به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هفتاد و نه / زمستان هزار و سیصد و نود و هشت

صاحب امتیاز : انجمن هنرهای نمایشی ایران
مدیرمسئول: دکتر قادر آشنا
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، ناشر، محل نشر.

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 آثار (کتاب، مقاله، نمایش، نمایشنامه، فیلم و...) در داخل گیومه و نام اشخاص (نویسنده، کارگردان و...) به‌صورت مورب حروفچینی شود.

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**

آفرینش نمایش از فلسفه: خوانش کیرکگاردی از نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» مارتین مک‌دونا
مهدی محمدی کیاکلاملشی، محمدرضا شریف‌زاده، سید مصطفی مختاباد ۱۳

جایگاه تکنولوژی «هولوگرافی» و «ویدیومپینگ» در هنرهای اجرایی در قرن بیست‌ویکم
آسیه انصاریان، مسعود دلخواه ۳۹

نمودهای سبک زندگی در عناصر صحنه‌ای نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی براساس آرای تئوون لیوون
آزاده شاهمیری، شادی کرم‌رودی ۵۹

نقش «زشتی» در تراژدی‌های منتخب دوره‌ی آتیکا در یونان با تکیه بر آراء افلاطون و ارسطو
عیسی نوری وایقان، شمس‌الملوک مصطفوی، اسماعیل شفیعی ۷۷

مشاهده و تصاحب: بررسی دیالکتیک شرق و غرب در روند مدرن‌سازی گونه‌های نمایشی ژاپن
محمّد اوحدی حائری ۹۵

مطالعه عناصر ساختاری و محتوایی آیین سینه‌زنی دواره‌ای به مثابه‌ی یک نمایش
جهانشیر یاراحمدی، مهدی نصیری ۱۱۵

مشاغل و حرفه‌ای بودن در فرهنگ و هنر
لنارت جی. سونسن / سعید اسدی، سپهر اسدی ۱۳۲

سخن سردبیر

تئاتر پدیده‌ی کهنسال بشری و هنر مرجع است زیرا برای انسان‌ها بهترین و درست‌ترین راه و به نحوی مشارکت جمعی در فعالیت‌های فرهنگی و اجتماعی ایجادمی‌کند. درواقع، هنر تئاتر زمینه‌ی انجام فعالیت‌های اجتماعی و انسانی را به صورتی کلی و جامع فراهم می‌آورد. اگر بر یک رویداد تئاتری نظر اندازیم درمی‌یابیم که حضور زنده‌ی شخصیت‌ها، زبان عمومی و خاص زندگی در آن جاری است و این ویژگی، اعتبار خاص و مزیت برتر این هنر است که شاید دیگر هنرها بدان پایه و جایگاه دست نیابند تا عامل پیونددهنده‌ی زیباشناختی زمان و مکان نگردند.

تئاتر نظام ارتباطی‌ای خلق می‌کند که نظیر آن در هیچ یک از دیگر انواع بیان هنری بازآفرینی نمی‌شود. تئاتر هم چگونگی تسلط بر زبان یا کاربرد ماهرانه‌ی زبان را می‌آموزد و هم اجتماعی‌شدن و لزوم اهمیت همکاری و تعاون اجتماعی و ارتباطات انسانی را تجربه و تبلغ می‌کند، پس تئاتر بستر و پناهگاهی است که مردم در آن به صورت جمعی و آیینی با شوق حضور می‌یابند و جریان و شرایط طبیعی ذوقی و حسانی را رقم می‌زند. خلاقیت واقعی در تئاتر آن هم بر پایه واقعیت‌های اجتماعی بازتاب می‌یابد که خود موضوع پیچیده‌ای است. اگر به آثار نمایشی مدرن و معاصر با رویکرد و مضمون اجتماعی نظر افکنیم، درمی‌یابیم که گفتمان غالب نمایشنامه‌ها هیچ‌گاه خلق‌الساعه و آنی پدیدار نشدند؛ به تعبیر آرتور میلر «در طول سالیان به‌تدریج بر من آشکار گردید که طیف وسیع گونه‌های نمایشی از رئالیسم گرفته تا نمایشنامه‌های شاعرانه که می‌خوانیم همه در طول زمان‌های طولانی شکل‌گرفتند تا نوعی خاص از روابط بشری را بیان کنند. هر یک از این آثار قالب مناسبی برای بیان رابطه‌ی مهم خانوادگی از یک سو، یا تصویری از یک رویداد حیاتی اجتماعی و انسانی به‌شمار می‌آیند».

اگر به این تعبیر میلر استناد کنیم که قالب‌های نمایشی را برتراویده از بطن جامعه می‌شمرد، پس بین صحنه تئاتر و مردم یا جامعه فاصله‌ای وجود ندارد. اگر دیوار چهارمی بین صحنه و تماشاگر قرار دارد، بیانگر فاصله و جدایی این دو جهان نیست، بلکه در این جهان مفاهیم صحنه‌ای در آشکارترین شکلش با مفاهیم و نشانه‌های زندگی تطابق و نسبت دارد. این اتفاق را می‌توان در آثار رئالیسم از ایبسن تا میلر و حتی بعضی آثار امروزی دنبال کرد.

نمایشنامه‌نویس در آثار دراماتیک با رویکرد اجتماعی، از وقایع زندگی عکسبرداری صرف نمی‌کند. باید بپذیریم که هنرمند همواره نگاه و خوانش خود را بر واقعیت تحمیل می‌کند، ولی به هر حال ملزم است بر روی نکته‌هایی که ارزشی نهفته برای مخاطب و اجتماع دارند و در زبان هنر بیان می‌شوند تاکید خلاقانه، زیباشناسانه و هنرمندانه نماید و در این بیان نشانه‌ها و نمادهای قابل قبول برای مخاطب امروزی را به‌کار گیرد.

عموما در نمایشنامه‌های برتر یک مضمون اجتماعی و انسانی تکرار می‌شود، مانند اینکه چگونه انسانی از جهان بیرون خانه‌ای برای خود می‌سازد. این عبارت کلیدی، غالبا عنوان درونمایه‌ی نمایشنامه‌های بزرگ با رویکرد اجتماعی است و درواقع به برداشت میلر، اگر نمایشنامه‌ای براساس این گفتمان خلق نگردد، ما آن را جدی نمی‌گیریم، به‌طور مثال در «مرگ فروشنده» اثر آتور میلر، تضاد میان پدر و پسر اگر در حد یک موضوعی چون شناخت و بخشایش می‌بود، نمایشنامه آن اثرگذاری و اهمیت چندان را نمی‌یافت. چنان‌که موضوع پدر و پسر از محدوده جغرافیایی خانواده پا را فراتر می‌نهد و به بیرون و به اجتماع می‌رسد، شرایط و موضوعات و مسائلی چون پایگاه اجتماعی، اعتبار اجتماعی و در نهایت شناخت مطرح می‌شود. این زاویه دید از سوی میلر دامنه‌ی نگاه اثر او را تعمیم می‌دهد و همین معماری دراماتیک موجب می‌شود تا نگاه جزیی آدم‌های معمولی به سرنوشت عموم مردم و بشریت پیوند خورد.

ذات و ماهیت درام، پذیرش خوبی و حرکت به سوی نابی و زیبایی است. در یک جامعه زنده و سالم نواقصی وجود دارد که هنرمند باید آن را آشکار نماید و به بیانی شفاف‌تر، در یک جامعه باز، زایا و آزاد، درام به بیان دشواری‌ها، مشکلات و دردها قادر می‌گردد و از این طریق توان احیا و بازسازی و زیباسازی را در خود، مخاطبان، جامعه و زمانه‌اش می‌یابد.

آفرینش نمایش از فلسفه: خوانش کیرکگاردی از نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» مارتین مک‌دونا

مهدی محمدی کیاکلاملشی
محمدرضا شریف‌زاده (نویسنده مسئول)
سید مصطفی مختاباد

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۰/۱۶

آفرینش نمایش از فلسفه: خوانش کیرکگاردی از نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» مارتین مک‌دونا

مهدی محمدی کیاکلاملشی
دانشجوی دکترای پژوهش هنر. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران

محمدرضا شریف‌زاده
دانشیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران

سید مصطفی مختاباد
استاد، عضو هیات علمی دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

چگونگی تاثیرگذاری یک اندیشه‌ی فلسفی بر ساختار و محتوای یک اثر نمایشی، آغازی برای این پژوهش است. گاه دیدگاه‌ها و روش‌های اندیشیدن فلاسفه در تئاتر دیده می‌شود و گاه زبان تئاتر به مثابه‌ی بستری برای توضیح و تکامل سپهرهای فلسفی بزرگان اندیشه عمل می‌کند. پژوهش حاضر به دنبال فراروی قراردادن شیوه‌ای است که نمایشنامه‌نویس می‌تواند با کاربست اندیشه‌ای فلسفی، نمایش خود را پدید آورد و برای این منظور به شباهت‌های دیدگاه معنایی در نمایشنامه‌های *مارتین مک‌دونا* با نگاه اگزیستانسیالیستی *سورن کیرکگارد*، با تحلیل نمونه موردی نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» می‌پردازد. هدف از این تحقیق جست‌وجو برای به‌کارگیری راه‌کاری تجربی در جهت صورت‌بندی و آفرینش یک اثر نمایشی با تکیه بر دیدگاه‌های فلسفی یک اندیشمند خاص است و به عنوان نمونه‌ی موردی، عمق و میزان تاثیر فلسفه‌ی *کیرکگارد* بر شکل‌گیری و بسط ویژگی‌های شخصیتی و کنش‌های انسانی کاراکترهای نمایشنامه‌های *مک‌دونا* را با دنبال‌کردن خط سیر و تحول مفاهیم فلسفی *کیرکگارد* مورد پژوهش قرارداده‌است. *کیرکگارد*، از زبان غیرمستقیم برای بیان مفهوم حقیقت ذهنی و دیگر مفاهیم فلسفی خود بهره می‌برد، مفهوم امکان مرگ در هر لحظه را بسط می‌دهد، مفهوم آگاهی را در عبارت «باید به همه چیز شک کرد» فراتر و در برابر شک *دکارتی* توضیح می‌دهد و سه سپهر *زیباشناختی*، *اخلاقی* و *دینی* را برای زندگی انسان در نظر می‌گیرد. بر همین اساس فرضیه‌ی پژوهش پیش‌رو این است که می‌توان با تکیه بر دیدگاه فلسفی یک اندیشمند خاص، محتوا و ساختار یک نمایشنامه را شکل داد و از این رو آشکار می‌گردد که در این مورد، چگونه شخصیت‌های این نمایشنامه بر مبنای سپهرها و ویژگی‌های تشریح‌شده در آرای *کیرکگارد*، شخصیت‌پردازی گردیده‌اند و در پیوند با یکدیگر و خط داستان، چیدمان شده‌اند. در این پژوهش کیفی، از راه مطالعات کتابخانه‌ای و گردآوری نتایج تحلیل معنایی عناصر فلسفی *کیرکگارد* در نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» و مقایسه‌ی تکامل و تحول این مفاهیم در نمایشنامه‌های پیشین او، رابطه‌ی این دو مقوله به محک آزمایش گذاشته می‌شود. بنابراین پرسش اصلی این تحقیق عبارت است از: چگونه می‌توان براساس یک دستگاه فلسفی اثری نمایشی آفرید؟ و به‌طور موردی چگونه می‌توان بر مبنای نظریه‌ی *کیرکگارد* کنش‌های انسانی و زیباشناسانه شخصیت‌های نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» را صورت‌بندی کرد؟ از پرسش‌های فرعی می‌توان آزمود که اگر نگرش فلسفی به گونه‌ای آشکار در عناصر و محتوا خود را نشان‌دهد، آیا می‌تواند بر ساختار نمایش نیز تاثیر داشته‌باشد؟ به چه شکلی می‌توان از اندیشه‌ای فلسفی در تولید نمایش بهره برد؟ از چه طریقی می‌توان ساختار و محتوای نمایش را براساس یک فلسفه‌ی خاص پایه‌ریزی کرد؟ به چه منظوری باید دست به این کار زد؟

واژگان کلیدی: *سورن کیرکگارد*، *مارتین مک‌دونا*، اگزیستانسیالیسم، زیباشناختی، کنش‌های انسانی، نمایشنامه‌نویسی

درآمد

نخستین کلید دست‌یابی به رد پای فلسفه‌ی *کیرکگارد* را خود *مک‌دونا* در متن نمایشنامه‌ی «مامورهای اعدام» فراروی خواننده قرارمی‌دهد. در این نمایشنامه از قول *مونی*، یک شخصیت کنش‌گر این داستان می‌خوانیم: «خب اگه به قضاوت سورن کی‌یر کگور بود، آره، در مقایسه با سورن، احتمالاً من جزو اراذل‌اوباش هستم. البته اگه سورن اون روز حس یه آدم خیلی قضاوت‌کننده داشت. یا حس یه آدم قضاوت‌کننده‌ی معمولی داشت، نمی‌دونم چه‌شکلی می‌شد. شما خیلی کی‌یر کگور خوندین؟» (مک‌دونا، ۱۳۹۴، ب: ۱۲۳). این اشاره به تنهایی نشان می‌دهد که *مک‌دونا* با دیدگاه *کیرکگارد* آشنایی دارد. روش رسیدن به طرح نمایش در آثار *مک‌دونا* استفاده از ساختار بیان غیرمستقیم در راستای ایجاد مفاهیم دو پهلو و به شک انداختن مخاطب در بزنگاه‌های داستان و به‌کاربردن عناصر تاثیرگذار چون خشونت عریان در جهت بیان معانی و تعریف پیچیدگی‌ها و کنش‌های شخصیت‌های داستان است. خشونت در کارهای *مک‌دونا* استیلیزه شده‌است (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۱۴). در «مرد بالشی» خشونت منبع خلاقیت و ادبیات است و در «مراسم قطع دست در اسپوکن» برای *کارمایکل* خشونت منطق است و خلاقیت است. او برای ایجاد سکوت از گلوله استفاده‌می‌کند و برای رسیدن به خشونت در نبودش به شمع و پارچه و بنزین دست می‌یازد. برای *ملوین* که از تهدید نمی‌هراسد و به نوعی همزاد *کارمایکل* نیز هست، بی‌عملی خود یک خشونت به‌شمار می‌رود (مک‌دونا، ۱۳۹۴، ب: ۱۲۰). از دیگر سو، *گرلین*، دختر زیبای «غرب غم‌زده»، در نکوهش خودکشی به پدر *ولش*، کشیش جوان *لی‌نین*، از این مفهوم می‌گوید که زندگان دست کم **امکانی** برای خوشبخت بودن دارند و هر چه این امکان کم و ناچیز باشد نیز، از امکان مردگان برای خوشبختی بیشتر است (مک‌دونا، ۱۳۹۴،الف: ۶۸). اراده‌ی لحظه‌ای برای اینکه بتوان به زندگی ادامه داد یا به آن پایان داد و زندگی دایم در محیط‌هایی که کمابیش شبیه زندان تصویر شده‌اند و همه در حال خشونت‌ورزی دایم به یکدیگر بدون معنا هستند، تا مرزی که خشونت خود هدف می‌گردد و هیچ علت، انگیزه و پایانی ندارد، شیرجه به ابتذال و روزمرگی، انسان‌هایی که نه تن به تغییر می‌سپرند نه فرار می‌کنند و نه خود را می‌کشند، همگی دلالت بر ترس و لرز و بایستگی فوریت کشف دلیل زندگی و حقیقت ذهنی در اندیشه‌ی *کیرکگارد* دارند. مامورهای اعدام در «مامورهای اعدام» نماینده‌ی خشونت دولتی هستند که در وضعیت عادی، عادی هستند و زمانی که وضعیت از عادی خارج می‌شود، راهی جز خشونت لگام‌گسیخته نمی‌دانند (مک‌دونا، ۱۳۹۴، ب: ۱۲۵). روش طرح‌ریزی نمایش را می‌توان با استخراج روابط و همبستگی‌های آن با اندیشه‌ی فیلسوف به پژوهش گذاشت. برای شناخت و دنبال‌کردن ردپای اندیشه‌ی اگزیستانسیالیستی *کیرکگارد*، نخست به اختصار به آن اشاره می‌شود و سپس با بازگویی خط سیر داستان و تحلیل آن، چیرگی نگاه *کیرکگارد* بر نوشته‌های *مک‌دونا* آشکار می‌گردد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و با بهره‌بردن از اسناد و منابع کتابخانه‌ای، با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام‌شده‌است. تلاش بر این بوده‌است که تمامی داده‌های معتبری که به منظور بررسی موضوع دارای اهمیت و تاثیر ویژه هستند، گردآوری، دسته‌بندی، تحلیل و بررسی گردد.

ادبیات تحقیق

مروری بر معنای زندگی اگزیستانسیال با بهره‌گیری از دیدگاه‌های *اروین یالوم* بر نمایشنامه‌های *مک‌دونا* توسط *فرید حاجی* انجام شده‌است که در آن به جنایت بی‌خودی، بی‌اعتباری روابط میان‌فردی و بی‌معنایی زیستن افراد در این نمایشنامه‌ها اشاره شده‌است (حاجی، ۱۳۹۶). بحران معنا در جهان آثار *مک‌دونا* در آنجا مرتبط با تعریف معنای زندگی در نقطه‌ی مقابل پوچی در دیدگاه *یالوم* تحلیل شده‌است. *محمدسعید مهرافروزفاروجی* پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی نمایشنامه‌های مارتین مک‌دونا (ملکه زیبایی لی‌نین ـ مرد بالشی ـ ستوان آینیشمور) براساس امر خشونت» در رشته‌ی ادبیات نمایشی دانشگاه تهران به قلم تحریر درآورده‌است و در آن خشونت سیاسی، فرهنگی و روانی را در ساختار نمایشنامه بر پایه‌ی مطالعات نظری بررسی نموده‌است و به این نتیجه رسیده‌است که خشونت بیش از هر چیز در آثار *مک‌دونا* از ساز و کاری سیاسی تبعیت می‌کند. به گفته‌ی *مهرافروز فاروجی*، شخصیت‌های نمایشنامه‌های *مک‌دونا* فارق از انگیزه‌های روانی خود در درون نظام چرخه‌ی قدرت و تحت‌تأثیر آن به کنش و واکنش خشن و کنترل‌نشده دست می‌زنند. او خشونت را جزء جدایی ناپذیر از تراژدی عنوان کرده و بر این است که خشونت انسانی، دریچه‌ای است شایان اهمیت برای کسب معرفت از امیال، اهداف و آرزوها و هراس‌ها و تضادهای انسانی و به گفته‌ی دیگر آنچه انسان در جامعه با آن دست به گریبان است (مهرافروز فاروجی، ۱۳۹۴: ۱۱). نسبت نمایشنامه‌های *مک‌دونا* با خشونت و چگونگی ظهور خشونت در عناصر نمایشنامه و اینکه خشونت وجهی سیاسی در نمایشنامه‌های *مک‌دونا* دارد یا خیر، پرسش‌های تحقیق او هستند و از ارتباط با دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی *کیرکگارد* در این نوشتار ردی یافت نشد. *آزاده فخری* در نشریه‌ی نمایش نقدی بر اجرای «مراسم قطع دست در اسپوکن» نوشته‌است و کار *مک‌دونا* را «کمدی سیاه» نامیده است که در آن به آسانی خشونت را به «دیدنی» و «تماشایی» در معنای لذت‌بخش آن مبدل کرده‌است (فخری، ۱۳۹۵: ۱). نشریه‌ی نقد هنر شماره‌ی پنجم خود را به *مارتین مک‌دونا* اختصاص داده‌است و قصه‌های او را خشونت‌آمیز، تحریک‌کننده و گستاخانه نامیده است. در این نشریه، مطلبی که در پیوند با فلسفه‌ی *کیرکگارد* باشد یافت نشد.

فلسفه‌ی کیرکگارد

در آغاز باید از *کیرکگارد*، یکی از بنیان‌گذاران اگزیستانسیالیسم خداباور (کهون،۱۳۹۱:۱۳۶) و خاستگاه اندیشه‌ی او گفت. آنچه *کیرکگارد* در تعریف زندگی در سپهر زیباشناختی می‌گوید از رویارویی فرد با نوع برمی‌خیزد (نقیب‌زاده، ۱۳۹۵:۱۰۳). او از میان‌مایگی بیزار است نه از میان‌مایگان و بر این اساس به دنبال راه نجاتی برای توده‌های مردم از میان‌مایگی است(نقیب‌زاده،۱۳۹۵:۱۰۱). صفتی که مورد نکوهش *کیرکگارد* است، امروزه دست‌آویزی برای رسیدن به سرمایه قرارمی‌گیرد. باید در ابتدا دسته‌بندی *کیرکگارد* از بخش‌های مختلف زندگی انسان تعریف شود. سه بخش زندگی انسان از دیدگاه او به ترتیب زمانی، زیباشناختی[۱]، اخلاقی[۲] و دینی[۳] هستند که هیچ‌کدام از این نام‌ها با مفاهیم امروزی که از ایشان متبادر می‌گردد همخوانی ندارند.

ارتباط غیرمستقیم (روش‌های بیانی در اندیشه‌ی کیرکگارد)

حقیقت ذهنی، گونه‌ای از حقیقت است که نمی‌توان به‌صورت مستقیم از آن سخن گفت،

پس برای نوشتن و ارتباط با آن باید راهی نو خلق می‌شد که ارتباط غیرمستقیم نام داشت. این نوع ارتباط را از سقراط آموخته بود که به ندرت آنچه را بیان می‌کرد که منظور اصلی‌اش بود. نوعی طنز یا وارونه‌گویی. این وارونه‌گویی در کلام مسیح(ع) نیز دیده می‌شود، جایی که درباره‌ی پادشاهی بهشت (آسمان) سخن می‌راند و به جای دادن پاسخ صریح و روشن به پرسش‌های پرسش‌گران، از تمثیل و اشارات بهره می‌برد. این تمثیل‌ها در انجیل *متی*، *لوقا* و *مرقس* دیده می‌شوند. نوعی ارتباط که در کلام مسیح(ع) و *سقراط* مشابه است و به جای سخن گفتن مستقیم از حقیقت، مخاطب را به درون خود متوجه می‌کند و ساختار رضایت شخص از دانستگی حقیقت را با طنز به تزلزل می‌کشد. با افتادن این حجاب است که شخص می‌تواند به حقیقت عریان دست بیابد. مخاطب در مواجهه با این «درس» مجبور می‌شود با نیروی معماگونه‌ی آن رودررو شود و در نتیجه با خویشتن خود مواجه خواهد شد (پالمر،۱۹۹۶: ۲۴). از این رو، *کیرکگارد* تصمیم می‌گیرد برای رساندن مخاطب به حقیقت ذهنی، از روش ارتباط غیرمستقیم و وارونه‌گویی بهره جوید. روش *کیرکگارد*، انتشار ۱۴ جلد از کارهای فلسفی‌اش با اسم مستعار و گریز از پذیرش مسئولیت آنها است. او در نهایت خود را یک شخص سوم می‌خواند که از معنای این آثار جز از دید یک مخاطب، هیچ آگاهی‌ای ندارد. البته اغلب منتقدان این نظر او را باور ندارند و تمامی آثار مستعار را بخشی از طرح کلی او برای ارتباط غیرمستقیم می‌دانند، در جایی که حتی یک حقیقت عینی هم از خلال تمام آن آثار دریافت نمی‌گردد. همگی آنها ضد دانش هستند زیرا *کیرکگارد* دانش را همواره انتزاعی و وجود را همواره دارای اصالت و واقعی می‌شمارد. او از دانش، زبانی را به عاریه می‌گیرد که آن را علیه دانش به‌کار بندد. به گفته‌ی *سارتر*، «خواندن *کیرکگارد* مانند صعود رجعانی به قله‌ی خویشتن من است. می‌خواهم به آن دست بیاویزم و به جایش، به خودم دست می‌آویزم. این کار نامفهومی، دعوتی است برای شناخت خودم به عنوان منبع تمامی مفاهیم» (پالمر، ۱۹۹۶: ۲۹). او همواره به طنز[۴] سخن می‌گوید و اشاره مستقیم را ناتوان از انتقال آن نوع معنا که مدنظرش است، می‌پندارد.

شیوه‌ی اشاره‌ی *کیرکگارد* به مفاهیم، شیوه‌ی شاعرانه، نامستقیم و سقراط‌وار (نقیب‌زاده، ۸۶:۱۳۹۵) بوده‌است و می‌توان شباهتی در میان روایت‌گری او با روایت طوطی و بازرگان در مثنوی *مولانا جلال‌الدین بلخی* که پیام طوطیان با طنز و غیرمستقیم توسط بازرگان به طوطی‌اش می‌رسد، دریافت نمود. زبان عمده‌ای که *کیرکگارد* به‌کار برده‌است غیرمستقیم و وارونه‌گویی است. همین زبان طنز، غلط‌اندازی یا نادان‌نمایی نیز موضوع رساله‌ی دکترای او در سال ۱۸۴۱ میلادی بود که در آن «غلط‌اندازی رمانتیک مدرن را با غلط‌اندازی (نادان‌نمایی) سقراطی برابر نهاده بود و حکم به برتری و درستی شیوه‌ی *سقراط* داده بود ـ سقراطی که از قهرمانان کی‌یرکگور بود» (لی اندرسن، ۱۳۹۷: ۹). *کیرکگارد* همواره آن چیزی را می‌گوید که منظورش نیست زیرا منظور اصلی او با قالب محدود و ناتوان زبان قابل انتقال نیست.

در نمایشنامه‌های *مک‌دونا*، روابط میان انسان‌ها و مناسبات آنها با سرزمین، خانه، خانواده و اهداف دور و نزدیک‌شان زیر سایه‌ی خشم و خشونت و نفرت و بی‌رحمی به تصویر کشیده‌شده‌است. برای دانستن اینکه هر یک از روایت‌ها به چه موضوعی اشاره می‌کند، باید دانست که شیوه‌ی نگارش و ادبیات مورد کاربرد *مک‌دونا* بی‌گمان شیوه‌ی غیرمستقیم است. *پیلنی* برای جمع‌بندی کتاب خود درباره‌ی طنز و هویت جمعی درام ایرلندی، ما را به نگاهی ظریف‌تر به نقد آثار *مک‌دونا* فرا می‌خواند (پیلنی، ۲۰۰۶: ۱۵۵) و به عبارتی قلم *مک‌دونا* را سرشار از طنز و روحیه‌ی ایرلندی به‌شمار می‌آورد. *کاترین ریز*، در مقاله‌ی «خوب، بد و

زشت: سیاست‌های اخلاقی در ستوان آینیشمور مک‌دونا» به نقد احساسی سیاسی نمایشنامه‌ی *مک‌دونا* تاخته است و این‌گونه استدلال می‌کند که بهره‌جویی از زبان طنز و کمدی در برخورد با خشونت در کار او، نه به دلیل به‌سخره‌گرفتن ایرلندی‌ها برای خنداندن انگلیسی‌ها، که برای هدفی والاتر است. به دید ریز، *مک‌دونا* از زبان طنز برای بیان خشونت استفاده کرده تا به غیرانسانی بودن مجازات اعدام و زیر سوال بردن تروریسم کور در جست‌وجوی امیال سیاسی اشاره کند (ریز، ۲۰۰۵: ۳۱). روایت داستان‌های او به گونه‌ای است که برای اثبات تزلزل جامعه، رد خشونت نهادینه‌شده، آشکارکردن فقر مادی و فرهنگی ایرلند، والایی ارزش‌های اصالت انسانی و شک‌کردن به همه چیز، از گونه‌ای روایت بهره می‌برد که تماشاگر مقهور قلم طنز او می‌گردد و دو به شک می‌ماند که در برابر این مقدار از خشونت و صعوبت، واکنشی نشان ندهد یا به آن بخندد. به رخ کشیدن خشونت با طنز، می‌تواند ادامه‌ی شیوه‌ی غیرمستقیم *کیرکگارد* تلقی شود.

مرگ و بودگی، اندیشه‌هایی ذهنی در ادبیات معنایی

عبارت «نبودگی، بودن را می‌گستراند» مار ا به سوی ناپایداری و گریزپایی وجود رهنمون می‌شود. این ضعف در تفکر «احتمال مرگ در هر لحظه» بیان می‌شود. شیفتگی *کیرکگارد* به مرگ برای برخی افراد ناخوشایند و بیمارگونه به نظر می‌رسد.

ولی در اینجا فلسفه‌ای نهفته‌است و موضوع تنها به ناهنجاری‌های روانی بازنمی‌گردد. این فلسفه ممکن است در داستانی که *کیرکگارد* در کتاب ضمیمه[۵] به آن اشاره می‌کند آشکار شود: دو مرد در خیابان‌های کپنهاگ ملاقات می‌کنند و یکی دیگری را به شام دعوت می‌کند. شخص مهمان این دعوت را به این صورت پاسخ می‌دهد: «شما می‌توانید بی‌شک روی آمدن من حساب کنید.» وقتی این مرد در حال دور شدن از دوستش است، ناگهان آجری از بالای یک ساختمان بر سر او فرومی‌افتد و این ضربه به مرگ مرد می‌انجامد. به نظر می‌رسد این داستان برای *کیرکگارد* بسیار مفتون‌کننده‌است. انسان می‌تواند تا سرحد مرگ به این موضوع بخندد. ولی پس از به‌سخره‌گرفتن این مرد که قول قاطع برای آینده می‌دهد و با پدیده‌ی ناچیزی چون یک آجر[۶] بر باد رفته، شمع وجودش خاموش می‌شود، *کیرکگارد* نتیجه می‌گیرد که او بیش از اندازه با این مرد خشن برخورد کرده‌است.

بی‌گمان نمی‌توان از مهمان انتظار داشت که گفته باشد:« تو می‌توانی روی من حساب کنی، من بی‌شک خواهم آمد؛ ولی من باید این احتمال را در نظر بگیرم که اگر یک آجر از فراز بامی بر سر من بیفتد و من بمیرم، نخواهم توانست به ضیافت شما برسم». ولی درواقع این به درستی همان پاسخی است که *کیرکگارد* انتظار شنیدن آن را دارد. اگر شخص این مطلب را به درستی با آن‌گونه از «ژرف‌اندیشی» که *کیرکگارد* در نظر دارد، دریابد، می‌تواند به هر جمله‌ای که بر زبان می‌راند یا در اندیشه می‌پرورد، این افزونه را بیافزاید که «گرچه، من در لحظه‌ای دیگر ممکن است مرده باشم، در این صورت من نمی‌توانم حضور به هم برسانم». از پس این، شخص مرگ خویش را به عنوان یک حقیقت ذهنی کشف کرده‌است و در جایگاهی قرارگرفته‌است که می‌تواند بر این اساس اولویت‌های خود را به درستی ساماندهی کند.

فاصله‌ی ناچیز و نامعلوم با مرگ، و از سویی دیگر هراس از بایستگی و نزدیک بودن آن، در جای‌جای داستان‌های نمایشنامه‌های *مک‌دونا* موج می‌زند. در «مراسم قطع دست در اسپوکن» کسی نمی‌میرد، لازم هم نیست، آنها پیش از آنکه وارد صحنه شوند مرده‌اند (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۱۷). تعریف بودگی برای شخصیت اصلی این نمایشنامه، در پیوند با ایمانی است که به

رسالت زندگی خود دارد و هر کنشی را متعهدانه در خدمت رسیدن به غایت این ایمان انجام می‌دهد و از سوی دیگر از آنجا که بودگی او با این شور و ایمان تعریف شده‌است، با اینکه نشانه‌هایی می‌بینیم که شاید دست خود را با خال‌کوبی‌اش پیداکرده‌باشد، یا از آغاز دستش در میان دست‌ها جای داشته‌است، دست از طلب برنمی‌دارد و به راه خود ادامه می‌دهد.

حمله به مسیحیت رسمی

او اذعان می‌کند که مسیحیت رسمی دانمارک همان مسیحیت عهد جدید نیست و در نهایت به فراخوانی برای تحریم هرگونه فعالیت کلیسای رسمی ختم می‌شود: «هر که هستی، زندگی‌ات هر چه هست، دوست من، رفتن به کلیسا را (اگر می‌رفتی) متوقف کن و در عبادات عمومی آن‌گونه که هست (و ادعا هم می‌شود که مسیحیت عهد جدید همین است) شرکت نکن تا یک گناه کم‌تر کرده‌باشی، آن هم گناهی کبیره: تو نباید در نمایش مسخره‌کردن خدا شرکت کنی» (لی اندرسن، ۱۳۹۷: ۲۴). در دانمارک اوایل قرن نوزدهم، یعنی جایی که *کیرکگارد* می‌زیست، کافی بود فرد در آن کشور زندگی کند تا مسیحی به‌شمار آید. او به تلاش‌هایی که باعث می‌شد مسیحی بودن و دین‌دار بودن آسان به حساب آید معترض بود و فرض اصلی دین سازمان‌یافته را نیز قبول نداشت. دین‌داری را به مثابه‌ی یک فعالیت جمعی نمی‌پذیرفت و می‌گفت دین‌دار شدن مستلزم برقرارکردن رابطه‌ی تن به تن با خدا است و هیچ فرد دیگری نمی‌تواند به برقراری چنین پیوندی کمک کند. از دید او شرکت در مراسم عبادی با دیگران، به خودی خود انسان را دین‌دار نمی‌کند (لی اندرسن، ۱۳۹۷: ۴۳ـ۴۲). *کیرکگارد* که یکی از منتقدان درخور مدرنیته به‌شمار می‌رود، فیلسوفی دانمارکی است که بر مسیحیت زمانه‌ی خویش به عنوان کیشی تحریف‌شده شوریده است (کهون،۱۳۹۱:۵۲۸). در نمایشنامه‌های دیگر *مک‌دونا* مانند سه‌گانه‌ی جزایر آران نشانه‌هایی مستقیم از حمله به نهاد مسیحیت رسمی دیده می‌شود که به شیوه‌های غیرمستقیم بیان شده‌اند. برای نمونه در «غرب غم‌زده» می‌بینیم که کشیش از انجام رسالت خود ناتوان است و خود دچار رنج‌های حاصل از شک و تردید است و اشاره می‌شود که بیش از نیمی از کشیشان ایرلند زیر اتهام بدرفتاری با کودکان قرارمی‌گیرند. *پدر ولش* سرانجام خود را در رودخانه غرق می‌کند (مک‌دونا، ۱۳۹۴،الف: ۸۷). خودکشی گناهی کبیره محسوب می‌شود و بر گناهان اتهامی دیگر این نهاد افزوده می‌گردد. برخلاف شش نمایشنامه‌ی سه‌گانه‌های جزایر آران و لی‌نین، داستان «مراسم قطع دست در اسپوکن» در ایرلند اتفاق نمی‌افتد و شاید این جابه‌جایی دلیلی باشد برای اشاره نکردن و نتاختن به نهاد کلیسا، زیرا موضوعیت و فساد این نهاد در نقاط دیگر دنیا ممکن است از دید *مک‌دونا* به شدت و اهمیت ایرلند نباشد. آنچه از دیدگاه‌های *کیرکگارد* نیز برداشت می‌شود، نهاد کلیسا در زمان و مکان خودش مورد پرسش قرارمی‌گیرد نه در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مکان‌ها.

حقیقت، ذهنیت است

کیرکگارد درست در نقطه‌ی مقابل *هگل*، یک فردگرا است و به عبارت دیگر در دید او ارزش، مربوط به فرد است. هیچ حقیقت مطلقی نیست که برای همه‌ی ما پذیرفتن آن بایسته باشد و چون و چرای زیستن را به ما حکم کند. این گفته که «حقیقت، ذهنیت[۷] است» برای اغلب ما دروغ و ناسازه می‌نماید. دلیل این امر را *کیرکگارد* گرفته شدن «دل و جرات» از ما به‌دست علم عنوان می‌کند. علم با اینکه دستش از ترسیم خط‌مشی برای زندگی ما کوتاه است و هدفش تنها کشف واقعیت‌های عینی جهان است، از دوره‌ی رنسانس روزبه‌روز مهم‌تر

شده‌است. برخلاف *کانت* که می‌گفت حقایق عینی وجوددارند و ما باید از «حکم مطلق» پیروی کنیم، *کیرکگارد* عنوان می‌کند: هیچ واقعیت عینی درباره‌ی جهان به هیچ فرد خاصی دلیلی برای زندگی کردن به این شیوه یا آن شیوه‌ی خاص را نمی‌دهد (لی اندرسن،۱۳۹۷: ۵۵ـ۵۴). او با رد وجه عینی جهان خارج و عنوان اینکه تنها چیزی که می‌تواند حقیقت داشته‌باشد، ذهنیت است، معیار ذهنی را برای پذیرش حقیقت زندگی عنوان می‌کند و این خود از یک اندیشه بیش سرچشمه نمی‌گیرد: شک به همه چیز.

پادِ حقیقت‌های ذهنی، حقیقت‌های عینی هستند. حقایقی که می‌توان آنها را از واقعیت انتزاع کَرد، آنها را به مفهوم تبدیل کرد و آزمود؛ برای نمونه حقایق علمی، ریاضی و تاریخی. در هر یک از این رشته‌ها وقتی درباره‌ی حقیقت سوال می‌شود، مابه‌ازایی در دنیای خارج پدیدار می‌گردد. می‌توان گفت اشخاص برحق هستند اگر آنچه می‌پندارند، حقیقت داشته‌باشد. در اینجا *کیرکگارد* می‌گوید تاکید بر **چه** است نه بر **چگونه**. البته این حقایق از دیدگاه بودگی بی‌تفاوت از یکدیگر هستند. می‌توان گفت اگر بفهمید این حقایق نادرست هستند، هیچ تغییر بنیادینی در زندگی شما پیش نمی‌آید. (پالمر،۱۹۹۶: ۳۵) مثال‌های *کیرکگارد* از این قرارهستند: اگر شما به درستی (برخلاف اینکه تنها به زبان بگویید) معتقد باشید که خداوند عشق است، یا ایجاد بدبختی نالازم غلط است، یا زیبایی باید چیره شود، آن‌گاه این باورها در کنش‌های شما به نمود می‌رسند. این همان معنای **چگونه** از دید *کیرکگارد* است. و بنا به گفته‌ی او، اگر شما باورهایی که با چنین موضوعاتی مرتبط هستند را دست‌کاری کنید، نه تنها کنش‌های شما تغییر می‌کند، بلکه شما به انسان دیگری تبدیل خواهید شد. به معنای اهم کلمه، شما ارزش‌های خود هستید زیرا خودبودگی شما خوشبختی کنش‌های شما است (پالمر،۱۹۹۶: ۳۷). می‌توان این معنا را در نمایشنامه‌های *مک‌دونا* نیز به تواتر یافت. بنا بر یافته‌های *آکشهیر ـ اویغور* در نمایشنامه‌های *مک‌دونا*، زبان دیگر وسیله‌ای برای بازنمایی واقعیت نیست و عنصر زبان به گونه‌ای در نمایشنامه متزلزل است که امکان گفت‌وگوی واقعی هر آینه بر روی لبه‌ی پرتگاه فروپاشی به نظر می‌رسد (آکشهیر ـ اویغور، ۲۰۱۷: ۳۶۹). *هدویگ اشوال* با تکیه بر آرای *اوندرج پیلنی* و *جوان فرانتس پتریک دین*، این‌گونه نظر می‌دهد که درگیرکردن تماشاگران و بازیگران برای *مک‌دونا* در مرکز اهمیت حرفه‌ی نمایشنامه‌نویسی قراردارد و هدف اصلی او از این دست‌کاری، زیر سوال بردن توانایی انسان برای دستیابی به حقیقت است (اشوال، ۲۰۱۸: ۴). در «مراسم قطع دست در اسپوکن» اعتقاد بنیادین *مروین* به شیوه‌ی زندگی‌اش او را به سوی کنش‌هایش پیش می‌برد و یگانه شور حقیقی زندگی *کارمایکل*، پیداکردن دست بریده شده‌اش، ممکن است نگاهی عینی به دید بیاید، ولی با شک‌هایی که در داستان با آنها روبه‌رو می‌شویم، درمی‌یابیم که جنس این باور، حقیقتی ذهنی است. این حقیقت تنها برای *کارمایکل* حقیقت است و از جنس ایمان است. او از اینکه دیگران را با استدلال به عینی بودن این اتفاق متقاعد کند، عاجز است و از سوی دیگر، عینی بودن ماجرا هم دلیل کافی و عقلانی‌ای برای دنبال دست گم‌شده گشتن نیست. تنها یک باور **چگونه**، می‌تواند راه ناملایم زندگی او را در گشتن و گشتن، هموار کند.

سپهرهای زندگی

از دیدگاه *کیرکگارد* سه گزینه‌ی اصلی فراروی زندگی انسان قراردارد که به آن نظم و نسق می‌دهد و اصول راهنمای زندگی‌اش را نمایان می‌کند. به گفتار ساده، یک گزینه این است که انسان برای **خودش** زندگی کند، گزینه‌ی دیگر این است که برای **دیگران** زندگی

کند و گزینه‌ی آخر که مطلوب و شیوه‌ی خود او بود هم زندگی کردن برای **خدا** است. او این سه سپهر را به ترتیب، زیباشناختی، اخلاقی و دینی می‌نامد. او بر آن است که گرچه می‌توان برای گاهی چند هم‌زمان با اصول راهنمای دو سپهر یا حتی هر سه سپهر عمل کرد، ولی سرانجام زمانی فرامی‌رسد که باید میان اصول این سه سپهر دست به انتخاب زد و مسئولیت انتخاب یکی از آنها را پذیرفت. گرچه او زمان بیشتری را صرف شناساندن و تعریف سپهر سوم کرده‌است و به نوعی آن را والاترین ترجیح داده‌است، باید دانست که دو سپهر نخست در طول تاریخ مدافعانی داشته‌اند، ولی سپهر دینی، آن‌گونه که *کیرکگارد* مطرح و تشریح کرده‌است پیش از او هرگز شناخته نشده‌بوده‌است و مدافعی نداشته‌است. به نظر می‌آید که این سپهرها هم‌چون مراحلی از پس هم می‌آیند و باید از یکی گذر کرد تا به دیگری رسید و باید دانست این سه سپهر «شیوه‌های زیستی هستند که موجود آزاد با زیستن در آنها و با اصول آنها خویشتن‌اش را می‌سازد» و از دیدگاه *کیرکگارد* کسی را که حاضر به انتخاب مرام و اصولی برای زندگی خود نباشد، نمی‌توان به درستی یک آدم نامید. *اوبینیان* تعریف *کیرکگارد* از زیستن تمام و کمال یک زندگی انسانی را این‌گونه بیان می‌کند: در این دیدگاه، بودگی فراتر از هر چیز، چیزی است که باید شکل داده شود. اگر مردم می‌خواهند خودشان باشند، باید خودشان را بسازند (اوبینیان، ۲۰۱۴: ۳). نکته‌ی دیگر این است که *کیرکگارد* از این جمله که «حقیقت، ذهنیت است» این نتیجه را می‌گیرد که «دلایل ما برای انتخاب یکی از این سه سپهر منطقی نیستند بلکه روان‌شناختی هستند؛ دلایل ما الزام منطقی ندارند ولی می‌توانند برای یک فرد خاص الزام داشته‌باشند» (لی اندرسن،۱۳۹۷: ۷۹ـ۶۸). باید به این نکته توجه کرد که گام نهادن به محدوده‌ی سپهرهای زندگی از دید *کیرکگارد*، خود نوعی انتخاب است؛ انتخاب میان **این** یا **آن**؛ انتخابی آگاهانه و باورمند به گونه‌ای زیستن که انسان را به آن‌گونه، متعهد می‌کند.

سپهر استحسانی یا لذت (زیباشناختی)

در این دوران انسان به لذت‌های زود گذر دنیوی تمایل دارد و تلاش می‌کند که زندگی‌اش را بر اصل لذت طی کند؛ لذتی که زاده حواس ظاهری اوست. در این دوران، انسان بیشتر به خودش فکر می‌کند و به مسائل اخلاقی و یا وظایف اجتماعی توجهی ندارد. این مرحله یا سپهر به دلیل اینکه از معنویات و ایمان و دین دور است نتیجه‌ای جز نگرانی، اضطراب، نومیدی و تلخی ندارد. مقصد و غایت خوشایندی که توام با رستگاری و رهایی باشد، وجودندارد. در این مرحله که زیباشناسی هم نام گرفته‌است، انسان در پی لذت‌جویی و زیبایی‌طلبی است که به خاطر دنیوی بودنش، گذرا و فانی است. از مشخصات این مرحله این است که کاملا تصادفی است و استحصالی نیست و به واسطه داشته‌های موروثی و تصادف، انسان در مرتبه‌ای موفق‌تر یا دون‌تر از دیگران قرارمی‌گیرد و از سویی، لذت‌طلبی و کام‌جویی در این مرحله فراگیر است و شامل همه‌ی انسان‌ها می‌شود و هیچ استثنایی بر آن متبادر نیست. سویه‌ی دردناک ماجرا آنجا است که کی‌یرکگار به ما می‌گوید اغلب انسان‌ها در این مرحله می‌مانند و در همین مرحله نیز از دنیا می‌روند. می‌توان به‌طور کلی ویژگی‌های مرحله‌ی زیباشناختی را این‌گونه بیان کرد: غوطه‌وری در تجربه‌ی نفسانی، ارزش‌نهادن به احتمال در برابر واقعیت، خودخواهی، تکه‌تکه‌شدن موضوع تجربه، کاربست پوچ‌انگارانه‌ی شکاکیت و طنز، فرار از ملال.

دیگر خصیصه‌ی انسان زیباشناختی، دغدغه‌ی فرد براساس امور خارجی است به جای امور داخلی. قضاوت فرد زیبایی‌شناس براساس جالب بودن و هیجان‌انگیز بودن پدیده‌ها است.

فرد برای برانگیخته‌شدن نیاز به هیجان، تلاطم و تجربه‌ی هیجانات بیشتر و بزرگ‌تر دارد و برآورده نشدن این انتظار، موجب ایجاد ملال در فرد می‌شود. دوری از واقعیت به این معنا است که به جای امور خوب که در واقعیت وجوددارند مانند معلمی که به کودکان دبستانی درس می‌دهد و مادری که سرگرم پروراندن کودک خود است، تنها با امور جذاب و جالب برانگیخته می‌شوند و امور خوب برایشان کسالت‌آور است. در نتیجه ملال ویژگی ذاتی زندگی زیباشناختی به‌شمار می‌رود.

بدین‌ترتیب، داستانی را روایت می‌کند که در خلال مرحله‌ی زیباشناختی، انسان همواره با ملال دست و پنجه نرم می‌کند و برای رهایی از ملال به دنبال خواسته‌ای زمینی می‌رود، آن را به‌دست می‌آورد و دیگرباره از آن ملول می‌شود. این تسلسل به گفته‌ی *کیرکگارد*، تا رسیدن به مرحله‌ی بعدی یعنی مرحله‌ی اخلاقی، دست از سر بشر برنمی‌دارد. به تعبیر شایگان، *کیرکگارد* در طول زندگی خود میان سه ساحت از وجود سرگردان بود و در هر یک از این حیطه‌ها یعنی زندگی حسی و اخلاق و دین تا زمانی که پارادوکس‌های تکان‌دهنده‌ی آنها را تا نهایت تجربه نمی‌کرد، آرامش نمی‌یافت (شایگان، ۱۳۸۱:۲۴۵). سپهر زیباشناختی از دیدگاه *کیرکگارد* نوعی بیماری از خود بیگانگی است (پالمر،۱۹۹۶: ۷۹) که فرد به واسطه‌ی بی‌انتهایی تکرار لذت‌های مشابه، دچار ملال می‌گردد و شاید ذات ما به گونه‌ای ساخته نشده‌باشد که بتوانیم همواره در عیش و لذت باشیم. البته این سپهر، خود مراتبی دارد که از زندگی عیاشانه و *دون‌ژوان‌وار* می‌توان در آن دید تا مراتب متعالی‌تر چون کسانی که زندگی خود را وقف هنر یا علم خود می‌کنند (لی اندرسن، ۱۳۹۷: ۷۰ـ۷۱). از این رو، کسی که این سپهر زیستی را انتخاب می‌کند، مانند *مروین* در «مراسم قطع دست در اسپوکن»، خود به زمره‌ی زندگان درآمده‌است و کام زیستن او شیرین شده‌است. درصورتی‌که *توبی* و *مریلین*، هنوز میان خواست و توان و انتخاب خود به زندگی در تاب و آونگ خوردن هستند و به گونه‌ای زندگی ایشان خار و بی‌مقدار نقش‌آفرینی شده‌است که به سختی می‌توان آنها را در زمره‌ی زندگان به‌شمار آورد.

سپهر اخلاق و وظیفه (اخلاقی)

در این دوران انسان صرفا به خودش فکر نمی‌کند و به دنبال لذات شخصی نیست، بلکه به امور اجتماعی، وظایف و مسئولیت‌هایش در قبال جامعه، خانواده و... می‌پردازد. فرد در دوران لذت ازدواج نکرده‌است یا در برابر نهادی مسئولیت ندارد و بیشتر به دنبال لذت‌های شخصی و جسمانی است، ولی در دوران اخلاقی چنین فردی ازدواج کرده‌است یا در قبال جامعه دارای وظیفه و تعهد است. «در این مرحله انسان به معیارهای معین اخلاقی و تکلیف‌های اخلاقی گردن می‌نهد که ندای عقل کل است و بدین‌سان به زندگانی خود شکل و پیوستگی می‌بخشد» (کاپلستون، ۱۳۹۲: ۳۲۹). بنابراین چنین مرحله‌ای، پیش‌درآمدی جدی برای رسیدن به ایمان و مرحله ایمان دینی است. انسان از ساحت دنیوی دور شده و اکنون توانسته است مسئولیت، تعهد و اخلاق را بشناسد، ولی به دلیل اینکه هنوز جهش ایمانی صورت نگرفته و انسان با مفاهیم و مسائل عقلانی روبه‌روست و از دایره آن نتوانسته خارج بشود، به مرحله آگاهی و شناخت نرسیده است. در حقیقت زمانی که *کیرکگارد* از فردیت سخن می‌گوید به همین نکته اشاره دارد که او همچون تعریف هگلی از نوع ماهیت و مصادیق کلی نیست. «آدمی یکسره در تلاش است که به خیل آدمیان بپیوندد: بیایید متحد و یگانه شویم و طبعاً این تلاش در لفافه واژه‌هایی چون محبت، هم‌دلی، شیفتگی و برخی تمهیدات ظریف صورت می‌پذیرد: این تزویر موجودات رذل و پستی است که ماییم. حقیقت آن است که ما در خیل آدمیان از موازین فرد

بودن و فرد ایده‌آل بودن بسی دوریم» (کیرکگارد، ۱۳۸۸: ۴۹). تعهد به زندگی برای دیگران، از این رو بایسته‌ی نفی فردیت انسان نیست. انسانی که زندگی برای دیگران را انتخاب می‌کند، دست به انتخاب خطیری می‌زند که برخاسته از باور شخصی، فردی و انسانی او است. باوری اصیل که زندگی‌اش را در سپهر اخلاقی سرشار از اصالت می‌کند.

سپهر اخلاقی سپهری است که در آن هر فرد به بالاترین خیر جامعه‌اش و سرانجام به بالاترین خیر همگان می‌اندیشد و صلاح خود را به واسطه‌ی امر اخلاقی فدای مصلحت بزرگ‌تر و والاتر می‌کند. بایسته‌ی زندگی اخلاقی این است که فرد با توجه به دیگران کارهایی را انجام دهد که به سود تمام کسانی باشد که آن کارها مرتبط با ایشان است. در سپهر اخلاقی، آنچه برای خود فرد خوشایند است یا نیست، معیار نیست بلکه امور همگانی، مطلق و خیر و شر هستند که اصالت دارند. «حکم مطلق» *کانت* را می‌توان در اینجا دید که: همواره چنان کن که برایت مطلوب باشد این اصلی که بر عمل تو حاکم است، تبدیل به یک قانون عمومی گردد. این یگانه راه کنش عقلانی از دیدگاه *کانت* بود. دیدگاه‌های اخلاقی دیگری پس از *کانت* و *کیرکگارد* بیان شده‌اند که از آن دسته‌اند: گونه‌های مختلف فایده‌گرایی، دیدگاه وظایف اخلاق بدیهی *راس*، اخلاق برمبنای فضیلت، نظریه‌ی قرارداد اجتماعی *راولز* و... یکایک این دیدگاه‌ها نمونه‌هایی از شیوه‌های زیستن در سپهر اخلاقی به‌شمار می‌روند. مخرج مشترک همه‌ی این نظریات در زیستن برای خیر همگان به جای تنها زیستن برای خود، خلاصه می‌شود (لی اندرسن، ۱۳۹۷: ۷۳ـ۷۲). زیستن در سپهر اخلاقی شاید رویه‌ای پذیرفته‌شده در بسیاری از جوامع باشد که انسان‌ها را به در خدمت اجتماع بودن تشویق می‌کنند. در عین حال نباید فراموش کرد که این سپهر از دید *کیرکگارد* تنها باید توسط خود شخص و با عمیق‌ترین باورهای بودگی او که درونی و فردی هستند انتخاب و پشتیبانی شود. آگاهی به ایمان فردی، ایمانی که برای هر فرد در تجربه‌ی شخصی زندگی‌اش به آن باور پیدا می‌کند، لازمه‌ی ورود به این سپهر است و کسی تنها با به دنیا آمدن در جامعه‌ای که هدف مقدس همه‌ی مردم‌اش خیر برای دیگران است، زندگی اصیل سپهر اخلاقی را به ارث نمی‌برد.

سپهر ایمان (دینی)

انسان در این مرحله به نهایت می‌رسد و می‌تواند با خدا رابطه داشته‌باشد. انسان به درجه ایمان رسیده است. درجه‌ای که *کیرکگارد* در حضرت ابراهیم(ع) می‌بیند. بدون آنکه هیچ مخالفتی کند پسرش را، به تعبیر *کیرکگارد*، اسحاق را قربانی می‌کند. از منظر عقلانی و اخلاقی حضرت ابراهیم(ع) نباید این کار را انجام دهد ولی او بر طبق گفته *کیرکگارد* به مرحله ایمان رسیده است و در این مرحله فقط اعتماد جای دارد. در حقیقت می‌توان گفت ایمانی که *کیرکگارد* از آن یاد می‌کند، همان تسلیم است. *کیرکگارد* علاوه بر توصیف و تشریح شهسوار ایمان به صورت مستقیم و کامل به این مرحله اشاره کرده‌است. «انسان با ایمان علاوه بر اینکه در برابر فرمان خداوند تسلیم است در عین حال، در برابر انجام فرمان الهی احساس خوشحالی و رضایت می‌کند؛ زیرا به خداوند اعتماد، توکل و یقین دارد» (کیرکگارد، ۱۳۸۳: ۱۰۶). در این مرحله انسان از عقل کمک نمی‌گیرد، بلکه برای رسیدن به خدا، عقل را فدا می‌کند. از مرحله استحسانی تا مرحله ایمان، فاصله زیادی وجوددارد و از همین روست که *کیرکگارد* از واژه‌هایی همچون، شور، جهش و... اسم می‌برد. به عبارتی دیگر *کیرکگارد* زمان، مکان و راه روشنی مشخص نمی‌کند تا انسان بداند که در چه مکان و زمانی می‌تواند به مرحله دیگر برسد، بلکه با توجه به اینکه او عقل را ضعیف می‌پندارد، باید در این راه خطر کرد، معجزه

آفرید و بدون عقل این مسیر را پیمود. راه عقلانی این است که مراحل زمان‌مند و مکان‌مند باشند ولی در فلسفه *کیرکگارد* چنین چیزی وجودندارد. «به تعبیر *کیرکگارد* این خطر کردن، سبب جهش از مرحله اخلاقی به مرحله ایمانی می‌گردد که بالاترین مرحله زندگی اصیل یا اگزیستانس است؛ جهشی که از چهارچوب قواعد عقلی بیرون است و از این رو فهمیدنی نیست» (نقیب‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۱۱). تناقض آشکاری در اینجا نمود پیدا می‌کند که بسیاری از دانستن آن شگفت‌زده می‌شوند: برای انتخاب سپهر دینی، نه تنها باید روی منویات و خواسته‌های شخصی خود پای گذاشت، بلکه باید روی هم‌نوع دوستی و اخلاق و آنچه برای دیگران نیز نیک به‌شمار می‌آید پا گذاشت.

بسیاری از اینکه *کیرکگارد* سپهر دینی را از سپهر اخلاقی جدا می‌کند، یکه می‌خورند و اینکه انسان به جبر میان امر دینی و امر اخلاقی مجبور به انتخاب شود را برنمی‌تابند. از جایی که دیدگاه *کیرکگارد* برگرفته از تعمق او در متون مسیحی است، سه نقطه‌ی فصل میان این سپهر و سپهر اخلاقی بیان کرده‌است که با دانستن آنها، انتخاب سپهر دینی و اخلاقی به‌طور هم‌زمان برای فرد محال خواهد بود: ۱ـ دین امری غیراخلاقی است. ۲ـ مومن متدین از امر همگانی عبور می‌کند تا بتواند با خدا رابطه‌ای تن به تن داشته‌باشد. ۳ـ ممکن است مومن برای اثبات ایمانش به خدا و به خواست خدا، دست به کاری غیراخلاقی بزند. در این سپهر انسان باید رابطه‌ی خود با خدا را بر همه‌ی آن دیگران در اولویت قراردهد، مانند آنجا که آسایش دیگران را بر آسایش خویش در سپهر اخلاقی برتر می‌شمرد (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۷۵ـ۷۴). بدین سان عاشق شورمند زندگی ایمانی، باورمند به خدا و انتخاب‌کننده‌ی سپهر دینی، تمام همیت خود را در راه عشق و ایمانی خلاصه و مستحیل می‌کند که باز هم به‌گونه‌ای شبیه شورهای زیباشناختی و اخلاقی، سرچشمه‌ای جز تجربه‌ی زیسته‌ی خود فرد ندارد و این حس برتر، این خواسته‌ی فراشخصی و فرااخلاقی، تعریف تازه‌ای برای معنای زیست او پدید می‌آورد. تعریفی که لایق آن دستکم باید شهسوار ترک نامتناهی باشد، از خود و دیگران گذشته‌باشد و حاضر به فدا کردن همه‌چیز و همه‌کس، عزیزترین چیز و عزیزترین کس‌اش، خودش، فرزندش، والدین‌اش و دیگران در راه آن هدف مقدس باشد.

