نام «یادگیری اجتماعی و تقلید» (۱۹۱۴) قرارگرفت. آن‌ها «نظریه یادگیری هال را به عنوان پایه‌ای برای تبیین رفتار اجتماعی و رفتار تقلیدی به کار بردند» (السون، ۱۹۷۷: ۳۹۶).

او در بیان تئوری خود هم از نظریه‌های یادگیری رفتاری و هم یادگیری شناختی بهره برده

است. «روان‌شناسان رفتارگرا، از جمله ثرندایک و اسکینره بیشتر بر محرک‌های محیطی بیرون از فرد به عنوان عوامل کنترل‌کننده رفتار او تأکید می‌کردند، در مقابل روان‌شناسان شناخت‌گرا، مانند گشتالتیان و آزوبل، عمدتا برای فرآیندهای شناختی اهمیت قائل می‌شدند. بندورا هم عوامل محیطی بیرون از انسان و هم عوامل شناختی دورن او را در کنترل رفتار موثر می‌داند. از این روی نظریه او را در شمار نظریه‌های شناختی ـ رفتاری قرارمی‌دهند» (سیف، ۱۳۷۹: ۲۸۱).

او معتقد است رفتار انسان را می‌توان به‌صورت تعامل متقابل بین تأثیرات فردی، شناختی و محیطی بهتر درک کرد. با این ادعا بر نقش تأثیرات محیطی در رشد روان‌شناختی تأکید می‌کند، اما در عین حال معتقد است که محیط ما ساخته خودمان است، به علاوه شناخت‌های خاصی نیز وجود دارند که می‌توانند علت‌های رفتار ما باشند؛ تنبیه‌ها و تقویت‌ها به‌صورت بالقوه در محیط وجود دارند، فقط به وسیله الگوهای رفتاری معینی به فعلیت می‌رسند.

درواقع رفتار آدمی را به مثابه تعادل دائمی تعیین‌کننده‌های شناختی، رفتاری و محیطی توصیف می‌کند و از این مفهوم با عنوان «جبر متقابل» یا «تعیین‌گری متقابل» یاد می‌کند.

یک راه پیوند فرد و محیط، مدل‌سازی است. توانایی انسان در نمادسازی «او را قادر می‌سازد تا امور را بازنمایی کند، تجربه هشیار خود را تحلیل کند و با هر فاصله‌ای از مکان و زمان با دیگران ارتباط برقرارنماید، نقشه بریزد، بیافریند، خیال کند، و دوراندیشانه به انجام اعمال بپردازد» (بندورا، ۱۹۷۷: ۲۵).

توانایی استفاده از نماد، انسان را به سلاح نیرومندی برای کنار آمدن با محیط مسلح می‌کند. مردم از طریق نمادهای کلامی و تصوری، به کار پرداخت و حفظ تجارب در اشکال تجسمی و بازنمایی می‌پردازند. این بازنماها به عنوان راهنمای رفتارهای آینده عمل می‌کنند. توانایی برای کنش درونی، در فعالیت نمادین ریشه دارد. دوره‌های عمل مطلوبی را در آینده مجسم کنید که به منظور نیل به اهداف دورتر طراحی شده‌اند. مردم از طریق واسطه نمادها، می‌توانند مسائل را بدون آزمون عملی همه راه‌های حل بدیل حل کنند و می‌توانند پیامدهای محتمل کنش‌های مختلف را پیش‌بینی کرده و رفتار خود را براساس آن تغییر دهند.

«انسان بدون توان نمادسازی، قادر به تفکر آزمایشی نیست. پس هیچ نظریه جامعی در باب رفتار آدمی نمی‌تواند نسبت به فعالیت‌های نمادین بی‌تفاوت باشد. جنبه متمایز دیگر در نظریه یادگیری اجتماعی، نقش برجسته‌ای است که به توانایی خود تنظیمی (خود نظم‌دهی) رفتار می‌دهد. آدمی با آراستن و سازمان‌دهی علل محیطی، تولید حمایت‌های شناختی و تعیین پیامدهای کنش، می‌تواند تا حدی بر کنترل رفتار خود دست یابد» (بندورا، ۱۹۷۷: ۲۵).

این نظریه نه انسان را ناتوان در تقدیر و عملکردش می‌داند و نه چنان آزاد که قادر به هر کاری باشد.

مردم و محیط تعیین‌کننده‌های یکدیگرند. بندورا با نظریه یادگیری اجتماعی، به پرسش‌های کلیدی در روان‌شناسی پاسخ گفت و اکنون پس از چند دهه، به یکی از پایه‌های روان‌شناسی نوین بدل شده‌است و به دلیل همین تحقیقات و نظریات برجسته، از او به عنوان برنده‌ی جایزه‌ی روان‌شناسی «گراوبر» که هر سال به یکی از روان‌شناسان برجسته تعلق می‌گیرد، قدردانی شد. هم‌چنین در رده‌بندی‌ای که در سال ۲۰۰۲ انجام گرفت، به عنوان چهارمین روان‌شناس برجسته‌ی تاریخ این علم پس از «ب.اف اسکینر»، «ژان پیاژه» و «زیگموند فروید» انتخاب شد.

نظریه بندورا از آن روی شهرت یافته است که بر بی‌همتایی آدمیان تاکید می‌ورزد. در این نظریه انسان به‌صورتی پویا، پردازش‌کننده‌ی اطلاعات، حل‌کننده‌ی مسائل و بالاتر از همه

ارگانیسمی اجتماعی توصیف شده‌است. علاوه بر این، پژوهش‌های بندورا نوعا منعکس‌کننده‌ی موقعیت‌ها و مسائل زندگی واقعی هستند.

در معرفی آثار پژوهشی بندورا می‌توان به مقالات: «یادگیری اجتماعی از طریق تقلید» در سال ۱۹۶۲، دو مقاله «تغییر رفتار از طریق مدل سازی» و «فرآیندهای جانشینی مورد تقلید» در سال ۱۹۶۵ و نقش یادگیری جانشینی در رشد شخصیت» در سال ۱۹۶۶ اشاره کرد. از دیگر افتخارات وی «یک بورس تحقیقی در سال ۱۹۷۲، یک جایزه از بخش ۱۲ انجمن روان‌شناسی آمریکا به عنوان دانشمند برجسته در سال ۱۹۷۲، یک جایزه از انجمن روان‌شناسی کالیفرنیا برای دستاوردهای ممتاز علمی در سال ۱۹۷۳، ریاست انجمن روان‌شناسی آمریکا در سال ۱۹۷۴، جایزه جیمز مک کین کتل در سال ۱۹۷۷، جایزه جیمز مک کین کتل از جامعه روان‌شناسی آمریکا در سال‌های ۲۰۰۴–۲۰۰۳، و مدال طلا برای موفقیت طول عمر در علم روان‌شناسی از بنیاد روان‌شناسی آمریکا در سال ۲۰۰۶ هستند (السون، ۱۹۷۷: ۳۹۶).

ویژگی‌های مشترک مخاطب کودک

اگر تصور کنیم در هر اجرا با صدها مخاطب کودک یا نوجوان مواجه هستیم، این سؤالات در ذهنمان شکل می‌گیرد که: ماهیت این موجودات کوچک چیست؟ چگونه میتوانیم ماهرانه هوش و حواس آنان را سمت خود هدایت کنیم و اوقات خوبی برایشان فراهم نماییم؟ از چه خصوصیات مشترکی میتوانیم بهره ببریم؟

کودکان مشتاق عدالتند: کودکان با حس فطری عدالت متولد می‌شوند. این مسئله البته هیچ ربطی به رشد اخلاقی آنان و یا درک تفاوت بین خیر و شر ندارد بلکه صرفاً به گرایشی فطری نسبت به انصاف و عدالت مربوط می‌شود. به‌نظر می‌رسد کودکان از سال‌های اولیه‌ی عمرشان می‌فهمند که با تمام افراد باید به‌طور مساوی رفتار کرد. بنابراین در یک نمایشنامه هنگامی که شخصیتی با شخصیت دیگر ناعادلانه برخورد می‌کند، همچون شعله‌ای به‌طور ناخودآگاه خون کودک به جوش می‌آید. این حس غریزی مشترک برای حمایت از فرد بازنده، اهرمی بسیار قوی و اساسی برای ماست که به وسیله آن واکنش مخاطب را کنترل کنیم. به ندرت می‌توان کودکی پیدا کرد که حامی آدم‌های بد باشد چرا که اکثر کودکان ذاتاً مایلند عدالت همه جا را فرا گیرد.

بچه‌ها دوست دارند تا حدی بترسند: در وضعیت عادی، اغلب کودکان از یک موقعیت ترسناک می‌هراسند. اکثر ما به یاد می‌آوریم که در قسمتی از سریالی از آن ساحره‌ی بدجنس ترسیده باشیم. در چنین لحظاتی گاه پشت کاناپه پنهان می‌شدیم و زیرچشمی به صفحه‌ی تلویزیون نگاه می‌کردیم، می‌خواستیم ببینیم چقدر جرئت می‌کنیم چشم‌هایمان را باز نگه داریم. البته همیشه از حضور والدین در اتاق مطمئن بودیم و خود اتاق برای ما محیط آشنایی بود. بنابراین، این ترس آن قدر غالب نمی‌شد که باعث ناراحتی شود. در تئاتر هم همین اتفاق می‌افتد. در اطراف کودکان دوستانشان، والدین و دیگران هستند و میزان مشخصی ترس، واقعاً خوشایند است. به همین دلیل است که بسیاری از افسانه‌های شاه و پری که سال‌های طولانی مشهورترین نمونه‌های ادبیات کودکان بوده‌اند، گاهی حاوی لحظات ترسناک هستند.

نیل پستمن در کتابش «محو شدن دوران کودکی» می‌گوید: بتلهایم در مزایای استفاده از جادو خاطرنشان کرده‌است اهمیت افسانه‌های شاه و پری در قابلیت آن‌ها نهفته است به‌طوری که زشتی را به شکلی نشان می‌دهند که کودکان می‌توانند با آن یکی شوند بدون آنکه آسیبی ببینند. از سوی دیگر این سخن، تمایل فراوان کودکان به جهان ماوراءالطبیعه، سحر و جادو و

دیوها و غول‌ها را تشریح می‌کند که همگی از قابلیت‌های نمایشی فراوانی برخوردار هستند. هر چند می‌دانیم که برخی مایلند استفاده از سحر و جادو و شخصیت‌هایی مانند جادوگران و ساحران را در کل آثار ادبیات کودکان منع کنند.

آنها معتقدند چنین مفاهیمی، کودکان را با دنیای تیره‌تری آشنا می‌کند؛ دنیایی که سالم نیست. حذف یا سانسورکردن داستان‌ها تنها به این دلیل که درونمایه‌ی ماوراءالطبیعی دارند، اشتباه تأسف‌آوری است. این کار درستی نیست که پیشینه‌ی غنیِ فرهنگی و ادبی خود را از کودکان دریغ کرده و دنیای تخیل آنان را محدود نماییم و صرفاً به موضوعات خوشایند و شوخی‌های سرگرم‌کننده در نمایش بپردازیم.

کودکان منطقی هستند: آن‌ها کاربرد فلاش بک در نمایش را درک می‌کنند، به شرط آنکه بدون ابهام و با شفافیت کامل اجرا شود. برخلاف بزرگسالان، کودکان نکات مبهم نمایش را تا پایان آن با یک گره‌گشایی قانع‌کننده دوست دارند. آن‌ها داستانک‌های فرعی زیاد را در نمایش دوست ندارند زیرا باعث انحراف از مسیر اصلی داستان می‌شوند.

واکنش بچه‌ها متفاوت و غیرقابل پیش‌بینی است: هیجانات و احساسات بچه‌ها در دو یا چند اجرا مانند یکدیگر نیست. بعضی از مخاطبین، بیشتر از دیگران می‌خندند و برخی دیگر سریع‌تر به روند داستان واکنش نشان می‌دهند. مخاطب کودک، غیرقابل پیش‌بینی است و باید آمادگی هر واکنش یا هر اتفاق غیرمنتظره‌ای را داشت.

نمایش را همان‌گونه که تمرین کرده‌اید، اجرا کنید. مخاطب کودک می‌تواند با قوه‌ی تخیل و منطقش شما را دستپاچه و سردرگم کند، طوریِ که تمام سعی و تلاشتان صرف این شود که جلوی خنده مخاطب را بگیرید یا حتی گاه کاملاً مات و مبهوت می‌مانید که چه کاری باید در مرحله‌ی بعد انجام دهید؟ این وضعیت می‌تواند در هر قسمت از نمایش، به خصوص زمانی که مشارکت مخاطب را می‌طلبید پیش آید.

کودکان در طول اجرا سر و صدا می‌کنند: باوجود سرگرم‌کننده و لذت‌بخش‌بودن اجرا، مخاطب کودک به ندرت می‌تواند تماشاگر کاملاً ساکت و آرامی باشد بنابراین کمی سر و صدا در اجرا، امری قطعی است.

وظیفه‌ی سازندگان تئاتر کودکان است که به واکنش‌ها و اعتراض‌هایی که مخاطب کودک بروز می‌دهد، توجه کنند و احتمال کسل شدن بچه‌ها را تا آن حد کاهش دهند که آن‌ها فرصت فکر کردن به فعالیت‌های جایگزین را نداشته باشند.

عده‌ای معتقدند کوتاه بودن زمان توجه کودکان به موضوعات، باعث ایجاد سر و صدا به هنگام دیدن نمایش می‌شود. ممکن است زمان توجه کودکان کوتاه‌تر از بزرگسالان باشد اما تصور می‌کنم این خصوصیت، ارتباطی با تمرکز در محتوای نمایش ندارد. اگرچه نمایش کودکان احتمالاً تا حدی کوتاه‌تر از بزرگسالان است اما اگر موضوع و محتوا جالب توجه نباشد، حتی فقط پنج دقیقه از نمایش هم برای کودکان هم برای بزرگسالان خسته‌کننده خواهد بود. برعکس اگر نمایش کاملاً با آن‌ها ارتباط برقرارکند، ممکن است بسیاری از مخاطبان کودک، یک ساعت و یا بیشتر هم بی‌وقفه به تماشای کار ادامه دهند.

مخاطبان کودک به بازی پاسخ می‌دهند: در اکثر نمایش‌های کودکان، زبان وسیله‌ی اصلی برقراری ارتباط است اما گفت‌وگوها باید با بازی توأم باشد تا گیرایی بصری و حرکتی ایجاد کند. همیشه در نمایشی که به ظاهر برای کودکان اجرا می‌شود اما شخصیت‌ها در آن بیکار نشسته‌اند و فقط صحبت می‌کنند باید تردید کرد. اکثر اوقات، حرکات اشخاص برای بچه‌ها بسیار جالب‌تر از صحبت‌های آن‌هاست. تئاتر کودک نباید صحنه‌ی مناظره باشد بلکه صحنه،

صحنه‌ی عمل است.

بچه‌ها صحنه‌های عاشقانه را دوست ندارند: از صحنه‌هایی که در آن پرنس و پرنسس (عاشق و معشوق) در چشم‌های یکدیگر خیره شده و آوازهای رمانتیک می‌خوانند باید پرهیز کرد. به‌طور کلی، بچه‌ها حوصله‌ی صحنه‌های عاشقانه، به خصوص لحظه‌های همراه با آوازها و غزلسرایی‌ها را ندارند. در یک نمایش کودکانه، گفت‌وگوکردن و حتی نشان‌دادن انتظار در صف دستشویی، به مراتب بهتر از نمایش چنین رمانس‌هایی است. لحظه‌های رمانتیک عاشقی و دلدادگی برای کودکان جالب نیست. البته آن‌ها از اینکه دو نفر یکدیگر را دوست داشته باشند کاملاً خشنود می‌شوند اما دردسرهایی که پیش از رسیدن دو نفر به یکدیگر، آن‌ها را به ستوه می‌آورد، برای کودکان جالب‌تر است. دردسرهای عاشقانه، فرصتی به مخاطب می‌دهد تا از عشاق حمایت کند و تأثیر منفی لحظه‌های ناامیدی را خنثی نماید.

کودکان عاشق حیوانات و اسباب‌بازی‌ها هستند: اکثر حیوانات در نمایش، شخصیت انسان گونه‌ای دارند، با عواطف انسانی ظاهر می‌شوند و اغلب در جوامعی زندگی می‌کنند که یادآور جوامع انسانی خود ماست. اما نویسندگان ادبیات کودکان می‌دانند که واکنش مخاطبان آن‌ها به حیوانات بسیار مثبت‌تر از واکنش آن‌ها به همنوعانشان است. دلیل این علاقه چیست؟ آیا به این دلیل است که کودکان بر حیوانات تسلط دارند؟ یا کودکان آسیب‌پذیری حیوانات را درک می‌کنند و این حس، آن‌ها را تشویق می‌کند تا از حیوانات دفاع کنند؟ و یا دلیل ساده‌ای دارد، مثلاً اینکه حیوانات صرفاً جذاب هستند؟

به همین ترتیب، کودکان از شخصیت‌های اسباب‌بازی نیز لذت می‌برند. اسباب‌بازی‌ها برای آن‌ها آشنا هستند، همانند دوستانی که کودکان با آن‌ها در بازی‌هاشان سهیم می‌شوند و باعث می‌گردند تا داستان‌ها را باور کنند.

بچه‌ها به داستان‌ها عشق می‌ورزند: برای نمایش کودکان، یک متن داستانی مناسب لازم است. ایده آل آن است که از داستان‌های فرعی زیاد در جریان داستان اصلی، استفاده نشود. حتی نمایشی که صرفاً هدف آموزشی دارد، مانند نمایشی در مورد حفظ محیط زیست، باید از طرح قوی، منسجم، منطقی و جالب برخوردار باشد. از سوی دیگر، موضوع اصلی داستان باید واضح و مشخص باشد.

در زمان اجرای یک نمایش، فرصتی برای پرداختن به جزئیات غیرضروری نیست، بنابراین وقایع داستانی باید بسیار موجز و در عین حال منسجم باشد به‌طوری که حذف بخشی از آن، باعث از دست رفتن معنای متن گردد. یک تمرین مؤثر در این رابطه، مقایسه‌ی یک رمان ویژه‌ی بزرگسالان با یک رمان موفق کودکان است.

رمان‌نویس کودکان، برای تشریح وقایع، وقت کمتری تلف می‌کند. او هرگز صفحات آغازین اثرش را صرف توصیف مناظر طبیعی به هنگام طلوع یا غروب خورشید نمی‌کند. برخلاف رمان‌نویس بزرگسال، نویسنده‌ی کودکان، هیچ نیازی به تشریح جزئیات روانی شخصیت‌ها احساس نمی‌کند. از سوی دیگر، رمان کودکان، از دیالوگ‌ها و خط داستانی قوی و واضحی برخوردار است و توجه اصلی نویسنده به عمل است تا بازتاب‌ها و انعکاس وقایع (وود، ۱۳۸۷: ۲۱ـ۱۶).

نویسندگانی که در حوزه نمایشنامه‌ی کودکان فعالیت دارند می‌توانند با بهره‌گیری از نظریه‌های آلبرت بندورا در حوزه یادگیری، به ویژه یادگیری مشاهده‌ی بهره‌جسته، در نگارش نمایشنامه ویژگی‌های روحی و روانی گروه‌های سنی مختلف را مورد توجه قراردهند و الگوها و قهرمانانی بیافرینند که برای کودکان جذاب باشد تا الگوبرداری بهتری انجام بگیرد. به‌طور

کلی قهرمان نمایش هر مقدار که قوی باشد کودکان بیشتر از او الگوبرداری می‌کنند.

همچنین نمایشنامه‌نویسان حوزه کودک می‌توانند با استفاده از شگردهای مختلف از جمله: شخصیت‌پردازی منسجم و جلوه‌های صوتی و بصری و محتوای متناسب با نگرش و باور کودکان، توجه آن‌ها را جلب کرده و نکات اخلاقی و اجتماعی را به آن‌ها آموزش دهند.

در زمینه شخصیت‌پردازی با استفاده از شخصیت‌های عروسکی و حیوانات و اشیاء می‌توانند نمایش را برای کودکان جذاب کنند و در زمینه جلوه‌های صوتی و بصری می‌توانند با استفاده از موزیک و لباس‌های طرح حیوانات و رنگ‌های شاد در صحنه‌پردازی به جذابیت نمایش بیفزایند.

همچنین در زمینه محتوا نیز می‌توانند باورها و قالب‌های فکری کودکان امروزی و اولویت‌های اجتماعی جامعه امروز را در نظر بگیرند و محتوایی متناسب با آن بیافرینند.

الگوی پیشنهادی

تولید یک نمایشنامه و تئاتر موفّق، تنها با تلاش یک نفر ممکن نیست بلکه نتیجه‌ی کار گروهی عده‌ای از هنرمندان و متخصّصان هنری و فنی است که هر یک عهده‌دار بخشی از مسئولیت‌ها هستند. تولید تئاتر، شامل بخش‌های متنوّعی است. این تنوّع مسئولیت‌ها، شرایطی فراهم می‌سازد تا روند گسترده‌ی تولید نمایش، به قسمت‌های کوچکی تقسیم شود و مسئولیت هر بخش به یک نفر محوّل گردد (روزنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

در این بخش، نکاتی به عنوان الگویی کلی تحت عنوان پیشنهاد مطرح می‌گردد به امید اینکه راهگشای نمایشنامه‌نویسان حوزه کودک باشد و در این زمینه به آن‌ها کمک کند.

۱. نمایشنامه

ارائه تعریف مشخصی از تئاتر کودک نیازمند بررسی ویژگی‌های متن، اجرا و نوع مخاطب است. در این راستا باید گفت ساختمان نمایش این گونه‌ی تئاتر نیز همانند سایر انواع تئاتر در یک نمای کلی شامل: تم یا موضوع، طرح یا پیرنگ، شخصیت، زمان و مکان، فضا و حالت و دیالوگ است (مهرنوش، ۱۳۹۲: ۸).

به عقیده گلدبرگ، چهار اصل عمده وجود دارند که اغلب در نوشتن نمایشنامه کودکان مورد استفاده قرارمی‌گیرند اما اصول مخربی هستند و عبارتند از: قهرمان کلیشه شده، کشمکش سطحی و کم‌مایه، ساده‌انگاری و بیان نتیجه اخلاقی (گلدبرگ، ۱۳۸۷: ۲۲۸).

در نمایشنامه‌نویسی علاوه بر تسلط کامل بر تکنیک‌های نوشتن نمایشنامه، باید شناخت کاملی از ویژگی‌های مخاطب کودک داشت. یکی از مهم‌ترین این عناصر **شخصیت‌پردازی** است. بهترین روش برای شخصیت‌پردازی، متمایزکردن شخصیت‌ها با استفاده از ویژگی‌های رفتاری و گفتاری است.

شخصیت تئاتر کودک اغراق شده، تخیلی، نامعمول و دارای صفات منحصربه‌فردی است و همین ویژگی جذابیت‌های فراوانی برای کودک ایجاد می‌کند به‌طوری که او می‌تواند از طریق حسی با آن شخصیت ارتباط برقرارکرده و همذات‌پنداری کند و در این نوع برقراری ارتباط، از آن شخصیت الگوبرداری و تقلید کند. به‌طوری که بروز واکنش‌های هیجانی تشویق‌آمیز از سوی کودک، درباره شهامت و موفقیت‌های قهرمان یا ابراز خشم و سرزنش در برابر رفتارهای زشت، منفی و خرابکارانه‌ی ضدقهرمان خود بهترین گواه این ادعاست.

بنابراین شخصیت‌های تئاتر کودک باید از جنبه آموزشی به دقت پردازش شوند تا کودک

در ارتباطی موثر بتواند گفتار و رفتارهای ناپسند را از یکدیگر تمیز دهد و با ذهنیتی آگاه ارزش‌ها را انتخاب کرده و در زندگی الگو و سرمشق خود قرارداده و در مقابل، از ضدارزش‌ها دوری کند. البته شایسته است ضدقهرمان در مسیر داستان اصلاح‌پذیر باشد و متوجه اشتباهات خود شود و در نتیجه‌ی این آگاهی، دچار تحول شده و به نمو شخصیتی دست یابد. کودک از طریق همذات‌پنداری با شخصیت‌ها به‌طور عینی خطا و اشتباهات را تجربه کرده و حاصل تجربیات را در زندگی واقعی خود به کار می‌بندد (مهرنوش ۱۳۹۲:۹).

در اینجا به نمونه‌هایی از شخصیت‌هایی که بیشتر مورد توجه کودکان قرارمی‌گیرند، اشاره می‌کنیم:

ـ **شخصیت‌های غیرعادی و اغراق شده و تخیلی:** شخصیت‌های معمولی دنیای واقعی جذاب نیستند و باید یک ویژگی منحصربه‌فرد داشته باشند.

ـ **شخصیت‌های خرابکار و دردسرساز:** این شخصیت‌ها باعث و بانی اتفاق در نمایش هستند که نقشه‌های قهرمان داستان را نقش بر آب می‌کنند و پایان خوش را به مخاطره می‌اندازند و با شکست این شخصیت‌ها پایان رضایت بخش می‌شود.

ـ **شخصیت‌های شادی‌ساز و خنده‌آور:** ایجاد یک فضای کمدی و خنده‌آور و مفرح‌بودن نمایش که باعث ارتباط کودک با نمایش می‌شود.

ـ **شخصیت‌های عجیب و غریب و ترسناک و دلهره‌آور**: کودکان از ترس لذت می‌برند. مثل دیو و اجنه و....

ـ **شخصیت‌های شرور و فریبکار:** به دلیل ایجاد بحران و کشمکش با شخصیت اصلی و آسیب به قهرمان، نمایشنامه را پیش می‌برند.

ـ **شخصیت آسیب‌دیده، بیمار و معلول**: برای تاکید بر اهمیت سلامتی مخاطب و ایجاد مقایسه.

ـ **شخصیت‌هایی با صفات ناپسند:** مثل دروغگو و تنبل که جنبه آموزشی دارد.

ـ **شخصیت آگاه، صاحب‌نظر و دانای کل:** سایرین را نصیحت می‌کند و بر سر موقعیت‌های خطرناک هشدار می‌دهد.

ـ **شخصیت راوی یا روایت‌گر:** داشتن ارتباط مستقیم با مخاطب و رابط بین تماشاگر و بازیگر.

ـ **شخصیت از پیش آشنا:** در ذهن مخاطب آشنا هستند و راحت‌تر ارتباط برقرارمی‌گردد. مثل شخصیت‌های معروف کارتونی و...

ـ **شخصیت حیوانات یا اشیا به عنوان شخصیت اصلی:** خصوصیات انسان در قالب اشیا یا حیوان قرارمی‌گیرد.

در نمایشنامه، شخصیت از طریق دیالوگ می‌گوید کیست و چه می‌خواهد. زبان، واسطه‌ی اصلی ارتباط بین تئاتر و کودک است. دایره لغات کودک محدود است و باید به این نکات ویژه توجه کرد و جملات کوتاه و مفید به کار برد.

در موضوع نمایش نیز که جوهره اصلی نمایش است باید مسائل انسانی و مشکلات اساسی انسانی مطرح گردد. بدیهی است که حوزه ادبیات کودکان و نوجوانان باید در خدمت فرهنگ‌سازی و تعلیم و تربیت و پرورش فکری مخاطبان قرارگیرد.

۲. مضمون

قصه‌های انسان‌گونه: در عالم واقع تصور اینکه حیوانات بتوانند مثل انسان‌ها فکر و عمل

کرده و حتی صحبت کنند، تصوری غیرعلمی است. اما نویسندگان کودکان می‌دانند که مخاطب آن‌ها حیوانات را دوست دارد و مایل است تا داستان‌هایی با حضورآن‌ها بخواند و به این دلیل جذاب هستند که مثل انسان‌ها رفتار می‌کنند. بیشترشان مضمون اخلاقی دارند و بیانگر عقل سلیم هستند و حیوانات قهرمانان اصلی‌اند (فدایی‌حسین، ۱۳۸۶: ۷۳).

زندگی واقعی: وقایع تاریخی می‌تواند یک منبع غنی برای داستان‌ها به خصوص برای نمایش‌های بچه‌های بزرگ‌تر یعنی بالای هشت سال باشد. شخصیت‌های تاریخی مشهور به خصوص مردان و زنانی که موفقیتی کسب کرده‌اند یا کسانی که بر ناملایمات غلبه نموده و یا در مواجهه با خطر، اعتماد به نفس و انعطاف‌پذیری خاصی داشته‌اند، برای کودکان جالب هستند. ازجمله می‌توان به مارکوپولو اشاره کرد. البته یک نمایش مستند ساده و معمولی در مورد واقعیات زندگی، توجه مخاطب را جلب نمی‌کند. بنابراین بهتر است از شخصیت‌هایی استفاده شود که شیوه زندگی آن‌ها بتواند کودکان را تحت‌تأثیر قراردهد و یا شخصیت اصلی آن کودکان باشند. (همان) تا کودکان بهتر بتوانند با آن‌ها همذات‌پنداری کرده و الگو برداری کنند.

مضامین امروزی: بسیاری از مسائل جدید و امروزی به‌صورت بالقوه برای نمایش‌های ویژه کودکان موضوعات مناسبی هستند. مثل محیط زیست، مواد مخدر و... (همان: ۷۴).

قصه‌های پریان: شاید قصه‌های پریان را بتوان جهانی‌ترین مضمون برای داستان‌ها و نمایش‌های کودکان به حساب آورد. پانتومیم‌ها، فیلم‌های کارتونی، کتاب‌های قصه و نمایش‌های کودکان همگی از داستان‌های کلاسیکی استفاده کرده‌اند که اکثر بچه‌ها از کودکی آن‌ها را شنیده و خوانده‌اند. مثل سیندرلا، زیبای خفته، سفیدبرفی و قصه‌هایی از این دست که با بازنگری و به روز شدن و اقتباس تاکنون باقی مانده‌اند. داستان‌پردازان، جذابیت اصلی این داستان‌ها را با مضامین فقیر و پولدار، پاداش پرهیزکاری، تغییرات جادویی، خیر در برابر شر و... در طی اعصار حفظ کرده‌اند و این داستان‌ها با اجرا در قالب سنت شفاهی (قصه گویی) صیقل یافته و شخصی شده‌اند و در نسخه‌های گوناگون در سراسر جهان منتشر گردیده‌اند. این داستان‌ها مستقیماً به عواطف و اصلی‌ترین غرایز ما اشاره دارند. به‌طور مثال دوست نداریم خواهران زشت سیندرلا او را تهدید کنند و با تنهایی جوجه اردک زشت همدردی می‌کنیم و به‌طور کلی وقتی آدم‌های بد به سزای عمل خود می‌رسند و حق و انصاف پیروز می‌شود، احساس آرامش می‌کنیم. با این وجود داستان‌های قدیمی می‌توانند در شرایط کنونی به روز شده اما همچنان مهیج و عاطفی باشند (همان:۷۵).

