به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد / بهار هزار و سیصد و نود و نه

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
مسئول سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: روح‌الله ایرجی
www.namayesh.org

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
نشانی الکترونیک: ft.drama@gmail.com www.quarterly.theater.ir
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

کارکرد کمینه‌گرایی در کارگردانی تئاتر پست‌مدرن با تأکید بر مینیمالیسم عنصر بازیگر در تجربیات تادئوش کانتور
پروین شجاعی، رضا دادویی ۱۳

سنجش عملی آرای بارت در مورد قواعد و علل زیبایی و جذابیت لباس تئاتر
اسماعیل شفیعی، گلناز گلشن ۳۵

حقوق هنرمندان مجری در تئاتر ایران
سارا برومندی، فرهاد مهندس‌پور ۷۱

ظرفیت‌های درام موسیقایی در تولید مستند رادیویی
پدرام بهاآبادی راوری، حسن خجسته باقرزاده، مجید شریف خدایی ۸۹

ریخت‌نگاری آیین نمایشی مذهبی خه ررە در عاشورای لرستان با رویکرد تفسیرگرایی گیرتز و مبتنی بر آخشیج‌های ایران باستان
الهام عارف، محمد عارف، وحید گلستان ۱۱۳

واکاوی مفهوم غیریت زنانه در کمدی‌های آریستوفانس
مریم نصراصفهانی ۱۴۳

سخن سردبیر

ارتباط هنرمند و مخاطب بستگی و نسبتی تام با جامعه‌ای دارد که اثر هنری در آن خلق و عرضه می‌شود. در جوامع توسعه نیافته هنر از ساختار مناسب اجتماعی و زیباشناختی برخوردار نیست و به‌طور طبیعی زمینه‌ی رشد و شکوفایی هنرمند و مخاطب به‌وجود نمی‌آید، ولی در جوامع توسعه‌یافته، هنر از رشد اجتماعی موزون و پایداری برخوردار است. در چنین جامعه‌ای خلاقیت شهروندان و یا مخاطبان با تحول و تکامل جریان هنری آن پیوندی مستقیم دارد. اثر هنری در خدمت تقویت و تاثیرگذاری بر روح حسّانی جامعه و مردم است. هنرمند با خلق اثری انسانی، دست به جامعه‌سازی و مخاطب آگاهی می‌زند. او در چرخه‌ای از خلاقیت آزاد و بسترسازی ذهنیت هنری عرصه عمومی قراردارد تا به شکوفایی فردی و تعمیم انگاره‌های ذوقی جامعه بپردازد. هم‌زمان مخاطب رشد و تربیت یافته در یک جامعه پیشرفته تاویل‌گر و هنرآگاه، مولف، منتقد و پژوهنده‌ای سختگیر است که کاشف آخرین و بدیع‌ترین تجربه بیان هنری و پاسدار خلاقیت ناب نوآورانه روزگارش نیز هست.

از سوی دیگر در جامعه توسعه نیافته هنری اگر آزادی عمل مولف و مخاطب در جریان خلاقیت هنری از ساحت و مدار تعادل خارج گردد و با نوعی گفتمان افراط‌گرایی و رادیکالیسم ـ آوانگاردیسم در جهت نوآوری هنری همراه شود که شعار آفرینش به هر بهایی شکل‌گیرد، در این غامض کل، جریانی پدید می‌آید که قادر است به قوانین اخلاقی هنر سالم پشت پا زند و به‌جای زیباسازی درون مخاطب و جامعه، شوربختانه در جهتی معکوس به حرکت درآید تا پایه و مایه تهدیدآمیزی بر ضد جایگاه هنر انسان مدار و روح بر تافته تاریخی آن گردد. در این اتمسفر، مخاطبی که از چنین هنری جانبدارای نماید بی‌تردید نامخاطبی است که به‌شکل کاذب در جایگاه مخاطب واقعی قرارگرفته‌است؛ او با حمایت بی‌دریغ از هنر مردم گریز آن هم

در قالب هنری نو و متفاوت، نفس و ذات خلاقیت اصیل هنری را سخت بی‌اعتبار می‌سازد؛ وضعیتی آشوبی، با موجی از هنر خام، هنر شخصی، هنر آوانگارد یا پیشرو، که منجر به نوعی افراط‌گرایی در بنیان و اصول زیبایی‌شناسی هنر در جامعه می‌گردد؛ حرکتی که پیمان فاهمه بین هنرمند و مخاطب را برای رشد هنر سالم قبل از هر چیزی نقض و ویران می‌سازد و در نهایت هنرمند و اثر هنری را در یک بازی خطرناک به سقوط می‌کشاند. در چنین شرایطی هنرمند آزاداندیش و مخاطب هنرآگاه باید با هرآنچه که جنبه غیرهنری و مخرب زیباشناسانه دارد مقابله نمایند و آن را به دور اندازند.

رابط میان هنرمند و مخاطب امروز به هیچ وجه مشابه گذشته نیست. ما در عصر انفجار اطلاعاتی، جهان قبیله‌ای و دنیای مجازی شیشه‌ای و یا همان قاره ششم زندگی می‌کنیم. در چنین جهانی مخاطب دچار دگردیسی شده‌است. شناخت چنین مخاطبی با ذوق و ذائفه سیال و متکثر برای هنری چون تئاتر امری بس دشوار است، چون در عصر رقابت سایبرنتیکی، مخاطب از فضا و محیط و تجربه دیگری به سالن پا می‌گذارد و آموزش و شناخت او از جنس دیگری است. این مخاطب آراسته به اطلاعات عصر دیجیتال، دچار ذهنی ناموزون و ناهمگن شده‌است. هنرمند صحنه امروز چه در جوامع پیشرفته چه توسعه‌نیافته با مخاطبانی هنجارگریز یا نامخاطب سروکار دارد. اگرچه هنرمند امروز سعی دارد جلوتر از زمان خود حرکت کند ولی این روش و نگاه تنها مخاطبان خاص را جلب می‌کند و مخاطب عام از این دایره خارج می‌ماند. در عصر سونامی اطلاعات و غلبه گفتمان اطلاعات‌مجازی و تکنولوژیکی، معادله نامخاطب‌سازی برجسته می‌گردد. اگر در جوامع توسعه‌یافته به‌دلیل زیرساخت‌های مناسب هنری راه‌هایی برای کنترل و حفظ هنرهای تک ساحتی چون تئاتر به‌وجود آمده‌است تا از نامخاطب‌سازی در آن پرهیز شود و تنها در پی تربیت مخاطبان جدی باشند، در جوامع توسعه‌نیافته بنا به فقدان جریان هنری بویژه عنصر تئاترآگاهی این امر سخت پرابلماتیک و پارادوکسیکال گردیده‌است، زیرا با هجوم رسانه‌های نوین و بافتار نامناسب تئاتری، به‌طور طبیعی جریان نامخاطب‌سازی رشد می‌یابد و تنها راه برای حیات‌مداری تئاتر و حفظ و نگهداری مخاطب اندک تئاتر آگاه، تلاش همه‌جانبه است تا با ایجاد زیرساخت‌های مدرن و شکل‌دادن جریان هنری پویای تئاتری، این هنر زنده بماند.

کارکرد کمینه‌گرایی در کارگردانی تئاتر پست‌مدرن با تأکید بر مینیمالیسم عنصر بازیگر در تجربیات تادئوش کانتور

پروین شجاعی
رضا دادویی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۲/۲۸

کارکرد کمینه‌گرایی در کارگردانی تئاتر پست‌مدرن با تأکید بر مینیمالیسم عنصر بازیگر در تجربیات تادئوش کانتور

پروین شجاعی

دانشجوی دوره کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، موسسه غیرانتفاعی نبی‌اکرم(ص) تبریز، ایران

رضا دادویی

مدرس مدعو موسسه غیرانتفاعی نبی‌اکرم(ص) تبریز، ایران

این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی ارشد پروین شجاعی با عنوان «کارکرد کمینه‌گرایی در کارگردانی تئاتر پست‌مدرن (با تاکید بر مینیمالیسم عنصر بازیگر در تجربیات تادئوش کانتور)» در رشته کارگردانی نمایش موسسه غیرانتفاعی نبی‌اکرم(ص) تبریز، واحد تهران، با راهنمایی دکتر رضا دادویی برگرفته شده‌است.

چکیده

با روی کار آمدن جنبش پست‌مدرنیسم، هنرمندان این مکتب از ابزار وتولیداتی که تا آن زمان برای دنیای هنر ناشناخته بود بهره بردند تا جایی که این ابزارها و روش‌های نو، جزء جدایی‌ناپذیر ابزارهای اجرایی‌شان شمرده شد. با همین رویکرد، نمایش‌های منتسب به این مکتب، در اجراهای خود تنها به کلام تکیه نمی‌کنند، بلکه از زبان و ابزارهای جدید و متنوع دیگری استفاده می‌کنند که گاه عامل اصلی و پیش برنده نمایش می‌شود. در این میان هنرمندان مینی‌مالیست از تولیدات صنعتی و مونتاژ آنها نیز در ترکیب و خلق آثار خود بهره بردند. این پژوهش در پی آن است تا کاربست کمینه‌گرایی عنصر بازیگر در تئاتر پست‌مدرن را بررسی کند و دریابد که چگونه هنرمندان کمینه‌گرا به نفع اندیشه‌های خود، روش‌های اجرایی ویژه‌ای درپیش گرفتند. همچنین با هدف شناخت کارگردان و نقاش آوانگارد، تادئوش کانتور، تجربیات او را در استفاده از ابزارهای اجرایی در جهت مینیمالیسم عنصر بازیگر مورد ارزیابی قرارمی‌دهد. در نتیجه‌ی این پژوهش درمی‌یابیم بسیاری از کارگردانان پست‌مدرن اجراهای خود را با کمینه‌گرایی از یک متن و تبدیل آن به یک اثر مفهومی با استفاده از عناصر متفاوت و به شیوه‌های مختلف، با زبان بدن، ویدئو، اشیاء، مانکن‌ها، چیدمان و یا به صورت هپنینگ، به نمایش در می‌آورند. کارگردان و نقاش آوانگارد تادئوش کانتور با بهره‌گیری از ذهن تجسمی و بصری خود به شیوه‌ی هنر مفهومی در استفاده از عنصر بازیگر به مینیمالیسمی رسید که تئاترهای خود را همانند نقاشی‌های متحرک به تصویر کشاند.

واژگان کلیدی: تئاتر پست‌مدرن، کمینه‌گرایی، بازیگر، تادئوش کانتور

درآمد

مدرنیسم یا نوگرایی از همان ابتدا با کنار گذاشتن سنت‌های قدیمی آغاز شد. اساس فلسفه در دوران مدرن، انسان است. در این دوران حقیقت نه از اسطوره‌ها نشأت می‌گیرد و نه از آموخته‌های سنتی و یا قوانین آسمانی، هیچ‌کدام در دوران مدرن با اهمیت نیستند و برای هنرمندان و اندیشمندان این مکتب نقشی ندارند.

اما هنرمندان پست‌مدرن با رویکردی متفاوت از اندیشه‌های هر دوره‌ای بهره بردند. برای آنها فرقی نداشت پیرو سنت یا مدرنیته باشند، بلکه تنها در جهت ارائه نظر خود از آنها برخوردار می‌شدند. پست‌مدرنیست‌ها از هرگونه امکاناتی در جهت پیشبرد ارائه اثر بهره می‌بردند، فرقی نداشت آن عنصر تکمیل‌کننده اشیاء باشد یا تکنولوژی و دیجیتال. هابرماس که از مدافعان دوران مدرنیته است، پست‌مدرنیته را درواقع روندی تکمیل‌کننده برای مکتب مدرنیته می‌داند. «به نظر وی مدرنیته یک طرح ناتمام است که هنوز به پایان نرسیده است» (داوری، ۱۳۹۱: ۱۹).

اصطلاح هنر پست‌مدرنیسم اولین بار در نقد هنر معماری مدرن استفاده شد. اشتاینر کویل[۱] در مقایسه معماری مدرن و پسامدرن، در مقاله‌ای با عنوان «مضامین پست‌مدرنیته»[۲] این‌گونه می‌نویسد:

«در معماری پست‌مدرن، سنت نفی نمی‌شود و یا برعکس، نئوکلاسیسم هم مورد پرستش قرارنمی‌گیرد. بلکه عناصر متعدد و متفاوت از دیگر ادوار مختلف دست‌چین شده و در شکلی هجوآمیز و طنزآلود در کنار هم قرارمی‌گیرند. در ادبیات نیز به اختلاط و کولاژ[۳] یا آمیزه‌هایی از متون مختلف در کنار هم برمی‌خوریم. فردیت و اصالت مؤلف با کاربرد نافذ متون دیگر و ارجاع فراوان به متون دیگر محو و زایل می‌شود» (دلخواه، ۱۳۹۹).

یکی از اندیشمندان مهم مکتب پست‌مدرنیسم ژاک دریدا است. او تمام هستی را همانند متن می‌داند و تمام اندیشه‌ها و فرهنگ‌ها را از ترجمان و عبور متن از دریچه ذهن هنرمند وارسی و تحلیل می‌کند. دریدا با این هدف که دیگر ساختار مشخصی برای یک متن وجود ندارد، بر آن است تا ساختار متن را بشکند و متن را از هم بگسلاند. این کار به‌طور مطلق به وسیله خود متن انجام می‌شود. پس معنای این پساساختگرایی دریدا، همان است که دلالت یک سویه متن را از بین برده و تمام دلالت‌های درونی و پنهان متن را آشکار می‌سازد. «نویسنده اغلب این واقعیت را نادیده می‌گیرد که خود زبانی که او مورد استفاده قرارمی‌دهد به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر آنچه را که او می‌اندیشد تحریف می‌کند و از شکل می‌اندازد» (استراترن، ۱۳۸۹: ۷۳).

ژان فرانسوا لیوتار در مورد وضعیت پست‌مدرن معتقد است که وقتی دانش به عنوان آگاهی ماهیت خود را تغییر داده‌است، ما از دوران مدرن عبور کرده و به پست‌مدرن رسیده‌ایم. «واژه مذکور بیانگر وضعیت فرهنگ ما و به دنبال تحولاتی است که از اواخر قرن نوزدهم در قواعد بازی برای علم ادبیات و هنر تغییراتی ایجاد کرده‌اند» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۵۳).

پست‌مدرنیسم و تئاتر

هنر پست‌مدرن با دیدگاه کثرت‌گرایی و تلفیق سبک‌های متفاوت یا با اقتباس از دیگر آثار هنری و همچنین در هم شکستن تمام قواعد مدرنیسم، بعد از معماری راه خود را به هنرهای دیگر همچون ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی و تئاتر باز کرد.

«پست‌مدرنیسم با اعتنانکردن به این طبقه‌بندی‌ها و نادیده‌گرفتن مرز بین هنرها و نقص

آگاهانه تفاوت و سبک‌ها را در یکدیگر ادغام کرد. همان‌گونه که در پرفرمنس آرت و مولتی مدیا حصار بین تماشاچی و مکان اجرا را از بین برد. در تئاتر محیطی این حائل را ویران کرد و در هنراتفاقی تمایز بین تماشاچی و اجراکننده را از بین برد» (دامود، ۱۳۸۴: ۱۷).

در این میان تئاتر ابزورد شکل‌گرفت. تئاتری که به ظاهر ناگویاست و به سادگی ارتباط برقرار نمی‌کند. «این نمایشنامه‌نویسان با استفاده از تمهیداتی گیج‌کننده تماشاگران تئاتر را تدریجا به نوع جدیدی از رابطه‌ی بین مضمون نمایش و نحوه ارائه آن عادت داده‌اند. دراین نمایش‌های به ظاهر عجیب و غریب، دنیای واقع غالبا به صورتی تهدیدکننده ویرانگر و ناشناخته تصویر می‌شود» (رابرتس، ۱۳۷۷: ۱۶).

جان ویتمور[۴] نیز برای ارائه مفهوم پیچیده تئاتر پست‌مدرن و همچنین برای شیوه‌ی به‌کارگیری عناصر نمایشی در آثار کارگردانان پست‌مدرن و کارگردانان سنت‌گرا این‌گونه بیان می‌کند: «پست‌مدرنیسم به‌طور کلی و با قدری مسامحه[۵]، همه‌ی آن گروه از اجراهایی را دربرمی‌گیرد که عمدتا جهت‌گیری غیرخطی، غیرکلامی (غیرادبی)، غیرواقعی، منطق‌گریز، گشوده و ناتمام دارند» (ویتمور، ۱۳۹۱: ۲۰).

در تئاتر پست‌مدرن اولین عامل، گریز از منطق و قواعد تئاترهای سنت‌گراست. به نقل از ژان فرانسوا لیوتار[۶]، یک هنرمند یا نویسنده پسامدرن در جایگاه یک فیلسوف قراردارد: «متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند، در اصل، زیر سلطه‌ی قوانین ازپیش‌تعیین‌شده نیستند، آنها نمی‌توانند به وسیله یک قانون تعیین‌کننده و با استفاده از مقوله‌های شناخته‌شده داوری شوند. اثر هنری به خودی خود در جست‌وجوی این قوانین برمی‌آید. به این ترتیب، نویسنده و هنرمند بدون قانون کار می‌کنند تا قوانین آنچه را که انجام‌گرفته‌است، تعیین کنند» (حقیقی، ۱۳۷۴: ۴۹).

نظریه‌ی مرگ مؤلف رولان بارت اندیشه هنرمندان پست‌مدرن را کامل‌تر و جامع‌تر کرد. موقعیت در نمایش پسامدرن موقعیتی سیال و نامشخص است. کارگردانان پست‌مدرن تماشاگران خود را در این روند سیال قرارمی‌دهند. اجراهای پست‌مدرنیستی می‌تواند با تلفیق و یا مونتاژ هر عنصری رخ دهد؛ مونتاژ و استفاده از هر آنچه که از ذهن کارگردان پست‌مدرن می‌گذرد. «آثار آنان انعکاسی بیگانه و در عین حال تازه از زندگی خودشان است، آن هم بدون معنایی پیدا و روشن، بدون موضوع و داستانی معین» (حسینی‌مهر، ۱۳۹۳: ۲۰۱).

در شکل‌گیری تئاتر پست‌مدرن عوامل بسیاری دخیل بودند که از مهم‌ترین آنها تجربیات پیروان دادائیسم، فوتوریسم و نظریات آنتونن آرتو در نمایش بود. «بنابر نظریه کوهن، اولین تئاتر پست‌مدرنیستی، یک پدیده هنری کوتاه مدت به نام دادا بوده‌است که در زوریخ سوئیس درست پس از شروع جنگ جهانی اول در کاباره ولتر در سال ۱۹۱۶ شکل‌گرفت» (کوهن، ۲۰۰۳: ۱۴۷).

«طرح آرتو بر این عقیده وی استوار بود که تئاتر می‌تواند مستقل از زبان وجود داشته‌باشد» (میتر و شفتسوا، ۱۳۹۱: ۱۰۱). درواقع آرتو با این تفکر پیشرو، یکی از مهم‌ترین بنیان‌های تئاتر پست‌مدرن را آماده‌سازی کرد. تفکرش بر این بود که با وسیله‌ای غیر از زبان نمایش پیش برود و همه را از این مهم آگاه کند که زبان غیر از انتقال معنا و پیام‌رسانی می‌تواند کارکردی دیگر بیابد. او با این اندیشه بدیع از عناصر بصری برای انتقال اندیشه‌اش بهره‌گرفت. بجز آرتو، کارگردان‌های دیگری چون برتولت برشت، اروین پیسکاتور، ادوارد گوردون کریگ یا هنرمندان دادائیسم نیز در شکل‌گیری تئاتر پست‌مدرن مؤثر بوده‌اند. استفاده از امکانات پیشرفته صوتی و بصری، بهره‌گیری از اشیاء و یا استفاده از مانکن و عروسک‌های غول‌پیکر،

همه در شکل‌گیری تئاتر پست‌مدرن دخیل بوده‌اند. این‌گونه اجرا به وسیله این عوامل، موجب درهم‌شکستن فضای رسمی نمایش و همچنین استفاده غیرهمیشگی از زبانی شد که تا آن زمان رایج نبود. در این‌گونه اجراها می‌توان نشانه‌هایی از سبک‌ها و مکاتب متنوع هنری را یافت.

در تئاتر پست‌مدرن، کارگردانان در اجرای هر نمایش هدفی را دنبال می‌کنند. هدف از خلق یک نمایش انتقال مفاهیم ذهنی است و رسالت یک کارگردان در بیان و انتقال آن مفاهیم بستگی به ترجمه‌ی تصویر خیال او و تبدیل تصویر ذهنی به یک محصول نمایشی دارد. در تئاتر پست‌مدرن، بسیاری از کارگردانان «محوریت و قداست نمایشنامه (یا حداقل، گفت‌وگوهای آن) را به چالش کشیده‌اند. آنها نقش جاودانه کلام و گفتار نمایشی به مثابه یگانه نیروی محرکه تئاتر را مورد تردید قرارداده‌اند» (ویتمور، ۱۳۹۱: ۱۵).

کارگردانان پست‌مدرن و آوانگاردهایی که بعد از جنگ جهانی دوم از بسترهای مختلف ظهور کردند، اجراهای خویش را با تأکید بر نظریه‌ها و عقاید بسیاری از فیلسوفان و نظریه‌پردازان پیش بردند. در یک نمایش پست‌مدرن، کارگردان می‌تواند از بسترها و جفت‌وجورکاری‌های مختلفی استفاده کند. بعضی دیگر از کارگردانان پست‌مدرن مانند تادئوش کانتور با بهره‌گیری از سیر خطی افکار شخصی‌شان، اجراهای خویش را به نمایش درمی‌آورند. این کارگردان‌ها «چشم خود را بر روی هرگونه متن نوشته شده می‌بندند و می‌کوشند از طریق روش‌های تجربی کاربرد نمایشی اشیا انگاره‌های تصویری فضاهای صوتی و بداهه‌پردازی یا از راه سرهم‌بندی کولاژ پاره‌ها و قطعات زبانی و داده‌های پراکنده وبی‌معنا به اجرا دست یابند» (همان، ۱۶).

کارگردانان پست‌مدرن به هیچ نظمی اعتقاد نداشتند و هر نظم ازپیش‌تعیین‌شده‌ای را درهم می‌ریختند تا با آنچه در تصوّر خویش می‌بینند بتوانند آن اندیشه‌ی نهایی و نهانی را کارگردانی کنند. این ساختارشکنی توسط کارگردانان پست‌مدرن هم در فرم اجرا و هم در محتوا اتفاق می‌افتد، بدین‌سبب در این نمایش‌ها با فرمی نامتعارف و یا با داستانی متلاشی و از هم‌گسیخته روبه‌رو هستیم. بنابراین «گاهی بیان اینکه چه چیز تئاتر پست‌مدرن نیست، شاید بسیار آسان‌تر باشد» (کی، ۱۳۸۹).

کمینه‌گرایی در تئاتر پست‌مدرن

در هنر نمایش نیز می‌توان این ایجاز و کمینه‌گرایی را در موارد مختلف برای انتقال مفاهیم مورد استفاده قرارداد. ورود نظریه‌های پست‌مدرن به تئاتر باعث شد الگوهای سنتی و قواعد ازپیش‌تعیین‌شده در حوزه هنرهای نمایشی تفاوت بسیاری ایجاد کند و عناصر بصری جایگاه بالاتر و متفاوتی نسبت به متن نمایشی بیابند. تا جایی که ساده‌کردن یا تغییر در متن به الگویی غیرقابل پیش‌بینی تبدیل شد که در آن کارگردانان این مکتب نسبت به تمام اجزاء صحنه ارزشی برابر قائل شدند و با تقلیل عنصر بازیگر به عنوان یک انسان و استفاده از مدیا، اشیاء و مانکن‌ها به عنوان جایگزین آن، آثار خود را تولید کردند.

کمینه‌گرایی در تئاتر به عنوان سبکی نوگرا، نخست در فرانسه شکل‌گرفت و از دل جریان تئاتر ابزورد به‌وجود آمد. یکی از نویسندگان پیشرو در این زمینه، ساموئل بکت است که در آن دوران آثاری آفرید که از چهارچوب‌های تئاتر کلاسیک بسیار فاصله داشت. بکت از اصول ابزورد نیز فراتر رفت و آزادی اندیشه را با زبان جدیدی از متن با تلخیص گفتار و استفاده از میزانسن‌های موجز و غیرهمیشگی و کمینه‌گرایی در عناصر نمایشی بیان کرد. او و سایر نویسندگان ابزورد با استفاده از شیوه نگارش جدید خود از تلخیص اجزای نمایشی و

مینیمال‌کردن میزانسن‌ها که هم تکرارشونده بودند هم سریالی، باعث شدند که تئاتر در ظاهر کلاسیک خود از معنا تهی شود. اگرچه کتاب **بکت و تئاتر معنا باختگی** به خوبی خلاف این نگاه را توضیح می‌دهد: تئاتر بکت یکی از پرمحتواترین، پرمعناترین تئاترهاست و می‌تواند عمیق‌ترین نمایش‌های بعد از جنگ را نشان دهد و این موقعیت خاص انسان است. در یکی از کوتاهترین نمایشنامه‌هایش به نام روکابای در ۱۹۸۱ که در آن تنها کاراکتر مرئی نمایش پیرزنی با چشمانی درشت و چهره‌ای رنگ پریده است که از ابتدا تا پایان نمایش، بی‌حس دریک صندلی گهواره‌ای تکان می‌خورد او در طول نمایش فقط یک کلمه بر زبان می‌آوردکه ویژگی مینیمالیستی را به همراه دارد (رابرتس، ۱۳۷۷).

کارگردانان پست‌مدرن هر عنصری را به مثابه یک بازیگر قلمداد می‌کنند و یا از هر عنصری در اجرا به عنوان یک نشانه بهره می‌برند. به ازاء هر کارگردان یک خوانش از یک موضوع برداشت می‌شود و به ازاء هر مخاطب نیز می‌تواند یک برداشت از مفهوم اجرای پست‌مدرنیستی وجودداشته‌باشد. در عین حال نکته دیگری که تماشاگر تئاتر پست‌مدرن باید به آن توجه داشته‌باشد این است که به دنبال معنا گشتن برای هر نشانه‌ای در چنین اثری بیهوده است. یکی از دلایل مهم تئاتر پست‌مدرن قاعده گریزی آن است. می‌توان گفت بسیاری از کارگردانان با استفاده از عناصر بصری و شنیداری، هرگونه عمل و شیء را نه به‌گونه‌ای که در تئاترهای مرسوم و معمول زمان خود بود، بلکه آن گونه که خود صلاح می‌دانستند، به هر نحوی به‌کار می‌بستند و گاه با آن عناصر به نشانه‌گذاری و رمزگذاری نیز می‌پرداختند.

از گونه‌های تئاتر پست‌مدرن می‌توان پرفرمنس آرت، هپنینگ، تئاتر محیطی و تئاتر خیابانی را نام برد. در هر کدام از این‌گونه‌ها کارگردانان به مینیمالیسمی از اجرا دست می‌یابند. در این هنرها کارگردانان به روش‌های مختلف هنر مفهوم‌گرا، محیطی، هپنینگ، آلترناتیو و غیره به بازتولید هنر و فرهنگ اجتماعی و ملی با شیوه‌های نوین می‌پردازند. هر کارگردان پیرو این سبک به‌گونه‌ای با روش خویش اجرا را پیش می‌برد که در آن اجرا، همه عوامل اعم از بازیگران، مدیا و یا اشیاء به عنوان بازیگر یا مکمل آن در اجرا برجسته باشند و بدرخشند. استفاده از تکنولوژی، مانکن‌ها، اشیاء و یا اصوات به هر شکل برای تولید یک اجرای پست‌مدرنیستی از تفکر یک کارگردان پست‌مدرن، به روش خاص خود بهره‌مند می‌شود و اندیشه مینیمالیسمی به عنوان دستاورد نهایی پدید می‌آید. درواقع شیوه‌های استفاده حداقلی از بازیگر با استفاده از عناصر دیگر در صحنه مانند ابزار و اشیاء یا مدیا می‌تواند در جهت تکمیل اهداف تئاتری کارگردان نوعی از اجرا را دربربگیرد. با بهره‌گیری از این فنون، نوعی مینیمالیسم در اجرا حاکم می‌شود که دیگر فقط نمایش تصاویر ذهنی کارگردان در اجرا مهم است. می‌توان گفت تمام ادوات و اسباب یا بازیگردر جهت این اهداف دستمایه کارگردان می‌شوند، و او با این دستمایه‌ها و تلفیق قالب‌های هنری اثری بدیع به‌وجود می‌آورد.

یک کارگردان نمایش پست‌مدرن از هر ایجاز و مینیمالیسمی استفاده می‌کند تا به تداوم نداشتن واقعیتی که مشاهده می‌کند بپردازد. پس او خود را به‌طور کامل از پرداختن به معنا و رسیدن به نتیجه و یافتن سنتزها، رها می‌کند. با این تفاسیر در تئاتر پست‌مدرن بازیگرها یا کاراکترها نه شناسنامه‌ی دقیقی دارند و نه می‌توان یکی را بر دیگری ارجح نمود. در این مکتب به جای استفاده از تعدد انسان‌ها به عنوان بازیگر، با کم‌کردن و موجز کردن این عنصر، بدون اینکه پایبند به روابط منطقی یا نگران بی‌ارتباطی بین آنها باشیم، ترکیبی هزل‌آمیز به‌وجود می‌آید. از جمله کسانی که در این زمینه می‌توان نام برد هنرمند بزرگ لهستانی تادئوش کانتور است. او با شکستن قواعد کلاسیک تئاتر کشورش، راهی تازه در هنر نمایش گشود. برای

تادئوش کانتور عنصر بازیگر به عنوان تنها عامل اجرای اندیشه‌ی نویسنده کاملا مردود بود. همه عناصر صحنه و بازیگران برای او عاملی بودند تا اثر اجرایی به سمت تکامل ایده و اندیشه‌اش پیش روند. تادئوش کانتور با استفاده از اشیاء و مانکن‌ها و آکساسوار صحنه به عنوان جایگزین یا مکمل بازیگرانش موقعیت ویژه‌ای را در نمایش دنیا به خود اختصاص داد.

حضور کانتور در دوران جنبش‌ها و مکاتب هنری زمان خودش باعث شد با رهایی از قواعد سنتی و شکستن ساختارها، به مفاهیمی تازه برسد. کریشتف میکلاشفسکی در کتاب *رویارویی با تادئوش کانتور* (۱۳۹۱) تلاش می‌کند نشان دهد که کانتور نقاش به چه دلیل هنر تئاتر را برای بیان اندیشه‌های خود و عینی ساختن آنچه در ذهن داشت انتخاب کرد. میکلاشفسکی از بازیگران نسل دوم کانتور بود که توانست با مصاحبه و شرح نظریات او به این پژوهش دست یابد. همچنین *نوئل ویتز در کتاب خود با عنوان تادئوش کانتور* (۱۳۹۳) به نقل از میکال کوبیالکا و کریستف پلسنیارویچ در مورد اینکه کانتور تا چه اندازه همه سنت‌های تئاتر اروپا را کنار گذاشت و درباره‌ی استفاده او از فرم‌های غیرخطی و برخورد با بازیگران به عنوان یک شیء، آورده است: «زندگی یک هنرمند و یک فرآیند هنری، از طرح زندگینامه که به دنبال تحمیل‌کردن مرزهای زمانی محدودکننده است، می‌گریزد. آنها نباید هرگز به یک متن با مکان‌های مشخص و اسم‌های تعیین‌شده محدود شوند. همان‌طور که دگرگونی‌ها در بیانیه‌ها و آثار کانتور به تلخی نشان می‌دهند، هر تمایلی برای فراهم کردن یک طرح و نقشه اجتماعی و تاریخی توسط افکار، رویدادها، اشیاء و مردمی که ظاهرند، ناپدید و دوباره پدیدار می‌شوند تا ادعاهای متناقض، شهادت‌ها و داستان‌های نصفه و نیمه خود را عرضه کنند، بلافاصله از بین می‌روند» (کوبیالکا، ۱۹۹۳: ۱۹).

پس می‌توان به این نتیجه رسید که کانتور نقاش در نمایش‌هایش عناصر بصری و شنیداری را نه بر طبق قواعد موجود بلکه با قواعد موردنظر خود و با درکی که از خوانش مفاهیم داشت به صحنه می‌آورد.

تادئوش کانتور و کمینه‌گرایی در تئاتر

از جمله کارگردان‌های پیرو سبک پست‌مدرن تادئوش کانتور نقاش را می‌توان نام برد. او در سال ۱۹۱۵ در ویلوپله اسکرزینسکی[۷] لهستان به دنیا آمد و در سال ۱۹۹۰ در کراکو[۸] بدرود حیات گفت. کانتور از نقاشی و هنرهای تجسمی، به روش مخصوص خویش بهره می‌گرفت. او با کشیدن نقاشی‌های خاص بر سطح دو بعدی و تاثیر همان نقاشی‌ها روی صحنه نمایش از خلاقیتی بهره برد که در طراحی صحنه‌ها و نحوه اجرایی متفاوت نمایش‌هایش، کاملا می‌توان ذهن تجسمی و پیشرو کانتور را در اجراهایش درک کرد. او خلق‌کننده آثار خاص خویش در زمینه تجسمی و نمایشی است. می‌توان گفت اجراهای خاص و متفاوت کانتور نوعی پرفرمنس و هپنینگ را در خود دارد. او در صحنه تئاتر اهداف خویش را همانند یک نقاش پیش می‌برد. بازیگرها، مانکن‌ها و تمام ادوات صحنه به مثابه قلم‌مو و بوم بودند که محتویات ذهنی کانتور را به تصویر می‌کشیدند. «وقتی که فضای اجرا از اشیاء گوناگونی پر شد دیگر متن نمایش نیز اهمیت خود را از دست داد و چیزی که مهم بود فرم دادن به آن محیط و به اجرا درآوردن آن اشیاء بود. این حرکت ما چیزی جز سرکشی که بیزاری بسیار از روش ساخت‌گرایانه را انعکاس می‌داد، نبود» (بروفسکی، ۱۹۸۲: ۲۳).

واقعیت‌های آن زمان از مسائل سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش و همچنین مسائل جنگ و خفقان باعث شد تا کانتور تجربیات خود را از خروجی ذهن خویش بی‌پروا به نمایش بگذارد.

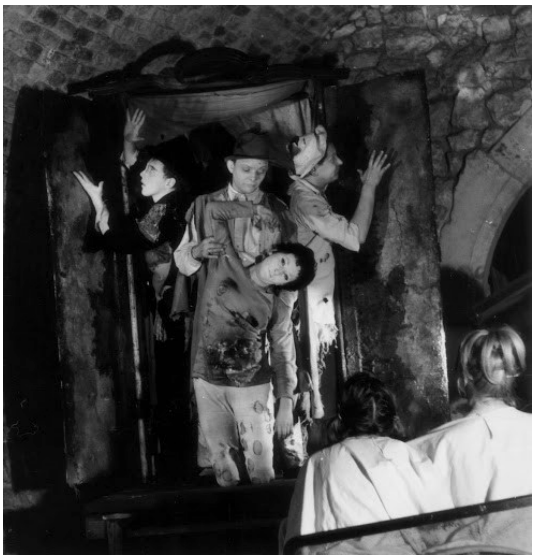
«دورانی که کانتور در آن می‌زیسته در نقطه عطف فرهنگی، دینی و سیاسی اروپا قرارگرفته و این لزوم و دلیل را برای ما ایجاد می‌کند که کارهای او را با این تاریخ مرتبط بدانیم» (ویتز، ۱۳۹۳: ۲۳).

در آن زمان هر هنرمندی که از خط فکری حکومت کمونیستی در آثارش پیروی نمی‌کرد دو راه را باید پیشه می‌کرد: یا محکوم به ترک اندیشه و کار شود یا به ناچار به فعالیت‌های زیرزمینی تن دهد. تادئوش کانتور در سال ۱۹۵۵به همراه ماریا ژارما[۹] و کازیمیرز میکولسکیو و چند موزیسین و هنرمندان تجسمی گروهی به نام گروه تئاتر کریکوت۲ [۱۰] را بنیان نهاد. یکی از نویسندگانی که بسیار به اندیشه‌ی کانتور نزدیک بود ویتکیه ویچ نام داشت.

این گروه برای اولین‌بار نمایش هشت‌پا [۱۱] (تصویر۱) نوشته‌ی ویتکیه ویچ در سال ۱۹۵۶را به رهبری کانتور نقاش به صحنه بردند. گروه کریکوت۲ به خاطر شیوه اجرایی خاص کانتور در لهستان و ساخت‌شکنی تئاتری او طرد شد و مورد بی‌توجهی قرارگرفت تا جایی که کانتور به تئاتری بی‌هنر ملقب گردید و اینکه هنر کانتور ارزش ندارد و گروهش گروه تئاتری نیست و بازیگرانش نیز حرفه‌ای نیستند. کانتور در این مورد می‌گوید: «کریکوت۲ بی‌شک یک گروه تئاتری است ولی ساختار نامتعارف گروه، براساس قراردادهای پذیرفته‌شده عمومی، طبقه‌بندی آن را مشکل می‌سازد» (میکلاشفسکی، ۱۳۹۱: ۱۴۵).

تصویر۱: نمایش هشت‌پا

تادئوش کانتور در طول عمر خود دوازده نمایش به روی صحنه برد: «هشت پا ۱۹۵۶»، «در یک خانه روستایی ۱۹۶۱ ـ [۱۲] (تصویر۲)»، «دیوانه و راهبه[۱۳] ـ ۱۹۶۳ (تصویر۳)»، «مرغ ـ آبی ۱۹۶۷»، «کوکا ودنا ۱۹۶۸[۱۴]»، «شکل‌های خواستنی و میمون‌های پشمالو ۱۹۷۳»، «کلاس مرده[۱۵] ۱۹۷۵»، «برف‌های سال گذشته کجایند ۱۹۷۹»، «ویلوپله ویلوپله [۱۶]۱۹۸۰»، «بگذار هنرمندان بمیرند [۱۷]۱۹۸۵»، «هرگز باز نخواهم گشت [۱۸]۱۹۸۸»، «امروز تولد من است[۱۹] ۱۹۹۱»



تصویر۲: نمایش در یک خانه روستایی

تصویر۳: نمایش دیوانه و راهبه

اجراهای کانتور همواره با ساخت‌شکنی خاص خود و زیر و رو کردن تمام سنت‌های تئاتری پیشین همراه بود. «کانتور هرگز تأثیر مکاتب و جنبش‌های هنری دیگر را بر کارش انکار نکرد، او همچنین با صراحت اعلام می‌کرد که وارث هنرمندان و ادیبان پیش از خود است. کانتور معمولا می‌گفت: من از سنت بهره می‌گیرم. او همیشه از نیاکان لهستانی خود طلب یاری می‌کرد و اعلام می‌کرد: من همیشه در تلاشم تا تمامی زمینه‌های هنرم را نمایان کنم، او

فریاد می‌زد: هنرمندانی که معتقدند همه چیز در هنرشان از خودشان سرچشمه گرفته‌است یا کلاه بردارند یا... ابله» (میکلاشفسکی، ۱۳۹۱: ۱۷).

کانتور به خط فکری نویسنده‌ی لهستانی به‌نام ویتکیه ویچ علاقه داشت. «کانتور با یکی از هنرمندان برجسته لهستانی به نام ویتکیه ویچ که مرزهای تئاتر و نقاشی را به هم پیوند زد برخورد کرد و در همین زمان با ویتولد گامبرویچ رمان‌نویس و برونو شولتز نقاش که دستی بر نوشتن داستان‌هایی کوتاه داشت آشنا شد. این سنت ادبی بصری لهستانی که با آثار تئاتر تجربی میرهولد و شیوه‌ی انضباط متقابل باوهاوس پیوند خورده بود، باعث اراده کانتور، در توسعه چیزی شد که سهم یگانه او در تئاتر قرن بیستم می‌بود» (ویتز، ۱۳۹۳: ۳۳).

او از بایدها و مفاهیم سنتی و کلاسیک دوری می‌جست و آن مفاهیم سنتی را تنها در جهت پیشرفت و پیشبرد اندیشه‌اش مورد استفاده قرارمی‌داد. «هنر او عناصر دو جنبش مهم آوانگارد تاریخی یعنی سورئالیسم و اکسپرسیونیسم را تلفیق می‌کنند. او وارث ایدئولوژی این دو جریان است، ایدئولوژی که او جذب‌کرده و مال خود ساخته است. اما نمی‌توان گفت که وی یک سورئالیست یا یک اکسپرسیونیست است. کانتور، کانتور است» (سوخان، سیویتسا، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

با دیدن تصاویری از نمایش *دیوانه و راهبه* از ویتکیه ویچ می‌توان به وضوح حال و هوای دیگرگونه اجرایی از منظر کانتور را لمس کرد. او با برپایی نمایشگاه‌هایی از بسته‌بندی اشیا، آدم‌ها، چمدان‌ها در ورشو در سال ۱۹۶۵ با عنوان «بسته‌بندی زنده»[۲۰] (تصویر۴)، باز هم با جسارتی که از نبوغ او نشأت می‌گرفت، نوعی دیگر از اجراهای خویش را به نمایش گذارد.

تصویر۴: اجرای هپنینگ بسته‌بندی زنده

او در سال ۱۹۶۵ وقتی به آمریکا سفر کرد و در آنجا با مبدعان هپنینگ ملاقات کرد، به آنها اعلام کرد بدون اینکه از این نام در اجراهایش بهره ببرد، درواقع هپنینگ اجرا می‌کرده و یکی از اجراهای او که در سال ۱۹۶۷ در ساحل بالتیک لهستان اجرا گردید، با عنوان «چشم‌انداز دریا»[۲۱] کاملا به شیوه هپنینگ بوده‌است. اهمیت اشیاء و مانکن‌ها (تصویر۵) در آثار نمایشی کانتور گاه برابر با بازیگرانش است. «آدمک در تئاتر من باید تبدیل به یک الگو شود که از طریق آن حس سنگین مرگ و شرایط مرده انتقال پیدا کند. الگویی برای بازیگر زنده» (کوبیالکا، ۱۹۹۳: ۱۱۲).

تصویر۵: تادئوش کانتور در حال آماده‌سازی مانکن‌ها

کانتور که از خط فکری و هنری خاصی برخوردار بود، تمام اندیشه‌های خویش را به شکل بیانیه‌هایی ذکر کرد که امروزه هنرمندان با خواندن آنها می‌توانند تا حدودی از خط‌مشی فکری کانتور آگاه شوند. بیانیه در آن زمان مختص احزاب دولتی و سیاسی بود ولی برخی هنرمندان پیشرو از جمله داداییست‌ها، فوتوریست‌ها[22] و سورئالیست‌ها[23] که اهمیتی به سیاست نمی‌دادند، به‌طور واضح یا به صورت مخفیانه راهی برای نشان دادن عقایدشان به وسیله بیانیه باز کردند. «از آنجا که کانتور خود را به عنوان عضوی از این جنبش‌های آوانگارد می‌دید، طبیعی بود که برای اعلام افکارش از فرم بیانیه استفاده کند. با این حال او فرم بیانیه را نیز دگرگون کرد» (ویتز، ۱۳۹۳: ۷۹).

ویتز معتقد است: «او در بیانیه‌هایش یک جنبش را توضیح نمی‌دهد بلکه به معرفی خودش می‌پردازد، بنابراین این نوشته‌ها به مدارکی از احساسات و عقاید او در زندگی‌اش تبدیل شد. اینها به‌طور عمده اعترافات یک هنرمند سرخورده هستند و چنان‌که دیده می‌شود، اغلب مانند فریادهای خشم کسی است که بسیار احساس تنهایی می‌کند» (همان، ۸۰).

۱ـ بیانیه «تئاتر غیرمتعارف»

میکال کوبیالکا در مورد توضیح بیانیه تئاتر غیرمتعارف این‌گونه شرح می‌دهد: «تئاتر غیرمتعارف، یافتن جنبه‌های ناشناخته از واقعیت و یا چیزی از موقعیت اولیه و خام آن است، محتوا که از ساختار هر نوع قانونی آزاد است، دائما در حال تغییرکردن است و تمام تلاشش برای آن در یک شکل سخت را مضحک، رنجور و بیهوده می‌سازد» (کوبیالکا، ۱۹۹۳: ۵۱).

دربرداشت از بیانیه تئاتر غیرمتعارف کانتور می‌توان گریز از هرگونه قواعد واقعیت‌گرا و تمایل به نحوه اجرا به شکل غیرمتعارف را درک کرد؛ گریز از متن و قواعد و در نهایت تبدیل افکار و ذهن کانتور به یک اجرای خاص و غیرمتعارف است. «کانتور در مسیرش باید در حال حرکت به سمت تئاتری دیده شود که به جهان آنتونن آرتو نزدیک‌تر به نظر می‌رسد... هنرمند پیشرو فرانسوی که در اجراهایش به‌طور افراطی از شکل‌ها و رفتارهای غیرمتعارف استفاده می‌کرد تا مخاطبانش را تحت تاثیر قراردهد» (ویتز، ۱۳۹۳: ۸۵ـ۸۴).

۲ـ بیانیه «تئاتر صفر»

در این بیانیه از درونیات کانتور به روحیات او نزدیک می‌شویم. این روحیات همگی برگرفته از فضای تجسمی و نقاشی‌هایش است که با پیوند نمایش‌هایش می‌توان به آن

نزدیک‌تر شد. می‌توان در اجراهایش استفاده از عناصر را در مینیمالیسمی از نشانه‌ها دید. ماشین‌های ابداعی او (تصویر۶) یا هر عنصری که می‌سازد مانند رنگ و روغنی است بر بستر بوم که برای خلق اثرش در نمایش آن را کارگردانی می‌کند. او مانند دیگر کارگردان‌ها از بازیگر به عنوان یک فرد استفاده نمی‌کند بلکه هر اتفاق روی صحنه تبدیل به وسیله‌ای می‌شود برای رسیدن به نقش و تبدیل‌شدن به بازیگر. در این بیانیه کانتور، کمینه‌گرایی عنصر بازیگر و تمایل به استفاده از اشیاء برای جایگزینی یا مکمل نقش بازیگر مشهود است. این در افکار کانتور همان آرزویش برای رسیدن بازیگر به نوعی حالت نابازیگرانه است. «کانتور در این بیانیه آرزو دارد به نوعی حالت «نابازیگرانه» دست یابد. بنابراین هر آنچه بر روی صحنه اتفاق می‌افتد تبدیل به وسیله‌ای برای تبدیل بازیگر به عنصری در یک ساختار تجسمی که او ساخته و کارگردانی کرده، می‌شود. خواست او در این بیانیه رسیدن به اجرایی است که قادر باشد از صفر آغاز کند، جایی که بازیگران مانند نقاشی رنگ و روغن بر بوم یک هنرمند، به سادگی می‌توانند به صورت عناصری در اختیار او باشند تا بتواند برای خلق اثر هنری از آنها استفاده کند» (ویتز، ۱۳۹۳: ۸۹).

تصویر۶: آثار ابداعی کانتور

۳ـ بیانیه «تئاتر مرگ»

آثار او چه نمایشی و چه تجسمی مفهومی از مرگ را به همراه دارند. او به نماد و نشانه مرگ نگاه عمیق و ویژه‌ای داشت. کانتور استفاده از عروسک‌ها و مانکن‌ها و اشیاء بی‌جان و هر آنچه مرده است و جانی ندارد را با تبدیل‌کردن به عناصر زنده به‌نمایش درمی‌آورد تا جایی که دیگر کارکرد بازیگر به عنوان عنصر اصلی و تعیین‌کننده نمایش از بین می‌رود. «نماد مرگ مرکز تمام ایده‌های من است. این مفهومی است که به‌طور یکسان در تولیدات هنری من به‌کار رفته است» (میکلاشفسکی، ۱۳۹۱: ۲۱۳).

۴ـ بیانیه «حقیقت پست‌ترین مرتبه»

این مطلب را با این جمله از نوئل ویتز به نقل از کوبیالکا در رابطه با اجرای کلاس مرده توضیح می‌دهیم. «مراسم مرگ در «رقص مردگان» به شیوه قرون وسطایی در یک کلاس درس انجام می‌شود. نیمکت‌های فرسوده و کهنه در این آیین مرگ تبدیل به محراب می‌شود. یک نشانه از مرگ، یک نشانه از زندگی است، یک گهواره، یک تابوت است. به جای کودک نوزاد، از دو گوی چوبی مرده استفاده شده‌است. به جای صدای کودکان صدای تق‌تق گوی‌ها شنیده می‌شود. عمل زایمان در یک ماشین خانوادگی قدیمی اتفاق می‌افتد» (ویتز، ۱۳۹۳: ۱۰۲).

دیگر تمام وسایل و اشیاء، ارزشی برابر با انسان به عنوان بازیگر یافته‌اند و حقیقت زنده یا مرده بودن از بین رفته است. دیگر در تک‌تک وسایل و اشیاء یا مانکن‌ها زندگی نهفته است و کانتور به آن جانی می‌بخشد که آن اشیاء که روزی بی‌جان در گوشه‌ای افتاده بودند، عملا بازیگر اصلی او هستند یا آنقدر مکمل بازیگرهایش هستند که بدون آنها نشانه گم می‌شود و معنای ذهنی کانتور رنگ می‌بازد.

با مطالعه بیانیه‌ها درمی‌یابیم که آنها بیشتر حالت اجرایی و عملی در تئاتر دارند تا اینکه برای پژوهش و مقاله علمی مناسب باشند.

کمینه‌گرایی در اجراهای کانتور

کانتور معتقد است: «تنها منبع تئاتر، خود تئاتر نیست، بلکه سرچشمه‌ی آن ادبیات، هنرهای تجسمی، موسیقی و معماری است» (کوبیالکا، ۱۹۹۳: ۲۰۹). کانتور در اجرای *کلاس مرده* (تصویر ۷) با نشان دادن فضای متافیزیکی بر آن است تا بفهمد این حقیقت چیست؛ برای کانتور توهم واقعیت آنقدر اهمیت دارد که با ستیز علیه آن، کلاس مرده را به نمایش می‌گذارد. کلاس مرده نوعی اقتباس و الهام از داستان کوتاهی از برنو شولتس است به نام *بازنشسته*.[۲۴] این قصه ماجرای پیرمردی است که می‌خواهد در اواخر زندگی خود از اول به مدرسه برود. در داستان پیرمرد یک پیکره (مانکن مومی) از کودکی خویش را بر دوش حمل می‌کند که آن پیکره مومی برای پیرمرد همزادی دوران جوانی‌اش است. در اجرای کلاس مرده «دیالوگ کلامی درام جای خود را به یک دیالوگ بین انسانها و اشیاء داده‌است» (له‌من، ۱۳۸۳: ۱۳۴). در این نمایش، افراد سالخورده و مدرسه را می‌بینیم که به نوعی پیرمردان را از قلمرو مرگ به مدرسه‌ی زندگی باز فراخوانده است. در این اجرا کم کردن نقش بازیگر و یا پر رنگ کردن اشیاء و مانکن‌ها به‌جای عنصر بازیگر به وضوح دیده می‌شود. ویتز در کتاب خود به نقل از کانتور چنین می‌نویسد. «بیاموزید که اشیاء را از کاربردهای معمولی آن جدا کنید و در روش‌های جایگزین به بازی بگیرید» (ویتز، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

کانتور با مینیمال کردن نقش بازیگران، مانکن‌ها را در حکم تجسمی از فرد آن‌چنان‌که در زندگی پس از مرگ هستند باز می‌آفریند. او از اشیاء در روش‌های جایگزین بهره می‌برد. در قسمتی از اجرا یک پیرمرد را با دوچرخه می‌بینیم که مانکن همزاد خود را روی زین دوچرخه‌اش بسته است. کاراکتر بعدی پیرمرد دیگری است که عکس خودش را به سبک و سیاق عکس مردگان در دستانش دارد. همه اشیاء و مانکن‌ها به مثابه بازیگرانش نقش بازی می‌کنند تا جایی که «کانتور اجرای کلاس مرده را جلسه «احضار اروح»[۲۵] نامیده است» (همان: ۱۲۹). می‌توان گفت شخصیت‌هایی که از دنیا رفته‌اند به وسیله مانکن‌ها تولدی دوباره یافته و در یک فضای متافیزیکی دوباره احیاء شده‌اند که این همان تئاتر مرگ است.

در آثار کانتور مرگ و خاطره به صحنه می‌آیند. با بررسی تمام اجراهایی که مانکن‌ها در

آن حضور داشته‌اند، این ادعا ثابت می‌شود که کانتور آنگاه که خواسته موجودی بی‌جان که از خاطره‌های دور و اغلب تلخ گذشته به جهان جادویی صحنه‌ی او وارد می‌شود را نشان دهد، از مانکن‌ها بهره برده است.

مانکن‌هایی که مصداق انسانی زنده‌ی هر کدام از آنها حتما بر صحنه حضور دارد. کانتور با همزمانی استفاده از یک بازیگر و مانکن آن بازیگر بر صحنه، وجه مرده و تهی و پوچ شخصیت‌هایش را به نمایش می‌گذارد. «در تئاتر من مانکن باید تبدیل به یک مدل شود. مدل مرگ!» (کریگ و دیگران، ۱۳۹۲: ۸۰) کانتور این‌گونه و با استفاده از مانکن‌هایش، جهانی که از واقعیت مادی روزمره فاصله دارد اما با واقعیت ذهن کانتور و شخصیت‌هایش که جهانی معلق میان جهان زندگان و مردگان است، یا قسمتی مرده و تهی از وجود یک انسان را به تصویر می‌کشد. ارزش اشیاء و مانکن‌ها در اجراهای کانتور او را به استفاده حداقلی از بازیگر و کمینه‌گرایی عنصر بازیگر رهنمون می‌ساخت. «مانکن واجد رفتاری است در جهت یورش. مانکن به عنوان مصداق تهی یک مرده است، جسدی که پیام مرگ را به همراه دارد، مدلی برای بازیگر» (همان: ۷۸). می‌توان گفت اگر کانتور با استفاده از مانکن‌هایش قصد انتقال معنایی را دارد باید مواردی باشد که در بالا ذکر شد وحول محور مرگ و خاطرات دور است. از لحاظ کارگردانی عنصر بازیگر تکمیل‌کننده مانکن‌ها می‌شود، درواقع وجه پدیدارشناسی که در اندیشه‌ی کانتور است بدون مانکن‌ها و اشیاء صحنه‌ای، ممکن نیست.

تصویر ۷: نمایش کلاس مرده (فیلم تئاتر)

اجرای دیگری از کانتور *ویلوپله*، *ویلوپله* (تصویر۸) نام دارد. در این اجرای کانتور، مانکن‌ها مفهومی برخلاف اجرای پیشین که تجسم فرد از زندگی پس از مرگش بود دارند. در این اجرا مانکن‌ها نمود و تجسمی از وقایع گذشته را در زادگاهش دارند و به وقایع و حوادثی که در لهستان بین دو جنگ جهانی رخ داده اشاره می‌کنند. هرچند شخصیت‌های این نمایش از اعضای خانواده کانتور برداشت شده‌اند اما می‌توان آنها را به انسان‌هایی که در جنگ بوده‌اند و یا تاوان جنگ را داده‌اند نیز نسبت داد. «ویوپله، ویلوپله، این مکان و تاریخچه‌ی زندگی خانواده کانتور را به عنوان بخشی از خاطرات هنرمند می‌گیرد و تصاویری گروتسک، کج و معوج و قابل تأمل از زندگی و آسیب‌های روانی همه روزه که جامعه آن زمان در مواجهه با پیامدهای جنگ با آن روبه‌رو بوده، ارائه می‌دهد» (ویتز، ۱۳۹۳: ۱۵۱).

در اینجا نیز عروسک‌ها مینیمال‌هایی از عنصر بازیگرند که بخش متفاوتی از شخصیت را نشان می‌دهد. همچنین صورت مرگ شخصیت‌ها هستند. هرچند نمی‌توان به صورت صددرصد به نتیجه‌ای رسید که بازیگر صورت مرگ شخصیت را نشان می‌دهد یا عروسک این نقش را تکمیل می‌کند. کانتور تمرین‌هایی را برای ارتباط با اشیاء و به‌کارگیری آنها برای بازیگران طراحی کرد که در این تمرین‌ها ارزش اشیاء به عنوان شیء اولیه از بین می‌رفت و آن اشیاء در حد عنصر بازیگر ارزشمند می‌شد. *لودمیلا ریبا*[۲۶] از بازیگران *کریکوت۲*، تمرین دیگری را برای کار با اشیاء ارائه می‌دهد: «یک طرح اولیه از یک شیء ایجاد کنید و یک شیء واقعی بیابید، سپس داستان آن را بیان کنید. خود را در پشت شیء قراردهید به‌طوری که این شیء دیگر به هیچ عنوان یک وسیله‌ی صحنه‌ای نیست، بلکه تبدیل به عنصر اجرایی اصلی در داستان بصری ابداعی شما می‌شود» (ویتز، ۱۳۹۳: ۲۰۸). جایگاه اشیاء ابداعی در این نمایش، همانند یک بازیگر ارزش می‌یابد و باز به مینیمالیسمی از اندیشه کانتور در استفاده از انسان به عنوان بازیگر نزدیک می‌شویم.

تصویر ۸: نمایش ویلوپله، ویلوپله

در نمایش *بگذار هنرمندان بمیرند* (تصویر ۹) نیز مانند سایر نمایش‌های کانتور نمی‌توان به متن خاصی اشاره کرد یا منتظر سیر داستانی مشخصی بود. این اثر، سومین اثر از سه گانه مرگ در آثار کانتور است. در این نمایش رابطه اشیاء، عامل‌های مهم بصری در صحنه است. اشیاء عناصری مهم هستند که به ارتباط مستقیم با بازیگر تأکید دارند. در این نمایش کمینه‌گرایی عنصر بازیگر را با ارزش‌گذاری نشانه‌ها در عناصر بصری جایگذاری شده‌ی نمایش می‌توان دید. اشیاء ابداعی مانند ماشین‌های شکنجه و روشویی باز در حد عنصر مکمل بازیگرها و

مفهوم ذهنی کانتور به خدمت گرفته می‌شوند. «*بگذار هنرمندان بمیرند*، یکی از پیچیده‌ترین و خودارجاع‌ترین آثار کانتور است، اما همچنین نمایشی است که می‌توانیم در آن به‌طور واضح رابطه نزدیک بین بازیگر/شخصیت و شیء را ببینیم. در طول نمایش از اشیاء به عنوان عناصر مکمل در تصویر استفاده شده‌است که غالبا در حرکتند و جالب است که پایان نمایش، همه آنها به شکل توده‌ای انباشته درمی‌آیند، گویی پس از اینکه بخشی از تصویر آزادی بوده‌اند، دیگر عمرشان به پایان رسیده است» (ویتز، ۱۳۹۳: ۱۷۵).

