همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال

کتابچه مقالات سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال

THE THIRD NATIONAL CONFERENCE ON PERFORMING AND DIGITAL ARTS

www.cdda3.du.ac.ir

Design by:A.Bahmanipour

مجموعه مقالات

سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال

(برگزاری به‌صورت آنلاین)

دانشگاه دامغان

خرداد ماه ۱۴۰۱

فهرست

سخن۱: دبیر علمی همایش ۸
سخن۲: دبیر اجرایی همایش ۹
معرفی همایش ۱۰
محورهای همایش ۱۱
تئاتر ۱۳
چهره آرایی تئاتر با تکیه بر وجوه دیداری هنر نمایش در عنصر رنگ ۱۴
شرق و غرب، اشتباهِ دوگانگی کاذب... ..... ۲۹
تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «لبخند باشکوه آقای گیل» با تکیه بر آرای زیگموند فروید ۴۰
عناصر نمایشی مشترک درتعزیه امام حسین و شاهنامه با نگاهی به داستان رستم ۵۶
بررسی کارکرد منظومه تخیلات ژیلبر دوران در دریافت هنرپیشه تئاتر از متن ۶۸
مکان به مثابه نقشواره در نمایشنامه روال عادی اثر ژان کلود کریر ۷۹
بررسی نقش تئاتر در توسعه صنعت گردشگری ۹۰
بررسی انواع و اقسام نمایش های آیینی و سنتی در استان لرستان ۱۰۲
بررسی جایگاه آیین و اسطوره در آیین های نمایشی کردستان ۱۱۴
پژوهشی در باب گفتمان‌های حاکم بر تئاتر در ایران معاصر (با تمرکز بر دهه‌های چهل و پنجاه شمسی) ۱۲۲
تحلیل مؤلفه‌های تراژدی در داستان هبوط حضرت آدم(ع) در قرآن مجید براساس آراء ارسطو ۱۳۳
تئاتر مدرن در خدمت تئاتر کمدی اصفهان ۱۴۹
تحلیل و بررسی ارتباط میان متن و اجرا در فولکلور کوردی ۱۵۳
جامعه‌شناسی پرفورمنس فولکلور با تاکید بر وجوه دیداری و شنیداری، مطالعه موردی؛ تشمال ۱۵۹
مطالعه‌ی شاخصه‌های ادبیات حماسی در تئاتر دفاع مقدس ۱۷۵
بررسی تطبیقی ساختار هنر اجرا (Performance Art) و پرده‌خوانی با نگاه به نظریه اجرا (شکنر) ۱۹۶
از سیاوش تا سیاه؛ ارتباط اسطورهٔ سیاوش با شخصیت «سیاه» برساختهٔ بیضائی ۲۲۳
بررسی فضا و حالت در نمایشنامه های غلامحسین ساعدی ۲۴۳
تحلیل فرمالیستی تراژدی لیرشاه ۲۵۵
نظریه‌های معاصر در تئاتر جهان در حوزه نشانه شناسی و پدیدارشناختی ۲۷۰
پیچیدگی‌های بازتعریف مفهوم تئاتر در عصر اجراهای آنلاین ۲۸۵
تطبیق "سودابه" در شاهنامه فردوسی و "فدر" در نمایش‌نامه اوریپید از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی ۲۹۵

واکاوی رفتار انسان معاصر، براساس کنش شخصیت های نمایشنامه های یاسمینا رضا ۳۰۸
از معناباختگی تا شئ‌وارگی؛ بررسی مؤلفه‌های معناباختگی در مجموعه پاتوغ (اسماعیل خلج) ۳۳۴
روشهای نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه ۳۴۵
بازخوانی دو تراژدی با بهره‌گیری از روش نظریه بازی ۳۶۴
اندیشه انتقادی آدورنو و ادراک موقعیت سوژه؛ بررسی موردی نمایش «P2» ۳۸۴
مکان ، دایره‌های شخصی و الکتریسیته‌ی روانی ۳۹۷
تراژدی مدرن (بازجستی بر تراژدی های غیر ارسطوئی) ۴۱۳
هرسویتا: نخستین نمایشنامه‌نویس زن قرون وسطا ۴۳۴
بررسی مناسبات بینامتنیت در مقایسه دو شخصیت سودابه در شاهنامه فردوسی و سالومه در نمایشنامه سالومه اثر اسکار... ..... ۴۵۶
بررسی مناسبات قدرت و ایدئولوژی در نمایشنامهٔ «پرده‌خانه» اثر بهرام بیضایی بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف ۴۷۳
کاربرد اصطلاح نمایش در متون تاریخی دوره مشروطیت ۳۷۴
بازتاب نمایش‌های عصر صفوی در سفرنامه شاردن ۴۷۵
بازتاب اصطلاح نمایش در توصیفات انتزاعی مورخین ۴۷۷
دریافت اولیه نمایشنامه‌های شکسپیر و مسئله هویت ملی در دوره پهلوی اول ۴۷۸
بررسی پدیدار شناختی مفهوم بدن، زمان و فضا در پرفورمنس آرت با مطالعه موردی آثار مشترک آبراموویچ و فرانک اووه لایزیپن ۴۷۹
بررسی رویکرد بومی‌سازی و بیگانه‌سازی ونوتی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای: از صحنهٔ نمایش تا پردهٔ سینما ۴۸۰
ترجمه در خدمت ایدئولوژی: مطالعه موردی ترجمه نمایشنامه دست‌های آلوده ۴۸۱
بررسی امکانهای اجرا در مناسبات جنسیت و بدنها در ایران، با نگاهی به تبارشناسی بدن از منظرفوکو ۴۸۲
ژست و تئاتریکالیته: یک مقدمه ۴۸۳
تأثیر گفتمان مردسالارانه بر ابژگی و سوژگی زنان در نمایشنامه زندگی تاریک صدیقه دولت آبادی ۴۸۴
سینما ۴۸۶
تحلیل روانکاوانه فیلم بچه رزماری با رویکرد کهن الگوی پرسونا و سایه از یونگ ۴۸۸
آسیب‌شناسی وابستگی یا استقلال هنرمند به ایدئولوژی در جوامعِ توسعه‌نیافته ترکیه و ایران ۵۰۵
کری وایت: قربانی یا انتقام‌جو؟ نگاهی روان‌کاوانه از منظر وینیکات به فیلم کَری (۱۹۷۶) ساخته‌ی برایان دی‌پالما ۵۲۴
بازتاب چهار دهه تحولات سیاسی و اجتماعی در سینمای داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی ۵۳۶
بازتاب عناصر مکتب ناتورالیسم در فیلم متری شیش و نیم ساخته سعید روستایی ۵۵۴
تحلیل نشانه شناسی درخت سرو در انیمیشن زال و سیمرغ با تکیه بر مکتب سورئالیسم ۵۷۰
وانمایی روابط عاطفی انسان در رسانه‌های مبتنی بر هوش مصنوعی(مطالعه‌ای بر سینمای علمی –تخیلی) ۵۸۳
تحلیل و نقد فیلم "حیوان" به کارگردانی برادران ارک ۵۹۷
نقد و تحلیل روایت شناسی فیلم "لبهٔ فردا" اثر" داگ لیمان" از منظر ژرار ژنت ۶۱۰

بررسی تطبیقی زندگی و مرگ و اندیشه سر تامس مور و امیرکبیر... ۶۲۶
مقایسه پردۀ سوّم، دو فیلم جداییِنادرازسیمین"اصغرفرهادی" و پنهان "میشائل‌هانکه" از منظر ساختار روایت‌نمایشی ۶۵۰
بررسی نقش و تأثیر مکاتب هنری در سینما ۶۶۶
مطالعه‌ای در باب پیشا بینامتنیت و سینما ۶۷۶
گرین بلات و فوکو در سینما و داستان مصور: بازآفرینی شخصیت جوکر از آمریکای دهۀ ۱۹۸۰ تا آمریکا و لبنان قرن ۲۱ ۷۰۰
فن شناسی، آسیب شناسی، حفاظت و مرمت فیلم های آنالوگ (بررسی موردی: پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم) ۷۱۴
تبیین نقش خانواده در مناطق محروم و حاشیه نشین در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران ۷۴۲
سندروم خنده: بررسی روان‌شناختی فیلم جوکر اثر تاد فیلیپس ۷۶۹
انیمیشن و چالش های اجتماعی: بازنمایی بحران هویت جامعه امریکا در انیمیشن زوتوپیا ۷۸۵
نمود مفهوم زبانی– فرهنگی "کودک‌سالاری" در فیلم‌های سینمایی ایرانی دهه نود شمسی ۷۸۶
نقد و تحلیلی بر آثار سینمایی ژانر آخرالزمانی سینمای هالیوودی در محدوده پساکرونا... ۷۸۷
تحلیل انتقادی گفتمان «اعتیاد» در سینمای ایران: بررسی موردی فیلم ابد و یک روز ۷۸۸
بازنمایی زباهنگ «مردستیزی» در مجموعۀ منتخبی از فیلم های سینمایی آثار تهمینه میلانی ۷۸۹
دیگری و تبعید (بررسی جامعه شناختی نقش نظارت و تبعید در آثار سهراب شهیدثالث) ۷۹۰
تلویزیون و هنرهای دیجیتال ۷۹۱
بررسی کارکرد موسیقی در حوزه‌ی رنگ‌شناسی ۷۹۲
تحلیلی بر نقاشی دیجیتال و سنتی ایرانی و تاثیرات نقاشی دیجیتال بر روی اثر ۸۲۹
تجربه همه‌گیری کرونا و داستان‌گویی تعاملی دیجیتال ۸۴۰
نمادهای عرفانی در مینیاتورهای دورۀ صفویه ایران و مغول هند ۸۷۱
بازخوانی یک اثر فلزی هنر اسلامی در موزه متروپولیتن براساس فهم نمایشی اثر ۸۷۹
تحلیل نمایشی اثری از نقوش مسجد کبود تبریز براساس مطالعات مبانی نظری ۸۸۱
بررسی میزان تصدی گری و برون سپاری تولیدات تلویزیونی رسانه های مهم دنیا (مطالعه موردی ۲۳ برنامه شاخص) ۸۹۲
بررسی فرایند خودکارسازی طراحی گرافیک با بهرهگیری از هوش مصنوعی: آینده پژوهی ۹۰۲
ظرفیت‌های جلوه‌های بصری برای اسطوره‌سازی در تلویزیون و سینما ۹۲۱
بررسی نقوش موجودات تخیلی در هنر ساسانی ۹۳۸
بررسی نظریه یکپارچگی اجزا در الگوهای بازشناسی اشیا در طراحی دیجیتال انسان محور ۹۵۲
از آمریکا تا مصر: بومی سازی رمان آمریکایی در سریال مصری ۹۶۷
«مقدمه‌ای بر امکان بهره‌گیری از نمود نمایشی هنر قرآنی اسما الهی با تحلیل بصری نقوش مسجد کبود تبریز... » ۹۹۴
بررسی کارکرد موسیقی فاصله در برنامه سازی برای رادیو ۹۹۶

سخن ۱: دبیر علمی همایش

با نام و یاد پروردگار

هنر به عنوان یکی از کهن‌ترین دستاوردهای بشری، چه در دوران باستان و چه در عصر دیجیتال، تلاش آدمی است بر بیان هستی خویش در جهان بی‌کران؛ جستجویی است برای معنابخشی به رنج، شادی، تنهایی، مرگ، عشق و ایمانِ انسان. هنر این قدرت را به انسان می‌دهد تا هویت و تمام دغدغه‌های عینی و ذهنی‌اش را به نمایش بگذارد و به بهترین شکل ممکن با خویشتنِ خویش روبه‌رو شود. فراتر از این، هنر حتی می‌تواند در تصنعی و خیالی‌ترین حالت خود، انسان را از روزمرگی و بیگانگی با خویش نجات دهد. بنابراین می‌توان گفت که همایش، جشنواره، نمایشگاه یا هر رخداد هنری در عین حال که برای تأمل در باب هنر انجام می‌گیرد، به اعتلای روح و جسم انسان نیز یاری می‌رساند.

همایش ملّی هنرهای نمایشی و دیجتال به جهت تحلیل و بررسی هنر در حوزه‌های نمایشی و دیجیتالی برگزار می‌شود. در دومین دوره این همایش، هنرهای مختلفی همچون تئاتر، سینما، تلویزیون، نقاشی، عکاسی، گرافیک از نظرگاه‌های متعددی مانند جامعه شناسی، انسان شناسی، فلسفه و روانشناسی با حضور اساتید، هنرمندان و پژوهشگران دانشگاهی مورد تفسیر و تأویل قرار گرفت. لازم می‌دانم از همه سروران و فرهیختگانی که در این همایش شرکت کردند تشکر و قدردانی کنم. همچنین خوب می دانم که بدون همدلی و همراهی مسئولین دلسوز دانشگاه دامغان، اساتید، همکاران و دانشجویان دانشکده هنر میسر نمی‌شد. در پایان امید است که قامت قلم و هنر در این سرزمین مادری، همواره استوار و پابرجا بماند.

با مهر و عشق
اسداله غلامعلی
دبیر علمی سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال
خردادماه ۱۴۰۱

سخن۲: دبیر اجرایی همایش

به نام خداوند نور و آگاهی

مجموعه ای که اکنون پیش روی شماست، مقالات سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال دانشگاه دامغان است. همایشی که خوشبختانه توانسته است در مدت زمانی کوتاه جای خود را در میان پژوهشگران هنر باز کند و توجه هنرمندان را نیز به خود جلب نماید. در این دوره نیز پرشورتر از گذشته، شاهد حضور استادان، پژوهشگران و دانشجویانی بودیم که چه با ارسال مقاله از یافته‌های پژوهشی خود و سخنرانی در همایش و چه با حضور در همایش به عنوان مخاطب، رونق‌بخش همایش بودند.

همانطور که همه می دانیم همایش های علمی محل تضارب آراء و نظرات گوناگون است و ذهن جستجوگر پژوهشگران و نویسندگان با طرح موضوعات بدیع می تواند نوری بر نقطه ای تاریک بیفکند و دست کم پرسش‌های تازه ای را در این مورد طرح کند. چنانچه می دانیم عرصه هنر در ایران با نقصان و کاستی هایی در پژوهش روبه رو است و این سوء تفاهمی ریشه‌دار است که چون هنر امری ذوقی است، تحقیق و پژوهش در مورد آن غیر ضروری است. پژوهش های هنری می توانند راه ورود به آثار بزرگ را هموار کنند و دریچه ای را برای شناخت گفتمان ها، مسائل و حتی تناقضات موجود در آثار باز نمایند. از این منظر مطالعات بینارشته‌ای هنر نیز می‌توانند محل تلاقی هنر و سایر علوم به ویژه علوم انسانی را شناسایی و معرفی کنند.

سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال دانشگاه دامغان را در زمانی برگزار کردیم که در عبور و گذر از همه‌گیری هولناک کرونا و بیم و امید توأمان برای بازگشت به دوران آرامش و بی خطر ما را در دوراهی برگزاری همایش به صورت حضوری یا مجازی قرار داده بود. نوسان آمار ابتلا و شیوع سرانجام موجب شد که به ناگزیر برای ایمنی بیشتر راه امن تر را برای برگزاری این رویداد انتخاب کنیم و با برگزاری همایش به صورت مجازی متاسفانه امکان دیدار استادان و پژوهشگران عرصه هنر را از دست دادیم، هر چند که از مقالات ارزنده شان سود بردیم. به هر روی بر این قرار هستیم که دوره آینده را به صورت حضوری، در دانشگاه و در شهر زیبای دامغان برگزار کنیم و از هم اکنون همراهی و مشارکت همه علاقمندان به پژوهش در هنر را طلب می کنیم.

به عنوان دبیر اجرایی همایش از ریاست دانشگاه دامغان جناب آقای دکتر اسلامی، معاونت پژوهشی دانشگاه دامغان و همه مسئولین و دست‌اندرکاران دانشگاه که یاری‌گر ما در برگزاری همایش بوده اند تشکر می کنم و مراتب قدردانی و احترام خود را به همه کسانی که برای دانش و آگاهی جایگاه و قدر و منزلت قائل‌اند و در این راه قدم بر می‌دارند، اعلام می‌کنم.

میترا علوی طلب

دبیر اجرایی سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال

معرفی همایش

دانشکده هنر دانشگاه دامغان، با همکاری موسسات آموزشی و پژوهشی و نهادهای ذیربط در عرصه هنرهای نمایشی و دیجیتال، سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال در ایران را در سال تحصیلی خرداد ماه ۱۴۰۱ برگزار نمود. با توجه به اینکه برگزاری همایش‌های در سطح ملی، در عرصه هنرهای نمایشی، به ندرت رخ می‌دهد، به نظر می‌رسد برگزاری این همایش توسط دانشگاه دامغان، علاوه بر مهیا نمودن امکان تعاملات دانشگاهی بین پژوهشگران، اندیشمندان، و دانشجویان این حوزه تخصصی، دانشکده هنر دانشگاه دامغان را بیش از پیش به عنوان قطب علمی هنرهای نمایشی و دیجیتال کشور معرفی خواهد کرد.

محورهای همایش

نمایش:

- مطالعات نظری و میان رشته ای تئاتر
- نظریه های معاصر در تئاتر جهان
- مطالعات تاریخی تئاتر
- نقد و تحلیل آثار نمایشی ایرانی معاصر
- ارتباط میان متن و اجرای نمایشی
- مطالعه وجوه دیداری و شنیداری هنر نمایش
- اقتباس‌شناسی در هنر نمایش
- هنر اجرا به مثابه یک گونه نمایشی نوین
- جامعه‌شناسی نمایش

تلویزیون:

- نقد و تحلیل آثار تلویزیونی
- راهکارها و راهبردهای نوین در عرصه تولید هنری آثار تلویزیونی
- مطالعه وجوه هنری تولیدات تلویزیونی
- تلویزیون و صنعت فرهنگ
- تبلیغات تلویزیونی به مثابه یک گونه نمایشی
- جامعه‌شناسی تلویزیون
- تلویزیون و مطالعات فرهنگی

سینما:

- نقد و تحلیل آثار سینمایی
- مطالعات میان رشته ای سینما و علوم انسانی
- ارتباط میان متن و تصویر در سینما

- اقتباس‌شناسی سینمایی
- سینما و صنعت فرهنگ
- سبک‌ها و مکتب‌های بازیگری در سینما
- جامعه‌شناسی سینما

هنرهای دیجیتال:

- نقد و تحلیل آثار هنرهای دیجیتال
- هنر دیجیتال و بینامتنیت
- هنر اینترنتی به مثابه یک گونه از هنرهای دیجیتال
- جامعه‌شناسی هنرهای دیجیتال

تئاتر

چهره آرایی تئاتر با تکیه بر وجوه دیداری هنر نمایش در عنصر رنگ

مهدی امیری[۱]

چکیده

در سال ۱۶۶۶، اسحاق نیوتن، دانشمند نامدار انگلیسی، کشف کرد که چنانچه نور خالص سفید از یک منشور عبور داده شود، به رنگهای قابل رویت تجزیه می شود، نیوتن همچنین کشف کرد که هر رنگ از یک طول موج منحصر به فرد تشکیل شده و قابل تجزیه به رنگ های دیکر نیست. اغلب قوانین و اصول رنگ، بر اساس نظم و قوانین جاری موجود در عالم طبیعت پی ریزی شده است. پس برای موفقیت در دنیای رنگ، طبیعت بهترین راهنماست طبیعت ترکیب موزونی از رنگهاست.از رنگ های درخشان روی پروانه ها رنگهای کدر روی شاخه و برگ درختان کهنسال. در این مقاله به بررسی این می پردازد که بازیگر پس از خواندن متن نمایش، با شخصیت نمایش که باید آن را اجرا کند آشنا می شود .سپس شخصیت نمایشی را از نظر ظاهری و احساسات و عواطفی که باید بر روی صحنه ارائه دهد با دقت مطالعه می کند .او سعی می کند در عواطف و احساسات، نحوه ی تفکر، عکس العمل و شیوه ی رفتار او سهیم شود .هدف بازیگر آن است که شخصیت خود را در قالب شخصیت نمایشی نادیده گرفته و از بین ببرد . گاه بازیگر کمی از شخصیت نمایش فاصله می گیرد .در این موقع او در صدد یکی پنداری دقیق عاطفی نیست و بیشتر متوجه کشف صفات جسمانی و گفتاری متناسب با شخصیت است نه زوایای پنهانی روحش.سپس با استفاده از رنگ به چهره پردازی برای نقش بازیگر در نمایش صورت می گیرد.

کلید واژه: رنگ، چهره آرایی، نمایش، بازیگر، عواطف.

مقدمه

۱ – مربی، عضو هیات علمی گروه هنرهای نمایشی دانشکده هنر، دانشگاه زابل،رایانامه:Art.amiri@uoz.ac.ir

رنگ ها در هزاران نوع گوناگون به زندگانی افراد بشر تحت هر شرایطی باشند گرمی و تحرک می بخشند و حقیقت یکی از مهمترین عوامل بازگو کننده احساسات و عواطف درونی انسانها به شمار می روند و عواملی هستند حس شادی و غم تحرک و سکون، آرامش و اضطراب و خواب و هوشیاری را بر انسان می نمایند،نور علاوه بر تاثیر قابل توجه بر لباس و دکور، جلوه ی آرایش چهره را نیز دو چندان می سازد. رنگ سبز یا آبی، پوست را به رنگ خاکستری در می آورد و حالتی شوم به آن می بخشد. ولی به هر حال ، آرایش چهره برای بازیگر ضروری است، آزمایش های بعدی نشان داد که با ترکیب نورها می توان رنگ های مختلف را ایجاد کرد. برای مثال نور قرمز در ترکیب با نور زرد، رنگ نارنجی را به وجود می آورد. رنگی که بر اثر ترکیب دو رنگ دیگر به وجود می آید را ترکیبی می کویند. بعضی رنگها مثل زرد و ارغوانی در صورت ترکیب شدن همدیگر را خنثی می کنند و نور سفید می سازند. این رنگها را نیز رنگهای مکمل می نامند.

رنگ ها در هزاران نوع گوناگون به زندگانی افراد بشر تحت هر شرایطی باشند گرمی و تحرک می بخشند و حقیقت یکی از مهمترین عوامل بازگو کننده احساسات و عواطف درونی انسانها به شمار می روند و عواملی هستند حس شادی و غم تحرک و سکون، آرامش و اضطراب و خواب و هوشیاری را بر انسان می نمایند،

بیان مساله

در سال ۱۶۶۶، اسحاق نیوتن، دانشمند نامدار انگلیسی، کشف کرد که چنانچه نور خالص سفید از یک منشور عبور داده شود، به رنگهای قابل رویت تجزیه می شود، نیوتن همچنین کشف کرد که هر رنگ از یک طول موج منحصر به فرد تشکیل شده و قابل تجزیه به رنگ های دیکر نیست.

آزمایش های بعدی نشان داد که با ترکیب نورها می توان رنگ های مختلف را ایجاد کرد. برای مثال نور قرمز در ترکیب با نور زرد، رنگ نارنجی را به وجود می آورد. رنگی که بر اثر ترکیب دو رنگ دیگر به وجود می آید را ترکیبی می کویند. بعضی رنگها مثل زرد و ارغوانی در صورت ترکیب شدن همدیگر را خنثی می کنند و نور سفید می سازند. این رنگها را نیز رنگهای مکمل می نامند.

رنگ ها در هزاران نوع گوناگون به زندگانی افراد بشر تحت هر شرایطی باشند گرمی و تحرک می بخشند و حقیقت یکی از مهمترین عوامل بازگو کننده احساسات و عواطف درونی انسانها به شمار می روند و عواملی هستند حس شادی و غم تحرک و سکون، آرامش و اضطراب و خواب و هوشیاری را بر انسان می نمایند،

اغلب قوانین و اصول رنگ، بر اساس نظم و قوانین جاری موجود در عالم طبیعت پی ریزی شده است. پس برای موفقیت در دنیای رنگ، طبیعت بهترین راهنماست طبیعت ترکیب موزونی از رنگهاست.از رنگ های درخشان روی پروانه ها رنگهای کدر روی شاخه و برگ درختان کهنسال. اینمقاله با روش تحلیلی و توصیفی به بیانچهره آرایی تئاتر با تکیه بر وجوه دیداری هنر نمایش در عنصر رنگ می پردازد

روش تحقیق

این تحقیق با روش تحلیلی و توصیفی با تکیه بر روش شناسی بصری تلفیق از تحقیق کیفی (تئوری به نمونه مورد مطالعه) و کمی(نمونه مطالعه به تئوری) مفاهیم باز شکافی می شود.

رنگ

دنیای پیرامون ما از دو عنصر فرم (شکل) و رنگ تشکیل شده است . تاثیر رنگ در زندگی انسان به قدری است که حتی تصور زندگی بدون رنگ ناممکن است . رنگ پدیده و موهبت شگفت انگیز و شکوهمند هستی است و به زندگی انسان احساس و اشتیاق می بخشد . رنگ به فرم کمال می بخشد و به آن جان می دهد. فیزیکدانی بنام یونگ – رنگ های موجود در نور را با ترکیب کرد و **به نور سفید رسید . یونگ پی برد با ترکیب سه رنگ آبی – قرمز – سبز نیز می توان به رنگ سفید رسید**

رنگ در نمایش

نمادهای مشابهی در نمایش های چوپانی باسک ها که با اقتباس از تئاتر فرانسه در ابتدای قرن شانزدهم به اجرا در می آمد مشاهده می گردد. در این نمایش ها فضای صحنه دارای دو در ورودی است: در طرف راست. محل ورود ترکان که لباس سرخ پوشیده اند و قدرتهای شرور را تداعی می کنند. اساس این سبک نمایشنامه ها بر پایه تضاد و تقابل بنا شده است(کورون، جلد دوم، ۱۹۹۵، ص ۶۸۴). می شل دو گلدرود برای تابلوی سوم نمایشنامه ی کریستوف کلمب (۱۹۲۹) دکوری برای عقب صحنه در نظر گرفت که سه در ، در آن تعبیه شده بود: بر روی در سیاه طرف راست، کلمه ی سکوت بر روی در طلائی مرکزی، کلمه افتخار و بر روی در سمت چپ که قرمز بود کلمه ی ننگ نوشته شده بود (میتران، قرن بیستم ۱۹۸۹، ص ۲۹۶).

چهره آرایی.

در تئاتر سنتی چین چهارگونه آرایش چهره برای چهار شخصیت مرد، زن چهره ی نقاشی شده و دقلک در نظر گرفته شده. مرد و زن هر دو پوست خود را به رنگ سفید در می آورند و چشم ها را آرایش می کنند تا زیباتر جلوه کنند. دقلک ها لکه ی سفیدی در وسط صورت می گذارند که غالبا چشم ها و تیغه ی بینی را می پوشاند. چهره های نقاشی شده ی اپرای چنین نیز بر دو گ.نه اند: وزیران خائن، چهره ای سفید مات دارند و چشمانشان به شکل خط باریکی کشیده می شود تا خصلت پنهان کارشان را مشخص تر سازد. شخصیت های درستکار و پارسا چهره را به یک رنگ در می آورند. خطوط قرینه ی متشکل از دو یا چند رنگ، مختص افراد عصبانی است و خظوط نامتقارن و بسیار پیچیده مختص شخصیت های شرور و وحشی (کورون، جلد دوم،۱۹۹۵، ص ۵۷۲). در تئاتر برخی کشورهای آسیایی مانند هند، چین، ژاپن یا کره، آرایش چهره و صورتک ها با یکدیگر تفاوت های بارزی دارند. مثلا سفید در چهره آراییاپرای پکن اعم از سفید مات یا براق، گریم کامل یا گریم بخشی از صورت معرف شخصیت یک خائن است، شخصی فاقدراستی و صداقت . در حالی که صورتک سفید در تئاتر کره ی نشانه پاکی، نیکی و بزرگ منشی است، درست مانند استفاده از رنگ سفید در چهره پردازی نمایش های رقص و آواز کابوکی در ژاپن(کوزان ۱۹۹۷، ص ۲۸). شخصیت های تعزیه مضحک در ایران نیز در مواردی چهره را گل آلود می کنند یا آنرا خونین نشان می دهند.، صورت شیطان را گل می انداختند و نوکر حبسی حضرت علی را سیاه می کردند.(بیضایی، ۱۳۷۹، ص ۱۴۵) و در اروپای قرون وسطی، در نمایش های که به شکل درام های مذهبی یا نیمه مذهبی اجرا می شد، چهره ی قدیسین را با آراد سفید می کردند و به چهره ی شیطان رنگ سیاه می مالیدند. در نمایش های رو حوضی ایران در دوران صفویه شکل گرفت و در دوره قاجاریه به تکامل رسید، شخصیت اصلی آن یعنی سیاه با زرده تخم مرغ و دوده صورت خود سیاه می کرد و با لهجه خاصی نمایش های انتقادی و خنده دار را با لهجه ی خاصی نمایش های انتقادی و خنده دار را به اجرا در می آورد،

نقش زن را نیز بازیگر مرد ایفا می کرد. به همین خاطر به صورت او آرد یا سفیداب می مالیدند، چشم هایش را با سرمه سیاه می کردند، گونه ها و لب هارا به رنگ قرمز در می آوردند تا زنی جوان مبدل شود.