اساطیر و افسانه‌ها: اگر چه در طول قرون و اعصار، منشاء اساطیر و افسانه‌ها به خرافات و ترس‌های بشر بازمی‌گردد، اما داستان‌های برگرفته‌شده از اساطیر و افسانه‌های کشورهای مختلف، منبع طبیعی اطلاعات برای نمایش‌های کودکان بوده‌اند. در این داستان‌ها ماجراجویی، جست‌وجو و تکاپو، هیولاها، مبارزه علیه نیروهای شرور، سفرهای عجیب و تلاش برای بقا به‌وفور وجود دارد. در این راستا داستان‌های زیادی با مضامین جایگاه بشر در جهان، عالم مردگان، تقدیر و سرنوشت، و طرح این سوال که «چرا ما در چنین نقطه‌ای از جهان هستیم؟» وجود دارد که می‌توان آن‌ها را برای مخاطب کودک قابل فهم کرد (همان: ۷۳).

اسباب‌بازی‌ها و اشیای بی‌جان: همیشه زنده‌کردن اسباب‌بازی‌ها و اشیای بی‌جان، شگرد مورد علاقه‌ی نمایشنامه‌نویسان کودکان بوده‌است. وقتی کودکان با اسباب‌بازی‌هاشان بازی می‌کنند، اغلب زندگی تخیلی به آن‌ها می‌دهند و با آن‌ها که درواقع دوستانشان هستند، در بازی‌ها و ماجراها سهیم می‌شوند (همان).

کودکان و نوجوانان برای بازسازی حال و پی‌ریزی آینده، نیازمند مفاهیمی بکر و راهگشا

هستند، بنابراین متونی گیرا لازم است که در عین لذت‌بخشی به آن‌ها، افکارشان را بر روی یک تصمیم‌گیری صحیح و عاری از هرگونه شتاب‌زدگی برای آینده، متمرکز کند. نمایشنامه‌نویس اگر از مهارت کافی برخوردار باشد، کاراکترها را طوری می‌آفریند که نیازهایش با مخاطبان نمایشنامه هم‌سو و یک‌جهت باشد، چرا که اگر مخاطب خاصی برای نمایشنامه‌ای در نظر گرفته می‌شود می‌بایست از دید او به مسائل توجه کند (بخشی، ۱۳۹۳: ۸۵).

۳- کارگردانی

کارگردان کسی است که به نمایش شکل می‌دهد و آن را به عنوان آفرینشی هنری به ما عرضه می‌کند. به عبارتی دیگر، وی فردی است که باعث می‌شود ما همه چیز را از زاویه دید او ببینیم (دامود، ۱۳۷۶: ۲۱). وی نظرات و دیدگاه‌های خود را از طریق بازیگران، طراحان صحنه، نور، لباس، موسیقی و... به تماشاگر منتقل می‌کند (همان: ۲۲). کارگردان توسط چهار نیروی محرکه اصلی، تمامی فعالیت‌هایش را در آفرینش یک اثر هنری هدایت می‌کند:

۱ـ دیدی خاص در مورد نمایشنامه که سلطه خود را بر تمام وجوه اجرا بگستراند.

۲ـ دانشی وسیع از نیروهای بالقوه درون نمایشنامه، نقاط اوج و فرود، نقاطی که ضرباهنگی تند یا آهسته دارند و...

۳ـ مهارت در ایجاد فضایی برای به وجودآوردن ارتباطی دوجانبه بین افراد گروه که به آنان کمک کند به اوج خلاقیت برسند.

۴ـ خواستی قوی برای گرفتن توجه غیرارادی تماشاگر تا به کمک آن روان و دل تماشاگر را به هیجان آورد (همان: ۲۱)

مسئولیت عمده کارگردانی در تئاتر کودکان و نوجوانان، ایجاد ارتباط با تماشاگران است. کارگردان است که بین اثر هنری و تماشاگران به مکاشفه می‌پردازد. باید تماشاگرانش را بشناسد و درمورد علایق و سلایق، توانایی‌ها، واژگان، میزان توجه و دقت و شوخی و خنده کودک، کاملا آگاه باشد و بتواند خشم و بی‌رحمی کودک و دلسوزی و همدردی او را درک کند. از مشاهده کودکان در حال دیدن نمایش سود برده و از این طریق درباره چگونگی فعال شدن تخیلات آن‌ها اطلاع به‌دست آورد.

از نگاه گلدبرگ تفاوت‌های واقعی بین تولید هنری یک نمایش برای بزرگسالان و تولید یک نمایش برای کودکان را با هفت جنبه مربوط به کارگردانی می‌توان مورد بحث قرارداد که عبارتند از: احساسات حقیقی، تجسم بخشی، تنوع، ملاحظات سنی، انتخاب بازیگران و همذات‌پنداری، مشارکت تماشاگران و جادوی تئاتری که به اختصار هر یک را توضیح می‌دهیم:

احساسات حقیقی: بین انتخاب موضوعی که متناسب با درک و دریافت کودک است و ساده جلوه دادن زندگی به بهانه «فکر بچگانه کودکان» تفاوت بسیاری است. قبل ازاینکه قوه منطق کودک شروع به عمل کند، از طریق احساسات درک می‌کند. در این صورت، حذف پاسخ‌های عاطفی و منطقی از نمایش کودکان، فریب دادن کودک محسوب می‌شود. از طرفی چون آنان به خوبی توانایی جذب محتوای عاطفی نمایش را دارند، لازم است احساسات بی‌ارتباط با نمایش را کنترل کرد تا به این وسیله توجه کودک منحرف نگردد (همان: ۲۶۰ـ۲۵۸).

تجسم بخشی: شاید موفق‌ترین کارگردان کودک کسی است که در نمایش‌هایش تفاسیر دیداری بهتری ارائه می‌کند. توانایی قابل رویت ساختن تجربه تئاتری به‌طور کلی برای هر نوع نمایشی سودمند است اما برای تئاتر کودکان و نوجوانان یک ضرورت حتمی است. شکی

نیست که اثرات بصری و دیداری برای کودکان بر حرف‌ها و گفت‌وگوهای نمایش تسلط دارد (همان: ۲۶۲). کودک به اندازه‌ای بر عوامل بصری تکیه می‌کند که از باورکردن آنچه نمی‌بیند به سادگی امتناع می‌ورزد. هرگونه توصیف واقعه برای کودکان به خصوص پایین تراز ده سال، هیچ اعتباری ندارد. مثلا توصیف مرگ شخصیتی که خارج از صحنه اتفاق افتاده است مثال خوبی است چرا که کودک تا پیکر مرده را در صحنه نبیند باور نمی‌کند. اما اگر نقش شریر در صحنه کشته شود و در پایان زنده شود و جلوی صحنه بیاید آن را به‌صورت یک قرارداد می‌پذیرد (همان:۲۶۲).

این نکته را نباید فراموش کرد که زبان بصری بهانه‌ای برای بی‌محتوا دانستن نمایش‌های کودک یا ناچیز شمردن میدان هوش کودکان نیست. مقصود از زبان بصری فراهم آوردن امکاناتی است که افکار و نکات عمیق‌تر را منتقل سازد نه اینکه جانشین افکار و نکات عمیق نمایش شود (همان: ۲۶۶).

تنوع: میزان دقت و توجه کوتاه مدت و کنجکاوی بی‌نهایت زیاد کودکان، آن‌ها را وا می‌دارد که دائم در جست‌وجوی انگیزه‌های جدید باشند. مخصوصا اگر تماشاگران، کودکان زیر ده سال باشند، کارگردان باید حتماً روش‌هایی پیدا کند که مدام کانون توجه آنان را به یک الگوی جدید و جذاب تغییر دهد. کارگردان معروف روسی «گروتسکی» راه‌حلی برای این مسئله پیدا کرده و آن را «روش ترکیبی» نام گذاشته است. «سنتتیکال» یا «ترکیبی» از سنتز ریشه می‌گیرد که به معنی ترکیب و اتصال یا پیوسته کردن عوامل مختلف و مجزاست؛ به عبارت دیگر، ترکیب عواملی مانند آواز، حرکات موزون، عروسک، آکروبات، تردستی و شعبده بازی و...که به‌صورت یک نمایش بر صحنه می‌آید. واژه نمایش ترکیبی شامل سبک‌ها و انواع گوناگون روش‌های تئاتری است که برای جلب توجه کودکان از آن‌ها استفاده می‌شود. نمایش ترکیبی نه تنها برای حفظ دقت کودک به نمایش موثر است، بلکه برای معرفی حوزه‌های قابل دسترس کودک به او نیز به کار می‌رود.

نمایش ترکیبی به عبارت ساده، به‌کاربردن تنوع در یک نمایش به عنوان یک تکنیک است. هرچند تنوع در نمایش لازم است اما نباید صرفا به خاطر ایجاد آن به هر ترفندی دست زد. تماشاگران باید انسجام در نمایش را احساس کنند. نمایش ترکیبی هنگامی کامل و درست است که یکپارچگی و پیوستگی اثر حفظ شود. مثلا حرکات موزون خارج از موضوع نمایش این یکپارچگی را به هم می‌زند. صحنه‌های گرد و صحنه‌های سه سویه نیز به ایجاد تنوع در نمایش کمک می‌کنند. از نظر زیبایی‌شناسی، ضوابط موردنیاز در صحنه‌ی باز ایجاب می‌کند که برای اجرای موقعیت‌ها، نورپردازی، دکور، مسائل تکنیکی و غیره، نمایشنامه را با دید سینمایی بنگریم.

در نتیجه از نظر تمرکز تنوع بیشتری برای بیننده کودک به وجود می‌آید. علاوه بر اینکه صحنه‌ی باز نوعی فضای طبیعی برای اجرای نمایش محسوب می‌شود. چنانکه بازی‌های طبیعی کودکان نیز در فضای باز و سه بعدی اتفاق می‌افتد. البته با بالارفتن سن کودک، اهمیت این صحنه‌ها کمتر شده و اهمیت نوع تنوع متناسب با نیاز بزرگسالی بیشتر می‌شود (همان: ۲۷۰_۲۶۹).

ملاحظات سنی: کودکان خردسال به نمایش‌های ترکیبی و جاذبه‌های دیداری نیاز دارند و بزرگ‌ترها به چالش اندیشه‌ها. گروه‌های سنی که بین این دو قراردارند بعضی از خصوصیات نمایشی خردسالان و برخی از خصوصیات نمایشی بزرگسالان را نیاز دارند. پس نمایشنامه‌نویس و کارگردان باید بکوشند نمایشی جذاب که برای همه گروه‌های سنین جالب

باشد، بیافرینند (همان: ۲۶۹).

انتخاب بازیگران و همذات‌پنداری: کودک ممکن است بر مبنای کتاب یا فیلمی که از داستان نمایش دیده است، تصور دیداری کاملی از شخصیت‌های آن داشته باشد. کارگردان یا انتظارات کودک را برآورده می‌سازد یا با آن‌ها چالش می‌نماید. پیروی از انتظار تماشاگران، منتهی به انتخاب بازیگران کلیشه‌ای نقش‌های آشنا و قدیمی خواهد شد مثلا با ورود سیندرلا او را دوست خواهند داشت و از نامادری او در همان لحظه اول متنفر خواهند شد. البته این تشخیص هویت آنی برای بچه‌های کوچک یا تماشاگران بی‌تجربه سودمند است. چالش‌کردن با انتظارات و پیش‌داوری مخاطبان، پرمخاطره اما از نظر هنری قانع‌کننده است. به خصوص برای کودکان بالای ده سال. مثلا هنگام انتخاب بازیگران، بازیگر زن زیبا را در نقش جادوگر نمایش دهند که با این کار به کودک یاد می‌دهند در قضاوت‌های آینده خود نسبت به دیگران، فقط ظاهر بیرونی آنان را نبیند (همان: ۲۷۷).

مشارکت تماشاگران: مشارکت کودکان در اجرا جزئی از نمایش به حساب می‌آید و هر لحظه‌ی آن به اندازه خود نمایش مهم است. البته مشارکت آنان با سر و صدا را نباید با شلوغی اشتباه گرفت. از سوی دیگر کارگردان باید فنون مربوط به جلب مجدد توجه تماشاگران را نیز به بازیگران آموزش دهد. فنونی مانند: فعالیت ناگهانی و متضاد با روند عادی بازی یا تضاد ناگهانی در طرز بیان یا اجرای نمایش، تغییر میزان سرعت یا ضرباهنگ نمایش، وارد شدن نقش جدید، اجرای قطعه‌ای به‌صورت نمایش بدون کلام که موضوعی جدید و حتی نامربوط با نمایش را ارائه کند (همان: ۲۷۹).

جادوهای تئاتری: حقه‌ها و شگردهای شگفت‌انگیز تئاتری، آرایش مفصل صحنه، لباس‌های باشکوه، جلوه‌های ویژه‌ای مانند: ناپدید شدن، پرواز در صحنه، تغییر اندازه‌ها، تبدیل شدن چیزی به چیز دیگر هر چند پرخرج است اما از ضروریات تئاتر کودک است. البته باید از تغییرات و حقه‌های پی‌درپی اجتناب کرد چرا که تا بخواهند چیزی را درک کنند از درک بقیه موارد و یا حتی اصل داستان دور خواهند شد (همان: ۲۸۵).

۴- بازیگری

برخی از معانی بازی کردن «نمایش یا اجرا توسط عمل به ویژه روی صحنه، تظاهر کردن، تجسم بخشیدن، بازی کردن نقش در یک نمایش، رفتار کردن به شیوه اجرا روی صحنه، وانمود کردن و اجرای نقشی مشخص» است (هولتن، ۱۳۷۶: ۳۷) حال باید دید بازیگر با چه ابزار و چگونه این عمل را ارائه می‌دهد:

بازیگر با استفاده از سه قابلیت اصلی بدن، بیان و ذهن یا احساس خود می‌تواند به پرداخت نقش یا شخصیت موردنظرش اقدام کند (روزنبرگ، ۱۳۸۸: ۵۳).

بدن: هر بازیگری باید قادر به انجام برخی حرکات مانند: راه رفتن، چرخیدن، زانوزدن، خم شدن، ایستادن و دویدن باشد. اما در تئاتر کودک باید علاوه بر حرکات فوق بتواند کارهایی مثل: پریدن، حمل بازیگر دیگر، راه رفتن روی دست و مانند آن را انجام دهد. اجرای یک نمایش در حقیقت، تبدیل متن نوشته شده به عمل و رفتار است. پس نمایش یعنی حرکت. می‌توان گفت حرکت بازیگران از گفتارشان تاثیرگذارتر است (همان: ۸۸).

بیان: دو اصل اساسی برای بیان، تولید صدا و شکل دادن به آن است. بیان خوب باید دارای ضرباهنگ مناسب بوده و بدون استرس اداگردد (همان: ۸۹). بازیگر باید صدای خاص و ظاهر جسمانی خاص داشته باشد و این جزئیات مربوط به شخصیت‌پردازی را با کمک مختصری

از نمایشنامه‌نویس و کارگردان فراهم کند (همان: ۹۲).

حس: بدن و بیان تنها جنبه ظاهری بازیگری محسوب می‌شود و باید توجه داشت که جنبه درونی یعنی لایه‌های درونی شخصیت نیز ارائه گردد (همان:۹۱). نقش‌ها در نمایش کودکان مانند هر نوع نمایش دیگری و حتی اغلب اوقات بیشتر از تئاتر بزرگسالان، باید متحرک و فعال، سه بعدی و طبیعی باشند. به عبارت دیگر بازیگران و کارگردانان باید خلاقیت‌های مفید و عملی نویسنده را در مورد نقش جان ببخشند. اکثر داستان‌های مربوط به کودکان، پر از نقش‌هایی است که صفات بارز انسانی را ارائه می‌دهند. صفاتی مثل سخاوت، حرص و طمع و... عمومیت داشتن این صفات است که قصه‌های پریان را این‌چنین عالم‌گیرکرده است. به هر حال در تبدیل یک قصه به اجرای صحنه‌ای لازم است شخصیت‌های قصه نمایشی شوند. بازیگر باید صدای خاص و ظاهر جسمانی خاص داشته باشد و این جزئیات مربوط به شخصیت‌پردازی را با کمک مختصری از نمایشنامه‌نویس و کارگردان فراهم کند (گلدبرگ، ۱۳۸۷: ۲۹۴).

۵ـ عوامل فنی (طراحی صحنه، نور، لباس، گریم)

دکور نقش بسیار مهمی در انتقال مفاهیم موردنظر در نمایش دارد؛ نقشی بیشتر از زیباسازی صحنه. طرّاحی صحنه‌ی مناسب می‌تواند سکوی پرش نمایش باشد. یک دکور مناسب به گونه‌ای است که بازیگران به راحتی می‌توانند از آن استفاده کرده و خود را با آن هماهنگ کنند. همه قسمت‌های یک دکور–رو، داخل و اطراف آن– باید قابل استفاده باشد (همان: ۱۹۳).

نحوه نورپردازی نیز در جریان نمایش نقش اساسی دارد و چهار کارکرد اصلی را می‌توان برای نورپردازی برشمرد: الف) ایجاد تمرکز روی صحنه ب) سه بعدی کردن نمایش ج) خلق تصویر جدید د) ایجاد فضای حسّی لازم.

ایجاد تمرکز روی صحنه: نور به مخاطب کمک می‌کند تا وقایع روی صحنه را ببیند. اگر نور صحنه کافی نباشد و مخاطب برای دیدن صحنه به چشمان خود فشار بیاورد، احساس ناراحتی کرده و حس می‌کند که قادر به شنیدن گفتارها هم نیست. از آنجا که تماشاگر، ناخودآگاه به روشن‌ترین قسمت صحنه نگاه می‌کند، تمرکز نور باید روی چهره بازیگر باشد (همان: ۱۹۹).

سه‌بعدی کردن نمایش: نور همچنین به بازیگران و وسایل صحنه و دکور، بعد می‌بخشد. در تئاتر، برخلاف سینما و تلویزیون، بازیگران واقعاً سه‌بعدی هستند، چرا که تئاتر اجرای زنده است. حال آنکه بدون نور، این شکل سه بعدی مشخّص نمی‌شود. در حقیقت نور، جنبه سه بعدی کار را آشکار می‌سازد.

خلق تصویر جدید: نور یکی از عوامل خلق تصویر جدید است. برای مثال، می‌توانید یک صحنه را فقط با تغییر شدت، رنگ و حرکت نور به صحنه‌ای دیگر تبدیل کنید، یعنی ارائه دو تصویر از یک صحنه، البته تصویر ارائه شده باید هماهنگ با همان تصویری باشد که کارگردان و سایر طراحان درصدد خلق آن بوده‌اند.

ایجاد فضای حسّی لازم: نور می‌تواند در انتقال حس و حال و فضای داستان نقش موثری داشته باشد. این انتقال حس فقط با روشن و خاموش کردن نور روی صحنه امکان‌پذیر نیست بلکه در نتیجه تلفیق سه نقش قبلی حاصل می‌گردد (همان: ۱۹۹).

رنگ‌ها باید به عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط با کودکان مورد استفاده قرارگیرند چرا که کودکان رنگ‌ها را دوست دارند و به سادگی با زبان خود نسبت به آن‌ها واکنش نشان

می‌دهند. آن‌ها خیلی زود می‌توانند رنگ‌ها را تشخیص دهند و در ۶ ماهگی بین رنگ‌ها تفاوت قائل شوند. بسیاری از کودکان نوپا به سراغ رنگ‌هایی می‌روند که برای آن‌ها جذاب و چشم‌گیر باشد. قرمز، رنگی است که خیلی سریع توجه کودکان را به خود جلب می‌کند و پس از آن رنگ‌های زرد، آبی، سبز و نارنجی قراردارند. در سنین رشد، دختر بچه‌ها معمولا رنگ‌هایی مانند بنفش، صورتی و ارغوانی را ترجیح می‌دهند درحالی‌که پسربچه‌ها به سراغ رنگ‌های آبی، قهوه‌ای و مشکی می‌روند.

۶-موسیقی

موسیقی در نمایش کودک مانند دیگر عوامل آن دارای ویژگی‌های خاص است. در کنار عوامل رنگین و پرحجم و زرق و برق‌دار کار کودک همچون گریم و لباس و غیره که برای برقراری هر چه بیشتر ارتباط با کودک شکل می‌گیرد، موسیقی نیز باید دارای آهنگی متفاوت باشد چرا که مخاطب کودک است. برای اثر گذاشتن بر روی کودک طبیعی است که اول باید مخاطب را شناخت و به ویژگی‌هایش آشنا بود. کودکان دارای خصوصیاتی هستند که بدون در نظر گرفتن این ویژگی‌ها نمی‌توان کار هنری موفقی ارائه داد. یکی از این ویژگی‌های مهم محدود بودن دامنه تمرکز در کودکان است. هیچ کودکی نمی‌تواند به‌طور طبیعی بر روی یک موضوع خاص بیشتر از چند دقیقه تمرکز کند. کودکان بازیگوشند و از هر مسئله که باعث شود آنان را به سکون و بی‌حرکتی بکشاند، گریزان می‌شوند. از هیچ کودکی نمی‌توان تقاضای دنبال کردن داستانی طولانی را داشت. قدرت تمرکز رفته رفته و با افزایش سن شکل می‌گیرد و با آن رابطه معکوس دارد. استفاده بجا و و مناسب از قطعات موسیقی در نمایش یکی از راه‌های ایجاد تمرکز است و به راحتی می‌تواند مخاطب بازیگوش نمایش را که در صندلی خود نا آرام تکان می‌خورد، دوباره به تماشای نمایش بکشاند و با نمایش همراه کند.

موسیقی همراه با ریتم حرکت آن قدر تأثیرگذار است که می‌تواند به راحتی جایگزین کلام نمایش شده و در انتقال معنا به مخاطب فعال گردد. انتخاب موسیقی باید با دقت صورت گیرد. در اغلب نمایش‌های امروزی در جای جای نمایش کودک استفاده از موسیقی به منظور شاد و جذاب کردن نمایش صورت می‌گیرد. در کنار وظایف موسیقی در انتقال فضا به وسیله موسیقی، دادن علایم‌شناسایی متن (مثل صدای جیرجیرک برای اعلان شب یا افکت‌های زدن ضربه برای تشدید حرکت و صدای باران) و شناسایی شخصیت‌های نمایش (مثل استفاده از ملودی‌های محلی برای نشان‌دادن و پررنگ‌کردن یک شخصیت) موسیقی می‌تواند شادی بخش باشد اما این شادی بخش بودن نباید روی کل نمایش اثر نامطلوب بگذارد و آن را از اعتدال خارج کند و به سمت ابتذال بکشاند. صرف ریتمیک بودن بعضی ملودی‌ها و نواها، دلیل مناسبی برای استفاده در کار نمایش نیست. حجم زیاد و طولانی بودن قطعه موسیقی می‌تواند به راحتی مخاطب را از نمایش دور کند و بدین ترتیب همراه کردن کودکان برای ادامه تماشای نمایش بسیار سخت و دشوار خواهد شد (صادقی‌پور، ۱۳۵۷: ۷۳).

کودکان معمولا آن چه را می‌فهمند، اجرا می‌کنند و بالعکس، یعنی آنچه را فهمیده‌اند بازگو می‌کنند. تجربه نشان می‌دهد اگر از کودک بخواهیم یک قطعه موسیقی پر از فواصل کوتاه نیم‌پرده‌ای فواصل کروماتیک و تحریرهای ربع پرده‌ای در موسیقی ایرانی را اجرا کند، مطمئناً در اجرای آن موفق نخواهد بود و آن را به‌صورت ناقص اجرا می‌کند. کودکان موسیقی بدون تحریر را بهتر می‌فهمند، چون آن را بهتر اجرا می‌کنند. قطعات آوازی ساده برای بچه‌ها دلچسب‌تر است. این بحث در مورد سازها هم مصداق پیدا می‌کند. سازهایی مانند فلوت

و سازهای دیگر که به ارف معروف‌اند و محبوب بچه‌ها هستند، به راحتی نواخته و شنیده می‌شوند و برای بچه‌ها جذاب‌ترند (همان).

قطعات موسیقی‌ای که در آن از این سازها استفاده می‌شود نیز برای کودکان محبوب است. استفاده از این سازها در قطعات موسیقی کودکان به قدری رایج است که با نواختن تک ملودی با این سازها بلافاصله شنونده درمی‌یابد که این کار برای کودک ساخته شده‌است.

اگر قبول کنیم که انتقال معنا با فرهنگ مخاطب رابطه مستقیم دارد و در کار کودکان آموزش فرهنگی یکی از اهداف اصلی است، با توجه به اینکه نمایش کودک بضاعت و توانایی این را دارد که ارزشی و اخلاقی باشد و آرمان‌های فرهنگی را به کودکان منتقل کند، استفاده از نواها و سازهای محلی و بومی بسیار بجا و زیباست (همان).

موسیقی و نواهایی برخاسته از فرهنگ و قومیت‌ها که از بدو تولد به همراه ما است و کودکانمان نیز به راحتی آن را شناخته و با آن مأنوسند در نمایش کودک کارایی فراوانی دارند (همان).

ریتم و موسیقی لالایی‌ها و بازی‌ها بسیار سریع توسط کودکان دریافت می‌شوند. اکثر بازی‌های کودکان با شعرهای ریتمیک و آهنگین اجرا می‌شود و جالب اینجاست که به راحتی حفظ هم می‌شود حتی اگر بی‌معنی باشد مثل بازی اتل متل توتوله، گاو حسن چه جوره، نه شیر داره نه پستون، گاوش رو بردن هندستون... که در آن‌ها بیشتر ریتم است که اهمیت دارد تا اینکه معنی خاصی مد نظر باشد، ولی اکثر این نواها و ملودی‌ها در کنار بازی برای کودکان بسیار جذاب است.

در کار کودک، مخاطب همچون صفحه سفیدی است که نگاشته‌های ما بر روی آن حک می‌شود. هر چه بنویسیم، چه سیاه و چه سفید بر آن می‌ماند و با او بزرگ می‌شود. نمایش کودک، علاوه بر فراهم کردن لحظاتی شاد، وظیفه دیگری هم دارد و آن انتقال همه خوبی‌هاست (همان).

زمان و مکان

در نمایشنامه کودکان نباید توالی زمانی را دستکاری کرد و توالی زمانی باید منطقی و درست باشد. درواقع نمایشنامه کودکان باید آغاز، میانه و پایان داشته باشد درحالی‌که در نمایشنامه بزرگسالان می‌توان توالی زمانی را دستکاری کرد.

از طرفی کودکان تغییر مکان را می‌پذیرند. مکان برای آن‌ها مهم نیست، بنابراین، به راحتی می‌توان روند مکانی نمایشنامه را عوض کرد و نمایشنامه کودک می‌تواند در هر مکانی آماده شود.

نتیجه‌گیری

هنر هر کشور رابطه‌ی مستقیمی با فرهنگ آن کشور، به معنای ارزش‌ها، آرمان‌ها، رسوم، هنجارها و محصولات اجتماعی دارد. ادبیات نمایشی کودکان و نوجوانان نیز از این قاعده مستثنی نیست زیرا هر هنر بازتاب روحیه‌ی خالق اثر و جامعه‌ی اوست. از آن جا که کودکان و نوجوانان جمعیت زیادی از جامعه را تشکیل می‌دهند و نسل آینده‌ساز جامعه به حساب می‌آیند، باید روش صحیحی برای تعلیم و تربیت آن‌ها به کار برده شود.

طبق دیدگاه بندورا، کودکان بسیاری از رفتارها را از طریق مشاهده رفتار دیگران یاد می‌گیرند. کودک وقتی رفتار شخص دیگری را مشاهده می‌کند که آن شخص برای انجام آن رفتار پاداش یا تقویت دریافت می‌نماید آن رفتار توسط فرد مشاهده‌کننده آموخته می‌شود. بنابراین کودک و نوجوان، تاثیرپذیری زیادی از هنر تقلیدی نمایش دارند و از بدو تولد با انجام بازی‌هایشان با آن اخت شده‌اند و بهتر است تعلیم بسیاری از اصول فرهنگی و ارزش‌ها از طریق هنر نمایش صورت‌پذیرد. این هنر بهترین منعکس‌کننده‌ی نیازهای انسانی است و از راه کشف و شناخت جهان پیرامون، موجب پرورش تخیل، کشف استعداد و ایجاد انگیزه‌ی پیشرفت برای مخاطبانش می‌شود. از آن‌جا که ادبیات نمایشی کودک و نوجوان در جهان و به تبع آن در ایران، هنری جوان به‌شمار می‌آید، نیاز به دقت ویژه‌ای برای پرداخت و باز پرداخت بدان وجود دارد.