کانتور در این نمایش دیگر از مانکن‌ها بهره نگرفته بلکه خود را در قالب سه شخصیت، یک پسربچه شش ساله با لباس نظامی، همان خود کانتور در زمان شش سالگی و شخصیت بعدی نویسنده‌ی نمایش که همان بازیگر اصلی است و بعدی، خودش در آینده، یعنی من در حال مرگ را به‌تصویر می‌کشاند. او با تلاقی این زمان‌ها با یکدیگر، حضور خودش را در سه دوره گذشته، حال و آینده با نوآوری محض به نمایش گذارده است. کانتور در این اثر داستان را از ذهن نقاش خود عبور می‌دهد و تصاویری را خلق می‌کند که در آن سیر و سفر را مانند یک تابلو نقاشی ترسیم‌شده، می‌بینیم. همچنین او خط روایی داستان را با فیلتر ذهنی خویش بیان کرده‌است. او در این اجرا داستان، قهرمان نظامی لهستان مارشال ژوزف پیلسودسکی[۲۷] را با مجسمه‌ساز ترکیب کرده‌است. «هیچ‌کس، نه چیدمان صحنه و نه کنشی را بر صحنه نخواهد یافت، به جای آنها سفری است به گذشته به ژرفنای خاطره، به سوی گذشته‌هایی که برای همیشه رفته است اما هنوز ما را به سوی خود می‌کشد، به سوی گذشته‌ای که در قلمرو رویاها در جهنم در جهان مردگان و ابدیت شناور است» (ویتز، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

تصویر ۹: نمایش بگذار هنرمندان بمیرند

کانتور نمایش دیگرش با نام هرگز *باز نخواهم* گشت را یک اعتراف شخصی نامید. این بار داستان نمایش در یک بار رخ می‌دهد، نکته‌ای که در این نمایش وجوددارد این است که با ترکیبی از تمام شخصیت‌های نمایش‌های قبلی‌اش، روبه‌رو می‌شویم. در قالب یک نمایش، همه شخصیت‌های تئاترهای پیشین اجرا را به دست گرفته‌اند. همچنین تلفیقی از اشیای مهم نمایش‌های پیشین او که گاه، جایگاه برابر یک انسان به عنوان بازیگر داشتند نیز در این اجرا وجوددارند. از نیمکت‌های چوبی کلاس مرده یا از دوربین عکاسی و اسلحه و اشیاء

ابداعی مثل ماشین شکنجه، بهره برده است. همچنین، خانواده ویلوپله، ویلوپله و مجسمه‌ساز نورنبرگی در *بگذار هنرمندان بمیرند* یا بسیاری دیگر از شخصیت‌های تئاترهایش که در نمایش‌های قبلی‌اش بوده‌اند، نمایش را به اجرا درمی‌آورند. کانتور در این اثر هم باز به مانند رنگ‌های روی بوم، شخصیت‌ها و خاطرات را درهم می‌آمیزد. در نمایش هرگز *باز نخواهم* گشت تلخیصی جدید از کل آثار کانتور خلق شد. نکته دیگری که قابل مشاهده و سؤال‌برانگیز است، حضور کانتور در اجراهایش است. این حضورش سؤال‌ها و تفاسیر و برداشت‌های ضد و نقیضی را باعث شده‌است: این فرد کیست؟ آیا صاحب نقش است؟ آیا بازیگران از قبل می‌دانند دستور صحنه چیست یا هر لحظه دستور صحنه در کسری از ثانیه با اشاره‌ای از کانتور عوض می‌شود؟ او مانند یک رهبر ارکستر تمام بازیگران و میزانسن‌های صحنه را رهبری می‌کند و مخاطب در این سردرگرمی از رفتار او باقی می‌ماند. می‌توان از این عملکرد او به یاد نوعی از اجراهای پرفرمنس افتاد که باز هم به مینیمالیستی از اجرا دست یافته است که در آن دوره، به ذهن دیگر کارگردانان خطور نکرده‌است.

«دشوارترین امر در بررسی آثار کانتور، مقاومت در برابر وسوسه‌ی آزمودن و تبدیل هر شکل بصری به زبان تفسیر و ترجمه است. اگر این رویکرد غالب باشد، پس هر چیزی که قابل ترجمه به معنی ادبی نباشد، سؤال‌برانگیز می‌شود. بنابراین بهتر است چنین پرسش‌هایی را متوقف کنیم. سؤالاتی نظیر اینکه: اثر قصد بیان چه چیزی را داشته‌است یا اینکه چه معنایی پشت آن پنهان شده‌است یا دقیقا چه معنایی مدنظر کارگردان بوده‌است» (ویتز، ۱۳۹۳: ۱۸۱).

نتیجه‌گیری

با وقوع دو جنگ جهانی وضعیتی تازه برای انسان رقم خورد. اندیشه‌های جدیدی برای هنرمندان از مسایل و حوادث سیاسی، علوم اجتماعی و مسائل روان‌شناسی به‌وجود آمد. این وضعیت در دهه‌های اخیر و در اوج عصر تکنولوژی و اطلاعات، در جواب به نظم نوین جهانی به وضعیت پست‌مدرن تعبیر می‌شود. تئاتر به واسطه اجراکردن و نمایش دادن ذهن کارگردان، تاثیر بیشتری از قالب‌های هنری دیگر در این روند پذیرا شد. با شروع وضعیت پست‌مدرن، معنای همه عناصر تغییر کرد و جایگاه تماشاگر و بازیگر و ادوات و اشیاء صحنه، دیگر به مفهوم و معنای قبل تعریف نمی‌شد. کارگردانان پست‌مدرن از هر امکاناتی برای نمایش خود بهره می‌جستند و در این میان دیگر زاویه‌ی دید تماشاگر به عنوان ناظری بی‌طرف نیز تغییر کرد. در تئاتر پست‌مدرن، هر اجرا همزمان و در کنار دیگر رسانه‌ها و تکنولوژی‌ها تجربه می‌شود و این عناصر به عنوان بازیگر توسط کارگردان موجودیت می‌یابند.

تئاتر پست‌مدرن بستر بسیار مناسبی شد تا کارگردانان پیشرو از ادغام قالب‌های هنری و تلفیق سبک‌ها و استفاده از هر عنصری در نمایش خویش بهره ببرند. قطعا هر کارگردان پست‌مدرنیستی، به صورت آزاد و به شیوه‌های دلخواه و غیرقابل پیش‌بینی از اشیاء صحنه و عناصر بصری و تکنولوژی بهره می‌برد و نمی‌توان ذهن یک کارگردان پست‌مدرنیستی را تجزیه کرد. اما می‌توان گفت همه‌ی کارگردانان این مکتب، در یک چیز مشترک هستند و آن این است که برای نشانه‌های ذهنی خویش در قالب اشیاء، قابلیت تبدیل‌پذیری و استحاله قائل هستند و این برخورد با اشیاء صحنه، مانکن‌ها و ابزار و ادوات یک برخورد غیررئالیستی است که سبب اندیشه کمینه‌گرایانه و مینیمالیستی می‌گردد و یک کارگردان پست‌مدرن می‌تواند این کمینه‌گرایی را در مورد هر عنصری به‌کار برد.

یکی از این کارگردانان آوانگارد *تادئوش کانتور* است که با تجربه‌های مختلف خویش در تئاتر پست‌مدرن اندیشه‌های بدیعی در هنر نمایش ارائه داد. او با تصاویر خلاق ذهنی خویش از هر عنصری برای به ثمر رساندن آثار نمایشی خود استفاده نمود. استفاده از اشیاء و مانکن‌ها در آثار کانتور جایگاهی برابر با بازیگر یافت و این کمینه‌گرایی عنصر بازیگر برای او تبدیل به سبک شخصی گشت؛ او معتقد بود که صرفا یک انسان نیست که می‌تواند به عنوان بازیگر بر روی صحنه حاضر شود بلکه هر عنصری را می‌توان برابر با جایگاه بازیگر یا مکمل او قرارداد، به‌طوری که گاهی نمی‌توان در آثار کانتور تشخیص داد اشیاء مهم‌ترند یا بازیگران. همان‌طور که پتروشکی[۲۸] در نوشته‌ای با عنوان *جایزه رامبرانت*[۲۹] به توضیح برخی از اشیاء کانتور می‌پردازد و تفاوت آنها با اشیاء معمولی را این‌گونه شرح می‌دهد: «اینها و اشیاء دیگری که در کارهای کانتور حضور دارند، اشیاء معمولی نیستند و به هیچ وجه نمی‌توانند با اشیاء پیدا شده‌ی سوررئالیست‌ها یا انباشتگی رئالیسم مدرن فرانسه در دهه ۱۹۵۰ مقایسه شوند» (سوخان سویستا، ۱۳۹۴: ۵۲). اهمیت اشیاء در آثار نمایشی تادئوش کانتور به عنوان یک هنرمند آوانگارد گاه با اهمیت بازیگران برابری می‌کرد و حتی در برخی از موارد می‌توانست نارسایی و ناتوانی بازیگران در بیان مفاهیم و تصاویر بصری موردنظرش را جبران کند. اشیاء در آثار کانتور به جایگاهی متناسب و حتی برابر با بازیگران دست یافتند. همچنین می‌توانستند چیزی باشند که همه نمایش براساس حضور آنها ادامه یابد.

کانتور در تمام بیانیه‌ها، تمرینات خود با بازیگران و اجراهایش مسیری را پیمود که به مینیمالیسمی از حضور عنصر بازیگر بر روی صحنه رسید. بیانیه‌های کانتور ما را به این مهم رهنمون می‌سازد که فضا و مکان یا اشیاء و بازیگران همه ارزش مطابق یکدیگر دارند. هیچ

چیز را نمی‌توان از هم جدا یا الویت‌بندی نمود. او با تجربه تلخ خویش از جنگ به این نتیجه رسیده بود که ممکن است همه عناصر هستی در یک چشم‌برهم‌زدن به چیز دیگری تبدیل‌شوند یا نابود گردند. درک کانتور از فضا، عناصر و زمان به واسطه‌ی تجربه جنگ و اندوخته‌هایش باعث شد در تمام جهان هنری‌اش از جمله نقاشی، هنرهای تجسمی و اجراهای نمایشی خویش، تجربیاتی متنوع و با ارزش کسب کند و همین اندیشه باعث شکستن ساختارها و رسیدن به مینیمالیسمی برای انتقال معنا در دنیای نمایش و هنر او شد.

منابع

ـ استراترن، پل. (۱۳۸۹) **آشنایی با ژاک دریدا**، ترجمه‌ی پویا ایمانی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران

ـ حسینی‌مهر، ناصر. (۱۳۹۳) **نوگرایان تئاتر اروپا: اکسپرسیونیسم، دادائیسم، پست‌مدرنیسم**، چاپ اول، نشر نگاه، تهران

ـ حقیقی، مانی. (۱۳۷۴) **سرگشتگی نشانه‌ها نمونه‌هایی از نقد پسامدرن**، مترجمان بابک احمدی و دیگران، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران

ـ دامود، احمد. (۱۳۸۴) **بازیگری و پرفرمنس آرت**، چاپ اول، نشر مرکز، تهران

ـ داوری، رضا. (۱۳۹۱) **سیر اجمالی در اندیشه پست‌مدرن**، چاپ اول، نشر سخن، تهران

ـ رابرتس، جیمز. (۱۳۷۷) **بکت و تئاتر معنا باختگی**، ترجمه‌ی حسین پاینده، چاپ اول، نشر نمایش، تهران

ـ سوخان، یاروسلاو، سیویتسا، مارک. (۱۳۹۴) **خیال بدون مرز، مجموعه مقالاتی درباره تادئوش کانتور**، مترجمان محمدرضا بابایی، کیوان سررشته، چاپ اول، نشر نمایش، تهران

ـ کریگ، ادوارد گردون... [و دیگران]. (۱۳۹۲) **تئاتر و هنر اجرا: مجموعه مقالاتی از کارگردانان بزرگ تئاتر و هنرهای اجرایی**، ترجمه علیرضا امیرحاجبی، چاپ اول، نشر قطره، تهران

ـ کی، نیک. (۱۳۸۹) **پست‌مدرنیسم و اجرا**، ترجمه‌ی امیر لشکری، چاپ اول، نشر نمایش، تهران

ـ له من، هانس ماتیس. (۱۳۸۳) **تئاتر پست دراماتیک**، ترجمه‌ی نادعلی همدانی، چاپ اول، نشر قطره، تهران

ـ لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۰) **وضعیت پست‌مدرن**، ترجمه‌ی حسینعلی نوذری، چاپ اول، نشر گام نو، تهران

ـ میکلاشفسکی، کریشتف. (۱۳۹۱) **رویارویی با تادئوش کانتور**، ترجمه‌ی میلاد حسینی‌شکیب، چاپ اول، نشر افراز، تهران

ـ ویتز، نوئل. (۱۳۹۳) **تادئوش کانتور**، ترجمه‌ی رامتین رمضانی، چاپ اول، نشر قطره، تهران

ـ ویتمور، جان. (۱۳۹۱) **کارگردانی تئاتر پست‌مدرن**، ترجمه‌ی صمد چینی‌فروشان، چاپ دوم، نشر نمایش، تهران

- Borowski,Wieslaw. (1982) Tadesz Kantor Warsw: Wydawnictwa Artystyczne ifilmowe Includes texts by Tadeusz Kantor,.

- Cohen, Robert. Theatre Brief Version, Claire Trevor Inc: McGraw Hill, CA,Sixth Edition, 2003.

- Kobialka, Michal. (1993) A Journey through Other Spaces. Berkeley: University of Cailfornia Press.

ـ دلخواه، مسعود(۱۳۹۹). پیش درآمدی بر تئاتر پست‌مدرن. بازیابی در ۱ شهریور ۱۳۹۹، سایت ویستا نیوز

- https://vista.ir

ـ تصاویر نمایش‌های تادئوش کانتور. بازیابی در ۳۰ مرداد ۱۳۹۹، سایت اینترنتی

- artsandculdture

- https://artsandculture.google.com/exhibit/tadeusz-kantor/QRJitHIb

پی‌نوشت

1- Steiner Kvale
2- Themes of Postmodernity
3- Collage
4- Jon Whitomore
5- Loosely
6- Jean-Francois Lyotard
7- Wielopole Skrzynskies
8-Krakow
9- Maria Jarema
10-ToCyrk
11-The Cuttlefish
12-In a Coutry House
13-The Madman and the Nun
14-Wodna
15-The Dead Class
16-Wielopole Wielopole
17-Let the Artists Die
18-I Shall Never Return
19- Today is My Birthday
20-Living Emballages
21-Panoramic sea happening
22-Photorist
23-Surrealist
24-The Pensioner
25-Séance
26-Ludmila Ryba
27-Josef Pilsudski
28-Piotr Piotrowski

۲۹ ـ تادئوش کانتور جایزه رمبرانت را در سال ۱۹۷۸به دست آورد.

سنجش عملی آرای بارت در مورد قواعد و علل زیبایی و جذابیت لباس تئاتر

اسماعیل شفیعی
گلناز گلشن (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۲/۲۸

سنجش عملی آرای بارت در مورد قواعد و علل زیبایی و جذابیت لباس تئاتر

اسماعیل شفیعی
دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

گلناز گلشن
مربی،دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

بدیهی است که حیات هر امری در زندگی بشر، نیازمند «جذابیت» است و هنر و آثار هنری از جمله تئاتر و اجزای آن مانند لباس تئاتر نیز از این امر مستثنی نیستند. از همین روست که فلاسفه و صاحب‌نظران در طول تاریخ کوشیده‌اند تعاریف، معیارها و سنجه‌هایی برای «جذابیت» ارائه‌کنند و از سوی دیگر هنرمندان و دیگر صاحب‌نظران تلاش کرده‌اند با استفاده از سنجه‌ها و معیارهای یادشده قواعدی را طراحی کنند که منجر به «جذاب‌سازی» آثار هنری شود. رولان بارت طی مقاله‌ای اصول و قواعدی را پیشنهاد کرده که می‌توان آنها را مولفه‌هایی برای جذاب‌سازی لباس‌های یک اثر نمایشی دانست، با این حال هیچ‌گاه کارامدی این قواعد سنجیده نشده‌است و شاید به همین دلیل است که در آموزش و اجرای تئاتر جایگاه چندانی نیافته‌اند و حتی ناشناخته مانده‌اند. هدف این پژوهش سنجش عملی کارامدی آرای بارت در ایجاد جذابیت در لباس تئاتر است که با روش توصیفی ـ تحلیلی به انجام رسیده‌است. گردآوری اطلاعات از طریق منابع کتابخانه‌ای، پایگاه‌های معتبر اینترنتی و پژوهش میدانی صورت پذیرفته است و تلاش شده با استخراج، دسته‌بندی و همگن‌سازی آرای بارت از مقاله یادشده، به این پرسش پاسخ داده شود که: آرای بارت در جذاب‌سازی لباس تئاتر به چه میزان کارامد است؟ در این مسیر از دو اثر نمایشی و تماشاگر پسند: «شکار روباه» و «کلفت‌ها» اثر علی رفیعی به‌عنوان نمونه‌ی مورد مطالعه بهره‌برده شده‌است.

با لحاظ‌کردن فرض‌های سه‌گانه‌ی این پژوهش، یافته‌ها نمایانگر آن است که با وجود متغیرهای مختلف در جذاب‌سازی لباس تئاتر، رعایت درجه‌ی مشخص شده از قواعد بارت می‌تواند نقش ویژه‌ای در جذاب‌سازی لباس تئاتر به عهده بگیرد و به جذاب‌سازی اثر نمایشی کمک شایانی کند. همچنین نشانگر آن است که یک لباس تئاتر حتی اگر دارای بدعت و نوآوری نباشد و از عامیانه‌گی پرهیز ننماید، باز هم می‌تواند جذاب باشد، مشروط بر اینکه دیگر اصول و قواعد موردنظر بارت را رعایت کرده باشد.

واژگان کلیدی: لباس تئاتر، رولان بارت، زیبایی‌شناسی، جذابیت، علی رفیعی

۱ ـ درآمد

سابقه‌ی یافتن علل «جذابیت» یک اثر هنری به اندازه طول تاریخ هنر است و این موضوع اندیشمندان و نظریه‌پردازان بسیاری را به خود مشغول ساخته است و این امر همچنان در جمع مهم‌ترین مسائل پژوهشی حوزه‌ی هنر بویژه تئاتر قراردارد. معنای واژه «جذابیت»[1] به‌دلیل اختلاط معنی با واژه «زیبایی»، همچون معنای بسیاری از مفاهیم و کلمات،چالش برانگیز و مناقشه‌ساز است به‌گونه‌ای که پس از مطالعه‌ی نظرات گوناگون ناچار می‌شویم در یک نقطه توقف کرده و بر سر معنای این واژه به یک قرارداد بسنده کنیم. در فرهنگ فارسی معین معنای واژه‌ی «جذابیت» عبارتست از: «دلربایی»، «زیبایی»(https://abadis.ir/fatofa) و دایره‌المعارف کمبریج آن را چنین معنا کرده: «امری که مردم را برای رفتن به جایی یا انجام کاری خاص برمی‌انگیزاند، احساس علاقه به چیزی از لحاظ ظاهری و رفتاری»،(Dictionary Cambidge.org) ودایره‌المعارف «مریام ـ وبستر» در برابر این واژه می‌نویسد: «خوشایند، مقبول، برانگیختن علاقه و لذت، امری که به‌واسطه خواسته‌ها و سلایق افراد باعث جذب آنها می‌شود» (merriam-webster.com). معانی ارائه‌شده دارای وجه مشترکی هستند: «جذابیت» صفتی است که در امری پدیدار است و کارکرد آن عبارتست از برانگیختن افراد به انجام کاری یا رفتن به جایی، برانگیختن علاقه دیگران و ایجاد لذت در آنان و دلربایی. دونکته‌ی قابل تامل و متفاوت در معانی ارائه شده وجوددارد که نخست: یکی دانستن «جذابیت» با «زیبایی» است که در فرهنگ معین بصراحت گفته‌شده و در دایره‌المعارف‌های دیگر به‌صورت تلویحی به این امر اشاره شده‌است، و دیگری عبارتست از تشکیک در کارکرد مستقل صفت مورد اشاره (جذابیت ـ زیبایی) در جذب افراد، به‌عبارتی جذب شدن افراد به سوژه‌ای را حاصل «سلیقه» و «خواست» (نیاز) خود مخاطب / مشاهده‌گر باضافه وجود این صفت در امر جذاب برمی‌شمرد (در مریام ـ وبستر). براساس معانی و موارد ذکر شده در بالا و نیز آنچه که در ادامه‌ی این مقاله به آن اشاره خواهیم نمود، متوجه می‌شویم که «جذابیت» و «زیبایی» مرزی بسیار مبهم بین خود دارند و این مرز مبهم حاصل مناقشه و اختلاف نظری است که فلاسفه و مراجع علمی نسبت به چیستی «امر زیبا» و رابطه‌ی آن با «امرجذاب» دارند تا آنجا که مشخص می‌گردد که برخی از آنان «زیبایی» را عامل «جذابیت می‌دانند» و برخی نیز قائل به‌وجود آن دو در یک پوسته‌اند. پس به این نتیجه می‌رسیم که هرگاه سخن از جذابیت می‌شود گویی در حال سخن گفتن از زیبایی هستند و بالعکس، به‌عبارتی با مطالعه‌ی هر یک از این مفاهیم (زیبایی /جذابیت) به ویژگی‌های دیگری نیز دست پیدا می‌کنیم و با کمی اغماض می‌توان هردوی آنها را یکی دانست زیرا «جذابیت» را حاصل وجود «زیبایی» می‌دانند و واسطه‌ی «لذت» می‌خوانند و ماهیتا، حیات جذابیت وابسته به‌وجود زیبایی است و به همین دلیل نمی‌توان آن را مستقل از زیبایی دانست. در ادامه‌ی این مقاله این امر مشخص شده‌است. از میان فلاسفه و صاحب‌نظرانی که در این مناقشه طولانی مدت شرکت یافته‌اند می‌توان به افلاطون، ارسطو، کانت، هیوم، جان استوارت میل، گادامر و دیگران اشاره نمود. از سوی دیگر، بدیهی می‌نماید که حیات هر امری در جامعه‌ی بشری نیازمند «جذابیت» آن است که این موضوع شامل هنر و آثار هنری نیز می‌گردد و هنرهای نمایشی و تئاتر نیز از این امر مستثنی نیستند، پس تبیین، بررسی و آزمایش علل، عوامل و قواعد موثر بر جذابیت / زیبایی در این‌گونه آثار، ضروری و دائمی به‌نظر می‌رسد. با استفاده از این قاعده قیاسی که: یک کل جذاب (زیبا) حاصل زیبایی (جذابیت) تک‌تک اجزا آن است، می‌توان گفت که هر اثر نمایشی جذاب، حاصل جذابیت تک‌تک اجزای آن است (هرچند می‌توان سهم هریک از اجزا را غیرمساوی دانست) و از

آنجا که لباس در تئاتر یک عنصر تقریبا همیشگی است و پا به پای بازیگر در تمام طول نمایش جلوه‌گری می‌کند، براساس این قاعده، می‌توان گفت که یکی از اجزای مهم یک اثر نمایشی جذاب/ زیبا، همانا لباس‌های جذاب/ زیبا در آن اثر است و بنا بر همین قاعده است که در وهله‌ی اول طراحان لباس و در وهله‌ی دوم، کارگردانان در پی یافتن و داشتن اصول و استانداردهایی برای طراحی لباس‌های جذاب/ زیبا هستند تا از این طریق جذابیت اثر نمایشی خویش را تکمیل‌تر نمایند. همچنین در حوزه‌ی اصول زیبایی‌شناسی و قواعد جذابیت لباس در تئاتر، همواره با کمبود منابع علمی و کاربردی مواجه بوده‌ایم و با مجموعه‌ای پراکنده از نظرات افراد گوناگون در این عرصه روبه‌رو هستیم. در این میان، از نظر نویسندگان این مقاله، آرا و نظرات رولان بارت در باب لباس تئاتر، مجموعه‌ای منسجم‌تر و به همین دلیل، قابل اتکاتر از دیگر آرا و نظریات است. بارت در سال ۱۹۷۲ در کتاب «مقاله‌های انتقادی»، مقاله‌ای تحت عنوان «بیماری‌های لباس تئاتر» نوشت که آن را می‌توان «زیبایی‌شناسی بارت در باب طراحی لباس تئاتر» و یا «اصول و قواعد موثر بر زیبایی و جذابیت لباس در تئاتر» قلمداد کرد. این مقاله توسط مازیار مهیمنی ترجمه گردید و در سال ۱۳۹۳ در کتاب «نقدها و نوشته‌ها درباره‌ی تئاتر» چاپ و منتشرشد. اصولی را که بارت در این مقاله برشمرده می‌توان مولفه‌هایی دانست که طراحان لباس و کارگردانان در پی آنند، اما از آنجا که هیچ‌گاه این مولفه‌ها در بوته‌ی آزمایش قرارنگرفته و نتایج آن نامعلوم بوده، مورد توجه واقع نگشته و به‌طور جدی وارد عرصه‌های آموزشی و اجرایی نشده‌اند و حتی بسیاری از افراد حوزه‌ی تئاتر از وجود آنها بی‌اطلاع‌اند. این مقاله می‌کوشد ضمن دسته‌بندی و کلاسه کردن این دسته از آرا بارت و بازتعریف آنها با ادبیات تئاتری، با بررسی میزان پایبندی آثار نمایشی جذاب به این اصول، کاربردی بودن یا عدم کاربردی بودن (موثربودن یا عدم موثربودن) اصول مذکور را مشخص نموده و از این طریق این آرا را بیازماید.

گفتنی است که نویسندگان این مقاله بر وجود متغیرهای فراوان در ایجاد جذابیت در یک اثر هنری اشراف داشته‌اند با این حال در اینجا ناچاریم چند چیز را فرض بدانیم. نخست، فرض بر این است که تمام متغییرهای مذکور پیشتر شناسایی شده و تنها «به‌کارگیری» یا «عدم به‌کارگیری» اصول موردنظر بارت است که می‌تواند موجب ایجاد زیبایی / جذابیت یا جلوگیری از جذابیت/ زیبایی در لباس تئاتر شود. فرض دیگری که این مقاله برپایه‌ی آن استوار گشته عبارت است از: «استقبال مخاطبین از یک اثر نمایشی، حاصل جذابیت آن اثر است» همچنین فرض آخر از این قراراست که: «تمام تلاش طراحان لباس تئاتر معطوف به زیبا / جذاب‌سازی لباس است».

براساس آنچه که در این مقدمه آورده شد، **هدف این پژوهش سنجش عملی کارآمدی آرا بارت در ایجاد زیبایی / جذابیت در لباس تئاتر است.** بر این اساس، سوال تحقیق در این پژوهش عبارت است از: آرای بارت در زیبا / جذاب‌سازی لباس تئاتر به چه میزان (چقدر) کارآمد (موثر) است؟

برای دستیابی به هدف پیش گفته و یافتن پاسخ سوال تحقیق، دو اثر نمایشی علی رفیعی («شکار روباه»، «کلفت‌ها») را به‌عنوان نمونه‌های مورد مطالعه انتخاب نموده‌ایم تا از طریق یک فرایند استقرایی (رسیدن به کل از طریق شناخت جزءها) و مهندسی معکوس، هدف مقاله را محقق سازیم. پس در این پژوهش میزان پایبندی این دو اثر به اصول موردنظر بارت در باب لباس تئاتر را مورد ارزیابی قرارمی‌دهیم تا مشخص گردد که این «نمایش‌های جذاب» (که قادر به جذب جمع کثیری از تماشاگران شده‌اند) تا چه میزان به اصول بارت در لباس‌های

خود متعهد بوده‌اند. پیش فرض نویسندگان این مقاله این است که انجام این امر، کارآمدی/ موثر بودن یا موثر نبودن قواعد موردنظر بارت را اثبات می‌کند. نمایش‌های «شکار روباه» و «کلفت‌ها» به گواه آمار موجود در «تالار وحدت» و «تئاترشهر»، از پر مخاطب‌ترین آثار نمایشی دهه‌های اخیر بشمار می‌روند به‌گونه‌ای که هریک از آنان نزدیک به ۴۰ اجرا را با سالن‌های پراز تماشاگر و حتی بیش از ظرفیت سالن، تجربه کرده‌اند. روزنامه‌های شهروند و مشرق نمایش «شکار روباه» را در بین پر مخاطب‌ترین آثار نمایشی دهه‌ی اخیر نام برده‌اند. از علی رفیعی در جشن سالانه انجمن طراحان لباس و صحنه و همچنین در اولین سمپوزیوم بین‌المللی طراحی لباس و دکور تقدیر به عمل آمد و در سال ۹۷ به‌عنوان تاثیرگذارترین طراح تئاتر ایران، در المپیاد طراحان لباس و صحنه پراگ، شرکت نمود. نمایش‌های «شکار روباه» و «کلفت‌ها» به این دلایل انتخاب گشته اند: نخست آنکه، یک نمایشنامه ایرانی و یک نمایشنامه خارجی که دارای دو رویکرد متفاوت فرهنگی هستند مورد بررسی قرارگیرد، دوم آنکه یک نمایشنامه تاریخی و یک نمایشنامه متعلق به عصر حاضر بررسی گردد. حاصل این اقدام موجب شده گستره‌ای تعیین شود که بتوان تمام مولفه‌های موردنظر بارت را مورد ارزیابی قرارداد و هیچ یک از مولفه‌های مذکور از دایره‌ی ارزشیابی خارج نگردد.

این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده و داده‌های مورد نیاز از طریق منابع کتابخانه‌ای، پایگاه‌های معتبر اینترنتی و همچنین پژوهش میدانی جمع‌آوری شده‌است.

دستاوردهای این پژوهش می‌تواند به‌عنوان راهنمایی کاربردی ـ عملی مورد استفاده‌ی علاقه‌مندان حوزه طراحی لباس تئاتر قرارگیرد و در رفع نیازها و کمبودهای نظری موجود در این زمینه نیز موثر باشد.

۲ـ پیشینه تحقیق

براساس بررسی صورت‌گرفته، هیچ کتاب، مقاله و یا پایان‌نامه‌ای که مستقیما به مسئله این پژوهش پرداخته باشد وجود ندارد. اما در سه حوزه آثار علی رفیعی، طراحی لباس و زیبایی‌شناسی / جذابیت، کتاب‌ها و مقالاتی موجود است که هر کدام از زاویه‌ای به یکی از این سه حوزه پرداخته‌اند و به نوعی می‌توانند به‌عنوان بخشی از پیشینه تحقیق قلمداد شوند و ما را یاری کنند.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد *گلناز گلشن* دانشجوی رشته پژوهش هنر با عنوان بررسی *«جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک با نگاهی به آثار نمایشی علی رفیعی»* که در سال ۱۳۸۶ با راهنمایی شیرین بزرگمهر نوشته شده، درفصل دوم، به جایگاه کنش دراماتیک در لباس تعدادی از آثار نمایشی علی رفیعی پرداخته است. مقاله *«تاویل قدرت از منظر جنسیت و تاریخ»* نوشته *رسول نظرزاده* که در سال ۱۳۸۷ در مجله نمایش به چاپ رسیده است ضمن نقد نمایش شکار روباه به تاثیر جنسیت بر کنش شخصیت‌های این نمایش می‌پردازد.

در حوزه طراحی لباس، کتاب *«لباس درتئاتر»* نوشته *گلناز گلشن* که در سال ۱۳۹۳ به چاپ رسیده‌است، در بخش اول به لباس در تئاتر و ویژگی‌های آن پرداخته‌است و در بخش دوم سیر تاریخی لباس تئاتر را از یونان باستان تا قرن بیست و یک مرور کرده‌است. جیمزلیور[۲] در کتاب *«لباس تئاتر»* که به فارسی ترجمه نشده‌است، سیر تاریخی طراحی لباس تئاتر را از مصر باستان تا قرن بیست مرور کرده‌است. این کتاب در سال ۱۹۶۴ به چاپ رسیده است. همچنین ریچارد *لاموت*[۳] در کتاب « *طراحی لباس*؛ هنر و کسب و کار در *سینما* و *تلویزیون*» که در سال ۲۰۰۱ چاپ شده، درده فصل، به روند خلق مرحله به مرحله لباس می‌پردازد. این

کتاب نیز ترجمه نشده‌است. کتاب دیگری از جیمز *لیور با نام «لباس و مد؛ تاریخ مختصر»* که در سال ۲۰۰۱ به چاپ چهارم رسیده‌است، علاوه بر سیر تاریخی لباس به گرایش‌های طراحی لباس نیز می‌پردازد. *اعظم عابدینی* در کتاب *«مبانی طراحی لباس»* که در سال ۱۳۹۸ توسط نشر *آبان* به چاپ رسیده، به بررسی ارتباط طراحی لباس و هنرهای تجسمی پرداخته‌است.

در حوزه زیبایی‌شناسی، مقالات و کتاب‌های بی‌شماری موجود است که هر کدام از منظری به زیبایی‌شناسی می‌پردازند. در اینجا کتاب‌ها و مقالاتی معرفی می‌گردند که به زیبایی‌شناسی در حوزه هنر مربوط هستند.

کتاب *«مبانی زیبایی‌شناسی»* نوشته *پیر سوانه*، ترجمه *محمدرضا ابوالقاسمی* که در سال ۱۳۹۳ توسط نشر *ماهی* به چاپ رسیده‌است، به مفاهیم مقدماتی زیبایی‌شناسی می‌پردازد. کتاب *«فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی»*، نوشته *جان هاسپرزو راجر اسکراتن*، ترجمه *یعقوب آژند* که در سال ۱۳۹۸ توسط انتشارات دانشگاه تهران به چاپ رسیده‌است ، به دو مقوله اساسی «فلسفه هنر» و «زیبایی‌شناسی» پرداخته و در پی آن است تا در این زمینه به تعریف روشنی دست‌یابد. مقاله *« نگاهی به مفهوم زیبایی‌شناسی»* که نوشته دکتر جواد یوسفیان است و در سال ۱۳۹۷ در نشریه *دانشکده ادبیات و علوم انسانی* به چاپ رسیده‌است، تلاش می‌کند مفهوم زیبایی‌شناسی را تبیین کند. مقاله *« تحلیل رویکرد پیشانقدی کانت به امر زیبا و امر والا»* نوشته مسعود علیا که در سال ۱۳۹۷ در فصلنامه کیمیای هنر به چاپ رسیده، به بررسی نسبت کانت با فلاسفه هم عصرش در مسائل مربوط به زیبایی‌شناسی می‌پردازد. «در جست‌وجوی جایگاه امر زیبا» نوشته مارشا میولدرایتن، ترجمه احمدرضا تقا که در سال ۱۳۸۶ در فصلنامه زیباشناخت چاپ شده، کندوکاوی است در مفهوم امر زیبا. مقاله *«زیبایی»* نوشته نیکلاس پاپاس و استفن دیوید راس، ترجمه هنرور شجاعی که در سال ۱۳۸۶ در فصلنامه زیباشناخت چاپ شده، به تشریح تاریخ زیبایی در فلسفه می‌پردازد. مقاله *«تحول زیبایی‌شناسی در فلسفه هنرهگل»* نوشته احمدعلی‌اکبر مسگری و سید مهدی ساعتچی چاپ شده در دوفصلنامه شناخت در سال ۱۳۹۲، سیر تحول زیبایی را در نگاه هگل بررسی می‌کند. مقاله *«خط مشی محوری کانت در تحلیل امر زیبا»* نوشته بئاتریس لانگنس، ترجمه عبدالله امینی که در کتاب ماه هنر در مهر ۱۳۹۰ چاپ شده، به تحلیل کانت از امر زیبا می‌پردازد. مقاله*« کلیات امر زیبایی‌شناختی»* نوشته الن گلدمن، ترجمه ابوالفضل مسلمی که در فصلنامه زیباشناخت در سال ۱۳۸۸ چاپ شده به دیدگاه‌های مختلف در باب رویکرد زیبایی‌شناسی می‌پردازد. مقاله *« رابطه زیبایی با اخلاق در زیبایی‌شناسی کانت»* که توسط علی سلمانی نوشته‌شده و در مجله علمی پژوهشی متافیزیک در سال ۱۳۹۴ به چاپ رسیده، تلاش می‌کند نسبت زیبایی و اخلاق را نزد کانت تبیین کند. مقاله *«زیبایی طبیعی نزد هگل»* نوشته محمدجواد صافیان که در سال ۱۳۸۳ در نشریه زبان و ادب فارسی چاپ شده، به‌وجود امر زیبا در طبیعت و نزد کانت می‌پردازد. مقاله *«زیبایی‌شناسی و هنر در افلاطون»* نوشته ابوالحسن غفاری که در سال ۱۳۹۴ در مجله علمی پژوهشی قبسات به چاپ رسیده تلاش می‌کند زیبایی‌شناسی افلاطونی را تشریح کند.

در حوزه‌ی «جذابیت»، به‌دلیل یکی انگاشته‌شدن آن با «زیبایی»، با کمبود آثار پژوهشی جدی مواجه هستیم و مطالب منتشرشده‌ی موجود، «جذابیت» را به‌صورت بدیهی به معنای «قدرت/ توانایی جذب‌کردن دیگران» قلمداد کرده و قبل از همه، آن را متعلق عرصه‌ی جنسیتی فرض کرده‌اند و مقالاتی همچون: «علل جذابیت زنان برای مردان و بالعکس» را نگارش کرده‌اند که وجه انشایی آنها بر وجه علمی آن سایه انداخته است. در زبان فارسی تنها دو مقاله هم راستا با موضوع این مقاله، نگارش شده که اولین آنها، مقاله‌ای است که توسط مرتضی آوینی تحت

عنوان «جذابیت در سینما» نگارش شده و سوره‌ی اندیشه آن را منتشر کرده‌است که در این مقاله نظرات وی در باب عوامل جذابیت در سینما به‌صورت کلی نگارش شده‌است، و مقاله‌ی دوم که تحت عنوان «عناصر جذابیت در سینمای انیمیشن» توسط محمدهادی ایراندوست نگارش شده و توسط انتشارات سوره مهر منتشر شده، نویسنده به قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی انیمیشن می‌پردازد که این مقاله نیز حاوی نظرات شخصی نویسنده است و در آن هیچ سطحی از پژوهش علمی شکل نگرفته‌است. در زبان انگلیسی تنها مقاله‌ی همسو با موضوع این مقاله، مقاله‌ایست که توسط پترونیوبندیتو[۴] تحت عنوان «جنبه‌های جذابیت بصری» نگارش شده و در سال ۲۰۰۵ منتشر شده که به بررسی نقش مغز در درک و دریافت پیام‌های تصویری می‌پردازد.

۳ـ شناخت‌نامه

پیش از ورود به فرایند سنجش عملی آرای بارت در باب «قواعد و علل زیبایی و جذابیت لباس در تئاتر»، لازم است در ابتدا تکلیف خودمان را با مناقشه‌ی موجود بین فیلسوفان و صاحب‌نظران در باب مفاهیم «جذابیت» و «زیبایی» روشن نماییم.

همان‌گونه که در مقدمه و بخش پیشین اشاره شد، با توجه به معانی کلمه‌ی «جذابیت» در فرهنگ‌های لغات و نزد افراد، فلاسفه و صاحب‌نظران نیز عموما «جذابیت» و «زیبایی» را در یک قالب قرارداده و گاهی اولی را حاصل دومی و گاهی هردو را یکی می‌دانند و از همین رو است که به‌صورت جداگانه به «جذابیت» نپرداخته‌اند و هنگامی که مفهوم «زیبایی» را بررسی می‌کنیم به‌صورت اتوماتیک مفهوم جذابیت نیز تشریح می‌شود، از همین رو نگارندگان این مقاله بر آن شدند که نسبت «جذابیت» و «زیبایی» را به این شکل با خوانندگان این مقاله قرارداد کنند: «زیبایی» و «جذابیت» یکی نیستند، بلکه «زیبایی» صفتی است در امری یا پدیده‌ای که «جذابیت» حاصل وجود این صفت در آن امر و پدیده است. به عبارتی: امر یا پدیده‌ای «جذاب» می‌شود که در ابتدا «زیبا» شده‌باشد یا فی‌نفسه زیبا بوده باشد. پس برای جذاب‌سازی هر امر یا پدیده‌ای باید در ابتدا آن را زیبا کرد و یا اینکه خودش از ابتدا زیبا خلق شده‌باشد تا اتوماتیک وار جذاب گردد. گفتنی است که نگارندگان بر موثر بودن سلیقه و خواست مخاطب / مشاهده‌گر، مطابق تعریف «مریام ـ وبستر» اذعان دارند. در ادامه‌ی این مقاله نظرات فلاسفه و صاحب‌نظران موید این قرارداد خواهد شد. در اینجا ما «زیبایی‌شناسی» و «زیبایی» را مرور می‌کنیم تا به‌طور کلی اصول نظری مربوط به «جذابیت» و «جذاب‌شدن» و «جذاب‌سازی» هر اثر هنری معرفی گردد.

این بخش را در ابتدا با مروری بسیار مختصر از «زیبایی‌شناسی» آغاز می‌کنیم زیرا آنچه ما در این مقاله دنبال می‌کنیم فصلی از علم زیبایی‌شناسی شناخته می‌شود.

۳ـ الف: «زیبایی‌شناسی»

مروری بر تاریخ تلاش‌های بشر برای ارائه اصول مشترک در بیان زیبایی‌شناسی، نشانگر این حقیقت است که دستیابی به تعریفی واحد برای زیبایی‌شناسی دشوار بوده‌است و هاسپرز می‌گوید: «زیبایی‌شناسی را می‌توان، بررسی فلسفه زیبایی و ذوق، تعریف کرد ولی تعریف دقیق موضوع آن بسیار دشوار است» (هاسپرز، ۱۳۸۹: ۷۶) و گروتر اضافه می‌کند «لغت زیبایی‌شناسی[۵] در اصل یونانی، به معنی ادراک است. علم زیباشناسی به معنی وسیع کلمه به بررسی روش‌های احساس محیط و موقعیت فرد داخل ان می‌پردازد» (گروتر، ۱۳۸۸: ۹۴).

از نگاه کلی‌تر، زیبایی‌شناسی «ویژگی چیزها، آواها، احساس‌ها یا مفاهیم عقلانی

و مانند آن است...، احساس آدمی را به درجات بالایی خشنود می‌کند یا برمی‌انگیزد» (https://www.merriam-webster.com/dictionary/aesthetic) برخلاف این نگاه کلی، بسیاری زیبایی‌شناسی را صرفا در «حوزه زیبایی و سلیقه می‌دانند که در آن با ماهیت هنر و مفاهیمی که یک اثر هنری را تعبیر و تفسیر می‌کند در ارتباط است و به هردو معنای جلوه زیبایی، یعنی زیبایی طبیعی و زیبایی هنری مربوط می‌شود»(https://www.britannica.com/topic/aesthetics) .

گفته می‌شود «آغاز تامل فلسفی درباب زیبایی‌شناسی از این دوران است [یونان باستان] و تولد آن در مقام تفکر فلسفی به معنای وسیع کلمه، با تولد کل فلسفه غرب هم زمان است» (سوانه، ۱۳۹۸: ۱۵).

امروزه زیبایی‌شناسی را آمیزه‌ای از فلسفه، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر می‌دانند. بنابراین زیبایی‌شناسی جدید فقط به اینکه چه چیزی در هنر زیباست نمی‌پردازد، بلکه می‌کوشد سرچشمه‌های حساسیت آدمی به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ را کشف کند (پاک‌باز، ۱۳۸۳).

با وجود نظرات متفاوت، می‌توان چنین جمع‌بندی نمود که «زیبایی‌شناسی» علمی است زیرشاخه فلسفه که به مطالعه زیبایی و اصول آن و بررسی نقادانه هرشکل از زیبایی ـ چه طبیعی چه هنری ـ می‌پردازد و درپی کشف ماهیت، چیستی و چگونگی تاثیر امر زیبا و مباحث مربوط به آن است، خواه این زیبایی در خود اثر باشد خواه در نگاه مشاهده‌گران. زیبایی‌شناسی در پی آن است تا «محسوس» را به «معقول» تبدیل کند و کمک می‌کند تا درک بیشتر و بهتری از ویژگی‌های امر زیبا پیدا کنیم.

تا اینجا متوجه شدیم که امری «جذاب» می‌شود که در آن صفت «زیبایی» پدیدار شده‌باشد و برای اینکه بفهمیم آیا این «زیبایی» پدیدار شده؟ و یا اساسا «وجود» دارد؟ اولا لازم است نگاهمان فلسفی باشد و ثانیا ضروری است قبل از هرچیز بدانیم «امر زیبا» چیست؟ چه نسبتی با طبیعت و هنر دارد؟ و نقش مشاهده‌گر / مخاطب در درک و تایید این امر زیبا چیست؟ تا از این رهگذر بر ما مشخص گردد که آیا اساسا انسان می‌تواند زیبایی و به تبع آن جذابیت را بیافریند؟ و یا اینکه زیبایی و جذابیت حاصل امور دیگری بجز تلاش انسان (هنرمند) است؟ دریافت پاسخ این سوال برای هر نوع تلاشی جهت ایجاد جذابیت در هر امری حیاتی است. پاسخ همه‌ی این سوالات را در ادامه پی می‌گیریم.

۳ـ ب: امر زیبا در آرای فلاسفه

در این بخش تلاش می‌شود «امر زیبا» نزد فلاسفه را از زوایای گوناگون مورد توجه قراردهیم.

۳ـ ب ۱ـ «وجود امرزیبا» و نسبت آن با «طبیعت و هنر»

برخی از فلاسفه، فقط طبیعت را قادر به آفرینش و خلق امر زیبا می‌دانند و برخی دیگر هنر را دارای این شأن قلمداد می‌کنند و دسته سوم امر زیبا را هم متعلق به هنر و هم متعلق به طبیعت به شمار می‌آورند.

از نگاه افلاطون زیبایی را می‌توان در دوسطح، مورد توجه قرارداد «*زیبایی بنفسه* یا *مطلق*، که همان *ایده زیباست* و دیگری زیبایی‌هایی که از *زیبایی بنفسه* بهره‌مندند (امور زیبا)..... همه چیزهای زیبا (امور زیبا) فقط بدان سبب که بهره‌ای از او(ایده زیبا) دارند زیبا هستند» (افلاطون، ۱۳۸۰، ج ۱، ص:۴۳۶).

از سوی دیگر از منظر افلاطون امر زیبا هم در هنر و هم در طبیعت متجلی می‌شود، با این حال زیبایی تجلی‌یافته در طبیعت والاتر از زیبایی متجلی در هنر شناخته می‌شود (باوندیان، ۱۳۸۳: ۳۴).

ارسطو، تنها طبیعت را شایسته آفرینش امر زیبا می‌داند و *تاتارکیویچ* در کتاب *تاریخ زیبایی‌شناسی* می‌گوید: «ارسطو زیبایی را در طبیعت می‌دید زیرا در طبیعت هر چیزی اندازه، نظم و نسبت مناسبی دارد. در صورتیکه انسان به عنوان خالق اثر هنری می‌تواند خطا کند و به بیراهه برود» (تاتارکیه ویچ، ۲۰۰۵، ج۱: ۱۴۱).

برخلاف ارسطو، کانت معتقد است امر زیبا، هم در هنر و هم در طبیعت خلق می‌شود اما نزد او، امر زیبای متعلق به هنر، والاتر ازامر زیبای متعلق به طبیعت است چرا که «زیبایی در درجه اول در اثر هنری ما را به خود متوجه می‌کند و در قیاس با زیبایی هنری است که به زیبایی طبیعی راه می‌بریم» (کانت،۱۳۷۷: ۱۵۹) و می‌گوید: «طبیعت زیباست زیرا شبیه هنر به نظر می‌رسد» (کانت، ۲۰۰۰: ۱۸۵).

هگل نیز همچون کانت، قائل به‌وجود امر زیبا، هم در طبیعت هم در هنر است «زیبایی هنر والاتر از زیبایی طبیعت است زیرا زیبایی هنر، آفریده روح است» (هگل، ۱۹۷۵: ۱). از نگاه هگل «در زیبایی هنری است که زیبایی، به‌طور کامل قابل تحقق است. اما زیبایی در طبیعت همواره تحقق و ظهوری ناقص دارد»)هگل، ۱۹۹۸: ۱۴۳).

۳ـ ب ۲ـ «درک امر زیبا» و نسبت آن با «عقل و حواس»

درک امر زیبا نیز از موارد مناقشه‌برانگیز است زیرا برخی آن را حاصل تلاش عقل و برخی حاصل ادراکات حواس می‌شمارند. افلاطون درک امر زیبا را متوجه عقل می‌داند و معتقد است «زیبایی حقیقی فوق محسوس است و برای درک آن باید به عقل متوسل شد» (کاپلستن، ۱۳۶۲: ۳۴۷).

در این مورد ارسطو نیز همچون افلاطون می‌اندیشد. *هنفلینگ* در کتاب *چیستی هنر*، طی نقل قولی از ارسطو درباره علت عدم درک زیبایی (امر زیبا) توسط حیوانات، بر نکته گفته شده صحه می‌گذارد و می‌نویسد که حیوانات از آنجا که از داشتن قوای عقلانی محرومند قادر به درک لذات ناشی از زیبایی (امر زیبا) نیستند (هنفلینگ، ۱۳۹۳).

برخلاف افلاطون و ارسطو، دکارت به ادراک امر زیبا (زیبایی) توسط حواس (بینایی) معتقد است و طی نامه‌ای به دوستش می‌نویسد: «لفظ «زیبا» به‌طور خاص در مورد حس بینایی به‌کار می‌رود» (کاتینگهام،۱۹۹۱،ج۳: ۱۱۹).

همچنین هیوم، برخلاف نظر افلاطون و ارسطو و دکارت بر این عقیده است که احساسات ناشی از امر زیباست که موجب درک زیبایی می‌شود. هنفلینگ از قول هیوم آورده است که «ذهن (پس از دیدن امر زیبا) حالتی از شعف یا ناراحتی را *احساس* می‌کند که ناشی ازآن نظاره (دیدن) است و این احساس، ذهن را وا می‌دارد که عناوین زشتی یا زیبایی را به اشیا (امور یا پدیده‌های) موردنظر خود اطلاق کند» (هنفلینگ، ۱۳۹۳: ۶۴). نظرات دکارت و هیوم نشان می‌دهد که فلاسفه متاخر برخلاف فلاسفه متقدم، درک امر زیبا را وابسته به حس و *احساسات* بیننده می‌دانند.

۳ـ ب ۳ـ «وجود امر زیبا» و نسبت آن با «سوژه و ذهن ناظر»

در نگاه بسیاری از فلاسفه، هنرمندان و منتقدان، زیبایی در ذهن ناظر و در نگاه بسیاری

دیگر، در خود سوژه وجوددارد. هایدگر یک سیر تاریخی برای انتقال وجود زیبایی از «خود امر زیبا» به «ذهن ناظر» درنظر می‌گیرد و می‌نویسد: «پیش از مدرنیته، مثلا در نظر *آگوستین*، زیبایی صرفا در(ذهن) ناظر نیست بلکه کیفیتی است ثابت و پایدار در خود اشیا. اما در جهان مدرن، تامل به امر زیبا، منحصر به حالت‌های انسانی معطوف به شیء زیباست» (هایدگر، ۱۹۷۹: ۸۳).

بر این اساس افلاطون زیبایی را امری می‌دانست که در خود شیء قراردارد و نه در ذهن ناظر (مخاطب). رضا داوری در صفحه ۱۲۵ کتاب «هنر و حقیقت» با ذکر مراتب انعکاس زیبایی حقیقی (مثال زیبایی) در اشیا و پدیده‌ها، به نوعی نکته پیش گفته را تایید می‌کند. ارسطو نیزهمچون افلاطون «زیبایی را از متعلقات شیء و خارج از تجربه بشری می‌داند» (https://iep.utm.edu/aristotl) دیوید هیوم که متعلق به جهان مدرن موردنظر هایدگر است معتقد است: «زیبایی کیفیتی در خود شیء نیست، بلکه تنها در ذهن ناظر آن وجوددارد و هر ذهنی، زیبایی را می‌بیند» (https://plato.stanford.edu/entries/beauty/) اما دکارت معتقد است که امر زیبا نه در خود شیء و نه در ذهن نظاره‌گر شکل می‌گیرد، بلکه حاصل قضاوت ناظر است. «*زیبا و مطبوع* جز بر نحوه داوری ما درباره شیء (پدیده موردنظر) دلالت ندارد» (کاتینگهام، ۱۹۹۱، ج۳: ۱۱۹). رولان بارت نیز همچون افلاطون و ارسطو معتقد است که زیبایی در خود سوژه (اثر هنری) وجوددارد نه در ذهن مخاطب (بارت، ۱۳۹۶)

۳ـ ب ۴ـ امر «زیبا» و نسبت آن «با لذت»

ارتباط لذت و زیبایی و هنر نظری رایج میان یونانیان بود تا آنجا که اولیس در کتاب نهم اودیسه هومر می‌گوید که زیبایی و هنر با لذت مرتبطاند و افلاطون نیز از زبان سقراط می‌گوید: «ممکن است بگوییم هرچه برای ما ایجاد لذت می‌کند، زیباست. البته مقصود از لذت در اینجا لذتی است که از طریق دیدن و شنیدن حاصل می‌شود مانند لذتی که از دیدن جوانی زیبا و شعری خوب دست می‌دهد» (افلاطون، ۱۳۸۰: ج۲، ۵۵۸).

همچنین افلاطون دیگر حواس را نیز در درک زیبایی دخیل می‌داند: «لذت‌هایی دیگر را که از طریق حواس دیگر به دست می‌آیند، می‌توان زیبایی دانست، همانند خوردن و آمیزش جنسی» (همان: ۵۶۵).

ارسطو همچون افلاطون بین لذت و زیبایی ارتباط مستقیم می‌بیند. اومعتقد است «زیبایی چیزی است که نه تنها ارزش دارد، بلکه چیزی است که موجب لذت و تحسین می‌شود» (تاتارکیه ویچ، ۲۰۰۵: ج۱، ۱۴۵).

کانت نیز همچون افلاطون و ارسطو به ارتباط بین امر زیبا و بروز لذت در مشاهده‌گر اعتقاد دارد. هر چند برخلاف ارسطو و افلاطون برای لذت ناشی از امر زیبا، هدف خاصی (مطبوع یا خیر) قائل نیست و معتقد است «لذت زیبایی، لذتی بی‌علقه است» (کانت، ۲۰۰۰: ۹۰).

۳ـ ب ۵ـ «امر زیبا» و معیارهای آن

افلاطون در سه رساله **ضیافت**، **هیپیاس بزرگ** و **فایدروس** سه ویژگی را به صورت قطعی معیار زیبایی می‌شناسد و یک ویژگی را به صورت نسبی معیار امر زیبا می‌داند. ویژگی‌های قطعی سودمند بودن، لذت‌بخش‌بودن و عشق آفرین بودن هستند و معیار نسبی «تناسب» است (افلاطون، ۱۳۸۰).

از سوی دیگرارسطو در **فن شعر**، **علم سیاست** و رساله **متافیزیک**، سه ویژگی را برای امر زیبا برمی‌شمرد که عبارتند از نظم[۶] اندازه[۷] و تناسب[۸] (تاتارکیه ویچ، ۲۰۰۵).

دکارت معتقد است که نمی‌توان معیار معینی برای زیبایی پیدا کرد. او می‌گوید: «از آنجایی که زیبا و مطبوع جز بر نحوه داوری ما درباره شیء موردنظر دلالت ندارند و چون نحوه داوری انسان‌ها متفاوت است نمی‌توان معیار معینی برای زیبا یا مطبوع پیدا کرد و چیزی را که برای اکثر انسان‌ها خوشایند واقع شود می‌توان زیباترین نامید، اما در این صورت به درستی آن را تعریف نکرده‌ایم» (کاتینگهام، ۱۹۹۱،ج۳: ۱۱۹).

بنابر آنچه در بالا گفته شد، امر زیبا، همچون بسیاری دیگر از امور مورد توجه فلاسفه، امری است که نمی‌توان تعریف واحدی از آن ارائه داد و در نتیجه اتفاق نظر کاملی برماهیت و چیستی آن وجود ندارد. اما با کنار هم گذاشتن دیدگاه‌های متناقض ذکرشده در بالا و براساس مشترکات بین این آرا، می‌توان گفت که امر زیبا پدیده‌ایست که از نگاه برخی فلاسفه در طبیعت و از نگاه برخی دیگر در هنر و از نگاه عده‌ای، در هردو وجوددارد. بسیاری از فلاسفه و هنرمندان، درک امر زیبا را تنها با عقل ممکن می‌دانند در صورتیکه بسیاری دیگر حواس را عامل اصلی درک این پدیده برمی‌شمارند. بسیاری امر زیبا را وابسته به سوژه و عده‌ای وجود آن را در ذهن ناظر می‌دانند. همچنین هرکدام از متفکرین ویژگی‌هایی را به عنوان معیار برای امر زیبا برمی‌شمرند از جمله: سودمند بودن، لذت‌بخش‌بودن، عشق آفرین بودن، تناسب، اندازه و نظم. با همه این اختلاف‌ها تقریبا تمامی فلاسفه، هنرمندان و منتقدان بر این عقیده هستند که امر زیبا چیزی است که در ناظر (مخاطب) ایجاد لذت می‌کند و همین لذت را می‌توان موجب جذب شدن به امر زیبا دانست.

در اینجا، نگارندگان این مقاله لازم می‌دانند ضمن تکرار و تکمیل قرارداد خویش با شما خواننده گرامی، آن را به‌عنوان جمع‌بندی آنچه که تاکنون در کنار هم قرارگرفته‌است اعلام نمایند: «زیبایی» صفتی است در امری یا پدیده‌ای که کارکرد آن ایجاد «جذابیت» است و «جذابیت» نیز واسطه‌ای برای ایجاد «لذت» در مخاطب / مشاهده‌گر است، پس آنچه که به‌عنوان قاعده برای «زیبا»سازی یا «جذاب»سازی امر یا پدیده‌ای درنظر گرفته‌می‌شود باید بتواند در مخاطب / مشاهده‌گر ایجاد «لذت» کند در غیر این صورت آن قاعده پذیرفتنی نیست. براساس این چهارچوب قراردادی، سنجش عملی آرا بارت را انجام خواهیم داد. همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، فرض ما بر این است که وقتی یک اثر هنری مورد اقبال قرارمی‌گیرد و تماشاگران زیادی به تماشای آن می‌روند، آن اثر جذاب است و چون جذابیت موجب بروز لذت در مخاطبان شده، آنان دیگران را به تماشای آن آثار دعوت کرده‌اند. نتیجه‌ی فرض ما این است که لباس‌های دو نمایش «شکار روباه» و «کلفت‌ها» توانسته‌اند در مخاطب ایجاد لذت کنند، پس اگر قواعد به‌کاربرده شده در آنان همان قواعدی باشد که رولان بارت در مقاله‌اش برشمرده است، می‌توان نتیجه گرفت که قواعد رولان بارت موثر و کارآمد است و چنانچه قواعد دیگری موجب این التذاذ شده‌باشد، می‌توان نتیجه عکس گرفت.