تاریخچه چهره پردازی در نمایش

در یونان باستان،تس پیس نه تنها مبتکر صورتک برای نمایش های تراژدی بودبلکه اولین هنرمندی بود که در مسابقات نمایش درجشنواره ی دیونیزوس ، چهره ی بازیگرانش را با دُرد و برگ درختان آرایش کرد. در یونان و روم باستان همان گونه که شرح داده شد، بازیگران به دلایلی از صورتک استفاده می کردند. چهره پردازی در حد بسیار ابتدایی را در قرون وسطی در درام های مذهبی می توان یافت. بازیگران همه مرد بودند. داستان نمایش،زندگی حضرت مسیح و قدیسان بود .قدیسان بر چهره آرد مالیده و از ریش و موهای بلند سفیدمصنوعی استفاده می کردند. چهره فرشتگان نیز سفید بود .شیطان گاه صورتک و گاه رنگ سیاه بر چهره داشت. در قرن شانزدهم میلادی در نمایش های کمدیادلآرته،شخصیت های طبیعی(عشاق)چهره را سفید می کردند و لوده های این دوره از پوست و پشم حیوانات برای خود پوستهی سر طاسی و ریش و سبیل می ساختند .از زمانی که نمایش از فضای بیرونی به فضای درونی آورده شد، به علت نبود وسیله ی روشنایی صحنه، بازیگران مجبور بودند چهره ها را با آرد سفید کنند . در قرن هفدهم میلادی در کشور فرانسه، مولیر ، بازیگر و نمایشنامه نویس معروف فرانسوی، از چهره پردازی استفاده می کرد .بازیگران با مالیدن آرد یا پودر بر چهره و رنگ آمیزی گونه ها و لب ها ایفای نقش می کردند. بازیگران مرد کلا هگیس های بزرگ و بلند مجعد قهوه ای و قرمز بر سرگذاشته، ریش و سبیل کوچک بر صورت داشتند .در قرن هجدهم میلادی در کشورهای فرانسه و انگلستان، بازیگر زن، نخست نوعی خمیر سفید بر چهره مالیده و با رنگ روغنی قرمز، گونه ها و لب را رنگ آمیزی می کرد .سپس کلا هگیس های بسیار بزرگ را به کار می برد و روی کلاه گیس، پودر سفید می زد.

در آن دوران انواع پودرهای رنگی و معطر موجود بود .بازیگر مرد نیز از همان خمیر و پودر استفاده می کرد و ریش و سبیل مصنوعی می گذاشت .در قرن نوزدهم میلادی در کشور فرانسه بازیگران زن و مرد از پن کک استفاده می کردند .برای تغییر شخصیت پن کک با رنگ های مختلف موجود بود .بازیگر مرد کلاه گیس و ریش و سبیل مصنوعی به کار می برد .در اوایل قرن بیستم با راه یافتن نور بر صحنه و استفاده از برق، تحولی در صحنه به وجود آمد .مابین دو جنگ جهانی، بازیگران چهره را بدون روشی خاص مانند گذشته چهره پردازی می کردند .در سال های سی و چهل میلادی چهره پردازی به شکل امروزی ابداع شد و کارخانه های لشنر [۲]، ماکس فاکتور [۳] و غیره، لوازم چهره پردازی برای تئاتر و سینما ساختند و روز به روز بر تنوع لوازم جدید، برای بهتر و طبیعی تر نشان دادن چهره ی بازیگر مقابل دوربین و صحنه ی تئاتر افزوده شد.

در دوره ی قاجاریه، شاهد نفوذ نمایش غرب در ایران هستیم .آثار مولیر در این دوره ترجمه می شود و اولین شرکت نمایشی به نام »فرهنگ « تأسیس می گردد .پس از مشروطیت، با به هم پیوستن هنرمندان و نویسندگان، اولین گروه نمایشی عصر حاضر با نام» تئاتر ملی« تأسیس گردید .به طور کلی مشاهده می شود که از آغاز قرن بیستم میلادی فعالیت های نمایشی در ایران رواج بیشتری می یابد .در این دوران چهره پردازی، روش خاصی نداشته و اغلب بازیگران، خود، رنگ های زمینه ی صورت را با چربی و رنگدانه ها درست می کردند .از دهه ی ۱۳۴۰ ه.ش لوازم چهره پردازی از خارج وارد و چهره پردازی با لوازم و روش های جدید ارائه می گردد. از مراسم نمایش های کهن ایرانی می توان به نمایش های شادی آور دوران صفوی مانند :میرنوروزی، نوروزی خوانی، آتش افروز،غولک،

کچلک بازی و غیره اشاره کرد که اغلب از چهره پردازی استفاده کرده اند .کچلک بازی توسط لوطی های کچل محل اجرا می شود .اگر سر طاس نبود، آن را طاس می کردند .در نمایش های بقال بازی از پشم حیوانات، ریش و سبیل ساخته می شد و برای مُسن جلوه دادن، بازیگران آرد به سر می مالیدند .در تمام این نمایش ها بازیگران مرد بودند .پسران جوان، چهره را با سفیدآب، سفید می کردند .چشم و ابروان را سرمه می کشیدند و گونه و لب هایشان را قرمز کرده، کلا هگیس زنانه بر سر می گذاشتند و نقش زن را ایفا می کردند .خوشبختانه امروزه حاجی فیروز با چهره ی سیاه و لباس رنگی در مناسبت ویژه ی خود در شهر حضور می یابد .دیدن او، شادی، زندگی دوباره و تاریخ کهن ما را به ما القا می کند .در نمایش شادِ سنتیِ روحوضی یا تخت هحوضی که در گذشته های دور(در مراسم عروسی و جشن ها)اجرا می گردید، بر پایه ی بداهه پردازی بازیگران، مسائل و مشکلات زندگی مردم را انعکاس می دادند .بازیگر اصلی نمایش، سیاه است که برگرفته از شخصیت های نوروزخوانی و میر نوروزی در دوران گذشته است او چهره ی خود را با دوده ی چوب یا سوخته های چوب پنبه، سیاه می کرد. در شبیه خوانی یا تعزیه که نمایش دهنده ی رویداد های فاجعه ی تاریخی کربلا(شهادت امام حسین(ع)و پیروانش به دست سپاهیان یزید)است، ایفای نقش زنان به عهده ی شبیه خوانان مرد است .چهره پردازی تا حدودی در این نوع نمایش به کار می رود مانند گِل مالیدن بر سر و روی، رنگ قرمز برای نشان دادن خون بر سر و روی، چهره ی شیطان به رنگ قرمز، و مالک دوزخ و جنیان، خالدار و غیرعادی نشان داده می شود.

چهره پردازی و شخصیت پردازی در نمایش

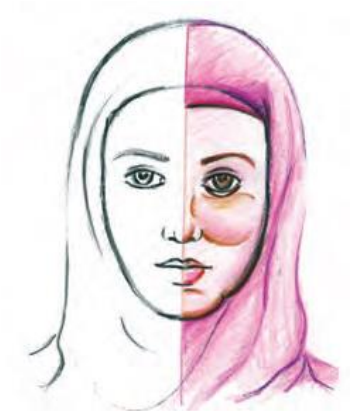
اصل و ریشه ی پرسونالیته [۴] به معنای شخصیت و پوشش(صورت ساختگی)و پرسوناژ [۵] به معنای شخصیت نمایش است .در طول تاریخ، دانشمندان نظریات خاصی در مورد» شخصیت « داشته اند و اغلب بین شخصیت و شخص فرق گذاشته اند .آنها بر این باورند که انسان دارای دو ساختار ظاهری و برونی و معنوی یا درونی است . شخصیت ظاهری و برونی، تحت تأثیر محیط های طبیعی، خانوادگی، اجتماعی و فرهنگی شکل می گیرد .در طرف دیگر شخصیت درونی و معنوی ذات انسان قرار دارد که آن را روح، جوهر یا نفس می نامند. پرسوناژ، شخصیت نمایش یا شخصیت معنونی همان صورتک دوران یونان و روم باستان است که بازیگر برای هر یک از نقش ها با صورتکی به بازی آن می پرداخت .امروزه چهره پردازی جایگزین این روش شده است. بازیگر پس از خواندن متن نمایش، با شخصیت نمایش که باید آن را اجرا کند آشنا می شود .سپس شخصیت نمایشی را از نظر ظاهری و احساسات و عواطفی که باید بر روی صحنه ارائه دهد با دقت مطالعه می کند .او سعی می کند در عواطف و احساسات، نحوه ی تفکر، عکس العمل و شیوه ی رفتار او سهیم شود .هدف بازیگر آن است که شخصیت خود را در قالب شخصیت نمایشی نادیده گرفته و از بین ببرد .گاه بازیگر کمی از شخصیت نمایش فاصله می گیرد .در این موقع او در صدد یکی پنداری دقیق عاطفی نیست و بیشتر متوجه کشف صفات جسمانی و گفتاری متناسب با شخصیت است نه زوایای پنهانی روحش. از قول بازیگر پر آوازه، سر لارنس اولیویه [۶] گفته شده است که یافتنِ بینیِ مناسب، کلید حل معمای یک شخصیت نمایشی برای او بوده است .گاه بازیگر برای اجرای یک شخصیت نمایشی به یک سلسله از مهارت ها مانند ژست‌های قراردادی و سنتی سروکار دارد؛ مانند نمایش کابوکی، نمایش چین، و کاتاکالی هند .در تئاتر غرب این رابطه ی بازیگر با شخصیت نمایش را می توان در لال بازی مارسل مارسو [۷] مشاهده کرد.

شخصیت نمایشی

لاغر کردن: بعد از فون زدن، سایه های صورت را ابتدا در کناره های شقیقه ها ایجاد کرده و سپس بینی را با سایه، باریک و بلند می نمایانند .سپس خطوط مدور چشم و کاسه ی چشم و خط لب ایجاد می شود .سایه ی گونه ها به صورت شیب دار و ابروها مطابق با شخصیت مورد نظر اجرا می گردد .روشنی ها نیز هماهنگ با حجم های ایجاد شده ایجاد می شود. شکل شماره ۳

تصویر۱:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۲)

چاق: اگر چهره ی بازیگر گرد نباشد، با سایه ها شکل صورت را به شکل گرد نزدیک می کنیم .سایه ها در رستنگاه موها، زیر بینی و زیر چانه ایجاد می شود .ابرو، چشم و خط لب، گرد و لب ها کوچکتر ترسیم می گرد. شکل شماره ۴



تصویر۲:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۲)

منفی: چشم و ابرو را به هم نزدیک کرده، خط لب بازتر از حد معمول ایجاد می شود .سایه های شقیقه ها عمود بر ابروان رسم می گردد .گوشه های لب به پایین کشیده می شود و زیر لب عضله ی مربِع چانه را مشخص می سازند . گونه ها بالاتر از حد معمول خود ایجاد می شود(شکل شماره ۵)

تصویر۳:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۲)

مثبت: فاصله پچشم و ابرو را از هم زیاد کرده و خط لبِ گرد ایجاد می شود .گوشه های لب به بالا کشیده می شود(شکل شماره ۶)

تصویر۴:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۳)

معتاد: فن را کمی متمایل به خاکستری کرده، با رنگ قهوه ای دودی سایه ایجاد می شود .پلک ها را دودی زرشکی کرده و چشم و ابرو(ابروها به صورت افتاده)را از هم باز می کنند .لب ها با زرشکی دودی رنگ آمیزی شده و به صورت افتاده کار می شود(شکل شماره ۷)

تصویر۵:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۳)

بیمار: فن را متمایل به زرد کرده، با سایه ها صورت را ابتدا لاغر می کنند .ابروان، گوشه های چشم و گوشه های لب رابه صورت افتاده ایجاد می کنند(شکل شماره۸)

تصویر۶:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۴)

روش پیر کردن تا ۵۰ سالگی : سایه های شقیقه ها را ایجاد کرده، خط لب و سایه های گونه به صورت افتاده ایجاد می شود .سپس خطوط مدور چشم را مشخص می سازند .در دو طرف چانه، دو خط کوتاه به صورت عدد ۸ با سایه ایجاد می شود. خطوط روی پیشانی را رسم می کنند .در این سن، موها را کمی سفید کرده؛ خطوط ریز اطراف چشم نیز رسم می گردد.شکل شماره ۹

تصویر۷:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۴)

نژادهای مختلف:

سفید پوست(اروپایی:)فن چهره در گروه رنگ صورتی روشن کار شود، گونه ها مشخص شده و بینی کوتاه می گردد .اطراف چشم ها با آبی یا سبز کم رنگ، رنگ آمیزی شده، ابروان را به رنگ قهوه ای روشن یا زرد در می آورند .لب با رنگ صورتی ملایم و کمی باریک ایجاد می شود .از کلاه گیس های طلایی برای این نژاد می توان استفاده کرد. شکل شماره ۱۰

تصویر۸:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۵)

سیاه پوست :فن را به قهوه ای دودی متمایل کرده و سایه ها را از رنگ فن تیره تر در نظر می گیرند .گونه ها را مشخص ساخته، بینی را پهن و پره های بینی را مشخص می کنند .چشم ها را گرد و ابروان را تیره می کنند .لب ها درشت تر می گردد و از موهای فردار سیاه استفاده می شود شکل شماره ۱۱

تصویر۹:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۶)

زردپوست: فن را کمی مایل به زرد کرده با آن روی ابروها را می پوشانند .در اطراف چشم ها روشنی ایجاد کرده و خطوط چشم را همانند ابروان، سربالا اجرا می کنند .لب ها کوچک تر و از سبیل و ریش کم پشت برای آقایان استفاده می گردد .شکل شماره۱۲

تصویر۱۰:گریم برای تئاتر (میهن، ۱۳۹۶،۱۸۶)

. سرخ پوست: فن را کمی متمایل به قرمز نارنجی می سازند .گونه ها را مشخص و برجسته و بینی را عقابی یا پهن ایجاد می کنند .ابروها را تیره رسم کرده، از نقوش خاص قبایل سرخ پوست جهت رنگ آمیزی استفاده می کنند . از کلاه گیس و سربند نیز استفاده می شود. شکل شماره۱۳

تصویر۱۱:گریم برای تئاتر (میهن،۱۳۹۶،۱۸۶)

نمایش کلاسیک [۹] :در این سبک نمایش، مظاهر خوبی، راستی، توانایی، شجاعت، بخشایش، مهربانی، نیکوکاری، گذشت کردن و نجابت، بر جهل، نادانی، خیانت، پستی، دروغ و تزویر پیروز می شود .چهره ها درشت و عضلانی اجرا می شود .سایه و روشن ها بر مبنای رنگ های لباس، بر چهره انجام می گیرد .در نمایش های اسطورهایی مانند پرومته در زنجیر، موهای شخصیت طلایی یا نقره ای رنگ آمیزی می گردد .بر روی سر، لای موها و بالای گوش ها، شاخ کوچکی به رنگِ طلایی یا نقره ای نصب می شود.

نمایش رومانتیک [۱۰] :نویسندگان این سبک هیچ گاه مردم را آن گونه که بودند توصیف نمی کردند، بلکه آن چنان که باید باشند ترسیم می کردند .از این رو، این سبک در برابر واقع گرایی قرار می گیرد .حوادث و تضاد های زندگی بشر همراه با تفکرات و تخیلات آدمی ارائه می گردد و اغلب بیان احساسات و ارائه ی حالات شاعرانه، بخش مهمی را تشکیل می دهد .نمایش عظمت و نکبت، والایی وپستی، غم و شادی، به شکلی تنیده در جریان وقایع به نمایش گذاشته می شود.

چهره پردازی در این سبک نمایش بر مبنای دکور، لباس و نور انجام می پذیرد .از رنگ های ک مرنگ استفاده می شود .در این سبک از نمایش، صحنه ها و چهره ها باید مانند تابلویی رؤیایی جلوه کند. نمایش واقعی تگرا یا رئالیسم [۱۱] :از دیدگاه فلسفی، سبک واقع گرایانه به» دیدن حقیقت همانگونه که هست « تعبیر شده است .در این نمایش، زندگی فردی و اجتماعی آن طور که هست عرضه می شود، نه آن گونه که فکر می کنیم باید باشد .در این سبک همیشه پیروزی با خوبی ها نیست، بلکه مانند وقایع زندگی، گاه آنچه که دلخواه و مورد تأیید تماشاگر نیست نیز واقع می گردد .تمام شخصیت ها، شخصیت اصلی نمایش هستند .چهره پردازی در این روش سعی در نشان دادن شخصیت هایی کاملاً طبیعی دارد .نمایش معمولاً در تماشاخانه‌های متوسط اجرا می شود .برای چهره از فن های چرب استفاده می شود که چهره طبیعی تر جلوه کند .به هیچ وجه برای موی و تماشاخانه های متوسط اجرا می شود .برای چهره از فن های چرب استفاده می شود که چهره طبیعی تر جلوه کند .به هیچ وجه برای موی و ریش و سبیل از کاموا و طناب استفاده نمی شود .چهره پرداز موظف است که بیشتر به تقویت حالات صورت بازیگران کمک کند. نمایش طبیع تگرا یا ناتورالیسم :در این سبک، نویسندگان حوادث و وقایع زندگی را با تمام جزئیات، خوبی ها، زشتی ها و ناکامی ها بر صحنه نشان می دهند .این سبک نمایش را مکمل نمایش واقع گرا می دانند .

صحنه و لباس با رنگ های سرد اجرا می شود .طراح چهره پرداز نیز برای شخصیت های نمایش رنگ های سرد را انتخاب می کند .گاه برای شخصیت های اصلی چهره های تکیده، لاغر و رنگ پریده انتخاب می شود.

نمایش نمادگرا یا سمبولیسم [۱۲] :به اعتقاد نویسندگان این سبک، نمایش باید وسیلهٔ نجات و رستگاری انسان باشد و تأثیری همانند تأثیر مذهب، بر روح و روان آدمی داشته باشد، از نظر آنان واقعیت دنیای خارج، چیزی بی اهمیت بوده و واقعیت حقیقی تر در چیز های درونی، مذهبی و مرموز نهفته است، ولی چنین واقعیتی را نمی توان مستقیماً از راه گفتار، عمل و صحنه پردازی ارائه کرد،بلکه باید از نماد ها و اسطوره ها استفاده کرد .رنگ ها نقش اساسی در چهره پردازی دارند .مفاهیم رنگی و تأثیر روانی رنگ در صحنه و اثر آن بر تماشاگر از موارد بسیار با اهمیت این سبک نمایش است .رنگ دارای مفاهیم خاصی است .محتوای اصلی، رابطه ی نور و ظلمت است .نور و ظلمت در اساطیر ایرانی، چینی، خاورمیانه ای و در نزد سرخ پوستان و ...دو نیروی متخاصم خیر یا خوبی و شر یا بدی عنوان شده اند. در این سبک نمایش، صورتک ها به عنوان نماد، استعاره و تمثیل ارائه شده و به صورت کامل، متوسط و نیمه مورد استفاده قرار می گیرند.

نمایش بیا نگرا یا اکسپرسیونیسم [۱۳] :در این سبک، نویسندگان علاقمند به تصویر کردن حالات عذاب آور، ناخوش و اغلب نزدیک به جنون شخصیت های اصلی بودند .نشان دادن شخصیت های تنها، سرخورده و درون گرایِ از جهان بیگانه، از ویژگی های این سبک از نمایش است .این گونه از نمایش، بازیگری را می طلبد که بتواند احساسات، تمایلات و تأثیرات درونی خود را از طریق حرکات مناسب و حالات چهره به تماشاگر القاء کند .طراح چهره پرداز سعی می کند با رنگ ها؛ سایه ها و خطوط، تأثرات درونی را بر چهره ی بازیگر بازگو کند .سایه ها اغلب با رنگ های بنفش آبی، زرشکی آبی، و آبی دودی ایجاد می شود.

نمایش فرا واقعی تگرا یا سورئالیسم [۱۴] :این سبک از نمایش تا حدودی شبیه به رومانتیک است، با این تفاوت که در سبک رومانتیک، تخیل محدود ولی در این نمایش، نامحدود و بی نهایت است .تماشاگر را به واقعیتی فراتر از زندگی واقف می سازد. از صحنه های رؤیایی، عجیب و غریب و نورهای رنگی، سر و صداهای موسیقایی جهت تسخیر روح تماشاگر استفاده می کند تا او را به دنیایی رؤیایی و خیالی بکشاند .طراح چهره پردازی برای چهره ها از رنگ های گوناگون مات و براق، صورت های بزرگ و کوچک و موهای رنگی استفاده می کند.

نمایش گروتسک [۱۵] :گروتسک دارای معانی بسیاری است مانند خوفناک، ناهماهنگ، افراطی، طنزآمیز، طعنه آمیز،ترس آور و کاریکاتور .بارزترین خصیصه ی گروتسک، عنصر ناهماهنگی است .گروتسک با ظاهری خنده آور، محتوایی خوفناک و ترس آور را دربردارد .پس از مشاهده ی اثر، نخست در فرد نشاط و خنده ایجاد می شود .طراح چهره پرداز، سعی می کند از خلال هماهنگی های اجزای چهره و بدن بازیگر، ناموزونی ها و عدم تناسب ها را دریابد و با کمی اغراق آنها را برجسته تر کند .برای مثال :بینی درازتر و یا گردتر .و به طور کلی برای تک تک اعضای چهره نیز این عمل را انجام می دهد .استفاده از رنگ برای ایجاد تضاد در چهره است .گاه رنگ های شاد را در مقابل رنگ های سرد قرار می دهد .صورتک های کوچک و بزرگ با نقش های ناهماهنگ و کاریکاتور مانند برای بازیگر به کار می رود .این ناهماهنگی نه تنها بر چهره، گاه بر بدن نیز انجام می شود، مانند پایی بی نهایت بزرگ، یا یک چاقی اغراق آمیز ویا یک شکم بی نهایت برآمده. نمایش پوچی [۱۶] :نویسندگان این سبک معتقد بودند اگر زندگی بی معنا و پوچ است، این پوچی را فقط می توان به کمک شکلی همان قدر پوچ و بی معنا بیان کرد .ناامنی، بی ریشه گی، بی تفاوتی و پوچی از ویژگی های این نمایش است. طراح چهره پردازی برای این نوع نمایش بر حسب

نقش و ماهیت شخصیت ها دو نوع طرح ارائه می کند .گاه چهره‌ی شخصیتی را حقیقی طراحی می کند و گاه در مقابل، شخصیتی را با چهره پردازی تلفیقی.

نتیجه گیری

چنانچه مشاهده کردید، رنگ ها در جوامع مختلف، معنایی متفاوت و گاه متضاد دارند و این امر بر غنای هنر و ادبیات ملت ها می افزاید. برای ژاپنی سیاه باد آور فردوس است و در بعضی قبایل موزامبیک، سیاه رنگ خوشی و شادی است.(پور علی خان،۱۳۸۰،ص ۶۱). سیاه رنگ لباس روحانیان، مظهر آراستگی و رنگ لباس های رسمی است. در حالی که نزد سرخپوستان سیاه مظهر تاریکی است، در درلم های مذهبی، شیطان را تداعی می کند و در مسیحیت، ماتم و عزا را، در ایران نیز سیاه رنگ اندوه و غم و افسردگی است. رنگ سفید که غالبا نمایانگر روشنایی، پاکی و بی گناهی است در چهره پردازی ژاپن نشانه ی مرگ است و در چهره پردازی پین مظهر خیانت. در چین سفید رنگ عزادلری است.(پور علی خان ۱۳۸۰، ص ۱۲۵)و نمایانگر صداقت و جسارت. در داستانهای و هم انگیز فرانسوی، سفید نشانه ی خطر و وحشت است و رنگ سرخ حمله و خون ریزی را تداعی می کند. رنگ سرخ که در میان مسیحیان ، یهودیان و اعراب، بیانگر عشق الهی است و در تئاتر کابوکی رنگ چهره ی دیو خواه و نشانه ی قدرت است و عدالت، وقتی که با رنگ چهره دیو خیر خواه و نشانه ی قدرت است و عدالت، وقتی با رنگ طلایی در هم می آمیزد،عظمت امپراتوری چین تداعی می کند. رنگ آبی وقتی بر چهره می نشیند، شوم می گردد. در تئاتر کابوکی چهره پلید و خبیث را تداعی می کند و نشانه ی ترس است و غم. لیکن در تمدن باستان، آبی رنگ خدایان اساطیری است، در ایران آبی آسمانی یا لاجوردی که برگنبد مساجد و آماکن متبرکه نقش بسته است، به رنگ سبز دلبسته اند.

پی‌نوشتها

۱-Moliere
۲-Leichner
۳- Maxfactor
۴-Personalite
۵-Personage
۶-Sir Laurence Olivier
۷-Marcel Marceau
۸-Classique
۹-Romantique
۱۰-Realism
۱۱-Naturalism
۱۲-Symblism
۱۳-Expressive
۱۴-Surrealism

Grotesque-۱۵
Absurd-۱۶

منابع

۱. بیضایی، بهرام، (۱۳۷۹)، نمایش در ایران ، روشنگران و مطالعات زنان ، چاپ دوم، تهران
۲. پور علی خان، هانیه (۱۳۸۰) دنیای اسرار آمیز رنگ ها، نشر هزاران، تهران،
۳. عناصری، جابر(۱۳۶۶) درآمدی بر نمایش و نیایش، نشر جهاد دانشگاهی، تهران
۴. لوشر، ماکس (۱۳۶۹) روانشناسی رنگها، شرکت نشر و چخش ویس، تهران
۵. میهن، مهین (۱۳۶۵)، گریم چیست؟ کتاب تئاتر، دفتر اول، مجموعه مقالات، انتشارات بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی تهران

شرق و غرب، اشتباهِ دوگانگی کاذب نگاهی به مقاله‌ی شرق، غرب و تئاتر جهان (East, West, and World Theatre) به قلمِ استیو تیلیس (Steve Tillis)

حامد مکملی[۲]
آیناز کاکاوند

چکیده

مدت‌هاست که در مطالعات تئاتر با عناوینی مانند تئاتر شرق و تئاتر غرب روبه‌رو هستیم. عنوان‌هایی که نخست اروپایی – آمریکایی‌ها آن را تعریف کرده و پس از آن در سرتاسر جهان مورد استفاده قرار گرفته است. اما منظور از تئاتر شرق دقیقا چیست و اساسا در مطالعات تئاترِ جهان، شرق کجاست؟ همچنین غرب و تئاتر آن به کدام مکان و به چه چیز اشاره می‌کند؟! بی‌گمان تعاریف و توضیحات متفاوتی پیرامون آنچه گفته شد ارایه شده که بیشتر اروپا محور بوده‌اند. استیو تیلیس در مقاله‌ی شرق، غرب و تئاتر جهان، این رویکرد دوسویه غرب – شرق در مطالعات تئاتر را مورد بررسی قرار داده و با اشاره به پژوهش‌هایی که در این حوزه صورت گرفته استدلال‌های خود جهت مردود بودنِ این رویکرد را مطرح می‌کند. در این مقاله، پژوهش انجام شده توسط تیلیس که با رویکری تحلیلی و توصیفی به موضوع تقابل تئاتر غرب و شرق پرداخته را بررسی کرده و فرضیات وی جهت رد این تقابل را مورد اشاره قرار می‌دهیم.