دریافت و ظرفیت درک کودکان و نوجوانان از هنر نمایش و شیوه‌ی ارتباط برقرارکردن همه‌ی آن‌ها با روایت نمایشی یکسان نیست. بنابراین روان‌شناسان و نظریه‌پردازان برای آسان‌ترشدن شناخت نویسنده از مخاطبانشان، با توجه به نیازها، علایق، محدودیت‌ها و استعدادهای کودکان و نوجوانان، آن‌ها را گروه‌بندی کرده‌اند. معروف‌ترین گروه‌بندی مخاطبان ادبیات نمایشی کودک و نوجوان در ایران، زیر نظر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انجام‌شده که شامل پنج گروه سنی می‌شود: گروه سنی پیش از دبستان، گروه سنی سال‌های آغاز دبستان، گروه سنی سال‌های پایان دبستان، گروه سنی دوران راهنمایی و گروه سنی سال‌های دبیرستان. این گروه‌های سنی محدودیت‌های خاص خود را دارند که نویسنده باید بدان‌ها توجه کند. به‌طور کلی آن‌ها تجربه کم‌تری از زندگی نسبت به بزرگسالان دارند. گنجینه‌ی لغات آن‌ها محدود است و پاسخ به نیاز سرگرمی و تفریح نسبت به پاسخ به نیاز آموزشی و تربیتی برایشان اهمیت بیشتری دارد. همچنین آن‌ها مدت زمان کمتری نسبت به بزرگسالان تمرکز می‌کنند و پیچیده بودن موضوع روایت، آن‌ها را از وقت صرف کردن و تمرکز بر آن بازمی‌دارد. آن‌ها طرفدار سرگرمی بی‌دردسرند. پس با توجه به آن‌چه ذکر شد این مخاطبان نیاز به روایت‌های نمایشی خاصی دارند و نویسنده‌ی خالق روایت باید آن‌ها را درک‌کرده و شرایطشان را رعایت نموده‌باشد تا بتواند اول آن‌ها را سرگرم کند و در حین سرگرمی، پیام‌ها و اندیشه‌ی تربیتی یا تعلیمی خود را به آن‌ها منتقل سازد. استفاده از بحث و گفت‌وگوی مستقیم که چون نصیحت بزرگسالان آن‌ها را از سرگرمی دور کرده و نادانسته‌ها و ضعف‌هایشان را یادآوری می‌کند، برایشان خوشایند نیست. نمایشنامه‌نویسان حوزه کودک باید تلاش کنند با راهکارهای مختلف از جمله: خلق شخصیت‌های عروسکی و حیوانی، استفاده از موسیقی و حرکات موزون و استفاده از لباس‌ها و رنگ‌های شاد، توجه کودکان را جلب کنند.

منابع

ـ اگری، لاجوس. (۱۳۸۳) **فن نمایشنامه‌نویسی**، ترجمه مهدی فروغ، تهران، انتشارات نگاه
ـ اگیری فر، نزهت. (۱۳۹۱) **رسانه‌های تصویری و فرهنگ**، چاپ اول، تهران، ساکو
ـ امیر تیموری، محمدحسن. (۱۳۸۳) **رسانه‌های یاددهی یادگیری**، چاپ چهارم، تهران، ساوالان
ـ انواری، آرزو. (۱۳۸۳) بازی نمایشی و بازی کلامی، **مجله کتاب ماه کودک و نوجوان**، ش ۸۰
ـ آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۸۴) **فرهنگ معاصر عربی به فارسی**، تهران، نشر نی، چاپ ۶
ـ اولسون، دیوید. (۱۳۷۷) **رسانه‌ها و نمادها**، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران، سروش
ـ آقاعباسی، یدالله. (۱۳۸۴) **نمایش خلاقی**، چاپ اول، تهران، نشر قطر (دانشگاه شهید باهنر کرمان)
ـ بندوراء، آلبرت. (۱۳۷۲) **نظریه یادگیری اجتماعی**، ترجمه فرجاد ماهر، أشیرازا، راهگشا
ـ خلج، منصور. (۱۳۷۵) نمایشنامه‌نویسی برای کودکان و نوجوانان، **مجله فرهنگ و هنر**، ش۳۲
ـ خلج، منصور. (۱۳۸۸) نمایشنامه‌نویسی برای کودکان و نوجوانان، **مجله مجموعه هنر**، ش ۱۱۶و ۱۱۵
ـ علی‌پور، منوچهر. (۱۳۷۹۱) **آشنایی با ادبیات کودکان**، چاپ اول، تهران، انتشارات تیرگان
ـ کیانیان، داوود. (۱۳۷۰) **تئاتر کودکان و نوجوانان**، تهران، انتشارات تربیت
ـ معتمدی، ناهید. (۱۳۸۲) نمایشنامه کودک و نوجوان، **مجله کتاب ماه کودک و نوجوان**، ش۶۹
ـ معین، محمد. (۱۳۸۱) **فرهنگ فارسی دو جلدی**، جلد ۲، تهران، انتشارات آدنا
ـ وفاداری، یدالله. (۱۳۷۰) ارزش تربیتی تئاتر بر کودکان و نوجوانان، **مجله تربیت**، ش ۹

ریل تایم فیلم: همزمانی و این‌همانی تصاویر در صحنه‌ی تئاتر

لیلی گله‌داران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۲

ریل تایم فیلم: همزمانی و این‌همانی تصاویر در صحنه‌ی تئاتر

لیلی گله‌داران
استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر شیراز

چکیده

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، جستارها وکنکاش‌های علمی و عملی هنرمندان هم راستا با نظریه‌پردازان و منتقدین هنری امکان به وجود آوردن فرم‌ها و اشکالی را فراهم ساخت که دستاورد از میان برداشتن مرزبندی میان هنرها، تلفیق ژانرها و ادغام تکنولوژی‌های نوین با هنر و رسانه بود. *ریل تایم فیلم* فرم تلفیقی ـ دورگه‌ی سینما و تئاتر ـ است که اصطلاح آن توسط گروه آمریکایی *بیگ آرت گروپ* در اواخر دهه‌ی نود میلادی ارائه شد و با فیلم زمان حقیقی یا ریل تایم در سینما متفاوت است. در *ریل تایم فیلم*، تئاتر با کسب و اجرای قواعد بیانی سینما (ضبط، مونتاژ، پخش) و سینما با گرفتن ویژگی‌های تئاتر (زنده، همزمانی تولید و ارائه‌ی اثر، حضور مخاطب) بخش‌هایی از عناصر ژانر خود را کنار گذاشتند تا در این فرم تازه از خود بازتعریفی نوین داشته باشند. هدف از این مقاله معرفی و شناسایی قابلیت‌های تکنیک *ریل تایم فیلم* در به وجود آمدن فرم تازه اجرایی بر صحنه‌ی تئاتر است. چگونه سینما و تئاتر در صحنه با هم ادغام می‌شوند و *ریل تایم فیلم* چه امکانات تازه‌ای به تئاتر و سینما اضافه می‌کند؟ این مقاله از طریق معرفی سه نمونه‌ی نمایشی: *سوسو* از *بیگ آرت گروپ*، *مادر قاتل* از گروه تئاترینو کلاندستینو و *اراریتیاریتیاکا ـ موزه‌ی کلمات* از هاینر گوبلز به بررسی ساختاری این فرم نوظهور به روش توصیفی ـ تحلیلی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و مشاهده‌ی مستقیم می‌پردازد. نتایج حاصل از این تحقیق بیانگر آن است که تئاتر از زبان و قواعد سینما در شکستن محدودیت‌های صحنه‌ای به نفع ارتقای زبان بیانی خود در متن، بازیگری و کارگردانی بهره می‌جوید. این فرم تلفیقی از طریق مبادله‌ی عناصر بیانی که در آن ملموس و غیرملموس به هم مبدل می‌شوند، منجر به بسط و توسعه‌ی دیداری و هم عرض آن توسعه‌ی شنیداری می‌شود و یک ابر فضای چندشاخه‌ای می‌سازد که در آن زنده و ضبط‌شده را نمی‌توان از هم تمیز داد و جدا کرد؛ در عین حال سینما از ویژگی زنده، حقیقی، غیربازتولیدی و همزمانی و در زمانی تئاتر بهره می‌جوید تا خود را از جرگه‌ی هنرهای معطوف به محصول، به هنرهای معطوف به فرآیند ارتقا دهد.

واژگان کلیدی: ریل تایم فیلم، بیگ آرت گروپ، تئاتر، سینما، تئاترینو کلاندستینو، هاینر گوبلز.

درآمد

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم تحولات بنیادینی در مفهوم هنر، چیستی و چرایی آن پدیدار گشت که منجر به تغییر اساسی در زیبایی‌شناسی آن گردید. مهم‌ترین اصلی که این تحولات انقلابی را دامن زد تجربه‌گرایی هنرمندان و میل وافر آن‌ها به نوآوری بود. با ظهور پرفرمنس آرت مرزبندی‌ها و خط‌کشی میان هنرها برداشته شد و هنرهای تجسمی به هنرهای اجرایی پیوند خورد. در این زمینه‌ی مهیا بود که تئاتر نیمه‌ی دوم قرن بیستم غرب، الگوواره‌ی تئاتر را به‌واسطه‌ی ظهور رسانه‌های جدید و بی‌اعتبارشدن مرزبندی‌ها، خط‌کشی میان هنرها و ژانرهای هنری تغییر داد و معنای دیگری از متن، صحنه، بازیگر و حتی تماشاگر ارائه داد. جستارها و کنکاش‌های علمی و عملی گروه‌های پیشرو تئاتری، امکان به وجود آوردن فرم‌ها و اشکالی را در تئاتر فراهم ساخت که دستاورد از میان برداشتن مرزبندی میان هنرها، تلفیق ژانرها و ادغام تکنولوژی‌های نوین و هنرهای اجرایی با رسانه‌های جمعی بود. از آغاز دهه‌ی نود، انقلاب دیجیتال در ایالات‌متحده‌ی‌امریکا صورت گرفت و بحث در مورد ارتباط دوسویه بین هنرهای اجرایی فرار (هنرهایی که یک بار در برابر تماشاگر خلق می‌شوند و تکرارناپذیرند) و هنرهای رسانه‌ای بالا گرفت. محوریت بحث رابطه/ تنش میان تجسد بخشیدن و ضبط کردن یا به عبارتی میان زنده (liveness) و ضبط‌شده (recorded) بود و سعی داشت با تعریف و تبیین پرفرمنس و بررسی چیستی و چگونگی آن به مسئله‌ی حضور به مثابه‌ی غیاب به خصوص براساس فرمول پگی فلان یعنی آن چیزی که از طریق ناپدید شدن پدیدار می‌شود (فلان، ۱۹۹۳:۱۴۶) برسد. امروزه تکنولوژی دیجیتال علاوه بر قابلیت بازتولیدکردن و ثبت و ضبط اثر، می‌تواند باعث تولید برنامه‌ی زنده شود. اینترنت، وب سایت‌ها و نت‌ورک‌های جمعی به همان اندازه که ذخیره شدنی در حافظه‌های کامپیوتری هستند مثل پروسه‌ی برنامه‌ی زنده می‌توانند در مبادله‌ی اطلاعات و داده‌ها در زمان واقعی به کار بروند. فیلیپ اوسلاندر این تضاد سنتی بین تقسیم‌بندی (زنده و ضبط‌شده)، واقعی در مقابل غیرواقعی، نمایش زنده در مقابل تصاویر به نمایش درآمده (پخش شده) از کسانی که پرفرمنس را امری مجزا از جامعه‌ی رسانه‌ای تولیدی قلمداد می‌کنند، نقد می‌کند. فیلیپ اوسلاندر ما را به فکر وامی‌دارد تا این مدل‌های رسانه‌ای هم پرفرمنس یا اجرای زنده تلقی شوند: «اجراهای زنده به نوعی زیردست قلمداد شده‌اند. آن‌ها زیر هجمه‌ی واقعیت اقتصادی ناگزیرند جایگاه خود را به عنوان رسانه‌ای در بین سیستم رسانه‌ای به عنوان رسانه‌ای جمعی بشناسانند» (اوسلاندر، ۲۰۰۸:۵). تکنولوژی‌های دیجیتالی از یک سو و از سمتی پرفرمنس، صحنه‌های تئاتری این دوره را متحول کردند، از دیگر سو نیز شیوع رسانه‌های جمعی مثل تلویزیون و سینما با مدل‌سازی اجتماع انسانی جدید، هنرمندان این حوزه را بیش از پیش درگیر خود ساخت. روبرت لپاژ، کارگردان ـ بازیگر ـ نویسنده‌ی کانادایی در مقاله‌ای با نام «تئاتر به عنوان نقطه‌ی تلاقی هنرها» می‌گوید که «هیچ سنت ادبی‌ای برای ما وجود ندارد، از این رو تکنیک نوشتاری ما کاملاً برگرفته از تلویزیون و سینما است. تئاتر ما رسماً از ادبیات نشأت نگرفته‌است: حرفی از نوشتار نمایشی در میان نیست بلکه صحبت از یک فضای نوشتاری سینمایی است که در تئاتر نفوذ یافته است» (لپاژ در فاتزی، ۲۰۰۳:۹۵). در این زمینه‌ی مهیا بود که جابه‌جایی قطب‌های متضاد زنده و باز تولیدی، واقعی و مجازی، طبیعی و مصنوعی، جاندار و بی‌جان، طبیعت بی‌جان و اجرای زنده در حضور مخاطب، فرم‌ها و اشکال جدیدی مثل *ریل تایم فیلم*[1] را به وجود آورد. *ریل تایم فیلم* از آنجا که اصطلاحی تازه برای تکنیک استفاده از سینما، تلویزیون و دیگر رسانه‌های جمعی در هنرهای اجرایی نوین دهه‌های اخیر است، به علت عدم معرفی

آن در ایران، متأسفانه به اشتباه با فرم «ریل تایم» در سینما یکسان انگاشته می‌شود. ریل تایم یا سینمای زمان واقعی سعی بر آن دارد تا زمان حادثه و روایت را با زمان فیلم هم‌تراز کند یا وقایع هم زمان را با هم به نمایش بگذارد حال آنکه *ریل تایم فیلم* فرمی گسترده‌تر و پیچیده‌تر در حوزه‌ی هنرهای اجرایی زنده‌ی غیربازتولیدی است. این فرم تلفیقی نتیجه تلاقی مدیاهای تئاتر، سینما و تلویزیون یا ویدیو است که در آن عناصر ویژه‌ی هر مدیا از یک فرم بیانی به فرم دیگر بیانی درمی‌آیند. ورود عناصر سینمایی، ویدیویی به شکل تصاویر تهیه‌شده‌ی خارج از صحنه نیست بلکه به‌صورت تصاویری است که در زمان واقعی اجرا با هم ترکیب و تلفیق می‌شوند؛ تصاویری که به‌طور مستقیم از دوربین‌های فیلمبرداری سینمایی و ویدیویی حاضر در صحنه گرفته می‌شوند و با سرعت در همان زمان مونتاژ و پخش می‌شوند. صحنه‌ی نمایش در این صورت با یک ست یا لوکیشن سینمایی مجهز شده‌است که بارزه‌ی مهم تئاتری «اینجا» و «اکنون» را دارد: همزمانی تولید اثر و اجرا، همزمانی اثر هنری و مخاطب. این ابداع، دورگه‌ای است که گذر از مرزهای قراردادی هر ژانر و ادغام زیبایی‌شناسی مرسوم هر یک از این مدیاهای بیانی را نشان می‌دهد بنابراین صرفاً استفاده از تصاویر سینمایی و ویدیویی در صحنه‌ی تئاتر (مشابه آنچه که در طول تاریخ تئاتر در آثار اسووبودا و تئاتر مستند پیش از این مشاهده شده‌است) به معنای *ریل تایم فیلم* نیست. این مقاله، به روش توصیفی ـ تحلیلی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و مشاهده‌ی مستقیم صورت گرفته‌است که در مشاهده مستقیم به اجرا، فیلم، مصاحبه و سخنرانی استناد شده‌است و به تشریح *ریل تایم فیلم* به عنوان فرم تلفیقی نوین و ظهور آن بر روی صحنه‌ی تئاتر می‌پردازد و چگونگی و چرایی تلفیق عناصر ساختاری سینما و تلویزیون را با عناصر اجرایی نمایش بررسی می‌کند و تأثیر انقلابی آن‌ها را بر رسانه‌ی تئاتر که منجر به بازتعریف و تغییر الگوواره‌ی تئاتر می‌شود از طریق تحلیل نمایش‌های سوسو[۲] از بیگ آرت گروپ[۳]، *مادر قاتل*[۴] از گروه تئاترینو کلاندستینو[۵] به عنوان نمونه‌ی *ریل تایم فیلم* در تئاتر و نمایش *اراریتاریتیاکا ـ موزه‌ی کلمات*[۶] از هاینر گوبلز[۷] به عنوان نمونه‌ی شبه ریل تایم فیلم در تئاتر در چهار بخش: ابداع ریل تایم فیلم: سینمای زنده در صحنه‌ی تئاتر، اصل تلفیق و خلق فضاهای دوگانه در نمایش سوسو از بیگ آرت گروپ، لوکیشن سینمایی و استودیوی تلویزیونی در صحنه‌ی نمایش مادر قاتل، شبه ریل تایم فیلم در اراریتیاریتیاکا ـ موزه‌ی کلمات، مورد مداقه قرارمی‌دهد. نتایج حاصل از این تحقیق بیانگر آن است که تئاتر از زبان و قواعد سینما برای شکستن محدودیت‌های صحنه‌ای به نفع ارتقای زبان بیانی خود در متن، بازیگری و کارگردانی بهره جسته است. این فرم تلفیقی از طریق مبادله‌ی عناصر بیانی که در آن غیرملموس و ملموس در ساختاری بینارسانه‌ای به هم مبدل می‌شوند، منجر به بسط و توسعه‌ی بصری و دیداری و هم عرض آن توسعه‌ی شنیداری می‌شود و یک ابر فضای چند ماهیتی (مجازی، واقعی و مجازی ـ واقعی) می‌سازد که زنده و ضبط‌شده را نمی‌توان از هم تمییز داد و جدا کرد؛ در عین حال سینما از ویژگی زنده، حقیقی، غیربازتولیدی و همزمانی و در زمانی تئاتر بهره می‌جوید تا خود را از جرگه‌ی هنرهای معطوف به محصول به هنرهای معطوف به فرایند ارتقا دهد.

پیشینه‌ی تحقیق

از آنجا که *ریل تایم فیلم* فرمی نوظهور در هزاره‌ی جدید است که به آثار نمایشی پیشرو راه یافته است و در معدود آثار مطرح دنیا مورد استفاده قرارگرفته‌است، منابع مورد مطالعه و استناد این پژوهش، کتاب‌ها و مقالات معدودی است که در چند ساله اخیر در اروپا و امریکا

نوشته شده‌است مانند کتاب «*اثر هنری آینده از خاستگاه چندرسانه‌ای*» (۲۰۰۷) که مجموعه‌ای است مدون از مباحث سه پژوهشگر بنام ایتالیایی (پائولا بولپانی، آندره آ بالتزولا، آنا ماریا مونته وردی) پیرامون زیبایی‌شناسی آثار هنری چندرسانه‌ای و به همگرایی سبک‌ها و ژانرهای هنری در جهان رسانه‌ای معاصر با محوریت چیستی و چرایی آثار هنری آینده می‌پردازد. در همین راستا کتاب لو مانوویچ با عنوان «*زبان رسانه‌ی جدید*» (۲۰۰۱) نیز تأثیر مهمی در شناساندن اثرات بنیادین رسانه‌های نوین بر هنرها دارد و به بررسی تحولاتی که تکنولوژی و سیستم‌های ارتباط جمعی نوین بر هنرهای نیمه‌ی دوم قرن بیستم و مخاطب آن دارد می‌پردازد. همچنین فصل مهمی از کتاب «*فرجام همه چیز، مشارکاتی در باب تاریخ نقادانه‌ی تصویر*» (۲۰۱۱) با عنوان «*رسانه در وضعیت پسارسانه‌ای*» از فرانچسکو کاستّی به تغییر الگووارهٔ رسانه‌ها و تأثیرات چند سویه‌ی آن‌ها برهم در جهان معاصر اشاره‌می‌کند که جهان هنر و مخاطب آن را دگرگون ساخته است. «*قلمرو ناخواستنی، مصاحبه با جما نلسون از بیگ آرت گروپ*» (۲۰۰۵) از ریکاردو فاتزی در «*کتابخانه‌ی تئاتری*» به کوشش والنتینا والنتینی در شماره‌ی اختصاصی این مجله‌ی علمی پژوهشی با عنوان «*تئاتر پایان هزاره*»، یک گفت‌وگوی تخصصی با بنیان‌گذاران بیگ *آرت گروپ* به منظور آشکارسازی چیستی *ریل تایم فیلم* و چگونگی کاربرد آن در آثار این گروه هنری پژوهشی است. «*نمونه‌های بینابین سینما و تئاتر در هزاره‌ی نوین ایتالیا*» تألیف رادولفو ساکتینی در کتاب «*سینما و همزادش*» (۲۰۰۷) به دستاوردهای علمی ـ اجرایی گروه تئاترینو کلاندستینو و رویکردهای بینارشته‌ای و بینارسانه‌ای می‌پردازد و به تکنیک‌های سینمایی به‌کار رفته در آثار آن‌ها و نحوه‌ی وامگیری از برنامه‌های تلویزیونی در صحنه‌ی تئاتر می‌پردازد. «*موزه‌ای برای ادراک ما*»، مبحثی تخصصی از الکساندرا یوویچویچ استاد گروه هنرهای اجرایی دانشگاه ساپینزا در «*کتابخانه‌ی تئاتری*» شماره‌ی ۹۱ (۲۰۰۹) بر روش و رویکرد پست دراماتیک هاینر گوبلز، کارگردان معاصر است که به‌طور خاص بر روی *اراریتیاریتیاکا* ـ *موزه‌ی کلمات* متمرکز شده‌است. در راستای این پژوهش علاوه بر استناد بر کتاب‌ها، مقالات و مصاحبه‌های مرتبط دیگر، به وب سایت‌های گروه‌ها و هنرمندان مورد پژوهش نیز ارجاع شده‌است.

ابداع ریل تایم فیلم: سینمای زنده در صحنه‌ی تئاتر

ریل تایم فیلم (در لغت به معنای فیلم زمان واقعی) اصطلاحی ابداع شده توسط گروه امریکایی بیگ *آرت گروپ* (۱۹۹۹) است. این گروه به‌وسیله کادن مانسون[۸] (کارگردان) و جما نلسون[۹] (نویسنده) در نیویورک تشکیل شد و قصد آن‌ها از تشکیل این گروه تجربی حذف محدودیت‌ها در هنرها و تولید پرفرمنس با استفاده از رسانه‌های مختلف و ایجاد تعامل میان آن‌ها و بررسی تأثیرات متقابل آن‌ها بر یکدیگر بود. آثار مهم این گروه عبارتند از: قطع کامل: فاجعه![۱۰] (۱۹۹۹)، اجراگر بالاد[۱۱] (۲۰۰۰)، عمر مفید[۱۲](۲۰۰۱)، سوسو (۲۰۰۲)، یک تئاتر کوتاه به نام جزیره‌ی تهی[۱۳] (۲۰۰۲)، خانه‌ی نه بیشتر[۱۴] (۲۰۰۴) که همگی با رویکرد تلفیق رسانه‌ها و استفاده‌ی آزادانه از انواع بیان‌های هنری ساخته شدند و مورد توجه منتقدین و گروه‌های پیشرو تئاتری قرارگرفتند (فاتزی، ۲۱۵:۲۰۰۵). از آثار متأخر این گروه می‌توان به پروژه‌ی سریالی‌ست مرگ[۱۵] (۲۰۰۶)، پروژه‌ی سریالی مردم[۱۶] (۲۰۰۷)، خواب[۱۷] (۲۰۰۷)، محاکات[۱۸] (۲۰۰۸)، کمک[۱۹] (۲۰۰۸)، سیتی راما[۲۰] (۲۰۱۰)، خانه‌ی خرد[۲۱] (۲۰۱۲) اشاره‌کرد (URL1).

ریل تایم فیلم، فرم نوظهور و دورگه‌ی[۲۲] سینما ـ تئاتر قلمداد می‌شود که در آن بازیگران (درواقع اجراگران) دو تجربه‌ی همزمان بازیگری بر روی صحنه و بازیگری زنده در مقابل

دوربین فیلمبرداری را در یک ساختار پیچیده‌ی تولید اثر هنری تجربه می‌کنند. در این فرم جدید، روایات سنتی و شیوه‌های روایی متداول و رابطه‌ی مقررشده‌ی قدیمی بازیگر ـ مخاطب به کنار گذاشته‌می‌شود تا از طریق بازنگری‌های علمی، از دل این تجربیات، امکانات جدیدی ساخته و به دنیای هنر ارزانی‌شود. تماشاگران این فرم جدید اجرایی که بازیگران را در سه وضعیت: زنده بر روی صحنه، زنده در مانیتور و زنده بر روی پرده می‌بینند درواقع تماشاگران تئاتری هستند که به نوعی سینما است، سینمایی زنده که در مقابل چشم آن‌ها تولید و همزمان پخش می‌شود و غیربازتولیدی است. *ریل تایم فیلم* یک ناسینما ـ ناتئاتر است (والنتینی، ۷۸:۲۰۰۷)، یک اجرای زنده‌ی به تصویر درآمده است، تصاویری که در زمان واقعی پخش می‌شوند، تصاویر اجرای زنده‌ای هستند که در حین فیلمبرداری به سرعت مونتاژ، ترکیب و میکس می‌شوند. صحنه در این حالت در اصل یک ست و لوکیشن فیلمبرداری است که بارزه‌ی *اینجا و اکنون*[۲۳]، همزمانی تولید و پخش صحنه‌ی تئاتر را حفظ کرده است. ریل تایم فیلم، فرم مختلطی است که نه فقط نتیجه‌ی فرارفتن از نظام‌های قراردادی ژانرهای سینما و تئاتر است بلکه تلفیق تمام ژانرهای هنری است. «ریل تایم فیلم، فیلمی است زنده که شامل سکانس‌هایی است که در زمان واقعی با اجراگران روی صحنه (پوشیده شده با پارچه سبز: پرده سبز) تولید می‌شود که همزمان که فیلمبرداری می‌شوند تصاویر مونتاژ شده، فوراً روی پرده به نمایش درمی‌آید. در این ابعاد اجرایی تازه، مهارت بازیگر چندان مهم نیست ـ این نکته البته از مدت‌ها قبل هم دیگر مهم نبود- بیان شخصیت و تفسیر شخصیت به قدری که کورئوگرافی حرکات میلیمتری بازیگر پشت دوربین فیلمبرداری مهم است، اهمیتی ندارد. نتیجه‌ی تمام این‌ها، تصاویر ترکیبی و متکثر است» (همان). تصاویری که ویژگی حقیقی و مجازی توأم آن‌ها مرز میان واقعیت و مجاز را محو می‌کند و فضایی خلق می‌کند که جاندار و بی‌جان در آن جدایی‌ناپذیر و غیرقابل تمیز می‌شوند.

در این فرم تازه، حضور سینما به معنای حضور مجزای تصاویر سینمایی در صحنه‌ی تئاتر به گونه‌ای که اغلب در برخی آثار مشاهده می‌شود نیست؛ منظور اضافه‌کردن صحنه‌ی تصویر متحرک به صحنه‌ی اجرا نیست بلکه هدف، همزمانی و این‌همانی دو صحنه‌ی اجرای زنده و پرده‌ی اسکرین به نحوی است که نتوان این دو را از هم تفکیک کرد. منظور، خلق یک سکانس همزمان با اجرای تئاتر از تصاویر ضبط‌شده در همان لحظه است و هدف‌اش تأکید بر تأثیری است که آن عمل وقتی تبدیل به تصویر می‌شود می‌گذارد بی‌آنکه جذابیت‌های تصویری حضور و عمل زنده‌ی بازیگر را تحت‌الشعاع قراردهد. «تلویزیون در پی آوردن صحنه‌ی نمایش در استودیوهای تلویزیونی بود [...] تئاتر الکترونیک دقیقاً برعکس عمل می‌کند، با آوردن استودیوی تلویزیونی بر روی صحنه‌ی تئاتر از این سازوکار الکترونیک بهره می‌گیرد تا از قابلیت فوری و بالفور بودن میان عمل واقعی بر صحنه و انتقال آن بر صفحه‌ی مونیتور سود جوید. بین ویدیو و تئاتر یک توافق به نفع اجرا وجود دارد و آن حضور بازیگر است» (والنتینی، ۱۸:۱۹۸۸). از این رو سینمایی به نوعی اختصاصی شده با برخی از عناصر و بارزه‌های خودش بیرون از پرده سینما شکل می‌گیرد که روی صحنه تئاتر باز ابداع شده‌است. دستاورد دیگر تلاقی مدیاها و بازرسانه‌ای شدن این است که بارزه‌های هر مدیا از یک فرم بیانی به فرم دیگر بیانی درمی‌آیند. انتقال سازوکار سینمایی بر روی صحنه‌ی تئاتر آن را به یک فیلم زنده یا فیلم زمان واقعی (live film or real time film) تغییر می‌دهد (همان:۷۶). *ریل تایم فیلم* به هرحال فیلمی است که به‌طور زنده روی صحنه درست مثل یک اثر اجرایی با ابداع زبان بیانی ویژه‌ی خودش و خارج از قواعد کلاسیک سینما صورت می‌گیرد؛ سکانسی

دیداری- شنیداری است که در زمان واقعی با اجراگران حاضر روی صحنه‌ی نمایش ضبط می‌شود و همزمان تصاویر به سرعت مونتاژ شده روی پرده پخش می‌شوند.

سازوکار *ریل تایم فیلم* به نوعی مشابه ساختارشکنی میزانسن عمل می‌کند زیرا قراردادهای زبان سینما را وارد می‌کند: صدای خارج از کادر، تقطیع، انواع دیزالوها، افکت‌های تصویری، سکانس‌های در کنار هم قرارگرفته بر مبنای منطق تدوینی که پرش از یک اپیزود به اپیزود دیگر را مثل یک راکورد واقعی و حقیقی از زاویه دید تماشاگر، درست مثل حرکت چشم او انجام می‌دهد، «چشم متحرک دوربین فیلمبرداری باید با دنبال کردن تصاویر از یک کادر به کادر دیگر (یا از یک سمت به سمت دیگر صحنه) حرکت چشم تماشاگر تئاتر را بازسازی کند (پیتالوگا و والنتینی، ۶۹:۲۰۱۲).

