به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و سه / زمستان 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. دکتر فرزان سجودی
(استاد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
۵. دکترمحمدباقر قهرمانی
(دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۶. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری
(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
۷. دکتر محمدجعفر یوسفیان‌کناری
(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)

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
www.quarterly.theater.ir **نشانی الکترونیک**: ft.drama@gmail.com
استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۳٤۳٤/ ۱۲٤ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و براساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ٥٦ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

براساس این فراخوان محققان و پژوهشگران می‌توانند مقالات خود را منطبق با شیوه‌نامه ارائه شده تهیه و به صورت کامل همراه با چکیده و عنوان انگلیسی به نشانی اینترنتی ft.drama@gmail.com ارسال کنند.

همچنین اعلام می شود که تحریریه فصلنامه تئاتر از پذیرش مقالاتی که براساس شیوه‌نامه تهیه نشده باشند یا کم و کاستی داشته باشند معذور خواهد بود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه تئاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا هفت کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۲۵ صفحه A۴) معذور است.

۲- رسم الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است (آخرین ویرایش). رعایت نیم فاصله در تایپ مقالات الزامی است. تمام مراحل تایپ ،نمونه خوانی و تصحیح پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

۳- مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، مرتبه علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحه جداگانه ذکر شود.

۴- ارسال چکیده انگلیسی (حداکثر ۸-۱۲ سطر)، در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده / نویسندگان، مؤسسه / مؤسسات متبوع و رتبه علمی آنان الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر. مقاله منتشر شده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره

(شماره نشریه). شماره صفحات.

مقاله ترجمه شده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.

پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله. نام نشریه الکترونیکی (با حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره. تاریخ مراجعه به سایت.

«نشانی دقیق پایگاه اینترنتی»

۶- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسئول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است ذکر نام نویسنده مسئول الزامی است.

۷- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیر فارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

۸- نام کتاب‌ها در داخل متن به صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.

۹ -تمامی توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین،...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

۱۰- پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای نویسندگان است. تأکید می‌شود که مقاله نباید در هیچ یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش‌ها چاپ شده باشد. نویسنده / نویسندگان موظف‌اند در صورتی که مقاله آنان در جای دیگری چاپ و یا نامه پذیرش چاپ آن صادر شده است، موضوع را به اطلاع دفتر فصلنامه برسانند.

۱۱- فصلنامه تئاتر فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی بوده، در زمینه نظریه و نقد تئاتر و حاصل پژوهش نویسنده / نویسندگان باشد.

۱۲- فصلنامه در ویراستاری ادبی مقاله، بدون تغییر محتوای آن آزاد است. ضمناً از پذیرش مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آنها رعایت نشده است، معذوریم.

۱۳- چکیده انگلیسی مقاله پس از تایید، ویرایش خواهد شد و ویراستاری ادبی آن برعهده فصلنامه است.

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

۱۵- تمامی پی‌نوشت‌ها در پایان مقاله بیاید و تمامی پا صفحه‌ها به انتهای مقاله انتقال داده شود.

۱۶- اسامی اشخاص (نمایشنامه‌نویس، کارگردان، نظریه‌پرداز و...) Italic بشود. تمامی عنوان‌ها (عنوان کتاب، نمایشنامه، نمایش، فیلم...) بولد شود.

ارجاعات دورن متنی از منابع ترجمه نشده فارسی به صورت فارسی نوشته شود و اسامی و منابع مقالات و کتاب‌های ترجمه نشده هم به زبان فارسی قید شود.

متن اعراب گزاری (فتحه، ضمه، تشدید و...) شده نباشد.

۱۷- دریافت مقاله در این فصلنامه منحصراً از طریق نشانی ft.Drama@gmail.com صورت می‌گیرد.

فهرست

سخن سردبیر **۹**

دراماتورژی طراحانه با بهره‌گیری از اندیشه شالوده‌شکنی ژاک دریدا
علیرضا حسین‌زاده، رضا مهدی‌زاده ۱۳

مطالعه‌ی انتقادی تاثیر مهاجرت بر هویت شخصیت‌های نمایشنامه‌ی پاره‌سنگ در جیب‌هایش اثر مری جونز
علی رجب‌زاده طهماسبی، احسان آجورلو، پویا رئیسی ۳۱

تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تکیه بر تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی
میلاد حسن‌نیا، نادر شایگان‌فر، رحمت امینی ۵۱

اسلحه و انسان جورج برنارد شاو: طنزی با گفتمان‌سازی ضد ایدئولوژیک یا کمدیِ همگام با ابزارهای ایدئولوژیک؟
نوید مقصود، بهروز محمودی بختیاری ۷۱

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌های «افعی طلائی» اثر علی نصیریان و «پایین، گذر سقاخانه» اثر اکبر رادی در پردازش شخصیت‌های لوتی و لومپن
حسین شماخی، محمدحسین ناصربخت ۹۳

واکاوی پدیده قاجارگرایی در ادبیات نمایشی دهه هفتاد و هشتاد از منظر آرای لوکاچ
نسیم سلیمانی، علی روحانی، بهزاد آقاجمالی ۱۱۹

مروری بر رویکردهای جایگزین برای الگوی کلاسیک حضور صحنه‌ای در هنرهای نمایشی
سارا پینی / سعید اسدی ۱۳۶

سخن سردبیر

ارسطو در طلیعه تمدن هنری با اثر جاودانه «فن شعر» ملاک و معیاری برای سنجش سطح کیفیت روش‌شناختی نقد تئاتر طراحی کرد تا مبتنی بر گستره‌ای پارادایمیک و الگویی ذهنی ـ نظری سامانه‌ای برای نقد این هنر وجود داشته باشد، ولی با سیر تحول هنر تئاتر در دل تاریخ اندیشه و خلاقیت هنری آن، مدل نقد تئاتر در دوره معاصر از ویژگی کثرت‌گرایانه‌ای برخوردار گشت به گونه‌ای که خوانش یک اثر نمایشی در چهارچوب سپهر نقد تئاتری به‌ناچار پارادایم‌ها و الگوهای متفاوت نقادانه را می‌طلبد. منتقد حرفه‌ای تئاتر باید شناختی دقیق از نظریه‌ها، پارادایم‌ها، ساب‌پارادایم‌های متنوع، پیچیده و متعدد در زمینه خوانش اثر تئاتری، نظریه‌های تاثیرگذاری چون اثبات‌گرایی، فضا ـ زمانی هگلی، تحلیل گفتمان انتقادی، مارکسیسم، فمینیسم و درونمایه‌های دراماتیکی چون تاریخ‌گرایی، معنا و معناشناسی گفتمانی، تحلیل پیرامونی، فردی، اجتماعی و گفتمانی، خوانش مولف محور، متن محور و خواننده محور با توجه به فرامتن داشته باشد. همچنین نظریات فیلسوفان و اندیشمندانی چون دکارت، کانت، هگل، مارکس، هایدگر، گادامر، فوکو، بارت، دریدا، لیوتار، ژنت، باختین، مرلوپونتی و غیره را فهم کند و نیز آراء صاحب‌نظران، نظریه‌پردازان و هنرمندان تئاتری از قبیل آلفرد ژری، آنتونین آرتو، استانیسلاوسکی، مایرهولد، برتولد برشت، ساموئل بکت، گرتوفسکی و... را دریافت کند.

گرایش‌های مختلف ذوقی و زیباشناسانه در جریان تئاتر امروز به‌طورطبیعی صورت‌بندی‌های متنوعی برای خوانش اثر تئاتری به‌دست می‌دهد به‌گونه‌ای که در میان تئوری‌های مطرح درباره نقد تئاتری، دسته‌بندی متفاوت و حتی متضادی دیده می‌شود. در این میان هر یک از این دسته‌بندی‌ها سعی در بازخوانی اثر تئاتری دارد. در بازخوانی یک متن نمایشی می‌توان به

نسبت میان زیست و زندگی اثر تئاتری با شرایط جامعه و جهان، به اندیشه برپا دارنده آن، ویژگی مکانی و زمانی وابسته به اثر و خصوصیات فرازمانی و فرامکانی وابسته به آن پی برد که خوانشی بینامتنی، فرامتنی و ابرمتنی را می‌طلبد. در یک خوانش ساده، برخی منتقدان، اثر تئاتری را همانند سایر هنرها تجلی روح زمانه می‌پندارند، ولی در نهایت هر اثر نمایشی به عنوان یک زبان و یک متن نویسا و خوانا، کنش و منشی هویت‌زا و گفتمانی دارد و محل تعامل و چالش ارزشمندی به شمار می‌آید که باید خوانده و کشف و شهود شود، نحوه مواجهه هر یک از نظریه‌ها و مکاتب با موضوع مولف یا اثر هنری متفاوت است، به‌طور مثال اندیشه پساهگلی شخصیت و چهره هنرمند و یا اثر هنری را به‌عنوان ابزاری از روح زمانه درک می‌کند و مخالفین آنها هنرمند و اثر هنری را با تفسیری دیگر برمی‌خوانند. نشانه‌شناس‌ها، تحلیل‌گرایان ساختارگرا دلالت را به‌صورت کدهایی در متن می‌یابند درحالی‌که پساساختارگرایان، تلقی معنا را به شکلی متفاوت در نزد مخاطب و منتقد ملاک می‌دانند. آنها براساس نظریه دریافت، تلقی معنا را در نزد مخاطب و خلق آن از سوی دریافت‌کننده می‌پندارند.

در چنین خوانشگری متنوعی پرسش‌هایی بی‌شک به ذهن متبادر می‌گردد، پرسش‌هایی از قبیل: آنچه هنرمند در ذهن می‌پروراند آیا برای منتقد یا مخاطب ارزش دارد؟ یک اثر تئاتری بیانگر چه معنایی می‌تواند باشد؟ آیا یک اثر تئاتری قادر به انتقال افق معنایی تاریخی گذشته به دوران جدید است؟ و چند و چندین سوال دیگر. درواقع هرگونه پاسخ به این قبیل پرسش‌ها منوط به شناخت دقیق و اصیل از حوزه گسترده نقد در تئاتر است. با مطالعه پارادایم‌های مختلف نقد بخوبی می‌توان دریافت که هر پارادایم به یک بخش از فرایند شکل‌گیری اثر تئاتری، بیش از سایر بخش‌ها اهمیت می‌دهد؛ رویکردی متفاوت برای خوانشی واقعی و اصیل از گفتمان و روشی منطقی و پذیرفته که باید در نقد امروز تئاتر ما مورد توجه منتقدان تئاتر آگاه ایرانی قرار گیرد.

دراماتورژی طراحانه با بهره‌گیری از اندیشه شالوده‌شکنی ژاک دریدا

علیرضا حسین‌زاده
رضا مهدی‌زاده (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۲۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱

دراماتورژی طراحانه با بهره‌گیری از اندیشه شالوده‌شکنی ژاک دریدا

علیرضا حسین‌زاده
کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

رضا مهدی‌زاده
مربی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله از پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد با عنوان «دراماتورژی طراحانه با بهره‌گیری از اندیشه شالوده‌شکنی ژاک دریدا با مطالعه و تحلیل سه اجرا از نمایشنامه‌ی هملت شکسپیر» به راهنمایی مهندس رضا مهدی‌زاده برگرفته شده است.

چکیده

تئاتر و اجرا با به‌کارگیری و ترکیب تصاویر و الفاظ به خلق فضای نمایشی می‌پردازند. فضای نمایشی توسط تخیل مخاطب دریافت می‌شود و به نشانه‌هایی تبدیل می‌شود که معانی و مفاهیم نمایش را به او منتقل می‌کنند. دراماتورژی فضا معمولاً با ترکیب، سازماندهی و پردازش پیوند دارد؛ راهکاری که طراح صحنه را به‌عنوان یکی از ارکان اصلی شکل‌گیری اجرا برای تألیف از طریق تعریف فضا مطرح می‌سازد. بررسی مفاهیم نمایشنامه، تجسم‌بخشی و قراردادن این مفاهیم در زمینه‌هایی گسترده‌تر با زبان تصویر و فضا، جایگاهی با عنوان دراماتورژی طراحانه را به‌وجود می‌آورد که اساس کار آن تاویل، شالوده‌شکنی و پی‌ریزی و تالیف جهان‌های تازه است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به سوال اصلی چگونگی عبور از متن نوشتاری به تولید متن نانوشته و متن اجرا، با اتکا به فرضیه اثربخشی اندیشه شالوده‌شکنی در شکل‌گیری دراماتورژی طراحانه در اجرا است. خوانش‌های دریدا مستلزم توجهی دقیق به گواه متنی و تناقضی منطقی است که جریان نوشتار در آنجا می‌تواند اقدام تأویل‌گر در طلب یک معنای متحد را مختل سازد و از طریق بازخوانی تقابل‌های دوگانه، لایه‌های پنهان درون‌متنی، بینامتنیت، حضور و غیاب، دیفرانس، بازی با معناها و نشانه‌ها، پیوندها و گسست‌های متنی، مفاهیم تازه‌ای را از درونِ خود متن، متبلور نماید. مقاله‌ی حاضر پژوهشی کیفی با استناد به منابع کتابخانه‌ای و سایت‌های معتبر اینترنتی است که ضمن ارائه الگویی برای خوانش متن، به چگونگی استخراج تصاویر و پی‌ریزی نظام‌های دیداری نامتعارف می‌پردازد. بی‌شک در چنین پژوهش‌هایی، پیوندِ ساختارهای نظریه–عمل، هم‌سو با یکدیگر، می‌توانند الگوها و فرم‌های تثبیت‌شده‌ی اجراهای گذشته نمایش‌هایِ کلاسیک را دگرگون کنند.

واژگان کلیدی: دراماتورژی طراحانه، شالوده‌شکنی، *ژاک دریدا*، فضا، تئاتر.

درآمد

دراماتورژی برای پردازش مناسبات صحنه‌ای اجرا (تمام عناصر میزانسن) هم برای کمک به بازی هر چه بهتر بازیگران و عوامل اجرا و هم کمک به جذب و درک بهتر مخاطب از اجرا، ضرورت دارد و این امکان با شالوده‌شکنی از متن اصلی نمایشنامه و رسیدن به متن دوم یا همان متن اجرا (پرفرمنس تکست) که متنی دراماتورژی شده و بصری است، میسر خواهد بود. بررسی تمامی مفاهیم موجود در نمایشنامه، تجسم‌بخشی و قراردادن این مفاهیم در زمینه‌هایی گسترده‌تر با به‌کار بردن زبان تصویر و فضا جایگاهی با عنوان دراماتورژی طراحانه را به‌وجود می‌آورد که کار او تاویل، شالوده‌شکنی و پی‌ریزی و تالیف جهان‌های تازه است. *مگدالنا هولدر* در کتاب **طراحی صحنه در عمل** ضمن تاکید بر در هم تنیدگی عنصر طراحی صحنه در اجرا، بازنگری در مفاهیم کهنه اجرا و پی افکندن نظام‌های جدید در طراحی صحنه را پیشنهاد می‌کند: «خوانش متن و رفتار با آن نیاز به افق‌های جدیدی دارد تا بتوان آن را با گستره هنری نو همراه کرد. روش‌هایی که ریشه در بازنگری در چگونگی برخورد با متن دارد» (هولدر، ۲۰۰۴: ۶۴).

اصطلاح دراماتورژی طراحانه[۱] نخستین بار در چهارسالانه پراگ که از معتبرترین رویدادهای حوزه طراحی صحنه در جهان است مطرح شد. این اصطلاح بین‌المللی، یک راهبرد کلی برای ساخت تئاتر از جنبه دیداری و ساختاری است. هدف اصلی این پژوهش این است که ضمن بررسی مفهوم «دراماتورژی» به بررسی و تبیین «دراماتورژی طراحانه» براساس نظریه شالوده‌شکن ژاک دریدا بپردازد. برای رسیدن به هدف یاد شده، این مقاله در سه بخش کلی تدوین شده است: در بخش نخست مبحث دراماتورژی در دو حوزه‌ی «تحلیل و پژوهش» و سپس در حوزه‌ی «عمل» بررسی می‌شود و پس از آن، دراماتورژی طراحانه، به عنوان نوعی از دراماتورژی که در حوزه‌ی عمل و برای فضاسازی تئاتر انجام می‌پذیرد مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بخش دوم به اندیشه ژاک دریدا در ارتباط با شالوده‌شکنی و بخش سوم به بررسی دراماتورژی طراحانه با توجه به این نظریه می‌پردازد و با ارائه مولفه‌های موثر در خوانش شالوده‌شکنانه برای نیل به درام‌پردازی بصری با انجام مطالعه موردی، مسیر دراماتورژی در حوزه عمل را هموار می‌سازد.

۱ـ مروری برمفهوم و عملکرد دراماتورژی

معنای واژه‌ی دراماتورژی عبارت است از «صناعت یا فنون ساخت اثر نمایشی که به طور جمعی صورت گیرد» (کاردولو و دیگران، ۱۳۸۴: ۲۴). دراماتورژ به طور ساده به عنوان نمایشنامه‌نویس یا نمایشنامه‌ساز[۲] تعریف می‌شود. معنای نمایشنامه‌ساز را واژه‌ی یونانی دراماتورژی[۳] تقویت می‌کند، چرا که واژه‌ی یونانی مرکب است از یک ریشه به معنای «عمل یا کار[۴]» و یک پسوند به معنای «فرایند یا طرز کار[۵]». بنابراین در اصل، دراماتورگوس، سراینده‌ی درام، یعنی نمایشنامه‌نویس است. دراماتورژ در دیدگاه برخی تئوریسین‌ها، منتقد درون گروه است. فعالیت او در یک اجرای صحنه‌ای قابل دید است. حضور او در یک گروه و در کنار کارگردان ضروری، قابل رویت و دریافت است. حوزه اثرگذاری او در شکل و شیوه اجرا و اتمسفر نمایشنامه است.

نقش دراماتورژ اجرا در کنار کارگردان مدرن در اواخر قرن ۱۹ توسعه یافت. نقشی همکار، سینرژیک و گاه تبادل‌پذیر همراه با عملکردی هرمنوتیکی از فهم و درک معنای نمایش و کمک به آشکار شدن آن در طول تمرینات برای ایجاد میزانسن منسجم و استادانه (طالبی، ۱۳۹۷: ۲۹).

دراماتورژها، برنامه‌ای راهبردی برای اجرا می‌نویسند تا به مخاطب برای ورود به دنیای نمایش کمک کنند. در عمل، دراماتورژی به مجموعه فنونی اشاره دارد که تمامی هنرمندان تئاتری آنها را به‌کار می‌بندند تا به سه امر مهم دست یابند: تحلیل، پژوهش و کاربرد عملی. بدیهی است که کارگردانان، طراحان، بازیگران وگروه‌های تولید برای هر اجرا این سه فعالیت را انجام می‌دهند (چمرز، ۱۳۹۴: ۱۰). به بیان کلی، وظایف دراماتورژها عبارت است از: انتخاب و آماده‌سازی متن نمایشنامه برای اجرا، مشاوره با کارگردان، بازیگران و طراحان... و تربیت تماشاگر. انجام این وظایف مستلزم ایجاد تعالی دقیق میان نیاز برای ساده‌سازی و شفاف‌سازی از یک سو و نیاز به پیچیدگی و غنای ایهام از سوی دیگر است (اسمیت، ۱۳۸۴: ۳۱).

۱ـ۱ـ دراماتورژی طراحانه؛ روایت معمارانه متن نمایشی

روایت‌گری در فضا نوعی فرایند انتظام بخشی به داده‌های فضایی است. همواره رابطه‌ای مفهومی میان داستان‌ها با معماری و فضا وجود داشته است. دراماتورژی طراحانه، مهارتی برای تجسدبخشی به معماری و تسهیل و هدایت کنش‌های واقعی در فضای داستانی نمایش محسوب می‌شود. «دراماتورژی طراحانه به عنوان ابزاری برای یافتن تکنیک‌هایی برای طراحی و به دست آوردن دیدگاه‌های جدید در مورد روند تولید و هدایت فضا است» (کلارک، ۲۰۱۳: ۵۹). نوعی روش‌شناسی که شیوه‌های طراحی را با پیشینه اجتماعی و فرهنگی درهم می‌آمیزد و ضمن تقویت نقش طراح به عنوان عاملی خلاق برای بررسی پاسخ‌های مختلف برای حل مسائل اجرایی و دیداری، به بسط و توسعه ایده در فرایند ایجادی اجرا، جایگاهی ویژه اختصاص می‌دهد (شان، ۱۹۸۳: ۵۵). به طور کلی حل مسائل طراحی در مسیر دراماتورژی طراحانه برای روایت معمارانه فضای اجرا، به سه ساحت کلی می‌انجامد که عبارتند از:

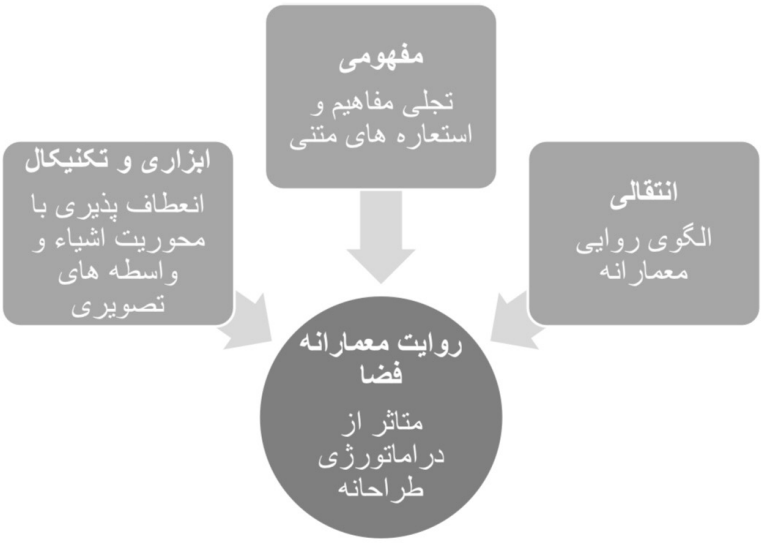
ـ طراحی مفهومی که با تمرکز بر مفاهیم درون متنی و با تکیه بر استعاره‌های دیداری شکل می‌گیرد.

ـ طراحی انتقالی که مبتنی بر ساخت فضا براساس ارجاع به یک روایت معمارانه خاص صورت می‌گیرد. روش انتقالی یک نوع شیوه قیاسی است که از طریق قیاس مستقیم یا غیرمستقیم با یک روایت، امور طرح را یکپارچه‌تر حل می‌کند.

ـ طراحی ابزاری (شیءگرا) و تکنیکال با محوریت اشیاء و واسطه‌های تصویری صورت می‌گیرد. در این شکل روایت‌گری، فضا در یک فرایند کاهشی به حداقل حضور توده‌های غیرانسانی برای ساخت مکان می‌رسد. اختصار در جلوه‌های نرم‌افزاری و اشیاء به کارآمدی عناصر فضایی می‌افزاید و به حضور بازیگر در فضا قوام می‌بخشد.

دراماتورژی، طراح را به آگاهی انتقادی ترغیب می‌کند و انتظار دارد تا چهارچوب مفهومی خاصی، از طریق تقویت محرکه پرسش‌گری و حساسیت فرهنگی او در جهت کارآیی چندوجهی برای تولید، پرورش یابد (کلارک، ۲۰۱۳: ۶۵). دراماتورژهایی که وظیفه‌ی طراحی اجرا را بر عهده دارند، سبک دیداری اجرا را مشخص می‌کنند. آنها متن اجرایی یا متن نمایشی و اجرای فرضی را برحسب درجه‌ی طبیعی‌نمایی یا تجردگرایی چشم‌انداز صحنه‌ای مورد بررسی قرار می‌دهند و درباره‌ی نسبت‌های انتزاع یا واقعیت نسبی اجرا، با ارائه پیشنهاد به بحث می‌پردازند.

فضای نمایشی به طور مستقیم از راه تصاویر و نشانه‌های جمعی‌اش شناخته می‌شود و درواقع متعلق به ساکنان و کاربران اصلی آن یعنی تماشاگران و اجراکنندگان است. اجراکنندگان مامورانی هستند که شناسایی فضا را ساده و تسهیل می‌کنند. فضای اجرایی نشان‌دهنده تعامل پیچیده‌ای از اشکال ارتباطی بین انسان‌ها، انسان‌ها و اشیا و در نهایت انسان‌ها و محیط است.



نمودار۱: نمودار روایت معمارانه فضای اجرا متاثر از دراماتورژی طراحانه.

۲ـ درآمدی براندیشه شالوده‌شکنی ژاک دریدا

شالوده‌شکنی راهبردی است که از درون ساختارگرایی بیرون آمده و در عین حال ضد ساختارها عمل می‌کند. آنچه ساختارگرایی را به پساساختارگرایی تبدیل می‌کند حرکتی است که از شرح منسجم ساختارها با تاکید بر قدرت دال‌ها صورت می‌گیرد. ژاک دریدا فیلسوفی جهانی با مکتبی ادبی، اجتماعی، سیاسی است. نظریه‌ی دیکانستراکشن[۶] (شالوده‌شکنی) او، خوانش نوینی از متون فلسفه، روان‌شناسی، ادبیات، دین‌شناسی، حقوق، علوم سیاسی، علوم تجربی و هنر عرضه کرده است و مهم‌ترین گرایش در نقد پساساختارگرا به‌شمار می‌آید. بنا به تعبیر دریدا «شالوده‌شکنی در نفس خود نه تحلیل است، نه نقد و نه حتی یک روش» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۳) و به قول دریدا «هر گونه تعریفی از شالوده‌شکنی خود موجب گمراهی و ندیدن موضوع اصلی می‌شود» (پاول، ۱۳۸۶: ۱۰۶). از این بابت، با توجه به تفسیرهای عرفی، شاید چنین استنباط شود که شالوده‌شکنی برخوردار از مفهومی سلبی و نفی‌گرایانه است و این امر بنا به برخی از تعابیر خود دریدا نیز تقویت می‌شود، آنجا که می‌گوید: «شالوده‌شکنی ... خود را نیز وا می‌سازد. می‌توان آن را وا ساخت و این «آن»... درون واسازی قرار دارد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۵). این مسئله هرچند در نگاه اول، بی‌اختیار، روح آنارشی پنهان در نگاه دادائیست‌ها و مانیفست‌های تریستان تزارا را به یاد می‌آورد که دادائیست واقعی آن کسی است که دادا را نیز قبول نداشته باشد، دریدا خود متذکر می‌شود که منظور او از شالوده‌شکنی «تخریب یا نفی به معنای نیچه‌ای نیست» (همان، ۱۳۹). به قول او: «شالوده‌شکنی خود حرکتی ساختارگرایانه بود و یا در حال حرکتی ضد ساختارگرایانه بود و آینده‌ی آن تا حدی به همین ابهام بستگی دارد[...] ساختارها باید باز می‌شدند، واپاشیده می‌شدند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۰). دریدا در این باره می‌گوید: «به جای ویران کردن، لازم بود درک کنیم که چطور یک کل شکل گرفته است و بعد آن را برای این هدف بازسازی کنیم. هرچند تاثیر نفی‌کننده‌ی واژه ناشی از ساخت دستوری آن است (پیشوند de قوی‌تر از آن است که بتوان تجلی منفی و سلبی واژه را به آسانی

از بین برد.)، ساخت دستوری واژه می‌تواند نشانگر نوعی بازیافت تبارشناختی باشد تا نفی و تخریب» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۴۲).

اصول مورد نظر در شالوده‌شکنی را می‌توان چنین برشمرد: یافتن دوگانگی‌ها در ساختارها، افشای برتری یکی از قطب‌های دوگانه بر دیگری، نفی برتری قطب حاکم، فراهم آوردن زمینه‌ای برای طرح قطب مغلوب (خلیلی، باقری، ۱۳۸۹: ۵۳).

۳ـ دراماتورژی طراحانه با توجه به نظریه‌ی شالوده‌شکنی ژاک دریدا

از نظر *دریدا*، اجرا آفرینش یک صحنه با یک فضای ساکن نیست، بلکه اتمسفری پویا و زاینده است. او از *آنتونن آرتو* نقل می‌کند که «من به زبان گفتاری زبان دیگری را اضافه می‌کنم و می‌کوشم کارایی جادویی قدیمی، کارایی گدازنده و همه جانبه‌ی زبان گفتاری را که امکانات اسرارآمیزش را فراموش کرده‌اند به آن بازگردانم» (دریدا، ۱۳۹۷: ۴۹۰). دراماتورژی برای پردازش مناسبات صحنه‌ای اجرا (تمام عناصر میزانسن)، هم برای کمک به بازی هر چه بهتر بازیگران و عوامل اجرا و هم کمک به جذب و درک بهتر مخاطب از اجرا، ضرورت دارد و این امکان با شالوده‌شکنی از متن اصلی نمایشنامه و رسیدن به متن دوم یا همان متن اجرا (پرفرمنس تکست) که متنی دراماتورژی شده و بصری است، میسر خواهد بود.

برای به اجرا درآمدن یک متن و یا طرح و ایده‌ی اجرایی، ابتدا نیاز به تهیه‌ی پرفرمنس تکست توسط دراماتورژ/ طراح است. تمایزی که بین سطوح متنی برای اجرا به‌وجود آمده است شامل: «متن زبان‌شناختی»، «پرفرمنس تکست» و «متن فضا» است. «مصالح» زبان‌شناختی و «بافتار صحنه‌پردازی» رابطه متقابلی با موقعیت تئاتری برقرار می‌کنند که به‌صورت کلی با فرایافت «پرفرمنس تکست» قابل فهم است. با پیشرفت «مطالعات اجرا» به خوبی ثابت شده است که درک کنش‌ها و موقعیت نمایشی برای رسیدن به نمایی کلی از اجرا سازنده است. فاکتورهایی که «پرفرمنس تکست» را تشکیل می‌دهند عبارتند از: روش‌های ارتباطی با مخاطب، وضعیت زمانی و مکانی، موقعیت نمایشی و عملکرد شخصیت در جریان حضور و اجرا (له‌من، ۱۳۸۳: ۳۲۳). زمانی که فضا را به عنوان متنی در اجرای نمایش در نظر می‌گیریم، تغییر جهتی اساسی و بنیادین در طبیعت و ذات واقعه نمایش رخ می‌دهد. واقعه به دنبال چیزی مثل جریان توضیح‌دهنده ساده‌ای که از یک رشته صحنه‌های خطی پیروی می‌کند، نیست. در عوض، فضای اجرا در پی مجموعه‌ای است که دربرگیرنده کانال‌های چندگانه اطلاعات است و تمامی آن توسط طراح، کارگردان و بازیگر سازمان‌دهی می‌شود. آنها در مخاطب این توانایی را به‌وجود می‌آورند و این اجازه را می‌دهند تا از میان حرکت موازی متن‌ها، خود دست به انتخاب بزند و معنی و مفهوم واقعه را خود به تنهایی دریابد و به‌وجود آورد. درواقع خواسته یا ناخواسته این کاری است که آنها به هر شکل انجام خواهند داد (مهدی‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۰).

۱-۳. مولفه‌های موثر در خوانش شالوده‌شکنانه برای رسیدن به دراماتورژی طراحانه

خوانش از منظر شالوده‌شکنی در مقابل متن به مثابه ابژه‌ی مورد خوانش نیست، بلکه خوانش لایه‌گذاری‌های درون متن است. دریدا معتقد است نمی‌توان از بیرون متن به تخریب آن پرداخت. معیارهای خوانش دریدایی از متن امکانی برای رهایی از پیش‌فرض‌هایی است که متن را امری یقینی و خود اکتفاء می‌پندارد. در خوانش شالوده‌شکنانه، متن روایتی است که مرزهایش فراتر از خود می‌رود و در شبکه‌ای از داستان‌های دیگر تنیده می‌شود و در جهت‌های غیرقابل پیش‌بینی ادامه می‌یابد. متن اجرا در پی روایتی تصویری است که در زمان اکنون رخ

می‌دهد و فقط توهم پی‌رفت از حوادث را به‌وجود می‌آورد. در اینجا متن طراحانه خود به مثابه متن اجرا است. معیارهایی که طراح ـ آفرینشگر را در معرض پرسشی دوباره در برابر آنچه در ابتدا فکر کرده است برای لایه‌گذاری در متن اجرا قرار می‌دهد:

الف. مرکزگریزی و پویایی نشانه‌ها

در پی بحث مرکززدایی از اثر هنری و اجرا و چالش فرم و ساختار آن می‌توان به بحث غیاب در برابر حضور و نیز غیاب مدلول اشاره کرد. تفکر شالوده‌شکن در مسئله دلالت و نیز درخصوص تقابل‌های دوگانه‌ی حضور و غیاب، بحث غیاب را پیش می‌کشد (آفرین و احمدپناه، ۱۳۹۳: ۵۲). این مولفه به پویایی نشانه‌ها و متمرکز نبودن عناصر در ساختار فضایی یک اجرا به تک معنایی می‌پردازد. نشانه‌های موجود در یک اجرا دائم در حال تغییر و جانشینی هستند. این تفکر در فرایند ارجاع دال به مدلول در نشانه‌شناسی سوسوری وجه ایجابی نشانه‌ها را نیز از آنها می‌گیرد، بنابراین دلالت را به یک جریان ناایستای پیوسته پویا و نشانه را نیز به حضوری به تعویق افتاده تبدیل می‌کند.

ب. جانشینی دگر شیء

در جهت به‌کارگیری دال‌ها در اجرای یک نمایش، جانشینی مدلول و نظام‌های جایگزین تصویری در فضای نمایش مطرح است. مدلول حاصل دو دال است. رابطه‌ی اختیاری دال و مدلول (در تفکر سوسور) از نظر دریدا با اصطلاحی چون «تفاوت/تعویق» به چالش کشیده می‌شود، زیرا تفاوت/تعویق چیزی است که حرکت دلالت را ممکن می‌کند. تنها اگر هر عنصر به اصطلاح حاضری، هر عنصری که درحال پدیدآمدن به مفهوم حضور است، به چیزی غیر از خودش مربوط شود، به واسطه‌ی تفاوت/تعویق عنصر قبلی را حفظ می‌کند یا اکنون به خود اجازه می‌دهد به نشان مربوط به عنصری بعدی یا آینده کاهش یابد. یک شی و یا عنصری از فضا با دلالت بر دیگری، غالب بر صحنه‌ی اجرا می‌شود و در طول اجرا، مدلول به طور پیوسته تغییر می‌کند.

پ. تداخل مکانی، سیالیت و تعلیق

یکی از ایده‌های مهم دریدایی در دراماتورژی طراحانه، توجه به تداخل مرزها یا بینامتنیت با اتکا به مفهوم رد[۷] (تریس یا ردپا) در دو طرف تقابل‌های دوگانه است. به اعتقاد *دریدا* «ردپای درون نشانه عبارت است از چیزی که وجود دارد و پس از نشانه باقی می‌ماند که جانشین آن شود و هر دو حالت رد قبل از نشانه و بعد از نشانه، جانشینی را تحت تاثیر قرار می‌دهد و از آن غیرقابل تفکیک می‌شود» (آفرین و احمدپناه، ۱۳۹۳: ۵۷). ردپا ایده‌ای است که در برابر مفهوم «منشا» قرار می‌گیرد. «دریدا به تعین‌ناپذیری مرز چیزهای بیرون اثر و درون آن اذعان دارد (احمدی،۱۳۸۰: ۴۹۴). متن فضا در اجراهای چند مکانی مثل اجرای متون کلاسیک، متشکل از عناصر مکانی متنوعی است که فارغ از بحث مرز می‌توانند هر یک به متن اصلی مبدل شوند و یا به حاشیه رانده شوند. چنانچه در نظریه‌ی بینامتنیت تمام متن‌ها از متن‌های موجود گذشته به‌وجود آمده‌اند، مکان‌ها در یک فضای نمایشی نیز از مکان‌های موجود به‌وجود می‌آیند. فضا در یک اجرا سیال است و مکان‌ها در هم تداخل دارند.

ت. ناپایداری و میل به تخریب نشانه‌ها

دریدا نوعی از خوانش متن را در اختیار طراح قرار می‌دهد که خوانش‌های دوگانه نام دارد. خود شالوده‌شکنی نیز به یک خوانش دوگانه منجر می‌شود. اصولا تناقضی هم بین خوانش‌های دوگانه رخ می‌دهد. سطح اول یا حالت اولیه خوانش سنتی و تفسیری و سطح دوم خوانش انتقادی یا تفسیر فعال است. این خوانش دوگانه متناقض در ترکیب شالوده‌شکنی نیز کاربرد دارد. دو مفهوم ساختن در construct و خراب کردن مربوط به de در آن واحد در این اصطلاح وجود دارد. همچنین از نظر دریدا هر خوانش متنی یک خوانش انگلی است. یعنی به حدی از متن مورد تحلیل و امکانات آن بهره می‌گیرد که علاوه بر از نفس انداختن اثر اولیه، خود تبدل به متن کاملی می‌شود. متن فضا میل به تخریب فضای متنی و تبدیل شدن به متنی دیگر دارد. هیچ عنصری به صورت پایدار در متن فضا وجود ندارد. تغییر و ناپایداری، ذاتی دراماتورژی طراحانه با خوانش دریدایی است.

ث. جانشینی استعاره‌های دیداری

کلمه خط‌زدگی و پاک کردن اغلب توسط دریدا به‌کار می‌رود و بیشتر مواقع این روش کاربرد استعاره را دارد. در این مولفه از خوانش فضایی از منظر شالوده‌شکنی، استعاره‌های تصویری در اجرا جانشین یکدیگر می‌شوند. اسپیواک در مقدمه کتاب «درباره‌ی نوشتارشناسی» می‌گوید: «خط‌خوردگی تکنیکی است که دریدا آن را برای اشاره به چیزی که هنوز نادقیق است اما گفتن آن ضروری است، استفاده می‌کند. حاکمیت یا قطعیت متن مشروط است. سر منشائی به صورت رد است. منطق متناقض‌نما (این است که) باید یاد بگیریم هم‌زمان هم از زبانمان استفاده کنیم و هم آن را پاک کنیم یا از یاد ببریم. نوشتن کلمات با خط خوردگی تکنیکی است که دریدا برای استفاده از لغاتی به‌کار می‌گیرد که درباره‌ی آنها شک دارد و هم مجبور است آنها را به‌کار گیرد» (دریدا، ۱۹۸۲: ۲۱). جانشینی استعاره‌های دیداری در روند محو شدگی عناصر با گرایش به ظهور جلوه‌های تصویری و معانی جدید از وظایف دراماتورژی طراحانه محسوب می‌شود.

ج. ترکیب و چینش عناصر مرتبط و نامرتبط در کنار یکدیگر (نوشتار فضا)

نوشتار «به‌جای چیزی که هرگونه نقش زدن به طور کلی، چه حروف نگار (الفبایی) باشد و چه نباشد را ممکن می‌سازد، حتی اگر آنچه این نقش زدن را در مکان منتشر می‌کند با نظم آوا بیگانه باشد به آن نوشتار می‌گوییم: سینمانگاری، رقص‌نگاری و همچنین نگاشتن عکاسی، تئاتر، موسیقی، مجسمه‌سازی و غیره» (دریدا،۱۳۹۰: ۲۲) که هرکدام با نگاشتن، طراحی و تنظیم، ثبت کردن و تصویر نمودن سروکار دارند. این مولفه از خوانش فضایی شالوده‌شکنانه، به نوع ترکیب عناصر فضا در یک اجرا برای نگارش فضایی اشاره دارد. چگونگی انتخاب و چینش عناصر فضا منشا عملکردی زبان تصاویر را شکل می‌دهد.

چ. پیچیدگی و تعدد معنا

هیچ معنای واحدی در یک چیدمان فضایی اجرا وجود ندارد. معانی در هم تداخل پیدا می‌کنند و این باعث پیچیده شدن معنای اثر می‌شود. دریدا معتقد است مخاطب هنگام مواجهه با متن در هزارتو گیرمی‌افتد. علاوه بر این وجه می‌توان به هزارتوی پر همهمه‌ی تکثیر معنا، واژگان، نحوه‌های چیدمانی که خود طراح در آن گرفتار است هم اشاره کرد و تازه این اول

ماجرا است که زحمت عبور از این هزارتو را به خود بدهد و مشخص کند با کدام چینش، چند معنایی را القا نماید. امری که به باور ما در نهایت تحقق نمی‌یابد زیرا می‌توانیم خودمان را به هزارتوی معنا بسپاریم. به این ترتیب می‌توان گفت اگر هنرمند طراح در متن فضا اصرار دارد ایده و محتوای مورد نظرش را به مخاطب برساند، به دلیل وجود هزارتوی معنا موفق به این کار نمی‌شود، مگر اینکه اثر خلق شده به عنوان یک کنشگر ـ بازیگر، به عنوان یک جریان مولف در طول زمان اجرا و پس از آن به عنوان یک دستگاه معناساز عمل کند.

جدول۱: معادل‌سازی مولفه‌های دریدایی برای خوانش فضا و دراماتورژی طراحانه.

مولفه‌های دریدایی در خوانش متن ـ فضا	
خوانش دریدایی از متن	**خوانش فضایی (متن ـ فضا)**
چالش ساختار و مرکززدایی از متن الف) غیاب ب) غیاب مدلول	الف) مرکز گریزی و پویایی نشانه‌ها ب)جانشینی دگر شیء
بینامتنیت	تداخل مکانی، سیالیت و تعلیق
خوانش دوگانه	ناپایداری و میل به تخریب نشانه‌ها
خط خوردگی یا قرارگیری عناصر دیداری در روند محو شدن	جانشینی استعاره‌های دیداری
نوشتار(بستر و زمینه‌ی اجرا)	ترکیب و چینش عناصر مرتبط و نامرتبط در کنار یکدیگر (نوشتار فضا)
هزارتو	پیچیدگی و تعدد معنا

۴ـ خوانش طراحانه از اجرای هملت شکسپیر تولید تئاتر ملی لندن[۸]

این اجرا از نمایشنامه‌ی هملت ویلیام شکسپیر در سال ۲۰۱۵، به کارگردانی لیندسی ترنر[۹] و طراحی صحنه توسط اس دولین[۱۰] و بازی بندکت کامبربچ[۱۱] در نقش هملت در تئاتر ملی باربیکان، لندن به اجرا درآمده است. در هملت شکسپیر، عامل تردید مشخصه اصلی شخصیت است. او اهل تفکر است تا اهل عمل و به نظر شخصیتی غیرفعال می‌آید. درحالی‌که هملت ترنر، لباس‌های مدرن به تن می‌کند، با دیگر شخصیت‌های نمایش، حتی با افلیا کمترین مراوده را دارد و جنونش سرگرم‌کننده است.

تصویر۱ـ صحنه دوم (مجلس ضیافت به همراه میز باشکوه و درختان معلق و لوستر آویزان در فضای‌هال معماری باروکی) اجرای هملت به کارگردانی لیندسی ترنر و طراحی صحنه اس دولین، لندن۲۰۱۵

زمان در سراسر نمایش، شب است. نمایش با ورود هملت با لوازم شخصی که معرف شخصیت اوست و در بیرون السینور شروع می‌شود و با جابه‌جایی صحنه‌های نمایش به گورستان و رویارویی با کلادیوس ختم می‌شود. اجرا وفادار به دوره زمانی به لحاظ فرهنگ و معماری، اشیا و پوشش‌ها نیست. هملت تنها کسی است که سیاه پوشیده و از دیگران متمایز شده است. شالوده‌شکنی در طراحی لباس، (لباس‌ها در برخی مواقع و برای برخی شخصیت‌های نمایش لباس‌هایی کاملا مدرن و قرن بیست و یکمی هستند) و لوازم صحنه چشمگیر هستند، از جمله استفاده‌ی افلیا از دوربین عکاسی. استفاده از شمشیرهای ورزشی و... شخصیت و حالات و رفتارهای هملت نیز در این نمایش به دور از انتظار می‌نماید. هملتی که بیش از حد انتظار اکتیو است.

تصویر۲ـ چگونگی اتصال گورستان با تل زباله و صندلی‌های واژگون به السینور، اجرای هملت به کارگردانی لیندسی ترنر و طراحی صحنه اس دولین، لندن ۲۰۱۵

طراحی لباس در این اجرا، لباس‌های کاملا تشریفاتی را با لباس‌های روزانه و ورزشی قرن بیست و یکم ترکیب می‌کند. با طراحی جزئیات واقع‌گرایانه به صورت عکس، چنین انتظار می‌رود که با اثر طبیعت‌گرایانه رودررو هستیم اما در کمال تعجب برعکس این اتفاق می‌افتد. وقتی هملت برای اینکه عموی شریر خود کلادیوس را به دام بیندازد، تصمیم می‌گیرد جنون خود را رقم بزند و مانند یکی از سربازهای ماکت غول‌پیکر که در اتاق بازی دوران کودکی خود نگه می‌دارد، مشابه سربازان لباس می‌پوشد، با فضایی غیر از فضای رئالیستی مواجه هستیم.

برای خوانش شالوده‌شکنانه از فضای اجرای هملت تولید تئاتر ملی لندن با استفاده از مولفه‌هایی که برای عناصر فضا با توجه به دیدگاه شالوده‌شکنی ژاک دریدا استخراج شد، به تحلیل و بررسی متن فضای اجرا می‌پردازیم:

جدول۲: خوانش شالوده‌شکنانه از فضای اجرای هملت تئاتر ملی لندن.

مولفه‌های دریدایی در دراماتورژی طراحانه اجرای هملت تولید تئاتر ملی لندن،۲۰۱۵	
خوانش فضایی شالوده‌شکن (عناصر فضا)	تحلیل شالوده‌شکنانه فضای اجرای هملت ۲۰۱۵
الف) تمرکزگریزی و پویایی نشانه‌ها ب) جانشینی دگر شیء	الف) السینور قصری قرون وسطایی نیست، ب) فضای عمومی یک خانه اشرافی باروکی جانشین قصر می‌شود.
تداخل مکانی، سیالیت و تعلیق	طراحی جزئیات واقع‌گرایانه است ولی فضای کلی غیرواقعی است. عناصر صحنه به صورت افسانه‌ای به نظر می‌رسند و با چیزی که اتفاق می‌افتد مطابقت ندارد. السینور به ظاهر فضای عمومی یک خانه است، اما هر آن و به صورتی تبدیل به زیر فضاهای مورد نیاز اجرا می‌شود.
ساختن و میل به تخریب نشانه‌ها و ناپایداری	السینور به مثابه خانه هملت در نهایت تبدیل به گورستانی برای کلادیوس و هملت می‌شود.
جانشینی استعاره‌های دیداری	در صحنه دوم (ضیافت پیوند کلادیوس و گرترود) بنایی منظم با باغی و لوستری معلق از آسمان با دیالوگی از هملت همراه می‌شود: باغی پر از علف‌های هرز که بذرهایش به ثمر نشسته و به شکلی زننده و ناهنجار باغ را به تصاحب خود درآورده است. قلعه مینیاتوری برای بازی کودکانه و نمایشی هملت به همراه سربازهای غول‌پیکر فانتزی، استفاده استعاری اوفلیا از دوربین عکاسی برای «دیدن آنچه من دیده‌ام» و ...
ترکیب و چینش عناصر مرتبط و نامرتبط در کنار یکدیگر (نوشتار فضا)	طراحی یک هال بزرگ که کهنه و ترسناک است. خانه‌ای به سبک رو به زوال باروکی به همراه بالکن‌های ساخته شده از آهن و پرتره‌های عظیم و لوستری بزرگ با حضور بازشوهایی در پیرامون که امکان تبدیل‌شدگی به مکان‌های مختلف را فراهم می‌سازد. درختانی معلق از آسمان در کنار لوستر آویزان، تماشاخانه‌ای در خانه، نگهبانی در بالکن‌های فضای عمومی صحنه و کت هملت که پشت آن کلمه king نوشته شده است. دری که رو به گورستان باز می‌شود و تلی از خاک که روانه السینور می‌شود و ...
پیچیدگی و تعدد معنا	تصورات بصری بسیار جلوتر از داده‌های متنی هستند. آکساسوارهای صحنه گیج‌کننده هستند. فرشی در گستره کف صحنه که با ایجاد دریچه‌ای در آن امکان ناپدیدشدن روح پدر هملت فراهم می‌شود و در صحنه گورستان، گورکن گوری را روی آن حفر می‌کند ... .

تصویر۳- صحنه اتاق هملت (استعاره ماکت قصر و سربازان که به باور جنون هملت از جانب فورتینبراس و گیلدنسترن می‌انجامد.) اجرای هملت به کارگردانی لیندسی ترنر و طراحی صحنه اس دولین، لندن ۲۰۱۵

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی و شناخت وظایف دراماتورژ در تئاتر و سپس پرداختن به چیستی و چگونگی دراماتورژی طراحانه، می‌توان بیان کرد که کار دراماتورژ/ طراح با خوانش و واکاوی متن آغاز می‌شود و با عبور از متن به آفرینشگری و تالیف منجر می‌شود. الگوهای خلق فضا در شیوه‌ی شالوده‌شکنی تجربه‌هایی نوین، تعاریف هندسی جدید و امکان ایجاد فضاهایی با خصوصیات ویژه را فراهم می‌کند که در آنها به واسطه‌ی رابطه‌های هندسی، مرز میان درون و بیرون از بین می‌رود. در این بی‌مرزی در فضا که به نوعی حاصل مفهوم پیوستگی فضایی نیز هست، شالوده‌شکنی به تغییر بنیان‌های موجود می‌پردازد و به فضایی کاملا متفاوت دست پیدا می‌کند. در شالوده‌شکنی از یک سو، مطالعه با دقت و ریزبینانه‌ی متن‌ها از داخل خود آنها و از سوی دیگر توجه به این امر که متن‌ها چگونه خود را واژگون جلوه می‌دهند، مورد توجه است. از طرفی درماتورژی برای پردازش مناسبات صحنه‌ای اجرا (تمام عناصر میزانسن)، هم برای کمک به بازی هر چه بهتر بازیگران و عوامل اجرا و هم کمک به تازگی و درک بهتر مخاطب از اجرا، ضرورت دارد و این امکان با شالوده‌شکنی از متن اصلی نمایشنامه و رسیدن به متن دوم یا همان متن اجرا (پرفرمنس تکست) که متنی دراماتورژی شده و بصری است، میسر خواهد بود. بررسی تمامی مفاهیم موجود در نمایشنامه، تجسم‌بخشی و قرار دادن این مفاهیم در زمینه‌هایی گسترده‌تر با به‌کار بردن زبان تصویر و فضا جایگاهی با عنوان دراماتورژی طراحانه را به‌وجود می‌آورد که کارش تاویل، شالوده‌شکنی و پی‌ریزی و تالیف جهان‌های تازه است.

با توجه به یافته‌های این پژوهش، روایت معمارانه فضای اجرا متاثر از دراماتورژی طراحانه در سه بخش انتقالی: الگوی روایی معمارانه، مفهومی: تجلی مفاهیم و استعاره‌های متنی و در بخش سوم ابزاری و تکنیکال: انعطاف‌پذیری با محوریت اشیا و واسطه‌های تصویری مطرح است که با توجه به هر یک از مولفه‌های دریدایی در دراماتورژی طراحانه، برای به صحنه بردن و اقتباس از آثار بزرگ جهانی از جمله نمایشنامه‌های کلاسیک، ادبیات داستانی، شعر و نظایر آن ضروری است. انجام دادن دراماتورژی طراحانه در کنار درماتورژی متن، مسیر رسیدن به نوآوری و خلاقیت را کوتاه‌تر می‌کند. بدون شکستن ساختارهای فضای درون متنی، رسیدن به متنی نو و امروزی امکان‌پذیر نخواهد بود.

هر کدام از مولفه‌های خوانش فضایی شالوده‌شکنانه مطرح شده در این پژوهش می‌تواند مورد توجه و مطالعه‌ی پژوهش‌های آینده باشد.

منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۰) ***حقیقت و زیبایی***، نشر مرکز، تهران.

ـ اسمیت، توری هرینگ. (۱۳۸۴) *دراماتورژی آثار غیررئالیستی؛ خلق واژگان جدید*، ترجمه‌ی مجید سرسنگی، ***فصلنامه‌ی تخصصی تئاتر***، شماره ۴۰، صفحه‌ی ۳۰ تا ۴۳.

ـ آفرین، فریده و احمدپناه، سید ابوتراب، (۱۳۹۳) خوانش ساختارشکنانه آثار جوزف کاسوت، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، دوره ۷، شماره ۱۴، صفحه‌ی ۴۹ تا ۶۶.

ـ باربا، یوجینو. (۱۳۸۴) *دراماتورژی: کنش‌های موثر*، ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، ***فصلنامه‌ی تخصصی تئاتر***، شماره ۴۰، صفحه‌ی ۶۰ تا ۶۸.

ـ دریدا، ژاک. (۱۳۸۰) ***نوشتار و تفاوت***، ترجمه عبدالکریم رشیدین، نشر نی، تهران.

ـ دریدا، ژاک. (۱۳۸۶) ***مواضع***، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

ـ دریدا، ژاک. (۱۳۹۰) **درباره‌ی گراماتولوژی**، ترجمه مهدی پارسا، انتشارات شوند، تهران.

ـ دریدا، ژاک. (۱۳۹۷) *من مرگ خود را در نوشتن زندگی می‌کنم*، ترجمه حسین کربلایی طاهر، نشر آفتابکاران، تهران.

ـ سجودی، فرزان. (۱۳۸۷) *نشانه‌شناسی نظریه و عمل* ***(مجموعه مقالات)***، نشر علم، تهران.

ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۸۸) *نظریه‌ی اجرا*، ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده، چاپ دوم، انتشارات سمت، تهران.

ـ کات، یان. (۱۳۹۷) شکسپیر *معاصر ما*، ترجمه‌ی رضا سرور، چاپ چهارم، نشر بیدگل، تهران.

ـ کاردلو، برت. کتس، لیون. کوپلین، دیوید. (۱۳۸۴) *دراماتورژی* چیست؟، ترجمه‌ی منصور ابراهیمی، ***فصلنامه‌ی علمی ـ پژوهشی تئاتر***، شماره ۳۹، صفحه‌ی ۲۳تا۳۹.

ـ له‌من، هانس تیس. (۱۳۸۳) *تئاتر پست دراماتیک*، ترجمه‌ی نادعلی همدانی، نشر قطره، تهران.

هانس مارک چمرز، مایکل. (۱۳۹۴) گوست لایت، ***راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی***، ترجمه‌ی نرگس یزدی، انتشارات سمت، تهران.

هانس مهدی‌زاده، رضا. (۱۳۹۲) *مکان و فضای دراماتیک*، فصلنامه‌ی نمایش، ***هنر و معماری***، سال پانزدهم، شماره ۱۶۳، صفحه‌ی ۸۱ تا ۸۳.

هانس هاوارد، پاملا (۱۳۸۸) *هندسه صحنه، ماهیت طراحی صحنه* چیست؟، ترجمه رضا مهدی‌زاده، امیرهاشمی مهر، سوره مهر، تهران.

- Ballct, Arthur. (1973), Lost it of the theatre plays and players, Green Room. 20, No 4, pp 12-13.

- Brantley, Ben. (2015), Review: Benedict Cumberbatch in Hamlet, Aug 25, New York Times, Theatre Archives.

- Clark. Tom. M.Meany, Michael. (2013), Design Dramaturgy, A cace study in new media, Humor and Artifical intelligence, Univercity of Illinois Research Park. USA.

- Derrida, Jacques. (1982), Writing and difference, trans. Alan Bass, London:

Routledge
- Holder, Magdalena. (2005). Scenography in action: Space, Time and Movment in Theatre Productions by Ingmar Bergman. Stockholm:Konstvetenskapliga.
- Schon, Donald, (1983), The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. New York.
- www.cikanekmanagement.eu.

پی‌نوشت

1- Scenographic dramaturgy
2- play wright
3- Dramaturgy
4- drama
5- urgy
6. Deconstruction
7- Trace
8- National Theatre Hamlet 2015
9- Lyndsey Turner
10- Es Devlin
11- Benedict Cumberbatch

مطالعه‌ی انتقادی تاثیر مهاجرت بر هویت شخصیت‌های نمایشنامه‌ی پاره‌سنگ در جیب‌هایش اثر مری جونز

علی رجب‌زاده طهماسبی
احسان آجورلو (نویسنده مسئول)
پویا رئیسی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۲۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱

مطالعه‌ی انتقادی تاثیر مهاجرت بر هویت شخصیت‌های نمایشنامه‌ی پاره‌سنگ در جیب‌هایش اثر مری جونز

علی رجب‌زاده طهماسبی
دانشیار دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

احسان آجورلو
کارشناس‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران

پویا رئیسی
کارشناس‌ارشد تهیه‌کنندگی گرایش نمایش، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران

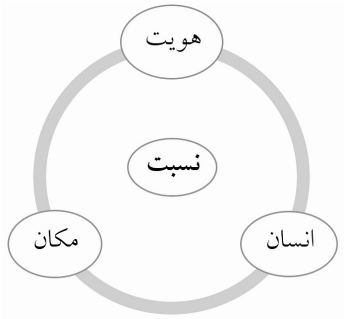
چکیده

مهاجرت در ساده‌ترین تعریف نوعی جابه‌جایی مکانی است و در مطالعات آن، مفهوم «هویت» اهمیت بسیاری دارد. شخص مهاجر با ورود به مکان جدید همواره در معرض این است که هویت خود را بازتعریف کند. به گونه‌ای که در سازوکار دستگاه ترجمه‌ای بینافرهنگی مکان مقصد، ارزش‌ها و هویت خویش را وانهد و خود را به یک دیگری بدل و یا نزدیک سازد. مقاله‌ی حاضر با هدف واکاوی تاثیر انواع مهاجرت بر هویت، شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **پاره‌سنگ در جیب‌هایش** اثر *مری جونز* را مورد خوانش قرار داده است و به این پرسش پاسخ می‌دهد که چگونه تجربه‌ی مهاجرت بر شخصیت‌های نمایشنامه تاثیر می‌گذارد و هویت آنها را دستخوش تغییر می‌کند؟ این نمایشنامه اشکال نقادانه و متفاوتی از تجربه‌ی مهاجرت را بازنمایی کرده است. مقاله حاضر با روش کیفی و رویکردی توصیفی-تحلیلی، براساس جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای با بهره‌گیری از نظریه‌های «ترجمه بینافرهنگی» *فرزان سجودی*، «فضای سوم» *هومی‌بابا* و گزاره‌هایی از مطالعات مهاجرت صورت پذیرفته است. نتایج نشان می‌دهد که چگونه تجربه‌ی یاد شده، هویت شخصیت‌های اصلی نمایشنامه را متاثر کرده است. این تاثیر باعث می‌شود که هویت شخصیت‌ها در انواع مهاجرت نظیر «مهاجرت به مکان ثانویه»، «بازگشت از مهاجرت به مکان اولیه» و «مهاجرت ذهنی» مورد پذیرش خودشان و دیگران قرار نگیرد و همواره در وضعیتی بینابین و مخدوش باشد.

واژگان کلیدی: مهاجرت، هویت بینابین، ترجمه بینافرهنگی، فضای سوم، پاره‌سنگ در جیب‌هایش، *مری جونز*.

۱ـ درآمد

شخصیت[۱] از عناصر اصلی و نیروی محرکه‌ی درام است. در بررسی شخصیت نیز مسئله‌ی هویت[۲] و پاسخ به پرسش «هویت چیست» ضروری به حساب می‌آید (بزرگمهر و مشگین‌قلم، ۲۲:۱۳۹۵). هویت واحد معنایی برای شناسایی تلقی می‌شود و به مثابه روایتی است که انسان به وسیله‌ی آن، خودش را در پاسخ به پرسش «من چه کسی هستم؟» به سایرین معرفی می‌کند (کازن، ۱۱۶:۲۰۱۶). از نظر نشانگی هویت دالی است که مدلول را آشکار می‌کند و از این‌رو برای معنا یافتن باید هویتی داشت. انسان هویت را برای خود، مکان‌ها و تمام آنچه در اختیار دارد تعریف می‌کند و درواقع او مهم‌ترین عامل هویت‌ساز و معنادهنده محسوب می‌شود (حاجی‌زاده و دهقانیان، ۵۱:۱۳۹۴). کنش‌ها و رفتار انسان هویت خودش را می‌سازد و وجودش در مکان و یا تصاحبش بر شیء، هویت مکان یا شیء را نمایان می‌کند. با تغییر محیط و اطراف انسان، هویت او نیز می‌تواند دستخوش تغییر شود. از دیگر سو، اگر انسان دچار تغییر شود، ممکن است هویت اطرافش نیز تغییر کند. به طور کلی، همه‌ی مکان‌ها به هویت سوژه مرتبط هستند (شعیری، ۲۳۲:۱۳۹۲).



شکل ۱ – نسبت انسان، مکان و هویت

یکی از عواملی که می‌تواند هویت را دستخوش تغییر کند و در جهان ادبیات نمایشی از آن به مثابه موضوع بسیاری از نمایشنامه‌ها استفاده شده است، مهاجرت[۳] است. یکی از اصلی‌ترین تعاریفی که از مهاجرت به ذهن متبادر می‌شود جابه‌جایی‌های مکانی و جغرافیایی است. هویت دارای ماهیتی ثابت نیست (هال، ۲۲۶:۱۹۹۰) که عاری از تغییر و تحول باشد. انسان مهاجر با تغییر مکان اولیه و ورود به مکان ثانوی در معرض این است که خواسته یا ناخواسته هویت خود را بازتعریف کند. به تعبیری هنگامی‌که مهاجر به مکان ثانویه می‌رود، در معرض این است که «خود[۴]» را رها کند و به یک «دیگری[۵]» تبدیل شود و از این‌رو هویت خود را از دست می‌دهد یا مخدوش می‌سازد. مسئله‌ی پژوهش حاضر واکاوی تاثیر انواع مهاجرت بر هویت است. از این‌رو نویسندگان مقاله، با خوانشی شخصیت‌پردازانه از نمایشنامه‌ی **پاره‌سنگ در جیب‌هایش**[۶] اثر مری جونز[۷]، به دنبال پاسخ به این پرسش هستند که چگونه تجربه‌ی مهاجرت بر شخصیت‌های نمایشنامه تاثیر می‌گذارد و هویت آنها را دستخوش تغییر می‌کند؟

۲ـ روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با روش کیفی و براساس رویکردی توصیفی ـ تحلیلی صورت پذیرفته است.