۴ـ آرای بارت در حوزه لباس تئاتر

همان‌طور که پیشتر گفته شد رولان بارت در سال ۱۹۷۲ در کتاب *مقاله‌های انتقادی*، در مقاله‌ای با نام *«بیماری‌های لباس»*، آرای خود را برای لباس تئاتر برشمرده‌است که می‌توانیم این مجموعه را حاصل *زیبایی‌شناسی بارت* در حوزه لباس تئاتر قلمداد کنیم. از آنجا که بارت در مقاله یادشده مطالب و آرای خویش را به‌صورت دسته‌بندی شده ارائه نکرده‌است، ناچار

شدیم این نظرات را از خلال بحث‌های وی استخراج کنیم و به‌شکل زیر ارائه‌نماییم. ضمنا توضیح این نکته دارای اهمیت است که نظرات وی به‌طور کامل می‌تواند در قالب مجموعه‌ای از «بایدها و نبایدها» گنجانده شود بدین‌سبب ما آنها را در همین قالب ارائه‌کرده‌ایم:

الف ـ بایدها

بارت به موارد زیر در بخش‌های مختلف مقاله با ادبیات گوناگون اشاره نموده و برای هریک توضیحی ارائه کرده‌است که ما در اینجا به‌دلیل محدودیت‌های مقاله، به‌صورت تیتروار و با حداقل توضیحات آنها را معرفی می‌کنیم.

۱ـ لباس در نمایش باید دیده شود.
۲ـ لباس باید یک واقعیت بصری «کلی» باشد.
۳ـ لباس باید «میزان محدودی» از حقیقت تاریخی را در خود داشته‌باشد.
۴ـ لباس باید به بافت، اندازه، رنگ و فرم توجه کند.
۵ـ لباس باید خوشایند باشد.
۶ـ لباس باید از عامیانگی به دور باشد.
۷ـ لباس باید کاملاخلاقانه باشد (باید بدیع و نو باشد)
۸ـ لباس باید برامری بیش از پوشش دلالت کند.
۹ـ دلالت‌گری لباس باید همسو با محتوای نمایش باشد.
۱۰ـ لباس باید درعین داشتن تناسب با کاراکتر، بر تن بازیگر نیز بنشیند.
۱۱ـ لباس باید موجب تاکید بر کاراکتر شود.
۱۲ـ لباس باید موجب شناخت بهتر کاراکتر شود.
۱۳ـ لباس باید نقایص بدن بازیگر را بپوشاند.
۱۴ـ لباس باید به باورپذیری کاراکتر کمک کند.
۱۵ـ لباس باید حد متوازنی از این امور را داشته‌باشد: زشتی یا زیبایی آن، برخورداری از حقیقت تاریخی، نسبت توجه به بافت، رنگ و فرم آن، میزان جذابیت، خوشایندی، دوری از عامیانگی، بدعت و نوآوری، چشم‌نوازی، تاکید بر کاراکتر و دلالت‌گری در لباس
۱۶ـ لباس و گریم باید باهم هماهنگ باشند.
۱۷ـ لباس باید دارای ارزش کارکردی باشد.

ب ـ نبایدها

۱ـ لباس نباید تبدیل به یک وجود مستقل شود و توجه تماشاگر را از اصل نمایش دورکند.
۲ـ لباس نباید عنصری جبرانی برای کمبودهای یک اجرا باشد.
۳ـ لباس نباید بیش از حد به تاریخ وفادار باشد.
۴ـ لباس نباید در جزئیات اغراق کند.
۵ـ چشم‌نوازی لباس نباید فریبنده و اغواگر چشم باشد.
۶ـ دلالت لباس نباید به‌طور مستقیم باشد.
۷ـ لباس نباید همزمان بر چند مدلول غیرهمسو دلالت کند.
۸ـ لباس نباید برای بازیگر ایجاد مزاحمت کند.

باید به این نکته توجه داشت که بارت در جایگاه فیلسوف به موضوع لباس در تئاتر پرداخته است و در جایی که سخن از «*کارکردی*» بودن لباس به میان می‌آورد، به نظر می‌رسد همچون کارگردان و عوامل یک اجرا، تسلط کافی بر موضوع «*کارکرد*» لباس در تئاتر ندارد زیرا مواردی همچون «*کارکردی*» بودن لباس، نزد کارگردان و عوامل اجرایی، دربرگیرنده

مفاهیم و ویژگی‌های بسیاری می‌شود که محل اختلاف‌نظر زیبایی‌شناسانه کارگردانان، طراحان لباس و عوامل اجرایی است، در نتیجه به دلیل وسعت معنای «کارکردی» بودن، نمی‌توانیم از آن به عنوان یک قاعده مشخص نام ببریم و آن را معیاری قطعی برای زشتی یا زیبایی لباس قلمداد کنیم.

در ادامه برای سنجش کارآمدی این قواعد لازم است که مجموعه این بایدها و نبایدها در دسته‌های کلی‌تر و همگن قرارگیرند تا بهنگام سنجش از طولانی شدن مباحث جلوگیری شود. در زیر، این دسته‌های همگن معرفی می‌شوند:

۱ـ لباس و دلالت‌گری: دلالت‌گری در لباس باید دارای توازن باشد/ نباید بیش‌نمایی کند/ باید کارکردی باشد/ نباید غیرهمسو با اجرا باشد/ نباید مستقیم باشد و نباید همزمان بر چند مدلول دلالت کند. لباس باید موجب تاکید بر کاراکتر شود/لباس باید موجب شناخت بهتر کاراکتر شود.

۲ـ لباس و رعایت صحت تاریخی: لباس باید میزان محدودی از حقیقت تاریخی را در خود داشته‌باشد و نباید بیش از حد به تاریخ فادار باشد.

۳ـ لباس و بدن بازیگر/ کاراکتر: لباس باید درعین داشتن تناسب با کاراکتر، بر تن بازیگر نیز بنشیند/ باید نقایص بدن بازیگر را بپوشاند/ نباید برای بازیگر ایجاد مزاحمت کند/ باید با گریم بازیگر هماهنگ باشد.

۴ـ لباس و خلاقیت: بدعت و نوآوری و همچنین دوری از عامیانگی.

۵ـ لباس و جزئیات: لباس نباید بیش ازحد لزوم به جزئیات بپردازد.

۶ـ لباس و تاثیرمنفی برتماشاگر: لباس نباید بیش از اندازه دیده شود/ نباید به عنوان وجود مستقل دیده شود/ نباید توجه تماشاگر را از اصل نمایش دور کند/ نباید بیش از اندازه بر کاراکتر تاکید کند.

در اینجا ذکر سه نکته ضروری است نخست آنکه آخرین دسته اشاره شده (دسته ششم) تنها از طریق ارائه پرسشنامه به تماشاگر قابل سنجش است و در این پژوهش، امکان بررسی آن وجود ندارد. دوم آنکه بخشی از بایدها و نبایدها، ازجنس موارد دسته ششم هستند و نگارندگان مقاله به دلیل ماهیت آنها امکان سنجش آنها را در اختیار ندارند این موارد شامل اندازه‌گیری میزان زشتی یا زیبایی، میزان جذابیت، میزان خوشایندی و میزان چشم‌نوازی قید شده در بند پانزده بایدها است، بدین‌روی در ادامه صرفا توازن را از منظر نسبت توجه به بافت، رنگ و فرم لباس، دوری از عامیانگی، بدعت و نوآوری، تاکید بر کاراکتر و دلالت‌گری در لباس مورد توجه قرارخواهیم داد که این موضوع در خلال بخش‌های مربوط به بررسی صحت تاریخی، بافت / رنگ / فرم، لباس و خلاقیت و دلالت‌گری لباس، انجام خواهد شد. سوم آنکه در این پژوهش، فرض ما بر این است که از نگاه بارت (برخلاف هیوم، کانت و بسیاری دیگر از فلاسفه که زیبایی را تنها در ذهن مخاطب می‌دانند) زیبایی در خود اثر وجوددارد و رعایت‌کردن همه این بایدها و نبایدها منجر به زیباشدن اثر و عدم رعایت آن موجب زشت شدن آن می‌شود و زیبایی موجب جذابیت و زشتی موجب دافعه می‌گردد که ما در ادامه این موارد را در لباس‌های دو اثر علی رفیعی بررسی خواهیم کرد.

۵ـ علی رفیعی

علی رفیعی یکی از مطرح‌ترین کارگردانان مولف دوران معاصراست و منتقدان، هنرمندان و مخاطبان نمایش‌هایش وی را در دسته‌ی شاخص‌ترین هنرمندان تئاتر قلمداد می‌کنند. او

متولد ۱۳۱۷ اصفهان، دارای مدرک کارشناسی و کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی از دانشگاه سوربن فرانسه، کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکترای تئاتر از دانشگاه سوربن، دیپلم عالی کارگردانی از دانشگاه بین‌المللی تئاتر فرانسه و دیپلم بازیگری از مدرسه شارل دولن فرانسه است. تدریس در دانشگاه تهران و ریاست دانشکده هنرهای دراماتیک و همچنین مدیریت تئاتر شهر از جمله فعالیت‌های علمی و مدیریتی او است. همچنین وی آثار زیر را کارگردانی نموده و علاوه بر کارگردانی طراحی صحنه و لباس‌های آنها را نیز بر عهده داشته‌است:

اجرای نمایش **آنتیگونه**، تالار مولوی، ۱۳۵۳ـ **خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار از قتل میرزا تقی‌خان فراهانی**، تئاترشهر، ۱۳۵۵ ـ **یادگار سال‌های شن**، تالار وحدت، ۱۳۷۱ ـ **یک روز خاطره‌انگیز برای دانشمند بزرگ وو**، تالار وحدت، ۱۳۷۶ ـ **عروسی خون**، تالار وحدت، ۱۳۷۷ ـ **رومئو و ژولیت**، تالار وحدت، ۱۳۷۹ ـ **شازده احتجاب** تالار وحدت، ۱۳۸۰ ـ **کلفت‌ها**، تئاترشهر، تالار چهارسو، ۱۳۸۱ ـ **در مصر برف نمی‌بارد**، تئاترشهر، سالن اصلی، ۱۳۸۲ ـ **شکار روباه**؛ تالار وحدت، ۱۳۸۷ ـ **یرما**، تماشاخانه ایرانشهر، ۱۳۹۲ ـ **خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار از زندگی و قتل میرزا تقی‌خان فراهانی**، تالار وحدت، ۱۳۹۴ و **خانه برناردا آلبا**، تالار وحدت، ۱۳۹۷

۶ـ ویژگی‌های لباس در منتخب آثار علی رفیعی و نسبت آن با آرای بارت

در این بخش، لباس کاراکترهای دو نمایش منتخب «*کلفت‌ها*» و «*شکار روباه*» را از منظر *بایدها* و *نبایدهای موردنظر* بارت مورد بررسی قرارخواهیم داد.

۶ـ الف. نمایش «کلفت‌ها»

نمایش کلفت‌ها که نوشته *ژان ژنه است*، در سال ۱۳۸۱ در سالن چهارسو مجموعه تئاترشهر به روی صحنه رفت.

۶ـ الف ـ۱: داستان نمایش «کلفت‌ها»:

«کلر» و «سولانژ» کلفت‌های خانمی متمول هستند. آنها به دلیل نفرتی که از خانم دارند و طی نقشه‌ای قبلی، باعث دستگیری معشوق خانم می‌شوند، اما پلیس در مدت کوتاهی به علت نداشتن مدرک، مرد را آزاد می‌کند و نزدیک است تا خانم همه چیز را بفهمد. کلر و سولانژ که همه چیز را از دست رفته می‌بینند تصمیم به کشتن خانم با زهر می‌گیرند و روزی که خانم برای آوردن آقا از خانه بیرون می‌رود، از طریق یک بازی نمایشی، به نقش خانم درمی‌آیند و بخشی از عشق، نفرت و نیازهای خود را نسبت به خانم، زندگی و شرایطی که در آن گرفتارند را بازگو می‌کنند و در نهایت کلر در نقش خانم خانه، جام زهر را از سولانژ گرفته و پس از خوردن آن جان می‌دهد.

۶ـ الف ـ۲: بازیگران نمایش:

شبنم طلوعی و سهیلا رضوی در نقش «کلر» و «سولانژ» (دو کلفت) و فرزانه نشاط خواه در نقش «خانم خانه» در این نمایش به ایفای نقش پرداختند.

۶ـ الف ـ۳ لباس کلر و سولانژ (دوکلفت):

پیش از ورود به بحث، گفتنی است که لباس هردوکلفت شامل: پیراهن سیاه تا زیر زانو،

جوراب شلواری سیاه، دستکش‌های لاستیکی سیاه است و زمانی که می‌خواهند نقش خانم را بازی کنند شنل بلند قرمز تیره‌ای بر تن می‌اندازند.

■دلالت‌گری در لباس کلر و سولانژ

مارتین اسلین در کتاب دنیای درام، دلالت‌گری لباس در نمایش را مورد توجه قرارداده و می‌نویسد اساسا هر آن چیزی که در برابر دیدگان تماشاگر قرارمی‌گیرد، دلالت‌های مختلفی دربردارد که حاوی واحدهای اطلاعاتی و معنایی درباره رویداد درام است. رنگ، فرم و *بافت* لباس این توانایی را دارند که این دلالت‌ها را بر خود حمل کرده و به تماشاگر بنمایانند (اسلین، ۱۳۸۲). بر این اساس در ادامه دلالت‌گری لباس نمایش کلفت‌ها، از منظر رنگ، فرم و بافت مورد توجه قرارمی‌دهیم.

ـ رنگ و دلالت‌گری در لباس کلر و سولانژ

رنگ سیاه

رنگ سیاه براساس روان‌شناسی رنگ، بر تاریکی، مرگ و نفرت (ایتن، ۱۳۶۷) و رمز و راز و بی‌هویتی (لوشر، ۱۳۷۲) دلالت می‌کند، از همین رو می‌توان نتیجه گرفت که رنگ سیاه موجود در لباس کلر و سولانژ از سویی بر نفرت و تاریک‌اندیشی و بدخواهی آنها و از سوی دیگر بر تهی بودن و بی‌هویت بودن زندگی و آینده آنها دلالت می‌کند و رفتار پر رمز و راز آنها را توجیه می‌کند. آنچه که بر این ادعا صحه می‌گذارد، رفتار و اعمال کلر و سولانژ در برخورد با معشوق و خانم است که اولی را به زندان و دیگری را به مرگ محکوم کرده‌اند.

رنگ قرمز

در میانه بازی، کلر و سولانژ زمانی که می‌خواهند در نقش خانم ظاهر شوند شنل بلند قرمز تیره بر تن می‌اندازند. براساس روان‌شناسی رنگ،رنگ قرمز بر خشم و قدرت (لوشر، ۱۳۷۲) جنگ، عصیان و عشق (ایتن، ۱۳۶۷) و خطر و لذت جنسی (ویلز، ۱۳۷۵) دلالت می‌کند. بر این اساس، رنگ قرمز شنل از سویی بر وجود عشق بیمارگونه بین خانم و کلر و از طرف دیگر بین کلر و سولانژ دلالت می‌کند. از سوی دیگر به‌کار بردن شنل توسط کلر و سولانژ و انداختن آن بر شانه‌هایشان، دلالت بر استیلا و قدرت خانم خانه دارد. همچنین بر تضاد حاکم

بر درون نمایش که همان عاری از معنا بودن زندگی کلر و سولانژ و زندگی معنادار خانم خانه است، دلالت می‌کند. هنگامی که کلر و سولانژ شنل را بر شانه‌های خود می‌اندازند گویی از تهی‌بودن (دلالت رنگ سیاه) خارج شده و دارای قدرت (دلالت رنگ قرمز) می‌شوند. همچنین وجود این رنگ در شنل دلالت‌گر خشم و عصیان کلر و سولانژ بر علیه خانم خانه است. در همین راستا رنگ قرمز بر جنگ بین کلر و سولانژ و خانم دلالت می‌کند، جنگی که در نتیجه آن معشوق خانم به زندان افکنده شده و قتل خانم برنامه‌ریزی شده‌است. همچنین رنگ قرمز در شنل دلالت‌گر خطری است که هر آن یکی از دو کلفت را در آغوش می‌گیرد (انداختن شنل روی دوش) «قرمز روی سیاه تضاد ایجاد می‌کند و حالتی شرور و فاتح به خود می‌گیرد» (ایتن،۱۳۶۷: ۲۱۴).

ـ فرم و دلالت‌گری در لباس کلر و سولانژ

فرم لباس‌های کلر و سولانژ، راسته و بدون هرگونه برشی و به غایت ساده است. این فرم موجب می‌شود که از نشان دادن بدن (زنانه) کلر و سولانژ خودداری شود و به همین دلیل بر عدم وجود زنانگی (مهر، محبت، عشق پاک، عشق مادرانه و خواهرانه و....) دلالت دارد.

ـ بافت و دلالت‌گری در لباس کلر و سولانژ

بارت می‌گوید: «من ابدا به هنرمندی که بر ظرافت‌های اشکال و رنگ‌ها متمرکز می‌شود بی‌آنکه گزینشی براستی اندیشیده از بافت به‌کار گرفته را ارائه کند ابدا خوشبین نیستم» (بارت، ۱۳۹۶: ۲۰۷) و در همین رابطه هاچ می‌گوید: «بدون بافت نمی‌توان تضادها را دید و تاکیدها را یافت» (هاچ، ۱۳۸۲: ۴۲۷). لباس‌های کلر و سولانژ لباس‌هایی با پارچه نخی ارزان قیمت هستند. پارچه‌ای که در قرن بیستم و هنگامه تولید انبوه پارچه‌های نخی، متعلق به طبقه کارگر است و در این نمایش بر کارگر بودن و وابستگی به طبقه ضعیف اجتماعی دلالت می‌کند. همچنین بافت پارچه لباس آن دو در کنار بافت مخمل شنل، دلالت‌گر اختلاف طبقاتی بین خانوم و کلفت‌هایش است و نیز دستکش‌های لاستیکی سیاه آن دو که در جامعه تحت عنوان دستکش‌های کارگری شناخته می‌شود، در این نمایش بر وابستگی به طبقه فرودست و کار مداوم آنها دلالت دارد.

■میزان پایبندی به صحت تاریخی در لباس کلر و سولانژ

یکی از ویژگی‌هایی که بارت در زیبایی‌شناسی لباس تئاتر ذکر می‌کند، عدم افراط در رعایت صحت تاریخی و تاکید بر استفاده به اندازه از عناصر تاریخی در لباس‌هاست تا از این طریق تماشاگر در جزئیات بیش از حد تاریخی گم نشود و توجه‌اش از اصل نمایش منحرف نگردد و لباس را همچون وجودی مستقل نبیند. اما بارت در هیچ بخشی از مقاله موردنظر اصراری بر رعایت صحت تاریخی در لباس ندارد. رویدادهای این نمایشنامه با توجه به نشانه‌های زمانی، (اشاره به تلفن) نمایانگر آن است که دراواخر قرن نوزدهم یا بعدتر از آن در فرانسه رخ داده‌است که ما در این مقاله زمان رخداد رویدادهای آن را نیمه قرن بیستم و مصادف با تاریخ اولین اجرای آن در نظر گرفته‌ایم (این زمان می‌توانست ابتدای قرن بیستم و یا ابتدای قرن بیست و یکم در نظر گرفته شود که قاعدتا هریک از این فرض‌ها موجب تغییرات بی‌شماری در این بخش از مقاله می‌شد). براساس اسناد تصویری در این دوره، لباس خدمتکاران زن، عموما لباس‌های تیره همراه با یقه، سرآستین و پیش‌بند سفید و تزیینات تور

در سرتاسر لباس است. فرم لباس خدمتکاران از نظر برش‌هایی که بر لباس وجوددارد و کمربندهایی پهن، تاکید بر زنانگی‌شان دارد، موها عموما جمع و در زیر کلاهی از پارچه کتان سفید با حاشیه تور قرارمی‌گیرد. این در حالی است که لباس کلر و سولانژ تنها یک پیراهن راسته سیاه است که هیچ برش، تزیین و نشانه تاریخی بر خود ندارد.

■ لباس کلر و سولانژ و بدن بازیگر

لباس‌های نسبتا گشاد و راسته کلر و سولانژ هرگونه برجستگی بدن آنها را پنهان می‌کند و از این طریق نقص‌های احتمالی بدن بازیگران را می‌پوشاند. همچنین فرم لباس‌های انتخاب شده برای بازیگران به آن دو آزادی عمل می‌دهد و انجام حرکت‌های تند و سریع را برای آنها ممکن می‌کند.

گفتنی است که در این نمایش، گریم سولانژ و کلر شامل صورت‌های به غایت سفید و پریده رنگ به همراه موهای بسیار حجیم و اغراق‌شده‌ی قرمز رنگ است که هیچ یک از آنها نسبت مستقیمی با واقع‌گرایی ندارند و به نظر می‌رسد بیش از هرچیز به مدرنیسم وابسته‌اند. این همان مدرنیسمی است که لباس‌های کلر و سولانژ را به صورت راسته و سیاه و به دور از واقع‌گرایی زنانه و شغل آنها برگزیده‌است. بنابراین می‌توان گفت که مدرنیسم رابط و ایجادکننده هماهنگی بین لباس و گریم بازیگران در این نمایش است.

■ لباس کلر و سولانژ، بدعت و نوآوری و پرهیز از عامیانگی

همان‌طور که پیشتر نیز ذکر شد، لباس کلر و سولانژ با تصویر کلی و عامیانه از لباس کلفت‌ها مغایرت دارد و می‌توان این دوری از عامیانگی و بدعت را در فرم (لباس‌هایی مغایر با فرم رایج لباس کلفت‌ها)، رنگ (لباس سیاه یکدست) و بافت (پارچه‌های ارزان قیمت و کهنه) لباس مشاهده کردکه تصویری جدید ایجاد می‌کند. گفتنی است که بدعت ویژه‌ای در این لباس‌ها دیده نمی‌شود اما می‌توان دوری از عامیانگی لباس‌های کلر و سولانژ را بدعت و نوآوری قلمداد کرد.هاچ در رابطه با اهمیت خلاقیت در لباس می‌گوید:« کارگردان و طراح همیشه باید در جست‌وجوی ایده‌های خاص باشند و نه ایده‌های عام» (هاچ، ۱۳۸۲: ۴۲۵).

■کلر و سولانژ و جزئیات لباس

همان‌طور که گفته شد، لباس کلر و سولانژ دو پیراهن تا زانو با دو جیب بزرگ بر آن است و هیچ جزئیاتی اعم از دکمه، پارچه متفاوت از پارچه اصلی، پیلی و چین، برش، پیش‌بند و تزیینات ندارد.

۶ـ الف ـ۴: خانم خانه

لباس خانم در نمایش کلفت‌ها شامل پیراهن بلند طلایی همراه با ردایی طلایی بر روی آن (ترکیبی از رنگ سیاه و طلایی)، کلاه، دستکش، شال خز و کفش‌های طلایی است.

■خانم و دلالت‌گری در لباس

همچون لباس کلر و سولانژ دلالت‌گری در لباس خانم خانه را باید از سه منظر رنگ، فرم و بافت بررسی کرد.

ـ رنگ و دلالت‌گری در لباس خانم

رنگ طلایی براساس روان‌شناسی رنگ، بر نور، پادشاهی، قدرت، سلطنت و ثروت دلالت می‌کند (ایتن، ۱۳۶۷). بر این اساس می‌توان گفت که رنگ طلایی موجود در لباس خانم بر قدرت، ثروت و روحیه سلطه‌گری او دلالت دارد. قرارگرفتن رنگ طلایی لباس خانم در کنار رنگ سیاه لباس کلر و سولانژ به شکل مستقیم بر روشنی زندگی خانم و سیه‌روزی زندگی کلر و سولانژ، در آن واحد، دلالت می‌کند و تضاد بین تاریکی و درخشندگی دلالت‌گر تضاد بین این دو طبقه اجتماعی است. رنگ ردای خانم (طلایی ترکیب شده با رنگ سیاه)، بر شکوه روبه زوال او دلالت می‌کند.

ـ فرم و دلالت‌گری درلباس خانم

در تضاد با فرم لباس ساده کلر و سولانژ، لباس لایه لایه و بلند خانم، بر جهان شلوغ و پر از نور، قدرت، پیچیدگی و رمز و راز زندگی او دلالت دارد.

ـ بافت و دلالت‌گری در لباس خانم

بافت «به لباس نوعی بیانگری صریح و بی‌پروا می‌بخشد که می‌تواند موجب بروز بیشتر شخصیت گردد» (هاچ، ۱۳۸۲: ۴۲۷). لباس خانم خانه، ترکیبی از پارچه‌هایی مثل ساتن، مخمل، ابریشم و تور است که همگی آنها متعلق به طبقه ثروتمند است و از این رو بر اشرافیت خانم دلالت دارد.

■خانم و میزان پایبندی به صحت تاریخی

اوایل قرن ۲۰، دورانی است که طراحان مد درسرتاسر دنیا شروع به فعالیت کردند و این طراحی‌ها براساس منطقه جغرافیایی و سلایق متفاوت طراحان از تنوع بالایی برخوردار بود. از ویژگی‌های لباس زنان اشرافی می‌توان به «برجسته‌تر نشان‌دادن سینه، باریک‌تر نشان‌دادن

کمر، چسبان شدن بالاتنه و افزایش چین دامن لباس‌ها» (ویل کاکس، ۱۳۸۰: ۴۴۶) اشاره کرد. بر این اساس، لباس خانم هیچ یک از این ویژگی‌ها را ندارد، اما بسیاری از ملزومات لباس را که تاکید بر وجه تاریخی لباس است، در خود دارد که شامل دستکش، خز روی شانه و کلاه است. در اینجا لازم است بر محدودیت‌های طراحی لباس در ایران نیز تاکید شود.

■خانم، لباس و بدن بازیگر

لباس گشاد، بلند و لایه‌لایه خانم، نقص‌های بدن بازیگر را پوشش می‌دهد و این امکان را به او می‌دهد که هم آزادانه در لباس حرکت کند و هم به وسیله بخش‌های مختلف لباس و بازی با آنها (خز دور گردن، کلاه تور، دامن بلند) هویت متظاهر خود را بیشتر به نمایش بگذارد.

صورت خانم در این نمایش پودر زده‌است و آرایشی اغراق‌شده دارد. این اغراق در مدل موها، نوع کلاه تور و لباس خانم نیز وجوددارد که موجب هماهنگی و ارتباط بین گریم و لباس شده‌است.

■خانم، بدعت و نوآوری، پرهیز از عامیانگی

برخلاف لباس کلر و سولانژ که کاملا نامتعارف و به دور از کلیشه‌های رایج هستند، لباس خانم، لباسی متعارف و کلیشه‌ای است از لباس زنان ثروتمند که تماشاگر نمونه‌هایی مشابه را در رنگ (طلایی)، فرم (پیراهن بسیار بلند و چند لایه) و بافت (ترکیبی از پارچه‌هایی چون ساتن، ابریشم، و...) دیده است و این امر بر عامیانه بودن لباس خانم تاکید می‌کند.

■خانم و جزئیات در لباس

برخلاف لباس ساده و بدون جزئیات دو کلفت، لباس خانم جزئیات ریز وظریف دارد اعم از کلاه، تور سیاه، دستکش با آستر خز، شال خز روی شانه، کفش‌های طلایی و لایه‌های مختلف پارچه بر یکدیگر. «دقت زیاد در جزئیات، حقیقت مجموعه را محو می‌سازد، بازیگر در پشت وسواس دکمه‌ها، چین‌ها، و موهای مصنوعی‌اش ناپدید می‌شود» (بارت، ۱۳۹۶: ۲۰۶).

۶ـ ب: شکار روباه

نمایش شکار روباه، نوشته علی رفیعی، در سال ۱۳۸۷ در تالار وحدت به روی صحنه رفت.

۶ـ ب ـ ۱: داستان نمایش شکار روباه

عادل شاه از ترس رسیدن آغامحمد به قدرت، وی را در ۶ سالگی اسیر و اخته می‌کند. آغامحمد سال‌ها به واسطه عمه بگم، همسر کریم خان زند در شیراز و دربار زندیان زندگی می‌کند. پس از مرگ کریم خان، عمه بگم آرام آرام نفرت و کینه و انتقام را در دل آغامحمد می‌کارد و او را وادار می‌کند به تهران بیاید، برادرانش را از سر راه بردارد و به حکومت برسد. آغامحمد تحت تاثیر حرف‌های عمه، به همراهی سه سوار که در مسیر با آنها آشنا می‌شود به تهران می‌آید و در آنجا همراه با بیوه برادرش (بیوه جهانسوز)، برادرانش را به قتل می‌رساند و تاج پادشاهی را بر سر می‌گذارد. این در حالی است که بیوه جهانسوز، رویای به قدرت رسیدن

فرزندانش را دارد و در انتها سه سوار را وادار می‌کند تا آغامحمد را بکشند.

۶ـ ب ـ ۲: بازیگران نمایش

در این نمایش، سیامک صفری در نقش آغامحمدخان و ستاره اسکندری، پانتهآ بهرام، هومن برق نورد، زهیر یاری، علی سلیمانی، افشین هاشمی، داریوش موفق، هدایت هاشمی، محمود راسخ‌فر و سهیلا رضوی در دیگر نقش‌ها بازی کردند.

این نمایش ۱۸ کاراکتر دارد که در این پژوهش، مهم‌ترین آنها از «منظر لباس» مورد توجه قرارگرفته‌اند. این کاراکترها عبارتند از آغامحمد، بیوه جهانسوز، عمه بگم، چهاربرادر و سه سوار.

۶ـ ب ـ ۳: لباس آغامحمدخان

آغامحمدخان در این نمایش، دو دست لباس اصلی به تن دارد. اولی لباسی که از ابتدای نمایش بر تن اوست (لباس شماره ۱) و دیگری لباس وقت تاجگذاری (لباس شماره ۲) که در این پژوهش برای جلوگیری از اغتشاش ذهن خوانندگان، لباس‌ها را تحت عناوین لباس شماره ۱ و لباس شماره ۲ ذکر می‌کنیم.

لباس شماره ۱: شامل پیراهن و شلوار سفید تا بالای قوزک پا، چکمه‌های سربازی همراه با ردایی ربدوشامبر مانند و پارچه‌ای بزرگ و قرمز که از ابتدای نمایش تا زمان تاجگذاری همراه داشت.

لباس شماره ۲: پیراهن بلند قرمزی است همراه با آستین‌های تنگ و بلند و کمر تنگ که فرمی کاملا زنانه دارد و در صحنه تاجگذاری می‌پوشد.

■دلالت‌گری در لباس شماره یک آغامحمدخان

براساس آنچه در فصل قبل ذکر شد «هرجزیی از لباس‌های تئاتری، بخشی از اطلاعات مربوط به کاراکتر را به تماشاگران منتقل می‌کند... پیش از آنکه بازیگر سخن بگوید، تماشاگر از طریق فرم، رنگ و بافت اطلاعات بسیاری را درباره کاراکتر کسب می‌کند» (هُلت: ۱۹۹۳: ۷). در این بخش نیز دلالت‌گری در لباس شماره یک آغامحمد را از سه منظررنگ، فرم و بافت مورد توجه قرارخواهیم‌داد.

رنگ و دلالت‌گری در لباس شماره یک آغامحمدخان

رنگ سفید

رنگ سفید بر «پاکی، پاکدامنی، بی‌گناهی، قربانی بودن و صلح» (شی‌جی‌وا، ۱۳۷۷: ۲۲) دلالت دارد. بر همین اساس، رنگ سفید لباس آغامحمد دلالت‌گر بی‌گناهی و معصومیت او در ابتدا (پیش از تحریک عمه بر انتقام) است. در بخشی از نمایشنامه عمه به او می‌گوید: به قدر توهین‌هایی که به تو کرده‌اند، شهامت پیدا کن، به قدر مهرسکوتی که به لبانت زدند، فریاد خشم بکش، به قدر اختگی‌ات، بیخ و تبارشون رو برانداز.

رنگ قرمز

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، آغامحمد در مسیر تهران برای گرفتن انتقام و به دست گرفتن قدرت، همواره پارچه‌ای قرمز همراه خود دارد. براساس روان‌شناسی رنگ، قرمز بر خشم، قدرت (لوشر، ۱۳۷۲) خطر (ویلز، ۱۳۷۵) جنگ، عصیان، عشق (ایتن، ۱۳۶۷) دلالت دارد. پارچه قرمز همراه او، بر خشمی دلالت می‌کند که عمه در دل او کاشته است. همچنین دلالتی است بر پایانی پرخطر که در انتظار آغامحمد و ایل و تبارش است. از سویی دیگر

قرمزی این پارچه، بر این امر دلالت دارد که با وجودبیگناهی و معصومیت‌اش، رگه‌ای از شقاوت درون او وجوددارد.

فرم و دلالت‌گری در لباس شماره یک

ردای روبدوشامبر مانند آغامحمدخان، متعلق به هیچ مکان و زمانی نیست (بویژه ایران دوره قاجار) بر همین اساس می‌توان گفت که برعدم تعلق او به زمان و مکان دلالت می‌کند.

بافت و دلالت‌گری در لباس شماره یک

جنس پارچه مرغوب لباس آغامحمدخان با نخ‌های ابریشم، دلالتی است بر طبقه مرفه او.

■میزان پایبندی به صحت تاریخی در لباس شماره یک

«در دوره‌ی زندیه به سبب بی‌تکلفی سران زندیه، پوشاک از سادگی خاصی برخوردار بوده‌است، پیراهن در این دوره با یقه‌ی گرد و جلوی چاک‌دار بود و مانند پیراهن زنان و مردان ابیانه‌ای، بلندی آن تا کمر و باسن می‌رسید. این پیراهن اغلب پارچه‌ای منقش داشت و اگر از پارچه‌ی ساده بود، دور یقه‌ی آن گلدوزی یا برودری دوزی می‌شد» (غیبی، ۱۳۸۷: ۴۶۹). بر این اساس لباس آغامحمدخان هیچ نشانی از آن دوره تاریخی ندارد.

■لباس شماره یک و بدن بازیگر

لباس شماره یک آغامحمد، برلاغری او تاکید کرده و نحیف بودن کارکتر را بر تماشاگر آشکار می‌کند. همچنین لباس یکدست سفید، همسو و هم راستا با رنگ پریدگی و تکیدگی چهره اوست.

■لباس شماره یک، بدعت و نوآوری، پرهیز از عامیانگی

فرم لباس آغامحمد هیچ قرابتی با لباس‌های اواخر زندیه و اوایل قاجار و به‌طور کلی با لباس‌های ایرانی ندارد در نتیجه این بدعت، دوری از عامیانگی و خلاقیت را در فرم لباس اول آغامحمد (فرم کاملا اروپایی و امروزی) می‌توان مشاهده کرد. اما این در حالی است که این دوری از عامیانگی و بدعت در رنگ (سفید) و بافت (پارچه‌ای نفیس) لباس او وجود ندارد.

■لباس شماره یک و دقت در جزئیات

لباس شماره یک آغامحمد، لباسی به غایت ساده و به دور از هرگونه جزئیاتی، همچون گلدوزی، برودری‌دوزی، چاک و پارچه‌های منقش آن دوره در بخش‌های مختلف لباس است.

لباس شماره ۲ آغامحمدخان:

■دلالت‌گری در لباس شماره ۲

در ادامه این بخش، دلالت‌گری لباس شماره ۲آغامحمدخان را در نمایش شکارروباه، از منظر رنگ، فرم و بافت مورد توجه قرارمی‌دهیم.

• رنگ و دلالت‌گری در لباس شماره ۲

همان‌طور که پیشتر نیز ذکر شد، براساس روان‌شناسی رنگ، رنگ قرمز بر قدرت (لوشر،

۱۳۷۲) جنگ، خشم، عصیان و عشق (ایتن، ۱۳۶۷) و خطر و لذت جنسی و جنسیت (ویلز، ۱۳۷۵) دلالت دارد. از این منظر رنگ قرمز لباس آغامحمد به وقت تاجگذاری، ازسویی بر روح عصیانگر، خشم درون، قدرت و شقاوت درونش و از سویی دیگر بر عشق‌اش به بیوه جهانسوز دلالت می‌کند. همچنین پارچه قرمزی که از ابتدا همراهش بود نیز در اینجا دلالت‌گر قساوتی است که همه وجود او را دربرگرفته‌است.

• فرم و دلالت‌گری در لباس شماره ۲

همان‌طور که پیشتر نیز گفته شد، فرم لباس دوم آغامحمدخان به وقت تاجگذاری، که فرمی کاملا زنانه بود، بر اخته بودن او دلالت دارد.

•بافت و دلالت‌گری در لباس شماره ۲

پارچه لباس آغامحمدخان به وقت تاجگذاری از تافته ابریشم قرمز است، پارچه گران قیمتی که در آن دوران تنها متعلق به درباریان بود. بر همین اساس بافت این لباس دلالت‌گر اشرافیت، ثروت و قدرت اوست. چکمه‌های کهنه همراه این لباس باشکوه، دلالتی است بر تضاد وجودی او.

■رعایت صحت تاریخی در لباس شماره ۲

براساس توضیحاتی که پیشتر داده شد، در لباس دوم آغامحمد نیز هیچ‌گونه صحت تاریخی رعایت نشده و تنها تاج است که به لحاظ شکل با اصل آن تناسب تاریخی دارد.

■لباس شماره ۲ و بدن بازیگر

همان‌طور که درمورد لباس اول آغامحمدخان ذکر شد، این لباس نیز با کمر بسیار باریک پیراهن و آستین‌های تنگ، بر لاغری بیش از حد آغامحمد تاکید دارد. همچنین همین تنگ بودن بخش‌هایی از لباس، به او کمک می‌کند تا به حرکات کاراکتر موردنظر نزدیک‌تر شود.

■لباس شماره ۲، بدعت و نوآوری و پرهیز از عامیانگی

این لباس در بافت و رنگ عامیانه است زیرا مطابق رنگ لباس مردان ایرانی طبقه اشراف دوران زندیه و قاجار است و بافت آن نیز پارچه تافته، ابریشم و مخمل مورد استفاده درباریان است. ولی در فرم از عامیانگی پرهیز کرده و به کلی با فرم لباس درباریان زندیه و قاجار متفاوت است. همچنین بدعتش را می‌توان پوشاندن لباسی زنانه بر تن یک مرد دانست.

■لباس شماره ۲ و دقت در جزئیات

لباس دوم آغامحمد لباس بلند ساده قرمزی است با دکمه‌های بزرگ قرمز از جنس همان پارچه بر سرتاسر لباس و غیر از دکمه‌ها هیچ‌گونه جزئیات ویژه‌ای بر لباس دیده نمی‌شود.

۶ـ ب ـ ۴: بیوه جهانسوز

لباس بیوه شامل پیرهنی به رنگ آبی تیره، جلیقه قرمز پنبه‌دوزی شده و دو دامن روی هم، با رنگ‌های قرمز تیره و روشن است.

■دلالت‌گری در لباس بیوه جهانسوز

در این بخش نیز همچون بخش‌های قبل دلالت‌گری در لباس بیوه را از منظر رنگ، فرم و بافت مورد توجه قرارمی‌دهیم:

• رنگ و دلالت‌گری در لباس

رنگ آبی: براساس روان‌شناسی رنگ، رنگ آبی رنگی ناشکیبا، فعال و پرقدرت است. و زمانی که آبی به سمت تیرگی رود، معنی وهم، ترس، غم، اندوه، تنهایی، مرگ و نیستی را در خود دارد (ایتن، ۱۳۶۷). در نتیجه آبی در لباس بیوه می‌تواند بر غم و اندوه و تنهایی و در عین حال قدرت‌اش، دلالت کند. همچنین رنگ قرمز لباس او نیز براساس روان‌شناسی رنگ دلالت‌گر قدرت، خشم، عشق و عصیان اوست.

رنگ‌های مختلف در یک لباس، در کنارهم معنای جدیدی پیداکرده و در این صورت می‌توانند بر امری جدید دلالت کنند. بر این اساس، طبق روان‌شناسی رنگ ایتن، رنگ‌های اصلی (قرمز، آبی و زرد) در کنار هم شدیدترین تضاد را به‌وجود می‌آورند. قرمز روی زمینه آبی، جلوه و درخشندگی فوق‌العاده پیداکرده و افروخته و شعله‌ور می‌شود و نشانی از آتش دارد (ایتن، ۱۳۶۷) همچنین قرمز بر جنسیت و جاذبه جنسی دلالت می‌کند. در اینجا نیز، بیوه، زنی است که مردان دیگر خواهان او هستند و این درخشندگی لباس و رنگ قرمز کنار آبی، بر زنانگی و جاذبه جنسی او دلالت می‌کند.

•فرم و دلالت‌گری در لباس

با توجه به آنچه در ابتدای بحث لباس بیوه گفته شد، نگارندگان این پژوهش بر این باورند

که به غیر از دامن‌های کلوش روی هم همراه با بالاتنه تنگ لباس که بر زنانگی او دلالت می‌کند، هیچ دلالت‌گری ویژه دیگری در فرم لباس وجود ندارد.

•بافت و دلالت‌گری در لباس

بخش اعظم پارچه لباس بیوه پارچه نخی است (دامن رویی نیز دامنی است نخی و منقش) و جلیقه آن از مخمل قرمز است. بر همین اساس پارچه نخی لباس او می‌تواند بر زندگی متوسط‌اش (از لحاظ مالی) دلالت کند و جلیقه مخمل قرمز دلالتی است بر میل او به رسیدن به طبقه مرفه و قدرتمند. همچنین تنوع در فرم و بافت پارچه‌های لباس بیوه می‌تواند دلالتی بر تنوع طلبی و میل به دیده شدن داشته‌باشد.

■میزان پایبندی به صحت تاریخی در لباس

پوشاک زنان در اواخر دوران زندیه و اوایل قاجار مشتمل است بر پیراهن، شلوار، دامن، کلیجه، قبا و در بیرون از خانه، مقنعه، چادر و روبنده (غیبی، ۱۳۸۷) بر همین اساس و با توجه به لباس بیوه جهان سوز می‌توان نتیجه گرفت که در لباس بیوه هیچ نشانی از پایبندی به تاریخ آن دوره دیده نمی‌شود.

■لباس و بدن بازیگر

لباس بیوه جهانسوز با دامن کلوش بالاتنه تنگ، بر زنانگی بدن او تاکید می‌کند. صورت آرایش شده و گونه‌های قرمز بیوه همسو با رنگ لباس، جوانی و شادابی‌اش است.

■لباس و پرهیز از عامیانگی، بدعت و نوآوری

لباس زنان در این دوران از تنوع بالایی برخوردار بوده‌است (غیبی، ۱۳۸۷) همان‌طور که در بخش بافت و دلالت‌گری گفته شد، پارچه لباس بیوه از پارچه‌هایی است که در آن دوران به وفور استفاده می‌شد. در نتیجه دوری از عامیانگی دررنگ و بافت لباس او وجود ندارد، این در حالی است که براساس فرم اصلی گفته شده درباره لباس زنان، فرم لباس بیوه هیچ قرابتی با لباس زنان آن دوره ندارد و بدعت و دوری از عامیانگی را می‌توان تنها در فرم لباس او مشاهده کرد.

■لباس و دقت در جزئیات

لباس بیوه، با وجود تنوع در فرم و رنگ، جزئیاتی بر خود ندارد.

۶ـ ب ـ ۵: لباس عمه بگم

از آنجایی که عمه بگم همیشه بر روی ویلچیر نشسته، بخش‌های زیادی از لباسش مشخص نیست و تنها کت مخمل بنفش/ ارغوانی اوست که به خوبی دیده می‌شود. تور سیاه بر سر و شانه و دامن سیاه نیز بخشی از لباس عمه است. به دلیل آنکه بیشتر بایدها و نبایدهای لباس عمه شبیه لباس بیوه جهانسوز است، در ادامه برای جلوگیری از تکرار کلام، از معرفی کامل لباس عمه بگم خودداری کرده و تنها دو مورد متفاوت از لباس او با لباس بیوه ـ دلالت‌گری در رنگ و بافت ـ را مورد توجه قرارمی‌دهیم.

■دلالت‌گری در لباس عمه بگم

• دلالت‌گری در رنگ

براساس روان‌شناسی رنگ، رنگ بنفش/ ارغوانی نشان‌دهنده تهدید، ترس، اوهام، خرافات، فاجعه، مصیبت، هرج و مرج، مرگ و عظمت است (ایتن، ۱۳۶۷). از آنجایی که عمه بگم محرک آغامحمد در قتل عام خانواده و رسیدن او به قدرت بود و آغامحمد تحت حمایت او بزرگ شده بود، رنگ بنفش لباس عمه، از یک سو بر قدرت و عظمت او و نفوذش بر آغامحمد و از سویی دیگر، بر فاجعه و مصیبتی دلالت دارد که عمه رقم می‌زند. همچنین دامن سیاه و تور سیاهی که بر سر و شانه انداخته، براساس روان‌شناسی رنگ سیاه، دلالتی است بر نفرت عمه از خاندان زندیه و مرگ و نیستی‌ای که برای اعضای خانواده و در نهایت خودش رقم می‌زند.

• دلالت‌گری در بافت

پارچه مخمل بالاتنه لباس، همراه پارچه‌های زردوزی شده دامن او، بر ثروت و موقعیت بالای اجتماعی عمه دلالت دارد (عمه همسر کریمخان زند بوده‌است). تور سیاه بر سر و شانه‌اش نیز که در بسیاری از نقاط جهان، زنان به وقت عزا بر سر می‌اندازند، بر مرگ و نیستی و عزاداری دائمی او دلالت می‌کند.

۶ـ ب ـ ۶: برادران آغامحمد

لباس برادران آغامحمدخان، یک شکل و شامل پیراهن‌هایی با فرم اسپانیایی، شلوار سیاه، کفش سیاه و پالتو بلند سیاه است. در بخش‌هایی از اجرا نیز گاهی یکی از برادران جلیقه می‌پوشد و یا دستمالی برگردن می‌بندد.

■دلالت‌گری در لباس برادران

در این بخش، رنگ، فرم و بافت در لباس‌های برادران را از منظر دلالت‌گری بررسی خواهیم کرد.

•رنگ و دلالت‌گری در لباس

رنگ سفید بر «پاکی، پاکدامنی، بی‌گناهی، قربانی بودن و صلح» (شی‌جی وا، ۱۳۷۷: ۲۲) دلالت دارد. رنگ سیاه بر تاریکی، مرگ، نفرت (ایتن، ۱۳۶۷)، رمز و راز و بی‌هویتی (لوشر، ۱۳۷۲) دلالت می‌کند. برادران آغامحمد، همواره در پی رسیدن به قدرت و پیشی گرفتن از یکدیگر هستند. برهمین اساس سفیدی پیراهن آنها دلالتی بر بی‌گناهی و صلح طلبی‌شان ندارد و از این منظر درست انتخاب نشده‌است با این حال وقتی در کنار رنگ سیاه ـ در بخش‌های دیگر لباس ـ قرارمی‌گیرد دلالتی بر دوگانگی وجود آنها می‌کند که در آن واحد هم برادرند هم دشمن. این در حالی است که رنگ سیاه پالتو و شلوار آنها، بر نفرت‌شان از یکدیگر و از آغامحمد و سیاهی وجود و بی‌هویتیشان دلالت می‌کند. ذکر این نکته ضروری است که در بخش‌هایی از اجرا برخی از برادران جلیقه مخمل قرمز برتن می‌کنند که رنگ قرمز براساس روان‌شناسی رنگ ایتن که در بخش‌های قبل نیز ذکر شد، می‌تواند بر عصیان، خشم، خشونت و خونریزی آنها دلالت کند.

•فرم و دلالت‌گری در لباس

پیراهن‌هایی با مدل اسپانیایی همراه با پالتوهای بلند و عدم انطباق آن با لباس مردان ایرانی در آن زمان، بر این امر دلالت می‌کند که برادران «بیگانه»اند و به این سرزمین تعلق ندارند و دلالتی است بر بی‌ریشگی آنها. برهمین اساس، این دلالت می‌تواند نشان‌دهنده این امر باشد که قصه قدرت و برادرکشی، متعلق به زمان و مکان خاصی نیست.

•بافت و دلالت‌گری در لباس

ازآنجا که پارچه جین اساسا تولید قرن بیستم است، پالتوهای بلند جین و شلوارهای جین برادرها بر عدم تعلق آنها به زمان و مکان رویدادهای نمایش دلالت می‌کند. عدم سنخیت بافت پارچه با دوره زمانی نمایش در کنار فرم متفاوت، نشان‌دهنده این است که این رویداد صرفا به ایران و دوره تاریخی خاصی تعلق ندارد و می‌تواند در دوره معاصر و در هر بخشی از جهان روی دهد.

■ میزان پایبندی به صحت تاریخی در لباس

همان‌طور که قبلا ذکر شد، شکل کلی لباس مردان ایرانی در آن دوره به کلی متفاوت از لباسی است که برادران به تن دارند و بر همین اساس می‌توان گفت که در لباس برادران آغامحمد هیچ نشانی از ویژگی‌های آن دوره دیده نمی‌شود.

■ لباس و بدن بازیگر

پیراهن‌های گشاد برادران هرگونه حرکت آزادانه‌ای را برای آنان ممکن می‌کرد. (به دلیل تحرک زیاد) و همچنین پالتوهای گشاد و بلندشان نه تنها مزاحمتی برای بازیگر ایجاد نمی‌کرد بلکه متناسب با حرکاتی بود که برای برادران طراحی شده بود (حرکت‌های تند و سریع،

دویدن، ورود و خروج‌های زیاد به صحنه)،گشادی لباس‌ها، نقایص احتمالی بدن بازیگران را می‌پوشاند و گریم ساده بازیگران نیز در راستای سادگی لباس آنها بود.

■ پرهیز از عامیانگی، بدعت و نوآوری

با توجه به تصاویر باقیمانده در مینیاتورهای دوران زندیه، لباس مردان در اواخر آن عصر رنگی بود و به ندرت می‌توان لباس سیاه و سفید بویژه در لباس طبقه بالادست دید (غیبی، ۱۳۸۷). فرم لباس برادران نیز، همان‌طور که پیشتر ذکر شد به کلی متفاوت از لباس‌های تاریخی است. در ارتباط با بافت لباس‌ها نیز استفاده از پارچه جین، هرگونه نزدیکی به لباس‌های آن دوره را رد کرده و بر همین اساس می‌توان گفت که لباس‌های برادران در هیچ بخشی به عامیانگی در لباس پایبند نیست. استفاده از فرم و بافت و رنگ جدید در آنها، از بدعت و نوآوری در لباس‌هایشان نشان دارد.

■دقت در جزئیات

جزئیات به‌کار رفته در لباس برادران براساس پیراهن‌های اسپانیایی شامل: چین‌های سرشانه و یقه‌های ایستاده است و پالتوهای ساده آنها، جزئیاتی دربر ندارد.

۶ـ ب ـ ۶: سه سوار

لباس سه سوار (راهزن) از لحاظ فرم یک شکل، اما در رنگ پیراهن متفاوت است (پیراهن دوسوار آبی و سوار دیگر قرمز است) لباس آنها شامل پیراهن‌های اسپانیایی، جلیقه، دستکش، دستمال گردن، شلوارهای سیاه، پالتوهای بلند، چکمه و کلاه است. و همچنین به وقت کشتن برادرها، پیشبند پلاستیکی به تن می‌کنند.

■دلالت‌گری در لباس سه سوار

در این بخش نیز مانند بخش‌های قبل دلالت‌گری در لباس را از سه منظر رنگ، فرم و بافت مورد توجه قرارمی‌دهیم.

•دلالت‌گری در رنگ لباس سه سوار

براساس روان‌شناسی رنگ که در بخش‌های پیشتر نیز به آن پرداختیم، آبی بر ناشکیبایی، قدرت، وهم، ترس، غم، اندوه، تنهایی و مرگ و نیستی دلالت دارد (ایتن، ۱۳۶۷) و رنگ قرمز نیز بر قدرت (لوشر، ۱۳۷۲)، جنگ، خشم، عصیان و عشق (ایتن، ۱۳۶۷) دلالت می‌کند. از آنجایی که این سه سوار، سه راهزن هستند که آغامحمدخان را در قتل عام خانواده‌اش ودر مسیررسیدن به قدرت یاری می‌رسانند، رنگ آبی پالتوها می‌تواند برمرگ و رنگ قرمزبخش‌های مختلف لباس آنها، بر خشونت وجود آن سه دلالت کند. سیاهی شلوارها و کفش‌ها نیز دلالتی است بر سیاهی وجود و مرگ‌آفرینی آنها.

•دلالت‌گری در فرم لباس سه سوار

پیراهن‌های اسپانیایی سه سوار همراه پالتوهای بلند (شبیه چهاربرادر) بر عدم هویت و بیگانگی‌شان با سرزمین نمایش دلالت می‌کند. سه راهزن با فرم لباس‌هایشان، گویی از ناکجاآباد آمده‌اند. تعداد زیاد لایه‌های لباس نیز دلالتی است بر لایه‌های مختلف شخصیت این سه سوار. چکمه‌های سربازی آنها نیز می‌تواند بر خشونت و کشتارگری آنها دلالت کند.

•دلالت‌گری در بافت لباس سه سوار

پارچه‌های جین شلوار و پالتوهای سه سوار، دلالتی است برتعلق آنها به دوران معاصر و بر عدم تعلقشان به دوره تاریخی اواخر زندیه. کهنگی پالتوها، پیراهن‌ها، شلوارها و جلیقه‌ها، دلالتی است بر زندگی پست و فقیرانه‌شان. همچنین سه پیشبند پلاستیکی مخصوص غسال‌خانه‌ها که به وقت قتل به تن می‌کنند نیز بر پیشه‌شان که همان آدم‌کشی است دلالت دارد و قرمزی جلیقه‌هایشان، بر خشونت آنها دلالت می‌کند.

■میزان پایبندی به صحت تاریخی در لباس

براساس آنچه در بخش‌های پیشتر درباره شکل کلی لباس در آن دوره تاریخی خاص ذکر شد، لباس سه سوار، در هیچ بخشی به دوره‌ی تاریخی نمایش پایبند نیست.

■لباس و بدن بازیگر

لباس‌های گشادو آزاد سه سوار، موجب پوشاندن نقایص بدن آنها می‌شود. براکت دراین مورد می‌گوید: «لباس باید با بدن بازیگر هماهنگ باشد، به عنوان مثال اگر بازیگرپاهای باریکی دارد می‌توان این نقص را به وسیله چکمه، شنل یا پیراهن بلند از بین برد و توجه تماشاگر را به آن نقاط کم کرد» (براکت، ۱۹۷۶: ۳۲۵). این گشادی و آزاد بودن لباس‌ها حرکات تند و سریع را نیز برای آنها ممکن می‌کند. گریم سه سوار در راستای فرم لباس‌هایشان، امروزی است.

■ پرهیز از عامیانگی / بدعت و نوآوری

فرم لباس سه سوار به کلی با لباس مردان دوران رویدادهای نمایش متفاوت است و همین

دوری از عامیانگی را در بافت جین پالتوها و شلوارهای سه سوار نیز می‌توان دید. این در حالی است که رنگ قرمز و آبی از جمله رنگ‌هایی است که درآن دوران، در لباس مردان، مورد استفاده قرارمی‌گرفت (غیبی، ۱۳۸۷).

• لباس و دقت در جزئیات:

لباس سه سوار در بیشتر بخش‌های خود، هیچ جزئیات ویژه‌ای نداشت اما بر پالتوهای جین آبی شان دکمه‌های بسیار بزرگ قرمز وجود داشت که می‌توانست توجه تماشاگر را به خود جلب کند.

نتیجه‌گیری

براساس آنچه در بدنه تحقیق آورده شد، موارد زیر را می‌توان نتیجه این پژوهش و پاسخ سوال اصلی آن برشمرد:

قبل از اعلام نتایج، گفتنی است که در این مقاله، علاوه بر تبیین رابطه‌ی «جذابیت» با «زیبایی» از منظر فلاسفه در طول تاریخ، اصول و قواعد موردنظر بارت استخراج، دسته‌بندی، همگن‌سازی و تبدیل به شابلون‌هایی برای به‌کارگیری شد و در مجموع ۱۳ لباس دو اثر «جذاب» (جذب‌کننده تماشاگر) علی رفیعی از ۱۲ منظر مورد بررسی قرارگرفتند و نتایج زیر به‌دست آمد:

۱ـ بررسی‌های انجام‌شده روی سیزده لباس شامل: لباس سه شخصیت نمایش «کلفت‌ها» ولباس ده کاراکتر نمایش

«شکار روباه» مشخص نمود که در موارد زیر قواعد موردنظر بارت رعایت نشده‌است:

الف ـ نمایش کلفت‌ها

ـ در لباس‌های ***کلر و سولانژ*، بدعت** دیده نمی‌شود اگرچه که از **عامیانگی** به دور هستند.

ـ در لباس ***خانم*** خانه، **بدعت، نوآوری و پرهیز از عامیانگی،** آنگونه که بارت تبیین می‌کند، رعایت نشده‌است.

ب ـ نمایش شکار روباه

ـ **پرهیز از عامیانگی** در بافت و رنگ لباس شماره یک ***آغامحمد***دیده نمی‌شود.

ـ **پرهیز از عامیانگی**در بافت و رنگ لباس شماره دو ***آغامحمد*،** رعایت نشده‌است.

ـ **بدعت، نوآوری و پرهیز از عامیانگی** در بافت و رنگ لباس***بیوه جهانسوز*** رعایت نشده‌است.

ـ در بافت و رنگ لباس **عمه بگم،بدعت، نوآوری و پرهیز از عامیانگی** دیده نمی‌شود.

۲ـ بجز شش مورد ذکرشده‌ی فوق در باقی موارد همه بایدها و نبایدهای موردنظر بارت در لباس کاراکترهای این دو نمایش رعایت شده‌است.

۳ـ در این مقاله، ۱۳ دست لباس را از ۱۲ منظر مورد بررسی قراردادیم که از مجموع این ۱۵۶ لباس ـ منظر، ۶ مورد آن مطابق بایدها و نبایدهای بارت نبود و ۱۵۰ مورد با این موارد مطابقت داشت. بدین ترتیب در ۳/۸۵ درصد لباس‌های این دو نمایش، قواعد موردنظر بارت رعایت نشده‌است و در ۹۶/۱۵ درصد باقی مانده، تمامی این بایدها و نبایدها رعایت شده‌است.

۴ـ چنانچه این قاعده قیاسی را بپذیریم که یک «کل» «جذاب» حاصل جمع «اجزا»ی «جذاب» آن است، می‌توان نتیجه گرفت که علت «جذابیت» دو اثر نمایشی «جذاب» (تماشاگرپسند) علی رفیعی حاصل «جذابیت» تک‌تک عناصر آن از جمله «جذابیت» لباس‌های آن نمایش‌هاست و علت «جذابیت» لباس‌های آن نمایش‌ها همانا به‌کارگیری اصول و قواعد تبیین شده در این مقاله (براساس نظرات بارت) است. بلعکس می‌توان استنتاج نمود که به‌کارگیری «آرای بارت در باب لباس تئاتر» موجب «جذابیت» لباس‌های این نمایش‌ها شده و این «جذابیت» توانسته در «جذابیت» کل اثر نمایشی نقشی به اندازه‌ی خود ایفا نماید.

۵ـ مجموع استنتاجات بالا نشان می‌دهد که «آرای بارت در باب لباس تئاتر» (اصول و قواعد / بایدها و نبایدها) کاربردی بوده و در عمل موثر و موفق نشان داده می‌شود.