واژگان کلیدی: تئاتر شرق، تئاتر غرب، تئاتر جهان، تئاتر ایران، استیو تیلیس

۲hmokammeli@gmail.com

۱. مقدمه

جهان در پهنه‌ی خود دارای فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های بسیاری است که هر کدام پیشینه، فرم و اشکالِ مخصوص به خود را دارند. هر گونه از این آیین‌ها بر اساس رویدادها و مطابق با نیازها و مناسبات اقلیمی و محیطی شکل گرفته و توسعه یافته‌اند. در همین راستا ما در سرزمین خود، دارای آیین‌ها و نمایش‌واره‌هایی هستیم که بر همین اساس شکل گرفته و تا کنون هم ادامه داشته‌اند. از این رو برای بررسی جامع و دقیق، باید آن را به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کرد تا نتیجه‌ی قابل قبول و کاربردی به دست آورد. هنر نمایش و تئاتر نیز با توجه به خواستگاه و پیشینه‌ی خود دارای فرم‌ها و اشکال گوناگونی است که در هر جای جهان، جایگاه خود را داشته و دارد که قاعدتا برای بررسی آن نیازمند تقسیم آن به بخش‌های همخوان و متناسب هستیم. متاسفانه تا کنون برای این بررسی، رویکردی با عنوان تئاتر غرب – شرق اتخاذ شده و بر همین اساس بررسی، قضاوت و داوری شده است. استیو تیلیس[۳] در مقاله‌ی خود با عنوان شرق، غرب و تئاتر جهان (تیلیس، ۲۰۰۳) این رویکرد را به چالش کشیده و مورد سوال قرار داده است. تیلیس در پژوهش خود اشاره می‌کند که با انتشار مقاله‌ی تئاتر شرق و غرب (لئونارد سی پرونکو، ۱۹۶۷) مطالعات تئاتر جهان جهش چشمگیری پیدا کرده و گریز هیجان‌انگیز و حتی رهایی‌بخشی از محلی‌گرایی فرهنگی را رقم زده است. اما استیو تیلیس با تاکید بر اینکه رویکرد دوسویه‌ی شرق – غرب بر روی سه فرضیه استوار شده، با آوردن توضیحات خود، استدلال می‌کند که این فرضیه‌ها با توجه به گستردگی آیین‌های نمایشی در سراسر دنیا و عدم وجود انسجام کلی در تقسیم بندی شرقی - غربی، پراکندگی جمعیت و همچنین تفاوت‌ها و ویژگی‌های خاصی که هر کدام از آنها دارند نادرست بوده و برای دست یافتن به مطالعات کاربردی و مناسب‌تر، باید با دیدگاهی چند منطقه‌ای که با شناخت و اشراف کافی تقسیم شده، پیش رفت تا چارچوب‌ها و بسترهای مناسب‌تری برای تحقیق و پژوهش به دست آید. استیو تیلیس نویسنده‌ی کتاب‌های به سوی زیبایی شناسی عروسک (۱۹۹۲) و بازاندیشی درام عامیانه (۱۹۹۹) است. او دکتری خود در رشته‌ی هنرهای نمایشی را از دانشگاه کالیفرنیا، برکلی، دریافت کرده است و در حال حاضر در دانشکده سنت مری کالیفرنیا تدریس می‌کند. نسخه‌ی قبلی این مقاله در سمپوزیوم بازبینی تئاتر شرق و غرب، دانشکده پومونا، آوریل ۲۰۰۲ ارائه شده است. در این انگاره، با مطالعه‌ی بخش‌هایی از مقاله‌ی تیلیس، نگاهی به دلایل و فرضیاتی که او برای اثبات ادعای خود ذکر کرده خواهیم داشت.

۲. بررسی مقاله‌ی تئاتر شرق و غرب از لئونارد سی پرونکو

سی و پنج سال پیش که پروفسور لئونارد سی. پرونکو، تئاتر شرق و غرب را برای اولین بار منتشر کرد، گریز هیجان‌انگیز و حتی رهایی‌بخش از محلی‌گرایی فرهنگی را رقم زد. اگرچه برخی از آثار علمی پیش از آن

۳. Steve Tillis

اشکال خاصی از تئاتر آسیایی را مورد بررسی قرار داده بودند، اما عملکرد تئاتر و مطالعه در آمریکا، همچنان نمی‌توانست یا امتناع می‌کرد از این که تئاتر را فراتر از مرزهای سنت اروپایی-آمریکایی بررسی کند. بنابراین، کنت مک‌گوان و ویلیام ملنیتز، نویسندگان کتاب‌های درسی تاریخ تئاتر که در سال ۱۹۵۵ نگارش شده‌اند، تنها ۶ درصد از متن خود را به تئاتر آسیایی اختصاص دادند که برای آن دوران کاملا توجیه‌پذیر است. آنها اظهارات بسیار کوتاه خود در مورد تئاتر چین را با این اظهار نظر صریح، اما وحشتناک، پایان دادند که «بدیهی است، همه‌ی اینها بسیار عجیب و غریب، پوچ و غیر عادی هستند.» آنها سپس این‌گونه به اظهارات خود ادامه دادند: «تئاتر چین تا حد بسیار زیادی با تئاتر ما فاصله دارد و بعید به نظر می‌رسد که غربی‌ها آن را بپذیرند و از آن لذت ببرند.» (نقل شده در سورگنفری، ۱۹۹۷، ۲۵۶). بنابراین، پروفسور پرونکو بود که اظهار داشت تئاتری غیر از آنچه در اروپا و آمریکا مشاهده می‌شود، عجیب و غریب، پوچ و غیر عادی نیست، بلکه ارزشمند و قابل درک است. او همچنین اظهار می‌کند که چون تئاترهای شرق و غرب نقاط اشتراک زیادی دارند و می‌توانند از یکدیگر چیزهای زیادی بیاموزند، مطالعه‌ی تئاتر شرق و غرب یک کنجکاوی صرف نبود، بلکه یک ضرورت واقعی است.

کتاب برجسته‌ی پروفسور پرونکو هم به اجرا و هم به مطالعه‌ی تئاتر می‌پرداخت و این دو را عمیقاً به هم مرتبط می‌دانست. در اینجا می‌خواهم روی مطالعات تئاتر تمرکز کنم، زیرا اجرا در جاهای دیگر به خوبی بررسی شده است. آنچه من آن را «رویکرد شرق-غرب» درباره‌ی مطالعات تئاتر می‌نامم- رویکردی که تا حد چشمگیری پروفسور پرونکو موجب توسعه‌ی آن شده بود- به نظر من در مقایسه با ناحیه‌گرایی رویکرد متعارف غربی پیشرفت عمیقی داشته است. به عبارت دیگر، رویکرد شرق-غرب یک رویکرد بسیار تطبیقی است و مطالعه‌ی تئاتر شرق نه تنها فی‌نفسه ارزشمند است، بلکه به‌واسطه آنچه که می‌تواند در مورد تئاتر غرب به ما بیاموزد نیز حائز ارزش است. محققانی که از رویکرد شرق-غرب پیروی می‌کنند اولین کسانی هستند که با مسائل تئاتر جهان دست و پنجه نرم می‌کنند. با وجود تمام مزایای آشکار خود نسبت به رویکرد استاندارد غربی، رویکرد شرق-غرب نواقصی هم دارد و اگرچه این رویکرد مطالعه‌ی تئاتر شرق را به شدت رونق بخشیده و مطالعات تطبیقی متعدد و مهمی را منتشر کرده است، با این وجود با قید و بندهای فکری مخصوص به خودش مواجه است. نقص رویکرد شرق-غرب، همان تقابل شرق و غرب است که می‌توانیم آن را «اشتباه دوگانگی کاذب» بنامیم. نادرستی این دوگانگی از سه فرض بررسی نشده که بر اساس آن استوار است، ناشی می‌شود، فرضیه‌هایی که هر یک در آزمون واقعیت مردود شده‌اند و عمیقا اروپا محور هستند. من معتقدم رویکرد شرق-غرب نقشی حیاتی در توسعه مطالعات تئاتر جهان داشته، اما از آنجایی که از نظر مفهومی ناقص است، کارایی خود را از دست داده است.

۳. فرضیه‌ی نخست: انسجام کلی در شرق و غرب

اولین فرضی که رویکرد شرق-غرب بر آن تکیه می‌کند، این باور است که در جهان یک جفت موجودیت فرهنگی وجود دارد که «شرق» و «غرب» نامیده می‌شوند و هر کدام این ها یک کل منسجم هستند که می‌توان به‌طور منطقی درباره‌ی آن‌ها به عنوان یک موجودیت واحد صحبت کرد. می‌توانم بپذیرم که فرهنگ اروپایی که از آن به عنوان فرهنگ "غربی" یاد می‌شود، به عنوان یک موجودیت منسجم تقریبا ۱۰۰۰-۹۰۰ پس از میلاد پا به عرصه وجود گذاشت و در نهایت در سراسر اروپا و مستعمرات مناطق دیگر جهان گسترش یافت (گرین ۱۹۹۲، ۳۸-۳۶). با این حال، من نمی‌پذیرم که قاره اوراسیا دارای موجودیت فرهنگی متمایز و منسجم دیگری برای مقابله با اولین مورد است: به عبارت دیگر، شرق یکپارچه‌ای نمی‌بینم؛ بلکه هند، چین، ژاپن، اسلام‌گرایان و غیره را می‌بینم، یعنی مجموعه‌ای از فرهنگ‌های آسیایی، که هر کدام منسجم و متمایز هستند، اما در کنار هم یک موجود واحد نیستند. شایان ذکر است که به این سخن پروفسور براندون اشاره شود: «نه زیبایی‌شناسی آسیایی-اقیانوسی تئاتر وجود دارد و نه یک الگوی ساختاری واحد؛ بلکه زیبایی‌شناسی و ساختارهای متعدد و حتی متضاد وجود دارد» (۱۹۹۳، ۹). و همانطور که پرونکو می‌گوید: «پرتگاهی که برای مثال کاتاکالی را از $n\bar{o}$، یا اپرای پکن را از کابوکی جدا می‌کند، به همان عمقی است که رقص بالیایی را از ادیپ متمایز می‌کند.» پرونکو در ادامه از یک نماینده‌ی تئاتر چینی سخن می‌گوید که پس از دیدن اجرای کابوکی، تنها توانسته بود بگوید که: « این [نمایش] خیلی متفاوت بود، نمی‌دانستم به چه فکر کنم!» (۱۹۶۷، ۴-۵). شایان ذکر است که اگرچه اروپایی‌ها به‌طور سنتی اسلامی بودن را بخشی از تعریف شرق می‌پذیرند، برنارد لوئیس مورخ اظهار می‌کند که «اروپا و اسلام آشنایان قدیمی، دشمنان صمیمی» هستند که «منشأ مشترک و اهداف مشترک» دارند (لوئیس، ۱۹۹۳، ۱۷). بنابراین جغرافی‌دانان مارتین لوئیس و کارن ویگن استدلال می‌کنند که اگرچه تقسیم‌بندی شرق-غرب مبتنی بر «شکاف بین مسیحیت و اسلام» است، این در واقع «کم‌عمق‌ترین تقسیم‌بندی عمده در اوراسیا پیشامدرن» است (۱۹۹۷، ۱۴۶). اما اروپایی‌هایی که جهان را به شرق و غرب تقسیم کردند به دنبال تقسیم منطقی جهان نبودند. آنها به دنبال متمایز کردن خود از جهان بودند و آشکارا به تفاوت بین مسیحیت و اسلام چنگ زدند.

۴. فرض دوم: جمعیت جهان و پراکندگی آن در شرق و غرب

فرض دومی که رویکرد دوسویه‌ی شرق- غرب بر آن استوار است این است که شرق و غرب تقریبا از نظر بزرگی [و تعداد جمعیت] با هم برابر هستند. صرفا با نگاهی اجمالی به آمار و ارقام جمعیت می‌توان این عدم برابری را مشاهده کرد. در سال ۱۶۰۰، قبل از استعمار اروپا در قاره آمریکا، چین حدود ۱۵۰ میلیون نفر جمعیت داشت، هند حدود ۱۰۰ میلیون نفر. جمعیت کل آسیا بیش از ۳۰۰ میلیون نفر بود. در مقابل، جمعیت اروپا حدودا ۸۳ میلیون نفر بود که بسیار کمتر از چین یا هند و کمتر از یک سوم کل جمعیت آسیایی‌ها بود

(فرانک ۱۹۹۸، ۱۷۰). در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰، شرق آسیا ۱,۴ میلیارد نفر جمعیت داشت، در جنوب آسیا هم یک میلیارد دیگر زندگی می‌کردند و در کل آسیا حدود ۳,۳ میلیارد نفر جمعیت داشت. در مقابل، جمعیت اروپا و روسیه روی هم ۷۴۲ میلیون نفر بود؛ فرزندان فرهنگی آن در آمریکای شمالی و جنوبی به ترتیب متشکل از ۳۷۰ و ۳۰۸ میلیون نفر بودند و در استرالیا و نیوزلند هم حدودا ۲۰ میلیون نفر زندگی می‌کردند. این در مجموع حدود ۱,۵ میلیارد نفر است- تقریبا به اندازه شرق آسیا و تقریبا نیمی از کل جمعیت آسیا. این ارقام نشان می‌دهند که چه الان و چه ۴۰۰ سال پیش، نمی‌توان ادعای برابری داشت. اصطلاحات «شرق» و «غرب» این واقعیت را که بسیاری از فرهنگ‌های اوراسیا، اروپا را صرفا یک فرهنگ در نظر می‌گیرند، مبهم می‌کند. کل آسیا نمی‌تواند واحد رقابتی مناسبی برای اروپا و همه سرزمین‌های مشتق از آن باشد، بلکه بهتر است مناطق فرهنگی بسیار محدودتری- مثلا آسیای شرقی، آسیای جنوبی و غیره- گزینه مناسب‌تری هستند.

معناشناسی دوگانگی شرق/غرب نیز بر جامعیت بین نهادهای شرق و غرب دلالت دارد: با تقسیم جهان به دو نهاد، همه چیز باید متعلق به یکی یا دیگری باشد. اما باز هم این مفهوم بی‌معنی است. در حالی که کاوشگران اولیه‌ی اروپایی فکر می‌کردند که آنان شرق را در آمریکا به پایان خود نزدیک کردند، واقعیت بلافاصله تصور اشتباه آنها را بهم ریخت. خیلی زود مشخص شد که آمریکای پیش از فتح نه شرقی بود و نه غربی، بلکه چیزی فارغ از این دو بود. و در حالی که آفریقای شمالی حداقل ممکن است به دلیل اعتقاد اسلامی خود شرقی در نظر گرفته شود، آفریقای جنوب صحرا به وضوح موضوع دیگری است. دوگانگی شرق/غرب این بخش مهم را نادیده می‌گیرد.

نادیده گرفتن تئاتر در جنوب غرب آسیا

در حوزه‌ی مطالعات خودمان از تئاتر، بارزترین نقص جامعیت در دوگانگی شرق/غرب ناتوانی آن در برخورد با قلب قاره‌ی اوراسیا است. تصمیم‌گیری و اظهار نظر درباره‌ی این که تئاتر اسلامی از ترکیه تا افغانستان شرقی است یا غربی، دشوار است. در واقع، ما نمی‌توانیم درباره‌ی وجود یا عدم وجود آن تصمیم‌گیری کنیم. بنابراین، کتاب تاریخ تئاتر گلین ویکهام، هیچ اشاره‌ای به تئاتر اسلامی نکرده است، جز این اظهار نظر پوچ که اسلام «نمایش شکل انسان در هنری همچون [تئاتر] را تحمل نخواهد کرد» (۱۹۹۲، ۲۳). این مسئله بلاشک، برای اجراکنندگان و تماشاگران اورتائویونو (تئاتر ترکیه‌ای)، کاراگوز (تئاتری ترکیه‌ای)، تعزیه، روحوضی و تئاتر گفتاری که در صد سال گذشته در سراسر جنوب غربی آسیا ریشه دوانده است، شگفت‌انگیز می‌نماید.

خلأ مربوط به تئاتر جنوب غربی آسیا حتی در آثار دانشمندان تئاتر آسیایی هم قابل مشاهده است. پرونکو در تئاتر شرق و غرب هرگز به تئاتر این منطقه اشاره نمی‌کند؛ براندون نیز در راهنمای کمبریج درباره‌ی تئاتر آسیایی، که بر اساس سرفصل‌های ملی سازماندهی شده است، به [تئاتر] کشورهای آسیایی‌ای چون افغانستان، عراق، ایران و غیره اشاره‌ای نکرده است. و اگرچه مجله‌ی تئاتر آسیایی سیاستی مبنی بر حذف پوشش [خبری]

منطقه ندارد، حداقل در پنج سال گذشته مقاله‌ای در مورد تئاتر جنوب غربی آسیا منتشر نکرده است. در نتیجه، تئاتر آسیای اسلامی جنوب غربی در برزخ عجیبی به سر می برد: نه شرقی است و نه غربی و در تضاد مستقیم با جامعیت فرضیه‌ی دوم رویکرد شرق-غرب قرار می‌گیرد. بنابراین، فرضیه‌ی دوم درست به نظر نمی‌رسد: شرق و غرب به هیچ وجه از نظر بزرگی معادل نیستند، زیرا غرب در برابر فرهنگ‌های انبوه شرق چندان نمی‌تواند قد علم کند. علاوه بر این، بخش عظیمی از جهان با دوگانگی شرق/غرب قابل درک نیست- و حداقل در زمینه مطالعات تئاتر، حتی بخش وسیعی از اوراسیا نه شرقی است و نه غربی. اثر دسیسه‌آمیز این فرض، بزرگنمایی نامشروع فرهنگ اروپایی است که تصور می‌کند "نیمی" از جهان را تشکیل داده است. مجددا تاکید می‌کنم که به عقیده‌ی من، بسیاری از طرفداران رویکرد شرق-غرب قصد ندارند در این تمجید بی‌جا از اروپا شرکت کنند. اما این همان چیزی است که از فرض دوم حاصل می‌شود.

۵. فرض سوم: فرم‌های تئاتری در غرب و شرق

فرض سوم رویکرد شرق-غرب، همانطور که قبلاً اشاره کردم، از فرض نهادهای فرهنگی متمایز و منسجم شرقی و غربی نیز قابل استنباط است. فرض سوم می‌گوید که تمام اشکال تئاتر شرقی، از نظر تمامی ویژگی‌های اساسی، از یک نوع هستند؛ همچنین، تمام اشکال تئاتر غربی نیز از یک نوع اما نوعی متفاوت هستند. بنابراین اشکال [تئاتر] شرقی ویژگی‌هایی دارند که می‌توان آن را «روح شرقی» تئاتر نامید و اشکال غربی هم دارای ویژگی‌هایی متداول «روح غربی» هستند. پرونکو سه ویژگی معمول از روح شرقی را این گونه بیان کرده است: انتظارش از مخاطبین خود «مشارکت‌کننده» بودن، در «یکپارچه‌سازی» منابع تئاتری «کلی(نگر)» و در تکنیک‌های اجرایش «سبک‌دار» است (۱۸۸-۱۸۷، ۱۸۲، ۱۷۷، ۱۹۶۷). این ویژگی‌ها تا حد وسیعی شرقی تلقی می‌شوند و بررسی آنها در اینجا معقول به نظر می‌رسد. در عوض، به نظر می‌رسد روح غربی تئاتر در خواسته‌هایش از مخاطب «روشنفکرانه» و «مبتنی بر عقل»، در زمینه استقرار منابع، «انتخابی» و در تکنیک‌های عملکرد خود "واقع بینانه" (۱۹۶۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۵، ۱۸۷-۱۸۸). اگر چه اکثر اشکال تئاتر آسیایی، مشارکتی یا کلی یا سبک دار هستند، اما اشکال [تئاتر] آسیایی آن‌قدر که تصور می‌شود در برخورداری از همه‌ی این ویژگی‌ها متفق القول نیستند و برخی از آن ها از یک یا چند ویژگی مرتبط با روح غربی تئاتر بهره مند شده‌اند. در عوض، اکثر اشکال تئاتر اروپا و آمریکا نیز دارای یک یا چند مورد از این ویژگی‌های مثلا شرقی هستند. در نتیجه، نمی‌توان به طور یکسان این صفات، یا صفات غربی فرض شده را به شرق یا غرب مرتبط کرد. در این راستا و برای رسیدن به مثال‌های متفاوتی که می‌تواند این مسئله را تبیین کند مورد $n\bar{o}$ در ژاپن، بازی شور اروپایی که به صورت یک فرم عبادی [نمایش] از اوایل قرن سیزدهم ظهور پیدا کرد، «آیین بازی عشق در جنوب لهستان که در سال ۱۶۰۹ شکل گرفته و تا به امروز هم حفظ شده» (یانگ، ۳۳، ۱۹۹۷) و همچنین اشکال جاوه‌ای محبوب (Javanese)، کتوپراک و لودروک را می‌توان نام برد که با وجود شرقی یا

غربی بودن (با عنایت به این رویکرد دوسویه)، آشکارا برخی ویژگی‌هایی را در بر می‌گیرند که شامل این تقسیم‌بندی و تعریف کلی در نظر گرفته برای آن نمی‌شوند. اجازه دهید مستقیما به دو شکل تئاتر اروپایی بپردازیم. ابتدا، از شما می‌خواهم که آواز تلطیف شده اپرای اروپایی را در نظر بگیرید. بسیاری از ما آنقدر با این شیوه‌ی اجرا آشنا هستیم که ممکن است آن را یک تکنیک آوازی طبیعی بدانیم. اما همانطور که پرونکو گزارش می‌دهد، هنگامی که اپرای ایتالیایی برای اولین بار در اواخر قرن نوزدهم به ژاپن معرفی شد، پس از اینکه تماشاگران «از اولین شوک غافلگیری خلاص شدند، نت‌های بلند پریما آنان را غرق در شادی پرهیجانی کرد... مردم به مزخرفات آواز اروپایی می‌خندیدند، به گونه‌ای که از شدت خنده پهلوهایشان می‌لرزید و اشک بر گونه‌هایشان می غلتید» (۱۹۶۷، ۱۷۰). این بدون شک نقطه‌ی مقابل نظر مک گووان و ملنیتز است که اظهار داشت تئاتر چینی «عجیب و غریب، پوچ و غیر عادی است». دوم از شما می‌خواهم که حرکت‌های سبک‌دار رقص باله را در نظر بگیرید. اپرا و باله‌ی اروپایی، هر دو در جنبه‌های تعیین کننده‌ی اجرای خود، کاملا سبک دار هستند. اما در منطق فرض سوم، چنین چیزی آنها را به شکل شرقی [تئاتر] تبدیل نمی‌کند. حال، من مطمئنا منکر این نیستم که اپرا و باله‌ی اروپایی از عناصر واقع‌گرایانه و همچنین تکنیک‌های سبکی که ذکر کردم استفاده می‌کند. اما از شما می‌خواهم بررسی کنید که آیا این دقیقا همان کنار هم قرار گرفتن رئالیستی و سبکی نیست که ما در تعداد کمی از اشکال تئاتر آسیایی هم مشاهده می‌کنیم؟ خیمه شب بازی را در نظر بگیرید و ببینید که عروسک‌های خیمه شب بازی با جزئیات واقع‌گرایانه‌ی خود چگونه کنار هم قرار می‌گیرند و توسط عروسک‌گردانان و خوانندگانی که مخاطب آنها را می‌بیند، گردانده می‌شوند. همچنین به سخنان چیکاماتسو بزرگ توجه کنید: «آرتیس چیزی است که در حاشیه‌ی باریک بین چیزی واقعی و غیر واقعی قرار دارد ... غیر واقعی است، و در عین حال غیر واقعی نیست؛ واقعی است، اما واقعی نیست». رویکرد شرق- غرب با فرضیه‌ی سوم خود، در این دام گرفتار شده است که تئاتر گفتاری اروپا و مشخصه‌های آن را نماینده‌ی همه‌ی تئاترهای اروپایی-آمریکایی در نظر می‌گیرد، هر چند این تنها یکی از اشکال [تئاتر] اروپایی-آمریکایی و در عین حال یک شکل نسبتا عجیب و غریب است. این گونه در نظر گرفتن این فرم، به طرز عجیبی رویکرد استاندارد غربی را بازتاب می‌کند، که همواره نمایشنامه‌های عشق، اپرا، باله، تئاتر موزیکال و تمام اشکال دیگر تئاتر اروپایی-آمریکایی را برای تمرکز بر تئاتر گفتاری روشنفکرانه و واقع‌گرایانه کمرنگ می‌کند. دلایل این تمرکز بسیار است، اما میل به خودپسندی مورد علاقه‌ی اروپا-آمریکای مدرن مهم‌ترین آنها است: این که جایگاه فعلی خود را در جهان به واسطه‌ی عقل‌گرایی بی‌نظیرشان به دست آورده‌اند. اما جغرافیدانان لوئیس و ویگن استدلال می‌کند: «این ایده که غرب از لحاظ تاریخی به دلیل تمایل عمیق‌ترش به عقل از بقیه‌ی جهان متمایز شده است، در همه آزمون‌های معقول شکست خورده است. در دوره‌ی معاصر، این تصور به همان اندازه بی‌اعتبار است» (۱۹۹۷، ۸۸). وقتی فرض سوم به اشتباه اجازه می‌دهد که ویژگی‌های یک فرم اروپایی-آمریکایی به همه‌ی این اشکال تسری پیدا کند، به کلیشه‌ای مخرب در مورد تئاتر و فرهنگ اروپایی-آمریکایی

اعتبار تاسف‌باری می‌دهد. با آشکار شدن اشتباهات سه فرضیه‌ی رویکرد شرق-غرب، باید برایتان روشن شده باشد که چرا آن را دیدگاهی از نظر مفهومی ناقص نامیده‌ام. رویکرد شرق-غرب با نشان دادن اهمیت تئاتر شرق، نجیبانه به دنبال درهم شکستن قحطی‌گرایی اروپایی-آمریکایی بوده است. اما همانطور که هاجسون مورخ می‌نویسد: «احتیاج نیست به این نکته اشاره کنیم که «شرق به اندازه‌ی ما خوب و کامل است»، بلکه باید از این ایده که شرق در اصل یک موجود فرهنگی مکمل اروپاست، رهایی یابیم (۱۹۹۳، ۴۱). ما باید از دوگانگی کاذب رویکرد شرق-غرب فراتر برویم. نباید به رویکرد استاندارد غرب عقب‌گرد کنیم، بلکه باید به مطالعات تئاتری بپردازیم که واقعاً چندمنطقه‌ای هستند و سراسر جهان را در بر می‌گیرند؛ مطالعاتی که پیوندهای بسیاری از اشکال جهان را به هم مرتبط می‌سازند و بدون پیش‌فرض، شباهت‌ها و تفاوت‌های اغلب شگفت‌انگیز آنها را بررسی می‌کنند. سی و پنج سال پیش، لئونارد پرونکو در اثر پیشگام خود نوشت: «جهل ریشه‌دار و قابل احترام است، اما امروز بالاخره به نقطه‌ای رسیده‌ایم که روابط فرهنگی صمیمی نه تنها ممکن و مطلوب است، بلکه کاملاً ضروری است» (۱۹۶۷، ۵) . بیایید به این سخنان توجه کنیم و به فرهنگ‌ها و اشکال نمایشی آنها از نزدیک نگاه کنیم. اجازه دهید این کلمات را به عنوان سنگ محک خود در نظر بگیریم تا رویکردهای جدید مطالعه‌ی تئاتر جهان را بررسی کنیم.

نکات

۱- جای تعجب نیست که رویکرد استاندارد غرب به تاریخ تئاتر، رویکرد دوره‌های تاریخ تمدن غرب را بازتاب دهد. به گفته‌ی مورخان ادموند بورک و راس ای. دان، دوره‌های تمدن غربی کاملا غایت‌شناختی هستند، زیرا بررسی آنها از گذشته تحت سلطه‌ی هدف آنها جستجوی "زنجیره‌ای واقعی از علت و معلول" است که وضعیت فعلی "غربی شدن" را توضیح می‌دهد: «این دیدگاه به تاریخ یک ساختار اصولی منظم است، اما دیگر به عنوان راهی برای توضیح چگونگی تغییر جهان یا حتی اروپا در طول قرن‌ها و هزاره‌ها قانع‌کننده یا کافی نیست. در واقع، می‌توان آن را تلاشی برای ساختن یک «جامعه‌ی تخیلی» به منظور اعطای موقعیت ممتاز منحصر به فرد غرب تلقی کرد، به جای آن که غرب را در کنار تمدن‌های خواهرش» قرار دهد. همین را می‌توان در مورد رویکرد استاندارد غربی به تاریخ تئاتر نیز گفت.

۲- این که تئاتر اروپایی-آمریکایی در چارچوب جهانی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، در کتاب‌های مربوط به تاریخ تئاتر از نظر کمی قابل اثبات است.

۳- به گفته جفری باراکلاف مورخ قرون وسطی، همه چیز به قبل از ۹۰۰ سال پس از میلاد و ماقبل تاریخ اروپاست. به قول دیتریش گرهارد مورخ، قبل از ۱۰۰۰ پس از میلاد، «نمی توان از تاریخ اروپا صحبت کرد» (گرین ۱۹۹۲، ۳۷ و ۳۸). برای استدلال گسترده‌ای که دیدگاه مشابهی را توسعه می‌دهد، گرس (۱۹۹۸، ۲۰۹-۲۱۳) را ببینید. با این حال، اگر کسی معتقد باشد که فرهنگ اروپایی در یونان باستان آغاز شده است، استدلال‌های من به درد او نخواهد خورد.

۴- من اصطلاح "اسلامی" را از مارشال جی اس هاجسون مورخ وام گرفته‌ام. منظور او فرهنگ متمایز اسلامی (که بین مسلمانان و غیرمسلمانان به طور یکسان مشترک است) در سرزمین‌های واقع در جنوب غرب آسیا است. رجوع کنید به هاجسون (۱۹۷۴، ۵۸).

۵- ارقامی که برای جمعیت هند و چین در سال ۱۶۰۰ ارائه شده، کاملاً بر اساس حدس و گمان است، به خصوص برای هند. علاوه بر این، فرانک مجموعه‌ای متفاوت از اعداد را از منبع دیگری ارائه می‌کند (ص. ۱۶۸). با این حال، رابطه بین ارقام اروپا و آسیا در هر دو مجموعه اعداد ثابت است. رجوع کنید به فرانک (۱۹۹۸، ۱۶۷-۱۷۴).