برای مطالعه موردی، براساس انتخابی هدفمند نمایشنامه **پاره‌سنگ در جیب‌هایش** اثر *مری جونز* ـ نمایشنامه‌نویس معاصر ایرلندی ـ برگزیده شده است. شخصیت‌های اصلی حاضر در این نمایشنامه، سه نوع مهاجرت مختلف را بازنمایی کرده‌اند. مهاجرت از مکان اولیه به مکان ثانویه، بازگشت از مکان ثانویه به مکان اولیه و مهاجرت ذهنی از انواع مهاجرت‌های موجود در سیر روایت این نمایشنامه است. ابزار گردآوری داده‌های این پژوهش شامل فیش‌برداری از منابع مکتوب کتابخانه‌ای بوده است و همچنین در بخش‌های تحلیلی مقاله از نظریه‌های «ترجمه بینافرهنگی[۸]» *فرزان سجودی*، «فضای سوم[۹]» *هومی‌بابا*[۱۰] و گزاره‌هایی مربوط به مطالعات مهاجرت استفاده شده است.

۳ـ پیشینه پژوهش

مسئله‌ی مهاجرت از جمله موضوعاتی است که به دفعات در حوزه‌ی ادبیات داستانی مورد مداقه و تحقیق قرار گرفته است. بیشتر در این تحقیق‌ها بحث مهاجر به مثابه «دیگری» مطرح شده است. اما آنچه کمتر مورد توجه قرار گرفته، مطالعه‌ی تاثیر بازگشت از مهاجرت به مکان اولیه، توجه به مهاجرت ذهنی شخصیت‌ها و در مجموع برخورداری از نگاهی جامع‌تر به تجربه‌ی مهاجرت است. به نظر می‌رسد که مقاله حاضر درخصوص خوانش آکادمیک اثری معاصر در حوزه‌ی ادبیات نمایشی، با رویکرد و پرسش یاد شده، پیشگام است.

۴ـ ادبیات پژوهش

۴ـ۱ـ مهاجرت

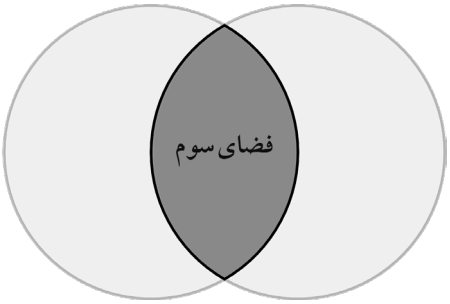
مهاجرت در ساده‌ترین تعریف نوعی جابه‌جایی مکانی است، اما حرکت شخص در جغرافیا تمامیت تعریف آن‌را دربرنمی‌گیرد و مهاجرت می‌تواند هجرت و پرواز روح، آگاهی و فارغ از جابه‌جایی فیزیکی تن باشد. مثال این نوع مهاجرت داستان **گیل‌گمش**[۱۱] است که از سومر بیرون نرفت اما به جنگل‌های صور لبنان سفر کرد. «داستان **گیل‌گمش** داستان مرگ و زندگی است. طرح همین دوگانه بودن یا نبودن و قبول امر واقع هزاران سال بعد در شکسپیر حاصل هجرت آگاهی بشر است که ازمیان نمی‌رود، بلکه هجرت می‌کند و در کالبدی جدید از نو متولد می‌شود و به حیات خود ادامه می‌دهد» (دادبه، ۱۳۹۳:۸۱). مهاجرت به طور معکوس نیز می‌تواند عمل کند. چه بسیار افرادی وجود دارند که در کشور خود به لحاظ تفکر و فرهنگ مهاجر هستند و بسیاری از مهاجرین نیز هنوز درون فرهنگ وطن خود زیست می‌کنند. نمونه آن «محمود *فرشچیان* هنرمند ایرانی است که با توجه به مهاجرت طولانی همچنان در فرهنگ ایرانی–اسلامی زیست می‌کند و آثارش آینه تمام‌نمای این امر است» (نامور مطلق، ۱۳۹۱:۱۲۱).

در فرایند مهاجرت معمولاً «عادت‌ها» خودشان را بروز می‌دهند. عادت‌هایی که در مکان اولیه، هویت فردی مهاجر را شکل داده‌اند و برای او همواره یک ساحل امن را در برابر محیط و نفوذ دیگری به‌وجود آورده‌اند. عادت به عقیده ساموئل بکت[۱۲] «سازشی است که میان فرد و محیط پیرامونش برقرار می‌شود» (نجفی، ۱۳۹۳:۱۰۰). در میان این عادت‌ها است که مهاجر دوباره به گذشته خود زنجیر می‌شود و نوستالژی یا همان غم غربت او را احاطه می‌کند. این همان مرحله‌ی دور افتادگی از تعلق‌ها است که در تجربه مهاجرت روی می‌دهد. *امیرعلی نجومیان* در این‌باره می‌نویسد: «تجربه‌ی مهاجرت را می‌توان فراتر از دلالت‌های معمول آن بررسی کرد و آن را به هر جابه‌جایی مکانی و دورافتادگی از تعلق‌ها و پرتاب شدگی وجودی هایدگری به عالمی دیگر نسبت داد. به گمان من اگر نظریه مهاجرت را این چنین بسط دهیم

آنگاه می‌توانیم به تحلیل رفتارها و تجربه‌های انسانی از زاویه جدیدی بنگریم» (نجومیان، ۱۳۹۱: ۱۳۶).

۴ـ۲ـ فضای سوم و ترجمه بینافرهنگی

امروزه مهاجرت در حوزه‌ی مطالعات پسااستعماری، تجربه‌ای است که باعث آمیختگی هویت و آستانه‌ای بودن آن بین دو جهان «بیرون و درون» یا «خود و دیگری» می‌شود. بحث مهاجرت در حوزه‌ی هویت اهمیت بسیاری دارد. *هومی‌بابا* به عنوان یکی از صاحب‌نظران نقد پسااستعماری، هویت را ذاتاً ناایستا تلقی می‌کند (فاتحی و همکاران، ۱۳۹۵:۱۷۸). یکی از مباحث و کلیدواژه‌هایی که *هومی‌بابا* آن را مطرح می‌کند «فضای سوم[۱۳]» است. از دیدگاه او، هویت پیوندخورده[۱۴] و در آستانه‌ی[۱۵] مهاجر او را در فضایی سوم قرار می‌دهد (ولفریز، ۲۰۰۷:۴۶). درواقع فضای سوم، همان جایی است که سبب اهمیت مفهوم پیوندخوردگی می‌شود و در آن هیچ فرهنگی به عنوان فرهنگ وطن احساس نمی‌شود (سپهوند، ۱۳۹۳: ۶۹-۶۸).



شکل ۲ - فضای سوم (فاتحی و همکاران، ۱۳۹۵:۱۷۹)

هومی‌بابا در مصاحبه‌ای فضای سوم را این‌گونه شرح می‌دهد: «برای من اهمیت پیوند دوگونه این نیست که به مدد آن بخواهیم دو لحظه (موقعیت) با اصالت و خاص را که لحظه سوم از آن به‌وجود می‌آید، دنبال کنیم. بلکه پیوند دو گونه در نظر من فضای سومی است که پدیدارشدن وضعیت‌های دیگر را ممکن می‌کند» (هودارت، ۲۰۰۶:۱۲۶). به تعبیری *هومی‌بابا* بر این باور است که تجربه‌ی مهاجر بیش از اینکه تجربه‌ی در گذار بودن باشد، تجربه‌ای ترجمانی است. به طور دقیق‌تر مهاجر با دو فضا درگیر است: سرزمین مادری و سرزمین میزبان که این خود باعث ایجاد یک فضا و به نوعی سرزمین دیگری در دل آن دو می‌شود. ساز و کار سبک زندگی مهاجر نیز به این طریق است که او همواره در حال ترجمه کردن خود به ارزش‌های مکان ثانویه است. دیوید هودارت[۱۶] معتقد است که نگرش *هومی‌بابا* به فرهنگ به منزله‌ی پدیده‌ای پیوندخورده (هیبرید) است و این پیوندخوردگی بر ضرورت ترجمه فرهنگی تکیه می‌کند و ترجمه فرهنگی نیز پویایی فرهنگ را (به مثابه نظام معناساز انتشارگر) نشان می‌دهد. بنابراین، منظور از «ترجمه» استعارَه‌ای است برای بازنویسی یا بازآرایی معنا از نظرگاه‌های مختلف و تازه. برای مثال، مهاجرت - «هنر زندگی در مرزها» - نوعیَ ترجمه فرهنگی است (فرهمندفر، ۱۳۹۳:۲۴).

مهاجر در مکان ثانویه همواره در یک دوگانگی «همگن‌سازی» یا «متفاوت ماندن» گرفتار

است. *آنتونی گیدنز*[17] اولین راه مهاجر را همانندگردی می‌پندارد؛ به طوریکه او از آداب، رسوم و کردارهای اولیه خود دست برداشته و رفتار خود را براساس ارزش‌ها و هنجارهای اکثریت دیگر شکل می‌دهد (گیدنز، ۱۳۹۸: ۳۰۸). مهاجر باید خود را با دیگر افراد جامعه مکان ثانوی همگن کند اما مسئله‌ی تفاوت او، همواره امکان بروز یافتن دارد. «می‌توان گفت که تایید پذیرش و البته روا داشتن تفاوت‌ها زمینه ایجاد فضاهای لیمینال سوم در میان فرهنگ‌ها را فراهم می‌آورد» (فرهمندفر، ۲۱:۱۳۹۳). در چنین موقعیتی مهاجر وارد دستگاه جذب و طرد فرهنگی مکان ثانویه می‌شود. دستگاه جذب و طرد فرهنگی به عنوان مترجم، سازوکاری را تدارک می‌بیند که فرهنگ نفوذ کرده به مکان (که در مقوله مهاجرت، مهاجر فرهنگ نفوذ کرده را نمایندگی می‌کند) بتواند در مکان ثانویه خود را ترجمه کند و با فرهنگ مقصد همگن شود. این عمل «ترجمه بینافرهنگی» نام دارد که در آن فرهنگ‌ها و وضعیت‌های مختلف اجتماعی دیدار می‌کنند و متولد می‌شوند (الورزا و کاربونل، ۷:۲۰۱۵). در این خصوص *فرزان سجودی* چهار رویکرد را برای ترجمه بینافرهنگی در نظر می‌گیرد: ۱ـ خود و نه دیگری. ۲ـ دیگری و نه خود ۳ـ هم خود و هم دیگری ۴ـ نه خود و نه دیگری (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۵۶-۱۵۳). در بخش خوانش نمایشنامه، این رویکردها از منظر مهاجرت مورد تطبیق و بازخوانی قرار می‌گیرد.

۵ـ چکیده نمایشنامه پاره‌سنگ در جیب‌هایش

جیک کویین[18] و *چارلی کانلن*[19] دو سیاهی‌لشکر سینما هستند و در دهکده‌ی کوچکی در ایرلند فعالیت می‌کنند. جیک پیش‌تر به نیویورک مهاجرت نموده است و در آن شهر به عنوان گارسون کار کرده است، اما اکنون با خیال آنکه ستاره‌ی سینما شود به دهکده ایرلندی و نزد مادرش بازگشته است. *چارلی* نیز در گذشته یک ویدئوکلوپ داشته که اکنون ورشکست شده است. او مغازه را با ویدئوهای در قفس باقی‌مانده، رها کرده است و با آمدن به منطقه‌ی مذکور به سیاه‌لشکری روی آورده است. *شان هارکین*[20] نیز نام یکی دیگر از اعضای گروه سیاه‌لشکران است. او که در رویای مهاجرت به آمریکا به سر می‌برده، اکنون بنابر دلایلی دست به خودکشی زده است. با مرگ *شان هارکین* شرایط ضبط فیلم و وضعیت روحی جیک، *چارلی* و سایر سیاه‌لشکران دستخوش تغییر شده است چراکه اکنون زمان فیلمبرداری پروژه با مراسم تشییع جنازه *شان* هم‌زمان گردیده است. ضبطی که در آن قرار است سیاه‌لشکران فیلم، صحنه‌ی شاد و مفرحی را به تصویر بکشند.

۶ـ خوانشی از تاثیر مهاجرت بر هویت شخصیت‌های نمایشنامه پاره‌سنگ در جیب‌هایش

نمایشنامه **پاره‌سنگ در جیب‌هایش**، داستانی را در دهکده‌ی کوچک ایرلندی روایت می‌کند که همواره یکی از مناطق درگیر امر مهاجرت بوده است. ایرلند با وجود مسائل سیاسی و اقتصادی و نزدیکی به بریتانیا، به دلیل سبک زندگی و فرهنگ فولکلور خود به عنوان یک سرزمین سنتی در برابر بریتانیا که انقلاب صنعتی و مدرنیسم را آغاز کرد، یک شکاف عمیق فرهنگی دارد که باعث دور بودن سبک زندگی مردمان این دو کشور برخلاف نزدیکی مرزهای نزدیک آنها می‌شود. مسئله‌ی نمایشنامه نیز به ظاهر درباره‌ی مهاجرت نیست اما در لایه‌های زیرین اثر و واکاوی متن می‌توان شاهد مفهوم مهاجرت در اشکال مکانی-فضایی متفاوت و تاثیر آن بر سیر داستان، زنجیره کنش‌ها و روایت هر کدام از شخصیت‌ها بود. شخصیت‌های اصلی نمایشنامه **پاره‌سنگ در جیب‌هایش**، ۴ نوع مهاجرت را بازنمایی می‌کنند. جدول شماره (۱) این وضعیت‌ها را به نمایش گذاشته است.

جدول شماره ۱ - انواع مهاجرت شخصیت‌ها در نمایشنامه پاره‌سنگ در جیب‌هایش.

شخصیت	نوع مهاجرت
۱- جیک کویین	بازگشت از مکان ثانویه به مکان اولیه
۲- چارلی کانلن	مهاجرت به مکان ثانویه: درون مرزی.
۳- کارولین جیووانی (هنرپیشه فیلم**ها**لیوودی)	مهاجرت به مکان ثانویه: برون مرزی. درحالی‌که شخصیت، اصالت اجدادی مکان ثانویه را نیز دارا است.
۴- شان **هارکین**	مهاجرت ذهنی

۱ـ مهاجری که از مکان ثانویه به مکان اولیه بازگشته است: جیک کویین که مدتی در آمریکا زندگی کرده است و اکنون به ایرلند و دهکده خود بازگشته است و در خانه مادرش زندگی می‌کند. ۲ـ مهاجری که تازه به مکان ثانویه نقل مکان کرده است: *چارلی کانلن* که به تازگی از منطقه‌ای درون ایرلند به دهکده محل وقوع داستان آمده است. ۳ـ مهاجری که به مکان ثانویه نقل مکان کرده است اما اصالت او نیز متعلق به همان مکان ثانویه است: هنرپیشه سینما که از آمریکا به ایرلند آمده اما پدر و مادربزرگش اصالتی ایرلندی دارند. ۴ـ مهاجری که در ذهنش مهاجرت کرده اما در مکان اولیه زندگی می‌کند: *شان* که در دهکده زندگی می‌کند اما شیوه زندگی و ارزش‌های دهکده را نمی‌پذیرد و در فکر زندگی و ارزش‌های مکان ثانویه در آمریکا است.

پیش از شروع خوانش نمایشنامه، لازم است که نوع‌شناسی ترجمه بینافرهنگی سجودی با مفهوم «مهاجرت» مورد تطبیق و بازخوانی قرار گیرد. در مقوله‌ی «مهاجرت» دستگاه ترجمه بینافرهنگی، یعنی نظام حاکم فرهنگی در جامعه مکان ثانویه، رویکرد نخست «خود و نه دیگری» را دارد. سیستمی که برای حفظ آرمان‌ها و ارزش‌های فرهنگی خود اَجازه تغییر و نفوذ فرهنگ دیگری را نمی‌دهد. مهاجر را به عنوان یک دیگری به‌شمار می‌آورد و بالاجبار به قبول قوانین خود وادار می‌کند. در همین حال، مهاجر که در مکان ثانویه یک دیگری محسوب می‌شود، رویکرد دوم را می‌پذیرد. یعنی رویکرد «دیگری و نه خود» که نگاه آرمانی به دیگری دارد. مهاجر تمام خود، هویت و فرهنگش را وا می‌نهد و کاملا خویش را به قوانین و فرهنگ دیگری می‌سپارد و با آن همگن می‌شود، به امید آنکه تبدیل به دیگری شود. اما همین نقطه‌ی آغاز و بروز تفاوت‌ها است. تلاش مهاجر برای همگون‌سازی خود با مکان ثانویه منجر به این می‌شود که وی از خود و هویت پیشین فاصله بگیرد و به دنبال هویت جدیدی باشد که همواره به او متذکر می‌شود که با سایرین متفاوت است. بنابراین مهاجر نمی‌تواند خود را به «دیگری» به عنوان یک «خودی» معرفی کند، پس هویت پیشین خود را مخدوش می‌سازد و در ازای آن، یک هویت جدید در مکان ثانویه به‌دست می‌آورد. درواقع به یک، دیگری تبدیل می‌شود.

فرایندهای جذب و طرد پیوسته در کار هستند و بخش‌هایی از دیگری را بیرون نگه می‌دارند و بخش‌های دیگری را به درون می‌پذیرند (سجودی، ۱۳۹۰:۱۶۲). بر این اساس دستگاه ترجمه بینافرهنگی در مکان اولیه نیز عاری از فرایندهای جذب و طرد نیست و

کارکردهای خود را داراست. اگر مهاجری تصمیم به بازگشت به مکان اولیه بگیرد، دستگاه ترجمه نظام حاکم فرهنگی، رویکرد نخست «خود و نه دیگری» را خواهد داشت. مهاجر که هویت پیشین و زنجیر عادت را گسسته است و به دنبال هویتی دیگر، زمانی فرهنگ و هویت اولیه خود را وانهاده، اکنون در دستگاه فرهنگی مکان اولیه نیز در معرض این است که یک دیگری شناخته شود، چرا که تحت تاثیر فرهنگ مکان ثانویه، هویت تازه‌ای یافته است. اگرچه به طور مطلق یک دیگری محسوب نمی‌شود، اما دیگر یک خودی تمام عیار نیز نیست. در این وضعیت، مهاجر رویکرد سوم «هم خود و هم دیگری» را دارا است. مهاجر تبدیل به عنصری بینابین می‌شود که هویت خود را در مکان اولیه از دست داده و تابعی از مکان‌های اولیه و ثانویه است. فرد مهاجر همچون یک فرد بینافرهنگی است که ممکن است هویت خود را مخدوش سازد و در هیچ یک از مکان‌ها «خود» محسوب نشود. از این‌رو می‌توان ادعا کرد که مهاجر هویتش را از دست داده است. «دیاسپورا (مهاجرت) خط یا فضایی بین دو مکان است که به احساس نوعی جابه‌جایی/آوارگی دائمی، همواره مسافر بودن و اینکه هیچ‌گاه کاملا به نقطه‌ای نرسیده‌ایم یا احساس بی‌مکانی کردن ارجاع دارد. این وضعیت بینابین یا همواره در میان بودن از ویژگی‌های دیاسپورا است» (نجومیان، ۱۳۹۱:۱۳۷).

نخستین صحنه نمایشنامه، برخورد «جیک» و «*چارلی*» را نشان می‌دهد. جیک بلافاصله در همان نخستین دیالوگ‌ها به لهجه *چارلی* اشاره می‌کند و او را از اهالی بالی‌کسل و یک «دیگری» می‌خواند.

«جیک:]...[شما مردمون بالی کسل هیچ خلاقیت ندارین

چارلی: از کجا فهمیدی من اهل بالی کسلم؟

جیک: دیشب تو بار داشتی با چندتا از همشهریات گپ می‌زدی ـ شهر کوچیکه ـ همه زود از همه چی خبردار می‌شن...

چارلی:]...[خب اقلا حُسنش اینه که اینجا دل آدم واسه خونه‌ش تنگ نمی‌شه» (جونز، ۱۳۸۵:۸).

این نخستین امر در مقوله مهاجرت است، اتفاقی که معمولاً بلافاصله در مکان ثانویه برای مهاجر روی می‌دهد. مهاجرت چارلی یک مهاجرت در مقیاس کوچک (مهاجرت درون مرزی) است. او از یک منطقه وارد یک منطقه‌ی دیگر شده و همشهری اهالی دهکده محسوب نمی‌شود. درواقع، چارلی برای آنها یک دیگری است. این دیگری‌بودگی در ابتدا به وسیله تفاوت او در لهجه عیان می‌شود و اولین نشانه‌ی تفاوت مهاجر در مکان ثانویه نمود می‌یابد. شخصیت چارلی دلیل مهاجرت خود را تکنولوژی اکستراویژن برمی‌شمارد. او می‌گوید که این تکنولوژی باعث شده که ویدئوکلوپ خود را تعطیل کند و با شنیدن خبر فیلمبرداری، خود را به دهکده‌ی **جیک** برساند. تعطیلی ویدئو کلوپ، همان خارج شدن از عادت و یا به تعبیری گسستن از سازش‌های پیشین است (نجفی، ۱۳۹۳:۱۰۰). دور شدن از امنیتی که هرچند کسالت‌بار و کم درآمد بوده اما اکنون باعث شده که شخصیت دست به مهاجرت بزند. در گفت‌وگوی جیک و *چارلی*، جیک خود را چندان مشتاق شنیدن روایت گذشته‌ی *چارلی* نشان نمی‌دهد. این موضوع نیز از خصایص دستگاه ترجمه بینافرهنگی و رویکرد «خود و نه دیگری» است.

«جیک: عجب ـ باورم نمیشه (با بی‌محلی).

چارلی: ناراحت نباش ـ فکر کردم همین اول خودم همه چیو رو کنم، به محلی‌های این جا زحمت ندم الکی درباره‌م قصه ببافن ـ» (جونز، ۱۳۸۵:۱۱).

این مسئله نشان می‌دهد که افراد مکان ثانویه در برخورد با مهاجر تمایل دارند خودشان وی را شناسایی کنند، از این‌رو اجازه بروز هویت و روایت اصلی مهاجر را نمی‌دهند. درواقع آنها برای شناخت مهاجر، هویت او را بازتعریف می‌کنند. البته در نمایشنامه اشاره می‌شود که تمام اهالی شهر با یکدیگر رابطه قوم و خویشی دارند که این موضوع، نشان از اصالت و هویت‌مندی مکان است. مکانی که با هویت سوژه‌های درون آن کاملاً در ارتباط است (شعیری، ۲۳۲:۱۳۹۲). در این وضعیت، افراد جدیدی که وارد دهکده می‌شوند به طور کلی به مثابه «دیگری» خارج از خانواده به حساب می‌آیند.

«جیک: (معشوقت) با مدیر اکستراویژن ریخت روهم!

چارلی: تو از کجا میدونی؟

جیک: دیشب تو بار داستانتو واسه پسرعمه‌ی بابام تعریف کردی» (جونز، ۱۱:۱۳۸۵).

البته جیک در این‌باره اشاره می‌کند که در حال حاضر دهکده پر از شخصیت‌های آمریکایی است و این موضوع، یک امر عادی تلقی می‌شود. اگرچه نخستین بارهایی که در دهکده فیلمی ساخته می‌شد، وجه حضور آمریکایی‌ها همچون اکنون، معمول نبوده است.

«جیک:]...[دفعه پیش حال می‌کردن که اسم و رسم پیدا کردن و با آدمای معروف می‌پَرن، ولی این دفعه دیگه فقط پوله و پول و پول ـ غم‌انگیزه.

چارلی: غم‌انگیز؟ پیاده شو باهم بریم]...[تو پکری که دفعه قبل بهت کار ندادن ـ چون قیافه‌ات به اندازه کافی ایرلندی نیست.

جیک: نه. اون موقع من آمریکا بودم» (همان، ۱۸).

در این بخش نمایشنامه، جیک اشاره می‌کند که در زمان ساخت فیلم مورد بحث در آمریکا بوده است، از این‌رو جیک به دایره مهاجران نمایشنامه می‌پیوندد که مدتی دور از کشور خود، در مکان ثانویه‌ای زندگی کرده و دوباره به موطن خود بازگشته است.

دیگر شخصیت نمایشنامه *کارولین جیووانی*[۲۱]، هنرپیشه آمریکایی است که باید نقش یک ایرلندی را بازی کند. او برای بیان لهجه ایرلندی مشکل دارد و با وجود گرفتن مربی تمرین، کماکان از لهجه خود ناراضی است. اگرچه مربی از نحوه بیان او ابراز رضایت می‌کند اما هنرپیشه معتقد است که صدایش همچنان بومی نیست و از این‌رو تمام اهالی دهکده به او خواهند خندید. این همان مقوله‌ی اهمیت پذیرش «دیگری» را یادآور می‌شود. مهاجر قصد دارد خود را به هر نحوی که شده با اهالی مکان ثانویه همانند سازد. در این چیدمان، فرد مهاجر در فرهنگ میزبان ادغام می‌شود و تمایلات خود را به شیوه‌ها، آداب و رسوم آن مکان نزدیک می‌کند. در مرحله همانندگردی، مهاجر اولویت را به فرهنگ جامعه میزبان می‌دهد (بری، ۵۱:۲۰۰۸). از این‌رو شخصیت هنرپیشه قصد ترجمه کردن خود به فرهنگ و ارزش‌های مکان ثانویه را دارد و در این فرایند ترجمانی، اصل «تفاوت» بروز پیدا می‌کند. درواقع همین امر اجازه‌ی همان‌گونگی مطلوب را نمی‌دهد.

«*چارلی*: اونقدر از این ستاره‌های سینما نقش ایرلندی بازی کردن که همه فکر می‌کنن لهجه ایرلندی این جوریه» (جونز، ۱۴:۱۳۸۵).

کارولین در راستای همانندسازی بیشتر خود حتی در یک نوشگاه محلی دهکده حضور پیدا می‌کند. او در همان مکان با شخصیت جیک آشنا می‌شود. مکانی که حضور چنین بازیگر هالیوودی و سرشناسی در آن‌جا باعث تعجب همگان است.

«*چارلی*: اون‌جا رو ببین، ببین کی نشسته اون گوشه!

جیک: کارولین جیووانی! کی اومد تو؟

چارلی: قاطی فقیر فقرا شده ـ» (همان، ۲۲).

کارولین هنرپیشه، برای تقویت بیان خود به نوشگاه می‌آید تا در برخورد با مردم عادی، لهجه‌ی خود را که به مثابه اصل تفاوت است، بهبود ببخشد. می‌توان این‌گونه ادعا کرد که هر چه تلاش برای همگون‌سازی/همانندگردی حتی از طریق تولید متون نظیر فیلم افزایش یابد، ناخواسته بیشتر بر اصل تفاوت تاکید می‌شود.

«*کارولین*: من عاشق اینجا شدم. می‌دونی اجداد مادریم ایرلندی بودن؟ نمی‌دونم متوجه می‌شی یا نه، یه جور حس تعلق به این‌جا دارم» (همان، ۱۵).

این مهاجر به دنبال اصالت خویش در مکان ثانویه است، اما همچنان در نظر سایرین یک دیگری با فرهنگی نامتجانس/ یا دارای نافرهنگ شناخته می‌شود. «فرهنگ پیوسته محصول تقابل با یک دیگری، یک نافرهنگ تلقی می‌شود» (سجودی، ۱۳۹۰:۱۶۱) و به این طریق کارولین در میان دهکده مورد پذیرش قرار نمی‌گیرد. کمی جلوتر، شخصیت جیک به پیرمردی اشاره می‌کند که سابقه زیادی در سیاه‌لشکری سینما دارد و در اکثر آثار بزرگ هالیوودی نیز حضور داشته است. جیک زندگی پیرمرد را چنین وصف می‌کند:

«جیک: حالا چهل پوندشو می‌گیره و یه راست میره تو بار خرجش می‌کنه؛ تا صبح بیست تام قرض بالا میاره و فردا شب بیست پوندو پس می‌ده و تا آخر شب دوباره همین داستان تکرار می‌شه ـ فکر نمی‌کنم جیگرش یه فیلم دیگه‌م طاقت بیاره» (جونز، ۱۷:۱۳۸۵).

به گمان جیک، این سبک زندگی برای یک مهاجر بازگشته از مکان ثانویه، نمادی از بی‌هویتی است. جیک حتی در قسمتی از نمایشنامه، پیرمرد را آینده‌ی شخصیت خود می‌خواند. شخصیتی بدون هدف و بدون هویت که نمی‌داند دست به انجام چه کاری بزند. او همچنین در تعریفی دیگر، زندگی پیشین خود در مکان ثانویه (آمریکا) را همچون این شاخه به آن شاخه پریدن توصیف می‌کند.

«*چارلی*: اون جا چیکار می‌کردی؟

جیک: همه کار ـ این کار و اون کار ـ تو چندتا بار کار کردم- چندتا رستوران گارسونی کردم» (همان، ۱۸).

استوارت‌هال معتقد است که هویت اشخاص و صفات آنها، حاصل کارکردی از جایگاهشان در جامعه است و هویت درواقع محصول نیروهای اجتماعی و فرهنگی است (هال، ۱۹۹۰:۲۲۷). شخصیت جیک در تجربه‌ی مهاجرت خود، جایگاه مطلوب یاد شده را به‌دست نمی‌آورد و برای ترجمه‌ی خویش، دست به هر کاری به نیت پذیرش و بقای احتمالی می‌زند. او سبک زندگی خود را تغییر می‌دهد، اما هیچگاه پذیرفته نمی‌شود. **جیک** در برخوردی که برای کمک به لهجه *کارولین* دارد، متوجه آشنایی هنرپیشه با فرهنگ ایرلندی می‌شود، اما توامان نمی‌تواند او را به عنوان یک ایرلندی بپذیرد. اما *کارولین* لهجه **جیک** را اصیل قلمداد می‌کند. این لحظه برخورد دو نوع مهاجر با یکدیگر است. مهاجری که شکست خورده از مکان ثانویه بازگشته است و سوی دیگر مهاجری که در پی ترجمه‌ی خود در مکان ثانویه است. نکته‌ی دیگری که باعث ورود داستان به آگاهی شخصیت‌ها از مقوله مهاجرت می‌شود، خودکشی «*شان هارکین*» است. جیک که از دوستان قدیم و خویشاوند *شان* است، در پی خودکشی او با برخی از افراد دهکده دیداری تازه می‌کند و می‌کوشد احوال *شان* پیش از مرگ را بیشتر درک کند.

«*فین*: شان همیشه می‌گفت می‌خواد بذاره بره، از این جا بیزار بود. همیشه بهم می‌گفت، همیشه می‌گفت فین، من و تو فرار می‌کنیم. همیشه همینو می‌گفت؛ فرار. می‌خواست بره

آمریکا. می‌خواست واسه خودش کسی بشه. می‌دونی فیلم آخری که اینجا ساختن، ما همه بچه بودیم، برا همه‌مون جالب بود. شان می‌نشست اونجا هر روز از صبح تا شب اونارو تماشا می‌کرد» (جونز، ۱۳۸۵: ۴۰).

مونولوگ فوق *شان هارکین* را شخصیتی توصیف می‌کند که علاقه‌مند و در اندیشه مهاجرت بوده است. همین موضوع ذهن **جیک** را مشغول می‌کند و حتی *چارلی* نیز به آن واکنش نشان می‌دهد. جدل میان *چارلی* و جیک بر سر موضوع مهاجرت زمانی مشخص می‌شود که *چارلی* به عنوان مهاجری که تازه به مکان ثانویه قدم گذاشته، دائماً از پیشرفت، ترقی و ترک عادت‌های دست و پاگیر سخن می‌گوید و جیک نیز از تجربه‌های ناموفق مهاجرانی که دیده سخن می‌گوید. شخصیت *چارلی* از دیدگاه/رویکرد «نه خود بلکه دیگری» متاثر است که دیگری را آرمانی می‌کند و از منظر دیگری به خود می‌نگرد (سجودی، ۱۵۴:۱۳۹۰)، اما جیک اکنون در رویکرد «نه خود و نه دیگری» قرار دارد که با نوعی گسست هویتی بازشناخته می‌شود (همان، ۱۵۷).

«جیک: شاید منو دید که فهمید رویای آمریکایی وجود نداره.

چارلی: برو بابا، بعضیا بهش می‌رسن ـ همین یارو که مسافرخونه داره ـ مگه با پنجاه دلار نرفت و دو سال بعد برگشت و اون جا رو خرید؟

جیک: در مقابل هر یه نفر مثِ اون، پنجاه نفر خودشونو گرو می‌ذارن و برمی‌گردن» (جونز، ۴۱:۱۳۸۵).

این امر بیانگر تجربه‌ی تلخ مهاجرت و مورد پذیرش واقع نشدن در مکان ثانویه است. جیک در فرایند ویژه‌ای قرار می‌گیرد که در حوزه‌ی مهاجرت، فرد مهاجر را تبدیل به «یک دیگری اصلاح شده و مشخص شده می‌نماید که در آن فردی می‌شود که کم و بیش همان است، اما نه به تمامی» (هومی‌بابا، ۱۹۹۴: ۸۶). دستگاه فرهنگی مکان ثانویه در پی تغییر هویت فرد، به اندازه‌ای مهاجر را تحت فشار قرار می‌دهد که مهاجر بی‌رمق به مکان اولیه خود بازگردد. اما **شان** تحت تاثیر مهاجرانی که برای نخستین فیلمبرداری به دهکده آنها آمده بودند، رویای مهاجرت را در ذهن می‌پرورانده است.

«*شان*: چه عالی می‌شه آدم تو این فیلمه باشه، نه فین؟]...[روزی سی پوند می‌دن ـ من که پولِ خودمو جمع می‌کنم واسه آمریکا» (جونز، ۴۱:۱۳۸۵).

شان یک مهاجر ذهنی است که در مکان اولیه زندگی می‌کند و از شکستی که در مواجهه با مهاجرت برایش رخ می‌دهد، دست به خودشکی می‌زند. این شکست ناشی از سرخوردگی از بازگشت جیک از آمریکا است که تمام رویای ذهنی شخصیت *شان* را نابود می‌کند. **شان** که هویت مکان اولیه را پس زده و در ذهنش رویای مهاجرت پرورانده است، اکنون در مواجهه با شکست مهاجران، تمام هویت و امیال خود را از دست رفته حس می‌کند و با گذاشتن سنگ در جیب‌هایش خود را به اعماق دریا می‌افکند.

«کشیش: می‌دونی تو دنیای دیگه‌ای سیر می‌کرد ـ دنیایی که تو مغزش ساخته بود» (همان، ۴۶).

پس از این اتفاق، **جیک** گروه فیلمسازی را مقصر مرگِ *شان هارکین* می‌داند، زیرا که *شان* در برگه‌ی انشاء زمان کودکی خود، عنوان کرده بود که به مانند تمام اهالی دهکده، علاقه‌مند بوده که روزی دامدار شود. شغلی که اکنون جای خود را به سینما و اجاره لوکیشن فیلمبرداری داده است. همچنین پدر *شان هارکین* نیز امید فرزندش را زمین معرفی می‌کند و الگوی فرزندش را جیک می‌خواند. اما اکنون هم زمین و هم الگو در تصرف مهاجران هستند. زمین

در اختیار گروه فیلمسازی است و جیک نیز هویتش را در آمریکا باخته است.

«*هارکین*: ممنون جیک، تو آدم خوبی هستی. تنها چیزی که شان تو نوجوونیش یاد گرفت راجع به زمین بود ـ مث تو جیک. تو براش سرمشق بودی ـ نمی‌دونستم بهش چی بگم وقتی زمین بهش وفا نکرد... » (همان، ۵۱).

در صحنه‌ی دیگری از نمایشنامه، شخصیت **فین** عنوان می‌کند که *شان* از دهکده ناامید و متنفر بوده و قصد داشته به مکان دیگری برود. گویی *شان هارکین* از عادت و ملال روزمره‌گی به تنگ آمده بوده و به همین دلیل سبک زندگی خود را تغییر داده بوده است. *جان بری*[۲۲] (۵۱:۲۰۰۸) از این وضعیت به عنوان حاشیه‌نشینی یاد می‌کند که در آن فرد فرهنگ قومی خود را طرد می‌کند و گویی خود را در حاشیه‌ای فرومی‌برد. در نمایشنامه اشاره می‌شود که شان نیز همواره در اتاقش مشغول دیدن فیلم بوده است و این موضوع، به تعبیری یادآور همان حاشیه‌نشینی اختیار کردن شخصیت **شان** است.

«*فین*: جیک، اون هرچی می‌خواست یه جا دیگه بود ـ از این شهر بیزار بود. می‌گفت این شهر بهش وفا نکرده ـ ولی کاریش نمی‌شد کرد- اینجا اینجوریه، تقصیر کسی هم نیست ـ خودت که می‌دونی، خیلی از ماها قبول کردیم که تو زندگی‌مون قرار نیست خبری باشه ـ اما اون نه ـ تصمیم گرفت دیگه پاشو بیرون نذاره ـ چیزاشو برداشت و با فیلماش تو اتاق موند ـ دنیای خیالی! زندگیش فقط شد همین ـ فیلم و مواد» (جونز، ۵۲:۱۳۸۵).

فیلم کالایی است که کارکردی نشانگی در نمایشنامه دارد. فیلم و گروه فیلمسازی جزئی از سازوکار مهاجرت هستند که می‌توانند بستر مهاجرت ذهنی را فراهم کنند. گروه فیلمسازی، *شان* را درگیر مهاجرت می‌کند و حتی *چارلی* که فیلمنامه‌ای دارد، می‌خواهد از ارتباط‌گرفتن با گروه فیلمسازی به رویای خود برسد. دیگر شخصیت‌های مهاجر نمایشنامه نیز با گروه فیلمسازی درگیر هستند. *شان هارکین* با تماشای فیلم و برخورد با سبک زندگی آمریکایی، تبدیل به یک مهاجر ذهنی می‌شود و از اهالی دهکده فاصله می‌گیرد. او در مکان اولیه‌ی خود، توسط همان گروه فیلمسازی که نمادی از مکان ثانویه و رویای ذهنی‌اش است طرد می‌شود و از این‌رو بحران بی‌هویتی بر او چیره می‌شود. در نهایت نیز همین امر باعث می‌شود دست به خودکشی بزند.

«*شان*: شما کارولین جیووانی هستین.

کارولین: (به وحشت می‌افتد) برو پی کارت.

شان: فقط می‌خوام سلامی عرض کنم، من اسمم شان هارکینه.

کارولین: برو کنار، ولم کن.

شان: دست بهت نمی‌زنم، فقط می‌خوام نگات کنم.

کارولین: جاک ـ جاک ـ این به من پیله کرده، بیا ردش کن بره.

جاک: (شان را می‌گیرد) برو بیرون، یالا، این جا ببینمت قلم پاتو می‌شکنم» (همان، ۵۲).

در این صحنه از نمایشنامه، *جاک* ـ بادیگارد *کارولین* ـ که درواقع نماینده گروه فیلمسازی و مردمان مکان ثانویه محسوب می‌شود، *شان* را از نوشگاه به بیرون پرتاب می‌کند. نوشگاهی که به مثابه قلمرو شخصی شان و افراد آن دهکده بوده است. درواقع *کارولین* و *جاک* مهمان سرزده‌ی آن مکان بوده‌اند. به تعبیری *شان هارکین* حتی از مکانِ خودش، توسط دیگری که متعلق به آن‌جا نیست رانده می‌شود. او بعد از این اتفاق است که پا به دریا می‌گذارد.

«*فین*: پرتش کردن تو خیابون، تو شهرِ خودش از بار انداختنش بیرون- بیرون تو خیابون نشست، من رفتم پیشش» (همان، ۵۳).

رویکرد «خود و نه دیگری» گروه فیلمسازی، در کلیسا وسط مراسم تشییع *شان هارکین* خود را نشان می‌دهد. در این رویکرد، تنها خود ارجحیت دارد و فرهنگی محسوب می‌شود و گویی دیگری بدوی است (سجودی، ۱۵۳:۱۳۹۰). بر این اساس گستره‌ی تسلط گروه فیلمسازی بر مردم دهکده بتدریج از حوزه‌ی ضبط فیلم فراتر می‌رود و حتی شامل کنترل تشییع جنازه و احوالات روحی سیاه‌لشکران می‌شود.

«گزارشگر: خانم جیووانی، ممکنه توضیح بدین این فاجعه روی فیلمبرداری «درّه آرام» چه تاثیری گذاشته؟

کارولین: همون‌طور که مشاهده می‌کنین اکثر ما بازیگرها و عوامل فیلم آمده‌ییم این‌جا که ادای احترام کنیم – بنابراین، بله، تاثیرگذاشته، اما همگی این‌قدر شهامت و اراده دارن که تصمیم گرفته‌ن فیلمبرداری رو امروز بعد از ظهر ادامه بدن» (جونز، ۵۷:۱۳۸۵).

گزارشگر از تاثیر خودکشی *شان* بر روند فیلمبرداری می‌پرسد و گویی اصلاً برایش تاثیر فوت **شان** بر اهالی دهکده و اقوامش اهمیتی ندارد. از سوی دیگر، گروه فیلمسازی می‌داند که اهالی دهکده و سیاه‌لشکران عزادار مرگِ شخصیت متوفی هستند اما حاضر نیستند تاریخ و زمان فیلمبرداری را به تعویق بیندازند و تصمیم می‌گیرند هرچه سریع‌تر صحنه‌ی پایانی فیلم که با جشن و سرور همراه است را ضبط کنند.

«*اشلینگ*: همه گوش کنین، ما این شات رو یک ساعت دیگه دوباره می‌گیریم، خواهش می‌کنم هیچ‌کس از صحنه بیرون نره ـ امروزم آخر کار همه‌تون برین قسمت لباس. فردا تو حیاطِ اون خونه بزرگه جشن به‌پاست ـ شماهام همه لباسِ نو می‌پوشین، پس قبل از رفتن می‌رین لباساتونو تحویل می‌گیرین.

چارلی: هی جیک، فردا مگه قرار نیست تشییع جنازه باشه؟

جیک: باید برنامه‌شونو با ما جور کنن ـ تمام شهر می‌رن مراسم.

چارلی: برنامه چیه، محضِ احترامم شده باید فردا رو تعطیل کنن» (همان، ۴۳).

در صحنه‌های پایانی نمایشنامه، شخصیت **جیک**، دوستش (*چارلی*) را که فیلمنامه‌ای نوشته و هنوز افکار ستاره شدن در سر دارد به مانند تمام مهاجرانی که در رویای مکان ثانویه هستند، متهم به خیال‌بافی و رویاپردازی می‌کند. اما در نهایت به او پیشنهاد می‌دهد که اگر می‌خواهد فیلمنامه‌ای بنویسد، همین اتفاقات رخ داده برای سیاه‌لشکران را تبدیل به فیلمنامه کند.

«جیک:]...[حالا اگه این قصه راجع به این بود که یه فیلمی داره ساخته می‌شه و یه جوونی خودکشی می‌کنه ـ این طوری یعنی ستاره‌ها می‌شن سیالشکر و سیالشکرا می‌شن ستاره‌ی فیلم ـ این می‌شه داستان شان و میکی و همه‌ی آدمای این جا» (همان، ۶۲).

سیر روایت شخصیت‌ها و داستان‌پردازی نمایشنامه‌ی **پاره‌سنگ در جیب‌هایش**، با نگره‌ای انتقادی به مفهوم مهاجرت همراه است. جابه‌جایی مهاجران و افراد اصلی در مکان‌های اولیه و ثانویه که به نوعی همان جابه‌جایی «حاشیه و مرکز» در امر مهاجرت است. نگره انتقادی این نمایشنامه به از دست رفتن هدف، هویت و اصالت اشاره دارد که در شخصیت‌پردازی هر کدام از شخصیت‌ها، به نوعی متفاوت از دیگری قابل مشاهده است. به طوری که حتی در صحنه‌ای از نمایشنامه، شخصیت دستیار کارگردان که خود اصالتی ایرلندی دارد، اذعان می‌کند که ای کاش ایرلندی نبود، چرا که اگر سیاه‌لشکران خرابکاری کنند، آمریکایی‌ها او را مقصر می‌دانند و متقابلاً ایرلندی‌ها هم ممکن است او را به همدستی با آمریکایی‌ها متهم کنند. این شاید بارزترین اتفاق در از دست رفتن هویت جمعی فرد است. هویت شخصیت مهاجر به یکی از دو جهان خود و دیگری، هم تعلق دارد، هم ندارد. به عبارت دیگر، به همه‌جا و هیچ

کجا تعلق دارد (ردهاکریشنان، ۳۲۲:۲۰۰۳). شخصیت‌ها در نمایشنامه *پاره‌سنگ در جیب‌هایش* در یک فضای سومی گرفتار شده‌اند که نه هویتی ایرلندی و نه آمریکایی بلکه هویتی بینابین دارند. این بینابینی باعث می‌شود شخصیت‌های مهاجر، نه در مکان اولیه و نه در مکان ثانویه، آن‌طور که باید مورد پذیرش واقع نشوند.

۶ـ نتیجه‌گیری

مقاله حاضر با تعریف مفاهیمی از مهاجرت، هویت و با بهره‌گیری از نظریه‌های ترجمه بینافرهنگی *فرزان سجودی* و فضای سوم *هومی‌بابا*، چگونگی تجربه‌ی مهاجرت در مکان ثانویه و برخورد با مهاجر در مکان اولیه پس از بازگشت را مورد خوانش قرار داد. زمانی‌که مکان در مهاجرت تغییر می‌کند، هویت نیز تغییر می‌یابد. مهاجر در مکان ثانویه یک «دیگری» تلقی می‌شود و باید خود را با شرایط جدید یکسان و همگون سازد. یکسان‌سازی اولین گام در جهت اصلِ تفاوت مهاجر با افراد مکان ثانویه یا مقصد است. بنابراین او همواره در تلاش همگون‌سازیَ است و هیچ‌گاه در ذات خود نمی‌تواند عملی را انجام دهد، بلکه همواره تکرارکننده اعمال دیگری است تا همانندشان انگاشته شود. در خوانش نمایشنامه **پاره‌سنگ در جیب‌هایش** چهار نوع مهاجر تبیین گردید و همچنین بررسی شد که به چه شکل شخصیت‌ها هویت خود را در این مهاجرت‌ها مخدوش ساخته‌اند و در یک فضای سوم گرفتار شده‌اند. «جیک کوبین» هدف و هویتش را در بازگشت به مکان اولیه از دست داده است. «*چارلی کانلن*» در جهانی رویاگونه در مکان ثانویه که او را غریبه می‌خوانند، زندگی می‌کند. «*کارولین* هنرپیشه» دغدغه ارائه هویت اصیل ایرلندی دارد اما توسط مردم یک دیگری پنداشته می‌شود و «شان هارکین» که یک مهاجر ذهنی است با تغییر سبک زندگی و طرد شدن از سوی افراد هر دو مکان دست به خودکشی می‌زند. فرد مهاجر به دلیل گذر از نشانگان مکان اولیه و ترک آنها، هویت مکان اولیه خود را رها می‌کند و در پی کسب هویت جدید وارد مکان ثانویه می‌شود، اما پدیدارهای مکان ثانویه و اصلِ تفاوت اجازه شکل‌گیری هویت فردی مستقل را به او نمی‌دهد و از طرفی برخی از ارزش‌َهای فرهنگی مکان ثانویه روی هویت وی تاثیر می‌گذارد. مهاجر تنها در جست‌وجوی یک هویت جمعی است که مورد قبول افراد باشد از این‌رو برای پذیرش بیشتر در مکان ثانویه، هویت ابتدایی خود را دستخوش تغییر می‌کند. حال اگر همان مهاجر بخواهد از مکان ثانویه به مکان اولیه بازگردد، به دلیل آنکه پیش‌تر هویت خود را مخدوش ساخته است، در معرض این خواهد بود که حتی در آن‌جا (مکان اولیه) نیز مورد پذیرش قرار نگیرد. در شخصیت‌پردازی نمایشنامه‌ی مری جونز، می‌توان جنبه‌های انتقادی تاثیر و تاثر انواع مهاجرت بر هویت شخصیت‌ها را در شکل‌گیری وضعیت هویتی بینابین مشاهده کرد.

منابع

ـ بزرگمهر، شیرین و مشگین‌قلم، سحر. (۱۳۹۷) بررسی هویت شخصیت‌های نمایشنامه‌ی نفرین طبقه‌ی گرسنه اثر سم شپرد براساس نظریات ژاک لکان، دو ***فصلنامه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی***، ۸ (۱۶)، ۳۶ـ۲۱.

ـ جونز، مری. (۱۳۸۵) ***پاره‌سنگ در جیب‌هایش***، ترجمه‌ی حمید احیا، نشر نیلا، تهران.

ـ حاجی‌زاده، کاظم و دهقانیان، حمید. (۱۳۹۴) مکان‌ها، نام‌ها و هویت مکانی: مطالعه موردی شهر تهران، ***فصلنامه معرفت فرهنگی اجتماعی***، (۲۴)، ۶۲ـ۴۱

ـ دادبه، آریاسپ. (۱۳۹۳) مهاجرت فرهنگ، ***فصلنامه حرفه هنرمند***، (۵۰)، ۸۸ـ۸۱

ـ سپهوند، حاجیعلی. (۱۳۹۳) ***پسا ـ استعمار یا پسا ـ مدرن؟ همراه با نقد آخرین بازمانده‌ی موهیکن اثر فنیمور کوپر***، انتشارات نارنجستان کتاب، تهران.

ـ سجودی، فرزان. (۱۳۹۰) ارتباطات بینافرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرآیندهای جذب و طرد، ***مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل***، چاپ دوم، نشر علم، تهران.

ـ شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲) ***نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری***، انتشارات سخن، تهران.

ـ فاتحی، سید حسن، میرزایی، فرامرز و سن‌سبلی، بی‌بی‌راحیل. (۱۳۹۵) خوانش پسااستعماری تجربه‌ی مهاجرت در رمان انگشتان لولیتا اثر واسینی الاعرج از دیدگاه هومی‌بابا، ***دوفصلنامه نقد ادبی عربی***، ۷ (۱)، ۱۹۷ـ۱۷۱

ـ فرهمندفر، مسعود. (۱۳۹۳) جایگاه آستانه‌ای فرهنگ: هومی‌بابا و نظریه پسااستعماری، ***فصلنامه مطالعات انتقادی***، ۱(۴)، ۳۴ـ۱۷

ـ گیدنز، آنتونی. (۱۳۹۸) ***جامعه‌شناسی***، ترجمه‌ی منوچهر صبوری‌کاشانی، چاپ سی و چهارم، نشر نی، تهران.

ـ نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱) بررسی نقش مهاجرت در تخیل هنری با رویکرد بینامتنیت؛ پیکره مطالعاتی: آثار محمود فرشچیان، ***مجموعه مقالات مهاجرت در ادبیات و هنر***، به کوشش دکتر شیده احمدزاده، انتشارات سخن، تهران.

ـ نجفی، صالح. (۱۳۹۳) دیالکتیک عادت: خارجی شدن در زبان مادری، ***فصلنامه حرفه هنرمند***، (۵۰)، ۱۰۶ـ۱۰۰

ـ نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۱) بسط تجربه مهاجرت و تخیل کودکی: خوانشی از فیلم بال‌های اشتیاق، ***مجموعه مقالات مهاجرت در ادبیات و هنر***، به کوشش دکتر شیده احمدزاده، انتشارات سخن، تهران.

- Berry, John W. (2008) Acculturation and adaptation of immigrant youth, **Canadian Diversity**, 6 (2), 50-54.

- Bhabha, Homi k. (1994) **The Location of culture**. London and New York: Routledge.

- Elorza, Izaskun & Carbonell, Ovidi. (2015) Intercultural translation in a global world: foreword, **CLINA: An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication**, 1(1), 7-9.

- Hall, Stuart. (1990) Cultural identity and diaspora. In **Identity: Community, culture, difference**. London: Lawrence and Wishart.

- Huddart, David. (2006) **Homi K. Bhabha**. London and New York: Routledge.

- Koczan, Zsoka. (2016) Does identity matter, **Journal of Migration Studies**, 4 (1), 116–145.

- Radhakrishnan, R. (2003) Postcoloniality and the boundaries of identity. In **Identities: race, class, gender, and nationality**, Oxford: Blackwell Publishing.

- Wolfreys, Julian. (2007) **Derrida: a guide for the perplexed**. London: Continuum.

پی‌نوشت

1- Character
2- Identity
3- Migrate, Immigrate مراد پژوهش حاضر از مفهوم مهاجرت، شامل هر دو کلمه می‌شود
4- Self
5- Other
6- Stones in His Pockets
7- Marie Jones
8- Intercultural Translation
9- Third Space
10- Homi K. Bhabha
11- Gilgamesh
12- Samuel Beckett
13- Third Space
14- Hybrid
15- Liminal
16- David Huddart
17- Anthony Giddens
18- Jake Quinn
19- Charlie Conlon
20- Sean Harkin
21- Caroline Giovanni
22- John W. Berry

تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تکیه بر تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی

میلاد حسن‌نیا
نادر شایگان‌فر (نویسنده مسئول)
رحمت امینی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹

تبیین جایگاه و نقش تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی با تأکید بر تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی جان دیویی

میلاد حسن‌نیا

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

نادر شایگان‌فر

دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

رحمت امینی

عضو هیات علمی گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

این مقاله از رساله‌ی دکترای فلسفه هنر آقای میلاد حسن‌نیا با عنوان «قابلیت تئاتر بیرونی در رشد اجتماعی با اتکا بر اندیشه‌های زیباشناختی و تربیتی جان دیویی» در رشته‌ی فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات با راهنمایی دکتر نادر شایگان فر برگرفته شده است.

چکیده:

تئاتر خیابانی محدود به دیوارهای سالن نمایش نمی‌شود و حوزه‌ی تأثیرگذاری‌اش به‌سوی خیابان‌ها و اجتماعات گسترده می‌شود. هنرمندان این عرصه با هدف مشارکت هرچه بیشتر با مخاطبان به شکستن قواعد سنتی صحنه‌های ایتالیایی‌وار مبادرت می‌ورزند. آنان خود را به واقعیت‌ها و مشکلات اجتماعی جامعه متعهد می‌دانند و تئاتر خیابانی را به ابزاری برای ایجاد دگرگونی و تغییر در زندگی مردمی بدل می‌سازند که به‌دلایل سیاسی، اقتصادی و فرهنگی امکان برقراری ارتباط با آنها توسط تئاتر مرسوم امکان‌پذیر نیست. به نظر می‌رسد که بهره‌گیری از نظریات زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی می‌تواند در جهت افزایش کارکرد اجتماعی و هنری تئاتر خیابانی مفید و مثمرثمر واقع شود، زیرا دیویی نیز رفعت هنر را در وجه کارکردی آن می‌داند و معتقد است برای اینکه چیزی دارای ارزشی انسانی گردد، باید به‌نحوی هم نیازهای سازواره‌ی انسانی را تأمین کند و هم زمینه‌ی بهبود زندگی را فراهم سازد. دیویی هدف فلسفه را تحول اجتماعی می‌دانست از همین رو به تعلیم‌وتربیت برای دستیابی به تحول موردنظرش توجهی ویژه داشت. هدف تربیتی دیویی، آماده کردن فرد برای تفکر، تجربه، زندگی اجتماعی و در تعریف ویژه‌ی او رسیدن به رشد است.

مبنای اصلی در نگارش این مقاله روش یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای است که با مددجویی از فلسفه‌ی زیبایی‌شناختی و تربیتی دیویی، پژوهشی کاربردی برای توانمندسازی تئاتر خیابانی ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که تئاتر خیابانی می‌تواند با تکیه بر اندیشه‌های دیویی و با نمایش موضوعات مرتبط با زندگی روزمره در جهت بهبود و تغییر شرایط زندگی و رشد زیست اجتماعی، فردی و اخلاقی شهروندان موثر باشد و با ایجاد همدلی در میان اعضای جامعه، آنان را به متحدانی در عرصه‌ی فعالیت‌های اجتماعی بدل سازد. پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از تأملات زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی برای هنرمندان دل‌مشغول به تئاتر خیابانی زمینه‌ای را فراهم کند که به کنشگران توانمند عرصه‌ی اجتماعی در ساخت جامعه‌ای بهتر بدل گردند.

واژگان کلیدی: تئاتر خیابانی، *جان* دیویی، زیبایی‌شناسی روزمره، رشد اجتماعی، همدلی

۱ـ مقدمه

بیم میسون[1] معتقد است زمانی می‌توان از اصطلاح تئاتر خیابانی استفاده کرد که تئاتر برای اجرا در خیابان طراحی شده باشد (میسون، ۱۳۸۰: ۲۵). اما بسیاری از تئاترهایی که تحت‌نام تئاتر خیابانی در ایران اجرا می‌شوند نه برای اجرا در خیابان طراحی شده‌اند و نه در خیابان اجرا می‌شوند. تئاتر خیابانی تئاتری نیست که تنها در خیابان و یا یک محیط بیرونی دیگر اجرا می‌شود، بلکه تئاتری است که با شیوه‌های زیبایی‌شناختی نوین ابداع شده است. این تئاتر از نظر مکان اجرا، سنت‌شکنانه عمل می‌کند و به‌جای استفاده از فضاهای سنتی تئاتر، به مکان‌هایی روی می‌آورد که نزدیکی بیشتری از نظر فیزیکی و روانی با تماشاگر داشته باشد. مکان‌هایی نظیر کافه‌ها، بازارها، گذرگاه‌ها، محیط‌های اجتماعی و به‌طور خلاصه هرجایی که در آن امکان حضور انسان‌ها وجود داشته باشد. محتوای تئاتر خیابانی نیز به‌نوعی اعتراض اجتماعی شبیه است. بسیاری از نظریه‌پردازان همچون *برتولد*[2] معتقدند، مضامینی چون حقوق انسان‌ها، تبعیض در طبقه و نژاد، حقوق اجتماعی زنان، فقر و سرمایه‌داری مدرن، جنگ و نسل‌کشی و... از جمله مضامینی هستند که شاکله‌ی اصلی محتوای تئاتر خیابانی را تشکیل می‌دهند (برتولد، ۱۹۹۹: ۵۱۴). بنابراین در تعریف تئاتر خیابانی باید آگاه بود که شکل و محتوا کاملا با یکدیگر همراه و هماهنگ هستند و به همین سبب بسیاری از نمایش‌ها که دارای مضامین مطرح شده نیستند را نمی‌توان صرفا به‌علت اجرا در خیابان یا محیط‌های بیرونی، تئاتر خیابانی نامید. واژه‌ی خیابان که در ترکیب تئاتر خیابانی به‌کاررفته علاوه بر مفهوم صوری، مفهومی اجتماعی را نیز به ذهن متبادر می‌سازد، چرا که خیابان نشانی از جامعه‌ی شهری و مکانی برای زیست شهری و محفلی برای برقراری ارتباط میان شهروندان است، همان‌طور که *لوفور* نیز شهر را به‌مثابه‌ی «فضایی برای کشمکش و دگراندیشی» می‌انگارد (لوفور، ۱۹۹۶: ۲۵). واژه‌ی خیابان در اصطلاح تئاتر خیابانی همانند اصطلاح اعتراضات خیابانی و مانند آن تنها دال بر مکان آن رویداد نیست بلکه در خود معنایی مردمی و اجتماعی نیز نهفته دارد.

جان دیویی[3] پرتأثیرترین و شاید بزرگ‌ترین فیلسوف پراگماتیست آمریکایی است. پراگماتیسم[4] فلسفه‌ی اصالت عمل است و مسائل را براساس کاربردشان در زندگی موردتوجه قرار می‌دهد. پراگماتیسم‌ها به‌دنبال فلسفه‌ای بودند که در ارتباط با مسائل زندگی باشد تا بتواند رفتار انسان را تغییر دهد و نتایج مثبت به بار بیاورد. پراگماتیسم به انسان این امید را می‌دهد که می‌تواند با بهره‌گیری از خلاقیت و آزادی خویش، برای تغییر و بهبود شرایط زندگی‌اش عمل کند.

فلسفه‌ی دیویی، فلسفه‌ی تجربه‌ی روزمره است که توجه انسان را به محیط پیرامونش جلب می‌کند. دیویی طریقه‌ی درک انسان از جهان را همچون ناظری منفصل نمی‌داند که از خارج نظاره‌گر جهان است، بلکه در فلسفه‌ی او، انسان همانند سایر موجودات همواره در حال مشارکت در محیط است و از این طریق قادر به کشف و درک آن می‌شود یا به‌عبارت‌بهتر جهان بر او نمایان می‌شود. او بر این باور است که محیط برای موجود زنده پروژه‌ای ناتمام است که با بهره‌گیری از اندام‌های حسی در حال فهمیده شدن است و پاداش موجود زنده برای تعامل با محیط تجربه‌ای است که کسب می‌کند. به هر اندازه‌ای که تجارب کسب شده موفق‌تر و کامل‌تر باشد زندگی و حیات انسان نیز غنی‌تر است (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۳۱). بر همین اساس دیویی کل هنر را نیز محصول تعامل موجود زنده با محیط زندگی تعریف می‌کند. هنر در نظر دیویی «دلیلی است بر اینکه انسان مصالح و انرژی‌های طبیعی را به‌منظور وسعت دادن به زندگی خویش به‌کار می‌گیرد» (دیویی، ۱۹۵۸: ۲۵).

