به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و شش / پاییز هزار و چهارصد

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

سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: www.namayesh.org
تصویر جلد: احتمالات، کارگردان علی شمس، عکس: حسن هندی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

قیمت: ۲۰۰۰۰ 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

واکاوی اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی در اجرای تئاتر کودک در مرحله پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سال) با توجه به‌نظریه رشدشناختی ژان پیاژه
زینب نعیمی، رضا مهدی‌زاده ۱۳

راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه در تهران
علی علی‌زاده‌گماری، حمیدرضا حسینی‌دانا، بی‌بی‌سادات میراسماعیلی، سیدرضا نقیب‌السادات ۳۷

جایگاه هامارتیا در نسبت میان نظریه‌ی تراژدی و فلسفه‌ی اخلاق نزد ارسطو
محمد هاشمی، امیر مازیار ۶۷

تحلیل گفتمان انتقادی قدرت و ایدئولوژی در نمایش‌نامه «شب روی سنگ‌فرش خیس» نوشته‌ی اکبر رادی (باتکیه بر رویکرد نورمن فرکلاف)
سعید رستمی، رفیق نصرتی ۹۳

خودکشی زیباشناختی در جدال با تن‌کشی مذهبی با تکیه بر زیباشناسی کانت با نگاه به دو نمایش‌نامه‌ی هیپولیت نوشته‌ی اوریپید و عشق فدرا نوشته‌ی سارا کین
سهند خیرآبادی، محمد شکری، بیژن عبدالکریمی ۱۱۳

تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست) در فضاهای شهری و روستایی به‌مثابه‌ی ابزاری برای توسعه پایدار
نرگس یزدی، پوریا سمندری ۱۳۵

سخن سردبیر

تئاتر هنری میان فرهنگی است؛ با نگاهی بر پیشینه و خاستگاه‌شناسی این هنر، می‌توان دریافت که زایش تئاتر از دل جامعه چند فرهنگی و چند صدایی یونان میسر گردید، از سویی دلیل اصلی بقا و حیات‌مداری آن در دل تاریخ و حتی هنرهای زیبا تنها به‌خاطر ذات میان فرهنگی آن است؛ چه بسا بنا به همین ویژگی مثبت میان فرهنگی جهانشمول هنر نمایش است که حتی با افول تمدن دولت شهری یونانی باز هم طلوع آن را در رم باستان شاهدیم چنانکه آثار دراماتیک یونانی توسط نمایش‌نامه‌نویسان رومی همانند سنکا بازخوانش و اقتباس شدند و یا کتاب فن شعر ارسطو به‌عنوان کتاب قانون در تئوری هنرهای نمایشی به‌وسیله هوراس و لانگنیوس بازاندیشی و خوانشی نو می‌یابد. البته شروع قرون وسطی دوران ایستایی تبادلات میان فرهنگی ـ هنری و به‌خصوص تئاتری در اروپا است ولی حوزه نفوذ فرهنگ یوناتی در سایر نقاط جهان همچنان نافذ و جاری است به‌صورتی‌که در همین دوران فرهنگ یونانی به سایر ملل مهاجرت می‌کند از جمله کشور بزرگ ما ایران یکی از سامانه های تعامل بینافرهنگی آن دوران است که هم‌زمان با عصر و دوره بوعلی سینا، این متفکر بزرگ ایرانی است. او فن شعر ارسطو را به زبان عربی ترجمه کرد، ترجمه‌ای که به‌طور طبیعی تاثیرات مثبتی بر متفکران بعد از ابن‌سینا چون فارابی بر جای گذاشت. درواقع حضور فن شعر در جغرافیای فرهنگ سرزمینی ایران، نشانگر قدرت میان فرهنگی آن و اولین آشنایی ما ایرانیان با این اثر شاخص نظری و منبع بی‌بدیل تئوریکال تئاتری است؛ اگرچه به‌دلیل فقدان بستر و زمینه اجتماعی، فرهنگی، هنری و انسانی سرزمین ما این هنر در ایران معرفی نشد و از طرفی چنین ترجمه‌ای کمک چندانی به اشاعه آن در دیار ما نکرد، ولی بی‌گمان بذر آن حتی با عدم وجود ادبیات مکتوب در این زمین کاشته شد، منتهی ضعف و نارسایی مزمن در تولید اندیشه نظری بومی

هنری، به‌خصوص ناآشنایی با هنر تئاتر در ایران، نه تنها در آن زمان بلکه چندین سده ادامه یافت تا عصر قاجار که تئاتر به‌عنوان یک پدیده میان فرهنگی مورد اقبال ایرانیان نواندیش وخلاق قرار گرفت. البته پذیرش اولیه این هنر در ایران آن سال‌ها منجر به اتفاق فکری قابل قبولی نشد، حتی بعد از مشروطیت با توجه به ایجاد تعامل فرهنگی و گفتمان نمایشی با جهان شوربختانه سترونی در این حوزه همچنان باقی ماند زیرا در این دوران فعالیت‌های نوشتاری تئاتری بیشتر منحصر و محدود به نمایش‌نامه‌نویسی و ترجمه نمایش‌نامه‌های مهم جهان بود، اگرچه قبل از این دوره با تلاش آخوندزاده و میرزاآقا اولین نمایش‌نامه‌های مکتوب ایرانی خلق شدند و این تعامل فرهنگی تئاتری با ترجمه آثار مولیر و شکسپیر در جایگاه مناسبی قرار گرفت ولی آثار کلاسیک یونانی از آشیل، سوفکل، اروپید خیلی دیر ترجمه شدند و آثار کمدی‌نویسانی چون اریستوفان و مناندر به تازگی ترجمه شده‌اند.

برای شناخت واقعی تئاتر به‌عنوان پدیده فرهنگی در کنار متون نمایشی باید از منابع و کتاب‌های پژوهشی متنوع و عمیق بهره جست. در ایران این رویکرد هنوز نوپاست اگرچه از دهه ۴۰ به بعد چنین ضرورتی در نظر گرفته شد، کتاب‌های تحقیقی و نظری نوشته شدند ولی رشد و سرعت شتابناک فرهنگ‌ها و دیگرگونی و آگاهی بشری جوامع موجب گشت تا فرهنگ ها از شکل ساده خارج شوند و در آمیزه‌ای جدید به صورت آزاد با هم ترکیب شوند. این تقاطع و میدان جدید فرهنگی منجر به بازنمایی هویتی تازه برای هنر تئاتر در بازتاب اجتماعی و زیباشناسانه گردید. این شکل بیانی نوپدید و تعامل فرم‌هایی که از آیین‌های شرقی، فرهنگ‌های بومی، سبک‌های اجرایی غیراروپایی نشأت گرفتند باعث شکل‌گیری نیرویی فراتر از نیروی های منحصربه‌فرد یک فرهنگ شدند و پویه‌شناسی جدید میان فرهنگی در تئاتر به منصه ظهور رسید. با چنین پیوندی دیگر بطور طبیعی بن‌بستی وجود نخواهد داشت چون جریان تئاتر میان فرهنگی در تضاد با شیوه های سنتی نیست و قصد تداخل فرهنگی ندارد بلکه تنها هدف وجوه اشتراک است تا فرصتی برای خلق زبان و بیانی ناب و تازه ایجاد گردد. درواقع تئاتر در بحبوحه تداخل فرهنگی آن هم در جهان متغیر فرهنگی بی‌شک چشم‌اندازهای جدید خلق می‌کند، چون در حرکت میان فرهنگی هدف تعامل و تکامل است و نه تضاد و تقابل، به‌عبارتی تداخل فرهنگی تئاتری و یا گفتمان میان فرهنگی نمایشی در پی یک تلاقی و کشف جدید و ناب است.

واکاوی اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی در اجرای تئاتر کودک در مرحله پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سال) با توجه به‌نظریه رشدشناختی ژان پیاژه

زینب نعیمی
رضا مهدی‌زاده (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۲۰

واکاوی اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی در اجرای تئاتر کودک در مرحله پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سال) با توجه به‌نظریه رشدشناختی ژان پیاژه

زینب نعیمی

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

رضا مهدی‌زاده

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

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی کارشناسی ارشد سرکار خانم زینب نعیمی با عنوان «مطالعه و بررسی چگونگی تعین بخشی به فضا در اجرای تئاتر کودک با تکیه بر مفاهیم رنگ و فرم و با تاکید بر آثار گروه نمایش مستقل» در رشته‌ی کارگردانی دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر با راهنمایی رضا مهدی‌زاده است.

چکیده:

هنر تئاتر تجربه‌ای از اجرا است که زمینه‌های بازنمایی و آفرینشگری آن با توجه به نیازهای شناختی، تربیتی و آموزشی کودکان همواره مورد توجه قرار گرفته است. *ژان پیاژه* با تبیین مراحل چهارگانه در نظریه‌شناختی ـ رشدی خود، به چگونگی پدیدآیی فردی از فعالیت‌های حسی حرکتی تا فعالیت‌های شهودی عالی با زندگی اجتماعی، اندیشه‌ی عقلانی و عملیات استدلالی می‌پردازد. از ویژگی‌های برجسته مرحله دوم رشد به‌عنوان دوره پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سال)، تحول شکل‌های بازنمایی و تسریع در مفهومی‌سازی با استدلال پیش منطقی یا شبه منطقی است، که این مهم را می‌توان با استفاده از تئاتر کودک و بهره‌گیری از هر یک از ارکان اجرا، از جمله منظر نمایشی و ارائه تصاویر متناسب با این مرحله، محقق نمود. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که چگونه اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی در اجرای تئاتر کودک می‌تواند با توجه به ذهنیات پایه‌ی ایشان و ذهنیاتی که براساس تجربه‌ی فضایی حاصل می‌شود، ادراک کودکان از فضا و مکان را مورد توجه و تاثیر قرار دهد. پژوهش کیفی حاضر با استناد به منابع کتابخانه‌ای و سایت‌های معتبر اینترنتی است که با در نظر گرفتن جنبه‌های ادراکی رابطه‌ی مخاطب و مکان نمایشی، مولفه‌های موثر بر ادراک و ارتباط بصری و تعامل ذهنی در طراحی صحنه نمایش‌های کودک را با بررسی نمونه اجرایی از کمپانی *والت دیزنی* مورد مداقه و نظر قرار می‌دهد و ضمن ارائه الگویی موثر در جهت تحلیل آثار نمایشی این گروه سنی، استدلال می‌کند که شناخت قوای ادراکی و چگونگی تعامل ذهنی کودک با پدیده‌ی مکان و اجزای سازنده‌ی آن در اجرا، به درونی‌سازی موضوع، داستان و مفاهیم منتهی می‌شود و زمینه‌ساز برونی‌سازی و خلاقیت خواهد بود.

واژگان کلیدی: مکان، فضا، نمایش کودک، طراحی صحنه، *ژان پیاژه*، تعامل ذهنی، ادراک بصری

درآمد

فعالیت‌های گروهی، بازی و رابطه متقابل با محیط، مهارت‌های مورد نیاز برای اندیشیدن را در کودکان فراهم می‌کنند که اثرگذاری در رشد همه جانبه‌ی کودک و تقویت خصوصیات مثبتی از جمله پرورش ابتکار و خلاقیت، ایجاد حس استقلال، افزایش اعتمادبه‌نفس، بیان آزادانه‌ی احساسات و افکار و بالاخره درک بهتر مطالب و مفاهیم از کارکردهای آن است. تئاتر در قالب کلاسیک آن، کنشی گروهی و بازی هدایت شده‌ای است که مسیر و اهداف احتمالی آن از پیش تعیین شده است. «... و تمام چیزهایی که تئاتر بزرگسال دارد تئاتر کودک هم باید داشته باشد نظیر: گره‌افکنی، تحول، شخصیت‌پردازی، گره‌گشایی و...» (روزنبرگ، ۱۳۸۸: ۸۵). تئاتر با ویژگی‌های خاصی که دارد تجربه حضور در اجرای زنده را برای کودک بسیار متفاوت می‌کند زیرا هیچ چیز در زندگی کودک نیست که او را به اندازه‌ی تئاتر به موقعیتی شبه‌واقعی نزدیک کند و در نتیجه تئاتر به وی دسترسی به عالمی خیالی اما شبیه به واقعیت را اعطا می‌کند که ضمن سرگرم‌کننده بودن با آموزش‌های پنهان درون خود باعث شکوفایی استعدادهای کودک می‌شود.

با توجه به نقش موثر طراحی مکان اجرا در تئاتر کودک به‌مثابه محیطی برای شکل‌گیری رخدادها، و با شناخت تأثیرات محیط بر رشد همه جانبه کودکان، باید به طرح‌ریزی صحنه و منظر نمایشی پرداخت. این امر مستلزم ضرورت توجه به کشف روش‌هایی است که با ایجاد محیط و نمادهای مناسب برای اجرا و زبان صحیح تصویری در سازماندهی مفاهیم بنیادین در تحول‌شناختی به کودک یاری رساند. هدف اساسی این پژوهش این است که کارکردهای اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی در اجرای نمایش کودک در مرحله پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سال) را با توجه به‌نظریات رشدشناختی *ژان پیاژه*، که کمتر مورد توجه قرار گرفته است، تبیین کند. برای نیل به هدف مذکور، این مقاله در سه بخش کلی تدوین شده است. در بخش نخست ضمن درآمدی بر نظریه تحول‌شناختی رشدی کودک از منظر *ژان پیاژه* به‌طور ویژه، اثر هنر تئاتر و فرایند رشد کودک در این مرحله بررسی خواهد شد. در بخش دوم، به شکل‌گیری طرح‌واره‌ها به جهت سازماندهی فضا و مکان نمایشی و ادراک حسی مکان، درونی‌سازی و برونی‌سازی طرح‌واره‌ها پرداخته خواهد شد. در بخش سوم، اصول طراحی فضا ـ مکان در نمایش کودک با توجه به مفاهیم ادراک بصری و تعامل ذهنی در طراحی فضای اجرا و بیان مولفه‌های موثر در هر یک همراه با بررسی نمونه موردی مطالعه خواهد شد.

۱ـ در آمدی بر نظریه‌شناختی ـ رشدی ژان پیاژه

ژان پیاژه[1] از طریق جمع آوری و بررسی اطلاعاتی در زمینه رفتارها و اندیشه‌های کودکان، به شناسایی اعمال و افکار آن‌ها پرداخته است. «او با تاکید بر رشدشناختی کودک، مراحل رشد را براساس تحولات‌شناختی کودکان بنا نهاده است» (حسن بگلو، ۱۳۸۰: ۵۸). نوعی معرفت‌شناسی که معطوف به نقش عوامل زیستی در تحول‌شناختی کودک است. هر یک از مراحل رشدشناختی، ساخت و عملکرد ویژه خود را دارد و یکی بر دیگری بنا می‌شود. «کشف تغییرات و چگونگی «پدیدآیی فردی» یا همان تغییرات تحولی که در یک فرد به‌وجود می‌آید زمینه‌ساز نظریه شناختی ـ رشدی *پیاژه* است» (وادزورث، ۱۳۷۸: ۲۳).

پیاژه دوران رشد کودک را به چهار مرحله تقسیم می‌کند:

- حسی ـ حرکتی(تولد تا ۲ سالگی)

- پیش عملیاتی(۲ تا ۷ سالگی)
- عملیات عینی(۷ تا ۱۱ سالگی)
- عملیاتی صوری یا قیاسی(۱۲ تا ۱۵ سالگی)

پیاژه به سازندگی و همچنین مسئله تحول ذهنی کودکان در دوران رشد می‌پردازد که پشتوانه‌ی مناسبی برای انجام مطالعه‌ی حاضر یعنی دوران پیش عملیاتی (۲ تا ۷ سالگی) است. دورانی که کودکان با تولید دانش و ایجاد معنی از تجربیات خود از طریق تعامل با دیگران و محیط چیزهایی را یاد می‌گیرند. لزوم استفاده از دیدگاه *پیاژه*، تاکید او بر تعامل کودک با محیط برای کسب تجربه و آموزش است. تعامل کودک با عوامل بیرونی ریشه در «ایجاد علاقه، ابتکار، آزمایش، کشف، بازی و تخیل» به‌عنوان عوامل اساسی در رشد توانایی یادگیری کودک دارد. در هنر نمایش کودکان در محیطی قرار می‌گیرند که به‌طور مستقیم و غیرمستقیم با همراهی در یک پدیده جمعی و مشارکت در شکل‌گیری یک رویداد و داستان به تجربیات وافری دست پیدا می‌کنند. از این رو ضروری است تا ضمن پرداختن به نظام تعاملی کودک در ارتباط با هنر تئاتر، به شناخت خصوصیات روانی کودک در این مرحله بپردازیم.

نمودار۱. مراحل رشدشناختی از منظر ژان پیاژه، منبع: نگارندگان

۱ـ۱ـ هنر تئاتر و فرآیند رشد کودک در مرحله پیش‌عملیاتی

از آنجا که دوران کودکی سریع‌ترین مرحله‌ی رشد در چرخه زندگی انسان است و در مرحله پیش عملیاتی، تامین سلامت روانی و جسمی بسیار دارای اهمیت است، پس عوامل بیرونی تاثیر مهمی در تعیین چگونگی رشد و پیشرفت کودک دارد. همواره تعادلی بین رشد ذهنی عاطفی و فعالیت‌های محیطی و هنری وجود دارد. «در این دوره تقلید به شکل تجسم نمادین جلوه گر می‌شود و نظام علائم اجتماعی در زبان گفتاری و رفتار تقلیدی کودک ظاهر می‌شود» (پیاژه، ۱۳۹۴: ۲۰۸). در حالت طبیعی کودک نورسیده پیوسته با ضرورت برون‌سازی با یک دنیای اجتماعی و مادی در خارج از خود مواجه می‌شود که بخش بزرگی از آن در خارج از حیطه‌ی اراده‌ی او قرار دارد و او فقط اندکی از آن را درک می‌کند. به همین علت، به گفته‌ی *پیاژه*، این گونه برون‌سازی برای حفظ تعادل هیجانی و روانی کودک لازم است تا عرصه‌ای برای فعالیت فراهم آید که با محدودیت‌های زیاد بیرونی مواجه نباشد و فرصت‌های لازم برای درون‌سازی را نیز فراهم آورد. کودک طرح‌واره‌ها را از محیط دریافت می‌کند و با درون‌سازی

و برون‌سازی برای رسیدن به تعادل‌جویی تلاش می‌کند. در ادامه با بررسی ویژگی‌های رشد کودک در این مرحله، به تاثیر هنر نمایش در شکل‌گیری این ویژگی‌ها و چگونگی درون و برون‌سازی طرح‌واره‌ها پرداخته خواهد شد:

بازنمایی: در دوره پیش‌عملیاتی کودک سیری تکاملی را می‌پیماید و به شیوه‌ی مفهومی و بازنمایانه عمل می‌کند و پیوسته بر توانایی کودک برای بازنمایی درونی رویدادها (تفکر) افزوده می‌شود. «او درک می‌کند که اشیاء علی‌رغم اینکه جلوی چشم او هستند، وجود دارند. بنابراین می‌تواند ضمن احساس تسلط، از یک شیء برای بازنمایی ابزارهای مختلف استفاده کند» (هنری ماسن، ۱۳۸۰: ۳۰۲). با به‌کار بستن این استدلال و پذیرش نمایش به‌مثابه یک کنش تقلیدی می‌توان پذیرفت که کودکان بازی نمایشی را در صورتی که نوعی احساس تسلط در آن‌ها بر موضوعات و موقعیت‌های مجسم شده ایجاد کند، کاری ارضاکننده به شمار آورند. در راستای همین دیدگاه، به محض آنکه کودکی بتواند به یک موضوع خاص مسلط شود، ممکن است بارها و بارها از آن استفاده کند و هر بار هوشیارتر عمل کند و به انجام هر چه واقع‌گرایانه‌تر آن و تعدیل و اصلاح آن علاقه‌مندتر شود. عموما کودکان به موضوعی خاص در بازی‌های خود دست می‌یابند و بارها و بارها از همان موضوع خاص در بازی استفاده می‌کنند که این نشان‌دهنده بروز خلاقیت در کودک است. زمینه‌های بازنمایی نقش مهمی در تحول کودک دارند. کودکی که در این مرحله از رشد است با تماشای تئاتر می‌تواند طرح‌واره‌های جدیدی که در ذهنش نقش می‌بندد را در بازنمایی‌ها بروز دهد که به رشد شخصیتی و اجتماعی‌اش کمک بسزایی می‌کند.

الف) تقلید تاخیری: کودک در تقلید تاخیری به تقلید از رویداد و اشیایی می‌پردازد که در آن لحظه وجود ندارند. کودک پس از تماشای تئاتر، و با درونی‌سازی داده‌ها، به تقلید و برون‌سازی شخصیت‌ها و رویدادها می‌پردازد. اهمیت تقلید تاخیری در شکل‌گیری توانایی بازنمایی ذهنی (به یاد آوردن) کودک است. تقلید در اصل نوعی برون‌سازی محسوب می‌شود. کودک در تجربه تماشای نمایش با موقعیت‌ها و شخصیت‌های مختلفی آشنا می‌شود و تقلید از آن‌ها توانایی درک شرایط متفاوت را در او به‌وجود می‌آورد و می‌تواند با درک موقعیت‌ها به حل مسائل خود بپردازد.

ب) بازی نمادین: در شکل دوم بازنمایی ما شاهد بازی نمادین کودک هستیم. کودک با الگوبرداری و تقلید از طرح‌واره‌ها با ابزاری که در اختیار دارد به بازسازی محیط اطرافش می‌پردازد و آن‌ها را با بازی نمادین درون‌سازی می‌کند. بازی، مهم‌ترین فعالیت و متضمن درون‌سازی است. مثلا در بازی‌های نمادین، کودکان می‌توانند حوادث و تجربه‌های مهم که از نمایش به دست آورده‌اند را از نو زنده کنند و به این ترتیب آن‌ها را به چیزهایی فهمیدنی برای خود تبدیل کنند. لذت بازی در آن است که تجربه‌های از نو زنده شده در آن را می‌توان چنان تغیر داد که با آرزوها و تمایلات شخص کودک متناسب شود.

«قصد کودک ارضاء کردن خودش است و واقعیت‌ها در اختیار آرزوها قرار می‌گیرند» (وادزورث، ۱۳۷۸:۱۰۱). بازی نمادین میدان اندیشه و افکار و علایق و بروز خلاقیت کودک است زیرا کودک با ابزار و اشیاء گسترده‌تری در زندگی واقعی آشنا می‌شود. ابزاری را می‌بیند که تا به حال ندیده است. به همین ترتیب در درون‌سازی‌های خود با خلاقیتش ابزاری که در دست دارد را تبدیل به ابزاری می‌کند که در تئاتر دیده است.

ج) نقاشی: نوعی برون‌سازی از چیزی است که کودک نمی‌تواند آن را داشته باشد. پیاژه نقاشی را برخلاف دیگر شکل‌های بازی، کوششی برای بازنمایی دنیای واقعی می‌داند و به

همین علت می‌گوید نقاشی وجوه مشترک بسیار با شکل‌گیری و ظهور طرح‌واره‌های ذهنی دارد. «از آنجا که نقاشی تخلیه هیجان‌های سرکوب شده است و همان‌گونه که فروید می‌گوید کودک با نقاشی بر ترس‌ها و آرزوهای خود فائق می‌آید. کودکی که با روایتی و یا شخصیتی همذات‌پنداری می‌کند با این ابزار خود را تخلیه می‌کند» (وادزورث، ۱۳۷۸: ۱۰۱).

د) تصویرسازی ذهنی: تصویرسازی ذهنی تقلیدی از ادراک کودک از رویدادها است. کودک الگوهای پیرامونی را در ذهن تصویرسازی می‌کند و آن‌ها را به‌صورت تقلید و بازی‌های نمادین و نقاشی بروز می‌دهد. او با تماشای فضاسازی و تصویرسازی‌های متنوع هر چند ساده و نمادین در نمایش، با تخیل خود آن نمادها را تصویرسازی می‌کند و آن‌ها را به واقعیت ادراکی خود تبدیل می‌کند که این امر باعث رشد بصری کودک می‌شود.

ر) زبان گفتاری: تحول زبان گفتاری در این دوران به‌صورت آشکارا دیده می‌شود، اما کودک کلمات را به‌عنوان نمادهایی به جای اشیاء به‌کار می‌برد. دیدن نمایش به کودک کمک می‌کند تا این تحول سریع‌تر شکل بگیرد. به نقل از *پیاژه* این تحول باعث اجتماعی شدن کودک می‌شود، «با درونی ساختن کلمات، تفکر به‌وسیله‌ی زبانی درونی حمایت می‌شود و مهم‌ترین پیامد درونی ساختن کنش است که با استفاده از تصاویر و تجارب ذهنی به‌صورت شهودی بازنمایی می‌شود» (Piaget, 1962: 17). این تحول بر سرعت تجربه‌گری کودک می‌افزاید. شنیدن دیالوگ‌های نمایش و حتی مشارکت در آن باعث تقویت و گستردگی دایره لغات کودک می‌شود و در پی آن، صحبت کردن و توصیف آنچه که دیده‌اند و انجام داده‌اند و حسی که دارند باعث رشد زبان گفتاری کودک می‌شود.

- **خودمیان‌بینی**: در تفکر خودمیان‌بین کودک نمی‌تواند درک کند که دیگران برخلاف یا متفاوت افکار او فکر می‌کنند و افکارش را تنها افکاری می‌داند که می‌تواند وجود داشته باشد. اما قرار گرفتن در تعاملات اجتماعی باعث می‌شود درباره افکارش فکر کند و به‌دنبال اثبات آن‌ها برآید. مشارکت و حضور در تماشای نمایش راهی موثر برای از بین رفتن خودمیان‌بینی است زیرا کودک با دیدگاه‌های متفاوت در طول نمایش روبه‌رو می‌شود و در تعامل با کودکان دیگر قرار می‌گیرد (وادزورث، ۱۳۷۸ :۱۱۳).
- **استدلال تبدیلی**: برای کودکی که نمی‌تواند تبدیل رویدادی به رویداد دیگر را درک کند شاید نمایش بهترین گزینه برای رساندن کودک به درک متفاوت از آنچه تا به حال داشته باشد. رشد کودک در استدلال تبدیلی می‌تواند به قدرت تصمیم‌گیری و قدرت حل مسئله کمک کند.
- **تمرکزگرایی**: رویدادها و وقایع نمایش به کودک کمک می‌کند تا بتواند روی اعمال متمرکز شود زیرا گره‌های نمایش کودک در بسیاری از مواقع باید به دست کودکان باز شود و طراحان می‌توانند با به‌کارگیری ابزارهای تجسمی فرم و رنگ در صحنه به افزایش تمرکز کودک کمک کنند.
- **بازگشت‌پذیری**: این اصل بارزترین ویژگی هوش است و توانایی تثبیت ذهنی کمیت‌هاست که *پیاژه* آن را نگهداری ذهنی نامیده است. ساختمان روانی کودک به‌تدریج و در اثر تعامل با محیط بنا می‌شود. نظام روانی و ذهنی از پیش ساخته شده نیست، بلکه تعامل زمینه‌ی زیستی و تعامل‌های محیطی کودک و تفویض‌های اجتماعی، آن را به‌تدریج در فرد بنا می‌کند. کودک با دیدن نمایش و با درونی‌سازی پدیده‌ها به خصوصیات و مشخصات اشیاء ثبات می‌بخشد. در این دوره خصوصیات اشیاء اعم از خصوصیات فیزیکی و هندسی برای کودک وضع ثابتی ندارد. پیشرفت در دوره بازگشت‌پذیری در کودک حاصل می‌شود که

براساس آن می‌تواند به دنیای خارج و به خصوصیات اشیاء ثبات و دوام ببخشد. این ثبات، نشانه ساخته شدن ملاک‌های ثابت و نامتغیرها در ساخت فکری کودک است (وادزورث، ۱۳۷۸:۱۱۸).

با دقت به این مفاهیم، در اجرای نمایش، به کودک در رسیدن به هریک از این توانایی‌ها کمک می‌شود تا اینگونه راحت‌تر قدرت حل مسائل را پیدا می‌کند و دانش گسترده‌ای از محیط به دست آورد. «... تئاترامکان «خوداظهاری، مشارکت، همدردی و شناخت» دیگران و امکان بازسازی و تصفیه عواطف منفی یا آشفته را فراهم می‌آورد. از نظر تعلیمی، به کودک مضمون «جمع‌گرایی»، «یادگیری فرهنگی» و فرصت بررسی کامل «اخلاق» را ارائه می‌دهد. از نظر روان‌شناسی، درام، مهارت‌های معاشرتی ارتباطی و فرصت رشد شخصی و «بلوغ» شخصیتی را فراهم می‌آورد. کودک با مسائل به شکل غیرمستقیم کار می‌کند و بعد آن ابعادی از حل مسئله را در خود درونی کرده و ملکه‌ی ذهن می‌کند که به نیازهای فعلی اجتماعی و روانشاختی او مربوط هستند. به‌طور کلی هنر به کودکان کمک خواهد کرد تا به حد کمال استعدادهای خود دست یابند» (گلدبرگ، ۱۳۹۱: ۳۹).

۲ ـ شکل‌گیری طرح‌واره‌ها با سازماندهی فضا[۲] و مکان نمایشی

از مهم‌ترین مفاهیم برای تبیین چگونگی رخ دادن تحول‌شناختی طرح‌واره‌ها هستند. «طرح‌واره‌ها، ساختارهایی محسوب می‌شوند که می‌توان آن‌ها را ترجمان ذهنی لایه‌های محیطی در نظر گرفت که همواره با تحول ذهنی، انطباق می‌یابند و تغییر می‌کنند. ساده‌ترین تعریفی که می‌توان از طرح‌واره‌ها ارائه نمود، تعریف آن‌ها به‌عنوان مفاهیم یا طبقات یا تشبیه آن‌ها به بایگانی نمایه‌هاست» (وادزورث، ۱۳۷۸: ۲۹ و۳۳). از طرفی «مکان، بخشی ساختارمند از فضاست که از طریق انسان شخصی‌سازی شده است. یعنی زمانی که ارتباط انسان و فضا مبتنی بر تجربه‌ای برای انسان باشد، فضا به مکان تبدیل می‌شود. این ارتباط یعنی مکان یک بخش از تجربه محیطی همراه با همگرایی شناخت‌ها است، به عبارت دیگر، مکان، فضای ویژه‌ای است که با معنا و ارزش‌های کاربران پوشش داده شده است و در تقابل با فضا، رابطه‌ی مؤثر و قوی بین شخص و یک قرارگاه ویژه را بیان می‌کند» (پورمند، نگین تاجی، ۱۳۹۶: ۷۲). مکان نمایشی به‌عنوان یک طرح‌واره و یک ساختار فضایی ویژه علاوه بر بعد مادی و واقعی (سالن اجرا)، از بعد غیرمادی و خیالی نیز برخوردار است که توسط طراح خلق می‌شود. با هم‌زمانی مکان واقعی و خیالی نوعی باور و تعلق به مکان در مخاطب ایجاد می‌شود. یکی از مهم‌ترین دلایل انتخاب یک فضا برای تماشای یک نمایش، وجود حس مکان است. تعلق به مکان بر پایه‌ی حس مکان به‌وجود می‌آید و فراتر از آگاهی استقرار در یک مکان است. این حس به پیوند با اجرا و خیال‌پردازی‌های نمایشی منجر می‌شود و در آن مخاطب خود را جزئی از مکان می‌داند و براساس تجربه‌های خود از نشانه‌ها، معانی، عملکردها و شخصیت‌ها، نقشی برای مکان در ذهن خود متصور می‌شود. مکان‌های متفاوت، طرح‌واره ذهنی متفاوتی در افراد ایجاد می‌کند و این احساسات، ادراکات متفاوتی را از فضا رقم می‌زنند. ادراکات انسان که در معانی ریشه دارند، به‌واسطه‌ی تاویل و تداعیات ذهنی دریافت می‌شوند و می‌توانند زمینه‌ای برای ایجاد حس مکان فراهم آورند. «روح مکان یا حس مکان، به کیفیت متمایز، یگانه و خاص یک مکان یا فضا اشاره دارد که مورد توجه واقع می‌شود. عواملی چون تنوع بصری، رنگ، فرم، حجم، نور، بافت مهم‌ترین عوامل در شکل‌گیری حس مکان هستند» (رضایی، عارفی‌مقدم، فرشچیان، ۱۳۹۵: ۳۴). طراح تئاتر، مکانی مفهومی ایجاد می‌کند که بخشی از

اطلاعات مربوط به متن و کاربران آن در آن مفروض است. درواقع مکان نمایشی را می‌توان مجموعه‌ای از ساختارهایی در نظر گرفت که با در نظرداشتن یک متن نمایشی و برای ترجمان فضای ارتباطی شخصیت‌ها، طرح‌ریزی می‌شود. مکان‌های نمایشی هریک راوی روایت‌هایی هستند که به‌دلیل نوع روایتشان قابل درک هستند. تجربه‌های حسی از مکان در درجه اول برای شخصیت‌های نمایش دارای مفهوم هستند.

نحوه ادراک کودکان از طرح‌واره‌های مکان و شناخت ذهنیات پایه‌ی ایشان و ذهنیاتی که براساس تجربه‌ی فضایی برایشان حاصل می‌شود، کمک موثری در شکل‌گیری فضاهای نمایشی خاص آن‌ها می‌کند، چرا که فضایی برای آن‌ها مطلوب است که حاوی معانی باشد و درک آن با توجه به ذهنیات پایه ایشان و تجارب کوتاه مدتشان ملموس و آسان باشد. «فضا و کیفیت محیط فیزیکی به‌وجود آمده در نقاشی کودکان نشان می‌دهد که آن‌ها در تصوراتشان فضا را حس کرده و آن را در ترسیمات خود بیان می‌کنند و این نشان‌دهنده برداشت کودکان از مکان پیرامونی و تاثیرگذاری عمیق محیط بر آن‌ها است» (کامل‌نیا، ۱۳۸۶: ۴۸).

۱ـ۲ـ ادراک حسی مکان: درونی‌سازی و برونی‌سازی طرح‌واره‌ها

درونی‌سازی بخشی از فرایند شناختی است که فرد با استفاده از آن موارد جدید ادراکی، حرکتی یا مفهومی را در طرح‌واره‌ها یا الگوهای رفتاری موجود جای می‌دهد. «به عبارتی، می‌توان گفت که هر کودک، تجاربی دارد، به چیزهای جدیدی برمی‌خورد یا چیزهای قدیمی را به گونه‌ای جدید می‌بیند و ابتدا سعی می‌کند تا رویدادها یا محرک‌های جدید را با طرح‌واره‌های موجودش تطبیق دهد. بنابراین درونی‌سازی را می‌توان فرایندی شناختی دانست که با جانمایی محرک‌های جدید به طرح‌واره‌های موجود می‌پردازد. از لحاظ نظری، درون‌سازی به تغییر طرح‌واره‌ها نمی‌انجامد، بلکه اثرش بر رشد طرح‌واره‌هاست و به همین دلیل بخشی از تحول محسوب می‌شود» (وادزورث، ۱۳۷۸: ۳۴). فرایند ادراک امکانی است برای دریافت داده‌های محیطی (طرح‌واره) و نحوه طبقه‌بندی آن‌ها (درونی‌سازی) با استفاده‌ی ابزاری از حواس. بنابراین مجموعه‌ای از اثرات متنوع حسی برای تعیین حالت نهایی روان‌شناختی انسان الزامی است. «ظرفیت پردازش حسی یک کودک، از زمانی که در رحم مادر قرار دارد آغاز شده و به‌طور متداوم در دوران کودکی پرورش می‌یابد. هر کدام از حواس انسان طبق درجه‌بندی خود توسعه یافته و دو عامل ژنتیک و محیط بر پرورش حواس و ادراک تأثیرگذار می‌باشند» (ایزابل ۲۰۰۷: ۱۴).

«در مقاله **مؤلفه‌های مؤثر بر ادراک و ارتباط بصری در منظر شهری** به نقل از *جان لنگ*[۳] در تعریف ادراک آمده است: ادراک فرآیند زیست‌شناختی و روان‌شناختی کسب اطلاعات از محیط است. انسان موجودی است که برای برقراری ارتباط با دنیای پیرامون خود ابزارهای مختلفی در دست دارد. هر کدام از این ابزارها بسته به شرایطی که در آن قرار گرفته‌اند می‌توانند بخشی از درک انسان از محیط پیرامونش را به‌وجود آورند. در یک دسته‌بندی کلی راه‌های ادراک محیطی انسان در این چهار دسته قرار می‌گیرد: حواس ظاهری «شناخت حسی»، حواس باطنی «شناخت عاطفی»، عقل «شناخت عقلی» و دل «شناخت شهودی»» (مطهری‌راد، ۱۳۹۴: ۵۶). توجه به حواس کودکان عامل مهمی در چگونگی هدایت و طرح‌ریزی مکان است، تا با بهره‌گیری از آن امکان مکاشفه و خیالی‌سازی فراهم آید. «مکان نمایشی خود یک رویداد است، رویدادی در یک فضا و زمان محدود» (هولدر، ۲۰۰۴: ۶۴). با درونی‌سازی طرح‌واره‌های ذهنی و عینی آن، امکانی برای برونی‌سازی معانی و ایجاد طرح‌واره‌های جدید

به‌وجود می‌آید (تخیل). هردو عمل، منجر به تغییر یا تحول ساختاری ذهنی طرح‌واره‌ها می‌شوند. «وقتی برون‌سازی به وقوع پیوست، کودک می‌تواند بار دیگر برای درون‌سازی محرک تلاش کند. طرح‌واره‌ها، نمایانگر سطح درک و تلاش فعلی کودک از جهان پیرامونش می‌باشند» (وادزورث، ۱۳۷۸: ۲۹ و۳۳). تمام حواس به گونه‌ای پیچیده به یکدیگر مرتبط و وابسته‌اند و مکان‌هایی که به‌صورت ذهنی برای اجرا طراحی می‌شوند، برای کودکان معنادار می‌شوند زیرا این مکان‌ها احساساتی را در آن‌ها القاء می‌کنند، خاطره ایجاد می‌کنند و تجارب آن‌ها را افزایش می‌دهند.

۳ـ اصول و مولفه‌های ادراکی موثر در طراحی فضا ـ مکان در تئاتر کودک

احساس حضور در فضا و چگونگی تعامل با منظر اجرا، مبتنی بر جنبه‌های ادراکی مخاطب از مکان اجرا و مکان نمایشی است. فضای وجودی تماشاگر را می‌توان در دو ساحت مورد ارزیابی قرار داد: فضای وجودی شخصی و خصوصی که حاصل پیوند ذهنی شخص او با فضاست. و فضای وجودی همگانی که جنبه‌ای میان فضایی و آیینی است که در ذهن همه تماشاگران از اجرا مشترک است. فضای وجودی خصوصی محصول تجربه تماشا و تعامل با پدیده‌ی اجراست. هر چه کنجکاوی و حضور و تمرکز ناظر در منظر بیشتر باشد درجه‌ی ادراک و تفکر بصری فعال‌تر خواهد بود. از طرفی تحلیل مفاهیم و مشارکت در کنش جمعی تماشا ـ اجرا در شکل‌گیری تعامل ذهنی میان مخاطب و مولفه‌های سازنده‌ی فضای اجرا موثر خواهد بود و بر آگاهی او خواهد افزود.

براساس دو مولفه‌ی ادراک بصری از مجموعه حواس ظاهری پنجگانه و تعامل ذهنی با مخاطب می‌توان اصولی را برای ارتباط با مخاطب فعال که در اینجا کودک است، در نظر گرفت و «خوشایندی بصری»، «تناوب بصری»، «تمرکز بصری» و «کل‌نگری و دوری از تزئینات» را در مولفه ادراک بصری مورد بحث و ارزیابی قرار داد. از سوی دیگر برای تعامل ذهنی با طراحی فضای صحنه می‌توان از اصول «تناسبات و مقیاس»، «امنیت»، «نظم و پیوستگی»، «قرائت‌پذیری و خوانایی» و «اصل انعطاف‌پذیری فرم» نام برد که به تفصیل به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۳ـ۱ـ مفهوم ادراک بصری در طراحی فضای اجرا

«بیش از هشتاد درصد از ورودی مربوط به حواس ما از طریق حس بصری صورت می‌گیرد و بیشتر صاحب‌نظران بر این عقیده‌اند که بینایی اولین راه ارتباطی با دنیای خارج است» (چینگ، ۱۳۸۹: ۹۴). فضای اجرا مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری است که ارتباط دیداری را با اجرا برقرار می‌کند. عناصر بصری از منظر روان‌شناسی برای کودک طرح‌واره‌های ذهنی و خاطره انگیزی از فضا ایجاد می‌کند. مغز انسان کیفیت‌های بصری را که در ارتباط با یکدیگر هستند از طریق چشم و به‌طور ناخودآگاه در هنگام مشاهده اشیا و طبیعت پیرامون خود دریافت و ادراک می‌کند. کودکان تجربه‌های گسترده‌ای ندارند و بیشتر به محیط ظاهری پیرامون توجه می‌کنند. آن‌ها بیشتر از اشیاء و تصاویری لذت می‌برند که به طبیعت و آنچه که با آن آشنا هستند، شباهت داشته باشد. در فضاسازی اجرا به هماهنگی بدن بازیگر و گفتار و اندازه حضور اشیا و تصاویر صحنه‌ای باید توجه کرد.

«اساسا تصاویر مخصوص کودکان صرفا جهت تکمیل یک داستان نیست، بلکه رفع ابهام و حتی پرکردن جای خالی کلمات و جملات را برعهده دارد. تصاویر مفهومی باعث پرورش

قدرت درک مفاهیم در کودک و رشد عقلانی او می‌شود. فضاسازی برای کودک حتی بدون کلام، مهارت مشاهده‌ای را در کودک تقویت می‌کند و کودک را به خلق داستان با توالی منطقی تشویق می‌کند. و همچنین حساسیت کودک را به هنر و زیبایی برمی‌انگیزد» (علیپور، دهار، شیخ‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۸). هدف از تصویرسازی برای کودکان این است که کودک بدون داشتن توانایی خواندن و با توجه به کوچک بودن دایره لغاتش بتواند متوجه وقایع و مفاهیم شود و آن را درک کند. مولفه‌های تاثیرگذاری که از اصول مطرح هنجارهای کیفی در ادراک بصری در فضای اجرا هستند.

۳ـ۱ـ۱ـ اصل خوشایندی بصری

کیفیت بصری محیط، یعنی عواملی چون رنگ، نور، فرم و میزان لذت فرد از حضور در فضا، بر چگونگی ادراک او مؤثر است. درواقع «درک حسی از یک مکان تا حد زیادی درک بصری و دقیق‌تر فضایی است» (ماتلاک، ۱۳۷۹: ۲۴۶). به همین دلیل ارتباط دو سویه‌ی نمایش و حوزه‌های تجسمی برای طراحی و هدایت فضا ضروری است. بدیهی است محیط خوشایند از نظر بصری، باعث شادابی، نشاط و یادگیری بیشتر کودک می‌شود. فضای خوشایند کودکان در حد متعادلی برخوردار از تنوع، با قابلیت جست‌وجوگری و کشف ابعاد ناپیدای فضا است که تاثیر مطلوبی بر او خواهد گذاشت.

۳ـ۱ـ۲ـ اصل تناوب بصری

تناوب باعث توالی فضایی می‌شود. ایجاد ضرب آهنگ توسط عناصر تکرارشونده برای حس تداوم حرکت در فضا انجام می‌شود. کودک با نگاه کردن به یک حرکت تکراری آن را دنبال می‌کند و بدین‌وسیله به ذهن خود انتظام می‌بخشد. تکرار منظم و با هارمونی، ریتم را به‌وجود می‌آورد. تکرار و ریتم باید در حد ایجاد تنوع و جاذبه باشد تا تجربه‌ای لذت‌بخش را به‌وجود آورد در غیر این صورت باعث سردرگمی کودک خواهد شد.

۳ـ۱ـ۳ـ اصل تمرکز بصری

کنجکاوی و انرژی، جزء ذات کودکان است و دلیل اصلی عدم تمرکزشان این است که ذهن آن‌ها عملکرد متفاوتی دارد. از امور نامطلوب، خیلی سریع خسته می‌شوند و توجه خود را به چیزی جلب می‌کنند که جالب‌تر است. تمرکز بصری در فضای اجرا از مرکزیت حضور و تجمع بازیگران و عناصر تشکیل‌دهنده مکان (اشیاء و قطعات دکوراتیو) ایجاد می‌شود. «ترکیب‌بندی به جز در حالتی که خود به‌طور کامل یک نقش است، در اطراف یک مرکز گیرایی یا کانون سازمان دهی می‌شود. این مرکز نقطه‌ای در ترکیب‌بندی است (نه لزوما مرکز آن) که چشم تماشاگر با روش‌هایی علنی‌تر یا با ظرافت بیشتر بدان سو هدایت می‌شود. خطوط هدایت‌کننده‌ای که در پلان حرکتی یک ترکیب‌بندی وجود دارند، چشم را به مرکز گیرایی هدایت می‌کنند» (پارکر، وولف، ۱۳۷۸ :۶۳). برای ایجاد تمرکز در کودکان می‌توان مرکزیت حضور و نقاط کانونی را به کمک عناصر تجسمی؛ رنگ، بافت و شکل و ... تقویت کرد و به لحاظ فیزیکی به مخاطب نزدیک‌تر نمود.

۳ـ۱ـ۴ـ اصل کل‌نگری و دوری از تزئینات

عناصر بصری باید در خدمت تاکید بر ایده‌ی اصلی باشند تا باعث تحریک تخیل کودک و تشویق آن‌ها به درونی‌سازی فضا و رویدادها شود. بنابراین تجارب ذهنی باید به‌صورت ساده و همسان ایجاد شوند. «هر جزء صحنه، ثابت یا متغیر، جزئی از یک ترکیب متحرک محسوب می‌شود» (هاوارد، ۱۳۸۸: ۱۰۱). این اجزا اگر دارای تزئینات افراطی باشند باعث اغتشاش در ذهن کودک می‌شوند زیرا کودکان ذهنی کل‌نگر دارند و نمی‌توانند جزئیات را درک کنند و حتی شلوغی بیش از حد ممکن است باعث هراس کودک شود. به علت اینکه کودک قدرت تمرکز روی چند عنصر با هم را ندارد، بنابراین قادر به درک پیچیدگی کلی نیست و نمی‌تواند هم‌زمان درباره کل و جز فکر کند. در نتیجه استفاده از عناصر پیچیده به‌صورت غالب لزومی ندارد و می‌تواند در ترکیب کل و جزء از روابط ساده به‌صورت غالب استفاده کرد و از پرداختن به جزئیات زیاد و پیچیده در طراحی خودداری کرد.

۳ـ۲ـ مفهوم تعامل ذهنی در طراحی فضای اجرا

در بررسی‌هایی که به‌وسیله ون کمپ درسال ۲۰۰۳ صورت گرفته است، تعاریف مختلفی در رابطه با کیفیت محیط ارائه شده است که ابعاد مختلف این بحث را دربرمی‌گیرد؛ به‌عنوان مثال کیفیت محیط شامل احساس رفاه و رضایتمندی کاربران را به‌واسطه‌ی مشخصه‌های فیزیکی، اجتماعی و یا سَمبُلیک فراهم می‌کند. «کیفیت محیطی یک موضوع تعاملی است که شامل ادراک، نگرش‌ها و ارزش‌های ذهنی متفاوت میان پدیده‌ها و کاربران است» (ون‌کمپ، ۲۰۰۳: ۷). در پژوهش حاضر مفهوم مورد انتظار از کیفیت محیط با توجه به ذهنیات و ادراک افراد و در قالب تعامل ذهنی و به‌صورت یک امر کیفی بررسی خواهد شد.

تعامل ذهنی بین کودک و محیط و فضای اجرا عاملی تعیین‌کننده در طراحی و اجرای نمایش است. درک کودک از فضا، از طریق تجربه و مشاهده مستقیم به‌وجود می‌آید. «*پیاژه* درباره تعامل کودک با فضا می‌گوید وی در خلال عمل متقابل و مشاهده مستقیم با عناصر فضا آشنا می‌شود و آن‌ها را درون‌سازی می‌کند» (اسدزاده، کریمی‌آذری، ۱۳۹۴: ۴۴). تعامل ذهنی با فضای اجرا ، تحت شرایطی شکل می‌گیرد که ارزش‌هایی براساس اصول کیفی محیط با محیط و عناصر محیطی اجرا با ذهن منطبق شود تا امکان و انگیزش تداوم حضور در مخاطب شکل گیرد، اصولی که هستی پدیده‌های روی صحنه را با ذهن مخاطب پیوند می‌دهد و به تولید طرح‌واره می‌انجامد. «اصل تناسبات و مقیاس»، «اصل امنیت»، «اصل نظم و پیوستگی»، «اصل قرائت‌پذیری و خوانایی» و «اصل انعطاف‌پذیری فرم» از اصول مطرح هنجارهای کیفی در این مفهوم هستند.

۳ـ۲ـ۱ـ اصل تناسبات و مقیاس

هدف دستگاه تناسباتی، ایجاد یک مفهوم منظم و هارمونیک در بین اجزا یک ساختار بصری است. «مقیاس از مقایسه اندازه‌ی یک چیز با یک مرجع استاندارد و یا اندازه‌ی یک چیز دیگر حاصل می‌شود، درحالی‌که تناسب به رابطه‌ی هماهنگ و متناسب یک قسمت با قسمت‌های دیگر و یا کل آن مجموعه اشاره می‌کند. این رابطه، بزرگی و اهمیت آن چیز را برای ما مشخص می‌کند» (چینگ، ۱۳۸۹: ۲۹۴). در طراحی صحنه توجه و شناخت ساختمان بدن انسان الزامی است. سیستم‌های اندازه‌گیری و تناسبات انجام شده روی بدن انسان از مبانی مقیاس به شمار می‌آیند و علم اندازه‌گیری بدن انسان منسوب به «تناسبات انسانی» است. این

تناسبات شامل اندازه‌ی بدن، محدوده‌ی دسترسی، قدرت و میدان دید می‌شود. «استفاده از عامل مقیاس در صحنه، هنری طراحانه است که فضا را از بزرگ‌ترین تا کوچک‌ترین مقیاس درمی‌نوردد و بدین‌ترتیب تولید معنا می‌کند. تغییر در ابعاد، فضایی مسحورکننده ایجاد می‌کند که با آن تناسبات انسانی تغییر می‌کند، از این طریق فضا همچون مجسمه‌ای که تراشیده شده و شکل می‌گیرد ضمن پویایی، راوی اجرا می‌شود» (هاوارد، ۱۳۸۸: ۲۹).

«یکی از راه‌های ارتباطی کودک با فضا، دریافت اثر مقیاس است زیرا تغییرات ابعاد می‌تواند در تعامل او با فضا تاثیرگذار باشد» (عبدلی، طبائیان، نیک‌روش، ۱۳۹۴: ۱۴۷). در ارتباط با تناسبات و مقیاس چیزی که بسیار اهمیت دارد حفظ تعادل بین فرم‌ها و عناصر به‌کار رفته در صحنه است. برای تسهیل در خوانایی صحنه، بزرگ‌نمایی بیش از حد در صحنه‌های مخصوص کودکان، باعث ایجاد ترس در کودک می‌شود اما همه این‌ها به عواملی مثل رنگ و هم‌جواری عناصر با هم بستگی دارد. رعایت ابعاد و اندازه‌ای متناسب با بدن کودک در ایجاد درک و آسایش برای او در فضا الزامی است. رعایت سلسله مراتب در مقیاس برای برجسته کردن جنبه‌های خاصی از صحنه می‌تواند سودمند باشد. سلسله مراتب نشانگر طیفی از اندازه‌ها است و مقیاس می‌تواند در جهت ایجاد توالی سلسله مراتب کمک‌کننده باشد.

۳ـ۲ـ۲ـ اصل امنیت

در طراحی مکان نمایشی وارد کردن تصورات کودک به کاربری‌های فضا، زمینه‌ی ایجاد یک محیط مطلوب را فراهم می‌آورد. وقتی کودک برای اولین بار وارد فضایی می‌شود به‌دنبال علائم و نشانه‌هایی است که نسبت به آن محیط احساس تعلق پیدا کند. دیدن محیط و علائم آشنا به کودک احساس امنیت و آرامش می‌دهد. بدیهی است که علاوه بر معیارهای کلی طراحی، مواردی مانند تأمین راحتی در حضور، آسایش و سلامت فیزیکی و روانی و ایمن‌سازی کودک در این رابطه اهمیتی خاص دارد و منجر به آرامش، کنجکاوی سالم، خیال‌پردازی و ایجاد انگیزه در آنان می‌شود.

۳ـ۲ـ۳ـ اصل نظم و پیوستگی

واژه‌نامه آکسفورد، نظم را «ترکیب صوری یا هر آرایش قاعده‌مند، روش‌مند، یا هماهنگ در نوع خود قرار گرفتن موجودات واقع در یک مکان یا فضا، یا در نوع قرار گرفتن موجودات تشکیل‌دهنده یک گروه یا مجموعه و همچنین شرایطی که در آن هرچیزی در جای شایسته خود قرار گرفته و وظیفه شایسته خود را انجام می‌دهد» تعریف کرده است. منظور از نظم در یک سیستم آن است که عناصر در آن به تبعیت از یک شیوه و نقشه واحد مورد استفاده قرار گیرند.

برای درک نظم فضای اجرا به تداوم حسی مناظر نمایشی متوالی و پویا نیاز است. در تجربه متوالی فضا، تداوم مناظر از توالی صحنه‌های متصل به دست می‌آید. نه تنها این توالی ایجاد نظم می‌کند، بلکه با جهت دادن به مخاطب عمل تداوم ذهنی را آسان‌تر می‌سازد. نظم عاملی است که در ایجاد یک نظام فکری به کودک کمک می‌کند. آشفتگی در چینش عناصر صحنه‌ای و توده‌های بازیگران اصل امنیت و آرامش کودک را مخدوش می‌کند.

۳ـ۲ـ۴ـ اصل قرائت‌پذیری و خوانایی

تجربه‌ی زیستن در محیط‌های قابل پیش‌بینی، که دربرگیرنده‌ی روح و اعتبار مکان هستند، می‌تواند هویت کودکان را همچون هویت مکان و امنیت عاطفی شکل دهد. محیط‌هایی که امن و خوانا، در عین حال مهیج و انعطاف‌پذیر هستند می‌توانند برای کودکان تمام سنین، خاص و منحصربه‌فرد باشند.

یک فضا وقتی خوانا و روان است که عناصر آن، ترکیبی متشکل از اجزایی مرتبط داشته باشند. یک محیط سازمان یافته می‌تواند به‌عنوان یک منبع اطلاعاتی برای افراد به‌کار رود و مواد و مصالح را در جهت نمادگرایی و مجموعه معانی مکانی تامین کند. مکان باید به آسانی خوانایی داشته باشد تا از احساس سردرگمی در آنان جلوگیری کند. اشکال و فرم‌های ساده و ابعاد متعادل و عناصر کامل، دید و دسترسی درست در مکان و پرهیز از پیچیدگی می‌تواند عوامل ایجاد خوانایی در مکان برای کودکان باشد. طراحی درست و هدایت شده می‌تواند تاثیری عمیق بر کودکان داشته باشد و درک روشنی از اجرا ایجاد کند.

۳ـ۲ـ۵ـ اصل انعطاف‌پذیری فرم

انعطاف‌پذیری در لغت به معنای شایستگی هماهنگی با هر وضع و هر محیط (معین) و به مفهوم سادگی تغییرپذیری به منظور سازگاری و مناسب بودن برای محیط و تغییرات آن در موقعیت‌های متفاوت است. می‌توان با خلاقیت و با تغییر اجزا به فرم‌های جدید دست یافت. در طراحی صحنه باید امکانی برای تغییرات مداوم و متناسب با کنش را در نظر گرفت. تحرک‌بخشی به سازه‌ها همان طراحی کنشمند است. ایجاد تحرک معمارانه در فضا برای ایجاد انعطاف‌پذیری و پویایی به دو روش صورت می‌گیرد:

- تغییرپذیری و متحرک‌سازی فرم‌ها و تغییر در موارد استفاده از ساختمان سازه و دکور صحنه
- ثبات در کلیت فرم و ساختار صحنه، اما با تغییر در اجزا، شبکه ارتباطی و عناصری که در داخل استخوان‌بندی قابل تغییر و تبدیل هستند.

فرم از مهم‌ترین متغیرهاست و اثرات شدید و موثری بر ادراک مخاطب می‌گذارد. اما باید در نظر داشت که طبق ویژگی استدلال تبدیلی در مرحله پیش عملیاتی کودک نمی‌تواند در مورد تبدیل‌ها استدلال درستی داشته باشد. کودک هنگام مشاهده زنجیره‌ای از تغییرات یا حالت‌های متوالی، صرفا به خود زنجیره یا توالی حالات توجه می‌کند و به روش‌های تبدیلی که یک حالت را به حالت دیگر درآورده است اهمیت نمی‌دهد.

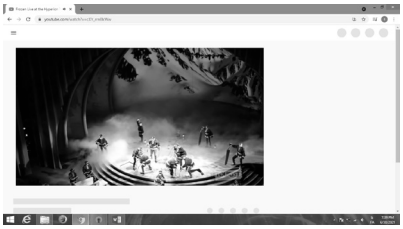
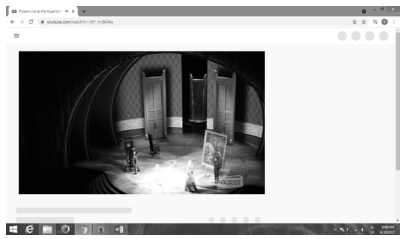
۴ـ مطالعه اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی در اجرای نمایش فروزن تولید کمپانی والت دیزنی

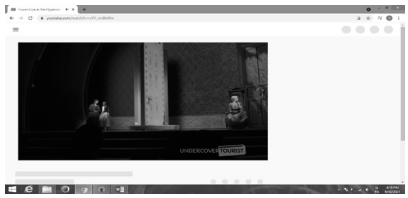
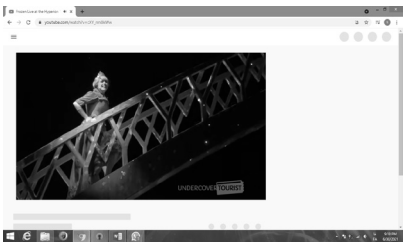
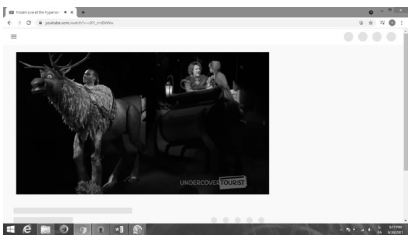
در خلاصه این نمایش موزیکال به نقل از سایت **ویکی پدیا** آمده است: «در کاخ ارندل دو شاهزاده خردسال زندگی می‌کنند. پرنسس *آنا* خواهر بزرگ‌تر خود *السا* را از خواب بیدار می‌کند تا با او برف بازی کند زیرا *السا* دارای قدرتی جادویی است که می‌تواند به‌وسیله آن برف و یخ تولید کند. در ابتدا *السا* راضی به بازی با *آنا* نمی‌شود امّا وقتی که آنا به او پیشنهاد ساخت آدم برفی می‌دهد، قبول می‌کند. آن دو به یکی از سالن‌های بزرگ کاخ می‌روند و شروع به بازی می‌کنند. *السا* یک زمین یخی بزرگ درست می‌کند و همه سالن را پر از برف و یخ می‌کند. دو خواهر یک آدم برفی درست می‌کنند و نام او را *اولاف* می‌گذارند که به گفته *السا*،

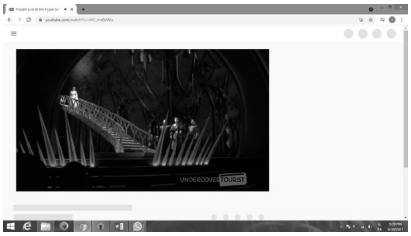
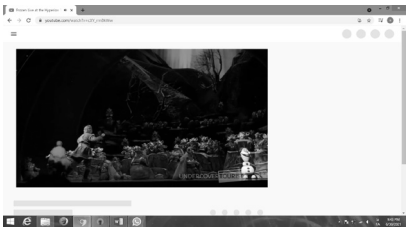
آغوش‌های گرم را دوست دارد. در حین بازی، *السا* به‌طور اتفاقی با یکی از پرتوهای یخی خود به سر آنا ضربه می‌زند و باعث می‌شود که او بی‌هوش شود و رشته کوچکی از موهایش به رنگ سفید درآید. *السا*، مادر و پدرش را صدا می‌کند. پادشاه و همسرش به همراه *السا* و *آنا* که بیهوش شده برای حل این مشکل، شبانه به سوی «درّه سنگ زنده»، جایی که ترول‌ها، موجودات سنگی و کوچکی هستند با قدرت‌های خاص خود در آنجا سکونت دارند، حرکت می‌کنند و ...».

به نقل از همین سایت، مدیرعامل کمپانی دیزنی در سال ۲۰۱۴ اعلام می‌کند که اقتباس برادوی از انیمیشن موزیکال فروزن در مراحل اولیه توسعه است. این نمایش در سال ۲۰۱۶، ۲۰۱۸، ۲۰۱۹ در برادوی به صحنه می‌رود و در سال ۲۰۲۰ دیزنی اعلام می‌کند که به‌دلیل همه‌گیری بیماری کرونا این نمایش اجرا نخواهد شد. این نمایش موزیکال برای گروه سنی کودکان ۵ سال به بالا به‌خوبی قابل درک و برای کودکان ۲ تا ۵ سال به‌دلیل استفاده از جلوه‌های ویژه و شخصیت‌های عروسکی قابل فهم است.

خصوصیات و عملکرد مکان نمایشی در اجرای نمایش فروزن

صحنه	تصویر صحنه	توصیف معمارانه فضا	ارتباط کنش و مکان نمایشی
صحنه ۱		کوهستانی پر از برف و یخ در پس‌زمینه، و فضایی برفی و مه‌آلود و پلکانی به‌صورت نیم دایره و متقارن در پیش زمینه قرار دارد.	یخشکنان فانوس به دست و با تیشه و اره در سراسر صحنه مشغول به‌کار هستند.
صحنه ۲		با ورود درهای اغراق شده با ماشینری سقفی در میانه فضا و پروژکسیون دیواره‌های مرتفع در پس‌زمینه، فضای داخلی قصر شکل می‌گیرد.	ورود آنا و السا در حال بازی از درها به درون هال در نیمه شب، و تکنولوژی مپینگ، تصاویر خیالی برای تصویرسازی جادو و خیال به‌وجود می‌آورد..
صحنه ۳		با پرواز در مرتفع میانی و گشوده شدن دیوار پس‌زمینه و ورود یک در چرخدار و تعدادی آکسسوار، وارد مکانی جدید می‌شویم.	گفت‌وگوی اعضا برای حل مشکل آنا. با چرخش سن گردان و در میانی، ورود و خروج شخصیت‌ها و تعریف گذر زمان صورت می‌گیرد.

صحنه ۴		با استفاده از عنصر در، فضا به دو نیمه تقسیم می‌شود و هم‌زمانی دو مکان (اتاق) را می‌بینیم.	السا و آنا در دو مکان متفاوت در یک قاب حضور دارند، که چرخش در میانی، اتاق‌ها را از هم تفکیک می‌کند.
صحنه۵		تعداد زیادی در مرتفع، درون فضا قرار دارد. خدمه در حال ورود لوازم و چیدمان هستند.	خدمه در قصر مشغول به‌کار هستند و آنا با لباس خواب در جلوی صحنه قرار دارد.
صحنه۶		داخلی تالار قصر با ورود دری عظیم و سکویی متحرک شکل می‌گیرد و نماسازی با پروژکسیون کامل می‌شود.	رقص گروهی با ورود شخصیت‌ها شکل می‌گیرد.. این صحنه در انتها به قصر یخی مبدل می‌شود.
صحنه ۷		تغییر شکل فضای قصر از حالت طبیعی به شکل یخی.	تغییر فضا با استفاده از قدرت خارق‌العاده السا، امکان حرکت روی پلی جادویی را شکل می‌دهد.
صحنه ۸		جنگل و درختان برف گرفته، ارابه و گوزنی عروسکی که به صحنه وارد می‌شوند.	آنا با کمک ارابه و گوزن به سمت کوه سنگی در حرکت است. تصاویر پس‌زمینه در تداعی حرکت، موثر هستند.

