به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هفتاد و شش / بهار هزار و سیصد و نود و هشت

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 : مرجان سمندری
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: ۱۲۰۰۰ 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

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**

مفهوم مخاطب در آثار مارینا‌آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی
لیلا سروندی، شمس‌الملوک مصطفوی، اسماعیل شفیعی ۱۳

مطالعه‌ی سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌های باستان‌گرا از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (با رویکردی جامعه‌شناسانه)
امیررضا امیری دیلمانی، محمدجعفر یوسفیان کناری ۳۱

تحلیل نشانه‌شناختی کارکردهای ارتباطی ـ تبلیغی پوستر تئاتر در ایران (نمونه موردی: پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی)
مریم مافی، مهدی کشاورز افشار ۵۱

بازخوانی انیمیسم بر جان‌بخشی عروسک براساس نظریه ادوارد برنت تیلور
زهره بهروزی‌نیا ۹۵

اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در «لیر» ادوارد باند
مهدی جاویدشاد ۱۰۹

مطالعه‌ی اصول بداهه‌پردازی براساس نظریه‌ی اجرا و چگونگی آن در تئاتر نان و عروسک
محمود عزیزی، سمیرا سادات رنجبران طباطبایی، حامی علیزاده ۱۲۹

سخن سردبیر

در زندگی ما انسان‌ها چه اتفاق خاصی رخ می‌دهد که به دیدن نمایش می‌رویم و در یک تجربه خلاقه هنری سهیم می‌شویم؟

همه می‌دانیم که با آگاهی و انتخاب قبلی به سوی سالن نمایش می‌رویم؛ ابتدا بلیط می‌خریم، سپس وارد تالار انتظار می‌شویم که مکانی است زیبا، جذاب، منظم با معماری خیره‌کننده و فضایی کاملا آرام‌بخش که تماشاگر را دعوت به صلح و یگانگی می‌کند. هنوز دقایقی از این سفر شیرین سپری نشده که زنگ شروع نمایش به صدا درمی‌آید، در تالار نمایش باز می‌شود و با اشتیاقی وصف‌نشدنی وارد آن می‌شویم و بر صندلی خود می‌نشینیم و به مطالعه بروشور اثر می‌پردازیم. بعد از لحظاتی چراغ‌های سالن خاموش می‌شود، بعد از لحظه‌ای در دل تاریکی پرده بزرگ آرام‌آرام کنار می‌رود و صحنه‌ای شگفت‌انگیز با نوری زیبا در پیش چشم ما پدیدار می‌گردد که خبر از آغاز نمایش می‌دهد و از این لحظه ما وارد جهان اسرارآمیز تئاتر می‌شویم، جهانی که با تجربه زیسته بیرونی ما کاملا متفاوت است ولی به شکل باورنکردنی و به سرعت نور با آن احساس پیوند و یگانگی می‌کنیم. چرا؟ چون با حس و حال و زبانی مناسب و زیبا تصویر می‌شود. در این فضای پر جاذبه به داخل مکان‌های متفاوت، محیط‌های شناخته و ناشناخته، قصرها و سراهای چشم‌نواز وارد می‌شویم، با آدم‌های معمولی، رهبران، بزرگان، قهرمانان ملی، پیشوایان، و با ویلی لومان. پرومته، هملت، هارپاگون، رستم، اسفندیار، سیاوش، لیر و هارپاگون این نمادهای جاودانه بشری روبه‌رو می‌شویم؛ در این چشم‌انداز، حرکت و لباس بازیگران، جهان رنگارنگی از فرهنگ‌ها و عناصر بدیع زیباشناختی از حیات انسانی به ما عرضه می‌کند. در سیر نمایش مشاهده خواهیم کرد که بازیگران یا آدم‌های صحنه به هم پیوند می‌خورند یا بر ضد یکدیگر وارد عمل می‌شوند، در چنین شرایطی

ما (تماشاگران) نیز با آن‌ها احساس وابستگی، جدایی یا ضدیت می‌کنیم و به این معرفت دست می‌یابیم که چرا نمایش خنده‌آور (کمدی)، غم‌انگیز (تراژدی) یا جدی (دراماتیک) است. در چنین دقایقی ما با هنرمندان حاضر در صحنه احساس مشترک (همذات‌پنداری) پیدا می‌کنیم؛ بعنی با آن‌ها می‌خندیم، غمگین می‌شویم، به شور و شعف می‌رسیم و در نهایت نمایش اوج می‌گیرد و همانند زندگی در یک نقطه به پایان می‌رسد.

این حادثه یا واقعه نمایشی ـ انسانی، یک تجربه کاملا ناب، زنده و فراموش‌نشدنی است؛ تجربه‌ای شخصی، بی‌نظیر و تکرارنشدنی. این رویداد شگفت تنها و تنها در هنر تئاتر به وقوع می‌پیوندد و در هیچ هنر و یا رسانه و مکانی دیگر با این ظرافت و پیچیدگی در به هم پیوند زدن تماشاگر و یا مخاطب با هنرمند (بی‌واسطگی) نمود پیدا نمی‌کند. اما این بی‌واسطگی در یک زمان به پایان می‌رسد و آن زمانی است که تاریکی مطلق بر همه فضای سالن چیره می‌شود که به طور نمادین نشان‌دهنده پایان نمایش و هرگونه پیوند تماشاگر و صحنه است. در این تاریکی، صدای کف‌زدن ممتد تماشاگران نور را به فضای سالن تماشاگران و صحنه باز می‌گرداند و این بار هنرمندان به‌طور طبیعی، با خضوع و چهره‌هایی کنجکاو، شادان به روی صحنه می‌آیند تا ادای احترامی به ابراز احساسات و این تجربه بی‌نظیر خلاقه با تماشاگران بنمایند. بعد از چند لحظه شور و شعف دو جانبه، نور صحنه خاموش می‌شود و نور سالن همچنان روشن می‌ماند که نشانه دعوت از تماشاگران برای ترک سالن است. از این لحظه تماشاگر از آیین نمایش جدا می‌گردد و قدم در زندگی عادی می‌گذارد. در این فضای روزمره‌گی و در این آستانه جدید رجعت، او (تماشاگر) با خود فکر، احساس و تجربه‌ای نو و متفاوت را حمل می‌کند؛ نگاهی نو که می‌تواند در مراحل بعدی و گوناگون زندگی‌اش از آن بهره جوید. به بیانی روشن‌تر، تماشاگر در این سفر به جهان تئاتر و در این متافیزیک حضور، به یک تئاتر آگاهی و فاهمه و پالایش دست می‌یابد که او را دعوت به دگرگونی، دگربودگی و زندگی‌پذیری و کمال‌جویی زیباپسندی می‌نماید. پس تئاتر و دیدار از آن موجب نوعی حضور تازه، تاثیر و تاثر عاطفی ـ اندیشگی در تماشاگر می‌گردد. تجربه‌ای ناب هنری که تنها در هنر تئاتر امکان وقوع دارد.

مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبرامووویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی

لیلا سروندی
شمس‌الملوک مصطفوی (نویسنده مسئول)
اسماعیل شفیعی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۲/۳۱

مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی

لیلا سروندی

دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

شمس‌الملوک مصطفوی

دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

اسماعیل شفیعی

دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله از پایان‌نامه لیلا سروندی با نام «مفهوم دیگری در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی» با راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی و دکتر اسماعیل شفیعی و استاد مشاور دکتر مالک حسینی برگرفته‌شده‌است.

چکیده

مارینا آبراموویچ، هنرمند یوگسلاوی تبار در حوزه هنر مفهومی است که از اوایل ۱۹۷۰ با تمرکز بر بدن خود، به مثابه سوژه و رسانه اصلی هنرش، رویکردی متفاوت نسبت به مخاطب داشته‌است. موریس مرلوپونتی نیز از فیلسوفان پدیدارشناس و اگزیستانسیالیسم قرن بیستم است که در *پدیدارشناسی ادراک*، در قالب تجربه‌ای «بدن‌مند» به بحث در مورد «دیگری» پرداخته‌است. او هنر مدرن را پدیدارکننده عالمی می‌داند که نظرگاه متفاوتی برای هنرمند و مخاطب ایجاد کرده‌است. هدف این پژوهش تبیین مفهوم مخاطب با رویکرد پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی براساس مفاهیم «بدن‌مندی» و «دیگری» در اجراهای مارینا آبراموویچ، با عناوین «هنرمند حاضر است» و «ریتم صفر» است که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده‌است و جمع‌آوری داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای، فیلم و پایگاه‌های معتبر اینترنتی صورت گرفته‌است. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که مخاطب در اجراهای مارینا آبراموویچ چه مفهومی دارد؟ اهمیت این تحقیق ایجاد درک متفاوت مفهوم مخاطب توسط هنرمندانی است که تلاش می‌کنند به جای اینکه محتوایی برای مخاطب آماده کنند خود را در موقعیت یک مخاطب قراردهند تا «سطح آگاهی» خودشان را تغییر دهند. این امر موجب غنای بیشتر معنا و تعمیق رابطه تماشاگر و اجراگر می‌شود. از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش می‌توان به این نکته اشاره نمود که طبق تعاریف موریس مرلوپونتی در مورد «دیگری» مخاطب به‌واسطه درهم‌تنیدگی با اثر هنری و هنرمند، ابزاری برای کنش مخاطب می‌شود و این امر عامل معنابخشی و آگاهی برای خود هنرمند است.

واژگان کلیدی: مارینا آبراموویچ، موریس مرلوپونتی، پدیدارشناسی ادراک، بدن، دیگری، پرفرمنس

درآمد

تغییر رویکردهای هنری نیمه دوم قرن بیستم، به شکل‌گیری هنری انجامید که جایگاه متفاوتی برای هنرمند و مخاطب اثر هنری تعیین کرد. «درسال ۱۹۶۰، واکنش بر زیباشناسی هنری پسامینیمال[۱] و فرمالیسم انتزاعی[۲]، هنرهایی براساس ادراکات حسی و موضوعات بیانی و ارجاعی را شکل می‌دهد که بر ذهنیت و بدن انسان تمرکز پیدا می‌کند» (دیویس، ۱۳۸۸: ۱۰۴۷). بدن انسان به‌عنوان «ابژه هنری» موضوع بسیاری از آثار هنری و ادبی در قرن بیستم قرارگرفت. هر چند «حضور انسان در جنبش‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در شکل‌گیری هنر این دوران نقش بسزایی داشته است اما مهم‌تر از آن ارتباط فیلسوفان قرن بیستم با هنر به‌واسطه مضامین اگزیستانسیالیستی[۳] و ستایش آثار هنرمندانی است که شیوه‌های رایج هنری را کنارگذاشته بودند و به نوعی از ساختارشکنی دست زده‌بودند» (فاینبرگ، ۲۲۳:۲۰۰۰).

مهم‌ترین شکل این ساختارشکنی در رابطه با ابژه و سوژه اثر هنری بود که در قالب «هنر اجرا»[۴] (پرفرمنس) نمایان شد.

بنابر تعریف دانشنامه فلسفی استنفورد ««هنر اجرا» ریشه در اقدامات تحریک‌آمیز هنرمندان فتوریسم[۵] و دادایسم[۶] داشت که بعدها به‌عنوان خاستگاه گروه فلوکسوس[۷] در دهه پنجاه معرفی گردید و با نقاشی‌های ایو کلین[۸] با عنوان «برس‌های زنده» که بر روی بدن زنان برهنه با رنگ آبی می‌کشید، رویکردی «بدن‌مندانه» پیدا کرد. این عملکرد همچنین بیان نارضایتی گروهی از هنرمندان از سیستم تجاری و کالایی‌سازی هنر بود که تصور می‌کردند با از بین رفتن شیء به‌عنوان ابژه هنری و حضور بدن هنرمند و مخاطب، ارتباط مستقیم بین هنرمند و بیننده تسهیل می‌شود. همچنین به اعتراضات جامعه هنرمندان فمینیست[۹] به‌واسطه بدن خود در برابر نارضایتی‌های جنسی به هنر اجرا، نقشی اعتراضی و مفهومی داد» (دانشنامه فلسفی استنفورد).

یکی از هنرمندانی که رویکرد متفاوتی نسبت به بدن خود و مخاطب داشت، مارینا آبراموویچ[۱۰] هنرمند یوگسلاوی تبار بود که از اوایل ۱۹۷۰ آثاری در قالب «هنراجرا» به وجود آورد. او در مصاحبه‌ای اعلام کرد که «مخاطب برای من همه چیز است و بدون مخاطب اجراهایم «معنا» ندارند» (آبراموویچ، ۵۸:۲۰۱۰). براساس همین ادعا و تاکید او بر معنا و زندگی انسان که ناشی از نوعی نگاه اگزیستانسیالیستی است، می‌توان اجراهای او را از منظر فیلسوف پدیدارشناس و اگزیستانسیالیست قرن بیستم «موریس مرلوپونتی» مورد بررسی قرارداد. مرلوپونتی هنر مدرن را پدیدارکننده عالمی می‌داند که نظرگاه متفاوتی برای هنرمند و مخاطب ایجاد کرده‌است. مرگ زودهنگام او در سن ۵۳ سالگی در ۱۹۶۱ اجازه نداد اجراهای جوزف بویز[۱۱] و پس از آن مارینا آبروماویچ را ببیند تا همه‌ی آنچه در فلسفه‌اش در مورد هنر مدرن گفته بود را در پرفرمنس بیابد.

هدف این پژوهش تبیین مفهوم مخاطب دو اجرای مارینا آبراموویچ با رویکرد پدیدارشناسانه فلسفه موریس مرلوپونتی است که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته‌است. امروزه با گرایش به مفاهیم فلسفی شاهد پژوهش‌هایی درحوزه هنر هستیم که در قالب مقالات متعدد به ارتباط مضامین فلسفی‌وهنری در هنرهای تعاملی و پرفرمنس پرداخته‌اند که به‌صورت منابع معتبر در این مقاله به‌کارگرفته‌شده‌است اما در رابطه با اجراهای مارینا آبراموویچ به‌عنوان کسی‌که نیم قرن به‌صورت مداوم به این امر پرداخته، پژوهش جدی صورت نگرفته‌است. اگرچه او در قالب مصاحبه و نمایش فیلم به‌طور واضح از معنا و مفهوم اجراهایش سخن‌می‌گوید اما از دیدگاه نویسندگان این مقاله، اظهارات وی را می‌توان با رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی نیز موردتحلیل قرارداد. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که در اجرای مارینا آبراموویچ

مخاطب چه جایگاهی دارد؟ اهمیت این تحقیق ایجاد درک متفاوت مفهوم مخاطب توسط هنرمندانی است که به جای اینکه محتوایی را برای مخاطب آماده کنند، خود را در موقعیت یک مخاطب قرارمی‌دهند تا سطح آگاهی‌شان را تغییردهند. این امر موجب غنای بیشتر معنا و تعمیق رابطه تماشاگر و اجراگر می‌شود.

۱ـ آراء موریس مرلوپونتی در باب «دیگری» به مثابه چهارچوب نظری

توصیف پدیدارشناسانه مرلوپونتی در باب تجربه ما از دیگران، دنباله شرح اوست در باب شاکله بدنی و قصدیت حرکتی. بدین روی برای شناخت «دیگری» موردنظر موریس مرلوپونتی، مفاهیمی همچون «در ـ جهان ـ بودن»[۱۲] را که برگرفته از تفکر هیدگر است[۱۳] و همچنین «قصدیت»[۱۴] را که از مهم‌ترین مباحث هوسرل[۱۵] در پدیدارشناسی و سازنده بخش مهمی از تفکر پدیدارشناسانه مرلوپونتی در زمینه ادراک است، مورد بحث قراردهیم.

۱ـ الف: «بدن‌مندی»[۱۶] و «آگاهی» به‌واسطه «در جهان بودن» و «از جهان بودن»

مهم‌ترین نظریه مرلوپوتنی در قالب پدیدارشناسی ادراک، به نحوه پدیدارشدن چیزها در جهانی انسانی اشاره دارد. برای او جهان جایی است که وی می‌تواند از خود و دیگری آگاهی یابد. در این رابطه مرلوپونتی می‌گوید که «بدن من نظرگاه[۱۷] من به جهان است» (مرلوپونتی، ۸۵:۱۹۶۲). من تنها از طریق «در ـ جهان ـ بودن» می‌توانم نظرگاهی به روی جهان داشته‌باشم. تنها از آن رو که قادرم در آن سکنی بگزینم، می‌توانم محیط را ادراک کنم. به علاوه «در ـ جهان ـ بودن» من، خود در گرو «از جهان بودن» من است: «برای آنکه ببینم، باید دیدارپذیر هم باشم» (همان:۸۶)

«بدن‌مندی» یکی از مفاهیم بنیادین فلسفه مرلوپونتی است. به‌گمان وی پیش از اینکه سوژه درصدد شناختن و اندیشیدن برآید، درهم تنیدگی او با محیط، درک او از جهان را شکل می‌دهد. «کارمن» از قول مرلوپونتی نوشته است: «من و جهان باید گوشت یکسانی داشته‌باشیم. بدن و جهان رباط‌هایی متداخل در یک «گوشت» مشترک است که همچون قسمی از یک «تقاطع»، قسمی از «هم‌تافتگی»، یا «درهم پیچیدگی» رشته‌ها، در بافته‌ای واحد، باهم ارتباط دارند» (کارمن، ۱۲۳:۱۳۹۰).

مرلوپونتی می‌کوشد تفکیک سوژه و ابژه را با یکی‌کردن بدن و آگاهی به‌گونه‌ای حل کند. به این ترتیب که خود بدن، هم به‌عنوان سوژه و هم به‌عنوان ابژه مطرح می‌شود. سوژه چیزی بیرون از بدن نیست. نزد مرلوپونتی آگاهی نمی‌تواند بدون بدن لحاظ شود، یعنی همواره جنبه‌های «بدن‌مندی» در آگاهی مقدر است، راه مطالعه آگاهی همان بدن است، اعمال مختلفی که از بدن صادر می‌شود چه حیوانی و چه روحانی جنبه‌های بدنی دارد.

۱ـ ب: «قصدیت»

مرلوپونتی با استفاده از مفهوم «قصدیت» تلاش می‌کند نحوه برخورد ما با جهان را توصیف کند. «نحوه مواجهه ما با جهان، حاصل آمیختگی، توانمندی حسی و حرکتی و همچنین سامان‌یافتگی بدن است که به‌واسطه هم‌تافتگی، (ترجمه حواس)، هم‌پوشانی و یکپارچگی حواس در قالب «قصدیت» صورت می‌پذیرد» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۸۷). (حواس در ادراک باهم ارتباط دارند و برای اعمالی مثل دیدن و راه‌رفتن باهم مشارکت دارند. این مشارکت حاصل توان حسی و حرکتی و هماهنگی سوژه و ابژه هم زمان است و بدون این مشارکت، عملی انجام نمی‌گیرد). « دیدن، دیدن چیزی است و همین‌طور یادآوری، همواره یادآوری چیزی است که روی داده‌است» (کارمن، ۶۴:۱۳۹۰).

۱ـ ج: «دیگری»

یکی از بدیع‌ترین دستاوردهای توصیفی که مرلوپونتی در «*پدیدارشناسی ادراک*» مطرح می‌کند، درباره‌ی «در جهان بودن» جسمانی ما و «دیگری» است. برای او «دیگری» موجودی «بدن‌مند» از گوشت و خون است که با ما جهان مادی مشترکی دارد. ادعای او این است که: «من و دیگران اتصال ذاتی به بدن و جهان داریم و اگر این اتصال ذاتی آگاهی‌ام به بدنش و جهانش را احساس کنم، ادراک دیگران و کثرت آگاهی‌ها، دیگر مشکلی پیش نمی‌آورد» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۷۸).

مرلوپونتی همان‌طور که «بدن‌من» را نظرگاهی به روی جهان می‌داند، دیگری را نیز از این امر مستثنی نمی‌داند. «دیگری در نظرگاه من نسبت به جهان محصور نیست، زیرا این نظرگاه خود حدود مشخصی ندارد و به‌طور خودانگیخته با نظرگاه متعلق به دیگری درهم می‌آمیزد و جهان واحدی را که همه ما در مقام سوژه بی‌نام و نشان ادراک در آن مشارکت داریم بر پا می‌کند» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۸۹).

او معتقد است آگاهی ما از جهان از طریق اشیاء و آگاهی ما از خود ازطریق رویارویی با «دیگری» صورت می‌پذیرد. او دسترسی به آگاهی را از نظرگاه متفاوتی میسر می‌داند. برای مرلوپونتی تمرکز بر چیزها ما را از ادراک حقیقی وانهاده است. او می‌خواهد با استفاده از پدیدارشناسی اجازه ظهور به چیزهایی را بدهد که همواره علم و عقل با تمرکز خود از آن‌ها غافل بوده‌اند. او معتقد است: ««دیگری»، روحی است که بدنی دارد و به نظر می‌رسد که وقتی در برابرمان ظاهر می‌شود، انبوهی از امکانات را مندرج در این می‌بینیم؛ این بدن حضور این امکانات است» (همان: ۷۹).

بنابراین، روند نگریستن به افراد انسانی از بیرون (یعنی به انسان‌های دیگر) ما را بر آن می‌دارد تا برخی تمایزها را که همچون تمایز میان ذهن و بدن در گذشته معتبر به نظر می‌آمدند مورد بازنگری قراردهیم.

با توجه به شرح مفاهیم فوق می‌توان گفت موریس مرلوپونتی با استفاده از پدیدارشناسی، ادراک را وابسته و قائل به نوع نگاه و نظرگاه انسانی می‌داند که به‌واسطه تن و یا بدن در جهان به ظهور می‌رسد. برپایه همین نظر «دیگری» برای او انسانی است که از منظر بیرونی به ما می‌نگرد و ما به‌واسطه موقعیت و نظرگاه او خودی هستیم که اکنون هستیم.

۲ـ مارینا آبراموویچ

۲ـ الف: هنر اجرا از دیدگاه مارینا آبراموویچ

از دیدگاه مارینا آبراموویچ: «هنر اجرا» پروسه‌ای است که در آن مخاطب و هنرمند به‌طور همزمان در یک مکان و زمان مشخص حضورپیدامی‌کنند تا ازطریق قراردادن بدن خود در موقعیت‌های نامتعارف و طولانی در اثر هنری مشارکت داشته‌باشند. برای آبراموویچ همه چیز اجراهایش وابسته به مخاطب است.

اجراهای آبراموویچ را می‌توان براساس سال‌های فعالیتش به چند دوره تقسیم کرد. دوره نخست و در سال‌های جوانی‌اش با عنوان ریتم[۱۸] که در موضوعات مختلف بین سال‌های (۱۹۷۴ـ۱۹۷۳) اجرا شد. دوره دوم به اجراهایی مشترک برمی‌گردد که با همکاری دوستش اولی[۱۹] در (۱۹۸۸ ـ ۱۹۷۶) انجام می‌داد و دوره سوم بین سال‌های (۲۰۱۰ـ ۱۹۹۷) که «بالکان باروک»[۲۰] و «هنرمند حاضر است» را اجرا کرد.

۳ـ موارد مورد مطالعه

در این پژوهش اجرای «ریتم صفر» و «هنرمند حاضر است» به‌عنوان موارد مورد مطالعه بررسی می‌گردد. این دو اجرا از این رو دارای اهمیت است که مخاطبینش عملکردهای متفاوت و متناقضی داشتند. اجرای «ریتم صفر» به‌عنوان یک اجرای کوتاه در سال‌های نخست فعالیت هنری مارینا با خشونت مخاطبین و اجرای «هنرمند حاضر است» پس از چهل سال تجربه او در حوزه هنر مفهومی با آرامش و احساسات ملایم مخاطبین همراه بود. با این حال او تا به امروز همچنان به‌عنوان شاهد و ابژه آثار خود به تحمل ذهنی و جسمی تماشاگر وابسته است. او می‌خواهد از این طریق مخاطب را به چالش بکشد.

۳ـ الف: «ریتم صفر»[۲۱]

در سال ۱۹۷۴ مارینا آبراموویچ در یک گالری در نیویورک درحالی‌که هفتاد و دو شیء را روی یک میز قرارداده بود از مخاطبین خود خواست که به وسیله این اشیاء هر نوع ارتباطی که می‌خواهند با بدن او برقرار کنند. در این اجرا عملکرد مخاطبان متفاوت بود. در آغاز یکی از مخاطبین به او نزدیک شد و او را با گل آراست. یک نفر دیگر او را با سیم به یک شیء دیگر بست، دیگری قلقلکش داد... کمی بعد او را بلند کردند و جایش را تغییر دادند! کم کم زنجیرها را به‌کار گرفتند، به او آب پاشیدند و وقتی دیدند واکنشی نشان نمی‌دهد رفتارها حالت تهاجمی‌تر گرفت (اسماگولا، ۲۰۰۲: ۶۷).

منتقد هنری، توماس مک اویلی[۲۲]، که در این پرفرمنس شرکت کرده بود به خاطر می‌آورد که چگونه رفتار مردم رفته رفته، خشن و خشن‌تر شد. «اولش ملایم بود، یک نفر او را چرخاند، یکی دیگر بازوهایش را بالا برد. دیگری به نقاط خصوصی بدنش دست زد... مردی جلو آمد و با تیغ ریش تراشی که برداشته بود گردن او را مجروح کرد و مردی دیگر خارهای گل را روی شکم آبراموویچ کشید». پایان این اجرا منجربه خشونت خطرناکی شد که ممکن بود به مرگ او بینجامد. تا جایی که یکی از مخاطبان یک تپانچه را به دست مارینا داد تا خود را بکشد. در نهایت این کار به دست یکی دیگر از مخاطبین متوقف شد (فیلان، ۲۰۰۴:۵۷۰).

۳ـ ب: «هنرمند حاضر است»[۲۳]

در سال ۲۰۱۰ مارینا آبراموویچ در یکی از اجراهایش به نام «هنرمند حاضرهست»[۲۴] بر روی یک صندلی برای مدت هشت ساعت در روز، روبه‌روی مخاطبان خود نشست. او این کار را به مدت سه ماه در موزه هنرهای مدرن نیویورک تکرار کرد. سرانجام پس از هفتصدوسی‌وشش اجرا، صندلی برداشته شد و فقط یک نشان از آن باقی مانده‌که محل برگزاری سالن را مشخص می‌کرد. بعدا مردم می‌آمدند و نشانه‌ها را می‌بوسیدند (یاسک، ۲۰۱۴: ۱۲۱ـ۹۹).

از بررسی دو اجرای «ریتم صفر» و «هنرمند حاضراست» درمی‌یابیم حضور مخاطب در اجراهای مارینا آبراموویچ چند وجه دارد. رویکردهای متفاوت هنرمند در این دو اجرا مخاطبین متفاوتی برای آبراموویچ می‌سازد.

۴ـ نقش و حضور مخاطب در اجراهای آبراموویچ

ارتباط با مخاطب مهم‌ترین ویژگی اجراهای مارینا آبراموویچ است. او اعتقاد دارد: «مخاطب نقش خودش را در پروسه «اجرا» دارد و هنرمند نمی‌تواند به‌تنهایی آن‌را انجام دهد» (تامسون، ۲۰۱۰:۴).

اگر چه مارینا ابراموویچ در دوران شکل‌گیری جنبش‌های اعتراضی فمینیسم، از بدنش و بدن مخاطبینش استفاده کرده‌است اما «اجراهای او کمتر بیانگر موقعیت‌های سیاسی و

اجتماعی است و او خود را از جنبش فمینیسم و «هنربدن» جدا می‌داند» (جونز، ۱۹۹۸:۱۵۱). ریشه اجراهای او مبتنی بر تجربه‌های تلخ کودکی در جامعه کمونیستی و تربیت سختگیرانه مادرش است. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: تجربه آسیب زدن به پیکره خود نوعی واکنش در برابر مراقبت‌ها و محدودیت‌های دوران کودکی تا ۲۱ سالگی بود که در اجراهای بعدی متاثر از بودیسم، به شکل تحمل درد موضوع بسیاری از آثارم شد. او اعتقاد دارد: «با تحمل درد و رنج به‌واسطه بدن، ما به آگاهی می‌رسیم» (آبراموویچ، ۲۰۰۴: ۱۸).

با توجه به مطالب ذکر شده، مفهوم مخاطب را در تعابیر پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی به تفصیل چنین توضیح می‌دهیم:

۵ـ مفهوم مخاطب مارینا آبراموویچ با استفاده از تعابیر پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی

۵ـ الف: حذف فاصله و نظرگاه‌های مختلف

در اجراهای شرح داده‌شده، مخاطب مارینا آبراموویچ، بیننده‌ای است که فاصله خود را با هنرمند و اثر هنری از بین می‌برد و از موقعیت یا مکان‌های مختلفی به فضای اجرا می‌نگرد (حضوری متحرک دارد و با جابه‌جایی خود ابعاد مختلف اثر را از نظر می‌گذراند). این جابه‌جایی به معنای انواع زوایای دیدی است که به تعبیر پدیدارشناسی مرلوپونتی نظرگاه‌های متفاوتی برای مخاطب ایجاد می‌کند و این نظرگاه‌های متفاوت، معانی و حتی واکنش‌های متنوعی به‌وجود می‌آورد. در نتیجه این جابه‌جایی‌ها و حرکت مخاطبین فاصله بین سوژه و ابژه از میان می‌رود و هنرمند و مخاطب در پروسه هنری به یک اندازه تاثیر می‌گذارند.

مارینا آبراموویچ در مورد اجرای «هنرمند حاضر است» می‌گوید: «در این کار، فضا خیلی ساده بود و ایده هم این بود که طی تمام ساعات کاری موزه، ثابت و ساکت، روبه‌روی مردم بنشینم. وقتی ایده خودم را به مدیر موزه توضیح می‌دادم به من اطمینان داد اینجا در نیویورک کسی روبه‌روی من نخواهد نشست و آن صندلی خالی خواهد ماند. اما استقبال چشم‌گیری شد، حتی افرادی که هیچ ایده‌ای از پرفرمنس نداشتند و یا توریست بودند هم روبه‌روی من نشستند، چیزی در درون آن‌ها هم تغییر می‌کرد و پس از ساعت‌ها انتظار کشیدن و در صف ماندن وقتی روبه‌روی من می‌نشستند این برای من بسیار مهم بود. پرفرمنس نه تنها در زندگی هنرمند بلکه در زندگی کسانی که آن را تجربه می‌کنند از قدرت عجیبی برخوردار است.

مرلوپونتی به همین دلیل هنر مدرن را شایسته ستایش می‌داند که امکان فاصله‌گذاری بین مخاطب و اثر هنری و هنرمند را از بین می‌برد. او در یکی از سخنرانی‌هایش درباره کشف دوباره جهان به ادراک درآمده، با نقد هنرکلاسیک مبنی بر اینکه «هنر دوران کلاسیک، فاصله خود را با ناظر حفظ می‌کند و مخاطب را به درون خود نمی‌پذیرد» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱:۲۴)، به ستایش آثار هنرمندان پست امپرسیونیست[۲۵] مانند سزان[۲۶] می‌پردازد. از نگاه او هنر مدرن، به دلیل داشتن نظرگاه‌های مختلف و دیدن یک ابژه از چند زاویه (کوه سن ویکتور)[۲۷] نگاه مبتنی بر پرسپکتیو علمی هنرمندان کلاسیک را تغییر داده‌است.

به تعبیر مرلوپونتی، چگونگی به ظهور رسیدن اشیاء و «دیگری» در جهان می‌تواند ناشی از این فاصله‌ها باشد. برای مخاطب مارینا آبراموویچ، از بین بردن فاصله تنها یک ماجراجویی صرف نیست، گاهی از بین بردن فاصله به دلیل عکس‌العمل سایر مخاطبین است، به‌طوری که وقتی یکی از مخاطبان تپانچه‌ای را به دست مارینا می‌دهد تا خود را بکشد، یکی دیگر از مخاطبین ناچار به مداخله می‌شود و به هنرمند نزدیک می‌شود تا این خشونت مخاطب دیگر

را متوقف کند.

مارینا می‌گوید: «در پایان اجرای «ریتم صفر» وقتی در میان مخاطبین راه می‌رفتم و به آن‌ها نزدیک می‌شدم، از من فرار می‌کردند. آن‌ها نمی‌توانستند به‌عنوان یک انسان طبیعی با من روبه‌رو شوند و از کسی که بر او این همه زخم زده بودند، می‌ترسیدند و فاصله می‌گرفتند» (آبراموویچ، ۳۷:۲۰۱۹). درحالی‌که آن‌ها تا پیش از آن با جسارت به او نزدیک می‌شدند. این نشان می‌دهد که مخاطبین در طول یک اجرا چگونه رفتار و برخوردهای متفاوتی دارند.

اما در اجرای «هنرمند حاضر است» برای مخاطبین و مارینا از بین رفتن فاصله خوشایند بود هرچند هنرمند با فاصله یک میز ارتباط خود را محدود به نگاه کرده بود، با این وجود مخاطبین برای از بین بردن این فاصله انتظار می‌کشیدند. مارینا آبراموویچ در این باره می‌گوید: اتفاقاتی که برای مخاطب پیش می‌آمد فوق‌العاده بود؛ بعضی از آن‌ها عصبانی و ناراحت بودند چون مدت زیادی منتظر نوبت خود بودند، اما پس از اینکه روبه‌روی من می‌نشستند بعد از شش یا هفت دقیقه وارد بعد دیگری می‌شدند. صدا محو می‌شد، من نیز محو می‌شدم. انگار آن‌ها خود آینه می‌شدند، احساسات درونی آن‌ها آشکارمی‌شد. چندین بار صدای گریه شنیدم. طولانی‌ترین زمانی که شخصی روبه‌روی من نشست هفت ساعت بود که دوباره برگشت و جمعا ۳۱ ساعت نشست. برخلاف «ریتم صفر» که این نزدیکی منجر به خشونت شد در این اجرا احساسات ملایم‌تری از خود نشان می‌دادند این بار نوع ارتباط در سطح دیگری بود.

۵ـ ب: جهان مشترک مخاطب و هنرمند

عالم اجراهای آبراموویچ به‌واسطه درهم پیچیدگی‌ها و یا ارتباطی که مخاطبین و هنرمند با هم برقرارمی‌کنند، مفاهیم متنوع و حتی متناقضی ایجاد می‌کند. زمینه و بستری که هنرمند به‌عنوان نقطه آغاز تجربه هنری به‌وجود می‌آورد، مخاطبین متعددی برای او می‌سازد. با توجه به تعریف پدیدارشناسی می‌توان گفت «هنر اجرا» فرصتی است برای ظهور مخاطب. در اجراهای ابراموویچ حضور هنرمند و مخاطب هم زمان در «جهان مشترک» است که تجربه مشترک ایجاد می‌کند. «تجربه شخصی این هنرمند با ترکیب شدن با تجارب مخاطب نامرئی می‌شود و به یک تجربه جمعی بدل می‌شود» (دماراین، ۲۰۰۴: ۲۹۶). درهم تنیدگی «بدن‌مندانه» تعامل دو فرد یا افراد نیست، بلکه حاصل ارتباط جهانی است که این ابژه‌ها را در خود دارد (سنتون، ۲۰۰۸: ۱۵۱).

در اینجا اثر هنری بستری است که مخاطب خود را در آن می‌یابد. این «جهان مشترک» مخاطب و اجراگر، به تعبیر مرلوپونتی همان در ـ جهان ـ بودن است. به‌طوری که ما دیگر هنرمند و یا یک مخاطب را بازیگردان این تجربه نمی‌دانیم بلکه به جهانی وارد می‌شویم (جهان مشترک مخاطب و هنرمند) که جدا کردن قطعه‌ای از آن و یا بازگشت به زمانی قبل‌تر از آن یا هر کدام از مخاطبین غیرممکن است. برای مخاطب، اثر هنری فرصتی است که خود را به تماشا می‌گذارد و در این موقعیت به‌عنوان سوژه و ابژه‌ای «بدن‌مند» در فضای اجرا حضور پیدا می‌کند و هم زمان که اثر هنری را مشاهده می‌کند خود نیز در آن مشاهده می‌شود.

۵ـ ج: «قصدیت» و «بدنمندی» در مخاطب

«در اجراهای آبراماوویچ مواجهه مخاطب و هنرمند در فضایی شکل می‌گیرد که نیازمند تعامل و ارتباط است، ارتباطی که نیاز به تجربه فعال و منحصربه‌فرد دارد که ما آن را تجربه بدنی می‌نامیم» (فیشر ـ لیخ، ۲۰۰۸: ۷). تجربه بدنی آبراماوویچ امری نیست که به لحاظ متافیزیکی متمایز از هیئت منسجم بدن باشد و صرفا بازنمودی از بدن هم نیست یا موضوعی که از دیدگاه دیگری بتوان آن را تجربه کرد، بلکه تجربه هنری، حاصل زیست‌تنانه در جهان

مشترک با مخاطب است «تجربه هنرمند با اشتراکات جمعی مخاطبین و کسانی که در این فرایند درگیرند معانی مختلفی ایجاد می‌کند و این از مهم‌ترین دستاوردهای این ارتباط است (دیویی، ۲۰۰۵: ۲۵۳).

«اگر چه تجربه در نگاه اول یک موضوع شخصی تلقی می‌شود اما بازنمود تجارب انسان‌های مختلف از یک عینیت یا یک اتفاق، به یک تجربه و یک محیط مشترک تبدیل می‌شود. تجربه از طریق حواس و واکنش‌های فردی بیان می‌شود و از طریق ارتباط با دیگران تغذیه می‌شود و درجهان مشترک شکل می‌گیرد» (ترنر ـ برونر، ۱۹۸۹: ۵).

این تجربه بدنی به‌عنوان ابژه اثر هنری، خارج از قصد و نیت مخاطب و هنرمند نیست بلکه حاصل آمیختگی، توانمندی حسی‌وحرکتی و همچنین سامان‌یافتگی بدن است که به‌واسطه هم‌تافتگی، (ترجمه حواس)، هم‌پوشانی و یکپارچگی حواس در قالب «قصدیت» صورت می‌پذیرد. این تنیدگی، قابلیت ترجمه حواسی از حواس دیگر را با خود حفظ می‌کند. این مشارکت حاصل توان حسی‌وحرکتی و هماهنگی سوژه و ابژه به‌طورهم زمان است (بدون این مشارکت عملی انجام نمی‌گیرد). همان‌طور که مخاطب در اجراهای آبراموویچ هم سوژه و هم ابژه اثر هنری است. این خود همان جهت جسمانی و یا «روی داشتن» اعمالمان در جهان است. برای آبراموویچ مخاطب کسی است که به‌واسطه عملش به او آگاهی می‌دهد. گفتنی است اعمالی مانند رنج‌کشیدن و شکنجه‌شدن در اجراهای او، به ظاهر موضوعی است که باید آن را از دیدگاه روان‌شناسی و یا جنبش‌های اجتماعی فمینیستی همچنین اعمال ورود به فرقه خاصی مورد بررسی قرارداد. اما از دیدگاه مرلوپونتی این اعمال، نوعی روی داشتن به جهان است و حاکی از قصد و عملی است که به تمرکز بر رنج و درد او اشاره ندارد بلکه نشانگر خشونتی است که محیط پیرامون او زمینه‌ساز آن است. خشونتی که خود ناشی از نوعی ارتباط است. خشونتی که از طریق مخاطب منتقل می‌شود دارای پیچیدگی است و معانی متفاوتی دارد: خشونت به‌عنوان رهایی، خشونت به‌عنوان ارتباط، خشونت به‌عنوان بازی، خشونت به‌عنوان خوداثبات‌گری دفاع از خود، کشف خود، خود ویرانی (خودآزاری)، فرار از واقعیت که در نتیجه این مخاطره، هنرمند و مخاطب با انگیزه‌های ذهنی بر بدن هنرمند به‌عنوان یک ابژه تاثیرمی‌گذارند. عامل این برقراری ارتباط بدن است. بدنی که در اجرای هنری حضور دارد. این همان بودن در پروسه هنری است که مرلوپونتی با تاثیر از هیدگر، «در ـ جهان ـ بودن» می‌داند. «ما با بدن خود در جهان حضور داریم و بدن نظرگاه ما به سوی جهان است» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۶۶).

همان‌طور که مرلوپونتی با قراردادن عمل در هسته‌ی بدن، سنت دیرینه‌ی پدیدارشناسانه‌ی «بدن‌آگاهی» و نظریه‌های حسی ـ حرکتی درباره‌ی آگاهی را به جریان انداخت (وینیمون، ۳۶:۱۳۹۳)، مارینا آبراموویچ نیز جایگاه منفعل و دریافت‌کننده‌ی مخاطب را تغییر می‌دهد و از او تعریفی وابسته به بدن و عمل‌اش می‌سازد. چه اعمال خشونت‌آمیزش در اجرای «ریتم صفر» و چه آرامش و سکوتش در اجرای «هنرمند حاضر است» با توجه به تعاریف مرلوپونتی نظاره‌کردن مخاطب و یا حتی مداخله نکردنش یک عمل محسوب می‌شود.

در اجرای «هنرمندحاضر است» ارتباط مخاطب و هنرمند مبتنی بر نگاه است. نگاه کردن برای مارینا آبراموویچ یک عمل است و همین‌طور حرکت نکردن و ثابت ماندنش در زمان طولانی. بی‌شک نگاه مخاطب وقتی طبیعت بی‌جانی را تجربه می‌کند یا زمانی که به یک منظره می‌نگرد نسبت به نگاهش به دیگری متفاوت است. برای مخاطبین مارینا آبراموویچ، دیدن زنی که خود را به دست خشونت آن‌ها می‌سپارد با زنی که با فاصله روبه‌روی آن‌ها

می‌نشیند، متفاوت است. این نوع نگاه تجربه متفاوتی برای برقراری ارتباط است. همان‌گونه که مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک خواهان نوع دیگری از نگاه به همه تجربیات علمی و هنری و یا حتی به «دیگری» است (از دید یک درخت و یا یک حیوان به انسان نگریستن).

مرلوپونتی در این باره می‌گوید: «نگاه دیگری مرا و نگاه من دیگری را تنها در صورتی به عین بدل می‌سازد که هر کدام خودمان را به نگاه غیربشری تبدیل کنیم، که هر کدام احساس کنیم اعمالمان دریافته و فهمیده نمی‌شود بلکه مانند اعمال حشره‌ای مورد مشاهده قرارمی‌گیرد. این حالتی است که مثلاً وقتی غریبه‌ای به من می‌نگرد روی می‌دهد. اما در این هنگام نیز نگاه دیگری از آن رو دردناک است که جای ارتباط ممکن را می‌گیرد. در معرض نگاه سگی بودن، مرا مضطرب نمی‌کند. امتناع از ارتباط همچنان صورتی از ارتباط است» (مرلوپونتی ۲۰۰۴: ۲۴۰).

اکنون می‌توان چنین استدلال کرد که همان‌گونه که مرلوپوتنی از نگاه به‌عنوان عملی وابسته به بدن که حاصل رهیافت‌های حسی ـ حرکتی است برای آگاهی استفاده می‌کند، مخاطب آبراموویچ نیز در قالب نگاه «دیگری» اثر هنری را تجربه می‌کند. نگاهی که اعمال «دیگری» را مشاهده و به‌واسطه آن خود را معنا می‌کند و در مقابل این شناخت، واکنش نشان می‌دهد.

۵ـ د: آگاهی و معنا در هنرمند به مثابه مخاطب

مخاطب در فرم و ایده اثر هنری نقش می‌پذیرد. همزمان که مخاطب با مداخله و مشارکت خود در روند شکل‌گیری اثر هنری تغییر ایجاد می‌کند، به عبارتی تبدیل به هنرمند می‌شود، هنرمند نیز با حضور و مداخله مخاطب خود تبدیل به مخاطب می‌شود. مارینا آبراموویچ از سرانجام اجرای خود آگاهی ندارد و با مخاطبین هم‌داستان می‌شود. او نیز مانند مخاطبین با بدنش در اجراهایش حضور دارد و موضوع اثر هنری را جدا از تجربه زیست خود نمی‌داند. تجربه‌ای «بدن‌مندانه» در عالم و جهان که حاصل «زیست‌تنانه» هنرمند در اثر هنری است. اجراهای آبراموویچ در مورد خودی است که بدن دارد، نفس می‌کشد و زندگی می‌کند همان‌طور که «هنسن» از قول مرلوپونتی می‌نویسد: «من بدن خویش هستم و آن را زندگی می‌کنم» (هنسن، ۱۳۹۱: ۲۴۰).

آبراموویچ به نوعی در اجراهایش حدود حواس ادراکی خود را به‌واسطه دیگری به چالش می‌کشد. مکان و زمان اجراهایش تجربه‌ای جدا از زنده‌بودنش نیست. او در اجراهایش واقعا زخم می‌خورد و درد می‌کشد. در اجرای «ریتم صفر»، مخاطب برای آبراموویچ کسی است که در جهان او به‌عنوان یک ابژه در اثر هنری حضور دارد و همزمان می‌تواند موضوع و سوژه اجراهای او باشد. هنرمند (به دیگری در جهان هنر «پرفرمنس» امکان حضور دهد) و مخاطب از این امکان استفاده می‌کنند و با اثر هنری ارتباط برقرارمی‌کنند. آبراموویچ نگاه سنتی گذشته را که هنرمند را وادار به ارائه مفهوم و معنا به مخاطب می‌کند، با اجازه حضور و مداخله مخاطب تغییر می‌دهد. روشی که او انتخاب می‌کند بسیار چالش‌برانگیز است و خود را در موقعیتی کنار مخاطب قرارمی‌دهد که تا به حال تجربه نکرده‌است. او می‌خواهد با رویارویی با ترس‌ها و تحمل درد، مرزهای طاقت و تحمل خود را بشناسد و از آن‌ها آگاهی یابد. در اجرای «هنرمند حاضر است» او می‌گوید که چگونه ساعات طولانی بر روی صندلی نشستن و تکرار یک کار ظاهرا ساده معانی را برای او تغییر داده‌است. صندلی‌ای که او روزی هشت ساعت روی آن می‌نشست دیگر معنای راحتی برای او نداشت، صندلی بدن او را شکل می‌داد. او نشان می‌داد مفاهیم و معانی و حتی کاربرد چیزها چگونه در زمان طولانی تغییر می‌کند.

قرارگرفتن آبراموویچ در این موقعیت ناشی از نوعی مازوخیسم (آزار خود) نیست، او

آشکارا می‌گوید که می‌خواهد با ترس‌هایش روبه‌رو شود. یکی از همین ترس‌ها همواره درد است که به‌واسطه بدن تجربه می‌شود. او در این باره می‌گوید: «درد سوژه جذابی است، ما همیشه از درد می‌ترسیم، از مردن و زجرکشیدن، این‌ها همیشه دغدغه‌های آدمیزاد بوده‌اند، هنرمندان بسیاری روی این سوژه با روش و دید مختلفی کار کرده‌اند. برای من فهمیدن اینکه بدانم مردمان و اقوام قدیم در طول تاریخ این موضوع را در مراسم و فرهنگ‌شان گنجانیده‌اند همیشه جذاب بوده‌است. دلیل آن در تاریخ مازوخیسم نیست بلکه مواجه شدن با درد است. برای اینکه از ترس رها شویم و در عین حال وارد مرحله جدیدی از آگاهی بشویم» (تامسون، ۲۰۱۶: ۴۵).

از دیدگاه او این درد نوعی آگاهی است. آگاهی از اینکه بدنی دارد که در پیوند با دیگری آسیب می‌بیند. او در پایان اجرای «ریتم صفر» می‌گوید: «من فهمیدم که اگر خود را به مخاطب بسپارم، مخاطب مرا خواهد کشت» (استنگو، ۱۹۷۷: ۸۹).

۵ـ ه: مخاطب به‌عنوان «دیگری»

مارینا آبراموویچ می‌خواهد شناخت خود را از تجربه افراد دیگر آغاز کند. او می‌داند همین قدر که دیگری برای او انسانی بیرونی است او هم برای دیگری «انسان دیگری» است و اگر باهم جهانی مشترک نداشته‌باشند در عالم هم به ظهور نمی‌رسند و از وجود خویش آگاه نمی‌شوند.

مرلوپونتی به این نکته اشاره می‌کند که: «روان‌شناسان امروز اعتقاد دارند ما نه از زندگی غرق شده در خودآگاهمان یا حتی زندگی با اشیاء، بلکه به عکس از تجربه افراد آغاز می‌کنیم. اگر پیشاپیش با دیگران رابطه برقرار نکرده باشیم به هیچ وجه از وجود خویش آگاه نمی‌شویم؛ تفکرم همیشه مرا به خود باز می‌گرداند. اما این تا حد زیادی مدیون رابطه با انسان‌های دیگر است» (موریس مرلوپونتی، ۲۰۰۴، ۸۶).

دیگری از نظرگاه درونی خود، مارینا را انسانی خارج از ذهن و بدن خود می‌داند و هرچقدر هم بخواهد تجربه یا اعمال او را از آن خود کند باز از خود او فاصله دارد. این فاصله هرچقدر کمتر می‌شود تعریف کامل‌تری از «خود» (هنرمند) می‌دهد، همان‌طور که رفتار خشونت‌آمیز مخاطبین و نادیده‌گرفتن حقوق انسانی هنرمند، حضور مارینا را چشم گیرتر می‌کرد. همچنین با حضور بیشتر مخاطبین، هنرمند زمان بیشتری در اجراهایش باقی می‌ماند (اشاره به اجرای «هنرمندحاضراست»).

بنابراین بودن «دیگری» با وجود عدم برقراری ارتباط می‌تواند هنرمند را به آگاهی برساند. آگاهی از حدود تحمل درد و خستگی. «دیگری» در تجربه مشترک هنر و هنرمند چنان پدیدار می‌شود که عامل تغییر آگاهی هنرمند و سایر مخاطبین می‌گردد. به نوعی که حضورش برای هنرمند معناآفرین و ضروری به نظر می‌رسد.

«بین آگاهی من و بدن من، آنچنانکه از بیرون آن را قصد می‌کنم، بین این بدن پدیداری و بدن پدیداری دیگری، آنچنانکه از بیرون آن را می‌بینم، نسبتی درونی وجود دارد که باعث می‌شود دیگری تکمیل نظام به نظرآید» (کارمن، ۲۱۷:۱۳۹۴).

مارینا با وجود همه نابسامانی‌های تجربه عملی و اخلاقی و دردسرهایی که با مخاطب دارد مخاطب را همه چیز می‌داند. او تلاش می‌کند از طریق مخاطب، آگاهی خود را ارتقاء دهد، برای او معنا، «مخاطب» است. با این شرح می‌توان چنین استدلال کرد که منظور مرلوپونتی از بیان «ما محکوم به معنا هستیم» (اسپیلبرگ، ۷۹۹:۱۳۹۱) این است که ما محکوم به تحمل دیگری هستیم؛ تحمل دیگرانی که در نبود آن‌ها من (هنرمند) معنا ندارد و به همان دلیلی که

دیگران در جهان من زیست می‌کنند، قسمی از آگاهی من هستند. همان آگاهی یا معنایی که آبراموویچ در این جهان (پرفرمنس) با آن روبه‌رو می‌شود و مرلوپونتی «آگاهی از خود» را تنها از طریق دیگری می‌داند و خود را محکوم به آن می‌بیند.

مارینا آبراموویچ تلاش می‌کند در اجراهایش جهان مشترکی با مخاطب ایجاد کند اما با وجود این ارتباط همچنان برای او مخاطب، انسان دیگری است که خارج از قصدها و اعمال او قرارمی‌گیرد و از نظرگاه مخاطب نیز هنرمند، خارج از بدن خود و در تعارض با «خود بودن» اوست. مرلوپونتی دراین مورد می‌گوید: «انسان دیگر «دیگری» برای من چیزی بیشتر از یک بدن است: به بیان دقیق تر، دیگری بدنی است که انواع قصدها به آن زندگی می‌بخشند و منشاء کنش‌ها و سخن‌های بی‌شماری است» (مرلوپونتی، ۷۴، ۲۰۰۴).

از نظر مرلوپونتی «تنهایی غیاب تمام عیار دیگری است. حضور دیگری، تصور غیاب را قابل فهم می‌کند. بدون دیگران ما نمی‌توانستیم تصوری داشته‌باشیم از اینکه اگر یگانه خودی بودیم که در جهان به سر می‌برد، جهان فاقد چه می‌بود» (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۱۸).

ما غیاب چیزها را همواره در جایی که جهان می‌دانیم جست‌وجو می‌کنیم پس همواره جایی هست و کسانی هستند که ما خود را در مقابل آن‌ها تنها می‌انگاریم. دیگرانی که من برای آن‌ها به مثابه دیگری هستم. مارینا آبراموویچ خود را در اتصال به این جهان به مخاطب پیوند زده است و خود را در دیگری جست‌وجو می‌کند. او مخاطب را در کنار خود دارد تا با کنش‌های او حدود تحمل خود را بسنجد. تفسیر ساده این حرف تنها یک چیز است: من برای بودنم و معنابخشی به خود و اجراهایم نیاز به مخاطب دارم، چرا که من در برابر مخاطب معنا پیدا می‌کنم. «مخاطب برای من همه چیز است و بدون مخاطب اجراهایم «معنا» ندارند» (آبراموویچ، ۲۰۱۰: ۵۸)؛ مخاطب نه از آن رو که به ذات، صاحب معنا است بلکه از آن رو که «بدن‌مند» است و به‌واسطه حضورش در جهان و ارتباطش با سایر موجودات بدن‌مند و حتی اشیاء شکل می‌پذیرد و در جهان مشترکی تبدیل به آگاهی می‌شود. آگاهی ما از چیزها دلیل بودن آن‌ها است.

نتیجه‌گیری

براساس آنچه در بدنه تحقیق آورده شد موارد زیر را می‌توان نتیجه این پژوهش و پاسخ سوال اصلی آن برشمرد و گفت که مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با توصیفات موریس مرلوپونتی از «دیگری» در پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی قابل درک است و بنا بر این نظر، مخاطب در آثار آبراموویچ چنین جایگاهی دارد:

۱ـ مارینا آبراموویچ مخاطب را جدا از خود و جهان خود نمی‌داند و در اجراهای او فاصله تاریخی مخاطب و هنرمند از بین می‌رود.

۲ـ طبق تعاریف موریس مرلوپونتی در مورد «دیگری»، آبراموویچ به‌واسطه درهم تنیدگی با اثر هنری و هنرمند، ابزاری برای کنش مخاطب می‌شود و این امر عامل معنابخشی و آگاهی برای خود هنرمند است.

۳ـ این نوع عملکرد مارینا آبراموویچ جایگاه پیشین مخاطب و هنرمند را تغییر داده و به جای اینکه هنرمند مفهوم و محتوای اثر هنری را به مخاطب عرضه کند، تلاش می‌کند سطح آگاهی خود را تغییر دهد و در پیوند و حضور مخاطب (در قالب جهانی مشترک) به هنرش معنا می‌بخشد. هنرمند درحالی‌که سوژه و ابژه اثر هنری است در جایگاه مخاطب قرارمی‌گیرد.

۴ـ مخاطب عامل معنابخشی به اثر هنری است و به‌عنوان سوژه بدن‌مند و درهم‌تنیده در جهان با سایر مخاطبین پیوند می‌یابد.

مخاطب بدنی است که هنرمند از امکانات ادراکات حسی و بدن او در شکل‌گیری اثرش استفاده می‌کند و موقعیتی ایجاد می‌کند تا ابعاد فهم خود و دیگران را توسعه دهد.

۵ـ مخاطب همزمان که سوژه اثر هنری است، ابژه اثر هنری نیز هست. ابژه‌ای که در صورت حذف آن، فرم اثر هنری تغییر می‌کند. مخاطب بنا به سوژه و ابژه بودن همزمان و حضورش در اثر هنری، همزمان که می‌بیند، دیده هم می‌شود و همزمان جایگاهی برابر و هم تراز با هنرمند می‌یابد.

۶ـ بدن مخاطب، ابزاری برای شناخت «اجرای هنری» است و به دلیل درهم تنیدگی حسی و حرکتی مخاطب با اثر هنری، درک و تعامل به‌طور همزمان اتفاق می‌افتد. مخاطب در فضایی واقعی، درهم تنیده با اثر هنری به تعامل می‌پردازد اما نه فقط به‌عنوان نگرنده بلکه با تمام حس و حرکت خود وارد اثر هنری می‌شود و به‌واسطه حضور «بدن‌مند» و واقعی او، اثر هنری معنا می‌یابد.

به‌طور کلی می‌توان گفت عامل این تداخل و درهم تنیدگی جهان و بدن مخاطب و هنرمند معنایی است که به‌واسطه قصدیت (عوامل حسی ـ حرکتی) درونی و بیرونی شکل می‌گیرد.