هر رسانه‌ای وقتی که با رسانه‌های دیگر تلفیق و ترکیب می‌شود خودش را باز ابداع می‌کند. بر طبق همین نظر فرانچسکو کاستی بیان می‌دارد: «انقلاب دیجیتالی، مدیاها را به سمت تکامل و پیشرفت می‌برد [...]. نتیجه این می‌شود که مدیاها دیگر براساس یک تکنولوژی معین شناسایی نمی‌شوند همان‌طور که دیگر با یک سری از تولیدات ساخته شده پیرو این تکنولوژی‌ها شناخته نمی‌شوند. مدیاها بدون یک مدیوم یا واسطه‌ی معین مانده‌اند [...] چه چیزی به آن‌ها هویت می‌بخشد تا در برابر انحلال و مرگ خودشان در سازوکار تکنولوژیک، خود را نجات بدهند» (کاستی، ۱۶۲:۲۰۱۱) و نه تنها در این تأثیرپذیری‌ها و وام گیری‌ها موجودیت خود را حفظ کنند بلکه از آن به نفع ارتقاء خود بهره جویند. بنابراین درست در همین تعامل‌هاست که هر رسانه‌ای در فضای جدید رسانه‌ای حیات دوباره می‌یابد.

اصل تلفیق و خلق فضاهای دوگانه در نمایش سوسو از بیگ آرت گروپ

نمایش سوسو یک پارودی جذاب، مرکب از شوهای زنده‌ی تلویزیونی، تقویم تاریخ (تقویم تاریخ روز که در تلویزیون‌های همه جای دنیا پخش می‌شود) به همراه پخش زنده و مستند مکان‌هایی بود که تراژدی و وقایع تکان‌دهنده‌ی روز در آنجا اتفاق می‌افتد. به این منظور سه دوربین بالای صحنه‌ی تئاتر کار گذاشته شده بود، آن‌ها تصاویر زنده را همزمان بر روی سه پرده‌ی اسکرینی که عمودی در عمق صحنه نصب شده بودند می‌تاباندند. هر سه دوربین به سه کامپیوتر متصل بودند و هشت بازیگر نمایش هر کدام به نوبت در برابر این «چشم دیجیتال» قرارمی‌گرفتند تا با سر، بازو، نیم تنه و پاهای هر یک، شخصیت نمایشنامه ساخته شود به‌طوری که شخصیت، بدنی ترکیبی متشکل از اعضای مختلف بازیگران داشت بدین صورت سه پرده‌ی اسکرین با هم یک تصویر خلق می‌کردند. «کمپوزیسیون دیجیتال این اثر یک تداوم بی‌وقفه بین سینما، تئاتر و تلویزیون ایجاد می‌کرد که از زیبایی‌شناسی جدیدی ـ در راستای نظریات لو مانوویچ[۲۴] ـ تحت عنوان «ضد تدوین»[۲۵] یا خلق فضای پیوسته که در آن مدیاهای مختلف با هم در تعامل‌اند، تبعیت می‌کرد [...] در کمپوزیسون دیجیتال، عناصر و المان‌ها با هم در تصادم نیستند بلکه در هم ادغام شده‌اند، محدوده‌ها و مرزبندی میان آن‌ها برداشته شده‌است نه اینکه بر هر یک تأکید شود» (مونته وردی، ۲۷:۲۰۱۷). عنصر شگفت‌انگیز نمایش این بود که درحالی‌که دوربین‌ها ثابت بودند، چون دوربین‌های دست ساز کادن مانسون بودند افکتی که از تغییر یک کادر به کادر دیگر ایجاد می‌شد مشابه دوربین متحرک بود و همان افکت دوربین روی دست را ایجاد می‌کرد. این تئاتر، ترکیبی خلاقانه از ترفندهای سینمایی و تلویزیونی بود و ساختار آن درواقع براساس ادغام دو فیلم زنده بود که بر روی یک پرده پخش می‌شدند. دو داستان فیلم که عناصر اسطوره‌ای و تم جنایی داشتند، یکی روایت ویوریسم۲۶ (تماشاگری

جنسی) و سادومازوخیسم بود و دیگری داستان یک گروه از دوستان شهرنشین که به ناگاه خود را در بیابانی پرت، گم شده و تنها می‌یافتند. در این نمایش جهان زنده‌ی تئاتری با دنیای تصاویر ویدیویی درهم آمیخته شده بود. بازیگران درحالی‌که کنش دراماتیک را بر صحنه‌ی تئاتر پیش می‌بردند به‌طور همزمان بر روی مانیتورهای عظیم و پرده‌های اسکرین، از زوایای مختلف دید، بازی می‌کردند و تماشاگر همزمان یک اجرای تئاتری، یک اکران سینمایی و یک شو زنده‌ی تلویزیونی می‌دید. تداخل رسانه‌ها، استفاده از گستره‌ی زبان سینمایی به یاری بارزه‌ی مستند شو تلویزیونی و ویژگی زنده و همزمانی عمل صحنه‌ای در تئاتر، ابعاد هولناک جنایت در حال وقوع را تشدید می‌کرد. اودیتوریوم یا محل تماشاگر با این اوصاف به مکان ناظران، شاهدان و قربانیان جنایت مبدل شده بود. مخاطب آمریکایی با روایت واقعی اول که داستان نوجوان‌هایی بود که توسط یک قاتل حرفه‌ای یکی پس از دیگری در گودال خونی به قتل می‌رسیدند آشنایی کامل داشت و از طرفی همزمان با روایت دوم که یک شو زنده‌ی تلویزیونی با عنوان «مردی با دوربین» بود در موقعیت تازه‌ای خود را می‌یافت: فردی به نام *جف* با دوربین فیلمبرداری در دست با تصویربرداری از آدم‌های مختلف (گروه دوستان شهری و تماشاگران حاضر در سالن) به آن‌ها حمله می‌کرد. سوسو اپیزود میانی از سه گانه‌ی RTF بود که بخش‌های سینمایی و ویدیویی را کادن مانسون کارگردانی می‌کرد، صدا و موسیقی از جما نلسون بود و متن را جما نلسون، کادن مانسون و ربکا سامنر بورگز[۲۷] به اشتراک نوشته بودند و کارگردانی کل نمایش را مانسون و نلسون به عهده داشتند. دو اپیزود دیگر این سه‌گانه‌ی تراژیک، عمر مفید (اپیزود اول) و خانه‌ی نه بیشتر (اپیزود سوم) بودند که آن‌ها هم بر مبنای تکنیک *ریل تایم فیلم* ساخته شده بودند.

بیگ آرت گروپ به عنوان پیشگام این تکنیک به سرعت گروه‌های نواندیش و نوجو را نه تنها تحت‌تأثیر قرارداد که موجب گسترش ایده‌ی ضبط و پخش زنده و استفاده از مدیاهای دیگر بر روی صحنه نیز شد. در سال ۲۰۰۹، *شلاله‌ی آتش*[۲۸] از جان یسوران[۲۹] ساخته شد که دراماتورژی آن براساس استفاده از اینترنت به‌صورت زنده، با یک دستگاه پخش ویدیویی و یک دوربین فیلمبرداری بنا شده بود. پرده‌ی بزرگ اسکرین به چهار قسمت تقسیم شده بود و به‌طور همزمان تصاویر ـ چه آن‌ها که از پیش ضبط‌شده بودند و چه آن‌هایی که به‌طور زنده ضبط و پخش می‌شدند ـ را به نمایش می‌گذاشت. چهار کامپیوتری که توسط اجراگرها کار می‌کردند پیش از آغاز نمایش با هم از طریق فرستادن ایمیل در ارتباط بودند، چت می‌کردند، سرچ می‌کردند و فایل‌هایی را انتخاب و ذخیره می‌کردند. کاری که اجراگرها انجام می‌دادند و بر روی پرده ظاهر می‌شد و در هر اجرای این اثر تغییر می‌کرد، ساختن سلسله تصاویری بود که از وب سایت‌ها گرفته می‌شد و با سرعت پشت سرهم پخش می‌شد. استفاده از این پروسه‌ی ترکیبی یک فرم از تقطیع نوشتاری را می‌طلبد که امروزه به عنوان کولاژ زنده[۳۰] شناخته‌شده‌است (مارانکا، ۲۰۱۲:۶۹)؛ نوشتاری بدون هیچ پارتیتور و متن از پیش مقرر شده‌ای که همه چیز در آن در زمان واقعی و بداهه وار اتفاق می‌افتد. در ساختار این اجرا، پرده‌ی اسکرین یکی از شخصیت‌ها است به این معنا که هر اجراگر هر کاری که در کامپیوتر صورت می‌گیرد را روی صحنه می‌آورد. مانیتور و پرده‌ی اسکرین در تمام تئاترهایی که از فرم *ریل تایم فیلم* پیروی می‌کنند به مثابه‌ی شخصیت است که در دیالوگ با خود یا دیگری است، «دیالوگ بین ابژه‌ی واقعی و تصویر الکترونیکی‌اش بر پرده» (والنتینی، ۱۹۸۷:۲۲۵).

لوکیشن سینمایی و استودیوی تلویزیونی در صحنه‌ی نمایش *مادر قاتل*

گروه *تئاترینو* کلاندستینو در دهه‌ی نود در شهر بلونیا ایتالیا توسط پیترو بابینا[۳۱] و فیورنتزا منی[۳۲] با رویکرد پژوهشی تأسیس شد و امروزه به عنوان یکی از گروه‌های مرجع و تخصصی در تئاتر معاصر ایتالیا شناخته‌می‌شود. بوطیقای تئاتری این گروه، ایجاد پیوند عمیق میان متن و جلوه‌های بصری با تکیه بر اصل عدم قطعیت زمان و ایجاد تعلیق به منظور به وجود آوردن امکان ادراک‌های متفاوت در ساختار صحنه‌ای است که در آن موسیقی هیپنوتیزم‌کننده و طراحی صحنه‌ی آبستره (گودینو، ۲۴۵:۲۰۱۰) است. از میان آثار مختلف آن‌ها می‌توان به این اجراهای نمایشی اشاره کرد: *زمان مرده*[۳۳] (۱۹۸۹)، *رپ: هملت دوباره زنده شده حرف می‌زند*[۳۴] (۱۹۹۴)، *لطفاً بر سر خانه‌ی عروسک بحث نشود*[۳۵] (۱۹۹۹)، *هدا گابلر* (۲۰۰۰)، اتلو(۲۰۰)، *ایلیاد* (۲۰۰۲)، *مادر قاتل* (۲۰۰۴)، *اکسیژن*[۳۶] (۲۰۰۶)، *بدون سیگنال*[۳۷](۲۰۰۹) (URL2). این گروه تا سال ۲۰۱۰ به قوت خود باقی بود اما پس از آن پیترو بابینا *تئاتر* مسمر[۳۸] و فیورنتزا منی *انجمن فرهنگی آتلیه۳۹* را بنیان گذاشتند و به‌طور مستقل به فعالیت پژوهشی هنری‌شان ادامه دادند.

نمایش *مادر قاتل* اولین بار در سالن *تئاترو دله پاسیونی*[۴۰] شهر مودنا به اجرا درآمد و ایده‌ی آن بر مبنای اسطوره‌ی مده آ بود. طراحی و ایده از هر دو آرتیست و کارگردانی، دراماتورژی و موسیقی از پیترو بابینا بود. نمایش درست مثل یک فیلم شروع می‌شد، قسمت اول نمایش شامل معرفی داستان مادالنا ساچر[۴۱] به عنوان یک «کدبانوی تمام» با بازی درخشان فیورنتزا منی بود. فضای صحنه یک اینستالیشن بود با یک بلک باکس بزرگ که در آن، روی یک پرده‌ی سیاه و ضخیم تصاویری پخش می‌شد. این تصاویر، سکانس‌های کوتاه ضبط‌شده در لوکیشن سینمایی ساخته شده توسط هر دو هنرمند بود و در این فضای سیاه، تراژدی فرزندکشی اتفاق می‌افتاد. «بازیگران، اشیاء و وسایل صحنه همه در زمینه‌ی سیاه قراردارند که یادآور فیلم *داگویل* لارنس فون تریه است» (ماگریس، ۲۰۰۴). نمایش با امکان ارتباط میان دو تصویر پروژکتوری شروع می‌شد: یکی تصویر داخلی اتومبیل به همراه موسیقی (با ریتم تند) و دیگری تصویر صامت خارجی خیابانی که اتومبیل در آن حرکت می‌کرد. در حینی که در پرده‌ی پشتی تصاویر ساختمان‌ها و خیابان‌ها به‌صورت سیاه و سفید از نمای داخل اتومبیل در حال حرکت از زاویه‌ی پایین به بالا پخش می‌شد این دو تصویر گاه به‌طور همزمان با هم ترکیب می‌شدند و گاه مجزا از هم پخش می‌شدند. توالی کنش‌ها، هر کدام با چیدمان خاص خودش (داخل اتومبیل، داخل خانه، سالن، حیاط پشتی) اجرا می‌شد درحالی‌که طراحی صوتی یک تقلید صرف بود یعنی صداهای محیطی با دقت تمام در صحنه بازتولید و با صدای بازیگران ادغام می‌شد. زبان و نوع بازیگری، کارگردانی و روش اجرا به شیوه‌ی واقعیت تلویزیونی(Reality show) و همچنین طراحی صحنه و وسایل صحنه نیز به همین منوال بود (اتومبیل فیات قرمز مدل ۵۰۰، آشپزخانه‌ی ایتالیایی مدل دهه‌ی پنجاه، لباس بازیگران، تصاویر ویدیویی که نمای جاده‌ای بود که از شیشه‌ی عقب ماشین در حال حرکت دیده می‌شد (والنتینی، ۷۷:۲۰۰۷). تصاویر پروژکتوری به نوعی یک طراحی صحنه‌ی متحرک بود که اصطلاحاً دکور نرم نامیده می‌شود (که در عین اینکه مجازی‌اند اما واقعی‌تر از دکور تئاتری یا اصطلاحا دکور سخت‌اند)، این دکور نرم قابلیت گسترش چشم‌انداز، پرسپکتیو، تغییر صحنه‌ی سریع و حرکت در زمان‌های مختلف به‌واسطه‌ی بهره‌مندی از امکانات سینمایی را مهیا ساخته بود. «کار ویژه‌ی این دو هنرمند خلاقیت تحسین‌برانگیز آن‌ها در ایجاد ضخامت تصاویر است» (ساکتینی در بوکری، ۳۵:۲۰۰۷). ضخامت بخشیدن به تصاویر پروژکتوری که با تقسیم تصاویر

و پخش آن‌ها بر روی چندین سطوح صورت گرفته بود موجب ایجاد تصاویر سه بعدی و به تعبیر مونته وردی یک «معماری مایع»[۴۲] و سیال شده بود (مونته وردی، ۲۹:۲۰۱۷) که به قدری موفق اجرا می‌شد که تماشاگر هرگز نمی‌توانست واقعی را از مجازی را روی صحنه تشخیص دهد. «در مادر قاتل توهم تکنولوژیکی را به‌طور کامل پیاده کردیم. خود ما هم که اجرا را می‌دیدیم باورمان نمی‌شد؛ خود ما که آن را ساخته بودیم!» (بابینا در بوکری، ۵۲:۲۰۰۷). استفاده از ترفندهای تکنولوژیکی به همراه دستکاری ابزارها تا ساخت ابزار تکنولوژیکی مختص اجرا در راستای پژوهش‌های علمی آن‌ها است. این گروه علاوه بر این با مطالعه‌ی نوع دید انسان و بررسی چگونگی خطای دید تماشاگر به منظور ایجاد توهم بصری، از دوربین‌های فیلمبرداری ویدیویی روی ریل و چرخ، پرده‌های اسکرین توری و افکت‌های صوتی پیشرفته استفاده می‌کند اما «باوجود توجه ویژه‌ی آن‌ها به تصاویر پروژکتوری و استفاده از قابلیت‌های رسانه‌ای مدیاهای دیگر متن، بازیگر و موسیقی در مرکزیت ایده‌پردازی آن‌ها قراردارد. هدف آن‌ها روایت در یک بافت تخیلی واقعی با بدن‌های شبح‌گون و ارائه‌ی حضور غیاب در صحنه است» (براندواردی در بوکری، ۴۳:۲۰۰۷).

نمایش *مادر قاتل* برنامه‌ی روزانه‌ی یک خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط شهرستانی را نشان می‌داد؛ یک روز از زندگی یک زن خانه دار که از خواب بیدار می‌شود تا بچه‌هایش را به مدرسه ببرد، روز او با گفت‌وگو با دوستان آرایشگاه و کارهای روزمره می‌گذرد و شب را با برنامه‌های تلویزیون به صبح می‌رساند و ناگهان مادر یک روز صبح دو فرزند خود را به قتل می‌رساند. از این لحظه به بعد همه چیز تغییر می‌کند: تصاویرحضور واقعی هنرپیشه‌ی زن با تصاویر مادر قاتلی که در تلویزیون با او مصاحبه می‌شود ترکیب می‌شوند. بازیگران که تا آن لحظه صدای‌شان روی نوار ضبط و پخش می‌شد، حال روی صحنه درحالی‌که به‌طور زنده حرف می‌زنند تصاویرشان بر روی پرده ظاهر می‌شود، درست شبیه دوبله‌ی همزمان، آن‌ها بر روی تصاویر خود حرف می‌زنند. به این ترتیب، نمایش ماهیت دوگانه‌ی رسانه‌های تکنولوژیکی را آشکار می‌سازد که از یک سو از زنده، ماده زدایی می‌کند و از سوی دیگر به غیرزنده جان می‌بخشد. «این فرم‌ها، خلأ بین واقعیت و رویا، حال و گذشته را به همان نحوی از بین می‌برند که ما به آن‌ها در سینما عادت کرده‌ایم. این نمایش همچنین قاعده‌ی خیال‌پردازی را هم از بین می‌برد زیرا نمی‌توانیم تشخیص دهیم که آیا اشکال، اشیاء و محیط به لحاظ فیزیکی روی صحنه وجود دارند یا فقط تصاویری هستند که حالتی سه بعدی را ایجاد می‌کنند» (والنتینی، ۲۷:۲۰۱۲). تماشاگر به این طریق در وضعیت عدم اطمینان و عدم قطعیت قرارمی‌گرفت. در پایان نمایش پرده بالا می‌رفت و یک بار دیگر صحنه‌ی تئاتری ظاهر می‌شد؛ صحنه‌ای با حداقل آکسسوار، جایی که با حداقل ترفندها هراس عظیمی در تماشاگر ایجاد می‌شد و زمانی که مادر قاتل از صحنه پا به محل تماشاگران می‌گذاشت بعد زنده‌ی نمایش در تماشاگران احساس هراس واقعی ایجاد می‌کرد. «مهم‌ترین و قدرتمندترین بخش اجرا پایان آن بود. مادر از صحنه پایین می‌آمد و پرسوناژ او به یک شخصیت حقیقی تبدیل می‌شد. تماشاگر در این لحظه به شدت می‌ترسید و واکنش حقیقی نشان می‌داد» (بابینا در براندواردی و بوتانی، ۵۲:۲۰۰۷). جان دادن و حضور بخشیدن به تصاویر ضبط‌شده با راهکار دوبله‌ی همزمان و اصوات زنده صورت می‌یابد به این معنا که مجازی بودن تصاویر با زنده و حقیقی بودن اصوات در هم به گونه‌ای تلفیق می‌شود که با آنکه تصاویر در زمان واقعی ضبط و پخش می‌شوند اما زنده بودن‌شان به‌واسطه‌ی مجازی بودن تصاویر پروژکتوری در این ساختار به هم بافته‌ی حقیقی و مجازی باعث می‌شود تا صداهای زنده‌ی روی صحنه

برای تماشاگر احساس صدای اکوزماتیک[۴۳] (صدای خارج از صحنه) به وجود آورد. «در مادر قاتل، درحالی‌که تصویر ویدیویی من روی پرده پخش می‌شد من بی‌آنکه خودم را نشان بدهم، روی صحنه حضور داشتم تا گفتار منطبق با تصویر را ادا کنم» (منی در براندواردی و بوتانی، ۵۰:۲۰۰۷). به این طریق مرز میان واقعیت و مجاز نه تنها مختل می‌شود که تمیز آن‌ها از هم نیز غیرممکن می‌گردد. در این اثر، رسانه‌های الکترونیکی و دیجیتالی یک ابر فضای لایه لایه به وجود می‌آورند به گونه‌ای که اشیاء مستقر در پشت، جلو و هر جایی از صحنه، به‌طور همزمان قابل دید باشند. هر چیزی در زمان ـ فضای یکسان حرکت می‌کند، صحنه به روی دنیا گشوده شده و در عین حال در درون فرد بسته شده‌است؛ یک فضای درون‌گرا، یک اتاق فکر که در آن زاویه‌ی دید، جایگزین عمل می‌شود. با وجود زنده بودن صدای بازیگران در صحنه‌های زنده اما به‌واسطه‌ی وجود تصاویر مضاعف، تصاویر شبح وار، یک بعد خیالی از آن استنباط می‌شود و واقعی به‌نظر نمی‌رسد (والنتینی، ۷۸:۲۰۰۷).

شبه ریل تایم فیلم در اراریتیاریتیاکا- موزه‌ی کلمات

هاینر گوبلز (۱۹۵۲) آهنگساز و کارگردان شناخته‌شده‌ی آلمانی است. او در کارنامه‌ی کاری خود آثاری از قبیل: *مردی در آسانسور*[۴۴]، *آزاد کردن پرومته*[۴۵]، *چشم‌اندازی بعید با اقوام دور*[۴۶]، *هاشیریگاکی*[۴۷]، *سیاه بر سفید*[۴۸]، *به خانه رفتم اما وارد نشدم*[۴۹]، *اراریتیاریتیاکا ـ موزه‌ی کلمات*، *آهنگ جنگ‌هایی که دیده‌ام*[۵۰]، *اشیاء اشتیفتر*[۵۱] (URL3) و بیش از حداقل بیست اجرای دیگر نمایشی، موسیقی و اینستالیشن دارد. او که کارش را با آهنگسازی، مدیریت برنامه‌ریزی و ساکسیفون نوازی با گروه‌های جاز و راک در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ میلادی آغاز کرد بعد از آشنایی با آهنگساز سرشناس آلمانی، هانس ایسلر، شاگرد شوئنبرگ و همکار برتولت برشت، با جدیت بیشتری به آهنگسازی پرداخت. همکاری با نمایشنامه‌نویس آلمانی، هاینر مولر در اواخر دهه‌ی هفتاد، سکوی پرتاب او به سمت تولید آثاری با عنوان موسیقی صحنه‌ای بود. او با عنوان برخاسته از سبک شخصی‌اش «معمار تئاتری» آگاهانه سعی در بازسازی تئاتر دارد.

اراریتیاریتیاکا سومین قسمت از سه گانه ی هاینر گوبلز با بازیگر سرشناس فرانسوی آندره ویلمز[۵۲] است. قسمت اول *یا فرود فجیع*[۵۳] در سال ۱۹۹۳ و قسمت دوم مکس *سیاه*[۵۴] در ۱۹۹۸ براساس متن پل والری ساخته شد و در قسمت آخر براساس متنی از الیاس کانتّی[۵۵] به تعمق بر مسئله‌ی انسان و ارتباطش با دیگران، با محیط سکونت، علایق، موسیقی، زبان و مفاهیمی از این دست می‌پردازد. کلمه‌ی اراریتیاریتیاکا از زبان آرانداً[۵۶] (از زبان‌های بومیان استرالیا) وام گرفته‌شده‌است که معنای دقیق آن «میل مفرط به چیزی ازدست‌رفته» است که گوبلز آن را از دل یکی از متن‌های کانتی بیرون کشیده‌است (دورهام، ۵۱۱:۲۰۰۷). این نمایش اولین بار در تئاتر *ویدی لوزان*[۵۷] سوئیس در آپریل سال ۲۰۰۴ با یک کوارتت زهی که قطعاتی از شوستاکوویچ[۵۸]، باخ، کرامب[۵۹]، شلسی[۶۰] و قطعاتی از خود گوبلز به‌صورت زنده و با حضور موزیسین‌ها بر روی صحنه نواخته می‌شد، اجرا شد (روزنر، ۱۷۱:۲۰۱۳). صحنه تشکیل شده بود از یک سطح مربع شکل که در دو جانب آن موزیسین‌ها نشسته بودند و می‌نواختند، پس‌زمینه یک دیوار سفید عظیم دو بعدی بود که به ساده‌ترین شکل ممکن، خانه‌ای بود با چهار پنجره. عنصر ویژه‌ی این نمایش دو ویدیو پروژکتور متحرک بود که با کنترل از راه دور (در دست ویلمز) کار می‌کردند و در صحنه جابه‌جا می‌شدند و زوایای تابش تصاویر بدین طریق تغییر می‌یافت اما در لحظاتی از کار پیش می‌آمد که خارج از کاربردشان بر روی صحنه بسان یک روبات می‌چرخیدند و گاه در نقش مخاطب، مونولوگ آندره ویلمز را می‌شنیدند

و واکنش حرکتی یا صوتی نشان می‌دادند و بدین شکل، خود از پرسوناژهای این نمایش محسوب می‌شدند.

ریل تایم فیلم در نمایش *اراریتیاریتیاکا* به این صورت بود که در اواسط اجرا آندره ویلمز (بازیگر) از صحنه پایین می‌آمد و از میان تماشاگران می‌گذشت، از طریق دو دوربینی (دوربین روی دست) که او را از روبرو و از پشت سر دنبال می‌کردند تماشاگری که تا لحظاتی قبل او را روی صحنه و سپس در میان خود می‌دید حال تصویر او را که از در سالن بیرون می‌رفت، بر روی اسکرین (ماکت عظیم خانه) دنبال می‌کرد. او از خیابان می‌گذشت، سوار تاکسی می‌شد، در شهر می‌چرخید و به خانه‌اش وارد می‌شد و در تمام این مدت مونولوگ او رو به دوربین (تماشاگر) ادامه داشت. بر روی صحنه در حینی که این بازیگر غایب، حضوری مجازی یافته بود کنسرتی با موزیسین‌ها در حال اجرا بود؛ کارگردان به شیوه‌ی سینمای مستند و دوربین روی دست، زندگی و دقایق واقعی ـ مطابق با زمان واقعی اجرا و تماشاگر از طریق ساعت دیواری آویخته بر دیوار خانه ـ زیست شخصی و خصوصی یک بازیگر تئاتر (ویلمز) را بعد از ایفای نقش می‌دید تا لحظه‌ای که ناگهان دیوارهای صحنه جابه‌جا می‌شدند و طبقه‌ی پنهان صحنه را آشکار می‌کردند، جایی که بازیگر در اتاق خوابش دیده می‌شد و دوباره تماشاگر در معرض حضور حقیقی و مجازی توامان بازیگری قرارمی‌گرفت که از پلکان خانه‌ی سفید پس‌زمینه پایین می‌آمد و دوباره روی صحنه در برابر تماشاگر ظاهر می‌شد. در این نمایش فیلم زنده‌ی مستند به‌نظر می‌رسید که زنده باشد زیرا فیلم از قبل ضبط‌شده بود با این حال نحوه‌ی ارائه‌ی آن به گونه‌ای بود که زنده بودن آن باورپذیر باشد؛ گوبلز نه به این دلیل که امکان تکنیکی اجرای *ریل تایم فیلم* برایش میسر یا مقدور نبود، شبه ریل تایم فیلم کار کرده بود، بلکه چون می‌خواست در همان حالی که تصویر ویلمز بر روی صحنه به‌صورت فیلم زنده پخش می‌شود گاه از طریق پنجره‌های تعبیه شده در دیوار پس‌زمینه، ویلمز را در دوردست به‌طور واقعی نشان دهد این کار را کرده‌بود. او در همان حالی که پشت میزش نشسته بود و در کادر متوسط رو به دوربین حرف می‌زد دیده می‌شد که در ابعاد واقعی پنجره‌ی واقعی دکور را بازمی‌کرد. تماشاگر همزمانی دو عمل را یکی در نمای کلوزآپ و مدیوم کلوزآپ در کادر بسته‌ی تصویر و دیگری در لانگ شات و اکستریم لانگ شات در قاب صحنه می‌دید و نمی‌توانست به سادگی مرزشکنی میان تضادهای واقعیت و مجاز، دوری و نزدیکی، درزمانی و همزمانی را هضم کند. این شکستن مرز بین واقعیت و مجاز به ویژه در سکانس/ صحنه‌ای که ویلمز املت درست می‌کرد شگفت‌انگیز بود به خصوص که ساعت، زمان واقعی ۱۱:۳۰ شب را نشان می‌داد و بوی درست کردن مرحله به مرحله‌ی املت برای تماشاگران نشسته در سالن که عقربه‌های ساعت مچی‌شان همان زمان را نشان می‌داد محسوس بود (اجرای سالن تئاتر آرجنتینا، رم، ایتالیا، ۲۵ سپتامبر ۲۰۰۵، مشاهده‌ی مؤلف). این‌همانی و همزمانی تصاویر حقیقی و مجازی این نمایش در راستای نگرش فلسفی گوبلز به مجازی دانستن تصویری است که چشم انسان می‌بیند. او تعبیر ما را از واقعیت عینی به چالش می‌کشد و امکان تلفیق و قابلیت عدم تمیز مجاز از واقعیت را به علت ماهیت ماهوی همسان آن‌ها می‌داند. از لحاظ تکنیکی او با همزمانی و این‌همانی تصاویر مجازی و واقعی در صحنه‌ی زنده از طریق شکستن بعد زمانی و مکانی درصدد ارائه‌ی یک فضای سیال تصویری و صوتی پلی فونیک بود. «برای من چند صدایی در آثار باخ نماد آزادی و حق انتخاب است که کدام صدا را بخواهم با شنیدن موسیقی دنبال کنم. این چیزی است که در موسیقی شیفته‌ی آن هستم و این همان چیزی است که در تئاتر نیز به دنبال آن هستم، مثل وقتی که در *اراریتیاریتیاکا*، شما فوگ باخ را در پایان نمایش

می‌شنوید سپس صدای پنجمی نیز به چهار صدای فوگ داخل می‌شود و این صدا همان متن گفتاری است که بازیگر می‌خواند، او با همان ریتم و همان ملودی و در همان تم، متن را می‌خواند. در اثنای آن شما تصاویر دیداری نیز دارید. اینکه من شیفته‌ی چند صدایی هستم و در خلق آثارم از آزادی و حق انتخاب آن تبعیت می‌کنم برای آن است که مرکز زدایی کنم. شما نمی‌توانید بگویید مرکزیت این چهار صدا در فوگ باخ کدام است، هربار که آن را می‌شنوید شما یک صدا را در موسیقی دنبال می‌کنید که باعث می‌شود موسیقی هر بار متفاوت شنیده شود، شما هیچگاه نمی‌توانید چهار صدا را همزمان بشنوید و این کمی به تئاتر من نزدیک است، تئاتری که نه فقط برای هر تماشاگر متفاوت از باقی تماشاگران است که هر بار دیگر هم که تئاتر را ببیند برای خود او هم متفاوت با آنچه قبلاً دیده و شنیده است خواهد بود» (گوبلز در یاویچویچ، ۱۲۲:۲۰۰۹). از این رو است که چیدمان واقعی/ مجازی او بر مبنای آن اندیشیده شده‌است که تماشاگر هر بار کدامیک از عناصر دیداری را مجازی و کدامیک را واقعی در نظر بگیرد؛ عناصری که با قابلیت تبدیل‌شوندگی بالای آن‌ها به یکدیگر او را در وضعیت عدم قطعیت، معلق و ناکام می‌گذارد. دیدگاه گوبلز در مرکز زدایی، توجه به توهم دیداری شنیداری و خلق فضاهای چند ماهیتی (مجازی، واقعی و مجازی ـ واقعی) در راستای کشف و تبیین الگوواره‌ی جدید تئاتر و عناصر بنیادین آن باعث شده‌است تا نه تنها بنیان فکری آثار او که فرم اجرایی هر یک از آثار او در جهت بسیط کردن قلمرو تئاتر امروز باشد.