دیویی منتقد زیبایی‌شناسان تحلیلی است که بر استقلال هنر از هرگونه کارکرد عملی تأکید دارند. زیرا آنان هنر را امری ماورایی و آسمانی تعریف می‌کنند و جایگاه آن را در برج عاجی دور از دسترس عامه‌ی مردم به تصویر می‌کشند. در این جریان فکری شایسته نیست که هنر

هیچ‌گونه ارتباطی با امر انضمامی برقرار سازد و کارکردی در حیات انسانی داشته باشد و اگر هنری به دنبال حضور در جهان حقیقی و زندگی روزمره باشد با اصطلاح هنر نازل تحقیر می‌شود (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۲۲). دیدگاه آنان شاید در ظاهر هنر را به جایگاهی رفیع ارتقاء دهد، اما از نظر دیویی چنین برداشتی از هنر، آن را به تجربه‌ای تهی و به‌لحاظ اجتماعی بی‌فایده بدل می‌کند. دیویی برخلاف آنان رفعت هنر را در وجه کارکردی آن جست‌وجو می‌کند زیرا معتقد است برای اینکه چیزی دارای ارزشی انسانی گردد، موظف است به نحوی هم نیازهای سازواره‌ی انسانی را تأمین کند و هم زمینه‌ی بهبود زندگی را فراهم سازد تا بشر بتواند با جهان پیرامون خود سازگاری یابد.

افرادی که علاقه‌مند هستند پیگیر مباحث عمیق و کاربردی پیرامون ابعاد سیاسی ـ اجتماعی هنر و عملکردها و نتایج عملی، اخلاقی و عقیدتی آن باشند، به نظرات متفکرانی چون دیویی روی می‌آورند، چرا که او رسالت هنر را امری فراتر از چهارچوب‌هایی می‌داند که زیبایی‌شناسان تحلیلی توسط آنها جهان هنر را به جهانی درون‌بسته و خودبسنده مبدل کرده‌اند. تئاتر خیابانی را نیز می‌توان به هنری متعهد به رفع مشکلات اجتماعی بدل کرد ساخت که با ایجاد راه‌های جدیدی برای ارتباط بین جامعه و واقعیت‌های اجتماعی، تماشاگرانش را به بازیگرانی متفکر در عرصه‌ی فعالیت‌های اجتماعی تبدیل می‌کند. زیرا حرکت به‌سمت جامعه‌ای آرمانی تنها با وجود مردمی آگاه و پویا محقق می‌گردد.

هدف از این پژوهش این است که نشان دهد اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه و تربیتی دیویی قابل استفاده در بستری هنری همچون تئاتر خیابانی هستند و با نگاهی فلسفی به این هنر، ویژگی‌های ممتاز و برجسته‌ی آن را معرفی کند و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان با تکیه بر آرای فیلسوفی چون دیویی تئاتر خیابانی را به نمایشی عملگرا بدل ساخت و از قابلیت‌های آموزشی و کارکردی آن در جهت بازتاب مشکلات اجتماعی و بهبود و تغییر مثبت در شرایط زندگی، عادات و رفتارهای اجتماعی شهروندان جامعه بهره مناسب برد.

۲ـ تئاتر خیابانی و محیط زندگی روزمره

زندگی مدرن پیچیدگی دهشتناکی دارد که شاید برای عموم افرادی که در پیچ‌وخم آن قرار دارند چندان ملموس نباشد تا به عمقش پی ببرند، اما در نگاهی جامع تفاوت عظیم شیوه‌ی زیستن در عصر حاضر به نسبت سادگی زندگی در اعصار گذشته قابل ملاحظه است. در عصر مدرن تمام امور در لوای تخصصی‌شدن از یکدیگر جدا می‌شوند و در دسته‌بندی‌های مختلفی قرار می‌گیرند و حتی گاهی ارتباطشان با یکدیگر به‌طور کامل قطع می‌شود. به همین دلیل است که دیویی تراژدی عصر حاضر را چیزی جز گسستگی گسترده نمی‌دانست. در این گسستگی تراژیک هنر نیز از حیات اجتماعی رخت بربسته و به مراکز گوناگون فرهنگی نظیر نمایشگاه‌ها، سالن‌های نمایش و موزه‌ها نقل مکان کرده است. این جداسازی منجر به از دست رفتن پیوند اندام‌وار هنر و زندگی اجتماعی شده است و دیگر هنر جزیی از یک کل اجتماعی محسوب نمی‌شود. اکنون انسان‌ها شاید در ظاهر به‌صورت جمعی به بازدید از اماکن هنری بپردازند، به‌طور مثال گروهی به تماشای نمایشی در یک آمفی‌تئاتر بنشینند، اما چنین عملی به‌هیچ‌عنوان گویای حضور هنر در زندگی اجتماعی نیست، بلکه هنر نیز مانند سایر اقلام تجاری تنها مبادله می‌شود (دیویی، ۱۳۹۱: ۴۹۴).

دیویی در زیبایی‌شناسی خود خط بطلانی بر فلسفه‌های هنری می‌کشد که هنر را دور از جریان عادی زندگی به موزه‌ها انتقال می‌دهند، چرا که آنان افکاری را بسط و گسترش می‌دهند که زندگی روزمره را به امیال پست، احساسات زمخت، شهوت و درنده‌خویی منتسب می‌کنند که ظرفیت در خود جای دادن زیبایی هنری را ندارد و با خوارشماری جسم و برساختن تقابل‌های دوتایی نظیر جسمانی و روحانی مادی و معنوی و برتری دادن به دومی، ربط دادن

هنر به جریان عادی زندگی را تنزل شأن و منزلت هنر قلمداد می‌کنند (همان: ۳۷) و ارزش‌ها و معانی نهفته در اثر هنری را چنان منحصربه‌فرد تلقی می‌کنند که فاقد هرگونه اشتراک یا پیوندی با محتواهای تجربه‌ی زندگی روزمره است. چنین دیدگاه‌هایی تجارب عادی را خواروخفیف و به‌کلی غیرزیبایی‌شناختی می‌دانند و هنر را امری اسرارآمیز جلوه می‌دهند که گویی ساکن جهانی دیگر است و با تجربه‌های زندگی روزمره به‌کلی بیگانه است (همان: ۱۳۰).

دیویی هنر را کلی‌ترین، جهانگسترترین و آزادانه‌ترین شکل ارتباط می‌داند که انسان و طبیعت را به وصلت یکدیگر درمی‌آورد. او در کتاب **هنر به منزله‌ی تجربه**[۵]، تعامل میان انسان و محیط زندگانی‌اش را تنها بستر شکل‌گیری هنر معرفی می‌کند و بر آن است تا میان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و فرایندهای زندگی روزمره پیوند برقرار سازد (شوسترمن، ۱۳۸۹: ۷۵). دیویی مسلم می‌داند که رشد و بالندگی زیستی حاصل تعامل موجود زنده با محیط خویش است و بر این اساس استدلال می‌کند که فرهنگ نیز نمی‌تواند نتیجه‌ی تلاش انسان‌ها در خلأ و یا صرفا قائم به خودشان باشد، بلکه فرهنگ محصول تعامل ادامه‌دار و روزافزون بشر با محیط است (دیویی، ۱۳۹۱: ۴۰۱). در فلسفه‌ی دیویی محیط بیرونی تنها شامل اعیان فیزیکی که در پیرامون موجود زنده قرار دارند نمی‌شود بلکه علاوه بر آن سنت، فرهنگ، روابط اجتماعی و سایر نهادهای بشری نیز محیط پیرامونی را تشکیل می‌دهند. دیویی در آخرین کتابی که به نگارش درآورد، **منطق: تئوری تحقیق**[۶]، اشاره می‌کند که محیطی که افراد انسانی در آن زندگی می‌کنند، عمل می‌نمایند و به تحقیق می‌پردازند، تنها محیط مادی نیست، بلکه توجه به محیط فرهنگی نیز دارای اهمیت است (دیویی، ۱۳۷۶: ۴۷).

دیویی بر این باور است که آثار هنری با حضور خود در بستر طبیعی حیات اجتماعی، کیفیات زندگی انسانی را به حالتی آرمانی بهبود می‌بخشند (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۳). او تأکید دارد که هنر زمانی می‌تواند نقش انسان‌ساز خود را به‌نحو احسن ارائه کند و در ارتقای اخلاق عمومی بهترین عملکرد را داشته باشد که در بستر فرهنگی جامعه حضور فعال داشته باشد و محیط هنری تامی براساس هنر جمعی شکل یابد، نه اینکه به آثار هنری خاص که تنها بر تعدادی از مخاطبین تأثیر می‌گذارند، بسنده گردد، زیرا حضور هنر در جریان عادی زندگی روزمره سبب می‌شود که کیفیات زیبایی‌شناسانه به‌صورت وسیع‌تر و پایدارتر در رشد فرهنگی جامعه موثر باشند (همان: ۵۰۴). بدین‌طریق می‌توان جامعه‌ای وحدت‌یافته و یکپارچه تشکیل داد که در آن افراد جامعه به‌شکل گسترده‌ای از هنرهای زیبا محظوظ می‌شوند و زیبایی را در جریان عادی زندگی خود جست‌وجو می‌کنند. به‌اعتقاد دیویی نظم و سازگاری موجود در چنین جامعه‌ای به پرورش تجربه‌ای بالنده می‌انجامد که کل افراد جامعه را به‌سوی فرجامی رضایت‌بخش هدایت می‌کند (همان: ۱۲۶).

دیویی معتقد است همان‌طور که برای دیدن چیزها با میکروسکوپ یا تلسکوپ و یا دیدن منظره‌ای آن‌گونه که زمین‌شناس می‌بیند، نیاز به کارآموزی است، شهروندان نیز برای ادراک زیبایی‌شناختی نیاز دارند که با آثار هنری تعاملی مستمر در تجربه‌ی روزمره‌ی خود داشته باشند. (همان: ۸۴). او تأکید می‌کند که محیط اجتماعی افراد را به کام فعالیت‌های مختلفی می‌کشاند. به‌طور مثال کودکی که در خانواده‌ای موسیقی‌دان پرورده شود، خواه‌ناخواه بیشتر از سایر کودکان مجال خواهد داشت که به موسیقی روی آورد، زیرا محیط خانوادگی او برخی از محرکات وجود او را که به‌کار موسیقی می‌خورد، برمی‌انگیزد و بیش از سایر محرکات ظاهر و محقق می‌سازد. به همین ترتیب در محیطی گسترده‌تر همچون محیط اجتماعی و شهری نیز اگر فرد در پیرامون خود اشیای متقارن و صور و الوان زیبایی ببیند، طبعا دارای ذوقی سلیم می‌شود و برعکس در محیطی آشفته، نامنظم و پرتصنع از ذوق سلیم محروم می‌ماند و از زیبایی طرفی نمی‌بندد (دیویی، ۱۳۴۱: ۲۴ـ۲۲).

هنرمندان تئاتر خیابانی نیز با اجرای نمایش در محیط زندگی روزمره، آن را به محیطی

صمیمی برای ایجاد ارتباط میان افراد جامعه بدل می‌سازند، زیرا به‌علت نزدیکی فضای نمایش با محل زندگی، کار و سایر فعالیت‌های اجتماعی، نوعی «فضای روانی»[۷] برای مخاطبین پدید می‌آید، فضایی که موجب ترغیب آنها به مشارکت در نمایش و یا حداقل توجه کافی به آن می‌شود (سرسنگی، ۱۳۸۹: ۸۲). تجربه و تفسیری که تماشاگران تئاتر خیابانی از تماشای نمایش به دست می‌آورند تنها به‌واسطه‌ی نمایشی که به اجرا درمی‌آید حاصل نمی‌شود، بلکه فضای عمومی که نمایش در آن اجرا می‌شود، چه به‌لحاظ ظاهری و کارکردی، چه به این لحاظ که در کدام منطقه‌ی شهر واقع شده است، این مکان متضمن چه معناهایی است، چه مناسبات اقتصادی و الگوی جامعه‌شناختی در آن حاکم است، چه افرادی و در چه موقعیتی و از چه قشری در آن مکان حضور دارند و حتی نحوه‌ی قرارگیری مخاطبان در پیرامون اجراگران نیز در این امر دخیل هستند.

بسیاری از کارگردانان اروپایی به نمایش‌های شرقی مانند **کابوکی** ژاپنی، **کاتاکالی** هندی و **چینگ‌شی** چینی توجه خاصی داشتند و دلیل اصلی برای این توجه، نحوه‌ی استفاده‌ی آنها از مکان برای اجرای نمایش بود. نمایشگران شرقی معمولا مکانی غیرقراردادی را برای اجرای نمایش‌های خود انتخاب می‌کردند که بتواند باتوجه‌به مضمون نمایش بیشترین تأثیر را بر مخاطبان بگذارد. به‌عنوان مثال رقص‌های کاتاکالی در معبد و نمایش‌های چینی در چای‌خانه، مزارع و یا کنار جاده‌ها به اجرا درمی‌آمدند. زیرا باتوجه‌به درون‌مایه‌ی آنها، هرکدام از این نمایش‌ها مکان‌های متفاوتی را برای اجرا می‌طلبیدند (زاهدی، ۱۳۸۰: ۲۱ـ۱۸). در قرون وسطی نیز برخی از فستیوال‌های مذهبی، مانند **فستیوال عید پاک** از خیابان‌ها می‌گذشتند و از یک کلیسا به کلیسای دیگر می‌رفتند و مردم از دو طرف خیابان نمایش را می‌نگریستند و آن را تا رسیدن به کلیسای بعدی همراهی می‌کردند. اجرای نمایش‌های مذهبی در فضایی خارج از کلیسا جنبه‌های اجتماعی نمایش‌ها را توسعه داد و آنها را برای مردم عادی مناسب‌تر کرد. به‌عبارت‌دیگر، زمانی که محیط فیزیکی نمایش‌ها از بناهای مذهبی دور شد و به سایر بخش‌های جامعه نزدیک‌تر شد، شکل و محتوای نمایش‌ها هم اجتماعی‌تر شدند. در این زمان بود که تئاتر فعالیتی جمعی شد، فعالیتی که همکاری هم‌زمان کلیسا، دولت و شهروندان را طلب می‌کرد (سرسنگی، ۱۳۹۲: ۱۲ـ۱۰).

۳ـ تئاتر خیابانی و جامعه

زندگی اجتماعی همانا با ارتباط عجین است و هرنوع ارتباطی که در سرتاسر زندگی اجتماعی شکل می‌گیرد می‌تواند عاملی برای رشد و تربیت باشد. هنگامی که کسی از طریق ارتباط برقرار ساختن از کسی چیزی فرامی‌گیرد، تن به تجارب جدیدی می‌دهد و تجارب پیشین خود را دگرگون می‌سازد. فردی که شریک فکر یا عاطفه‌ی دیگران می‌شود، با این عمل، خود را کمابیش تغییر می‌دهد. البته همان‌طور که از مفهوم ارتباط برمی‌آید، ارتباط عملی دوسویه است و طرف دیگر ارتباط نیز به‌نوبه‌ی خود تغییر می‌پذیرد. دیویی نیز بر این باور است که هرگونه فعالیتی که جنبه‌ی اجتماعی و عمومی دارد، برای تمامی کسانی که در دو طرف ارتباط حضور دارند، عاملی تربیتی به‌شمار می‌رود. دیویی ارتباطات انسانی را همانند ارتباط هنرمند و مخاطب تعریف می‌کند و برای اینکه تجربه به مطلوب‌ترین وجه ممکن انتقال یابد توصیه‌هایی دارد. او تأکید می‌کند که برای انتقال تجربه باید تجربه‌ی موردنظر به‌صورتی یکپارچه و منظم شکل داده شود و برای نیل به این منظور لازم است که فرد فراتر از جنبه‌ی شخصی و خصوصی تجربه‌ای که از سر گذرانیده، بکوشد تا با بهره‌گیری از تخیل، آن تجربه را از چشم طرف مقابل نیز بنگرد و دریابد که آن تجربه‌ی نوعی با زندگی او چه مناسباتی دارد. به‌این‌ترتیب شخص خواهد توانست تجربه‌ی خود را طوری انتقال دهد که برای طرف مقابل بامعنی و قابل‌فهم باشد (دیویی، ۱۳۴۱: ۸ـ۶).

در میان گونه‌های مختلف هنر تئاتر، تئاترخیابانی بنا به دلایلی چند اجتماعی‌ترین گونه‌ی تئاتری محسوب می‌شود. موضوعات مورد بهره‌ی نمایشگران خیابانی به‌طرز چشمگیری با رخدادهای اجتماعی و آنچه که به زندگی روزمره‌ی مردم مربوط است، ارتباط دارد (سرسنگی، ۱۳۸۹: ۸۲). اگر میان موضوع تئاتر و تجاربی که تاکنون مخاطبین آن در زندگی حقیقی خود پشت‌سر گذارده‌اند، ارتباط و همبستگی مستقیم وجود نداشته باشد، آن تئاتر جلوه‌ای صرفا صوری و نمادین پیدا می‌کند. دیویی نمادها را ابزارهایی تعریف می‌کند که شخص را به واقعیتی می‌کشانند که نماد جایگزین آن شده است. اما این امر تنها در صورتی رخ می‌دهد که نماد، واقعیت تجاربی را به تمثیل درآورد که شخص قبلا از سر گذرانده باشد. نمادی که از هیچ برآورده شود و به هیچ تجربه‌ی سابقی اشاره نداشته باشد، تصویری صرف و توخالی است (دیویی، ۱۹۶۶: ۲۶ـ۲۴). به همین دلیل است که هنرمندان تئاتر خیابانی باید نمایش‌هایشان را به دل کوچه و خیابان و میان مردمی ببرند که با معضلات و مسائل مطرح شده در نمایش به‌صورتی حقیقی دست‌به‌گریبان هستند. نمایشی که موضوع آن هیچ وابستگی با زندگی روزمره‌ی مخاطبین خود نداشته باشد، قادر نخواهد بود انگیزه‌ای برای پیگیری نمایش ایجاد نماید. در این‌گونه نمایش‌ها مخاطب هیچ نیاز حیاتی برای همراهی با نمایش در خود احساس نمی‌کند و اگر همراهی نیز صورت گیرد این همراهی از سر تفنن و صرفا سرگرمی خواهد بود. هنرمندان تئاتر خیابانی می‌توانند هم‌جهت با آموزه‌هایی که دیویی ارائه می‌دهد، بر وجود یک ارتباط اندام‌وار میان هدف و نیاز، یعنی تقاضای ذهنی و عرضه‌ی موضوعی تأکید کنند و به‌دنبال آن باشند که موضوعاتی برای نمایش‌های خود برگزینند که با حیات شخصی مخاطبین و دغدغه‌های آنان ارتباط مستقیم داشته باشد و به طرح مسائلی بپردازند که شهروندان در زندگی اجتماعی‌شان به‌صورت هرروزه با آن مواجه هستند (دیویی، ۱۳۲۸: ۲۲). همچنین مسئله‌ی طرح شده نباید با اتمام اجرای نمایش پایان پذیرد بلکه باید نظر به آینده داشته باشد و برای رفع مشکل، مخاطب را به اندیشه وادارد، به او امید، انگیزه و آگاهی دهد که برای مساعد نمودن اوضاع اقدام کند و سهم خود را برای تکمیل جامعه‌ای بهتر ادا نماید.

اگر آثار هنری براساس نظر *کانت*[۸] و پیروان صورت‌گرایی[۹] موردسنجش قرار گیرند، بدین معنا که تنها در چهارچوب بسته‌ی خود بررسی شوند و جهان درونی اثر برای خلق زیبایی کافی دانسته شود، چنین گرایشی به‌معنای کناره جستن از واقعیت زندگی است. اما برطبق تفکر دیویی برای زیبایی و هنر جایگاهی بجز محیط انضمامی که زندگی در آن جریان دارد نمی‌توان متصور شد و آثار هنری به‌غیراز اثرگذاری بر محیط انضمامی به‌جهت ارتقای کیفیت زندگی کارکردی ندارند (شایگان‌فر، ۱۳۹۱: ۴۴). دیویی باور دارد که آثار هنری تنها زمانی اهمیت حیاتی خود را بازمی‌یابند که آیینه‌ی نیروهای محیطی بنیادین باشند. تفکری که هنر را از محیط و بستر زندگی روزمره جدا می‌سازد حتی اگر قصد تأثیرگذاری مستقیم اخلاقی نیز داشته باشد راه به جایی نمی‌برد زیرا دریافتش از اخلاق چنان فردگرایانه است که درک نمی‌کند هنر به چه طریق نقش انسان‌سازش را ایفا می‌کند. علوم نظری مختلف نظیر علوم فلسفی و جامعه‌شناختی و همچنین مبانی اخلاقی و انسانی نیز زمانی می‌توانند به وجهی مطلوب تضمین‌کننده‌ی حیات بشری غنی و پرمایه باشند که با هنرهای سازنده‌ی فرهنگ نظیر تئاتر خیابانی همراه شوند و بدین‌طریق افراد جامعه را برای پذیرش و درک راهکارهای ارائه شده آماده کنند و برای تغییر وضع نابسامان توانمند سازند (دیویی، ۱۳۹۱: ۵۰۶ـ۵۰۵). تئاتر خیابانی دارای این توان است که در تمامی سطوح زندگی اعم از اقتصاد، سیاست، آموزش و... نقشی تأثیرگذار ایفا کند و تنها به امری سرگرمی‌ساز خلاصه نمی‌شود. با بهره‌گیری خلاقانه از تئاتر خیابانی می‌توان به کسب‌وکارها رونقی چشمگیر داد و با ورود به عرصه‌ی سیاسی از خشونت ذاتی آن کاست. در زمینه‌ی آموزش نیز با استفاده از تئاتر خیابانی کیفیت و مقدار فراگیری افزایش پیدا می‌کند و آموزندگان از کسالت و کرختی حاصل از آموزش یکسویه رهایی می‌یابند. درنتیجه زیبایی

در کلیه‌ی سطوح زندگی آسایش‌بخش جسم و روح خواهد بود. به‌اعتقاد *جوآن لیتل‌وود*[10] مشارکت در تئاتر می‌تواند ملال ناشی از زندگی نامطلوب کاری را برای مغازه‌داران و کارگران کارخانه‌ها از بین ببرد، بدین‌وسیله مردم امکان خلاصی از جریان یکنواخت زندگی را می‌یابند و از نمایش دادن جنبه‌هایی از زندگی شخصی خود لذت روانی می‌برند. او امیدوار بود که با تئاتر مشارکتی، مردم نوعی آگاهی نقادانه نسبت به واقعیت زندگی خویش را پرورش دهند و این امر بتواند آنها را درگیر مسائل اجتماعی محیط زندگی‌شان بکند (لیتل‌وود، ۱۹۹۵: ۷۰۲).

بسیاری از پژوهش‌گران ریشه‌های تئاتر خیابانی را در مراسم‌های آیینی روزگاران باستان جست‌وجو می‌کنند. انسان باستانی خود را در جهانی می‌یافت پر از نیروهای ناشناخته که حیات مادی و معنوی‌اش را به خطر می‌کشاندند، او برای تسلط بر این عوامل طبیعی که نمودی رازآمیز برایش داشتند، به‌مرور زمان به اجرای مناسکی اعتقاد پیدا کرد که به کمک آنان بتواند بر دشواری‌های زندگی زمینی‌اش از قبیل رفع گرسنگی و بیماری فائق آید. اما انسان در عصر حاضر با آگاهی که به‌وسیله‌ی دانش و علم زمانه برایش مهیا گشته است، برخلاف انسان باستانی برای تحکیم واقعیت‌های مطلوب و تغییر واقعیت‌های نامطلوب محیط زندگانی‌اش دست‌به‌دامن نیروهای ازلی و ابدی نمی‌شود. انسان معاصر برای مقابله با مشکلات اقتصادی و اجتماعی پیش روی خود راهکارهایی واقع‌گرایانه و مناسب با شرایط فکری و فرهنگی عصر خود برمی‌گزیند. هنر و به‌طور ویژه در این بحث، تئاتر خیابانی یکی از همین راهکارهاست. تئاتر خیابانی را می‌توان ادامه‌ی آیین‌های باستانی تلقی کرد که همانند آنها ماده‌ی اولیه‌ی خود را از واقعیت‌ها و مشکلات زندگی روزمره‌ی مردم به دست می‌آورد، اما این بار به‌جای نگرشی بی‌زمان و قدسی، با نگاهی واقع‌گرایانه به معضلات جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، برای ساختن دنیایی بهتر تلاش می‌کند (زاهدی، ۱۳۸۰: ۷ـ۶). هنرمندان تئاتر خیابانی می‌توانند با اجرای نمایشی در ارتباط با مسائل روز جامعه، مسائلی که در برهه‌ی تاریخی و مکان جغرافیایی اجرای نمایش از اهمیت سیاسی ـ اجتماعی ویژه‌ای برخوردار هستند، مخاطبان خود را درگیر تجربه‌ای نمایشی کنند که بدون ضرر و زیان و فرصت‌سوزی در جهان واقعی این امکان را به آنها بدهد تا درک و آگاهی خود را نسبت به موضوع مطرح شده گسترده‌تر نمایند و به انگیزه و بینش بیشتری برای رفع معضل در جهان حقیقی دست پیدا کنند.

تئاترهای خیابانی برخلاف‌نظر مدعیان هنر فاخر که پیچیده بودن را ویژگی ممتاز آثار هنری قلمداد می‌کنند، اغلب به‌لحاظ طرح و تکنیک ساده هستند، زیرا هنرمندان خیابانی با توجه به اهداف و مضامینی که برای آثار خود در نظر دارند و همچنین شرایط اجرا در فضای باز و مخاطبان در گذر، سادگی و بیان مستقیم را برای بیان آنچه می‌خواهند بگویند، سودمندتر می‌دانند. فعالیت هنری تکمیل تجربه‌ای تازه است که اقتضای بیان شدن دارد، پس در بیان هنری بدون توجه و برتری دادن به تکنیک‌های پیچیده که گاه ممکن است در بیان خدشه وارد کند و آن را مبهم گرداند، انتخاب مناسب‌ترین تکنیک که چه بسا بیانی ساده و مستقیم باشد، باید موردتأکید قرار گیرد. نمایشگران خیابانی زمانی خود را موفق می‌دانند که مطلبی را بیان دارند که بتواند در فرهنگ اجتماعی شهروندان تغییری هدفمند و سودمند ایجاد کند. همان‌طور که دیویی اشاره می‌کند کوزه‌ها، قالیچه‌ها و دیگر آثاری که در موزه‌های هنرهای باستان نگهداری می‌شوند نیز نه به‌دلیل تکنیک‌های پیچیده به‌کار رفته در ساخت آنها، بلکه به‌دلیل تغییری که در فرهنگ و تجربه‌ی مردمان زمان خویش ایجاد می‌نمودند دارای ارزش و اعتبار هستند. تکنیک آن هنرمندانی که دیرزمانی پیش، روی دیوار غارها نقاشی می‌کشیدند و روی استخوان حکاکی می‌کردند در خدمت غایتی بود که بهترین شکل بیانش از طریق همین تکنیک‌های مورد استفاده به دست می‌آمد (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۱۶ـ۲۱۵).

تئاترهای خیابانی با اینکه ظاهری ساده دارند اما تماشاگر هم با اجرا هم با زیرمتن آن ارتباطی همدلانه پیدا می‌کند. تعاملی که میان اجراگر و تماشاگر روی می‌دهد برای افراد درگیر،

تجربه‌ای زیبایی‌شناختی در پی دارد. شدت این تجربه از فرد به فرد متفاوت است و بستگی به میزان ارتباط تماشاگران با اجرا دارد. تئاتر خیابانی به‌واسطه‌ی جذابیت رویداد، طنین‌های عاطفی‌اش، گفت‌وگوهای میانه یا پایان اجرا و پایان‌بندی بازش که نتیجه‌گیری را به مخاطب واگذار می‌کند، تأثیر کامل زیبایی‌شناختی‌اش را به‌جا می‌گذارد (پرندرگست و ساکستن، ۱۳۹۴: ۳۳۳).

چند بازیگر با لباس‌های عادی خود، در گوشه‌ای از کافه‌ای در منهتن به ناگهان در مقابل چشمان حیرت‌زده‌ی مشتریان کافه شروع به اجرای نمایش می‌کنند. از فقر طبقه‌ی تهیدست آمریکای مدرن سخن می‌گویند، از مردم نظرخواهی می‌کنند و با خود و دیگران وارد مباحثه می‌شوند. هیچ‌چیز غیرمعمولی نیاز نیست، تنها یک کافه و مردمی که به آنها گوش دهند. خبری از نورپردازی‌ها و صحنه‌آرایی‌های گران‌قیمت نیست. اینجا خود نمایش است که برهنه و ساده برای بازیگران و تماشاگران اهمیت دارد (نویل، ۱۹۹۹: ۶۶).

۴ـ تئاتر خیابانی و مخاطب

تئاتر خیابانی یک نمایش مخاطب‌محور است و موضوعات خود را باید از میان واقعیات زندگی روزمره‌ی مخاطبینش برگزیند و نسبت به آن موضوعات غالبا رویکردی انتقادی داشته باشد. این تئاتر برخلاف تئاتر مرسوم که عاملیت را از مخاطبین خود سلب می‌کند و به انتقال مفاهیم انتزاعی به آنان اکتفا می‌کند، باید برای مخاطبین خود به‌عنوان نیروهایی فعال در روند اجرای نمایش ارزش قائل باشد. درواقع تئاتر خیابانی به‌جای آنکه بر مفهوم انتقالی به‌مثابه‌ی محصول و نتیجه‌ی اجرای نمایش توجه داشته باشد، باید تأکید خود را برفرایند اجرا و موقعیت به‌نمایش‌درآمده بگذارد و حضور فعال در فرایند اجرا را گامی موثر در جهت افزایش آگاهی و توانایی عملی مخاطبین برای رشد در زندگی اجتماعی برشمارد. مخاطب در مواجهه با تئاتر خیابانی به‌صورتی بی‌واسطه درمی‌یابد که این نمایش بازتاب کل بزرگ‌تری یعنی همان جهانی است که در آن زیست می‌کند. تئاتر خیابانی این کیفیت کلی را برون می‌آورد و برجسته می‌سازد. مخاطب با حضور در موقعیت عینی که با رنگ‌وبوی زیبایی‌شناختی تجربه می‌شود به‌صورت بی‌واسطه حس فهم‌پذیری و وضوح بی‌نظیری به دست می‌آورد که هیچ‌گاه در قالب کلمات خبری آن را تجربه نمی‌کرد. احساس و درکی که افراد با حضور در فضایی قدسی یا در مراسمی مذهبی تجربه می‌کنند نیز به همین گونه است. افراد با حضور در مراسم حج یا حضور در صحن کلیسا به‌صورت بی‌واسطه به دریافتی کلی دست پیدا می‌کنند که نظیر آن را نمی‌توانند در کتب شرعی و موعظه‌ی دینی تجربه کنند. به‌عبارت‌دیگر همان‌گونه که دیویی نیز در زیبایی‌شناسی خود بدان اشاره می‌کند مخاطب وارد جهانی می‌شود که تشدیدیافته‌ی جهانی است که در زندگی روزمره تجربه می‌کند. مخاطبان در مواجهه با تئاتر خیابانی به درکی دست می‌یابند که به یاری آن می‌توانند خود و جامعه‌شان را بهتر بشناسند. تئاتر خیابانی احساس فراگیر نامشخصی را که با هر تجربه‌ی عادی همراه است، عمق و وضوح می‌بخشد و مخاطب، داستان تجسم‌یافته به وسیله‌ی نمایش را امتداد واقعیت زندگی خود می‌پندارد (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۹۱ـ۲۹۰).

دیویی از مراحلی نام می‌برد که آنان را جزئی از تجربه می‌داند: ۱ـ فهم یا دریافتی که ممکن است سخت و دردناک باشد. ۲ـ مجذوبیت محض که ممکن است با سرگردانی و هرنوع عواطف توأم باشد. ۳ـ بسط دامنه‌ی فهم و غنی‌تر شدن معانی (کالینسون، ۱۳۸۸: ۱۱۵). مخاطب تئاتر خیابانی نیز در مواجهه با اجرا چنین مراحلی را طی می‌کند:

۱ـ فهم یا دریافتی اولیه از مسئله‌ای که در نمایش مطرح شده است؛ قسمتی از این آگاهی را مخاطب از تجارب زیسته‌ی خود که پیش از این در زندگی کسب نموده به همراه می‌آورد و قسمتی را نیز گروه اجرایی با بسط و آشکار ساختن زوایای پنهان این مسئله در اختیار او قرار

می‌دهند، مواردی که ممکن است از دید و توجه مخاطب دور مانده باشند. مسئله‌ی مطرح شده می‌تواند از اتفاقات سخت و دردناک موجود در جامعه وام گرفته شده باشد که برای بازگشت به حالت عادی، جامعه باید به رفع و گذر از آن معضل اقدام کند و یا دریچه‌ای باشد رو به دنیایی بهتر، یعنی راهکار امیدبخش برای رشد و ارتقای جامعه به سطحی بالاتر.

۲ـ سپس گروه اجرایی تلاش می‌کند مخاطبین را مجذوب نمایش کند تا مخاطبی که بدون هیچ آمادگی قبلی به‌طور سرزده در خیابان با نمایش مواجه شده است، دل‌زده نشود و نمایش را نیمه‌کاره رها نکند. این کار می‌تواند از طریق برانگیختن انواع عواطف مخاطب صورت پذیرد، به‌طور مثال فضای نمایش مفرح باشد و تماشاگر احساس کند می‌تواند اوقات شادمانی را با نمایش سپری کند، یا با ایجاد تعلیق حس کنجکاوی مخاطب را برانگیزد و او را همراه کند و یا با متأثر نمودن مخاطب اهمیت موضوع مطرح شده در نمایش را برای او دوچندان سازد.

۳ـ در نهایت نمایش موجب بسط دامنه‌ی فهم و غنی‌تر شدن معانی در نزد مخاطب می‌شود؛ اکنون موضوع مطرح شده است و زوایایی از آن برای مخاطب بیش‌ازپیش آشکار گشته است مخاطب جذب شده، احساساتش برانگیخته شده و با نمایش همراه شده است اتفاق نهایی دیگر نه در صحنه‌ی خیابان بلکه در ذهن و قلب مخاطب روی می‌دهد؛ پس از یک تئاتر خیابانی موفق، گستره‌ی آگاهی مخاطب در قیاس با پیش از همراهی با نمایش رشد یافته و حالا او آماده است تا به زندگی حقیقی برگردد و به سهم خود در رفع معضل و ارتقای جامعه با همراهی سایر اعضای جامعه موثر باشد.

هنرمند هنگامی که به خلق اثر هنری می‌پردازد هم‌زمان با فعلی که صرف می‌کند باید همچون مخاطب نسبت به اثر هنری‌اش ادراک زیبایی‌شناختی نیز داشته باشد. چنین ادارکی نشان می‌دهد که آیا آنچه انجام می‌گیرد در تحقق ایده‌ی زیبایی‌شناختی موفق است یا خیر. فعل‌وانفعال زیبایی‌شناختی اگر در روند خلق اثر هنری به‌طور مستمر با یکدیگر پیوند داشته باشند به هنرمند یاری می‌رسانند که هرگاه در مسیر خلق احساس کند آنچه تاکنون انجام داده در مرحله‌ی انفعالی یا ادراکی تجربه رضایت‌بخش نیست، می‌تواند اثر هنری را اصلاح کند و تا حدودی از نو آغاز کند. آنچه که در ارتباط با تعامل میان عمل تولید و ادراک زیبایی‌شناختی در روند خلق اثر هنری توسط هنرمند گفته شد تا حدودی برای همگان قابل‌قبول و مبرهن است، اما فهم پیوند تنگاتنگ فعل‌وانفعال در مورد دریافت‌کننده یا مخاطب شاید برای عده‌ای غریب به نظر برسد. اغلب این تصور وجود دارد که مخاطب اثر هنری تنها آنچه که در اثر وجود دارد را درک می‌کند، اما باید پذیرفت که مخاطب منفعل نیست و روندی مشابه با هنرمند را در مواجهه با اثر هنری طی می‌کند. مخاطب در این مواجهه اگر منفعل باشد حقیقتا ادراکی از اثر هنری حاصل نکرده است و آنچه که به دست آورده صرفا بازشناسی است. میان ادراک و بازشناسی تفاوت بسیار است و بازشناسی تنها آغاز عمل ادراک است، آغازی که فرصت بالندگی و پیشروی به‌سوی کمال را نیافته است. مخاطب در بازشناسی صرف، آگاهی‌اش گسترش نمی‌یابد و همچون تجربه‌ای خام در نقطه‌ای متوقف می‌شود (دیویی، ۱۳۹۱: ۸۷ـ۸۳).

اگر در هنگام عبور از خیابان متوجه نزاعی میان دو جوان شوید، احتمال دارد که با تشخیص وخیم بودن اوضاع از آن ماجرا کناره بگیرید، مسیرتان را عوض کنید یا به‌سرعت از آن محل دور شوید. احتمال دیگر آن است که دورادور این درگیری را تماشا کنید و یا حتی به ماجرا وارد شوید و سعی کنید که به نزاع میان آنها خاتمه دهید. در این حالت شما یک دعوای خیابانی را صرفا بازشناسی می‌کنید. براساس کلیشه‌ای که از یک دعوای خیابانی در ذهن دارید و براساس جزئیاتی که مشاهده می‌کنید یک تشخیص خشک‌وخالی می‌دهید، تشخیص می‌دهید که دعوایی صورت گرفته است. اما حالا فرض کنید با نزدیک شدن به محل درگیری متوجه می‌شوید که یک تئاتر خیابانی در حال اجراست. اکنون صبر می‌کنید و نمایش را برای آنچه که هست می‌بینید نه غایات دیگری همچون جان سالم به در بردن یا عملی خیرخواهانه

که مانع از صدمه دیدن افراد شود. شروع می‌کنید به بررسی و درک ماجرایی که در حال رخ دادن است. ادراک جای بازشناسی را می‌گیرد. در اینجا پای عملی از جنس بازسازی در میان است و آگاهی جریان می‌یابد. مخاطب از برداشت‌ها و تجاربی که پیش از این نسبت به معضل نزاع‌های خیابانی و یا مشکلی که این دعوای نمایشی بر سر آن ایجاد شده در ذهن اندوخته داشته، کمک می‌گیرد تا تجربه‌ی تازه‌ای را که در حال شکل گرفتن است تکمیل کند. برای ادراک کردن، مخاطب باید تجربه‌ی خویش را بیافریند. اکنون نیز امکان آن فراهم است که در روند این دعوای نمایشی مداخله کند اما برخلاف مرحله‌ی بازشناسی از تجربه‌ی حاصل شده بینش و آگاهی به دست می‌آورد و آنچه که مهم و معنی‌دار است را از دل ماجرا بیرون می‌کشد؛ مخاطب متوجه نمایشی بودن ماجرا می‌شود و دیگر به‌سبب ترس از صدمه دیدن یا مصلحت‌اندیشی پا پس نمی‌کشد. گروه اجرایی نیز موظف است که در نمایش خود شرایطی را بگنجاند که مخاطب ترغیب به مداخله شود زیرا اگر مخاطب در برابر موقعیت به‌نمایش‌درآمده منفعل باشد، آن موقعیت او را فرامی‌گیرد و به‌سبب نبود فعالیتی که به آن پاسخ دهد ادراک به آن مقدار قدرتمند نمی‌شود که بر او اثر بگذارد و یا به‌قول‌معروف او را تکان دهد و به آن ادراکی که باید نایل نمی‌شود.

دیویی معتقد است که یک شیوه‌ی آموزشی مناسب باید قادر باشد تا فراگیر را در ویژگی‌ها و صفاتی نظیر خودکاری[11]، گشاده‌نظری[12]، وحدت نظر[13] و احساس مسئولیت[14] توانمند سازد (دیویی، ۲۰۰۱: ۳۷۱ـ۳۶۰). تئاتر خیابانی نیز می‌تواند با تقویت ویژگی‌هایی مشابه در مخاطبین، به آنان در جهت رشد زیستی و اجتماعی یاری رساند.

۱ـ خودکاری؛ تئاتر خیابانی به‌دلیل حضور غیرمنتظره‌اش بر سر راه مخاطبین در خیابان‌ها و اماکن عمومی، که در مواردی این حضور نامحسوس نیز هست، یادگیری را به‌صورت جریانی خودکار درمی‌آورد و به مخاطب این امکان را می‌دهد که خودبه‌خود و بدون تعمد و تصنعی که در نمایش‌های مرسوم صحنه‌ای مشاهده می‌شود، با واقعیت آشنا گردد. بدین ترتیب مخاطب نسبت به مسئله‌ی مطرح شده در نمایش احساس بیگانگی نمی‌کند و مفاهیمی که گروه نمایشی سعی بر انتقال آنها دارند را تحمیلی و ناخوشایند نمی‌انگارد و یا حتی به‌صورت تصنعی درک و پذیرش آنان را وانمود نمی‌کند.

۲ـ گشاده‌نظری؛ تئاترهای خیابانی به مخاطبین خود انعطاف فراوان می‌بخشند و آنان را برای برخورد با حوادث غیرمنتظره و چاره‌جویی‌های ابتکاری آماده می‌سازند. درصورتی‌که نمایش‌های مرسوم صحنه‌ای عموما خشک و یکنواخت هستند و می‌توانند سبب تنگ‌نظری، تعصب و جمود فکری مخاطبین گردند، چرا که این نمایش‌ها جهان را تنها از یک دریچه به مخاطبین نشان می‌دهند. افراد تنگ‌نظر فقط با یک چشم به جهان می‌نگرند و می‌خواهند همه را با یک چوب برانند. اما افراد گشاده‌نظر برای حل مسائل خود از تمامی امکانات سود می‌جویند و از این رو همواره به نشوونمای ذهن خود دامن می‌زنند. مواجهه با تئاتر خیابانی می‌تواند تمرین مناسبی برای پرورش و تقویت چنین خصوصیاتی باشد.

۳ـ وحدت نظر و عمل؛ مخاطبین با ایفای نقش و حضور موثر در اجرای تئاتر خیابانی، از توانایی وحدت نیروهای ذهنی و عملی برخوردار می‌شوند و از خطر جدایی و تفرقه میان اندیشه‌ورزی و عمل‌گرایی محفوظ می‌مانند. کسی که آموزش ندیده باشد و تمرین نداشته باشد تا میان آنچه می‌اندیشد و آنچه به‌صورت عملی بدان می‌پردازد همبستگی ایجاد کند، نمی‌تواند در مقابل مسائل واقعی زندگی تمامی نیروهای خود را در معبر واحدی سوق دهد و دستخوش حالات متعارضی می‌گردد و بین افکار و اعمال او تعاملی هماهنگ که لازمه‌ی عملکرد مطلوب است، برقرار نمی‌شود. چنین فردی مصمم به اجرای کاری یا حل مسئله و رفع معضلی می‌شود اما تضادهای درونی و بیرونی او و فاصله‌ای که میان نظر و عملش برقرار است او را در انجام مطلوب آن کار ناتوان می‌سازد.

۴ـ احساس مسئولیت؛ مقصود از احساس مسئولیت این است که شخص نتایج محتمل کار خود را در نظر بگیرد و نقش خود را در رسیدن به آن نتایج بپذیرد. تئاتر خیابانی با دخالت دادن مخاطبین در روند نمایش که حتی می‌توانند با حضورشان پایان نمایش را نیز رقم بزنند، به آنان یادآور می‌شود که احساس مسئولیت یکی از شرایط حتمی زندگی اجتماعی است و نمی‌توان از زیر آن شانه خالی کرد، زیرا آنان نه نظاره‌گر صرف بلکه عمل‌گرانی مسئول در زندگی خود و هم‌نوعان خویش هستند.

۵ـ تئاتر خیابانی و رشد اخلاقی

یک تئاتر خیابانی باید قادر باشد با افزایش تجربه‌ی بی‌واسطه در مخاطبین، حساسیت[۱۵] آنان را برانگیزد. حساسیت یک عادت اخلاقی تعیین‌کننده است که به واسطه‌ی آن مخاطب مجاب می‌شود برای تغییر شرایط نامساعد در جامعه سهم و مسئولیت خود را بپذیرد و به حرکت دربیاید. حساسیت برانگیخته‌شده توسط تئاتر خیابانی باید ایجاد تعادلی هنرمندانه بین دو حالت افراط و تفریط احساس باشد که می‌خواهد مخاطبین نمایش دارای ذهنی باز و دریافت‌کننده‌ی اطلاعات باشند. هنگامی‌که حساسیت افراد جامعه در ارتباط با موضوعی برانگیخته شود منجر به تقسیم احساسات و نیازهای افراد با یکدیگر می‌شود و آنان را مجاب می‌سازد که برای گذر از رنج‌ها و دردهای جمعی با همدیگر اتحاد پیدا کنند (انصاری و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۸).

تئاتر خیابانی تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه است که می‌تواند در بالا بردن درک زیبایی‌شناختی مخاطبین و همچنین خود اجراگران موثر ظاهر شود. این تئاتر با پرورش درک زیبایی‌شناختی منجر به ایجاد تعامل همدلانه میان افراد جامعه می‌شود و این احساس همدردی[۱۶]، فرد را برای همکاری با دیگران در حل مشکلات جامعه برانگیخته می‌سازد. طبق نظر *هافمن*[۱۷] عامل برجسته و عمده در رشد اخلاقی، احساس همدلی[۱۸] است که یک انگیزه‌ی مثبت و منبع اصلی رفتار اخلاقی است. متفکران غربی پیش از هافمن بیشتر بر درک شناخت ذهنی افراد تأکید داشتند، که انسان را یاری می‌دهد تا نه‌تنها خود را ببیند، بلکه بر دیدگاه دیگران نیز تأمل کند. اما هافمن این نوع تأثیرگذاری را کافی نمی‌داند و درک زیبایی‌شناسی را منوط به درک موقعیت دیگران می‌داند تا شناخت ذهن آنان (هافمن، ۲۰۰۰: ۲۵۸). دیویی درمورد تأثیرگذاری همدردی در تربیت اخلاقی بیان می‌کند:

این همدردی است که فراتر از خود انجام می‌پذیرد و دامنه‌اش را تا آنجا توسعه می‌دهد که در نهایت به همگان نزدیک می‌شود. این همدردی است که پیامد کار را از تحلیل رفتن در محاسبات صرف در امان نگه می‌دارد. ایضاح‌سازی علایق دیگران و تشویق به اینکه علایق دیگران با علایق خودمان ارزش برابر دارند، اینکه خودمان را جای دیگری قرار دهیم، اینکه چیزها را از نقطه نظر اهداف و ارزش‌های دیگران مشاهده کنیم، اینکه ادعاها و مطالبات خودمان را بالاتر از دیگران ندانیم (انصاری و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۹).

تئاترهای خیابانی با ایجاد حساسیت و همدردی نسبت به درد و رنج دیگر افراد جامعه، کمک می‌کنند مخاطبین خود را در موقعیت آنها تصور کنند. به‌طور مثال جوانی که در یک خانواده‌ی مرفه یا از طبقه‌ی متوسط جامعه متولد شده و رشد یافته است و شاید دغدغه‌هایی نظیر کمبود تفریحاتی مثل مسافرت و یا حتی قطع شدن اینترنت داشته باشد، امکان دارد به‌سختی مشکلاتی همچون گرسنگی و نداشتن دیگر امکانات اولیه‌ی زندگی را درک کند؛ مردان شاید هیچ‌گاه نتوانند متوجه‌ی محرومیت‌هایی شوند که زنان با آنها دست‌وپنجه نرم می‌کنند چرا که هیچ‌گاه جهان زیسته‌ی آنان را تجربه نکرده‌اند. فقط از طریق تعامل همراه با احساس دلسوزی و قرار دادن خود در جای آنان است که فرد قادر به درک مصائب پنهانی می‌شود که گرسنگان و محرومان تجربه می‌کنند، تجاربی که رفتار و واکنش‌های آنان را شکل

می‌دهد. تئاتر خیابانی با افزایش ارتباط میان اقشار جامعه، روحیه‌ی مسئولیت‌پذیری آنان نسبت به یکدیگر را نیز افزایش می‌دهد. تئاتر خیابانی با ایجاد همدلی میان افراد جامعه، شهروندانی تربیت می‌کند که شهروندی فعال را به طریقی زیبایی‌شناسانه تجربه می‌کنند.

دیویی در مقاله‌ی «هنر و تمدن» به سخن *ماتیو آرنولد*[19] که «شعر نقد زندگی است» اشاره می‌کند. او توضیح می‌دهد که این سخن برای خواننده حاکی از آن است که شاعر نیتی اخلاقی دارد و خواننده داوری اخلاقی می‌کند، اما این سخن از درک یا لااقل بیان این معنی قاصر است که شعر و در معنای کلی‌تر هنر به چه صورت نقدی بر زندگی است. دیویی در ادامه‌ی مقاله‌ی خود برای بسط بیشتر مطلب به سراغ نقل‌قولی از گرود[20] که او را دنباله‌رو آرنولد معرفی می‌کند، می‌رود: «آنچه در شعر تعلیمی[21] دل‌مان را می‌زند این نیست که تعلیم می‌دهد، بلکه این است که تعلیم نمی‌دهد، این است که بی‌کفایت است. شعر مثل دوست و زندگی، با بودن خود تعلیم می‌دهد، نه با قصد صریح». چیزهایی که مستقیماً از راه کلام و دستور آموخته می‌شوند، در مقایسه با تأثیر هنرها ضعیف و بی‌اثرند. دیویی تأکید می‌کند که سرجمع تأثیر تمامی رساله‌های متأملانه درباره‌ی اخلاق بر زندگی در قیاس با تأثیر معماری، رمان و نمایش اهمیتی ندارد و در نکوهش آن دسته از شاعران و هنرمندانی که در آثار خود همچون رساله‌های اخلاقی به‌طور صریح به تعلیم مخاطبان مبادرت می‌ورزند با *شلی* همراه می‌شود که می‌گفت: «شاعر کار خوبی نمی‌کند که دریافت‌های خود از درست و غلط را، که معمولاً دریافت‌های زمان و مکان خود اوست، در آثار شاعرانه‌اش تجسم می‌بخشد. او با تقبل این کار نازل از مشارکت در آرمان تخیل دست خواهد کشید» (دیویی، ۱۳۹۱: ۵۰۶).

دیویی فیلسوفی اخلاق‌گراست و فلسفه را وسیله‌ای برای بهبود وضع اجتماعی تلقی می‌کند. او با تأکید بر نقش هنر، زندگی اجتماعی را معنادار و هدفمند می‌سازد. تئاتر خیابانی نیز می‌تواند همچون یک ابزار زیبایی‌شناسانه برای حل و رفع مشکلات اخلاقی موجود در جامعه مورد استفاده قرار گیرد و باعث رشد اخلاقی در حیات بشری گردد. البته باید توجه داشت که نباید رسالت تئاتر خیابانی به یک پیام‌رسان اخلاقی تقلیل داده شود بلکه تئاتر خیابانی دارای عملکرد اخلاقی است. نصیحت اخلاقی اگر به‌صورت مستقیم و بدون پایه‌ای زیبایی‌شناسانه صورت گیرد، به‌طور اجتناب‌ناپذیری به‌سمت کلیشه‌سازی پیش می‌رود و ارائه‌دهنده‌ی راه‌حل‌های ثابتی می‌شود که به تفاوت‌ها در موقعیت‌های مختلف توجهی ندارد، موقعیت‌هایی که هرکدام می‌توانند شرایط و ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را داشته باشند. تئاتر خیابانی همانند تأکیدی که دیویی در رابطه با تئاتر داشت نه به‌واسطه‌ی خطابه‌ای مستقیم بلکه با خلق حالات تازه‌ای از تجربه به آگاهی منجر می‌شود. رساله‌ی اخلاقی در قیاس با تئاتر در ترسیم منش‌ها و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای که در آگاهی نوع بشر باقی بمانند ناتوان است. در مواجهه با تئاتر مخاطب قادر می‌شود که شورمندانه و عمیقا در معناهایی شریک شود که زبان از بیان آنها قاصر است (همان: ۳۶۲).

تئاتر خیابانی نه به‌صورت مستقیم همچون رساله‌های اخلاقی بلکه از راه عیان داشتن یک موقعیت، زندگی را نقد می‌کند. موضوعاتی که در تئاترهای خیابانی به نقد کشیده می‌شوند موضوعاتی برگرفته از جهانی هستند که مخاطبین و خود هنرمندان در آن زیست می‌کنند و با مشکلات آن هر یک به‌نوعی دست‌وپنجه نرم می‌کنند. نمایشگران خیابانی یک موقعیت بغرنج که در جهان حقیقی اهمیت دارد و مسئله‌ی روز جامعه است را در جهان نمایشی خود به تصویر می‌کشند و امکان‌های موجود در پس این موقعیت را به مخاطبین خود عرضه می‌کنند. نمایشگران خیابانی باید مراقب باشند که نسبت به موضوع موردبحث به قضاوت مستقیم نپردازند بلکه با نمایش امکان‌های مختلفی که در جهان حقیقی به فعل نرسیده‌اند اما به‌صورت بالقوه ظرفیت آن را دارند که به فعل برسند، مخاطبین خود را برای داوری نهایی آماده سازند، یعنی قضاوت در نهایت توسط مخاطبین صورت می‌پذیرد و گروه اجرایی تنها با نمایش

نمادین محدودیت‌هایی که افراد را در زندگی روزمره‌شان احاطه کرده و قدرت تصمیم‌گیری صحیح را از آنها سلب نموده است، مخاطبین خود را وامی‌دارند که در جهانی تخیلی نسبت به مسئله‌ی مطرح شده در نمایش تفکر کنند. همان‌گونه که کیتس در یکی از نامه‌هایش گفته است: «آدمی نباید با همسایه‌اش درباره‌ی نتایج وارد بحث شود یا بر آنها پای بفشارد، بلکه باید نتایج را برای همسایه‌اش نجوا کند» (همان: ۵۰۷).

دانش اخلاقی به دست آمده از طریق تئاتر خیابانی صرفا قوانین یا فضیلت‌های انتقال‌یافته یا حفظ‌شده نیست، بلکه یک دانش زنده و پویا است. بینشی که توسط این نمایش‌ها در مخاطبان پرورش می‌یابد چیزی فراتر از پیروی محض از اخلاق است. چنین خصیصه‌ای در تئاتر خیابانی دارای بیشترین اهمیت است، زیرا اصلی‌ترین هدف از اجرای تئاترهای خیابانی کمک به افراد در رشد و توسعه‌ی توانایی‌شان برای انجام قضاوت‌های اخلاقی مناسب در موقعیت‌های مختلف است. نمایش‌هایی که به‌صورت مستقیم به نصیحت و پندآموختن به مخاطبان خود می‌پردازند، آثاری سطحی هستند که علاوه بر اینکه در تأثیرگذاری اخلاقی ناکام می‌مانند به‌لحاظ اجرایی نیز در زمره‌ی آثار مبتدی دسته‌بندی می‌شوند. نویسندگان و اجراگران چنین نمایش‌هایی هیچ‌گاه از برگزیدگان این وادی نخواهند بود، همچون نکوهشی که *شلی* به شاعرانی از این دست روا می‌دارد: «شاعران کوچک‌ترند که به کرات مقصودی اخلاقی را به خود آویخته‌اند و تأثیر شعرشان درست به همان نسبتی که ما را وامی‌دارند به این مقصود توجه کنیم کاهش می‌یابد» (همان: ۵۰۸).

هنگامی که معضلی در جامعه وجود دارد و یا وضعیتی پیش می‌آید که براساس آن شهروندان باید برای دستیابی به هدفی مشترک چاره‌اندیشی کنند، در این شرایط مطلوب نیست که هنرمندان تئاتر خیابانی به‌منظور ارائه‌ی راه‌حل‌ها و تغییر رفتار شهروندان به اجرای نمایش‌هایی یک‌سویه برای متقاعدسازی و اطلاع‌رسانی به آنان اقدام کنند، بلکه باید از ظرفیت‌های تئاتر خیابانی در جهت ترغیب اجتماعی به بیان دغدغه‌ها، مشکلات و راه‌حل‌های ممکن و همچنین آموزش غیررسمی شهروندان بهره ببرند. هنرمندان تئاتر خیابانی باید با نمایش‌های خود در راستای تبادل اطلاعات میان تمامی اقشار جامعه تلاش کنند، چرا که تمامی افراد یک جامعه می‌توانند نقش‌آفرینان و کنشگران موثری در بهبود شرایط فردی و اجتماعی باشند. بدین ترتیب هنرمندان تئاتر خیابانی نقش واسطه‌هایی را ایفا می‌نمایند که توان بالقوه‌ی شهروندان برای حل معضلات اجتماعی را به بالفعل تبدیل می‌کنند، تا از میان راه‌حل‌های ارائه‌شده از طرف عموم شهروندان برای حل مسئله‌ی مشترک، راه‌های جدیدی پیدا شود. در نتیجه تئاتر خیابانی به عاملی برای شناسایی نیازها و همچنین افزایش مشارکت، آگاهی و توانمندی‌های شهروندان جامعه بدل می‌شود. مشارکت فعال و آگاهانه‌ی افراد یک جامعه عامل اصلی در موفقیت فعالیت‌هایی است که به رشد منجر می‌شود و تئاتر خیابانی در پی اثبات این حقیقت است که گفت‌وگو اساس رشد یک جامعه است و هنرمندان تئاتر خیابانی می‌توانند در شکل‌گیری مطلوب این گفت‌وگو نقش بسزایی ایفا نمایند (خانیکی و کاووسی، ۱۳۹۱).

۶ـ نتیجه‌گیری

میان نظریه و عمل همواره پیوستاری تعاملی موجود است که دوام یکی به بقای دیگری بستگی دارد. از این رو هیچ تجربه‌ی عملی و کاربردی بدون کاوش و موشکافی فرضیات نظری موجود در آن قابل طرح نیست. نظریه بدون عمل و عمل بدون نظریه، حرکتی چشم‌بسته است که فرایند برنامه‌ریزی، اجرا و ارزشیابی فعالیت را در جامعه به قهقرا می‌برد. در عرصه‌ی هنر نیز شناخت صرف از تکنیک‌ها، الگوها و گونه‌ها بدون ارزیابی انتقادی و بهره‌گیری کاربردی از بنیان‌های فلسفی متناسب، منجر به تجاربی خام و سطحی می‌شود که در عرصه‌ی هنر ماندگار و قابل ارزش نخواهد بود و در عرصه‌ی اجتماعی نیز قادر نیست به نتایج سودمند و تأثیرگذاری در بهبود اوضاع نابسامان اجتماعی دست یابد.

یکی از آسیب‌هایی که همواره هنر و نگاه فلسفی به آن را تهدید می‌کند، برداشت و درکی ایستا از هنر در بستر زندگی اجتماعی است. باید پذیرفت که هنر به‌مثابه‌ی یک تجربه‌ی جمعی هیچ‌گاه امری ثابت و بی‌حرکت نیست و رابطه‌ای دائمی میان نیروهای فعال هنری در چهارچوب زندگی جمعی برقرار است که به تناسب شرایط اجتماعی تغییر می‌کند و هرچه این واقعیت بهتر فهمیده شود، درک از واقعیت وجودی کار هنری ژرف‌تر می‌شود. یکی از زیان‌بارترین توهمات این است که بیان هنری را نوعی فعالیت تخصصی بدانیم که با واقعیت مسائل جاری جامعه کاملا بیگانه است. بهره‌برداری از مبانی فلسفی زیبایی‌شناختی و تربیتی دیویی می‌تواند راهنما و منبع علمی قابلی برای هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر باشد و درک و به‌کارگیری مفاهیم آن مانع از بروز کج‌روی، تجارب بیهوده و تکرار اشتباهات تاریخی در این عرصه خواهد بود. تئاتر خیابانی نیز می‌تواند با مددجویی از رهنمودهای دیویی بر این تفسیر نادرست از هنر بشورد و با بهره‌گیری از نیروی مشارکت جمعی که قوه‌ای حیاتی در سرشت بشری است، شرایط نامطلوب حاکم بر جامعه را واکاوی کند و افراد جامعه را ترغیب نماید که برای دستیابی به رشد جمعی، دست‌به‌کار شوند و در صورت نیاز برای تغییر شرایط نامساعد جامعه ابتدا به تغییر و تحول خود اقدام کنند. همین تغییرات تدریجی یا ناگهانی است که تحولاتی قطعی را در پی می‌آورد. تئاتر خیابانی می‌تواند با گسترش و اعتلای تجربه‌ی زنده‌ی واقعی آنچنان که مدنظر دیویی است، شرایطی فراهم کند تا بیانگر انتظار و آرزویی مهارناپذیر برای رسیدن به کمالی باشد که از طریق مشارکت فردبه‌فرد جامعه حاصل می‌آید. تئاتر خیابانی باید از طریق بازسازی رویدادهای جهان بیرونی در جهان نمایشی، شرایطی مهیا سازد که شهروندان بتوانند تعامل و همکاری هماهنگ با جهان پیرامونی را تجربه کنند. تئاتر خیابانی نباید همچون سخنرانی یا کلاس‌های درس سنتی پیامی را به خورد مخاطبان دهد، بلکه باید از آنان دعوت کند با حضور بی‌واسطه در جهان نمایش با کسب تجربه‌ای کمال‌یافته رشد یابند. کسب چنین تجربه‌ای به بهبود زندگی شخصی مخاطبین محدود نمی‌شود، بلکه آنها با ساخت جهانی بهتر در فضای نمایشی به تغییر و اصلاح جامعه‌ی حقیقی نیز متعهد می‌شوند.