منابع

ـ اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۱) **جنبش پدیدارشناسی**، مترجم مسعود علی، مینوی خرد، تهران

ـ پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۸) **مرلوپونتی، فلسفه و معنا**. مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، مرکز، تهران

ـ دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز؛ روبرتز، سیمون. (۱۳۸۸) **تاریخ هنر جنسن**، سرمترجم و ویراستار فرزان سجودی، فرهنگسرای میر دشتی، تهران

ـ دو وینیمون، فردریک. (۱۳۹۳) **بدن آگاهی**، دانشنامه فلسفه استنفورد، مترجم مریم خدادادی، ققنوس، تهران

ـ سارتر، ژان پل. (۱۳۸۰) **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**، مترجم مصطفی رحیمی، انتشارات نیلوفر، چاپ دهم، (چاپ اول، ۱۳۴۴)

ـ کارمن، تیلور. (۱۳۹۴) **مرلوپونتی**، مترجم مسعود علیا، ققنوس، تهران

ـ کارمن، تیلور و هنسن، مارک بی. ان. (۱۳۹۱) **مرلوپونتی ستایشگر فلسفه**، مترجم هانیه یاسری، ققنوس، تهران

ـ مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۷) **جهان ادراک**، مترجم فرزاد جابرالانصار، نشر ققنوس، تهران

- Jones, Amelia, *Body Art/Performing The Subject, Minneapolis*:University of Minnesota Press, 1998, 151-157

- Abramovic, Marina, *and Klaus Biesenbach. 2010. Marina Abramovic*: the artist is present. New York, Museum of Modern Art, 25

- Demaria, Cristina. 2004. "*The Performative Body of Marina Abramović:* Rerelating (in) Time and Space", European Journal of Women's Studies 11(3): 295-307

- DANTO*,* ARTHUR*, Sitting With Marina*, *NEW YORK TIMES,* May 23, 2010

- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. London: Perigee

- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance:* A New Aesthetics. New York: Routledg

- Fineberg, Jonathan David, 2000, *Art Since 1940, Englewood Cliffs,* N. J Prentice Hall, London: Laurence King

- Goldberg, Roselee (1988)*, Performance Art, from futurism to the present*, printed and Bound in SingaporeC. S. Graphics

- Joanna Frueh, 1989, *Hannah Wilke A Retrospective,* Edited by Thomas H. kochheiser, University of Missouri Press. Columbia, 41

- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics*. edited and partly translated by James M. Edie. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 228 pages

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London:

Routledge

- Phelan, Peggy, (2004). *Marina Abramović: Witnessing Shadows*, *Theatre Journal*

- Vol. 56, No. 4, Theorizing the Performer (Dec, 2004), pp. 569-577

- Santone, Jessica. (2008). "*Marina Abramović's Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History", Leonardo 41 (2): 147-152

- Smagula Howard j. (2002), *Contemporary Directions in the Visual arts,* Farhad Ghobrae, First Edition, Cultural Reserch Bureau in Tehran

- Stango. S. N(1977), *Consept of Modern Art,* Thames and Hudson, London

- Turner, Victor and Bruner, Edward. (1986). *The Anthropology of Experience.* Chicago: University of Illinois Press

- Thompson Chris and Weslien Katarina, (2016) *Abramović, Marina*, PAJ: A Journal of Performance and Art, New York, NY 10014, 20-01

- Westcott, James. (2010). *When Marina Abramović Dies. Boston*: MIT Press

- Yacek, D. (2014). *Learning to See with Different Eyes*: Nietzsche on the Pedagogy of Perspectival Empathy. Educational Theory, 64(2), 99–121

- www.guggenheim.org

- www.moma.org (2015)

- https://plato.stanford.edu/

- The Stanford Encyclopedia of Philosophy organizes scholars from around the world in philosophy and related disciplines to create and maintain an up-to-date

پی‌نوشت

1-Post Minimalism

2- Formalism

۳ـ Existentialism از دید اگزیستانسیالیست‌ها، « زندگی بی‌معنا با معنابخشی خود انسان معنا می‌پذیرد؛ بدین صورت که ما خود را در زندگی می‌یابیم، آن گاه تصمیم می‌گیریم که به آن معنا یا ماهیت دهیم».

4- Performance

5- Futurism

۶ـ Dadaism جنبش هنری ۱۹۱۹ که همه‌ی اعضای آن از یک شیوه پیروی نمی‌کردند، با سنت‌های هنری به مخالفت برخاستند. آنان هنر رخداد، هنر خیابانی و مانند آن را محور کار خود قراردادند.

7- Yves Klein نقاش بادی آرت

8- Yves Klein نقاش بادی آرت

9- Feminism

10- Marina Abramovic

از هنرمندان هنر مفهومی است که مهم‌ترین اجراهای او در چند دوره به این شکل دسته‌بندی می‌شود:
Rhythm Series (1973–1974)، Works with Ulay (1976–1988)، *Balkan Baroque* (1997)، *The Artist is Present* (2010)

11- Joseph Beuys

۱۲ـ Being-in-the-world در ـ جهان ـ بودن برگرفته از تفکر هیدگر

۱۳ـ Martin Heidegger (زاده ۲۶ سپتامبر ۱۸۸۹ ـ درگذشته ۲۶ مه ۱۹۷۶) یکی از معروف‌ترین فیلسوفان قرن بیستم

۱۴ـ Intentional «کلمه «قصدیت» همان‌گونه که از فعلش «قصدکردن» برمی‌آید به معنای نشانه رفتن، هدف گرفتن وذهن خود را متوجه چیزی کردن است.

۱۵ـ Edmund Husserl از فیلسوفان آلمانی ـ اتریشی مهم و تأثیرگذار قرن بیستم و بنیانگذار پدیدارشناسی است.

16- Embodyment

17- perspectively

18- *Rhythm* Series

۱۹ـ Ulay، هنرمند آلمانی‌تبار

۲۰ـ *Balkan Baroque* آبراموویچ در اجرای «بالکان باروک» (۱۹۹۷) مستقیماً به پاکسازی قومی در جنگ اخیر زاد بومش صربستان اشاره کرد. او در این چیدمان، ویدیوهایی را به شکل سه لته در کنار هم قرارداده بود که نمایش‌دهنده او و والدینش، سه ظرف مسی و کپه‌ای استخوان متشکل از استخوان ۱۵۰۰ راس گاو بودند. آبراموویچ به‌مدت ۵ روز، روزی ۶ ساعت روی کپه استخوان می‌نشست، استخوان‌ها را با برس می‌سایید و با ماده گندزدا تمیزشان می‌کرد.

21-Rhythm 0(1974) نام یکی از اولین پرفرمنس‌های مارینا آبراموویچ ۱۹۷۴

22- Thomas McEvilley

23- The artist is present

نام یکی از اجراهای مارینا آبراماوویچ در سال ۲۰۱۰ (عنوان این اثر از روی دعوت نامه‌های قدیمی نمایشگاه‌های هنری برداشته شده‌بود که در آن ذکر می‌شد هنرمند حاضر است).

۲۴ـ Arthur Coleman Danto آرتور دانتو فیلسوف، استاد دانشگاه و نویسنده اهل ایالات متحده آمریکا

25- Paul Cézanne یکی از تأثیرگذارترین نقاشان مدرن فرانسوی ۱۸۳۹ ژانویه ۱۹ ـ ۱۹۰۶ اکتبر ۲۲

26- Mont Sainte-Victoire (Cézanne) نقاشی کوه سن ویکتور

مطالعه‌ی سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌های باستان‌گرا از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (با رویکردی جامعه‌شناسانه)

امیررضا امیری دیلمانی
محمدجعفر یوسفیان کناری (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۱/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۲/۳۱

مطالعه‌ی سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌های باستان‌گرا از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ (با رویکردی جامعه‌شناسانه)

امیررضا امیری دیلمانی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

محمدجعفر یوسفیان کناری

دانشیار، گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، تهران، ایران

این مقاله از پایان‌نامه امیررضا امیری دیلمانی با راهنمایی دکتر محمدجعفر یوسفیان کناری برگرفته شده‌است.

چکیده

این مقاله قصد دارد به وسیله‌ی اقتباس یک الگوی نمایشی از مفاهیم مربوط به جامعه‌شناسی، سنت، مدرنیته، رابطه‌ی آن‌ها را در شماری از متون نمایشی باستان‌گرای دوره‌ی پهلوی نخست مورد خوانش قراردهد. سنت، حضور گذشته‌ی یک جامعه در زمان حال است که می‌تواند در متون کتبی محقق شود. مدرنیته هم در جهان سوم، تقلید هدفمند از استانداردهای کشورهای توسعه یافته‌است که می‌تواند در وجوه مختلف یک جامعه اعمال شود. برعکس دیدگاه‌های اولیه‌ی حول این دو مفهوم، سنت و مدرنیته همواره در تضاد با یکدیگر نیستند و گاه حتی می‌توانند با یکدیگر ترکیب شده و در همپوشانی با هم قراربگیرند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این همپوشانی در دوران ملی‌گرایی، مثل دوره‌ی پهلوی نخست، محقق شد. هدف مقاله‌ی حاضر این است که با روش توصیفی ـ تحلیلی، تجلی سنت، مدرنیته و رابطه‌ی این دو را در عناصر نمایشی شماری از متون باستان‌گرای دوره‌ی پهلوی نخست مطالعه کند و نشان دهد که در این متون این دو مفهوم در نقطه‌ی مقابل یکدیگر نیستند بلکه با یکدیگر همپوشانی دارند. دامنه‌ی پژوهش به شماری از متون باستان‌گرای دوره‌ی پهلوی اول محدود می‌شود. این متون از آثار نویسندگانی چون صادق هدایت، ذبیح بهروز، گریگور یقیکیان و از همه مهم‌تر میرزاده‌ی عشقی انتخاب شده‌اند که از نظر جمشید ملک‌پور از نویسندگان شاخص این دوره هستند. این پژوهش سعی دارد به این پرسش پاسخ دهد که متون باستان‌گرای دوره‌ی پهلوی به وسیله‌ی کدام‌یک از عناصر نمایشی، همپوشانی سنت و مدرنیته را بازتاب می‌دهند؟ به نظر می‌رسد که این متن‌ها در برخی از عناصر نمایشی از قبیل شخصیت‌پردازی، زمان، مکان، زبان و کشمکش نمایشی به احضار سنت‌ها می‌پردازند و به‌طور همزمان دارای درون‌مایه‌ی ناسیونالیستی و قالب ادبی مدرن هستند که با آشنایی ایران با تمدن اروپا به کشور وارد شدند. این همپوشانی باعث می‌شود تا این متون، در عین مدرن بودن، هویت ایرانی را در خود حفظ کنند.

واژگان کلیدی: سنت و مدرنیته، نمایشنامه‌های باستان‌گرا، ادبیات نمایشی ایران، میرزاده عشقی

درآمد

سنت و مدرنیته از مفاهیم جامعه‌شناسی هستند که می‌توانند در متون کتبی و طبعاً در ادبیات نمایشی نیز بازتاب پیدا کنند. یکی از این مفاهیم به گذشته‌ی جامعه مربوط می‌شود و دیگری هم به‌گونه‌ای به آینده‌ی آن مرتبط است؛ سنت‌ها، گذشته‌ی جامعه هستند که به وسیله‌ی سازوکار روانی در متون مکتوب احضار و ثبت می‌شوند. از طرف دیگر مدرنیته در کشورهای جهان سوم همان تقلید هدفمندانه از ارزش‌های کشورهای در حال توسعه است که کشورهای در حال توسعه را به سمت آینده‌ای ایده‌آل سوق می‌دهد. سنت و مدرنیته گاه به اشتباه، نقاط مقابل یکدیگر شناخته می‌شوند. این دو مفهوم می‌توانند با یکدیگر تضاد داشته‌باشند اما همیشه این‌طور نیستند. از طرف دیگر، گاه خود سنت‌ها هستند که می‌توانند در تضاد با سنت‌های دیگر قرار بگیرند. در نظریه‌های جدیدتر جامعه‌شناسی به همپوشانی سنت و مدرنیته اشاره شده‌است. یکی از بزنگاه‌های مهمی که می‌تواند به این همپوشانی منجر شود، دوران ملی‌گرایی در کشورهای در حال توسعه است. در این دوران روشنفکران و نویسندگان به دلایل گوناگونی از قبیل ساخت هویت جمعی، ساخت جامعه، مشروعیت دادن به نهادها و پناه بردن به گذشته‌ی پرافتخار به سراغ سنت‌ها می‌روند و آن‌ها را با مفاهیم مدرن ترکیب می‌کنند. بزرگ‌ترین جنبش ملی‌گرای ایران معاصر، به دوران پهلوی نخست برمی‌گردد که تا سال ۱۳۲۰ ادامه پیدا کرد. در این دوران سیاست رضا شاه با مفهوم باستان‌گرایی گره خورده بود. همزمان، در رابطه‌ای تنگاتنگ با سیاست‌های رضا شاه، نمایشنامه‌های مربوط به گفتمان باستان‌گرایی تبدیل به مهم‌ترین گونه‌ی نمایشنامه‌نویسی شدند. متون باستان‌گرا متونی هستند که در عین نگاه به گذشته‌ی ایران، مفاهیم تجددگرایانه‌ای از قبیل ناسیونالیسم را مطرح می‌کنند. در این مقاله درباره‌ی مفاهیم سنت و مدرنیته و رابطه‌ی آن‌ها در شماری از مهم‌ترین متون باستان‌گرای دوره‌ی پهلوی نخست بررسی‌هایی انجام شده‌است. این مفاهیم و رابطه‌ی آن‌ها در متون نویسندگانی از قبیل صادق هدایت، ذبیح بهروز، گریگور یقیکیان و به خصوص میرزاده عشقی دنبال می‌شوند. بخش بزرگی از متون این نویسندگان در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ نوشته شده‌اند و حاوی گفتمان باستان‌گرایی هستند. این نویسندگان از نظر جمشید ملک‌پور از شاخص‌ترین نویسندگان این دوره هستند (ن. ک به ملک‌پور، ۱۳۸۵) به همین دلیل بهترین تصویر را از ادبیات نمایشی این دوره در اختیار خواننده قرارمی‌دهند. براساس بررسی‌های این پژوهش به نظر می‌رسد که نمایشنامه‌های باستان‌گرا توانسته‌اند تبدیل به بستری برای همپوشانی مفهوم سنت و مدرنیته شوند. در این نمایشنامه‌ها شخصیت، مکان، زمان و زبان نمایشی، از دوران گذشته به حال آمده و به‌عنوان بخشی از سنت‌های ایرانی، به وسیله‌ی سازوکار روانی سنت‌ها احضار می‌شوند. این احضار به دلیل شرایط نامساعد و بحرانی اواخر مشروطه انجام می‌شود و بدین‌ترتیب سنت‌های احضار شده در متون نمایشی در شرایطی که جامعه‌ی ایران در مرز فروپاشی قراردارد، جامعه را از نو می‌سازد؛ هویت ایرانی را در اعضای آن ایجاد می‌کند و به آن‌ها احساسی از جنس همبستگی تزریق می‌کند؛ به نهاد سلطنت به‌عنوان ناجی کشور مشروعیت می‌دهد؛ فرار اعضای جامعه را از دوران نامساعد به دوران پرافتخار گذشته ممکن می‌کند. در این نمایشنامه‌ها سنت‌های ایرانی پس از همپوشانی با مدرنیزاسیون از طریق کشمکش نمایشی در چالش با سایر سنت‌ها، خصوصاً سنت‌های اسلامی قرارمی‌گیرند. با این وجود سنت‌های ایرانی جدالی با مدرنیته ندارند بلکه ادبیات نمایشی به‌عنوان یک گونه‌ی ادبی مدرن که به تقلید از ادبیات اروپا به کشور وارد شده، بستری می‌شود برای بازتاب این سنت‌ها. از سوی دیگر درون‌مایه‌ی ناسیونالیسمی این نمایشنامه‌ها هم

که متأثر از کشورهای اروپایی به ایران وارد شده یکی دیگر از مفاهیم مدرن این متون است.

پیشینه‌ی پژوهش: سنت، مدرنیته و باستان‌گرایی در پژوهش‌های پیشین

مطالعات گوناگونی از وجوه مختلف به دوره‌ی مورد بحث ما پرداخته‌اند. برای مثال از وجه تاریخی، مطالعه‌ی یرواند آبراهامیان در ***ایران بین دو انقلاب*** (۱۳۸۴) بیش از همه به موضوع این پژوهش نزدیک است. در این کتاب تأثیر دو طبقه‌ی متوسط سنتی و متوسط تحصیل کرده ـ که به ترتیب حامی ارزش‌های سنتی و مدرن بودند ـ بر فعل و انفعالات تاریخ معاصر تحلیل می‌شود. محمدرضا شفیعی کدکنی در ***با چراغ و آینه*** (۱۳۹۴) تاثیرات ترجمه بر ادبیات سنتی و منظوم را یاداور می‌شود. با این وجود این کتاب به ادبیات محض می‌پردازد. در ***صد سال داستان‌نویسی ایران*** (۱۳۸۰) نوشته‌ی حسین میرعابدینی، داستان‌نویسی به‌عنوانی یک قالب مدرن، از پیش از مشروطه تا دوران اخیر بررسی می‌شود. میرعابدینی از رمان تاریخی به‌عنوان مهم‌ترین گونه‌ی ادبی دوره پهلوی نام می‌برد که جست‌وجوی هویت و امنیت یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های آن است؛ «رمان تاریخی در این دوران بحرانی به‌عنوان مطرح‌ترین نوع ادبی رخ می‌نماید و طرز بیان هنری تجلیل از مردان بزرگی می‌شود که در گذشته منجی ایران بوده‌اند» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۸). در حوزه‌ی ادبیات نمایشی که بیش از سایر حوزه‌ها برای این پژوهش اهمیت دارد، کتاب‌های متعددی به وجوه گوناگون آثار نمایشی پهلوی نخست پرداخته‌اند. برای ***مثال بنیاد نمایش در ایران*** (۱۳۵۷) یکی از قدیمی‌ترین منابع موجود در این زمینه است که فهرستی جامع از آثار نوشته شده در این دوران را در اختیار ما قرارمی‌دهد. کتاب‌های دیگری از قبیل ***کوشش‌های نافرجام*** (۱۳۶۰) نوشته‌ی هیوا گوران، ***ادبیات نمایشی در ایران*** (۱۳۸۵) نوشته‌ی جمشید ملک‌پور و ***نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*** (۱۳۸۱) نوشته‌ی منصور خلج، بیشتر به تاریخ‌نگاری ادبیات نمایشی در ایران در دوره‌ی مذکور پرداخته‌اند. در کتاب‌های دیگری که به تحلیل آثار این دوران پرداخته‌اند گاه به مسئله‌ی سنت و مدرنیته اشاره شده‌است. فریندخت زاهدی در کتاب ***درام معاصر ایرانی و هنریک ایبسن*** (۱۳۸۹) توجه ویژه‌ای به تقابل و برخورد سنت و مدرنیته در ادبیات نمایشی ایران دارد. با این وجود این کتاب بیشتر به مطالعه‌ی تطبیقی آثار ایرانی و آثار ایبسن می‌پردازد. در کتاب‌های دیگری از قبیل ***تئاترکراسی در عصر مشروطه*** (۱۳۸۸) نوشته‌ی کامران سپهران نیز گاه به سنت و مدرنیته اشاره‌شده‌است، ولی این پژوهش حول محور نظریه‌ی تئاترکراسی و توزیع حس‌پذیری می‌گردد. نغمه ثمینی در تحلیل کهن الگویی خود در کتاب ***تماشاخانه‌ی اساطیر*** در یک بررسی اجمالی آثار این دوره را واپس‌گرا و نژادپرستانه می‌نامد (ثمینی، ۱۳۹۵: ۲۴۷). جمشید ملک‌پور در ***ادبیات نمایشی در ایران*** این دوره را با عنوان «کشف و عرضه‌ی افتخارات باستانی» توصیف می‌کند (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۱۲۴) و محمدعلی سپانلو در ***نویسندگان پیشرو ایران از مشروطیت تا سال ۱۳۵۰*** آن را دوره‌ی افتخار می‌نامد (۱۳۶۶). پایان‌نامه‌ی ***ادبیات نمایشی در عصر پهلوی اول*** (۱۲۹۹ـ۱۳۲۰ نوشته‌ی ناهید جهازی به راهنمایی یعقوب آژند نیز با رویکردی تاریخ‌نگارانه آثار این دوره را به سه گروه ناسیونالیسمی، باستانگرایی و تجددگرایی تقسیم می‌کند. رضا بیگدلو در ***باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران*** (۱۳۸۰) گفتمان باستان‌گرایی را تلاشی برای نوسازی ایران به وسیله‌ی تجدید حیات سنت‌ها و عقاید کهن باستانی در سیاست، اجتماع و فرهنگ تعریف می‌کند؛ این گفتمان مذهب و فرهنگ جامعه را عامل عقب‌ماندگی می‌داند و بین تاریخ ایران باستان و تاریخ اسلامی تمایز قائل می‌شود (همان: ۲۰ـ۱۹). یکی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به این مقاله مربوط می‌شود، کتاب

درام تاریخی در ایران، یک مطالعه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی جدید (۱۳۹۴) است که زیر نظر فرزان سجودی به وسیله‌ی محمد هاشمی نوشته شده‌است. این پژوهش به بررسی نمایشنامه‌های دوره‌ی موردنظر می‌پردازد و به بازتاب گفتمان باستان‌گرایی در ادبیات نمایشی توجه ویژه‌ای دارد. هاشمی مهم‌ترین گفتمان نمایشی این دوره را گفتمان رمانتیک بازگشت به گذشته‌ی پرافتخار یا همان باستان‌گرایی می‌داند (همان: ۱۳۲). با این وجود همان‌طور که از عنوان کتاب مشخص است، این پژوهش مسیری متفاوت را در پیش می‌گیرد. بدین‌ترتیب هیچ یک از این پژوهش‌ها، سنت و مدرنیته را در مرکز تحلیل‌های خود قرارنمی‌دهند و همپوشانی این دو مفهوم را در نمایشنامه‌های باستان‌گرای پهلوی نخست دنبال نمی‌کنند.

سنت و مدرنیته و ارتباط بین آن‌ها

گذشته‌ی یک جامعه هیچ‌گاه به‌طور کامل نابود نمی‌شود و همواره پاره‌هایی از آن در زمان حال باقی می‌ماند. بنابراین می‌توان سنت را این‌طور تعریف کرد: «همه‌ی اشیاء و افکاری که از گذشته ریشه می‌گیرند ولی در زمان حال حاضر هستند» (زتومکا، ۱۹۹۵: ۶۰). سنت‌ها می‌توانند از پایین احیا شده و یا از بالا اعمال شوند. سنت‌های مختلفی که در یک جامعه وجود دارند می‌توانند با یکدیگر در تعامل یا تقابل باشند (همان، ۶۴ـ۶۱). حضور گذشته در زمان حال از طریق دو سازوکار ممکن می‌شود: فیزیکی (آبجکتیو)[۱] و روانی (سابجکتیو)[۲]. حضور فیزیکی گذشته در زمان حال، از طریق بقای اجسام مربوط به گذشته در دوره‌ی حاضر ممکن می‌شود. حضور روانی نیز از طریق قابلیت‌های انسانی که به حافظه و ارتباطات مربوط می‌شوند محقق می‌شود. یکی از مهم‌ترین بسترهای سازوکار روانی، متون کتبی هستند (همان، ۶۲ـ۵۶). بنابراین نمایشنامه‌ها نیز می‌توانند سنت‌ها را در خود احضار کنند. این احضار به بازتاب سنت‌ها در عناصر مختلف نمایشی از جمله شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، نثر، زمان و مکان یا کشمکش نمایشی منجر می‌شود.

در طرف مقابل، واژه‌ی مدرن[۳] به‌طور کلی حاوی سه مفهوم مجزا ولی درهم تنیده است. نخستین مفهوم مدرن صرفاً به معنای پیشرفت است. دومین مفهوم مدرن، حول محور دوره‌ای تاریخی که از قرن ۱۵ به بعد در اروپا حاکم شد تعریف می‌شود. معنای سوم مدرن که غالباً با واژه‌ی مدرنیزاسیون[۴] بیان می‌شود، حول محور کشورهای جهان سوم و تلاش آن‌ها برای نزدیک‌تر شدن به اروپای مدرن تعریف می‌شود (همان: ۱۲۹). پس این پژوهش با مفهوم سوم سر و کار دارد. نظریه‌پردازان بسیاری مدرنیزاسیون را بررسی کرده‌اند؛ از شموئل آیزندات[۵] گرفته تا ویلبرت مور[۶]، ادوارد تیریاکیان[۷]، شزمون چوداک[۸] و نیل اسملسر[۹]. با این وجود آنچه میان تعاریف همه‌ی این پژوهش‌گران مشترک است، حرکت جوامع کمتر توسعه‌یافته به سمت جوامع غربی و آمریکایی و تقلید هدفمند آن‌ها از استانداردهای مدرن است. تقلیدکنندگان ممکن است قشر حاکم، نخبگان یا همه‌ی جامعه باشند. از طرف دیگر تقلیدشوندگان نیز در هر جامعه متفاوت هستند (همان: ۱۳۲ـ۱۳۱). پس سیر مدرنیزاسیون در هر جامعه‌ای متفاوت است و جوامع تقلیدکننده می‌توانند به سراغ طیفی گسترده از مفاهیم مدرن بروند. ولی هرگاه یک جامعه در هر زمینه و بستری به تقلید از مفاهیمی که از غرب ریشه گرفته‌اند بپردازد، مدرنیزاسیون اتفاق افتاده است.

در ابتدا غالب جامعه‌شناسان برای تعریف رابطه‌ی سنت و مدرنیته به سراغ مدل‌های دوقطبی[۱۰] رفتند. در یک سر این مدل‌ها ویژگی‌های جوامع سنتی و در سر دیگر آن ویژگی‌های جوامع مدرن قرارداشت. برای مثال هربرت اسپنسر[۱۱] نظریه‌ی جامعه‌ی نظامی و صنعتی[۱۲]؛

فردیناند تونیس[13] نظریه‌ی اجتماع و جامعه[14]؛ امیل دورکیم[15] نظریه‌ی جامعه‌ی مکانیکی و اورگانیک[16]؛ ماکس وبر[17] نظریه جامعه‌ی سرمایه‌دار و سنتی[18] و تالکوت پارسونز[19] نظریه‌ی الگوی متغیر[20] را ارائه کردند. با این وجود پس از تماشای میراث شوروی، نظریه‌پردازان حالت جایگزنی را برای رابطه‌ی سنت و مدرنیته پیشنهاد دادند زیرا این جوامع با وجود اعمال مدرنیزاسیون همچنان صاحب سنت‌های به خصوص خود بودند. برای مثال جوزف گوسفیلد[21] با بررسی جامعه‌ی هندوستان به این نتیجه می‌رسد که سنت‌ها گاه مدرنیته را می‌پذیرند، گاه آن را نمی‌پذیرند و گاه این دو مفهوم با هم ترکیب می‌شوند. گوسفیلد یکی از مهم‌ترین موارد ترکیب مدرنیته و سنت را حرکت‌های ملی‌گرایانه‌ی کشورهای در حال توسعه می‌داند (گوسفیلد، ۱۹۶۷: ۳۶۲ـ۳۵۱).

برای واکاوی اینکه چرا متون نمایشی به سراغ سنت‌ها می‌روند و آن‌ها را به زمان حال احضار کرده و با مدرنیته ترکیب می‌کنند، باید توجه کرد که سنت‌ها در شرایط رکود، نزول و بحران شکوفا می‌شوند. دلیل شکوفایی سنت‌ها در این دوران را می‌توان در سه کارکرد متفاوت سنت‌ها خلاصه کرد.

۱ـ سنت خرد نسل‌های مختلف یا خرد جمعی است. سنت منبعی از هنجارها، ارزش‌ها، الگوها، ایده‌آل‌ها، افکار و... است که به هر دلیلی ارزشمند شمرده شده و حفظ شده‌است و می‌تواند به‌صورت واحدهای ازپیش ساخته در ساخت جامعه به‌کار بیاید. یک جامعه و افراد آن نمی‌تواند بنای خود را از صفر آغاز کند. بدین‌ترتیب محتوای سنت نقش واحدهای آماده‌ای را بازی می‌کند که می‌تواند در ساختن آینده به وسیله‌ی گذشته به‌کار بیاید.

۲ـ سنت مشروعیت‌دهنده است. این کارکرد سنت می‌تواند در بسیاری از زمینه‌ها بروز پیدا کند؛ نحوه‌ی زندگی، عقاید، قوانین، نهادها و سازمان‌ها... منظور این است که محتوای سنت یک جامعه می‌تواند حاوی مواردی باشد که به وضعیت حال آن جامعه مشروعیت می‌دهند.

۳ـ سنت به ساخت هویت جمعی، تقویت بنیان‌ها و حس وفاداری اعضای جوامع کمک می‌کند.

۴ـ سنت فرار از ناخشنودی‌ها، شکایت‌ها و ناامیدی‌های زندگی معاصر را ممکن می‌کند. منظور این است که سنت یک جامعه، در صورتی که افتخارآمیز باشد، می‌تواند مرهمی بر دردهای آن جامعه باشد (زتومکا، ۱۹۹۵: ۶۵ـ۶۴).

سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌ی باستان‌گرا

در انتهای دوره‌ی مشروطه به‌واسطه‌ی اختلافات میان نیروهای سنتی و مدرن، کشور در شرایط وخیمی گرفتار شد؛ تورم و فقر، ناتوانی حکومت مرکزی و چندپارگی کشور مهم‌ترین معضلات این دوره بود. در این وضعیت رضاشاه با استفاده از ارتش به حکومت مشروطه پایان داد و خود به سلطنت رسید (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۶۹ـ۱۲۸). یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های دوره‌ی رضا شاه، باستان‌گرایی بود که راه خود را به ادبیات نمایشی نیز باز کرد.

«همزمان با انقلاب مشروطه، گفتمان ناسیونالیستی نیز در جامعه و سیاست، و متناظر با آن، در درام به تدریج شکل‌گرفت که ریشه در دیدگاه‌های روشنفکران عصر ناصری و ارتباط‌های قبلی ایرانی‌ها با ملل جهان اول داشت و نسبت‌هایی نیز با پیشینه‌های جنبش رمانتیک اروپایی برقرارمی‌کرد. این دیدگاه ناسیونالیستی که ابتدا با خواست‌های تجددطلبانه‌ی جنبش مشروطه ارتباط داشت، در دوره‌ی رضاشاه تبدیل به یک ناسیونالیسم رسمی شوونیستی شد که مهم‌ترین ویژگی آن گفتمان باستان‌گرایی بود و در خدمت شبه مدرنیسم مدنظر پهلوی

نخست قرارمی‌گرفت (همان، ۲۲۹ـ۲۲۸).

نمایشنامه‌های باستان‌گرا گاه از تاریخ و گاه از افسانه، اساطیر و ادبیات ایران اقتباس شده‌اند. نخستین کسی که برای اقتباس نمایشی به سراغ متون کلاسیک ایران رفت، سامی بیک عثمان بود (ثمینی، ۱۳۹۵: ۲۳۷)، و نخستین کسی که تاریخ ایران را به روی صحنه برد نریمان نریمانف (زاهدی، ۱۳۸۹: ۹۷). نخستین نویسنده، نمایشنامه‌ی ***تیاتر ضحاک*** (۱۳۲۳) را نوشت و دومین نویسنده نمایشنامه‌ی ***نادرشاه*** (۱۳۵۸) را. با این وجود هر دوی این نویسندگان غیرایرانی بودند. نگارش نمایشنامه‌ای به نام ***سیروس کبیر*** را نیز به مؤیدالممالک فکری ارشاد نسبت می‌دهند که اکنون موجود نیست (امجد، ۱۳۷۸: ۱۸۴). ***داستان خونین*** عبدالرحیم خلخالی را نیز نخستین نمایشنامه‌ی تاریخی که در ایران نوشته شده می‌دانند (هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۶۳). در ادامه سعی می‌شود با تمرکز بر برخی از متون نویسندگان باستان‌گرا، از قبیل میرزاده‌ی عشقی، صادق هدایت و ذبیح بهروز رابطه‌ی سنت و مدرنیته در درام‌های باستانی پهلوی نخست نشان داده شود. برای این کار این بخش به چهار قسمت تقسیم شده‌است. در بخش نخست عناصر نمایشی که بستری برای سازوکار روانی سنت‌ها هستند بررسی می‌شوند و بازتاب کارکرد سنت‌ها از طریق این سازوکار مورد مطالعه قرارمی‌گیرد. در بخش دوم جدال سنت‌ها در متون باستان‌گرا بررسی می‌شود. بخش سوم به بررسی عناصر بازتاب‌دهنده‌ی مدرنیزاسیون می‌پردازد. در بخش نهایی و چهارم نیز سنت، مدرنیته و رابطه‌ی آن‌ها در متون باستان‌گرای میرزاده عشقی بررسی می‌شوند. بدین‌ترتیب شمایی کلی از سنت، مدرنیته و رابطه‌ی آن‌ها در نمایشنامه‌های باستان‌گرا ترسیم می‌شود.

۱ـ سازوکار روانی و کارکرد سنت‌ها در درام باستان‌گرا

سازوکار روانی سنت‌ها در جوامعی پررنگ می‌شود که دچار شرایط بحرانی باشد. ایران هم از این قاعده مستثنی نیست. در شرایط بحرانی انتهای مشروطه نیز، متون باستان‌گرا، زمینه‌ای را برای حضور گذشته‌ی ایران فراهم می‌کنند. ناگفته پیداست که حضور سنت‌ها در حوزه‌ی ادبیات و طبعاً ادبیات نمایشی سازوکار روانی سنت‌هاست، چرا که این حضور از نوع فیزیکی نیست (آبجکتیو) بلکه به حافظه و ارتباطات برمی‌گردد؛ مفاهیمی که به‌صورت شفاهی و کتبی از گذشته به دست نویسندگان این دوره رسیده‌اند و در متون آن‌ها به‌صورت کتبی ثبت و ضبط شده‌اند.

در درام‌های باستان‌گرا، در حوزه‌ی شخصیت‌پردازی شاهد احضار شخصیت‌های اساطیری، افسانه‌ای و از همه مهم‌تر تاریخی هستیم. در میان شخصیت‌های تاریخی تعدد پادشاهان و سرداران ایران باستان جالب توجه است؛ برخی از این شخصیت‌ها عبارتند از نادرشاه در ***آخرین یادگار نادرشاه*** (۱۳۹۷) نوشته‌ی سعید نفیسی؛ آریوبرزن در ***جنگ مشرق و مغرب*** (۱۳۸۰) نوشته‌ی گریگور یقیکیان؛ انوشیروان در ***انوشیروان عادل و مزدک*** (۱۳۸۰) نوشته‌ی گریگور یقیکیان؛ شاپور در نمایشنامه‌ی ***شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین*** (۱۳۸۰) نوشته‌ی *گریگوریقیکیان*. مازیار در نمایشنامه‌ی ***مازیار*** (۱۳۴۲) نوشته‌ی صادق هدایت. این مسئله گاه به حضور پادشاهان روی صحنه ختم می‌شود. با این وجود گاه نمایشنامه‌نویسان ایرانی به‌واسطه‌ی فضای بخصوص دوره‌ی پهلوی همانندی‌های غیرقابل انکاری بین پادشاهان باستانی و شخص رضا شاه ایجاد می‌کنند. برای مثال در نمایشنامه‌ی **مادر وطن** (هاشمی، ۱۳۹۴) نوشته‌ی ارباب افلاطون شاهرخ، سیر تاریخ ایران روی صحنه تصویر می‌شود. مادر وطن هر بار گرفتار بیگانگان می‌شود و به وسیله‌ی یک قهرمان ملی باستانی نجات پیدا می‌کند.

در آخر نیز هیولایی به وطن حمله می‌کند. با این وجود این هیولا با دیدن تاریخ پادشاهی رضاشاه از صحنه می‌گریزد و مادر وطن می‌خواند: «راحت جان من از همت جانانه اوست / حافظ مام وطن بازوی مردانه اوست» (کتاب **مادر وطن اثر** ارباب افلاطون به نقل از هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۷۵).

بنابراین می‌توان نظر میرعابدینی درباره‌ی رمان‌های تاریخی و جست‌وجوی آن‌ها برای یک منجی را به نمایشنامه‌های باستان‌گرا نیز بسط داد. استفاده‌ی گسترده از پادشاهان باستانی و توانمند ایران در دورانی که خلأ حکومت مرکزی و نیاز به یک منجی در کشور مشهود است، کارکرد سنت‌ها در مشروعیت‌دادن را نشان می‌دهد. متون باستان‌گرا از طریق سازوکار روانی سنت‌ها، این پادشاهان را که همگی با گذشته‌ی ایران گره خورده‌اند، به زمان حال می‌آورند و بدین‌ترتیب به نهاد سلطنت مشروعیت می‌دهند.

از دیگر عناصر نمایشی که می‌تواند بازتاب‌دهنده‌ی سنت باشد مکان و زمان نمایشی است. استفاده از مکان‌های باستانی به‌عنوان مکان نمایشی در متون باستان‌گرای این دوره مشهود است؛ ***عروس ساسانیان*** (۱۳۸۸) نوشته‌ی رضاکمال شهرزاد در خانه‌ی یک سردار ایران باستان؛ ***جنگ مشرق و مغرب*** نوشته‌ی گریکور یقیکیان در کاخ داریوش؛ ***انوشیروان عادل و مزدک*** دیگر متن نویسنده در دربار پادشاه ساسانی؛ ***شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین*** دیگر اثر نویسنده در تیسفون؛ ***آخرین یادگار نادرشاه*** نوشته‌ی سعید نفیسی در کاخ نادرشاه؛ ***شاه ایران و بانوی ارمن*** (۱۳۰۶) نوشته‌ی ذبیح بهروز در دربار پادشاه ساسانی؛ ***پروین دختر ساسان*** (۱۳۰۹) نوشته‌ی صادق هدایت در شهر باستانی ری؛ و ***مازیار*** دیگر نوشته‌ی نویسنده در طبرستان. به پیروی از آن، زمان نمایشی همه‌ی این متون نیز بی‌گمان به دوره‌های تاریخی ایران باستان مربوط می‌شود؛ دورانی از قبیل هخامنشی، افشاری، عباسی و به خصوص ساسانی. پس سازوکار روانی سنت‌ها در مکان و زمان نمایشی این متون نیز دیده می‌شود. بنابراین متون باستان‌گرا برای مخاطبین خود سفری زمانی و مکانی را ممکن می‌کنند. سفری که مخاطب را از زمان حال بحرانی، به روزهای طلایی امپراطوری ایران می‌برد. هاشمی این رویکرد را این‌طور توضیح می‌دهد:

«بنیان جهان‌بینی رمانتیک، نارضایتی از زمان اکنون و مکان اینجا است. [...] متفکر رمانتیک در گذشته به دنبال یک بهشت گمشده می‌گردد که اکنون اثری از آن باقی نمانده است. گذشته هم می‌تواند واقعی باشد، هم گذشته‌ای باشد که به رنگ آرمان درآمده‌است. گذشته‌ای هم که به رنگ آرمان درآمده معمولاً پیوندهای محکمی با آینده برقرارمی‌کند. به این ترتیب بینش رمانتیک، رویای آن را در سر می‌پروراند که امکان استقرار دوباره‌ی آن گذشته‌ی آرمانی، اگر در زمان حال میسر نیست، بار دیگر در زمان آینده امکان‌پذیر شود. استقرار شرایط گذشته هم ممکن نمی‌شود مگر با پیداکردن آنچه از فردوس گذشته، گم شده یا از دست رفته‌است. بینش رمانتیک همواره ناآرام، پرسشگر، فعال و در حال کوشش و جست‌وجو و مبارزه برای این است که نخست، بهشت گمشده‌ی گذشته را بازکشف کند و بعد این بهشت گمشده را در زمان حال باز خلق کند و یا شرایطی پدید آورد که در آینده امکان این بازخلق فرخنده به وجود آید (هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۳۶ـ۱۳۵).

بدین‌ترتیب در دوره‌ای که ایران با مشکلات متعددی روبه‌روست، این متون از طریق سازوکار روانی سنت‌ها، مکان و زمان گذشته‌ی باشکوه ایران را به حال احضار می‌کنند و کارکرد سنت‌ها را به‌عنوان عاملی برای فرار از ناخوشنودی‌ها بازتاب می‌دهند.

یکی دیگر از عناصر نمایشی که می‌تواند بازتاب‌دهنده‌ی سنت‌ها باشد زبان نمایشی است.

برای مثال، اپرت و اپرا برای نخستین بار در همین دوره شکوفا شد و سعی گردید از سنت‌های ادبی ایران در زمینه‌ی ادبیات منظوم در این‌گونه‌ی نمایشی استفاده شود (ن. ک: ملک‌پور، ۱۳۸۵). این مسئله در کنار استفاده‌ی گسترده از سوژه‌های مربوط به ادبیات سنتی ایران قرارمی‌گیرد. ملک‌پور تعداد زیادی از متون را ذکر می‌کند: ***در راه مهر*** و ***شب فردوسی*** نوشته‌ی ذبیح بهروز، ***شب هزار و یکم***، ***بیژن و منیژه***، ***در سایه‌ی حرم***، ***عباسه***، نوشته‌ی رضا کمال شهرزاد، و ***رستم و سهراب*** که نخستین نسخه‌ی آن به دست حسین کاظم‌زاده‌ی ایرانشهر نوشته شد و به گفته‌ی ملک‌پور بیست بار توسط نویسندگان مختلف اقتباس شد (همان، ۷۷). منابع این متون همگی جنبه‌هایی از سنت ادبی ایرانی هستند و در این دوره در متون نمایشی به‌صورت گسترده از آن‌ها استفاده می‌شود. در زبان نمایشی برخی متون نیز ـ درست برعکس نخستین نمایشنامه‌های ایرانی که زبانی ساده داشتند ـ گرایش به پیچیدگی دیده می‌شود. این زبان در برخی از موارد حتی گرایشی آرکائیک و سره‌نویسی پیدا می‌کند. این گرایش از دوره‌ی مشروطه آغاز شد. با این حال در این دوره بود که به‌واسطه‌ی تأسیس فرهنگستان ایران رسمی شد، در متون ادبی بازتاب گسترده پیدا کرد و به ادبیات نمایشی نیز راه یافت. ذبیح بهروز که تحت حمایت حکومت پهلوی قرارداشت یکی از اصلی‌ترین حامیان سره‌نویسی است. بهروز، نظری به شدت منفی و نژاد پرستانه در قبال زبان عربی داشت و بر پاسداشت زبان اصیل ایرانی اصرار می‌کرد. نمایشنامه‌های بهروز از ارزش‌های دراماتیک تهی است (هاشمی، ۱۸۳ـ۱۸۰). با این وجود نثر متون او نمونه‌ی خوبی از سازوکار روانی سنت‌هاست. برای مثال دیالوگی از ***شاه ایران و بانوی ارمن***:

اسپهبد: چونان نی، گر بینی شاها دانی، لیکن نادیده چه بگویم، قدش، مویش، رویش، خویش در گیتی نتوان گفتن به کسی ماند.

شاه: این سان؟

اسپهبد: بر خاک رهت سوگند ای شه، زلفش از سر تا پا چین و شکن است و تنش از پا تا سر سیم و سمن، لالش خون در دل اخگر دارد و خالش دل در بر آذر. با آنکه کنون ده و دو یا اندی افزون دارد، بر یکران در میدان با مردان چون مردان تازد و چوگان بازد (۱۳۰۶: ۷ـ۶).

لفاظی‌ها، استفاده از آرایه‌های مختلف زبانی نظیر سجع، مراعات نظیر و واج‌آرایی در سراسر نمایشنامه، این متن را بیشتر به ادبیات سنتی ایران نزدیک کرده‌است. از طرف دیگر این نمایشنامه از واژگان عربی تهی شده‌است. بنابراین در این متون بازتاب سازوکار روانی سنت‌ها در زبان نمایشی از طریق احضار ویژگی‌های ادبیات سنتی و همچنین سره‌نویسی مشهود است.

در انتهای مشروطه و اوایل دوره‌ی پهلوی نخست، با توجه به گسترش قومیت‌گرایی و همچنین قرارگیری ایران در آستانه‌ی فروپاشی، سرکوب قومیت‌ها در دستور کار حکومت مرکزی قرارگرفت. حکومت پهلوی برای مقابله با این وضعیت در بعد فرهنگی، ادعا می‌کرد که ملت ایران قومی یکدست با زبانی واحد است (هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۴۶). پس استفاده از یک زبان به تمامی پارسی که از هرگونه واژه‌ی عربی، ترکی یا انگلیسی و فرانسوی خالی است، بازتاب‌دهنده‌ی کارکرد سنت‌ها در ایجاد هویت جمعی و ساخت جامعه است. این متون در همه‌ی اعضای جامعه حس وفاداری را ترغیب کرده و در آن‌ها احساس تعلق به یک ملت ـ نه یک قومیت ـ را تقویت می‌کنند. این مسئله به وسیله‌ی سازوکار روانی سنت‌ها محقق می‌شود.

علاوه بر این، تمامی عناصری که ذکر شدند (شخصیت، زبان، زمان و مکان) بازتاب‌دهنده‌ی کارکرد سنت‌ها در ساخت آینده به وسیله‌ی گذشته نیز هستند، زیرا این عناصر همگی همانند واحدهایی از پیش ساخته‌شده، در دوره‌ی پهلوی به وسیله‌ی سازوکار روانی سنت‌ها از گذشته

به زمان حال احضار می‌شوند و در متون باستان‌گرا بازتاب پیدا می‌کنند.

۲ـ چالش سنت‌های ایرانی با سنت‌های اسلامی

رضا شاه پس از به قدرت رسیدن به سرکوب قشر متوسط سنتی و مذهبی پرداخت و حضور آن‌ها را در مجلس محدود کرد. از طرف دیگر او روابط نزدیکی با حزب مدرن تجدد برقرار کرد و همواره مجلس را از آن‌ها پر می‌کرد. این حزب که از تحصیلکردگان فرنگ تشکیل شده‌بود، ماهیتی مدرن داشت و حضور رضاشاه را برای اصلاحات و اعمال مدرنیزاسیون در ایران ضروری می‌دید. همه‌ی اقدامات اصلاحاتی رضاشاه نیز که ماهیت سنت‌ستیزانه داشتند، سنت‌های مذهبی و اسلامی را هدف گرفته بودند نه سنت‌های ایرانی (آبراهامیان، ۱۳۸۴: ۱۶۹ـ۱۲۸). یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های روایت حق به جانب پهلوی از تاریخ ایران، ضدیت آن با اعراب و قومیت‌های دیگر بود (هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۴۶).

رویکرد دوگانه‌ی گرایش به سنت‌های ایرانی و ستیز با سنت‌های اسلامی در متون نمایشی این دوره هم بازتاب پیدا کرده‌است. همه‌ی متونی که بالا به آن‌ها اشاره شد، حاوی سازوکار روانی سنت‌های ایرانی هستند نه سنت‌های اسلامی. سنت‌های اسلامی در متون نمایشی باستان‌گرا کاملاً کوبیده می‌شوند. همین مسئله کثرت نمایشنامه‌های «ساسانی» را در این دوره توضیح می‌دهد. پس رویکرد این نمایشنامه‌ها در قبال سنت‌ها دوگانه بود: گرایش به سمت سنت‌های «ایرانی» و پس‌راندن سنت‌های اسلامی. شاید بهترین متنی که این وضعیت را بازتاب می‌دهد، ***پروین دختر ساسان*** نوشته‌ی صادق هدایت باشد. طوری که جمشید ملک‌پور این نمایشنامه را این‌طور توصیف می‌کند: «نمایشنامه‌ای تاریخی با نگاهی حسرت زا به گذشته‌ی پرشکوهی که توسط هجوم اعراب و سلطه‌ی آن‌ها به نابودی کشید. این نمایشنامه را می‌توان بهترین الگوی نمایشنامه‌نویسی و به‌طور کلی نمایش این دوره از لحاظ هم خوانی مضمون با جریانات فکری آن دانست» (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۲۱۰).

پروین دختر *ساسان* تسخیر شهر ری به دست اعراب را تصویر می‌کند. ایرانیان در مقابل حمله‌های آن‌ها ایستادگی می‌کنند. با این حال اعراب هرچه در راه می‌بینند یا می‌کشند یا آتش می‌زنند یا به اسیری می‌برند. برخی از ایرانیان به نقاط دوردست فرار می‌کنند. با این حال برخی ایستادگی می‌کنند زیرا نمی‌خواهند سنت‌های ایرانی را تسلیم اعراب کنند. چهره‌پرداز، پدر پروین از این دسته است. با تسخیر ری به دست اعراب، پروین به اسارت گرفته می‌شود. سردار عرب به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد، با این وجود او این پیشنهاد را رد کرده و خود را با یک خنجر می‌کشد.

هدایت، تمایز ویژه‌ای بین سنت‌های ایرانی و اسلامی ـ عربی قائل می‌شود. همان‌طور که هاشمی اشاره می‌کند این مسئله به بهترین نحو در سیمای شخصیت‌ها و لباس آن‌ها بازتاب پیدا می‌کند:

«پرویز: [...] کلاه خود گرد، موی سیاه چین داده، فر زده، تیر و کمان، قداره، موزه‌ی سرخ،بندی کوتاه پیش سینه لباس او بتوسط دو قلاب بسته می‌شود تسمه تیردان از روی آن می‌گذرد، همه‌ی آن‌ها با فر و شکوه و مطمئن و دلیر.

چهار نفر عرب: عباهای پاره بخود پیچیده روی آن بکمرشان نخ بسته‌اند. صورت‌ها سیاه. ریش و سبیل سیاه زمخت. سر و گردن را با پارچه سفید و زرد چرک پیچیده‌اند. پاها برهنه. غبارآلود. شمشیرها مختلف. درنده ترسناک داد و فریاد می‌کنند» (هدایت، ۱۳۰۹: ۴ـ۳).

هر دوی این توصیفات از طریق سازوکار روانی در شخصیت‌پردازی، سنت‌ها را به

زمان حال احضار می‌کنند. با این وجود کشمکش نمایشی که در این متن میان ایرانیان و اعراب برقرار است، باعث می‌شود که شاهد چالش سنت‌ها باشیم. بدیهی است که هدایت در رویکردی عرب ستیزانه به ستایش سنت‌های ایرانی و نکوهش سنت‌های عربی می‌پردازد. رویکرد او آن‌قدر واضح است که جای هیچ توضیحی باقی نمی‌ماند. او به‌صورت سیاه و سفید مفاهیم پارسی و عرب را در دو طرف قرارمی‌دهد. این چالش، همان چالش سنت‌های ایرانی و اسلامی است. در جایی از نمایشنامه این چالش این‌طور از زبان شخصیت‌ها نمودار می‌شود:

چهره‌پرداز: *نه، نژاد ایرانی نمی‌میرد. ما همانی هستیم که سالیان دراز زیر تاخت و تاز یونانیان و اشکانیان بودیم. در انجامش سر بلند کردیم. زبان و رفتار و روش آنان با ما جور نیامد. چه برسد به این تازی‌های درنده لخت پاپتی که هیچ از خودشان ندارند. مگر زبان دراز و شمشیر. هنوز در شهرها شورش برپاست. نه اینکه من آزموده‌تر هستم؟ پیش آمدهای روزگار است. نباید ناامید شد.*

پرویز: *پس از جنگ نهاوند و شکست ایرانیان و کشته شدن سرداران بزرگ و ازهم‌گسیختن سپاهیان بخت ما واژگون شد. پرچم کاوه به دست آن‌ها افتاد.*

چهره‌پرداز: *تازی‌ها را تنها چیزی که پیروزمند می‌کند کیش آن‌هاست که برایش شمشیر می‌زنند. سرداران آن‌ها گفته‌اند اگر بکشید یا کشته شوید می‌روید به بهشت. پس از آن هوا و هوس آن‌هاست برای به چنگ آوردن زنان ایرانی، پول و خوشی‌ها. از چپو و کشتار هیچ باکی ندارند و بهشت را روی زمین دیدند. این مردمانی که زیر آفتاب سوزان عربستان سوای سوسمار و خرما چیز دیگری گیرشان نمی‌آید، همه‌ی خوشی‌ها را در ایران چشیده‌اند. مرز و بوم و آبادی‌ها و کشت زارها را ویران کردند. سراها و بارگاه‌های شاهنشاهی همه بیغوله و پناهگاه جغد و بوم شد... آتشکده‌ها را با خاک و خون یکسان کردند. همه‌ی نامه‌های ما را سوزانیدند. چون از خودشان هیچ نداشتند، دانش و هستی ما را نابود می‌کنند. تا بر آن‌ها برتری نداشته‌باشیم و بتوانند کیش خودشان را به آسانی در کله‌ی مردم فرو بکنند... همه‌ی آن فر و شکوه نیست و نابود شد. شهرهای پیشین را کسی نمی‌شناسد. گویا مرغان هوا ترسیده و به کشورهای دیگر رفته‌اند... بوستان‌ها پایمال شده، مرده‌ها روی زمین خوابیده‌اند... دیگر در تپه‌های گل سرخ پرندگان آشیانه نمی‌سازند. آسمان اندوهگین و گرفته‌است. یک کفن تیره روی همه را پوشانیده. دسته‌ی کلاغان گرسنه روی آسمان پرواز می‌کنند. سرچشمه‌ها خشک شده. چمنزارهای پژمرده‌ی این مرز و بوم جان می‌کند می‌رود بمیرد* (۱۳۰۹: ۱۸ـ۱۶).

در انتها پروین ترجیح می‌دهد خودکشی کند ولی خونش به خون سردار عربی آلوده نشود. بدین‌ترتیب او تبدیل به یک دختر ساسانی می‌شود. با مغلوب شدن ایرانیان و خودکشی پروین در انتهای نمایشنامه، متن هدایت به یک مرثیه برای سنت‌های نابود شده‌ی ایرانی تبدیل می‌شود: «به نظر نمی‌رسد که بازگشت به همان گذشته دیگر امکان‌پذیر باشد، به زمان آینده و حال هم امیدی نیست. پس چاره‌ای نیست جز مرثیه و شیون بر از دست داده‌هایی که هیچ‌گاه بازگشتی در آن‌ها نیست» (هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۸۵). بسیاری از متون باستان‌گرا از قبیل ***داستان خونین*** نوشته‌ی عبد الرحیم خلخالی، (ملک‌پور، ۱۳۸۵) ***مازیار*** نوشته‌ی صادق هدایت، ***شب فردوسی*** نوشته‌ی ذبیح بهروز، با چنین رویکردی میان سنت‌های ایرانی و عربی تمایز قائل می‌شوند. چنین رویکردی هرچند عرب‌ستیزانه، دین‌ستیزانه و نژادپرستانه است، با این حال نظر باستان‌گرایان درباره‌ی تمایز میان تاریخ پیش از اسلام و پس از آن را نشان می‌دهد و نمونه‌ی بارزی است از چالش سنت‌ها در کشمکش نمایشی. بسیاری از متون این دوره از طریق احضار نبرد گذشته‌ی ایرانیان و اسلامیان، تقابل و چالش سنت‌ها را در کشمکش

نمایشی بازتاب می‌دهند.

۳ـ مدرنیزاسیون در درام باستان‌گرا

ایران خود صاحب ادبیات نمایشی نبود. میرزا فتحعلی آخوندزاده، نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی و آسیایی، در نظریات خود به این نکته اشاره می‌کند که ادبیات سنتی ایران و نمایشواره‌هایی از قبیل تعزیه و تقلید دیگر پاسخ گوی نیازهای زمانه نیستند و باید آن‌ها را به کناری نهاد و برای تذهیب اخلاقی به سراغ گونه‌های غربی ادبیات از قبیل رمان و نمایشنامه رفت (آخوندزاده، ۱۳۵۱). چنین رویکردی را می‌توان در نوشته‌های سایر ادیبان سال‌های بعد، از قبیل تقی رفعت و محمدعلی جمال‌زاده نیز مشاهده کرد (آرین‌پور، ۱۳۶۹: ۴۳۹ و جمال‌زاده، ۱۳۳۳). بدین‌ترتیب نمایشنامه‌نویسی تقلیدی است از دستاوردهای ادبیات غرب؛ پس این جریان ادبی که تاکنون نیز ادامه یافته، جلوه‌ای از مدرنیزاسیون است. این مدرنیزاسیون از پایین، پس از به قدرت رسیدن رضاشاه، از بالا بر جامعه اعمال می‌شود. رضا شاه جلوی نمایشواره‌های سنتی می‌ایستد، درحالی‌که نمایشنامه‌ها به وسیله‌ی سازمان پرورش افکار و سایر نهادهای دولتی روی صحنه می‌روند.

از طرف دیگر در بسیاری از مواردی که برشمردیم، استفاده‌ی گسترده از مفاهیم و درون‌مایه‌های ایرانی، به ناسیونالیسم ختم می‌شود. در ***جنگ مشرق و مغرب*** نوشته‌ی گریکور یقیکیان حکومت داریوش و سقوط سلسله‌ی هخامنشی با حمله‌ی اسکندر؛ در ***آخرین یادگار نادرشاه*** نوشته‌ی سعید نفیسی عظمت ایران در دوره‌ی نادرشاه و ازدست‌رفتن این عظمت در دوره‌ی قاجار پس از جنگ با روسیه؛ در ***پروین دختر ساسان*** نوشته‌ی صادق هدایت مقاومت و شکست در برابر اعراب برای حفظ سنت‌های ایرانی؛ در ***شب فردوسی*** نوشته‌ی ذبیح بهروز نگرانی از باختن سنت‌های ایرانی در دوره‌ی تسلط ترکان بر ایران. پس دفاع از ایران در برابر اعراب ـ یا ترک‌ها یا یونانیان یا روس‌ها ـ تبدیل به یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های نمایشی این دوران می‌شود که یکی از وجوه ناسیونالیسم است. با این وجود ناسیونالیسم خود یکی از مهم‌ترین وجوه مدرنیته است. این مفهوم پیش از آشنایی با غرب در ایران سابقه‌ای ندارد. «مفهوم وطن به‌عنوان یک واحد جغرافیایی و سیاسی مشخص که با مفهوم ملت ارتباط تنگاتنگ دارد در دوره‌ی ناصری و در نتیجه‌ی آشنایی با مظاهر فرهنگ و مدنیت غرب وارد ایران شد و در جریان نهضت مشروطه خواهی، به‌عنوان یک عنصر فرهنگی نضج گرفت» (آجودانی به نقل از هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۴۲). بدین‌ترتیب یکی دیگر از جلوه‌های مدرنیزاسیون در نمایشنامه‌های ایرانی درون‌مایه‌ی ناسیونالیستی است. این درون‌مایه یک تقلید از مفهوم مدرن ملیت در کشورهای اروپایی است.