جدول: مقایسه‌ی ویژگی‌های عناصر اجرایی و دیداری تئاتر، سینما، تلویزیون و برآیند تلفیق آن‌ها در ریل تایم فیلم

	تئاتر	سینما	تلویزیون	ریل تایم فیلم
بازیگری	ـ بازیگری در حضور تماشاگر ـ بازیگری در تداوم ـ بازیگری در فضای صحنه	ـ بازیگری در غیاب تماشاگر ـ بازیگری منقطع ـ بازیگری در محدوده‌ی کادر	ـ بازیگری در غیاب تماشاگر ـ بازیگری منقطع ـ بازیگری در محدوده‌ی کادر	ـ بازیگری همزمان در حضور و غیاب تماشاگر ـ بازیگری در تداوم ـ بازیگری در فضای صحنه و در محدوده‌ی کادر به‌صورت همزمان (در سوسو و مادر قاتل)
کارگردانی	ـ کارگردانی بر مبنای میزانسن تئاتری	ـ کارگردانی بر مبنای دکوپاژ سینمایی	ـ کارگردانی بر مبنای دکوپاژ تلویزیونی	ـ کارگردانی مرکب (میزانسن تئاتری+ دکوپاژ سینمایی + دکوپاژ تلویزیونی) (در سوسو و مادر قاتل کارگردانی مرکب و در اراریتریاریتریاکا کارگردانی تئاتری و دکوپاژ سینمایی با تکنیک دوربین روی دست به شیوه‌ی مستند)
تماشاگر	ـ حاضر ـ ناظر داخلی ـ در همزمانی و درزمانی با اجرا	ـ غایب ـ ناظر بیرونی ـ غیرهمزمان	ـ غایب ـ ناظر بیرونی ـ غیرهمزمان	ـ حاضر ـ ناظر داخلی و بیرونی ـ در همزمانی و درزمانی با اجرا (در سوسو، مادر قاتل و اراریتیاریتیاکا)
صحنه	ـ صحنه‌ی تئاتر (دکور سخت)	ـ صحنه‌ی سینمایی (لوکیشن‌های داخلی و خارجی) ـ ست سینمایی (دکور سخت) ـ تصاویر پروژکتوری (دکور نرم)	ـ استودیوی تلویزیون (دکور سخت) ـ تصاویر ویدیویی (لوکیشن‌های داخلی و خارجی)	ـ ترکیب صحنه‌ی تئاتر با ست سینمایی و استودیوی تلویزیون ـ دکور سخت+ دکور نرم (در سوسو، مادر قاتل و اراریتیاریتیاکا)
کیفیت بصری	ـ سه بعدی ـ قابلیت تشخیص تصویر واضح از ۷ تا ۳۳ فریم در ثانیه	ـ دو بعدی (به استثنای 3D) ـ ۲۴ فریم در ثانیه	ـ دو بعدی ـ ۲۵ فریم در ثانیه	ـ سه بعدی و دو بعدی با عدم تشخیص آن‌ها از هم ـ قابلیت تشخیص تصویر واضح از ۷ تا ۳۳ فریم در ثانیه (در سوسو و مادر قاتل)
تصویر	ـ زنده ـ حقیقی ـ غیرقابل بازتولید	ـ ضبط‌شده ـ مجازی ـ قابل بازتولید	ـ ضبط‌شده ـ مجازی ـ قابل بازتولید	ـ زنده و ضبط‌شده ـ حقیقی و مجازی با عدم تفکیک از هم ـ غیرقابل بازتولید (درسوسو، مادر قاتل واراریتیاریتیاکا)

نتیجه‌گیری

ورود سینما به تئاتر در اواخر قرن بیستم باعث شد قراردادها و قواعد زبانی اولیه سینما روی صحنه بیاید. تئاتر گاه قواعد سینما را به منظور ساختارشکنی نحوی و نظام زبانی و گاه به منظور تقلید از فرم بیانی آن وام گرفت. تأثیر سینما بر روی صحنه‌ی تئاتر موجب تغییر شکل و حتی تغییر پارادایم تئاتر شد و در عین حال فرم سینما نیز از جهاتی به وسیله‌ی این تراکنش بازابداع شد. وارد کردن تکنیک‌های سینمایی در نوشتار صحنه‌ای تئاتر، نظیر تقطیع‌های مونتاژ و دکوپاژهای کلاسیک سینمایی (نظیر در کادر، خارج از کادر، دیزالو، ماسکه کردن و...) پیشنهادهایی ابتدایی بودند که سینما برای تئاتر داشت و تکنیک‌های سینمایی، صحنه‌ی تئاتری را متحول کرد. از نمونه‌های مهم تأثیر مدلسازی سینما بر تئاتر، *ریل تایم فیلم* است که توسط گروه آمریکایی بیگ آرت گروپ ابداع شد و آن ایده‌ی فیلم زنده در تئاتر است که نه صرفاً صحنه‌ی تئاتری بلکه در سطحی عمیق‌تر جهان و جهان بینی تئاتر را دگرگون کرد. *ریل تایم فیلم* یک فرم دورگه‌ی نا سینما ـ نا تئاتر است که اجرای زنده‌ی به تصویر درآمده است؛ تصاویری که در زمان واقعی اجرا ضبط و همزمان پخش می‌شوند. این تصاویر در حین اجرا، فیلمبرداری، مونتاژ، ترکیب و میکس می‌شوند. بنابراین صحنه‌ی تئاتر هم صحنه‌ی اجرای نمایشی و هم یک ست و لوکیشن فیلمبرداری است که شاخصه‌های ویژه‌ی *اینجا و اکنون*، زنده بودن (liveness) و همزمانی تولید و پخش صحنه‌ی تئاتر را حفظ کرده است.

سینما و ویدیو به همراه رسانه‌های تکنولوژیکی و دیجیتال بر روی صحنه‌ی تئاتر یک ابر فضای لایه لایه به وجود می‌آورد که تمام اشکال، فرم‌ها و اشیاء مستقر در هر جای صحنه، پشت پرده و جلوی پرده، به‌طور همزمان قابل دید هستند. هر کنشی در زمان ـ فضای یکسان می‌تواند حرکت کند. محدودیت‌های زمانی ـ مکانی تئاتر برداشته شده و کادر و قاب همواره ثابت تئاتر، شکسته می‌شود و تماشاگر به یاری رسانه می‌تواند به شخصیت‌ها و فرم‌ها نزدیک و دور شود، دید را واضح و ناواضح کند. حضور سینما، ویدیو و تلویزیون در سازوکار *ریل تایم فیلم*، حضور مجزای تصاویر سینمایی ـ ویدیویی در صحنه‌ی تئاتر به گونه‌ای که امروزه در برخی آثار نمایشی دیده می‌شود نیست؛ منظور اضافه‌کردن صحنه‌ی تصویر متحرک به صحنه‌ی اجرا نیست بلکه همزمانی و این‌همانی دو صحنه‌ی اجرای زنده و پرده‌ی اسکرین است به نحوی که این دو از هم متمایز به‌نظر نرسند. منظور خلق یک سکانس همزمان با اجرای تئاتر با تصاویر ضبط‌شده در همان لحظه است. صحنه به این طریق به روی هر امکانی گشوده است و در عین حال به درون و درونیات شخصیت و تماشاگر راه می‌یابد بی‌آنکه اصل حضور و عمل زنده‌ی بازیگر را تحت‌الشعاع قراردهد. *ریل تایم فیلم* درحالی‌که موجب توسعه‌ی دیداری و شنیداری تئاتر می‌شود، ویژگی‌های منحصر تئاتر را از آن حذف نمی‌کند وقتی که تأکید بر زنده بودن عمل صحنه‌ای، حضور تماشاگر، حضور بازیگر و غیاب آن به مثابه‌ی حضور است، وقتی که مرز میان واقعیت و مجاز، جاندار و بی‌جان، زنده و ضبط‌شده برداشته می‌شود. با بررسی تأثیرات متقابل سینما و تئاتر در ریل تایم فیلم آنچه محرز است آن است که این سینما است که از ویژگی زنده، حقیقی، غیربازتولیدی و همزمانی و در زمانی تئاتر بهره می‌جوید تا خود را از جرگه‌ی هنرهای معطوف به محصول به هنرهای معطوف به فرآیند تولید (ریچارد شکنر هنرهای معطوف به محصول را نقاشی، مجسمه سازی، ادبیات، سینما و هنرهای معطوف به فرایند را تئاتر و موسیقی می‌دانست) ارتقا دهد.

منابع

- Durham. Atkins, Leslie. (2007), ***Eraritjaritjaka, Musèe*** **des phrases**, Theare Journal, Johns Hopkins University Press, Volume 59, n° 3.

-Auslander, Philip. (2008), **Liveness, Performance in mediatized culture**, Routledge: London and New york.

-Bolpagni, Paola, Balzola, Andrea, Monteverdi, Anna Maria. (2017), **L'opera d'arte del future. Alle origini della multimedialità**, goWare: Firenze.

-Branduardi, Sarah, Bottani, Silvia (2007), **Teatrino Clandestino: Il fantasma del cinema, in Cinema e il suo doppio**, (a cura di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso, Alberto Pezzotta). Agenzia X: Milano.

- Buccheri, Vincenzo, Morreale, Emiliano, Mosso, Luca, Pezzotta, Alberto. (2007), **Il Cinema e il suo doppio**, Agenzia X: Milano.

-Casetti, Francesco. (2011), **I media nella condizione post-mediale**, in (a cura di Daniele Guastini, Dario Cecchi, Alessandra Campo), Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini, Usher Arte: Firenze.

-Fazi, Riccardo. (2003), Recovering the Satellites-Drammaturgie e spettacoli nordamericani alla fine del XX secolo: Lepage, De Lillo, Big Art Group, tesi di laurea in Lingue e Letterature anglo-americane, Università di Roma "La Sapienza", relatore A. Portelli, correlatore V. Valentini.

-Fazzi, Riccardo.(2005), **Il territorio dell'indesiderabile. Intervista a Jemma Nelson del Big Art Group**, in V. Valentini (a cura), "biblioteca Teatrale. Il teatro di fine millenio", Bulzoni Editore: Roma, aprile-novembre, nn 74-76, pp. 237-242.

–Godino, Ilaria. (2010), Tutto teatro, De Agostini: Novara.

-Jovićević, Aleksandra. (2009). **A Museum for our perception**, Biblioteca Teatrale, n91-92 luglio -dicembre 2009, Bulzoni editore, Roma, pp.107-122.

-Lepage, Robert. (1994), **Theatre as a Meeting Point of Arts**. An Interview with Robert Lepage, in "Theatreschrift", n.5-6, pp. 11- 29.

-Magris, Erica. (2004), **Madre e assassina del Teatrino Clandestino**, ateatro, n°. 065, 9 marzo 2004. http://www.ateatro.it/webzine/2004/03/09/le-recensioni-di-ateatro-madre-e-assassina/.

-Marranca, Bonnie. (2010), **Performance as Design, The Mediaturgy of John Jerurun's Firewall**, PAJ n. 96.

-Roesner, David. (2013), **Dancing in the Twilight – On the Borders of Music and the Scenic**, in: Karatonis, Pamela; symonds, Dominic (eds.): The Legasy of Opera. Reading Music Theatre as Experience and Performance, Amsterdam: Rodopi, pp169-187.

-Phelan, Peggy. (1993), **Onthology of Performance: representation without reproduction**, in Unmarked. The Politics of Performance. Routledge: London.

-Pittaluga, Noemi & Valentini, Valentina. (2012), **Studio Azzurro Teatro**,

Contrasto: Roma.

-Sacchettini, Rodolfo. (2007), **Esempi tra cinema e teatro nel nuovo millennio italiano, in Cinema e il suo doppio**, (a cura di Vincenzo Buccheri, Emiliano Morreale, Luca Mosso, Alberto Pezzotta), Agenzia X: Milano.

-Wolfgang Sander. (2004), **Disorded memories in an attic**, Frankfurter Allgemeine Zeitung (DE), 22 April 2004.

-Valentini, Valentina. (1987), **Teatro in Immagine, Eventi performativi e nuovi media**, Bulzoni Editore:Roma.

-Valentini, Valentina. (1998), **Prologo elettronico. Fluidità e trasparenza in Studio Azzurro- Giorgio Barberio Corsetti, La camera astratta, tra spettacoli fra teatro e video**, Ubulibri: Milano.

-Valentini, Valentina. (2007), **Mondi, corpi, materie, Teatri del secondo Novecento**, Bruno Mondadori: Milano.

-Valentini, Valentina. (2012), **I suoni del teatro in Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento**, (a cura di V. Valentini), Bulzoni Editore: Roma.

-URL1: http://bigartgroup.com/

-URL2:WWW.TEATRINOCLANDESTINO.ORG

-URL3:www.heinergoebbels.com

-www.ateliersi.it

-www.sciami.com

پی‌نوشت

1- Real time film
2- Flicker
3- Big Art Group
4- Madre assassina
5- Teatrino Clandestino
6- Eraritjaritjaka- Musée de Phrases
7- Heiner Geobbels
8- Caden Manson
9- Jemma Nelson
10- CLEARCUT: Catastrophe!
11- The Balladeer
12- Shelf life
13- Empty Island
14- House of no more
15- Dead Set
16- The People
17- The sleep
18- The Imitation
19- SOS
20- CITYRAMA
21- Broke House
22- Hybrid forms
23- hic et nunc

۲۴- Lev Manovich استاد و محقق دانشگاه نیویورک که کتاب او با عنوان «زبان رسانه‌ی جدید» (The Language of New Media) در سال ۲۰۰۱ تأثیر مهمی در شناساندن مدیاهای نوین در هنر داشت.

25- anti-montaggio
26- voyeurism
27- Rebecca Sumner Burgos
28- Firefall
29- john Jesurun
30- Live collage
31- Pietro Babina
32- Fiorenza Menni
33- Il tempo morto
34- RAP (Resuscitato Amleto Parla)
35- Si prega di non discutere di Casa di Bambola
36- Ossigeno

37- No- signal
38- Mesmer
39- Ateliersi Cultural Association
40- Teatro delle Passioni
41- Maddalena Sacer
42- architettura liquida
43- Acusmatic
44- Der Mann im Fahrstuhl(1987)
45- Die Befreiung des Pormetheus (1991)
46- Landschaft mit entfernten Verwandten (2002)
47- Hashirigaki (2000)
48- Schwarz auf Weiss (1996)
49- I went to the house but did not enter (2008)
50- Songs of Wars I have seen
51- Stifters Dinge (2007)
52- André Wilms
53- Ou bien le débarquement désastreux / Oder die glücklose Landung / Or the hapless landing (1993)
54- Max Black (1998)
55- Elias Canetti
56- Aranda
57- Théâtre Vidy- Lausanne
58- Dmitri Dmitriyevich Shostakovich (1906-1975)
59- George Crumb (1929)
60- Giacinto Scelsi (1905-1988)

هستی و نیستی و نمود آن در نمایشنامه‌ی مگس‌ها نوشته‌ی ژان پل سارتر

حمید کاکاسلطانی
حسین اردلانی (نویسنده‌ی مسئول)
محمد عارف

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۲

هستی و نیستی و نمود آن در نمایشنامه‌ی مگس‌ها نوشته‌ی ژان پل سارتر

حمید کاکاسلطانی

دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک

حسین اردلانی

استادیار دپارتمان هنرهای نمایشی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

محمد عارف

دانشیار دانشکده‌ی هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی

مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی دکترای فلسفه‌ی هنر نگارنده‌ی اول است که به راهنمایی دکتر حسین اردلانی و دکتر محمد عارف، در دانشکده‌ی هنر و معماری انجام شده است.

چکیده

ژان پل سارتر در میان اندیشمندان پیشرو سده‌ی بیستم جای می‌گیرد. رساله‌های فلسفی او تصویری بدیع از ماهیت انسان ارائه می‌دهند و از آن دفاع می‌کنند. رساله‌ی ***هستی و نیستی*** یکی از برجسته‌ترین آثار فلسفی ژان پل سارتر است. او در این رساله درصدد تبیین انواع هستی (همراه با تمرکزی ویژه بر هستی انسان) و روابط آن‌ها مبتنی بر تجربه‌ی زیسته است. اندیشه‌های هستی‌شناسانه سارتر در برخی از نمایشنامه‌های او همچون ***مگس‌ها*** انعکاس یافته است. از این منظر هدف اصلی این پژوهش تبیین فلسفه‌ی هستی و نیستی سارتر و ارتباط آن با چگونگی تطور شخصیت‌های این نمایشنامه است. نگارندگان با اتکا بر منابع کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از روش‌های توصیفی- تحلیلی و تطبیقی در پی یافتن پاسخی مناسب برای این سؤال بوده‌اند که چگونه فلسفه‌ی هستی و نیستی سارتر در تطور شخصیت‌های نمایشنامه مگس‌ها نمود یافته است؟ نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در آثار شاخص سارتر شیءشدگی در ساحت بنیادین هستی‌شناختی برجسته می‌شود؛ بنابراین تئوری‌های سارتر در مورد مقوله‌ی اگزیستانسیالیسم و آزادی، جایگاه او را به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین فلاسفه‌ی دنیای غرب در قرن بیستم تثبیت کرده است. این مقاله به روش تحلیل محتوای کیفی نیز تجزیه و تحلیل شده‌است. در بسیاری از موارد دیدگاه سارتر به پدیدارشناسی هگل شباهت دارد که معتقد است عدم در آگاهی و وجود انسان وارد شده‌است. سارتر در این نمایشنامه بیان می‌کند که باید از گذشته و آنچه به آن مربوط است دور شد و برای آینده برنامه‌ریزی کرد. موضوع نمایشنامه‌ی مگس‌ها جنگ است که سارتر برای رهایی از سانسور از این نمایشنامه برای بیان واقعیت و اعتراض استفاده کرده و فرانسه‌ی اشغال و درگیر جنگ و جبهه‌ی مقاومت را به نمایش گذاشته است. تم اصلی دیگر این نمایشنامه آزادی است که یکی از مفاهیم اصلی اگزیستانسیالیسم است تا مردم با مفهوم آزادی آشنا شوند و از آن بهره بگیرند.

واژگان کلیدی: اگزیستانسیالیسم، هستی و نیستی، مگس‌ها، وجود در خود، وجود برای خود، وجود برای دیگری، نمایشنامه‌ی سارتر.

درآمد و بیان موضوع

«ژان پل سارتر[1] (۱۹۸۰ـ۱۹۰۵) از اندیشمندانی است که در سده‌ی بیستم می‌زیست. رساله‌های فلسفی او از ماهیت انسان، تبیین و تصویری نو ارائه می‌دهند و از آن دفاع می‌کنند. «هستی و نیستی» (وجود و عدم) رساله‌ای درباره‌ی هستی‌شناسی پدیده‌شناختی است[2] که از نظر بسیاری از فیلسوفان و منتقدان مهم‌ترین کار فلسفی سارتر است. برخی آن را یکی از برجسته‌ترین آثار فلسفی سده‌ی بیستم دانسته‌اند» (هنری، ۱۳۸۵: ۲۲). سارتر پدیده‌شناس اگزیستانسیالیست است و رویکرد او در تضاد با پدیده‌شناسی استعلایی هوسرل است که با پا پس‌کشیدن از تعهدات اگزیستانسیال، تجربه‌ی زیسته‌ی پیشاتأملی، ایجاد حقایقی یقینی را دنبال می‌کند. «سارتر، همانند ادموند هوسرل[3] (۱۹۳۸ـ۱۸۵۹) به دنبال روشن‌کردن ساختارهای آگاهی است، اما او می‌خواهد تجربه‌ی زیسته‌ی پیشاتأملی‌ای را که عملاً با جهان درگیر است، توضیح دهد به‌نظر هایدگر، معیار بیرونی برای عمل انسانی وجود ندارد و انسان خود آفریننده‌ی ارزش‌هاست» (یزدی و میرزایی، ۱۳۹۷: ۷). مارتین هایدگر[4] (۱۹۷۶ـ۱۸۸۹) نیز منظر غیردرگیر و نگرورزانه‌ی هوسرل را به چالش کشید، اما سارتر بیش از او به این اعتماد داشت که می‌توان ساختارهای بنیادین زندگی انسان را مستقیماً به وصف درآورد. سارتر از تحلیل هایدگر از هستی انسان بسیار می‌آموزد، اما تحلیل متفاوتی از ماهیت هستی، ابزار، مرگ، خودینگی و دیگر مردمان ارائه می‌کند. «می‌توان گفت پروژه‌ی سارتر در هستی و نیستی روشن‌کردن انواع هستی (همراه با تمرکزی ویژه بر هستی انسان) و روابطشان از طریق تحلیلی ـ توصیفی از تجربه‌ی زیسته است» (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۸۰).

دغدغه‌ی اصلی سارتر در کتاب هستی و نیستی رابطه‌ی میان فاعل‌شناسا و متعلق‌شناساست. از این رو در ابتدا وجود را به دو دسته تقسیم می‌کند: «وجود در خود»[5] و «وجود برای خود»[6]. در وجود در خود، وجود و ماهیت بر یکدیگر منطبق‌اند و او در بی‌خبری کامل به سر می‌برد. از این رو هیچ تغییر و دگرگونی‌ای در آن رخ نمی‌دهد. درحالی‌که وجود برای خود، وجود بر ماهیت مقدم است؛ یعنی اینکه من هستم، به چیزی که هستم تقدم دارد. این بدان معناست که ماهیت از پیش‌تعیین‌شده‌ای وجود ندارد و انسان در پی انتخاب‌هایش ساخته می‌شود. بارزترین ویژگی وجود برای خود، این است که به هستی خود، آگاهی دارد و در تحول دائم به سر می‌برد و پیش‌بینی‌ناپذیر است وجود در خود به احوال اشیا و وجود برای خود به احوال انسان اختصاص دارد. از نظر سارتر، تمامی موجوداتی که فاقد آگاهی‌اند، از جمله بدن انسان در قلمروی وجود در خود قرارمی‌گیرند. همچنین او برای شناخت بهتر، وجود در خود را این گونه توصیف می‌کند: «وجود هست، وجود در خود هست، وجود هست آنچه هست» (سارتر، ۱۹۶۶: ۲۲). در همین زمینه، سارتر راه سومی برای وجود قائل می‌شود که آن وجود برای دیگری است؛ نوعی از وجود در خود است با این تفاوت که خنثی نیست بلکه او نیز به ما می‌نگرد و آزادی ما را محدود می‌کند.

«وجود برای دیگری»[7] شرح رابطه‌ی خصمانه میان انسان‌هاست. او معتقد است که نگاه دیگری، آزادی ما را سلب می‌کند. ارتباط انسان با دیگری در فلسفه‌ی سارتر در سه حوزه برجسته می‌شود: رابطه‌ی فرد با پدر و مادر، رابطه‌ی عاشقانه‌ی مبتنی بر رابطه‌ی جنسی و رابطه‌ی انسان با متافیزیک که سارتر همه‌ی این روابط را از مظاهر خودفریبی دانسته و محکوم به شکست می‌داند. البته وجود برای دیگری در این سه حوزه محدود نمی‌شود بلکه در این حوزه‌ها برجستگی ویژه‌ای دارد. اندیشه‌های مزبور در آثار ادبی- فلسفی سارتر به‌ویژه در نمایشنامه‌ی مگس‌ها[8]، نمود یافته است. از این منظر هدف اصلی این پژوهش «تبیین فلسفه‌ی

هستی و نیستی سارتر و ارتباط آن با چگونگی تطور شخصیت‌های نمایشنامه‌ی مگس‌ها، است». از این رو نگارندگان با اتکا بر منابع کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از روش‌های توصیفی- تحلیلی و تطبیقی در پی یافتن پاسخ‌هایی مناسب برای پرسش‌هایی به شرح زیر هستند:

ـ چگونه فلسفه‌ی هستی و نیستی سارتر در تطور شخصیت‌های نمایشنامه‌ی مگس‌ها نمود یافته است؟

در راستای سؤال اصلی این پژوهش سؤالات فرعی زیر مطرح است:

ـ بازتاب مفاهیم «هستی و نیستی» در نمایشنامه‌های سارتر چیست؟

ـ زوایای پنهان «هستی و نیستی» در نمایشنامه‌های سارتر چه ویژگی منحصربه‌فردی دارد؟

ـ سارتر چگونه و با چه نوع تکنیک‌هایی«هستی و نیستی» را در نمایشنامه‌هایش شکل می‌دهد؟

بنابراین از این روی این نمایشنامه از سارتر انتخاب شده که او در نمایشنامه‌ی مگس‌ها به اساطیر یونان معطوف شده‌است که برای ریشه‌شناسی فلسفی ماجرا ارزشمند به‌نظر می‌رسد. این نمایشنامه اقتباسی از اسطوره‌ی یونانی الکترا[9] است که داستان ارست[10] و خواهرش الکترا را روایت می‌کند. در این اثر سارتر با درگیر کردن ارست و الکترا با زئوس و الهه‌های انتقام، مفاهیم اگزیستانسیالیستی موردنظر خود را به داستان تزریق کرده است. سارتر حتی در نمایشنامه‌ی دیگرش از جمله ***دست‌های آلوده*** نیز به هستی و نیستی پرداخته است. داستان این اثر درامی سیاسی است که در سرزمینی خیالی به نام ایلیریا[11] می‌گذرد و ماجرای قتل سیاست‌مداری برجسته را روایت می‌کند. این نمایشنامه نیز به دلیل خیالی بودن فضا و اشخاص مورد توجه است که از دو زاویه اساطیر یونانی و خیال‌پردازی مورد مداقه قرارگرفته‌اند. این نمایشنامه درباره‌ی جهنم و انسان است و درواقع جدال خیال انسان با آتش یا دوزخ در «دست‌های آلوده» و با اساطیر یونانی در«مگس‌ها» از اهمیتی ویژه برای بررسی آثار سارتر برخوردارند. با بررسی‌های انجام‌شده درباه‌ی موضوع حاضر در پایگاه‌های مرتبط با گرایش فلسفه هنر و تئاتر و رساله‌های ثبت‌شده در پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران و مقالات نگارش‌یافته در دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی داخل و خارج از ایران، مشخص شد که هیچ پژوهش مستقلی وجود ندارد که به این موضوع پرداخته باشد. در میان جست‌وجوهای صورت‌گرفته در پایگاه‌های ذکرشده، رساله‌هایی یافت شد که صرفاً در زمینه‌ی معرفی اندیشه‌های سارتر، نقد و تحلیل آثار و اندیشه‌های او بوده‌است. ***زیبایی‌شناسی ژان پل سارتر (۱۳۹۳)؛ نقد و بررسی انسان‌شناسی ژان‌پل سارتر با تکیه بر حکمت متعالیه (۱۳۹۶)؛ نفی و چند آوایی استدلالی در اثر اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر از ژان پل سارتر (۱۳۹۷)*** از آن جمله‌اند.

۱- آرا و اندیشه‌ها و درون‌مایه‌ی آثار سارتر

۱-۱. آرا و اندیشه‌ها

سارتر در عین حال که انسان را به دیگران نیازمند می‌داند، دیگری را مانعی بر سر آزادی او تلقی می‌کند. در این خصوص بحث نگاه را پیش می‌کشد و اینکه انسان تحت نگاه دیگری، آزادی خود را از کف می‌دهد. او رابطه‌ی انسان‌ها را بسیار خصمانه می‌داند و معتقد است نگاه، آدمی را به شیء تبدیل می‌کند. از این رو به این نتیجه می‌رسد که دیگران همان جهنم‌اند. در آثار او این شیءشدگی در سه ساحت برجسته می‌شود: ۱. رابطه‌ی کودک با پدر و مادر ۲. رابطه‌ی عاشقانه‌ی مبتنی بر روابط جنسی ۳. رابطه‌ی فرد با خدا. سارتر رابطه‌ی فرد با والدینش را اولین مصداق رابطه‌ی خواجه ـ بنده‌ی هگل می‌پندارد و به شرح شیءشدگی در

این رابطه می‌پردازد. البته او میان رابطه‌ی کودک با پدر و رابطه‌ی کودک با مادر تفاوت‌هایی قائل می‌شود به‌طوری که رفتار پدرسالارانه را به‌شدت محکوم و آن را مانع خلاقیت می‌داند. در مقابل این رابطه، رابطه‌ی کودک با مادرش قراردارد که گرچه این رابطه نیز رابطه‌ای توأم با سوءنیت است، اما گویا سارتر این سوءنیت را موجه می‌داند. دومین رابطه‌ای که فرد در آن شیءشدگی را تجربه می‌کند، روابط عاشقانه‌ی مبتنی بر روابط جنسی است. سارتر سه الگو در این خصوص در نظر می‌گیرد: دیگرآزاری، آزارطلبی و بی‌اعتنایی که هر سه را محکوم به شکست می‌داند (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۴۵) اما سومین و مهم‌ترین رابطه‌ای که انسان را در سوءنیت فرومی‌برد، رابطه‌ی او با خداست. از نظر سارتر خدا همان دیگری است که به غایت رسیده است. به عبارتی او همان دیگری است که مطلق شده‌است. او به همه می‌نگرد درحالی‌که هیچ‌کس نمی‌تواند به او نگاه کند. سارتر در نمایشنامه‌ی مگس‌ها، تعارض آزادی انسان با قدرت مطلقه‌ی الهی را به تصویر می‌کشد (سولومون، ۱۳۷۳: ۹۵).