در این مقاله تلاش شد با بهره‌گیری از تأملات زیباشناسانه‌ی دیویی و از دریچه‌ای که این فیلسوف به‌سوی هنر گشوده است قابلیت‌ها و کارکردهای تئاتر خیابانی در رشد اجتماعی، فردی و اخلاقی ارتقا داده شود. دریچه‌ای که تاکنون در ایران حداقل در بستر اجرایی موردبی‌توجهی و غفلت قرار گرفته است و هنرمندان عموما بدون توجه به کارکردهای حیاتی تئاتر خیابانی در رشد کیفیت زندگی اجتماعی، به اجرای آثار خود در قالب جشنواره‌های مختلف می‌پردازند و دل‌نگران قطع ارتباط با زندگی روزمره‌ی مخاطبان خود نیستند. تئاتر خیابانی می‌تواند با تکیه بر پایگاه فلسفی دیویی به نمایشی عمل‌گرا بدل گردد و ظرفیت‌های بالقوه‌اش در جهت رشد حیات فرهنگی و اجتماعی شهروندان هرچه بهتر و بیش‌ازپیش بالفعل و شکوفا شود. همان‌طور که دیویی بر علیه هنرهای موزه‌ای به مبارزه برمی‌خیزد، تئاتر خیابانی نیز می‌تواند خود را از محدودیت‌های تئاترهای سنتی رها کند و در خدمت تمامی توده‌های جامعه درآید

و درعین‌حال که یک تجربه‌ی هنری لذت‌بخش را برای مخاطبینش تدارک می‌بیند، همچون یک رسانه‌ی اطلاعاتی و آموزشی نیرومند نقشی فراتر از روزنامه، رادیو و سینما ایفا نماید.

این پژوهش سعی داشت تا گامی کوچک در جهت پیشرفت تئاتر خیابانی بردارد، اما به‌دلیل گستردگی مبحث و پرداخت بسیار اندکی که تاکنون نسبت به آن صورت گرفته است، لازم به نظر می‌رسد گام‌هایی دیگر در جهت تکمیل شناخت و معرفی وجوه گوناگون تئاتر خیابانی با بهره‌مندی از مبانی فکری و فلسفی متناسب، توسط پژوهش‌گران و دانشگاهیان در پژوهش‌های آتی برداشته شود. همچنین نظرات زیباشناختی و تربیتی دیویی نیز می‌تواند مبنایی راهگشا برای پژوهش‌گران به‌منظور تحلیل و ارتقای کارکردی سایر گونه‌های هنری قرار گیرد که بر آن هستند خود را از حصار موزه‌ها رهایی بخشند و به جریان زندگی روزمره بازگردند.

منابع

ـ اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۹) ***تئاتر خیابانی در ایران و جهان***، افراز، تهران.

ـ امرایی، مجید. (۱۳۹۰) ***درس‌هایی از تئاتر خیابانی: مجموعه مقالات تئاتر خیابانی***، نشر نمایش، تهران.

ـ انصاری، مریم و {دیگران}. (۱۳۹۳) تحلیلی بر نظریه‌ی تجربه‌ی زیبایی‌شناسی جان دیویی، ***پژوهش در برنامه‌ریزی درسی***، دوره دوم، شماره (۱۴)، سال یازدهم، ۵۱-۶۲.

ـ پرندرگست، مونیکا و ساکستن، جولیانا. (۱۳۹۴) ***تئاتر کاربردی: موردپژوهی‌های بین‌المللی و چالش‌های عملی***، علی ظفرقهرمانی‌نژاد، انتشارات نمایش، تهران.

ـ حسن‌نیا، میلاد و {دیگران}. (۱۳۹۳) ***مجموعه مقاله‌های علمی‌وپژوهشی تئاتر خیابانی***، نمایش، تهران.

ـ خانیکی، هادی و کاووسی، لیدا. (۱۳۹۱) تئاتر برای توسعه به مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی، ***فصلنامه علوم اجتماعی***، شماره (۵۹)، ۱۶۷ـ۱۳۶.

ـ دووینیو، ژان. (۱۳۹۰) ***جامعه‌شناسی هنر***، مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران.

ـ دیویی، جان. (۱۳۲۸) ***آموزشگاه‌های فردا***، امیرحسین آریان‌پور، بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه، تهران.

ـ دیویی، جان. (۱۳۴۱) ***مقدمه بر فلسفه آموزش‌وپرورش: دموکراسی و آموزش‌وپرورش***، امیرحسین آریان‌پور، شفق، تبریز.

ـ دیویی، جان. (۱۳۷۶) ***منطق: تئوری تحقیق***، علی شریعتمداری، چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

ـ دیویی، جان. (۱۳۹۱) ***هنر به منزله‌ی تجربه***، مسعود علیا، ققنوس، تهران.

ـ زاهدی، فرین‌دخت. (۱۳۸۰) ***تئاتر خیابانی: روند تغییر محیط قراردادی نمایش***، گفتمان خلاق، تهران.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۸۹) نگاهی گذرا به تئاتر خیابانی در ایران و جهان، ***مجله منظر***. شماره (۷)، ۸۲ـ۸۰.

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۹۲) جامعه‌شناسی تئاتر خیابانی؛ پژوهشی درخصوص تئاتر خیابانی و جایگاه اجتماعی این هنر از آغاز تا دوران معاصر، ***فصلنامه‌ی هنرپیشه***. شماره (۱). ۲۰ـ۳.

ـ شایگان‌فر، نادر. (۱۳۹۱) ***زیبایی‌شناسی زندگی روزمره: دیویی و هنر پاپ***، انتشارات هرمس، تهران.

ـ شوسترمن، ریچارد. (۱۳۸۹) پراگماتیسم: دیویی. در ***دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی***، گروه مترجمان منوچهر صانعی دره‌بیدی ... {و دیگران}. ۸۱ـ۷۵. تهران، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ـ کالینسون، دایانه. (۱۳۸۸) ***تجربه‌ی زیباشناختی***، فریده فرنودفر، فرهنگستان هنر، تهران.

ـ میسون، بیم. (۱۳۸۰) ***تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی***، شیرین بزرگمهر، دانشگاه هنر، تهران.

ـ نیکولسن، هلن. (۱۳۸۹) ***درام کاربردی: موهبت تئاتر***، علی ظفرقهرمانی‌نژاد و {دیگران}، افراز، تهران.

ـ هاروی، جن. (۱۳۹۲) ***تئاتر و شهر***، سپیده خمسه‌نژاد، نشر مروارید، تهران.

- Bertold, margot. (1999) ***history of world theater***. New York, continuum.

- Dewey, John. (1958) ***Art as Experience***. New York, Capricon Books, G. P. Putnam"s.

- Dewey, John. (1966) ***The Child And Curriculum***. University of Chicago Press.

- Dewey, John. (2001) ***the Public and Its problem***. The Pennsylvania State University.

- Hoffman, M. L. (2000) ***Empathy and Moral Development: Implications for caring and Justice***. New York, Cambridge University Press.
- Lefebvre, Henri. (1996) ***Writing on cities***. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Cambridge, Mass, USA, Blackwell.
- Littlewood, Joan. (1995) ***Joan's Book: Joan's Peculiar History as She Tells It*** .London, Minerva Press.
- Novil, G. (1999) ***Dramatic Plays***. London, London University Press.

پی‌نوشت

1- Bim Mason
2- Margot Bertold
3-John Dewey
4- Pragmatism
5- Art as Experience
6-Logic, The Theory of Inquiry
7- Mental Space
8- Immanuel Kant
9- Formalism
10- Joan Littlewood
11- Directness
12- Open-mindedness
13- Single-mindedness
14- Responsibility
15- sensitiveness
16- sympathy
17- Hoffman
18- empathy
19- Matthew Arnold
20- Garrod
21- didactic

اسلحه و انسان جورج برنارد شاو: طنزی با گفتمان‌سازی ضد ایدئولوژیک یا کمدیِ همگام با ابزارهای ایدئولوژیک؟

نوید مقصود
بهروز محمودی بختیاری (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۲۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹

اسلحه و انسان جورج برنارد شاو: طنزی با گفتمان‌سازی ضد ایدئولوژیک یا کمدیِ همگام با ابزارهای ایدئولوژیک؟

نوید مقصود
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس البرز دانشگاه تهران، تهران، ایران

بهروز محمودی بختیاری
دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

این مقاله از رساله‌ی دکترای زبان و ادبیات انگلیسی آقای نوید مقصود با عنوان «هنر و جامعه، افشاگری آلتوسری گفتمان ایدئولژیک در اسلحه وانسان، ماژور باربارا، رهروی شیطان، دو راهی پزشک، و بر روی صخره‌ها نوشته جورج برنارد شاو» در رشته‌ی زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه پردیس دانشگاه البرز، دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر بهروز محمودی بختیاری برگرفته شده است.

چکیده

این مقاله نمایشنامه‌ی **اسلحه و انسان** نوشته‌ی جورج *برنارد شاو* را از سه منظر متن، مخاطب و بافت تاریخی و خوانش انتقادی براساس مفاهیم جامعه‌شناسی *لوئی آلتوسر*، با تمرکز بر مفهوم «ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی»، مورد خوانش قرار می‌هد تا نه تنها بر حضور گفتمان‌های ایدئولوژیک و ضد ایدئولوژیک در این اثر تأکید کند، بلکه امکان دسته‌بندی این اثر به عنوان یک طنز سیاسی و اجتماعی که قابلیّت به چالش کشیدن گفتمان‌های ایدئولوژیک زمانه و ایجاد تغییر بنیادین در آنها دارد را بررسی نماید. با توجّه به ماهیّت ضد جنگ این اثر، نمایشنامه‌ی *شاو* یکی از مثال‌های بارزی است که در آن گفتمان‌های متضاد درباره‌ی جنگ، یعنی گفتمان جنگ‌طلب و گفتمان ضد جنگ، تبلورمی‌یابد. پژوهش پیش رو، گفتمان جنگ‌طلبانه را در باورهای ایدئولوژیک رمانتیک‌گرایی و قهرمان‌پروری رصد می‌کند و گفتمان‌های ضد جنگ را در نگاه واقع‌گرایانه و عمل‌گرایانه به جنگ جست‌وجو می‌نماید. با توجّه به اینکه دو رویکرد متضاد به جنگ از زبان نمایندگان گفتمان‌های ایدئولوژیک و ضد ایدئولوژیک بیان می‌شود، مفهوم آلتوسری «فراخوانی ایدئولوژیک» مورد استفاده قرار می‌گیرد تا فرایند تولید سوژه‌های ایدئولوژیک مورد تأکید واقع شود. علاوه بر تبیین گفتمان‌های متضاد در نمایش، این مقاله با استناد به تعریف *آلتوسر* از ادبیات در کتاب **لنین و فلسفه** و مقاله‌ی «نامه‌ای در مورد هنر»، امکان کارکرد ایدئولوژیک و یا ضد ایدئولوژیک نمایش *شاو* در دنیای حقیقی، با استناد به برخی اجراهای آن را مورد بحث قرار می‌دهد. با توجّه به مستندات تاریخی و عدم رضایت *شاو* از درک ناصحیح مخاطبان خود از پیام نمایش در اجراهای انگلستان خود، این پژوهش نتیجه می‌گیرد که تنها راه تضمین رسیدن به رسالت ضد ایدئولوژیک این اثر ادبی و در نتیجه تبدیل‌شدن آن به یک طنز تأثیرگذار و ضد ایدئولوژیک، برجسته‌سازی گفتمان‌های موجود در آن از طریق نقد ادبی است.

واژگان کلیدی: شاو، طنز، ادبیات، گفتمان، ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی، فراخوانی ایدئولوژیک

درآمد

در پیشگفتار مجموعه‌ی **سه نمایشنامه برای پیوریتن‌ها**[1] که در سال ۱۹۰۱ منتشر شد، جورج *برنارد شاو*[2] به طعنه اصطلاح «باردولاتری»،[3] ترکیبی از واژگان انگلیسی خنیاگر (bard) و بت‌پرستی (idolatry) و در نهایت در تعریف شاو به معنی «شکسپیرپرستی»، را ابداع می‌کند تا بیزاری خود از شکسپیر به دلیل «اهمال‌کاری و سهل‌انگاری او نسبت به مشکلات اجتماعی» را ابراز کند (مک‌کوی، ۲۰۱۲: ۱۵۹). این واژه‌سازی بحث‌برانگیز، هرچند که از سنت دیرینه‌ی شکسپیری پرده برمی‌دارد و از آن انتقاد می‌کند، امّا درواقع به تعهد شخصی شخص *شاو* اشاره دارد که مسیر او در راستای مبارزه با حماقت‌ها و معایب انسانی، از طریق تولّید طنز و نه کمدی را ترسیم می‌کند.

دغدغه‌های اجتماعی را می‌توان در بیشتر نمایشنامه‌های *شاو* یافت. لبخندی که او در تماشاگرانش جست‌وجو می‌کند صرفاً به منظور ایجاد سرگرمی نیست، بلکه به منظور ایجاد تأمل، خشم و مقاومت است. با آنکه او برخی از اولین نمایشنامه‌های خود از جمله **اسلحه و انسان**[4] را «دلپذیر» می‌نامد، محتوای آنها ایدئولوژی حاکم در سال‌های پایانی عصر ویکتوریا را به چالش می‌کشد (لویس، ۲۰۰۷: ۲۰۱). به دلیل ماهیت اصلاح‌گر نمایشنامه‌های *شاو* انتظار می‌رود این نمایشنامه‌ها حاوی گفتمان‌های ضد ایدئولوژیک، با هدف گفت‌وگو و تقابل با گفتمان‌های زمانه، باشند. *شاو* در بررسی «مقاله‌ای درباره کمدی» نوشته‌ی جورج مریدیث،[5] شاعر و رمان نویس هم عصر خود، کمدی را «هنر ظریف توهّم‌زدایی» تعریف می‌کند، «چرا که عملکرد کمدی در نهایت چیزی بجز درهم شکستن اخلاقیات منسوخ نیست» (به نقل از لیندوال، ۲۰۱۲: ۳۱۱). «توهّم‌زدایی» مد نظر *شاو*، می‌تواند به عنوان تلاشی برای خنثی‌کردن آنچه فلسفه‌ی مارکسیستی «آگاهی کاذب» می‌نامد در نظر گرفته شود، فرایندی شناختی که مارکسیست‌ها معتقدند در نتیجه قرار گرفتن در معرض گفتمان‌های ایدئولوژیک ایجاد می‌شود (برای مفهوم «آگاهی کاذب»، ر.ک. پاینز، ۱۹۹۷: ۵ـ۴).

مارکسیسم ارتدوکس تأکید دارد که «انسان، گرفتار توهّم و سردرگمی است و این وضعیت باید توسط فلسفه از بین برود» (لاکور، ۲۰۱۷: ۳). در پی آن، *لوئی آلتوسر*،[6] فیلسوف احیاکننده‌ی مارکسیسم در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، این اصطلاح را بسط داد تا استدلال کند که گفتمان‌های ایدئولوژیکی که از طریق ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی منتشر می‌شوند، قصد دارند بین افراد، واقعیت‌شان و جامعه‌شان جدایی بیفکنند. آلتوسر با تعریف ایدئولوژی به عنوان بازنمایی «رابطه خیالی فرد با شرایط حقیقی وجودی‌اش» (۱۹۷۱: ۱۵۳)، آن را تلاش طبقه حاکم برای تلقین رضایتمندی تصنعی در شهروندان و در نهایت تسلیم آنها در برابر ارزش‌های حاکم می‌داند. وی همچنین تأکید می‌کند که گفتمان‌های ایدئولوژیک در نهادهای نام‌آشنایی مانند خانواده و آموزش و پرورش به شکل عقل سلیم و باور عمومی (فرتر، ۲۰۰۷: ۷۷) رد و بدل می‌شوند، همان چیزی که *شاو* آن را «اخلاقیات منسوخ» می‌نامد (به نقل از لیندوال، ۲۰۱۲: ۳۱۱).

آلتوسر معتقد است که فرهنگ‌عامه یکی از مهم‌ترین مکان‌هایی است که در آن ارزش‌های ایدئولوژیک به عامه‌ی مردم منتقل می‌شود. او در طبقه‌بندی ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی، ادبیات را نهادی ایدئولوژیک می‌داند که حاوی ارزش‌های طبقه حاکم است (۱۹۷۱: ۱۳۷). با این وجود، *آلتوسر* آنقدر تیزهوش است ادعا کند که در شرایط خاص، همان ابزارهای ایدئولوژیک، از جمله فرهنگ و ادبیات، به مراکز انتقال گفتمان‌های ضد ایدئولوژیکی، یعنی کانون اصلی کشمکش‌های طبقاتی، تبدیل می‌شوند (همان، ۱۴۰). *آلتوسر* در مقاله‌ای با عنوان «نامه‌ای در مورد هنر» (۱۹۶۶)، شرایطی که ادبیات را از ابزاری ایدئولوژیک به گفتمانی ضد ایدئولوژیک تبدیل می‌شود را برمی‌شمرد. او «هنر واقعی» را از «هنری با ارزش‌های متوسط» متمایز می‌کند تا «هنر واقعی» را به علت عدم حضور «در میان ایدئولوژی‌ها» ستایش کند. از

نظر او، «هنر واقعی» این موفقیت را با فراهم‌نمودن شرایطی به‌دست می‌آورد که به واسطه‌ی آن خواننده می‌تواند ایدئولوژی‌ای که از دل آن اثر ادبی خلق می‌شود را ببیند، احساس کند و درک نماید (فرتر، ۲۰۰۷: ۹۶).

آلتوسر در راستای کمک به آشکارتر شدن رابطه‌ی «هنر واقعی» و ایدئولوژی، ایده‌ی به‌کارگیری نقد ادبی مارکسیستی را در خوانش‌های انتقادی آثار ادبی مطرح می‌کند: «تنها راهی که می‌توان با آن به دانش حقیقی هنر دست یافت، به عمق بیشتری از ویژگی‌های اثر هنری وارد شد و سازوکارهایی که به تولید «اثر زیباشناختی» می‌انجامد را شناخت، توجه وافر و کار بلند مدت بر «اصول بنیادی مارکسیسم» است» (۱۹۷۱: ۲۲۷). از نظر *آلتوسر*، این اتفاق به منظور «قربانی کردن [هنر] برای علم» انجام نمی‌گیرد، بلکه صرفاً هدف آن، «*شناخت*» هنر است (همان). درواقع، او با به‌کارگیری نقد ادبی مارکسیستی در مطالعات ادبی، تلاش می‌کند تا توهّمی که توسط ایدئولوژی در ابزارهای آن از جمله ادبیات ایجاد می‌شود را از بین ببرد. ثمره‌ی چنین تلاشی، پیدایش پدیده‌ای است که *آلتوسر* آن را گفتمان علمی می‌نامد، گفتمانی که کارکرد اصلی آن، افشای گفتمان ایدئولوژیک و مقاومت در برابر آن است.

از آنجایی که زمینه مشترک بین *شاو* به عنوان یک طنزنویس و *آلتوسر* به عنوان یک فیلسوف مارکسیست تلاش برای توهّم‌زدایی از خوانندگان است، در این مقاله به بررسی نمایشنامه **اسلحه و انسان** *شاو* در چهارچوب دیدگاه‌های *آلتوسر* می‌پردازیم تا مشخص شود که آیا این اثر، گفتمانی ضد ایدئولوژیک در خود دارد یا اینکه در نقش یک ابزار ایدئولوژیک عمل می‌کند و به گفتمان‌های ایدئولوژیک حکومتی زمانه‌ی خود یاری می‌رساند. چنین تحقیقی می‌تواند به بررسی امکان و یا میزان موفقیت *شاو* در توهّم‌زدایی از تماشاگران به هنگام اجرای نمایشنامه‌ی خود در پس زمینه‌ی گفتمان‌های ایدئولوژیک زمانه منجر شود. بنابراین، در طول پژوهش به این سوالات پاسخ داده می‌شود: *شاو* در نمایشنامه‌ی **اسلحه و انسان** چگونه گفتمان‌های ایدئولوژیک درباره‌ی جنگ را منعکس می‌کند؟ چگونه گفتمان‌های ایدئولوژیک تبلور می‌یابند و در نمایش در تقابل با گفتمان‌های ضد ایدئولوژیک قرار می‌گیرند و خنثی می‌شوند؟ آیا در تحلیل نهایی، نمایشنامه‌ی *شاو* به یک طنز تأثیرگذار اجتماعی تبدیل می‌شود که ایدئولوژی جنگ‌طلبانه‌ی زمانه را مشخصاً به چالش می‌کشد یا به دلیل عدم درک صحیح پیام *شاو*، و در نهایت ایجاد صرف کمدی و خنده، خود نمایشنامه به ابزاری ایدئولوژیک تبدیل می‌شود؟ در طول پژوهش، تَمامی این سوالات بنا بر تعریف *آلتوسر* از رابطه‌ی ادبیات، ایدئولوژی و جامعه و همچنین بررسی مستندات تاریخی پاسخ داده می‌شوند.

اهمیّت پژوهش

پژوهش پیش رو معتقد است که دسته‌بندی آثار نویسندگان به طنز یا غیرطنز، هم منوط به محتوای آنها و هم منوط به بازخورد و نحوه‌ی پذیرش آنها توسط مخاطبان است. همچنین، تعریف و دسته‌بندی آثار با این عناوین، فرایندی چالش برانگیز است که می‌بایست از طریق ارجاع به مبانی نظری صورت پذیرد. اهمیّت پژوهش پیش رو در به‌کارگیری مبانی نظری جامعه‌شناسی آلتوسری، به منظور تعریف چگونگی حصول طنز از طریق ایجاد گفتمان‌های ضد ایدئولوژیک است که هم قابلیّت بررسی در محتوای اثر و هم جایگاه و رابطه‌ی آن با گفتمان‌های زمانه‌ای که در آن تولید می‌شود را دارد. این رویکرد نظری می‌تواند در مطالعه موردی این مقاله خاطر نشان کند که آیا نمایشنامه‌ی **اسلحه و انسان** به خودی خود یک تولید فرهنگی، یک طنز با امکان تولید گفتمان‌های ضد ایدئولوژیک است، یا گفتمان‌های مذکور به هنگام ارتباط اثر با مخاطب حاصل می‌شود. این پژوهش با ارجاع به مبانی نظری ذکر شده، تلاش می‌کند با تمرکز بر متن و سندسازی‌های تاریخی هر دو وضعیت را مورد بررسی قرار دهد و در نهایت شرایطی را که باعث تولید گفتمان‌های ضد ایدئولوژیک و در نهایت تبدیل

این اثر به یک طنز می‌شود، مورد تأکید قرار می‌دهد.

پیشینه‌ی پژوهش

بررسی پیشینه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که نمایشنامه‌ی **اسلحه و انسان** در تعدادی مقاله‌ی قابل‌توجه در داخل و خارج کشور مورد بررسی قرار گرفته است. در داخل کشور، تنها یک مقاله به خوانش انتقادی اثر *شاو* می‌پردازد، مقاله‌ای با عنوان «ترفندهای ضد ویکتوریایی درام‌نویسی *شاو* با نگاهی به **اسلحه و انسان**» (۱۳۸۷) نوشته‌ی مریم *بیاد* که به واکنش شاو به تفکرات دوران ویکتوریا می‌پردازد و مواضع روشنفکرانه‌ی *شاو* را مانع تحقق ارتباط تنگاتنگ این نمایشنامه‌نویس با مخاطبین خود می‌داند. مقاله‌ی «وحدت کمدی در **اسلحه و انسان**» (۱۹۸۶) نوشته‌ی جی. *اسکات لی* بر اعمال و صحنه‌هایی در نمایش متمرکز می‌شود که تولید کمدی و رمانس می‌کنند و به نحوه‌ی ایجاد زیبایی در اثر از طریق وحدت کمدی می‌پردازد. دیوید کی. *ساور* در مقاله‌ی «'تنها یک زن' در **اسلحه و انسان**» (۱۹۹۵) متمرکز بر شخصیّت‌پردازی رینا می‌شود و نحوه‌ی تغییرات ایجاد شده در این شخصیّت زن را بر مبنای رویکرد فمنیستی شاو مورد بررسی قرار می‌دهد. بررسی پیشینه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که نمایش *شاو* با رویکرد جامعه‌شناسی *آلتوسر*، به منظور بررسی حضور گفتمان‌های متضاد و در نهایت میزان موفقیّت *شاو* در تولید محصول فرهنگی ضد ایدئولوژیک مورد خوانش قرار نگرفته است.

بحث و بررسی

اسلحه و انسان: «هنر واقعی» آلتوسری؟

صحبت درباره‌ی جایگاه گفتمانی **اسلحه و انسان**، نیازمند بررسی اثر در سه سطح متن، مخاطب و بافت تاریخی و خوانش انتقادی است. در بررسی در سطح متن، ابتدا باید محتوای نمایشنامه را به عنوان تولیدی فرهنگی در نظر گرفت و در این مسیر، تعریف *آلتوسر* از «هنر واقعی» می‌تواند مبنای استدلال قرار گیرد. همان‌طور که اشاره شد، *آلتوسر* ادبیات را یکی از ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی در حوزه‌ی فرهنگ می‌نامد که می‌تواند مکانی برای کشمکش‌های طبقاتی باشد و در آن گفتمان مقاومتی توأم با گفتمان طبقه حاکم حاضر باشد. از آنجایی که *آلتوسر* عموماً ایدئولوژی بورژوازی را برنده‌ی اصلی جنگ گفتمان‌ها می‌داند (۱۹۷۱: ۳۰)، ادبیات ممکن است ابزاری ایدئولوژیکی باقی بماند و آرمان طبقه‌ی فرودست را پیش نبرد. این استدلال بدین معناست که ادبیات در فلسفه‌ی آلتوسری، آن نیروی قدرتمند برای ایجاد تغییر نیست، بلکه موجودیتی محافظه‌کار برای حفظ وضع موجود دارد. از نظر *آلتوسر*، تنها زمانی که ادبیات نقش رهایی‌بخشی به خود می‌گیرد، هنگامی است که با تعاریف «هنر واقعی» همسو باشد و همچنین، در پرتو نقد ادبی مارکسیستی مورد خوانش قرار گیرد.

هنگامی که این استدلال آلتوسری به بحث درباره‌ی *شاو* تعمیم داده می‌شود، مغایرتی مطرح می‌گردد: آیا ادبیات تحت تعریف *آلتوسر* با طبیعت عمدتاً محافظه‌کارانه‌اش به قدرتی نرم و صلح‌آمیز در دستان این نمایشنامه‌نویس تبدیل می‌شود تا همانند فلسفه‌ی فابین[۷] او در خدمت تغییر تدریجی اجتماعی باشد؟ از لحاظ هدف یا شیوه، ممکن است *شاو* درَ مرتبط شدن با *آلتوسر* موفق باشد، ولی از لحاظ نتیجه‌ی امر، قطعاً موفق نخواهد بود. این عدم موفقیت به این دلیل است که *آلتوسر* عمدتاً مشخصاً کاربرد ضد ایدئولوژیک ادبیات را رد می‌کند. درواقع، همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد، *آلتوسر* به عملکرد مقاومتی ایدئولوژیک آثار ادبی اعتقاد دارد، به شرط اینکه این آثار شرایط «هنر واقعی» بودن را به‌دست آورند و همچنین از نقطه نظر نقد ادبی مارکسیستی خوانده شوند. بنابراین صرف به پرده کشیدن هر نمایش *شاو* آن را به یک ابزار ضد–ایدئولوژیک تبدیل نمی‌کند. طبق استدلال *آلتوسر*، یک اثر ادبی باید

دغدغه‌های ایدئولوژیک زمانه‌ی خود را منعکس کند و با رویکرد مشخصی از نقد ادبی مورد خوانش قرار گیرد.

به همین دلیل، اولین مسئله برای بررسی وجود گفتمان‌های ایدئولوژیک و یا ضد ایدئولوژیک در معنای آلتوسری در نمایش **اسلحه و انسان** این است که تعیین کنیم این اثر نمونه‌ای از یک «هنر واقعی» است یا نماینده‌ای از «هنری با ارزش‌های متوسط». بررسی این مسئله، منوط به تمرکز بر متن اثر است. وجود مضامینی ایدئولوژیک مانند «چالش‌های ایدئالیستی، منازعات میان فرهنگی، جنگ، ساختار طبقاتی، مناسبات جنسیتی، تبعیض اجتماعی» (کنت، ۲۰۰۹: ۱۹۹) باعث مرتبط شدن نمایش با «هنر واقعی» می‌شود. به علاوه، از آنجا که *شاو* خودآگاهانه یک هجونویس است، به طور قطع اثر خود را یک «هنر واقعی» تجسم می‌کند. نگاه اجمالی به عنوان نمایش گواه موضوعیت آن با جنگ است. به علاوه، با قرار دادن کلمه «انسان»، نمایشنامه‌نویس قصد داشته جنبه جهانی به موضوعش بدهد. از آنجا که «تقریباً غیرممکن است نمایشنامه‌ای پیدا شود که در آن جنگ چیزی غیراز بد شناخته شود» (ابوتسون، ۲۰۰۳: ۲۴۱)، نمایشنامه *شاو* هم به طور یقین خطابه‌ای در حمایت از جنگ نیست و خود را از گفتمان ایدئولوژی طرفدار جنگ زمان خود دور می‌سازد.

برای به تصویر کشیدن گفتمان‌های مخالف در مورد جنگ، *شاو* شخصیت‌ها و وقایع متضاد را در نمایش خود جای داده است. با استناد به گفته‌ی دوست و منتقد *شاو*، *ویلیام آرچر*،[۸] «او [در **اسلحه و انسان**] سعی‌کرده جنگ را تضعیف کند؛ تصوّرات رمانتیک یک دختر از جنگ و جذابیت قهرمانی آن را در مقابل واقعیت کثیف آن‌که برای یک سرباز حرفه‌ای آشکار است، قرار دهد» (۱۸۹۵: ۱۱۳). بنابراین، نزاع بین ایدئالیسم و رئالیسم محرکه‌ی اصلی نمایش است. حاصل این دیدگاه غالباً در محدوده‌ی عشق و جنگ نمایان می‌شود. شخصیت‌های غرق در ایدئالیسم که سنگ جنگ بر سینه می‌زنند قهرمانان جنگ را برای عشق برمی‌گزینند، درحالی‌که شخصیت‌های غرق در رئالیسم عشق را برای خود عشق برمی‌گزینند.

حضور چنین گفتمان‌های متضادی در این نمایش در سال ۱۸۹۴، یعنی بیست سال قبل از جنگ جهانی اول، نشانگر نگرانی نمایشنامه‌نویس از ظهور چنین واقعه غیرانسانی در این مقیاس عظیم است. *شاو* نشان داد که به مشکلات فرهنگی در تفکرات مردمان زمانه‌ی خود کاملا آگاه است. وی می‌داند که آنها، دقیقاً به مانند مردمان باستان، هنوز جنگ را به مثابه‌ی ایده‌آل مردانگی می‌دانند. این مسئله چنان در ذهنشان ریشه دوانده که حتی نمی‌توانند بی‌رحمی‌های جنگ را ببینند. با حمله به این نقص فرهنگی که توسط ابزارهای ایدئولوژیک حکومت زمانه تقویت می‌شد، *شاو* به اشاعه‌ی گفتمان مقاومتی در جامعه‌ی خود مبادرت می‌ورزد. این افشاگری ایدئولوژی جنگ‌طلبانه و متعاقباً تکذیب آن در **اسلحه و انسان**، از اثر *شاو* یک «هنر واقعی» در معنای آلتوسری می‌سازد. با نتیجه‌گیری در این موضوع، نوبت آن فرا رسیده که ببینیم *شاو* چگونه مأموریت ضد ـ ایدئولوژیک خود را به انجام رسانده است.

گفتمان ایدئولوژیک در اسلحه و انسان

برای بررسی حضور گفتمان ایدئولوژیک در متن نمایشنامه، ابتدا باید نهادهای تولیدکننده‌ی ایدئولوژی را مشخص نمود. *آلتوسر* معتقد است که ارزش‌های طبقه‌ی حاکم یا همان ایدئولوژی، در محیط‌هایی خصوصی و نه محیط‌های مشخصاً حکومتی، به عامه‌ی مردم منتقل می‌شود. او همواره بر دو نهاد آموزش و خانواده به عنوان مرکز ثقل اشاعه‌ی ایدئولوژی در جوامع مدرن سرمایه‌داری تأکید می‌کند. در این دو نهاد، کودکان و نوجوانان در معرض امر و نهی‌ها و آموزش‌های والدین یا آموزگاران قرار می‌گیرند و این بزرگسالان نیز به نوبه‌ی خود، بایدها و نبایدهای جامعه را به آنها تزریق می‌کنند (اوسول، ۲۰۰۶: ۵۰). به عنوان مثال، تخطی از قوانین مدرسه، ممکن است ابتدا با تذکر، سپس با کسر نمره و در نهایت با اخراج از مدرسه

همراه شود. این تنبیه و تذکّر، تمرینی برای القای پیروی از قواعد بزرگ‌تر که همانا ارزش‌های طبقه‌ی حاکم باشد، است.

آنچه در نهادهای خصوصی مانند خانواده و مدرسه، رد و بدل می‌شود، گفتمان ایدئولوژیک است که هدف اصلی آن القای نوع خاصی از حقیقت است که منافع گروهی خاص مانند سرمایه‌داران را تأمین می‌کند. در مقابل قدرت نرم ایدئولوژی، قدرت سخت سرکوب قرار دارد که در آنچه *آلتوسر* «ابزارهای سرکوبگر حکومتی» می‌نامد، متبلور می‌شود. پلیس، ارتش، دادگاه و زندان از مثال‌های بارز «ابزارهای سرکوبگر حکومتی» هستند که از طریق زور و سرکوب، خاطیان ارزش‌های حاکم را تنبیه می‌کنند. *آلتوسر* معتقد است که حکومت تا سر حد ممکن، از گفتمان ایدئولوژیک برای کنترل شهروندان بهره می‌برد و تا آنجا که می‌تواند، «ابزارهای سرکوبگر حکومتی» را در حاشیه نگاه می‌دارد. امّا به محض ناتوانی ایدئولوژی در تولید شهروندان یا سوژه‌های رام، با خشونت هر چه تمام‌تر از این ابزارها استفاده می‌کند (فرتر، ۲۰۰۷: ۸۵ـ۸۴).

آلتوسر تأکید می‌کند که ایدئولوژی پدیده‌ای همه جا حاضر است و به طور مداوم سوژه‌های انسانی خود را به ارزش‌های موجود در خود فرامی‌خواند. او با ابداع اصطلاح «فراخوانی»[۹] به فرایندی اشاره می‌کند که انسان‌ها در معرض ارزش‌های ایدئولوژیک قرار می‌گیرند و آنها را ناخودآگاه در خود نهادینه می‌کنند. این فراخوانی در بعضی موارد سبب می‌شود تا خشونت‌های اعمال شده توسط «ابزارهای سرکوبگر حکومتی»، نه تنها توجیه شوند، بلکه موجّه و دلپذیر به نظر برسند (همان، ۸۹). به عنوان مثال، عمل خشونت بار اعدام، با گفتمان ایدئولوژیک صیانت از امنیّت و حقوق عامه جلوه‌ی موجّه می‌یابد. این بدان معناست که همواره یک گفتمان ایدئولوژیک، ابزار سرکوبگر را همراهی می‌کند. در نمایشِ *شاو*، این قاعده در رویکرد شخصیّت‌ها به پدیده‌های خشونت بار جنگ و نظامی‌گری کاملاً مشهود است.

از آنجا که رخدادهای نمایشنامه‌ی **اسلحه و انسان** در منزل یک سرگرد اتفاق می‌افتد، تماشاگران رویدادها را از دریچه‌ی چشمان عوامل «ابزار سرکوبگر حکومتی» می‌بینند. برای این شخصیت‌ها، جنگ نه تنها اتفاقی تحسین‌آمیز و مبارک است، بلکه وسیله‌ای برای به رخ کشیدن شکوه و مردانگی است. به عبارتی دیگر، شکوه و مردانگی به گفتمان ایدئولوژیک توجیه‌گر جنگ یاری می‌رسانند. با ورود بلانشلی که نویسنده عملاً نیات و اهداف خود را از طریق او به مخاطبان خود انتقال می‌دهد (آرچر، ۱۸۹۵: ۱۱۴) تفکرات ایده‌آلیستی در نمایش شروع به ذوب شدن می‌کنند و تماشاگران جلوه دیگری از جنگ را تجربه می‌کنند.

مشخصه‌ی گفتمان آغازین نمایش، رویکرد ایدئولوژیک به جنگ است که در توصیفات صحنه مشخصاً بر آن تأکید شده است. در اولین صحنه از نمایش، درحالی‌که رینا، دختر سرگرد پتکاف، غرق در زیبایی ستارگان است، مادرش، کاترین، خبر «جنگ در گرفته!» را به او می‌دهد که موجب بهت و حیرت او می‌شود (شاو، ۱۳۸۳: ۱۴۳). همنشینی واژگان «ستارگان»، «جنگ» و «مبهوت‌کننده» در توصیف صحنه و دیالوگ و ارتباط معنایی بین آنها اشاره به شخصیت‌های ایدئال‌گرایی دارد که مشتاقانه شکوه جنگ را جست‌وجو می‌کنند. از همین ابتدا، واضح است که حمله به این رویکرد جنگ‌طلبانه، هدف اصلی *شاو* در این طنز است.

یکی از عمده نگرانی‌های نویسندگان در سال‌های پایانی قرن نوزدهم و سال‌های آغازین قرن بیستم، نگاه ایدئالیستی عامه‌ی مردم به جنگ بود. به طور قابل‌توجهی، این نگاه بارها توسط ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی تغذیه می‌شد. در ابتدای جنگ در سال ۱۹۱۴، روزنامه‌های بریتانیایی به عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای ایدئولوژیک رسانه‌ای با درهم آمیختن میهن‌پرستی، قهرمان پروری و جنگ دوستی، به طور فعالانه‌ای سعی در القای تفکر شکوه جنگ در عامه‌ی مردم به منظور حفظ اراضی امپراطوری بریتانیا داشتند (مارسلند، ۲۰۱۲: ۴۵). به علاوه، دولت بریتانیا با تاسیس «دفتر تبلیغات جنگ»[۱۰] در تلاش بود تا شکوه جنگ را

در افکار بریتانیایی‌ها زنده نگه دارد (هیست، ۱۹۹۵: ۱۰۹). بنابراین، نویسندگانی همچون *شاو* باید با رویکرد ایدئال‌آل‌گرایانه‌ی حکومتی به جنگ مبارزه می‌کردند.

در **اسلحه و انسان**، *شاو* از احساساتی‌گری رینا و مادرش به عنوان طنز دراماتیک استفاده می‌کند تا از تفکر ایدئالیستی مربوط به جنگ انتقاد کند. احساساتی‌گری این دو زن بی‌شک ریشه در تعلق شان به خانواده یک سرگرد دارد. ابزار سرکوبگر حکومتی قطعاً توسط تفکرات ایدئولوژیک تغذیه می‌شود. همان‌طور که *آلتوسر* اشاره می‌کند، در ایدئولوژی، سرکوبی نمادین وجود دارد و متقابلاً در سرکوب، ایدئولوژی نمادین نهفته است. خانواده‌ی سرگرد نیز از این قاعده مستثنی نیست. در منزل یک دولت مرد باید یک نیروی ایدئولوژیک مقتدر وجود داشته باشد تا طبیعت ترسناک سرکوب و جنگ را توجیه کند. بنابراین، کاترین و رینا در مواجهه با تعامل ایدئولوژی و سرکوب، دچار فراخوانی ایدئولوژیک می‌شوند. بهترین نمونه‌ی چنین فراخوانی ایدئولوژیک در توصیفات قهرمانانه‌ی کاترین از جنگ دیده می‌شود:

نمی‌توانی تصور کنی چقدر باشکوه است. یک حمله‌ی سواره‌نظام! ـ فکرش را بکن! او دستورات فرماندهان روسی را نادیده گرفت—خودسرانه عمل کرد ـ به مسئولیت خودش، ترتیب حمله را داد ـ خودش آن را رهبری کرد ـ خودش پیشاپیش قشون بود. هیچ به تصورت نمی‌گنجد، راینا. بلغاری‌های شجاع و با شکوه ما با شمشیرها و چشمان مشتعل‌شان به آنها یورش بردند و سربازان مفلوک صربستانی و افسران خوش‌لباس اتریشی آنها را تا و مار کردند (شاو، ۱۳۸۳: ۱۴۳).

با اینکه فضای فراخوانی ایدئولوژیک، با اتفاقات و اخبار جنگ، شخصیت‌ها را همواره احاطه کرده است، شخصیت‌ها نیز مدام درحالِ فراخواندن یکدیگر به ایدئولوژی هستند. *آلتوسر* معتقد است که گفتمان ایدئولوژیک عمدتاً به طور ناخودآگاه توسط افراد درونی‌سازی می‌شوند و در ادامه آنها آن را با تمام وجود می‌پذیرند و اشاعه می‌دهند (فرتر، ۲۰۰۷: ۷۶). به همین شکل، در مرحله‌ی فراخوانی ایدئولوژیک که بیننده در نمایش *شاو* مشاهده می‌کند، شخصیت‌ها آنقدر توسط گفتمان ایدئولوژیک زمانه احاطه شده‌اند و آن را باور کرده‌اند که مشتاقانه و آگاهانه این فراخوانی را ادامه می‌دهند. در دیالوگ قبلی، قبل از توصیف کاترین، رینا از مادرش می‌خواهد «زود باش، بگو. وضع چطور بود؟ (در حالت جذبه) اوه، مادر! مادر! مادر!» (شاو، ۱۳۸۳: ۱۴۳). سپس، وقتی رینا تایید می‌کند که «نظر ما درست بوده» (همان) ثابت می‌شود که اکنون تفکرات ایدئولوژیک به خوبی در خودآگاه او نقش بسته‌اند و وضع موجود، تا حد زیادی به جهان‌بینیِ او تبدیل شده است.

این جهان‌بینیِ مشخصاً ایدئولوژیک، شخصیت‌ها را تبدیل به عوامل ایدئولوژیک می‌کند و به آنها نقش مبلّغ و حافظ منافع همان ایدئولوژی را می‌دهد. کاترین جایگاهی فراخود پیدا می‌کند و افکار و رفتار دخترش را براساس موازین ایدئولوژی کنترل می‌کند. وقتی رینا از واقعی بودن ایده‌ها و افکارش صحبت می‌کند، کاترین «رنجیده» می‌پرسد «نظر ما درست بوده! منظورت چیست؟» (همان) در جواب، رینا اعتراف می‌کند که درباره‌ی قهرمانان جنگی شک کرده و عذاب وجدانش را ابراز می‌دارد:

رینا: اینکه سرجیوس چه خواهد کرد. میهن‌پرستی ما. ایدئال‌های قهرمانی ما. من بعضی اوقات تردید می‌کردم که نکند هیچ‌کدام از این‌ها حقیقت ندارد. اوه، دخترها چه موجودات کوچک بی‌اعتقادی هستند! وقتی شمشیر سرجیوس را به کمرش می‌بستم، او قیافه‌ی بسیار نجیبانه‌ای داشت. فکرکردن به سرخوردگی یا تحقیر یا شکست عین خیانت بود (همان، ۱۴۴).

به‌خاطر طبیعت طنز نمایش، عذاب وجدان رینا ریشه در گفتمان ایدئولویک دارد، نه درواقعیت. *مارکس* و *انگلس* این گفتمان ایدئولویک یا این برساخت مفهومی را «آگاهی کاذب» می‌نامند و *آلتوسر* با بازخوانی این اصطلاح، از آن به عنوان «ناخودآگاه کاذب» یاد می‌کند، بدان معنا که این آگاهی کاذب در نتیجه‌ی یک فراخوانی ایدئولوژیک است که افراد به

طور ناخواسته و ناخودآگاه در معرض آن قرار می‌گیرند (فرتر، ۲۰۰۷: ۷۶).

حضور ایدئولوژیک کاترین در محیط خانواده، عاملی برای فراخوانی همسرش، سرگرد پتکاف نیز هست. پتکاف نمونه‌ای بارز از آن دسته از ژنرال‌هایی است که عمیقاً معتقدند که کشته شدن در راه وطن، وظیفه‌ی تمامی سربازان است. این باور نشان می‌دهد که او نیز به اندازه‌ی خانواده‌اش، ایدئولوژی جنگ را در خود نهادینه کرده است. امّا بعضی اوقات همسرش احساس تعهد او را متزلزل می‌یابد و سعی می‌کند او را دوباره در معرض ایدئولوژی جنگ طلبی قرار دهد:

پتکاف: جنگ تموم شد. قرارداد صلح سه روز پیش در بخارست امضا شد؛ و مفاد آن برای اجرای دستور ترخیص نیروها به سپاه ما ابلاغ شد.

کاترین (*برق از چشمانش می‌پرد و از جای می‌جهد.*): جنگ تموم شده! ببینم پل، شما به اتریشی‌ها اجازه دادید صلح را به شما تحمیل کنند؟

پتکاف (*متواضع*): عزیزم، آنها با من مشورت نکردند. من چه کار می‌توانستم بکنم؟ (*کاترین می‌نشیند نگاهش را از شوهرش به جایی دیگر معطوف می‌کند.*) اما البته ما متوجه شده ایم که قرارداد یک قرارداد شرافتمندانه است. در آن آمده است که صلح ...

کاترین (*عصبانی*): صلح! (شاو، ۱۳۸۳: ۱۶۹).

کاترین چشمان نظاره‌گری‌ست که ماموریت استمرار فرایند فراخوانی ایدئولوژیک را در محیط خانواده برعهده دارد. او بدون شک یکی از انسان‌های خودبینی است که چشمانش از شوق جنگ برق می‌زنند، بدون اینکه از حقایق سربازان و سنگرها مطلع باشد. نادانی کاترین و فاصله‌اش با واقعیت ثابت می‌کند که گفتمان ایدئولوژی در مأموریت خود موفق بوده است. ایدئولوژی، همان‌طور که آلتوسر باور دارد، حقایق اجتماعی و تاریخی را با توهّم درهم می‌آمیزد. بنابراین، به عنوان شخصیتی که دچار فراخوانی ایدئولوژیک شده است، کاترین حقایق اجتماعی مانند جنگ را تنها از کانال ایدئولوژی می‌بیند. بنابراین، رابطه‌ی او با واقعیت مشخصاً تخیلی و غیرواقعی است.

نوع شخصیّت‌پردازی کاترین که مشخصه‌ی آن ریاکاری آمیخته با طنز و اغراق است، باعث می‌شود تا تماشاگران با او همذات‌پنداری نکنند. خشم او از شنیدن کلمه «صلح» نشان‌دهنده‌ی ذات واقعی اوست: ذاتی وحشیانه، فاقد حس همدردی و ریاکارانه. امّا در ظاهر امر، او در تلاش است تا خود را متجدد و سطح بالا نشان دهد، مخصوصاً هنگامی که «اصرار دارد یک بانوی وینی به شمار رود، و به همین دلیل در تمام موقعیت‌ها جامه‌ی منزلی مطابق مد روز به تن دارد» (همان، ۱۴۲). در حقیقت، تفکّرات خصمانه و ریاکارانه‌ی او، خنثی‌گر جلوه‌گری، نزاکت و آداب‌دانی او می‌شود. این مسئله هنگامی آشکارتر می‌شود که شاو به طور ماهرانه‌ای کاترین را به تعریف کلمه «بربر» وامی‌دارد:

کاترین: پل، تو هنوز هم ذاتاً وحشی هستی. امیدوارم جلوی آن افسران روسی آبروی خودت را حفظ کرده باشی.

پتکاف: خیلی سعی کردم. به آنها حالی کردم که ما یک کتابخانه داریم.

کاترین: آه؛ اما نگفتی که زنگ اخبار هم داریم؟ آخر یک زنگ اخبار کار گذاشتم.

پتکاف: زنگ اخبار دیگر چیست؟

کاترین: یک دگمه را فشار می‌دهی؛ چیزی در آشپزخانه به صدا در می‌آید و بلافاصله سر و کله‌ی نیکولا پیدا می‌شود.

پتکاف: مگر با فریاد صدا کردن‌اش چه اشکال دارد؟

کاترین: اشخاص متمدن هرگز با فریاد مستخدمان‌شان را صدا نمی‌زنند. این را هنگامی که جبهه بودی یاد گرفتم (همان، ۱۷۰).

شخصیت‌پردازی طنزآمیز کاترین نشان می‌دهد که *شاو* دغدغه‌ی تفاوت بین ظاهر و

واقعیت را دارد. افشاگری این تفاوت، همان تمایزی است که *آلتوسر*، به هنگام تأکید بر اصل حقیقت و توهّم حقیقت برآمده از ایدئولوژی، سعی در تبیین آن دارد. در بین اعضای خانوادهَ که کاترین حضوری ایدئولوژیک در آن دارد، آداب‌دانی و نزاکتی سطحی حکمفرماست، درحالی‌که در حقیقت امر، دورویی منزجرکننده و بیرحمی قریب‌الوقوعی که با ایدئال‌های باشکوه ایدئولوژیک پوشیده شده‌اند، تهدیدی همیشگی هستند. با به‌تصویرکشیدن این تضاد، *شاو* مانند دیگر نویسندگان ضد جنگ و مانند یک فیلسوف مارکسیست، نگرانی خود از تفکرات سطحی کاترین را که نمونه‌ی بارز نسلی است که در دوران جنگ جهانی اول می‌زیسته‌اند، نشان می‌دهد.

حکومت ایدئولوژیک کاترین در منزل سرگرد پتکاف، بیشتر از همه بر روی رینا اعمال می‌شود. رابطه مادر و دختر نمونه‌ی رابطه‌ی بین نسل جوان و نسل مسن‌تر است. رینا نیز مانند مادرش بسیار تحت تاثیر عظمت و شکوه جنگی است. مانند پدرش، به عنوان «تنها فرد بلغاری» که در خانه‌اش کتابخانه دارد، احساس متمدن بودن می‌کند (همان، ۱۶۱). نهایت سرسپردگی او به ایده‌آل‌های والدینش در آرزوی به دست آوردن سرجیوس سارانوف متبلور می‌شود، مردی که نمونه‌ی مردانگی و قهرمانی در جنگ است و در غیابش او را در ذهن خود می‌پرستد: «اوه، ای قهرمان روح من، باشد که همواره شایسته‌ی تو باشم، همواره، همواره، همواره» (همان، ۱۴۶). با اینکه رینا گوش شنوای خوبی برای پذیرش موعظه‌های ایدئولوژیک دارد، امّا نسبت به عقاید سرسختانه مادرش یقین کامل ندارد. وقتی بابت از دست دادن ایمانش به دلاوری سرجیوس عذرخواهی می‌کند، نشان می‌دهد که یک شخصیت نامطمئن است که آنچنان که باید، گفتمان ایدئولوژیک را در خود نهادینه نمی‌کند. یا وقتی در مقابل مادرش با گفتن جمله‌یِ «بعضی اوقات آرزو می‌کنم که کاش به جای من شما می‌توانستید با او ازدواج کنید. شما کاملاً مناسب او بودید» (همان، ۱۸۵ـ۱۸۴) مقاومت می‌کند، به طور ضمنی اعلام می‌کند که خودش سوژه‌ای کاملاً مناسب برای عقاید ایدئولوژیک مادرش نیست. این مخالفت‌های کوچک نشان می‌دهد که نسل جوان‌تر در مقابل فراخوانی ایدئولوژیک ایستادگی می‌کند، یا به عبارت دیگر، فرصتی برای رهایی از این گفتمان قدرتمند طرفدار جنگ را جست‌وجو می‌کند.

گفتمان ضد ایدئولوژیک در اسلحه و انسان

درحالی‌که گفتمان‌های ایدئولوژیک مربوط به جنگ در **اسلحه و انسان** آشکارا انعکاس می‌یابند، هم‌زمان گفتمان‌های ضدایدئولوژیک نیز با گفتمان‌های ایدئولوژیک مقابله می‌کنند. به عبارتی دیگر، انعکاس و مقاومت توأمان در این اثر مشهود است. به نظر می‌رسد که در این نمایش *شاو* امیدهای ضد ایدئولَوژیک خود را در رینا جست‌وجو می‌کند، شخصیتی که می‌تواند نماینده نسل آینده باشد و شخصیتی که انعطاف لازم برای تغییر را دارد (ساور، ۱۹۹۵: ۱۶۴). همان‌طور که اشاره شد رینا نشانه‌هایی از تردید در مفهوم قهرمانی در جنگ از خود نشان می‌دهد. با ورود شخصیت عمل‌گرای بلانشلی به دنیای خیالی رینا، *شاو* زمینه بسط و گسترش شخصیت نامطمئن رینا را مهیا می‌سازد.

ورود بلانشلی، دقیقاً زمانی که رینا در حال ستایش عکسی از نامزدش با گفتن «قهرمان من! قهرمان من!» (شاو، ۱۳۸۳: ۱۴۶) است، شوک عظیمی به شخصیت فراخوانده شده‌ی رینا وارد می‌کند. وقتی رینا غرق در دنیای ایدئولوژی زده‌ی خود است، یک سرباز دشمن، یعنی بلانشلی، هفت‌تیر خالی خود را به سمت او نشانه می‌گیرد و به صورت نمادین از او دعوت می‌کند که خود را تسلیم جهان‌بینی جدیدی کند. این حقیقت که هفت‌تیر بلانشلی خالی است، نشان می‌دهد که حضور او به منظور اعمال سرکوب نیست، بلکه او با مفاهیم، تفکرات و گفتمان‌ها سر و کار دارد. بهترین تبلور این نکته زمانی است که شاو بعدها نشان می‌دهد که بلانشلی آداب‌دانی رینا را سلاحی قوی‌تر از هفت‌تیر معرفی می‌کند:

مرد: بایستید! (*رینا می‌ایستد.*) کجا می‌روید؟
رینا (*خونسرد و باوقار*): می‌خواهم رو لباسی‌ام را بردارم.
مرد (*به سرعت به سوی صندلی می‌رود و رو لباسی را بر می‌دارد.*): فکر خوبی به خاطرم رسید! من رو لباسی شما را نگاه می‌دارم؛ پس شما ناچارید مواظب باشید کسی داخل اتاق نشود و شما را با این سر و وضع نبیند. این از تپانچه بهتر است، ها؟ (*طپانچه را روی صندلی می‌اندازد.*)
رینا (*عصبانی*): این کار از یک جنتلمن بعید است.
مرد: ولی وقتی شما میان او و مرگ قرار گرفته باشید، این بهترین کار است (همان، ۱۴۹).

بلانشلی آنقدر باهوش هست که نقطه ضعف رینا را در حس آداب‌دانی‌اش تشخیص دهد. او به زودی درمی‌یابد که در محیطی که بدان قدم گذاشته نقش نمادین شنل عملی‌تر از کارکرد واقعی هفت‌تیر است. در هر شکلی، با توسل به اسلحه یا احساساتی‌گرایی زنانه، بلانشلی اعتراف می‌کند که باید زنده بماند: «این وظیفه‌ی ماست که تا وقتی می‌توانیم زنده بمانیم و تا جایی که می‌توانیم دشمنانمان را بکشیم» (همان، ۱۴۸). همین اعتراف مقدمه‌ای برای حملات پر دامنه‌تری به تصاویر ایدئولوژیک موجود در ذهن رینا است.

بلانشلی در اتاق رینا پناه می‌گیرد تا شخصیت ایدئولوژی‌زده‌ی او را از عقاید نادرستش درباره‌ی جنگ برهاند. درواقع، او تجسم گفتمان ضد ایدئولوژیک است که اخبار حقیقی جنگ را می‌آورد و پرده از شکوه و عظمت جنگ برمی‌دارد. وقتی می‌گوید «مهمات ندارم. فشنگ تو جنگ به چه دردی می‌خوره؟ من همیشه به جاش با خودم شکلات می‌برم» (همان، ۸)، نقش یک کودک را به خود می‌گیرد تا ماهیت بی‌ارزش جنگ را به‌طور طنزآمیزی گزارش دهد. او می‌کوشد تا زنان غفلت‌زده را از چنگال فراخوانی ایدئولوژیک برهاند، بدین منظور به آنها اعلام می‌کند که این غریزه‌ی بقاست که انسان را مجبور به جنگیدن می‌کند نه کاوشی قهرمانانه: «هیچ چیز جز خطر مرا بیدار نگاه نمی‌دارد این را به یاد داشته باش. (*با اراده*) خطر، خطر، خطر، خ ـ» (همان، ۱۶۳). بنابراین، او از همان ابتدا به طور قابل‌توجهی موفق می‌شود تا حس دلسوزی رینا را با وجود مقاومت مادرش برانگیزد:
کاترین (*با انزجار*): عجب! (*به سوی تخت خواب می‌رود؛ رینا پشت سر اوست.*) خواب خواب است. وحشی!
رینا (*نگران*): یواش!
کاترین (*مرد خفته را تکان می‌دهد.*) سرکار! (*بار دیگر شدیدتر تکان‌اش می‌دهد.*) سرکار!! (*شدیدتر تکان‌اش می‌دهد.*) سرکار!!!
رینا (*دست مادرش را می‌گیرد*): کارش نداشته باش، مامان. طفلکی خسته و کوفته است. بگذار بخوانه.
کاترین (*مرد را رها می‌کند و با حیرت به سوی رینا بر می‌گردد.*) چه گفتی، رینا؟ طفلکی!! (*با خشم به دخترش می‌نگرد. مرد در خواب عمیقی فرو رفته است.*) (همان، ۱۶۴)

در تضاد با سرباز ایده‌آل که تنومند، دلیر و هشیار است، سرباز واقعی داستان در حضور زن‌ها به خواب عمیق فرورفته است. او آنقدر خسته است که به محض فرار از «خطر»، کنار دشمنان بالقوه‌اش، کسانی که به عنوان مزدور علیه‌شان می‌جنگد، بیهوش می‌شود. با این حال، او با عزمی راسخ در حال فراخوانی شخصیت کاترین به تفکر ضد جنگ است. بازگویی هوشمندانه و بی‌پرده‌اش از جنگ، هوش و ذکاوتش برای زندگی واقعی و حتی خوابیدنش، همگی به نوعی فضای ایدئولوژیک نمایش را به چالش می‌کشند. چنین مقاومتی که توسط صدای نماینده‌ی *شاو* انجام می‌شود، رینا را به عنوان نماینده‌ی نسل آینده هدف گرفته است. بنابراین، تماشاگران مرتب حاضرجوابی هوشمندانه بین بلانشلی و رینا را به تماشا می‌نشینند:
بلانشلی: بانوی عزیز نگذارید این مسئله شما را اندوهگین کند. به یاد داشته باشید، من

یک سربازم. می‌دانید، دو مسئله غالباً برای یک سرباز پیش می‌آید که او خیلی زود فراموش‌شان می‌کند. می‌دانید این دو مسئله کدام‌اند؟ یکی شنیدن دروغ اشخاص (*رینا خود را عقب می‌کشد.*) و دیگری نجات دادن جان خود به طرق مختلف توسط اشخاص مختلف.

رینا (*به عنوان اعتراض، با اوقات تلخی از جای بر می‌خیزد.*): به این ترتیب می‌شود گفت موجود بی‌وفا و حق‌نشناسی ست.

بلانشلی (*قافیه‌ی نومیدانه‌ای به خود می‌گیرد.*): شما حق‌شناسی را دوست دارید؟ من دوست ندارم. اگر دلسوزی مساوی‌ست با محبت، پس حق‌شناسی مساوی‌ست با چیز دیگر.

رینا: حق‌شناسی! (*رو به او می‌کند.*) اگر نتوانید حق‌شناس باشید، پس فاقد هر نوع احساس شرافتمندانه هستید. حتی حیوانات هم حق‌شناسند. اوه، حالا دقیقاً می‌فهمم شما درباره‌ی من چه فکر می‌کنید! از اینکه دروغ گفتم متعجب نشدید، چون به زعم شما، دروغ چیزی‌ست که من احتمالاً هر روز می‌گویم! هر ساعت؟ مردان در مورد زنان چنین فکر می‌کنند. (*غمگینانه در اتاق قدم می‌زند.*)

بلانشلی (مشکوک): هر چیزی برای خودش دلیلی دارد. شما گفتید در تمام عمر فقط دوبار دروغ گفته اید. بانوی عزیز، به نظر شما این ادعا کمی اغراق‌آمیز نیست؟ من خودم آدم کاملاً رک و راستی هستم؛ اما این رک و راستی حتی در یک نیم روز در من دوام پیدا نمی‌کند (همان، ۲۰۰).