صحنه ۹		فضای داخلی قصر یخی، با پلی در میانه و تصویرسازی در پس‌زمینه و پیش زمینه، که با پروژکسیون و مپینگ شکل می‌گیرد.	السا فضای درون قصر را از حالت طبیعی خارج کرده و آن را به قصری یخی تبدیل کرده است. پل امکان حرکت در ارتفاع را به‌وجود آورده است و میزانسن‌های جدیدی خلق کرده است.
صحنه ۱۰		دره سنگی زنده و محل زندگی دیوهای سنگی (ترول‌ها) با استفاده از عروسک نشان داده شده اند.	با جابه جایی ترول‌ها، دره سنگی به حرکت درمی‌آید و راهکار درمان آنا توسط ساکنان آن یعنی دیوهای سنگی ارائه می‌شود.
صحنه ۱۱		تصویر پایانی نمایش و فضای بیرونی قصر و شهر.	شادی و دستاورد پایانی نمایش در بیرون از قصر به تصویر کشیده می‌شود تا به نوعی همگانی باشد.

جدول ۱. خصوصیات و عملکرد مکان نمایشی در اجرای نمایش فروزن

نمایش فروزن در ۶۳ دقیقه و ۱۱ صحنه تنظیم شده و به اجرا در آمده است. مکان‌های اصلی این نمایش کوهستان یخ زده، قصر با زیر فضاهای مختلفی همچون اتاق‌های آنا و السا،هال، تالار پذیرایی و... ، قصر یخ زده، جنگل و مسیر جنگلی، کوهستان سنگی و فضای شهری است که هر یک با استفاده از جلوه‌های بصری متنوع و تکنولوژی‌های مپینگ و ماشینری‌های سقفی و کف صحنه برای ظهور و حضور سازه‌های دکوری و اشیاء، طراحی شده و امکان تغییر فضا و پویایی میزانسن‌ها را فراهم ساخته‌اند. در جدول مصور فوق، ضمن توصیف خصوصیات مکانی صحنه‌های اصلی نمایش، به وقایع و چگونگی تغییر فضا و مکان‌ها برای امکان بررسی مولفه‌ها و اصول ادراکی طراحی و حوزه‌های اثرگذاری آن‌ها در امر ارتباط (جدول شماره ۲) پرداخته شده است.

مولفه‌ها و اصول ادراکی طراحی		حوزه اثرگذاری و ارتباط در طراحی نمایش فروزن
ادراک بصری	اصل خوشایندی بصری	تنوع در شیوه اجرایی و تصویرسازی مکان‌های مختلف به‌وسیله ابزارها و امکانات صحنه‌ای، ویدیوپروژکشن، عروسک‌های نمایشی و سرعت در تغییر مکان‌ها در مقابل چشمان مخاطب، برای ساخت فضایی واقع‌گرایانه و در عین حال فانتزی و ایجاد جذابیت، نشاط و کنجکاوی سهیم است.
	اصل تناوب بصری	عنصر حرکت در فضا متناسب با عملکرد حضور آنا و تلاش او برای تغییر، ذاتی نمایش‌نامه و اجراست. مفهوم سرما و محیط یخ زده در اشکال مختلفی چون کوهستان برفی و یخ‌زدگی قصر و جنگل، ضمن ایجاد تنوع در شکل، به‌صورتی پویا نمودارسازی می‌شود. توجه به اشیاء تکرارشونده‌ای همچون درها با کارکردهای مختلف و جلوه‌های دیداری و عنصر نور، ضمن جلوگیری از سردرگمی کودک، به انتظام و هارمونی می‌انجامد.
	اصل تمرکز بصری	مرکزیت بخشی به میزانسن‌ها و تجمع بازیگران و رویدادهایی نظیر اولاف و دیوهای سنگی که با عروسک کار شده و جلوه‌های ویژه و نورپردازی و همین‌طور استفاده از رنگ‌ها و فرم‌های ویژه با توجه به موقعیت‌های زمانی و مکانی در هر صحنه، باعث ایجاد تمرکز در اجرا و مخاطب می‌شود.
	اصل کل‌نگری و دوری از تزئینات	پرداخت ساده و توجه به عناصر کارکردی در صحنه پردازی و روابط بین اجزای صحنه و موقعیت‌ها، امکانی برای تاکید بر ایده‌ی اصلی به‌وجود می‌آورد تا باعث تحریک تخیل کودک و تشویق او به درونی‌سازی فضا و رویدادها شود. برای مثال فضای اتاق‌های آنا و السا با دری اغراق شده و دیواری پروژکت شده در پس‌زمینه ایجاد می‌شود و از پرداختن به جزئیات اضافه پرهیز می‌شود.
تعامل ذهنی	اصل تناسبات و مقیاس	با توجه به مکان اجرای نمایش که یک سالن قاب عکسی است و داستان فانتزی نمایش که برای شخصیت‌های واقعی رخ می‌دهد امکان ایجاز و بزرگنمایی در ابعاد در اجرا به‌وجود آمده است، نظیر پدیده یخ و کوهستان، درهای قصر و شخصیت‌های عروسکی و ... که با حفظ تعادل بین فرم‌ها و عناصر به‌کار رفته در صحنه و همچنین تضاد و تشابه بین مقیاس و فرم عناصر به تسهیل در خوانایی صحنه افزوده است.
	اصل امنیت	ورود تصورات کودکانه با استفاده از رنگ‌های متنوع در طراحی فضا و لباس و همین‌طور جلوه‌های دیداری جادویی و در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های فانتزی نظیر اولاف، دیوهای سنگی و گوزن با تمرکز بر وقایع اصلی، می‌توان از امنیت روانی کودک اطمینان حاصل کرد.
	اصل نظم و پیوستگی	ساخت مکان و عناصر در تبعیت از یک نقشه خاص و کاملا مرتبط با نقشه اصلی و طرح داستانی ساخته و پرداخته می‌شود.
	اصل قرائت‌پذیری و خوانایی	دوری از پیچیدگی و قابل فهم بودن صحنه و وقایع و تعادل صحنه‌ای در اجزا مرتبط با هم، در ساخت مکان و ایجاد هیجان و ارتباط، تاثیر بسزایی دارد. این امر در صحنه‌های مختلف دیده می‌شود، نظیر چگونگی طراحی دره سنگی و جان‌بخشی به دیوهای سنگی و ...
	اصل انعطاف‌پذیری فرم	فرم‌های سازنده فضا با سادگی و تنوع به‌کار رفته در تغییر صحنه‌ها باعث بالا رفتن درک کودک از فضا می‌شوند. برای مثال در صحنه ۶ و ۸، فضای قصر از حالت معمول خارج شده و با فرم‌های ساده به قصر یخی تبدیل می‌شود.

جدول ۲. چگونگی اثرگذاری مولفه‌ها و اصول ادراکی طراحی مکان نمایشی در امر ارتباط در نمایش فروزن

نتیجه‌گیری

با توجه به بنیان‌های تاریخی پدیده نمایش در امر مشارکت و معاشرت فرهنگی و ارتباطی، می‌توان همواره به ارزش‌های تعاملی گسترده آن با محیط و دیگری اذعان داشت. کارکردی که به‌دلیل شباهت‌های بسیار آن به زندگی و آموزه‌های پنهانش، این هنر را به عاملی موثر در رشدشناختی کودک مبدل می‌کند. کودک با حضور و مشارکت در اجرا با مجموعه‌ای از داده‌ها مواجه می‌شود که هر کدام به‌عنوان یک طرح‌واره برای امر بررسی (درونی‌سازی) و شناخت (برونی‌سازی) عمل می‌کنند. چگونگی تنظیم اطلاعات و نحوه ارائه با دانش آن‌ها، امری ضروری است که می‌تواند اثر اجرایی را به دستگاهی برای رشد و افزایش گستره شناخت کودک تبدیل کند.

از آنجا که عناصر بصری در ساخت فضا و ایجاد حس مکان به‌ویژه در نمایش کودک نقش بسزایی دارند، درک بصری فضا و مکان در این تجربه اهمیت می‌یابد. در این پژوهش مولفه‌ها و اصولی تحت عنوان مولفه‌های ادراک بصری در طراحی مکان نمایشی شامل: اصل خوشایندی بصری، تناوب، تمرکز و کل‌نگری و دوری از تزئینات، مورد بررسی قرار گرفت تا با بهره‌گیری از اصولی همچون نظم و پیوستگی در طراحی، تناسبات و مقیاس، خوانایی فضا و انعطاف و شکل‌پذیری فرم‌ها با عنوان مولفه‌های تعامل ذهنی، مسیر ارتباطی بین هدف و مقصود طراح با نیاز کودک را هموار سازند. با توجه به واکاوی اصول و مولفه‌های ادراکی موثر بر طراحی مکان نمایشی و با توجه به نظریات رشدشناختی *ژان پیاژه*، می‌توان به ضرورت شناخت طراحان و اجراگران تئاتر کودک از عنصر درام و عناصر طراحی و همین‌طور درک نیازهای کودک و چگونگی تولید انگیزش در مسیر رشدشناختی و آموزشی او تاکید کرد. از مهم‌ترین یافته‌های پژوهش حاضر می‌توان به کیفیت‌های ایجادی هر یک از مولفه‌های نامبرده در روند رشدشناختی کودک در مرحله پیش عملیاتی اشاره کرد که با توجه به پیشنهادها و راهکارهای اجرایی جدول ۳ شامل: ایجاد تنوع با قابلیت جست‌وجوگری و کشف ابعاد ناپیدای فضا، تداوم حرکت در فضا، توجه به ریتم برای ایجاد تنوع و جاذبه، تاکیدگذاری به‌وسیله عناصر تجسمی، رنگ، بافت، فرم و... توجه به روابط ساده در پرداخت به کلیات و دوری از جزئیات سردرگم‌کننده، تاکید و تعین بخشی به میدان دید و حفظ تعادل بین عناصر، وارد کردن تصورات کودکانه به کاربری و عملکرد فضا، تبعیت عناصر از یک شیوه و نقشه واحد، ارتباط باورپذیر اجزاء با هم، پرهیز از پیچیدگی و توجه به سادگی و تغییر اجزاء عناصر، می‌توان ادراک کودک از فضا و مکان را تحت تاثیر قرار داد.

مولفه‌های تاثیرگذار بر فرایند ادراک و شناخت در طراحی صحنه تئاتر کودک			
مولفه‌ها و اصول ادراکی طراحی		کیفیت‌های ایجادی	راه کارها و پیشنهاد
ادراک بصری	اصل خوشایندی بصری	شادابی، نشاط و خوشایندی باعث ایجاد حس مشارکت در نمایش و توجه به آراء دیگران می‌شود و راهی موثر در کاهش خودمیان بینی است.	ایجاد تنوع با قابلیت جست‌وجوگری و امکان کشف ابعاد ناپیدای فضا.
	اصل تناوب بصری	تناوب و تکرار باعث ایجاد لذت و منظم شدن ذهن کودک و نمادسازی می‌شود که با تصویرسازی ذهنی آن‌ها را تبدیل به واقعیت ادراکی خود می‌کند و این امر باعث رشدشناختی کودک می‌شود.	تداوم حرکت در فضا، ایجاد ریتم برای تنوع و جاذبه.
	اصل تمرکز بصری	جلب توجه و بالا بردن تمرکز در کودکان برای درک اعمال و موقعیت‌های نمایشی که تمرینی در جهت رشدشناختی محسوب می‌شود.	تاکیدگذاری به‌وسیله عناصر تجسمی، رنگ، بافت، فرم و...
	اصل کل‌نگری و دوری از تزئینات	باعث ایجاد امنیت ذهنی و بالا رفتن قدرت تمرکز و در نتیجه درونی‌سازی پدیده‌ها و ثبات‌بخشی به خصوصیات و مشخصات اشیاء می‌شود.	توجه به روابط ساده در پرداخت به کلیات و دوری از جزئیات سردرگم‌کننده.
تعامل ذهنی	اصل تناسبات و مقیاس	بازی در فضا و مقیاس، روشی برای ایجاد تاکید و نمادسازی است که کودک ضمن بازنمایی و تقلید به برونی‌سازی و تجربه‌گرایی و بازسازی می‌پردازد.	تاکید و تعین بخشی به میدان دید، حفظ تعادل بین عناصر
	اصل امنیت	امنیت باعث ایجاد آرامش، کنجکاوی، خیال‌پردازی و ایجاد انگیزه برای حضور و ادامه همراهی و در نهایت اجتماعی شدن است.	وارد کردن تصورات کودکان به کاربری و عملکرد فضا.
	اصل نظم و پیوستگی	نظم فکری کودک، ایجاد امنیت، آرامش.	تبعیت عناصر از یک شیوه و نقشه واحد.
	اصل قرائت‌پذیری و خوانایی	امنیت عاطفی، بالا بردن درک کودک، تولید هیجان و تمرکز.	ارتباط باورپذیر اجزاء با هم، استفاده از عناصر ساده و متعادل، پرهیز از پیچیدگی.
	اصل انعطاف‌پذیری فرم	درک و تقویت ویژگی استدلال تبدیلی در رویدادها، تقویت خلاقیت و قدرت تصمیم‌گیری و حل مسئله.	توجه به سادگی و تغییر اجزاء عناصر.

جدول ۳. جدول مولفه‌های تاثیرگذار بر فرایند ادراک و شناخت در طراحی صحنه تئاتر کودک

منابع

ـ اسدزاده، امیررضا؛ کریمی‌آذری، پریا. (۱۳۹۴) فضاهای کودک محور با تکیه بر تعامل کودک و فضا. **دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی**. استانبول.

ـ پارکر، اورن؛ وولف، کریگ. (۱۳۷۸) **طراحی صحنه**، مریم مجد، سمت، تهران

ـ پورمند، صمد؛ مجتبی، نگین تاجی. (۱۳۹۶) تبیین نسبت رابطه انسان و مکان در فرآیند طراحی معماری با رویکرد پدیدارشناسی، **نشریه هنرهای زیبا ـ معماری و شهرسازی**، شاره ۴ دوره ۲۲، ص ۸۰ـ۷۱.

ـ پیاژه، ژان. (۱۳۹۴) **شکل‌گیری نماد در کودکان**، ترجمه زینت توفیق، نشر نی، تهران

ـ چینگ، فرانسیس دی کی. (۱۳۸۹) **معماری: فرم، فضا و نظم (هفتم)**، د. ع. قویدل، نشروارش، ایثارگران، تهران

ـ حسن‌بگلو، بهروز. (۱۳۸۰) **روان‌شناسی رشد (اول)**، سرآمد کاوش، تهران

ـ رضایی، ویکتور. عارفی‌مقدم، امیرحسین. فرشچیان، معصومه. (۱۳۹۵) رنگ و تاثیر آن بر هم‌افزایی حس تعلقی مکان در فضاسازی مکان معماری اسلامی. تهران: **مطالعات هنر و علوم اسلامی** ۱۷، ص ۴۲ـ۳۳.

ـ روزنبرگ، هلنا. (۱۳۸۸) **کارگردانی تئاتر کودک و نوجوان (راهنمای جامع علمی و عملی برای گروه‌های تئاتر جوان)**، فاطمه حسینی، انتشارات نمایش، تهران

ـ عبدلی، سیده مرضیه؛ طبائیان، ریحانه؛ نیک‌روش، شیدا. (۱۳۹۴) **معماری فضاهای آموزشی برای کودکان با نیازهای خاص**، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان، اصفهان

ـ علی‌پور، علی؛ دهار، مرجان؛ شیخ‌زاده، رضا. (۱۳۹۲) بررسی تصویرگری‌های کتب تصویری کودکان پیش از دبستان در ایران، **دو فصل‌نامه پیکره شماره سوم**، ص۷۶ـ۶۵.

ـ کامل‌نیا، حامد. (۱۳۸۶) **دستور زبان طراحی محیط‌های یادگیری**، سبحان نور، تهران

ـ گلدبرگ، موسی. (۱۳۸۷) **فلسفه و روش در تئاتر کودک و نوجوان**، اردشیر کشاورزی، نشر نمایش، تهران

ـ گلدبرگ، موسی. (۱۳۹۱) **۲۰ مقاله پیرامون تئاتر برای مخاطبان جوان (اول)**، حسین فدایی حسین، نشر نمایش، تهران

ـ ماتلاک، جان، ل. (۱۳۷۹) **آشنایی با طراحی محیط و منظر**، ترجمه و نشر معاونت آموزشی و پژوهشی سازمان پارک‌ها و فضای سبز تهران

ـ مطهری‌راد، مهری. (۱۳۹۴) مؤلفه‌های مؤثر بر ادراک و ارتباط بصری در منظر شهری تاریخی. شرکت بازآفرینی شهری ایران، **هفت شهر**، شماره ۵۵. ۵۳-۶۲

ـ منفردی، دکتر سید حبیب‌الله؛ لزگی، شیما. (۱۳۸۹) بررسی نقش عناصر بیان نمایشی در تئاتر کودک و نوجوان با رویکرد نمایش درمانی، **نشریه‌های هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی** شماره ۴۲، ص ۷۱.

ـ میرزابیگی، علی. (۱۳۹۰) نقش هنر در آموزش و پرورش و بهداشت روانی کودکان (پنجم). **سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی**

ـ نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۸۹) **مبانی نظری معماری (دوم)**، دانشگاه پیام نور، تهران

ـ هاوارد، پاملا. (۱۳۸۸) **هندسه صحنه؛ ماهیت طراحی صحنه چیست؟**، رضا مهدی زاده، امیر هاشمی مهر، سوره مهر، تهران

ـ هنری ماسن، پاول. (۱۳۸۰) **رشد و شخصیت کودک**، مهشید یاسایی، نشر مرکز، تهران

ـ وادزورث، باری جی. (۱۳۷۸) **روان‌شناسی رشد تحول‌شناختی و عاطفی از دیدگاه**

پیاژه (چهارم)، (س. ا. صالحی) دانشگاه فردوسی مشهد.

- Isabell, C. a. (2007). Sensory Integration: A Guide for Preschool Teachers. Beltsville: Gryphon House.

- Holder, Magdalena. (2005). Scenography in action: Space, Time and Movment in Theatre Productions by Ingmar Bergman. Stockholm:Konstvetenskapliga.

- Oxford Dictionary. (2001-2004).

- Piaget. (1962). Play, Dreams and Imitation in Childhood. New York: Norton.

- Van Kamp, I. L. (2003). Urban Environmental Quality and Human well-being towards.

- https://youtu.be/cXY-rrnBkWw.

- https://en.m.wikipedia.org/wiki/Frozen_(musical).

پی‌نوشت

۱ ـ Jean Piaget: ۱۸۹۶ـ۱۹۸۰ روان‌شناس سوئیسی است که در زمینه‌ی رشد دارای تحقیقات ارزشمندی است. او دکترای خود را در رشته‌ی جانورشناسی گرفت و پس از آن وارد مطالعات روان‌شناسی شد.

2- space

۳ ـ Jun Lang: معمار و شهرساز آمریکایی که شهرت او به‌خاطر پژوهش‌هایش در زمینه‌ی معماری وطراحی بر پایه الگوهای رفتاری انسان است.

راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه در تهران

علی علی‌زاده گماری
حمیدرضا حسینی دانا (نویسنده مسئول)
بی‌بی سادات میراسماعیلی
سیدرضا نقیب السادات

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۲۰

راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه در تهران

علی علی‌زاده گماری

گروه مدیریت رسانه‌ای، دانشکده علوم انسانی و هنر، واحد دماوند، دانشگاه آزاد اسلامی، دماوند، ایران

حمیدرضا حسینی‌دانا

گروه مدیریت رسانه‌ای، دانشکده علوم انسانی و هنر، واحد دماوند، دانشگاه آزاد اسلامی، دماوند، ایران

بی‌بی سادات میراسماعیلی

گروه علوم ارتباطات، دانشکده علوم انسانی و هنر، واحد دماوند، دانشگاه آزاد اسلامی، دماوند، ایران

سیدرضا نقیب السادات

گروه علوم ارتباطات، دانشکده علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی دکترای آقای علی علی‌زاده گماری با عنوان «راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه در تهران» در رشته‌ی دکترای مدیریت رسانه، دانشکده‌ی علوم انسانی و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی دماوند، با راهنمایی دکتر حمیدرضا حسینی دانا و مشاورین محترم دکتر بی‌بی سادات میراسماعیلی و دکتر سیدالرضا نقیب‌السادات است.

چکیده

در این مقاله ضمن تامل و تعمق در سه حوزه‌ی تئاتر به‌عنوان کهن‌رسانه‌ای جمعی، مفاهیم بازاریابی و قابلیت شبکه‌های اجتماعی نوین، به موضوع «راهبردهای بازاریابی تئاتر با بهره‌گیری از قابلیت شبکه‌های اجتماعی در تهران» پرداخته‌ایم. پدیده‌ی تئاتر از هویتی همگانی و ارتباطی بهره‌مند است. تغییر شیوه‌های زندگی، زایش نیازها و دگردیسی بنیادی در مناسبات کسب و کار نشان می‌دهد نهادینه‌سازی آگاهانه‌ی تئاتر با بهره‌مندی از ظرفیت گسترده‌ی شبکه‌های گروهی و توان مقبول هنرهای نمایشی برای رسیدن به مدلی مطلوب در حوزه‌ی بازاریابی مدرن امکان‌پذیر است.

بر این اساس سوالات اصلی این پژوهش حاوی این پرسش‌هاست: مولفه‌های مدل بازاریابی برای تئاتر به سبب شبکه‌های اجتماعی همراه کدامند؟ وضعیت کنونی تئاتر و بازارهای آن به چه ترتیبی است؟ قوت و ضعف‌های آن چیست؟ و چه فرصت و تهدیداتی متوجه این بازار بالقوه است؟

این پژوهش برمبنای روش تحلیل راهبردی، نخبگی یا سوات (SWOT)، شناخت نقاط درونی و بیرونی، روش نمونه‌گیری هدفمند و حجم نمونه ۴۰ نفر از متخصصین، با اعتبارسنجی ابزار تحقیق (پرسشنامه) از طریق آلفای‌کرونباخ در محیط نرم‌افزار (SPSS) بررسی شده است. همچنین حسب نوع‌شناسی محیط پیرامون و ترسیم وضعیت موجود و مطلوب، از تکنیک فاصله، اسپیس (SPACE) به ارزیابی موقعیت و انتخاب راهبردهای بهینه پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهد مدل‌مطلوبی که با استفاده از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی برای بازاریابی تئاتر توصیه می‌شود مدلی مبتنی بر راهبردهای SO یا راهبردهای تهاجمی است تا بتوان با بهره‌گیری از نقاط قوت داخلی و فرصت‌های رویدادهای خارجی، حداکثر موفقیت را در بازار کسب کرد.

واژگان کلیدی: تئاتر، بازاریابی، شبکه‌های‌اجتماعی، بازاریابی‌تئاتر، مدل‌بازاریابی

۱ـ درآمد

تحولات عرصه‌های ارتباطی و ظهور فناوری‌های مدرن اگرچه ضریب نفوذ بسیاری در تعاملات اجتماعی داشته است، اما نتوانسته است کارکردها و بقاء و غنای کهن رسانه‌هایی همچون رسانه‌ی تئاتر را از حضور و حیات در ابعاد جامعه باز دارد. این پژوهش به اهمیت و ضرورت تعامل‌گرایی بیشتر دو رسانه‌ی مدرن و دیرینه‌ی شبکه‌های اجتماعی و تئاتر می‌پردازد که یکی مقدم‌تر و دیگری موخرتر است. یکی مربوط به دوره‌ای است که ارتباطات آدمی چهره به چهره، گرم‌تر، صمیمانه‌تر و محدود به زمان و مکان خاص بود و بین فرستنده و گیرنده‌ی پیام واسطی مقرر نبود و دیگری در دوره‌ای که شتاب فناوری‌ها و ضریب تغییرات روابط اجتماعی فضای حقیقی و مجازی اخیر را شکل داده است. هر چند تفاوت‌های زیادی می‌توان بر شمرد، اما همگونی‌های رسانه‌ای هر دو آن‌ها یکی است. از طرفی هر دو نیز دارای کارکردهای نظام رسانشی و پیرو منطق روابطی هستند. این پژوهش بر این باور است که به‌کارگیری آگاهانه و به هنگام قابلیت‌های فناوری‌های نوین در حوزه‌ی شبکه‌های اجتماعی به‌عنوان یک رسانه‌ی نو، فرصت مغتنمی برای توسعه و توانبخشی رسانه‌ی با قدمت دیگری به نام تئاتر در بستری به نام فضای مجازی است. بنابراین علاوه بر کاوش و شناسایی در وضعیت موجود بازاریابی تئاتر از طریق شبکه‌های اجتماعی در شهر تهران (به‌عنوان پایتخت ایران و تخت‌گاه تئاتر این سرزمین) ساز و کارهای دستیابی به وضعیت مطلوب بازاریابی تئاتر از طریق شبکه‌های‌اجتماعی نیز ملاحظه می‌گردد. همچنان در این پژوهش به‌دنبال شناسایی مدل و راهبردی مطلوب و متناسب برای بازاریابی تئاتر و شناخت مولفه‌های آن، با استفاده از قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی هستیم. یادآور می‌گردد قلمرو این پژوهش با فرض امکان تعمیم آن، معطوف به بازار کلانشهر تهران است و اطلاعات جمع‌آوری شده نیز مربوط به محدوده‌ی سال ۱۳۹۹ است.

با تاکید بر این ملاحظات، پرسش‌های اصلی تحقیق به شرح زیر است:

مولفه‌های مدل بازاریابی برای تئاتر به سبب شبکه‌های اجتماعی همراه (موبایلی) کدامند؟ وضعیت کنونی تئاتر و بازارهای آن به چه ترتیب است؟ نقاط قوت و ضعف آن چیست و چه فرصت و تهدیداتی متوجه این بازار بالقوه است؟

اهمیت شناخت مدل بازاریابی تئاتر در فضای مجازی با تاکید بر شبکه‌های اجتماعی همراه از این روی مهم است که بتوان توسعه و جریان تعاملی این دو نظام ارتباطی را با یکدیگر بیشتر و بهتر رقم زد. بدین منظور این ضرورت از دو منظر قابل طرح است:

۱ـ۱ـ ضرورت و اهمیت نظری یا علمی تحقیق:

با انجام این پژوهش، علاوه بر آنکه ادبیات و زمینه‌ی مقتضی برای بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی همراه تدوین می‌شود، مولفه‌های مدل مطلوب بازاریابی در شبکه‌های اجتماعی نیز شناسایی می‌شوند. همچنین ضمن ارزیابی وضعیت موجود بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی، ساختارگذار و پیوند به وضعیت مطلوب نیز بررسی می‌شود و با عرضه‌ی راه حل‌های متناسب، زمینه برای توجه بیشتر به نقاط قوت و فرصت، تا حدود زیادی فراهم خواهد شد.

۲ـ۱ـ ضرورت و اهمیت عملی یا اجتماعی تحقیق:

با اجرای این پژوهش، نه تنها به لحاظ عملی به‌دنبال مدلی مقبول برای بازاریابی تئاتر

هستیم، بلکه نتایج حاصل و ساز و کارهای تقلیل چالش‌های این حوزه می‌تواند در اختیار مراکز مرتبط و دست اندرکاران تئاتر کشور گذاشته شود تا این رسانه جمعی و دیرینه با توجهی بهتر، در جایگاه حقیقی‌اش در فضای مجازی قرار گیرد.

هدف از اجرای این پژوهش، شناخت محیط‌های داخلی و خارجی تئاتر (اعم از قوت‌ها و ضعف‌های درونی و فرصت‌ها و تهدیدات بیرونی) و آگاهی از ویژگی‌های فردی و اجتماعی پاسخگویان و نخبگان برای رسیدن به راهبردهایی متناسب است.

الف) گذری بر دیرینگی تئاتر جهان و ایران:

تئاتر هنری است دراماتیک که پنج قرن قبل از میلاد مسیح در آتن، یونان و روم پدیدار شد و بعد در اروپا از قرون وسطی تا بعد از رنسانس ادامه یافت. نخستین جلوه‌های تئاتر از جادو، جادوگری و رقص‌های آیینی انسان‌های اولیه جوامع مختلف متبلور است. پیشینه‌ی تئاتر ایران به دوران پیش از میلاد برمی‌گردد. شروع اولین تئاتر و پدیده‌های بازیگری مردم این سرزمین را می‌توان در مراسم و تشریفاتی جست‌وجو کرد که در آن‌ها به ستودن قهرمانان افسانه‌ای و ملی و تحقیر دشمن می‌پرداختند. تئاتر جدید و مدرن اروپایی همچون بسیاری دیگر از مظاهر غرب در زمان *ناصرالدین شاه* به ایران آمد. به دستور *ناصرالدین شاه* در محل **دارالفنون** زیر نظر *میرزا علی‌اکبر مزین‌الدوله نقاش*، تئاتر دایر شد. با طلوع مشروطیت در ایران جوش و خروش عجیبی در زمینه‌ی ادبیات و فرهنگ به‌وجود آمد که تئاتر نیز مانند هر شاخه‌ی هنری دیگری، از این تحول عظیم بی‌بهره نماند. در سال ۱۳۲۹ قمری نخستین مکان مستقل نمایش در ایران به نام **تئاتر ملی** دایر شد. فعالیت‌های چند ساله‌ی تئاتر ملی موجب شد تئاتر همچون هنری مستقل از نظر مالی خود را تامین کند و از طرف مقامات رسمی و مردم بیشتر شناخته شود. این امر موجب برانگیختن حس علاقه‌ی مردم به تئاتر شد. تا آنجا که عده‌ای از دانشجویان تحصیل‌کرده‌ی فرنگ با گنجینه‌ی علمی و هنری مناسبی به ایران بازگشتند و پس از آن بنای تئاتر نوین ایران طرح‌ریزی شد. *سیدعلی نصر*، تئاتر ملی را تاسیس کرد و پس از بازگشت از سفر اروپا در سال ۱۳۰۴، کمدی ایران را به سبک تئاتر اروپایی راه انداخت. در ادامه نیز تئاترهای دیگری همچون **تئاتر نکیسا** و **تئاتر جامعه باربد** به ترتیب توسط *ارباب افلاطون شاهرخ* و *اسماعیل مهرتاش* در سال‌های ۱۳۰۵ و ۱۳۰۹ تاسیس شدند که به تکامل و پیشرفت صنعت تئاتر ایران کمک کردند و پاره‌ای از مظاهر ذوقی باستانی ایران و فولکلور را زنده نمودند.

الف ـ۱) تئاتر به‌عنوان یک نظام ارتباطی:

تئاتر به‌عنوان یک رسانه و نظام ارتباطی، هم‌زمان که قلمرو مفهومی و الزامات معنایی خود را داراست، برای دستیابی به اهداف و ارایه‌ی پیام‌هایش از شیوه‌های اختصاصی و قواعد انحصاری و اجزای ذاتی ویژه‌ای پیروی می‌کند؛ همچون یک منظومه و یک گروه از اجزای به هم پیوسته که برای دستیابی به هدفی مشترک، از طریق پذیرش ورودی و خلق خروجی در یک فرایند سازمان‌یافته با هم تعامل و فعالیت می‌کنند.

سیستم شامل اجزاء و نسبت آن‌ها با هم، ساختار سیستم (ارتباط بین اجزاء)، محل قرار دادن سیستم، محیط‌زیست و مرزها، ورودی و خروجی و ... را شامل می‌شود (نقیب‌السادات، ۱۳۹۸).

البته ارائه‌ی تعریفی که نمایانگر همه‌ی ابعاد یا قابلیت‌های تئاتر این دیار باشد شاید میسر

نباشد، اما آنچه که در منشور۱۴گانه تئاتر ایران آمده می‌تواند تا حدود زیادی بیانگر ابعاد، کارکردها و نقش‌های اجتماعی و انسانی ارزشی تئاتر در جامعه و جهان باشد. تئاتر از پیدایش انسان، پیوندی عمیق با فضای معنوی زندگی بشر و اعتقادات او داشته و در اشکال آیینی تجلی یافته است. تئاتر، تمرین اندیشیدن به منشاء حیات، تدبر در چگونه زیستن، و منشاء پرسش‌های بنیادین انسان برای رسیدن به آزادی، عدالت، برادری، اخلاق و خیراندیشی است.

الف ـ۲) تئاتر و قلمرو مفهومی آن:

تئاتر، یک سازمان نظام‌یافته‌ی هنری است. تئاتر از کلمه‌ی یونانی «تئاترون theatron» تماشاخانه یا «محل تماشا theatroma» دریافت شده و شامل انواع مختلفی نظیر: نمایش زنده با بازیگر، نمایش‌های‌عروسکی، پانتومیم، تئاتر تلویزیونی، اپرا، باله، نمایش‌های موزیکال، نمایش‌رادیویی، نمایش‌های آیینی (به شرط دارا بودن ساختار روایی) و شکل‌های خاصی از نمایش‌های سنتی همچون: نقالی، پرده‌خوانی، نمایش‌نامه‌خوانی، تخت‌حوضی، تعزیه و نمونه‌های دیگر است.

تئاتر نمایش صحنه‌ای با رخدادی درونی و بیرونی به‌مثابه‌ی ارتباط هنری بین بازیگر و تماشاگر است (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۶۱). در زبان آلمانی، واژه‌ی تئاتر، هم به محل نمایش دلالت دارد و هم پروسه‌ی بازی تئاتر و همین‌طور گروه بازیگرانی که اجرای تئاتر را انجام می‌دهند. یعنی یک گروه نمایشی را شامل می‌شود (اسلین، ۱۹۸۱: ۱۶۷).

الف ـ۳) تئاتر و دیدگاه‌های مرتبط:

تئاتر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های هنری که از جهاتی نیز هیچ جانشین و رقیب همتایی ندارد، به‌عنوان یکی از نمادهای اصلی توسعه‌ی فرهنگی اجتماعی مورد توجه و الویت برنامه‌ها و چشم‌اندازهای بنیادین هر جامعه‌ای است. کارکردها و غنای جوهره‌ی هنرهای نمایشی به‌دلیل توانایی و ضریب بالای توفیق در تربیت و رشد جوامع، خاصیت تفریح و تفنن‌های خوشایند و دلپذیر، روان‌درمانی و رفتاردرمانی‌های مسبوق، قدرت بالندگی و زایش نگرش‌های اجتماعی و سیاسی، مجال آفرینش در خردزایی و اندیشه‌ورزی، توان استحکام بخشی به اتحاد و اتفاق روابط جمعی و گروهی و نیز بستر مناسب تبادل و گفت‌وگوی ملل گوناگون، می‌تواند در زنده نگاه داشتن ریشه‌های اصالت و هویت فرهنگی اثرگذار و اثربخش باشد.

به همین سبب ضروری است به برنامه‌ها و اهداف درازمدت توسعه‌ی فرهنگی و گسترش کسب و کارهای هنری بیشتر همت گماشته شود و اقدامات افزون‌تری اعمال گردد تا تئاتر در بستری شایسته‌تر به والاترین امکان فرهنگ‌سازی خود دست یازیده و به‌عنوان یک نهاد نوآور و آفرینشگر در تولید محصولات هنری، به وظایف اصلی خود به درستی عمل کند.

نکته اصلی در این میان، پرداختن به تکوین ارتباطات صحیح و تحرک‌بخشی به مناسبات مطلوب تئاتری به سمت مفاهیم و بایدهای اقتصادی تئاتر و تعالی و همسویی نظامات (تولید، توزیع، مصرف و تبلیغ بهینه) و شناسایی ذائقه‌ی مخاطبین و توسعه‌ی کارآمدی آن، همسو با سایر ملل است. اقتصاد تئاتر، شاخه‌ای میان‌رشته‌ای است که خود نیز از درون رشته‌ی گسترده‌ای به نام اقتصاد هنر روئیده است. در اقتصاد هنر و به تبع آن اقتصاد تئاتر، همچون دیگر شاخه‌های اقتصاد با مصادیق و مسئله‌ی اساسی تولید، توزیع، مصرف کالا و خدمات روبه‌رو هستیم. البته در این پژوهش برآنیم تا به مقوله‌ی مهم بازاریابی تئاتر به‌صورت اخص

بپردازیم.

تئاتر با زبان فاخر و سبک و سیاق‌های متنوع و ماهیت همگانی‌اش، قرن‌هاست به‌صورت متوالی و متعالی در جوامع مختلف جهان حضور داشته و موجب بازتاب آموزه‌ها و ناقل تجارب ارزشمند بشری بوده است؛ بخش جدایی‌ناپذیری از زندگی بشری که در رویارویی با تغییرات اجتماعی، هوشمندانه بالغ‌تر شده است و معانی جدید و متناسبی را در خود باز تولید کرده است.

ب) بازاریابی

فیلیپ کاتلر در کتاب **مدیریت بازاریابی** درخصوص مفهوم بازاریابی اظهار می‌دارد: «بسیاری از مدیران گمان می‌کنند بازاریابی دایره‌ای مشتمل بر افراد حرفه‌ای است و ایشان: برنامه‌ریزان بازاریابی، محققان بازاریابی، متخصصین تبلیغات‌رسانه‌ای، تبلیغات پیشبرد فروش، پرسنل خدمات مشتریان، مدیران محصولات جدید، مدیران کالا، مدیران نام‌های تجاری خاص، مدیران قسمت‌های بازار و البته فروشندگان هستند. یا اینکه وظیفه جمعی این افراد، تجزیه و تحلیل بازار، تشخیص فرصت‌ها، تهیه‌ی خط‌مشی‌های بازاریابی، تهیه و ارائه تاکتیک‌ها و عملیات خاص، پیشنهاد بودجه و ارائه مجموعه‌ای از روش‌های کنترل است. اما درواقع این طرز فکر کافی به‌نظر نمی‌رسد. بازاریابی البته وظیفه‌ی هدایت شرکت در جهت تامین رضایت مشتری بوده و عامل تحرک آن‌ها در بازار را نیز بر عهده دارد. باید دانست مشتریان اندک و کمیاب‌اند و بدون آن‌ها نیز بازار وجود خارجی ندارد. برای دستیابی به مشتریان و حفظ آن‌ها باید طرح‌هایی جدید ارائه گردد. از طرفی رضایت مشتریان تحت تاثیر عوامل زیادی قرار دارد که خارج از حیطه‌ی اختیار بازاریابی فوق‌الذکر است. بنابراین، دایره‌ی بازاریابی باید همواره بکوشد، تا اطمینان یابد مابقی انتظارات مشتریان را برآورده و به تعهدات خود پایبند است» (کاتلر، ۱۳۸۲).

بازاریابی عبارت است از فرایند منظم و آگاهانه‌ای که همواره در اندیشه‌ی بازار و برنامه‌ریزی برای آن است. این فرایند برای دستیابی به موقعیت‌های مساعد و تحرک‌آفرین با تحقیقات جامع درباره‌ی بازار آغاز می‌شود. بازاریاب، برای شناسایی فرصت‌ها به تحقیقات روی می‌آورد. منظور از این فرصت‌ها، دستیابی به افراد یا گروه‌هایی از مردم است که نسبت به بعضی از کالاها یا خدمات، دارای نیازهای تامین نشده یا علائق پنهان باشند (کاتلر؛ آرمسترانگ، ۱۳۷۹).

کاتلر معتقد است بازاریابی جدید دارای جنبه‌های زیر است:

۱ـ تاکید بیشتر بر کیفیت، فایده و رضایت مشتری
۲ـ تاکید بیشتر بر ایجاد رابطه با مشتری و حفظ او
۳ـ تاکید بیشتر بر مدیریت فرایندهای کار و یکپارچه کردن عملیات
۴ـ تاکید بیشتر بر جهانی فکر کردن و برنامه‌ریزی برای بازار منطقه‌ای
۵ـ تاکید بیشتر بر ایجاد پیوندها و شبکه‌های استراتژیک
۶ـ تاکید بیشتر بر بازاریابی مستقیم و آنلاین
۷ـ تاکید بیشتر بر بازاریابی خدمات
۸ـ تاکید بیشتر بر صنایع با تکنولوژی بالا
۹ـ تاکید بیشتر بر رعایت موازین اخلاقی در بازاریابی (کاتلر، ۱۳۸۲: ۱۷ـ۱۶).

برای شناسایی مختصات بازار تئاتر ابتدا لازم است انواع مختلف بازار بررسی شود تا

دریابیم بازار تئاتر به کدام مقوله تعلق دارد و دارای چه خصوصیاتی است. طبق سنت می‌توان ساختار بازار را به چهار دسته شامل بازار کاملاً رقابتی، بازار انحصاری، بازار رقابتی انحصاری و بازار انحصاری چندگانه تقسیم کرد.

شیوه‌های مرسوم فروش بلیط و تامین درآمد بدین شرح‌اند:

۱ـ فروش مستقیم از طریق گیشه.
۲ـ فروش آنلاین.
۳ـ پیش‌فروش(رزرو).
۴ـ آبونمان: مشترکین با ثبت نام از تخفیف ویژه برخوردار می‌شوند.
۵ـ فروش بلیط با تخفیف برای گروه‌های بزرگ و اقشاری (ادارات، مدارس، دانشگاه‌ها، کارخانجات و ...).
۶ـ فروش بلیط با تخفیف برای گروه‌های توریستی (براساس آمار سال۱۳۹۰ درکشور آلمان، حدوداً ۵/۶ میلیون نفر توریست مبادرت به خرید بلیط‌های تئاتر کردند).
۷ـ فروش بلیط ارزان در اجراهای بعدازظهر.
۸ ـ فروش بلیط ارزان در اواسط هفته.
۹ـ فروش حقوق و امتیاز تلویزیونی اجراها.
۱۰ـ فروش کتاب نمایش‌نامه در حال اجرا.
۱۱ـ فروش کتابچه و بروشورهای نفیس.
۱۲ـ فروش یادمان‌های یک نمایش.
۱۳ـ فروش اغذیه یا نوشابه در کافی‌شاپ تئاتر در حد مجاز.
۱۴ـ عقد قراردادهای اجرا در سایر شهرها و کشورها.
۱۵ـ برگزاری تورهای اجرایی.

ب ـ۱) بازار و بازاریابی تئاتر:

چنانچه موقعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه به‌صورت همه‌جانبه مورد توجه واقع شود، تئاتر می‌تواند به‌عنوان یک نهاد موثر فرهنگ‌ساز و کارآفرین و سودآور، در جامعه مطرح شود. برای رونق هر چه بیشتر تئاتر، باید ابعاد اقتصادی این هنر به درستی بررسی شود و روش‌های جذب و انباشت سرمایه و هدایت منابع مالی مناسب که از مهم‌ترین موانع مشکلات موجود بر راه رونق تئاتر ایران است، مورد توجه قرار گیرد.

بازگشت سرمایه و سود حاصل از آن می‌تواند در هر کدام از سه بخش تولید، توزیع و مصرف نقش اقتصادی خود را ایفا کند و منجر به رشد و شکوفایی تئاتر در ایران شود. تئاتر ایران نه تنها می‌تواند از سرمایه‌گذاری در بخش تولید سود ببرد، بلکه چنانچه اجرای آن همراه با تبلیغات و توزیع جغرافیایی مناسب‌تر صورت گیرد منجر به افزایش تماشاگران و مخاطبان خواهد شد. به‌طوری که بخش‌های دیگر تئاتر نیز می‌توانند از آثار مثبت سرمایه‌گذاری و سودآوری آن به نحو مطلوب برخوردار شوند.

به‌نظر می‌رسد دولت به‌دلیل محدودیت‌های منابع، متناسب با رشد چشم‌گیر جامعه هنری و گروه‌های نمایشی و نیازهای عمومی، قادر به تخصیص کامل اعتبارات و کمک‌های مالی قابل توجه برای تولید و ارتقای کیفیت این هنر نیست. اما با قدرتی که بخش‌های دولتی دارند می‌توان با الهام از شیوه‌های مدیریت سایر نقاط جهان و بهره‌گیری از توان شبکه‌ای کلیه‌ی دستگاه‌های اجرایی به‌عنوان یک نهضت مهم در ترویج تئاتر، شرایط لازم را برای توسعه‌ی

ملی و فراملی هنرهای نمایشی فراهم آورد.

بنابراین بخش‌های خصوصی و غیردولتی، می‌توانند با حمایت دولت و با استفاده از منابع مالی و تسهیلات مناسب و قوانین و مقررات حمایتی و هدایتی و نیز اندیشه‌های اقتصادی مناسب برای تولید و بازگشت سرمایه، شیوه‌های اصولی را برگزینند (افشار، ۱۳۹۲: ۱۹).

وجوه اقتصادی هنر نیز زمینه‌ی وسیعی است که هم در جامعه‌شناسی، ارتباطات و هم در اقتصاد، پژوهش‌های بسیاری در مورد آن صورت گرفته است. تشکیل نهادهای صنفی، ضرورت تامین معیشت نسبی و حداقلی هنرمندان، برنامه‌ریزی و ایجاد زیرساخت‌های نظام عرضه و تقاضا در بازارهای هنری، جهانی شدن بازارهای ملی و بومی هنر، نقش موثر بخش‌های خصوصی و دولتی در حمایت و هدایت حوزه‌ی هنر و هنرمندان، ضرورت بسترهای نرم‌افزاری و سخت‌افزاری، استفاده و به‌کارگیری از توان شبکه‌های اجتماعی و فضای مجازی، حضور در فستیوال‌ها و توسعه‌ی تعاملات منطقه‌ای، ایجاد ارتباط با اصحاب رسانه و سامانه‌های تبلیغی، اصلاح ساختارهای متناسب در تشکیلات نمایشی کشور، ارتقاء جایگاه تئاتر در اشتغال و تولید ملی، توسعه‌ی کسب و کارهای مرتبط با تئاتر، تمرکز بیشتر بر مخاطب‌شناسی و مخاطب‌سازی، متناسب‌سازی نظام بودجه‌ریزی با تاکید بر افزایش سطح تولید، ضرورت توسعه‌ی بانک‌های اطلاعاتی کاربردی، بهره‌مندی از توان تبلیغی هنرمندان و سلبریتی‌ها و خروج از شیوه‌های خام‌فروشی تئاتر، همچنین توجه و احیاء سایر نقش و کارکردهای تئاتر... زمینه‌های جدی پژوهش در اقتصاد هنر را تشکیل می‌دهند.

ب ـ ۲) مخاطبان بازار تئاتر:

تقریباً ۴۵ سال سپری شد تا بازاریابی هنری به‌آرامی به‌عنوان یک زیر رشته مقبول در حوزه‌ی تحقیقات بازاریابی در جهان ظاهر گردید. حجم قابل توجهی از تحقیقات در خصوص مخاطبان تئاتر انجام شده بود، اما به‌ندرت از حالت توصیفی و تشریحی فراتر می‌رفت. پس از مقاله‌ی کوتلر و لوی (۱۹۶۹) در مورد گسترش مفهوم بازاریابی در دهه‌ی۱۹۷۰، شاهد توسعه‌ی چندین حوزه تخصصی بازاریابی بودیم. این دوره همچنین شاهد آغاز بازاریابی بشر دوستانه و نخستین تلاش‌ها برای ادغام این مفاهیم در بخش هنر بوده است (نیلسون، مک‌کویین ۱۹۷۴؛ لوی و کریپل ۱۹۷۵؛ کریپالانی ۱۹۷۵).

متاسفانه در سال‌های اخیر بحران رو به رشد تقلیل مخاطب در ایران به‌شدت چشم‌گیر بوده است. این بحران زمانی پررنگ‌تر می‌نماید که به نقش و جایگاه مخاطب در تبیین و تعریف هنر تئاتر توجه نشده باشد. مخاطب، جزء جدایی‌ناپذیر از ساختار ماهوی نمایش و از ارکان اصلی تئاتر است. لازمه‌ی توسعه‌ی تئاتر، شناسایی جامع و پاسخگویی مناسب به نیازهای مخاطب است. درپیش‌گرفتن هر رویکرد در مورد هنر تئاتر در درجه‌ی نخست، منوط به شناخت کامل مخاطب است. پرداختن به نقش و اهمیت تماشاگر در تئاتر، صرفاً مختص به نگرش‌های معاصر در نظریه‌پردازی تئاتر نیست. شواهد موجود از نخستین فعالیت‌های تئاتری در تمدن‌های مختلف، نشانگر این واقعیت است که از گذشته‌ی دور این نقش مورد توجه نمایشگران بوده است و میزان توفیق یا عدم توفیق یک اثر نمایشی تا حد بسیار بالایی متأثر از تعامل و ضریب رابطه‌گیری تماشاگر با آن اثر خاص بوده است.

تعالی کم و کیف تئاتر ممکن نیست مگر زمانی که مخاطب آن به‌عنوان جامعه‌ی هدف، مورد بررسی و شناختی همه جانبه قرار گیرد (کریموند، احمدی، ۱۳۹۲: ۱۳۳).

ب ـ۳) نظریه‌های مخاطب:

در اینجا علاوه بر نظریه‌های مرتبط با مخاطب به‌نظریه استفاده و خشنودی که معطوف به مخاطبان تئاتر است نیز اشاره می‌شود. در مورد نظریه‌های مربوط به مخاطب، همچون دسته‌بندی مخاطبان و مشتریان در موضوعات مختلف، انسجام و یکدستی لازم وجود ندارد. در کتاب «**مقدمه‌ای بر نظریات و مفاهیم ارتباط جمعی**» که برگرفته از کتاب «**نظریه‌های مک کوایل**» است از چهار نظریه نام برده می‌شود که عبارتند از:

۱ـ مخاطب: به‌عنوان مجموعه‌ای از تماشاچیان، خوانندگان و شنوندگان؛ تاکید عمده‌ی این نظریه بر تعداد و خصوصیت‌های جمعیت‌شناختی مردم است و مخاطب چیزی فراتر از موضوع دریافت و یا توجه کردن مخاطب به پیام نیست.

۲ـ مخاطب به معنای‌توده: در این نظریه تاکید بر کثرت عناصر، عدم‌تجانس، پراکندگی، گمنامی، فقدان‌سازماندهی و احساس اجتماعی بین اجزاء تشکیل‌دهنده مخاطب است.

۳ـ مخاطب به معنای همگان یا گروه اجتماعی: در این نظریه یک گروه اجتماعی فعال، متعامل و مستقل از مخاطب وجود دارد که خدماتی را از طرف بعضی رسانه‌ها دریافت می‌کند ولی موجودیت آن متکی به رسانه‌ها نیست.

۴ـ مخاطب به معنای بازار: توسعه‌ی اقتصادی در قرن نوزدهم سبب توسعه‌ی نظریه «مخاطب به معنای بازار» شد. این نظریه رابطه‌ی بین مخاطب و رسانه را به‌صورت رابطه‌ی مصرف‌کننده کالا در نظر می‌گیرد. روابط اجتماعی درون مخاطبان را نادیده می‌گیرد و بیشتر به معیارهای اقتصادی اجتماعی مخاطب توجه دارد (مهرداد، ۱۳۸۰: ۱۴۴ـ۱۴۳).

ب ـ۱ـ۳) نظریه استفاده و خشنودی:

رویکرد استفاده و رضامندی یکی از رویکردهایی است که نقش فعالی برای مخاطبان در جریان ارتباطات قائل است. این نظریه بر این فرض استوار است که استفاده از رسانه حتماً برای رفع نیاز است که به‌طور آگاهانه و یا ناآگاهانه صورت می‌پذیرد. آنچه در این رویکرد اهمیت دارد درک انگیزه‌هایی است که موجب انتخاب یک رسانه یا محتوای خاصی از رسانه از سوی مخاطب می‌شود. *کاتز* و *بالمر* اولین کسانی بودند که در سال ۱۹۷۴ در کتاب **استفاده از ارتباط‌های جمعی** این رویکرد را مطرح کردند. اولین بار که کلیت‌های این نظریه تشریح شد در مقاله‌ای از *کاتز*، خطاب به *برلسون* بود (سورین و دیگران، ۱۳۸۹: ۴۲۰).

تکیه‌گاه اصلی این رویکرد بر چرخش از سؤال «رسانه‌ها با مردم چه می‌کنند» به سوی این سؤال که «مردم با رسانه‌ها چه می‌کنند» قرار داشت. این جابجایی گویای چالش فکری بسیاری از محققان ارتباطات جمعی بود که ضرورت یک بینش تازه در نگاه به مخاطبان را مطرح می‌ساخت. این توصیف به اختصار چنین بود: هر فردی با خاستگاه‌های اجتماعی و روان‌شناختی نیازهای خود مواجه است. این نیازها ایجادکننده‌ی انتظار او از رسانه‌های جمعی و یا سایر منابع است و در نهایت به الگوهای متفاوت روی‌آوری به رسانه‌ها یا پرداختن به سایر فعالیت‌ها منتهی می‌شود و حاصل آن ارضای نیازها یا پیامدهای دیگری است که در بسیاری از آن‌ها تعمد دخیل نیست (نیکو و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۳).

همان‌طور که از این توصیف برمی‌آید این رویکرد علاوه بر عناصر روان‌شناسی برای تعیین مخاطبان، بر عوامل جامعه‌شناختی مخاطبان برای برآوردن نیازهایشان که نوع نیازهای فرد را تعیین می‌کند نیز تاکید دارد. مخاطب از آن رو فعال است که به‌دنبال رضامندی است و باور دارد که انتخاب رسانه رضامندی مورد نظرش را فراهم خواهد آورد. این مشارکت فعالانه از

مخاطب با رسانه بر رضامندی حاصل از رفتار رسانه‌ای اثر می‌گذارد. این فعال بودن دارای ابعاد مختلفی است که می‌توان از تعمدی بودن، انتخابی بودن، درگیر شدن و سودمندی نام برد.

علت استفاده از رسانه‌ها، تجربه کردن مسائلی است که از شرایط اجتماعی روانی ناشی می‌شود. مسائلی همچون جست‌وجوی اطلاعات، تماس اجتماعی، انحراف توجه، فراگیری اجتماعی و رشد که مخاطب برای حل آن‌ها، دست به دامن رسانه‌ها می‌شود.

ج)رسانه‌های‌اجتماعی

ج ـ۱) رسانه‌های اجتماعی با گذری بر پیشینه

بنیان اصلی این پژوهش توصیه بر بهره‌گیری از توان بالای رسانشی و قابلیت همگرایی و زمینه‌ی گرایشی رسانه‌های اجتماعی و تاکید بر مغتنم شماری به‌کارگیری مناسب فضای شبکه‌های اجتماعی در بازاریابی و توسعه‌ی قلمرو تئاتر است. رسانه‌های اجتماعی بر مبنای وب هستند که ارتباطات دو طرفه ایجاد می‌کنند. رسانه‌های اجتماعی برنامه‌های کاربردی براساس اینترنت هستند که بر پایه‌های ایدئولوژیک و فناوری وب اجازه ایجاد و تبادل تولید محتوا را به بهره‌برداران می‌دهند.

رسانه‌های اجتماعی، فن‌آوری‌های تلفن همراه مبتنی بر وب را برای ایجاد بستری ارتباطی به‌کار می‌گیرند و از طریق آن، افراد و جوامع می‌توانند مطالب را با هم در میان بگذارند و مورد بحث قرار بدهند. دوره رسانه‌های اجتماعی در حدود بیست سال پیش‌تر و از سال ۱۹۹۵م شروع شد. درست همان سال *بروس* و *سوزان آبلسون*، نخستین سایت شبکه اجتماعی را بنا گذاشتند و قلم به دستان یادداشت‌نویس را به‌صورت آنلاین گرد هم آوردند (کاپلان و هیلین، ۲۴:۱۳۸۹).

بریان سولیس در تعریف رسانه‌های اجتماعی می‌گوید: رسانه‌های اجتماعی از محتوای دمکراتیک تشکیل شده و درک درستی از روند نقش مردم دارند، زیرا وظیفه‌ی آن‌ها تنها خواندن و منتشر کردن اطلاعات نیست بلکه آن‌ها اطلاعات را تولید و برای دیگران به اشتراک می‌گذارند (افتاده، ۱۳۹۲:۱۳۰).

رسانه‌های اجتماعی با اتکاء به فناوری‌های مبتنی بر وب و تلفن همراه، پلتفرم‌هایی با قابلیت تعاملی بالا ایجاد می‌کنند که در آن‌ها افراد و اجتماعات به تولید، اشتراک‌گذاری، بحث و تبادل نظر و تغییر محتوای تولید شده توسط کاربر می‌پردازند (کیتزمان، ۲۰۱۱: ۲۴۱). درواقع فضای سایبری شبکه‌ای، امکان کنش ارتباطی را برای کنشگران مهیا می‌سازد. به عقیده *پارسونز*، کنش، فراگردی فعالانه، خلاقانه و ذهنی است و محوریت را در نظریه کنش بر واحد کنشی قائل است که چهار جز اصلی دارد: ۱) کنشگر. ۲) هدف. ۳) موقعیت کنشی. ۴) هنجارها و ارزش‌هایی که در جهت تعیین و گزینش وسایل دستیابی به اهداف نقش بازی می‌کنند (ریترز، ۵۳۰:۱۳۸۰).

ج ـ۱ـ۱) ویژگی‌های رسانه‌های اجتماعی:

رسانه‌های اجتماعی بر دو ویژگی اساسی استوار هستند: اول، ارتباط و دوم، تـسری. ارتباط به معنای توسعه‌ی شبکه‌ها، الگوها و جوامع انسانی است. تسری نیز به معنای سیالیت و انتقال داده‌ها و اطلاعات است. رسانه‌های اجتماعی کاربران را قادر می‌سازند به اطلاعات به شکل کارآمد و گسترده دسترسی داشته باشند (چریستاکیس، فلاور، ۲۰۰۹).

ج ـ۲ـ۱) تعریف‌شبکه‌های اجتماعی

یک شبکه اجتماعی، یک ساختار متمرکز اجتماعی است که از گروه‌هایی اغلب به‌عنوان فرد یا سازمان، تشکیل شده است. این گروه‌ها توسط یک یا چند نوع خاص از وابستگی به هم متصل می‌شوند. مثال‌هایی از وابستگی‌ها شامل اشتراکات، علائق، ایده‌ها، دوستی، خویشاوندی، لینک‌های وب، مسافرت، قیمت‌ها، الهامات، ایده‌ها و تبادلات مالی و تجاری است (چلبی، ۱۳۷۳).

کاستلز در نظریه جامعه شبکه‌ای تأکید بر این دارد که شبکه‌های اجتماعی رسانه‌ای در حال به‌وجود آوردن جامعه مدرن هستند که در آن تعامل و ارتباط بُعد مکان و زمان را از بین برده است. اجتماع مجازی که در این شبکه‌ها تشکیل شده افراد را با علایق و سلایق کنار یکدیگر قرار می‌دهند. به‌طوری که در جوامع پیشین مکان و نزدیکی فیزیکی نقش تعیین‌کننده‌ای در انتخاب دوستان و آشنایان داشت، اما امروزه در جامعه شبکه‌ای علایق فرد می‌تواند مکان را درنوردد و با افراد مشابه خود از راه دور ارتباط برقرار کند. گسترش شبکه‌های اجتماعی مجازی باعث به‌وجود آمدن فضای شبه واقعی شده است؛ ویژگی‌های خاص این جوامع اقتصاد مجازی، سیاست بر بال رسانه، واقعیت مجازی و زمان بی‌زمانی و مکان بی‌مکانی است که فرصتی جدید برای افراد و سازمان‌ها هستند. همان‌طور که «*کرات* و همکارانش» و «*نی* و *هیلگوس*» اشاره می‌کنند، اثرات اینترنت اجتماع را تضعیف می‌کند و ماهیت فراموش‌کننده اینترنت ممکن است باعث غفلت کاربران از خانواده و خویشاوندان شود (کرات و همکاران، ۲۰۰۱ ؛ نی و هیلگوس، ۲۰۰۲ به نقل از خمسه ۱۳۹۶).

ج ـ۳ـ۱) ماهیت بازاریابی در شبکه‌های اجتماعی

بازاریابی از طریق شبکه‌های‌اجتماعی شامل فعالیت‌هایی در راستای توسعه ارتباطات طولانی و مقرون به صرفه بین سازمان‌ها و مشتریان آن، به منظور ایجاد سود متقابل برای هر دو طرف است (تاج‌زاده نمین، ۱۳۸۲: ۱۹۸). از طرفی حفظ و تقویت رابطه با مشتری تنها مسیر یک طرفه‌ای است که سازمان‌های خدماتی در استفاده از استراتژی‌های تدافعی و افزایش حفظ مشتریان باید از آن عبور کنند (الکساندر کولگیت، ۱۹۹۸: ۱۴۴).

اینک بخش خدمات دستخوش تغییراتی شده است که پیش‌تر تجربه نکرده است. این تغییرات هم بر ساختار صنعت و هم ماهیت رقابت تأثیر داشته است. جای تعجب نیست که در این محیط متلاطم و تغییرات شتابنده، موسسات مجبور شده‌اند شیوه‌ی واکنش خود را نسبت به بازار تغییر دهند، به‌طوری که کمتر روی محصولات و بیشتر به مشتریان و روابط متمرکز شوند و به جای دیدی کوتاه مدت، دیدی بلند در پیش گیرند (هریسون، ۱۳۹۶).

د) تحقیقات پیشین

درحوزه پژوهش‌های داخلی به برخی پژوهش‌ها در خصوص بازاریابی و تئاتر اشاره می‌شود:

ـ محمود *اربابی* در پایان‌نامه خود با عنوان «تئاتر ایران و عوامل بازدارنده آن» بیان می‌کند که تئاتر ایران ارتباط گرم خود را با تماشاگر از دست داده و باید این ارتباط را گرم کرد. از نظر اربابی باید تعاریف و توقعات سیاست‌گذاران فرهنگی از تئاتر روشن و براساس آن نیز برنامه‌ریزی شود (اربابی، ۱۳۷۷: ۳).

ـ *ساسان قاسمی* در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان **معرفی و بررسی ویژگی‌های تئاتر تبلیغاتی**

و استفاده از آن در تبلیغات سیاسی (۱۳۸۳) به بررسی تاریخچه‌ی تبلیغات در تئاتر از نمایش‌های آیینی‌سنتی پیش از پیدایش تئاتر یونان تا دوران معاصر پرداخته است (قاسمی، ۱۳۸۳: ۶۷).

ـ *منادی* در پژوهشی با عنوان **اوقات فراغت و چالش‌های جهانی شدن** به مقایسه‌ی دو نسل جوان و والدین آن‌ها پرداخته است. نتایج این پژوهش بیانگر این است که والدین و جوانان اوقات فراغت یکسانی ندارند، در نتیجه تفاوت آشکاری بین سرمایه‌های فرهنگی و نظام ارزش‌ها و باورهای والدین و جوانان در جامعه فعلی وجـود دارد (منادی، ۱۳۸۶).

ـ *مژگان بنی هاشمی* در پایان‌نامه خود با عنوان **مخاطب تئاتر** بیان می‌دارد که تئاتر کنونی در شرایط نامطلوبی از نظر حرفه‌ای به سر می‌برد. چرا که یک سیاست ثابت و دائمی و اصولی در عملکردها و برنامه‌ریزی‌ها وجود ندارد (بنی هاشمی، ۱۳۷۵).

ـ دکتر *بهزاد قادری* در مقاله خود با عنوان **فرهنگ خصوصی‌سازی و خصوصی‌سازی فرهنگ** تب خصوصی‌سازی در ایران را بررسی کرده است و برداشت‌های گوناگون از خصوصی‌سازی بخش‌های متفاوت خانواده‌ی تئاتر را مرور کرده و پشتیبانی از شرکت‌های تئاتری و دیگری فضای اجرایی برای این شرکت‌ها را ارزیابی کرده است (قادری، ۱۳۹۱: ۵۴).

ذ) چارچوب نظری

تحولات اخیر ارتباطات که منجر به عصر جدید و رسانه‌های ترکیبی شده است، دارای فناوری‌های متعددی است که یکی از آن‌ها شبکه‌های اجتماعی است که البته گونه‌ی همراه آن پر کاربردتر شده است. ظهور شبکه‌های اجتماعی، تغییرات زیادی در عرصه‌ی اجتماع به همراه آورده است. یعنی نه تنها منجر به سرعت بخشیدن جامعه‌ی اطلاعاتی شده، بلکه باعث اطلاعاتی شدن جامعه نیز شده است. این امر در کنار تغییر در ساختار فناوری، کم شدن حمایت دولت از نظام‌های جدید ارتباطات و... ایجاد شده است. این گستردگی تغییرات، در تفکر نظریه‌پردازان متعددی ظهور کرده که نظریه‌ی جامعه شبکه‌ای کاستلز، یکی از آن‌هاست که مبنای تحلیل نهایی قرار خواهد گرفت. در کنار این نظریه، از نظریه‌های تئاتر و نظریه‌ی بازاریابی کل‌نگر نیز برای تحلیل نهایی استفاده خواهد شد.