از دیدگاه *لی‌اندرسن*، بزرگ‌ترین مانع بر سر راه پذیرش نظر *کیرکگارد* درباره‌ی دین شاید این نباشد که می‌گوید دین عقلانی نیست، «بلکه این است که می‌گوید ممکن است برای اثبات ایمانش دست به کاری غیراخلاقی بزند. قطعاً این سخن به نظر اکثر مردم بی‌نهایت خطرناک خواهد آمد، حتی اگر مدارکی دال بر صحت آن از کتاب مقدس آورده شود» (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۱۱۷). توجه داریم که خود *کیرکگارد* تاکید کرده‌است که «اگر ایمان به همه چیز تبدیل شود، یعنی به آنچه که به واقع هست، آن‌گاه به اندیشه‌ی من در عصر ما، که دشوار بتوان گفت در موضوع ایمان اغراق می‌کند، می‌توان بی‌مخاطره از ایمان سخن گفت و تنها با ایمان است که می‌توان ابراهیم‌گونه شد نه با قتل» (کیرکگارد، ۱۳۸۵: ۵۵). با این وجود به نظر *لی‌اندرسن* «این نگرانی وجوددارد که عده‌ای احساس کنند مجازند دیگران را بکشند چون مدعی‌اند خدا به آنان چنین امر کرده‌است» (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۱۱۷). بدین‌ترتیب، می‌توان دریافت پذیرش نوع نگاه شهسوار ایمان و شهسوار ترک نامتناهی به بایدها و نبایدهای زندگی، به آسانی قابل پذیرش برای جو عمومی جامعه نیست. نگاهی که *کارمایکل* به زندگی دارد و شورمندانه به دنبال دست گم شده‌ی خود شهر به شهر می‌گردد و انسان‌های زیادی را به گفته‌ی خود کشته‌است و در راه رسیدن به مطلوبش (که نامتناهی است و شاید از روی آن یا کنار هم گذشته باشد) از فدا کردن دیگران و خود ابایی ندارد و در جایی می‌بینیم که اگر قتلی برای رسیدن به

هدفش لازم نباشد یا سد آن باشد، به آن مبادرت نمی‌ورزد؛ پس این نتیجه‌گیری که او تشنه‌ی کشتن بدون هدف است، مردود می‌شود. او تعهدی باورمندانه به حقیقتی ذهنی دارد که آگاهانه و با شور به آن پایبند است و زندگی‌اش را فدای آن سپهر کرده‌است. گرچه نمی‌بینیم جایی بگوید به خاطر باور به خدا این انتخاب را کرده‌است.

شور

نیروی محرک و انگیزه‌ی رسیدن به یک چیز، داشتن شور است. شوربختانه برخلاف دیدگاه *کیرکگارد*، شورباختگی ویژه‌ی عصر او نیست و در همه‌ی دوران‌های بشری گریبان‌گیر بیشینه‌ی ابنای بشر بوده‌است (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۱۰۱) نخست اینکه او شور را با باریک‌اندیشی و عینیت، متضاد و غیرقابل جمع می‌داند. از دیدگاه *کیرکگارد*، اگر شور ما را به بیراهه ببرد به آن بدی نیست که بدون غرقه‌شدن در هیچ چیز زندگی خود را به پایان ببریم، زیرا گرچه شور «سوختن آدمی است»، از دیگر سو «برخاستن او از میان شعله‌ها» نیز هست (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۱۰۲). او شور را در هر سه سپهر زندگی و بویژه در سپهر دینی لازمه‌ی بزرگی می‌داند. در سپهر دینی که باید به امری غیرعقلانی دل سپرد، نیاز انسان به شور بیشتر است. عقل و عینیت هرگز به ایمان نمی‌رسند. و سرآخر، شور ترازنده و متعادل‌کننده‌ی بزرگ انسان است و لازمه‌ی اصلی زندگانی‌ای است که به زیستن می‌ارزد (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۱۰۳). همان «اصلی‌ترین چیز» زندگی از دیدگاه *کیرکگارد*، این است که «خودت را بیابی و من خودت را به‌دست آوری» (لی‌اندرسن، ۱۳۹۷: ۱۰۴). *کیرکگارد* بی‌محابا از اینکه دیگران شور را با شرارت اشتباه بگیرند، به خود هراسی راه نمی‌دهد و ناگفته پیدا است که بدون این شور، زندگی *کارمایکل* خالی از معنا و جهت و هدف بوده‌است. *مروین* نیز در نگاه زیباشناختی خود به انتخاب سپهر زندگی‌اش، سرشار از شور است و با رویارویی با مرگ هم واکنشی ندارد که ما را به متزلزل بودن او رهنمون شود.

مارتین مک‌دونا

پس از شکسپیر، دومین نمایشنامه‌نویس جوانی است که هم‌زمان چهار نمایشنامه‌اش در سالن‌های تئاتر لندن به اجرا گذاشته‌شد آن هم زمانی که بیست و هفت سال داشت. این شاید برای تعریف حدود اندازه‌ی *مارتین* مک‌دونا، زاده‌ی ۱۹۷۰ در یک خانواده‌ی ایرلندی در *لندن* کافی به نظر برسد ولی داستان به اینجا ختم نمی‌شود. او در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ در اوان جوانی در *لندن* با حقوق بی‌کاری زندگی می‌گذراند و پس از دیدن نمایشی از *دیوید ممت*، شور نوشتن درام راه زندگی او را به کلی دگرگون کرد. پس از آن در زمانی اندک یکصد و بیست طرح فیلم نوشت و برای همه‌ی شرکت‌های فیلم‌سازی و شبکه‌های تلویزیونی که می‌شناخت فرستاد و بی‌کم و کاست همگی رد شدند. نومیدی او را از پا ننشاند. بار دیگر در زمانی ۹ ماهه، هفت نمایشنامه‌ی بلند کامل نوشت و برای شرکت‌های تولید تئاتر فرستاد تا اینکه یکی از گمنام‌ترین‌هایشان آن را برای *رویال کورت تیتر لندن* آماده‌ی اجرا کرد و به یک‌باره *مک‌دونا* خود را در جایگاهی دید که می‌توان امروزه به گفته‌ی خودش بهترین نمایشنامه‌نویس دنیا نام نهاد (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۱۲). او همچنین شش فیلمنامه نیز نوشته‌است که همگی اکران شده‌اند و همگی جایزه‌هایی بین‌المللی دریافت کرده‌اند. از آن جمله‌اند: «در بروژ[۸]» و «سه بیلبورد بیرون ابینگ، میزوری[۹]» که در سال ۲۰۱۷ در نودمین جشنواره‌ی اسکار اکران شد و برای نامزدی ۷ اسکار و برنده شدن دو جایزه‌ی *اسکار*، بسیار به آن توجه شد و برای دریافت خط فکری

نویسنده، مورد بررسی قرارگرفت.

سه‌گانه‌های نخستین نمایشنامه‌های او که در منطقه‌ای به نام *گلوی* در ایرلند اتفاق می‌افتند عبارتند از: ۱ـ سه‌گانه‌ی لی‌نین[۱۰] شامل «ملکه‌ی زیبایی لی‌نین»[۱۱]، «جمجمه‌ای در کانه‌مارا»[۱۲] و «غرب غم‌زده»[۱۳]. ۲ـ سه‌گانه‌ی جزایر آران شامل «چلاق آینیشمان»[۱۴]، «ستوان آینیشمور»[۱۵] و «بنشی‌های آینی‌شیر»[۱۶] که متاخرترین‌شان را به دلیل تکامل‌نیافتگی از دیدگاه خودش منتشر نکرد. پس از آنها می‌توان به نمایشنامه‌هایی اشاره کرد که از فضای *ایرلند* فاصله می‌گیرند و در *انگلیس*، *امریکا* و به تازگی آخرین آنها در *دانمارک* اتفاق می‌افتند. از آن جمله‌اند: «مرد بالشی»[۱۷]، «مراسم قطع دست در اسپوکن»[۱۸]، «مامورهای اعدام»[۱۹] و «یک موضوع بسیار بسیار بسیار تاریک»[۲۰]. نمایشنامه‌ی آخر در سال ۲۰۱۸ منتشر شده‌است و برای پژوهش در دست نبود و سیر تحول نوشتار *مک‌دونا* از سه‌گانه‌های لی‌نین، جزایر آران و «چلاق آینیشمان» استخراج شده‌است و در نهایت تاکید و تمرکز بر «مراسم قطع دست در اسپوکن» قرارگرفته که داستانی است که در *امریکا* اتفاق می‌افتد.

نمایشنامه‌های *مک‌دونا* سرشار از خشونت، سنگ‌دلی، بی‌رحمی و شقاوت خونسردانه است و شخصیت‌ها درگیر موضوعاتی هستند که سراسر زندگی آنها را زیر سیطره‌ی خود گرفته و از آن راه فراری ندارند. کشتن انسان‌ها گرچه خویشاوندان و نزدیکان باشند، از خرید کردن در فروشگاه برای آنها آسان‌تر است و غیرعادی بودن این میزان تندخویی تنها برای کسانی تعجب‌آور است که از بیرون جمع آنها به لایه‌های خشن ایشان ناخواسته وارد می‌شوند. فضای *لی‌نین* شبیه زندانی ترسیم شده‌است که با وجود زیبایی‌های طبیعی که بارها در متن‌ها به آن اشاره می‌شود، دوست‌داشتن و زندگی‌کردن در آن برای ساکنان امری غریب و غیرمنتظره است. چندین بار در نمایشنامه‌ها ذکر می‌شود که: یک امریکایی، یک دندان‌پزشک، یک فرانسوی، یک سیاه‌پوست و...به *ایرلند* آمده‌است، پس *ایرلند* آنقدرها هم جای بدی نیست. کسی بر آن نیست که تغییری ایجاد کند و کسی را یارای آن نیست که دگرگون شود یا دگرگون کند. بالاترین تلاش، برای کمی بهتر زندگی کردن مانند *گرلین* در «غرب غم‌زده» است که به کشیشی دل بسته‌است و تلاش‌های دیگر به پا به فرار گذاشتن‌های نافرجام *مورین* در «ملکه‌ی زیبایی لی‌نین» و *بیلی* چلاقه در «چلاق آینیشمان» مانده‌اند که راه به جایی نمی‌برند.

در داستان‌هایی که در *امریکا* و *انگلستان* نیز اتفاق می‌افتند، انسان‌ها اسیر هستند. اسیر شغل و سرنوشت خشونت نهادینه‌ی دولتی خود مانند آنچه در «مامورهای اعدام» می‌بینیم، یا اسیر کابوس، فقدان، یا شور پیداکردن دست قطع شده‌ی خود به مدت بیست و هفت سال، در «مراسم قطع دست در اسپوکن».

مراسم قطع دست در اسپوکن

کارمایکل، مردی که می‌گوید ۲۷ سال پیش وقتی نوجوان بوده‌است دست چپش با خالکوبی‌هایی به مضمون «نفرت» در *اسپوکن* توسط شش یاغی بریده شده و برایش با همان دست، دست تکان داده‌اند، ۲۷ سال از ایالتی به ایالتی سفر می‌کند که دست بریده‌ی بی‌مصرف خود را چون که «مال او است » پیداکند و انسان‌های بسیاری را کشته است و دست‌های بسیاری به‌دست آورده که هیچ‌کدام را دست واقعی خودش نمی‌داند. در اتاقی از یک هتل یک زوج جوان ـ *مریلین* و *توبی* ـ را به جرم کلک زدن برای فروختن دست دروغین به خودش زندانی کرده و از انواع خشونت برای ساکت‌کردن، مجبورکردن به گفتن جای درست دست و ترساندن و تهدید به مرگ ایشان استفاده می‌کند. *مروین*، متصدی هتل که با اجبار

قضایی این شغل را پذیرفته‌است، نقشی مهم در به اجرا گذاشتن خشونت دارد، آن هم با بی‌عملی و بی‌تفاوتی. او برای خاموش کردن شمعی که ممکن است خود او را نیز به دام مرگ بکشد، با خونسردی از *توبی* برای کلاهی که در گذشته سرش گذاشته‌است انتقام‌کشی و باج‌خواهی می‌کند و تمایل دارد در این میان برای خود رابطه‌ای هم با *مریلین* آغاز کند که با رفتن او ناکام می‌ماند. مادر *کارمایکل* دیده نمی‌شود و صدایش هم نمی‌آید ولی از رد و بدل شدن گفت‌وگوهای تلفنی می‌دانیم که او پیرزنی فرتوت است که برای برداشتن بادکنک از درختی بالا رفته و افتاده‌است و نیازمند آمبولانس است ولی از ترس دیده شدن مجلات مبتذل فرزندش *کارمایکل* که در کمد شخصی او آنها را پیداکرده‌است، از امدادگران کمکی نخواسته‌است. جریان داستان، تنها بستری است برای آشنایی ما با شخصیت‌ها و روال زندگی و درگیری‌ها و پیچیدگی‌های رابطه‌های آنها با یکدیگر و در عمل هیچ گره‌ای به‌طور کامل باز نمی‌شود. همه کمابیش ناکام می‌مانند و به راه خود می‌روند و هیچ قتلی هم این بار صورت نمی‌پذیرد. ولی...

مریلین و توبی، خرده‌فروش‌های بی‌مقدار علف هستند که راه اصلی زندگی خود را از سه سپهر زندگی انتخاب نکرده‌اند و انگار به هیچ رو انسان زنده به‌شمار نمی‌روند. *مروین* با زندگی استحسانی خود روراست و بی‌پرده روبه‌رو شده‌است و با همه‌ی پیچ و خم‌های آن ساخته‌است و با اینکه به نابود کردن خود فکر نمی‌کند، از مرگ هم که هر آن ممکن است به سراغش بیاید هراسی ندارد و تلاش می‌کند تا جایی که ممکن است از زندگی کامیاب شود. نشانه‌هایی می‌توان دید که مادر *کارمایکل* سرسختانه به اعتقادات خود پایبند است و از چیزی که بیش از مرگ و آسیب می‌هراسد، بی‌آبرویی و دیوانه خوانده‌شدن است. پر رنگ‌ترین تصویر اما تصویر خود *کارمایکل* است. شور زندگی در سراسر ۲۷ سال گذشته‌ی او موج می‌زند. او به دنبال بخشی گم‌شده از خودش، از من‌اش، از شخصیت‌اش و در حقیقت به دنبال حقیقت ذهنی خود، تن به هر خطری می‌دهد و بی‌وقفه و با شور از شهری به شهری و از ایالتی به ایالتی می‌گردد و اگر مانعی بر سر راهش باشد، با راهی که نمی‌توان نام اخلاقی بر آن گذاشت یا از آن سلب کرد، مانع را به کناری زده و به راه خود ادامه می‌دهد. او مانند برادران پدرکش «غرب غم‌زده» ـ *کلمن* و *ولین* ـ بی‌دلیل یا به دلایل واهی به دنبال خشونت و کشتن نیست و حتی اگر هدفش را دور کند، از آن دست می‌شوید. او می‌گوید که هرگز دست خود را نیافته است، گرچه ما نشانه‌هایی می‌بینیم که شک می‌کنیم یافته باشد یا حتی خودش دست خود را بریده باشد، ولی از ناتوانی مانند *پدر ولش*، کشیش مغموم غرب غم‌زده، دست به گناه بزرگ، خودکشی، نمی‌زند و با شور و ایمان به جست‌وجوی خویش، دست خویش، گم‌شده‌ی خویش ادامه می‌دهد. ۲۷ سال فرصتی شایسته‌است که بدانیم او بی‌شک شور یافتن دارد. به دید نگارنده اگر او شهسوار ایمان نباشد، شهسوار ترک نامتناهی می‌تواند باشد.

تمامی این داستان‌ها و از جمله داستان آخر، به گونه‌ای طنزگونه، وارونه‌گویی و غیرمستقیم بیان می‌شوند. نمی‌توان کتمان کرد که ما از هیچ واقعیت عینی در این داستان آگاه نمی‌شویم که هیچ یک از داستان‌هایی که شخصیت‌ها عنوان می‌کنند به‌طور حتم واقع شده‌اند. نه کلاهبرداری *توبی* نه قطع دست *کارمایکل*، نه حتی افتادن مادر او از درخت. «به همه چیز باید شک کرد». دنیای همه‌ی شخصیت‌ها از توهمات و ذهنیات آنها تشکیل شده‌است و همه‌ی حقیقت‌ها ذهنی هستند. مرگ همواره در یک‌قدمی آنها است و به این آگاهند. البته نکته‌ای که در این نمایشنامه با نمایشنامه‌های پیش از آن متفاوت است، عدم تاختن نویسنده به نهاد مذهب، کلیسا است و در اینجا به طنز و کنایه‌هایی به بی‌اخلاقی و فساد و بی‌مصرف بودن کشیش‌ها و

آیین‌های مذهبی کلیسا برخورد نمی‌کنیم. به جای آن، تفکرات ضد نژادپرستانه که شاید چون سپهری اخلاقی و کیشی اجتماعی، رنگ ریا بر جامعه‌ی آمریکا زده‌است بارها به باد نیشخند گرفته می‌شود. و خشونتی که این بار کسی را نمی‌کشد ولی کماکان سرچشمه‌ی خلاقیت و نبوغ است. در ادامه با اشاره به برخی مفاهیم فلسفی در اندیشه‌ی کیرکگارد و مقایسه با مصادیق آن در نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» پیوند معنایی میان نوشته‌های *مک‌دونا* و کیرکگارد آشکار خواهد شد.

«اگر فردی بیان دارد که سعادت غایی خود را براساس فلسفه به‌دست خواهد آورد به طرز کاملا ناآگاهانه‌ای دچار تناقض شده‌است، زیرا فلسفه بر مبنای جنبه ظاهری‌اش به سعادت همگانی کاملا بی‌اعتنا است» (کیرکگارد، ۱۹۹۲: ۵۷).

توبی گریه می‌کند. او بی‌توجه به توهین‌هایی که کارمایکل به رنگین پوست بودنش کرده‌است و برخلاف لاف‌های گزاف پیشینش پیش مریلین که به نبرد برای پایان‌دادن به تبعیض نژادی اشاره دارد، تنها در سوگ زندگی رو به پایانش گریه می‌کند و هیچ نشانی از مقاومت در برابر اهانت‌های نژادی *کارمایکل* در او دیده نمی‌شود. گویی هراس از مرگ نزدیک، تمام آرمان‌های انسان را درهم‌می‌کوبد و اولویت‌های مهم زندگی را دور می‌زند. او در بحرانی‌ترین لحظه، گاه رودررویی با مرگ، واکنشی نشان می‌دهد که گویی تناقض ذاتی توان فلسفه در ایجاد خوشبختی‌اش را آشکار می‌کند:

«**مریلین**: برا چی دوباره داری گریه می‌کنی؟
توبی: تنها کاری که باید بکنی اینه...
مریلین: یا عیسا مسیح، توبی...
توبی: من فقط می‌خوام زنده از اینجا برم بیرون مریلین...
مریلین: فکر نمی‌کنی من هم فقط می‌خوام زنده از این اینجا برم بیرون؟!
توبی: نه...
مریلین: همه چی فقط تو تو تو، نه؟ بس کن گریه کردنو!
[توبی دارد گریه می‌کند]
پس اون همه فعالیت‌های زیرزمینی برای دفاع از سیاه‌ها چی شد بچه ننه؟ اون همه «بجنگ با قدرت‌های موجود» کو حالا؟ هان؟
[توبی دارد گریه می‌کند]...» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۴۳)

«آن‌گاه که فرد، خود را در برابر انتخاب فرض نماید، امکان شناخت و دست‌یابی به درک کاملی از خود را فراروی خود می‌بیند و در آن صورت خواهد فهمید که هر انتخابی مسئولیتی برای او دربر خواهد داشت و در این گاه خود را از منظر اخلاقی آماده می‌سازد و در همین زمان به آگاهی خواهد رسید و در این زمان است که به تنهایی مطلق و در جریان واقعیتی قرارمی‌گیرد که به او تعلق دارد» (کیرکگارد، ۱۹۸۸: ۸۰).

کارمایکل شمعی روشن کرده‌است که اگر تا آخر بسوزد، بنزین منفجر می‌شود و هتل از بین می‌رود. *مریلین* و *توبی* در اتاق با دستبند بسته شده‌اند و مرگ را پیش روی خود می‌بینند. وقتی *مروین* وارد می‌شود از او می‌خواهند که شمع را خاموش کند. *مروین* انتخاب دارد: شمع را خاموش کند و آنها نمیرند، شمع را خاموش نکند و همه‌ی هتل بسوزد (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۷۲ـ۶۶). او خود را در جایگاه انتخاب از منظر اخلاقی می‌بیند و واقعیت خود را با این انتخاب نشان می‌دهد.

در صحنه‌ای دیگر، *کارمایکل* از لحن دستوری مادرش برای کشتن «کاکاسیاه» ناخرسند

می‌شود. او به صراحت حق انتخاب برای مرگ و زندگی توبی را از آن خود می‌داند و برخلاف نشانگان پیشین که دال بر عزم او برای کشتن آن مرد و زن بود، این حق را برای خود دو قبضه می‌کند: آنها را آزاد می‌کند. او به صراحت می‌گوید: «هی مامان، اینجا من کسی‌ام که می‌گم که کاکاسیاه‌ها باید بمیرن یا نه، خوب؟» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۹۷). این تغییر مسیر ناگهانی و غیرمنتظره از *کارمایکل* می‌تواند نشانه‌ی همبستگی ژرف ارزشی میان انتخاب شخصی او و اصالت و فردیت او به‌شمار رود. او هیچ کس را در انتخاب خود شریک و سهیم نمی‌داند. در ادامه از داشتن حس خوب درباره‌ی این انتخاب سخن به میان می‌آورد. درواقع درمی‌یابیم که هم *کارمایکل* و هم *مروین*، شخصیت‌هایی با پیشینه‌ای غیراخلاقی یا ضد اخلاقی هستند که در صحنه‌ی نمایش، مسئولیت خویش را به چشم می‌بینند و دست به انتخابی اخلاقی می‌زنند.

«[... کارمایکل توی جیبش را می‌گردد و دو تا کلید دستبندها را پرت می‌کند برای توبی و مریلین. توبی و مریلین سریع شروع می‌کنند به باز کردن خودشان.]

مروین: چی بهت گفتم؟ حتی یه ممنون هم نمی‌گن!

توبی: ممنون!

مریلین: ممنون!

کارمایکل: [مکث] این بار یه حس خوبی دارم در مورد این کار. این بار حسم اینه...» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۹۸).

«در اعماق وجود هر فردی این اضطراب نهفته است که شاید در این دنیا رها شده‌است، خدا او را رها کرده و در میان آفریدگانش به‌دست فراموشی سپرده است. فرد با پناه بردن به دیگران تلاش در دوری جستن از اضطراب‌هایش دارد، درصورتی‌که اضطراب همچنان در درون او وجوددارد..... او جسارت اندیشیدن به دوری و رهاشدگی را ندارد» (کیرکگارد، ۱۹۹۶: ۳۶۳).

«**کارمایکل**: تو ماجرات چیه که این قدر دلت می‌خواد بمیری؟

مروین: من اون‌قدرها هم دلم نمی‌خواد بمیرم. [مکث. به خودش] می‌خوام؟ [مکث] نه، اون قدرها هم دلم نمی‌خواد بمیرم. فکر کنم فقط خیلی علاقه‌ی خاصی هم به زندگی ندارم.

کارمایکل: [هفت‌تیرش را پایین می‌آورد] هیشکیو نداری که اگه دیگه نباشی براش مهم باشه؟

مروین: قدیم یه کسی بود. الان دیگه نه» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۱۰۶).

مروین با اینکه علاقه به زنده ماندن ندارد، به دنبال مردن هم نیست. زمانی که در صحنه‌ی پایانی با *کارمایکل* تنها می‌شود، از چکیدن ماشه خم به ابرو نمی‌آورد ولی از شماتت *کارمایکل* در پاسخ اهانت به مادرش، در نبود دیگران (اشاره به *مریلین*) دچار اضطراب می‌شود. او به گونه‌ای غمگین تنها است. به وضوح به مریلین علاقه نشان می‌دهد و برای رهایی از اضطراب تنهایی، زمانی حتی دست به دامن میمونی در قفس باغ وحش نیز شده‌است که روزی تنها مونس‌اش بوده‌است و اکنون درگذشته است. برخلاف او، یاس فلسفی *کارمایکل* از جنس روان‌شناختی و عدم تایید توسط والد است: «[کارمایکل به مادرش]... تو که تو این بیست و هفت سال یه انگشتتو هم برا کمک کردن به من تکون ندادی، الان برا چی باید منو نصیحت کنی،هان؟ نه، نکردی، مطلقاً یه بار هم نشد که منو تشویق کنی، هیچ‌وقت هیچ گهی نخوردی، همین‌جور ولم کردی خودم تنهایی بیفتم دنبالش، تو که حتی همون اولش هم مطلقاً هیچ کاری نکردی برا اینکه جلوشونو بگیری نبرنش...» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۹۷). *مروین* از تمایلش در نوجوانی به قهرمان بودن برای نجات فرضی قربانیان حمله‌ی مسلحانه به مدرسه و امروز به

گرفتن مدال از انجمن لزبین‌ها برای نجات فرضی زنانی لزبین در هتل اشاره می‌کند (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۵۷). او می‌خواهد در دید دیگران به شجاعت شهره شود. با اینکه مروین از لحن تهدیدآمیز *کارمایکل* دچار هراس و دست‌پاچگی می‌شود، ولی اضطراب او از مرگ نزدیک نیست. تنهایی عمیقی او را دربر گرفته که شور زندگی را هم در او کُشته‌است. تمایل‌اش به برقراری پیوند دوستی با *کارمایکل* از پناه بردنش به دیگری آگاهی می‌دهد درحالی‌که شجاعت لازم برای اعتراف به از دست دادنی بزرگ‌تر از بوزینه را ندارد. او از مواجهه با اضطراب رها شدگی خود گریزان است:

«**کارمایکل**: تو هم متصدی پذیرش خیلی پر دل و جرئتی هستی مروین.

[مروین عبارت «متصدی پذیرش» را که می‌شنود، چشم نازک می‌کند. کارمایکل لبخندی می‌زند، به انگشتان دستش حالت یک هفت‌تیر می‌دهد و شلیک می‌کند. مروین لبخند می‌زند.]

مروین: شاید این شروع یه رفاقت قشنگی باشه، هان؟

کارمایکل: نه، نه، نیست.

مروین: هوه، منظورم ای طور نبودها...

کارمایکل: می‌دونم منظورت این نبود. ولی نه.

مروین: [مکث] ولی واقعاً فکر می‌کنین من آدم پر دل و جرئتی‌ام.

کارمایکل: مطمئن نیستم اینکه کسی و اقعاً آروزی مرگ داشته‌باشه، دل و جرئته یا نه، ولی اه....

مروین: ولی یه جورهایی هست، هان؟

کارمایکل: [مکث] آره، یه جورهایی هست...» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۱۱۱)

این پرسش که محتوای نمایش را چگونه می‌توان براساس فلسفه‌ی خاصی صورت‌بندی کرد در اینجا قابل پاسخ دادن است. عناصر اصلی و پررنگ کنش‌ها مانند خشونت (در عمل یا بی‌عملی)، رنگ‌بندی شخصیت‌ها بر پایه‌ی تطابق یا عدم تطابق ایشان با معیارهای فلسفه‌ی موردنظر، روش توصیف و گسترش شخصیت‌ها با تکیه بر زبان غیرمستقیم، تاثیرپذیری روابط بین فردی و خانوادگی از تعهد یا عدم تعهد شخصیت‌ها به معیارهای بنیادین فلسفه‌ی موردنظر و انگیزه‌ی کنش‌های شخصیت‌ها می‌تواند خاستگاه شکل‌گیری بستر محتوایی داستان باشد. در صحنه‌ی نخست نمایش «مراسم قطع دست در اسپوکن» *کارمایکل* نخستین کنش‌اش باز کردن در کمد و شلیک گلوله به داخل کمد است و نخستین گفت‌وگو این چنین است: «گفتم که، نگفتم؟» (مک‌دونا، ۱۳۹۳: ۲۲). نخستین نشانه‌ها از جدی بودن و خشونت و قاطعیت این شخصیت با آغاز داستان رونمایی می‌شود. پیوند این صفات با آموزه‌های کیرکگارد در ادامه‌ی داستان دیده می‌شود و تفاوت بنیادین نگرش ذاتی او به هدف زندگی، روابط خانوادگی و مسئله‌ی مرگ در همبستگی کامل با فلسفه‌ی کیرکگارد قراردارد. به این روش، دیگر پاسخ‌هایی که دستگاه فلسفی موردنظر به پرسش‌های مهم و زیربنایی انسان می‌دهد، در خلال نمایش به ظهور می‌رسند. پرسش‌هایی از قبیل: حقیقت، مرگ، هدف زندگی، تعهد و رسالت ذاتی هر انسان، رابطه با خدا، رابطه با مردم و پرسش‌های اخلاقی.

آنچه هنوز می‌توان به کندوکاو آن پرداخت نحوه‌ی تاثیر فلسفه بر ساختار اثر است که خود را در تقدم و تاخرها و اوج و افول‌ها و بزنگاه‌های داستان آشکار می‌کند. دستگاه فلسفی می‌تواند نحوه‌ی مواجهه‌ی مخاطب با شخصیت را تعیین کند. درگیری‌ها و مشکلاتی که شخصیت با آن دست و پنجه نرم می‌کنند از چه جنس است و با چه زبانی بیان شده‌اند؟ اینکه گره‌های پیش روی قهرمان و ضدقهرمان باز می‌شوند یا سربسته می‌مانند در گرو تعهد

نویسنده به فلسفه‌ی پیش رویش است. هر چیز ممکنی که اتفاق می‌افتد در چهارچوب نگرش فلسفی موردنظر است و هر غیرممکنی که شک را برمی‌انگیزد از سرچشمه‌ی همان اندیشه سر بر آورده است. از این رو تباین و تضاد در رابطه‌ی مستقیم با فلسفه شکل می‌گیرد و پایبندی به همگنی خط داستان با افق اندیشه، میزان موفقیت نویسنده را در بیان فلسفه نشان می‌دهد. بخت جای‌گیری درام در ذهن مخاطب با به مخاطره افتادن این همگنی پایین خواهد آمد و هرچه به گفت‌وگو و منطقه‌ی مرزی دو فلسفه‌ی متضاد یا متنافر نزدیک شویم، از این قوام دراماتیک فاصله خواهیم گرفت.

با توجه به مواردی که در متن پژوهش آمده‌است و به‌طور خلاصه در جدول‌های ۱ و۲ به نمایش درآمده‌است، می‌توان به روشنی دید که *مک‌دونا* به اصول فلسفه‌ی *کیرکگارد* به خوبی آشنا بوده‌است و در توصیف و موقعیت‌سازی و روند داستان با چیره‌دستی از آنها بهره برده‌است. نکته‌ی دیگری که می‌توان دید این است که گرچه همه‌ی کنش‌ها و شخصیت‌ها بر پایه‌ی فلسفه‌ی *کیرکگارد* است، همه‌ی نشانه‌های مهم اندیشه‌ی *کیرکگارد*، در همه‌ی نمایش‌های *مک‌دونا* حضور ندارند. برای نمونه می‌توان به ستیز با دستگاه مسیحیت رسمی در آرای *کیرکگارد* اشاره کرد که در نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» اثری از آن به چشم نمی‌خورد و تنها با مراجعه به دیگر آثار *مک‌دونا* می‌توان از این عنصر پرده برداشت.

جدول ۱: تطبیق ادبیات معنایی در اندیشه‌ی کیرکگارد و نمایشنامه‌ی «مراسم قطع دست در اسپوکن» مارتین مک‌دونا

مفاهیم در اندیشه‌های کیرکگارد	مصادیق در نمایشنامه «مراسم قطع دست در اسپوکن» مک‌دونا
ارتباط غیرمستقیم (روش‌های بیان در اندیشه‌ی کیرکگارد)	شیوه‌ی کلی روایت تمامی نمایشنامه‌های مک‌دونا
مرگ و بودگی و اندیشه‌های ذهنی	مروین در برابر تهدید به مرگ توسط کارمایکل واکنشی ندارد. توبی مرگ را در یک قدمی خود می‌بیند و تغییر رفتار شدید دارد.
حمله به مسیحیت رسمی در زمان و مکان نویسنده	در این نمایشنامه نشانی از حمله به مسیحیت رسمی دیده نمی‌شود زیرا در مکان ایرلند اتفاق نمی‌افتد.
حقیقت ذهنیت است	کارمایکل با وجود تمام نشانه‌هایی که داستانش را ساختگی جلوه می‌دهد، بی‌گمان به آن اعتقاد دارد و در راه یافتن دستش می‌کوشد.
سپهر زیباشناختی	مروین نشان‌گر کسی است که متعهدانه به دنبال خواسته‌های خود است و موانع و تهدیدها، مسیر او را تغییر نمی‌دهد.
سپهر اخلاقی	نشانه‌هایی از رفتار برای دیگران در مادر کارمایکل دیده می‌شود.
سپهر دینی	کارمایکل به عقیده‌ی خود به گونه‌ای پایبند است که گویی برای او دینی به‌شمار می‌رود.
شور	شور زندگی برای هدف در کارمایکل به وضوح موج می‌زند.
شک به همه چیز	داستان بریده‌شدن دست کارمایکل، دزدی توبی از مروین، زمین خوردن مادر کارمایکل و پیدا شدن دست مشابه، همگی شک‌برانگیز هستند و هیچ‌گاه دلالت آشکاری بر درستی هیچ‌کدام دیده نمی‌شود.
عدم هم پیوندی فلسفه و سعادت غایی	توبی در واکنش به مرگ آرمان‌های خود را فراموش می‌کند.
انتخاب و منظر اخلاقی	کارمایکل و مروین در گاه انتخاب، امر اخلاقی را می‌گزینند.
رها شدگی و پناه به دیگران	مروین به شدت تنها است و تلاش می‌کند به افرادی پناه ببرد.

جدول ۲: ظهور و بروز اصلی‌ترین کلیدواژه‌های اندیشه کیرکگارد در مقابل روند داستانی نمایشنامه «مراسم قطع دست در اسپوکن» مارتین مک‌دونا.

کلیدواژه‌های اندیشه کیرکگارد	نمایشنامه مراسم قطع دست در اسپوکن (مارتین مک دونا)
وحدت تجریدی بین هستی و فکر	دست بریده‌ی بی‌دلیل، نمادی از بی‌عدالتی دنیای معاصر که رفته رفته به آن عادت می‌کنیم چون دلیلی برای آن نمی‌یابیم.
سرگردانی اخلاقیات انسانی	یک پسربچه توسط چند مرد ناآشنا مورد آزار قرارگرفته‌است. آنها بزرگ‌ترین دارایی او، یعنی دستش را به نحوی وحشیانه قطع کرده‌اند....
هستی‌مندی (Dasein)	بخشی از وجود انسانی که بدون آن امکان رسیدن به کمال ممکن نیست.
هستی واقعی مکانی و زمانی «اینجا و اکنون»	پسربچه سال‌ها دور دنیا می‌چرخد و می‌گردد تا بتواند مردها را پیداکند، شاید بتواند دستش را از آنها پس بگیرد.
طنز طعنه‌آمیز	شخصیت اصلی نمایشنامه (*کارمایکل*) دیگر حتی حق و حقوقی نسبت به بدن خودش هم ندارد و قسمتی از آن ناخواسته سال‌ها قبل از وی گرفته‌شده‌است.
معکوس ساختن استحاله‌ی تاریخی	هرچند که از منظر مخاطب بعید به نظر می‌رسد که بعد از این همه سال، این امکان (یافتن دست) وجود داشته‌باشد.
هستی خاص انسان(existentia)	پسر بچه‌ای که در روند نمایشنامه تبدیل به موجودی وحشت‌زده و روان‌پریش به نام *کارمایکل* شده که بدون دست‌اش دیوانه‌وار به همه جا می‌رود تا شاید نشانی از دست گم شده‌اش بیابد.
رهایی انسان‌ها از گم‌گشتگی کنونی	چشم بستن بر واقعیتی تلخ (آیا جهان هنوز هم می‌تواند جای زیبایی باشد؟)
تولدی دیگر و احیای حیاتی نوین	ایجاد تعادل در متن با کاربست سیاه‌ترین و وقیح‌ترین طرح‌های داستانی.
تحلیل مرگ‌اندیشی و نفی‌گرایی	حرکت شخصیت‌ها تا مرز فروپاشی و انکار (تکان‌دادن دست بریده در هوا)

نتیجه‌گیری

کیرکگارد، آشکارا به مبارزه با مفهوم مرگ هنر *هگل* می‌پردازد و در تعریفی که از اثر هنری کلاسیک ارایه می‌کند، وحدت درون‌مایه و صورت را الزامی می‌داند (جیمز، ۱۳۹۵:۱۲۱). این دیدگاه او به وضوح در نمایشنامه‌های *مک‌دونا* رعایت گشته‌است. او به دنبال ساحتی از هنر بود که اصیل و دارای فراغت از زمان و فرسودگی باشد. این معنا نیز در نمایشنامه‌های *مک‌دونا* با استخراج نبوغ و خلاقیت از خودبودگی و مرگ‌اندیشی و خشونت تایید می‌گردد. درون‌مایه‌های فلسفی *کیرکگارد* چون حقیقت ذهنی، انتخاب دلهره‌آور میان سپهرهای زندگی، احتمال مرگ در هر لحظه، شک به همه چیز و شور و ایمان که ناگزیرترین انتخاب برای زیستن‌اند، همگی به همراه شیوه‌ی بیان طنزگونه، غیرمستقیم و وارونه‌گویانه‌ی *مارتین مک‌دونا*، جای شک بسیاری باقی نمی‌گذارد که چگونه و تا چه اندازه، از *کیرکگارد* متاثر است. شخصیت‌هایی که *مک‌دونا* ساخته و پرداخته است، مانند و متاثر از *کیرکگارد*، فلسفه را هم‌بسته با خوشبختی غایی خود نمی‌بینند، در گاه انتخاب موقعیتی اخلاقی فراروی خود دارند و پیوسته در تلاش‌اند تنهایی ژرف وجودی‌شان را با پناه‌بردن به دیگران، حتی یک میمون در قفس باغ وحش استتار کنند. تنها عنصری که آشکارا به آن در «مراسم قطع دست در اسپوکن» تاخته نشده‌است، عداوت با نهاد رسمی کلیسای مسیحیت است و می‌توان جایگاه اتفاق افتادن این روایت را که برخلاف شش اثر پیشین او در ایرلند نیست، در پیوند با این موضوع تلقی کرد. نمایشنامه‌نویس می‌تواند با تکیه بر یافته‌های این پژوهش، متن نمایشنامه‌اش را براساس آرای یک اندیشمند صورت‌بندی کند و پدید آورد. بر اثر این پژوهش مشخص شد که *مک‌دونا* به چه شکلی و از چه طریقی به این کار دست یازیده است. براساس شواهد موجود، یکی از نتیجه‌گیری‌ها می‌تواند این باشد که *مک‌دونا* این راه را به منظور تایید و تاکید بر درستی و آوردن مثال‌های دراماتیک در پشتیبانی از دیدگاه فلسفی *کیرکگارد* به‌کار گرفته‌است.

منابع

ـ جیمز، دیوید. (۱۳۹۵) **زیباشناسی هگل: هنر، اسطوره و جامعه**. ترجمه‌ی عبدالله سالاروند، چاپ اول، نقش جهان، تهران

ـ شایگان، داریوش. (۱۳۸۱) **افسون‌زدگی جدید هویت چهل تکه و تفکر سیار**. ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، چاپ سوم، نشر و پژوهش فرزان روز، تهران

ـ فخری، آزاده. (۱۳۹۵) نقد نمایش «مراسم قطع دست در اسپوکن» خشونتی مفرح و خون‌آلود در مراسم قطع دست در اسپوکن، **نمایش، نشریه‌ی تخصصی تئاتر دوره‌ی جدید**، سال هجدهم، شماره ۲۰۰، ص ۶۰

ـ لی اندرسن، سوزان. (۱۳۹۷) **فلسفه‌ی کی‌یرکگور**، ترجمه‌ی خشایار دیهیمی، فرهنگ نشر نو، تهران

ـ کاپلستون، فردریک چارلز. (۱۳۹۲) **تاریخ فلسفه.۹** جلدی، جلد هفتم: از فیشته تا نیچه، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چاپ پنجم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: سروش (صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران)، تهران

ـ کهون، لارنس. (۱۳۹۱) **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، چاپ نهم، نشرنی، تهران

ـ کیرکگارد، سورن. (۱۳۸۵) **ترس و لرز**، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، چاپ پنجم، نشرنی، تهران

ـ مک‌دونا، مارتین. (۱۳۹۳) **مراسم قطع دست در اسپوکن**، ترجمه‌ی بهرنگ رجبی، چاپ ششم، بیدگل، تهران

ـ مک‌دونا، مارتین. (۱۳۹۴،الف) **غرب غم‌زده**، ترجمه‌ی بهرنگ رجبی، چاپ سوم، بیدگل، تهران

ـ مک‌دونا، مارتین. (۱۳۹۴،ب) **مامورهای اعدام**، ترجمه‌ی بهرنگ رجبی، چاپ چهارم، بیدگل، تهران

ـ مهرافروز فاروجی، محمد سعید. (۱۳۹۶) بررسی نمایشنامه‌های مارتین مک‌دونا (ملکه زیبایی لی نین ـ مرد بالشی ـ ستوان آینیشمور) براساس امر خشونت، **پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد گرایش: ادبیات نمایشی، استاد راهنما: نغمه ثمینی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا**

ـ نقیب‌زاده‌جلالی، میرعبدالحسین. (۱۳۹۵) **نگاهی به نگرش‌های فلسفی سده بیستم**، چاپ سوم، انتشارات طهوری، تهران

- Akşehir-Uygur, M. (2017). **Crush Humanity One More Time: Martin McDonagh's The Pillowman in Žižekian Terms.** *New Theatre Quarterly, 33*(4), 360-370. doi:10.1017/S0266464X17000495

- Kierkegaard, S. A (1992). **Concluding Unscientific Postscript**. Tr. by Howard V. Hong, Edna H. Hong, Princeton: Princeton University Press.

- Kierkegaard, S. A. (1988). **Either/Or.** Volume II, Tr. by: David F. Swenson, Princeton: Princeton University Press.

- Kierkegaard, S. A. (1996). **Papers and Journals: A Selection**. Tr. by: Alastair Hannay. London: Penguin.

- Palmer, Donald D. (1996).**Kierkegaard For Beginners**. ISBN-10: 8125031693, For

Begginers.

- Pilny,Ondrej.(2006).**Irony and Identity in Modern Irish Drama**. Prague: Litteraria Pragensia.

- REES, C.(2005). **The good, the bad, and the ugly: violence, tradition and the politics of morality in Martin McDonagh's `The Lieutenant of Inishmore'**. New Theatre Quarterly, 21(1), pp 28-33

- Schwall, Hedwig. (2018). **BOUNDARIES, PASSAGES,TRANSITIONS ESSAYS IN IRISH LITERATURE,CULTURE AND POLITICS IN HONOUR OF WERNER HUBER**. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, (Irish Studies in Europe; vol. 8)

- Obinyan, V. E. (2014). **Nature of Human Existence in Kierkegaard's Ethical Philosophy: A Step towards Self-Valuation and Transformation in Our Contemporary World**. International Journal of Philosophy, 2(1), 1. doi: 10.11648/j.ijp.20140201.11

پی‌نوشت

1- Aesthetical
2- Ethical
3- Religious
4- Irony

۵ـ نتیجه‌گیری غیرعلمی ضمیمه بر پاره‌های فلسفی
۶ـ برگردان Tile که سفال سقفی بام‌های کپنهاگ بوده و هست؛ افتادن نابهنگام این تایل‌ها بر سر عابران شاید خیلی هم دور از ذهن نبوده‌است.

7- Subjective Truth
8- In Bruges
9- Three Billboards Outside Ebbing, Missouri
10- The Leenane Trilogy
11- The Beauty Queen of Leenane
12- A Skull in Connemara
13- The lonesome West
14- The Cripple of Inishmaan
15- The Lieutenant of Inishmore
16- The Banshees of Inisheer
17- The Pillowman
18- A Behanding in Spokane
19- Hangmen
20- A Very Very Very Dark Matter

جایگاه تکنولوژی «هولوگرافی» و «ویدیومپینگ» در هنرهای اجرایی در قرن بیست‌ویکم

آسیه انصاریان
مسعود دلخواه (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۰/۱۶

جایگاه تکنولوژی «هولوگرافی» و «ویدیومپینگ» در هنرهای اجرایی در قرن بیست‌ویکم

آسیه انصاریان

کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

مسعود دلخواه

استادیار گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

هدف از این پژوهش، معرفی، بررسی جایگاه، ضرورت و کارکرد «هولوگرافی» و «ویدیومپینگ» در تئاتر و هنرهای اجرایی و همچنین شناخت راه‌های ایجاد خیال‌انگیزی برای تماشاگر توسط این دو تکنولوژی در راستای جلب توجه کارگردانان و طراحان صحنه‌ی تئاتر به این دو امکان است. علاوه بر این، نویسندگان این مقاله بر این باور هستند که درک صحیح از نحوه‌ی به‌کارگیری این دو تکنولوژی و تلاش در جهت معرفی آنها به جامعه‌ی تئاتری ایران، می‌تواند به پیشرفت این‌گونه از هنرهای اجرایی کمک کند. امروزه در بیشتر کشورهای پیشرفته، تئاتر و تکنولوژی به عنوان مکمل یکدیگر به‌کار می‌روند. هرچند ضرورت همگامی بین تئاتر و تکنولوژی واضح است، اما با مطالعه و مقایسه‌ای مختصر در مورد جایگاه تکنولوژی در تئاتر چند دهه‌ی اخیر، به آسانی درک می‌شود که ما تا چه حد در این موضوع از عرصه‌ی جهانی و این ویژگی هنری در دنیای معاصر دور مانده‌ایم. استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته‌ی «هولوگرافی» و «ویدیومپینگ» در گونه‌های خاصی از تئاتر و هنرهای اجرایی در قرن بیست‌ویکم مورد توجه کارگردانان و طراحان زیادی قرارگرفته‌است و در سال‌های آتی، استفاده از این تکنولوژی‌ها در صحنه‌های تئاتر و دیگر هنرهای زنده به شکل گسترده‌تر پیش‌بینی می‌شود. با معرفی و شناخت کامل چنین تکنولوژی‌هایی، تئاتر ایران نیز می‌تواند در عرصه‌ی استفاده از تکنولوژی، قادر به رقابت با آثار برجسته جهانی شود.

واژگان کلیدی: تئاتر ایران، هنرهای اجرایی، تکنولوژی، هولوگرافی، ویدیومپینگ

درآمد

پژوهش حاضر برای بررسی جایگاه، ضرورت، کارکرد تکنولوژی هولوگرافی و ویدیومپینگ و همچنین شناخت راه‌های ایجاد خیال‌انگیزی برای تماشاگر توسط این دو تکنولوژی، مسیر اصلی خود را با طرح سه پرسش محوری در بخش مقدمه ترسیم می‌کند، سپس با مرور پژوهش‌های صورت گرفته درباره‌ی هولوگرافی و ویدیومپینگ، می‌کوشد زمینه‌ی لازم را برای ارائه‌ی تعاریف کاربردی از مفاهیم کلیدی پژوهش ـ تکنولوژی، تکنولوژی دیجیتالی، واقعیت مجازی و واقعیت افزوده ـ فراهم سازد و در ادامه با تمرکز بر فرضیه‌ی اصلی خود به معرفی، جایگاه، ضرورت و کارکرد تکنولوژی هولوگرافی و ویدیومپینگ و بررسی راه‌های ایجاد خیال‌انگیزی برای تماشاگر توسط این دو تکنولوژی می‌پردازد. پرسش‌های این پژوهش عبارتند از:

ـ تکنولوژی هولوگرافی و ویدیومپینگ در قرن بیست و یکم چه جایگاهی دارد؟

ـ کارکردهای هولوگرافی و ویدیومپینگ و ضرورت‌های استفاده از آنها در هنرهای اجرایی چیست؟

ـ چگونه تکنولوژی هولوگرافی و ویدیومپینگ در به انجام رساندن اجراها برای مخاطب خیال‌انگیزی ایجاد می‌کند؟

در ابتدا ضروری به‌نظر می‌رسد که از چهار اصطلاح مورد توجه در این مطالعه، تعاریف مقدماتی به خواننده داده شود تا برای درک بهتر و عمیق‌تر موضوع، آشنایی مقدماتی با مفهوم این چهار واژه‌ی ترکیبی صورت گرفته باشد: تکنولوژی، تکنولوژی دیجیتالی، واقعیت مجازی و واقعیت افزوده

تکنولوژی

در این پژوهش یک تعریف از تکنولوژی[1] مطرح می‌شود که عبارت است از: مجموعه‌ای متشکل از اطلاعات، ابزارها و تکنیک‌هایی که از علم و تجربه عملی نشأت گرفته‌اند و در توسعه، طراحی، تولید و به‌کارگیری محصولات، فرایندها، سیستم‌ها و خدمات مورداستفاده قرارمی‌گیرند. تکنولوژی از دو لغت یونانی تخنه[2] و لوجیا[3] تشکیل شده‌است که اولی به معنی هنر و دومی به معنی علم و دانش است. «هستی‌شناسی واژه‌ی تکنولوژی نشان می‌دهد که تکنولوژی هم هنر ـ صنعت بوده و هم این دو، با کیفیتی، عمیقاً به هم پیوند خورده‌اند. درست به موازات پیشرفت هنر از طریق تکنولوژی، تکنولوژی نیز به واسطه‌ی هنر، علت زیباشناسی پیداکرده‌است» (هاشمی، ۱۳۹۰، ۵۱). حال به رابطه‌ی تئاتر و تکنولوژی می‌پردازیم. صرفاً به‌کارگیری تکنولوژی در هنرهای اجرایی موفقیت کارهای خلاق و دیدنی را تضمین نمی‌کند. تکنولوژی باید با اشیاء بهینه شده در پرفرمنس مانند صحنه، سازه‌ها، لباس و نورپردازی بدون آسیب‌رساندن به داستان، هماهنگ باشد. از همه مهم‌تر، این همگرایی باید به وسیله‌ی پرفرمنس درک شود نه تکنولوژی. «از آنجا که ارائه‌ی بیش از حد تکنولوژی باعث برهم زدن تمرکز تماشاگران می‌شود ما باید در نظر داشته‌باشیم که استفاده‌ی نادرست و بی‌رویه از آن ممکن است کیفیت اجرا را کاهش دهد» (جاوون لی[4] و همکاران، ۲۰۱۵، ۱۶۳و۱۶۴). بر این اساس کارکرد تئاتر تحت‌تأثیر تکنولوژی تغییر نمی‌کند، بلکه با استفاده از تکنولوژی تقویت می‌شود.

تکنولوژی دیجیتالی

اولین ظهور این هنر در بردارهای خطی خود را نشان داد. در سال ۱۹۶۵ برنامه‌هایی که بردارهایی را روی کاغذ رسم می‌کرد نوشته شد که شکلی از اثر انتزاعی را تداعی می‌کرد. کم کم تغییراتی در هنر عکاسی پیش آمد و به دیجیتال پیوند خورد و بعدها اینترنت آمد و دسترسی به فضای مجازی دریچه‌ای رو به سوی دنیای جدیدی گشود. برای شروع به یک تعریف واحد درباره‌ی هنر دیجیتال می‌پردازیم. هنر دیجیتال، هنری است که در پروسه‌ی ساخت و تولید آن از تکنولوژی بهره گرفته‌شده‌باشد. به عبارتی، هنر دیجیتال یک فعالیت هنری است که از تکنولوژی دیجیتال به عنوان بخش مهمی از فرآیند خلاقیت یا ارائه‌ی اثر استفاده می‌کند. درواقع هنر دیجیتال به ناگریز با تکنولوژی گره‌خورده‌است. پیشتر گاهی در معنای گسترده‌تر به این هنر «نیوآرت» هم می‌گفتند که نام کاملی نبود. همچنین این هنر با نام کامپیوتر آرت هم شناخته شد و بعد مولتی مدیا آرت نامگذاری شد و اکنون به آن دیجیتال آرت گفته می‌شود که زیرشاخه مولتی‌مدیا (هنر چندرسانه‌ای) قرارمی‌گیرد. «می‌توان هنر دیجیتالی را به عنوان فرمی هنری تعریف کرد که هم به تکنولوژی ابزارهای دیجیتالی کامپیوترها می‌پردازد و هم ضرورت آنها را کشف و تبیین می‌کند و محتوای اطلاعاتی را که به عنوان ابزاری برای خلق مفهومی(کانسپچوال) محصول و نمایش آثار خلاقانه هستند به صورت دیجیتالی کدگذاری می‌کند» (اکیم[۵]، به نقل از مارکوس[۶]، برانکو[۷] و زاگالو[۸]، ۲۰۱۱: ۱۰)

«در تئاتر کشورهای اروپایی و آمریکایی، گرایشی برای حرکت به سوی به‌کارگیری تکنولوژی‌های دیجیتالی، چه در مرحله‌ی طراحی، چه در مرحله‌ی تمرین و چه در زمینه‌ی تعیین استراتژی‌های نمایش پدید آمده‌است» (شمسی، ۱۳۸۹: ۶). تئاتر دیجیتال شکلی از تئاتر است که احتمالات و امکانات هنری مربوط به رویارویی و مواجهه واقعیت و واقعیت مجازی (شبیه‌سازی شده) را پیش می‌کشد. درواقع، تئاتر دیجیتال شکلی ابتکاری از هنر تئاتر است که با توجه به قدرت‌های خاص تئاتر از جمله استفاده از تخیل تماشاگر، انتزاع و خلق ارتباط تنگاتنگ انسانی و... همچنین استفاده از تکنولوژی روز، بر آن است که این رابطه‌ی دوسویه را تقویت کند. پس، تئاتر دیجیتال، مشخصاً به میزان ارتباط تماشاگر و نمایش توجه دارد.

«می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که تئاتر دیجیتال در شکل اصلی، کنشی است میان اجراکنندگان یا بازیگران مجازی در فضایی واقعی یا بازیگران واقعی در فضایی شبیه‌سازی شده. نقاط مشترکی که بایستی میان این پدیده‌های مجزا به‌وجود آید، به وسیله‌ی ابزار گوناگون تکنولوژی دیجیتال محقق می‌شود. این وسایل، دوربین‌های سایبر موشن کپچر[۹] هستند که با استفاده از سنسورهایی که به بدن بازیگران در سالن تمرین متصل می‌شود، حرکات آنان را دقیقا شبیه‌سازی و ضبط می‌کنند. این حرکات ضبط شده که اساسا آناتومی دقیق شخصیت را دربر می‌گیرند، می‌توانند به شخصیت‌های مجازی منتقل شوند. به این معنا که شخصیت دیجیتالی می‌تواند روی صحنه، عینا حرکات و بازی بازیگران واقعی را تقلید کند، درحالی‌که ممکن است به اقتضای فضای نمایش، شکل انسانی خود را حفظ نکرده‌باشد» (هاشمی، ۱۳۹۰: ۲۴). این‌گونه تئاتری اصولا در همزیستی بازیگر زنده، فضای شبیه‌سازی شده و حضور تماشاگر در یک موقعیت مشترک، زاده می‌شود. این امر به این معناست که اجرا بایستی همزمان زنده و دیجیتال باشد.

واقعیت مجازی

هرچند واقعیت مجازی ریشه در هنرهایی مانند نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی، عکاسی

و سینما دارد و از این لحاظ مسبوق به سابقه‌ای کهن است به عنوان یک شیوه‌ی تکامل یافته و مستقل، عمر بسیار کوتاهی دارد و حتی مسن‌ترین اجدادش عمری کمتر از ۴۰ سال دارند، با این حال باعث پدید آمدن شاخه‌های جدیدی در هنر شده‌است که پایه در واقعیت مجازی دارند و به‌شدت به آن وابسته‌اند: مثلاً شبیه‌سازهای سرگرم‌کننده و آموزشی[۱۰] نوع جدیدی از متحرک‌سازی[۱۱] هستند که به متحرک‌سازی سه بعدی[۱۲] شهرت یافته‌اند. همچنین هنر ادراک الکترونیک[13]، هولوگرام‌های غیرمحدود[۱۴]، استودیوهای مجازی[۱۵] و شاخه‌ی جدیدی در تمهیدات بصری سینمایی که متکی بر فضاهای سه بعدی رایانه‌ای است، همه از جمله این شاخه‌های نوین هستند. «در فرهنگ بزرگ اصطلاحات رایانه‌ای آمریکانا در برابر واژه‌ی واقعیت مجازی این توضیح آمده‌است: سیستمی ساخته و پرداخته‌شده توسط رایانه که کاربر را قادر می‌سازد در دنیای خیالی ساخته‌شده در رایانه حضور پیداکند و در آن حرکت نماید» (معراجی، ۱۳۷۸: ۱۱). «در کتاب واقعیت مجازی چیست آمده‌است: واقعیت مجازی عبارت است از محیطی سه بعدی که در آن اطلاعات و نتایج پردازش به صورت گرافیک سه بعدی نمایش داده می‌شود و استفاده‌کننده می‌تواند مستقیما در این محیط حرکت نماید و تأثیراتی متناسب با امکانات رایانه و نرم‌افزار بر این محیط ساختگی بگذارد و نتایج آن تأثیرات را نیز مشاهده و درک نماید» (معراجی، ۱۳۷۸: ۱۲).

اتحادیه جهانی گرافیک رایانه‌ای سیگراف[۱۶] در پایان نشستی که از ۵ تا ۱۱ آوریل ۱۹۹۹ برگزار کرد، این تعریف ساده و جامع را برای واقعیت مجازی ارائه داد: محیط سه بعدی رایانه‌ای هوشمند با امکان حرکت برای مخاطب و برقراری ارتباط چند جانبه میان محیط، (نرم‌افزار ـ رایانه) و کاربران.

با کمی دقت در این سه تعریف درمی‌یابیم که در هر کدام یک مشخصه به واقعیت مجازی اضافه می‌شود. در تعریف اول که از دائره‌المعارف آمریکانا نقل شده، تنها امکان حرکت برای مخاطب شرط وجودی محیط واقعیت مجازی قلمداد شده‌است. تعریف دوم که از کتاب «واقعیت مجازی چیست» نقل شده علاوه بر امکان حرکت، شرط تأثیر متقابل یا دو جانبه را پیش کشیده‌است. اما در تعریف سوم که تقریبا آخرین و کامل‌ترین تعریف برای واقعیت مجازی است، علاوه بر دو شرط حرکت و تأثیر متقابل، شرط سومی که بسیار مهم نیز هست عنوان شده و آن هوشمندی محیط است. به نظر می‌رسد که تعریف آخر دقیق‌ترین و تقریبا آخرین تعریف برای واقعیت مجازی باشد چرا که این تعریف همگام با آخرین نمونه‌های واقعیت مجازی است که از پیشرفته‌ترین امکانات برای خلق آنها استفاده شده‌است. در سال‌های ۱۹۹۵ و ۱۹۹۶ واقعیت مجازی در هنرهای اجرایی وارد شد. مارک رینی (استادیار تئاتر در داشگاه کانزاس) در آن زمان‌ها به‌طور رسمی دست به ارائه‌ی دو پروژه‌ی تئاتری با عنوان «ماشین افزایشگر: یک پروژه‌ی واقعیت مجازی» و همچنین نمایش «بال‌ها: یک پروژه‌ی واقعیت مجازی» زد. نویسنده این مقاله که خود در آن زمان دانشجوی دانشگاه کانزاس بود و از نزدیک هر دو پروژه‌ی مارک رینی را می‌دید، به خوبی به یاد دارد که چگونه این تکنولوژی توانست برای اولین بار در تاریخ تئاتر، محدودیت‌های طراحی صحنه را از بین ببرد؛ تماشاگران، توسط عینک‌هایی سه بعدی که هنگام ورود به سالن به آنها داده می‌شد، می‌توانستند یک صحنه‌ی تقریبا خالی را یک قصر باشکوه و یا چند پودس و چهارپایه‌ی چوبی را مبلمان گرانقیمت یک خانه‌ی اشرافی ببینند. از آن زمان به بعد بود که کارگردان‌های علاقه‌مند به استفاده از تکنولوژی در تئاتر، از سراسر آمریکا برای شرکت در کارگاه‌ها و کلاس‌های مارک رینی در دانشگاه کانزاس اشتیاق نشان‌دادند و ثابت شد که

واقعیت مجازی این امکان را برای ما فراهم می‌کند که محیط اجرای تئاتر را بدون هیچ‌گونه محدودیتی طراحی کنیم و به بازیگران و تماشاگران اجازه می‌دهد که با صحنه و دکور مجازی به‌راحتی ارتباط برقرارکنند.