۶- این ارقام از مدخل‌های ویرایش ۱۹۹۸ دایره‌المعارف تعاملی کامپتون برای آمریکای شمالی، آمریکای جنوبی، اروپا، آسیا، استرالیا و نیوزیلند گرفته شده است. منابع دیگری که من به آنها مراجعه کردم ارقام مختلف دیگری را ارائه می‌دهند که همه‌ی آن‌ها کمی متفاوت هستند. با این حال، در همه‌ی موارد، نسبت‌هایی که در اینجا مورد توجه هستند، به طور منطقی ثابت می‌مانند.

۷- می توان به دلایل مختلف، در نظر گرفت روسیه و آمریکای جنوبی در ساختار «غرب» را زیر سوال برد و در نتیجه کل جمعیت آن را به ۱۴۸ میلیون یا ۲۸۰ میلیون نفر کاهش داد.

۸- حذف تئاتر آسیای جنوب غربی از مطالعات تئاتر شرقی/آسیایی پیشینه‌ی خوبی دارد. فوبیون باورز در نظرسنجی مهم خود در سال ۱۹۵۶ درباره تئاتر شرق، آسیای جنوب غربی را «تا حدی به دلیل فقدان مجازی رقص و درام [که احتمالا به دلیل رواج اسلام است]» (۱۹۵۶، ۱) انتخاب نکرد. توضیح باورز مفید است زیرا روشن می‌کند که حذف تئاتر اسلامی آسیای جنوب غربی اغلب بر اساس عدم دقت واقعی یا خودسری قاطع است.

۹- به عنوان مثال، جیمز براندون می‌نویسد که «اکثر تئاترهای آسیایی «تئاتر کامل» است که در آن تمام جنبه‌های اجرا در قالبی واحد در هم آمیخته می‌شوند... در مقابل، در تاریخ هنرهای نمایشی غرب، ما شاهد تخصص فزایند از طریق رسانه عملکرد هستیم» (۱۹۹۳، ۸). بارابارا و ساواس می‌نویسند که "در تئاترهای شرقی، به دلیل تداوم یک سنت زنده که توسط یک استاد بازنمایی می‌شود، کدگذاری [تکنیک اجرای سبک‌دار]، بدون وقفه منتقل شده است... در غرب، جستجوی رئالیسم، یا بهتر است، طبیعت‌گرایی و روان‌شناسی به‌جای پایه‌های فیزیکی عمل، میراث قواعدی را که رفتار بازیگر را تثبیت می‌کنند، به تدریج از بین برده است» (۱۹۹۱، ۱۹۲). با این حال، باربا و ساوارس به استثناهای نه چندان اتفاقی اروپایی باله، میم و کمدیا دل آرته هم اشاره می‌کنند.

۱۰- من بحث پرونکو در مورد روح شرقی تئاتر را تا حدودی ساده کرده‌ام. برای مثال، در بحث تئاتر شرق به عنوان «تئاتر کل»، او نه تنها ادغام منابع نمایشی را در نظر می‌گیرد، بلکه از «توسل به سطوح مختلف

در هر تماشاگر و برای همه‌ی سطوح در یک جامعه معین» صحبت می‌کند. علاوه بر این، پرونکو به صراحت روح غربی تئاتر را شناسایی نمی‌کند. من این را از نظرات او در مورد تئاتر اروپا استنباط کرده‌ام.

۱۱- به گفته‌ی آندره گاندر فرانک مورخ، ماکس وبر پرنفوذ بر این باور بود که «روح عقلانی ظاهرا، مخمر پنهان گمشده‌ای است که وقتی با بقیه ترکیب می‌شود»، باعث ظهور «غرب» می‌شود، نه «سایرین» (۱۹۹۸، ۱۷). این ایده به سرعت از حوزه‌ی چیزی که به طور قابل قبولی می‌توان آن را تحلیل تاریخی نامید به سمت تبلیغات فرهنگی آشکار حرکت کرد. اخیرا یک اندیشکده‌ی محافظه‌کار آمریکایی کتابی تحت عنوان «نابغه‌ی غرب» منتشر کرده است که حاوی این سطور است: «غرب به لطف نبوغ یونانی موفق شد تا سطح تفکر عقلانی که مبتنی بر احترام به اصلِ بی‌توجهی به ذهن شرقی‌ها بود را ارتقا دهد» (به نقل از لوئیس و ویگن ۱۹۹۷، ۷۸).

۶. نتیجه‌گیری

فرضیه‌های تیلیس و همچنین مستندات او نشان می‌دهد که تا چه اندازه مطالعاتِ دوسویه‌ی شرق – غرب جهان و خاصه هنرمندان شرق را به بیراهه برده و به مروز زمان محوریت غرب و به ویژه اروپا را در حوزه‌ی هنر نمایش پر رنگ‌تر کرده است. این رویکرد سبب شده که فرم‌ها و آیین‌های گوناگون نمایشی در سراسر جهان روز به روز ناشناخته‌تر شده و به جای اینکه با شرایط و فرهنگِ روزِ زیست‌بومِ خود همخوانی یافته و برای عموم مردم به اجرا درآیند، تبدیل شوند به هنرهای موزه‌ای و تاریخی که صرفا کارکرد نمادین داشته و اثرگذاری عمومی نداشته باشند. این امر در سرزمین ایران که صاحب کهن‌ترین و غنی‌ترین فرهنگ و تمدن‌هاست نیز روی داده و در حال حاضر شاهد این هستیم که نمایش‌های ایرانی روز به روز به گوشه‌ها خزیده و به جای آن، آخرین فرم‌ها، سبک‌ها و متدهای غربی و اروپایی در صحنه‌ها خودنمایی کنند؛ بی‌آنکه پژوهش و مطالعاتی پیرامون اینکه آیا این فرم و ایده‌ها همخوانی و مناسبتی با فرهنگ و نیازِ جامعه‌ی امروز ایران دارد یا خیر، صورت گرفته باشد.

بی‌گمان تعامل و گفتگو اساس و پایه‌ی توسعه و حرکت است اما باید در نظر داشت که این گفتگو و ارتباط با چه معیار و الگوهایی پیش رفته و در حال حاضر اتفاق می‌افتد. شاید یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین دلایل بی‌حرکت ماندن یا کندی روند رشد و روزآمد شدن آیین و فرهنگ‌های نمایشی در ایران عدم وجود فرهنگ گفتگو و نبودِ آزادی در ارایه‌ی ایده و دیدگاه‌های متفاوت و مختلف است که قرن‌هاست گریبانِ دانشمندان و هنرمندان این سرزمین را گرفته؛ اما به هر روی پژوهش و مقاله‌ی استیو تیلیس می‌تواند بستری باشد برای آغاز جریانی تازه برای انجام مطالعات مناسب و دقیق بر تئاتر جهان.

منابع

Barba, Eugenio, and Nicola Savarese. 1991.
A Dictionaryo f TheatreA nthropology: The SecretA rt of theP erformer. Trans-lated by Richard Fowler. London: Routledge.
Bowers, Faubion. 1956.
Theatre in the East: A Survey of Asian Dance and Drama. New York: Grove Press.
Brandon, James R. 1967.
Theatre in Southeast Asia. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1993. "Introduction." In James R. Brandon, ed., The CambridgeG uide to Asian Theatre. Cambridge: Cambridge University Press.
Frank, Andre Gunder. 1998.
ReORIENT: Global Economy in the Asian Age. Berkeley: University of California Press.
Green, William A. 1992.
"Periodization in European and World History." Journal of World His-tory 3(1):3-53.
Gress, David. 1998.
From Plato to NATO: The Idea of the West and Its Opponents. New York: The Free Press.
Hodgson, Marshall G. S. 1974.
The Venture of Islam: The Classical Age of Islam. Chicago: University of Chicago Press. .1993. RethinkingW orldH istory:E ssayso n Europe,I slam, and WorldH istory.C am-bridge: Cambridge University Press.
Lewis, Bernard. 1993.
Islam and the West. New York: Oxford University Press.
Lewis, Martin W., and Karen E. Wigen. 1997.
TheM yth of Continents:A Critiqueo f Metageography. Berkeley: University of California Press.
Macgowan, Kenneth, and William Melnitz. 1955.
The Living Stage. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
Pronko, Leonard Cabell. 1967.
TheaterE ast and West:P erspectives Towarda Total Theater.B erkeley: Uni-versity of California Press.
Sorgenfrei, Carol Fisher. 1997.
"Desperately Seeking Asia." Asian TheatreJournal 14(2):223-258.

Tillis, Steve 2003
East, West, and World Theatre, Asian Theatre Journal, Vol. 20, No. 1 (Spring, 2003), pp. 71-87 Published by: University of Hawai'i Press

Tillis, Steve. 1999.
Rethinking Folk Drama. Westport, Conn.: Greenwood.
U.S. News and World Report. 2002.
"America's Best Colleges, 2002 Rankings." Online version. http:// www.usnews.com/usnews/edu/college/rankings/rankindex.htm
Wickham, Glynne. 1992.
A Historyo f theT heatre. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.
Young, Marjorie B. 1997.

"The Bernardine Pilgrimage [Poland]." The Drama Review 21(3): 33-38. 87

تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «لبخند باشکوه آقای گیل» با تکیه بر آرای زیگموند فروید

آیدا کوهستانی [۴]

حورا حق‌شنو [۵]

چکیده

درام پیرامون زندگی شخصیت محوری شکل می‌گیرد و در دنیای تئاتر عملکرد و ویژگی‌های ظاهری و باطنی شخصیت همراه با انتخاب‌ها، کنش‌ها و واکنش‌هایش وجه تمایز او از سایر کاراکترها را رقم می‌زند. از آن‌جا که شخصیت، شکل‌دهنده‌ی داستان است؛ پس شناخت کامل آن به شناخت موضوع، طرح داستان و در نهایت به اجرای صحیح نمایش‌نامه کمک شایانی می‌کند. در این میان، شناخت کامل از شخصیت در نمایش‌نامه زمانی رخ می‌دهد که او را در هنگامه‌ی وقوع کنش و واکنش یا در نحوه‌ی برقراری ارتباط با سایر شخصیت‌ها می‌بینیم و از طریق اعمال، به ذات و درونیات او پی می‌بریم که این امر، بیش از هر چیز نیازمند انجام تحلیلی روان‌شناختی از اثر هنری است؛ چرا که ساحت روانی، به‌عنوان مهم‌ترین ساحت شخصیت‌پردازی شناخته می شود. در این میان، آرای فروید در حوزه‌ی روان‌کاوی بر هنر و ادبیات تأثیری شگرف گذاشت و سبب‌ساز ظهور نقد روان‌شناسانه شد. نظریه‌ی «ساختار ذهن و روان انسان» از برجسته‌ترین دستاوردهای فکری این متفکر بود و بر اساس آن، ساختار ذهن انسان دارای سه بخش عمده‌ی نهاد، خود و فراخود بوده که هر یک مظهر بخشی از دنیای پیچیده‌ی ذهن و وجود آدمی هستند. بنابراین، پژوهش کیفی حاضر با تمرکز بر شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «لبخند با شکوه آقای گیل» نوشته‌ی اکبر رادی، با رویکرد تحلیل روان‌شناختی از منظر آرای روان‌کاوانه‌ی زیگموند فروید، به روش توصیفی- تحلیلی با بهره‌گیری از منابع معتبر نشان می‌دهد که شخصیت‌های اصلی این درام، قابلیت انطباق با سه بخش نظریه‌ی فروید را دارند و کنش‌های آن‌ها می‌تواند از منظری تأویلی، معرف کارکردهای اجزای ساختار ذهن باشد؛ پس طبق این بررسی، داوود مظهر نهاد، فروغ‌الزمان معرف فراخود و علی‌قلی‌خان گیل نماینده‌ی خود است و از منظری دیگر می‌توان داوود را معادل نهاد، فروغ‌الزمان معرف خود و جمشید را نماینده‌ی فراخود علی‌قلی‌خان گیل به‌عنوان شخصیت محوری اثر تلقی کرد.

واژگان کلیدی: تحلیل درام، نظریه‌ی شخصیت، روان‌شناسی، زیگموند فروید، لبخند با شکوه آقای گیل، اکبر رادی.

---

[۱] کارشناس ارشد بازیگری از دانشکده عالی نبی‌اکرم (ص) تبریز

[۵] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی از دانشکده عالی هنر شیراز

مقدمه:

تئاتر از دیرباز به دلیل زنده بودن، نزدیکی بیش‌تری نسبت به سایر هنرها با زندگی بشر داشته است. درام پیرامون زندگی یک شخصیت شکل می‌گیرد و مخاطب را با ویژگی‌های ظاهری و باطنی، چالش‌ها، موانع و مشکلات، انتخاب‌ها، کنش‌ها و واکنش‌های او آشنا می‌کند. درام برای آن که تبدیل به اثری تأثیرگذار شود، باید اندیشه و فکری در پس طرح داستانی منسجم آن باشد و طرح باید پیرامون مسئله‌ی مهمی در زندگی انسان و مشکلات اساسی سر راه آن باشد. «شخصیت محوری در نمایش‌نامه معمولاً انسان است یا موجودی با خصائص انسانی که دچار کشمکش و درگیری با شخصیت مخالف_ که می‌تواند انسان، جامعه، عوامل طبیعی و ... باشد _ می‌شود.» (مکی، ۱۳۹۳: ۸۲–۷۹). همان‌طور که در زندگی واقعی، انسان‌ها با ویژگی‌ها، واکنش‌ها، رفتار، خلق‌وخو و آن‌چه در طی دوران حیات خود انجام می‌دهند یا از انجام برخی اعمال سر باز می‌زنند، ارزیابی می شوند؛ در زندگی خیالی نمایش‌نامه و دنیای تئاتر نیز عملکرد، ویژگی‌ها، احساسات، افکار، رفتار و واکنش‌های شخصیت‌هاست که باعث تمایز آن‌ها شده و کشمکش در داستان را می‌آفرینند. پس شخصیت و شخصیت‌پردازی می‌تواند مانند قلب و روح یک نمایش‌نامه در تأثیرگذاری آن نقش به سزایی داشته باشد. و مخاطب را به فکر وادار کند و دچار کاتارسیس شود، یا با آن همزاد پنداری کند و تئاتر را چون آیینه‌ای ببیند که او را نمایش می‌دهد یا اثر برای او به عنوان الگویی در آینده باشد. اگر فکر و اندیشه ی اثر، طرح کلی داستان و لایه‌های پنهان و زیر ساخت‌های آن و از همه مهم‌تر ویژگی‌ها و ساحات مختلف شخصیت‌پردازی در اثر برای بازیگران و گروه اجراکننده به درستی کشف نشود، تأثیرگذاری لازم بر تماشاگر اتفاق نمی‌افتد. بهترین و سودمندترین راه برای رسیدن به این کشفیات تحلیل درست و همه‌جانبه‌ی نمایش‌نامه است. از آن‌جا که شخصیت، شکل‌دهنده‌ی داستان است؛ پس شناخت کامل آن به شناخت موضوع و طرح داستان و در نهایت به اجرای صحیح نمایش‌نامه کمک فراوانی می‌کند. بازیگر ابتدا باید خود به شناخت کامل از تمام ابعاد درونی و بیرونی کاراکتری که نقش آن را بر عهده دارد، برسد تا بتواند آن را به صورت باورپذیر در معرض دید تماشاگر بگذارد. شناخت کامل از شخصیت در نمایش‌نامه زمانی اتفاق می‌افتد که او را در حال کنش و واکنش و در ارتباط با سایر شخصیت‌ها می‌بینیم و در حقیقت از طریق اعمال به ذات و درونیات او پی می‌بریم که این کار مستلزم داشتن مقداری اطلاعات روان‌شناختی است. از طرف دیگر، برای شناخت دقیق هر شخصیت و رسیدن به لایه‌های درونی او باید چهار ساحت شخصیت‌پردازی بررسی شود؛ این ساحات که عبارت‌اند از: فیزیکی، اجتماعی، روانی و اعتقادی شامل تمام وجوه درونی و بیرونی شخصیت می‌شوند. به دلیل این که خصوصیات روحی و روانی هر فرد با اعمال او رابطه‌ی جدایی‌ناپذیری دارد، ساحت روانی به‌عنوان مهم‌ترین ساحت شخصیت‌پردازی شناخته می‌شود. روحیات و ساحت روانی هر فرد به درک و فهم اعمال و گفتار او ،جست‌وجو برای یافتن انگیزه‌های درونی او، تشخیص علت واکنش‌های سایر افراد نسبت به او و در نهایت شناخت فرد کمک می‌کند. به همین دلیل ساحت روانی در درام پراهمیت‌ترین وجه در تحلیل رفتارها، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت است. اکبر رادی از نمایشنامه‌نویسان مشهور معاصر، همواره در اغلب آثارش به دنبال طرح دیدگاه‌های اجتماعی خویش با کمک خلق شخصیت‌های نمایشی است؛ چنان‌که هر یک، نماینده‌ی مرام فکری و فرهنگی خاص بوده در این میان توجه ویژه‌ی وی از جنبه‌ی روانی به شخصیت‌ها در سراسر آثارش مشهود است. از این حیث، شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «لبخند باشکوه آقای گیل» در این پژوهش مورد توجه و بررسی موردی واقع شده است. این نمایش‌نامه ساختاری شخصیت و دیالوگ محور دارد. شخصیت‌پردازی در این اثر به گونه‌ای است که کاراکترها پیش‌برنده‌ی داستان‌اند و حضور تک‌تک آن‌ها در کنار هم و در خلال داستان به قدری منسجم است که هیچ یک را نمی‌توان حذف کرد یا تأثیر نقش هیچ‌کدام را در پیش‌برد داستان نمی‌توان نادیده گرفت. از طرفی ساختار دیالوگ‌محور نمایش‌نامه کمک می‌کند که از طریق گفت‌وگوهای طولانی شخصیت‌ها به نوع ارتباط و احساس آن‌ها به هم، واکنش‌های آن‌ها به گفتار و اعمال یکدیگر، روند اتفاقات گذشته و تأثیرات آن بر روی تک‌تک شخصیت‌ها، ویژگی‌های متمایز کننده‌ی آن‌ها نسبت به هم و علت بروز رفتارها و کنش‌های آن‌ها در موقعیت‌های مختلف پی ببریم. در نتیجه شخصیت‌پردازی پیچیده‌ی این اثر و اهمیت نقش دیالوگ در نشان دادن ویژگی‌ها و درونیات هر شخصیت، این نمایش‌نامه را برای تحلیل روان‌شناختی مناسب می‌گرداند. بنیاد ظهور نظریه‌ی روان‌کاوی بر مبنای ضمیر ناخودآگاه در ساختار وجودی انسان و اصالت بخشیدن به آن نهاده شده است. کشف شگفت‌انگیزی که همواره آن را به فروید نسبت داده‌اند. تئوری روان‌کاوی با به رسمیت شناختن وجود مجموعه‌ای سازمان‌یافته، قوی و نادیدنی به‌عنوان ناخودآگاه در سازه‌ی وجودی انسان شروع می‌شود و شامل جریان‌های جاری در ناخودآگاه، مستقل و ناپیدا از کنترل، دخالت و رویت آگاهی انسان است. روان‌کاوی زمانی که وجود سیستم ناخودآگاه را در

ساختار انسان تبیین کرد، گام مهم و شگرفی برداشت و اساس و اصالت وجود انسان را براساس ساختار و جریانات ضمیر ناخودآگاهش دانست. از این پس کاربرد طبیعی و ابزار متداول شعور و آگاهی انسان را چنان محدود و عاجز معرفی کرد که عملاً در مقایسه با تأثیرات ناخودآگاه قدرتمند، به‌سادگی می‌توان آن‌ها را نادیده انگاشت و انسان را اساساً موجودی مجبور و در کنترل تنظیمات دستگاه ناخودآگاهش دانست. (تقدسی، ۱۳۹۲: ۶) بنابراین، مقاله‌ی حا ضر ق صد دارد به تحلیل روان شناختی نمای شنامه‌ی "لبخند با شکوه آقای گیل" از منظر ا صول روان‌کاوی "زیگموند فروید" بپردازد؛ زیرا نظام روان‌کاوی و نظریه‌های او هم در روان شنا سی و روان‌پز شکی تأثیرگذار بوده و هم بر تفکر درباره‌ی شخ صیت و بردا شت مخاطب از ماهیت ان سان نقش دارد. (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۶۴) روان‌کاوی مورد نظر فروید بر نیروهای ناخودآگاه و تعارض‌های آن بین بخش‌های مختلف روان، سایق‌های جنسی و پرخاشگری مبتنی بر عوامل زیستی و تعارض‌های اجتناب‌ناپذیر در اوایل کودکی تأکید می‌کند و این موارد را شکل‌دهنده‌های اصلی شخصیت می‌داند. (همان، ۶۸) در این مقاله سعی بر این است که نقش هر یک از مراحل رشد روانی – جنسی، عقده‌ها و تعارض‌های حل نشده‌ی هر مرحله، انواع اضطراب و مکانیسم‌های دفاعی آن‌ها در شکل‌گیری شخصیت تک‌تک کاراکترهای نمایش‌نامه بررسی شود و ساختار و سطوح متفاوت شخصیت آن‌ها و لایه‌های درونی‌شان مشخص گردد و در نتیجه علل رفتار، گفتار، اعمال و واکنش‌های آن‌ها در نمایش‌نامه، در گذشته و زمان شکل‌گیری شخصیت‌ها بررسی شود تا در نهایت به تحلیل درست و دقیق اثر نایل شویم.

پیشینه‌ی پژوهش:

در مورد پیشینـــــه‌ی این پژوهش می‌توان مقاله‌های «نقد روان‌شناختی شخصیت ضحاک در شاهنامه» اثر سپیده یزدان‌پناه و «سیزیف در آ شیانه گیل- نگاهی به نمایش لبخند با شکوه آقای گیل» اثر مهدی ن صیری را نام برد که هر دو به سال ۱۳۸۶ به ترتیب در ن شریه‌های پژوهش‌نامه‌ی ادب حماسی (فرهنگ و ادب) و ماهنامه‌ی تخصصی تئاتر صحنه به چاپ رسیده‌اند. هم‌چنین مقاله‌ی «تحلیل ساختاری نمایش‌نامه‌های اکبر رادی (دهه‌های چهل و پنجاه)» اثر مریم شریف‌نسب و مهسا رون به سال ۱۳۹۰ که در فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی چاپ شده، به بررسی زبان و ساختار روایت در نمایش‌نامه‌ی لبخند باشکوه آقای گیل پرداخته است. به سال ۱۳۹۱ مقاله‌ی «تحلیل روان‌کاوانه‌ی شخ صیت‌های رمان سمفونی مردگان بر ا ساس آموزه‌های زیگموند فروید و شاگردانش» اثر محبوبه اظهری و سهیلا صلاحی‌مقدم در نشریه‌ی ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی حول محور نظریه‌ی ساختار ذهن فروید منت شر شده و مقاله‌ی «دلقک واژگون به مثابه‌ی گونه‌ی تغییر یافته‌ی دلقک ایرانی» اثر نغمه ثمینی و همکارانش به سال ۱۳۹۲ به برر سی موردی شخ صیت داود در نمایش‌نامه‌ی لبخند با شکوه آقای گیل پرداخته و در مجله‌ی علمی- پژوهشی نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی به چاپ ر سیده است. به سال ۱۳۹۳ در فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی نیز مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی روان‌شناسانه از دا ستان سیاوش بر مبنای الگوی ساختار ذهن فروید» اثر محمدر ضا روزبه و کیانوش دانیاری چاپ شده که نظریات فروید را رویکرد ا صلی برر سی خود قرار داده ا ست. در زمینه‌ی نمایش‌نامه‌ی مورد برر سی این پژوهش نیز مقاله‌هایی با رویکردهای مختلف در سالیان اخیر منتشر شده که از آن جمله می‌تان به پژوهش «شخصیت‌پردازی روشن‌فکر در نمایش‌نامه‌ی لبخند باشکوه آقای گیل » اثر رکسانا دیانی و بهروز محمودی‌بختیاری به سال ۱۳۹۴ با تکیه بر رویکرد تحلیل مکالمه چاپ شده در فصلنامه‌ی تخصصی تئاتر و «انعکاس بحران هویت در نمایش‌نامه‌های باغ آلبالو از چخوف و لبخند باشکوه آقای گیل از رادی» اثر فرهاد مهندس‌پور و همکاران به سال ۱۳۹۵ چاپ شده در دوفصلنامه‌ی علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی اشاره داشت؛ هم‌چنین «خوانش روایت‌شناسانه‌ی فضا در منتخبی از آثار نمایشی اکبر رادی» اثر پرستو محبی و حسن برزگر به سال ۱۳۹۷ که در دوفصلنامه‌ی روایت شنا سی چاپ شده به این نمایش‌نامه‌ی مشهور رادی پرداخته و مقاله‌ی «تحلیل شخ صیت‌های رمان سمفونی مردگان بر مبنای دیدگاه فروید درباره‌ی غرایز نهاد» اثر فؤاد مولودی نیز به سال ۱۳۹۷ با رویکرد نظریه‌ی غرایز نهاد فروید در نشریه‌ی ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به چاپ رسیده است. با این او صاف، تاکنون مقاله‌ای پیرامون نمایش‌نامه‌ی «لبخند با شکوه آقای گیل» با رویکرد نظریه‌های ساختار ذهن و غرایز نهاد فروید به

طور کامل و مستقل صورت نپذیرفته و این پژوهش از این حیث که متمرکز بر تحلیل شخصیت‌های اصلی اثر مذکور است، بدیع و مؤثر در شیوه‌های اجرای روان‌شناسانه از نمایش تلقی می‌شود. از این رو، مقاله‌ی حاضر پژوهشی نوین و قابل تأمل محسوب می‌شود که سعی بر آن دارد تا نشان دهد که داوود مظهر نهاد، فروغ‌الزمان معرف فراخود و علی‌قلی‌خان گیل نماینده‌ی خود است و از منظری دیگر می‌توان داوود را معادل نهاد، فروغ‌الزمان معرف خود و جمشید را نماینده‌ی فراخود علی‌قلی‌خان گیل به‌عنوان شخصیت محوری اثر شناخت.

روش تحقیق:

پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی، با استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای و الکترونیکی، هم‌چنین تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی انجام گرفته است و در این مقاله، نگارندگان پس از ارائه‌ی خلاصه‌ای از نمایش‌نامه و معرفی دو قطب نویسنده و نظریه‌پرداز این بررسی، به تبیین نظریه‌های «ناخودآگاه فردی» و «ساختار ذهن و روان انسان» فروید در روان‌کاوی پرداخته و سپس این مفاهیم را از نظرگاه شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «لبخند با شکوه آقای گیل» بررسی می‌کنند.

مبانی نظری:

در ادامه به بررسی ادبیات نظری مربوط با موضوع پژوهش پرداخته خواهد شد تا چارچوب تئوریک در راستای تحلیل‌های مورد نظر صورت بندی شود.

۱. اکبر رادی

رادی از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین نمایشنامه‌نویسان ایران است که در شکل‌گیری تئاتر متفکرانه و هویت‌مند پیش‌گام بود و هم‌چنان در کسوت درام‌نویسی سترگ در سالیان اخیر از او یاد می‌شود. وی متولد ۱۳۱۸ در شهر رشت و فرزند سوم خانواده‌ای هشت نفره بود که در سن ۶۸ سالگی پس از نبردی یک‌ساله با بیماری سرطان خون در بیمارستان پارس تهران به سال ۱۳۸۶ دار فانی را وداع گفت. او تا سال چهارم ابتدایی ساکن مرکز استان گیلان بود. سپس به علت ورشکستگی کارخانه‌ی قندریزی پدر به همراه خانواده به تهران مهاجرت کرد. رادی مدرک کارشناسی‌اش را در رشته‌ی علوم‌اجتماعی از دانشگاه تهران دریافت کرد؛ وی ادامه‌ی تحصیل در همین رشته و دانشگاه را در مقطع کارشناسی‌ارشد نیمه‌کاره رها کرد. سپس دوره‌ی تربیت معلم را گذراند و به شغل معلمی و تدریس ادبیات در دبیرستان و دروس ادبیات‌نمایشی در دانشگاه هنر تهران روی آورد. اکبر رادی که به‌عنوان پدر نمایش‌نامه‌نویسی ایران نیز شهرت یافت، با تماشای تئاتر «خانه‌ی عروسک» اثر هنریک ایبسن در دهه‌ی سی شمسی به عرصه‌ی تئاتر و نمایش‌نامه‌نویسی علاقه‌مند شد و نخستین نمایش‌نامه‌ی خود را به سال ۱۳۳۶ با نام «از دست رفته» نوشت و سال‌ها پس از مرگش در زمستان ۱۳۹۷ به چاپ رسید؛ اما در سال ۱۳۳۸ نوشتن «روزنه‌ی آبی» را کلید زد که نگارش آن سه سال به طول انجامید و در سال ۱۳۴۱منتشر شد. از جمله دیگر آثار مهم نمایشی وی می‌توان به نمایش‌نامه‌های افول (۱۳۴۳)، مرگ در پاییز (۱۳۴۵)، از پشت شیشه‌ها (۱۳۴۵)، ارثیه‌ی ایرانی (۱۳۴۷)، صیادان (۱۳۴۸)، لبخند با شکوه آقای گیل (۱۳۵۲)، در مه بخوان (۱۳۵۴)، هاملت با سالاد فصل (۱۳۵۶)، منجی در صبح نمناک (۱۳۵۸)، پلکان (۱۳۶۱)، تانگوی تخم مرغ داغ (۱۳۶۲)، آهسته با گل سرخ (۱۳۶۵)، شب روی سنگفرش خیس (۱۳۷۰)، آمیز قلمدون (۱۳۷۱)، باغ شب نمای ما (۱۳۷۵)، ملودی شهر بارانی (۱۳۷۹)، خانمچه و مهتابی (۱۳۸۲)، دو تک‌پرده‌ایِ شب به خیر جناب کنت و کاکتوس (۱۳۸۳)، روی صحنه‌ی آبی: دوره‌ی آثار رادی در چهار جلد (۱۳۸۳)، پایین گذر سقاخانه (۱۳۸۴)، آهنگ‌های شکلاتی (۱۳۸۶) اشاره کرد. در آثار رادی نشانه‌های زیادی از موضوع‌های جامعه‌شناسی نیز وجود دارد و او اغلب درگیر ایده‌ی دموکراسی و آزادی در نمایش‌نامه‌هایش بود. کاربرد زبان در نمایش‌نامه‌های وی از طیف بسیار متنوعی برخوردار است؛ محدود به زمان، اقلیم و رده‌ی اجتماعی خاصی نیست و از زبان متکلّف دربار ناصری تا زبان کف خیابان یا از زبان کاراکترهای معلم، جراح، روان‌شناس و روشن‌فکر تا مقنّی، بازاری، لمپن و کشاورز همواره سرشار از کنایه، استعاره، تمثیل و متل است. وی با گنجاندن فارسی محاوره‌ای در آثارش به حفظ گویش‌های استان‌های شمالی کمک شایانی کرده است.