پ) روش‌شناسی تحقیق

در این بخش از مقاله به طرح سوالات و روش تحقیق و الزامات روش‌شناختی آن می‌پردازیم:

پ ـ۱) سوال اصلی تحقیق:

مدل مطلوب بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی همراه در شهر تهران چیست؟

پ ـ۲) سوال‌های فرعی تحقیق:

ـ مولفه‌ها و عناصر مدل بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی در شهر تهران کدامند؟

ـ شیوه‌های گذار از وضعیت موجود به سمت وضعیت مطلوب در بازاریابی تئاتر در شهر تهران چیست؟

ـ نقاط قوت بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی در شهر تهران چیست؟

ـ نقاط ضعف بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی در شهر تهران چیست؟

ـ فرصت‌های بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی در شهر تهران چیست؟
ـ تهدیدات بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی در شهر تهران چیست؟
ـ ویژگی‌های فردی و اجتماعی پاسخگویان کدامند؟

پ ـ۳) روش و تکنیک تحقیق:

روش تحقیق، راه رسیدن به مقصد است که حرکت در این مسیر با استفاده از وسایلی به نام تکنیک، تسهیل می‌گردد. در این پژوهش روش تحقیق نخبگی یا سوات SWOT به‌عنوان یک روش ارزیابی عواملی داخلی و خارجی، مبنای پژوهش قرار گرفته است (نقیب‌السادات، ۱۳۹۱).

پ ـ۱ـ۳) روش سوالات به لحاظ فرایند و ساختار عملی و اجرایی دارای مراحل زیر است:

۱) شناسایی الزامات و شاخص‌ها. ۲) بررسی اعتبارسازه‌ای و محاسبه آلفای کرونباخ الزامات شناسایی شده‌ی مرتبط با بازاریابی تئاتر با استفاده از شبکه‌های اجتماعی همراه. ۳) طراحی پرسشنامه با تکنیک «SWOT».

همچنین تکنیک مورد استفاده، فاصله یا اسپیس space است. جامعه آماری در این تحقیق، ۴۰ نفر از دست‌اندرکاران مرتبط با عرصه‌ی تئاتر کشور، کارشناسان و متخصصان بازاریابی و تبلیغات و همین‌طور متخصصان و کارشناسان ارتباطات و رسانه‌های اجتماعی است.

پ ـ۴) برآورد حجم نمونه

براساس امتیاز اعطا شده به افراد براساس نمره به هنجار یا z زیر منحنی توزیع نرمال، حجم نمونه محاسبه شده است. بر این اساس تعداد نمونه مورد مطالعه از نفر۲۵ نباید کمتر و از۴۰ نفر نباید بیشتر باشد (همان، ۱۳۹۱).

پ ـ۵) روش نمونه‌گیری

روش نمونه‌گیری در این پژوهش، نااحتمالی هدفمند بوده است. به عبارتی افرادی که سابقه‌ی شغلی بالایی در عرصه‌های عملی و مدیریتی تئاتر (اعم از دولتی، خصوصی، عمومی) داشته، و نیز دست‌اندرکاران بازاریابی، سایت‌های مرتبط تبلیغاتی و شبکه‌های اجتماعی همراه، هستند.

ز) محدودیت‌های تحقیق

دشواری اصلی این پژوهش دسترسی به مدیران این عرصه به‌دلیل مشغله‌های متعدد و شرایط ایجاد شده به‌دلیل بحران شیوع ویروس کرونا بود که فرایند تکمیل اطلاعات و دسترسی به پاسخگویان را به میزان زیادی با دشواری مواجه کرد.

و) بررسی یافته‌ها

در ادامه به ارائه یافته‌های تحقیق در قالب ۲ بخش توصیف یافته‌ها و تحلیل یافته‌ها می‌پردازیم:

و ـ۱) توصیف یافته‌های پژوهش

در این بخش از مقاله به توصیف وضعیت متغیرهای مرتبط با ویژگی‌های فردی و اجتماعی پاسخگویان می‌پردازیم. یافته‌ها نشان داد که به لحاظ جنسیت، بیشترین تعداد پاسخگویان مذکر و کمترین ایشان مونث بوده‌اند. به لحاظ سن، بیشترین نسبت در گروه سنی ۳۱ تا ۴۰ ساله و کمترین نسبت در گروه سنی ۵۰ ساله و بالاتر بودند. از نظر سطح تحصیلات، بیشترین نسبت در سطح تحصیلی کارشناسی ارشد، و کمترین نسبت دارای کارشناسی بودند. به لحاظ رشته تحصیلی، بیشترین نسبت در حوزه‌ی ارتباطات و شاخه‌های مرتبط با آن و کمترین در حوزه‌ی تئاتر و شاخه‌های هنر تحصیل کرده‌اند. به لحاظ موقعیت شغلی، بیشترین نسبت از پاسخگویان با موقعیت شغلی کارشناس و کمترین نسبت دارای موقعیت مدیر بوده‌اند. بر همین اساس به لحاظ جایگاه شغلی، بیشترین نسبت کارشناس و کمترین نسبت مدیر بوده‌اند. همچنین به لحاظ سابقه شغلی، بیشترین نسبت دارای سابقه‌ی شغلی ۱۱ سال و بالاتر، و کمترین نسبت دارای سابقه‌ی زیر ۳ سال بوده‌اند. همچنین در خصوص بخش سازمانی، باید اظهار داشت که پاسخگویان در دو حوزه فعالیت ستادی و صنفی با جمعیت برابر فعالیت داشته‌اند. در خصوص تخصص مرتبط افراد، بیشترین نسبت در زمینه‌ی ارتباطات به شکل عام و کمترین نسبت در حوزه بازاریابی تخصص داشته‌اند. همچنین به لحاظ میزان آشنایی با بازاریابی تئاتر در شبکه‌های اجتماعی، پاسخگویان این میزان آشنایی را بیشترین نسبت در حد کم و کمترین نسبت در حد زیاد اعلام داشته‌اند.

و ـ۲) تحلیل یافته‌های پژوهش

در ادامه به تحلیل یافته‌ها می‌پردازیم و سوالات تحقیق را پاسخ می‌دهیم. قطعاً با توجه به فضای محدود ارائه این مقاله، بخش‌های اصلی از یافته‌های پژوهش ارائه می‌شود. بدین منظور ماتریس ارزیابی عوامل داخلی و خارجی و امتیازات به‌دست آمده را ارائه می‌کنیم و ماتریس عوامل داخلی و خارجی را تشکیل می‌دهیم و جایگاه به دست آمده را بر روی ماتریس ارزیابی عوامل نشان می‌دهیم.

و ـ۱ـ۲) برای ساختن ماتریس تهدیدات، فرصت‌ها، نقاط ضعف، نقاط قوت چندین مرحله وجود دارد:

ـ فهرستی از فرصت‌ها، تهدیدات، قوت‌ها و ضعف‌هایی که در محیط خارجی و داخلی وجود دارند تهیه و در یک ماتریس درج می‌شود.

ـ نقاط قوت داخلی و فرصت‌های خارجی با هم مقایسه شد و راهبردهای قابل اجرای متناسب با آن‌ها در خانه مربوطه در گروه «راهبردهای SO» نوشته شد.

ـ نقاط ضعف داخلی با فرصت‌های موجود در خارج مقایسه شد و راهبردهای قابل اجرای متناسب با آن‌ها در گروه «راهبردهای WO» مشخص شد.

ـ نقاط قوت داخلی با تهدیدات خارجی مقایسه شد و راهبردهای قابل اجرای متناسب با آن‌ها درگروه «راهبردهایST» مشخص شد.

ـ نقاط ضعف داخلی با تهدیدات خارجی مقایسه شد و راهبردهای قابل اجرای متناسب با آن‌ها در گروه «راهبردهای WT» مشخص شد.

ر) ماتریس ارزیابی عوامل داخلی و خارجی

ر ـ۱) ماتریس ارزیابی عوامل داخلی IFE

جدول ۱) ماتریس قوت و ضعف

قوت	میانگین ضریب اهمیت	ضریب اهمیت نرمالیزه شده	میانگین رتبه (شدت اهمیت)	امتیاز موزون
.11 دستیابی به تئاتر رایگان و ارزان درجامعه	0.31	0.31	3.3	۰,۱۰
.12 دولتی ماندن حوزه‌ی تئاتر	0.12	0.12	3	۰,۰۳۶
.13عدم توجه به گونه‌های تئاتر نظیر تئاتر روستا، تئاتر خیابانی و...	0.32	۰32.0	3.3	۰,۱۱
.14به حداقل رساندن زمان بازخورد از طرف مخاطبان تئاتر	0.38	۰38.0	3.3	۰,۱۳
.15به حداقل رساندن زمان رزرو بلیط	0.36	۰36.0	3.3	۰,۱۲
.16به حداقل رساندن زمان برگزاری برنامه‌ها	0.31	۰31.0	3.3	۰,۱۰
.17بهره‌گیری از شهرت و اعتباردست اندرکاران تئاتر	0.4	۰4.0	3.6	۰,۱۳
.18اثر بخشی قیمت‌گذاری در جذب مخاطب	0.39	۰39.0	3.3	۰,۱۳
.19اثر بخشی تبلیغات (پیشبردی) در حوزه تئاتر	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴
.20اثر بخشی ابداع و نوآوری در جذب مخاطب	0.6	۰6.0	3.6	۰,۲۲
.21پوشش جغرافیایی وسیع اجرای تئاتر	0.36	۰36.0	3.3	۰,۱۲
.22توانایی عرضه به‌موقع اطلاعات اجراهای تئاتر	0.38	۰38.0	4	۰,۱۵
.23 راحتی دسترسی به شبکه‌های اجتماعی مرتبط با تئاتر	0.61	۰61.0	3.6	۰,۲۲
.24امکان کنترل بیشتر فرایند بازاریابی	0.34	۰34.0	3.3	۰,۱۱
.25انعطاف‌پذیری سریع نسبت به شرایط بازار وتغییرات رفتاری مناسب	0.37	۰37.0	3.3	۰,۱۲
.26 هزینه‌های کمتر بازاریابی آنلاین برای تئاتر	0.6	۰6.0	3.3	۰,۲۰
.27کاهش واسطه گری در ارتباط با مشتریان تئاتر	0.38	۰38.0	3.3	۰,۱۳
.28 جذابیت بصری کلی شبکه‌های اجتماعی حوزه تئاتر درجذب مشتری	0.62	۰62.0	3.6	۰,۲۲

.29عرضه بموقع محتوا در شبکه‌های اجتماعی وآگاهی بخشی بیشتر	0.4	۰4.0	3.6	۰,۱۴
.30زمینه‌سازی برای درک آسان اطلاعات حوزه تئاتر	0.3	۰3.0	3.3	۰,۱۰
.31قابلیت اعتماد به وب سایت‌های حوزه تئاتر	0.35	۰35.0	3.3	۰,۱۲
.32توجه به اصول نظام عرضه وتقاضا در تولید تئاتر	0.35	۰35.0	3.3	۰,۱۲
.33افزایش ضریب پذیرش بیشترسایت توسط مخاطبان	0.36	۰36.0	3.3	۰,۱۲
.34ارتقای عناصر محافظت‌کننده از بقا وتداوم فعالیت سایت‌ها	0.32	۰32.0	3.3	۰,۱۱
.35ارتباط همسو و یا تعاملی گروه‌های نمایشی و مخاطبان	0.36	۰36.0	3.6	۰,۱۳
.36امکان مجدد بهره‌مندی از اطلاعات در جهت ارتقای کیفیت تئاتر	036	۰36.0	3.3	۰,۱۲
.37ارتباط رودررو و مستقیم با مخاطب و یا عوامل اجرایی	0.34	۰34.0	3.3	۰,۱۱
.38 برقراری ارتباط عاطفی/ صمیمانه با مخاطب	0.35	۰35.0	3.3	۰,۱۲
.39 افزایش حضور در محیط‌های مختلف اجرای نمایش	0.32	۰32.0	3.3	۰,۱۱
.40 استفاده از تکنیک‌های خاص جذب مخاطب از طریق شبکه‌های اجتماعی	0.34	۰34.0	3.6	۰,۱۲
.41بهره‌گیری از تجارب دست‌اندرکاران اصلی تئاتر و مشاوران اقتصادی	0.38	۰38.0	3.6	۰,۱۴
.42استقبال از نظرات کارشناسان حوزه و بازار تئاتر	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴
.43 ارزیابی و بهره‌گیری مناسب از قوانین و مقررات لازم در توسعه درونی وبیرونی تئاتر	0.35	۰35.0	3.3	۰,۱۲
.44ضعف مدیریت در اداره مجموعه تئاترکشور (سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی)	0.35	۰35.0	1.3	۰,۰۴۵
.45 خصوصی‌سازی حوزه تئاتر	0.32	۰32.0	1.3	۰,۰۴۲
.46 عدم شناخت مفاهیم بازار یابی و در حوزه تئات	0.37	۰37.0	1.6	۰,۰۵۹
.47ضعف مخاطب پروری برای تئاتر	0.62	۰62.0	1.6	۰,۰۹۹
.48نبود سفیران تئاتر برای تبلیغ آن	0.38	۰38.0	1.6	۰,۰۶۱

.49فقدان مکانیزم‌های مقتضی برای بهره‌گیری از تجارب پیشکسوتان این عرصه	0.36	۰36.0	1.3	۰,۰۵۸
.50توجیه نبودن مدیران برای بهره‌گیری از قابلیتهای شبکه‌های اجتماعی در بازاریابی تئاتر	0.4	۰4.0	1.3	۰,۰۵۲
.51ضعف در شناسایی وتعیین مخاطبان هدف	0.61	۰61.0	1.6	۰,۰۹۸
.52ناتوانی در بهره‌گیری از بازارهای آنلاین	0.4	۰4.0	1.6	۰,۰۶۴
.53 ضعف تبلیغات پیشبرد فروش	0.36	۰36.0	1.3	۰,۰۵۸
.54ضعف دانش حرفه‌ای در شناخت شبکه‌ها اجتماعی	0.39	۰39.0	1.6	۰,۰۶۲
.55ضعف دانش حرفه‌ای دربازاریابی فروش	0.4	۰4.0	1.6	۰,۰۶۴
.56روشن نبودن جایگاه تئاتر درفضای مجازی کشور	0.35	۰35.0	1.3	۰,۰۴۵
.57 قائم به شخص شدن فعالیت‌ها در سازماندهی شبکه‌های اجتماعی برای بازاریابی امکانات فضای مجازی	0.37	۰37.0	1.3	۰,۰۴۸
.58 عدم ترویج الگوهای مبتنی بر ارزش‌های فرهنگی ملی در بهره‌برداری از امکانات فضای مجازی	0.33	۰33.0	1.3	۰,۰۴۳
.59عدم شناخت دقیق امکانات فضای مجازی وقابلیت‌های آن برای عرصه تئاتر	0.39	۰39.0	1.6	۰,۰۶۲
.60پایین بودن جاذبه و ناکارآمدبودن شیوه‌های کنونی بازار یابی	0.36	۰36.0	1.3	۰,۰۵۸
.61ضعف استفاده از اصول وتاکتیک‌های تبلیغاتی در فرایند بازاریابی	0.38	۰38.0	1.6	۰,۰۶۱
.62کاهش تعداد مخاطبان وفادار (مشترکین) به تئاتر	0.32	۰32.0	1.3	۰,۰۴۲
.63عدم آگاهی مدیران تئاتر از سبک زندگی جوانان	0.34	۰34.0	1.3	۰,۰۵۴
.64 ضعف وب سایت‌های موجود تئاتر برای ارتباط با مخاطبان	0.33	۰33.0	1.3	۰,۰۴۳
.65ضعف تحقیقات و عدم استمرار در انجام تحقیقات مخاطب و بازار تئاتر	0.37	۰37.0	1.6	۰,۰۵۹
.66استفاده از ابزار قدیمی برای تبلیغات	0.34	۰34.0	1.3	۰,۰۵۴
.67ضعف اداره و سازماندهی تئاتر	0.33	۰33.0	1.3	۰,۰۴۳
.68 عدم شناخت مخاطبان اصلی تئاتر	0.35	۰35.0	1.3	۰,۰۴۵
.69 فقدان محتوی مناسب نمایش‌نامه‌ها	0.33	۰33.0	1.3	۰,۰۴۳

.70نبود مکانیزم ارزیابی از آثار نمایشهای اجرا شده بر مخاطبان	0.34	۰34.0	1.3	۰,۰۵۴
.71ضعف در ارائه نمایش فاخر	0.36	۰36.0	1.6	۰,۰۵۸
.72نبود سوابق مدیریتی و هنری لازمه مدیریت بازاریابی تئاتر در کشور	0.39	۰39.0	1.6	۰,۰۶۲
.73عدم اطلاع‌رسانی و جریان‌سازی رسانه‌ای در جهت ارتقاء سطح آگاهی‌های نمایشی مردم	0.37	۰37.0	1.3	۰,۰۴۸
.74فقدان تدابیر لازم جهت تولید انگیزه برای حضور بخش خصوصی و افزایش رغبت تهیه‌کنندگان تئاتر	0.35	۰35.0	1.3	۰,۰۴۵
.75کم توجهی به بازارهای خارجی	0.39	۰39.0	1.6	۰,۰۶۲
.76ضعف بهره‌گیری از تجارب مدل‌های بازارهای موفق	0.61	۰61.0	1.6	۰,۰۵۸
.77عدم آشنایی با مفاهیم نوین نظیراقتصاد تئاتردر پیکره مدیریتی	0.36	۰36.0	1.3	۰,۰۵۸
.78 عدم دریافت آموزش‌های لازم جهت آشنایی به صحنه‌های ملی و بین‌المللی	0.34	۰34.0	1.3	۰,۰۵۴
.79نپرداختن به فرصت‌های خارج و مرودات بین‌المللی این عرصه	0.37	۰37.0	1.6	۰,۰۵۹
.80نداشتن سایت‌های خصوصی برای تئاتر	0.35	۰35.0	1.3	۰,۰۴۵
.81نداشتن بانک اطلاعاتی اختصاصی برای تئاتر	0.37	۰37.0	1.3	۰۰,۴۸
نمره نهایی عوامل داخلی				**۶,۲۶۳**

ر ـ۲) ماتریس ارزیابی عوامل خارجی EFE

جدول ۲) ماتریس فرصت و تهدید

فرصت	میانگین ضریب اهمیت	ضریب اهمیت نرمالیزه شده	میانگین رتبه (شدت اهمیت)	امتیاز موزون
.82 اشتغال از طریق تئاتر به شکل حرفه ای	0.37	۰37.0	3.6	۰,۱۳
.83 تئاترهای کوتاه ضرورت امروز این عرصه	0.31	۰31.0	3.6	۰,۱۱
.84 بهره‌گیری قابلیت تعاملی فناوری‌های نوین ارتباطی در تئاتر	0.39	۰39.0	3.6	۰۱۴
.85 بهره‌گیری قابلیت جمع زدایی فناوری‌های نوین ارتباطی در تئاتر	0.32	۰32.0	3.6	۰,۱۱
.86 بهره‌گیری قابلیت تمرکززدایی فناوری‌های نوین ارتباطی در تئاتر	0.35	۰35.0	3.6	۰,۱۳
.87 بهره‌گیری ظرفیت بالای فناوری‌های نوین ارتباطی در عرصه تئاتر	0.38	۰38.0	3.6	۰۱۴
.88 بهره‌گیری قابلیت انعطاف فناوری‌های نوین ارتباطی تئاتر	0.38	۰38.0	3.6	۰۱۴
.89 تاکید بیشتر بر بازار یابی خدمات تئاتر	0.35	۰35.0	3.6	۰,۱۳
.90 تاکید بیشتر بر رعایت موازین اخلاقی در بازاریابی	0.33	۰33.0	3.6	۰۱۲
.91 رضایت مشتریان از کیفیت خدمات اصلی (موضوع اجرا، جهت صحنه، گروه موسیقی، مجری اصلی، طراحی صحنه و موسیقی	0.35	۰35.0	3.6	۰,۱۳
.92 رضایت مشتریان از کیفیت خدمات اضافی (زیرساخت‌ها و خدماتی است که توسط تئاتر ارائه می‌شود)	0.33	۰33.0	3.6	۰,۱۲
.93 امکان فروش تجارب و تمرین‌های تئاتری به‌عنوان آموزه‌های عرصه نمایش	0.34	۰34.0	3.6	۰,۱۲
.94 کیفیت ارتباط با مشتریان بالقوه/ موجود	0.33	۰33.0	3.6	۰,۱۲
.95 آسیب‌شناسی بازار تبلیغات تئاتر و بررسی ایده‌های تبلیغاتی نوین یک ضرورت است	0.37	۰37.0	3.6	۰,۱۳
.96 بهبود وضعیت فروش تابعی از رفاه هنرمندان	0.33	۰33.0	3.6	۰,۱۲

.97 ایجاد علایق فرهنگی، فهم و نیازهای اطلاعاتی مشترک از عناصر اصلی بازاریابی تئاتر است	0.38	۰38.0	3.6	۰,۱۴
.98 استفاده از حضور هنرمندان مشهور عرصه تئاتر در فرایند بازاریابی	0.38	۰38.0	3.6	۰,۱۴
.99 مانور بر سبک‌های مختلف نمایش در توسعه بازاریابی	0.38	۰38.0	3.6	۰,۱۴
100توجه عناصر ویژه ساختاری تئاتر در فرایند بازار یابی نظیر (طراحی صحنه مناسب، و نیز گریم، نور و دکور خوب)	0.35	۰35.0	3.6	۰,۱۳
.101فروش بلیط‌های تخفیف دار برای بالا بردن میزان استقبال در فرایند بازار یابی	0.35	۰35.0	3.6	۰,۱۳
.102استفاده از بازیگران، سیاستمداران و ورزشکاران در فرایند بازار یابی برای ایجاد جاذبه	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴
.103کشف و توسعه‌ی میدان مشتری‌های جدید در همسایه‌های خارجی	0.36	۰36.0	3.6	۰,۱۳
.104 شناخت فرآیندهای تولید و توزیع و مصرف و تعاریف اقتصاد تئاتر	0.35	۰35.0	3.6	۰,۱۳
.105اشتغال سهم بزرگی از اوقات فراغت پیامگیران توسط رسانه‌های اجتماعی	0.36	۰36.0	3.6	۰,۱۳
.106افزایش کمیت و کیفیت، پوشش بیشتر اقشار مختلف مخاطبین به‌عنوان مشتریان وفادار	0.36	۰36.0	3.6	۰,۱۳
.107بهره‌گیری ازبرند و تبلیغات کارساز رسانه‌ای برای تئاتر،	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴
.108ایجاد بازارهای تبادلی نسبت به خرید و فروش اقلام نمایشی	0.36	۰36.0	3.6	۰,۱۳
.109ضرورت طراحی‌های جذاب تبلیغی در شبکه‌های اجتماعی همراه	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴
.110توسعه سواد رسانه‌ای و توسعه/ترویج/آموزش برای جامعه‌ی هنری و مهارت افزایی در حوزهای IT	0.37	۰37.0	3.6	۰,۱۳
.111اثر تعامل با فستیوال‌های منطقه‌ای و جهانی بر کیفیت تئاتر کشور	0.38	۰38.0	3.6	۰,۱۴
.112برگزاری دوره‌های آموزشی مدیریت هنری، بازاریابی/ تبلیغات، فروش از طریق شبکه‌های اجتماعی	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴

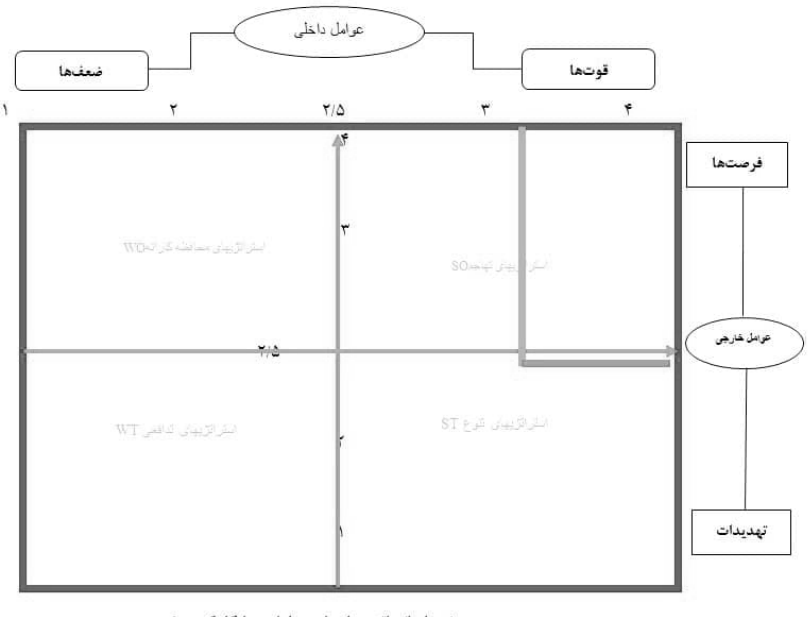
.113جذب متناسب منابع انسانی حوزه‌های تئاتر براساس نیازهای تخصصی	0.39	۰39.0	3.6	۰,۱۴
.114اثر سواد رسانه‌ای بر تئاتر	0.62	۰62.0	4	۰,۲۵
.115روند پیری مخاطبان و پیر شدن مخاطبان وفادار	0.15	۰15.0	1.3	۰,۰۱۹
.116فقدان آمار و اطلاعات لازم در تئاتر ایران	0.37	۰37.0	1.6	۰,۰۵۹
.117ناآشنایی مدیران و مجموعه‌های تئاتری با بازارهای آنلاین	0.62	۰62.0	2	۰,۱۲
.118سطح تعاملی حوزه‌ها و مدیریت‌های گوناگون تئاتر در سراسر کشوربا توجه به پراکندگی در بخش‌های مختلف	0.35	۰35.0	1.6	۰,۰۵۶
.119 عدم شناخت‌های ظرفیت‌های رسانه‌ای در اطلاع رسانی، انتقال مفاهیم، تبلیغات گسترده، برندسازی	0.39	۰39.0	1.6	۰,۰۶۲
.120 عدم استفاده مطلوب از قابلیت‌های رسانه‌های اجتماعی، به‌ویژه تلفن‌های همراه	0.41	۰41.0	2	۰,۰۸۲
نمره نهایی عوامل خارجی				۴,۸۳۸

ر ـ۳) امتیاز ماتریس ارزیابی عوامل برای تعیین جایگاه برروی ماتریس

جدول ۳) امتیازات ماتریس ارزیابی عوامل داخلی و بیرونی

امتیاز ماتریس ارزیابی عوامل داخلی	۶,۲۶۳	۳,۱۳۱۵
امتیاز ماتریس ارزیابی عوامل خارجی	۴,۸۳۸	۲,۴۱۹

با توجه به امتیازهای کسب شده برای ماتریس ارزیابی عوامل محیط داخلی IFE و محیط خارجی EFE جایگاه کسب شده بر روی ماتریس به این شرح است:



نمودار ۱) ماتریس ارزیابی عوامل و جایگاه کسب شده:

با توجه به میانگین‌های به‌دست آمده و تعیین جایگاه آن‌ها بر روی ماتریس، نوع استراتژی‌های مورد تاکید برای حرکت از وضع موجود به سمت وضعیت مطلوب، استراتژی‌های تهاجم است.

استراتژی‌های SO استراتژی‌هایی هستند که در آن‌ها تلاش می‌شود با استفاده از نقاط قوت داخلی و فرصت‌های خارجی حداکثر بهره‌برداری را نمود. هر سازمانی علاقه‌مند است همیشه در این موقعیت قرار داشته باشد تا بتواند با بهره‌گیری از نقاط قوت داخلی و فرصت‌ها و رویدادهای خارجی حداکثر استفاده را بکند.

۵) نتیجه‌گیری

تغییر و دگردیسی متناسب و اجتناب‌ناپذیر در نهاد و ماهیت شیوه‌های بازارسازی و مخاطب‌سازی برای تئاتر، عرضه‌ی تئاتر به‌صورت فراتر از قالب‌های رایج آن، اشتیاق حرکت به سمت بهره‌مندی از فضاهای نوظهور مبتنی بر وب و شبکه‌های اجتماعی، کاهش فرصت‌های فراغتی در جامعه، رشد چشمگیر تعاملات و روابط مجازی، رشد تحصیلات علمی در سطح جامعه، رشد کمی و کیفی جامعه‌ی هنری آموزش یافته و مشتاق، امکان تعاملات بدون مرز هنرمندان، تمرکز اماکن هنری و تماشاخانه‌ها در مراکز شهری، مرارت ایاب و ذهاب و محدودیت‌های ترافیکی و محیطی کلان‌شهرها (به‌ویژه در تهران)، پیشامدهای غیرمترقبه‌ای همچون اتفاق شیوع بیماری مسری و هولناک کرونا و بسیاری متغیرها و پیچیدگی‌های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و بین‌المللی، زمینه‌ی پذیرش مدل‌های بازاریابی مدرن و شیوه‌های اجرایی هنرهای نمایشی در فرم‌های نوپا را فراهم می‌کنند و نوید حرکت از اشکال تئاترهای صرفاً صحنه‌ای و موجود به سمت محصولات متنوع و سایر کارکردها و گونه‌های نمایشی که قابلیت سیالیت (زمانی و مکانی) را دارا باشند، برای بهره‌برداران و مشتاقان این هنر ارزشمند امکان‌سازی می‌کند. این حرکت آگاهانه می‌تواند سبب‌ساز گرایش بیشتر بخش خصوصی و آزاد، همچنین بخش‌های سرمایه‌گذار، تولیدی و رسانه‌ای به سمت ژرفای استقرار بازارهای تئاتر شده و ضمن عاملیت در کاهش تصدی‌های متداول دولت، زمینه‌ساز ایفای نقش واقعی دولت به‌عنوان پشتیبان، حامی و احیاگر نقش ارشادی نظارتی‌اش باشد. بر این اساس شبکه‌های اجتماعی و فناوری‌های نوین با توجه به قابلیت‌ها، تسهیل دسترسی به گروه‌های هدف و مخاطب و گستره‌ی بدون مرزش، می‌تواند بستر مناسب و کارآمدی برای معرفی و توسعه‌ی هنرهای نمایشی تلقی شود و در فرایند بسط بازاریابی داخلی و خارجی با ابزار و تکنیک‌های پیشرو، راهگشای موثری باشد. بی‌شک دامنه‌ی عرضه‌ی محصولات نمایشی می‌تواند از سطع ملی فراتر رود و ضمن توسعه‌ی دایره‌ی روابط و علائق مشترک فرهنگی، در بهره‌گیری تئاتر از طریق توانایی‌های جدید با افزایش استطاعت و تجهیز نوآوری‌ها، ضمن به‌کارگیری فضاهای امکان‌پذیر مناسب و کوچک به جای سرمایه‌گذاری‌های پراکنده، تنوع و سرعت را به همراه داشته باشد. این امر ضمن آنکه زمینه ثبت اطلاعات گوناگون اجراهای تئاتر، امکان ثبت داده‌های مخاطبین و تغییرات کمی و کیفی ایشان، دستیابی به الگوهای تولید و مصرف، آگاهی از تمایلات و ذائقه‌های مخاطب، اطلاع از میزان نیازهای گوناگون (مالی، انسانی، تکنولوژیکی، دانش فنی و...) را فراهم می‌سازد، می‌تواند موجب تسریع تصمیم‌گیری‌های خرد و کلان نیز باشد. بدیهی است بسترهای هوشمند و آنلاین، اسباب بسیار مناسبی در به‌کارگیری متغیرهای موثر و روزآمد هستند و استفاده از نتایج تحلیلی آمارهای تصمیم‌ساز، امکان سنجش و ارزیابی مستمر و ابزار بهره‌مندی بازخوردهای موجود را برای دست اندرکاران فراهم می‌سازد.

بنابراین باورداشت و خلق اراده‌ی حرکت به سوی دریچه‌های جدید، تغییر و اصلاح واقعی دیدگاه‌ها در بهره‌برداری از فناوری‌های ارتباطی در راستای مقولات تئاتر، الزام پرداخت به مفاهیم اقتصاد هنر و انتخاب مدل‌های بازاریابی تئاتر، حرکت آگاهانه به سمت بازارهای انبوه منطقه‌ای و فراملی، امکان‌سازی عرضه و معرفی فرهنگ‌های متنوع ایرانی را براساس منشور ۱۴ گانه تئاتر و نیز ترویج آداب، رسوم، ارزش‌ها، اندیشه‌های والای بشردوستانه این سرزمین تاریخی فراهم می‌آورد.

با استناد به یافته‌های پژوهش، اداره‌کنندگان و مدیران اصلی عرصه‌ی تئاتر کشور با توجه به دارا بودن روابط ساختاری و توان دولتی و عمومی، می‌توانند زمینه‌ساز انتقال وضعیت کنونی

تئاتر به وضعیت مطلوب‌تر باشند. اقداماتی همچون: برون‌سپاری‌های حقیقی و معنادار و مفید، واگذاری‌ها و خصوصی‌سازی‌های جامع و قانونمند، اعتماد و اعتقاد به اصناف، انجمن‌ها، موسسات، شرکت‌ها، آموزشگاه‌ها، مدارس هنری و هنرپروری، واگذاری و تفویض حداکثری فعالیت‌های هنری به هنرمندان، تعیین و ابلاغ خط‌مشی‌های کلی و سیاست‌های اصلی تئاتر، بسترسازی مشارکت و مشاورت سطوح مختلف جامعه‌ی کاردان هنر در سرنوشت خویش، استفاده از تجارب هنرمندان ایرانی ره‌یافته در سطح بین‌الملل، خلق ساختارهای نوظهور و استفاده از الگوهای پیشگام در ارتقاء مدیریت عمومی تئاتر، نظارت و ارزشیابی‌های تخصصی و پویا، تحکیم قوانین تقویتی و حمایتی اعم از مالی و غیر مالی به‌صورت کاربردی و ثمربخش، تبیین معافیت‌های جامع و یکپارچه و لازم‌الاجرا، تدوین و پیاده‌سازی نظام طبقه‌بندی و ارزشیابی مشاغل عرصه‌ی هنرهای نمایشی، ایجاد تشکیلات منسجم و مدیریتی واحد از کسب و کارهای هم‌تبارهنری اعم از (سینما، تئاتر، موسیقی، هنرهای تجسمی، مد و لباس، موزه‌ها و...)، بهره‌گیری از ظرفیت شبکه‌های ارتباطی و مجازی وزارتخانه‌ها و موسسات دولتی و غیردولتی و آموزشی کشور اعم از: وب‌سایت‌ها، اینترنت، پرتال، درگاه، سامانه‌های ارتباطی و اطلاع‌رسانی، شبکه‌های متصل خبری؛ در اشاعه‌ی برنامه‌های فرهنگی هنری، تغییر نگرش آگاهانه در به‌کارگیری مناسب از شبکه‌های اجتماعی، ایجاد سامانه‌ها و زیر بناهای نرم‌افزاری و سخت‌افزاری جامع و کاربردی در تئاتر کشور، بسط تشکیلات تخصصی و شبکه‌ای منسجم کانون‌های منتقدان و هادی تئاتر در سراسر کشور، نام‌گذاری یک روز خاص به‌عنوان روز گفتمان تئاتر با مردم، توسعه‌ی گفتمان مسئولین و دولت در روز جهانی تئاتر از طریق رسانه‌ها، جلسات کاربردی با کمیسیون‌های مرتبط مجلس شورای اسلامی و اعضای دولت، توسعه روابط با صاحب نظران، صاحبین و دست‌اندرکاران کسب و کارهای مجازی، توسعه و به‌کارگیری پژوهش‌های کاربردی حوزه‌ی بازار و بازاریابی و مخاطب‌سازی (مخاطب‌پروری)، ایجاد روابط تعامل‌آمیز منطقه‌ای و بین‌المللی با مجموعه‌ها و موسسات هنری برای رشد تئاتر، آگاهی‌بخشی عمومی مفاهیم و کارکردهای تئاتر در سطح جامعه و تعامل و تکامل ارتباط با رسانه‌ها و رساناها، رشد اَشکال اجرایی، آموزشی و فعال‌سازی سایر کارکردی هنرهای نمایشی، ایجاد سامانه‌های نمایش‌های اینترنتی و قابل درخواست همچون (سامانه‌های پذیرش و پخش فیلم و سریال‌های‌خانگی و مارکت‌های آنلاین)، شبکه‌سازی مناسب فرآیند (تولید، توزیع، تبلیغ، مصرف) در جهت صادرات محصولات نمایشی، حرکت به سمت تولیدات نمایشی غیرحضوری، ورود به دنیای جدید و تکنولوژی‌های نوین ضبط و تکثیر (متنوع، در دسترس، زنده، ارزان، غیرمتمرکز، ناهم‌زمان)، توسعه گونه‌های تئاتر و تطبیق با انتظار اقشار جامعه، ترویج تئاتر همگانی و عمومی و فستیوال‌های آیینی و مردمی شامل تئاترهای: (خانگی، مجتمعی، محله‌ای، محیطی، روستایی و...)، تاسیس و اشاعه‌ی آگاهانه‌ی تئاترمهدها (برای آمیختگی مهدکودک‌ها با هنرهای نمایشی با توجه به ضرورت آموزه‌های رفتاری)، رواج آموزش‌های خانگی و انفرادی به مشتاقان تعلیمات تئاتر: (نمایش‌نامه‌نویسی، نمایش‌نامه‌خوانی، فن‌بیان، گویندگی، حرکت، گفتاردرمانی، بازیگری، عروسک‌سازی و عروسک‌گردانی، گریم، طراحی لباس و ...)، ترویج مهارت‌ها و کارکردهای اجتماعی تئاتر توسط هنرمندان بزرگ برای اقشار و طبقات مختلف جامعه همچون: (وکلا، مدیران، اساتید، پزشکان، فرهنگیان، مربیان و ...) و سایر روش‌های روزآمد که تعالی، گسترش و رشد تئاتر را در سطح جهانی به ارمغان آورد.

بازنگری این نوع نگرش به تئاتر از سوی مدیران دست‌اندرکار در سطح کشور می‌تواند

مبنای مناسبی برای بهره‌مندی از فرصت‌های قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی و نشان هوشیاری و هوشمندی نسبت به تهدیدات پیش رویی باشد که می‌تواند منجر به رفع ضعف‌ها و تاکید بر قوت‌ها برای دستیابی به نظامی پویا و مستقل در راستای توسعه‌ی مفهومی و عملیاتی بازاریابی تئاتر در مقیاس ملی و بین‌المللی باشد.

در این نتیجه‌گیری باید اظهار داشت با توجه به خروجی حاصل از امتیازات دو محیط داخلی و خارجی، نوع راهبردهای درپیش‌گرفته شده، راهبردهای SO و در اصطلاح راهبردهایی تهاجمی است تا بتوان با بهره‌گیری از نقاط قوت داخلی و فرصت‌ها و رویدادهای خارجی، حداکثر بهره‌مندی را برای توسعه‌ی هنرهای نمایشی را در درون و بیرون مرزها به‌دست آورد.

بر این اساس، عوامل اصلی مورد تاکید در محیط داخلی به‌عنوان قوت‌های کنونی، نقش با اهمیتی در دستیابی به مدلی مطلوب برای بازاریابی تئاتر با به‌کارگیری قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی همراه را دارند. در اینجا یکی از فرصت‌هایی که می‌تواند موفقیت در بازاریابی تئاتر را برای دست‌اندرکاران فراهم آورد، استفاده از طرح‌های جذاب و نوآورانه تبلیغی در شبکه‌های بسیط اجتماعی همراه است. تاکید بر ارتقاء سواد رسانه‌ای پیام‌گیران و مخاطبان تئاتر و توسعه‌ی دانش رسانه‌ای ایشان، همچنین راه‌اندازی نهضت بهره‌گیری از توان کاریزماتیک سلبریتی‌ها و فرهمندی هنرمندان سرشناس در جذب و ترویج تئاتر، توسعه‌ی شبکه‌ی جامع و فعال تعاملات هنرمندان سراسر کشور، آموزش‌های عمومی و سراسری تئاتر از طریق قابلیت‌های رسانه‌ها، به‌کارگیری آگاهانه‌ی قدرت آی‌تی و آی‌سی‌تی در کنار آسیب‌شناسی بازار و تبلیغات تئاتر، ایجاد بانک مشترک ایده‌پردازی و ایده‌سازی، ایجاد بانک مشترک مستندات و تولیدات تحقیقات مکتوب هنرهای نمایشی، سامانه‌های عرضه و فروش محصولات مختلف نمایشی، به روز رسانی نظری و عملی حوزه‌های کاری تئاتر از حیث (سخت‌افزاری، نرم‌افزاری، تجهیزاتی، تکنولوژیکی، آموزشی، دانش‌افزایی و مهارت‌های علمی و فنی، تحقیقاتی و پژوهشی و ...)، ایجاد سامانه و بانک تجربه هنرمندان به منظور استفاده و نگهداشت تجارب: پیشکسوتان، اساتید، دانشجویان، کارگردانان، بازیگران، تهیه‌کنندگان، مدیران، مجریان، جشنواره‌ها، فستیوال‌ها، و دست‌اندرکاران تئاتر در داخل و خارج از کشور، برگزاری نمایشگاه‌های تخصصی تجهیزات و محصولات نمایشی مشترک در سطح ملی و فراملی، بهره‌گیری از کارکردهای آموزشی تئاتر در حوزه‌های مختلف تخصصی و ... مجالی مغتنم برای توسعه بازار تئاتر فراهم خواهد آورد.

جذب و پرورش مناسب مدیران و منابع انسانی متخصص حوزه‌های تئاتر، برگزاری دوره‌های آموزشی مدیریت هنری، بازاریابی و تبلیغات فروش از طریق شبکه‌های اجتماعی، توجه به ضرورت رشته‌های دانشگاهی اقتصاد هنر، بازار و بازرگانی هنر و کسب و کارهای هنری، سهیم نمودن هنرمندان و سلبریتی‌های مشهور (اعم از ملی، محلی، فراملی) در ضریب انتفاع حاصل از مشارکت ایشان در بازاریابی و تبلیغات انگیزه‌بخش برای تئاتر از طریق ظرفیت فناوری‌های نوین ارتباطی که از فرصت‌های بسیار مهم توسعه در این زمینه است.

در اینجا منظور از مدل مطلوب برای بازاریابی تئاتر، اشاره به شیوه‌های بهره‌گیری از توان و مولفه‌های موجود و لازم برای بهبود شرایط و ارتقای سطح منفعت‌بری از محصولات مرتبط با هنرهای نمایشی در قالب مفاهیم بازار است.

از تهدیداتی که در این حوزه مورد توجه قرار گرفته است عمدتاً زمینه‌هایی نظیر: عدم استفاده‌ی مطلوب از قابلیت‌های رسانه‌های اجتماعی به‌ویژه گونه‌ی تلفن همراه در عرصه‌های عمومی بازاریابی (با توجه به فراوانی کشش جوانان به فضای مجازی)، همین‌طور آشنایی

اندک مدیران مجموعه‌های تئاتری با بازارهای آنلاین و بهره نبردن از ظرفیت‌های رسانه‌ای آنلاین به‌صورت منسجم برای اطلاع‌رسانی، انتقال مفاهیم، تبلیغات گسترده و برندسازی قابل اشاره است.

همچنین فقدان آمار و اطلاعات دقیق و کاربردی در برنامه‌ریزی تئاتر ایران، فاصله‌ی یکپارچگی و تعامل لازم حوزه‌های دست اندرکار، پراکندگی تصمیمات و رفتارهای مدیریتی در تئاتر و بالاخره روند پیری مخاطبان وفادار و عدم جایگزینی کافی مخاطب جدید، محیط خارجی این عرصه را تحت تاثیر قرار داده است. بر این اساس برای حرکت به سمت وضعیت مطلوب باید ضمن تاکید بر قوت‌ها و بهره‌گیری از فرصت‌ها نسبت به جبران ضعف‌ها و مقابله با تهدیدات برون‌سازمانی اقدامات متناسب، مستمر، جامع و همگن اجرا شود. شدت رقابت و پیچیدگی‌ها، بسیاری از سازمان‌ها و کسب و کارها را ناچار به پذیرش جهان بینی جدید مفهوم بازاریابی، و سوق ایشان به سوی «بازاریابی از طریق شبکه‌های اجتماعی» کرده است.

در اینجا ضمن تاکید بر یافته‌های پژوهش و مولفه‌هایی که بیشترین میانگین را به‌دست آورده‌اند، باید بگوییم در مدل‌های بازاریابی، یافته‌ها نشان می‌دهد بیشترین انطباق با مدل بازاریابی تئاتر به شکل بازاریابی کل‌نگر بوده است. طبق این دیدگاه برای بازاریابی تئاتر ضمن تاکید بر قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی و فضای مجازی نوظهور، باید بر عناصری همچون تاکید بر بازارهای داخلی، مدیریت کار آمد بازار تئاتر، ارتقای سواد رسانه‌ای پیام‌گیران، شناسایی بیشتر مخاطبان پایدار، شناسایی بازارها و مخاطبین خارجی، توسعه‌ی کسب و کارهای حوزه‌ی تئاتر، یکپارچگی شبکه‌های تبلیغی و فروش و بازاریابی تاکید کرد.

و) پیشنهادها:

در خصوص پیشنهادات باید اظهار داشت پیشنهاد اصلی تاکید بر مولفه‌هایی بود که در بخش نتیجه‌گیری در قالب و مدل حرکت از وضع موجود به سمت وضع مطلوب ارائه شد. با این حال برخی از موارد وجود دارد که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود.

۱ـ اولین پیشنهاد برگرفته از این پژوهش تاکید بر راهبردهای تهاجمی است. با توجه به امتیازهای کسب شده برای ماتریس ارزیابی عوامل محیط داخلی IFE و محیط خارجی EFE جایگاه کسب شده بر روی ماتریس راهبردهای تهاجمی را با تاکید بر نقاط قوت و فرصت‌ها نشان می‌دهد. بعبارت دیگر در اینجا قوت‌ها باید مرتبط با فرصت‌های پیش رو شود.

۲ـ منظور حمایت از فعالیت‌های حوزه تئاتر؛ اقدامات زیر براساس میانگین‌های حاصل از پاسخ پاسخگویان است که به ترتیب اولویت قابل انجام است.

- ضرورت حمایت نظام‌مند از تولیدات تئاتر تجربی، کارگاهی، دانشجویی، استعدادهای جوان نمایشی و ایده‌های نو.
- ضرورت آشناسازی دانشجویان و هنرآموزان تئاتر با مفاهیم اقتصادی، بازار و کسب و کارهای هنری و قابلیت‌های شبکه‌های اجتماعی.
- ضرورت آشناسازی متولیان امور تئاتر در بخش‌های خصوصی و دولتی با مفاهیم اقتصاد تئاتر، تبلیغات، مدیریت عمومی تئاتر، بازاریابی و توان شبکه‌های اجتماعی.
- ضرورت بهره‌گیری از شوراهای هنری متخصص و مجرب در خط‌مشی‌گذاری و برنامه‌ریزی خرد و کلان تئاتر.
- ضرورت تشکیل بازارهای مشترک داخلی و بیرونی تئاتر برای سهولت بازاریابی و عرضه تئاتر.

- ضرورت هدایت منابع، امکانات، اعتبارات دولتی تئاتر به سمت الویت‌دهی به تولید و حمایت از بازارهای تئاتر.
- ضرورت وضع قوانین و مقررات کاربردی، حمایتی، انگیزه‌بخش، سهل، جامع، لازم‌الاجرا و حرکت‌بخش.
- بازسازی و تجهیز بسترهای نرم‌افزاری و سخت‌افزاری و توسعه‌ی شبکه‌ای در تمامی مقولات تئاتر.

منابع

ـ آقا داود، سید رسول. (۱۳۸۱) روابط عمومی و تبلیغات تجاری، **مجله هنر هشتم**، شماره بیست و پنج، ص ۵۲ـ۴۵.

ـ اربابی، محمود. (۱۳۷۷) تئاتر ایران و عوامل بازدارنده آن، **پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد**. دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر.

ـ اسلین، مارتین. (۱۹۱۸) **دنیای درام: نشانه و معنا در رسانه‌های نمایشی: تئاتر، سینما، تلویزیون** پدیدآورنده: محمد شهبا، انتشارات شهر کتاب: هرمس، تهران

ـ افشار، حمیدرضا. (۱۳۹۲) درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران، **نشریه هنرهای زیبا** -هنرهای نمایشی و موسیقی دوره ۱۸ شماره ۲ پاییز و زمستان.

ـ افتاده، جواد. (۱۳۸۹) رسانه‌های اجتماعی و کتاب بازگشت عموم و باز نشر کتاب، **فصل‌نامه کتاب مهر**، پیاپی، ۱۳۰.

ـ بنی هاشمی، مژگان. (۱۳۷۵) مخاطب تئاتر، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، رشته بازیگری ـ کارگردانی.

ـ پاکباز، رویین. (۱۳۸۵) **دایره المعارف هنر**، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ پنجم، تهران.

ـ تاج‌زاده نمین، و ابوالفضل اردشیر.(۱۳۸۲) انتشارات سمت، تهران

ـ چلبی، مسعود. (۱۳۷۳) تحلیل شبکه در جامعه‌شناسی، **فصل‌نامه علوم اجتماعی**، دوره ۳، شماره ۵,۶، زمستان.

ـ حسین‌پور، شهاب الدین. (۱۳۹۳) تبلیغات در تئاتر ایران ، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه آزاد اسلامی ، واحد تهران مرکز.

ـ خمسه، مهناز. (۱۳۹۶) نقش شبکه‌های اجتماعی همراه در مناسبات نسلی دانشجویان (مورد مطالعه: دانشکده ارتباطات و حقوق و علوم سیاسی دانشگاه علامه طباطبایی) **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

ـ دارایی، علی. (۱۳۹۵) رسانه‌های ارتباطی نوین و تأثیر آن بر فرایند بیداری اسلامی در انقلاب تونس، **فصل‌نامه پژوهش‌های سیاسی جهان اسلام**، سال ششم، شماره دوم، تابستان.

ـ ریترز، جرج. (۱۳۸۰) **نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمه محسن ثلاثی، انتشارات علمی، تهران

ـ سورین، و دیگری. (۱۳۸۱) **نظریه‌های ارتباطات**، ترجمه ع، دهقان، انتشارات دانشگاه تهران. چاپ اول، تهران

ـ قاسمی، ساسان. (۱۳۸۳) عرفی و بررسی ویژگی‌های تئاتر تبلیغاتی و استفاده از آن در تبلیغات سیاسی، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده هنر. رشته ادبیات نمایشی.

ـ کاتلر، فیلیپ. (۱۳۸۲) **مدیریت بازاریابی**، ترجمه بهمن فروزنده ، انتشارات آتروپات، اصفهان

ـ کاتلر، فیلیپ و آرمسترانگ، گری. (۱۳۷۹) **اصول بازاریابی**، ترجمه بهمن فروزنده،

انتشارات آتریات کتاب، اصفهان

ـ کاستلز، مانوئل. (۱۳۸۰) **عصر اطلاعات: ظهور جامعه شبکه‌ای (جلد اول)**، ترجمه احد علقلیان و افشین خاکباز، انتشارات طرح‌نو، تهران

ـ کریموند، فاطمه؛ حاجی محمد احمدی. (۱۳۹۲) بررسی عوامل تأثیرگذار بر جذب مخاطبان تئاتر در شهر تهران، **فصل‌نامه مطالعات جامعه‌شناسی**، سال پنجم، شماره بیستم، پاییز.

ـ مهرداد، هرمز. (۱۳۸۰) **مقدمه‌ای بر نظریات و مفاهیم ارتباط جمعی**، انتشارات فاران، تهران

ـ نقیب‌السادات، سیدرضا. (۱۳۹۱) **روش‌های تحقیق در ارتباطات**، نشر علم، جلد اول، تهران

ـ نقیب‌السادات، سیدرضا؛ اسماعیل احمدی. (۱۳۹۸) نظام جامع اطلاع‌رسانی از الزامات شکل‌گیری قدرت نرم ارتش بیست میلیونی، **فصل‌نامه مطالعات قدرت نرم**.

ـ نیکو و دیگران. (۱۳۸۱) **شناخت مخاطبان تلویزیون با رویکرد استفاده و رضامندی**، انتشارات سروش، تهران

- Alexander, N. and Colgate, M. (1998), "The evolution of retailer, banker and customer relationships: a conceptual framework", *International Journal of Retail & Distribution Management*, Vol. 26 No. 6, pp. 225-236. https://doi.org/10.1108/09590559810222922

- Christakis [b]Nicholas A.; Fowler [a]James H. Dawes [a,1] Christopher T. (2009) Model of genetic variation in human social networks, Published online 2009 Jan 26. doi: 10.1073/pnas.0806746106

- Hansen, D.L., B. Shneiderman, M. A. Smith. (2011). Analyzing Social Media Networks With NodeXL: Insights From a Connected World.

- Kaplan, A. M., & Haenlein, M. (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media. Business horizons, 53(1), 59-68.Christakis, N. A., & Fowler, J.

- Kietzmann, Jan; Kristopher Hermkens. (2011). "Social media? Get serious! Understanding the functional building blocks of social media". Business Horizons 54: 241–251.

- Li, C., &Bernoff, J. (2008) Groundswell: Winning in a world transformed by social technologies, Boston, MA: Harvard Business Press.

- Kirpalani ,1975; Levy & Crepiel, 1975; Nielsen & McQueen ,1974

- Thompson, ke. (2008). Social Network Analysis: an introduction.

- Tapscptt, Don (2009), Grown up digital, Mac Graw Hill.

جایگاه هامارتیا در نسبت میان نظریه‌ی تراژدی و فلسفه‌ی اخلاق نزد ارسطو

محمد هاشمی
امیر مازیار (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵

جایگاه هامارتیا در نسبت میان نظریه‌ی تراژدی و فلسفه‌ی اخلاق نزد ارسطو

محمد هاشمی

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

امیر مازیار

استادیار گروه فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران

این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکترای آقای محمد هاشمی با عنوان «نسبت میان فلسفه‌ی اخلاق و نظریه‌ی تراژدی نزد ارسطو» در رشته‌ی حقوق، الهیات و علوم سیاسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات با راهنمایی امیر مازیار است.

چکیده

این مقاله به تبیین جایگاه هامارتیا در نسبت بین نظریه‌ی تراژدی (در رساله‌ی **فن شعر**) و فلسفه‌ی اخلاق (در رساله‌ی **اخلاق نیکوماخوس**) نزد *ارسطو* پرداخته است. هامارتیا در رساله‌ی **اخلاق نیکوماخوس** کنشی است انتخاب‌گرانه که در آن قاعده‌ی حد وسط رعایت نشده باشد. در رساله‌ی **فن شعر** نیز به ویژگی‌های نوعی از هامارتیا به مفهوم نوعی خطای اخلاقی که قهرمان تراژدی مرتکب می‌شود، پرداخته‌شده است. این پژوهش به این سؤالات پاسخ داده که اولاً هامارتیا با دگرگونی‌های بخت که تحت اضطرار سلب خیرهای بیرونی برای قهرمان تراژدی رخ می‌دهد چه نسبتی در **فن شعر** و **اخلاق نیکوماخوس** دارد. ثانیاً هامارتیا در **فن شعر** و در نسبت با **اخلاق نیکوماخوس** چگونه تناقض میان فعالیت انتخاب‌گرانه‌ی قهرمان تراژدی را با سلب خیرهای بیرونی از وی حل می‌کند و ثالثاً چگونه هامارتیای تراژیک می‌تواند در نسبت با **اخلاق نیکوماخوس** تناقض میان فصول مختلف **فن شعر** (به‌خصوص فصل‌های سیزدهم و چهاردهم) را در مورد نوع برتر تراژدی رفع کند؟ نتیجه‌ی مقاله نشان می‌دهد که هامارتیای تراژیک نوعی از هامارتیاست که در آن قهرمان یا کنشی انتخاب‌گرانه را مرتکب می‌شود که در آن حد وسط رعایت نشده است یا در آستانه‌ی ارتکاب این کنش از انجام آن سر باز می‌زند. اما در هر دو حالت، چون کنش، ناشی از یک قهرمان فضیلت‌مند است که در فضایی از اضطرار ناشی از سلب خیرهای بیرونی به آن دست زده یا در آستانه‌ی دست زدن به آن بوده است، کنش وی هرچند ممکن است وی را برای مدتی از مسیر سعادت دور کند، اما اصل فضیلت‌مند بودن وی را مردود نمی‌کند. این پژوهش، پژوهشی کیفی و از نوع توصیفی ـ تحلیلی است و از داده‌های کتابخانه‌ای برای مجموعه‌ی توصیف‌ها و تحلیل‌های خود بهره جسته است.

واژگان کلیدی: *ارسطو*، هامارتیا، **فن شعر**، **اخلاق نیکوماخوس**، دگرگونی بخت، واژگونی، شناسایی.

۱ـ درآمد

۱ـ۱ـ بیان مسئله

بیشتر پژوهشگران (که به تعدادی از آن‌ها در بخش پیشینه‌ی پژوهش مقاله‌ی حاضر اشاره خواهد شد) متفق‌القول‌اند که بسیاری از معیارهایی که *ارسطو* در **فن شعر**[1] برای بهترین نوع تراژدی ارائه داده، متأثر از چارچوب‌های ارائه‌شده‌ی اخلاقی وی در **اخلاق نیکوماخوس**[2] بوده یا در ارتباط مستقیم و غیرمستقیم با آن‌ها قرار داشته است. یکی از مهم‌ترین محورهایی که این پژوهشگران در نسبت نظریه‌ی تراژدی و فلسفه‌ی اخلاق *ارسطویی* یافته‌اند، اصطلاح هامارتیا[3]ست. هامارتیا لغتی یونانی است که به‌طور مستقیم در فصل سیزدهم **فن شعر** آمده اما در فصل‌های دیگر نیز به‌طور غیرمستقیم اشاره‌هایی مهم به آن شده است. این مفهوم در رساله‌ی **فن شعر** و به‌خصوص در نسبت با فلسفه‌ی اخلاق *ارسطویی* دارای پیچیدگی‌های فراوانی است. اما اگر بخواهیم در یک جمله آن را بیان کنیم، می‌توان گفت هامارتیا خطای اخلاقی است که توسط قهرمان تراژدی انجام می‌گیرد و انجامش در مسیر حرکت او به‌سوی سعادت و نیکبختی اختلال ایجاد می‌کند. اما قهرمان تراژدی یک فرد فضیلت‌مند متوسط است یعنی هرچند حرکت او در زندگی به‌سوی سعادت است اما چون فردی است شبیه به ما، بنابراین ممکن است خطای اخلاقی مرتکب شود که مسیر او را به‌سوی نیکبختی به تأخیر بیندازد، هرچند از نظر *ارسطو* قهرمان تراژدی توانایی آن را خواهد داشت که بر تأثیرات منفی ناشی از این خطا که از سر جهل یا نادانی اتفاق افتاده غلبه کند و دوباره به مسیر سعادت بازگردد. *ارسطو* در **اخلاق نیکوماخوس** شرایطی برای دسترسی به خیر اعلا توسط انسان‌ها که همان سعادت است برشمرده که در نظریه‌ی تراژدی وی نیز، البته با پیچیدگی‌هایی و از آن‌جا که *ارسطو* تراژدی را شبیه‌سازی زندگی انسان‌ها دانسته است، به همین موارد توجه شده است. بنابراین، نظریه‌ی تراژدی *ارسطو* به‌خصوص ازنظر جایگاهی که برای هامارتیا در نظر می‌گیرد، اهمیت ویژه‌ای در نسبت با فلسفه‌ی اخلاق *ارسطویی* دارد. بنا بر آنچه گفته شد، هدف مقاله‌ی حاضر این است که در مورد پیچیدگی‌های پیش‌گفته در مفهوم هامارتیا و در نظریه‌ی تراژدی *ارسطویی* و در نسبت با فلسفه‌ی اخلاق وی پژوهش کند. برای برآورده شدن هدف این مقاله، تأمل اصلی بر روی دو رساله‌ی **فن شعر** و **اخلاق نیکوماخوس** *ارسطو* بوده اما به‌دلیل اینکه نظام فلسفی *ارسطو* یک نظام به‌هم‌پیوسته است، چاره‌ای جز اشاره به نسبت‌های این دو رساله در موضوع موردمطالعه‌ی مقاله با رساله‌های دیگری از *ارسطو* چون **مابعدالطبیعه**[4]، **فن خطابه**[5] و **سیاست**[6] نبوده است.

۱ـ۲ـ پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱- هامارتیا در **فن شعر** و **اخلاق نیکوماخوس** با دگرگونی‌های بخت که تحت اضطرار سلب خیرهای بیرونی برای قهرمان تراژدی رخ می‌دهد، چه نسبتی دارد؟

۲- هامارتیا در **فن شعر** و در نسبت با **اخلاق نیکوماخوس**، چگونه تناقض میان فعالیت انتخاب‌گرانه‌ی قهرمان تراژدی را با سلب خیرهای بیرونی از وی حل می‌کند؟

۳ـ چگونه هامارتیای تراژیک می‌تواند در نسبت با ***اخلاق نیکوماخوس***، تناقض میان فصول مختلف **فن شعر** (به‌خصوص فصل‌های سیزدهم و چهاردهم) را در مورد نوع برتر تراژدی رفع کند؟

۱ـ۳ـ پیشینه‌ی پژوهش

در جست‌وجو برای پیشینه‌ی پژوهش حاضر، در میان پژوهش‌های داخلی تنها به دو مقاله دست‌یافتیم: در مقاله‌ای با عنوان«رابطه‌ی هنر و اخلاق در فلسفه‌ی *ارسطو*» (محمدی وکیل، ۱۳۹۶) که تنها به‌طور غیرمستقیم با موضوع پژوهش حاضر مربوط است، نویسنده معتقد است که در کار پژوهشگران *ارسطو* رابطه‌ی بین حکمت عملی و اخلاق *ارسطویی* با رابطه‌ی حکمت ابداعی و اخلاق *ارسطویی* خلط شده و همین موجب شده میان هنر و اخلاق *ارسطویی* رابطه‌ای پنداشته شود، درحالی‌که چنین رابطه‌ای وجود ندارد. در مقاله‌ی حاضر و در بحث هامارتیا، ادعای محمدی وکیل نفی می‌شود. همچنین مقاله‌ای با عنوان «زایش اخلاق در دل تراژدی؛ دفاع از تفسیر اخلاقی کاتارسیس *ارسطویی*» (مصطفوی، ۱۳۹۱) به این موضوع پرداخته که صرف‌نظر از تفسیرهای مختلف، غایت اخلاقی برترین غایت‌ها در کاتارسیس[۷] *ارسطویی* است، چراکه کاتارسیس در تراژدی از منظر *ارسطو* موجب اعتدال در نفس آدمی می‌شود و زمینه را برای فضیلت و نیکبختی انسان فراهم می‌آورد. تمرکز مقاله‌ی مصطفوی بر روی مفهوم کاتارسیس در **فن شعر** و ارتباط آن با فلسفه‌ی اخلاق *ارسطویی* است که در مقاله‌ی حاضر مرکزیت ندارد اما به‌هرحال، ارتباطی مهم با این مقاله دارد و ادعایش نیز با فرض مقاله‌ی حاضر همسوست.