پس باید گفت که در این دوره الگوهای دوقطبی، محور اصلی متون نیستند. متون نمایشی این دوره، همانند سایر تولیدات ادبی بازتابی از فرهنگ مسلط به جامعه هستند. فرهنگی که برای حرکت به سمت مدرنیته، از بخشی از سنت‌ها بهره می‌برد. این رویکرد تجلی نظریه گوسفیلد است. در نظریه‌ی گوسفیلد سنت و مدرنیته الزاماً دو قطب مخالف هم نیستند بلکه دو مفهوم هستند که می‌توانند با هم مخالف باشند، همدیگر را بپذیرند یا با هم ترکیب شوند. گوسفیلد یکی از بارزترین نمونه‌های عدم مغایرت سنت و مدرنیته را تلاش برای ملی‌گرایی می‌داند. به عقیده‌ی او در این مواقع است که جامعه یک پای را روی سنت می‌گذارد و پای دیگر را روی مدرنیته. در نمایشنامه‌های باستان‌گرای این دوره هم همین رویکرد بازتاب پیدا می‌کند. پس متون پهلوی نخست هم سنت‌گرا هستند، هم سنت ستیز و هم مدرن.

هاشمی بدون اشاره به سنت و مدرنیته و مفاهیم مربوط به آن این همپوشانی را این‌طور توضیح می‌دهد: «شایان ذکر است که گفتمان باستان‌گرایی می‌تواند به‌عنوان گزاره‌ای از گفتمان ناسیونالیسم قلمداد شود. همچنین گفتمان باستان‌گرایی در درام تاریخی دوره‌ی موردنظر، می‌تواند گزاره‌ای از گفتمان بازگشت به دوران پرشکوه گذشته نیز باشد». (همان: ۱۳۴) پس می‌توان نتیجه گرفت که رویکرد باستان‌گرایی، باعث می‌شود تا در ادبیات نمایشی این دوره همپوشانی سنت‌های ایرانی و مدرنیته و حذف دیگر سنت‌ها بازتاب پیدا کند. این رویکرد کاملاً با جست‌وجوی هویت در این دوره هم‌خوانی دارد و همچنین تلاش‌های قشرتحصیل‌کرده را برای مدرنیزاسیون ایران بازتاب می‌دهد. بنابراین متون باستان‌گرا، جایی بین مدرنیته و سنت‌های ایرانی موجودیت پیدا می‌کنند و سایر سنت‌ها را پس می‌زنند.

۴ـ سنت و مدرنیته و رابطه‌ی آن‌ها در متون نمایشی باستان‌گرایانه‌ی میرزاده عشقی

یکی از نخستین نمایشنامه‌نویسان گفتمان باستان‌گرایی میرزاده عشقی بود. شاعر و نویسنده‌ای که در دوران انتقال از مشروطه به سلطنت رضاشاه پس از مخالفت با جمهوری‌خواهی کشته شد. عشقی در طول عمر کوتاهش شش نمایشنامه نوشت. از این بین دو اپرت ***رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن*** (۱۳۵۷) و ***کفن سیاه*** (۱۳۵۷) را می‌توان باستان‌گرا نامید.

اپرت ***رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن*** در سال ۱۳۰۱ و حین به قدرت رسیدن رضا شاه نوشته شد و یکی از نمونه‌های جالب و اولیه‌ی سازوکار روانی سنت‌هاست. عشقی پس از عبور از کنار خرابه‌های مدائن این نمایشنامه را می‌سراید (هاشمی، ۱۳۹۴: ۱۷۳). در این نمایشنامه مسافری از کنار ایوان مدائن عبور می‌کند. او با دیدن خرابه‌ها به یاد عظمت پیشین ایران می‌افتد و از ویرانی کشور در دوره‌ی معاصر افسوس می‌خورد. سپس روح بزرگان ایران باستان بر او ظاهر می‌شوند و پس از انتقاد از وضعیت کنونی، ایرانیان را به ساختن کشور ترغیب می‌کنند. شخصیت‌های اپرت ***رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن*** عبارتند از خود عشقی، خسرودخت، داریوش، سیروس، انوشیروان و زرتشت. این شخصیت‌ها همگی یکی پس از دیگری با سوز و گداز از وضعیت کنونی ایران انتقاد کرده، عظمت ایران را یادآوری می‌کنند. در انتها نیز زرتشت روی صحنه ظاهر می‌شود و ایرانیان را به بازسازی ایران ترغیب می‌کند و پیش‌بینی خود از آینده‌ی روشن ایران را ارائه می‌دهد. «بعد از این اقبال ایران را دگر افسوس نیست / لکه‌ای در سرنوشت سیروس نیست» (همان: ۲۴۱). در لیست شخصیت‌های این اپرت حضور سه تن از پادشاهان بزرگ باستانی ایران جلب توجه می‌کند. در دورانی که زمزمه‌های جمهوری‌خواهی نهاد سلطنت را تهدید می‌کند و کشور در شرایط بحرانی قراردارد، احضار این شخصیت‌ها از گذشته‌ی ایران به وسیله‌ی سازوکار روانی سنت‌ها، کارکرد سنت‌ها در مشروعیت بخشیدن به نهادها را بازتاب می‌دهد.

رستاخیز شهریاران ایران در ویرانه‌های مدائن به وقوع می‌پیوندد. «ویرانه‌ی معظمی را که یکی از عمارات سلطنتی مخروب دربار شهریاران ساسانی است در مدائن نشان می‌دهد: چند قبر در زمین، ستون‌های درست و نیمه مانده و مجسمه‌های رب‌النوع‌ها در آن دیده می‌شود» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۳۲). عشقی تنها به انتخاب مدائن به‌عنوان مکان نمایشی اکتفا نمی‌کند بلکه شخصیت ویژه‌ای به این مکان می‌دهد. شخصیتی که عظمت باستانی ایرانیان در دوره‌ی ساسانیان و پیش از حمله‌ی اعراب به کشور را یادآوری می‌کند.

این در و دیوار دربار خراب / چیست یا رب وین ستون بیحساب
زین سفر گر جان بدر بردم دگر / شرط کردم ناورم، نام سفر

اندرین بیراهه، وین تاریک شب / کردم از تنهائی و از بیم تب
گرچه حال از دیدن این بارگاه / شد فراموشم، تمام رنج راه
این بود گهواره ساسانیان / بنگه تاریخی ایرانیان
قدرت و علمش چنان آباد کرد / ضعف و جهلش این‌چنین بر باد کرد!
ای مدائن از تو این قصر خراب! / باید ایرانی ز خجلت گردد آب! (همان: ۲۳۲)

در حقیقت در ***رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن***، همان‌طور که از نام این نمایشنامه مشهود است، مدائن نه تنها به‌عنوان یک مکان نمایشی، بلکه به‌عنوان نمادی از عظمت گذشته و ویران‌شده‌ی ایران استفاده می‌شود. ترجیع بند اپرت که از زبان همه‌ی شخصیت‌های باستانی تکرار می‌شود این بیت است: «این خرابه قبرستان نه ایران ماست / این خرابه ایران نیست پس ایران کجاست؟» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۳۴). شخصیت‌ها به وسیله‌ی این دیالوگ گذشته‌ی پرافتخار ایران را به مخاطب یادآوری کرده و او را به جنب و جوش تحریک می‌کنند. از طرف دیگر در زمان نمایشی دوره‌های تاریخی ساسانی و هخامنشی احضار می‌شوند. بدین‌ترتیب از طریق سازوکار روانی سنت‌ها مکان و زمان نمایشی ایران باستان به دوران حال احضار می‌شود و مخاطب به دورانی سفر می‌کند که در نقطه‌ی مقابل عصر نویسنده قراردارد. این سفر کارکرد سنت‌ها را در فرار از ناخشنودی‌های معاصر به گذشته‌ای پرافتخار نشان می‌دهد.

دیالوگ‌های ***رستاخیز شهریاران ایران در خرابه‌های مدائن*** به جای نثر، به نظم نوشته شده که یکی از ویژگی‌های اصلی ادبیات سنتی ایران است و با هویت هر ایرانی گره خورده‌است. در دوره‌ای که ایران به‌واسطه‌ی تهدید قومیت‌گرایی در معرض چندپاره شدن قرارداشت، این رویکرد نشان می‌دهد که در حوزه‌ی زبان نمایشی، این نمایشنامه به سراغ سنت‌های ادبی ایرانی رفته و به وسیله‌ی سازوکار روانی سنت‌ها زبان منظوم و سنتی ایرانی را از گذشته به زمان حال احضار کرده‌است. این احضار، کارکرد هویت‌ساز سنت‌ها را بازتاب می‌دهد.

احضار مکان، زمان، زبان و شخصیت‌های سنتی ایران به وسیله‌ی سازوکار روانی سنت‌ها در دیگر نمایشنامه‌ی باستان‌گرای عشقی نیز به چشم می‌خورد. ***کفن سیاه*** (۱۳۵۷) هم زبان منظوم ادبیات سنتی، زمان و مکان نمایشی باستانی (کاخ مه‌آباد و دوره‌ی باستانی) و شخصیت باستانی (خسرودخت) را به زمان حال احضار می‌کند. با این وجود آن‌چه این متن را متمایز می‌کند، رویکرد صریح‌تر آن نسبت به سنت‌های اسلامی است؛ این متن با تشبیه چادر به کفن سیاه، دست خود را روی حجاب می‌گذارد. شاعر که خود یکی از شخصیت‌های نمایش و راوی آن است، به قبری برمی‌خورد که خسرودخت، شخصیت اصلی نمایشنامه، پیچیده در یک چادر در آن قراردارد. خسرودخت نیز از وضعیت ایران و همچنین وضعیت زنان در جامعه‌ی ایران انتقاد می‌کند. در انتها نیز شاعر حکمش را صریحا اعلام می‌کند:

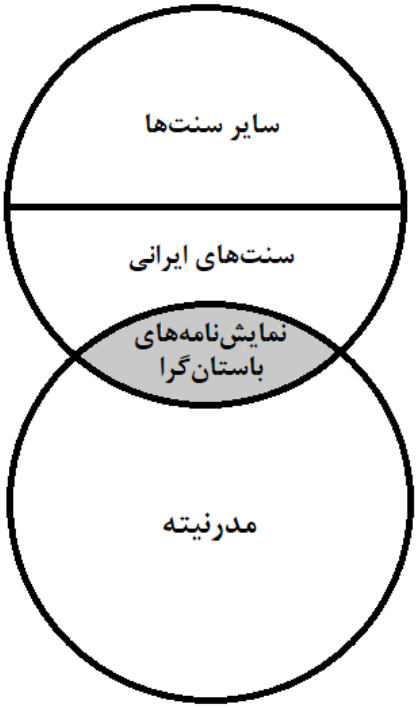
چیست این چادر و روبنده‌ی نازیبنده؟ / گر کفن نیست بگو چیست پس این روبنده؟
[...] ورنه تا زن بکفن سر برده / نیمی از ملت ایران مرده» (همان: ۲۱۹ـ۲۱۸)

همان‌طور که پیداست، عشقی در رویکردی مذهب‌ستیزانه که با عصرش هم‌خوانی دارد، به سنت‌های اسلامی می‌تازد و کشمکش نمایشی را بین شخصیت اصلی نمایش و سنت اسلامی حجاب می‌چیند.

این دو متن هر دو به‌گونه‌ی نمایشنامه تعلق دارند. از طرف دیگر هر دوی آن‌ها حاوی درون‌مایه‌ی ناسیونالیستی هستند. در هر دوی آن‌ها افسوس از ویران شدن ایران و ترغیب ایرانیان به بازسازی ایران به چشم می‌خورد. همان‌طور که گفته‌شد ادبیات نمایشی و ناسیونالیسم

هر دو در دوره‌ی مشروطه وارد ایران شدند و به‌عنوان ابزارهایی برای مدرنیزاسیون در ایران به‌کار گرفته شدند. از طرف دیگر رویکرد «مترقی» عشقی در قبال زنان در ***کفن سیاه*** نیز مشهود است. این رویکرد جدید هم که پیش از این در ایران جای نداشت، یکی دیگر از جلوه‌های مدرنیزاسیون در ایران را بازتاب می‌دهد.

رویکرد متون باستان‌گرای عشقی را می‌توان در تصویر زیر خلاصه کرد. شمای کلی این تصویر را می‌توان به سایر متون باستان‌گرای این دوره نیز بسط داد. این متون پس از همپوشانی سنت‌های ایرانی و مدرنیته، سایر سنت‌ها را از دایره‌ی خود کنار می‌گذارند. از طرف دیگر می‌توان تجلی سنت و مدرنیته را در عناصر نمایشی شماری از نمایشنامه‌های باستان‌گرا در جدول زیر خلاصه کرد. بدیهی است که این جدول حاوی همه‌ی نمایشنامه‌های این دوره نیست. با این وجود سعی شده‌است با انتخاب برخی از مهم‌ترین متون نویسندگان سرشناس این دوره از قبیل عشقی، هدایت، بهروز، یقیکیان و سایر متون قابل‌توجه، تجلی سنت و مدرنیته را در متون باستان‌گرا، با شاخص‌هایی نظیر قالب، درون‌مایه، شخصیت‌پردازی، مکان، زمان و زبان نمایشی و کشمکش دسته‌بندی کرد.



تصویر۱: رابطه‌ی سنت و مدرنیته در نمایشنامه‌های باستان‌گرا (نگارنده)

جدول ۱: بازتاب سنت و مدرنیته در عناصر متون باستان‌گرا (نگارنده)

عنصر	ماهیت	نمونه
قالب نمایشنامه‌نویسی	مدرن	همه‌ی نمایشنامه‌های باستان‌گرا
درون‌مایه‌ی ناسیونالیسمی	مدرن	رستاخیز شهریاران ایران، آخرین یادگار نادرشاه، جنگ مشرق و مغرب، انوشیروان عادل و مزدک، شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین، مازیار، مادر وطن، کفن سیاه، پروین دختر ساسان، عروس ساسانیان، شاه ایران و بانوی ارمن، شب فردوسی
شخصیت‌پردازی باستانی	سنتی	رستاخیز شهریاران، مادر وطن، آخرین یادگار نادرشاه، جنگ مشرق و مغرب، انوشیروان عادل و مزدک، شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین، مازیار، مادر وطن، عروس ساسانیان، شاه ایران و بانوی ارمن، کفن سیاه
مکان نمایشی باستانی	سنتی	رستاخیز شهریاران ایران، آخرین یادگار نادرشاه، جنگ مشرق و مغرب، انوشیروان عادل و مزدک، شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین، مازیار، مادر وطن، کفن سیاه، پروین دختر ساسان، عروس ساسانیان، شاه ایران و بانوی ارمن
زمان نمایشی باستانی	سنتی	رستاخیز شهریاران ایران، آخرین یادگار نادرشاه، جنگ مشرق و مغرب، انوشیروان عادل و مزدک، شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین، مازیار، مادر وطن، کفن سیاه، پروین دختر ساسان، عروس ساسانیان، شاه ایران و بانوی ارمن
زبان نمایشی منظوم، پیچیده یا سره‌نویسی	سنتی	رستاخیز شهریاران ایران، شاه ایران و بانوی ارمن، کفن سیاه، در راه مهر، شب فردوسی، رستم سهراب
کشمکش نمایشی بین سنت‌های ایرانی و اسلامی	سنتی	پروین دختر ساسان، داستان خونین، مازیار، شب فردوسی، کفن سیاه

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در فرضیه‌ی پژوهش مطرح شد، متون باستان‌گرا بستری هستند برای بازتاب همزمان سنت و مدرنیته در عناصر مختلف نمایشی. بازتاب سنت‌ها به‌واسطه‌ی شرایط بحرانی و ناآرامی‌های انتهای دوره‌ی مشروطه و ابتدای پهلوی نخست رخ می‌دهد. در این شرایط بحرانی، گفتمان باستان‌گرایی در جامعه در مرکز توجه قرارمی‌گیرد. همزمان متون باستان‌گرای نویسندگانی از قبیل ذبیح بهروز، صادق هدایت و میرزاده عشقی به یکی از مهم‌ترین گونه‌های نمایشی این دوره تبدیل می‌شوند. نمایشنامه‌های این نویسندگان از طریق احضار گذشته‌ی ایران در عناصر نمایشی بستری می‌شوند برای سازوکار روانی سنت‌ها یا حضور گذشته در زمان حال. این سازوکار در عناصری از قبیل زبان، زمان و مکان نمایشی و شخصیت‌پردازی رخ می‌دهد. زبان این متون گاه همانند ادبیات سنتی ایرانی منظوم می‌شود و گاه نیز منطبق با سره‌نویسی کیفیت یکسره پارسی به خود می‌گیرد. این آثار در زمان و مکان نمایشی خود زمان و مکانی افتخارآمیز از گذشته‌ی ایران را احضار می‌کنند. شخصیت‌های این آثار در بسیاری از موارد پادشاهان نام آور ایران باستان هستند. این سازوکار در عناصر نمایشی باعث می‌شود تا در این متون کارکرد سنت‌ها بازتاب پیدا کنند. استفاده از سره‌نویسی و دیالوگ‌های منظوم در زبان نمایشی این متون، باعث می‌شود که کارکرد سنت‌ها در شکل‌دادن به هویت جمعی و ایجاد حس وفاداری در اعضای جامعه در این متون بازتاب پیدا کند. استفاده از زمان و مکان نمایشی افتخارآمیز باعث می‌شود تماشاگران از وضعیت بحرانی زمان حال فرار کرده و به گذشته‌ای پرافتخار پناه ببرند. استفاده از پادشاهان باستانی باعث می‌شود تا به نهاد سلطنت در ایران مشروعیت داده شود. استفاده از این سنت‌ها در عناصر نمایشی همچنین بازتاب‌دهنده‌ی کارکرد سنت‌ها در ساخت آینده‌ی جامعه نیز هست. با این وجود این متون نسبت به همه‌ی سنت‌ها خوشبین نیستند. این موضوع بویژه درباره‌ی سنت‌های اسلامی صدق می‌کند. این سنت‌ها یا از متون تاریخی کنار گذاشته می‌شوند یا به‌طور منفی بازتاب پیدا می‌کنند. نبرد سنت‌های اسلامی و ایرانی در کشمکش نمایشی این متون بازتاب پیدا می‌کند. از طرف دیگر در متون باستان‌گرا بازتاب همزمان مدرنیزاسیون، به وسیله‌ی استفاده از قالب نمایشنامه‌نویسی و درون‌مایه‌ی ناسیونالیسم ممکن می‌شود. این مفاهیم متعلق به جامعه‌ی ایران نیستند، بلکه هر دوی آن‌ها در دوره‌ی معاصر و پس از آشنایی ایران با تمدن غربی به کشور وارد شدند. بنابراین تقلیدی هستند از جوامع مدرن که به وسیله‌ی نویسندگان در متون ادبی اعمال می‌شوند. در متون باستان‌گرا سنت و مدرنیته در دو قطب مخالف هم قرار ندارند بلکه با بازتاب همزمان این مفاهیم در یک متن واحد همپوشانی سنت و مدرنیته دیده می‌شود. این همپوشانی در شرایطی رخ می‌دهد که کشور در مسیر ملی‌گرایی قدم برمی‌دارد. این همپوشانی باعث می‌شود تا نویسندگان با رویکردی باستان‌گرا به سراغ سنت‌ها رفته و پس از گزینش و تفکیک انواع سنت‌ها، برخی از آن‌ها را با مفاهیم مدرن ترکیب کنند و از طریق گذشته‌ی خود در راه آینده قدم بردارند.

این پژوهش نشان می‌دهد که سنت و مدرنیته لزوما نقطه‌ی مقابل یکدیگر نیستند و نگاه منفی و مثبت به هریک از آن‌ها رویکردی ساده‌انگارانه است. هریک از این دو مفهوم صاحب نقاط قوت و ضعف هستند و هنرمندان می‌توانند از ترکیب آن‌ها برای رسیدن به مقصود خودشان استفاده کنند. همان‌طور که متون باستان‌گرایانه نشان می‌دهند، تئاتر امروز ایران هم می‌تواند با استفاده از ترکیب سنت‌های ایرانی و تئاتر مدرن، محصولی بیافریند که در عین جذاب‌بودن برای مخاطبان دوره‌ی خود، حاوی هویت ایرانی باشد.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۷) **ایران بین دو انقلاب**، مترجم احمد گل‌محمدی، محمد ابراهیم فتاحی، نشر نی، تهران

ـ آخوندزاده، میرزافتحعلی. (۱۳۵۱) **مقالات**، به کوشش محمدباقر مومنی، آوا، تهران

ـ آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲) **از صبا تا نیما**، زوار، تهران

ـ امجد، حمید. (۱۳۷۸) **تیاتر قرن سیزدهم**، انتشارات لیلا، تهران

ـ بهروز، ذبیح. (۱۳۹۷) **شب فردوسی**، فرهنگ جاوید، تهران

ـ بیگدلو، رضا. (۱۳۸۰) **باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران**، نشر مرکز، تهران

ـ ثمینی، نغمه. (۱۳۹۵) **تماشاخانه‌ی اساطیر**، نشر نی، تهران

ـ جمال‌زاده، سیدمحمدعلی. (۱۳۳۳) **یکی بود یکی نبود**، کتاب‌فروشی ابن‌سینا، تهران

ـ جنتی‌عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۵۷) **بنیاد نمایش در ایران**، انتشارات صفی علیشاه، تهران

ـ خلج، منصور. (۱۳۸۱) **نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی**، شرکت انتشارات اختران کتاب، تهران

ـ ذبیح، بهروز. (۱۳۰۶) **شاه ایران و بانوی ارمن**، مطبعه فاروس، تهران

ـ زاهدی، فریندخت. (۱۳۸۹) **درام معاصر ایرانی و هنریک ایبسن**، دانشگاه تهران، تهران

ـ سپانلو، محمدعلی. (۱۳۶۶) **نویسندگان پیشرو ایران از مشروطیت تا سال ۱۳۵۰**، کتاب زمان، تهران

ـ سپهران، کامران. (۱۳۸۸) **تئاترکراسی در عصر مشروطه**، انتشارات نیلوفر، تهران

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۴) **با چراغ و آینه**، سخن، تهران

ـ شهرزاد، رضا کمال. (۱۳۸۸) **نمایشنامه‌های تاریخی**، قطره، تهران

ـ عثمانی، سامی بیک. (۱۳۲۳) **تیاتر ضحاک**، امیر تومان، مطبعه خورشید، تهران

ـ عشقی، میرزاده. (۱۳۵۷) **کلیات مصور عشقی**، به کوشش علی‌اکبر مشیرسلیمی، امیرکبیر، تهران

ـ گوران، هیوا. (۱۳۶۰) **کوششهای نافرجام**، آگاه، تهران

ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۵) **ادبیات نمایشی در ایران**، انتشارات توس، تهران

ـ میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰) **صد سال داستان‌نویسی ایران**، چشمه، تهران

ـ نریمانف، نریمان. (۱۳۵۸) **نادر شاه**، محمد خلیلی. امیرکبیر، تهران

ـ نفیسی، سعید. (۱۳۹۷) **آخرین یادگار نادرشاه**، فرهنگ جاوید، تهران

ـ هاشمی، محمد. (۱۳۹۴) **درام تاریخی در ایران یک مطالعه‌ی تاریخ‌گرایانه‌ی جدید**، نشر علم، تهران

ـ هدایت، صادق. (۱۳۰۹) **پروین دختر ساسان**، کتاب‌فروشی فردوسی، تهران

ـ هدایت، صادق. (۱۳۴۲) **مازیار**، امیرکبیر، تهران

ـ یقیکیان، گریگور. (۱۳۸۰) **زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان**، به کوشش فرامرز طالبی، انوشه، آرین‌خو، تهران

- Gusfield, Joseph R. (1967). ***Tradition and modernity: Misplaced polarities in the study of social change, American journal of sociology***, 72(4), pp. 351-362

- Sztompka, Piotr. (1993) ***The sociology of social change***. Oxford: Wiley-Blackwell

پی‌نوشت

1- Objective Mechanism
2- Subjective Mechanism
3- Modern
4- Modernization
5- Shmuel Eisendstadt
6- Wilbert E. Moore
7- Edward Tiryakian
8- Szymon Chodak
9- Niel Smelser
10- Bipolar
11- Herbert Spencer
12- Militant vs. Industrial
13- Ferdinand Tonnies
14- Community vs. Society
15- Émile Durkheim
16- Mechanic vs. Organic
17- Max Weber
18- Capitalist vs Traditional
19- Talcott Parsons
20- Pattern-variables
21- Joseph R. Gusfiel

تحلیل نشانه‌شناختی کارکردهای ارتباطی ـ تبلیغی پوستر تئاتر در ایران (نمونه موردی: پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی)

مریم مافی
مهدی کشاورز افشار (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۱۸

تحلیل نشانه‌شناختی کارکردهای ارتباطی ـ تبلیغی پوستر تئاتر در ایران (نمونه موردی: پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی)

مریم مافی
کارشناسی ارشد گرافیک، دانشگاه آزاد اسلامی یزد، یزد، ایران

مهدی کشاورز افشار
استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «بررسی هماهنگی فرم و محتوا در پوسترهای تئاتر دهه (۳۰ـ۲۰) شمسی در ایران» در رشته گرافیک در دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد با راهنمایی دکتر مهدی کشاورز افشار برگرفته‌شده‌است.

چکیده

دهه سی شمسی در ایران هم از نظر تحولات تئاتر هم از جهت تاریخ پوستر تئاتر اهمیت دارد. در این دوره تئاتر ویژگی سیاسی ـ اجتماعی به خود گرفت و مخاطبان بیشتری یافت. تبریز یکی از مراکز مهم نمایش در این دوره به شمار می‌رود. این دوره همچنین نقطه آغازی برای طراحی پوستر برای تئاتر به شمار می‌آید. هدف این مقاله تحلیل نشانه‌شناختی کارکردهای ارتباطی ـ تبلیغی پوستر تئاتر در این دهه است. مسئله اصلی در تحقیق حاضر این است که چه رابطه‌ای میان محتوای نمایشنامه‌ها و فرم پوستر از نظر کارکرد تبلیغی ـ ارتباطی پوستر در تئاتر دهه سی شمسی ایران وجود دارد؟ روش تحقیق این مقاله توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی است و برای گردآوری داده‌ها، روش کتابخانه‌ای به‌کار رفته‌است. همچنین برای تحلیل آثار و داده‌ها از نظریه و روش نشانه‌شناسی استفاده شده‌است. در روند مقاله ۴۶ پوستر از دوره زمانی دهه سی شمسی در ایران معرفی و بررسی شده‌اند و از نظر نوع نظام نشانه‌ای مورد استفاده به چهار دسته اصلی تقسیم شده‌اند. سپس با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند و سهمیه‌ای، از هر دسته ۱ نمونه پوستر که به‌صورت کامل معرف ویژگی‌های نشانه‌شناختی دسته خود بود و همچنین نمایشنامه آن نیز در دسترس بود انتخاب‌شده و مورد تجزیه و تحلیل قرارگرفته‌است. نتایج نشان داد دو نظام نشانه‌ای مورد استفاده در طراحی این پوسترها عبارتند از نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری. از نشانه‌های تصویری در قالب طراحی صحنه‌ها و شخصیت‌های اصلی نمایشنامه برای ارجاع به درون‌مایه‌های نمایشنامه استفاده شده‌است. این نوع نشانه‌ها کارکرد ارتباطی در پوستر را تامین می‌کنند. از نشانه‌های نوشتاری برای تبلیغ و اطلاع‌رسانی اجرای نمایش استفاده شده‌است. این نوع نشانه‌ها کارکرد تبلیغی را برای پوستر تامین می‌کنند. از این روی بین پوسترهایی که در فرم آن‌ها نشانه‌های تصویری غالب است و پوسترهایی که نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری به یک میزان نسبی فضای فرم‌شناختی پوستر را به خود اختصاص داده‌اند، بین فرم، با محتوای نمایشنامه‌ها رابطه وجود دارد و کارکرد ارتباطی پوستر مورد توجه قرارگرفته‌است، اما در پوسترهایی که در فرم آن‌ها نشانه‌های نوشتاری بر نشانه‌های تصویری غالب است و پوسترهایی که فقط از نشانه‌های نوشتاری برای ایجاد فرم استفاده کرده‌اند، بین فرم پوستر و محتوای نمایشنامه رابطه‌ای وجود ندارد و کارکرد تبلیغی پوستر مورد توجه بوده‌است.

واژگان کلیدی: پوسترهای تئاتر دهه سی، نشانه‌شناسی، نشانه‌های تصویری، نشانه‌های نوشتاری، کارکرد تبلیغی ـ ارتباطی

درآمد

پوستر تئاتر یکی از پراهمیت‌ترین شاخه‌های گرافیکی محسوب می‌شود که فرآیند تولید آن رابطه دو هنر گرافیک و تئاتر را شامل می‌شود. پوستر تئاتر کارکردی چندگانه دارد. از یک سوکارکرد ارتباطی دارد و رسانه‌ای است برای بیان پیام و رساندن مفاهیم و درونمایه‌های اصلی نمایشنامه و تئاتر که در این زمینه قدرت مفهوم‌سازی در پوسترها عامل تعیین‌کننده در انتقال سریع مفاهیم موردنظر طراحان به حساب می‌آید و از سوی دیگر کارکرد تبلیغی برای جلب مخاطب را برعهده دارد. پوستر نخستین وسیله آگهی‌رسانی برای ارتباط بین پیام‌دهنده و پیام‌گیرنده است. پوستر تئاتر یعنی پنجره‌ای از تئاتر رو به مخاطبان... . تولید پوستر تئاتر، همچون خود تئاتر و در کنار این هنر باید جدی گرفته شود (شیوا، ۱۳۸۸: ۳). بنابراین در تئاتر، پوستر یکی از ابزارهای قدرتمند تبلیغی و هنری برای ایجاد رابطه با مخاطب محسوب می‌شود. این رابطه از طریق فرم پوستر و با دو هدف ۱) تبلیغ تئاتر ۲) بیان موضوع نمایش و محتوای نمایشنامه ایجاد می‌شود. پوستر تئاتر به‌عنوان شناسنامه آن تئاتر مطرح می‌شود و در اولین حرکت خود به مخاطب نام تئاتر را می‌گوید، سپس نشانی به مخاطب می‌دهد که به تماشای چه نوع تئاتری خواهد رفت و در ادامه‌ی آن زمان نمایش را اعلام می‌کند. تئاتر بدون پوستر به تماشاگرانش نخواهد رسید. با این تفاسیر می‌توان دو هدف عمده از طراحی پوسترهای نمایشی برداشت کرد. یکی تبلیغ تئاتر و دیگری اشاره به موضوع و محتوای تئاتر و داشتن تناسب و هماهنگی با موضوع تئاتر.

این دو هدف در دو کارکرد قابل تعریف است. نخست کارکرد تبلیغی که به دنبال جذب مخاطب برای تئاتر است. پوسترهای تئاتر صرف نظر از ثبت بصری تاریخ نمایش، وظیفه اطلاع‌رسانی و جذب مخاطب را نیز برعهده دارند. علاوه بر این کارکرد و در راستای آن، در پوستر تئاتر کارکرد ارتباطی نیز از اهمیت فراوانی برخوردار است. کارکرد ارتباطی در تئاتر به دنبال ایجاد رابطه میان محتوای نمایش و مخاطب است. از این دیدگاه پوسترهای تئاتر دریچه‌ای هستند به دنیای یک نمایش. از این رو کارکرد ارتباطی پوستر تئاتر یعنی ایجاد ارتباط میان مخاطب و محتوا و موضوع و درونمایه‌های نمایش، از اهمیتی فراوان برخوردار است. بر این اساس، هدف این مقاله بررسی رابطه میان فرم و اجزای فرم‌شناختی پوستر تئاتر با کارکرد تبلیغی و کارکرد ارتباطی آن یعنی محتوای نمایش در پوسترهای خلق شده برای تئاتر در دهه سی شمسی در ایران است.

در سال‌های ۱۳۳۰ـ۱۳۲۰ شمسی در ایران از تئاتر اغلب در جهت پیشبرد هدف‌های سیاسی و تبلیغاتی استفاده می‌شد. هنر تئاتر در این سال‌ها نمادی از ترقی و رشد فکری تلقی می‌شد. پوسترهای خلق‌شده برای این نمایش‌ها هم بخشی از تاریخ گرافیک معاصر ایران هستند هم بخشی از تاریخ تئاتر ایران. مسئله اصلی در تحقیق حاضر این است که چه رابطه‌ای میان محتوای نمایشنامه‌ها و فرم پوسترها از نظر کارکرد تبلیغی ـ ارتباطی پوستر در تئاتر دهه سی شمسی ایران در تئاتر تبریز وجود دارد و از این روی یک پژوهش میان رشته‌ای در این دو حوزه به حساب می‌آید. این مسئله در قالب سه سوال پیگیری می‌شود. پرسش‌های فرعی پژوهش عبارتند از:

۱ـ پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی ایران از لحاظ فرم‌شناختی چه ویژگی‌هایی دارند؟

۲ـ در ساختار فرمی پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی در ایران از چه نوع نشانه‌هایی استفاده شده‌است؟

۳ـ چه ارتباطی بین نوع و نحوه به‌کارگیری نشانه‌ها در فرم پوسترهای تئاتر و کارکرد

تبلیغی ـ ارتباطی پوسترها وجود دارد؟

روش تحقیق در این پژوهش، تاریخی، توصیفی و تحلیلی است. برای گردآوری داده‌های پژوهش از روش کتابخانه‌ای و برای تحلیل آثار و داده‌ها از نظریه و روش نشانه‌شناسی استفاده شده‌است. جامعه آماری این پژوهش شامل ۴۶ پوستر است که در فرایند تحقیق تاریخی به دست آمده‌است. انتخاب نمونه‌ها برای تحلیل به‌صورت غیراحتمالی و به شکل تعمدی و هدفمند براساس اهداف مطالعه و به‌صورت سهمیه‌ای براساس قابلیت بارز معرف بودن نمونه از لحاظ فرم‌شناختی در پوستر نسبت به دسته خود و همچنین قابلیت در دسترس بودن نمایشنامه تئاتری که پوستر مربوط به آن است، انجام شده‌است. برای انتخاب نمونه‌ها ابتدا این پوسترها از نظر فرم‌شناختی و نوع و نحوه به‌کارگیری نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری به ۴ دسته اصلی دسته‌بندی شده‌اند و سپس از هر دسته ۱ نمونه پوستر که به‌صورت کامل معرف ویژگی‌های نشانه‌شناختی دسته خود بود و همچنین نمایشنامه آن نیز در دسترس بود برای تحلیل انتخاب شده‌است.

ضرورت و اهمیت این موضوع از دو جهت قابل بیان است. از جنبه گرافیک به روشن شدن بخشی از تاریخ گرافیک معاصر ایران و ویژگی‌های طراحی پوستر تئاتر در ایران می‌انجامد. همچنین این تحقیق بخش مهمی از تاریخ تئاتر معاصر را نیز از زاویه‌ای کمتر دیده شده مورد بررسی قرارمی‌دهد. فهم تاریخی و نشانه‌شناختی پوستر تئاتر در ایران می‌تواند به طراحی روش‌مند پوستر در تئاتر امروز ایران هم برای بیان محتوای نمایش‌ها و تبلیغ آن‌ها کمک کند و به جذب مخاطب بیشتر یاری رساند. ابزارهای تبلیغی دیگر مانند تیزر تلوزیونی، تبلغات مطبوعاتی، بیلبوردها و حتی برخی تبلیغات در فضای مجازی به سبب پرهزینه بودن باعث می‌شود که هنر تئاتر چندان نتواند از آن‌ها استفاده کند. بنابراین پوستر به نوعی مهم‌ترین راه ارتباطی تئاتر با مخاطبانش به شمار می‌آید. از سوی دیگر طراح گرافیک پوستر تئاتر در ایران دچار تنگنای بودجه اندک است چه برای دستمزد، چه برای چاپ. اندک شمارند پوسترهای تئاتری که اندازه آن‌ها از پنجاه در هفتاد سانتی متر بزرگ‌تر باشند. به همین سبب برخلاف دیگر کشورها و سیاق و رفتار مستمری که روشمند باشد به وقوع پیوسته (حقیقی، ۳:۱۳۸۵). بنابراین فهم مسئله تحقیق برای برقراری ارتباط روشمند و دقیق‌تر تئاتر امروز با مخاطبان اهمیت زیادی دارد.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات و پایان‌نامه‌های زیادی درزمینه پوستر نوشته‌شده اما در زمینه بررسی نشانه‌شناختی رابطه فرم و محتوا در پوستر تئاتر آن هم در این دوره تاریخی (۱۳۳۰ـ۱۳۲۰) هیچ پژوهشی با این نوع محتوای خاص صورت نگرفته‌است. انیس عطایی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ای با عنوان: نشانه‌شناسی طراحی پوستر تئاتر در ایران سال‌های (۱۳۹۰ـ۱۳۸۰)، در دانشگاه تهران در مقطع کارشناسی ارشد به موضوع نشانه‌شناسی طراحی پوستر تئاتر پرداخته است. در این پایان‌نامه پژوهشگر سعی بر آن داشته تا انتقال پیام از طریق نشانه‌ها را در هنر به مخاطب معرفی کند. زهرا ژیانی نیز در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تاثیر پوستر در جذب مخاطبان تئاتر» در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز در مقطع کارشناسی ارشد به موضوع بررسی میزان تأثیرگذاری پوستر بین مخاطبان تئاتر پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد بین میزان استفاده از پوستر و مخاطبان تئاتر و ابعاد آن (عناصر بصری پوستر) همبستگی وجود دارد.

چهارچوب نظری و ابزارهای تحلیلی در نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، علم مطالعه نظام‌های نشانه‌ای (زبان، رمزگان، و...)، فرایندهای تاویلی و ابزاری پژوهشی برای فهم حقیقت پنهان در پس علائم، رموز و نشانه‌ها و نمادهای فرهنگی است (تاجیک، ۷:۱۳۸۹). دانشی است که در آن نشانه‌ها، مطالعه، شناسایی و دسته‌بندی می‌شوند. نشانه‌شناسی بر ما معلوم خواهد کرد که نشانه‌ها از چه چیزهایی ساخته می‌شوند و قوانین حاکم بر آن‌ها کدامند (امامی فر، ۱۳۹۰: ۳). فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوییسی و چالرز پیرسفیلسوف آمریکایی که کم و بیش در یک دوره تاریخی میزیسته‌اند بنیانگذاران اصلی آنچه امروز با نام نشانه‌شناسی نامیده می‌شود، هستند (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۳).

در نشانه‌شناسی هم نظام‌های زبانی و هم نظام‌های غیرزبانی مورد بررسی قرارمی‌گیرند. رمزگان دستگاهی است که امکان تولید متن را به‌وجود می‌آورد و تحلیل‌های نشانه‌شناختی از همان گام اول از نوع تحلیل متن هستند (سجودی، ۲۰۹:۱۳۸۸). در مجموع می‌توان گفت: رویکرد نشانه‌شناسی، در پی کشف و خوانش روابط میان نظام‌ها و نشانه‌های اثر با اتکا به جهان متن است و مهم‌ترین هدف آن دریافتن معانی زبان‌ها، رمزها و نشانه‌هاست (جمالی و شیخی. ۵۳:۱۳۹۷). متن‌ها در قالب رسانه‌های مختلف عینیت می‌یابند. رسانه متن می‌تواند شنیداری، دیداری، بساوایی، چشایی یا بویایی باشد (سجودی، ۲۱۴:۱۳۸۸). از آنجا که دامنه مطالعه نشانه‌شناسی هر قلمرو متنی است که براساس رمزگان یا رمزهایی در کار تولید و مبادله معناست، پس ماهیتی بین رشته‌ای پیدا می‌کند (فیاض، سرافراز، احمدی، ۱۳۹۰: ۹۴).

متن‌هایی که در چهارچوب آثار هنری دیداری شکل می‌گیرد را می‌توان با استفاده از نشانه‌شناسی تحلیل کرد. قرارگرفتن تصویر در یک قاب، آن را به متنی تبدیل می‌کند که کارکرد نشانه‌ای و دلالت‌گر پیدا می‌کند و می‌توان لایه‌های متفاوت را در آن واکاوی کرد (جمالی و شیخی، ۷۲:۱۳۹۷). در یک اثر هنری بصری به‌عنوان یک متن، نشانه‌های تصویری در کنار نشانه‌های زبانی ـ نوشتاری متن را شکل می‌دهند. آثار گرافیکی از جمله متن‌هایی در هنرهای دیداری هستند که در آن‌ها، نشانه‌های تصویری در کنار نشانه‌های نوشتاری، میان مخاطب و اثر هنری ارتباط به‌وجود می‌آورند.

نشانه‌های نوشتاری و نشانه‌های تصویری

در آثار هنر گرافیک به ویژه در پوستر به‌عنوان متن، معمولا با دو نوع نظام نشانه‌ای روبه‌رو هستیم: نظام نشانه‌های نوشتاری و نظام نشانه‌های تصویری. «تحلیل نشانه‌شناسی پوستر، با مجموعه‌ای از نشانه‌های نوشتاری ـ تصویری مواجه است» (بابک معین و رضایی، ۸۲:۱۳۹۸). پوستر علاوه بر نشانه‌های تصویری، از نشانه‌های نوشتاری نیز بهره می‌گیرد، بدین سبب فونت، زبان گویایی و خوانایی نوشتار، فاصله‌گذاری بین حروف، واژگان و... در به‌کاربردن و ماندگاری نشانه‌ها تاثیر بسزایی دارند. نشانه‌های تصویری ـ نوشتاری با توجه به موضوع پوستر، به شکلی بازیگوشانه فعالیت می‌کنند تا معناهای پنهان و ضمنی خود را به مخاطب منتقل کنند (معین، ۸:۱۳۸۷).

نشانه‌های نوشتاری به نظام‌های زبانی تعلق دارند. نظام نشانه‌ای زبان عمدتا در دو شکل گفتاری و نوشتاری تحقق می‌یابد. نشانه‌های نوشتاری عبارتند از هرگونه ثبت تصویری نشانه‌های زبانی. نوشتار جنبه دیداری زبان است (سجودی، ۲۱۶:۱۳۸۸) و بیش از آن. «نظام نوشتاری دارای قلمروهای دلالتی ویژه و مستقل خود است که به دلالت‌های زبانی افزوده

می‌شود» (سجودی، ۲۸۷:۱۳۸۸). نوشتار علاوه بر سطح زبانی در سطح پیرازبانی و غیرزبانی هم عمل می‌کند. فقط در سطح زبانی، نوشتار جنبه یک به یک دیداری زبان است. در سطح پیرازبانی نشانه‌های سجاوندی و ترفندهای بصری مانند سیاه کردن کلمات یا ایرانیک کردن یا استفاده از رنگ یا قلمی بزرگ‌تر یا ترکیبی از این‌ها برای برجسته‌سازی وجود دارند که دلالت‌های خاص خود را ایجاد می‌کنند. در سطح دلالت‌های غیرزبانی رمزگان‌های فرهنگی و رمزگان‌های زیبایی‌شناختی مانند شکل قلم، شکل‌بندی هندسی نوشتار، رنگ، ترکیب‌بندی مکانی و... در دلالت مداخله می‌کنند (سجودی، ۱۳۸۸: ۳۰۳ـ۲۹۷). در این حالت نشانه‌های نوشتاری هم به نظام نشانه‌های زبانی وابسته‌اند و هم به نظام نشانه‌های تصویری (احمدی، ۱۵۱:۱۳۸۱).

نوشتار علاوه بر اینکه در ظاهر آواهای گفتاری را بازنمایی می‌کند، خود به‌عنوان یک رمزگان رسانه‌ای دارای امکانات دلالتی ویژه خود است که در دل هر متن، لایه‌ای متنی به وجود می‌آورد و بر دلالت‌های کل متن تاثیر می‌گذارد. خصوصیت جوهری نوشتار آن را کاملا از گفتار متمایز می‌کند. بدین صورت که نوشتار در غیاب نویسنده نیز وجود دارد و در نتیجه بسیار تغییرپذیرتر است و قابلیت آن را دارد که زمینه ساز معانی فراوان شود بدین شرط که کارکردهای دلالتگر آن قطع نشود. معنا در متن نوشتاری هم هست هم نیست؛ هست زیرا که نوشتار به هر حال دلالت دالی به دال دیگر است، نیست زیرا که روند دلالت دال‌ها به یکدیگر حرکتی است که پیوسته در بعد زمان تداوم می‌یابد (ناصرالاسلامی، ۶۶:۱۳۸۹).

دومین نوع از نظام نشانه‌ای که در پوسترها به‌کار می‌رود، نظام نشانه‌های تصویری است. مایکل هلیدی، زبان‌شناس نقش‌گرا در کتاب زبان گفتاری و نوشتاری، تصویر و نوشتار را به‌عنوان دو نوع نشانه از هم متمایز می‌کند و می‌نویسد انسان‌ها علاوه بر زبان از تصاویر هم برای ارتباط استفاده کرده‌اند (سجودی، ۲۸۷:۱۳۸۸). نشانه‌های تصویری، نشانه‌های دیداری هستند که در یک متن ثبت شده باشند و توسط حواس باصره درک شوند. «هر چیز که می‌بینیم، مجموعه‌ای از نشانه‌های دیداری است... نشانه دیداری مفهومی کلی است، هر آنچه با چشم می‌بینم... این نشانه‌ها را تنها به شرطی می‌توان تصویر خواند که در متنی ثبت شده باشند. به بیان دیگر شماری از نشانه‌های دیداری را نشانه‌های تصویری می‌خوانیم. هر گاه نشانه‌ای دیداری در متنی جای گیرد به نشانه تصویری تبدیل می‌شود»(احمدی، ۱۳۸۱: ۱۷ـ۱۶).

نشانه‌شناسی تصویر، شاخه‌ای از علم نشانه‌های دیداری به شمار می‌رود که می‌تواند در زمینه‌های مختلفی همچون عکاسی، سینما، نقاشی و سایر هنرهای دیداری به‌کار برده شود (میچل، ۱۹۸۶: ۸۰)[۷]. هدف نشانه‌شناسی تصویر کشف قاعده‌های خوانش تصویر و درک معناهای آن از طریق‌شناخت عناصر تجسمی یا وجه ظاهری تصویر است که به تحلیل پیکربندی عناصر تصویری می‌انجامد و در مرحله بعد به تحلیل اشکال و شناخت معناهای مدلول تصویر دست می‌یابد (شکری کیانی، خرازیان، ۱۳۹۳: ۲۱). گاهی نمادها و نشانه‌های تصویری قادرند اطلاعاتی را انتقال دهند که کلمات نمی‌توانند. بنا به گفته‌ی بارت، تصویر، پرخاشگرتر از نوشتار است؛ تصویر، نشانه‌ای دقیق‌تر است. مدلولش بارها به موضوع، نزدیک‌تر است (حسنوند و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۸).

ساختار تصویری نیز همانند ساختار زبانی، به تعبیر و ترجمه تعاملات اجتماعی وابسته است و این موارد تا حدودی زبانی است. در حقیقت معانی، بیش از آنکه مدل‌های مشخصی از نشانه باشند، به فرهنگ تعلق دارند و مسیری که معانی به‌واسطه انواع نشانه‌ها دیده می‌شود، به شکل مشخصی فرهنگی و تاریخی است (کرس و لی‌وِن، ۱۹۹۶: ۲). درواقع زبان بصری،

برخلاف تصور عموم، یک زبان جهانی نیست بلکه درک آن وابسته به فرهنگ هر جامعه است. ارزش‌ها و معانی فرهنگی، تاثیرات خود را ورای نوشتار انتقال می‌دهند. در نشانه‌شناسی تصویری، عناصری چون مرکز یا حاشیه، بالا یا پایین، تاثیراتی در مخاطب ایجاد می‌کند، اما با وجود معانی و ارزش‌هایی که در هر فرهنگ و تاریخی دیده می‌شود، این‌گونه معانی متفاوت است. در حقیقت وجه مشخصی از هر فرهنگ در تداوم تاریخی آن دیده می‌شود (کرس و لی‌ون، ۱۹۹۶: ۴). فرایند نشانه‌شناسی نیز مشابه همین عملکرد است. با این وجود، هر یک، امکانات و محدودیت‌های خاص خود را دارند. هر آنچه که به وسیله زبان منتقل می‌شود، لزوما به‌واسطه تصاویر انتقال نمی‌یابد و بالعکس (امامی، ۱۳۹۱: ۳۷). از مولفه‌هایی که در شکل‌گیری و قدرت به یاد ماندن نشانه‌ها در یک پوستر برای مخاطب نقش دارند، می‌توان به رنگ، فرم و فام نشانه، فرهنگ و آیین جامعه و الگوهای خاص برای تبیین یک تصویر اشاره کرد.

به این ترتیب در رسانه پوستر به‌عنوان یک متن، نشانه‌های نوشتاری در قالب حروف، کلمات، عبارات و جملات و گزاره‌ها در قلم‌های مختلف، اشکال و اندازه‌ها و رنگ‌های مختلف بسته به پیام اصلی پوستر، شکل می‌گیرند و هرگونه نشانه بصری غیرزبانی اعم از نقطه‌ها، خطوط، شکل‌ها، نقش‌ها، نقش‌مایه‌ها، تصاویر، رنگ‌ها و بافت‌ها را می‌توان نشانه تصویری در نظر گرفت. در هر پوستر بسته به متن یکی از این نشانه‌های نوشتاری و تصویری می‌تواند اصلی باشد.

تئاتر و پوستر در ایران در دهه سی شمسی

در جریان انقلاب مشروطه در ایران (۱۳۲۷ـ۱۳۲۲ه. ق. / ۱۲۸۵ـ۱۲۸۰ه. ش) و پس از آن تا دوره پهلوی اول همپای شرایط اجتماعی و سیاسی، عرصه فرهنگ و هنر نیز تحولات عمیقی را تجربه کرد. هنرهای نمایشی در ایران نیز از این تحول دور نماند و حاصل این تحول شکل‌گیری جریان نوین تئاتر ایران تحت تاثیر تئاتر غرب بود. «از میانه سده‌ی سیزدهم هجری شمسی که سرآغاز تولید تئاتر نوگرای ایرانی است، جامعه‌ی ایرانی شاهد تکوین میدان هنری تازه‌ای بود که می‌توان از آن با عنوان تجدد در هنرهای نمایش ایران یاد کرد» (اسدی، ۷۲:۱۳۸۹). ترجمه نمایشنامه‌های غربی به فارسی، نوشته شدن نخستین نمایشنامه‌های مدرن غربی در ایران، تاسیس نخستین تماشاخانه به شیوه غربی، اجرای تئاتر به شیوه غربی، شکل‌گیری گروه‌های نمایشی مانند گروه تئاتر ملی، تاسیس انجمن‌ها و شرکت‌ها، آموزش تئاتر و تاسیس هنرستان هنرپیشگی و تاسیس تئاترهای متعدد، مولفه‌های این جریان نوین تئاتر بودند (ساتن، ۱۳۳۵: ۲۹۲ـ۲۸۸)، (لایق، ۱۳۸۴: ۱۷)، (ملک‌پور، ۱۳۸۶، ج۲۶۳:۳)؛ (فنائیان، ۱۳۸۶: ۱۶۳)، (سپهران، ۱۳۸۸).

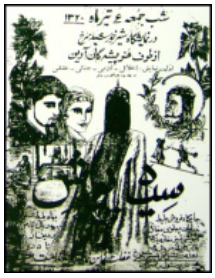
یکی از مهم‌ترین نقاط این تحول فاصله ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ ه. ش. یعنی فاصله سقوط پهلوی اول تا کودتای ۲۸ مرداد است. «شرایط تئاتر ایران در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۲ را شماری پژوهندگان به سبب گستردگی اجرای صحنه و رشد تئاتر(دوران صحنه) نامیده‌اند. استقبال جامعه تماشاگران و مخاطبان نیز در این دوره گسترده است (theateronline.ir). رویکرد اصلی تئاتر در این دوره سیاسی ـ اجتماعی بود و مایل به نقد اجتماعی و اخلاقی، و تئاتر و هنر مصداق کریتیکا (اسدی، ۱۳۸۹: ۸۳).

در مقطعی از این دوره تاریخی (۱۳۲۵ـ۱۳۲۴) از نمایش و گروه‌های نمایشی حمایت‌های چشمگیری انجام شد. در تبریز انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و فرقه دمکرات از گروه‌های نمایشی حمایت‌های معنوی و مادی می‌کردند که خود سبب اوج ناگهانی اجراهای

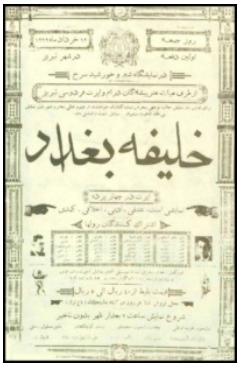
نمایشی در تبریز و نقاط مختلف آذربایجان شد (عباس خانی، ۱۳۸۲:۲۲۰). تبریز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شهرها در انقلاب مشروطه، به یکی از کانون‌های اصلی تئاتر در ایران تبدیل شد. در دهه سی شمسی تعداد زیادی نمایش در این شهر اجرا شد که با استقبال فراوان مخاطبان روبه‌رو گردید (علیزادگان، ۱۳۶۷: ۸۳ـ۷۱).

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تئاتر ایران در این دهه آغاز استفاده از پوستر در تئاتر است. پس از شهریور ۱۳۲۰ ابتدا «تئاتر آذربایجان» در تبریز و سپس تئاترهای تهران و سرانجام مؤسسات تبلیغاتی و سیاسی از پوستر به‌عنوان عاملی مؤثر در آگاهی‌رسانی استفاده کردند. از این زمان، پوستر به‌صورت رسانه‌ای ارتباطی به‌تدریج در جامعه ایران مطرح گردید (رنگچیان، ۱۳۷۳:۲۰). در سال ۱۳۲۴ تئاتر آذربایجان در تبریز بنا شد. این تئاتر برای برنامه ریزی خود به‌طور منظم اعلان‌های ساده‌ای چاپ می‌کرد. شکل این اعلان‌ها ادامه شکل همان تراکت‌ها و اعلان‌های کوچک معمولی بود (سریر و دیگران، ۱۳۸۷: ۲۰۳). در این دوره پوسترها اغلب گرته‌برداری از پوسترهای اروپایی بودند و نشانی از نام طراح برخود نداشتند. ویژگی بارز در اعلان‌های این دوره قرینه‌سازی و تک رنگ بودن است که به دلیل محدودیت‌های چاپی در آن دوران به شیوه چاپ سنگی به چاپ رسیده‌اند. در جدول (۱) مجموعه اعلان‌های یافت شده تئاتر در تبریز در ده سی شمسی که به زبان فارسی منتشر شده‌اند، به ترتیب تاریخ معرفی و توصیف شده‌اند.

جدول(۱): پوسترهای تئاتر در دهه سی شمسی در تبریز در ترتیب تاریخی

ردیف	پوستر	اطلاعات
۱		پوستر نمایش سیاه‌پوش. این نمایش در شب جمعه ۶ تیرماه ۱۳۲۰، در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ، از طرف هنرپیشگان آرین، در چهار پرده به اجرا درآمده‌است.
۲		پوستر نمایش انتقام لیلا. این نمایش روز جمعه ۱۶ آبان ۱۳۲۰، در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال درام و اپرت فردوسی تبریز، در چهار پرده، اجرا شده‌است. رژیسور معروف: آقای عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحددار.
۳		پوستر نمایش اود گلینی (عروس آتش). این نمایش آبان ۱۳۲۰، اولین دفعه در تبریز در تماشاخانه شیر و خورشید با همکاری هیئت هنرپیشگان درام و اپرت، اجرا شده‌است و اولین کار صمد صباحی در تبریز است.
۴		پوستر نمایش اللی یاشندا جوان (جوان ۵۰ ساله). این نمایش روز جمعه ۶ شهریور ۱۳۲۱ در تماشاخانه شیر و خورشید سرخ از طرف هیئت هنرپیشگی درام و اپرت (فردوسی) تبریز در سه پرده به صحنه رفت. اثر ذوالفقار بیک حاجی بیگوف به رژیسوری حسین عرب اوغلی و معاونت صمد صباحی.