۶ـ یک نتیجه‌گیری فرعی نشان می‌دهد که یک لباس تئاتر حتی اگر دارای بدعت و نوآوری نباشد و از عامیانه‌گی پرهیز نکند، باز هم می‌تواند جذاب باشد، مشروط بر اینکه دیگر اصول و قواعد موردنظر بارت را رعایت کرده باشد.

در پایان ذکر این نکات دارای اهمیت است:

الف: با وجود تلاش آقای مهیمنی در ترجمه‌ی مقاله‌ی بارت، انشا و جمله‌بندی‌های آن موجب سوءبرداشت فراوان می‌شود و پیشنهاد می‌گردد که این مقاله دوباره ویرایش شود و یا از نو ترجمه گردد تا موجب بدفهمی خوانندگان نگردد.

ب: همگن‌سازی قواعد استخراج شده از مقاله‌ی بارت نقش مهمی در ایجاد زاویه دید و سلسله مراتب پژوهش ایفا کردند و چنانچه توسط دیگر پژوهشگران به‌شکل دیگری همگن گردند قطعا نتایج به‌دست آمده می‌تواند اندکی متفاوت از نتایج فعلی در بخش آمار و ارقام باشد.

منابع

ـ اتینگهاوزن و دیگران. (۱۳۷۴) **تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر**، ترجمه‌ی یعقوب آژند، نشر موسی، تهران

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۷) **حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر**، نشر مرکز، تهران

ـ افلاطون. (۱۳۶۱) **پنج رساله**، ترجمه‌ی محمود صناعی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

ـ افلاطون. (۱۳۷۴) **جمهوری**، ترجمه‌ی فواد روحانی، ج۶، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

ـ دوره آثار افلاطون. (۱۳۸۰) ترجمه‌ی محمد حسن لطفی، ج۲، انتشارات خوارزمی، تهران

ـ اسلین، مارتین. (۱۳۸۲) **دنیای درام**، ترجمه‌ی محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران

ـ ایتن، جوهانز. (۱۳۶۷) **کتاب رنگ**، ترجمه‌ی محمد حسین حلیمی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران

ـ بارت، رولان. (۱۳۹۶) **نقدها و نوشته‌ها درباره تئاتر**، ترجمه‌ی مازیار مهیمنی، نشر قطره، تهران

ـ باوندیان، علیرضا. (۱۳۸۳) نسبت زیبایی وحدت و کمال، **کیهان فرهنگی**، شماره ۲۱۳

ـ بهشتی، سیدمحمد ضا. (۱۳۸۸) جایگاه نقد قوه حکم در فلسفه استعلایی کانت، **مجله حکمت و فلسفه**، سال اول، شماره اول ص ۲۶ـ۱۷

ـ بیردزلی، مونرو و جان هاسپرز. (۱۳۸۷) **تاریخ و مسائل زیباشناسی**، ترجمه‌ی محمدسعید حنایی کاشانی، نشر هرمس، تهران

ـ پاکباز، رویین. (۱۳۸۳) **دایره‌المعارف هنر**، چاپ چهارم، فرهنگ معاصر، تهران

ـ داوری، رضا. (۱۳۹۰) **هنر و حقیقت**، ج۱. نشر رستا، تهران

ـ دکارت، رنه. (۱۳۷۱) **اصول فلسفه**، ترجمه‌ی منوچهر صانعی، انشارات الهدی، تهران

ـ دکارت، رنه. (۱۳۸۴) **اعتراضات و پاسخ‌ها**، ترجمه و توضیح از علی محمد افضلی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

ـ رابینسون، جنیفر. (شهریور ۱۳۹۰) مسایل زیبایی‌شناسی، محسن کرمی، **دو ماهنامه فرهنگی هنری بیناب**، شماره بیست و چهار، انتشارات سوره مهر، صفحات ۳۳ـ۱۳

ـ رید. هربرت. (۱۳۹۳) **معنی هنر**، ترجمه‌ی نجف دریابندری، نشرعلمی فرهنگی، تهران

ـ سوانه، پیر. (۱۳۹۸) **مبانی زیبایی‌شناسی**، محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، نشر ماهی، تهران

ـ مشی جی وا، هی داشی. (۱۳۷۷) **همنشینی رنگ‌ها، راهنمای خلاقیت در ترکیب رنگ‌ها**، ترجمه‌ی فریال دهدشتی، نشر کارنگ، تهران

ـ غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۷) **هشت هزارسال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی**، نشر هیرمند، تهران

ـ کاپلستن، فردریک. (۱۳۶۲) **تاریخ فلسفه**، ترجمه‌ی سید جلال‌الدین مجتبوی، جلد اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

ـ کانت، امانوئل. (۱۳۷۷) **نقد قوه حکم**. ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران

ـ گروتر، یورگ. (۱۳۸۸) **زیبایی‌شناسی در معماری**، ترجمه‌ی جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، دانشگاه شهید بهشتی، تهران

ـ لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۰) **فرهنگ اصطلاحات هنری**، فرهاد گشایش، نشر عفاف، تهران

ـ لوشر، ماکس.(۱۳۷۲) **روان‌شناسی رنگ‌ها،** ترجمه ویدا ابی زاده، انتشارات درسا، تهران
ـ مارگولیس، جوزف. (۱۳۸۶) زیبایی‌شناسی در قرون وسطی، گروه مترجمان، **دانشنامه زیبایی‌شناسی،** فرهنگستان هنر، چاپ سوم، صفحات ۳۰ـ۲۳
ـ وزیری، علینقی. (۱۳۶۳) **زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت،** انتشارات هیرمند، تهران
ـ ویلز، پاولین. (۱۳۷۵) **رنگ درمانی،** ترجمه‌ی مرجان فرجی، انتشارات درسا، تهران
ـ ویل کاکس، روت ترنر. (۱۳۸۰) **تاریخ لباس،** ترجمه‌ی شیرین بزرگمهر، انتشارات توس، تهران
ـ هاچ، فرانسیس. (۱۳۸۲) **کارگردانی نمایشنامه،** ترجمه‌ی منصور براهیمی و علی‌اکبر علیزاد، نشر سمت، تهران
ـ هنفلینگ، اسوالد. (۱۳۹۳) **چیستی هنر،** ترجمه‌ی علی رامین، نشر کتاب هرمس، تهران
ـ گلشن. گلناز. (۱۳۸۶) **بررسی جایگاه لباس در پیشبرد کنش دراماتیک با نگرشی بر آثار نمایشی علی رفیعی،** دانشگاه هنر، دانشکده هنرهای کاربردی

- Brockett, Oscar (1976), ***The Essential Theatre,*** Indiana,Holt,Rinehart andWinston

- Cottingham,john(1991). ***The philosophical writings of Descartes.*** V3. Oxford, clarendon press

- Hegel,G.w.f(1975) ***Aesthetics: lectures on fine art***.2volumes. Translated by. T.M knox. Oxford, university press.

- Hegel. (1998). ***Aesthetics***. Translated by T.M knox, oxford

- Heidegger, martin(1979). ***Nietzche.*** Translated by David farell krell, sanfransisco. Harper Collins

- Holt,Michael,(1993)***costume And Make up***,London,phaidon press limited

- Kant, immanuel(2000). ***The critique of the power of judgment***. Translated by paul Guyer and Erick matthews. Cambridge

- Kant,immanuel(1996). ***Critiqe of pure reason,*** translated by Werners S.publisher, cambridge. Hacket publishing company

- Tatarkiewiczv,wladyslaw. (2005).***History of Aesthetic.***v1. Continum

- https://abadis.ir/fatofa

- Http://Dictionary. Cambidge.org

- Http://merriam-webster.com

- https://www.britannica.com/topic/aesthetics

- https://iep.utm.edu/aristotl

- https://plato.stanford.edu/entries/beauty

پی‌نوشت

1- Attraction
2- James laver
3- Richard lamotte
4- Petronid benedito
5- Aesthetic
6- Megathos
7- Taxis
8- Proportion

حقوق هنرمندان مجری در تئاتر ایران

سارا برومندی
فرهاد مهندس‌پور (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۲/۲۸

حقوق هنرمندان مجری در تئاتر ایران

سارا برومندی

کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

فرهاد مهندس‌پور

استادیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

در این پژوهش، تئاتر از منظر حقوق آفرینش‌های هنری و ادبی که شاخه‌ای از حقوق مالکیت‌های فکری است مورد بررسی قرارمی‌گیرد. تمرکز اصلی تحقیق بر نقش و جایگاه حقوقی کارگردان تئاتر است اما درباره طراحان و بازیگران نیز بحث‌هایی مطرح می‌شود. در حقوق آفرینش‌های هنری و ادبی تحت دو عنوان از هنرمندان حمایت می‌شود: حقوق مؤلف و حقوق مجاور. سوال اصلی در این پژوهش این است که در هنر تئاتر چه اشخاصی دارای حقوق انحصاری مؤلف هستند و چه اشخاصی از حقوق مجاور بهره می‌برند. اهمیت این پرسش در این است که طبق نظر برخی حقوقدانان، در مقام تعارض حقوق مؤلف با حقوق مجاور، اولویت با حقوق مؤلف خواهد بود. برای تفهیم بیشتر موضوع، نقش کارگردان تئاتر به همراه طراحان و بازیگران در دو نظام حقوقی کپی‌رایت و نظام حق مؤلف بررسی شده‌است. نظر اصلی در این تحقیق این است که کارگردان تئاتر را باید دارای حقوق مؤلف دانست و حتی درمورد جایگاه حقوقی بازیگر هم با توجه به شیوه‌های نوین طراحی تمرین و فرآیند اجرا باید بازنگری کرد. هرچند که نظام حقوقی ایران در زمینه مالکیت فکری، نظام حق مؤلف است اما می‌توان از معیار «کپی‌رایتبل» بودن که در نظام حقوقی آمریکا مطرح می‌شود، در این راستا بهره برد. در نهایت به تعریف سازمان‌های مدیریت جمعی و کارایی آنها در سیستم تئاتری یک کشور پرداخته می‌شود. چنان‌که در آخر گفته می‌شود مسئله مهم درباره تئاتر این است که برای تعیین مؤلف باید به شیوه‌های اجرا و مخصوصا روند تمرین‌ها بسیار دقت شود؛ اینکه نقش افراد در شکل‌گیری روند اجرا چقدر بوده‌است. در حقوق و قوانین کنونی ایران حقوق مجاور شناخته نشده‌است. بنابراین اکثر مطالبی که در این بخش آورده می‌شود براساس مطالعات تطبیقی و بررسی لایحه و کنوانسیون‌ها و معاهدات مرتبط با این موضوع هستند.

واژگان کلیدی: اثر تئاتری، حقوق مالکیت ادبی و هنری، حق مؤلف، حق مرتبط

درآمد

تئاتر به دلیل ارتباط تنگاتنگی که با جامعه و تغییرات آن دارد، هنر مهمی محسوب می‌شود. از ورود آن به ایران بیشتر از یک قرن می‌گذرد و امروزه افراد زیادی تحت عناوین مختلف در این عرصه فعالیت می‌کنند. به همین دلیل شناخت ماهیت حقوقی تئاتر، تعیین پدیدآورندگان، صاحبان حق مرتبط و حقوق آنها اهمیت بسیاری دارد. در این پژوهش تلاش بر این بوده که طبق موازین حقوق آفرینش‌های هنری و ادبی، جایگاه حقوقی هنرمندان تئاتر و آثارشان در حمایت‌های قانونی تا حدودی مشخص شود. حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری دو نوع حمایت برای هنرمندان پیش‌بینی کرده‌است؛

اول ـ هنرمندانی که تحت عنوان مؤلف دارای امتیازات و حقوق انحصاری می‌شوند.

دوم ـ هنرمندانی که دارای حقوق مجاور هستند.

هر اثر تئاتری نتیجه همکاری و همفکری هنرمندان زیادی است. برخی از آنان دارای حقوق مؤلف هستند مانند نمایشنامه‌نویس و در مواردی آهنگساز. برخی دیگر مانند بازیگران دارای حقوق مجاور هستند. به‌طورکلی در مطالعات حقوق مالکیت فکری کمتر به تعریف شخص مؤلف پرداخته شده و بیشتر از راه تبیین حقوق اوست که شناسانده می‌شود. حقوق مجاور نیز چنانچه از اسمش پیداست حقوقی است که در کنار حقوق مؤلف قرارمی‌گیرد و موضوع این حق عبارت است از عملیاتی که به پخش آثار کمک می‌کند نه خلق آن‌ها. دلیل اینکه حقوق این افراد باید متفاوت از مؤلف باشد این است که دارای طبیعت متفاوتی هستند. اما از بابت اینکه همکاری نزدیکی میانشان شکل می‌گیرد و مؤلفان نیازمند این افراد برای اجرا و پخش گسترده آثارشان هستند ناگزیر باید شباهت‌هایی نیز داشته‌باشند. بزرگترین تفاوتی که می‌توان در نظر گرفت این است که طبق کنوانسیون رم[1] حقوق **مادی** هنرمندان مجری از نوع حق انصاری (مانند آنچه به مؤلف تعلق دارد) نیست بلکه حق ممانعت و جلوگیری کردن از یک سری اعمال در رابطه با اجراهایشان است. ضمن اینکه در ماده ۱ این معاهده آمده که حمایت‌های مقرر در این کنوانسیون نباید ناقض حقوق پدیدآورنده شود. بنابراین هیچیک از مواد این کنوانسیون نباید به نحوی تفسیر گردد که به حمایت از مؤلف خدشه وارد شود. بسیاری از حقوقدانان معتقدند که این ماده جنبه عملی ندارد و صرفا به صورت سمبلیک به‌کار رفته است چون در هر حال وجود حقوق مجاور، حقوق مؤلفان را محدود می‌کند. پروفسور کلود کلمبه[2] معتقد است به احتمال زیاد منظور این ماده این است که هرگاه در دادگاهی بین این دو تعارض به‌وجود آمد اولویت با حق مؤلف باشد.

در میان سه گروه دارندگان حقوق مجاور (هنرمندان مجری، تولیدکنندگان فنوگرام و ویدئوگرام و سازمان‌های پخش تلویزیونی) در این پژوهش تنها هنرمندان مجری مدنظرند هرچند که ممکن است تحت شرایطی دو گروه دیگر نیز به تئاتر ربط پیدا کنند اما به دلیل جلوگیری از خلط مبحث و در راستای تفهیم بهتر حقوق هنرمندان تئاتری از دیگر اشخاص چشم پوشی می‌شود.

مجموعه حقوق و امتیازاتی که هر دو گروه از آن برخوردار می‌شوند به دو قسمت حقوق مالی و حقوق معنوی تقسیم می‌گردد. دلیل اینکه برای مؤلف حق معنوی در نظر می‌گیرند این است که هر اثری از پدیدآورنده خود نشانه‌ای دارد. پدیدآورنده با خلق اثر تمایلات، احساسات، هوش، تجربه و اعتقادات خود را به عرصه ظهور و بیان می‌رساند. بنابراین حقوق معنوی به پدیدآورنده کمک می‌کند تا از شخصیت خود که در قالب یک اثر ارائه شده دفاع کند. درمورد حقوق مالی می‌توان گفت «آفریننده اثر علاوه بر کسب افتخار انتظار برخورداری

از منافع مالی بهره‌برداری از اثر را نیز دارد. به‌طور همگانی پذیرفته شده‌است که مؤلف در ازای استفاده از اثر باید مبلغی دریافت کند» (کلمبه، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

مؤلفان دارای حقوق معنوی حق حرمت نام پدیدآورنده ـ حق حرمت اثر ـ حق افشا عمومی اثر حق افشا مجموعه مقالات، سخنرانی‌ها و سایر آثار[۳] هستند. در مورد حقوق مادی نیز قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان در مواد ۳ (حق انحصاری نشر، پخش، عرضه و اجرای اثر)، ۵ (حق انتقال حقوق مادی اثر)، ۷ تا ۱۱ (مستثنیات حقوق مادی) و ۱۲ تا ۱۶ (مدت حمایت از حقوق مادی) را به رسمیت شناخته است.

از میان سه گروه ذینفع حقوق مجاور تنها اجراکنندگان دارای حقوق معنوی هستند. دو گروه دیگر یعنی تولیدکنندگان فنوگرام و ویدئوگرام و نیز سازمان‌های پخش تلویزیونی تنها دارای حقوق مالی هستند. دلیل این امر این است که هنرمندان مجری اثر نیز مانند مؤلف دارای معیار خلاقیت شخصی هستند و هر اثری که اجرا می‌کنند نمودی از شخصیت آنهاست. حقوق معنوی هنرمندان مجری شامل حق حرمت نام و حق حرمت اجرا است. حقوق مالی آنان نیز به این ترتیب است:

ـ تثبیت اجرا برای اولین بار
ـ پخش رادیو ـ تلویزیونی یا سایر صور ارسال عمومی اجرا
ـ تکثیر مستقیم یا غیرمستقیم اجرای تثبیت شده به هر شکل و روش
ـ پخش عمومی اصل یا نسخه اجرای تثبیت شده برای نخستین بار
ـ اجاره یا عاریه دادن عمومی اصل یا نسخه اجراشده حتی پس از انتقال مالکیت نسخه اثر به دیگران
ـ در اختیار عموم قراردادن اجرای تثبیت شده به وسیله دستگاه‌های باسیم یا بی‌سیم به طریقی که عموم مردم بتوانند در هر مکان یا زمانی که خود انتخاب می‌کنند به آن دسترسی داشته‌باشند.

باید دانست که تمامی این حقوق مورد استفاده هنرمندان مجری و به خصوص هنرمندان تئاتر نخواهد بود.

برخی حقوقدانان معتقدند کارگردان تئاتر نیز جزء هنرمندان مجری و در نتیجه دارای حقوق مجاور است نه مؤلف. در این پژوهش سعی شده تا با یافتن مصادیق تألیف در عمل کارگردانی، به اثبات مؤلف بودن کارگردان پرداخته‌شود. همچنین این ایده که با توجه به شیوه‌های جدیدتر تولید یک اجرا، ممکن است گاهی نقش بازیگر به مؤلف نزدیک‌تر شود تا به یک اجراگر صرف، مطرح گردیده است. و در انتها با توجه به قوانین موجود سعی‌شده تا راهکارهای مناسبی برای حفظ و تضمین حقوق هنرمندان مجری ارائه شود.

حقیقت این است که حقوق مجاور در قوانین فعلی ایران (مانند قانون حمایت از مؤلفان، مصنفان و هنرمندان مصوب سال ۱۳۴۸) به رسمیت شناخته نشده‌است. مطالبی نیز که در زمینه حقوق مجاور گفته‌شد از منابعی همچون معاهدات رم، معاهده اجراها و حامل‌های صوتی سازمان جهانی مالکیت فکری[۴] و پیشنویس لایحه جامع حمایت از حقوق مالکیت ادبی و هنری و حقوق مرتبط که هنوز به تصویب مجلس نرسیده، آورده شده‌است. بنابراین هر آنچه که در این پژوهش درمورد هنرمندان مجری گفته می‌شود صرفا جنبه نظری دارد. درست است که در عمل و در عرف طبق قرارداد عمل می‌شود و این امر که کارگردان مؤلف است پذیرفته شده به نظر می‌رسد، اما در مطالعات حقوقی پژوهش‌هایی از این دست که صرفا جنبه نظری و تطبیقی دارند و در پی مناقشه و بحث درمورد حقوق افراد هستند به کرات انجام

می‌شود و انتقادات و پیشنهاداتی که در این قبیل تحقیق‌ها در رابطه با قوانین موجود مطرح می‌شود می‌تواند مورد استفاده پژوهشگران این عرصه و کسانی که قصد تغییر قوانین را دارند، قرارگیرد. در این مقاله سعی شده تا مفاهیم حقوقی در حد نیاز هنرمندان تئاتری تعریف شود و با ارائه نمونه‌های تئاتری موجبات درک و دریافت آنان از حقوق و تکالیف خودشان را فراهم آورد. از مشکلاتی که در طی روند تحقیق وجودداشت کمبود قوانین و مقررات مختص تئاتر و دکترین‌های حقوقی چه در حیطه قوانین ملی چه در معاهدات بین‌المللی[5] بود. اما به‌طور کلی در مطالعات حقوقی عموما زمانی که در یک موضوعی خلأ قانونی وجوددارد تلاش می‌شود از طریق مقایسه قوانین و تعمیم آنها و دکترین‌های حقوقی به موضوع مربوطه، دید قضات و حقوقدانان درمورد موضوع مورد بحث بسط داده شود. بنابراین در این تحقیق نیز سعی شده تا از طریق مطالعه تطبیقی با حقوق کشورهای خارجی نظیر آلمان، انگلستان، فرانسه، آمریکا و هند و نیز کنوانسیون‌های بین‌المللی در این زمینه، همچنین مراجعه به قوانین مربوط به اثر سینمایی پیشنهاداتی برای خلأهای قانونی و عرفی موجود داده شود. روش پژوهش به شکل توصیفی ـ تحلیلی است و روش گردآوری اسنادی کتابخانه‌ای است. امید است مثمر ثمر واقع شود.

طرح مسئله

بند الف ماده ۳ کنوانسیون رم از هنرمندان مجری این تعریف را ارائه کرده‌است: «هنرمندان مجری یا اجراکنندگان، هنرپیشگان، آوازخوانان، نوازندگان، رقص‌کنندگان و دیگر اشخاصی است که عرضه می‌کنند، آواز می‌خوانند، بازخوانی می‌کنند، دکلمه می‌کنند، بازی می‌کنند یا به هر روشی دیگر آثار ادبی و هنری را اجرا می‌کنند». این تعریف عینا در پیشنویس لایحه و معاهده اجراها و حامل‌های صوتی سازمان جهانی مالکیت فکری تکرار می‌شود. دکتر علیرضا وادقانی محمدزاده از حقوقدانان برجسته ایران در حوزه مالکیت فکری معتقد است که این فهرست کامل نیست و به اشخاصی نظیر رهبر ارکستر و کارگردان تئاتر اشاره‌ای نشده‌است «درحالی‌که تردیدی در مشمول عنوان قرارگرفتن اینان وجود ندارد» (محمدزاده وادقانی، ۱۳۹۳: ۷۸). بنابراین او کارگردان تئاتر را نیز مشمول عنوان هنرمند مجری می‌داند. این موضوع قابل بررسی است. برای داشتن دید جامع‌تری در مورد هنرمندان تئاتر بویژه کارگردان و طراحان، در ادامه جایگاه این افراد در دو نظام حقوقی آمریکا (کپی‌رایت) و فرانسه (نظام حقوقی مبتنی بر حق مؤلف) بررسی می‌شود و در آخر تلاش می‌شود تا با توجه به مطالب گفته شده پیشنهادهای مناسبی در اینباره ارائه گردد. اما اول باید مفهوم مؤلف مشترک را دانست.

مؤلف مشترک

آثار هنری به دو دسته ساده و مرکب و آثار مرکب به سه دسته آثار ثانوی، مشترک و جمعی تقسیم می‌شوند.

به اثری که توسط مؤلفان متعدد ایجاد شده‌باشد، اثر مشترک می‌گویند و به این مؤلفان، مؤلف مشترک گفته می‌شود. این تعریف اثر مشترک در حقوق فرانسه است. در حقوق ایران و آلمان ملاک اثر مشترک این است که کار مؤلفان از یکدیگر مجزا نباشد. تعریفی که از این‌گونه آثار در ماده ۶ قانون حمایت از مؤلفان، مصنفان و هنرمندان سال ۱۳۴۸ ارائه شده به این ترتیب است: «اثری که با همکاری دو یا چند پدیدآورنده به‌وجود آمده باشد و کار آنان جدا و متمایز نباشد...» نیز در ماده ۱ـ۸ قانون مالکیت فکری آلمان آورده شده: «چنانچه چندین نفر به‌طور

مشترک اثری را پدید آورده باشند و امکان بهره‌برداری از سهم خود به‌طور جداگانه وجود نداشته‌باشد، آن افراد باید به عنوان پدیدآورندگان مشترک اثر تلقی شوند». این درحالی است که منحصر نمودن آثار مشترک به آثاری که سهم مؤلفان در آن قابل تشخیص نباشد عملا خیلی از آثار را از شمول آثار مشترک خارج می‌کند از جمله آثار تئاتری و سینمایی. قانون فرانسه تنها دو ملاک برای اثر مشترک در نظر می‌گیرد: «اشخاص همکار، شخص حقیقی باشند و کیفیت همکاری افراد باید به نحوی باشد که عنوان مؤلف به آنها اطلاق گردد. بنابراین همکار باید در شکل‌گیری اثر نقش داشته‌باشد و دخالت او به دادن ایده و عنوان محدود نشود» (کلمبه، ۱۳۸۵: ۶۵). از منظر قانون‌گذار فرانسوی اینکه همکاری از انواع گوناگون باشد (شعر، موسیقی، نقاشی و...) یا اینکه سهم هر مؤلف قابلیت تعیین داشته‌باشد مهم نیست. خوشبختانه در پیشنویس لایحه رویکرد قانونگذار فرانسه درپیش‌گرفته‌شده و اهمیتی برای میزان سهم مؤلفان یا ممزوج بودنشان قایل نیست. (همچنان به این نکته توجه کنید که لایحه هنوز به قانون تبدیل نشده‌است).

ـ اعمال حق در تألیف مشترک

نکته مهم درمورد اعمال حق در آثار مشترک این است که بین اعمال حقوق مادی با اعمال حقوق معنوی تفاوت قائل شویم. حقوق معنوی قائم به شخص است بنابراین در اعمال این دسته از حقوق هیچ اشتراکی وجود ندارد و هرکس باید رأسا در راستای احقاق حقوق معنوی خود اقدام کند.

درمورد اعمال حقوق مادی در آثاری که سهم مؤلفین قابل اندازه‌گیری و تقسیم نباشد (مانند زمانی که دو نفر با هم یک اثر را کارگردانی می‌کنند) باید گفت: «درمورد این نوع اثر برخی قواعد مشترک است بویژه اینکه اثر مشترک در مالکیت مشترک مؤلفان است و اجرای حقوق آنها نیز به‌طور مشترک صورت می‌گیرد... بنابراین استفاده از این آثار نیازمند اذن جمع مؤلفان است، هرچند که در برخی کشورها اذن اکثریت کفایت می‌کند... در عوض تقریبا در سطح جهان پذیرفته شده‌است که درصورت نبود توافق، نبود اتفاق یا نبود اکثریت دادگاه حقوقی تعیین‌کننده خواهد بود» (کلمبه، ۱۳۸۵: ۶۰). بنابراین مؤلفین در این‌گونه آثار به یک اندازه از حقوق مادی ناشی از اثر بهره می‌برند. مگر اینکه یکی از آنها ثابت کند که در جریان همکاری سهم بیشتری نسبت به دو نفر دیگر داشته‌است. اما چنانچه شرکت هر یک از پدیدآوران بعد خاصی داشته‌باشد هرکدام از حقوق مادی مرتبط با کار خود بهره خواهند برد. در ماده ۱۱ قانون «حمایت از حقوق پدیدآورندگان نرم‌افزارهای رایانه‌ای» گفته شده که «هرگاه اشخاص متعدد در پدیدآوردن نرم‌افزار مشارکت داشته‌باشند، چنانچه سهم مشارکت هر یک در پدیدآمدن نرم‌افزار مشخص باشد حقوق مادی حاصل از آن به نسبت مشارکت هریک به هرکدام از آنها تعلق می‌گیرد. در صورتی که کار یکایک آنان جدا و متمایز نباشد اثر مشترک نامیده می‌شود و حقوق ناشی از آن حق مشاع پدیدآورندگان است. تبصره ـ هر یک از شرکا به تنهایی یا همه آنها به اتفاق می‌توانند درمورد نقض حقوق موضوع قانون به محکمه مراجعه نمایند». هرچند این ماده در مورد پدیدآورندگان نرم‌افزارهای رایانه‌ای است اما می‌توان از آن در مورد تئاتر نیز بهره جست.

اعمال حقوق دو جنبه دارد: یکی برخورداری از حقوق و تکالیف و دیگری اقامه دعوی. درمورد اقامه دعوی، به حضور و رضایت دیگر مؤلفان نیازی نیست. یک نفر نیز می‌تواند دعوای حقوقی یا کیفری مطرح کند. چنانچه در نتیجه اقامه دعوی در راستای جبران خسارت

مبلغی به خواهان پرداخت شود آن مبلغ باید با دیگر مؤلفین نیز تقسیم گردد.

نظام حقوقی آمریکا (کپی‌رایت)

در ایالات متحده آمریکا، حقوق مجاور وارد قوانین کپی‌رایت نشده‌است. آمریکا به کنوانسیون رم نپیوسته اما به معاهده وایپو درمورد اجراها و فنوگرام‌ها پیوسته است. بنابراین حقوق اجراکنندگان (بازیگران) را به رسمیت می‌شناسد اما از آن تحت عنوان کپی‌رایت حمایت می‌کند نه حقوق مرتبط. در اینجا باید اشاره کرد که حمایتی که از اجراکنندگان در نظام حقوقی آمریکا انجام می‌شود بسیار متفاوت است با آنچه که تحت عنوان حقوق مرتبط به عمل می‌آید. در حقوق آثار سینمایی در این مورد در نظام حقوقی آمریکا به دکترین «اثر ناشی از سفارش» رجوع داده می‌شود: «طبق این دکترین هر اثری که توسط مستخدم در فرآیند استخدامی‌اش خلق شده است اثر ناشی از سفارش است و کارفرما مؤلف قانونی آن اثر است. کپی‌رایت در این اثر با تثبیت به کارفرما اعطا می‌شود. دلیل اینکه اجراکنندگان نمی‌توانند حقی داشته‌باشند این است که عملا تمام آثار دارای کپی‌رایت که متضمن اجرا هستند آثار ناشی از سفارش هستند» (مختاری، ۱۳۹۴: ۱۲۴). حمایتی که از اجراکنندگان صورت می‌گیرد به این شکل است که اجرای آنان بخشی از تألیف اصلی درنظر گرفته می‌شود هرچند که صاحب کپی‌رایت نمی‌شوند اما حق مادی می‌تواند به آنها تعلق گیرد. ضمن اینکه در نظام کپی‌رایت آمریکا در آثار سینمایی، تهیه‌کننده به عنوان کسی که اثر به سفارش او ساخته می‌شود و به فرآیند ساخت نظارت دارد مؤلف مشترک محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد در تئاتر نیز با پیروی از سینما می‌توان از دکترین «اثر ناشی از سفارش» استفاده کرد.

اما غیر از موارد مرتبط با اثر ناشی از سفارش چه کسانی دارای حق کپی‌رایت می‌گردند؟ قانون کپی‌رایت آمریکا مالکیت را متعلق به دو نوع افراد می‌داند: مؤلف[۶] (کسانی مانند نمایشنامه‌نویس، آهنگساز و...) و دیگری مؤلفی که اثری را طراحی می‌کند و می‌سازد و بعد آن را در قالبی قابل لمس و تثبیت شده ارائه می‌دهد[۷]. مانند کسی که نقشه ساخت طراحی می‌کند یا مدل سه بعدی می‌سازد. اما معیار اصلی در نظام حقوقی آمریکا برای مؤلف بودن چیست؟ در پرونده لیک دریمز[۸] علیه تیلر[۹] در حکم دادگاه آمده که چیزی که برای مؤلف‌بودن نیاز است این است که ساخته‌های فرد به اصطلاح کپی‌رایتبل[۱۰] باشد (ومک، ۲۰۰۷: ۲۲۸). کپی‌رایتبل بودن یک اثر،کیفیتی است که مهم‌ترین ملاک آن اصالت کار هنرمند است[۱۱].

قانون کپی‌رایت آمریکا اثر مشترک را این‌گونه تعریف کرده‌است: «اثری که توسط دو مؤلف یا بیشتر ایجاد شده‌باشد با این قصد که همکاریشان قابل تفکیک نباشد.» در پرونده چیلدرس[۱۲] علیه تیلر[۱۳] دادگاه تجدیدنظر درمورد مفهوم مؤلف مشترک این‌گونه اظهار نظر کرد که «برای مؤلف مشترک بودن همه همکاران باید: ۱ـ در زمان همکاری با قصد مؤلف مشترک بودن کار کرده باشند. ۲ـ قسمتی از اثر را که کپی‌رایتیبل باشد به‌طور مستقل انجام داده باشند. در نهایت دادگاه در این پرونده اعلام کرد از آنجایی‌که خوانده همکاری کمی در ساخت اثر داشته و عمده عمل او در زمینه اصلاح دیالوگ‌ها و پلات نمایش بوده‌است مؤلف مشترک محسوب نمی‌شود».[۱۴]

بنابراین به نظر می‌رسد آنچه در نظام حقوقی آمریکا پیش شرط اثر مشترک است «قصد مؤلفین» باشد. چیزی که اثبات آن دشوار به نظر می‌رسد. «یکی از مشاجره‌های بزرگ تئاتری درباره قصد مورد نیاز در اثر مشترک،پرونده تامسون[۱۵] علیه لارسون[۱۶] بود که در آن یک دراماتورژ ادعا می‌کرد در اثر موزیکال «رنت» مؤلف مشترک بوده‌است. اثر موزیکال جاناتان

لارسون توسط کارگاه تئاتر نیویورک تهیه شده و لین تامسون استخدام شده بود تا در شکل‌دهی به متن کمک کند. قرارداد بین کمپانی و تامسون اعلام کرده بود که او به عنوان دراماتورژ شناخته می‌شود. مدت کوتاهی پس از تمرین‌های پایانی لارسون فوت کرد و تامسون به همراهی سه نفر دیگر متن را کامل کردند. علاوه براین به غیر از تامسون بقیه همکاران سندی مبنی بر چشم‌پوشی از هرگونه ادعای منافع مالکیت داشتن در اثر را امضا کردند. دادگاه دریافت که تامسون در قسمت‌های قابل توجهی از اثر که کپی‌رایتبل بوده همکاری کرده‌است اما به دلیل اینکه از اول قصدی مبنی بر تألیف مشترک وجود نداشته تامسون مؤلف مشترک محسوب نمی‌شود».[۱۷] بنابراین اینکه در روند کار نقش هنرمند بیشتر شود و قسمت‌های اساسی‌تری از اثر را شکل دهد باعث نمی‌شود سیستم حقوقی آمریکا او را مؤلف مشترک بداند. بلکه مسئله مهم در تعیین مؤلف مشترک همان قصد ابتدایی‌ای است که معمولا در همان قرارداد اولیه ذکر می‌شود و نقش هنرمند تعیین می‌گردد.

درمورد هنرمندانی مانند طراحان صحنه، نور و لباس گفته می‌شود که در آمریکا بیشتر ترجیح این است که به عنوان یک پیمانکار شروع به همکاری با گروه کنند و از طریق قراردادهایشان حقوقشان را تضمین نمایند. این البته بستگی به میزان شهرت و قدرت طراحان در انعقاد معامله و کار دارد. اتحادیه‌ای صنفی در آمریکا تحت عنوان اتحادیه هنرمندان صحنه تلاش دارد تا از طراحان تئاتری حمایت‌هایی به عمل آورد. این اتحادیه اعضایش را وامی‌دارد در استخدام طراحان از قراردادهای صحنه‌ای اتحادیه استفاده کنند تا شاید از این طریق جلوی ضایع‌شدن حقوق طراحان تئاتری در برخورد با تهیه‌کنندگان قدرتمند را بگیرند.

ـ نظام حق مؤلف

کنوانسیون برن[۱۸] هرچند که تعریف مشخصی از مؤلف ارائه نداده و این موضوع را به عهده قوانین داخلی کشورهای معاهد گذاشته است اما در بند سوم ماده ۱۴ از چهار نفر مؤلف اصلی در زمینه آثار سینمایی نام می‌برد: کارگردان اصلی، مؤلف سناریو، نویسنده دیالوگ و آهنگساز.

در حقوق فرانسه نیز مطابق بند ۲ ماده ۷ـ۱۱۳ قانون مالکیت فکری فرانسه کسانی که در یک اثر صوتی تصویری مؤلف محسوب می‌شوند عبارتند از مؤلف سناریو، مؤلف اقتباس، مؤلف دیالوگ، سازنده موسیقی با آواز یا بدون آواز مخصوص و کارگردان. برای مؤلفان اثر سینمایی به دلیل اهمیت نقش کارگردان، قانون فرانسه سلسله مراتبی در میان مؤلفین مشترک اثر سینمایی در نظر گرفته‌است: «مطابق بند اول ماده ۵ـ۱۲۱ نسخه نهایی اثر سینمایی با توافق کارگردان یا احتمالا مؤلفان از یک طرف و تولیدکننده از طرف دیگر صورت می‌گیرد. بنابراین تولیدکننده می‌تواند به موافقت کارگردان بسنده کند بدون اینکه اجباری در جلب رضایت سایر مؤلفان داشته‌باشد... رویه عملی حکایت از آن دارد که مذاکره با مؤلفانی که دارای نقش تعیین‌کننده در تحقق اثر هستند صورت می‌گیرد و همچنین در عمل روش میانجیگری حاکم است» (کلمبه، ۱۳۸۵: ۶۶).

در ایران در قانون سال ۴۸ ماده‌ای در این زمینه وجود ندارد. اما از آنجایی که از طرفی نظام حقوقی ایران شبیه و پیرو نظام حقوقی فرانسه است و از طرف دیگر نظامی مبتنی بر حق مؤلف است می‌توان افراد نامبرده شده در قانون فرانسه و نیز کنوانسیون برن را در ایران هم دارای حقوق مؤلف دانست. هرچند به دلیل تفاوت دو واژه کارگردان تئاتر با کارگردان سینما در زبان فرانسه، پروفسور کلود کلمبه مواد مرتبط با آثار سینمایی را شامل کارگردان تئاتر نمی‌داند (در زبان فرانسه به کارگردان تئاتر Meteur en scene و به کارگردان سینما Realisateur

گفته می‌شود). در عین حال باید دانست که به دلیل کمبود مواد مرتبط با آثار تئاتری چه در کنوانسیون‌های بین‌المللی و چه قوانین داخلی چاره‌ای جز تعمیم مواد سینمایی به آثار تئاتری نیست.

درمورد کارگردان و طراحان

اینکه کارگردان تئاتر را جزء هنرمندان مجری و دارای حقوق مجاور بدانند نشان از بی‌اطلاعی از آثار تئاتری و شیوه ساختشان دارد. درست است که گفته می‌شود کارگردان نمایشی را «اجرا می‌کند»، اما صرف واژه «اجرا» کارگردان تئاتر را در دسته هنرمندان مجری قرارنمی‌دهد. یک کارگردان تئاتر نمایشنامه‌ها را به روش خودش بازخوانی می‌کند و سعی دارد در متن چیزهایی را ببیند که تا کنون کس دیگری ندیده باشد یا چیزهایی که از قبل برای همگان پذیرفته‌شده را به شیوه‌هایی نوین اجرا کند. هر اثر تئاتری که روی صحنه می‌رود ما را وارد دنیای ذهنی و جهان‌بینی کارگردان می‌کند. گاهی کارگردان با همکاری دراماتورژ چیزهایی را در متن جابه جا می‌کند و عناصری را تغییر می‌دهد. قسمت‌هایی به متن اضافه یا از آن کم می‌کند. نیاز روز جامعه را می‌سنجد و براساس روابط و مناسبات کنونی نمایشنامه‌ها را بازسازی می‌کند[۱۹] و بعد همه این‌ها را با استفاده از قوه خلاقه خود به منصه ظهور و بروز بیرونی می‌رساند. بنابراین کارگردان تئاتر دارای تمام ویژگی‌هایی است که یک مؤلف نیاز دارد و اجراهایش تکه‌ای از شخصیت او را به همراه دارند. به نظر می‌رسد در رابطه با کارگردان تئاتر می‌توان از معیار کپی‌رایتبل بودن در نظام کپی‌رایت آمریکا بهره گرفت. از آنجایی که هم در کنوانسیون‌های بین‌المللی و هم در قوانین ملی به حقوق هنرمندان تئاتر، تعاریف و ویژگی‌هایشان کمتر پرداخته شده، معیار کپی‌رایتبل بودن کمک شایانی به حل دوگانگی‌های موجود در این موضوع می‌کند. بنابراین با استفاده از این معیار و ملاک آن مبنی بر اصالت، کارگردان تئاتر در زمره مؤلفین قرارمی‌گیرد. ضمن اینکه اگر کارگردان تئاتر را مؤلف ندانیم با توجه به سلسله مراتبی که در قانون فرانسه درمورد مؤلفین مشترک آثار سینمایی آورده شده، به طریق اولی دراماتورژ و آهنگساز را نیز نمی‌توان دارای حق مؤلف دانست. حال آنکه این افراد نیز دارای ویژگی‌های مؤلف بودن از جمله ارتباط آثار با شخصیت هنریشان هستند. دراماتورژ با همفکری کارگردان ایده‌های تازه‌ای وارد اجرا می‌کند و عموما بخش زیادی از شیوه‌های اجرایی تحت تأثیر نظرات دراماتورژ شکل می‌گیرد. درمورد آهنگساز یا طراح صدا موارد گوناگونی را می‌توان درنظر گرفت. گاهی همکاری آنها تنها در حد پخش یک موسیقی انتخابی است که در این صورت نه دارای عنوان مؤلف و نه هنرمند مجری می‌شوند. اما گاهی آهنگساز موسیقی ویژه‌ای را طراحی می‌کند که مختص به خود است. آهنگساز بویژه در آثار موزیکال دارای حق مؤلف است.

پروفسور کلمبه درمورد آثار سینمایی معتقد است که اشخاصی مانند تدوین‌گر و منشی صحنه درصورتی که بتوانند اثبات کنند، می‌توان عنوان مؤلف به آنها داد. با استناد به این و نیز مطالب گفته‌شده درمورد نظام کپی‌رایت آمریکا به نظر می‌رسد طراح صحنه و لباس و دیگر طراحان تئاتر درصورتی که بتوانند اصالت اثرشان را اثبات کنند می‌توانند مشمول عنوان مؤلف مشترک گردند. البته این نکته هست که در آمریکا وجود «قصد» مؤلف مشترک‌بودن آن هم از ابتدای همکاری، ضرورت دارد. اثبات چنین قصدی در تئاتر ممکن است گاهی بی‌فایده باشد. به این دلیل در کار تئاتری و روند ساخت یک اثر گاهی ممکن است در ابتدای شروع تمرین‌ها کارگردان و دراماتورژ و کلا افراد تصمیم‌گیرنده پلن مشخصی در رابطه با ایده‌های

اجرایی نداشته‌باشند و در طول روند تمرین‌ها کم کم برایشان مشخص شود که دقیقا قصد انجام چه کارهایی دارند و کدام طراحی‌ها به ایده‌هایشان نزدیک‌تر است. بنابراین ممکن است نقش افرادی مانند طراح صحنه یا لباس و یا حتی گریمور به مرور پررنگ‌تر و اساسی‌تر شود.

درمورد بازیگران

بازیگر در یکی از گروه‌های سه‌گانه اشخاص صاحب حقوق مرتبط قرارمی‌گیرد و بی‌چون وچرا هنرمند مجری شناخته می‌شود. اما باید دانست که در روش‌های نوین تئاتری که بیشتر مبتنی بر طراحی تمرینات براساس خلاقیت‌های لحظه‌ای بازیگر و آماده کردن ذهن و بدن او برای بداهه‌سازی است، بازیگر گاهی نقش مهمی در روند شکل‌گیری اثر و ایده‌های اجرایی ایفا می‌کند. به‌طور ویژه تمرینات تئاتری‌ای که به تمرینات کارگاهی معروف است به این امر دلالت دارد که اجرا طی روند تمرین و با همکاری و ایده‌های بازیگران و دیگر اعضای گروه شکل می‌گیرد و عموما کار اصلی کارگردان این است که روند تمرین را طوری پیش ببرد که بازیگران در بهترین حالت‌های ذهنی و بدنی خود برای بروز خلاقیت قرارگیرند. به نظر می‌رسد در طی چنین اجراهایی نقش بازیگری خلاق و توانمند کمی به مؤلف مشترک نزدیک می‌شود. به‌طور کلی هر چند که استفاده از مواد مرتبط با آثار سینمایی می‌تواند در تئاتر کمک‌کننده باشد اما در راستای احقاق حقوق هنرمندان تئاتری بهتر است به ماهیت ویژه تئاتر دقت شود؛ به اینکه آثار تئاتری امروزه به روش‌های گوناگونی ساخته می‌شوند که تحت تأثیر نظریه‌پردازان بی‌شمار تئاتری است که هر کدام برای تئاتر مانیفست ویژه‌ای دارند که با روش‌های تمرین و اجرای متفاوتی همراه است. باید دانست که ممکن است گاهی نقش هنرمندان در تئاتر کمرنگ‌تر یا پررنگ‌تر از حالت عادی باشد. به همین دلیل پیشنهاد نهایی این است که به دلیل اینکه تئاتر از چنین ماهیتی برخوردار است و روش‌ها و اجراها به‌طور دائم در حال تغییر هستند، درمورد هنرمندان تئاتر و حق و حقوقشان مانند نظام کپی‌رایت بیشتر به عرف و رویه مراجعه شود تا مواد قانونی. جا دادن تئاتر در فریم مواد قانونی ممکن است گاهی به ضایع‌شدن حقوق برخی از هنرمندان منجر شود اما اگر طی روند یک پرونده تئاتری، قاضی معیار کپی‌رایتبل بودن را برگزیند و با تحقیق در عرف میان هنرمندان تعریفی برای «اصالت در کارهای تئاتری» پیدا کند کمک قابل‌توجهی به احقاق حقوق این افراد می‌شود.

راهکارهایی برای حفظ حقوق هنرمندان مجری

همچنان‌که گفته شد در ایران حقوق مادی و معنوی هنرمندان مجری اثر و در حالت کلی حقوق مجاور به رسمیت شناخته نشده و در متن قانون نیامده است. از این رو برخی حقوقدانان در راستای حفظ حقوق هنرمندان مجری پیشنهاداتی را مطرح می‌کنند:

در ماده ۳ قانون «ترجمه و تکثیر کتب و نشریات و آثار صوتی» مصوب سال ۱۳۵۲ درمورد تولیدکنندگان آوانگاشت‌ها (که جزء اجراگران محسوب می‌شوند) آورده شده: «نسخه برداری یا ضبط یا تکثیر آثار صوتی که بر روی صفحه یا نوار یا هر وسیله دیگر ضبط شده‌باشد، بدون اجازه صاحبان حق یا تولیدکنندگان انحصاری یا قائم مقام قانونی آنان برای فروش ممنوع است.» در این ماده حق انحصاری ضبط یا تکثیر اثر برای تولیدکنندگان آوانگاشت‌ها به رسمیت شناخته‌شده‌است. هرچند که تنها موردی را در نظر گرفته که برای فروش باشد و از این بابت حق عرضه و تکثیر را محدود کرده‌است، برای استناد به حق ضبط و تکثیر مناسب به نظر می‌رسد. از آنجایی‌که تولیدکنندگان آوانگاشت‌ها در دسته اجراگران قرارمی‌گیرند می‌توان

این ماده را به همه اجراکنندگان از جمله هنرمندان مجری نیز تعمیم داد.

پیشنهاد بعدی که توسط حقوقدانان مطرح می‌شود این است که عنوان «پدیدآور» در ماده ۱ قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان می‌گوید: «از نظر این قانون به مؤلف، مصنف و هنرمند پدیدآورنده و به آنچه از راه دانش یا هنر یا ابتکار آنان پدید می‌آید... اثر اطلاق می‌شود.» به هنرمندان مجری نیز تعمیم داده شود تا از این طریق هنرمندان مجری مشمول حمایت‌های این قانون و از جمله آنها ماده ۳ این قانون گردند: «حقوق پدیدآورنده شامل حق انحصاری نشر و پخش و عرضه و اجرای اثر و حق بهره‌برداری مادی و معنوی از نام و اثر اوست» و از این طریق هم حقوق مادی و هم معنوی برای هنرمندان مجری در نظر گرفته شود. ایرادی که به این راه‌حل وارد می‌شود این است: «... این راه‌حل موجب خلط حقوق مجاور با حقوق پدیدآورنده می‌شود. وضعیتی که در نظام‌های حقوق داخلی و اسناد بین‌المللی از آن اجتناب می‌شود و از ذی نفعان آن دو دسته حقوق به دلیل تفاوت‌های ماهوی و اقتضائات ویژه،حمایت‌های متفاوت به عمل می‌آورند» (قبولی، محسنی، ۱۳۹۶: ۱۱۰).

راهکار دیگر استفاده از قرارداد به منزله منبع حقوق و تعهدات افراد است. طبق ماده ۱۰ قانون مدنی که به اصل آزادی قراردادها معروف است «قراردادهای خصوصی نسبت به کسانی که آن را منعقد نموده‌اند درصورتی که مخالف صریح قانون نباشد نافذ است». بنابراین هنرمندان مجری ضمن عقد قرارداد می‌توانند حقوق و تعهداتشان را به بحث و بررسی بگذارند و با توافق با طرف مقابل بخشی از حقوق مادی و معنوی خود را تأمین کنند. ضمن اینکه لایحه پس از برشمردن حقوق مادی و معنوی هنرمندان مجاور ماده ۱۰۱ آورده‌است که: «مواد این مبحث مانع از آن نیست که به موجب قرارداد حقوق بیشتری برای اجراکننده در نظر گرفته شود».

ایرادی که به استفاده هنرمندان مجری از ظرفیت‌های قراردادی گرفته می‌شود این است که: «بهره‌مندی از این ظرفیت‌ها نیازمند دستیابی به توافق و مهم‌تر از آن برخورداری از جایگاه مناسب برای دستیابی به امتیازات موردنظر است که الزامات مذکور برای بسیاری از هنرمندان مجری فراهم نیست» (همان، ۱۱۰). همچنین به دلیل اصل نسبی بودن قراردادها (ماده ۲۳۱ـ یک قرارداد تنها می‌تواند برای طرفین تعهد ایجاد کند.) یک قرارداد تعهدی برای ثالث به نفع هنرمند ایجاد نمی‌کند.

از میان راه‌حل‌های ارائه‌شده، پیشنهاد سوم به نظر کارآمد می‌رسد. چنانچه هنرمندان مجری تلاش کنند در زمینه حقوق و تعهداتی که دارند آگاهی بیشتری پیدا کنند یا قبل از اینکه قرارداد ببندند با یک وکیل مشورت کنند بخش زیادی از حقوق مادی و معنویشان را می‌توانند از طریق قرارداد محفوظ نگه دارند. اصل آزادی قراردادی این امکان را به هنرمندان مجری می‌دهد که شروط مدنظرشان را وارد قرارداد کنند. تنها باید دانست که مفاد قرارداد خلاف نظم عمومی و اخلاق حسنه نباشد. درمورد اصل نسبی بودن قراردادها می‌توان گفت «عقد به عنوان پدیده‌ای اجتماعی در برابر اشخاص ثالث قابل استناد است و اشخاص ثالث نیز می‌توانند به آن استناد کنند و قابلیت استناد را با اثر مستقیم عقد درباره ایجاد تعهد نباید اشتباه کرد» (کاتوزیان، ۱۳۸۸: ۲۲۱). بنابراین هرچند که ضمن عقد نمی‌توان برای شخص ثالث ایجاد تعهد کرد اما می‌توان در مقابل شخص ثالث به آن استناد نمود.

سازمان‌های مدیریت جمعی[۲۰]

سازمان‌های مدیریت جمعی یکی از روش‌های اعمال حقوق در حوزه مالکیت‌های ادبی

و هنری به حساب می‌آیند و ریشه در آثار دراماتیک دارند. برای روشن‌شدن مبحث ابتدا به تاریخچه‌ای مختصر از آنها می‌پردازیم.

گفته می‌شود نخستین سازمان‌های مدیریت جمعی در فرانسه و در قرن هجدهم پدیدآمده‌اند. زمانی که پییر آگوستین بومارشه، نمایشنامه‌نویس فرانسوی و دیگر هنرمندان از سواستفاده‌های مدیران تئاتری به تنگ آمده بودند، ایده مدیریت جمعی به ذهنشان رسید «... در سال ۱۷۷۷ نظام‌نامه عمومی نمایش را در پاریس تدوین کرد. هدف وی اقدام حقوقی علیه مالکان تئاترها بود که آثار نویسندگان را بدون اجازه آنها اجرا کرده و سود کلانی به دست می‌آوردند بدون اینکه به نویسنده اثر حقوقی بپردازند یا حتی حقوق معنوی‌اش را رعایت کنند. ملاقات ۲۲ نفر از نویسندگان معروف درمورد موضوعات مالی این نظامنامه موجب بحث روی مدیریت جمعی حقوق و پایه‌ریزی سازمان‌های مدیریت جمعی به معنای امروزی گردید» (پورمحمدی، ۱۳۹۱: ۴۸ به نقل از گانر ۲۰۰۲). در حقیقت سازمان مدیریت جمعی نهادی است که به مدیریت حقوق مالی هنرمندان به نمایندگی از آنها می‌پردازد. چیزی که امروزه وجود این سازمان‌ها را ضروری می‌کند در حقیقت دو نیاز عمده است:

اول ـ از جانب مؤلف. حقوق مالکیت فکری حقوقی انحصاری در اختیار مؤلف قرارمی‌دهد که ممکن است اداره آنها بسیار سخت و زمان‌گیر باشد. به‌طور مثال یک مؤلف نمی‌تواند با تمام کسانی که خواهان استفاده از آثارش هستند ارتباط برقرارکند و نیز ممکن است از عهده امور حقوقی خود برنیاید.

دوم ـ از جانب مصرف‌کننده. این مهم که امکان دسترسی به مؤلف و انعقاد قرارداد با او همیشه میسر نیست.

این هر دو نیاز ما را به سمت سازمان‌های مدیریت جمعی هدایت می‌کند که مانند واسطه میان مؤلف و مصرف‌کننده عمل می‌کند. به همین دلیل «روابط حقوقی سازمان‌های مدیریت جمعی حقوق مؤلف و هنرمند را می‌توان در دو بخش اصلی دسته‌بندی کرد: ۱ـ رابطه سازمان با صاحب حق ۲ـ رابطه سازمان با مصرف‌کننده. سایر روابط حقوقی سازمان، تابعی از یکی از این دو رابطه است... عنصر تعیین‌کننده در دو رابطه حقوقی نامبرده واگذاری حق یا نمایندگی ازصاحب حق به سازمان و واگذاری مجوز از سازمان به مصرف‌کننده است» (صادقی، مدرس، ۱۳۹۵: ۱۴۱).

آنچه درمورد سازمان‌های مدیریت جمعی قابل توجه است این است که این سازمان‌ها در هرکشوری می‌توانند کارکردهای متفاوتی براساس نظام حقوقی آن کشور، مسائل فرهنگی و اقتصادی و قوانین داخلی یک کشور داشته‌باشند. به‌طور مثال در کشورهای دارای نظام حقوقی رومی ـ ژرمنی، دولت با نیت حمایت از حقوق مؤلفین بر روند این سازمان‌ها نظارت می‌کند. «در نظام رومی ـ ژرمنی اصالت با شخص مؤلف و هنرمند است و سازمان مدیریت جمعی نیز بیشتر به سوی حفظ حقوق انحصاری صاحب حق پیش می‌رود. اما در نظام حقوقی عرفی پیشرفت علمی و فرهنگی دراولویت سیاست‌گذاران قرارمی‌گیرد و سازمان‌های مذکور با تنوع و دامنه اختیارات گسترده دسترسی عمومی به آثار را پیگیری می‌نمایند» (شاکری، محمدی، ۱۳۹۳: ۳۱). همچنین نظام‌های حقوقی در انتفاعی یا غیرانتفاعی بودن سازمان‌ها نقش دارد. در نظام حقوقی نوشته در برخی کشورها بر غیرانتفاعی بودن این سازمان‌ها تأکید شده‌است اما در نظام حقوقی عرفی، گاهی ممکن است به سمت انتفاعی بودن پیش بروند. مهم‌ترین نکته این است که صاحب حق در حقیقت حقوقش را به سازمان منتقل نمی‌کند بلکه تنها مدیریت حقوق به سازمان منتقل می‌گردد. بنابراین «حقوق واگذار شده جزء دارایی‌های سازمان شناخته

نمی‌شود» (پورمحمدی، ۱۳۹۱: ۵۲، به نقل از پلاد فردریک، ۲۰۰۵)

سازمان‌های مدیریت جمعی به اعتبار نوع فعالیتشان به دو دسته تقسیم می‌شوند:

اول ـ سازمان‌هایی که در یک زمینه خاص هنری فعالیت می‌کنند. مثلا تنها در زمینه آثار موسیقایی.

دوم ـ سازمان‌هایی که در زمینه‌های مختلف فعالیت دارند. مثلا هم در زمینه آثار نمایشی و هم موسیقایی.

مؤلفان و هنرمندان می‌توانند اعمال کلیه حقوقشان را به سازمان واگذار کنند یا فقط بخشی از آن را. نکته قابل توجه این است که سازمان مدیریت مالی حقوق را به عهده می‌گیرد اما مدیریت حقوق معنوی همچنان با خود صاحب حق است و سازمان در این زمینه تنها از او حمایت می‌کند. در حالت کلی این سازمان‌ها کمک فراوانی از نظر اقتصادی به هنرمندان و جامعه می‌کنند و وجودشان در هر کشوری نشان از یک سیستم مالکیت فکری مدرن دارد. مؤلفان و هنرمندان عموما برای درآمد بهتر و پیداکردن مخاطبان بیشتر نمایندگی اعمال حقوقشان را به سازمان‌های مدیریت جمعی واگذار می‌کنند. گاهی صاحبان حق درجه‌هایی از انحصار را در قراردادشان ذکر می‌کنند: «مثلا یک سازمان جمعی در تبلیغات خود موظف است از صاحب حق اجازه خاص بگیرد. یک صاحب حق که عقاید یا نظرات سیاسی یا عقاید خاصی روی برخی موضوعات دارد می‌تواند از سازمان بخواهد که اثر او را در ارتباط با یک مسئله سیاسی که مورد توافق او نیست استفاده نکنند» (پورمحمدی، ۱۳۹۱: ۵۶، به نقل از استاپس، ۲۰۰۸).

در ایران در قانون حمایت از حقوق مؤلفان، مصنفان و هنرمندان، سازمان‌های مدیریت جمعی آورده نشده و اصولا ناشناخته مانده است. اما در ماده ۱۱۵ پیشنویس لایحه آمده است: «به منظور حفظ و اجرای حقوق صاحبان آثار مورد حمایت این قانون مؤسسات مدیریت جمعی با ماهیت غیردولتی و براساس مجوز وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تشکیل می‌گردد. نحوه تأسیس، فعالیت، نظارت، حمایت و چگونگی رسیدگی به تخلفات و اختلافات آنها در آیین‌نامه اجرایی این ماده که ظرف مدت شش ماه توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری وزارت دادگستری تهیه و به تصویب هیأت وزیران می‌رسد، پیش‌بینی خواهد شد». به این ترتیب چنانچه لایحه تبدیل به قانون شود در ایران نیز سازمان‌های مدیریت جمعی خواهیم داشت.