در نمونه‌های خارجی مقالات و کتاب‌های بی‌شماری درباره‌ی جایگاه **فن شعر** در نظام فلسفی *ارسطویی* نوشته‌شده که بسیاری از آن‌ها نیز می‌توانند با موضوع این مقاله مرتبط باشند و ما در اینجا تنها به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم: از پژوهشگرانی که به شکلی کلی‌تر در آثارشان به موضوع مقاله‌ی حاضر پرداخته‌اند، *راس*، (۱۹۹۵: ۳۰۱ و ۳۰۲) است. *راس* در این صفحات رویدادهایی را که در تراژدی *ارسطویی* موجب ترس و شفقت می‌شود، برشمرده است که در بطن آن مفهوم هامارتیا نیز مستتر است، اما از خود اصطلاح هامارتیا سخنی به میان نیاورده است. وجه متفاوت کار *راس* این است که غیر از مثال‌های درام یونان باستان، از درام شکسپیری همچون اتللو[۸] نیز مثال آورده است که البته مدنظر ما در مقاله‌ی حاضر نیست. در بارنز (۲۰۰۰: ۱۷۷و۱۷۸) نیز به موضوع مورد پژوهش در این مقاله پرداخته شده و نظری همسو با دیدگاه‌های مقاله‌ی حاضر ارائه داده شده است. *بارنز* در اینجا کشف‌ها و بداقبالی‌ها[۹] را اجزای طرحی می‌داند که حول چهره‌ی اصلی تراژدی یعنی قهرمان آن می‌گردد و که شامل همان ویژگی‌هاست و همان کنش مشتمل بر خطایی را انجام می‌دهد که در مقاله‌ی حاضر، مفصل از آن‌ها یاد شده است و *بارنز* به‌طور گذرا به آن‌ها پرداخت است. اما وی در همین جا معتقد است نمی‌توان نمایش‌نامه‌های شکسپیر را به شیوه‌ی *ارسطویی* خواند و بنابراین از این نظر، با دیدگاه *راس* مخالف است. *نوسباوم*[۱۰] (۱۳۸۹: ۱۱۱ تا ۱۱۶) هامارتیا را در **فن شعر** در نسبت با دگرگونی‌های بخت مطالعه کرده است که با رویکرد مقاله‌ی حاضر همسوست. *یانگ*[۱۱] (۱۳۹۵: ۷۱) اصرار دارد اگر هامارتیا به معنای جایزالخطا بودن باشد در مورد همه‌ی انسان‌ها صادق است و بنابراین چیزی در مورد تیپ‌های مختلف شخصیت تراژدی به ما نمی‌آموزاند. بنابراین با رویکرد هگلی به حد وسط *ارسطویی* در تراژدی می‌نگرد و نمایش‌نامه‌ی **آنتیگونه** را در این مورد مثال می‌آورد که چنان‌که خواهد آمد، در این مقاله با نظر او مخالفت می‌شود. در *داور* (۱۹۷۴: ۱۵۲) نوشته شده است: «همه‌ی خطاها جرم یا گناه نیستند، اما هر جرم یا گناهی را می‌توان به زبان یونانی هامارتیا(خطا) خواند». بر این مبنا در مقاله‌ی حاضر منظور از هامارتیا خطایی خواهد بود که با توجه به شرایط رخ دادنش، جرم یا

گناه محسوب نمی‌شود. در *اوسترِود* (۱۹۷۶: ۶۵و۶۸و۷۶) هامارتیا یک اصطلاح فنی خوانده شده است. در مقاله‌ی حاضر استدلال شده که این اصطلاح، به‌خاطر ابهامات فراوانی که دارد و عدم تعریف و تصریح دقیق آن توسط *ارسطو*، برخلاف دو اصطلاح دیگر *ارسطو* در **فن شعر** که همراه با هامارتیا می‌آید، اصطلاحی فنی نیست. همچنین در *اِستینتون* (۱۹۷۵: ۲۲۶) هامارتیای تراژیک یک نوع خاص از انواع هامارتیاهای **اخلاق نیکوماخوس** دانسته شده که در مقاله‌ی حاضر با آن موافقت شده است. از سوی دیگر، همین پژوهشگر در همین مقاله و در *اِستینتون* (۱۹۷۵: ۲۴۴و۲۴۵) هامارتیا را با مفهوم مذهبی آته (تقصیر) همساز می‌داند (اینکه قهرمان تراژدی تصمیم به خطا ندارد اما در انتهای کنش خود شوربختی‌ای برایش رخ می‌دهد که به‌نظر می‌رسد در آن تقصیرکار بوده و این، مربوط به دخالت خدایان است) که در مقاله‌ی حاضر با این همسازی مخالفت می‌شود.

اما مهم‌ترین پژوهشی که به‌طور دقیق و جزئی در فصلی از خود به موضوع مورد توجه مقاله‌ی حاضر پرداخته است، *هالیول* (۲۰۰۹) است که استدلال‌هایش با مقاله‌ی حاضر همسوست. هالیول در فصل هفتم این کتاب با عنوان **خطاپذیری و شوربختی: عرفی‌سازی امر تراژیک**[۱۲] به شرح مفهوم هامارتیا در ساختار نظریه‌ی تراژدی *ارسطویی* پرداخته است که بخش عمده‌ای از آن نیز به‌نظریه‌ی اخلاق *ارسطویی* در رساله‌ی **اخلاق نیکوماخوس** توجه دارد. همچنین ترجمه‌ی بسیارخوب و دقیق مهدی نصرالله‌زاده از کتاب مذکور برای همین منظور و مطابق با روش پژوهش مقاله به‌کار گرفته شده است. مقاله‌ی حاضر تلاش داشته نسبت به هالیول، جایگاه هامارتیا را در نسبت نظریه‌ی تراژدی و فلسفه‌ی اخلاق ارسطو ایضاح و تبیین بیشتری کند و آن را با تطبیق بر فقرات متون ارسطو مستند و ملموس سازد.

۲ـ بحث

۲ـ۱ـ سعادت در اخلاق نیکوماخوس

ارسطو در کتاب اول **اخلاق نیکوماخوس** غایت[۱۳] هر دانش و فن و هر عمل و انتخاب را یک خیر[۱۴] می‌داند که بعضی از این غایت‌ها بیرون عمل است و بعضی غایت‌ها درون عمل. اما غایتی وجود دارد که در خودش و برای خودش است که خیر اعلا[۱۵] و بهترین است. غایت باید موضوع مهم‌ترین و معتبرترین دانش‌ها باشد و به عقیده‌ی *ارسطو*، در میان دانش‌هایی که با امور نظری سروکار دارند، این دانش برتر، فلسفه‌ی اولی[۱۶] است و در میان دانش‌های عملی، دانش سیاست است. غایت دانش سیاست نیز که حاوی همه‌ی غایات دیگر است خیر آدمیان است (۱۳۹۸: ۱۳و۱۴). اما خیری که غایت دانش سیاست است، زندگی نیک و رفتار نیک است که برابر است با سعادت[۱۷]. پس سعادت، خیر اعلاست و خیر اعلا خیر فی‌نفسه[۱۸] است و خیر فی‌نفسه در عین اینکه خودش علت خودش است، اما علت همه‌ی خیرهای دیگر هم هست (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۱۷).

ارسطو وظیفه‌ی خاص آدمی را «فعالیت نفس در توافق با عقل» (۱۳۹۸: ۳۱) می‌داند. عقل جزئی از نفس است که «نفس به‌وسیله‌ی آن می‌شناسد و می‌فهمد» (*ارسطو*،۱۳۹۷: ۲۱۲) و نفس، معادل واژه‌ی یونانی پسوخه[۱۹] و «لفظی عام است دال بر هر چیزی که موجودات زنده از برکت آن زنده باشند» (نوسباوم، ۱۳۸۹: ۷۷ـ۷۶) یا به عبارت خود *ارسطو*، نفس «کمال اول برای جسم طبیعی که دارای حیات بالقوّه است، یعنی برای جسم آلی» (*ارسطو*، ۱۳۹۷: ۷۸)

است و:

او «کمال اول» را به‌جای واژه‌ی «صورت» (eidos) می‌گذارد که قبلاً آن را در همان فصل [از کتاب ***درباره‌ی نفس***[20]] به‌کاربرده بود تا تأکید کند که غرض از «پسوخه»، تشکل به‌منظور ایجاد قوه‌ی کارکرد است نه کارکرد بالفعل (مثلاً اندیشیدن یا دیدن بالفعل). کسی که به خواب می‌رود و قوای حیاتی خویش را به‌کار نمی‌اندازد، به این جهت مرده محسوب نمی‌شود. مراد *ارسطو* از «آلی» (organic) به‌ظاهر «مجهز بودن به موادی درخور انجام کارهاست (واژه‌ی یونانی organon به معنای آلت است [که صفت آن می‌شود «آلی»]. پس مقصود او این است که جاندار بودن ذاتی سقراط، یعنی آنچه سقراط بدون آن زنده نخواهد بود، به قسم معینی از ساختار یا تشکل کارکردی وابسته است که به او امکان می‌دهد فعالیت‌های خاص انسانی را به انجام برساند» (نوسباوم، ۱۳۸۹: ۷۹ـ۷۸).

به گمان *ارسطو*، وظیفه‌ی خاص آدمی فعالیت نفس در تطابق با عقل و وظیفه‌ی خاص انسان نیک همین فعالیت به عالی‌ترین نحو است. عملی عالی است که مطابق فضیلت[21] انجام شود، پس سعادت آدمی فعالیت نفس در انطباق با فضیلت، و اگر فضیلت‌های مختلف وجود دارد، در انطباق با کامل‌ترین فضیلت است طی یک زندگی تمام و کامل. بدین معنی که معلوم نیست سعادت فرد در یک برهه‌ی خاص از زندگی‌اش تا پایان عمر دوام آورد و بنابراین فرد باید عمر کاملی را در سعادت گذرانده باشد تا بتوانیم وی را سعادتمند بدانیم (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۳۱). به عقیده‌ی *ارسطو* خیر اعلا ملکه[22] نیست بلکه عمل مطابق ملکه است و حالت نفس نیست بلکه فعالیت نفس است. اگر شخص فعال، به ضرورت و از روی اراده فعالیت نیک کند، عملش فضیلت‌مندانه است و به‌سوی سعادت راه می‌برد، همان‌طور که مثلاً در مسابقات ورزشی به کسی که بدنی قوی و پرورده دارد جایزه نمی‌دهند بلکه به کسی جایزه می‌دهند که در مسابقه شرکت کند و آن را ببرد.

اما سعادت از نظر *ارسطو* به خیرهای خارجی[23] نیاز دارد و انجام عمل نیک بدون وسایل لازم ممکن نیست: «کسی که از بعضی مواهب بی‌نصیب است، مثلاً در خانواده‌ای شریف به جهان نیامده، فرزندان خوب ندارد یا از زیبایی بی‌بهره است یا تنها و بی‌کس است یا هیچ فرزند ندارد نیکبخت نمی‌تواند بود» (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۳۷). پس سعادت هم به فضیلت مربوط است و هم به خیرهای خارجی.

۲ـ۲ـ رابطه‌ی سعادت با خیرهای بیرونی از نظر *ارسطو*

در تراژدی نیز که در آن «شبیه‌سازان[24] از صاحبان افعال شبیه‌سازند[25]» (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۹۴) و تراژدی تقلید کنش است، بنا به عقیده‌ی *ارسطو* در **فن شعر**:

«ترگودیا[26] تشبیه مردمان نیست ولی تشبیه کردار و زندگی، فرخندگی و نافرخندگی در کردار است و غایت زندگی یک نوع کردار است نه چگونگی اخلاق. به‌مقتضای اخلاق‌شان، مردمان صفات دارند اما حسب کردارشان شادکام یا به‌عکس هستند. بنابراین نمایش را برای تشبیه اخلاق ندهند ولی از راه کردارها اخلاق را پیش آورند، به‌طوری‌که وقایع و داستان غایت ترگودیا باشد و غایت، مهم‌ترین همه‌ی چیزهاست»[27] (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۰۳).

پس همچون ***اخلاق نیکومَاخوس*** که به خود «کردار و زندگی» برای جلب سعادت توجه دارد، در **فن شعر** نیز که تراژدی را تشبیه «کردار و زندگی» می‌داند، بر همین موضوع

تأکید شده است. درعین‌حال *ارسطو* در **فن شعر** نیز همچون **اخلاق نیکوماخوس** خاطرنشان می‌کند که هرچند سعادت با کنش ارادی مربوط است، خیر و منزلت بیرونی هم تأثیر خود را بر سعادت دارد. *ارسطو* در **فن شعر**، منزلت بیرونی شخصیت را در تراژدی با دو واژه‌ی اوتوخیا[۲۸] (بخت خوب ناشی از همراهی خیرهای بیرونی) و دوستوخیا[۲۹] (بخت بد ناشی از سلب خیرهای بیرونی) مدنظر قرار می‌دهد و خاطرنشان می‌کند که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طرح ساخت[۳۰] تراژیک، متاباسیس[۳۱] یا دگرگونی‌های بخت بین دو قطب اوتوخیا و دوستوخیا است.

ارسطو علاوه بر **اخلاق نیکوماخوس** در چند اثر دیگر خود نیز تأکید می‌کند که اوتوخیا را نباید با اودایمونیا[۳۲] (واژه‌ی یونانی سعادت) همسان دانست. مثلاً در رساله‌ی **سیاست**، قطعه‌ی ۱۳۳۲a:

پیداست که هدف همه‌ی آدمیان بهروزی و سعادت است، ولی برخی توانایی رسیدن به سعادت را دارند و برخی، خواه به طبع و خواه به سبب ناسازگاری بخت، این توانایی را ندارند (باید به یاد داشته باشیم که بهزیستن نیازمند سرمایه و سازوبرگ است، و اگرچه کسانی که سرشتی توانا دارند از همراهی بخت بی‌نیازند، تنک مایگان بی‌یاری بخت راه به‌جایی نخواهند برد)؛ گروهی از مردم نیز اگرچه مایه و توانایی [رسیدن به هدف] را دارند، از همان آغاز جست‌وجو در پی سعادت به راه غلط می‌روند (*ارسطو*، ۱۳۹۳: ۳۱۰).

یا در قطعه‌ی۱۲۱۴a **اخلاق *ائودموس***[۳۳]، آنجا که می‌گوید یک زندگی خوب نیازمند خوشبختی‌ای است که علاوه بر آموزش و عادت یا تأثیراتی که خدایان می‌گذارند، به طبیعت وابسته است، مثلاً اینکه ما قدکوتاه یا قدبلند به دنیا می‌آییم (*ارسطو*، ۱۹۹۱: ۲). اوتوخیا از دیدگاه *ارسطو* امر تصادفی محض نیست بلکه امری است مربوط به خیرهای بیرونی که انسان و کنش‌هایش نمی‌توانند چندان تسلط اخلاقی‌ای بر آن داشته باشند. هرچند گاهی، مثلاً در قطعه‌ی ۱۳۶۲a از **فن خطابه**، نقشی از عاملیت انسانی نیز (که البته نقش بزرگی نیست) برای اوتوخیا در نظر گرفته‌شده است:

بختیار بودن آن است که انسان [بتواند] به همه یا بیشتر یا مهم‌ترین خیرهایی که سبب آن‌ها اتفاق نیک است دست یابد و آن‌ها را تصرف کند. بخت سبب معدودی از خیرهایی است که می‌توان از طریق [به‌کار بردن] فن به دست آورد و همچنین سبب بیشتر خیرهایی که بدون [یاری] فن به دست می‌آید (*ارسطو*، ۱۳۹۶: ۶۱ـ۶۰).

درعین‌حال، انسان فضیلت‌مند می‌داند چگونه شوربختی ناشی از سلب خیر بیرونی (دوستوخیا) را تاب آورد و بازهم به مسیر سعادت بازگردد، هرچند آن تیره‌روزی به‌هرحال آسیب خود را با متزلزل کردن مسیر سعادت به فرد فضیلت‌مند می‌رساند:

«چنان‌که گفتیم، کیفیت و سیرت زندگی از فعالیت نشأت می‌گیرد، پس هیچ انسان نیکبختی زبون و بیچاره نمی‌شود چون هیچ‌گاه به کاری زشت و نفرت‌انگیز دست نمی‌یازد؛ و ما بر آنیم که مردی که به‌راستی نیک و بصیر است از هرگونه سرنوشتی با وقار و شکیبایی استقبال می‌کند و از اوضاع و احوالی که پیش آمده است بهترین استفاده را می‌برد [...] چنان مردی به آسانی تغییر حالت نمی‌یابد و دگرگون نمی‌شود چون هر واقعه‌ی ناگواری به نیکبختی او آسیب نمی‌رساند بلکه تنها اتفاقات بزرگ و بسیار در او اثر می‌بخشند. اما اگر چنین وضعی پیش آید در زمانی کوتاه نیکبختی خود را بازنمی‌یابد بلکه اصلاً اگر بتواند نیکبختی ازدست‌رفته را دوباره به چنگ آورد پس از زمانی دراز و سالیان بسیار و در صورت بهره‌وری از کامیابی و

افتخار بدین مقصود می‌تواند رسید» (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۴۲).

۲ـ۳ـ رابطه‌ی کنش آگاهانه و خیرهای بیرونی از نظر *ارسطو*

می‌توان این فرض را مطرح کرد که در **فن شعر** سعادت، بیشترِ در فضایی از تأثیر اوضاع و احوال بیرونی مطرح می‌شود که در **اخلاق نیکوماخوس**، مستقیماً با سعادت مربوط نمی‌شود، چون کسب سعادت در **اخلاق نیکوماخوس** با کنش‌های آگاهانه مربوط است. درعین‌حال خواهیم دید که در **فن شعر** عنوان می‌شود که سلب خیرهای بیرونی در قهرمان تراژدی منجر به کنش‌هایی آگاهانه می‌شود که سعادت وی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بنابراین، به‌طور غیرمستقیم، بین کنش‌های ناشی از سلب خیرهای بیرونی و مفهوم اخلاقی سعادت ارتباط برقرار می‌شود. بااین‌حال تناقضی در اینجا وجود دارد، زیرا *ارسطو* بارها در **فن شعر** بر نقش کنش‌گری انسانی در تراژدی تأکید می‌کند، درحالی‌که بر مبنای آنچه در ارتباط میان خیرهای بیرونی و مفهوم سعادت در **اخلاق نیکوماخوس** و **فن شعر** گفته‌ایم، ممکن است جایگاه کنش‌گری انسانی را در **فن شعر** و در نسبت میان نظریه‌ی اخلاق و نظریه‌ی تراژدی *ارسطویی*، به نقشی ثانوی و فرعی کاهش دهیم. در ادامه‌ی این مقاله جایگاه دقیق و اصلی نقش کنش ارادی انسانی در **فن شعر**، در عین تأکید قاطع *ارسطو* به تأثیر خیرهای بیرونی بر این کنش‌های انسانی بررسی می‌شود که با تبیین مفهوم هامارتیا در نسبت **فن شعر** و **اخلاق نیکوماخوس** میسر خواهد شد.

۲ـ۳ـ۱ـ جایگاه تصادف در نظام فلسفی *ارسطو*

قبلاً دیده شد که در بخش‌هایی از نظریه‌ی تراژدی *ارسطو*، در اوتوخیا علاوه بر عامل تصادفی، عامل انسانی نیز دخیل است. اکنون قصد داریم نشان دهیم که لازمه‌ی نظریه‌ی تراژدی *ارسطو* اصلاً این است که بخشی از مفهوم اوتوخیا را که مربوط به تصادف است، از نظریه‌اش کنار بگذارد. *ارسطو* در کتاب نخست **فن خطابه**‌ی خود، در قطعه‌ی ۴-۳۲ a۱۳۶۹ می‌نویسد: «افعالی که ناشی از اتفاق‌اند آن‌هایی‌اند که علت مشخصی ندارند و برای وصول به غایتی واقع نمی‌شوند. یعنی افعالی که نه همیشه واقع می‌شوند، و نه غالباً و نه به‌طور منظم[۳۴]» (*ارسطو*،۱۳۹۶: ۱۰۲). همچنین، *ارسطو* در فصل دوم از کتاب ششم (اپسیلون) **مابعدالطبیعه**[۳۵]، اصطلاح موجود به معنای مطلق را در دو نوع دانسته است: ۱ـ موجود صادق (لاوجود به چیزی کاذب و غیرصادق)[۳۶] ۲ـ موجود بالعَرَض[۳۷]. بنا به عقیده‌ی *ارسطو* موجود بالعرض موضوع هیچ علمی نیست. مثلاً کسی که خانه‌ای می‌سازد چیزهایی را هم که با پدید آمدن خانه، به‌عنوان عَرَض به خانه تعلق می‌گیرند، نمی‌سازد. مثلاً خانه ممکن است برای عده‌ای مطبوع یا نامطبوع، سودمند یا ناسودمند باشد ولی هیچ‌یک از این اعراض را صناعت معماری به‌وجود نمی‌آورد. از اشیایی که وجود دارند بعضی همیشه هستند و ضروری‌اند. این ضرورت، ضرورتی است که به شیء نسبت می‌دهیم ازاین‌روی که آن شیء غیر از آن‌گونه که هست نمی‌تواند بود. بعضی دیگر از اشیا نه ضروری‌اند و نه همیشه هستند و این اشیا مبدأ و علت هستی عَرَض هستند. ما درباره‌ی چیزی که نه همیشه هست و نه علی‌القاعده هست، می‌گوییم وجودش وجود عَرَضی است. مثلاً اگر در وسط تابستان سرمای زمستانی پیش آید، این سرما عَرَضی و تصادفی است. پس از نظر *ارسطو* هیچ دانشی از امر تصادفی و عَرَضی ممکن نیست و هر دانشی باید دانشی باشد از چیزی که «یا همیشه یا به‌طورمعمول» وجود دارد و این یعنی

موجود بودنش علت‌مدار باشد. موجود الف «یا همیشه یا به‌طورمعمول» وجود دارد اگر ب روی دهد و ب روی خواهد داد اگر ج روی دهد. مثلاً این مرد کشته خواهد شد اگر از خانه بیرون برود و بیرون خواهد رفت اگر تشنه شود و تشنه خواهد شد اگر امری دیگر روی دهد. هر زنده‌ای به‌ضرورت روزی خواهد مرد زیرا شرطی که علت مردن است به‌وجود آمده است، مثلاً عناصر متضاد در بدن (*ارسطو*، ۱۳۹۰: ۲۴۳ تا ۲۴۹).

در **فن شعر** نیز همچون رساله‌های دیگر *ارسطو* تصادف نفی می‌شود و تصادف مغایر با تأکید مدام *ارسطو* در **فن شعر** بر وحدت علّی رویدادهاست که به‌خصوص، در طرح ساخت که روح تراژدی است، وجود دارد و مبتنی بر پیوندی عقلانی میان رویدادهاست و فهم‌پذیر بودن تراژدی در اصل، ناشی از آن است: «*ارسطو* در مورد تعمیمات علّی یا به‌عبارت‌دیگر در مورد گزاره‌های مبتنی بر تعمیم تجربی رفتار انسان این‌گونه استدلال می‌کند:

۱. تقلید از عمل معادل پیرنگ است ۲. پس پیرنگ خوب به‌وضوح مبین عمل است: پیرنگ خود را به عملی واحد محدود می‌کند، حتی اگر به معنی تحقیر یا تکامل شخصیت‌ها باشد (**فن شعر** ۳۵–۳۱a۱۴۵۱، ۲۴b۱۴۵۰) ۳. این وحدت در پیوند منطقی میان اجزای پیرنگ وجود دارد. برای آنکه تماشاگر از دیدن صحنه‌های ناموجه دل‌زده نشود، هر حادثه باید «منطقاً یا براساس احتمال» (**فن شعر** ۲۰a۱۴۵۲ ؛ ۳۸، ۱۳a۱۴۵۱) تابع حادثه‌ی دیگر باشد. پیرنگ خوب آگاهانه پیرامون این‌گونه اصول علّی شکل می‌گیرد (همان: ۳–۱b۱۴۵۵) ۴. پس تراژدی که بازنماینده‌ی عمل است حاوی حقیقتی کلّی است (پاپاس، ۱۳۹۳: ۱۶و۱۷).

و به همین دلیل است که تراژدی با تأمل در ماهیت و حقیقت امور، ارزشی فلسفی می‌یابد.

بنابراین از نظر *ارسطو* اوتوخیایی که مبتنی بر تصادف باشد موجب عدم انسجام، فقدان کلیت، غیرعقلانی شدن و از هم پاشیدن وحدت طرح تراژدی و درنهایت، غیرفلسفی شدن آن می‌شود. پس هرچند طبق نظریه‌ی تراژدی *ارسطو* دگرگونی‌های اوتوخیا–دوستوخیا (دگرگونی‌های بخت) دست‌مایه‌ی اصلی تراژدی است، اما دگرگونی‌های بخت، حتما بر مبنای تصادف نیست و این دگرگونی‌ها در تراژدی، اصلاً نباید مبتنی بر تصادف باشند. در تاریخ، ممکن است دگرگونی‌های اوتوخیا–دوستوخیا تصادفی باشد اما در تراژدی این گونه نیست چون تراژدی شبیه فلسفه است و نه شبیه تاریخ (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۰۸ و ۱۰۹).

پس اگر در مسیر سعادت برای شخصیت فضیلت‌مند تراژدی اختلال ایجاد می‌شود، در اصل به‌خاطر دگرگونی اوتوخیا به دوستوخیا یا سلب منزلت یا خیر بیرونی از شخصیت است که به‌صورتی غیرتصادفی و با مبنایی عقلانی و علّی رخ می‌دهد. بنابراین نوعی الگو و نظم فلسفی می‌توان در دگرگونی‌های بخت تراژدی یافت که البته خواهیم دید با جنبه‌های اخلاقی کنش تراژیک نیز پیوندهای بسیار مهمی دارد.

۲ـ۴ـ دگرگونی بخت و اجزایش در فن شعر

ارسطو در فصل سیزدهم و چهاردهم **فن شعر** تلاش می‌کند نشان دهد که میان ناپایداری تراژیک ناشی از متاباسیس یا دگرگونی بخت و فهم‌پذیری طرح‌ساخت تراژدی، در بهترین نوع این ژانر، یعنی تراژدی با طرح‌ساخت پیچیده[۳۸] سازگاریی وجود دارد که می‌تواند ما را در فهم فلسفی امور یاری رساند. طرح‌ساخت پیچیده که *ارسطو* در فصل ۱۰ **فن شعر** به این ترتیب تعریف می‌کند:

«کرداری را من ساده می‌گویم که، چنان‌که تحدید شد، پیوسته و یگانه است[۳۹]، تغییر بخت[۴۰] بدون پریپتی[۴۱] یا شناسایی[۴۲] پیش آید، و پیچیده آنکه تغییر بخت با شناسایی یا پریپتی

یا هردو دست دهد. این‌ها باید از خود ساختمان داستان حاصل گردد، به‌طوری که به حکم لزوم یا حسب احتمال نتیجه‌ی وقایع پیش باشد، زیرا فرق زیاد است که چنین و چنین وقایع به‌علت چنین و چنین وقایع در رسد یا پس از چنین و چنین وقایع»[۴۳] (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۱۱).

در فصل‌های ۱۰ تا ۱۴ **فن شعر** که *ارسطو* به ایده‌ی اصلی دگرگونی بخت می‌پردازد سه مفهوم جزئی‌تر از متاباسیس را مطرح می‌کند که هریک به شکلی خاص گره‌گشایی[۴۴] دراماتیک را رقم می‌زنند: واژگونی(پریپتیا)، بازشناسی (آناگنورسیس[۴۵]) و هامارتیا. عناصری که وقتی در **فن شعر** برای نخستین بار مورد اشاره قرار می‌گیرند (۵–۳۳a۵۰) از آن‌ها به تأثیرگذارترین مشخصه‌های تراژدی تعبیر می‌شود.

۲ـ۴ـ۱ـ حیرت ناشی از دگرگونی بخت در فن شعر

در تراژدی بنا به‌نظر *ارسطو* نوعی اختلاف میان نیت یا دانش شخصیت و طبیعت پنهان کنش‌هایش وجود دارد و سه عنصر پیش‌گفته در تراژدی (واژگونی، بازشناسی و هامارتیا) به همین خاطر رخ می‌دهد و موجب رویدادهایی «غیرمترقبه اما به‌دلیل یکدیگر»[۴۶] می‌شود و همین «غیرمترقبه بودن علّی» موجب برانگیخته شدن عواطف ترس و شفقت[۴۷] در مخاطب در نتیجه‌ی ایجاد حیرت[۴۸] می‌شود: «چون تشبیه ترگودیا نه تنها از کرداری است کامل، ولی بهم چنین از وقایع ترس‌آور و شفقت‌انگیز[۴۹]، و این تأثرات از همه بیشتر هنگامی آید که وقایع برخلاف انتظار روی دهد، و در عین حال بعلّت یکدیگر باشد زیرا آنگاه شگفتی بیشتر خواهد بود تا اگر در اثر اتفاق و بخت رخ داده باشد، چه حتی وقایعی که از بخت بوده، از همه بیشتر شگفت‌آور هنگامی است که به ظاهر از روی قصد بنظر برسد[۵۰]» (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۱۰ و ۱۱۱). در قطعه‌ی ۱۲–۱۰ ۱۳۷۱b **فن خطابه** نیز تأیید شده است که دگرگونی بخت لذت‌بخش است چون شگفت‌آور است: «دگرگون شدن ناگهانی وضع و از خطر جستن به‌هنگام [لذت‌بخش است]، زیرا شگفت‌آور است. چون هرچه موافق طبیعت باشد لذت‌بخش است» (*ارسطو*، ۱۳۹۶: ۱۱۱). همچنین در قطعه‌ی۱۲–۱۰ ۱۳۸۳a **فن خطابه** ترس با امر غیرمترقبه پیوند خورده است:

هنگامی که ترجیح می‌دهیم شنوندگان احساس ترس کنند، باید چنین حالاتی را در آن‌ها به‌وجود آوریم و به آن‌ها بگوییم که ممکن است آن‌ها در معرض شرّی باشند، زیرا چنین شرّی حتی برای کسانی برتر از آن‌ها هم روی داده است و همچنین باید به آن‌ها نشان داد که کسانی مانند آن‌ها بوده‌اند که برایشان از جانب کسانی که هیچ گمانی به آن‌ها نمی‌بردند شرّی واقع شده است که هیچ انتظار آن را نداشتند، و آن هم در زمانی که هیچ انتظار آن را نداشتند (*ارسطو*، ۱۳۹۶ :۱۸۱).

۲ـ۴ـ۲ـ دگرگونی بخت ناشی از جهل در فن شعر

جهل یا ناآگاهی شخصیت در موضوع دگرگونی بخت در نظریه‌ی تراژدی *ارسطو* نقشی اساسی دارد. تعریف *ارسطو* از بازشناسی به منزله‌ی دگرگونی ناگهانی (متابوله[۵۱]) از جهل[۵۲] به دانش[۵۳] و از واژگونی به‌عنوان خلاف انتظار بودن نتیجه‌ی رویدادها برای کسانی که نقش فعالی در آن رویدادها دارند، از توجه *ارسطو* به نقش بنیادین جهل می‌آید. همین تلقی از عنصر جهل، به مثال *ارسطو* برای واژگونی و بازشناسی در نمایش‌نامه‌ی **اودیپ شاه**[54] منجر می‌شود:

«پریپتی گردش وقایع است به وضعیتی متضاد. و این، باز چنان‌که گوییم به مقتضای حکم احتمال یا لزومیت، مثلا در اویدیپوس، فرستاده آمده به گمان اینکه اویدیپوس را خشنود کند و

از ترسی که درباره‌ی مادر داشت آسوده نماید، چون نشان دهد اویدیپوس کی است، وضعیتی معکوس فراهم آورد [...] شناسایی، چنان‌که نام نیز دلالت کند تغییر از ندانستن به دانستن بوده میان آدمیانی که برای نیک‌بختی یا بدبختی گماشته شده، به دوستی یا دشمنی کشد. زیباترین شکل شناسایی هنگامی است که با پریپتی دست دهد مانند آنکه همراه شناسایی در اویدیپوس آمده» (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۱۲)[۵۵].

۲ـ۵ـ رابطه‌ی هامارتیا با دیگر اجزای دگرگونی بخت در فن شعر

واژگونی و بازشناسی، ضمن اینکه پیوند تنگاتنگی با هم در تراژدی پیچیده دارند، با هامارتیا نیز همین پیوند را دارند به‌طوری که می‌توان واژگونی و بازشناسی را پیامدهای هامارتیا دانست. *ارسطو* بحث هامارتیا در تراژدی را در رساله‌ی **فن شعر**، در فصل سیزدهم و چهاردهم، اما در پیوند با فصل‌های پیشین و حول اصول وحدت، کلیت و احتمال و ضرورت طرح می‌کند. وی سراسر فصل سیزدهم و انتهای فصل چهاردهم **فن شعر** را به بررسی عالی‌ترین نوع تراژدی اختصاص می‌دهد. در فصل سیزدهم رساله، چنان‌که دیدیم، هامارتیا به‌عنوان علت جدی و مؤثر تغییر بخت در طرح پیچیده‌ای معرفی می‌شود که دیگر عناصر سازنده‌ی این تغییر بخت، واژگونی و بازشناسی هستند. فرض مشترک هامارتیا، واژگونی و بازشناسی، جهل انسانی است. این هرسه همراه با دگرگونی غیرمترقبه‌ی ناخواسته یا قصدناشده‌ای رخ می‌دهند که تبیین علّی آن، ضرورتاً با نوعی خطا یا نقص انسانی از حیث ماهیت کنش شخصیت، پیوند می‌خورد.

ارسطو در نیمه‌ی نخست فصل سیزدهم **فن شعر** روندی سلبی را در مسیر تشریح ویژگی‌های تراژدی آرمانی‌اش پی می‌گیرد و الگوهایی از کنش دراماتیک را که با این ویژگی‌ها همخوان نیستند، حذف می‌کند. در میان این ویژگی‌ها «تغییر بخت از خوب به بد» است:

داستان برای اینکه خوب باشد می‌بایست بیشتر یگانه باشد نه دوگانه، چنان‌که برخی گویند، و «گردشی که در آن روی می‌دهد نه از بدبختی به نیک‌بختی ولی بعکس از نیک‌بختی به بدبختی، نه بعلت زشت‌خویی ولی اشتباهکاری بزرگ مردی»[۵۶] یا آن‌چنان‌که گفته شد یا باز بهتر تا بدتر (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

به تغییر بخت که توسط هامارتیا (اشتباهکاری بزرگ قهرمان تراژدی) رخ می‌دهد، در سراسر **فن شعر**، به‌عنوان یکی از ملزومات بدیهی تراژدی نگریسته می‌شود. تا پیش از فصل سیزدهم، تغییر بخت به معنای تغییر بخت در هر دو جهت خوب به بد و بد به خوب است اما در فصل چهاردهم، بر تغییر بخت از بد به خوب تأکید می‌شود و به آن به‌عنوان نوع مرجع تراژدی نگریسته می‌شود و در فصل هجدهم دوباره به تغییر بخت در هر دو جهت، به‌عنوان قاعده توجه داده می‌شود. چنان‌که در فصل هجدهم می‌نویسد: «می‌گویم گره‌افتادگی[۵۷] در آغاز باشد تا آن قسمت اخیری که پس از آن اوضاع ترگودیا دگرگون گشته به سوی نیک‌بختی یا بدبختی رود» (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۲۶ـ۱۲۵). بنابراین برخلاف تصور جاافتاده که تراژدی تنها متضمن تغییر بخت از خوشبختی به شوربختی است، *ارسطو* (غیر از استثنای فصل سیزدهم) در بیشتر **فن شعر** چنین عقیده‌ای ندارد. در میان انواع تغییر بخت که در فصل سیزدهم به آن‌ها توجه داده می‌شود تنها دو مورد در نظر *ارسطو* قابل قبول است:

۱ـ یک شخصیت فضیلت‌مند متوسط[۵۸] که از خوشبختی به بدبختی می‌رسد (نوع مرجح تراژدی در فصل سیزدهم).

۲ـ یک شخصیت فضیلت‌مند متوسط از بدبختی به خوشبختی می‌رسد (بهترین نوع تراژدی

در فصل چهاردهم).

از نظر *ارسطو* در فصل سیزدهم **فن شعر** شخصیتی مناسب برای تراژدی است که یک شخصیت خوب متوسط با بخت خوب است که بخت خوبش را از دست می‌دهد، اما مستحق این دگرگونی بخت نیست. پس باید این تغییر بختش یک عامل علّی فهم‌پذیر داشته باشد تا بتوانیم عدم استحقاقش در این دگرگونی بخت را باور کنیم. یعنی شخصیت به‌دلیل کنشی که از او سر زده دچار نگون‌بختی شده و نگون‌بختی‌اش ناشی از تصادف غیرعقلانی نبوده، اما در عین حال، کنش او حدی از معصومیت را در خود داشته تا بتواند ترس و شفقت ما را نسبت به خود و سرنوشت نگون‌بختانه‌اش برانگیزد. در همین‌جاست که با هامارتیا مواجه می‌شویم.هاماتیا در **فن شعر** محور اصلی ناسازه‌ای است که وجه اولش بی‌ثباتی تراژیک تجسم یافته در مفهوم متاباسیس، و وجه دوم (و متناقض با وجه اولش) حفظ وحدت و انسجام استوار بر اصل بنیادین ضرورت یا احتمال است. با هامارتیا، شخصیت دچار ناسازه‌ای است که در طرح شکل می‌گیرد: شخصیت، از سویی از نظر اخلاقی بی‌گناه است و از سوی دیگر دخالت فعالانه و علت‌مدارانه‌ای در شوربختی‌ای دارد که کنش خودش موجبش شده است. پس *ارسطو* در **فن شعر** *هامارتیا* را اولاً حامل گناه کاملاً بارز و آشکار اخلاقی نمی‌بیند و ثانیاً آن را ناشی از بخش تصادفی دگرگونی از اوتوخیا به دوستوخیا نمی‌داند.

۲ـ۶ـ هامارتیا در اخلاق نیکوماخوس

ارسطو در قطعه‌ی۱۱۱۰a **اخلاق نیکوماخوس** ستایش و نکوهش را تنها با اعمالی در ارتباط می‌داند که آزادانه و اختیاری[۵۹] به جا آورده شوند و اعمالی را که از روی اضطرار انجام شوند، شایسته‌ی اغماض و ترحم می‌داند[۶۰]. عمل اضطراری[۶۱] عملی تلقی می‌شود که منشأ آن اجبار بیرونی یا نادانی است و مبدأ آن در بیرون از عامل است و کسی که عمل را بجا می‌آورد هیچ سهمی در آن ندارد. مثلاً رفتن فردی به جایی، وقتی طوفان او را ببرد یا افرادی که او را تحت اسارت دارند، به جایی ببرند، عمل اضطراری است. اما اضطرار یا آزادی در عمل پیچیدگی‌های زیادی دارد. مثلاً *ارسطو* موردی را مثال می‌زند که فرمانروایی مستبد، در ازای گروگان گرفتن افراد خانواده‌ی فردی از او می‌خواهد که اگر دوست دارد خانواده‌اش زنده بمانند باید قتلی مرتکب شود. معلوم نیست در این مورد عملی که فرد انجام می‌دهد از روی اجبار است یا اختیار؟ *ارسطو* این اعمال را ترکیبی از اختیاری و اضطراری بودن، اما نزدیک‌تر به اختیاری می‌داند زیرا به هرحال در این موارد عامل آزاد است که به هنگام عمل، یکی از دو راه را برگزیند و مبدأیی که در این اعمال اعضای بدن را به حرکت درمی‌آورد در خود آدمی است ولی اگر این قبیل اعمال را فی نفسه در نظر بگیریم اضطراری است. مثلاً هیچ‌کس آزادانه تصمیم نمی‌گیرد که کالاهای خود را در دریا بریزد اما وقتی دریا طوفانی است و فرد برای نجات جان خود دست به این کار می‌زند، کار قبیحی انجام نداده است. به‌نظر می‌رسد منظور *ارسطو* آن است که باید برای تشخیص صحت و سقم اخلاقی اعمال، به زمینه و بافت انجام آن‌ها و در نتیجه به غایت و هدف اعمال، توجه کرد و اختیاری یا اضطراری بودن آن‌ها را تشخیص داد. با این حال، *ارسطو* تصریح می‌کند که در بعضی زمینه‌ها، اضطرار نمی‌تواند توجیه برای عمل باشد و از نمایش‌نامه‌ی از میان رفته‌ای از اوریپید مثال می‌آورد که در آن شخصیتی به نام آلکمایون مجبور می‌شود مادر خود را در مقام اطاعت از پسرش بکشد که به‌نظر *ارسطو*، در این موارد توجیه اضطرار خنده‌دار است (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۸۰ـ۷۹).

ارسطو در قطعه‌ی۱۱۰۶a **اخلاق نیکوماخوس**، ماهیت کنش فضیلت‌مندانه را شرح

می‌دهد که به مثال‌های فراوانی از قطعه‌ی b ۱۱۰۶ به بعد منتهی می‌شوند:

در هر مقدار تقسیم‌پذیر بیشتر و کمتر وجود دارد، هم فی‌نفسه و هم برای ما. برابر، حد وسط میان بیشتر و کمتر است. من حد وسط یک شیء، نقطه‌ای را می‌نامم که از هردو طرف شیء فاصله‌ی برابر دارد؛ و این نقطه (= حد وسط عینی) برای همه‌ی آدمیان یک و همان است. ولی حد وسط درست برای ما آن است که نه زیاد است و نه کم، و این برای همه‌ی آدمیان یک و همان نیست. مثلاً آنجا که ۱۰ زیاد است و ۲ کم، ۶ حد وسط است چون فاصله‌اش با هر دو طرف برابر است [...] ولی حد وسط درست برای ما را نباید چنین حساب کرد زیراکه اگر برای کسی غذا به مقدار ده مینه کم است، استاد ورزش به سادگی غذا به مقدار شش مینه را برای او تعیین نمی‌کند چون این مقدار ممکن است هنوز هم برای آن کس کم یا زیاد باشد. برای میلون[۶۲] ورزشکار کم است و برای کسی که تازه شروع به ورزش کرده است زیاد [...] استاد هر هنر از افراط و تفریط پرهیز می‌کند و حد وسط را می‌جوید و می‌گزیند ولی نه حد وسط فی‌نفسه را بلکه حد وسط درست را (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۶۴ـ۶۳).

در حوزه‌ی فضیلت اخلاقی نیز، *ارسطو* عمل عاری از افراط و تفریط را به همین ترتیب تجویز می‌کند: لذت و دردی که از هر عمل حاصل می‌شود اگر زیاد و کم (حاوی افراط و تفریط) احساس شود، به نحو نادرست (غیراخلاقی) احساس شده است و «احساس آن‌ها به هنگام درست و در مورد موضوعات درست و در برابر اشخاص درست و به نحو درست، هم حد وسط است و هم بهترین» (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۶۵ـ۶۴). و آشکار است که در اینجا هم باید کنشی که «فی نفسه» اخلاقی است و کنشی که «برای ما» اخلاقی است از هم متمایز شود. یعنی در موضوع حد وسط دانستن کنش فضیلت‌مندانه و افراط و تفریط کنش رذیلت‌مندانه نیز، *ارسطو* بافت و زمینه و غایت عمل را از نظر دور نمی‌دارد. به‌علاوه، *ارسطو* تصریح کرده که انواع گوناگون خطا وجود دارد و از قول فیثاغوریان می‌گوید که شر در ردیف نامحدودها قرار دارد (*ارسطو*، ۱۳۹۸: ۶۵).

۲ـ۷ـ هامارتیا در فن شعر، در نسبت با اخلاق نیکوماخوس

از آن‌جاکه از دید *ارسطو* در **فن شعر** هامارتیای تراژدی در فضایی از دگرگونی بخت، از اوتوخیا به دوستوخیا روی می‌دهد، به‌نظر می‌رسد که عملی از سر اضطراری است که *ارسطو* در **اخلاق نیکوماخوس**، با تعریف‌های پیش‌گفته از آن یاد کرده است، با این حال هامارتیا در حالی انجام می‌شود که قهرمان تراژدی اختیار انجام یا عدم انجام عمل را دارد. بنابراین در تراژدی نیز، حسب زمینه و بافت و غایت عمل، باید در مورد عملی که حامل هامارتیاست ارزش‌گذاری اخلاقی داشت. در عین حال، در فصل سیزدهم **فن شعر**، هامارتیای تراژیک را «گونه‌ای از هامارتیا» (یک گونه اشتباهکاری)[۶۳] دانسته است یعنی یک نوع از میان گستره‌ی هامارتیایی که فصول مختلف **اخلاق نیکوماخوس** برشمرده است. این «گونه‌ای از هامارتیا» که هامارتیای تراژیک در **فن شعر** است، ویژگی مشترکی با هامارتیاهای فراوان **اخلاق نیکوماخوس** دارد و آن، خارج شدن قهرمان تراژدی از مدار تعادل است: «در نمونه‌ی *اودیپ*، این افراط را می‌توان غرور معرفت‌شناسانه[۶۴] دانست. با اینکه *اودیپ* همان مرد باهوشی است که معمای ابوالهول[۶۵] را حل کرد، اما همسرایان نشان می‌دهند که در هوشمندی او «تکبری فاجعه‌بار» وجود دارد که همدست «تقدیر مصیبت بار» اوست... می‌توان گفت که ادیپ «بیش از حد به هوش خود می‌نازید» و این موضوع او را به کوری معرفت‌شناسانه مبتلا کرده بود که خبر از کوری واقعی او می‌داد، زخمی که سرانجام بر خود وارد کرد[۶۶]» (یانگ، ۱۳۹۵:

۷۲). *یانگ*، قبل از این از **آنتیگونه‌ی** سوفوکل مثال می‌زند که در آن هر دو سوی ماجرا درگیر هامارتیا هستند چون *آنتیگونه*[۶۷] نسبت به خانواده وکرئون[۶۸] نسبت به دولت متعصب است و بنابراین هردو در مورد به خاک سپردن جسد برادر *آنتیگونه* افراط می‌کند (۱۳۹۵: ۷۱). اما راس (۱۹۹۵: ۳۰۰) معتقد است که هامارتیای *ارسطویی* در مورد تراژدی **آنتیگونه** صادق نیست چون در **آنتیگونه** هامارتیا دانسته و شناخته انجام می‌شود که اصلاً الگوی مورد پسند *ارسطو* در تراژدی نیست.

۲ـ۷ـ۱ـ هامارتیا و استلزامات اخلاقی آن در نسبت با بهترین نوع تراژدی پیچیده

در عین اینکه *ارسطو* در فصل سیزدهم **فن شعر**، تراژدی پیچیده‌ی مرجح خود را تراژدی‌ای همچون **اودیپ شاه** دانسته بود که در آن، عملی از سر جهل انجام می‌شود و از پی آن بازشناسی می‌آید، در فصل چهاردهم بهترین تراژدی را تراژدی‌ای مانند ***ایفی ژنیا در توریس***[۶۹] اثر اوریپید[۷۰] می‌داند که در آن فعلی در شرف انجام شدن از سر جهل است، اما به موقع با وقوع صحنه‌ای از بازشناسی متوقف می‌ماند[۷۱]. در این حالت هم امکان طرح‌ساخت پیچیده وجود دارد چون واژگونی هرچند رخ نمی‌دهد اما ممکن یا مفروض است. همچنین ترس و شفقت هم در نتیجه‌ی رنج‌های ناروایی که هرچند از آن‌ها پرهیز می‌شود اما قریب‌الوقوع‌اند، اتفاق می‌افتد (قبلا از حیرتی که گریز ناگهانی از خطر برمی‌انگیزد، در قطعه‌ی ۱۱ b۱۳۷۱ **فن خطابه** نیز سخن گفته‌ایم).

الگوی تغییر از دوستوخیا به اوتوخیا، غیر از فصل سیزدهم، با باقی رساله‌ی **فن شعر** سازگار است. اما این ناسازگاری فصل سیزدهم با باقی رساله، آن قدر که در وهله‌ی اول به‌نظر می‌رسد ناسازگاری نیست. عناصری چون طرح پیچیده، هامارتیا، حفظ فهم‌پذیری و حدی نزدیک به فاجعه‌ی دگرگونی بخت از اوتوخیا به دوستوخیا در تراژدی آرمانی فصل چهاردهم نیز وجود دارد. از سوی دیگر، *ارسطو* در فصل چهاردهم **فن شعر** در تشریح تراژدی فاجعه‌پرهیز[۷۲]، آن را تراژدی‌ای می‌داند که در صحنه‌ی بازشناسی، از ارتکاب امری «علاج‌ناپذیر»[۷۳] (b۵۳ ۳۵) که از سر جهل در حال انجام شدن است، پرهیز می‌شود:

«کردار ممکن است، آنطور که شاعران پیشین میساخته، دانسته و شناخته انجام یابد [...] از جهت دیگر ممکن است کردار هولناک واقع شود ولی ارتکاب ندانسته باشد و دوستی خویشاوندی پس از آن شناخته گردد [...]. باز یک امکان سوم جز اینها، اینکه بعلّت ندانستن قصد ارتکاب کرداری بی‌درمان کرده، پیش از انجام کردار طرف را بشناسد» (*ارسطو*، ۱۳۹۲: ۱۱۸).

تراژدی فاجعه‌پرهیز در فصل چهاردهم **فن شعر**، تراژدی‌ای است که در آن از کردار تراژیک و در نتیجه از پاثوس[۷۴] (رنج فیزیکی) اجتناب شود. می‌توان نتیجه گرفت که از نظر *ارسطو* در این فصل، عواطف ترس و شفقت در تراژدی در صورتی برانگیخته می‌شود که احتمال وقوع شوربختی ناروا[۷۵] وجود داشته باشد. یعنی شوربختی که چنان‌که گفتیم در فضایی از دوستوخیا که کنش خطاکارانه اما معصومانه‌ی شخصیت نیز در آن فضا قرار دارد، رخ دهد. این درحالی است که وقوع عینی شوربختی ناروا (که در فصل سیزدهم به‌عنوان تراژدی مرجح از آن یاد شده) نمی‌تواند این عواطف را درست به همین شکل به‌کار گیرد. اگر بنا بر تأکید *ارسطو* در فصل چهاردهم **فن شعر**، درام فاجعه‌پرهیز را تراژدی بدانیم، این نوع تراژدی نمی‌تواند شوربختی را با همان شدت و حدّت و در نتیجه با همان معنا و مفهوم **اودیپ شاه** ترسیم کند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که *ارسطو* به این دلیل درام فاجعه‌پرهیز را در فصل

چهاردهم به‌عنوان نوع آرمانی تراژدی در نظر می‌گیرد که می‌خواهد از کامل‌ترین و عریان‌ترین نوع تراژدی که در فصل سیزدهم به آن پرداخته، اجتناب کند. این نتیجه‌گیری را هم می‌توان همسو با خصوصیت غالب ژانر تراژدی در نوع آرمانی خود در **فن شعر** و هم همسو با نظام اخلاقی *ارسطو* دانست. از نظر *ارسطو*، که از نظر وی تراژدی تشبیه یا تقلید «کنش‌ها و زندگی» است، سقوط انسان بسیار فضیلت‌مند در تراژدی دقیقاً به همان دلایلی که در زندگی واقعی از لحاظ اخلاقی منزجرکننده است، منزجرکننده (میارون[۷۶]) خواهد بود. به همین سیاق، در زندگی واقعی، از نظر اخلاقی پسندیده‌تر است که فرد فضیلت‌مندی که به‌خاطر شوربختی ناروا در آستانه‌ی ارتکاب امر علاج‌ناپذیر قرار گرفته، از امر علاج‌ناپذیر سر باز زند. در این حالت، حد وسط مورد نظر *ارسطو* که لازمه‌ی هر فعل اخلاقی و فضیلت‌مندانه است، که راه به سوی سعادت می‌برد، حفظ می‌شود. آنچه در فصل سیزدهم **فن شعر** به‌عنوان برترین نوع تراژدی در نظر گرفته شده در اینجا نیز ناسازگار با برترین نوع تراژدی در فصل چهاردهم نیست. زیرا در تراژدی مرجح فصل سیزدهم خطاکاری شخصیت در فضایی از سلب خیرهای بیرونی و در نتیجه، وجود نوعی اجبار و اضطرار در انجام برخی اعمال اشتباهکارانه و دادن وجهی معصومانه به آن خطا، تراژدی را در اینجا نیز به قاعده‌ی حد وسط بازمی‌گرداند. پس در اینجا ممکن است که فرد فضیلت‌مند به‌خاطر قرار داشتن در فضای دوستوخیایی مرتکب امر علاج‌ناپذیر هم بشود اما این کنش، هامارتیایی معصومانه است. همچنین، چنان‌که گفته شد، به سبب اینکه خطا توسط یک «فضیلت‌مند متوسط» و در فضایی از دوستوخیا رخ می‌دهد، شاید این خطا «فی نفسه» کنشی غیراخلاقی باشد اما می‌تواند «برای ما» (یعنی در شرایطی که بافت و زمینه‌اش را فضای دوستوخیایی کنش و کنش‌گرش را یک فضیلت‌مند متوسط شکل می‌دهد) غیراخلاقی نباشد، هرچند که قهرمان تراژدی در بافت اضطرار و اجبار، اما همچنین به اختیار و آزادی کنش خویش را انجام می‌دهد. همچنان‌که *اودیپ* در تراژدی **اودیپ در کُلُنوس**، پس از اینکه توسط کرئون بار دیگر محکوم به کشتن پدر و ازدواج با مادرش می‌شود، چنین به وی پاسخ می‌دهد:

آیا دشنام چنین سخنانی نصیب موی سپید من است یا تو؟/ توفانی از تهمت‌های زشت از قتل و زنا/ و همه‌ی آنچه که مرا یافتند تا به انجام رسند./ این مشیت خدایان بود: خشمی کهن/ به ضد دودمان ما. زندگی من/ از گناهی پنهان، که خطای من می‌توانست مکافات آن باشد ـ مبراست./ این گناهی که من و دودمانم را تباه کرد!/ اگر بنا به ندای هاتفان/ بر پدرم مقدر بود به دست پسر خود کشته شود،/ در این میانه چیست گناه من که/ هنوز در آن زمان بدنیا نیامده بودم./ مرا نه زاده و نه آبستن بودند و نه به‌وجود آورده/ و اگر من به جهان آمدم تا این بلا نازل شود/ و سرنوشت چنان بود که پدرم را بیابم و بکشم/ بی‌آنکه بدانم او کیست و چه می‌کنم، چگونه از گناه‌کاری نادانسته گنهکارم؟/ درست مانند مادرم[...] از تو پرسشی دارم: اگر هم‌اکنون کسی فرا رسد که بخواهد زندگی تو، زندگی بی‌گناه تو را تباه کند/ آیا درنگ می‌کنی که مبادا پدر تو باشد/ یا بیدرنگ به دفاع برمی‌خیزی؟/ اگر خواستار زندگی باشی بیگمان/ پاداش کلوخ‌انداز سنگ است نه جست‌وجوی راه‌های قانونی (سوفوکل، ۱۳۹۹: ۱۹۶ـ۱۹۵).

در این فراز از **اودیپ در کُلُنوس**، *اودیپ* تلاش می‌کند هم به‌خاطر فضای دوستوخیایی ناشی از اضطرار و اجبار که در آن قرار داشته ثابت کند که خطای اخلاقی‌اش معصومانه بوده است (اینکه تقدیر و خدایان برای وی و والدینش چنین چیزی را خواسته‌اند) و هم تلاش می‌کند توجیهی عقلانی و علّی در معصومیت کنش خود بیاورد که همانا دفاع از خود در برابر یورش کسی است که نمی‌دانسته پدرش است. البته در دیدگاه *ارسطو* در **فن شعر** نقش خدایان

و امر الوهی در طرح‌ساخت تراژدی، به‌خاطر غیرعقلانی بودن حذف شده و «خارج از طرح» خوانده شده است (ر.ک. هالیول، ۱۳۹۸: ۲۳۰ تا ۲۳۵) اما در تفسیری که ما از **فن شعر** ارائه داده‌ایم و با استعانت از دیالوگ بالا از **اودیپ در کُلُنوس**، می‌توانیم امر الوهی را نیز در زمره‌ی امور ناشی ار اجبار و اضطرار بدانیم، هرچند به‌دلیل غیرعقلانی بودن امر الوهی، خود *ارسطو* آن را در زمره‌ی اضطرارها قرار نداده است.

درهرحال، بنا بر فصل چهاردهم و بقیه‌ی **فن شعر** (غیر از فصل سیزدهم) بهتر آن است که در تراژدی فرد فضیلت‌مند در آستانه‌ی ارتکاب امر علاج‌ناپذیر، از ارتکاب آن سرباززند. اما چه فاجعه (امر علاج‌ناپذیر) رخ دهد و چه رخ ندهد، هامارتیا همچنان معضلی مهم را در تراژدی حل می‌کند که همانا آشتی دادن الزام شوربختی تراژیک (واقعی یا علاج‌ناپذیر در فصل سیزدهم و محتمل یا موقت در فصل چهاردهم) با دخالت داشتن فعالانه، هرچند عمدتاً معصومانه‌ی کنش‌گر انسانی در شکل‌گیری رویدادهاست.

۳ـ نتیجه

در این پژوهش جایگاه هامارتیا در نسبت میان نظریه‌ی تراژدی *ارسطو* در رساله‌ی **فن شعر** و فلسفه‌ی اخلاق وی در رساله‌ی **اخلاق نیکوماخوس** مورد پژوهش قرار گرفت. آنچه می‌توان به‌طور خلاصه از حاصل این پژوهش بیان داشت، به شرح زیر است:

به‌نظر *ارسطو* در رساله‌ی **اخلاق نیکوماخوس** وظیفه‌ی آدمی فعالیت نفس در تطابق با عقل است و وظیفه‌ی انسان نیک یا اخلاقی، انجام این فعالیت به عالی‌ترین و فضیلت‌مندانه‌ترین نحو، یعنی در راستای خیر اعلا یا خیر فی‌نفسه، یا سعادت و نیکبختی است. این سعادت فضیلت‌مدارانه در نتیجه‌ی کنش ارادی و آگاهانه‌ی آدمی اتفاق می‌افتد و حاصل عمل آدمی با رعایت قاعده‌ی حد وسط است که *ارسطو* این حد وسط را با مثال‌های فراوان و به‌طور موردی در **اخلاق نیکوماخوس** مورد مطالعه قرار داده است. در عین حال، گاهی به‌دلیل سلب خیر بیرونی، امکان کسب عالی‌ترین فضیلت‌ها از آدمی سلب می‌شود. گاهی هم آدمی به‌دلیل اضطرار و اجبار بیرونی کنشی را انجام می‌دهد. در این موارد پیچیدگی‌هایی وجود دارد و بر حسب مورد و با عطف نظر به زمینه و بافت و غایت انجام کنش در هر مورد باید در مورد اخلاقی یا غیراخلاقی بودن عمل داوری کرد.

در رساله‌ی **فن شعر**، *ارسطو* از آن‌جا که شعر تراژیک را تشبیه یا تقلید از «کنش‌ها و زندگی» می‌داند، مواردی را که در خصوص کنش اخلاقی در **اخلاق نیکوماخوس** مطرح کرده، این بار در بستر تراژدی مطرح می‌کند. در اینجا *ارسطو* سه اصطلاح ویژه را به‌کار می‌گیرد: واژگونی، شناسایی یا بازشناخت و هامارتیا. به این معنی که قهرمان تراژدی به‌واسطه‌ی جهل خود خطایی اخلاقی مرتکب می‌شود و خلاف انتظار بودن نتیجه‌ی رویدادهایی که بر وی می‌گذرد، موجب دگرگونی ناگهانی وی از موقعیت جهل به دانش و دگرگونی بخت او از خوشبختی (اوتوخیا) به بدبختی (دوستوخیا) می‌شود (فصل سیزدهم) یا اینکه قهرمان در آستانه‌ی خطای اخلاقی و در نتیجه‌ی صحنه‌ای از شناسایی از انجام خطای اخلاقی سر باز می‌زند (فصل چهاردهم). در عمده‌ی فصول **فن شعر**، *ارسطو* دگرگونی بخت را در تراژدی، در هر دو جهت خوب به بد یا بد به خوب ممکن می‌داند اما بهترین نوع تراژدی در فصل سیزدهم متضمن تغییر بخت (متاباسیس) از خوب به بد و در فصل چهاردهم، از بد به خوب است. در عین حال، در **فن شعر** نیز همچون **اخلاق نیکوماخوس**، *ارسطو* اوتوخیا و دوستوخیا را در نسبت نزدیک با خیر بیرونی مطرح می‌کند. *ارسطو* البته بخشی از اوتوخیا و دوستوخیا را در طرح‌ساخت یا پیرنگ تراژدی دخیل می‌داند که تصادفی نیست. چون چنان‌که در رساله‌ی **مابعدالطبیعه** بیان می‌کنند، امر تصادفی و عَرَضی، حاوی دانشی که یا همیشه یا به‌طور معمول وجود دارد و بنابراین دانشی علت‌مدار نیست و چنین دانشی نمی‌تواند برای *ارسطوی* **فن شعر** هم که فهم‌پذیری تراژدی را حاصل پیوند عقلانی و وحدت علّی رویدادها می‌داند، قابل قبول باشد. بنابراین *ارسطو* معتقد به نوعی نظم فلسفی در موضوع خوشبختی و بدبختی قهرمان در تراژدی است. هرچند سلب خیرهای بیرونی و اجبار و اضطرار قهرمان به کنش ناشی از آن، همچنان این نظم فلسفی را با مخاطره مواجه می‌کند و در آن تناقض ایجاد می‌کند، اما *ارسطو* تلاش می‌کند این تناقض را با محوریت هامارتیا رفع کند. استدلال *ارسطو* این است که در مورد بهترین تراژدی در فصل سیزدهم، قهرمانی همچون *اودیپ شاه* نمایش‌نامه‌ی سوفوکل، هرچند کنشی آزادانه و ارادی را به انجام می‌رساند که قاعده‌ی حد وسط را رعایت نمی‌کند اما در عین حال، این کنش ارادی خارج از حدود تعادل، برآمده از جهلی است که حاصل قرار داشتن شخصیت در فضایی از دگرگونی بخت از اوتوخیا به دوستوخیاست. بنابراین، زمینه و بافت عمل شخصیت،

شکلی از اجبار و اضطرار در کنش را نیز نشان می‌دهد که موجب می‌شود احساس کنیم خطای وی خطایی معصومانه است و شوربختی‌اش شوربختی‌ای نارواست که استحقاقش را نداشته است. همچنین این خطا به‌خاطر اینکه توسط یک فرد «فضیلت‌مند متوسط» که از جهاتی «شبیه به ما»ست رخ داده موجب برانگیخته شدن عواطف ترس و شفقت ما و پاکسازی (کاتارسیس) آن می‌شود و از این روی که وی فضیلت‌مند متوسط (جایزالخطا) است، کنش غیراخلاقی وی می‌تواند توجیه عقلانی داشته باشد. در عین حال، چون این خطا «اشتباهکاری بزرگمردی» یعنی خطاکاری یک فرد فضیلت‌مند است، خطای اخلاقی وی، امکان بازگشت او به سعادت را برای همیشه منتفی نمی‌کند بلکه وی (آن‌چنان‌که در **اخلاق نیکوماخوس** هم آمده) می‌تواند دوباره در ادامه‌ی زندگی به مسیر سعادت بازگردد. البته در نمونه‌ی *اودیپ*، در دنباله‌ی نمایش‌نامه‌ی **اودیپ شاه** (نمایش‌نامه‌ی **اودیپ در کُلُنوس**)، *اودیپ* علاوه بر اجبار و اضطراری که در تغییر بختش وجود داشته است، توجیه عقلانی خاصی را نیز در کنش خود یادآور می‌شود که *ارسطو* در **فن شعر**، ذکری از آن به میان نمی‌آورد اما می‌توان آن را مصداق همان بافت و زمینه‌ی عمل برای داوری اخلاقی در مورد آن دانست. در فصل چهاردهم، بهترین نوع تراژدی از نظر *ارسطو* (در نمونه‌ی مثالی تراژدی **ایفی‌ژنیا در توریس** اثر اوریپید) مستلزم این است که خطای اخلاقی به شکل عینی رخ ندهد و قهرمان در آستانه‌ی انجام فعل غیراخلاقی (امر علاج‌ناپذیر یا کردار بی‌درمان) از انجام آن سر باز زند. در اینجا *ارسطو* جزئی به قاعده‌ی حد وسط اخلاقی در تراژدی اضافه می‌کند و آن، این است که رفتار عاری از افراط و تفریط، از سوی شاعر تراژدی‌نویس نیز اعمال شود که همانا عدم نمایش عینی و عریان امر غیراخلاقی است، در عین اینکه احتمال یا امکان آن را به نمایش درمی‌آورد. همچنین *ارسطو* در **فن شعر** بر لزوم رویدادهای غیرمترقبه اما به‌دلیل یکدیگر در طرح‌ساخت تراژدی تأکید می‌کند که از طریق ایجاد حیرت و شگفتی، موجب برانگیختن عواطف ترس و شفقت می‌شوند. علاوه بر اینکه در **فن خطابه** وقوع شر در زمانی که انتظارش را نداریم شگفت‌آور دانسته شده است آن‌چنان‌که بهنگام، جَستن از خطر را نیز در آستانه‌ی ابتلا به خطر باعث شگفتی دانسته است. بنابراین می‌بینیم حیرت و شگفتی مدنظر *ارسطو* در هر دو نوع تراژدی برتر از نظر وی در فصل سیزدهم و چهاردهم **فن شعر** رخ می‌دهد. بدین‌ترتیب، استلزامات بهترین نوع تراژدی در فصل سیزدهم و چهاردهم با هم ناسازگار نیستند بلکه دو نوع از پرداخت طرح‌ساخت بر مبنای قاعده‌ی حد وسط اخلاقی را در تراژدی که «شبیه کنش‌ها و زندگی» است به نمایش در می‌آورد که در هر دو مورد، هامارتیا کارکرد اخلاقی و دراماتیک مشابهی دارد.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۹۶) **خطابه**، ترجمه اسماعیل سعادت ، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۰) **مابعدالطبیعه (متافیزیک)**، ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی، چاپ سوم، انتشارات طرح نو، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۲) **درباره‌ی هنر شعر**، ترجمه سهیل افنان، چاپ دوم، نشر حکمت، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۳) **سیاست**، ترجمه حمید عنایت، چاپ هفتم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۳) **فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ نهم، انتشارات امیرکبیر، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۷) **درباره‌ی نفس**، ترجمه علیمراد داودی، چاپ هفتم، انتشارات حکمت، تهران

ـ ارسطو. (۱۳۹۸) **اخلاق نیکوماخوس**، ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی، چاپ سوم، انتشارات طرح نو، تهران

ـ اوریپید. (۱۳۹۵) **ایفی ژنیا در میان توری‌ها**، ترجمه سحر پریازانی، در: دو نمایش‌نامه از اوریپید، چاپ دوم، نشر قطره، تهران

ـ بارنز، جاناتان. (۱۳۹۲) **ارسطو**، ترجمه محمد فیروزکوهی، چاپ دوم، انتشارات بصیرت، تهران

ـ براکت، اسکار. (۱۳۹۹) **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، جلد اول، چاپ دوازدهم، انتشارات مروارید، تهران

ـ پاپاس، نیکلاس. (۱۳۹۳) **ارسطو**، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، در: دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی، ویراسته‌ی بریس گات، دومینیک مک آیور لویس، چاپ ششم، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران

ـ سوفوکلس. (۱۳۹۹) **اودیپوس در کُلُنوس**، ترجمه شاهرخ مسکوب: افسانه‌های تبای، چاپ هشتم، انتشارات خوارزمی، تهران

ـ سوفوکلس. (۱۳۹۹) **اودیپوس شهریار**، ترجمه شاهرخ مسکوب، در: افسانه‌های تبای، چاپ هشتم، انتشارات خوارزمی، تهران

ـ سوفوکلس. (۱۳۹۹) **آنتیگونه**، ترجمه شاهرخ مسکوب، در: افسانه‌های تبای، چاپ هشتم، انتشارات خوارزمی، تهران

ـ میلر، جی هیلیس. (۱۳۷۷) **روایت**، ترجمه منصور براهیمی، در: ویژه نامه روایت و ضد روایت، بنیاد سینمایی فارابی، تهران

ـ نوسباوم، مارتا. (۱۳۸۹) **ارسطو**، ترجمه عزت الله فولادوند، چاپ چهارم، انتشارات طرح نو، تهران

ـ وارن، کریستوفر. (۱۳۹۷) **راهنمای خواندن اخلاق نیکوماخوسی ارسطو**، ترجمه ایمان خدافرد، چاپ اول، انتشارات ترجمان، تهران

ـ هالیول، استیون. (۱۳۸۸) **پژوهشی درباره‌ی فن شعر ارسطو**، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران

ـ یانگ، جولیان. (۱۳۹۵) **فلسفه‌ی تراژدی؛ از افلاطون تا ژیژک**، ترجمه حسن امیری آرا، چاپ اول، انتشارات ققنوس، تهران

ـ محمدی وکیل، مینا. (۱۳۹۶) رابطه‌ی هنر و اخلاق در فلسفه‌ی ارسطو، **دوفصل‌نامه‌ی**

فلسفه، شماره‌ی ۱ (بهار و تابستان ۹۶)، صفحات ۷۵ تا ۹۳.
ـ مصطفوی، شمس‌الملوک. (۱۳۹۱) زایش اخلاق از دل تراژدی؛ دفاع از تفسیر اخلاقی کاتارسیس ارسطویی، **دوفصل‌نامه‌ی فلسفه**، شماره‌ی ۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، صفحات ۸۴ تا ۱۰۱.