واقعیت افزوده

واقعیت افزوده[۱۷] در معنا به روش‌هایی گفته می‌شود که به واقعیت و عین، امکانات و ویژگی‌های بیشتری اضافه می‌کند و باعث درک و سرعت عمل بیشتری می‌شود. عملاً پل ارتباطی بین دنیای واقعی و دنیای مجازی بوجود می‌آورد. واقعیت افزوده در دنیای امروز هر غیرممکنی را ممکن می‌سازد و کاربردهای این تکنولوژی روزبه‌روز در حال بیشتر شدن است. ایده‌ی اولیه‌ی واقعیت افزوده برای نخستین بار در سال ۱۹۹۰ توسط توماس کادل[۱۸]، یکی از کارمندان شرکت هواپیماسازی بوئینگ مطرح شد. توماس کادل زمانی که در بوئینگ به کارکنان برای سرهم‌کردن کابل‌ها در هواپیما کمک می‌کرد، مفهوم واقعیت افزوده را ابداع کرد».

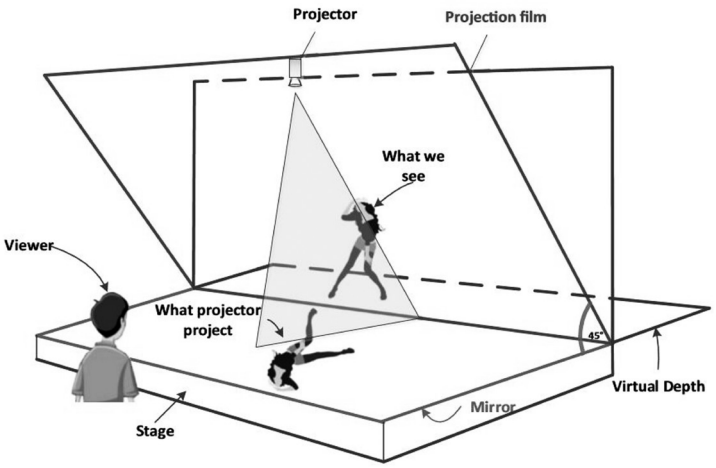
هولوگرافی

کلمه‌ی هولوگرافی براساس فرهنگ لغت واژه‌ی یونانی «هولو»[۱۹] به معنای همه، تمام، کامل و واژه‌ی «گرافی»[۲۰] به معنای نوشتن است. هولوگرافی در ترجمه‌ی فارسی به تمام‌نگاری یا تمام‌نگاشت ترجمه‌شده و در دیکشنری به ساختن تصویر و عکس سه بعدی ترجمه شده‌است. به عبارتی می‌توان گفت که هولوگرافی فرآیند کل ضبط و ثبت یک تصویر است. «هولوگرافی، قلمروی جدیدی را به‌وجودآورده که در آن، به یک محیط هنری توسعه‌یافته تبدیل‌شده و تصویرها در فضای سه بعدی شکل می‌گیرند و منتقل می‌شوند» (بریل[۲۱]، ۱۹۸۹: ۲۸۹). زمینه‌ی شکل‌گیری هولوگرافی از تئاتر آغاز شد. «در قرن هجدهم میلادی در شرایطی که دنیا تحت‌تأثیر مکتب رمانتیسیزم بود، گونه‌ای جدید از ارائه‌ی بصری اشیاء با استفاده از روش‌های فانوس جادویی[۲۲] و نوعی تئاتر سایه‌ای[۲۳] ظهور کرد. در آغاز، فانوس جادویی و سایه‌بازی برای تفریح و سرگرمی خلق شده‌بود تا بدین‌وسیله داستان‌های تصویری رواج یابد اما ویژگی استعاری، این نمایش‌ها را به تصاویری ترسناک تبدیل می‌کرد که به شکل شبح و افکت‌های فوق‌طبیعی بر روی صحنه ظاهر می‌شدند و در این برهه فانتاس‌ماگوریا[۲۴] نام گرفتند. علاقه‌ی عجیب آن دوره به ویژگی‌های ماوراءالطبیعه و گوتیک موجب موفقیت فانتاس‌ماگوریا شد زیرا دارای استعاره‌هایی بود که به حضور نیروهای غیرمادی اشاره می‌کرد.

نخستین هنرمند پیشرو معروف در زمینه‌ی فانتاس‌ماگوریا، اتین گاسپارد رابرت[۲۵] ملقب به رابرت سون[۲۶] بود که شیوه‌ای جدید برای نشان‌دادن (عینی کردن) خیال را در سال ۱۷۹۳ خلق کرد و از جادوی چراغ قوه استفاده کرد. در همان زمان نام روش جان هنری پپر[۲۷] که او را خالق اولین روش هولوگرافی می‌دانند را روح پپر[۲۸] گذاشتند. پپر شیمیدانی مشهور بود و اصلاحاتی را در روشی که در آن از صفحات آینه و شیشه استفاده می‌شد ایجاد کرد. این اصلاحات در طول قرن نوزدهم صورت گرفت و در سال ۱۸۶۰ با موفقیت در تئاترهای لندن معرفی شد. «این تکنیک توسط دریکس اصلاح شد که در آن از چند پروژکتور استفاده می‌کرد که معمولاً بر روی یک ریل نصب می‌شدند و امکان حرکت تصاویر را فراهم می‌ساختند و به صورت پویا تصویر خیالی صحنه که دور و نزدیک می‌شد را خلق می‌کردند» (بارسلوز؛ جونیور، ۲۰۱۵: ۷۵۷).

فیزیکدان مجارستانی دنیس گابور[۲۹] در سال ۱۹۴۷ میلادی درحالی‌که در زمینه‌ی افزایش

دقت میکروسکوپ‌های الکترونی فعالیت می‌نمود موفق به کشف هولوگرافی شد اما نتوانست آن را به‌صورت اجرایی عملیاتی کند. یافته‌های وی به ناچار تا اوایل سال ۱۹۶۰ میلادی یعنی زمان اختراع نور لیزر به تعویق افتاد. بعد از کشف لیزر، اختراع دنیس گابور مورد توجه قرارگرفت و جایزه‌ی نوبل فیزیک سال ۱۹۷۱ را به او دادند. سیستم هولوگرافیک پروژکشن[۳۰] تصویری تمام رنگی با رزولوشن بالا و بدون محدودیت مکانی به صورت سه بعدی ارائه می‌دهد. بینندگان می‌توانند یک شیء و یا شخص واقعی را روی صحنه ببینند درحالی‌که با تصویر شیء و شخص مجازی در تعامل هستند. این تصاویر در چشم انسان در فضا با عمق و پرسپکتیو دیده می‌شوند و تجربه‌ای به شدت نزدیک به واقعیت را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کنند. درواقع تصاویر سه بعدی مجازی، مجذوب‌کننده هستند، بویژه در شرایطی که امکان همپوشانی واقعیت و منطق وجود داشته‌باشد. از همه‌ی خصوصیات بصری هولوگرافی سه بعدی تاکنون جالب‌ترین آنها رابطه‌ی تعاملی است که هولوگرافی سه بعدی بین بیننده و موضوع اصلی ایجاد می‌کند. هولوگرام‌هایی بسیار واقعی وجوددارند که بسیاری از اوقات بینندگان آنها نمی‌دانند آنچه می‌بینند تنها تصویری از نور است یا اینکه شیء واقعی در محفظه‌ای شیشه‌ای است.



شکل ۱ــ سیستم فنی هولوگرافی

برای اینکه هولوگرافی نیاز خود را برای پذیرفته شدن به عنوان رسانه‌ای قابل اعتماد و جایگزین برآورده کند، باید به همان چشمی دیده شود که دیگر فرم‌های نمایشی دیده می‌شوند و البته برخی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هولوگرافی هم باید درنظرگرفته‌شود.

در انگلستان نیز، همانند کشورهای دیگر، هولوگرافی در هنر رواج پیداکرد که جالب توجه‌ترین آن اپرای تمام هولوگرافیک «سمفونی برای نسلی گمشده»[۳۱] به کارگردانی آدام دونن[۳۲] است.

او جوانی سختکوش و باهوش است که توانست در سن سی سالگی تئاتر دو ساعت و نیمه‌ی موفقی به نام «سمفونی برای نسل گمشده» را که متشکل از ۴۰۰ هولوگرافی بود به صورت تور صحنه‌ای در سالن‌های کوچک و بزرگ اروپا به روی صحنه ببرد. اولین اجرای

آن در سالن ال.اس.او[۳۳] لندن به روی صحنه رفت. آدام دونن در این اجرای خود «حتی از یک عنصر نمایشی زنده استفاده نکرده و فقط از هولوگرافی برای ترکیب باله، رقص بوتو[۳۴] درام سمفونی بهره گرفته‌است تا یک تجربه‌ی زنده‌ی سه بعدی و یک داستان‌سرایی برای تماشاگر خلق کند که از امکانات فنی پخش فیلم بهره برده است، اما این اجرا ریشه در سنت هنری و فرم‌های صحنه‌های کلاسیک داشت» (آدام دونن، ۲۰۱۶: پارا۱).

شکل۲ـ نمایش سمفونی برای نسلی گمشده (منبع: www.adamdonen.com)

ویدیومپینگ

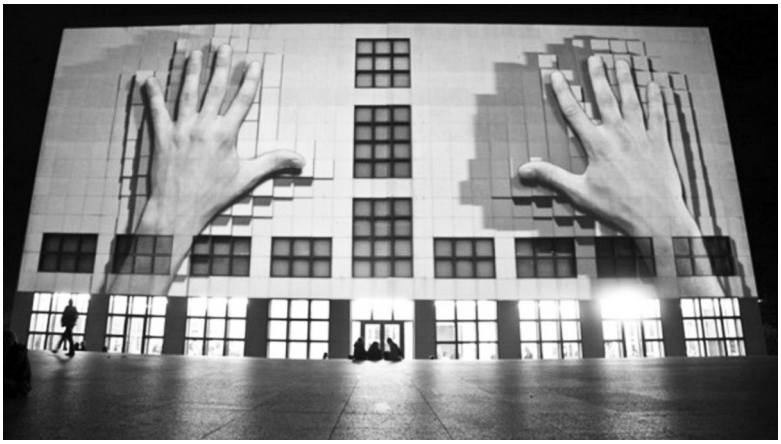
پروژکشن‌مپینگ یا ویدیومپینگ مرز تازه‌ای میان هنر و تکنولوژی ترسیم کرد که به لطف آن می‌توان به صحنه‌پردازی‌های غیرقابل تصوری دست‌یافت یا نمایش‌های دیجیتال سه بعدی واقع‌گرایانه‌ای ارائه کرد. می‌توان مفهوم مپینگ را این‌گونه بیان کرد که «مپینگ پوستی پویا و انعطاف‌پذیر، ساخته شده از تصاویر و نور است که مانند لباسی بر تن شیئی که به سوی آن پروژکت یا تصویرسازی صورت می‌گیرد، منطبق می‌گردد» (مونته‌وردی، ۲۰۱۵: ۶). «فضاها، تعاملات و تجربیاتی که زمانی تنها در تخیل می‌گنجید اکنون نه تنها در صفحه نمایش‌های تخت کامپیوترها بلکه هماهنگ با محیط‌های فضایی (مکانی) واقعی در پیش چشم انسان رخ می‌دهند. پروژکشن مپینگ این تجربه‌ی دیجیتالی را تقویت می‌کند، از آنجا که هدف، همگام‌سازی با اشیاء و فضاهای دنیای واقعی است، روش‌های مرسوم ویدیوی چهارگوشه به چالش کشیده می‌شود و آن را مطابق با سطح مپ شده نمایش می‌دهد» (میرزا، ۲۰۱۵: ۷).

«لازم است تعریفی روشن برای ویدیومپینگ مشخص شود زیرا ویدیومپینگ نام تکنیک دیگری نیز هست که در بومی‌سازی جغرافیایی، یادداشت‌برداری در قالب تصاویر، فیلمبرداری از جاده با دوربین ویدیویی که روی ماشین نصب می‌شود و پردازش داده‌ها برای نقشه‌های اینترنتی یا جی‌پی‌اس[۳۵] استفاده می‌شود. ویدیومپینگ که نام‌های مختلفی از جمله: ویدیوپروژکشن مپینگ،تری دی پروژکشن مپینگ، پروژکشن مپینگ، دیجیتال مپینگ و معماری مپینگ دارد، یک تکنیک توسعه‌ی تجربی است» (کاتانسه،۲۰۱۳: ۱۶۶). ویدیومپینگ تکنیکی است که در آن می‌توان با پروژکشن، تصاویر ثابت یا متحرک را روی هر سطحی

به نمایش درآورد و «از طریق نرم‌افزارهای متحرک‌سازی به آنها جان بخشید و با برنامه‌های سه‌بعدی، توهم ایجاد بعد یا عمق داد و هرگونه سطحی را به صفحه‌ای نمایشگر مبدل ساخت. بدین‌ترتیب دیگر نیازی به پرده‌های نمایشی بزرگ و سفید نیست و سطوح مختلف، از مناظر ساختمان‌های صنعتی یا بناهای تاریخی در فضاهای شهری تا فضاهای داخلی و حتی اجسام چندضلعی با ساختارهای پیچیده یا اشیای بزرگ و کوچک مانند اتومبیل، کفش یا یک بطری آب معدنی می‌توانند صفحه‌ی نمایشی برای انعکاس هرگونه تصویر ثابت یا متحرک باشند. مثلا می‌توان خیال درهم فروریختن یک ساختمان بر روی خود را خلق کرد یا هر چیزی را به شکلی نورانی یا با تحریفات بصری دلخواه به تصویر کشید» (قادر، ۱۳۹۴: ۳۰).

قابلیت‌های زیاد این تکنیک موجب شده‌است که هنرمندان در خلق بسیاری از آثار مفهومی و اجرایی و چیدمانی از آن بهره ببرند زیرا تکنولوژی ویدیومپینگ هیچ محدودیتی ندارد و برای اجرای هر ایده‌ی تازه‌ای تنها می‌بایست ایده‌ی موردنظر بررسی شود، برآورد هزینه صورت بگیرد و نحوه‌ی اجرا مشخصص گردد. هدف ویدیومپینگ خلق تصاویر خیالی فیزیکی با کمک عناصر سمعی ـ بصری است. به این نوع نمایش‌ها که به صورت زنده اجرا می‌شوند، ویدیوی همزمانی (زمان حقیقی) هم می‌گویند.

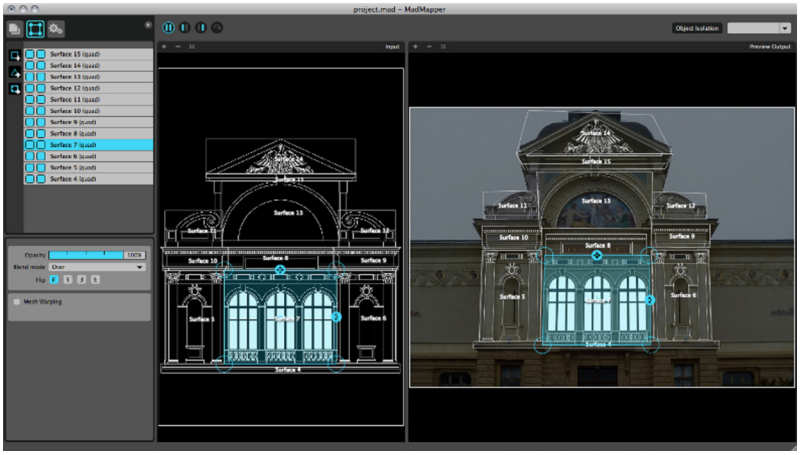
اجرای پروژه‌های پروژکشن مپینگ بستگی به محیط داخلی و خارجی دارد. در محیط خارجی پروژه‌ی اجرای ویدیومپینگ از پیچیدگی‌های مختلفی نسبت به محیط داخلی برخوردار است و هیچ یک از پروژه‌ها شرایط یکسانی نسبت به تجهیزات سخت‌افزاری و نرم‌افزاری و همچنین تولید محتوا ندارند و به‌طور حتم زمان‌بندی هر یک نیز با یکدیگر متفاوت است. اجرای پروژکشن مپینگ در محیط داخلی با تجهیزات سخت‌افزاری نسبت به محیط خارجی به آسانی انجام می‌گیرد و نیاز به تجهیزاتی مانند باکس آی‌پی[۳۶]۶۵ و تجهیزات دیگر ندارد و کنترل نور محیط و تنظیم لومن ویدیو پروژکتور نسبت به محیط خارجی آسان‌تر است، اما در مرحله تولید محتوا نیاز است تا محتوا کیفیت بالاتر از اچ‌دی[۳۷] داشته‌باشد و می‌بایست انرژی بیشتری برای تولید گذاشته‌شود. اجرای پروژکشن‌مپینگ در محیط خارجی، بسیار پیچیده است و هیچ پروژه‌ای حتی به اندازه ۵۰ درصد شباهتی به پروژه قبلی ندارد.



شکل۳ـ اجرای ویدیومپینگ در محیط خارجی بر روی ساختمان (قادر، ۱۳۹۴: ۳۱)

شکل۴ـ اجرای ویدیومپینگ در محیط داخلی بر روی لباس (لی[۳۸] و همکاران، ۲۰۱۵: ۱۶۸)

فقط نرم‌افزارهای تخصصی می‌توانند برای منطبق کردن محتویات مجازی با اجسام حقیقی مورد استفاده قراربگیرند. از جمله نرم‌افزارهایی که در این تکنیک به‌کار می‌روند می‌توان به: کلب[۳۹]، مدمپر[۴۰]، ترویکاترونیک ایسادورا[۴۱]، فسادیزاینج[۴۲] و وی پی تی[۴۳] اشاره کرد.



شکل۵ـ نرم‌افزار مدمپر (منبع: www.madmapper.com)

نتیجه‌گیری

هولوگرافی و ویدیومپینگ به ترتیب یکی از شاخه‌های فرعی واقعیت مجازی و واقعیت افزوده هستند که از تکنولوژی دیجیتالی به عنوان بخش مهمی از فرآیند خلاقیت اثر در آنها استفاده می‌شود. در قرن بیست‌ویکم، دو تکنولوژی حاضر با تأثیر قابل‌توجهی که بر مخاطب دارند خود را به عنوان ابزاری خلاق و مناسب اثبات کرده‌اند و بینش‌های نوینی را به همراه داشته‌اند از جمله ماهیت نور و ارائه‌ی بصری و نوآوری‌های دیجیتال و کاربردهای تعاملی. مزیت اصلی هولوگرافی، بازسازی اندازه، شکل، سه بعدی کردن یک شیء یا انسان است که در آن هرگونه تغییری محسوس است حتی در مقیاس میلی‌متری. از جمله مزیت‌های اصلی ویدیومپینگ دستیابی به صحنه‌پردازی‌های غیرقابل تصور و نمایش‌های دیجیتال سه بعدی واقع‌گرایانه است.

آینده‌ی به‌کارگیری هولوگرافی و ویدیومپینگ در تئاتر ایران با نوعی خوش‌بینی همراه است و آن اینکه چندسالی است عرصه‌ی فعالیت جدیدی در زمینه‌ی تبلیغات با استفاده از این دو تکنولوژی توسط شرکت‌هایی شکل‌گرفته و به‌نظر می‌رسد که بخشی از تئاتری‌ها در آینده با این شرکت‌ها زمینه‌ی همکاری را فراهم کنند. البته یک نوع بدبینی نیز نسبت به آن وجوددارد و آن اینکه در جامعه‌ی ما هنوز زمینه‌ای جدی برای آشنایی بیشتر با این دو تکنولوژی ایجاد نشده‌است. در کشورهایی همچون ژاپن، انگلستان و آمریکا این دو تکنولوژی مدام در حال استفاده و آزمون و خطاست. این دو تکنولوژی، کیفیت فضای صحنه و بدن بازیگر را بهبود می‌بخشند و به کارگردان و طراح صحنه برای ایجاد صحنه‌های خلاقانه و کاربردی کمک می‌کنند و به تماشاگران در درک مفهوم اجرا یاری می‌رسانند. البته به‌کارگیری تکنولوژی در هنرهای اجرایی موفقیت کارهای خلاق و دیدنی را تضمین نمی‌کند. نکته‌ی کلیدی این همگرایی این است که تکنولوژی باید با اشیاء بهینه‌شده در هنرهای اجرایی مانند صحنه، سازه‌ها، لباس و نورپردازی بدون آسیب رساندن به داستان، هماهنگ باشد. از همه مهم‌تر، این همگرایی باید به وسیله‌ی شیوه‌ی اجرا درک شود نه تکنولوژی. ارائه‌ی بیش از حد تکنولوژی باعث برهم زدن تمرکز تماشاگران می‌شود و همچنین استفاده‌ی نادرست و بی‌رویه از تکنولوژی ممکن است کیفیت اجرا را کاهش دهد. همان‌طور که زندگی ما روزبه‌روز با تکنولوژی آمیخته‌تر می‌شود، تئاتر هم برای بیان قوی خود از آن استفاده می‌کند، پس ضرورت استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته، ضرورت معاصر بودن ماست. تکنولوژی به‌صورت پنهان و آشکار وجوددارد اما در نهایت آن، یک ابزار است که کارگردان می‌تواند در صورت لزوم از آن استفاده کند.

ضرورت‌هایی که برای استفاده از این دو تکنولوژی در هنرهای اجرایی وجوددارد عبارتند از: پرورش افراد متخصص، مجهزکردن سالن‌ها با سیستم‌های تکنولوژی پیشرفته، گسترش خلاقیت‌ها و ایده‌پردازی‌های بدون محدودیت برای کارگردان و طراح صحنه و هماهنگی و همکاری گروه و تکنولوژی برای ایجاد تئاتری با کیفیت تکنیکی بالا.

این تحقیق نتایجی نیز در زمینه‌ی خیال‌انگیزی توسط دو تکنولوژی موردنظر به‌دست می‌دهد. لوپاژ از شعور مخاطب اجراهایش چنین می‌گوید: «مخاطب تئاتر به شدت اطلاعاتش به روز است، حتی اگر آنان از سواد و یا فرهنگ بالایی برخوردار نباشند. آنها راه‌های بسیار نوینی برای ارتباط با چیزها و پدیده‌ها دارند و می‌توانند به‌طور مستقل تخیل خود را به‌کار اندازند. مخاطبان هرگز تصور و خیال از اشیاء را از کسی نیاموخته‌اند. آنان این توانایی را به شکلی ذاتی با خود به سالن تئاتر می‌آورند». تخیل در هنر پست‌مدرن، کلیدی‌ترین عنصر است چرا

که برعکس دوره‌های پیشین که نسبت به منطق رئالیستی و عقلانیت، نقش منفعل‌تری داشت اکنون به شدت فعال شده و جسورانه نظام‌های شناخته‌شده را درمی‌نوردد و با شالوده‌شکنی، خواستار خلق تصاویر و مفاهیم پنهان و ناپیدا است. تکنولوژی در دوره‌ی پست‌مدرن موجب شد که انسان در مقابل انتخاب‌های فراوانی قراربگیرد و تخیل که شخصی‌ترین و درونی‌ترین وجه انسان است، نمود بیشتری پیداکند، چرا که این توانایی به انسان داده شد تا از زاویه‌ی دید خود جهان را نظاره کند. خیال و مجاز یک رشته‌ی نامرئی بین صحنه و تماشاگر ایجاد می‌کند که اگر این رشته گسسته شود یا از ابتدا بافته نشود، دیگر نمایشی که خیال‌انگیز باشد در بین نخواهد بود. همچنین پروژکشن مپینگ تکنیکی است که سبب خیال‌انگیزی بصری از طریق تحلیل شیء سه بعدی، تصاویر پروژکتوری و هماهنگ کردن دقیق آنها می‌شود. هدف ویدیومپینگ و هولوگرافی، خلق تصاویر خیالی با کمک عناصر سمعی ـ بصری برای مخاطب است.

عنصر تخیل در اجراهای تکنولوژی محور همچون هولوگرافی و ویدیومپینگ، فضایی خیال‌انگیز خلق می‌کند و کارگردان سعی‌دارد با خلق تصاویر ناهمگون به ناخودآگاه تماشاگران نفوذ کند و با ایجاد موقعیت‌های ناشناخته، ناملموس و رمزآلود، ذهن مخاطب را به چالش بکشد. به‌نظر می‌رسد که تمامی پیشرفت‌های بشر در حوزه‌ی تلفیق فضای واقعی با فضای مجازی در تئاتر که همگام با تکنولوژی‌های پیشرفته همچون هولوگرافی و ویدیومپینگ است، خواستار یک چیز است: اینکه چگونه می‌توان اشیاء و فضاهای غیرواقعی و خیالی را در صحنه و در برابر دید مخاطب، آن‌گونه بازسازی کرد که دیگر هیچ مشکلی بر سر راه باورپذیری مخاطب قرارنگیرد و مرز واقعیت و مجاز در صحنه به حداقل برسد.

ضمیمه

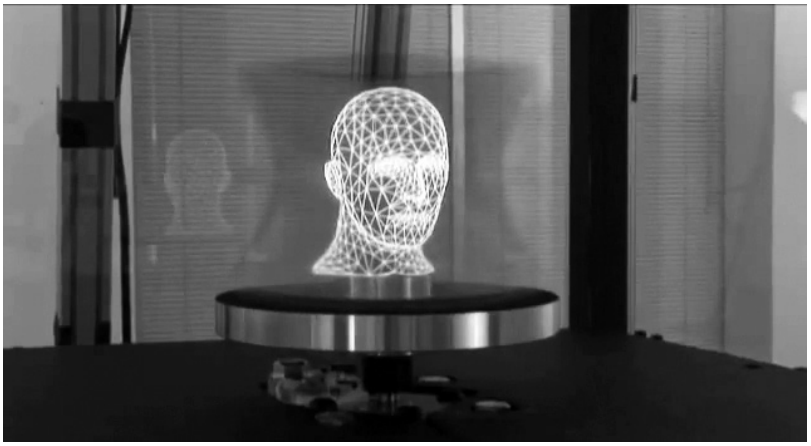
شکل شماره یک: ایجاد توهم جانوران روی صحنه توسط هولوگرافی

شکل شماره دو: ایجاد توهم رقص ساختمان توسط ویدیومپینگ

شکل شماره سه: پروجکشن سه بعدی روی ساختمان (ویدیومپینگ)

شکل شماره چهار: خلق توهم انسان زنده توسط هولوگرافی

شکل شماره پنج: نمونه دیگری از ویدیومپینگ بر ساختمان یک کلیسا



شکل شماره شش: نمونه‌ای دیگر از هولوگرافی در موزه

منابع

ـ شمسی، غلامحسین. (۱۳۸۹) **بررسی نسبت و نقش مولتی مدیا در تئاتر پست‌مدرن**، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

ـ معراجی، علیرضا. (۱۳۷۸) **واقعیت مجازی و هنر**، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

ـ هاشمی، سیدحسین. (۱۳۹۰) **چگونگی به‌کارگیری فناوری دیجیتال**، دانشگاه آزاد، تهران

- Barcellos, E., & Junior, G. (2015) *The Interactive Holography as Metaphor and Innovation in Optical Representation in Design*. Elsevier: Netherlands

- Brill, M. (2017) "Holography: of Art and Artists", Leonardo, Volume 22, Number 3/4, Winter 1989, pp. 289-290

- Catanese, M. (2013) *3D Architectual Videomapping.* Sapienza University of Rome, Italy.

- Donen, Adam (2016) *Adam Donen is a director, writer and composer, and inventor of the holographic drama.* Retrieved from:

http://www.adamdonen.com/symphony-to-a-lost-generation/

- Ekim. Berna (2011) "A Video Projection mapping Conceptual Design and Application: Yekpare", The Turkish Online Journal Of Design,Volume 1, number 1, Turkey

- Lee, J., & Kim, Y., & Heo, M., & Kim, D., & Shin, B. (2015) *Real-Time Projection Mapping for Performance Arts*. Lecture Notes in Electrical Engineering, Korea.

- Mirza, Narjis (2015) *Projection Mapping: The Dynamic Digital Experience.* retrieved from: http://www.academia.edu/22550384/

- Monteverdi, Anna Maria (2015) *The Mediaturgy of Videomapping*. Academy of Fine Arts, Brera, Milan, Italy

پی‌نوشت

1- Technology
2- Techne
3- Logia
4- Jaewoon Lee
5- Ekim
6- Marcos
7- Branco
8- Zagalo
9- Cyber Motion Capture
10- Entertainment and Edvcational simulators
11- Animation
12- 3D: three dimontional Animation
13- Electronic conceptual
14- Arts unlimited Holography
15- virtual studios
16- Sigraph
17- Augmented Reality
18- Thomas Caudell
19- Holo
20- Graphy
21- Brill
22- Majic Lantern
23- Ombres Chinoises
24- Phantasmagoria
25- Étienne-Gaspard Robert
26- Robertson
27- John Henry Pepper
28- Pepper's Ghost
29- Dennis Gabor
30- Holographic Projection
31- Symphony To A Lost Generation
32- Adam Donen
33- London Symphony Orchestra
34- Butoh Dance
35- GPS
36- IP65
37- HD
38- Jaewoon Lee, Yeonjin Kim, Myeong-Hyeon Heo, Dongho Kim and Byeong-Seok Shin

39- Qlab
40- MadMapper
41- Troikatronix Isadora
42- Facadesignage
43- VPT

نمودهای سبک زندگی در عناصر صحنه‌ای نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی براساس آرای تئوون لیوون

آزاده شاهمیری
شادی کرم‌رودی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۱/۲۷

نمودهای سبک زندگی در عناصر صحنه‌ای نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی براساس آرای تئوون لیوون

آزاده شاهمیری
دکترای پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

شادی کرم‌رودی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد شادی کرم‌رودی در رشته ادبیات نمایشی با عنوان «مطالعه‌ی نمودهای سبک زندگی در دو نمایشنامه نگاهمان می‌کنند و ماه در آب با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی براساس آرای تئوون لیوون» به راهنمایی دکتر آزاده شاهمیری در دانشگاه سوره است.

چکیده

سبک زندگی یکی از مهم‌ترین اصطلاحات نشانه‌شناسی اجتماعی است که از راه‌های متعددی از جمله شناسایی و تحلیل عناصر صحنه‌ای موجود در متن، شامل طراحی و قاب‌بندی صحنه و اشیا موجود در صحنه قابل بررسی است. هدف اصلی پژوهش حاضر شناخت و بررسی نمودهای سبک زندگی در عناصر صحنه‌ای نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» (۱۳۹۵) وشته‌ی نغمه ثمینی است و بر این اساس ابتدا منابع نشانه‌شناختی عناصر صحنه‌ای موجود در متن را شناسایی کرده و سپس قابلیت نشانه‌شناختی هر یک از آنها را مورد مطالعه قرارمی‌دهد. پرسش اساسی مقاله حاضر، نمودیافتن سبک‌های زندگی از طریق عناصر صحنه‌ای نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» و چگونگی فرایند دلالت‌گری آنها است. فرضیه‌ی اصلی مقاله حاضر این است که عناصر صحنه‌ای به‌کار گرفته‌شده در متن نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» در پرداخت و شناخت سبک زندگی هر یک از اشخاص نمایشنامه دارای کارکردی نشانه‌شناختی هستند و به لحاظ معنایی ساز و کاری دلالت‌گر دارند.

روش انجام این پژوهش، روش توصیفی ـ تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و مبتنی بر مطالعات نظری و استفاده از مقالات است. چهارچوب نظری و رویکرد اصلی این مقاله، نشانه‌شناسی اجتماعی است و روش نشانه‌شناختی موردنظر تئوون لیوون در آن مورد استفاده قرارگرفته‌است.

یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که سبک زندگی در عناصر صحنه‌ای این نمایشنامه نمود می‌یابد و به شیوه‌های گوناگون منجر به ساخت معنا در متن می‌شود. مهم‌ترین دستاورد این مقاله، اثبات کارکرد عناصر صحنه‌ای در نمایش سبک زندگی اشخاص نمایشنامه است.

واژگان کلیدی: سبک زندگی، نشانه‌شناسی اجتماعی، عناصر صحنه‌ای، تئوون لیوون، «نگاهمان می‌کنند»

۱ـ درآمد

انسان در میان موجودات زنده، بیش از هر گونه‌ی دیگری میل به معناسازی دارد. او معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه‌ها خلق می‌کند. نشانه‌شناسی[۱] دانشی است که به مطالعه‌ی نشانه‌ها به منظور درک چگونگی تولید، تفسیر و دریافت آنها می‌پردازد. نشانه‌شناسی به شکل سنتی از زبان‌شناسی نشأت گرفته‌است و زبان را نمونه‌ی اعلای یک نظام نشانه‌شناختی می‌داند که زیست آن تنها از طریق امر دلالت ممکن است (چندلر، ۱۳۹۴: ۳۱).

نشانه‌شناسی اجتماعی[۲] که مبنای نظری اصلی این مقاله قرارگرفته‌است، بیش از آنکه نظریه‌ای مجزا باشد، رویکردی پویا محسوب می‌شود که خلق معنا را با استفاده از ابعاد مختلف جامعه‌ی معاصر، مورد مطالعه قرارمی‌دهد (لیوون، ۱۳۹۵: ۱۵). این رویکرد که ابتدا از نشانه‌شناسی مکتب پاریس بویژه آثار رولن بارت[۳]، فیلسوف و نشانه‌شناس فرانسوی، الهام گرفته‌است، در ادامه از دلبستگی صرف به ساختار فراتر رفته و کانون توجه خود را از نشانه به شیوه‌ی به‌کارگیری منابع نشانه‌شناختی[۴] به منظور تولید و تفسیر رخدادهای ارتباطی در بافت موقعیت و فعالیت‌های اجتماعی تغییر داده‌است (همان، ۱۷). یافته‌های این مقاله بر آرای تئوون لیوون[۵] زبان‌شناس هلندی و از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزه‌ی نشانه‌شناسی اجتماعی، بنا شده‌است.

اصطلاح سبک زندگی[۶] نیز از جمله اصطلاحات کلیدی این مقاله است. سبک زندگی در ابتدا به منظور توصیف تمایزات موجود بین افراد یک طبقه‌ی اجتماعی واحد، به علوم اجتماعی راه یافت (اباذری و چاوشیان، ۱۳۸۱: ۱۰) و در ادامه و در آرای نشانه‌شناسان اجتماعی بویژه لیوون، به گونه‌ی اصلی طبقه‌بندی اجتماعی بدل گشت (لیوون، ۱۳۹۵: ۲۶۷). تمایز اصلی سبک زندگی و طبقه‌ی اجتماعی، در اهمیت جایگاه فرد در چرخه‌ی تولید یا مصرف نمود می‌یابد. درحالی‌که طبقه‌ی اجتماعی، جایگاه فرد در چرخه‌ی تولید و منبع درآمد او را مبنای اصلی گروه‌بندی قرارمی‌دهد، سبک زندگی، محوریت را بر الگوی مصرف فرد گذاشته و از این طریق او را در دسته‌بندی‌های اجتماعی قرارمی‌دهد (اباذری و چاوشیان، ۱۳۸۱: ۵). نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» نوشته‌ی نغمه ثمینی با تمرکز بر واحدهای مختلف یک مجموعه‌ی آپارتمانی مسکونی در شهر تهران، امکان بررسی نشانه‌شناختی سبک زندگی را در عناصر صحنه‌ای نمایشنامه فراهم می‌کند و از این رو به عنوان مورد مطالعه در این مقاله انتخاب شده‌است.

۲ـ پیشینه‌ی تحقیق

در جست‌وجوی پیشینه‌ی تحقیق این مقاله، ابتدا رویکرد نظری آن یعنی نشانه‌شناسی اجتماعی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی معیار قرارگرفت. از آنجا که این رویکرد، رویکردی جدید محسوب می‌شود و منابع اندکی در زبان فارسی درباره‌ی آن در دسترس است، پژوهشی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی یافت نشد.

معیار دیگری که در جست‌وجوی پیشینه‌ی این پژوهش مورد استفاده قرارگرفته‌است، مفهوم سبک زندگی است. در این زمینه نیز موردی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی یافت نشد و این مفهوم بیشتر در مقالات و پژوهش‌های مرتبط با حوزه‌های علوم اجتماعی و علوم تربیتی و تا حدودی در حوزه‌ی سینما، مورد بررسی قرارگرفته‌است.

در نهایت، در راستای جست‌وجوی پیشینه‌ی پژوهش حاضر، نمایشنامه‌ی مورد مطالعه، یعنی نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» نوشته‌ی نغمه ثمینی، معیار جست‌وجو قرارگرفت. با

درنظرگرفتن این معیار هم نمونه‌ی مشابهی در مقالات علمی پژوهشی و پایان‌نامه‌های ثبت شده، یافت نشد.

۳ـ مفاهیم و چهارچوب نظری

در ادامه، ابتدا به چهارچوب نظری این مقاله یعنی نشانه‌شناسی اجتماعی پرداخته می‌شود و سپس مهم‌ترین مفاهیم نظری این چهارچوب که در این مقاله مورد استفاده قرارگرفته‌اند، شرح داده می‌شوند. همچنین پیش از پرداختن به بحث اصلی، دیگر مفهوم اساسی در این مقاله یعنی مفهوم سبک زندگی در نشانه‌شناسی اجتماعی، توضیح داده می‌شود.

۱ـ۳ـ نشانه‌شناسی اجتماعی

لیوون در کتاب «آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی»[۷] بیش از آنکه به توصیف تاریخچه‌ی تکامل نشانه‌شناسی اجتماعی بپردازد، می‌کوشد روش نشانه‌شناختی موردنظر خود را تبیین کند. او سه هدف اصلی نشانه‌شناسان اجتماعی را «جمع‌آوری، مستندسازی و فهرست‌کردن نظام‌مند منابع نشانه‌شناختی»، «بررسی چگونگی استفاده از این منابع در بافت‌های فرهنگی و تاریخی و سازمانی» و «کشف و توسعه‌ی منابع نشانه‌شناختی جدید و نیز استفاده‌ی جدید از منابع نشانه‌شناختی موجود» می‌داند (لیوون، ۱۳۹۵: ۲۵).

بدین‌ترتیب و براساس هدف اول و دوم موردنظر لیوون، برای تحلیل نشانه‌شناختی یک موضوع باید ابتدا منابع نشانه‌شناختی آن را فهرست‌بندی کرد و قابلیت‌های نشانه‌شناختی[۸] آنها را شناسایی نمود، سپس به بررسی سیاق[۹] نشانه‌شناختی آن پرداخت؛ یعنی بررسی اینکه منابع مختلف در بافت‌های گوناگون چگونه کار می‌کنند. در ادامه دو اصطلاح منابع نشانه‌شناختی و قابلیت نشانه‌شناختی که از مهم‌ترین اصطلاحات رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی هستند، شرح داده‌می‌شود و منظور از این اصطلاحات روشن می‌گردد.

۲ـ۳ـ منابع نشانه‌شناختی

منابع نشانه‌شناختی یکی از کلیدی‌ترین اصطلاحات در نشانه‌شناسی اجتماعی است که از مطالعات مایکل هلیدی[۱۰]، زبان‌شناس انگلیسی، پیرامون دستور زبان سر چشمه می‌گیرد. هلیدی، زبان را نه صرفا مجموعه‌ای از قواعد، بلکه منبعی برای معنا می‌دانست (هلیدی، ۱۹۷۸: ۱۹۲).

لیوون این بحث را از دستور زبان به دیگر جنبه‌های نشانه‌شناسی تعمیم می‌دهد و منابع نشانه‌شناختی را کنش‌هایی تعریف می‌کند که در ارتباط بین افراد به‌کار گرفته می‌شوند؛ از منابعی که با اندام‌های فیزیکی انسان همچون حنجره و عضلات صورت تولید می‌شوند گرفته تا منابعی که در تولید آنها ابزارهای تکنولوژی همچون خودکار، قلم، رایانه، ماشین‌های پارچه‌بافی، ماشین‌های برش و غیره به‌کار گرفته می‌شوند: «منابع در نشانه‌شناسی اجتماعی، دال‌ها، کنش‌های قابل مشاهده و اشیایی هستند که به حوزه‌ی ارتباط اجتماعی هم کشیده شده‌اند» (لیوون، ۱۳۹۵: ۲۷). به عبارتی دیگر منابع نشانه‌شناختی، نه فقط شامل گفتار و نوشتار، بلکه شامل تمامی چیزها و کارهایی است که می‌تواند به شیوه‌های مختلف، تولید یا انجام شود و در نتیجه امکان خلق معناهای مختلف را فراهم آورد.

۳ـ۳ـ قابلیت نشانه‌شناختی

این اصطلاح بسیار نزدیک به اصطلاح کارایی[۱۱] است که پیش‌تر در سال ۱۹۷۹ توسط جیمز گیبسون[۱۲]، روان‌شناس آمریکایی به‌کار رفته‌است. از نظر گیبسون «کارآیی‌ها عبارتند از کاربردهای ممکن در یک شیء مشخص» (همان، ۲۸).

هلیدی نیز برداشت مشابهی از قابلیت‌معنایی[۱۳] دارد و دال‌های زبانی را «واجد قابلیت دلالی» می‌داند و نه «معناهایی خاص» و از این رو بررسی آنها را در بافتی اجتماعی ضروری می‌داند (همان).

تفاوت قابلیت‌معنایی موردنظر هلیدی و کارآیی مدنظر گیبسون در این است که اصطلاح قابلیت‌معنایی تمامی معانی ممکن یک منبع نشانه‌شناختی را هدف قرارمی‌دهد؛ چه آن معنایی که کشف شده و مورد استفاده قرارگرفته و چه آن دسته از معانی که هنوز شناخته نشده‌اند. درحالی‌که اصطلاح کارایی تنها مختص آن دسته از معانی است که از نظرها پنهان مانده و هنوز کشف نشده‌اند (همان).

از این رو اصطلاح قابلیت نشانه‌شناختی به مفهوم قابلیت‌معنایی نزدیک‌تر است. پیش‌تر گفته شد که منابع نشانه‌شناختی درواقع کنش‌هایی هستند که در ارتباط به‌کارگرفته‌می‌شوند، به‌این‌ترتیب قابلیت نشانه‌شناختی یک منبع مفروض را می‌توان شیوه‌های مختلف به‌کارگیری آن برای برقراری ارتباط توصیف کرد (همان، ۳۰).

۴ـ۳ـ سبک زندگی در نشانه‌شناسی اجتماعی

لیوون در کتاب «آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی»، در بحث پیرامون سبک[۱۴] به عنوان یکی از ابعاد تحلیل نشانه‌شناختی، از سه رویکرد به ایده‌ی سبک نام می‌برد: سبک فردی، سبک اجتماعی و سبک زندگی. او این سه رویکرد را نه در تناقض با هم بلکه در کنار هم و در ترکیب با هم می‌داند (همان، ۲۶۹).

سبک فردی تفاوت فردی را آشکار می‌کند و نقش بسیار مهمی در ادبیات، موسیقی و هنرهایی از این قبیل بازی می‌کند: «اگرچه شیوه‌های صحبت‌کردن و نوشتن و عمل‌کردن همیشه تا حدودی به لحاظ اجتماعی کنترل و تنظیم می‌شود، اما معمولا فرصتی برای تفاوت فردی، یعنی برای انجام‌دادن امور به شیوه‌ی خودمان، وجوددارد» (همان).

سبک اجتماعی، نه نگرش‌ها و شخصیت فردی، بلکه جایگاه اجتماعی فرد را نشان می‌دهد؛ اینکه فرد با توجه به خصوصیاتی نظیر سن، جنسیت و طبقه، کیست و با توجه به فعالیت‌های منظم اجتماعی، چه‌کاره است. سبک اجتماعی علت درونی و روان‌شناختی ندارد و توسط عوامل اجتماعی خارج از فرد تعیین می‌شود (همان، ۲۷۵).

از نظر لیوون، سبک زندگی از ترکیب سبک فردی و سبک اجتماعی به‌وجود می‌آید (همان، ۲۷۹ـ۲۷۷). سبک زندگی، اجتماعی است زیرا نه تنها از طریق مؤلفه‌هایی نظیر جنسیت، سن، طبقه‌ی اجتماعی و شغل افراد تعیین می‌شود، بلکه عواملی چون الگوی مصرف، الگوی اوقات فراغت و نگرش به موضوعات اجتماعی نظیر موضوعات جنسیتی و معضلات محیطی در تعیین آن نقش بازی می‌کنند. افراد در زندگی روزمره، با استفاده از ظاهر خود، از نحوه‌ی آرایش سر و صورت و پوشاک گرفته تا دکوراسیون داخلی خانه، می‌کوشند تا وابستگی خود به نگرش اجتماعی خاصی را نشان دهند و تفسیرهای خود از جهان را در معرض نمایش بگذارند (همان، ۲۷۷). اما سبک زندگی در عین حال فردی نیز هست چرا که برخلاف سبک اجتماعی، انتخاب‌ها را افزایش می‌دهد و به افراد اجازه می‌دهد تا فارغ از سن، جنسیت و

طبقه‌ی اجتماعی، سبک زندگی خود را انتخاب کنند (همان، ۲۷۹).

به‌این‌ترتیب معانی ضمنی سبک‌های زندگی دیگر، نه به صورت ناخودآگاه، بلکه کاملا عامدانه و آگاهانه توسط افرادی که خود سبک زندگی‌شان را انتخاب کرده‌اند، بیان می‌شوند.

۴ـ بحث و بررسی

در ادامه به بحث اصلی این مقاله، یعنی بررسی نمود[۱۵]های سبک زندگی در عناصر صحنه‌ای نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» پرداخته می‌شود. منابع نشانه‌شناختی عناصر صحنه‌ای موجود در این نمایشنامه که به تفکیک مورد مطالعه قرارمی‌گیرند، شامل موارد زیر است:

ـ طراحی صحنه که در توضیحات صحنه‌ی متن به آن پرداخته شده‌است.

ـ قاب‌بندی[۱۶] صحنه

ـ اشیا موجود در متن که شامل ابزارهای ارتباطی است.

نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» در یک مجموعه‌ی آپارتمانی واقع در مرکز شهر تهران اتفاق می‌افتد که پنجره‌ی بلوک‌هایش مشرف به یکدیگر است و اتفاقات هر صحنه در یکی از واحدهای این مجموعه رخ می‌دهد. از آنجا که هر صحنه از این نمایشنامه، خط داستان مختص خود را دارد و در عین دارا بودن ارتباطی کلی، تا حدودی مستقل از سایر صحنه‌ها روایت می‌شود، به منظور حفظ یکپارچگی و تمرکز بیشتر، هر صحنه به‌طور مجزا مورد بررسی قرارمی‌گیرد. همچنین به منظور ایجاد پیوند مناسب میان موارد تحلیلی و محتوای نمایشنامه، در ابتدای هر صحنه، خلاصه‌ی کوتاهی از اتفاقات آن صحنه شرح داده می‌شود.

۱ـ۴ـ صحنه‌ی اول: نازنین و نیما

نازنین ۳۱ ساله و نیما ۳۵ ساله، ساکن واحد ۳۴ هستند. نازنین در یک آزمایشگاه کار می‌کند و نیما مستندسازی است که پیش‌تر به خاطر یکی از ساخته‌هایش، تحت پی‌گرد قضایی قرارداشته‌است. نازنین که از نوعی افسردگی رنج می‌برد، لوح فشرده‌ای در صندوق پست خانه‌شان می‌یابد که تصاویری از او را در محیط‌های شخصی و خصوصی‌اش نشان می‌دهد. او با دیدن این تصاویر دچار حمله‌ی عصبی می‌شود و نیما را متهم به ساخت مستندی از زندگی شخصی او می‌کند. نیما مسئولیت ضبط تصاویر را می‌پذیرد ولی به نازنین می‌گوید که قصد نداشته آنها را به کسی نشان‌دهد و نمی‌داند که چگونه سر از صندوق پست آنها درآورده‌است. آن دو در نهایت با ترس از اینکه زیر نگاه کسی هستند، آپارتمان خود را ترک می‌کنند.

۱ـ۱ـ۴ـ طراحی صحنه

روان‌شناس انگلیسی، دنیس چاپمن[۱۷] در اواسط دهه‌ی ۱۹۲۰ میلادی، معیاری به نام مقیاس اتاق‌نشیمن[۱۸] را به عنوان ابزاری برای سنجش طبقه‌ی اجتماعی معرفی کرد (اباذری و چاوشیان، ۱۳۸۱: ۱۰). او در مطالعاتش اهمیت زیادی برای اتاق‌نشیمن هر خانه قائل بود و آن را دارای شرایطی می‌دانست که به آن اجازه می‌داد وضعیت اجتماعی ساکنان خانه را منعکس کند (چاپمن، ۱۹۵۵: ۱۲۱). هر چند بعدتر، صلاحیت این مقیاس در سنجش طبقه‌ی اجتماعی افراد زیر سوال رفت و روش تحلیلی چاپمن به شدت مورد انتقاد قرارگرفت (اباذری و چاوشیان، ۱۳۸۱: ۱۱)، اما همچنان می‌توان از نظریات وی درباره‌ی اهمیت زیاد اتاق‌نشیمن در یک خانه استفاده‌ی مؤثر کرد.

تمامی صحنه‌های نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» در اتاق‌نشیمن اتفاق می‌افتند. با توجه به

اهمیت بالای این اتاق در تحلیل‌های اجتماعی، می‌توان از عناصر توصیف شده در این اتاق به عنوان یکی از مهم‌ترین منابع نشانه‌شناختی استفاده کرد:

«آپارتمانی هفتاد متری، وسایل خانه مرتب اما سرد و خاموش. مبل‌ها خاکستری، دیوارهای سفید و پرده‌های مخمل آبی سیر، دو سه لایه. ویترینی با وسایل تزئینی و میانشان جنینی خوابیده در الکل. منظر ما پنجره‌ی خانه است. حالا پرده‌ها کشیده‌اند و هیچ چیز از داخل خانه پیدا نیست» (ثمینی، ۱۳۹۵: ۷).

اولین نکته‌ی مهمی که در این توضیح صحنه به چشم می‌خورد، اشاره به طراحی داخلی آن است. همان‌طور که گفته‌شد نحوه‌ی چیدمان و دکوراسیون داخلی منزل، یکی از مهم‌ترین مظاهر سبک زندگی است که افراد با استفاده از آن می‌کوشند دیدگاه‌ها و نگرش‌های خود نسبت به موضوعات مختلف را در معرض نمایش بگذارند.

در اینجا توصیف نسبتا دقیقی از فضای داخلی این واحد ارائه شده‌است. آپارتمان چندان بزرگ نیست و ابعاد آن برای یک خانواده‌ی دونفره مناسب است. رنگ‌های غالب اتاق‌نشیمن، رنگ‌های سرد و خنثی و طیف سفید تا خاکستری است. رنگ‌ها در نشانه‌شناسی اجتماعی بویژه در روان‌شناسی شخصیت از اهمیت بالایی برخوردار هستند (لیوون، ۱۳۹۵: ۱۳۷). بنابراین این شکل از توصیف رنگ‌ها و بویژه کاربرد دو صفت «سرد و خاموش» می‌تواند دالی بر عدم تمایل ساکنین خانه برای نمایش هویت خود باشد؛ هر چند که این رویکرد به خودی خود می‌تواند ویژگی‌هایی از سبک زندگی محافظه‌کارانه‌ی ساکنان خانه را به نمایش بگذارد.

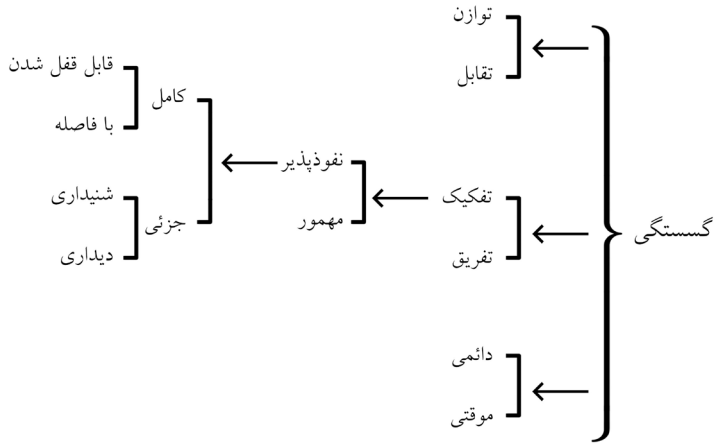
تنها عنصر تزئینی خانه که در توصیف طراحی صحنه به آن اشاره شده‌است، شیشه‌ی الکل حاوی جنین است که قرارگرفتن آن در میان وسائل تزئینی اتاق‌نشیمن که محل قرارگرفتن دست‌آوردهای فرهنگی ـ اجتماعی محسوب می‌شود، اهمیت بالای آن را در سبک زندگی ساکنین خانه نشان می‌دهد. این وسیله از یک سو می‌تواند دالی بر شغل آزمایشگاهی نازنین باشد و از سویی دیگر می‌تواند بر بارداری ناموفق او دلالت کند که تأثیرات مخرب آن به عنصری دائمی در سبک زندگی او تبدیل شده‌است.

۲ـ۱ـ۴ـ قاب‌بندی صحنه

دیگر عنصر مهمی که در توضیح صحنه‌ی ابتدایی این صحنه جلب توجه می‌کند، پرده‌های مخمل سیر چند لایه است. این پرده‌ها و پنجره‌های جلوی آنها که منظر صحنه نیز هستند، فضای داخلی خانه را به نوعی برای دیگرانی که از بیرون به آن نگاه می‌کنند، قاب‌بندی می‌کنند.

لیوون و کرس در کتاب «تفسیر تصاویر»[۱۹] مفهوم قاب‌بندی را در بافت ارتباط بصری مطرح کردند (لیوون و کرس، ۲۰۰۶: ۲۱۴ـ۲۰۳) و از آن زمان برای آنها محرز شد که قاب‌بندی، اصلی چندوجهی[۲۰] است و می‌تواند نه تنها بین عناصر یک ترکیب بصری، بلکه بین افراد در یک مکان خاص مانند اداره، مدرسه، رستوران و خانه‌های مسکونی وجود داشته‌باشد (لیوون، ۱۳۹۵: ۴۵).

لیوون در بخش اول کتاب «آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی» انواع قاب‌بندی مکانی را با توجه به قابلیت‌های معنایی مختلفی که ایجاد می‌کنند به شیوه‌ی زیر تقسیم‌بندی می‌کند:



نمودار ۱. نمودار نظام شبکه: قاب‌بندی فضا در اداره‌ها و مدارس (لیوون، ۱۳۹۵: ۵۲)

با توجه به این نوع تقسیم‌بندی می‌توان گفت که از منظر ویژگی توازن/تقابل[۲۱]، پنجره‌های این بلوک مسکونی در توازن با هم قراردارند چرا که دارای مکان و مصالح یکسان هستند. قابلیت نشانه‌شناختی توازن این است که می‌تواند جایگاه‌ها، نقش‌های موجود در نظام‌های نشانه‌شناختی و به‌طور خلاصه طیفی از ابعاد هویت مشترک را تعیین کند (لیوون، ۱۳۹۵: ۵۲). به‌این‌ترتیب توازن قاب‌بندی میان خانه‌های یک بلوک مسکونی را می‌توان به معنای یکسان بودن جایگاه‌های اجتماعی ساکنان این بلوک از نظر سازندگان آن تلقی کرد؛ درصورتی‌که در بلوک‌های مسکونی، ابعاد متفاوت خانه‌ها و قرارگرفتن خانه‌های بزرگ‌تر در طبقات بالاتر و با موقعیت نوری بهتر، می‌تواند نوعی طبقه‌بندی اجتماعی براساس میزان درآمد را در یک ساختمان مسکونی برقرارکند.

از منظر ویژگی تفکیک/تفرق[۲۲]، قاب‌بندی پنجره‌های این خانه‌ها، شکلی از تفکیک محسوب می‌شود. با توجه به قابلیت تعاملی و ارتباطی پنجره که نفوذپذیری آن تنها می‌تواند به صورت دیداری یا شنیداری باشد، این نوع تفکیک دارای درجاتی از نفوذپذیری[۲۳] است که توسط افراد تفکیک شده قابل کنترل است؛ ساکنین این خانه‌ها می‌توانند ارتباط دیداری با دیگران را با باز یا بسته کردن پرده‌ها و ارتباط شنیداری با آنها را با باز و بسته کردن پنجره‌ها، تنظیم کنند. قابلیت نشانه‌شناختی نفوذپذیری، محدودسازی تعاملات و ایجاد موانع برای ارتباط آزاد (همان، ۵۰) یا به نوعی ایجاد حریم خصوصی است. در توضیح صحنه‌ی اول نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند»، رنگ تیره و جنس کلفت پرده‌ها و نیز تعدد لایه‌های آن می‌تواند تلاش ساکنان خانه برای کاهش نفوذپذیری و محدود کردن تعامل دیداری با دیگران و درنتیجه، ایجاد حریم خصوصی را نشان‌دهد. این پرده‌ها در طول صحنه‌ی اول، ۳ بار، یکی در ابتدای صحنه، (ثمینی، ۱۳۹۵: ۷) بار دیگر در اواسط آن (همان، ۱۴) و سرانجام در انتهای صحنه (همان، ۲۳) توسط ساکنان خانه بسته می‌شوند و به‌این‌ترتیب ارتباط دیداری ساکنان خانه‌های دیگر (و البته مخاطبان نمایش) را با آن‌ها قطع می‌کنند. میزان اهمیت حریم خصوصی نزد ساکنان خانه را می‌توان به عنوان یکی از نمودهای سبک زندگی درنظرگرفت که بویژه در این نمایشنامه از اهمیت بالایی برخوردار است.

سرانجام از منظر ویژگی پایداری/ناپایداری[۲۴]، نوع گسست پنجره‌های این خانه‌ها دارای

درجات بالایی از پایداری است؛ مکان و اندازه‌ی پنجره‌ها و حتی وجود داشتن یا نداشتن آنها به سختی و تنها از طریق تخریب و بازسازی قابل تغییر است که آن هم با توجه به موقعیت خانه، یعنی قرارگرفتن در یک مجموعه‌ی آپارتمانی، نیازمند تصمیم‌گیری جمعی است. قابلیت نشانه‌شناختی درجات مختلف پایداری قاب‌بندی پنجره‌ها، میزان انعطاف چینش‌های اجتماعی[۲۵] ساکنان خانه است (لیوون، ۱۳۹۵: ۴۸). در نظام نشانه‌شناختی بلوک مسکونی، جایگاه ساکنان خانه تثبیت‌شده و به سختی قابل تغییر است.