در بحث و گفت‌وگوی این دو نفر، مفاهیمی همچون «سرباز»، «ایمان» و «قدرشناسی» مدام تعریف و بازتعریف می‌شوند. نقطه‌نظر این دو نفر از یک سو مردم ایدئولوژی‌زده را نشان می‌دهد و از سوی دیگر مردمی را به‌تصویرمی‌کشد که نمایشنامه‌نویس آرزو دارد آنها را نشان دهد. بنابراین، این حاضرجوابی، گفتمانی است که درواقع بین *شاو* و تماشاگرانش اتفاق می‌افتد. وقتی بلانشلی به رینا می‌گوید «وقتی شما چنان ژست محترمانه‌ای می‌گیرید، و با چنان صدای نافذی صحبت می‌کنید، من تحسین تان می‌کنم؛ اما درمی‌یابم که حتی یک کلمه از حرف‌هایتان را نمی‌شود باور کرد» (همان، ۲۰۱ـ۲۰۰)، می‌توان عقاید *شاو* را از زبان بلانشلی دید که به تماشاگرانش یادآوری می‌کند تا باورهایشان را بازبینی و اصلاح کنند و وقتی رینا به بلانشلی می‌گوید «شما اولین مردی هستید که مرا جدی نگرفته‌اید» (همان)، این تماشاگران *شاو* هستند که به او یادآوری می‌کنند که او اولین فردی است که توهّمات آنها را درهم می‌شکند. درواقع، به وسیله بلانشلی، *شاو* رابطه ایدئولوژیک تماشاگران با جنگ به عنوان یک حقیقت تاریخی را از بین می‌برد و آنچه *آلتوسر* گفتمان علمی می‌نامد را جایگزین گفتمان ایدئولوژیک می‌کند.

علاوه بر برخورد مستقیم دو شخصیت اصلی که به تبادل صریح ایده‌ها ختم می‌شود، اتفاقات دراماتیک دیگری نیز در نمایش وجود دارد که گفتمان ایدئولوژیک را تضعیف می‌کند. وقتی سرجیوس، نامزد رینا، از جنگ برمی‌گردد، حقیقت جنگ و حقیقت سرباز ایده‌آل بیشتر و بیشتر پدیدار می‌شود. یکی از مهم‌ترین آنها، افشای این حقیقت است که سرجیوس که در ذهن رینا و مادرش سمبل دلاوری و جایگاه اجتماعی والاست، درگیر رابطه‌ای مخفیانه با لوکا، خدمتکار جسور منزل سرگرد پتکاف است. در غیاب سرجیوس، ایماژهایی که رینا و کاترین در توصیفش به‌کار می‌برند به گونه‌ای است که از او بتی می‌سازند که شخصیتی خداگونه دارد و شایسته پرستش است. امّا وقتی دیده می‌شود که این شخصیت متعالی که در رأس هرم اهمیت و جایگاه اجتماعی قرار دارد معشوقه‌ای از طبقه‌ی بسیار پایین‌تر دارد، تصویر ایده‌آل و بتواره‌ای که رینا از او ساخته در معرض نابودی قرار می‌گیرد. این شرایط زمانی به اوج وخامت می‌رسد که بیننده شاهد این مسئله است که دختر خدمتکار، سرجیوس را لایق خود نمی‌داند. وقتی لوکا به سرجیوس درباره‌ی بلانشلی می‌گوید، او را این‌گونه توصیف می‌کند: «مردی که ده برابر شما ارزش دارد. آن وقت شما به سوی من می‌آیید، و من شما را از خود

خواهم راند. شما به درد من نمی‌خورید» (همان، ۲۱۰). این مورد و موارد مشابه دیگر به طور غیرمستقیم کاری را انجام می‌دهند که بلانشلی مستقیماً انجام می‌دهد، یعنی ایجاد تزلزل در گفتمان ایدئولوژیک.

عمل‌گرایی موجود در شخصیت بلانشلی به تبادل ایده‌ها محدود نمی‌شود. در طول نمایشنامه، *شاو* به منظور نشان‌دادن چندوجهی بودن شخصیت بلانشلی، حرفه‌ای بودن وی را مطرح می‌کند و او را در مقابل شخصیت صرفاً ایدئولوژیک سرجیوس قرار می‌دهد. برای مثال، اخبار جنگی کاترین که «سرجیوس قهرمان زمان است، بُت رژیم است» (همان، ۱۴۳) به سرعت توسط بلانشلی تکذیب می‌شود. او عکس سرجیوس در اتاق رینا را تشخیص می‌دهد و می‌گوید: «می شود گفت او و هنگ او صرفاً خودکشی کردند؛ فقط حیف که گلوله‌ای موجود نبود» (همان، ۱۵۷). در مثال بارز دیگری شاو، بلانشلی را در کنار پتکاف و سرجیوس می‌نشاند تا در مورد تاکتیک‌های جنگی گفت‌وگو کنند:

پتکاف: از پشت پنجره دیدم‌تان. متعجب بودم چرا داخل نمی‌آیید. سارانوف با من است. یادتان هست که، بله؟

سرجیوس (*به شوخی سلام نظامی می‌دهد و آن گاه دست‌اش را با جذابیت خاصی دراز می‌کند.*): خوش آمدی دوست عزیز، که در عین حال دشمن ما هم محسوب می‌شوی.

پتکاف: خوش بختانه دیگر دشمن نیست. (*تقریباً با اضطراب*) امیدوارم به عنوان یک دوست به خانه‌ی ما آمده باشی، نه برای اسب‌ها یا اسیران.

کاترین: اوه، فقط به عنوان یک دوست، پل. داشتم هم اکنون از جناب سروان بلانشلی خواهش می‌کردم که ناهار مهمان ما باشند؛ اما ایشان می‌گویند که بایستی بلافاصله بروند.

سرجیوس (*با کنایه*): غیرممکن است، سروان. این جا بِه‌وجود تو نیاز مبرم داریم. ما بایستی نفرات سه هنگ را به فیلیپوپولیس اعزام کنیم؛ و اصلاً نمی‌دانیم چه طور این کار را انجام دهیم.

بلانشلی (*ناگهان هوشیار و جدی می‌شود*): فیلیپوپولیس؟ فکر می‌کنم گرفتاری شما تهیه علوفه باشد.

پتکاف (*با علاقه*): بله؛ همین‌طور است. (*به سرجیوس*) می‌بینی چه فوراً تا ته قضیه را می‌خواند؟

بلانشلی: فکر می‌کنم بتوانم به شما نشان بدهم که چه طور این کار را انجام بدهید.

سرجیوس: آه، تو لنگه نداری، جناب سروان. بفرما تو! (همان، ۱۸۸)

بلانشلی که زمانی دشمن پتکاف و سرجیوس بوده، اکنون در نقش منجی آنها عمل می‌کند. عمل‌گرایی و حرفه‌ای‌گری‌اش که نتیجه مزدور بودنش است، او را فراتر از درجه نظامی پتکاف می‌برد. رویگرد تجارت‌گونه‌ی بلانشلی به جنگ، که پتکاف نیز بر آن تأکید دارد، از او جنگجو و استراتژیست بهتری نسبت به پتکاف، سرگردی که ظاهراً درجات نظامی خود را به صورت افتخاری و با جایگاه اجتماعی‌اش کسب نموده، ساخته است. به‌خاطر همین تیزهوشی و «عمل‌گرایی و دنیادیدگی بلانشلی» (لنکر، ۲۰۰۴: ۱۶۹) است که عدالت *شاو* او را بر آن داشت که سرنوشت رینا و بلانشلی را به هم گره بزند. در لحظه‌ای سرنوشت‌ساز، پتکاف به رینا اطلاع می‌دهد که در جیب کتی که برای مدتی به بلانشلی امانت داده بود عکس رینا با نوشته‌ی «رینا، تقدیم به سرباز شکلاتی‌اش، یک یادگاری» (شاو، ۱۳۸۳: ۲۱۹) را پیدا کرده که نشان‌دهنده‌ی علاقه‌ی واقعی رینا به بلانشلی است. این امر مبیّن این نکته است که از اولین ملاقات این دو، رینا با وجود تصور ایده‌آل‌گرای خود از سرجیوس، تصمیمی عمل‌گرایانه می‌گیرد که ثابت می‌کند غرایز رینا متمایل به عمل‌گرایی و حقیقت‌جویی است. درواقع، پیوند رینا و بلانشلی نشانگر علاقه *شاو* به جدایی نسل جدید از نسل قدیم است، زیرا او تمایل دارد که نسل جدید رویکردی واقع‌گرایانه به حقایق اطراف خود داشته باشد و براساس گفتمان

علمی تصمیم بگیرد. به عنوان ضربه‌ی نهایی به دیدگاه رومانتیک و تخیلی یا همان گفتمان ایدئولوژیک موجود در خانواده‌ی پتکاف، *شاو* انگیزه‌های مالی سرگرد و همسرش در چرخش ناگهانی عقایدشان درباره‌ی ازدواج دخترشان را به تصویر می‌کشد:

بلانشلی: من نه‌هزار و ششصد شمد و پتو و دو هزار و چهارصد لحاف دارم. من ده هزار جفت کارد و چنگال، و به همین تعداد قاشق مربا خوری دارم. من سیصد پیشخدمت دارم. من شش ساختمان مجلل با دو اصطبل وسیع، یک باغ مصفای چای‌خوری و یک خانه‌ی اختصاصی دارم؛ من چهار مدال برای خدمات برجسته‌ام دارم؛ مقام یک افسر و اصل و نسب یک نجیب‌زاده را دارم؛ به سه زبان بومی آشنا هستم. حالا بگویید ببینم هیچ مردی در بلغارستان این همه امتیاز دارد؟

پتکاف (*با احترامی آمیخته به ترس چون کودکان*): شما امپراتور سوییس هستید؟

بلانشلی: من بالاترین مقام را در سوییس دارم؛ من یک شهروند آزادام.

کاترین: در این صورت، سروان بلانشلی، از آنجاکه شما مورد پسند دخترم قرار گرفته‌اید، [...] من مانع خوش بختی او نخواهم شد. (*پتکاف قصد دارد صحبت کند.*) احساس سرگرد پتکاف هم همین است (همان، ۲۲۶).

این حقیقت که پتکاف و کاترین، بلانشلی را به‌خاطر شرایط مالی و نظامی باشکوه‌ترش به سرجیوس ترجیح می‌دهند، خود نشانگر این امر است که معیارهای نسل قدیم بر چه پایه و مبنای ضعیفی قرار گرفته است. با در نظر گرفتن «شهروند آزاد» به عنوان «بالاترین درجه‌ی شناخته شده در سوییس»، بلانشلی به تمام درجات ساختگی پشت پا می‌زند. با این استدلال، *شاو* پیام بزرگی به تماشاگران خود می‌دهد: مراقب گفتمان‌های ایدئولوژیکی که به طور ناخودآگاه اتخاذ کرده‌اید باشید، و بدانید که آزادی و عمل‌گرایی بزرگ‌ترین افتخاری است که می‌توانید بدان نائل شوید. بنابراین، طبق گفته‌ی سرجیوس، همیشه باید از خود بپرسید که «آیا [کاری که می‌کنید] فداکاری ست، یا فرومایگی؟» (همان، ۲۲۱).

شاو: یک انقلابی شکست خورده؟

از آنجا که **اسلحه و انسان** *شاو* می‌تواند در زمره‌ی «هنر واقعی» آلتوسری قرار گیرد، این نمایشنامه پتانسیل آن را دارد که اثری ضد–ایدئولوژیکی تلقی شود. با نوشتن و اجرای این نمایشنامه، *شاو* آشکارا نگرانی خود از کمبودهای فرهنگی انگلستان را نشان می‌دهد. امّا همان‌طور که برد کنت[11] با رویکردی انتقادی تأکید می‌کند، «*شاو* نقاشی‌های جنگی الیزابت تامسون و شعر «حمله لایت بریگاد» *لرد آلفرد تنیسون* را به عنوان مظهر تجلیل از جنگ و قهرمان‌پرستی انگلستان دوره ویکتوریا الگوی خود قرار می‌دهد، امّا چشمانش را به روی تصاویر تلخ و رئالیستی *تامسون* از جنگ و اعتراف موجود در شعر *تنیسون* به اشتباه فاجعه‌آمیز افراد در جنگ می‌بندد» (۲۰۰۹: ۲۰۱). کنت معتقد است که *شاو* می‌توانست حقایق جنگ را به شکل حقیقی‌تر بیان نماید و بر جنبه‌های بی‌رحمانه و تلخ آن تأکید بیشتری بورزد. این استدلال بدان معناست که تقابل با رویکرد ایدئولوژیک به جنگ تا سر حد امکان در اثر *شاو* رخ نداده است. با توجه به اینکه ظرافت‌های هنری و زیباشناختی ممکن است تا حدی بر پیام ضدایدئولوژیک نمایش *شاو* سایه افکند، تنها راه خروج کامل از گفتمان ایدئولوژیک، خواندن این اثر از زاویه‌ی نقد ادبی مارکسیستی است، نکته‌ای که *آلتوسر* به طور کلی در خوانش آثار ادبی بر آن تأکید دارد. بنابراین خوانش انتقادی اثر *شاو* در تحقیق پیش رو جایگاه ضدایدئولوژیک آن را بیشتر تضمین می‌کند. این تحقیق با اشاره به حضور گفتمان‌های ایدئولوژیک و ضد–ایدئولوژیک در **اسلحه و انسان**، دغدغه‌ها و واکنش *شاو* به ایدئولوژی غالب در عصر خود را برجسته می‌کند.

در تحقیق پیش رو، با تلفیق گفتمان علمی با اثر هنر *شاو*، خوانشی آلتوسری از نمایشنامه‌ی

اسلحه و انسان به‌دست آمد تا رسالت *شاو* در مقابله با رویکرد جنگ‌طلبانه مورد تأکید هر چه بیشتر واقع شود. فقط تماشا یا خواندن **اسلحه و انسان** مشارکت در اشاعه‌ی گفتمان ضدایدئولوژیک به شمار نمی‌آید، بلکه تکرار همان ایدئولوژی حاکم است که فقط با تجربه‌ای کمیک آمیخته شده است. از آنجایی که «هنر ما را به نتیجه‌گیری بدون مفروضات وامی‌دارد، درحالی‌که علم وادارمان به درک عمق سازوکاری می‌سازد که منجر به نتیجه‌گیری بر مبنای مفروضات می‌شود» (آلتوسر، ۱۹۷۱: ۲۲۴)، خوانش مارکسیستی این اثر می‌تواند عمق سازوکارهای گفتمان‌های ایدئولوژیک و ضدایدئولوژیک موجود در اثر را تبیین نماید و آن را از تجربه‌ای کمیک به مشارکتی طنزآمیز مبدل کند.

شایان ذکر است که یکی از دلایلی که *آلتوسر* هنر را به مثابه‌ی علم در نظر نمی‌گیرد «عدم توانایی هنر در تعریف سازوکارهایی است که آن را قادر به اصلاح تأثیرات [گفتمان‌های ایدئولوژیک] می‌سازد» (همان). همان‌گونه که *آلتوسر* تأکید می‌کند «تفاوت اصلی بین علم و هنر در *روش خاصی* نهفته است که با آن، موضوع یکسانی را به روش‌های کاملاً متفاوتی ارائه می‌دهند: هنر در شکل «دیدن»، «مشاهده» یا «احساس»، و علم در شکل *دانش* (در معنی دقیق کلمه، از طریق مفاهیم)» (همان، ۲۲۳). با اینکه **اسلحه و انسان** تصویری از گفت‌وگوی بین دو گفتمان از جنگ ارائه می‌کند، در حد یک تجربه باقی می‌ماند. با اینکه ایده‌ها مدام تعریف و بازتعریف می‌شوند، نمایشنامه در حد مکالمه‌ای نمایشی باقی‌می‌ماند و نمی‌تواند به بحثی جدی و انتقادی راجع به ایدئولوژی و عملکرد آن در شکل‌بخشی به ذهنیت افراد تعمیم یابد. بنابراین، خوانش مارکسیستی صریح و جسورانه مورد نیاز است تا **اسلحه و انسان** را از هنر به علم تبدیل کند.

نیاز به صراحت بیان در خوانش نمایشنامه‌ی *شاو* از بُعد تاریخی نیز قابل بحث است. اگرچه این نمایشنامه موضع ضد جنگ دارد و به احتمال قریب به یقین دغدغه‌ی رویکرد ایده‌آل‌گرا به جنگ در فرهنگ بریتانیا را در خود دارد، ماجرای آن در بلغارستان سال ۱۸۸۵ اتفاق می‌افتد. درواقع، *شاو* به صراحت به گفتمان‌های ایدئولوژیک جامعه‌ی خود اشاره نمی‌کند و در نتیجه تجربه‌ای دست دوم از عقاید ایدئولوژیک نسبت به جنگ را به واسطه رخدادی تاریخی که همان جنگ صربستان و بلغارستان است، ارائه می‌دهد. به عبارتی دیگر، دغدغه‌های اصلی *شاو* نسبت به جنگ پیش روی جامعه‌ی خود، یعنی جنگ جهانی اول، مستقیماً به تماشاگرانش منتقل نمی‌شود. شاید یکی از دلایلی که *شاو* را وادار به توسل به تاریخی غیربریتانیایی برای انتقال ایده‌هایش نمود، جو نسبتاً ضددموکراتیک دهه‌های پایانی قرن نوزدهم بود. قراردادن تماشاگران در معرض اتفاقات یک کشور دیگر ممکن است تصویری مضحک از آن کشور ارائه کند و آن را به دستاویزی برای خنده و سرگرمی بدل کند. استراتژی تجربه‌ی دست دوم به جای دعوت به خودنگری ممکن است به دیگری‌سازی متعصبانه و ارائه‌ی تصویر غلط از کشوری که حوادث نمایشنامه در آن اتفاق می‌افتد منجر شود. بنابراین، خوانش مارکسیستی این نمایشنامه می‌تواند مسئله‌ی تجربه دست دوم را برطرف کند و جنبه‌ای کلی‌تر و جهانی‌تر به دغدغه‌های ضد جنگ شاو بدهد.

به نظر می‌رسد مهم‌ترین عامل برای تبدیل یک اثر خاص به یک اثر ضد ایدئولوژیک، مستقیم‌گویی یا صراحت کلام در فرایند بازنمایی و تبیین ایدئولوژی است. هنگامی که *آلتوسر* خواندن آثار «هنر واقعی» را از دریچه نقد ادبی مارکسیستی توصیه می‌کند ـ که خود این مسئله موضع ضد ایدئولوژیک این آثار را پر رنگ‌تر می‌کند ـ در تلاش است تا مسئله‌ی مستقیم‌گویی را یک گام به پیش برد. به نظر می‌رسد *آلتوسر* از این واقعیت آگاه است که بیان غیرمستقیم، بویژه در آثار «هنر واقعی»، یکی از ویژگی‌های اجتناب‌ناپذیر تولیدات هنری است زیرا چنین تلاشی به خودی خود مفهوم هنر را زیر سوال می‌برد، چرا که اگر موضع ضد ایدئولوژیک مستقیماً در یک اثر بیان شود، آن را از اثری هنری به یک نوشته‌ی فلسفی یا یک بیانیه سیاسی

تبدیل می‌کند (جاویدشاد و حدائق، ۱۳۹۷: ۵۶)، و آن بیان ضد ایدئولوژیک در صریح‌ترین شکل خود، احتمال سانسور را افزایش می‌دهد. این موضوع در نمایش **اسلحه و انسان** خود را تا حدی نشان می‌دهد، چرا که تصمیم *شاو* برای روایت نمایش خود در بحبوحه‌ی جنگ صربستان و بلغارستان، منجر به سانسور آن در اتریش شد زیرا «به خاطر تنش در بالکان، [این نمایشنامه] مورد موافقت سانسورچی‌های اتریشی قرار نگرفت و از این رو در تماشاخانه‌ی برگ تیاتر،[۱۲] ممتازترین تماشاخانه وین که تحت حمایت مستقیم امپراتوری بود و رابطه بسیار خوبی با دولت داشت، اجرا نشد» (وایس، ۱۹۹۰: ۲۷).

مشخصه‌ی اصلی این نمایشنامه در اجرای آن در سرزمین اتریش، صراحت کلام آن است، درحالی‌که از همین اجرا در خاک بریتانیا چنین برداشتی نمی‌شود. نگرانی اتریشی‌ها از محل وقوع حوادث این نمایشنامه ریشه در ذکر این نکته‌ی تاریخی دارد که جنگ صربستان و بلغارستان با حمایت‌های اتریش و روسیه به عنوان دو قطب درگیر همراه بود (همان، ۲۸). این امر باعث شد تا رسانه‌ها ادعا کنند که این کمدی به دلیل «گرایش‌های انقلابی خطرناکش» باعث «تشدید تنش در منطقه بالکان» می‌شود (همان). بنابراین، **اسلحه و انسان** در اتریش سانسور شد چرا که پیام این نمایشنامه با آرمانی کاملاً ضد ایدئولوژیک منافع دولت را هدف قرار داده بود، ولی در مرزهای بریتانیا مشکل خاصی ایجاد نمی‌کرد. نکته قابل‌توجه اینکه مناقشه در اتریش در مورد این نمایشنامه توسط خود *شاو* نیز بدین صورت مورد تأیید و توجیه قرار گرفت:

من مجذوب اقدام دولت اتریش شده‌ام و احساس افتخار می‌کنم. آنها جذابترین تمجیدی که در توان داشتند را به من ارزانی داشته‌اند. در اینجا منتقدین همچنان اصرار دارند که با *اسلحه و انسان* مانند اپرای کمدی یا طنز برخورد کنند. این وظیفه بر دوش دولت اتریش قرار گرفت که هدف اصلی من را ببیند و دریابد که این نمایشنامه یک بررسی کاملاً جدی در باب بشریت توأم با گرایشات انقلابی‌اش است (همان).

با آنکه نمایشنامه‌ی *شاو* در اتریش به موفقیت مورد نظر نرسید، صرف درک رسالت نمایشنامه توسط دولت اتریش رضایت خاطر را برای نمایشنامه‌نویس به همراه داشت. نمایش **اسلحه و انسان**، برخلاف سرنوشتش در اتریش، با موفقیت در تئاتر اونیوی لندن[۱۳] اجرا شد و به اولین موفقیت تجاری *شاو* به عنوان نمایشنامه‌نویسی تازه‌کار تبدیل شد (سایر، ۱۹۸۶: ۲۳). به قول *شاو*، اجرای تئاتر اونیو «موفقیت‌آمیز بود؛ یعنی تشویق حضار در شب اول به همان اندازه که انتظار داشتم امیدوارکننده بود؛ و اجرای آن (حدود ۵۰ اجرا) از ۲۱ آوریل تا ۷ ژوئیه به طول انجامید» (به نقل از ساتران، ۲۰۰۸: ۱۱). با این حال، *شاو* از بازخورد انتقادی این نمایشنامه پس از اجرای شب اول آن ناراضی بود و «بازیگران، منتقدین و عموم مردم را که نمایشنامه‌اش را تبدیل به کمدی بی‌مزه‌ای کرده بودند... و بدین گونه پیام جدی وی را نادیده می‌گرفتند، مقصر می‌دانست» (کنت، ۲۰۰۹: ۲۰۰).

شخص *شاو* در نامه‌ای به نمایشنامه‌نویسی دیگر، *هنری آرتور جونز*،[۱۴] اذعان می‌کند که «من تجربه‌ی عجیب مشاهده‌ی موفقیت ظاهرا دیوانه‌واری را داشتم و بازیگران سرمست از خنده‌های پیاپی تماشاگران هیجان‌زده می‌شدند و در انتهای نمایش با تشویق کرکننده‌ای مورد استقبال قرار می‌گرفتند، درحالی‌که خودم تنها شخص سالن بودم که می‌دانست کل ماجرا شکست وحشتناکی بوده است» (به نقل از برست، ۱۹۷۳: ۲۰). این شکست ناشی از عدم درک تماشاگران از پیام نمایش در تئاتر اونیو بود که دیوید *ساتران*[۱۵] را واداشت در بررسی تاریخی خود به واکنش تماشاگران به نمایشنامه اشاره کند:

اگرچه *شاو* قصد داشت که این نمایشنامه واقعیت سخت جنگ و نظامی‌گری را از طریق تجربیات کاپیتان سوئیسی، بلانشلی، به تصویر بکشد، امّا بلافاصله فهمید که به این نمایشنامه و قهرمان آن به اشتباه به عنوان یک کمدی مضحک نگریسته شد. تماشاگران شخصیت‌هایی

را که هدفشان واداشتن آنها به تجدیدنظر در سرسپردگی به ایده‌آل‌های دروغین عشق و جنگ بود، با شخصیت‌هایی که به خاطر کمبود ایده‌آل‌گرایی مسخره می‌شدند، اشتباه می‌گرفتند. یا به عبارت ساده‌تر، تماشاگران به مسخره و استهزای شخصیت‌هایی پرداختند که می‌بایست تحسین می‌شدند و می‌بایست آنها را سرمشق خود قرار می‌دادند (ساتران، ۲۰۰۸: ۱۲).

ساتران با تأکید بر اینکه **اسلحه و انسان** «نتوانست در نقد ایده‌آل‌پردازی عشق و جنگ موفق ظاهر شود»، به مخالفت با *شاو* در مقصر جلوه دادن دیگران برای «خوانش نادرست عمومی» این نمایشنامه می‌پردازد و معتقد است که «اکثر مشکلات نمایشنامه به خود آن مربوط می‌شود، بویژه در استفاده از عبارت شکلات برای توصیف شخصیت‌پردازی بلانشلی که اهداف والای این نمایشنامه را منحرف می‌کند و تماشاگران را به سمت در نظر گرفتن آن به عنوان یک کمدی مضحک سوق می‌دهد» (همان، ۱۳ـ۱۲). دیگر منتقدان نیز نمایش *شاو* را در صحنه‌هایی «بیش از حد کودکانه»، «کم اثر و مبهم» و دارای «کیفیّت اسباب‌بازی گونه و مکانیکی» می‌نامند (ساور، ۱۹۹۵: ۱۵۲). بدون شک تئاتر برای *شاو* محفلی برای تحقق مذاکرات اجتماعی و اقدامات سیاسی محسوب می‌شود. *ساتران* معتقد است که «بی‌تردید [*شاو*] احساس می‌کرد که در قیاس با کلیسا و سالن‌های سخنرانی، او می‌تواند نوکیشان بیشتری در تئاتر ایجاد کند و برای آن پتانسیل عظیم وعمدتاً ناشناخته‌ای متصور بود» (ساتران، ۲۰۰۸: ۱۳). با این حال، همان‌طور که *ساتران* اشاره می‌کند، بازنمایی طنزآمیز بلانشلی و ارتباط او با «شکلات» جدیت لازم برای دستیابی به تئاتری سیاسی را تضعیف می‌کند.

استدلال *ساتران* واکنشی است به ادعای *شاو* مبنی بر رعایت قواعد هنری در **اسلحه و انسان** و تأکید وی به تفسیر اشتباه از جانب دیگران و نه شخصیت‌پردازی نادرست خود او (همان، ۱۲). به نظر می‌آید که شکست این نمایش در انگلستان، هم به شخصیت‌پردازی و هم به فرایند تفسیر بر می‌گردد. از طرفی، تعدد استفاده از عناصر کمیک مانند موتیف سرباز شکلاتی، جدیّت لازم برای مبحث مهم جنگ را کاهش می‌دهد و از طرفی دیگر، کژفهمی‌های زمانه، به دلیل مسائل پیشتر ذکر شده، از انتقال پیام مدنظر *شاو* جلوگیری می‌کند. این نمایشنامه، همان‌طور که قبلاً مورد بحث قرار گرفته، در خوانش آلتوسری مشخصاً «هنر واقعی» به شمار می‌آید، به این معنی که به ایدئولوژی که از آن ظهور کرده رجوع می‌کند. با این حال، این نمایش همان‌طور که حتی *شاو* اذعان داشته عمدتاً دچار کج‌فهمی شد و نتوانست پیام مورد نظرش را انتقال دهد. علت این امر احتمالاً عدم تحقق صراحت کلام و بازنمایی در متن این نمایشنامه است. وقتی صراحت مورد نظر تا حدی در اجرای اتریش حاصل شد، نمایشنامه مورد سانسور واقع شد و وقتی در انگلستان به اجرا درآمد، گرفتار کج‌فهمی گردید.

نتیجه‌گیری

به هنگام استفاده از برچسب طنز برای توصیف یک اثر، هم‌زمان باید عوامل متن، مخاطب، تاریخ و خوانش انتقادی مورد توجّه قرار گیرد. با تمرکز بر متن نمایشنامه‌ی **اسلحه و انسان** درمی‌یابیم که *شاو* در این نمایشنامه، از طریق شخصیت‌ها که همانا نمایندگان گفتمان‌های طرفدار و مخالف جنگ هستند، گفتمان‌های ایدئولوژیک و ضد ایدئولوژیک زمانه‌ی خود را منعکس می‌کند. تفکرات ایده‌آل‌گرا و رویکرد قهرمان‌پرورانه‌ی شخصیت‌های رینا، کاترین و پتکاف به مسئله‌ی جنگ آنها را تبدیل به نمایندگان گفتمان ایدئولوژیک جنگ‌طلبانه می‌کند. از طرفی دیگر، بلانشلی به تنهایی نمایندگی گفتمان ضد ایدئولوژیک را در طول نمایشنامه به دوش می‌کشد. این شخصیت با اشاعه‌ی رویکرد عمل‌گرا و واقع‌بینانه به جنگ، نگاه رمانتیک و ایده‌آل‌گرایانه به جنگ را تضعیف می‌کند. در طول نمایش، هر دو گفتمان ایدئولوژیک و ضد ایدئولوژیک به دنبال فراخوانی شخصیت رینا هستند. به عبارتی دیگر، رینا در کشاکش دو رویکرد متضاد محصور است و انتخاب او، سرنوشت پیروزی دو گفتمان را رقم می‌زند. درحالی‌که در ابتدای نمایش، رینا شخصیت فراخوانده شده‌ی ایدئولوژیک است، در انتهای نمایش، گفتمان ضد ایدئولوژیک را درونی‌سازی می‌کند و این بدان معنا است که متن *شاو* تقابل با تفکر زمانه نسبت به جنگ را اشاعه می‌دهد. با آنکه متن *شاو* را می‌توان حاوی گفتمان ضد ایدئولوژیک دانست و آن را متنی ساختارشکن خواند، میزان موفقیّت *شاو* در رسالت تغییر نگاه به جنگ به هنگام اجرا مورد مناقشه است. با تمرکز بر مخاطب و مستندات تاریخی درمی‌یابیم که می‌توان از *شاو* به عنوان یک انقلابی شکست خورده یاد کرد، به این معنی که **اسلحه و انسان** او بیش از اینکه یک گفتمان ضد ایدئولوژیک در جامعه‌ی زمانه باشد، در نهایت در نقش یک دستگاه ایدئولوژیک حکومتی عمل می‌کند، زیرا بنا به واکنش مخاطبان نمایش، این اثر بیشتر در نقش یک سرگرمی و کمدی ظاهر می‌شود تا اثری که بینندگانش را به تعمّق و تغییر سوق دهد. با این وجود، بسته به پتانسیل‌های متن و همچنین محل به روی صحنه بردن آن و مخاطبی که به سراغ این نمایشنامه می‌رود، پیام مورد نظر *شاو* ممکن است تاثیرات متفاوتی داشته باشد. نکته قابل‌توجه این است که متن *شاو* می‌تواند گفتمانی ضد ایدئولوژیک باشد که در آن منازعات طبقاتی در جریان است. درحالی‌که ایدئولوژی طرفدار جنگ به وضوح در این نمایشنامه حضور دارد، گفتمان ضد ایدئولوژیک در مورد جنگ آشکارا در برابر آن مقاومت می‌کند. با این حال، به نظر می‌رسد که منازعات طبقاتی موجود برای تبدیل **اسلحه و انسان** به گفتمانی ضد ایدئولوژیک کافی نیست. با تمرکز بر مسئله‌ی خوانش انتقادی و در راستای تأکید *آلتوسر*، خوانش مارکسیستی از آثار «هنر واقعی» است که پیام حقیقتاً ضد ایدئولوژیک آنها را تضمین می‌کند و در نهایت اثر *شاو* را در دسته‌بندی «طنز» قرار می‌دهد. بنابراین، تحقیق پیش رو با فراهم نمودن زمینه‌ی لازم برای صراحت کلام و بازنمایی، عواملی که توسط خوانش انتقادی مورد تأکید واقع می‌شوند، این نمایشنامه را قادر می‌سازد که از ابزاری ایدئولوژیک به گفتمانی ضد ایدئولوژیک حرکت کند.

منابع

ـ بیاد، مریم. (۱۳۸۷). ترفندهای ضد ویکتوریایی درام‌نویسی شاو با نگاهی به *اسلحه و انسان*. **پژوهش زبان‌های خارجی**. ش. ۴۳، ۴۰ـ۲۹

ـ جاوید شاد، مهدی و حدائق، بهی. (۱۳۹۷). 'گیله مرد' بزرگ علوی: علیه ایدئولوژی یا ابزاری ایدئولوژیک؟. **فصلنامه‌ی نقد ادبی**. ش ۴۳، ۶۱ـ۳۹

ـ شاو، جرج برنارد. (۱۳۸۳). *نمایش‌های خوش آیند، جلد دوم، نمی‌شود پیش‌بینی کرد / اسلحه و انسان*. ترجمه‌ی محمود محرر خمامی. تهران: نشر افکار.

- Abbotson, S. (2003). *Thematic Guide to Modern Drama*. Westport: Greenwood Press.

- Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. by Ben Brewster. New York and London: Monthly Review Press.

- Archer, W. (1895). *Theatrical 'World' of 1894*. London: Walter Scott.

- Berst, C. A. (1973). *Bernard Shaw and the Art of Drama*. Urbana: University of Illinois Press.

- Ferretter, L. (2007). *Louis Althusser*. London: Routledge.

- Haste, C. (1995). "The machinery of propaganda." In *Propaganda*, Ed. R. Jackall. New York: NYU Press. pp. 105-136.

- Kent, B. (2009). "Better than Chocolate." *SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies* 29.1: 199-201.

- Laqueur, W. (2017). *The Political Psychology of Appeasement: Finlandization and other Unpopular Essays*. London: Routledge.

- Lee, J. S. (1986). "Comic unity in *Arms and the Man*." *Shaw*, Vol 6, 101-122.

- Lenker, L. T. (2004). "Make War on War: A Shavian Conundrum." In *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, Eds. Sara Munson Deats, Lagretta Tallent Lenker, and Merry G. Perry. Lanham, Md.: Lexington Books. pp. 165-185.

- Lewis, P. (2007). *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lindvall, T. (2012). *Surprised by Laughter Revised and Updated: The Comic World of CS Lewis*. Nashville: Thomas Nelson.

- Marsland, E. A. (2012). *The Nation's Cause: French, English and German Poetry of the First World War*. New York: Routledge.

- McCoy, R. C. (2013). *Faith in Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.

- Oswell, D. (2006). *Culture and Society: An Introduction to Cultural Studies*. London: Sage.

- Pines, C. L. (1997). *Ideology and False Consciousness: Marx and His Historical Progenitors*. Albany: SUNY Press.

- Satran, D. (2008). "The Chocolate Cream Soldier and the 'Ghastly Failure' of Bernard Shaw's *Arms and the Man*." *Shaw*, Vol. 28: 11-33.

- Sauer, D. K. (1995). "'Only a Woman' in *Arms and the Man*." *Shaw*, Vol. 15: 151-166.

- Sawyer, P. (1986). "The last line of Arms and the Man." *Shaw*, Vol. 6: 123-125.

- Weiss, S. A. (1990). "Shaw, *Arms and the Man*, and the Bulgarians." *Shaw* Vol. 10: 27-44.

پی‌نوشت

1- *Three Plays for Puritans*

2- George Bernard Shaw

3- *Bardolatry*

۴ـ نمایشنامه‌ی سه پرده‌ای *اسلحه و انسان* که در سال ۱۸۹۴ تولید شد، با توصیف صحنه‌ی اتاق رینا پتکاف و در اوج جنگ صربستان و بلغارستان شروع می‌شود. رینا، بانویی بلغاری، جوان و بی‌تجربه با افکاری سرشار از جنون عظمت و پیروزی‌های رمانتیک، آماده‌ی خوابیدن است که یک سرباز فراری سوئیسی که به عنوان مزدور برای ارتش صربستان می‌جنگد، از میان پنجره‌ی اتاقش به درون می‌خزد. مزاحم شبح مانند با بی‌تفاوتی هر چه تمام‌تر، وقار و تشخّص او را در صورت لو دادن وی به گروه تجسسی متشکل از سربازان روسی و بلغاری که هر لحظه ممکن است سر برسند، مورد تهدید قرار می‌دهد و رینا قبول می‌کند که به او پناه دهد. رینا به سرباز دشمن که از گرسنگی مفرط در شرف مرگ است، مقداری شکلات می‌دهد و سپس سرباز از فرط خستگی روی تخت رینا مانند یک انسان بیهوش به خواب عمیق می‌رود. در نهایت، رینا با موافقت مادرش، کاترین، به سرباز فراری کمک می‌کند تا از خانه آنها به سلامتی خارج شود. بدین منظور، رینا کت پدرش را به سرباز می‌دهد تا با پوشیدن آن، توسط دشمنانش شناسایی نشود.

در شروع پرده‌ی دوم، جنگ به پایان رسیده و معاهده‌ی صلح به امضا رسیده است. خدمتکاران خانه، لوکا و نیکولا با بی‌میلی مشغول صحبت درباره‌ی ازدواج معوقشان هستند که سرگرد پل پتکاف، پدر رینا، به خانه برمی‌گردد. سرگرد پتکاف بعد از تجدید دیدار و کمی خوش و بش با خانواده به نامزد دخترش، سرجیوس، که سربازی جوان اهل بلغارستان است و رینا و کاترین او را به چشم یک قهرمان تمام عیار می‌بینند، خوش آمد می‌گوید. با بیرون آمدن رینا برای احوالپرسی با نامزدش، پدر و مادرش از آنها جدا می‌شوند و زوج جوان آماده‌ی قدم زدن می‌شوند. قبل از ورود رینا، زمانی‌که او سرگرم آماده شدن است، سرجیوس نگاهش به لوکا، که مشغول جمع کردن میز غذا است، می‌افتد. سرجیوس چند باری به او اظهار تمایل می‌کند که لوکا با سر به سر گذاشتنش، دستش را پس می‌زند و رابطه‌ی او و رینا را مورد تمسخر قرار می‌دهد. سپس سرجیوس به خشونت متوسل می‌شود و از فرط استیصال، بازوی او را کبود می‌کند.

در این اثنا، رینا و کاترین سرگرم صحبت درباره‌ی بی‌میلی رو به افزون رینا نسبت به سرجیوس هستند که ناگهان با حضور سربازی که جانش را نجات داده بودند مواجه می‌شوند. سرباز که برای پس دادن کت امانت گرفته شده برگشته است، بلانشلی نام دارد و معلوم می‌شود که پتکاف و سرجیوس او را قبلاً هنگام معاوضه‌ی نیروها ملاقات کرده‌اند. پتکاف و سرجیوس از او خواهش می‌کنند تا پیش آنها برای کمک به مسائل نظامی بماند و زنان نیز برای رفع هر گونه سوء ظن همین تقاضا را تکرار می‌کنند.

در پرده‌ی آخر، بلانشلی را در حال کمک به آن دو مرد برای جابه‌جایی نیروهایشان می‌بینیم. با بیرون رفتن سرجیوس و بقیه‌ی اعضای خانواده به منظور بررسی اجرای دستورات بلانشلی، او و رینا زمانی برای صحبت به دست می‌آورند. در نهایت، بلانشلی رینا را با خودبزرگ‌بینی قهرمانانه‌ی تصنعی‌اش مواجه می‌کند و او را وادار می‌کند تا دورویی خود را مشاهده کند. به نظر می‌رسد که اوضاع در حال خارج شدن از کنترل است که پتکاف به رابطه‌ی بین دخترش و بلانشلی و همچنین تمایل سرجیوس به لوکا پی می‌برد. با این وجود، نیکولا به چالاکی دروغ می‌گوید و نامزدیش با لوکا را ساختگی و تصنعی قلمداد می‌کند و بلانشلی با اعلام ارثیه‌ای که تازه از آن با خبر شده، ناگهان نزد خانواده‌ی پتکاف محبوب‌تر می‌شود. با انکار نیکولا نسبت به هرگونه ادعای نامزدی نسبت به لوکا، کل وضعیت سامان پیدا می‌کند و هر دو زوج با شادمانی به هم می‌رسند.

5- George Meredith’s “Essay on Comedy”

6- Louis Althusser

7- Fabian philosophy

8- William Archer

9- interpellation

10- Britain’s War Propaganda Bureau

11- Brad Kent

12- Burgtheater

13- London’s Avenue Theatre

14- Henry Arthur Jones

15- David Satran

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌های «افعی طلائی» اثر علی نصیریان و «پایین، گذر سقاخانه» اثر اکبر رادی در پردازش شخصیت‌های لوتی و لومپن

حسین شماخی
محمدحسین ناصربخت (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۰۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰

بررسی تطبیقی نمایشنامه‌های «افعی طلائی» اثر علی نصیریان و «پایین، گذر سقاخانه» اثر اکبر رادی در پردازش شخصیت‌های لوتی و لومپن

حسین شماخی

دانشجوی دکترای پژوهش هنر گرایش تئاتر، دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

محمدحسین ناصربخت

استادیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

این مقاله از رساله‌ی دکترای پژوهش هنر آقای حسین شماخی با عنوان «بررسی بازتاب و دگردیسی جهان‌بینی اهل فتوت در تئاتر ایران از مشروطه تا پایان پهلوی دوم» در رشته‌ی پژوهش هنر دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری هنر، دانشگاه هنر تهران با راهنمایی دکتر محمدحسین ناصر بخت برگرفته شده است.

چکیده

با توجه به فضای گفتمانی تولید آثار نمایشی در هر دوره، شخصیت‌های نمایش، عناصر هویتی خویش را تعریف، تولید و مشخص می‌کنند. هویت‌ها براساس سازه‌های اجتماعی باَ تکیه بر حافظه جمعی و تمام منابع معرفتی و در نظر گرفتن ساختار عینی اجتماعی به‌وجود آمده‌اند، اما همه عناصر هویتی جایگاه و اهمیت یکسانی ندارند. همواره بخشی از عناصر هویتی در نمایش‌ها نقش بیشتری ایفا می‌کنند و دیگر عناصر پنهان می‌مانند. به عقیده *لوسین گلدمن* خصلت جمعی آفرینش ادبی پیامد آن است که ساختار آثار با ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی درون جامعه شکل می‌گیرد. در نتیجه هنرمند یا نویسنده محصول اجتماع است.

مقاله حاضر سعی کرده است با استناد به نظریه *لوسین گلدمن* به تحلیل و مقایسه‌ی شخصیت‌پردازی دو نمایشنامه **افعی طلایی** و **پایین، گذر سقاخانه** بپردازد و تصویر دقیق‌تری از انسان در واکنش به شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر عصر مدرن با فرهنگ متفاوت لوتی و لومپن نشان دهد. هدف آن است که دریابیم: پس از شروع تئاتر به مفهوم غربی آن در ایران، تفاوت و شباهت‌های حضور شخصیت‌های لوتی و لومپن چگونه در این آثار رخ می‌دهد؟ این مطالعه، با روش تحقیق کیفی صورت گرفته است و نتایج حاصل بیانگر این نکات هستند که اگرچه دو قشر نامبرده در ابتدا خاستگاه مشترکی که همان عیاران گذشته بوده‌اند، دارند، اما در ادامه‌ی مسیر بنا به شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی به دو راه متفاوت رفته‌اند. در این میان لوتی‌ها که ردپای آنها تا انتهای دوره‌ی قاجار قابل پیگیری است، در دوره‌ی پهلوی، در دسته‌های لومپن‌ها تحلیل و جذب شده‌اند. چنان به نظر می‌رسد که شخصیت‌های نمایشنامه *علی نصیریان* در نمایشنامه‌ی **افعی طلائی** که رگه‌هایی از درام عرفانی در آن قابل مشاهده است، بیشتر به سبب همین رویکرد عرفانی به لوتی‌ها متمایل گشته‌اند. درحالی‌که در مقابل *اکبر رادی* با تمسک به نگاهی جامعه‌گرا در شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **پایین، گذر سقاخانه** تصویر واضحی از تیپ لومپن که بیانگر واقعیت اجتماعی این قشر در دوران معاصر است ارائه می‌دهد.

واژگان کلیدی: بررسی تطبیقی، لوتی، لومپن، **افعی طلایی، پایین، گذر سقاخانه**، *لوسین گلدمن*

درآمد

جامعه‌شناسی ادبیات، شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که در آن محتوای آثار ادبی و رابطه آن با جامعه بررسی می‌شود؛ جامعه‌ای که اثر در آن خلق شده است. آنچه در این حوزه اهمیت می‌یابد، جهان‌بینی جامعه در دورانی معین است. این جهان‌بینی بر شرایط زندگی و رفتارهای افراد تاثیر گذاشته و هویت جامعه را شکل می‌دهد. توجه به هویت که متأثر از زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی است در فضای گفتمانی تولید آثار نمایشی ضروری است. *لوسین گلدمن* اعتقاد داشت میان نویسنده و یک گروه اجتماعی معین که مولد آثارش هستند ارتباط و پیوند وجود دارد و نویسنده با آگاهی از جهان‌بینی این قشر، فاصله طبقاتی و جایگاه افراد اثرش را به رشته تحریر درمی‌آورد زیرا خود جزیی از کل است. در این مطالعه نیز به دگرگونی‌های هویتی و زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی تاثیرگذار بر دو نمایشنامه **افعی طلایی** اثر *علی نصیریان* و **پایین، گذر سقاخانه** اثر *اکبر رادی* می‌پردازیم.

بیان مسئله

عناصر نمایشی، متشکل از اشخاص نمایش، گفت و شنود، کشمکش، فضا و زمان و نیز درونمایه است. هریک از منابع هویتی)ملی، قومی، دینی، مدرن(در شاکله هویت نمایشی ایران نقش دارند. از آن جایی که هویت متاثر از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی است، با توجه به بررسی‌های انجام شده می‌توان گفت هویت نمایشی ایران، هویتی سیال و ترکیبی است. با توجه به فضای گفتمانی تولید آثار نمایشی در هر دوره، شخصیت‌های نمایش در جریان کنش و براساس تعبیر و برداشت نویسنده، عناصر هویتی خویش را تعریف، تولید و مشخص می‌کنند و این مهم در جریان نمایشنامه و به مدد کنش متقابل به وقوع می‌پیوندد (مشکواتی و یوسفیان کناری، ۱۳۹۵: ۸). نخستین بار زیمل[1] در مقاله **تضاد فرهنگ مدرن** به موضوع ترکیبی بودن هویت و فرهنگ در جامعه مدرن توجه کرده است (زیمل، ۱۹۶۸). هویت‌ها پدیده‌هایی فراتاریخی، عاری از اقتصاد، مذهب، ایدئولوژی و تاریخ و جغرافیای خاص خود نیستند، بلکه این سازه‌های اجتماعی با تکیه بر حافظه جمعی و تمام منابع معرفتی و درنظر گرفتن ساختار عینی اجتماعی به‌وجود آمده‌اند. بنابراین، هویت‌ها پدیده‌های اجتماعی هستند که در بخشی از فرایند ساخته شدن آنها پدیده‌های معرفتی نیز نقش دارند (منتظرقائم، ۱۳۷۹: ۲۵۸ـ۲۵۷). همه عناصر هویتی جایگاه و اهمیت یکسانی ندارند. همواره بخشی از عناصر هویتی در جهت‌گیری نمایش‌ها نقش بیشتری ایفا می‌کنند و دیگر عناصر پنهان می‌مانند. ادبیات، نمود حقیقت یک زندگی اجتماعی است و جامعه‌شناسی ادبیات، معرفت پیوندهای متن ادبی و جامعه‌ای است که اثر ادبی در آن شکل گرفته است. جامعه‌شناسی ادبیات، به بررسی رابطه اثر ادبی با ساختار اجتماعی، سیاسی، اقتصادی جامعه می‌پردازد. *لوسین گلدمن*، منتقد برجسته فرانسوی که از پیشگامان مکتب ساخت‌گرایی تکوینی است، نظریه خود را بر تاثیر عوامل اقتصادی، سیاسی، اجتماعی بر آفرینش ادبی بنانهاده است. به عقیده وی خصلت جمعی آفرینش ادبی پیامد آن است که ساختار آثار با ساختارهای ذهنی گروه‌های اجتماعی درون جامعه شکل می‌گیرد. در نتیجه هنرمند یا نویسنده محصول اجتماع است. با توجه به پیوند جدایی‌ناپذیر هنر و جامعه، رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی مورد تأکید گلدمن است و وی برای مطالعه واقعیت‌های انسانی ـ اجتماعی از این روش بهره برده است. ساخت‌گرایی تکوینی یعنی بحث و دقت در ساخت‌هایی که اثر را به‌وجود می‌آورند و این ناشی از جهان‌بینی اجتماعی است. آفرینش فرهنگی، رفتاری متمایز، خاص و معنادار است و به هدفی نزدیک می‌گردد که اعضای گروه

اجتماعی مشخصی به آن تمایل دارند (پوینده، ۱۳۷۷: ۲۰۳).

ادبیات نمایشی مانند هر پدیده فرهنگی ساختار بنیادین جامعه را به تصویر می‌کشد و نمودهایی مانند طبقه اجتماعی، ویژگی‌های ظاهری، اعتقادات، گرایشات و علاقه‌مندی‌های افراد و نحوه ارتزاق و کسب درآمدشان را منعکس می‌کند. تلاش می‌کنیم با تعریف واژه‌ی لومپن و استناد به تعاریف تاریخی و جامعه‌شناختی از این قشر در کنار واژه‌ی لوتی به تفاوت‌های مفهومی و ظاهری این قشر دست می‌یابیم که باعث تجلی و تبلور دو تیپ مختلف لوتی و لومپن[۲] در آثار نمایشی شده است. در این مسیر با اتکا بر نظریه گلدمن به تحلیل و مقایسه‌ی دو نمایشنامه‌ی **افعی طلایی** اثر *علی نصیریان* و **پایین، گذر سقاخانه** اثر *اکبر رادی* می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که چگونه مدافعان اهل فتوت و شخصیت‌های منصوب به آن قشر همچنان با دو دید مثبت و منفی نسبت به آنها می‌نگرند و در انتخاب هر یک از این دو تیپ به این نگرش استناد می‌کنند. این مقاله درصدد است تاثیر زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مختلف را بر رفتار اشخاص نمایش و نیز بر محتوای نمایشنامه‌های نامبرده از لحاظ منابع هویتی، بررسی و تحلیل کند و با بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی دو نمایشنامه افعی طلایی و پایین، گذر سقاخانه، با استفاده از مولفه‌های خاستگاه و محله‌ها، القاب، سرگرمی و اشتغالات، خصوصیات اجتماعی و روانی، وضع ظاهری لوتی‌ها و لومپن‌ها، تصویر دقیق‌تری از انسان در واکنش به شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر عصر مدرن با فرهنگ متفاوت لوتی و لومپن نشان دهد. همچنین، این مطالعه تلاش دارد تا دریابد پس از شروع تئاتر به مفهوم غربی آن در ایران، در حضور شخصیت‌های لوتی و لومپن میان متون نمایشی ایرانی چه تغییراتی رخ داده است؟ بنابراین، به بررسی شخصیت‌های لوتی و لومپن، تفاوت و شباهت این دو گروه در نمایشنامه‌های **افعی طلایی** اثر *علی نصیریان* و **پایین، گذر سقاخانه** نوشته‌ی *اکبر رادی* می‌پردازد و با استناد به نظریات تاریخی و جامعه‌شناختی، چگونگی روابط و مناسبات، ابعاد و عناصر هویت لوتی و لومپن در آثار این دو نویسنده را مورد توجه قرار می‌دهد. از جمله مطالعات مشابه در این حوزه می‌توان به پژوهشی تحت عنوان **بازتاب لومپنیسم در نمایشنامه‌های اسماعیل خلج** (سروش قاسمیان،۱۳۹۶) و **فرهنگ عامه و تاثیر آن در شکل‌گیری گونه‌ی کلاه مخملی در سینمای ایران** (سید علی روحانی و پویان غفاری،۱۳۹۶) اشاره کرد.

تعریف واژه و اصطلاحات

لوتی: غلام باره، کسی که از نیروی بدنی و روحی برخوردار است و در عین حال به غداره‌بندی و چاقوکشی در حمایت از مظلومان و بیوه زنان برمی‌خیزد. و به قدر وسع سخاوت پیشه می‌کند (فرهنگ معین، ۱۳۸۱).

لومپن: واژه لومپن که ریشه آلمانی دارد، در مفهوم لغوی آن به کسی اطلاق می‌گردد که به گروه یا طبقه خاصی وابسته نباشد. این واژه معمولاً با پسوند پرولتاریا[۳] به کار می‌رود و منظور از آن کارگران فقیر و ژنده‌پوش و به طور کلی کارگرانی است که از طبقه و جایگاه خود بریده و به عنوان گروهی بیکاره‌اند. از این رو در لغت «لمپن پرولتاریا» مترادف با «بیکاره‌ها» استعمال می‌شود (دلاوری، ۱۳۷۸). معنای اصطلاحی واژهٔ فوق که غالباً در مباحث اجتماعی و سیاسی جوامع سرمایه‌داری کاربرد دارد، گروه یا اقشار وازده جامعه است که معمولاً در حاشیه شهرهای بزرگ جوامع صنعتی زندگی می‌کنند و از ارتباط و اتصال با طبقات فعال و مولد جامعه بریده‌اند. این گروه که از جریان زندگی عادی به دورند، بدون شغل و حرفه ای مفید در

شرایط بسیار نامطلوب و سخت به سر می‌برند. اینان برای امرار معاش و گذران زندگی غالباً به کارهای ناشایست و ضد انسانی تن می‌دهند. دزدان، چاقوکشان حرفه‌ای، اوباش، ولگردان، روسپیان و جنایتکاران باج‌گیر خرده پا و نظایر آن را اصطلاحاً در زمره این افراد به حساب می‌آوردند (بابایی،۱۳۶۶).

چهارچوب نظری

چهارچوب نظری این مطالعه براساس نظریه پژوهش‌های *لوسین گلدمن*[۴] شکل گرفته است. اولین روش نظام‌مند علمی که برای تحلیل تأثیر متقابل ادبیات و جامعه ارائه شد، نتیجه اندیشه *لوکاچ* بود که در ادامه توسط *لوسین گلدمن* تکمیل گردید و ما آن را با نام «**نظریه ساخت‌گرایی تکوینی**» می‌شناسیم. در نظر گلدمن هر اثر ادبی جزیی است مستقل از خالق اثر که وابسته به یک گروه است، گروهی که خود جزیی از ساختار اجتماعی، اقتصادی، سیاسی دوره خاصی است. هدف گلدمن پیدا کردن پیوند میان ساختار محیط اجتماعی و جهان‌بینی آن با شکل ادبی است. در شیوه وی فرایند رسیدن به این هدف شامل دو مرحله است: اول، مرحله دریافت که وجوه هنری، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی اثر بررسی می‌شود. دوم، مرحله تشریح که ساختار اجتماعی زمانه تولید اثر و عوامل تأثیرگذار و ساختار حاکم بر اثر ادبی مورد توجه است. مهم‌ترین آثار *گلدمن* حول فرضیه‌های مرتبط با شکل ادبی اثر و مهم‌ترین ابعاد زندگی اجتماعی است (گلدمن، ۱۳۷۶، ترجمه پوینده: ۲۰ـ۱۵). ساخت‌گرایی تکوینی یک روش دیالکتیکی است که سیر آن از متن به فرد و از فرد به گروه اجتماعی است. گروه اجتماعی‌ای که فرد جزیی از آن است. نظریه گلدمن بر این گمان استوار است که هر رفتار انسانی تلاشی است برای پاسخگویی به وضعیت خاص تا میان فاعل و جهان پیرامونش تعادل برقرار کند (گلدمن، ۱۳۷۷، ترجمه پوینده: ۳۱۵). در نظر *گلدمن* صورت و محتوا از هم جدا نیستند و با وحدت معنادار ایده و ابزارهای بازنمود آن روبه‌رو هستیم. *گلدمن* ساختار اثر را بررسی می‌نماید و علت به‌وجود آمدن این ساختارها را با شرایط تاریخی و اجتماعی تفسیر می‌کند و معتقد است که درک هیچ پدیده بشری جز از راه گنجاندن آن در ساختار عام زمانی و مکانی میسر نیست زیرا که این پدیده‌ها جزئی از ساختارها هستند. سیر شناخت حقیقت به صورت نوسانی بین جزء و کل در حرکت است و به صورت تقابلی به هم وضوح می‌بخشند (گلدمن، ۱۳۷۷، ۸۵ـ۷۵). *گلدمن* در نظریه ساخت‌گرایی تکوینی از قوانین جبر اقتصادی، کارکرد تاریخی طبقات اجتماعی نام می‌برد. در روش وی ساختار معنادار اثر قابل دریافت است و ساختار معنادار اثر یا همان جهان‌بینی موجود در ساختار اثر در کلیتی عام قرار دارد. به اختصار می‌توان گفت که اساس ساخت‌گرایی تکوینی شامل رویدادهای انسانی، پدیدآورندگان ساخت‌های راهنما هستند. همچنین این پدیدآورندگان فرآورده‌ی فرهنگی گروه‌های اجتماعی هستند، نه نفس منفرد؛ جامعه تولیدکننده برای بازار. در چنین جامعه‌ای کَه تولید بر بازار ستوار است، جامعه واقعیت کوشای خود را از دست داده است و بازتابی ساده از زندگی اقتصادی است و انسان‌ها گرایش به ارزش‌های دادوستدی دارند. تعداد معدودی از افراد به سوی ارزش‌های کاربردی می‌روند که در حاشیه جامعه قرار دارد و هنرمندان از این گروه اندک هستند.

در این مطالعه مشاهده می‌کنیم فتیان که تا دوره قاجار خط سیرشان قابل پیگیری است، چطور در دوران پهلوی اول و دوم در شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی متفاوت در شکل‌های لوتی و لومپن ظهور پیدا می‌کنند. در نمایشنامه *اکبر رادی* شاهد تیپ لومپن و در

نمایشنامه *علی نصیریان* شاهد تیپ لوتی هستیم که هر یک از گروه‌ها واقعیت اجتماعی عصر خود را بیان می‌کنند.

بحث و بررسی

حضور لوتیان و لومپن‌ها در نمایش و تئاتر ایرانی:

لوتیان از نظر کردار و اعتقادات، خود را ادامه‌دهنده‌ی راه فتیان و عیاران قرون ابتدایی اسلام در ایران می‌دانستند. فتیان و قلندران در طول تاریخ همواره با دو چشم کاملا متضاد نگریسته می‌شدند. چشم‌انداز نخست آنان را تا قلمرو عالی‌ترین مراحل ارتباط انسان با خدا به اوج می‌برد و در مقابل دیدگاه دوم، قشر فوق را تا مرز پست‌ترین شهوت‌رانانِ شکم‌باره‌ی ولگرد فرود می‌آورد. در عین حال آمیختگی جریان فوق با شرایط اجتماعی وَ فرهنگی و همین‌طور جریان ادبی متعالی که سخنگویان و نمایندگانی نظیر *سنایی*، *عطار* و *حافظ* داشته است باعث می‌گردید که در آن سوی منفیات مدعیان فتی و قلندری، در طول تاریخ همواره توجیهی از سوی مخاطبان ایرانی وجود داشته باشد تا در آن طرف لجام گیسختگی‌ها و بی‌پروایی‌های این قشر، جایگاه محترم و محکمی در قلب و ذهن ایرانیان به خود اختصاص دهند. محبوبیت و مقبولیت این قشر باعث گردید که در نمایش سنتی ایرانی مانند نقالی، پرده‌خوانی، تعزیه و نمایش تخت‌حوضی همواره شخصیت‌هایی از سنخ عیاران و قلندران در دو گونه‌ی دراویش و لوتیان حضور داشته باشند. حضور این شخصیت‌ها با شروع نهضت ترجمه و آغاز تئاتر به مفهوم غربی آن در ایران تداوم یافت. شخصیت‌های فوق در هنر نمایش و تئاتر نیز مانند گذشته مدافعانی دارند. این مدافعان همچون پیشینیان با دو رویکرد متفاوت به این افراد نگریسته‌اند. به عنوان مثال در نمایش **افعی طلایی** اثر *علی نصیریان* که در آن رگه‌هایی از درام عرفانی را نیز می‌توان مشاهده کرد، حضور این افراد با نگاهی مثبت همراه است و شخصیت‌های فوق در قامت لوتی‌ها تبلور می‌یابند. اما در نمایشنامه‌ی **پایین، گذر سقاخانه** نوشته‌ی *اکبر رادی* شخصیت‌های نام برده به لومپن‌ها نزدیک می‌شوند و می‌توان رگه‌هایی از دیدگاه دوم نسبت به قشر فوق را در آن مشاهده نمود.

معرفی نمایشنامه‌ها:

افعی طلائی:

این نمایشنامه که درواقع برداشتی از داستان **داش‌آکل** *صادق هدایت* است درباره‌ی جوانی به نام شجاع است که عاشق دختری به نام شعله می‌شود. اما دایی پسر که درواقع شجاع را بزرگ کرده است نیز به همین عشق گرفتار است. از این رو یک مثلث عشقی ایجاد می‌شود و شجاع در برابر دایی قرار می‌گیرد و ماجرای نمایشنامه شکل می‌گیرد. اشخاص نمایش: لوطی رمضان، مرشد گداعلی، شجاع، داش قنبر، دایی.