۵		پوستر نمایش فرهاد و شیرین. این اعلان در سال۱۳۲۱ در چاپخانه اطلاعات تبریز منتشر شده‌است و نمایش شب جمعه ۱۳ رمضان(سوم مهرماه) ۱۳۲۱ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف آکتورال (فردوسی) تبریز به اشتراک غلام سیاه (صمد تمیز) در ۴ پرده و یک پرده مضحکه به اجرا درآمده‌است. رژیسور: عرب اوغلی، معاون: صباحی، مدیر: صمد تمیز
۶		پوستر نمایش ناموس. این نمایش سه‌شنبه ۷ مهر ۱۳۲۱ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف هیئت هنرپیشگان درام و اپرت فردوسی تبریز، در چهارده پرده اجرا شده‌است. این نمایشنامه اثر نویسنده مشهور شیروان‌زاده است و نمایشی ادبی، اخلاقی، جنایی و عشقی است.
۷		پوستر نمایش آرشین مال آلان (پارچه‌فروش دوره‌گرد). این نمایش روز جمعه ۱۵ آبان ۱۳۲۱ در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ، در ۴ پرده اجرا شد. اثر عزیز حاجی بیگوف با بازی: بیوک خان محمدی در نقش ولی، خانم آرشالویس در نقش تللی، حسین عرب اوغلی در نقش سلطان بیک، عبداله احسانی در نقش سلیمان، خانم حلیسمه در نقش جهان خاله؛ رهبر موسیقی: عادل آخوندزاده، رژیسور: عرب اوغلی، مدیرمسئول: حبیب نسقی.
۸		پوستر نمایش دو نوکر کلک‌باز. این نمایش روز جمعه ۲۸ اسفند۱۳۲۱ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، اثر رژیسور معروف تبریز: حسین عرب اوغلی، رهبر ارکستر: آقا اسماعیل محمدعلیزاده، رژیسور: عرب اوغلی، مدیر ملزومات: محمدی، مدیرمسئول: سرحددار.

۹		پوستر نمایش قاچاق کرم. این اعلان در سال۱۳۲۲ منتشر شده‌است. این نمایش به سررژیسوری بیوک نخجوان و مدیریت و رژیسوری صمد صباحی، به وسیله هیئت هنرپیشگان درام و اپرت تبریز در روز جمعه پنجم فروردین ماه ۱۳۲۲ در تماشاخانه شیرو خورشید سرخ به روی صحنه آمده‌است.
۱۰		پوستر نمایش شب جدایی. این نمایش در روز جمعه۱۲ فروردین ۱۳۲۲ در۳ پرده به اضافه یک پرده کنسرت با شکوه اثر رژیسور معروف آقای حسین عرب اوغلی، از طرف هیات هنرپیشگان ماهر آکتورال درام و اپرت فردوسی تبریز به معرض تماشا گذاشته شد. رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحد دار.
۱۱		پوستر نمایش ۱۹۰۵. این اعلان در سال ۱۳۲۲ منتشر شده‌است. این اثر توسط جعفر جبارلی، نمایشنامه‌نویس معروف آذربایجان شوروی نوشته شده‌است و به مدیریت و رژیسوری صمد صباحی، توسط بزرگ‌ترین هیئت هنرپیشگان درام و اپرت تبریز در روز جمعه ۱۹ فرودین ماه ۱۳۲۲ در تماشاخانه شیرو خورشید سرخ به روی صحنه رفته‌است.
۱۲		پوستر نمایش خلیفه بغداد. این نمایش در روز جمعه ۱۳خرداد ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ از طرف هیات هنرپیشگان درام و اپرت فردوسی تبریز، در ۴ پرده، به معرض تماشا گذاشته شد. ارکستر تحت رهبری استاد موسیقی آقای عادل آخوندزاده اداره می‌شد. رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: نسقی.

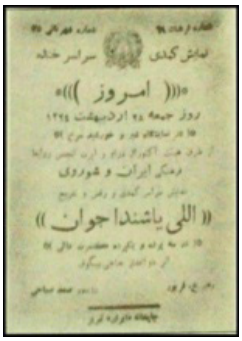
۱۳		پوستر نمایش علی بابا و چهل دزد بغداد. این اعلان در سال۱۳۲۲ منتشر شده‌است. روز جمعه ۳ تیر ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، به مناسبت آغاز دومین سال تشکیل هیات تئاترال فردوسی، نمایش مجلل و باشکوه علی بابا چهل دزد بغداد، در ۴ پرده اجرا شد. اپرت اثر عرب اوغلی، رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحددار.
۱۴		پوستر نمایش مکرزنان. این اعلان در سال۱۳۲۲ در چاپخانه اطلاعات تبریز منتشر شده‌است. این نمایش روز جمعه ۳۱ تیرماه ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف هنرپیشگان تئاترال فردوسی، در سه پرده، به انضمام یک پرده کنسرت مفصل به اجرا درآمده‌است. رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحددار
۱۵		پوستر نمایش لیلی و مجنون. این اعلان در سال۱۳۲۲ منتشر شده‌است. روز شنبه ۸ مرداد ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، نمایش مجلل و با شکوه لیلی و مجنون، اپرا در پنج پرده، اثر عزیز بیک حاجی بیگلو، از طرف هیات هنرپیشگان فردوسی تبریز به صحنه رفت. رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحد دار.
۱۶		پوستر نمایش کنسرت و نمایش سرشماری. این اعلان در سال ۱۳۲۲در چاپخانه اطلاعات تبریز منتشر شده‌است. این نمایش روز جمعه ۲۱ مرداد۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف هنرپیشگان تئاترال درام و اپرت فردوسی تبریز در ۴ پرده به اجرا درآمده‌است. رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحددار

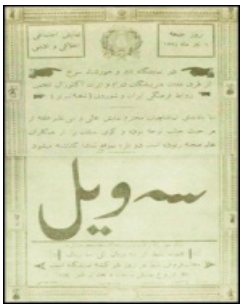
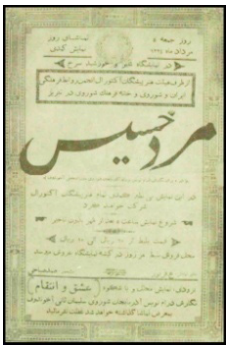
۱۷		پوستر نمایش اصلی و کرم. این اعلان در سال۱۳۲۲ منتشر شده‌است. روز جمعه ۴ شهریور ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ، نمایش مجلل و باشکوه اصلی و کرم، اپرا در ۴ پرده، اثر: حاجی بیگوف اجرا شد. رهبر ارکستر: اسماعیل علیزاده، رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سرحددار.
۱۸		پوستر نمایش ملانصرالدین و بهلول داننده. این اعلان در سال۱۳۲۲ منتشر شده‌است. شب جمعه ۹ رمضان مطابق ۱۸ شهریور۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، در ۳ پرده و یک پرده مضحکه (آقا من خرم) به اشتراک صمد تمیر علاوه از نمایش یک پرده آواز و رقص جمعیتی به اشتراک خانم ژنیا اولین دفعه در تبریز اجرا شد. رژیسور: رشدی، رژیسور سن آرا: احمدزاده، مدیرمسئول: حبیب نسقی.
۱۹		پوستر نمایش آرشین مال آلان. شب چهارشنبه ۶ مهر ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، از طرف هیئت هنرپیشگان تاترال فردوسی تبریز، در چهار پرده، اثر عزیز حاجی بیگوف اجرا شد. رژیسور عرب اوغلی، معاون رژیسور محمدی، مدیرمسئول سرحد دار.
۲۰		پوستر نمایش دخترلر. این اعلان در سال ۱۳۲۲ منتشر شده‌است. این نمایش روز جمعه ۱۳ آبان ماه ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ، از طرف هیات هنرپیشگان درام و اپرت ایران به صحنه رفت.

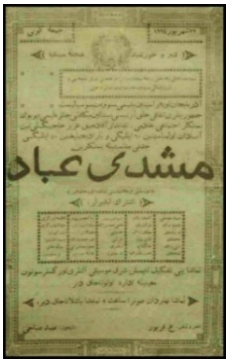
۲۱		پوستر نمایش جادوگران. این اعلان در سال ۱۳۲۲ در چاپخانه اطلاعات تبریز منتشر شده‌است. این نمایش روز جمعه ۲۰ آبان ماه۱۳۲۲ در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ به اجرا درآمده‌است. رژیسور: عرب اوغلی، مدیرمسئول: سرحددار.
۲۲		پوستر نمایش آرشین مال آلان. این اعلان در سال ۱۳۲۲ منتشر شده‌است. این نمایش در روز جمعه ۴ آذرماه در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال فردوسی تبریز به روی صحنه رفت. اثر عزیز حاجی بیکوف، رژیسور: عرب اوغلی، معاون رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: سر حد دار
۲۳		پوستر نمایش هارون ـ لیلا. این اعلان در سال۱۳۲۲ منتشر شده‌است. این نمایش در ۱۶ آذرماه ۱۳۲۲ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، از طرف هنرپیشگان آکتورال فردوسی تبریز در ۴ پرده مفصل توسط رژیسور نامی آقای عرب اوغلی به روی صحنه رفت. ارکستر تحت رهبری آقای اسماعیل اداره شد.
۲۴		پوستر نمایش عروس مغان. این اعلان در سال ۱۳۲۲ در چاپخانه اطلاعات تبریز منتشر شده‌است. این نمایش روز جمعه ۱۸ آذر ماه۱۳۲۲، در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، از طرف هیئت هنرپیشگان درام و اپرت ایران در ۴ پرده به روی صحنه رفته‌است. رژیسور: مشدی، رژیسور سن آرا: احمدزاده مدیر ملزومات: صمد، معاون رژیسور: مزدوری، مدیرمسئول: نسقی.

۲۵		پوستر نمایش دزدان جسور. این اعلان در سال ۱۳۲۳ منتشر شده‌است در روز جمعه ۲۶ خرداد ۱۳۲۳ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف هیئت هنر پیشگان تاترال و اپرت حقیقت تبریز در ۴ پرده مفصل و یک پرده کمدی، به قلم آقای اصغر گلکار، سررژیسور: قاسم فروزان، رژیسور: محمدی، مدیرمسئول: معزی، معاون رژیسور: عبداله احسانی به روی صحنه رفت.
۲۶		پوستر نمایش جان جور صمد یا عروس اجباری. این اعلان در سال ۱۳۲۳ منتشر شده‌است. روز جمعه ۹ تیر۱۳۲۳ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ از طرف هنرپیشگان درام و اپرت آکتورال ایران، نمایشنامه جان جور صمد یا عروس اجباری، در سه پرده، اثر نویسنده مشهور فرانسه مولیر، به انضمام یک پرده کنسرت به روی صحنه رفت. سررژیسور صمد صباحی، رژیسور: محمدعلی رشدی.
۲۷		پوستر نمایش آبی و رابی. شب جمعه ۲۴ شهریور ماه (۱۳۲۳) در نمایشگاه شیرو خورشید سرخ از طرف هیات هنرپیشگان تاترال درام و اپرت حقیقت، نمایش آبی و رابی به معرض تماشا گذشته شد. سر رژیسور: صمد صباحی، رژیسور: محمدی، معاون رژیسور: عبداله احسانی.
۲۸		پوستر نمایش آرشین مال آلان. روز جمعه ۷ مهر ۱۳۲۳ در نمایشگاه دوستان اتحاد جماهیر شوروی، واقع در مغازه‌های سنگی، از طرف هیئت هنرپیشگان تاترال درام و اپرت حقیقت تبریز، نمایش کمدی موزیکال آرشین مال آلان در ۴ پرده، اثر عزیز حاجی بیگوف به روی صحنه رفت. سر رژیسور: صمد صباحی، رژیسور: محمدی، معاون رژیسور: عبداله احسانی، مدیرمسئول: معزی.

۲۹		پوستر نمایش مشدی عباد. این اعلان در سال ۱۳۲۳ منتشر شده‌است. روز جمعه ۱۰ آذرماه در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، از طرف هنرپیشگان آکتورال درام و اپرت ایران، نمایش کمدی مشدی عباد در سه پرده اثر حاجی بیگوف به روی صحنه رفت. سررژیسور: صمد صباحی، رژیسور: محمدعلی رشدی.
۳۰		پوستر نمایش حاجی قارا. این اعلان در سال ۱۳۲۳ منتشر شده‌است. این نمایش اثر نویسنده توانا و دانشمند شرق میرزا فتحعلی آخوندزاده، در ۵ پرده روز پنجشنبه ۱۰ اسفند ۱۳۲۳ در تماشاخانه شیر و خورشید سرخ از طرف هیئت هنرپیشگان درام و اپرت روابط فرهنگی ایران و شوروی به مناسبت شروع اولین دوره نمایشات سال ۱۳۲۴ـ۱۳۲۲ با اشتراک مقتدرترین هنرپیشگان درام و اپرت اکتور و اکتریس و رقاصه و آوازخوان هیئت نامبرده به معرض تماشا گذاشته شد.
۳۱		پوستر نمایش ناموس. روز جمعه ۱۰ فروردین ۱۳۲۴، در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ، از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال درام و اپرت روابط فرهنگی ایران و شوروی، با اشتراک شصت نفر آرتیست و آکتریس با دکور تازه و مجلل به معرض تماشا گذاشته‌شد.
۳۲		پوستر نمایش ناموس. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. دومین نمایشنامه از سری برنامه‌های اعلام شده، اجرای نمایشنامه ناموس نوشته الکساندر شیروان‌زاده در تاریخ‌های ۱۰ و ۳۰ فروردین ۱۳۲۴ در تماشاخانه شیر و خورشید سرخ به رهبری و مدیریت عبداله‌زاده فریور با کارگردانی صمد صباحی اجرا شد.

۳۳		پوستر نمایش آرشین مال الان. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. کمدی موزیکال آرشین مال آلان سومین اجرا در سال ۱۳۲۴ است. این اپرت در روز جمعه ۲۱ اردیبهشت ماه ۱۳۲۴ به مدیریت عبدالله‌زاده فرپور و با کارگردانی صمد صباحی به معرض تماشا گذاشته شد.
۳۴		پوستر نمایش اللی یاشنداجوان. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. چهارمین سند این دوره «اللی یاشندا جوان»اثر ذوالفقار حاجی بیگوف است. این کمدی روز جمعه ۲۸ اردیبهشت ماه ۱۳۲۴ در تماشاخانه شیر و خورشید سرخ به مدیریت عبدالله‌زاده فرپور با کارگردانی صمد صباحی اجرا شده‌است.
۳۵		پوستر نمایش سه ویل. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. پنجمین نمایش در سال ۱۳۲۴ اجرای نمایشنامه «سویل» اثر درام‌نویس معروف آذربایجان شوروی است که روز جمعه ۱۱ خرداد در دو سانس به اجرا درآمده‌است. سانس اول اجرا قبل‌ازظهر و مخصوص بانوان بوده و سانس دوم بعدازظهر مختص آقایان به اجرا درآمده‌است. این نمایشنامه با مدیریت عبدالله‌زاده فرپور با کارگردانی صمد صباحی اجرا شده‌است. نمایشنامه سویل مجددا در تاریخ ۱ تیرماه ۱۳۲۴ توسط «تئاترال انجمن» به روی صحنه رفت..
۳۶		پوستر نمایش نمایش عالی (هجوم دوام می‌کند). این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. ششمین نمایشنامه‌ای است که توسط هیئت هنرپیشگان درام و اپرت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی شعبه تبریز به معرض نمایش گذاشته شده‌است. نمایشنامه عالی (هجوم دوام می‌کند) اثر رحمان درام‌نویس آذربایجان شوروی است. نمایش عالی در روز جمعه ۲۵ خرداد ۱۳۲۴ در تماشاخانه شیرو خورشید سرخ با مدیریت عبدالله‌زاده فرپور و کارگردانی صمد صباحی روی صحنه رفت.

۳۷		پوستر نمایش سه ویل. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. این نمایش در روز جمعه ۱ تیر ماه ۱۳۲۴ در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ در چهار پرده از طرف هیئت هنرپیشگان درام و اپرت آکتورال انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی (شعبه تبریز) به اجرا در آمد.
۳۸		پوستر نمایش مرد خسیس. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. هفتمین نمایشنامه از سری نمایشنامه‌های اجرا شده توسط «تئاترال انجمن». نمایشنامه «مرد خسیس» اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده است و روز جمعه ۵ مردادماه ۱۳۲۴ در تماشاخانه شیرو خورشید سرخ با مدیریت عبداله‌زاده فرپور و کارگردانی صمد صباحی از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و خانه فرهنگ شوروی در تبریز به روی صحنه رفت.
۳۹		پوستر نمایش عاشق غریب. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. کمدی موزیکال «عاشق غریب» هشتمین نمایشی است که توسط تئاتر انجمن و خانه فرهنگ شوروی در ۴ پرده و ۸ صحنه به معرض تماشا گذاشته شد. عاشق غریب توسط ذوالفقار حاجی بیگوف نوشته شد و با مدیریت عبداله‌زاده فرپور و کارگردانی صمد صباحی در تاریخ ۲۶ مرداد ۱۳۲۴ در تماشاخانه شیر و خورشید سرخ به اجرا در آمد.
۴۰		پوستر نمایش لیلی و مجنون. این اعلان در سال ۱۳۲۴منتشر شده‌است. نهمین نمایشی است که در روز جمعه۲ شهریور ۱۳۲۴ در نمایشگاه شیروخورشید از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال روابط فرهنگی ایران و شوروی و خانه فرهنگ شوروی به صحنه رفت. این نمایش فقط برای بانوان به اجرا در آمد.

۴۱		پوستر نمایش لیلی و مجنون. این اعلان سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. اپرای لیلی و مجنون دوازدهمین نمایشی است که هنرمندان تئاتر تبریز به مناسبت تجلیل از مقام هنری عزیز حاجی بیگوف در تاریخ ۳ شهریور ۱۳۲۴ در تماشاخانه شیرو خورشید به اجرا درآوردند. رژیسور: صمد صباحی.
۴۲		پوستر نمایش مشدی عباد. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. در ادامه‌ی اجراهای ۱۳۲۴، هنرمندان تئاتر آذربایجان ایران به مناسبت شصتمین سال تولد و چهلمین سال فعالیت عزیز حاجی بیگوف بنیانگذار اپرا در آذربایجان، «اپرا» و «اپرت»هایی از حاجی بیگوف را در تماشاخانه شیرو خورشید سرخ به نمایش درآوردند. از میان نمایش‌هایی که در این روزها توسط «تئاترال انجمن» و مناسبت جشن مزبور به اجرا در آمد، کمدی موزیکال «مشدی عباد» در تاریخ ۲۳ شهریور ۱۳۲۴ با مدیریت عبداله‌زاده فریور و کارگردانی صمد صباحی بود.
۴۳		پوستر نمایش اصلی و کرم. این اعلان در سال ۱۳۲۴ منتشر شده‌است. این اپرا به مناسبت جشن مربوط به عزیز حاجی بیگوف در تاریخ ۲۷ شهریور ۱۳۲۴ با مدیریت عبداله‌زاده فریور و کارگردانی صمد صباحی به صحنه آمد.
۴۴		پوستر نمایش عشق و انتقام. این اعلان در سال۱۳۲۴ منتشر شده‌است. عشق و انتقام آخرین (سیزدهمین) نمایشی است که توسط تئاترال انجمن و خانه فرهنگ شوروی به روی صحنه آمده‌است. نمایشنامه «عشق و انتقام» اثر درام‌نویس آذربایجان شوروی سلیمان ثانی آخوندوف است. این نمایشنامه با مدیریت عبدالله‌زاده و کارگردانی صمد صباحی در سال ۱۳۲۴به معرض تماشا گذاشته شد.

۴۵		پوستر نمایش ناموس. این اعلان در سال ۱۳۲۵ منتشر شده‌است. دومین اجرا از سری نمایش‌های اعلام شده، نمایشنامه «ناموس» اثر الکساندر شیروان‌زاده است که در ۱۱ اردیبهشت ماه ۱۳۲۵ در سالن شیرو خورشید سرخ با کارگردانی صمد صباحی به صحنه آمده‌است.
۴۶		پوستر نمایش کربلایی بایرام و میرزا زلفعلی. روز جمعه ۱۵ آبان ۱۳۲۶، در صحنه شیر و خورشید سرخ تبریز، از طرف هنرپیشه‌گان اپرای تبریز، این نمایش کمدی، اخلاقی و ادبی در سه پرده و یک پرده کنسرت اجرا شد.

دسته‌بندی پوسترهای تئاتر در دهه ۳۰ شمسی براساس نوع نشانه‌های غالب

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد در یک پوستر به‌عنوان یک متن، هم نشانه‌های نوشتاری وجود دارد هم نشانه‌های تصویری. پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی نیز از این قاعده مستثنا نبوده‌اند. در طراحی این پوسترها هم از نشانه‌های نوشتاری شامل حروف، کلمات و جملات در شکل‌های بصری مختلف استفاده شده‌است، هم از نشانه‌های تصویری شامل طراحی و نقاشی، نقشمایه‌های تزیینی، لوگو و عکس برای ارتباط با مخاطب بهره برده شده‌است. براساس این دو دسته نظام نشانه‌ای می‌توان این پوسترها را به ۴ دسته اصلی تقسیم کرد:

۱ـ پوسترهای با غلبه نشانه‌های تصویری بر نشانه‌های نوشتاری.

۲ـ پوسترهای با غلبه نشانه‌های نوشتاری بر نشانه‌های تصویری.

۳ـ پوسترهای با میزان متوازن و مساوی از نشانه‌های تصویری و نوشتاری.

۴ـ پوسترهای با غلبه کامل نشانه‌های نوشتاری.

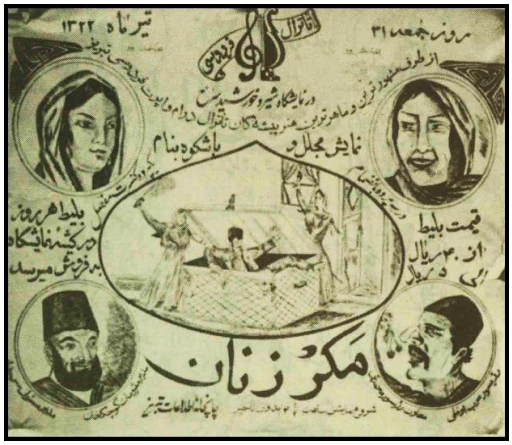
تحلیل نشانه‌شناختی پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی

برای تحلیل نشانه‌شناختی پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی در ایران از هر کدام از دسته‌های چهارگانه یک نمونه بارز که ویژگی‌های آن معرف ویژگی‌های اصلی موردنظر در کل آن دسته است متناسب با اهداف تحقیق انتخاب و تحلیل شده‌است و ارتباط آن با متن نمایشنامه تئاتر مورد بررسی قرارگرفته‌است.

۱ـ پوسترهای با غلبه نشانه‌های تصویری بر نشانه‌های نوشتاری

در این نوع پوسترها از هر دو نوع نشانه نوشتاری و تصویری استفاده شده‌است اما نشانه‌های تصویری بر فضای کار غلبه دارند. به این معنا که بار اصلی ارتباط با مخاطب برعهده نشانه‌های تصویری گذاشته شده‌است. تصویر بر نوشتار در صفحه غالب است و نوشته از ارزش بصری کمتری در این دسته از اعلان‌ها برخوردار است. طراحی، نقاشی، نقشمایه‌های انتزاعی، نمادها و عکس‌ها مهم‌ترین نشانه‌های تصویری به‌کار رفته در این پوسترها هستند. پوسترهای نمایش‌های سیاه‌پوش (ردیف۱)، فرهاد و شیرین (ردیف۵)، لیلی و مجنون (ردیف۱۵)، کنسرت و نمایش سرشماری (ردیف۱۶) جادوگران (ردیف۲۱)، عروس مغان (ردیف۲۴) و پوستر نمایش مکر زنان (ردیف۱۴) از این دسته به شمار می‌آیند.

تحلیل پوستر نمایش مکر زنان (۱۳۲۲. ش)



تصویر۱: پوستر نمایش مکرزنان

پوستر نمایش مکر زنان مربوط به سال ۱۳۲۲. ه. ش. به‌صورت تک رنگ و با رنگ مشکی بر روی کاغذ الوان کاهی در چاپخانه اطلاعات تبریز به چاپ رسیده‌است. فرم این پوستر دارای دوبخش تصویر و نوشتار است و از نشانه‌های تصویری و نوشتاری توامان استفاده شده‌است. هر چند نشانه‌های نوشتاری از سایزهای مختلف قلم برخوردار هستند و در کل فضای پوستر به چشم می‌خورند اما نشانه‌های تصویری، فضای بیشتری از صفحه پوستر را به خود اختصاص داده‌اند. این پوستر به این دلیل که از نشانه‌های تصویری متنوع استفاده کرده‌است برای تحلیل انتخاب شده‌است. همچنین نمایشنامه این تئاتر برای بررسی نسبت این پوستر با نمایشنامه در دسترس بوده‌است.

ـ لایه تصویر

لایه تصویر در این اعلان شامل ۳ بخش است:

الف) چهره و فیگور شخصیت‌های اصلی داستان

ب) شکل‌های هندسی دایره و بیضی

ج) نشان مرکز برگزارکننده.

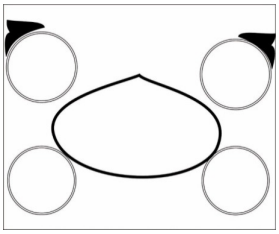
ـ لایه‌نوشتار

لایه نوشتار در این تصویر شامل ۲ بخش است.

الف) نوشتار متنی نگارش شده با خط نسخ و نستعلیق به‌صورت ریز و گاهی تغییر در ضخامت خطوط

ب) عنوان پوستر(مکر زنان) که با خط نسخ نوشته شده‌است.

جدول۲: لایه‌های تصویری و نوشتاری پوستر نمایش مکر زنان

لایه تصویر	نشانه‌های تصویری
الف ـ صحنه اصلی نمایش و چهره شخصیت‌های اصلی	
ب ـ ترکیب‌بندی شکل‌های دایره و بیضی در ساختار لچک و ترنج	
ج ـ نشان مرکز برگزارکننده نمایش	

لایه نوشتار	نشانه‌های نوشتاری
الف ـ ترکیب‌بندی نشانه‌های نوشتاری در پوستر	
ب ـ عنوان نمایش	

نشانه‌های تصویری اصلی در این پوستر در قالب چهار شکل دایره در گوشه‌های ساختار اصلی پوستر و یک فرم بیضی شکل در مرکز گنجانده شده‌اند. این ترکیب‌بندی از ساختار لچک و ترنج در هنر ایرانی گرفته‌شده‌است که برای مخاطب ایرانی کاملا شناخته شده‌است. این ویژگی سبب ارتباط بیشتر مخاطب و بالا رفتن درک و خوانش تصویر برای مخاطب ایرانی می‌شود. در این پوستر نشانه‌های تصویری به‌صورت صریح بر موضوع و بن مایه اصلی نمایشنامه، یعنی مفهوم مکر زنان دلالت دارند. مکر زنان یکی از موضوعات رایج در ادبیات فارسی و فرهنگ عامه ایران بوده‌است و در متون مهمی مانند هزار و یک شب، سندباد نامه، کلیله و دمنه و مرزبان نامه به این موضوع پرداخته شده‌است (خراسانی و دیگران، ۱۳۸۹)، از این رو مخاطب ایرانی با این موضوع آشنایی دارد.

در این پوستر برای ارتباط مخاطب با موضوع نمایشنامه، مهم‌ترین صحنه از نمایش انتخاب شده و به دلیل اهمیت به‌صورت یک نشانه تصویری در مرکز کادر، مرکز دید مخاطب، در فرم بیضی شکل قرارداده‌شده‌است. در این صحنه مطابق نمایشنامه موجود، حافظ، معشوق فاطمه در حال پنهان شدن در صندوق است. موضوع اصلی داستان هم مکر فاطمه است. حسین همسر فاطمه کتابی دارد به نام مکر زنان که در آن هزار و یک نوع مکر زنان آورده شده‌است. حسین همواره در حال خواندن این کتاب است و فکر می‌کند با خواندن این کتاب بر همه انواع مکر زنان مسلط است. اما دقیقا اتفاقات این صحنه به او می‌فهماند که مکر زنان را انتهایی نیست و کتاب را له می‌کند و می‌گوید وقتی فاطمه هزار و دو مکر بلد است هزار و یک مکر به‌کار من نمی‌آید. بنابراین این صحنه نقطه اصلی داستان محسوب می‌شود که طراح پوستر برای ارتباط مخاطب با نمایشنامه انتخاب کرده‌است.

در چهار طرف این نشانه مرکزی، تصویر شخصیت‌های اصلی نمایش، با توجه به نوع تصویرسازی آن دوره یعنی طراحی پرتره بازیگران به شیوه نقاشی‌گونه، قرارگرفته‌است. با

قراردادن چهره شخصیت‌های زن در بالای پوستر و شخصیت‌های مرد در پایین پوستر در یک روابط سلسله مراتبی، برخلاف فرهنگ مرد سالار حاکم در جامعه، مفهوم اصلی نمایشنامه بار دیگر مورد تاکید قرارگرفته‌است. تصویرگر با روش ساده‌کردن یا به اصطلاح استلیزه‌کردن تصویر، به ساخت و سازهایی دست‌زده که با همه سادگی و خلاصه بودنشان همچنان شباهت‌شان با موضوع برای عموم مخاطبان قابل تشخیص است. زنان با چهره‌ای مکارگونه تصویر شده‌اند و مردان چهره‌ای ساده‌لوح دارند. در این پوستر از نشانه‌های شمایلی بهره گرفته‌شده‌است؛ ساده‌ترین نشانه که بی‌درنگ باز شناخته می‌شود چون تصویر مستقیم موضوع است. شمایل می‌تواند واقعی و عکاسی شده و یا بسیار پیرایش یافته باشد.

دلالت‌های صریح در این اعلان درواقع توصیف جزء به جزء شخصیت اصلی اعلان است که عبارتند از زنانی که دور صندوقچه هستند و مردی که در صندوقچه در حال پنهان شدن است و ۴ چهره متشکل از دو زن و دو مرد در چهار طرف کادر هستند. به این ترتیب، در این پوستر بازنمایی صحنه اصلی نمایش در کنار بازنمایی چهره شخصیت‌های اصلی نمایش، کارکرد ارتباطی دارد و برای ارتباط بیشتر مخاطب با موضوع نمایشنامه ایجاد شده‌است. استفاده از ترکیب‌بندی آشنای هنر ایرانی در کنار تصاویر صریح و مستقیم، این کارکرد ارتباطی را تقویت می‌کند. کلیه عناصر موجود در کادر اعم از تصویر (چهره، فیگور) نوشتار (کلیه نوشتارهای ریز و درشت) رنگ (سیاه) و زمینه سفید، ترکیب‌بندی قرینه‌ای در اعلان فوق، برای انتقال مفهوم سوژه (اعلان) به مخاطب (تماشاگر) است.

آنچه در یک پوستر تئاتر مهم است علاوه بر نکات بصری جلب نگاه مخاطب به خود است که در این اثر با توجه به دلالت ضمنی کلماتی از قبیل«نمایش مجلل و باشکوه و بنام»، اشاره به محل فروش بلیط «بلیط هر روز در گیشه نمایشگاه بفروش می‌رسد»، «قیمت بلیط از ۴۰ ریال الی ۵ ریال» به برجسته کردن قسمت‌هایی از اعلان توسط نوشتار پرداخته شده‌است و به کمک نشانه‌های شمایلی توانسته درواقع به دلالت معنایی موردنظر خود نزدیک بشود. هنرمند با درنظرگرفتن عواملی چون اندازه، در ایجاد عناصر تصویری و نوشتار، به‌کارگیری خلاقانه و به جا و یا تغییر مناسب فونت به‌گونه‌ای که بتواند تاکید و توجه بیشتری را تداعی کند، نگاه مخاطب را به خود جلب می‌کرده‌است.

مضمون نشانه‌های نوشتاری و جایگاه این نشانه‌ها در پوستر از بالا به پایین عبارتند از: ۱) عبارت «روز جمعه ۳۱ تیرماه ۱۳۲۲» در دو طرف نشان تاترال فردوسی در بالا، ۲) عبارت «در نمایشگاه شیر و خورشید سرخ» در زیر نشان، ۳) عبارت «از طرف مشهورترین و ماهرترین هنرپیشگان تاترال درام و اپرت فردوسی تبریز» به‌صورت یک خط منحنی شکل رو به بالا زیر نشان و عبارت قبل، ۴) عبارت «نمایش مجلل و با شکوه بنام» زیر عبارت قبل و در دو طرف بالای فرم بیضی شکل مرکز، ۵) عبارت «در سه پرده بانضمام یک پرده کنسرت مفصل» ما بین فرم بیضی شکل مرکز و دو شکل دایره حاوی چهره شخصیت‌های اصلی زن نمایش، ۶) عبارات «قیمت بلیط از ۴۰ ریال تا ۵ ریال» و «بلیط هر روز در گیشه نمایشگاه به فروش می‌رسد» در دو طرف فرم بیضی شکل مرکز، ۷) عنوان نمایش «مکر زنان» در زیر فرم بیضی شکل، ۸) عبارت «شروع نمایش ساعت ۱/۲ ۴ (چهار و نیم) بدون تاخیر» زیر عنوان نمایش، ۸) عبارت «چاپخانه اطلاعات تبریز» در کنار عبارت فوق، ۹) عبارات«رژیسور عرب اوغلی» «معاون رژیسور محمدی» «مدیر ملزومات کوچک خان» «مدیرمسئول سرحد دار» در زیر شکل‌های دایره حاوی چهره شخصیت‌های مرد داستان در پایین پوستر.

همان‌طور که از عبارات قابل فهم است، آن‌ها بر مضامین درونی و بن مایه‌های نمایشنامه

دلالت نمی‌کنند و به موارد بیرون از نمایشنامه ارجاع می‌دهند. نشانه‌های نوشتاری بر تبلیغ اجرای نمایش، کیفیت برگزارکنندگان و هنرمندان، شیوه اجرا، قیمت بلیط، نحوه فروش بلیط و زمان و مکان اجرا دلالت دارند. این موارد همگی کارکرد تبلیغی پوستر را برعهده می‌گیرند و مخاطب را برای خرید بلیط جذب می‌کنند. در طراحی و ترکیب‌بندی نشانه‌های نوشتاری، طراح برای تاکید و ایجاد توجه بیشتر به مضمون، به برجسته‌سازی حروف پرداخته و جمله‌هایی را محصور کرده‌است. برای نگارش این نشانه‌های نوشتاری بیشتر از خط نسخ و در مواردی از خط نستعلیق استفاده شده‌است که به فرهنگ و سنت ایران اشاره دارد.

۲ـ پوسترهای با غلبه نشانه‌های نوشتاری بر نشانه‌های تصویری

در این نوع پوسترها نیز مانند پوسترهای دسته نخست، از هر دو نوع نشانه نوشتاری و تصویری استفاده شده‌است اما این بار نشانه‌های نوشتاری بر فضای کار غلبه دارند و بار اصلی ارتباط با مخاطب برعهده نشانه‌های نوشتاری گذاشته شده‌است. در این دسته از پوسترها نوشتار بر تصویر در صفحه غالب است و نشانه‌های تصویری محدود هستند و از ارزش بصری کمتری در این دسته از اعلان‌ها برخوردارند. پوسترهای نمایش‌های اودگلینی (ردیف۳)، اللی یاشیندا جوان (ردیف۴)، آرشین مال آلان (ردیف ۷)، ۱۹۰۵ (ردیف۱۱)، آرشین مال آلان (ردیف ۱۹)، دزدان جسور (ردیف۲۵)، آبی و رابی (ردیف ۲۷)، آرشین مال آلان (ردیف ۲۸)، لیلی و مجنون (ردیف۴۱)، اصلی و کرم (ردیف۴۳)، نمایش کربلایی بایرام و میرزا زلفعلی (ردیف۴۶)، و پوستر نمایش آرشین مال آلان (پارچه‌فروش دوره‌گرد) (ردیف۲۲) از این دسته به شمار می‌آیند.

تحلیل پوسترنمایش آرشین مال آلان (پارچه‌فروش دوره‌گرد) (۱۳۲۲. ش)

تصویر۲: پوستر نمایش آرشین مال آلان

نمایش آرشین مال آلان (پارچه‌فروش دوره‌گرد) طی دهه سی شمسی چندین بار به اجرا درآمده‌است. اولین بار این اپرت در ۲۵ اکتبر ۱۹۱۳ در تئاتر تقی‌یف آذربایجان اجرا شده‌است. نخستین اجرای این اپرت موزیکال در ایران در سال ۱۲۹۵ توسط گروه هنری هوهانس تومانیان در تهران بوده‌است (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰). از این رو برای مخاطب آن دوره نمایشی آشنا بوده‌است. تعداد ۵ پوستر از این نمایش در این مقاله به دست آمده‌است که در جدول ۱ در ردیف‌های ۷، ۱۹، ۲۲، ۲۸، و ۳۳ معرفی شده‌اند. در بیشتر این پوسترها نشانه‌های نوشتاری بر نشانه‌های تصویری غالب هستند و به دلیل آشنایی مخاطب با موضوع نمایشنامه، پوسترها بیشتر به دنبال تبلیغ نمایش بوده‌اند. برای تحلیل، پوستر ردیف ۲۲ جدول ۱ که مربوط به اجرای۴ آذر ماه سال ۱۳۲۲، از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال فردوسی تبریز انتخاب شده‌است. هر چند در این پوستر نیز غلبه با نشانه‌های نوشتاری است اما طراح به نشانه‌های نوشتاری اکتفا نکرده و از عکس پرتره نویسنده و دیگر عوامل اجرای نمایش در قالب نشانه‌های تصویری برای معرفی نمایش استفاده کرده‌است.

ـ لایه‌ی تصویر

لایه تصویر در این اعلان شامل ۳ بخش است:

الف) نقوش تزیینی در حاشیه و متن، نماد دستان اشاره‌گر.

ب) عکس پرتره هنرمندان.

ج)کادرهای مستطیل

د) نشان مرکز برگزارکننده.

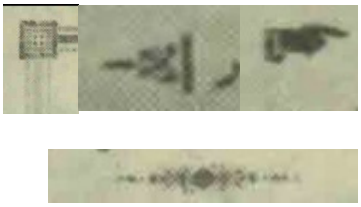
ـ لایه نوشتار

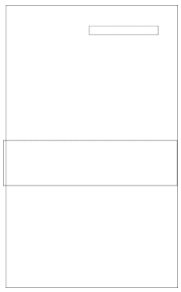
لایه نوشتار در این تصویر شامل ۲ بخش است:

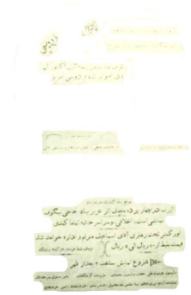
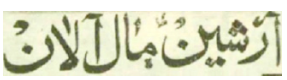
الف) نوشتار متنی نوشته شده به‌صورت ریز و گاهی تغییر در ضخامت خطوط

ب) عنوان پوستر «آرشین مال الان» که با خط نسخ نوشته شده‌است.

جدول۳ـ نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری در پوستر نمایش آرشین مال آلان

لایه تصویر	نشانه‌های تصویری
الف ـ نقوش تزیینی در حاشیه و متن، نماد دستان اشاره‌گر	
ب ـ ترکیب‌بندی شکل‌های دایره و بیضی در ساختار لچک و ترنج	

ج ـ کادرهای مستطیل شکل	
د ـ نشان مرکز برگزارکننده نمایش	

لایه نوشتار	نشانه‌های نوشتاری
الف ـ نوشتار متنی نوشته شده به‌صورت ریز و گاهی تغییر در ضخامت خطوط	
ب ـ عنوان نمایش	

در این پوستر نشانه‌های نوشتاری بر نشانه‌های تصویری غلبه دارند. نشانه‌های نوشتاری از بخش بالای پوستر به بخش پایین عبارتند از: اطلاعات مربوط به تاریخ اجرای نمایش درون کادر، اطلاعات مربوط به گروه مجری نمایش در بالای تصاویر آن‌ها، عنوان نمایش زیر تصویر هنرمندان، اطلاعات مربوط به شیوه اجرا و موضوع نمایش، قیمت بلیط و نحوه تهیه بلیط، ساعت شروع نمایش و مجریان و اداره‌کنندگان نمایش.

مرکز پوستر به‌عنوان نمایش، با خط نسخ و با نوشتاری درشت‌تر و ضخامت خط بیشتر نسبت به سایر نوشتار در وسط کادر اختصاص داده‌شده‌است. عنوان نمایش و کادر آن کمی بزرگ‌تر از حاشیه پوستر طراحی شده‌است به‌طوری که نوشتار و کادر مستطیل شکل آن بر روی حاشیه پوستر قرارگرفته‌است. این کار سبب شده‌است این نشانه به پلان اول پوستر تبدیل

شود و توجه مخاطب را به خود جلب کند. سایر نشانه‌های نوشتاری به ترتیب در پلان‌های بعدی قرارگرفته‌اند اما با تمهیداتی چون استفاده از علائم مانند دستان اشاره‌گر، فرم‌های تزیینی و خطوط مورد تاکید قرارگرفته و نگاه مخاطب را به خود جلب می‌کنند. به این ترتیب نشانه‌های تصویری در این پوستر برای ایجاد تاکید بر نشانه‌های نوشتاری استفاده شده‌اند.

طراح در این پوستر برای تاکید و توجه بیشتر به مضمون از برجسته‌سازی حروف استفاده نموده و جمله «نمایشی است، اخلاقی، و سراسر خنده، تماما کمدی»، «ارکستر تحت رهبری آقای اسماعیل منزنم اداره خواهد شد» کلماتی از قبیل «قیمت بلیط از ۵۰ ریال الی ۵ ریال»، «شروع نمایش ساعت ۳ بعدازظهر»، «فروش بیلیط هر روز در گیشه نمایشگاه» را محصور کرده‌است.

به غیر از نشانه‌های تصویری فوق که برای تاکید بر نشانه‌های نوشتاری تبلیغی استفاده شده‌اند، در پوستر از عکس هنرمندان اصلی نمایش نیز به‌عنوان نشانه تصویری استفاده شده‌است. برخلاف نشانه‌های تصویری پوستر مکر زنان که از شیوه طراحی صحنه اصلی نمایش استفاده شده‌بود، عکس هنرمندان هیچ‌گونه ارجاعی به نمایشنامه ندارد، بلکه با انتخاب عکسی بزرگ از حسین عرب اوغلی به‌عنوان رژیسور که در این دوره بسیار مشهور است و به نوعی سلبریتی دوران خود به شمار می‌آید، به دنبال تبلیغ برای نمایش است. . در واقع از تصویر عوامل اصلی برای جذب مخاطبان خاص این افراد استفاده کرده‌اند.

موضوع اصلی نمایشنامه این است که «عسگر» که یک تاجر ثروتمند است، برخلاف رسم روزگار می‌خواهد همسر آینده‌اش را خود انتخاب کند؛ بنابراین با مشکلات مربوطه دست به گریبان می‌شود. عسگر که دارای عقاید روشنفکرانه و مدرن است به توصیه دوست خود (سلیمان) تغییر قیافه داده، خود را به‌صورت یکپارچه‌فروش دوره‌گرد درمی‌آورد تا به این روش بتواند با فروش پارچه به زنان، همسر مورد علاقه خود را پیدا کند...

به این ترتیب هیچ‌کدام از نشانه‌های تصویری و نوشتاری به موضوع نمایشنامه نمی‌پردازند و بر بن مایه‌های نمایشنامه دلالت ندارند. فرم‌های تزیینی حاشیه پوستر هم کارکردی تزیینی دارند که برای ایجاد زیبایی استفاده شده‌اند. همه این نشانه‌ها با تمهیداتی کارکرد تبلیغی دارند و تنها نشانه نوشتاری که به درونمایه نمایش می‌پردازد عبارت «نمایشی است، اخلاقی، و سراسر خنده، تماما کمدی» است که ضمن اشاره به رویکرد نمایشنامه، با طرح کمدی بودن نمایش، بیشتر به دنبال تبلیغ و جذب مخاطب است. به نظر می‌رسد به دلیل آشنایی مخاطبان در این دوران با این نمایشنامه، طراح نیازی به اشاره به موضوع نمایشنامه نداشته است و به دنبال تبلیغ نمایش بوده‌است. این ویژگی سبب شده‌است که این پوستر در دسته پوسترهایی قرارگیرد که نوشتار بر تصویر غلبه دارد و صرفا برای اطلاع‌رسانی طراحی شده‌اند و کارکرد تبلیغی دارند.

۳ـ پوسترهای با میزان متوازن و مساوی از نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری

در این پوسترها همچون دو دسته فوق از هر دو نوع نشانه تصویری و نشانه نوشتاری استفاده شده‌است با این تفاوت که این دو نوع نشانه تقریبا به یک میزان استفاده شده‌اند. پوسترهای نمایش‌های علی بابا و چهل دزد بغداد (ردیف ۱۳)، ملانصر الدین و بهلول (ردیف ۱۸)، دختر لر (ردیف ۲۰)، و پوستر نمایش اصلی و کرم (ردیف ۱۷) از این دسته به شمار می‌آیند.

تحلیل پوسترنمایش اصلی و کرم (۱۳۲۲. ش)

تصویر۳: پوستر نمایش اصلی و کرم

این پوستر در سال ۱۳۲۲ برای اجرایی در تبریز به چاپ رسیده‌است. نحوه بیان در این اثر به‌صورت تصویری و نوشتاری است.

ـ لایه‌ی تصویر

لایه تصویر در این اعلان شامل ۳ بخش است.

الف) چهره و فیگور شخصیت‌های اصلی داستان، صحنه‌ای از نمایش.

ب) شکل‌های هندسی بیضی و مستطیل

ج) نشان مرکز برگزارکننده.

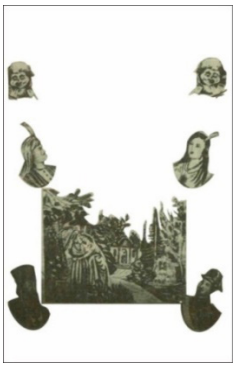
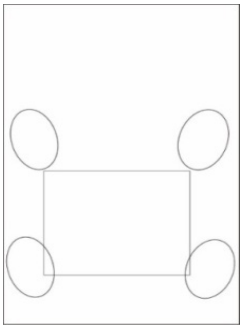
ـ لایه نوشتار

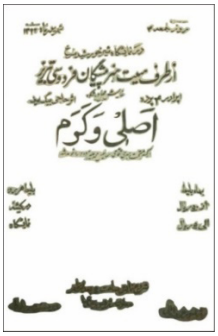
لایه نوشتار در این تصویر شامل ۲ بخش است:

الف) نوشتار متنی نوشته شده با خط نسخ و نستعلیق به‌صورت ریز و گاهی تغییر در ضخامت خطوط

ب) عنوان پوستر«اصلی و کرم» که با خط نسخ نوشته شده‌است.

جدول۴: نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری در پوستر نمایش اصلی و کرم

لایه تصویر	نشانه‌های تصویری
الف ـ صحنه‌ای از نمایش و چهره شخصیت‌های اصلی	
ب ـ ترکیب‌بندی شکل‌های بیضی و مستطیل در ساختار لچک و ترنج	
ج ـ نشان مرکز برگزارکننده نمایش	

لایه نوشتار	نشانه‌های نوشتاری
الف ـ ترکیب‌بندی نشانه‌های نوشتاری در پوستر	
ب ـ عنوان نمایش	اصلی و کرم

نشانه‌های تصویری اصلی در این پوستر در قالب چهار شکل بیضی در گوشه‌های ساختار اصلی پوستر و یک مستطیل در مرکز گنجانده شده‌اند. ترکیب‌بندی این پوستر نیز از ساختار لچک و ترنج در هنر ایرانی برگرفته‌شده‌است که برای مخاطب ایرانی کاملا شناخته شده‌است. این ویژگی سبب ارتباط بیشتر مخاطب و بالارفتن درک و خوانش تصویر برای مخاطب ایرانی می‌شود. طراح، مفاهیمی را که از نمایشنامه دریافت‌کرده، به‌صورت تصویری در مقابل دید مخاطب قرارداده‌است تا مخاطب قبل از دیدن نمایش، تجسمی از آنچه در نمایش خواهد دید داشته‌باشد و با موضوع نمایشنامه ارتباط برقرار کند.

داستان اصلی و کرم از داستان‌های عاشقانه عامیانه ادبیات شفاهی آذربایجان است. کرم مسلمان پسر حاکم، عاشق دختری مسیحی که فرزند یک کشیش است می‌شود. پدر دختر در مخالفت با این عشق فرامذهبی مهاجرت می‌کند. کرم ۱۱ سال به دنبال اصلی می‌گردد. دست آخر، هنگامی که دو عاشق به هم می‌رسانند، کرم تحت تأثیر طلسم قاراملیک پدر اصلی، خاکستر می‌شود (غفارزاده، ۱۳۹۳). اصلی(معشوق) و کرم(عاشق) دو شخصیت اصلی این داستان هستند. اصلی و کرم نام‌هایی هستند که دو شخصیت اصلی نمایش یعنی (مریم) و (احمد) برای خود انتخاب کرده‌اند.

نشانه تصویری مرکزی پوستر که یک طرح فیگوراتیو از ملاقات پنهانی دو دلداده‌است درواقع بر بن مایه اصلی نمایشنامه یعنی عشق دلالت می‌کند. ملاقات پنهان دو دلداده از بن مایه‌های اصلی عاشقانه در داستان اصلی و کرم به شمار می‌آید. «در قصه‌های عاشقانه معمولا ملاقات عاشق و معشوق به دور از چشم دیگران است. در داستان اصلی و کرم نیز بارها عاشق و معشوق به دور از چشم دیگران همدیگر را ملاقات می‌کنند» (رسمی و رسمی، ۵۵:۱۳۹۶).

همچنین پرتره شخصیت‌های اصلی نمایش در فرم‌های بیضی شکل چهار طرف مستطیل تصویر شده‌است. در دو بیضی بالای مستطیل اصلی و کرم و در دو بیضی پایین پدران آن‌ها تصویر شده‌اند. چهره اصلی و کرم تقریبا با چهره آن‌ها در صحنه ملاقات مشابه است.

طراح در این اثر از متن نمایشنامه بهره جسته و با توجه به متن، نشانه‌های اصلی نمایش را به تصویر کشیده است. طراح در این اعلان از نشانه‌های شمایلی بهره‌گرفته‌است. چون تصویر مستقیم موضوع است کلیه عناصر موجود در کادر اعم از تصویر (چهره، فیگور) نوشتار (کلیه نوشتارهای ریز و درشت) رنگ (سیاه) و زمینه سفید، ترکیب‌بندی قرینه‌ای در اعلان فوق در یک راستا قرارگرفتن عناصر، همگی برای انتقال مفهوم سوژه (اعلان) به مخاطب (تماشاگر) است.

در این پوستر چنانچه بیننده پوستر از حداقل دانش نشانه‌شناختی برخوردار باشد تصویری از ۲ کودک ۲ زن و مرد جوان و ۲ مرد میانسال است و برداشت ساده‌ای از تصویر میانی کادر که گویا نشان از دلدادگی دارد و صحنه‌ای از نمایش است، اکتفا می‌کند و در همین سطح متوقف می‌شود اما چنانچه دایره دانش نشانه‌شناختی بیننده کمی فراتر باشد و دانش او نسبت به کلاه این ۲ مرد میانسال بیشتر باشد می‌تواند ارتباط بهتری با تصاویر موجود در صفحه داشته‌باشد و نگاه متفاوت‌تری نسبت به بیننده‌ای که سطح دانش اندکی دارد داشته‌باشد و بعد از دیدن نمایش ارتباط کامل‌تری بین عناصر تصویری کادر برقرار کند. به‌طور کلی می‌بینیم که تصویر کودک، دخترجوان، مرد میانسال (کشیش) در یک راستا در سمت راست پوستر قرارگرفته و تصویر کودک دیگر، پسر جوان، مرد میانسال (ارباب) در یک راستا در سمت چپ قرارگرفته هر دو کودک در بالای کادر نگاهی به پایین صفحه دارند گویی در حال روایت داستان هستند و در قسمت پایین‌تر پرتره دختر جوان و پسر جوانی را می‌بینیم که نگاهی به سوی یکدیگر دارند. ۲ مرد میانسال در پایین کادر هم نگاهی به سوی یکدیگر دارند گویی رابطه‌ای بین این اعضا با اتفاقاتی که در درون کادر در وسط پوستر شکل‌گرفته‌است وجوددارد. نوشتار و تصویر در کادر به‌گونه‌ای چینش شده‌اند که چشم بیننده به خوبی در صفحه گردش دارد و به خوبی همه عناصر تجسمی قابل دید هستند.

نشانه‌های نوشتاری از بخش بالای پوستر به بخش پایین عبارتند از: اطلاعات مربوط به تاریخ اجرای نمایش، محل نمایش، اطلاعات مربوط به گروه مجری نمایش، بیان ساختار نمایش و نویسنده نمایش، تعریف از نمایش، عنوان نمایش، معرفی رهبر نمایش، قیمت بلیط و نحوه تهیه بلیط، و در پایین ساعت شروع نمایش. نشانه‌های نوشتاری هر جا که از نشانه‌های تصویری استفاده شده‌است به‌کار رفته‌است. هیچ‌کدام از نشانه‌های نوشتاری به غیر از عنوان با موضوع نمایشنامه ارتباطی برقرارنمی‌کنند. دلالت اصلی نشانه‌های نوشتاری بر موارد بیرون از نمایشنامه است و کارکرد تبلیغی برای خود نمایش دارد.

۴ـ پوسترهای با غلبه کامل نشانه‌های نوشتاری:

تفاوت اصلی این دسته از پوسترها با دسته‌های پیشین این است که در این پوسترها برای تبلیغ و ارتباط با مخاطب، فقط از نشانه‌های نوشتاری استفاده شده‌است و نشانه‌های تصویری فقط کارکرد تزیینی دارند. بیشتر پوسترهای در دسترس دهه سی شمسی از این دسته پوسترها به شمار می‌آیند. پوستر نمایش‌های انتقام لیلا (ردیف۲)، ناموس (ردیف۶)، دو نوکر کلک‌باز (ردیف۸)، قاچاق کرم (ردیف۹)، شب جدایی (ردیف۱۰)، خلیفه بغداد (ردیف ۱۲)، هارون و لیلا (ردیف۲۳)، جان جور صمد (ردیف ۲۶)، مشدی عباد (ردیف ۲۹)، حاجی قارا (ردیف۳۰)، ناموس (ردیف۳۱)، ناموس (ردیف ۳۲)، آرشین مال آلان (ردیف۳۳)، اللی یاشیندا جوان (ردیف۳۴)، سه ویل (ردیف۳۵)، نمایش عالی (ردیف۳۶)، سه ویل (ردیف۳۷)، عاشق غریب (ردیف۳۹)، لیلی و مجنون (ردیف۴۰)، مشدی عباد (ردیف۴۲)، عشق و انتقام

(ردیف۴۴)، ناموس (ردیف ۴۵) به همراه پوستر نمایش مرد خسیس (ردیف ۳۸) در جدول شماره یک، جزء این دسته از پوسترها به شمار می‌آیند.

از لحاظ تاریخی از سال ۱۳۲۳ به بعد به دلایلی از نشانه‌های تصویری در طراحی پوسترها بسیار کمتر استفاده شده‌است. این امر می‌تواند به دلیل آشنا شدن مخاطبان با مضامین نمایشنامه‌ها از طریق تکرار شدن آن‌ها باشد که باعث شده‌است طراحان پوستر نیازی به ارجاع به مضامین نمایشنامه‌ها احساس نکنند و برای جذب مخاطبان فقط به تبلیغ اجرا از طریق نشانه‌های نوشتاری بپردازند. رواج تئاتر میان مخاطبان نیز می‌تواند دلیلی دیگر باشد که طراحان پوستر نیازی به استفاده از نشانه‌های تصویری برای جذب مخاطبان احساس نکنند.

تحلیل پوسترنمایش مرد خسیس (۱۳۲۴. ش)

تصویر۴: پوستر نمایش مرد خسیس(۴۲۳۱)

این پوستر درسال ۱۳۲۴ برای اجرای نمایشی در تبریز طراحی شده‌است. در این پوستر طراح بر نوشتار اکتفا کرده و از این روش برای اطلاع‌رسانی مخاطب برای دیدن نمایش بهره جسته است.

ـ لایه تصویر

لایه تصویر در این اعلان شامل ۳ بخش است:

الف) نقش‌مایه‌های تزیینی در حاشیه و متن، نماد دستان اشاره‌گر و خطوط.

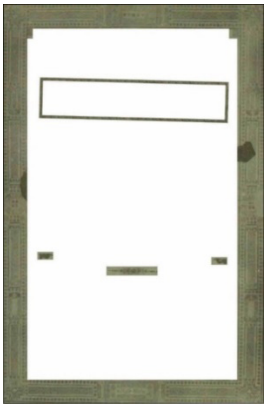
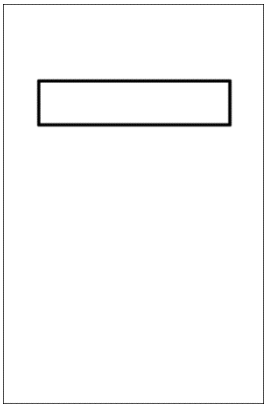
ب) شکل مستطیل به‌عنوان کادر.

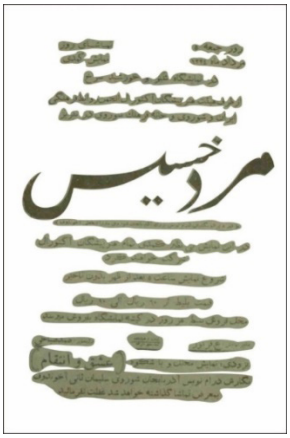
ج) نشان مرکز برگزارکننده

ـ لایه نوشتار

لایه نوشتار در این تصویر شامل ۲ بخش است.
الف) نوشتار متنی نوشته شده به‌صورت ریز و گاهی تغییر در ضخامت خطوط
ب) عنوان پوستر «مردخسیس» که با خط نستعلیق نوشته شده‌است.