۳ـ۱ـ۴ـ ابزارهای ارتباطی

اما عناصر صحنه‌ای این صحنه، تنها به طراحی صحنه و قاب‌بندی پنجره‌ها محدود نمی‌شود. دیگر دال مادی مهمی که در صحنه‌ی اول به آن اشاره می‌شود، تلفن‌های همراه نازنین و نیما (ثمینی، ۱۳۹۵: ۱۷ و ۱۵، ۹) و رایانه‌ی سیار نیما (همان، ۷) است. کرس در کتاب «نشانه‌شناسی اجتماعی از نظر تا کاربرد»[۲۶]، قابلیت‌ها و محدودیت‌های تلفن همراه هوشمند را به منظور درک چگونگی تولید معنا از رهگذر آن، مورد بررسی قرارمی‌دهد (کرس، ۱۳۹۷: ۲۴۲ـ۲۲۹). او اهمیت فراوانی برای ابزارهای ارتباطی همچون تلفن همراه و رایانه‌ی سیار قائل است و آنها را ابزاری می‌داند که در ساخت معنی بسیار موثرند: «اگر شکل‌دهی به هویت و فاعلیت‌مان، فرآیندی از ساخت معنی توسط خودمان، درباره‌ی خودمان و از دنیای اطرافمان باشد (کرس و پچلر[۲۷]، ۲۰۰۷)، بنابراین رسانه‌ای که ما استفاده می‌کنیم و قابلیت‌هایی که این رسانه‌ها فراهم می‌کنند (امکانات و محدودیت‌هایشان) بر چگونگی معناسازی و شکل‌دهی هویت ما تاثیر می‌گذارد» (کرس، ۲۰۱۰: ۱۸۵).

به‌این‌ترتیب با شناخت قابلیت‌ها و محدودیت‌های این ابزارهای ارتباطی در محدوده‌ی نمایشنامه، می‌توان به قابلیت‌های آنها برای معناسازی در سبک زندگی افرادی که از آنها استفاده می‌کنند، پی برد.

با توجه به محتویات صحنه‌ی اول نمایشنامه‌ی **نگاهمان می‌کنند**، آنچه در اینجا اهمیت دارد، قابلیت‌های نرم‌افزاری و سخت‌افزاری این وسیله‌ها نیست بلکه قابلیت‌های کارکردی آنها است.

اولین کارکرد رایانه‌ی سیار نیما که در نمایشنامه به آن اشاره می‌شود، امکان اتصال به شبکه‌های اجتماعی مانند فیس‌بوک[۲۸] است که این کارکرد از جمله کارکردهای تلفن هوشمند نیز محسوب می‌شود. شبکه‌های اجتماعی که بویژه در دو دهه‌ی اخیر بسیار گسترش یافته‌اند، امکان برقراری نوع ویژه‌ای از روابط بینافردی را فراهم می‌کنند. این شکل از روابط بینافردی دو ویژگی عمده دارد: اول اینکه بسیار سریع اتفاق می‌افتد و دوم در کوتاه‌ترین زمان ممکن می‌توان به بیشترین حد اطلاعات فردی که توسط خود فرد و در صفحه‌ی شخصی‌اش[۲۹] منتشر شده، دسترسی پیداکرد؛ همان‌طور که در ابتدای صحنه، نیما روی مبل «ولو می‌شود» و به سرعت اطلاعاتی کلی از وکیل مهاجرت‌شان را از صفحه‌ی شخصی او در فیس‌بوک به‌دست می‌آورد و نتیجه می‌گیرد او وکیلی ناکارآمد است (ثمینی، ۱۳۹۵: ۷).

کرس معتقد است که دسترسی سریع به اطلاعات که از نتایج دسترسی دائم به اینترنت سیار است، می‌تواند باعث تغییر در نگاه افراد به زندگی، زمان، روابط و کل جهان شود (کرس، ۱۳۹۷: ۲۳۷). به این معنی که افراد به جای جست‌وجوهای عمیق و ریشه‌ای حول موضوعات که طبیعتا مستلزم صرف زمانی طولانی است، به جست‌وجویی سطحی اما سریع بسنده می‌کنند و به‌این‌ترتیب «تجربه‌ی زندگی تبدیل به فعالیتی می‌شود که توسط اطلاعاتی در

دسترس قاب‌بندی‌شده و شکل می‌گیرد و نیز یادگیری با جمع‌آوری اطلاعاتی ـ قابل اعتماد یا جعلی ـ درباره‌ی محیط اطراف، اشتباه گرفته می‌شود» (کرس، ۲۰۱۰: ۱۹۰). همان‌طور که در این صحنه نیز نیما تنها با نگاهی کوتاه به صفحه‌ی شخصی وکیل، به قضاوتی کلی و سریع درباره‌ی او می‌رسد.

دیگر کارکرد رایانه‌ی سیار که در نمایشنامه به آن اشاره شده‌است، امکان ذخیره‌سازی اطلاعات شخصی است. اگر در گذشته برای تفتیش یک مضنون، اسناد و کتاب‌های او مهم‌ترین منابع برای دسترسی به حریم خصوصی او بودند، امروزه با تفتیش رایانه‌ی شخصی افراد به راحتی می‌توان به خصوصی‌ترین مسائل آنها پی برد. بنابراین رایانه‌ی شخصی (و البته تلفن همراه که در ادامه بیشتر به آن پرداخته می‌شود) حکم یک وسیله‌ی به شدت خصوصی را دارد که دسترسی به آن نیازمند رمز عبور است و محتویات آن باید از دسترس نامحرمان دور بماند. به‌این‌ترتیب هرچه فرد احساس امنیت بیشتری برای حفظ حریم خصوصی‌اش کند، اطلاعات شخصی بیشتری در رایانه‌ی شخصی (و تلفن همراهش) ذخیره می‌کند؛ همان‌طور که در این صحنه نیز نیما از زمانی که احساس امنیت بیشتری می‌کند، مجددا فیلم‌های مستند غیرقانونی‌اش را در رایانه‌ی شخصی‌اش ذخیره می‌کند و از تفتیش آن توسط مأموران قانون، نمی‌هراسد.

اما مهم‌تر از رایانه‌ی شخصی در این صحنه، تلفن‌های همراه نازنین و نیما هستند که ۳ بار در طول نمایش به آنها اشاره می‌شود. مهم‌ترین کارکردهای تلفن همراه که در این صحنه به آن اشاره می‌شود، قابلیت برقراری ارتباط بینافردی، قابلیت ذخیره‌ی اطلاعات شخصی و قابلیت تصویربرداری است و مهم‌ترین محدودیت آن، امکان شنود از سوی دیگران در زمان استفاده یا در زمان‌های دیگر است. البته اشاره‌هایی به کارکردهای دیگری چون بازی‌های مجازی و فرستادن لطیفه نیز شده‌است که اولی بسط و گسترش بیشتری نیافته و دومی در دسته‌ی دال‌های زبانی قرارمی‌گیرد و از چهارچوب این مقاله خارج است.

مهم‌ترین قابلیت نشانه‌شناختی کارکرد برقراری ارتباط بینافردی، واکاوی کیفیت ارتباط میان افراد است. اگر در گذشته فردی برای رفع شک خود به خیانت‌کاری همسرش، به تعقیب او در مکان‌های مختلف می‌پرداخت، امروزه به سادگی و تنها با گشت‌وگذاری کوتاه در تلفن همراه او می‌تواند رد روابط خصوصی او را بگیرد. در این صحنه نیز نازنین از این قابلیت تلفن همراه استفاده کرده و می‌کوشد که به کیفیت رابطه‌ی نیما با یکی از همکارانش به نام مینو مشیرزاده، پی ببرد. شیوه‌ی فرستادن پیغام برای این فرد خاص توسط نیما و تعداد دفعات برقرای ارتباط با او همگی می‌توانند منجر به معناسازی شده و کیفیت روابط کاری نیما با همکارانش را نشان‌دهد که این مسئله موضوع مهمی در شکل‌گیری سبک زندگی او است.

مهم‌ترین قابلیت نشانه‌شناختی کارکرد ذخیره‌سازی اطلاعات شخصی، همان‌طور که در بحث رایانه‌ی شخصی به آن اشاره شد، تعریف حریم خصوصی است. نیما رمز عبور تلفن همراهش را عوض کرده و امکان دسترسی به اطلاعات درون آن را از نازنین سلب کرده‌است، هرچند که وقتی با اصرار نازنین مواجه می‌شود، تن به خواسته‌ی او داده و رمز تلفن همراهش را آشکار می‌کند (ثمینی، ۱۳۹۵: ۹). به‌این‌ترتیب نیما ابتدا از راه‌دادن نازنین به حریم شخصی‌اش امتناع می‌کند و با اصرار نازنین تن به این کار می‌دهد. انتخاب‌های دیگر نازنین و نیما در این مورد، مانند تفتیش پنهانی تلفن همراه به جای تفتیش آشکار توسط نازنین، نداشتن رمز عبور، تغییر ندادن آن، نپذیرفتن آشکارسازی رمز عبور توسط نیما و حتی ترتیب اعداد این رمز همگی می‌توانند منجر به معناسازی در سبک زندگی نازنین و نیما شوند.

و سرانجام قابلیت نشانه‌شناختی کارکرد تصویربرداری که در این صحنه اهمیت بسیار زیادی دارد، بازنمود واقعیت از طریق گزینش و ثبت پدیده‌ها است. کرس معتقد است که امروزه تلفن‌های همراه به گونه‌ای طراحی می‌شوند که به راحتی و با لمس تنها یک دکمه، امکان تصویربرداری را فراهم کنند و این ویژگی باعث می‌شود که استفاده‌کنندگان این تلفن‌های همراه، به گزینش و ثبت بی‌رویه‌ی وقایع و پدیده‌ها ترغیب شوند (کرس، ۱۳۹۷: ۲۳۵). در نتیجه واقعیت کنونی تنها به شکل آینده‌ی بازنمودهای گذشته درک می‌شود و نه به شکل تجربه‌ای در حال زیستن (کرس، ۲۰۱۰: ۱۸۹). همچنین از یک سو هر بازنمودی در طول زمان می‌تواند ارزشمند شود و از آنجا که این بازنمودها به سادگی امکان‌پذیرند، با ارزشمند شدن آن، پدیده‌ها و اشیاء بیشتری شبیه به آن، مورد بازنمود قرارمی‌گیرند. و از سویی دیگر افراد، جهان اطراف را تنها با هدف بازنمایی آن تجربه می‌کنند (همان).

براساس آنچه گفته‌شد، نیما با ثبت بی‌رویه تصاویر از نازنین در حالت‌های مختلف ضمن تجاوز به حریم خصوصی او، به جای تجربه‌کردن زندگی با او در واقعیت حاضر، می‌کوشد تا حقیقت وجودی او را آن‌گونه که بیشتر می‌پسندد بازنمایی کند:

«نیما: (بهت‌زده) آره اینا رو من از تو گرفتم. عین سینما حقیقت. وقتایی که حواست نبوده. وقتای خواب... اما قرارنبود دست کسی بیفته. همه‌ش تو موبایلم بود. مال خودم بود. به کسی ندادمش.

نازی: اینا کار توئه. اینا رو تو گرفتی. من تا دیدم شک کردم. اما باور نکردم. تو حتی تو خواب به من رحم نکردی نیما.

نیما: توی خواب خودت می‌شی. معصوم و آروم. اما به جون خودت هیچ کس اینا رو ندیده بود» (ثمینی، ۱۳۹۵: ۱۹).

قابلیت نشانه‌شناختی امکان شنود توسط دیگران، تعیین جایگاه اجتماعی افراد و میزان احساس امنیت اجتماعی آنها است. نیما در زمان دستگیری، از شنود تلفن همراهش هراسان بوده‌است (همان، ۱۲) و نازنین برای صحبت از خصوصی‌ترین مشکلش، تلفن‌های همراه خود و نیما را در کمدی پنهان می‌کند (همان، ۱۷) چرا که امکان شنود تلفن همراه را حتی در زمانی که از آن استفاده نمی‌شود نیز در نظر می‌گیرد. به این‌ترتیب این احساس عدم امنیت اجتماعی توسط نازنین و نیز جایگاه اجتماعی آنها که خود را در معرض شنود می‌بینند، منجر به معناسازی در سبک زندگی آنها می‌شود.

۲ـ۴ـ صحنه‌ی دوم: مانیا و ژاله

مانیا، ۲۳ ساله، ساکن واحد ۸۹ است. او که در بحبوحه‌ی مهاجرت از ایران است می‌کوشد تا رفتنش را به خاطر پسری به نام مزدک و رابطه‌ی عاشقانه‌اش با او، به تأخیر بیندازد. ژاله، ۴۷ ساله، بازیگر کم‌کار سینما و تلویزیون، به آپارتمان او می‌آید و از او خواهش می‌کند تا اجازه دهد از بالکن آپارتمانش، واحد روبه‌رو را زیر نظر قراردهد. ژاله شک کرده‌است که همسرش حمید برای معاشقه با دختری که در واحد روبه‌رو زندگی می‌کند، هفته‌ای یک بار به آنجا می‌آید. مانیا این اجازه را به او می‌دهد و همراه او به تماشای واحد روبه‌رو می‌نشیند. به تدریج، ژاله و مانیا متوجه می‌شوند که این مزدک، معشوق مانیا است که با دختر واحد روبه‌رو وارد رابطه‌ی عاشقانه شده و نه همسر ژاله. ژاله که حالا خیالش راحت شده‌است، مانیا را دلداری می‌دهد و در نهایت هر دو برای قدم زدن و صحبت از آپارتمان خارج می‌شوند.

۱ـ۲ـ۴ـ طراحی صحنه

همان‌طور که پیش‌تر گفته‌شد، اتفاق‌های این صحنه‌ی نمایشنامه نیز در فضای اتاق‌نشیمن رخ می‌دهد.

آپارتمانی با نقشه‌ای مشابه با واحد ۳۴ اما چیدمانی کاملا متفاوت. مبل‌ها و وسائل قدیمی و فضایی ریخت‌وپاش اما دلنشین. همه‌جا مالامال از گل و گیاه. بر در و دیوار عکس‌های دونفره‌ی مانیا و مزدک و تک‌نفره‌ی مزدک به چشم می‌خورد (همان، ۲۵).

خانه‌ی مانیا چیدمانی کاملا متفاوت با خانه‌ی نازنین و نیما دارد که این مسئله در همین ابتدای کار، سبک زندگی متفاوت او را نشان می‌دهد. مانیا فعلا در این خانه تنها زندگی می‌کند و مشخص نیست که او همیشه در این خانه تنها بوده یا در حال حاضر و با مسافرت خانواده‌اش، در خانه تنها مانده است. توصیف اشیاء قدیمی در کنار وضع «ریخت‌وپاش» و در عین حال «دلنشین» خانه، گل و گیاه فراوان و عکس‌های دونفره‌ی او با مزدک بر در و دیوار خانه می‌تواند دالی بر این موضوع باشد که مانیا برخلاف نازنین و نیما، واهمه‌ای از ابراز هویت فردی و سبک زندگی‌اش از طریق چیدمان داخلی خانه‌اش ندارد. گل و گیاه فراوان در همه جای خانه، می‌تواند دالی بر مفاهیمی چون سرزندگی، شادابی و مسئولیت‌پذیری باشد.

مهم‌ترین وسیله‌ی تزئینی در توصیف طراحی این صحنه، عکس‌های دونفره‌ی مانیا و مزدک و عکس‌های تک‌نفره‌ی مزدک بر در و دیوار خانه است. البته عکس‌های دیگری از جمله عکسی از برادر مانیا نیز بر دیوار خانه وجوددارد، اما در توضیح صحنه‌ی ابتدای نمایشنامه به آن اشاره‌ای نشده و در ادامه‌ی صحنه و در گفت‌وگوی مانیا و ژاله آشکار می‌شود.

لیوون به پیروی از بارت در کتاب «اسطوره‌شناسی‌ها»[۳۰]، دو عنصر مهم محتوای تصاویر را در معناسازی ضمنی، «ژست‌ها» و «ابژه‌ها» می‌داند (لیوون، ۱۳۹۵: ۹۱). بارت معتقد است که «فرهنگ‌نامه»ی نانوشته‌ای از ژست‌ها وجوددارد که برای همگان شناخته‌شده‌است و «مدخل»های این فرهنگ‌نامه معانی گسترده و به لحاظ ایدئولوژیک متنوعی دارد که نمونه‌ی عالی معانی ضمنی هستند (همان).

در توصیفی که از عکس‌های مانیا و مزدک می‌شود، اشاره‌ای به ژست این عکس‌ها نشده و تنها نکته‌ی قابل‌توجه که می‌تواند منجر به معناسازی شود، دونفره و تک‌نفره بودن عکس‌ها است. به‌این‌ترتیب به نظر می‌رسد که آنچه در نزد مانیا بسیار اهمیت دارد، هم رابطه‌ی عاشقانه و هم شخص مزدک است. انتخاب‌های دیگری چون وجود عکس‌های تک‌نفره از مانیا یا عدم وجود عکس‌های تک‌نفره از مزدک می‌توانست به ساخت معانی متفاوتی منجر شود.

علاوه بر این، وجود این عکس‌ها بر در و دیوار خانه، می‌تواند دالی بر آزادی روابط خارج از ازدواج در سبک زندگی مانیا و خانواده‌اش باشد؛ مانیا این رابطه را از خانواده‌اش پنهان نکرده و عشق خود به مزدک را آزادانه در برابر آنها به شیوه‌های مختلف ابراز می‌کند. این مسئله در شکل‌گیری سبک زندگی مانیا از اهمیت بالایی برخوردار است و می‌تواند منجر به معناسازی در سبک زندگی او شود.

۲ـ۲ـ۴ـ قاب‌بندی صحنه

قاب‌بندی پنجره‌ها در خانه‌ی مانیا از نظر ویژگی‌های توازن/تقابل و پایداری/ناپایداری، شبیه به خانه‌ی نازنین و نیما است. تفاوت مهم در اینجا، درجه‌ی نفوذپذیری قاب‌بندی است. برخلاف خانه‌ی نازنین و نیما، در این خانه از پرده‌های کلفت و چندلایه خبری نیست و مانیا نه تنها ارتباط دیداری دیگران با خانه‌ی خود را قطع نمی‌کند، بلکه فعالانه در ایجاد این ارتباط،

هرچند به صورت یک‌طرفه، می‌کوشد و ابزارهایی چون دوربین مخصوص دیدزنی را برای افزایش کیفیت این ارتباط به‌کار می‌گیرد. بنابراین مانیا نه تنها از به اشتراک گذاشتن حریم خصوصی‌اش ابایی ندارد بلکه با وجود آشنایی به گفتمان حریم خصوصی، مانع از برقراری ارتباط دیداری یک‌طرفه‌ی ژاله با خانه‌ی روبه‌رو نشده و در این مسئله با او همکاری می‌کند.

۳ـ۲ـ۴ـ ابزارهای ارتباطی

از جمله اشیا توصیف شده در این صحنه، می‌توان به تلفن همراه مانیا اشاره کرد که کارکردهایی مشابه با صحنه‌ی قبل دارد اما تفاوت مهم در اینجا، استفاده‌ی متفاوت از قابلیت‌های نشانه‌شناختی کارکردهای این وسیله است؛ مانیا برخلاف نیما اطلاعات تلفن همراهش را آزادانه در اختیار ژاله قرارمی‌دهد و او را با تلفن همراهی که رمز آن گشوده شده در اتاق‌نشیمن تنها می‌گذارد و نیز برخلاف نازنین، رمزهای عبور مزدک به تمامی شبکه‌های اجتماعی و ابزارهای ارتباطی‌اش را می‌داند و بی‌هیچ مانعی، محتوایات آنها را تفتیش می‌کند. به‌این‌ترتیب، تحلیل تلفن همراه مانیا همچون تحلیل طراحی داخلی خانه و قاب‌بندی پنجره‌های آن، عدم واهمه‌ی مانیا برای به اشتراک گذاشتن حریم خصوصی و تمایلش را برای ورود به حریم خصوصی دیگران، نشان می‌دهد.

۳ـ۴ـ صحنه‌ی سوم: ابی و حمید

ابی، ۴۷ ساله ساکن یکی دیگر از واحدهای این مجموعه‌ی آپارتمانی است. او در این واحد دفتر کاری برپا کرده و در آنجا به جاسوسی و ردزنی افراد می‌پردازد و از این طریق کسب درآمد می‌کند. او به تازگی مدارکی علیه حمید، همسر ژاله از صحنه‌ی دوم، فراهم آورده و او را تهدید کرده‌است که در صورت عدم پرداخت مبلغ موردنظرش، آنها را در اختیار ژاله قرارمی‌دهد. این مدارک شامل مدرک تحصیلی جعلی حمید در زمینه‌ی وکالت و ادعای دروغین او درباره‌ی فوت پدر و مادرش به منظور جلوگیری از رویارویی آنها با ژاله می‌شود. حمید، ۴۰ ساله نیز ابی را تهدید می‌کند که در صورت ارسال مدارک برای ژاله، شغل حقیقی او را برای خانواده‌ی مذهبی‌اش فاش می‌کند و آبروی دختر در شرف ازدواجش را در معرض خطر قرارمی‌دهد. ابی و حمید در نهایت با هم توافق می‌کنند که هیچ‌کدام اسرار دیگری را آشکار نکند. نمایشنامه با حضور تمامی شخصیت‌ها در لابی مجموعه و رویارویی آنها با هم، به پایان می‌رسد.

۱ـ۳ـ۴ـ طراحی صحنه

اتفاقات این صحنه نیز همچون دو صحنه‌ی پیش، در اتاق‌نشیمن رخ می‌دهد.

آپارتمانی با نقشه‌ی مشابه با دو آپارتمان پیشین اما فضایی به تمامی متفاوت. سرتاسر دیوارها و کمدها و قفسه‌ها مالامال از فیلم و دستگاه‌های ضبط صدا و پخش دی‌وی‌دی مد روز و تلوزیون و ویدیوهای تی‌سون و وی‌اچ‌اس قدیمی و فیلم‌های بتامکس و وی‌اچ‌اس است (همان، ۴۵).

این آپارتمان برخلاف دو آپارتمان قبلی، فقط مسکونی نیست و محل کار ابی نیز محسوب می‌شود. او علاوه بر کار، برای سرپوش‌گذاری بر شغل خلاف قانونش و نیز به تبع ساعات طولانی کارش، عملا در این واحد زندگی می‌کند تا به خانواده‌اش بقبولاند که برای کار به عسلویه رفته‌است.

طراحی چیدمان داخلی این آپارتمان، به تمامی منعکس‌کننده‌ی شغل ابی است. با وجود اینکه شغل خلاف قانون او پنهان‌کاری بیشتری را می‌طلبد، ولی او ابایی از پنهان کردن عناصر مربوط به شغل خود ندارد و آنها را تمام و کمال به نمایش می‌گذارد.

۲ـ۳ـ۴ـ قاب‌بندی صحنه

قاب‌بندی پنجره‌های این خانه نیز از نظر ویژگی‌های توازن/تقابل و پایداری/ناپایداری، همچون دو خانه‌ی قبلی است اما از نظر نفوذپذیری، مانند خانه‌ی مانیا، درجه‌ی نفوذپذیری زیادی دارد؛ پرده‌ها کاملا باز هستند و هیچ مانعی برای برقراری ارتباط دیداری با داخل خانه وجودندارد. ابی که خود به شکل حرفه‌ای و برای امرار معاش به حریم خصوصی دیگران تجاوز می‌کند، اطمینان دارد که کسی به حریم خصوصی او نفوذ نخواهد کرد و در جواب حمید که از او می‌پرسد چرا پرده‌هایش باز هستند، می‌گوید که به علت ارتفاع زیاد واحد، نیازی به کشیدن پرده‌ها نیست (همان، ۶۰).

۳ـ۳ـ۴ـ ابزارهای ارتباطی

اما ابی در ارتباط با دیگر اشیا توصیف‌شده در این صحنه، یعنی تلفن‌های همراه متعددش، رویکردی کاملا متفاوت را پیش می‌گیرد؛ افزایش تعداد تلفن‌های همراه می‌تواند دالی بر تلاش ابی برای افزایش امنیت حریم خصوصی باشد. او با این کار از یک سو اطلاعات شخصی ذخیره شده‌اش را میان تلفن‌های همراهش پخش می‌کند و از سوی دیگر از احتمال شنود توسط مأموران دولت می‌کاهد. ابی همچنین در تماس تلفنی ابتدای صحنه، هویت خود را پشت هویت شخصی به نام «عمو» پنهان می‌کند و از مشتری‌اش می‌خواهد پس از واریز مبلغ درخواستی‌اش، پیامکی بسیار کوتاه تنها حاوی جمله‌ی «شد.» برای او بفرستد (همان، ۴۶) که این دو نیز می‌تواند دال‌هایی بر ترس ابی از مورد شنود قرارگرفتن باشد.

تفاوت رویکرد ابی درباره‌ی چیدمان داخلی، پرده‌های خانه و تلفن‌های همراهش را از دو منظر می‌توان بررسی کرد: یا او بی‌آنکه خود آگاه باشد، تمایل به نمایش شغل و حرفه‌اش دارد و این تمایل به قدری در او درونی است که منجر به فراموش‌کاری او نسبت به اهمیت پرده‌های خانه و نمایش تمام و کمال ابزارهای حرفه‌ای‌اش می‌شود، و یا حریم خصوصی از نظر ابی ارتباطی با حرفه‌اش ندارد و آنچه برای او از اهمیت بیشتری برخوردار است، حفظ حریم خصوصی خانوادگی‌اش است.

به‌این‌ترتیب وجه دیگر سبک زندگی او، یعنی سبک زندگی خانوادگی‌اش آشکار می‌شود. با توجه به این سبک زندگی و عدم وجود کوچک‌ترین نشانه‌ای دال بر این وجه در میان دال‌های مادی، می‌توان نتیجه گرفت که آنچه از نظر ابی خصوصی است و نباید در انظار دیگران ظاهر شود، بخش خانوادگی سبک زندگی‌اش است و بخش دیگر، یعنی حرفه‌اش نیازی به پنهان کردن ندارد. هرچند که این رویکرد با ماهیت غیرقانونی حرفه‌اش در تضاد به نظر می‌رسد.

۵ـ نتیجه‌گیری

در نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» سبک زندگی از طریق به‌کارگیری عناصر صحنه‌ای در لایه‌های آشکار و پنهان متن نمود یافته است. در این مقاله به منظور بررسی سازوکار معناسازی و دلالت‌گری عناصر صحنه‌ای این نمایشنامه با بهره‌گیری از آرای تئوون لیوون در رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، ابتدا منابع نشانه‌شناختی عناصر صحنه‌ای موجود در نمایشنامه شناسایی شد و سپس قابلیت نشانه‌شناختی هر یک از آنها مورد بررسی قرارگرفت. یافته‌های به‌دست‌آمده در این مقاله به شرح زیر است:

منابع نشانه‌شناختی عناصر صحنه‌ای در نمایشنامه‌ی «نگاهمان می‌کنند» که سبک‌های زندگی در آنها نمود یافته، شامل طراحی صحنه، قاب‌بندی صحنه و اشیاء صحنه است. طراحی صحنه شامل توضیحات هر صحنه درباره‌ی نحوه‌ی چیدمان داخلی اتاق‌نشیمن، قاب‌بندی صحنه شامل پرده‌ها و پنجره‌های اتاق‌نشیمن و اشیاء موجود در صحنه شامل ابزارهای ارتباطی، یعنی تلفن همراه و رایانه‌ی شخصی است.

انواع چیدمان و دکوراسیون داخلی و عناصر تزئینی به‌کار رفته در طراحی صحنه‌ی این نمایشنامه، می‌توانند نمودهایی از سبک‌های زندگی متفاوت اشخاص هر صحنه را نشان دهند. شکل چیدمان داخلی در صحنه‌ی اول، سبک زندگی محافظه‌کارانه‌ی نازنین و نیما و اهمیت زیاد فرزندآوری در سبک زندگی آنها را نشان می‌دهد. در صحنه‌ی دوم، چیدمان داخلی، تمایل مانیا برای به نمایش گذاشتن سبک زندگی خاص‌اش، روابط عاشقانه‌ی او و نیز آزادی روابط خارج از ازدواج در سبک زندگی او و خانواده‌اش را نشان می‌دهد و در نهایت در صحنه‌ی سوم، چیدمان داخلی، شغل ابی، تمایل او برای به نمایش گذاشتن شغل خلاف قانونش و اهمیت بسیار زیاد حفظ حریم خصوصی خانواده‌اش را در سبک زندگی او، به نمایش می‌گذارد.

سه ویژگی توازن/تقابل، تفکیک/تفریق و /دائمی/موقتی بودن قاب‌بندی صحنه‌های این نمایشنامه که از طریق پرده‌ها و پنجره‌های اتاق‌نشیمن انجام می‌شود، می‌توانند نمودهایی از سبک زندگی اشخاص را نشان دهند. قاب‌بندی در صحنه‌ی اول، اهمیت بالای حریم خصوصی در سبک زندگی نازنین و نیما را نشان می‌دهد. در صحنه‌ی دوم، قاب‌بندی، تمایل مانیا برای به نمایش گذاشتن سبک زندگی شخصی‌اش و بی‌توجهی او به مسئله‌ی حریم خصوصی را نشان می‌دهد و در نهایت در صحنه‌ی سوم، قاب‌بندی صحنه، تمایل ناخودآگاه ابی برای به نمایش گذاشتن شغل خلاف قانونش که بخش مهمی از سبک زندگی او را تشکیل می‌دهد، به نمایش می‌گذارد. در این نمایشنامه، از قابلیت نشانه‌شناختی میزان نفوذپذیری تفکیک قاب‌بندی صحنه‌ها، بیش از قابلیت نشانه‌شناختی سایر ویژگی‌های قاب‌بندی به منظور نشان‌دادن سبک‌های زندگی استفاده شده‌است.

قابلیت‌های نشانه‌شناختی کارکردها و محدودیت‌های ابزارهای ارتباطی در این نمایشنامه، می‌توانند نمودهایی از سبک‌های زندگی متفاوت اشخاص هر صحنه را نشان دهند. مهم‌ترین کارکردهای این ابزارها در این نمایشنامه، امکان اتصال به شبکه‌های اجتماعی، امکان ذخیره‌سازی اطلاعات شخصی، امکان برقراری ارتباط بینافردی و امکان تصویربرداری و مهم‌ترین محدودیت آن‌ها، امکان شنود توسط دیگران است. این کارکردها و محدودیت‌ها در صحنه‌ی اول، روابط نیما با همکارانش، هراس نازنین از زیر نظر بودن و نیز تجاوز نازنین و نیما به حریم خصوصی یکدیگر را به نمایش می‌گذارند. در صحنه‌ی دوم این کارکردها و محدودیت‌ها، بی‌توجهی مانیا به مسئله‌ی حریم خصوصی چه درباره‌ی خود، چه درباره‌ی دیگران را نشان‌می‌دهند و در نهایت در صحنه‌ی سوم، کارکردها و محدودیت‌های ابزارهای ارتباطی، تلاش ابی برای محافظت از خود و ویژگی‌هایی از شغل غیرقانونی او را به نمایش می‌گذارند.

منابع

ـ ثمینی، نغمه. (۱۳۹۵) **نگاهمان می‌کنند**، چاپ اول، نشر افراز، تهران

ـ چندلر، دانیال. (۱۳۹۴) **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه مهدی پارسا، چاپ پنجم، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران

ـ کرس، گانتر. (۱۳۹۷) **نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد**، ترجمه سجاد کبگانی و دکتر رحمان صحراگرد، چاپ چهارم، انتشارات مارلیک، تهران

ـ لیوون، تئوون. (۱۳۹۵) **آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی**، ترجمه محسن نوبخت، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران

ـ چاوشیان، حسن و اباذری، یوسف. (۱۳۸۱) از «طبقه‌ی اجتماعی» تا «سبک زندگی»/ رویکردهای نوین در تحلیل جامعه‌شناختی هویت اجتماعی، **فصلنامه‌ی مطالعات جامعه‌شناختی**، شماره ۲۰، ۲۸ـ۳

- Halliday, M.A.K. (1978) Language as semiotics, London, Edward Arnold (Publishers)

- Chapman, Dennis. (1995) The Home and Social Status, Oxon, Routledge

- Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van. (2006) Reading Images: The Grammar of Visual Design, Second Edition, Oxon, Routledge

- Kress, Gunther. (2010) Multimodality: a social semiotics approach to contemporary communication, Oxon: Routledge

پی‌نوشت

1- Semiotics
2- Social Semiotics
3- Roland Barthes (1919-1980)
4- Semiotic resources
5- Theo van Leeuwen (1947)
6- Lifestyle
7- Introducing social semiotics (2004)
8- Semiotic potential
9- Register
10- Michael Halliday (1925-2018)
11- Affordance
12- James J. Gibson (1904-1979)
13- Meaning potential
14- Style

۱۵ـ لازم به ذکر است که اصطلاح نمود (Presentation) در این پژوهش به معنی مظهر و مصداق به‌کار رفته‌است و با مفاهیم مربوط به بازنمایی (Representation) در ارتباط نیست.

16- Framing
17- Dennis Chapman (1911-2003)
18- Living Room Scale
19- Reading Images: The Grammar of Visual Design (1996)
20- Multimodal
21- Rhyme/Contrast
22- Segregation/Separation
23- Permeable
24- Permanent/ Temporary
25- Social Arrangements

۲۶ـ این کتاب، ترجمه‌ی فارسی کتاب Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication (2009) است که توسط سجاد کبگانی و دکتر رحمان صحراگرد به زبان فارسی برگردانده شده‌است. در این مقاله از هر دو نسخه‌ی انگلیسی و فارسی این کتاب برای رسیدن به دریافتی کامل، استفاده شده‌است.

27- Nobert Pachler (1966)
28- Facebook
29- Profile
30- Mythologies (1957)

نقش «زشتی» در تراژدی‌های منتخب دوره‌ی آتیکا در یونان با تکیه بر آراء افلاطون و ارسطو

عیسی نوری وایقان
شمس‌الملوک مصطفوی (نویسنده مسئول)
اسماعیل شفیعی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۸/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۱/۲۷

نقش «زشتی» در تراژدی‌های منتخب دوره‌ی آتیکا در یونان با تکیه بر آراء افلاطون و ارسطو

عیسی نوری وایقان

دانشجوی دکترای رشته فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و 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 برگرفته از رساله دکترای نویسنده اول با راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی و دکتر اسماعیل شفیعی و استاد مشاور دکتر مالک حسینی تحت عنوان «معیارهای زیباشناسانه امر زشت در هنرهای دراماتیک با تکیه بر آراء افلاطون، ارسطو و نیچه» است.

چکیده

هنر در اعصار مختلف بارها به نمایش «زشتی» دست زده‌است که نمونه‌های بارز آن را در تراژدی‌های منتسب به اشیل، سوفوکل و اوریپید که متعلق به دوره‌ی آتیکا و مربوط به قرن پنجم قبل از میلاد در یونان است می‌توان دید. مضامین «زشت» موجود در داستان تراژدی‌ها موضوع مورد مناقشه در میان فلاسفه‌ای همچون افلاطون و ارسطو بوده‌است. اگرچه افلاطون نمایش «زشتی» در تراژدی را فاقد ارزش و اعتبار می‌دانست، به نظر می‌رسد ارسطو آن را یکی از عوامل شکل‌دهنده‌ی تراژدی و دارای ارزش اخلاقی درنظر می‌گرفته‌است. تقابل دیدگاه این دو متفکر در تراژدی موضوع بحث این پژوهش است.

هدف از این پژوهش تبیین نقش «زشتی» در تراژدی‌های منتخب دوره‌ی آتیکا در یونان از منظر افلاطون و ارسطو است. در این راستا تراژدی‌های شاخص اشیل، سوفوکل و اوریپید مورد بررسی قرارگرفته‌است. اهمیت این پژوهش (که می‌تواند حاصل نتیجه‌گیری این پژوهش باشد)، ایجاد درک متفاوت از مفهوم «زشتی» و کارکرد سازنده‌ی آن در هنر و تراژدی در مقابل دیدگاهی است که نمایش «زشتی» در هنر را لزوما مخرب و غیراخلاقی می‌داند. از همین روی کارکرد سازنده و اخلاقی «زشتی» در تراژدی می‌تواند به عنوان الگویی برای خلق آثار نمایشی پیش رو قرارگیرد.

سوال اصلی این پژوهش عبارت است از: «زشتی» چه نقشی در تراژدی‌های یونانی از منظر افلاطون و ارسطو دارد؟ روش به‌کار گرفته‌شده در این پژوهش به صورت توصیفی ـ تحلیلی بوده و از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی برای جمع‌آوری اطلاعات بهره برده شده‌است.

از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش می‌توان به نقش سازنده‌ی «زشتی» به عنوان امری لازم‌الوجود و حیاتی در شکل‌گیری تراژدی یونانی و ایجاد مفاهیم اخلاقی در زندگی انسان اشاره نمود.

واژگان کلیدی: زشتی، اخلاق، تراژدی، افلاطون، ارسطو

۱ـ درآمد

«زشتی» در طول تاریخ هنر به عنوان یکی از موضوعات اصلی و دارای اهمیت در آثار هنری، حضوری پر رنگ داشته‌است و بسیاری از هنرمندان در ادوار مختلف، به نمایش «زشتی» پرداخته‌اند. اگرچه عده‌ای از فلاسفه، هنر را تجلی صرف «زیبایی» دانسته‌اند و آن را از هرگونه نمایش «زشتی» برحذر داشته‌اند، عده‌ای دیگر نمایش «زشتی» را در آثار هنری بدون مانع دانسته‌اند. از همین روی نمایش «زشتی» در آثار هنری و به‌طور اخص در تراژدی، موضوع مورد مناقشه میان فلاسفه و صاحب نظران بوده‌است.

تراژدی به عنوان شاخه‌ای از هنر نمایش با سبک‌ها و شیوه‌های جدی، بزرگ و بلندمرتبه سروکار دارد که شامل رویدادها و اتفاقات هولناک و غمناک است. از جنبه‌ی تاریخی، تراژدی به چهار دوره زمانی و مکانی تقسیم می‌شود: الف ـ آتیکا در آتن مربوط به قرن پنجم قبل از میلاد، ب ـ انگلستان از دوره الیزابت اول و جیمز اول از سال ۱۵۵۸ تا ۱۶۲۵، ج ـ قرن هفدهم فرانسه، د ـ اروپا و آمریکا در نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم؛ تراژدی‌های هر یک از این دوره‌ها دارای مشخصات و ویژگی‌های خاصی هستند. در این پژوهش واژه‌ی تراژدی مترادف با مفهوم تراژدی متعلق به دوره آتیکا است که به دلیل گذر زمان اطلاعات کمی از این دوره باقی مانده و به آثار سه تن از نویسندگان بزرگ آن دوره یعنی اشیل[۱] سوفوکل[۲] و اوریپید[۳] محدود می‌شود.

داستان تراژدی‌ها همواره آکنده از مضامین «زشت» بوده‌است و همین امر باعث به‌وجود آمدن دیدگاه‌های متفاوتی نزد فلاسفه نسبت به تراژدی و تاثیرات آن بر مخاطب شده‌است. در این میان می‌توان به اختلاف دیدگاه افلاطون و ارسطو نسبت به مضامین «زشت» در داستان تراژدی اشاره نمود.

هدف اصلی این پژوهش تبیین نقش «زشتی» در تراژدی‌های یونانی از منظر افلاطون و ارسطو است. در این راستا تراژدی‌های شاخص اشیل، سوفوکل و اوریپید مورد بررسی قرارمی‌گیرد. علت انتخاب این دو فیلسوف، علاوه بر توجه ویژه‌ی آنها به تراژدی در نظام فلسفی خود، در آن بوده‌است که با وجود اینکه هر دو متعلق به یک دوره‌ی زمانی بوده‌اند و از نزدیک تراژدی‌های زمانه‌ی خود را مشاهده نموده‌اند، دارای دو دیدگاه متفاوت نسبت به تراژدی هستند.

بنابراین بر پایه‌ی مطالعات و بررسی‌های انجام شده در زمینه‌ی «زشتی» در تراژدی توسط افلاطون و ارسطو، عنوان و موضوع این پژوهش در راستای درک صحیح و درست از «زشتی» نزد دو فیلسوف و نقش آن در تراژدی‌های یونانی انتخاب شده‌است. روش به‌کار گرفته‌شده توصیفی ـ تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای برای جمع‌آوری داده‌ها بهره برده شده‌است. اهمیت این پژوهش، ایجاد درک متفاوت از مفهوم «زشتی» و کارکرد آن در هنر و تراژدی در مقابل دیدگاهی است که نمایش «زشتی» در هنر را لزوما مخرب و غیراخلاقی می‌داند. از همین روی نقش سازنده و اخلاقی «زشتی» در تراژدی می‌تواند الگویی برای خلق آثار نمایشی پیش رو باشد.

امروزه با گرایش به مفاهیم فلسفی، شاهد پژوهش‌هایی در حوزه‌ی تراژدی هستیم که در قالب مقالات متعدد به بررسی تراژدی پرداخته‌اند اما پژوهش مستقلی که دقیقا به موضوع «زشتی» و نقش آن در تراژدی از منظر افلاطون و ارسطو اشاره کند مشاهده نشده‌است.

پژوهش حاضر ضمن بررسی دیدگاه افلاطون و ارسطو نسبت به «زشتی» در پی آن است که به سوال اصلی این پژوهش پاسخ دهد: «زشتی» چه نقشی در تراژدی‌های یونانی از منظر

۲ـ «زشتی» و «اخلاق»

۲ـ الف: زشتی

«زشتی» مفهومی نسبی است که نمی‌توان درباره‌ی آن به تعریفی تام و تمام دست‌یافت زیرا چیزهای «زشت» و نحوه‌ی نمود «زشتی» یکسان نیست.

«در نظر یک غربی، ماسک آیینی آفریقایی ممکن است زشت و وحشتناک باشد و مو بر اندامش راست کند، حال آنکه همین ماسک برای یک بومی می‌تواند تجسم خدایی نیک‌خواه باشد. برعکس، متدینان غیرمسیحی ممکن است از تصویر مسیح در حال عذاب خون‌آلود و تحقیرشده احساس انزجار کنند، حال آنکه این تصویر جسمانی در ظاهر زشت، در مسیحیان حس همدردی و شفقت برمی‌انگیزد» (اکو، ۱۳۹۵:۲۰).

همچنین تصور عموم غالبا متوجه چیزهای «زشت» نیست بلکه ناظر به عکس‌العمل ما در قبال آنها است. این عکس‌العمل می‌تواند نشانگر ناخشنودی نسبت به امری باشد و آن را شرط «زشتی» بداند اما گاهی این «زشتی» نه تنها احساس ناخرسندی به‌وجود نمی‌آورد بلکه نتیجه عکس آن را نیز دربردارد. واضح است که از طریق عکس‌العمل‌ها نیز نمی‌توان به چیستی «زشتی» دست یافت.

از سویی دیگر پرداخت‌هایی که توسط هنرمندان و اندیشمندان نسبت به «زشتی» وجوددارد به مراتب کمتر از آن چیزی است که در مورد «زیبایی» صورت گرفته‌است. دلیل آن می‌تواند این باشد که انتظار مخاطبان در رویارویی با اثر هنری پناه آوردن به «زیبایی» و گریز از «زشتی» است. از همین کوشش‌های آنان می‌توان تصوراتی نسبت به آنچه «زیبایی» نامیده می‌شود در ذهن متصور شد. متاسفانه این کوشش در مورد «زشتی» تحقق پیدانکرده‌است و عموما «زشتی» را آن چیزی پنداشته‌اند که در مقابل «زیبایی» قراردارد.

افلاطون و ارسطو نمونه‌ی مهمی از این مدل تفکر نسبت به «زشتی» هستند.«زشتی برای افلاطون و ارسطو مقوله‌ای عدمی است. یعنی در نبود و فقدان زیبایی است که امری را زشت می‌شمارند» (مور، ۱۳۸۶:۲۸). این دو فیلسوف دیدگاه‌هایی نسبت به «زیبایی» ارائه کرده‌اند و «زشتی» را چیزی دانسته‌اند که فاقد معیار «زیبایی» باشد.

از آنجا که موضوع مورد بحث ما تراژدی‌های یونانی است و یکی از دلایل اختلاف نظر میان افلاطون و ارسطو نسبت به تراژدی در تاثیر «اخلاقی» آن در مخاطب است، ملاک سنجش «زشتی» و «زیبایی» در این پژوهش از ساحت اخلاقی خواهد بود. از همین روی پیش از هر چیز نیازمند بررسی دیدگاه افلاطون و ارسطو نسبت به «اخلاق» هستیم.

۲ـ ب: اخلاق

افلاطون و ارسطو از جمله فیلسوفان اخلاق‌گرا هستند و پیروی از اخلاقیات موردنظر خود را راه رسیدن انسان به سعادت می‌دانند. از این رو به تفکیک به بررسی دیدگاه هریک از آنها نسبت به «اخلاق» می‌پردازیم.

۲ـ ب ـ۱: افلاطون و «خیر»

افلاطون معتقد بود: مفاهیم کلی که در ذهن ما شکل می‌گیرند دارای نمونه‌های اصیلی هستند که جایگاه آنها در عالم «مُثل» است و حکیم کسی است که در پی شناخت «مُثل» باشد. نزد وی «مثال خیر» بالاترین «مثال» است. از نظر افلاطون «مثال خیر» زمانی مکشوف می‌شود که «مردم تعلیم و تربیت ویژه یافته باشند» (پایکین، ۱۳۷۶:۱۱).

افلاطون معتقد است همه‌ی انسان‌ها در ابتدا توانایی و یارای رسیدن به این معرفت را ندارند تا به «مثال خیر» دست‌یابند از همین روی آنها باید از نمونه‌های اخلاقی موجود در جامعه تبعیت و تقلید کنند. این نمونه‌های اخلاقی در «*قوانین*» این‌گونه عنوان شده‌است: «از حیث منش و اخلاق به خدایان می‌مانند و هرچند شمار آنان کم است اما یافتن فرصتی برای همنشینی با آنان امتیاز بزرگی است» (افلاطون، ۱۳۸۰:۲۲۵۸).

وی بر این باور بود که عمل نیک مبتنی بر شناخت نیک است و اگر کسی نیک (خیر) را تشخیص دهد هیچ‌گاه مرتکب بدی نخواهد شد. از همین رو حسن اخلاقی نتیجه‌ی شناخت «خیر» است.

«هرچه را فضیلت و خوب می‌دانیم با خوب واحد و «مثال» خوب و نمونه‌ی اعلای «خیر» در ارتباط است و کسی که به «خیر» دست‌یابد و آن را بشناسد هیچ‌گاه مرتکب بدی و شر نخواهد شد و در نتیجه سعادتمند خواهد شد» (پایکین، ۱۳۷۶:۸۵).

برای افلاطون رسیدن به سعادت در گرو دستیابی به «خیر اعلی»[۴] است و برای رسیدن به سعادت باید ابتدا با «فضیلت» شد. فضیلت و «منش درست زیستن» از نظر او، عملی است که از شناختی برمی‌خیزد که در پرتو نور «مثال خیر» فراهم آمده باشد. افلاطون معتقد است می‌توان با تقویت قوه‌ی عقلانی «مثال» هرچیزی را درک کرد و این امر بیش از هر چیز از عهده‌ی فیلسوف برمی‌آید. از همین روی افلاطون به صورت کاملا مدون و منظم ذیل عنوان تربیت به تشریح امور مختلف و بایدها و نبایدهای خود برای رسیدن به رشد اخلاقی پرداخته است. ریزترین امور را نادیده نگرفته و برای هر یک از طبقات، وظایف و هنجارهایی را مشخص کرده‌است. این بایدها و نبایدها نزد وی در جهت پرورش جوانان به منظور دستیابی به «مثال خیر» ایجاد شده‌است.

با توجه به گفته‌های فوق می‌توان نتیجه گرفت «اخلاق» نزد افلاطون بایدها و نبایدهایی است که انسان را به شناخت «خیر» و دستیابی به آن نزدیک می‌کند و در مقابل هر عملی که مانع دستیابی به «خیر» باشد امری غیراخلاقی تلقی می‌شود.

افلاطون در رساله‌ی «جمهور» از برخی از این بایدها و نبایدها یاد کرده‌است که در قسمت‌های بعدی بدان اشاره خواهد شد.

۲ـ ب ـ۲: ارسطو و «اعتدال»

نظریات ارسطو در باب «اخلاق» زاییده‌ی عقاید غالب مردم در عصر اوست. نظریات وی دخلی به دیانت عرفانی ندارد و عقاید آن عاری از هر آن چیزی است که در «جمهور» افلاطون دیده شده‌است.

در رساله «اخلاق نیکوماخوس» اصول منظم و دسته‌بندی شده‌ای از رفتار آدمی دیده می‌شود. سه مبحث عمده در این رساله از یکدیگر قابل تفکیک هستند. الف ـ موضوع خیر و سعادت ب ـ موضوع فضیلت و حد وسط ج ـ طبقه‌بندی فضائل و رذایل. اهمیت این رساله تا آنجا است که از قرن هفدهم تاکنون برای فرونشاندن شور و هیجانات انسان غربی از آن بارها استفاده شده‌است.

در رساله «اخلاق نیکوماخوس» آمده‌است که «خیر چیزی است که هر کار دیگری برای آن به جا آورده می‌شود، هر عمل و انتخاب عقلانی، خیر غایت آن است. چرا که آدمی هر عملی را به جهت غایتش انجام می‌دهد» (ارسطو، ۱۳۹۰:۷۸). درواقع ارسطو «خیر» را غایت تمام اعمال آدمی دانسته است. از دید ارسطو خیر باید دارای دو مشخصه‌ی قطعی باشد« اول آنکه باید نهایی باشد یعنی برای خودش انتخاب شود و هرگز به عنوان ابزاری برای چیز دیگری

قرارنگیرد و دوم آنکه باید خود بسنده باشد، بدین معنا که بتواند موجب ارزشمندی حیاتی باشد که آن را برگزیده است» (همان، ۸۰). ارسطو معتقد است، سرچشمه‌ای که غایت «خیر» از آن می‌جوشد «فضیلت» یا «اخلاق» است.

ارسطو در «اخلاق نیکوماخوس» به تفصیل به بحث درباره‌ی مسئله‌ی «فضیلت» و «اخلاق» پرداخته و بر این باور است که فضیلت یا اخلاق، «حد وسط» میان «افراط» و «تفریط» است. وی معتقد است« هر حالت روحی یک حد معین دارد که کمتر از آن و یا بیشتر از آن رذیلت است و خود آن حد معین فضیلت است و فضیلت تنها از طریق رعایت «اعتدال» و حد وسط محقق می‌گردد» (همان، ۹۰). پس نزد ارسطو تهور و جبن هر دو رذیلت‌اند و وسط آنها شجاعت است که فضیلت است. انقیاد و استبداد و مزاج گویی و نزاع جویی رذائلند، فضیلت مابین آنها است که سازگاری و همدلی است. مسخرگی و تلخی افراط و تفریط است، رویه‌ی معتدل، ظرافت و گشاده‌گویی است.

ارسطو فضیلت و اخلاق را بر دو پایه قرارداده‌است: عقلی و اخلاقی، که با دو جزء نفس (بخرد و نابخرد) متناظرند. فضایل عقل از طریق آموختن و یادگیری به‌دست می‌آیند و فضایل اخلاقی از طریق عادت. از منظر وی قانونگذار با به‌وجودآوردن و زمینه‌چینی عادت‌های خوب و خیر، شهروندان را خوب می‌سازد. او معتقد است ما با انجام دادن کارهای عادلانه، عادل می‌شویم. در مورد فضایل نیز قضیه بر همین منوال است.

ارسطو سعادت را استفاده و قابلیتی برای انتخاب که اساسا عبارت است از حد وسط که با قاعده‌ای نسبت به ما معین می‌شود می‌داند. یعنی قاعده‌ای که به وسیله‌ی آن یک انسان عاقل آن حد وسط را معین می‌کند. داشتن حکمت عملی یا به تعبیری توانایی و قابلیت تشخیص عمل درست، ضرورتی برای انسان با فضیلت است و این انسان باید با تعقل در خصوص اینکه در شرایط مختلف چه چیز خیر و نیک و چه چیز زشت و بد است، اقدام کند تا به غایت و هدف آن که رسیدن به نیکبختی است دست‌یابد.

با توجه به دیدگاه ارسطو نسبت به «اخلاق» می‌توان گفت مبنای اخلاقی برای ارسطو دستیابی به «اعتدال» است و منظور از آن، ابراز معتدل عواطف و امیال یعنی نه مهار آن به‌طور کامل و نه تابعیت مطلق از آنها است. سویه‌های مقابل با اعتدال (افراط و تفریط) را می‌توان امری غیراخلاقی نزد وی دانست.

۴ـ نقش و کارکرد «زشتی» در تراژدی‌های عصر پریکلس نزد افلاطون و ارسطو (بدنه تحقیق)

۴ـ الف: افلاطون

در این بخش در ابتدا دیدگاه افلاطون نسبت به «زیبایی» و «اخلاق» را مورد بررسی قرارمی‌دهیم سپس به بررسی چیستی «زشتی» نزد وی و نقش آن در تراژدی‌های یونانی می‌پردازیم.

۴ـ الف ـ۱: «زیبا»، «زیبایی»، «اخلاق»

افلاطون در «قوانین» به صورت صریح «زیبایی» را متعلق به هنر دانسته است؛ «کوشش فقط در راه هنری سزاوار است که هدفش مجسم ساختن تصویری از زیبایی است» (افلاطون، ۲۰۸۵:۱۳۸۰). از همین روی مباحثی را که افلاطون در مورد «زیبایی» بیان کرده‌است، می‌توان به هنر مورد پذیرش وی نیز تعمیم داد.

افلاطون در رسالات خود اشاراتی به «زیبایی» و امر «زیبا» کرده‌است، البته نه به‌صورت

منسجم. در «*هیپیاس بزرگ*» و همچنین در «*مهمانی*» فرض شده‌است که همه‌ی چیزهای «زیبا»، برحسب بهره‌مندی‌شان از «زیبایی» کل، «زیبا» هستند.

حقیقت «زیبایی» برای افلاطون «مثال» زیبایی است. افلاطون در رساله «مهمانی» می‌گوید: «زیبا» آن است که بهره‌ای از «زیبایی» مطلق داشته‌باشد.

«زیبایی مطلق نه قسمتی زیباست و نه قسمتی زشت، نه زمانی زیبا و نه یک زمان دیگر زشت، نه زیبا نسبت به یک چیز و نه زشت نسبت به یک چیز دیگر، نه اینجا زیبا و نه آنجا زشت، نه زیبا در نظر بعضی از مردم و نه زشت از نظر برخی دیگر... بلکه... ازلا و ابدا قائم به ذات یگانه با خود» (افلاطون، ۴۳۴:۱۳۶۳). بنابراین هنر نزد افلاطون زمانی «زیبا» محسوب می‌شود که بهره‌ای از «زیبایی» مطلق داشته‌باشد.

مباحث مطروحه درباره‌ی «زیبایی» از منظر افلاطون همگن و هماهنگ با آداب و رسوم و فرهنگ یونان باستان بوده‌است که در این بین مسائل تربیتی و اخلاقی دارای جایگاه بخصوصی است.

نزد افلاطون «زیبایی» و «خیر» همپوشان و دارای ارتباط معنایی در هم تنیده‌ای هستند. افلاطون در «*قوانین*» در تایید این نکته که «فضیلت» و «خیر» همواره با «زیبایی» است می‌گوید: «همه‌ی آهنگ‌ها و حرکات را که خواه در زندگی واقعی و خواه در تقلید هنرمندانه، فضیلت روح یا زیبایی بدن را نمایان می‌سازند، بی‌استثناء باید «زیبا» شمرد» (افلاطون، ۱۹۴۲:۱۳۸۰). افلاطون در رساله «*مهمانی*» از رابطه زیبایی و خیر سخن می‌گوید. او می‌پرسد کسی که خواهان زیبایی است از زیبایی چه می‌خواهد؟ و در پاسخ بیان می‌کند که انسانی که طالب «زیبایی» است در پی رسیدن به «خیر» است.

به گفته‌ی مصطفوی «در زبان یونانی امتزاج «زیبایی» و «خیر» یک اصل بوده‌است. یونانیان برترین فضیلت آدمی را «زیبا» و «خیر»[5] بودن می‌دانستند» (پنج تنی، ۲۱۰:۱۳۸۸).

با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت «زیبا» نزد افلاطون آن چیزی است که بهره‌مند از ایده‌ی «زیبایی» گشته و این «زیبایی» با مثال «خیر» همسان است. از همین روی آن چیزی نزد افلاطون «زیبا» است که اخلاقی بوده و در جهت رسیدن به مثال «خیر» حرکت کند.

۴ـ الف ـ۲ـ «زشتی» و «امر غیراخلاقی»

بسیاری از فلاسفه «زشتی» را در فقدان «زیبایی» می‌دانند. افلاطون نمونه‌ی مهمی از این مدل تفکر نسبت به «زشتی» است. وی در کتاب دوم «*قوانین*» می‌گوید:

«همه‌ی آهنگ‌ها و حرکاتی را که خواه در زندگی واقعی و خواه در تقلید هنرمندانه، فضیلت روح یا زیبایی بدن را نمایان می‌سازد، بی‌استثنا باید زیبا شمرد و همه‌ی آهنگ‌ها و حرکاتی را که نماینده‌ی نقصی روحی یا بدنی هستند، همیشه باید زشت خواند» (افلاطون، ۲۲۷۷:۱۳۸۰).

از همین روی با توجه به آراء و نظرات وی نسبت به «زیبایی» می‌توان به دیدگاه کلی او نسبت به «زشتی» دست یافت. از آنجا که نزد افلاطون «زیبایی» و «خیر» یکسان است و «خیر» افلاطونی امری اخلاقی است می‌توان «زشتی» را نزد او چیزی دانست که در نقطه‌ی مقابل «اخلاقیات» قرارگرفته باشد و باعث تربیت نادرست انسان و عدم دستیابی به «خیر اعلی» شود.

۴ـ الف ـ۲ـ الف: مصادیق «زشتی» در «تراژدی»

افلاطون رساله «جمهور» را با هدف معرفی چگونگی تحقق «آرمان شهر» نگاشته است و در آن به موضاعاتی از قبیل مسائل اقتصادی، سیاسی بویژه به موضوع تراژدی (شعر) پرداخته است. افلاطون در این رساله ضمن تشریح بایدها و نبایدهای اخلاقی خود، مضامین

غیراخلاقی که می‌توان از آن تحت عنوان «زشتی» نام برد را ذکر می‌کند که شاعران به دلیل پرداختن به آنها باید از آرمان شهر بیرون شوند (راه داده نشوند). این مصادیق عبارتند از:

- **ابهام در زبان شعر(استعاراتی که می‌تواند موجب گمراهی مخاطب گردد)**
- **به‌کاربردن القاب و صفات نامناسب برای خدایان**
- **به‌کارگیری موضوعات خشن آغشته با مفاهیمی همچون جنگ و انتقام‌جویی**

در ادامه منتخبی از مهم‌ترین تراژدی‌های یونانی که «زشتی» را با اشکال مختلف به تماشا گذاشته‌اند معرفی خواهیم کرد.