سازمان جهانی مالکیت فکری مجموعه مطالعاتی را برای آموزش مباحث مرتبط با سازمان‌های مدیریت جمعی در هنرهای مختلف فکری منتشر کرده‌است. یکی از این مقالات در ارتباط با سازمان‌های مدیریت جمعی در هنرهای دراماتیک، رقص مدرن، نمایش‌های موزیکال و... است. در این مقاله توضیح داده شده‌است که سازمان‌های مدیریت جمعی هنگام مذاکره با کمپانی‌های تئاتری ممکن است دارای قراردادهای از پیش تنظیم شده باشند یا اینکه جداگانه درمورد هر اثری شرایطی را تنظیم نمایند. در تمام موارد رضایت هنرمند شرط است و با موافقت او این قراردادها و میزان و مدت استفاده از اثر تعیین می‌شود.

درمورد هنرهای نمایشی حقوقی که توسط سازمان‌های مدیریت جمعی مورد مذاکره قرارمی‌گیرد حق تثبیت اجرا و حق تکثیر آن درمواردی است که قراراست اجرای زنده ضبط گردد. به حقوق هنرمندان قبل از ضبط و اجرای رادیو ـ تلویزیونی «گرند رایتز»[۲۱] گفته می‌شود. این حقوق توسط خود هنرمندان هنرهای دراماتیک و نمایندگانشان قابل اجراست و توسط سازمان‌های مدیریت جمعی مدیریت نمی‌شود. چنانچه قرارباشد اجرا، ضبط یا در برنامه‌های

رادیو و تلویزیون پخش گردد به این حقوق «اسمال رایتز»[۲۲] گفته‌می‌شود و توسط سازمان‌های مدیریت جمعی اعمال می‌شوند.

همان‌طور که گفته شد سازمان‌های مدیریت جمعی از کشوری به کشور دیگر متفاوت هستند. در بسیاری از کشورها این سازمان‌ها از هنرهای دراماتیک حمایت نمی‌کنند بلکه حقوق این هنرمندان از طریق اتحادیه‌های مخصوص به خودشان پیگیری و اعمال می‌گردد. در هر حال چه از طریق سازمان‌های مدیریت جمعی چه از طریق اتحادیه‌ها و نمایندگی‌ها، اداره حقوق هنرمندان هنرهای دراماتیک نیز مانند دیگر هنرها نیاز به نماینده و همکاری افراد متخصص دارد. تأسیس اتحادیه‌های مربوط به بازیگران، کارگردانان، طراحان صحنه و دیگر هنرمندان فعال در این عرصه منجر به دستمزدهای منصفانه و یکسان و شرایط کاری معقول و امن برای این افراد می‌شود. همه این‌ها برای هنرمندان امنیت ذهنی و رفاه اجتماعی به ارمغان می‌آورد و این امر به رشد و اعتلای فرهنگ و هنر می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

چنان‌که گفته شد امروزه شیوه‌های متفاوت و نوینی برای شکل‌گیری یک اجرا وجوددارد که در برخی از آنها نقش بازیگر و خلاقیت‌ها و ابتکارهایش به مؤلف نزدیک می‌شود. یا اینکه یک نمایشنامه ممکن است در طی پروسه‌ای کارگاهی و با همکاری بازیگران و کارگردان نوشته شود. در چنین مواردی آیا جا دارد که به عنوان مثال بازیگر را مؤلف مشترک بدانیم؟ درباره تئاتر مسئله مهم این است که در هنگام بروز مسایل حقوقی به شیوه‌های اجرا و مخصوصا روند تمرین‌ها بسیار دقت شود. اینکه نقش افراد در شکل‌گیری روند اجرا چقدر بوده‌است. بنابراین شاید اغراق نباشد اگر بگوییم در تئاتر نمی‌توان از پیش افراد دارنده حق مؤلف را تعیین شده دانست.

مباحث حقوقی اصولا مباحث پیچیده و حتی دشواری هستند. توقع اینکه یک هنرمند که دارای تخصص حقوقی نیست بتواند کاملا منافع خود را تشخیص دهد و از آنها دفاع کند توقع زیادی است. ضمن اینکه پیگیری مطالبات حقوقی روندی زمانبر است. بنابراین بهتر است امور حقوقی و مالی هنرمندان توسط متخصصین حقوقی پیگیری شود تا منافع مالی و حقوقی بهتری برایشان تضمین گردد و در زمانشان نیز صرفه‌جویی شود. وجود سازمان‌های مدیریت جمعی که ریشه در مدیریت آثار دراماتیک دارند راهکار مناسبی برای تئاتر است. هنرمندان می‌توانند شرایط خاص خودشان را در قراردادهایی ازپیش‌تعیین‌شده برای مصرف‌کنندگان آثارشان اعمال کنند. چنان‌که گفته شد وجود سازمان‌های مدیریت جمعی یکی از نشانه‌های یک نظام مالکیت فکری مدرن و کارآمد است.

منابع

ـ شفیعی شکیب، مرتضی. (۱۳۸۵) **سخنرانی‌ها و مقالات همایش ملی بررسی حقوق مالکیت ادبی و هنری**، نشر خانه‌ی کتاب صدارت و نراقی، تحول حقوق مالکیت، تهران: نشر امیرکبیر

ـ صادقی، محسن و محسنی، حسن. (۱۳۸۳) حقوق مرتبط با حقوق پدیدآورندگان آثار ادبی و هنری، **فصلنامه پژوهش و سنجش**، شماره ۳۹ و ۴۰: صص۵۴ـ ۵۰

ـ عبادی، شیرین. (۱۳۸۰) **حقوق ادبی و هنری**، نشر چشمه، تهران

ـ کلمبه، کلود. (۱۳۹۰) **اصول بنیادین حقوق مؤلف و حقوق مجاور در جهان**، ترجمه علیرضا محمدزاده وادقانی، نشر میزان، تهران

ـ محمدزاده وادقانی، علیرضا. (۱۳۹۳) **گفتاری در حقوق بین‌الملل مؤلف و حقوق مجاور**، نشر میزان، تهران

ـ مختاری، گل‌آذین. (۱۳۹۴) «ویژگی‌های حقوق مالکیت فکری در آثار سینمایی»، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد حقوق مالکیت فکری دانشگاه تهران**

ـ مدرس، هانیه و صادقی، محسن. (۱۳۹۲) «سازمان‌های مدیریت جمعی حقوق مالکیت ادبی و هنری»، **مجموعه مقالات همایش روز جهانی مالکیت فکری وایپو**، صص۶۵ـ ۶۰

- Rimmer, Matthew, BLOOMSDAY: COPYRIGHT ESTATES AND CULTURAL FESTIVALS, September 2005, Volume 2, Issue 3

- Rimmer, Matthew, Damned to fame: the moral rights of the Beckett estate, lecturer, Faculty of Law, Australian National University

- Womack, Jennifer, Big Shop of Horrors: Ownership in Theatrical Design, 2003, Fordham Intellectual Pr dham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal, Arti

پی‌نوشت

۱ـ در سطح بین‌المللی اولین و مهم‌ترین سند در زمینه حقوق مجاور، کنوانسیون رم در سال ۱۹۶۱ است. پس از انعقاد این معاهده، مفهوم حقوق مجاور برای اولین بار وارد قوانین ملی کشورها گردید. گفتنی است که ایران به این کنوانسیون نپیوسته است.

۲ـ حقوقدان فرانسوی در زمینه مطالعات تطبیقی حقوق مالکیت فکری

۳ـ برای آگاهی از معانی و مصادیق این حقوق به پیشنویس «لایحه جامع حمایت از حقوق مالکیت ادبی و هنری و حقوق مرتبط» مراجعه کنید.

4- Wipo performances and phonograms treaty /WPPT

۵ـ گفتنی است سازمان جهانی مالکیت فکری مجموعه سمینارهایی در مورد حقوق کارگردان تئاتر برگزار کرده اما تا این لحظه هنوز روی سایت سازمان قرارنگرفته‌است.

6- Authors

7- Authors of the work

8- Lake dreams

9- Toylor

10- copyrightable

۱۱ـ درمورد «اصالت»، تعریف و ویژگی‌هایش در فصل اول صحبت شده‌است.

12- Childres

13- Taylor

14- (Ibid,229)

15- Thompson

16- Larson

17- Ibid,229

۱۸ـ در اواخر قرن نوزدهم دو کنوانسیون مهم جهانی برای حمایت از هر دو شاخه مالکیت فکری به‌وجود آمد: کنوانسیون برن برای حمایت از آثار هنری در سال ۱۸۸۶ و کنوانسیون پاریس برای حمایت از مالکیت صنعتی (قابل ذکر است که ایران به کنوانسیون برن نپیوسته است. هرچند که یکی از ایرادات اساسی این کنوانسیون پیش‌بینی نکردن ضمانت اجرای مناسب برای مواد آن است). از به هم پیوستن دبیرخانه‌های هر دو کنوانسیون، هسته اولیه تشکیل آنچه امروز به عنوان سازمان جهانی مالکیت فکری شناخته می‌شود، به‌وجود آمد.

۱۹ـ به‌طور مثال نگاه کنید به اجراهای توماس اوسترمایر، کارگردان آلمانی از نمایشنامه‌های شکسپیر

20- Collective Management Organization

21- Grand Rights

22- Small Rights

ظرفیت‌های درام موسیقایی در تولید مستند رادیویی

پدرام بهاآبادی راوری
حسن خجسته باقرزاده (نویسنده مسئول)
مجید شریف خدایی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۳/۲۵

ظرفیت‌های درام موسیقایی در تولید مستند رادیویی

پدرام بهاآبادی راوری
کارشناس ارشد تهیه‌کنندگی صدا و سیما، دانشکده تولید، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

حسن خجسته باقرزاده
دانشیار گروه رادیو، دانشکده تولید، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

مجید شریف خدایی
استادیار گروه رادیو، دانشکده تولید، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

چکیده

رادیو برای حداکثر بهره‌برداری از ظرفیت‌های تولیدی به‌منظور جذب مخاطب بیشتر و افزایش رضایت آنها، از موسیقی در انواع زمینه‌ها و کاربردها استفاده می‌کند. یکی از زمینه‌هایی که کمتر به آن توجه شده، استفاده از ظرفیت‌های درام موسیقی در تولید برنامه‌ها بویژه مستندهای رادیویی است.

یک مستندموسیقایی رادیویی که فقط از دو عنصر موسیقی و افکت و در بستر یک درام تولید می‌شود، همچون یک سمفونی است که موومان‌های[1] آن روایت بخش‌های مختلف واقعه را برعهده دارند. در این نوع مستند نشانه‌های سازی که هرکدام عهده‌دار مفهوم و معنای خاصی در موسیقی هستند روایت داستان را برعهده می‌گیرند. از همین روی ظرفیت‌های درام موسیقایی و نشانه‌شناسی سازها و موومان‌های یک سمفونی از عناصر اصلی مستند موسیقایی هستند که در این پژوهش مدنظر قرارگرفته‌اند.

این تحقیق کیفی است و از روش تحلیل نشانه‌شناسی براساس رویکرد سوسوری مبتنی بر دال و مدلول استفاده می‌کند. نمونه مورد مطالعه، سمفونی ایثار ساخته مجید انتظامی و نمایش رادیویی ساخته شده در کشور انگلستان با نام مراقبت ویژه است. استفاده از نمایش رادیویی خارج از کشور بدین‌منظور است که کیفیت افکت‌های تولیدی در استودیوهای اروپایی بیش از نمایش‌های داخلی است و همچنین از تکنیک فولی افکت (Foley Sound Effect) در ساخت آنها استفاده شده و بدین‌سبب معنای پیام رسانه‌ای برای مخاطبان واضح‌تر و گویاتر است.

نتایج حاصل از ترکیب ظرفیت درام موسیقایی، افکت و درام رادیویی به صورت جداولی عرضه شده تا تولیدکنندگان و تهیه‌کنندگان رادیو با مطالعه آنها بتوانند چگونگی به‌کارگیری امکانات درام موسیقی را همراه افکت در تولید مستند موسیقایی رادیویی تجربه کنند.

واژگان کلیدی: مستند رادیویی، افکت، درام موسیقایی، روایت، درام رادیویی

درآمد

موسیقی دارای ظرفیت‌های گوناگونی در تولید معنا است. هنگامی که این ظرفیت‌ها به درستی شناخته شود و با سایر عناصر صوتی در رادیو ترکیب شود می‌تواند ظرفیت‌های معنایی تولیدات را بسیار گسترده، متنوع و فراگیر کند. رادیو برای بیان موضوعات و پیام‌های خود از قالب‌های گوناگونی استفاده می‌کند که یکی از این قالب‌ها مستند رادیویی است. مستند رادیویی از جمله برنامه‌های تولیدی نسبتا سخت و البته پر مخاطب است که به دلیل سختی و صعوبت و همچنین فرم و قالب یکسان کمتر مورد استفاده قرارمی‌گیرد. استفاده از ظرفیت‌های دراماتیک موسیقی می‌تواند منجر به ارائه فرم‌های جدید مستندهای صوتی و رادیویی شود.

بیان مسئله

در ساخت برنامه‌های رادیویی از چهار عنصر اصلی استفاده می‌شود: کلام[۲]، موسیقی[۳]، افکت[۴] و سکوت[۵]. میزان تاثیرگذاری هر کدام از این عناصر بسته به نوع موضوع و بافت متن تعیین می‌شود و حجم معنای موردنظر براساس هدف تهیه‌کننده به مخاطب انتقال داده می‌شود. کلام توسط گوینده خوانده می‌شود و درک لغوی به شنونده می‌دهد. موسیقی علاوه بر ایجاد حس و فضای عاطفی، دارای ظرفیت دراماتیکی است که به روال داستانی مستند کمک می‌کند. افکت رویدادها و حوادث موجود در متن را به گوش شنونده می‌رساند و سکوت هم به عنوان پلی برای تعویض صحنه‌ها و فصل‌های متن استفاده می‌شود و هم فرصتی برای فکر و تنفس به شنونده می‌دهد.

مستندها سیری داستان‌وار دارند تا شنونده بتواند آنها را دنبال کند و حقیقت موضوع را دریابد. یک جنبه مهم مستند توجه به عناصر درام است. درام، کنشی تقلیدی است که در زمان حال ارائه می‌شود و در برابر چشم تماشاگر، رویدادهای واقعی یا تخیلی گذشته را بازسازی می‌کند (اسلین، ۱۳۸۷: ۱۹).

یک مستندموسیقایی رادیویی که فقط از دو عنصر موسیقی و افکت و در بستر یک درام تولید می‌شود، همچون یک سمفونی است که موومان‌های آن روایت بخش‌های مختلف واقعه را برعهده دارند. در این نوع مستند نشانه‌های سازی که هرکدام عهده دار مفهوم و معنای خاصی در موسیقی هستند روایت داستان را برعهده می‌گیرند. از همین روی ظرفیت‌های درام موسیقایی و نشانه‌شناسی سازها و موومان‌های یک سمفونی از عناصر اصلی مستند موسیقایی هستند که در این پژوهش مدنظر قرارگرفته‌اند.

اهمیت و ضرورت

مستند موسیقایی[۶] تنها با استفاده از دو عنصر موسیقی و افکت در بستری دراماتیک تولید می‌شود. این‌گونه مستند، از طرفی محدودیت‌های متفاوت و از طرف دیگر خلاقیتی بی‌نظیر برای برنامه‌ساز ایجاد می‌کند. زمانی که برنامه‌ساز اجازه استفاده از کلمه را ندارد و گوینده‌ای وجود ندارد که داستان واقعی را روایت کند، تهیه‌کننده می‌بایست کلمات و داستان کتبی را به موسیقی و افکت تبدیل کند، سال رویداد حادثه را با استفاده از ظرفیت درام موسیقی و شأن تولیدش، بیان کند یا با استفاده از یک افکت صوتی از نوع زندگی مردم یا یک سخنرانی خاص با سال آن واقعه، اطلاعات تاریخی را به شنونده برساند.

این‌گونه مستند، نیازمند تبدیل نوشتار به موسیقی و افکت است. این پژوهش سعی در ارائه روش‌هایی برای نشان‌دادن ظرفیت‌های درام موسیقی در تولید مستندهای موسیقایی رادیویی

دارد.

هدف اصلی: شناخت ظرفیت‌های درام موسیقایی و افکت در تولید مستند موسیقایی رادیویی

هدف فرعی: شناخت شیوه‌های استفاده از درام موسیقایی در مستند موسیقایی

هدف فرعی: شناخت شیوه‌های استفاده از افکت در مستند موسیقایی

هدف فرعی: شناخت شیوه‌های کاربرد درام در مستند موسیقایی

سؤال اصلی: چه ظرفیت‌هایی در موسیقی و افکت برای تولید مستند موسیقایی رادیویی وجوددارد؟

سؤال فرعی: چه ظرفیت‌هایی در موسیقی برای تولید مستند موسیقایی وجوددارد؟

سؤال فرعی: افکت دارای چه ظرفیت‌هایی در تولید مستند موسیقایی است؟

سؤال فرعی: چگونه می‌توان از ظرفیت‌های درام در تولید مستند موسیقایی استفاده کرد؟

تحقیقات پیشین

با توجه به اینکه تاکنون در بین منابع فارسی درباره‌ی یک مستند رادیویی که در آن بدون عنصر کلام و با استفاده از موسیقی و افکت اقدام به ساخت برنامه رادیویی شده‌باشد پژوهشی انجام نشده‌است، برای بیان پیشینه‌ای از مطالعات انجام شده با رویکرد عدم استفاده از عنصر کلام، تمامی مطالعاتی که به حذف این عنصر اشاره داشته‌اند در این فصل به امانت گرفته‌شده‌اند و از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان و نویسندگان محترم در ساختارهای دیگر رادیویی استفاده شده‌است.

اولین مطالعات دانشگاهی در حوزه روایت‌گری درام تنها با استفاده از عنصر موسیقی در خارج از کشور، مربوط به قرن ۲۱ و پس از سال ۲۰۱۰ است. درحالی‌که مشخصا موضوع درام و روایت‌گری در ساخت برنامه‌های رادیویی پیش از این به صورت کامل و جامع مورد بررسی قرارگرفته‌است.

دلالت یا تداعی؟ روند شکل‌گیری معنا در موسیقی نوشته فرهادساسانی به تشریح این نکته می‌پردازد که در متن موسیقایی ـ موسیقی سازی یا کلامی ـ معنا عمدتا از طریق تداعی شکل می‌گیرد و با این توصیف، یادآور می‌شود که موسیقی محض صرفا از جنبه‌ی فرازبانی قابل بررسی است و از این رو متن موسیقایی لزوما در بافتی خاص رخ می‌دهد و جنبه‌ای گفتمانی دارد. همچنین با ارائه‌ی نمونه‌های مختلف نشان می‌دهد که دلالت‌گری نیز یا به واسطه‌ی نهادینه شدن و به عبارتی گونه یا متن موسیقایی خاصی انجام می‌پذیرد یا نتیجه‌ی هم نشینی وجوه یا لایه‌های متنی دیگری چون کلام، حرکت و تصویر، و یا حتی سازه‌های گفتمانی دیگر (یعنی بافت)، آهنگساز و مخاطب است. از این رو به نظر می‌رسد معنا در موسیقی به شکل پیوستاری از تداعی تا دلالت ظهور می‌یابد: از تداعی تجربه‌های فردی تا تداعی خاطره‌های جمعی (طرح‌واره‌ها) و دلالت‌های فرهنگی شده.

نقش لایه‌های متنی رادیویی در شکل‌گیری معنا عنوان پایان‌نامه راضیه جعفری است که در سال ۱۳۹۷با راهنمایی دکتر فرهاد ساسانی در دانشگاه صدا و سیما انجام‌گرفته‌است. در این رساله متن رادیویی به لایه‌های مختلفی تقسیم شده‌است که هر کدام نقش خاصی در تولید معنا دارند.

با توجه به جدید بودن موضوع پژوهش و همچنین فناوری همگام با آن طی چند سال اخیر، تنها یک پایان‌نامه حول محور تولید یک اثر بی‌کلام در رسانه رادیو وجودداشت. با این

حال بعضی از پایان‌نامه‌هایی که چهار عنصر اصلی در ساخت برنامه‌های رادیویی در آنها مورد تحقیق قرارگرفته‌است، مبنایی شده‌است تا از محتوای آنها در انجام این پژوهش مورد استفاده قرارگیرد.

نمایش رادیویی بدون دیالوگ. شهرسبز، مرضیه (۱۳۹۳). پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما، تهران.

جمع‌بندی تحقیقات پیشین

تحقیقات صورت‌گرفته تا امروز در حوزه رادیو و ارتباط آن با موسیقی، تاییدکننده این موضوع است که موسیقی ظرفیت بالایی در روایت‌گری دارد و می‌توان بسیاری از کلمات را با استفاده از موسیقی بیان کرد. این پژوهش سعی‌دارد با استفاده از همین نتایج و نشانه‌های سازی و موسیقایی، با استفاده از موسیقی یک قالب جدید تولید مستندات رادیویی ارائه دهد. پژوهشگران در تحقیقات خود نشان داده‌اند که نشانه‌شناسی سازها و سبک‌های مختلف موسیقی، هر کدام با معنی و مفهوم خاصی همراه هستند که سعی در استفاده از آنها در رساندن پیام می‌کنیم.

مباحث نظری

در این قسمت مباحث نظری مورد استفاده پژوهش مورد توجه قرارگرفته‌است که عبارتند از نشانه‌شناسی موسیقی، افکت وکاربردهای آن. همچنین اشاره‌ای به ظرفیت‌های درام یا نمایش رادیویی شده‌است که در تولید مستند موسیقایی رادیویی کاربرد دارد.

مستند

مستند واژه‌ای است که اولین بار توسط جان گریسون[۷] نظریه‌پرداز و کارگردان انگلیسی، در حین بررسی فیلم «موآنا» (۱۹۲۶) ساخته رابرت فلاهرتی ابداع گردید. اصطلاحی که تعیین‌کننده‌ی توانایی رسانه برای تولید جزء به جزء یک سند از یک اتفاق و رویداد خاص است. ضابطی جهرمی در ریشه‌شناسی واژه مستند می‌نویسد: «واژه Documentum در زبان لاتین به معنی درس و تعلیم، همچنین به معنی انتقال اندیشه است. واژه Doctrine به معنی اصول عقاید و خط مشی نیز از همین ریشه است. Document به معنای سند و مدرک، برجسته‌ترین و نزدیک‌ترین معنای مرتبط با {فیلم} مستند است (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۳۴_۳۳).

مستند رادیویی

مستند رادیویی یا فیچر[۸]، موضوعی را عمیقا از یک یا چند منظر پوشش می‌دهد که اغلب شامل مصاحبه، تفسیر و تصاویر صوتی است و دارای دونوع کوتاه و بلند است.

موسیقی و رادیو

موسیقی را در بعد شنیداری می‌توان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین دلایل فراخوان و جلب توجه مخاطبان برنامه‌های رادیویی دانست، چراکه موسیقی از دیرباز نه تنها یک هنر، بلکه به عنوان یک وسیله ارتباطی مهم همواره مورد استفاده انسان‌ها در جوامع مختلف قرارگرفته‌است. موسیقی به معنای عام، تمام رادیوست و به معنای خاص، نسبتی متفاوت و غیرقابل تعمیم با رادیو می‌یابد.انتخاب موسیقی در برنامه‌های رادیویی یکی از مناقشه‌برانگیزترین موضوعات در

رادیوست. یک برنامه رادیویی از لایه‌های متعددی تشکیل‌شده که یکی از آنها موسیقی است. موسیقی یکی از نشانه‌های رادیویی است و عاملی اصلی در میزان رضایت از برنامه‌ها، ایجاد جایگاه برای رادیو و ارتباط مخاطبان با رادیوست، به همین خاطر برای ساختن مطلوب‌ترین برنامه‌ها و یا ایجاد بهترین جایگاه رسانه‌ای، مسئله نوع موسیقی در مرکز توجه قرارمی‌گیرد

میان رادیو و موسیقی پیوند ناگسستنی وجوددارد و این پیوند تأثیر متقابل و گسترده‌ای بر هریک داشته‌است. رادیو روزی به یاری موسیقی خود را از فشار رسانه تازه وارد به سپهر رسانه یعنی تلویزیون نجات داد و مخاطب خود را حفظ کرد و متقابلا در گسترش موسیقی و عمومیت آن نقش ویژه‌ای داشت. کاربرد موسیقی در رادیو یکی از پیچیده‌ترین مباحث مطالعات رادیویی است و اندکی مطالعات نظری درباره موسیقی این مطالعه را سخت‌تر می‌کند (خجسته، ۱۳۹۵: ۲۳۸). سختی درک ظرفیت‌های بالفعل و بالقوه درام موسیقایی را بر این همه بیفزایید. مثلث درام موسیقایی، رادیو و مخاطب شاید بتواند اهمیت موسیقی را در تولیدات رادیویی نشان دهد. بدین‌سبب مطالعات نظری درباره موسیقی و وجوه و نقش‌هایی که به‌عهده دارد و یا می‌تواند به‌عهده بگیرد، کمک بزرگی به ارتقاء هنر موسیقی و کیفیت تولیدات و برنامه‌های رادیویی می‌کند.

رمزگان موسیقایی

موسیقی[۹] را می‌توان «هنر اصوات» نامید؛ چنانچه نقاشی هنر ترکیب نقطه‌ها و خطوط و رنگ‌ها و شعر ترکیب کلمات است. در توصیفی دیگر، موسیقی زبانی است که احساسات و عواطف قلبی و اضطراب‌ها و تمایلات روحی را بهتر از هر زبان دیگری بیان می‌کند و به وسیله‌ای این زبان تجدید خاطره‌های گذشته امکان‌پذیر است. به نظر برخی از محققان، موسیقی شامل الگوهای منظم و مرتبی از انواع صداها است، مانند دیگر انواع آواها که وقتی در فضا پخش می‌شود هیچ فرصتی برای کتابت آن نیست و محو می‌شود (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۳۱).

ادگار ای.ویلیس[۱۰] درباره نحوه استفاده از موسیقی پرمعنی در رادیو و تلویزیون شش روش ارائه کرده‌است:

«۱ـ موسیقی آرام درونمایه‌ای برای سریال‌های نمایشی یا نمایش‌های خاص در سریال است.

۲ـ موسیقی وسیله‌ای برای گذار در میان صحنه‌هاست. موسیقی برای لحظه پایانی صحنه، حکم یک پرده را دارد و برای صحنه‌ای که شروع می‌شود، نقطه‌ای برای آغاز است.

۳ـ موسیقی حکم پس زمینه یک صحنه یا توالی یک قصه است.

۴ـ موسیقی می‌تواند بخشی از نمایش باشد. به‌طور مثال ارکستری در کلوپ شبانه.

۵ـ موسیقی ضربه یا شوک (فاصله بسیار کوتاه به‌طور مثال ۲ تا ۶ ثانیه است) صحنه‌های مهم را برای روند نمایش هدف قرارداده و مشخص می‌کند.

۶ـ موسیقی اثری نمادین است. جملاتی را در وصف یک روز بهاری ملایم و زیبا بیان می‌کند. موسیقی به دو طریق عینی و غیرعینی می‌تواند روی شنونده اثر بگذارد. در روش نخست ما تحت تاثیر قطعه موسیقی قرارمی‌گیریم اما روش دوم به واکنش‌های فردی ما نسبت به آن صوت باز می‌گردد. هگل بر این اساس با ارائه تئوری می‌گوید: «این اشیا مسموع که وجود خارجی ندارند، تمامی دنیای اطراف ما را احاطه کرده‌اند. این اصوات به جای اینکه فاصله‌شان را با ما حفظ کنند، تمام وجود ما را فراگرفته‌اند و مفهوم عینی و غیرعینی را بر ما آشکار می‌سازند». وقتی صوتی شنیده می‌شود، این صدا برای فردی که آن را می‌شنود و خود

کوچک‌ترین نقشی در تولید آن صوت ندارد، صوتی عینی است. از آنجایی که درواقع ما هیچ کنترلی بر روی آن نداریم، چه بخواهیم چه نخواهیم، صوت تولید شده را می‌شنویم. پس باید بپذیریم که صوت شنیده شده، نوعی پس تکانه صوتی است که تقریبا یکی، دو ثانیه پیش از آنکه شنیده شود، وجود داشته‌است» (زاهدی، ۱۳۸۸: ۴۶).

درام **موسیقایی**

درام موسیقایی[۱۱]، نوع تئاتر جدی موسیقی، که نخستین بار توسط واگنر در کتاب «Oper und Drama» (۱۸۵۱ـ۱۸۵۰؛ «اپرا و درام») که در ابتدا به آن «درام» گفته می‌شد، بسط پیداکرد.(خود واگنر هرگز از اصطلاح درام موسیقی استفاده نکرد، بعدها توسط جانشینان او، منتقدین و محققان مورد استفاده قرارگرفت). این نوع فعالیت همان‌طور که واگنر آن را فهمید ـ بیان عمومی آرمان‌های ملی و انسانی، بازگشت به درام یونانی بود که به صورت نمادین برای بیان کامل کنش دراماتیک از اسطوره‌های نژادی و موسیقی. استفاده می‌کرد (دایره‌المعارف بریتانیکا، britannica.com).

وقتی از دراماتوژی موسیقی صحبت می‌شود این عبارت معطوف به کارکرد موسیقی در خلق درام است. این کاربرد معطوف به شرایطی است که تحقق آن به روشنی معلوم نیست. این موسیقی درجایی خارج از درامی که قبلا به‌طور مستقل وجود داشته، قابل اجرا نیست بلکه این موسیقی به تنهایی خلق نوع خاصی از درام است.

به نظر جوزف کرمن، «درام موسیقایی» عبارت است از درام از خلال موسیقی به‌وسیله معنای موسیقی. این عبارت بدون شک بیشتر جنبه زیبایی‌شناختی دارد تا فلسفی، این موضوع معطوف به این نیست که عبارت «درام موسیقایی» در قرن هیجده به‌کار رفته است، ولی معنایی که برای تبیین تفسیر نول و داستان درام موسیقی به آن می‌دهیم به عنوان درامی است که موسیقی عنصر و ساختار ضروری آن است (کارل داشوت، ۱۹۸۹: ۹۶).

موسیقی در نظام معنارسانی نمایش دراماتیک، نقشی حیاتی برعهده دارد، موسیقی می‌تواند به عنصر ساختاری مهمی بدل شود زیرا با آوازهایی که در دل نمایش، جای می‌گیرد، جریان پیوسته کنش را می‌گسلد و همان‌گونه که در نمایش‌های شکسپیر دیده می‌شود، لحظه‌هایی را که احساسی ژرف دارد، مشخص می‌کند؛ موسیقی می‌تواند ساختمان ضرباهنگی ویژه‌ای را برای حرکت ناب در صحنه‌های رقص فراهم آورد (اسلین، ۱۳۹۱: ۵۲ـ۵۱).

مک لیش[۱۲] سه نوع موسیقی را برای نمایش مطرح می‌کند:

۱ـ موسیقی در حکم لایت موتیف[۱۳] طرح کلی را به‌وجود می‌آورد. گذشته از اینکه در آغاز و پایان نمایش حضور دارد. در طول کار برخی از صحنه‌ها را به هم ارتباط می‌دهد.

۲ـ موسیقی با حضور خود روحیه و فضای خاصی را در صحنه به‌وجود می‌آورد.

۳ـ از موسیقی مکرر و بی‌وقفه می‌توان برای مشخص کردن گذشت زمان استفاده کرد.

از نگاه ایوب آقاخانی، در درام، موسیقی حالت موسیقی‌ای است که برای تقویت و تشدید حالت عاطفی صحنه به‌کار می‌رود که این موسیقی لزوما نباید موسیقی ابتدا یا انتهای صحنه باشد (آقاخانی، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

عناصر چندگانه درام

الف: شخصیت درام

پرونر شخصیت را در جمله‌ای ساده، نقشی تعریف می‌کند که برعهده بازیگر است. در

فرهنگ لیتره شخصیت یا پرسوناژ[۱۴] به معنی شخصیت خیالی است، مرد یا زن، که در اثری نمایشی وارد عمل می‌شود. چنین لغزش معنایی، بر ابهام موجود در ماهیت شخصیت تاکید دارد.

ب: مکان درام

مکان نمایش ـ خواه صحنه تئاتر باشد خواه پرده سینما یا صفحه تلویزیون ـ نقشی بنیادین دارد؛ یعنی خود آن معنا می‌آفریند و پیش‌پاافتاده‌ترین و ناچیزترین جلوه‌های زندگی را به حامل‌های معنا تبدیل می‌سازد. اگر یک قاب خالی را به دیوار بیاویزیم، بی‌درنگ بافت دیوار و لکه‌ها و نقطه‌های آن اهمیت می‌یابد و به‌گونه‌ای نقاشی انتزاعی (آبستره) تبدیل می‌شود. هر چه در چهارچوب قاب قرارگیرد، اهمیت و معنا می‌یابد. صحنه تئاتر، پرده سینما و صفحه تلویزیون این ویژگی را دارد (اسلین، ۱۳۸۲: ۳۲ـ۳۱).

ج: زمان درام

امروزه زمان دراماتیک نیز از قواعد دست و پاگیر رهایی یافته است. می‌توان آن را تند یا کند کرد و حتی ـ تا اندازه‌ای ـ سوی آن را وارونه کرد. می‌دانیم که «زمان واقعی، همواره رو به پیش است و زمان گذشته هیچ گاه باز نمی‌گردد ولی پیوستگی زمانی نمایشنامه و فیلم را می‌توان درهم ریخت. بی‌گمان در هر نمایش دراماتیک از آغاز تا پایان، روند زمانی ویژه‌ای بی‌وقفه سپری می‌شود برای نمونه از ساعت ۵ تا ۷ طول می‌کشد. ولی همین نمایش را می‌توان در گستر زمانی دیگری مثلا از ساعت ۸ تا ۱۰ نیز تکرار کرد. در همین چهارچوب زمانی ویژه می‌توان زمان را به شیوه‌های گوناگون نشان داد: اگر زمان رویدادهای روی پرده با صحنه با زمان واقعی آنها برابر باشد، آن را زمان طبیعی می‌نامیم (همان، ۱۳۸۲: ۳۴)

د: فضای درام

مهم‌ترین عنصر فضاسازی در نمایش‌های رادیویی جلوه‌های صوتی است. در این زمینه زمان‌بندی درست مهم‌ترین نکته‌ای است که سازندگان نمایش رادیویی باید به آن توجه داشته‌باشند تا فضای دراماتیک و جذاب به درستی خلق شود. معین افشار می‌نویسد: مخاطبی اردکانی طراحی صحنه در نمایش رادیویی را کاملا برعهده جلوه‌های صوتی می‌داند و نشان دادن مکان و زمان نمایش، تداعی وقایع و تجسم اشیا موجود در صحنه را از کارکردهای این عنصر در نمایش رادیویی برمی‌شمرد. حرکت شامل حرکت زمان، مکان و اشخاص از طریق جلوه‌های صوتی مشخص می‌گردند. از جلوه‌های صوتی برای بیان کنش نیز استفاده می‌شود. صداهای محیطی حالات اشخاص را نیز به شنونده القا می‌کند (مخاطبی اردکانی، ۱۳۸۵: ۱۹۶).

ه: کنش درام

می‌توان کنش را اهداف، انگیزه‌ها و اعمالی دانست که شخصیت‌ها در طی نمایشنامه برای رسیدن به نیاز و خواستی که دارند به آنها دست می‌زنند. با این تعریف کنش فقط شامل اعمال فیزیکی یا بیرونی و دیالوگ‌های کاراکترها نیست، بلکه انگیزه‌ها و اهدافی که کاراکتر دارد و جنبه عینی و بیرونی ندارند را نیز شامل می‌شود. هر کشمکش می‌تواند نمودی جسمانی[۱۵]، ذهنی[۱۶]، عاطفی[۱۷] و یا اخلاقی[۱۸] داشته‌باشد (آقاخانی، ۱۳۸۷: ۷۴ـ۷۳).

موسیقی و افکت در مستند رادیویی

تمرکز متن و افکتی که شما می‌خواهید بسازید، همواره نباید مشابه باشند حتی در وضعیت‌های کاملا مشابه. فرض کنید به عنوان مثال یک مدیر رستوران از شما تقاضای یک کلیپ صوتی تبلیغاتی شصت دقیقه‌ای برای پخش در رادیو می‌کند. امکان دارد از یک موزیک ملایم استفاده کنید به همراه صدای برخورد لیوان‌ها و صدای صحبت مشتریان حاضر در رستوران با صدای کم. اما شاید آن رستوران یک رستوران شیک و گران باشد یا سعی کند که به آن سطح برسد. شاید آن رستوران غذای خاصی ارائه می‌کند. مشتریان خاصی دارد. در نتیجه این شما هستید که به جای استفاده از یک موسیقی ملایم باید از یک موسیقی والتز (waltz)، پلکا (polka) یا دیگر انواع موسیقی‌های خاص استفاده کنید. اگر اینجا یک رستوران فست فود باشد باید از موسیقی‌های ضرب‌دار، محرک هیجان و با تمپو بالا استفاده کنید. موسیقی نیز مثل هر عنصر دیگری در تولید یک برنامه رادیویی، باید تم موضوعی شما را دارا باشد. هر یک از اجزای تولید برنامه، می‌بایست با تم و فضای موضوع برنامه همخوانی داشته‌باشد، در این صورت موجب سردرگمی در پیام می‌شود (هوسمن، ۲۰۰۰: ۲۰۷).

اکو با نگاه به نشانه‌شناسی، جلوه‌های صوتی در نمایش رادیویی را تعریف و طبقه‌بندی می‌کند و سه دسته کلی را برای جلوه‌های ویژه صوتی برمی‌شمرد: اصوات ازپیش‌تعیین‌شده و ضبط شده؛ جلوه‌های صوتی فضایی یا زنده؛ اصوات پیچیده ترکیبی. از نظر امبرتو اکو نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد. شاید واضح‌ترین این اشکال «متون» و «رسانه‌ها» باشند (اکو، ۱۳۸۱: ۲۵ـ۲۴).

رمزگان صداهای محیطی

در بحث صداهای محیطی[۱۹] یا در دسته‌بندی کلی‌تر جلوه‌های صوتی، سجودی معتقد است این محیط گاهی می‌تواند لایه‌های معنایی باشد و منتقل‌کننده معنا و مفهوم و گاه بی‌نشان تلقی شود (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۱).

کرایسل نیز در شرح کارکرد جلوه‌های صوتی یا صداها در رادیو و نمایش رادیویی، آن را علامت از نوع شاخص می‌داند که در ساخت معنی نقش دارد. به این ترتیب اصوات و یا صداهایی نظیر زنگ در یا چرخش کلید در قفل، درواقع شاخص‌هایی برای معنی دادن و اعلام حضور چیز دیگر (در اینجا یک شخص) است (کرایسل، ۱۳۸۷: ۶۹ـ۶۸).

به سخن دیگر، صداهای محیطی یا جلوه‌های صوتی عامل مهم دیگری هستند که اهمیت آنها از این روی است که » طراحی صحنه « به عهده این صداهاست. جلوه‌های صوتی در ایجاد و تفهیم بافت موقعیت نقش بسزایی دارند. اهمیت این عامل با در نظر گرفتن این مسئله که در رادیو هیچ‌گونه جنبه دیداری وجود ندارد، صد چندان می‌شود. جلوه‌های صوتی در نمایش رادیویی موارد زیر را نشان می‌دهند: مکان نمایش را مشخص می‌کنند. زمان نمایش را نشان‌می‌دهند. وقایع نمایش به وسیله جلوه‌های صوتی برای شنونده تداعی می‌شوند. اشیاء موجود در صحنه به واسطه جلوه‌های صوتی در ذهن شنونده مجسم می‌شوند.حرکت شامل حرکت زمان، حرکت مکان و حرکت اشخاص از طریق جلوه‌های صوتی مشخص می‌گردند. از جلوه‌های صوتی برای بیان کنش نیز استفاده می‌شود. صداهای محیطی اشخاص را نیز به شنونده منتقل می‌کنند.

نشانه‌شناسی موسیقی

به نظر می‌رسد می‌توان با تکیه بر نظریه‌های کلی نشانه‌شناسی، برخی از مسائل که حتی موسیقی قوم‌شناسی (اتنوموزیکولوژی) نیز به آنها توجه خاص دارد را روشن کرد. مانند اینکه نواختن نقاره‌ها با ریتم‌های خاص، دلالت بر برگزاری مراسمی می‌کند. اما معنای فرایندی موسیقی و تبیین آن کمی سهل و ممتنع است. اساسا نواها و نغمه‌های موسیقی، به دلیل آمیختگی آنها با نگرش‌های فرهنگی و حتی ایدئولوژیکی مخاطبانش، به‌راحتی قابل تفسیر نیستند. نخست اینکه آنچه که در موسیقی همواره برجسته و نمود بیشتر دارد، احساسات و در برخی موارد نوع کلام یا شعر است که موجب می‌شود در ذهن مخاطب معناهای گوناگونی تداعی شود (مانند خاطرات جمعی یا همان طرح واره‌های ذهنی). دوم اینکه هر نوع موسیقی تاثیرات مختلفی را در شنوندگان گوناگون بر جای می‌گذارد. اینجاست که بسیاری معتقدند که موسیقی ایرانی، حزن‌انگیز است، اما برای موسیقی‌شناسان و علاقه‌مندان به آن هرگز این‌گونه نیست، بلکه برای اهل موسیقی، حزن و اندوه به معنای حالات خاص احساسی و گاه عرفانی است و برای برخی دیگر نمودی از آرامش دارد. به مراتب پیچدگی بحث‌ها در قلمرو موسیقی محض یا بدون کلام بیشتر است. بنابراین در اینجا می‌بایست بین مسئله دلالت و تداعی معنا تفکیک قائل شد. ضمن اینکه به متنی که موسیقی در آن قرارمی‌گیرد نیز می‌بایست توجه نمود. یعنی آنجا که موسیقی در تئاتر و سینما کاربرد دارد در حقیقت در دل یک متن دیگری قرارگرفته‌است که حالا دیگر روند دلالت‌گری و تداعی معنایش، برای مخاطبین، با بررسی روابط بین متون قابل تبیین و بررسی خواهد بود. در فرآیند تداعی معنا، مدلول مشخص وجودندارد و به نظر می‌رسد که در ذهن هر شنونده موسیقی، معنا شکل کلی، غیرمنسجم و احساس‌گونه، در حال شدن، سیال و دگرگون‌شونده دارد. اگر قطعه‌ای موسیقایی برای شنونده تداعی‌گر خاطرات جمعی در یک مقطع زمانی و مکانی خاص باشد، همین خاطرات جمعی ایجادکننده سلسله مراتبی از خاطرات دیگر است. از جهت مدلول به تعویق می‌افتد و حتی در اولین جرقه تداعی نیز حالتی روشن نخواهد داشت. در حوزه نشانه‌شناسی موسیقی مسئله‌ای دیگر قابل طرح خواهد بود که البته از حیث فنی برای اهل موسیقی قابل توجه است، اینکه نشانه ـ شناسی موسیقی کم و بیش در ارتباط با موسیقی‌شناسی است. از سویی دیگر برای تحلیل دقیق‌تر موسیقی باید در حوزه تئوری و عمل را از یکدیگر مجزا کرد. زیرا مباحث نظری و فنی موسیقی یک فعالیت کاملا تخصصی است و بدون آشنایی کامل با چند و چون آن نمی‌توان به راحتی آن را مورد تحلیل نشانه‌شناختی قرارداد. اما در حوزه عملی حالا دیگر مخاطب و حتی نشانه‌شناس با یک متن شنیداری مواجه است که آشنایی با موسیقی می‌تواند کمک شایانی به تحلیل آن بکند. از این رو هر دو حوزه تئوری و عمل در موسیقی را می‌توان به صورت مجزا مورد بررسی نشانه‌شناختی قرارداد (رشیدی، ۱۳۹۳: ۲۴ـ۲۳).

کارکردهای درام موسیقایی و افکت در برنامه‌سازی رادیو

هیچ نشانه آشکاری وجود ندارد که به عنوان مثال به ما بگوید چگونه برای یک فروشگاه کامپیوتر یک برنامه تبلیغاتی بسازیم. درواقع رسیدن به این موضوع که از چه افکت و موسیقی در این نوع برنامه استفاده کنیم نیاز به ماه‌ها تحقیق و پژوهش حرفه‌ای و متمرکز برای به‌دست آوردن احساسات و تیپ‌های شخصیتی خریداران کامپیوتر دارد. این امر تنها به برنامه‌ساز ختم نمی‌شود. با اینحال در بسیاری از موارد فروشنده و خریدار، هر دو می‌دانند که در چه احساس و حالی قراردارند و چه چیزی می‌خواهند. من اینجا هستم که به شما بگویم از چه

افکتی استفاده کنید تا با تم و فضای برنامه شما همخوانی داشته‌باشد. عناصر دیگری به غیر از موسیقی و افکت در برنامه‌سازی رادیویی وجوددارد اما بگذارید بر روی همین دو تمرکز کنیم. روش‌های زیادی وجوددارد که عناصر موسیقی و افکت از تم برنامه حمایت کرده‌اند و موجب تقویم پیام آن شده‌اند. در همین رابطه مثال‌هایی آورده‌ام که از این دو عنصر در ساخت آنها استفاده شده‌است (هوسمن، ۲۰۰۰: ۲۰۷).

ایجاد هیجان: شما فرض کنید می‌خواهید برای تبلیغ نوشیدنی‌های بدون الکل یک کلیپ صوتی بسازید. طبیعتا از موسیقی‌های کلاسیک و ضرب آهنگ کم استفاده نمی‌کنید. برای اینکه هیجان و انرژی این نوشابه‌ها را نشان دهید از موزیک‌های تمپو بالا، افکت صدای گاز ماشین در سرعت بالا و هر افکتی که سرعت و حرکت سریع را نشان دهد استفاده می‌کنید.

ساخت هویت سریع: صدای تیک تیک ساعت شما را یاد چه چیزی می‌اندازد؟ اگر شما هم یکی از میلیون‌ها آمریکایی باشید، مطمئنا یاد برنامه ۶۰ دقیقه شبکه CBS News می‌افتید و این دقیقا همان چیزی است که یک تهیه‌کننده به دنبال آن است. به‌دلیل اینکه این صدای تیک تیک آشنا یکی از عناصری است که فورا باعث تشخیص برنامه ۶۰ دقیقه می‌شود و به بینندگان وفادار خود این موضوع را یادآور می‌شود. در هر رسانه‌ای تهیه‌کننده به دنبال آن است که بوسیله یک افکت فورا برنامه را به مخاطب خود بشناسد و او بتواند برنامه را تشخیص دهد، درست مثل یک برچسب که به برنامه زده شده‌باشد. یک نکته مهم: هریک از عناصر چهارگانه‌ای که تهیه‌کننده برای ساخت یک هویت سریع برای آن برنامه استفاده می‌کند، باید با پیام برنامه همخوانی داشته‌باشد. فرض کنید یک برنامه خبر با صدای شلیک یک اسلحه شروع شود، نباید توقع داشت که مخاطبان از نوع برنامه اطلاع پیدا کنند.

برانگیختن یک احساس: صدای بوق اتومبیل چه چیزی در ذهن شما تداعی می‌کند؟ یکی از این موارد می‌تواند تجربه شما از احساس بیهودگی، گرما، کلافگی و نشستن روی صندلی خودرو در یک ترافیک سنگین باشد. افکت‌های صوتی یکی از تاثیرگذارترین ابزارها برای برانگیختن و فراخوانی یک احساس هستند (همان: ۲۰۹).

جمع‌بندی مباحث نظری

بنابراین با توجه به نظر یانگ در رابطه با زیبایی‌شناسی موسیقی و بازنمایی آن در نشانه‌های تبیین‌شده توسط صداها و سازهای موسیقی، این پژوهش در نظر دارد تا با استفاده از نظریه جیمز یانگ در حوزه بازنمایی موسیقی نشان‌دهد یک مستند موسیقایی، پویایی در گفتمان موسیقی دارد. بر این اساس بحث‌های مربوط به نشانه‌شناسی موسیقی، بازنمایی موسیقی و معنای موسیقی را از هم تفکیک شده فرض می‌کنیم زیرا هرگونه بازنمایی اعم از حرکت، احساسات و تصویر در موسیقی لزوما به معنای تولید معنی موسیقی نیست. باتوجه به موارد بحث شده چهارچوب نظری این پژوهش دیدگاه یانگ در ارتباط با زیبایی‌شناسی موسیقی است، ضمن آنکه نگاهی به نظر دیگر نظریه‌پردازان در این حوزه وجوددارد.

روش انجام تحقیق

در این پژوهش روش تحقیق استفاده از روش نشانه‌شناسی در مطالعه سازهای موسیقی، جلوه‌های صوتی و افکت‌ها استفاده می‌شود.

ابزار گردآوری اطلاعات

باتوجه به اینکه صنعت تولید افکت روز به روز در حال پیشرفت است و نشانه‌های معناسازی و تصویرسازی صوتی در حال تغییر هستند، در این پژوهش با استفاده از مطالعه کتاب‌ها و مقالات کتبی و اینترنتی مرتبط با نشانه‌شناسی سازهای موسیقی و تعاریف افکت‌های صوتی، اطلاعات گردآوری شده‌اند.

جامعه مورد بررسی

جامعه مورد بررسی در این پژوهش، برنامه‌هایی رادیویی است که با فرم و محتوای مستند ساخته شده‌است و در آنها از عنصر کلام در رادیو استفاده نشده‌است. در این زمینه می‌توان از سمفونی‌های ساخته شده‌استفاده کرد که جنبه درام بر پایه موسیقی را دنبال می‌کند. برای بررسی افکت صوتی نیز به کارکردهای افکت در نمایش‌های رادیویی توجه می‌شود.

محاسبه حجم نمونه

حجم نمونه در این تحقیق سمفونی ساخته مجید انتظامی و نمایش رادیویی ساخته شده در کشور انگلستان با نام مراقبت ویژه است. استفاده از نمایش رادیویی خارج از کشور بدین منظور است که کیفیت افکت‌های تولیدی در استودیوهای اروپایی بیش از نمایش‌های داخلی است و همچنین از تکنیک فولی افکت (Foley Sound Effect) در ساخت آنها استفاده شده‌است.

اعتبار و پایابی تحقیق

با توجه به عدم پژوهش در این موضوع و ارائه نظریه و راهکارهای ملی و بین‌المللی، اعتبار این تحقیق، با توجه به توافق متخصصان به صورت اعتبار صوری در نظر گرفته می‌شود.

با توجه به کیفی بودن روش تحقیق و عدم حاصل شدن نتیجه یکسان توسط پژوهش‌های مختلف این پژوهش پایابی ندارد.

روش تجزیه و تحلیل اطلاعات

در این پژوهش تحلیل نشانه‌شناسی براساس رویکرد سوسوری مبتنی بر دال و مدلول انجام شده‌است.

روش انجام تحقیق

در این پژوهش از روش نشانه‌شناسی در مطالعه سازهای موسیقی، جلوه‌های صوتی و افکت‌ها استفاده می‌شود.

ابزار گردآوری اطلاعات

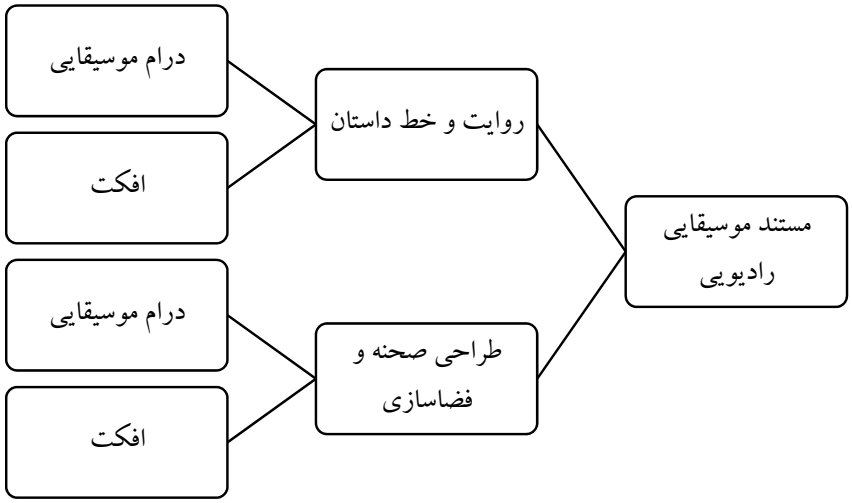
باتوجه به اینکه صنعت تولید افکت روزبه‌روز در حال پیشرفت است و نشانه‌های معناسازی و تصویرسازی صوتی در حال تغییر هستند، در این پژوهش با استفاده از مطالعه کتاب‌ها و مقالات کتبی و اینترنتی مرتبط با نشانه‌شناسی سازهای موسیقی و تعاریف افکت‌های صوتی اطلاعات گردآوری شده‌اند.

جامعه مورد بررسی

جامعه مورد بررسی در این پژوهش، برنامه‌هایی رادیویی است که با فرم و محتوای مستند ساخته شده‌است و در آنها از عنصر کلام در رادیو استفاده نشده‌است. در این زمینه می‌توان از سمفونی‌های ساخته شده‌استفاده کرد که جنبه درام بر پایه موسیقی را دنبال می‌کند. برای بررسی افکت صوتی نیز به کارکردهای افکت در نمایش‌های رادیویی توجه می‌شود.

یافته‌های تحقیق

براساس مطالعات صورت‌گرفته و با نگاهی بر مبانی نظری، برای استفاده از ظرفیت سمفونی در تولید مستند موسیقایی رادیویی، ابتدا نشانه‌شناسی سمفونی ایثار اثر مجید انتظامی بررسی می‌شود و چگونگی ساخت این‌گونه مستند موسیقایی رادیویی که از کلام استفاده نمی‌شود، مطرح می‌شود. در این نوع مستند برای بیان و ارائه اطلاعات به شنونده تنها می‌توان از ظرفیت‌های داراماتیک موسیقی و افکت که خود شامل صدای شاهد نیز هست، استفاده کرد. علاوه بر وظایفی که موسیقی و افکت در نقش راوی و گوینده ایفا می‌کنند، وظیفه طراحی صحنه و فضاسازی نیز برعهده این دو عنصر است. بنابراین در **بازنمایی یک رویداد واقعی** در دو بخش از دو عنصر **موسیقی و افکت** برای ۱ـ **روایت و خط داستان**، ۲ـ **طراحی صحنه و فضاسازی، استفاده می‌شود.**



عناصر خط داستان

عناصری که زیرمجموعه خط داستان می‌شود:

۱ـ زمان رویداد یا سلسله رویدادها، ۲ـ راوی اول شخص/سوم شخص مکان رویداد ۳ـ حدود مکانی رویداد یا سلسله مکانی آن مثلا در شهر یا روستا و.. ۴ـ محل دقیق رویداد: مثلا داخل تاکسی، ۵ـ کاراکترها یا سوژه‌ها موردنظر باید با نزدیک‌ترین سطح معنای جامعه معرفی شوند. پلیس را در اکثر اوقات با صدای بیسیم معرفی می‌کنند یا یک متخصص در حوزه کامپیوتر با صدای تایپ کیبورد.

عناصر طراحی صحنه و فضاسازی

آب و هوا، ۲ـ احساس و حالت شخص[۲۰]، ۳ـ زمان عمومی روز/شب و زمان خاص واقعه که مربوط به ساعت آن است، ۴ـ عکس‌العمل[۲۱]، از نکات بسیار حساس و تاثیرگذار در ذهن مخاطب است. گاه می‌توان حتی کاراکتر را نیز با عنصر عکس‌العمل براساس صداهای محیطی تعریف کرد، ۵ـ صدای محیط[۲۲] یا صداهای محیطی، ۶ـ خیال. جهت حرکت[۲۳] سوژه داستان الان در چه مکانی است و در چه جهتی در حال حرکت است، از نکات دارای اهمیت فضاسازی صحنه و میکروفون‌گذاری است، ۷ـ باورپذیری دراماتیک[۲۴]: عنصری که برعهده فضاسازی افکتیو است، ۸ـ فرهنگ منطقه. این عنصر در فضاسازی یک رویداد بسیار مهم است چرا که بعضی از صداها دارای مدلول‌های فرهنگی است و نقش در فرهنگ آن جامعه بخصوص دارد.

عناصر اصلی در خط داستان	عناصر اصلی در فضاسازی و صحنه
زمان رویداد: روز، ماه، سال	آب و هوا
زمان سلسله رویدادها	احساس و حالت شخص
اول شخص/ سوم شخص: راوی	روز/شب
مکان رویداد	عکس‌العمل
سلسله مکان‌ها	آمبیانس یا صداهای محیطی
محل رویداد	خیال مکان و حرکت
کاراکترهای داستان	باورپذیری دراماتیک
	فرهنگ منطقه

عناصر اصلی در خط داستان و فضاسازی

براساس معرفی ای که از این عناصر شد، این وظیفه یک تهیه‌کننده رادیوست که چگونه با استفاده از ظرفیت‌های موسیقی و افکت به ساخت یک برنامه مستند موسیقایی بپردازد. با توجه به اینکه این نگارنده در رشته تهیه‌کنندگی رادیو اقدام به انجام این پژوهش نموده است، در ادامه به این بحث می‌پردازیم که از ظرفیت‌های موسیقی و افکت و درام چگونه استفاده کنیم و آنها را در ساخت این نوع از مستند رادیویی به‌کار بندیم.

نشانه‌شناسی سمفونی

در این بخش با توجه به مطالعاتی که نویسندگان مختلف در مورد سمفونی‌های مطرح شده انجام داده‌اند، تحلیلی کوتاه به عنوان پیش‌زمینه‌ای برای ورود به نشانه‌شناسی سمفونی «ایثار» اثر مجید انتظامی و نمایش رادیویی «مراقبت ویژه»، انجام شده‌است. ایشان در وبسایت[۲۵] منتسب به خود، توضیح مختصری از این سمفونی می‌دهد:

«سمفونی ایثار، به عنوان یک اثر کلاسیک به دنبال ارائه‌ی ترجمانی موسیقایی از مفهوم ایثار و فداکاری به عنوان یکی از ناب‌ترین ابعاد فطری انسان‌ها است. این موسیقی برای اجرای ارکستر سمفونیک تالیف شده‌است. مجموعه موسیقی سمفونی ایثار در چهار قطعه تحت عنوان «فراق» در «سی مینور»، «پرواز» در «ر مینور»، «حیات» در «سل مینور»، «ایثار» در «ر مینور» تنظیم شده‌است. همراهی گروه کر و تکخوان مرد (تنور) از ویژگی‌های دیگری است که این اثر از آن بهره می‌برد. در تالیف سمفونی ایثار همراهی پیانو، گیتار، گیتارباس، درام و دف مورد توجه قرارگرفته‌است. بخش‌هایی از این اثر به صورت کرال و قسمت‌های دیگر آن به صورت پاپ کلاسیک نوشته شده‌است. دف در قطعات مختلف این سمفونی تداعی‌کننده‌ی روح شجاعت، فداکاری و از خود گذشتگی ایثارگران است که با همراه گروه کر و نوای حماسی زنجیرهای دف، مخاطب را به احساس واقعی از مفهوم ایثار نزدیک می‌کند. بهره‌گیری از نوای آرام و لطیف پیانو و گیتار در انعکاس آرمان‌های بلندی چون عشق، فداکاری، آرمان‌گرایی و خداجویی که در ماهیت ایثار نهفته است، تبیین‌کننده‌ی ارزش‌های متعالی دیگری است که امکان ارتباط با مخاطبین داخلی و بین‌المللی را با ادبیاتی کلاسیک فراهم می‌کند. اگر چه تنوع و نوآوری نهفته در سمفونی ایثار در حوزه فرم و محتوا، می‌تواند علاقه‌مندان موسیقی در گروه‌های مختلف سنی را به خود جلب نماید، مهم‌ترین گروه مخاطب این اثر با توجه به ابعاد فنی آن، نسل جوان می‌باشد» (www.majidentezami.com, 1386).