جدول ۵: نشانه‌های تصویری و نشانه‌های نوشتاری پوستر نمایش مردخسیس

لایه تصویر	نشانه‌های تصویری
الف ـ نقش مایه‌های تزیینی در حاشیه و متن، نماد دستان اشاره‌گر و خطوط	
ب ـ شکل مستطیل به‌عنوان کادر.	
ج ـ نشان مرکز برگزارکننده نمایش	

لایه نوشتار	نشانه‌های نوشتاری
الف ـ ترکیب‌بندی نشانه‌های نوشتاری در پوستر	
ب ـ عنوان نمایش	

مرد خسیس یا در بیانی دقیق‌تر سرگذشت مرد خسیس، نمایشنامه‌ای است اخلاقی و پندآموز با بنمایه اصلی نقد و نکوهش خست همراه با درونمایه‌های سیاسی و اجتماعی اثر میرزا فتحعلی آخوندزاده. حیدر بیگ ناتوان از خرج عروسی‌اش با صونا خانم همراه تاجر خسیسی به نام حاجی قره تصمیم می‌گیرد کالاهی غربی که دولت ورود آن‌ها را ممنوع کرده‌است از آن سوی رود ارس به کشور قاچاق کند. حاجی قره و سپس حیدر بیک توسط ماموران روس به جرم دزدی و قاچاق بازداشت می‌شوند اما سرانجام به سبب گریه‌های صونا خانم، نامزد حیدر، بخشوده می‌شوند (آخوندزاده، ۱۳۳۷).

نشانه‌های نوشتاری از بخش بالای پوستر به بخش پایین عبارتند از: اطلاعات مربوط به تاریخ اجرای نمایش، محل نمایش، اطلاعات مربوط به گروه مجری نمایش، عنوان نمایش، معرفی نویسنده نمایش، تاکید بر بازی تمام بازیگران، ساعت شروع نمایش، قیمت بلیط، محل فروش و تهیه بلیط، مدیر و رژیسور نمایش. بخش پایین پوستر هم به تبلیغ نمایش دیگری با عنوان عشق و انتقام اختصاص یافته است. هیچ‌کدام از نشانه‌های نوشتاری به غیر از عنوان با موضوع نمایشنامه ارتباط برقرارنمی‌کنند. دلالت اصلی نشانه‌های نوشتاری بر موارد بیرون از نمایشنامه است و کارکرد تبلیغی برای خود نمایش دارد.

نوشتار مرد خسیس به‌صورت نستعلیق با نوشتاری درشت‌تر و ضخامت خط بیشتر نسبت به سایر نوشتار در وسط کادر قرارگرفته‌است. عنوان نمایش کمی بزرگ‌تر از کادر درونی است به‌طوری که نوشتار بر روی حاشیه پوستر قرارگرفته‌است و به ترتیب سایر نوشتار در پلان‌های بعدی قرارگرفته‌اند. در پلان دوم نوشتار درون کادر به‌صورت برجسته قرارگرفته‌است. در پلان سوم نوشتارهایی که با علائمی چون دستان اشاره‌گر، نقشمایه‌های تزیینی و خطوط، مشخص شده‌اند و سپس سایر نشانه‌های نوشتاری قرارگرفته‌اند. طراح در این پوستر نیز برای تاکید و

توجه بیشتر به مضمون از روش برجسته‌سازی حروف استفاده کرده است. این پوستردر دسته پوسترهایی قراردارد که ساختار آن بر پایه نوشتار است و صرفا برای اطلاع‌رسانی طراحی شده‌اند.

از نشانه‌های تصویری مانند شکل مستطیل و دستان اشاره‌گر برای تاکید بر نشانه‌های نوشتاری استفاده شده‌است. عبارت «از طرف هیئت هنرپیشگان آکتورال انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و خانه فرهنگ شوروی در تبریز» در کادر مستطیل شکل قرارگرفته‌است تا توجه مخاطب به آن جلب شود. عبارت «شروع نمایش ساعت ۵ بعداز ظهر بدون تاخیر» با نشانه دستان اشاره‌گر مورد تاکید و توجه قرارگرفته‌است و برای جلب توجه مخاطب به عبارت « قیمت بلیط از ۲۰ ریال الی ۱۰ ریال» نیز از دو نقشمایه تزیینی استفاده شده‌است. و با توجه به دلالت ضمنی کلماتی از قبیل «در این نمایش بی‌نظیر کمدی تمام هنرپیشگان آکتورال شرکت خواهند کرد»، «محل فروش بلیط هر روز در گیشه نمایشگاه بفروش میرسد» و خبر از اجرای نمایش دیگری «بزودی نمایش مجلل و با شکوه (عشق و انتقام) نگارش درام‌نویس آذربایجان شوروی سلیمان ثانی آخوندوف به معرض تماشا گذاشته خواهد شد غفلت نفرمایید» به برجسته کردن قسمت‌هایی از اعلان توسط نوشتارپرداخته است. دیگر نشانه‌های تصویری پوستر شامل نقشمایه‌های تزیینی حاشیه و متن جنبه تزیینی دارند و برای زیبایی استفاده شده‌اند. به این ترتیب این پوستر با استفاده از نشانه‌های نوشتاری فقط به دنبال تبلیغ نمایش بوده‌است و ارتباطی میان مخاطب و محتوای نمایشنامه برقرارنمی‌کند.

نتیجه‌گیری

سال‌های بین ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ هجری شمسی یکی از ادوار بسیار مهم در تاریخ تئاتر و گرافیک ایران به شمار می‌آید. در این دوران همپای رشد تئاتر، استفاده از پوستر برای تئاتر نیز اوج گرفت. گروه‌های نمایشی مختلف در این دوران برای ارتباط با مخاطب و تبلیغ نمایش خود از پوستر استفاده کردند. حاصل این جریان شکل‌گرفتن جریانی مهم در تاریخ پوستر ایران شد. این جریان به ویژه در شهر تبریز شدت بیشتری داشت و گروه‌های تئاتری این شهر نمایش‌های زیادی را به صحنه بردند که تعداد ۴۶ پوستر از اجرای این نمایش‌ها بررسی و معرفی شدند.

از لحاظ ویژگی‌های نشانه‌شناختی در طراحی این پوسترها هم از نشانه‌های نوشتاری شامل حروف، کلمات و جملات در شکل‌های بصری مختلف استفاده شده‌است، هم از نشانه‌های تصویری شامل طراحی و نقاشی، فرم‌های هندسی، نقشمایه‌های تزیینی، لوگو و عکس برای ارتباط با مخاطب بهره برده شده‌است. براساس این دو دسته نظام نشانه‌ای می‌توان این پوسترها را به ۴ دسته اصلی تقسیم کرد: ۱) پوسترهای با غلبه نشانه‌های تصویری بر نشانه‌های نوشتاری، ۲) پوسترهای با غلبه نشانه‌های نوشتاری بر نشانه‌های تصویری، ۳) پوسترهای با میزان متوازن و مساوی از نشانه‌های تصویری و نوشتاری و ۴) پوسترهای با غلبه کامل نشانه‌های نوشتاری.

مسئله اصلی این مقاله بررسی کارکردهای ارتباطی و تبلیغی پوسترهای تئاتر دهه سی شمسی براساس تحلیل نشانه‌شناختی بود. تحلیل آثار نشان داد نشانه‌های تصویری مبتنی بر طراحی صحنه‌های اصلی و شخصیت‌های اصلی نمایشنامه‌ها با ارجاع به موضوع، مضمون و درون‌مایه‌های نمایشنامه، به دنبال ایجاد رابطه میان مخاطب و نمایشنامه هستند. نشانه‌های تصویری از نوع عکس هنرمندان، بدون هیچ‌گونه ارجاعی به مضامین نمایشنامه بیشتر کارکرد تبلیغی دارند و بازیگران و کارگردان اجرایی خاص را تبلیغ می‌کنند. همچنین از نشانه‌های تصویری دیگر شامل فرم‌های هندسی در ترکیب‌بندی کلی اثر و نقشمایه‌های تزیینی برای تاکید و برجسته‌سازی نشانه‌های نوشتاری استفاده شده‌است. نشانه‌های نوشتاری استفاده شده در پوسترها نیز هیچ‌گونه ارجاعی به مضامین و درون‌مایه‌های نمایشنامه‌ها ندارند و با ارجاع به اجرای نمایش برای تبلیغ استفاده شده‌اند. این نشانه‌ها شامل تبلیغ ویژگی‌های نمایش، تبلیغ بازیگران و کارگردان نمایش، تبلیغ نحوه اجرا، اطلاعاتی درباره گروه اجرا، محل اجرا، قیمت بلیط و محل فروش بلیط می‌شوند.

به این ترتیب در پوسترهای دسته نخست، کارکرد ارتباطی پوستر بر کارکرد تبلیغی غلبه کرده‌است. در پوسترهای دسته دوم کارکرد تبلیغی و اطلاع‌رسانی بر کارکرد ارتباطی غلبه دارد و بین پوستر و متن نمایشنامه رابطه‌ای وجود ندارد. در پوسترهای دسته سوم کارکردهای ارتباطی و تبلیغی در توزان قرارگرفته‌اند و در پوسترهای دسته چهارم صرفا کارکرد تبلیغی مورد انتظار بوده‌است. این پوسترها بیشتر برای اطلاع‌رسانی و با هدف کارکرد صرفا تبلیغی انجام گرفته و بین پوستر و متن نمایشنامه رابطه‌ای وجود ندارد. دسته‌بندی تاریخی نشان داد، از لحاظ تاریخی از سال ۱۳۲۳ ه. ش. به بعد بیشتر پوسترهای دسته چهارم برای تبلیغ نمایش تولید شده‌اند. این امر می‌تواند به دلیل آشنا شدن مخاطبان با مضامین نمایشنامه‌ها از طریق تکرار شدن آن‌ها در طی این دهه باشد که باعث شده‌است طراحان پوستر در سال‌های پایانی دهه سی نیازی به ارجاع به مضامین نمایشنامه‌ها احساس نکنند و برای جذب مخاطبان فقط به تبلیغ اجرا از طریق نشانه‌های نوشتاری بپردازند. رواج تئاتر میان مخاطبان نیز می‌تواند دلیلی دیگر باشد که طراحان پوستر نیازی به استفاده از نشانه‌های تصویری برای جذب مخاطبان

احساس نکنند. براساس یافته‌های تحقیق پیشنهاد می‌شود برای برقراری ارتباط میان مخاطب تئاتر و محتوای نمایشنامه‌ها در طراحی پوستر تئاتر از نشانه‌های تصویری و امکانات بیانی و ارجاعی آن استفاده شود. امروزه با رشد مخاطبان تئاتر نیاز است از طریق پوستر تئاتر مخاطبان را با بن مایه‌های نمایشنامه آشنا کرد تا ارتباط بهتری میان مخاطب و نمایش شکل گیرد.

منابع

ـ آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۳۷) **تمثیلات** (شش نمایشنامه و یک داستان)، ترجمه محمد جعفر قراچه داغی، خوارزمی، تهران

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۱) **از نشانه‌های تصویری تا متن**، مرکز: تهران

اسدی، سعید. (۱۳۸۹) «تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی(با تکیه بر تشکیل «کارگاه نمایش» براساس نظریه میدان‌های پیر بوردیو»، **نشریه علمی ـ پژوهشی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، سال دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان، صص ۷۱_۱۰۰

ـ امامی، کیمیا. (۱۳۹۱) **نشانه‌شناسی پوستر** (بررسی روند تغییرات پوستر طی پنج دهه اخیر در ایران) کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.

ـ امامی‌فر، سید نظام‌الدین. (۱۳۹۰) نشانه‌شناسی فرهنگی اعلان (poster) از ظهور انقلاب اسلامی ایران تا ۱۳۸۰، **رساله دکترای تخصصی**، رشته پژوهش هنر، دانشگاه شاهد

ـ بابک معین، مرتضی. (۱۳۸۷)، گفته‌پردازی گفتمان و گفته‌پردازی گفتمانی، **مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر**، فرهنگستان هنر، تهران

ـ بابک معین، مرتضی؛ رضایی، فاطمه. (۱۳۹۸) تحلیل نشانه‌شناسی پوسترهای فرهنگی به مثابه متن در آغاز دهه ۸۰، **نشریه علمی ـ پژوهشی هنرهای زیبا** ـ هنرهای تجسمی، تابستان، ۸۱_۹۰

ـ تاجیک، محمدرضا. پاییز (۱۳۸۹) **نشانه‌شناسی؛ نظریه و روش پژوهشنامه علوم سیاسی**، دوره ۵، شماره۴ (۲۰)، ۷۱_۴۷

ـ جمالی، عاطفه. شیخی، طاهره. بهار و تابستان (۱۳۹۷) (نشانه‌شناسی لایه‌ای تصویر روی جلد رمان‌های نوجوان (مجموعه رمان نوجوان امروز) **مجله علمی پژوهشی مطالعه ادبیات کودک دانشگاه شیراز**)، سال نهم، (شماره اول)، (پیاپی۱۷). ۷۲_۴۹

ـ حقیقی، ابراهیم. (۱۳۸۵) **پوسترهای تئاتر**، ابراهیم حقیقی، هفت رنگ، تهران

ـ خراسانی، محبوبه. مزداپور، کتایون. ذنوبی، طیبه. (۱۳۸۹) «تحلیل ساختاری مکر و حیله زنان در قصه‌های هزار و یک شب»، **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**، (شماره ۲۹و۳۰)، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص۲۹_۹

ـ خیری، مریم. حسنوند، محمدکاظم. سجودی، فرزان. زمستان (۱۳۸۴) (**بررسی «نگاره آزمون فریدون پسرانش را» از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای) نشریه هنرهای زیبا**، (شماره۲۴)، ۱۵_۲۴

ـ رسمی، عاتکه. رسمی، سکینه. (۱۳۹۶) «بن‌مایه‌های داستان اصلی و کرم»، **ویژه‌نامه قصه‌شناسی، فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه**، سال ۵، شماره ۱۲، بهار، صص: ۶۳_۴۱

ـ رنگچیان، محمد. (۱۳۷۳) «طراحی پوستر»، **پایان‌نامه کارشناسی هنر**، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

ـ ساتن، الول. (۱۳۳۵) تاریخچه تئاتر در ایران، مترجم ک. جهانداری، **نشریه سخن**، سال هفتم، شماره ۳، خرداد، صص: ۲۹۲_۲۸۸

ـ سپهران، کامران. (۱۳۸۸)، **تئاترکراسی در عصر مشروطه** (۱۳۰۴_۱۲۸۵)، نیلوفر، تهران

ـ سجودی، فرزان. نیمه اول(۱۳۸۱) **نشانه و نشانه‌شناسی ـ بررسی تطبیقی آرای سوسور،**

پیرس و اکو. هنرومعماری: زیباشناخت، شماره۶، ۸۳ تا ۱۰۰
ـ سجودی، فرزان. (۱۳۸۸) **نشانه‌شناسی: نظریه و عمل**، نظر علم: تهران
ـ سریر، محمد. عادل، شهاب‌الدین. خزائی، محمد. قادری، نصرالله. (۱۳۸۷) **مجموعه مقالات پژوهشی بیست و هشتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر**، تهران، نمایش
ـ شکری کیانی، مزدک. خرازی، مریم. (۱۳۹۳) **تجزیه، تحلیل و نقد پوستر**، نشر راهنمای سفر، تهران
ـ شیوا، قباد. (۱۳۸۸) **پنجاه پوستر تئاتر از ده طراح گرافیک ایران**، هونیا، تهران
ـ عباس خانی، روح‌الله. (۱۳۸۲) **سیر تطور هنر در آذربایجان**، چاپ اول، سروش(انتشارات صداو سیما)، تهران
ـ علیزادگان، امیر. (۱۳۶۷)، تاریخچه تئاتر در تبریز، فصلنامه تئاتر، شماره ۱، بهار، صص: ۸۳ـ۷۱
ـ غفارزاده، غفار. (۱۳۹۳) **اصلی و کرم**، یاشار قلم، تبریز
ـ کوهستانی‌نژاد، مسعود. (۱۳۸۰) «سرگذشت اپرت در عصر مشروطیت: از سال ۱۲۹۵ تا سال ۱۳۰۹ شمسی»، **مجله تئاتر**، شماره ۲۶، بهار، صص: ۱۶۲ـ۴۳
ـ فنائیان، تاجبخش. (۱۳۸۶)، **هنر نمایش در ایران تا سال ۱۳۵۷**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
ـ فیاض، ابراهیم. سرافراز، حسین. احمدی، علی. زمستان (۱۳۹۰) نشانه‌شناسی چشم‌اندازهای فرهنگی در جغرافیای فرهنگی؛ راهبردی برای فهم کشف و معنا. **فصلنامه تحقیقات فرهنگی**، (دوره چهارم، شماره۴)، ۱۱۶ـ۹۱
ـ لایق، جمشید. دولت‌آبادی، غلامحسین. رحمتی، مینا. (۱۳۸۴) **شاهین سرکیسیان، بنیانگذار تئاتر نوین ایران**، نشر هدف صالحین، تهران
ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۶) **ادبیات نمایشی در ایران**، ج ۳، توس، تهران
ـ ناصرالاسلامی، ندا. (۱۳۸۹) **نظام‌های نشانه‌شناختی تصویر و متن** (رابطه‌ی نوشتار با تصویر در ادبیات کودک معاصر ایران)، اردیبهشت‌ماه، کودک و نوجوان، تهران
- Kress, Gunther and Theo van Leeuwen (1996), Reading images:thegrammer of visual design, Routedge
- Mitchell, W. J. T(1986), Iconology: Imag, text, ideology, UniversityPress, Chicago

منابع اینترنتی
ـ theateronline.ir (تاریخ رجوع: خرداد۱۳۹۹)

منابع تصویر
ـ **فصلنامه تئاتر ویژه پژوهش‌های تئاتری**، شماره ۱۱ و ۱۲، انتشارات نمایش، چاپ و صحافی سعید نو
ـ **فصلنامه تئاتر ویژه پژوهش‌های تئاتری**، شماره ۴ و ۵، شماره مسلسل ـ ۲۰ و۲۱ پاییز و زمستان ۱۳۷۸، چاپ اول، انتشارات نمایش
ـ **فصلنامه تئاتر ویژه پژوهش‌های تئاتری**، شماره ۶ و ۷ و ۸، زمستان ۱۳۶۸، چاپ سعیدنو

ـ **فصلنامه تئاتر ویژه پژوهش‌های تئاتری**، شماره ۹ و ۱۰ بهار ۱۳۶۹، انتشارات نمایش، چاپ و صحافی: سعیدنو
ـ عباس خانی، روح‌الله. (۱۳۸۲) **سیر تطور هنر در آذربایجان، چاپ اول**، سروش (انتشارات صداو سیما)، تهران

پی‌نوشت

1- Poster
2- Form
3- Content
4- Semiology
5- Ferdinand de Saussure
6- Charles peirce
7- Mitchell. W. J. T

بازخوانی انیمیسم بر جان‌بخشی عروسک براساس نظریه ادوارد برنت تیلور

زهره بهروزی‌نیا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۱/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۱۸

بازخوانی انیمیسم[1] بر جان‌بخشی عروسک براساس نظریه ادوارد برنت تیلور[2]

زهره بهروزی‌نیا
مربی، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

ادوارد برنت تیلور یکی از انسان‌شناسان اهل بریتانیا است که بنیان‌گذار انسان‌شناسی فرهنگی نیز شناخته می‌شود. براساس مهم‌ترین نظریه‌ی او، «انیمیسم» ریشه و جوهره‌ی اصلی دین است که پایه‌های اعتقادی بشر را تا به امروز تشکیل داده‌است. از طرفی بازی‌دهندگی عروسک نیز که در انواع نمایش‌های عروسکی یکی از ارکان مهم این هنر جادویی به شمار می‌رود، براساس باور و تخیل بازی‌دهنده در جان‌بخشی عروسک شکل‌گرفته و تأثیر خود را بر پایه‌ی اعتقاد به جان‌انگاری، بر روی مخاطب خود می‌گذارد. در این پژوهش سعی برآن است با بررسی مفهوم «انیمیسم» و قوانین مطرح شده آن توسط تیلور، به تأثیر آن در کیفیت جان‌انگاری و جان‌بخشی عروسک پرداخته شود. فرضیه تحقیق بر این اساس است که: «انیمیسم» انسان اولیه، پایه و اساس جان گرفتن عروسک است که براساس نظریه‌ی تیلور از ابتدای آفرینش وجود داشته و امروزه این مفهوم در شکل جان‌بخشی عروسک مشاهده می‌گردد و بر روی کیفیت بازی‌دهندگی تأثیر می‌گذارد. همچنین پرسش اصلی این پژوهش این است که آیا «انیمیسم» انسان اولیه همان جان‌بخشی عروسک در دنیای معاصراست و چه تأثیری بر روی آن دارد؟

این مقاله براساس پژوهش‌های انجام گرفته توسط پژوهشگران دینی و تئاتر عروسکی، ابتدا به تعریف انیمیسم، شکل‌گیری بت‌ها و حرکت بخشی آن‌ها می‌پردازد و سپس «خاستگاه عروسک و تغییر بت‌ها به آن‌ها براساس قانون الگوی تکامل تیلور را بررسی می‌کند. در پایان با مقایسه‌ی بازی‌دهنده‌ی عروسک و جان‌دهنده به بت‌ها، نقش جان‌انگاری اشیاء توسط انسان‌های اولیه با اتکا بر نظریه‌ی «انیمیسم» تیلور در بازی‌دهندگی عروسک اثبات می‌گردد.

واژگان کلیدی: خاستگاه عروسک، انیمیسم، ادوارد تیلور، بازی‌دهندگی عروسک

درآمد

از اولین لحظه‌ای که انسان توانست به وجود خود، آگاه شود و اشیاء را ببیند، سعی کرد جهان اطراف را زیر سلطه خود درآورد. جهانی که در ابتدا شامل پدیده‌های طبیعی و نیازهای اولیه‌ی او بود. پس به ناچار برای به سلطه درآوردن جهان، به اشیاء پناه برد و با اشکال مختلف آنان را به خدمت گرفت. در ابتدا برای تهیه غذا و رفع بلایای طبیعی و سپس با ایجاد تغییر شکل و افزودن شیء به شیء دیگر یا کاستن از آن، روند توسعه‌ی اشیاء را آغاز کرد. بر طبق باور انسان اولیه، اشیاء قدرت و انرژی‌های بسیاری در خود نهفته داشتند و باید برای حفظ آن‌ها، مقدس شمرده می‌شدند، پس براساس این اعتقاد، بت‌ها خلق شدند و تکامل یافتند. اشیای مقدس (بت‌ها)، صاحب روح و مکان‌هایی برای پرستش شدند و در گذر زمان قابلیت حرکتی یافتند. از سویی دیگر نظریه‌پردازان تئاتر عروسکی نیز همچون هنریک یورکفسکی[۳]، چارلز نودیر[۴]، آنی گیلس[۵] و سایر آنان، بر این باورند که سرچشمه‌ی وجودی عروسک‌های نمایشی، بت‌ها هستند، بت‌هایی که امکان حرکت یافته و در گذر زمان تبدیل به عروسک شده‌اند. «این نیاز مقابله با قدرت‌های ماوراءالطبیعه در بسیاری از آداب و تشریفات مذهبی با استفاده از بت، توسعه یافت که در ابتدا بت‌ها پرستیده می‌شدند و بعدها برای استفاده در اعمال سحر و جادوگری آن‌ها ساخته شدند و در نهایت به صورت پیکره‌هایی ماهرانه و مفصل‌بندی شده ـ به شکل عروسک‌ها ـ درآمدند و...» (یورکفسکی، ۱۳۹۳: ۲۱).

ادوارد تیلور سرچشمه‌ی دین را، قائل شدن روح و روان برای گیاهان، حیوانات و اشیاء توسط انسان اولیه می‌داند. او با مطرح کردن «انیمیسم» تحول زیادی در مطالعات انجام گرفته درباره‌ی منشاء دین ایجاد کرد و با ارائه‌ی نظرات مهمی درباره‌ی جان‌انگاری جهان، مباحث گسترده‌ای را در آیین‌های اولیه آغاز نمود. همچنین جان‌انگاری در هنر عروسکی نیز یکی از مهم‌ترین ارکان آن به شمار می‌رود. عروسک نمایشی، زمانی به رسمیت شناخته می‌شود که با قوه‌ی تخیل بازی‌دهنده، در برابر مخاطب تبدیل به یک شخصیت جاندار گردد و زندگی کند. «عروسک پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته می‌شود تا در مقابل تماشاگر به حرکت در آید» (برد، ۱۳۸۱: ۱۱).

با توجه به ویژگی‌های موجود درعروسک نمایشی (شیء بودن و جان داشتن) این سوالات فرعی نیز مطرح می‌شود:

آیا نظریات تیلور درباره‌ی جان‌انگاری اشیاء، می‌تواند به جان‌بخشی عروسک نیز تعمیم یابد؟

تفاوت‌های موجود میان قائل بودن جان برای شیء و جان‌بخشی عروسک در چیست؟

از آن جایی که پژوهشی به‌صورت مشترک در زمینه‌ی نظریات تیلور و نمایش عروسکی تاکنون انجام نشده‌است، این تحقیق در هر دو حوزه به‌صورت مستقل بررسی شد. برای نوشتن تحقیق حاضر، به دلیل وابستگی مباحث مطرح شده به علوم انسانی و به ویژه انسان‌شناسی، دین و نمایش عروسکی، تحقیقات از نوع کتابخانه‌ای بوده و با بررسی پژوهش‌ها و مطالعه‌ی کتاب‌های موجود در زمینه‌ی ذکر شده، این پژوهش صورت گرفت.

پیشینه‌ی تحقیق

از مهم‌ترین کتاب‌هایی که در زمینه‌ی تئاتر عروسکی به این پژوهش کمک کرده‌است می‌توان از مجموعه مقالات نظریه‌پردازلهستانی نمایش عروسکی، هنریک یورکفسکی با نام‌های «عملکرد فرهنگی عروسکی» و «سنت و زمان حال تئاتر عروسکی» نام برد که هر دو

توسط زهره بهروزی‌نیا ترجمه شده و در سال‌های ۱۳۹۳ و ۱۳۹۸ توسط انتشارات قطره و افرا به چاپ رسیده‌اند. کتاب «عملکرد فرهنگی عروسکی» به بررسی نظریات مختلف درباره‌ی تعریف عروسک و ویژگی‌های آن در آیین‌ها و دنیای معاصر و کتاب دوم به خاستگاه عروسک در سرزمین‌ها و دوره‌های مختلف می‌پردازد. در زمینه‌ی نظریات تیلور، منابع محدودی وجود دارد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به «تجربه دینی بشر» نوشته‌ی نینیان اسمارت، ترجمه مرتضی گودرزی و همچنین کتاب «در میان بومیان جزایر پولینزی، نقد و بررسی نظریات ادوارد برنت تیلور» نوشته‌ی نادره استوار که در سال ۱۳۹۶ به چاپ رسیده‌است، اشاره کرد که در آن‌ها بخش‌هایی به نظریات تیلور اختصاص یافته‌است. «علم ادیان از نظر تکامل اجتماعی در دنیای کهن» نوشته‌ی یوسف فضایی در سال ۱۳۸۳ نیز از میان مجموعه مقالات موجود، یکی از مقالات کاربردی برای نگارنده بود.

انیمیسم (جان‌انگاری)

کلمه‌ی «انیمیسم» که از واژه‌ی لاتینی «انیما»[۶] سرچشمه گرفته‌است به معنای روح و روان است. «اصطلاح فنی انیمیسم را در فارسی به معنای روح‌پرستی، روح‌پنداری و اعتقاد به ارواح ترجمه کرده‌اند ولی دکتر «امیرحسین آریانپور» در فرهنگ عظیم علوم انسانی و در کتاب «زمینه جامعه‌شناسی» انیمیسم را به‌صورت جان‌گرایی ترجمه و مصطلح کرده‌اند» (استوار، ۱۳۹۶: ۱۵)

این واژه برای اولین بار توسط ادوارد برنت تیلور (۲ اکتبر ۱۸۳۲ـ ۲ ژانویه ۱۹۱۷) انسان‌شناس و قوم‌شناس انگلیسی متولد لندن و براساس پژوهش‌هایش در زندگی و اعتقادات مردم اولیه، در کتاب «فرهنگ ابتدایی» به‌کار گرفته شد و وارد ادبیات انسان‌شناسی شد. او معتقد است انسان اولیه این سؤال را مطرح کرده‌است که چه تفاوتی بین بدن مرده و زنده وجود دارد؟ چرا او خواب مردگان را می‌بیند و در خواب با آن‌ها حرف زده و زندگی می‌کند؟ این موجوداتی که در عالم واقعی وجود ندارند، چه هستند و در کجا قراردارند؟ پاسخگویی به این پرسش‌ها با مفهوم «انیمیسم» تنها راه حلی بود تا او بتواند بر ترس از ناشناخته‌های خود غلبه کند. «به عقیده‌ی تیلور، سرچشمه‌ی این عقیده‌ی بشر نخستین این بوده‌است که در هنگام خواب و رویا اشخاصی را می‌دیدند و با آنان سخن می‌گفتند که از مدت‌ها پیش، مرده بودند؛ آن‌گاه پس از بیدار شدن دچار شگفتی می‌شدند» (فضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۳).

انسان برای این موجودات غیرعینی، هویتی تعریف کرد و به آن احترام گذاشت و از آن جایی که او را دارای قدرتی ویژه می‌دانست، به آن اعتقاد یافت و آن قدرت برتر را روح نامید. بنابراین انسان اولیه و ناتوان در تسلط بر جهان خود، برای دستیابی به موفقیت و ادامه‌ی زندگی، برای تمام جهان هستی از جمله حیوانات، گیاهان و جمادات روح قائل شد. او همه چیز را از جمله وزش باد، جریان رودخانه‌ها، حرکت ابرها، تولد و مرگ حیوانات، رشد گیاهان و هر آنچه که از شناخت و قدرت او خارج بود، صاحب جان و شعور می‌دانست. «آنیمیسم را در سه محور می‌توان مورد بررسی قرارداد: نوع اول، آنیمیسم در موجودات زنده که تصور نوعی شعور ذاتی در آن‌ها ممکن است، مانند گیاهان و جانوران. نوع دوم آنیمیسم در پدیده‌ها و عناصر طبیعت و نوع سوم، آنیمیسم در اشیاء و ابزار ساخته دست انسان» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۶۰ـ۲۵۹).

از آنجایی که انسان، اشیاء را نیز درون این جهان پر از ارواح قرارمی‌داد، تصمیم گرفت تا برای ادامه بقا و رسیدن به اهدافش، آن‌ها را به خدمت گیرد. بنابراین دست به آفرینش زد که اولین آن‌ها، تغییر چیزها به اشیاء، سپس به ابزارها و وسیله‌هایی بود که او برای رسیدن

به اهدافش آن‌ها را به‌کار می‌گرفت. او به عملکرد اشیاء و قدرت آن‌ها برای برآورده‌ساختن نیازش پی برد و آنچه که درباره‌ی نیروهای مافوق خود می‌اندیشید و از آن‌ها هراس داشت، با اشیاء به عینیت درآورد و از آن‌ها استفاده کرد. با گذشت زمان این اشیاء شکل‌های کامل‌تری به خود گرفتند، گاهی به آن‌ها وسایل تزیینی اضافه شد و گاهی با یکدیگر ترکیب شدند و این چنین بت‌ها توسط انسان و متناسب با نیروی مافوق موجود، در انواع و اشکال مختلف خلق شدند که ما امروزه اشکال گوناگون و متنوع آن‌ها را در موزه‌های هنری دنیا به‌عنوان آثار هنری می‌بینیم. «به عبارت دیگر، نسبت به اشیایی خاص، قبایل بدوی احترام و تقدیس قائل می‌شوند و آن‌ها را از آن جهت فیتیش‌های طبیعی می‌گویند که دارای شکل و صورتی خاص هستند، مانند سنگ‌ریزه و قلوه‌سنگ‌های عجیب یا سنگ‌های فرود آمده از آسمان(شهاب سنگ)، استخوان و...» (معصومی، ۱۳۸۷: ۶۵).

در حقیقت بت‌ها (شکل به عینیت رسیده ارواح) سرچشمه گرفته از صور خیالی انسان هستند و او آن‌ها را همان‌گونه که جهان هستی را دارای جان می‌دانست، صاحب روح کرد و این چنین انسان برای بردگی ارواح، مکان‌های مقدسی ساخت و آیین‌های مختلفی خلق کرد که بعضی از آن‌ها هنوز در میان مردم رایج و معمول است. براساس باور جان‌انگاری، تمامی بت‌ها دارای صفات انسانی بوده و به همین دلیل رفتار و اعمال انسانی انجام می‌دادند و این ویژگی باعث می‌شد تا انسان احساس نزدیکی بیشتری با آن‌ها داشته‌باشد. «در آنیمیسم صفات و حالات انسانی و جاندار اشیاء و پدیده‌ها بیان می‌شود، مثل اینکه آن‌ها «فی‌نفسه» جان دارند و دارای صفت‌هایند» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۶۳).

در راستای اعتقاد به «انیمیسم»، ارواح به دو دسته‌ی خوب و بد تقسیم می‌شوند. ارواح خوب توانایی انجام اعمال و رقم زدن اتفاقات خوب مانند سلامتی، عشق، فرزندآوری و حاصلخیزی را دارند و ارواح بد، حوادث ناخوشایندی مانند مرگ، بیماری و بلایا را برای انسان به وجود می‌آورند ولی انسان باید برای رضایت هر دو دسته‌ی ارواح تلاش کند، زیرا به توجه هر دوی آن‌ها نیازمند است. پس برای رضایت ارواح خوب عبادات و انجام اعمالی مانند قربانی ونیایش را خلق می‌کند و با سحر و جادو، خشنودی ارواح بد را جلب می‌کند. او برای انجام این اعمال احتیاج به اشیای ساخته شده‌ی مقدسی دارد که در این امور نقش بسیار مهمی ایفا می‌کنند.

حرکت‌بخشی بت‌ها و تغییر آن به عروسک

خلق بت ارائه‌ی بصری خدایان و نیروهای مقدسی بود که از «انیمیسم» آغاز شد و به پرستش بت‌ها منجر گردید. این بت‌ها در فرهنگ‌های مختلف به دلیل الگوبرداری از نفس انسانی، دارای شخصیت انسانی بودند و به همین دلیل این امکان فراهم شد تا آن‌ها به دنیای انسانی با همه‌ی شرایط مشکل و پیچیده‌اش وارد شوند و در شکل جدید خود. نقش‌هایی فراتر از آنچه که قبلاً به عهده داشتند برعهده بگیرند. آن‌ها توانستند برای اثبات قدرت خود، همه صفات و ویژگی‌های روانی انسان‌ها را همچون آگاهی، علم، نفرت، عشق، توانایی و خصوصیات فیزیکی همچون حرکت دادن سر، دست، پا، نگاه کردن و... داشته‌باشند. «پیکرگردانی با زبانی رمزی و نمادین موفقیت هوشمندانه‌ی انسان را در دوران کهن بازمی‌گوید و ناتوانایی‌های او را به توانایی بدل می‌سازد» (رستگار فسایی، ۱۱۵:۱۳۸۱). می‌توان از شکل‌های اولیه‌ی جان‌بخشی اشیاء که در تاریخ نیز آمده‌است، به پیگمالیون[۷] اشاره کرد. پیگمالیون که یکی از پادشاهان یونانی در اساطیر است، به دلیل اینکه زنی را شایسته‌ی عشق خود نمی‌یافت، مجسمه‌ای

ساخت و از افرودیت[۸]، خدای عشق و زیبایی خواست که به او جان دهد و افرودیت که میزان عشق پیگمالیون را نسبت به مجسمه می‌دانست، به آن جان‌داد.

بنابراین انسان با جان‌بخشی به اشیاء در رقابت با خدایان بود و سعی می‌کرد که آن‌ها را با سرسپردگی خود تسخیر کند. بت‌ها که در ابتدا برای پرستیده شدن خلق‌شدند و سپس به قلمرو سحر و جادو راه یافتند، برای قبولاندن و نشان دادن انرژی‌های درونی خود، نیاز به ارتباط بیشتری با انسان داشتند تا بتوانند به حیات خود ادامه دهند و زنده بمانند، پس حرکت‌های ابتدایی شکل‌گرفت تا انسان اولیه، آن ماهیت شیءگونه را بپرستد و به او احترام گذارد. در حقیقت این تمام آن چیزی بود که در ذهن آدمی شکل‌گرفت تا بتواند به بقای خود ادامه دهد. بت‌ها که می‌توان آن‌ها را «مجسمه‌های مقدس» نیز نامید، در ابتدا در فضاهای خصوصی افراد پرستیده می‌شدند اما در گذر زمان، از مکان‌های خصوصی افراد خارج شدند و در عبادت‌های دسته‌جمعی مورد استفاده قرارگرفتند. آن‌ها برای نشان دادن قدرت خود نیازمند به مکان‌ها و آداب خاصی شدند، درنتیجه عبادتگاه‌ها در شکل‌های مختلف به‌وجود آمد و خدایان در محل‌های مشخصی که برای آن‌ها درست شده‌بود قرارگرفتند. اما انسان اولیه نیاز داشت با خدای خود صحبت کند و از او اعمالی ببیند تا بتواند او را باور کرده و به او اعتماد کند. بنابراین بت‌ها به تدریج در مراسم مهم مذهبی و در پرستشگاه‌ها شروع به حرکت کردند و این حرکت‌بخشی و باور آن توسط انسان‌هایی صورت می‌گرفت که در ذهن خود به «انیمیسم» اعتقاد داشتند و از انرژی موجود در اشیاء برای انجام امور خود یاری می‌طلبیدند. «هرودوت (۴۲۵ـ۴۸۴ ق. م) می‌نویسد که در جشنواره‌ی ازیریس زنان به دور مجسمه‌هایی که به‌واسطه‌ی ریسمان‌هایی دستانشان را به حرکت در می‌آوردند، می‌گشتند و طواف می‌کردند» (غریب‌پور، ۱۳۶۴: ۱۰).

البته در ابتدا بت‌ها دارای شکلی ناقص بودند و تنها می‌توانستند حرکات بسیار ساده‌ای داشته‌باشند، اما همین حرکات ساده، نیروی نهانی آن‌ها را دو چندان کرد و قدرت معنوی آن‌ها را افزایش داد. می‌توان دلیل پیشرفت حرکات آن‌ها را باور داشتن به قدرت‌های درونی آن‌ها دانست و این باور تا جایی پیش رفت که ما آن‌ها را امروزه در شکل‌های پیشرفته‌ی خود یعنی ربات‌ها میبینیم. این بت‌ها در ابتدا فاقد مفصل بودند و یکپارچه از سنگ یا چوب شکل‌گرفته بودند و تنها حرکات ساده به چپ و راست یا بالا و پایین داشتند. بت‌های کوچک‌تر با دست و بت‌های بزرگ‌تر با پنهان شدن کاهنان در داخل یا پشت آن به‌طور غیرمستقیم به‌واسطه‌ی ابزارهایی حرکت داده می‌شدند. «پیش از این می‌دانستیم که پیکره‌های سنت دینی بزرگ‌تر، اغلب توسط کاهنان پنهان شده در آن‌ها و یا با استفاده از مکانیزم‌های ساده با مهارت حرکت داده می‌شده‌اند» (یورکفسکی، ۶۵:۱۳۹۸).

قدرت نهانی بت‌ها تا جایی پیش رفت که علاوه بر حرکت، دارای صدا نیز شدند و با گفت‌وگو با مردم ارتباط گرفتند. به‌عنوان نمونه می‌توان از مراسمی در گورنه[۹] نام برد که در آن کاهن بزرگ انتخاب می‌شد، در آن مراسم کسانی که آمادگی داشتند تا کاهن شوند روبه‌روی بت قرارمی‌گرفتند و بت، نام کاهن منتخب را بر زبان می‌آورد و سپس با حرکاتی، به او نیرو و قدرت ماورایی می‌بخشید. اینکه چه کسانی کاهن بزرگ را انتخاب می‌کردند هنوز مشخص نیست اما این حرکات توسط مفصل‌های تعبیه شده در پیکره انجام می‌گرفت و چنان مردم به آن باور داشتند که تصمیم بت را بدون چون و چرا می‌پذیرفتند.

بت‌ها با گذر زمان دارای اعضای قابل حرکت شدند زیرا برای قبولاندن سحر و جادو به مردم، نیاز به حرکت بیشتری داشتند. بنابراین امکانات مفصل‌بندی پیدا کردند و کارهای

خارق‌العاده‌تری انجام دادند. این حرکات توسط سیستم‌هایی متشکل از ریسمان، وزنه و اهرم، غلطک و چرخ‌هایی که از داخل کار می‌کردند و با وزنه‌هایی سنگین می‌شدند، انجام می‌شد. این امکانات حرکتی با پیشرفت مکانیک، توسعه یافت، تا جایی که مجسمه‌های خدایان به‌صورت مستقل و بدون حضور جان‌دهنده حرکت داده می‌شد. از کسانی که در ساخت پیکره‌های متحرک بدون حضور انسان تلاش کرده بودند می‌توان از هرو[10] نام برد که برای باکوس[11] در مراسم با شکوه آیینی‌اش تمهیداتی به‌کار برده بود که او بتواند بر روی سکوی ثابت، به‌صورت خود به خود به بالا حرکت کرده و در نقطه‌ای ثابت شود.

حرکت‌بخشی خدایان به شکل ابتدایی و پیشرفته درهمه‌ی فرهنگ‌ها و سرزمین‌ها دیده می‌شود. بنا بر مستندات موجود، در بابل، بین‌النهرین و در میان اقوام مختلف بومی، خدایان برای برگزاری جشن‌ها و مراسم‌های مذهبی از شهری به شهر دیگر حرکت داده می‌شدند یا از مکان‌های خود خارج شده و در آیین‌های مختلف حاصلخیزی و مرگ شرکت می‌کردند. «برای برگزاری این جشن‌ها، تندیس خدای شهر را سوار بر زورقی از راه رود به این پرستشگاه می‌آوردند و پس از پایان یافتن آیین از همان راه به شهر و پرستشگاه باز می‌گردانیدند» (ارفعی، ۱۳۸۷: ۱۹۴). همچنین در میان قبایل اولیه، بت‌ها در آیین‌های حاصلخیزی و مرگ، نقش‌های مهمی در انجام این‌گونه مراسم‌ها می‌پذیرفتند. به‌عنوان مثال در آفریقا، بت‌ها که بر روی زانوان کاهنان قرارگرفته بودند، با تکان دادن سر خود از حوادث آینده خبر داده و میزان باروری و بلایا را به مردم اطلاع می‌دادند.

کسانی که خدایان را به حرکت درمی‌آوردند باید دارای دو ویژگی مهم می‌بودند. ویژگی اول داشتن باور محکم و قدرتمند به نیروی خارق‌العاده‌ی بت بود که به اعتقادات او مربوط می‌شد و ویژگی دوم داشتن قدرت جان‌بخشی و باورپذیر کردن آن. هر دوی این ویژگی‌ها به «انیمیسم» مربوط می‌شد زیرا باور به «انیمیسم» جوهره‌ی حرکت‌بخشی به اشیاء بود. این جان‌دهنده‌ها که معمولاً کاهنان بودند، واسطه‌ی بین خدایان و انسان‌ها معرفی می‌شدند.

پس از به وجود آمدن ادیان مختلف و شناخت انسان از طبیعت و پیشرفت علم، جایگاه بت‌ها تغییر یافت و آن‌ها موقعیت جدیدی به دست آوردند. بت‌ها با گذشت زمان و با قدرت یافتن قوه‌ی خیال انسان، از دست کاهنان و جادوگران خارج شدند و کارکردهای متفاوتی به خود گرفتند. آن‌ها که قابلیت حرکتی بیشتری پیداکردند، قداست خود را از دست دادند و وارد دنیای انسانی شدند و از آن زمان به بعد هم طبقه‌ی انسان‌ها به شمار آمدند و به جای نشان دادن خدای جاوید، نقش موجودات فانی را برعهده گرفتند. این اشیاء مقدس پس از خارج شدن از دستان کاهنان، به آیین‌های مذهبی مانند آیین حاصلخیزی، باروری و آیین مرگ وارد شدند.

پس از به وجود آمدن ادیانی همچون مسیحیت، مبلغان دینی این‌گونه اشیاء را وسیله‌ای مناسب برای تبلیغ ادیان و آموزش قوانین و دستورات الهی دانستند و برای کشاندن مردم به معابد، شروع به بازسازی داستان‌های دینی با آن‌ها کردند که به دلیل نقش‌پذیری شخصیت‌ها و متحرک بودن، عروسک نامیده می‌شدند.

«جان‌بخشی یا اشباع اشیاء با زندگی عامل اساسی عروسک است. هنر عروسکی ارائه‌ی یک حرکت مرتبط با ارائه‌ی شکل است» (یورکفسکی، ۳۷:۱۳۹۸).

بنابراین عروسک‌ها، اشیایی هستند که از پیکره‌ها و تندیس‌های خدایان‌زاده شده‌اند و به همین دلیل ماهیتی فراتر از یک شیء ساده دارند. آن‌ها می‌توانند مانند انسان راه بروند، صحبت کنند و دستان خود را به هر سویی که بخواهند بچرخانند و دارای حرکات و صدایی غیرانسانی

باشند اما فارغ از تمام خطاها و گناهان انسانی، زیرا آن‌ها تنها یک شیء هستند که توسط انسان دارای ماهیت می‌گردند. در حقیقت عروسک صورت خیالی انسان است که در یک شیء تجلی یافته و توسط نیروی محرکی به حرکت درمی‌آید. او با انرژی نهفته در خود، می‌تواند جهانی خلق کند که تماشاگرانش را در سراسر جهان تحت تأثیر قراردهد.

اصول تیلور و تعمیم انیمیسم به بازی‌دهندگی عروسک

با توجه به اینکه تیلور، «انیمیسم» را پایه‌ی نظام اعتقادی انسان می‌داند، برای تثبیت نظریه‌ی خود و تفسیر در باب تغییر دین از «انیمیسم» به سحر و جادو و سپس به توحید و یکتاپرستی و افول آن با پیدایش علم، اصولی را تبیین می‌کند. دو اصل مهمی که او بعد از نظریه‌ی «انیمیسم» مطرح می‌کند عبارتند از:

۱ـ وحدت روانی بشر، ۲ـ الگوی تکامل انسان در طول زمان

اصل اول به شباهت افعال و رفتارهای انسان‌ها در زمان‌ها و مکان‌های مختلفی اشاره دارد. از نظر تیلور اجتماع ابتدایی انسان با وجود تفاوت سرزمین‌ها، دارای مبانی فکری و نظری مشترکی بوده‌اند. به‌عنوان مثال مفهوم جان‌انگاری برای تمامی انسان‌های ابتدایی در همه‌ی سرزمین‌ها قابل اثبات است و محدود به مکان نمی‌شود.

اصل دوم، تغییر امور انسان را، با تکامل ذهنی انسان و شناخت او از جهان هستی مرتبط می‌داند. به‌عنوان مثال نقاشی‌هایی که در دیواره‌های غارها توسط انسان ابتدایی به منظور حفاظت او از طبیعت کشیده می‌شده‌است امروزه بر روی بوم‌ها و تابلوهای نقاشی، توسط هنرمند معاصر و به منظور خلق یک اثر هنری نقاشی می‌شود، یا پیکره‌هایی که روزی به‌عنوان بت‌ها پرستیده می‌شدند، امروزه توسط مجسمه‌سازان ساخته می‌شوند و در گالری‌ها و نمایشگاه‌ها به‌عنوان یک اثر هنری در معرض چشمان مخاطب قرارداده می‌شوند.

آن چیزی که انسان ابتدایی را از انسان معاصربا توجه به توسعه‌ی علم و دستیابی به امکانات مختلف تکنولوژی و تغییر نگرش و جهان بینی او، جدا می‌سازد، تغییر هدف است. اگرچه شکل انجام امور از حالت بدوی خارج گشته است اما براساس اصل دوم تیلور که از قانون الگوی تکامل پیروی می‌کند، جوهره‌ی عمل در نهاد انسان باقی مانده است که می‌توان آن را به جایگاه بت و تغییر آن به عروسک تعمیم داد. بنابراین می‌توان یک بازی‌دهنده‌ی عروسک را بازمانده‌ی تکامل یافته‌ی یک کاهن و شمن دانست. هم بازی‌دهنده‌ی عروسک و هم جان‌دهنده‌ی پیکره‌ی مقدس، برای جان‌بخشی به اشیای بی‌جان باید از خود فاصله گرفته و در قالب آن شی (بت و عروسک) خود را نشان دهد به‌گونه‌ای که هر دو متناسب با شکل و حجم شی، تولید صدا و حرکت کرده و با به‌کار بردن قوه‌ی ذهن خود آن‌ها را برای باورپذیر کردن، زنده نشان دهند. تنها تفاوتی که می‌توان در جان‌بخشی عروسک و بت مشاهده کرد تغییر هدف از پرستش، به سرگرمی و آموزش است. در حقیقت انسان ابتدایی با درنظرگرفتن مفهوم «انیمیسم» می‌خواست از خدا پیروی کند، اما اینک با آگاهی انسان به جهان هستی با او به رقابت می‌پردازد. «ما نظریه‌ی عروسک زنده را مدیون جاندارپنداری هستیم که وجود روح را در هر شکلی از ماده فرض کرده‌است. یک بت مادی برای نشان دادن اجداد یا خدایان به خدمت گرفته می‌شد زیرا ماده خودش سرشار از انرژی معنوی بود» (همان، ۴۲).

یکی از مهم‌ترین اصولی که در بازی‌دهندگی عروسک و زنده نشان دادن آن وجود دارد ایجاد همذات‌پنداری است و لازمه‌ی این حس، باورپذیری است. اصل ایجاد آن در مخاطب، همذات‌پنداری خود بازی‌دهنده با عروسک است زیرا او باید هر فعل و رفتاری را نشان دهد

که عروسک قرار است نشان دهد. او باید متناسب با شخصیت عروسک گریه کند، بخندد، نفس بکشد و چنان شود که مخاطب، او را جزیی مستقل از عروسک نبیند و همراه عروسک شود. در حقیقت عروسک ترکیبی از رفتارها و احساسات انسانی است که به‌صورت مستقل آن را نشان می‌دهد. عروسک‌ها چه بر روی صحنه و چه در مراسم آیینی، در برابر مخاطبین خود جان گرفته و احساس همذات‌پنداری را در آن‌ها ایجاد می‌کنند و لازمه‌ی ایجاد این حس، جان‌پنداری یا همان جان‌انگاری عروسک توسط بازی‌دهنده است، به‌طوری که هر چه این جان‌انگاری برای عروسک پررنگ‌تر باشد، بازی‌دهنده می‌تواند آن را برای تماشاگر زنده‌تر نشان دهد. متناسب با شرایط ایجاد شده توسط جان‌دهنده، مخاطب نیز درگیر فرایند ذهنی «انیمیسم» می‌گردد و آن شی را با قوه‌ی تخیل و تجسم خود زنده می‌انگارد، درحالی‌که می‌داند آن عروسک خارج از دستان بازی‌دهنده یک شی بی‌جان است و تماشاگر تا جایی با عروسک‌ها زندگی می‌کند که بازی‌دهنده می‌خواهد آن را زنده نشان دهد و آن را زنده می‌انگارد. «همذات‌پنداری، نوعی دیگر از «آنیمیسم» یا «شخصیت‌بخشی» است که در نتیجه‌ی آن نه تنها اشیاء و پدیده‌ها جاندار انگاشته می‌شوند یا به آن‌ها شخصیت بخشیده می‌شود، بلکه نوعی «همذات‌پنداری» یا همدلی بین حالات، صفات و رفتار و احساس آن‌ها با راوی ایجاد می‌شود» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۶۷).

هنگامی که یک بازی‌دهنده، عروسکی را در دست می‌گیرد تا با آن نمایشی را نشان دهد، شخصیت خود را بسط داده و جنبه‌های مختلف خود را وارد زندگی عروسک می‌کند و آن را در ذهن خود ترسیم کرده و به آن روح می‌بخشد. در حقیقت او به زندگی عروسک از پیش آگاه است و از هنگامی که نقش خود را از یک انسان به یک بازی‌دهنده‌ی عروسک تغییر می‌دهد، از بعد انسانی خود خارج شده و به موجود دیگری تبدیل می‌شود. لازمه‌ی این تغییر، شناخت و قدرت تخیل اوست و منشأ این شناخت، آگاهی از توانایی‌ها و قابلیت‌های فیزیکی خود و عروسک و تبدیل آن به یکدیگر است. بنابراین یک بازی‌دهنده قبل از جان‌بخشی به یک عروسک، نسبت به آن یک پیش آگاهی دارد که این همان جان‌انگاری است که با قرارگرفتن در الگوی تکامل تغییر شکل داده‌است. هنگامی که یک هنرمند عروسکی، شیئی را که به‌عنوان عروسک می‌شناسد در دست می‌گیرد، به هویت آن باور دارد و آن را در ذهن خود زنده می‌یابد، بنابراین او از پیش، عروسک را صاحب جان می‌داند و برای او یک زندگی در نظر گرفته‌است. هر چه بازی‌دهنده‌ی عروسک دارای تخیل جان پنداری بیشتری باشد عروسک دارای زندگی بیشتری خواهد بود و پیش چشمان مخاطب زندگی بهتر و باورپذیرتری خواهدداشت. بنابراین جان‌انگاری در ذهن بازی‌دهنده‌ی عروسک به او کمک می‌کند تا بتواند یک شی (عروسک) را زنده نشان دهد.

حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا تنها قرارگرفتن بت یا عروسک در دستان انسان باعث جان‌بخشی می‌شود؟ جواب این سوال منفی است. جان‌بخشی کاملاً رابطه‌ی دو سویه با جان‌انگاری توسط بازی‌دهنده ـ جان‌بخش و مخاطبین دارد. بنابراین جان‌بخشی به سه عنصر اصلی شی، بازی‌دهنده ـ جان‌بخش و مخاطب نیاز دارد و اگر مفهوم «انیمیسم» در یکی از دو عنصر بازی‌دهنده ـ مخاطب (تماشاگران) در عروسک و جان‌بخش ـ مخاطب (پرستش‌کنندگان) به وجود نیاید، آن شی تنها یک شی بی‌جان است و عملکرد مناسب را نخواهد داشت.

قانون دوم تیلور (الگوی تکامل) به ما می‌گوید که مفهوم «انیمیسم» برای انسان ابتدایی و انسان معاصر کاملاً متفاوت است. انسان ابتدایی همواره به جان‌انگاری معتقد است اما انسان

مدرن تنها هنگام برخورد با عروسکی که در دستان بازی‌دهنده است و خود می‌داند که وارد دنیای جان‌بخشی می‌شود به فرایند جان‌انگاری می‌رسد و آن موجود را زنده می‌پندارد.

براساس قانون الگوی تکامل انسان در طول تاریخ، می‌توان شباهت‌ها و تفاوت‌های میان یک بازی‌دهنده‌ی عروسک با یک جان‌دهنده‌ی پیکره‌های مقدس را به‌صورت زیر طبقه‌بندی کرد:

جان‌دهنده‌ی پیکره‌ی مقدس	بازی‌دهنده‌ی عروسک
۱ـ او با یک شی بی‌جان مواجه است که برایش مقدس است. ۲ـ او به داشتن روح (انیمیسم) در آن معتقد است و آن را زنده می‌انگارد. ۳ـ او برای زنده نشان دادن آن براساس شکل و قدرت شی از توانایی خود مانند صدا و حرکت کمک می‌گیرد. ۴ـ او پیکره را در ذهن خود، پویا و دارای قدرت می‌داند. ۵ـ او دارای مخاطب است و مخاطبان او شرکت‌کنندگان در مراسم آیینی هستند. ۶ـ او سعی می‌کند زنده بودن پیکره را به مخاطبان بباوراند. ۷ـ هدف او اثبات قدرت پیکره است. ۸ـ مخاطبان او در شرایط تزکیه و تهذیب قرارمی‌گیرند. ۹ـ او در پرستشگاه و مکان‌های مقدس به جان‌بخشی باور دارد. ۱۰ـ زمان برای او مهم نیست و تا جایی ادامه می‌دهد که نتیجه حاصل شود.	۱ـ او با شی بی‌جان مواجه است که برایش ارزشمند است. ۲ـ او به داشتن شخصیت (انیمیسم) برای آن معتقد است و آن را زنده می‌انگارد. ۳ـ او برای زنده نشان دادن آن براساس شکل و شخصیت شی از توانایی خود مانند صدا و حرکت کمک می‌گیرد. ۴ـ او عروسک را در ذهن خود، دارای حرکت و تصویر می‌بیند. ۵ـ او دارای مخاطب است و مخاطبان او تماشاگران تئاتر هستند. ۶ـ او سعی‌می‌کند زنده بودن عروسک را به تماشاگران بباوراند. ۷ـ هدف او لذت بردن از حرکات عروسک توسط مخاطب است. ۸ـ مخاطبان او سرگرم می‌شوند. ۹ـ او در صحنه‌ی تئاتر به جان‌بخشی باور دارد. ۱۰ـ زمان برای او محدود است

نتیجه‌گیری

به باور تیلور، انسان اولیه برای مهار ترس‌های درونی خود از قدرت‌های ماورایی، قائل به روح برای جهان هستی (گیاهان، حیوانات و اشیاء) شد که می‌توانست با خدمت کردن به آن‌ها بقای خود را تضمین کند. تیلور باور داشتن به ارواح را جوهره‌ی دین می‌داند و این نظریه‌ی خود را با عنوان «انیمیسم» برای اولین بار در «کتاب فرهنگ ابتدایی» مطرح می‌کند. او برای تبیین آن، دو اصل وحدت روانی بشر و الگوی تکامل و پیشرفت روانی انسان را نیز مطرح کرده‌است که می‌توان براساس این دو قانون نتیجه گرفت که جان‌انگاری یا همان انیمیسم از انسان اولیه به انسان امروزی به ارث رسیده‌است. در حقیقت «انیمیسم» همان‌گونه که برای انسان ابتدایی وجود داشته برای انسان امروزی نیز دارای معنی است که ما نمود آن را در تئاتر عروسکی و در جان‌بخشی عروسک مشاهده می‌کنیم. براساس قانون اول یعنی وحدت روانی بشر، می‌توان نتیجه گرفت که «انیمیسم» برای تمامی انسان‌ها در همه‌ی مکان‌ها و زمان‌ها معنی و مفهوم داشته و آن‌ها را صاحب رفتار و اعمال مشابهی از جمله خلق بت، پرستش، حرکت‌بخشی آن حتی به شکل بازی‌دهندگی عروسک و انجام عبادات و مراسم کرده‌است. قانون دوم یعنی الگوی تکامل و پیشرفت فکری انسان در طول زمان و تغییر جان باوری درطول تاریخ به دلیل وقوف انسان به جهان و دسترسی او به علم، ثابت می‌کند که یک بازی‌دهنده‌ی عروسک همان کاهن و شمنی است که برای بت‌ها جان قائل بوده و آن‌ها را حرکت می‌داده‌است.