۲. خلاصه‌ی نمایش‌نامه

داستان این نمایش‌نامه در خلال سال‌های بعد از اصلاحات ارضی ایران در دوره‌ی دوم پهلوی و میان خانواده‌ای مرفه در طبقه‌ی ملاک‌های گیلان رخ می‌دهد؛ خاندانی بزرگ به نام «گیل» که اعضـــایش در بطن متن نمایش‌نامه حضـــوری پررنگ ایفا می‌کنند و به مدد تصـــمیم نویسنده، فرصت اظهار نظرات هرچند نادرست خویش را به‌راحتی می‌یابند. علی‌قلی‌خان، ریش‌سفید هفتاد ساله‌ی خاندان گیل، اینک پس از اصلاحات ارضی، صاحب چند کارخانه‌ی ولایتی شده است و در عمارتی بزرگ و باشکوه همراه با همسرش، گیلانتاج که از اختلالات روانی رنج می‌برد، پنج فرزند مجردش و هم‌چنین کلفت و نوکرهای عمارت زندگی می‌کند. علی‌قلی‌خان به‌عنوان رئیس این خاندان آرزو دارد تا بار دیگر بتواند لبخند باشـــکوه روزهای اوج خویش را از روزگار باز پس گیرد؛ چرا که با اعمال قوانین اصـــلاحات ارضـــی، روزهای پر دبدبه‌ی ملاک‌ها به اتمام رسیده و دردسرهای کارخانه‌داری رواج یافته بود. درام با خبر بیماری سرطان پدر خانواده آغاز می‌شود و شش فرزندش دور یک‌دیگر جمع می‌شوند تا برای وضعیت میراث پدری به تصمیم برسند. همه بر این تصورند که پدر به زودی از پا در خواهد آمد و از همین رو نیز تمامی فرزندان به جز جمشـید سـعی در جلب توجه وی دارند؛ طوری که داوود، پسـر بزرگ‌تر علی‌قلی‌خان با انحطاط اخلاقی خویش در میانه‌های نمایش‌نامه به یاری پدر می‌شتابد و برای قوت یافتن دوباره‌ی وی به او پیش‌نهاد هم‌بستری با طوطی، دختر نوجوان خدمت‌کارشان را می‌دهد. از آن‌جا که هر یک از فرزندان افکار و عقایدی متفاوت نسبت به جهان و انسان‌ها دارند، در بحبوحه‌ی ستیز پدر با مرگ، عده‌ای از ایشان تصمیم می‌گیرند که مادر شان را به آسایشگاه ببرند و اموال پدر را میان خود تقسیم کنند؛ اما اختلافات شدید خانوادگی نا شی از تفاوت عقیده میان فرزندان، اوضاع را تغییر می‌دهد و باعث بروز حوادثی تلخ می‌شود. فروغ الزمان دختر ارشد خانواده، روان‌شناس و مدرس دانشگاه است و با جمشید برادر کوچک خود، دارای تحصیلات دکتری فلسفه، اختلاف عقیده‌ای اساسی دارد. فرزندان این خانواده، هر یک به نحوی از فروغ‌الزمان تأثیر می‌پذیرند؛ چنان‌که وی سعی دارد مادرش را به سبب بیماری روانی در منزل بستری کرده و منزوی سازد تا آن که زمام امور خانه را به دست گیرد. گیلانتاج مادر سنتی خانواده نیز در مقابل دختر ارشدش راهی جز تسلیم ندارد و به‌وسیله‌ی داروهای خواب‌آور تجویز شده از سوی وی، ساکت می شود؛ حتی در موقعیت‌هایی جایگاه مادر و فرزند میان این دو تن عوض می شود. فروغ‌الزمان، دختری مدرن و سنت شکن است که دارای تحصیلات عالی از فرنگ بوده و گیلانتاج را همواره بابت گویش به زبان گیلکی توبیخ می‌کند؛ وی زبان محلی شان را بیش از این در شأن خانواده نمی‌داند و ریشه‌ی زمام‌داری امور را به دست او به جای یکی از پسران خانواده باید در مدرنیته‌ی نوظهور جســت‌وجو کرد. هم‌چنین فروغ‌الزمان تفاوت و اختلاف عمیق فکری با برادرش جمشـید که به نوعی از طبقه‌ی روشـن‌فکر عصـر خویش به شمار می‌آید، داشته و همواره سعی بر آن دارد که او را با تحقیر باورهای جانب‌دارانه‌اش نسبت به رعایا و ولخرجی‌هایش از چشم پدر بیاندازد. جمشـید انسـانی معقول و بی‌ادعا اسـت؛ روشـن‌فکری که به طرف‌داری از خدمت‌کاران عمارت برمی‌خیزد و تفاوتی میان خود به‌عنوان یک آقازاده با خدمت‌گزاران‌شان نمی‌بیند. وی این خواسته را مطرح می‌کند که محل زندگی خدمت‌کاران در حیاط نموری که موجب بیماری شان شده، باید به زیرزمین عمارت انتقال یابد؛ ولی تنها به این دلیل که زیرزمین متعلق به سگ فروغ‌الزمان است، با مخالفت وی مواجه می‌شـود. آقای گیل علی‌رغم پیش‌رفت بیماری، هنوز امید به ادامه‌ی زندگی دارد و پیش‌نهاد پسـرش داوود را مبنی بر ازدواج مجدد و تصویر نمادین خون خرگوش باکره‌ی سفید جدی گرفته است؛ اما باز هم فروغ‌الزمان به مخالفت برخاسته و با خرید تور سیاه، در هم شکستن پدر را سبب می‌شود؛ چرا که او مرگ قریب‌الوقوع بزرگ خاندان گیل را حدس می‌زند و به استقبال تدارک مراسم عزاداری می‌رود تا این که پدر نیز در اواخر پرده‌ی دوم نابودی خود را می‌پذیرد. پرده‌ی سـوم با بسـتری شـدن علی‌قلی‌خان گیل در بیمارسـتان رقم می‌خورد و اینک خدمت‌کاران اخراج شده‌اند؛ فرزندان گیل با خوانش وصیت‌نامه پی به راز تقسیم میراث برده و در می‌یابند فروغ‌الزمان زمینی را که سهم‌الارث جمشید بود، از چنگش در آورده و بین محرومان وقف کرده است؛ چرا که پیش از این جمشید با پز روشن‌فکری خاص خود، حامی طبقه‌ی ضعیفان معرفی شده بود. این تصمیم فروغ‌الزمان، جمشید را تا مرز خودکشی پیش می‌برد؛ اما جمشید چنین بی‌اخلاقی را پیش نمی‌گیرد. داوود مطابق وصـیت‌نامه‌ی پدر، صـاحب صـندوقچه‌ی حاوی اشـیاء میراثی گران‌بها و هویت خاندان اسـت و باید حافظ آبرو، اعتبار و اقتدار خاندان گیل باشد؛ اما با کنش پایانی تجاوز به طوطی، وی عملاً اثبات می‌کند که میراث خانواده برایش بی‌معنا بوده و با خودکشی زندگی‌اش را پایان می‌بخشد؛ اگرچه در این میان، از تحقیر و سقوط طبقه‌ی فقیر زیردستش نیز هیچ ابایی ندارد. عمارت باشکوه گیل نصیب فروغ‌الزمان شده و پدر برای جمشید هیچ نگذاشته است. نورالدین صاحب کارخانه‌ها می‌شود و روستای گیلده که تنها روستا و ملک گیل بود، به زارعان هدیه داده شده تا در کنار آرامگاه او مدرسه، مسجد و درمانگاه بسازند و یادش را زنده نگاه دارند.

۳. زیگموند فروید

زیگموند فروید متولد سال ۱۸۵۶ در شهر فرایبورگ ا ست؛ در چهار سالگی به همراه خانواده‌اش مهاجرت کرده و باقی عمر خود را در وین، پایتخت کشـور اتریش می‌گذراند. او اغلب به دلایل مذهبی مورد تمسـخر هم‌سـالان خود قرار می‌گرفت و از همین رو نیز منزوی شـد و به مطالعه‌ی بیش‌تر روی آورد. وی علی‌رغم علاقه‌مندی به گیاه شنا سی و حقوق در سال ۱۸۷۴ در دانشگاه پز شکی وین تحصیل طب را آغاز کرد و در سن بیست و پنج سالگی موفق به نیل مدرک دکترای پزشکی در این رشته شد. او به واسطه‌ی رشته‌ی عصب‌شناسی در آزمایشگاه بروکه با دکتر برویر آشنا شد و تحقیقات گسترده‌ای را به یاری هم ثبت کردند؛ از جمله تألیف روش هیپنوتیزم که فروید از آثار ژان شارکو در پاریس، آن را ا ستخراج کرده بود. (اس هال، ۱۳۹۱: ۱۳–۲۷) وی در سال ۱۸۸۲ فروید کار پز شکی خود را در درمانگاه روان‌پز شکی تئودور ماینرت در بیمارسـتان عمومی وین آغاز کرد. او در سـال ۱۸۸۶ از بیمارسـتان اسـتعفا داد و به‌صـورت خصـوصـی در رشـته‌ی اختلالات عصبی تخصص گرفت. روان‌کاوی یا روان تحلیل‌گری نوعی روش هدفمند برای درمان اختلالات فکری و شناخت عملکرد ذهنی بود که او بنیان گذا شت و بر این فرض ا ستوار ا ست که بیش‌تر فعالیت‌ها در بخش ناخودآگاه ذهن صورت می‌پذیرد. روان‌کاوی رو شی برای درمان اختلالات روانی که هیستری نمونه‌ی بارز آن است. (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۱۰۵–۱۰۹) او در سال ۱۹۳۹ به سرطان سقف دهان مبتلا شد و با تزریق دوزهای معینی از مرفین پس از مدت کوتاهی فوت کرد.

٤. ساختار شخصیت در نظام فروید

فروید، داروین، مارکس و انیشـتین را چهار بنیان‌گذار اصـلی جریان علوم جدید می‌دانند و واژه‌ی روان‌کاوی، ابتدا به‌وسـیله‌ی فروید برای نام‌گذاری جریانی کاملاً متفاوت و مجزا در روان شنا سی مورد ا ستفاده قرار گرفت که خود وی بنیان‌گذار این نظریه بود. (تقد سی، ۱۳۹۲: ۴) نظریه‌های شخصیت که پس از فروید مطرح شد، اغلب اقتبا سی از نظریه‌ی وی بود یا آن را گسترش می‌داد. بنابراین، دیگر نظریه‌ها نیروی محرک و سـویه‌ی خود را تا اندازه‌ای مدیون مخالفت‌شـان با روان‌کاوی فروید هسـتند. نظریه‌ی روان‌کاوی متمرکز بر سـطح ناخودآگاه شخصیت بوده و آن را مخزن نیروهایی می‌داند که نامرئی‌اند یا بر آن کنترل نداریم. (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۷۰–۷۵)

در حقیقت فروید معتقد بود که تمام اعمال ، رفتار و ویژگی‌های آدمی نمی‌تواند تنها مربوط به تجربه یا سطح ه شیار و آگاهی فرد با شد. در نتیجه بسیاری از رفتارهای ما ناشی از تجارب ناخودآگاه است که آن ها را به یاد نمی‌آوریم و در اصل تعارض‌های ناخودآگاه بین بخش‌های مختلف روان شامل نهاد، خود و فراخود، علت اصلی رفتار نابهنجار آدمی است.

عقاید فروید در زمینه‌ی ماهیت ساختاری شخصیت، در آغاز کارش با آن‌چه که پس از مدتی مطرح کرد، تفاوت‌هایی دارد. در ابتدای کار، او شخصیت را با توجه به سطوح آگاهی، مورد توجه قرار داده و آن را شامل بخش‌های هشیار، نیمه‌هشیار و ناهشیار می‌دانست. (شفیع‌آبادی و نا صری، ۱۳۸۵: ۳۱–۳۲) ه شیار، شامل تمام احسا سات و تجربه‌هایی ا ست که در هر لحظه‌ی معین از آن‌ها آگاهیم. برای مثال هم‌زمان با خوانش واژه‌ای، ممکن ا ست ن سبت به لمس کردن قلم یا تورق صفحه‌ای از کتاب ه شیار با شیم؛ همان‌طور که هنگام درک اندی شه‌ای از ورای آن واژه، هم‌زمان به صدای پرنده‌ای از فاصله دور نیز هشیاریم. فروید، هشیاری را جنبه‌ی محدودی از شخصیت می‌دانست؛ زیرا تنها بخش کوچکی از افکار، احسـاس و خاطرات ما در هر لحظه در آگاهی هشـیار وجود دارد. او ذهن را به کوه یخی تشـبیه کرد.(دوان شـولتز، ۱۳۹۵: ۵۹) که بخش هشـیار مانند قسـمت مشـهود قطعه‌ی یخ شـناور، کوچک و بی‌اهمیت اسـت و تنها نماینده‌ی جنبه‌ی ظاهری کل هر شخصیت است. (دوان شولتز، ۱۳۸۲: ۴۶۸) این سطح شامل نیروهای عقلی نظیر حافظه، دقت و توجه، تصور از بدن و آگاهی از حالت‌های عاطفی است. (کریمی، ۱۳۷۵: ۶۵)

مهم‌ترین ق سمت ذهن، که نقش ب سیار ح سا سی در نظریه‌ی روان‌کاوی دارد، ناخودآگاه یا همان ناه شیار ا ست. روان شنا سان و فلا سفه پدیده‌های فکری را تا زمان فروید، ارادی و نتیجه‌ی ضمیر خودآگاه یا همان ه شیار انسان می‌پندا شتند؛ اما فروید نخ ستین کسی بود که به صـراحت از روان ناخودآگاه و چگونگی ظهور آن سـخن به میان آورد. به نظر او، بخش گسـترده‌ای از رفتار ما به‌وسـیله‌ی نیروهایی هدایت می‌شوند که از آن‌ها آگاه نیستیم. وی این نیروهای ناهشیار را شامل غرایز، آرزوها، خواسته‌ها و تمایلات معرفی کرد و اعلام داشت که افکار

ناهشیار، برخلاف افکار نیمه‌هشیار، تنها به شکل نمادها و با مبدل وارد خودآگاه می‌شوند. هم‌چنین ناهشیار از احساسات، تمایلات و حالاتی به وجود می‌آید که در کنترل اراده نیست و صرفاً به قوانین منطقی، زمان و مکان محدود نمی شود. محتویات ناهشیار برحسب زمان رویداد تنظیم نمی شود و با سپری شدن زمان نیز از بین نمی‌رود. فعالیت ضمیر ناخودآگاه مبتنی بر اصل لذت است و از قلمرو اخلاق قدم را فراتر می‌گذارد و با واقعیت‌های بیرونی ارتباط ندارد. فروید دلایلی را برای اثبات وجود ضمیر ناهشیار بر می‌شمارد که در این‌جا به آن‌ها می‌پردازیم: نخست، فرد از خواب مصنوعی بیدار می‌شود و تلقینات و دستوراتی را که در ضمن خواب به او داده شده است، به اجرا درمی‌آورد. دوم، دلایل ناشی از معانی نهفته در رؤیا. سوم، دلایل ناشی از لغزش‌های زبانی، اشتباهات گفتاری و اعمال سهوی دیگر. چهارم، تجلی ناگهانی افکاری که در حوزه‌ی خودآگاه قرار ندارند و حل مشکلات به طور ناخودآگاه. پنجم، پیدایش بیماری‌های جسمانی و روانی که از نظر روان‌کاوی سرچشمه آن‌ها در زندگی روانی فرد مخفی است. هم‌چنین شرح‌حال‌نویسی، سؤال کردن از خود، درد دل با دیگران، تعبیر رؤیا و اعمال سهوی از جمله دیگر راه‌ها و روش‌های پی‌بردن به محتویات ذهن ناهشیار و ایجاد خودشناسی محسوب می‌شوند که در فرآیند درمان اغلب از آن‌ها می‌توان بهره برد. (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۳۲-۳۳)

نیمه‌هشیار بین دو سطح هشیار و ناهشیار قرار دارد. نیمه‌هشیار، مخزن خاطرات، ادراک‌ها وافکاری است که ما در این لحظه به صورت هشیار از آن‌ها آگاه نیستیم ولی می‌توانیم آن‌ها را به راحتی به هشیاری فراخوانیم. برای مثال، اگر ذهن شما از این صفحه منحرف شود و شروع به فکر کردن درباره یک دوست یا آنچه دیشب انجام داده‌اید کنید، مشغول فراخوانی موادی از نیمه‌هشیار به هشیار خود هستید. ما اغلب متوجه می شویم که توجهمان از موضوعی به موضوع دیگر، از تجربیات لحظه‌ای به رویدادها و خاطرات موجود در نیمه‌هشیار، جابه‌جا می‌شود. (همان، ۵۹-۶۰) در سال ۱۹۲۳ میلادی، فروید در نظریه‌ی ابتدایی خویش تجدید نظر کرد و سه ساخت بنیادی دیگر شخصیت را به نام‌های نهاد (id)، خود (ego) و فراخود (superego) عنوان کرد. در نظر فروید، تعامل و تعارض پویای این سه ساخت تعیین‌کننده‌ی رفتار است. (شفیع‌آبادی و ناصری، ۱۳۸۵: ۳۳-۳۴)

۴-۱. نهاد

نهاد، اساسی‌ترین جنبه‌ی شخصیت است و هم‌چون کودکی نازپرورده عمل می‌کند؛ چرا که خواهان ارضای فوری امیالش است. نهاد مظهر اصل لذت بوده و در شکل بسیار ابتدایی خود مثل دستگاهی بازتاب‌کننده عمل می‌کند. لذا نوزاد سراپا نهاد است؛ عطسه می‌کند، سرفه می‌کند، می‌مکد و دفع می‌کند. اگر زندگی در این سطح ابتدایی، کاملاً رضایت‌بخش بود، نیازی به رشد شخصیت احساس نمی شد. نهاد طالب ناکامی‌ها نیست؛ ولی باید آن را بپذیرد. در نتیجه، جنبه‌ی دوم نهاد که «فرآیند نخستین» نامیده شده، وارد عمل می شود. این جنبه، همواره نهاد را با تصور چیزی که دوست دارد، مواجه می‌کند. (ویلیام لاندین، ۱۳۸۳: ۲۶۶-۲۶۷) نهاد منشأ تمامی سلایق و مخزن غرایز محسوب می‌شود. نخستین بار این واژه را روان‌کاو آلمانی به نام گرادک (Groddeck) مطرح کرد و می‌پنداشت که انسان به‌وسیله‌ی نیروهای مجهول و غیرقابل شناخت هدایت می‌شود. (شفیع‌آبادی و ناصری، ۱۳۸۵: ۳۴) نهاد جایگاه حضور امیال، غرایز طبیعی و ذاتی انسان است؛ کشش‌های فطری و غیر اکتسابی که انسان با آن‌ها زاده می‌شود. (حمید تقدسی، ۱۳۹۲: ۲۶) نهاد تنها به ارضای فوری اهمیت می‌دهد؛ طبق اصل لذت عمل کرده و با ارضاء غرایز و کاهش تنش، سعی در افزایش لذت و کاهش درد دارد. آدمی را تحریک می‌کند تا خواسته‌اش را در لحظه برآورده سازد؛ بدون آن‌که درست و غلط مطالبه را در مقابل خواسته‌ی دیگران در نظر گیرد. نهاد ساختاری خودخواه، لذت‌جو، بدوی، غیراخلاقی، سمج و عجول است. (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۶۱) نهاد برخلاف خود و فراخود، سازمان‌دهی خاصی ندارد و چون با دنیای بیرون بیگانه است، از طریق تجربه نمی‌توان آن را تغییر داد؛ بلکه به‌وسیله‌ی خود می‌توان آن را مهار یا تعدیل کرد. (شفیع‌آبادی و ناصری، ۱۳۸۵: ۳۴)

۴-۲. خود

خود، بخش سازنده‌ی شخصیت است که با توجه به واقعیت دنیای خارج عمل می‌کند و آن دسته از تمایلات نهاد را که با واقعیت خارج تضاد دارند، ضبط و کنترل یا تعدیل می‌کند. خود از نهاد سرچشمه می‌گیرد و رشد می‌کند.(دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۳۵) خود همان «ارباب منطقی شخصیت است». (همان : ۸۶) و تابع هیچ قیدوبندی نیست و ارضای صرف تمایلات و نیازها را می‌طلبد. از سوی دیگر، جامعه و محیط نیز نبود پای‌بند به هیچ اصلی را تاب نمی‌آورد. اگر خود صاحب قدرت و کفایت لازمه باشد، می‌تواند بر نهاد اعمال نفوذ کند؛ ولی از آن‌جا که ضعیف بوده و فاقد قدرت کافی است، قادر به کنترل نهاد نمی‌گردد. (فروید، ۱۳۶۳: ۲۰۱-۲۰۳). بنابراین، وجه دیگری از شخصیت فرد در این‌جا وارد عمل شده که تابع اصل واقعیت است؛ یعنی از یک سو به ارضای خواسته‌ها و تمایلات همت می‌گمارد و از سوی دیگر، این ارضا را در چارچوب مقررات و ضوابط قابل قبول اجتماعی تحقق می‌بخشد. به طور مثال، ارضای میل جنسی از سوی نهاد یک ضرورت حتمی است؛ ولی خود که طرفدار اصل واقعیت است، ارضای میل جنسی را تنها در چارچوب تشکیل خانواده که از نظر اجتماعی مقبول است، مجاز می‌داند.(کریمی، ۱۳۷۵: ۶۶) چنان‌چه آدمی تمایلی به شغل خود نداشته باشد و بدون شغل هم نتواند از پسِ مخارخ خانواده برآید؛ خود به‌عنون ارباب منطقی او را وادار می‌کند به شغلش ادامه دهد. پس این خود است که اغلب انسان را وادار به تحمل آن‌چه که دوست ندارد، می‌کند؛ چرا که واقعیت، چنین رفتاری را به‌عنوان شیوه‌ی مناسب ارضا کردن درخواست‌های نهاد از او می‌طلبد. لذا کنش کنترل و به تعویق انداختن خود، باید مرتب تمرین شود و در غیر این صورت، ممکن است تکانه‌های نهاد بر خود منطقی غلبه کرده و آن را سرنگون سازد. فروید اظهار داشت که آدمی باید خود را از کنترل شدن توسط نهاد برحذر دارد (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۶۲) و در این راستا مکانیزم‌های ناهشیار منطقی را برای دفاع کردن از خود معرفی کرد که این مکانیزم‌ها دو ویژگی مشترک دارند: نخست، باعث انکار یا تحریف واقعیت می شوند. دوم، به صورت ناخودآگاه عمل می‌کنند. انواع مکانیزم‌های دفاعی عبارتند از: «۱- سرکوبی: انکار ناخودآگاه چیزی. ۲- انکار: انکار وجود تهدیدی بیرونی یا رویدادی آسیب‌زا. ۳- واکنش وارونه: ابراز تکانه‌ی نهاد که تکانه‌ای تحریک کننده است. ۴- فرافکنی: نسبت دادن تکانه‌ی ناراحت کننده به فردی دیگر. ۵- واپس روی: برگشت به دوره‌ی قبلی زندگی و گذشته‌ای که بهتر بوده است. ۶- دلیل تراشی: برای منطقی و قابل قبول نشان دادن رفتار، تعبیر چیزی به گونه‌ای دیگر. ۷- جابه‌جایی: جابه‌جا کردن تکانه‌های نهاد از موضوع غیرقابل دسترس به موضوع جایگزین. ۸- والایش: تغییر دادن تکانه‌های نهاد به وسیله‌ی منحرف کردن انرژی غریزی به رفتاری جامعه پسند». (همان:۹۱-۹۵) بنابراین، خود وظیفه‌ی مدیریت و کنترل کشش‌ها و غرایز خام موجود در نهاد را در ارتباط با واقعیات دنیای بیرون برعهده دارد. (حمید تقدسی، ۱۳۹۲: ۲۶) و سازمان پیچیده‌ای از فرآیندهای روانی چون تفکر، حافظه، قضاوت و انواع یادگیری‌ها است که نقش واسطه را میان نهاد و دنیای بیرونی ایفا می‌کند و عوامل ارثی و محیطی بر رشد و تکوین خود مؤثر است. (شفیع‌آبادی و ناصری، ۱۳۸۵: ۳۶)

۳-٤. فراخود

نهاد و خود، تصویر کامل فروید از ماهیت انسان را نشان نمی‌دهد؛ بلکه مجموعه نیروهای سومی نیز وجود دارد که به مجموعه‌ی قدرتمند و عمدتاً ناهشیار دستورها و اعتقاداتی که در کودکی آن‌ها را فرامی‌گیریم، شناخته می‌شود. به زبان امروزه، این اصول اخلاقی درونی را وجدان (conscience)می‌خوانیم. فروید آن را فراخود نامید. فراخود تابع عقاید درست و غلطی است که هر فرد از کودکی فرا می‌گیرد. به نوعی می‌توان گفت که «حاوی مجموعه قوانین و محدودیت‌های تعریف شده‌ای است که نظام ارزشی و ضدارزشی را برای انسان تعریف می‌نماید». (حمید تقدسی، ۱۳۹۲: ۲۶) این اخلاقیات درونی در اصطلاح، همان وجدان در نظر گرفته می شود. فراخود از ارضاء طبیعی غرایز و درخواست‌های لذت‌جویانه‌ی نهاد جلوگیری می‌کند و در حقیقت «فراخود، فقط برای کمال اخلاقی تلاش می‌کند». (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۸۷)

اساس این جنبه‌ی اخلاق شخصیت، معمولاً در سن ۵ یا ۶ سالگی آموخته می‌شود و در ابتدا شامل مقررات رفتاری است که توسط والدین ما تعیین شده‌اند، کودکان از طریق تحسین، تنبیه و درس عبرت، یاد می‌گیرند که چه رفتارهایی را والدینشان خوب یا بد می‌دانند. رفتارهایی که کودکان به خاطر آن‌ها تنبیه می شوند، یک بخش از فرامن یعنی، وجدان را تشکیل می‌دهد. بخش دوم فراخود، خود آرمانی (ego - ideal) است که شامل رفتارهای خوب یا درستی است که کودکان برای آن‌ها تحسین شده‌اند. به این طریق کودکان مجموعه‌ای از مقررات را یاد می‌گیرند که پذیرش یا طرد والدینشان را به همراه دارد. سرانجام، کودکان این آموزش‌ها را درونی می‌کنند و پاداش‌ها و تنبیه‌ها توسط خود

فرد اعمال می‌شـود. کنترل مربوط به والدین، جای خود را به خودگردانی می‌دهد. در نتیجه این درون‌سـازی، هرگاه عملی مخالف با این کد اخلاقی انجام دهیم و یا حتی فکر انجام آن را بکنیم، احساس گناه یا شرم خواهیم کرد. (همان، ۶۲-۶۳)