- Aristotle.(1991). ***Eudemian Ethics***, in jonathan Barns(Ed.), The Complete Works of Aristotle,Forth Edition, Princeton University Press.

- Aristotle.(1991). ***Nicomachean Ethics***, in jonathan Barns(Ed.), The Complete Works of Aristotle,Forth Edition, Princeton University Press.

- Aristotle.(1991).***Poetics***, in jonathan Barns(Ed.), The Complete Works of Aristotle.Forth Edition , Princeton University Press.

- Aristotle.(1991).***Metaphysics***, in jonathan Barns(Ed.),The Complete Works of Aristotle.Forth Edition, Princeton University Press.

- Aristotle.(1991). ***Rhetorics***, in jonathan Barns(Ed.), The Complete Works of Aristotle.Forth Edition, Princeton University Press.

- Barnes, Jonathan.(2000) *Aristotle: A very short introduction*, Third Edition, Oxford University Press.

- Bunnin, Nicholas; Yu,Julian (2004). ***The Blackwell Dictionary of Western Philosophy***, Blackwell Publishing.

- Dover, K.J. (1974). ***Greek Popular Molarity***, Oxford Publication.

- Halliwel, Stephen(2009). ***Aristotle's Poetics***, Third edition. Gerald Dockworth & Co. Ltd.

- Ross,David.(1995). ***Aristotle***, sixth edition, Rotledge (Talor and Francis Group. London and New york.

- Osterud, S.(1976). Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy, ***Simbolae Osloenses: Norwegian Jorurnal of Greek and Latin Studies***, Vol LI, 65-80.

- Stinton,T.C.W.(1975) Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy, ***The Classical Quaterly***, Volume 25, Issue 02, 221-254.

پی‌نوشت

1- Poetics
2- Nicomachean Ethics
3- Hamartia
4- Metaphysics
5- Rhetoric
6- Politics
7- Catharsis
8- Otello
9- Discovery and reversals (2000:133)
10- Martha Nussbaum
11- Julian Young
12- Fallibility and Misfortune: The secularization of the tragic
13- end, aim
14- good
15- chief good
16- First Philosophy

روش فلسفی، فلسفه‌ی دین، مابعدالطبیعه، فلسفه‌ی علم در *ارسطو*. فلسفه‌ی اولی، همچنین مطالعه‌ی والاترین گونه‌ی هستی است (متحرک نامتحرک (unmoved mover) یا خدا) در الهیات یا مطالعه‌ی هستی آن‌چنان که هستی هست (موجود بما هو موجود)(being qua being) در هستی‌شناسی. الهیات فلسفه‌ی اولی نامیده می‌شود به‌خاطر اینکه موضوع آن مقدم است بر وجودهای فیزیکی. مطالعه‌ی وجودهای فیزیکی، در فلسفه‌ی ثانی انجام می‌شود. هستی‌شناسی فلسفه‌ی اولی نامیده می‌شود چون اصول و قواعدی را جست‌وجو می‌کند که همه‌ی رشته‌های دیگر علم و اولین علت‌های همه‌ی جهان هستی را دربردارد. از این مفهوم اخیر، معنای عمومی فلسفه‌ی اولی به‌عنوان بنیان همه‌ی علم مشتق شد (Bunnin,Yu,2004:259).

17- Happiness (Eudaimonia)
18- Good in inself
19- psuche
20- on the soal
21- excelence
22- possession
23- External goods
24- imitator
25- represent

۲۶ـ افنان در ترجمه **فن شعر** ترجیح داده به جای لفظ تراژدی از ترگودیا استفاده کند، اما تراگودیا درواقع به‌نظریه‌ای درباره‌ی خاستگاه تراژدی مربوط است که خود *ارسطو* در **فن شعر** به آن اشاره‌ای کرده است (۱۳۹۲: ۹۹) و بعداً، مورخان تئاتر آن را بسط داده و شرح کرده‌اند. مثلاً اسکار براکت در این مورد می‌نویسد: «تراژدی از بدیهه‌سازی‌های سرخوان دیتیرامب (dithyramb) به‌وجود آمده است... دیتیرامب سرودهای روحانی و رقص‌هایی را می‌نامند که در بزرگداشت دیونیزوس، خدای باروری در یونان باستان اجرا می‌شد... کسی که اولین دیتیرامب‌ها را با تعریفی مشخص و براساس موضوع قهرمانی و با دادن عنوانی برای هریک از آن‌ها نوشت

آریون (Arion) بود. ازاین‌رو آریون گاه پایه‌گذار تراژدی شناخته می‌شود، زیرا اجراکنندگان او را تراگودیا (tragoidoi) و آوازها را درام تراجیکون (tragikon drama) می‌نامیدند (۱۳۹۹: ۶۰).

27- Tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life.[All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality. Character gives us qualities, but it is in our actions that we are happy or the reverse.] In a play accordingly they do not act in order to portray the characters; they include the characters for the sake of the action. So that it is the action in it, i.e. its plot, that is the end and purpose of the tragedy; and the end is everywhere the chief thing (Aristotle, 1991:7,8) (1450a15-1450b21).

28- autuchia

29- dustuchia

۳۰ـ Mythos معادل plot انگلیسی، اولین جزء از اجزای شش گانه‌ی تراژدی در **فن شعر** *ارسطو* که *ارسطو* آن را روح تراژدی می‌داند و مهم‌ترین جزء آن، چون از طریق پیوندهای علّی و عقلانی وقایع تراژدی، ذات فلسفی آن‌ها را به نمایش درمی‌آورد. زرین کوب معادل افسانه‌ی مضمون را برای آن به‌کار برده است: «پس به حکم ضرورت در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارتند از: افسانه‌ی مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» (۱۳۹۳: ۱۲۲). افنان معادل داستان را برای آن آورده است (۱۳۹۲: ۱۰۳) اما ما عمدتا در مقاله‌ی حاضر معادل طرح‌ساخت را از ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده از کتاب هالیول (**پژوهشی در فن شعر ارسطو**) استفاده کرده‌ایم که به‌نظر می‌رسد معادل فارسی دقیق‌تری برای این اصطلاح است. این عبارت در بسیاری جاها به پیرنگ نیز ترجمه شده است.

31- metabasis

32- Eudimonia

33- Eudemin ethics

34- neither always nor for the most part nor in any fixed way (Aristotle,1991:35)

35- Metaphysics

36- the true (non-being being the false) (1991:85)

37- accidental

38- complex plot

39- The action, proceeding in the way defined, as one continuous whole (1991: 11) (1452a13-21).

40- change in the hero’s fortunes(ibid).

41- Reversal, peripetia

42- discovery, recognition ,anagnorsis

43- These should each of them arise out of the structure of the plot itself, so as to be the consequence, necessary or probable, of the antecedents(1991: 11) (1452a13-21).

44- denounment

45- anagnorsis

46- unexpectedly but on account of one another (Halliwel: 2009:209)

47- pity and fear

48- wonder

۴۹ـ *ارسطو* در فصل ۶ تعریف تراژدی در **فن شعر** نوشته است: «ترگودیا تشبیه کرداری است جدی و کامل دارای یک اندازه بزرگی، در سخنی چاشنی دار، هریک از انواع چاشنی جداگانه در اجزاء موجود، که در شکل نمایش نه داستان سرایی، از راه وقایعی که شفقت و ترس برانگیزد پاکسازی (کثارسیسcatharsis) این عواطف را انجام داده» (۱۳۹۲: ۱۰۲) و در فصل ۱۳ این پاکسازی عواطف ترس و شفقت (کاتارسیس) را از طریق دگرگونی بخت در تراژدی میسر می‌بیند. به‌نظر می‌رسد که *ارسطو* قصد داشته در بخش دومی از **فن شعر**، شرح بیشتری از کاتارسیس ارائه دهد ولی هیچ‌وقت این بخش دوم را ننوشته است. به همین خاطر، تاریخی غنی از نوشته‌های اندیشمندان مختلف در توضیح و تبیین کاتارسیس وجود دارد. جولیان یانگ این تبیین را در سه گروه درمانی، اخلاقی و شناختی قرار داده است. برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک. ۱۳۹۵: ۵۶ تا ۶۷.

50- Even matters of chance seem most marvellous if there is an appearance of design as it were in them (Aristotle,1991:11)(1452a3-1452a12).

51- metabole

52- ignorance

53- knowledge

54- Oedipus Tyrannus

۵۵ـ ر.ک. سوفوکل،۱۳۹۹: ۱۰۳ تا ۱۱۰.

56- the change in the subject's fortunes must be not from bad fortune to good, but on the contrary from good to bad; and The cause of it must lie not in any depravity, but in some great fault on his part(Aristotle,1991:13)(1452b31-1452a38).

57- complication

58- a moderately virtuous character(Halliwel, 1991:219)

ارسطو معتقد است برای اینکه عواطف ترس و شفقت مخاطب تراژدی برانگیخته شود، باید قهرمان تراژدی، از جهت اخلاقی «شبیه به ما» باشد، یعنی امکان خطای اخلاقی را داشته باشد اما در عین حال، فردی فضیلت‌مند باشد.

59- voluntary

۶۰ـ بنا به نوشته‌ی کریستوفر وارن،واژگان «اختیاری» و «غیر اختیاری» ترجمه‌ی واژگان یونانی «hekousion» و «akousion» هستند و کاربرد کلی آن‌ها متضمن معنای میل و بی‌میلی (willingness and unwillingness) است. *ارسطو* عمل اختیاری را به نحو سلبی تعریف می‌کند: هر عملی اختیاری است مشروط بر اینکه غیراختیاری نباشد. پس عمل را غیراختیاری می‌داند اگر و فقط اگر «زورکی» یا «از روی جهل» رخ داده باشد (۱۳۹۷: ۱۰۲ـ۱۰۱).

61- involuntary

62- milon

۶۳ـ Some fault. به یونانی: hamartian tina.

64- epistemological

65- Sphnix

۶۶ـ میلر، اساساً هامارتیای اودیپ را اصرارش بر نظم‌بخشی به وقایع درهم ریخته‌ی زمان گذشته در زمان حال، به شکل یک پیرنگ روایی می‌داند (ر.ک. ۱۳۷۷: ۸۲ـ)۸۱.

67- Antigone

68- Creon

69- iphigeneia in tauris

70- Euripides

۷۱ـ ر.ک: *ارسطو*، ۱۳۹۵ صفحات ۲۴۷ تا ۲۷۴.

72- tragedy of averted catastrophe (Halliwel:1991,226)

73- incurable

74- pathos

75- underserved misfortune

76- miaron

تحلیل گفتمان انتقادی قدرت و ایدئولوژی[1] در نمایش‌نامه «شب روی سنگ‌فرش خیس» نوشته‌ی اکبر رادی[2] (باتکیه بر رویکرد نورمن فرکلاف[3])

سعید رستمی
رفیق نصرتی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۱۸

تحلیل گفتمان انتقادی قدرت و ایدئولوژی در نمایش‌نامه «شب روی سنگ فرش خیس» نوشته‌ی اکبر رادی (با تکیه بر رویکرد نورمن فرگلاف)

سعید رستمی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران

رفیق نصرتی
استادیار گروه نمایش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی آقای سعید رستمی با عنوان «تحلیل گفتمان قدرت در نمایش‌نامه‌های دهه‌ی ۶۰ اکبر رادی» در رشته‌ی ادبیات نمایشی دانشگاه سوره با راهنمایی دکتر رفیق نصرتی است.

چکیده

در پژوهش پیش رو محققین سعی دارد با مبنا قراردادن مباحث تحلیل گفتمان انتقادی[۴] براساس رویکرد *نورمن فرکلاف*، و باتوجه‌به مبانی ایدئولوژیک و نظریه‌های قدرت، به بررسی روابط و مناسبات قدرت بین شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس**، داستان و گفتمان‌های موجود در این نمایش‌نامه بپردازد.

محقق می‌کوشد از میان گفتمان‌های حاضر در نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس**، ضمن معرفی گفتمان‌های فرادست[۵] و فرودست[۶]، ابزارها، امکانات و قابلیت‌هایی که گفتمان فرادست با کمک آن‌ها توانسته شرایط را طبق خواسته و رأی خود پیش ببرد، شناسایی کند و همچنین دلایلی که گفتمان فرودست از این امکانات بی‌بهره مانده و اینکه تحت تأثیر چه شرایطی مجبور به پذیرفتن شرایط حاکم شده است را مشخص کند.

در آخر، باتوجه‌به اینکه بازه‌ی زمانی روایت نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** در سال‌های ابتدایی پس از وقوع انقلاب ایران جریان دارد، تأثیر رخدادها و تغییرات اجتماعی در نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** بر موقعیت افراد فرودست، فرادست، تغییر شرایط آن‌ها و همچنین پیشبرد روایت در نگارش نمایش‌نامه توسط *رادی* مورد بررسی قرار گرفته است.

روش تحقیق در این پژوهش از منظر هدف، بنیادی است و به شیوه کتابخانه‌ای با روش تحلیلی ـ توصیفی انجام شده است و از نوع استدلال قیاسی بهره می‌برد.

واژگان کلیدی: *رادی*، گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی، قدرت، فرادست، فرودست، ایدئولوژی.

۱ـ درآمد

تحلیل گفتمان که امروزه به گرایشی بین‌رشته‌ای در علوم اجتماعی تبدیل شده است ریشه در جنبش انتقادی ادبیات، زبان‌شناسی[۷]، تأویل‌گرایی *گادامر*[۸]، تبارشناسی و دیرینه‌شناسی *میشل فوکو*[۹] دارد. در تحلیل گفتمان مجموعه‌ی شرایط اجتماعی، زمینه وقوع متن یا نوشتار، گفتار، ارتباطات غیرکلامی و رابطه‌ی ساختار و واژه‌ها در گزاره‌ای کلی نگریسته می‌شوند. واژه‌ها هرکدام به‌تنهایی مفهوم خاص خود را دارند اما در شرایط وقوع و در ساختارهای اجتماعی گوناگون معانی متفاوتی پیدا می‌کند: «به‌طور مثال رستگاری برای یک انسان دین‌دار مسیحی معنایی متفاوت از رستگاری برای یک انسان آزادی‌خواه دارد.» منظور از ساختارهای اجتماعی نیز مناسبات قدرت است. تحلیل گفتمان به‌دلیل بین‌رشته‌ای بودن خیلی زود به‌عنوان یکی از روش‌های کیفی در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، علوم اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی مورد استقبال قرار گرفت. از تحلیل گفتمان شاخه‌های گوناگونی انشعاب یافته است که تحلیل گفتمان انتقادی یکی از آن‌هاست. رویکرد فرکلاف از میان رویکردهای موجود در تحلیل گفتمان انتقادی از مدرن‌ترین نظریه‌ها و روش‌ها برای تحقیق در حوزه‌ی ارتباطات، فرهنگ و جامعه سود برده است. با توجه به رویکرد فرکلاف، هدف محقق دستیابی به پرسش‌های ذیل بوده است:

- گفتمان‌های موجود در نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** از منظر گفتمان‌شناسی دارای چه مؤلفه‌هایی هستند و هر گفتمان به چه میزان صاحب قدرت است؟ این اصلی‌ترین پرسش مقاله است که محقق قصد دارد با بررسی نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس**، ابتدا به شناخت، تحلیل و درک بهتری از ساختار کلی نمایش‌نامه براساس بازنمایی مبانی قدرت دست یابد، سپس ابزار و نشانه‌های رادی برای پرداختن به مسئله قدرت و ایدئولوژی در این نمایش‌نامه را بررسی کند و در آخر شخصیت‌های متعلق به هر گفتمان را از نظر سطح و نوع قدرت نشان دهد.
- نقش قدرت اقتصادی در نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** به جهت قدرت دهی به گفتمان‌ها به چه میزان است؟
- تحولات اجتماعی، انقلاب ۵۷، چه تأثیری بر رادی به‌عنوان یکی از چهره‌های درخشان تاریخ ادبیات نمایشی ایران در خلق نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** داشته است؟

۱ـ۱ـ روش و چارچوب نظری

پژوهش حاضر مبتنی بر روش تحلیلی است که با انجام موارد زیر صورت پذیرفته است:

- مطالعه‌ی منابع مختلف اعم از کتاب، نشریات علمی، پایان‌نامه‌ها و رساله‌های پیرامون نظریات صورت‌گرایی، نقش‌گرایی و تحلیل گفتمان انتقادی که به ادبیات به‌طور اعم و ادبیات نمایشی به‌طور اخص پرداخته‌اند.
- بررسی کتاب‌های به چاپ رسیده درخصوص مبانی و نظریات قدرت و طبقه‌بندی آراء و اطلاعات لازم در آن‌ها.
- انتخاب متن نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** به‌عنوان پیکره‌ی پژوهش و تحلیل آن براساس رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان *نورمن فرکلاف*.

بی‌شک سعی محقق بر این است تا مطالب ارائه شده مستدل و مستند باشند.

۲ـ۱ـ پیشینه تحقیق

اصطلاح تحلیل گفتمان ابتدا در زبان‌شناسی ساخت‌گرای[۱۰] آمریکا توسط زلیگ هریس[۱۱] متولد شد، منظور او از تحلیل گفتمان، تحلیل ساختاری زبان بالاتر از سطح جمله بوده است. اما موردتوجه قرار ندادن بافت کاربرد زبان و توجه صرف به ساختارهای تاریخی و مسائل محیطی مؤثر بر کاربرد زبان هنگام تحلیل ساختاری منجر به پنهان ماندن بخش‌های قابل‌توجهی از جنبه‌های ارتباطی و معنایی کاربرد زبان می‌شود. ازاین‌رو عده‌ای از زبان‌شناسانی که در چارچوب زبان‌شناسی کارکردگرا[۱۲] مطالعه می‌کردند، باتوجه‌به بافت، سعی در ارائه تحلیل جامع‌تری داشتند. در ادامه تعدادی از زبان‌شناسان دانشگاه **ایست انگلیای**[۱۳] انگلستان تحت تأثیر اندیشه‌های متفکران فرانسوی‌ای چون *میشل فوکو* و پیر پشو[۱۴] در دهه‌ی هفتاد، به این نتیجه رسیدند که مفهوم بافت در تحلیل گفتمان نقش‌گرا همچنان نارساست و بسیاری از مسائل سیاسی اجتماعی که بر زبان تأثیرات متقابل دارند ناگفته می‌ماند. ازاین‌رو این عده با پایه‌گذاری زبان‌شناسی انتقادی که خود زمینه پیدایش تحلیل گفتمان انتقادی را فراهم آورد، مفاهیم دیگری چون قدرت و ایدئولوژی را نیز وارد تحلیل انتقادی کردند.

در طول سال‌های گذشته پژوهش‌هایی در حوزه تحلیل گفتمان انتقادی صورت‌گرفته است که باتوجه‌به رویکرد مرتبط آن‌ها با این پژوهش، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: *باغینی‌پور* (۱۳۸۰) در مقاله‌ی **سخن کاوی انتقادی، تحلیل کوتاهی بر بازتاب قدرت در زبان** ، تحلیلی از ابزار و منابع قدرت از دیدگاه *گالبرایت*[۱۵] و بازتاب آن‌ها در زبان ارائه می‌دهد. *آقاگل‌زاده* (۱۳۸۱) در پژوهش خود با عنوان **مقایسه و نقد رویکردهای تحلیل کلام انتقادی در تولید و درک متن** به بررسی رویکردهای جدید در مطالعات کلامی(متنی) و تحلیل کلام انتقادی پرداخته است. *سلطانی* (۱۳۸۴) در پژوهش **قدرت، گفتمان و زبان** به بررسی چگونگی شکل‌گیری گفتمان اصلاح‌طلب و شیوه تقابل آن‌ها با محافظه‌کاران به‌مثابه گفتمان توجه کرده است. *جهاندیده* (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان **تحلیل گفتمان انتقادی تلمیح و ایدئولوژی با تأکید بر شعر احمد شاملو بر پایه نظریات فرکلاف و ون دایک** با درنظرگرفتن تلمیح به‌عنوان یکی از اصطلاحات فن بدیع، به واکاوی نسبت ایدئولوژی و تلمیح در شعر شاملو بر پایه نظریات *فرکلاف* و *ون دایک*[۱۶] پرداخته است. *مجیدی* (۱۳۹۹) در مقاله‌ی **تحلیل گفتمان انتقادی رمان طوبا و معنای شب از شهرنوش پارسی‌پور، باتکیه‌بر نورمن فرکلاف** با ترکیب‌بندی ابعاد گفتمان‌های مسلط زمان *مظفرالدین شاه* در قالب ژانری از پیش موجود، نظم گفتمانی موجود و مسلط آن روزگار را بازتولید کرده است.

۲ـ مبانی نظری

۱ـ۲ـ گفتمان

فرکلاف از مفهوم گفتمان به سه معنای متفاوت استفاده می‌کند:

۱ـ گفتمان در انتزاعی‌ترین شکل خود به کاربرد زبان به‌مثابه پرکتیس[۱۷] اجتماعی اشاره دارد. برای مثال در این جمله: «گفتمان هم سازنده و هم محصول [سایر پدیدها] است».

۲ـ گفتمان نوعی کاربرد زبان در یک حوزه‌ی خاص است مانند گفتمان سیاسی یا علمی.

۳ـ عمدتاً در موارد انضمامی به‌کار می‌رود: گفتمان اسمی قابل‌شمارش است (یک گفتمان، آن گفتمان، آن گفتمان‌ها، گفتمان‌ها) که به روش سخن گفتنی اطلاق می‌شود که به تجربیات برآمده از یک منظر خاص معنا می‌بخشد. در این معنا گفتمان به هر گفتمانی اشاره دارد که قابل

تفکیک از دیگر گفتمان‌ها باشد، برای مثال گفتمان فمینیستی[۱۸]، گفتمان مارکسیستی[۱۹]، گفتمان مصرف‌کننده یا گفتمان حفاظت از محیط‌زیست.

۲ـ۲ـ تحلیل گفتمان انتقادی

رویکرد فرکلاف در جنبش تحلیل گفتمان انتقادی از مدرن‌ترین نظریه‌ها و روش‌ها برای تحقیق در حوزه‌ی ارتباطات، فرهنگ و جامعه سود برده است: «فرایندها و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی تا حدودی خصلت زبانی ـ گفتمانی دارند چراکه پرکتیس‌های[۲۰] گفتمانی که متون را آن‌ها تولید (خلق) و مصرف (دریافت و تفسیر) می‌کنند نوعی پرکتیس اجتماعی مهم به شمار می‌آیند که به ساختن جهان اجتماعی که حاوی هویت‌ها و روابط اجتماعی نیز هست کمک می‌کنند. بخشی از بازتولید اجتماعی، فرهنگی و تغییر از طریق پرکتیس‌های گفتمانی در زندگی روزمره (فرایندهای تولید و مصرف متن) محقق می‌شوند» (فیلیپس و یورگنسن، ۱۳۹۱: ۱۱۰). تحلیل گفتمان انتقادی قصد دارد جنبه‌ی زبانی ـ گفتمانی پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی و فرایندهای تغییر در مدرنیته‌ی متأخر را روشن کند. «گفتمان صرفاً به شکل‌گیری و تغییر شکل ساختارهای اجتماعی کمک نمی‌کند بلکه آن‌ها را بازتاب هم می‌دهد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱۱). نکته‌ی محوری رویکرد فرکلاف این است که گفتمان گونه‌ی مهمی از پرکتیس اجتماعی است که دانش، هویت و روابط اجتماعی از جمله مناسبات قدرت را بازتولید می‌کند و تغییر می‌دهد و هم‌زمان سایر پرکتیس‌ها و ساختارهای اجتماعی به آن شکل می‌بخشند. به‌این‌ترتیب، گفتمان رابطه‌ای دیالکتیکی با سایر ابعاد اجتماعی دارد. فرکلاف ابزارهای متعددی برای تحلیل متن پیشنهاد می‌کند. برخی از این ابزارها که از زبان‌شناسی گرفته شده‌اند عبارت‌اند از:

- کنترل تعامل ـ رابطه‌ای میان گویندگان، از جمله این مسئله که چه کسی موضوع گفت‌وگو را تعیین می‌کند.
- ویژگی‌ها ـ هویت‌ها چگونه به‌وسیله‌ی زبان و جنبه‌هایی از بدن برساخته می‌شوند.
- استعاره‌ها
- طرز بیان
- گرامر

تمامی این‌ها شناختی از نحوه‌ی مواجهه متن با وقایع و روابط اجتماعی و در نتیجه نحوه‌ی برساختن روایت‌های خاص از واقعیت‌ها، هویت‌ها و روابط اجتماعی عرضه می‌کند.

۳ـ۲ـ مفهوم و چارچوب قدرت در نگاه نظریه‌پردازان

چارچوب‌های قدرت را می‌توان تا دو نویسنده‌ی نامدار عصر نوزایی[۲۱] *توماس هابز*[۲۲] و *نیکولو ماکیاولی*[۲۳] دنبال کرد، *هابز* قدرت انسان را به‌واسطه‌ی وسایلی که برای دستیابی به امر مطلوب در آینده در اختیار دارد می‌داند، این وسایل یا طبیعی هستند یا ابزاری. «قدرت طبیعی عبارت است از برتری قوای بدنی یا ذهنی مانند توانمندی، آداب‌دانی، دوراندیشی، بلاغت[۲۴]، بخشندگی و نجابت فوق‌العاده و قدرت ابزاری آن‌هایی هستند که یا به‌واسطه‌ی همین قوا و یا به‌حکم شانس به‌دست‌آمده‌اند و اگر وسایل و ابزارهای رسیدن به قدرت مانند ثروت، شهرت، دوستان و اعمال پنهانی خداوند بیشتر باشند، آدمیان آن را بخت نیک می‌خوانند» (وکیلی، ۱۳۸۸: ۷۵). اما دیدگاه *ماکیاولی* با هابز متفاوت است: «*ماکیاولی* قدرت را با امر مطلوب مترادف می‌دانست و آن را همچون نوعی غایت در نظر می‌گرفت» (وکیلی، ۱۳۸۸: ۷۶). *فردریش نیچه*[۲۵] هم مانند *ماکیاولی*، قدرت را امر غایی می‌دانست نه ابزاری. از دید نیچه

قدرت برابر است با جست‌وجوی چیزی که شایسته‌ی ستیزه باشد و مانند *ماکیاولی* قدرت را همتای ارزش می‌دانست اما معتقد بود کیفیت و مقدار قدرت است که شیوه‌ی استفاده از آن را در موجودات گوناگون تعیین می‌کند. قدرت در آثارش براساس نوع و کیفیتی که دارد به دو نوع عمومی تقسیم شده است: «درصورتی‌که مقدار این قدرت در جاندار زیاد باشد. موجودی توانمند و ارباب را پدید می‌آورد که هدفش چیرگی بر خویشتن است. در مقابل ایشان ضعیفان و ناتوانان قرار می‌گیرند که به‌دلیل دلبستگی‌شان به زندگی و آگاهی بر ناتوانی خویش، از مقابله و کشمکش آشکار می‌پرهیزند. اینان همان کسانی هستند که نیچه با لفظ برده آن‌ها را نکوهش می‌کند» (وکیلی، ۱۳۸۸: ۸۳ـ۸۲). نیچه با این تعریف جانداران را به دو دسته‌ی ارباب و برده تقسیم می‌کند. *کارل مارکس*[۲۶] تبادل قدرت در میان کنش‌گران اجتماعی را دارای ماهیتی جدال‌گونه و دیالکتیکی[۲۷] می‌داند. «قدرت در ساختار اجتماعی ریشه دارد و با معیار دستیابی به منافع اقتصادی سنجیده می‌شود» (وکیلی، ۱۳۸۸: ۸۷). تعریف *ماکس وبر*[۲۸] از قدرت: «عاملی که باعث می‌شود خواست فرد الف با وجود مخالفت فرد ب تحقق پذیرد» (وکیلی، ۱۳۸۸: ۸۹). *وبر* که دیدگاهی فردمدارانه از قدرت را تبلیغ می‌کند مفهومی مانند منزلت اجتماعی را به‌عنوان مکمّل مفهوم قدرت پیشنهاد می‌کند و آن را به‌مثابه دامنه‌ی دسترسی کنش‌گران اجتماعی به منابع دلخواه در نظر می‌گیرد. *هانا آرنت*[۲۹] در کتاب **توتالیتاریسم قدرت**، قدرت را در کنار مفهوم زور تحلیل می‌کند و زور را به‌مثابه ابزار نفوذ در اراده‌ی دیگری می‌داند. او خشونت را از قدرت تفکیک می‌کند و معتقد است قدرت پدیداری است که در جریان اندرکنش آزادانه و فارغ از سرانجام کنش‌گرانِ خودمختار ظهور می‌کند درحالی‌که خشونت خصلتی ابزاری دارد و باید با تکیه بر غایتی معمولاً اخلاقی توجیه شود. از دید *هانا آرنت* نمایان شدن زور عریان و خشونت‌آمیز در یک ساخت سیاسی نشانگر وجود بحران در آن است و علامت فروپاشی آن محسوب می‌شود. *گالبرایت* در کتاب **کالبدشناسی قدرت**، قدرت را بر مبنای منبع تولید آن به سه نوع تشویقی، تنبیهی و شرطی‌ساز تقسیم کرده است که به ترتیب با وعده‌ی لذت، تهدید به رنج و تأثیرگذاری بر اولویت‌ها و تفسیر سوژه از منافعش عمل می‌کنند. در قدرت تشویقی، لذت عاملی است که وعده به آن باعث تأثیرگذاری بر سوژه می‌شود، در نوع تنبیهی، از تهدید به رنج برای ترغیب سوژه استفاده می‌شود و قدرت شرطی‌ساز با تأثیرگذاری بر اولویت‌ها و تفسیر سوژه از منافعش وارد عمل می‌شود. او همچنین سه منبع اصلی برای قدرت برمی‌شمارد:

۱ـ شخصیت: طیفی از عناصر روان‌شناسانه و زیست‌شناسانه مانند تنومندی و زورمندی عضلانی، هوشمندی و محبوبیت همه در این رده می‌گنجد.

۲ـ ثروت: به امکان دسترسی به منابع مادی و امکانات رفاهی اشاره دارد و قدرت اقتصادی مهم‌ترین تبلور ثروت محسوب می‌شود.

۳ـ سازمان: از هم‌گرایی رفتارهای کسانی که در یک چارچوب نهادین اجتماعی گردآمده‌اند ناشی می‌شود.

مایکل مان[۳۰] قدرت را به چهار رده تقسیم می‌کند:

۱ـ قدرت اقتصادی: از تولید ماده‌ی خام و امکانات پایه‌ای زیستن ناشی می‌شود.

۲ـ قدرت اجباری: به نیروی قهری از نگاه وبر شباهت دارد و انتخاب‌های کنش‌گران را با زور محدود می‌کند.

۳ـ قدرت سیاسی: بر مبنای وضع قانون و اقناع و مدیریت منابع انسانی و اندرکنش ارتباطی افراد استوار است.

۴ـ قدرت نهادین: گزینه‌های رفتاری پیش روی کنش‌گران را رمزگذاری می‌کند و ارزش

هریک را تعیین و در آخر مشروعیت سایر انواع قدرت را تضمین می‌کند (وکیلی، ۱۳۸۸: ۹۴).

برتراند راسل[۳۱] در **کتاب قدرت**، قدرت را براساس شیوه‌ی به‌دست‌آمدن و سطح اعمال شدنش به دو نوع سازمانی یا فردی تقسیم می‌کند و سه رده از سازمان‌ها و نهادهای اجتماعی که به‌کار تولید قدرت مشغول‌اند را برمی‌شمرد:

۱ـ ارتش و پلیس (قدرت فیزیکی)

۲ـ سازمان‌های اقتصادی (در مورد لذت و رنج)

۳ـ مدارس، کلیسا و احزاب (قدرت مبتنی بر تغییر عقیده).

پس از بررسی اجمالی نظریاتی در باب قدرت، می‌توان گفت که اکثر نظریه‌پردازان در این موارد هم‌نظر هستند:

- انسان به‌واسطه‌ی ابزار گوناگون صاحب درجات مختلفی از قدرت می‌شود.
- قدرت اقتصادی ابزار مهمی در میزان قدرت انسان است.
- مجموعه خصوصیات فردی در قدرتمندی فرد تأثیرگذار است.

۴ـ۲ـ گفتمان، زور، جامعه

اشکال مختلف گفتمان همیشه به‌مثابه ابزارهایی مؤثر نه فقط برای حفظ وضع موجود، بلکه برای ساخت، شکستن ساخت و حتی بازسازی جوامع به‌کار گرفته شده است. «افراد دارای قدرت رسمی از زور به‌عنوان ابزاری برای وادار کردن دیگران به اطاعت و همچنین فرونشاندن آنچه «کج‌روی» نامیده می‌شود استفاده می‌کنند» (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۶۴ـ۶۳). اما نباید تصور کرد که انحصار کاربرد زور فقط در دست قدرت‌های رسمی جامعه است، بلکه افراد و گروه‌های غیر مسلط در جوامع همواره بخشی از ابزارهای زور و خشونت را در دست خود نگه می‌دارند (حتی اگر فقط منحصر به بدن و اندامشان باشد). این افراد یا گروه‌ها، از قدرت فیزیکی خود به‌انحاءمختلف استفاده می‌کنند تا نظم موجود را که باعث تثبیت موقعیت «بد» اجتماعی آن‌ها شده درهم ریزند. کاربرد قدرت فیزیکی می‌تواند به‌صورت یورش پراکنده به افراد و اموال ظاهر شود، یا در قالب تلاش به‌منظور دور کردن خود از حالت استثمار شده و دستیابی به وضع اجتماعی «بهتر» متجلی گردد، می‌تواند در جهت جابه‌جا کردن کسانی که در قدرت هستند باشد (شورش) یا می‌تواند برای تغییر دادن الگوها، عادات و رفتار اجتماعی صورت پذیرد (انقلاب). «زور در همه‌ی حالات (چه به‌صورت زور خشونت‌بار و چه به‌صورت مزاحمت و نفاق‌افکنی) فقط می‌تواند یک چاره‌ی موقت تلقی شود و تجربه نشان داده که در برنامه‌های درازمدت چندان مؤثر نخواهد افتاد» (عضدانلو، ۱۳۸۰: ۶۵).

۵ـ۲ـ آرمان‌خواهی (ایده‌آل‌پرستی)

شریعتی در کتاب **ایدئولوژی** این‌چنین آرمان‌خواهی را تعریف می‌کند: «انسان یک موجود آرمان‌خواه یا ایده‌آل پرست است به این معنی که هرگز در برابر آنچه هست تسلیم و متوقف نیست و می‌کوشد تا آن را به‌صورت آنچه باید باشد تغییر دهد و ازاین‌رو است که به‌صورت تنها موجودی خودنمائی می‌کند که نه ساخته محیط که سازنده محیط است و در یک عبارت، ایده خویش را همواره بر واقعیت تحمیل می‌نماید و بدین‌گونه است که نه‌تنها همواره در حال حرکت است و در حال حرکت به‌سوی کمال، بلکه برخلاف دیگر موجودات زنده، مسیر تکامل خویش را، خود تعیین می‌کند و از پیش نسبت بدان آگاهی دارد. آرمان‌خواهی بزرگ‌ترین عامل حرکت و تکامل آدمی است و او را برمی‌انگیزاند تا هرگز در حصار محدود

و ثابتِ واقعیت موجود در طبیعت و در زندگی ساکن نشود و همین نیروها او را همواره به تفکر، کشف، کنجکاوی، حق‌یابی، ابتکار و خلق مادی و معنوی وامی‌دارد. صنعت، هنر، ادبیات و تمامی فرهنگ غنی بشری تجلی‌گاه روح آرمان‌گرای این موجودی است که هرگز به تسلیم در برابر وضعی که جهان برایش تدارک دیده است خشنود نیست» (شریعتی، ۱۳۸۶: ۱۳). تعریفی دیگر از انسان آرمان‌گرا: «ایده‌آلیست یا آرمان‌گرا به فلاسفه و سیاست‌مدارانی گفته می‌شود که برای ایجاد یک جامعه یا حکومت ایده‌آل (کمال مطلوب) تلاش کرده و می‌کنند» (علی بابایی، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

با توجه به چند سطر بالا می‌توان مشخصات ذیل برای انسان ایده‌آلیست یا آرمان‌گرا عنوان کرد:

«سازنده محیط، متفکر، کنجکاو، مبتکر، حق‌جو، حرکت از آنچه هست به‌سوی آنچه باید باشد، مختار برای تعیین مسیر تکامل»

۶ـ۲ـ غرب‌گرایی

«اصطلاحی است که به یکی از انواع تحول فرهنگی اطلاق می‌شود. تحول فرهنگی جریانی است که در نتیجه‌ی برخورد با یک فرهنگ دیگر، تحول در نهادها، ارزش‌ها، گرایش‌ها و روش‌های یک فرهنگ و جامعه ایجاد می‌کند. برخی از جامعه‌شناسان این فراگرد را تحول اجتماعی نامیده‌اند» (علی بابایی، ۱۳۹۱: ۴۵۳).

رافائل پتایی جامعه‌شناس معروف، غرب‌گرایی را چنین تعریف می‌کند: «غرب‌گرایی جریان خاص فرهنگی است که در نتیجه‌ی آن جامعه یا بخشی از آن، فرهنگی را که در غرب به‌دنبال رنسانس، رفورماسیون و انقلاب صنعتی به‌وجود آمده است به‌صورت کامل یا جزئی اقتباس می‌کند.»

در مسیر تاریخ جریان غرب‌گرایی، غرب‌زدگی و رویارویی با غرب، بیشتر ملل اسلامی سه حالت زیر را داشته‌اند:

الف ـ گرایش آگاهانه برای اقتباس پاره‌ای از شیوه‌های غربی برای مقابله با قدرت غرب که کم‌کم تبدیل به علاقه و دلبستگی جدی می‌شود و این را می‌توان دوره‌ی غرب‌گرایی نامید.

ب ـ مرحله‌ی تسلیم به غرب و تقلید چشم و گوش بسته یا دوره‌ی غرب‌زدگی

ج ـ دوره‌ی غرب‌ستیزی (طرد عناصر بیگانه) و بازگشت به خویشتن

غرب‌زدگی در سطح روشنفکران و زمامداران بیشتر به‌صورت تقلید کورکورانه‌ی اندیشه‌ها و ایده‌های غربی و اقدام برای ایجاد وابستگی به غرب و تا آنجا که به قشر غرب‌زده‌ی مردم عادی بازمی‌گردد در سبک زندگی روزمره و آداب و رسوم اجتماعی متجلی شده است (علی بابایی، ۱۳۹۱: ۴۵۴ـ۴۵۳).

بعد از بررسی تعاریف بالا، آنچه که از عنوان غرب‌گرا برای استفاده در این پژوهش مورد استفاده قرار می‌گیرد عبارت است از: غرب‌گرا فردی است که جذبه‌های غرب از حیث فرهنگی، علمی و یا اقتصادی او را مشتاق و مجذوب کرده است به‌طوری‌که این جذابیت از مرحله‌ی دلبستگی گذشته است و او را به یک مقلد کاملاً چشم و گوش بسته تبدیل کرده است. این تقلید در آداب و رسوم اجتماعی و سبک زندگی روزمره‌ی او تأثیر شگرف دارد و به هرآنچه در جامعه‌ی خودی وجود دارد با بی‌تفاوتی یا با شک و یا با حالت انزجار می‌نگرد. غرب‌گرا: «مقلد چشم و گوش بسته‌ی غرب، بی‌تفاوت، شکاک و یا منزجر از جامعه‌ی خودی، مجذوب غرب».

۳ـ متن پژوهش

نمایش‌نامه در خانه‌ی دکتر *غلامحسین مجلسی*، استاد بازنشسته‌ی ادبیات جریان دارد که به همراه خواهرش، *رخساره*، بیوه‌ی مهندس پورهنگ که قبل از بیماری همسرش کار تدریس و معلمی را رها کرده است و دختر نوجوان و نابینایش، نوشین، در آن زندگی می‌کنند. افرادی نیز به این خانه رفت و آمد می‌کنند: آرمین دانشجوی دکترای ادبیات و مرید مجلسی، فلک‌شاهی پزشک که همسایه‌ی آن‌هاست، مژدهی استاد ادبیات دانشگاه و همکار سابق مجلسی. با توجه به اینکه غالب این افراد از قشر تحصیل‌کرده و دانشگاه رفته هستند، ما در دیالوگ ایشان با گونه‌ای از فرهیختگی گفتار و نوعی از زبان فاخر روبه‌رو هستیم که می‌توانیم از آن به‌عنوان گفتمان دانشگاهی (گفتمان آکادمیک) یاد کنیم. در نمایش‌نامه با گفتمان دیگری نیز روبه‌رو هستیم: گفتمان مذهبی ـ بازاری، گلشن، مدیر و مالک شرکت بذر. در مرور خاطرات *مجلسی* ما با *ناهید*، همسر سابق او نیز آشنا می‌شویم که پس از جدایی از مجلسی به اسپانیا مهاجرت کرده است. همچنین حامد، خواهرزاده‌ی لاأبالی *ناهید* و واسطه‌ی بین او و مجلسی نیز در نمایش‌نامه حضور دارد. البته گفتمان اصلی نمایش‌نامه گفتمان دانشگاهی است که در میان شخصیت‌های مختلف به شاخه‌های فرعی تقسیم می‌شود و نمایش‌نامه نوعی تقابل و یا ارتباط بین فرد، گفتمان‌ها است و با نگاهی اجمالی به چند دیالوگ خاص می‌توان عنوان گفتمانی درخور به آن‌ها داد.

۱ـ۳ـ مجلسی

الف: «مگر آدم می‌توانست به فکر لبه‌ی آستین و یقه‌ی پیرهنش باشد؟ دنیایی که پیش روی ما فروریخت، چهره‌های تازه و رفتارهای تازه، عزاداری و صحنه‌های خون و جنگ، ناامنی و شایعات، صف‌های طولانی مواد غذایی و بعد ... بازنشستگی من، مسافرت همسرم به اسپانیا، مرگ شوهرخواهر و آمدن رخساره پیش ما، همه‌ی این‌ها به ثبات روانی و عادت‌های ظریف من لطمه‌های عمیق زده بود ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۳۹۶) در این قسمت گوینده ذکر می‌کند که نمی‌توان به وضعیت ظاهری توجهی داشت، این نگاه از روی بی‌مبالاتی نیست بلکه به دلایلی مربوط می‌شود که در ادامه عنوان می‌کند: «صحنه‌های خون و جنگ، ناامنی و شایعات، عزاداری ...» این‌ها دلایلی است که هر انسان مسئولی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و اما افرادی با دیدگاه خاص را به واکنش‌هایی ویژه برمی‌انگیزد. واکنش‌هایی که در سه نمونه‌ی ذیل قابل‌ملاحظه است:

ب: «وقتی عملاً در شرایطی قرار می‌گیرم که با بیست و پنج سال سابقه تقاضای بازنشستگی می‌کنم و تقاضای من بلادرنگ، آن هم با حقوق سی‌روزه پذیرفته می‌شود ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۰۲).

ج: «ما استادانی داشته‌ایم که امروز کنج خانه نشسته‌اند و وضعیت مطلوبی ندارند» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۰۶).

د: «آیا دانشکده از این دعوت‌نامه‌ها برای آن‌های دیگر هم فرستاده ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۰۷).

در بند ب، فرد وقتی در شرایط نامطلوب قرار می‌گیرد با شرایط کنار نمی‌آید و واکنش بروز می‌دهد و اقدام به بازنشستگی می‌کند و پس از دعوت او مجدد او به‌کار، در بندهای ج و د، او از دیگرانی صحبت می‌کند که کار خود را ازدست‌داده‌اند و خانه‌نشین شده‌اند و غم آن‌ها را در دل برای بازگشت به‌کار دارد. جمیع این موارد را می‌توان در یک حوزه‌ی گفتمانی

حاضر دید و شاید بهترین حوزه‌ای که بتوان برای آن در نظر گرفت حوزه‌ی گفتمانی «آکادمیک آرمان‌گرا» باشد.

۲ـ۳ـ رخساره

«بله حالا باید به انسانیت او جواب بدهیم ... این تکلیف قانونی و... وجدانی من است» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۳۳). «من انسانیت شما را می‌خواستم آقای گلشن. نه من تحقیر شما را قبول نمی‌کنم. درست است که بین ما دیگر سندی نیست، ولی من طلب شما را به هر قیمتی شده می‌دهم ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۴۷). در این چند دیالوگ به‌خوبی مشخص است که *رخساره* همچون برادرش، *مجلسی*، مقید به اخلاق است و او نیز در حوزه‌ی گفتمانی برادرش قدم برمی‌دارد.

۳ـ۳ـ نوشین

«عمه جان، یک قالیچه یا یک پیانو در برابر خوبی‌های تو چه ارزشی دارد؟» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۳۶)، اگرچه تعدد و تأثیر دیالوگ‌های نوشین در پیشبرد جریان نمایش‌نامه زیاد نیست ولی همین یک دیالوگ نگاه او را که با نگاه پدرش مشابهت فراوانی دارد نشان می‌دهد و بی‌اهمیتی اموال مادی را در برابر ارزش‌های معنوی و اخلاقی در نظر *نوشین* عیان می‌کند.

۴ـ۳ـ آرمین

الف: «کسی که با یک تلنگر مثل پاندول ساعت از این‌طرف به آن طرف پرتاب می‌شود، آدم مُذَبذبی است که من به‌هیچ‌وجه نمی‌توانم با او مدارا کنم ... او سال‌ها با کراوات‌های گل‌منگلی و کفش‌های بلند در تمام مراسم رسمی حضور داشته و توی دانشکده با همان کفش‌ها برای کسانی پادویی کرده که خودشان در رده‌های بالا برای رؤساشان کیف می‌کشیدند و حالا که بوی گلاب می‌آید، ته ریش و عینک بادامی، یک شال هم دور گردنش پیچیده، و اصلاً به روی خودش هم نمی‌آورد که دارد به شعور من توهین می‌کند. این ریاکاری است» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۱۲). دیالوگ حاضر پر است از کلماتی که از دورویی و تغییر در رفتار و گفتار با توجه به تغییرات محیط شکایت دارد. گوینده با استفاده از لفظ «پاندول» تکلیف خواننده را برای ادامه‌ی متن روشن می‌کند. خاصیت پاندول حرکتی است به سمت چپ و راست، و می‌توان حرکت از چپ به راست و بالعکس را به‌عنوان چپ و راست سیاسی تلقی کرد. او از این باری‌به‌هرجهت بودن شاکی است. تغییر لباس و وضعیت ظاهری، نماد تظاهر و ریاکاری در نظر او تلقی می‌شود و بیشتر از همه از توهینی که به شعورش شده ناراحت است.

ب: «پس جای دل این وسط کجاست؟ در شام آخر مسیح گفت: ای یهودا، برو مأموریت خود را انجام بده! مسیح از کجا می‌دانست؟ چرا می‌دانست؟ و... شما از این رازهای سربه‌مهر چه می‌دانید؟ آقای دکتر ما در جهانی زندگی می‌کنیم که هر عملی در ذات خودش یک ماهیت اخلاقی و یک معنای سمبولیک دارد» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۷۱). «خوردن، خوابیدن و چند حماقت دیگر ... شما به این می‌گویید لذت زندگی؟» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۷۳). گوینده در این قسمت با نگاهی افراطی رفتارهای طبیعی و روزمره را نوعی حماقت برمی‌شمرد، دیگری را به ناآگاهی نسبت به رازهای سربه‌مهر متهم می‌کند. از **شام آخر** مسیح می‌گوید تا اشاره کند به توطئه و اتفاق بزرگی که در راه است. او کژی و بدی را برنمی‌تابد و بی‌توجه به عواقب آن اظهارنظر می‌کند و می‌ایستد، این خاصیت گفتمان‌های ایده‌آلیست و

آرمان‌گرا است.

ج: «بله یک نفر هم ممکن است با تبدیل یک کاماروی هفتاد و نه به یک ایمپالای هشتاد و سه دچار خلسه‌های معنوی بشود» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۷۳). او لذت ناشی از یک وسیله‌ی مادی را حقیر می‌شمرد و این نگاه ایدئولوژیک وی را که حاکی از ایدئولوژی چپ‌گرایانه[۳۲] است به نمایش می‌گذارد.

د: «حشره الارض! ای پلشت! وقتی من با یک پا روی این زمین ایستاده‌ام، و آن پاره‌ی تن من به‌خاطر یک تکه ساندویچ زیر آن حلقه‌ی نور استریپ‌تیز می‌کند، تو چطور جرئت می‌کنی با دهن دنبک بزنی؟ چطور؟ چطور می‌توانی با آن فارسی کثیف پر از غلط به آیین من تُف کنی؟» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۸۲). او در این بند وقتی در آستانه‌ی تهاجم قرار می‌گیرد که تصور می‌کند به اعتقاداتش توهین شده است: «چطور می‌توانی با آن فارسی کثیف پر از غلط به آیین من تف کنی؟» حفظ ایدئولوژی برای او و تعدی به آن خط قرمزی است که از خود بیخود می‌شود.

و: «اذا زلزلت الارضُ زلزالَها، و آخرجت الارضُ اثقالَها، و قال الانسان مالها،یومئذٍ تحدثُ اخبارها ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۸۳).

در بند و، وقتی‌که به‌قصد حمله‌ور شدن کلماتی را ادا می‌کند او آیه‌ای از قرآن را انتخاب می‌کند که معنای آن باز هم اشاره به رازهای زمین دارد که پس از اتفاقی بزرگ و دهشت‌بار برملا خواهد شد و او این بار به کتاب مذهبی، قرآن، استناد می‌کند.

در بندهای بالا گونه‌های ایدئولوژیک متفاوتی را می‌بینیم: ایدئولوژی چپ‌گرایانه و ایدئولوژی مذهبی که در موقعیت‌های متفاوت از پشت آن ایدئولوژی و با استفاده از آن به ادای کلمات می‌پردازد و با مخاطب سخن می‌گوید؛ پس ما با گفتمانی روبه‌رو هستیم که ضمن اینکه از حوزه‌ی آکادمیک آرمان‌گرا ـ ایده‌آلسیت بیرون‌آمده است از حیث ایدئولوژی هنوز دارای ایدئولوژی مشخصی نیست و هرازگاهی برای حرکت روبه‌جلوی خود از یک جبهه‌ی خاص ایدئولوژیک سخن می‌گوید.

۵ـ۳ـ فلک‌شاهی

«غربت مال ماست قربان که در ولایت خودمان ماست‌وخیار وطنی می‌خوریم و به زبان مادری سرهمدیگرکلاه می‌گذاریم Donner Le change [۳۳] این است فرهنگ ما! بااین‌وجود، دقت که می‌کنید به‌اندازه‌ی یک کهکشان از ستاره‌ی خودمان دوریم. Deporte به معنای مطلق! نمونه می‌خواهید من! پاییون می‌زنم؛ اما انگار حلقه‌ی طناب است که انداخته‌اند گردنم ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۷۵). همین یک بند برای معرفی یک حوزه‌ی گفتمانی خاص کافی است: «به‌اندازه‌ی یک کهکشان از ستاره‌ی خودمان دوریم» اشاره به عدم خودشناسی دارد وقتی کلمه مطلق را در ادامه می‌آورد تأکید مؤکد کرده که با تمام وجود به آن اعتقاد دارد. وقتی‌که بعد از واژه‌ی کلاه گذاشتن اشاره به فرهنگ سرزمینش می‌کند، از لحاظ معنایی فرهنگ سرزمینش را به هیچ انگاشته و یا با دادن بار معنایی منفی، آن را منفی می‌انگارد. او با منفی‌انگاری فرهنگ وطنی و استفاده از چند واژه‌ی فرنگی به‌عنوان تفاخر، به‌خوبی میل و رغبت به فرنگ و یا همان غرب را نشان می‌دهد که با توجه به عبارات مطروحه می‌توان گفتمان وی را در حوزه گفتمان آکادمیک غرب‌گرا دسته‌بندی کرد.

۶ـ۳ـ مژدهی

الف: «واقعاً! و بالاخص در این زمانه‌ی وانفسا ... جداً فداکاری می‌خواهد که یک پزشک عالی‌مقام از بهترین نقطه‌های شهر دل بکند برود کجا؟ بی‌سیم نجف‌آباد که دانش و تجربه‌اش را نثار یک‌مشت مردم فلک‌زده بکند» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۶۱). در این بند گوینده با آوردن کلمه‌ی «عالی‌مقام» سعی در هر چه بزرگ‌تر نشان‌دادن مقام پزشک مخاطب و یا ابراز ارادت در برابر وی دارد و طبابت او در نقطه‌های فقیرنشین شهر را نوعی ایثار می‌داند آن هم در مقابل مردمی بدبخت. تملّق در همین دو سه سطر به‌خوبی موج می‌زند.

ب: «علی‌ایحاله ... گذشته‌ها گذشته باید کم‌کم دیگه خودمان را وفق بدهیم» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۷۶). در این دیالوگ نگاه عقیدتی وی برایمان از زبان خودش آشکار می‌گردد. با شرایط و زمانه کنار آمدن و بهره‌بردن از شرایط موجود را به‌عنوان طرز فکرش بیان می‌کند. این‌گونه از بیان مخصوص انسان‌های محافظه‌کار[۳۴] است و حوزه‌ی گفتمانی وی را می‌توان به حوزه‌ی گفتمانی آکادمیک محافظه‌کار نسبت داد.

۷ـ۳ـ گلشن

«من یک‌عمر وضوی خودم را لب حوض گرفتم نوشین خانم. به گل‌های شمعدانی آب دادم. توی زیرزمین خانه پیاز انباری پخش کردم. تغارهای ترشی، پاتیل‌های بزرگ حلوا، روضه‌ی بین الطلوعَین گذاشتم، صبحانه و نان قندی و این صحبت‌ها و چه ... نگاه می‌کنم، سماوِر هیئتی من دهه‌ی محرم کور است. برکت دارد از خانه‌ی من می‌رود استاد ... والله ... اخیراً یک خانه‌ی مستقلی دیدم سر مقصود بگ شمران، قواره‌ی بدی هم ندارد ... حوض و باغچه و زیرزمین جمعاً هشت اتاقَ دارد و... اَعیانی و پَر و پی‌دار است» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۳۰). «شفای دردهای همه‌ی ما دست خداوند عالم استَ و بدون مشیت او یک برگ از شاخه جدا نمی‌شود» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۶۷). «من ... با وضو خدمت شما آمده بودم» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۴۷). با توجه به کلمات زیادی که بار معنایی مذهبی و سرمایه‌ای دارند و در این چند جمله از سوی گلشن ادا شده‌اند، می‌توان او را در حوزه‌ی گفتمانی مذهبی ـ بازاری قرار داد.

۸ـ۳ـ ناهید

«نه، با گیتی رفتم طرف‌های گاندی ... اسپری با عطر مانولیا، و یک دانه النگو ... کفش‌های مامانی بود! ... کاش برای من قهوه سرو کرده بودی ... گفت کفش‌های لیموژ است. یادت باشد شب دوشنبه آجیل فقط دو مغز. میوه، رُمانوف گیلاس، آجیل ـ تخمه نه، فقط پسته و بادام، به اندازه‌ی کریستال. اوه چقدر خسته‌ام! تازه باید یک سری هم به لابوهِم بزنم ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۰۵). «کاتالینا ... صدای مرا می‌شنوی؟ یا فالت را بنویسم؟» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۴۳۹). در این چند دیالوگ که از ناهید آورده شد، شخصیت بی‌قید او نسبت به خانواده مشخص است که در نهایت منجر به طلاق و ترک همسر و دخترش می‌شود و راه مهاجرت را پیش می‌گیرد و می‌توان او را نیز به حوزه‌ی گفتمانی غرب‌گرا متعلق دانست.

۹ـ۳ـ حامد

«این‌جور قالیچه‌ها برای زیر پا حیف است. این را در اروپا مثل یک تابلوی عتیقه به دیوار نصب می‌کنند. بااین‌همه ... شما نباید مرا به چشم یک زالو نگاه کنید استاد!» (روی صحنه آبی،

۱۳۸۳: ۴۴۵) «طبق قانون اسب درشکه شما بودید استاد!» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۰۱). «صداقت حرف چرندی است» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۰۵). حامد جوان لاأُبالی است که در جهت منافع ناهید و همچنین خودش که قصد پیوستن به خاله‌اش در اسپانیا را دارد، فارغ از رعایت ادب و اخلاق، در تقابل با مجلسی قرار دارد و در این راه چه به لحاظ عملکرد و چه به لحاظ گفتمانی کاملاً همسو با ناهید است.

۱۰ـ۳ـ رابطه و تقابل گفتمان‌ها

نمایش‌نامه و اتفاقات جاری آن که در ۶ روایت جریان دارد متأثر از رابطه و تقابل خرده گفتمان‌هایی است که تا بدین جا مطرح کرده‌ایم. در طول نمایش‌نامه گفتمان‌های آکادمیک غرب‌گرا و آکادمیک محافظه‌کار از یک سو و گفتمان‌های آکادمیک آرمان‌گرا از سوی دیگر با یکدیگر در تقابل هستند: فلک‌شاهی، مژدهی، ناهید و حامد در تقابل با مجلسی، آرمین و همچنین رخساره و نوشین که در جبهه‌ی مجلسی قرار دارند. حضور گلشن نیز عامل تأثیرگذاری بر سرنوشت نوشین، رخساره و پایان‌بندی نمایش‌نامه است. گفتمان آکادمیک غرب‌گرا، فلک‌شاهی، به واسطه‌ی داشتن موقعیت شغلی مناسب، دارای درآمد درخور و سرمایه است. گفتمان محافظه‌کار، مژدهی، با توجه به اتصال به دانشگاه به‌عنوان یکی از مراجع قدرت، خود را صاحب موضع با ثباتی می‌داند. ناهید و حامد از حوزه‌ی گفتمانی غرب‌گرا نیز با اتصال به مرجع قانون که حامی آن‌هاست امیال خود را به‌پیش می‌برند و گفتمان مذهبی– بازاری، گلشن، فارغ از هیاهوی سیاست و انقلاب به‌عنوان صاحب سرمایه به تجارت خود مشغول است.

افراد فوق که هر یک متعلق به حوزه‌ی گفتمانی خاصی هستند برای رسیدن به خواسته‌ی خود هرکدام به ابزاری مجهزاند:

- موقعیت شغلی مناسب، شرایط مالی درخور و صاحب سرمایه
- اتصال به مرجع قدرت
- مسلح به ابزار حمایت قانون

تمامی آن‌ها در انتهای نمایش‌نامه چه به خواسته‌ی خود رسیده باشند یا خیر، در آخر بدون هیچ آسیب و صدمه‌ای به گذران زندگی خود ادامه می‌دهند و نه‌تنها متحمل ضرری مشهود نمی‌شوند بلکه باعث آسیب گفتمان مقابل و افراد حاضر در آن می‌شوند؛ پس می‌توانیم حوزه‌ی گفتمانی آن‌ها را به‌عنوان گفتمان فرادست در نظر بگیریم.