تغییر هدف از جان‌بخشی به اشیاء، تمایز بین آن‌ها را مشخص می‌کند زیرا همان‌گونه که بت‌ها با تغییر هدف (پرستش) به عروسک‌ها (آموزش و سرگرمی) تبدیل شده‌اند، کاهنان و جادوگران نیز با تغییر هدف به بازی‌دهندگانی تبدیل شده‌اند که عروسک‌های خود را دارای شخصیت می‌دانند و از تمام امکانات و توانایی خود (حرکت و صدا) استفاده می‌کنند تا آنان را باورپذیر کنند که لازمه‌ی آن جان‌انگاری یا همان «انیمیسم» است. بنابراین انسان معاصر نیز مانند انسان بدوی به «انیمیسم» معتقد است و با رویکرد جدیدی به آن می‌پردازد که این امر در هنر عروسکی قابل تشخیص است. یک بازی‌دهنده، عروسک را موجودی همزاد خود می‌پندارد و آن را با مهارت تمام به حرکت درمی‌آورد زیرا او برای آن شی جان قائل است. هر چه این جان‌انگاری در ذهن او پررنگ‌تر باشد عروسک دارای حرکات بهتر و پویاتری خواهد بود زیرا با جان‌انگاری برای عروسک (شی) دنیای کاملی را متصور می‌شود و هر چه اعتقاد او بیشتر باشد زندگی عروسک دارای جزییات بیشتری خواهد بود. همچنین «انیمیسم» فرایندی ذهنی است که به تناوب، ابتدا در ذهن بازی‌دهنده‌ی عروسک شکل می‌گیرد و سپس با دیدن عروسک در ذهن مخاطب نقش می‌بندد و به او کمک می‌کند که با زندگی عروسک همراه شود و آن را با علم به بی‌جان بودن، باور کند.

منابع

ـ ارفعی، عبدالمجید. (۱۳۸۷) اساطیر:اکیتو (آیین آغاز سال نو در بابل)، **مجله‌ی فرهنگ و مردم**، شماره‌ی ۲۷ و ۲۸، صص ۲۰۳ـ۱۹۱

ـ استوار، نادره. (۱۳۹۶) **در میان بومیان جزایر پولینزی، نقد و بررسی نظریات ادوارد برنت تیلور**، انتشارات بال سو، تهران

ـ برد، بیل. (۱۳۸۱) **هنر عروسکی**، مترجم: جواد ذوالفقاری، انتشارات موسسه‌ی فرهنگی هنری نوروز هنر، تهران

ـ رستگارفسایی، منصور. (۱۳۸۱) اسطوره‌های پیکرگردانی، **مجله‌ی مطالعات ایرانی مرکز تحقیقات فرهنگ و زبان ایران**، شماره‌ی اول، صص ۱۷۶ـ۱۳۹

ـ سلاجقه، پروین. (۱۳۸۵) **از این باغ شرقی**، انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران

ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۶۴)، **دنیای گسترده‌ی نمایش عروسکی**، انتشارات سروش، تهران

ـ فضایی، یوسف. (۱۳۸۳) علم ادیان از نظر تکامل اجتماعی در دنیای کهن، **مجله‌ی دانش و مردم**، شماره ۳ و ۴، صص ۲۰۱ـ۱۹۲

ـ معصومی، غلامرضا. (۱۳۸۷)، **اساطیر و آیین‌های باستانی جهان**، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران، چاپ دوم

ـ یورکفسکی، هنریک. (۱۳۹۳) **عملکرد فرهنگی عروسک**، مترجم زهره بهروزی‌نیا، انتشارات قطره، تهران

ـ یورکفسکی، هنریک. (۱۳۹۸) **سنت و زمان حال تئاتر عروسکی**، مترجم زهره بهروزی‌نیا، انتشارات افراز، تهران

پی‌نوشت

1- Animism
2- Edward Burnett Tylor
3- Henryk Jurkowski
4- Charles Nodier
5- Annie Gilles
6- Anima
7- Pygmalion
8- Aphrodite
9- Gurneh
10- Hero
11- Bacchus

اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در «لیر» ادوارد باند

مهدی جاویدشاد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹

اقتباس و اعتراض: طبیعت‌زدایی و برساخت‌گرایی پسامدرن در «لیر» ادوارد باند

مهدی جاویدشاد

دکترای زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

چکیده

مقاله‌ی پیش رو نمایشنامه‌ی *لیر* (۱۹۷۱) نوشته‌ی ادوارد باند را در نقش یک اثر اقتباس شده از *شاه لیر* ویلیام شکسپیر در نظر می‌گیرد تا تغییر نگاه به سنت شکسپیری را در اثر باند مورد بررسی قراردهد. با توجه به اینکه یکی از اهداف اقتباس‌گر ابراز اعتراض به اثری است که آن را اقتباس می‌کند، بخشی از مطالعات اقتباس می‌تواند معطوف به چرایی و چگونگی تغییر متن مبدأ به منظور تحمیل فلسفه‌ای خاص به آن باشد. این رویکرد مطالعاتی قابلیت به‌کارگیری در هر دو متن باند و شکسپیر را دارد زیرا هر کدام تغییرات قابل‌توجهی که ریشه در دغدغه‌های آن‌ها نسبت به فلسفه‌ی وجودی انسان دارد، به منابع در دسترس خود می‌دهند. این مقاله ضمن اشاره به دغدغه‌های اقتباسی و کیفیت‌های زیبایی‌شناسی در نمایشنامه‌ی *شاه لیر*، بر نمایشنامه‌ی *لیر* باند متمرکز می‌شود تا اعتراض اقتباس‌گر به سنت شکسپیری برجامانده را بررسی‌کند. با توجه به اینکه باند عمدتاً به اندیشه‌ی تقدیرگرایانه و محافظه‌کارانه‌ی موجود در نمایش شکسپیر معترض است، مقاله‌ی پیش رو تغییرات بنیادین اقتباس‌گر در پیرنگ، شخصیت، زبان، قدرت و ایدئولوژی را مورد تحلیل قرارمی‌دهد تا مدرن‌سازی متن شکسپیری از طریق تحمیل رویکرد برساخت‌گرایی را در نمایش باند نشان دهد. بدین منظور، رویکردهای پسامدرن به اقتباس از منظر لینداهاچن و جولی سندرز و تأکید رولان بارت بر پدیده‌ی طبیعی‌سازی در نقش ابزار ایدئولوژیک به‌عنوان مبانی نظری مورد استفاده قرارمی‌گیرند تا گذر از ذات‌گرایی به برساخت‌گرایی در اقتباس باند مورد تأکید واقع شود.

واژگان کلیدی: اقتباس، شکسپیر، تئاتر پسامدرن، ایدئولوژی، طبیعی‌سازی

۱. درآمد

نمایش *شاه لیر* نوشته‌ی ویلیام شکسپیر مصائب پادشاهی به نام لیر را بر روی صحنه می‌آورد که در نتیجه‌ی تقسیم قدرت خود بین دخترانش ریگان و گونریل، دیوانه و آواره می‌شود. در آغاز نمایش، شاه لیر سه دختر خود را فرامی‌خواند تا در قبال مدحی که از زبان آنان می‌شنود، بخشی از پادشاهی خود را به آن‌ها اعطاء کند. از میان آن‌ها، کوچک‌ترین دختر لیر به نام کردلیا رفتاری صادقانه با پدر خود دارد و عشق خود به پدر را حاصل وظایف فرزند به والدین می‌نامد. برخورد عاری از مدح کردلیا به مزاج پادشاه خوش نمی‌آید و او کوچک‌ترین دختر خود را از ارث محروم می‌کند. کردلیا به همسری پادشاه فرانسه درمی‌آید و ریگان و گونریل که وارثان پادشاهی لیر می‌شوند، پدر خود را از دربار می‌رانند. لیر در اوج دیوانگی و آوارگی فیزیکی و ذهنی، با رذالت‌های انسانی خود مواجه می‌شود و در ادامه به کردلیا و ارتش فرانسه که قصد مقابله با ریگان و گونریل برای بازگرداندن سلطنت به لیر را دارند می‌پیوندد. ارتش فرانسه از ارتش بریتانیا شکست می‌خورد، لیر و کردلیا دستگیر می‌شوند، کردلیا به دار آویخته می‌شود و لیر به خاطر قلب شکسته‌ی ناشی از مرگ دخترش جان می‌سپارد.

به نظر می‌آید شکسپیر در نگارش *شاه لیر* به منابع متعددی رجوع کرده‌است و از هر کدام برای غنای جزئیات نمایش بهره‌ی خاص خود را برده است. نمایش تراژدی ـ کمدی الیزابتی *شاه لیر*[۱]، *رویدادنامه‌ی انگلستان، اسکاتلند و ایرلند* (۱۵۸۷) از رافائل هالینشد[۲]، نسخه‌ی جان هیگینز[۳] از حکایت لیر در *آینه‌ای برای حکام*[۴] (۱۵۸۷)، *ملکه‌ی پریان* (۱۵۸۹) از ادموند اسپنسر[۵]، نمایش *سجینوس* (۱۶۰۵) از بن جانسون[۶] و رمانس *آرکیدیا* (۱۵۹۰) از سر فیلیپ سیدنی[۷] از جمله منابعی هستند که به شکسپیر در نگارش *شاه لیر* یاری رسانده‌اند (بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۹). محققان ادبی نیز تا کنون دست کم چهل نسخه از پیرنگ لیر که در زمان شکسپیر موجود بود را کشف کرده‌اند و این احتمال وجود دارد که شکسپیر از یک مورد جنون واقعی در زمان خود که شبیه به جنون لیر بوده الهام گرفته‌است زیرا در هیچ یک از نسخه‌های قبل از *شاه لیر* شکسپیر، پادشاه مجنون وجود ندارد (بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۹). وجود الهام‌بخش این منابع و تأثیرپذیری هوشمندانه‌ی شکسپیر از آن‌ها، این نویسنده را در زمره‌ی اقتباس‌گران حرفه‌ای قرارمی‌دهد تا نویسنده‌ای محصور در برج عاج خود که در اثر الهامی فرازمینی، «حقایق ازلی» را بیان می‌کند.

مسئله‌ی تأثیرپذیری نویسنده از نوشته‌ها و وقایع زمانه‌ی خود، انتخاب بین تخیل یا تیزبینی در تبیین فرآیند تولید ادبی را به ذهن متبادر می‌کند. سؤالی که مطرح می‌شود این است: آیا نویسنده، یک تخیل‌گر قهار است یا یک گردآورنده‌ی تیزبین؟ به نظر می‌آید در کشاکش این دو گانه، نویسنده هر دو نقش را بازی می‌کند، بدین معنا که در فرآیند گردآوری، او تأثیرپذیری خود از منابع مختلف را با چاشنی تخیل در هم می‌آمیزد. عمدتاً پردازش این تخیل در خلأ و با معیارهای صرفاً شخصی صورت نمی‌گیرد، بلکه در حقیقت یک نوآوری است که ریشه در دغدغه‌های جمعی، فلسفی، اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی دارد و به منظور ایجاد نگاه‌ها و تجربه‌های نو انجام می‌پذیرد. شکسپیر در نگارش *شاه لیر*، متأثر از منابع مختلف است، اما در عین حال نوآوری را به گردآوری خود تحمیل می‌کند. مهم‌ترین نوآوری او تغییر اساسی در اصل داستان است. در بیشتر نسخه‌های پیشین، لیر مجنون نمی‌شود بلکه تخت پادشاهی را پس‌می‌گیرد و به کردلیا می‌سپارد. نکته‌ی بارز نسخه‌های قدیم لیر، طبیعت اطمینان‌بخش آن‌هاست: فرد ممکن است مرتکب خطایی مهلک شود اما همچنان از مهلکه نجات یابد و

پایانی خوش داشته‌باشد. مشخصاً اعتقاد شکسپیر بر این بوده که مطالبات زندگی بسیار بیشتر از آن چیزی ست که یک پایان خوش به تصویر می‌کشد. بنابراین او در دل داستان، جنون لیر را می‌گنجاند تا بر ناکامی بشر در دل حوادث بزرگ تأکید کند (بویس، ۱۹۹۶: ۳۴۷). آنچه در نمایش شکسپیر مبرهن است، وجود نوآوری در فرآیند گردآوری منابع، به منظور ارائه‌ی نگاهی نو به مفهوم زندگی است.

تغییراتی که شکسپیر به منابع زمانه‌ی خود می‌دهد، متأثر از نگاه یک انسان فرهیخته‌ی رنسانسی به زندگی است. اما اگر تاریخ تکرار شود و این بار *شاه لیر* شکسپیر، منبعی برای یک انسان فرهیخته‌ی قرن بیستمی باشد، آیا متن شکسپیر دچار تغییرات می‌شود؟ اگر پاسخ مثبت است، این تغییرات چگونه خواهد بود؟ پاسخ به این سؤالات در دغدغه‌های منحصربه‌فرد اقتباس‌گر و نوآوری او در ایجاد نگاه نو به متن پیش از خود است که مثال بارز آن نمایش *لیر* نوشته‌ی ادوارد باند است. مانند شکسپیر که داستان لیر را با توجه به فلسفه‌ای نو از زندگی بازنویسی می‌کند، باند در نمایش *لیر*، *شاه لیر* شکسپیر را احیا می‌کند و این کار را با بررسی مجدد متن و اقتباس آن در راستای ذائقه‌ها و افکار معاصر انجام می‌دهد. پیرنگ *لیر* باند از جهاتی شبیه به پیرنگ *شاه لیر* شکسپیر است اما تفاوت‌های معناداری با متن منبع دارد. در نمایش باند، لیر در نقش یک حاکم مستبد پارانوئید ظاهر می‌شود که دو دختر بد ذات به نام‌های بودیس[۸] و فونتانل[۹] دارد. پادشاه پارانوئید برای دفع «دشمنان» خیالی خود، یعنی دوک کرنوال[۱۰] و دوک نورث[۱۱]، مشغول ساخت دیوار می‌شود اما در نتیجه‌ی جنگی خونین که توسط دختران خائنش به او تحمیل می‌شود، قدرت را از دست می‌دهد. لیر زندانی آن‌ها می‌شود و در ادامه، به هنگام مکاشفه‌ی مشقت‌بار نفس خود، با معاشرت با مردمان عادی تسلی خاطر می‌یابد. لیر در نتیجه‌ی آلام خود به مرز دیوانگی می‌رسد، اما در عین حال، مسئولیت‌های خود در تحمیل درد و رنج به دیگران را می‌پذیرد. او نیاز به عشق و شفقت را درک می‌کند و به ارزش آن‌ها در روابط بشری پی می‌برد، و دیگران را نیز تشویق به ستایش آن‌ها می‌کند. سرانجام، لیر به تخریب همان دیواری می‌پردازد که زمانی اصرار بر ساخت آن داشت و در همین حال، به ضرب گلوله‌ی یک سرباز کشته می‌شود.

همان‌گونه که رویکرد اقتباسی اعتراض‌گونه‌ی شکسپیر به منابع زمانه‌ی خود منجر به ایجاد تغییرات بنیادین در پیرنگ داستان لیر می‌شود، بازنویسی سنت شکسپیری توسط باند، تغییرات اعتراض‌گونه‌ی متعددی در سطوح مختلف در خود دارد. سوالی که مطرح می‌شود این است: تغییرات اعمال شده توسط باند کدامند و چگونه او از طریق آن‌ها نمایش *شاه لیر* را در راستای دغدغه‌ها، ذائقه‌ها و افکار معاصر قرارمی‌دهد؟ مقاله‌ی پیش رو استدلال می‌کند که اقتباس باند عمدتاً به اندیشه و فلسفه‌ای که نمایش شکسپیر بر آن استوار است معترض است و در نتیجه متن منبع را در راستای ایجاد تغییر، بازآفرینی می‌کند. این تغییرات در پیرنگ، شخصیت، زبان، قدرت و ایدئولوژی قابل رصد است و از طریق آن‌ها می‌توان به چرایی مدرن‌سازی متن منبع و چگونگی همگام‌سازی آن با دغدغه‌های زمانی و مکانی باند پی‌برد. این مقاله بر آن است تا چرایی و چگونگی مذکور را در بستر مفاهیم پسامدرن طبیعی‌سازی و برساخت‌گرایی مورد خوانش قراردهد تا نحوه‌ی مقابله‌ی باند با رویکرد ذات‌گرایانه شکسپیر به قدرت را مورد تأکید قراردهد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

نمایشنامه‌ی *لیر* باند در چندین مقاله‌ی داخلی و خارجی مورد خوانش‌های مختلف

قرارگرفته‌است. یکی از اولین خوانش‌ها مقاله‌ی «*لیر* ادوارد باند» (۱۹۷۹) نوشته‌ی لزلی اسمیت[۱۲] است که مروری کلی بر نمایش باند دارد و عمدتاً بر روایت، شخصیت‌ها و تغییرات کلی اعمال شده در آن در قیاس با نمایش شکسپیر متمرکز است. در مقاله‌ی «دو مفهوم جامعه در نمایش: *زن خوب سچوان* از برتولت برشت و *لیر* ادوارد باند» (۱۹۸۸)، هوبرت زاپف[۱۳] خوانشی تطبیقی از دو اثر برشت و باند ارائه می‌کند و بر مفهوم جامعه در آن‌ها متمرکز می‌شود. نیلوفر زارع و فرشاد فرشته حکمت در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی نمایشنامه *شاه لیر* ویلیام شکسپیر و *شاه لیر* ادوارد باند با تکیه بر نقش خشونت در شخصیت‌های ادوارد باند از دیدگاه روانکاوانه» (۱۳۹۷) با بهره‌گیری از نظریات رفتارگرایان به تطبیق شخصیت‌های موجود در نمایش شکسپیر و لیر می‌پردازند. علاوه بر این مقالات، نمایش باند در کتاب‌های مختلف مورد بررسی قرارگرفته‌است که به فراخور نیاز در طول پژوهش به آن‌ها اشاره خواهد شد. بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که نمایش *لیر* با مبانی نظری پسامدرن اقتباس مورد خوانش قرار نگرفته‌است. نوآوری پژوهش پیش رو در به‌کارگیری نظریات اقتباس لینداهاچن[۱۴] و جولی سندرز[۱۵] و همچنین چگونگی حصول اقتباس پسامدرن براساس مفهوم طبیعی‌سازی از بارت است.

۳. اقتباس و اعتراض

شاه لیر شکسپیر و *لیر* باند، درحالی‌که به سنت رجوع می‌کنند، آن را به چالش نیز می‌کشند. بنابراین، اقتباس نویسندگان از منابع در دسترس‌شان، با اعتراض نسبت به نوع نگاه قدمای خود به فلسفه‌ی وجودی انسان همراه است. این اعتراض، در رویکردهای پسامدرن به مباحث نظری اقتباس مورد تأکید فراوان قرارمی‌گیرد. برخلاف رویکرد سنتی «نقد وفاداری»، که تولید اقتباسی را در قیاس با اثر اقتباس شونده مورد خوانش قرارمی‌دهد و به‌طور ضمنی تولید اقتباسی را «ثانوی»، «درجه دوم» و «نامرغوب» می‌نامد، منتقدان پسامدرن اقتباس، به تولید اقتباسی هویتی مستقل می‌بخشند و آن را حامل نگاه و فلسفه‌ای منحصربه‌فرد می‌دانند که با گفتمان‌های زمانه‌ی خود در فعل و انفعال است. هاچن با تأکید بر اینکه «انگیزه‌های زیاد و مختلفی ورای اقتباس وجود دارد و تعداد اندکی از آن‌ها مربوط به وفاداری است» (هاچن، ۲۰۰۶: xiii)، نتیجه می‌گیرد که تولید اقتباسی «حال و هوای خاص خود را دارد» (همان، ۶) و «تفسیر و خلاقیت را هم زمان در خود جای می‌دهد» (همان، ۱۱۱).

اقتباس انواع و اهداف مختلفی دارد. گاهی این عمل، صرفاً نوعی ویراستاری، به معنای کوتاه کردن و خلاصه کردن متن است، یا گاهی می‌تواند فرایند توسعه و گسترش متن را دربرگیرد. اقتباس می‌تواند تغییر در ژانرها، مثلاً رمان به نمایشنامه باشد که در مواردی ممکن است این عمل صرفاً به منظور مرتبط نمودن یا قابل درک کردن متن برای مخاطبان انجام گیرد. اما گاهی مشق اقتباس با هدف نقد متن اقتباس شونده، به منظور ارائه‌ی نگاه نو به آن یا ایجاد فضا برای صداهای خاموش و به حاشیه رانده شده صورت می‌پذیرد (سندرز، ۲۰۰۶: ۲۰ـ۱۸). نقد متن اقتباس شونده و تلاش برای تغییر نگاه به آن، به معنای اعتراض اقتباس‌گر به سنت پیش از خود است. از آنجا که متون اقتباس‌شونده معمولاً در زمره‌ی آثار فاخر ادبی هستند، اعتراض موجود در اقتباس، گاه صرفاً اعتراض به اثر اقتباس شونده نیست، بلکه اعتراض به سنت و ساختاری است که آن اثر را بزرگ و مقدس جلوه می‌دهد و از آن به‌عنوان نمادی فرهنگی، بهره‌برداری ایدئولوژیک می‌کند.

بنابراین در فرایند اقتباس، گاهی اقتباس‌گر به سنت رجوع می‌کند اما در عین حال صرفاً

آن را تکرار نمی‌کند، بلکه هدف غایی او، گریز از همان سنت است (هاچن، ۲۰۰۶: ۱۱۱). این بدان معناست که اقتباس‌گر، اهدافی بنیادین در سر دارد و با «از آن خودسازی»[۱۶] سنت، به دنبال تولید روایت‌های ناسازگار برای ایجاد تغییر، حتی از نوع براندازی، در جامعه‌ی خود است (سندرز، ۲۰۰۶: ۹). پس اقتباس را می‌توان نوعی «تکرار به همراه تغییر» دانست که با نیات مختلف، از جمله نیات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی صورت می‌گیرد (هاچن، ۲۰۰۶: ۹۳). اقتباس از آثار شکسپیر، ممکن است با نیت تکریم او یا مقابله با جایگاه رفیع فرهنگی او انجام شود (هاچن، ۲۰۰۶: ۹۳). بررسی اقتباس‌های شکسپیری نشان می‌دهد که بسیاری از اقتباس‌گران، شکسپیر را «یادبودی برای سرنگون کردن» در نظر می‌گیرند (مارجوری گاربر، [۱۷] به نقل از هاچن، ۲۰۰۶، ص ۹۳). در نتیجه با توجه به اهداف مقابله‌جویانه‌ی دسته‌ای از تولیدات اقتباسی، مطالعات اقتباس نباید دچار قضاوت‌های ارزشی شود، بلکه باید «فرایند، ایدئولوژی و روش‌شناسی» تولیدات اقتباسی را مورد تحلیل قراردهد (سندرز، ۲۰۰۶: ۲۰).

نمایش *لیر* را می‌توان مثالی کلاسیک از اقتباس شکسپیری با اهداف بنیادین در دوران معاصر نامید. در وهله‌ی اول، باید به مصاحبه‌های باند اشاره‌کرد تا بهتر دانست که چرا نمایشنامه‌نویس اقتباس‌گر تصمیم به تغییر متن منبع می‌گیرد. در مصاحبه‌های خود، باند آشکارا شخصیت لیر را چهره‌ای منسوخ می‌نامد که نمی‌تواند پاسخگوی دغدغه‌های معاصر باشد: «او چهره‌ای رنسانسی است و آنطور که باید به جامعه‌ی ما مربوط نمی‌شود» (به نقل از بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). باند در ابتدا قصد داشت لیر را به‌طور کامل از اقتباس خود حذف کند، اما بعداً تصمیم گرفت او را حفظ کند زیرا به این نتیجه رسید که منسوخ بودن مدنظر مربوط به شخصیت نمی‌شود، بلکه مربوط به نوع نگاهی است که فرهنگ ادبی غرب به او داشته است. باند با تأکید بر اینکه «ما در نقش یک جامعه، نمایش را به اشتباه مورد استفاده قرارمی‌دهیم» نتیجه می‌گیرد: «به این دلیل است که تمایل داشتم آن را بازنویسی کنم تا بتوانیم از نمایش برای خودمان، برای جامعه‌ی‌مان، برای زمانمان و برای مشکلاتمان بهره‌برداری کنیم» (به نقل از بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). برای اینکه عدالت هم در حق شکسپیر هم در حق دغدغه‌های معاصر ادا شود، «باند *لیر* را مرتبط می‌سازد ـ تکاملی که هم بیانگر احترام زیاد او به شکسپیر است و هم باور راستین او به اینکه تئاتر باید در خدمت زندگی مدرن باشد را در خود دارد» (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۴). در اقتباس باند، تبدیل لیر از چهره‌ای منسوخ به چهره‌ای مدرن، منجر به ظهور یک شخصیت کاملاً متفاوت می‌شود که دغدغه‌ها و امیال کاملاً متضادی با شاه لیر شکسپیر دارد، به نحوی که پیرنگ متن منبع را به‌طور معناداری تحت تأثیر قرارمی‌دهد.

۴. نتایج و بحث

۱. ۴. از لیر انفعالی به لیر کنشگر

تغییراتی که باند به شخصیت لیر می‌دهد، به قدری بنیادین است که گرد اشتراتمان[۱۸]، محقق و مترجم آلمانی، نمایش *لیر* را «ضد لیر» می‌خواند (به نقل از پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۱). در همان آغاز نمایش، مهم‌ترین و چشمگیرترین تغییر در نحوه‌ی برخورد لیر با مسئله‌ی قدرت نمود پیدا می‌کند. برخلاف لیر شکسپیر، لیر باند قدرت خود را تقسیم و رها نمی‌کند. درحالی‌که نمایش شکسپیر با تصمیم لیر به رهایی قدرت آغاز می‌شود، اقتباس باند با عظمت قدرت لیر و تصمیم او بر تحکیم هر چه بیشتر آن شروع می‌شود. با توجه به شخصیت‌پردازی متضاد لیر در این دو نمایش، ساخت دیواری بلند توسط حاکم مستبد به نمایش باند اضافه می‌شود تا نشانه‌ای آشکارا برای قدرت‌پرستی او باشد. در حقیقت، مسئله‌ی قدرت در نماد دیوار تجلی

می‌یابد؛ نمادی فیزیکی و ایدئولوژیک که در تصمیمات سیاسی قرون بیستم و بیست و یکم مانند دیوار برلین و دیوار ترامپ نیز دیده می‌شود.

میل بیمارگونه‌ی لیر به قدرت در اقتباس باند، اولین گام در اعتراض به سنت شکسپیری و مهم‌ترین تصمیم در مرتبط‌سازی شخصیت لیر با گرایشات سیاسی معاصر است. همچنین، وجود صدای اعتراض مردمان تحت امر لیر در این نمایش، گامی دیگر در به‌روزرسانی متن شکسپیر براساس دغدغه‌های روز است. در طول نمایش، نماد ایدئولوژیک لیر و حواشی مربوط به آن با مقاومت‌هایی از جانب خانواده‌ی خود پادشاه و مردمان عادی همراه می‌شود. بودیس تلاش می‌کند پدر خود را متقاعد به اجرای عدالت کند، اما با دیدن پافشاری‌های لیر به این نتیجه می‌رسد که «لجاجت بر سر هیچ، کوته‌فکری است» (باند، ۱۹۷۸: ۱۹). در چالشی مهم در آغاز نمایش، در اثر یک حادثه، یکی از کارگران دیوار، جان خود را از دست می‌دهد. از آنجا که لیر هیچ حادثه‌ای را در حکومت استبدادی خود برنمی‌تابد، مرگ کارگر را قتلی عمد می‌نامد که مسبب آن باید در ملأعام تنبیه شود. سپر بلایی را به خدمت شاه می‌آورند، شخص شاه دستور قصاص می‌دهد و خود او مجرم را با اسلحه می‌کشد.

مردی که لیر به او شلیک می‌کند، کارگری است که ناخواسته کارگر دیگری را کشته است. هنگامی که بودیس اقدام به شلیک لیر را به خاطر تصادفی بودن قتل کارگر، عملی ناعادلانه می‌خواند، لیر پاسخ می‌دهد «البته که حادثه بود. اما کار، کند پیش می‌رود. باید کاری کنم تا مأمورین بجنبند. این راهی بود که به آن رسیدم، در غیر این صورت، بازدیدم تباه می‌شد» (باند، ۱۹۷۸: ۱۸). هنگامی که خواننده درمی‌یابد که پادشاه به کشاورزان اجازه‌ی کشت زمین‌های خود کشاورزان در اطراف دیوار را نمی‌دهد، استبداد لیر بیشتر و بیشتر نمایان می‌شود. اما کشاورزان استبداد پادشاه را نمی‌پذیرند و در نتیجه برای تلافی به دیوار آسیب وارد می‌کنند. با وجود این‌گونه مقاومت‌ها، لیر تأکید می‌کند «وقت آزاد برای مهربانی یا گذشت ندارم. باید دژ را بسازم» (باند، ۱۹۷۸: ۱۹)، با این باور که این پافشاری مستبدانه در ساخت دیوار منجر به حفاظت دائمی مردمانش می‌شود.

دو دختر لیر آشکارا در مقابل استبداد پدرشان می‌ایستند و برخلاف میل او با دشمنانش، نورث و کورنوال، تصمیم به ازدواج می‌گیرند. از آنجا که بودیس و فونتانل معتقدند که تهدید این دو دوک برای لیر از طریق وصلت با دختران او خنثی خواهد شد، آن‌ها از پدرشان می‌خواهند که دیوار را از بین ببرد. این درخواست سبب می‌شود که پادشاه پارانوئید دختران خود را انکار کند: «از شرارتتان آگاه بودم! دیوارم را علیه شما و دیگر دشمنانم خواهم ساخت!» (باند، ۱۹۷۸: ۲۱). پس از ازدواج، دختران لیر جنگی علیه نیروهای پدرشان به راه می‌اندازند و در ادامه به شوهران خود نیز خیانت می‌کنند و در مقابل آنان نیز می‌ایستند. بودیس و فونتانل در حقیقت همان ریگان و گونریل در اوج تزویرشان هستند. این دو، میل شدید لیر به قدرت را به ارث برده‌اند، اما آن را با امیال آزارگرایانه درآمیخته‌اند. این رویکرد خود را در شکنجه و قطع عضو وارینگتون، افسری در نیروهای لیر که پادشاه را از اقدام دخترانش در رشوه دادن به او برای خیانت به پادشاه آگاه می‌سازد، نمایان می‌کند. قدرت‌طلبی آزارگرایانه‌ی این دو در حالیست که لیر در ابتدای نمایش آنان را این‌گونه خطاب می‌کند: «ای فرزندان بیچاره‌ی من، شما برای این جهان زیادی خوب هستید» (باند، ۱۹۷۸: ۱۸).

در جنگل، کنار خانه‌ی پسر قبرکن[۱۹]، لیر در وضعیت شکست خورده و خسته از تلاش برای فرار از ارتش دخترانش به تصویر کشیده می‌شود. مانند لیر شکسپیر، لیر باند نیز دخترانش را مقصر حزن و اندوه خود می‌داند: «دخترانم نان مرا از حلقومم بیرون کشیدند. آن‌ها آن را

با اشک‌هایم و گریه‌های کودکان گرسنه آسیاب می‌کنند و می‌بلعند» (باند، ۱۹۷۸: ۳۱). لیر درحالی‌که گرسنه و مضطرب است به پسر قبرکن، مردی متواضع که قبلاً خود را به خاطر امتناع از مشارکت در طرح دیوارسازی پادشاه پنهان کرده بود، پناه می‌برد. در سلسله‌ای از فجایعی که لیر از آن جان سالم به در می‌برد، پسر قبرکن کشته می‌شود و همسر باردار او با نام کردلیا مورد تجاوز قرارمی‌گیرد. سربازان متجاوز با گلوله‌های یک نجار روستایی کشته می‌شوند و نجار تصمیم به تشکیل ائتلاف مقاومت با کمک کردلیا می‌گیرد.

لیر که زندانی دخترانش است، در اوج دیوانگی آنقدر عاقل است تا از تلاش‌های دخترانش برای وادارکردن او به اعتراف به اتهام طرفه برود. در زندان، لیر رفتارهای گذشته‌ی خود را مرور می‌کند و می‌گوید «من انسان‌های زیادی را کشتم و هرگز به‌صورت یکی از آن‌ها نگاه نکردم [...] اشتباه. اشتباه. اشتباه» (باند، ۱۹۷۸: ۵۶). در همان زندان لیر، کردلیا نیز زندانی است. نام کردلیا دقیقاً برگرفته از نام دختر کوچک شاه لیر در نمایش شکسپیر است، اما در نمایش لیر، او دختر لیر نیست. کردلیا درمی‌یابد که قدرت در دستان بودیس و فونتانل متزلزل است و تصمیم به شورش علیه آن‌ها می‌گیرد. کردلیا با موفقیت ارتش خود را فرماندهی می‌کند و در نهایت لیر، بودیس و فونتانل را در زندان دور هم می‌آورد.

جان، نجار روستا، که حالا همسر کردلیا است، دختران لیر را به مرگ مجازات می‌کند و پادشاه سابق را نابینا می‌کند. لیر در رنج و محنت خود، روح پسر قبرکن را مایه‌ی تسلی می‌یابد، فردی که در زمان حیات خود با لیر رفاقت داشت. کردلیا در مسند قدرت نشان می‌دهد که مبتلا به همان دردی است که لیر از آن رنج می‌برد، یعنی افسانه‌ی یافتن امنیت از طریق اعمال قدرت که خود را در تصمیم کردلیا در از سرگیری ساخت دیوار نشان می‌دهد. هنگامی که لیر این‌گونه برخورد با قدرت را در کردلیا می‌بیند، تصمیم می‌گیرد نامه‌ای برای او بنویسد و او را از خطرات احتمالی نجات دهد. در این هنگام، لیر روح را مورد خطاب قرارمی‌دهد و می‌گوید، «دوباره خون! سریع، سریع، کمکم کن! چشمانم، چشمانم! باید قبل از مرگم او را بازدارم» (باند، ۱۹۷۸: ۸۱).

لیر از طریق رویارویی با خطاهای خود و قبول تمامی مسئولیت‌ها، با موفقیت تولدی دوباره را تجربه می‌کند. لیر که اکنون به راستی به چهره‌ای مردمی تبدیل شده، در خانه‌ی قدیمی پسر قبرکن است، جایی که خانواده‌ای جدید در آن زندگی می‌کند و مردم برای شنیدن خطابه‌های لیر علیه استبداد و پیام‌های صلح، بخشندگی و امساک او به آنجا می‌آیند. کردلیا که تحمل سخنرانی‌های لیر را ندارد، نمی‌تواند پادشاه سابق را متقاعد به سکوت کند. درحالی‌که کردلیا تأکید بر پروژه‌ی دیوارسازی دارد، لیر با سرپیچی خود قصد خراب کردن آن را دارد. لیر در کنار همان دیواری که در زمان حکمرانی خود با اراده‌ی تمام قصد ساختن آن را داشت، اکنون ایستاده است تا آن را کاملاً از بین برد. به هنگام خراب کردن دیوار، پسر یک کشاورز لیر را به چالش می‌کشد و به خاطر سرپیچی به لیر شلیک می‌کند و او را می‌کشد.

۲. ۴. طبیعت‌زدایی و اسطوره‌گریزی

از لحاظ پیرنگ، نمایش *لیر* انحرافات معناداری از متن منبع از خود نشان می‌دهد، نقش‌ها و جنبه‌های جدیدی به شخصیت‌ها می‌دهد و متن را از طریق زبان ملموس و فنونی همچون جایگزینی شمشیر با تپانچه، مدرن می‌کند. آنچه باعث می‌شود منتقدی مانند بیلینگهام[۲۰] نمایش *لیر* را «واسازی تراژدی کلاسیک ژاکوبینی شکسپیر توسط باند» (۲۰۱۴: ۴۱) بنامد، صرف عمل مدرن‌سازی متن از طریق زبان و تپانچه نیست، بلکه تحمیل فلسفه‌ای خاص به متن منبع

توسط دراماتورژ است. باآنکه باند برای *شاه لیر* شکسپیر احترام قائل است، اما آنقدر جسور است تا بی‌پروا اعلام کند «این [متن] به‌کار من نمی‌آید و به نوعی مجبورم آن را نقد کنم» (به نقل از بیلینگهام، ۲۰۱۴: ۴۰). مشکلی که باند در *شاه لیر* شکسپیر می‌بیند، فلسفه‌ای است که این نمایش بر آن استوار است: «اخلاق اجتماعی *لیر* شکسپیر این‌گونه است: تحمل کن تا به وقتش جهان اصلاح شود. این [رویکرد] نکته‌ی اخلاقی خطرناکی برای ما دارد. ما باید فرهنگی داشته‌باشیم که از رذالت جامعه، [یعنی تفکر] گناهکاری یا خشونت 'بالفطره' ذات بشر، گریزان نباشد» (به نقل از بیلینگهام، ۲۰۱۴: ۴۱). باند پس از آنکه این خطای هستی‌گرایانه را در *شاه لیر* می‌یابد، تمامی تغییرات خود به متن منبع را معطوف به این دغدغه‌ی سیاسی خاص می‌کند.

تغییرات مدنظر باند در راستای ایجاد باور به امکان تغییر در جوامع امروزی صورت می‌گیرد. باند مارکسیست می‌داند که حکومت با به‌کارگیری مجموعه‌ای از ابزارهای ایدئولوژیک از جمله ادبیات و خوانش‌های ادبی، از تغییر ممانعت می‌کند تا وضعیت موجود را که متضمن منافع طبقه‌ی حاکم و سرمایه‌دار است، تداوم بخشد. با آنکه متون ادبی از جمله آثار شکسپیر، عمدتاً قابلیت هر دو رویکرد محافظه‌کارانه و ساختارشکنانه را دارند، ساختار قدرت با تحمیل خوانش‌های محافظه‌کارانه، تمایلات ساختارشکنانه‌ی آن‌ها را به حاشیه می‌راند. این مسئله در قبال *شاه لیر* شکسپیر نیز صادق است. آلن سینفیلد[۲۱] معتقد است: «اگر بخواهید به سیاست جنسیتی در *شاه لیر* بیندیشید، ممکن است نمایشنامه را محافظه‌کارانه بیابید. اگر دغدغه تان مسئله خداوند و الحاد باشد، ممکن است نمایشنامه را ساختارشکنانه بخوانید» (۲۰۰۶: ۱۸). با توجه به اینکه زیبایی‌شناسی شکسپیر توسط گفتمان محافظه‌کار قدرت مصادره شده‌است، باند به مقابله با آن بخش‌هایی از متن شکسپیر برمی‌خیرد که امکان خوانش‌های محافظه‌کارانه را فراهم می‌کند.

اقتباس باند، به تفکر تقدیرگرایانه‌ی موجود در اثر شکسپیر معترض است. باور به عبارت «تحمل کن تا به وقتش جهان اصلاح شود» که باند آن را «نکته‌ی اخلاقی خطرناک» می‌نامد، در گفتمان روزمره در قالب عبارات مشابهی همچون «تقدیر این است»، «باید پذیرفت»، «باید زمانش برسد» و «همین است دیگر»، به کرات به چشم می‌خورد. درحالی‌که عبارات مذکور، به ظاهر فحوای الهی و کلام محور دارند، در حقیقت امر به تحکیم ساختارهای سیاسی و اجتماعی ساخت بشر یاری می‌رسانند. قدرت، با توسل به عبارات این چنینی، حقایق اجتماعی برآمده از طبقات اجتماعی را مقدر و طبیعی جلوه می‌دهد تا رویکرد انفعال‌گرایانه به زندگی و در نهایت طبقات اجتماعی را نهادینه کند. با توجه به دلالت مثبت مفهوم طبیعت و تداعی آن با معصومیت و ابدیت، طبیعی‌سازی حقایق اجتماعی، منجر به حتمیت غیرقابل تغییر و تداوم طبقات اجتماعی می‌شود.

پدیده‌ی طبیعی‌سازی در نقش یک فرایند ایدئولوژی محور، موضوع بحث تعداد قابل‌توجهی از نظریه‌پردازان پساساختارگرا بوده‌است. با توجه به اینکه ارتباط کلامی در جوامع انسانی با اعتماد و باور به سیستم زبان ممکن می‌شود، اولین مکانی که طبیعی‌سازی در آن رخ می‌دهد، زبان است. زبان، به‌عنوان بزرگ‌ترین سیستم نشانه‌ها، از مجموعه‌ی گسترده‌ای از کلمات و ساختارها تشکیل شده‌است که درحالی‌که روابط دال و مدلول موجود در آن‌ها ساختگی و قراردادی است، این روابط در اسلوب‌شناختی کاربران آن‌ها ذاتی و طبیعی می‌نماید. پل دومان[۲۲] با اشاره به طبیعی‌سازی ساختگی زبان، آن را ریشه‌ی تمامی ایدئولوژی‌ها می‌نامد و بر ناتوانی زبان در ایجاد ارتباط بین ذهن و حقیقت تأکید می‌کند (ایگلتون، ۱۹۹۴: ۲۰۰ و ۲۰۳).

این بدان معناست که ظاهر حتمی، طبیعی و مقدس زبان، این اطمینان را می‌دهد که قابلیت انعکاس حقایق را دارد، اما در حقیقت امر، ادعای بازنمایی حقیقت، یک ادعای ایدئولوژیک است زیرا از طرفی، کارکرد زبان معنابخشی به دنیای خارج از ذهن است، نه انعکاس آن، و از طرفی دیگر، در حتمیت آنچه در قالب حقیقت عرضه می‌شود نیز تردید وجود دارد (ایگلتون، ۱۹۹۴: ۲۰۳).

در تفکر پساساختارگرایی ژاک لاکان[۲۳]، انسان در سیستم زبانی ازپیش‌تعیین‌شده متولد می‌شود و نقش‌های فرهنگی مبتنی بر دوگانه‌ها، مانند مرد / زن، پدر / پسر و مادر / دختر، با محوریت قانون پدر را نهادینه می‌کند. درحالی‌که پذیرش سیستم زبانی به معنای طبیعی‌سازی آن است، لاکان بر ماهیت ناپایدار و قراردادی دال‌های زبان تأکید می‌کند تا حتمیت مدلول‌ها را به چالش بکشد. در تفکر لاکان، سیستم زبان، دنیای خارج از ذهن را تعریف می‌کند و از آنجا که زبان مبتنی بر روابط دال‌های انسان ساز، ناپایدار و قراردادی است، دنیای خارج از ذهن نیز ناپایدار و غیرحتمی است (حبیب، ۲۰۰۵: ۵۹۰). درواقع، لاکان و دیگر پساساختارگرایان، خواستار جایگزینی تفکر ذات‌گرایی با رویکرد وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم با هدف طبیعت‌زدایی از ظاهر پدیده‌ها هستند.

گذر از تفکر ذات‌گرایی به معنای محصور دانستن انسان در موقعیت‌های مکانی و زمانی است. در رویکرد وجودگرایی، مفاهیمی مانند ذات، اصالت، ابدیت و طبیعت، جایی ندارند و وجودگرایان، به‌کارگیری آن‌ها در توصیف پدیده‌ها را گاه طبیعی‌سازی ایدئولوژی تلقی می‌کنند. تری ایگلتون[۲۴] معتقد است «مانند جهانی‌سازی، طبیعی‌سازی بخشی از نیروی *تاریخ زدای* ایدئولوژی است، یعنی انکار ضمنی این حقیقت که اندیشه‌ها و باورها، مختص یک زمان، مکان و گروه اجتماعی خاص است» (ایگلتون. ۱۹۹۴: ۵۹). رولان بارت در کتاب *اسطوره‌ها* (۱۹۵۷) ضمن اشاره به رسالت اسطوره در طبیعی‌سازی تاریخ و ابدیت‌بخشی به پیشامدهای محصور در زمان و مکان، آن را همگام با ایدئولوژی تلقی می‌کند زیرا هر دو، حقیقت ساختگی و قراردادی خود را انکار می‌کنند (بارت، ۱۹۵۷: ۱۴۲). بارت با اعلام اینکه «اسطوره، خطابه‌ای سیاست‌زدایی شده‌است»، به پنهان کاری و سکوت ایدئولوژی در قبال نقش روابط انسانی در اتفاقات تاریخی مانند امپریالیسم و استعمار اشاره می‌کند (بارت، ۱۹۵۷: ۳ـ۱۴۲). بارت در نهایت تأکید می‌کند که «اسطوره چیزی را انکار نمی‌کند؛ برعکس، رسالت آن سخن گفتن درباره‌ی مسائل است. اسطوره مسائل را تطهیر می‌نماید، به آن‌ها معصومیت می‌بخشد، آن‌ها را توجیه طبیعی و دائمی می‌کند و به آن‌ها شفافیت می‌بخشد، شفافیتی که در قالب توضیح نیست، بلکه در قامت بیان بدیهیات است» (همان، ۱۴۳).

اسطوره یا همان ایدئولوژی، بدیهیاتی مانند ساختارهای قدرت و تاریخ مربوط به آن‌ها را *بیان* می‌کند، اما عمدتاً توضیحی درباره‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری آن‌ها توسط عوامل انسانی ارائه نمی‌کند. این بیان و سکوت، تاریخ را طبیعی‌سازی می‌کند و به پیشامدهای زمانی و مکانی، ابدیت می‌بخشد. علاوه بر این، گاه ساختارهای قدرت نه تنها به شاکله‌ی قراردادی و ساختگی خود اشاره نمی‌کنند، بلکه تعمداً خود را طبیعی‌سازی می‌نمایند. بررسی تاریخ انگلستان نشان می‌دهد که ملکه الیزابت اول، مانند بسیاری از پادشاهان دوران رنسانس، سیاست سلطنت مطلقه را برگزید و خود را نایب خداوند در پادشاهی نامید. قدرت مطلق الیزابت بدان معنا بود که هرگونه مخالفت با حکمرانی او، هم یک انحراف سیاسی و هم شکلی از بی‌تقوایی محسوب می‌شد (گرینبلات، ۲۰۱۲: ۵۴۱). با تصویب «قوانین تفوق»[۲۵] در مجلس انگلستان در سال‌های ۱۵۳۴ و ۱۵۵۸ که به موجب آن رهبری کلیسای انگلستان به فرمانروایان انگلستان

اعطاء شد (گرینبلات، ۲۰۱۲: ۵۳۹)، عنوانی که همچنان فرمانروای بریتانیا آن را یدک می‌کشد، طبیعی‌سازی قدرت از طریق پیوند آن با یک نهاد فرازمینی و مقدس به اوج خود رسید.

شاه لیر شکسپیر مستعد ترویج تفکرات ذات‌گرایی، طبیعی‌سازی و تقدیرگرایی است؛ مسئله‌ای که باند مشخصاً بدان معترض است. سؤالی که ممکن است مطرح شود این است: تفکرات مذکور چگونه در شاه لیر نمود پیدا می‌کنند؟ در نمایش شکسپیر، واژه‌ی «طبیعت» چهل بار، واژه‌ی «طبیعی» دو بار، واژه‌ی «غیرطبیعی» هشت بار، واژه‌ی «خدایان» بیست و هشت بار و واژه‌ی «خدا» یک بار مورد استفاده قرارمی‌گیرد. در طول نمایش، شخصیت‌ها بارها به خدایان متوسل می‌شوند و طبیعت نقشی محوری با معانی مختلف از جمله نظم خلقت، نظم اجتماعی، ذات پست انسان و سرشت بهشتی او ایفا می‌کند (برای معانی طبیعت در *شاه لیر*، رجوع کنید به مور، ۲۰۰۶: ۱۹۰ـ۱۶۹). طبیعت، چنان جایگاه مهمی در نمایش شکسپیر دارد که «شخصیت‌های آن، با قانون طبیعت که خداوند در قلب‌های آن‌ها نهاده است، خوب را از بد تشخیص می‌دهند» (مور، ۲۰۰۶: ۱۸۱) و تراژدی به خاطر تخطی از آن شکل می‌گیرد. مصائب شاه لیر ریشه در «تجاوز بی‌ثمر او به نظم طبیعی جامعه» دارد (مور، ۲۰۰۶: ۱۸۷)، طبیعتی که در تفکر رنسانسی، به او جایگاه نیابت خداوند در پادشاهی را داده‌است. شاه لیر با تقسیم قدرت بین دخترانش، قدرتی مقدس که برای او مقدر شده‌است، به نظم طبیعی جامعه تجاوز می‌کند و خطای نابه‌جای انسانی او، کل جامعه را دچار تراژدی می‌کند. پیتر مور[۲۶] «دو درونمایه‌ی اصلی مذهبی» در نمایش شکسپیر می‌یابد: «اول آنکه، نظم اجتماعی جزء جدائی ناپذیر ساختار طبیعت مقدر شده توسط خداوند است. سپس آنکه، عاقبت ایجاد اختلال در نظم طبیعت، مصیبت بشریت است» (مور، ۲۰۰۶: ۱۸۷). بنابراین، می‌توان استدلال نمود که طبیعی‌سازی قدرت با استفاده از رویکرد اسطوره‌ای یا ایدئولوژیک به آن، تفکر غالب در *شاه لیر* شکسپیر است.

در نمایش شکسپیر، لیر، درحالی‌که مسند قدرت را از دست داده‌است، لقب شاه را تا پایان نمایش با خود یدک می‌کشد تا نشانی بر ماهیت ذاتی، طبیعی و مقدس جایگاهی که به او اعطاء شده‌است باشد. اما در نمایش باند، لقب شاه، چه در عنوان نمایش و چه در کنار نام شخصیت، به لیر داده نمی‌شود. این بدان معناست که «باند علاقه‌ای به طبیعت سلطنتی شاه ندارد، بلکه کارکرد او در نقش یک فرد در یک حکومت ستمگر را مدنظر دارد» (پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۲ـ۱۴۱). طبیعت‌زدایی از چهره‌ی سلطنتی لیر مستقیماً در اظهارنظر بودیس نیز تجسم می‌یابد: «اگر شاه خردمندانه عمل نکند، وظیفه‌ی قانونی تو این است که از او سرپیچی کنی» (باند، ۱۹۷۸: ۲۰). در اقدامی دیگر در طبیعت‌زدایی و تقدس‌زدایی از *شاه لیر*، باند، برخلاف شکسپیر، حضور پررنگی برای شخصیت‌های عامی درنظرمی‌گیرد. از هجده صحنه‌ی نمایش، تنها در سه صحنه هیچ دیالوگی برای کارگران، سربازان یا زندانیان در نظر گرفته نشده‌است (پترسون، ۲۰۰۳: ۱۴۴). در حقیقت، ایجاد ارتباط بین حاکم و مردمان تحت امر او، چگونگی شکل‌گیری قدرت براساس روابط انسانی، و نه روابط فرازمینی را توضیح می‌دهد.

باند با این تغییرات در نهایت به دنبال اسطوره‌زدایی از *شاه لیر* شکسپیر است. شخص باند با اشاره به مسئله‌ی اسطوره، ساختار نمایش خود را این‌گونه خلاصه می‌کند: «پرده‌ی اول دنیایی را به تصویر می‌کشد که تحت سلطه‌ی اسطوره است. پرده‌ی دوم تضاد بین اسطوره و واقعیت، بین انسان‌های خرافاتی و دنیای مستقل را نشان می‌دهد. پرده‌ی سوم گره گشایی این مسئله را نشان می‌دهد، در دنیایی که با مردن در آن، حقیقت آن را اثبات می‌کنیم» (باند، ۱۹۷۸: ۱۲). خلاصه‌ی «موضوعی و هگلی باند» (کوهن، ۲۰۱۵: ۲۵۶) نشان می‌دهد که چگونه

نمایشنامه‌نویس در تقلای رسیدن به حقیقت از طریق عبور از اسطوره است. اسطوره‌ای که باند بدان اشاره می‌کند، در نماد دیوار تجلی می‌یابد. شروع نمایش در «نزدیک دیوار» (باند، ۱۹۷۸: ۱۵) به معنای اهمیت نمادین دیوار است، نمادی که خود لیر بارها درباره‌ی آن اسطوره‌پردازی می‌کند: «ساخت این دیوار را از جوانی خود آغاز کردم. دشمنانم را در این سرزمین ناکام گذاشتم، اما همیشه تعدادشان زیاد بوده‌است. چگونه می‌توانیم آزاد باشیم؟ پس این دیوار را برای دفع دشمنانمان ساختم. پس از مرگم، مردمانم پشت این دیوار زندگی خواهند کرد. ممکن است احمق‌ها بر شما حکمرانی کنند، اما برای همیشه در آرامش زندگی خواهید کرد» (باند، ۱۹۷۸: ۱۷). درحالی‌که لیر ادعای مراقبت از مردمان خود را دارد، پشت فراروایت‌های آزادی و آرامش مورد ادعایش، میل او به شکوه و قدرت شاهنشاهی نهفته است.

اسطوره‌ی خود ساخته‌ی لیر بر این اصل استوار است که دیوار می‌تواند دشمنان قلمروی شاهنشاهی او، یعنی دوک کرنوال و دوک نورث را دفع کند، اما او ناتوان از درک این حقیقت است که این امنیت سرکوبگر در نتیجه‌ی تخریب شادی مردمانش حاصل می‌شود. لیر، رویکرد اسطوره‌ای به قدرت را با واژه‌ها و ژست‌های ایده‌آلیستی مانند امنیت و آزادی، طبیعی‌سازی می‌کند، اما چگونگی حصول آن به قیمت بهره‌کشی و آزار عامه‌ی مردم را به حاشیه می‌راند. در مقابل لیر اسطوره‌ساز و طبیعی‌گر، باند نمایشنامه‌نویس قراردارد که اسطوره‌گریزی و طبیعت‌زدایی را در دستور کار دارد. باند نشان می‌دهد درحالی‌که لیر بر ساخت دیوار خود تأکید می‌کند، عامه‌ی مردم گاه با تخریب دیوار، قداست آن را می‌شکنند و اعتراض خود به بی‌عدالتی را نشان می‌دهند. همچنین، مرگ‌هایی که در کنار دیوار رخ می‌دهد، از جمله مرگ خود لیر، نشانگر ضلالت، و نه رهایی‌بخشی، نماد لیر است. اقدام لیر به تخریب دیوار خود ساخته را می‌توان مهم‌ترین تصمیم باند در طبیعت‌زدایی اسطوره یا ایدئولوژی موجود در نمایش دانست. این گذر از اسطوره‌پردازی دیوار به تخریب آن سبب می‌شود تا مخاطب، اسطوره یا ایدئولوژی را یک برساخت انسان ساز، و نه یک پدیده‌ی ذاتی با ماهیت فرازمینی و مقدس ببیند. این برساخت‌گرایی در نمایش باند دقیقاً همان رویکرد پساساختارگرایانه‌ای است که دومان، لاکان، ایگلتون و بارت درپیش گرفته‌اند.