- **«زشتی» و تراژدی‌های «مدهآ»[۶]، «هکیوبا»[۷]، «مخالفان هفتگانه تب»[۸]**

از نظر افلاطون نسبت دادن صفات منفی به قهرمان از جمله حس «انتقام‌جویی»، «ترس»، «خشونت» و یا نشان‌دادن «جنگ» به کلی باید ممنوع باشد چرا که در تعلیم و تربیت افراد اثرات سوء دارد.

«داستان‌هایی که امروزه دیده می‌شود از قبیل اینکه هرا[۹] چگونه به‌دست پسرش به بند کشیده شد... نباید در شهر پذیرفته شوند، زیرا جوانان نمی‌توانند (اشارات آن را) تمییز دهند... و هرچه از ابتدا در ذهن آنان (به صورت بد) جای گیرد هرگز زدوده نخواهد شد» (افلاطون، ۱۳۸۱:۱۲۷۰).

بسیاری از تراژدی‌های یونانی مشحون از این مضامین غیراخلاقی و «زشت» نزد افلاطون است که در اینجا به دو اثر از اوریپید و یک اثر از اشیل اشاره می‌کنیم:

در تراژدی «مدهآ» نوشته اوریپید می‌خوانیم: «مدهآ» دختری است که برای رسیدن به معشوقش (جیسون) همه‌ی گذشته و خانواده‌اش را پشت سر می‌گذارد و با جیسون ازدواج می‌کند. پس از ازدواج، جیسون پسرانش را به همراه مدهآ رها کرده و با دختر کرئون[۱۰] که موقعیت بهتری دارد ازدواج می‌کند. مدهآ به خاطر خیانت جیسون در پی انتقام از اوست. در این تراژدی ندیمه، مدهآ را طراح نقشه‌های خطرناک می‌داند.

«زن وحشت زده‌ای که از شرایط کنونیش و از دشمنانش می‌هراسد. هرچند هر کس بخواهد با او دشمنی ورزد به آسانی موفق نخواهد شد چرا که او دامنی آلوده به قساوت همراه با افکار دردآلود و چشمانی همانند یک گاو وحشی آزار دیده و ظلم شده دارد که او را در وضع آشفته‌ای برای انجام هر جنایتی قرارداده‌است، او اینک دارای طبیعتی خطرناک، ناآرام، همراه با ابر سیاه اندوه و خشمی طغیانی با زبانه‌هایی است که به آسمان می‌رود. شرایط او آشفتگی، حقارت و تنفرست و در این اوضاع هیچ سخنی از دوستی برای او آرامبخش نیست» (اوریپید، ۱۳۹۷:۹۲).

و در جایی دیگر می‌گوید: «می‌توان نفرت و خوی انتقام‌گیری را در چشمان مدهآ در زمانی که به کودکانش می‌نگرد مشاهده نمود»(همان،۹۵). مدهآ به خاطر خیانتی که جیسون به او روا داشته علاوه بر اینکه همسر جدید جیسون و کرئون را می‌کشد، برای تلخ‌تر کردن کام معشوق سابقش، گلوی فرزندان خود را نیز می‌درد تا از این طریق «انتقام‌گیری» را به نهایت رسانده باشد. همسرایان به مدهآ ترحم‌انگیز نگاه می‌کنند و انتقام گرفتن از جیسون را حق او می‌دانند: «انتقام‌جویی از جیسون سزای توست» (همان، ۱۰۵) در آخر مدهآ به فرزندان کشته شده‌اش می‌گوید «در آن دنیا سعادتمند باشید» (همان، ۱۱۵).

همچنین، در سراسر تراژدی «هکیوبا» نوشته اوریپید شاهد زمینه‌چینی شرایط برای انتقام قهرمان از قاتل فرزند خودش هستیم. هکوب ملکه سالخورده تروا[۱۱] که در جنگ شکست خورده است، وقتی می‌بیند دخترش توسط یونانی‌ها قربانی می‌شود و در آخر متوجه می‌شود

که آخرین پسرش که دور از تروا بوده نیز کشته شده‌است (پسری که قبل از جنگ برای زنده‌ماندن به خارج شهر فرستاده شده تا روزی انتقام تروا را از یونانیان بگیرد)، برای اینکه از قاتل فرزندانش انتقام بگیرد با حیله‌گری دامی می‌گسترد که در نتیجه‌ی آن قاتل فرزندش را به وضع فجیعی کور کرده و کودکان نوزاد او را نیز به قتل می‌رساند و این‌گونه «انتقام» خود را از او می‌گیرد (اوریپید، ۱۳۴۹).

مفهوم «جنگ» و مصائب آن همچون «خشونت» را می‌توان در نمایشنامه «مخالفان هفتگانه» تب اثر اشیل نیز مشاهده نمود. در این نمایشنامه شاهد جنگ فرزندان اُدیب[۱۲] هستیم. پدر در بستر مرگ وصیت می‌کند که هریک از پسرانش یک سال و به نوبت حکومت کنند، ولی در پایان اولین سال، اتئوکلس[۱۳] حکومت را به برادرش پولونیکس[۱۴] تحویل نمی‌دهد. در اوج تراژدی، اتئوکلس می‌پذیرد در مقابل برادر بایستد و پولونیکس سپاهی بزرگ با هفت فرمانده به سوی تب عازم می‌شود. در این تراژدی فرد سپاهی به اتئوکلس می‌گوید:

«هفت پهلوان، نره گاوی سر بریدند و خونش را در سپری سیاه ریختند و آنگاه پنجه خود در خون گاو فرو بردند و هر هفت همزمان سوگند خوردند به نام آرس و یاد کردند از خدای تشته به خون جنگ که این شهر را از بیخ و بن براندازند» (آیسخولوس،۱۳۹۱:۳۴۵).

در نهایت دو فرزند ادیپ کشته شده و شهر از سقوط در امان می‌ماند. در آخر سپاهی می‌گوید:« شهر ایمن است، اما دو زاده ادیپوس هر دو به خاک افتادند، هر یک به‌دست دیگری» (همان، ۳۵۰).

اینها نمایشنامه‌هایی سرشار از «جنگ»، «خشونت» و «انتقام» بودند که براساس نظر افلاطون، به دلیل نقش سوء آنها در تربیت جوانان، می‌توان آنها را مصادیق «زشتی» در تراژدی‌های یونانی دانست.

● **«زشتی» و تراژدی‌های «هیپولیت»[۱۵]، «کاهنه‌های باکوس»[۱۶]، «پارسیان»[۱۷]**

افلاطون در «جمهور» نسبت‌دادن «القاب و صفات نامناسب به خدایان» در اشعار شاعران (تراژدی‌ها) را ممنوع می‌کند؛ «در داستان خواه حماسی باشد و خواه تراژیک، خدا باید چنان‌که هست، نمایان شود» (افلاطون، ۱۳۸۱:۸۲۲).

افلاطون معتقداست که خدا نیک است و (زیبایی) نمی‌تواند سرچشمه بدی و مسبب بدبختی باشد و نسبت دادن القاب سخیفی که شایسته آدمیان است به خدایان، موجب تخیف شأن خدایان شده و اعتبار آنان نزد جوانان و مخاطبان آثار خوار می‌گردد.

براساس گزارش اسکار. جی. براکت، آثار اوریپید را می‌توان نمونه‌ی بارز نسبت دادن القاب و صفات نامناسب به خدایان دانست؛ «اوریپید در آثارش خدایان را اغلب چون کسانی که به اعمال بد دست می‌زنند نشان می‌دهد که این کار در زمانه‌ی او ناشی از شهامت و جسارتی است که به‌هیچ‌وجه در اشیل و سوفوکل دیده نشد» (براکت، ۱۳۷۵: ۶۹).

در ادامه، انتساب القاب نامناسب به خدایان را در نمایشنامه‌های «هیپولیت» و «کاهنه‌های باکوس» اثر اوریپید و «پارسیان» اثر اشیل دنبال خواهیم‌کرد.

در نمایشنامه‌ی «هیپولیت»، اوریپید، «انتقام‌جویی»، «قتل بیگناهان»، «حقارت» و «نیاز به پرستیده‌شدن» را به یک ایزد بانو نسبت می‌دهد. در این تراژدی «آفرودیت»[۱۸] ایزد بانوی عشق و زیبایی می‌گوید:«منم آفرودیت، که در میان آدمیان به زور و نیرو معروفم و در جمع خدایان به شوکت و جلال... هر آن کس که کبر و گردن‌کشی کند به خاک تیره درمی‌افکنم» (اوریپید، ۱۳۵۹:۱۲). وی برای اثبات سخنان خود، نقشه شوم خود برای سرنگونی هیپولیت را بازگو می‌کند:« هیپولیت به من اهانت روا داشته و لاجرم هم امروز به کیفر آن خواهد رسید. من از

دیروز نقشه کار خود را کشیده‌ام و دیگر چیزی نمانده است که نتیجه آن معلوم شود» (همان، ۱۳). در آخر آفرودیت شکارچی جوان (هیپولیت) را که او را مورد ستایش قرارنداده، به قتل می‌رساند. همچنین در نمایشنامه‌ی «کاهنه‌های باکوس» (باکائه)، نویسنده تمام صفاتی را که در نمایشنامه قبلی به هیپولیت نسبت داده، به دیونیزوس نیز نسبت می‌دهد: در این نمایشنامه «باکوس» یا «دیونیزوس» خدایی مصیبت دیده از اساطیر یونانی است. خدایی که خدایان دیگر در تعقیب اویند تا نابودش کنند. مصائب او حتی پیش از تولد آغاز می‌شود. روایات مختلفی از افسانه دیونیزوس وجوددارد، اما همه آنها روایت مصیبت مرگ و رستاخیز این کودک آسمانی است. در روایتی «هرا» همسر زئوس با نیرنگی رقیب خود «سلمه» را که از زئوس باردار است نابود می‌کند. زئوس نوزاد را از شکم مادر نجات می‌دهد و در ران خود می‌دوزد تا زمان تولد فرا رسد.

«پسر تازه‌زای زئوس را موسوم به دیونیزوس یا بنا به روایت دیگر زاگریوس، خدایان ربودند. او کوشید با تغییر شکل خود به ترتیب به بز، شیر، مار، ببر، و نره گاو بگریزد یا اسیرکنندگان خود را گیج سازد. زمانی که وی در آخرین هیات مبدل خود «نره گاو» بود تایتان‌ها او را قطعه قطعه کردند» (اوریپید، ۱۳۹۲: ۹۲).

«قتل و قربانی‌کردن دیگران» و «انتقام‌گیری» از مجموعه‌ی ناهنجاری‌هایی است که از نظر افلاطون فقط انسان‌ها به آن دست می‌زنند و خدایان از انجام آن مبرا هستند.

در نمایشنامه‌ی پارسیان (پارت‌ها / فارس‌ها)، آنچه و آن کس که حضور دارد فقط پارسی‌ها و خدایان هستند. پارسی‌ها به دنبال دانستن نتیجه‌ی جنگ هستند، آنان به دلیل خوابی که ملکه دیده است بسیار مضطربند، در آخر پیکی می‌آید و خبر شکست را می‌دهد. در این تراژدی پارسی‌ها آتن را محاصره می‌کنند اما در دامی بس بزرگ قرارمی‌گیرند، دامی که موجب گمراهی خشایارشا و شکست پارسی‌ها می‌شود. این گمراه‌کردن، کار «آته»[۱۹] (خدای یونانی، مظهر جاه‌طلبی و بلندپروازی) است. در این تراژدی آتوسا مادر خشایار شاه می‌گوید: «دردا، دردا چه بدخواه خدایانی که نیرنگ در کار پارسیان کردند، دریغا پسر من که به کین‌خواهی رفت و آتن، آن شهر سرفراز به کین‌ستانی هولناک چنین خوارش بداشت» (آیسخولوس، ۳۹۴:۱۳۹۱). در جایی دیگر خشایار شا می‌گوید: «چه شوم فرجامی دست خدایان رقم زد برای من. وای بر من، وای بر من. چه لطمه‌های گران دست خدا فرود آورد بر این تبار و برای خجسته سرای من» (همان، ۴۱۵). در این تراژدی آته با نوازش و ملایمت انسان را می‌فریبد و گمراه می‌کند و هیچ آدمی دیگر نمی‌تواند از چنگش بگریزد (دورومی یی، ۱۳۷۶: ۷۳). در نتیجه‌ی این گمراهی، ایرانیان در جنگ شکست می‌خورند. در این نمایشنامه «گمراه‌کردن» و «حیله‌گری» به خدایان نسبت داده‌شده‌است، خدایانی که به‌گمان افلاطون از ایشان جز «خیر» و «نیکی» امری صادر نمی‌شود.

اینها بخشی از مواردی بودند که افلاطون در مورد سرایش آنها در اشعار شاعران (تراژدی) مخالفت خود را اعلام کرد. آن هم به این دلیل که باعث می‌شود مضامین غیراخلاقی در بین جوانان و پاسداران رواج پیداکند. وی معتقد است:

«اشعار تقلیدی به جای آنکه شهوت، خشم و لذت و درد را در ما ناتوان سازد و خشک کند، آن را می‌پرورد و به جای آنکه آن را فرمان بردار ما کند تا زندگی ما قرین نیکبختی گردد، فرمان روای ما می‌سازد و ما را به سوی بدی و بدبختی رهنمون می‌کند» (افلاطون ،۱۳۸۱: ۱۲۷۱).

از همین روی نزد افلاطون شاعران (تراژدی‌نویسان) تنها در سرایش اشعاری باید بکوشند

که در پی خلق «زیبایی» باشند. این «زیبایی» برای افلاطون همانا دربردارنده‌ی «اشعاری است که در مدح خدایان و ستایش «نیکی» (اخلاقیات موردنظر وی) باشد» (افلاطون، ۱۳۸۰).

در یک جمع‌بندی کوتاه می‌توان گفت از آنجا که نزد افلاطون «زیبایی» و «خیر» یکی هستند، پس شعر و شاعری (تراژدی) به دلیل وجود مضامین غیراخلاقی برای وی مصداق بارز «زشتی» تلقی می‌شود. از همین روی «زشتی» موجود در اشعار شاعران (تراژدی) به دلیل اینکه انسان را به سوی بدی و بدبختی رهنمون می‌سازد، عاملی است که شعر را فاقد هرگونه شأن و منزلتی نزد افلاطون می‌کند و باید از مضامین اشعار شاعران (تراژدی‌ها) حذف گردد. با حذف «زشتی» از تراژدی‌های یونانی آنچه باقی می‌ماند چیزی جز مدیحه‌سرایی و ثناگویی نیست.

۴ـ ب: ارسطو

در این بخش در ابتدا دیدگاه ارسطو نسبت به «زیبایی» و ارتباط آن با «اخلاق» را مورد بررسی قرارمی‌دهیم سپس به بررسی چیستی «زشتی» نزد ارسطو و نقش آن در تراژدی‌های یونانی می‌پردازیم.

۴ـ ب ـ۱: «زیبایی»، «زشتی» و «اخلاق»

ارسطو برخلاف افلاطون هنر را دربرگیرنده‌ی معنا و اهمیت کلی و عمومی می‌داند و هدف هنر را «نیکبختی»[۲۰] به همراه «تفنن» و «لذت»[۲۱] معرفی‌می‌کند.

«فیثاغورثیان هنر را متضمن کاتارسیس[۲۲] می‌شمرند. سوفیست‌ها دیدگاهی لذت‌طلبانه درباره‌ی هنر داشته، افلاطون مدعی بود که هنر باید دارای ماهیت و منشی «اخلاقی» باشد، درحالی‌که ارسطو نظری معتدل‌تر و متشکل از همه‌ی این برداشت‌ها را دنبال نمود. بدین معنا که گفت هنر نه تنها موجب پالایش عواطف می‌گردد بلکه متضمن تفنن و «لذت» نیز هست، افزون بر این به کمال «اخلاقی» می‌انجامد» (ضیمران، ۱۳۹۲: ۲۹).

از همین روی هنر نزد ارسطو وقتی «زیبا» است که موجب لذت، پالایش عواطف و کمال اخلاقی شود.

ارسطو «لذت» را عنصری مهم در هنر می‌دانست، با این همه با سوفسطاییانی که می‌پنداشتند نتایج هنر فقط لذت است موافق نبود. از نظر او لذت‌هایی که هنر به بار می‌آورد متفاوت از یکدیگر است. ارسطو معتقد است هر هنری لذتی مخصوص به خود ایجاد می‌کند. نزد او لذت‌های «عقلانی» در «شعر» و لذت‌های حسی در موسیقی و هنرهای تجسمی غلبه دارند.

از سخنان پراکنده و غیرمنسجم ارسطو نسبت به «زیبایی» و ارتباط آن با هنر می‌توان نتیجه‌گرفت که نزد وی تراژدی به این دلیل «زیبا» است که به مثابه‌ی یک کل، دارای ساختار و ساختمانی است که به دلیل وجود نظم، اندازه و تناسب (نشانه‌های فرمی) موجود در میان اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده‌اش، به سمت نیل به هدفی مشخص که همانا «لذت عقلانی» حاصل از «کاتارسیس» که دارای پیامدهای «اخلاقی» است گام برمی‌دارد. از همین روی برای دستیابی به مفهوم «زیبایی» نزد ارسطو نیازمند بررسی کاتارسیس هستیم.

۴ـ ب ـ۲: «کاتارسیس»

ارسطو در فصل ششم کتاب «بوطیقا» در تعریف از تراژدی می‌گوید: تراژدی از طریق برانگیختن «ترس» و «شفقت» مخاطب، موجب کاتارسیس می‌شود (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۱).

کاتارسیس واژه‌ی یونانی و مشتق از واژه‌ی (Katharos) به معنای پاک و منزه است. در متون قبل از ارسطو این واژه در معانی مختلفی به‌کار رفته‌است. کاتارسیس در طب به معنای پاک‌کردن (مانند مسهل)، در مناسک دینی به معنای پالایش و تزکیه بوده و همچنین در تبیین و شرح عقلانی نیز به‌کار رفته‌است. باید در نظر داشت که تفاسیر مختلفی نسبت به چیستی

کاتارسیس وجوددارد، شاید مهم‌ترین دلیل آن هم این است که نسخه‌ی کاملی از «فن شعر» در دسترس نیست و ارسطو در نسخه‌ی موجود تعریف جامعی نسبت به اصطلاحات تراژدی ارائه نکرده‌است. ارسطو در «فن شعر» دوبار از این اصطلاح استفاده کرده و در آن تعریف روشن و صریحی از کاتارسیس ارائه نکرده‌است. از همین روی این اصلاح دستخوش تفاسیر مختلفی شده‌است و در این میان می‌توان به مهم‌ترین آنها اشاره نمود: «پالایش عواطف مخاطب»، «تصفیه با معنای پزشکی» و وجهی «آموزشی و استنتاجی». هر سه تعبیر اگر چه دیدگاه مفسران از معنا و مفهوم کاتارسیس است ولی آنچه می‌توان بیان کرد این نکته است که هیچ‌کدام از این تعابیر نفی‌کننده‌ی دیگری نیست، زیرا از یک طرف ارسطو یکی از دلایل جذاب بودن انواع هنر و نیز هنر نمایش را پی آمدهای «شناختی» آن می‌داند و تراژدی نیز این امکان را برای مخاطب فراهم می‌کند که در موقعیت‌های تراژیک از طریق ابراز عواطفی مانند «ترس» و «شفقت» چیزهای تازه بیاموزد و درباره‌ی ویژگی‌ها و یا نقاط ضعف و قوت اخلاقی خود به درکی تازه نایل شود. از طرف دیگر، برای ارسطو یکی از راه‌های رسیدن به خیر و سعادت تعلیم و تربیت است و تراژدی نیز به واسطه‌ی تحریک عواطف «ترس» و «شفقت» موجب می‌گردد که این عواطف پرورش یابند و از وضعیت افراط و تفریط خارج شوند، از این رو کاتارسیس موجب پرورش خصایص اخلاقی است. هرچند ارسطو در توضیح کاتارسیس از زبان طبی نیز استفاده کرده‌است به نظر می‌رسد منظور وی درمان و تطهیر نفس از هیجانات مضر و رسیدن فرد به آرامش است. پس می‌توان گفت همه‌ی این تفاسیر در راستای تحقق غایت اصلی که همانا ایجاد «تعادل» در رفتار آدمی برای نیل به سعادت است، قابل توضیح‌اند (پنج تنی، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

نزد ارسطو تراژدی به این دلیل «زیبا» است که به لذت فکری حاصل از کاتارسیس منجر می‌شود که این همانا دستیابی به «اعتدال» است. از این رو می‌توان گفت «زیبایی» برای ارسطو در «اعتدال» است و این «اعتدال» نزد وی امری اخلاقی است و «زشتی» در نقطه‌ی مقابل اخلاقیات او قرارمی‌گیرد و اعمال «افراطی» و یا «تفریطی» را می‌توان مصادیق امر «زشت» نزد ارسطو درنظرگرفت.

۴ـ ب ـ۳: «زشتی»، «ترس» و «شفقت»

ارسطو در «فن شعر» می‌گوید برای دستیابی به کاتارسیس باید از وقایعی تقلید شود که ایجاد «ترس» و «شفقت» کند. «افسانه و داستان باید چنان تالیف و ترکیب گردد که هر چند کسی نمایش آن را نبیند همین که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد و حال قهرمان داستان در او ترس و شفقت را برانگیزد» (ارسطو، ۱۳۶۹:۶۱). ارسطو در «فن شعر» انواع وقایع ممکن را مورد بررسی قرارمی‌دهد و تنها وقایعی را در ایجاد «ترس» و «شفقت» تاثیرگذار می‌داند که:

«فجایعی که بین کسانی که با هم دوستی دارند روی دهد، مثل اینکه برادری، برادری را می‌کشد و یا پسری پدر را می‌کشد یا مادری فرزند را به قتل می‌رساند و یا فرزندی مادر را هلاک می‌کند و البته این‌گونه موارد است که شاعر آنها را برای موضوع تراژدی باید بجوید و برگزیند» (همان، ۶۳).

ارسطو این فجایع را خاص تراژدی می‌داند به گونه‌ای که قهرمان تراژدی بعد از ارتکاب آن بر خطای خویش آگاه شود و همین امر باعث شود از نیکبختی به بدبختی سقوط کند. از نظر ارسطو در این وضعیت است که «ترس» و «شفقت» در مخاطب ایجاد می‌شود؛ «آنچه مورد شفقت است کسی است که دچار شقاوتی شده‌است اما مستحقق آن بدبختی نبوده‌است، و آنچه

ترس را برمی‌انگیزد احوال کسی است که به خود ما شباهت دارد» (همان، ۱۳۴).

با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت «فجایع» نزد ارسطو به مثابه‌ی اموری «افراطی» و «زشت» نقش دارای اهمیتی در ساختار تراژدی ایفا می‌کنند به گونه‌ای که بدون حضور آنها در داستان تراژدی‌ها، امکان دستیابی به کاتارسیس غیرممکن می‌شود.

براساس آنچه که تاکنون گفته شد، در ادامه، نمایشنامه‌های «ادیپ شهریار» اثر سوفوکل را مورد توجه قرارمی‌دهیم.

● **«زشتی» و تراژدی اُدیپ شهریار**

در نمایشنامه‌ی «اُدیپ شهریار» اثر سوفوکل، به وضوح شاهد نقش «زشتی» به مثابه‌ی اموری «افراطی» در ایجاد «ترس» و «شفقت» در مخاطب هستیم؛ ادیپوس یکی از دودمان نفرین شده‌ی خاندان کادموس است.هاتف دلفی از زبان خدای روشنی و حقیقت به لائیوس می‌گوید: «بر فرزند وی (ادیپوس) مقدر است که پدر خود را بکشد و مادرش را به زنی گیرد» (سوفوکل، ۲۳:۱۳۹۷).

تقدیر ادیپوس در کشتن پدر و به زنی گرفتن مادر است، اما او از اراده‌ی خدایان آگاه می‌شود و بدان گردن نمی‌نهد و می‌کوشد تا خواست خود را به انجام رساند. او از وقتی که درمی‌یابد پدرکشی و مادر همسری بر وی مقدر است از پدرخوانده و مادر خوانده و در حقیقت از تقدیر خود می‌گریزد تا از خود تقدیر تازه‌ای بسازد.

در راه شهر تبای به لائیوس پدر راستین و ناشناخته‌ی خود می‌رسد و بر سر نزاعی او را می‌کشد و در برابر ابوالهول، مردم آن شهر را از مصیبتی بزرگ می‌رهاند و به شکرانه‌ی آن جانشین شهریار پیشین، پدر کشته‌ی خود و همسر شهبانوی شهر، مادر خویش می‌شود. تیر تقدیر به آماج می‌نشیند.

او در انتهای داستان از زبان تیریزیاس بر خطای خویش آگاه می‌شود که با دستان خویش اما ناخواسته پدر خود را کشته و همسر مادر خویش شده‌است: «همچنان‌که تو نمی‌دانی من می‌دانم که به‌دستیاری پیوندی ناپاک با محبوب خود زندگی می‌کنی و غافل از رسوایی خویش به سر می‌بری» (همان، ۷۹). و در جایی دیگر ادیپ می‌گوید: «زشت نامی دیگر هست که از آن ما نباشد؟ پسری که پدر کشت و با آغوشی که از آن زاد درآمیخت» (همان، ۱۳۵). از همین روی چشمان خویش را کور کرده و به تبعیدی خود خواسته می‌رود.

در این تراژدی «پدرکشی» و «مادر همسری» را می‌توان امور «افراطی» و «زشتی» دانست که ارسطو آن را مناسب تراژدی می‌داند. ادیپوس پس از ارتکاب این امور به خطای خویش آگاه می‌شود و خود را کور می‌کند. اینجاست که مخاطب چون او را مستحق این عذاب نمی‌داند بر او «شفقت» می‌کند و «ترس» در او به خاطر شبیه بودن و نزدیک بودن به حال قهرمان، برانگیخته‌می‌شود.

می‌توان گفت مصادیق امر «زشت» در داستان این تراژدی برای ارسطو بخشی از یک کل را تشکیل می‌دهند که در نهایت منتهی به کاتارسیس می‌شود. از همین روی برای ارسطو «زشتی» موجود در تراژدی در دستیابی به «زیبایی» نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند، به گونه‌ای که بدون حضور آن (همان‌طور که افلاطون می‌خواهد) امکان دستیابی به «زیبایی» که همانا رسیدن به «اعتدال» است، وجود نخواهد داشت.

نتیجه‌گیری

براساس آنچه در بدنه‌ی تحقیق آورده شد موارد زیر را می‌توان نتیجه‌ی این پژوهش که منجر به پاسخ دادن به سوال اصلی می‌شود، برشمرد:

ـ نزد افلاطون «زشتی» موجود در مضامین تراژدی‌ها به دلیل اینکه انسان را به سوی بدی و بدبختی رهنمون می‌سازد، عاملی است که شعر را فاقد هرگونه شأن و منزلتی می‌کند و باید از مضامین تراژدی‌ها حذف گردد. با حذف «زشتی» از داستان تراژدی‌ها «شعر زیبا» تحقق می‌یابد، زیرا از طریق این ممیزی دیگر شاهد «زشتی» نخواهیم بود و هر چه باقی خواهد ماند چیزی جز «زیبایی» نخواهد بود. این «شعر زیبا» که در راستای اخلاقیات افلاطونی است تنها در قالب مدیحه‌سرایی و ثناگویی خداوند (همان‌طور که افلاطون می‌خواهد) امکان بروز پیدا می‌کند، غافل از آنکه در جهت زیبا و اخلاقی شدن شعر، چیز بزرگی از دست رفته‌است و آن همانا هنر فاخر تراژدی است. در نظر نگارندگان این پژوهش، افلاطون با تاکید بیش از حد به اصول اخلاقی موردنظر خود و ترجیح آن به اصول هنری، حکم به نابودی تراژدی می‌دهد، زیرا با حذف «زشتی» از داستان تراژدی‌ها دیگر امکان برپایی این هنر وجود نخواهد داشت.

ـ «زشتی» در ساختار تراژدی برای ارسطو بخشی از یک کل را تشکیل می‌دهد که در نهایت تراژدی را منتهی به کاتارسیس می‌کند. «زشتی» در تراژدی از طریق وقوع وقایع و اعمالی «افراطی» همچون پدرکشی، برادرکشی، فرزندکشی و... در نهایت می‌تواند از طریق ایجاد «ترس» و «شفقت» در مخاطب، موجبات دستیابی به کاتارسیس را فراهم‌نماید. ارسطو «زشتی» را به عنوان عنصر اصلی لازم‌الوجود و سازنده در شکل‌گیری تراژدی و ایجاد مفاهیم اخلاقی به خدمت می‌گیرد.

با بررسی دیدگاه افلاطون و ارسطو در مورد نقش «زشتی» در تراژدی‌های عصر پریکلس، می‌توان به دفاع از نمایش «زشتی» در آثار هنری پرداخت که در برخی موارد به عنوان عنصری غیرقابل حذف و سازنده‌ی مفاهیم اخلاقی ایفای نقش می‌کند و آن را الگوی کسانی قرارداد که نمایش «زشتی» در آثار هنری را لزوما مخرب و غیراخلاقی می‌دانند.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۹۰) **اخلاق نیکوماخوس**، ترجمه محمد حسن لطفی، چاپ سوم، انتشارات طرح نو، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۶۹) **ارسطو و فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، چاپخانه سپهر، تهران

ـ افلاطون. (۱۳۶۳) **مهمانی** (مجموعه آثار)، ترجمه محمد حسن لطفی، جلد دوم، خوارزمی، تهران

ـ افلاطون. (۱۳۸۱) **جمهور**، ترجمه فواد روحانی، چاپ هشتم، انتشارات علمی فرهنگی، تهران

ـ افلاطون. (۱۳۸۰) **قوانین**(دوره کامل آثار افلاطون)، ترجمه محمد حسن لطفی، جلد چهارم، چاپ اول، خوارزمی، تهران

ـ اکو، امبرتو. (۱۳۹۵) **تاریخ زشتی**، ترجمه هما بینا و کیانوش تقی‌زاده انصاری، چاپ اول، فرهنگستان هنر، تهران

ـ اوریپید. (۱۳۹۲) **کاهنه‌های باکوس**، ترجمه عاطفه طاهایی، چاپ دوم، انتشارات دات، تهران

ـ اوریپید. (۱۳۹۷) **مدهآ**، ترجمه امیر حسن ندایی، چاپ هفتم، انتشارات افراز، تهران

ـ اوریپید. (۱۳۴۹) **مدهآ و هکاب**، ترجمه ابوالحسن ونده ور، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر، تهران

ـ اوریپید. (۱۳۵۹) **هیپولیت**، ترجمه محمد سعیدی، چاپ اول، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران

ـ آیسخولوس. (۱۳۹۱)، **مجموعه آثار**، ترجمه عبدالله کوثری، چاپ دوم، انتشارات نی، تهران

ـ براکت، اسکار،گ. (۱۳۷۵) **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه هوشنگ آزادی ور، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران

ـ پایکین، ریچارد. (۱۳۷۶) **کلیات فلسفه**، ترجمه سید جلال الدین مجتبوی، حکمت، تهران

ـ پنج تنی، منیژه. (۱۳۹۳) **زیبایی و فلسفه هنر در گفت‌وگو(ارسطو)**، چاپ اول، موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران

ـ پنج تنی، منیژه. (۱۳۸۸) **زیبایی و فلسفه هنر در گفت‌وگو(افلاطون)**، چاپ اول، فرهنستان هنر، تهران

ـ دورومی یی، ژالکین. (۱۳۸۶) **تراژدی یونان**، ترجمه خسرو سمیعی، چاپ اول، نشر قطره، تهران

ـ سوفوکل.(۱۳۹۷)، **افسانه تبای**، تجمه شاهرخ مسکوب، چاپ هشتم، انتشارات خوارزمی، تهران

ـ ضیمران، محمد. (۱۳۹۲) **فلسفه و هنر ارسطو**، چاپ سوم، فرهنگستان هنر، تهران

ـ مور، رونالد. (۱۳۸۶) زشتی، **مجله‌ی هنر و معماری، زیباشناخت**، ترجمه مشیت اعلایی، شماره ۱۶، از ۲۷ تا ۳۶

پی‌نوشت

1- Aeschylus
2- Sophocles
3- Euripides
4- Eudaimonia
5- kalokagathia
6- Medea
7- Hecuba
8- Seven against Thebes
9- Hera
10- Creon
11- Troja
12- Odedipus
13- Eteokles
14- Polynices
15- Hippolytus
16- The Bacchae
17- The Persae
18- Aphrodite الهه‌ی یونانی
19- Ate
20- Eudemonia
21- Schole
22- Catharsis

مشاهده و تصاحب: بررسی دیالکتیک شرق و غرب در روند مدرن‌سازی گونه‌های نمایشی ژاپن

محمّد اوحدی حائری

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۰۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۱۱

مشاهده و تصاحب: بررسی دیالکتیک شرق و غرب در روند مدرن‌سازی گونه‌های نمایشی ژاپن

محمّد اوحدی حائری

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

چکیده

د. ت سوزوکی (۱۹۶۶ـ۱۸۷۰) در خطابه‌هایی بر ذن بودیسم، با مقایسه‌ی دو شعر از ماتسئو باشو (۱۶۹۴ـ۱۶۴۴) هایکوسرای بزرگ ژاپنی و آلفرد تنی‌سون (۱۸۹۲ـ۱۸۰۹) ملک‌الشعرای بریتانیا، از دو نوع تفکر که به هنر نیز سرایت پیداکرده پرده برمی‌دارد. او خصوصیت توصیف شرقی را در مشاهده کردن و نظاره‌گری و خصوصیت توصیف غربی را در تصاحب و از آن خودسازی می‌بیند و از این نکته به برآیند درونی یک هنرمند می‌رسد. در این نوشتار با بررسی انسان‌شناسانه و با استفاده از نظریه‌ی سوزوکی در مورد حدّ افتراق شرق و غرب، سعی در بررسی دیالکتیکی داریم که منجر به تولید آثار کسانی همچون یوکیو میشیما (۱۹۷۰ـ۱۹۲۵) و رابرت ویلسن (۱۹۴۱) شده‌است. میشیما با تمرکز بر گونه‌های کهن نمایش در ژاپن، اقدام به نگارش نمایشنامه‌هایی مدرن برای کابوکی و نو نمود. ویلسن نیز در نمایش «انیشتین در ساحل» با استفاده از سنت‌های نمایشی ژاپن، اثری مدرن خلق کرد. هر دو فرد در تلاش بودند که گونه‌های کهن را از کارکرد موزه‌ای خارج کنند و به شاکله‌هایی جدید از بطن سنت دست یابند. اما از دیرباز این نگرانی وجود داشته‌است که گونه‌های کهن به واسطه مناسباتی که در خود دارند باید در همان ساختار انجام پذیرند زیرا خارج شدن از آن ساختار مساوی با خروج از کالبد خود خواهد بود و این به منزله‌ی تهی کردن سنت‌های پیشین تلقی می‌شود. بنابراین باید با این سنت چه کرد؟ ازاین‌رو پرسش این پژوهش در چگونگی مواجهه با سنت، با استفاده از درهم‌آمیختگی دو سنت شرق و غرب است. فرضیه‌ی این مقاله مبتنی بر این است که میشیما و ویلسن سنت‌ها را قداست‌زدایی کرده‌اند اما در عین حال روح آن را حفظ نمودند. در این راه، میشیما به متن توجه نمود و ویلسن ساحت بدن و تقطیع کلامی و بدنی در یک نمایش نو را مورد توجه قرارداد. هر دو نفر، سلوک را حفظ کردند و فرآیند مدرن‌سازی را با سلوک همراه کردند. به نظر آنان در ساحت مدرن نیز باید آیین‌سازی جدیدی تحقق پذیرد و بدون آیین جدید، آیین کهن مدرن‌سازی نمی‌شود و امکان به نمایش درآمدن نمی‌یابد.

واژگان کلیدی: تامه، ساتوری، قلمرو حسی، دیالکتیک گفت‌وگویی، واقعیت فراروزمره

مقدمه

تئاتر ژاپن سرگذشت پر فراز و نشیبی داشته‌است. افسانه‌ی شکل‌گیری تئاتر در ژاپن به این صورت است که آماتراسو[1] الهه‌ی خورشید، به نشانه‌ی قهر به اعماق غاری می‌رود و به این ترتیب دنیا را از روشنایی بی‌بهره می‌سازد. سایر خدایان چاره‌اندیشی می‌کنند و دهانه‌ی غار را با آینه و جواهر و کندُر می‌آرایند. سپس با کمربندهایی از گل‌های رنگارنگ به رقص و آوازخوانی می‌پردازند. آماتراسو حیرت‌زده از غار بیرون می‌آید و نور دوباره بر عالم می‌تابد (دوگن، ۱۳۹۵: ۳۴۶). این نطفه‌ی شکل‌گیری تئاتر در ژاپن است که به طرز حیرت‌انگیزی با تمثیل غار افلاطون، همپوشانی دارد و کمتر مورد توجه محققان واقع شده‌است. خروج از غار به منزله‌ی نور و دانایی است. در تمثیل ژاپنی، خروج از غار به معنای منتشر کردن نور است. درحالی‌که در تمثیل افلاطون، خروج از غار به منزله‌ی اخذ نور است. امّا یک چیز در هر دو تمثیل مشترک است: خروج از غار، رهایی از سایه‌ها و تاریکی را در پی دارد. تمثیل‌گران و حمل‌کنندگان کوزه‌ها در تمثیل غار افلاطون و خدایان رقص‌کننده و نمایشگر در تمثیل ژاپنی، نیروی محرکه برای شروع آگاهی هستند و این چنین است که تئاتر محمل آگاهی می‌شود. آگاهی‌ای که هرچه به دوران معاصر نزدیک شد به نزدیکی دو نگاه متفاوت نیز انجامید. غرب و شرق به مرور از یکدیگر تاثیر پذیرفتند و در این فرآیند گفت‌وگوی دیالکتیکی، سنتزهایی به مثابه آثار ادبی و هنری تولید شد. تولد تئاتر در ژاپن از ابتدا از بطن اجتماع برآمده‌است و آیین‌های کهن کشاورزان همچون سایر کشورهای شرق، زمینه‌ی پیدایش آن بوده‌است. اما آنچه که ما امروزه تئاتر می‌نامیم، اولین بار در قالب گونه‌ی نو[2] در تئاتر ژاپن پدید آمد. نو از قدیمی‌ترین گونه‌های تئاتر ژاپنی است که با مبنا قراردادن سکون و سکوت به ترسیم لحظه‌ای زیبا می‌پردازد. لحظه‌ای که گذرا و ناپایدار است. این امر برآمده از مذهب در ژاپن است. در ژاپن دو نوع مذهب اصلی وجوددارد. شینتوئیسم[3] و بودیسم[4]. تئاتر نو در دربار آشیکاگا یوشی میتسو[5] در سال ۱۳۷۴میلادی شکل گرفت که بودیسم را مذهب اصلی خود قرارداده‌بود. کانامی[6] ابتدا نمایش نو را به‌وجودآورد و گروهی برای نمایش نو تشکیل داد. پسرش زآمی[7] نیز تئاتر نو را به سمت درام هدایت کرده و نمایشنامه‌های مختلفی برای آن نگاشت (براون، ۱۳۹۵: ۶۲۹). هم پدر و هم پسر در اجرا و نگارش تحت‌تأثیر فضای غالب دربار بودند و این راهنمای ما برای ورود به جهان نو است. نمایش نو «گرفتن حالت (صورت) یک لحظه‌ی زودگذر از طریق ردّ کامل واقعیت و آمیختگی دقیق منابع تکنیکی است» (براون، ۱۳۹۵: ۶۳۱) و این برآمده از مشاهده در سنت شرق است که در ذن بودیسم نیز جلوه دارد. حال پرسش این تحقیق این است که با این سنت چگونه باید مواجه شد؟ چگونه می‌توان آن را از کارکرد موزه‌ای خارج کرد و دوباره آن را به زبان حال جامعه بازگرداند؟ به نظر می‌رسد که جهان در حال چگالی مرزهای شرق و غرب است و این چگالی و درهم‌آمیختگی موجب تولد آثاری از شرق و غرب شده که از طرف مقابل خود تاثیر پذیرفته‌اند و درواقع از مرز تاثیر عبور کرده و به تکامل دو نقطه‌ی شرق و غرب رسیده‌اند. اما بر چه پایه‌ی نظری می‌توان این اتفاق را در نویسندگان و هنرمندان بررسی نمود؟ مسیر نظری که دایسته تایترو (د.ت) سوزوکی[8] در «خطابه‌هایی درباره ذن بودیسم» ارائه‌می‌دهد راهگشاست و همان شالوده‌ی کلی است که لازم داریم تا بتوانیم مسیری عملی از آن کشف کرده و به سمت مدرن‌سازی نمایش کهن برویم. اهمیت این نگاه در این است که زمینه‌ای برای همزیستی نگاه شرقی و غربی به جهانیان پیشنهاد می‌دهد. در این مقاله، تمرکز ما خاصه بر روی نمایشی با نام «دُ جُ جی»[9] است که یوکیو میشیما اقتباسی مدرن از آن با عنوان فرعی «یک نمایشنامه‌ی نوی مدرن» داشته‌است.

مداقه بر این اثر از این روی است که یکی از اولین نمونه‌هایی است که علاوه بر وام‌داری از گونه‌ی کهن نمایشی ژاپن، از قواعد درام غربی نیز پیروی می‌کند و فرض این مقاله بر این است که سنتزی برای دیالکتیک غرب و شرق است. ابتدا جهان نمایشی ژاپن را از نظر دکور، حرکات فیزیکی و حالات نفسانی بازیگر بررسی می‌کنیم. سپس به آنچه که میشیما در تطبیق شرق و غرب انجام داده می‌پردازیم. اما به نظر می‌رسد که بررسی یک نویسنده‌ی شرقی که بیشتر تمرکز خود را بر روی ادبیات می‌گذارد کفایت نمی‌کند و این مطالعه نیازمند بررسی اجرایی غربی نیز هست. طرفه آن است که هر چقدر میشیما به سنت تصاحب غربی نزدیک می‌شود، ویلسن، هنرهای اجرایی را به سنت مشاهده‌گری شرقی نزدیک می‌کند. ازاین‌رو استخراج روش رابرت ویلسن در ایده‌های نمایش ژاپنی در «انیشتین در ساحل»[۱۰] می‌تواند به تصویری کامل‌تر از گفت‌وگوی شرق و غرب بینجامد. درواقع این دو هنرمند، دو سوی بُرداری هستند که مرزهای شرق و غرب را به یکدیگر نزدیک کرده‌اند. هر دو به مثابه سنتز دیالکتیک شرق و غرب، مولفه‌هایی را از طرف مقابل کسب کرده و به تکامل زبان ادبی و نمایشی خود همت گماشته‌اند. ازاین‌رو مقایسه‌ی این دو در کنار یکدیگر بیانگر فرضیه‌ی اصلی این مقاله است که آنان در ساحت مدرن نیز باید آیین‌سازی جدیدی را محقق می‌کردند و بدون آیین جدید، آیین کهن مدرن‌سازی نخواهد شد و امکان به نمایش درآمدن نخواهد یافت. این تحقیق از این روی اهمیت می‌یابد که ضرورت بررسی دیالکتیکی تئاتر شرق و غرب در مطالعات بینافرهنگی احساس می‌شود و با بررسی راهکارهای هنری که میشیما و ویلسن ارائه داده‌اند می‌توان زمینه‌ای برای بررسی دیالکتیکی سایر آثار شرقی و غربی فراهم کرد و نگاهی متفاوت به این مقوله داشت.

۱. دیالکتیک شرق و غرب

در تحقیقات پیشینی که در این موضوع انجام گرفته است و در بررسی‌های مقایسه‌ای که درباره‌ی رابطه‌ی هنر شرقی و غربی صورت می‌گیرد، معمولاً بر وجوه تخاصمی و افتراق تاکید می‌شود و هیچ‌گاه این تفارق به همنشینی نمی‌انجامد. همان‌طور که بهرام بیضایی در مقاله‌ی «تئاتر شرق، تئاتر غرب»[۱۱] با بیانی دقیق به اختلاف این دو سویه‌ی هنر نقبی می‌زند و یوجینیو باربا با بررسی انسان‌شناسانه‌ی هر کدام از هنرهای شرقی و غربی، سعی در کنکاش منفرد آن با در نظر نگرفتن سویه‌ی نیم‌کره‌ی دیگر، دارد (باربا، ۱۳۹۰: ۵۰). با وجود آنکه کسانی همچون لئونارد سی پرونکو با تاکید بر امر جهانی‌سازی، در کتاب «تئاتر شرق و غرب: چشم اندازهای یک تئاتر همه‌گیر»[۱۲] سعی در اتحاد تئاتر شرق و غرب داشتند اما این مطالعات به واسطه‌ی تمرکز بر پیش‌انگاشتی مبتنی بر دهکده‌ی کوچک جهانی و نادیده گرفتن خصوصیت مشاهده‌گری شرقی و تصاحب غربی و تلاش برای همجوشی این دو فرهنگ به واسطه‌ی تحمیل تاریخ، نمی‌تواند دلیلی قانع‌کننده برای اتحاد و جهانی‌سازی ارائه دهد. هیچ‌گاه فرهنگ‌ها با اجبار همنشین یکدیگر نخواهند شد. استیو تیلیس نیز در مقاله «شرق، غرب و تئاتر جهانی»[۱۳] به همین نکته اشاره می‌کند و اعتقاد دارد که تئاتر شرق و غرب به مثابه موجوداتی دارای حیات هستند که نمی‌توان با آنها همچون جسمی بدون جان رفتار کرد. تئاتر شرق و غرب هر کدام دارای موجودیتی مجزا هستند که قابل هضم در فرهنگ دیگری نیست و گره زدن ظاهری این دو نیز مضحک است. به نظر می‌رسد که منطقی از نوعی دیگر لازم است و دو قطب متضاد فقط با *منطق اضداد*[۱۴] می‌توانند در کنار یکدیگر بنشینند؛ منطقی که در دیالکتیک محقق می‌شود و وجه تمایز این بررسی نسبت به تحقیق‌های پیشین نیز همین است.

دیالکتیک لفظی مبتنی بر دیالوگ است. افلاطون این لفظ را هنگامی وضع می‌کند که غرب دچار معضل دیالوگ می‌شود و ازاین‌رو خود افلاطون اقدام به نگارش *مکالمات* می‌کند. دیالکتیک از حیث لغوی نیز به معنای گفت و گوست (اینوود، ۱۹۹۲: ۶۵) اما افلاطون از دیالکتیک به عنوان یک روش فلسفی بهره می‌برد. دیالکتیک سقراطی که در بیان افلاطون متبلّور است، موید یک روش سلبی برای رسیدن به حقیقت است. امری که هگل نیز از آن بهره برده و در سه‌گانی تز، آنتی‌تز و سنتز خود چنین روشی را در پیش می‌گیرد. در این روش ابتدا اعتبار مطلقی که به موضوعات داده‌شده و موجب افتراق آنهاست، از بین می‌رود و سپس همان گفت‌وگو و دیالوگی شکل می‌گیرد که منجر به نوعی آگاهی می‌شود (هگل، ۱۹۸۷: ۵۲۱) اما اگر شرق را تز و غرب را آنتی‌تز قراردهیم[۱۵]، دیالکتیک شرق و غرب چگونه است و چه سنتز یا سنتزهایی را تولید می‌کند و دیالکتیک به مثابه یک روش فلسفی چگونه می‌تواند ما را به نتیجه‌ای هنری برساند؟ نتیجه‌ی هنری همان مابه‌ازایی است که در نتیجه‌ی دیالکتیک دو فرهنگ حاصل می‌شود و به آگاهی شهودی افراد می‌انجامد. هنر شرق و غرب حاوی تمایزهای پررنگ روشی و مصداقی است که این دو را دائماً در مقابل یکدیگر قرارمی‌دهد. امّا به نظر می‌رسد این تقابل در قالب دیالکتیک، حیثی علمی به خود خواهد گرفت و به مرور این تمایز به ظاهر مطلق و عامل ایجاد مرز و حدود برای این دو فرهنگ را نابود خواهد کرد. تمایزهای این دو فرهنگ برانگیخته از جامعه و تاریخ است، امری که سوزوکی با بررسی موشکافانه‌ی خود برای ما روشنگری می‌کند. سوزوکی در ابتدا از ادبیات مثال می‌آورد. ادبیاتی که حاصل زبان است و زبان اصلی‌ترین نقطه‌ی تمایز هر فرهنگی است و دیالکتیک نیز اساساً گفت‌وگویی تاریخی در جست‌وجوی دانش و مفاهیم است که از رهزن زبان تحقق می‌پذیرد. سوزوکی یک شعر از باشو[۱۶] شاعر قرن هفدهم ژاپن و یک شعر از آلفرد تنی‌سون[۱۷] شاعر قرن نوزدهم انگلستان را در کنار یکدیگر می‌گذارد که هر دو در مورد یک گل سروده شده‌است:

شعر باشو:

«زمانی که به دقت نظاره می‌کنم
شکفتن نازونا را
در کنار پرچین می‌بینم!» (سوزوکی، ۱۳۹۴: ۱۹)

شعر تنی‌سون:

«گل در شکاف دیوار
تو را از شکاف می‌کنم
اینجا
تمام وجودت را در دست‌هایم نگاه می‌دارم
گل کوچک
اگر می‌توانستم بدانم
کلاً تمام و تمام چه هستی؟
می‌توانستم خدا و انسان را بشناسم» (سوزوکی، ۱۳۹۴: ۲۱)

سپس سوزوکی با مقایسه‌ی شرق و غرب به این نتیجه می‌رسد که شرق با وجود پیشرفت‌های متعدد در صنعت، از جایی در تاریخ تصمیم به توقف این پیشروی می‌گیرد تا انسانیت را حفظ کند. بدویت برای انسان شرقی، همان انسانیت نابی است که باید باقی بماند. انسانیتی که با طبیعت در هم تنیده شده و از آن جدایی ندارد. باشو در هنگام سرایش هایکوی هفده هجایی خود حتی به گل نزدیک هم نمی‌شود. فقط نگاهش می‌کند و عبور می‌کند تا

خاطره‌ی نیک آن را در خود نگاه دارد. مشاهده بخشی از زیست هنرمند و شاعر شرقی است. درحالی‌که تنی‌سون گل را از جا می‌کند و حیات او را در جایی بیرون از مکانت[18] خود جست‌وجو می‌کند. انسان غربی تمایزی بین مکانت خود و مکانت سوژه‌ی مورد بررسی ارائه می‌دهد که حاصل از تقابل انسان و طبیعت است درحالی‌که انسان شرقی خود را با طبیعت، یکی می‌پندارد. این امر در فلسفه غرب دائماً با عنوان سوژه و ابژه متمایز می‌شود. فیلسوفانی همچون مارتین هایدگر که سعی در نزدیک‌کردن این دو عنصر تحت لوای دازاین داشتند نیز طبق شواهد موجود، تحت‌تأثیر فلسفه شرق بویژه مکتب کیوتو و کیتارو نیشیدا[19] بوده‌اند[20] (ناگایی،۱۳۹۳: ۹۱)؛ فلسفه‌ای که برآمده از سنت شرق و مدرن‌سازی آن است. بنابراین دو فرهنگ همیشه بر یکدیگر تاثیرگذار بوده‌اند. اما غرب معمولاً رویکردی موزه‌ای به موضوع[21] دارد. منظور از رویکرد موزه‌ای آن است که هر موضوعی را از جهان خودش منفصل می‌کند تا آن را بررسی کند. انسان غربی جهان را آزمایشگاهی می‌بیند که هر چیزی را باید در آن به بوته‌ی آزمایش گذاشت، بنابراین باید آن را از مکانی که در آن وجودیافته (مکانت آن) جدا کرد و در جهان تفکر سوژه‌محور من اندیشنده و آزمایش‌کننده بررسی نمود. اما انسان شرقی خود را جزئی منفک نمی‌داند. او می‌اندیشد زیرا جهان می‌اندیشد. او به گل نظر می‌کند زیرا گل به او نظر کرده‌است. این همان حیث التفات[22] است که من اندیشنده به موضوعی التفات پیدا می‌کنم و به آن می‌اندیشم. این قدرتی برابر است. موضوع نیز به مثابه یک اندیشنده به من التفات پیداکرده‌است که راه اندیشیدن من گشوده شده‌است. در این فرآیند، قدرت اندیشه به سوی هیچ‌کس نیست، بلکه همه به یکدیگر التفات دارند و در فرآیندی برابر به یکدیگر می‌اندیشند. ازاین‌رو برای اندیشه‌ی شرقی، عنوان مشاهده را انتخاب می‌کنیم. زیرا مشاهده امری برابر است که از منظر هر فرد تفاوت ماهوی خواهد داشت. اما برای غرب، عنوان تصاحب را انتخاب می‌کنیم زیرا از صافی ذهن انسان غربی این‌گونه می‌گذرد که موضوع از مکانت آن جداسازی شود و اگر قراراست بر روی آن اندیشه کند، باید آن را در ساحتی بیرون از طبیعت خودش مطالعه کند. بنابراین تا زمانی که توسط ذهن خود آن را تسخیر نکرده‌باشد، به آن نمی‌اندیشد.[23]

سوزوکی خصایص این دو فرهنگ را این‌گونه برمی‌شمارد:

«فکر غربی: تحلیلی، تفکیک‌کننده، تغییرپذیر، فردگرایانه، استقرایی، عینی، عقلانی، علمی، تعمیمی، مفهومی، مجهول، نموداری، قانون‌پرست، تشکیلاتی، سلطه‌جو، خودستا، مستعد تحمیل اراده بر دیگری است.

فکر شرقی: ترکیبی، کمال‌گرا، جمعی، غیرتفکیکی، قیاسی بی‌نظام، جزمی، شهودی، ترجیحاً عاطفی، غیراستدلالی، فطری، روحاً فردگرا و به‌طور اجتماعی دارای فکر گروهی است» (سوزوکی، ۱۳۹۴: ۲۴).

انسان شرقی هیچ ابایی ندارد که او را ساده بینگارند زیرا معتقد است که حقیقت در سادگی نهفته است و تمامی مسائل پیچیده نیز در قالب یک مخروط به سمت مسائل ساده سرازیر می‌شوند. این تقسیم‌بندی سوزوکی به معنای آن نیست که انسان شرقی با عقل کاری ندارد و انسان غربی نیز شهود و احساس را کنار می‌گذارد! بلکه برآیندی از روحیه‌ی دو تفکر است که در جهان کنونی ترکیب شده‌است و بهترین مثال آن تئاتر است. دیالکتیک این دو فکر، نوعی عقلانیت زیبایی‌شناسانه را فراهم می‌کند. امری که شاید در فُرم بهترین جلوه را داشته‌باشد و فُرم تئاتر یکی از آن انواع است. ابتدا وجوه مطلق تئاتر ژاپنی را به مثابه تز مورد بحث خود می‌کاویم و سپس نوع برخورد مطلقی دیگر به مثابه آنتی‌تز (غرب) را بررسی می‌کنیم.

۲. زبان و شهود: نمایش در ژاپن

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، خصوصیت دیالکتیک در شناسایی و سپس برانداختن وجوه مطلق دو طرف دیالکتیک است. تئاتر ژاپن که از درون زبان و فرهنگ آن دیار پدید آمده دارای همان خصائصی است که از هنر شرقی می‌توان سراغ گرفت. ساده است و در عین حال کمال‌گرا. بر روح جمعی تاکید می‌کند و فهم آن بسیار شهودی است. اما از همه مهم‌تر غیراستدلالی بودن آن است. این وجه غیراستدلالی شمایلی بدون تغییر به خود می‌گیرد و ازاین‌روست که سوزوکی می‌گوید انتخاب شرقی‌ها در توقف خودخواسته‌ی پیشروی در علم (به نسبت غرب) آگاهانه برای حفظ طبیعت صورت گرفته‌است. تئاتر ژاپن نیز به مثابه سنتی بزرگ و مستحکم که پیوندی دیرینه با طبیعت دارد، ساختار خود را تاکنون حفظ کرده‌است. تئاتر ژاپن سه گونه‌ی اصلی دارد: نو، کابوکی و بونراکو.

نو، قدیمی‌ترین نوع نمایش در ژاپن است. با حرکاتی محدود و متمرکز بر سکوت که برآمده از ذن بودیسم و شهود حسی است. در کابوکی[۲۴] شاهد داستان هستیم و بازیگران حرکات بیشتری از خود نشان می‌دهند تا داستان را برای مخاطب تعریف کنند. لفظ کابوکی تشکیل یافته از سه هجای «کا» به معنای رقص، «بو» به معنای آواز و «کی» به معنای بازی است و نسبت به نو دارای حرکات پررنگ و پر زرق و برق است. از این روی کابوکی بیشتر وام‌دار سنت سامورایی‌های عهد شوگون است و روایتگر ماجراهای سامورایی‌هایی است که برای ادای میراث خود می‌جنگند. بونراکو[۲۵] نیز نمایش عروسکی ژاپن است که برجسته‌ترین نویسنده‌ی آن، چیکاماتسو مونزائمون[۲۶] بوده‌است. در بونراکو سه نفر حرکت‌دهنده‌ی عروسک هستند که هر سه در صحنه حضور دارند (زاریلی،۱۳۹۴: ۷۳۵). بنابراین در هر سه نوع نمایش ژاپنی حتی در نمایش عروسکی نیز، حضور مهم‌تر از هر عنصر دیگری است. حضوری که برآمده از مشاهده و عمل است. اما شاید هیچ‌کدام به اندازه‌ی نمایش نو جلوه‌گر این عنصر نباشند. زیرا هر چه سکوت و سکون بیشتر باشد و هر چه حرکات آهسته‌تر صورت بگیرد، جلوه‌ی بیشتری از حضور در پیش چشم مخاطب رخ خواهد داد و نمایش نو چنین خصوصیاتی دارد.

نمایش نو ترکیبی از اجزاء مختلف اعم از قواعد در صحنه، موسیقی، حرکات و سلوک بازیگر است که کلیتی واحد و احساسی را می‌سازد و بر شهود غیراستدلالی هر یک از مخاطبین استوار است. فهم هر کدام از این اجزا به تحولی که میشیما در آن ایجاد کرده و وام‌داری‌های ویلسن از سنت تئاتر ژاپنی یاری خواهد رساند و روند دیالکتیکی ما را به سمت برانداختن وجود مطلق این سنت و فهم سنتز برخاسته از آن و سنت غربی رهنمون خواهد کرد. در نمایش نو یک کاراکتر ابتدا وارد صحنه می‌شود که شیته[۲۷] نام دارد و سپس دستیار و وردست او وارد می‌شود که واکی[۲۸] نامیده می‌شود. پرسش‌های واکی و پاسخ‌های شیته، نمایش نو را می‌سازند. کوکن[۲۹] نیز در تمامی نمایش هدایت‌کننده‌ی بازیگران است. معمولا کوکن‌ها سه نفر هستند و مراقب صحنه و بازیگران هستند و به صورتی نمایان در صحنه حرکت می‌کنند. از کوکن به عنوان دست‌های صحنه نامبرده می‌شود. استعاره‌ای از نگاهداری صحنه توسط کوکن.