٤-٤. غرایز نهاد

فروید غرایز را چنین دسـته‌بندی کرد: غرایز زندگی و غرایز مرگ. وی انرژی روانی غرایز زندگی را لیبیدو نامید که عامل غریزی و پرانرژی در درون نهاد و مرکز لجام گسیخته‌ی نیروهای حیاتی است. لیبیدو تمایل به بقاء و فاعل شدن دارد و در حقیقت انرژی روانی- جنسی است. لیبیدو با مرگ در ستیز است و می‌کوشد انسان را بر زندگی چیره گرداند؛ بیش از هر چیز معنای جنسی دارد و فروید با اشاره به این که تمام موجودات زنده زوال یافته و می‌میرند یا به حالت بی‌جان نخستین باز می‌گردند، غرایز مرگ و میل ناهشیار انسان‌ها به مردن را مطرح می‌کند که از مؤلفه‌های آن پرخاشگری است. نباید فراموش کرد که شخصیت انسان همواره در حال نبرد میان سه بخش ذهن است؛ طوری که «نهاد» برای ارضای خواسته‌هایش مصر است و «خود» برآوردن امیال را به تعویق می‌اندازد و «فراخود» بر رعایت اصول اخلاقی اصرار می‌ورزد. حال اگر «خود» بیش از حد در فشار نیروهای متضاد «نهاد» و «فراخود» قرار گیرد، اضطراب می‌آفریند و در این راستا، فروید سه نوع اضطراب را مطرح می‌کند: نخست، اضطراب واقعی یا عینی که شامل ترس از خطرات ملموس در زندگی عملی می‌شود؛ دوم، اضطراب روان‌رنجور که از بروز تضـاد و کشـمکش میان نهاد و خود پدید می‌آید و ترس ناهشـیارانه‌ی تنبیه شـدن به سـبب تداعی تکانشـی رفتاری برخاسته از نهاد است و سوم، اضطراب اخلاقی که از تعارض بین نهاد و فراخود ناشی شده و در واقع ترس از وجدان فرد دارد. (دوان شولتز، ۱۳۹۵: ۸۱-۸۹)

فروید باور دارد که رفتارها دفاعی‌اند و تکانه‌های نهاد در همه‌ی انسان‌ها یکسان بوده؛ گرچه شیوه‌های دفاعی و ماهیت خود و فراخود افراد تفاوت دارد؛ چرا که برخاسته از تجارب گوناگون افراد با یکدیگر است. فروید تجربیات اوان کودکی فرد را در شکل‌گیری شخصیتش مؤثر دانست و معتقد بود تا پنج یا شش سالگی، شخصیت انسان به طور کامل شکل می‌گیرد. از همین رو، مراحل رشد روانی – جنسی را بیان و در هر دوره‌ی رشد تعارضی را مطرح کرد که باید پیش از ورود به مرحله‌ی بعد حل شود. مرحله‌ی نخست، وهله‌ی دهانی است که از ابتدای تولد تا ۱/۵ سالگی را شامل می شود و منبع اصلی لذت کودک در این دوره دهان محسوب می شود. نهاد در این دوره حاکم است و دو شیوه‌ی رفتاری جذب دهانی و رفتار پرخاشگر دهانی را رقم می‌زند. چنان‌چه کودک در یکی از این دو مرحله بیش از حد ارضاء شده یا تثبیت اتفاق افتاده باشد، در بزرگ‌سالی رفتارهای متفاوتی خواهد داشت و شخصیتی خوش‌بین، وابسته به دیگران، ساده‌لوح و منفعل‌زده از خود بروز می‌دهد؛ پس بدبینی، پرخاشـگری، خصـومت، جروبحث زیاد و ... از ویژگی‌های شـخصـیتی و رفتاری او خواهد بود. مرحله‌ی دوم، وهله‌ی مقعدی است که از ۱/۵ تا ۴ سالگی را شامل شده و در این مرحله‌ی ارضاء با عمل دفع کودک به وسیله‌ی مواجه شدن با واقعیت بیرونی استفاده از توالت مختل می‌شود. مرحله‌ی سوم، مرحله‌ی آلتی یا تناسلی است که شامل ۴ تا حدود ۵ و ۶ سالگی شده و در این مرحله کودک با لمس آلت تناسلی خویش یا هم‌بازی‌هایش، در مورد جنسیت و مسائل جنسی کنج‌کاو می‌شود که عقده‌ی ادیپ، عقده‌ی الکترا، اضطراب اختگی، رشـک آلت مردی در این دوران به وقوع می‌پیوندد. دوره‌ی نهفتگی یا کمون نیز از ۶ تا ۱۲ سـالگی را در برمی‌گیرد که به عقیده‌ی فروید دوره‌ی خفتگی فعالیت، تمایلات جنسی و اوج یادگیری وی است. دوره‌ی بعدی، مرحله‌ی جنسی یا تناسلی است که ۱۲ تا ۱۸ سالگی را شامل شده و بلوغ در این دوران حادث می‌شود؛ فرد به طور طبیعی به خودشیفتگی، شیفتگی به جنس موافق و سپس به شیفتگی به جنس مخالف روی می‌آورد. فروید به اهمیت دوران کودکی به‌ویژه در سال‌های نخستین زندگی برای تعیین شخصیت بزرگ‌سالی تأکید ورزیده و کم‌تر به رشد در دوران بزرگ‌سالی می‌پردازد. (همان، ۸۷-۱۰۳)

۵. تحلیل شخصیت‌های نمایش‌نامه

نمایش‌نامه‌ی «لبخند با شکوه آقای گیل» داستان فروپاشی و نابودی یک خانواده‌ی اصیل را نشان می‌دهد که در ابتدا با پایان یافتن دوران فئودالی آغاز می شود و تمثیلی کوچک از این ماجرا را در خاندان گیل با ظهور بیماری علی‌قلی‌خان، پدر خانواده شاهدیم. این نمایش‌نامه در قالب درامی خانوادگی، وضـعیت تاریخی جامعه‌ی ایرانی آن روز را توصـیف می‌کند و با طراحی شـخصـیت‌هایی پیچیده به‌عنوان نمادی از

مکاتب مختلف فلسفی و سیاسی، چالش‌های دیدگاه میان آن‌ها را از طریق برقراری دیالوگ‌های کنشمند و مؤثر به تصویر می‌کشد. یازده شخصیت این اثر، آیینه‌ی تمام‌نمای جامعه‌ای در حال گذار از سنت به مدرنیته‌اند و همین امر نیز کشمکش‌هایی را منجر می‌شود.

از ابتدای نمایش‌نامه همه‌ی اعضای خانواده با مسئله‌ی بیماری علی‌قلی‌خان گیل مواجه‌اند و او که مردی مغرور است؛ سعی در انکار آن داشته و در حقیقت نابودی و مرگ خود را قبول نمی‌پذیرد. به طرق مختلف سعی در به تعویق انداختن درمان دارد و طبق نظر فروید، کشمکش بین غرایز مرگ و زندگی در درون او موج می‌زند و وی همواره سعی دارد غریزه‌ی مرگ یا میل به مردن را علیه اشیاء دیگری غیر از خود ارضاء کند؛ در ابتدای نمایش‌نامه علی‌قلی‌خان در کشمکش میان این دو غریزه به هر طریقی با مرگ و نابودی به ستیز می‌ایستد. در حقیقت ترس از مرگ و نابودی را با رفتارهای دیگری چون ظلم بر قشر ضعیف و زیردست، زورگوئی یا دروغ و اعمال متظاهرانه بروز می‌دهد. [علی‌قلی‌خان: ... با یک کلمه کارخونه رو زیرورو می‌کنم: بیس در صد اضافه دستمزد ...فقط اجازه می‌دم برام دعا کنن...] (رادی، ۱۳۵۲: ۵۳-۵۲).

سائق پرخاشگری که از مؤلفه‌های غریزه‌ی مرگ است؛ میل به نابودی، ویران کردن، فتح کردن و ... را در انسان بیدار می‌کند تا همه چیز غیر از خودِ او نابود شود. و از آن‌جا که به عقیده‌ی فروید انسان‌های خشن، دیکتاتور و بدخواه تابع «نهادِ» خود هستند؛ لذا علی‌قلی‌خان تابع غریزه‌ی مرگ است که از اسطوره‌ی تاناتوس یا نیروهای حیاتی مخرب پیروی می‌کند. نمونه‌های این ویژگی در نظام پدرسالاری عمارت گیل، نظام ارباب- رعیتی خارج از عمارت و سلطه بر قشر ضعیف در رفتار علی‌قلی‌خان مشهود است. از طرف دیگر، این مسئله می‌تواند ناشی از مکانیزم انکار در شخصیت علی‌قلی‌خان باشد که به سبب اضطراب ناشی از حس نابودی به صورت ناخودآگاه از مکانیزم دفاعی انکار استفاده می‌کند و سعی دارد از دست رفتن اقتدار و قدرتش را نپذیرد. [علی‌قلی‌خان: من طوفان می‌خوام، طوفانی که دست کم بتونه اون کاج هفتاد ساله رو از کمر بشکنه...] (همان، ۶۰) باید خاطر نشان شد که در این‌جا کاج هم برای انسان و هم برای درخت نشان دهنده‌ی شکوه، قدرت و استواری است.

شخصیت محوری اثر تابع «نهاد» است و از ابتدای داستان به نوعی شاهد درگیری بین غرایز «نهاد» و «خود» در علی‌قلی‌خان هستیم. قانون اصل لذت، که نهاد را وادار می‌کند به هر روش غرایزش را ارضاء کند و اصل واقعیت که با توجه به شرایط، زمان و مکان، خود را وادار می‌کند که مانع نهاد شود. مانند پرده‌ی اول نمایش‌نامه که «داوود» برای نخستین‌بار خرگوش باکره‌ی سفید و دوای درد پدر را مطرح می‌کند و بلافاصله از نگاه، رفتار و گفتار علی‌قلی‌خان پی می‌بریم که نهاد او چه‌قدر در ارضاء این غریزه پافشاری می‌کند. [در توضیح صحنه آمده است که: علی‌قلی‌خان نگاهش به نرمی پرواز می‌کند: خرگوش باکره‌ی سفید ... (طوطی با میزگردانی از اتاق ناهارخوری بیرون می‌آید و...)] (همان، ۵۶) یا [در توضیح صحنه آمده است که: علی‌قلی‌خان تسبیح چهل دانه‌ی یاقوتی از جیب بیرون می‌آورد و در حالی که با وسوسه به خرگوش خیره شده، آهسته تسبیح می‌اندازد. بعد چنان‌که گویی بر نفس غلبه کرده با کراهت رو می‌گرداند] (همان، ۷۱). در این‌جا درگیری و کشمکش بین «نهاد» و «فراخود» را نشان می‌دهد. در اصل وجدان او از فکر و نیتی که در ذهنش است، احساس عذاب و گناه می‌کند که این حس بیشتر به سبب وجود دختران و فرزندان مجردش حادث می‌شود. [علی‌قلی‌خان: دخترای من با اون همه کمال، تو این خونه ذره‌ذره دارن می‌پوسن و ... اون‌وقت من به خاطر هوای نفس خودم برم یک دختربچه‌ی دهاتی رو که از سه پشت خانه‌زادشون بوده بیارم...] (همان، ۷۲)؛ اما در نهایت نهاد مسلط می شود و لیبیدو که انرژی روانی- جنسی ناشی از غرایز زندگی است، باعث مبارزه‌ی علی‌قلی‌خان با مرگ، نابودی و تلاش او برای بقاء می شود. [علی‌قلی‌خان: ... اونا از قدرت من وحشت دارن، اونا می‌ترسن بعد از این همه سال یه گیل کوچولوی دیگه از آستین من دربیاد ...] (رادی، ۱۳۵۲: ۱۰۹). البته این تسلط نهاد بر علی‌قلی‌خان بی‌ارتباط با نیرنگ‌های داوود پسر شرور و زن‌باره‌ی آقای گیل نیست. او مصرانه در تلاش است تا برای رسیدن به جایگاهی برتر در خانواده، با رفتاری دلقک‌مآبانه پدر را به‌عنوان ارباب آن عمارت همواره راضی و خشنود نگاه دارد و در همین راستا تنها راه درمان آقای گیل را شکار خرگوش باکره‌ی سفید یا همان شخصیت طوطی می‌داند. (ثمینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰-۱۱). اصرارهای شرورانه‌ی داوود به حدی بالا می‌گیرد که علی‌قلی‌خان نیز در این تصمیم مصمم می شود و علی‌رغم مخالفت دختر ارشدش موضوع را با فروغ‌الزمان مطرح می‌کند. [علی‌قلی‌خان: گوش کن... این صدای خرگوش باکره‌ی سفید منه. خدایا، چه خشمتی! خودمو مثل درخت پوکی حس می‌کنم که سال‌ها زیر برف مونده و حالا...] (رادی، ۱۳۵۲: ۱۰۹). در این مورد، توطئه‌ی فروغ‌الزمان مانع می‌شود و علی‌قلی‌خان اسیر احساس نابودی شکوه پیشین خویش می‌گردد؛ چرا که می‌بیند همه مرگش را انتظار می‌کشند و دیگر اقتدار سابق را ندارد. او اینک تصمیم‌گیرنده نیست و حتی برای مرگشش هم برنامه‌ریزی می شود. [علی‌قلی‌خان:

پس کو؟ اون ر سومات؟ وقتی ورود می‌کردم سرتا سر املاک من یه پارچه شور و هلهله بود؛ زیر پام حصیر می‌نداختن... توئی علی‌قلی‌خان، توئی ملاک بی‌معده، کسی نیس، حتی بچه‌هات، اونا هم تو رو تنها گذاشتن، اونا هم جلوجلو گورتو کندن و برات سیاه دوختن ...] (همان: ۱۱۹-۱۱۷).

در کل این نمایش‌نامه می‌توان روند نابودی فئودال سابق، علی‌قلی‌خان را بر اثر سرطان و اطاعت او از دختر ارشدش مشاهده کرد. این روند را می‌توان به مثابه روند نابودی پدرسالاری با ظهور دنیای مدرنی در نظر گرفت که فرزندان دیگر در آن یک‌پارچگی سابق را ندارند؛ در طی داستان شاهد روابط و تعارض شدیدی میان فرزندان گیل هستیم و در نهایت با توطئه‌ی فروغ‌الزمان مبنی بر نالایق نشان دادن سایر فرزندان به‌ویژه جمشید نزد پدر، او به هدف خود نایل می‌آید و نظر شخصی‌اش را درباره‌ی تقسیم ارث از طریق اثرگذاری بر پدر اعمال می‌کند.

فروغ الزمان دختر ارشد خانواده ی گیل که استاد کرسی روان شناسی دانشگاه است. او را نیز به خاطر بدخواهی و بروز صفات ناپسند در رفتارش، می‌توان تابع تاناتوس در نظر گرفت. او شخصیتی دیکتاتور، خودخواه، متکبر، حسود، سخت‌گیر و پرابهت دارد. از ابتدای نمایشنامه شاهد درگیری و جروبحث او با تک‌تک افراد خانواده بوده‌ایم و با توجه به نظریات فروید می‌توان شخصیت او را تثبیت شده در مرحله‌ی پرخاشگر دهانی در دوران کودکی درنظر گرفت. توطئه‌های فروغ‌الزمان برای مطرود ماندن جمشید از ارث و حسادت‌هایش نیز می‌تواند ناشی از همین مسئله باشد. [جمشید به فروغ الزمان می‌گوید: ... حسد و جاه‌طلبی تو قوی‌تر از آن بود که رابطه‌ی بی‌آلایش ما رو تحمل کنی و ...] (همان:۱۳۲-۱۳۳).

فروغ‌الزمان ۴۰ ساله و مجرد است و به احتمال زیاد از آغاز دوران بلوغ سعی در سرکوب نیازها و تمایلات جنسی خود داشته است؛ چرا که از طریق جامعه‌پسندی نتوانسته این نیازها را ارضاء کند و تأثیرات این تمایلات ارضاء نشده در رفتارش مشهود است. [در صحنه‌ای که مهرانگیز، طاهر را برهنه کرده تا تصویری از او بکشد؛ در توضیح آمده است که: فروغ‌الزمان تند و پرابهت همان‌جا دم در ایستاده و به منظره‌ی طاهر خیره شده است؛ اما چنان‌که گویی به تدریج میل خفته‌ای در وجودش بیدار شده و ...] (همان: ۹۹).

در حقیقت به قدری فراخود (خودآرمانی) در فروغ قوی است که تسلط کامل بر روی نهاد و غرایز آن را دارد. فروغ این تیپ شخصیت تناسلی خود را در کسب رضایت شغلی و کاری ارضاء کرده است تا به خود آرمانی و عقاید و ارزش‌هایی که بر آن پایبند است، نزدیک شود. این عقاید و ارزش‌ها همان اقتدار گیل است که فروغ آن را از پدر کسب کرده و پدر اکنون دیگر اقتدار گذشته را ندارد؛ حتی تصمیم‌گیری در امور ساده‌ی خانواده هم به دست او رقم خورده و در نهایت هم سهم‌الارث او عمارت بزرگ و باشکوه گیل است که در آن فرمان‌روا باشد؛ چرا که بیرون از آن جایگاهی ندارد. [داوود به فروغ‌الزمان: خودت هم خوب می‌دونی که تو این دنیای به این بزرگی جایی جز این خونه برای ما وجود نداره و ...] (رادی، ۱۳۵۲: ۲۹).

به دلیل تسلط خود آرمانی بر نهادِ فروغ، او برای مخالفت با ازدواج پدر و هوس‌های او دست به توطئه می‌زند تا مرگ نزدیک وی را گوشزد کند. [در توضیح صحنه آمده است که: گیلانتاج کاغذ کادو را باز می‌کند و یک قواره تور مشکی از آن در می‌آورد و ...] (همان: ۱۱۴).

از طرف دیگر، در فروغ‌الزمان تلاشی برای نشان دادن ظاهر خشک، خشن، مردانه و نشانه‌هایی از عقده‌ی الکترا دیده می‌شود که با توجه به سعی او برای حفظ اقتدار همه‌جانبه در خانه، خانواده و به نوعی تصاحب جایگاه سابق پدر، می‌توان این مسئله را دریافت. با توجه به نظریات فروید، این عقده مربوط به مرحله‌ی آلتی دوران کودکی می‌شود. دورانی که دخترها به سبب این که مردانگی ندارند، خود را پست‌تر دانسته و مادر را مسبب این وضعیت می‌دانند. در نتیجه از مادر بیزار و شیفته‌ی پدر می‌شوند؛ هم‌چون فروغ‌الزمان که رفتار مناسبی با مادر ندارد و او را مدام در اتاقش حبس می‌کند و در مقابل پر ستار پدر است. او از مکانیزم دفاعی جبران استفاده می‌کند تا احساس حقارتی را که از گذشته داشته، با قوی‌تر کردن سایر صفات و ویژگی‌های خود از بین ببرد و روحیه‌ی مردانه و خشنی داشته باشد. این روحیه به حدی در او قوی است که دانشجویان دختر را به خاطر رفتارهای زنانه سرزنش می‌کند و به خصومت با آن‌ها می‌پردازد. [فروغ‌الزمان: این خانوم دانشجوی ماس. با اون موهای شرابی و زیتونی و...] (همان: ۳۸) یا در جایی دیگر، [فروغ‌الزمان: ... باید حالی شون بشه دانشگاهه نه آژانس شوهریابی ...] (همان: ۴۰)؛ اما می‌توان احساسات او را تنها هنگام مواجهه با پدر آشکارا دید. [فروغ‌الزمان پیش علی‌قلی‌خان گریه می‌کند: نمی‌دونین من چقدر تنهام ...] (همان: ۴۶).

در دنیای مدرن پر تظاهر این درام، شخصیت‌ها نخست با خانواده، به‌عنوان آغازین اجتماعی که انسان در آن حضور می‌یابد و سپس با سایر زیردستان‌شان در اجتماع، دچار چالش می‌شوند. طوری که در بخش‌هایی از نمایش‌نامه درگیری فروغ‌الزمان را به‌عنوان استاد دانشگاه با دانشجویانش می‌بینیم و او صراحتاً در بخشی از نمایش‌نامه اذعان می‌دارد که فایده‌ای در تدریس و نوشتن مقاله برای دانشجویان ایرانی نمی‌بیند و عدم اعتماد نورالدین برادر دیگر به کارگرانش برای جابه‌جایی بار برنج نیز شاهدی بر این مدعاست. البته مکانیزم دفاعی برون‌افکنی نیز در فروغ دیده می‌شود. طوری که سعی دارد همه‌ی اعضای خانواده را منفی جلوه داده و رفتارهای ناپسند خود مثل حسادت را به آن‌ها نسبت دهد؛ در نهایت همه را بیمار روانی و ناهنجار می‌داند و خود را سالم و بهنجار تلقی می‌کند. [فروغ‌الزمان به جمشید: اصل قضیه اینه که تو نسبت به من حسادت می‌کنی] (همان: ۴۱).

داوود، پسر ۴۲ ساله‌ی گیل است که شغل خاصی ندارد و به صورت تفننی به شکار و قمار می‌پردازد و مجرد است. داوود با تمسخر دیگران، متلک‌پرانی، طنازی و میل شدید به خوش‌گذرانی و لذت می‌تواند در نقش دلقک خانواده‌ی اربابی گیل شناخته شود. (ثمینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۹) او تابع مطلق «نهاد» است و همواره طبق اصل لذت زندگی می‌کند. با این حال درگیری نهاد و خود به مراتب در او دیده می‌شود. داوود در محیط عمارت، زیر سلطه‌ی پدر و فروغ است و مکانی برای عرصه‌ی هرزگی‌هایش نمی‌یابد؛ او شرورانه خرگوش باکره‌ی سفید را به پدر پیش‌نهاد می‌دهد، در حالی‌که میل نهاد و غرایز خودش را مطرح می‌کند. در واقع داوود ارباب‌زاده‌ای شکارچی است که قشر ضعیف خدمت‌کاران عمارت را نیز در نقش صید خود برای رسیدن به خواسته‌ها و اهداف خود می‌بیند. (همان، ۱۰) به طور مثال [داوود به علی‌قلی‌خان می‌گوید: ... به من الهام شده دوای درد شما یه خرگوشه، یه خرگوش باکره‌ی سفید.] (رادی، ۱۳۵۲: ۵۶) یا در جایی دیگر [داوود به علی‌قلی‌خان می‌گوید: ما شاخه‌های دورگه‌ی تو شجره‌مون زیاد داریم قربان ... باید خون خسته و بی‌حالتونو با یه خون گرم و تازه قاطی کنین...] (همان: ۷۳). عامل غریزی و پر انرژی لیبیدو در نهاد داوود او را مدام به سمت غرایز و تمایلات جنسی، خوش‌گذرانی و لذت می‌کشاند و در آخر نیز با ظواهر اقتدار گیل که میراث باقی‌مانده برای اوست و شامل فلوت الماس‌نشان یا همان وافور گیل، تسبیح یاقوت، انگشتر زمرد و یک طره از زلف گیل، به طوطی تجاوز می‌کند. در حقیقت بعد از مرگ پدر نهاد تسلط پیدا می‌کند و خود هم نمی‌تواند مانع خواسته‌های نهاد شود. چون طبق اصل واقعیت، زمان، مکان و شرایط در ید قدرت داوود است. [داوود به طوطی: اگه می‌دونستی من به خاطر اینا خیلی دردسر کشیدم ... می‌بینی خواستم تو رو برای خاقان اعظم غر بزنم ...] (همان: ۱۵۹). از طرف دیگر، علی‌قلی‌خان به احتمال زیاد به سبب شباهتی که بین خود و داوود حس کرده، این میراث را برای او در نظر می‌گیرد و در حقیقت او را میراث‌دار اقتدار فاسد خاندان گیل می‌داند. داوود نیز پس از تصاحب ظواهر و نشانه‌های اقتدار، طبق مکانیزم همانندسازی به طوطی تجاوز می‌کند و این‌گونه نقش ارباب ویران‌گر و جانی را به خود می‌گیرد؛ هم‌چون پدر در جوانی خویش. با از میان رفتن پدر و زوال اقتدار او، داوود خود را ارباب می‌پندارد و به تمام عقده‌ها و امیال نهفته‌ی ارباب‌زادگی‌اش از این طریق پاسخ می‌دهد. (ثمینی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۱). این همانندسازی بر اثر عقده‌ی ادیپ هم می‌تواند شکل گرفته باشد که پسر در مرحله‌ی آلتی دچار تنفر از پدر و علاقه به مادر می شود و به دلیل اضطراب اختگی با پدر همانندسازی می‌کند و احتمالاً او در سن ۵ تا ۶ سالگی شاهد اعمال هرزگی و خوش‌گذرانی پدر بوده که منجر به بروز ناهنجاری روانی مادر و در نهایت همانندسازی داوود می‌شود. در نهایت، از آن‌جا که ارباب بودن و اقتدار فئودالی به سمت ویرانی می‌رود، نیروی غرایز مرگ بعد از تخلیه به صورت تهاجم بیرونی به سمت درون داوود باز می‌گردد و عمل خودویرانگرانه‌ی خودکشی را مرتکب می‌شود. در این‌جا دو بعد وجودی داوود نشان داده می شود، دلقکی مسخره در مقابل خانواده و از طرف دیگر دلقکی واژگون که گستاخ و خودویرانگر است و می‌توان او را دلقکی نیمه‌خندان و نیمه‌گریان تصور کرد. (همان، ۱۱). [علی قلی‌خان: من تو رو خوب می‌شناسم... (ته عصا را به سینه‌ی داوود می‌گذارد و با فشار آهسته او را می‌نشاند) تو دلقکی هستی که با یه ور صورتت می‌خندی و با یه ورش گریه می‌کنی] (رادی، ۱۳۵۲: ۹۸).

گیلانتاج مادر خانواده که فروغ‌الزمان برایش تصمیم‌گیری می‌کند، زنی ۶۳ ساله و گرفتار پاره‌ای ناهنجاری‌های روانی است. کسی که به عقیده‌ی دختر ارشدش مادری با رفتارهای ناهنجار است؛ پس باید زندانی شود و داروی خواب بخورد. گیلانتاج احتمالا تابع اروس خود بوده، فردی که عشق او به گیل حتی در رفتار کودکانه‌ی او مشهود است و خاطراتی که از گذشته به یاد دارد، تنها زندگی، عشق و صمیمیت است. [گیلانتاج: ... مثل اون روزی که بهار بود ما رفته بودیم گیلده... دسته‌ی شهنازم با تار و کمونچه و اینا...] (رادی، ۱۳۵۲: ۱۰۰). با توجه به توضیحات مکانیزم‌های دفاعی فروید در مقابل اضطراب، می‌توان گفت رفتار نابهنجار روانی گیلانتاج شاید نوعی مکانیزم دفاعی بازگشت باشد که تمایل پیدا کرده به دوره‌ی امن و دور از اضطراب کودکی بازگردد. به طور مثال، آب‌نبات‌چوبی و شکلات می‌خورد، فکر و خیالی جز

اعمال کودکانه ندارد. وی ۳۱ سال پیش هنگامی که آخرین فرزندش، مهرانگیز متولد شد، دچار ناهنجاری روانی می شود. در آن زمان گیل حدود ۴۰ سال داشته و احتمالاً به سبب این که در آن دوران میان سالی قدرت و اقتدار زیادی داشته و از ملاکان بزرگ بوده، اعمالی انجام می‌داده که تحمل آن برای زنی چون گیلانتاج که مادر شش فرزند است؛ سخت بود. او نقش دیگری جز مادر در خانه‌ی پر اقتدار اربابی نداشته و مکانیزم شدید دفاعی ناخودآگاه برای فرار از شرایط پرتنش در او فعال شده است. این نتایج را می‌توان از رفتار داوود پسر خوش‌گذران گیل به دست آورد که آخر نمایش‌نامه با ارثی که به او رسیده به طوطی تجاوز می‌کند. [داوود به طوطی: نترس، عذابت نمی‌دم ،برو تو... می‌خوام ارثیه‌ی خودمو تطهیر کنم.] (همان: ۱۶۰). در این‌جا به رسم قدیمی در شمال کشور و حوالی گیلان می‌رسیم که اربابان به اسم تطهیر به دختران باکره قبل از ازدواج و عروسی تعرض می‌کردند. شاید رعایت این رسم و رسوم برای گیل هم به‌عنوان ارباب منجر به ایجاد اختلال روانی در گیلانتاج شده است.