نشانه‌شناسی سمفونی ایثار

دال	مدلول
زیلوفون در موومان اول	برخاستن انسان مرده از قبر پس از مرگ
گیتار	زمان حال و آینده پس از مرگ ایثارگر در دنیای فانی
موتیف ثابت هورن‌ها در دسته بادی	جنگ‌های قدیمی در زمان‌های دور
هت در درامز	نبردهای انجام شده با شمشیر و سپر در گذشته‌های دور
موتیف دف در موومان اول	گام برداشتن انسان با عزم راسخ به سمت معنویات الهی و به نوعی شهادت در این سمفونی
ترانه موومان اول	راوی داستان در این موومان ایثارگر است.
کورال در موومان دوم	فرشتگان الهی که شهید را با سرعتی آرام به سمت آسمان می‌برند و از دنیای خاکی رها می‌کنند.
ترانه موومان دوم	شهادت انسان و وداع با وطن و دنیای خاکی
آرشه کشی دسته زهی با آکسان قوی	کنده شدن انسان از مادیات دنیای فانی
ملودی گیتار باس، درامز و دسته سازهای زهی در موومان دوم	فلش بک و روایتی از آنچه در دنیای فانی برای ایثارگر اتفاق افتاده است
تغییر اوکتاو زهی در موومان دوم	تغییر در طبقه آسمانی، ورود به یک طبقه بالاتر از مقامات آسمانی
تغییر تمپو از آندانته به آلگرو	شتافتن برای دیدار معبود با سرعتی بیش از پیش
آرپژ گیتار آکوستیک در موومان دوم	اعمال نیک شهید
بخش نهایی ترانه در موومان دوم	سخنان فرشتگان الهی با شهید
تغییر تمپو از آلگرو به آداجیو	تحویل انسان به مقام عرش الهی توسط فرشتگان خداوند
فوگ پیانو و زنگ زیلوفون	حیاتی دوباره، فضایی معلق و موهوم برای یک تولد دوباره
ترامپت و توبا در موومان سوم	لحظه با شکوه تولد دوباره انسان در عالم بعد از مرگ
دف مقام حی الله در موومان سوم با تمپو آلگرو	دویدن انسان به سوی دیدار خدای خود
طبل در موومان سوم	باز شدن «در» بارگاه الهی
بخش دوم موومان سوم پس از طبل	گذرگاهی از حضور انسان‌های پاک و منزه در مسیر دیدار حق تعالی را تداعی می‌کند و همچنین حضور فرشتگان در تحسین ایثارگر در این مسیر
بخش اول در موومان چهارم	فضاسازی تعدادی پلکان برای رسیدن به بالاترین مقام از قرب الهی
سولو پیانو	پاکی و بزرگ انسان ایثارگر
دف در موومان چهارم	حماسه‌های رزمندگان در نبردها
بخش اول ترانه در موومان چهارم	همرزمان ایثارگر در جنگ که به شهادت نرسیده‌اند و از مقام او سخن می‌گویند
بخش دوم ترانه در موومان چهارم	انسان‌هایی که در دنیای خاکی هستند و متشکر از رشادت‌ها و از خودگذشتگی‌های ایثارگر هستند.
تغییر در موتیف هورن و شروع درامز و گیتارباس	تغییر در زمان رویداد از گذشته به امروز
بخش نهایی موومان چهارم ترکیب دف و درامز و گیتار باس	همه انسان‌ها چه از دوره گذشته و چه در عصر امروز، سپاسگزار ایثارگران می‌باشند

جدول بالا خلاصه‌ای است از آنچه در تحلیل این سمفونی وجوددارد که بخشی از ظرفیت‌های درام موسیقایی را در نشانه‌شناسی نشان می‌دهد.

نشانه‌شناسی نمایش رادیویی مراقبت ویژه[۲۶]

این درام رادیویی در ژانر ترسناک توسط شرکت فاینال رون[۲۷] به تهیه‌کنندگی جیمز کومتویس[۲۸] ساخته شده‌است. از دلایل انتخاب این نمایش رادیویی برای بررسی در این پژوهش، وجود انواع مختلفی از انسان‌ها از لحاظ شرایط روانی بوده‌است که در شغل‌های مختلف در یک بیمارستان مشغول کارند. فضاسازی این نمایش می‌بایست در ساختاری جلو رود که شنونده خود را به‌طور کامل در آن بیمارستان تصویر کند و تاثیرات روانی افراد را بپذیرد و به آنها عکس‌العمل نشان دهد، به‌طوری که شخصیت اصلی داستان که الکس است ابتدا یک انسان سالم از بعد روانی است ولی بتدریج براساس تاثیر دیگر بیماران و کارکنان به یک شخصیت روانی تبدیل می‌شود. نتایج تحلیل به شرح زیر است:

دال و مدلول نمایش رادیویی مراقبت ویژه

دال	مدلول
تم موسیقی suspend	فضای معلق و توهم آمیز ذهن الکس
ملودی دسته زهی در تیتراژ	از خبری در آینده حکایت می‌کند و پس از پاساژ پیانو، از گذشته‌ای غم‌آلود می‌گوید که آینده‌ای که در قبل از پاساژ بیان شده بود، در ادامه این غم قراردارد.
افکت echo و صدای چرخ	عبور از داخل راهرو بیمارستان
صدای جمع شدن حلقه	وجود پرده در داخل اتاق بیمارستان به عنوان یک پارتیشن در اتاق (طراحی صحنه با کمک افکت)
صدای بوق دستگاه ضربان قلب	بیهوش بودن شخص و حضور شخص در یک عالم برزخ
ترکیب صدای پچ پچ و جیغ و همچنین افکت فلنگر	فضای وهم آلود و خیالی در الکس
پمپ باد فشار سنج	حضور پرستار و گرفتن فشار خون
آرپژ گیتار و سینتی سایزر	فلش بک به عقب و بازنمایی حوادثی که در زمان گذشته نسبت به زمان فعلی نمایش رخ داده‌است
کورال با افکت فیلتر الکترونیک (Alien filter)	فضای خیالی و کابوس
موتیف ثابت دسته زهی در اوکتاو هفتم به‌طور مکرر در طول نمایش	فضای وهم‌آلود و خیالی در ذهن الکس که به کما رفته است

مثلث مستند موسیقایی

با نگاهی به عصر جدید رادیو و همچنین سطح فهم مخاطب در دنیای امروز، سه مولفه معرفی می‌شود که در ساخت یک مستند موسیقایی به شدت تاثیرگذار است.

تهیه‌کننده رادیو می‌بایست براساس ویژگی‌های درام و نمایش رادیویی، زمان، مکان و احساسات مخاطب را در برنامه خود لحاظ کند. این سه مولفه، اصلی‌ترین سازه‌های یک مستند موسیقایی است که باید در انتخاب موسیقی و افکت به آن دقت شود.

همان‌طور که گفته شد، یک مستند رادیویی، عناصری دارد که به تفصیل در مورد آن صحبت شد، اما اگر بخواهیم بگوییم در یک مستند موسیقایی که کلام در آن وجود ندارد، چه عناصری باید بازنمایی رویداد را انجام دهند تا مخاطب به معنای آن برسد، این سه مولفه مطرح می‌شوند:

زمان رویداد باید معرفی شود، مخاطب باید به این معنا دست پیدا کند که چهارچوب زمانی واقعه مورد بررسی، چه زمانی است. مکان[۲۹] رویداد هم باید به اطلاع مخاطب رسانده شود. الزاما این مکان، نباید به وضوح به دست مخاطب برسد، بلکه فکر مخاطب باید درگیر شود. سازنده برنامه می‌تواند در هیچ کجای اثر خود از کلمه تهران حرفی نزند، اما اگر کاراکتر خود را که یکی از عناصر خط اصلی داستان است به مخاطب معرفی کرد، اینجا سطح دانش مخاطب است که تشخیص می‌دهد مکان واقعه تهران است یا شهری دیگر. بدین‌سبب این حس تعلیق تا آخرین ثانیه برنامه، خود کنشی دراماتیک است.

آخرین مولفه مهم در ساخت این قالب رادیویی، احساسات است. زمانی که احساس در اثری داخل شود، به یقین درام پدید می‌آید. احساسات مخاطب اثر باید برانگیخته شود، حتی اگر در طول یک اثر ۲۰دقیقه ای، ۱۰ثانیه هم یک صدا یا موسیقی(ظرفیت دراماتیک موسیقی) استفاده شود که احساسات مخاطب را برانگیزد، موفقیت اثر در تکمیل رأس سوم مثلث مستند موسیقایی حتمی است.

بنابراین تهیه‌کننده باید سه رأس این مثلث را در کارخود لحاظ کند و در سطح پنهان اثر خود به این بیندیشد که این سه مولفه را در طول کار به مخاطب خود معرفی کرده‌است یا خیر.

براساس تحلیل‌هایی که از سمفونی‌ها صورت گرفت ظرفیت‌های نشانه‌شناسی موسیقی معلوم شد. همچنین از تحلیل‌هایی که از نمایش رادیویی صورت گرفت، به ظرفیت‌های نشانه‌شناسی افکت پی برده شد و نیز عناصر درام در تولیدات رادیویی که امری ثابت شده در رادیوست و مطالعات فراوانی تاکنون روی آن انجام شده، در این فصل مطرح شد.

با جمع‌بندی تمامی این یافته‌ها، مشخص می‌شود که موسیقی و افکت با یک خط دراماتیک می‌توانند راوی یک داستان واقعی یا به بیان دیگر یک مستند باشند. این ظرفیت‌ها در این دو عنصر اصلی رادیو به کمک تهیه‌کنندگان رادیو می‌آید و یک مستند موسیقایی رادیویی به‌طور کامل ساخته و پرداخته می‌شود.

جدول زیر به‌طور خلاصه براساس یافته‌های این تحقیق ظرفیت‌هایی از درام موسیقی، افکت و نمایش در تولید برنامه رادیویی را به نمایش می‌گذارد.

ظرفیت‌های بازنمایی موسیقی، افکت و درام در رادیو

ظرفیت‌های درام موسیقایی	ظرفیت‌های افکت	ظرفیت‌های نمایش
روایت و خط اصلی داستان	فضای سازی و طراحی صحنه	حادثه
زمان رویداد	زمان رویداد	دیالوگ
مکان رویداد	اول شخص/سوم شخص	طرح داستان
کاراکتر	مکان رویداد	شروع، میانه و پایان داستان
عکس‌العمل	محل رویداد	مبارزه و درگیری
خیال مکان و حرکت	کاراکتر	تردید و معلق بودن
فرهنگ منطقه	آب و هوا	آشکارسازی
	روز/شب	
	عکس‌العمل	
	آمبیانس	
	خیال مکان و حرکت	
	باورپذیری دراماتیک	
	فرهنگ منطقه	

نتیجه‌گیری

باتوجه به یافته‌ها، براساس ظرفیت‌های رادیو همچنین نوع موضوعاتی که قابل طرح است، می‌توان مستند موسیقایی را براساس ظرفیت‌های درام موسیقایی، افکت و اصول نمایش تهیه و تولید کرد. ترکیب سه گانه و استفاده از ظرفیت‌های ذاتی این سه عنصر موقعیت جدیدی برای تولیدکنندگان و کارگزاران رادیو یا رسانه‌ای صوتی فراهم می‌سازد تا با زبانی غیر از کلام با شنوندگان و علاقه‌مندان سخن بگویند و جاذبه‌های فعالیت رسانه‌ای را بیشتر کنند و به توجه شنوندگان دقت و عمق بخشند. ظرفیت‌های هفتگانه موسیقی از یک طرف و ظرفیت‌های چندگانه افکت و همچنین ظرفیت‌های هفتگانه درام، درصورت آشنایی تهیه‌کنندگان رادیو با این ظرفیت‌ها به آنها اجازه می‌دهد با زبان دیگری یعنی زبان موسیقی که هم بلیغ است و هم فصیح با شنوندگان رادیو سخن بگویند.

پیشنهادات

پیشنهادها برای تحقیق‌های آتی:

مطالعه موردی بر روی موضوعاتی که می‌توان برای روایت آنها از ظرفیت درام موسیقی، افکت و نمایش استفاده کرد. از قبیل موضوعات ورزشی، سیاسی، اجتماعی و...

مطالعه درباره موسیقی‌های مناسبتی در نظام رسانه‌ای ایران برای استفاده در ساخت مستند موسیقایی رادیویی

مطالعه ظرفیت‌های موسیقی و افکت برای معادل‌سازی با عناصر کلام در آهنگسازی و تنظیم موسیقی

مطالعه برای مقایسه مستند رادیویی باکلام با مستند موسیقایی بدون استفاده از عنصر کلام

منابع

ـ سلین، مارتین. (۱۳۸۲) **دنیای درام**، ترجمه‌ی محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران

ـ امبرتو اکو. (۱۳۸۱) **نشانه‌شناسی اجرای تئاتری**، ترجمه‌ی فرهاد ساسانی، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران

ـ اسپات، زیگموند تفرید. (۱۳۶۵) **چگونه از موسیقی لذت ببریم؟**، ترجمه‌ی پرویز منصوری، انتشارات زمان، تهران

ـ آقاخانی، ایوب. (۱۳۸۷) **اصول درام‌نویسی برای رادیو**، نمایش وابسته به موسسه انجمن نمایش، تهران

ـ رشیدی، صادق. (۱۳۹۳) **درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی**، چاپ اول، نشر علم، تهران

ـ زاهدی، تورج. (۱۳۸۸) **نشانه‌شناسی موسیقی فیلم**، چاپ اول، انتشارات سوره مهر، تهران

ـ سجودی، فرزان. (۱۳۸۲) **نشانه‌شناسی کاربردی**، چاپ اول، نشر قصه، تهران

ـ ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۷) **سی سال سینما: گزینه مقالات سینمایی**، نشر نی، تهران

ـ کرایسل، اندرو. (۱۳۸۱) **درک رادیو**، ترجمه‌ی معصوم عصام، تحقیق و توسعه صدا، تهران

- Carl Dahshaust, 1989, ***What is a Musical Drama***?, Cambridge Opera Journal, Vol. 1, No. 2 (Jul., 1989), pp. 95-111

- Hausman Carl, Benoit Philip, B.O'Donnell Lewis,2000, ***Radio Production***, 5th edition, USA

- https://www.britannica.com/art/music-drama/ 2020/07/12

پی‌نوشت

۱ـ مووِمان (به **فرانسوی**mouvement) به معنای بخش کاملی از یک اثر بزرگ‌تر **موسیقی** است که خود آغاز و انجامی دارد. آثاری مانند **سمفونی** و **کنسرتو** و **سونات** هریک از چند مووِمان تشکیل می‌شوند. گاه یک مووِمان از اثری در **کنسرت‌ها** اجرا می‌شود، ولی اجرای هر اثر موسیقی وقتی کامل است که تمام مووِمان‌های آن اجرا شود.

2- Word

3- Music

4- Sound effect

5- Silence

6- Musical Documentary

7- John Grierson

8- featur

۹ـ کلمه موسیقی مشتق از کلمه یونانی muse نام یکی از نه الهه است که طبق عقاید یونانیان قدیم حافظ شعر و هنرهای زیبا بوده‌اند و همچنین به معنای قدرت (یا فن) هنر آنان است (اسپات، ۱۳۶۵: ۳۲۰).

10- Edgar, E.Willis

11- music drama

12- MacLeish

13- Light motif

۱۴ـ این واژه از کلمه Persona در زبان لاتین به معنی ماسک مشتق می‌شود.

15- Physical

16- Mental

17- Emotional

18- Moral

19- Ambiance

20- Personal Mood

21- Reaction

22- Ambience

23- Illusion of place and movement

24- Dramatic believability

25- www.majidentezami.com

۲۶ـ Intensive care قابل دانلود در وبسایت SoundCloud در صفحه رسمی شرکت Finalrune

27- Finalrune

28- James Comtois

29- Location

ریخت‌نگاری آیین نمایشی مذهبی خه ره در عاشورای لرستان با رویکرد تفسیرگرایی گیرتز و مبتنی بر آخشیج‌های ایران باستان

الهام عارف
محمد عارف (نویسنده مسئول)
وحید گلستان

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۳۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۳/۲۵

ریخت‌نگاری آیین نمایشی مذهبی خه ره در عاشورای لرستان با رویکرد تفسیرگرایی گیرتز و مبتنی بر آخشیج‌های ایران باستان

الهام عارف

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

محمد عارف

دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

وحید گلستان

دانشجوی دکترای تکنولوژی آموزشی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

چکیده

هدف این مقاله مطالعه تحلیلی و ریشه‌شناختی آیین نمایشی مذهبی «خه ره‌ره» با رویکرد تفسیرگرایی براساس نظریه انسان‌شناسی نمادین کلیفورد گیرتز است. سحرگاهان عاشورا حدود یکصد هزار نفر از مردم خرم‌آباد لرستان با آدابی نمایشی در آب و گل و گلاب (خه ره‌ره) ساخته شده در خیابان‌ها و میادین فرو می‌غلتند و تا اذان ظهر عاشورا (هفت ساعت) با فرمت تمثیل‌گرایانه‌ی مبتنی بر مستندسازی (تداعی معانی) واقعه‌ی عاشورا با بیان مونولوگ‌هایی فردی در میادین مهم خرم‌آباد لرستان نمایشگری می‌کنند. فرضیه‌های انسان‌شناسی دینی درباره این آیین مستند به‌گونه‌ای می‌نماید که در خود دو کاربرد اساسی را جای داده‌است: ۱ـ استمرار استنادات تاریخی مبتنی بر رخدادی عظیم در جهان اسلام که نیاز به اثبات آن وجود ندارد ۲ـ تحول در نمایشگرانی که خود نیز نمایشگران همان درام‌اند که هنوز ریشه‌ی ادبی و مدنی آن را نمی‌دانند. ایده، بن اندیشه، پیرنگ و شاکله اصلی این آیین بومی مذهبی مستند، بر پایه حقایق اجتماعی ـ تاریخی و مستندات موجود که اسنادی یا روایی است، تعریف می‌گردد. یافته‌ها نشان می‌دهد مردم خرم‌آباد هر ساله نمایش مذهبی «خه ره‌ره مالی» را با شکوهی خاص برگزار می‌کنند و بر این باورند که فلسفه اجرایی این آیین، تداعی معانی حقایق و مستندات صحرای کربلا است. نتایج حاصل از پژوهش چهار ساله نگارنده در زمین تحقیق و اسناد موجود نشان می‌دهد این آیین فقط در خرم‌آباد لرستان اجرا می‌گردد و دو دلیل اساسی: ۱ـ تداعی معانی صحرای کربلا ۲ـ ذوق هنرمندانه‌ی قوم لر، موجب پیدایی و مانایی این ساختار نمایشی گردیده است. چهار عنصر اساسی آب، باد، آتش و خاک (آخشیج‌ها) که ریشه در ادبیات کهن ایران دارد نیز از عناصر مهم آیین مستند خه ره‌ره به شمار می‌آیند. این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی و ژرفانگرانه براساس چهارچوب نظری کارکردگرایی برانیسلاو مالینوفسکی و تفسیرگرایی کلیفورد گیرتز در قیاس با ویژگی‌های درام مستند، تحلیل محتوای کیفی گردیده است.

واژگان کلیدی: آیین نمایشی، خه ره‌ره، گل مالی، انسان‌شناسی، قوم، هنر، مذهب، خرم‌آباد، ایران.

درآمد

در این مقاله عاشورا به عنوان یکی از مهم‌ترین رخدادهای مذهبی شیعیان جهان و درام مستند خه ره Xarreh به عنوان یکی از شگفت‌انگیزترین آیین‌های بومی مذهبی موجود در ایران، مورد مطالعه قرارگرفته‌است. خه ره پیشتر در سایر مناطق ایران از جمله بیجار گروس، بروجرد و گناباد خراسان اجرا می‌شده اما در حال حاضر فقط در خرم‌آباد اجرا می‌گردد. واژه «خه ره» واژه‌ای کلاسیک و مربوط به دوره‌ای بین پارسی باستان و پارسی میانه است. واژه خه ره، در زبان پهلوی، به موهبتی الهی که به پادشاهان و روحانیون اختصاص داشته و آنان را از خلایق ممتاز می‌ساخته، گفته شده‌است. معانی دیگری در رابطه با «خه ره» در گویش لری به گل معنا شده‌است. خه ره اساسا واژه‌ای بسیار قدیمی و کلاسیک است که در زبان پهلوی، لری و کردی تحت بیان هررّگ harreg، خری xery، خرره xere، و خر xara هم چنان جاری است. البته احتمال دارد که این واژه به ارزش مجیک آن یعنی جادوگری و پرستش زمین نیز برگردد. درواقع خه ره به معنی نور، فروغ، بخشش و قسمت، گرامی داشتن خاک، ارزش خاک و تقدس خاک آمده است. نگارنده با تکیه بر سال‌ها پژوهش اسنادی و میدانی (مشاهده و مصاحبه با آگاهان محلی و بیست اتنولوژیست خارجی) کوشیده به بازخوانی تازه‌ای از درام مستند خه ره، بپردازد.

بیان موضوع

مردم ایران در ادوار گونه‌گون تاریخی ـ اساطیری و مدنی خود دارای نمایشگری‌هایی بومی، قبیله‌ای و مذهبی بوده‌اند که به دلیل تکثر قبایل، مذاهب، ملیت و زیست بوم حاکم بر نجد فلات ایران، از ویژگی منحصر به فردی در جهان برخوردار بوده‌اند و هستند. آیین‌ها و ادیان زروانی، میترایی، مزدکی، زرتشتی، مانوی، مسیحی، اسلام و زیرشاخه‌های دینی مذهبی آنها نیز بر این فرض می‌افزاید. یکی از ویژگی‌های شاخص فرهنگ ایران، در هم آمیختگی‌های قومی ـ ملی و دینی است که منجر به بیان مفاهیم اجتماعی فرهنگی مردم از طریق نمایش‌هایی بومی در قالب فولک تئاتر یا درام مستند گردیده است. ایاتکار زریران، آفر، کوسه‌ها، گلابارو، هارهارهارونک، چمچه‌ها، گاو ورزاکشی در فرهنگ میترایی و مانند اینها جزو فولک تئاترهای ایرانی‌اند که تعدادی از آنها هنوز هم اجرا می‌گردد. عبارت فولک تئاتر لزوما به هر نمایشی که متعلق به مردم و مبتنی بر ادبیات نمایشی مردمی(فراتر از بوم، مذهب، قوم و ملیت) باشد اطلاق می‌گردد. نمایش‌های سیاسی، مذهبی یا اجتماعی جزو فولک تئاتر قرارنمی‌گیرند. به نظر می‌رسد که درام مستند خه ره از ویژگی‌های سیاسی اجتماعی برخوردار است.

شواهد نشان می‌دهد از سده ششم میلادی تاکنون، پاره‌ای از آداب و مناسک ایرانی با آیین‌ها و سنت‌های اسلامی، تحت عنوان‌هایی ویژه در مناسبت‌ها و زمان‌هایی متناسب درهم‌آمیخته و اجرا می‌شوند. ساختار آیین‌ها و شیوه‌های گوناگون نمایشی در مرگ عزیزان، دارای جایگاهی ویژه در فرهنگ مردم ایران است. یادگار زریران، مرگ سیاوش و آیین‌های به خاکسپاری مردگان زاگرس نیز از همین دست نمایشگری‌های مستند است. یکی از درهم‌آمیختگی‌های نمایشی ایرانی ـ اسلامی آیین‌های عاشورایی «خه ره مالی» متکی بر «چل منبر» در خرم‌آباد است که هر ساله با کارکردهایی آشکار و پنهان در دو روز تاسوعا و عاشورا توسط یکصدهزار نفر از نمایشگران قوم لر در مکان‌هایی ویژه اجرا می‌شود. فکوهی نوشته‌است: شکل‌گرفتن آیین‌ها در توجه ویژه به نیروهایی ماورایی منتهی می‌گردد که به ظاهر پیدا نیستند، با این حال آیا هنر قومی را باید صرفا در کارکردگرایی‌های مختلف تعریف کرد یا می‌توان از وجود نوعی

زیبایی‌شناسی قومی سخن گفت؟ (فکوهی،۱۳۹۱: ۵۱) اگر موفقیت یک اثر نمایشی با میزان تاثیر آن بر مردمی که به خاطر آنها نوشته‌شده‌است یا بر تماشاگرانی که برای آنها به روی صحنه آمده، سنجیده شود، هیچ نمایشی از آنچه در جهان اسلام به نام تراژدی حسن و حسین شناخته می‌شود، برتر نیست (پلی، ۱۸۷۹: پیشگفتار ۱).

این آیین نمایشی که به‌گمان نگارنده جزو درام‌های مستند ایران به شمار می‌آید از نوادر آیین‌های کارناوالی جهان است. هر ساله حدود یکصد هزار نفر از مردان خرم‌آباد با هر موقعیت و جایگاه اجتماعی (از جمله دانشگاهیان، نمایندگان مجلس، قهرمانان ورزشی، استاندار، روحانیون، نظامیان، مدیران و عموم مردم) از سحرگاهان عاشورا تا نماز ظهر عاشورا با لباس مشکی متحدالشکلی در حوضچه‌های گلی که از یک روز پیش آماده شده، فرومی‌غلتند و گاه‌گاهی مونولوگ‌هایی بیان می‌کنند و در کنار خیمه‌های بزرگ آتش می‌ایستند تا بدن و لباسشان خشک شود. آنها در هر میزانسنی غالبا سکوت‌های معناداری می‌کنند که نشانگر در خود فرورفتن‌های مبتنی بر سولیلوگ و مونولوگ است و گاهی نیز با بقیه یک حرکت فرمالیته و گروهی را اجرا می‌کنند. پارتنرهای نمایشگران و گاهی کارگردانان و مدیران صحنه نیز در عین استحاله، بر بدن و لباس نمایشگران، ماشین، ساز و دهل، و آکسسوارهای صحنه گل می‌مالند. روایت‌گران مستند خه ره‌ره، تنها دلیل گل‌آلود کردن خود و اطراف خود را نذر در تعامل با امام حسین(ع) می‌دانند و برای یادآوری خاطرات فراموش نشدنی واقعه هزار و چهارصد سال پیش در کربلا، مستندسازی می‌کنند. «جامعه از طریق اعمال نمادین بر افراد تاثیرگذار است و اعمال نمادین وقتی شکل می‌گیرد که افراد جامعه گرد هم می‌آیند و با هم اقدام به کنش می‌کنند» (در جامعه‌شناسی، کنش مشترک نام دارد). یعنی این گردهمایی‌ها و مراسم‌ها باعث نزدیک‌شدن بیشتر افراد و تقویت روح مشترک همکاری می‌گردد» (دورکیم، ۱۳۸۶: ۵۸۰ـ۵۷۹).

خرم‌آباد لرستان ـ درام مستند خه ره ـ ۱۳۹۴. عکس از وحید گلستان

درام مستند خه ره از انسان به عنوان رکن اصلی درام در بازنمایی صحنه‌های مستند عاشورا بهره می‌برد و عناصری طبیعی مانند آب، خاک، آتش، هیزم، نفت، گلاب، هوا، زمین به عنوان آکسسوار، موسیقی و استیج تشکیل‌دهنده این درام مستند هستند. پروفسور پتر چلکووفسکی در مطالعات میدانی چند ساله‌ای که در رابطه با آیین‌های عاشورایی منتج به انتشار کتاب «تعزیه هنر بومی پیشرو ایران» داشت، پس از دیدن فیلم مستند خه ره، برای نگارنده این مقاله طی یادداشتی، نوشت «این آیین نمایشی (خه ره) برای من بسیار جالب، جذاب و خارق‌العاده است. من تاکنون چیزی در مورد این آیین نمایشی ندیده و نشنیده‌ام و مشابه آن را در هیچ ژورنالی نخوانده‌ام. بی‌صبرانه منتظر نتایج حاصل از این تحقیق هستم». درخور یادآوری است که در سرتاسر جهان اسلام، ایران تنها کشوری است که نمایش (درام) پروراند. شاید بتوان این امر را به توجه و دلبستگی پیوسته ایران ـ با وجود ممنوعات مذهبی ـ به نمایش تصویری نسبت داد (چلکوفسکی، ۱۳۷۶: ۱۱).

اهمیت و انگیزه موضوع:

از آنجا که تئاتر مردمی خه ره فقط در فرهنگ قوم لر بویژه در میان مردم خرم‌آباد لرستان اجرا می‌گردد، نگارنده بر آن است که با رویکرد امیک ـ اتیک به پژوهش انسان‌شناسانه‌ای در این باب بپردازد:

۱ـ هیچ‌کس و هیچ سندی تاکنون به ریشه‌یابی این آیین نمایشی نپرداخته‌است.

۲ـ مطالعات صورت‌گرفته تاکنون صرفا توصیفی و گزارشی بوده‌است.

۳ـ جنبه‌های زیبایی‌شناختی نمایشی حاکم بر این کارناوال خیابانی عاشورایی، جذاب و سوال برانگیز است که چگونه این همه زیبایی‌شناختی در یک آیین مذهبی ریشه پیدا کرده‌است.

۴ـ مطالعه میدانی انسان‌شناسی بر درام مستند خه ره از ضروریات حوزه پژوهش بر آیین به شمار می‌آید.

۵ـ جذابیت‌های دیداری این آیین دلیل دیگری برای انجام پژوهشی پنج ساله گردیده‌است.

۶ـ این درام مستند از نمادها، نشانه‌ها و تمثیلاتی کشف نشده برخورداراست بنابراین رمزگشایی و پرداختن به این موضوع با این رویکرد از مهم‌ترین انگیزه‌های نگارنده در حوزه انسان‌شناسی آیینی و به عبارتی نمایشی‌تر، در حوزه فولک تئاتر یا درام مستند سیاسی اجتماعی ـ فرهنگی گردیده است.

پرسش‌های مهم

ریشه و خاستگاه نمایشی اجرایی این آیین مذهبی بومی کجا بوده‌است و به چه دلیل به‌وجود آمده‌است؟ آیا فقط در ایران و لزوما اسلامی است یا آیینی وارداتی، ترکیبی است؟ اگر ایرانی ست پس چرا در نقاط دیگر ایران بجز خرم‌آباد لرستان اجرا نمی‌شود؟ اگر غیر ایرانی ست خاستگاهش کجا و در چه زمانی ست؟ اگر خاستگاه خه ره ترکیبی ست، با کدام فرهنگ و ملل درهم‌آمیختگی تاریخی داشته‌است؟ سرآغاز شکل‌گیری این آیین مذهبی بومی چه بوده و زنان در این آیین چه نقشی اجرا می‌کرده‌اند اگر تماشاگر نبوده‌اند؟

چهارچوب نظری و رسش پژوهش

این مقاله با تکیه بر تئوری کارکردگرایی برانیسلاو مالینوفسکی و تفسیرگرایی کلیفورد

گیرتز تنظیم گردیده و از آنجا که دصدد انسان‌شناسی‌شناختی یکی از آیین‌های نمایشی مذهبی مردم خرم‌آباد ایران با رویکرد درام مستند، تحت عنوان «خه ره» است، رسش تحقیق پیمایشی و کنونی است. بنابراین، موضوع تحقیق، پیمایش و مربوط به زمان حاضر است، طرح تحقیق نیز توصیفی و بازنگرانه است و در فن تحقیق عمدتا از دو روش: ۱ـ مشاهده مستقیم و ۲ـ مصاحبه استفاده شده‌است. بنابراین نگارنده علاوه بر سه سال و نیم مطالعه کتابخانه‌ای و اسنادی پیرامون این موضوع، رسما به اتفاق پنج تصویربردار مستند با شش دوربین تصویربرداری به همراه تیمی پژوهشی به مدت ده روز در میدان تحقیق (شهر خرم‌آباد تنها محل برگزاری آیین خه ره در ایران) حضور مطالعاتی میدانی و ثبت و ضبط تصاویر به همراه گفت‌وگو با آگاهان محلی و نمایشگران داشته‌است. همچنین ابزار تحقیق در مواردی که سابقه مطالعاتی طرح و یا الگوهای تاریخی مدنظر است حالت کتابخانه‌ای و اسنادی دارد و از آنجایی‌که ابزار و ادوات و حتی اجزای این نمایش‌ها، تحلیل ساختاری، شناسایی، عکسبرداری و یادداشت برداری در میدان مطالعه صورت‌گرفته، از فن «عرصه‌ای» به عنوان فنون تکمیلی بهره برده شده‌است (تنهایی، ۱۳۷۲: ۱۰۲). برای شناخت معنای تصویر، خصلت‌های قومی، طبقاتی، تاریخی، اخلاقی، آیینی و سرانجام فلسفی موجود در تصویر مورد تحلیل قرارمی‌گیرد (اسفندیاری، ۱۳۸۹: ۱۱). علاوه بر روحانیون و دانشگاهیان و هیات‌های مهم عاشورایی (مدیران هیات‌های درب دلاکان و پشت بازار) با تعدادی از اجراکنندگان که در این مقاله به عنوان «نمایشگران» معرفی شده‌اند به‌صورت تصادفی مصاحبه شده‌است. نگارنده این مقاله در پایان تصویربرداری‌ها و گفت‌وگوهای میدانی با آگاهان محلی، در سال ۲۰۰۸ با تعدادی از دانشمندان شرق‌شناس، اسلام‌شناس و ایران‌شناس برای تحلیل نهایی و دریافت ادراکات بین‌المللی گفت‌وگو کرده‌است.

مصاحبه شوندگان بین‌المللی

آرتور قوکاسیان (دبیر فستیوال جهانی تئاتر «های فست»)، خانم پروفسور ویکتوریا آراکلووا، (زبان‌شناس روسی و استاد تمام دانشکده شرق‌شناسی)، خانم پروفسور اما پطروسیان (استاد تمام دانشگاه و پژوهشگر دین‌شناس)، پروفسور گرگین ملی کیان، (رییس دانشکده مطالعات شرق‌شناسی)، دکتر ورژ نرسیسیان (کشیش و مدیر کتابخانه بریتانیا ـ لندن)، حجت‌الاسلام حمید عیدی (استاد دانشگاه ملی خرم‌آباد)، دکتر ماریا الماسیان (مدیر دپارتمان عرب‌شناسی دانشگاه دولتی ایروان)، دکتر حمید چگنی، پروفسور گارنیک آساتوریان(مدیر دپارتمان ایرانشناسی ـ ارمنستان)، پروفسور پتر چلکوسکی(ایرانشناس و مدیر دپارتمان اسلام‌شناسی دانشگاه نیویورک) و آگاهان محلی.

میدان پژوهش

دو منطقه‌ی بسیار مهم «پشت بازار» و «درب دلاکان» از مهم‌ترین محله‌های عاشورایی در خرم‌آباد لرستان، محدوده‌ی میدانی این پژوهش هستند. استان لرستان از شرق با استان اصفهان، از غرب با استان کرمانشاه و ایلام، از شمال با استان‌های مرکزی و همدان و از جنوب با استان خوزستان و چهار محال و بختیاری همجوار است. لرستان از لحاظ جغرافیایی بین ۴۶ درجه و ۵۱ دقیقه تا ۵۰ درجه و ۳ دقیقه طول شرقی و ۳۲ درجه و ۳۷ دقیقه تا ۳۴ درجه و ۳۲ دقیقه گستره شمالی واقع شده‌است. استان لرستان به مرکزیت شهرستان خرم‌آباد، دارای شهرهایی از قبیل الشتر، درود، ازنا، الیگودرز، نورآباد، پلدختر، کوهدشت و بروجرد است. محسن ابراهیم

پور نوشته‌است جامعه روستایی استان لرستان با دارا بودن حدود ۲۸۰۰ آبادی دارای سکنه ۴۵ درصد از جمعیت ۱۸۰۰،۰۰۰ نفری استان را شامل می‌شود (ابراهیم‌پور، ۱۳۸۰: ۱۹).

بحث: (تجزیه و تحلیل داده‌ها)

یکی از آیین‌های شگفت انگیزی که هر ساله توسط صدهزار مرد از قوم لر در میادین و خیابان‌های شهر خرم‌آباد ایران برگزار می‌گردد، درام مستند مردمی خه ره‌ره است. آغاز این درام مستند هر ساله در غروب تاسوعا، با بستن استیج و تهیه فضایی مستند توسط تعدادی از نمایش‌گران اعلام می‌گردد و تا ظهر عاشورا که اوج فاجعه را اجرا می‌کنند، ادامه می‌یابد. درباره تاریخ و خاستگاه این درام مستند سالانه، اظهارنظرهای متفاوتی بیان گردیده اما یافته‌های این پژوهش نتایج متفاوت و مستندتری ارائه کرده‌است. شواهد نشان می‌دهد قوم لر زاگرس‌نشین یکی از نژادهای سی گانه و اصیل ایرانی‌اند که از هزاره‌های پیش از میلاد مسیح تاکنون به مدنیت چهار گمانه‌ی رایج به شرح زیر مشغول زندگی‌اند:

۱ـ رد پای آتش افروزی بومیان چهل هزار ساله با تکیه بر بازمانده‌های انسان و دانش انسانی در «کوه یافته» لرستان.

۲ـ فرهنگ کوچندگان به موطن خود (پارسوا) با تکیه بر تئوری پروفسور فاروق صفی زاده مبنی بر تاریخ هشت هزارساله هخامنشیان (براساس این گمانه، تاریخ سکونت قوم لر در زاگرس به هزاره دوازدهم قبل از میلاد برمی‌گردد).

۳ـ خاک افشانی قوم لر احتمالا متاثر از رسوم سیاه‌پوستان آفریقایی است که از راه بصره به خوجستان وارد شده‌اند و پس از ادغام با عیلامیان (هزاره دوم ق.م) قومی واحد شده‌اند.

۴ ـ همان کاسی‌ها با درخشش دانش‌های انسانی (مفرغ، آهن، کاوه آهنگر و تئوری لر بودن وی) هستند که از جنوب سیبری به زاگرس خوش آب و هوا کوچیده‌اند. براکت نوشته‌است: به نظر می‌رسد قدیمی‌ترین محل استقرار دایمی انسان‌ها حدود ۸۰۰۰ سال قبل در بین النهرین بوده‌است (براکت، ۱۳۶۳: ۴۴) در خاور نزدیک که تحدید حدود آن مقدور نیست و بر روی آن مردم و فرهنگ‌های مختلف وجود داشته، کشاورزی، بازرگانی، اهلی کردن حیوانات و ساختن ارابه، سکه‌زدن و سند نوشتن، پیشه‌ها و صنایع، قانون‌گذاری و حکمرانی، ریاضیات، پزشکی، هندسه و نجوم، تقویم و ساعت، الفبا و خط‌نویسی، کاغذ و مرکب، کتابخانه و مدرسه، ادبیات و موسیقی، حجاری، معماری، سفال لعابدار، یکتاپرستی، آرایه‌ها و جواهرات، نرد و شطرنج، استفاده از دایه و چیزهای فراوان دیگری برای نخستین بار پیدا شده و رشد کرده و فرهنگ اروپایی و آمریکایی، در طی قرون، از راه جزیره«کرت» و یونان و روم، از فرهنگ همین خاور نزدیک گرفته شده‌است (دورانت، ۱۳۸۱: ۱۴۱) نگهبانان قهوه‌ای‌پوستی که تندیس آنها بر دیوارهای قصر شوش کشیده شده، شاید عیلامی‌های کوه‌نشین باشند که امروزه به صورت طایفه لر باقی مانده‌اند. رقیه بهزادی معتقد است در شمال، لرهای فیلی و در جنوب و مشرق، بختیاری‌ها هستند. بیشتر لرها دارای موی مشکی و پوست قهوه‌ای‌اند که به زندگی در کوهستان عادت دارند و از دشت نشینان قدری بلندترند. آنها دارای خونی مخلوط هستند و بنابر این نمی‌توان آنها را عیلامی خالص دانست. اما این اختلاط کمتر از آن است که در عیلامی‌های دره‌نشین به چشم می‌خورد و اصل آن در نژادهای سامی نیست، بلکه در نژادهای هندو ژرمنی بویژه ایرانیان است. در نتیجه‌ی نفوذ ایرانیان است که لرهای عیلامی از قرون وسطی به بعد، به زبان فارسی سخن گفته‌اند (بهزادی، ۱۳۸۳: ۱۲۸). البته حمید ایزد پناه در رابطه با پیوند قوم لر با کاسی‌ها نوشته‌است: خاندان خورشید و دودمان و تبار اتابکان لر

کوچک و بزرگ را باید از فرزندان کاسی‌ها دانست (ایزدپناه، ۱۳۸۴: ۱۱۴). درحالی‌که کاس‌ها پس از استقرار در دو منطقه‌ای که در حال حاضر به قزوین و کاشان مشهور است در سایر نقاط ایران به‌طور گذرا کوچ داشته‌اند و از این دو دلیل افزون‌تر اینکه قبل از ورود کاسی‌ها (قبیله کاسپین) به نجد فلات ایران، زاگرس نشینان دارای تاریخ یکجانشینی و رام کردن اسب و تلاش برای مفرغ بوده‌اند. بنابراین به نظر می‌رسد که لرها، بختیاری‌ها و لک‌ها پیش از کاسی‌ها در زاگرس زندگی داشته‌اند.

۱ـ ۱ـ خاستگاه‌شناختی آیین مستند خه ره:

شواهد نشان می‌دهد که خاستگاه درام مردمی خه ره، به تاریخ و فرهنگ زاگرس نشینان در گرامی داشت سرداران و عزیزان و بزرگان و قهرمانان پارسوماش برمی‌گردد که به سه دوره‌ی تاریخی به شرح زیر تقسیم گردیده است:

۱ـ خاک افشانی خوج‌ها در دوره ایلامی‌ها

۲ـ توجه ویژه ایرانیان مسلمان شده در سده‌ی ششم هجری به شهدای کربلا تا سی صد سال پیوسته که غرب ایران خراجگزار کوفه بوده‌است.

۳ـ نقش پر رنگ شیعه در دوره صفویه و ذوق هنرمندانه زاگرس نشینان در اواخر دوره ساسانیان و اوایل دوره اسلام موجبات پیدایی و کمال زیبایی‌شناسانه تئاتر مردمی خه ره در لرستان را فراهم آورده است.

جغرافیای طبیعی زاگرس در تمام طول تاریخ به گذرگاه اقوام و حوادث بزرگ آسیا و پل ارتباطی شرق و غرب تبدیل گردیده است. به همین نسبت نزدیکی تاریخی زاگرس نشینان با اشکانیان نیز دلیلی بر این مدعاست که دوباره پیوند اعراب و بومیان زاگرس جان تازه‌ای گرفته‌است. حمید ایزدپناه نوشته‌است: زاگرس در دوره‌ی ملوک‌الطوایفی، اردوان پوراشه پور اشکان، پادشاه جبال، ماهان (ماه کوفه و ماه بصره) و همدان و ماسپندان و مهر جانقذق و حلوان می‌گردد (ایزدپناه، ۱۳۸۴: ۶۶). برخی از محققین چنین حدس زده‌اند که علت فقدان آثار مدنیت پیش از عهد نوسنگی در چین‌خوردگی‌های زاگرس بدین سبب بوده که هنوز دره‌های کوهستانی مزبور زیر آب بوده و قابل سکونت نبوده‌است (گیرشمن، ۱۳۳۶: ۲۴). ولی این نظر را به دشواری می‌توان پذیرفت زیرا آثار مکشوفه در اکثر نقاط ایران، بویژه در کردستان عراق خلاف آن را نشان می‌دهد. فلات پیر ایران در ورای تاریخ که قومی کهنسال در دامنه‌های زاگرس به نام لر را با خود تا اینسوی زمان به دوش کشیده، تمامی مراحل بهره وری انسان از عقل، ایمان، دین، جادو، باور، خرافات، توتم پرستی را تا حکمرانی آل خورشید به پیش می‌برد. بخش‌هایی از لرستان، ایلام، کرمانشاه، شمال خوزستان و... مصادف با روزگاریست که نبض جهان در بغداد می‌تپید و اگر نقشه منطقه موردنظر را بدون توجه به مرزهای کنونی ایران و عراق بازنگری کنیم درمی‌یابیم که منطقه لر کوچک، نزدیک‌ترین ناحیه کاملا ایرانی به مرکز حکومت خلافتی عباسیان است. چنانکه خواهیم دید، لرستان جزء استان مرکزی کشور اسلامی به حساب می‌آمده است و اتفاقات و حوادث این منطقه مستقیما برای خلفا اهمیت داشته‌است (خدایی، ۱۳۹۵: ۴).

۱ـ ۲ـ آخشیج نخست: کارکردهای نمایشی خاک در درام مستند خره

در قرآن مجید، به داستان آفرینش انسان و چگونگی سرشت آن از گل اشارات فراوانی شده‌است. در سوره‌های بقره، اعراف، حجر، بنی اسرائیل و کهف آورده شده که بعد از اینکه

گل آدم سرشته شد خداوند در او روح دمید و به وی صورتی نیکو داد و... (قرآن مجید) آفریدگار، پس از آفرینش نخستین انسان به او جان بخشید، اما تنش را به خاک ارزانی کرد. در نتیجه به هنگام مرگ، این دو عنصر به اصل خود باز می‌گردند (الیاده، ۱۳۷۹: ۹۷). یکی از دلایل مهم فرهنگ مبتنی بر تقدس خاک در زندگی مردم ایران، قبرهای دخمه‌ای و صخره‌ای ست که در پیش از هخامنشیان رسم بوده‌است. ایرانیان باستان جسد مرده را در زمین دفن نمی‌کرده‌اند چون زمین را مقدس می‌دانسته‌اند. آنان معتقد بوده‌اند که نباید خاک مقدس زمین را با جسد گناه آلوده انسان آلوده کرد. قداست خاک از ابتدا تاکنون با فرهنگ مردم ایران بویژه زاگرس نشینان همراه بوده‌است. بنابراین خاک از دو کارکرد پنهان و آشکار برخوردار است، یکی برای اجرای نمایشی مردمی برای نشان دادن واقعه کربلا و دومی برای وحدت مردمی بین تمام اقشار جامعه بویژه تواضع مدیران و پهلوانان و دارایان؛ آنها در این آیین بومی موظف به حمل خاک می‌شوند و در حضور سایر مردم در مقابل کائنات و نیروهای ماوراءالطبیعه به پاس رشادت‌های امام حسین(ع) و یارانش به خاک می‌افتند و شهدای کربلا را در زیر سم اسبان یزیدیان تداعی می‌کنند. کارکردهای آشکار و پنهان خاک در اینجا پدیدآورنده‌ی تعاون، همدلی و آرامش مردمی می‌شود.

ارسطو به نیروی پنهان درمان معجزه‌گر نمایش بر روح و روان نمایشگر و تماشاگر معتقد است و نوشته است تراژدی، روح انسان را از عواطف منفی سرکوب شده و پنهان تصفیه می‌کند و به عبارت دیگر میزان معینی از ویروس کشته شده را به روح انسان تزریق می‌کند تا جلوی تهاجم بیماری اصلی را بگیرد و یا آن را ضعیف کند (ارسطو، ۱۳۸۷: ۱۱۵). تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ای معین... و این تقلید بوسیله‌ی کردار اشخاص تمام می‌شود، نه اینکه به‌واسطه‌ی نقل و روایت انجام پذیرد (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۱) او همچنین معتقد است در تراژدی شش جزء وجوددارد که مهم‌ترین آنها «افسانه‌ی مضمون» است یعنی ترکیب کردن و بهم درآمیختن افعال، چون به نظر او تراژدی تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۳) بدین صورت می‌توان گفت برای ارسطو در درجه‌ی اول، حرکات اهمیت دارند نه شخصیت‌ها (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۱۳۴). زمانی که کنش به نشانه بدل می‌شود، فرهنگ زایش می‌یابد. بنابراین کنش فردی در چهارچوب جمعی تفسیر می‌شود تا بدل به نشانه‌ای قابل درک شده و شکل فرهنگ به خود بگیرد (گیرتز، ۱۹۷۶: ۳و ۱۳).

خداوند در پنج روز زمین و آسمان و در روز ششم آدم را به صورت خویش از خاک خلق کرد (تورات، آیه ۷) فردوسی به گاه مرگ سهراب به دست پدرش رستم نوشته‌است:

به زیر آمد از اسب رستم چو باد　　بجای کله، خاک بر سر نهاد

و باز در جایی دیگر و داستانی دیگر آورده‌است:

همی ناله کرد و همی کند موی　　سری پر ز خاک و پر از آب روی

بزد نعره و خونش آمد بجوش　　همی کند موی و همی زد خروش

بعدازظهرعاشورا. درام مستند خه رره.. ۱۳۸۶ عکس: وحید گلستان

پیتر وایس معتقد است که تئاتر مستند از هر چیز ساختگی و ابداعی روی گردان است. این تئاتر از مطالب موثق و مستند استفاده می‌کند، مطالبی که بدون تغییر در محتوا، اما با اصلاح در ساختار فرمیشان، از صحنه به سوی تماشاگران ساطع می‌شوند (آیرمو؛ منعم، ۱۳۹۴: ۶۵).

بی‌سبب نیست که مردم خرم‌آباد برای مستندسازی وقایع از قبل اتفاق افتاده کربلا از هر خاکی برای خه ره استفاده نمی‌کنند. بلکه خاک رس را در بیابان‌های بکر غربال می‌کنند و با خود به شهر می‌آورند تا در آب و گلاب مخصوص عاشورا ادغام نمایند. پیشتر نیز برای تهیه گل خه ره، به کربلا می‌رفته‌اند و از خاک مقدس آنجا، مقداری با خود به ایران می‌آورده‌اند. هر محله، یک یا چند متولی اجرایی دارد. از روز تاسوعا تا نیمه‌های شب عاشورا عده‌ای دیگر بدان‌ها افزوده می‌شوند و در حوضچه‌هایی که از گل، آب و گلاب ساخته شده، با لباس می‌خوابند و خود را گل آلود می‌کنند. سپس در کنار شعله‌های برافروخته آتش بیدار می‌مانند، آواز می‌خوانند، به خروش می‌آیند و تا ظهر عاشورا با همان گریم، لباس، موسیقی، حرکت، فضا، مضمون، زبان، نماد و ساختار ذهنی در میان هیأت‌های مختلف به سینه زنی یا زنجیر زنی می‌پردازند. علاوه بر نگرش مالینوفسکی به کارکردهای آشکار و پنهان هر پدیده‌ای، جوزف کمبل به پنج فایده‌ی آن، معرفت‌شناسی، گرامیداشت بزرگان، بقاء، امنیت، آینده‌نگری، تفریح و سرگرمی پرداخته که درام مستندمردمی «خه ره مالی» از این قائده مستثنی نیست.

منشاء هنرنمایی نمایشگران نیازها است. ویلیام، اُ. بیمن نوشته‌است: قوی‌ترین شخصیت اسطوره در زندگی ایرانیان، شخصیت امام حسین، سومین امام شیعیان جهان و نوه حضرت محمد است. امام حسین نمونه آرمانی بلاگردانی مقدس است (بیمن، ۱۳۷۰: ۲۹۶). هیچ هنرمندی به اندازه کاندینسکی پس زمینه رمزی را احساس نکرده و همانند او با شور از آن سخن نگفته است. اهمیت آثار هنری تمامی دوران‌ها در نظر او نه در سطح و نمودهای بیرونی، بلکه در ریشه‌ها و محتوای رمزی نهفته است و از همین رو هنرمند باید همواره چشم به سوی زندگی درونی خود داشته‌باشد و گوش به آوای ناشی از نیاز درونی بسپرد و این تنها راه نمایش فرمان پندار است (یونگ، ۱۳۸۱: ۴۰۴) بنابراین با توجه به ساختار دین که به منزله نظامی از نمادهاست، در این درام مستند به روشنی تبیین می‌گردد. دوگوبینو نوشته‌است: رسالت هنرمند بیان پندارهای درونی انسان و پس زمینه معنوی زندگی و جهان است (دوگوبینو، ۱۳۸۰: ۳۸۲). به خرره افتادگان لرستان ساعت‌های متمادی در تبسم‌های سنگین سکوتی معنادار فرومی‌روند. گوبینو می‌گوید تمام قلمرو تاریخی تئاتر ایرانی را در این رویداد باید جست(دوگوبینو، ۱۳۸۰: ۳۰۴) نمایشگران در خلسه‌ای عاشقانه غرق می‌شوند و از آغاز تا پایان که هفت ساعت به درازا می‌انجامد با نیرویی شهید شده و متعلق به هزار و چهار صد سال قبل به گفت‌وگو از طریق بدن و حرکت می‌پردازند.

کرول مارتین در تقسیم‌بندی تئاتر مستند نوشته‌است: بدن اجراگران به مثابه بدن کسانی که در حال نمایش دادن در تئاتر مستند هستند، در جاهایی که با یکدیگر هم پوشانی دارند، تعیین‌کننده‌اند، اما با تئاتر قصه محور (توهم‌گرا) متفاوت است. در تئاتر مستند، گاهی اوقات اجراگران همان کسانی‌اند که داستانشان روایت می‌شود. اما بیش از آن، در تئاتر مستند «انسان‌های واقعی» غایب ـ غیرقابل دسترس، مرده، ناپدید ـ در عین حال دوباره به نمایش گذاشته شده‌اند (منعم، ۱۳۹۴: ۱۲۴).کرول مارتین نیز این‌گونه به کارکردهای پنهان و آشکار زبان بدن نمایشگر در انتقال مفاهیم مستند پرداخته است. برخلاف رادکلیف ـ براون و دورکیم که کارکرد را پاسخ به نیازهای اجتماعی می‌دانند، مالینوفسکی آن را پیش از هر چیز پاسخی به نیازهای فردی و بیولوژیک معرفی می‌کند.

دو مفهوم اساسی در کارکردگرایی مالینوفسکی عبارتند از: نیازها و نهادها. نیازهای نمایشگران خه رره موجب ایجاد پاسخ به نیازهای خود و جامعه می‌گردد.

به باور گیرتز، نیازها پیش از هر چیز به موجودیت بیولوژیک انسان بازمی‌گردند (فکوهی، ۱۳۸۱: ۱۶۷) مستقیم یا غیرمستقیم، به تصورات ادراک‌های گوناگون از جهانی دیگر، سرزمین واقع در آنسوی اقیانوس مربوط می‌شوند که آشناترین ادراک از آن میان، مربوط به جغرافیای جهان زیر زمینی(یا) آسمانی است (الیاده، ۱۳۷۹: ۱۰۳). نمایشگران خه رره با سکوت خود، به سولیلوگ یا مونولوگ با امام حسین(ع) و ابوالفضل العباس(ع) ارتباط برقرار می‌کنند و از این روی نگرش‌های انسان‌شناسی امیک ـ اتیک بر این آیین موجب کشف دو دیدگاه می‌گردد. اول اینکه شکل بیرونی این نمایشگران غالبا پلاستیکی اما منظم و طبق فرمت ایرانی اسلامی است که نشان می‌دهد نمایشگران با این کارشان در حال عبادت و مناسک‌گزار هستند. دیدگاه دوم که مهم‌تر به نظر می‌رسد این است که هیچ کس نمی‌داند سولیلوگی (باخودگویی) نمایشگران بر چه معیار و بیان و درخواستی است. هر یک از نمایشگران با نیروهای فرازمینی گفت‌وگویی خصوصی دارند بنابراین نمایش هر یک براساس نیاز هر یک است، درحالی‌که صدهزار نفر نمایشگر به صورت فرمالیته یکصدا و یک رنگ و یک هدف و یکسو به مدت هفت ساعت نمایشگری کارناوالی می‌کنند و بظاهر از منظر اتیک (بیرونی) قابل بررسی‌اند. گیرتز این کنش پنهان را برای نمایشگران محترم و خصوصی می‌داند. پژوهشگر انسان‌شناس نمادین نیز حق نفوذ در درون نمایشگران خه رره را ندارد. جلوه‌ی این گذار در همین حریم‌شناسی انسان‌شناختی است. نمایشگران خه رره از آغاز به گل فرو رفتن تا نماز ظهر عاشورا که حدود هفت ساعت به طول می‌انجامد بین مونولوگ و سولیلوگ قراردارند. هیچ شخص سومی حق نفوذ در ذهن و خیال آنان را ندارد. درواقع نمایش هفت ساعته‌ای را اجرا می‌کنند و به تناسب نیازها و نهادهای فردی به درون و بیرون پناه می‌برند. هیچ کس نمی‌داند که نمایشگر خه رره از درون چه مونولوگی را بیان می‌کند درحالی‌که حرکت بیرونی نمایشگران را می‌توان از منظر اتیک یکسان دانست و سوی اهداف و آرزوهایشان را با نیروهای ماوراء طبیعت یکی پنداشت.

در این وضعیت ما در بین این دو حالت در نوسانیم: حالت‌های میان امیک و اتیک (مالینوفسکی، ۱۹۴۴: ۱۷۹). از طرف دیگر این دو در تبیین نظری، خودش را نشان می‌دهد تبیین اتنوگرافیک تبیینی امیک است؛ درحالی‌که تبیین تئوریک، تبیین اتیک است. زمانی ما تئوری می‌سازیم که از حوزه‌ی میدان تحقیق خارج شده‌ایم. درحالی‌که زمانی که در داخل حوزه قرارداریم بیشتر می‌خواهیم حوزه را تعریف کنیم و در این قسمت ما درگیر اتیک نمی‌شویم (فکوهی، ۱۳۹۶: ۱۲).

ویکتوریا آراکلووا، در گفت‌وگویی دو طرفه به روح بلند انسانی نمایشگران خه رره اشاره‌کرد و گفت: «هرگز به عظمت یک آیین مردمی بنام خرره آگاه نبوده‌ام و باید بگویم که چون از دل مردم و برای یک شخص بزرگ روحانی(امام حسین) اجرا می‌گردد، به ظاهر مونولوگی بلند است درحالی‌که دیالوگ است و جنبه‌ای از خرافات در آن دیده نمی‌شود». حجت‌الاسلام عیدی معتقد است آیین خه رره واجب‌تر از تعزیه و سینه‌زنی است. حضرت آیت‌الله بروجردی سال ۱۳۲۳ که وارد قم شدند، از بسیاری از عزاداری‌های قم از جمله شبیه‌خوانی جلوگیری کردند. حتی دستوردادند محل برگزاری شبیه‌خوانی را به محل روضه تبدیل شود، اما هرگز از گل افتادن (خرره) جلوگیری نکردند. سید سیامک موسوی، پژوهشگر و نویسنده متولد لرستان در این زمینه با کتاب «نمایش در لرستان از آیین تا سال ۱۳۷۰» به تاریخ‌نگاری آیین‌های نمایشی و تئاتر لرستان پرداخته است. ماریا الماسیان استاد عرب‌شناسی

دانشکده شرق‌شناسی دانشگاه دولتی ایروان معتقدست این درام مستند ریشه‌ی ایرانی دارد زیرا ایرانیان در هنرهای زیبا، صاحب ذوق و آثار مشهوری بوده‌اند. این مراسم دارای ادبیات خاص شرقی و خصوصا پارسی است. گمان نمی‌رود خرافه باشد چون در شهری اجرا می‌شود که از صنعت و امکانات تکنولوژی برخوردارست. آرتور قوکاسیان (۲۰۰۵) دبیر فستیوال جهانی تئاتر بر این باورست که درام مستند خه ره

«۱ـ همه ویژگی‌های درام مستندمردمی را دارد.