۳. ۴. برساخت‌گرایی پسامدرن

باند، نمایش *لیر* خود را نه در یک پس زمینه‌ی با شکوه و طبیعی‌سازی شده، بلکه در «بافت یک روایتِ در یک ویران شهر انقلابی قرن بیستمی» قرارمی‌دهد و «شکسپیر را فرا می‌خواند تا صرفاً او را رد کند» (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۰۶). آنچه باند «اخلاقیات خطرناک» در *شاه لیر* می‌یابد، در حقیقت، رویکرد ذات‌گرایانه‌ای است که نمایش شکسپیر به جامعه و حکومت دارد که در تحلیل نهایی به تفکر جبرگرایی و حفظ وضعیت موجود منجر می‌شود. در دهه‌های پایانی قرن بیستم، زمانی که در تحلیل تمامی هویت‌های جمعی، ذات‌گرایی جای خود را به برساخت‌گرایی می‌دهد، باند رویکرد وفادارانه به *شاه لیر* شکسپیر را خیانت به تفکر ساخت‌گرایی پسامدرن می‌داند، تفکری که نگاه «طبیعی‌گرا»ی درپیش گرفته‌شده توسط نهادهای ایدئولوژیک مانند حکومت را رد می‌کند. بنابراین، هدف اصلی باند در نمایش *لیر*، رهایی اقتباس خود از رویکرد سنتی شکسپیر به حکومت است تا ابعاد سیاسی بیشتری به *شاه لیر* او دهد. همان‌گونه که سینفیلد اشاره می‌کند، «*شاه لیر* خاطر نشان می‌کند که تضعیف روابط سنتی قدرت در جامعه به اشکال مختلف تعرضات خشونت بار منجر می‌شود. برعکس، باند معتقد است که حکومت، به شکلی که ما آن را ایجاد کرده‌ایم، منبع اصلی بی‌عدالتی، ستمگری

و بدبختی است» (سسینفیلد، ۱۹۸۲: ۵). این گذر از «روابط سنتی» به آگاهی سیاسی در نمایش باند به این حقیقت منجر می‌شود که برخلاف نمایش شکسپیر، به دختران لیر سهمی از قدرت اعطاء نمی‌شود، بلکه خود آن‌ها شکارچیان حریص قدرت هستند.

برساخت‌گرایی پسامدرن باند در نمایش *لیر* از طریق گذر از تأکید بر روابط پدر ـ فرزندی در *شاه لیر* شکسپیر به تأکید بر روابط سیاسی حاصل می‌گردد. درون مایه‌ی پدر ـ فرزندی در نمایش شکسپیر به‌طور پیش فرض قائل به قانون طبیعی است که زمینه را برای جبرگرایی در نمایشنامه مهیا می‌کند، بدان معنا که اگر رابطه‌ی پدر ـ فرزندی نادیده گرفته شود، افراد *طبیعتاً* محکوم به سقوط هستند. باند از طریق سیاسی‌سازی روابط انسانی، در مقابل این رویکرد طبیعی‌گرا مقاومت می‌کند. در اقتباس باند، تعارفات پدر ـ فرزندی در متن منبع حذف می‌شوند و جای خود را به تقابل و مخالفت‌های سیاسی بین دو خواهر و پدرشان می‌دهند. بودیس و فونتانل به منظور رسیدن به اهداف سیاسی خود، با دشمنان پدرشان ازدواج سیاسی می‌کنند. هنگامی که بودیس و فونتانل به خاطر تغییر اهداف سیاسی خود، همسرهایشان را ترک می‌کنند، این ازدواج سیاسی، نه ازدواج از روی عشق، مورد تأکید بیشتر قرارمی‌گیرد. لیر به خاطر این ازدواج سیاسی، نه به خاطر تعارفات پدر ـ فرزندی است که دخترانش را نفرین می‌کند و آن‌ها را خائن می‌نامد: «می دانستم اینطور می‌شود! من دیوارم را در مقابل شما و دیگر دشمنانم ساختم!» (باند، ۱۹۷۸: ۲۱). این‌گونه تأکیدها بر تصمیمات و تقلاهای سیاسی، تولید باند را از درک ذات‌گرایانه از روابط قدرت به درک برساخت‌گرایانه از آن سوق می‌دهد و در نهایت به دراماتورژی خود جنبه‌ی پسامدرن می‌بخشد.

باند مسئولیت فسادهای سیاسی را متوجه نهادهای تحت‌کنترل انسان، و نه قدرت‌های متافیزیکی همچون تقدیر، می‌کند و از این طریق، برساخت‌گرایی خود را یک گام به پیش می‌برد. هنگامی که لیر از قدرت عزل می‌شود، در نابینایی خود به بصیرت می‌رسد و مسئولیت خطاهای خود را می‌پذیرد. او به وضوح به قتل‌هایی که مرتکب شده اشاره می‌کند و با گفتن «خطا. خطا. خطا» (باند، ۱۹۷۸: ۵۶) ابراز پشیمانی می‌کند. با اعلام اینکه «جرم مرتکب می‌شوید و آن را قانون می‌نامید!» (باند، ۱۹۷۸: ۹۲)، پادشاه سابق به جایگاه و کارکرد کلام‌محور قانون حمله‌ور می‌شود؛ قانونی که صرفاً به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل شده تا جرم‌های خشونت بار ناعادلانه‌ای که انسان‌ها، و نه خدایان، مرتکب می‌شوند را تسهیل کند. پادشاه سابق نابینا در توصیه‌ای پیامبرگونه، متجاوزان بشریت را دعوت به تفکر درباره‌ی اعمال خود می‌کند و حکم می‌کند: «به جرم‌هایی که هر روز در منصب خود مرتکب می‌شود بیندیشید، روز به روز تا زمانی که امری عادی می‌شود، به اتلاف و نکبت آن بیندیشید!» (باند، ۱۹۷۸: ۹۲). در نتیجه، درحالی‌که لیر در روزهای دیوارسازی خود، جدا از مردمان خود است، در افشاگری‌های صادقانه‌ی خود درباره‌ی حقایق قدرت در سخنرانی‌های تحریک‌آمیز خود، مورد استقبال همان مردم قرارمی‌گیرد.

سخاوتمندی لیر در نتیجه‌ی بیگانگی او با قدرت حاصل می‌شود. جدایی او از تاج و تخت منجر به گذر از اسطوره به حقیقت می‌شود که در نهایت به جایگزینی برساخت‌گرایی با ذات‌گرایی منجر می‌گردد. تأکید لیر بر ساخت دیوار در آغاز نمایش نشانگر تجربه‌ی اسطوره‌ای پادشاه از دنیایی است که در آن او، در رژیم معنایی خود ساخته‌ی خود، دیوار را تبدیل به نمادی کهن‌الگویی برای امنیت جمعی می‌کند، درحالی‌که در حقیقت امر او به این دیوار نیاز دارد تا قدرت و سلطه‌ی فردی خود را به رخ بکشد. در نمایش باند، دیواری که توسط لیر و بعدها توسط کردلیا خصوصیات ذاتی و بتواره‌ای[۲۷] می‌یابد، به‌عنوان برساختی

ایدئولوژیک نشان داده می‌شود که کارکرد اصلی آن تعیین سرنوشت دیکتاتورهاست و نه سرنوشت توده‌ی مردم. برخلاف نمادپردازی‌های ایدئولوژیک لیر، دیوار در حقیقت امر، نماد دسته‌بندی و جدایی بین حاکم و مردمانش است و هنگامی که حاکم تصمیم به تخریب دیوار می‌گیرد، قدرت همدردی با مردم را به‌دست می‌آورد. بنابراین، مرگ لیر به هنگام تخریب همان دیواری که زمانی بر ساخت آن تأکید می‌ورزید، معنادار و تأثیرگذار است زیرا توصیف‌گر وضعیت پادشاه معزول نادمی است که برای جبران خطاهای گذشته‌ی خود تقلا می‌کند. لین بردلی[۲۸] با ارجاع به هی و رابرتس[۲۹] به مقایسه‌ی دو نسخه‌ی مرگ لیر در نمایش‌های شکسپیر و باند می‌پردازد تا بر مدرن‌سازی و سیاسی‌سازی شخصیت لیر در قلم باند تأکید کند:

در [نمایش] شکسپیر، لیر مأمور زندانی که کردلیا را اعدام می‌کند، می‌کشد؛ رفتاری *واکنشی* و دفاعی که پس از آن به خاطر شکستن قلب‌اش می‌میرد. در *لیر* باند، لیر در نتیجه‌ی اقدام کنشگرایانه علیه حکومت می‌میرد؛ او به خاطر انجام کاری جان خود را از دست می‌دهد. این عمل، تأکید باند بر مسئولیت اجتماعی و تغییر را برجسته می‌کند. باند صرفاً تغییر را تئوریزه نمی‌کند، بلکه عمل مستقیم و راه‌حل‌های کاربردی در واقعیت‌های ملموس اجتماعی را توصیه می‌کند (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۲۷).

سیاسی‌سازی نمایش *شاه لیر* توسط باند، امکان ایده‌آل‌گرایی، ذات‌گرایی و تقدیرگرایی را از بین می‌برد. واقع‌گرایی باند در مقابل این‌گونه برچسب‌ها مقاومت می‌کند و پیش‌انگاری‌ها را به چالش می‌کشد. ظهور جان، نجار روستا، در نقش ناجی زندگی کردلیا تداعی‌گر ظهور مسیح است. اما برخلاف انتظارات، نجار روستا هیچ‌گونه انفعال مسیحی از خود نشان نمی‌دهد بلکه با خشونت به خشونت واکنش نشان می‌دهد زیرا خشونت را تنها راه ممکن برای تغییر می‌داند. مثال دیگر چالش پیش‌انگاره‌ها، شخصیت کردلیا در نمایش باند است که برخلاف کردلیا در نمایش شکسپیر، از روی عشق نمی‌جنگد، بلکه با نهایت نفرت می‌جنگد که درنتیجه‌ی آن به پیروزی نائل می‌شود (دملینگ، ۱۹۸۳: ۱۸۳). این بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی خشونت، فلسفه‌ی منحصربه‌فرد دیگری است که باند به متن منبع اضافه می‌کند. درحالی‌که آغاز نمایش شکسپیر همراه با تشنگی لیر برای توجه و عشق است، نمایش باند از همان آغاز با تشنگی لیر برای قدرت و خشونت پیوند خورده است. بازنمایی خشونت در این نمایش و دیگر نمایش‌های باند، اقدام واقع‌گرایانه‌ی دیگری برای مواجهه با واقعیت‌های تاریک زندگی مدرن است. همان‌طور که باند در مقدمه‌ی نمایش خاطر نشان می‌کند:

من درباره‌ی خشونت می‌نویسم، به همان شکلی که جین آستن[۳۰] درباره‌ی آداب می‌نویسد. خشونت، جامعه‌ی ما را شکل می‌دهد و آن را دغدغه‌مند می‌کند و اگر خشونت‌مان را متوقف نکنیم، آینده‌ای نخواهیم داشت. افرادی که نمی‌خواهند نویسندگان درباره‌ی خشونت بنویسند، می‌خواهند آن‌ها را از نوشتن درباره‌ی ما و دوران ما باز دارند. اگر درباره‌ی خشونت ننویسیم، کار غیراخلاقی انجام داده‌ایم (باند، ۱۹۷۸: ۳).

باند در مقابله‌ی خود با «گریز از رذالت جامعه» حقایق تلخ را به روی صحنه می‌آورد که بارزترین آن روشی است که حکومت با استفاده از خشونت به اهداف سیاسی و ایدئولوژیک خود می‌رسد. باند معتقد است «سلطنت یا حکومت مکرراً از خشونت به‌عنوان روش و ابزار قدرت و کنترل و سرکوب مقاومت در مقابل سلسله مراتب سیاسی بهره می‌برد» (بیلینگهام، ۲۰۱۴: ۴ـ۳). پس از آنکه باند خشونت را نشانه‌ای از یک سیستم سیاسی غیراخلاقی و سلطه‌گر می‌نامد، «فانتزی انگلیسی بودن» و «خشونت وحشتبار جنگاوری مدرن» را در نمایش *لیر* کنار هم قرارمی‌دهد تا تأکید کند که «پشت فرهنگ انگلیسی، کار و جنگ وجود دارد،

پشت زندگی خانوادگی، خشونت و مرگ وجود دارد، و پشت فانتزی ملیت، حقیقت انگلیسی بودن قراردارد که به شکل تکان‌دهنده‌ای غیرانسانی است» (بردلی، ۲۰۱۶: ۱۴۹). بنابراین، تلفیق فلسفه‌ی منحصربه‌فرد خشونت به نمایش شکسپیر، اقدام پسامدرن دیگری است که باند بوسیله‌ی آن جنبه‌ای مدرن به متن منبع می‌دهد و مخاطبان را دعوت به تجربه‌ای چالش‌آور از یک نمایش کلاسیک می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

جدول ۱ـ مقایسه‌ی عناصر داستانی دو نمایشنامه

موضوع	*شاه لیر* ویلیام شکسپیر	*لیر* ادوارد باند
پیرنگ	رهایی قدرت توسط لیر ـ تقدیم قدرت به دو دختر بزرگ خود ـ کردلیا در نقش دختر لیر ـ شکست کردلیای رئوف از خواهرانش به هنگام بازگرداندن قدرت به لیر ـ همراهی ملازمان درباری با لیر پس از آوارگی او	حفظ و تحکیم قدرت توسط لیر با نمادپردازی از طریق دیوار ـ جنگ لیر با دو دختر خود بر سر قدرت ـ کردلیا در نقش یک انسان عامی ـ پیروزی کردلیای سنگدل بر لیر و دخترانش ـ همراهی شخصیت‌های عامی با لیر پس از آوارگی او
شخصیت	لیر منفعل ـ محوریت لیر در نقش پادشاه ـ کردلیای مهربان و نیکخواه ـ شخصیت‌های عمدتاً درباری ـ تأکید بر روابط پدر ـ فرزندی بین لیر و دخترانش	لیر کنشگر ـ لیر در نقش یک فرد ـ کردلیای خشن و قدرت طلب ـ حضور پر رنگ شخصیت‌های عامی ـ تأکید بر روابط سیاسی بین لیر و دخترانش
زبان و فضا	زبان شاعرانه ـ فضای کلاسیک	زبان روزمره و ملموس ـ فضای مدرن
قدرت	سلسله مراتبی، الهی و کلام محور ـ متافیزیکی	ضد بنیادگرایی، انسانی و کلام‌گریز ـ زمینی و روزمره
ایدئولوژی	معترض به پایان خوش در نسخه‌های زمانه ـ رویکرد ذات‌گرایانه، تقدیرگرایانه و اسطوره‌ای ـ طبیعی‌سازی پدیده‌ها ـ محافظه‌کارانه ـ اومانیسم رنسانسی با تأکید بر سلسله مراتب و تقدس‌گرایی	معترض به تقدیرگرایی در نسخه‌ی شکسپیری ـ رویکرد برساخت‌گرایانه، تغییرگرایانه و اسطوره‌گریز ـ سیاسی‌سازی پدیده‌ها ـ ساختارشکنانه ـ مارکسیستی و پسامدرن با تأکید بر ساختگی و قراردادی بودن

اقتباس باند از نمایش *شاه لیر* شکسپیر از جنبه‌های متعددی همچون پیرنگ، شخصیت، زبان، فضا، قدرت و ایدئولوژی قابل بحث و بررسی است. با بررسی این عناصر می‌توان نتیجه گرفت که باند با تغییرات اعمال شده در آن‌ها، فلسفه‌ای خاص را به متن منبع تحمیل می‌کند و در نتیجه آن را بنا به اقتضائات زمانه‌ی خود مدرن‌سازی می‌نماید. باند در *لیر* تصویری متفاوت از وضعیت انسان ارائه می‌کند و شخصیت لیر را از یک هویت طبیعی‌سازی‌شده به یک نهاد فردی و ملموس تبدیل می‌کند. برخلاف نمایش شکسپیر، نمایش باند انسان و روابط انسانی را متأثر از قدرت‌های متافیزیکی نمی‌داند، بلکه آن‌ها را محصول اتفاقات و دغدغه‌های روزمره‌ی بشری می‌داند. باند با تأکید بر اینکه ساختار قدرت مبتنی بر تصمیمات سیاسی و انسانی است، اعتراض خود به رویکرد فرازمینی و تقدیرگونه‌ی شکسپیر را اعلام می‌دارد. با توجه به اینکه اقتباس باند آکنده از طبیعت‌زدایی و اسطوره‌گریزی است و داستان لیر را در بستری برساخت‌گرایانه روایت می‌کند، می‌توان این نمایش را مثالی بارز از چگونگی حصول پسامدرنیسم در اقتباس دانست. این بدان معناست که باند، همگام با تأکید بارت بر تبیین مسائل اجتماعی، حقایق اجتماعی از جمله روابط قدرت را صرفاً بیان نمی‌کند، بلکه آن‌ها را

توضیح می‌دهد و در نتیجه جنبه‌ی ایدئولوژیک را از آن‌ها می‌زداید. درحالی‌که شکسپیر با نگه داشتن عنوان شاه برای لیر، به نوعی جایگاه او در نظم طبیعی جامعه را همواره یادآور می‌شود، باند با برداشتن این عنوان بارها بر جایگاه انسانی او تأکید می‌کند. بنابراین، باند با اعتراض خود به سنت شکسپیری و اعمال تغییرات در راستای طبیعت‌زدایی، نمایش *شاه لیر* را به اقتضائات قرن بیستم مرتبط‌تر می‌سازد.

منابع

ـ زارع، ن.؛ فرشته حکمت، ف. (۱۳۹۷) بررسی تطبیقی نمایشنامه شاه لیر ویلیام شکسپیر و شاه لیر ادوارد باند با تکیه بر نقش خشونت در شخصیت‌های ادوارد باند از دیدگاه روانکاوانه. **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی،** ۲۳ (۴)، ۸۱ـ۷۵

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Translated by Annette Lavers. New York: The Noonday Press

- Billingham, P. (2014). *Edward Bond: A Critical Study*. New York: Palgrave Macmillan

- Bond, E. (1978). *Plays: Two*. London: Methuen Drama

- Boyce, Ch. (1996). *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions

- Bradley, L. (2016). *Adapting King Lear for the Stage*. New York: Routledge

- Cohn, R. (2015). *Modern Shakespeare Offshoots*. New Jersey: Princeton University Press

- Demling, A. M. (1983). *The Use of the Grotesque in the Plays of Edward Bond*. PhD Dissertation. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, United States of America

- Eagleton, T. (1994). *Ideology*. London and New York: Routledge

- Greenblatt, S. (Ed.). (2012). *The Norton Anthology of English Literature* (Vols. 1). New York: Norton

- Habib, M. A. R. (2005). *A History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present*. Oxford: Blackwell Publishing

- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge

- Moore, P. R. "The Nature of King Lear. " *English Studies* 87. 2 (2006): 169-190

- Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press

- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge

- Sinfield, A. (2006). *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Materialism*. London and New York: Routledge

- Sinfield, A. (1982). "King Lear versus Lear at Stratford. " *Critical Quarterly* 24. 4, 5-14

- Smith, L. (1979). Edward Bond's Lear. *Comparative Drama, 13*(1), 65-85

- Zapf, H. (1988). "Two Concepts of Society in Drama: Bertolt Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear*. " *Modern drama*, *31*(3), 352-364

پی‌نوشت

1- *King Leir*
2- Raphael Holinshed's *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*
3- John Higgins
4- The Mirror for Magistrates
5- Edmund Spenser's *The Faerie Queene*
6- Ben Jonson's *Sejanus*
7- Sir Philip Sidney's *Arcadia*
8- Bodice
9- Fontanelle
10- Duke of Cornwall
11- Duke of the North
12- Leslie Smith
13- Hubert Zapf
14- Linda Hutcheon
15- Julie Sanders
16- appropriation
17- Marjorie Garber
18- Gerd Stratmann
19- the Gravedigger's Boy
20- Billingham
21- Alan Sinfield
22- Paul de Man
23- Jacques Lacan
24- Terry Eagleton
25- Acts of Supremacy
26- Peter R. Moore
27- fetishistic
28- Lynne Bradley
29- Hay and Roberts
30- Jane Austen

مطالعه‌ی اصول بداهه‌پردازی براساس نظریه‌ی اجرا و چگونگی آن در تئاتر نان و عروسک

محمود عزیزی
سمیرا سادات رنجبران طباطبایی (نویسنده مسئول)
حامی علیزاده

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹

مطالعه‌ی اصول بداهه‌پردازی براساس نظریه‌ی اجرا و چگونگی آن در تئاتر نان و عروسک

محمود عزیزی
استاد، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. تهران، ایران

سمیرا سادات رنجبران طباطبایی
کارشناس ارشد بازیگری، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

حامی علیزاده
دانشجوی کارشناسی ارشد بازیگری، دانشکده هنر، نبی اکرم(ص)، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

چکیده

در تئاتر، بداهه‌پردازی برای آموزش هنرجویان یا روی صحنه بردن نمایشنامه‌ای مکتوب به‌کار می‌رود. در سال‌های اخیر در ایران بیشتر به‌عنوان عنصر برانگیزاننده خودجوشی و خلاقیت همزمان بازیگران و تماشاگران به‌کار رفته‌است. تعداد گروه‌های تئاتری که می‌توانند از طریق بداهه‌پردازی به اجرا برسند در سال‌های گذشته در ایران بیشتر شده‌است. سوال اساسی این پژوهش این است که بداهه‌پردازی به چه امکان یک شیوه‌ی اجرایی است و اینکه آیا گروه نان و عروسک دارای این ویژگی‌ها هست یا نه؟ آیا مفاهیم اجرا از منظر شکنر در آن حضور دارد یا نه و اینکه به چه صورتی می‌تواند به آن تکیه کرد؟ این قابلیت‌ها در تمام حوزه‌های تئاتر که بداهه‌پردازی به‌گونه‌ای کاربرد دارد نیز کاملاً ضروری و حیاتی‌اند. هدف این مقاله پژوهش در مفاهیم اجرا به دیدگاه شکنر است و تبیین آن در گروه نان و عروسک است چرا که به نظر می‌رسد گروه تئاتر نان و عروسک به‌عنوان بهترین گروه تجربی دهه ۷۰ آمریکا روش‌های متفاوتی داشته‌اند. این مقاله در پی یافتن چگونگی فرآیند اجرایی بداهه‌پردازی براساس تفسیر شکنر از نظریه اجرا است. در این راه گروه *تئاتر نان و عروسک*، به‌عنوان شاخص گروه‌های دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی آمریکا، به‌عنوان الگو مورد ارزیابی قرارمی‌گیرد. گروه *تئاتر نان و عروسک* با استفاده از یک ایده خام، با قابلیت‌های فردی و گروهی به اهداف اجرایی خود می‌رسد. این دیدگاه را پیتر *شومان* در این گروه پدید آورده و اجرایی می‌کند. براساس الگوی بداهه‌پردازی گروه نان و عروسک، بداهه‌پرداز در تئاتر شش مهارت کسب می‌کند. در نهایت برهم‌نمایی اصطلاحات تعریف شده در شش مهارت بداهه‌پردازی و عناصر اجرایی بر طبق نظریه اجرا، یک داده علمی جدید عرضه می‌کند. در این مقاله سعی می‌شود با برهم نمایی نظریه اجرا از ریچارد شکنر و مفاهیم آن بر ساختار بداهه‌پردازی و همچنین تحقیق و انعکاس آن در گروه تئاتر نان و عروسک پیتر شومان، در راستای این فرضیه که می‌توان با این تکنیک‌ها به اجرا و تولید تئاتر رسید، تحقیق شود. همچنین تلاش می‌شود به این پرسش‌ها، پاسخ داده شود: چگونه گروه تئاتر نان و عروسک با استفاده از یک ایده خام و با قابلیت‌های فردی و گروهی و به‌کارگیری بداهه‌پردازی به اجرا دست می‌یابد؟ آیا گروه نان و عروسک، راه و روش‌های متفاوتی در این باره دارد؟ چه الگو یا روش‌های مشخص و منحصربه‌فردی را می‌توان برای این گروه معرفی کرد؟ عناصر بداهه‌پردازی در گروه نان و عروسک چه وجوه یکسان و همه‌گیر و چه وجوه منحصربه‌فردی دارد؟ تنوع و تطور این عناصر چیست؟

واژگان کلیدی: بداهه‌پردازی، بازیگر، مهارت، نظریه اجرا، ریچارد شکنر، پیتر شومان، تئاتر نان و عروسک

درآمد

فرضیه این تحقیق بر این امر استوار است که بداهه‌پردازی یک شیوه‌ی اجرایی است. اما براساس این فرضیه سؤالاتی که باید در این اثر به آن پاسخ داد این است:

۱ـ آیا بداهه‌پردازی گروه نان و عروسک، شیوه‌ای متفاوت دارد؟

۲ـ آیا حوزه‌هایی اجرایی مدنظر شکنر، در گروه نان و عروسک، روی می‌دهد؟

۳ـ سطح گروه نان و عروسک از منظر بداهه‌پردازی و سطوح اجرایی شکنر، چه طبقه‌بندی‌ای را دربرمی‌گیرد؟

۴ـ آیا برهم‌نمایی نظریه اجرای ریچارد شکنر و اجراهای تئاتر و نان عروسکی قابل بحث است؟

۵ـ الگوی نظریه اجرا در تئاتر نان و عروسک، با شش اصل بداهه‌پردازی، یک رویکرد عملی است یا نه؟

مهارت‌های بنیادینی که بداهه‌پردازان باید آن‌ها را پرورش دهند، این‌ها هستند:

۱. اعتماد ۲. رهایی ۳. پذیرفتن پیشنهادها ۴. گوش سپردن و دقت‌نظر ۵. داستان‌گویی ۶. ارتباط غیرکلامی.

مسئله این مقاله بر این مبتنی است که گروه‌های تئاتری با بهره‌گیری از *بداهه‌پردازی* به اجرا دست پیدا می‌کنند. اجرا در تئاتر می‌تواند هم وابسته به متن از پیش نگاشته شده باشد هم براساس *بداهه‌پردازی* شکل‌گرفته باشد. آنگونه که شکنر تعریف کرده‌است، یک نمایش شامل حلقه‌های مختلفی است که او آن‌ها را با دایره‌های تودرتو نشان می‌دهد. اجرا وسیعترین پهنه دایره فرضی قلمروی نمایشی است و کوچک‌ترین حوضه‌ی آن درام یا نمایشنامه است و در این بین، متن و تئاتر حضور دارند. برای دست یافتن به اجرا باید به ترتیب از قلمروی درام، متن و تئاتر فراتر رفت. می‌توان گفت که درام (نمایشنامه)، کوچک‌ترین دایره است، متن رمزگان اصلی و پایه رویدادهاست و تئاتر، رویدادی است که گروه خاصی از اجراکنندگان نمایش می‌دهند؛ آنچه اجراگران عملا در حین اجرا انجام می‌دهند و معمولاً بازنمایی نمایشنامه/ متن است. اجرا، کل منظومه رویدادها که بیشتر آن‌ها با بی‌توجهی عبور می‌شود (شکنر، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

در اجراهای متداول، کار هنری کارگردان را می‌توان به دو مرحله تقسیم کرد. نخستین بخش، تهیه و تدارک و مشتمل بر انتخاب متن، تجزیه و تحلیل آن و انتخاب بازیگر است. بخش دوم کار عملی با بازیگران است (هولتن، ۱۳۸۵: ۱۳۴). در این شیوه پایه متن انتخابی کارگردان است و بقیه عناصر بر پایه آن شکل می‌گیرد. متنی وجود نداشته‌باشد، اجرایی هم نخواهد بود. اما در شیوه استفاده از *بداهه‌پردازی* این مهارت‌ها هستند که شکل‌دهنده اجرا هستند. در این شیوه کارگردان چه فردی نسبتاً مستبد باشد چه نباشد، از *بداهه‌پردازی* گروهی برای پیشبرد کار خود استفاده می‌کند. گروه‌های تجربی و آوانگارد، در تجربه در فرم و محتوا، از بداهه‌پردازی استفاده می‌کنند.

برای دستن یافتن به اجرا از راه *بداهه‌پردازی*، بازیگران باید مهارت‌هایی داشته‌باشند یا آنکه به دست آورند. این مهارت‌ها عبارتند از: اعتماد کردن، رهایی، پذیرفتن پیشنهاد، گوش سپردن و دقت‌نظر، داستان‌گویی و برقراری ارتباط غیرکلامی (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۱). علاوه بر این موارد، یک بازیگر، باید از نیروی تخیل و قدرت حساسیت یا قدرت احساس کردن خود به جای دیگران برخوردار باشد و البته تمایل به‌کار سخت داشته‌باشد (هولتن، ۱۳۸۵: ۵۱). با در نظر گرفتن ۶ مهارت الزامی در بداهه‌پردازی، همچنین اصول اجرایی مدنظر شکنر، در ادامه

در تنه اصلی، به بررسی تک تک این عناصر می‌پردازیم.

پیشینه تحقیق

مدل تاریخی *بداهه‌پردازی*، نمایش *کمدیا دل آرته* ایتالیایی است... اما متخصصین و محققین یادآوری می‌کنند که سهم بداهه‌پردازی ناب در نمایش *کمدیا دل آرته* بسیار محدود بوده‌است (خاکی، ۱۳۷۸: ۶۸). پاره‌ای از تمرینات پیشنهادی توسط *استانیسلاوسکی*، که درواقع به منظور خلق دوباره یک متن به یاری *بداهه‌پردازی* به وسیله بازیگران صورت می‌گیرد، مدت‌ها مورد اقبال بسیار قرارگرفت، ولی باید یادآوری کرد که این نوع *بداهه‌پردازی* همچنان در چهارچوب معین متن نمایشی صورت می‌گرفت و بیشتر ارزشی *درام‌شناسانه ـ تحقیقی* داشت و اغلب از حالتی *روایی* فراتر نمی‌رفت. در حالی که *بداهه‌پردازی مدرن* به ویژه در ساخت و پرداخت لحظات سکوت و در نزدیک‌تر کردن حس پرسوناژها از زوایای مختلف و ایجاد تغییر در آن‌ها، و نیز در طرح و تغییر فضا و میزانسن‌ها و کشف فضاهای تازه در اجرا، نقشی اساسی دارد و همه این امور در حالی صورت می‌گیرد که بازیگر هیچ‌گونه اطلاعی درباره متنی که باید اجرا شود ندارد (همان: ۶۹). گروه نان و عروسک، به گواه منتقدین تئاتر، بهترین گروه تجربی آمریکا در دهه ۷۰ است که از اصول خاصی پیروی کرده‌است که در تبیین این مطلب به آن پرداخته خواهد شد. گروه نان و عروسک، یک گروه با تعاریف مدرن اجرایی است که بداهه‌پردازی را اصل اجرایی قرارداده‌است.

بداهه‌پردازی شخصیت، تکنیک مهم تمرینی کارگردان روسی *استانیسلاوسکی* بود. در بداهه‌پردازی شخصیت، هنرپیشگان مونولوگی را بداهه می‌سازند و برای درک بهتر شخصیت، پا را از نمایشنامه فراتر می‌گذارند. *استانیسلاوسکی* با نگاهی به روان‌شناسی *فروید* از ناخودآگاه، به بازیگرانش می‌آموخت تا بر احساسات، عواطف و حالات شخصیت تاکید بورزند تا جایی که اجرا موثق‌تر جلوه کند. *استانیسلاوسکی* این شیوه جدید را *رئالیسم روان‌شناختی* نامید. شیوه *استانیسلاوسکی* مدت‌ها تاثیرگزار بود و *بازیگری متد* و مکتب *تربیت هنرپیشه نیویورک* از دل آن بیرون آمد. بسیاری از تئاترهای معاصر و کارگردانان سینما از *بداهه‌پردازی شخصیت* در آثارشان استفاده می‌کنند اما این شیوه‌های بداهه تنها در سایه تمرین اتفاق می‌افتند. در فرانسه به طریق مشابه، کارگردان موثر *جاکوس کوپو*، به تغییر شکل‌دادن تئاتر فرانسه با تمرکز بر *بداهه‌پردازی* و جان‌بخشی دوباره به *کمدیا دلارته* دست‌زد. دیدگاه او نسبت به کمدی جدید متمرکز بر بداهه بود و نوآوری‌های او در تربیت و کارگردانی تقریبا همه‌ی گروه‌های تئاتر مدرن را تحت تاثیر قرارداد و گروه‌های انگلستان و آمریکا را نیز دربرگرفت. در ۱۹۱۳ *کوپو* اولین کسی بود که بازی‌های نیمه ساختارمند را در تمرینات ارائه داد و دیدگاهش استوار بر این پایه بود که بازی‌های کودکان اساساً مبتنی بر *بداهه‌پردازی* هستند. نخستین تئاتری که او بر روی صحنه دیالوگ‌هایش را بداهه ساخت، *تئاتر خودانگیخته* نام داشت که توسط *مورنو* در وین در ۱۹۲۳ ساخته شد و چند سال بعد نقدهای سرسختی را در نیویورک به همراه آورد. با وجود موفقیت‌های آغازین *مورنو* در نیویورک، این نوآوری مورد توجه قرار نگرفت. تئاتر معاصر بداهه آمریکایی که از شیوه‌های *مورنو* در ۱۹۲۰ بهره می‌برد، معمولا در ۱۹۵۰ در شیکاگو جست‌وجو می‌شود. علاوه بر تکنیک‌های *مورنو*، تئاتر بداهه با سبک و سیاق *شیکاگو* بر رشته‌ای از بازی‌های طراحی شده برای نمایش‌های کودکان تمرکز داشت. این بازی‌ها توسط مربی تئاتر *ویولا اسپولین* در سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ شکل‌گرفته بود. پسرش *پال سیلز* از این بازی‌ها برای نخستین گروه کمدی بداهه استفاده می‌کرد یعنی گروه *قطب نما*

در دانشگاه شیکاگو در ۱۹۵۵. *قطب نما* بعدها به گروهی شناخته شده به نام *شهر دوم* به‌عنوان مدلی برای برنامه‌های رایج تلویزیونی تبدیل شد. ایفاگران کلاسیک *شیکاگو* با آمدن نور بر صحنه و ایستادن گروهی بر صحنه‌ی خالی دست به‌کارمی‌شدند. آن‌ها از تماشاگران پیشنهاد، مکان رویداد، روابط و یا مسئله‌ای را جویا می‌شدند، پس از تکرار پیشنهاد ارائه‌شده، گروه سریعاً دیالوگ‌ها را براساس خواسته‌ی تماشاگر می‌ساخت. هیچ چیز ازپیش‌تعیین‌شده نبود، آن‌ها هرچه جلوتر می‌رفتند شخصیت‌ها، خطوط داستانی و تنش‌های نمایشی را می‌ساختند. تا ۱۹۵۰ *تئاتر بداهه* به شکل چشم‌گیری در شیکاگو و دیگر مراکز شهری رونق گرفت. این رشد، سبک‌ها و رویکردهای متنوعی را در *بداهه‌پردازی* با خود به همراه آورد. سبک‌های گفته شده به‌طور عمده می‌توانند به دو رویکرد تقسیم شوند. گروه‌های خیلی شناخته شده بازی‌های کوتاه پنج دقیقه‌ای یا کمتر را اجرا می‌کنند که از یک یا دو پیشنهاد تماشاگر شکل می‌گیرند. بازی‌های مختلف زیادی از گروه‌های دسته جمعی بداهه‌پردازان ساخته شده‌است که هر بازی توسط زنجیره‌ای منحصربه‌فرد از الزامات پیش برنده‌ی اجرا به‌وجود آمده‌است. نام یکی از این بازی‌های متداول *منگوله یخ* زده است. بعد از پرسیدن پیشنهاد تماشاگر، مکان رویداد یا شروع خط دیالوگ آغاز می‌شود و دو بازیگر صحنه نمایشی را بداهه می‌سازند. بازیگران دیالوگ‌هایشان را با ژست‌های غلو شده و حرکات بدنی همراه می‌کنند و به تماشاگر گفته شده تا هر زمانی که احساس می‌کند موقعیت‌های بدنی بازیگران دلچسب است رو به بازیگران فریاد بزند و بگوید که بازیگر ساکن بایستد. بلافاصله بازیگران باید در همان موقعیت بی‌حرکت باقی بمانند. بازیگر سوم سپس به طرف دو نفر دیگر حرکت می‌کند و بر شانه‌ی یکی از آن‌ها می‌زند. بازیگری که بر شانه‌اش ضربه خورده صحنه را ترک می‌کند و بازیگر جدید به جای او و در همان موقعیت قبلی می‌ایستد و سپس صحنه‌ای کاملا متفاوت را با اولین خط دیالوگش همراه با نشان دادن ابهامات زیستی در روابط جسمانی بازیگران ساکن، شروع می‌کند. شیوه دوم اجرا، «نمایش فی‌البداهه طولانی شکل» است. گروه از تماشاگر پیشنهادی را طلب می‌کند و سپس نمایشی تک پرده‌ای را که حدوداً سی دقیقه بدون قطع زمان می‌برد، اجرا می‌کند. این بازیگران اغلب آنقدر خوب هستند که تعداد زیادی از تماشاگران تصور می‌کنند متن نمایشی در حال اتفاق افتادن است درحالی‌که در اصل چنین نیست. بازیگران سخت تلاش می‌کنند تا از تکرار حتی پاره‌ای از اتفاقات مشابه در شب‌های پیشین جلوگیری کنند. این شکل از بداهه کمتر به بازی‌های کمدی می‌پردازد و بیشتر تمرکزش بر ارتقای شخصیت و خط داستانی است (ساویار، ۱۹۹۹: ۱۲۲ـ۱۲۱). گروه نان و عروسک، بدین سان، از مهارت‌های ابتدایی شرح داده‌شده در سال‌های ابتدایی تئاتر آمریکا، به اجراهایی با زمان‌بندی طولانی و تکنیک عالی دست یافتند. موارد تکنیکی این گروه در حوزه پیش تولید، تولید، پس از تولید قرارمی‌گیرد که هر یک شرح خود را دارد. جیمز روز ـ اونز می‌گوید:«فضای نمایش گروه نان و عروسک حتی پیش از شروع نمایش حاضر و آماده است، این بازیگران در پیراهن و شلوارهای سفید و کثیف، باندهای نازک رنگی به پیشانی یا کلاه‌هایی جوراجور به سر ـ انگار که آن‌ها را از بازار کهنه‌فروش‌ها خریده باشند ـ در خیابان‌ها راه می‌افتند و طبل و دایره زنگی و ترومپت می‌نوازند. بعضی نیز ماسک‌های غول‌آسایی به چهره می‌زنند. بازیگری ماسکی به شکل خوک دارد، در پیاده رو غلت می‌خورد، میان انبوه ماشین‌ها می‌رقصد، به تیر چراغ برق آویزان می‌شود و به سگی وحشتزده تعظیم می‌کند...» (روز ـ اونز، ۱۳۸۸: ۱۶۴).

در زمان ما میل و اقبال نسبت به عمل بداهه‌پردازی در تئاتر از حدود سال‌های دهه ۶۰ میلادی به بعد عمومیت و گسترش قابل‌توجهی یافت (خاکی، ۱۳۷۸: ۶۸). کتاب‌های زیادی

در مورد *بداهه‌پردازی* نگاشته نشده‌است. اما همین مقدار کتاب نیز از لحاظ علمی و نظری، پیش برنده یک تحقیق و مطالعه منسجم هستند. یکی از آن کتاب‌ها *بداهه‌پردازی در تئاتر* اثر *فلیپ برناردی* است که تمرین‌هایی در موقعیت‌های گوناگون برای پرورش *بداهه‌پردازی* است. کتاب *بداهه‌سازی در تئاتر* شامل نهصد طرح برای تمرین بداهه‌سازی است که مدرسان تئاتر می‌توانند برای یک سال تدریس، از آن‌ها استفاده کنند. آنچه در این کتاب آمده را می‌توان در بسیاری از موقعیت‌های تئاتری به‌کار برد. به‌عنوان مثال بداهه‌های زیادی برای تضاد شخصیت‌ها موجودند ـ نوجوان/ والدین، روابط افراد هم رتبه، روابط عاشقانه، همکاران، دکتر/ مریض، خواهر/ برادر و حتی بیشتر، بداهه‌های تک نفره، موقعیت‌گیری‌های فیزیکی (برای یک یا دو بازیگر) دیالوگ‌ها و عکس‌العمل‌ها به محیط، همچنین قسمتی که بداهه‌های مختلفی را برای تولید رومئو و ژولیت ارائه می‌دهد، در این کتاب گنجانده شده‌است. کتاب دیگر بداهه‌پردازی، *بداهه‌پردازی برای تئاتر اثر ویولا اسپولین* است. این کتاب راهنمایی آموزش فنون بازیگری و کارگردانی با استفاده از *بداهه‌پردازی* است و دارای سه بخش اصلی است: در بخش نخست به نظریه‌ها و اصول تدریس کارگردانی تئاتر پرداخته شده‌است. در بخش دوم فهرستی از تمرین‌ها و بازی‌های کارگاهی ارائه شده و در آخر توضیحات و تفاسیر ویژه‌ای درباره تئاتر کودکان و کارگردانی نمایش‌های اجتماعی داده‌شده‌است. *کیت جانسون* دو کتاب بداهه و بداهه برای داستان گویان را در این حوزه نوشته است. او از جمله نویسندگانی است که در تئاتر رویال کورت شکوفا شد و همانند جوانان با استعدادی چون *جان دکستر*، *ژاکلین هربرت*، *ادوارد باند* در دهه پنجاه تئاتر انگلستان درخشان ظاهر شد. «*کیت جانسون* به تدریس سبک خاصی از بداهه‌گویی که اکثر آن‌ها براساس «افسانه‌ها»، «تداعی کلمات»، «تداعی آزاد» و «واکنش‌های شهودی» بود پرداخت و بعدها کارکرد ماسک را نیز به خوبی آموزش داد و تلاش او این بود که واکنش‌های تحلیلی بزرگسالان را دوباره کشف کند و قدرت خلاقیت کودکان را افزایش دهد» (جانسون، ۱۳۹۰، ۱۰۰). *کت کوپت* کتاب *پرورش قوه خلاق* را نوشته است، این کتاب در حوزه *بداهه‌پردازی* و ابزارهای روان‌شناسانه آن و در مورد کودکان که از راه بداهه‌پردازی مطالب را آموزش می‌بینند، قابل تامل است و درس‌هایی را به بازیگران جوان برای پرورش قوی خلاق خود می‌دهد. *دن دیگلز* با کتاب *بداهه برای بازیگران* و *کین آدامز* با کتاب *چگونه با بداهه‌پردازی نمایشنامه بلند بسازیم* و *نوئل گریگ* با کتاب *نوجوانان و تئاتر نو* در این حوزه فعالیت کرده‌اند.

پیتر شومان کشاورززاده‌ای بود که در سال ۱۹۳۴ در شهرستانی کوچک در آلمان که امروزه بخشی از خاک کشور لهستان شناخته می‌شود، متولد شد. او در کودکی پخت نوعی نان مخصوص را که با دانه چاودار توسط مادرش انجام می‌شد، فرا گرفت و بعدها به‌طور جدی به مجسمه‌سازی و ساخت عروسک پرداخت. شومان از طریق یکی از شاگردان *آنا هلپرین* از طراحان بزرگ رقص مدرن به رقص مدرن علاقه‌مند شد و با تجربیاتی که در زمینه‌های گوناگون هنرنمایش به دست آورده بود، درست در سالی که *آلن کاپرا* نخستین هپنینگ‌اش را در نیویورک اجرا کرد و جوزف چایکین گروه *تئاتر باز* را بنیان نهاد، گروه *تئاتر نان و عروسک* را تاسیس کرد: ۱۹۶۳. *تئاتر نان و عروسک* که از دل آلترناتیوهای رادیکال *آف آف برادوی* متولد شده‌بود و گرایش‌های عمیقی به آیین داشت با بهره گیری از مفاهیم مذهبی تورات و انجیل تلاش می‌کرد با یکی شدن روح کلی تماشاگران و بازیگران در معنایی واحد به نوعی حقیقت ناب دست یابد (ساویار، ۱۹۹۹: ۱۲۲ـ۱۲۱). بدین سان گروه نان و عروسک، از تکنیک‌های ساخت مجسمه‌سازی به عروسک‌ها می‌رسند، تماشاگر و بازیگران در ساخت

مشارکت می‌کنند، در پیش، هنگام و پس از اجرا، مشارکت را برمی‌انگیزند.

تئاتر *نان و عروسک پیتر شومان*، از آن جمله گروه‌های تجربی است که در پی یافتن وسایل نوین بیانی از طریق درگیرکردن همه اعضای گروه است و موقعیت خود را مدیون استادی و تصمیم گیری *شومان* است. *شومان* دارای نقشی کاملا مستبدانه است و تمام لحظات یک اجرا، از لحظه‌ای که متن به روی کاغذ می‌آید تا طراحی دقیق هر حرکت و هر رفتار دوره تمرین را زیر نظر خود می‌گیرد (روز ـ اونز، ۱۳۸۸: ۱۵۲).

محدوده این تحقیق، *بداهه‌پردازی* براساس شش اصل یاد شده و همچنین تئاتر دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی در آمریکا، منحصرا گروه تئاتر و عروسک به رهبری و کارگردانی پیتر شومان است.

ملاحظات نظری

در لغت‌نامه معین در تعریف *بداهه‌پرداز* این‌گونه آمده‌است: آن‌که بدون مقدمه اثری هنری اعم از شعر، موسیقی، نقاشی و همانند آن خلق می‌کند. در تعریف *بداهه‌پردازی* چنین آمده‌است: ایجاد و خلق هر عمل یا هر واکنش در لحظه و در پاسخ به محرک‌های محیطی و احساسات درونی را *بداهه‌پردازی* می‌گویند. *بداهه‌پردازی* ممکن است به خلق الگوهای فکری و ساختارها و روش‌های جدید منجر شود. حال، چنانچه بداهه ـ پرداز مهارت بیرونی و درونی حوزه بداهه خود را درک کند، این چرخه ابداع به موثرترین شکل صورت می‌گیرد.

به لحاظ فکری و فلسفی، *بداهه‌پردازی* از دو مولفه تشکیل شده‌است: ۱ـ ظهور و بروز آگاهی شخصی بداهه‌پرداز در موقعیت و ۲ـ درک کامل از عملی که در حال انجام است. ترکیب این «آگاهی» و «درک»، بداهه‌پرداز را به نقطه‌ای می‌رساند که گاه بهترین واکنش را در موقعیتی خاص از خود بروزمی‌دهد حتی اگر پیش‌تر با آن موقعیت مواجه نشده باشد. مطالعه تکنیک‌ها و مهارت‌های بداهه‌پردازی می‌تواند به‌گونه‌ای موثر در عملکرد هر فرد در تجارت یا زندگی شخصی و به ویژه هنر نیز تاثیرگذار باشد (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۳). گروه نان و عروسک هر دو مولفه را باهم انجام می‌دهد، روز ـ اونز می‌گوید:«این گروه با راه‌اندازی و نمایش عروسک‌های غول آسایشان و با اجرای نمایشنامه‌های کوتاه درباره‌ی مضامین معاصر، به خیابان‌های نیویورک ریختند» (روز ـ اونز: ۱۳۸۸: ۱۶۰). موقعیت آگاهی که این گروه و بازیگران به دنبال آن هستند، اعتراض به رخدادهای معاصر مانند جنگ ویتنام است. اما در مورد مولفه دوم، نان و عروسک به گفته شومان: «تئاتر چیز دیگری است، چیزی شبیه نان است. یک ضرورت است. تئاتر شکلی از مذهب است. چنین تئاتری که بردارنده‌ی اندیشه‌های اخلاقی و سیاسی اوست یک دید و تجلی مذهبی و شاعرانه‌ای‌ست که رستاخیز و رستگاری را به‌عنوان عمده نمادهای خود برگزیده است (همان، ۱۶۰). عمل در حال انجام این گروه، در عرصه بداهه‌پردازی، ارائه یک اندیشه اخلاقی و سیاسی است.

در هنر، *بداهه‌پردازی* درواقع نمود خارجی و عملی خلاقیت هنرمند است. هنرمند در شرایط خلاقه با رعایت دو اصل آزادی عمل و پایبندی به اصول، همزمان *بداهه‌پردازی* نیز می‌کند. وظیفه هنرمند شناخت و پیگیری تکانه‌های خلاق است و اساس خلاقیت و بداهه‌پردازی ایجاد شرایطی برای بروز و جهت‌دهی این تکانه‌های خلاق است. توصیه نویسندگان برای فرایند خلاق چنین ذکرشده‌است: راه‌هایی را پیدا کنید تا خود برانگیخته شود (ظهور)، سپس هر ایده‌ای را که به ذهن‌تان خطور می‌کند، بیرون بریزید(بروز)، بدون آنکه آن را ارزشیابی کنید؛ بعدها برای ارزشیابی وقت هست (درک). تولید ایده را از ارزشیابی ایده جدا کنید (کن، ۲۰۰۷: ۳۵).

جایگاه *بداهه‌پردازی* در دیگر هنرها عموما دو نوع *بداهه‌پردازی* را مطرح می‌کند: ۱ـ *بداهه‌پردازی* در تمرین و ۲ـ *بداهه‌پردازی* در اجرا. هنرمندان در تمرین *بداهه‌پردازی* براساس اصول هنر خود، شیوه‌های گوناگون اجرایی را می‌آزمایند و بهترین را برمی‌گزینند. این به‌گزینی در هنرهای گوناگون متفاوت است. هنرمند نقاش با اتودها و آزمون و خطاهای مستمر، ایده‌های خود را *بداهه‌پردازی* می‌کند و نویسنده به گمانه زنی چگونگی چیدمان عناصر داستان و وقایع و روابط شخصیت‌ها می‌پردازد. اما نوع دیگری از *بداهه‌پردازی* نیز مطرح است که ویژگی‌های نوع نخست را دربردارد؛ در اجرا نیز از *بداهه‌پردازی* استفاده می‌شود. نوازنده موسیقی هم چگونگی استقرار نت‌ها و سازها را در کنار یکدیگر *بداهه‌پردازی* می‌کند، هم در شرایط اجرایی خاص با حضور تماشاگران به *بداهه‌نوازی* می‌پردازد (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۳). در تئاتر نیز این شیوه از دیرباز مرسوم بوده‌است. به‌عنوان مثال در *کمدیا دل آرته* و نمایش *تخت‌حوضی* بازیگران با داشتن خط اصلی داستان، نمایشی کمدی را در حضور تماشاگران *بداهه‌پردازی* می‌کردند. اما تئاتر نان و عروسک، از نوع دوم، یعنی بداهه‌پردازی در عرصه اجرا است. «تئاتر شومان، انواع سبک‌های نمایشی را از نمایش‌های خیابانی اجیت ـ پراپ تا اجراهای رسمی‌تر داخل سالن، دربرمی‌گیرد. او در فضاهای باز و سرپوشیده، مزارع و کلیساها، برای کودکان و بزرگسالان، روشنفکران و محرومان تئاتر اجرا می‌کرد» (میتر، ۲۱۲: ۱۳۹۱). موارد استفاده *بداهه* در تئاتر هم نکته‌ی مهم دیگری است. بسیاری از فنون بازیگری با استفاده از *بداهه‌پردازی* آموزش داده می‌شود. عموماً آموزش به وسیله *بازی‌هایی* است که هنرجو *بداهه‌پردازی* می‌کند. بازی شرایطی را پدید می‌آورد که بازیگر می‌تواند در آن تجربه اندوزی کند. این کار روحیه همکاری او را بالا می‌برد و شرایط خودجوشی را برایش فراهم می‌سازد و بدین ترتیب بازیگر در شرایط بازی، برای رسیدن به هدفش آزاد است و به شرط اینکه قواعد بازی را رعایت کند، می‌تواند هر روشی را برگزیند. فرد در شرایط بازی، خود را در جمع حل می‌کند و به موج می‌سپارد. ذهن و جسم و شهود بازیگر در این میان به کمک او می‌آیند و خلاقیت از آن تراوش می‌کند. به همین خاطر است که *کنستانتین استانیسلاوسکی*، *لی استراسبرگ*، *استلا آدلر* و *ویولا اسپولین* در آموزه‌های بازیگری خود از بازی استفاده کرده‌اند. به اعتقاد *ویولا اسپولین*، «عملکرد مربی باید بی‌هیچ ضابطه مسلط بر بازیگر و اینکه به او بگوید چه کند و آن را در چه زمانی و چگونه انجام دهد، باشد. بازیگر آزادانه با قبول بازی، خود انضباط خود را برمی‌گزیند و در تصمیم‌های گروه با اعتماد و اشتیاق سهیم می‌شود. بنابراین، بازیگر می‌تواند همه نیرویش را مستقیماً بر این امر متمرکز کند و نه برای خوشایند کسی» (اسپولین، ۱۳۸۹: ۶۵). پس می‌توان گفت که بداهه عموماً در تئاتر دو کارکرد اساسی دارد: ۱) در آموزش ۲) در تولید. مربیان آموزش بازیگری معمولا برای آموزش هنرجویان‌شان از فنون *بداهه‌پردازی* استفاده می‌کنند. بیشتر آموزه‌های ویولا اسپولین و کیت جانسون برای مربیان و هنرجویانی است که می‌خواهند به فعالیت در عرصه تئاتر بپردازند. این توصیه‌ها برای کارگردانان نیز بسیار مفید است تا حدی که آنان در موارد زیادی از تعبیر مربی ـ کارگردان استفاده کرده‌اند (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۴).

بازیگر برای *بداهه‌پردازی* باید مهارت‌ها و فنونی را بیاموزد که هم فردی‌اند هم گروهی. می‌توان گفت که بدون کسب این مهارت‌ها اصولا تئاتری شکل نمی‌گیرد. آموختن آن‌ها برای همه عواملی که در تولید تئاتر سهیم‌اند، لازم و ضروری است؛ چه تئاتر مبتنی بر متنی ازپیش‌تعیین‌شده باشد چه ساختار متن و اجرا در *بداهه‌پردازی* گروهی شکل گیرد.

اما بداهه در تئاتر کارکرد دیگری نیز دارد و آن در تولید اجراست. گروه *بداهه‌پرداز* با

استفاده از مهارت‌های ذکر شده می‌تواند به اجرایی منسجم و جذاب دست پیدا کند؛ اجرایی که همه اجزای آن ـ از نمایشنامه گرفته تا طراحی صحنه و نور و موسیقی ـ در شرایط *بداهه‌پردازی*، نیازسنجی شده و شکل‌گرفته‌اند. ساختار ویژه این ماجرا، از *بداهه‌پردازی* گروه به دست آمده‌است. گروه‌های *بداهه‌پرداز* حتی از این هم فراتر می‌روند و با در دست داشتن خط اصلی داستان، نمایشی را همزمان، با حضور تماشاگران، بداهه‌پردازی و اجرا می‌کنند نمونه‌ی آن *تئاتر اسپرت* است. (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۳). گروه نان و عروسک در این حوزه اجرایی بداهه‌پردازی فعال است. جون لیتل وو، بنیانگذار کارگاه تئاتر، در مورد گروه نان و عروسک می‌گوید: «دنیا پر از تئاترهایی است که در تئاتر ما نیست» (روز ـ اونز، ۱۳۸۸: ۱۵۹). این کلماتی است که پیتر شومان با گروه «نان و تئاتر عروسکی»اش عملاً به تفسیر آن‌ها پرداخته است. همچنین استفاده از بداهه برای رسیدن به اجرا مستلزم تقویت و پرورش همان شش مهارتی است که ذکر شد.

مهارت‌های بنیادین برای بداهه‌پردازی

مهارت‌های بنیادین برای *بداهه‌پردازی* در تئاتر از نکات مهم دیگر است. تئاتر، هنری گروهی است. هنرمند تئاتر باید قابلیت‌های فردی و گروهی‌اش را افزایش دهد. همین ویژگی در تئاتر بداهه‌پردازانه اهمیت فراوان دارد. بنابراین بسیاری از مهارت‌هایی که افراد گروه باید بیاموزند، به منظور ارتقای روحیه همکاری و مشارکت است. این مهارت‌ها تنها با تمرین‌های مستمر و مداوم دست یافتنی‌اند. مربی تئاتر و گروه بداهه‌پرداز، هر دو باید با تمرینات گوناگون این قابلیت‌ها را در هر یک از هنرجویان و نیز در گروه، افزایش دهند.

مهارت‌های بنیادینی که براساس حوزه‌های تمرینی گروه تئاتر نان و عروسک مورد تاکید قرارمی‌گیرند و بداهه‌پردازان باید آن‌ها را پرورش دهند، این‌ها هستند: ۱. اعتماد ۲. رهایی ۳. پذیرفتن پیشنهادها ۴. گوش سپردن و دقت‌نظر ۵. داستان‌گویی ۶. ارتباط غیرکلامی. تئاتر نان و عروسک در این شش عنصر بنیادی بداهه‌پردازی، آن هم در عرصه اجرا همان‌طور که گفته شد، رخ‌می‌دهد. حال به تفسیر جز به جز این شش عنصر در تئاتر نان و عروسک می‌پردازیم.

۱ـ اعتماد

اعتماد اساس هر کار گروهی و خلاقانه است. یکی از راه‌های جلب اعتماد بین اعضای گروه بداهه‌پرداز، شناخت آن‌ها از یکدیگر است. نخستین گام در جلب اعتماد بین اعضای گروه این است که فرصت‌هایی پدید آید تا افراد شناخت بیشتری از هم پیدا کند. صداقت و صمیمیت، دو شرط لازم برای جلب اعتماد به شمار می‌آیند. چنانچه هر فرد به دیگران و نیز به محیط اعتماد داشته‌باشد، آنگاه خطر را پذیرا می‌شود و همین خطرپذیری لازمه بداهه است. اما برای اعتماد به کسی، ابتدا وی باید توانایی‌ها و مهارت‌های لازم این کار را داشته‌باشد، آنگاه است که می‌توان با او احساس نزدیکی و همدلی کرد. گروه باید تمریناتی انجام دهد تا حس همدلی و تفاهم اعضای آن افزایش یابد. هر چه اعضای گروه بیشتر با یکدیگر بازی کنند، میزان اعتمادشان به هم بیشتر می‌شود.