مهرانگیز که با تولدش مادر دچار اختلال روانی شده، خودش نیز دارای آسیب بوده و یک پای او دچار مشکل حرکتی است و لنگ می‌زند. او ۳۱ ساله، نقاش، مجرد و تنها عضو هنرمند خانواده است. اشعار فروغ فرخزاد را می‌خواند، پیانو می‌نوازد و زیبایی‌ها را بیش‌تر از بقیه می‌بیند. [مهرانگیز گل بنفشه‌ای را به یقه‌ی علی‌قلی‌خان نصب می‌کند... می‌گوید: بنفشه بیش‌تر بهتون میاد.] (همان: ۵۰). پس می‌توان گفت مهرانگیز تابع اروس یا غریزه‌ی زندگی است و روحیه‌ی حساس، لطیف و شاعرانه‌ای دارد. او طبق مکانیزم والایش یا تصعید عمل می‌کند؛ براساس نظریات فروید این مکانیزم می‌تواند زمینه‌ی اصلی ظهور و اجرای بسیاری از استعدادهای هنری و خلاق مثل نقاشی، نویسندگی، شعر و ...با شد. (تقد سی،۱۳۹۲: ۹۲) در این حالت فرد تمایلات غریزی و نهفته‌ی خود یا اندیشه‌ای را که در سر دارد و ناپسند و غیرقابل پذیرش است، در آثار هنری خود نمایان می‌کند. در آثار او نیز غرایز نهاد مثل میل جنسی دیده می‌شود. [گیلانتاج: سیاه نام طاهرو لخت کرده با اون سینه‌ی پشمالو نشونده رو چهارپایه می‌گه نقاش محرمه] (رادی، ۵۲: ۸۵). احساس گناهی که از کودکی همراه مهرانگیز بوده و خود را مقصر بیماری مادر می‌داند، رفتارش را با مادر بهتر و مهربان‌تر از بقیه می‌کند و نه تنها آزارش نمی‌دهد؛ بلکه او را به تصویر نیز می‌کشد. فروغ نیز که روان شناس است، آثار هنری‌اش را با تست روان شناسی رر شاخ است _افراد تلقی خود را از لکه‌های عجیب جوهر می‌گویند_ ارزیابی کرده و برابر می‌داند. البته مکانیزم والایش، باعث تخلیه‌ی کامل هنرمند نمی‌شود و ممکن است اثراتی به صورت رفتارهای غیرطبیعی در فرد بگذارد که مهرانگیز را فردی افسرده و زودرنج یافته و تنها شاهد رابطه‌ی خوبش با جمشید باشیم.

جمشید، برادر ۳۵ ساله، روشن‌فکر، دارای دکترای فلسفه، مجرد و بی‌کار است. جمشید هم مانند مهرانگیز تابع اروس خود است. او به فکر دیگران بوده و از حقوق افراد پایین‌دست دفاع می‌کند. کمک کردن و دوست داشتن از ویژگی‌هایی است که از نیروهای حیاتی او سرچشمه می‌گیرد. جمشید زیر فشار کشمکش بین فراخود و نهاد قرار دارد که او را به کمال اخلاقی هدایت می‌کند و تمایلات و نیازهای غریزی او را مثل تمایلاتش به طوطی با دل‌سوزی به او ارضاء می‌کند. لذا فراخود یا ارزش‌ها و عقایدش، مانع ارضاء غرایزش می‌شود. [در توضیح صحنه آمده است که: جمشید طوطی را برانداز می‌کند، نگاهش حاکی از مهربانی و غم است... جمشید دستش را با مهربانی روی شانه‌ی طوطی می‌گذارد و ...] (همان: ۱۵۷). مکانیزم دفاعی که جمشید از آن استفاده می‌کند، واکنش وارونه است. به همین دلیل این شخصیت روشن‌فکر داستان، رفتاری توأم با مهربانی، محبت و حس کمک به زیردست را دارد؛ چون رفتاری خلاف آن را از اقتدار و سلطه‌گری پدر و جامعه‌ی فئودال دیده است و می‌خواهد آن را به نوعی جبران کند. [جمشید به فروغ‌الزمان درباره‌ی خدمت‌کاران عمارت می‌گوید: آره نگران پاهای اونا هستم... هفت هشتا بنده خدارو از زمین و زندگی آواره کردین به اسم کلفت و نوکر و...] (همان: ۹۵). در واقع در این نمایش‌نامه، هم‌چون بسیاری از آثار رادی، شخصیت روشن‌فکر به دنبال تغییر وضعیت موجود است و در تلاش است تا رفتار ارباب‌گونه‌ی خانواده‌ی خود را با رفتار محبت‌آمیز و انسان دوستانه‌ی خود تلطیف کند تا شاید بتواند اوضاع را طبق خواسته‌های خود (فراخود خود) دگرگون سازد؛ اما باز هم روشن‌فکر مورد مخالفت نیروهای دیگر قرار می‌گیرد؛ مانند جمشید که در مبارزه با فروغ، شکست می‌خورد. (شریف‌نسب و رون، ۱۳۸۹: ۵۹–۶۳) تلاش جمشید در بخش‌های مختلف نمایش‌نامه برای به چالش کشیدن فروغ و انتقاد از رفتار او که کاملاً تابع فراخود است و روحیه‌ی اقتدارطلبانه و ارباب‌مآبانه‌ی پدر را به ارث برده است، دیده می‌شود و در مقابل نیز فروغ به مبارزه با پسر روشن‌فکر خانواده می‌پردازد و توطئه‌ای می‌چیند تا او را شکست دهد. دشمنی و مخالفت این دو فرزند خانواده می‌تواند ناشی از این باشد که جمشید برای فروغ، خودی را تداعی می‌کند که تمایل دارد، با شد. چهره‌ای محبوب و دوستداشتنی که می‌تواند مهربان با شد، عشق بورزد و مورد محبت قرار گیرد. از

طرف دیگر، فروغ نیز شاید برای جمشید روحیه‌ی ارباب‌گرایانه‌ای است که جمشید تمایل دارد، داشته باشد و یا خود درونی او چنین گرایشی را دارد.

این موارد را می‌توان از تحلیل مکالمات جمشید و فروغ برداشت کرد. مکالماتی که بیشتر جنبه‌ی مشاجره‌ای دارد و هر دو با نوبت‌گیری‌های کوتاه، سعی در برجسته کردن کلام خود دارند. جمشید بارها و بارها در طول مکالماتش با فروغ سعی در گرفتن نوبت کلامی دارد تا موضوع را به سمتی که خودش تمایل دارد، بکشاند و فروغ را مورد انتقاد قرار دهد. (دیانی و محمودی بختیاری، ۱۳۹۴: ۶۳-۶۷)

نورالدین پسر ارشد گیل نیز ۴۴ ساله، بازرگان و مجرد است. شخصیت نورالدین به گونه‌ای است که به فکر منافع خود، مسائل شغلی، کاری، حساب و کتاب است و برای هیچ یک از مسائل خانوادگی و عاطفی، جروبحث‌ها و حتی بیماری پدر نیز اهمیتی قائل نمی شود. [در پرده‌ی اول که فروغ همه‌ی فرزندان را به خاطر بیماری پدر جمع کرده و نورالدین دیر می‌رسد و می‌گوید: اون‌جا لاشخور ریخته، سربگردونم قاپیدن، دویست تن برنجه شوخی نیس.] (رادی، ۱۳۵۲: ۱۹) یا [علی‌قلی‌خان در آخر پرده‌ی اول وقتی در مورد بیماری‌اش صحبت می‌کند و همه گوش می‌دهند، نورالدین با خود می‌گوید: معصومی تلفن نزد، دویست تن برنجه اگه از چنگم بره؟ ...] (همان: ۶۰). نورالدین فردی تابع منطق و ابزار منطقی شخصیت خود است؛ نیازها و غرایز سرکوب شده‌ی مرحله‌ی آلتی دوران کودکی را احتمالاً از جهت موفقیت در شغل ارضاء کرده و حس رضایت را به این طریق به دست آورده است.

فخری اعظم، دختر دیگر علی‌قلی‌خان و همسرش تجدد که هر دو ۳۷ ساله و پزشک جراح پلاستیک هستند؛ افرادی چاپلوس‌اند که به هر روشی برای رسیدن به منافع مالی متوسل می‌شوند. [علی‌قلی‌خان: سگ‌خور شما هم جلوجلو گاواتونو ببندین، ببینم کجا رو می‌گیرین... چکی را که فخری‌اعظم جلوی او گرفته را سرسری امضا می‌کند.] (رادی، ۱۳۵۲: ۴۵). آن‌ها سودجویند، تابع نهاد خود و غرایز زندگی بوده و نیازهای اصلی آن‌ها مثل: آب، هوا، غذا، درجه‌ی حرارت و ... را تأمین کند. [فخری به تجدد در مورد فرزندشان می‌گوید: شیرموز شو خورده؟ خورده... دم کوران نباشه...] (همان: ۴۹). تجدد مردی بی‌دست‌وپا، تابع و مطیع فخری است و با توجه به نظریات فروید و ویژگی‌هایی که در نتیجه‌ی تعارضات مراحل مختلف رشد روانی- جنسی برای فرد ایجاد می‌شود؛ احتمالاً شخصیت تجدد در مرحله‌ی جذب دهانی تثبیت شده که در نتیجه‌ی آن شخصیتی ساده‌لوح، متکی به دیگران را در بزرگ‌سالی برایش به ارمغان آورده است.

طوطی و طاهر، خدمت‌کاران خانواده‌اند. طوطی ۱۸ ساله و زیبا است؛ دوست دارد طبقه‌ی اجتماعی‌اش را تغییر دهد و مانند اعضاء خانواده‌ی گیل یا اشراف زندگی کند. [در توضیح صحنه آمده است که: طوطی چشمش به دست‌کش، کیف و عینک مهرانگیز می‌افتد و به اطراف نگاه می‌کند؛ دست‌کش را بر می دارد، می پو شد، بلند می شود و می‌رود جلوی آینه و ...] (همان: ۱۵۷-۱۵۸). او شاید از مکانیزم جبران استفاده می‌کند تا حقارتی را که از طبقه‌ی اجتماعی روستایی‌اش دارد، بپوشاند. [فروغ‌الزمان به طوطی: از یک دختر عاقل در هر شأن و مرتبه‌ای بعیده که دائماً با خودش ور بره، یا به هر اسمی چیزی از کسی قبول کنه...] (همان: ۲۴). شاید براساس آن‌چه قبلاً بیان شده، ویژگی‌های طوطی را نوعی رشک آلت مردی یا شخصیت آلتی زنانه در نظر گرفت که نتیجه‌ی عقده‌ی الکترا است و او تمایل به حفظ زنانگی و زیبایی خود دارد تا به وسیله‌ی آن مردان را مغلوب خود گرداند. [فروغ در مورد طوطی به علی‌قلی‌خان می‌گوید: شاید برای همینه که روزی دو ساعت جلوی آینه به خودش ور میره ... مدام دور و بر اتاق فیل سوفاعظم پر سه می‌زنه... گونه‌هاش در اثر تغذیه‌ی سالم گل انداخته... حتی پروپاش... هنر لبخند زدن... راه رفتن یادش دادیم] (همان: ۸۳).

در این بخش سعی شد به تحلیل ساحت روان شناختی شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «لبخند با شکوه آقای گیل» پرداخته شود و اشخاص اصلی این نمایش‌نامه را از منظر روان‌کاوی فروید، بررسی کنیم. با توجه به نظریه‌ی ساختار ذهن و غرایز نهاد فروید و شخصیت‌پردازی این متن نمایشی، ساختارهای سه‌گانه‌ی ذهنی انسان را علاوه بر این که می‌توان در هر یک از کاراکترها به صورت مجزا، مورد تحلیل و بررسی قرار داد؛ می‌توان علی‌قلی‌خان گیل و فرزندانش را به صورت یک انسان واحد نیز در اثر در نظر گرفت که هر کدام بخشی از ساختارهای ذهنی گیل را تشکیل داده‌اند یا از منظری دیگر می‌توان تنها فرزندان آقای گیل را به صورت بخش‌های ساختار روان و ذهن او مورد بررسی قرار داد.

نتیجه گیری:

فروید به‌عنوان پایه‌گذار علم روان‌کاوی، نظریه‌های شخصیت را مطرح کرده و این‌گونه به شناخت بشر از ماهیت انسان یاری می‌رساند. با توجه به اهمیتی که شخصیت در شکل‌گیری نمایش‌نامه دارد؛ هم‌چنین این دست تحلیل‌ها کمک شایانی به ارائه‌ی بهتر نقش به‌وسیله‌ی بازیگر می‌کند؛ لذا بررسی ساحات مختلف شخصیت‌پردازی به‌ویژه ساحت روانی که با اعمال فرد رابطه‌ی جدایی‌ناپذیری دارد، از اهمیت فراوانی برخوردار است. نمایش‌نامه‌ی «لبخند با شکوه آقای گیل» اثر «اکبر رادی» از منظری تحلیلی و تأویلی قابلیت انطباق با ساختار یاد شده را دارد. در این اثر، علاوه بر این که می‌توان ساختارهای ذهنی هر یک از شخصیت‌های نمایش‌نامه را مورد بررسی قرار داد، می‌توان شخصیت‌های مختلف را در کنار هم نیز به مثابه یک شخصیت واحد در نظر گرفت و بخش‌های ساختار ذهنی فروید را در قالب کاراکترهای مجزا دید. با این رویکرد «علی‌قلی خان گیل» را می‌توان مظهر «خود» در نظر گرفت، «داوود» را مظهر «نهاد» و «فروغ الزمان» را نماینده‌ی «فراخود» دانست. با این رویکرد کنش‌ها و واکنش‌های همیشگی «داوود» (نهاد) و «فروغ» (فراخود) با یکدیگر از یک سو و از طرف دیگر، تلاشهای پی‌درپی و مصرانه‌ی هر یک برای هم‌سو کردن «علی‌قلی‌خان» (خود) با اهداف خود و جلب نظر او مصداقی برای این دیدگاه است. «علی‌قلی‌خان» (خود) بین وسوسه‌های شرارت‌بار و لذت‌جویانه‌ی «نهاد» (داوود) و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی ارباب‌مآبانه‌ای که «فراخود» (فروغ) به آن گرایش دارد، دچار ناتوانی می شود و نمی‌تواند تعادل لازم را میان این دو ساختار ذهنی‌اش که در نمایش‌نامه در قالب دو شخصیت جداگانه می‌بینیم، برقرار کند و با مرگ «علی‌قلی‌خان گیل»، شکست «خود» در مقابل «نهاد» و تسلط «نهاد» در برابر «خود» را شاهدیم.

علاوه بر این رویکرد، از منظر دیگری نیز می‌توان شخصیت‌های این نمایش‌نامه را بر اساس سه بخش ساختارهای ذهنی فروید تحلیل و بررسی کرد؛ لذا این‌بار سه بخش ساختاری ضمیر آقای گیل را می‌توان در سه فرزندش که شخصیت‌های اصلی نمایش‌نامه محسوب می‌شوند، یافت. با این رویکرد «فروغ الزمان» مظهر «خود»، «داوود» نماینده‌ی «نهاد» و «جمشید» مظهر «فراخود» ذهنی علی‌قلی‌خان گیل است. با کشمکش‌هایی که بین «فروغ» (خود) و «جمشید» (فراخود) می‌بینیم و تلاشی که «فراخود» (جمشید) برای تغییر و به چالش کشیدن «خود» (فروغ) انجام می‌دهد، می‌توان این مسئله را مورد بررسی قرار داد. مخالفت‌های فروغ با جمشید خود متضمن این قضیه است که «جمشید» (فراخود) به‌عنوان خود آرمانی و روشن‌فکرمآبانه‌ی آقای گیل، سعی در کمک به قشر ضعیف، مهربانی کردن و یاری مردم دارد. حال آن که «نهاد» (داوود) نیروی غریزی مخالفی است که مانع این هدف می‌شود. «فروغ» (خود) مانند علی‌قلی‌خان گیل، به‌عنوان نماینده‌ی «خود» ذهنی او، کشمکشی بین این دو ساختار دارد. تمایل نهادی و غریزی او به سمت ارباب– رعیتی، زورگویی و اقتدار است و تمایل اخلاقی و آرمانی او به سمت مردم‌داری و کسب محبوبیت. علاوه بر آن‌چه مطرح شد، می‌توان تحلیلی جامعه‌شناسانه نیز در مورد این نمایش‌نامه انجام داد و همان‌گونه که فرزندان گیل را به صورت بخشی از ساختار ذهنی علی‌قلی‌خان، در نظر گرفتیم، ارتباط هر یک از شخصیت‌ها و کنشگران این نمایش‌نامه را با نیروها و ساختارهای اجتماعی کلان نیز موضوع پژوهش‌های بعدی قرار داد.

منابع:

اس. هال، کالوین؛ ۱۳۹۱، مقدمات روان‌شناسی فروید، ترجمه: شهریار شهیدی، تهران: نشر آینده درخشان.

تقدسی، حمید؛ ۱۳۹۲، مبانی روان‌کاوی فروید، تهران: نشر کتاب سبز.

ثمینی، نغمه و همکاران؛ دلقک واژگون به مثابه گونه تغییر یافته دلقک ایرانی (بررسی موردی شخصیت داود در نمایش‌نامه لبخند با شکوه آقای گیل)، فصلنامه علمی – پژوهشی دانشگاه هنر، پاییز ۱۳۹۲، صفحه‌ی ۵–۱۳.

دیّانی، رکسانا و محمودی بختیاری، بهروز؛ شخصیت‌پردازی روشن‌فکر در نمایش‌نامه لبخند با شکوه آقای گیل (با تکیه بر رویکرد تحلیل مکالمه)، فصلنامه تخصصی تئاتر، بهار ۱۳۹۴، صفحه‌ی ۷۹–۵۸.

رادی، اکبر؛ ۱۳۵۲، نمایش‌نامه لبخند باشکوه آقای گیل، تهران: نشر زمان.

شریف‌نسب، مریم و رون، مهسا؛ تحلیل ساختاری نمایش‌نامه‌های اکبر رادی (دهه‌های چهل و پنجاه)، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۰، صفحه‌ی۶۴–۴۱.

شفیع‌آبادی، عبدالله و ناصری، غلامرضا؛ ۱۳۸۵، نظریه‌های مشاوره و روان‌درمانی، تهران: مرکز نشر دانشگاه، چاپ دوازدهم.

شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی الن؛ ۱۳۹۵، نظریه‌های شخصیت، ترجمه: یحیی سید محمدی، ویراست دهم، تهران: نشر ویرایش.
فروید، زیگموند؛ ۱۳۶۳، روان‌شناسی، ترجمه: مهدی افشار، تهران: نشر کاویان.
کریمی، یوسف؛ ۱۳۷۵، روان‌شناسی شخصیت، تهران: ویرایش، چاپ دوم.
لاندین، ویلیام؛ ۱۳۸۳، نظریه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی(تاریخ و مکتب‌های روان‌شناسی)، ترجمه: یحیی سید محمدی، تهران: نشر ویرایش.
مکی، ابراهیم؛ ۱۳۹۳، شناخت عوامل نمایش، تهران: انتشارات سروش.

عناصر نمایشی مشترک درتعزیه امام حسین و شاهنامه با نگاهی به داستان رستم

علی عسگر علیزاده مقدم[۶]

چکیده

اگر از نمایش در شکلِ پیشرفته آن صرفنظر کنیم، اولین ردپای نمایش به شکلِ ابتدایی آن را می‌توان در مِصر یافت که به دو یا سه هزار سال پیش از میلادِ مسیح بر می‌گردد. مضمونِ این نمایش قربانی و احیا کردنِ یکی از خدایانِ اساطیرِ مصر است. بنا به تعبیر "هیوا گوران"، انسان با همسان کردن خود با طبیعت از راهِ تقلید و مراسم و رقص و قربانی می‌خواهد بازگشتِ خدای باروری را موجب شود. بنابراین در مَراسمش آنچه را که نمادِ باروری است به دست نمادِ زمستان از بین می‌برد تا نمادِ باروری را دوباره زنده نماید. «در واقع نمایش نمادین مرگ و رستاخیز نوعی بازسازی روندِ طبیعت است . اما آنچه مسلم است شبیه این مضمون را در مراسمِ عبادی سایر مذاهب نیز می‌توان دید. جهان نمایش را همچون بازتابی از جهانِ زیستمند و تاریخی تلقی می‌کردند. .این مقاله می‌کوشد تا با تکیه بر مفهوم «تعزیه» و «شاهنامه»، فرایند گذر از ادبیات حماسی (شاهنامه) به ادبیات تراژیکِ(تعزیه)را بررسی کرده. در همین راستا به چیستی و چرایی «قهرمان» بعنوان عنصر پیش برنده و شکل دهندهٔ این دو گونه پرداخته خواهد شد و بارزترین نمونه «قهرمان» در این دو گونه، رستم (در ادبیات حماسی شاهنامه) و امام حسین ع (در متن شبیه‌نامه‌های تعزیه) مورد مقایسه قرار خواهند گرفت.

کلید واژه: شاهنامه, رستم, تعزیه, تراژدی.

۱ – استادیار، گروه هنرهای نمایشی دانشکده هنر دانشگاه زابل،askar.alizadeh@uoz.ac.ir

مقدمه

از نظر ارسطو اجزای کیفی تراژدی شامل (پیرنگ)، سیرت، گفتار(بیان)، اندیشه، منظر نمایش و آواز است. او سه جزء میتوس هرتراژدی را دگرگونی، بازشناخت و واقعه دردانگیز فاجعه برمی‌شمارد که سبب هلاک یا رنج قهرمان می شود. مطالعهٔ تراژدی‌های یونان باستان به ما نشان خواهد داد «امر تراژیک »، «حس تراژیک زندگی» یا «عنصر تراژیک» حاکم بر جهان تراژدی، قهرمانان تراژیک را در سیطرهٔ خود قرار داده است. امر تراژیک بعنوان هسته و جوهرهٔ اصلی تراژدی از سوی آیسخولوس[۸]راهی است برای رسیدن قهرمان تراژیک به شناخت تراژیک: یعنی «رنج بردن برای آموختن». با «تحلیل مفهوم امر تراژیک» مشخص می‌شود . «تراژدی تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و انداه‌ای معین، به وسیله کلامی به انواع زینتها آراسته و آن زینتها نیز هر یک به َحسب ِاختلافِ اجزایِ مختلف، شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود. (ارسطو، ۱۳۸۲، ۱۲۱)

روش تحقیق

روش تحقیقی که در این مطالعه در پیش می‌گیریم نشانه معناشناسی ارکان و عناصر در کارکرد فضا و فضاسازی می باشد و بر اساس رویکرد تحلیلی پدیدار شناختی به بررسی و تحلیل اجرا، عناصر و ساختار فضاساز می‌پردازیم. بر اساس مبانی و مفروضات این روش و رویکرد، هر نشانه، معنی اجرایی در نسبت، و پیوند با دیگر عناصر و نشانه های اجرا پیدا می‌کند، که فضا را از کارکرد معمولی خارج و به حیطه ای تحلیلی و دیداری تبدیل می‌نماید. هیچ نشـــانه‌ای به تنهایی معنادار و عنصـــر ســـاخت و پرداخت فضاسازی را به پیش نمی‌برد بلکه بر روی یکدیگر اثر گذاشته، ترکیب شده یا تاثیر می‌پذیرد تا نهایتا فضای نمایشی مورد نظر را خلق نماید.

بیان مساله

دکتر معین معتقد است که رستم در هنگام رویارویی با اسفندیار «به دینِ کهن باقی بود». مراد از دین کهن دین آریایی باستان قبل از ظهور زرتشت است. ایشان می‌نویسند: «بدیهی است که پرستشِ خدایِ یگانه در میانِ ایرانیانِ پیش از ظهورِ زرتشت معمول نبود..... به هیچ َوجه آریائیان باستان به َوحدت معتقد نبودند، بلکه مشرک بوده، به تَعدد الهه اعتقاد داشتند. ایرانیان پیش از بِعثت زرتشت به خدای مستقل یگانه‌ای معتقد نبودند، و اینکه فردوسی در شاهنامه همهٔ آنان را یزدان پَرست می‌خواند و پیرو خدای متعال و خداوندِ ماه و خورشید و ستارگان می‌داند، ناگزیر در ماخذ او که شاهنامه منثور ابو منصور عبدالرزاق است، همین انتصاب به عمل آمده بود و چون مواد آن نیز خدای نامک عصر ساسانیان فراهم شده بود، پیداست که مولفان زرتشتی خدای نامک تحت تاثیر کامل مَزدیســنا و نظر به تَعصــبِ ملی ایرانیان و افتخار به اینکه ایرانیان همواره خداپرســت و موحد بودند، واقع شده،کلیه پادشاهان را یزدان پرست معرفی کرده‌اند».(معین،۱۳۷۲،۲۱۸)

2-Aristuthe
3-Aeschylus

در شکلِ اجرای تعزیه انفجاری از نشانه‌ها، رمزها و نمادها، همچنین قراردادهای خاصِ نمایشِ مختص به خود، منجمله تغییر "مکان و زمان"، "نهان‌بینی و نهان‌شنوی" و از همه مهم‌تر یکی شدن مخاطب با اجراکنندگان به قَصد (ثواب) و شفاعت‌جویی از امام (ع)، استلیزه بودن عناصر، نماد و نشانه‌ها از ارکانِ اصلی آن است، لذا محققان در پژوهش حاضر برآنند تا عناصر و ارکان صحنه‌ای را از یک سو و تاثیر و تاثر مخاطب را از سویی دیگر در "ساخت و پرداخت فضای نمایش" که هر لحظه با ترکیب یکدیگر و یا به‌طور جداگانه در حال فضاسازی می‌باشند مورد بررسی قرار دهند. ومهمتر بررسی مفهوم قهرمان در تعزیه می‌باشد که به عنوان قهرمانِ تراژیک به کنکاش آن پرداخته می شودو نهایتا این ویژگی‌ها با قهرمانِ اسطوره‌ای قیاس می‌شود.در این مقاله به مساله عناصر نمایشی مشترک درتعزیه امام حسین و شاهنامه با نگاهی به داستان رستم می پردازد

انواعِ منظومهٔ حماسی

در ادبیاتِ ملل، از یک دیدگاه، دو نوع منظومه‌ی حماسی می توان یافت:

منظومه‌هایِ حِماسی طبیعی و ملی

عبارت است از نتایجِ افکار و علایق و عواطفِ یک ملت که در طیِ قرن ها تنها برای بیانِ عظمت و نبوغِ آن قوم به وجود آمده است. این نوع حماسه‌ها سرشار از یاد جنگ‌ها، پهلوانی‌ها، جان فشانی‌ها و در عین حال، لَبریز از آثارِ تمدن و مظاهرِ روح و فکرِ مردم یک کشور درقرن های معینی از دورانِ حیات ایشان است که معمولا آنهارا به عنوانِ دوره‌های پهلوانی تعبیر می‌کنیم. از این گونه منظومه های حماسی می توان حماسه" گیل گمش" را در ابیات فارسی نام برد. ایلیادواديسهٔ هومر، شاعر بزرگ یونان باستان و شاهنامهٔ حکیم فردوسی.

منظومه‌های حماسی مصنوع

در این منظومه‌ها شاعر با داستان‌هایِ پهلوانی مدون و معینی سروکار دارد و خود به اِبداع و ابتکار می‌پردازد و داستانی را به وجود می‌آورد. در این گونه داستان‌ها، شاعران آزادند با رعایتِ قوانینی که ناظر بر شعرِ حماسی است به دلخواه موضوع داستان خود را ابداع کنند و َتخُیل را در آن دَخیل سازند، از این دسته می توان شاهنامه در زبان فارسی و "اِنه اید[1] سروده‌یِ "ویرژیل"[2]، شاعرِ روم باستان را َبرشمرد. َظفرنامه‌یَحمدالله مُستوفی، ادبیات فارسی را از چشم اندازی دیگر، به حماسه‌های اساطیر و پهلوانی، حماسه‌های عرفانی و حماسه‌های دینی تقسیم کرد.

حماسهٔ اساطیری

1-Aeneid
2-Vyazhyl

«قدیمی ترین و اَصیل ترین نوعِ حماسه است. این گونهٔ حماسه مربوط به دورانِ ماقبلِ تاریخ است و بر مبنای اساطیر شکل گرفته است. مِثل حماسهٔ سومریِ گیل گمش و بخش اول شاهنامهٔ فردوسی (تا داستان فریدون). در این قسمتِ شاهنامه از "اوایل" سخن رفته است و مثلا گفته شده است که اول کسی که گَرمابه ساخت یا نوشتن آموخت که بوده است. قسمت هایی از ایلیاد و اودیسه رامایانا و مهابهاراتا [۳] می‌توان جزو حماسه‌هایِ اساطیری دانست. البته گاهی نمی‌توان ردپای قهرمان را دقیقا در تاریخ جستجو کرد. در حماسه‌هایِ پهلوانی ، قهرمان معمولا یک پهلوانِ مردمی است و برایِ او مرگ بهتر از نَنگ است». (کزازی،۱۳۷۶،۲۲)

حماسهٔ پهلوانی

در این نوع حماسه از زندگیِ پهلوانان سخن رفته است. حماسهٔ پهلوانی ممکن است جنبهٔ اساطیری داشته باشد، مِثل زندگی رُستم در شاهنامه و مُمکن است جنبهٔ تاریخی داشته باشد، مِثل َظفرنامهٔ حمدالله مُستوفی و شهنشاهنامهٔ صَبا که قَهرمانانِ آنها وجود تاریخی داشته‌اند.