اما افراد متصل و حاضر در گفتمان آرمان‌گرا در پایان نمایش هریک به‌نوعی آسیب می‌بینند:

مجلسی که تنها منبع درآمدش حقوق بازنشستگی است وقتی در برابر سررسید موعد چک صدهزار تومانی خواهرش که به گلشن متعهد شده است قرار می‌گیرد، ازآنجایی‌که نوبت جدید چاپ کتابش با مشکلاتی روبه‌روست چاره‌ای ندارد جز فروش وسایلی چون فرش و یا پیانو که این راه نیز به سرانجام نمی‌رسد، پس برای تأمین پول پیشنهاد آرمین برای فروش کتاب‌های خطی را می‌پذیرد که این هم به شکست می‌انجامد و در آخر *آرمین* کتابخانه‌ی شخصی خود را می‌فروشد. اما رخساره که خود را ملزم به فراهم‌کردن پول می‌داند وقتی در برابر پیشنهاد ازدواج *گلشن* قرار می‌گیرد آن‌چنان برمی‌آشوبد که برای خارج شدن از دِین *گلشن*، به دعوتی که بارها فلک‌شاهی از او کرده بود تا به منزلش برود تا اینکه به بهانه‌ی ویزیت شرایط قلبی *رخساره*، از او کامروا گردد، پاسخ مثبت می‌دهد: «خیال سبز خطی نقش

بسته‌ام جایی ... نه! تپش قلب نیست، تلاطم است. تو دختر شجاعی هستی عزیزم، فقط نیم ساعت. بنشین ... بزن ... بزن» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۴۹). نوشین که تمام توان خود را برای جلوگیری از این اقدام رخساره به‌کار می‌گیرد، وقتی به‌گمان او فاجعه رخ می‌دهد، مرگ را به ادامه‌ی زندگی ترجیح می‌دهد: «آیا دخالت در اراده‌ی خداوند قابل بخشش است؟» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۵۶). آرمین پس از این اتفاقات و کشاکش فکری که با خود دارد عزم ترک وطن می‌کند: «بله رساله‌ای داشتم به نام *سیاوش و عدل کیانی*. ولی امروز سؤال‌هایی دارم که ... تا جواب نگیرم، نمی‌توانم پای این رساله امضا بگذارم ... خوب چیست استاد؟ بد کیست؟ ... ما کی هستیم؟ موضوع چیست؟ ... به من بگویید عدالت چیست؟» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۶۳). مجلسی عزادار دختر، می‌خواهد خود را به تیغ جراحان بسپرد: «نترس! توی این کوچه‌ی آشنای مَه‌گرفته، زیر این پنجره‌ی بسته بایست و نگاه کن: آن جا، در بخش جراحی دارند تارهای صوتی‌ات را برمی‌دارند و تو آرام می‌شوی، آرام، سالم، خوب ...» (روی صحنه آبی، ۱۳۸۳: ۵۶۵). مجلسی که در طول نمایش‌نامه از تمامی منابع ثروت به‌عنوان یکی از نمادهای قدرت بی‌بهره بوده است و تنها امکان بازیابی قدرت او اتصال دوباره به دانشگاه و تدریس است، در انتها با عمل جراحی و از دست‌دادن امکان صحبت، قدرت اظهار کلام و عقیده، تنها ابزار ممکن برای کسب قدرتش نیز از دست می‌رود و او نیز همچون تمام افراد این حوزه‌ی گفتمانی متضرر و بی‌قدرت، نمایش‌نامه را به پایان می‌رساند. افراد حاضر در این حوزه‌ی گفتمانی فاقد قدرت لازم برای مقابله با قدرت، تهدید و یا درخواست گفتمان‌های مقابل خود هستند و در برابر آن‌ها یا کاملاً منفعل پا پس می‌کشند، یا در برابر خواست آن‌ها تمکین می‌کنند، یا تهاجمی بی‌خردانه و بی‌نتیجه رقم می‌زنند و یا اینکه خودکشی می‌کنند، تا جایی که این حوزه‌ی گفتمانی را می‌توان حوزه‌ی گفتمانی فرودست این نمایش‌نامه معرفی کرد.

۴ـ نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** نوشته‌ی *اکبر رادی* و بررسی روابط و عواملی که به‌واسطه‌ی آن‌ها گفتمان‌هایی به‌عنوان فرادست، صاحب قدرت، و یا فرودست، فاقد قدرت مطرح شده‌اند، به‌طور واضح مشخص است که از بین منابع شناخته شده قدرت، عامل اقتصادی نقش اساسی و تعیین‌کننده‌ای دارد و باتوجه‌به روند تحلیلی این پژوهش که در صفحات قبل به‌طور مفصل شرح داده شد می‌توان به این نتیجه رسید که نمایشنامه‌ی شب روی سنگ‌فرش خیس تحت تأثیر مقوله‌ی اقتصادی به نگارش درآمده و دغدغه‌ی موجود در متن آن، متأثر از ثروت و هرآنچه که به‌عنوان عامل و نماد ثروت شناخته می‌شود مطرح است و گفتمان‌ها متأثر از عاملی به نام ثروت هستند، چه در رابطه و هدایت امور بین شخصیت‌ها، چه در پیشبرد داستان. اگرچه به‌وضوح مشخص است که بهره‌مندی و یا بی‌بهره بودن از عامل ثروت برای شخصیت‌های اصلی نمایش‌نامه کاملاً متأثر از تطبیق با ایدئولوژی حاکم و یا پایبندی به نگاه ایدئولوژی خودِ آن‌ها است. اما عنصری که به گفتمان‌های فرادست این قدرت را داده تا شرایط را به میل خویش به‌پیش ببرند، عنصر سرمایه است. در مقابل، افراد حوزه‌ی گفتمانی فرودستِ نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس** به‌واسطه‌ی عدم بهره‌مندی از سرمایه، ناتوان، فاقدِ قدرت و یا حتی منفعل به تصویر کشیده شده‌اند.

نقش عوامل اجتماعی نیز در نگارش نمایشنامه‌ی **پلکان** به‌خوبی مشهود است. زمان روایت نمایش‌نامه در سال‌های ابتدایی پس از انقلاب می‌گذرد که موقعیت شغلی و اجتماعی افرادِ زیادی به‌واسطه‌ی شرایط سیاسی و اجتماعی ایرانِ پس از انقلاب دستخوش تغییر شد. طبیعتاً بیش از همه کسانی متضرر شدند که حاضر به تغییر و یا دست‌کشیدن از نگرش و آرمان‌های خود نبودند، در مقابل افرادی که با تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی، سعی در هم‌رنگ شدن با اوضاع سیاسی و اجتماعی داشتند، اغلب به موقعیت مناسبی دست یافتند. رادی نیز متأثر و آگاه از این طیف افراد، دست به خلق شخصیت‌های این نمایش‌نامه زده، داستان را پیش برده و به انتها رسانده است. علی‌رغم احوال کلی متن، نگاه رادی در نمایشنامه‌ی **شب روی سنگ‌فرش خیس**، به گفتمان‌های محافظه‌کار و غرب‌گرا نگاهی منفی است که سعی در برانگیختن مخاطب در تقابل با آن‌ها را دارد و همچنین سعی در ارائه‌ی نگاهی مثبت به گفتمان آرمان‌گرا به‌عنوان گفتمان خسارت‌دیده‌ی این نمایش داشته است و همراهی مخاطب را می‌طلبد.

منابع

ـ آرنت، هانا. (۱۳۸۸) **توتالیتاریسم قدرت**، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، نشر ثالث، تهران

ـ آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۱) مقایسه و نقد رویکرد تحلیل کلام انتقادی در تولید و درک متن، **رساله دکتری**، دانشگاه تربیت‌مدرس.

ـ آبادی (۱۳۸۵) دیکشنری آنلاین آبادیس.

ـ اسپنانی، رضوانه. (۱۳۸۴) بررسی ویژگی‌های گفتمانی خبری تلویزیون، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

ـ باغینی پور، مجید. (۱۳۸۰) سخن کاوی انتقادی، تحلیلی کوتاه بر بازتاب قدرت در زبان، **مجله زبان‌شناسی**، سال شانزدهم، شماره ۳۲، ص۲۶ـ۲۵.

ـ جهاندیده، سینا. (۱۳۹۶) تحلیل گفتمان انتقادی تلمیح و ایدئولوژی با تاکید بر شعر احمد شاملو برپایه نظریات فرکلاف و ون دایک، https://civilica.com/doc/796262/

ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷) **لغت‌نامه**، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران

ـ راسل، برتراند. (۱۳۶۲) **مرجع قدرت و فرد**، ترجمه‌ی منصور مشکین پوش، نشر رازی، تهران

ـ رادی، اکبر. (۱۳۸۳) **روی صحنه آبی** جلد سوم، نشر قطره، تهران

ـ سلطانی، سید علی‌اصغر. (۱۳۸۴) **قدرت، گفتمان و زبان**، نشر نی، تهران

ـ شریعتی، علی. (۱۳۸۹) **ایدئولوژی**، نشر گام نو، تهران

ـ عضدانلو، حمید. (۱۳۸۰) **گفتمان و جامعه**، نشر نی، تهران

ـ علی بابایی، غلامرضا. (۱۳۹۱) **فرهنگ سیاسی آرش**، انتشارات آشتیان، چاپ چهارم، تهران

ـ فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹) **تحلیل انتقادی گفتمان**، گروه مترجمان، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران

ـ قلاجیان‌مقدم، حاجیه. (۱۳۸۱) تحلیل انتقادی کلام از کتاب‌های انگلیسی اول، دوم و سوم دبیرستان در ایران، **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، دانشکده الزهرا، چکیده.

ـ گالبرایت، جان کنت. (۱۳۶۶) **کالبدشناسی قدرت**، ترجمه‌ی احمد شهسا، احمد شهسا، تهران

ـ مجیدی، مریم. (۱۳۹۹) تحلیل گفتمان انتقادی رمان طوبا و معنای شب از شهرنوش پارسی‌پور (با تکیه بر رویکرد نورمن فرکلاف)، پنجمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ https://civilica.com/doc/1044003/

ـ وکیلی، شروین. (۱۳۸۹) **نظریه‌های قدرت**، نشر شورآفرین، تهران

ـ یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۸۹) **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمه‌ی هادی جلیلی، نشر نی، تهران

پی‌نوشت

۱ـ ایدئولوژی در نظر فرکلاف عبارت است از معنا در خدمت قدرت. به عبارت دقیق‌تر، ایدئولوژی‌ها از نظر او برساخته‌هایی معنایی‌اند که به تولید، باز تولید و دگرگونی مناسبات سلطه کمک می‌کنند. ایدئولوژی در جوامعی به‌وجود می‌آید که در آن‌ها مناسبات سلطه بر ساختارهای اجتماعی از قبیل طبقه و جنسیت مبتنی باشد. بنا به تعریف فرکلاف، گفتمان‌ها می‌توانند کم و بیش‌ایدئولوژیک باشند، گفتمان‌های ایدئولوژیک آن‌هایی هستند که به حفظ و دگرگونی مناسبات قدرت کمک می‌کنند. «ایدئولوژی علمی است همراه با مسؤولیت: علمی که هدفش خدمت به بشر و حفظ و حمایت او و رهانیدن ذهن او از تعصب و آماده ساختن او برای پذیرش حکومت عقل است» (علی بابایی، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

۲ـ تمامی مثال‌ها براساس نسخه‌ی چاپی برگرفته از جلد سوم کتاب روی صحنه‌ی آبی ، چاپ دوم، سال ۸۸، نشر قطره است.

3- Norman Fairclough

4- critical discourse analysis

۵ـ طبق تعاریف درون پژوهش می‌توان برای کلمات فرادست و فرودست مترادف‌هایی درنظرگرفت. فرادست: «مستکبر، خودبزرگ‌بین، صاحب منابع و ابزار و روابط تولیدی، مُحق، صاحب قدرت ...»

۶ـ همچنین معادل‌هایی برای کلمه‌ی فرودست می‌توان در نظر گرفت: «مستضعف، ضعیف‌پنداشته‌شده، به حساب نیامده، منفعل، مورد ظلم، بدون قدرت ...»

7- lingustics

8- Gadamer’s hermenetics

9- Michel Foucault’s genealogy & paleontology

10- Structuralist

11- Zellig Harris

12- Functionalistlinguistics

13- University of East Anglia

14- Pierre Peju

15- Galbraith

16- Van Dijk

۱۷ـ پرکتیس در فرهنگ لغات آبادیس به این معانی آمده است: «تمرین، ممارست، ورزش، عرف، مشق، عادت، عمل، تکرار، برزش، برزیدن، عمل کردن، تمرین کردن، ممارست کردن، ورزش»

18- Feminist

19- Marxist

20- Practices

21- Renaissance

22- Thomas Hobbes

23- Niccolo Machiavelli

۲۴ـ بلاغت در لغت‌نامه‌ی دهخدا به معنای «استفاده از هنرهای زبانی برای اقناع مخاطب در انجام کاری یا پذیرش اندیشه‌ای، هنر سخنوری، سخنوری اقناعی» آمده است.

25- Friedrich Nietzsche

26- Karl Marx

27- Dialectical

28- Max Weber

29- Hannah Arendt

30- Michael Mann

31- Bertrand Russell

۳۲ـ علی بابایی چپی‌ها را این‌گونه تعریف می‌کند: «دست چپی‌ها از لحاظ اجتماعی غالباً خواستار تغییرات سریع اجتماعی (انقلاب و تحول)، عدالت اجتماعی وسیع، دخالت دولت در اقتصاد و استقلال مستعمرات بوده‌اند».

۳۳ـ فریب دادن

۳۴ـ علی بابایی درباره‌ی محافظه کاری می‌گوید: «محافظه‌کاری از برخورد یکسره روشنفکرانه با امور سیاسی پرهیز دارد» محافظه کار: «کسی که پیرو و تأییدکننده‌ی نظام سیاسی موجود باشد».

خودکشی زیباشناختی در جدال با تن‌کشی مذهبی با تکیه بر زیباشناسی کانت با نگاه به دو نمایش‌نامه‌ی هیپولیت نوشته‌ی اوریپید و عشق فدرا نوشته‌ی سارا کین

سهند خیرآبادی
محمد شکری (نویسنده مسئول)
بیژن عبدالکریمی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۱۲

خودکشی زیباشناختی در جدال با تن‌کشی مذهبی با تکیه بر زیباشناسی کانت با نگاه به دو نمایش‌نامه‌ی هیپولیت نوشته‌ی اوریپید و عشق فدرا نوشته‌ی سارا کین

سهند خیرآبادی

دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال ، تهران، ایران

محمد شکری

استادیار گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

بیژن عبدالکریمی

دانشیار گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه دکترای جناب آقای سهند خیرآبادی با عنوان «تکوین فردیت در سوژه‌ی زیباشناختی بر پایه‌ی نقد سوم کانت» در رشته‌ی فلسفه‌ی هنر دانشکده فلسفه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال با راهنمایی دکتر محمد شکری و استاد مشاور دکتر بیژن عبدالکریمی است.

چکیده

این مقاله برآن است تا خودکشی زیباشناختی در جدال با تن‌کشی مذهبی با تکیه بر زیباشناسی کانت را با نگاه به دو نمایش‌نامه‌ی **هیپولیت** نوشته‌ی *اوریپید* و **عشق فدرا** نوشته‌ی *سارا کین*، مورد مداقه قرار دهد. این سیر با دو ضرورت متفاوت در همه‌گانی شدن حکم زیباشناختی همراه است؛ اول ضرورت لذت و دوم ضرورت توجه. آنچه نمایش‌نامه‌های یونان باستان را دربرمی‌گیرد، ضرورت توجه است و آنچه ادبیات نمایشی مدرن را دربرمی‌گیرد، ضرورت لذت و هر دو ضرورت، ریشه در فردیتی دارند که *کانت* برای اولین بار آن را در نقد سوم خود بررسی کرده است. ریشه‌ی ضرورت توجه، باورهای دینی و مذهبی است و ریشه‌ی ضرورت لذت، زیبایی‌شناسی. فدرا در نمایش‌نامه‌ی **هیپولیت** خویشتن را می‌کشد، زیرا با تکیه بر باور مذهبی، قصد دارد رضایت خدایان را همراه داشته باشد؛ در جدال با این مرگ، فدرا نیز در نمایش‌نامه‌ی **عشق فدرا** خود را می‌کشد تا از **هیپولیت** انتقام بگیرد. به تعبیری، جایگاه اولی تن‌کشی است برای رضایت آسمان و جایگاه دومی، خودکشی است برای رضایت خویش. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که اساساً حرکت کاراکترهای نمایشی از مالکیت تن برای خدایان، تا مالکیت تن برای خویش، ریشه در مبحث فردیت‌گرایی دارد؛ همین بس که واژه‌ی خودکشی تا پس از عصر رمانتیسیسم هیچ‌گاه وارد فرهنگ لغات نشده است. بنابراین، قیاس مرگ فدرای کلاسیک با مرگ فدرای مدرن در زیر لوای ضرورت‌های زیباشناختی و مذهبی است که معنا پیدا می‌کند و ریشه‌ی آن‌ها در نقد سوم کانت، یعنی نقد قوه‌ی حکم است. اولی مرگی مذهبی دارد و دومی مرگی زیبایی‌شناسانه. این پژوهش با روش کیفی صورت گرفته و نتیجه می‌گیرد که انسان در دوراهی انتخاب خود و خدا یا خدایان، خود را برمی‌گزیند.

واژگان کلیدی: *کانت*، ضرورت، خودکشی، *سارا کین*، **فدرا**، **هیپولیت**، *اوریپید*، زیبایی‌شناسی

درآمد و بیان مسئله:

بحث تقابل خودکشی و تن‌کشی اساساً بکر است؛ چنان‌چه این مقاله بکوشد به‌صورت تفکیک شده مباحث را بررسی کند، می‌توان از کتاب **افسانه‌ی سیزیف** نوشته‌ی *کامو* به‌عنوان یکی از مرجع‌های بررسی خودکشی مدرن، یاد کرد؛ همچنین سخن درباره‌ی فردیت در نقد سوم، به‌جز اشاراتی کوتاه در کتب دسته دومی که در مورد فلسفه‌ی *کانت* نگارش شده، در جایی نیامده و این بحث نیز تازگی خود را دارد. چندی پیش در سال ۲۰۰۶ *برنت کلر* توانست مدخلی تازه به بحث فردیت داشته باشد. کمی پیش از آن *ژان ماری شفر*[۱] نیز توانسته بود در خلاصه بحثی که از کانت دارد، به‌صورت کاملاً کوتاه مبحث فردیت در فلسفه‌ی *کانت* را پرداخت کند، اما اینکه به واسطه‌ی بحث فردیت کانت بتوان ادبیات دراماتیک در یونان باستان و ادبیات مدرن در غرب را مورد تحلیل قرار داد، سرتاسر بحثی نو و مختص به این پژوهش است. پیش از این *پل موران*[۲] مبحث خودکشی را در یک سخنرانی در سال ۱۹۳۲ که بیش از پیش شرایط قرن ۱۸ به بعد را دربرمی‌گرفت عنوان کرد که بنیان نظری او، سرتاسر با بنیان نظری مطرح شده در این پژوهش تطابق دارد، زیرا او هم تکیه‌اش بر بحث فردیت‌گرایی بوده است. از نمایشنامه‌ی **عشق فدرا**، یک ترجمه وجود دارد که به‌دلیل ضعف زیاد در برگردان فارسی قابلیت ارجاع نداشت.

وقتی که *قاضی براک*[۳] پس از شلیک *هدا گابلر*[۴] بر سر خود، نالان و بی‌حال بر روی صندلی افتاده بود و گفت: «خدای مهربان؛ مردم چنین کارهایی نمی‌کردند» (ایبسن، ۲۰۰۵: ۱۶۵) آشکارا درحال اشاره به نکته‌ای بسیار مهم بود. خودکشی، لااقل تا قرن هجدهم هیچ‌گاه چنین رایج نشده بود. انسان عصر یونان باستان در تلاش بود تا بتواند در نبرد با تقدیر خدایان پیروز شود؛ پیروزی‌ای که هیچ‌گاه نتوانست آن را به دست آورد. شاید مورد استثناء این بحث، *آلسست*[۵] باشد که در نهایت یک نیمه خدا (هرکول) به او یاری می‌رساند وگرنه *ادیپ*[۶]، *کاساندرا*[۷]، *هکاب*[۸]، *مدهآ*[۹] و همه کاراکترهای دیگر ادبیات نمایشی و حماسی یونان باستان، در این جدال نابرابر همیشه شکست خورده‌اند. البته، با یک ویژگی مهم؛ اینکه هیچ‌گاه اعتقاد خود را به خدایان از دست نداده‌اند. این اعتقاد همان چیزی بود که روزگاری *مارتین‌هایدگر*[۱۰] از آن به‌عنوان «حقیقت در دست» یونانیان یاد می‌کرد. مردمی که معتقد بودند تقدیر انسانی در دست خدایان است و این تقدیر هیچ‌گاه دست‌به‌دست نخواهد شد. از این رو نمی‌توان به کشتن تن خود در یونان خودکشی به معنای خاص کلمه لقب داد، بلکه می‌توان اذعان داشت که این امر، «تن‌کشی» است، زیرا در این شکل از مرگ، «خود» به معنای دقیق کلمه هیچ کارایی خاصی ندارد. تن‌کشی، کاری که بسیاری از کاراکترهای آن عصر چون *ژوکاستا*[۱۱]، *هایمون*[۱۲]، *کرئون*[۱۳]، *آنتیگون*[۱۴] و *فدرا*[۱۵] نیز دست به آن زده‌اند. با این یقین که آنان می‌دانستند جان‌شان در اختیار خدایان است و تقدیر آنان چنین نگارش شده که خویش را به دست خویشتن از میان بردارند.

با گذر زمان و قدرت گرفتن مبحث «فردگرایی[۱۶]»، انسان باز هم سراغ نابودی خویش رفت. کاراکترهای زیادی هستند که خود را به دست خویش کشته‌اند؛ *هالوارد سولنس*[۱۷] **ایبسن**، *ویلی لومان*[۱۸] *آرتور میلر*[۱۹] یا *فدرای سارا کین*[۲۰]. با این تفاوت که این بار انسان به راستی خود را نابود می‌کند؛ نابودی که می‌توان بدان «خودکشی[۲۱]» لقب داد.

این روند دراماتیک با چارچوب‌های فلسفی همراه است. همان‌طور که *آلبر کامو*[۲۲] در شروع مقاله‌ی **اسطوره‌ی سیزیف** می‌نویسد: «اما این یک معضل جدی فلسفی است؛ چیزی که به آن می‌گوییم خودکشی» (کامو، ۱۹۵۵: ۴)، فلسفه در گرفتن قدرت از آسمان به سوی زمین نقشی اساسی دارد. این روند بی‌شک با رنسانس ریاضی در غرب آغاز شد و کمی بعد در عصر روشنگری[۲۳] و قدرت گرفتن عقل در فرانسه، از سر گرفته شد. در همان دوران بود که درآلمان، *ایمانوئل کانت*[۲۴] به سراغ نقد عقل رفت و خواست تا با رویکری انتقادی، امکان و محدودیت‌های عقل را دریابد. اما *کانت* در **نقد قوه‌ی حکم** بود که به سراغ «فرد» رفت. جایی که این بار جدا از قانون‌گذاری قلمروی «فاهمه» برای طبیعت، ترجیح داد از قوه‌ی حکم تأملی و «قانون‌گذاری برای خویش» سخن به میان آورد. کانت در نقد سوم، بحث اساسی درباب احکام کلی و همگانی در حکم زیباشناختی می‌دهد. احکامی که *برنت کلر*[۲۵] توانست از آن دو ضرورت لذت و توجه را استخراج کند؛ ضرورت‌هایی که می‌توان به اولی ضرورتی زیبایی‌شناسانه لقب داد و به دومی ضرورتی مذهبی. با تکیه بر همین دو ضرورت، می‌توان دو الگوی متفاوت از مرگ خویشتن را در کاراکترهای دو نمایش‌نامه‌ی **هیپولیت**[۲۶] نوشته‌ی *اوریپید* و **عشق فدرا**[۲۷] نوشته‌ی *سارا کین* بررسی کرد.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با روش کیفی و براساس رویکردی توصیفی ـ تحلیلی صورت پذیرفته است. داده‌های ابتدایی و اساسی از کتاب **نقد قوه‌ی حکم** است و با تکیه بر آن، تحلیل دو اثر دراماتیک غرب به‌صورت نمونه‌وار صورت گرفته است. **هیپولیت** به‌عنوان اثری از یونان باستان و **عشق فدرا** به‌عنوان اثری از ادبیات مدرن را دربرگرفته است. اساس روش، بنیان محور است؛ بدین‌صورت که جهان فکری با تکیه بر نمونه‌ها مورد بررسی قرار گرفته و سعی شده تا به ره‌یافتی نو دست یابد.

چارچوب نظری

این مقاله براساس تئوری زیبایی‌شناسی *ایمانوئل کانت* در نقد سوم تدوین شده است.

مبانی نظری

ایمانوئل کانت، سه نقد مهم درباره‌ی امکانات و محدودیت‌های عقل محض نوشت. او معتقد بود که عقل محض در مفاهیم طبیعی شکلی تنظیمی به خود می‌گیرد و چنان چراغی راهنما در پژوهش‌های ذهنی عمل خواهد کرد. در طرفی دیگر و در سوی قوه‌ی میل، عقل قدرتی تقویمی می‌گیرد و قابلیت آن را دارد که قانون‌گذاری کند. اما کانت بین مفاهیم طبیعی و مفهوم اختیار، یک خلیج پیمایش‌ناپذیر یافت که برای رهای از «از خود بیگانگی[۲۸]» می‌بایست پلی بر روی آن سوار کرد. پلی که با عرصه‌داری قوه‌ی حکم تأملی بنا خواهد شد؛ و این بار نه در عین، بلکه در ذهن فرد جریان خواهد داشت.

بحث

الف. ضرورت لذت و ضرورت توجه در نقد سوم

«نقد سوم، و بیشتر از همه، آن بخشی که به نقد قوه‌ی زیباشناختی اختصاص دارد درواقع نظریه‌ای از ارتباطات میان‌مردمی و نظریه‌ای از فردیت است» (شفر، ۲۰۰۰: ۱۸). نقد سوم کانت، بنیانی تازه برای فردیت می‌گذارد. بنیانی که براساس آن سوبژکتیویته می‌تواند جهتی برای فردیت‌گرایی مشخص کند که در آن حق جمع نیز ادا شده باشد.

کانت در **نقد قوه‌ی حکم**، سوبژکتیویته را نیروی استقلال فرد برای قانون‌گذاری می‌نامد؛ نوعی قانون‌گذاری که به‌موجب آن، فرد بی‌نیاز به قانونی از پیش تعیین شده، برای خود قانون‌گذاری می‌کند. «از این رو قوه‌ی حکم، اصلی پیشین برای امکان طبیعت را فقط از نظر سوبژکتیو در اختیار دارد که بوسیله‌ی آن نه برای طبیعت (به مثابه‌ی خود آیینی) بلکه برای خودش (به‌مثابه قانون‌گذاری بر خویش) قاعده‌ای برای تفکر درباره‌ی انعکاسش در طبیعت مقرر می‌سازد» (کانت، ۱۹۸۷: ۲۵). کانت اعتقاد دارد که زیبایی امری سوبژکتیو است. «ما به سادگی می‌بی‌نیم که با گفتن اینکه ابژه‌ای زیباست و نشان دادن اینکه نسبت به آن ذوق دارم، من به آنچه که مرا به‌وجود آن ابژه وابسته می‌کند علاقه‌مند نیستم بلکه به آن چیزی که از آن تصور در خودم می‌سازم، توجه دارم» (همان: ۴۶) و این امر سوبژکتیو، ریشه در فردیت دارد. در اصل این سوژه است که مسیر فردیت را به ما نشان می‌دهد.

در اعتبار همگانی نقد سوم، دو گونه ضرورت وجود دارد، که هر دو ضرورت، ریشه در فردیت سوژه خواهد داشت. کانت در بند ۱۸ نقد قوه حکم می‌نویسد:

اما ما زیبا را ضرورتاً به رضایت ارجاع می‌دهیم. این ضرورت منتها به گونه‌ای خاص است. این یک ضرورت ابژکتیو تئوریکال نیست که اگر باشد به نحو پیشین شناخته می‌شود که هرکس این رضایت را که من آن را زیبا می‌خوانم در برخورد با ابژه احساس می‌کند. یک ضرورت عملی ابژکتیو هم نیست که اگر باشد با مفاهیم اراده‌ی عقلانی محض به‌عنوان یک قاعده در خدمت موجودات آزاد قرار می‌گیرد. بلکه رضایت نتیجه‌ی لازم یک قاعده‌ی ابژکتیو است و فقط نشان می‌دهد که ما مطلقاً بدون هیچ منظور دیگری باید به روشی خاص عمل کنیم. منتها ضرورتی که در یک حکم زیبایی‌شناختی بررسی می‌شود را فقط می‌توان نمونه‌وار خواند. یعنی یک لازمه‌ی رضایت همگانی از حکمی به‌عنوان نمونه‌ی قاعده‌ای کلی که قادر به بیان آن نیستیم، تلقی می‌شود. (همان، ۸۵)

برنت *کلر*، با تکیه به این قسمت از بند ۱۸ است که استقلال گونه‌ای از حکم ذوقی را نسبت به شناخت و اخلاق مطرح می‌کند و تأکید دارد که این‌گونه از حکم ذوقی، تحت تأثیر هیچ‌کدام از مبانی‌ای که کانت پیش‌تر طراحی کرده است، نیست.

کانت انکار می‌کند که این نوع از ضرورت، ارتباطی با ضرورت نظری دارد که ممکن است یک پیش‌بینی واقعی بر آن استوار باشد. بااین‌حال، طبق نظر *کانت*، ضرورت «نمونه‌وار» یک ضرورت ابژکتیو عملی نیست که در آن حرکت آزادانه از طریق مفاهیم منطقی محض به‌عنوان یک قانون عمل می‌کند؛ این تمایل نتیجه‌ی ضروری یک قانون ابژکتیو است و هیچ معنای دیگری جز آن ندارد که باید به شیوه‌ای خاص عمل کند. به‌عبارت‌دیگر، ضرورت ذوق بر پایه هیچ‌گونه اصل دلیل عملی، به‌ویژه قانون اخلاقی نیست (کلر، ۲۰۰۶: ۳۳).

سپس *کلر* بحث شکل دیگری از احکام ذوقی را که در ارتباط با اخلاق هستند پیش می‌کشد. او با اشاره به بند ۲۲، مدعی می‌شود که این حکم با احکام قبلی متفاوت است. کانت در این فقره مهم فرضیه‌ای را نیز در مورد اکتسابی بودن قوه‌ی ذوق مطرح می‌کند.

آیا واقعا اینجا این حس مشترک به‌عنوان اصل تقویمی امکان تجربه‌وجود دارد؟ یا هنوز اصل عقلی عالی‌تری وجود دارد که فقط آن را به اصل تنظیمی برای ما بدل می‌کند تا حس مشترک را در وهله‌ی اول برای اهداف برتر در ما ایجاد کند؟ به زبان ساده‌تر آیا ذوق یک توانایی اصیل و طبیعی است یا فقط ایده‌ی یک توانایی اکتسابی و ساخته شده است؟ که در این صورت حکم ذوقی با نیازش به توافق کلی اتفاقاً حاجتی از عقل برای تولید چنین تفاوتی به نحوی که ما حس می‌کنیم است (کانت، ۱۹۸۷: ۸۰ و ۹۰).

کانت سپس با لحنی متفاوت نسبت به لحنی که پیش‌تر در مورد حکم ذوقی داشته، به‌واسطه نوعی الزام اخلاقی، دیگری را موظف به تأیید حکم ذوقی می‌کند. «ما اگر بخواهیم از این حس مشترک به این طریق استفاده کنیم نمی‌توانیم مبنای آن را تجربه در نظر بگیریم. زیرا می‌خواهد ما را توجیه کند تا احکامی که حاوی یک الزامند را به تصویب برسانیم. او نمی‌گوید هرکس (می‌تواند) با حکم من موافق باشد، بلکه می‌گوید **باید** با آن موافقت کند» (کانت، ۱۹۸۷: ۸۹).

همین روند را *کانت* در بند ۴۲ **در باب علاقه‌ی عقلی به زیبا** نیز دنبال می‌کند. *کانت* در آنجا می‌گوید «علاقه‌ای بی‌واسطه به زیبایی طبیعت همیشه نشانه‌ای از نیک‌نفسی است و وقتی این علاقه به‌صورت عادت درآید لااقل دال بر استعدادی از ذهن برای احساس اخلاقی است» و *کلر* بیان می‌کند که «ازآنجاکه، در بند ۴۲، *کانت* به این نتیجه می‌رسد که این تمایل بر پایه‌ی اخلاق استوار است، به‌نظر می‌رسد که او به این پیشنهاد که ضرورت زیباشناسی در حکم ذوقی یک پایه اخلاقی دارد، متعهد است» (کلر، ۲۰۰۶: ۳۳).

همچنین *کانت* در عنوان بند ۵۹ **در باب زیبایی به‌مثابه‌ی نماد اخلاقیات** به ارتباط بین اخلاق و زیبایی اشاره می‌کند. در تأیید حرف *کلر*، نمی‌توان یک مطالبه را هم‌زمان هم اخلاقی و هم مستقل از اخلاق بنامیم اما این تا زمانی است که مطالبه فقط از یک ضرورت پیروی کند، زیرا هر ضرورت، یک صورت مطالبه را پشتیبانی می‌کند. اگر ضرورت‌ها متفاوت باشد، آن‌گاه گره از این مشکل باز خواهد شد. «آنچه که در حال حاضر به‌نظر یک مشکل می‌رسد، مشروعیت تمایز «ضرورت توجه» است. این مطالبه که ما توجه خود را به یک ابژه معطوف کنیم، از مطالبه‌ی اینکه ما از آن لذت ببریم، جدا است. آن‌ها دو ضرورت متمایز را تشکیل می‌دهند» (کلر، ۲۰۰۶: ۳۳).

برنت کلر دو ضرورت را در حکم ذوقی *کانت* از یکدیگر جدا می‌کند. اولی، «ضرورت لذت» است و دومی «ضرورت توجه». *کلر* اولی را سرتاسر زیبایی‌شناختی می‌داند و دومی را گره‌خورده به اعتبارات اخلاقی. او در در پایان نتیجه می‌گیرد که ضرورت لذت است که اساس حکم ذوقی را تشکیل می‌دهد و ضرورت توجه، ریشه در باورهایی مذهبی دارد.

حال اجازه بدهید تا من نظر خودم را به‌طور خلاصه بیان کنم. در تفسیر ارائه‌شده در اینجا، ضرورت زیباشناسی برای «موافقت» با حکم ما، بین دو مطالبه‌ی متفاوت، رنگ‌وبوی ابهام گرفته است. این می‌تواند به معنای این باشد که ۱) ما یا باید با لذتی که در مورد ابژه داریم توافق حاصل کنیم (توافقی که اساس حکم زیباشناسی را تشکیل می‌دهد)، یا اینکه ۲) باید با توجهی که به آن می‌دهیم موافق باشیم (عملی که باعث می‌شود لذت از ابژه امکان‌پذیر باشد). با نگاه داشتن این تمایز بین دو «ضرورت لذت» و «ضرورت توجه»، می‌توانیم تنش میان تفاسیر متفاوت از هنجارگرایی ذوق را حل کنیم. هنگامی‌که *کانت* منکر آن می‌شود که «ضرورت نمونه‌وار» یک ضرورت اخلاقی است، او تنها می‌خواهد منکر آن شود که ضرورت لذت، در اصول اخلاقی ریشه دارد و وقتی او می‌گوید **که تنها به این دلیل که ما به زیبایی،**

«از نظر اخلاقی خوب» می‌گوییم است که موافقت دیگران را مطالبه می‌کند (و چیزهای مشابه)، او صرفاً به مطالبه‌ی «توجه» ما اشاره می‌کند، یعنی همان «ضرورت توجه». من نمی‌خواهم تمام این کار را در متن حاضر کامل کنم. در عوض، من تمرکز خود را بر روی اولین و پایه‌ای‌ترین نوع مطالبه، یعنی «ضرورت لذت» محدود می‌کنم.

دو دلیل اصلی برای این کار وجود دارد. دلیل اول برای این اندازه محدودکردن خودم این است که تنها در مورد «ضرورت لذت» است که کانت، منحصربه‌فرد بودن زیباشناسی از هنجارگرایی را آشکار می‌کند. شاید واقع امر این باشد که این هنجارگرایی ریشه در شناخت دارد، اما قابل تقلیل بدان نیست. از سوی دیگر، توجیه «ضرورت توجه» به‌نظر من، به‌جای زیباشناسی، به فلسفه‌ی اخلاقی تعلق دارد. دوم اینکه، باید اعتراف کنم که توجیه کانت از «ضرورت توجه» را خیلی قانع‌کننده نمی‌یابم. این توجیه، از مفهوم خاص اخلاق کانت حمایت می‌کند و حتی این بحث برای پیوند حکم ذوقی با اخلاق و بالطبع با مذهب است. ازآنجاکه من این اصول را به‌عنوان پایه‌ای امیدوارکننده برای شرح ارزش زیبایی نمی‌بینم، به‌جز تمایل تاریخی در این جنبه از فلسفه ذوق کانت، ذوق ادبی چندانی برای نوشتن در موردش ندارم (کلر، ۲۰۰۶: ۳۶ـ۳۵).

کلر نتیجه گرفته است که تمیز دو ضرورت لذت و توجه، ما را از گرفتاری‌های تئوریک دیگر رهایی می‌دهد و منجر بدان می‌شود که جنبه‌های اخلاقی حکم ذوقی را به طرفی گذاریم و در قیاس همیشگی آن با احکام ذوقی‌ای که ریشه در لذت ما دارند، گرفتار نشویم.

از این روی می‌توان دو مسیر متفاوت در پیش گرفت. مسیر اول، مسیر ضرورت توجه است. هرچه ما در مسیر ضرورت توجه گام برداریم، باورهای آیینی و مذهبی اجازه‌ی فردگرایی در مسیر اصلی آن را نمی‌دهند، و در نهایت انسان مالکیت تن را به خدا واگذار خواهد کرد؛ گرچه در این حال هیچ‌گاه حقیقت را از دست نخواهد داد. اما هنگامی که در مسیر ضرورت لذت گام برداریم، انسان مالکیت تن خویش را خواهد داشت و می‌تواند برای خود تصمیم بگیرد؛ گرچه، فروپاشی از درون و گم شدن حقیقت را در پی خواهد داشت.

ب. تن‌کشی فدرا در هیپولیت؛ جهت‌گیری ضرورت توجه در یونان باستان:

فدرا پس از آنکه *هیپولیت* پیشنهاد عشق او را نپذیرفت، رو به همسرایان کرد و گفت: «من خود را از قید این زندگی آسوده خواهم کرد تا آن الهه‌ی جاوید که قاتل جان من است خشنود شود» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۵۱ـ۵۰)؛ یعنی مرگی کاملاً مذهبی. آنچه در یونان باستان مسلم است، مالکیت خدایان بر تن انسانی است و این باورهای آیینی و مذهبی بودند که همه‌ی ابعاد زندگی انسان‌ها را در بر گرفته بودند. زمانی که همسرایان به خدایان المپ می‌گویند «خود را بر ما نمایان کنید؛ ما را از این رنج، بپالایید» (سوفوکل، ۲۰۱۴: ۲۰)، ادیپ به اشتباه پاسخ می‌دهد که «دعایتان کرده شد؛ و حال آنچه که برایش دعا کردید! اگر اراده کنید تا فرمان مرا بشنوید و آن را بپذیرید، برای درمان این پریشانی بی‌شک یاری خواهید شد» (سوفوکل، ۲۰۱۴: ۲۲). ادیپ قصد آن دارد تا رودرروی خدایان بایستد، اما ایده‌ی کلی دوران کلاسیک، به او اجازه‌ی ضرورت لذت را نمی‌دهد. در دوران کلاسیک «من» وجود ندارد. ادیپ کور می‌شود و به مدد عصاکشی دخترش، *آنتیگون* است که می‌تواند به *کولونوس*[۲۹] برسد و در آنجا بمیرد. در جهان یونانی، فرمان خدایان حکم کلی و ضروری محسوب می‌شود. همین اشتباه را *کرئون* روبه‌روی *آنتیگون*، بر سر مراسم خاک‌سپاری *اتهاکلس*[۳۰] می‌کند. او فرمان مدنی را بالاتر از فرمان خدایان می‌داند و در انتها حکومتش سقوط می‌کند. کرئون سرافکنده از قدرت خدایان می‌گوید:

«تسلیم شدن سخت است، وحشتناک است. سرنوشت فاجعه بار من اینگونه سرافکنده به کمند ایزدان افتادن نباید باشد» (سوفوکل، ۲۰۱۴: ۱۸۷)، و بی‌دلیل نیست که هم‌سرایان که نماینده‌ی خردجمعی شهر هستند، می‌بایست باکوس را صدا بزنند که «به‌سویمان شتاب کن، شهر حنان است» (سوفوکل، ۲۰۱۴: ۱۸۸). نظام نظام‌مند خدایان، همه‌ی امور را زیر نظر دارد. *آفرودیت* در پرولوگ نمایش‌نامه‌ی **هیپولیت** می‌گوید: «بیچاره نمی‌داند که دروازه‌ی مرگ اکنون بر روی او گشوده شده است و امروز آخرین روزی است که دیدگان او بر روشنایی خورشید می‌افتد» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۱۴) سقوط هیپولیت به وسیله‌ی *آفرودیت*[۳۱] صورت می‌گیرد. سقوطی که نه به واسطه‌ی بیماری یا اتفاقی خاص در خودش، بلکه به واسطه‌ی عشقی که آفرودیت در وجود فدرا به‌وجود می‌آورد سرانجام می‌پذیرد. «آری عشق رحمت و شفقت نمی‌شناسد» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۵۱). فدرا به واسطه‌ی توطئه‌ی آفرودیت، عنان کار از دستانش کاملاً خارج شده است. «من خود نمی‌دانم چه باید کرد؟ فقط می‌دانم که مرگ عاجل یگانه وسیله‌ی علاج این رنج و عذاب است» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۴۳). و برخلاف این نفرین آفرودیت است که یک به یک نقشه‌ها را پیش برده تا در نهایت به واسطه‌ی همکاری پوزئیدون[۳۲]، فاجعه رخ دهد. «پس در این صورت سرنوشت من تعیین شده است» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۷۰).

اساس و بنیاد تئوری ضرورت توجه، در جهان کلاسیک یونان بر همین مبنا است. نظامی کاملاً طبقه‌بندی شده، مشخص و چیدمان شده به واسطه‌ی چهارچوب‌هایی که خدایان آن را بنا نهاده‌اند.

تیره‌بختی آن‌جا که آدمیان در آن روزگار نیرویی قوی داشتند و به جد مغرور بودند طوری که در برابر خدایان رو به گستاخی آوردند. داستان‌هایی که هومر درباره‌ی افلیاتس و اتوس می‌گوید راجع به همان آدمیان است که جسارت کردند و خود را در حد آسمان دیدند و خواستند بر خدایان چیره شوند. پس خدایان گرد هم نشستند و به مباحثه پرداختند. آیا می‌بایست نسل آدمی را منقرض و با صاعقه‌ها آن‌ها را بکلی نابود کنند؟ همان کاری که با غول‌ها کردند؟ در این صورت این پایان پرستش آدمیان و قربانی‌هایشان در راه خدایان خواهد بود. خدایان نمی‌توانستند این جسارت را تحمل کنند. در آخر زئوس راهی پیدا کرد و گفت انسان‌ها می‌توانند به حیات خود ادامه دهند ولی من آن‌ها را به دو نیم تقسیم خواهم کرد پس قدرت و تسلط آن‌ها کمتر و تعدادشان بیشتر خواهد شد؛ در این صورت برای ما سودمندتر خواهند بود (افلاطون، ۱۹۷۱: ۱۹).

این نگاه، نگاه اصلی جهان کلاسیک است؛ جایی که انسان یارای آن ندارد تا با تکیه بر سوال «من کیستم؟» روبه‌روی خدایان قد علم کند. *افلاطون*[۳۳] نظام سه طبقه‌ای خود را می‌سازد. نظامی که *افلاطون* در بخش چهارم **جمهور** و در پرسش و پاسخی پر مشاجره، بی‌پرده بیان می‌کند «ما در حال شکل‌دادن به کشوری سعادتمند هستیم، نه به‌صورت جزءجزء یا با دیدگاهی از ساختن عده قلیلی شهروند سعادتمند، بلکه به‌عنوان یک کل»، زیرا اگر فردگرایانه به سعادت اشخاص پرداخته شود، کشور ممکن است «سرنگون» شود: «کشاورز دیگر کشاورز نخواهد بود، کوزه‌گر از پیشه‌ی خود دست می‌کشد و هیچ‌کس دیگر در طبقات مختلف جامعه تعریف نخواهد شد» (هال، ۲۰۰۴: ۸). پس انسان برای رسیدن به مالکیت تن، ابتدا می‌بایست باورهای آیینی خود را زیر پا می‌گذاشت. شاید از نگاهی، ایستادن هیپولیت مقابل خدایان، تاوانی بسیار سخت برایش درپی آورد، اما به‌راستی نمی‌توان سرچشمه‌های ضرورت لذت را در **هیپولیت** مشاهده کرد؟ جواب مثبت است. هیپولیت، گامی اساسی را در مسیر ضرورت لذت برداشته

است. «وای به حال هر یک از آنان که دست بر تن من بگذارند» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۷۰).

باید به این مسئله دقت کرد که مخاطب آن دوره‌ی یونان باستان، با فدرا به‌عنوان آنتاگونیست، هم‌ذات‌پنداری می‌کند و این یعنی، گامی بلند در مسیر ضرورت لذت. زمانی که **هملت**، در پرده‌ی سوم، صحنه‌ی یکم، پس از خروج شاه و *پولونیوس* با خویش تنها می‌شود، کاری جز بررسی درونیات انسانی ندارد. «آیا شرافت آدمی بیشتر در آن است تا زخم فلاخن‌ها و تیرهای بخت ظالمانه را تاب بیاورد یا آنکه در برابر دریای مشکلات مسلح شود و با مقاومت خود بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن و نه هیچ چیز دیگری» (شکسپیر، ۲۰۰۷: ۱۸۹).

از نظر دیدگاه فردگرایی، جهان نئوکلاسیسیسم، بازگشت به دوران یونان باستان نیست بلکه تکمیل کردن پروژه‌ی فردیت در یونان باستان است. یونان باستان از نظرگاه فردگرایی توجهش بر ضرورت توجه است، زیرا در آن دوره انسان بی‌هیچ مبالغه‌ای، گرفتار تقدیر خدایان و به تعبیر فلسفی، گرفتار «ایده‌ی» افلاطونی بود. هیچ‌گاه یونانیان باستان از این ایده خلاصی نداشتند. آنان خویش را در سرنوشتی می‌دیدند که المپ‌نشینان برایشان رقم زده‌اند. بنابراین بازگشت متفکران بعد از رنسانس به یونان، فقط ادای دین به یونانیان نبود، بلکه برای تکامل پروژه‌ی ناتمام آنان بود: یعنی «فردیت». هیچ‌گاه *تسئوس*[۳۴]، چنان هملت در مورد خویش سخن نمی‌گفت. هیچ‌گاه *فدرا* چنان مکبث نمی‌توانست بگوید «پادشاه من همان وفاداری و خدمتی است که من در خود دارم» (شکسپیر، ۱۹۱۴: ۴۸). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در ادبیات یونان باستان، هیچ‌گاه سخنی از خودکشی به معنای پایان دادن بر فردیت خویش نیست؛ بلکه تن‌کشی‌ای است که قرار است مهری باشد بر اتمام توطئه‌ی خدایان. سرنوشت جان تمام کاراکترهای یونان باستان در دستان خدایان است، نه خویش؛ اگر فدر در نمایش‌نامه‌ی **هیپولیت**، خویش را حلق‌آویز می‌کند، نه به‌عنوان تصمیمی برای زندگی خویش، بلکه تاییدی بر فرمان خدایان است. نمی‌توان برای این عمل واژه‌ی «خودکشی» را مناسب دانست زیرا «خود» در یونان باستان هنوز شکل نگرفته است. اساساً «مرگ» در جهان یونان با جهان مدرن تفاوت دارد. بی‌شک مرگ هیپولیتی که اوریپید آن را بنا کرده، با مرگ *هیپولیت* سارا کین متفاوت است. در **هیپولیت** *اوریپید*، اسب‌ها او را آن‌قدر بر زمین می‌کشند تا هلاک شود، ولی در **عشق فدرا**، *هیپولیت* پس از آنکه به شکل فجیعی میان مردم تکه‌وپاره می‌شود، با لبخندی مازوخیستی رو به آسمان می‌گوید: «کاش می‌شد شبیه این لحظه‌هارو بیش‌تر داشت» (کین، ۱۹۹۶: ۹۷).

حال می‌توان به شکل دقیق‌تر دو شکل از مالکیت تن، یکی با بنیان‌های ضرورت توجه و دیگری با تکیه بر ضرورت لذت را تبیین کرد.

ج: خودکشی فدرا در «عشق فدرا»؛ جهت‌گیری ضرورت لذت در عصر مدرن

فدرا سراسیمه به سوی *استروفه*[۳۵]، دختر خود آمده است. پیش از آن با پزشک سطلنتی درباره‌ی رفتارهای عجیب *هیپولیت* حرف زده است. پزشک چند باری به فدرا اشاره کرده که در حرف‌های او تمایلات عاشقانه نسبت به هیپولیت نمایان است ولی *فدرا* آن را تکذیب کرده است. حال فدرا، روبه‌روی دخترش پرده از اسرار برمی‌دارد.

«*فدرا*: تا حالا به این فکر کردی که قلبت بشکنه؟

استروفه: نه.

فدرا: اینکه آرزو کنی سینه‌تو بشکافی تا برای تموم شدن درد و رنج‌ات، اشک بپاشه بیرون؟

استروفه: اینکه می‌کشتت...

فدرا: این داره منو می‌کشه!
استروفه: نه... فقط فکر می‌کنی همچین احساسی داری.
فدرا: یه نیزه توی درونمه... می‌سوزونه منو.
استروفه: هیپولیت» (کین، ۱۹۹۶: ۶۵).

هیپولیت مدرن، برخلاف آن هیپولیت کلاسیک، دیگر اخلاقیات ظاهری برایش مهم نیست. جوراب‌های خود را می‌بوید، اتاقی نامنظم دارد، هیچ میلی به زندگی ندارد و به‌دلیل تمایلات جنسی‌اش، سرتاسر وجودش را بیماری‌های مقاربتی فراگرفته است؛ گرچه همچنان و چنان هیپولیت کلاسیک، هیچ میلی به زنان ندارد. یکی از دلایل نفرین *آفرودیت*، به‌عنوان خدای عشق، عدم تمایل هیپولیت به زنان است، زیرا هیپولیت، *آفرودیت* را بر خلاف *آرتمیس*، هوسران‌ترین خدایان می‌داند. «یگانه کسی است که در میان ساکنان «ترزن» مرا هوسران‌ترین خدایان آسمان می‌شمارد و از عشق و کامرانی پرهیز می‌کند و تن به ازدواج و هم‌خوابگی با زنان درنمی‌دهد» (اوریپید، ۱۳۵۹: ۱۲). همین نگاه را هیپولیت سارا کین هم دارد، اما این بار، بحث هم‌خوابگی با زنان نیست که اتفاقاً او شدیداً چنین کاری را انجام می‌دهد. این بار، بحث نکته‌ای مهم‌تر است. اینکه دیگر خدایی برای هیپولیت مدرن وجود ندارد که بخواهد به پشتوانه‌ی آن اخلاق را رعایت کند؛ زیرا او خودش را خدا می‌داند. «من خدای زمین هستم» (کین، ۱۹۹۶: ۹۱) و این بدان معناست که آسمان، قدرت خویش را از دست داده است، زیرا دیگر برای هیپولیت مدرن، خدایی در آسمان وجود ندارد. زمانی که کشیش به او می‌گوید: «خاندان سلطنتی منتخبه؛ چرا که به همون نسبت که بیش‌تر از بقیه ارزش‌مندید، به همون نسبت هم خطاهاتون می‌تونه قابل سرزنش باشه؛ خدا...» هیپولیت قاطع پاسخ می‌دهد: «خدایی وجود نداره» (کین، ۱۹۹۶: ۸۸). این همان سیر رسیدن به ضرورت لذت است.

ضرورت لذت، یعنی رسیدن به مالکیت تن به تاوان از دست دادن خدا. جایی که انسان می‌تواند بی‌پشتوانه‌ی الهی برای خویش تصمیم بگیرد و از این مالکیت، هم لذت ببرد و هم زجر آن را پذیرا باشد. لذتش قدرت است و زجرش تنهایی.

فردگرایی، سیر رسیدن به خویشتن خویش است و بزرگ‌ترین و شاید اخلاقی‌ترین دستاورد آن هم «تنهایی» است. این شکل از تنهایی، تکیه‌اش بر باورهای ذهنی و یقین آن به آسمان است. آثاری که تحت تاثیر این شکل از فردگرایی نگارش شده‌اند، از دو جهت تأثیرگذارند: ۱) جدال با پروتاگونیست. ۲) تلاش برای احراز هویت ازدست‌رفته.

ادیپ زمانی که می‌بیند شهر او (تبس) گرفتار طاعون شده است، تصمیم می‌گیرد پادشاهی و دادگری خویش را ثابت کند. *مده‌آ* تلاش می‌کند زنانگی خویش را به جیسون اثبات کند و *کاساندرا* در تلاش است تا بی‌گناهی‌اش را خدایان ببینند. تمام این سیر، در **هیپولیت**، *الکترا*[۳۶] و دیگر متون باقی‌مانده از یونان باستان تکرار می‌شود؛ اما نکته‌ای که پیش‌تر هم گفتیم این بود که در آن دوره سرنوشت در دست خدایان بود و با ظهور رنسانس، سرنوشت از آسمان، به سمت سوژه (انسان) تغییر جهت داد. یعنی ما در یونان باستان عنصری به نام ضرورت لذت نداریم و شاهد جهانی آنتیگونه‌ای هستیم. آنتیگونی که برای خاک‌سپاری *اتهاکلس* پیروی قوانین خدایان است.

بنیان ضرورت توجه، مذهب است. انسان با میل به سوی این ضرورت، در ابتدایی‌ترین مرحله، استقلال خویش را از دست می‌دهد. تقدیر را به قضا می‌سپارد و در مسیری که از پیش برای او مقدر شده، قدم برمی‌دارد. این انتخاب، ریشه در غایت‌مندی اخلاقی ما دارد. «اگر پرسیده شود: چرا به‌طور کلی داشتن یک الهیات برای ما لازم است، به روشنی آشکار است

که لزوم آن نه برای توسیع یا تصحیح شناخت ما از طبیعت یا به‌طور کلی برای هر نوع نظریه، بلکه صرفاً از جنبه‌ای ذهنی برای مذهب، یعنی کاربرد عملی یا اخلاقی عقل است» (کانت، ۱۳۹۳: ۴۷۵) نمی‌توان منکر آن شد که عقل عملی، با تکیه بر جهت‌دهی‌های مفهوم اختیار و شکل تقویمی عقل در آن، بی‌فرامین الهی معنایی داشته باشد. زمانی که از ضرورت توجه سخن به میان می‌آوریم، منظور دقیقاً چنین بحثی است. این نگاه، از دیدگاه فردیت، سرتاسر ادبیات کلاسیک یونان باستان را در بر گرفته است. نگاهی که تلاش بسیار دارد تا بتواند «مسیر سعادت» را برای انسان به ارمغان آورده و او را در یک خیر اعلا، راهی بهشت سعادت کند. *کانت*، این اصل را کمتر از مفاهیم طبیعی نمی‌بیند.

غایت‌شناسی اخلاقی، که از استحکام محکمی چنان غایت‌شناسی فیزیکی برخوردار برخوردار است ـ بلکه از آنجا که به‌طور پیشین بر اصولی که از عقل ما تفکیک‌ناپذیرند استوار است شایسته‌ی رجحان نیز است ـ به چیزی که برای امکان یک الهیات لازم است، یعنی به مفهوم متعینی از علت اعلا به‌عنوان علت جهان موافق با قوانین اخلاقی و نتیجتاً به مفهوم چنان علتی که غایت نهایی اخلاقی ما را بر آورده کند، راهبر می‌شود (کانت، ۱۳۹۴: ۴۷۴).

سرتاسر ضرورت توجه، بنیان‌های اخلاقی را شامل است. قوه‌ی میل با جهت‌گیری به واسطه‌ی مفهوم اختیار سعی در نظام‌مند کردن درون، با نگاه به الهیات دارد؛ این همان مسیری است که در نهایت به تن دادن قدرت به آسمان ختم خواهد شد زیرا هیچ‌گاه قدرتی در انسان باقی نمی‌ماند. مالکیت، آن زمان به انسان می‌رسد که خود مسیر خویش را با تکیه بر قانون‌گذاری برای خویشتن انتخاب کند، نه برای رضایت نگاهی از بیرون خویش.

از طرفی دیگر، *سارازین*[۳۷] ، پیکرتراش رمانی به همین اسم، نوشته‌ی *انوره دو بالزاک*[۳۸] در حین دیدن یک تئاتر، عاشق بازیگری به نام *زامبی‌نلا*[۳۹] می‌شود؛ زنی که از نظر او دارنده‌ی همه‌ی اوصاف نیک و زیبا است، اما *سارازین* نمی‌داند آن زنی که او عاشقش شده است در اصل یک مرد است که نقش زنان را در تئاتر ایفا می‌کند. *سارازین* از عشق *زامبی‌نلا* به تنهایی پناه می‌برد و در خلوت خویش دست به ساختن یک تندیس از *زامبی‌نلا* می‌زند. منظور از قدرت داشتن برای قانون‌گذاری، چنین چیزی است. ***فیلیپ اسلیت***[۴۰] قهرمان **درمان شوپنهاور** می‌گوید: «من هیچ دلیلی برای این مسئله نمی‌بینم. خیلی سال پیش من خودم را از وابستگی قضاوت مردم جدا کردم. من قاطعانه باور دارم که خوشبخت‌ترین افراد کسانی هستند که به آن اندازه که به‌دنبال خلوت و تنهایی خود هستند، دنبال چیز دیگری نیستند. من از *شوپنهاور* سخن‌ور، از *نیچه*، من از *کانت* حرف می‌زنم» (یالوم، ۲۰۰۵: ۱۶۶).

کانت جایی انسان را با خودش تنها می‌گذارد که پای زیبایی به میان می‌آید. این شروع فردیت در فلسفه‌ی *کانت* است. زیبایی که در عین آگاهی، می‌تواند بی‌وجود مفهوم و با یاری تصور، لذت را به‌وجود آورد. «آگاهی از علیت یک تصور، اشاره به حالت سوژه دارد که برای نگه داشتن آن در همان حالت می‌تواند به‌طور کلی تعیین‌کننده‌ی چیزی باشد که ما (آن را) لذت می‌نامیم» (کانت، ۱۹۸۷: ۶۵).

این تصور، در قالب ضرورت، یک تصور زیبایی‌شناسانه است. «این یک ضرورت مثالی است: هر حکم ذوقی خود را به‌مثابه یک قاعده‌ی کلی می‌داند که نمی‌تواند به‌طور مفهومی صورت‌بندی شود» (شفر، ۲۰۰۰: ۲۳).

با آنکه ضرورت لذت، معطوف به مخاطب است، هنرمند نیز بی‌بهره از این عنصر نیست. *فردریش نیچه*[۴۱] بر این باور است که «فردیت هنرمند از خواست قدرت برمی‌خیزد» و اعتقاد

دارد که «اساس جامعه‌ی مدرن» می‌خواهد با استفاده از «آفرینش فردیت و ایده‌ی حقوق برابر» هنرمند را به‌سوی انفراد مسیحی سوق بدهد. این انفراد مسیحی، همان تکیه بر ضرورت توجهی است که ریشه در فردگرایی کانتی دارد. نیچه در قطعه‌ی ۱۵۲ کتاب **انسانی بسیار انسانی** می‌نویسد: «و قوی‌ترین اثربخشی‌های هنر که روح را رام می‌کند، کوه‌ها را به‌درافکنده و جانور را به انسان مبدل می‌سازد، یحتمل همان هنر روان‌های زشت باشد» (نیچه، ۱۹۹۶: ۸۲).

این هنر روان‌های زشت، آن سویه‌ای از تنهایی را در بردارد که ریشه‌اش باورهای آیینی ـ عقیدتی است. خلق هنر، یک امر فردی است. هیچ هنرمندی حتی آنان که در کارگاه‌های خلاق گروهی شرکت می‌کنند، نمی‌توانند ادعای این را داشته باشند که ذهن‌هایشان برای خلق چیزی به یکدیگر وصل شده است. عمل خلق، عملی فردیست. «انسانیت من مدام غلبه کردن بر خویش است. اما من تنهایی را نیازمندم، همان بازگشت به خویش، به بهبود، به استنشاق هوای آزاد سبک جاری نیازمندم» (نیچه، ۱۹۷۹: ۴۹).

می‌توان بارقه‌های رفتاری *آنتوان روکانتن*[۴۲]، قهرمان رمان **تهوع** نوشته‌ی *ژان پل سارتر*[۴۳] را در این بند دید. *روکانتن* از برخورد با وجود فی‌نفسه و لغیره دچار تهوع شدید می‌شود؛ درست مانند همین خودگویه‌ی بند ۸ از کتاب **اینک آن انسان**. انسان هنرمند در تقابل با دیگری، وضعش با آن انسانی که *سارتر* در نمایشنامه‌ی **در بسته**[۴۴] مطرح کرده است فرق می‌کند. انسانی که فردیت را درک نکرده است، با انسانی که گرفتار فردیت شده، دو خلوت متفاوت با یکدیگر دارند. انسان فردگرای آفریننده، در پی آزادی خویشتن و سپس تسری آن به دیگران است. این بنیان نظریه‌ی کانت نیز هست. لذتی خارج از قوانین از پیش تعیین شده که در چهارچوب زیبایی بیان می‌شود. «منتها ضرورتی که در یک حکم زیبایی‌شناسی بررسی می‌شود را فقط می‌توان نمونه‌وار خواند. یعنی یک ضرورت موافقت همگان از حکمی که نمونه‌ای از قاعده‌ی کلی تلقی می‌شود که قادر به بیان آن نیستیم» (کانت، ۱۹۸۷: ۸۵).

کانت، قوه‌ی حکم تأملی را قوه‌ای می‌داند که جزئی داده شده‌ای را می‌گیرد که آن جزئی، میل به کلی‌ای دارد که هیچ‌گاه چنین کلی‌ای را فاهمه از پیش تعیین نکرده است. «اگر فقط جزئی داده شده باشد و بناست کلی آن پیدا شود، در این صورت قوه‌ی حاکمه صرفاً تأملی است» (کانت، ۱۳۹۴: ۷۲). سیر رسیدن جزئی به کلی با تکیه بر اصل غایت مندی طبیعت صورت می‌گیرد. «بنابراین اصل قوه‌ی حاکمه که ناظر بر صورت اشیاء طبیعت تحت قوانین تجربی به‌طور کلی است، همان غایت‌مندی طبیعت در کثرت آن است» (کانت، ۱۳۹۴: ۷۴) که توسط همین اصل، تو گویی یک فاهمه‌ی دیگر وحدت را بدان می‌دهد و آنگاه این طبیعت در هم بافته، غایت‌مند می‌شود. غایتی که ما از جزئیات آن به‌صورت شناختی خبردار نیستم و فقط می‌دانیم که هست. تفاوت نگاه اخلاق مدار و زیباشناختی در همین‌جا است. ضرورت توجه به ما با تکیه بر عقل عملی مابعدالطبیعه را اندیشه می‌کند، اما ضرورت لذت با تکیه بر اصل غایت مندی طبیعت، اساس را بر «خویش» می‌گذارد. اکنون می‌توان فهمید که چگونه ضرورت لذت به سمت خود انسان و قوای ذهنی‌اش حرکت می‌کند و به قدرت «خود» می‌رسد، اما ضرورت توجه، در انتظار کمک از آسمان است. ضرورت لذت، با تکیه بر خویش، به سوی تصمیم‌گیری برای خود می‌رود. انسان عصر مدرن، بین دو راهی قرار می‌گیرد. یک سوی آن به سمت الهیات و سوی دیگرش به سوی خویشتن است. اگر خود را انتخاب کند، پشتوانه‌ی الهی را از دست خواهد داد و اگر الهیات را برگزیند، خویش را رها خواهد کرد. این انتخاب اگزیستانس، بنیان اساسی ادبیات عصر بعد از رنسانس است، زیرا هنرمند عصر پس از رنسانس، «خود» را انتخاب کرد و این انتخاب منجر به بزرگ شدن وجه انسانی در نگاه انسانی شد.