از جمله قوانین بداهه این است که «به همبازی خود کمک کنید تا به بهترین شیوه عمل کند». این بدان معناست که بازیگر روی صحنه باید متوجه همبازی خود باشد و مسئولیت او را به عهده بگیرد. مشهور است که «اگر همبازی‌ات نتواند کار خود را به درستی انجام دهد، مسئولیت آن با توست». بازیگر هنگام بداهه‌پردازی با اعتماد کامل پیشنهادی می‌دهد

و می‌داند که همبازی‌های او پیشنهادش را می‌پذیرند و آن را پرورش می‌دهند. اگر بازیگر نزد همبازی‌های خود احساس امنیت نکند، نه تنها نمی‌تواند آزاد و رها باشد و پیشنهادش را مطرح کند بلکه اساساً اعتماد به نفس خود را نیز از دست می‌دهد. در شرایط امن و ایمن است که افراد در جایگاه درست خود قرار می‌گیرند. بنابراین احساس امنیت از دیگر راه‌های جلب اعتماد در گروه است. فرد برای اینکه در محیط و فضای خودش باشد و نقش بازی نکند باید احساس امنیت کند. از سوی دیگر وی برای خلاق بودن و فعال‌سازی تکانه‌ها یا انگیزه‌های خلاق خود نیز باید در گروه احساس امنیت کند. رهایی یا در تنگنا نبودن، تنها در پرتو اعتماد و امنیت و آزادی دست یافتنی است (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۵). *شومان* در جایی می‌گوید: «هدف یک نمایش عروسکی چیست؟ به نظر من هدف آن ساده کردن جهان و سخن گفتن به زبان ساده‌ای است که هر کس بتواند آن را بیابد. هدف آن در اختیار گرفتن تماشاگر و ترغیب او به درک لزوم جهان جدید است (عظیمی، ۱۳۸۸: ۳۴). *شومان* با تعیین هدف نمایش‌هایش و ساده کردن راه ارتباطی و زبان ساده به بازیگران خود اعتماد هدیه می‌دهد و عوامل صلب اعتماد بین بازیگران را از بین می‌برد و باری از دوش آن‌ها برمی‌دارد.

پیتر *شومان* دوست ندارد با هنرپیشه کار کند. ترجیح می‌دهد خودشان به نقش برسند (عظیمی، ۱۳۸۸: ۳۷). با آزاد گذاشتن بازیگران به آن‌ها اعتماد می‌کند و در مقابل بازیگران اعتماد به نفس پیدامی‌کنند که به‌عنوان یک واحد مستقل حق ایفای نقش دارند. این چه در مراحل تمرینات چه در اجرا دارای اهمیت است. طبق جدول زیر نمایش نان و عروسک در عنصر اعتماد به دو مقوله می‌پردازد.

جدول شماره یک: تلخیص از (سروش، ۸۹۳۱: ۸۳۳)

اعتماد	
عنصر اول	ساده کردن جهان نمایش
عنصر دوم	آزاد گذاشتن بازیگر برای رسیدن به نقش

عنصر اعتماد در بستر نظریه‌ی اجرای شکنر، در حلقه اجرایی، در مرحله درام که همان نمایشنامه است، حضور ندارد، بلکه در مراحل متن که رمزگان اصلی و پایه رویدادهاست، شکل می‌گیرد، در مرحله بالاتر وارد تئاتر می‌شود، در مرحله تئاتر، رویدادی را گروهی خاص که در اینجا گروه نان و عروسک است، اجرا می‌کند، که نمایش را شکل می‌دهد. اما این اعتماد وارد حلقه اصلی و آخر نظریه اجرا، یعنی اجرا می‌شود. در اجرا، کل منظومه رویدادها مورد توجه است. همان‌طور که ذکر شد، درست کردن عروسک‌ها توسط تماشاگر تا تمام شدن نمایش و رفتن به خانه را دربرمی‌گیرد. مثلاً در اجرای *فریاد مردم برای گوشت* (۱۹۶۹) چنین ذکر شده‌است:« انفعال بازیگر به شومان اجازه می‌دهد تصاویری خلق کند که شاید به یادماندنی‌ترین جنبه تئاترش باشند... اگر در این اجرا یا در آن زندانی زن ویتنامی را در *آتش* (۱۹۶۲) دیده باشید، بدنش پوشیده از روبان‌های قرمز براق بود... این واقعیت که شومان دستوررهای او را طوری اجرا می‌کند که جهان‌بینی خودش به شاعرانگی کار تحمیل نشود، به این زبان مجال بروز می‌دهد. بازیگر شومان نه با شرکت در اجرای نمایش بلکه با کناره‌گیری از

آن، به محقق شدنش، کمک می‌کند» (میتر، ۱۳۹۱: ۲۱۴). بدین سان شومان با ساده کردن جهان نمایش، همچنین با آزاد گذاشتن بازیگر برای رسیدن به نقش، اعتماد را در او شکل می‌دهد.

۲ـ رهایی

ما از همان کودکی‌مان آموخته‌ایم که از امیال‌مان جلوگیری کنیم. ما یاد می‌گیریم که از قوانین پیروی کنیم. اگر آزادانه و بدون محدودیت بیندیشیم و عمل کنیم و حرف بزنیم، چه اتفاقی می‌افتد؟ در این مورد *ویولا اسپولین* چنین گفته است: «کنار گذاشتن خود به خاطر بلهوسی دیگران قبل از آنکه چیزی عرضه کرده باشیم، هر روز ما را در آرزوی جلب محبت دیگران و ترس از رد شدن آواره می‌سازد. دسته بندی خوب یا بد از روز تولد (بچه خوب زیاد گریه نمی‌کند) ما را در تارهای تصویب و تقبیح گرفتار می‌کند و خلاقیت ما را فلج می‌سازد. با چشم دیگران می‌بینیم و با بینی دیگران استشمام می‌کنیم» (اسپولین، ۱۳۸۹: ۶۶).

هر شخص می‌بایست برای نوآوری و آفریدن، به انگیزه‌های خلاق خود اعتماد کند و ایده‌های به ظاهر غیرمنطقی، غیرمعقول یا «نابخرانه» خود را پی بگیرد. مادامی که قابلیت‌های ارزشیابی و انتقاد اهمیت دارند، در صورتی که تعادلی بین آن‌ها و قابلیت‌های اندیشه‌پردازی و خطرپذیری شکل نگیرد (این‌ها فاقد تعادل و توازن باشند)، متاسفانه جلوی خلاقیت گرفته خواهد شد. برای ایجاد محیط‌هایی به منظور پروراندن خلاقیت یا رهایی می‌توانید ۱ـ زمانی را برای تقویت عضله‌های خلاقیت صرف کنید: قبل از هر کاری خلاقانه، کلیشه‌ها را از ذهن بیرون بریزید. به تمرین‌ها و بازی‌های «بی محتوا» بپردازید. ۲ـ فضایی را پدید آورید که افراد برای جست‌وجو آزادی عمل داشته‌باشند. اما کمی محدودیت نیز در آزادی مفید است. بداهه‌پردازان با محدودکردن گزاره‌ها و تمرکز روی هدفی مشخص، دارای رفتاری اصولی و خلاق خواهند بود. محدودیت خلاقیت می‌آورد، گاه خود ایده‌های جدید در پی دارد. ۳ـ خود را سانسور نکنید: قضاوت‌های درونی ملکه ذهن شده، مانع بزرگی برای فرایند خلاق هستند. اگر چیزی به ذهن تان خطور نمی‌کند علتش این است که آنچه را به ذهنتان می‌رسد سانسور می‌کنید. گاه پیش می‌آید که ما بدون اینکه بدانیم، تکانه یا انگیزه‌های خلاق‌مان را سرکوب می‌کنیم. ما درواقع خود را سانسور می‌کنیم، چون واهمه داریم که مبادا آن چیز، نامناسب و احمقانه و خنده‌دار جلوه کند (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۷).

توصیه‌هایی برای خلاق شدن و از بین بردن خودسانسوری

نابخرد نباشید: خطرپذیری کاری نابخردانه است. خلاقیت، امری است بدیع و به همین خاطر در ایده خلاق باید عوامل قدیمی را کنار گذاشت. افراد خلاق، باهوش نیستند بلکه صرفاً شجاع هستند. اگر اندیشیدن در خارج از چهارچوب توصیه می‌شود، باید شجاعت بیرون پریدن از چهارچوب را نیز داشت، نه اینکه فقط خود را به سمت بیرون خم کرد.

ساده باشید: در فرآیند خلاقانه هیچ چیز بدتر از این نیست که بخواهیم خلاق باشیم یا بخواهیم دیگران را شگفت زده سازیم و اندیشه‌های آن چنانی عرضه کنیم. اگر در پی چیزی نوآورانه و خلاقانه باشیم، آن گاه ایده‌های متعددی را صرفاً به خاطر اینکه ساده‌اند، رد می‌کنیم. واقعیت این است که آنچه ساده می‌نماید، بسیار طبیعی است و جزو امیال درونی آدم. با اعتماد کردن به چیزهای ساده و ارائه آن‌ها، دو اتفاق می‌افتد: یا شما آن چیزی را که دیگران اندیشیده‌اند و جرات گفتنش را ندارند تصور می‌کنید (مانند کودکی که به پادشاه می‌گوید لباس به تن ندارد)؛ یا چیزی به ذهن‌تان خطور می‌کند که برای خود شما ساده است ولی به ذهن

دیگران نرسیده است و نمی‌رسد.

از اشتباهات بهره ببرید: هر اشتباه می‌تواند دری برای خلاقیت‌های بیشتر باز کند. یکی از راه‌های افزایش میزان خلاقیت این است که اشتباهات خود را نیز، درست به مانند هر موفقیت‌تان، تحسین کنید. ممکن است ایده‌ای نو با شکست همراه شود، اما باید آن را به موفقیتی دیگر سمت و سو داد. بسیاری از کشف‌های بزرگ تاریخ، خاستگاهشان اشتباهات بوده‌اند. گراهام بل در حال اختراع سمعک بود که تلفن را اختراع کرد. اشتباهات موهبت‌اند؛ از دست‌شان ندهید (کوپت، ۲۰۰۱: ۲۷ـ۲۵). به باور کوپت، در بداهه‌پردازی، سه عامل نابخرد نبودن، ساده بودن، بهره بردن از اشتباهات، کمک به رهایی می‌کند، این سه عامل در گروه نان و عروسک به این شکل روی می‌دهد که یک، شومان به بازیگر آزادی عمل می‌دهد، که در بالا در عنصر اعتماد به آن پرداخته شد. دو، اجزای اجرایی شومان، تصاویر ساده هستند که به بازیگر و حتی نابازیگران، آزادی عمل می‌دهد. اما عنصر بهره بردن از اشتباهات، در روند بداهه‌پردازی نان و عروسک بسیار مهم است. شومان برای دست یافتن به این روند اجرا، رسیدن به هر سه عنصر، از دو عنصر پیش زمینه اولی، یعنی نابخرد نبودن و ساده بودن استفاده کرد و آن را در دهه ۷۰ به گروهش در قالب سیرک اضافه کرد. میتر در این باره می‌گوید: «در اوایل دهه ۱۹۷۰، شومان«قالب سیرک» را وارد کار خود کرد. این قالب به او امکان می‌داد که مصالح کاری مختلفی را در یک نمایش واحد ارائه دهد» (میتر، ۱۳۹۱: ۲۱۶). به گفته میتر، شومان، اجرا را با این روش تبدیل به یک کارناوال شادی کرد. به این ترتیب، در قالب سیرک، این افراد، سه عنصر نابخرد نبودن، سادگی و بهره بردن از اشتباهات را وارد یک کارناولسک کردند. به گفته استفان برشت، «چنین چیزی مزید [نگرشی] بود که شومان از آن به‌عنوان«دورنمایی تسلی بخش از طبیعت که سخاوتی بی‌کران دارد؛ نیروی خود احیاگر ـ حیات‌بخش ـ زندگی طبیعی» یادکرد» (همان، ۲۱۶). که این سه عنصر به‌عنوان نمونه در نمایش *سیرک محلی رستاخیز* یا *سیرک رستاخیز خودمانی*، در سال ۱۹۷۵ عملی شد.

پیتر *شومان* تئاتر و همه صورت‌های هنر را به‌عنوان ضرورتی مطلق (اجتناب‌ناپذیر) می‌بیند. در سال ۱۹۶۸ او تئاتر را در شکل آرمانی آن چنین توصیف کرد: تئاتر مثل نان است، مثل یک ضرورت... تئاتر چهره‌ای از مذهب است، نوعی سرگرمی است (رایدر، ۱۳۸۲: ۱۷). *شومان* با این تعریف اجازه رهایی به بازیگران خود می‌دهد زیرا تئاتر یک ضرورت است، سرگرمی آفرین است و بازیگران خود را از بار فشار می‌رهاند.

شومان در دوره‌های مختلف کاری‌اش، کم و بیش استفاده از بازیگر انسانی به‌طور انفرادی را تجربه کرده‌است، اما در بسیاری از این موارد، حضور این بازیگر تحت تاثیر ماسک خنثی شده‌است. در این مورد هم، این ماسک‌ها، صورتک‌های بسیار بزرگی هستند که بازیگران آن‌ها را می‌پوشند و مثل عضوی از بدن خود حرکت می‌دهند. در مواقعی، این ماسک‌ها ممکن است دست‌های درازی داشته‌باشند تا سرهای بزرگشان را همراهی کند (همان: ۱۷). *شومان* با دادن ابزارهای ساده به بازیگران، در درجه نخست به آن‌ها اعتماد، در درجه دوم استفاده از خلاقیت و در درجه سوم رهایی می‌بخشد. این برای بازیگرحسن است که با ابزار مختلف کار کند. او با این ابزار آزادی عمل دارد و بدون سانسور، آنچه می‌خواهد، انجام می‌دهد. از آنجایی که بازیگر خود به نقشش می‌رسد، اجازه اشتباه، سادگی و نابخرد بودن را دارد و در نهایت شومان یک جامعیت به اجرا می‌دهد. اجرای شومان جنبه ضرورت یعنی نیاز و سرگرمی‌آفرینی را هم دارد و با ابزارهای مانند ماسک و عروسک، اطمینان خاطر به بازیگران می‌دهد.

جدول شماره دو: تلخیص از (سروش، ۸۹۳۱، ۸۳۳)

رهایی	
عنصر اول	استفاده از ماسک
عنصر دوم	نابخرد نبودن
عنصر سوم	استفاده از ابزار ساده
عنصر چهارم	خلاقیت
عنصر پنجم	بدون سانسور بودن
عنصر ششم	بهره‌برداری از اشتباهات

در تطابق این عناصر در نظریه اجرای شکنر، باید گفت که درام که پایین‌ترین سطح است، استفاده از ماسک، ابزار را پیشنهاد می‌دهد؛ در پایه بالاتر در متن که رمزگان اصلی و پایه است، رویدادها همراه با سه عنصر نابخرد نبودن، ساده بودن، بهره‌برداری از اشتباهات رخ می‌دهد؛ در سطح تئاتر، که رویدادهای خاص است، بازیگران با استفاده از خلاقیت، بدون سانسور بودن، آزادی عمل را نشان می‌دهند، همراهی تماشاگر نیز به این امر کمک می‌کند، چرا که در دنیای کارناوالی، همراه و همدست بودن، اهمیت ویژه‌ای دارد. استفاده از ماسک، در این مرحله خود را نشان می‌دهد. در گروه نان و عروسک، به‌عنوان مثال در اجرای سیرک رستاخیر خودمانی، همراهی شش عنصر جدول فوق، منظومه کل رویدادهاست که سبب بی‌توجهی انتخابی می‌شود و این عنصر را، یعنی رهایی را رقم می‌زند.

۳ـ پذیرفتن پیشنهادها

بداهه‌پردازی سه اصل دارد:

۱ـ رها باشید: به نخستین ایده‌هایی که به ذهن تان خطور می‌کند، اعتماد کنید و براساس آن عمل کنید.

۲ـ به هم بازی خود کمک کنید تا به بهترین شیوه عمل کند: بر هم بازی خود متمرکز شوید. ببینید برای موفق شدن به چه چیز نیاز دارد و آن را برایش فراهم کنید.

۳ـ همیشه بگویید: «بله و...»: مشتاقانه ایده‌های هم بازی خود را بپذیرید و براساس آن عمل کنید (دیجلس، ۲۰۰۴: ۱).

نخستین گام برای بداهه‌پرداز این است که هر آنچه را که بدن و ذهنش به او پیشنهاد می‌کنند، بپذیرد. و دوم اینکه پذیرای پیشنهادهای بیرونی نیز باشد. پیشنهاد شامل هر آن چیزی است که بداهه‌پرداز می‌تواند دریافت کند. پیشنهاد ممکن است فیزیکی، زبانی، مفهومی و احساسی باشد. به راستی حجم پیشنهادها بسیار فراوان است. این‌ها می‌توانند مورد پذیرش قرار گیرند، نادیده گرفته شوند یا رد شوند. اگر بازیگری پیشنهاد طرف مقابل را درک نماید و براساس آن عمل کند، بداهه سمت و سو خواهد یافت و همکاری آن‌ها به پیش خواهد رفت.

بداهه‌پردازی بدون پاسخ مثبت به پیشنهادها، مانند شنا کردن در رودخانه‌ای است بدون خارج شدن از یکی از مسیرها. هر صحنه زمانی شروع می‌شود که سمت و سو پیدا کند (حاجی ملا علی، ۱۳۹۰: ۲۹). به گفته روز ـ اونز، پیتر شومان یک کارگردان کاملاً مستبد است: «تئاتر نان و عروسک پیتر شومان، از آن گونه‌ی تجربی‌ای که در پی یافتن وسایل نوین بیانی از طریق درگیرکردن همه‌ی گروه است، دور شده و موفقیت خود را مدیون استادی و تصمیم‌گیری به وجود آورنده خود است. او دارای نقشی کاملاً مستبدانه است و تمام لحظات یک اجرا، از لحظه‌ای که متن به روی کاغذ می‌آید تا طراحی دقیق هر حرکت و هر رفتار دوره تمرین را زیر نظر خود می‌گیرد» (روز ـ اونز، ۱۳۸۸، ۱۵۲). شومان می‌داند از یک اجرا چه می‌خواهد، آن را به تمامی رهبری می‌کند. در این مرحله شومان، اجازه آزادی عمل را به بازیگران خود نمی‌دهد، آن‌ها را خود راهنمایی می‌کند و بازیگرانش ملزم به گوش‌کردن و دقت‌نظر در ایفای خواسته‌های شومان در مرحله تمرین و اجرا هستند. به‌عنوان مثال در اجرای سیرک رستاخیز خودمانی، با بهره‌گیری از پیش‌طرح‌هایی به سبک وودویل و میم، تاریخ پیشرفت انسان تا پایان جهان را نشان می‌دهد (همان، ۱۶۱).

جدول شماره سه: تلخیص از (سروش، ۸۸۳۱، ۹۳۳)

پذیرفتن پیشنهادات	
عنصر اول	استبداد عملی کارگردان

مطابق با جدول فوق، پیتر شومان، روند اجرایی یک اثر را شخصاً طرح می‌کند، در روند اجرایی نظریه اجرا، عناصر درام، متن، تئاتر و اجرا را خود شکل می‌دهد.

۴ـ گوش سپردن و دقت‌نظر

در مجموع، سه چیز از گفتار هر فرد می‌توان دریافت:

۱ـ اطلاعات: در این میان آسان‌تر از همه، اطلاعات است. آن‌ها محسوس و عینی‌اند؛ نمی‌توان نادرست آن‌ها را تعبیر کرد؛ توانایی ما را در دریافت و حفظ اطلاعات ارتقا می‌بخشد و تمرکز و حافظه ما را نیز تقویت می‌کند.

۲ـ احساسات: دریافت احساسات، کمی دشوارتر است. گاه احساس فرد اهمیتی بیش از اطلاعاتی که عرضه می‌کند دارد. گاهی کلمات چونان ابزار و وسیله‌ای برای ابراز احساسات هستند.

۳ـ اهداف: مهم ترین جنبه هر ارتباط، نقطه عطف یا هدف پیام است. در هر لحظه ما مقدار زیادی پیشنهاد دریافت می‌کنیم و برخی‌شان را نادیده می‌گیریم. فردی که گوش می‌سپارد، دو کار انجام می‌دهد: ۱) گستره اطلاعاتی را که دریافت می‌کند، بسط می‌دهد و سپس ۲) ارتباط ارگانیک آن اطلاعات را به سرعت بررسی می‌کند. برای درک نقطه عطف هر داستان باید بتوان اطلاعات مهم و حیاتی را از اطلاعات حاشیه‌ای تشخیص داد و آن‌ها را از یکدیگر تفکیک کرد (کوپت، ۲۰۰۱: ۵۴ـ۲۵).

به‌عنوان مثال در اثر «فریاد مردم برای گوشت»، شومان در نوعی بازگویی از کتاب مقدس، با آشفتگی و بی‌نظمی و تاثیرهای غالباً درهم، دید خیره‌کننده‌اش را از سرنوشت غایی انسان

ترسیم می‌کند (روز ـ اونز، ۱۳۸۸: ۱۶۵). بازیگران اطلاعات را از کارگردان دریافت می‌کنند. در روند اجرایی در فضایی که شومان با رهایی و اعتماد که دو عامل اولیه بداهه‌پردازی هستند ایجاد می‌کند، و بازیگران با یک طرح اجرایی روبه‌رو هستند، احساسات درگیر کلمات متن نوشته شده‌ای نیست، پس بازیگران در این اجرا و دیگر اجراها، به اهداف و انتقال پیام به حضور و کارگردانی شومان، دست می‌یابند. به‌عنوان نمونه شومان در اجرای سیرک رستاخیز خودمانی، «وقتی لازم باشد به [شومان] صحنه می‌آید و برای همراهی با بازیگران ویلن می‌نوازد. نمایش را عملاً جلوی چشمان ما صحنه‌پردازی و رهبری می‌کند و با تمهیدات صحنه‌ای قراردادی، کوشش نمی‌شود تا چیزی مخفی گردد» (همان، ۱۶۵). اطلاعات شومان به بازیگران از نوع طرح اجرایی است، اطلاعات بازیگران به تماشاگران از نوع تصویرسازی است.

بنابراین *بداهه‌پرداز* باید قابلیت‌های گوش سپردن و دقت‌نظر را افزایش دهد. دریافت اطلاعات هم خودآگاه است هم ناخودآگاه. مهارت‌های گوش سپردن و دقت‌نظر، دریافت خودآگاه انسان را تقویت می‌کنند. در هر لحظه اتفاقات و اطلاعاتی وجود دارند که ما به آن‌ها توجه می‌کنیم و تعداد زیادی جزئیات دیگر نیز هستند که در حاشیه قرار می‌گیرند. این مهارت‌ها در تمرینات گوناگون به دست می‌آیند. مثلا بداهه‌پرداز با تمرکز آگاهانه بر جزئیات می‌تواند این قابلیت‌ها را تقویت کند یا با خیالپردازی قدرت تجسم و تصور خود را ارتقا بخشد. در مجموع، مهارت‌هایی که بداهه‌پردازان پرورش می‌دهند، توانایی دریافت و تفسیر حجم زیادی از اطلاعات است که در لحظه آغازین یا نخست دریافت می‌کنند. تقویت دقت‌نظر نه تنها ظرفیت درک اطلاعات را افزایش می‌دهد، بلکه موجب می‌شود انواع اطلاعاتی که دریافت می‌گردد نیز درک شوند.

شومان دارای نقشی کاملا مستبدانه است و تمام لحظات یک اجرا، از لحظه‌ای که متن به روی کاغذ می‌آید تا طراحی دقیق هر حرکت و هر رفتار دوره تمرین را، زیر نظر خود می‌گیرد (روز ـ اونز، ۱۳۸۸: ۱۵۲). پس او در این مرحله اجازه آزادی عمل به بازیگران خود نمی‌دهد و آن‌ها را خود راهنمایی می‌کند و بازیگران ملزم به گوش کردن و دقت‌نظر در ایفای خواسته‌های شومان در مرحله‌ی تمرین و اجرا هستند. البته مرحله تمرین در این گروه پروسه زمانی زیادی نیست.

جدول شماره چهار: تلخیص از (سروش، ۸۹۳۱: ۹۳۳)

گوش سپردن و دقت‌نظر	
عنصر اول	اطلاعات
عنصر دوم	احساسات
عنصر سوم	اهداف

به این شکل که در شکل اجرایی آن، شومان خود مراتب را از درام (نمایشنامه) به متن (رمزگان) به تئاتر (رویدادها) به همکاری بازیگران و به اجرا (منظومه کل رویداد) تبدیل

می‌کند. در سلسله مراتب گوش دادن و دقت‌نظر، شومان به‌عنوان یک کارگردان مستبد در روند اجرایی عمل می‌کند.

۵ـ داستان‌گویی

همه انسان‌ها از شنیدن داستان لذت می‌برند. داستانگویی قلب تئاتر است. گروه‌های تئاتری همه مهارت‌ها را می‌آموزند تا بتوانند داستان مهیجی را روایت کنند. قدرت تئاتر در ارائه داستان‌هایی جذاب و محرک و پالاینده است. تماشاگران با دیدن شخصیت‌ها، عاشق‌شان می‌شوند، با آن‌ها می‌جنگند و رشد می‌کنند، با آنان می‌میرند و آواز می‌خوانند. وقتی بداهه‌پرداز رها باشد و سپس پیشنهادها را درک کند و بپذیرد و براساس آن‌ها عمل کند، داستان خود به خود شکل می‌گیرد. داستان هدف نمایش را در چهارچوب مشخصی قرار می‌دهد. در *بداهه‌پردازی*، اعضای گروه با کمک یکدیگر داستانی را به پیش می‌برند. برای خلق داستان به شکل گروهی، همه افراد گروه می‌بایست اصول اولیه داستان و درام را بدانند.

گروه *بداهه‌پرداز* لازم است به چهارچوب یک نمایشنامه خوش‌ساخت کاملا مسلط باشد و حتی اگر تمایلی هم نداشته‌باشد، باز هم به آن پای‌بندی نشان دهد. بداهه‌پردازان باید با ساختار ارسطویی، شیوه روایی برشت، ساختار غیرخطی و مدور و شیوه‌های انتزاعی اجرا آشنا باشند (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۳۱).

سام اسماعیلی به تلخیص ملاعلی در کتاب نمایشنامه‌نویسی خود اصولی را نام می‌برد که باید در طراحی هر نمایشنامه خوش ساخت رعایت شوند. *بداهه‌پرداز* می‌تواند این اصول را جرح و تعدیل یا جابه‌جا کند، اما باید کاملا به آن‌ها تسلط داشته‌باشد. این اصول عبارتند از:

۱. تعادل ۲. به‌هم‌ریختگی ۳. قهرمان ۴. هدف ۵. استراتژی ۶. تلاش ۷. مانع ۸. بحران ۹. کشمکش ۱۰. پیچیدگی ۱۱. داستان فرعی ۱۲. تعلیق ۱۳. اوج ۱۴. گره‌گشایی (اسماعیلی، ۲۰۰۵: ۱۰۵ـ۱۰۳).

حال برای بررسی داستان، اجرای فریاد مردم برای گوشت را بررسی می‌کنیم. تلخیص روایت چنین است: «زندگی در جریان است، کرنوس، به دنیا می‌آید، پدرش را می‌کشد، زن ویتنامی در انتظار نجات یا بخشش است، کریستوس، از راه می‌رسد، حائل بین زن ویتنامی و کرنوس می‌شود، سرانجام کریستوس قربانی می‌شود و بشریت نجات پیدا می‌کند (روز ـ اونز، ۱۳۸۸: ۱۶۷ـ۱۶۶). حال این روایت را در فرمول سم اسماعیلی می‌گذاریم تا روند اجرایی بداهه‌پردازی داستانی این اجرا مشخص شود. به‌عنوان الگو: روایت عادی در جریان است (تعادل)، کرونوس متولد می‌شود (به‌هم‌ریختگی)، کرونوس(ضد ـ قهرمان) پدرش را به قتل می‌رساند (هدف)، تصویر انسان معاصر ویتنامی را نشان می‌دهد (استراتژی)، تلاش برای زنده ماندن (تلاش)، کریستوس بین زن و کرنوس (مانع)، تفنگی بر گردن زن ویتنامی (بحران)، نجات زندگی زن (کشمکش و پیچیدگی)، اختلال گذشته و حال (داستان فرعی)، زن میان خیر و شر (تعلیق)، کریستوس یا مسیح کشته می‌شود (اوج) نجات انسان و بشریت (گره‌گشایی).

اسکار براکت درباره گروه *نان و عروسک* می‌گوید: «آن‌ها با استفاده از عروسک‌هایی به اندازه‌های مختلف بازیگران و داستان‌هایی براساس اساطیر، کتاب مقدس و افسانه‌های بسیار مشهور برآنند تا عشق، احساس و انسانیت را رواج دهند و زشتی‌های ماده‌گرایی و تزویر را نهی کنند» (براکت، ۱۳۹۰: ۱۵۰). مهم‌ترین اصل در شیوه اجرایی گروه *تئاتر نان و عروسک* دیدگاه *شومان* در مورد شیوه روایت است. *شومان* کاری به روایت خطی و منطقی ندارد، بلکه چون شاعر شهودی عمل می‌کند. هدف او یکی شدن تماشاگر و بازیگر و ادغام آن‌ها در

روحی واحد است تا بتواند به تجربه‌ای ویژه و ممکن در لحظه دست یابد.

جدول شماره پنج: تلخیص از (سروش، ۸۹۳۱: ۰۴۳)

داستان	
عنصر اول	۱۴ عنصر داستانی سم اسماعیلی
عنصر دوم	عروسک‌هایی در اندازه‌های متفاوت
عنصر سوم	اساطیر
عنصر چهارم	کتاب مقدس
عنصر پنجم	افسانه‌ها
عنصر ششم	روایت زندگی معاصر

داستان به همراه ارتباط غیرکلامی دو عنصر ویژه کارکرد بداهه‌پردازی در اجراهای گروه نان و عروسک است. داستان توسط پیتر شومان خلق می‌شود، روایت توسط بازیگران به تکامل می‌رسد و در روند شخصیت‌پردازی، مختار هستند. رمزگان اصلی که در متن روی می‌دهد با همکاری شومان و بازیگران و حتی تماشاگران تکمیل می‌شود. در تئاتر، که گروه اجرایی به رهبری لحظه‌ای شومان، با همراهی موسیقی، روی می‌دهد، عروسک‌های متفاوت و بزرگ، ۱۴ عنصر داستانی را پیش می‌برند. درون‌مایه معاصر و اساطیری و برگرفته از کتاب مقدس که رویه سیاسی این گروه را شکل داده‌اند، در بستر اجرا که کل منظومه رویدادهاست، تکامل عالی به خود می‌گیرد.

۶ـ ارتباط غیرکلامی

بداهه‌پردازان وقتی وارد صحنه می‌شوند، هر یک به جای سه نفر عمل می‌کنند. آنان همزمان بازیگر و کارگردان و نویسنده‌اند. آنان در مقام نویسنده ممکن است در دام «گفتن به جای نشان دادن» درافتند. برقراری ارتباط بستگی به نشانه‌های غیرکلامی فراوانی دارد. تعداد زیادی از تمرین‌های *ویولا اسپولین* بی‌کلام هستند، صرفاً به این علت که بازیگران برقراری ارتباط غیرکلامی را تمرین کنند. وقتی *بداهه‌پردازان* بیاموزند که برای برقراری ارتباط از زبان استفاده نکنند، آن گاه از بدن‌شان استفاده خواهند کرد.

سه اصل برقراری رابطه غیرکلامی برای بداهه‌پرداز:

۱. بدن، ابزاری قوی و انعطاف‌پذیر برای بازیگر است.
۲. بازیگر باید در هماهنگ ساختن ذهن و بدن خود بکوشد.
۳. بازیگر باید موقعیت‌های اجتماعی را بشناسد.

اغلب هنرمندان از ابزار ـ یا ابزارهای ـ مخصوص به خود در آفرینش هنری‌شان استفاده می‌کنند. آنچه که بازیگر در اختیار دارد، خود اوست. بخش مهمی از آموزش بازیگری، حرکت

و بیان و تکلم است. این بدان معناست که مهم نیست بازیگر چه احساسی دارد و از چه کلماتی استفاده می‌کند؛ اگر ابزاری مناسب در اختیار نداشته‌باشد، نمی‌تواند ارتباط برقرار کند (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۳۵). حوزه دیگر پرورش غیرکلامی به وسیله بازیگر، ارتباط بدن و ذهن است. بدن همیشه در موقعیت اکنون یا زمان حاضر قراردارد، در حالی که ذهن مدام به گذشته و آینده می‌رود. بدن انتخابی ندارد و باید در لحظه حاضر باشد. اگر شخصی بترسد یا خجالت بکشد، نمی‌تواند بلافاصله از اتاق بیرون رود. اما ذهن مدام این کار را می‌کند. بدن نمی‌تواند در یک آن در دو جا باشد، اما ذهن بسیاری از افراد به جاهای گوناگون سفر می‌کند. بنابراین بدن قابل اعتمادتر از ذهن است، بدن با واقعیت اطراف هماهنگ‌تر است و بدین‌سبب وسیله خوبی برای برقراری ارتباط واقعی است. پیتر شومان در گروه خود بیشتر تاکید بر استفاده از عروسک دارد. بازیگرها از آنچه ما انتظار داریم نقش کمرنگ‌تری دارند. درواقع شومان، هیچ‌گاه کسانی را که در تئاترش بازی می‌کنند، بازیگر به معنای واقعی کلمه نمی‌داند: «شومان آن‌ها را «گرداننده» می‌نامد و اولویت با عروسک است (میتر، ۱۳۹۱: ۲۱۳). پانزده نفر از بازیگران شومان، حرفه‌ای هستند، بقیه یا از تماشاگران هستند یا بازیگران آماتور، بدین روی در هماهنگی ذهن و بدن، دچار مشکل نمی‌شوند. بازیگر ابزاری است برای ارتباط اجتماعی با تماشاگر و این دلیل برتری این گروه است.

اعتماد ما به نشانه‌های دیداری و شنیداری، بیشتر از کلماتی است که افراد به‌کار می‌برند. وقتی پیام‌ها متضاد باشند ما براساس میزان یا درصدهایی که در ادامه ذکر می‌گردند، تصمیم می‌گیریم که به فرد اعتماد کنیم یا خیر: اینکه ظاهر گوینده چگونه است، ۵۵ درصد؛ چگونگی لحن، ۳۸ درصد؛ و اینکه چه می‌گوید، ۷ درصد. کلمات از مغز پیچیده و خودآگاه ما بیرون می‌آیند؛ اما عکس‌العمل بیانی و فیزیکی ما در برابر هر اتفاق، آنی و بی‌واسطه است و بنابراین کنترل شدنی نیست (کوپت، ۲۰۰۱: ۸۲ـ۲۵).

جامعه‌شناسان معتقدند که دو نوع قدرت وجود دارد: قدرت اجتماعی و قدرت فردی یا به عبارتی، جایگاه اجتماعی فرد و ویژگی‌های شخصیتی او. اختلاف طبقاتی همیشه بوده‌است و خواهد بود. آنچه فرهنگ‌ها را از هم متمایز می‌سازد این است که موقعیت اجتماعی فرد چه ویژگی‌هایی را به او تحمیل می‌کند. نیز اینکه از افراد در نقش‌های گوناگون اجتماعی چه توقعاتی می‌رود و آنان در موقعیت‌های اجتماعی مختلف چگونه رفتار می‌کنند و چه میزان این نقش‌پذیری‌ها پایدارند و تا چه حد متزلزل؟ جانسون معتقد است موقعیت اجتماعی ما آن چیزی نیست که هستیم، بلکه آن چیزی است که انجام می‌دهیم. ما با رفتارمان به هر فرد جایگاه اجتماعی خاصی می‌بخشیم یا از دیگران جایگاه اجتماعی خاصی را طلب می‌کنیم. همین تعاملاتند که جنبه‌های قدرت را تعریف می‌کنند (دیجلس، ۲۰۰۴: ۴۶).

گروه *تئاتر نان و عروسک* با ترکیب امکانات عروسکی و خیمه‌شب‌*بازی* به نوعی بیان خاص و منحصربه‌فرد در فرآیند *تئاتر خیابانی* دست یافتند (عظیمی، ۱۳۸۸: ۳۵). در نتیجه اجرا پهنه‌ی وسیعی از امکانات بی‌شمار را برای *شومان* پدید آورد و او از ارتباط غیرکلامی به نحوه مطلوبی سودجست.

جدول شماره شش: تلخیص از (سروش، ۸۹۳۱: ۱۴۳)

ارتباط غیرکلامی	
عنصر اول	کار با عروسک
عنصر دوم	ترکیب بازیگران آماتور و حرفه‌ای
عنصر سوم	بازیگردانی

در گروه نان و عروسک به دلیل بهره‌برداری صددرصدی از عروسک‌های بزرگ، ارتباط غیرکلامی ویژه‌ای میان بازیگران و گردانندگان وجود دارد. از آنجایی که شومان یک تئاتر از نوع خیابانی با امکانات خیمه‌شب‌بازی عرضه می‌کند، ساخت تصاویر ارزش فراوانی دارد. در این راه بازیگران و گردانندان، تاثیر شگرفی بر بداهه‌پردازی اجرا دارند. تاثیر امکانات بیان غیرکلامی دو ارزش در بداهه‌پردازی برای این گروه داشته است: ۱) عدم درگیر کردن بازیگران با متن. ۲) اجرایی سراسر تصویری که تماشاگران بیشتر با چشم اجرا را تعقیب می‌کنند و موسیقی تمکیل‌کننده اجرا است. در پهنه‌ی نظریه اجرا، گروه نان و عروسک، بالاتر از درام (نمایشنامه)، ارتباط غیرکلامی را آغاز می‌کنند. رمزگان اجرایی به‌واسطه عروسک‌های بزرگ و بازیگران خبره در گردانندگی عروسک‌ها، پرداخت ویژه‌ای را عرضه می‌کنند، سپس در پهنه‌ی تئاتر، رویداد خاص یک اثر مانند فریاد مردم برای گوشت را خلق می‌کنند. اما ویژه‌ترین سطحی که گروه به آن دستیابی پیدا می‌کند، اجرا است، کل منظومه اجرایی که به گفته شکنر، با بی‌توجهی انتخابی مواجه می‌شود.

نتیجه‌گیری

بدین سان، براساس تعاریف ارائه‌شده، بداهه‌پردازی با توجه به الگوی شکنر از چهار مرحله یک اثر که به اجرا منتهی می‌شود، یک شیوه‌ی تام و تمام اجرایی است. درام، متن، تئاتر، اجرا، چهار مرحله‌ای است که شکنر بازگو می‌کند. در بداهه‌پردازی از درام شروع می‌شود که کوچک‌ترین دایره نظریه اجراست، در آن درام یا نمایشنامه حول تمرین و بازشناختی صورت می‌گیرد، اما امکان دارد پس از اتمام مراحل تمرین، نویسنده‌ای دعوت شود تا نمایشنامه براساس طرح، نوشته شود. در گروه تئاتر و نان و عروسک، این پیتر شومان است که این مرحله را اداره می‌کند و گروه را پیش می‌برد. در مرحله بعد، متن که رمزگان اصلی و پایه رویدادهاست، توسط بداهه‌پردازی شکل می‌گیرد. در مرحله سوم در تئاتر نان و عروسک، تئاتر که رویدادی است که گروه خاص از اجراکنندگان نمایش انجام می‌دهند، شکل می‌گیرد، سپس مرحله آخر که از همه مهم‌تر است، یعنی اجرا که کل منظومه رویداد که بیشترین بی‌توجهی را به خود می‌گیرد، صورت می‌بندد. گروه تئاتر نان و عروسک، به مرحله آخر، یعنی اجرا آنچکه نظریه اجرای شکنر می‌گوید، دست پیدا می‌کند و شش تکنیک مورد استفاده در بداهه‌پردازی، یاری‌کننده این ابزار هستند. شومان در آثار خودش از پهنه‌ی درام، متن و تئاتر فراتر می‌رود و به اجرا که تمام مولفه‌ها را دارد، می‌رسد. شش اصل بداهه‌پردازی در این ساختار به مدد و یاری توسعه‌دهنده، از درام به متن، از متن به تئاتر و در نهایت به پهنه‌ی وسیع اجرا، ختم می‌شود. *بداهه‌پردازی* پهنه وسیعی را در اختیار بازیگران و کارگردانان چه در تمرین چه در اجرا می‌گذارد. شش مهارت ویژه برای بداهه‌پردازی راه را ساده‌تر می‌کند و نقشه راه بهتر و چهارچوب‌بندی شده‌ای را برای حصول نتیجه به دست می‌دهد. با استفاده از بداهه‌پردازی می‌توان به اجرای منسجم دست یافت. ایده‌های جدید اجرایی و دغدغه‌هایی که گروه اجرا از عصر و دوره خود دارند، می‌تواند از طریق بداهه‌پردازی نمود عینی و علمی به خود بگیرد. بداهه‌پردازان با تقویت شش مهارت می‌توانند آثار بسیار جالب توجهی را به‌وجود آورند. گروه تئاتر نان و عروسک به رهبری پیتر شومان که گروهی مبارز سیاسی هستند به طرق مختلف در نیل به اهداف خود، در روند اجرایی از پارامترهای اعتماد و رهایی به همراه هم استفاده کرده‌است. در این گروه تئاتری، خط مشخص مرزی بین اعتماد و رهایی وجود ندارد بلکه این دو به همراه هم پیش برنده هستند. شومان با آزاد و باز گذاشتن دست بازیگران در رسیدن به نقش، عامل اصلی ایجاد اعتماد و رهایی در گروه است. شومان با مشخص‌کردن خط سیر غیرخطی داستان‌های اجراهایش، عامل اصلی در پذیرفتن پیشنهادات است. به همان وسیله که بازیگران را در رسیدن به نقش آزاد می‌گذارد، در مرحله عمل مستبد ظاهر می‌شود و آنچه خود در نهایت می‌خواهد به کرسی عمل می‌نشاند و بازیگران ملزم به گوش سپردن و دقت‌نظر در ایفای خواسته‌های شومان هستند. روند داستانگویی در *بداهه‌پردازی* این گروه، روایت خطی و منطقی نیست بلکه با یک روایت غیرخطی تماشاگر را نیز در اجرا دخیل می‌کند. در پارامتر آخر ارتباط غیرکلامی است که در روند اجرا و تمرین با بهره‌گیری از امکانات عروسکی، خیمه‌شب‌بازی و نوع بیان خاص گروه که تحت تاثیر تئاتر خیابانی، امکانات غیرکلامی و درواقع بیانی دیداری و بصری است، اصلی، ترین عامل منحصربه‌فرد بودن این گروه است.

منابع

ـ اسپولین، ویولا. (۱۳۸۹) **بدیهه‌پردازی برای تئاتر**، مترجم حسین فدایی حسین، انتشارات نمایش، تهران

ـ آدامز، کین. (۱۳۹۱) **چگونگی بداهه‌سازی یک نمایش کامل: هنر تئاتر بداهه**، مترجم ماهیار قوتی، افراز، تهران

ـ براکت، اسکار. (۱۳۹۱) **تاریخ تئاتر جهان** جلد سوم. مترجم هوشنگ آزادی‌ور، مروارید، تهران

ـ برناردی، فلیپ. (۱۳۸۸) **بداهه(پردازی)سازی در تئاتر**، مترجم منیژه محامدی، انتشارات امیر کبیر، تهران

ـ برناردی، فلیپ. (۱۳۹۳)، **آغازگران بداهه: مجموعه‌ای از ۹۰۰ موقعیت بداهه برای تئاتر**، مترجم سارا ساعی دیباور، شورآفرین، تهران

ـ حاجی ملاعلی، علی. (۱۳۹۰)، از بداهه‌پردازی تا اجرا، **دو فصلنامه تخصصی دانشگاه هنر**، بهار و تابستان ۹۰، تهران

ـ لیپ، جین. (۱۳۹۳) **بداهه‌پردازی در تئاتر** (بداهه شکل کوتاه، شکل بلند و طرح ـ بنیاد)، مترجم محمدرضا (علی) حاجی ملاعلی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران

ـ جانسون، کیت. (۱۳۹۰)، **بداهه و من**. مترجم آتوسا راستی، **مجله نمایش**، خرداد ۱۳۹۰ سال سیزدهم شماره ۱۴۱ صص ۱۰۱ـ۱۰۰

ـ خاکی، محمد رضا. (۱۳۷۸) بداهه‌سازی در تئاتر، **مجله هنر**، زمستان ۱۳۷۸ شماره ۴۲ ص ۶۸

ـ دنیسون، جرج. (۱۳۷۴) تئاتر نان و عروسک: آتش، **سینما تئاتر**، سال ۲، ش ۹، بهمن: صص ۱۰۶ـ۱۰۴

ـ رایدر، آندره. (۱۳۸۲) پیتر شومان: عروسک‌ها، نان و هنر. مترجم غزاله مرادیان. **مجله صحنه** بهمن ۱۳۸۲ شماره ۳۳ صص ۱۷ تا ۱۹

ـ روز ـ اونز، جیمز. (۱۳۸۸) **تئاتر تجربی**، مترجم مصطفی اسلامیه، انتشارات سروش، تهران

ـ سروش، نعیم. (۱۳۹۸) **بداهه‌پردازی گروه‌های تئاتری دهه ۶۰ و ۷۰ آمریکا**، انتشارات هنگام هنر، تهران

ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۸۸) **نظریه اجرا**، مترجم مهدی عبدالله‌زاده، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران

ـ عظیمی، امین. (۱۳۸۸) آرزوهای یک کشاورزاده: بازخوانی تئاتر خیابانی دهه هفتاد آمریکا با نگاهی به گروه تئاتر نان و عروسک پیتر شومان. **مجله هنرمند**، سال سوم دی ماه ۱۳۸۸ شماره ۷۱ ص ۳۶ـ۳۴

ـ هولتن، اورلی. (۱۳۸۵) **مقدمه‌ای بر تئاتر: آینه طبیعت**، مترجم محبوبه مهاجر، انتشارات سروش، تهران

- ADAMS, KENN, (2007*) HOW TO IMPROVISE A FULL-LENGTH PLAY*, ALLWORTH PRESS

- DIGGELS, DAN, (2004) *IMPROVE FOR ACTORS,* ALLWORTH PRESS

- GREIG, NOEL, (2008) *YONG PEOPLE NEW THEATRE,* A PRACTICAL

GUIDE TO AN INTERCULTURAL PROSSES, RUTLEDGE

- JOHANSTONE, KEITH, (1999*) IMPROVE FOR STORYTELLERS,* FABER AND FABER

- KOPPETT, KAT, (2001) *TRANINING TO IMAGINE,* PRACTICAL IMPROVISATIONAL THEATRE TECHNIQUES TO ENHANCE CREATIVITY, TEAMWORK, LEADERSHIP, AND LEARNING, STYLUS

- SMILEY, SAM, (2005) *PLAYWRITING, THE STRUCTURE OF ACTION,* YALE UNIVERSITY PRESS

Study of the principles and methods of improvisation based on performance theory and how to use it in "bread and puppet"'s theatre

Mahmoud Azizi
Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran. Iran
Samirasadat Ranjbaran Tabatabaei
Master's Degree in acting, Conema and hteater Faculty, Art University, Tehran, Iran
Hami Alizadeh
Master's degree in acting, Faculty of Art, Nabi Akram (pbuh), Tabriz University, Iran

Abstract

In the theater, improvisation is used to teach the students on the stage of writing dramatic plays, and in recent years it is also used as a spontaneous triggering element and simultaneous creativity of actors and audiences. But theater groups can be performed through improvisation. By using improvisation, these groups can achieve a structured implementation by having only one idea and a training space. For this purpose, an improvised player must strengthen his individual and group capabilities. These capabilities are absolutely essential in all areas of the theater that improvise is applied in a way that is applicable. The purpose of this article is to investigate the science of improvisation based on the principles defined for it. In this way, the Bread and Doll Theater Group, as an indicator of America's 60s and 70s, is being reviewed. The Bread and Dance Theater Group, with its own creative idea, with individual and group capabilities, has come up with its executive goals, which brings this perspective to Peter Schumann in this group. In general, the improviser in the theater earns six skills. Ultimately, a new scientific data will be presented in conjunction with the terms defined in the six skills of improvisation and executive elements.

Key Words: Improvisation, actor, skill, Peter Schumann, the Bread and Puppet Theatre

Adaptation and Protest: Postmodern Constructivism in Edward Bond's Lear

Mahdi Javidshad
PhD in English Language and Literature Shiraz University, Shiraz, Iran.

Abstract

This article considers Edward Bond's Lear (1971) as an adaptation of William Shakespeare's King Lear to investigate how Shakespearean tradition undergoes changes in Bond' work. Since one of the aims of adaptors is to express discontent with the work they adapt, a part of adaptation studies can be concerned with the whyness and howness of making changes to the source text with the aim of imposing a certain philosophy. This approach can be applied to the investigation of the texts of both Bond and Shakespeare as each of them make significant changes to their available texts based on their unique concerns for the philosophy of human existence. This article, in addition to referring to the adaptive concerns and aesthetic qualities of Shakespeare's King Lear, focuses on Bond's Lear to discuss the adaptor's protest against the handed-down Shakespearean tradition. To this end, postmodern approaches to adaptation studies as mentioned by Linda Hutcheon and Julie Sanders and Roland Barthes' emphasis on naturalization as an ideological process are applied as theoretical framework of the study to emphasize the transition from essentialism to constructivism in Bond's adaptation.

Keywords: adaptation, Shakespeare, postmodern theater, ideology, naturalization

Readout animism on puppet animation based on Edward Brent Taylor's theory

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

Abstract

Edward Brent Taylor is one of the British anthropologists who is also known as the founder of cultural anthropology. According to his most important theory, "animism" is the root and main essence of religion which forms the basis of human belief to this day. On the other hand, puppetry, which is one of the most important elements of this magical art in various puppet shows, is formed based on the belief and imagination of the player of giving life to a puppet. It has an impact on the audience based on their belief in the animism. In this study, an attempt is made to examine the concept of "animism" and the rules proposed by Taylor, to investigate its effect on the quality of animism and giving life to the puppet. The research hypothesis is that the "animism" of primitive man is the basis of giving life to the puppet, which, according to Taylor's theory, has existed since the beginning of creation, and today this concept is seen in the puppet's life-giving form and affect the quality of puppetry. Also, the main question of this research is whether the "animism" of the primitive man is the life-giving to the puppet in the contemporary world and what effect does it have on it.

Based on researches conducted by religious and puppet theater scholars, this article first defines "animism, the formation of idols and their movement" and then "the origins of puppets and the transmission of idols to puppets are examined according to Taylor's pattern of evolution." At the end, by comparing the puppet player to the idols, the role of life-giving to objects by primitive humans is proved relying on Taylor's theory of "animism" in puppetry.

Key words: The Origins of puppet, Animism, Edward Taylor, Puppetry

or posters with an equal share of visual and textual signs to a certain extent, the form of design is relevant to the content of the play, and the communicational function is determinant. On the other hand, among the posters in which the textual signs are predominant or those only made up of textual signs, the form of design is not necessarily relevant to the content of the play. So the promotional function of design is determinant.

Keywords: 1950s Theater Posters, Semiology, Visual Signs, Textual Signs, Communication & Promotion.

Semiological Analysis of Communicational and Promotional Functions of Theatre Posters in Iran (Case Study: The 1950s Theater Posters)

Maryam Mafi
MA in Graphic Design, School of Art & Architecture, Azad Islamic University Of Yazd
Mehdi Keshavarz Afshar
Assistant Professor, Department of Art Studies, School of Art & Architecture, Tarbiat Modares University

Abctract

The 1950s is noteworthy both in terms of theatre-related developments and the history of theatre posters in Iran. During this period, the theatre acquired a socio-political feature and found a greater audience. Tabriz was one of the principal centers of theatre in these ages. This period was also a starting point for designing theatre posters. The purpose of this paper is to analyze the semiology of the communicational and promotional functions of theatre posters in this decade. The main issue here is figuring out a significant relationship between the content of plays and the form of 1950s posters in Iran in terms of communicational and promotional functions. The research method is descriptive-analytical and historical. The data are brought together from the library materials. The theory and methods of semiology are put in use to analyze the posters and data. In the research process, 46 posters from the 1950s Iran have been introduced, studied, and divided into four main categories in terms of the type of sign system used. Then, using the purposive and quota sampling method, one sample was selected and analyzed from each categorization, the one which fully represented the semiological characteristics of it, and also its play was available. The results showed that the two sign systems used in the design of these posters were visual signs and textual signs. The former referring to the themes of the play was convenient in the representation of the main scenes and characters. These types of signs provide the communicational function for the poster. The latter was to promote and inform the public audience about the play. These types of signs provide the promotional aspect of the design. Among the posters with predominant visual signs within the formal space,

Study of Tradition and Modernity in Archaic Plays from 1921 until 1941 (With a Sociological Approach)

Amirreza Amiri
M.A. Student, Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
MohammadJafar Yousefian
Associate Professor, Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

This article intends to study Tradition, Modernity and the relationship between them in the Archaic plays of the Pahlavi era, by a dramatic model, adapted from the sociological concepts. Tradition is the continued existence of the past, in the present time, which can occur in written form. On the other hand, in third world countries, Modernity is the imitation of standards in the developed countries in various aspects of social life. Despite the initial theories about these two concepts, they are not necessarily in contrast with each other, and sometimes they can overlap. An example of this overlap can be found in nationalistic movements, one of which occurred in contemporary Iran, under the ruling of the first Pahlavi king, which lasted until 1941. This article tries to track the reflection of Tradition, Modernity and the relationship between them in the Archaic plays of the the Pahlavi era, with a descriptive and analytic method. It aims to show that in these texts, the two concepts overlap with one another. The scope of the study is limited to playwrights such as Sadegh Hedayat, Zabih Behrooz, Gregory Yeghikian, and most importantly Mirzadeh Eshghi. Malekpour identifies these writers as some of the most prominent ones of this period. This study tries to find out which dramatic aspects of Archaic plays reflect Tradition, Modernity and their relationship? It seems Traditions are reflected in aspects, such as characters, setting, and the theater language. At the same time, these texts are modern because of their literary genre, and their nationalistic theme, which entered Iran after its acquaintance with Europe. This overlap makes Archaic plays both modern and true to their Iranian Identity.

Keywords: Tradition and Modernity, Archaic Plays, Iranian Dramatic Literature, Mirzadeh Eshghi

audience becomes a tool for audience action through the interplay of art and artist, and this is a factor of meaning and awareness for the artist himself.

Keywords: Marina Abramovic, Maurice Merleau Ponty, Perception Phenomenology, Body, Another, Performance

The Concept of Audience in Marina Abramovic's Works Based on Maurice Merleuponti's Votes

Leila sarvandi
Ph.d Student, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Science,The Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran
shamsolmolook mostafavi
Associate professor, Department of Philosophy, Faculty of Humanities, The Islamic Azad University, North Branch, Tehran, Iran
esmaeel shafiee
Associate professor, Department of Theatre, Faculty of Cinema and Theatre, University of Art. Tehran, Iran

Abstract

Marina Abramovic, a Yugoslav artist in the field of conceptual art, has been creating works of "art" since the early 1970s. By focusing on her body as the subject and mainstream of her art, she has taken a different approach to the audience in her performances. In his phenomenology of perception, Maurice Merleau Ponty also discusses the "other" in the context of a "body" experience. He has been a philosopher of phenomenology and existentialism of the twentieth century and considers modern art to be the emerging world that has created a different perspective for the artist and audience.

The purpose of this research is to explain the concept of the audience with the phenomenological approach of Maurice Merleoponti, based on the concepts of " Embodyment " and "Other" in Marina Abramovic's performances, titled "Zero Rhythm" and "Artist Present". Data collection was done through library resources, videos, and reputable internet sites.

This research answers the question of what does the audience mean in Marina Abramovic's performances? The importance of this research is to create a different understanding of the concept of audiences by artists who try to position themselves in the audience instead of preparing content for the audience to change their "level of awareness".

This further enriches the meaning and deepens the viewer-performer relationship. One of the most important findings of this study is that according to Maurice Merleoponti's definitions of the "other" of the

Abstract

Contents

Editorial 9

The Concept of Audience in Marina Abramovic's Works Based on Maurice Merleuponti's Votes
Leila Sarvandi, Shamsolmolook Mostafavi, Esmaeel Shafiee 13

Study of Tradition and Modernity in Archaic Plays from 1921 until 1941 (With a Sociological Approach)
Amirreza Amiri , MohammadJafar Yousefian 31

Semiological Analysis of Communicational and Promotional Functions of Theatre Posters in Iran (Case Study: The 1950s Theater Posters)
Maryam Mafi, Mehdi Keshavarz Afshar 51

Readout animism on puppet animation based on Edward Brent Taylor's theory
Zohreh Behrouzinia 95

Adaptation and Protest: Postmodern Constructivism in Edward Bond's Lear
Mahdi Javidshad 109

Study of the principles and methods of improvisation based on performance theory and how to use it in "bread and puppet"'s theatre
Mahmoud Azizi, Samirasadat Ranjbaran Tabatabaei, Hami Alizadeh 129

Theater Quarterly

Issue 76 / Spring 2019

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: Marjan Samandari
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