پایین، گذر سقاخانه:

فِری، کشتی‌گیر کهنه‌کار در اوج مسابقات کشتی قهرمانی زانویش مصدوم می‌شود و نمی‌تواند مسابقه را ادامه دهد و در این شرایط طاهر با پیروزی بر تمامی رقبا اول می‌شود و کاپ قهرمانی را که در دو سال گذشته از آنِ فِری بوده است به سقاخانه می‌آورد و تقدیم فری می‌کند. طاهر که حالا در محله ابهتی دارد می‌خواهد امنیت را در سقاخانه به‌وجود بیاورد و برای همین از همه می‌خواهد تیزی‌هایشان را دور بیندازند. همه قبول می‌کنند. فری شرط

می‌گذارد که طاهر باید عکس قاب شده با دوبند کشتی را که پشت ویترین مغازه‌اش گذاشته بردارد تا او هم چاقویش را کنار بگذارد. طاهر قبول می‌کند اما وقتی می‌شنود فری در میدان تره‌بار با حیله و کلک موزهای نرسیده را به صورت مصنوعی رسیده می‌کند و با قیمت بالاتر به خلق‌الله می‌فروشد بر سر این موضوع با او درگیری لفظی پیدا می‌کند. در این میان پری، دختر یکی از بزرگان محله دلباخته‌ی طاهر است و در طرف دیگر فری عاشقانه پری را دوست دارد و این موضوع به خشم فری نسبت به طاهر می‌افزاید. اشخاص نمایش: پری، طاهر، فری، حاج آقا، خواهر پری.

بررسی نمایشنامه‌ها:

نمایشنامه‌ی افعی طلائی:

خاستگاه و محله‌های لوتی‌ها:

پدیده‌ی لوتی و لوتی‌گری تقریبا از دوره‌ی قاجار به بعد ناپدید می‌شود و بعد از این دوران در شکل و شمایل لومپن‌ها به حیات خود ادامه می‌دهد و کاربرد اصطلاح لومپن در مورد لوتی‌ها در منابع مختلف از اواخر عهد قاجار به بعد شروع می‌شود، به گونه‌ای که در منابع دوران پهلوی اول و دوم کمتر با اصطلاح لوتی مواجه می‌شویم. لوتی‌گری برخلاف عیاری و عیاران که بیشتر در خارج از شهرها به فعالیت می‌پرداختند، پدیده‌ای شهری است. به عبارت دیگر عیارانِ شهری را که بعدها محدوده‌ی قدرتشان محصور در محله‌ها و کوچه‌ها شد لوتی می‌گفتند.

نمایشنامه‌ی **افعی طلائی** در شهر شیراز اتفاق می‌افتد. هسته‌ی ابتدایی و بافت سنتی شهر شیراز پیش از آنکه در دوره‌ی پهلوی دگرگون شود در حول و حوش محلات قدیمی آن شهر که شامل محلات اطراف شاهچراغ و بازار سنتی شیراز بود متمرکز بود. در کتاب **رستم التواریخ** آمده است که کالبد قدیمی شیراز تنها در جنوب رودخانه‌ی خشک کنونی شیراز که آن را محله‌ی مرکزی چهاربازار کریم خانی می‌نامیدند واقع بود (رستم الحکما: ۱۳۸۲: ۳۹۰ـ۳۷۲). این موضوع که اتفاقات این نمایشنامه در محله‌ای حوالی بازار وکیل شیراز اتفاق می‌افتد پیوند معناداری با محل تجمع لوتی‌ها دارد. آنها اغلب به واسطه‌ی شغل و حرفه‌ی خود که کاسبی بود و همچنین قرار داشتن قهوه‌خانه‌ها که به نوعی پاتوق این قشر محسوب می‌گردید، در بازار و محله‌های منتهی به آن حضور پُررنگی داشتند.

«... گفتم من از قضا این سیاه مشقو اون سال‌ها با الهام از شعر و اندیشه‌ی حافظ نوشتم از جهت معنا، اسمش هم گذاشتم خرقه‌ی آلوده...

قضیه در حافظیه اتفاق می‌افتاد...» (نصیریان، ۱۳۸۳: ۱۰)

«... داش قنبر: ... همیشه‌ی خدا می‌گفت ما با هم نون و نمک خوردیم، جوونه، آخرش سر به راه می‌شه، لوطی به موت قسم دایی یه سال بود شعله خانوم دختر حاج رجب بزازو می‌خواست اما هیشکی نمی‌دونست تا زد و شازده یه روز اونو تو بازار وکیل دید یه دل نه صد دل خاطرخواه شد...» (همان، ۲۵)

القاب لوتی‌ها:

تفاوت دیگری که بین قشر لوتی و لومپن وجود دارد این است که لوتی‌ها برخلاف لومپن‌ها علاقه‌ی چندانی به استفاده از لقب نداشتند. این نکته به جهان‌بینی و خصوصیات جوانمردانه‌ی آنان بازمی‌گردد که سوءاستفاده از نقص بدنی یا برخی ویژگی‌ها که لومپن‌ها

در ساختن القاب به‌کار می‌بردند برای آنان کاری خلاف اصول و قواعد فتوت و جوانمردی می‌نمود. عمدتا در نامگذاری آنان از عناوینی نظیر داش، پهلوان، مشدی، لوتی، مرشد و امثال این‌ها استفاده می‌شده است. مروری بر نام‌های اشخاص نمایشنامه‌ی نصیریان به اثبات نظر فوق کمک می‌کند: لوطی رمضون، مرشد گداعلی و داش قنبر.

سرگرمی و اشتغالات لوتی‌ها:

نکته‌ای که در نمایشنامه‌ی **افعی طلائی** قابل‌توجه است و از توضیحات صحنه‌ی ابتدایی نمایشنامه نیز قابل دریافت است نمایشی به سبک و سیاق معرکه و معرکه‌گیری است:

«... از هدایت الهام گرفتم. بعد عوضش کردم رفتم سراغ معرکه... شکل نمایشی معرکه رو گرفتم با اون مرشد و لوطی و معرکه‌گیر با سنت‌های نقالی و پرده‌داری و روایت که خصلت اساسی نمایشی خودمونه...» (همان، ۱۱)

«... لوطی رمضون با جعبه‌ی افعی طلائی و یک دستمال ابریشمی روی شانه‌اش به صحنه می‌آید با جماعت تماشاگر سلام علیک می‌کند. دستمال ابریشمی را روی زمین پهن می‌کند و معرکه می‌گیرد...» (همان، ۹)

در قسمتی از نمایش، همان‌گونه که خود نصیریان هم اشاره می‌کند به سنت نقالی و پرده‌خوانی نزدیک می‌شود:

«... (لوطی رمضون) نظیر پرده‌داری که با تعلیمی شمایل را نشان می‌دهند به مرشد گداعلی اشاره می‌کند» (همان، ۱۶).

درویش، نماد درویشی و شخصیت‌های منسوب به اهل فتوت در نمایشنامه‌های دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ شمسی ایران مفهوم و مقصودی سرگرم‌کننده داشت، همان‌گونه که می‌توان نقش پررنگ آنها را در نقالی‌ها و پرده‌خوانی‌ها مشاهده نمود. نقالی که سابقه‌ای طولانی در ایران داشت، در دوره‌ی قاجار رشد چشمگیری کرد و با حضور نقاشی روی بوم‌ها شکل و شمایل دیگری یافت و با هنرنمایی دراویش و سخنوری ایشان توانست جایگاه محکمی در قلب و ذهن مخاطب ایرانی پیدا کند. بخش قابل‌توجهی از قاعده‌بندی‌های اخلاقی و تربیتی جامعه در دوره‌ی قاجار در دست نقالان بود و دراویش توانستند با شیوه‌های نمایشی خود بر گرمی بازار آن بیفزایند. در بستر فرهنگی ایران، نمایش و دست‌اندرکاران این هنر همواره در دایره‌ی لودگی و مطربی و اسبابی جهت طیب خاطر دسته‌بندی می‌شدند و فعالیت‌های آنها جدی تلقی نمی‌گردید و بویژه از دید آنانی که با متر و معیار ایمان و شرع به آن می‌نگریستند، کوشش‌های آنان حتی خارج از دایره‌ی اخلاقیات و دین قرار می‌گرفت. در این میان اشخاصی بودند که با پرداختن به موضوع نمایش، چه به طور مستقیم و چه غیرمستقیم سعی در تغییر جایگاه این هنر و خروج از دیدگاه عامیانه نسبت به آن داشته‌اند. به عنوان نمونه، ملّا حسین *واعظ کاشفی سبزواری* در **فتوتنامه سلطانی**، بخشی از کتاب خود را به تفنن‌ها و تفرّج‌های عامه‌ی مردم اختصاص می‌دهد و به برگزارکنندگان این پدیده‌ها (اهل معرکه) به عنوان یکی از اصناف ذیل اهل فتوت توجه می‌کند. کاشفی اهل معرکه را به سه دسته‌ی اهل زور، اهل سخن و اهل بازی تقسیم می‌کند و از جمله بازی‌ها و نمایش‌های اهل معرکه، از مداحان و غراخوانان، بساط‌اندازان، قصه‌خوانان و افسانه‌گویان، سنگ‌گیران و مغیرگیران، طاس‌بازان و لعبت‌بازان، حقه‌بازان و غیره نام می‌برد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۸۰ـ۲۷۵).

لوطی رمضون در معرکه‌ی خود با جعبه‌ای که ماری در آن قرار دارد قصد اجرای نمایش دارد. مارگیری از جمله هنرهایی بود که در منابع مختلف به لوتیان نسبت داده می‌شد. اوبن[5]

معتقد است که لوتی‌ها هر هنری که برای سرگرم نمودن مردم لازم بود در خود جمع داشتند. وی سردسته‌ی لوتی‌ها را لوتی‌باشی می‌دانست که از طرف شاه انتخاب می‌شد. در لوتی‌خانه گروه‌های مختلفی از لوتیان حضور داشتند. «مارگیران، انتری‌ها، خرس‌بازان از جمله لوتیانی بودند که در سر کوچه‌ها و خیابان‌ها هنرشان را به مردم عرضه می‌کردند» (اوبن، ۱۳۶۲: ۲۵۰).

«... امروز این جا سرِ همین گذر، همین وقت و ساعت، جلو چشم همتون این حیوون می‌خواد زهرش رو بِم بریزه. می‌دونم تو دلت می‌گی مرشد رمضون کلک زده دوندوناشو کشیده.

دندون چیه دایی؟ این افعیه! دوتا نیش برگشته و بلند داره با نوک تیز که فرو می‌ره تو طعمه...» (نصیریان، ۱۳۸۳: ۱۳)

از توصیفات واعظ کاشفی و اوبن به همراه دیگر پژوهش‌گران می‌توان دریافت که عمده فعالیت و اشتغالات لوتیان در بازی‌ها و نمایش‌های اهل معرکه تجلی یافته است.

خصوصیات اجتماعی و روانی لوتی‌ها:

لوتی‌ها رفتار، کردار و اعتقادات خود را ادامه‌دهنده‌ی راه و منش عیاران و فتیان گذشته می‌دانستند و در این میان دارای برخی از ویژگی‌های مثبت فتیان گذشته از جمله جوانمردی و کمک به مردم بوده‌اند. اشاره به این نکته ضروری می‌نماید که بحث درباره‌ی لوتی‌ها و ویژگی‌های روانی و اجتماعی آنها و اینکه این قشر شامل چه گروه‌هایی در جامعه‌ی قرن نوزدهم ایران بوده‌اند کمی مشکل می‌نماید، زیرا نظرات متفاوتی در این مورد ارائه شده است. برخی نویسندگان و پژوهش‌گران حوزه‌ی علوم اجتماعی نظیر ناصر نجمی آنها را ستوده‌اند و معتقدند که لوتیان جوانمردانی از جان گذشته و عیارانی پاک‌باخته بوده‌اند که بسیاری از خصوصیات انسان‌های شریف و صفات نیکوی فتیان گذشته را در خود جمع داشته‌اند (نجمی: ۱۳۶۴، ۵۵۷-۵۵۴). در مقابل پژوهش‌گران دیگری نظیر فلور از آنان به زشتی یاد می‌کنند و اعتقاد دارند که لوتیان همان گروه‌های گردن کلفتی بودند که اغلب از جوانان ورزشکار عضو زورخانه تشکیل می‌شدند (فلور، ۱۳۶۶: ۲۸۱_۲۵۱). کنت دو گوبینو نیز که در اواسط قرن نوزدهم میلادی در ایران به سر می‌برده است، لوتیان را همان افراد بی‌سروپای متعلق به طبقات پایین‌شهری که خوش‌گذران، رذل، شرور و شایسته‌ی مجازات هستند می‌داند (گوبینو، ۱۳۶۷: ۳۷۳). این نکته را نباید از نظر دور داشت که همان‌گونه که نصیریان در نمایشنامه‌ی افعی طلائی خود نشان داده است عیاران و لوتیان یک دست نبودند و برخی که فقط ادعای جوانمردی می‌کردند در گروه اوباش تحلیل می‌رفتند. زاده محمدی اعتقاد دارد که شاید یکی از دلایل نظرات ضد و نقیض در باب لوتیان این باشد که برخی از آنها نقش مهمی در تحولات سیاسی ـ اجتماعی دوران معاصر ایران برعهده داشتند و در راستای اهداف رجل سیاسی و صاحبان قدرت از هیچ کوششی فروگذار نکرده‌اند و منابع وابسته به این دسته از آنان با لحن مثبت یاد کرده‌اند (زاده محمدی، ۱۳۹۲: ۱۵). این گروه که عموما به سختی بتوان در میان آنها نشانه‌هایی از جهان‌بینی فتیان گذشته را یافت، رفته رفته جذب دسته‌های لومپن شدند و از گروه لوتیان جدا شدند. اما در میان قشر لوتی به ندرت می‌توان دلبستگی به سیاست و هم‌سویی و هم‌پایی با صاحبان قدرت را یافت. عمده فعالیت آنها و دلمشغولی‌شان در خصایل جوانمردی خلاصه می‌گردد. به عنوان نمونه در نمایشنامه‌ی افعی طلائی، دایی به خاطر سعادت و خوش بختی خواهرزاده‌ی خود از عشقش می‌گذرد:

«... یک سال آزگار بود می‌خواست بره خواستگاری، وقتی فهمید شجاع هم اونو می‌خواد

از همون شب قیدشو زد. ته بطری رو سر کشید سرشو انداخت پایین رفت. الان چند وقته از اون شب تا حالا گذشته لب‌تر نکرده. اصلش حرفشو دیگه نزد. فقط گاه‌گداری می‌پرسید شجاع کی با شعله خانوم عروسی می‌کنه؟!...» (نصیریان، ۱۳۸۳: ۲۶)

زمانی هم که حریف بی‌سلاح و دست و پا بسته است حتی اگر پای جان هم در میان باشد رعایت اصول جوانمردی را کنار نمی‌گذارد:

«... داش قنبر: دایی این نامرد نالوطی...

دایی: هیچ وقت جلو آدمای بی‌سلاح دستت به قدّاره نره.

داش قنبر: آخه نمی‌دونی این حرومزاده چه چیزهایی پشت سرت می‌گوید.

دایی: نچ، نچ، نچ... بدش من... گفتم بدش من...» (همان، ۲۷)

وضع ظاهری لوتی‌ها:

لوتی‌ها نیز مانند لومپن‌ها سعی در جداسازی گروه خود از عامه‌ی مردم به وسیله‌ی ویژگی‌های ظاهری و برخی رفتار خاص داشتند. گروهی از آنان سرداری مخمل بر تن می‌کردند و در زیر لبه‌ی چپ لباس خود یک جقه‌ی طلایی می‌دوختند که در هنگام حرکت بر اثر تکان خوردن، این جقه از زیر لباس هویدا می‌گردید. همچنین برای باشکوه‌تر جلوه نمودن خود از یک عبای نازک و لطیف که آن را بر روی شانه‌هایشان می‌انداختند استفاده می‌کردند. عرق چین و شب کلاهی مخصوص هم داشتند که روی آن خامه‌دوزی شده بود. شال مخصوصی که به شال «**لام الف لا**» (شالی که آن را دو دور به دور کمر خود پیچیده و سر وته آن را در جلوی شکم و روی ناف از هم می‌گذراندند، به گونه‌ای که تقریبا شکل «لا» به خود می‌گرفت) معروف بود را به دور کمر خود می‌بستند (نجمی، ۱۳۶۴: ۵۵۷ـ۵۵۶). به وسایل فوق باید قمه و قدّاره را نیز اضافه نمود (گوبینو، ۱۳۶۷: ۳۷۳). لوتی‌ها در سخن گفتن رمزهای خاصی داشتند که اگر می‌خواستند کسی سخن آنها را نفهمد با آن شیوه با یکدیگر سخن می‌گفتند. به عنوان مثال عبارت بی‌غیرت دمت کو؟ به معنای این بود که شال قشنگی که داشتی چه کردی؟ و در حرف زدن معمولی هم اصرار به ترخیم کلمات و انداختن برخی حروف و تبدیل به کلمات دیگر داشتند. به عنوان نمونه دیوار را دیفال می‌گفتند و به جای اتومبیل از کلمه اتول موبین استفاده می‌کردند. بینینگ[۶] معتقد است که خودداری لوتی‌ها از سخت گفتن معمولی و استفاده از یک زبان رمزی در میان خود باعث پیدایش این عقیده شده که آنان سازمان‌های مخفی داشتند. بر همین اساس می‌توان آنها را نوعی ماسونری آزاد خواند (بینینگ، ۱۸۵۷). از توضیحات صحنه‌ای که نصیریان در خلال نمایشنامه‌اش به آن اشاره نموده است می‌توان به سیمای شخصیت‌هایش پی برد:

«... دایی کلاه از سرش افتاده، از زخم قدّاره سرش شکافته، خون صورتش را پوشانده، انگار از مهلکه فرار کرده، تلوتلوخوران پیش می‌آید...» (نصیریان، ۱۳۸۳: ۳۱)

«... دایی قدّاره‌اش را از پَر شالش درمی‌آورد بعد شالش را بازمی‌کند می‌اندازد روی شانه‌اش، سر شالش را می‌گذارد روی زخم سرش و درحالی‌که در خود می‌نالد روی سنگ آسیاب می‌نشیند...» (همان، ۳۲)

لوتی‌ها سبیل پُرپشتی داشتند که از دو طرف بینی کشیده می‌شد که آن را گاهی سبیل فرّاشی می‌گفتند (مستوفی، ۱۳۷۱: ۳۰۵). سبیل و فرم آن برای لوتی‌ها دارای اهمیت زیادی بود، چنان‌که برای نشان دادن پایبندی خود به قول و قرار به آن سوگند می‌خوردند و حتی گاهی برای خار و خفیف کردن رقیب تهدید به تراشیدن سبیل آنها می‌کردند: «... لوطی رمضون:

ا... مرشد مگه بیکاری آشوب می‌کنی؟ جون من، عزیز من... دایی جونِ سبیلت ختمش کن... جَان مولا...» (نصیریان، ۱۳۸۳: ۲۵) «... شجاع: آهای شفیع بیک... سرِ این گذر سبیل‌هاتو می‌تراشم!...» (همان، ۳۰)

نمایشنامه پایین، گذر سقاخانه:
خاستگاه و محله‌های لومپن‌ها:

از توضیحات صحنه‌ی ابتدایی نمایش می‌توان دریافت که محل وقوع اتفاقات، گذری در یکی از محلات جنوب شهر است. وجود سقاخانه، درخت چنار کهنسال، منبع آب با گنبد وگلدسته‌های برنجی، قهوه‌خانه، کبابی و باغ کهنه که تصاویری آشنا از محله‌های پایین شهر است:

«گذری است قدیمی با سقاخانه‌ای سمت راستِ ما و جنب یک درختِ چنار کهنسال که در قواره‌ی آدم عظیم‌الجثه‌ای روی زمین قوز کرده است... کنار سقاخانه مَنبع آبی با گنبد و گلدسته‌های برنجی (ماکت مشاهد متبرکه) بر یک چهارپایه استوار شده... در پیشنمای چپ، قهوه‌خانه‌ی دونگی و رو به روی ما به ترتیب از نبش چپ به راست: کبابیِ شمشاد، آرایشگاه چارلی و بعد چینه‌ی یک باغ کهنه و پشت آن از دور دو مناره‌ی آبی مسجد بازارچه نمایان است» (رادی، ۱۳۸۳: ۷). از نظر جامعه‌شناسی مکان وقوع این نمایش پیوند معناداری با محل سکونت، رشد و اجتماع لومپن‌ها که بیشتر مواقع مکان‌های شلوغ و پُر از جمعیت و در عین حال محروم و فقیرنشین شهرها است دارد. «تهران در زمان آقامحمدخان قاجار دارای سه محله به نام‌های سنگلج، چاله حصار و چاله میدان بود که بعدها در زمان ناصرالدین شاه که شهر پرجمعیت‌تر و وسیع‌تر شد، محله‌های عودلاجان، بازار و ارگ نیز به آن اضافه شد» (ذاکرزاده، ۱۳۷۳: ۳۵). سنگلج یکی از نواحی قدیمی و پرجمعیت تهران بود که کوچه‌های باریک و پرپیچ و خم آن، محل مناسبی برای فرار و مخفی شدن بود (سیفی فمی تفرشی، ۱۳۶۸: ۳۵) محله‌های چاله حصار هم با آنکه تخلفاتی در آن صورت می‌گرفت اما در ایام محرم و بویژه روز عاشورا محل تجمع دسته‌های مختلف عزاداری و سینه زنی بوده است. محله‌ی بازار هم گذشته از مرکز تجارت و خرید و فروش، محل مناسبی برای تجمع درویشان و پخش شایعات و تحلیل اخبار بود. (همان، ۴۶-۴۳) دلیل این امر که این محل‌ها و سایر مناطق جنوب و پایین شهر زیستگاه لومپن‌ها بودند در وهله‌ی اول این بود که این مکان‌ها محل سکونت خرده بورژوازی فقیر، کارگران و دهقانان روستایی بود و لومپن‌ها از طریق کارهای موقت و کارگری در کارگاه‌های دستی، با آنها آمیختگی و معاشرت داشتند. عمده‌ی مشاغل موقت لومپن‌ها و همچنین اکثر کارگاه‌ها و کوره پَزخانه‌ها در این قسمت از شهر قرار داشتند. همچنین اکثر بنگاه‌های حمل و نقل کالاهای تجارتی، مسافربری و کارگاه‌های مکانیکی خودرو در این خیابان‌ها بودند که لومپن‌ها می‌توانستند در آنجا به کارهای موقت مشغول شوند. «قهوه‌خانه‌های بزرگ، کافه‌ها و کاباره‌های معروف که محل تفریح، کار، استراحت، خواب و به طور کلی پاتوق لومپن‌ها بودند نیز در این قسمت متمرکز بودند و مهم‌تر از همه‌ی این‌ها اینکه، در این مناطق که امکانات بسیار کم و همه چیز در هم و بر هم و شلوغ بود، اتاق‌ها بیشتر و اجاره خانه‌ها نسبت به نقاط دیگر شهر پایین‌تر بودند» (اکبری، ۱۳۵۳: ۶۴_۶۳).

در عنوان نمایشنامه **پایین**، **گذر سقاخانه** و همچنین در میان دیالوگ‌های شخصیت‌ها به مکان نمایش اشاره می‌شود که محله‌ای در حوالی بازار است:

«... ژیگولو: من به ولاهه منظوری، هیچ منظوری نداشتم فری خان.

فری: پس نصفه شبی زیر بالاکون ما می‌خواسّی تار بزنی جیگول؟
ژیگولو: رحم کن! امان بده! من غریبه نیستم؛ مال همین طرفای شمام. تهِ بازارچه، نرسیده به چهارسو کوچیکه. فقط اومدم حاجت بگیرم...» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۵).

القاب لومپن‌ها:

لومپن‌ها برای معرفی کردن خود و دیگران از القاب مختلفی استفاده می‌کردند که معیار نامگذاری آنها نیز ملاک‌های مختلفی از جمله نقص بدنی و حرفه و ویژگی ظاهری و غیره بود. علی اکبر اکبری در کتاب معتقد است که این افراد معرفی شدن با اسم و فامیل را مخصوص طبقات بالا می‌دانستند و استهزاء می‌کردند. (اکبری، ۱۳۵۲: ۶۰ـ۵۶). در نمایشنامه اکبر رادی نیز قضیه‌ی فوق صادق است. اسامی شخصیت‌های نمایشنامه از جمله زاغی، ممد فیلی، عباس گنده و ژیگولو حاکی از آن است که رادی ضمن اِشراف داشتن بر خصوصیات اجتماعی لومپن‌ها، از آن به خوبی در متن خود بهره برده است. به عنوان نمونه در مونولوگ ابتدایی نمایشنامه از زبان طاهر می‌خوانیم:

«... طاهر: بچه‌های سقاخونه اَدَم بودن: هاشم چپه، کَرَم شمرونی، قنبر، منصورِ حسین قصاب، ابولی، عرضم به خدمت شوما، ممد فیلی، جواد آقا بازارچه، محرّم، عباسَ گنده و شمس‌الله، دیگه رضا چارلی، امیر، شاغلام، زاغی، علی کینگ‌کنگ، یوریک آپاراتی، جمال و مندل و اوس میتی، اون ابرام سیلویی و صابر ترکه مال کشتارگاه و چن تای دیگه، خلاصه!...» (همان، ۱۱ـ۱۰)

در نامگذاری‌های فوق می‌توان به معیارهای مختلفی اشاره نمود، از جمله براساس نقص بدنی مانند هاشم چپه، براساس ویژگی‌های فیزیکی و بدنی مانند ممد فیلی، زاغی، عباس گُنده و علی کینگ‌کنگ، براساس حرفه و شغل مانند یوریک آپاراتی، منصور حسین قصاب، ابرام سیلویی، براساس مکان زندگی و نژاد مانند جواد آقا بازارچه و صابر ترکه و کرم شمرونی. در رابطه با القاب لومپن‌ها ذکر این نکته نیز ضروری می‌نماید که از آنجایی که مسافرت به شهرهای مقدس از جمله مشهد و کربلا موجبات کسب شهرت و شخصیت و احترام برای آنها می‌شد، لومپن‌ها قبل از اسم به جای کلمه‌ی «**آقا**» از اصطلاحاتی نظیر «**مشتی (مشهدی)**» و «**کل (کربلایی)**» استفاده می‌نمودند.

سرگرمی و اشتغالات لومپن‌ها:

از مهم‌ترین مراکز تجمع لومپن‌ها و داش مشدی‌ها می‌توان به قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها اشاره نمود. (شهری، ۱۳۷۱: ۱۴۱) قشر فوق مشاغل دلّاکی، حلّاجی، مقنّی‌گری، کفاشی و حمّالی را دون شأن خود می‌دانستند، زیرا این حرفه‌ها مخصوص پنتی‌ها بود. در نمایشنامه‌ی اکبر رادی نیز در بخشی از سخنان طاهر و در دیالوگی به این نکته که لومپن‌ها سعی در جدا نمودن خط و مرز خود از پنتی‌ها داشتند اشاره شده است:

«... امیر: این... امانتیِ فریه، اجازه می‌خواد.
طاهر: خب- ما اَلّایَ جورابت درمیاریم و... اجازشو بعدا اَفری می‌گیریم، چطوره؟
امیر: چاقو واسه دفاعه، دلبخواه شومانی.
طاهر: نه... چاقو مال پنتی‌ها و یه مشت باج بگیرِ دله دُزّه، راه دس ما نی...» (رادی، ۱۳۸۳: ۲۹)

در عوض آن به مشاغلی نظیر میوه‌فروشی، آجیل‌فروشی و فِرنی‌فروشی روی می‌آوردند

(مستوفی، ۱۳۷۱: ۳۰۴). در نمایشنامه‌ی پایین، گذر سقاخانه نیز فری، یکی از شخصیت‌های اصلی نمایش در بازار میوه و تره‌بار به‌کار فروش میوه اشتغال دارد.

در زورخانه گل کردن و ورزشکار خوب بودن هم از آرزوهای این جماعت بود و عموما در کُشتی گرفتن به رقابت با هم می‌پرداختند. از آنجایی که عموما لومپن‌ها به واسطه‌ی فرهنگ نوچه‌پروری سعی در به رخ کشیدن زور بازوی خود به گروه‌های رقیب داشتند، مسابقات کشتی و نتیجه‌ی آن دارای اهمیت زیادی بود.

«... امیر: آخه طاهر آمولاخانی رقمی نی که با فری فینال بده.
زاغی: دس خوش با!
عباس گنده: خج مگه این دو سالی کی واسه سقاخونه طلا آورد؟
ابولی: غیرفری آدمش نی.
امیر: امسالم طلا رو شاخِش بود به مرتضی علی...» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۹)

خصوصیات اجتماعی و روانی لومپن‌ها:

قشر لومپن به واسطه عدم بهره‌مندی از شغل و درآمد ثابت اغلب از راه طفیلی‌گری و مشاغل کاذب و موقت گذران زندگی می‌کنند. اصطلاح لومپن در کتب مربوط به حوزه‌ی سیاست و جامعه‌شناسی در مورد کسانی به‌کار برده می‌شود که در پایین‌ترین رده‌های اجتماعی قرار دارند و از مشروعیتی در جامعه برخوردار نیستند که دلیل این امر امرار معاش جمعیت فوق با ولگردی، دزدی، قماربازی، فحشا، چاقوکشی و ضرب و جرح، خبرچینی و افعالی از این قبیل است (طلوعی، ۱۳۷۲: ۷۵۹). لومپن‌ها که به تناسب جنسیت ممکن است زن یا مرد باشند، افراد بی‌خانمان، آواره، فقیر و بی‌کار را دربرمی‌گیرند. آنها در جوامع سنتی و پیشرفته دارای سرنوشت مشابهی همانند طبقه‌ی «نجس‌ها» در هند و دارای همان منزلت اجتماعی در این کشور هستند (کمالی، ۱۳۷۹: ۲۱۷ـ۲۱۶). در ارتباط با زمینه‌های اجتماعی ـ اقتصادی شکل‌گیری لومپن‌ها در جامعه‌ی ایران معاصر باید اشاره کرد که خاستگاه این قشر در ایران و کشورهای سرمایه‌داری متفاوت است. کارل مارکس بر این عقیده بود که شکل‌گیری نظام سرمایه‌داری در جوامع غربی و به دنبال آن مشکلات به‌وجود آمده از نظام سرمایه‌داری، زمینه‌های اجتماعی و اقتصادی لازم را برای پیدایی لومپن پرولتاریا در جوامع فوق فراهم نمود. مارکس معتقد بود که قشر فوق به هرج و مرج و اغتشاش اجتماعی دامن می‌زنند اما در عین حال رفتار آنها دارای خاستگاه ایدئولوژیک نیست. لومپن‌ها از طریق رفتارهایی نظیر پوشش و ظاهر خلاف عرف و نامتعارف در کنار برخی حرکات غیرمعمول خود را به جامعه معرفی می‌کنند و در تعارضات داخلی طبقات اجتماعی همواره نقش منفی را بازی می‌کنند (مارکس، ۱۳۹۳: ۳۳). نکته‌ای که در اینجا شایان توجه است این است که در کشورهای صنعتی و سرمایه‌داری لومپن‌ها از طبقه‌ی کارگر شهری منشعب می‌شوند ولی در ایران قرن بیستم به دلیل ضعف طبقه‌ی سرمایه‌دار و طبقه‌ی کارگر که می‌تواند معلول عواملی چون ضعف سرمایه‌داری و نیروهای تولیدی و موارد دیگری از این دست باشد، اکثریت افراد مورد بحث دهقانانی بودند که روستاهای خود را ترک می‌گفتند یا کارگران کارگاه‌های پیشه وری بودند که با سقوط از آخرین پله‌های زندگی اقتصادی خود بدل به لومپن می‌شدند (زاده محمدی، ۱۳۹۲: ۹). ویژگی‌های روحی و روانی لومپن‌ها وابستگی زیادی به شرایط زندگی سخت اجتماعی و وضعیت اقتصادی نا بسامان آنها داشت. شرایط سخت اقتصادی و عدم مهارت کافی در حرفه و شغل مناسب در کنار سواد اندک، عموما آنها را وا می‌داشت که به انجام اعمال ناهنجار دست

یازند. کُرنش و ستایش بیش از اندازه در برابر صاحبان قدرت و تشویش و اضطراب و میل به انتقام در مقابل هر کس و هر حادثه نمونه‌هایی از رفتارهای خلاف عرف قشر فوق است. از نظر جامعه‌شناختی وجود روحیه فردی و روستایی یکی از خصایص مهم افراد این طبقه است که به دلیل آنکه کنش‌های اقتصادی این قشر جز در حد سدّ جوع نیست، مسئله‌ی مشارکت برای آنها مفهوم خاصی ندارد و ویژگی‌های همزیستی روحی و اجتماعی جای خود را به تلاش‌های زیاد فردی می‌دهد (فتاحی‌پور، ۱۳۵۱: ۳۶). در نتیجه‌ی همین روحیه‌ی فردی است که عموما برای نیل به اهداف خود، در راه نزدیکی به صاحبان قدرت و ولی نعمت‌های خود از دادن باج، چه مادی و چه به صورت نزاع‌های فردی و جمعی فروگذار نمی‌کنند.

«... زاغی: همین دیروز امیر آنتونی و عباس گنده و یه ده بیس تایی اَپَر قیچی‌هاشو ورداشته برده زورخونه به حساب واسه صاب‌منصبای شهرداری نمایش بدن.

شاغلام: میل و چرخ و کبّاده.

زاغی: بعدشم حلقه‌های گل و یکی یه تمثال مولا تو قاب خاتم و دیگه چی بگم؟

شاغلام: بگو باج! این جا یه مقابل میده و جای دیگه ده مقابل می‌سّونه. جخ کبکشم خوروس می‌خونه و خدا رو بنده نی...» (رادی، ۱۳۸۳: ۴۷)

وضع ظاهری لومپن‌ها:

لومپن‌ها تلاش می‌کردند که با خصوصیاتی همچون هیکل درشت و شکم برآمده، پُرخوری، تکلم به شیوه‌ای نامعقول و استفاده از ضرب‌المثل‌ها و واژه‌های عامیانه در سخن گفتن، دشنام و کلمات بی‌ادبانه و به‌کار بردن صفات زشت و ناهنجار، راه رفتن با پاشنه‌های خوابیده‌ی کفش، حرکت دست‌ها با فاصله از بدن، استفاده از دستمال یزدی و خالکوبی‌هایی بر بدن که حکایت از آرزوهای سرکوب شده و امیال برآورده نشده‌ی ایشان داشت در کنار طرز معاشرت و رفتار و کردار متفاوت با هنجارهای معمول جامعه به جلب توجه بپردازند.

«لباس آنها غالبا کت و شلوار مشکی بلند و گشاد با کلاه مخملی همرنگ، کفش سیاه یک لای پاشنه خوابیده‌ی تمام میخ، پیراهن یقه باز، زیرشلوار بلند راه راه (که اغلب از شلوار بیرون بود) و عرق گیر ابریشمی نصف آستین بود» (زاده محمدی، ۱۳۹۲: ۲۲).

به دلیل اینکه اغلب درگیر نزاع‌های مختلفی می‌شدند یکی از وسایل ضروری همراه آنها چاقوی ضامن‌دار بود.

«... در زمزمه‌ی آمرانه‌ی ژیگولو، فری از قهوه‌خانه‌ی دونگی بیرون می‌آید. کفش‌های نوک تیز پاشنه خوابیده و مانند طاهر یک تخته‌ی مشکی پوشیده است و اما نه به تناسب و پاکیزگی اوَ نگاهی سمت طاهر می‌اندازد و بعد رو به جانب سقاخانه می‌کند...» (رادی، ۱۳۸۳: ۱۴).

«... طاهر: بگو یه خال!

فری: پس غیرت مشتی کجا می‌ره؟

طاهر: (کت و پیراهنش را از پشت بالا می‌زند) غیرت ما این جاس...» (همان، ۳۵)

«... فری: (در حالت ماهرخ دست به لای جورابش می‌برد، چاقویی درمی‌آورد و خیره به ژیگولو ضامن آن را می‌زند که تیغه‌اش با برق جهنده‌ای بیرون می‌پرد) به این سادگی! خیالت شهر هِرته، هان؟...» (همان، ۱۶)

اَز دستمال یزدی و ابریشمی به غیر از استفاده‌ی معمول آن، عموما برای گرفتن ژست‌های خاص استفاده می‌کردند. آن را به دور دست می‌پیچیدند و گاهی با تکان دادن سریع و ماهرانه‌ی آن صداهایی را ایجاد می‌کردند:

«... فری سرِ نبش گذر ظاهر شده است. دستمال پیچازی بزرگی پیچیده به دستش آویزان است و با دیدنَ طاهر و امیر همانجا می‌ماند و از دور رفتن پری را نظاره می‌کند که اکنون از کنار سقاخانه خارج شده است... در این فاصله امیر دستمال پیچازی بزرگی از جیب درآورده، یک دور به دستش می‌پیچد و آنگاه خیره به طاهر آن را در هوا می‌تکاند...» (همان، ۳۱)

«... فری زیر درخت چنار، کنار نیمکت چُمبک نشسته، دوگوشه‌ی دستمالش را گرفته است بین دست‌ها تاب می‌دهد...» (همان، ۳۳)

جدول ۱ـ بررسی مؤلفه‌ها

ویژگی‌ها/ نمایشنامه‌ها	افعی طلایی	پایین، گذر سقاخانه
خاستگاه و محله‌ها	محله‌ها و کوچه‌ها، بازار و محله‌های منتهی به آن	محلات جنوب شهر، نواحی قدیمی و پرجمعیت تهران، مناطقی با امکانات بسیار کم و همه چیز درهم و برهم و شلوغ
القاب	علاقه‌ی چندانی به استفاده از لقب نداشتند. (خلاف اصول و قواعد فتوت و جوانمردی) عناوینی نظیر: داش، پهلوان، مشدی، لوتی، مرشد	معیار نامگذاری: نقص بدنی و حرفه و ویژگی ظاهری براساس مکان زندگی و نژاد مسافرت به شهرهای مقدس از جمله مشهد و کربلا مشتی (مشهدی) و کَل (کربلایی)
سرگرمی و اشتغالات	نمایش به سبک و سیاق معرکه و معرکه‌گیری. مارگیران، انتری‌ها، خرس‌بازان در سرکوچه‌ها و خیابان‌ها	قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها. مشاغلی نظیر میوه‌فروشی، آجیل‌فروشی و فِرنی‌فروشی (مشاغل فصلی و موقت). اَهَمیت زیاد مسابقات کشتی و نتیجه‌ی آن.
خصوصیات اجتماعی و روانی	از کسبه بودند و دکان داشتند. برخی از ویژگی‌های مثبت فتیان گذشته (جوانمردی و کمک به مردم) را داشتند. گاه گروه‌های گردن کلفتی از جوانان ورزشکار عضو زورخانه بودند. عدم دلبستگی به سیاست و هم سویی و هم پایی با صاحبان قدرت. دل مشغولی در خصایل جوانمردی. برخی ادعای جوانمردی کرده اما در گروه اوباش تحلیل می‌رفتند.	عدم بهره‌مندی از شغل و درآمد. پایین‌ترین رده‌های اجتماعی. شرایط زندگی سخت اجتماعی و وضعیت اقتصادی نابسامان. عدم مهارت کافی در حرفه و شغل مناسب. انجام اعمال ناهنجار. ستایش بیش از اندازه در برابر صاحبان قدرت. میل به انتقام/ نزاع‌های فردی و جمعی. عدم فهم مسئله‌ی مشارکت.
وضع ظاهری	سرداری مخمل. استفاده از شیوه رمزگونه در سخن گفتن. اصرار به ترخیم کلمات. در زیر لبه‌ی چپ لباس خود یک جقه‌ی طلایی داشتند. عبای نازک و لطیف که آن را بر روی شانه‌هایشان می‌انداختند. عرق چین و شب کلاهی با خامه دوزی. شال «لام الف لا» برای کمر. قمه و قدّاره. سبیل پُرپشت که از دو طرف بینی کشیده می‌شد.	هیکل درشت و شکم برآمده، پُرخوری. تکلم به شیوه‌ای نامعقول. استفاده از ضرب المثل‌ها و واژه‌های عامیانه. دشنام و کلمات بی‌ادبانه و صفات زشت و ناهنجار. راه رفتن با پاشنه‌های خوابیده‌ی کفش. حرکت دست‌ها با فاصله از بدن. استفاده از دستمال یزدی و خال کوبی‌هایی بر بدن. کت و شلوار مشکی بلند و گشاد با کلاه مخملی همرنگ، کفش سیاه یک لای پاشنه خوابیده‌ی تمام میخ، پیراهن یقه باز، زیرشلوار بلند راه راه (که اغلب از شلوار بیرون بود) و عرق گیر ابریشمی نصف آستین. چاقوی ضامن دار از وسایل ضروری آنها بود. داشتن سبیل پرپشت.

جدول۲، مقایسه مؤلفه‌ها

ویژگی‌ها/ مقایسه	تفاوت‌ها	شباهت‌ها
خاستگاه و محله‌ها	محله‌ها و کوچه‌ها، مناطقی با امکانات بسیار کم	نواحی قدیمی و پرجمعیت
القاب	لوتی‌ها القاب منفی را خلاف اصول و قواعد فتوت و جوانمردی می‌دانستند. بالعکس لومپن‌ها با معیارهایی مانند نقص بدنی و حرفه و ویژگی ظاهری افراد را نامگذاری می‌کردند.	هر دو شیوه خاص برای خودشان داشتند.
سرگرمی و اشتغالات	لوتیان نمایش به سبک و سیاق معرکه و معرکه گیری بر سرکوچه‌ها و خیابان‌ها علاقه داشتند. لومپن‌ها اهل رفتن به قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها بودند و مسابقات کشتی و نتیجه‌ی آن برایشان مهم بود. مشاغل لوتی‌ها اغلب ثابت بود اما لومپن‌ها شغل‌های موقت و فصلی داشتند.	با وجود تمایز در ثبات و درآمد شغلی در این دو گروه، هر دو در محیط بازار و محله مشغول امرار معاش بودند.
خصوصیات اجتماعی و روانی خصوصیات اجتماعی و روانی	لوتیان: از اهالی بازار و کسبه بودند برخی از ویژگی‌های مثبت فتیان گذشته (جوانمردی و کمک به مردم) را داشتند. عدم دلبستگی به سیاست و هم سویی و هم پایی با صاحبان قدرت لومپن‌ها: عدم بهره‌مندی از شغل و درآمد. اعمال ناهنجار، میل به انتقام/ نزاع‌های فردی و جمعی. ستایش بیش از اندازه در برابر صاحبان قدرت.	گاه لوتیان، گروه‌های گردن کلفتی از جوانان ورزشکار عضو زورخانه بودند برخی ادعای جوانمردی کرده در گروه اوباش تحلیل می‌رفتند.
وضع ظاهری	**تفاوت در نوع لباس**: لومپن‌ها: کت و شلوار مشکی بلند و گشاد با کلاه مخملی همرنگ، کفش سیاه، پاشنه خوابیده لوتیان: عبای نازک، عرقچین و شب کلاهی با خامه‌دوزی، شال «لام الف لا» برای کمر. **تفاوت در نوع سلاح سرد:** قمه و قداره برای لوتیان چاقوی ضامن دار برای لومپن‌ها	داشتن سبک خاص لباس مختص خود. همراه داشتن سلاح سرد. داشتن سبیل پرپشت.

تحلیل داده‌ها:

همان‌طور که بیان گردید هدف *گلدمن* پیدا کردن پیوند میان ساختار محیط اجتماعی و جهان‌بینی آن با شکل ادبی است که وی آن را شامل دو مرحله دریافت و تشریح می‌داند. در مرحله اول وجوه هنری، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی اثر واکاوی می‌گردد. در مرحله دوم، ساختار اجتماعی زمانه تولید اثر و عوامل تأثیرگذار و ساختار حاکم بر اثر ادبی مورد توجه قرارمی‌گیرد. در تحلیل داده‌های این پژوهش نیز به همین روش استناد گردیده است.

۱ـ مرحله دریافت

سبک و ساختار نمایشنامه‌ها: در نخستین گام از تحلیل داده‌های به دست آمده به تفاوت و شباهت در سبک و ساختار نمایشنامه‌ها از این دو نویسنده می‌پردازیم. هر دو نویسنده از شخصیت‌های بسیار نزدیک لوتی و لومپن استفاده کرده‌اند. هویت‌هایی که گرچه در گذشته متفاوت بوده‌اند اما در زمان نمایشنامه بسیار نزدیک می‌شوند و گاهی آمیختگی پیدا می‌کنند. رادی از لحاظ تکنیک به تئاترنویسان رئالیست سنتی نظیر ایبسن و استریندبرگ نزدیک است. «سبک رادی به چخوف چشم دارد» (سپانلو، ۱۳۶۹: ۲۳۱). نمایشنامه‌های رادی اغلب یک داستان کامل شامل مقدمه، طرح توطئه و افشاء است. تا آخرین لحظات حالت تکامل و تصاعد صحنه‌ای دارد که در پایان گره اصلی باز می‌شود. نصیریان به نمایش‌های سنتی ایران مانند نقالی و تخت‌حوضی که بر پایه بداهه شکل می‌گیرند، گرایش دارد. آثار *نصیریان*، به دلیل داشتن این رویکرد و تمایل نویسنده به افسانه‌های ملی و سرچشمه‌هایش، اکثراً از ساختار دراماتیک نمایشنامه‌های مدرن برخوردار نیست و بیشتر دغدغه‌اش در شخصیت‌پردازی نمایشنامه است.

شخصیت‌پردازی: رادی شخصیت‌های نمایشنامه‌اش را از بطن جامعه دوران مورد نظرش یعنی پهلوی دوم انتخاب کرده است. دورانی که حضور لومپن‌ها بعد از سرکوب و تضعیف توسط رضاخان دوباره پر رنگ می‌شود. شخصیت‌های نمایشنامه رادی در سلسله اعصاب نمایش جریان دارند و سرانجام دیالکتیکی ماجرا را می‌سازند. نصیریان در جهت زنده نگه‌داشتن سنت‌های نمایش ایرانی تلاش نموده است. به واسطه پایبندی به نمایش‌های سنتی شخصیت‌های نمایشنامه‌اش را از دل افسانه‌های ملی انتخاب کرده است و آنها را امروزی نموده است.

بررسی ایماژها: با توجه به جدول بررسی پنج مولفه مورد مطالعه، مشاهده می‌شود که دو هویت لوتی و لومپن در عین تفاوت داشتن، شباهت‌های بسیاری دارند. ایماژها را در وضع ظاهری، استفاد از القاب، سرگرمی و اشتغالات می‌توان دید. هر دو شخصیت از القاب خاص خود استفاده می‌کردند و ویژگی‌های تکلم ویژه خود را داشتند. لوتیان از ترخیم کلمات و القاب جوانمردانه استفاده می‌کردند و لومپن‌ها از القاب منفی و کلام بی‌ادبانه. سرگرمی‌های دو گروه بسیار شباهت داشته است. درحالی‌که معرکه‌گیری از فتیان نخستین و دراویش به لوتی‌ها رسیده بود در جایی با سرگرمی‌های لومپن‌ها مانند ورزش‌های زورخانه‌ای یکی شد و بین دو گروه مشترک گردید. جامه لوتیان متفاوت از پوشش لومپن‌هاست اما با ظهور دوران مدرن با تغییر نوع لباس مواجه هستیم. پوشش لوتیان از عبای نازک و شال کمر به کت و شلوار مشکی و کلاه و دستمال ابریشمی تغییر یافت. این تداخل و تغییر در وضع ظاهری در نوع سلاح سرد همراهشان نیز اتفاق افتاد و از قمه و قداره لوتیان به چاقوی ضامن دار لومپن‌ها تغییر کرد.

بن‌مایه: نمایشنامه افعی طلایی که برگرفته از داستان داش‌آکل است و نمایشنامه پایین، گذر سقاخانه هر دو از درونمایه یک گره عاشقانه برخوردار هستند. داستان حول محور داستان

عاشقانه و سوءظن بنا می‌گردد و در نهایت با جوانمردی شخصیت مثبت داستان و مرگ غم‌انگیز آن پایان می‌یابد.

مکان‌بندی و جامعه‌شناختی: از نظر مکان‌بندی هر دو گروه جزء محلات جنوب شهر، نواحی قدیمی و پرجمعیت، مناطقی با امکانات کم و هر دو دسته شخصیت لوتی و لومپن از قشر پایین دست جامعه بودند. از شرایط اقتصادی و اجتماعی مناسبی برخوردار نبودند. لوتیان نسبت به لومپن‌ها وضعیت بهتری داشتند و اغلب اهل بازار و دکان دار بودند، درحالی که لومپن‌ها اغلب مشاغل موقت و فصلی داشتند، بدین ترتیب از شغل و درآمد ثابت و مناسب برخوردار نبودند. هر دو گروه مدعی قدرتمندی و زورآزمایی بودند اما تفاوت اصلی این جاست که برخی از ویژگی‌های مثبت فتیان گذشته مانند جوانمردی و کمک به مردم در لوتی‌ها وجود داشته است و لوتیان آن را در جهت حفظ محله و دفاع از مظلوم استفاده می‌کردند. لوتیان وابستگی به سیاست و صاحبان قدرت نداشتند. اما لومپن‌ها که به اعمال ناهنجار و نزاع و انتقام گیری معروف هستند از قدرتشان در جهت همسویی و هم پایی با صاحبان قدرت سیاسی استفاده می‌کردند. در روند تداخل و تغییر هویت لوتی به لومپن می‌بینیم که برخی لوتیان برخلاف ادعای جوانمردی، در گروه اوباش تحلیل رفتند.

در مرحله دریافت به بررسی تفاوت‌های میان دو تیپ لوتی و لومپن با استناد به نظریات تاریخی و جامعه‌شناختی از شخصیت‌های فوق پرداخته شد. تفاوت‌های میان این دو تیپ با پنج دسته‌بندی خاستگاه و محله‌های لوتی‌ها و لومپن‌ها، وضع ظاهری، القاب مورد استفاده، سرگرمی‌ها و اشتغالات آنها و همچنین خصوصیات اجتماعی و روانی قشرهای فوق مورد توجه قرار گرفت و با ارجاع نظریه‌های مطرح شده در دسته‌بندی‌های فوق به دو نمایشنامه‌ی **افعی طلائی** اثر *علی نصیریان* و **پایین، گذر سقاخانه** نوشته‌ی *اکبر رادی* مشخص شد که اگرچه دو قشر فوق در ابتدا خاستگاه مشترکی که همان عیاران و فتیان گذشته و شخصیت‌های منسوب به اهل فتوت بودند داشتند، اما در ادامه‌ی مسیر بنا به شرایط اجتماعی ـ اقتصادی و سیاسی به دو راه متفاوت رفته‌اند. در این میان لوتی‌ها که رد پای آنها تا انتهای دوره‌ی قاجار قابل پیگیری است دارای پیوندهای روشن‌تری با فتیان گذشته از نظر جهان‌بینی هستند اما پس از دوره‌ی قاجار و در دوره‌ی پهلوی اول و دوم، قشر مذکور در دسته‌های لومپن‌ها تحلیل رفتند و جذب شدند. همین تغییر هویت و مسیر باعث ایجاد دگرگونی‌هایی در وضعیت ظاهری، دغدغه‌ها و اشتغالات آنها شده و با مقایسه‌ی دو نمایشنامه‌ی فوق که اثر علی نصیریان به تیپ لوتی و نمایشنامه‌ی اکبر رادی به تیپ لومپن می‌پردازد می‌توان به تفاوت‌های بنیادی‌تری در جهان‌بینی آنها پی برد. چنان‌که به نظر می‌رسد *علی نصیریان* در شخصیت‌پردازی نمایشنامه‌ی **افعی طلائی** که رگه‌هایی از درام عرفانی در آن قابل مشاهده است، بیشتر به سبب همین رویکرد عرفانی به لوتی‌ها متمایل گشته است و سعی در روشن ساختن پیوند این تیپ با فتیان گذشته دارد، درحالی‌که در مقابل *اکبر رادی* با تمسک به نگاهی جامعه‌گرا در شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **پایین، گذر سقاخانه** تصویر واضحی از تیپ لومپن که بیانگر واقعیت اجتماعی این قشر در دوران معاصر است، ارائه می‌دهد.

۲ـ تشریح

با توجه به داده‌های جداول ۱و ۲ و مرحله اول، به دریافت شکل و ساختار اثر هنری پی بردیم. براساس نظریه لوسین گلدمن در مرحله دوم نظریه ساخت‌گرایی تکوینی، به تشریح ساختار اجتماعی زمانه تولید اثر و عوامل تأثیرگذار بر اثر ادبی می‌پردازیم.

از لحاظ زمانی رویدادهای اتفاق افتاده در این دو نمایشنامه مربوط به دهه‌های ۳۰ و ۴۰ ایران است. لومپن‌ها افرادی رانده‌شده از طبقات اجتماعی، وازده و به فساد کشیده شده بودند که در پایین‌ترین رده اجتماعی قرار داشتند که ویژگی‌های ظاهری و شرایط زندگی آنها به تفصیل بیان گردید. اما لوتی‌ها که در گذشته سنتی ایران یافت می‌شدند و از لحاظ رفتار و کردار خود را پیرو عیاران می‌دانستند با وجود تفاوت‌هایی با لومپن‌ها، شباهت‌هایی نیز با آنان داشتند. لوتی‌ها که به برخی صفات مثبت مانند جوانمردی، کمک به مردم ادعا داشتند، در دوران پهلوی دوم این صفات را از دست دادند. این تغییر هویت در نمایشنامه‌های شرح داده شده به وضوح مشهود است. این افراد تنها ادعا و به شکل صوری این صفات را با خود داشتند و برای پیش برد اهداف خودشان از آن استفاده می‌کردند. علت این امر را باید در ساختار سیاسی، اقتصادی و اجتماعی ایران معاصر جست‌وجو کرد.

شکل‌گیری نظام سرمایه‌داری در جهان، شرایط پیدایش لومپن پرولتاریا را فراهم کرد. در کشور ما، در قرن بیستم طبقات دو سویه سرمایه‌دار و کارگر بسیار ناتوان وجود داشت که اکثر این افراد ناتوان دهقانانی بودند که ترک روستا کرده و با سقوط از آخرین پله‌های اقتصادی به لومپن تبدیل شده بودند. این افراد اَغلب تبدیل به پیشه ورانی با شیوه تولید و ابزار کهنه بودند که افکارشان نیز مانند ابزارشان فرسوده بود. وضعیت بد معیشتی و اقتصادی به سهولت آنان را به گدایی و امور خلاف و لومپنیسم کشاند. شرایط نامناسب زندگی باعث ضعف در روابط انسانی می‌شود و طبیعتاً نتیجه‌ای جزء تجاوز و رفتار ناهنجار به دیگر افراد جامعه ندارد.

یکی دیگر از علل پیدایش لومپن‌ها در ایران معاصر، وجود لوتیان جامعه سنتی بوده است؛ آنان نیز جزء طبقه متوسط و پایین جامعه شهری محسوب می‌شدند. لوتیان هم به جوانمردی شهره بودند و هم به افراد بی‌سرو پای پایین شهریِ خوش‌گذران. این دوگانگی می‌تواند دلایل متفاوتی داشته باشد از جمله اینکه همه افراد لوتیَ به معنای واقعی جوانمرد نبوده‌اند و عده‌ای از آنان تنها ادعای لوتی بودن داشته‌اند. اما دلیل دیگر، نقش برخی از لوتیان در راستای اهداف سیاسی و خواسته‌های طالبان قدرت بوده است که افراد حاکم از اقدامات سیاسی افراد طبقه پایین هراس داشته‌اند و با تمجید از آنان در نوشته‌ها از ایشان به نیکی یاد کرده‌اند. به هر حال لوتیان با اوباش یکی نبودند و شرایط اجتماعی، اقتصادی و اهداف سیاسی طالبان قدرت برخی از آنان را به سوی دیگری کشاند که امروز به شکل لومپن‌ها می‌شناسیم. آنان در راستای اهداف حاکمان از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کردند. لوتیان اغلب پایبند اعتقادات مذهبی‌شان بودند از جمله شهیدان کربلا را الگوی خود قرار می‌دادند، درحالی‌که لومپن‌ها به دلیل نوع زندگی و شرایط روحی و اجتماعی اغلب به خرافات روی می‌آوردند. حتی لومپن‌ها مانند کارشان که موقت و فصلی بود در برگزاری و اعتقادات مذهبی شان به صورت موقتی عمل می‌کردند. آنان معتقد بودند در ماه محرم و رمضان باید گناهانی مانند دزدی، روسپی‌گری، قماربازی و غیره را کنارگذاشت. حتی همین نیز برای فریب و کسب تایید مذهبی بوده است. در این دو نمایشنامه به دلیل آگاهی و تسلط نویسندگان به شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه این خصایل را به وضوح مشاهده می‌کنیم همان‌طور که در مرحله اول در شکل و فُرم اثر ادبی ظواهر و سیمای این اقشار به درستی تصویر شده است. آنچه از شخصیت‌های لوتی و لومپن در این متون به عنوان آثار ادبی که دهه‌های ۳۰ و ۴۰ ایران معاصر را نشان می‌دهد می‌بینیم، همان رابطه مستقیم و متقابلی است که گلدمن در نظریه خود بدان اشاره دارد. ساختار حاکم بر جامعه است که مولد اثر ادبی است و بر آن تاثیرگذار است.

نتیجه‌گیری

خصوصیات اجتماعی لوتی‌ها و لومپن‌ها انعکاس زندگی اقتصادی آن‌هاست. لومپن‌ها به دو علت بازیچه نیروی حاکم بودند؛ علت روانی و علت اقتصادی. به دلیل مورد توجه نبودن، این قشر با به عهده گرفتن مسئولیت کارهای خطرناک به خود احساس شخصیت و قدرت می‌دادند و به دلیل ضعف اقتصادی حتی حاضر بودند با اطاعت کورکورانه جان خود را به خطر بیندازند تا از این طریق برای مدتی زندگی خود را سامان دهند. این اقشار هیچ‌گاه یکپارچه نبوده‌اند و در جریانات سیاسی ایران معاصر گاهی مدافع طبقه بالا و گاهی مدافع طبقه پایین جامعه بوده‌اند.

اکبر رادی شرایط اجتماعی زمان خویش را در نمایشنامه‌هایش به تصویر می‌کشد. برخی از شخصیت‌های وی از میان مردم معمولی و تحقیر شده و خالی از هر آرمانی هستند که مشغول به زندگانی روزمره هستند و به کسی اعتماد ندارند. رادی وضعیت طبقات جامعه عصر خود و حرکت شتاب زده هر طبقه به جایگاه طبقاتی دیگر را به خوبی نشان می‌دهد. وی به خوبی نقاط ضعف و قوت هر طبقه در جایگاه تاریخی ـ اجتماعی‌شان را نشان داده است و نگاهی دقیق و ظریف به بافت اجتماعی و نقش افراد شاخص در هر طبقه دارد. شخصیت‌های نمایشنامه « پایین، گذر سقاخانه » نتیجه شناخت عمیق اکبر رادی درباره ریشه‌های فرهنگی جامعه است. فرمی از نگرش‌ها و ارزش‌ها که باعث به‌وجود آمدن الگوهای رفتاری میان اعضای یک گروه یا قشری خاص در جامعه می‌شود، پیوندهای خود را با فرهنگ رایج و مقبول قطع می‌کند. بدین ترتیب خرده فرهنگ‌ها متولد می‌شوند و در حواشی اجتماع عادات رفتاری بسیاری از مردم را تعیین می‌کنند. در بسیاری موارد، این نگرش‌های خاص منجر به بروز نا هنجاری‌های اجتماعی می‌شوند. شناخت و تسلط وی باعث شده تا نمایشنامه **پایین، گذر سقاخانه** منبعی برای رجوع به خرده فرهنگ‌هایی فراموش شده باشد.

علی نصیریان از دو جهت در تاریخ تئاتر ایران دارای اهمیت خاصی است؛ وی از معدود هنرمندانی است که از نزدیک و پیوسته شاهد اجراهای اصیل و مسخ‌نشده‌ی گونه‌های گوناگون نمایش سنتی ایران چون نقالی، پرده‌خوانی، معرکه، تعزیه و تخت حوضی بوده است.از این رو، نصیریان بهترین رابط با گذشته‌ی نمایشی ایران است. نمایشنامه افعی طلایی از نمایشنامه‌هایی است که با بهره‌گیری از فرهنگ عامه نوشته شده است و شرایط زندگی مردم ایران آن عصر به خوبی در آن تجسم یافته است. شخصیت‌های نمایشنامه نصیریان که رگه‌هایی از درام عرفانی در آن قابل مشاهده است، بیشتر به سبب همین رویکرد عرفانی به لوتی‌ها متمایل گشته‌اند. شخصیت‌های نمایشنامه‌های علی نصیریان در نگاه کلی بین شخصیت آنتاگونیست و شخصیت پروتاگونیست سرگردانند و در انتهای کار غالبا جانب نیکی و روشنایی را می‌گیرند. بنابراین عوامل تأثیرگذار بر تحولات در ساختار اجتماعی در عصر مدرن و گذار آن از قالبی سنتی به شکلی جدید را می‌توان در شخصیت‌پردازی این آثار مشاهده کرد.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند. (۱۳۹۳) ***ایران بین دو انقلاب***، احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، نوبت بیست و دوم، نشر نی، تهران.

ـ اکبری، علی اکبر. (۱۳۵۲) ***لومپنیسم***، چاپ اول، مرکز نشر سپهر، تهران.

ـ اوبن، ژان. (۱۳۶۲) ***ایران امروز***، ترجمه علی اصغر سعیدی،چاپ اول، نشر زوار، تهران.

ـ دلاوری، رضا. (۱۳۷۸) ***فرهنگ لغات و اصطلاحات علوم سیاسی و روابط بین الملل***،چاپ اول، انتشارات دلاوری، تهران.

ـ ذاکرزاده، امیرحسین. (۱۳۷۳) ***سرگذشت طهران***، چاپ اول، انتشارات قلم، تهران.

ـ رادی، اکبر. (۱۳۸۳) ***پایین، گذر سقاخانه***، چاپ اول، نشر قطره، تهران.