صحنه نمایش نو از دو بخش اصلی تشکیل شده‌است:

۱ـ هاشیگاکاری[۳۰]: جاده‌ی منتهی به سن نو است که اتاق آینه[۳۱] را به سن متصل می‌کند. اتاق آینه اتاقی است که از دید تماشاگران پنهان است. هاشیگاکاری گذرگاهی است که جهان زندگان (جهان تماشاگران) را به جهان مردگان و ارواح (که در بازیگر عبورکننده بر روی این جاده تجلی یافته) متصل می‌کند (تیری، ۱۳۹۰: ۶۵). در طول این جاده سه کاج قراردارد که

توقف بازیگر در کنار هر کدام به معنایی می‌انجامد. اگر در کنار اولین کاج بعد از خروج از اتاق آینه توقف کند، شخصیتی الهی دارد. اگر در کنار دومین کاج توقف کند، نیمه خداست و توقف در کنار سومین کاج نشانه‌ی انسان معمولی بودن کاراکتر است.

۲ـ بوتای[۳۲]: سن مربعی نو است که صحنه‌ی اصلی اجراست. سقف صحنه را چهار ستون نگه می‌دارد که هر کدام نامی دارد (تیری، ۱۳۹۰: ۶۷). شیته باشیرا[۳۳] (ستون عقبی در طرف راست صحنه) است. شیته پس از عبور از کاج‌ها که هویتش را مشخص می‌کند، با قرارگرفتن در کنار ستون خود، شیته بودنش را به مخاطب نمایان می‌کند. متسوکه باشیرا[۳۴] (ستون جلویی در طرف راست صحنه) ستونی است که شیته خطاب به آن شعر می‌خواند و در برخی موارد کوکن در پشت آن پنهان می‌شود. البته جای کوکن معمولاً در انتهای صحنه است. واکی باشیرا[۳۵] (ستون جلویی در سمت چپ صحنه) جایگاه واکی است تا پس از شیته در جایگاه خود قرارگرفته و سوال بپرسد. فوئه باشیرا[۳۶] (ستون عقبی در سمت چپ صحنه) نیز محل نشستن فلوت نوازان و نوازندگان است.

حرکات بازیگران نیز بر دست و پا استوار است و اینکه چگونه در موقعیت مفروض (به‌طور مثال خشم) بر سرعت و کوبش بیفزایند. از خم‌کردن دست در حالت اصلی بدن تا استفاده و ارتباط با چوب‌دستی و سایر وسایل صحنه و شرکت در حرکات واقع‌گرایانه؛ آنچه که بازیگران نو ارائه می‌دهند بیانگر کلمات نیستند، بلکه معنای دقیقی را منتقل می‌کنند. این امر حاصل فرآیندی است که هدف آن صرفاً حفظ پایه‌ها و اساس سادگی است. می‌توان (حرکات دست و پای بازیگران نو) را نمونه‌ای شگرف از گذر تکنیک روزمره به تکنیک فراروزمره تلقی کرد (باربا، ۱۳۹۰: ۱۸۷). امری که با آهستگی حرکات، برای مخاطب جلوه‌ساز معناهای دیگری می‌شود. به‌طور مثال مودرا[۳۷]یی وجوددارد که بازیگر کف دست خود را به سمت آسمان می‌گیرد. این مودرا در نمایش‌های شرقی (چه ژاپنی و چه هندی) به معنای نگاه به خورشید است. حرکت بسیار ساده است و تکنیک آن نیز از سایه‌بان قراردادن دست برای چشم می‌آید که یک حرکت روزمره است. اما آهستگی و سکون، این حرکت را برای ما دارای وجهی فراروزمره می‌کند و ذهن مخاطب را به معنای نیایش آفتاب یا فراخواندن نور می‌رساند. آنچه که از اسطوره‌ی آماتراسو و انتشار نور می‌آید، در آهستگی این حرکت متجلّی می‌شود. نمونه‌ای از فرارفتن از حرکت روزمره به سمت فراروزمره.

حرکات بازیگران نو نباید با تزلزل همراه باشد. آنان باید به تامه[۳۸] برسند. تامه به صورت لفظی به معنای خم شدن است. اما در اینجا به معنای توانایی نگهداشتن انرژی در درون و جذب انرژی لازم برای انجام عملی بزرگ‌تر ولی محدودتر است (باربا، ۱۳۹۰: ۱۲۵). بنابراین بازیگر باید سلوکی در نقش طی کند تا به انجام برسد و برخلاف درام، خودش بر روی صحنه اتفاق بیفتد. مثال تامه به این صورت است که بازیگر نو دست خود را در امتداد بدنش قرارمی‌دهد. نیرویی دست او را به عقب می‌راند، اما او به آرامی به جلو فشار می‌آورد. در این مرحله، انرژی در دستانش منبسط می‌شود. این همان تامه است و پخش‌شدن آن در تمام بدن، تامه‌ی بازیگر را می‌سازد. تامه مرحله‌ی عملی روی صحنه‌ی بازیگر و ساتوری مرحله‌ی بالای ذهنی اوست که در ارتباطی پیوسته و بدون ترتیب، بازیگر را به مرحله‌ی حضور می‌رسانند.

هدف بازیگر در نمایش نو، صرف نمایشگری نیست. او می‌خواهد به ساتوری[۳۹] دست یابد که هدف و حالت نهایی هشیاری و خودآگاهی درونی در ذن بودیسم است (سوزوکی، ۱۳۹۴: ۴۵). بازیگر در قلمرو حسی[۴۰]، خود را از همه‌ی کیهان پُر می‌کند و با کیهان یکی می‌شود. این الفاظ شاید انتزاعی به نظر برسند اما بازیگر نو با سلوکی که برای خود طراحی

می‌کند در لحظه لحظه‌ی اجرای خود به این مهم دست می‌یابد. ابتدا از تمرین‌های درونی شروع می‌کند، با آنچه که با عنوان پاکیزگی درون بازیگر شناخته می‌شود: «در ژاپن، پیش از نمایش نو بازیگران دست‌های خود را با آب سرد می‌شویند. این عمل تنها برای زدودن ناپاکی نیست، بلکه حرکتی است نمادین برای پیراستن خود از بدی‌ها» (اویدا، ۱۳۹۵: ۲۶). پاکیزگی بازیگر در شست و شو خلاصه نمی‌شود و مراقبت از آن را نیز شامل می‌شود: بازیگر پیش از هر نمایش و در سلوک زندگی خود باید از نه منفذ مراقبت کند: «چشم‌ها، سوراخ‌های بینی، گوش‌ها، دهان، مجاری دفع ادرار و مدفوع» (اویدا، ۱۳۹۵: ۲۶) و از همه مهم‌تر «هارا»[۴۱] که نقطه‌ی ثقل بدن است و تمامی کنش‌ها و حرکات از آن سرچشمه می‌گیرد. نرمش هارا و سفت کردن آن در کنش‌های پررنگ بازیگر بر روی صحنه بسیار موثر است. پس از آنکه بازیگر از پاکیزگی درونی برخوردار شد، در اتاق آینه ساعت‌ها به صورت خود که به صورت متکثر در آینه‌های مختلف افتاده نگاه می‌کند. پس از آن ماسک‌ها را به صورت خود می‌زند و از حالتی به حالتی دیگر می‌رود و ناپایداری صورت ظاهری خود را کشف می‌کند. سپس از جاده‌ی هاشیگاکاری عبور می‌کند و با توقف در کنار کاج‌ها به خود هویتی تازه می‌بخشد. اکنون از جهان ارواح به جهان زندگان پای گذاشته است و با مودراها و حرکات قراردادی به تصویرگری می‌پردازد. لحظاتی طولانی می‌یه[۴۲] انجام‌می‌دهد به این معنا که درحالی‌که لحظه‌ی مهمی از نمایش است، به ناگهان بر روی تصویری متوقف می‌ماند و این حاصل از کشف و شهود آنی او بر روی صحنه است. همان اتفاقی که برای باشو در هنگام دیدن نازونا افتاد و هایکویی برای آن سرود. دیگر بدن کارکرد فیزیکال را در این موقعیت از دست می‌دهد و با طبیعت یکی می‌شود. لازمه‌ی یکی شدن با طبیعت، ترسیم سکون است. سکونی که دریایی از مفاهیم را در خود دارد و همه‌ی این مفاهیم، مفاهیمی شهودی و متعلق به قلمرو حسی است. اما این قلمرو حسی در جهان درهم‌تنیده‌ی امروزی چگونه دوام می‌آورد؟ اینجاست که هنرمندی مدرن همچون میشیما وجوه متضاد تئاتر غرب در مقایسه با قلمرو حسی تئاتر شرق را در نظر می‌گیرد تا به ترکیبی تازه دست یابد.

۳. زبان به مثابه شمشیر: یوکیو میشیما و نمایش ژاپنی

هگل معتقد بود که در فرآیند دیالکتیکی بررسی پدیده‌ها، مواجهه با تزهای قدرتمند، اگر به صرف مخالفت باشد، صرفاً شهرت و همه‌گیری نام را در پی خواهد داشت و کمکی به فهم سنتز نخواهد کرد. اما عده‌ای دیگر نیز هستند که در مقام گفت‌وگو با تز قدرتمند درآمده و خود نیز به برسازی تفکر یاری می‌رسانند (شتکلر، ۲۰۱۴: ۱۸). یوکیو میشیما[۴۳] (۱۹۷۰ـ۱۹۲۵م) نویسنده‌ی جنجالی ژاپن، از دسته‌ی دوم است که سنت را گرامی می‌داشت آنچنان که زبان را به مثابه شمشیر می‌پنداشت و تمرین‌های بدنی و تعالیم سامورایی را در راستای کلمات می‌دید. مرگ جنجالی او که به صورت هاراگیری در پادگانی در ایچیگایای شهر توکیو اتفاق افتاد، موجب تحول فکری در میان مردم ژاپن شد و پیشرفت‌های چشمگیری را در ژاپن رقم زد. عمده‌ی انتقاد میشیما به غرب‌گرایی و کالازدگی و از دست رفتن میراث است. میشیما برای پرداختن به این مسائل، درام‌های متعددی به نگارش درآورد و گونه‌های مختلف نمایش ژاپنی را به هیبت مدرن بازآوری کرد. از جمله نمایشنامه‌ای با عنوان «دُ جُ جی» که نمایشنامه‌ی کلاسیک نو است و میشیما با عنوان فرعی «یک نمایشنامه‌ی نوی مدرن» منتشر کرد. در نمونه‌ی قدیمی دُ جُ جی، داستانی ساده وجوددارد: زنی توسط معشوقش که راهب است، رها شده و به صورت ماری خود را به معبد می‌رساند و به دور زنگی بزرگ که راهب در آن جای

دارد، می‌پیچد. زنگ از اشتیاق و گرمای زن آتش می‌گیرد و راهب جان می‌دهد. در روایتی دیگر، زن با حیله‌ی راهبان به داخل زنگ می‌رود و تبدیل به شیطان می‌شود. راهبان در تلاش برای بازگرداندن زن هستند اما در نهایت فقط می‌توانند او را از صحنه بیرون کنند (زاریلی، ۱۳۹۴: ۲۱۱). در این روایت زن‌ستیزی بسیار پررنگ است، این امر حاصل از دوره‌ی شوگونی است که حتی کاراکترهای زن را نیز مردان بازی می‌کردند و بازیگری زن ممنوع بود. میشیما در برداشت مدرن خود، کاراکتر کیوکو را در یک عتیقه‌فروشی قرارمی‌دهد. کیوکو کاراکتری قراردادی برای مردم ژاپن است که دلالت بر روح زنی دارد که معشوقش او را ترک گفته است. کیوکو می‌خواهد گنجه‌ای را از چنگال فروشنده در مزایده درآورد. گنجه‌ای که در آن معشوقش کشته شده‌است. درگیری با فروشنده بالا می‌گیرد و کیوکو به درون گنجه می‌پرد. در اینجا گنجه به مثابه اتاق آینه در نمایش نو می‌شود، اما کارکرد فُرمی آن به درام راه می‌یابد. فروشنده متوجه می‌شود که کیوکو با خود اسید حمل می‌کرده‌است. ذهن مخاطب آماده می‌شود که کیوکو در درون گنجه صورت خود را نابود کرده و به هیبت شیطانی که در انتهای نمایش نو است، ظاهر شود. اما اتاق آینه کارکردی دراماتیک و زبانی می‌یابد. کیوکو در مدتی که در اتاق آینه است، خود را می‌بیند و به ساتوری می‌رسد. به این معنا که می‌فهمد زندگی ساده‌تر از آن چیزی است که فکر می‌کند و ارزش نابود ساختن خود را ندارد و بهتر است مسیری دیگر را طی کند. در فرازی حیرت‌انگیز از نمایشنامه، کیوکو سالم از گنجه (که به مثابه همان زنگ بزرگ دُ جُ جی کلاسیک است) خارج می‌شود و با قداست از صحنه بیرون می‌رود (میشیما، ۲۰۰۹: ۱۵۷). در پایان موهوم دُ جُ جی کلاسیک، گویی قدرت حاکم، کاراکتر مظلوم را از صحنه بیرون می‌راند. اما در نمونه‌ی جدید میشیما، میراث از دست رفته به حال خود رها می‌شود تا راهی تازه ساخته شود. میشیما درام غربی را در قالب نمایشنامه‌ی نوی کلاسیک بازنویسی می‌کند و از آنجایی که کلمات برایش حکم شمشیری آخته را دارند، از هر لحظه برای حمله به مدرنیسم غربی استفاده می‌کند. برخی کاراکترها را بدون نام (A,B,C,T) و برخی دیگر را نیز براساس پیشه (فروشنده، سرایدار) نامگذاری می‌کند و تنها کیوکو با نام خود در صحنه حضور می‌یابد. اما در این مسیر چند مشکل باقی می‌ماند. اجرای درام مدرن میشیما مقداری از زیبایی‌شناسی شرقی را سلب می‌کند. از عامل تعلیق در جای جای اثر خود، همچون صحنه‌ی ظاهر شدن کیوکو و یا صحنه‌ی زنده ماندن کیوکو و انصرافش از اسیدپاشی بهره می‌برد که از اساس عنصری در مقابل سادگی تئاتر شرقی است. درواقع نظامی استدلالی را طراحی می‌کند تا مخاطب را غافلگیر کرده و نسبت به فراموشی سنت‌ها و فروپاشی ارزش‌ها آگاهش سازد، درحالی‌که در تئاتر شرقی، بنا بر عدم غافل‌گیری و بیان بی‌پیرایه‌ی مفاهیم از طریق احساسات است. در اینجا تز شرقی در مقابل آنتی‌تز غربی قرارگرفته و سنتزی به مثابه نمایشنامه میشیما تولید می‌شود که عناصر ناسازگار و متضاد را در کنار هم می‌نشاند. میشیما در تلاش است که در قالب درام غربی بر علیه غرب بشورد ولی عمل او در برخی فرازهای نمایشنامه مانند نامگذاری‌ها، صرفاً وجهی ایدئولوژیک می‌یابد. اما از سویی دیگر، گفت‌وگوهای ملال‌آور مشتریان با فروشنده یادآور گفت‌وگوی شیته و واکی است که بدون صعود و نزول روایی پیش می‌رود و با حضور ناگهانی کیوکو اوج می‌گیرد. درواقع نمایشنامه‌نویس منحنی طراحی می‌کند که در ابتدا سیر بدون نوسان نمایش شرقی را داراست ولی به ناگهان با نقاط اوج مختلف، نوسان‌های درام غربی سر از نمایش شرقی درمی‌آورند. به این ترتیب، میشیما در بسیاری از موارد در گرفتن روش شهودی شرقی در نمایش نو موفق بوده‌است، هرچند که درام غربی، از زیبایی‌شناسی کار او کاسته است. او برای مدرن‌سازی، قالب‌ها را می‌گیرد اما این مسئله در حوزه‌ی زبان و

نشانه‌ها باقی می‌ماند و برای اجرا لازم به بازنگری در متن و نگاه به دُ جُ جی کلاسیک است. گویی متن دُ جُ جی کلاسیک به متن میشیما الصاق شده باشد. وقتی از لزوم بازنگری در اجرا صحبت به میان می‌آید، می‌دانیم که متن ممکن است بارها دچار دگردیسی شود و حوزه‌ی اجرا حوزه‌ای مجزاست. میشیما تلاش می‌کند با ترفندهای زبانی، نوعی از فُرم را در نوشتار خود بگنجاند که اجراگران ناچار به اجرای آن باشند. مانند مسئله‌ی تلفظ حروف خیشومی و استثناء بودن حرف «ن» در خط کاتاکانا که به واج صدادار ختم نمی‌شود و بازیگران رزونانس بیشتری از این حرف می‌گیرند و ازاین‌رو در هنگام ادای کلمات نمایشنامه، لحنی حماسی و در عین حال خشمگین خواهند داشت. اما همچنان در حوزه‌ی بصری ضعف‌هایی احساس می‌شود. هر اجراگری می‌تواند به این چنین قابلیت‌های زبانی بپردازد و حتی ممکن است که یک غربی به مراتب بهتر بتواند دیالکتیک شرق و غرب را منعکس کند. رابرت ویلسن یکی از این نفرات است که برخلاف میشیما که با وجوه غربی عناد دارد، هیچ عنادی با شرق و غرب ندارد و سعی می‌کند با زیست کردن در جهان شرق، دیالکتیک گفت‌وگویی را در میان شرق و غرب به هیبت همزیستی مسالمت‌آمیز درآورد.

۴. معماری زبان، بدن و فضا: رابرت ویلسن[۴۴] و سنتز دیالکتیک شرق و غرب

روش دیالکتیکِ گفت‌وگویی، جست‌وجوی تاریخی، هدفی برای کشف دانش و مفاهیمی است که در زبان جلوه یافته‌است. هر چه میشیما به ترفندهایی همچون تعلیق دست یازیده و یا خصوصیات ادبی و بیانی زبان را محمل نظر قرارداده، رابرت ویلسن به بدن‌ها توجه کرده‌است. او درواقع حلقه‌ی مفقوده‌ی اجرایی آن چیزی است که میشیما به دنبال آن بود و این مسئله در اجرای «انیشتین در ساحل» به‌طور کامل و شامل محقق می‌شود. رابرت ویلسن در پیروی از تئاتر ژاپن به نظر گوردن کریگ نزدیک می‌شود که آزادی از متن را به واسطه‌ی بدن می‌دید. ویلسن در مصاحبه‌ای پس از اجرای «انیشتین در ساحل» می‌گوید: «کاری که من می‌کنم یک چیدمان معماری است»، «هدف من از تئاتر، یک چیدمان معماری در فضا و زمان است» (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۱۰۵). از نظر ویلسن، معماری به مثابه زبانِ یک اثر هنری است. طراحی‌های او متمرکز بر موسیقی، بدن و دکور می‌شود. امری که اساساً موارد دارای اهمیت در تئاتر نوی ژاپن است. ویلسن پیش از هر چیز به ایجاد یک سلوک می‌پردازد. سلوکی که هر چه ظاهری شرقی دارد اما برآمده از زیست خود ویلسن است. در این مسیر ابتدا کارگاه‌هایی بلندمدت را شروع می‌کند که پیش تولید برای کاریست که در چند سال بعد به اجرا خواهد برد. او در این کارگاه‌ها، هاکاما (شلوار سنتی ژاپن) به تن می‌کند و مدت زمان طولانی را به سکوت می‌گذراند. گفت‌وگوی او با دیگران در این کارگاه‌ها، اساساً بیانگر ایجاد ارتباط با دنیای درونی رابرت ویلسن است (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۹۸). هدف از برگزاری این کارگاه‌های بلندمدت برای ویلسن، یافتن این مولفه‌هاست: «گردآوری اندیشه‌ها، اطلاعات، یافتن محتوا، ژست، متن، رنگ، زبان، کلمه و نور» (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۹۳). روش ویلسن در مقیاس‌های تئاتر به اصطلاح حرفه‌ای در اروپا و آمریکا، غیرقابل هضم است. او چند سال را به آهستگی به پیداکردن و کشف می‌گذراند تا بتواند به عنصر اصلی وابی ـ سابی[۴۵] دست یابد: یعنی سادگی در عین پیچیدگی؛ سرازیری پیچیدگی‌ها به سمت سادگی محض. این امر در تمامی طراحی‌های او در صحنه نیز نمود دارد. مینیمالیسم برای ویلسن، چه در طراحی حرکات و چه در طراحی صحنه، همه و همه در کلمه‌ی «معماری» خلاصه می‌شوند و این معماری تجلی مفهوم وابی ـ سابی است. این روند برای کسانی‌که عادت به تئاترهای برنامه‌ریزی شده و «کار

به مثابه امری متعارف» دارند، دیوانه‌وار است! تا جایی‌که مشاهده‌کنندگان تمرین‌ها، روش ویلسن را شلخته و دارای هرج و مرج ظاهری می‌نامند! (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

اما آنان از این غافلند که ویلسن برای مدرن‌سازی یک سنت، به ایجاد سنتی جدید دست زده است و ناهمخوانی عناصر شهودی با عناصر عقلی موجب تردید و تشویش بینندگان تمرین‌های او می‌شود. گویی ویلسن با آیین جدید خود، روش سوزوکی را در دیالکتیک شرق و غرب به‌کار گرفته باشد. ویلسن برای آنکه در «انیشتین در ساحل» بتواند زبان ناب نمایش نو را مدرن‌سازی کند، به سراغ فیلیپ گلس[۴۶] می‌رود که تجربه‌ی مدرن‌سازی سازهای سنتی و شرقی را در کارنامه‌ی خود دارد و در عین حال موسیقیدانی مینیمالیست است. آنها در فرآیند تعاملی خود، چند تمرین برای بازیگران طراحی می‌کنند که در نهایت به اجرا راه می‌یابد. تمرین به این صورت بود: «گلس به کمک اعداد و سیلاب‌های سلفژ با گروه کر تمرین می‌کرد. متنی که گروه کر از روی آن می‌خواندند، یک متن سنتی نبود بلکه از اعداد و گام نت‌خوانی تشکیل شده‌بود (دو،ر، می) و به همین ترتیب (E,D,C) و همینطور از گام‌هایی که به‌طور طبیعی در جوامع آنگلو ـ آمریکایی استفاده می‌شود. گلس سعی می‌کرد گروه کر را به صورتی راهنمایی کند که به دشواری‌های تغییر سریع نت‌ها و ریتم‌های موسیقی‌اش عادت کنند. نزدیک اجرا، او حتی یک کلمه برای متن ننوشته بود. گلس تصمیم گرفت همان اعداد و نت‌ها را که حالا گروه کر به خوبی درک کرده و بر آنها مسلط شده‌بودند، نگه دارد» (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۱۶۵). به این ترتیب، ایده‌ی میشیما مبنی بر استفاده از حروف خیشومی و استثنای حرف «ن» را توسعه داده و به زبان‌های دیگر نیز گسترش دادند. در اینجا نکته‌ای مهم وجوددارد. گلس و ویلسن بر شهود تاکید کردند و ناخودآگاه افراد را با طبیعت یکی پنداشتند. بدون آنکه نت‌هایی را به افراد تحمیل کنند، از موسیقی طبیعی درونی خود افراد بهره گرفتند و به فُرمی دست یافتند که آن را مستقیم به اجرا آوردند. لازم نیست که حتماً انسان شرقی باشید تا با طبیعت یکی شوید. فقط کافی است که طبیعت را بشناسید. آنچه که باشو با عنوان «با دقت ببین![۴۷]» از آن یاد می‌کرد (سوزوکی، ۱۳۹۴: ۲۳) و ویلسن و گلس به شیوه‌ی خود به این گزاره می‌نگریستند: «شیوه‌ای که گلس به آن فکر می‌کرد این بود که اعضای گروه کر، خود متن شوند و این شیوه خودش نوعی موسیقی است» (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۱۶۶)، خودشان موسیقی شوند. خودشان ببینند. با دقت ببینند. مرزهای کنش‌گری را به نهایت عمل برسانند و با طبیعت خود یکی شوند. به این ترتیب رابطه‌ای برابر شکل می‌گیرد که از همان جنس رابطه‌ی باشو با گل است. در اینجا، هم گروه کر به موسیقی التفات دارد و هم موسیقی به گروه کُر. گویی موسیقی، گروه کُر را خوانش می‌کند.

ویلسن همیشه اشاره می‌کند که کار خود را با یک عنوان آغاز می‌کند و سپس ساختار و طول مدت کاری را که در نظر دارد، مشخص می‌کند (شفتسووا، ۱۳۹۲: ۱۶۱). در «انیشتین در ساحل» این عنوان آغازین در قالب نی پلی[۴۸] بروز می‌کند. در نی پلی ابتدایی نمایش که حدود چهل دقیقه به طول می‌انجامد، همه‌ی آنچه که ویلسن از تئاتر شرق و فرهنگ آن گرفته‌است، جلوه‌گر می‌شود. مخاطبان وارد سالن نمایش می‌شوند درحالی‌که نمایش از قبل شروع شده‌است. یک زن سفیدپوست و یک زن سیاه‌پوست در گوشه‌ای از صحنه و درون مربع نوری مینیمالیستی نشسته‌اند. مربعی که سادگی صحنه‌ی نمایش نو را با پرداختی استیلیزه جلوی چشم می‌آورد. دو بازیگر اعداد به ظاهر تصادفی را بیان می‌کنند که بعدتر مشخص می‌شود براساس یک هارمونی مینیمال از گلس به پیش می‌روند. اذکار نامفهوم در سنت نو نیز رواج دارد و در برخی از فرازها مخصوصاً ابتدا و یا در هنگام خشم کاراکترها اصواتی فاقد

معنا تولید می‌شوند که صرفاً زیبا هستند. سپس گروه کُر می‌آیند و در پایین سن به‌طور نامنظم جمع می‌شوند و تمرین‌های به اجرا رسیده‌ی گلس را اجرا می‌کنند. یک کیبورد صدایی را که شبیه به یک نت است تکرار می‌کند. زن سفیدپوست گاهی اوقات بر روی برخی کلمات آکسان می‌گذارد و آنها را پررنگ می‌کند. این همان تلاش ویلسن در جهت ایجاد زبانی جدید است. آکسان روی کلمات، تکرار مداوم اعداد، ایجاد امتداد در زمان، استفاده‌ی موثر از ضدضرب در ریتم‌ها، همگی منجر به این می‌شود که نمایش ویلسن هیبتی یکّه و خاص به خود بگیرد. کاراکترها در «انیشتین در ساحل» گویی آیینی جدید به جا می‌آورند. مخاطبان بعد از دیدن چنین اثری، آن را آوانگارد می‌نامند. درحالی‌که تنها اتفاقی که در اثر ویلسن می‌افتد آن است که طبع غربی را به سمت طبع شرقی می‌برد. برخلاف میشیما که از عامل تعلیق استفاده می‌کند، در این اجرا هیچ خبری از تعلیق نیست و ضربان اثر بسیار ناپایدار و غیرقابل پیش‌بینی است و به‌طور قطع می‌توان از لفظ «بی‌نظام غیراستدلالی» برای آن استفاده کرد. در روش دیالکتیکی درست است که همه چیز به سمت وحدت می‌رود اما از مسیری منفی به این مهم دست می‌یابد. به این معنا که تعیّنات واقعی ابتدا به تعیّنات عقلی گذر می‌کند، در ساحت عقل، وجوه اختلافی به راحتی کنار گذاشته شده و به یک مفهوم دست می‌یابیم و به این ترتیب، رشد منفی به عاملی واحد و مثبت می‌انجامد (هگل، ۱۹۸۶: ۲۳). در مرحله‌ی بعد، این مفاهیم به هیبت اثری هنری درمی‌آیند که هر چه از اختلافات در خود داشته‌باشند، دارای ناخالصی هستند و نمی‌توان از آنها به عنوان سنتز نام برد. ویلسن در این اثر موفق می‌شود که این سیر را طی کند. اگر میشیما به واسطه‌ی مسائل برون‌متنی مانند تجاوز غرب به ژاپن پس از جنگ جهانی دوم، نتوانست وجوه ممیزّه را کنار بگذارد و کلاژی از شرق و غرب را در کنار همدیگر آفرید، اما بذری در ادبیات کاشت که ویلسن آن را برداشت کرد. اگر میشیما چنین مسیری را آغاز نمی‌کرد، هیچ‌گاه به ذهن کسی نمی‌رسید که می‌توان بدون نگاه آزمایشگاهی و تصاحبی غربی هم به شرق نگاه کرد و با آن گفت‌وگو نمود. ویلسن توانست تعیّنات واقعی که به ظاهر متضاد هستند را با تاکید بر شهود، به وحدت در تعیّنات عقلی برساند و خصوصیات درام غربی همچون تعلیق و یا خصوصیات آنتی‌تز غربی مبتنی بر تصاحب و فردگرایی را به همراه جزمیت و کمال‌گرایی تز شرقی حذف کند و نتیجه به آنچه که می‌بینیم منجر شود؛ اثری که گزیری نیست جز آنکه خوانش آن نیز با فهم منطق اضداد صورت پذیرد. زیبایی‌شناسی صحنه‌ی او شهودی است و قواعد عقلانی را نمی‌طلبد. نگاه‌کردن ما به اثر ویلسن از جنس مواجهه‌ی گذرای ما با یک عنصر در طبیعت است. اگر کار ویلسن را در قالب‌های مختلف نشانه‌شناسی رصد کنیم، دوباره وارد فضای آزمایشگاهی شده‌ایم. اثر مدرن ویلسن، کارکرد موزه‌ای را برنمی‌تابد و شهود را فرامی‌خواند تا طور دیگری به نظاره‌اش بنشینیم، طوری که در آن لذت دیدن امر زیبا نهفته است و نه استدلال امر زیبا بودن و این‌گونه سنتز دیالکتیک شرق و غرب محقق می‌شود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی بر این بود تا با بررسی نمایش ژاپنی و اقتباسی که میشیما در حوزه‌ی ادبیات و زبان و ویلسن در حوزه‌ی بصری انجام داده‌اند، مسیر مدرن‌سازی گونه‌های کهن ژاپن را به صورتی دیالکتیک میان شرق و غرب پیدا کنیم. ابتدا بر تئاتر ژاپن و پایه‌ی روشی خود که نظریه سوزوکی بود متمرکز شدیم و سپس با مبنا قراردادن نظریه‌ی مشاهده و تصاحب به بررسی روش میشیما و ویلسن پرداختیم. در انتها به نظر می‌رسد که راه آیین‌سازی امتداد دارد و برای خلق اتفاق‌های نوین‌تر در حوزه‌ی بررسی گونه‌های کهن ژاپنی می‌توان به چند روشی که در ذیل می‌آید پرداخت و به نتایجی مدرن و پسامدرن به مثابه سنتزهایی دیگر از برای دیالکتیک شرق و غرب دست یافت که دور از منبع اصلی نیز نباشد:

۱ـ از آنجایی که پایه‌ی یک نمایش نو براساس درام و قصه‌پردازی نیست و به تعبیر فیلیپ کلودل: «در درام چیزی اتفاق می‌افتد؛ در نو کسی ظاهر می‌شود» (زاریلی، ۱۳۹۴: ۲۱۵) بنابراین می‌توان رویکرد مدرن پیراندللو در نمایشنامه‌ی «شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده» را در تئاتر جدید پی گرفت. رویکردی که در آن، انتهای متن مشخص نیست و همه چیز براساس کنش اتفاق می‌افتد. در این رویکرد می‌توان نمایشنامه را به صورت ناقص در اختیار بازیگران قرارداد تا حالی‌که بازیگر نو به صورت ناگهانی کشف می‌کرد را در کالبد یک درام مدرن تجربه کنند. درامی که مبتنی بر کنش بر روی صحنه بوده و نام متن ـ اجرا[۴۹] به آن نهاده می‌شود و اتفاقاتی که روی صحنه رخ می‌دهد، صحنه را به پیش خواهد برد. گویی نویسنده‌ای کاراکترها را ناقص نوشته‌است و بازیگران در حال تجربه کردن و پرسه زدن در دنیایی موهوم و به دور از دورنمای مشخص هستند.

۲ـ در چینش نمایش نو می‌توان تغییراتی کلیدی ایجاد کرد. کوکن از همه‌ی موارد دیگر قابل‌توجه‌تر است. کوکن می‌تواند یک پرسوناژ شود و بازیگران را هدایت کند و دیالوگ‌های او با بازیگران، اجرایی مدرن از نو را رقم بزند. به نظر می‌رسد که می‌توان کوکن را از کارکرد نمادین به کارکردی مدرن منطبق با حضور کارگردان در صحنه رساند. اگر کوکن را کارگردان یک اثر نو بدانیم چه می‌شود؟ حال اگر این کوکن/کارگردان در تلاش برای تحمیل اندیشه‌ی تصاحبی خود باشد و بازیگران بر مبنای نوی کلاسیک در تلاش برای مشاهده و رسیدن به ساتوری باشند، چه اتفاقی خواهد افتاد؟ به نظر می‌رسد که در این نقطه با یک پسادرام روبه‌روییم که دیالکتیک شرق و غرب را در خود ملحوظ گنجانده‌است.

۳ـ زبان اصلی‌ترین عامل تمایز فرهنگ است و میشیما در نوشتار خود سعی در تمایز زبانی دارد. او از اسم کیوکو استفاده می‌کند که اسطوره‌ای کهن برای مردم ژاپن است و یادآور روح برفی یا روح زمستانی است. ویلسن نیز در بیان بصری خود از نت‌های خاصی بهره می‌برد. از بازیگرانش می‌خواهد که بعضی از حروف را بکشند و بعضی از حروف را جا بیندازند. در این مسیر می‌توان بر استثناء در حروف ژاپنی متمرکز شد. حروف خیشومی در تمامی زبان‌ها مشترکند: م، ن، نگ. حروفی که در بقیه‌ی زبان‌ها نیز همان کارکردی را دارند که در زبان ژاپنی دارا هستند. اما در خط کاتاکانا «ن[۵۰]» استثناء است زیرا به واج صدادار ختم نمی‌شود و بازیگران رزونانس بیشتری از این حرف می‌گیرند.

درست است که حالت ادای حروف ژاپنی را که مستلزم صحبت از دیافراگم است را نمی‌توان بازآوری کرد، زیرا این امر مستلزم تربیت طولانی مدت از کودکی است، ولی می‌توان با تاکید بر این حرف، نوعی فروبستگی صوتی و انفجار را ایجاد کرد. در ادای حروف خیشومی، هوا از دهان عبور نمی‌کند و تاکید بر روی این حرف می‌تواند فضاسازی مدرنی

ایجاد کند، زیرا فروبستگی صوتی و انفجار، مسبب تقطیع کلمات خواهد شد بدون آنکه منطق روایی خاصی داشته‌باشند ولی در عین حال همین تاکید بر حروف خیشومی و ایجاد کلمات مُقطع، مبتنی بر اسطوره‌هاست. گویی یک زبان جدید در حال خلق شدن است. زبانی که می‌تواند متعلق به دنیای مردگان، ارواح یا خدایان یا مقدسانی باشد که در نمایش نو در هر کدام از کاج‌هایی که بر سر راه هاشیگاکاری وجوددارد به آن پرداخته شده‌است.

۴ـ می‌توان در حرکات پا و دست نیز بازاندیشی کرد. این حرکات قراردادی، هر کدام معناهای خاصی را در خود گنجانده‌اند. اصل در این حرکات بر قصه‌سازی است. می‌توان از این حرکات به سمت حرکاتی غیرقراردادی پیش رفت یعنی مودراها را در کالبدی به غیراز کالبد قبلی آن استفاده کرد و معناهای جدیدی به‌دست آورد. به‌طور مثال همان مثال کف دست و خورشید را که در بخش حرکات بازیگران ذکر شد، می‌توان در قالبی جدید بازآوری کرد و حتی می‌توان همان حرکت را بیانگر مفاهیم منفرد دیگری همچون تردید، مرگ، درد و یا لذت دانست. اگر مبنای ما رسیدن به تامه باشد، تمامی حرکات قراردادی در جهت آن قرارمی‌گیرند و قصه‌گویی کنار رفته و مفهوم[۵۱]منفرد محوریت می‌یابد. نمایش‌های مدرن به اصطلاح مفهوم‌محور (کانسپت‌محور) هستند. می‌توان حرکات دست و پا را در چنین مسیری قرارداد تا در همنشینی در کنار ساختار نوین زبانی، بدن نیز زبان خود را به دور از اسطوره‌های پیشین پی بریزد و کلام و بدن در یک گسستگی قراربگیرند و روایتی مدرن از نمایش نو بسازند. جهان و طبیعت اکنون اقتضائاتی را می‌طلبد که زبان را در ساحت کلام و بدن و صحنه‌ی تئاتر دچار تغییر می‌کند و اگر به دنبال فرآیند برابر خود با موضوع باشیم، این زبان جدید است که ما را خوانش می‌کند و اقتباسی گسسته و مدرن از نمایش کلاسیک را به‌وجود می‌آورد.

منابع

ـ اویدا، یوشی. (۱۳۹۵) **بازیگر پنهان**، ترجمه‌ی صدف محسنی، قطره، تهران

ـ باربا، یوجینیو و نیکولو ساوارز. (۱۳۹۰) **فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر، هنر اسرارآمیز نمایشگر**، ترجمه‌ی یدالله آقاعباسی، سوره مهر، تهران

ـ براون، جان راسل. (۱۳۹۵) **تاریخ مصور تئاتر آکسفورد**، ترجمه‌ی ایرج نیک‌آیین، امیرکبیر، تهران

ـ تیری، سولانژ. (۱۳۹۰) **نمایش ژاپنی؛ زنده‌ی هزارساله**، ترجمه‌ی سهیلا نجم، سروش، تهران

ـ دوگن، آندره. (۱۳۹۵) **تاریخ مصور تئاتر از ماقبل تاریخ تا دوران معاصر**، ترجمه‌ی پرویز احمدی‌نژاد، سمت، تهران

ـ زاریلی، فیلیپ بی، بروس مک کوناچی، گری جی ویلیامز، کارول فیشر سورگنفرای. (۱۳۹۴) **تاریخ‌های تئاتر: یک مقدمه**، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، بیدگل، تهران

ـ سوزوکی، د.ت. (۱۳۹۴) **خطابه‌هایی بر ذن بودیسم**، ترجمه‌ی نصرالله غفاری، در: روانکاوی و ذن بودیسم، بهجت، تهران

ـ شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۲) **رابرت ویلسون: تئاتر فضا**، ترجمه‌ی نورا موسوی‌نیا، قطره، تهران

ـ مای، راینهارد. (۱۳۹۵) **منابع پنهان اندیشه‌ی هایدگر؛ تاثیر آموزه‌های چینی و ژاپنی بر نوشته‌های وی**، ترجمه‌ی حسن عرب، زندگی روزانه، تهران

ـ ناگایی، شین. (۱۳۹۳) فلسفه‌ی شرقی چیست؟ کیتارو نیشیدا و فلسفه‌ی معاصر ژاپن، ترجمه‌ی بهمن ذکی‌پور، **کتاب ماه فلسفه**، ۸۲: ۹۴ـ۸۹.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986) *Werke 4 (Nürnberger und Heidelberger Schriften 1808-1817: BD 4)*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag

- Hegel, G.W.F. (1987) *Phänomenologie Des Geistes*. Stuttgart: Reclam

- Inwood, M.(1992) *A Hegel dictionary*. London & New York: Blackwell

- Mishima, Yukio (2009) *Five Modern No Plays*, Translated and Edited by Donald Keene. USA: Random House

- Stekeler, Pirmin (2014) *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar. Band 1: Gewissheit und Vernunft*. Hamburg: Meiner

پی‌نوشت

1- Amaterasu (天照)

2- Noh (能)

3- Shintoism (神道)

4- Japanese Buddhism (日本の仏教)

5- Ashikaga Yoshimitsu (足利 義満) (۱۳۵۸_۱۴۰۸ م)

6- Kan'ami Kiyotsugu (観阿弥 清次) (۱۳۳۳ _۱۳۸۴ م)

7- Zeami Motokiyo (世阿弥 元清) (۱۳۶۳_۱۴۴۳ م)

8- Daisetsu Teitaro Suzuki (鈴木 大拙 貞太郎) (۱۸۷۰_۱۹۶۶ م)

9- Dōjōji (道成寺)

10- Einstein on the Beach

11- Beyzai, Bahram (2012) "Eastern Theatre,Western Theatre" In: *Tavoos Quarterly,No.9*.

12- Pronko, Leonard Cabell (1967) *Theatre East and West: Perspectives Towards a Total Theatre*. Berkeley: University of California Press.

13- Tillis, Steve (2003) "East, West, and World Theatre" In: *Asian Theatre Journal. 20 (1)*. pp. 71-87

14- Lehre vom Gegensatz

۱۵_ این انتخاب ناظر به درس‌گفتارهای تاریخ هگل است که شروع تفکر را از شرق و از سه تمدن باستان یعنی چین، ایران و مصر بیان می‌دارد.

16- Matsuo Bashō (松尾 芭蕉) (۱۶۴۴–۱۶۹۴ م)

17- Alfred (Lord) Tennyson (۱۸۰۹ – ۱۸۹۲ م)

18- Ort

19- Kitaro Nishida (西田 幾多郎) (۱۸۷۰_۱۹۴۵)

۲۰_ حتی در بعضی نوشته‌های هایدگر رد پای اصطلاحات نمایش نو دیده می‌شود. هایدگر حتی از کتاب‌های زآمی درباره نمایش نو بهره برده است (مای، ۱۳۹۵: ۴۸).

21- Object

22- Intentionality

۲۳_ در فلسفه‌ی غرب واژه‌ی (Object/Objekt) که (Objective) صفت آن است، برگرفته از واژه‌ی (Objectum) در زبان لاتین است که به معنای برابرنهاده است. یعنی مکان ثابتی که چیزهای دیگر با آن تطبیق داده می‌شوند. این امر ابتدا در مکتوبات دونس اسکوتس دیده شد و سپس در زمان دکارت تغییرات در آن ایجاد شد و به دوگانگی رسید و کانت نیز آن را به حالت سوژه و ابژه تثبیت کرد و ابژه تبدیل به لفظی شد که بر «آنچه که اندیشیده می‌شود» دلالت می‌کرد. بنابراین می‌توان گفت که در فلسفه‌ی غرب نیز ابتدا، مکانت از موضوع جدا نبود و این دو در لفظ ابژه گرد آمده‌بودند، اما در فلسفه‌ی پس از کانتی عملاً رویکرد نسبت به طبیعت تغییر کرد و عقل‌گرایی، این دو مقوله را به کلی از یکدیگر جدا نمود و این امر تا به امروز نیز ادامه داشته‌است.

24- Kabuki (歌舞伎)

25- (文楽) Bunraku

26- Chikamatsu Monzaemon (近松 門左衛門) (۱۶۵۳ _۱۷۲۵م)

۲۷_ Shite (仕手, シテ) در اکثر منابع غربی به عنوان پروتاگونیست شناخته می‌شود. اما از آنجایی که نو هیچ‌گونه نسبتی با درام ندارد، بنابراین اطلاق الفاظ خاص درام که بار معنایی خاصی دارند، به نظر اشتباه است.

شیته صرفاً پاسخگوی سوالات واکی است و کنشی را به انجام می‌رساند که زیباست.

28- Waki (脇, ワキ)

29- Kōken (後見)

30- Hashigakari (橋掛)

31- Kagami no ma (鏡の間)

32- Butai (舞台)

33- Shitebashira (してばしら)

34- Metsukebashira (目付柱)

35- Wakibashira (わきばしら)

36- Fuebashira (笛柱)

37- Mudra

38- Tame

39- Satori (悟り)

40- Sense Domain

۴۱ـ Hara (腹) ژاپنی‌ها دو انگشت پایین‌تر از ناف را هارا و نقطه‌ی ثقل بدن می‌نامند. این نقطه، مرکز وجودی انسان است. مرکز نیرو، سلامتی، شرافت انسانی و کانون ارتباط او با دنیای پیرامونش.

42- Mie (得/見え)

43- Mishima Yukio (三島 由紀夫)

44- Robert Wilson (۱۹۴۱م ـ)

۴۵ـ Wabi-sabi (侘寂) به معنای پذیرش نقصان و ستایش سادگی است. در ژاپن این یک مفهوم مفروض است که قابل توضیح نیست و ژاپنی‌ها آن را بیان نمی‌کنند و بیشتر توسط متفکرین غربی بررسی و بیان می‌شود. وابی ـ سابی نوعی زیست ژاپنی است که شهودی است و قابل توضیح استدلالی نیست. نمونه‌ای دیگر از نظریه سوزوکی که برای غربی‌ها با کارکرد موزه‌ای به سمت تحلیل و انتشار رساله‌های متعدد رفته‌است. درحالی‌که خود ژاپنی‌ها حتی یک کتاب هم در مورد این مفهوم ننوشته‌اند! بسیاری از هنرمندان غربی از جمله جان کیج از آن برداشتی مینیمالیستی داشته‌اند و ویلسن نیز تحت‌تأثیر آنان است.

46- Philip Glass (۱۹۳۷م ـ)

47- Yoku Mireba (よく見りゃ)

48- Knee plays

49- Text-Play

50- ン

51- Concept

مطالعه عناصر ساختاری و محتوایی آیین سینه‌زنی دواره‌ای به مثابه‌ی یک نمایش

جهانشیر یاراحمدی
مهدی نصیری

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۱۱

مطالعه عناصر ساختاری و محتوایی آیین سینه‌زنی دواره‌ای به مثابه‌ی یک نمایش

جهانشیر یاراحمدی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، بوشهر

مهدی نصیری
دکترای ادبیات نمایشی، آکادمی ملی علوم ارمنستان، ایروان، ارمنستان

چکیده

درگوشه و کنار سرزمین پرآیین ایران می‌توان آیین‌هایی یافت که بر بستر باورها و اعتقادات مذهبی مردم آن منطقه شکل‌گرفته و رشد پیداکرده‌است. در برخی از این آیین‌ها با تمام غریبی‌شان می‌توان مهم‌ترین عناصر دینی را یافت. عناصری که هرگز فرم آیین، محتوای آیین و برگزارکنندگانش، به شکل کلامی بر آنها تأکید نمی‌کنند و درواقع این خود آیین است که آن عناصر را در شکل برجسته می‌کند و هر مخاطب آگاهی می‌تواند خیلی زود به آنها پی ببرد. نمونه برجسته این آیین‌ها «آیین سینه‌زنی دواره‌ای» جنوب ایران است که در کامل‌ترین شکل هندسی، دایره، برگزار می‌شود و مهم‌ترین ویژگی بصری‌اش که می‌تواند شعار دینی‌اش نیز باشد «وحدت» است. همه‌ی این ویژگی‌ها وجوه نمایشی این آیین به‌شمار می‌روند و موجب شده که از منظر دیداری جذاب باشد و مهم‌تر اینکه می‌توان آن را به مثابه‌ی یک نمایش مورد مطالعه قرارداد.

این مقاله ضمن تشریح آیین‌های جنوب،چگونگی شکل‌گیری این آیین و بررسی سیر تکاملی‌اش، عناصر نمایشی‌اش را کشف کرده و در پی آن است که این فرضیه را ثابت‌کند که «آیین سینه‌زنی دواره‌ای، نمایش است» و تلاش‌می‌کند به این پرسش پاسخ دهد که «عناصر نمایشی تشکیل‌دهنده آن چگونه می‌تواند در تولید یک نمایش صحنه‌ای به‌کار آید؟» این مقاله که به روش توصیفی، تحلیلی نوشته شده در پایان به این نتیجه می‌رسد که این آیین با وجود اینکه خود به دلیل جاذبه‌های دیداری و محتوای غنی نمایشی جذاب و دیدنی است، هر کدام از عناصر تشکیل‌دهنده‌اش می‌تواند برای تولید یک نمایش با رویکرد آیینی به‌کار کارگردانان تئاتر آید.

واژگان کلیدی: آیین، نمایش، سینه‌زنی دواره‌ای، وحدت، جنوب، طبیعت، دایره، عناصر دینی،وجوه نمایشی

درآمد

جنوب ایران به سبب جغرافیای خاص و منحصربه‌فردش، آداب و آیین‌های ویژه‌ای دارد که شرایط قومی و اقلیمی آن نواحی سبب گشته این آیین‌ها نمونه‌ی بیرونی نداشته‌باشند و شناسنامه فرهنگی این دیار محسوب شوند. استان بوشهر به دلیل مرز طولانی‌اش با خلیج فارس، بخش عمده‌ی سرزمینی که جنوب می‌نامیمش را داراست و به همین سبب، اغلب این آیین‌های خاص که در چهار حوزه سوگ، سور،کار و درمان قابل مطالعه‌اند متعلق به این سامان است. این آداب و آیین‌ها به سبب هجوم تکنولوژی و تغییر روند زندگی مردم تا حدودی دچار رکود شده‌اند و تنها آیین‌هایی پایدار مانده‌اند که دو ویژگی عمده داشته و دارند:

الف) ریشه در باورها و اعتقادات دینی و مذهبی مردم دارند.

ب) از منظر نمایشی جذاب و چشم نواز هستند.

در این مقاله یکی از آیین‌های نمایشی که ویژگی‌های یاد شده را دارا هستند مورد مطالعه قرارداده‌ایم.

آیین به مثابه‌ی یک نمایش: آیین «سینه‌زنی دواره‌ای»

آیین مورد مطالعه در این مقاله، آیینی جنوبی است و «جنوب» به سبب طبیعت خاص و شگفتش و ارتباط ناگزیر ساکنانش با آن‌که توأم با ستیز و کشمکش با پستی و بلندی‌های آن برای گذراندن زندگی و رفع نیازهای اولیه آن‌هاست، سرزمینی پر آیین است. آیین‌هایی که جملگی ریشه در باورها و اعتقادات آنان دارند. این آیین‌ها را به‌طور کلی می‌توان در چهار دسته آیین‌های کار، آیین‌های درمان، آیین‌های شاد و آیین‌های سوگ مورد مطالعه قرارداد. آیین‌هایی که هر کدام از منظر نمایشی قابل مطالعه هستند بویژه آیین سینه‌زنی که خود یک نمایش است.

آیین موردنظر در این مقاله، آیین «سینه‌زنی مردان» است که زیرمجموعه آیین‌های سوگ قرارمی‌گیرد و با عناوین «سینه‌زنی سنتی» و «سینه‌زنی دوره‌ای» نیز مشهور است. ریشه و منشأ شکل‌گیری این آیین با فرم و ساختار امروزی، بندر کهنسال بوشهر در جنوب در حاشیه خلیج فارس است که به مرور به استان‌های همسایه جنوبی‌اش (هرمزگان و خوزستان) نیز سفر کرده و با تغییرات اندکی نسبت به اصل آن و مطابق با معیارهای فرهنگ بومی آن دیار اجرا می‌شود.

برگزاری آیین سینه‌زنی با این شکل در هیچ نقطه‌ای از کشور بجز مناطقی که اشاره شد دیده نمی‌شود. نقطه عطف برگزاری این آیین هر ساله در ماه محرم (دهه اول) اتفاق می‌افتد هر چند در سایر روزها و ماه‌های سال نیز گاهی برگزار می‌شود؛ مثلاً چند روزی از دهه آخر ماه صفر و چند شب از شب‌های ماه مبارک رمضان (ضربت خوردن حضرت علی تا شهادت ایشان).

ساختار اجرایی آیین سینه‌زنی

آیین سینه‌زنی در بوشهر (جنوب) به صورت دایره‌ای انجام می‌شود. این آیین با نوحه‌خوانی شخصی که به عنوان «پیش‌خوان» یا «سرخوان» شناخته می‌شود آغاز می‌گردد (شریفیان، ۱۴۳:۱۳۸۳). بلافاصله پس از شروع نوحه، شرکت‌کنندگان در اطراف او حلقه می‌زنند. با اضافه شدن تعداد شرکت‌کنندگان، دایره بزرگ‌تر می‌شود و معمولا به حدی می‌رسد که مکان برگزاری اجازه بزرگ‌تر شدن نمی‌دهد. وقتی دایره به این حد رسید، مسئولین کنترل و نظم برگزاری آیین با انتخاب بزرگ‌ترها و آدم‌هایی که مهارت بیشتری در سینه‌زدن دارند دایره‌ای

دیگر در دل دایره قبلی می‌سازند. این دایره نیز آرام آرام بزرگ می‌شود تا به دایره قبلی می‌رسد. این کار به همین شکل ادامه می‌یابد و دوایر متعددی در دل هم زاده می‌شوند. این دایره‌ها را در آیین سینه‌زنی، «بُر» می‌گویند و چند نفری که در میان بُرها می‌گردند و بُرهای جدید می‌سازند و نظم این آیین را تحت‌نظر دارند «بُرساز» می‌نامند.

«شرکت‌کنندگان برای رعایت نظم و ایجاد فاصله در بُر، با دست چپ، قسمت راست کمر همدیگر را می‌گیرند و با دست راست سینه می‌زنند. سینه‌زن‌ها همراه با حرکات موزون پا، گرد پیش‌خوان می‌چرخند و با همسرایی در جواب نوحه‌ی پیش‌خوان، او را همراهی می‌کنند. معمولاً در هنگام همخوانی، سینه‌زده نمی‌شود» (شریفیان، ۱۴۳:۱۳۸۳).

آیین سینه‌زنی با ریتمی کُند آغاز می‌شود. دلیل روشن کُند بودن ریتم در آغاز این مراسم نوحه‌های سنگین با ریتم کُندی است که توسط پیش‌خوان خوانده می‌شود. پس از شکل‌گیری بُرها (دایره‌های اولیه) پیش‌خوان جای خود را به نوحه‌خوان اصلی مراسم می‌دهد. درواقع از این مرحله، سینه‌زنی شکل واقعی به خود می‌گیرد تا به نقطه‌ی اوج می‌رسد. شکل و شیوه‌ی خوانش نوحه‌ها و ریتم خوانش آنها به کلی با مرحله‌ی آغازین آیین متفاوت است. سینه‌زنی با ریتمی کُند آغاز شده، آرام‌آرام به سمت ریتم موزون و تندی هدایت می‌شود. وظیفه اصلی این سیر حرکتی را نوحه‌خوان به عهده دارد.

نوحه‌خوان این آیین پس از خوانش چند نوحه، مراسم را به سمت بخشی از آیین هدایت می‌کند که اصطلاحاً «زیر واحد» می‌گویند. در این بخش هیجان خاصی از دل آیین برمی‌خیزد. پس از «زیر واحد»، نوحه‌خوان که طراح و کارگردان آیین است نقطه عطف آیین را اعلام می‌کند: واحد.

«واحد» دستوری تأکیدی صادر شده از سوی نوحه‌خوان برای کلیه شرکت‌کنندگان است. شکل‌گیری واحد که زیباترین و جذاب‌ترین بخش سینه‌زنی است با سایر بخش‌های قبلی کاملاً متفاوت است. اول اینکه در این مرحله شرکت‌کنندگان تنها یک بار بر سینه می‌زنند (درحالی‌که تا قبل از آن در هر قدم که به جلو و عقب برمی‌دارند دو بار بر سینه می‌زنند)، در این مرحله برخلاف مراحل قبل، نوحه‌های نوحه‌خوان پاسخی ندارد (همسرایی در این بخش اتفاق نمی‌افتد).

در مرحله واحد، «سینه‌زن‌ها بخصوص آنها که در دوایر داخلی هستند با هم دست‌ها را به سوی بالا دراز کرده و هنگام جلو آوردن پاها، با خم نمودن بدن، محکم به سینه‌های خود می‌کوبند» (شریفیان، ۱۴۶:۱۳۸۳).

رسم بر این است که مشهورترین و بهترین سینه‌زن‌ها در دایره داخلی قرارگیرند. با این حال و براساس توضیحات داده شد می‌توان مراحل سینه‌زنی دواره‌ای را این‌گونه ذکر کرد:

الف) پیش‌خوانی (مرحله آغازین)

مرحله پیش‌خوانی درواقع تلاش برای شکل‌گیری و مقدمه گرم‌کردن سینه‌زنی است. به عبارتی دیگر آغاز شکل‌گیری قصه‌ای‌ست که رویدادهای دراماتیک در بطن آن شکل می‌گیرند.

ب) میان خوانی (مرحله میانی)

مرحله‌ای است که نوحه‌خوان وارد مراسم شده و با خوانش نوحه‌های مختلف در ریتم‌های متداول، سینه‌زن‌ها را به نقطه اوج هدایت می‌کند. درواقع قصه را به یک نقطه عطف می‌رساند.

ج) اوج خوانی (مرحله پایانی)

مرحله‌ای است که نوحه‌خوان با ذکر کلمه «واحد» آیین(نمایش) را وارد نقطه اوج می‌کند. علاوه بر زیبایی و جذابیت‌های بصری و نمایشی این مرحله، انداختن شال بر دوش نوحه‌خوان نیز گاه در این بخش انجام می‌شود. این شال‌ها که توسط بزرگان محل بر دوش نوحه‌خوان گره می‌خورد، رنگ‌های مختلف دارد و بهانه‌ای است که متولیان مراسم به نوحه‌خوان خود شأن و منزلت بیشتری ببخشند و البته هم زمان با بستن شال، پاکت پولی نیز دور از چشم حاضرین در جیب نوحه‌خوان قرارمی‌دهند. این شال‌ها با تمام وجه نمایشی‌شان همچون درجه‌های نظامی عمل می‌کنند و هر چه تعدادشان بیشتر و رنگ‌ها زیباتر باشد ارزش و شأن نوحه‌خوان بیشتر است.

پس از پایان سینه‌زنی دواره‌ای، صف‌ها ناگهان شکسته می‌شود و صف‌های کوچکتری با شکل و شمایل دیگری (و نه دایره‌ای) تشکیل می‌شود تا شکل دیگری از سینه‌زنی برگزار شود که به آن «بُرحیدری» و یا «ایامولی» می‌گویند. در این نوع سینه‌زنی چند نفر پیش از همه دست‌های خود را در هم حلقه می‌کنند و پشت سر نفر اول و پنجم از دو سو شرکت‌کنندگان به شکل ریل قطار به عقب می‌روند درحالی‌که هر کس دو دستش بر شانه‌های نفر جلویی است. حرکات موزون پاها، نوحه‌های کوتاه و بریده بریده با ریتم متنوع سبب گشته این شکل از سینه‌زنی نیز جذاب و نمایشی به نظر آید. برخی از پژوهشگران این بخش را نیز مرحله‌ای از سینه‌زنی دواره‌ای می‌دانند اما برخی دیگر نه. با تمام زیبایی‌ها و جذابیت‌های بصری و نمایشی این بخش، به گمانم نمی‌توان آن را جزء مراحل سینه‌زنی نامید چرا که برگزاری آن پس از پایان همه مجالس و در همه مکان‌ها انجام نمی‌شود در حالی که اگر مرحله‌ای از آن باشد باید تحت هر شرایطی همه جا برگزار شود. با این حال هرگز نمی‌توان از ارزش و اهمیت محتوایی و ریختاری آن گذشت. در چرایی برگزاری این شکل سینه‌زنی می‌گویند:«تقسیم سینه‌زنان به گروه‌های کوچک و ادامه سینه‌زنی شاید بدین علت است که تهییج شدید در اوج مراسم، تدریجاً به‌سوی آرامش برگشت کند. به هر حال خاتمه ناگهانی آخرین آواز، خود بدین معنی است که عزاداری نباید فقط منحصر به این ایام محدود گردد، بلکه باید همه روزه و حتی مادام‌العمر ادامه یابد» (کوکرتز، مسعودیه، ۱۴۶:۱۳۷۹).