۱-۲. درون‌مایه‌ی آثار

براساس مطالعات انجام‌شده بر روی اغلب آثار سارتر می‌توان چنین مدعی شد که سارتر به‌عنوان یک اگزیستانسیالیست تم‌هایی را در کارهایش به کار می‌برد که ابزورد هستند. زندگی ابزورد است و اینکه معنی یا هدفی وجود داشته باشد بی‌معنی است، اما انسان احتیاج دارد تا به آن معنی و هدف ببخشد.

رد روایت‌های معنی‌دار: این کافی نیست که گفته شود زندگی ابزورد است. اگزیستانسیالیسم مکرر این امر را بیان می‌کند که زمانی که فلسفه، دین یا دانش سعی در مفهوم بخشیدن می‌کند، این تلاش همیشه با شکست روبه‌رو می‌شود.

انزوا: این احساس که شما فردی غریبه در زندگی و دنیای خود هستید.

اضطراب: این احساسی است نادیده که شما زمانی به آن مبتلا می‌شوید که دریافته‌اید زندگی ابزورد است.

فراموشی: این احساس تنهایی باعث می‌شود شما دریابید که هیچ‌کس قادر نیست به شما کمک کند و وجود شما معنی پیدا می‌کند.

مسئولیت: همه برای ساخت زندگی خود احساس مسئولیت می‌کنند.

حقیقت: انسان‌ها خواستار حقیقتی هستند که واقعیت انسان‌ها و جهانی را نشان دهد که در آن زندگی می‌کنند.

فردگرایی: موضوعی که در پیشبرد حقیقت و زندگی رضایت بخش مهم است.

احساسات: احساساتی بودن یک جنبه‌ی مهم زندگی حقیقی است.

مرگ: این یک موضوع نهایی برای عملکرد همه انسان‌هاست و منبع مهمی برای زندگی ابزورد است.

۲- بازتاب مفاهیم «هستی و نیستی» در نمایشنامه‌ی مگس‌ها

۱-۲. خلاصه نمایشنامه

نمایشنامه مگس‌ها برای اولین بار در سال ۱۹۴۳ منتشر شد. داستان این کتاب، اقتباسی از اسطوره‌ی یونانی الکترا است و داستان ارست و خواهرش الکترا را روایت می‌کند. این دو قصد دارند با کشتن مادرشان، کلیتمنستر[۱۲] و شوهرش، اژیست[۱۳]، انتقام مرگ پدرشان، آگاممنون[۱۴] را بگیرند که پادشاه آرگوس[۱۵] مقتدر بوده‌است. در این اثر سارتر با درگیر کردن ارست و الکترا

با زئوس و الهه‌های انتقام، مفاهیم اگزیستانسیالیستی موردنظر خود را به داستان تزریق کرده است. درگیری دو شخصیت اصلی با خدایان آرگوس که مرکز ثقل باورهای دینی مردم به حساب می‌آیند، ترس و دلهره‌ای در دل پرستش‌کنندگان زئوس ایجاد می‌کند؛ انسان‌هایی که همیشه از انسان بودن خود سرافکنده هستند (سارتر، ۱۳۹۸: ۴۸).

ژان پل سارتر در این نمایشنامه ابهاماتی نیز خلق می‌کند تا بشر را تا ناکجاآباد ذهنی خود فروببرد و به‌آسانی آن را رها نکند.

۲-۲. بازتاب هستی و نیستی در دو مفهوم جهنم و دیگران

آنچه بسیار اهمیت دارد این است که در نمایشنامه‌های سارتر (با توجه به فضای فکری) آنچه موجب تعالی روح و جسم بشر در تمام مراحل گذار می‌شود، خودشناسی مبتنی بر خلق آثاری درخور برای آیندگان و نشر امید در توجه به زادبوم است. دو واژه یا دو مفهوم کلیدی مکرراً تکرار می‌شوند که یکی جهنم و آن یکی دیگران است. دو مفهومی که از نظر او ریشه در نضج مناسباتی دارد که او تحت عنوان مناسبات بورژوازی از آن یاد می‌کند. مناسباتی که انسانیت انسان را نشانه گرفته‌است و روزبه‌روز وی را از خویشتن فی‌نفسه خود دور می‌کند. بدیهی است که از منظر او این فضای جهنمی ساخته و پرداخته دست بشر است، بنابراین تجربه‌کردنی است، یعنی عینی، ملموس و محسوس است.

جهنمی که با هیزم ارتباط‌های ناسالم و بی‌ارتباطی انسان‌ها شعله‌ور می‌شود. در حقیقت سنگ‌بنای این جهنم، ارتباط‌های ازریخت‌افتاده‌ی مضحک بشری است. روابطی که مبتنی و متکی بر منافع است، بنابراین بیمارگونه و غیرحقیقی است زیرا در نیاز حقیقی انسان به ارتباط ریشه ندارد بلکه از خواست‌های زودگذر و سخیف نشأت گرفته‌است. این نوع از روابط، یعنی روابطی که برخاسته از نیاز ذاتی انسان به ارتباط نیست، موجب سکون و رکود می‌شود. سکون و رکودی که الزاماً ساختمان نمایش را رقم‌می‌زند. بدین معنا که سکون روابط سبب فقدان حرکت و ناپویایی عمل شخصیت‌ها شده، نمایشنامه را از پویایی لازم تهی‌می‌کند؛ پویایی که مثلاً در نمایشنامه‌های یونانی وجود دارد. به همین دلیل است که ارتباط با این آثار را باید در بی‌ارتباطی‌اش جست‌وجو کرد. سارتر ضمن استفاده از آثار دینامیتسی یونان باستان و حتی وفاداری به تم و موضوع اصلی آن‌ها، به دلیل دگرگون کردن فضا و ساختمان، آثار خود را به نمایشنامه‌هایی ایستا و ساکن مبدل می‌کند که این سکون و ایستایی در اکثر موارد همان تم اثر است. بدین اعتبار ساختمان ایستا در آثار او جایگزین معنا می‌شود و بدیهی است که در سکون، سکوت و ایستایی هر چیزی رو به تباهی می‌گذارد، از جمله روابط بشری که در این نمایشنامه و نمایشنامه‌های دیگر شکل آیینه‌وار به خود می‌گیرد؛ یعنی حالت عکس‌برگردان پیدا می‌کند. به عبارت دیگر این روابط جهنمی ناپویاست که ساختمان ایستا را رقم می‌زند و نه عکس آن. یعنی کلیت ساختار اجتماعی (که محتوای اثر به لحاظ ریخت‌شناسی است) پایه‌ریز ساختمانی می‌شود که از سازوکارهای منطقی برای حرکت و دستیابی به اهداف انسانی پیروی نمی‌کند بنابراین آنچه بیش از هر چیز دیگری در انتخاب این واژه اهمیت دارد همان جهنمی بودن آن است؛ یعنی سارتر از واژه یا تعابیر دیگری نظیر گندیدگی، بویناکی و واژه‌هایی از این دست استفاده نمی‌کند زیرا گندیدگی و بویناکی هر چیزی را می‌توان از آن زدود. گندیدگی را با گندزدا و بویناکی را با مواد خوش‌بوکننده می‌توان از بین برد. اما تکیه او بر جهنم است. یعنی شرایطی که همه‌چیز در آن می‌سوزد و خاکستر می‌شود. و این یعنی نابودی. بدین‌سان سارتر اعتقاد دارد که روابط ناسالم بشری به جایی رسیده است که دیگر امیدی به نجات

آن نیست. این یأس (فقدان امید به بهبودی) از نظر او ریشه در نشناختن و به تعبیر برشت، ساده‌لوحی انسان دارد. انسان ساده‌لوح و بی‌خردی که اسیر دست بورژوازی و مناسبات آن است و سیستمی که در جهت منافع خود از او استفاده می‌کند، او را به ورطه‌ای می‌کشاند که مثلاً شخصیت اصلی «دوزخ» در آن غلتیده است. از این روست که سه مفهوم سترگ آگاهی، انتخاب و مسئولیت را پیش از انجام هر عملی پیش روی انسان قرارمی‌دهد. طبیعی است که آگاهی ملازم حرکت است و هر حرکتی در تضاد با سکون قراردارد زیرا که مبتنی بر هدفی است، هدفی که نیازمند تصمیم و اراده‌ی فردی است و زمانی که انسانی از روی آگاهی به انجام عملی مبادرت می‌ورزد، عهده‌دار مسئولیت‌های ناشی از آن نیز هست. احساس مسئولیت نه تنها زندگی را جهنمی نمی‌کند، بلکه رنگی از معرفت و شادی و زیبایی به آن می‌بخشد.

یکی از خصوصیات برجسته‌ی سارتر که در کتب فلسفی او هم به‌وضوح برجسته است، ویژگی انطباق با شرایط (موقعیت) است. همان چیزی که او از آن تحت عنوان معنا یاد می‌کند. به تعبیر خود او هر چیزی در موقعیت معنا دارد یا معنا می‌یابد. از این رو او «خود» و ایدئولوژی‌اش را نیز برحسب زمان دگرگون می‌کند. این دگرگونی از نظر او حرکت ایجاد می‌کند و پدیده‌ها را از حالت سکون خارج می‌کند. پس حرکت یعنی دگرگونی (هستی) و عدم حرکت یعنی سکون (نیستی). در حقیقت از منظر تفکر سارتری آنچه به انسان مربوط می‌شود این است که او به‌واسطه‌ی خلق فضای جهنمی خودساخته، در فاصله‌ی میان خدا و شیطان، تنها سرگشته و حیران شده‌است که از من وجود او جز خاکستری برجای نمی‌ماند. نتیجه‌ی این سرگردانی، گم‌گشتگی و بی‌خویشی است. نتیجه‌اش انسان گم‌گشته و حیرانی است که در برهوت زندگانی انسانی خود تنها شده‌است. این برهوت، همان برهوت جهنمی است. اما در مگس‌ها، ساختمان یا بنای اثر از لایه‌های شاعرانه و موسیقایی برخوردار نیست، بلکه اسکلت ساختمان به گونه‌ای طرح‌ریزی شده‌است که در وادی امر توجه شما معطوف به مرکز می‌شود که فاقد لایه‌های دیگر است. در وارسی و دقت بیشتر، لایه‌هایی کشف می‌شوند که در تضاد و تفاوت با لایه‌های شکسپیری قراردارند. یکی از این تفاوت‌ها، تفاوت نیروهای چالش‌برانگیز است. یعنی در ساختمان سارتری، نیروهای متخاصم از ساحت فیزیکی و جسمانی برخوردار نیستند بلکه ساحتی منطقی دارند. یعنی دو منطق (که دو لایه از فونداسیون هستند) با یکدیگر مواجه می‌شوند. دو منطقی که در وجود ارست و ژوپیتر تجلی یافته است. این‌گونه سارتر ناگهان اندیشه و شخصیت‌های اساطیری را روزمره می‌کند و پای‌ریز انتقال این مناسبات از یونان باستان به موقعیت تاریخی خود می‌شود. بدین اعتبار بحث اصلی درباره‌ی تصویر و اصل آن است.

برخوردی میان ژوپیترِ و اژیست شاه وجود دارد که در آن اژیست به‌ظاهر خواهان مرگ است. این مرگ (که بعداً حادث می‌شود) در انتقال، همان مرگ و نیستی خدای روی زمین است. علت این تقاضا آن است که او پشیمان شده و توبه کرده است و مردم نیز توبه کرده‌اند اما دلیل پشیمانی و توبه‌کار شدن آن‌ها این است که آزادی خود را از دست داده‌اند. جایی اژیست از ژوپیتر می‌پرسد چرا اینک و در چنین شرایطی برای نجات او اقدام کرده است در حالی که می‌توانست پیش از او «آگاممنون» را نجات دهد. ژوپیتر در پاسخ چنین سخن سر می‌دهد: «به‌واسطه‌ی آنکه هم تو و هم مردم (دیگران) پشیمان شده و توبه کرده‌اید. پس اگر به نجات تو برنخیزم، «ارست» تو را خواهد کشت و مهم‌تر اینکه ارست از کرده‌ی خود پشیمان هم نخواهد شد زیرا او آزاد است و خدایان به‌واسطه‌ی وجود این خصلت در او درصدد آزارش نخواهند بود». شباهت ژوپیتر و اژیست در حاکم بودن آن‌هاست. یکی بر آسمان و

دیگری بر زمین حکومت می‌کند. اما این ظاهر مسئله است زیرا منطبق بر واقعیت نیست (یعنی تصویر بر اصل آن منطبق نمی‌شود). مگس‌ها همان خدایان انتقام هستند. خدایانی که جاعلین و دروغ‌زنان را مجازات می‌کنند. پرده‌ی دوم از جهتی واروی پرده‌ی اول است. در این پرده اژیست توضیح می‌دهد که «جعل کرده است و توبه‌کار شده و مجازات را نیز می‌پذیرد زیرا هم خود و هم مردم را فریب داده است». ولی او با توبه رستگار نمی‌شود. از این رو خواهان مرگ است. یعنی اساس تفکر و انتقام مگس‌ها بر جعل و فریب‌کاری استوار است؛ همان پایه و اساسی که حضور مخفی الکترا و ارست را (به‌عنوان نمایندگان نهضت مقاومت زیرزمینی) بر صحنه به‌عنوان یک ضرورت ساختمانی ـ معنایی توجیه می‌کند. توجیهی که در عین حال معنای حضور جسد بر صحنه را نیز آشکار می‌کند. یعنی مرگ اژیست (جسد) با حضور ناآشکار الکترا و ارست (مبارزه‌ی مخفی و زیرزمینی) از درون به هم پیوند می‌خورد. بدین‌سان ملاحظه می‌شود که برخلاف نظر بعضی از منتقدان، نمایشنامه ضعیف و نارسا نیست، چرا که هیچ ضمیمه یا کلامی را نمی‌توان از آن حذف کرد، اما عمل یا کنش ارست بدین‌معناست که عمل کشتن دو سویه دارد. یکی کشتن اژیست است و دیگری به قتل رساندن مادر که سبب جدایی او از الکترا می‌شود. در حقیقت ارست از طریق کنش ثانوی (و تأیید کنش نخست) خود و هویت خویش را به اثبات می‌رساند (تقدم وجود بر ماهیت). این عمل که در عین حال سبب جدایی او از الکتر می‌شود، او را در تقابل با الکترا قرارمی‌هد. تقابلی که زمینه‌ساز پرده‌ی سوم شده و بدان معنا می‌بخشد.

در پرده‌ی سوم، ژوپیتر، الکترا را فراچنگ می‌آورد در صورتی که ارست را از دست می‌دهد. در حقیقت الکترا در پرده‌ی سوم (پس از جدا شدن از ارست) وارد جهان دیگری می‌شود که مفاهیمی چون توبه، پشیمانی و رستگاری در آن معنایی راستین دارد اما باوجود این حسن یا محاسن، محدود و بسته است و به همین دلیل فاقد جذابیت لازم برای جلب و جذب و نفوذ در ارست است؛ زیرا وی فردی آزاد است و به سبب این آزادگی حتی خدایان هم (قدرت‌های اژیستی زمینی) قادر نیستند در او نفوذ کنند. بنابراین و به عنوان نتیجه‌گیری می‌توان گفت که مگس‌ها نمایشنامه‌ای مطلقاً درباره‌ی جنگ است که سارتر برای گریز از تیغ تیز سانسور از آن استفاده کرده است. او در این نمایشنامه فرانسه‌ی در حال اشغال و نهضت مقاومت را به تصویر کشیده و تمامی کسانی را که با آلمانی‌ها همکاری می‌کردند به باد انتقاد گرفته‌است: زمانی که نه حکومت آزادی وجود دارد و نه مردم آزادی، مردم و حکومت ملزم هستند یا شرایط موجود را بپذیرند و با آلمان‌ها همکاری کنند یا در زیرزمین و به شکل مخفی به مبارزه با آن‌ها برخیزند.

فقدان آزادی یعنی بند، سکون و ایستایی. این همان ساختمان اجتماعی حاکم است که بر ساختمان نمایشنامه‌ی سارتر تأثیر گذاشته است. ساختمان اثر او متأثر از ساختمان اجتماعی زمان جنگ است. درواقع سارتر با طرح قصه‌ی مگس‌ها، معتقد است که فرانسه تاوان اشتباهات خود را می‌پردازد؛ همان گناهانی که پیش‌تر مرتکب شده‌است. پس باید مسئولیت آن را هم بر عهده بگیرد. گناهانی که ناشی از فقدان آگاهی است. ناآگاهی زندگانی بشر را به جهنم مبدل می‌کند. برای تبیین این معنا سارتر به خلق قهرمانی مبادرت می‌کند که در دنیای درام و درام‌نویسی همتا ندارد. این قهرمان، ارست است. ارست انسانی آزاد است و به سبب همین آزادی دست صاحبان زور و زر بدو نمی‌رسد. یعنی آزادی و آزادگی محملی فراهم می‌کند که صاحب آن از تبهکاری برای جیفه دنیا دور می‌شود. بنابراین شکل طرح اسطوره در هومر و اوریپید با سارتر هیچ ارتباطی پیدا نمی‌کند. خود او در جایی می‌گوید: «من شکل تراژدی

به معنای «راسینی» آن را کنار گذاشته و فرمی «کرفی»ای بدان بخشیده‌ام. یعنی از روان‌شناسی دور شده و به موقعیت توجه کرده‌ام». مهم‌ترین اندیشه‌ای که در این آثار به چشم می‌خورد، اندیشه تقدم وجود بر ماهیت است. یعنی انسان را نمی‌توان به‌خاطر اتفاقات گذشته و اعمالی محکوم کرد که پیش از این مرتکب شده‌است، بلکه قضاوت درباره‌ی او باید مبتنی بر عمل او در موقعیت فعلی باشد. از این رو بودن و کنش انسان در همین لحظه، یعنی لحظه‌ی انجام عمل معنا می‌یابد. به این معنا که انسانیت انسان در موقعیت و کنش در آن، متبلور می‌شود. یعنی تصمیمی که در این موقعیت می‌گیرد و عملی که در این موقعیت انجام می‌دهد. برای خود سارتر دیگر فرصتی پدید نیامد تا شخصیتی همانند ارست خلق کند: ارستی که در چنین موقعیت فلسفی و سیاسی ویژه قرارداشته باشد. یعنی پس از تحریر مگس‌ها، تمامی توجه او به آزادی و عمل متکی بر آن معطوف می‌شود. همان فکری که در مگس‌ها هم به شکل خام وجود دارد.

سارتر از طریق مشابهت دو شاه، تصویر ساده‌ای خلق می‌کند که چندان بر واقعیت منطبق نیست زیرا شاه (اژیست) با قتل و کشتار و سپس جعل توبه و پشیمانی و اینکه از طریق مجازات می‌شود رستگار شد، آزادی خود را از دست می‌دهد. ولی ارست خود را آزاد می‌داند و آگاهانه مسیر آزادی را انتخاب می‌کند و به موجب آن تصمیم به کشتن اژیست می‌گیرد. نکته‌ی مهم این است که مراد او فقط کشتن نیست بلکه مراد او و سارتر آزادی است؛ همان عملی که در پایان از او یک منجی می‌سازد. یعنی نه تنها طلب رستگاری نکرده توبه‌ای هم نمی‌کند، بلکه گناه دیگران را بر دوش می‌کشد و با این عمل مگس‌ها را بیرون‌کرده و مردم را آزاد می‌کند. این به این معناست که آزادی مردم به عمل آزاد یا آزادی وابسته است. بدین‌سان سارتر در این نمایشنامه ادعا می‌کند که اگر خواهان نجات از یوغ ظلم و ستم هستیم، ابتدا باید خود را آزاد کنیم و از دایره‌ی بسته‌ی قدرت‌های جهنمی رها شویم و پس از رهانیدن خود، موجبات آزادی دیگران را فراهم کنیم.

۳- اگزیستانسیالیسم و نمایشنامه‌ی مگس‌ها

درام‌نویس در فضای اگزیستانسیالیسم، زندگی متافیزیکی انسان و همچنین اعتراض علیه وجود را که باعث شورش می‌شود بررسی می‌کند. درام اگزیستانسیالیسم فریاد ناامیدی از وضعیت پرمشقت انسان بودن است. این درام ناتوان و ناامیدانه است و شخصیت انسان در آن اغراق‌آمیزاست. سارتر از دو نکته‌ی مهم در هستی و زمان هایدگر تأثیر گرفته‌است. یکی اهمیت بنیادین مفهوم هستی در فلسفه و دیگری اهمیت تحلیل آن در شناخت‌شناسی و همچنین تعیین رابطه‌ی بین‌متنی که با «هستی و زمان» دارد. شواهد نشان می‌دهد که فهم فسلفه‌ی سارتر در ابتدا دشوار است زیرا او نیز نظیر سایر فلاسفه‌ی هم‌عصرش اندیشه‌ی پیشینیان را در خود حل کرده و از مجموعه‌ی شنیده‌ها و خوانده‌ها، نظریه‌ای ارائه داده است که می‌توان اساس تمام مقوله‌های عالم هستی را بر پایه‌ی آن نظریه فرض کرد. از سوی دیگر یافته‌ها حاکی از این است که فلسفه‌ی سارتر در بسیاری از موارد با پدیدارشناسی هگل بی‌شباهت نیست. بنابراین عدم در ترکیب و ساختار انسان و در آگاهی او وارد می‌شود و انسان محکوم به این است که عمل کند و به تبعیت از آن در رسیدن و شدن به تغییر دائمی سوق پیدا کند. از منظر سارتر هستی دو شرط مهم دارد: ۱) چیزی که وجدان ما درک می‌کند، باید وجود داشته باشد. این وجود دارای هستی برای خودش است؛ یعنی انسان برای خودش هستی دارد، اما سنگ برای خودش هستی ندارد ۲) هستی او برای دیگری است و وجدان باید

آن را درک کند تا هستی آن درک شود.

تعریفی که سارتر از انسان دارد و موجب ابهام و سرگشتگی گروهی از اگزیستانسیالست‌ها شده این است:

۱ـ «انسان آن چیزی است که نیست».

۲ـ «انسان آن چیزی است که هست».

این دو دیدگاه که به‌ظاهر نقیض یکدیگرند در باطن مکمل و مبین هم به‌نظر می‌رسند. همین شاخص‌ها در نمایشنامه‌ی مورد بحث سارتر ظهور پیدا می‌کند. درواقع سارتر در این نمایشنامه بیان می‌کند که بشر محدود به آن چیزی نیست که بوده‌است و نباید به گذشته یا واقعیات خود محدود شود، بلکه می‌تواند با طرح‌ریزی آینده جلو برود و از حالت پیشین خود فاصله بگیرد. اگر من خود را به گذشته‌ی خود محدود کنم خود را به دایره‌ی وجود فی‌نفسه می‌افکنم و دیگر وجود لنفسه نیستم، بلکه به یک شیء تبدیل می‌شوم و باید به‌طور مداوم برای آینده طرح‌ریزی کنم تا بتوانم از حال خود به‌سوی آینده فرا روم. سارتر با این آگاهی، «ناخودآگاه» فرویدی و «مکتب روانکاوی» را مردود اعلام می‌کند زیرا که این واژه در آزادی انسانی خلل وارد می‌کند و علت آن این است که انسان محکوم است آزاد باشد و برای او گزینه و انتخاب دیگری نیست و آزادی او کامل و بدون قید و شرط است، چرا که عدم، وارد وجود انسانی شده تا این عدم از وجودش انتزاع بشود. آشکار است که سارتر تقسیم‌بندی دوگانه وجود لنفسه و وجود فی نفسه را از دل فلسفه هگل بیرون کشیده است. «ژان پل سارتر این تقسیم‌بندی وجود لنفسه و فی نفسه را از هگل گرفته‌است ولی هگل با دیالکتیک خود آن دو را در نهایت ادغام می‌کند و موجود را معقول و معقول را موجود اعلام می‌کند اما سارتر این را نمی‌پذیرد و برای این امر به نزاع و ستیزه‌ی واقعی بین وجود لنفسه و فی‌نفسه اشاره می‌کند.

نتیجه‌گیری

نمایشنامه‌ی مگس‌ها فراخوانی برای مردم است تا آزادی خود را بشناسند. این اثر درباره‌ی یافتن آزادی است که یکی از تم‌های مهم اگزیستانسیالیسم است. سارتر می‌خواهد آزادی را در شخصیت قهرمان ارست نشان دهد. آزادی انسان براساس اگزیستانسیالیسم امری بسیار مهم است. سارتر معتقد بود که مردم از طریق آزادی قادر به ساخت دنیای خود هستند و برای انتخاب‌های خود آزاد هستند.

ارست در نمایشنامه آزاد است بنابراین می‌تواند درباره‌ی آینده تصمیم‌گیری کند. خواهرش الکترا که همیشه فکرمی‌کند گذشته به دنبال گرفتن انتقام از اوست فردی آزاد نیست بنابراین نمی‌تواند به جلو بنگرد و آزاد باشد. در نمایشنامه این امر نشان داده شده‌است که اگر فردی می‌خواهد آزاد باشد باید از رویدادهای گذشته بگذرد و به آینده نگاه کند. این مهم‌تر از اعمال خدایان است. یکی دیگر از تم‌های اگزیستانسیالیسم وضعیت پایین خدایان در نمایشنامه است که باعث کاهش تکریم ما از خدایان می‌شود. سارتر در بحث وجود و پوچی معتقد است که با داشتن آزادی، فرد باید آنچه را که دیگران درباره‌اش فکر یا قضاوت می‌کنند، نادیده بگیرد. ارست به آزادی خود آگاه است. موضوع دیگری که مردم را از شناخت آزادیشان دور می‌کند این است که نمی‌توانند از تأثیر گذشته خلاص شوند.

الکترا نمی‌تواند آزاد باشد زیرا همیشه درگیر خاطرات گذشته است و حرکت به آینده‌اش تحت‌تأثیر آن است. دین در نمایش نادیده گرفته‌شده‌است زیرا پوچی در اگزیستانسیالیسم مهم‌تر از آزادی انسان است. ارزش‌های دینی فرصتی برای کنترل رفتار انسان ندارند. ارزش‌های اخلاقی و گناهانی که مردم مرتکب می‌شوند زندگی آن‌ها و رفتارشان را کنترل می‌کند و از دسترسی مردم به آزادی مطلق جلوگیری می‌کند. یکی دیگر از تم‌ها پوچی است. شخصیت قهرمان ارست که آزادی کامل دارد متوجه تهی بودن اطراف خود می‌شود. همه‌چیز برای او بی‌معنی است و این تهی بودن آنگونه که سارتر تأکید دارد، پوچی در وجود است. آزادی کامل و وجود برای خود به یکدیگر مرتبط است. بدون وجود برای خود، فرد آزادی مطلق ندارد و قادر نیست برای خود تصمیم‌گیری کند.

منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۵) **سارتر که می‌نوشت**، تهران، انتشارات مرکز

ـ پیر، هنری. (۱۳۸۵) **ژان‌پل‌سارتر**، ترجمه‌ی احمد میرعلایی و ابوالحسن نجفی، تهران، انتشارات زمان

ـ سارتر، ژان‌پل. (۱۳۸۶) **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**، ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، تهران، انتشارات نیلوفر

ـ سارتر، ژان‌پل. (۱۳۸۷) **مرده‌های بی‌کفن ودفن، خلوتگاه و مگس‌ها**، ترجمه‌ی صدیق آذر، تهران، انتشارات جامی

ـ سارتر، ژان‌پل. (۱۳۹۲) **مگس‌ها**، ترجمه‌ی قاسم صنعوی، تهران، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه

ـ سارتر، ژان‌پل. (۱۳۹۷) **هستی و نیستی**، ترجمه‌ی محمد زمان زمانی، تهران، انتشارات زندگی روزانه

ـ سوفوکل. (۱۳۶۶) الکترا، ترجمه‌ی محمد سعیدی، تهران، نشر علمی و فرهنگی.

ـ سولومون، روبرت ک. (۱۳۷۳) **هوسرل و واپس تافتن در فلسفه‌ی استعلایی**، مترجم محمدسعید حنایی کاشانی، کیهان اندیشه، شماره‌ی ۵۵، صص ۹۹ـ۹۳

ـ عسگری‌یزدی، علی و میرزایی، مسعود. (۱۳۹۷) **مرگ‌اندیشی و معنای زندگی هایدگر**، مجله‌ی فلسفه‌ی دین، دوره‌ی ۱۵، شماره‌ی یک، صص ۴۹ـ۲۴

- Sartre, Jean Paul. (1966), **Being & Nothingness, An Essay on phenomenological ontology**, Tr. By Hazel E. Barnes Publisher: Rutledge: New York

- Stern, Alfred. (1967), **Sartre**, Publisher: Dell co., New York

پی‌نوشت

1. Jean Paul Sartre

۲. پدیده‌شناسی مطالعه‌ی نظام‌مند انواع آگاهی (ساختارهای وجود انسان) و روابطشان با ابژه‌هایشان است.