ـ گلدمن، لوسین. (۱۳۷۷) ***جامعه، فرهنگ، ادبیات***، ترجمه محمدجعفر پوینده، چاپ دوم، نشر چشمه، تهران

ـ مشیری، محمد. (۱۳۸۲) ***رستم الحکما، رستم التواریخ***، چاپ سوم، انتشارات فردوس، تهران.

ـ زاده محمدی، مجتبی. (۱۳۹۲) ***لومپن‌ها در سیاست عصر پهلوی***، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران.

ـ سیف‌الهی، سیف‌الله. (۱۳۸۱) ***جامعه‌شناسی مسایل اجتماعی ایران***، چاپ اول، موسسه انتشارات جامعه پژوهان سینا، تهران.

ـ سیفی فمی تفرشی، مرتضی. (۱۳۶۸) ***پلیس خفیه ایران: مروری بر رخدادهای سیاسی و تاریخچه شهربانی از ۱۲۹۹ ش تا ۱۳۲۰ش***، چاپ دوم، انتشارات ققنوس، تهران.

ـ شهری، جعفر. (۱۳۷۱) ***طهران قدیم***، جلد دوم و سوم، چاپ اول، انتشارات معین، تهران.

ـ طلوعی، محمد. (۱۳۷۲) ***فرهنگ جامع سیاسی***، چاپ اول، نشر علم، تهران.

ـ علی بابایی، غلام رضا، آقایی، بهمن. (۱۳۶۶) ***فرهنگ علوم سیاسی***،چاپ دوم، نشر ویس، تهران.

ـ فتاحی‌پور، احمد. (۱۳۵۱)، ***نهادهای اصلی اجتماعی***، چاپ اول، انتشارات مدرسه عالی دختران ایران، تهران.

ـ فلور، ویلم.(۱۳۶۶) ***جستارهایی از تاریخ اجتماعی ایران در عصر قاجار***، ترجمه ابوالقاسم سری،چاپ اول، انتشارات طوس، تهران.

ـ کمالی، علی.(۱۳۷۹) ***مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی نابرابری‌های اجتماعی***، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران.

ـ گوبینو، کنت دو.(۱۳۶۷) ***سه سال در آسیا (۱۸۵۸– ۱۸۵۵ م)***، ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی، چاپ اول، نشر کتاب سرا، تهران.

ـ مارکس، کارل.(۱۳۹۳) ***نبرد طبقاتی در فرانسه***، ترجمه باقر پرهام،چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.

ـ مستوفی، عبدالله.(۱۳۷۱) ***شرح زندگانی من***،جلد اول و سوم، چاپ سوم، انتشارات زوار، تهران.

ـ نجمی، ناصر.(۱۳۶۴) ***طهران عهد ناصری***، چاپ اول، انتشارات عطار، تهران.

ـ نصیریان، علی.(۱۳۸۳) ***کتاب تماشاخانه***، چاپ اول، نشر قطره، تهران.

ـ نوذری، عزت‌الله.(۱۳۸۰) ***تاریخ احزاب سیاسی در ایران***،چاپ اول، انتشارات نوید، شیراز.

ـ واعظ کاشفی سبزواری، ملّاحسین.(۱۳۵۰) ***فتوتنامه سلطانی***، به اهتمام محمد جعفر محجوب، چاپ اول، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

- Binning, R. M. B, (1857), A Journey of two years travel in Persia, cylon, etc, vol 1, London, p273

- Simmel, Georg.,(1969).The Conflict in Modern Culture and Other Essays.

ـ روحانی، سید علی، غفاری، پویان. (۱۳۹۶) ***فرهنگ عامه و تاثیر آن در شکل‌گیری گونه‌ی کلاه مخملی در سینمای ایران***، مطالعات فرهنگ- ارتباطات، دوره هجدهم، شماره ۳۸، صفحات ۱۷۶- ۱۵۵

ـ قاسمیان، سروش.(۱۳۹۶) ***بازتاب لومپنیسم در نمایشنامه‌های اسماعیل خلج***، دانشگاه تهران.

ـ گرانپایه، بهروز.(۱۳۷۷) **لومپنیسم یا بداخلاقی رسانه‌ای در مطبوعات ایران**، *هفته نامه‌ی راه نو*، شماره ۱۰، صفحات۳۸ـ۲۳۳

ـ منتظر قائم، مهدی.(۱۳۷۹) ***رسانه‌های جمعی و هویت***، *فصلنامه مطالعات ملی*، شماره ۴.

ـ مشکواتی، سیمین؛ یوسفیان کناری، محمدجعفر(۱۳۹۵)، ***مقایسه تطبیقی جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های ۳ دهه اخیر***، هنر و معماری، تئاتر، شماره ۶۵، صفحات ۸۶ـ۶۶

پی‌نوشت

1- Simmel, Georg
2- Lumpen
3- Proletariat
4- L, Goldman
5- Aubin, Jean
6- Binning, R. M. B

واکاوی پدیده قاجارگرایی در ادبیات نمایشی دهه هفتاد و هشتاد از منظر آرای لوکاچ

نسیم سلیمانی
علی روحانی (نویسنده مسئول)
بهزاد آقاجمالی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰

واکاوی پدیده قاجارگرایی در ادبیات نمایشی دهه هفتاد و هشتاد از منظر آرای لوکاچ

نسیم سلیمانی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

علی روحانی
دانشیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

بهزاد آقاجمالی
دانشجوی مقطع دکترای پژوهش هنر، پژوهشکده فرهنگ هنر و معماری، تهران، ایران

این مقاله از رساله‌ی دکترای خانم نسیم سلیمانی با عنوان «بررسی جامعه‌شناختی قاجارگرایی در درام بعد از انقلاب ۱۳۵۷» در رشته‌ی ادبیات نمایشی دانشگاه هنر (پردیس فارابی) با راهنمایی دکتر علی روحانی و مشورت بهزاد آقاجمالی برگرفته شده است.

چکیده

درام تاریخی همواره یکی از حوزه‌های مورد اهمیت در ادبیات نمایشی بوده است. توجه به آن در ایران معاصر به ظهور جریانی موسوم به «قاجارگرایی» انجامیده است که در آن ادبیات نمایشی معاصر به زندگی در دوران قاجار و در بستر وقایع تاریخی آن می‌پردازد. این پژوهش سعی دارد به زمینه‌های اجتماعی ظهور و فراگیری این نوع درام در اواسط دهه هفتاد تا اواسط دهه هشتاد شمسی در ایران بپردازد. در این پژوهش برای تحلیل این پدیده نوظهور از آرای *گئورگ لوکاچ* استفاده شده‌است. به باور *لوکاچ* و در چهارچوب نظریه بازتابی او درباره هنر، درام‌های تاریخی بازتابی پویا از تقابل‌های تاریخیِ انضمامی هستند که زمینه را برای فهم مفاهیم اجتماعی معاصر برای مخاطب فراهم می‌سَازند. این تقابل در مورد نمایشنامه‌هایَ معاصر با محوریت دوران قاجار بویژه عصر مشروطه در بستر مواجهه‌ی سنت و مدرنیته و روند طی شده‌ی آن در در ایران معاصر نمود یافته است. این پژوهش پس از بررسی آرای *لوکاچ* در زمینه درام تاریخی و ویژگی‌های آن، به زمینه‌های تاریخی جدید که به پیدایش این نوع درام منجر شده است می‌پردازد و نحوه‌ی این بازتاب اجتماعی در آثار مورد تحقیق را بررسی می‌کند.

واژگان کلیدی: ادبیات نمایشی، درام تاریخی، قاجارگرایی، *گئورگ لوکاچ*

درآمد

اگر به رابطه بازتابی میان اثر هنری و جامعه باور داشته باشیم، می‌توان ادعا کرد که درام تاریخی حوزه مناسبی برای طرح مصادیق این ادعا به شمار می‌آید. بررسی و تحلیل بسیاری از درام‌های تاریخی نشان می‌دهد که آنها با اهدافی فراتر از خود متن به‌وجود می‌آیند و موضوعاتی که برای آنها انتخاب می‌شوند بازتاب جریان‌های روز جامعه مولف هستند، چرا که فهم هر مولفی از تاریخ همواره در چهارچوب افق زمان و مکانی که در آن به سر می‌برد خواهد بود. به این معنا، احضار تاریخ بر روی صحنه، حاصل نیازهای عینی و حال مولف است. این فراخوانی در ادبیات نمایشی به اجرای مجدد متن و دراماتورژی آن در یک بستر انضمامی نیز وابسته است. در سالیان اخیر و در طی دوره‌ی زمانی مشخصی در ادبیات نمایشی ایرانی جریانی از نمایشنامه‌نویسی رواج یافت که به تامل در دوران تاریخی قاجار و بویژه دوره مشروطه می‌پرداخت. از این رو می‌توان از اصطلاح «قاجاری‌گری» برای توصیف کلی این آثار نام برد. اصطلاحی که پیشتر درباره سایر هنرهای متاثر نیز به‌کار گرفته شده است. در این میان و در کنار شیوه‌های نقد و تحلیل درون متنی موجود در ادبیات نمایشی، جامعه‌شناسی هنر به مثابه یک امکان پژوهشی متفاوَت، داعیه آن را دارد که برای فهم زمینه و زمانه آثار هنری چهارچوب‌های کارآمدی را در اختیار پژوهندگان می‌گذارد. این امر با توجه به فراگیری یک جریان یا به معنای دیگر اجتماعی شدن آن در یک دوره تاریخی بهتر قابل تحلیل خواهد بود.

پیشینه تحقیق

اگرچه با توجه به جدید بودن موضوع پژوهش، پیشینه‌ی به تمامی مرتبطی در این حوزه وجود ندارد اما می‌توان به پژوهندگان «قاجارگرایی» در ارتباط با سایر هنرها اشاره داشت. برای نمونه *فاطمه قاسمی سمسکنده* در پایان‌نامه‌ای با عنوان **چرایی بازتولید مفاهیم دوره قاجار در جریان‌های هنر معاصر ایران** (۱۳۹۶) به مفهوم «قاجارگرایی» در هنر پرداخته است و مفاهیم اجتماعی ـ سیاسی عصر قاجار را که در خلق آثار هنری معاصر مورد استفاده قرار گرفته‌اند بررسی کرده است و موج «قاجارگرایی» را بازتعریف این مفاهیم دانسته است. سهم نمایش و تئاتر در آن تنها به معرفی کلی درام مشروطه خلاصه شده است. در نمونه‌ای نزدیک‌تر *علی قلی‌پور* در مقاله‌ی **خواب در بیداری** چند اثر شاخص ادبیات نمایشی با محوریت قاجاری‌گری را معرفی می‌کند و به عناصر مشترک آنها و زمینه‌های شکل‌گیری آنها اشاره می‌نماید. در زمینه‌ی مفاهیم درام دوران قاجار منابع یافته شده بیشتر آثار و پدیدآوران آن را معرفی می‌کنند. در این زمینه کتاب **ادبیات نمایشی در ایران** جمشید *ملک‌پور* به معرفی آثار از ابتدای شکل‌گیری درام در دوران قاجار تا عصر پهلوی می‌پردازد. همین‌طور **تیاتر قرن سیزدهم** حمید *امجد* به معرفی چهار درام نویس بزرگ دوران مشروطه و سبک نگارش و محتوای آثار آنان پرداخته است. یعقوب *آژند* نیز در کتاب **نمایش در دوره قاجار** انواع نمایش‌های دوره قاجار را بررسی کرده است. **تئاترکراسی در عصر مشروطه** *کامران سپهران* نمونه تحلیلی‌تری است که درام عصر مشروطه را براساس ایده‌ی جامعه‌شناختی‌اش بررسی می‌کند. اما معرفی و بررسی آثار معاصر قاجاری در این میان یافت نشد و منوط به یافتن خود آثار و بررسی آنها با اتکا به برخی مصاحبه‌ها و گزارشات شفاهی است. از سویی دیگر مقالاتی با محوریت جامعه‌شناسی هنر با رویکرد *لوکاچ* قابل دسترسی هستند. برای نمونه *کمال خالق پناه* و *جمیل ناصری* در مقاله **بازسازی تاریخی و اسلوب شخصیت‌پردازی در رمان سال‌های ابری: خوانش لوکاچی** از روش لوکاچی برای فهم رمان تاریخی *علی اشرف*

درویشیان بهره گرفته‌اند، اما همان‌طور که اشاره گردید پژوهش متمرکز بر ادبیات نمایشی انجام نشده است.

روش تحقیق

روش پژوهش این مقاله تحلیلی ـ توصیفی است و ضمن بررسی ده نمایش تاریخی مربوط به دوره قاجار سعی می‌کند ویژگی‌های آن را براساس چهارچوب نظری مدنظر تحلیل کند. برای انتخاب نمونه‌های مرتبط با پژوهش از روش مطالعه موردی استفاده شده‌است. روش مطالعه موردی یکی از انواع روش تحقیق است که در فرایند آن پژوهش‌گر برای دست‌یابی به نتایج به مطالعه یک یا چند نمونه خاص می‌پردازد و آنها را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند. این موارد باید مجموعه‌ای با حد و مرز مشخص و متشکل از عناصر و عوامل متعدد و مرتبط با هم باشند. لازم به ذکر است که ملاک پژوهندگان، نمایشنامه‌های چاپ شده بوده است و از موارد فقط اجرا شده پرهیز کرده‌اند. علاوه بر آن در نمونه‌ای چون **ندبه** *بیضایی* متن قبل‌تر از دوره زمانی تحریر شده اما به صورت کتاب در این دوران به چاپ رسیده است. متون نمایشی مورد پژوهش عبارتند از:

نام اثر	نویسنده	سال چاپ
باغ شب‌نمای ما	اکبر رادی	۱۳۷۸
پستوخانه	حمید امجد	۱۳۷۸
خواب در فنجان خالی	نغمه ثمینی	۱۳۸۲
داستانِ دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند و اندرزِ سفرِ سلطان‌ابن‌سلطان و خاقان‌بن‌خاقان به دیار فرنگ به روایتِ مردِ مشکوک	محمد چرمشیر	۱۳۸۴
شب سیزدهم	حمید امجد	۱۳۸۰
شب هزارویکم	بهرام بیضایی	۱۳۸۲
شیش و بش	محمد چرمشیر	۱۳۸۱
شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران	محمد رحمانیان	۱۳۸۴
کبوتری ناگهان	محمد چرمشیر	۱۳۸۴
گزارش خواب	محمد رضایی‌راد	۱۳۸۶
ندبه	بهرام بیضایی	۱۳۸۲

چهارچوب نظری

اگر به پیروی از *ناتالی* هینیک جامعه‌شناسی هنر را در سه جریان زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی، تاریخ اجتماعی هنر و جامعه‌شناسی پیمایشی هنر طبقه‌بندی کنیم، *لوکاچ* از متفکران مهم جریان زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی با رویکرد بازتابی به شمار می‌آید (هینیک، ۱۳۹۷: ۲۳). *لوکاچ* متاثر از روح مطلق هگل و فرماسیون اقتصادی *مارکس* از مفهوم صورت یا شکل برای فهم هر عصر تاریخی بهره می‌گیرد و سیر تطور جان را در آن تحلیل می‌کند.

چنین است که دوران‌های تاریخی در فرم‌ها متجلی می‌شوند و اثر هنری نمونه قابل دسترس این رویکرد است. از این رو *لوکاچ* حماسه را به مثابه صورت بازتاب عصر پیشاتاریخ می‌داند و رمان را بازتابی از فرم نابهنگام عصر جدید برمی‌شمرد. برای *لوکاچ* بازتاب راستین امر کیفی است که تنها در آثار واقع‌گرا به صورت پویا و دینامیک پدیدار می‌شود درحالی‌که بازتاب ایستا که در آثار ناتورالیستی و مدرن پدیدار می‌شود قادر به فهم حقیقی زمانه خود نیست و در بهترین وجه در حد نسخه برداری عکاسانه قابل تقلیل است (الکساندرا، ۱۳۹۳: ۵۵).

درام تاریخی جورج لوکاچ

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای *لوکاچ* در ***جامعه‌شناسی هنر*** تحلیل او درباره درام تاریخی است که ما با استناد به الگوی او این پژوهش را پیش گرفته‌ایم. *لوکاچ* در سال ۱۹۳۷ ***رمان تاریخی*** را منتشر کرد. او در این اثر از دید جامعه‌شناسانه و نه چندان فلسفی، زیبایی‌شناسی را تحلیل می‌کند و متاثر از عینیت‌گرایی مارکسی و زیبایی‌شناسی هگلی، درام تاریخی قرن نوزدهم و به طور کلی همه ادوار آن را بررسی تاریخی می‌نماید. *لوکاچ* در رمان تاریخی، انقلاب پرولتاریایی ۱۸۴۸ اروپا را مبدأ تغییر نگرش به تاریخ و اولین حضور توده‌های مردم در آن می‌داند و شیوه‌ای که در پیش می‌گیرد متکی نه بر روش تاریخ‌نگاری سنتی که معطوف بر تجربه‌ی انقلابی توده‌ها از تاریخ است (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۶۵).

به باور *لوکاچ* درام‌های تاریخی برگرفته از تقابل‌های تاریخی هستند یا به عبارتی دیگر به واسطه قرار گرفتن نیروهای اجتماعی کنار هم به‌وجود آمده‌اند؛ نیروهایی که در یک برهه‌ی تاریخی برجسته می‌شوند. از دید او درام‌های تاریخی به عنوان ابزاری برای بازتاب واقعیت تاریخی سابقه‌ای طولانی دارند. در این راه او درام تاریخی را دوره‌بندی کرده و در نهَایت درام تاریخی شکسپیری را که از نظرش کامل‌ترین است مرجع قرار می‌دهد. (همان، ۱۳۷) او چند مشخصه‌ی عمده برای «درام تاریخی» برمی‌شمارد:

انعکاس دگرگونی‌های اجتماعی ـ تاریخی: از دید او «درام‌های تاریخی تحت تأثیر دگرگونی‌های بزرگ اجتماعی دوران بوده‌اند و تفاوت‌های مربوط به شکل آنها در دوره‌های مختلف، انعکاس ویژگی‌های تاریخی دورانشان هستند.» (همان: ۱۴۹) در این تحلیل *لوکاچ*، تکیه اصلی بر شکل درام تاریخی بوده است نه بر محتوای آن.

رئالیسم: به اعتقاد *لوکاچ* ادبیات رئالیستی بهترین شکل ادبی است. رئالیسم در تعریف او یک سبک نیست، بلکه پیوندزننده‌ی مسائل فوری زمانه به سیر تحول عام بشر است (لوکاچ: ۱۳۷۷، ۴۱۵). او رئالیسم مورد نظر خود را با ویژگی‌هایی تعریف می‌کند. **شخصیت تیپیک و نوعی**: از دید *لوکاچ* موقعیت‌ها، عمل‌ها و شخصیت‌های نوعی اساس سبک رئالیستی است (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۱۴۳). در اثر دیگر او کتاب ***جامعه‌شناسی رمان***، معیار محوری رئالیسم در ادبیات «شخصیت نوعی» بیان شده و این‌گونه توصیف شده است: «شخصیت نوعی از نظر خصوصیات و موقعیتی]که در آن به سر می‌برد[هم نهادی اصیل و حاصل ترکیب اندام‌وار امر عام و خاص است» (لوکاچ، ۱۳۷۴: ۱۲).

به عقیده‌ی *لوکاچ* شکل درام ایجاب می‌کند که قهرمان آن تیپیک باشد؛ یعنی نماینده جریان‌های اجتماعی باشد. این همان ویژگی «فرد جهان ـ تاریخی» هگل است. شخصیت دراماتیک در عین حال باید ویژگی‌های فردی‌اش را هم آشکار کند، اما این فردیت باید در راستای انطباق با کنش دراماتیک او و آشکار شدن نقشی که به عنوان نماینده‌ی نیرویی تاریخی

عهده‌دار آن است باشد و همچنین دچار افراط در بیان حالات روانی او نشود (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۱۵ـ۲۱۲).

ضرورت تاریخی: درام تاریخی باید دیالکتیک آزادی و ضرورت را منتقل کند تا تصویری واقعی از زندگی انسان ارائه دهد. در این راستا ابتکار عمل فردی قهرمان باید نتیجه‌ی یک ضرورت اجتماعی و تاریخی باشد. این ضرورت تحول باید در خطوط کلی کشاکش دراماتیک آشکار باشد و هدف قهرمان را به هدفی اجتماعی پیوند بزند (همان، ۲۲۶). «ضرورت در درام به شکل نتیجه‌ی ناگزیر کشاکش اجتماعی مجسم می‌شود» (همان، ۲۳۰). او در این زمینه هم شکسپیر را نمونه قرار می‌دهد. از دید او «شکسپیر آن ویژگی‌های انسانی را نشان می‌دهد که ضرورتاً فقط در این زمینه‌ی اجتماعی ـ تاریخی به‌وجود می‌آیند» (همان، ۲۱۲).

تاریخ از منظر پایین: نویسنده برای اینکه روح تاریخی دوران را منتقل کند، باید تاریخ را از منظر «پایین» بنویسد. او باید نقش خود مردم را در تاریخ نشان دهد. او «از مردم» می‌نویسد، نه «برای مردم». او درباره‌ی تجربه‌های آنها، درباره‌ی روح آنها می‌نویسد» (همان، ۴۲۸).

تمامیت: از دید *لوکاچ* مسئله‌ی محوری زیبایی‌شناسی رئالیسم، ترسیم انسان جامع در تمامیت عینی آن است (لوکاچ، ۱۳۷۴: ۱۳ـ۱۲). از آنجایی که شخصیت‌ها در درام تاریخی نوعی هستند و نماینده‌ی جریان‌ها و نیروهای اجتماعی، حضور شخصیت‌های دنیای «بالا» و «پایین» هردو برای ترسیم تصویری کلی از مسائل بزرگ زندگی مردم و زمانه‌شان ضروری است (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۴۳۰ـ۴۲۹). به این ترتیب از دید *لوکاچ* رمان‌های تاریخی بزرگ از پرداختن به سیاست امتناع می‌کنند و در آن قهرمانان عادی و ناشناخته با زندگی شخصی خود ناآگاهانه تاریخ را پیش‌می‌برند، نه قهرمان‌های کنشگر آگاه تاریخ (حاتمی، ۱۳۹۸: ۶۳).

نابهنگامی ضروری: به باور او برای حفظ اصالت تاریخی در درام، به جزئی‌نگاری وقایع نیازی نیست، بلکه حقیقت تاریخی کشاکش اصلی آن است که باید حفظ شود. بنابراین امکان نابهنگامی در درام تاریخی وجود دارد. از آن‌جایی که شخصیت برای *لوکاچ* اهمیت اصلی را دارد، این نابهنگامی تا جایی می‌تواند باشد که ویژگی‌های تاریخی قهرمان لطمه نخورد. درام تاریخی رویدادها و شخصیت‌های گذشته را به نحوی باید نشان دهد که گویی در زمان حال در حال رخ دادن است، بنابراین برای حفظ اصالت تاریخی قهرمان باید بر ویژگی‌هایی از او متمرکز شد که در طول دوران‌ها مشترک هستند و بی‌واسطه قابل درک‌اند (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۳۴ـ۲۳۲).

واقعیت‌های زمانی نویسنده: نویسنده‌ی درام تاریخی برای حفظ اصالت تاریخی اثرش و همچنین واقع‌گرا بودن آن، قبل از هر چیز باید واقعیات زمانه خود را بشناسد. نویسنده از طریق زمان حال گذشته را درک و بیان می‌کند، بنابراین باید از طریق شناخت جریان‌ها و بحران‌های زمانه خود این پیوند بین حال و گذشته را در اثرش ایجاد کند تا برای مخاطب هم باورپذیر باشد (همان، ۲۵۶).

آگاهی تاریخی: از دید *لوکاچ* آگاهی در رابطه‌ای نزدیک با تاریخ قرار دارد. در تاریخ همیشه تضاد اجتماعی، به عنوان عنصر اصلی درون تاریخ وجود دارد. او تحت تاثیر مارکس تضادهای طبقاتی را مسئله اصلی پشت تاریخ می‌داند و تاریخ از دید او همواره با نوعی پیشرفت و حرکت رو به جلو همره است و آگاهی طبقاتی را پایه و اساس تاریخ می‌داند (بهیان، ۱۳۸۹: ۱۱۱ـ۱۱۰). از دید او این امر صرفاً به زیبایی‌شناسی مربوط نیست، بلکه مسئله‌ای تاریخی و اجتماعی است. «دوران مدرن بین فرد و جهانی که در آن واقع شده فاصله

انداخته و وظیفه‌ی ادبیات این است که این فاصله را از میان بردارد». نقد او متوجه آثار مدرنی است که به روان‌شناسی‌گرایی و بیان ذهنی و روحی شخصیت می‌پردازند و از وابستگی آن با جهان بیرون غافل می‌شوند (همان، ۱۴ـ۱۳).

طرح مسئله

جریان قاجارگرایی

از اواسط دهه ۷۰ آثار نمایشی با محوریت قاجاری‌گری رواج یافتند. این تحول را می‌توان با ارجاع به دوران تاریخی مذکور و رویدادهایی چون پایان جنگ، تحولات سیاسی و گسترش رسانه‌ها بهتر تحلیل کرد. از سویی دیگر در این دوران، تامل درباره مشروطه به موضوع مهم فضای فکری کشور تبدیل می‌شود و حجم زیادی از رسائل آن دوره برای اولین بار یا پس از سال‌ها تجدید چاپ می‌شوند. علی قلی پور معتقد است:

به مشروطه به عنوان رویدادی تاریخی از نیمه دوم دهه‌ی هفتاد توجه شد... آن رویداد به عنوان پروژه‌ای ناتمام مورد بحث و بررسی‌های تازه قرار گرفت. مشروطه که به اعتقاد بسیاری از مورخان رویدادی شکست خورده بود، اکنون فرصتی برای معرفی خود یافت .... این آثار که می‌توان آنها را اظهارنظرهایی هنرمندانه درباره‌ی انقلاب مشروطه و یا واکنش‌هایی به آن دانست، اغلب نگاه انتقادی خود را متوجه شکل و نوع تفکر در جامعه معاصر کرده‌اند (قلی‌پور، ۱۳۹۰: ۲۸).

از این رو با بازگشت به گذشته می‌توان آرمان‌های روشنفکرانی که در آن دوران مشروطه را جهت دادند در سه مفهوم مشروطیت، سکولاریسم و ناسیونالیسم پیگیری کرد. به باور آبراهامیان:

طبقه‌ی روشنفکر، مشروطیت، سکولاریسم و ناسیونالیسم را سه ابزار کلیدی برای ساختن جامعه‌ای نوین، قدرتمند و توسعه‌یافته به شمار می‌آورد. آنان بر این باور بودند که مشروطیت، سلطنت ارتجاعی را از بین خواهد برد، سکولاریسم نفوذ محافظه‌کارانه‌ی روحانیون را نابود خواهد کرد و ناسیونالیسم نیز ریشه‌های استثمارکننده‌ی امپریالیست‌ها را می‌خشکاند (آبراهامیان، ۱۳۹۷الف: ۸۰).

این سه آرمان مشروطه با شکست نهضت و پایان یافتن دوران قاجار به انزوا رفت. در دوران پهلوی از این سه مفهوم تنها به ناسیونالیسم پرداخته شد، ناسیونالیسم رمانتیکی که در راستای سیاست‌های بالا بود. به نظر می‌رسد که بعد از انقلاب ۱۳۵۷ هر سه مفهوم به شکلی دیگر به حاشیه رانده شدند، چرا که به باور گفتمان‌های انقلابی مشروطیت نظامی ایدئولوژیک بود که آرمان‌هایش محقق نشد. از سویی دیگر توجه به سکولاریسم در سپهر حکومتی دینی بی‌معنا گردید و با تاکید آن بر مفهوم «امت» ناسیونالیسم هم کم اهمیت شد. با باز شدن فضای سیاسی در نیمه‌ی دوم دهه ۷۰ این مفاهیم بار دیگر امکان مطرح شدن پیدا کردند. از این رو می‌توان مدعی بود که این جریان اجتماعی بر درام تاریخی معاصر نیز اثر گذاشت و موجی از «قاجارگرایی» ایجاد شد که به بازنمایی آن دوران انجامید. از این رو با آگاهی یافتن از این زمینه تاریخی، به ویژگی‌های این آثار خواهیم پرداخت.

یافته‌ها

شکاف تجدد و سنت‌گرایی اساسی‌ترین شکاف تاریخ اخیر ایران است که زندگی اجتماعی ما را تحت تأثیر قرار داده است. از آن‌جایی که دوران مشروطه نقطه عطف مدرنیته در ایران

است، طبعاً درام تاریخی که به آن دوران ارجاع می‌دهد و قهرمانانش را از آن دوران انتخاب می‌کند هم به این امر اشاره دارد. به این ترتیب در آثار بررسی شده عناصرِ سنت و مدرنیته و تقابل آنها به وضوح مشاهده می‌شوند. تقابلی که از دوران قاجار و مشخصاً مشروطه آغاز شده و همچنان در جامعه‌ی ما بحث‌برانگیز است. به این ترتیب یافتن علت‌ها، مشابهت‌ها و نحوه‌ی این رویارویی از آن دوران تا دوران معاصر ماست که در این پژوهش اهمیت دارد.

به باور حسین بشیریه شکاف تجدد و سنت‌گرایی اساسی‌ترین شکاف تاریخ اخیر ایران است که زندگی اجتماعی ما را تحت تأثیر قرار داده است (بشیریه، ۱۳۹۷: ۱۴ـ۱۲). دوران مشروطه نقطه عطف تجدد در ایران است و درام تاریخی که به آن دوران ارجاع می‌دهد و قهرمانانش را از آن دوران انتخاب می‌کند هم به این امر اشاره دارد. در آثار مورد بررسی ما عناصر سنت و مدرنیته و تقابل آنها به وضوح مشاهده می‌شوند؛ تقابلی که از دوران قاجار و مشخصا مشروطه آغاز شده و همچنان در جامعه‌ی ما بحث برانگیز است. شخصیت‌ها نماینده طبقه اجتماعی خود هستند و تیپ‌های مختلف تکرار شونده در این آثار منعکس‌کننده‌ی نیروهای اجتماعی است که در جامعه وجود دارد و در مقابل هم قرار می‌گیرند. بنابراین مطابق الگوی درام تاریخی *لوکاچ* شخصیت‌ها خاصیت نوعی دارند و بازنمایی عینی از جامعه هستند نه بازتابی شخصی و روان‌شناختی و به صورت موتیف‌هایی در این آثار تکرار می‌شوند.

رئالیسم تاریخی و اجتماعی

به نظر می‌رسد که در آثار مورد پژوهش گذشته‌ای عینی بازنمایی می‌شود که نشان از نگاهی واقع‌بینانه به تاریخ دارد. همان رئالیسمی که به گفته‌ی *لوکاچ* لازمه‌ی درام تاریخی و اهداف آن است (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۱۴). دو اثر ***گزارش خواب*** (محمد رضایی‌راد، ۱۳۸۳) و ***خواب در فنجان خالی*** (نغمه ثمینی، ۱۳۸۲) آشکارترین نمودهای این وضعیت‌اند. در آنها زمان حال و گذشته در کنار هم به تصویر کشیده شده‌اند و از این طریق تناظر تاریخی در آنها آشکار شده است. اگرچه دیدگاه ذهنی در آنها وجود دارد، اما آنچه ذهنیات شخصیت نشان می‌دهد براساس واقعیات است و ذهنیت فقط پلی است که گذشته را به زمان حال پیوند می‌زند. ***گزارش خواب*** داستان آقای صحافی، عتیقه‌فروشی است که از زمان مشروطه تا حال سال‌هاست نخوابیده، به امید دیدن «حریت». او در گذشته عضوی از انجمن غیبی مشروطه‌خواهی بوده و از آن زمان عهد بسته تا دیدن آزادی بیدار بماند. داستان او روایت‌گر گذشته و حال خود و مردمانی است که در طول این سال‌ها زیسته‌اند و یادگاری‌هایی به شکل عتیقه‌هایی از آنها باقی مانده است. بنابراین تاریخی است که مردم در آن نقش اصلی را بازی می‌کنند. ویژگی نخوابیدن او را تبدیل به سوژه‌ای برای رفت و آمد آدم‌هایی می‌کند که با خاطرات او عجین می‌شوند و نظایری در گذشته می‌یابند.

در ***خواب در فنجان خالی*** ماه لیلی/آقاعمه دچار طلسم شده و نمی‌تواند بمیرد. چیزی او را به این زندگی وصل می‌کند؛ کاری ناتمام شاید باشد. او در دوران خودش مشروطه‌خواهی بوده که فرامرزخان کاشف‌میرزایی به او تجاوز کرده است، و برای حفظ آبرو در زیرزمین خانه زندانی شده و به مرور زمان مجنون جا زده شده است. در زمان جدید فرامرز همان نقش فرامرزخان کاشف‌میرزایی دوران قاجار را دارد. او نماینده‌ی آدم‌های باری به هر جهت است که برای منافعشان به سمت آزادی‌خواهی می‌روند اما دیکتاتوری درونی دارند که در موقعیتی که منافعشان را از دست رفته ببینند خود را نشان می‌دهد.

نوع دیگری از این دسته آثار براساس شخصیت‌ها و رویدادهایی واقعی و اضافه شدن

تفسیر و تخیل خود نویسنده از آنها شکل گرفته است. شخصیت‌ها افراد تاریخی جامعه هستند اما داستانشان ساختگی است. در این متون دیگر نگرش ذهنی و روحی، روانشناسی‌گرایی و درهم‌ریختگی زمانی وجود ندارد و رویدادها به شکل عینی به تصویر کشیده شده‌اند. ***داستانِ دور و دراز و فراموش نشدنی و...*** (محمد چرمشیر، ۱۳۸۴) و ***باغ شب‌نمای ما*** (اکبر رادی، ۱۳۷۸) از این نوع هستند و خود یک تاریخ‌نگاری درون اثر دارند. راوی در هر دو اثر در حال روایت داستانی تاریخی است.

در ***داستانِ دور و دراز و فراموش نشدنی و...*** راوی در حال روایت «نمایش تاریخی انتقادی» است. در این نمایشنامه به زبان طنز موقعیت شاه و اطرافیانش مورد طعنه قرار می‌گیرد. شاه شهید ـ ناصرالدین‌شاه ـ تصمیم می‌گیرد به صورت ناشناس با ملازمینش به فرنگ برود تا جایزه‌ی ادبی ابوالقاسم فردوسی را برای خود بگیرد. درواقع «شاه» به دنبال هویتی جعلی است که آن را از «افراد جامعه» می‌گیرد. شخصیت‌ها در طول اثر مدام تلاش می‌کنند هدایت خود را از دست راوی دربیاورند. در نهایت هدایت شخصیت‌ها از دست راوی داستان درمی‌رود و به دست شاه می‌افتد. شاه به کسوت راوی درمی‌آید، اوست که با کسب هویت خودِ مردم سرنوشت آنها را به دست می‌گیرد؛ مشابه آنچه در جامعه رخ می‌دهد. این داستان اما با بازگشت به حالت آغازین و کامل نشدن هفت خانی که براساس آن پیش رفته باز می‌ماند. این امر اشاره‌ای ضمنی به گذرا بودن و پایدار نماندن این موقعیت و انتظار جایگزینی دارد.

در باغ شب‌نمای ما نیز نویسنده به شخصیت‌های واقعی و فرادست جامعه می‌پردازد، موضوع اما بر سر شنیده شدن صدای مردم جامعه است. ناصرالدین شاه در طول نمایشنامه در حال روایت اوضاع خود و مملکت برای اعتمادالدوله است تا آن را در تاریخ ثبت کند. ما داستان ناصرالدین شاه و درباریان او را به شکل عینی می‌بینیم که چگونه امورات کشور را اداره می‌کنند و با بی‌توجهی و خوش‌گذرانی و نشنیدن صدای افراد آن جامعه قدرت خود را تحکیم می‌کنند. به باور *لوکاچ* به تصویر کشیدن طبقات بالا و پایین جامعه برای ساخت تصویری از کلیت زندگی الزامی است، اما در نهایت این جهت‌گیری هنرمند است که معنا و همچنین تاریخ مردمی را می‌سازد. به این ترتیب در این آثار نیز هدف از به تصویر کشیده شدن نمایندگان طبقه بالای جامعه، نشان دادن نقش مردم در پیشبرد تاریخ است.

قهرمان و جایگاه تیپیکال آن

همان‌طور که پیش‌تر درباره‌ی شخصیت در درام تاریخی از *لوکاچ* عنوان شد شخصیت دراماتیک باید مستقیماً و بی‌میانجی، شخصیتی نوعی باشد بی‌آنکه البته فردیتش را از دست بدهد (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۱۵). در این آثار هم شخصیت‌ها اغلب به صورت تیپ درآمده‌اند و تکرار شده‌اند: ارباب و نوکر، زن و مرد، مشروطه‌چی و استبدادچی، سلطان و رعیت، داروغه و گزمه و .... شخصیت‌های غالب هستند و هرکدام نماینده‌ای برای افراد متناظرشان در زمان حال. اینان تیپ‌هایی هستند که از زندگی عمومی برگرفته شده‌اند و برای هر کدام کارکردی در جامعه تعریف شده است و از این طریق موقعیت‌هایی را ایجاد می‌کنند که حقایق آن را آشکار می‌کنند. در درام تاریخی همواره نیرویی تعادل پیشین را برهم می‌زند و نظم جدیدی بنا می‌نهد. از آن‌جایی که طبق الگوی *لوکاچ* قهرمان خصلت تیپیکال و نوعی دارد و نماینده‌ی نیروی اجتماعی است، این نظم جدید توسط او ایجاد می‌شود. این قهرمان تزئینی و رمانتیک نیست بلکه نماینده‌ی مهم‌ترین ویژگی‌های دوران است و شور و هدفمندی او با جنبش تاریخی دوران تطابق دارد. «پدر» از مهم‌ترین تیپ‌های این آثار است. ویژگی تیپیکال اوست

که به شکل قانون ماجرا را پیش می‌برد و حتی اوست که شاید امکان نفوذ هوایی تازه را به خانه ـ که جایگاه نمادین مهمی دارد ـ می‌دهد. حضور این تیپ به مثابه کانون قدرت به پیدایی شبکه‌ای از مقاومت هم می‌انجامد که معمولا خود را در تیپ روشنفکر آرمان خواه متجلی می‌کند.

در **شب سیزدهم** (حمید امجد، ۱۳۸۰) آقابالا خان پدر خانواده درصدد شوهر دادن دختر خود زرینه است. او بدون مشورت با دخترش و حتی بدون اینکه عروس و داماد همدیگر را ببینند، با پدر داماد قرار گذاشته است تا شب مراسم نامزدی برگزار شود. داماد، کامران‌میرزا، شاگرد دارالفنون است و متجدد. او خواهان دیدن عروس قبل مراسم است و در راستای خواسته خود با مبدل پوشی به مراسم وارد می‌شود. او نماینده‌ی نیرویی اجتماعی است که خواهان مطالبه‌ی حق خویش است. قرار گرفتن این موقعیت به موازات جریان شلوغی‌های بیرون از این خانه موجب معنادار شدن آن شده است.

برای فهم بهتر رویکرد واقع‌گرایانه باید به یک عنصر مشترک در این آثار اشاره کرد: مکانی که نماد سرزمین است و در قالب خانه یا زمین پدیدار می‌شود. در دو اثر **شیش‌وبش** (محمد چرمشیر، ۱۳۸۱) و ***پستوخانه*** (حمید امجد، ۱۳۷۸) ماجرا بر سر تصرف «زمین»ی با ارزش است. در **شیش‌وبش** اختلاف دو همسایه ـ یزدی و صحاف ـ بر سر دکانی، توسط داروغه که نماینده‌ی طبقه‌ی «بالا»ست دامن زده می‌شود، اما در نهایت کنار هم قرار گرفتن آن دو از طریق عشق بین دختر یزدی و پسر صحاف رمز رسیدن به منافع مشترک آنها می‌شود. لزوم اتحاد رمز باز شدن گره‌ی این ماجراست. در این اثر حفظ این مکان با ارزش می‌تواند اشاره‌ای ضمنی به حفظ خانه‌ای بزرگ‌تر، وطن باشد، که افراد آن را با هم آشتی داده و امکان گفت‌وگو و شنیده شدن به آنها می‌دهد. چنین است که آنها در نهایت داروغه را که نماینده‌ی طبقه‌ی بالاست از ماجرا بیرون می‌کنند و خود اختیارشان را به دست می‌گیرند.

در ***پستوخانه*** سه برادر درصدد رقابت برای به دست آوردن دختر عموی خود، آزاده هستند که زمینی با ارزش به او ارث رسیده است. برادر بزرگ تاجر، برادر وسطی داروغه و برادر کوچک شاعر است؛ هر سه اما منفعت‌طلب و مزدور. در این اثر به هر سه برادر به نمایندگی از طبقه‌ی «بالا» طعنه زده شده است. برادر تاجر با اینکه ثروتمند است، خسیس است و نسبت به زیردستانش بدرفتار. برادر داروغه توسط مردم «میرغضب» خوانده می‌شود برادر شاعر مجیزگوی شاه است. آنان در این راه به ترفندهایی متوسل می‌شوند اما در نهایت نیتشان توسط نوکرانشان برملا می‌شود و از آن زمین رانده می‌شوند. همبستگی، مشارکت، عدم انفعال در اعمال افرادی که در این خانه در حاشیه هستند و به تبع آن در جامعه، مفاهیم غالب اثر است. اما آنان در نهایت «ارباب خودشان می‌شوند و نوکر خودشان».

«آزادگی» ویژگی عمده بالقوه موجود در شخصیت‌هایی است که در این آثار تغییر را رقم می‌زنند. با قرار گرفتن در این موقعیت تازه شاید این «ضرورت اجتماعی» است که این ویژگی را در آنان به فعل درمی‌آورد. همین ضرورت است که در این موقعیت جدید در ***پستوخانه*** الماس و دیگر نوکران را وامی‌دارد تا خود را از بندگی برهانند. می‌شود این وجه را در سطحی وسیع‌تر به انگیزه‌ای اجتماعی در سطح جامعه تعمیم داد. «ضرورتی که هم از تغییرات درونی و هم بیرونی ناشی می‌شود» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۲۱۲).

نقش تیپیکال زنان

در بخش مهمی از یافته‌های پژوهش نظیر ***ندبه*** (بیضایی، ۱۳۸۲)، ***شهادت‌خوانی***

قدمشاد مطرب در تهران (رحمانیان، ۱۳۸۴)، ***شب هزار و یکم*** (بیضایی، ۱۳۸۲) و ***کبوتری ناگهان*** (چرمشیر، ۱۳۸۴) زن شخصیتی تیپیکال دارد و به تمامی زنان آن دوران تاریخی را نمایندگی می‌کند.

شخصیت اصلی ***ندبه*** زینب است که وجودش به عنوان شخصیت اصلی در بازنمایی آن دوران بر تقابل‌های تاریخی بر محور زن تاکید دارد. مسائل مشروطه و همچنین حوادث کربلا از طریق تشابه اسم‌ها با داستان در پیوند است و شخصیت‌ها مفاهیمی چون حُرّیت را طرح می‌کنند. در روایت *بیضایی*، قهرمان زن داستان در نهایت به میان میدان مبارزه می‌رود و نفی استبداد را فریاد می‌زند. او می‌رود تا سرنوشت دیگری را رقم بزند و صدای خود و دیگر زنان را به گوش‌ها برساند.

ندبه با به چالش کشیدن روایتی سنتی، برداشت و تفسیری دموکراتیک از آن طلب می‌کند و با وارد کردن شخصیت‌های آشنای مذهبی به امروز و رویدادها و وضعیت روز جامعه، در مفاهیم و باورهای رایج شکاف ایجاد می‌کند و آنان را مورد پرسش قرار می‌دهد. آزادگی عاشورا در روایت *بیضایی* در زدودن استبداد جامعه‌ی امروز تعبیر متفاوتی پیدا می‌کند. مردمی که باید در کنار هم قرار گیرند و آزادگی را در نپذیرفتن پایمال شدن حق یکایک افراد آن ببینند.

در ***شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب در تهران***، عالمتاج به دنبال دسته‌ای زن تعزیه‌خوان می‌گردد و نوکرانش خولی و میرپنجه را مأمور یافتن آنها می‌کند، اما همچون موردی یافت نمی‌شود. با یافته نشدن تعزیه‌خوان زن، نوکران ناامید به دسته‌ای زن مطرب رو می‌آورند که به اجرای آن بپردازند. در نهایت تعزیه موردنظر گروه کامل نمی‌شود اما این زنان خود به شخصیت‌های تعزیه مانند می‌شوند که به ناحق کشته خواهند شد و به «شهادت‌خوانی» می‌پردازند. در پایان اثر متقابلاً به شکل معناداری شلوغی‌های بیرون خانه به درون کشیده می‌شود و عالمتاج از ناامیدی این عدم تغییر به مرگ تن می‌دهد.

در این اثر باورهای جامعه از طریق اجرای تعزیه توسط دسته‌ای مطرب به چالش کشیده می‌شود. برداشت کثرت‌گرا و فردی از دین در این‌جا هم دیده می‌شود. مذهب که تا پیش از آن براساس سازش با مردسالاری بوده در اینجا از آن منفک می‌شود و ساختار جدیدی می‌یابد و در پایان این معنا شکل می‌گیرد که آزادگی لزوماً از طریق برداشت مذهبی واحد به وقوع نخواهد پیوست.

در ***کبوتری ناگهان*** در «خانه»ای که ارث پدری نزهت جهان است به او خیانت شده است. فروغ‌حشام همسر او از فاحشه‌ای به نام صنم‌رشتی فرزندی به دنیا آورده درحالی‌که نزهت‌جهان بچه‌دار نمی‌شود. او در شبی بارانی در پی گرفتن تصمیمی است و در این میان از مادرش و پدر مشروطه‌خواهش یاد می‌کند. او در پی تربیت نسلی است که این استبداد را از میان بردارد. در متن آمده: «نزهت‌جهان: کاش همین بود. کاش همین بود «شاتوبریان» پر بود در قیل و قال این اندرونی‌ها. آن وقت ما زن‌ها، مردانی بر خشت می‌انداختیم بی‌این همه ننگ و عار...» (چرمشیر، ۱۳۹۴: ۱۳).

عدم سازش و برابری‌خواهی میراثی است که نزهت‌جهان از پدر مشروطه‌خواهش به ارث برده است و آن را به نسل بعد وعده می‌دهد. او بنایی را پی‌می‌ریزد که از خانواده آغاز می‌گردد و به تغییر در سطح اجتماع منجر می‌شود.

در ***شب هزار و یکم*** در بخش سوم، روشنک با برگزاری آیین مرگ خرافات را از خانه می‌زداید و نظمی نو را براساس اندیشه پدید می‌آورد که آن را گسترش هم خواهد داد. لزوم

آگاهی و شناخت حق خود و مطالبه‌ی آن مشخصه‌ی این اثر و دیگر آثار ماست. جریانی که از مشروطه آغاز شده و پیوندی مستقیم با زندگی اجتماعی حال دارد. مطالبه‌ای که در این دوران نه با شمشیر بلکه با آگاهی صورت خواهد گرفت.

نتیجه‌گیری

جریان قاجارگرایی با بازخوانی تاریخ دوران، سبب معطوف کردن توجه مخاطب امروز به تاریخ و هویت پیشین و در نتیجه آگاهی از نقش خود به عنوان مردم در تاریخ می‌شود. اشاره گردید که *لوکاچ* درام تاریخی را بستری برای انعکاس ویژگی‌های تاریخی دوران‌های مختلف می‌دانست. در بررسی آثار مورد پژوهش ملاحظه گردید که علاوه بر وجود شباهت‌ها، تفاوت‌هایی نیز مشهود است. اگرچه این آثار با وجود مضامین غالباً مشترک گاهی امیدوارانه می‌نمودند و گاهی ناامیدانه می‌نگریستند، اما همواره در فرایند تکثرگرایی و مفاهیم منشعب از آن در یک نقطه به هم می‌رسیدند. آن‌جا که آزادی، برابری و برادری، یعنی همان شعارهای مشروطه مطرح بود. هرچند تفاوت این سه مفهوم در دوره‌ی معاصر و قاجار، به قول *لوکاچ* نابهنگامی این آثار را معنا می‌ساخت. به این ترتیب دیدیم که ادبیات نمایشی در زمان حال چگونه از دوره‌های تاریخی به عنوان یک استراتژی برای ساخت و تعریف آرمان‌های امروزش استفاده می‌کند. شایان ذکر است که بعد از دوره‌ی بررسی شده موج «قاجارگرایی» در نمایش ایرانی فروکش کرد. علت این زوال را می‌توان براساس همان بصیرت‌های جامعه‌شناسی هنر در تحولات سیاسی و اجتماعی معاصر جست‌وجو کرد.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند. (۱۳۹۷ الف) ***ایران بین دو انقلاب***، احمد گل‌محمدی محمدابراهیم فتاحی، چاپ بیست و هفتم، نشر نی، تهران.

ـ آبراهامیان، یرواند. (۱۳۹۷ ب) ***تاریخ ایران مدرن***، محمدابراهیم فتاحی، چاپ هجدهم، نشر نی، تهران.

ـ امجد، حمید. (۱۳۹۱) ***شب سیزدهم***، چاپ سوم، نشر نیلا، تهران.

ـ امجد، حمید. (۱۳۹۳) ***پستوخانه***، چاپ سوم، نشر نیلا، تهران.

ـ بشیریه، حسین. (۱۳۹۷) ***دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران (دوره جمهوری اسلامی)***، چاپ هشتم، نشر نگاه معاصر، تهران.

ـ بهیان، شاپور. نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۹) ***نقد کتاب رمان تاریخی لوکاچ***، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۵۰، ۱۱۳–۱۰۹.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۵ الف) ***ندبه***، چاپ پنجم، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۵ ب) ***شب هزار و یکم***، چاپ ششم، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران.

ـ ثمینی، نغمه. (۱۳۹۵) ***خواب در فنجان خالی***، چاپ سوم، نشر نی، تهران.

ـ چرم‌شیر، محمد. (۱۳۹۲) ***شیش و بش***، چاپ چهارم، نشر نیلا، تهران.

ـ چرم‌شیر، محمد. (۱۳۹۳) ***داستان دور و دراز و فراموش‌نشدنی و سراسر پند و اندرز سفر سلطان ابن سلطان و خاقان ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک***، چاپ دوم، نشر نیلا، تهران.

ـ چرم‌شیر، محمد. (۱۳۹۴) ***کبوتری ناگهان***، چاپ پنجم، نشر نیلا، تهران.

ـ حاتمی، امیرحسین. (۱۳۹۸) ***تحلیل و بررسی بازنمایی تاریخ اجتماعی در رمان تاریخی بر مبنای دیدگاه جورج لوکاچ***، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۴، شماره ۱، ۶۷–۳۵.

ـ رادی، اکبر. (۱۳۹۲) ***باغ شب‌نمای ما***، چاپ سوم، نشر قطره، تهران.

ـ رحمانیان، محمد. (۱۳۹۲) ***شهادتخوانیِ قدمشادِ مطرب در طهران***، چاپ دوم، نشر نیلا، تهران.

ـ رضایی‌راد، محمد. (۱۳۸۶) ***گزارش خواب***، چاپ اول، نشر نی، تهران.

ـ قلی‌پور، علی. (۱۳۹۰) ***خواب در بیداری***، فصلنامه نمایشنامه، شماره یک، ۲۹–۲۷.

ـ لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۴) ***جامعه‌شناسی رمان***، محمد جعفر پوینده، نشر تجربه، تهران.

ـ لوکاچ، گئورگ و دیگران (۱۳۷۷) ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، محمدجعفر پوینده، نشر نقش جهان، تهران.

ـ لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۸) ***رمان تاریخی***، شاپور بهیان، چاپ اول، نشر اختران، تهران.

ـ لیشتهایم، جرج. (۱۳۵۱) ***لوکاچ***، بهزاد باشی، نشر امیرکبیر، تهران.

ـ هینیک، ناتالی. (۱۳۹۷) ***جامعه‌شناسی هنر***، عبدالحسین نیک گهر، نشر آگه، تهران.

ضمیمه

مروری بر رویکردهای جایگزین برای الگوی کلاسیک حضور صحنه‌ای در هنرهای نمایشی[1]

نویسنده: سارا پینی
استاد دانشگاه مکوایر[2]

مترجم: سعید اسدی

چکیده

حضورِ صحنه‌ای[۳] در سنت‌های تئاتری، در آنچه که «الگوی کلاسیک حضور» نامیده می‌شود، به‌طور کلی به‌عنوان توانایی بازیگر منفرد برای مسحور کردن مخاطب درک می‌شود (شرمن، ۲۰۱۶). مطابق چنین الگویی، حضور به‌عنوان مزیت و ویژگی برتر اجراگر ماهر، ناشی از کاریزمای ذاتی و رژیم‌های آموزشی او پنداشته می‌شود. حضور در صحنه چه به‌مثابه نوعی نیروی ذاتی، چه به‌عنوان عملی ماهرانه توصیف شود، اجراگر اشغال‌کننده‌ی موقعیت قدرت خواهَد بود و مخاطبان به‌عنوان گیرندگانی صرف، بدون اختیار عمل می‌کنند. آیا **حضور**[۴] دارای کیفیت زیبایی ذاتی است یا بهتر بگوییم حالتی ذهنی است که هم مخاطب و هم بازیگر می‌توانند آن را به اشتراک بگذارند و تجربه کنند؟ برخی از محققان معتقدند که حس حضور صحنه‌ای از تعامل با مخاطب و زمینه[۵] به‌وجود می‌آید و مخاطبان و اجراگران با حضور توأمانِ فوق‌العاده‌ی خود، رویداد اجرا را تشکیل می‌دهند (زاریلی ۲۰۰۹، ۲۰۱۲؛ فیشر ـ لیخته، ۲۰۱۲) و برخی دیگر ادعا می‌کنند مخاطبان و اجراگران مسئولیتی برابر در شکل‌گیری ادراک از اجرا دارند (هایم، ۲۰۱۶). از طریق تحلیل انتقادی از ادبیات موجود، این کار چهارچوبی بوم‌شناختی برای مطالعه حضور صحنه‌ای فراهم می‌کند. با دور شدن از الگوی کلاسیک، جهت‌های محتمل روش‌شناختی بیشتری برای درک جامع‌تر از پدیده‌ی حضور صحنه‌ای پیشنهاد داده می‌شود.

واژگان کلیدی: حضور صحنه‌ای، تمرین تئاتری، هنرهای نمایشی، زیست بوم‌شناسی‌شناختی[۶]، پدیدارشناسی بازیگری

درآمد

حضور صحنه‌ای (حضور در صحنه) موضوعی است که در ادبیات [نظری] و تاریخ تئاتر بسیار مورد بحث قرار گرفته است و معمولاً در میان هنرمندان هنرهای نمایشی به مثابه «معما[۷]ی نهایی بازیگری» (ترنوس ۲۰۱۴: ۶۴) یا «عالی‌ترین ویژگی برای یک بازیگر» پنداشته می‌شود (گودال، ۲۰۰۸: ۱۷). تعاریف موجود میان کیفیت رازوارانه[۸] و «ناملموس و نامشهود»[۹] بازیگر و «مهم‌ترین آفرینش بازیگر» و «مهم‌ترین کنش تعاملی در تئاتر» در نوسان است (ترنوس ۲۰۱۴: ۶۵ـ۶۴). به دلیل داشتن ماهیت چندوجهی و چندبعدی، «ثابت شده است که حضور صحنه‌ای به میزان قابل‌توجهی در برابر دانش‌پژوهی مقاوم است» (شرمن، ۲۰۱۶: ۵). جین گودال[۱۰]، پژوهش‌گر اجرا، در کتاب خود *حضور صحنه‌ای* (۲۰۰۸) اشاره می‌کند که چگونه پدیده‌ی حضور صحنه‌ای ذاتاً دگرگونی‌پذیر و پویاست و در نهایت به‌عنوان محصولی از ساخت اجتماعی قابل شناسایی است که با پیشرفت اندیشه‌های مختلف زیبایی‌شناختی، علمی و سیاسی در طول زمان شکل گرفته است. در سنت تئاتر غربی، این ویژگی معمایی غرق در رمز و راز است و با تصوراتی گسترده احاطه شده است. برای درک جنبه‌های مختلف حضور صحنه‌ای، من با بررسی چگونگی تبدیل شدن آن به چنین کیفیت غیرقابل توصیف و فریبنده‌ای آغاز می‌کنم. در این مقاله برخی از مهم‌ترین تفاسیر پدیده‌ی حضور صحنه‌ای مورد بحث قرار گرفته است، درحالی‌که جهت‌های روش‌شناختی احتمالی آینده را برای مطالعه حضور صحنه‌ای در سراسر هنرهای نمایشی پیشنهاد می‌دهد. بخش بعدی مقاله نشان‌دهنده‌ی تکامل برخی از معانی متفاوت در فرهنگ و سنت نمایشی غربی است که به مفهوم حضور صحنه‌ای پیوست شده است.

پیوستگی خطرناک: حضور صحنه‌ای و جذابیت کاریزماتیک

از فرهنگ عامه گرفته تا گفتمان آکادمیک، بی‌تردید یکی از مهم‌ترین اشتراکات، همبسته انگاشتن حضور صحنه‌ای با کاریزما[۱۱] است. ما عادت کرده‌ایم فکر کنیم «**حضور** متعلق به بازیگرانی است که نمی‌توانیم از آنها چشم برداریم و ما را میخکوب و جذب خود می‌کنند؛ کسانی که پرکشش، مسحورکننده و کاریزماتیک هستند» (ترنوس ۲۰۱۴: ۶۴). همان‌طور که مک آلیستر ـ ویل[۱۲] تأکید می‌کند، در میان بازیگران و اجراگران حرفه‌ای، واژه‌ی «کاریزما» اغلب به جای «حضور» به کار می‌رود (مک آلیستر ـ ویل ۲۰۱۶: ۴۴۹). پژوهش‌گران اجرا که با پدیده‌ی حضور صحنه‌ای رویارو می‌شوند، بر معضلی تأکید کرده‌اند که در نتیجه‌ی همبسته دانستن آن با حسِ کاریزما حاصل می‌شود. از خلال تجزیه و تحلیل آنها در روش‌شناسی‌های متفاوت، از تجزیَه و تحلیل ادبی و تاریخی (روچ ۲۰۰۷؛ گودال ۲۰۰۸) گرفته تا نظریه‌ی فلسفی و انتقادی (پاور، ۲۰۰۸) و پدیدارشناسی بازیگری[۱۳] (زاریلی، ۲۰۰۹، ۲۰۱۲) و اخلاق توجه[۱۴] (شرمن، ۲۰۱۶)، ارتباط مسئله‌دار «**حضور**» با کاریزمای شخصی در همه گزارش‌هایَ مربوطه برجسته شده است. به گفته پاور[۱۵]، حالتِ «**حضور**» شامل احساس منزلت[۱۶] یا اقتدار[۱۷] است، اما همچنین دارای کیفیتی انتزاعی است وَ بیش از حد معمول برجسته به نظر می‌آید (پاور، ۲۰۰۸: ۴۷). این ایده با مفهوم کاریزمای ماکس وبر[۱۸] همسو است: «**ویژگی خاصی از یک شخصیت فردی، که به موجب آن او از مردمان عادی جدا می‌شود و چنان با او برخورد می‌شود که گویی دارای قدرت‌ها یا ویژگی‌های ماوراالطبیعه، فوق بشری یا دستکم به طور خاص استثنایی است» (وبر [۳۵۸-۹] نقل شده در شرمن ۲۰۱۶: ۳)**. (تأکید از نویسنده است) این برداشت ریشه‌ای عمیق در فهم غربی از مفهوم حضور دارد و تناظر

مستقیم آن را می‌توان در فرهنگ واژگان انگلیسی آکسفورد یافت، جایی که حضور صحنه‌ای به‌عنوان «توانایی معطوف ساختن توجه مخاطب تئاتر به واسطه‌ی تأثیرگذار بودن رفتار یا ظاهر فرد» تعریف می‌شود». همان‌طور که گودال متذکر می‌شود، یکی از مسائلی که در پس این تصور نهفته این است که حتی اگر «حضور ممکن است عالی‌ترین ویژگی یک اجراگر باشد، اما فریبِ کاریزما، این ایده‌ی نیرنگ‌بازانه را در خود دارد که این امر را ویژگی عالی «انسان» بپنداریم» (گودال، ۲۰۰۸: ۵۱).

آنچه این دیدگاه را مشکل‌ساز می‌کند این واقعیت است که با پیوند دادن کار بازیگر با شخصیت او، نه تنها حضور صحنه‌ای به‌عنوان «قدرت رازواره‌ی هنر بازیگر» بازنگری می‌شود (زاریلی، ۲۰۱۲: ۱۲۳) بلکه درک ایدئولوژیک مدرنی که زیربنای «کیش فرد [یا شخصیت]» است، تثبیت و ماندگار می‌شود (گودال، ۲۰۰۸: ۱۲). چه معنایی زیربنای این ایده را می‌سازد که حضور صحنه‌ای اجراگر با ایده‌ی کیفیت ذاتی او همبسته است؟ و چگونه ایده‌ی حضور با جذابیتِ رازآمیز عجین شده است؟ بخش‌های زیر نمایی کلی از برخی شعارهای رایج را ارائه می‌دهدَ که مفهوم حضور را بیان می‌کنند.