ساختار عناصر نمایشی آیین سینه‌زنی

آیین سینه‌زنی دواره‌ای جنوب از ارکان و عناصر مهمی تشکیل شده‌است. مهم‌ترین این ارکان که در مجموع عناصر نمایشی این آیین هستند عبارتند از:

الف) موسیقی ب) حرکت ج) شعر د) همسرایی

ارکان یاد شده در آیین سینه‌زنی چنان در هم تنیده شده‌اند که جدا کردن آنها از هم مشکل است، از سوی دیگر یکی از رازهای اعجاز این آیین، تلفیق همین عناصر است که آن را زنده و ساری ساخته است. به‌طور خلاصه به این ارکان می‌پردازیم:

موسیقی

«تنوع و معنای موسیقی مذهبی بوشهر، نه فقط در دمام و موسیقی هیئت عزاداران به چشم می‌خورد بلکه در مراسم سینه‌زنی نیز محسوس است» (کوکرتز، مسعودیه، ۴۲:۱۳۷۹). «نوحه‌خوانی در زمینه‌ی بوشهری جنبه مادری و محوری دارد. در این مراسم موسیقی چنان صورت‌های متنوعی دارد و از چنان ظرفیتی برخوردار است که از طرفی می‌توان بیشترین

دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی (و بعضاً عربی) را از ترکیبات گسترده‌ی آن بیرون کشید یا مورد شناسایی سمعی و نظری قرارداد. از طرف دیگر ظرفیت آهنگ پذیری این موسیقی چنان است که می‌توان بیشترین دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی را در آن وارد کرد. نوحه هنگامی ساختار موسیقیایی و نمایشی کامل‌تر و جذاب‌تری به خود می‌گیرد که با حرکات موزون و هماهنگ سینه‌زنان همنوا می‌شود.... موسیقی نوحه و سینه‌زنی، گذشته از جنبه‌های دینی، به سبب برداشتی که از گوشه‌ها و ردیف‌های متنوع موسیقی‌های مختلف محلی، غیربومی، بومی و... می‌کند، ظرفیت‌های تازه‌ای می‌یابد که می‌تواند ذهن موسیقی‌دانان و موسیقی‌کاران را به امکانات دیگر هدایت کند و توانایی بیشتری در گزینش صداها و جاسازیشان در ساختارهای موسیقیایی به او بدهد...» (آتشی، ۷:۱۳۷۶).

حرکت

حرکت در آیین سینه‌زنی، موزون، مواج، جذاب و چشم‌نواز است. این حرکات «هم آهنگ چرخشی دوایر تودرتوی برهای سینه‌زنی، ضربه‌های همزمان دست‌ها و تلاطم غرور و عاطفه‌برانگیز این دوایر زنده انسانی در همان حال که یادآور طواف آهنگین گرد دوست است ساخت همیشه تدویری آثار و نمودهای مذهبی را گرد وحدت محوری القاء می‌کند» (آتشی، ۷:۱۳۷۶).

این حرکات موزون که از ریتم کند به ریتم تند در طول برگزاری آیین سوق پیدا می‌کند بی‌تأثیر از طبیعت جنوب نیست. مردم کرانه‌های خلیج‌فارس ریتم زندگی را مدیون دریا هستند. دریا گاهی آرام و گاهی ناآرام است. دمی ملایم و لحظه‌ای بعد ویران‌گر. انسان‌هایی که در این ساحل می‌زی‌اند از این طبیعت بهره برده‌اند بی‌آنکه خود به آن آگاه باشند. برخی از آیین‌ها ریشه در همین طبیعت دارد و در برخی دیگر، جای پای طبیعت به خوبی حس می‌شود. حرکت پاها در آیین سینه‌زنی مردان جنوب یکی از این تأثیرات است. نحوه‌ی حرکت پاها (یک پا عقب، یک پا جلو) در کلیت دایره‌های تو در تو که توسط شرکت‌کنندگان تشکیل می‌شود شبیه به امواج دریاست که آرام به ساحل می‌رسند و لحظاتی بعد امواج مراسم سینه‌زنی ویران‌گر به ساحل می‌کوبند. این شکل حرکت پاها که خود میزانسنی خاص برای این آیین است موجب چشم‌نواز شدن حرکات می‌شود.

شعر

اشعاری که در آیین سینه‌زنی توسط نوحه‌خوان با آوازی حزین و سوزناک خوانده می‌شود بخش «ادبی» آیین است که پیوند میان ادبیات و آیین را روشن می‌کند.

ادبیات موجود در دل هر آیینی قابلیت این را دارد که آیین را به سمت یک اتفاق نمایشی سوق دهد، البته اگر شاعر یا سراینده اشعار بخواهد و البته این نکته ـ ویژگی‌های دیالکتیک در آثار نمایشی ـ را بداند و به آن آگاه باشد. امروز بر ما روشن نیست که این آیین در آغاز شکل‌گیری توامان حرکت و آواز داشته و یا همچون اغلب آیین‌های باستانی حرکت و موسیقی و به‌طور کلی وجه آیینی مقدم‌تر از وجه ادبی بوده و به مرور ادبیات به آیین پیوند خورده است. اشعار خوانده شده در این آیین ویژگی‌های دیالکتیک یک اثر نمایشی را ندارند. این اشعار درواقع نوعی نقل مذهبی هستند که به شکل موزون و آهنگین خوانده می‌شوند و البته هر کدام خود قصه‌ای از وقایع و حوادث مذهبی را بیان می‌دارند.

ریشه‌شناسی نوحه‌خوانی در آیین‌های ایرانی ما را به آیین سوگ سیاوش می‌رساند. آیین

سوگ سیاوش علاوه بر همه وجوه نمایشی‌اش نخستین آیینی است که در آن نوحه‌خوانی رخ داده‌است و به همین سبب می‌توان نوحه‌ها را اشعاری منظوم و آهنگین تعریف کرد که به سوگ و برای زاری بر از دست رفته‌ای می‌خوانند. این اشعار که متن سینه‌زنی است به آواز خوانده می‌شود. «رابطه‌ی این اشعار با موسیقی و ضربات سینه‌زنی به گونه‌ای ست که هیجان تدریجی را به اوج خود می‌رساند و حتی تا حدود خلسه پیش می‌برد. از این رو سینه‌زنی بدون آواز، مفهومی نخواهد داشت. تهییج و اوج تدریجی این اشعار نه فقط در شرایط مراسم، بلکه در ذات و یا خصوصیات خود ملودی‌های نهفته در اشعاری است که شاعر و آهنگساز (که اغلب یک نفر هستند) خلق کرده است... خواننده، اکثر این آوازها را به وسیله اصوات اضافی مزین می‌نماید...» (کوکرتز، مسعودیه، ۳۵:۱۳۷۹) بنابراین، زبان این اشعار از سویی و مهم‌تر از آن لحن متنوع گفتار در بخش‌های مختلف اجرا، عناصر پر رنگ نمایشی در این آیین هستند.

همسرایی

همسرایی یکی از ارکان و عناصر مهم نمایشی و جذاب سینه‌زنی است. شرکت‌کنندگان در این آیین با همسرایی نوحه‌هایی که توسط نوحه‌خوان خوانده می‌شود آیین را تزیین می‌کنند. این همسرایی به دلیل تلفیق صداهای مختلف، حزین بودن آهنگ‌ها و اشعار تأثیرگذار، مخاطب را به عمق فاجعه نزدیک می‌کند. «طبقه‌بندی صداها در مراسم‌های سینه‌زنی و تقسیم آنها به صدای زیر (کودکانه در ردیف بیرونی)، صدای متوسط (جوانان در ردیف میانی) و صدای بم (پیرمردها در صف داخل) سینه‌زن‌ها را به گونه‌ای غریب به یک گروه کُر بسیار مقتدر نزدیک می‌کند...» (آرام، ۷:۱۳۷۷).

«سینه‌زنی بوشهری که نوحه ارکستراسیون کامل آن را هدایت می‌کند، بویژه از شعرهایی استفاده می‌کند که صورت بحر طویلی دارند. یعنی صداها و نواها چنان درهم تنیده می‌شوند و کش می‌آیند که گویی از تقطیع می‌پرهیزند و می‌خواهند بدون نفس عوض کردنی تا ژرفای بی‌ژرفای شور و عاطفه‌ی مذهبی موج بزنند و پیش بروند. با وجود این به حکم ساختار ارکستراسیونی خود، تن به تغییراتی می‌دهند، مثلاً وقتی نوحه‌خوان بیت‌هایی را تمام می‌کند و ساکت می‌شود بلافاصله سینه‌زن‌ها با توقف ضربه‌ها، شعر و آهنگ را دنبال می‌کنند و ضمن پاسخ‌گویی به نوحه‌خوان، آخرین تحریرهای خود را به اولین تحریرهای دوباره‌خوانی نوحه پیوند می‌زنند و مجدداً ساختار تدویری شکل می‌گیرد» (آتشی، ۷:۱۳۷۶).

در بیشتر مراسم‌ها، نوحه‌خوان که نوحه‌ها را به آواز می‌خواند با اصواتی مزین می‌نماید، سینه‌زنان که وظیفه‌ی همسرایی را به‌عهده‌دارند آن نوحه‌ها را «بدون توجه به اصوات به شکل ساده ارائه می‌دهند. در برخی مواقع نیز آنچه توسط نوحه‌خوان ارائه می‌شود با آنچه همسرایان اجرا می‌کنند، کاملاً متفاوتند» (کوکرتز، مسعودیه، ۳۵:۱۳۷۹). ترکیب و هم‌آمیزی چهار رکن یاد شده در این آیین «تشکیل یک درام واقع‌گرا می‌دهند. اتفاق‌هایی مختلف در نوحه‌های مختلف، این مراسم را لحظه به لحظه دگرگون می‌کند به گونه‌ای که ما افق‌های مختلف را با آواها می‌شکافیم و در نهایت‌ها خود را می‌جوییم. تراژدی از این نقطه در ما اوج می‌گیرد. درک موضوع و دریافت ما از حرکت در مراسم سینه‌زنی، کیفیت بخشیدن به یک تصور است» (آرام، ۷:۱۳۷۷).

ژرف‌ساخت اندیشگانی آیین سینه‌زنی

با تشریح و تفصیل آیین سینه‌زنی دواره‌ای می‌توان گفت این آیین بر یک بستر دینی مذهبی

شکل‌گرفته و متبلور شده‌است. مهم‌ترین دلیل زنده بودن این آیین نسبت به سایر آیین‌های کار، آیین‌های شاد و آیین‌های سوگ، ریشه داشتن در باورها و اعتقادات دینی، خصوصاً وقایع و حوادث کربلاست. نمی‌توان دوری مردم از آیین‌ها را به سبب هجوم تکنولوژی و مدرنیزه شدن اوضاع و احوال اجتماعی آنان انکار کرد، اما چرا آن هجوم به آیینی هم‌چون سینه‌زنی کمتر صدمه زده است؟ اتفاقاً این آیین در هر دوره و نسلی مورد توجه بوده و برگزاری‌اش با اشتیاق فراوان انجام می‌شده‌است. به گمانم مهم‌ترین دلیل آن نخست در پیوند مردم با باورها و اعتقادات دینی ریشه دارد و دوم در پر رنگ بودن عناصر نمایشی آن.

با این حال ژرف ساخت اندیشگانی این آیین را می‌توان در دو بخش مورد مطالعه قرارداد:

الف) محتوایی

ب) ریختاری

الف) محتوایی

آیین سینه‌زنی، متنی دارد منظوم. متنی که در قالب‌های مختلف شعری توسط عاشقانی گمنام و گاه آشنا سروده شده‌است. در میان توده، این متون با توجه به سوگ بودنشان و خوانششان در رثای بزرگان دین به «نوحه» مشهورند. نوحه «یعنی شعری که در مراسم سوگواری تازه‌درگذشتگان یا برای امامان شیعه و در تعزیت آنان خوانده می‌شود». این اشعار را می‌توان از منظرهای مختلف مورد مطالعه قرارداد. در اینجا پیش از اشاره به محتوای آن‌ها، خیلی کوتاه به انواع اشعار در بخش‌های سه‌گانه این آیین اشاره می‌کنیم:

الف ـ الف) انواع نوحه‌ها «اشعار، متن سینه‌زنی»:

اشعاری که در آیین سینه‌زنی توسط نوحه‌خوان به شکل آوازی خوانده می‌شوند را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

الف) نوحه‌های آغازین ب) نوحه‌های میانی ج) نوحه‌های واحد

الف)

اشعاری که در بخش آغازین این آیین توسط «پیش‌خوان» خوانده می‌شود، اشعاری هستند بسیار ساده و ابتدایی. این اشعار به شکل آوازی و با ریتمی بسیار کُند خوانده می‌شوند و تنها یک هدف مهم دارند و آن دعوت شرکت‌کنندگان به عزاداری و حضور در صفوف مختلف برای برگزاری با شکوه این آیین است. نمونه‌ای از نوحه آغازین در ادامه آمده‌است:

سلو: امروز روز عزا بود واویلا
کر: امروز روز عزا بود واویلا
سلو: صاحب عزا خدا بود واویلا
صاحب عزا حسین بود واویلا
امروز جناب فاطمه واویلا
با اضطراب و واهمه واویلا

ب)

بخش میانی هنگامی آغاز می‌شود که نوحه‌خوان اصلی وارد مراسم می‌شود. اشعاری که در این بخش خوانده می‌شوند به کلی با اشعار بخش نخست متفاوتند. این اشعار ریتم تندتری دارند و هدفشان به تهییج و اوج رساندن مراسم است. نوحه‌خوان این اشعار را به گونه‌ای می‌گزیند که هیجان را به تدریج به آیین بیفزاید تا به مرحله‌ای برساند به نام «زیرواحد» که قبل از بخش «واحد»، شورانگیزترین بخش این آیین است و هیجان به اوج خود می‌رسد. نمونه‌ای از اشعار این بخش را در ذیل می‌خوانید:

سلو: هر چه کردم به جهان شد همه بر باد و فنا واویلا
کر: صد واویلا
سلو: رنج گهواره و بیخوابی و شیر سحری
کر: چشم خونبار ملول است داماد حسین
کشته شد نوگل زهرا به شمشیر و سنین
نوگل باغ حسن قاسم و داماد حسین
سلو: کشته شد نو گل زهرا به شمشیر و سنین

ج)

بخش مهم این آیین «واحد» است. اشعار این بخش از لحاظ تعداد ابیات با اشعار سایر بخش‌ها متفاوت است. در این بخش همسرایی اتفاق نمی‌افتد و تنها نوحه‌خوان اشعار را با آوازی حزین می‌خواند. به دلیل عدم همسرایی سینه‌زنان، ضربات سینه‌زنی به دو میزان یعنی در نصف تمپوی قطعه توالی می‌یابند. آخرین آوازی که در این آیین خوانده می‌شود «کشش حاصل در ملودی‌های قبلی را به آرامش نسبی مُبدل می‌کند. ضربات محکم سینه‌زنی که با تنفس منظم سینه‌زنان همراه است در این بخش نیروی خود را از دست می‌دهد» (کوکرتز، مسعودیه، ۴۶:۱۳۷۹).

نمونه‌ای از اشعار بخش واحد:

چون که عباس بدید بیکسی سبط پیمبر
به حرم تا به عطش شیون و غوغاست سراسر
بهر قتلش به کمر خنجر کین لشگر کافر
یک طرف ناله اطفال بلند است به اختر
دید چون ظلم و ستم گشته فزون بی‌حدو بی‌مر
صبرش آمد به لب و گشت روان سوی برادر
گفت برده ز کفم تاب و توان چرخ ستمگر
غیرتم شعله زده بر دل مجروح چو آذر

از منظر محتوایی همه اشعاری که در این مراسم خوانده می‌شود از یک منبع سرچشمه می‌گیرند. اشعار یاد شده در دسته‌های سه‌گانه تنها از نظر ملودی، ریتم و شکل خوانش با هم متفاوتند. منشاء همه این اشعار، حوادث و وقایع مربوط به عاشورا است و عاشورا خود نقطه‌عطفی در فرهنگ دینی ما. برخی از این اشعار هنگامه عزا و برپایی مجالس را با یادکرد وقایع کربلا برای مردم یادآوری می‌کنند، برخی مستقیماً نحوه‌ی شهادت امام حسین و یارانش را بازگو می‌کنند و برخی دیگر زبان حال آنهایی هستند که زنده ماندند و حوادث تلخ آن ایام را به چشم دیدند.

در میان نوحه‌های فراوانی که سروده شده، نوحه‌های مربوط به حضرت علی اکبر(ع) بیش از بقیه است که خود نکته‌ای قابل تأمل است. جذابیت شخصیت وی، دلاوری‌اش و جوانی‌اش، سبب گشته شاعران بیشتری در مورد وی شعر بسرایند.

با این حال، هر چند بخش وسیعی از متن این آیین مربوط به ماه محرم و صفر است، اما بخشی دیگر نیز به سایر وقایع دینی اختصاص دارد که مهم‌ترین آنها رحلت پیامبر اسلام و شهادت حضرت علی(ع) است. در آیین‌های سینه‌زنی مربوط به پیامبر و حضرت علی(ع) اشعاری مرتبط با وقایع زندگی و امامت آنها خوانده می‌شود اما با توجه به عمق فاجعه عاشورا و با توجه به اینکه همه معصومین از مظلومیت امام حسین(ع) سخنان بسیار گفته‌اند،

نوحه‌خوانان در این مراسم‌ها نیز از نوحه‌های مربوط به امام حسین(ع) که مختص به ماه محرم است استفاده می‌کنند.

بنابراین در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت متون مربوط به آیین سینه‌زنی ریشه در حوادث وقایع مهم دینی، مذهبی، وقایع ماه محرم و صفر، شهادت حضرت علی(ع) و رحلت پیامبر و سایر معصومین دارد و به همین سبب محتوایی کاملا دینی دارد. در بطن این متون، مسائل و مصائب انسانی نهفته است که خود می‌تواند همواره درس بزرگی برای بشریت در هر دوره و زمانی باشد.

بررسی زبان‌شناختی اشعار در آیین سینه‌زنی نشان می‌دهد که نوع دلالت در این اشعار «دلالت مصداقی» است و به همین سبب موجب تصویری‌بودن نوحه‌ها شده‌است. مخاطب (تماشاگر/ شرکت‌کنندگان) برای درک و فهم بهتر نوحه‌ها پس از شنیدن، باید به چیزی خارج از زبان رجوع کند. به دلیل وجود واقعیت خارج از زبان، این نوع دلالت مصداقی ـ ارجاعی است و در تصویری بودن اشعار اهمیت فراوانی دارد. روشن است که دلالت مصداقی ـ ارجاعی، ذهن مخاطب را به اصل واقعه سوق می‌دهد و مخاطب پس از شنیدن نوحه‌ها همزمان تصویر آنها را در ذهن مرور می‌کند که این خود یکی از ویژگی‌های مهم نوحه‌هاست.

الف ـ ب) تماشاگران و «مشارکت اختیاری»:

قوه‌ی اختیار یکی از هدیه‌های الهی است که در نهاد بشر قرارداده‌شده. بر مبنای این قوه است که بشر با اختیار کامل به سمت و سوی امور دینی، مذهبی و غیرمذهبی می‌رود. این قدرت الهی آن قدر در وجود بشر نهادینه شده که به فرهنگ هر روزینه‌اش بدل گشته و به همین سبب بشر همواره به این قدرت نمی‌اندیشد هر چند کردار او در همه زمینه‌ها ریشه در همین نیرو دارد. این نیرو آن قدر دقیق در نهاد بشر گذاشته شده که حتی او در مذهبی‌ترین امور نیز «مجبور» نیست به سمت آنها برود. خداوند تنها راه رفتن و خصائص آن را تشریح می‌کند و بشر مختار است که خود، راه را برگزیند.

این قدرت و نیروی الهی را به خوبی می‌توان در آیین سینه‌زنی دید. در میان جمعیت عظیمی که برای برگزاری این آیین حضور پیدا می‌کنند هیچ شخصی را نمی‌توان یافت که به مراسم دعوت شده باشد. هر کس خود با پای خود آمده تا به نوعی مشارکت جمعی داشته‌باشد. مهم‌تر از این آیین با پیش‌خوانی آغاز می‌شود و آرام آرام سیر تکاملی خود را می‌پیماید. در طول برگزاری، از لحظه‌ی صفر تا انتها، مردم با اختیار کامل، عاشقانه قدم پیش می‌گذارند تا در آیین شرکت نمایند و هیچ شخصی کسی را به جبر وارد صفوف سینه‌زنی نمی‌کند. درواقع نهاد اختیار در اینجا به شکل برجسته‌ای نمود دارد: حضور در یک آیین دینی براساس یک باور دینی که ریشه در یک قدرت الهی دارد. قدرتی که تحفه‌ی خداوند به بشر است.

به گمانم این نیرو از آن دست عناصر دینی است که هیچکس، نه برگزارکنندگان، نه مشارکت‌کنندگان و نه آنهایی که تماشاگرند و نه متن آیین بر آن تأکید نمی‌کنند و به همین سبب می‌توان گفت که عدم اشاره و تأکید بر همین عناصر درونی، موجب گشته آیین قدرت و قوام خود را حفظ کند و زنده و پویا به حیات خود ادامه دهد؛ چرا که اشاره و تأکید برآن می‌تواند آیین را از ارزش‌های دینی درونی‌اش دور کند و هم علل مشارکت را از باورهای دینی و اعتقادی به سطح نمایشی آیین سوق دهد.

ب) ریختاری

علاوه بر عناصر محتوایی در آیین سینه‌زنی، در ریخت و فرم آن نیز می‌توان عناصر مهمی

یافت که ریشه در افکار و عقاید دینی و مذهبی دارند. این عناصر عبارتند از:

ب ـ الف) حرکت دایره‌ای «دواره‌ای»:

همان‌طور که پیش‌ترگفته شد یکی از ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد آیین سینه‌زنی بوشهری، حرکت موزون شرکت‌کنندگان در یک مسیر دایره‌ای است و با توجه به اینکه دوایر متعددی در دل هم زاده می‌شوند حرکت دایره‌های متعدد در دل هم شکل غریبی تولید می‌کند که موزون است و مواج و چشم‌نواز. این حرکت دایره‌ای خود نقطه عطفی است در عناصر دینی آیین. دایره که کامل‌ترین شکل هندسی به‌شمار می‌رود در بیشتر ادیان ارزش معنایی والایی دارد. دایره در وهله‌ی اول نقطه‌ای است گسترش یافته. نماد کمال و یک پارچگی و خلاقیت بدون آغاز و انجام است. در دایره تمام شعاع‌ها به نحوی هماهنگ کنار یکدیگر در مرکز جمع می‌شوند و فاصله همه نقاط روی دایره از مرکز به یک اندازه است.

براساس این مطلب اگر نقاط روی دایره را بشر فرض کنیم و مرکز دایره را خداوند، می‌توان به یکی از شعائر مهم دینی دست یافت: همه بشر در برابر هم یکسانند و خداوند همه را به یک نظر نگاه می‌کند و همه در پیشگاه وی مساوی‌اند.

دایره نماد خدا هم هست، در متنی کهن آمده که خداوند همچون دایره‌ای است که مرکزش همه جا و محیطش هیچ جا نیست. دایره ساده‌ترین منحنی و درواقع کثیرالاضلاعی است که دارای بی‌نهایت ضلع می‌باشد (آمیختگی سادگی و بی‌انتهایی). دایره مقدس است زیرا نه بالایی دارد و نه پایینی و گردی دایره طبیعی‌ترین شکل محسوب می‌شود.

«دایره در زبان سانسکریت یعنی ماندالا و منظور از آن دایره سحرآمیز است که مظهر صورت ازلی است» (میرسلطانی، ۱۷:۱۳۸۶).

ابتدایی‌ترین نمادهای شناخته شده برای بشر، ماندالاست. ماندالاها دایره‌های نمادین برای تمرکز بر خویشتن و جست‌وجو در درون انسان هستند. مرکز دایره برای تمرکز در حین مراقبه دینی به کار می‌رود. اشکال متقارن هندسی ماندالا خودبخود توجه شخص را به مرکز دایره جذب می‌کنند. ماندالا در ادیان بودا به عنوان نمادی برای جهان هستی به کار می‌رفته. ماندالا نماد مرکزی است که می‌تواند یک تصویر باشد. الگوی هستی و نظامی است که بر مبنای تجسم مکاشفه‌ای استوار است. یک انگاره‌ی کیهانی حصر فضای مقدس و رسوخ به مرکز مقدس؛ تمامیت؛ عالم اصغر؛ عقل کیهانی؛ یکپارچگی است. مظهر جهانی مکتوب بر روی زمین است ماندالاها نمونه‌ای از هنر میرا هستند.... فردیت هنرمند در هنر میرا در فرآیند خلق از میان می‌رود. در مناسک و آیین‌هایی که در دایره انجام می‌شوند (مثل حج، سینه‌زنی و...) فرد در دایره‌ای آیینی جزیی از عالم ملکوت می‌گردد. ماندالا، معنایی کلی است که فردیت هنرمند را در خود مستحیل می‌سازد زیرا که اثر اساساً ماندگار نیست و میراست. در هنر میرا تنها لحظه خلق اثر ارزش دارد و چون این فرایند به پایان برسد، اتصال منحنی به مرکز کائنات نیز به پایان می‌رسد و از همین رو اثر نابود می‌شود. فرایند آیین سینه‌زنی درواقع تمثیلی از هستی انسان است که در چرخه‌ای از آفرینش و نابودی با تولد و مرگ و باززایی و بازمیری قرارگرفته و هیچ دوامی ندارد.

آیین سینه‌زنی بوشهری نمونه‌ای یگانه از هنر میراست چرا که فردیت فرد در آن هیچ مفهومی ندارد، مشارکت جمعی منجر به خلق آیین می‌شود، و چون آیین به پایان می‌رسد هیچ اثری از آن باقی نمی‌ماند و این مصداق عینی آفرینش و نابودی است.

در آیین سینه‌زنی، مردم برای نزدیک‌تر شدن به خالق خود دور هم جمع می‌شوند چرا که دایره نزدیک‌ترین چیز به تصور امر مطلق است. در این آیین مردم در کامل شدن دایره

مشارکت می‌کنند تا به یک دستی و کمال برسند. به روایت یونگ، دایره نماد روح است. بنابراین انسان تلاش می‌کند تا روح ازهم‌گسیخته خود را در مسیر دایره‌ای و در دل یک مراسم آیینی قراردهد تا از جدایی بیشترش جلوگیری کند. از منظری دیگر نیز می‌توان گفت دایره نماد آسمان و مربع نماد زمین است. بنابراین انسان‌ها در کنار هم دست در دست هم بر روی زمین حرکتی آسمانی انجام می‌دهند تا آسمان را به زمین نزدیک کنند و از این منظر خلق و خوی مادی و علاقه‌اش به دنیا را کم‌رنگ کنند و اندیشه‌ای الهی به وی ببخشند.

ب ـ ب) وحدت و یکپارچگی

وحدت یکی از شعائر مهم دینی قلمداد می‌شود و در دعوت قرآنی به مذهب خاصی نیز محدود نشده با این حال در «اسلام» تاکید روشن‌تری بر آن شده‌است. اهمیت این نکته به اندازه‌ای است که «امت واحد» اعتقاد به وحدانیت الهی و در ردیف توحید قرارگرفته و پرستش خدا متوقف بر یگانگی شده‌است. یعنی همان‌گونه که موظفند براساس توحید، خدا را عبادت کنند، وظیفه دارند در تحصیل وحدت بکوشند.

از سوی دیگر اهمیت «وحدت» به حدی است که آن را حلقه‌ی وصل و زیربنای امت واحد جهانی در قلمرو و حکومت الهی می‌دانند. پس اگر باور داشته‌باشیم وحدت و یکپارچگی یک شعار مهم دینی است که بر آن توصیه فراوان شده‌است می‌توان در آیین سینه‌زنی که خود جامعه‌ای کوچک قلمداد می‌شود این وحدت و یکپارچگی را واضح و روشن دید. یکی از مهم‌ترین نکات فنی در برگزاری این آیین این است که شرکت‌کنندگان هر یک موظفند با دست چپ «کمر» نفر سمت چپ خود را بگیرند و هرگز در هیچ شرایطی آن را رها نکنند. درواقع شرکت‌کنندگان نه تنها جدا از هم نیستند بلکه به هم پیوسته‌اند. تصور کنید در دوایر تودرتوی متعدد عده‌ی بیشماری متصل به هم حرکت می‌کنند بی‌آنکه لحظه‌ای از هم جدا شوند اینان انبوهی از مردمند که یکپارچه به مرکز دایره که می‌تواند نشان و نماد مرکز خلقت باشد سر فرومی‌آورند. این تصویر نشان‌دهنده یکپارچگی وحدت مردم در برابر خداوندگار است.

نکته قابل تأمل آنکه این آیین بدون نظم و وحدت شرکت‌کنندگان هرگز شکل نمی‌گیرد، پس می‌توان نتیجه گرفت تشکیل یک گروه متحد و هماهنگ و یکپارچه، نخستین قدم برای شکل‌گیری این آیین و تحقق یکی از مهم‌ترین شعائر دینی یعنی «وحدت» است.

ب ـ ج) عدم تبعیض

یکی از نکات مهم در خلقت بشر از نگاه خالق آن است که هیچ‌کس بر دیگری برتری ندارد و همه در پیشگاه خداوند یکسانند. این نکته را می‌توان از چند منظر مورد توجه قرارداد. اول آنکه در آیین سینه‌زنی به دلیل حرکت دایره‌ای همه در کنار هم و در یک مسیر حرکت می‌کنند و هیچ‌کس در این مسیر نمی‌تواند خود را از دیگری برتر بداند. اتفاقاً یکی از مهم‌ترین نکات حرکت در مسیر دایره‌ای شکل همین است که همه با هم برابرند. نکته دوم آنکه از منظر جامعه‌شناختی هیچ‌گونه تبعیض و طبقه اجتماعی در این آیین دیده نمی‌شود. کارگر و کارمند، فقیر و ثروتمند، دارا و ندار، بالانشین و پایین‌نشین، با سواد و بیسواد، بزرگسال و خردسال همه در کنار هم و دست در دست هم این آیین را برگزار می‌کنند و هیچ‌کس یقیناً، به شأن و منزلت اجتماعی خود هرگز فکر نمی‌کند، چه اگر این‌گونه بود این آیین هرگز این همه قرن پویا و زنده نمی‌ماند.

این نکته به ظاهر ساده می‌تواند مبین این امر باشد که این یک‌رنگی و یکسان‌بودن، خود گام بلندی در راه وحدت اسلامی است.

ب ـ د) یک‌رنگی

«یک‌رنگ» بودن در برابر خالق در برگزاری آیین خود نوعی تسلیم مطلق در پیشگاه اوست و نقطه عطف یک‌رنگ بودن را می‌توان در آیین حج یافت که همه سفیدپوش در برابر معبودشان خاضعانه حرکت می‌کنند. تا چند دهه پیش «یک‌رنگی» یکی از مهم‌ترین شرایط در برگزاری آیین سینه‌زنی بود که امروز آن را رعایت نمی‌کنند. در گذشته همه شرکت‌کنندگان موظف بودند با نیم‌تنه‌ی لخت و عریان در صفوف سینه‌زنی حضور پیدا کنند و هیچ‌کس حق پوشیدن پیراهن و یا حتی زیر پیراهن نیز نداشت. تصور کنید این عدم پوشش خود نوعی یک‌رنگی ایجاد می‌کرد. یک‌رنگی که می‌تواند نماد هیچ بودن در برابر معبود باشد؛ هیچ، قبل از تمامی تولدها. این عدم پوشش خود تأکیدی بر عدم تبعیض و ایجاد وحدت نیز بود که به مرور زمان و به دلایل متعدد کم‌کم به اجبار از این آیین دور شد. امروز بخش وسیعی از شرکت‌کنندگان با پوشش سیاه شرکت می‌کنند اما به دلیل اینکه به یک فرهنگ بدل نشده نمی‌توان همه شرکت‌کنندگان را با پوشش سیاه دید.

ب ـ هـ) شال‌های رنگی

یکی از لحظات جذاب و نمایشی آیین سینه‌زنی، بستن شال بر دوش نوحه‌خوان است. معمولاً رسم است که پیش از اجرای واحد و یا حتی در طول برگزاری آن، بانیان مراسم شال‌های رنگی متعددی را نوبت به نوبت بر دوش نوحه‌خوان گره بزنند و هم زمان پاکتی پر از پول را دور از چشم دیگران در جیب نوحه‌خوان بگذارند. این شال‌ها که هم چون درجه‌های نظامی عمل می‌کنند به نوعی به رخ کشیدن ارزش و شأن نوحه‌خوان محله به سایر محلات است. این شال‌ها از پارچه‌های نفیس تهیه شده و مهم‌تر از همه رنگ‌های آن، رنگ‌هایی است که در نشانه‌شناسی دینی ارزش و مفهوم نمادین دارند. رنگ‌های سبز، مشکی، قرمز که هر کدام با تزئینات خاص به شکل درخوری چشم‌نوازند.

ب ـ و) مکان برگزاری

مکان برگزاری آیین سینه‌زنی دواره‌ای از دیرباز در«مساجد» بوده‌است. برگزاری این آیین در مساجد خود نقطه تأکیدی بر مذهبی بودن این آیین است. مساجد از گذشته « نه تنها محل عبادت، بلکه مکانی برای مدیریت تمامی اموری بود که مستقیم یا غیرمستقیم به دین ارتباط داشت» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸:۶۱).

در چند دهه اخیر با توجه به گسترش فضاهای مذهبی، متولیان در کنار مساجد مکان‌هایی ویژه اجرای این آیین ساخته‌اند که با توجه به فضای معنوی آن خود جزئی از فضای مسجد به حساب می‌آید.

نتیجه‌گیری

از عهد پارینه، ساکنان نواحی جنوب ایران برای رفع نیازهای اولیه خود مجبور به ستیز با طبیعت آن منطقه شدند. عده‌ای از آنها پنجه در پنجه دریا کردند و عده‌ای پنجه در دل خاک (بیابان). اگر چه مصائب عمده در این جدال نابرابر دامن‌گیرشان شد اما آنها عقب ننشستند و برای غلبه بر طبیعت دست به دامن نیروهای فوق طبیعی شدند. پیروزی آنها در این کشمکش، باور آنها به نیروهای فوق طبیعی را به ایمان بدل کرد. جدال این مردم با طبیعت با اتکا به ایمان برای رفع نیازهای اولیه، سبب زایش آیین‌ها گشت و چون جغرافیای این سامان محدود بود و اشکال مختلف داشت، آیین‌های متنوع سوگ، شاد، درمان و کار شکل گرفت. این آیین‌ها در طی مسیر با آداب و رسوم مهاجرینی که به این منطقه کوچ می‌کردند درهم‌آمیخت و فرهنگی مستقل که امروز فرهنگ جنوب است از دل آن برآمد.

مردم جنوب انسان‌هایی اهل آیین بودند. درواقع آیین‌باز و آیین‌ساز بودند. آیین‌هایی که در دل زندگی آنها رخنه کرده و زندگی آنها را آیینی کرده بود. آیین‌های جنوب با تمام بکری‌شان به مرور زمان به دلیل پیشرفت جوامع انسانی کم رنگ شدند و تنها آیین‌هایی زنده ماندند که ریشه در اعتقادات دینی و مذهبی ساکنان این نواحی داشتند. در میان آیین‌های چهارگانه (سوگ، شاد، کار، درمان) آیین‌های سوگ بیش از بقیه برای نسل معاصر مانده است که مهم‌ترین دلیل آن پیوندشان با عقاید دینی و مذهبی مردم است.

یکی از این آیین‌ها، سینه‌زنی سنتی بوشهری (سینه‌زنی دواره‌ای) است که بر یک بستر دینی شکل گرفته و به تکامل رسیده است. این آیین از نظر شکلی ریشه‌ای کهن و باستانی دارد اما پس از اسلام ریخت امروزی به خود گرفته‌است.این آیین که تنها در بوشهر و همسایگان جنوبی‌اش اجرا می‌شود سرشار از عناصری است که آن را تبدیل به یک نمایش کرده‌اند و به همین سبب نمایش بودنش مورد توجه همه ی نسل‌ها بوده‌است. نکته مهم آنکه در این آیین عناصر نمایشی (ریختاری و محتوایی) به شکل غریبی در هم تنیده شده‌اند به‌طوری که هیچ‌کدام از این عناصر بیرون نمی‌زند. درواقع این عناصر در دل آیین پنهان است و این یکی از رازهای پویایی آن است که شعائر مهم دینی‌اش را برای مخاطب بازگو نمی‌کند بلکه این خود آیین است که این عناصر را می‌نمایاند بی‌آنکه حرفی از آن به میان آورد.

منابع

ـ آتشی، منوچهر. (۱۳۷۶) سیر موسیقی در بوشهر، **آیینه جنوب**، شماره ۱۳۴
ـ آرام، احمد. (۱۳۷۷) نگاهی اجمالی به مراسم عزاداری سنتی بوشهر، **آیینه جنوب**، شماره ۱۸۷
ـ احمدی ریشهری، عبدالحسین. (۱۳۸۳) **سنگستان**، نوید، شیراز
ـ برآبادی، سیداحمد. (۱۳۸۰) **مردم‌شناسی مراسم عزاداری ماه محرم در شهرستان بیرجند**، قلم آشنا، تهران
ـ براون، ادوارد. (۱۳۵۶) **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمه رشید یاسمی، ج چهارم، امیر کبیر، تهران
ـ بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸) **سرگذشت هنر در تمدن اسلامی**، سوره مهر، تهران
ـ جنتی عطایی، ابوالقاسم. (۱۳۵۷) **بنیاد نمایش ایران**، نشر صفی علی شاه، تهران
ـ رابین، اسماعیل. (۱۳۵۶) **دریانوردی ایرانیان**، ج دوم، جاویدان، تهران
ـ شریفیان، محسن. (۱۳۸۳) **اهل ماتم**، نشر دیرین، تهران
ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۸۴)، **تئاتر در ایران**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران
ـ مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۶) **شرح زندگانی من**، ج اول، هرمس، تهران
ـ میرسلطانی، شهربانو. (۱۳۸۶) دایره جادویی، **مجله صحنه**، شماره۴۷
ـ کوکرتز، یوزف و مسعودیه، محمد تقی. (۱۳۷۹) **موسیقی بوشهر**، سروش، تهران
ـ یاراحمدی، جهانشیر. (۱۳۸۴) **نمایش در بوشهر از آغاز تا امروز**، دریانورد، گناوه

ضمیمه

مشاغل و حرفه‌ای بودن در فرهنگ و هنر

نویسنده: لنارت جی. سونسن[1]

مترجم: سعید اسدی
استادیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران

مترجم: سپهر اسدی
دانشجوی کارشناسی کارگردانی و بازیگری ، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران

چکیده

این مقاله از منظر جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر به موضوع ویژه‌ی هنرمندان و حرفه‌ای‌بودگی می‌پردازد تا به‌طور کلی نشان دهد که چگونه این موضوع سهم قابل ملاحظه‌ای در مطالعات حرفه‌ها دارد. برخی از مفاهیم نظری که در این مقاله تعریف‌شده و درباره آن بحث خواهد شد عبارتند از: فرهنگ[۲]، هنر، مشاغل[۳]، حرفه[۴]ها، جایگاه[۵]، میدان[۶]، سرمایه نمادین[۷] و سرمایه اجتماعی[۸]، نیروی کار احساسی[۹] و اقتصاد معکوس[۱۰]. در این مقاله از شمایی برای نشان‌دادن چگونگی قیمت‌گذاری در هنر و آنچه ممکن است این امر به ما توضیح دهد بهره برده می‌شود. همچنین تمرکزی بر میدان هنر وجوددارد و مقایسه‌ای فشرده از آن با میدان آکادمیک انجام خواهد شد. ما به مطالعاتی درباره هنرمندان، نویسندگان و بازیگران تئاتر می‌پردازیم که سهم ویژه‌ای در درونمایه‌های نظری و پژوهشی حرفه‌ها فراهم می‌کنند.

واژگان کلیدی: صنایع خلاق[۱۱]، مشاغل خلاق[۱۲]، حرفه‌ها، جایگاه، میدان، سرمایه اجتماعی و نمادین

مکالمه‌ای که به تازگی در یک گالری هنری شنیده شده‌است:
ـ وای، یه نقاشی آبرنگ به قیمت ۲۹۵۰۰۰ کرون!
ـ بله، اون هم کار فلانی البته!
ـ به نظرم این اثر سبک شخصی و خلاقه هنرمند و شیوه قدیمی شمال [اروپا] را به خوبی مجسم می‌کنه. با این وجود کمی گران قیمته، مگه نه؟
ـ آره، نمایشگاه دوسال پیش در فلان موزه در بهمان پایتخت یه صفر به قیمت اون اضافه کرده.

چگونه این مسئله را توضیح دهیم؟

در مفهومی گسترده، مشاغل در فرهنگ و هنر، متعدد و ناهمگون‌اند. برخی کلاسیک و سنتی چونان ادبیات، هنرهای تجسمی و هنرهای اجرایی مثل تئاتر و موسیقی، و پاری همانند طراحان وب و بازی‌های کامپیوتری، برآمده از کامپیوتر و فناوری دیجیتال هستند. گستره‌ی گوناگونی از آموزش‌های هنری قدیم و جدید با اشتیاق قدرتمندی برای رسیدن به جایگاه شغلی و حرفه‌ای وجوددارند. بسیاری از مشاغل فرهنگی و هنری به میزان بالایی به تقاضای بازار وابسته‌اند، درصورتی‌که سایر هنرها مانند ادبیات و هنرهای تجسمی در بخش‌های گسترده‌ای بیشتر خودمختار و مدعی اقتصادی مستقل هستند و حتی این اقتصاد معکوس را به نام خودگردانی حرفه‌ای، آزادی شخصی هنری به حساب می‌آورند. به علاوه، این امر در این میدان، یکی از جنجالی‌ترین موضوعاتی است که سرمایه‌ای نمادین پدید می‌آورد.

در دهه‌های اخیر و در کشورهای بیشتر صنعتی که هدف مداخلات شدید بازار بوده‌اند، این مشاغل با یکدیگر به عنوان یک بخش، ابزاری برای پیشرفت اقتصاد ملی به صورت محلی و بین‌المللی شده‌اند. لقب جدیدی با عنوان بخش خلاق فرهنگی[۱۳] یا صنایع فرهنگی[۱۴] برای این بخش پدید آمده‌است که در آنجا ابداعات، کارآفرینی و بازاریابی به انجام می‌رسد. به‌طور مثال دفتر رشد اقتصادی و منطقه‌ای سوئد، برنامه‌ی ویژه‌ای برای بخش پر ارزش اقتصادی کشور درنظرگرفته‌است (صادرات موسیقی و بازی‌های کامپیوتری به‌طور خاص در این برنامه منظور شده‌اند). در بخش خدماتی اقتصاد، تقاضاهایی روزافزون برای سرگرمی‌ها، رویدادها و تجارب فرهنگی وجوددارد. این گرایش قوی در کارآفرینی و بازاریابی، چالشی بزرگ برای سرمایه‌های غیرکالایی بخصوص برای هنرهای زیبا به‌وجودآورد که کشمکش میان نمایندگان سرمایه‌های اقتصادی و سرمایه‌های نمادین را دربرداشته‌است. دولت بورژوایی سوئد بین سال‌های ۲۰۰۶ تا ۲۰۱۴ بویژه در وزارتخانه‌های آموزش و فرهنگ، سیاست‌های نئولیبرالی را در کمیسیون‌های متعدد تنظیم کرد (SOU، ۲۰۰۹: ۱۶) تا هنرمندان را به مسیر کارآفرینی سوق‌دهد. این امر باعث شد بخش خلاق و فرهنگی نیز به مانند دیگر بخش‌ها بودجه‌بندی و حسابرسی شود. اهمیت نام فرد خلق‌کننده، پیشینه کاری (رزومه) و برند شخصی او به طرز چشمگیری افزایش‌یافته، بویژه مدعیان تازه کار و جوانی که می‌خواهند به موقعیت‌ها و منابع خاص این میدان دست پیدا کنند (لایر، سالیوان و چنی، ۲۰۰۵) و توسط مشاوران متعددی که در صنعت مشاوره فعال‌اند پشتیبانی می‌شوند.

بخش فرهنگی و خلاقه خود متشکل از چندین میدان است که هر کدام کنش‌گران، جایگاه‌ها، ارزش‌ها و دوکسا[۱۵]های خود را دارند که به تولید سرمایه‌های نمادین و همچنین سرمایه‌های اجتماعی مشغولند. بالطبع به همراه نیروهای قابل تغییر، مذاکراتی میان این میدان‌ها به گونه‌ای کار بینابینی شکل می‌گیرد تا به تولید و بازتولید ارزش‌هایی در این میادین بپردازند.

با این حال سرپیچی‌ها و مبادلاتی در این میان وجوددارد. این مقاله کارهای خلاق مانند اشتغال هنرمندان به هنرهای تجسمی، تألیف و خلق هنرهای نمایشی را برجسته‌می‌کند و به جنبه‌هایی مرتبط با آموزش، برنامه‌ریزی، خودمختاری (خودگردانی)[۱۶]، تخصیص [۱۷]، اجرا و عمل می‌پردازد.

مشاغل خلاق متعلق به حوزه‌ای است که ممکن است آفرینشگر و یا صنایع خلاق خوانده شود و به طیف گسترده‌ای از فعالیت‌های اقتصادی مرتبط با تولید و یا بهره‌برداری از دانش و اطلاعات ارجاع می‌کند (هاوکینز، ۲۰۰۱). صنایع خلاق پذیرای تبلیغات بازرگانی، معماری، هنرها، صنایع‌دستی (دست آفریده‌ها)، طراحی، فشن، فیلم، موسیقی، هنرهای نمایشی، انتشارات، پژوهش و توسعه، نرم‌افزار، بازی‌ها و اسباب‌بازی‌ها، رادیو، تلویزیون و بازی‌های ویدیویی است (هاوکینز، ۲۰۰۱: ۱۱۷ـ۸۸). صنایع خلاق ابزاری با اهمیت و رو به تزاید برای اقتصاد یک کشور شناخته می‌شود و برخی معتقدند «خلاقیت انسانی منبع غایی اقتصاد به‌شمار می‌آید» (فلوریدا، ۲۰۰۲: xiii). این مشاغل با یکدیگر طبقه‌ی خلاق[۱۸] نامیده می‌شوند (فلوریدا، ۲۰۰۲) که دربرگیرنده‌ی دانشمندان و مهندسان، اساتید دانشگاه، شاعران و معماران است و بر فعالیت‌ها، تولیدات و خدمات آنها به اندازه موقعیت اجتماعی‌شان تاکید می‌شود؛ به‌طور کلی «مردمانی که در عرصه‌های طراحی، آموزش، هنر، موسیقی و سرگرمی فعالند و کارکرد اقتصادی آنها تولید ایده‌های نو، فناوری‌های جدید و یا تولید محتوای خلاق است» (فلوریدا، ۲۰۰۲: ۸). این صنایع در سوئد تنها سه درصد بازار کار را تشکیل می‌دهند (آمار بیشتر در فلیسبک و لوند ۲۰۱۵ و ۲۰۱۰ موجود است). از دیدگاه سازمانی که متمرکز بر جایگاه این افراد در بازار کار است (بیشتر به شکل شغل آزاد و بدون امنیت و آینده شغلی فعالیت می‌کنند)، در جامعه‌ای خدمات محور که بیشتر بر نیروی کار احساسی تمرکز دارد، با احتساب دستمزد و امتیازات که می‌تواند متزلزل و ناکافی باشد، بسیاری از کارکنان حوزه فرهنگ و هنر به عنوان اعضای طبقه بی‌بضاعت[۱۹] دسته‌بندی می‌شوند (استندینگ، ۲۰۱۱).

جامعه‌شناسی فرهنگ و هنرها

جامعه‌شناسی هنر زیرمیدانی از جامعه‌شناسی است که دنیاهای اجتماعی هنر را در مفهومی وسیع مورد مطالعه قرارمی‌دهد (زولبرگ، ۱۹۹۰، منسفیلد، ۲۰۰۲، بیل، ۲۰۰۹). جامعه‌شناسی فرهنگ با فرهنگ (که شامل صنایع خلاق نیز هست) سروکار دارد که معمولاً با زنجیره‌ای از رمزگان نمادین[۲۰] که در جامعه تجلی می‌یابد، شناخته می‌شود. فرهنگ در میدان جامعه‌شناختی می‌تواند به عنوان روش‌های عمل، شیوه‌های تفکر و اشیاء مادی تعریف شود که روش‌های زندگی را شکل می‌دهند. تاریخ هنر، نظامی متمایز از نقد هنری است؛ مورد دوم درنظرگرفتن ایجاد ارزش نسبی هنری براساس آثار فردی است با توجه به دیگر سبک‌های قابل مقایسه و یا انکار تمامی یک سبک یا جنبش خاص هنری؛ و نظریه یا فلسفه هنر که طبیعت بنیادین هنر را مدنظر قرارمی‌دهد.

برخلاف متخصصان زیبایی‌شناسی، عالمان علوم اجتماعی از این فرضیه آغاز می‌کنند که به معنای کلی، هنر می‌بایست از نظر زمانی و مکانی زمینه‌مند، و درست به مثابه ساختارهای نهادین، هنجارهای استخدامی، آموزش حرفه‌ای، مزد (پاداش)، حمایت مالی[۲۱] و دیگر پشتیبانی‌ها درنظرگرفته‌شود. جامعه‌شناسان توجه مستقیم خود را به رابطه میان هنرمند و کار هنری با نمادهای سیاسی و ایدئولوژیک و دیگر توجهات فرازیباشناختی معطوف می‌کنند (زولبرگ، ۱۹۹۰).

ورا زولبرگ[۲۲] مدعی است هنگامی که منتقدان هنری از منظری انسان‌گرایانه از راز هنر[۲۳] دفاع می‌کنند، جامعه‌شناسانی چون هاوارد بکر[۲۴] و پی‌یر بوردیو[۲۵] به تجزیه و تحلیل ساختار اجتماعی ایده‌ها و ارزش‌های زیبایی‌شناختی می‌پردازند. نقطه‌نظر انسان‌گرایانه درونی و فردگرایانه است، همانند مکالمه‌ای که در صفحه اول ذکر شد. همواره عناصر شکلی یک اثر هنری از منظر تکنیک و رسانه مورد استفاده، درونمایه‌ی زبانی و تأثیرات زیباشناختی از سنت‌های خاص تحلیل می‌شوند. «آنها هر اثر بزرگ را بیانی منحصربه‌فرد و معنادار از سوی پدیدآورنده‌اش به حساب می‌آورند» (زولبرگ، ۱۹۹۰: ۶). در دیدگاه انسان‌گرایانه، هنر بیان خودجوش آفریننده‌اش محسوب می‌شود و ایده‌ی رمانتیک نبوغ استعدادی و هنر برای هنر در آن مرکزیت می‌یابد. برخلاف این، جامعه‌شناسی هنر رویکردی بیرونی، جامعه‌شناختی و همچنین ماتریالیستی را به کار می‌گیرد. رویکرد جامعه‌شناسانه کیفیات در هنر را که به هنرمندان، منتقدان، دلالان یا واسطه‌ها و خبرگان نسبت داده می‌شود، بررسی می‌کند. عالمان علوم انسانی و زیبایی‌شناسان همواره رویکرد جامعه‌شناختی هنر را به دلیل فروکاهیدن صرف هنر به نتایج فرایندهای اجتماعی نکوهش می‌کنند.

براساس باور بکر (۱۹۸۱: Xi) سنت غالب در جامعه‌شناسی هنر، هنر و کار هنری را به جای قراردادن در شبکه‌ی همکاری، با تمرکز بر هنر به عنوان پدیده‌ای اجتماعی مورد بررسی قرارمی‌دهد. نقطه‌ی مزیت او، همچون این مقاله، جامعه‌شناسی اشتغال و حرفه‌ها در کاربرد برای شبکه‌ای از هنرمندان و کار هنری است. تقسیم کار، روابط اجتماعی میان کنش‌گران و قواعدی که کار را به پیش می‌راند، عناصر ضروری این تحلیل‌اند. هنگامی که بکر با انتساب ارزش‌ها سر و کار دارد، او از اعتبار، احترام، تحسین و همچنین تقویت متقابل میان هنرمندان و کار بهره می‌برد. آفرینش ارزش در جامعه‌شناسی بوردیو از ارزش بالایی برخوردار است. جزئیات جامعه‌شناسی بوردیو و نظریه میدان‌های او، رویکردی انسان‌شناختی را برای مفاهیم تحلیلی عمده به کار گرفته‌است. در اینجا، صنایع خلاق، متشکل از زیرمیدان‌های خودگردان متعددی است که هر کدام شامل کنش‌گران ویژه‌ای است که بر سر منابع و دارایی‌های ارزشمند تولید و بازتولید شده در آن میدان، در حال منازعه‌اند. در یک پژوهش سوئدی، میدان هنری در نسبت با دیگر میادین فرهنگی منحصراً خودگران و خودبازتولید شونده توصیف شده‌است تا آن را برای مطالعه آنچه که بوردیو اقتصاد معکوس هنر (برودی، ۲۰۱۲: ۸) می‌خواند مناسب سازد. افشای نیروهای اجتماع بیرونی برای هنرمندان ممکن است موجب برانگیختن دشمنی‌های بسیار سؤاستفاده‌گرایانه‌ی ناظران میان هنرمندان شود. مطالعه‌ی اقتصاد معکوس، نیروی محرک افراد را نمایان می‌کند و تعهدی به اندازه‌ی کافی قوی را برای دست کشیدن از پاداش مادی برای کسب ارزش هنر آشکار می‌سازد و چگونگی تعلق ایشان را به حوزه خود تحلیل می‌کند. نگرش تجسم یافته در اقتصاد معکوس، بازنمود ورود واقعی به این میدان است و بدون خود میدان نیز وجود نخواهد داشت (برودی، ۲۰۱۲: ۹). نظریه میدان‌های بوردیو در این مقاله به بهره‌گیری از مقالات فلیسبک[۲۶] و لوند[۲۷] (۲۰۱۵) لیندستروم[۲۸] (۲۰۱۵)، و چیلدرس[۲۹] و گربر[۳۰] (۲۰۱۵) برگرفته‌شده‌است.

مشاغل، جایگاه و حرفه‌ها

به‌طور کلی یک شغل مجموعه‌ای از وظایف یا فعالیت‌هایی است که درآمدی را برای فرد فراهم می‌کند و نیازمند میزانی از دانش و مهارت خاص است (هیزر، ۱۹۵۸؛ اسونسن، ۲۰۰۳). گاهی اوقات یک شغل و تحصیل با یکدیگر همپوشانی دارند و عنوان فارغ‌التحصیلی

و عنوان شغلی، در بسیاری از مهارت‌ها و مشاغل حرفه‌ای مشابه‌اند. بدین‌گونه، از طریق فارغ‌التحصیلی، پیوندی مستقیم میان آموزش با مجوز لازم برای موقعیت شغلی در یک سازمان مشخص کاری وجوددارد، جایی که برای تعیین‌صلاحیت شغلی نیازمند الزاماتی ویژه است. چنین امری در رابطه با اکثر مشاغل فرهنگی و هنری صدق نمی‌کند مگر مشاغلی چون کتابداری و روزنامه‌نگاری. هیچ‌گونه شغلی در حوزه فرهنگ و هنر وجودندارد که نیازمند الزامات رسمی برای ارائه مدارک یا دیگر جوازها باشد. ضمن اینکه عناوین شغلی قانوناً محافظت‌شده‌ای نیز وجودندارد. هر کسی می‌تواند در سوابق‌اش خود را هنرمند، بازیگر یا آهنگساز معرفی کند. منتهی برای ورود به میدان هنری، الزاماتی ضمنی و غیررسمی هست که در ادامه ذکر خواهد شد و در عمل تحصیلات رسمی را به نوعی اجباری می‌کند (اریکسون، ۱۹۸۸). البته به‌تازگی در برخی موارد الزاماتی رسمی لزوم پیداکرده است.

مشاغل به‌شدت به طبقه و جایگاه اجتماعی مرتبط‌اند چرا که آنها تعیین‌کننده موقعیت‌ها در بازار کار و سازمان‌های کاری و همچنین توزیع‌کننده پاداش‌ها و امتیازات به‌شمار می‌روند. به‌طور کلی نابرابری در کار و زندگی اجتماعی، معمولاً با توزیع منابع و قدرت در ارتباط است. پژوهش‌های بسیاری برای بازنگری مفهوم سنتی «وبری» جایگاه وجود دارد که شامل افتخار، عزت و حیثیت می‌شود و در مطالعات مشاغل، معادلی برای اعتبار[۳۱] به حساب می‌آید (ریجوی، ۲۰۱۴؛ هریس، ۲۰۱۴). برآوردهایی از جایگاه شامل آن چیزهایی می‌شود که ما درباره پدیده و چگونگی ارزش‌های آن می‌دانیم. تخمین زدن اعتبار برابر با ارزیابی آن است و این عمل به امر مورد ارزیابی ارزش و مشروعیت می‌بخشد و در این فقره، این مورد شغل است. ماکس وبر جایگاه را به مثابه اعتبار اجتماعی مثبت و منفی براساس سبک زندگی، تحصیلات رسمی، نسب یا شغل تعریف می‌کند (وبر، [۱۹۲۲]، ۱۹۸۳: ۲۱۲). بنیان جایگاه بر پایه‌ی انواع متفاوت و یا ترکیبی از منابع مادی یا نمادین بنا می‌شود که اساس تخصیص اجتماعی[۳۲] را می‌سازد. گسترش ایده‌ی جایگاه از مفهوم غالب بوردیو از شکل‌های متفاوت سرمایه نشأت می‌گیرد که عبارتند از سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، نمادین و اجتماعی (بوردیو، [۱۹۷۹] ۱۹۸۳). سرمایه نمادین چیزی است که گروه‌های اجتماعی آن را ارزشمند می‌دانند و ارزش‌هایی را به آن منتسب می‌کنند (برودی، ۱۹۹۰: ۱۷۱). تخصیص نمادین[۳۳] را می‌توان بر مبنای «تمرکز بر ویژگی‌های متمایز سبک زندگی، محدودیت در دسترسی به چنین ویژگی‌هایی و برقراری دسته‌بندی یا اجتماعی نمادین» تعریف نمود (هریس، ۲۰۱۴). از نکات مهم و بخصوص مترتب بر میدان هنر، دیده شدن، شناخته‌شدن، نسبت داده شدن به میدان یا مشارکت در دارایی‌های خاص آن به معنای داشتن سرمایه نمادین است. سرمایه نمادین تبیینی برآمده از مطالعه میدان هنر به‌شمار می‌رود. به‌طور کلی، این مقاله موجب مشارکت‌هایی در پیشرفت قابل‌توجه مطالعه‌ی حرفه‌ها شده‌است.