3. Edmund Husserl

4. Martin Heidegger

5. Being in itself

6. Being for itself

7. Being for others

8. The Flies

9. Electra

10. Oreste

11. Illyria

12. Clytemnester

13. Aegist

14. Agamemnon

15. Argus

تغییر و تحول متنی نسخ دو مجلس تعزیه میرعزا در دو دهه ۸۰ و ۹۰ شمسی

سیدمهدی حسینی
سیدمصطفی مختابادامرئی (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۷/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۲/۱۹

تغییر و تحول متنی نسخ دو مجلس تعزیه میرعزا در دو دهه ۸۰ و ۹۰ شمسی

سیدمهدی حسینی

کارشناس ارشد رشته هنرهای نمایشی ـ ادبیات نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات (تهران)، دانشکده ی عمران، معماری و هنر

سیدمصطفی مختابادامرئی

استاد، دانشکده ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس

برگرفته از پایان‌نامه‌ی تغییر و تحول متنی نسخ شش مجلس تعزیه‌ی میرعزا در دو دهه‌ی ۸۰ و ۹۰ شمسی در دانشگاه علوم تحقیقات آزاد اسلامی، تهران

چکیده

تعزیه روایت حماسه‌ای مقدس اما خونین است که دو جبهه را به تصویر می‌کشد: یکی مسیر سقوط را طی می‌کند و دیگری صعود به سوی عرشیان و قدسیان را پیش گرفته‌است. نبردی در آن ترسیم می‌گردد که در یک سویش شجاعت، ایمان و فداکاری قرارمی‌گیرد و در طرف مقابل همه تزویرها و شقاوت‌های شیطان قامت راست‌می‌کند. سرانجام این صحنه‌ها پیروزی خون بر شمشیر را به تماشاگران می‌آموزد. تعزیه این زبان هنر نمایش دارای ده‌ها مجلس از راویان عاشق اهل‌بیت(ع) است که یکی از تحولات اساسی در فرایند نمایشی شدن سیر تحول ادبی آن، از مقتل به مجلس است. در ساخت و ترکیب اجرایی نمایش آیینی تعزیه‌خوانی و صورت بیانی و داستان‌گزاری وقایع تعزیه، عامل‌های فرهنگی تاثیر بسزایی دارند. یکی از نامبرداران این حوزه سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا از تعزیه‌سرایان و تعزیه‌گردانان مشهور دوره ناصری است که نقش مهمی در تحول نسخ تعزیه ایران در دوره قاجار داشته و مجالس سروده شده توسط ایشان امروزه از اقبال بیشتری نسبت به نسخ مجالس تعزیه در زمینه‌های دیگر برخوردار است.

در این پژوهش برای نخستین بار قصد داریم دو مجلس از شش مجلس تحقیق شده از نسخ تعزیه‌های سروده شده توسط سید مصطفی کاشانی را از منظر سیر تحول اشعار در فردنسخه‌ها در دو دهه ۸۰ و ۹۰ شمسی مورد بررسی قراردهیم. در ابتدا به این موضوع پرداخته‌ایم که نسخه مادر و اصلی توسط سید مصطفی کاشانی کدام نسخه بوده‌است و چه تغییراتی در آن ایجاد شده‌است. نتایج نشان داد که مجالس سروده شده توسط ایشان از اقبال بیشتری برخوردار بوده‌است و نیز بررسی‌ها مشخص کرد اضافه و حذف کردن به فردنسخه‌ها و ورود اشعار جدید بر روند روایتی مجلس تعزیه تأثیر گذاشته‌است و تلفیق مجالس تعزیه سروده شده سید مصطفی کاشانی با اشعار زمینه‌های دیگر تعزیه بر روند پیشرفت تعزیه اثر داشته‌است که همین مسئله یکی از آسیب‌های جدی در دو دهه گذشته بوده و باید حتما به این مقوله به‌طور جدی پرداخته شود چرا که پیشرفت این موضوع موجب از بین رفتن اشعار اصلی از متن و حتی یاد و خاطره شبیه‌خوانان در طی زمان خواهد شد.

واژگان کلیدی: تعزیه، زمینه مجالس تعزیه، میرعزا، مجلس تعزیه شهادت حر، مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع).

درآمد

از بین نسخ معتبر، نسخ خوچکو توسط دکتر محمد جعفر محجوب نیز مورد تائید واقع‌شده‌است و از بین ۳۳ مجلس خوچکو، دو مجلس اصلی متعلق به سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا، در این تحقیق موردنظر قرارگرفته‌است. آنچه امروزه بیشتر در فردنسخه‌های تعزیه توسط تعزیه‌خوانان خوانده می‌شود از نسخ زمینه میرعزا کاشانی از تعزیه‌سرایان و تعزیه‌گردانان مشهور دوره ناصری است که به زمینه کاشان یا گاه در بین جامعه شبیه‌خوانان به زمینه تهران معروف شده‌است.

مجالس مورد بررسی در این تحقیق شامل مجالس شهادت حربن ریاحی و شهادت حضرت عباس(ع) است که متاسفانه به دلیل اجراهای متعدد در دهه اول محرم دستخوش تغییرات و گاه تحریفات فراوانی شده‌است و مطالب بی‌پایه و خلاف منطق دینی از جمله استفاده از اشعار نامناسب و نسنجیده در جایگزین کردن اشعار اصلی به متن تعزیه‌ها توسط افراد ناآگاه و غیر خبره در کار رسوخ کرده‌است که برخی از آن‌ها تحت‌تأثیر تحولات اجتماعی و سایر رسانه‌های هنری و تغییر سلایق مخاطبان و بانیان مجالس بوده و برخی به سبب عدم اطلاع از اصول و قواعد این نمایش آیینی و سنتی رخ داده است. گاه این نوآوری‌ها از قبیل حذف و اضافه نمودن به فرد نسخه‌ها حتی به‌خاطر کاهش زمان اجرای آن، موجب بدعت و ضربه زدن به پیکره و چهارچوب سیر روایی متن مادر در نسخ تعزیه شده و در پاره‌ای از موارد نیز باعث تغییر مسیر درست و صحیح نقل داستانی تعزیه گردیده است. به همین سبب هرگونه تلاشی پیرامون شناخت بیشتر و آسیب‌شناسی آن می‌تواند در حفظ و احیای فرهنگ ملی راهگشا باشد. از اهمیت‌های دیگر این تحقیق، ثبت و حفظ آیین‌های کهن سرزمین مان و بازشناخت آن‌ها در راستای هدایت ارتباطات و تبلیغات فرهنگی فردای کشور است. با توجه به اینکه تاکنون به غیر از پاره‌ای گفت‌وگوها و مقالات ژورنالیستی، تحقیقی مستقل در رابطه با تغییرات وارد شده در متن و اجرای تعزیه در دو دهه اخیر انجام نشده، امید است این پژوهش حرکتی نو در این مقوله به شمار آید. این تحقیق با مراجعه مستقیم به متون کهن مادر و اصلی و تطبیق آن با نسخه‌های در دست تعزیه‌خوانان و کتاب *میرعزای کاشانی در قلمرو تعزیه* نوشته سرکار خانم سمانه کاظمی و همچنین مصاحبه با آقای مرتضی صفاریان پیشکسوت در امر تعزیه‌خوانی و مهدی دریایی از کارشناسان و پژوهشگران امر تعزیه و نسخ‌شناسی، بهره‌جسته و در پایان با تطبیق‌دادن مطالب شفاهی و کتبی و نسخ تهیه‌شده به این مهم دست‌یافته و نسخه اصلی از دیگر بدعت‌ها و نوآوری‌ها تمیز داده شده‌است.

سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا

باوجود اجراهای متعدد مراسم شبیه‌خوانی در سطح کشور که بیشتر آن‌ها زمینه نسخ میرعزا است متاسفانه اطلاعات اندکی از زندگینامه ایشان در دسترس است. عنایت‌الله شهیدی در کتاب *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی* این چنین می‌نویسد:

سید مصطفی میرعزا کاشانی از تعزیه‌سازان معروف دوران ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه بود. در کاشان و تهران تعزیه‌گردانی می‌کرد. گویا میرعزا مردی ادیب، هنرمند، خوش‌قریحه، با ذوق و استعداد و از موسیقی نیز اطلاعات کافی داشت. بسیاری از نسخه‌های مربوط به کاشان ساخته و پرداخته‌ی او یا منسوب به اوست.

«تعزیه‌خوانان تهران نیز بیشتر نسخه‌های خود را از میرعزا می‌دانند یا به او نسبت می‌دهند. واقعیت این است که یافتن نسخه‌های اصیل و تعیین و تشخیص سروده‌ها و ساخته‌های

او از میان اشعار تعزیه دشوار است. مسلم این است که میرعزا در ساختن و سرودن شعر و آهنگ نوحه و ترانه‌ها و پیش‌خوانی‌های تعزیه استعداد و تسلط بسیار داشته‌است. بیشتر پیش‌خوانی‌های زیبا و خوش آهنگ تعزیه‌های کاشان و تهران از ساخته‌های اوست» (کاظمی. ۱۳۸۶: ۸۷). در ادامه اضافه می‌کند: «ابراهیم بوذری مدعی است که علی‌اکبر شیدا در ساختن تصنیف‌های خود، از میرعزا تقلید می‌کرده و مضمون اشعار میرعزا را تغییر می‌داده و آن‌ها را به‌صورت تصنیف‌های عاشقانه درمی‌آورده است.

به‌طور مثال میرعزا در آغاز تعزیه شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) این چنین سروده است:

«ترسم که از جور و جفا گردی شهید اشقیا
باوفا، مه‌لقا، رودم اکبرم وای
وای دخیلم، وای ذلیلم، رودم علی جان.....

مه‌لقا عموماً صفت زنان است اما برای اکبر به‌صورت موصوف است که درست بعد «ذلیلم» معرفی می‌شود که مه‌لقا و ذلیل تناقضی آشکار میان صفت «رشید» و واژه‌ی «علیل» است.

بوذری اعلام می‌کند این سروده توسط شیدا عوض گردیده و شیدا این چنین سروده است:

گفتم که طاووسی مگر، عضوی ز عضوی خوبتر، جانمی، ببمی، یواش یواش....» (کاظمی. ۱۳۸۶: ۸۸)

شیدا در این بیت گویا فراموش کرده که طاووس زیبا برای پوشاندن پاهای بسیار زشت خود عموماً با گشودن پرها آن‌ها را می‌پوشاند. پس نمی‌توان پذیرفت که هر عضو طاووس از عضو دیگرش زیباتر است.

عنایت الله شهیدی با استناد به حرف‌های ابراهیم بوذری در مورد میرعزا این‌گونه می‌نویسد:

میرعزا در زمان ناصرالدین شاه، رئیس تعزیه یعنی تعزیه‌گردان تکیه دولت بود. میرعزا بدون مشورت اولیای امور، تعزیه زوار ترکمن را که در آن تعزیه راهزنان به زوار حضرت امام رضا(ع) حمله کردند را به نمایش در آورد و به همین منظور از کار تعزیه برکنار شد و به جای او مرحوم میرزاباقر معین‌البکاء منصوب شد. دو فرزند او به‌نام‌های سید محمد علی و امیرحسین پس از وی به تعزیه‌خوانی روی آوردند و در تکایای تهران تعزیه‌گردانی می‌کردند.

یکی از دلایل ماندگاری و همه‌گیر شدن شعر میرعزا در بین تعزیه‌خوانان، کوچ او از تکیه دولت به دیگر تکایای تهران و کشور بود چرا که تکایای زیادی در تهران محل عرضه تعزیه شدند. منقول است که در دوره ناصری «حدود دویست تا سیصد تکیه و حسینیه در تهران ساخته شدند» (همایونی، ۹:۱۳۸۶ ؛ بیضایی، ۱۲۱:۱۳۹۴)

کامل‌ترین نسخه و آنچه که امروزه بیشتر توسط تعزیه‌خوانان حرفه‌ای خوانده می‌شود، بیش از هر زمینه و نسخه دیگری، نسخه میرعزا است که به زمینه‌ی کاشان یا گاه زمینه‌ی تهران معروف شده‌است زیرا شخص میرعزا کاشانی بوده و تکیه دولت را هم اداره می‌کرده است. میرعزا در بین جامعه تعزیه‌خوانان و تعزیه‌سرایان به دلیل سادگی و روانی و نیز اختصار نسخ او نسبت به نسخ دیگران و همچنین نسخ پر شمارش، مهم‌ترین و بزرگ‌ترین نسخه‌نویس تعزیه شناخته‌شده‌است.

دلایل شهرت سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا

شاید بتوان دلایل شهرت سید مصطفی کاشانی را در عوامل زیر جست‌وجو کرد:

۱ـ مجالس میرعزا از نظر اصول نمایشی و صحنه‌گردانی از سیر و چیدمان نمایشی بهتری برخوردارند.

۲ـ اشعار نسخ مجالس میرعزا را می‌توان به راحتی در دستگاه‌های موسیقی اجرا کرد و این می‌تواند به‌دلیل آشنا بودن ایشان به دستگاه‌های آوازی باشد.

علی‌اکبر:

این چه بانگیست به گوش من ناشاد آمد
این دل غم زده اقبال بر امداد آمد[۱]

و...

۳ـ مجالس میرعزا نسبت به مجالس دیگر از نظر حجم زمانی و شعری سبک‌تر و آسان‌تر است و نیازی به صدای‌های بلند و قوی در بخش موافق‌خوانان ندارد.

عباس زمینه میرعزا: ای آسمان به ماه دو مشرق نظاره کن
از هر نظاره دیده ز غم پر ستاره کن
عباس زمینه میرانجم: چرا یارب علم نبود به دستم برقرار امشب
به خود لرزد به خود پیچد مثال شرزه مار امشب

۴ـ از دلایل دیگر شهرت مجالس میرعزا نسبت به بسیاری از مجالس دیگر، کوتاه و سلیس بودن متن و قدرت انتقال به مخاطب امروز است.

عباس:

ای شمر بدان تا که سر و جان دارم
این جان به نثار ره جانان دارم
بدنام مکن من ز نکونامانم
من هم سر و هم چشم فراوان دارم

۵ـ در مقطعی که میرعزا به خشم شاه قاجار از تکیه دولت اخراج می‌شود و حق فعالیت پیدا نمی‌کند، به دل مردم در دیگر تکایا می‌رود و این باعث علاقه‌ی دوسویه بین مردم و او و تأثیر بر سرایش مجالس دیگر توسط ایشان می‌شود.

بسیاری مردم بر این باورند که تعزیه‌سرایان مجالس تعزیه غالبا مردمی ساده و عامی وکم سواد بوده‌اند و به همین دلیل اشعار موجود در تعزیه ارزش ادبی چندانی ندارد. اما وقتی به چشم تحقیق و پژوهش به اشعار نسخ سید مصطفی کاشانی می‌نگریم، پی به چیدمان ظریف در آن‌ها می‌بریم که نشان از درایت و مسلط بودن وی در سرودن اشعاری شیوا و بلیغ دارد.

تقسیم‌بندی اشعار سروده شده توسط میرعزا

اشعار سروده شده توسط ایشان به سه بخش تقسیم‌بندی می‌شود:

۱- اشعار ساده و روان

تعدادی از شعرهای نسخ تعزیه میرعزا از لحاظ زبان و بیان، ساده و روشن و درخور فهم افراد عامی است. واژه‌های استفاده شده از لحاظ گفتاری رایج عامه است و گاهی نیز از ادبیات محلی منطقه سکونت شاعر استفاده شده‌است. منظور از بیان ساده این نیست که لغات و تعبیرات ادبی به کار رفته، فاقد اهمیت است بلکه سهل و قابل‌فهم‌بودن برای مخاطب عامی و استفاده از شیوه سخن و بیان گفتار و کلمات و الفاظ بومی مدنظر است.

سکینه در مجلس تعزیه شهادت حضرت علی‌اکبر(ع):

ایا برادر علی‌اکبر
کجا روانی بگو به خواهر

امام در مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع):
کی شود امشب شود صبح ای خدا
تا سرم گردد به نوک نیزه‌ها

۲- اشعار خوب و در حد متعارف

بیشترین اشعار موجود در تعزیه‌های میرعزا، از نظر ادبی دارای ضوابط دستوری و ادبی و رعایت قواعد شعری است. وقایع و صحنه‌ها را می‌توان در زیبایی و شیوایی اشعار ایشان به راحتی دریافت. در این شعرها از استعاره، کنایه، تشبیه، مجاز، اقسام صناعات بدیعی و شعری به خوبی استفاده شده‌است.

امام در مجلس تعزیه شهادت حضرت قاسم(ع):
عندلیب چمن میوه باغ حسنات
جان عمو به فدای تو و هم مهر وفایت
هرکه رخسار تو را دید بدین زیبایی
آفرین گفت خدا را و به جدت صلوات
علی‌اکبر در مجلس تعزیه شهادت حضرت علی‌اکبر(ع):
دیگر به چه کار آیدم این اسپر و شمشیر
گفتم که مگر روز جدل کارگر افتد
بی اسحله اکنون بروم جانب میدان
تا نام من از صفحه ایام برافتد

۳- اشعار عالی

برخلاف اشعار بسیار ساده و عامیانه، بعضی مواقع چنان مایه ادبی و ذوق و استعداد سید مصطفی کاشانی در به کارگیری کلمات در اشعارش پیشرفته است که هر خواننده و شنونده‌ای را برای درک و فهم یک کلمه در یک مصرع مجبور به استفاده از لغت‌نامه فارسی می‌کند. پس از مراجعه به لغت‌نامه متوجه می‌شویم که وی علاوه بر اینکه شاعری ادیب و فرزانه بوده‌است در دیگر علوم فقهی و علمی نیز تخصص داشته‌است چرا که استفاده از این کلمات در اشعار سروده شده وی مستلزم آگاهی و آشنایی کامل شاعر با معنی کلمات است.

قاسم در مجلس تعزیه شهادت حضرت قاسم(ع):
تیره بر چشمم جهان مانند زلف یار شد
تلخ برکامم لبن چون سم نسرین مار شد
عباس در مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع):
این سخن‌های تو ظالم نه طریق ادب است
به من این‌گونه خیانت به حسینم عجب است

در همین‌جا باید اشاره کرد که هیچ‌کس مخالف نوآوری و خلاقیت در تعزیه نیست اما تعزیه باید اصالت خود را حفظ کرده و اشعار قدیمی و خوب باید نگه داشته شوند. آیا اشعار جدید و ملودی‌های جدید قداست تعزیه را حفظ می‌کنند؟ می‌توان اشعار جدید و پر مغز و پر معنا به تعزیه اضافه کرد اما بسیار محدود. هرکسی که طبع شعر دارد نمی‌تواند شعری به تعزیه اضافه کند. به نام نوآوری نباید اجازه داد برخی اشعار به تعزیه وارد شود در غیر این‌صورت نسخه‌های قدیمی که دارای اصالت تعزیه هستند از بین خواهند رفت. در ادامه متوجه خواهیم

شد که ورود اشعار جدید که ساختارمند و به اصطلاح پخته‌تر نیستند چه آسیبی به روایت در تعزیه زده است.

مختصات‌شناسایی نسخ میرعزا

نسخی که سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا آنان را نوشته ویژگی‌هایی دارند که عبارتند از:

۱- فردنسخه موافق‌خوانان در ابتدای مجالس، همواره با مناجات، گلایه، شکوه از دست روزگار و کج‌روی‌های او آغاز می‌گردد.

امام:
ای چرخ بر حسین ستم بی‌شماره کن
امام:
ای که به ذات تو عقل راه ندارد
امام:
ای حاجب سرای تو عشاق سینه چاک
امام:
ای خسرو لوح عرش اعظم شاها

۲- در مجالس تعزیه‌ی میرعزا الفاظ اشقیا با امام‌حسین(ع) با احترام و ستایش است و در فرد نسخه‌های مخالف، اکثر فردهای ابتدای مجلس، در ثنای اهل‌بیت(ع) و همسویی با ایشان است.

شمر:
خسرو ملک عرب سپاه ندارد
شمر:
ای خسروی که جلوه نورت جهان گرفت

۳- یکی از شیوه‌های سرایش میرعزا در مجالس تعزیه، سر ردیف و زنجیر است.

شمر:
خسرو ملک عرب سپاه ندارد
امام:
ای که به ذات تو عقل راه ندارد
زینب:
زینب غمدیده داد خواه ندارد

۴- در مجالس تعزیه‌ی میرعزا برخلاف تعزیه‌ی تهران قدیم وجود مصرع، مخمس و مربع و صناعی ادبی دیده می‌شود.

ابن‌سعد:
حسین ای ساقی صحبای کوثر
شمر:
حسین ای زیب[۲] آغوش پیمبر

این دو مصرع مربوط به شمر و ابن سعد در تعزیه‌ی شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) است.

۵- از دیگر شاخص‌های مجالس تعزیه‌ی میرعزا وجود بحر طویل است.

ای خور چرخ فتوت، اسد بیشه صولت، مدد بازوی دولت، پسر شاه ولایت، بگشا چشم،

نشان خشم، نشین برسر اورنگ شجاعت و..

۶- صور خیال در مجالس میرعزا نسبت به مجالس دیگر بیشتر بوده‌است که با مراجعه به تعزیه عاشورا قسمت مرده‌ها، اجنه و... مشهود است.

جبرئیل(در نسخه شهادت امام حسین(ع)):

انبیا و اولیا کنید سکوت
ملکه باد آید از ملکوت
بهر یاری شاه با برکت
مرده‌ها آمدند در حرکت

۷- تخلص شعری میرعزا در مجالس تعزیه اصلی به خوبی مشهود است و در هر مجلس تعزیه، اسم خود را مشخص کرده است که بدین معناست که مجلس تعزیه سروده شده مربوط به ایشان است. البته لازم به ذکر است تمامی تعزیه‌سرایان به این مهم پرداخته‌اند.

میرعزا سرشک ببار از غم حسین این گریه در جهان ز در و لعل برتر است

یکی از دلایلی که تعزیه به عنوان هنر ایرانی به جهان عرضه می‌شود، شکلی از برخورد با وقایع است که میرعزا در تعزیه در مورد روال داستانی انجام داده‌است. مثلا در مورد تعزیه حضرت قاسم(ع) که پر از عزا، عثرت و خون است، شاعر مطالبی آورده است که به مانند آنتراک در سینما یا میان‌پرده‌ها در تئاتر است تا تماشاگر را قدری از آن فضا دور کند و موجب خستگی و دلزدگی او نباشد. این موضوع نشان می‌دهد که شاعر در حال ایجاد فاصله‌گذاری است. اشعار نسخ میرعزا از نظر ساختار نسبت به باقی نسخه‌ها، ساختارمندتر و به اصطلاح پخته‌تر است. به علاوه باید بدانیم ایشان به روان‌شناسی موسیقی نیز آشنا بوده‌است؛ مثلاً اگر شعری از زبان حضرت عباس(ع) است، باید بتوان آن را در دستگاه ماهور خواند. شاعر تعزیه تنها شاعر محض نیست، او هم موسیقی‌دان است هم شاعر.

مجلس تعزیه شهادت حربن ریاحی

تاریخ شکوهمند حماسه‌ی کربلا به تفصیل از شخصیت برجسته، استثنایی و جوانمرد حربن یزید ریاحی سخن گفته است و تعزیه‌سرایان در باب رشادت او اشعار بسیاری سروده‌اند. همان‌طور که می‌دانیم حزن، زمینه اصلی شبیه‌نامه‌هاست اما کیفیت استثنایی حزن در مجلس تعزیه شهادت حر مقام این شبیه‌نامه را تا حد زیباترین تراژدی‌های عالم بالا می‌برد و زمینی بودن حر و وابستگی او به خاک، چهره شهیدش را در میان شهدا، مشخص‌کرده و غم شهادتش را مردمی‌تر می‌کند (صیاد. ۶:۱۳۵۰). حر از سرداران شجاع کوفه و اولین نفری است که از سوی ابن‌زیاد مامور جنگ با امام حسین(ع) می‌شود. بعد از روبرو شدن با امام حسین(ع) و گرفتن راه ایشان، تحت‌تأثیر رفتار و کردار حضرت سیدالشهدا قرارمی‌گیرد و درگیر عذاب وجدان در انجام عمل ناشایست خود می‌گردد و در نهایت ضمیر آگاهی او را از گرداب غفلت نجات داده و در بحر رحمت سوق می‌دهد و در کربلا اولین شهید راه امام حسین(ع) می‌شود.

شبیه‌خوانان مجلس تعزیه‌ی شهادت حربن ریاحی عبارتند از: شبیه امام حسین(ع)، شبیه حضرت عباس(ع)، شبیه حضرت علی‌اکبر(ع)، شبیه حر، شبیه ابن‌زیاد، شبیه ابن‌سعد، شبیه پسر بزرگ ابن‌سعد، شبیه پسر کوچک ابن‌سعد، شبیه شمر، شبیه قاصد، شبیه خطبیب، شبیه‌هاتف، شبیه مصعب، شبیه علی پسر حر، شبیه قاصد مسلم، شبیه ظهیر، شبیه ساربان، شبیه غلام. شاید یکی از بکرترین و حماسی‌ترین و رزمی‌ترین مجالس تعزیه از نظر سندیت مجلس شهادت حر باشد که به «چهار سردار» یا «چهار لشکر» نیز معروف است و معمولا این مجلس تعزیه

در روز ششم ماه محرم خوانده می‌شود.

تغییرات مجلس تعزیه شهادت حربن ریاحی

حذفیات مجلس تعزیه شهادت حر بیشتر در فردنسخه‌ها است که به‌طور کلی حذف شده‌اند و امروزه توسط تعزیه‌خوانان خوانده نمی‌شوند اما همه این فردنسخه‌ها در مجلس زمینه‌ی میرعزا موجود بوده‌است که عبارتند از:

۱ـ حذف فردنسخه حضرت علی‌اکبر(ع)

علی‌اکبر:
ایا عرب به کجا می‌روی در این صحرا
بیا رویم به نزد حسین امام هدا
و....

۲ـ حذف فردنسخه دو پسر ابن‌سعد (پسر بزرگ و پسر کوچک) که در چهار دهه قبل بوده‌است اما امروزه از مجلس حذف گردیده است.

پسر اول:
برو بابا که خلعت می‌ستانی
پسر دوم:
مرو بابا که دنیا هست فانی
پسر اول:
برو بابا که افزون گشته دردم
پسر دوم:
مرو بابا که من بیچاره گردم

۳ـ حذف فردنسخه قاصد مسلم(عرب)

قاصد مسلم(عرب):
الهی اختر از گردش بیفتد چرخ برگردد
زمین ویران شود ویرانه هم زیر و زبر گردد
حسین از خانمان آواره سوی کوفه می‌آید
از آن ترسم که طفل او سکینه بی‌پدر گردد
علی‌اکبر جوان است و دلم سوزد بر احوالش
چنین ترسم بی‌برادر و بی‌پدر گردد

۴ـ حذف فردنسخه مصعب

مصعب:
به چشم ای برادر ز راه وفا
کنم جان فدای شه کربلا
و..

۵ـ حذف فردنسخه غلام حر

غلام حر:
ز امر تو ای سید و سرورم
کنم جان فدای حسین از کرم
و...

در تعزیه‌ی حر، توبه‌ی حر سلیقه‌ای شده و از تمامی زمینه‌ها وام‌گیری می‌شود که اضافات به مجلس تعزیه شهادت حر به شرح ذیل است:

۱ـ امروزه در فرد نسخه‌ی حر، ساقی‌نامه حر اضافه شده که مربوط به زمینه‌ی مداح قزوین بوده و شعرش از جناب قزوینی است.

حر:
سوی میخانه شتابان می‌روم
عاشقانه سوی جانان می‌روم
ساقیا می‌ده جوانان مرا
عازمم ایندم به سوی کربلا
و....

۲ـ از اضافات به مجلس تعزیه شهادت حر می‌توان به ساقی‌خوری شمر اشاره نمود که به مجلس اضافه شده‌است.

شمر:
حرام آمد اگر این می‌به عالم
به دین احمد مرسل و خاتم
به دین حضرت عیسی بنوشم
بده ساقی که من مست خروشم

۳ـ از دیگر اضافات مجلس تعزیه شهادت حر اضافه نمودن فردنسخه خولی به مجلس است که در سروده نسخ میرعزا نیست. در کتاب میرعزا کاشانی در قلمرو تعزیه این‌گونه آمده است.

ابن‌زیاد:
برای خاطر خولی هزار تن سرباز
کند همراه او با دویست تیرانداز
رسد به منصب دولت چو خولی هر شخصی
که بوده‌است بر این خانواده محرم راز[۳]

خولی:
می‌روم تا جهان دهم بر باد
از دم ظلم و کینه و بیداد
من کمر بسته‌ام به قتل حسین
هفت جهنم به من مبارک باد[۴]

از بدعت‌های نادرست امروز در تعزیه شهادت حر می‌توان به اشعار استفاده شده توسط تعزیه‌خوانان که با نوع شخصیت‌ها سنخیت و هم‌خوانی ندارد اشاره کرد. به‌طور مثال راه‌گیری حضرت عباس و حر است که باید به شیوه رجزخوانی باشد اما متاسفانه امروز به اپرا و به میدان آواز و چهچه تبدیل گردیده است. این شیوه در چهارچوب تعزیه‌خوانی جایگاهی ندارد و یک آسیب جدی برای تعزیه محسوب می‌شود.

مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع)

حضرت عباس(ع) به عنوان وفادارترین یار امام حسین(ع) و با داشتن صفاتی چون پهلوانی، جوانمردی، شجاعت، مردانگی و زیبایی، با القابی چون قمربنی‌هاشم و باب الحوائج

سخت مورد علاقه و محبت و اعتقاد مردم ایران است و تعزیه حضرت عباس(ع) در طول تاریخ تعزیه‌خوانی از تعزیه‌های دیگر بیشتر خوانده و اجرا می‌شود. شبیه‌خوانانی که در این تعزیه نقش دارند عبارتند از: شبیه امام حسین(ع)، شبیه حضرت عباس(ع)، شبیه حضرت علی‌اکبر(ع)، شبیه حضرت زینب(س)، شبیه حضرت قاسم(ع)، شبیه حضرت علی(ع)، شبیه سکینه، شبیه ابن‌سعد، شبیه شمر.