تاریخچه‌ی مختصر یک مفهوم چندوجهی: الگوی کلاسیک حضور

گودال (۲۰۰۸) با استقبال از رویکردی تاریخی در تحلیل اجراگر، متفاوت از دیدگاه نیژینسکی[۱۹]، مسمر[۲۰]، هیتلر[۲۱] و باب دیلن[۲۲]، تنها چند مورد مختلف از شیوه‌های سخن و فنون آفرینش را بیان می‌کند که تکامل ایده‌ی حضور را در زمینه‌های گوناگون تاریخی شکل داده است. او برای بیان چیستی این مفهوم، از بازسازی ریشه‌ها و معانی پیشامدرنِ حضور، مشتق شده از لاتین praesentiă، به معنای رویدادهای حاضر، آغاز می‌کند. این اصطلاح همچنین به دو معنای ضمنی دیگر، **توانش**[۲۳] یا **قدرت**[۲۴] و ***جلوه‌ی ظاهری***[۲۵] نیز دلالت می‌کند که به مفهوم **تجلی**[۲۶] (یا **ظهور**) پیوسته است. در تحلیل گودال، یکی از نخستین کاربردهای اصطلاح «حضور» با عشای ربانی مرتبط است که «نمادین‌سازی حضور مسیح است، زمانی که او دیگر اینجا نیست» (گودال، ۲۰۰۸: ۸). گودال انشقاقی از معنای حضور در دوره رنسانس را ترسیم می‌کند که از این منظر ایده‌ی حضور دارای ویژگی دوگانه‌ای می‌شود: «هم حضور ربانی[۲۷] و ملکوتی وجود دارد هم حضوری دنیوی[۲۸]» (گودال، ۲۰۰۸: ۸). به عقیده گودال، ایده‌ی حضوری را که در هسته‌ی اصلی تئاتر غربی قرار دارد می‌توان در این دو گونه از حضور انسانی جستجو کرد. از یک سو «[گونه‌ای از انسان] نجیب زاده‌ی تحصیلکرده‌ی کلاسیک قابل شناسایی با آداب و سلوک و گفتار»ی وجود دارد (گودال، ۲۰۰۸: ۸) و از سوی دیگر «گونه‌ی سحرآمیز[۲۹] (هرمتیک) انسان آرمانی» (گودال، ۲۰۰۸: ۸) که در آن ساحر، از طریق رابطه‌ی ممتاز خود با قدرتی که از کائنات می‌گیرد، یگانه حاملِ نیروهای متافیزیکی است. تصویر ساحر به‌عنوان استعاره‌ای قدرتمند برای توصیف توانایی بازیگر در جلب توجه مخاطب در کار اولین تریبل[۳۰] پژوهش‌گر دوران آغازین عصر مدرن نیز یافت می‌شود. تریبل در کتاب اخیر خود *بازیگران آغاز عصر مدرن و تئاتر شکسپیر: اندیشیدن با بدن* (۲۰۱۷) بر این ایده تأکید می‌کند که در اواخرِ رنسانس، اعتقاد بر این بود که بازیگر از طریق اجرای حرکات معنی‌دار، قدرت فوق‌العاده‌ای برای مسحور کردن مخاطب دارد. وی اظهار می‌دارد که «در نمایشنامه‌های مدرن اولیه [...] توانایی بازیگر ماهر یا سخنور به جادوگری تشبیه می‌شود» (تریبل، ۲۰۱۷: ۲۵). تریبل از یکی از متون اولیه مدرن نقل می‌کند که چگونه نویسنده توانایی بازیگرِ ماهر را در توانایی جلب توجه مخاطب به او توصیف می‌کند: «در تئاتری پر از تماشاگر بنشینید،

در زمانی که بازیگر در مرکز [صحنه] قرار دارد، شما فکر خواهید کرد که خطوط بسیاری از پیرامون گوش‌ها [به سوی او] کشیده شده است». (جان وبستر «بازیگر عالی» (۱۶۱۵) به نقل از تریبل، ۲۰۱۷، ۲۵).

چنانکه تریبل اشاره می‌کند، توانایی تولید حرکتی «قابل توجه» یا معنی دار از طریق بدن مدیریت شده شبیه جادوگری است و یادآور این نکته است که راز کار بازیگر و جادوگر در [چگونگی] مدیریت و هدایت توجه و تأثیرگذاری است. تصور می‌شود این بازیگر چشم‌ها، گوش‌ها و توجه مخاطب را به خود جلب کرده و آنها را از طریق اتصالی نامرئی هدایت می‌کند (تریبل، ۲۰۱۷: ۲۵).

این دیدگاه که حضور صحنه‌ای را از امتیازات اجراگر و توانایی او در هدایت تمرکز و توجه مخاطب می‌داند، دقیقاً همان چیزی است که جون فولی شرمن[۳۱] آن را «الگوی کلاسیک حضور» توصیف می‌کند (شرمن، ۲۰۱۶). از نظر وی نسخه‌ی کلاسیک به «احساس درک چیزی در مورد اجراگر و حقیقتی منحصربه‌فرد درباره‌ی او که توسط صحنه بزرگنمایی می‌شود» اشاره دارد (شرمن، ۲۰۱۶: ۲). این نمای کلاسیک از حضور صحنه‌ای از چندین وجه تشکیل شده است و بخش‌های زیر برخی از عناصر مشترک این دیدگاه را نشان می‌دهند.

انرژی تابناک: حضور هاله‌مند[۳۲] اجراگر

دیدگاهی متعارف درباره حضور صحنه‌ای، به معنای کلاسیک آن، مفهوم هاله را دربرمی‌گیرد. همان‌طور که گودال توصیف می‌کند، افراد کاریزماتیک و اجراگران تصور می‌کنند زمانی که **حضور** دارند: «یک میدان انرژی در فضا و زمان نیز در اطراف آنها گسترش می‌یابد، بنابراین شما می‌توانید آمدن آنها را از پیش احساس کنید، یا اینکه پس از رفتنشان نیز احساس کنید که پیش از این اینجا بوده‌اند» (گودال، ۲۰۰۸: ۸ـ۷). اجراپژوهانی که با پدیده‌ی حضور صحنه‌ای در تئاتر سروکار دارند (گودال ۲۰۰۸؛ روچ ۲۰۰۷؛ پاور ۲۰۰۸؛ شرمن ۲۰۱۶) همگی به گونه‌ای به بزرگنمایی‌شدگی حضور هاله‌مند (فرهمند) اجراگر در معنای کلاسیک آن اشاره کرده‌اند. این امر می‌تواند از خلال شهرت یا اعتبار بازیگر با اشاره به برداشتی از «هاله»[۳۳] در ارتباط با تعریف والتر بنیامین[۳۴] ساخته شود. این نوع «هاله» عمدتا زمینه در برداشت‌هایی کنونی و پیشینی دارد که اشتهار یک بازیگر یا یک اثر هنری را دربرمی‌گیرد. دومین راه تجلی حضور هاله‌مند عمل در اجراست، جایی که حضور بازیگر، به همان اندازه که او با روش خود با مخاطَبانش روبرو می‌شود و توجه آنها را به خود جلب می‌کند، می‌تواند از طریق دستکاری او در فضا و مواد، از جمله بدن و حالت پیکره‌ی او ساخته شود (پاور، ۲۰۰۸: ۴۹). همان‌طور که کورمک پاور[۳۵] تأکید می‌کند، غالباً در گفتمان هنری مفهوم هاله مؤلفه‌ای معنوی انگاشته می‌شود که به‌عنوان میدانی از انرژی ادراک می‌شود که پیرامون بدن را فراگرفته است (پاور، ۲۰۰۸: ۵۰).

وحدت اضداد[۳۶]: تجسم کیفیت‌های متضاد

به گفته گودال، از آغاز مدرنیته در اروپا و امریکا، **حضور** با مکتب فردگرایی مرتبط بوده است، جایی که دلالت‌های ضمنی نمادین و مذهبی حضور مسیحی در مفهوم کلی‌تری در «قدرت ساکن»[۳۷] و حالت «من هستم»[۳۸] مستحیل شده است و زبانی که برای توصیف آن استفاده می‌شود از فرهنگ واژگان و بانک‌های تصاویر علوم پویا[۳۹] آغاز می‌شود (گودال، ۲۰۰۸: ۱۲).

ایده‌ی حضور با قدرتی درخشان همراه شد که از امر طبیعی فراتر رفته و فرد را به سطح بالاتری سوق می‌دهد؛ ویژگی که پیش از این تنها برای موجودات فراانسانی مانند خدایان و پادشاهان، ارواح و فرشتگان محفوظ بود. گودال اظهار می‌کند که در رنسانس متأخر، [حضور] و مفاهیم آن دچار انشقاق شد: «هم حضور ربانی و ملکوتی[۴۰] وجود دارد و هم حضوری دنیوی[۴۱]» (گودال، ۲۰۰۸: ۸). به گفته گودال، این دو گونه حضور الهی و دنیوی انسان همان چیزی است که در هسته‌ی اصلی تئاتر غربی قرار دارد و کمتر در حضور صحنه‌ای نمایانده شده است. گودال توضیح می‌دهد که چگونه این حضور «دنیوی» مربوط به «رژیم‌های آموزش و مهارت فنی مانند شیوه سخنوری و فنون گفتار، رفتار، زیبایی‌شناسی ژست و بیان چهره» می‌شود، درحالی‌که حضور «الهی» یا اخروی «در ویژگی‌های مرموزتر جذبه مغناطیسی و مسحوریتی بیان می‌شود که در احساس قدرت درونی که به بیرون ساطع می‌شود نمود می‌یابد» (گودال، ۲۰۰۸: ۸). این دو گونه از حضور در دوره‌ی مدرن نیز تداوم داشته‌اند و از این منظر دو جنبه مختلف با هم درآمیخته شده‌اند: آموزش تئاتر و احساس قدرتِ درونی که به بیرون تابانده می‌شود و با واژگانی مانند تشعشع، الکتریسته، کشش مغناطیس و خواب مصنوعی که از علوم دوران مدرن وام گرفته شده است مرتبطند و همراه با جادو و عرفان مترادف با مفهوم «حضور» می‌شوند.

از این ترکیب هنر و علم، حضور به‌عنوان توانایی اجراگریِ ماهرانه در ایجاد حس تحول و دگردیسی فهمیده می‌شود. گودال با تأملی در کیفیت حضورَ و جوهره‌ی ذاتی دوگانه‌اش، تحلیل خود را به پایان می‌رساند. از نظر او، عمل اجرا، وجود هسته‌ای هستی‌شناختی[۴۲] و همچنین این واقعیت را نشان می‌دهد که حضور غالباً با ناسازه‌ای[۴۳] همراه است و مجموعه‌ای از موارد متخالف[۴۴] را دربرمی‌گیرد و به نظر می‌رسد کسی که آن را مجسم می‌کند نقطه‌ی همگرایی[۴۵] برای این نیروهای ناهمخوان است. یک کیمیاگر نیز «وحدت اضداد» را به‌عنوان یک نقطه‌ی دگرگون‌ساز که از طریق آن تحول رخ می‌دهد، درک می‌کرده است» (گودال، ۲۰۰۸: ۱۸۸).

این ایده‌ی حضور به‌عنوان تجسم نیروهای مخالف همان چیزی است که جوزف روچ[۴۶] تئاترپژوه آن را «قدرت تجسم ظاهراً بدون زحمت و همزمان ویژگی‌های متناقض» توصیف می‌کند (روچ، ۲۰۰۷: ۸). بنابر اعتقاد روچ، حضور صحنه‌ای با اصطلاح «تأثیر «آن»»[۴۷] مرتبط است؛ نوعی جذابیت که افراد خاصی بدون زور و زحمت از آن استفاده می‌کنند. این جذابیت با ترکیبی از ویژگی‌های متقابل منحصربه‌فرد مانند «قدرت و آسیب‌پذیری» مشخص می‌شود (روچ، ۲۰۰۷: ۸). فرد خوشبخت کسی است که دارای چنین همگرایی مساعدی است که حائز وجود «آن»، به مثابه «حضور»، اطلاق می‌شود. به گفته روچ، واقعیت این است که «اجراگران شخص دیگری نیستند بلکه خودشان کاری را انجام می‌دهند که در آن همیشه شخص دیگری باشند» (روچ، ۲۰۰۷: ۹) و این به قدرت کشش مغناطیسی آنها کمک می‌کند. ماهیت این جذابیت از نظر روچ دقیقاً در «همگرایی تصادفی شخصیت و شرایط یا تلاش‌های خارق‌العاده» قرار دارد (روچ، ۲۰۰۷: ۷). چه نوع شرایط یا تلاشی در بیرونی‌سازی[۴۸] این نوع حضور دخیل است؟ برای نشان دادن این ایده که در هسته اصلی «تأثیر آن» نمایشی با قطب‌هایی خاص قرار دارد، روچ به یوجینیو باربا[۴۹] و مفهوم «پایداری»[۵۰] اَو اشاره می‌کند (روچ، ۲۰۰۷: ۸). «پایداری»[۵۱] مطابق با آنچه در تئاتر کلاسیک «contrapposto»[۵۲] نامیده می‌شود، تکنیک خاص بدن با هدف ایجاد عدم تقارن و ناهمخوانی در حرکات اندام، با هدف ایجاد خطوط بدن است. باربا می‌نویسد «از طریق «پایداری»، اجراکنندگان «حضوری کامل» را به روشی که خودشان

دارند ایجاد می‌کنند.

رابطه وزن / تعادل و تقابل بین حرکات مختلف، بهره‌برداری و ترکیب کردن مدت زمان و ریتم آنها، قادرشان می‌سازد نه تنها درک متفاوتی از حضور خود (اجراگران)، بلکه برداشت متفاوتی از زمان و مکان داشته باشند» (بارابا و ساورسه، ۲۰۰۶: ۲۲۷).

از طریق این تکنیک، اجراگر می‌تواند تنشی از بدن خود روی صحنه ایجاد کند که احساس جذبه به او بدهد. این ایده که حضور اجراگر را می‌توان با تمرین ماهرانه تقویت و دستکاری کرد، دیدگاه دیگری است که توسط الگوی کلاسیک حضور صحنه‌ای حفظ شده است: بخش بعدی نمونه‌هایی از این تصور را ارائه می‌دهد.

هنرِ ماهرانه حضور: افسون نهفته در ابداع هنری

پیشینه‌ی تمرین تئاتر با توسعه روش‌های مختلف و سیستم‌های آموزشی خاص برای توسعه حضور بازیگران تاریخچه‌ای پراکنده است. از زیامی[۵۳]، بنیانگذار تئاتر نو[۵۴] [نقل شده است] که در فوشیکادن[۵۵] در قرن پانزدهم ادعا کرد که فقط وقتی بازیگر ماهر به «گلِ افسون بی‌همتا»[۵۶] برسد، می‌تواند «**آن**» را به سطح نهایی آموزش بازیگر برساند. استانیسلاوسکی در *ساخت شخصیت* (۱۹۴۹)، دومین کتابی که سیستم وی را تشریح می‌کند، توضیح داد که چگونه بازیگر باید «جذابیت و افسون صحنه» را تقویت کند، مفهومی که با نظریه‌پردازی گروتوفسکی در مورد «بازیگر مقدس»[۵۷] که «با نظم و انضباط با آموزش جسمی و روانی شدید، [...] می‌تواند تجسم معنوی بشریت باشد» (پاور، ۲۰۰۸: ۶۳) گسترش پیدا کرد. نکته‌ی اصلی این نظریه‌پردازان و بسیاری دیگر این ایده است که حضور در صحنه را می‌توان با آموزش سخت‌کوشانه و به دست آوردن تکنیک‌های خاص تئاتر توسعه داد؛ دیدگاه خلاصه شده توسط مدیر و مربی صدا، پاتسی رودنبورگ[۵۸]: «بسیاری از مردم معتقدند این چیزی است که شما دارید یا ندارید ... [با این نظر] موافق نیستم: شما ممکن است آرایش، لباس و جلوه‌های نوری را که باعث بالا بردن اهمیت ستاره‌ها می‌شوند نداشته باشید اما می‌توانید یاد بگیرید که کاریزمای کامل خود را پیدا کنید» (رودنبورگ ۲۰۰۷، به نقل از مک‌آلیستر ـ ویل، ۲۰۱۶: ۴۴۹).

این ایده که یک اجراگر می‌تواند حضور خود را از طریق آموزش متمرکز تقویت کند، فراتر از حوزه‌ی تئاتر است و در درک مشترک ما از حضور جا افتاده است. نمونه قابل‌توجهی از این سخنان را می‌توان در محبوبیت کسب شده‌ی اخیر نویسندگانی مانند روان‌شناس اجتماعی ایمی کودی[۵۹] یافت که راهکارهای موثری برای کمک به توسعه بالقوگی کاریزماتیک ذاتی را به همگان نوید می‌دهند. کتاب او در مورد «حضور» (کودی، ۲۰۱۵)، مبتنی بر تحقیقات او در مورد زبان بدن و قدرت‌نمایی، به یک کتاب پرفروش تبدیل شده است، درحالی‌که صحبت‌های او در سخنرانی TED (کودی، ۲۰۱۲)، با ۴۷ میلیون بازدید دومین پروژه پربازدید در تاریخ TED شد.

محدودیت این تصور از حضور این است که فقط با تمرکز بر کنشگری اجراگر، از جنبه‌های تعاملی تعبیه شده در اجرا غفلت می‌کنند. دیدیم که چگونه این دیدگاه مشترک که حضور صحنه‌ای را با مفهوم کاریزما، هاله‌ی اجراگر یا تجسم کیفیت‌های مخالف و ناهمخوان مرتبط می‌کند از یک سو، با این ایده که با تمرین آموزش خاص تکنیک‌ها می‌توان حضور را افزایش داد از دیگر سو، حول کنشگری اجراگر می‌چرخد. همان‌گونه که بسیاری از اجراپژوهان (هایم، ۲۰۱۶؛ شرمن، ۲۰۱۶؛ ترنوس و فیشر لیخته ۲۰۱۲؛ زازیلی، ۲۰۰۹؛ پاور، ۲۰۰۸) برای

درک پدیده‌ی حضور بحث کرده‌اند، ما باید پدیده‌ی حضور را بیش از نیت‌ها و کنش‌های یک اجراگر بازشناسی کنیم.

قانون اساسی حضور: موضوع تعامل اجتماعی

برخی از پژوهش‌گران استدلال کرده‌اند که حضور، بیش از آنکه یک کیفیت یا مهارت باشد، ذاتاً یک رویداد اجتماعی است. کارولین‌هایم[۶۰] به تئوری تعامل اجتماعی اروین گافمن[۶۱] اشاره می‌کند تا نقشی را که تماشاگران در روند شکل‌گیری اجرا بازی می‌کنند و اینکه «افسون واقعی در تئاتر در برخورد بین بازیگران و تماشاگران رخ می‌دهد» نشان دهد (هایم، ۲۰۱۶: ۲). هلن ترنوس[۶۲] ضمن ارائه تعریفی از حضور صحنه‌ای، تأکید کرده است که «در اجرا، حضور زمانی وجود دارد که بازیگر و تماشاگر در ارتباطی تام و تمام هستند و «لحظه» هر دو را در برگرفته است و کاملاً در کنار هم حضور دارند» (ترنوس، ۲۰۱۴: ۶۵). این شناخت متقابل مخاطبان و اجراگران از حضور کامل همان چیزی است که اریکا فیشر ـ لیخته آن را «مفهوم رادیکال حضور»[۶۳] می‌نامد (فیشر ـ لیخته، ۲۰۱۲: ۱۱۲ـ۱۶). او تعریفی سه‌گانه از حضور پیشنهاد می‌کند که نخستینش «حضور ساده‌ی بدن مادی و محسوس بازیگر روی صحنه» (زاریلی، ۲۰۱۲: ۱۲۲) به معنای «مفهوم ضعیف حضور»[۶۴] است (فیشر ـ لیخته، ۲۰۰۸: ۹۴). دومین تعریف در تحلیل فیشر ـ لیخته، برخلاف مفهوم ضعیف حضور، «مفهوم قوی حضور»[۶۵]، یعنی «توانایی بازیگر در فرماندهی فضا و جلب توجه» است (زاریلی، ۲۰۱۲: ۱۲۲).

آنچه فیشر ـ لیخته به‌عنوان «مفهوم رادیکال حضور» توصیف می‌کند (فیشر ـ لیخته، ۲۰۱۲: ۱۱۲) تصوری از حضور به‌عنوان یک پدیده‌ی ذهنی و فرآیند آگاهی[۶۶] تجسم یافته است. در حقیقت چندین پژوهنده‌ی هنرهای نمایشی (فیشر ـ لیخته ۲۰۰۸؛ پاور، ۲۰۰۸؛ زاریلی، ۲۰۰۹؛ ۲۰۱۲؛ ترنوس ۲۰۱۴؛ هایم ۲۰۱۶) به این موضوع اشاره کرده‌اند که چگونه می‌توان احساس حضور در اجرا را از طریق تعامل بین بازیگران، متن و مخاطبان ایجاد کرد؛ بدین معنا که چگونه «لحظه به لحظه»، رخداد اجرا به جای تحقق یک آرمان متافیزیکی گسترش می‌یابد» (پاور، ۲۰۰۸: ۵۳). ایده‌ی پاور شبیه درک فیلیپ زاریلی[۶۷] (۲۰۱۲) از حضور است، نه به‌عنوان کیفیتی که توسط عواملی منفرد به دست می‌آید، بلکه به‌عنوان فرایندی که در میان کنشگرانِ متفاوت اجتماعی، بازیگران و تماشاگران و در یک زمینه و چهارچوب فضا ـ زمانی خاص آشکار می‌شود.

حضور توأمان اجراگران و مخاطبان در لبه‌ی ناشناختگی

زاریلی معتقد است که مخاطبان و اجراگران با حضور توأمان، مشترک و مادی (جسمانی) خود، رویداد اجرا را شکل می‌دهند. برای زاریلی «به اصطلاح حس حضور صحنه‌ای، در قلمرو فضایی ـ زمانی تجربه، تجسم و ادراک مشترک بین اجراگر(ها)، شمار اجرا و دراماتورژی آن و مخاطب آشکار می‌شود» (زاریلی، ۲۰۱۲: ۱۲۰). وی معتقد است که «حضور» فقط باید برای بازیگر به‌عنوان یک حالت نوظهور از امکان و به مثابه «حالتی از بودن / انجام دادن، جایی که آگاهی مجسم فرد کاملاً «در لبه‌ی» آنچه ممکن‌الوقوع است وجود داشته باشد» (زاریلی، ۲۰۱۲: ۱۴۷). زاریلی برای بازیگری «رویکردی قاطعانه» در نظر می‌گیرد که در آن بازیگر هنگام پاسخگویی به محیط اجرا، به طور بهینه بدن خود را در هر لحظه از اجرا درگیر می‌کند (زاریلی، ۲۰۰۹). از نظر وی «بازیگران باید خود را در موقعیت نامعینی از بودن در «لبه‌ی» ناشناختگی قرار دهند. استقرار در حالتی از نادانستگی و ناشناختگی از آنچه که در

پیش است یا ممکن است در پیش رو باشد، قرار گرفتن در مکانی است که ممکن است در زمان رهاشدگی موجب «غافلگیری»[۶۸] شود (زاریلی، ۲۰۱۲: ۱۴۷). به گفته زاریلی، این حالت «غافلگیری»، گشودگی اجراگر نسبت به فرصت‌های آشکار رویداد اجرا، دقیقاً همان چیزی است که می‌تواند مخاطب را قادر به درک حضور کند. تفسیر زاریلی از حضور به‌عنوان گشودگی ادراکی نسبت به آنچه ممکن و غیرمنتظره است، تعبیرِ سوزان جَگِر[۶۹] فیلسوف را از حضور مبتنی بر پدیدارشناسی مرلوپونتی بازگو می‌کند:

حضور امکان تحول در الگوهای آشنا، عادت یافته و اجتماعی است که از طریق آن فرد جهان را تجربه می‌کند. «در اجرا بودن» یا لحظه‌ی حضور در صحنه، به دلیل وجودِ ظرفیتِ گشودگی به آنچه که «غیر از تکرار صرف روش‌های آشنا برای ساخت تجربه است» امکان‌پذیر می‌شود. حضور داشتن مستلزم داشتن سبکی قابل تشخیص از «در جهان بودن» است، اما همچنین به قدرت تمرکز بر تکینِ لحظه‌ها، آمادگی برای تغییرات، تطابق‌ها و سازگاری با چالشِ تعامل فعال، آگاهانه و کاملاً مجسم «در لحظه بودن» نیاز دارد.(جَگِر، ۲۰۰۶، ۱۳۹).

دَرک مشابهی از این مفهوم که حضور صحنه‌ای باید با از دست دادنِ اطمینان یا احساس غافلگیری و سرگردانی میان اجراگران و مخاطبان رخ دهد، در باور شرمن (۲۰۱۶) نیز باقی می‌ماند که همانند زاریلی(۲۰۱۲ و ۲۰۰۹) از این ایده پشتیبانی می‌کند که حضور، فقط تسلط و کیفیت فردی نیست، بلکه به ارتباطی خاص میان کنشگران فعال بستگی دارد.

نظم‌بخشی به نگاه مخاطب و اخلاق توجه

با این وجود شَرمن با تأکید بر اینکه جنبه‌های اخلاقی شکل‌دهنده‌ی روابط مخاطب ـ اجراگر در جریان رخ دادن یک اجرا، با برداشت‌های قبلی نادیده گرفته شده است، دیدگاه خود را از سایر روایت‌های حضور صحنه‌ای دور می‌کند. با استناد به تحلیل خود از پدیدارشناسی مرلوپونتی[۷۰] و روش تئاتری لکوک[۷۱]، شرمن بر اخلاق توجه[۷۲] که با تماشاگر گره خورده است تمرکز می‌کند و تفاسیر پیشین حضور صحنه‌ای را نقد می‌کند. از نظر وی «همه‌ی این تفاسیر حضور صحنه‌ای، چه به‌عنوان کیفیت، تسلط و اختیار، چگونگی و حالت یا کنش صورت گرفته باشد، [هنوز] عنصری اساسی را پنهان می‌کند: حُضار.[۷۳] به طور دقیق‌تر، این نظریه‌ها تصور می‌کنند که حاضران [در اجرا] بدون اختیار هستند. حضور صحنه‌ای چه به‌عنوان گونه‌ای توانایی شخصی توصیف شود و چه حاصل آموختگی از راه تمرین و ممارست تلقی شود، باز این اجراگر است که جایگاهِ قدرت را اشغال می‌کند» (شرمن، ۲۰۱۶: ۴). شرمن با ارجاع به تفسیر زاریلی، استدلال می‌کَند که روایت‌های موجود به حفظ ایدئولوژی مسلطی یاری می‌رساند که اجراگران و مخاطبان را از هم جدا می‌کند، زیرا «از آنجا که حضور صحنه‌ای هرگز از کنترل یا عملکرد اجراگر فراتر نمی‌رود، حاضران شرکت‌کننده انتخاب نمی‌کنند که چگونه یا با چه کسی مشارکت کنند: اجراگرها واکنشی خاص می‌خواهند که [در اجرا] به آنها اعطا می‌شود. تغییر، حرکت و مشارکت در این نوع حضور صحنه‌ای، به اراده (یا [چگونگی] آموزش یا «بودن») اجراگر بستگی دارد [بدین معنا که] که مخاطب شرکت‌کننده در برابر او پاسخگو نیست، بلکه مطیع است» (شرمن، ۲۰۱۶: ۱۰۰). شرمن با پیوند تحلیل فلسفی خود به «پدیدارشناسی فاصله و میل»[۷۴] رنو باربارس[۷۵] علت قرار گرفتن جدایی میان مخاطب و اجراگر را در دیدگاه کلاسیک حضور صحنه‌ای شرح می‌دهد. او سپس به توصیف مرلوپونتی از فضا و پدیدارشناسی ادراک[۷۶] بازمی‌گردد تا «فاصله غیرقابل عبور بین ادراک‌کننده[۷۷] و ادراک شده[۷۸]» را پر کند (شرمن، ۲۰۱۶: ۹۱). براهین شرمن در سطح نظری‌تر باقی می‌ماند، حتی با آنکه او نقش

مهمی را که تاریخ در شکل‌گیری مفاهیم در حال تکامل مرتبط با حضور ایفا می‌کند تشخیص می‌دهد، اما از ارائه گزارشی از خصوصیات فرایندهای تاریخی که ممکن است در پس حذف کردن موضوع «عاملیت مخاطب» از موضوعات حضور صحنه‌ای باشد سرباز می‌زند.

نقش تاریخ، فرهنگ و تنوع در مطالعه‌ی حضور صحنه‌ای

پژوهش‌گرانی که دیدگاه ساختاری‌تری را در پیش گرفتند تأکید کردند که چگونه از اواخر قرن هجدهم، استراتژی‌های مختلفی برای به حداقل رساندن تداخل مخاطبان با گسترش نمایش در پیش گرفته شد (فیشر ـ لیخته ۲۰۰۸؛ هایم ۲۰۱۶). تعیین مجازات‌هایی با هدف جلوگیری از رفتارهای مخل، نظیر خوردن، آشامیدن و صحبت کردن در حین اجرا، یا اختراع نورافکن گازی که باعث تاریک شدن سالن اجتماعات می‌شود[۷۹] (فیشر ـ لیخته، ۲۰۰۸: ۳۹) با هدف نظم‌بخشی به رفتار مخاطب به منظور کاستن تأثیر مخل او بر اجرای بازیگران صورت پذیرفت. رویه‌ی «تاریک‌سازی تئاترها همراه با اِعمال ساختارهای آداب تئاتر دیدن، عملکرد نمایشگرانه و برونگرای تماشاگر را کرخت و بی‌حس می‌کند» (هایم، ۲۰۱۶: ۷۶) و ممکن است در شکل‌گیری بیان‌های کلاسیک حضور صحنه‌ای نقش داشته باشد.

بسیاری از تحلیل‌های اخیر حضور صحنه‌ای در هنرهای نمایشی، از نظریات منتقدان دریدایی گرفته تا پدیدارشناسی و متافیزیک حضور[۸۰] بر تئوری پست مدرن استوار هستند. این نظریه‌پردازان عمدتاً با درگیر کردن مسائل با پژوهش‌های فلسفی، غالباً از ویژگی زمینه‌ی فرهنگی و تاریخی که در آن پدیده‌ی حضور صحنه‌ای رخ می‌دهد، غافل می‌شوند. از این گذشته، همه‌ی مخاطبان در همه‌ی گونه‌ها[۸۱] یا اشکال اجرا به طور یکسان قادر به تعامل و ایجاد حس حضور مشترک نیستند. سوزان جَگِر تأکید می‌کند که چگونه تجزیه و تحلیل حضور در نظریه‌ی اجرا بیشتر حول دو دیدگاه متضاد چرخیده است: «ابتدا کسانی هستند که هنوز برای آنها پدیده‌ی زیسته‌ی حضور منطقی است و در تجارب عملی تجلی می‌یابد. برای بسیاری از اجراگران صحنه، معلمان بازیگری، منتقدان و مخاطبان حضور به مثابه «زبان بین‌المللی»[۸۲] تصور می‌شود. دوم، مفسران پساساختارگرایانه‌ی **هنر اجرا** هستند که امکان هرگونه تجربه‌ی معنادار منفرد از خودِ حضور را رد می‌کنند» (جَگِر، ۲۰۰۶: ۱۲۲). تفسیرهای کنونی از حضور صحنه‌ای در هنرهای نمایشی میان نظریه و عمل در نوسانند و معمولاً متمایل به درآمیختن تجربه‌ی زیسته‌ی بازیگری با تجزیه و تحلیل بیشتر نظری هستند. آیا می‌توان دیدگاهی را انتظار داشت که به جای آگاه ساختنمان از عملکرد اجرا، ما را از تأملی فلسفی [درباره‌ی حضور] برخوردار کند؟ آیا می‌توانیم پدیده‌ی تجسم‌یافته‌تری از حضور صحنه‌ای را پیدا کنیم؟ اساساً با تمرکز بر پویایی قدرت و اخلاق توجه که روابط توأمان اجراگران و مخاطبان در خود دارد، ما در خطر غفلت از توجه به جنبه‌های بنیادین حضور صحنه‌ای قرار می‌گیریم. تأکید پژوهش‌گرانی را که مبنای کار خود را بر پدیدارشناسی تجربه‌ی ادارکی مرلوپونتی نهاده‌اند، می‌توان به‌عنوان پیکربندی فعال و بازپیکربندی درک نیت‌مند فرد در پاسخ به یک محیط تعریف کرد» (جَگِر، ۲۰۰۶: ۱۲۲). اگر می‌خواهیم پدیده‌ی حضور صحنه‌ای را در پیچیدگی آن درک کنیم، باید موقعیت تجربی آن را در یک محیط خاص و زمینه‌ای فرهنگی در نظر بگیریم و همچنین تحقیقات را در زمینه‌ها و فرهنگ‌های نمایشی دیگر نیز، همانند آیین‌های مذهبی یا رقص گسترش دهیم. به‌عنوان مثال، جایی که جدایی خالص میان حضور زیسته و حضور داستانی[۸۳] اجراگر آنچنان که ممکن است در عمل تئاتری رخ بدهد امکان‌پذیر نیست.

استقبال از چهارچوبی بوم‌شناختی برای مطالعه‌ی حضور صحنه‌ای

گابریلا جیاناچی[۸۴] اجراپژوه، تأکیدکرده‌است که چگونه «گفتمان محیط‌زیست و بوم‌شناسی[۸۵] باید نقشی اساسی در تحلیل **حضور** داشته باشد» (جیاناچی، ۲۰۱۲: ۵۰). او مجموعه‌ای از آثار هنری از کارهای جان کیج[۸۶] تا هنر زمینی (لندآرت[۸۷]) را در نظر گرفت تا تأکید کند که «حضور نیز فرایندی بوم‌شناختی است که لحظه‌ی آگاهی از تبادلات بین موضوع و محیط زندگی را نشان می‌دهد که هنرمندان خود نیز بخشی از آن به شمار می‌آیند» (جیاناچی، ۲۰۱۲: ۵۳). وی تفسیر خود را براساس چندین روایت برآمده از سایبرنتیک و هوش مصنوعی[۸۸] بنا می‌کند و تعریف ریوا[۸۹]، متخصص عصب–روان‌شناسی را از حضور به اشتراک می‌گذارد: «حضور به‌عنوان پدیده‌ای عصب ـ روان‌شناختی[۹۰]، ناشی از کنش متقابل ویژگی زیست‌شناختی[۹۱] و میراث فرهنگی ما تکامل می‌یابد که هدف آن تولید حس قدرت اختیار عمل و کنترل است [۳۳ـ۲۸]: **حضور** *به مثابه احساس وجود و عملکرد در دنیای خارج از من*» (ریوا، ۲۰۰۸: ۱۰۳). این امر به معنای بازگرداندن حضور به درون فرد نیست، بلکه قراردادن آن در روحی بوم‌شناختی[۹۲] است که تمامی شرکت‌کنندگان در تجربه‌ی زیباشناختی را، هنگام تعامل و گشودگی به همان جهان پیچیده و ناهموار دربر می‌گیرد. آیا می‌توان این رویکرد بوم‌شناختی به هنر را کمتر از بررسی آفریده‌های هنر محیطی و هنر زمینی (لندآرت)، در سایر شیوه‌های اجرایی و زمینه‌هایی که ارتباطی آنی با محیط دارند به کار گرفت؟ از این گذشته، برخی از گونه‌های اجرایی به طور فعال [از بهره‌گیری] از زمینه و محیط استقبال می‌کنند، درحالی‌که برخی دیگر از آنها بسته‌تر و درونی‌ترند: تنها توجه به ویژگی‌های اجرا می‌تواند تنوعی اصیل از حضور را درون این زمینه‌ها جلب کند. اگر هدف ما پرداختن به تفاسیر چندوجهی حضور باشد، باید متوجه پیچیدگی‌های رویداد اجرا باشیم، چرا که اغلب، وابستگی پدیداری و نمایان‌شدگی حالت حضور به زمینه[۹۳]، امری مورد مباحثه بوده است (زاریلی، ۲۰۱۱ و جیانچی، ۲۰۱۲). اگر حضور صحنه‌ای پدیده‌ای شناختی تلقی شود و به‌عنوان یک حالت ویژه‌ی روان‌شناختی فهمیده شود که شامل «ظهور و درک شدن به‌عنوان ذهنی مجسم»[۹۴] باشد (فیشر– لیخته، ۲۰۱۲: ۱۱۵) نمی‌توان آن را از مقوله‌ی بوم‌شناسی‌شناختی[۹۵] جدا کرد. بوم‌شناسی‌شناختی زمینه‌ای در حال رشد در علم‌شناختی[۹۶] یا «مطالعه‌ی پدیده‌های‌شناختی در [ارتباط با] زمینه» (هاچینز، ۲۰۱۰: ۷۰۵) است که شناخت را نه به‌عنوان امری درون‌فردی، بلکه به مثابه تعامل و بهم‌پیوستگی ادراک، عمل و فکر در میان موجودات اجتماعی خاص و محیط‌های پیچیده درک می‌کند. همان‌گونه که اولین تریبل و جان ساتن[۹۷] فیلسوف استدلال می‌کنند، هدف از بوم‌شناسی‌شناختی هدایت تحلیل‌های ما به سوی «زمینه‌هایی چند بعدی است که ما در سیر و تعامل مداوم و غنی خود با محیط در آن به یاد می‌آوریم، ارتباط برقرار می‌کنیم، احساس می‌کنیم، می‌اندیشیم و تصور و عمل می‌کنیم» (تریبل و ساتن، ۲۰۱۱: ۹۴). آنها همچنین پیشنهاد می‌کنند که چگونه «بوم‌شناسی‌شناختی می‌تواند تجزیه و تحلیل تئاتر را در سطح سیستم تسهیل کند: این مدل از بوم‌شناسی‌شناختی بیان می‌کند که یک فعالیت پیچیده انسانی مانند تئاتر باید در کل سیستم درک شود» (تریبل و ساتن، ۲۰۱۱: ۹۷). بنابراین، برای درک پدیده‌ی حضور صحنه‌ای، پیشنهاد می‌کنم به سمت یک رویکرد شناختی بوم‌شناسانه برویم. برای پرداختن به پیچیدگی حضور صحنه‌ای به‌عنوان یک پدیده‌ی‌شناختی، ما نه تنها باید به رابطه‌ی ادراکی مخاطبان و اجراگران، بلکه باید به بوم‌شناسی‌شناختی جهانی اجرا، که شامل حضور مشترک مخاطبان و اجراگران، چگونگی ساخت معنا، زمینه‌ی فرهنگی ـ اجتماعی و موقعیت زیبایی‌شناختی رویداد اجرا می‌شود نیز بپردازیم.

رویکرد به حضور صحنه‌ای از طریق مردم‌نگاریِ‌شناختی[۹۸]

آنچه که همچنان کشف‌نشده باقی‌مانده است، بَررسی و درهم آمیختن روش‌هایی است که ارتباط با سایر اجراگران روی صحنه می‌تواند بر حس حضور یک اجراگر تأثیر بگذارد و اینکه چگونه این حس، با زمینه‌ی وسیع‌تری که در آن صحنه حضور دارد مرتبط می‌شود. علاوه بر این، اگر بتوان حضور را به‌عنوان یک پدیده‌ی نوظهور اجتماعی درک کرد، آنچه در تفسیرهای فعلی پالاییده شده و یا از دست رفته، تجربه[۹۹]ی اجراگران است. اگرچه تجربه‌ی مخاطبان [از حضور] از منظر مردم‌نگاری مورد بررسی قرار گرفته است (هایم، ۲۰۱۶)، اما اغلب تجربه‌ی زیسته‌ی حضور صحنه‌ای از دیدگاه اجراگران، به واسطه‌ی تفسیرهای علمیِ متکی بر روایت‌های مختلف فلسفی، نادیده گرفته می‌شود. مطالعه‌ی پدیده‌ی حضور صحنَه‌ای از رویکردِ مردم‌نگاریِ‌شناختی که شامل دیدگاه هاچینز در مورد شناخت انسان به‌عنوان «موقعیتی عمیق، اَجتماعی، مَجسم و کاملاً چندنمایه‌ای»[۱۰۰] می‌شود (هاچینز، ۲۰۱۰: ۷۱۲) و همچنین درک ساتن و تریبل از بوم‌شناسیِ‌شناختی بهره‌مند شده است (تریبل و ساتن، ۲۰۱۱: ۹۴).

نتیجه‌گیری

پدیده‌ی **حضور صحنه‌ای** چندین دیدگاه را دربرمی‌گیرد. در نسخه‌ی کلاسیک آن، تأکیدها عمدتاً پیرامون قدرت کنشگری اجراگر می‌شود و یا به روش‌های آموزش ویژه‌ی بازیگری برای افزایش **حضور** اجراگران، یا به برداشت رازوارنه‌تری از خصوصیات کاریزماتیک اجراگر بستگی دارد. پژوهش‌گرانی که از این الگوی کلاسیک فاصله گرفتند، بیشتر به برهان‌آوری برای درک ارتباطیِ حضور، ناشی از رویارویی مخاطبان و اجراگران پرداخته‌اند. در این مقاله نیاز به تجزیه و تحَلیل جامع‌تری از حضور صحنه‌ای، که هم تجربه زیسته‌ی اجراگران و هم موقعیت و زمینه‌ای فرهنگی را که یک رویداد اجرا در آن اتفاق می‌افتد، مورد توجه قرار می‌دهد. از طریق مرور انتقادی تفسیرهای مختلف محققان در زمینه‌ی اجرا، بر این نکته تأکید دارد که چگونه یک رویکرد بوم‌شناختی و مردم‌نگارانه می‌تواند درک جامع‌تری از پدیده‌ی حضور صحنه‌ای را به ما ارائه دهد.

منبع: http://www.academia.edu

منابع

ـ باربا، یوجینیو و نیکولا ساورسه. (۲۰۰۶) *واژه نامه‌ی مردم‌شناسی تئاتر: هنر مخفی اجراگر*. ویرایش دوم نیویورک: راتلج.

ـ کودی، امی ۲۰۱۲. «زبان بدن شما ممکن است شما را شکل دهد». TEDGlobal https:// www.ted.com/talks/amy_cuddy_your_body_language_shapes_who_you_are

ـ کودی، امی. (۲۰۱۵) حضور: جسورترین «خود» *را به بزرگ‌ترین چالش‌های خود بیاورید*. Little، Brown و Company.

ـ فیشر ـلیخته، اریکا. (۲۰۰۸) *قدرت تحول آفرین اجرا: زیبایی‌شناسی جدید*. ویرایش اول نیویورک: روتلج.

ـ فیشر ـلیخته، اریکا. (۲۰۱۲) «ظاهر شدن به‌عنوان ذهن مجسم ـ تعریف مفهوم ضعیف، قوی و رادیکال از حضور». در کتاب *باستان‌شناسی حضور: هنر، اجرا و ماندگاری وجود*، ویراسته‌ی گابریلا جیاناچی، نیک کی و مایکل شنکس، ۱۰۳ـ۱۸. نیویورک: راتلج.

ـ جیاناچی، گابریلا. (۲۰۱۲) «حضور محیطی»، در کتاب *باستان‌شناسی حضور: هنر، اجرا و ماندگاری وجود*، ویراسته‌ی گابریلا جیاناچی، نیک کی و مایکل شنکس، ۶۴ـ۵۰. نیویورک: راتلج.

ـ گودال، جین. (۲۰۰۸) *حضور صحنه‌ای*. نیویورک: راتلج.

ـ هایم، کارولین. (۲۰۱۶) *مخاطب به مثابه اجراگر: تغییر نقش مخاطبان تئاتر در قرن بیست و یکم*. نیویورک: راتلج.

ـ هاچینز، ادوین. (۲۰۱۰) «بوم‌شناسی‌شناختی». مباحث علوم‌شناختی ۲ (۴): ۷۰۵–۱۵.

ـ جَگِر سوزان. (۲۰۱۶) «جسمیت و حضور، بازنگری هستی‌شناختی حضور»، در *به صحنه بردن فلسفه. تقاطع‌های تئاتر، اجرا و فلسفه*، ویراسته‌ی کراسنر و سالتز ـ انتشارات دانشگاه میشیگان.

ـ مک آلیستر ـ ویل، تارا. (۲۰۱۶) «نقش «حضور» در آموزش صدای بازیگران»، *تئاتر، رقص و آموزش اجرا* ۷ (۳). راتلج: ۴۳۸–۵۲.

ـ پاور، کورمک. (۲۰۰۸). *حضور در بازی: نقدی بر نظریه‌های حضور در تئاتر*. آمستردام، نیویورک: بی. وی رودوپی.

ـ ریوا، جوزپه. (۲۰۰۸) «اجرای تعاملی: نقش حضور»، *اجرای بینا سوبژکتیویته‌ای: دیدگاهی‌شناختی و اجتماعی در مطالعه تعاملات*، ویراسته‌ی مورگانتی و کاراسا و ریوا. آمستردام: انتشاراتIOS .

ـ روچ، جوزف. (۲۰۰۷) *آن*، انتشارات دانشگاه میشیگان.

ـ شرمن، جون. (۲۰۱۶) *قرابت عجیب: حضور صحنه‌ای، شکست و اخلاق توجه*. نیویورک: راتلج.

ـ استانیسلاوسکی، کنستانتین. (۱۹۴۹) *ساخت شخصیت*. ترجمه و ویراسته‌ی الیزابت رینولدزهاپگود. نیویورک: کتاب هنرهای تئاتر.

ـ ترنوس، هلن. (۲۰۱۴) *خلاقیت: بازیگر در اجرا*. برلین، بوستون: اوپن دی گرویتر.

ـ تریبل، اولین. (۲۰۱۷) *بازیگران مدرن اولیه و تئاتر شکسپیر: اندیشیدن با بدن*، انتشارات بلومزبری.

ـ تریبل، ایولین و ساتون، جان. (۲۰۱۱) «بوم‌شناسی‌شناختی به‌عنوان چهارچوبی برای مطالعات شکسپیر». *مطالعات شکسپیر* ۳۹ (سالانه): ۱۰۳ـ۹۴.
ـ زاریلی، فلیپ. (۲۰۰۹) بازیگری روان‌شناختی: رویکردی بینافرهنگی پس از استانیسلاوسکی، نیویورک: راتلج.
ـ زاریلی، فلیپ. (۲۰۱۲) «... حضور... به مثابه پرسش و امکان ضروری مطالعه‌ای موردی از چشم‌انداز اجراگر»، در کتاب *باستان‌شناسی حضور: هنر، اجرا و ماندگاری وجود*، ویراسته‌ی گابریلا جیاناچی، نیک کی و مایکل شنکس، ۶۴ـ۵۰. نیویورک: راتلج.

پی‌نوشت

1- Alternative Approaches to the Classic Model of Stage Presence in Performing Arts: A Review
2- Sarah Pini, Macquarie University
3- Stage presence
4- presence
5- context
6- cognitive ecology
7- enigma
8- mystical
9- intangible
10- Jane Goodall
11- charisma
12- McAllister-Viel
13- phenomenology of acting
14- ethics of attention
15- Power
16- prestige
17- authority
18- Max Weber
19- Nijinsky
20- Mesmer
21- Hitler
22- Bob Dylan
23- potency
24- power
25- appearance
26- epiphany
27- divine
28- worldly
29- hermetic
30- Evelyn Tribble
31- Jon Foley Sherman
32- Auratic (فرهمند)
33- aura

۳۴ـ والتر بنیامین، اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی آن، ۱۹۳۵. شرمن می‌نویسد: «بنیامین هاله را به‌عنوان بافتی عجیب از مکان و زمان تعریف می‌کند: ظهور منحصربه‌فرد یک فاصله، هر چقدر هم که ممکن است نزدیک باشد» (اثر هنری [۱۹۳۵] ۲۳). هاله در وهله‌ی نخست یگانه و منحصربه‌فرد است، فقط مربوط به یک ابژه است و آن را از بقیه جدا می‌کند. از این رو ارتباط هاله با حضور صحنه‌ای به معنای کلاسیک آن، هر دو به چیز خاصی

در مورد یک بازیگر، یعنی ظاهرِ یگانه و منحصربه‌فرد او اشاره دارند» (۲۰۱۶: ۶۹).

35- Cormac Power
36- Coniunctio oppositorum (unity of opposites)
37- dwelling power
38- I am
39- dynamic
40- Divine or divinely ordained
41- worldly
42- presence’s ontological core
43- paradox
44- contraries
45- convergence point
46- Joseph Roach
47- it-Effect
48- externalization
49- Eugenio Barba
50- Resistance
51- Resistance

۵۲ـ Contrapposto را می‌توان تقابل حالت‌های پیکری یا بدنی معنا کرد. مترجم

53- Zeami
54- Noh
55- Fushikaden
56- Flower of Peerless Charm
57- holy actor
58- Patsy Rodenburg
59- Amy Cuddy
60- Caroline Heim

۶۱ـ گافمن، نمود خود در زندگی روزمره، ۱۹۵۶

62- Helen Trenos
63- radical concept of presence
64- the weak concept of presence
65- the strong concept of presence
66- an embodied process of consciousness
67- Philip Zarrilli
68- surprised
69- Suzanne Jaeger
70- Merleau-Ponty
71- Lecoq
72- ethics of attention

73- the attendants
74- phenomenology of distance and desire
75- Renaud Barbaras' phenomenology of distance and desire
76- phenomenology of perception
77- perceiver
78- perceived
۷۹ـ منظور امکان کنترل نور سالن اجرا و تعیین تاریکی و روشنایی برای متمرکز کردن تماشگر است. مترجم
80- presence to phenomenology
81- genres
82- the lingua franca
83- lived presence and the fictional presence
84- Gabriella Giannachi
85- ecology
86- John Cage
87- land art
88- artificial intelligence
89- Riva
90- neuropsychological phenomenon
91- biological
92- ecological
93- context
94- embodied mind
95- cognitive ecology
96- Cognitive Science
97- John Sutton
98- cognitive ethnography
99- experience
100- multimodal

Analysis of Qajarism in Dramatic Literature of the Seventies and Eighties from the Perspective of Georg Lukacs

Nasim Soleimani
master of dramatic literature, Farabi international campus, university of Art, Tehran, Iran
Ali Rouhani
Professor assistant, university of art, faculty of cinema and theater, Tehran, Iran
Behzad Aghajamali
PhD student in art research, the institute of culture, art, and architecture, Tehran, Iran

Abstract

Historical drama has always been one of the important fields in dramatic literature. Focusing on that in contemporary Iran has led to the emergence of "Qajarism" in which contemporary dramatic literature deals with life during the Qajar period in the context of its historical events. This study tries to address the social contexts of the emergence and spread of this type of drama in the mid-seventies to mid-eighties in Iran. In this research, Georg Lukacs views have been used to analyze this emerging phenomenon. According to Georg Lukacs, and within the framework of his theory of reflection on art, historical dramas are dynamic reflections of concrete historical contrasts that provide the audience with the ground for understanding contemporary social concepts. This contrast has been reflected in the case of contemporary plays centered on the Qajar period and especially the constitutional era in the context of the confrontation between tradition and modernity and the process that has taken place in contemporary Iran. In this research, after examining Georg Lukacs views on historical drama and its characteristics, new historical contexts that have led to the emergence of this type of drama will be examined and the manner of this social reflection in the researched works will be examined.

Keywords: dramatic literature, historical drama, Qajarism, Georg Lukacs

A Comparative Study of the Plays “The Golden Viper” by Ali Nasirian and “Beneath the Saqqakhaneh Passage” by Akbar Radi in the Processing of Loti and Lumpen Characters with Attitude of Lucien Goldman

Hossein Shamakhi

PhD Student, Tehran University of Arts, Faculty of Higher Studies and Theoretical Arts

Mohammad Hossein Naserbakht

Assistant Professor, Tehran University of Arts, Faculty of Cinema and Theater

Abstract

According to the discourse atmosphere of the production of plays in each period, the characters of the play define, produce and specify their identity elements. Identities are formed based on social structures relying on collective memory and all epistemological sources and with considering the objective social structure, but not all elements of identity have the same status and importance. Some elements of identity always play a greater role in plays and other elements remain hidden. According to Lucien Goldman, the collective nature of literary creation is the consequence of this issue that the structure of works is shaped by the mental structures of social groups within society. As a result, the artist or writer is the product of society.

The present article tries to analyze and compare the characterization of the two plays “The Golden Viper” and “Beneath the Saqqakhaneh Passage «, based on Lucien Goldman›s theory, and gives a more accurate picture of human in reacting to the prevailing social and economic conditions of modern times with different culture of Loties and Lumpens. The aim is to find out: After the beginning of theater in its western sense in Iran, how the differences and similarities of the presence of Lottie and Lumpen characters occur in these works? This study has been done with the method of qualitative research and the results indicate that although the two groups initially have a common origin that were the same as in the past. But in the continuation of the path, according to the socio-economic and political conditions, they have gone in two different ways. In the meanwhile the Loties who can be found till Qajar period, are analyzed and absorbed in the lumen groups. It seems that Nasiriyan in the characterization of the play «The Golden Viper» in which traces of mystical drama can be seen, have become more inclined to the Loties because of this mystical approach of his characters. In contrast, Akbar Radi, relying on a socialist view of the characters in the play «Beneath the Saqqakhaneh Passage «, provides a clear picture of the Lumpen architype, which reflects the social reality of this stratum in the contemporary era.

Keywords: Comparative study, Lumpen, Loti, The Golden Viper, Down, Beneath the Saqqakhaneh Passage, Loucian Goldman.

George Bernard Shaw's Arms and the Man: An Anti-ideological Comedy or an Ideological Comic Work?

Navid Maghsoud
PhD student, University of Tehran, Alborz Campus, Tehran, Iran
Behrouz Mahmoodi-Bakhtiari
Associate Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, IRAN

Abstract

This article reads George Bernard Shaw's Arms and the Man from three different aspects of the text, audience, and the historical structure, in the light of Louis Althusser's sociological concepts with a focus on the concept of "Ideological State Apparatuses" in order to emphasize the presence of ideological and anti-ideological discourses. Given the anti-war nature of the work, Shaw's play is one of the clearest examples in which conflicting discourses about war, namely the belligerent discourse and the anti-war discourse, are reflected. The present study examines belligerent discourse in the ideological beliefs of romanticism and heroism and seeks out anti-war discourses in the realistic and pragmatic approach to war. As the two opposing approaches to war are expressed by representatives of ideological and anti-ideological discourses, Althusser's concept of "an ideological call" is used to emphasize the process of producing ideological subjects. In addition to explaining the conflicting discourses in the play, by citing Althusser's definition of literature in Lenin and Philosophy and "The Letter on Art", this article discuss the possibility of the ideological or anti-ideological function of Shaw's play in the real world by referring to some performances of the play. Considering the historical documents and Shaw's dissatisfaction with his audience's misunderstanding of the message of the play in its performances in England, this study concludes that, in line with Althusser's argument, the only way to ensure the anti-ideological mission of this literary work is to highlight the conflicting discourses through literary criticism.

Keywords: Shaw, Althusser, literature, discourse, "Ideological State Apparatuses," "interpellation"

Explaining the Position and the Role of Street Theater in Social Growth Based on John Dewey's Aesthetic and Educational Reflections

Milad Hasannia
Ph.D. Student of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political, science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Nader Shayganfar
Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Isfahan Art University, Iran
Rahmat Amini
Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Music and Dramatic Art, Fine Arts Faculty, Tehran, Iran

Abstract

Transcending the confines of the playhouse, street theater expands its scope of influence over streets and communities and goes beyond the traditional rules of the classical stage to establish a deeper connection with different audiences. Street theater artists commit themselves to the realities and issues of society and use the street theatre as a medium to make a difference in the lives of those people with whom conventional theater fails to communicate due to political, economic, and cultural reasons. John Dewey's views on aesthetics and education seem useful for improving the social and artistic function of street theater, because he prioritizes the functional aspect of art, maintaining that for things to be valued by humans, they need to both fulfill human organismic needs and pave the way for the improvement of lives. To Dewey, the job of philosophy was creating social change, which, he believed, is achievable through education. Based on his point of view, experience shapes the basis of education, the goal of which is to prepare individuals for active and positive participation in society and, as he puts it, "achieving greater growth".

Conducted as desk research, the present study consulted Dewey's philosophy of aesthetics and education to offer pragmatic ways to empower street theater. The effort found that by relying on Dewey's ideas and by portraying themes of everyday life, this form of theater can make use of its potentials to change lives and inspire the social, individual, and moral growth of citizens. Moreover, street theater can create empathy among members of society, making them a united whole when it comes to tackling social issues. It is hoped that the study use of Dewey's philosophy as a source can help street theater artists become accomplished social activists who make society a better place.

Keywords: Street Theater, John Dewey, Aesthetics of Everyday Life, social growth, empathy

The Impact of Migration on the Identity of the 'Stones in His Pockets' Characters: A Critical Reading of the Marie Jones' Play

Ali Rajabzadeh Tahmasebi
Associate Professor, Radio and Television Production Faculty, IRIB University, Tehran, Iran
Ehsan Ajourloo
M.A in Dramatic Literature, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran
Poya Raissi
M.A in Television Production - Drama, Radio and Television Production Faculty, IRIB University, Tehran, Iran

Abstract

In the simplest definition, migration is a kind of displacement, and the concept of 'Identity' is highly important in migration studies. By entering a new place, the immigrant is always exposed to redefine his or her identity in a way that in the mechanism of intercultural translation, he may abandon his values and identity and transform himself to another person. Aiming to investigate the impact of migration on identity, the current study presents a reading of Stones in His Pockets play by Marie Jones and also answers the question of how the migration experience affects the characters of the play and changes their identities? Stones in His Pockets is a play that represents critical and different forms of the migration experience. This study has employed a descriptive-analytical qualitative method and has benefited from 'Intercultural Translation theory' by Farzan Sojoodi, 'Third Space theory' by Homi K. Bhabha. The results indicate how the experience of migration has affected the main characters of the play. This effect, in various types of migration such as 'migration to secondary place', 'returning to the initial place', and 'spiritual migration' causes the identity of characters to be unaccepted by others and also themselves. It has also caused their identities to be in a state of distortion and in-between.

Keywords: Migration, in-between, identity, Intercultural Translation, Third Space, Stones in his Pockets, Marie Jones.

Scenographic Dramaturgy by Using Jacque Derrida's Deconstruction

Alireza Hosein zadeh
M.A in Theater Directing, Faculty of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran
Reza Mahdi zadeh
Instructor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran

Abstract

Theatre and performance create a theatrical atmosphere by using and combining images and words. The theatrical atmosphere is perceived by audience's imagination and changes to meaningful signals that convey the meaning of the play to them. Space dramaturgy is usually associated with composing, organizing, and processing; A solution that introduces the scenographer as one of the main pillars of shaping the performance for writing through the definition of space. Examining the concepts of the play, visualization, and putting these concepts in broader contexts with the language of image and space, forms the basis of a Scenographic dramaturg, whose the base of work is interpretation, deconstruction, creation and writing new worlds. The present study seeks to answer the main question of how to move from written text to production of unwritten text and performance text, relying on the hypothesis of the effectiveness of the idea of deconstruction theory on the formation of Scenographic dramaturgy in performance. Derrida 's studies require a careful consideration of the textual evidence and the logical contradiction that the flow of writing can interfere the interpreter's attempt to get a united meaning and crystallize new concepts from the text itself by re - reading the dual contrasts, hidden layers within the text, intertextuality, the presence and absence, differentiation, playing with meanings and signs, links and textual breaks. The present research aims to improve the knowledge of designing in organizing the theatrical atmosphere by conducting an interdisciplinary study in order to get acquainted with the infrastructure of foundation - breaking to pass from the written text to the production of unwritten text and text of the performance space. The present dissertation is a qualitative research based on library resources and reputable Internet sites. Undoubtedly, in such studies, the interconnectedness of theory – practice structure, alongside each other can transform fixed patterns and forms, even of the past performances of classical plays.

Key words: Scenographic dramaturgy, Deconstruction, Jacques Derrida, Space, Theatre

Abstract

Contents

Editor 9

Scenographic Dramaturgy by Using Jacque Derrida's Deconstruction
Alireza Hosein zadeh, Reza Mahdi zadeh 13

The Impact of Migration on the Identity of the 'Stones in His Pockets' Characters: A Critical Reading of the Marie Jones' Play
Ali Rajabzadeh Tahmasebi, Ehsan Ajourloo, Poya Raissi 31

Explaining the Position and the Role of Street Theater in Social Growth Based on John Dewey's Aesthetic and Educational Reflections
Milad Hasannia, Nader Shayganfar, Rahmat Amini 51

George Bernard Shaw's Arms and the Man: An Anti-ideological Comedy or an Ideological Comic Work?
Navid Maghsoud, Behrouz Mahmoodi-Bakhtiari 71

A Comparative Study of the Plays "The Golden Viper" by Ali Nasirian and "Beneath the Saqqakhaneh Passage" by Akbar Radi in the Processing of Loti and Lumpen Characters with Attitude of Lucien Goldman
Hossein Shamakhi, Mohammad Hossein Naserbakht 93

Analysis of Qajarism in Dramatic Literature of the Seventies and Eighties from the Perspective of Georg Lukacs
Nasim Soleimani, Ali Rouhani, Behzad Aghajamali 119

Alternative Approaches to the Classic Model of Stage Presence in Performing Arts: A Review
Sarah Pini, Saeed Asadi 136

Theater Quarterly

Issue 83 / Winter 2020

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Editor: Dr. Qader Ashna
Editor: Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:

1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
3.Dr. Mahmoud Azizi
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
4.Dr. Farzan Sojoudi
(Professor, Cinema and Theater Faculty, Art University)
4.Dr. Muhammad Bagher Ghahremani
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
6.Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
7.Mohammad Jafar Yousefian Kenari
(Associate Professor of Drama Studies, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University)

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