ارزیابی تفاوت‌های اجتماعی امری همگانی است و اکثر افراد اهمیت زیادی برای ارزیابی شدن قائل‌اند.کنترل بر منابع و قدرت همواره به واسطه اختلافات طبقاتی تحکیم می‌شود. جایگاه، خود بُعدی مستقل است و آثار خودمولدی را به همراه دارد. جایگاه «منبعی بنیادین برای انگیزش انسانی است که شدیداً کشمکشی را برای تقدم یابی بر آنچه موجب نابرابری می‌شود شکل می‌دهد» (ریجوی، ۲۰۱۴: ۱۲). جایگاه مفهومی بسیار پر کاربرد بویژه در جهان فرهنگ و هنر است که در آن دانش‌آموختگی، موقعیت‌ها و محصولات همواره مورد ارزیابی قرارمی‌گیرند. پایداری جایگاه به شدت در برآوردها و نظم‌های مرتبه‌بندی موقعیت‌های شغلی نشان داده‌شده‌است که نسبت به فضا، زمان و اقشار متفاوت مردم قدرتمند و منعطف

هستند(اسونسن و اولفسدوتر اریکسون، ۲۰۰۹). در میان مردم سوئد، مشاغل خلاق زیر، عمدتاً در جایگاه بالایی در نظام رده‌بندی از ۱ تا ۱۰۰ قرارگرفته اند: مشاور فناوری اطلاعات (۱۴)، تهیه‌کننده فیلم (۱۵)، تدوینگر تلویزیون (۲۱)، طراح وب (۲۴) روزنامه‌نگار (۲۵)، نویسنده (۲۷)، کارگردان هنری (۳۰)، بازیگر تئاتر(۳۱)، مدل فشن (۳۹)، هنرمند [تجسمی] (۵۰)، رقصندگان (۶۳) و کتابدارها (۶۴). با این حال در میان مشاغل خلاق استثنائاتی هستند که از جایگاه نسبتاً پایین‌تری برخوردارند. به‌طور کلی، تفاوت معناداری میان سنجش *جایگاه مشاغل نزد جامعه* و آنچه که پاسخ‌دهندگان به این پژوهش معتقدند که *مشاغل چه جایگاهی باید داشته‌باشند*، وجوددارد. بخش بهداشت و درمان از این سو بسیار دست‌کم گرفته‌شده و از سوی دیگر بخش [مشاغل] خلاق، بویژه مشاغل مرتبط با فناوری اطلاعات، بیش از اندازه دست بالا گرفته‌شده‌است. جایگاه هنرمند در این نظام رده‌بندی از ۵۰ به ۵۷ کاهش یافته است. دوباره باید یادآوری کرد که کتابداری به عنوان نمونه‌ای از مشاغل بخش خلاق، یک استثناء در رابطه *با جایگاه بالاتری که باید داشته‌باشد* به حساب می‌آید.

یک شغل بیانگر آن است که شما چه می‌کنید و که هستید. هویت شما کمابیش به تحصیلات و شغل شما ارتباط دارد. پیشه حرفه‌ای نیازمند تحصیلات بلندمدت و جامعی است تا یحتمل هویتی را برای شما تأمین کند که بتوانید با عنوانتان خود را خطاب کنید: من یک هنرمندم! به جای آنکه بگویید: من به عنوان یک هنرمند مشغول کارم (اسونسن و اولفسدوتر اریکسون، ۲۰۰۹: ۹؛ اولفسدوتر اریکسون و لیند، ۲۰۱۴). بیشتر هنرمندان و افراد شاغل در بخش خلاق خود را با کارهایشان هویت می‌بخشند. این در شرایطی است که آنها به شدت به ظرفیت‌های خلاقانه و کم و بیش احساسی خود به عنوان منبع و ابزاری برای ایجاد کار وابسته‌اند و این در میان بسیاری حرفه‌ها نیز، از جمله معلمی، روان درمانگری، کشیش بودن و مددکاری اجتماعی امری مشترک است. روند پیچیده خوگیری[۳۴] در یک شغل، در یک پژوهش سوئدی به شیوه‌ای نوآورانه در مصاحبه با دانشجویان هنر، درباره «قواعد هنر» مورد کاوش قرارگرفته‌است (فلیسبک، ۲۰۰۶؛ فلیسبک و لوند، ۲۰۱۰). مقاله استینا برگمن بلیکس[۳۵]، آنچه را آرلی هوکشیلد[۳۶] (۱۹۸۳) کار احساسی می‌خواند، بسط می‌دهد. بازیگران تئاتر در روند تمرین‌هایشان بهره‌گیری از تجارب احساسی شخصی را با عامل دوگانگی (توانایی بازی‌کردن در کنار مشاهده‌نمودن)، تفکیک (جداسازی تجربیات احساسی شخصی از اجرای حرفه‌ای در صحنه) و خوگیری (جامعه‌پذیرسازی احساسات در مرتبه‌ای با توانایی تکرارپذیری آن بیان‌های احساسی) نمایان می‌سازند. این تحلیل برای مطالعه تعداد دیگری از مشاغل که ارتباط مستقیمی با ارباب رجوع دارند کارایی دارد.

تعاریف پرشماری از حرفه‌ها وجوددارد (برانت، ۲۰۱۱؛ ۲۰۱۴). یکی از این تعاریف کلی که در اینجا به کار برده خواهد شد، از دو سنت پیشین، *رویکرد ویژگی ذاتی*[۳۷] و *رویکرد پروژه‌ی کشمکش*[۳۸]، فراتر می‌رود. *حرفه‌ها مشاغلی هستند که وظایف خاص اجتماعی شان را بر بنیاد دانایی علمی، نظارتی مدرسی*[۳۹] *و مشروعیت سیاسی*[۴۰] *انجام می‌دهند* (اسونسن، ۲۰۱۱؛ ابوت، ۱۹۸۸؛ فریدسون، ۲۰۰۱؛ مولاندر و تروم، ۲۰۰۸). مشاغل فرهنگ و هنر به ندرت دانش علمی را به مفهومی که حرفه‌ای‌ها در تشخیص، استنتاج و مداخلات خود ـ غالباً به همراه گونه‌ای برهان برای تصمیم‌های گرفته‌شده ـ به کار می‌برند (ابوت، ۱۹۸۸). با این حال هنر همچنان جهانی و بین‌المللی و با علم قابل مقایسه است. البته برخی از حرفه‌ها به مانند حقوق، خدمات اجتماعی و الهیات بیش از علوم و پژوهش‌ها، به متون و قوانین مدون شده متکی هستند و همچنین بیشتر از لحاظ ملی نامحدودند. اگر چه نیت آکادمیک‌سازی آموزش

هنرهای زیبا از طریق ادغام مدارس هنرهای زیبا در نظام دانشگاهی صورت پذیرفت، با این وجود مراجعه به پژوهش‌ها و نظریه اندک به نظر می‌رسد. در آموزش عالی هنر این ارتباط در رشته‌ای با عنوان توسعه هنری[۴۱] خوانده می‌شود و عمدتاً توسط مستندات نظامند (علمی)، تحقیقات و مطالعات فرایندهای هنری شکل می‌گیرد. در درجه اول هنرهای زیبا بیش از ارجاع به پژوهش و نظریه‌های علمی به گونه‌ها، سنت‌ها، سبک‌ها و اجراهای شخصی هنرمندان مراجعه می‌کند؛ اگر چه معماری درگیر تنش‌ها و اختلافاتی میان گفتمان نظری دانشگاهی و گفتمان روش هنری است.

میراث حرفه در هنرهای زیبا از آکادمی هنرهای تجسمی فرانسه[۴۲] در میانه سده‌ی هفدهم میلادی سرچشمه می‌گیرد. این آکادمی دارای نخستین آموزشگاه با برنامه متمرکز آموزشی، راهبردهایی برای رقابت، گردهمایی‌های رسمی و نخستین فرهنگ مصور هنرهای تجسمی بود (اسکیرلی، ۲۰۱۰: ۴۴). به مدت دو سده این آکادمی عاملی پیشرو و حرفه‌ای با تأثیری عظیم و ماندگار بر تقدیس هنرهای تجسمی به‌شمار می‌رفت، چنان‌که به عنوان مثالی تاریخی از الگوی حرفه‌ای‌سازی یاد می‌شود.

سازمان دانشگاهی و کنترل دانش و اجرا، دارایی اساسی در عمده کارهای حرفه‌ای به حساب می‌آید که به نوبه خود فراهم‌کننده مشروعیت و اعتماد است.هنس الیوت فریدسون[۴۳] (۲۰۰۱) مدیریت کار حرفه‌ای به وسیله بروکراسی و بازار را مورد پرسش قرارداد. نظارت دانشگاهی بر پژوهش، تولید دانش، آموزش و نیز کارایی در محل کار، بویژه در حرفه‌های دانشگاهی با عنوان آزادی آکادمیک، به شدت مورد حمایت قرارمی‌گیرد. ایده‌ی آزادی آکادمیک خود را در اختیار میدان‌های دیگر قرارمی‌دهد. تشابه آشکاری میان آزادی آکادمیک و آزادی هنری وجوددارد که در ادامه و در مبحث سرمایه نمادین به آن پرداخته خواهدشد.

اغلب مشروعیت سیاسی حرفه‌ها توسط آموزش عمومی تنظیم می‌گردد و به واسطه جایگاه‌ها و قوانین دولتی تضمین می‌شود و در برخی موارد این تضمین با مجوزهای دولتی و قوانین سازمان‌هایی که وظایف اجتماعی را انجام می‌دهند صورت می‌پذیرد. این امر شامل واگذاری عمل و اجرا به حرفه‌ای‌ها براساس دانش علمی و بهترین عملکرد تحت نظارت دانشگاهی نیز هست. برای مثال آموزگاران، پزشکان و مددکاران اجتماعی به‌روشنی و به‌طور کامل توسط قانون گذاری‌های گوناگون اداره می‌شوند. هیچ‌گونه قانون‌گذاری جامع و فراگیری برای مشاغل فرهنگی و هنری وجودندارد، مگر تمایلات و جهت‌گیری‌هایی که برای ارائه خدمات اجتماعی صورت می‌گیرد. فلیسبک و لوند در مطالعه‌ای این موارد را بررسی کرده‌اند (۲۰۱۵). در عوض در برخی از مؤسسات از جمله موزه‌ها و سالن‌های هنرهای نمایشی که در سطح ملی توسط وزارت فرهنگ اداره می‌شوند و نیز به‌تازگی توسط دولت‌های ایالتی نظارت می‌شوند، دستورالعمل‌هایی برای اداره هنر و فرهنگ ارائه کرده‌اند. این خود انگیزشی برای حاکمیت برای تأمین بودجه و رسیدگی به بخش فرهنگی به حساب می‌آید.

آموزش

در زبان روزمره معمولاً «آماتور»[۴۴] متضاد «حرفه‌ای» قلمداد می‌شود و این مسئله در ورزش و مشاغل هنری نیز صادق است. خودآموختگی[۴۵] همچنان جایگاهی قابل‌قبول در میان نویسندگان و هنرمندان دارد اگرچه به گونه‌ای آموزش‌عالی همچنان عامل مهمی در فعالیت در این حرفه به‌شمار می‌رود. در بسیاری از حرفه‌ها آموزش‌عالی ترتیب‌یافته از سوی دولت عنصری ضروری است. اتحادیه‌های حرفه‌ای، دانشگاه‌ها، مؤسسات خصوصی و دولت، چهار

عامل مهم برای پیشرفت آموزش‌های حرفه‌ای نوین در زیبایی‌شناسی، طراحی و مشاغل مرتبط با فناوری اطلاعات هستند. این قبیل آموزش‌های جدید، کم و بیش با آموزش‌های جاافتاده برای کسب مشاغل خلاق کلاسیک و نیمه‌حرفه‌ای در حال رقابت‌اند (اولوفسن، ۲۰۱۱). این امر نشانه‌ای از تقاضا برای حرفه‌ای‌بودگی[۴۶] در نظام آموزشی و همچنین در فضای بازار کار مشاغل خلاق به‌شمار می‌رود. کلی‌تون چیلدرس و آلیسون گربر در نوشتاری نشان داده‌اند که داشتن مدرک کارشناسی‌ارشد نگارش خلاق، برای کسب هویت نویسندگی، درآمد، سهولت نشر آثار ممکن است اهمیت نمادین بیشتری از داشتن مهارت‌های عملی در اجرا داشته‌باشد. جدای از سرمایه انسانی، بحث و ملاحظات درباره جایگاه و سرمایه نمادین برآمده از تحصیلات عالی در مطالعات حوزه جامعه‌شناسی آموزش و مشاغل ادامه دارد (برای مثال. بوردیو و پاسرون، [۱۹۶۴] ۱۹۷۹، ۲۰۰۰؛ کالینز، ۱۹۷۹؛ بوردیو، ۱۹۸۴؛ ریجوی، ۲۰۱۴).

پژوهشی درباره آموزش هنر سوئدی، اهمیت ارزش نمادین آموزش را آن‌گونه که بوردیو اشاره‌می‌کند، اقتصاد معکوس تلقی‌می‌کند (گوستاوسون، بویسون و ادلینگ، ۲۰۱۲). تعهد قوی به زندگی به عنوان هنرمند و رقابت برای به رسمیت شناخته‌شدن، انگیزه‌ای مهم‌تر از کسب سود و پاداش مادی برای مشارکت در میدان هنر است که در بلندمدت نیز می‌تواند اعتبار و سود بیشتری به بار آورد. در اینجا یگانگی و منحصربه‌فرد بودن میدان هنر در نزدیکی و پیوندی فوق‌العاده محکم میان آموزش‌های هنری و این حوزه را متجلی می‌کند. گرایش این آموزش‌ها تابع منطق میدان هنری و به همین علت فاقد استقلال کافی است (برودی، ۲۰۱۲: ۸). در سه دهه گذشته گسترش چشمگیر آموزش‌های مقدماتی هنر در مدارس متوسطه و همچنین بین سطوح متوسطه و سطح عالی با رشد مدارس رخ داده‌است که مقدمات آموزشی مناسبی را برای دانشگاه‌های هنری در سطح بعدی فراهم می‌کند. این توسعه با انتقال بسیار رقابتی، پایگاه گسترده‌ای را در هرم آموزش در سوئد پدید آورده‌است. اساسنامه ملی آموزش دانشگاه با تمایز آموزش هنر از دیگر آموزش‌های حرفه‌ای می‌گوید که آموزش هنر باید «پایه بنیادهای علمی یا هنری و تجربه اثبات شده باشد» (تأکید روی «و» از نویسنده است). پذیرش تحصیلات هنر نیز به‌طور گسترده مبتنی بر نمونه کار و نه براساس اعتبار مدارک صورت می‌پذیرد، بنابراین آموزش‌های مقدماتی نادیده گرفته می‌شوند (گوستاوسون و همکاران، ۲۰۱۲: ۲۰). افرادی که مهارت و استعداد کافی دارند، نباید از این امر مستثنی شوند. در این پژوهش سوئدی اشاره شده که دانشجویان هنرهای تجسمی در پنج مدرسه هنر، با روش لیبرال و با تأکید بر یاد دادن فردی و نشان‌دادن یک ایده آل ماندگار از تحصیل کاریزماتیک، آموزش می‌بینند (ادلینگ و باریسون، ۲۰۰۸). استخدام اساتید در این مدارس نه براساس تجارب درون دانشگاهی فرد، بلکه بر مبنای شایستگی‌های اکتسابی برون دانشگاهی انجام می‌شود که آنها از تجارب و کار عملی درون میدان هنر، مانند داشتن ممارست، برگزاری نمایشگاه و مورد توجه و اعتنا بودن از سوی موزه‌ها و مؤسسات فرهنگی فراهم کرده‌اند. تبدیل خلاقیت آزاد به عنوان معیار ورود به مدارس هنری شکلی آرمانی و یگانه به میدان هنر می‌بخشد، بنابراین ساختار آموزش با هنجارهای حرفه‌ای سامان می‌یابد (ادینگل، ۲۰۱۲: ۸۰). در مقایسه با سایر آموزش‌های حرفه‌ای، آموزش هنر از شایسته سالاری بیشتری برخوردار است و تأثیر کمتری از هنجارهای پژوهشی و دانشگاهی می‌پذیرد. فرایندی که منجر به اعتماد به نفس در آموزش هنر می‌شود، توسط سوفیا لیندشروم (۲۰۱۵) در مطالعه خود درباره دانشجویان و کارکنان مورد بحث قرارگرفته‌است.

بیشتر به نظر می‌رسد که آموزش عالی برای مشاغل هنرمندان حرفه‌ای این رشته از

اهمیت بالایی برخوردار است. بین سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹۸۴ انستیتوی سلطنتی هنر، آثار حدود ۹۰ درصد دانشجویان از معتبرترین مدارس هنری سوئد را در گالری‌های مهم هنری به نمایش گذاشت و علاوه بر اعطای بورس‌های تحصیلی و کمک‌های مالی، آثار مورد نقد و بررسی‌های منتقدین مهم نیز قرارگرفت (گوستاوسون و همکاران، ۲۰۱۲، ص ۲۳). ۳۰ درصد از شرکت‌کنندگان [در این نمایشگاه‌ها] را هنرمندان پیشرو و تقریبا ۵۰ درصد از هنرمندان دیگر را فارغ‌التحصیلان این موسسه تشکیل می‌دادند.

معیارهای دارای شرایط بودن و برنامه‌های درسی در مدارس هنری نشانگر جهت‌گیری به سوی توجه به ظرفیت و استعدادهای فردی است. از نمونه‌های عملی کار بهره می‌برند تا به متقاضیان فرصت بدهند بیان فردی و جاه‌طلبی‌های هنری خود را نشان دهند. هیچ برنامه درسی در آموزش برای پیشرفت هنری فردی دانشجویان وجودندارد. این آموزش کم و بیش برای تقویت استعدادی که دانش‌آموز پیش از هنگام ورود به مدرسه به اثبات رسانده، طراحی شده‌است. با این وجود، از زمان اجرای سیستم بولونیا، دوره‌های تکنیکی و تئوری اختیاری بیشتری در برنامه‌های درسی وجوددارد که هدف آنها توسعه کارآفرینی دانشجویان است. با این وجود، پیشرفت دانشجو به جای آموزش در کانون توجه قرارگرفته‌است (ادلینگ، ۲۰۱۲: ۶۹)، (ادلینگ، ۲۰۱۲: ۷۸). هدف از تعلیم حمایت از دانشجو برای شکل دادن به «من» اوست تا به اندازه کافی برای یافتن کمال، برتری، احیای مداوم و داشتن طرز تفکر ویژه در راه ایجاد عزت و شهرت قدرتمند شود. توانایی ترغیب دیگران به پذیرش فردیت متمایز آنها تنها یک شایستگی نیست، بلکه شرط لازم برای ورود به پیشه‌ی هنری است (ادلینگ، ۲۰۱۲: ۷۸).

دانشجوی با استعداد هنر یک تصویر ماندگار است. ویگنت[۴۷] در مورد آموزش آبرنگ با استفاده از استعاره‌ای زیبا از هنرهای نمایشی، تصور از دانشجوی هنری با استعداد ذاتی را به خوبی توصیف می‌کند:

پرسش: در تدریس از چه ابزاری استفاده می‌کنید؟

پاسخ: از تجربه شخصی خودم در عمل، از درک سریع اینکه دانش‌آموزان می‌خواهند تصاویر موردنظر خود را بسازند و تأکید و تمرکز خود را بر روی آنها بگذارند. از چرایی و چگونگی آن که می‌خواهند به کجا بروند و چگونه به آنجا خواهند رسید. در نقاشی آبرنگ بسیار مهم است که [که رنگ را] رها کنیم! می‌توانید آن را به کار یک کارگردان بر روی صحنه تشبیه کنید. صفحه‌ی کاغذ صحنه‌ی نمایش است، رنگدانه‌ها، بازیگران با شخصیت‌هایی ویژه هستند که روابط پویای خود را [روی کاغذ] نشان‌می‌دهند. سپس قلموهای پهن و ضربه‌های خشن رنگ‌ها را در سطح کاغذ پخش می‌کنند. با افزودن سریع و صبورانه آب، رها کردن و پس کشیدن، به رنگ‌ها همانند بازیگران روی صحنه مهلت داده می شود تا مطابق شخصیت‌شان به حرکت درآیند. همه چیز به زمانبندی متکی است، همان‌گونه که کارگردان صحنه به بازیگران اشاره می‌کند که: **حالا!**

میدان، سرمایه نمادین و اقتصاد معکوس

محصوریت[۴۸] و مرزها[۴۹] مفاهیم برجسته‌ای در اندیشه نظریه‌پردازان نئو وبری و امری مناقشه برانگیز در جامعه‌شناسی حرفه‌ها است (ابوت، ۱۹۸۸؛ ساکس، ۲۰۱۰، ۲۰۱۲؛ هاریتز، ۲۰۱۴). بوردیو بر فرآیندهای درونی میدان‌های خاص تأکید می‌کند که چگونه باورها و عقاید به جای کار در مرز میدان‌ها، توسط ساختارهای فرهنگی و نمادین تلفیق و بازتولید می‌شوند. رویکرد وی گزینه‌هایی برای تجزیه و تحلیل مؤثر نیروهای محرکه و راهبردها در میان عامل‌های

اجتماعی و اعتماد آنها به آنچه که برای آنها سرمایه‌گذاری شده‌است، در رابطه با ساختارهای نمادین گفتمان در میدان واقعی (کارلهد، ۲۰۱۱: ۲۹۸) فراهم می‌کند. تاکنون به مفاهیم میدان، سرمایه نمادین و اقتصاد معکوس بوردیو اشاره شده‌است. در این بخش بیشتر مفاهیم از تحقیقاتی که در مرکز جامعه‌شناسی آموزش و فرهنگ (SEC)، دانشگاه اوپسالا[۵۰]ی سوئد انجام شده، بویژه مطالب برگرفته از مجلد مقالات این مرکز(گوستاوسون و همکاران،۲۰۱۲) مورد بحث قرارخواهند گرفت. یک میدان، نظام اجتماعی محصوری از موقعیت‌هایی است که توسط نهادها و عاملان اجتماعی (با خوی و خصلت ویژه آنها) به اشغال درآمده‌است که در تلاش برای کسب منابع یا دارایی‌های خاص در این حوزه مشترک هستند (برادی، ۱۹۹۰: ۲۷۰؛ بوردیو، ۱۹۸۶، ۱۹۹۳، ۲۰۰۰؛ گوستاوسون و همکاران، ۲۰۱۲: ۱۳). در مورد دنیاهای هنرهای تجسمی، عاملان به ترتیب هنرمندان، نمایشگاه داران، منتقدان، معلمان، کیوریتورها[۵۱]، بازبین‌ها و موزه‌ها، گالری‌ها، مجلات، آکادمی‌ها و مدارس هنری هستند. آنچه در این میدان تولید می‌شود، محصولات عادی مانند آثار هنری و ژانرهای هنری و همچنین ارزش‌ها و باورهای مطلوب است. دارایی‌های ویژه این میدان با نظم‌های رده‌بندی شده‌ای که گالری‌ها، موزه‌ها، منتقدین و اسناد پدید می‌آورند، تعریف می‌شوند. این میدان همچنین ارزش‌هایی را برای دفاع در محیط ایجاد می‌کند، و مرزهای محصور (توهم) را تشکیل می‌دهد، که شامل قوانینی است که خود بازی را تشکیل می‌دهند. آشکارکردن (همان‌گونه که ممکن است جامعه‌شناسان انجام دهند) یا زیر سؤال بردن این قوانین، تهدیدی است که اغلب باعث تحریک خصومتی شدید می‌شود. این قوانین در طی آموزش و ممارست مقدماتی فرد به‌دست می‌آیند و درونی می‌شوند و تمایل به متابعت خود را از آنها ایجادمی‌کنند و همزمان دارایی‌های خاصی را که در میدان‌های دیگر دارای ارزش است و همچنین در «زندگی عادی» خود دارند واگذار می‌کنند. میدان [فرهنگی] تحت سلطه سرمایه نمادین است و بخشی اساسی در تعیین خودمختاری این حوزه به‌شمار می‌رود. این [حوزه] با بسیاری از میدان‌های دیگر و جامعه عمومی متفاوت است و این امر باعث می‌شود که اقتصاد این میدان را «اقتصادی معکوس» بدانیم. میدان‌های فرهنگی در جامعه از میادین اقتصادی جدا شده‌است. میدان‌های فرهنگی، از جمله میدان‌های هنری، در بعدی افقی بین دو اقتصاد تقسیم می‌شود: مستقل (تولید محدود)[۵۲] و وابسته (تولید انبوه)[۵۳]. در زیرمیدان خودمختار[۵۴] در بازار معاصر تقاضا یا اندک است یا وجودندارد و به اصطلاح «اقتصاد معکوس» حاکم است. درحالی‌که سرمایه‌نمادین بسیار فرامی‌رود، سرمایه اقتصادی کاهش می‌یابد. در اینجا هنر برای هنر[۵۵] مورد استقبال و تجلیل قرارمی‌گیرد و در درجه نخست ارزشیابی توسط همکاران، رقبا، منتقدین و نمایشگاه‌داران صورت می‌پذیرد. همان‌طور که در مورد کارمند ایده‌آل گفته‌اند: هر کس که در کار خود بسیار عالی است، به قدر کافی پاداش خواهد داشت. هنرمندان معطوف به بازار و زیرمیدان تولید انبوه، برای موفقیت عمومی و فروش آثارشان نه در میان خبرگان و نخبگان فرهنگی، بلکه در بین مجموعه‌داران و نخبگان اقتصادی و به‌طور کلی مردم عادی رقابت می‌کنند.

در زیر میدان مستقل نیز قطبیتی عمودی بین هنرمندان مستقر و شناخته‌شده و آن دسته از هنرمندان جدید و جوان وجوددارد که کم و بیش حملات آوانگارد به سوی وضعیت «استقراریافته» می‌کنند تا بتوانند دارایی‌های با ارزش زیرمیدان را به‌دست آورند که این منازعه پویایی خاصی را در این میدان ایجاد می‌کند. اینجا است که اهمیت استراتژیک نام هنرمند، سوابق او، برند شخصی و تبلیغ شخصی کالای هنری خود به خود آشکار می‌شود.

سرمایه نمادین همان چیزی است که گروه‌های اجتماعی آن را ارزشمند می‌دانند و یا به

ارزش آن می‌بالند. سرمایه فرهنگی را می‌توان زیربخشی از سرمایه نمادین که شامل سرمایه انسانی مانند اعتبارنامه‌ها و سایر سرمایه‌های قابل انباشتنی چون عناوین[۵۶]، نهادها، قواعد و قوانین مدون درنظرگرفت. نوع سوم از سرمایه که بوردیو و همکاران در مطالعات خود می‌شناسند، سرمایه اجتماعی به عنوان شبکه‌های با ارزش و روابط اجتماعی است، که بنابر تعریف آنها: «انباشت منابع واقعی یا بالقوه‌ای که با مالکیت شبکه‌ای بادوام از روابط کم و بیش نهادینه شده برای آشنایی و شناخت متقابل مرتبط است» (بوردیو، ۱۹۸۶: ۲۴۹). این شکل از سرمایه بیشتر در علوم اجتماعی مورد بحث قرارمی‌گیرد و برای مخاطبان گسترده‌تر شناخته شده‌است (به عنوان مثال، کلمن، ۱۹۸۸؛ لین، ۲۰۰۱؛ پاتنم، ۲۰۰۲). سرمایه اجتماعی در هر میدان اجتماعی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است اما ممکن است در زمینه هنر به عنوان یک انرژی پویا برای ایجاد سرمایه نمادین، لطیف‌تر و حتی از اهمیت بیشتری برخوردار باشد. همان‌گونه که در بالا توجه کمتری به شایسته سالاری در الزامات رسمی نشان داده شد، اهمیت کمتری نیز به سرمایه فرهنگی برای احراز صلاحیت تحصیل اعطا می‌شود. مفاهیم سرمایه اجتماعی و سرمایه نمادین دارای ارتباطی نزدیک‌اند. با استفاده از مفهوم سرمایه نمادین، ماریتا فلیسبک و آنا لوند (۲۰۱۵) در گزارش‌های کمیسیون دولت ایده‌های اقتصاد معکوس را یافتند.

یک میدان مستقل دیگر شامل حرفه دانشگاهی می‌شود. این زمینه در مقایسه با زمینه‌های فرهنگی و بویژه حوزه هنری دارای پویایی و فرآیندهای مشابه بسیاری است. مقایسه میدان دانشگاهی با میدان هنری به‌طور کلی، خصوصیات این میادین را روشن می‌کند. آزادی آکادمیک یک ایده جهانی و آرمانی است که در «نمودارهای مگنتا» مدون شده‌است و در تلاش است تا نفوذ اقتصادی و سیاسی را از بین ببرد. تولید سرمایه نمادین در حوزه دانشگاهی توسط عاملانی به عناوینی مانند همکاران همپایه، همکاران برتر، منتقدین، بازبینان، داوران و به واسطه‌ی قواعدی اساسی چون نظم سلسله مراتبی، آزمون‌ها، فارغ‌التحصیلی‌ها، ژورنال‌ها، وارسی‌ها، ناشران و نظم‌های مرتبه‌بندی ضمنی و صریحی که جایگاه‌ها از این قواعد می‌پذیرند ممکن می‌شود. دوکسا یا قواعد بازی به همین ترتیب متضمن شفافیت، اخلاق علمی، درستی و انتشار است. با این حال، هیچ اقتصاد معکوس آشکاری وجودندارد، به این معنا که سرمایه نمادین با تعهدی قوی و درآمدی پایین ایجاد می‌شود. در مقابل، تولید ثروت از یک اکتشاف، نوآوری و ثبت اختراع امری قانونی است. در عوض شباهت بارز دیگر، علامت تجاری نام شما به عنوان هنرمند یا محقق است. تاریخچه زندگی هنرمندان و محققان درای مشترکات بسیاری است (اعتبارنامه‌ها[۵۷]، سایت‌ها، شبکه‌ها، انتساب‌های نهادی[۵۸]) که مبیّن اهمیت اساسی منشأ اجتماعی و خصلت‌های بنیان‌گذار است. این امر با مسئله حق انحصاری نیز در میدان‌های مربوطه نمایانگر می‌شود، اگرچه استثنائات فزاینده‌ای از این قانون فردی توسط اجتماع در هر دو حوزه وجوددارد و باعث ایجاد مشکل در به‌دست آوردن سمت‌ها و جوایز می‌شود. با این حال، اصالت و منحصربه‌فرد بودن محصول در دنیای دانشگاهی به اندازه دنیای هنر اهمیتی ندارد. تحقیقات تولید مثل نتایج قبلی با داده‌های جدید قابل‌قبول و تشویق می‌شود. اما نخستین کسی که یافته‌ای جدید را در حرفه دانشگاهی منتشر می‌کند، بسیار مهم است. بهره‌گرفتن از کتابچه‌های راهنما و روش‌ها در دانشگاه‌ها در مقایسه با هنر و سایر میدان‌های فرهنگی به مراتب برجسته‌تر هستند.

تأثیراتی از دنیای محلی هنر

در این بخش ده‌ها تصور را که توسط یک ناظر غیرعضو از دنیای محلی هنری سوئدی

به‌دست آمده، ارائه خواهم داد. بنابراین، اجازه دهید ما به بازدیدکنندگان گالری که در ابتدا از آنها نقل قول شده‌بود برگردیم تا ببینیم در چه زمینه‌ای واقع شده‌اند. چه چیزی را درمورد زیرمیدان محلی هنر نشان‌دادند؟

میدان ملی هنر که شامل حوزه‌های پیرامونی محلی نیز می‌شود، به شدت تابع حوزه هنر پایتخت است. مقایسه بی‌پایان بین میدان‌های [هنری] مناطق و پایتخت انجام می‌شود. جایگاهی وجوددارد که به آن دسته از هنرمندانی که از انستیتوی سلطنتی هنر یا یکی دیگر از معتبرترین دانشگاه‌های کالج هنر، صنایع دستی و طراحی فارغ‌التحصیل شده‌اند، نسبت داده می‌شود. مدارس هنری محلی مرتبه‌ای ضمنی از آموزش‌ها را تشکیل می‌دهند و در این میان دو مدرسه به عنوان مدارس ممتاز شناخته می‌شوند. گالری‌های خصوصی و موزه‌های عمومی با توجه به قطب مستقل افقی (تولید محدود) در برابر قطب وابسته (تولید انبوه)، مرتبه‌ای از فضاهای نمایشگاهی را تشکیل‌می‌دهند که عمدتاً به صورت عملیاتی در گفتمان‌های مشترکی به مثابه درجه‌ای از تجاری‌سازی و ایجاد تقاضای ضرورت آموزش رسمی یا غیر آن را تعیین می‌کنند. در طول سال‌ها سه یا چهار گالری خصوصی وجود داشته‌اند که معتبرتر و مستقل‌تر شناخته می‌شده‌اند. بُعد عمودی توسط گالری‌های کوچک مرتبط با مدارس هنری در مقابل موزه‌ها و چند گالری جاافتاده ساخته می‌شود. عضویت در یک مجموعه‌ی هنری محلی سرمایه‌ای نمادین را به‌وجود می‌آورد و همچنین کمک مهمی به توسعه شبکه‌های [هنرمندان] می‌کند. در گالری‌های خصوصی معمولاً تعدادی از هنرمندان «خانه»[۵۹] دارند و در غرفه (لژ) خود به عنوان هنرمندان یاد می‌شوند. از شما به عنوان یک هنرمند «خانه» انتظار می‌رود تا زمانی که صاحب گالری تصمیم می‌گیرد، به این گالری چسبیده شوید (به گفته یک فرد آگاه حتی اگر تا فاصله ۳۰۰ کیلومتری گالری قرارگرفته باشید). استفاده از یک گالری دیگر، در حوزه محلی منطقه‌ای خاص، به شدت مجازات در پی خواهدداشت.

گفتمان‌های جاری و مباحث خصوصی دسته‌بندی‌ها و رده‌بندی‌هایی را با عنوان ژانرها، سبک‌ها و روش‌ها به عنوان مثال هنرهای تجسمی، اجراگری، هنرهای مفهومی، هنر غیرکاربردی و کاربردی، صنایع دستی، طراحی، نقاشی (روغن، اکریلیک، آبرنگ)، مجسمه‌سازی (سنگ، فلز، مواد دیگر)؛ فیلم، سرامیک، منسوجات و غیره را بازتولید می‌کنند. یک فرد آگاه، در سطحی کلی و محلی، با ارائه تصویری روشن از این گفتمانها در مورد تفاوت وضعیت ژانرها و پایه‌های آن‌ها در حوزه هنر مشارکت می‌کند:

نقاشی آبرنگ نشان‌دهنده‌ی واقعیت دنیای هنر نیست. برای نشان‌دادن زن بودن، میانسال بودن و نداشتن آموزش هنری ،شاید بتوانید با آبرنگ در حد اعلی گل‌هایی را نقاشی کنید ـ اما همچنان شما بیرون [از دایره این گفتمان] هستید. پیرامون «کنش آماتور» زنان، دنیای تعصبات فراوانی در این حوزه وجوددارد که وضعیت این شکل هنری را نیز تخریب می‌کند. با این حال، موزه تازه تأسیس آبرنگ ممکن است به آرامی این مسئله را تغییر دهد.

علاوه بر این، همان‌گونه که در گفت‌وگوی نقل شده در آغاز مقاله آمد، نقاشان برجسته ممکن است وضعیت یک روش یا یک ژانر را بهبود ببخشند. نوشتن بررسی[۶۰]ها در روزنامه محلی در مورد نمایشگاه‌ها برای موقعیت یک هنرمند در این حوزه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. منتقدان به خوبی شناخته شده‌اند و شبکه‌های آنها با دقت مورد مداقه قرارمی‌گیرد. بررسی‌ها در روزنامه‌های پیشروی ملی نیز بسیار مورد توجه قرارمی‌گیرند. نمایشگاه‌ها در حوزه پایتخت بسیار پسندیده است و بر نیروی ارزش‌های نمادین در حوزه سرمایه محلی و همچنین حوزه هنری ملی دلالت می‌کند. رقابت در میدان‌ها همچنان ادامه دارد.

نتیجه‌گیری

بنابراین، با توجه به افزایش قیمت نقاشی آبرنگ خاصی که دو بازدیدکننده در گالری فوق با آن روبرو شده‌اند، چه توضیحی می‌توان ارائه داد؟ نخست، طبق سنت اومانیستی هنر، اشارات به استعدادهای این هنرمند به اندازه کافی توضیح داده‌شده باشد که در اولین اظهارنظر ذکر شده‌است. دوم، اشاره نزدیک به مهارت‌های کسب شده در آموزش یا تمرین که از سوی نفر دیگر [ارائه شده] خواهد بود. توضیح سوم، می‌تواند وضعیت منتسب به اشخاص و موقعیت‌هایی باشد که هنرمند در آن قراردارد. چهارم، با درنظرگرفتن برخی از زمینه‌های موجود در میدان، به عنوان مثال وجود یک نگارخانه وابسته به قطب تجاری، تقاضای بازار نخبگان اقتصادی، افزایش قیمت نقاشی را توضیح می‌دهد. پنجم اینکه، برشمردن زمینه بیشتر موجود در حوزه هنر، از نظر شغلی و برندسازی هنرمند، از جمله مکان‌های خاص برای برگزاری نمایشگاه‌ها و همچنین تحسین منتقدین و موارد دیگر و همچنین وجود سرمایه نمادین در یک اقتصاد معکوس، برای دومین مورد ذکر شده، توضیحی اساسی و قوی خواهد بود. ایجاد سرمایه نمادین و تخصیص نمادین به‌طور کلی برای مشاغل حرفه‌ای و زمینه‌های حرفه‌ای از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. میدان هنر و سایر میدان‌ها در بخش فرهنگی نمونه‌های بسیار خوبی از این فرآیندهای تولیدی ظریف است.

این مقاله ترجمه‌ای است از: «Occupations and Professionalism in Art and Culture»

منبع: (2015) 2 No ,5 Oslo: Professions and professionalism, Volume

منابع

- Abbott, A. (1988). The system of professions: An essay on the division of expert labor. London: The University of Chicago Press.

- Bale, K. (2009). Estetikk. En innföring. Oslo: Pax förlag.

- Becker, H. (1982). Art worlds. Berkeley: University of California Press.

- Bourdieu, P. (1984). Distinction: A social critique of the judgement of taste. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), Handbook of theory and research for the sociology of education (pp. 241-258). New York: Greenwood.

- Bourdieu, P., & Passeron, J-C. [1964] (1979). The inheritors. Chicago: The University of Chicago Press.

- Bourdieu, P., & Passeron, J-C. [1970] (2000). Reproduction in education, society and culture. London: Sage.

- Bourdieu, P. (1993). The field of culture production. Essays on art and literature. New York: Columbia University Press.

- Bourdieu, P. (2000). Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur. [The rules of art. Genesis and structure of the literary field]. Stockholm: Symposion.

- Brante, T. (2011). Professions as science based occupations. Professions & Professionalism 1(1), 1-17. http://dx.doi.org/10.7577/pp.v1i1.147

- Brante, T. (2014) Den professionella logiken. Hur vetenskap och praktik förenas I det moderna kunskapssamhället. [The Professional Logic. How science and practice is united in the Modern Society of Knowledge]. Stockholm: Liber.

- Broady, D. (1990). Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin. [Sociology and Epistemology. On Pierre Bourdieu's work and the historical epistemology]. Stockholm: HSL förlag.

- Broady, D. (Ed.). (1998). Kulturens fält: en antologi. [The Field of Culture: an anthology]. Gothenburg: Daidalos.

- Broady, D. (2012). Förord. [Preface]. I M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Eds.), Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008. [The reversed economy of art]. Göteborg: Daidalos.

- Carlhed, C. (2011). Fält, habitus och kapital som kompletterande redskap i professionsforskning. Socialvetenskaplig tidskrift 2011, 4, 283-300.

http://svt.forsa.nu/Artiklar-SocialVetenskaplig-Tidskrift.aspx

- Childress, C., & Gerber, A. 2015. What's an MFA in creative writing for?:

The uses of a "useless" credential in the U.S. literary field. Professions and

Professionalism, 5(2). http://dx.doi.org/10.7577/pp.868

- Coleman, J. S. (1988). Social capital in the creation of human capital. American Journal of Sociology. 94 Supplement, 95-120. http://dx.doi.org/10.1086/228943

- Collins, R. (1979). The credential society. An historical sociology of education and stratification. Orlando: Academic Press.

- Edling, M. (2012). Att förbereda för ”rummet av möjligheter”. Om skolornas antagning, fria utbildning och starka fältberoende. [To prepare for ”the space of options”. On recruitment, free education and strong field dependence of art schools]. In M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Eds.), Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008. [The reversed economy of art] (pp. 40-82). Göteborg: Daidalos.

- Edling, M. & Börjesson, M. (2008). Om frihet, begåvning och karismatiskt lärande inom den högre bildkonstnärliga utbildningen. Praktiske Grunde. Tidskrift for kultur- og samfundsvitenskab, 1, 66-93.

- Ericson, D. (1988). In the Stockholm art world. Stockholm: Department of Anthropology, University of Stockholm.

- Flisbäck, M. (2006). Att lära sig konstens regler. En sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar. Göteborg Studies in Sociology no 30. Göteborg: Department of Sociology, Göteborg University.

- Flisbäck, M. & Lund, A. (2010). Konst- och kultursektorn—ett pionjärområde för

- ett arbetsliv i omvandling?, Arbetsliv i omvandling, 4, 1-13.

- Flisbäck, M. & Lund, A. (2015). Artists’ autonomy and professionalization in a New Cultural Policy landscape. Professions and Professionalism, 5(2). http://dx.doi.org/10.7577/pp.867

- Florida, R. (2002). The rise of the creative class. And how it’s transforming work, leisure and everyday life. New York: Basic Books.

- Freidson, E. (2001). Professionalism: The third logic. Oxford: Polity Press.

- Gustavsson, M., Börjesson, M. & Edling, M. (2012a) Inledning. [Introduction]. In M. Gustavsson, M. Börjesson & M. Edling (Eds.), Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008. [The reversed economy of art] (pp. 11-36). Göteborg: Daidalos.

- Gustavsson, M., Börjesson, M. & Edling, M. (2012b). Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildning och fält 1938-2008. [The reversed economy of art]. Göteborg: Daidalos.

- Harrits, G. S. (2014). Professional closure beyond state authorization. Professions and Professionalism, 4(1). http://dx.doi.org/10.7577/pp.567

- Hochschild, A. R. (1983). The managed heart: The commercialization of human feeling. Berkeley: The University of California Press.

- Howkins, J. (2001). The creative economy: How people make money from ideas. London: Penguin.

- Hughes, E. C. (1958). Men and their work. New York: Free Press.

- Lair, D. J., Sullivan, K., & Cheney, K. (2005). Marketization and the recasting of the professional self: The rhetoric and ethics of personal branding. Management communication quarterly, 18(3), 307-343.
http://dx.doi.org/10.1177/0893318904270744

- Lin, N. (2001). Social capital: A theory of social structure and action. Cambridge: Cambridge University Press. http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511815447

- Lindström, S. (2015). Constructions of professional subjectivity at the fine arts college. Professions and Professionalism, 5(2). http://dx.doi.org/10.7577/pp.869

- Mansfield, E. (2002). Art history and its institutions: Foundations of a discipline. London: Routledge.

- Molander, A., & Terum L. I. (2008). Profesjonsstudier—en introduksjon. [The study of professions—Introduction]. In A. Molander & L. I. Terum (Eds.), Profesjonsstudier [The study of professions] (pp. 13-28). Oslo: Universitetsforlaget.

- Olofsson, G. (2011). Högskoleutbildning, yrke och profession. [Higher education, occupation and professions]. In G. Olofsson & O. Petersson (Eds.), Med sikte på profession: Akademiska yrkesutbildningar vid ett nytt universitet. [Aiming for a profession: Academic vocational edcuations at a new university]. Lund: Arkiv förlag.

- Putnam, R. D. (2002). Democracies in flux: The evolution of social capital in contemporary society. Oxford: Oxford University Press. http://dx.doi.org/10.1093/0195150899.001.0001

- Ridgeway, C. L. (2014). Why status matters for inequality. American Sociological Review 79(1), 1-16. http://dx.doi.org/10.1177/0003122413515997

- Saks, M. (2010). Analyzing the professions: The case for the neo-Weberian approach. Comparative Sociology, 9(6), 887–915. http://dx.doi.org/10.1163/156913310X522624

- Saks, M. (2012). Defining a profession: The role for knowledge and expertise. Professions and Professionalism, 2(1). http://dx.doi.org/10.7577/pp.v2i1.151

- Sciully, D. (2010). Structural and institutional invariance in professions and professionalism. In L. G. Svensson & J. Evetts (Eds.), Sociology of professions. Continental and anglo-saxon traditions (pp. 33-74). Gothenburg: Daidalos,

- SOU 2009:16 (2009). Betänkande av kulturutredningen. [Report from the commission on culture]. Stockholm: Kulturdepartmentet. Retrieved from: http://www.regeringen.se/rattsdokument/statens-offentliga-utredningar/2009/02/sou-200916/

- Standing, G. (2011). The precariat: The new dangerous class. London: Bloomsbury Academic.

- Svensson, L. G. (2003). Yrken, professioner, klassifikationer och status [Occupations, professions, classifications and status]. In M. Blomsterberg & T. Soidre (Eds.), Reflektioner. Perspektiv i forskning om arbetsliv och arbetsmarknad. [Reflections. Perspectives in research on working life and labour markets]. Research report no 132. Göteborg: Department of Sociology, University of Gothenburg.

- Svensson, L. G. (2011.) Profession, organisation, kollegialitet och ansvar. [Profession, organization, collegiality and accounts]. Socialvetenskaplig Tidskrift, 4, 301-319. Retrived from:

http://svt.forsa.nu/Artiklar-SocialVetenskaplig-Tidskrift.aspx

- Svensson, L. G., & Ulfsdotter Eriksson, Y. (2009). Yrkesstatus: En sociologisk studie av hur yrken uppfattas och värderas. [Occupational status: A sociological study on receptions and valuations of occupations]. Göteborg: Department of Sociology, Göteborg University. Retrieved from:

http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/19737/1/gupea_2077_19737_1.pdf

- Ulfsdotter Erikson, Y., & Linde, M. (2014). ”Being” or ”doing” a profession. Work as a matter of social identity. The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies, 8(1), 33-43.

- Weber, M. [1922] (1983). Ekonomi och samhälle [Economy and Society]. Vol. 1. Uppsala: Argos.

- Zolberg, V. (1990). Constructing a sociology of the arts. Cambridge: Cambridge University Press

http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511557712

پی‌نوشت

1- Lennart G. Svensson
2- culture
3- occupations
4- professions,
5- status
6- field
7- symbolic capital
8- social capital
9- emotional labour
10- reversed economy
11- creative industries
12- creative occupations
13- the cultural creative sector
14- culture industries
15- doxa
16- autonomy
17- closure
18- the creative class
19- the precariat class
20- symbolic codes
21- patronage
22- Vera Zolberg
23- mystery of art
24- Howard Becker
25- Pierre Bourdieu
26- Marita Flisbäck
27- Anna Lund
28- Lindström
29- Childress
30- Gerber
31- prestige
32- social closures
33- Symbolic closure
34- habituation
35- Stina Bergman
36- Arlie Hochschild
37- essential trait approach
38- conflict project approach

39- collegial control
40- political legitimacy
41- artistic development,
42- the visual art L'Academie de France
43- Hence Elliot Freidson
44- amateur
45- autodidact
46- professionalism
47- vignette
48- vignette
49- boundaries
50- Uppsala
51- curators,
52- autonomy (limited production)
53- heteronomy (large scale production)
54- autonomous subfield
55- l'art pour l'art
56- titles
57- credentials
58- institutional consecration
59- house
60- Review

Occupations and Professionalism in Art and Culture

Saeed Asadi
lecturer, Faculty of Performing Arts and Music, Faculty of Fine Arts, University of Tehran
Sepehr Asadi
Undergraduate student of Theater, Faculty of Performing Arts and Music, Faculty of Fine Arts, University of Tehran

Abstract

The article introduces the topic of this special issue on artists and professionalism from the perspective of the sociology of the arts and culture, in order to demonstrate how the contributions significantly develop studies of professions in general. Some theoretical concepts are defined and discussed: culture, arts, occupations, professions, status, field, symbolic and social capital, emotional labour, and reversed economy. An illustration is used to demonstrate pricing in arts and what may explain it. There is a focus on the field of art with a brief comparison to the academic field. In this issue we find studies on artists, authors, and theatre actors, which provide significant contributions to these themes in theories and studies of professions.

Keywords: creative industries, creative occupations, professions, status, field, symbolic and social capital

Study of the Structural and Content Elements of the Ritual of Sineh_Zani as a Theatre

Jahanshir Yarahmadi
M.A dramatic literature, Azad university, Boushehr
Mehdi Nasiri
ph.d in Dramatic Literature of the national Academy of Sciences of Armenia, Yerevan, Armenia

Abstract

We could find so many rituals and rites in various part of iran which has established on religious faith and belives of the people of that region. In some these ritual we could see some religious element which never directly and verbally be articulated by form and content or by celebrants of those rituals. In fact, the ritual in its form makes those elements prominent in such a way that audience easily could understand. one obvious instant is circular sinezani in southern of lran. This ritual is performed in circle that is most perfect figure, which most imortant characteristic of it is its religious meaning : unity.This essay explores the genesis of this ritual and its evolution,then with comparing concepts like earth and heaven tries to answer why it is performed in circle figure and how it indicates the unity between people.

Key words: Ritual,theatre,Southern Iran,Sinezani,Unity,Nature,Circl,theatre elementary

Observation and Acquisition: A Study of the Dialectic of East and West in the Modernization Process of Japanese Theatrical Types

Mohammad Ohadi Haery
MA of Dramatic literature , Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

D.T. Suzuki(1870 - 1966) in his sermons on Zen Buddhism, by comparing two poems by Basho(1644 - 1694) and Tennyson(1809 - 1892), reveals two types of thought that have also spread to art. He sees the nature of the Eastern description in observation and the nature of the Western description, and from this he arrives at the inner result of an artist. In this article, using an anthropological study using Suzuki's theory of the difference between East and West, we try to make a dialectical study that has led to the production of works by Yukio Mishima (1925 - 1970) and Robert Wilson(1941-). Focusing on the old forms of drama in Japan, Mishima began writing modern plays for Kabuki and Noh. Wilson also created a modern work in Einstein's play on the beach, using Japanese theatrical traditions. Both were trying to deconstruct old species from museum use and achieve new shapes from the heart of tradition. But there has long been a concern that the ancient species, because of the relations they have within themselves, should be done in the same structure, because leaving that structure would be tantamount to leaving their body, and this was seen as an emptying of previous traditions. So what to do with this tradition? Hence, the question of this research is how to deal with tradition, using the fusion of two traditions, East and West. The hypothesis of this article is that Mishima and Wilson sanctified traditions but at the same time preserved their spirit. In this way, Mishima turned his attention to the text, and Wilson focused on the area of the body and the verbal and physical fragmentation in a Noh play. Both maintained the behavior and accompanied the modernization process with the behavior. In their opinion, a new ritualization should be realized in the modern field as well, and without the new ritual, the old ritualization cannot be modernized and cannot be displayed.

Keywords: Tame, Satori, Sensory realm, Dialectic of dialogue, Transcendental reality

The Role of "Ugliness" in Selected Tragedies of the Attica Period in Greece
Relying on the views of Plato and Aristotle

Eisa Nouri Vayghan
PhD student in philosophy of art, faculty of Law, Theology and political science, science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Shamsolmolok Mostafavi
Associate Professor of philosophy, Faculty of Humanities, North Tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran, Iran
Esmaeel Shafiee
Associate Professor of theatre, faculty of cinema and theatre, Art university, Tehran, Iran

Abstract

Art has repeatedly portrayed "ugliness" in different eras, and a clear example of this can be found in the tragedies attributed to Achilles, Sophocles and Euripides, which belong to the Attica period and belong to the fifth century BC in Greece Observed. The "ugly" themes in the story of tragedies have been the subject of controversy among philosophers such as Plato and Aristotle. Although Plato considered the play "ugliness" in tragedy to have no value or credibility, Aristotle seems to have considered it as one of the factors shaping tragedy and having moral value. The contrast between the views of these two thinkers on tragedy is the subject of discussion in this study.

The purpose of this study is to explain the role of "ugliness" in selected Attica tragedies in Greece from the perspective of Plato and Aristotle. In this study, the important tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides have been studied. Importance of this research (which can be the result of the conclusion of this research) is to create a different understanding of the concept of "ugliness" and its constructive function in art and tragedy as opposed to the view that the display of "ugliness" in art is necessarily destructive and immoral Knows. Therefore, the constructive and moral function of "ugliness" in tragedy can be used as a model for creating dramatic works.

The main question of this research is: What role does "ugliness" play in Greek tragedies from the perspective of Plato and Aristotle? The method used in this research is descriptive-analytical and library resources and valid Internet sites have been used to collect information.

One of the most important achievements of this research is the constructive role of "ugliness" as a necessary and vital thing in the formation of Greek tragedy and the creation of moral concepts in human life.

Keywords: Ugliness, Morality, Tragedy, Plato, Aristotle

A Study of the Presentation of Lifestyle in the Material Signifiers of Negaheman Mikonand (Through a Social Semiotics Approach based on the Ideas of Theo van Leeuwen)

Azade Shahmiri
PhD in Artistic Research, Alzahra University, Tehran, Iran
Shadi Karamroudi
Masters of Arts in Dramatic Literature, Sooreh University, Tehran, Iran

Abstract

As one of the most common terms used in social semiotics, lifestyle can be studied in different ways, such as by identifying and analyzing the material signifiers present in the text. Seeking to analyze the presentations of lifestyle in the play Negaheman Mikonand (They Look at Us) by Naghmeh Samini, the present study first identifies the semiotic resources in the text, such as set design, set framing and set props, and then examines the semiotic potential of each of them. Thus, the main focus of this article is on the presentation of lifestyles through material signifiers in Negaheman Mikonand and the process of signification. The main assumption of this article is that the material signifiers used in Negaheman Mikonand have a semiotic function in developing and identifying the lifestyle of each character and semantically they have a signifying mechanism.

This study is of the descriptive-analytical type and the data was collected using library research method through theoretical study. Adopting the semiotic approach developed by Theo van Leeuwen, the present article relies on social semiotics as its theoretical framework.

The findings of the article indicate that lifestyle is presented through material signifiers in the play, resulting in the creation of meaning in the text in different ways. In set design, meaning is created through arrangements and interior design and the decorative elements used in them. In the framing of the set this occurs through rhyme/contrast and segregation/separation in the framing and whether the framing is permanent or temporary, while in the set props, which include communicative tools, it comes about through the functions and limitations of these tools.

Keywords: Lifestyle, Social Semiotics, Material Signifiers, Theo van Leeuwen, Negaheman Mikonand

The Role of Holographic Technology and Video Mapping in Performance Arts in the 21st Century

Asie Ansarian
MA in Directing Theatre, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Masoud Delkhah
PH.D., Assistant Professor, Department of Theatre Directing, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

The goal of this study is to investigate the necessity of holographic technology, video-mapping technology and create fantasy in the viewer's mind by these two technologies in order to attract directors and scenic designers attention. The accurate understanding and introducing these two technologies to the theatrical community of Iran will help the development of such performing arts. Today, theatre and technology are used as complementary in most developed countries. It is obvious that theater and technology must be synchronized, however, compared to the international arena, Iran is far from this criteria. The use of holographic technology and video-mapping in the ۲۱st century theater and performing arts has attracted many directors and designers attention. It is expected that these technologies to be used more widely in theater and other performing arts in the future. In recent decades theater in Iran has not been based on a specific school or theoretical framework. Such studies may help theater artists in Iran, to better understand the various possibilities of using technology in their work in the future.

Keywords: Iranian theater, Holography, Technology, Video-mapping

Creating Drama from Philosophy: Kierkegaardian Semantic Readings of the Drama "A Behanding in Spokane" by Martin Mc'Donagh

Mahdi Mohammadi KiakalaAmlashi
P.H.D Student of Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University Centeral Tehran Branch, Tehran, Iran
Mohammadreza Sharifzadeh
Associate Professor of Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University Centeral Tehran Branch, Tehran, Iran
Mostafa Mokhtabad
Professor,Tarbiat Modares University,Tehran,Iran

Abstract

This research is an effort to reveal a guideline in writing scripts by finding meaningful similarities between Martin Mc'Donagh's plays and Soren Kierkegaard's Existentialist viewpoint, concentrating on "A Behanding in Spokane." The aim of this research is to find a way to create and develop plays, following concept line of a certain philosopher by introducing a case study about the strength and vastness of influence of Kierkegaard's philosophy on creation and developing characteristics and humane actions of characters of Mc'Donagh's, emphasizing "A Behanding in Spokane." Kierkegaard uses irony and indirect communication to explain subjective truth and his other philosophical concepts. He states the possibility of death at any moment and clarifies the meaning of awareness in the phrase "we should doubt everything" further than Cartesian doubt and signifies three spheres of living: Aesthetical, Ethic and Religious. In this research by analyzing the meaning of Kierkegaard's philosophical elements in "A Behanding in Spokane" and comparing the evolution and development of these concepts in Mc'Donagh's prior plays, this idea has been put to question whether the characters of this play have been characterized and arranged in accordance with Kierkegaard's ideas. The main question of this research is: How can an author create and develop a play in accordance with a defined philosophical theory? And how did Martin Mc'Donagh do this in his "A Behanding in Spokane" script as a case study?

Keywords: Soren Kierkegaard, Martin Mc'Donagh, Existentialism, Aesthetics, Human Acts, Script writing

Abstract

Contents

Editor 9

Creating Drama from Philosophy: Kierkegaardian Semantic Readings of the Drama "A Behanding in Spokane" by Martin Mc'Donagh
Mahdi Mohammadi KiakalaAmlashi, Mohammadreza Sharifzadeh, Mostafa Mokhtabad ... 13

The Role of Holographic Technology and Video Mapping in Performance Arts in the 21st Century
Asie Ansarian, Masoud Delkhah 39

A Study of the Presentation of Lifestyle in the Material Signifiers of Negaheman Mikonand (Through a Social Semiotics Approach based on the Ideas of Theo van Leeuwen)
Azade Shahmiri, Shadi Karamroudi 59

The Role of "Ugliness" in Selected Tragedies of the Attica Period in Greece Relying on the views of Plato and Aristotle
Eisa Nouri Vayghan, Shamsolmolok Mostafavi, Esmaeel Shafiee 77

Observation and Acquisition: A Study of the Dialectic of East and West in the Modernization Process of Japanese Theatrical Types
Mohammad Ohadi Haery 95

Study of the Structural and Content Elements of the Ritual of Sineh_Zani as a Theatre
Jahanshir Yarahmadi, Mehdi Nasiri 115

Occupations and Professionalism in Art and Culture
Saeed Asadi, Sepehr Asadi 132

Theater Quarterly

Issue 79 / Winter 2020

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Editor: Dr. Qader Ashna
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