مجلس تعزیه‌ی شهادت حضرت عباس(ع) سه بخش دارد که بخش اول این مجلس شامل مناجات امام‌حسین(ع)، حضرت عباس(ع) و حضرت علی‌اکبر(ع) است و در مواقعی سایر اهل حرم به جمع آنان اضافه می‌شوند. مطابق رسم و شیوه معمول تعزیه، مضمون زبان حال و گفت‌وگوهای آنان با یکدیگر به‌صورت گله و شکایت از روزگار و جور و ستم اشقیاست. بخش دوم این مجلس شامل آمدن شمر از کوفه به کربلا و دیدار و گفت‌وگوی او با ابن‌سعد و سپس رفتن وی پشت خیمه‌ی حضرت عباس(ع) است تا شاید بتواند حضرت را از یاری و پشتیبانی امام حسین(ع) باز دارد. بخش سوم این مجلس شامل گفت‌وگوی امام حسین(ع) با حضرت عباس(ع) و اهل‌بیت با یکدیگر و در نهایت رفتن حضرت عباس(ع) به جنگ اشقیا و شهادت اوست.

تغییرات در مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع)

سیر روایی فرد نسخه‌های اصلی در طول چندین سال گذشته تغییرات اساسی نداشته‌اند. برخی تغییرات مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) به شرح ذیل است:

۱ـ فردنسخه حضرت علی(ع) که امیر غایب نیز گفته می‌شود به‌طور کامل از مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) حذف شده و خوانده نمی‌شود.

امیر غایب:
لبیک ای عزیزم اینک ز ره رسیدم
در خلد جان بابا آواز تو شنیدم
عباس ای عزیزم بهر تو اشک ریزم
از ناله‌های زارت آه از جگر کشیدم

۲ـ از دیگر تغییرات، فردنسخه حکم ابن طفیل و حرمله است که قبلا در فردنسخه شمر بوده و امروزه توسط دو نفر به‌صورت مجزا اجرا می‌گردد که به تعداد فردنسخه‌های مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) اضافه شده‌است.

حرمله:
روزی که برون شدم ز خانه
شد جنگ حسین مرا بهانه
در ترکش خود چند تیری
بنهاده بودم به صد دلیری
در جنگ گل ریاض حیدر
یک تیر زدم به کتف اکبر
این تیر که جاری است خونش
از ترکش خود کشم برونش
شاهد بشوید ایها الناس
رفتم بزنم به چشم عباس

حکم ابن طفیل: کوبید شما طبل ستم فرقه کافر
ماهی صفت عباس بخون شد شناور
و....

۳ـ از دیگر تغییراتی که طی چند سال گذشته رخ‌داده می‌توان به حذف گفت‌وگوی بین شهربانو و حضرت علی‌اکبر(ع) اشاره‌کرد. فردنسخه شهربانو و حضرت علی‌اکبر(ع) در تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) زمینه میرعزا بدین‌گونه است:

شهربانو:
صغیر غنچه باغم چرا فصل خزان داری
نمی‌خوابی به گهواره مرا آتش به جان داری
به خواب ای نور چشمانم اگر چه دانمی امشب
ز تاب تشنگی بی‌تابی، ای آرام جان داری
علی‌اکبر:
چرا یارب در امشب شهربانو بس فغان دارد
رسانده ناله برگردون مرا آتش به جان دارد
الا ای مادر محزون چرا گریان و نالانی
نمرده اکبرت چون شد فغان ای خسته جان داری
و...

۴ـ قسمت پشت خیمه و گفت‌وگوی شمر با حضرت عباس(ع) در زمینه میرعزا نیز دست خوش تغییرات فراوان شده و از همه زمینه‌ها به طبع سلیقه تعزیه‌خوانان در آن وارد شده‌است.

شمر:
ای تویی شهزاده و بابت امیرالمومنین
مادرت از بن کلاب و نام او ام‌البنین
آمدم در پشت خیمه پرسم احوال شما
این شنیدستم که بیمار است زین‌العابدین[۵]
عباس:
کیستی اظهار خویشی می‌نمایی ای لعین
گویا خوفت نباشد از دم شمشیر کین
ای سیاهی بیشه شیران بود هوشیار باش
هر دلی زد از عقاب از هول جان در این زمین[۶]

۵ـ در پاره‌ای از مواقع نیز به جای گفت‌وگوی بین حضرت علی‌اکبر(ع) و شهربانو و حضرت عباس(ع)، از گفت‌وگوی سکینه و حضرت عباس(ع) و... که مربوط به تعزیه حضرت عباس زمینه مداح قزوین است به شرح ذیل استفاده شده‌است:

سکینه:
ای مسلمانان امان از تشنگی
سوختم یاران فغان از تشنگی
کو مسلمانی که فریادم رسد
بلکه او یک قطره ای آبم دهد
عباس:
می‌رسد صوت سکینه لفظ حال

گوئیا از تشنگی دارد سوال
سکینه:
ای عمو مردم به فریادم برس
تشنه کامان را تویی فریادرس
عباس:
پهلوی عمو بخواب ای مه‌لقا
تا بخوانم ذکر خوابت حالیا
بلبل شیرین زبانم لای لای
عمری دور از مکانم لای لای
سکینه:
خواب بر چشمم نمی‌آید عمو
قطره آبی کن برایم جست‌وجو
و...[۷]

۶ـ یکی دیگر از تغییرات، بحر طویل در گفت‌وگوی بین حضرت عباس(ع) و شمر است که از فردنسخه شمر از زمینه میرانجم مربوط به شهرستان اراک وارد تعزیه شده‌است:

شه شیر اوژن و دشمن شکن و صف شکن عباس ایا پیشرو ناس تو را چرخ بکریاس در این نیمه شب ایماه برون آی ز خرگاه کمین بنده درگاه نشسته به سر راه که کنم حضرتت آگاه که شها بر تو منم خویش و[۸]....

۷ـ در انتهای مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع)، مصرع‌های گفت‌وگوی امام حسین(ع) و حضرت عباس(ع) تغییر کرده و به جای مصرع از دو بیتی‌های مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) زمینه مداح قزوین وام گرفته‌شده‌است:

عباس:
اندر کجایی یا اخا افتاد علمدارت ز پا
دستش ز پیکر شد جدا برادر ای برادرم
امام:
عباس ای آب آورم
پشت و پناه لشگرم
صوتی بر آور از کرم
برادر ای برادرم

۸ـ یکی دیگر از تغییرات اضافه شدن قسمتی به فردنسخه ابن‌سعد در آب آوری حضرت علی‌اکبر(ع) است:

ابن‌سعد:
خورشید منیری زده از مشرق زین سر
کز نور وجودش شده این دشت منور
این کیست که نظاره‌ی دارائی حسنش
کوبند سلاطین جهان بر همه کشور
....
باید که بپرسم من از نام و نشانش
بینم که از نسل که هست این شه بافر[۹]

کیستی ای جوان گل رخسار
به فرات آمدی برای چه کار[10]
علی‌اکبر:
فارس عرصه‌ی یلی ای سپه دغا منم
زاده‌ی مرتضی علی‌اکبر مه‌لقا منم
تیغ گرفته‌ام به کف تا ز عدو کنم تلف
از این سپاه صف به صف برفکنم ز پا منم
و....

۹ـ در مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) زمینه میرعزا که امروزه شاهد آن هستیم، اشعار جدیدی در فردنسخه‌ها اضافه شده‌است که در نسخه زمینه اصلی نیست. چند نمونه این اشعار بدین‌گونه‌اند:

امام:
برادر از تو عیان است رسم غمخواری
نیامده است به عالم چه تو وفاداری
بدان که جسم من امروز در محن باشد
تمام مقصد این قوم خون من باشد
مدینه مادر تو چشم انتظار بود
نشسته در سر ره دیده اشکبار بود
اگر که میل تو باشد روی به ناله و آه
بیا که روی تو بوسم برو خدا همراه
عباس:
ایهالقوم ظلم من نور چشم حیدرم
شیر میدان غضب عباس والا گوهرم
گوش کن ای ابن‌سعد ای کافر دور از خدا
تا حکایات غضنفرفر یکایک بشمرم
هفده منصب به من داده عزیز فاطمه
گه مدیر و گه مشاور گه امیر لشگرم[11]
شمر:
امیرزاده عرب نهنگ قلزم[12] یلی
میا به جوش چون پدر نشین به روی صندلی
ز چهرت عیان شده‌است به روزگار پر دلی
ببین که از حسام[14] من فتاده گرز زابلی
کسی ندارد آرزو به جنگ کارزار من[13]
سکینه:
جمع گردید خواهران تشنه لب
تا رویم نزد حسین شاه عرب
العطش ای باب نامی العطش
کودکان از تشنه کامی کرده غش[15]

نتیجه‌گیری

با تحقیق و بررسی‌های به عمل آمده در تطبیق دو مجلس از نسخ تعزیه‌خوانی زمینه میرعزا به این مهم دست‌یافته شد:

۱ـ سید مصطفی کاشانی متخلص به میرعزا نقش مهمی در تحول نسخ تعزیه ایران در دوره قاجار داشته و مجالس سروده شده توسط ایشان امروزه از اقبال بیشتری نسبت به نسخ مجالس تعزیه در زمینه‌های دیگر برخوردار است.

۲ـ سیر روایی تعزیه در نسخ سید مصطفی کاشانی از ترتیب خاصی برخوردار بوده و در پرداختن به شخصیت‌های موجود در هر مجلس دارای پایه و اصول بوده و تنوع موضوع به خوبی در فردنسخه‌های موافق و مخالف مشهود است.

۳ـ در تغییر و تحول اشعار فردنسخه‌ها در دو متن مجلس تعزیه سروده شده توسط سید مصطفی کاشانی به این موارد دست‌یافته شد که تغییرات اشعار در فردنسخه‌های تعزیه توسط تعزیه‌خوانان سهواً و یا عمداً موجب عدم یکنواختی در نسخه تعزیه زمینه میرعزا گردیده است و متن اصلی از اصالت خود خارج گشته و امروزه متاسفانه به نسخ سلیقه‌ای در تعزیه تبدیل شده‌است. گاه این نوآوری‌ها بدعت و ضربه زدن به پیکره و چهارچوب سیر روایی متن مادر در نسخ تعزیه را در پی داشته‌است و در پاره‌ای از موارد نیز باعث تغییر مسیر درست و صحیح نقل داستانی تعزیه گردیده است.

۴ـ به دلیل عدم آگاهی بعضی از شبیه‌خوانان از هدف و نیت اصلی تعزیه‌سرایان در ایجاد بعضی از فردنسخه‌ها و یا ابیاتی در فردنسخه‌های مجالس تعزیه (که زیاد و یا کم می‌شود) در حین اجرا در پاره‌ای از مواقع ایجاد شکاف و افتادگی در کار به خوبی نمایان است و به نوعی می‌توان گفت حذف خود فردنسخه یا اشعار آن موجب ابتر ماندن موضوع در آن قسمت از اجرا گشته است.

۵ـ حذف فردنسخه‌های فرعی در مجالس تعزیه به‌خاطر کاهش زمان اجرا و یا مختصر کردن اشعار اصلی فردنسخه‌ها، درک مفهوم کلامی گفت‌وگو بین دو شخصیت در تعزیه را برای مخاطب دشوار می‌نماید و موجب عدم تفهیم در آن بخش می‌گردد.

۶ـ استفاده از اشعار نامناسب و نسنجیده و جایگزین کردن آن‌ها به جای اشعار اصلی توسط عده‌ای از شبیه‌خوانان مبتدی و ناآگاه به اصول و فنون تعزیه، یکی از آسیب‌های جدی در دو دهه گذشته بوده که باید حتما به این مقوله به‌طور جدی پرداخته شود چرا که پیشرفت این موضوع موجب از بین رفتن اشعار اصلی از متن می‌شود و حتی از یادبردن خاطره شبیه‌خوانان را در طی زمان در پی خواهدداشت.

۷ـ شاعران تعزیه در دو دهه ۸۰ و ۹۰، تنها به نوشتن اشعار تعزیه‌ها و سروده‌هایی اکتفا کرده‌اند که باید هر نفر بخواند و توضیحی در خصوص فعالیت‌های جنبی نقش‌ها نداده‌اند و با ورود اشعار جدید و ملودی‌های جدید کم ارزش و نامتناسب قداست تعزیه را حفظ نکرده‌اند. گاهی شاعر برای قشنگی تعزیه، بدون اینکه سواد نمایشی داشته باشد، به قول امروزی‌ها دراماتورژی انجام داده است و از اشعار ساختارمند و به اصطلاح پخته‌تر استفاده نکرده است. گویا فرهنگ مختص یک طبقه و پاره‌ای امور که ارتباطی به عزاداری ندارد، به نسخه‌های تعزیه اضافه شده‌است که برای جنبه سوگواری آن، صفت شعر و بدیع به کار می‌بستند.. از این رو تعزیه‌خوانی از مسیر طبیعی خود که همانا زمینه بومی و مردمی آن بود، خارج شده‌است. و این تغییر مسیر، موجب دگرگونی‌هایی در این هنر سنتی شده‌است و دیدگاهی در سنت تعزیه‌نامه‌نویسی و اجرای تعزیه پدید آورده‌است و تعزیه‌خوانی را از شکل قدسی مآبانه سنتی اولیه‌اش درآورده و متحول کرده است.

منابع

کتاب‌ها:

ـ آژند، یعقوب. (۱۳۷۳) **نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ه.ش**، نشر نی
ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۴۴) **نمایش در ایران**، چاپ کاویان
ـ پازوکی، شهاب. (۱۳۸۹) **نمایش در ایران**، پیام نور
ـ تقیان، لاله. (۱۳۷۴) **درباره تعزیه و تئاتر**، نشر مرکز
ـ چلکوفسکی، پتر. (۱۳۶۷) **تعزیه نمایش و نیایش در ایران**، ترجمه داود حالتی، انتشارات تهران
ـ درووِیل، گاسپار. (۱۸۳۵) **م. سفرنامه درووِیل**، انتشارات گوتنبرگ
ـ دریایی، مهدی. (۱۳۹۵) **جرعه‌ای از غدیر**، انتشارت سبط النبی
ـ ذبیحان، اسکندر. (۱۳۷۲) **سفرنامه بارون فیودورکوزف**، انتشارات فکر روز
ـ زمانی، محمدجواد. (۱۳۹۲) **تاریخ عزاداری**، انتشارات قدیم الاحسان
ـ شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰) **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران**، کمیسیون ملی یونسکو، مقاله، دفتر پژوهش‌های فرهنگی
ـ صیاد، پرویز. (۱۳۵۰) **تعزیه حر**، انتشارات سازمان جشن هنر
ـ عناصری، جابر. (۱۳۷۹) **گلواژه‌های عزا بر گلبرگ‌های رثا**، چاپ اول، انتشارات کیومرث
ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۹۶) **آشنایی با مبانی شبیه‌خوانی**، انتشارات سوره مهر
ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. دریایی، مهدی. (۱۳۹۰) **دفتر تعزیه ۱۱**، انتشارات نمایش
ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. دریایی، مهدی. (۱۳۹۲) **دفتر تعزیه ۱۲**، انتشارات نمایش
ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. دریایی، مهدی. (۱۳۹۴) **دفتر تعزیه ۱۳**، انتشارات نمایش
ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. دریایی، مهدی. (۱۳۹۶) **دفتر تعزیه ۱۴**، چاپ اول، انتشارات نمایش
ـ کاظمی، سمانه. (۱۳۸۶) **میرعزای کاشانی در قلمرو تعزیه**، انتشارات سوره مهر
ـ محمدزاده، مرضیه. (۱۳۹۰) **عاشورا در شعر معاصر و فرهنگ عامه**، انتشارات مجتمع فرهنگی عاشورایی
ـ همایونی، صادق. (۱۳۸۰) **تعزیه در ایران**، انتشارات نوید شیراز
ـ همایونی، صادق. (۱۳۵۳) **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، انتشارات جشن هنر

مقالات:

ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۷۰) گوشه در تعزیه، **فصلنامه تئاتر**، مقاله
ـ مختاباد، سید مصطفی. (۱۳۷۴) دورنمایه تشبیه در تعزیه، **فصلنامه هنر**، مقاله

پایان‌نامه‌ها:

ـ ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۷۸) **بررسی اصول و قواعد بازیگری (نقش‌پوشی) در شبیه‌خوانی و روش سنتی تربیت شبیه‌خوان**، پایان‌نامه

پی‌نوشت:

۱ـ در سطح کشور این قسمت از فردنسخه علی‌اکبر در دستگاه چهارگاه مشهور است و باید خوانده شود.

۲ـ زیب به معنای زینت دوش نبی(ص) است.

۳ـ در نسخه مورد تایید مرتضی صفاریان و مهدی دریایی این بخش از فردنسخه ابن‌زیاد نیامده است و به مجلس اضافه شده‌است.

۴ـ این بخش از فردنسخه خولی متعلق به فردنسخه شمر، زمینه مداح قزوین است.

۵ـ فردنسخه شمر مربوط به زمینه میرانجم است که به اشتباه در زمینه میرعزا آورده شده و خوانده می‌شود.

۶ـ فردنسخه عباس مربوط به زمینه میرانجم است که به اشتباه در زمینه میرعزا آورده شده و خوانده می‌شود.

۷ـ از اضافات مجلس تعزیه بوده و در زمینه میرعزا نیامده است.

۸ـ فردنسخه شمر زمینه میرانجم مربوط به شهرستان اراک است.

۹ـ این بیت به فردنسخه ابن‌سعد اضافه شده و در نسخه زمینه میرعزا وجود ندارد.

۱۰ـ این بیت در نسخه میرعزا وجود دارد.

۱۱ـ مربوط به زمینه مداح قزوین مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) است.

۱۲ـ قلزم به معنای دریا است.

۱۳ـ حسام به معنای شمشیر است.

۱۴ـ مخمس از زمینه میرانجم است.

۱۵ـ مربوط به زمینه مداح قزوین مجلس تعزیه شهادت حضرت عباس(ع) است.

At the end, we achieved the important thing that the changes in the poetry in the individual verses of Taziyeh were deliberately or inadvertently induced by Miraza's Taziyeh has deform by lack of uniformity in the Tahitian version and the original text is out of its originality, and unfortunately, today, it has become a Personalization version of Taziyeh, which sometimes these innovations, such as the removal and addition even due to the reduction of time cause damages to the original framework of The Taziyeh. It has been one of the serious injuries in the past two decades that must be seriously addressed in this category. Because the progress of this issue will lead to the disappearance of the main lyrics of the text and even the memory of Taziyeh's reader in the future will be forgotten.

Keywords: Taziyeh, the field of Taziyeh's fortifications, Miraza, the Taziyeh's Testimony, the Taziyeh Assembly of the testimony of Hazrat Abbas (AS).

Analysis at changing of Tazieh paly between 2001 to 2011

Seyyed Mahdi Hosseini
Master of Arts (MA), In the field of performing arts - performing literature, Islamic Azad University of Science and Research Branch
Seyyed Mostafa Mokhtabad
Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University

Abstract

Taziyeh is a sacred but bloody epic narrative depicting two sides, one goes down the path of fall and the other one rise to empyreans and holys. It is a battle drawn on one side of the courage , faitand sacrifice and on the opposite side all the devilsh cruelties and uprighness are uprigh. Eventually these scenes teach the audience the triamph of blood on the sword. Taziyeh is language of art shows dozen of parliamentarians who love the Ahlul Bayt one of the major developments in the process of displaying is the course of its literary evolution from murder place to committee session.

One of the well known of this filed is Seyyed Mostafa Kashani, known as Miraza, who is one of the most famous writers in the Naseri period. Who plays an important role in the evolution of Iran's Taziyeh during the Qajar period, and the parties of today are written more similar to his works than the other Taziyeh festivals in other areas.

In this research, for the first time, we intend to consider two of the six Taziyeh's committee to examine from the manuscripts written by Seyyed Mostafa Kashani in terms of the evolution of poetry in the individual versions in the 80s and 90s. At first we should check the original version of the documentary written by Seyyed Mostafa Kashani and find out what changes have been made to the gatherings written by him? Then, with the adaptation and checking of different manuscripts, we will consider in this perspective whether the addition and deletion of the verses and the entry of new poems has an effect on the narrative process of the Taziyeh, and the combination of the taziyeh composed by Seyyed Mostafa Kashani with the poems of other Taziyeh fields has an effect on the development of Taziyeh?

“Being and Nothingness” and its reflection on “The Fliers” by Jean Paul Sartre.

Hamid Kakasoltani
Student of P.h.d of Philosophy of Art, Art and Architecture Faculty, Azad Islamic University, Hamedan Branch
Hossein Ardalani
Assistant Professor of Azad Islamic University, Hamedan Branch
Mohammad Aref
Associate professor, Art Faculty, Islamic Azad University of Tehran, Central Branch

Abstract

Jean Paul Sartre is one of the most important thinkers of twenty century. His books present an innovative image of human nature. “Being and Nothingness” is one of the most prominent philosophy books of Sartre. This book explains types of being and their correlation through Analytical Method. His ontological thoughts reflect on his playwrights like “The Fliers”

From this perspective, this paper research relations between characters of this play and ontological view of Sartre in his book “Being and Nothingness”.

In this Paper, we find that alienation Emphasizes on Sartre’s ontological thoughts and books. His ideas about Existentialism and Freedom made him one of the most impression philosophers of twenty century. In some cases, Sartre’s idea is similar to Heidegger phenomenological method which believes That Nothingness is in human Nature and his consciousness. Sartre in his play hold that we should pass the past and plan for future. The main motif of “The Flier” is war and Sartre write it to express realities and make objections to war and represent occupied France among War and French resistance era.

Keywords: Existentialism, being and Nothingness, The Fliers, Being-in-itself, Being-for-itself, Being-for-others, Sartre playwright.

each expressing medium. Real time film is a live film on the stage, just like an executive act- not a performance nor a film but borrowing from both- is created by reinvention of grammar out of cinema rules. It is an audio visual sequence which is recorded in real time with performers on the stage and is shown simultaneously with the rapid passage of assembled images on the screen. In Real time film, theatre by acquiring and enforcing the rules of cinema (recording, assembling, illustrating) and cinema by acquiring the characteristics of the theatre (live, simultaneity of artwork production and presentation) have set aside parts of their genre elements to redefine themselves. How do cinema and theatre get combined on the stage and what new features has Real time film added to the theatre stages? This paper introduces three samples: Flicker, Assassin Mother and Eraritjaritjaka - Musée des phrases, displays are going to analyze the structure of this new emerging form.

Keywords: Real time film, Big Art Group, Theatre, Cinema, Teatrino Clandestino, Heiner Geobbels.

Real time film: Synchronizing and Identity of images on theatrical scene

Leila Galehdaran
Assistant Professor of Dramatic Literature, Shiraz University of Arts

Abstract

In the second half of the twentieth century, emerged a fundamental change in the concept of art and it was the reason why its aesthetics radically changed. The most important factor that fueled these revolutionary developments was the artists' empiricism and their desire for innovation. With the advent of Performance Art, the boundaries and lines among arts were removed and the visual and performance art (including music) bind together as well. In this area, the theatre in the second half of the twentieth century has changed the theatre paradigm due to the emergence of new media and discrediting of boundaries, lines between arts and art genres: also it introduced another meaning of the text, scene, actor/actress and even the audience. The scientific and practical survey of the leading theatrical groups have made it possible to create forms that is result of eliminating the boundaries between arts, the combination of genres and integration of modern technologies and performing arts. Real time Film is a hybrid form of cinema and theatre that it termed by, Big Art Group, an American group in the late 90s. This new form, which has a playwriting or multimedia dramaturgy proportional to itself, has also affected on contemporary theater groups by changing theater paradigm. Real time film is the result of cinema, theatre and video integration in which the special codes of each media is changed from an expressive form to another. Transmitting cinematic elements to the theatre stage turns it into a live film. The entry of these elements is not in the form of images produced out of the scene, but in the form of screenshots which get combined at the time of play simultaneously; images taken directly by the camera at the scene and get assembled and played at the same time. The scene in this case is a set or film location which has the theatrical code "here" and "now" (hic et nunc): the simultaneity of production and performance, the simultaneity of the artwork and audience. This invention is a hybrid that illustrates the transcendence of boundaries of each genre and combination of common aesthetic divisions for

Studying the process of writing plays for children in contemporary times based on the social learning theory of Albert Bandura

Neda Ghafari
M.A Student in dramatic literature

Abctract

The display in Persian is a translation of theater in which actors are placed instead of the characters of the story. It is well known that the art of drama, due to the use of several arts, is called the mother of arts. the need to familiarize children with this art, as one It offers indirect ways of developing self-esteem, creativity, expression and activation of the mind. Knowing the fact that children are always the fan of theater (either spectators or actors), not only children are not unfamiliar with theater, but they themselves are the beginners of the show through the imitation. Surely investing in long-term programs for children who are future developers and keepers of human civilization will not be in vain because the more children qualitatively grow, the more society will be civilized . One of the most prominent psychologists in the field of learning is Albert Bandura, who has been caught the attentions to his cognitive-social learning theory in recent years.

The present research tries to inspire the view that drama is an effective facility for teaching and learning of the child because not only satisfies his/her psychological needs but creates moments of joy for him/her. Moreover, each message and theme in the format of the show for children is feasible, providing a model for the use of dramatists in the field of writing for children based on the theory of Albert Bandura. For this purpose, after suggesting theoretical issues and examining the use of contemporary children playwright from Bandura's perspective, a suggested model is presented.

Key words: children's play, psychology, social learning theory, Albert Bandura.

Meaninglessness of the American Dream in Edward Albee's Tiny Alice and The Death of Bessie Smith Based on George Herbert Mead's Theory

Mina Jahangiri
Ph.D. Student of English Language and Literature, Kish International Campus, University of Tehran
Fazel Asadiamjad
Professor of English Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
Alireza Omidbakhsh
Assistant Professor, Dep. of English Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Teheran, Iran

Abstract

Edward Albee (1928- 2016), is one of the leading American playwrights (Bottoms, 2005: 8) in the twentieth century. He refers to the issue of the American dream and its changes in most of his works. A dream that, as a national belief, has rooted in certain socio-cultural beliefs of American society, but has lost its meaning. Researchers intend to explore the origins of this deviation within the paradoxes of the American society by looking at George Herbert Mead's theoretical approach to analyze the effect of the other generalized patterns of society on the formation of an organized set of mental attitudes in the individuals. The research method, in this paper, is qualitative with the approach of directed content analysis. The main question of this study is how does the loss of meaning of American dream happen in these two Albee's plays? The plays of Tiny Alice and The Death of Bessie Smith have been analyzed in this study.

Key Words: Tiny Alice, The Death of Bessie Smith, Edward Albee, George Herbert Mead, American Dream, The Generalized other.

contracts for audiences, thus the moment impossible to be shown in a realistic play is easily may be narrated in a narrative play. Directors also may creatively use scene design that helps them create a creative moment by providing spaces for characters to hide, creating iconic structures, and the like. Mise en scène design is also an effective element in removing restrictions, including the relationship, distance and meaningful fit of bodies. Many of the artistic restrictions include physical contact between the two sexes, so a creative mise en scène may even, in addition to restricted moment compensation; create a much deeper impact on the audience. Some clothes in every culture include symbols and meanings, both direct and indirect. The director can convey the desired effect by using a particular outfit or color.

The meaningful and creative combination of scene objects together can be a good way to remove restrictions. If the director is able to draw meaningful contracts from the presence of objects for the audience, he or she can benefit from these contracts during the show. The use of woman's wears has long had a special place in Iranian plays. A male actor can play the role of a woman and thus lift restrictions.

Keywords: Art Restrictions, Creativity, censorship, Iranian Theater.

The Impact of Socio-Regulatory Restrictions on Executive Creativity in Iranian Theater

Mehdi Tajeddin
Master of theatre directing (M.A)
Mehrdad Rayani Makhsous
Academic personnel of Theatre Department Faculty of Arts and Architecture, Islamic Azad University Central Tehran Branch

Abstract

Socio-regulatory restrictions in Iranian theater have made it difficult for artists to capture some of the scenes in their plays; scenes such as hugging, kissing, rape, etc., or scenes with an ideological or political approach. However, sometimes theater directors, having eliminated such scenes, try to find a suitable alternative with a similar impact. This is an analytical-descriptive paper aims at identifying executive equivalents used by play directors, in the meantime focusing on alternative solutions and models extracted from the creativity of Iranian play directors in response to imposed socio-regulatory restrictions. The researchers have comparatively analyzed five selected theatrical films. The current paper identifies elimination and replacement strategies applied to the original text plays scripts in response to imposed regulations seen as restrictions on plays while analyzing the director's alternative solutions in the five present theatrical films. Moreover, the current paper proves that artists, in the face of restrictions and obstacles, use their artistic creativity to present themes, analysis, and aesthetic points.

The findings of the current paper elaborate eight creative executive models developed by directors including the use of symbols, visual elements rather than auditory elements, narrative function, scene design, mise en scène, clothing design, stage objects, and woman's wears.

In using the symbol, the director is required to define the function of a symbolic element for the audience and then bypass that restriction in an instant. Therefore, replacing a visual message with an auditory one in a sense may also act as an effective way to creatively remove imposed restrictions. In this way, the director narrates a moment that is subject to visual restrictions in sentences. In addition, proper use of the narrative functions in the theater makes it possible to set certain

Abstract

Contents

Editorial 9

The Impact of Socio-Regulatory Restrictions on Executive Creativity in Iranian Theater
Mehdi Tajeddin, Mehrdad Rayani Makhsous 13

Meaninglessness of the American Dream in Edward Albee's Tiny Alice and The Death of Bessie Smith Based on George Herbert Mead's Theory
Mina Jahangiri , Fazel Asadiamjad, Alireza Omidbakhsh 31

Studying the process of writing plays for children in contemporary times based on the social learning theory of Albert Bandura
Neda Ghafari 57

Real time film: Synchronizing and Identity of images on theatrical scene
Leila Galehdaran 79

“Being and Nothingness” and its reflection on “The Fliers” by Jean Paul Sartre
Hamid Kakasoltani, Hossein Ardalani, Mohammad Aref 99

Analysis at changing of Tazieh paly between 2001 to 2011
Seyyed Mahdi Hosseini, Seyyed Mostafa Mokhtabad 113

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
(Assistant 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