۲ـ یک نمایش کارناوالی بین‌المللی خیابانی است

۳ـ در نمایش‌های مردمی شرق، اعمال خارق‌العاده‌ای دیده شده و این هم یکی از آنهاست.

۴ـ اتومبیل‌های شیک و ارتباطات موبایلی نیایشگران با خانواده یا دوستان به روشنی دیده می‌شود.

۵ـ مهم‌تر اینکه آن شخص (امام حسین)چقدر مهم است که همه این آدم‌ها را در یک روز به هم نزدیک می‌کند.

۶ـ هنرمندان، ورزشکاران، قهرمانان، روحانیون و افراد برجسته نیز در کنار مردم عامی به انجام آیین می‌پردازند.

۷ـ موسیقی اریژینال، میزانسن‌های بدون کارگردان، گریم بدون گریمور و هدفی که از قبل در ذهن مردم معین شده، با انسان‌هایی که سکوت می‌کنند تا به تعالی برسند».

خرره مالی به دلیل کارکردهای آشکار و پنهانی که دارد همسو با تئوری کارکردگرایی برانیسلاو مالینوفسکی است. بخشی از کارکردهای آن در تحلیل یا تفسیر گفت‌وگوکنندگان بین‌المللی مشهود است.

ـ ورژ نرسسیان (۲۰۰۶) کشیش مسیحی و مدیر کتابخانه بریتانیا (لندن) بیان داشت که این مراسم را در هیچ کجا ندیده‌است، جز یکبار که در بچگی به اتفاق خانواده به تهران سفر کرده و (سال ۱۹۶۰) در خیابان نوع دیگرش را دیده ولی مراسم جدی و واقعی نبوده‌است. گرگین ملکیان (۲۰۰۵) این آیین را نمونه‌ای بسیار کهن و دست اول می‌داند و به صراحت معتقدست تاکنون آیینی نمایشی بدین شکل در هیچ جایی گزارش نشده‌است.

اوج گل مالی در ظهر عاشورا ـ خرم‌آباد. درام مستند خه ره‌ره. ۱۳۸۵ ـ عکس: وحید گلستان

یافته‌ها نشان می‌دهد که پس از شهادت امام حسین(ع) دو گروه از مردم به خاک افشانی ویژه مبادرت ورزیده اند:

گروه اول: توابین و قاتلین کوفی

دسته دوم: دلسوختگان و شکست خوردگان عاشورا.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در سده‌های نخست، دوم و سوم هجری، تسلط خلفای کوفی بر غرب ایران (عراق عجم) و رفت و آمدهای مردم لرستان به عراق، باعث همنشینی زاگرس‌نشینان با آداب و رسوم اعراب گردیده است، پس خاستگاه اصلی درام مستند خرره، به احتمال زیاد، متاثر از سه گمانه‌ی زیر است:

۱ـ روزگارانی که قبیله‌ای از سیاه‌پوستان افریقایی از طریق بصره وارد خوجستان شده‌اند.

۲ـ دوره صفویه و انتشار مذهب شیعه در غرب ایران از عوامل موثر بر تقلید لرها از اعراب بوده‌است.

۳ـ عمده‌ترین علل این رویداد بزرگ به دوران طلایی هنر زاگرس‌نشینان مربوط می‌شود که به «تداعی معانی» شناخته می‌گردد. بلومر معتقد است اغلب پدیده‌ها در یک سطح، کل، و در سطح دیگری جزء به شمار می‌آیند. مثلا خانواده از یک سو جزیی از جامعه ملی به عنوان یک کل است، ولی از سوی دیگر به نسبت اجزای خود، یک کل به حساب می‌آید. درحالی‌که خود این جامعه ملی نیز، در سطحی دیگر، جزیی از جامعه جهانی است (بلومر[1]، ۱۹۹۴: ۸۳) یکی دیگر از مواردی که در درام مستند گل مالی قوت گرفته‌است، دور کردن ارواح خبیثه و بدی‌هاست. جوزف کمبل، اساسی‌ترین دلیل انجام آیین‌ها را در سه عنصر: الف) قدرت، ب) لذت، ج) و وظیفه می‌داند (براکت، ۱۳۷۲: ۳۱) انگیزه انجام این سه پایگاه فکری در فرهنگ قوم لر با دو آرزو به شکل زیر تبیین می‌گردد:

۱ـ آرزوهای مادی

۲ـ آرزوهای معنوی

نمایشگران آیین نمایشی خرره از هر دو آرزو سرشارند. برخی از مردم لرستان به‌دنبال آرزوهای کوچک مادی مانند ثروت، فرزند پسر، مشاغل اجتماعی و یا حتی همسر می‌گردند و برخی دیگر به آرزوهای معنوی و بیان نیازهای روحی روانی می‌پردازند. نمایشگران به دلیل نهادی که ساخته‌اند تا عاشورای سال بعد اندیشه‌های اهریمنی و ضد اخلاقی را از خود دور می‌کنند. درواقع نمایشگران درام مستند خه ررە، به هنگام نمایشگری تعلیق و انتظار توام با دقت در اجرای زندگی حقیقی خود را تا سال بعد ضروری می‌دانند.

مهم‌ترین مکان‌های اجرایی درام مستند خه ررە:

صحنه‌های اجرایی درام مستند خرره در خرم‌آباد از گذشته‌ای دور به دو محله تقسیم شده‌اند:

۱ـ درب دلاکان

۲ـ پشت بازار

اغلب نمایشگران خرم‌آباد در این دو محله قدیمی به اجرای آیین مستند نمایشی خه ررە می‌پردازند.

۱ـ۳ـ آخشیج دوم: کارکردهای نمایشی آب در آیین خه ررە

مسعودی در مروج الذهب نوشته نخستین چیزی که خدا آفرید آب بود و عرش وی بر

آب بود و چون خداست که خلق را بیافریند از آب بخاری برون آورد و بخار بالای آب برآمد و آن را آسمان نامید، آنگاه آب را بخشکانید و آن را یک زمین کردی (مسعودی، ۱۳۶۳). حسین و همراهانش ده روز تشنه ماندند و آماج آزار دشمن و شاهد درد و رنج زنان و یاران خود بودند (بیمن، ۱۳۷۰: ۲۱۲). گیرتز نوشته زمانی که کنش‌ها، رفتارها و به عبارتی حتی کالبد انسان تبدیل به نشانه می‌شود، اگر رفتار انسانی را به مثابه‌ی کنش نمادین در نظر بگیریم، یعنی کنشی هم‌چون صداها در گفتار، رنگ‌ها در نقاشی، خطوط در نوشتار و یا آواها در موسیقی به همان صورت معنا ایجاد می‌کند. در چنین حالتی این پرسش که آیا فرهنگ رفتاری الگو یافته است یا چهارچوبی ذهنی یا چیزی آمیخته از این دو، معنی خود را از دست می‌دهد. پرسش آن است که اهمیت چنین کنش‌هایی چیست؟ (گیرتز، ۱۹۷۳: ۱۰ـ۹) نمایشگران خه رره در روز تاسوعا با آب تمیز، میدان نمایشی خرره را می‌شویند. شاید شستن زمین برای آیین خه رره امری بدیهی باشد اما یقینا بدیع هم هست. در آیین‌های کهن ایرانیان، اضافه کردن هر شیئی به آب جایز نبوده و نجاست یا حتی تف انداختن در آب را هم از محرمات می‌دانسته‌اند، تا آنجا که آب مقطر گل، در زندگی عوام مردم کاربردی معنوی پیدا می‌کند و در اسلام از گلاب برای عطر انگیز کردن فضای ملاقات با نیروهای روحانی استفاده می‌گردد. هرودوت نوشته‌است ایرانیان در میان آب ادرار نمی‌کنند، آب دهان نمی‌اندازند و در آن دست نمی‌شویند (هرودت، ۱۳۳۹: ۱۸۵). استرابون نیز می‌گوید ایرانیان در آب جاری خود را نمی‌شویند، در آب لاشه و مردار نمی‌اندازند... زمانی که ایرانیان به دریاچه یا رود یا چشمه‌ای رسند گودال‌های بزرگ کنده قربانی را در کنار آن می‌کشند چون این کار سبب آلودگی آب خواهد بود (بنونیست، ۱۳۵۴: ۲۱۸). نمایشگران خه رره برای عطرآگین نمودن فضای عاشورا، ادغام نمودن گلاب با آب و گل را از ضروریات می‌دانند. آنان ظرف‌های گلاب را به‌طور رایگان به منظور ادای نذر، وظیفه، تشکر، طهارت و دعا، به بانیان نمایش می‌دهند. بوی گلاب باعث معطر شدن بدن و لباس نمایشگران می‌گردد و کوچه‌ها و خیابان‌های خرم‌آباد، یکپارچه به رنگ طلایی و عطر دل‌انگیز گلاب درمی‌آید که تداعی‌کننده صحرای کربلا است. نمایشگران و عوامل اجرایی می‌کوشند مستندسازی خود را دقیق به جا بیاورند.

۱ـ ۴ـ آخشیج سوم: کارکردهای آتش در خه رره

نمایشگران خرره از سحرگاهان تا ظهر عاشورا در کنار شعله‌های سرکش آتش به گل مالی می‌پردازند و به تاثیر از نیاکان خود از آتش‌های موجود، گرما، انرژی، دانش، هدایت گری، حیات مجدد و شکیبایی را هدیه می‌گیرند. آتش در باور ایرانیان باستان ناپاکی را از بین می‌برد، روشنی می‌بخشد، آگاه می‌کند و گرما می‌دهد. بنابراین هرگز آن را با نجاست و بدی مخلوط نمی‌کنند و معتقدند که یکی از ارکان چهارگانه‌ی اصلی خه رره، آتش است.

خیمه‌های برافروخته‌ی آتش در عاشورای خرم‌آباد. درام مردمی خه ره‌ره.۱۳۹۵ ـ عکاس: مصطفی سماوات

یافته‌ها نشان می‌دهد که آتش در فرهنگ مردم ایران از اهمیت و قداست خاصی برخوردار بوده‌است. آتش‌های مقدس نمودار فرمانروایی معنوی روشنی و راستی در نبرد با نیروهای تاریکی و تطهیر آتش‌های متعلق به همه طبقات یادآور این است که انسان نیز باید تطهیر شود. این آتش‌ها به یاد آدمی می‌آورند که همان‌طور که هیزم برای تطهیر آتش از همه طبقات جامعه گردآوری می‌شود، همه آدمیان نیز صرف نظر از طبقه اجتماعی خود در صورتی که مرحله تطهیر را بگذرانند، در نزد خدا برابرند (باقری، ۱۳۸۶: ۱۵۴). نقش آتش در خه ره، حکایت‌گر نوستالژیای تداعی معانی دود و آتش و فریادهای اهل‌بیت در خیمه‌های سوخته کربلاست. گروهی نفت می‌آورند و گروهی از دورترین نقطه شهر گل رس پاک را می‌آورند و آن را غربال (الک) می‌کنند تا نرم و چسبنده شود. گروهی از نذرکنندگان از جمله جنگلبانان هیزم می‌آورند. درواقع درهم‌آمیختگی آب و گل و آتش و هوا تداعی‌کننده (مستندسازی) چرخه هستی است که در ادبیات کلاسیک ایران به آن آخشیج گفته‌اند و نشانگر واقعه عاشوراست. مستندی که هیچ‌یک از داده‌های دیداری یا شنیداری کربلا را از قلم نینداخته است.

۱ـ ۵ـ آخشیج چهارم: نقش هوا در مستندسازی خه ره

نمایشگران در این مرحله از اجرای آیین که در سه مرحله‌ی دیگر نیز تکرارشده، خود و بدن خود را به آغوش هوا می‌سپارند که از مرحله استحاله‌ای غرق شدن در احساس خارج شوند و به درک سکوت برای رسیدن به گذار وارد شوند. مناسک گذار در این آیین موجب جلای روح و قوام شکیبایی در روان نمایشگران می‌گردد. سوررئالیست‌ها برای گریز از جهان واقعی به واقعیتی دیگر پناه بردند که در ورای واقعیت‌های ظاهری وجود داشت. این جنبش همه‌ی ارزش‌های انسانی را نفی نمی‌کرد بلکه در پی یافتن ارزش‌های تازه ای بود که بتواند زندگی بهتری را به ارمغان آورد. آنها این واقعیت مطلق را در آزادسازی ذهن از همه‌ی قیود یافتند (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۳۶). بسیاری از نمایشگران دلیل انجام و گذار را نمی‌دانند، آنان یا سکوت می‌کنند یا در پاسخ با تبسمی سنگین می‌گویند: حسین!

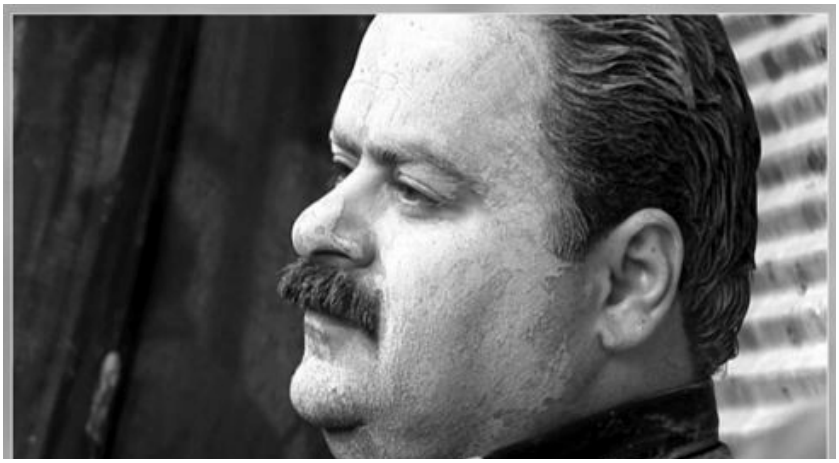
گیرتز نوشته‌است: جهان‌بین ذهنی چیزی است که در یک فضا، مثل فضای یک سخنرانی جریان دارد. در این فضا، شخصی سخن می‌گوید و گروهی گوش می‌کنند و پس از لحظاتی دیگران می‌توانند صحبت کنند و مباحثی در این میان مطرح شود. این فضای به‌وجود آمده ولو آنکه سکوت مطلق نیز بر آن حاکم باشد، یک فضای بین ذهنی است. آدم‌هایی که در این فضا جمع می‌شوند را می‌توان به مثابه‌ی خرده کیهان‌ها یا جوامع خردی در نظر گرفت که نمایندگانی از کلان کیهان یا کلان جامعه‌ی خود هستند و میان خود یک جهان بین ذهنی ایجاد می‌کنند. این آدم‌ها یکدیگر را می‌بینند و در این دیدن یکدیگر، ذهنشان دائما در حال تفسیر است. موقعیت‌ها و نمادهایی را که این جهان بین ذهنی به آنها می‌دهد، دائما دریافت و تفسیر می‌کنند. در حقیقت آنها در این تفسیر آن جهان بین ذهنی را ایجاد می‌کنند (گیرتز، ۱۹۶۶: ۸ـ۷). روان‌شناسی تحلیلی یونگ با مفهوم معروف آن توارث فرهنگی (یعنی اینکه بسیاری از خصیصه‌های فرهنگی در طول قرن‌ها به صورت ارثی به نسل‌های بعد منتقل شده‌اند) و تاکید او روی دو مفهوم درون‌گرایی و برون‌گرایی و همچنین توجه عمیق به کارکردهای فکری مغز و احساسات، بر زمینه‌ای غنی و قوی از مطالعات او روی اسطوره‌شناسی و روان‌شناسی مقایسه‌ای قبایل بدوی و متمدن و مطالعات بالینی فراوان مبتنی است. به نظر یونگ، شخصیت از چند سیستم جدا اما مربوط به هم تشکیل شده‌است. مهم ترین این سیستم‌ها عبارتند از: ایگو، ناخودآگاه شخصی و عقده‌های آن، ناخودآگاه جمعی و ارکی‌تایپ‌های آن، پرسونا، آنیما،

آنیموس و سایه. بی‌سبب نیست که نمایشگران آیین خه رره در سکوتی محض به راه پیمایی می‌پردازند و به گفت‌وگوهایی درونی با کهن الگوهای خود که امام حسین(ع) یا ابوالفضل العباس(ع) یا حضرت زینب(س) و سایر اهل بیت‌اند می‌پردازند.

آنچه ارسطو تراژدی می‌نامد و آن را در کنش دراماتیک مطرح می‌کند در درام مستند خه رره نیز نمود عینی دارد:

۱ـ نهاد مایه (موضوع)
۲ـ نقشه‌ی داستانی یا پیرنگ
۳ـ شخصیت
۴ـ زمان و مکان
۵ـ فضا و حالت
۶ـ گفتا شنود (دیالوگ)

نمایشگران خه رره مالی در هوای خاک اندود، قدرت تکلم و بیان خود را مسحور فضای حقیقی عاشورا می‌کنند و در فضایی ماورایی بین زمین و آسمان تداعی معانی قتلگاه کربلا را اجرا می‌کنند و در پایان نمایش به برگزاری نماز عاشورا بسنده می‌کنند. درواقع کارکردگرایی دوگانه‌ی برانیسلاو مالینوفسکی در واپسین لحظه‌های اجرا، آشکار و پنهان عمل می‌کند. نماز عاشورا جزو کارکردهای آشکار درام مستند خه رره مالی پایان باز است. هر یک از نمایشگران آن در طول اجرا و پس از اجرا تا سال بعد منتظر نتیجه کنش‌های خود هستند. فیستر نوشته پایان دراماتیک بسته در نابترین شکل خود به نحوی آشکار با حل و فصل همه جدال‌ها و پرسش‌های باز و برچیدن تفاوت یا اختلاف اطلاعاتی مشخص می‌شود (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۲۹). روایت‌ها همواره از میانه آغاز می‌شوند، در میانه پیش می‌روند و بخشی از پایان خود را به آینده واگذار می‌کنند (کیانیان، ۱۳۹۴: ۵۹ به نقل از مارتین، ۱۳۸۹). در تعریفی که آندره برتون از سوررئالیزم داده، متعهد به تصحیح تعریف از واقعیت است. وسایلی که به‌کار می‌بندد (نگارش خودکار، شرح خواب، روایت در حالت خلسه، شعرها و نقاشی‌های مولود تاثیرات اتفاقی، تصویرهای متناقض نما و رویایی) همه در خدمت یک مقصود واحدند؛ تغییر دادن درک ما از دنیا و به این وسیله، تغییردادن خود دنیا» (نوری، ۱۳۸۵: ۱۱۸).



موسیقی و سبزه در عاشورای خرم‌آباد. درام مستند بومی خه ره‌ره. ۱۳۹۰ ـ عکاس: الهام عارف

سکوت معنادار صد هزار نفر از نمایشگران در آیین خه ره نشان نیازهای فردی و بیولوژیکی آنان است که به‌صورتی پنهانی در فرد فرد نمایشگران بروز می‌کند و در مجموع به فریادی عظیم (هم‌خوانی صدهزارنفری) تبدیل می‌گردد. در این رویکرد، برخلاف رادکلیف، براون و دورکیم، که کارکرد را پاسخ به نیازهای اجتماعی می‌دانند، مالینوفسکی آن را پیش از هر چیز پاسخی به نیازهای فردی و بیولوژیک معرفی می‌کند. شناخت تئوریک کارکردی و تفسیری انسان‌شناختی مستند نمایشی بومی «خه ره» فوایدی به همراه دارد که از آن جمله می‌توان به بازشناسی عناصر انسان‌شناختی آیینی، کیفیت ارتباط عناصر نمایشی آن و کارکردهای آنها در انتقال پیامی که نمایشگران آن از منظر انسان‌شناسی مدنظر داشته و دارند، اشاره‌کرد.

نمایشگران خه ره، درواقع هم جزیی از یک خانواده هستند و هم کلی از یک خانواده به شمار می‌آیند. جامعه صدهزار نفری کل نمایشگران از یک سو و مردان خانواده که جزیی از آن کل به شمار می‌آیند در جانب مرد خانواده که جزیی از کل خانواده به حساب می‌آید همردیف شده‌اند. بلومر نوشته‌است: خود این جامعه ملی، در سطحی دیگر، جزیی از جامعه جهانی است (بلومر، ۱۹۹۴: ۸۳).

نتیجه‌ی پدیداری چهل وجه اشتراک بین «واقعه مستند تاریخی کربلا» با «درام مستند خه ره»، نشان می‌دهد که در آغاز این آیین برای سرداران عاشورا اجرا می‌شده و به مرور زمان با ذوق هنرمندانه قوم لر درهم‌آمیخته و با استفاده از موسیقی، میزانسن، گریم، لباس، صحنه‌آرایی، نور، رنگ، زبان انتقال مفاهیم ذهنی و نشانه‌هایی کربلایی تکامل یافته است.

بررسی تطبیقی درام مستند خه ره در لرستان با وقایع عاشورا در کربلا «از کربلا تا خرم‌آباد»

۱-	خبر دلخراش جنگ در کربلا « عراق»	تداعی معانی عاشورا در «خرم‌آباد ایران »
۲-	نیت: قربتا الا الله	نیت: رضایت سیدالشهدا
۳-	سکوت غوغاگر در کربلا	تعطیلی و سیاه پوشی کل خرم‌آباد
۴-	زمزمه‌های معنویت و روحانیت در یاران امام	واگویه‌ها و نجواها در فرهنگ قوم لر
۵-	وضو، غسل جسمی و روحی امام و یاران امام	وضو، غسل و طهارت جسمی روحی خرم‌آبادی‌ها
۶-	نجوای شبانه اهل بیت در تاسوعا	شب زنده داری قوم لر در تاسوعا
۷-	برپایی خیمه‌ها در صحرای کربلا	برپایی خیمه‌ها در خیابان‌های خرم‌آباد
۸-	نصب علم‌های سبز روحانی بر خیمه‌ها	نصب علامت‌ها و نشانه‌ها در خیابان‌ها
۹-	تنهایی و غربت امام حسین (ع)	سنگینی سکوت حاکم بر شهر
۱۰-	فریاد سهمگین تاریخ در سحرگاه عاشورا	بانگ کشنده موسیقی سحری در خرم‌آباد
۱۱-	نماز صبح عاشورای امام و اهل بیت	نماز صبح عاشورای قوم لر برای شرکت در خه ره
۱۲-	تنهایی و دلهره اهل بیت از صبحی سخت	همذات‌پنداری زنان لر با اهل‌بیت
۱۳-	آماده شدن سرداران عاشورا برای میدان جنگ	آماده شدن مردان لر برای شرک در خره

۱۴-	همراهی اهل بیت تا بیرون از خیمه گاه	همراهی اهل منزل در بدرقه مردان
۱۵-	خاک و آب و سرداران امام در کربلا	خاک و آب و عاشقان در خیابان‌های خرم‌آباد
۱۶-	طبل عاشورا	موسیقی سحری
۱۷-	بیداری اهل بیت تا سپیده‌ی سحر	بیرون رفتن قوم لر از خانه در صبح عاشورا
۱۸-	به خون و خاک افتادن تک تک سرداران عاشورا	به گل افتادن تدریجی مردان قوم لر
۱۹-	شیون اهل بیت از شهادت جوانان	طنین دلخراش بانگ عزای قوم لر
۲۰-	خاک افشانی اهل بیت	خاک ریزی قوم لر
۲۱-	رجز خوانی سرداران کربلا قبل از شهادت	روضه خوانی قوم لر قبل از خرره افتادن
۲۲-	خیمه‌های سوخته کربلا در عاشورا	خیمه‌های سوخته قوم لر در تداعی عاشورا
۲۳-	سکوت توام با فریاد اهل بیت	تبسم به گل افتادگان در خرم‌آبادی‌ها
۲۴-	شهادت سرداران دیگر عاشورا	پیوستن دیگر مردان به خه ررە افتادگان
۲۵-	شهادت ابوالفضل العباس (ع) با لبی تشنه	نوشیدن شیر و آب به یاد شهدای کربلا
۲۶-	شهادت علی اصغر در صحرای کربلا	چرخاندن گهواره‌ها در خیابان‌ها
۲۷-	شهادت امام حسین (ع) در قتلگاه	به گل افتادن قوم لر در حوضچه خه ررە
۲۸-	عزای عمومی در کربلا	فریادهای قوم لر در خیابان‌ها
۲۹-	عریانی بدن شهدای کربلا	بی‌ردایی به گل افتادگان
۳۰-	بدن‌های زخم خورده و گل آلود شهدا	بدن‌های به گل افتادگان
۳۱-	چهره‌های غبار گرفته زنان و کودکان اهل بیت	گل اندودی تمام شهر و مردم عزادار خرم‌آباد
۳۲-	اسارت اهل بیت(ع)با پاهای برهنه بین کوفه و شام	چهل منبر و روزه سکوت زنان در چهل منبر قوم لر
۳۳-	قتلگاه کربلا با آب و خون و گل	حوضچه خه ررە و آب و گل و گلاب
۳۴-	سوختن خیمه‌ها در کربلا	سوزاندن خیمه‌ها در خرم‌آباد
۳۵-	تقدس خاک کربلا برای مهر و عبادت	تقدس خاک خه ررە برای بیماران و کودکان
۳۶-	اربعین شهدای کربلا	روشن کردن چهل شمع در چهل منبر
۳۷-	الشام، الشام، الشام گفتن زینب (س) در اسارت	هی رو، هی رو، هی رو گفتن زنان قوم لر
۳۸-	کربلا و شام غریبان	عاشورای قوم لر به شام غریبان
۳۹-	غوغای شهادت و اسارت عاشورا	تظاهرات صد هزار نفره قوم لر
۴۰-	نماز ظهر عاشورا در کربلا	نماز ظهر عاشورا در خرم‌آباد

یافته‌ها نشان می‌دهد که رسیدن به هسته‌های پنهان سرگذشت حضرت امام حسین (ع) مستلزم شناخت اسراری فرازمینی است که در هیأت اشخاصی واقعی مانند حیوانات، پرندگان،

اشیا، مکان‌ها و زمان‌ها درمی‌آیند و در حقیقت انسان‌شناسی فرهنگی عاشورا را با خود به دوش می‌کشند. نمادگرایی را می‌توان هنر بیان اندیشه، احساس، دانش و رمز و راز دانست. فهم رویدادهای رمزی این کلمات به منزله شناساندن اسراری هستند که راه بردن به باطن و دست یافتن به راز و حقیقت نامیرای واقعه کربلا را از راه معنی کردن آنها میسر خواهد نمود. اما با همه‌ی اینها، زندگی امام حسین(ع) یک قصه نمادین نیست. امام حسین(ع) مانند هر بشر زمینی با قدرت تخیل، تفکر، تدبر، نیروی بدنی و کاملا انسانی، در مقابله با حوادث پیرامون مکتب خویش گام برداشته و هرگز از اعجاز و نیروی مافوق بشری استفاده نکرده‌است. اگر چه اصل وجودی حضرت امام حسین(ع) هم به تعبیری از سوی مسلمانان جهان و تئوریسین‌های انسان‌شناسی دین، نمادین است، بسیاری از تحلیل‌گران عاشورا، شجاعت، شهامت، زیبایی، کمال، دانش، هوش، شکیبایی، تقوی و پاکی حضرت امام حسین(ع) را نماد یا مظهر خدا می‌دانند و او را ثارالله یعنی خون خدا قلمداد می‌نمایند، اما به هر روی او زمینی است و با استفاده از عقل و احساس انسانی خود به این جایگاه بزرگ بشری دست پیدا کرده‌است.

تاریخ سمبلیزم نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند اهمیت سمبلیک پیدا کند. اشیاء طبیعی مانند سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، آب، باد و آتش یا چیزهای ساخت انسان، خانه‌ها، قایق‌ها و اتومبیل و... یا حتی اشیا مجرد، مانند اعداد، مثلث، مربع، دایره و در حقیقت تمام جهان یک سمبل بالقوه است (یافه، ۱۳۸۱: ۳۴۹).

گفت‌وگوی نگارنده با نماینده‌ی پارلمانی مردم خرم‌آباد در مجلس شورای اسلامی ایران ـ ساعاتی پیش از اجرای درام مستند خه ررە در عاشورای خرم‌آباد. عکاس: الهام عارف

ویلیام.ا بیمن نیز این‌گونه شهادت را فرا زمینی نمی‌داند بلکه آن را در زمره‌ی بلاگردانی شرقی قلمداد می‌کند و معتقد است که امام حسین(ع) سر را می‌دهد که بلا را از اسلام و خاندان خود برگرداند. امام حسین (ع) بلاگردان معصوم ماجرای عاشورا به شمار می‌آید و پیروان خود را با اتکال به خداوند ترغیب می‌کند. بنابراین مستندسازان درام عاشورا در خرم‌آباد بر این امر واقفند که امام حسین(ع) و یارانش، زمینی و فارغ از اعجاز بوده‌اند و درام مستند خه رره نیز باید خارج از سیطره نمادشناسی مورد مداقه قرارا داد.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نمایش مردمی مذهبی «خه ره‌ره» براساس دو رویکرد کارکردگرایی و تفسیرگرایی از قابلیت‌هایی تحت عنوان درام مستند برخوردار است که در ده بند به شرح زیر شاخص‌های درام و مستند آن نیز روشن می‌گردد:

۱ـ این نمایش عاشورایی، همه مواد و ابزار یک درام مستند (documentary drama) را دارد. درام مستند خه ره‌ره حتی متن نمایشی(پیس) هم دارد. با این استدلال که آغازه، میانه و پایانه آن در همان روز انجام نمی‌گیرد و تعلیق ناشی از کشمکش‌های موجود ممکن است تا سال آینده، ذهن و جسم و روان نمایشگران و تماشاییان خود را رها نکند. به این معنا که متن هر نمایشگر در ذهن و روان همران فرد شکل می‌گیرد و پارتنرش نیز می‌تواند هم نیروی ماوراءالطبیعه باشد هم نمایشگر بغل دستی‌اش. بنابراین دلایل مستندبودن درام خه ره‌ره را می‌توان براساس داده‌های موجود، به شرح زیر برشمرد:

«نویسنده»، «نمایشگر»، «کارگردان»، «طراح صحنه»، «دکوراتور»، «فضا»، «مکان»، «اشخاص»، «آکسسوار»، «موسیقی»، «زبان»، «نماد»، «نشانه»، «تمثیلات»، «شعر»، «ادبیات»، «نور»، «رنگ»، «بافت»، «متن» و «تماشاگر» «آغازه و میانه و پایانه‌ای باز».

۲ـ مجموعه عوامل نیز با اجرایی هفت ساعته از بانگ صبح (سحری) تا ظهر عاشورا به مستندسازی (تداعی معانی) واقعه عاشورا می‌پردازند. تدارکات این گونه از نمایشگری‌ها از روز اول محرم شروع می‌شود و از تاسوعا تا سحرگاهان عاشورا ادامه دارد.

۳ـ خه ره‌ره، واژه‌ای پهلویک (مادی، عیلامی) است که هنوز هم در گویش برخی از مردم استان‌های خوزستان، مرکزی، لرستان، کردستان، ایلام، کرمانشاه، قم و همدان، با کمی تغییر در تلفظ، به معنای گل، رایج است.

۴ـ مردم خرم‌آباد در هیچ زمان و مکانی غیر از عاشورا راضی به انجام کوچکترین اعمالی از مستندسازی درام عاشورایی خرره نمی‌شوند. کما اینکه در گناباد خراسان، بروجرد و بیجار گروس بوده و از بین رفته است. بنابراین درام مستند خرره فقط متعلق به قوم لر و زاگرس است.

۵ـ نمایشگران خه ره‌ره، فقیر نیستند. بلکه عوام مردمی‌اند که در قالب نیازمندان اجتماعی از جمله متمکنین، روحانیون، دانشگاهیان، نظامیان، هنرمندان، دبیران و عموم مردم به اجرای آن می‌پردازند

۶ـ درام خه ره‌ره نه تنها نمایشگران خود را ملزم به آدابی دینی برای رضایت نیروی ماورایی می‌کند، بلکه امنیت، پوشش و حمایت‌های مادی، معنوی را برای آنان و حتی تماشاگران خود به ارمغان می‌آورد.

۷ـ به گل افتادن قوم لر، نشانه کرنش، فروتنی و حسرت فرصت از دست رفته در آوردگاه شهدای کربلا ست.

۸ـ نمایشگران خه ره‌ره به ظاهر در یک حرکت دست‌جمعی (تظاهرات)و بر صحنه‌ای مطابق عاشورا به اجرای آیین نمایشی می‌پردازند اما لایه‌های زیرین این عظمت روحی در بطن آنان پنهان گردیده است.

۹ـ با توجه به اینکه زاگرس نشینان از پیشتازان مدنیت، فرهنگ و شهرنشینی در فلات ایران بوده‌اند، عزاداری عرب‌ها در سوگ شهدای کربلا را ایرانیزه نموده‌اند و با هنر زیباشناسانه خود، مستند نمایشی خرره را طی سه مرحله تاریخی فرهنگی از دوره: ۱ـ عیلامی‌ها، ۲ـ سه سده حکومت خلفای کوفه بر غرب ایران ۳ـ انتشار تشیع در عصر صفویه، به منصه ظهور رسانده‌اند.

۱۰ـ خرم‌آبادی‌ها بیمه خود را در آیین خه ره‌ره می‌بینند. آنها از خاک آبدیده‌ی خه ره‌ره برای تضمین سلامت خانوادگی به منزل یا مزارع یا ماشین‌های خود می‌برند که در امان بمانند.

۱۱ـ موارد بالا ویژه گی‌های مبتنی بر نظریه‌های هر، بووال، بوخکهرت، و.... است که برای درام مستند ابراز داشته‌اند.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۸۷) **فن شعر**، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران
ـ الیاده، میرچه. (۱۳۶۸) **آیین‌ها و نمادهای آشناسازی**، ترجمه‌ی نصرالله زنگویی، نشر سروش، تهران
ـ امان الهی، سکندر. (۱۳۶۸) **موسیقی در فرهنگ لرستان**، نشر افکار، تهران
ـ ایزدپناه، حمید. (۱۳۸۱) **لرستان در گذر زمان**، انتشارات افلاک، خرم‌آباد
ـ بهزادی، رقیه. (۱۳۸۲) **قوم‌های کهن در قفقاز و بین‌النهرین و هلال حاصلخیز**، نشر نی، تهران
ـ بیمن، اُ ویلیام. (۱۳۷۲) ایران نامه، **مجله تحقیقات ایران‌شناسی**، سال نهم، شماره ۲
ـ **تورات**، باب دوم سفر آفرینش، آیه ۷
ـ تنهایی، حسین. (۱۳۸۹) **شیوه تنظیم و نگارش پایان نامه**، نشر کرمان، کرمان
ـ تنهایی، ح. ا. (۱۳۸۸) **هربرت بلومر و کنش متقابل‌گرایی نمادی**، نشر بهمن برنا، تهران
ـ چلکوفسکی، پتر. (۱۳۶۷)**تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران**، ترجمه‌ی داوود حاتمی، نشر علمی و فرهنگی، تهران
ـ خدایی، ابراهیم. (۱۳۹۶) فرهنگ قوم لر، **مجله تابنام لرستان**
ـ دورکیم، امیل. (۱۳۸۷) **درباره‌ی تقسیم کار اجتماعی**، ترجمه‌ی باقر پرهام، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران
ـ دوگوبینو. (۱۳۶۴) **ایران از نگاه گوبینو**، ترجمه‌ی ناصح ناطق، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، تهران
ـ شیر ژیان، فریده. (۱۳۸۱) **جایگاه نمایشی سنتی**، انتشارات آن، تهران
ـ عارف، محمد. (۱۳۹۳)**کمیجان سرزمین شگفت‌انگیز تات‌ها و مادها (انسانشناسی نمایش)** چاپ چهارم، انتشارات طهوری، تهران
ـ فکوهی، ناصر. (۱۳۹۱) **انسان‌شناسی هنر. زیبایی، قدرت، اساطیر**، نشر ثالث، تهران
ـ فکوهی، ناصر. (۱۳۸۶) **تاریخ اندیشه‌ها و نظریه‌های انسان‌شناسی**. چاپ پنجم، نشر نی، تهران
ـ فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷) **نظریه و تحلیل درام**، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، مینوی خرد، تهران
ـ کیانیان، مجید و دیگران. (۱۳۹۴) مطالعه تطبیقی پایان‌بندی نمایشی دهه اخیر در تئاتر ایران. **مجله هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران**. دوره ۲۰. شماره ۱ صص ۶۷ـ۵۶
ـ کیندرمن، هاینتس. (۱۳۶۵) **تاریخ تئاتر اروپا**: جلد اول، ترجمه‌ی سعید فرهودی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران
ـ گیرشمن. (۱۳۳۶) **ایران از آغاز تا اسلام**، ترجمه‌ی محمد معین. انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
ـ منعم، محمد. (۱۳۹۴) **تئاتر مستند** (مجموعه مقالات)، نشر بیدگل، تهران
ـ مسعودی، علی بن سین. (۱۳۶۳) **مروج الذهب**، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
ـ موسوی، سیامک. (۱۳۷۹) **نمایش در لرستان از آیین تا نمایش**، نشر افلاک، خرم‌آباد
ـ وایت.ا، لسلی. (۱۳۷۹)**تکامل فرهنگ**، ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، نشر دشتستان، تهران
ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲) **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، نشر مروارید، تهران
- Wilhelm Ostwald, The modern Theory of Energetics the Monist, vol 17, p.511, 1907
- **Strabo**. (2008). In Encyclopedia Britannica. Retrieved July 29, 2008

پی‌نوشت

1- Lombard 1994

واکاوی مفهوم غیریت زنانه در کمدی‌های آریستوفانس

مریم نصراصفهانی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۰۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۳/۲۵

واکاوی مفهوم غیریت زنانه در کمدی‌های آریستوفانس

مریم نصراصفهانی

استادیار گروه مطالعات زنان، پژوهشکده مطالعات اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

چکیده

در این مقاله به سه نمایشنامه از یازده اثر به جا مانده از آریستوفانس، پدر کمدی‌نویسی یونان پرداخته شده‌است. کمدی‌هایی که به «نمایشنامه‌های زنان» مشهور هستند: *لیسیستراتا*، *تسموفوریازوس* و *الکسیازوس*. در *لیسیستراتا* زنان ناجی یونان هستند. در *تسموفوریازوس*، زنان به زن‌بیزاری و الحاد در تراژدی‌های ائوریپید شاعر معترض‌اند و در *الکسیازوس* زنان تلاش می‌کنند آرمانشهری برپا کنند. آریستوفانس در این سه نمایشنامه در سه موضع متفاوت زنان را در جای «غیر» می‌نشاند تا وضع موجود را نقد کند. نوشتار حاضر غیریت زنانه‌ی موجود در این آثار را از دو منظر متفاوت بررسی کرده‌است که برای روشن‌تر شدن بافتار تحلیل نویسنده، «غیریت سلبی» و «غیریت ایجابی» نامیده شده‌اند. از سویی برخی مفسران غیریت زنانه در این آثار را در راستای تحقیر و تمسخر زنان در جامعه‌ای مردسالار دانسته‌اند و وجود زنان در این نمایشنامه‌ها را کمیک و زن‌بیزارانه ارزیابی کرده‌اند (غیریت سلبی). از سوی دیگر، خوانش همدلانه‌ای از آثار او معتقد است آریستوفانس از کلیشه‌های زمان خود در بازنمایی نقش و جایگاه زنان فاصله گرفته و حضور زن در این نمایشنامه‌ها به هیچ وجه کمیک نیست(غیریت ایجابی). در نهایت و با استفاده از نظریه دیدگاه فمینیستی استدلال شده‌است که زنان در نمایشنامه‌های او در جایگاه غیرواجد مزیت‌شناختی قرارگرفته‌اند و شواهد به نفع خوانش مبتنی بر حضور غیرکمیک زنان در این نمایشنامه‌ها محکمتر هستند.

واژگان کلیدی: آریستوفانس، کمدی، غیریت، زن

۱ـ درآمد

ائوریپید: امروز زنها در تسمورفوریا جمع می‌شوند تا حکم مرگ مرا صادر کنند، چون در تراژدیهایم به آنها اهانت کرده‌ام (آریستوفان، تسموفوریازوس، ۱۵۳).

قرون ششم، پنجم و چهارم پیش از میلاد در یونان باستان عصری بحرانی و در عین حال طلایی در فرهنگ یونانی است. در این دوره، به دلایل سیاسی و اجتماعی، دیدگاه رایج درباره جایگاه انسان در جهان و تفسیر اسطوره‌ای حاکم بر آن به پرسش گرفته شد و گروه‌های مختلف اندیشمندان سعی در ارائه تفسیری نو برای فهم جهان و الگویی برای ارزش‌گذاری بر اعمال انسان‌ها داشتند. این متفکران را می‌توان به سه گروه بزرگ فلاسفه، سوفسطاییان و شاعران تقسیم کرد که هر یک تفسیر خود را عرضه کرده‌اند و در رقابت با نظرات یکدیگر به نقد و بررسی افکار و الگوهای پیشنهادی هم پرداخته‌اند. مواجهه سقراط با سوفسطاییان از جمله مشهورترین مواجهه‌های فکری و استدلالی در تاریخ فلسفه است، حال آنکه تا پیش از قرن بیستم مواجهه فلاسفه با شاعران و سنجش پیشنهادهای آنان توجه اندکی برانگیخته بود.[۱]

در فرهنگ سنتی یونان باستان، همچون اغلب فرهنگ‌های سنتی، داستانگویی وسیله اصلی تعلیم و تربیت بوده‌است. وظیفه‌ای که شاعران آن را بر عهده داشته‌اند. چنان‌که سقراط از قول یونانیان هومر را «آموزگار یونانیان» می‌خواند (جمهوری، ۱۳۸۰: ۶۰۶). این داستانگویی در آن زمینه و زمانه به شکل اجراهای تئاتری نمایشنامه‌های تراژیک یا کمدی در فضایی عمومی و به صورت رقابتی اجرا می‌شده‌است. یانگ اشاره می‌کند نمایشنامه‌ها در یونان یک تنه نقش رادیو و تلویزیون و مطبوعات و اینترنت در زمانه ما را پر کرده بودند (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۲). پس عجیب نیست که فیلسوفان یونانی و در راس آنها سقراط، نسبت به محتوای اخلاقی نمایشنامه‌ها حساس بودند و در مقابل آنها و نفوذ گسترده‌شان در افکار عمومی موضع‌گیری منفی می‌کردند. چنان‌که در همان زمان سقراط به «دشمنی دیرینه شاعران و فیلسوفان» (جمهوری، ۱۳۸۰: ۳۹۸) اشاره کرده‌است.

ده‌ها هزار تراژدی و کمدی در یونان باستان نوشته و اجرا شده‌است که تنها شمار اندکی از آنها به ما رسیده، اما تأثیر قطعی و انکار ناشدنی بر فکر و فرهنگ و ارزش‌های اخلاقی یونانی داشته‌است. تأثیری که باعث شد افلاطون دستورالعمل مفصلی برای سانسور محتواهای نمایشنامه‌ها بنویسد و شهر آرمانی خود را خالی از شاعران توانمند بخواهد (همانجا). نزد ارسطو و در رساله *بوطیقا (فن شاعری)* هم تأکید چندانی بر ارزش اخلاقی و تربیتی نمایشنامه‌ها نمی‌بینیم. گرچه ارسطو اشاره می‌کند«تراژدی شفقت و ترس را با کنش‌های درون انسان برمی‌انگیزد و به کاتارسیس[۲] یا تزکیه تمام و کمال این احساسات رنج‌آور مبادرت می‌ورزد» (فن شاعری، ۱۳۳۷: ۱۴۴۹ ب) اما بیش از این چیزی نمی‌گوید و ظاهرا همین اشاره او هم یافته خودش نبوده‌است (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۷۳). به عقیده ارسطو، کمدی در سطحی پایین‌تر از تراژدی است. او پس از بررسی اشعار حماسی و تراژدی‌ها، وعده بررسی کمدی‌ها را هم می‌دهد که یا به وعده خود عمل نکرده‌است یا چیزی از آن به دست ما نرسیده است.

ارسطو معتقد است تراژدی انسان‌ها را بالاتر از واقعیت روزمره و کمدی پست‌تر از آن نشان می‌دهد (فن شاعری، ۱۳۳۷: ۱۴۴۸ الف). پس از او هم تا همین زمانه معاصر بسیاری از صاحب نظران کمدی را در برابر تراژدی خوار شمرده‌اند. نمایشنامه‌های کمدی هرگز به اندازه تراژدی‌ها تحسین و تفسیر نشده‌اند. آنها هم به سرنوشت همه چیزهای دیگری دچار شده‌اند که معلم اول آنها را ارزشمند ندانسته است. اما واقعیت این است که پژوهش‌های جدید معترف هستند که «کمدی وقفه یا مهلت فراغتی در جهان نیست، بلکه چشم‌انداز دیگری به سوی

جهان بازمی‌گشاید، چشم‌اندازی که درستی آن کمتر از چشم‌انداز تراژیک نیست» (مورل، ۱۳۹۷: ۱۲)

چشم‌اندازی که نه چون آنچه اصحاب فلسفه ارائه می‌دهند یقینی و مطلق است و نه مانند آنچه در تراژدی روی می‌دهد اسیر دست سرنوشت است. کمدی همزمان پیشنهاد می‌دهد و پیشنهادات خود را به سخره می‌گیرد، جدیت زندگی را به پرسش می‌گیرد و در همین حین بسیاری از ارزش‌های اخلاقی رایج را زیر سوال می‌برد. کمدی مناسبات رایج را به چالش می‌کشد: جنگ و جنگاوری، تفکیک فضاهای عمومی و خصوصی، نظام سلسله مراتبی پولیس، محدودیت آزادی بیان و...

آریستوفانس (۳۸۶ـ۴۴۶ ق.م) پدر کمدی‌نویسی، شاخص‌ترین کمدی‌نویس یونان باستان است که یازده اثر از آثار پرشمار او برای ما باقی مانده است. او که مخالف سرسخت جنگ‌های ویرانگر پلوپونزی[۳] و شخص پریکلس بود سودای صلح و بازگشت به عصر طلایی یونان را در سر داشت. به همین دلیل هم گفته می‌شود «کمدی آریستوفانی تراژدی را پیش‌فرض خود دارد. کمدی بر شالوده تراژدی ساخته می‌شود» (اشتراوس، ۱۹۶۶: ۳۱۲).

زنان در نمایشنامه‌های یونانی به‌طور عام و کمدی‌های آریستوفانس به‌طور خاص حضوری استثنایی دارند. درتعدادی از کمدی‌های آریستوفانس بحث از مفهوم جنسیت بسیار برجسته است. در سه اثر از میان یازده اثر باقی مانده از او، زنان حضور کانونی دارند: *تسموفوریازوس*، *لیسیستراتا* و *الکسیازوس*. تا پیش از قرن بیستم این سه نمایشنامه را زیر عنوان کلی «نمایشنامه‌های زنانه» آریستوفانس قرارداده و چندان جدی نمی‌گرفته‌اند. درواقع اهمیت این نمایشنامه‌ها بیشتر به‌دلیل گروه بزرگ‌تری بود که ذیل آن قرارداشت. مثلا *لیسیستراتا* ذیل نمایشنامه‌های صلح‌طلبانه، *تسموفورزیازوس* ذیل نمایشنامه‌های مربوط به ائوریپید و *الکسیازوس* ذیل نمایشنامه‌های یوتوپیایی آریستوفانس بررسی می‌شده‌اند (تاف، ۱۹۹۳: ۱۳). در نیمه دوم قرن بیستم با ایجاد رشته‌هایی چون مطالعات زنان و مطالعات جنسیت این نمایشنامه‌ها نیز اهمیتی دوباره یافتند.

این سه نمایشنامه آثار اصلی‌ای هستند که در نوشتار حاضر قصد بررسی آنها را دارم. در هر سه نمایشنامه حضور زن به عنوان «غیر» برجسته شده‌است، گرچه روایت این «غیریت» در هر سه مشابه نیست، اما شباهتی به روایت متفکران هم‌عصر آریستوفانس هم ندارد. در این کمدی‌ها که درباره دین، جنگ، سیاست و کشورداری‌است زنان حضور محوری دارند. زنانی که اغلب یافته‌های تاریخی درباره یونان باستان آنها را عزلت نشین و فاقد حقوق شهروندی نشان می‌دهد.

نویسنده‌ی مرد به غیرزنانه خاموش صدا داده تا از خودش دفاع کند. صدا دادن به دیگری زنانه از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایشنامه‌نویسی یونانی است که در نوشته‌های رقبای فیلسوف وجود ندارد. فیلسوفان یونانی عموما درباره زنان به مثابه دیگری غایب سخن گفته‌اند نه از زبان آنان. نفس وجود کنش‌گر این شخصیت‌های زن در نمایشنامه‌ها کافیست تا حساسیت‌های متفکران فمینیست و غیرفمینیست را برانگیزد تا به بازخوانی آنها بپردازند. صدا دادن به این خاموشان هم برای پژوهشگران فمینیست و هم برای متفکری همچون اشتراوس و پیراون مکتب او که معتقدند نویسندگان حرف‌های اصلی و مناقشه برانگیزشان را «در لفافه» به رشته تحریر درآورده‌اند نیز جذاب است. در بررسی آثار کمدی یاد شده دو تفسیر متعارض از «غیریت زنانه» در این نمایشنامه‌ها را در مقابل هم قرارداده‌ام و کوشیده‌ام به این پرسش بپردازم که آیا حضور زن در این کمدی‌ها حضوری کمیک است یا خیر.

۲ـ بیان مسئله

اغلب نوشته‌های برجامانده از دوران باستان محصول اندیشه و تفکر مردان بوده‌است. در برخی از آنها زنان حضور بسیار کمرنگ و منفعلی دارند (مانند محاورات افلاطون) و در برخی حضورشان پررنگ و کنش‌گر است (همچون نمایشنامه‌ها). با این حال، در برخی از نخستین تحلیل‌های فمینیستی از میراث یونانی، اندیشه‌های یونانیان به مثابه یک کل منسجم در نظر گرفته شده و متفکران یونانی آغازگران سنت زن‌بیزاری در اندیشه غربی معرفی شده‌اند. جنس دوم نوشته سیمون دوبوار از برجسته‌ترین نمونه‌هایی است که در کنار نقد تاریخ و فرهنگ مردسالار یونانی، اندیشه‌های یونانیان اعم از فیلسوفان و نمایشنامه‌نویسان را بخشی از پیکره واحد زن‌ستیزی و غیرسازی زن معرفی می‌کند.

دوبوار در جنس دوم اشاره می‌کند که اغلب فیلسوفان جدایی موجودات به صورت نر و ماده را مسلم دانسته‌اند و برای تأیید حرف خود به اسطوره‌ای از افلاطون اشاره می‌کند که در رساله *مهمانی* آمده و درواقع نظریه آریستوفانس درباره عشق است (دوبوار، ۱۳۸۰: ۴۲). او در این کتاب و با آوردن روایت‌هایی، یونانیان را بسیار نزدیک به شرقیان و زنان یونانی را اسیر دست مردان می‌داند. همچنین با آوردن نقل‌های کوتاهی از ارسطو، کسنفون، آریستوفانس و سایر شاعران و تراژدی‌نویسان آن دوره تلاش می‌کند نشان دهد در تفکر برجسته‌ترین مردان آن زمان زنان جایی نداشته‌اند (همان، ۱۴۹). دوبوار در مواردی مانند کمدی *لیسیستراتا* که با کلیت نظر او همخوانی ندارد به گفتن این جمله اکتفا می‌کند که «ولی این [*لیسیستراتا*] تنها یک کمدی ساده است» (همان، ۲۴).

مواجهه نزدیک با متون برجا مانده از متفکران یونانی مؤید سخنان دوبوار نیست. تکثر و تنوع موجود در آرای یونانیان، حتی در میان خود فلاسفه هم قابل تقلیل به یک نگاه واحد نیست. برابری زنان و مردان در طبقه پاسدار در شهر آرمانی افلاطون و اندیشه‌های ارسطو، خاصه در *اخلاق نیکوماخوس* (جمهوری، ۱۳۸۰: بند۴۵۲؛ *نیکوماخوس*: ۱۳۹۱، ۱۱۶۲الف) هم با یکدیگر متفاوتند و هم با نگاهی که دوبوار مایل بود درباره تاریخ غیریت زن بنویسد تناسب ندارند. در مقابل، نمایشنامه‌های یونانی اعم از تراژدی و کمدی هم نظر دوبوار را تأیید نمی‌کنند. برای نمونه تراژدی‌هایی مانند *آنتیگونه* اثر سوفکل، *آگاممنون* اثر ایسخولوس و *مدئا* اثر ائوریپید زنان را نه پرده‌نشین که صاحب رأی و اندیشه نشان می‌دهند.[۴] کمدی‌های مشهور به «کمدی‌های زنانه» آریستوفانس هم مشخصا ناقض چنین نگاه تقلیل‌گرایی به میراث نمایشنامه‌های یونانی هستند.

۳ـ پیشینه پژوهش: جنسیت در کمدی‌های آریستوفانس

اندیشه یونانی همواره منبع شگفتی پژوهشگران در حوزه‌های مختلف بوده‌است: تاریخ، سیاست، اقتصاد، فلسفه، ادبیات و حتی رشته‌های جدیدی همچون مطالعات زنان که درباره سابقه مفهوم جنسیت و نگاه دوانگار و اخراج‌گر متفکران غربی درباره زن و زنانگی پژوهش می‌کنند. مطالعات نظری در حوزه جنسیت از دهه ۱۹۷۰ بارها و بارها و در قلمروهای مختلف به یونان بازگشته و به واکاوی و کاوش در اندیشه‌های یونانیان در مسائل گوناگون مربوط با جنسیت پرداخته است.

نمایشنامه‌های یونانی از این قاعده مستثنی نبوده‌اند. مشهورترین کارهایی که در این حوزه انجام شده‌است در فلسفه اخلاق کتاب *شکنندگی خوبی* به قلم مارتا نوسبام، درباره خوبی اخلاقی و دیلماهای اخلاقی در تراژدی‌ها، منتشرشده به سال ۱۹۸۶ است. همچنین در قلمرو

ادبیات نیز شخصیت‌های زن در نمایشنامه‌های یونانی توجه پژوهشگران مرد و زن در این حوزه را به خود جلب کرده‌است. مجموعه کارهایی که توسط هلن فولی و به سرپرستی او انجام شده‌است هم از مفصل‌ترین کارهایی است که به درام‌های یونانی پرداخته است.

حضور استثنایی زنان در کمدی‌های آریستوفانس از چشم پژوهشگران علاقه‌مند به این دوره دور نمانده است. کتاب *آریستوفانس و زنان* نوشته خانم لارن تاف (۱۹۹۳) مفصل‌ترین کتابیست که به زبان انگلیسی در این زمینه دیده‌ام. اما سابق بر این پژوهش‌ها و فارغ از دغدغه جنسیت، فیلسوف سیاست، لئو اشتراوس هم کتابی با نام *سقراط و آریستوفانس* (۱۹۶۶)دارد که در آن با روش خاص خودش[۵] تک‌تک نمایشنامه‌های برجا مانده از آریستوفانس را تحلیل کرده‌است.

با اینکه تمامی آثار آریستوفانس به فارسی برگردانده شده‌است، تا آنجا که من جست‌وجو کرده‌ام، مگر درمورد مقاله‌ای با عنوان «استهزای جنگ در آثار آریستوفان» به قلم عطاالله کوپال که یکی از مترجمان آثار آریستوفانس است[۶]، کار پژوهشی دیگری درباره او به زبان فارسی موجود نیست.

۴ـ چهارچوب مفهومی: غیرشناسی (غیریت سلبی و غیریت ایجابی)

در تفکر مدرن و پسامدرن رابطه «من» با «غیر» به زمینه‌های مهم اندیشه‌ورزی تبدیل شده‌است. به لحاظ تاریخی بحث‌های افلاطون (درباره *اروس* و *فیلیا*/عشق و دوستی) و نظرات ارسطو درباره دوستی(فیلیا) نحوی غیرشناسی را منعکس می‌کند که البته اشرافی و نخبه‌گراست. نزد مسیحیان هم مفهوم *آگاپه*[۷] یعنی عشق بی‌قید و شرط به دیگران دور یا نزدیک، جایگاه والایی به «غیر» می‌بخشد، که البته از آن روی ارزشمند است که مخلوق خداوند است. در دوره مدرن و با اندیشه دکارت «من» جایگاه محوری در فلسفه را اشغال کرد و «غیر» طرد شد. به قول بوردو دوانگاری غلیظ دکارتی با مؤنث گریزی منجر به مذکرسازی اندیشه توسط او شد و تأثیر ماندگاری بر تفکر فلسفی برجا گذاشت (بوردو، ۱۳۸۱) اندیشه کانت احترام به انسان به مثابه غایت فی نفسه «غیر» را حرمت دوباره بخشید ـ که البته این احترام متوجه فرد انضمامی نبود، بلکه «قانون کلی اخلاق» را مدنظر داشت ـ نزد هگل اهمیت «غیر» در شکل دادن به خود ـ آگاهی برجسته شد و تمثیل خدایگان و برده، آغازگاهی برای اندیشیدن دوباره به «غیر» شد. به عقیده هگل برای آنکه واقعیت انسانی بتواند به عنوان واقعیتی «شناخته» صورت بندد باید هر دو حریف پس از نبرد زنده بمانند. و این ممکن نیست مگر آنکه هریک از آنان در این نبرد رفتاری متفاوت از رفتار دیگری داشته‌باشد. آنان باید با اعمال تبدیل‌ناپذیر و حتی پیش‌بینی‌ناپذیر یا «قیاس‌ناپذیر» خود در این نبرد و با این نبرد، باهم نابرابر درآیند. یعنی یکی از ایشان بی‌آنکه به هیچ رو محکوم به تقدیر باشد باید از دیگری بترسد و به دیگری تسلیم شود و از به خطر انداختن جانش در راه برآوردن آرزوی «ارج‌شناسی» بپرهیزد. او باید آرزوی خویش را رها کند و آرزوی دیگری را برآورد: او باید ارج دیگری را «بشناسد» بی‌آنکه ارج خود او «شناخته شود». ولی کسی که دیگری را بدینگونه «بشناسد» او را خدایگان خویش و خود را بنده خدایگان شناخته و شناسانده است (هگل، ۱۳۸۷: ۳۶).