«*فدرا*: تو از هیپولیت خوشت نمیاد؟
استروفه: نه؛ قطعاً نه.
فدرا: همه از هیپولیت خوششون میاد.
استروفه: من باهاش دارم زندگی می‌کنم.
فدرا: این‌جا یه خونه‌ی بزرگه!
استروفه: هیپولیت هم یه مرد بزرگه!» (کین، ۱۹۹۶: ۶۶)

قهرمان عصر مدرن با تکیه بر ضرورت لذت، ابتدا خود را به دست آورد و سپس الهیات را از دست داد. «معتقدم که تقدیر و سرنوشتی وجود ندارد» (لرمانتف، ۱۸۸۳: ۱۸۳). *وولیچ* افسر، کمی قبل هم گفته بود: «آقایان، این گفته‌های عبث به چه دردی می‌خورد؟ شما دنبال دلیل قانع‌کننده می‌گردید، پیشنهاد من این است، هر کسی در مورد زندگی خودش آزمایش کند و ببیند که آیا انسان اختیار زندگی خود را دارد یا آنکه فی‌الواقع ساعت مرگ هر کسی از پیش تعیین شده است» (لرمانتف، ۱۸۸۳: ۱۸۳). این دیدگاه، اساس ادبیات در عصر مدرن است. ضرورت لذت دست‌آوردش بدون شک آزادی انسان از بند تقدیر است. خود این آزادی نیز از قدرت به دست می‌آید. اما همین آزادی، فروپاشی نیز به همراه دارد. به تعبیری، انسان در گروی گرفتن حق مالکیت تن و سپس آزادی خویش، به فروپاشی رسید. در این مقطع است که خودکشی، دیگر به دست خویش و برای پایان دادن به «خود» انجام می‌شود. این امر در زمانی رواج پیدا می‌کند که انسان در شکوه به دست آوردن خویش است و به تعبیری دیگر، انسان خوشبخت است. «از این روست که خودکشی در دوره‌هایی رایج است که انسان احساس خوشبختی می‌کند» (موران، ۱۳۹۸: ۶۰). در دوران قرون وسطی، یعنی دوران سلطه‌ی ضرورت توجه بر ضرورت لذت، عنوان خودکشی واژه‌ای بود که تقریباً وجود خارجی نداشت. «طی همین قرن]قرن هجدهم[بود که واژه‌ی خودکشی گسترش یافت و در سال ۱۷۷۹ به لغت‌نامه‌ی فرهنگستان راه یافت» (موران، ۱۳۹۸: ۶۰). از نظر تاریخی، با گسترش فردیت در شروع رنسانس، موج مالکیت انسان بر خویش گسترده شد و تا آن‌جا پیش رفت که پس از گذراندن عصر روشن‌گری فرانسه «موج عظیم رمانتیسم که هنوز هم ما را با خود می‌برد، حتی بیشتر از همیشه اروپا را در بر گرفت و به فردگرایی، منافع و حقوق فرد در برابر حقوق اجتماع برتری داد» (موران، ۱۳۹۸: ۶۳). رنه[۴۵]، قهرمان رمانی به همین اسم، در نجوایی فردگرایانه از دوپاره شدن وجودی خود روبه‌روی خداوند سخن می‌راند. «قلب من خدا را دوست داشت ولی روح من با خدا بیگانه بود» (شاتوبریان، ۱۳۶۳: ۳۷). رنه نیز چنان بسیاری از قهرمان‌های این عصر خودکشی کرد. در حقیقت، کاراکترهای عصر مدرن، توانستند آزادی و مالکیت تن را با پشت سر گذاشتن ضرورت توجه به دست آورند که این یک دستاورد بزرگ برای آنان قلمداد می‌شد، اما فروپاشی اخلاق را نیز به همراه داشت. در روزگار نئوکلاسیسیسم **رومئو و ژولیت**[۴۶] برای ازدواج با یکدیگر جان خویش را از دست دادند اما در عصر مدرن و زمانی که استروفه از فدرا می‌پرسد «چرا با تزه ازدواج کردی؟» فدرا تنها پاسخ می‌دهد: «چیزی یادم نمیاد» (کین، ۱۹۹۶: ۶۸).

این سیر، شرایط را برای پایان دادن به زندگی توسط فدرا فراهم می‌کند. او این بار خودش را می‌کشد؛ نه برای رضای خدایان بلکه برای پایان دادن به زندگی خویش به‌علاوه‌ی گرفتن یک انتقام سخت از هیپولیت به واسطه‌ی پشت پا زدن به احساسات او. در حقیقت این بار مرگ فدرا به قصد انتقام و پایان رنجی است که می‌کشد، نه جلب توجه عنصری قدرت‌مند در آسمان.

«*فدرا*: من عاشقتم.
سکوت.
هیپولیت: چرا؟
فدرا: تو سختی؛ بد اخلاقی؛ غرغرویی؛ تلخی؛ چاقی؛ رو به زوالی؛ فاسدی؛ تمام روز رو می‌مونی توی تخت، تموم شب رو تلویزیون نگاه می‌کنی. وقتی خواب به چشمت میاد، همه‌ی این خونه رو به هم می‌ریزی، بدون اینکه به کسی فکر کنی. تو غرق دردی؛ من تو رو می‌پرستمت.
هیپولیت: زیاد منطقی نیست.
فدرا: عشق، منطقی نیست.
هیپولیت و فدرا به هم در سکوت خیره می‌شوند.
هیپولیت روی خود را به سوی ماشین اسباب بازی و تلویزیون برمی‌گرداند» (کین، ۱۹۹۶: ۷۴).

هیپولیت مدام بی‌توجهی خود را بیش‌تر می‌کند. مدام تحقیرها شدت پیدا می‌کند تا آن‌جا که دیگر فدرا نمی‌تواند حرف خود را به راحتی بیان کند.

«هیپولیت: برو دکتر. من سوزاک دارم.
فدرا: (دهان خود را باز می‌کند، اما هیچ صدایی بیرون نمی‌آید)
هیپولیت: الان ازم نفرت داری؟
فدرا (سعی می‌کند حرفی بزند؛ سکوتی بسیار طولانی. سرانجام...) نه... تو چرا از من متنفری؟
هیپولیت: چون تو از خودت متنفری» (کین، ۱۹۹۶: ۸۰).

قهرمان‌های مدرن دیگر مانند قهرمان‌های کلاسیک به وجد نمی‌آیند. آنان به واسطه‌ی از دست دادن حقیقت، پس از گم شدن خدا دیگر میل ندارند در حکومت خود بر روی زمین به وجد بیایند. زمانی که *استروفه* به هیپولیت می‌گوید که فدرا او را به خیانت متهم کرده، هیپولیت به چنین جوابی اکتفا می‌کند: «اون این کارو کرده؛ چه هیجان‌انگیز» (کین، ۱۹۹۶: ۸۱). این خلسه‌ی مدرن، شرایط را برای «خودکشی» فراهم می‌کند. در شرایطی که «خدای آسمان» گم شده و فقط «خدای زمین» مانده است، فدرا دیگر تکیه‌گاهی جز هیپولیت ندارد.

هیپولیت اوریپید، تکیه‌گاه بزرگی چون *آرتمیس*[۴۷] داشت؛ همین تکیه‌گاه بود که در ابتدا رنج را برای *آفرودیت* به همراه آورد؛ درحالی‌که در عصر قهرمانان مدرن، هیپولیت فقط باید به خودش تکیه کند. حتی زمانی که تزه می‌آید، بی‌آنکه بداند به دختر خویش تجاوز می‌کند و سپس او را می‌کشد.

فدرا، چنان قهرمانان تراژدی یونان باستان، خارج از صحنه خویش را دار می‌زند. اما این بار برخلاف خبرهای مفصل و پر از احساسات پیک در آثار کلاسیک، استروفه بدین شکل خبر خودکشی فدرا را به هیپولیت می‌رساند:

«هیپولیت: چی شد؟
استروفه: خودشو دار زد.
سکوت.
یه یادداشت نوشته و گفته تو بهش تجاوز کردی.
سکوتی طولانی.
هیپولیت: نباید انقدر همه‌چیزو جدی می‌گرفت» (کین، ۱۹۹۶: ۸۵)

همین سادگی در برخورد با مرگ یک نفر، یکی از تاوان‌های حکومت انسان به جای خداوند بر روی زمین است. ضرورتِ لذت، با تکیه بر زیبایی، بی‌آن‌که دیگر ابژه اهمیتی در حکم زیباشناختی داشته باشد، و صرفاً تصور ابژه است که هماهنگی را در یک بازی آزاد فاهمه و خیال منجر به لذت خواهد کرد و این لذت شخصی توسط سوژه، توقع دارد که دیگران با این رای، هم صدا شوند.

«مبنای لذتی از تصور این عین داوری می‌شود، این لذت ضرورتاً قرین با تصور عین مزبور دانسته می‌شود اما نه فقط برای ذهنی که این صورت را ادراک می‌کند بلکه برای هر موجود داوری‌کننده به‌طور کلی» (کانت، ۱۳۹۳: ۸۷).

چنین مبنایی، یک سوی لذت به سبک سارازین را خواهد داشت و یک سوی درد، به سبک فدرا. بنابراین، سویه‌ی لذت توانسته است اساس مالکیت تن را به انسان مدرن بازگرداند و او به واسطه‌ی این قدرت به دست آورده، از طرفی توانست خویش را قهرمان عصر فرض کند و از طرفی، در گرفتاری از خودبیگانگی شدید، به جان خویش پایان دهد. این خودکشی، چه در قواره‌ی سوبژکتیو و چه در قواره‌ی ابژکتیو، منجر بدان شد تا انسان به انزوا برسد. انزوایی که توأمان هم آفرینش و هم انهدام انسانیت را برای او به همراه داشت.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این بحث نشان می‌دهد که ضرورت لذت و ضرورت توجه، به‌عنوان دو بنیان اساسی در نقد سوم، این شرایط را برای پژوهش فراهم می‌کنند که بتوان دو شکل متفاوت از برخورد کاراکترها با «تن» را بررسی کرد. با تکیه بر ضرورت توجه و بنیان‌های مذهبی، می‌توان نتیجه گرفت که قهرمانان عصر کلاسیک یونان با تکیه بر تقدیر خدایان و برای جلب رضایت آنان دست به تن‌کشی خود زده‌اند. این بنیان فکری در **هیپولیت** *اوریپید* کاملاً دیده می‌شود. *فدرا* در این نمایش‌نامه خود را می‌کشد زیرا *آفرودیت* به‌دلیل کینه‌ای که از *هیپولیت* دارد، چنین مقدر کرده است. *هیپولیت* نیز با ارابه به زمین کشیده می‌شود زیرا باز هم *آفرودیت* چنین مقدر کرده است. این نوع نگاه، تکیه‌گاهی جز خدایان ندارد. اساس و تبلور این شکل از جهان‌بینی ما را به سوی نظریه‌ی ضرورت توجه می‌کشاند و به واسطه‌ی آن می‌توانیم تایید کنیم که انسان در عصر کلاسیک به چیزی جز آنچه خدایان می‌خواسته‌اند نمی‌توانسته عمل کند؛ گرچه نباید این نکته را فراموش کرد که انسان آن دوره به واسطه‌ی همین بنیان اعتقادی همیشه حقیقت را در دستان خویش داشته است.

ضرورت لذت، پس از گرفتن حق مالکیت تن از خدا (یا خدایان) به واسطه‌ی جدالی حدوداً هزار و پانصد ساله روی می‌دهد. انسان عصر مدرن که اکنون بی‌وجود خدا حاکمیت تن را در دست دارد، این بار باز هم به سوی مرگ خویش می‌رود، با این تفاوت که این مرگ، پایان زندگی او محسوب می‌شود، نه زندگی مجدد در جهان **تارتاروس**. **فدرای** *سارا کین*، خودش را چنان فدرای هیپولیت می‌کشد اما نه از آن روی که تقدیر خدایان است، بلکه بدین‌سبب که بتواند انتقام تحقیرهای بی‌انتهای *هیپولیت* را از او باز پس گیرد؛ حتی اگر جان خویش را بدین‌وسیله از کف بدهد. خودکشی، در نمایش‌نامه عشق فدرا، برای یک خودنمایی صرف نیست؛ یک عمل سرتاسر بی‌پشتوانه است که می‌توان آن را آخرین تلاش قهرمان عصر مدرن دانست؛ گرچه رویکرد آن زیبایی‌شناسانه باشد. این خودکشی روبه‌روی تن‌کشی *هیپولیت* کلاسیک، یک دستاورد دارد و یک تاوان. دستاورد آن، قدرت و مالکیتی است که توسط انسان اداره می‌شود؛ تاوانش، فروپاشی درون است. درونی که پیش از آن با حقیقت پر شده بود و اکنون به واسطه‌ی مرگ خدا–خدایان از حقیقت خالی مانده است.

منابع

ـ اوریپید. (۱۳۵۹) **هلن ـ هیپولیت ـ آلسست ـ ایون**، ترجمه‌ی محمد سعیدی، بنگاه نشر و ترجمه، تهران.

ـ شاتوبریان، فرانسوان رنه. (۱۳۶۳) **رنه و آتالا**، ترجمه‌ی عنایت‌الله شکیباپور، نشر فرخی، تهران.

ـ کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۳) **نقد قوه‌ی حکم**، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران.

ـ موران، پل. (۱۳۹۷) **هنر مردن**، ترجمه‌ی اصغر نوری، نشر مرکز، تهران.

- Baudelaire, Charles (2010), *The Flowers of Evil and Paris Spleen*: Selected Poems, trans. Wallace Fowlie, Mineola N.Y.: Dover Publications Inc.

- Camus, Albert (1955) *The Myth of Sisyphus And Other Essays*, trans. Justin O'Brien, Vintage Press.

- Euripides (1958) *Three Great Plays of Euripides,* trans. Rex Warner, The New American Library.

- Euripides (1902) *Euripides,* trans. Gilbert Murray, New York Longmans, Green.

- Gagnier, Regenia (1991), *Subjectivities a History of Self-Representation in Britain*, 1832-1920, Oxford University Press.

- Hall. Donald. E (2004) *Subjectivity*, New York: Routledge Press.

- Ibsen, Henrik (2005) *Hedda Gabler,* trans. Edmund Grosse and William Archer, Webster Press.

- Kane, Sarah (1996), *Blasted and Phaedra's Love,* Heinemann educational books.

- Kant, Immanuel (1987), *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company Inc.

- Kalar, Brent (2006), *The demands of taste in Kant's aesthetics*, Continuum International Publishing Group.

- Lermontov, Mikhail (1883) *A Hero of Our Time,* trans. Martin Parker, Foreign Language Publishing House, Moscow.

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1979) *Ecce homo*, trans. R. J. Hollingdale, Penguin Books,1979.

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1996) *Human All too Human*, trans. R. J. Hollingdale, New York: Cambridge University Press.

- Plato (1871) *Symposium*, trans. Benjamin Jowett, Project Gutenberg.

- Rogerson, Kenneth. F. (1982) *The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetic*, in The journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.4, No.3 (Spring 1982), pp.301-308.

- Schaeffer, Jean Marie (2000), *Art of Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, trans. Steven Rendall, Princeton University Press.

- Shakespeare, William (2007), *Hamlet*, New York: Barnes & Nobel Press.

- Shakespeare, William (1914), *Macbeth*, Philadelphia: The John C. Winston company.

- Sophocles (2014), *The Theban Plays*, trans. Peter. J. Ahrensdorf and Thomas L. Pangle, Conrell University Press.

- T. Z. Lavin (1984), *From Socrates to Sartre*: the Philosophic Quest, Bantam Books.

- Yalom, Irvin (2005) *The Schopenhauer Cure*, Harper Collins Pres

پی‌نوشت

1- Jean Marie Schaeffer
2- Paul Morand
3- Judge Brack
4- Hedda Gabler
5- Alcestis
6- Oedipus
7- Kassandra
8- Hecuba
9- Medea
10- Martin Heidegger
11- Jocasta
12- Haemon
13- Creon
14- Antigone
15- Phaedra
16- Individualism
17- Halvard Solness
18- Willy Loman
19- Arthur Miller
20- Sarah Kane
21- Suicide
22- Albert Camus
23- Age of Enlightenment
24- Immanuel Kant
25- Brent Kalar
26- Hippolytus
27- Phaedra’s Love
28- Alienation
29- Colonus
30- Eteocles
31- Aphrodite
32- Poseidon
33- Plato
34- Theseus
35- Strophe
36- Electra
37- Sarrasine
38- Honoré de Balzac

39- Zambi nella
40- Philip Slate
41- Friedrich Nietzsche
42- Antoine Ro Quentin
43- Jean-Paul Sartre
44- Huis clos
45- Rene
46- Romeo and Juliet
47- Artemis

تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست) در فضاهای شهری و روستایی به‌مثابه‌ی ابزاری برای توسعه پایدار

نرگس یزدی
پوریا سمندری (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۲۵

تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست) در فضاهای شهری و روستایی به‌مثابه‌ی ابزاری برای توسعه پایدار

نرگس یزدی
مربی دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

پوریا سمندری
کارشناس ارشد کارگردانی نمایش، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی کارشناسی ارشد آقای پوریا سمندری با عنوان «تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست) در فضاهای شهری و روستایی به‌مثابه ابزاری برای توسعه پایدار» در رشته‌ی کارگردانی نمایش، دانشکده پردیس بین‌المللی فارابی کرج، دانشگاه هنر تهران با راهنمایی خانم نرگس یزدی است.

چکیده

از مهم‌ترین معضلات قرن بیست و یکم، معضلات زیست‌محیطی و هویتی است. معضلات زیست‌محیطی مانند گرمایش زمین، مصرف بی‌رویه‌ی پلاستیک، عدم توجه به ساختمان‌سازی براساس اصول معماری سبز، دفع نادرست زباله، بیابان زایی، جنگل زدایی، آلودگی آب‌های شیرین و غیره. علاوه بر آن، انسان‌ها از مسئله‌ای عمیق‌تر از استثمار، یعنی از عدم تعلق به هویت جمعی رنج می‌برند، مانند فراموشی هویت محله، عدم توجه به فرهنگ صلح و پرورش هوش محیط‌زیستی. در این پژوهش سعی می‌شود با ارائه‌ی شیوه‌های اجرایی تئاتر سبز در فضاهای شهری و روستایی، در نهایت راهکارهای عملی به‌دست آید. ضرورت مقاله حاضر، بهبود آگاهی شهروندان از حقایق محیط‌زیستی در اکوسیستم‌های مختلف است که به‌وسیله‌ی تئاتر سبز بررسی و اجرایی می‌شود. اجرای تئاتر سبز هم در فضای شهر (سالن‌های نمایش) و هم در فضای روستا (با استفاده از آیین‌های بومی) بر شناخت عمیق‌تر هویت محلی و بومی تاکید دارد. در این پژوهش با استفاده از مفاهیم و شیوه‌های اجرایی تئاتر سبز و تکنیک‌های تئاتر کابردی، به گسترش آگاهی نسبت به هویت محله، اخلاق زیستی، هوش محیط‌زیستی و تفکر سبز بودگی در اکوسیستم فرهنگی کمک می‌شود. تئاتر سبز با هدف اصلاح برخوردهای بوم‌شناسانه، افزایش هوش محیط‌زیستی، اخلاق زیستی و فرهنگ صلح در اجتماعات مردمی (شهروندان و مسئولین) اجرا می‌شود تا گام‌هایی همه جانبه، استوار و مانا در جهت فرهنگ صلح، توسعه انسانی، توسعه روستایی و توسعه پایدار برداشته شود.

واژگان کلیدی: تئاتر سبز، محیط‌زیست، هوش محیط‌زیستی، اخلاق زیستی، فرهنگ صلح، توسعه پایدار

درآمد

از زمانی که انسان با جهان و محیط طبیعی مواجه شد و از عظمت دنیای پیرامون خود دچار حیرت شد، تئاتر متولد شد. انسان به‌وسیله‌ی تئاتر و افسانه می‌توانست تصاویر خود از جهان و محیط طبیعی را منعکس کند. تئاتر هزاران سال است که همراه ماست و با تاثیرپذیری از آیین، اسطوره و افسانه که هر دو برخاسته از فرهنگ بشری و برخورد با محیط طبیعی و جهان پیرامون هستند، جایگاه ویژه‌ای میان انواع گوناگون هنرها کسب کرده است. تئاتر و هنر نمایشی به راهی بدل شده است برای باز اندیشیدن به مسائلی چون دنیا، جایگاه انسان، جنگ، زبان، هنرهای زیبا، فرهنگ، طبیعت و آموزش انسانی. تئاتر همه جا هست. از آیین‌ها و مناسک دولتی تا تشریفاتی در صحن دادگاه، از صحنه‌های ورزشی در استادیوم تا میدان جنگ. تئاتر از دل جامعه متولد می‌شود، از جریان‌های فکری، اجتماعی و حتی اقتصادی تاثیر می‌پذیرد و بر آن‌ها تاثیر می‌گذارد. زمانی که از تاثیرگذاری اثر نمایشی بر فرهنگ انسانی سخن می‌گوییم، کارکرد اجتماعی و کاربردی نمایش را پررنگ‌تر می‌کنیم. در این پژوهش سعی شده با نگاهی به وجه کاربردی نمایش، ابعاد اجتماعی، فرهنگی، آموزشی این پدیده‌ی فرهنگی وسیع‌تر بررسی شود. «از بعد سیاسی اجتماعی، تئاتر نیز همچون دیگر پدیده‌های انسانی از آغاز پیدایش خود، خواه ناخواه یا در کار حفظ وضع موجود بوده و تغییر را به تاخیر انداخته است و یا جانبدار اصلاح بوده و تغییر را تسریع بخشیده است» (*علی ظفرقهرمانی‌نژاد*، ۱۳۹۶). حوزه‌ی مورد بحث در این پژوهش، برخوردهای نامناسب جامعه انسانی با محیط‌زیست، منابع طبیعی و جهان پیرامون است. حوزه‌ای که به ندرت در حوزه‌ی فرهنگ و به‌ویژه تئاتر مورد توجه بوده است.

مواردی که در تئاتر سبز مورد توجه قرار می‌گیرد مفاهیمی زیست‌محیطی مانند توسعه روستایی، انفجار جمعیت، اختصاص نیافتن محیط‌های فرهنگی مناسب برای تمام اقشار جامعه شهری و روستایی، آلودگی هوا، مدیریت غلط در ساماندهی آب‌های شیرین، شیوه‌ی غلط دفع زباله، الگوی مصرف افسار گسیخته‌ی پلاستیک، گازهای گلخانه‌ای، استفاده از انرژی‌های پایدار به جای استفاده از سوخت‌های فسیلی، گرمایش زمین و زمینه‌های مرتبط با آن‌هاست. از همین رو سعی می‌کنیم در تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست) با کمک تکنیک‌های تئاتر کاربردی به شکل جامع‌تر به این موضوعات بپردازیم. تئاترسبز (تئاتر محیط‌زیست) در فضاهای شهری و روستایی سعی می‌کند با تاکید بر هویت محله و ویژگی‌های بوم‌شناختی محل، به سمت اخلاق زیستی، توسعه‌ی انسانی، توسعه‌ی فرهنگی و توسعه‌ی پایدار گام بردارد. پژوهش حاضر قصد دارد به بررسی تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست) بپردازد. این رویکرد نمایشی، شاخه‌ای از تئاتر کاربردی است. از این منظر در تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست)، موضوعات صلح، هوش محیط‌زیستی، اخلاق زیستی و دوستی با طبیعت به شکل نمایشی و با بهره‌گیری از آیین‌های سنتی محلی در فضای روستایی و راهکارهایی مانند شیوه زندگی پایدار در فضای شهری مورد بررسی قرار می‌گیرد. این رویکرد ابعاد مختلف اجتماعی، فرهنگی، روان‌شناسی، بوم‌شناسی و جغرافیایی دارد که متناسب با فضاهای شهری و روستایی انتخاب می‌شود. در سوی دیگر وسایل صحنه، مواد گریم، لباس تمرین، مکان تمرین، تمرین‌های انجام شده و... برای بازیگران و تمام عوامل اجرایی و تیم تولید به‌عنوان یک شیوه‌ای از رفتار، مورد نظر واقع می‌شود. در این پژوهش سعی می‌شود با استفاده از تئاتر سبز (تئاترمحیط‌زیست) به‌عنوان یک نهاد فرهنگی و رسانه‌ی تربیتی، از بستر تحلیل‌های روزآمد در زمینه اکودراماتورژی، منطبق بر نیازهای روز، راهکارها و روش‌هایی ارائه شود تا از این طریق تولیدات نمایشی بر این شیوه

استوار باشد. در این مسیر نمایش‌ها و پرفرمنس[1]ها با تفسیرهای اکودراماتورژی در ارتباط با فرهنگ صلح و اخلاق زیستی، همنشین می‌شود تا در فضاهای شهری و روستایی از طریق تئاتر سبز به اجرا برسد.

ضرورت پژوهش حاضر در مقطع کنونی از آن روی بیشتر می‌شود که موضوعات و مفاهیم کلان مرتبط با مسائل محیط‌زیست مانند توسعه روستایی، انفجار جمعیت، اختصاص نیافتن محیط‌های فرهنگی مناسب برای تمام اقشار جامعه‌ی شهری و روستایی، گونه‌های حیوانی در معرض انقراض، خطر نابودی گونه‌های گیاهی، آلودگی هوا، مدیریت غلط در ساماندهی آب شیرین، الگوی مصرف افسار گسیخته، مصرف بی‌رویه پلاستیک، بحران گرمایش زمین، گازهای گلخانه‌ای و... باعث ایجاد بسیاری از خطرهای اخلاقی، انسانی و فرهنگی مانند فقر اقتصادی، فقر فرهنگی، اختلاف طبقاتی، افزایش بزهکاری، تروریسم و افزایش خشم در جامعه شده است.

اهداف تحقیق تبیین تئاتر سبز، بررسی تاثیر تئاتر سبز در فضاهای شهری و روستایی بر نهادینه کردن فرهنگ صلح، اخلاق زیستی و توسعه پایدار است. همچنین بررسی امکان بهره‌گیری از تئاتر سبز در نظام آموزش و پرورش برای نهادینه کردن فرهنگ صلح و اخلاق زیستی در جهت توسعه پایدار.

فرضیه پژوهش: با توجه به مفهوم توسعه پایدار به‌عنوان پدیده‌ای مدرن، تمام انسان‌های یک جامعه باید به یک اندازه در ابعاد مختلف زندگی خود به شکل هوشمندانه به آن توجه داشته باشند. به همان اندازه که مسئولان و تصمیم گیران و صاحبان صنایع بزرگ در نهادینه کردن مفایم توسعه پایدار مانند: توجه به منابع محیط‌زیست، اخلاق زیستی و... تأثیر دارند، تک تک شهروندان نیز به همین اندازه تاثیرگذار هستند. از منظر پژوهشگر، رویکردی اکودراماتورورژی به روایت‌ها و قصه‌های آیینی و نمایش‌های محلی می‌تواند راهی پایدار باشد تا از طریق آن به شیوه‌های توجه به محیط‌زیست و در نهایت توسعه پایدار دست پیدا کرد.

روش مورد استفاده در این پژوهش، توصیفی، تحلیلی است. برای دستیابی به اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای، مقالات و سایت‌های معتبر فارسی و انگیسی بهره برده شده است. در مواردی که از فضاهای شهری و روستایی استنادی آورده می‌شود علاوه بر کتاب‌ها و مقالات و سایت‌های مرتبط، از مشاهدات و تجربیات میدانی نیز استفاده شده است.

پیشینه پژوهش:

با بررسی منابع کتابخانه‌ای و سایت‌های معتبر، عناوین زیر، قدم‌های مهم و تاثیرگذاری در مسیر پژوهش حاضر برداشته اند:

-*فروتن، پیام؛ اسعدزاده، راضیه*: (۱۳۹۶). «**راهکارهایی برای طراحی و اجرای کارگاه سبز ساخت دکور تئاتر و سینما؛ از مفاهیم اولیه توسعه پایدار تا مولفه‌های زیست‌محیطی سنتی ایران**» از مقالات چاپ شده در فصل‌نامه علمی پژوهشی تئاتر. این مقاله به مشکلات محیط‌زیستی‌ای می‌پردازد که به‌واسطه‌ی کارگاه‌های ساخت دکور برای تولیدات سینمایی و تئاتری ایجاد می‌شود. این پژوهش علاوه بر ارائه راه کارهایی برای ساخت دکورهای سینمایی و تئاتری براساس معماری سنتی ایرانی و متناسب با پتانسیل‌های محیطی، به اهمیت ابعاد فرهنگی مفهوم توسعه پایدار می‌پردازد.

- *زارع کوهی، داوود*: (۱۳۹۶). «**کاربرد نظریه‌های تئاتر پداگوژیک در طرح مسائل زیست‌محیطی برای تئاتر کودک و نوجوان**» پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنرپردیس

بین‌المللی فارابی. در این پایان‌نامه از منظر تئاتر پداگوژی مسائل محیط‌زیستی برای کودک و نوجوان مطرح می‌شود، از روش‌هایی مانند قصه‌گویی و بازی‌های خلاق و ... کمک می‌گیرد تا کودکان بتوانند خود را در مقابل مسائل محیط‌زیستی آینده تربیت کنند.

ـ *حقیقی، علی محمد* (۱۳۸۸). مقاله‌ای با عنوان «**بررسی نقش فرهنگ در توسعه پایدار؛ تحلیل موردی فرهنگ ایران**» که در ماهنامه مهندسی فرهنگی به چاپ رسیده است به درستی به مفهوم توسعه پایدار می‌پردازد . آن را از یک طرف انسانی و از طرف دیگر محیط‌زیستی می‌داند. در این مقاله نقش فرهنگ‌های بومی در توسعه پایدار بررسی می‌شود.

ـ *رفعتی فرد، علیرضا*: (۷۷–۷۶). «**نقش و تاثیر تئاتر در توسعه‌ی روستایی**» پایان‌نامه کارشناسی ارشد. در این پایان‌نامه با بررسی موردی و تعیین جامعه‌ی هدف (جامعه روستایی) و مطالعه‌ی میدانی، تئاتر از آن روی که رسانه دیداری شنیداری است مورد پژوهش قرار گرفته است. در این شیوه، تئاتر در این جغرافیا می‌تواند به‌عنوان تنها رسانه‌ی موجود عمل کند و قشرروستایی را با مفاهیم اجتماعی آشنا کند. کاربرد آموزشی و رسانه بودن تئاتر در این پژوهش مورد توجه بوده است.

ـ *دهقان، سمانه*: (۱۳۹۵). «**طراحی مرکز تئاتر شهر شیراز با رویکرد پایداری اکولوژیک**» پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته‌ی معماری در دانشگاه آزاد واحد مرودشت. در این پایان‌نامه با آوردن مثال‌هایی از سالن‌های نمایش در کشورهای مختلف و الگوهای ارائه شده، طراحی یک سالن نمایش در شیراز به‌عنوان مکان فرهنگی با رعایت اصول اکولوژیک و اقلیم آن منطقه با استفاده از اصول توسعه پایدار و معماری سبز طراحی ساختمان استاندارد تئاتری در آن منطقه را ارائه می‌دهد.

۱ـ تئاتر سبز (تئاتر محیط‌زیست)

دوگانگی مفهومی که میان «طبیعت» و «فرهنگ» تمایز ایجاد می‌کند، در سال‌های اخیر شدت گرفته است. فجایع عظیم بوم‌شناختی نظیر طوفان **کاترینا** (۲۰۰۵) و **ایرنه** (۲۰۱۱)، نشت نفتی در **خلیج** (۲۰۱۰)، سیل تخریب‌کننده در **پاکستان** (۲۰۱۰)، خشک‌سالی شدید در جنوب غربی **ایالات‌متحده** (۲۰۱۱) و قحطی در **سومالی** (۲۰۱۱) در کنار موارد بسیار دیگر، موجب بروز بحث‌های اختلافی در زمینه‌ی اولویت دادن به موضوع «خسارات محیط‌زیستی» یا «خسارات انسانی» شده است. برای کسانی که در مشکلات بزرگ زیست‌محیطی هستند و با معضل فوری مرگ و زندگی دست و پنجه نرم می‌کنند، تغییرات اقلیمی شاید دغدغه‌ای بسیار دور از ذهن باشد، اما این تغییرات در نهایت می‌توانند زاغه‌های بمبئی را غیر قابل سکونت کنند و موجب هجوم امواج عظیم جدیدی از پناهندگان از سوی مدیترانه شوند و بهزیستی را با بحران جهانی مواجه کنند. این مسئله نشان داده است که مردم درباره بحران‌های زیست‌محیطی شناخت کافی ندارند و نیازمند افزایش شناخت و آگاهی درباب تفکرات محیط‌زیستی (تفکر سبز بودگی[۲]) هستند. یکی از ابزارهای اصلی در شکل‌گیری و تغییر در ارزش‌ها و رفتارهای انسانی، هنر است. هنر به شکل سنتی، اسطوره‌ای و افسانه‌ای رابطه‌ای متقابل با طبیعت داشته است. آنکه نابودی بوم‌شناختی، نقش مؤثری در تحولات سیاسی و اجتماعی در قرن آتی خواهد داشت و این تغییرات به شکل پیش‌بینی‌ناپذیر و غیرقابل تصوری بر جوامع و فرهنگ‌های انسانی تأثیرگذار خواهد بود یک حقیقت است؛ به‌گونه‌ای که این نگرانی‌ها امروزه به شکل سنتی تبدیل به موضوع اصلی بسیاری از هنرها شده است، اما در زمینه‌ی تئاتر و نمایش این ارتباط بسیار کم رنگ است زیرا در نخستین دهه از قرن بیست و یکم، بوم‌شناسی

و محیط‌زیست نه تنها در تئاتر غرب پرداخته و ارائه نشده‌اند، بلکه در مطالعات دانشگاهی هنر اجرا و تئاتر نیز تئوریزه نشده‌اند. به‌نظر می‌رسد پرداختن و ارائه‌ی «جهانی فراتر از انسان» در اجرا نیازمند گسترده‌تر کردن مطالعات اکودراماتورژی[۳] در این زمینه است و همچنین می‌توانیم از ابزارهای طبیعت و تکنیک‌های تئاترهای کاربردی در کنار یکدیگر استفاده کنیم. در تئاتر کاربردی نمی‌توانیم از ساختن جامعه‌ای بهتر سخن به میان بیاوریم، تا زمانی که فضای عمومی شهر برخلاف آن قد علم کرده است! در همان فضایی که تئاتر در حال تولید است، با سیستم معماری ساختمانی و شهرسازی، اتلاف آب شیرین، گرمایش زمین، آلودگی هوا، گازهای گل خانه‌ای و هزاران مشکل زیست‌محیطی مواجه هستیم که نسل حاضر را با خطرات بزرگی مواجه کرده است و که اگر قدمی در بهبودی وضع موجود برداشته نشود، نسل‌های آینده تاوان سنگین‌تری از ما خواهند پرداخت! نگارنده این شیوه را که در آن به این معضلات پرداخته می‌شود، تئاتر محیط‌زیست (تئاتر سبز) می‌نامد. (نگارنده از این پس برای ایجاد وحدت در گفتمان پژوهش از «تئاتر سبز» استفاده خواهد کرد.)

۲ـ شیوه‌های مختلف اجرایی تئاتر سبز

«تئاتر سبز صحنه‌ای»[۴]در سالن اجرا می‌شود. موضوع نمایش مرتبط با زیست بوم و محیط‌زیست است. از نظر متن و تحلیل بر مبنای اصول و مباحث اکودراماتورژی، اکودراماتورژی تاریخی[۵]، اکوسیستم فرهنگی[۶]، زیست‌محیطی و فرهنگی مطرح می‌کند تا تماشاگر منفعل را به تصمیم‌گیری و انجام کنش تشویق کند؛ نمایشی که با تاثیرگذاری بر تماشاگر، به پرسشگری تماشاگر نسبت به اقدامات زیست‌محیطی خود منجر شود. گروه اجراکننده و عوامل نمایش: گروه اجرایی در مسیر تمرین‌ها درباره‌ی موضوعاتی که مربوط به هویت محلی و فرهنگ زیستی است، مباحثه می‌کنند و به فهم مشترک می‌رسند.

در جریان تمرین‌های «تئاتر سبز صحنه‌ای» یکی از اهداف این است که قدرت تحلیل و مباحثه افراد گروه بالا برود. این مباحث درباره‌ی نقش انسان در محیط‌زیست، معضلات بوم‌شناسی، حق بر توسعه پایدار، هوش محیط‌زیستی[۷]، نقد بوم‌شناسی[۸] و اکودراماتورژی است. سالن اجرایی که در آن تئاتر سبز صحنه‌ای اجرا می‌شود، بهتر است متناسب با مفهوم نمایش انتخاب شود. نمونه‌ای از این تئاتر سبز صحنه‌ای «**تئاتر سیبون**»[۹] در اتریش استکه در زبان آلمانی معنی «صحنه روی آب» می‌دهد و این وجه تسمیه به‌دلیل صحنه شناور این تئاتر بر روی آب است. این تئاتر نخستین بار در سال ۱۹۵۰ بنا شد. مهم‌ترین ویژگی آن دکورهای عظیم است که همگی بر روی آب نصب می‌شوند.

تصویر شماره ۱ـ تئاتر سیبون در اتریش (نمونه‌ای از تئاتر سبز صحنه‌ای)

«**تئاتر میناک**»[10] در **پورت‌کورنو** انگلستان؛ به هنگام تماشای تئاتر در این مکان می‌توانید از تماشای مناظر نفس‌گیر نیز لذت ببرید. البته در این مکان هنگام تماشای تئاتر مجبور هستید بر روی نیمکت‌های چوبی بنشینید و حتی در صورت بارش باران خیس خواهید شد با این وجود تماشای منظره زیبای **ساحل پرتکورنو**[11] خالی از لطف نیست.

تصویر شماره ۲ـ تئاتر میناک در پورت کورنو انگلستان (نمونه‌ای از تئاتر سبز صحنه‌ای)

«تئاتر سبز بیرونی»[۱۲] نمایشی است که در روستاها و شهرها، بیرون از سالن‌های نمایش اجرا می‌شود. در این شیوه از اجرا از آیین‌های محلی و عروسک‌های بومی استفاده می‌شود. پیوند بین تئاتر سبز و مخاطب در این شکل اجراها، آیین‌های بومی است. موضوعاتی مانند بهبود شرایط زیست‌محیطی، رابطه با زیست بوم، آگاهی شهروندان از حق بر توسعه پایدار، تولید زباله، شیوه‌های دسترسی به آب شیرین، روش‌های جاده‌سازی صحیح در کنار رودخانه‌ها، روش‌های ساخت ساختمان بر مبنای معماری سبز[۱۳]، فرهنگ صلح[۱۴]، تنوع زیستی و... که در محیط‌های مختلفی مانند بازارچه‌ها، کوچه‌ها، خیابان‌ها، کاروان سراها و... طراحی و اجرا می‌شود.

یکی از اجراهای تئاتر بیرونی، از گروه‌های تئاتر سرکوب شدگان که در حال حاضر دیگر فعالیتی ندارد، گروه **کاشیاس**[۱۵] است. اعضای جنبش محله، هسته‌ای معروف به «زباله دان کاشیاس» تشکیل دادند تا به معضلات مربوط به انباشت زباله بپردازند (*بوال*، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

گروه حمایت از حیوانات[۱۶] نیز یکی از گروه‌های تئاتر سرکوب شدگان است که در حاضر فعالیتی ندارد،اعضای گروه‌های مختلف که برای حمایت از حیوانات مبارزه می‌کردند، از تکنیک‌های تئاتر اجتماع بنیاد[۱۷]به‌عنوان یکی از ابزارهای خود بهره گرفتند. آنان نمایشی را در مورد حیوانات خانگی در مناطق مسکونی به اجرا گذاشتند (*بوال*، ۱۳۸۹: ۱۸۵).

۳ـ عناصر اصلی در اجرای تئاتر سبز

آنچه برای اجراکنندگان تئاتر سبز اهمیت دارد آن است که اجرا در هر محیطی، مانند یک پروژه‌ی تحقیقاتی، نیاز به یک دوره‌ی پژوهشی دارد. چهار رکن اصلی در اجرا، پیشرفت و توسعه در تئاتر سبز: مرحله‌ی پژوهش و مرحله‌ی آموزش و تولید است. در همین راستا در جهت نهادینه کردن اندیشه‌ی تئاتر سبز، شیوه‌های اجرایی متناسب طراحی می‌شود. یافتن راه‌های مناسب برای ارائه‌ی اجرای تئاتر سبز به شکل زیر پیشنهاد می‌شود:

الف) مرحله‌ی «پژوهش تئاتر سبز»

تاریخچه‌ی شکل‌گیری محله (فرهنگ و هویت محله) در تئاتر سبز، به شکل پژوهش‌های میدانی و کتابخانه‌ای انجام می‌گیرد. این شیوه‌ی پژوهش باعث شناخت هرچه عمیق‌تر جامعه‌ی هدف و مشارکت‌کنندگان محلی می‌شود. شناخت عناصر اصلی محیط‌زیست در محله و روابط تاریخی، اجتماعی بومیان با محیط‌زیست، نقش تعیین‌کننده‌ای در مشخص کردن جامعه‌ی هدف در اجرای تئاتر سبز دارد. اینکه تئاتر سبز برای کدام قشر، کدام منطقه، کدام محدوده‌ی سنی و... اجرا شود و یافتن بهترین شیوه‌های اجرایی تئاتر سبز، با موضوعات بومی و محلی با مشارکت ساکنین از مهم‌ترین اهداف این شیوه است که براساس پژوهش در محل انجام می‌شود. این شیوه‌ی مطالعه بر تئوری بیوفلیا[۱۸] نیز همخوانی دارد که معتقد است نسل بشر تمایل ذاتی به پیوند با طبیعت دارد. در زندگی شهری و بعضی روستاها، برخی از این تمایلات به باد فراموشی سپرده شده است. «کسانی که توانستند بوی آب را حس کنند، گیاهان را بیابند، حیوانات را تعقیب کنند و پناهگاه‌های امن را شناسایی کنند، از مزایای بقا لذت بردند. تئوری بیوفیلیا معتقد است نسل بشر تمایل ذاتی به پیوند با طبیعت دارد» (*Kellert& Wilson*, 1993). این پیوند با حیوانات و گیاهان تا اجسام بی‌جان مثل جویبارها، ساحل و باد برقرار است. این نظریه بیان می‌کند مردم با افزایش خستگی ناشی از تمرکز و دقت زیاد دچار کمبود حافظه، ناتوانی در تمرکز و بی‌صبری و آشفتگی در روابطشان می‌شوند. بنابراین تماس با طبیعت با

تجدید توجه و تقویت نظام‌شناختی می‌تواند این پیامدها را ترمیم کند. فرایندی که با عنوان «احیا توجه» شناخته می‌شود. تحقیقات زیادی با حمایت از این نظریه، تماس با طبیعت را با افزایش توجه، عملکردشناختی و انجام کار مرتبط دانسته‌اند. مثلا مطالعه‌ای روی تعدادی از دانش‌آموزان داوطلب نشان داد پیاده‌روی در طبیعت باعث افزایش قابل توجه عملکردشناختی که بازتاب توجه مستقیم است می‌شود، درحالی‌که پیاده‌روی در محیط پر تراکم شهری چنین نتیجه‌ای ندارد.

ب) مرحله‌ی «پرورش و تولید تئاتر سبز»

۱) بازی‌های نمایشی و تمرین در طبیعت
۲) آیین‌های بومی و عروسک‌های محلی
۳) نقش عنصر خیال در تئاتر سبز
۴) پرورش تسهیلگران بومی
۵) بهبود آگاهی شهروندان از حق بر توسعه پایدار

۱ـ بازی‌های نمایشی و تمرین در طبیعت

انسان‌ها توانایی‌های منحصربه‌فرد دارند. در وهله‌ی اول برای شناخت توانایی‌های طبیعی و منحصربه‌فرد انسان و یافتن مسیر کشف آن و شناخت طریقه‌ی به شکوفایی رساندن آن، راهی طولانی و صعب‌العبور در پیش داریم. در این راه نیاز است سیستم آموزش و پرورش عمومی کشور و نگرش به کودکان و نوجوانان بازنگری شود. با توسل به آنچه که *پائولو فریره* با عنوان «آموزش گفت‌وگویی» مطرح کرده است، سعی می‌کنیم نگرش به آموزش و تربیت را در تعریف راستین خود به سویی سوق دهیم که معلم به جای «انتقال دانش»، به‌عنوان تسهیلگر، دست به «روشنگری» بزند. در این تفکر که براساس تحقیقات *فروبل* و ایده‌ی *سادبری ولی*[19] توسط *دنیل گرینبرگ*[20] مطرح شده بود، اولین بار با «مدارس با ایده‌ی طبیعی» مواجه شدیم.

آندره ژید[21]: «برای من خواندن اینکه شن‌های ساحل نرم است، کافی نیست؛ من می‌خواهم پاهای برهنه‌ام آن را حس کند.» با استفاده از مفهومی که در گفته‌ی *آندره ژید* نهفته است، پژوهش‌های مربوطه نشان می‌دهد که این مدرسه‌ها در پرورش اتکابه‌نفس، اعتماد و بهبود حال بچه‌ها موثر بوده‌اند. تاثیر آن‌ها در مورد بعضی از بچه‌ها چشم گیر بوده است. *نایت*[22] گزارش می‌کند کودک چهارساله‌ی نگرانی که به هنگام ورود به این مدرسه حتی از حفظ تعادل روی تنه درخت نیز می‌ترسید، در هفته دهم با اعتماد روی یک تنه‌ی افتاده، می‌دویده تا به درخت برسد و از آن بالا برود. همچنین او کودکی با اختلال در کلام را دید که صدا و اعتماد خود را در ابراز مهارت فوق‌العاده هنگام قصه گویی جنگل، بازیافت.

«*فردریش فروبل*[23] به مرحله‌ای از روزگار اطفال پرداخت که تا زمان او چندان مورد توجه نبود و آن مرحله از ۳ تا ۶ سالگی است. او مدرسه‌ای را تاسیس کرد که باغ کودکان یا کودکستان نامید، برنامه‌ی آن را انواع بازی، سرود، موسیقی و ساختن بناهای کوچک و آسان قرار داد. او در تجربیات خود سه اصل مهم همکاری، آفرینش و خواست کودک را به‌کار برد. فروبل برای نخستین بار به برپا کردن باغ کودکان یا کودکستان می‌پردازد و با این نامگذاری این نکته را می‌رساند که کودکان مانند نهال‌هایی هستند که طبیعت نیروی حیاتی و رشد و تحول را درون آن‌ها نهاده است و این نیروها به‌طور طبیعی و با پیمودن مراحل طبیعی جلوه‌گر می‌شوند. از این رو تربیت باید به نیروهای نهفته‌ی کودک اجازه‌ی شگفتن بدهد، یعنی واگذارنده باشد»

(*وهاب‌زاده*، ع، ۱۳۹۵: ۳۷).

مدرسه جنگل[۲۴]، مدرسه‌ای در داخل جنگل یا محیط طبیعی است که فعالیت‌های آموزشی و تئاتری در آن انجام می‌گیرد. مدرسه‌های جنگل برای بچه‌های بین ۳ تا ۶ سال، بر ایجاد رابطه مثبت بین کودک و محیط طبیعی تمرکز دارد. مواد مورد استفاده‌ی مدرسه جنگل به‌طور عمده مواد طبیعی است نه «مواد آموزشی ساخته شده به‌صورت تجاری». مثلا از برگ و سایر مواد گیاهی برای رنگ کردن یک عکس یا ساختن کلاژ و برای ساختن راه یا پل، به جای بلوک، از چوب استفاده می‌شود. تئاتر در حوزه آموزش[۲۵] یکی از تکنیک‌های تئاتر کاربردی است که در مدارس طبیعت یا باغ‌های درمانی قابلیت اجرا دارد.

تماس با طبیعت مانند مدرسه طبیعت و باغ‌های درمانی، در رشد سالم افراد جامعه موثر است. روان‌شناسان و دیگران معتقدند توانایی کودکان در پرورش مهارت‌های ادراکی و بیانی، تخیل، قضاوت‌های اخلاقی و دیگر صفات با تماس با طبیعت به‌شدت افزایش می‌یابد. تحقیقات نشان می‌دهد بازی در طبیعت با رشد خلاقیت، زبان و نظام‌شناختی و استقلال مرتبط است.

برای محقق شدن اهداف تئاتر سبز می‌توان فضایی محیا کرد تا محیطی بدون استرس مانند مدرسه طبیعت، باغ‌های درمانی[۲۶]و... یا فضاهایی شبیه‌سازی شده برای تمرین بازیگران، انجام تمرین‌های محیطی به دور از اضطراب و محیطی که شاخصه‌های طبیعی و سبز در آن وجود دارد، مسیری مناسب برای رسیدن به اهداف تئاتر سبز باشد.

در اینجا نمونه‌ای از تجربه‌ی پژوهشگر در مدرسه طبیعت گندم در سال ۱۳۹۸ آورده می‌شود. توجه برنامه آموزشی در این کودکستان بر بازی آزاد، خلاقیت، جامعه‌پذیری و پایداری عاطفی متمرکز است.

جدول ۱ـ ۱ـ تسهیلگری نمایش خلاق کودکان در مدرسه طبیعت گندم

تاریخ	۱۳۹۸/۳/۱۳ دوشنبه
نام تسهیلگر	پوریا سمندری/ تسهیلگر/ مدرسه طبیعت گندم
توصیف موقعیت، مشاهدات و کنش تسهیلگری	وارد فضای باغ هنر کودک شدم. بعد از تحویل کلاه و سوت، خود را به محوطه رساندم. *خانم فرهانی* (مدیر مجموعه) باغ را ترک کرده بود و من و *خانم هورا* تنها تسهیلگران بودیم. از قبل به ما خبر داده شده بود که به‌دلیل باز بودن قفس خرگوش‌ها، همه‌ی خرگوش‌ها توسط سگ خورده شدند. به‌نظر می‌رسد یک روز بسیار سخت پیش رو داریم! ابتدا *کیان* (پسر ۵ ساله) گفت «می‌خوام به سایت نجاری برم.» من به طرف باقی بچه‌ها بلند گفتم: «من و *کیان* می‌خوایم بریم سایت نجاری، کی با ما همراه میشه؟» *سینا* با ما همراه شد. ما به سایت نجاری رفتیم، در سایت نجاری، میزی کوتاه که دورتادور آن نیمکت گذاشته شده است و ابزارهایی مثل تکه‌های چوب و چکش و اره و چسب و میخ و... وجود دارد و بچه‌ها در کنار تسهیلگران می‌توانند از ابزارهای دلخواه خود استفاده کنند. *کیان* گفت: «من می‌خوام هواپیمایی که نصفشو هفته پیش درست کردم تموم کنم.» درحالی‌که هواپیمای خود را به شکل منحصربه‌فرد خودش درست می‌کرد، از سفرش به همدان برایمان گفت که برایش بسیار تجربه‌ی لذت‌بخشی بوده است. **تصویر شماره ۳ـ بچه‌ها در حال ساخت هواپیما در سایت نجاری در مدرسه طبیعت گندم**

یاسمینا و *کیان* و *آتیمیس* و *آوا* و *عسل* (هر کدام از بچه‌ها تقریبا بین ۵ سال تا ۸ سال هستند.) توی آلاچیق نشسته بودند و برای نمایشی که خودشان ترتیب داده بودند، تعیین نقش می‌کردند. *یاسمینا* هدایتگر بود. به‌عنوان تسهیلگر پرسیدم: «نقش‌هاتون عوض نمیشه؟» *یاسمینا* گفت: «نه.» گفتم: «پس اینجا خونتونه؟ من می‌تونم بیام خونتون مهمونی؟» (*سینا* تا اینجا بیرون بود و داخل آلاچیق نمی‌آمد.) وارد آلاچیق شدم و دیدم همچنان *سینا* بیرون است. گفتم: «شما برنامه‌تون برای مهمونتون چیه؟ من حوصلم سر رفته.» (اشاره کردم به *سینا*، گفتم مهمونتون بیرون منتظره براش برنامه‌ریزی کنید.) بحث ادامه پیدا کرد تا آنجا که برنامه‌ریزی کردند برای سفر به جنگل بروند. باهم شروع کردند به بازی کردن، *یاسمینا* به‌عنوان مادر از بچه‌ها خواست که برای رفتن به جنگل وسایلشون رو جمع کنن. سینا خودش همراه بچه‌ها شد و از خانه خارج شدند. سوار لاستیک‌های پشت آلاچیق شدند و سفرشان آغاز شد. *آتیمیس* گفت: «من میخوام نفر دوم بشینم پشت راننده.» و ناراحت بود که نفر سوم است و از ماشین فرضی پیاده شد و رفت. من نگاهش کردم و منتظر بودم خود بچه‌ها مشکلشان را حل کنند. *یاسمینا* زیر گوش یکی از دخترها چیزی گفت و رفت دو کنده چوبی کنار لاستیک راننده گذاشت و آتیمیس با رضایت برگشت. ماشین حرکت کرد و به مقصد رسیدیم.

تصویر شماره ۴ـ بچه‌ها در حال آماده شدن برای سفر در ماشین خیالیشان

بچه‌ها برگشتن به خانه. *یاسمینا* جریان را هدایت می‌کرد. می‌گفت: «بچه‌ها شب شده... بخوابید.» و با صدای قوقولی قوقو صبح را اعلام می‌کرد. برایشان با استفاده از ۲ تنبک، میز صبحانه درست می‌کرد. لقمه، چای و آب میوه برنامه‌ی صبحانه بود. برنامه‌ی بعدی رفتن دور آتش بود. بعد از سوار شدن در ماشین فرضی، به سمت محوطه‌ی پایین رفتند و دور آتش نشستند. از *یاسمینا* پرسیدم: «آتیش کجاست؟» گفت: «اینجا این وسط». من به‌عنوان تسهیلگر با تصورشان همراه شدم و در عمل تسهیلگرانه، از آتیش فرضی شان پریدم. *یاسمینا* بقیه بچه‌ها را به صف کرد تا از آتش بپرند. *آوا* می‌ترسید و نمی‌پرید. *یاسمینا* با کمک و همراهی دوستانه و نقش مادرانه دست آوا را گرفت و موفق شدند از روی آتش فرضی بپرند.

یاسمینا همچنان سفر را هدایت می‌کرد. روی جدول نشست و گفت: «فرض کنین سوار قایق شدیم، حالا پارو بزنین.» من با صدای بلند گفتم: «بادبان‌ها رو بکشید...» دو سه تا از بچه‌ها دستشان را بالا بردند تا بادبان را بکشند. *آتیمیس* رفت سمت دریای فرضی. *یاسمینا* گفت: «نرو اون سمت غرق می‌شی.» *آتیمیس* شروع کرد به شنا کردن و به سمت قایق آمد و بچه‌ها او را به داخل کشیدند. من گفتم: «داره طوفان می‌شه. هوا خیلی بارونیه.» بچه‌ها خودشان چتر خیالیشان را در آوردند. *یاسمینا* کمی بعد بلند شد و گفت: «بچه‌ها بریم خونه.» ناگهان ایستاد و گفت: «نه بچه‌ها نمیریم خونه، ما الان وارد یه سفر غواصی ته دریا شدیم.» و به جلو حرکت کردند و من همراهشان شدم و با روش تسهیلگری در کف دریا موجودات مختلفی می‌دیدم و آن را معرفی می‌کردم. هرکسی گویی از ته دریا موجود عجیبی پیدا می‌کرد و به بچه‌های دیگر نشان می‌داد. این سفر تمام شد و به خانه برگشتند.

سفر بعدی به کوهستان بود. باز هم *یاسمینا* هدایت می‌کرد. کوهستان پشت سایت نجاری بود. (داخل سایت نجاری خانم *هورا* و *سینا* مشغول نجاری بودند.) *یاسمینا* همانجا ایستاد و گفت: «بچه‌ها از اینجا وارد غار می‌شیم.» بچه‌ها رو به داخل غار هدایت کرد. من هم دم غار نشستم و گفتم: «بچه‌ها داخل غار معمولا آدما آواز می‌خونن... کی آواز بلده؟» دوتا از بچه‌ها شعر خوندن. من به بچه‌ها گفتم: «کی بلده صداهای محیط رو تقلید کنه؟ صدای یک گورخر، صدای طوطی، صداهای قورباغه‌های درختی و حیوانات دیگر.

در آخر با این مقدمات وقت اجرای تئاتر جنگلی رسید. *یاسمینا* پیشنهاد من را پذیرفت که بریم تئاتر جنگلی اجرا کنیم. من بچه‌ها را بردم به سمت قاب چوبی که کنار آلاچیق چاشت است. گفتم: «کی دوست داره بازی کنه؟ کی دوست داره تماشا کنه؟» همه شون گفتن: «ما دوست داریم بازی کنیم.» گفتم «پس من برم وسایل بازی تون رو بیارم.» از کمد سایت نجاری چند وسیله‌ی به ظاهر عجیب و جالب آوردم. یکی از وسایل کفش پلاستیکی زرد و رنگارنگ بود. وقتی به بچه‌ها رسیدم، برایشان موقیت نمایشی را تعریف کردم. گفتم: «بچه‌ها فرض کنین می‌خوابین وقتی مامان شب بخیر می‌گه همگی یواشکی از خونه خارج بشین. وارد جنگل بشین تا کفش جادویی رو پیدا کنین. کفش جادویی دست جادوگر جنگله.» *یاسمینا* گفت: «جادوگر منم، کفش جادویی دست منه.» من گفتم «آره و هرکس که به کفش جادویی برسه میتونه یه آرزوشو برآورده کنه.» وسایل دیگر که وسایل به ظاهر ساده‌ای بودند را بین بچه‌ها تقسیم کردم. وسایلی مانند: چراغ قوه فرضی، بلندگوی فرضی و ...

بازی با هیجان شروع شد. *یاسمینا* برای هر کسی که می‌خواست آرزویش را برآورده کند، مراسم خاص نمایشی انجام میداد و آرزویشان را برآورده می‌کرد. آرزوی کیان سفر به بیرون کهکشان راه شیری بود. آرزوی عسل تبدیل شدن به فرشته بود. آرزوی آتیمیس تبدیل شدن به مرغ مینا بود. بازی برای بچه‌ها آنقدر هیجان‌انگیز بود که تا زمان تعطیلی مدرسه طبیعت ادامه پیدا کرد تا آنجا که با گذشت بیست دقیقه از زمان تعطیلی مدرسه، باز بازی جادو کردن انجام می‌دادند.

تصویر شماره ۵ـ بچه‌ها در حال بازی در تئاتر جنگلی

تحلیل

امروز در بازی بچه‌ها، عناصری از تئاتر خلاق و نمایش خلاق رخ داد و تجربه‌ی بودن بی‌واسطه در طبیعت و همراهی با تسهیلگر شکلی از زیست خلاقانه در طبیعت بود.

زمانی که تئاترخلاق در طبیعت و در جریان بازی بچه‌ها هدایت می‌شود، پرورش و یادگیری کودکان در دل طبیعت و بر پایه‌ی رفتارهای طبیعی خودانگیخته‌ی کودک انجام می‌شود و کودکان در تعامل با خانه‌ی اجدادی خود یعنی آغوش طبیعت، تربیت می‌شوند و علاوه بر انتقال حس آسایش و آرامش، به شکوفایی خود و جامعه کمک می‌کنند. اجرای این تئاتر در دل طبیعت، از دل طبیعت و با طبیعت اجرا و پردازش می‌شود.

	اریکسون و ارنست (۲۰۱۱) در مورد پژوهش‌های مرتبط با بازی طبیعت فواید زیر را برمی‌شمارند: ۱) بازی طبیعی، از طریق تحریک کودک به ترازهای بالاتری از فعالیت بدنی، به کودک سلامت بیشتری می‌بخشد. ۲) بازی طبیعت رشد مغز را ترغیب می‌کند و از این راه هوش محیط‌زیستی کودک بیشتر رشد می‌کند. ۳) بازی طبیعت با تقویت اعتمادبه‌نفس، سلامت عاطفی و تحکیم پیوندهای اجتماعی حس کودک را بهتر می‌کند. ۴) توانایی حل مسئله کوکان بالا می‌رود. ۵) بازی طبیعت برای زمین نیز خوب است زیرا کودک را برای مراقبت از جهان طبیعی در سنین بعدی مستعد می‌سازد. آنچه در بازی نمایشی در طبیعت باید مورد توجه قرار گیرد، طراحی انواع گوناگون بازی‌ها در اکوسیستم اجتماعی، بوم‌شناختی، فرهنگی و محیط طبیعی آن جامعه است. به‌عنوان مثال جوامعی که دارای انسجام سیاسی در سطح بالا و طبقه‌بندی اجتماعی هستند، بازی‌های استراتژیک بسیار دارند. درحالی‌که جوامعی که در این گونه موارد در سطح پایین هستند تمایلی به این نوع بازی ندارند.

۲ـ آیین‌های بومی و عروسک‌های محلی

با توجه به تعریف *پاول وودراف*[۲۷] از «تئاتر» که آن را به نمایش گذاشتن کردارهای انسانی می‌داند، از ویژگی‌های ممتاز کردار انسانی که می‌توانیم آن‌ها را به نمایش بگذاریم: ارتباط برقرار کردن، تشکیل اجتماعات و آیین‌های بومی ـ محلی است. تئاتر غالبا ما را به تماشای تلاش‌های مردم برای برگزاری مراسم‌ها می‌کشاند. در این مراسم‌ها، کردارهایی از انسان را نمایش می‌دهد که شالوده‌ی جامعه را می‌سازد مانند سخنرانی کردن، برگزاری آیین، موسیقی، رقص، ورزش و بسیاری چیزهای دیگر. در «کردار» با انتخاب انسانی مواجه هستیم. «انتخابی» که برای انسان ایجاد «مسئولیت» می‌کند. رفتار و کردار انسانی از عوامل مختلفی تاثیر می‌پذیرد و بر عوامل زیادی تاثیر می‌گذارد.

از منظر تاریخی، انسان اولیه در زمان مواجه شدن با طبیعت و عناصر طبیعی، دچار حیرت شده است؛ گویی در مراسم‌ها، آیین‌ها و نمایش‌هایی که «در طبیعت»، «درباره‌ی طبیعت» طراحی می‌شود، تبلور این حیرت به شکل‌های مختلف آیینی، افسانه، اسطوره‌ای مشاهده می‌شود. در آیین‌ها و مراسمی که در دل طبیعت انجام می‌گیرد و اکثرا برگرفته از داستان‌های اسطوره‌ای هستند از ابزار استفاده می‌شود؛ مراسم و آیین‌هایی که در یک محله برگزار می‌شود، از کردارهای انسانی سرچشمه می‌گیرد که ریشه در فرهنگ بومی و محلی دارد. نقش عروسک‌ها در برپایی و گسترش این آیین، قدمتی به اندازه‌ی خود آیین دارد.

در تئاتر سبز، با تکنیک تئاتر اجتماع بنیاد و استفاده از این مراسم‌ها، آیین‌های بومی و عروسک‌های آیینی می‌توانیم با تبدیل کردن آن به یک اجرای تئاتری، با مردم به مباحثه و گفت‌وگو بنشینیم و شیوه‌ی برخورد و «کردارشان» با زیست بوم در محله را به چالش بکشیم.

کنش‌های منطقه‌ای در برخورد با زمین، آب، خاک و منابع طبیعی بسیار پر اهمیت است. اگر در منطقه‌ای شیوه‌ی برخورد با خاک غیر اصولی باشد، منجر به فرسایش خاک می‌شود و در آخر به‌دلیل وابستگی اقتصاد خانوار به خاک و عقیم شدن خاک منطقه، منجربه کوچ اجباری می‌شود که تبعات زیادی مانند ایجاد حلبی آبادها، افزایش جرم و جنایت و... در شهرهای بزرگ دارد. به همین دلیل در این رویکرد نمایشی با تاکید بر هویت محلی و بومی شهروندان، روحیه‌ی مسئولیت‌پذیری در بین مردمان منطقه پرورش داده می‌شود.