نزد مارکس این تحلیل از ارتباط خدایگان ـ بنده به ارتباط میان بورژوا در مقابل پرولتاریا در اقتصاد تبدیل شد و بعدتر، نزد فمینیست‌ها، به ارتباط میان مرد و زن مشابهت یافت که رهیافتی جنسیتی به بحث از «غیر» دارد.[۸] بحث مفصل پیرامون «غیربودن زن» نخستین بار نزد دوبوار مطرح شد. او می‌گوید «زن نسبت به مرد تعریف و متفاوت می‌شود، نه مرد نسبت

به زن؛ زن دربرابر اصل، فرعی در نظر گرفته می‌شود. مرد سوژه[9] است، مطلق است: زن دیگری است» (دوبوار، ۱۳۸۰: ۲۰ـ۱۹) تفسیر خود دوبوار از نمایشنامه‌های یونانی بر همین چهارچوب استوار است. این رویکرد به مسئله «غیریت زنانه» در مواجهه با آثار کلاسیک عمدتا متوجه بازنمایی روابط قدرت میان شخصیت‌های اثر ادبی، بازنمایی زنان در مقام غیری که انحراف از معیار و هنجار (مرد) تصویر شده و پیوند زدن او با بیولوژی و کلیشه‌های مرتبط با زن فرشته‌خو/زن شیطان صفت است.

نگاه دوبوار تنها یکی از رویکردها در نسبت میان جنسیت و غیریت است. در مقابل اشتراوس و برخی دیگر از متفکران معاصر هم، از منظری متفاوت به این غیریت زنانه در آثار آریستوفانس توجه نشان داده‌اند. اشتراوس براین باور بود که متفکران بزرگ حقایق مدنظر خود را در «لفافه» بیان می‌کرده‌اند و مواجهه ما با متون باید همچون کاوش در سرزمین‌های ناشناخته‌ای باشد که از معانی ظاهری متن فراتر رود. خواندن بین خطوط که توجه دقیق به جزئیات متن را طلب می‌کند. اشتراوس با همین رویکرد اقدام به بازخوانی بخشی از میراث باستانیان همچون افلاطون، ارسطو، کسنوفون و آریستوفانس کرده‌است. از این منظر از حضور برجسته زنان در نمایشنامه‌های آریستوفانس نباید ساده عبور کرد. به عقیده او حضور زنان در آثار آریستوفانس حضوری کمیک نیست بلکه درواقع پیشنهادهایی با خود همراه دارد (اشتراوس، ۱۹۹۶: ۲۳۵).

اگر بپذیریم حضور زنان در نمایشنامه‌ها حضوری کمیک نیست، آنگاه می‌توانیم از رویکرد دیگری منشعب از مطالعاتی در فلسفه اخلاق و معرفت‌شناسی فمینیستی استفاده کنیم که به «غیریت زنانه» به عنوان امتیازی‌شناختی نگاه می‌کند. کارل گیلیگان با بحث از اخلاق مراقبت (ethics of care) ادعا کرد زنان با صدای متفاوتی سخن می‌گویند که تا کنون قادر به شنیدن آن نبوده‌ایم چرا که به آنها گوش نسپرده و همواره تحقیرشان کرده‌ایم. صدایی که حرف‌های قابل اعتنایی برای شنیدن دارد و از اخلاق مبتنی بر مراقبت دربرابر اخلاق مبتنی بر عدالت دفاع می‌کند (گیلیگان، ۱۳۹۶) ساندراهاردینگ هم که از جمله فلاسفه‌ای‌ست که با پروراندن نظریه دیدگاه فمینیستی (feminist standpoint theory) از مزیت‌های‌شناختی همه گروه‌های اخراج شده در مسیر دستیابی به عینیت سخن می‌گوید و معتقد است در شمار آوردن تجربیات و اندیشه‌های اغیار یا همان گروه‌های خارج از مرکز، ما را به سوی عینیت نیرومند (strong objectivity) راهنمایی می‌کند که دیدگاه‌های انتزاعی ما را از آن محروم کرده‌است (هاردینگ، ۱۹۹۱). نظریه دیدگاه فمینیستی ابزار نظری مناسبی برای بازخوانی این کمدی‌ها در اختیار ما قرارمی‌دهد.

گرچه دو رویکرد یاد شده در بحث غیرشناسی زنانه ریشه در اندیشه‌های هگل و مارکس دارند که پیوندهای زیادی با یکدیگر دارند، اما در مواجهه با آثار و اندیشه‌ها دو مسیر متفاوت را نشان می‌دهند. در این نوشتار غیرشناسی‌ای که در امتداد اندیشه‌های دوبوار ایجاد شده «غیریت سلبی» و غیرشناسی‌ای که در امتداد نظریات متفکران قائل به نظریه دیدگاه فمینیستی رشد یافته «غیریت ایجابی» نامیده شده‌است. ضروری است اشاره شود این نام‌گذاری یک دسته‌بندی اولیه و نه چندان دقیق، صرفا برای تمایز گذاشتن میان دو رویکرد به «غیریت» است که در وجه سلبی آن نگاه مذکری را نقد و تحلیل می‌کند که مرد را سوژه و زن را ابژه‌ی منفعل نگاه مذکر برساخته است و در وجه ایجابی با تکیه بر تفاوت‌ها و به رسمیت شناختن اختلاف در چشم‌اندازها، تفاوت‌های موجود در نگاه افراد و گروه‌های اخراج شده را دارای امتیازاتی می‌داند که می‌تواند راویتگر چشم‌اندازی متفاوت به انسان و جهان باشد. در این نوشتار نشان

داده‌ام که رویکرد اخیر ابزار مفهومی مناسب‌تری برای تحلیل نمایشنامه‌های آریستوفانس در اختیار ما قرارمی‌دهد.

مطالعه آثار

بیشتر شهرت آریستوفانس مرهون نمایشنامه *ابرها* است که در آن سقراط را مسخره می‌کند و سوفسطایی می‌داند. چنان‌که خود سقراط در *آپولوژی* اشاره می‌کند، ظاهرا این نمایشنامه باعث سوء شهرت او شده (*آپولوژی*، ۱۳۸۰: ۱۹) و در نهایت بر حکم اعدامش تأثیر گذاشته است.

چنان‌که از نوشته‌های افلاطون برمی‌آید، آریستوفانس و سقراط در عین رقابت با هم رفاقت نیز داشته‌اند. در دیالوگ *مهمانی* نوشته افلاطون، آریستوفان هم حضور دارد و تا پایان مهمانی پا به پای سقراط پیش رفته و جزو آخرین نفراتی است که از بحث دست می‌کشد. در دیالوگ *مهمانی*، آریستوفانس تمثیل معروفی از عشق ارائه می‌هد که چنان‌که نزد دوبوار هم دیدیم، گاه به افلاطون نیر منسوب شده‌است. در این دیالوگ مخاطب روایت شب نشینی‌ای هستیم که در آن عده‌ای از نخبگان آتنی از جمله سقراط و آریستوفانس از ظن خود درباره عشق (اروس) سخن می‌گویند. آریستوفانس در مهمانی چنین آغاز می‌کند که در آغاز خلقت زن و مرد به معنای امروزی وجود نداشت، بلکه جنس سومی وجود داشت به نام «مردزن» که چهار دست و چهار پا و دو صورت داشت. این موجود که زاده اجرام آسمانی بود شکل گردی داشت. مرد زاده خورشید و زن زاده زمین و جمع این دو یعنی جنس سوم یا نخستین انسان فرزند ماه بود. آریستوفانس می‌گوید این موجود مغرور و پر زور سودای رفتن به آسمان و پیوستن به خدایان را داشت که باعث شد خدایان از ترس او را به دو نیم کنند. مردزن به دو نیم شد و سرش به سمت داخل چرخید و از پی جفت یا نیمه گمشده خود روان شد. به همین دلیل هم هست که آدمیان از در آغوش گرفتن یار چنین به وجد می‌آیند (مهمانی، ۱۳۸۰: ۱۹۳ـ۱۹۰). این نگاه به عشق، زن و مرد را بخش‌هایی از یک پیکر واحد می‌داند که هیچ‌کدام نسبت به دیگری برتری نداشته و اتحاد آنها باعث آسایش، قدرت و غرورشان بوده‌است، آنچنان‌که سودای خدایی را در سرشان انداخته است.

الف ـ تسموفوریازوس

این نمایشنامه در ۴۱۱ قبل از میلاد نوشته شده‌است و در آن زنان تصمیم گرفته‌اند که از تراژدی‌نویس مشهور، ائوریپید (حدود ۴۸۰ـ۴۰۶) به خاطر بدگویی از زنان در نمایشنامه‌هایش انتقام بگیرند. زنان در جشنی زنانه به نام تسموفوریا[۱۰] جمع شده‌اند تا درباره‌ی مجازات ائوریپید تصمیم بگیرند. ائوریپید که خبردار شده‌است، ابتدا از آگاتون، دیگر نمایشنامه‌نویس بنام یونانی استمداد می‌طلبد و از او که مردی زیبا و آراسته است می‌خواهد با لباس زنانه به جشن تسموفوریا وارد شود و از او دفاع کند. آگاتون نمی‌پذیرد. در عوض پیرمردی از بستگان ائوریپید به او کمک می‌کند. ائوریپید با کمک آگاتون پیرمرد را مانند زنان می‌آراید و به جشن می‌فرستد. در جشن زنان علیه ائوریپید و نمایشنامه‌هایش اقامه دعوا می‌کنند. آنها اشاره می‌کنند که ائوریپید با تهمت‌هایی که در نمایشنامه‌هایش به آنها زده باعث بی‌اعتمادی مردان به زنان و محصور شدنشان در خانه شده‌است، درحالی‌که تا پیش از این آنان اختیار بیشتری بر زندگی خود داشته‌اند. باز از ائوریپید شکایت دارند که در نمایشنامه‌هایش اندیشه‌های الحادی را رواج داده‌است. اینجا خویشاوند پیر که از جانب ائوریپید مأمور دفاع از اوست وارد بحث شده و حق را به ائوریپید می‌دهد و زنان را محکوم می‌کند زیرا تنها گناه ائوریپید آن است که به دو یا

سه خطا از هزاران خطای زنان آگاه است و آنها را برملا می‌کند. پیرمردی که لباس زنانه به تن کرده شروع به برشمردن خیانت‌ها و خباثت‌هایی می‌کند که زنان امروزی انجام می‌دهند (زیرا در میان آنها یک تن هم شبیه پنه‌لوپه[11] نیست). زنان در جشن خشمگین شده و با او درگیر می‌شوند و در همین بین کسی وارد جشن شده و خبر می‌دهد که شایع شده‌است ائوریپید مردی از بستگانش را به جشن فرستاده است. پیرمرد رسوا و دستگیر می‌شود اما عاقبت به کمک ائوریپید از مهلکه می‌گریزد.

در گیر و دار دعوای میان زنان و مردان در این نمایشنامه، همسرایان زن دربرابر اتهاماتی که به آنها وارد شده به دفاع برمی‌خیزند و خود را برتر از مردان می‌دانند:

به‌رغم همه این بدگویی‌ها بیایید در برابر تماشاگران از خود تجلیل کنیم/ اگر مردان باور دارند که ما آفت زندگی آنها هستیم

اگر ما را عامل همه مشکلات، نزاع‌ها، اختلافات، فتنه‌ها، اندوه‌ها و جنگ‌ها می‌دانند/ چرا با ما ازدواج می‌کنند و زندانی خانه‌ها می‌کنندمان؟

بلای خانه‌هایتان را نمی‌خواهید از دست بدهید و هزار نیرنگ برای نگه داشتنش سوار می‌کنید...

روشن است که ما بهتر از شماییم/و ثابت کردنش آسان / بگذارید ببینیم از میان دو جنس کدام بدتر است

ما می‌گوییم «شمایید» /شما می‌گویید «ماییم» (آریستوفان، تسموفوریازوس، ۷۸۵).

ب ـ لیسیستراتا

آریستوفانس در همان سال نمایشنامه دیگری نوشت به نام لیسیستراتا. اشترواس توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که در میان تمام کمدی‌های به جامانده از آریستوفانس این تنها کمدی است که نام یک شخص را بر پیشانی خود دارد، ضمن اینکه آن شخص قهرمان داستان است (اشتراوس، ۱۹۶۶: ۱۹۵) و مهم‌تر اینکه این قهرمان زن است. این نمایشنامه در زمره مشهورترین نمایشنامه‌های آریستوفانس است که می‌توانید اجراهای متعدد معاصری از آن را روی سایت یوتیوب مشاهده کنید. نمایشنامه‌ای که در آن زنان محور ماجرا هستند ولی انتقاد متوجه خرابی‌های ناشی از جنگ‌های پلوپونزی است.

نمایشنامه از انتظار لیسیستراتا برای جمع شدن زنان آغاز می‌شود. او زنان جبهه‌های درگیر در جنگ را جمع کرده تا نقشه خود برای نجات یونان را با آنان در میان بگذارد. او پس از یادآوری مصائب جنگ از زن‌ها می‌خواهد که تا پایان جنگ از ارتباط جنسی با همسرانشان امتناع کنند. زنان با دوری از مردان، اشغال آکروپولیس و مسدود کردن منابع مالی جنگ، مبارزه را آغاز می‌کنند. لیسیستراتا چندین بار از مردان دعوت می‌کند به درگیری خاتمه دهند اما مردان مقاومت می‌کنند و قصد بازپس‌گیری آکروپولیس را دارند. زنان با ریختن آب آتشی که مردان با آن قصد ترساندن زن‌ها و ورود به آکروپولیس را داشتند خاموش می‌کنند.

هم در این نمایشنامه و هم در *تسموفوریازوس* زنان نمایشنامه آریستوفانس از اینکه «پاریشیا/ آزادی بیان»[12] (آریستوفان، لیسیستراتا، ۴۸۶) ندارند شکایت می‌کنند. لیسیستراتا در خطابه‌ای مفصل به خفه کردن صدای زنان معترض به جنگ می‌تازد و وقتی با تمسخر مردان مواجه می‌شود می‌گوید که دیگر طاقت‌مان طاق شده و به اندازه کافی در برابر حماقت‌های شما سکوت کرده‌ایم. زنان در مقابل این ادعا که جنگ مربوط به مردان است، آن را مربوط به زنان می‌دانند. جایی میان منازعه، لیسیستراتا درباره‌ی اینکه چگونه «جنگ مربوط به زن‌هاست»، استدلال می‌کند و می‌گوید سربازان را ما به دنیا آورده‌ایم. وقتی با خشم از او خواسته می‌شود

خاموش باشد و خاطرات تلخ را زنده نکند ادامه می‌دهد: «به جای لذت بردن از لذایذ عشقبازی و جوانی و زیبایی، دور از شوهرهای خود افسرده و ضعیف بنیه شده‌ایم... آنچه مرا سخت نگران می‌کند بزرگ شدن دخترهایی است که با غم و تنهایی بزرگ می‌شوند» (همان، ۵۵۱). مردی به غم و تنهایی مردان اشاره می‌کند، اما لیسیستراتا جواب می‌دهد که سرباز از جنگ بازگشته‌ی سپید موی هنوز فرصت دارد، اما زن‌ها زمان محددی در اختیار دارند.

وقتی از لیسیستراتا می‌پرسند چگونه می‌خواهد صلح را برقرارکند. او از بافندگی مثال می‌آورد. کاری که زنان از پشم کثیف آغاز و در نهایت با بافتن پارچه‌ای محکم به پایان می‌برند. پارچه‌ای که لیسیستراتا استحکام آن را با جامعه‌ای مقایسه می‌کند که با روش‌های زنانه نظم و سامان بیابد (همان، ۵۵۱). در نهایت، نقشه‌ی راه سنجیده‌ای که لیسیستراتا برای پایان دادن به همسایه کشی یونانیان ارائه می‌دهد مقبول می‌افتد و صلح رخ می‌دهد و کمدی، همان‌طور که ارسطو خواسته، با پایانی خوش تماشاچیان را راهی خانه‌ها می‌کند.

ج ـ *اکلسیازوس*

اکلسیازوس در ۳۹۱ ق.م نوشته شده‌است که با عنوان مجمع *زنان* نیز در فارسی شناخته می‌شود.[۱۳] این نمایشنامه افتتاحی مانند لیسیستراتا دارد. پراکساگورا منتظر زنان دیگر ایستاده تا به نقشه‌ای از پیش طرح‌ریزی شده جامه عمل بپوشانند. در این نمایشنامه زنان با پوشیدن لباس‌های شوهرانشان و تقلید از شیوه گفتار آنان، مثل قسم به خدایان مذکر و استفاده از فن بلاغت که دانشی در انحصار مردان بوده‌است به مجلس وارد شده و در قانونگذاری مداخله می‌کنند و قوانینی به نفع برابری و جامعه اشتراکی به تصویب می‌رسانند.

پراکساگورا، نماینده زنان است که در شکل و شمایل مردی جوان در مجلس ظاهر شده و خطابه آغاز می‌کند. او با آوردن شواهدی از زندگی مقتصدانه و مبتنی بر اعتماد زنان و مشکلات اخلاقی دولتمردان خواهان سپردن پولیس به دست زنان می‌شود. پیشنهاد او با تشویق سایر زنانی که مانند مردان لباس پوشیده بودند رأی آورده و قانونی می‌شود. وقتی شوهر پراکساگورا با تعجب از رأی آوردن چنین قانونی آن را به زنش می‌گوید، زن با شادمانی این اتفاق را خبر خوبی برای پولیس آتن می‌داند و می‌گوید «دیگر از سرقت، حسادت آدم‌ها به هم، فقر، بدبختی و پیگرد و دادخواست‌های قانونی خبری نخواهد بود» (آریستوفان، الکسیازوس، ۵۳۵).

درحالی‌که لیسیستراتا در آرزوی صلح دست به مبارزه زد، پراکساگورا با نیرنگ و استفاده از «فن بلاغت» در تلاش برای تغییر قوانین است. برنامه حکومت زنان بنا به گفته پراکساگورا به این قرارخواهد بود که

«همگان در همه چیز شریک باشند و همه اموال مشترک باشند؛ دیگر فقیر و غنی وجود نخواهد داشت، دیگر شاهد نخواهیم بود که مردی محصولات زمینی وسیع را برداشت کند، درحالی‌که دیگری حتی به آن اندازه زمین ندارد که در آن به خاک سپرده شود، دیگر هیچ مردی با لشگری از بردگان همراهی نخواهد شد درحالی‌که دیگری حتی یک نفر را هم برای مراقبت از خود ندارد» (همان، ۵۸۳).

پراکساگورا تأکید می‌کند که قصد دارد شرایطی فراهم کند که زندگی برای همگان مشابه و یکسان باشد. مردان درباره‌ی تک تک مسائل و معضلات موجود در شهر از او سوال می‌کنند و پراگساگورا توضیح می‌دهد چگونه زندگی اشتراکی و ادغام *اویکوس (خانوار)* در *پولیس* (دولتشهر) چاره همه معضلات، خشونت‌ها و بی‌قانونی‌هاست چرا که در صورت اجرایی شدن این طرح «آتن خانه‌ای واحد است که همه چیز آن متعلق به همه اعضای آن است» (همان،

۶۶۷) او چنین تصمیمی را باعث از میان رفتن روسپیگری می‌داند و زنان روسپی را متعلق به برده‌ها. در نظام پیشنهادی پراکساگورا برده‌ها طبقه فرومایه‌ای هستند که باید همه کارهای دشوار را انجام دهند تا آزاد زنان و آزاد مردان آسوده خاطر باشند.

در این کمدی هم گرچه صحبت از بیان آزاد و آرامانشهری شبیه به آنچه بعدها افلاطون در *جمهوری* پیشنهاد داده‌است، اما نتیجه آن به ضد خودش بدل می‌شود و جز ابتذال و استهزاء به بار نمی‌آورد. آنطور که آریستوفانس در انتهای کمدی نشان می‌دهد، این درهم‌ریختگی اویکوس و پولیس و ادغام این دو قلمرو حاصلی جز تباهی هر دو ندارد. صحنه‌های پایانی نمایش، بیش از هرچیز، نمایانگر آشفتگی جنسی است. آریستوفانس به هیچ یک از جنبه‌های دیگر طرح پراکساگورا نپرداخته است و پایانبندی مبتذلی برای این کمدی تدارک دیده که از قضا بسیار خنده دار هم هست.

۵ـ تحلیل آثار

تحلیل «غیریت زنانه» در این آثار را از دو نقطه مقابل هم آغاز می‌کنند. تاف با کنار هم نهادن شخصیت‌های زن در این نمایشنامه‌ها معتقد است حضور زنان در این نمایشنامه‌ها کمیک و به قصد تمسخر آنان بوده‌است (تاف، ۱۹۹۳: ۲۴) درحالی‌که اشتروس و فولی معتقدند زنان در این سه کمدی آریستوفانس به هیچ وجه حضوری کمیک ندارند و غیریت زنانه موجود در آثار او را ایجابی می‌دانند.

این واقعیت که همه نمایشنامه‌نویسان و بازیگران یونانی‌ای که می‌شناسیم مرد بوده‌اند و ظاهرا عمده‌ی مخاطبان این نمایشنامه‌ها، خاصه در مورد کمدی‌ها را مردان بالغ تشکیل می‌داده‌اند، از مهم‌ترین نکاتی است که رویکرد مدافع غیریت سلبی بر آن تأکید می‌کند. مردان برای مردان، زنان را نمایش می‌داده‌اند و چه چیزی خنده‌دارتر از زنانی که ادای مردان را درمی‌آورند و مردانی که ادای زنان را. موضوعی که از زمان آریستوفانس تا عصر ما در *بعضی‌ها داغش را دوست دارن*[۱۴]؛ *خانم داوتفایر*[۱۵]؛ *توتسی*[۱۶] و *آدم برفی* موضوع برخی از موفق‌ترین و پرفروش‌ترین آثار کمدی تاریخ بوده‌است.

تاف در دفاع از باور به آنچه غیریت سلبی نامیدیم اشاره می‌کند که ما در تئاتر یونانی شاهد بازنمایی زنان توسط مردان هستیم. بازنمایی‌ای که یک ذهن مردانه آن را بازنموده و یک هنرپیشه مرد اجرا کرده‌است. در این بافت مردی در نقش لیسیستراتا، زنی را باز می‌نمایاند که خواهان پایان جنگ و برقراری صلح است. جز اینکه زنی شخصیت محوری نمایش است که نسبتی با تیپ زنان جوان در نمایشنامه‌های یونانی ندارد، باقی چیزها درجای خود به نظر می‌رسند. ضمن اینکه پایان نمایش مساوی با بازگشت مردان و استقرار مجدد نظم مردانه است.

در *تسموفوریازوس* شاهد درهم‌ریختگی عجیبی هستیم. آگاتون شاعر، به میل خود لباس زنانه پوشیده تا برای شعرش الهام دریافت کند. خویشاوند ائوریپید رغم میل خود، لباس زنانه می‌پوشد تا اجازه حضور در جشن زنان را بیابد. تاف معتقد است در سراسر این نمایش زنان به نحوی بازنمایی می‌شوند که ابژه خنده آور نگاه خیره‌ی مذکر(male gaze) باشند (همان، ۱۰۰).

تاف می‌گوید در *اکلسیازوس* هم مردان هنرپیشه، یکبار دیگر تغییر جنسیت می‌دهند و به خودشان بازمی‌گردند تا نقش زنان در جامه مردان را بازی کنند و قانون وضع کنند. مردان نمایشنامه هم وقتی از خواب بیدار شده و لباس‌های خود را پیدا نمی‌کنند، در جامه زنان از خانه بیرون می‌روند. زنان در نهایت موفق می‌شوند قوانین جامعه آرمانی خود را وضع کنند اما این قوانین در انتهای نمایش، حرمت و هویت خود زنان را مخدوش می‌کند. او در نهایت

این تغییر ظاهر و پوشش و کلام زنان در نمایشنامه‌های آریستوفانس را این‌گونه تعبیر می‌کند که آریستوفانس در کمدی‌های زنانه‌اش تأکید می‌کند که زن اصلا واقعیتی ندارد، خمیری است که مرد باید به آن شکل‌دهد (همان، ۱۳۹).

رویکردی که غیریت زنانه در آثار آریستوفان را سلبی می‌داند با تأکید بر چیرگی ذهن و زبان و بدن مذکر بر سراسر مراحل نگارش، تنظیم و اجرای نمایش، زنانگی موجود در این نمایشنامه‌ها را مصداق ابژه کردن زنان می‌داند. زن آنچنان نفی و بازنمایی شده‌است که می‌تواند هرچیزی باشد که نمایشنامه‌نویس اراده می‌کند. ضمن اینکه در انتها این زنانگی است که هم در صورت پیروزی (لیسیستراتا) و هم در صورت شکست (الکسیازوس) از صحنه کنار می‌رود تا نظم مردانه دوباره مستقر شود.

اما تفسیر دیگری از این کمدی‌ها نزد اشترواس(۱۹۶۶) و پس از او نزد هلن فولی(۲۰۰۱و۱۹۸۲) یافت می‌شود. آنها معتقدند زنان در این سه کمدی نقش کمیک ندارند، بلکه نماینده «غیر» متفاوتی هستند که حتی در دیگری بودن خود هم روایت یکسان و یکپارچه‌ای از زنانگی به همراه ندارند. زن به مثابه دیگری در *تسموفوریازوس* هوادار گذشته طلایی و دینداری است، در *لیسیستراتا* ناجی یونان است و در *الکسیازوس* سازنده نظمی نوین است. زن در هیچ یک از این نمایشنامه‌ها «مرد ناقص» نیست، بلکه «غیر» متفاوت است.

تحدی طلبی و عیب‌هایی که زنان برای مردان در *تسموفوریازوس* برمی‌شمارند تا درواقع جامعه یونانی را نقد کنند بی‌سابقه و تأمل برانگیز است. آنان معتقدند ائوریپید همزمان به زنان و خدایان اهانت می‌کند و مستوجب عقوبت است. می‌توان با اشتراوس هم نظر بود که این هم‌آیی میان زنان و خدایان درواقع تقابل میان دینداری و بی‌دینی نیز هست (اشتراوس، ۱۹۶۶: ۲۳۴). زن‌ها اوج دزدی خود را مشتی ذرت از شوهرانشان می‌دانند که تا شب آن را به جای خود برمی‌گردانند، حال آنکه در میان مردها دزدهایی حرفه‌ای وجوددارند که اموال همشهریان خود را غارت می‌کنند. زنان اعتراض می‌کنند درحالی‌که زن با دقت از اموال خانوار خود مراقبت می‌کند مردان همه را به باد می‌دهند (آریستوفان، تسموفوریازوس: ۱۸۴).

در *تسموفوریازوس* همزمان از زنان دفاع می‌شود و مورد انتقاد قرارمی‌گیرند. در عین حال از زبان آنان به عنوان ساکنان اویکوس به وضعیت پولیس انتقاد می‌شود. هر دو طرف دعوا استدلال‌ها و شواهد خود را به میان می‌آورند، اما این بحث و جدل برنده‌ای ندارد. زنان به اندازه مردان نگران پولیس هستند و آن را قلمرویی جداگانه و خارج از اویکوس(خانه/ خانوار) نمی‌دانند (فولی، ۱۹۸۲: ۴) اشترواس معتقد است سخنان گروه همسرایان در دفاع از زنان درواقع دفاع شخص آریستوفانس از زنان است، صرف‌نظر از بحث و جدلی که میان آنها و خویشاوند ائوریپید در جریان است. زنان با وجود همه بدی‌هایشان که هم از قول ائوریپید به آن پرداخته می‌شود هم در خود نمایشنامه به نحوی ثابت می‌شود، دست کم بهتر از مردان هستند (اشتراوس، ۱۹۹۶: ۲۲۸ـ۲۲۷).

اشتراوس اشاره می‌کند که در این نمایشنامه شاهد درگیری زنان با *نوموس*(قانون) هستیم که آنها را فروتر از مردان در نظر گرفته‌است. همچنین زنان با دغدغه‌هایی همپیوند با دین و اقتصاد در برابر ائوریپید مروج بی‌دینی ایستادگی می‌کنند. این موضوع زمانی بااهمیت‌تر می‌شود که بدانیم آزادی‌های زنان یونانی در امور مذهبی بسیار بیشتر از آزادی‌های اجتماعی آنان بوده‌است. آنان جشن‌های عمومی برای بزرگداشت خدایان مونث برگزار می‌کرده‌اند و در آن به سرور و پایکوبی گروهی می‌پرداخته‌اند درحالی‌که قوانین اجتماعی آنها را از مشارکت در امور سیاسی شهر منع کرده و در اویکوس محدود می‌کرده‌است. چیزی که اعتراض افلاطون در

رساله قوانین را هم برمی‌انگیزد، چرا که زنان در آتن نگهبان حجره و اموال شوهرانشان هستند. البته افلاطون معتقد نیست که زنانی که در این شرایط بار آمده‌اند بینش و بصیرت خاصی دارند، بلکه خواهان تربیت آنهاست تا از بطالت بیرون بیایند. (افلاطون، قوانین، ۱۳۸۰: ۸۰۶). اما آریستوفانس در *تسموفوریازوس* و *لیسیستراتا* زندگی زنانه در اویکوس را دارای فضایلی می‌داند که حتی قابل الگوبرداری و تسری به پولیس است. این واقعیت می‌تواند پاسخی به رویکرد غیریت سلبی نزد تافت نیز باشد. زنان در دست آریستوفانس خمیرهای بی‌شکلی نیستند که شاعر آنها را به هرشکلی که اراده کرده باشد درآورد. تجربه زیست روزمره زنان دارای کیفیت‌هایی است که می‌تواند چشم‌اندازها و راه‌حل‌های متفاوتی پیش نهد.

اشتراوس *لیسیستراتا* را نامناسبترین و در عین حال اخلاقی‌ترین نمایشنامه آریستوفانس می‌داند. نمایشنامه‌ای که در آن مسالمت‌آمیزترین مسیر برای رسیدن به صلح پیشنهاد شده‌است (اشتراوس، ۱۹۹۶: ۱۹۸). او در عین حال اشاره می‌کند که این نمایشنامه تفاوت عمده‌ای با سایر نمایشنامه‌های صلح طلبانه آریستوفانس دارد. در این نمایشنامه خدایان نیستند که صلح را باز می‌گردانند بلکه «زنان» ناجی یونان و بازآورنده صلح هستند. صلحی که همزمان مطلوب اقوام یونانی، پولیس‌های آتن و اسپارت، اویکوس‌ها، زنان و شوهران است. «اگر جنگ مشغله مردان است، پس صلح مسئله زنان است و این‌گونه است که شاعر صلح دوست باید درجانب زنان قراربگیرد» (همان، ۲۱۰) اشتروس، *لیسیستراتا* را حاوی این پیام ضمنی می‌داند که برای برقراری صلح نیازمند تغییر رژیم هستیم (همان، ۲۱۲) البته تغییری که از مسیر جنگ نمی‌گذرد، بلکه خواهان نظم زنانه جایگزینی است که کمابیش با معنای دیپلماسی امروزی سازگار است.

در همین راستا، فولی به نکته مهمی در تحلیل *لیسیستراتا* اشاره می‌کند و آن اینکه در این نمایشنامه، لیسیستراتا زنی عاقل و فهمیده تصویر می‌شود که همه او را می‌شناسند و برای اشاره به او از نام شوهر یا پدرش استفاده نمی‌شود. او هیچ یک از ضعف‌های زنانه کلیشه‌ای شخصیت‌های زن در کمدی‌ها را نشان نمی‌دهد و به نحوی تجسد آتنا است (فولی، ۱۹۸۲: ۹) او زن مستقل، زیرک و توانایی است که در طلب صلح از حربه‌های زنانه استفاده می‌کند.

در *الکسیازوس* شاهد پیوند میان مردانگی و قدرت هستیم. زنان برای اینکه راهی به مناسبات قدرت و قانونگذاری برای نظم اجتماعی داشته‌باشند لباس مردان را می‌پوشند و از گفتار مردان تقلید می‌کنند. آنها با این حربه‌ها وارد مجلس شده و صاحب صلاحیت و قدرت برای ساختن آرمانشهر خود می‌شوند. پراکساگورا در آرمانشهر خود می‌خواهد کل پولیس را تبدیل به اویکوس کند تا از مشکلات آن بکاهد. پایان تلخ آرمانشهر پراکساگورا را می‌توان مصداق یکی از ویژگی‌های پیش گفته برای کمدی دانست: پیشنهاد می‌دهد و همزمان پیشنهادهای خود را به سخره می‌گیرد. با این وصف اگر این پیشنهادها بی‌ارزش بودند، ما نمونه تکامل یافته آن را بعدتر در *جمهوری* افلاطون شاهد نبودیم.

نتیجه‌گیری

دغدغه‌های آریستوفانس برای بهروزی مردمان یونان و انتقادات او به وضع معاصر *پولیس* کمتر از تراژدی‌نویسان پیش از خودش یا فیلسوفان معاصر و پس از او نبوده‌است. او نیز دغدغه صلح، اخلاق، آموزش و زیستن در پولیسی خوب را دارد که به واسطه جنگ روی به نابودی نهاده است.

در نمایشنامه‌های آریستوفانس صداهای زنانه با موضوعات اخلاقی، تربیتی، سیاسی، اجتماعی، معرفتی و زیباشناسی گره می‌خورد و راهکارهایی ارائه می‌شود که حاوی پیشنهاداتی متفاوت است. می‌توان با اشتراوس و فولی هم عقیده بود که آریستوفانس زنان را تمسخر نمی‌کند و حتی می‌توان ادعا کرد که او زنان را به صرف جنس بیولوژیک خود در کلیشه‌های رایج طبقه‌بندی نمی‌کند، بلکه معتقد است آنها می‌توانند در نقش‌های گوناگون ظاهر شوند. چنان‌که افلاطون نیز در جمهوری همین ایده را به میان می‌آورد (افلاطون، جمهوری، ۱۳۸۰)، او از این باور هم فراتر رفته و اشاره می‌کند تجربه زیسته زنان در اویکوس دارای ارزش‌ها و امتیازات معرفتی برای کل جامعه است. *تفاوت* میان زنان و مردان در این کمدی‌ها و بلند کردن *صدای متفاوت زنان* آشکارا منبعی برای ارائه راهکارهای جدید برای مشکلات کهنه است. زیر سوال بردن ناموس (قانون)، مخالفت با جنگ و مقاومت دربرابر ترویج بی‌دینی.

آریستوفانس در *تسموفوریازوس* مردان را با گفتار، کردار و لباس زنانه به فضاهایی کاملا زنانه وارد می‌کند تا انتقادات زنان را بشنوند و از خود دفاع کنند. در *اکلسیازوس* زنان را با گفتار، کردار و لباس مردانه به فضاهایی کاملا مردانه وارد می‌کند تا مناسبات قدرت و جنسیت را به چالش بکشند. پیرمرد *تسموفوریازوس* سعی می‌کند حرف زدن زنان را تقلید کند و زنان در *اکلسیازوس*، با اتکا به دانشی که پراکساگور به‌طور اتفاقی از سبک سخنوری و خطابه عمومی آموخته است، در جای مردان می‌نشینند. گرچه در هر دو مورد شکست می‌خورند تا مخاطب را به خنده وادارند، اما به نظر می‌رسد این صدا دادن به سکوت به منظوری جدی‌تر از خنداندن یا خرق عادت صورت‌گرفته‌است. نبوغی که آثار او را ماندگار کرده‌است، اشاره به نظم‌های متفاوت ممکنی است که توسط نازلترین نوع شعر نزد ارسطو یعنی کمدی و به واسطه زنان، موجوداتی که ارسطو آنها را زیر دست مردان می‌داند (ارسطو، سیاست،۱۳۸۱، ۱۲۵۴ب) ارائه می‌شوند.

شخصیت‌های زن در این سه کمدی آشکارا از دوگانه کلیشه‌ای زن خوب وفادار و خانه‌دار و زن بد فریبکار و خیانت‌پیشه فراتر می‌روند. خاصه لیسیستراتا و پراکساگورا دو شخصیت زن خوب و خردمند هستند که نگرانی آنها از دغدغه خانه و کاشانه فراتر رفته و متوجه کل پولیس است. لیسیستراتا نمونه درخشانی از خواستی انسانی و زنانه برای صلح، برابری، بیان آزاد و دیپلماسی است. آریستوفانس در نمایشنامه صلح نیز شخصیت خیالی نماینده «صلح و آشتی» را زنی تصویر می‌کند که در برابر «جنگ» که شخصیتی مذکر است قراردارد. او در این نمایشنامه‌ها به زنان و از چشم‌انداز تجربیات زنانه صدایی برای شنیده شدن می‌دهد. صدایی که به اندازه نظم و نظام فعلی پر چالش است، اما مزایای غیرقابل چشم پوشی‌ای هم دارد. مزایایی که در دوره معاصر توجه نظریه‌پردازان «نظریه دیدگاه فمینیستی» را به خود جلب کرده‌است و می‌تواند ابزار مفهومی مناسبی برای تحلیل این نمایشنامه‌ها باشد.

«نظریه‌پردازان دیدگاه» از امتیازات‌شناختی دیدگاه زنانه سخن می‌گویند و بر این باورند که آغازکردن از تجربه‌های جزئی افراد اخراج شده، فهم بهتر و مقرون به حقیقت‌تری حاصل می‌کند تا آغازکردن از فهم گروه‌های مسلط که دیدگاه خود را نظرگاهی جهانشمول و

فراتاریخی درباره وقایع می‌دانند (هاردینگ، ۱۹۹۱: ۲۶۸) زنان در هر سه نمایشنامه از تجربیات موفق در زندگی خانگی مثال‌هایی برای بهبود شرایط پیش می‌کشند که صرف نظر از موفقیت آنها، نفس به رسمیت شناخته شدن این پیشنهادها اقدامی پیشرو و بی‌سابقه در ادبیات یونان آن زمان است. چنان‌که پیشتر اشاره شد زنان در *تسموفوریازوس* از برتری راه و رسم زنانه برای محافظت از شهر و آیین سخن می‌گویند؛ *لیسیستراتا* با اشاره به پارچه بافی زنان، پولیس‌هایی که با تبادل سفیر به صلح و آرامش رسیده‌اند را به پارچه‌ای منسجم و قوی مانند می‌کند و با ریختن آب بر آتشی که مردان قصد افروختنش را دارند، جنگ‌های خانمانسوز را تحقیر می‌کند و پراکساگورا با تقلید از گفتار مردان از خواست زنان برای حضور در تصمیم‌گیری‌های جمعی برای پولیس پرده برمی‌دارد و با تسری پیوندهای خصوصی به قلمرو عمومی در جست‌وجوی تحقق عدالت است. «غیریت زنانه» در این آثار را به هیچ روی نمی‌توان سلبی دانست.

در نهایت اینکه آریستوفانس زن را «غیر» می‌داند، اما نه در خوانشی واحد و یکپارچه و نه به قصد تحقیر، بلکه انواع دیگر بودگی‌هایی که قابل انفکاک از زنانگی نیستند را در این کمدی‌ها بازمی‌نماید. نمایشنامه‌ها به‌طور عام همان‌گونه که اشتراوس در تحلیل کمدی‌های آریستوفانس اشاره می‌کند و نوسبام بعدها در شکنندگی خیر آن را می‌پرورد منتقد نگرش فلسفی هستند (اشتراوس، ۱۹۹۶: ۷ و نوسبام، ۱۹۸۶: ۲) آنها محدودیت‌های ارزش‌های اخلاقی را نمایان می‌کنند و منتقد نگاه از بالا به زندگی‌های بشری هستند. پیشنهادهایی که ارائه می‌دهند برگرفته از تجربه زندگی روزمره‌ی انسان‌های انضمامی است که به قول زنان تسموفوریازوس گرچه بی‌عیب نیست، اما در نهایت بهتر از قوانین موجود است.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۳۷) **فن شاعری**، ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبایی، بنگاه نشر اندیشه، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۸۱) **سیاست**، ترجمه‌ی حمید عنایت، چاپ چهارم، انتشارات علمی فرهنگی، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۱) **اخلاق نیکوماخوس**، ترجمه‌ی ابوالقاسم پورحسینی، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه، تهران

ـ افلاطون. (۱۳۸۰) **دوره کامل آثار**، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، چاپ سوم، خوارزمی، تهران

ـ بوردو، سوزان. (۱۳۸۱) **مذکرسازی اندیشه**، ترجمه‌ی تورج قره‌گزلی، در *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستار لارنس کهون، ویراستار ترجمه‌ی فارسی عبدالکریم رشیدیان، چاپ دوم، نشر نی، تهران صص ۶۹۶ـ۶۶۸.

ـ دوبوار، سیمون. (۱۳۸۰) **جنس دوم**، ترجمه‌ی قاسم صنعوری، توس، تهران

ـ کسنوفون. (۱۳۹۶) «**تدبیر منزل**» در اشترواس، لئو، گفتار سقراطی کسنوفون، ترجمه‌ی یاشار جیرانی، نشر آگه، تهران

ـ مورل، جان. (۱۳۹۷) **کمدی، تراژدی و دین**، ترجمه‌ی البرز حیدرپور، نشر مرکز، تهران

ـ هالیول، استیون. (۱۳۸۸) **پژوهشی در فن شعر ارسطو**، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، مینوی خرد، تهران

ـ یانگ، جولیان. (۱۳۹۵) **فلسفه تراژدی**، ترجمه‌ی حسن امیری‌آرا، ققنوس، تهران

- Foley, Helen P, 1992," The Conception of Women in Athenian Drama" in ***Reflections on Women in Antiquity*** by Helen P Foley (ed), Routledge,pp127-168

- Foley, Helene P., 1982, "The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae", *Classical Philology*, Vol. 77, No. 1 , pp. 1-21

- Harding, Sandra, 1991, *Whose* ***Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives***, Cornell University Press.

- Nussbum, Martha C,1986, ***The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy***, Cambridge University Pres.

- Strauss, Leo,1966, ***Socrates and Aristophanes***, University of Chicago Press.

- Taaffe, Lauren K. ,1993, ***Aristophanes and Women***, New York: Routledge.

- Complete Works of Aristophanes in the Perseus Digital Library:

- http://www.perseus.tufts.edu/hopper/searchresults?q=Aristophanes

پی‌نوشت

۱ـ مک اینتایر در کتاب ***در جست‌وجوی فضیلت*** اشاره می‌کند زمانی که از فضایل اخلاقی نزد یونانیان سخن می‌گوییم دست کم باید به چهار دیدگاه توجه کنیم: دیدگاه سوفسطاییان، دیدگاه افلاطون، دیدگاه ارسطو و دیدگاه تراژدی‌نویسان (۱۳۹۰، ص ۲۳۶) همچنین مارتا نوسبام در کتاب ***شکنندگی خوبی*** به این مهم اشاره می‌کند که نمایشنامه‌های یونانی یکی از منابع اصلی رقیب فلاسفه در بسط مفاهیم اخلاقی بوده‌اند. لئو اشتروس هم در کتاب *سقراط و آریستوفانس* دیدگاه مشابهی را درباره‌ی کمدی‌ها و اهمیت آنها در شهر مطرح می‌کند.

۲ـ catharsis Catharsis (κάθαρσις) به معنای تزکیه و پالایش. معادل «روان‌پالایی» در فارسی برای آن استفاده شده‌است.

۳ـ Peloponnesian War این جنگ‌ها که از ۴۳۱ تا ۴۰۴ قبل از میلاد ادامه داشت، گرچه میان آتن و اسپارت بود اما تمام مناطق یونانی‌نشین را درگیر کرد و به تخریب آتن و انحطاط تمدن آن منتهی شد.

۴ـ بنگرید به نصراصفهانی، مریم. (۱۳۹۹). «افلاطون علیه شاعران: عمومی و خصوصی در اندیشه‌های اخلاقی افلاطون و نمایشنامه‌نویسان»، دو فصلنامه تاملات فلسفی ۱۰.۳۰۴۷۰/phm.۲۰۲۰.۱۱۱۳۱۲.۱۶۴۸ :doi

۵ـ لئو اشتراوس (۱۹۷۳ـ۱۸۹۹) فیلسوف سیاست و منتقد فلسفه مدرن است. اشترواس معتقد است که دیدگاه‌های فلاسفه پیشامدرن و ادیان وحیانی به مراتب محکم‌تر از نظرات پایه‌گذاران فکری مدرنیته همچون ماکیاولی،هابز، لاک و ژان ـ ژاک روسو بوده‌است. او تلاش می‌کند نشان دهد که فلاسفه مدرن تنها با نادیده گرفتن استدلال‌های فلاسفه قدیمی توانسته‌اند بر آنها پیروز شوند. یکی از بحث انگیزترین وجوه اندیشه اشتراوس اعتقاد او به‌وجود لایه‌های پنهان در آثار نویسندگان پیشامدرن است. به باور او بسیاری از نویسندگان بزرگ قدیمی به دلایل مختلف نظریات خود را در باطن آثار خود مخفی ساخته‌اند و برای دستیابی به اعتقادات اصلی آنها باید وجوه پنهانی آثار آنها را کشف کرد.

۶ـ مجموعه آثار آریستوفانس به همت رضا شیرمرز و ویراستاری عطاالله کوپال در سال ۱۳۸۱ توسط انتشارات نمایش به فارسی ترجمه شده‌است، با این حال نظر به ماهیت پژوهشی این نوشتار از این ترجمه‌ها استفاده نکرده‌ام چراکه در ترجمه آثار ادبی گاه غلبه ذوق و قریحه مترجم دقت برگردان را تحت تأثیر قرارمی‌دهد که کاملا طبیعی هم هست. در این نوشتار به ترجمه‌های انگلیسی موجود در سایت پرسئوس اتکا کرده و بر همان اساس ارجاع داده‌ام.

۷- Éros (ἔρως érōs) و Philia (φιλία philía) و Agápe (ἀγάπη agápē) سه عبارت یونانی هستند که به سه گونه متفاوت عشق اشاره می‌کنند. اروس ارجاع به عشق اروتیک دارد، فیلیا متوجه دوستی است و آگاپه عشق به همه مخلوقات خداوند است.

۸ـ پدیدارشناسانی چون هوسرل، سارتر، لویناس و مرلوپونتی از منظری دیگر ارتباط خود و دیگری را بررسی می‌کنند که گرچه بصیرت‌های بسیاری برای نقدهای زنانه‌نگر به همراه داشت اما ارتباط مستقیمی به نوشتار حاضر ندارد و بیشتر بر ابعاد انتولوژیک ارتباط خود ـ دیگری متمرکز است.

۹ـ مترجم فارسی از برابر «نفس مدرک» استفاده کرده‌است.

۱۰ـ جشنی مذهبی مربوط به دمتر خدای‌بانوی باروری و دختر پرسفونه که همسر خدای زیرزمین شد و هشت ماه از سال را روی زمین و چهارماه آن را زیر زمین به سر می‌برد. در این جشن تنها زنان حضور داشتند و آیین‌هایی خاص به جا می‌آوردند.

۱۱ـ همسر اولیس پادشاه ایتاک و سمبل وفاداری در ازدواج. او بیست سال برای بازگشت همسرش از جنگ تروا صبر و خویشتنداری پیشه کرد.

۱۲ـ بیان یا سخن آزاد یا زبان مهارنشده که مشخصه نظام حکومتی دموکراتیک است. اصطلاح پاریشیا در دفاع از دموکراسی در قرن چهارم و پنجم کاربرد دارد و علاوه بر نمایشنامه‌ها در رسالات افلاطون نیز ظاهر

شده‌است. سقراط از مخاطبانش می‌خواهد به شیوه پاریشیا و بدون شرم سخن بگویند زیرا در پولیس دموکراتیک آتن سخن می‌گویند. پاریشیا را «گفتار بی‌ترس» یا «به زبان آوردن همه چیز» نیز دانسته‌اند.

13- Ecclesiazousai (Ἐκκλησιάζουσαι) Assemblywomen یا Congresswomen, Women in Parliament, Women in Power, A Parliament of Women

14- Some Like It Hot

15- Mrs. Doubtfire

16- Tootsie

Discovering the Concept of Women's Otherness in Aristophanes' Comedies

Maryam Nasr Esfahani

Assistant Professor, Centre for Women's Studies, Department of Social Studies, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

Abstract

In investigations about historical literature of ancient Greece, Greek women were typically imagined oppressed and subjugated. Yet, women's roles and positions in ancient Greek dramas, whether in tragedy or comedy, are unexpected and controversial. Traditionally, scholars understand this paradox simply inspired by the mythological system of thought of that time, but in the late half of the twentieth century, different interpretations of the female characters in dramas were suggested. Among the Greek dramas, I chose three comedies by Aristophanes, the father of Greek comedy. The plays are known as "women's plays" and they are including Lysistrata, Thesmophoriaszousae, and the Ecclesiazousae. In Lysistrata, instead of gods and goddesses, women are the savior of Greece nation. They resist in front of militant men and bring peace to Greece. In another play, Tsemmophoriasus, women protest against misogyny and atheism existed in Euripides tragedies. They condemn Euripides to death because he insults women in his tragedy and made the situation hard for them. In Ecclesiazousae, women seek utopia by presenting the ideas for a communist society. They make their dream come true by disguised themselves as men and going to parliament. They vote for women ruling and made their utopia for a while. Aristophanes confronts women and men in three different positions in these three plays. In this article, these works were examined, and besides that, two opposing interpretative approaches on these three comedies were presented. I entitled them negative otherness and positive otherness. On the one hand, some scholars believe the otherness of women and the active roles of them in these plays are comical and abusive (negative otherness). In this part, I mostly concentrate on Taaffe interpretation. Meanwhile, other scholars suggested different approaches to women's otherness in these comedies which are in accordance with feminist standpoint theory. They argue that women in these comedies are not comics at all. Women in these comedies are "the other" who has the epistemic advantage in comparison with men (positive otherness). They applied their own lives experience to make peace and ruled a utopian government, which can be explained by "Feminist Standpoint Theory". In this part, I use Strauss and Foley analysis. At the end of this article, I conclude that studying Aristophanes' plays from the late perspective provides a better understanding of the otherness of femininity in his works.

Keywords: Aristophanes, Comedy, otherness, Women

Morphology of Religious Dramatic Rituals of Xarreh in Ashura of Lorestan
With the approach of interpretiveism based on the Axsij of ancient Persia as a documentary drama

Elham Aref

M.A Dramatically literature, Art faculty of Soureh University, Tehran. Iran

Mohammad Aref

Associate professor and Art faculty member of Islamic Azad University, Tehran branch. Iran

Vahid Golestan

ph. D candidate of Allameh Tabatabaie University, Tehran. Iran

Abstract

The purpose of this paper is to study the analytical and etymological religious rituals of "Xarreh", with an ancient Iran approach based on Clifford Geertz's symbolic anthropology theory. At dawn, about 100,000 people of Khorramabad, Lorestan, with rituals of water, flowers and rose water (Xarreh) made in the streets and squares, and until noon of Ashura (seven hours) with an allegiant format based on documentation (associations of the meanings) of the Event of Ashura by expressing individual monologues in the important squares of Khorramabad Lorestan display. Religious anthropological hypotheses about this documented ritual are such that it has two basic applications in itself: 1- Continuation of historical citations based on a great event in the Islamic world that does not need to be proven 2- Transformation in the displays who are also drama displays that do not yet know its literary and civic roots. The idea, the bin of thought, the plot and the main form of this documentary indigenous religious ritual are defined based on socio-historical facts and existing documents that are documentary or narrative. The findings show that every year, the people of Khorramabad hold a religious show, with a special glory, and believe that the executive philosophy of this ritual definition the meanings of the facts and documentation of the Desert of Karbala. The results of the author's four-year research in the field of research and available documents show that this ritual is performed only in Khorramabad, Lorestan, and two main reasons: 1- Association of the meanings of the Karbala desert 2- Artistic taste of the Lor tribe, has led to the filth and permanently of this dramatic structure. Four basic elements of water, wind, fire and soil (Axsij) rooted in the old Iranian literature are also important elements of the documentary ritual of Xarreh. This paper has been qualitatively analyzed using descriptive-analytical and in-depth method based on Branislav Malinowski's functionalism theoretical framework and Clifford Geertz's interpretiveism in comparison with documentary drama characteristics.

Key words: Ritual, Xarreh, Soil to the body, Anthropology, Ethnicity, Art, Religion, Khorramabad, Lorestan, Iran.

Musical drama capacities in radio documentary production

Pedram Beheads
Master of Radio Production
Hassan Khojasteh Bagherzadeh
Associate Professor, Department of Radio, Faculty of Production, IRIB University Tehran, Iran
Majid Sharifkhodaie
Assistant Professor, Department of Radio, Faculty of Production, IRIB University Tehran, Iran

Abstract

Radio uses music in a variety of fields and applications to maximize production capacity in order to attract more audiences and increase their satisfaction. One of the areas that has received less attention is the use of musical drama for production of programs, especially radio documentaries.

A radio music documentary that is produced from only two elements of music and effects in the context of a drama is like a symphony whose movements narrate different parts of the event. In this type of documentary, sign-making, each of which is responsible for a specific concept and meaning in music, takes over the narration of the story. Are.

This research is qualitative and uses semiotic analysis method based on Saussure approach based on signifier and signified. The studied sample is Majid Entezami Symphony of Sacrifice and a radio show made in England called Intensive Care. The use of radio shows abroad is to ensure that the quality of effects produced in European studios is higher than domestic shows, and also the Foley Sound Effect technique is used in their construction, so the meaning of the media message to the audience is clearer and Is Guyana.

The results of combining the capacity of music drums, effects and radio drums are presented in tables so that radio producers and producers can experience how to use the features of music drums with effects in the production of radio music documentaries by studying them.

Key word: Radio documentary, effects, music drama, narrative, radio drama

The legal interests of theatre performers in Iran

Sara boroumandi
master holder in theatre directing, Faculty of art and architecture, Tarbiat Modares university
Farhad mohandes pour
Assistant professor, Faculty of art and architecture, Tarbiat Modares university

Abstract

This essay is based on intellectual property aspects of Theatre. Copy right

and related rights is the main concern. The majore question is to what extend director and actors will enjoy the copy right. The purpose of this essay is to explore what is copyrightable in theatrical works and who will be the author. This paper will discuss will discuss the importance of protecting theatrical works by copy rights. It will show what is the definition of authorship in theatre and suggest some solutions for ownership in theatrical works in Iran.

It seems that it is an issue for theatrical artists in Iran to exercise their copy right. It is suggested that to determine owner the difference between performances should be taken to consideration. In some cases, actors should be considered as more than a related right holder. In general, it should be considered that who made the most effort in order to create a performance and what is copyrightable in theatrical works.

Keywords: Work of Theatre, Intellectual property, Author Rights, Related rights

Practical Evaluation of Barthes Opinion on Rules and Reasons of Beauty and Attractiveness of Theatre Costumes

Esmaeel shafiee
Associated professor, faculty of cinema and theatre, University of Art, Tehran
Golnaz Golshan
M.A in theatre, faculty of cinema and theatre, university of Art, Tehran

Abstract

Undoubtedly, attractiveness is the most important factor in an artwork. Since the "attractiveness" and "beauty" are of vague border and most of the philosophers deem that the attractiveness is the consequence of beauty, and as a result, we may say that the existence of each of the two factors is impossible without other one.

Costumes in theater is one of the most important factors in performance, and always accompanies the actor, and on this basis, we may say that one of the important factors of creation of an attractive dramatic artwork (beautiful artwork) is wearing attractive (beautiful) costumes in that artwork, which may finally result in creation of a very attractive (beautiful) dramatic work. In an article entitled "Diseases of costume theatre" Roland Barthes who is an Aesthetician on costume and costume Design, has enumerated a few principles and rules (requirements) which might be considered as components for more attractiveness (more beautiful) design of costumes in a dramatic artwork. Method of capturing and gathering data and information in this research is a descriptive-analytical method, and the information is gathered out of the library references, reliablewebpages and field research. The question brought forward in this research is "how much the Barthes opinion would be effective in beautification and attractiveness of theater costumes ?" As we face with insufficient scientific and applied references and resources in this field, the importance of this research shall assist the costume designers and stage directors in finding the principles and standards for designing more attractive and beautiful costumes. In consideration of the investigations conducted about effectiveness of Barthes opinion about the costumes of two dramas of Ali Rafiei as case study, the most important achievement of this research is that the principles and rules intended by the Barthes about beauty and attractiveness of theatre costumes has been effective in practice, and may result in designing more attractive and beautiful costumes, and consequently, the performance of drama shall be more attractive.

Keywords: Theatre costumes, Roland Barthes, Aesthetics, Attractiveness, Ali Rafiei

The function of minimalism in postmodern theater directing (with emphasis on the minimalism of the actor element in the experiences of Tadeusz Kantor)

Parvin Shojaee
Master's course student, of Theatre Directing Nabi Akram NonProfit Institute, Tabriz Tehran Branch, Iran
Reza Dadooi
Visiting Professor, Nabi Akram Tabriz NonProfit Institute, Faculty of Art, Tehran Branch, Iran

Abstract

Finding the function of minimalism in postmodern theater directing, followed by acquaintance with Tadeusz Kantor's experiences in the minimalism of the actor element, is a priority of this research. With the advent of the postmodern movement, the artists of this school used the tools and products that were unknown to the art world until then, to the point that they were considered an integral part of their executive tools. In the performances of this school, the performers do not act only by relying on their own words, but also use other and various new languages and tools, which sometimes these tools and objects are the driving force. Meanwhile, minimalist artists used industrial products and their assembly in the composition and creation of their works. Due to the lack of previous research on minimalism in postmodern theater directing, the aim of this study is to examine The function of minimalism of the actor element in postmodern theater, in which minimalist artists in favor of their ideas, executive methods They took a special look and also with the aim of getting to know the director and avant-garde painter, Tadeusz Kantor, evaluates his experiences in using executive tools for the minimalism of the actor element. The present study is a descriptive-analytical study that, based on library sources and interdisciplinary studies of art, as well as observing some of Tadeusz Kantor's famous theatrical films, examines his experiences and thoughts in the direction of minimalism of the actor element. As a result of this research, we find that many postmodern directors minimize their performance from a text and turn it into a conceptual work, whether possible with body language or video, or objects and mannequins, or layout, or Accidentally, they play with every element. Also, the avant-garde director and painter Tadeusz Kantor, using his visual and visual mind in the style of conceptual art, uses the actor element to achieve a minimalism that transforms his theaters like animated paintings Picture.

Keywords: Postmodern Theater, Minimalism, kantor, Tadeusz

Abstract

Contents

Editor 9

The function of minimalism in postmodern theater directing (with emphasis on the minimalism of the actor element in the experiences of Tadeusz Kantor)
Parvin Shojaee, Reza Dadooi 13

Practical Evaluation of Barthes Opinion on Rules and Reasons of Beauty and Attractiveness of Theatre Costumes
Esmaeel shafiee, Golnaz Golshan 35

The legal interests of theatre performers in Iran
Sara boroumandi, Farhad mohandes pour 71

Musical drama capacities in radio documentary production
Pedram Beheads, Master of Radio Production, Hassan Khojasteh Bagherzadeh 89

Morphology of Religious Dramatic Rituals of Xarreh in Ashura of Lorestan
With the approach of interpretiveism based on the Axsij of ancient Persia as a documentary drama
Elham Aref, Mohammad Aref, Vahid Golestan 113

Discovering the Concept of Women's Otherness in Aristophanes' Comedies
Maryam Nasr Esfahani 143

Theater Quarterly

Issue 80 / Spring 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
The manager of Namayesh research and publications office system: **Rooh-allah Iraji**
www.namayesh.org

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

Use of Content is Permitted Only With Reference.

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

IN THE NAME OF GOD