آیین و مراسمی که در دهم آبان ماه در ستایش ایزدبانوی آب در طبیعت برگزار می‌شود، قدمت ستایش ایزدبانوی آب (***آناهیتا***) حتی به پیش از ایران باستان و آیین زرتشتی برمی‌گردد. ماه آبان از آن اوست. آناهیتا به معنای «پاکی» و «بی آلایشی» است. آدمیان از زمان‌های کهن قائل به‌وجود گونه‌ای پیوند آسمانی و ایزدی میان آب از یک سو و خرد یا عقل از سوی دیگر بودند. از این رو مرسوم بود در آیین آبانگان، روحانیان و شاگردان آنان به درگاه اردوی‌سور دعا کنند تا از خرد و دانش بهره‌مند شوند. مناسب‌ترین وقت برای انجام دادن مراسم مذهبی، سحرگاه بود. به نقل از هرودوت[۲۸] تاریخ‌نویس بزرگ: «ایرانیان هیچ گاه در آب استحمام نمی‌کنند، هیچ گاه دست خود را در آب نمی‌شویند، ایرانیان به آب رودخانه روان احترام خاصی می‌گذارند». در روز دهم آبانگان زنان به کنار رود یا رودخانه می‌رفتند و مراسم شکرگزاری برگزار می‌کردند.

به‌نظر نگارنده می‌توان به‌واسطه‌ی این مراسم و آیین، اجرای نمایشی با موضوع آب با تعامل مردم بومی برگزار کرد که از اشکال اجرای تئاتر سبز بیرونی می‌تواند باشد. علاوه بر آن موضوع آبانگان می‌تواند در تئاتر سبز صحنه‌ای نیز اجرا شود.

۲ـ۱ـ رسم عروسک‌های باران‌خواهی در ایران

رسم‌های عروسک باران که حوزه گسترش آن‌ها، بیشتر مناطق ایران و از جمله مناطق کویری را نیز دربر می‌گیرد، با مراسم مربوط به نمایش آیینی کوسه شباهت‌های فراوان دارد. از جمله گردیدن در کوچه‌ها، جمع کردن مواد غذایی، خواندن ترانه‌های مخصوص مربوط به باران‌خواهی و...

این عروسک‌ها، اگرچه در مناطق مختلف به نام‌های مختلف خوانده می‌شوند، در نوع برگزاری مراسم مشابهت‌های فراوانی باهم دارند. آن‌ها ساخته دست زنانند و اگر کودکان مبادرت به ساخت این عروسک کنند، دختران به این کار گمارده می‌شوند و این خود نشانی است از آناهیتا ایزدبانوی آب که در تمام اسطوره‌ها و در تمام نشانه‌ها زن بوده است. به‌نظر می‌رسد رسم عروسک باران، ادامه رسم کوسه باشد. حتی ترانه‌ها نیز در مناطق مختلف شبیه هم است و در مناطق مختلف تعبیرات بسیار جزئی مشاهده می‌شود. نکته قابل توجه در چهره‌سازی این عروسک این است که زنانی که چهره عروسک را سوزن‌دوزی می‌کنند تلاش می‌کنند عروسک را زشت و عبوس نشان دهند. «عروسک در حقیقت تصویر یا به عبارت دیگر روح ***آناهیتا*** ایزدبانوی آب‌هاست و مظهر باران‌خواهی. در آیین‌های باران بایستی پیوستگی میان عروسک و این ایزد بانو باشد که می‌تواند نقش باران‌سازی داشته باشد. از همین رو بسیاری، وجود عروسک در آیین‌های باران‌خواهی ایران را نماد آناهیتا ایزدبانوی آب که ایزد آب و باروری است، می‌دانند» (*عاشورپور*، ۹:۱۳۸۷). نمونه‌هایی از این آیین‌ها و مراسم گروهی باران‌خواهی در مناطق کویری ایران دیده می‌شود. ساختن عروسک باران و خواندن ترانه‌های باران بازگوکننده خواسته کشاورزان و دامداران برای بارش باران است. برای ساخت آن زنی

را انتخاب می‌کنند که عروسک می‌سازد و این عروسک برای همیشه نزد او باقی می‌ماند. طرز ساخت آن به این شکل است که چوبی را به‌صورت عمودی بر یک آبگردان (ملاقه بزرگ) محکم می‌کنند، به‌طوری که به‌صورت صلیب درآید. به تن آن لباس کهنه می‌پوشانند و صورت آن را نیز نقاشی می‌کنند. مدیریت مراسم عروسک باران با زنان است. بعد از ساخت، آن را در اختیار کودکان قرار می‌دهند و به‌صورت دسته جمعی در کوچه‌ها می‌گردانند و جلوی هر خانه می‌ایستند و ترانه‌هایی می‌خوانند.

به‌عنوان مثال، عروسک باران‌خواهی در میان اقوام کرد، بوکه واران است که در واژه کردی به معنای «عروس باران» است. کودکان کرد این عروسک را برای تمنای باران می‌سازند و در نمایش آیینی خاص خود شرکت می‌دهند. به باور برخی نمایش عروسکی بوکه واران نمونه تغییر یافته ستایش ایزد بانوی آب است. ***بوکه وارانه*** در نقاط مختلف با اشعار و مراسم‌های متفاوت اجرا می‌شود. تاریخچه ساخت عروسک باران به روشنی مشخص نیست. در ارتباط با ریشه‌های اعتقادی این عروسک آمده است که در یکی از روستاهای کردستان در ایام خشکسالی دختر ساداتی عروس خانواده‌ای می‌شود. در همان روز باران رحمت خداوندی زمین‌های تشنه آن روستا را سیراب می‌کند و مردم روستا قدم این عروس سادات را مبارک می‌دانند و پس از آن در ایام خشکسالی، در روستاهای کردستان عروسکی را می‌سازند و نامش را به‌خاطر آن عروس، «عروس باران» می‌گذارند تا باران ببارد. نباید فراموش کرد که ریشه‌های آیین بوکه وارانه با اساطیر و به‌طور مشخص ایزدبانو آناهیتا در ارتباط بوده است.

تصویر شماره ۶ـ تصویر عروسک بوکه واران (کردستان)

مثال بعدی عروسک باران ***چولی چغل*** (چولی قَرک) است؛ آیین سنتی باران‌خواهی در روستاهای سبزوار و منطقه خراسان غربی. مردمان حوزه فرهنگی سبزوار و سرزمین بیهق در خراسان غربی از دیرباز در ایامی که با خشکسالی مواجه می‌شدند، آیین ***چولی چغل*** را که نوعی دعای باران‌خواهی است، به اجرا در می‌آوردند. نمونه از شعری که در این منطقه خوانده می‌شود:

چولی قزک بارون کن　　بارون بی‌پایون کن
گندما به زیر خاکن　　از تشنگی هلاکن
گل‌های سرخ لاله　　از تشنگی می‌ناله
چولی قزک بیا بیا　　با ابرای سیا سیا
بارون ببار جر جر　　تو ناودونا شر شر

تصویر شماره ۷ـ تصویر عروسک باران چولی جغل در روستای سبزوار و خراسان غربی

صورت دیگر باران‌خواهی درست کردن عروس باران با قاشق چوبی است که در نقاط مختلف گیلان با نام‌ها کترا گلین، کتراگیشه، ترک لیلی و کوکولیلی اجرا می‌شده است. عروس باران را بچه‌ها در کوچه‌های ده می‌گرداندند و برایش شعرهایی می‌خواندند که مضمون آن‌ها طلب باران و بیان زندگی سخت مردم بوده است. همه ده را با خواندن آواز می‌گشتند و از هر خانه‌ای مقداری برنج، مواد غذایی و ظرف می‌گرفتند و سر چهار راه غذا می‌پختند و همگی می‌خوردند. ظرف‌ها را پس می‌دادند، اما کفگیر و قاشق چوبی که با آن عروسک درست می‌کردند را تا زمانی که باران نمی‌بارید به صاحبش پس نمی‌دادند.

تصویر شماره ۸ـ تصویر عروسک کترا گیشه ـ گیلان

به‌نظر نگارنده در زیست بومی که همچنان این مراسم برگزار می‌شود یا اجدادشان این مراسم را انجام می‌دادند و اسطوره و داستان‌های اسطوره‌ای در بینشان زنده است، می‌توان با استفاده از این مراسم، یک تئاتر مردمی[۲۹] یا تئاتر فرهنگی[۳۰] با موضوعات محیط‌زیستی منطقه و طرح و مباحثه‌ی مسائل زیست‌محیطی، به نمایش گذاشت. در جغرافیایی که این شیوه‌ی تفکر به طبیعت همچنان زنده است، می‌توان در کنار این مراسم، با تاکید بر قصه‌ها و اسطوره‌های دیرینه‌ی آن منطقه، با شیوه‌ی تئاتر قصه گو[۳۱] مفاهیم آموزشی هوش محیط‌زیستی را ارائه داد. به‌نظر نگارنده این تئاترسبز بیرونی در دل طبیعت و به دست خود مردم اتفاق می‌افتد. زمانی که فردی با پوشیدن لباس کوسه گلین در مقابل مردم نقشی می‌آفریند و مردم به تماشا می‌نشینند و موسیقی و رقص‌های محلی همراه می‌شود، تئاتر به‌وجود می‌آید. بنابراین می‌توانیم از این نمایش مردمی استفاده کنیم و با تکنیک تئاتر اجتماع بنیاد، برخی مفاهیم اساسی هوش محیط‌زیستی (مانند مصالح استفاده شده در خانه‌ها، نحوه‌ی صحیح آبیاری زمین‌ها و ...) را با مردم آن منطقه در میان بگذاریم تا آگاهی مردم در این زمینه بیشتر شود.

۳ـ نقش عنصر خیال در تئاتر سبز

اگر تعریف *پاول وودراف* از تئاتر را بپذیریم که تئاتر «هنر تماشایی کردن کردار انسانی است»، در اینجا می‌خواهیم این ویژگی‌های تئاتر را در تئاتر سبز مورد بررسی قرار دهیم. از منظر نگارنده، در شیوه‌ی تئاتر سبز، از زیر شاخه‌های تئاتر کاربردی، برخلاف دیگر تکنیک‌های تئاتر کاربردی که تصاویر ساده و گاه بدون خیال‌پردازی ارائه می‌شود، می‌خواهیم ویژگی «تماشایی بودن»، «خیال‌انگیز بودن» را همراه کنیم. در تکنیک‌های تئاتر کاربردی مانند تئاتر مجسمه، مسائل اجتماعی به‌وسیله‌ی زبان بدن به شکل تصاویر ساده و گاه بداهه به نمایش درمی‌آید. در تئاتر سبز سعی می‌شود «تماشایی بودن» ابزاری برای دیده شدن بیشتر و بهتر مسائل باشد. برای به روز کردن برخی از آیین‌ها و مراسم‌های بومی و محلی می‌توان از انیمیشن، ساخت ویدئوهایی با تکنیک‌های مختلف مانند استاپ موشن، موشن‌گرافی و... استفاده کرد؛ ابزارهایی که با تماشایی کردن و خیال‌انگیز کردن نمایش‌های تئاتر سبز، با زبانی جهانی، می‌توانند فرهنگ‌ها، سنت‌های محلی و بومی در داخل مرزهای ملی و در سطح بین‌المللی را با مخاطبان بیشتری همراه کند.

یکی از ابزارهای اصلی در نمایش‌های تئاتر سبز، داستان‌های بومی و محلی، افسانه‌های بومی و استفاده از عروسک‌های بومی است. افسانه‌ها و اسطوره‌های بومی و محلی، پیوند محکمی با عنصر رویا و خیال دارند. استفاده از عروسک در اکثر این مراسم‌ها، عنصر خیال و رویا را پر رنگ‌تر می‌کند. عنصر عروسک، «خیال، رویا و فانتزی» است. خیال پردازی آزادانه در این نوع نمایش‌ها و آیین‌ها، می‌تواند احساسات مخاطب را بیشتر درگیر کند و با چشم نواز بودن نمایش‌های تئاتر سبز، گفت‌وگوهای تسهیلگران موثرتر خواهد بود.

۴ـ پرورش تسهیلگر بومی

اجرای نمایش‌هایی در محل با شیوه‌ی تئاتر سبز به تنهایی برای ایجاد جریان فکری منسجم کافی نیست. این جریان فکری که هدف توسعه پایدار دارد باید با رفتار و نگرش بومیان همراه باشد و بومیان نسبت به زیست بوم خود رفتار متعادل همراه با آگاهی داشته باشند. بنابراین باید برای افرادی که در آن منطقه زیست می‌کنند این شیوه‌ی نگاه به زیست بوم بر مبنای اخلاق زیستی و توسعه پایدار به شکل مداوم تمرین شود. بنابراین نیاز است در کنار انجام

پژوهش، کارگاه‌هایی با هدف پرورش تسهیلگران بومی در مناطق برگزار شود. تسهیلگری[۳۲] در جریان رفتارهای اجتماعی مفید و موثر خواهد بود. تسهیلگران بومی، با فعالیت‌های مستمر تئاتری خود و اجراهای تئاتر سبز در زیست بوم و محله‌ی خود، به شکل مستمر در گسترش هوش محیط‌زیستی مردم، افزایش آگاهی مردم بر حق بر توسعه گام‌های مانا برمی‌دارد. پیشنهاد می‌شود این تسهیلگران با دفاتر تسهیلگری و توسعه‌ی محله شهر (که زیر نظر استانداری‌ها هستند) فعالیت کنند.

تصویر شماره ۹ـ دفاتر تسهیلگری و توسعه محلی توسط وزارت کشور در ۱۰ استان کشور دایر شده است. دفاتری که با آموزش و توانمند کردن افراد حاشیه‌نشین سعی دارد در درازمدت زمینه مهاجرت معکوس از شهر به روستا را فراهم کنند. ایرنا

۵ـ بهبود آگاهی شهروندان از حق بر توسعه پایدار

هدف این است که رابطه‌ی انسان با محیط از رابطه‌ای مالکانه و خصمانه، به رابطه‌ای پایدار و براساس اصول بوم‌شناختی تعدیل شود، تا بتوانیم توسعه پایدار را در ابعاد وسیع‌تری تجربه کنیم. «حق بر توسعه، به‌عنوان یکی از نمودهای حقوق بشر، توسط سازمان ملل متحد در سال ۱۹۸۶، فرایندی سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی تعریف شده است که با هدف بهبود جامعه و مشارکت فعال، آزادانه و هدفمند در جامعه جریان می‌یابد» (اعلامیه حق توسعه، قطعنامه ۶۸۹۱/۱۲۱، ۱۴). بر این اساس «همه انواع حقوق بشر، حقوق فردی، مدنی، سیاسی(نسل اول)، حقوق اقتصادی، اجتماعی (نسل دوم) وحق توسعه که در زمره نسل سوم حقوق بشر یا حقوق همبستگی قرار دارد، یک کل یکپارچه، وابسته به یکدیگر و تقسیم‌ناپذیر را تشکیل می‌دهند و متضمن فرآیندی مشارکتی درجهت توسعه و اجرای حقوق بشری است که در آن تمام حقوق بشر و آزادی‌های اساسی قابل تحقق باشد» (رمضانی قوام‌آبادی، ۱۳۹۲: ۴۱۴ـ۴۱۳).

در این زمینه، موضوع توسعه پایدار و حق بر توسعه پایدار به‌عنوان یکی از موضوعات اساسی در پرداخت و طراحی اجراهای تئاتر سبز قرار می‌گیرد. تئاتر برای توسعه[۳۳] یکی از شیوه‌های تئاتر کاربردی در اینجا می‌تواند اجرا گردد. تئاتر برای توسعه در این شکل با تاکید بر حقایق محیط‌زیستی و واقعیت‌های بوم‌شناسی و شناساندن حق بر توسعه پایدار برای

شهروندان اجرا می‌شود. نقش تسهیلگران بومی در این زمینه بسیار موثر است. باید پرورش تسهیلگران بومی با آگاهی کامل انجام گیرد. با طراحی اجراهایی در مناسبت‌های مختلف می‌توانند با مردم منطقه وارد گفت‌وگوهای آگاهی بخش شوند. زمانی که حق بر توسعه برای مردم به‌عنوان حقوق اساسی آن‌ها شناخته شود، وظیفه و تکلیف برای دولت ایجاد می‌شود تا این حق را برای مردم به رسمیت بشناسد و نسبت به آن تصمیمات مقتضی بگیرد (رمضانی قوام‌آبادی، ۱۳۹۲: ۴۳۶).

به‌عنوان مثال می‌توان آیین آبانگان و مراسم‌های بومی را که در حال برگزاری است. طوری طراحی کرد که با مشارکت تماشاگر ـ بازیگران[۳۴] در مراسم، در مورد حق بر توسعه به بومیان آگاهی داده شود. (حتی طراحی به شکل مجازی هم امکان‌پذیر است.) به‌دلیل ارتباط مراسم آبانگان و شکرگزاری آب، می‌توان مسئله‌ی ذخیره و استفاده از آب و ارتباط آن با توسعه پایدار را برای شهروندان تشریح کرد. در این زمینه ارائه‌ی اطلاعات مهم‌ترین اقدام است. اطلاعاتی که در مصاحبه‌ای از دکتر محمد درویش از فعالان محیط‌زیستی ارائه شده است، در این زمینه می‌تواند سودمند باشد: «اطلاعات رسمی اعلام می‌کند که با توجه به شرایط بوم‌شناختی، برای کشاورزی، نیاز هست که ۲۰ میلیارد متر مکعب آب در سطح وجود داشته باشد. اتفاقی که پدران و مادران ما در ایران زمین از ۳ هزار سال قبل، به‌وسیله‌ی کاریزها و قنات‌ها انجام می‌دادند و ۶۵ هزار قنات در آن زمان، با مدیریت درست ۲۰ میلیارد متر مکعب آب را به سطح زمین می‌آوردند و معیشت پایدار ایجاد می‌کردند. اما متاسفانه امروزه با برخوردی اشتباه با حقایق بوم‌شناسی ایران، با رواج سدسازی‌های غیر اصولی، در حال حاضر میزان آب در سطح زمین در ایران به ۸۰ میلیارد متر مربع افزایش داده شده و این اقدام به‌دلیل تابش خورشید، میزان قابل ملاحظه‌ای از آب روزانه در حال بخار شدن است و منجر به خشک شدن تالاب‌های زیادی شده است. تالاب‌هایی مانند تالاب کم جان، تالاب‌های لردگان. از سوی دیگر، پایین آمدن میزان حاصلخیزی خاک مشکلات فراوانی را به‌وجود آورد. امروزه اکولوژیست‌ها به این نتیجه رسیدند که کشوری می‌تواند توسعه پایدار داشته باشد که بتواند ۲۰ تا ۴۰ درصد از آب قابل استعمال خود را در کشاورزی، شرب و صنعت مصرف کند و باقی آب باید برای طبیعت و محیط‌زیست مصرف شود. متاسفانه میزان مصرف آب در ایران در بخش‌های صنعت و کشاورزی و شرب ۹۶ درصد است و تنها ۴ درصد برای طبیعت و محیط‌زیست باقی مانده است. درحالی‌که اختصاص هر متر مکعب آب در ثانیه به بخش کشاورزی می‌تواند ۰/۵ اشتغال پایدار ایجاد کند. اختصاص هر متر مکعب آب در ثانیه به بخش صنعت، حداکثر تا ۲۰ اشتغال پایدار تولید می‌کند. اما اختصاص هر متر مکعب به بخش گردشگری حداکثر تا ۱۷۵ اشتغال پایدار ایجاد می‌کند. راهبرد اصلی ما در تامین امنیت غذایی در مسیر برنامه‌ی توسعه پایدار، آمایش سرزمینی اهمیت فراوان دارد. در ایران هر ساله ۲ میلیارد تن خاک به‌دلیل فرسایش از دست می‌رود. میزان فرسایش خاک در دنیا، نشان می‌دهد که سهم فرسایش خاک در ایران یک دوازدهم میزان جهانی است. (نسبت مقدار خاک ایران، یک درصد خاک دنیاست.) طبق این آمار ما به نسبت میزان خاک، ۸ برابر متوسط جهانی، خاک از دست می‌دهیم. ایجاد یک سانتیمتر خاک، در ایران، هشتصد سال زمان می‌برد، درحالی‌که برای تولید هر سانتیمتر خاک در جهان، به‌طور متوسط، چهارصد سال نیاز داریم. این آمار نشان می‌دهد که در ایران، ۱۶ برابر کمتر از متوسط جهانی، خاک تولید می‌شود. با این شیوه‌ی توسعه‌ی شهری و انسانی در ایران حدود ۴۰ هزار روستا خارج از سکنه می‌شود. لذا با این اوصاف آگاه‌سازی مردم مناطق مختلف از شیوه‌ی توسعه در محله از ضروریات توسعه پایدار است. زمانی که زیست بوم

یک منطقه آسیب می‌بیند، در چرخه‌ی اول باعث بیکاری بعضی مشاغل می‌شود. به‌عنوان مثال خشکسالی دریاچه ارومیه باعث بیکار شدن ماهیگیران و قایق سواری منطقه می‌شود. صنعت توریسم را دچار خطر می‌کند و میزان پول کمتری وارد این منطقه می‌شود، لذا در این شرایط مهاجرت اجباری، بیکاری، ایجاد حلبی آبادها، افزایش بزهکاری، افزایش مشکلات روحی و.. را به‌دنبال خواهد داشت. ما باید به سمت کشت‌های گلخانه‌ای برویم و کاشت گونه‌هایی که مزیت نسبی بالایی داشته باشند. در ایران بالاترین میزان مصرف آب در تولید گوشت قرمز است. هر کیلو گوشت قرمز ۱۵ هزار لیتر آب نیاز دارد. در مقایسه با تولید هر کیلو «برنج» که پرمصرف‌ترین محصول کشاورزی از نظر مصرف آب است، ۳ هزار لیتر آب نیاز است. یعنی تولید هر کیلو گوشت قرمز به نسب تولید پرمصرف‌ترین محصول در کشاورزی ۵ برابر آب بیشتر نیاز است. جالب است بدانید که بیشترین تعداد دامداری صنعتی در «استان یزد» قرار دارد. در مجموع ۵ استان که در ایران بیشترین میزان تولید گوشت قرمز را دارد، ۵ استانی است که با بیشترین مشکل کمبود آب مواجه است. توسعه خردمندانه براساس واقعیت‌های بوم‌شناختی کشور» (درویش، ۱۳۹۵: ۱۲).

مثالی از فعالیت‌های «موسسه بین‌المللی همکاری توسعه‌ی سوئد» در زمینه‌ی برنامه‌ی بهبود آگاهی شهروندان از حق بر توسعه:

«از اهداف «همکاری توسعه‌ی سوئد» کم کردن فقر به‌وسیله‌ی فراهم کردن بستری که فقیران به دست خودشان بتوانند تغییری در شرایط زندگیشان ایجاد کنند. از این نقطه‌نظر، تئاتری که خود فقرا باهم تمرین و اجرا می‌کنند، می‌تواند به‌مثابه ابزاری باشد برای آشنایی مردم با حق بر توسعه. «همکاری توسعه سوئدی» یک چشم‌انداز به مقوله‌ی فقر دارد؛ فقر یک مقوله‌ی چندوجهی است که یکی از جنبه‌های حائز اهمیت آن کمبود قدرت است. این کمبود قدرت، به شکل اثرگذاری کم در جامعه و کمبود حقوق بشر نمود پیدا می‌کند. این به این معناست که زمانی که «سیدا»[۳۵] از برنامه‌های تئاتری حمایت می‌کند، این برنامه‌ها باید به فقرا سود مالی برساند. مردم فقیر در واقع کسانی هستند که می‌توانند از این تئاتر سود برداشت کنند. در مجموع مردم فقیر می‌توانند ابعاد حضورشان را در توسعه جامعه گسترش دهند» (نیگرن، ۲۰۰۹: ۲۷ـ۲۴).

بنابراین اجراهای تئاتر سبز برای آگاهی بخشی از حق بر توسعه پایدار، باید همراه با اطلاعات بوم‌شناختی منطقه باشد تا تسهیلگران بومی بتوانند نسبت به این موضوعات آگاهی‌بخشی لازم را انجام دهند.

نتیجه‌گیری

فرهنگ، مفهومی ایدئولوژی است؛ ایدئولوژی می‌سازد و نیز دستاورد ایدئولوژی است. همان گونه که *آلتوسر*[۳۶] گفته، ایدئولوژی به‌مثابه‌ی تمرین مادی اجتماع، شامل همه چیز و همه کس است و این جایگاه برای ایدئولوژی اهمیتی ویژه دربردارد، ایدئولوژی همه جا هست و یک گستره را ترسیم می‌کند. تئاتر نیز مانند هر پدیده‌ی فرهنگی دیگر و به‌عنوان بخشی از تمرین مادی جامعه، تولید ایدئولوژی نیز می‌کند. به سخن دیگر، تئاتر فرآیند تولید معنا، اشاره‌ها و ارزش‌ها در زندگی اجتماعی است. تئاتر رابطه‌ای دوسویه با جامعه و ایدئولوژی دارد؛ تئاتر و پدیده‌های تئاتری، ایدئولوژی می‌سازد و از آن تاثیر می‌گیرد. در اینجا دو مفهوم تئاتر و شهروندی باهم گره می‌خورند زیرا هر دو با انسان و جامعه سروکار دارند. انسانی با ارزش و فرهنگ‌های متفاوت و زیست بوم‌های مختلف. در اینجا با پیوند بین ویژگی‌های تئاتربودگی و شهروند بودگی و گرایشات محلی و جهانی آن‌ها، مباحث «تئاتر سبز» را به‌عنوان یک ایدئولوژی درنظر می‌گیریم و نتیجه‌گیری می‌کنیم. مباحث تئاتر سبز از تکنیک‌های تئاتر کاربردی؛ تئاتر برای آموزش، تئاتر مجادله، تئاتر مردمی، تئاتر برای توسعه و تئاتر اجتماع بنیاد استفاده می‌کند، این مباحث در دو حوزه بررسی می‌شود.

۱) تئاتر سبز در جهت پیشنهاد روش‌های روزآمد در نظام آموزش و پرورش، روش کارآمد در نظام آموزشی که با نیازهای انسانی، هویتی و بوم‌شناختی انسان همسو باشد. از این رهگذر در چشم‌اندازی آینده نگرانه، با ورود ویژگی‌های طبیعی و محیط‌زیستی به فضای آموزشی، مانند مدارس طبیعت، کودکان از لحاظ ذهنی، روانی و جسمی رشد بهتر و سازگارتری با محیط پیدا می‌کنند. بازی‌های نمایشی برای کودکان در طبیعت و با طبیعت، راه خلاقیت ناتمامی را برای کودکان می‌گشاید. به جای «معلم‌های همه چیز دان» از «تسهیلگران خلاق» در مدرسه طبیعت استفاده کنیم تا مسیر کنجکاوی کودکان در طبیعت برای پیدا کردن سوالاتشان هموار شود. در این شیوه از تئاتر سبز از تکنیک‌های «تئاتر قصه» و «تئاتر در حوزه آموزش» استفاده می‌کنیم. کودکان با این شیوه در سطح اجتماع، متکی به خود حاضر می‌شوند و کودکانی خودبسنده و با اعتمادبه‌نفس بالا رشد خواهند کرد. این کودکان در آینده فرهنگ صلح و رفتاری مبتنی بر هوش محیط‌زیستی با محیط زندگی‌شان خواهند داشت.

۲) تئاتر سبز در اکوسیستم‌های مختلف و استفاده از آیین‌های بومی ـ محلی در تئاتر سبز برای ایجاد اصلاحات فرهنگی، اجتماعی و بوم‌شناختی، مورد استفاده قرار می‌گیرد. نمایشی با مشارکت مردم طراحی می‌شود که در آن از تکنیک‌های تئاتر کاربردی، «تئاتر برای توسعه»، «تئاتر مردمی» و «تئاتر اجتماع بنیاد» استفاده می‌شود. در این شیوه در محیط‌های مختلف شهری، روستایی اجرای متناسب طراحی می‌گردد. به اجراهایی که با دغدغه‌های زیست‌محیطی، اخلاق زیستی، حق بر توسعه پایدار، فرهنگ صلح و با مشارکت تماشاگران در سالن تئاتر اجرا شود، «تئاتر سبز صحنه‌ای» می‌گوییم. اگر اجرای نمایش در محیط روستایی یا طبیعت باشد، به آن «تئاتر سبز بیرونی» می‌گوییم و در این اجراها از آیین‌های بومی، افسانه‌های محلی و عروسک‌های بومی به‌عنوان ابزاری محلی برای ایجاد ارتباط با مردم و افزایش آگاهی مردم بهره گرفته می‌شود.

سرگروهان و سرپرستانی که برای اجرای تئاتر سبز گردهم می‌آیند، علاوه بر درام‌نویسان، مربیان نمایش خلاق، تحلیل‌گران هنری، کارگردانان و بازیگران؛ نیروها و سفیران انسانی دیگر مانند: تسهیلگران، جامعه‌شناسان، روان‌شناسان، متخصصین بوم‌شناسی، حقوق‌دانان در کنار گروه تئاتر سبز، در جهت افزایش آگاهی اجراکنندگان گفتمانی صحیح برای اصلاح نگرش به

زیست بوم در محله ایجاد می‌کنند.

اهداف تئاتر سبز، بحث و تفکر درباره‌ی راه‌های جدید بر خورد با محیط‌زیست است. از این منظر، علاوه بر اصلاح رفتار فردی، شهروندانی مسئولیت‌پذیر در جوامع تربیت می‌شوند که با حس تعلق به هویت محله‌ی خود، فعالیت‌هایی اجتماعی در جهت توسعه پایدار انجام می‌دهند. در نهایت «تئاتر سبز» را می‌توانیم آفرینش همگانی و جمعی در نوعی رویداد رخدادگونه بدانیم که به‌واسطه و از خلال عناصر بوم‌شناختی طبیعت و آیین جمعی در تئاتر و با حرکت در مسیری دیالکتیکی، همچون نهاد فرهنگی و رسانه‌ی تربیتی عمل می‌کند. تئاتر سبز با هدف پیشبرد جامعه به سمت نهادینه کردن فرهنگ صلح، ایجاد خلاقیت در کودکان، بهبود آگاهی شهروندان از حق بر توسعه، همزیستی مسالمت‌آمیز و تربیت شهروندانی مسئولیت‌پذیر در مقابل زمین و محیط‌زیست، مانند یک جنبش اجتماعی قدرتمند عمل می‌کند. تغییرات اجتماعی نتایج تغییرات انسان‌هاست. زمانی که در شیوه‌ی زیست انسان‌ها در اجتماع تغییری ایجاد شود، مدیریت سیاسی اجتماعی در کشور با این گفتمان همراه می‌شود، تغییرات قانونی انجام می‌گیرد و در نهایت تصمیم‌های کلان و جاری کشور، بر این مبنا در جامعه تغییر می‌کند. در این شیوه در جامعه به نوعی روان درمانی اجتماعی[۳۷] اتفاق می‌افتد، تئاتری که بر روان و رفتار مردم اجتماع متمرکز می‌شود و داستان‌های خود را با اسطوره‌های محلی پیوند می‌زند. این پیوند، به انسان نگاهی تازه می‌دهد تا رفتارها و کنش‌های خود در مقابل زیست بوم را بازنگری و اصلاح کند. این بازنگری و اصلاح در اکوسیستم فرهنگی منطقه تاثیرگذار خواهد بود و در نهایت مسیر کل جامعه به سمت توسعه انسانی، توسعه روستایی و توسعه پایدار گام بردارد.

منابع

ـ اسپولین، ویولا. (۱۳۸۹) **بازی‌های نمایشی برای کارگاه تئاتر**، ترجمه فاطمه حسینی، چاپ اول، انتشارات نمایش، تهران

ـ امان‌اللهی بهاروند، سکندر. (۱۳۹۳) **تاثیر فرهنگ بر انسان و طبیعت (شیوه زیست انسانی و پیامدهای آن)**، نشر افرند، تهران

ـ امینی، رحمت. (۱۳۹۰) **تئاتر پداگوژیک (تعلیمی ـ تربیتی) مبانی و معیارها**، انتشارات افراز، تهران

ـ امینی، رحمت؛ پیروزفر، مهسا. (۱۳۹۰) بررسی خاستگاه و تأثیرات تئاتر کاربردی در عرصه‌ی آموزش، سیاست و درمان در سه دهه‌ی اخیر، **نشریه کتاب صحنه**، پاییز ۱۳۹۰، شماره ۲، ص۳۲

ـ انگلیس، دیوید؛ هاگسون، جان. (۱۳۹۶) **جامعه‌شناسی هنر (شیوه‌های دیدن)**، ترجمه جمال محمدی، نشر نی، تهران

ـ بدیو، آلن (ودیگران). (۱۳۹۱) **ایده تئاتر**، گزینش و ترجمه امیر کیان پور، انتشارات مینوی خرد، تهران

ـ بوآل، آگوستو. (۱۳۸۹) **تئاتر قانونگذار**، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد، چاپ دوم، نشر بیدگل، تهران

ـ بوال، آگوستو. (۱۳۷۸) **بازی‌هایی برای بازیگران و نابازیگران**، ترجمه‌ی حمید گرشاسبی، انتشارات مدرسه عالی بازیگری (حوزه هنری)، تهران

ـ بهمن‌بیگی، محمد. (۱۳۸۶) **به اجاقت قسم: خاطرات آموزشی**، چاپ چهارم، انتشارات نویدشیراز، شیراز

ـ بیکات، تینا؛ بالدوین، کریس. (۱۳۹۵) **تئاتر ابداعی و شراکتی**، ترجمه حسین فدایی‌حسین، انتشارات نمایش، تهران

ـ پرندرگست، مونیکا؛ ساکستن، جولیا. (۱۳۹۴) **تئاتر کاربردی: مورد پژوهی‌های بین‌المللی و چالش‌های عملی**، ترجمه علی ظفرقهرمانی‌نژاد، انتشارات نمایش، تهران

ـ پوینده، محمدجعفر. (۱۳۹۲) **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات (مجموعه مقالات)**، انتشارات نقش جهان، تهران

ـ پینکر، استیون. (۱۳۹۳) **لوح سپید: انکارمدرن ذات بشر**، ترجمه بهزاد سروری، دانیال قارونی؛ تهران، نشر نگاه معاصر، تهران

ـ جونز، فیل. (۱۳۹۶) **تئاتر درمانی و نمایش زندگی**، ترجمه چیستا یثربی؛ نشر قطره، تهران

ـ چامسکی، نوآم. (۱۳۹۳) **درباره‌ی طبیعت و زبان**، ترجمه محمد فرخی‌یکتا، انتشارات روزبهان، تهران

ـ حبیبی‌زاد، زهرا. (۱۳۸۹) **اکوموزه**، انتشارات ایران‌شناسی، تهران

ـ حقیقی، علی‌محمد. (۱۳۸۸) بررسی نقش فرهنگ در توسعه پایدار؛ تحلیل موردی فرهنگ ایران، **ماهنامه مهندسی فرهنگی**، بهمن و اسفند ۱۳۸۸، شماره ۳۷ و ۳۸، ص ۸۰

ـ دن باوند، تامی. (۱۳۹۰) **تولید نمایش در شرایط بحرانی**، مترجم منوچهر اکبرلو؛ انتشارات نمایش، تهران

ـ دننبرگ، اندروال؛ فرومکین،هاوارد؛ جی. جکسون، ریچارد. (۱۳۹۵) **طراحی فضاها و مکان‌های سالم: طراحی برای سلامت، تندرستی و پایداری**، مترجمان: مریم طبا طبائیان؛

سهیلا غفور؛ پردیس معین زاده، چاپ اول، انتشارات دانشگاه هنر، تهران
ـ دولت‌آبادی، حسین. (۱۳۸۵) ایده‌های نوین و تفکر برانگیز برای کودکان: (تئاتر خلاق کودک)، **مجله نمایش**، شماره ۸۸ و ۸۹، دی و بهمن ۱۳۸۵، ص۶۳
ـ رمضانی قوام آبادی، محمدحسین. (۱۳۹۲) از ریو تا ریو: در تکاپوی توسعه‌ی پایدار، **مجله تحقیقات حقوقی**؛ شماره ۶۲
ـ شارع‌پور، محمود. (۱۳۹۰) **جامعه‌شناسی آموزش و پرورش**، نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی، تهران
ـ شکنر، ریچارد؛ بوآل، آگوستو و دیگران. (۱۳۹۶) **خیابان صحنه است**، مترجمان: علی قلی‌پور، انیسا رئوفی، نشر مانیا هنر، تهران
ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۹۴) **نظریه اجرا**، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، چاپ سوم، دبیرخانه جشنواره بین‌المللی تئاتر دانشگاهی ایران، تهران
ـ شی، لوچینگ. (۱۳۹۲) **باغ‌های چینی**، ترجمه آرش کلانتری، نشر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران (پژوهشگاه هنر)، تهران
ـ عابدی درچه، منیژه. (۱۳۹۸) **بازی‌های آموزشی برای پرورش هوش طبیعت‌گرا**، انتشارات یارمانا، اصفهان
ـ قاری‌سیدفاطمی، سید محمد. (۱۳۸۹) **حقوق بشر در جهان معاصر(جستارهایی تحلیلی از حق‌ها و آزادی‌ها)**، دفتر دوم، نشر موسسه مطالعات و پژوهش‌های حقوقی شهر دانش، تهران
ـ قهرمانی‌نژاد، علی. (۱۳۹۶) **تئاتر شورایی: تمرین گفت‌وگوی انتقادی و تعهد اجتماعی**، انتشارات نمایش، تهران
ـ کلر، ادوارد؛ بوتکین، دانیل. (۱۳۹۲) **شناخت محیط‌زیست (زمین سیاره زنده)**، ترجمه عبدالحسین وهاب‌زاده، انتشارات جهاد دانشگاهی مشهد، مشهد
ـ کلهر، جو. (۱۳۹۳) **تئاتر و سیاست**، ترجمه امیرکیانپور، انتشارات مروارید، تهران
ـ کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۱) **استحاله طبیعت در هنر**، ترجمه صالح طباطبایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
ـ گری، پیتر. (۱۳۹۶) **یادگیری آزاد: چگونه با آزاد گذاشتن غریزه بازی، کودکان ما شادمان‌تر، خودبسنده‌تر و یادگیرندگان بهتری در همه عمر می‌شوند**، ترجمه مهدی غلامی، انتشارات صحرا، مشهد
ـ گلدبرگ، موسی. (۱۳۸۷) **فلسفه و روش در تئاتر کودک و نوجوان**، ترجمه اردشیرکشاورزی، انتشارات نمایش، تهران
ـ گلمن، دانیال (۱۳۹۱) **هوش محیط‌زیستی**، ترجمه حمیدرضا بلوچ، کوروش اکبری، انتشارات پندار تابان، تهران
ـ گودال، جین. (۱۳۹۵) **در سایه انسان**، ترجمه حمیدرضا حسینی و عبدالحسین وهاب‌زاده، انتشارات صحرا، مشهد
ـ لو بروتون، داوید. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی بدن**، ترجمه ناصر فکوهی، نشر ثالث، تهران
ـ لیپمن، متئو؛ شارپ، آن مارگارت. (۱۳۹۴) **غایب بزرگ مدرسه**، ترجمه روح‌الله کریمی، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران
ـ محمودی، بیتا. (۱۳۹۰) **پژوهشی در تاثیر نمایش خلاق در فرایند تربیتی کودکان**، انتشارات نمایش، تهران

ـ ملزر، آرتور؛ واین برگر، جری؛ زینمان، ریچارد. (۱۳۸۵) **دموکراسی و هنر:** گروه ترجمه شیراز: زیر نظر شاپور جورکش، نشر چشمه، تهران
ـ میسون، بیم. (۱۳۸۰) **تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش‌های بیرونی**، ترجمه شیرین بزرگمهر، انتشارات دانشگاه هنر، تهران
ـ مودبیان، داریوش. (۱۳۹۲) میز گرد آسیب‌شناسی تئاتر سیاسی، تئاتر سیاسی یا تئاتر معترض، **مجله نمایش**؛ شماره ۱۶۵، خرداد۱۳۹۲، ص۸۸
ـ نسرین، پی. (۱۳۹۷) **صلح را باید از کودکی آموخت (گفت‌وگو با توران میرهادی و ناصر یوسفی)**، نشر موسسه پژوهشی کودکان دنیا، تهران
ـ نوح هراری، یووال. (۱۳۹۷) **۲۱ درس برای انسان قرن ۲۱**، ترجمه نیک گرین، انتشارات فرهنگ نشر نو (با همکاری نشر آسیم)، تهران
ـ نیکسون، هلن. (۱۳۸۹) **درام کاربردی**، سرپرست گروه مترجمان: علی ظفرقهرمانی‌نژاد، انتشارات افراز، تهران
ـ ویلسون، رات. (۱۳۹۵) **طبیعت و کودک خردسال**، ترجمه عبدالحسین وهاب‌زاده، انتشارات صحرا، مشهد
ـ وودراف، پال. (۱۳۹۴) **ضرورت تئاتر: هنر تماشاکردن و تماشایی بودن**، ترجمه بهزاد قادری، چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران
ـ ون دواتر، مانون. (۱۳۹۶) **تئاتر کودک و نوجوان فرهنگ و اجتماع (مقاله‌هایی جهانی درباره‌ی تئاتر برای تماشاگران جوان)**، ترجمه حسین فدایی‌حسین، انتشارات نمایش، تهران
ـ هاروی، جن. (۱۳۹۳) **تئاتر و شهر**، ترجمه سپیده خمسه‌نژاد، انتشارات مروارید، تهران
ـ یورکفسکی، هنری. (۱۳۹۳) **عملکرد فرهنگی تئاتر عروسکی**، ترجمه زهره بهروزی‌نیا، نشر قطره، تهران

- Arons,Wendy;J.May,Theresa,(2012),Readings in Performance and Ecology:Design by Newgen Imaging systems,Edited:2012

- Mellor, Mary. (1997). Feminism&Ecology;New York university press

- Nygren, Christing. (2009) Theatre for development: experiences from an international theatre project in Asia "Children's voice", Publisher Svensk teaterunion Swedish centre.

- www2. btcv. org. uk/display/greengym

- www. partnevsinrhyme. comsoundfx/ animals/safari. stml

- www. educypedia. be/ education / animalviessounds. Htm

- www. kidsoutside. Info

پی‌نوشت

1-Performance

2- Go green

۳ـ «اکودراماتورژی»Eco dramaturgy اصطلاحی است که توسط «ترسا جی. می» «Theresa J. May»، یکی از نویسندگان کتاب «مقالاتی در باب اجرا و بوم‌شناسی» ابداع شد. اکودراماتورژی نوعی از تولید محتوای تئاتری و اجرایی است که مسائل و موضوعات مرتبط با بوم‌شناسی را در نقطه‌ی مرکزی اهداف موضوعی و تئاتری قرار می‌دهد. اکودراماتورژی به همراه خود، چارچوب‌های نوینی را برای تفکر درباره‌ی تئاتر و رویکردها و چالش‌های تازه‌ای را برای تولید محتوای تئاتری به ارمغان آورده است. برای مثال، یکی از چالش‌های موجود برای نمایش‌نامه‌نویسان، دشواری ارائه‌ی داستان‌های مؤثر درباره‌ی محیط‌زیست در زمین است. داستان‌های بوم‌شناختی در مقیاسی فراتر از انسان رخ می‌دهند، بنابراین هنگامی‌که یک نمایش‌نامه‌نویس، یکی از مسائل بوم‌شناختی را در پیش‌زمینه‌ی کار خود قرار می‌دهد، به سختی می‌تواند داستان را در اثر حفظ نماید. داستان یک درخت، ممکن است ۸۰۰ سال به درازا بینجامد؛ داستان یک فاجعه‌ی بوم‌شناسی (نظیر طوفان کاترینا یا سیل مسموم در مجارستان) شاید چندین نسل ادامه داشته باشد و در نهایت، داستان یخچال‌های طبیعی، رودخانه‌ها و گونه‌های زیستی در طی میلیون‌ها سال رخ می‌دهند. اکودراماتورژی، در به تصویر کشیدن درام و نمایش در ارتباط با فعالیت‌های زمین، مسائل مرتبط با تئاتر روایی را به مرزهایی فراتر از توجه و تمرکز انسان می‌کشد. فعالیت‌های اکودراماتورژی توجه دقیقی به دو چالش دیگر نیز دارند: پروژه‌ی نقد ـ بوم‌شناختی برای بررسی مجدد تاریخی متون تئاتری و اجرایی با توجه به نگرش‌های خصمانه‌ی انسانی/بوم‌شناختی آن‌ها و رفتارهایی که توسط آن‌ها در جامعه مشروعیت می‌یابد. با این حال، این بخش از فعالیت‌ها نه تنها به ملاحظات در باب مثلاً چگونگی به تصویر درآمدن حیوانات در آثار اجرایی معاصر پرداخته است، بلکه به مطالعه‌ی تاریخی حیوانات به‌عنوان یکی از موضوعات تقلید"mimesis» و به‌عنوان «اجراکنندگان» نیز می‌پردازد.

4- Green theatre on Scene

۵ـ «اکودراماتورژی تاریخی» همچنین به کاوش در تاریخ محیط‌زیستی دیده نشده‌ای می‌پردازد که بسیاری از نمایش‌ها بر ضد آن گسترش یافته‌اند. این رشته تلاش می‌کند تا ساَختاری دراماتورژی را آشکار کند که پیش‌زمینه‌ای مرتبط با کشمکش‌های انسانی را (به جای قرار دادن در تقابل با محیط‌زیست طبیعی) در پس‌زمینه‌ای از محیط‌زیست طبیعی قرار داده‌اند. دومین چالش، حول محور تولیدات تاریخی و امروزی تولید مواد لازم برای مصارف تئاتری و اجرایی می‌پردازد؛ چرا که در تئاتر از هر دو نوع منابع جاندار و بی‌جان در طی فرآیند داستان‌گویی استفاده می‌شود. تولیدات تئاتری نسبت به محیط‌زیست بسیار خشن عمل می‌کنند: در تئاتر، آن‌گونه که امروزه در غرب به اجرا گذاشته می‌شود، اغلب منابع مورد استفاده اسراف می‌شوند. تولید تئاتر در میان همه‌ی مصالح مورد نیاز، به موارد زیر نیز نیازمند است: ۱) به‌کارگیری انسان و «حیوانات نزدیک به انسان» ۲) مواد به دست آمده از بسیاری از منابع شامل ارگانیزم‌هایی که زمانی زنده بوده‌اند (نظیر چوب، لباس و ...) و فرآیندهای استخراج از معادن که نیازمند منابعی است (نظیر فلزات و نقاشی‌ها) که بسیاری از آن‌ها مقادیر بالایی از سموم را در مرحله‌ای از چرخه تولید، ایجاد می‌کنند، ۳) نقل و انتقالاتی که دست‌اندرکاران و مواد لازم را به محل اجرا می‌آورند و مصرف‌کننده‌ی انرژی هستند. ۴) دسته‌ای از مصارف انرژی که در محل اجرا در موارد مختلف نظیر ابزارها، چراغ‌ها، فعالیت‌های گرمایی، تهویه‌ی هوا و ... به‌کار می‌رود. اکودراماتورژی به تأثیرات محیط‌زیستی تولید تئاتری توجه می‌کند و ارتباطی متقابل را میان داستانِ روایت‌شده و ابزارهای تولید برقرار می‌کند. در ارتباط با آنچه برای تئاتر اهمیت دارد، ما باید به آن همانند یک بازیگر در عرصه‌ی زیست‌بوم توجه کنیم و به‌دنبال فعالیت‌های تولیدی باشیم که بیان کنایی را بر بیان مادی ترجیح دهد؛ تا جایی که استفاده از مواد به‌طور کامل از بین برود.

6- Cultural Ecosystem

7- Ecological Intelligence

8- Ecocriticism

9- Seebühne Theatre

10- Minack Theatre

11- Porthcurno Bay

12- Outdoor Theatre

۱۳ـ ساختمانی که نه تنها خودش بتواند انرژی‌های خود را تامین کند، بلکه به‌عنوان یک تولیدکننده انرژی، تولید مازاد خود را بفروشد.

14- Peace Culture

15- Caxias

16- Animal Protection

۱۷ـ تئاتر اجتماع بنیاد(Community-based theatre) در میان تمام شکل‌های تئاتر کاربردی، ریشه در محیط بسیار خاصی دارد که مشارکت‌کنندگان و موضوع‌های آن همگی محلی اند. با توجه به تعریفی که از «تئاتر اجتماع بنیاد» شده است، آنچه در این تئاتر مورد تاکید است خلق و اجرای قصه‌های اجتماعات و روایت‌های اعضای اجتماع در قالب نمایش‌های اصیلی است که مشخصا محلی اند. این قصه‌ها می‌توانند جشنی انتقادی و یا ترکیبی از هر دو باشند. تئاتر اجتماع بنیاد غالبا گروهی از اعضای اجتماع را درگیر می‌کند که گرد آمده اند تا اجرایی بر مبنای موضوع یا دغدغه مشترک آماده و ارائه کنند. (مشارکت‌کنندگان در خلق «متن» نمایش همکاری می‌کنند.) پروژه‌های تئاتر «اجتماع بنیاد» در روزهای اجرا می‌توانند عناصری از یک جشنواره یا جشن را به خود بگیرند و انواع خوردنی، آشامیدنی، رقص و پایکوبی و دیگر فعالیت‌های مشترک می‌توانند در چنین تجربه‌ای جای بگیرند. آنچه در اجرای همه تئاترهای «اجتماع بنیاد» باید مشخص شود این است که «اجتماع چیست؟» (پرندرگست، م؛ ساکستن، ج: ۱۳۹۴؛ ۲۳۵)

18- Biophilia

19- Sudbury Valley

20- Daniel Greenberg

21- André Gide

22- Knight

23- Friedrich Fröbel

24- jungle school

۲۵ـ تئاتر در حوزه‌ی آموزش: در انگلستان TIE (Theatre in Education) به‌عنوان فرم تئاتری جدیدی در دهه ۱۹۶۰ میلادی مطرح شد. این گروه‌های تئاتر به جای اینکه افراد را از مدارس به تئاتر بیاورند، تئاتر را به محیط مدرسه آوردند. در کل تئاتر آموزشی از هنر نمایش برای تسهیل و تقویت امر آموزش استفاده می‌کند. هدف اصلی این نوع تئاتر تغییر دادن درک ما از جهان پیرامون است. ارتباط نزدیک با تماشاگران و دانش‌آموزان، از آنان مشارکت بیشتر و متفاوت‌تری می‌طلبد.

۲۶ـ محققانی در موسسه‌ی توانبخشی پزشکی نیویورک راسک (New yorks Rusk) دریافتند باغبانی درمانی در کاهش ضربان قلب و بهبودی مزاج بیماران توانبخشی قلبی، عملکرد بهتری نسبت به آموزش معمول بیماران داشته است. (Wichrowski et al.2005)

27- Paul woodruff

28- Herodot

۲۹ـ تئاتر مردمی (People's theatre) نمایشی است منطبق بر دید تغییرپذیر مردم. اجراها عموما در برابر تجمع

کارگران، گردهمایی‌های اتحادیه‌ها، در خیابان‌ها، میدان‌ها، انجمن‌های محله انجام می‌شود (قهرمانی‌نژاد، ۱۳۸۹، ص۳۴۷).

30- Culture theatre

۳۱ـ تئاتر قصه گو (Story theatre) شامل روایت و شخصیت پردازی، خطاب مستقیم و تمهیدات تئاتری ساده است. در این نمایش یک قصه پریان یا عامیانه انتخاب می‌شود و از آن قطعه‌ای تئاتری اقتباس می‌شود، که منجر به یک مشارکت «مستقیم» می‌شود و نتیجه آموزشی روشن و مشخصی به‌دنبال دارد. این نمایش امکان اجرا در مدرسه ابتدایی محلی را دارد.

32- Facilitator

۳۳ـ تئاتر برای توسعه: (Theatre for development) مربوط به خلق و اجرای نمایش در اجتماعات در حال توسعه در سطح دنیاست. TFD ابزار نیرومند آموزشی برای طرح مسائل روز اجتماعات است. تئاتر برای توسعه سعی دارد ایدئولوژی غالب را به چالش بکشد. TFD در شکل مطلوبش محلی محور (Locally_driven) است. روش انتقال آن متناسب با شرایط اجرا، کلامی یا تعاملی است. غالبا مبتنی بر فرم‌های فرهنگی بومی نظیر قصه گویی و رقص است.

34- Spect-actor

35- sida_swedish international development cooperation agency

36- Althouser

۳۷ـ تعبیری که ریچارد شکنر درباره‌ی شیوه‌ی تئاتری آگوستوبوآل به‌کار برده بود.

Green Theatre (Environmental Theatre) in Urban and Rural Environments as an Instrument of Sustainable Development*

Narges Yazdi
Instructor of Cinema and Theatre Faculty, University of Arts, Tehran, Iran
Pouriya samandari
MA in Theatre Directing, Farabi International Campus, University of Arts, Tehran, Iran

Abstract

Environmental and identity issues are among the most prominent problems of the 21 century. Some of the environmental problems are global warming, excessive consumption of plastic, lack of observance of green architecture principles in the construction of buildings, inappropriate trash disposal, desertification, deforestation, pollution of freshwater, etc. Moreover Humans suffer from issues much deeper than exploitation, namely not belonging to a collective identity; by way of example, forgetting the neighborhood identity, no heed to the peace culture and cultivating environmental intelligence. In this research, an attempt has been made to eventually achieve practical solutions by providing executive methods of green theatre in urban and rural spaces. This study might hopefully help raise citizens' awareness of environmental facts in various ecosystems that are investigated in Green Theatre. Green Theatre in urban space (in theatre buildings) and in rural space (through indigenous rituals) places particular emphasis on a deeper understanding of local and indigenous identity. This research is aimed at improving citizens' awareness of the neighborhood identity, living ethics, environmental intelligence, thinking of greenness in various ecosystems through practices and concepts of green theatre and applied theatre.

Green theatre is performed with the aim of reforming ecological approaches, improving environmental intelligence, bioethics and a culture of peace in public societies (citizens and officials) in order to take decisive, firm and lasting steps towards a culture of peace, human, rural and sustainable development.

Keywords: Green Theatre, The Environment, Environmental Intelligence, Living Ethics, Peace Culture, Sustainable Development

“Aesthetic Suicide in Conflict with Religious Suicidal Reliance on Kant’s Aesthetics by Looking at Hippolytus by Euripides and Phaedra’s Love by Sarah Kane”

Sahand Kheirabadi
PHD Student in Art Philosophy, Azad University of Tehran, North Branch, Iran
Mohammad Shokri
Assistant Professor, Philosophy Group, North Branch of Tehran, Azad University of Tehran, Iran
Bijan Abdolkarimi
Associate Philosophy Group, North Branch of Tehran, Azad University of Tehran, Iran

Abstract

Kant’s third critique’s emphasis is on the analysis of the beautiful, individuality of the subject along with the possibility of aesthetic judgement’s universality. On the one hand, Kant considers the attainment of universal validity favorable in two essential forms of pleasure and attention, and on the other hand, deems the issue of collectivity significant for the theme of individualism as universal validity is necessary for aesthetic judgement , it is therefore possible to envision two different outlooks for individuality in the third critique; one in which the necessity addresses its foundation and the other in which its structure is to be based on the necessity of pleasure. The evolution of this course in classical and modern literature will be studied. What constitutes the classical literature is the necessity of attention and what embraces modern literature is the necessity of pleasure and both necessities are rooted in individuality. The very essence of the necessity of attention is the sacred and religious beliefs and the root of the necessity of pleasure is aesthetics. Phaedra kills himself in Hippolytus’ play because he intends to take the pleasure of the gods with him by relying on religious belief. In the struggle with this death, Phaedra kills himself in the play of Phaedra’s love to take revenge on Hippolytus. In other words, the first place is suicide for the satisfaction of heaven and the second place is suicide for one’s own satisfaction. Basically, the movement of theatrical characters from the ownership of the body for the gods to the ownership of the body for itself is rooted in the issue of individualism; It is enough that the word suicide has never entered the dictionary since the era of Romanticism. Thus, the analogy between the death of the classical Phaedra and the death of the modern Phaedra is under the banner of aesthetic and religious necessities, which find their roots in Kant’s third critique. The first has a religious death and the second an aesthetic death. This evolution and sum of all these topics can form the structure of this research. Where man chooses himself at the crossroads of his choice and the gods.

Keywords: Kant, necessary, suicide, Sarah Kane, Phaedra, Hippolytus, Euripides, Aesthetic

Analysis of the Critical Discourse of Power and Ideology in the Play "Night on a Wet Pavement" by Akbar Radi (Based on Norman Fairclough's approach)

Saeed Rostami
Master of Dramatic Literature, Soura University, Tehran, Iran
Rafiq Nosrati
Assistant Professor, Department of Drama, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran

Abstract

In the following research the author tries to study the power relations and the relationship among the characters of night on the wet pavemen_ a play by Akbar Radi_, the story of the play and the available discourses, specifically by basing critical discourse analysis according to ideological terms and theories of power.

The researcher attempts to identify the tools, facilities, and capabilities through which the superior discourse was able to advance the situation according to its wishes and options, as well as the reasons why the inferior discourse lacked those facilities, and to determine under what circumstances it was forced to obey the ongoing circumstance, by analysis of the present discourses in the play.

In the next step, the change of personality from a superior to lower position and vice versa from the perspective of discourse change is measured and explored.

Finally, since the narration of night on the wet pavement has been chosen based on early years after Iran's revolution, the effect of events and social changes in night on the wet pavement on upper and lower people, changing their circumstances and also leading the narrative has been investigated by Radi during the play.

In this study the research method is fundamental in the point of goal and has been done in library style with analytic - descriptive in argument of analogy.

Key words: Radi, discourse, critical discourse analysis, power, superior, inferior, ideology.

Hamartia's Position in the Relationship between Tragedy Theory and Philosophy of Ethics in Aristotle

Mohammad Hashemi
Phd student in Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, .Iran
Amir Maziar
Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art Theories and Studies, Art University, Tehran, Iran Iran

Abstract

This article is explained the position of Hamartia in the relationship between the theory of tragedy (in the treatise of Poetics) and the philosophy of ethics (in the treatise of Nicomachean ethics) by Aristotle. In Nicomachean ethics, Hamartia is a selective act in which the middle ground is not observed. Poetics also deals with the characteristics of a kind of Hamartia in the sense of a kind of moral error committed by the hero of a tragedy. This research has answered the questions that, first of all, what is the relation between Hamartia and the changes of fortune that occur under the urgency of depriving the outside good for the hero of the tragedy, in Poetics and Nicomachean ethics. Secondly, in Poetics and in relation to Nicomachean ethics, how does Hamartia resolve the contradiction between the selective activity of the tragedy hero by depriving him of external goodness, and thirdly, how tragic Hamartia can, in relation to Nicomachean ethics, resolve the contradiction between different chapters of poetry (especially the chapter Thirteenth and fourteenth) about the superior type of tragedy? The conclusion of the article shows that tragic hamartia is a type of hamartia in which the hero commits a selective act in which the middle ground is not observed or refuses to do so on the verge of committing this act. But in both cases, because the action is due to a virtuous hero who has committed it in an atmosphere of urgency due to the deprivation of external goodness, or has been on the verge of committing it, although his action may take him away from the path of happiness for a while, it does not reject the principle of his virtue.

This research is a qualitative research of descriptive-analytical type and has used library data for its collection of descriptions and analyses.

Keywords: Aristotle, Hamartia, poetics, Nicomachian Ethics, the changes of fortune, anagnorsis, pripetia.

Theater Marketing Strategies by Utilizing Social Networking Capabilities in Tehran

Ali Alizadeh Gomari
Department of Media Management, Faculty of Humanities and Arts, Damavand Branch, Islamic Azad University, Damavand, Iran
Hamidreza Hosseini Dana
Media management Department, Faculty of Arts& Humanities, Damavand Branch, Islamic Azad University, Damavand,Iran
Bibi Sadat Mir Ismaili
Department of Communication Sciences, Faculty of Humanities and Arts, Damavand Branch, Islamic Azad University, Damavand, Iran
Sayyedreza Naghibossadat
Department of Communication Sciences, Faculty of Communication Sciences, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstract

In this article, while focusing on the three areas of theater as the ancient mass media, the marketing concepts and the capability of modern social networks, the researchers have studied the "theater marketing strategies using the capabilities of social networks in Tehran.". The phenomenon of theater enjoys a public and communicative identity. Changing lifestyles, births, needs, and fundamental transformations in business relationship demonstrate the conscious institutionalization of theater, taking advantage of the vast capacity of group networks and the acceptable power of the performing arts, to achieve the desired model in the field of modern marketing.

Accordingly, the main questions of this research are the following questions: What are the components of the marketing model for theater due to social networks? What is the current state of the theater and its markets? What are its strengths and weaknesses? And what are the opportunities and threats to this potential market?

This research is based on the method of strategic analysis, elite or SWOT (SWOT), knowledge of internal and external points, purposeful sampling method, and the sample size of ٤٠ experts, by validating the research tool (questionnaire) through Cronbach's alpha in the environment. Software (SPSS) has been reviewed. Also, according to the typology of the surrounding environment and drawing the current and desired situation, from the distance technique; SPACE evaluates the situation and selects the optimal strategies. Findings show that the preferred model that is recommended by using social networking capabilities for theater marketing is a model based on SO strategies or offensive strategies to be able to take advantage of internal strengths and opportunities. Foreign events have achieved maximum success in the market.

Keywords: theater, marketing, social networks, marketing theater, marketing model

Analysis of Perceptual Principles and Components Affecting the Theatrical Place Design in Children's Theater Performance in the Pre-Operational Stage (2-7 Years) According to Jean Piaget's Theory of Cognitive Development

Reza Mahdi zadeh
Instructor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art
Zeynab Naeemi
M.A in Theater Directing, Faculty of Cinema and Theatre, University of Art

Abstract

Theater is an experience of performance that its fields of representation and creativity have always been considered according to the cognitive, educational and training needs of children. Explaining the four stages in his cognitive-developmental theory, Jean Piaget deals with how the individual emerges from sensory-motor activities to excellent intuitive activities with social life, rational thought, and reasoning operations. One of the salient features of the second stage of development as a pre-operational period (۲to ۷years) is the evolution of representational forms and the acceleration of conceptualization with pre-logical or quasi-logical reasoning, which can be done by children's theater, and taking advantage from each of the elements of the performance, including the theatrical perspective and presenting images appropriate to this stage. This article seeks to answer the fundamental question of how the perceptual principles and components influencing the design of a play in children's theater performance can bring to attention and influence children's perception of space and place, based on their basic mindsets and mindsets based on spatial experience. The present qualitative research, based on library resources and reputable websites, considers the perceptual aspects of the relationship between the audience and the play to explore the components affecting perception and visual communication and mental interaction in the children's Theater scenography, examining the Walt Disney Company's executive model, and provides an effective model for analyzing the plays of this age group, arguing that recognizing the perceptual powers and how the child mentally interacts with the phenomenon of place and its components in performance, will lead to the internalization of the subject, story and concepts and will be the basis for externalization and creativity.

Keywords: Place, Space, Children's Theater, Scenography, Jean Piaget, Mental interaction, visual perception

Abstract

Contents

Editor 9

Analysis of Perceptual Principles and Components Affecting the Theatrical Place Design in Children's Theater Performance in the Pre-Operational Stage (2-7 Years) According to Jean Piaget's Theory of Cognitive Development
Reza Mahdi zadeh, Zeynab Naeemi 13

Theater Marketing Strategies by Utilizing Social Networking Capabilities in Tehran
Ali Alizadeh Gomari, Hamidreza Hosseini Dana, Bibi Sadat Mir Ismaili, Sayyedreza Naghibossadat 37

Hamartia's Position in the Relationship between Tragedy Theory and Philosophy of Ethics in Aristotle
Mohammad Hashemi, Amir Maziar 47

Analysis of the Critical Discourse of Power and Ideology in the Play "Night on a Wet Pavement" by Akbar Radi (Based on Norman Fairclough's approach)
Saeed Rostami, Rafiq Nosrati 93

"Aesthetic Suicide in Conflict with Religious Suicidal Reliance on Kant's Aesthetics by Looking at Hippolytus by Euripides and Phaedra's Love by Sarah Kane"
Sahand Kheirabadi, Mohammad Shokri, Bijan Abdolkarimi 113

Green Theatre (Environmental Theatre) in Urban and Rural Environments as an Instrument of Sustainable Development*
Narges Yazdi, Pouriya samandari 135

Theater Quarterly
Issue 86 / Fall 2021

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

Namayesh research and publications office system: 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