منظومه‌هایِ حِماسی طبیعی و ملی

عبارت است از نتایجِ افکار و علایق و عواطفِ یک ملت که در طیِ قرن ها تنها برای بیانِ عظمت و نبوغِ آن قوم به وجود آمده است. این نوع حماسه‌ها سرشار از یاد جنگ‌ها، پهلوانی‌ها، جان فشانی‌ها و در عین حال، لَبریز از آثارِ تمدن و مظاهرِ روح و فکرِ مردم یک کشور درقرن های معینی از دورانِ حیات ایشان است که معمولا آنهارا به عنوانِ دوره‌های پهلوانی تعبیر می‌کنیم. از این گونه منظومه های حماسی می توان حماسه" گیل گمش" را در ابیات فارسی نام برد. ایلیادواودیسهٔ هومر، شاعر بزرگ یونان باستان و شاهنامهٔ حکیم فردوسی.

دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی

فردوسی در حدود ۳۷۰–۳۷۱ه .ق به نَظمِ شاهنامه اقدام کرد ودر مدتی متجاوز ازربع قرن آن را به پایان رساند . ماخذ فردوسی شاهنامهٔ مَنثور ابومنصوری وبعضی روایاتِ شفاهی و برخی آثار مَکتوب است. فردوسی پس از اتمامِ شاهنامه مدتی در صَدد بود که پادشاهی بزرگ بیاید وشاهنامه را به نام او کند. سرانجام پس از تکمیل او را به محمود غزنوی تقدیم کرد. ولی او در شاهنامه به نظرِ قبول ننگریست. فردوسی در سنینِ نزدیک به مُوت هَم ظاهرا مَشغولِ تجدید نَظر نهایی در شاهنامه بوده وابیاتی بر آن افزوده است. عده‌ی ابیات شاهنامه به ۶۰ هزار می رسیده است ولی نسخه های معمول گاه به سببِ الحاق ابیات غیر اصلی زیادتر از این مقدار بوده است. موضوعِ شاهنامه تاریخ وداستانهای ایرانی باستان است. از آغازِ تمدن ایرانی تا انقراضِ حکومت ایران به دست اعراب. وشامل سه دوره است:

دوره‌ی اساطیری
دوره‌ی پهلوانی
دوره‌ی تاریخی
همچنین بحث در مورد چهار سلسله

3-Mahabharata

پیشدادیان– کیانیان– اشکانیان– ساسانیان

تعزیه

در تعزیه زمان دایره‌ایست گسترده که از اَزل تا اَبد را در بَر می‌گیرد و اشخاصِ بازی در این حیطه قادرند وقایع و رویدادهایی را از گذشته تا به‌حال و از حال به آینده جداجدا و حتی در کنار یکدیگر به نمایش درآورند. نکتهٔ دیگر که بر کیفیت و چگونگیِ استفاده از زمان در تعزیه تاثیر می‌گذارد، رابطهٔ بین خیال و واقعیت در هنر ایرانی است. انسان با رسیدن به حالتِ درونی یعنی «روح»، همهٔ عالم هستی را در خود دارد. و این روح است که زمان، مکان، اشیا و هر چیزی را با جوهرِ خداوندی به تمثیلاتی تبدیل می‌سازد، که میانِ واقعیت و خیال ارتباط ایجاد می‌کند. در تعزیه و نمایش‌های ایرانی در حیطهٔ زمانی گسترده‌ای از اَزل تا اَبد نمایشگر تا رهایی از قید و بندهای مادی و با اِستعانت از تخیل، بر اساس قراردادهای ویژه‌ای به راحتی رویدادرا جلومی برد . تراژدی و تعزیه دو هنر نمایشی کلاسیک محسوب می‌شوند که به علتِ تجانس و وابستگی به مذهب، اسطوره و رفتارهای آیینی قابلِ بررسی تطبیقی می‌باشند. به عبارتِ دیگر این دو هنر نمایشی نه تنها به لحاظِ تکوین و پایگاهِ نمایشی که در ساختار و برخی عناصر نمایشی نیز نقاطِ مشترکِ بسیاری دارند. اما در بررسی تطبیقی به نقاطِ اختلاف نیز بر می‌خوریم. «در مطالعهٔ هنر نمایشِ کلاسیکِ دو تمدنِ ایران و یونان با دو بینش فلسفی و اجتماعی متفاوت روبرو هستیم. نمایش‌هایِ تراژیکِ ایران از یک نوع تعارضِ بیرونی برخورداند که دو قطب ایزدی اهریمنی یا اولیاء و اشقیاء را در نمایش به وجود می‌آورند. کِشمَکش میانِ دو نیروی خیر و شَر به نوبهٔ خود بُعدی اجتماعی – سیاسی به این نمایش‌ها می‌دهد در حالی که در تراژدی‌های یونان تعرض میانِ انسان و خدایان می‌باشد و مضمونِ اصلی قانون خدایان است. در تحلیلِ خصوصیاتِ قهرمانان نیز عناصری مانند مظلومیت، معصومیت و پاک نژادی نیز در دو بافتِ فرهنگی متفاوت تعبیر می‌شوند چرا که جبر و سرنوشت به دو شیوهٔ متفاوت در این دو نوع نمایش نشان داده می‌شود.»(بیضایی،پیشین،۸۸)

منظومه هایِ حماسی

«حماسه در لغت به معنایِ دلاوری و شجاعت است و در اصطلاح ، شعری است داستانی با زمینه‌ی قهرمانی ، قومی و ملی که حوادثی خارق‌العاده در آن جریان دارد. در این نوع شعر ، شاعر هیچ گاه عواطفِ شخصیِ خود را در اصلِ داستان وارد نمی‌کند و آن را طبقِ میلِ خود تغییر نمی‌دهد، به همین دلیل در سرگذشت یا شرح قهرمانی‌های پهلوانان و شخصیت‌هایِ داستانِ خود هرگز، دخالت نمی‌کند و به میلِ خود در موردِ آنها داوری نمی‌کند. در این جا، شاعر با داستان‌هایی شفاهی و مدون سروکار دارد که در آنها شرحِ پهلوانی‌های عواطف و احساساتِ مختلف مردم یک روزگار و مَظاهرِ میهن دوستی و فداکاری و جنگ با تَباهی و سیاهی‌ها آمده است.»(کزازی،۱۸،۱۳۷۶)

سخنی دیگر بر شاهنامه

دربارهٔ شاهنامه از جَنبه ها و جَهت های مُختلفی می‌توان سُخن گفت اما بهر حال نباید آن را با سخنِ از آسمان به زمین آمده برابر دانست، پَس عده‌ای فردوسی و کار او را به بوته‌ی نقد گذاشتند، داستانها را بَررسی و شَخصیت‌ها را کاویدند و تنها به تَمجید و تَعریف از شاهنامه و رستم و اعوان و اَنصارش یا فریدون بسنده نکردند «امروز هر یک از ما باید خود را به چنان دستمایه‌ای از تفکر منطقی مُسلح کنیم که بتوانیم حقیقت را بو بکشیم و پنهان گاهش را بیدرنگ بیابیم». (شاملو، ۱۳۶۹)

قُربانی

قربانی کردن یکی از آیینهای مهم در طول تاریخ بشر، و به احتمال بسیار زیاد سرچشمه حماسه‌ها و تراژدی است. از میان انواع قربانی، قربانی دیونیزوس[۱۲] به عنوان آیینی در نظر گرفته می‌شود که تراژدی‌های یونان باستان ازآن ایجاد شده‌اند در ایران نیز آیین های قربانی برای ایزدی نظیرِ مِهر انجام می‌شده است که قربانی‌های دیگر احتمالا برگرفته از آیینِ میترائیسم بوده است. « بطور کلی نمایش از آیین، و تراژدی از آیین‌های قربانی دیونیزوس سرچشمه گرفته است. برای مثال بِراکت، از نام تِراژدی که معنایِ اصلی‌اش « ترانه‌ی بُز» است، نتیجه می‌گیرد که منشا آن آیین های قربانی دیونیزوس است ». (براکت،۱۸،۱۳۸۰)
برای پاک کردن گناهان، از بین بردن جنایت، به دست الطاف (خدایان)، اجتناب از مجازات، هبستگی با خدایان و ارواح، دادن آن چیزی به خدایان و ارواح که از آن آنهاست، حِفظ نَظم جهان، پرهیز از درگیری، فرو نشاندن جنگها، و بزرگداشت رویدادهای مذهبی. این تعریف، تعریفی است به نسبت جامع از آنچه می‌توان در بارهٔ قربانی یافت. آنچه می‌توان از نظریاتِ مردم شناسان و پژوهشگران دریافت این موضوع است که قربانی کُنشی است مقدس که به دلایلِ مختلف انجام می‌شود. اما در آیین قربانی که سرچشمهٔ کنش قهرمانان در حماسه و تراژدی، دو کنشگرِ اصلی وجود دارند؛ قربانی کننده و قربانی شونده. چه کسی قربانی می کند؟ چرا قربانی می‌کند؟ و چه کسی قربانی می‌شود؟
«دیونیزوس برای یونانیان خدای رَنج کِش است (هم چون مسیح) و به گفتهٔ فریزر، دیونیزوس هم چون دیگر خدایانِ گیاهی، به مرگ فَجیع مرده است و رَنج ها، مرگ و رستاخیز او را، در آیین‌هایی مقدس، نمایش می‌دادند». (فریزر، ۱۳۸۴، ۲۱۹). در آیین هایی که برای او برپا می‌شد، پیروانش بُز و گاوِ نَر قربانی می‌کردند. آنها همچنین از شهرها به کوهستان می‌رفتند تا آیین های او را برگذار دارند. در بعضی از داستانها، پیروانِ دیونیزوس، این خدای باروریِ طبیعت، حیوان (یا حتی انسانی) را دریده و می‌بلعند؛ این قربانی‌های وحشیانه برای تشبیه با خودِ خدا بوده است که تجلی‌اش در بُز و گاوِ نَر بوده است. پس از انجام قربانی مناسک با خوردن و نوشیدن و رقص و پایکوبی ادامه می‌یافت. پیروان طی این مناسک گوشت و خونِ گرمِ قربانی را می‌خوردند و سعی داشتند از این طریق به تسخیر خدا درآیند. این آیین ، «بزم گوشت خام» بود که نوعی آیینِ تَشرف محسوب می‌شد. و پیرو واردِ رابطهٔ مستقیم با خدا شده و به همین دلیل بود که شراب نوشیده می‌شد. شَرابی که برایشان نوعی قدرت نیرومند و الهی بود، خودِ خدا بود، مظهرِ زندگی الهی در این نوشیدنی ساکن بود. به همین دلیل آنها بعد از نوشیدنِ شَراب احساس می‌کردند زندگی نوینی درونشان شکل می‌گیرد. این زندگی و قدرت خدایشان بود. عجیب نیست که این آیین پُر شور و در واقع شرحِ رنجهای خود خداست. در حقیقت با این آیین انگار خدا دوباره رَنج می‌کشد و قربانی می‌شود هر چند تلاش می کند تا از قربانی شدن دوباره نجات پیدا کند. « در واقع دیونیزوس خود خواسته نمی‌میرد. در اسطورهٔ دیونیزوسی، تایتانها دیونیزوس نوزاد را می‌ربایند، او سعی می‌کند با تغییر شکل به بُز، شیر، مار، ببر، و گاوِ نَر، از دستِ آنها فرار کند، اما در نهایت قَطعه قَطعه شده و گوشت خامش را می‌خورند» (کات، ۱۱۳،۱۳۷۱).

میترا خدای قربانی کننده

موضوع مهم این است که نقش خداو قربانی کننده به یک شخصیتِ اسطوره‌ای محول شده است .«میترا، بزرگترین تفاوت میتراییسم با دو آیین دیگر است. قربانی شخصیتِ انسانی ندارد وحتی تجسم خدا هم نیست بنابراین هیچ گاه احساس هَم ذات پنداری میان پیروان ایجاد نمی‌کند به احتمال پیروانِ میترا با خدایی که ناچار است موجودی مقدس هم چون گاو را قربانی کند تا بتواند به آفرینش بپردازد، بیشتر هم ذات پنداری می‌کردند. اگر قربانی کردن راکشتن موجودی برای رسیدن به خواستِ خود بدانیم در موردِ میترا بیش از دیگران می توان به آن پرداخت». (سارتر،۱۸۱،۱۳۵۴)«ایفیژنی»[۳]در «اولیس» به داستانِ قربانی کردن می‌پردازد. کشتی‌های «آگاممنون» در توفان گیر کرده و«کالخاسِ» پیشگو به او می‌گوید که برای فرو نشاندن توفان باید ایفیژنی دخترش را برای« آرتمیس» قربانی کند. هر چند در آخر گوزنی به جای او در قربانگاه قرار می‌گیرد . درداستانِ «بفتاح »نیز با قربانی

1-Dionysos
1-Ayfyzhny

کردن فرزند به دست پدر مواجه می‌شویم . دراساطیر ایران نیز در داستان فریدون و سه پسرش مشاهده می‌کنیم پس از تقسیم قلمرو میان سه پسرش دو پسر بزرگتر َسلم وتور برادرِ کوچک ترشان ایرج را می‌کشند.

پیرنگ

ارسطو مهمترین عنصر در شکل‌گیری وقایع در حماسه و تراژدی را پیرنگ یا ترتیب َوقایع می‌داند، « چون تراژدی، نمایش آدمها نیست، بلکه نمایشِ عَمل و زندگی و شادمانی و َاندوه است و شادی و اندوه در عمل َتنیده‌اند. مقصود از زندگی هدفی است که نوعی فعالیت است، نه کیفیت، در واقع شخصیت انسانهاست که از آنها چیزی می‌سازد که هستند، اما به دلیل اعمالشان است که شادمان یا َاندوهناکند. بنابراین تراژدی برای ارائه شخصیت اجرا نمی‌شود. هر چندشخصیت هم بخاطر عمل درگیر است. پس َهدف نهایی در رویدادها و پیرنگ است و طِبق معمول َهدف مهم است. بعلاوه بدون عمل نمی‌تواند باشد، اما بدون شخصیت چرا» (هادسن، ۱۳۸۲،۱۳۰)در داستانهای شاهنامه ما چنین موقعیتها و امکاناتی داریم دکتر مهرداد بهار می‌گوید: « من فکر می‌کنم فرهنگ یونانی در شرق ایران نه تنها بر هنرهای تجسمی و بر ساختارهای اجتماعی عصر یونانی و کوشانی اثر گذاشته، بر ادبیات ما و بر داستانهای حماسی ما نیز اثری جدی بخشیده است». (بهار، ۱۳۷۶،۱۸۰) در اینجا شخصیتها و ماجرای ایلیاد را با گشتاسب و اسفندیار و رستم و زال مقایسه می‌کند. مثلا تروا و سیستان، آگاممنون وگشتاسب ، اسفندیار و آشیل، رستم و هِکتور[۴]و زال و پاریس. او سه روایت سیاوش و افراسیاب ، رستم و اسفندیار، سودابه و سیاوش را در اصل یونانی می‌داند که فردوسی به آنها اصالت ایرانی داده است.

رستم

«رستم سکاهی به عنوانِ نماد، َبخت آن را یافته است که به جهان پهلوانِ بزرگ ایران و قهرمانِ بی همال شاهنامه دیگرگون شود و در جهانِ افسانه رنگ و افسون آمیز اسطوره به جاودانگی برسد. همهٔ پهلوانِ ایران در پهنهٔ تاریخ، همهٔ آن جنگاوران دلیر و دشمن کوب که در آوردگاه‌ها به نام و یادِ ایران، این سرزمین سِپند هزاره‌ها، مردانه جان باخته‌اند ، در پهلوانی نمادین ، به نام رستم نهادینه شده‌اند. رستم چونان نماد، همه‌ی این پهلوانان را در خود نهفته دارد. و در ویژگی‌ها و رفتارها گویای همهٔ آنان است بی آنکه هیچ یک را به تنهایی باز نماید و نشانگر باشد. می‌توان بر آن بود که هر کدام از این پهلوانان که نام و نشانشان در غبارِ تاریخ گم شده است؛ بخشی از زور و بازوی خود را، پاره‌ای از گرانی گرز و بُرایی شمشیر و دلدوزی تیر خود را، َلختی از پیلتنی و زندگی خود را، بهره‌ای از گرسنگی و تشنگی خود را به رستم ارزانی داشته‌اند. از آن است که رستم؛ چونان نماد، چونان نگاره‌ای رازوارانه که همهٔ آنان را در خود فرو نهفته است ویژگی‌های شگفت و باورناپذیر یافته است.». (کزازی، ۱۳۷۶،۶۵)

قهرمانانِ تعزیه،مفاهیم

2-Hector

«تعزیه در اصطلاح به هنر نمایشی ای گفته می شود که فاجعه تاریخی – مذهبی کرب و بلاء و شهادت امام حسین (ع) و یارانشان را هر سال در دهه محرم بازخوانی می‌کند و مردم را به سوگواری دعوت می‌کند. اما این هنر که خاستگاهِ مذهبی دارد، از طرف دیگر هنری کاملاً سنتی و بومی است. نگاهی به سیر و تحول آن پس از تثبیتِ شیعه بیش از هر چیز نشانگرِ بافت فرهنگی تعزیه است. مقایسه‌ای کوتاه میانِ سوگ سیاوش و تعزیهٔ امام حسین، مُغ کشی و عمرکشان، شبیه سازی سیاوش این مهم را نشان می‌دهد. بنابراین به نظر می‌رسد که تعزیه ریشه‌ای عمیق در فرهنگِ ایران دارد و همیشه وجود داشته است» (عناصری،۱۳۴۶،۲۱۱). اصطلاحِ شبیه و شبیه خوانی نیز که گاه به جای تعزیه به کار می‌رود از قدیم رایج بوده و به نمایش‌ها و واقعه‌های غم‌انگیزی گفته می‌شده که توسطِ شبیه خوان‌ها خوانده می‌شده است . این مسئله باز به گونه‌ای دیگر قدمتِ عناصر تعزیه را نشان می‌دهد. « به عبارت دیگر علیرغم تفاوت‌های آشکار میان نمایش‌های قبل و بعد از اسلام، هر دو برخاسته از مذهبِ رایج زمان خود بوده و هر دو مضمونِ مظلومیت و شهادت را دنبال می‌کنند، مضمونی که در تراژدیِ غرب رنگ فلسفی متفاوتی به خود می‌گیرد. سوگ سیاوش که قدمت آن به سه هزار سال پیش از اسلام می‌باشد. در تواریخ مختلف به نوحه سرایی سیاوش و استقبالِ مُغان خصوصاً در دورهٔ ساسانیان از این مراسم یاد شده است».(احمدزاده،۱۳۸۱،۳)

با در نظر گرفتن پرداختِ ادبی تعزیه یا شبیه خوانی به عنوان یگانه نمایش سنتی – مذهبی ایران می‌بینیم که ارزش‌های اجتماعی و فلسفی این جامعه به خوبی در این هنر تجسم یافته است. در زمینهٔ بومی بودنِ تعزیه باید گفت که تعزیه نه تنها ادامه دهندهٔ سنتِ نمایش‌های تراژیکِ پیش از اسلام است که تجلی سنن و فرهنگِ فولکلور ایرانی است. به نظر صادق همایونی از لحاظِ بافتِ شعری و تشبیهات، استعارات، کنایات و ترکیبِ مضامین نیز پیوندِ عمیقی میان تعزیه و اسطوره های تاریخ و فرهنگی ایران وجود دارد و این مسئله خود را در برخی سنت ها، نام ها و القاب نیز نشان می‌دهد.

تقدیروجبر:

از تحلیل قهرمانان و مفاهیم تعزیه به مبحثِ تقدیر و جبر می‌رسیم که نقش مهمی را ایفا می‌کند. در تراژدی یونان تقدیر پیش زمینهٔ اصلی نمایش را تشکیل می‌دهد چرا که تعارض در این جا میان انسان و خدایان است. اما واژه‌ای که بیش از هر واژهٔ دیگر در این نمایش ها تکرار می‌شود خدا و خدایان است. همسرایان دائماً از حکمت و خِرد خدایان حرف می‌زنند به قدرتِ برترِ آنها اشاره می‌کنند و از آنها کمک می‌خواهند. به این ترتیب تقدیر و جبری که بر انسانها تحمیل می‌شود بخشی از حکمت خدایان محسوب می‌شود. اما در تعزیه و حتی نمایش‌های تراژیکِ پیش از اسلام تقدیر همانندِ بسیاری از ارکانِ دیگر مانند نقالی، شعر و موسیقی رنگِ دیگری به خود می‌گیرد و بافتِ کاملاً فرهنگی دارد که نمونه‌های آن را در نمایش‌های پیش از ایران نیز می‌بینیم. در اینجا بر خلاف واژهٔ خدا یا پروردگار به واژه‌هایی چون چرخ گردون، فلک، روزگار، سرنوشت و قضا قدر برخورد می‌کنیم که البته حکایت از تقدیر دارند. اما آیا این تقدیر متافیزیکی است یا نوعی جبر اجتماعی را می‌رساند به عبارت دیگر آیا قهرمانان از ایزدان می نالد یا حکایت از جَبر زمانه دارند.

در غمنامه‌ها و سوگجامه‌ها، این سرنوشت است که حاکمیت دارد و بهرهٔ انسانها از زندگی را تقسیم می‌کند. معادلِ این طرزِ فکر در تراژدی‌های یونان نیز دیده می‌شود که انسانها هیچگونه اراده‌ای در زندگی خود ندارند اما در نمایش‌های ایرانی نوعی بدبینی نسبت به افلاک وجود دارد که کاملاً برخاسته از بافتِ فلسفی و نگاهِ شرقی به زندگی گرفته شده است. جابر عناصری درکتاب درامدی برنمایش ، دربارهٔ این باور چنین می‌گوید:

«جبر و تقدیر ،روزگار، زمان، زمانه و دهر یا سپهر و چرخ، فَلک، گنبد و بَخت و سُعد نَحس را به الفاظی همچون قَضا و قَدر و سرانجام مرگ مرتبط ساخته و سرسپاری به سرنوشت را اجتناب ناپذیر نموده است». (عناصری،پیشین،۲۱۴)

تبارشناسی قهرمان در تعزیه

در حوزۀ ادبیات حماسی بر چگونگی شکل‌گیری قهرمان و بخصوص قهرمانِ تمام عیاری مثل رستم، فلسفه و مبارزات او با دشمنان خارجی و داخلی تاکید می‌شود. در حیطۀ ادبیات دینی تبار شناسی تطبیقی قهرمانان تعزیه با قهرمانان حماسی در یادگار زریران، سوگ سیاوش، حماسه رستم و سهراب،داستان سیاوش و اسفندیار صورت می‌گیرد. نتیجۀ این تاویل و تبار شناسی قرائت جدیدی از قهرمان در تعزیه است. قهرمانِ تعزیه عنصری دینی است که تَبار آن به وقایع کربلا می‌رسد. این قهرمان بر خلاف قهرمانِ حماسه که جهانی را تغییر نمی‌دهد در فکر تغییر جهان است. او جسم و جان خود را در مسیر هدف مقدس فدا می‌کند که بیانگر پیروزی نهایی حَق بر باطل است. مضمونی که از یک واقعۀ حقیقی نیز مشتق شده است. دربارۀ خواستگاهِ سیر تحولات ، زایشِ قهرمان،عناصرِ دراماتیک و روند تکاملی تعزیه، پژوهشگران از دیرباز دیدگاه‌هایی را گشوده‌اند. اما با پیدایشِ روش‌هایِ جدید در نقد و بهره جستن از آنها می‌توان به نکاتی متفاوت در زمینۀ تعزیه مانندِ قهرمان دست یافت. از میان آنها دو دیدگاهِ دیرینه شناسی و تبار شناسی قابل تامل است. دیرینه شناسی و روش تحلیلِ قواعدِ پنهان، کشفِ گفتمان و یافت گسست ها و َخلاهاست، در رجوع به این دیدگاه و قرائت اندیشمندانۀ آن، فقط اعتبار تاریخی ادبی و هنری پدیده‌ای چون تعزیه آشکار می‌گردد. اما هدفِ این نوشتار بازیافتِ توالی و چگونگی استمرارِ دور نمای قهرمان در تعزیه است که با روشِ دیرینه شناسی نمی‌توان به این قرائت دست یافت. این در حالی است که مولود آن یعنی تبار شناسی به این قرائت پاسخ می‌دهد. زیرا تبار شناسی پروژۀ تکامل یافتۀ دیرینه شناسی است. این دانش به ما کمک می‌کند از هویت بازسازی شده،منشاء پراکندگی های نهفته و در پی آن از تکثیر باستانی خطا ها سخن نگوییم. دیدگاه تاویل‌های تبارشناسانه نویدی برای تعیین زایش، جایگاه و سیر تکاملی قهرمان در تعزیه با قرائتی پیشین و پسین در حوزۀ ادبیات حماسی و نمایشی مورد نظر است.

رستم و آیین مهر

در بارۀ باورِ مذهبی رستم، پژوهندگان آرای گوناگونی دارند. برخی برای رستم، دینِ زروانی و مهری قائل شده اند. اشپیگل[۱۵] مارکوات[۶]و نولدکه بر این باورند که رستم اساسا غیرِ زرتشتی بوده و از نظرِ موبدان زرتشتی عنصر مطلوبی بشمار نمی‌آمده است. برخی نبرد دو پهلوان (رستم و اسفندیار) را نمادی از ستیزِ دینِ مهری و زرتشتی دانسته‌اند. به باور دکتر سعید حمیدیان، شواهد و قرائن استوار و قانع کننده‌ای در شاهنامه، مبنی بر اعتقادِ رستم به دین های آریایی قدیم یا مزدیسنی قدیم (پیش زرتشت)، و یا َزروانیسم وجود ندارد. با توجه به عناصر و پدیده‌هایی که هر کدام نمادی از آیینِ مهر هستند و در پیوند با رستم در شاهنامه ُرخ می‌نماید، می توان بر این باور بود که رستم از معتقدان به آیینِ مهری است.«پرستشِ ایزدِ مِهر به سکاییان نسبت داده شده است. گروهی از این سکاها ساکن سیستان (سکستان) بودند. و نیز تیره‌های گوناگونِ دیگرِ آنان از اروپای شرقی تا چین پراکنده بودند و به گویش های ایرانی سخن می‌گفتند. آنان برای ایزدِ مهر، اسب و گاو قربانی می‌کردند.»(همان،۱۳۵) لقب و صفتِ برجستۀ مِهر «سوشیانس» به معنای رهاننده است. او میانجی میان خدا و مردمان و رستگار کننده و رهانندۀ مردم است. او هم چنین لقبِ داور آفرینش را نیز داراست.

«سکایی بودن مهر در پیشگویی ها نیز آمده است و همان سان که زردشتی ها چشم براهِ سوشیانس از سیستان بودند، فرقه های سکائی نیز همین امید را داشتند.کلاهِ مِهر که برجسته‌ترین نِماد مهری است، نیز از کلاهِ سکاها چنان که در پیکرتراشی‌های

1-Spigel
2-Marquardt

بیستون و روی کوزه های زرینِ سکایی دیده می‌شود، گرفته شده است که مانندِ کلاهِ مهری در نقش میران در چین است.» (مقدم،۱۳۸۱،۹۸)

چنان چه پیش از این گفته شد، دینِ مهر، دینِ کُهن و جهانی بوده و بنا به باورِ برخی پژوهشگران، خاستگاهِ آن را متعلق به عَهدِ آریایی دانسته که از طریقِ پارتیان به یونان و روم و دیگر مناطقِ غرب نفوذ یافته است. با توجه به باورها و نمادهایی که در آیینِ مهر وجود داشته، می‌توان گفت رستم، بر آیین مهر بوده است. سیمرغ پرندۀ خورشیدی راهنما و حامی خاندان زال است و نقش مهمی در تولد رستم و نجات او ازمرگ در نبرد با اسفندیار داشته است. گُرز ایرانی که همواره رستم در تمامی نبردها برای دَفع شروران و دشمنان ایران به کار می‌گرفته، می‌تواند نمادی از گُرز و جنگ افزارِ ایزدِ مهر باشد. رخش رخشان رستم که هوشیار و آگاه و آشنا با سخنان رستم است، مانند خورشید درخشان و همچون شاهین (پرندۀ مهری) است.

«آب نیز از عناصر مقدس در آیین مهر و مردم ایران باستان است. رستم در خانِ دوم، پس از طیِ مسافتِ سخت و دشوار، در آبِ چشمه، شست و شو می‌کند و پس از آن به نیایش با خدای یگانه می‌پردازد. شُست و شوو غسل از آداب مهری دینان بوده است. آنان در ستایشِ مهر، مُلزم بودند تا مدت چند شبانه روز مطابق با آداب و آیین، خود را شُست و شو دهند. در مِهرابه‌ها، چاهِ‌آب یا چشمۀ جوشان وجود داشت. در اوستا، آبان‌یَشت ویژۀ ایزدبانو آناهیتا (ایزد بانوی آبها) است. «در همه منابعِ عیسوی و اسلامی همه جا نام عیسی یا مسیح به جای نامِ مهر و مَریم جایگزین نامِ آناهیتا یا ناهید شده است.»(رضی،۱۳۷۱،۳۱۸)

در همان خانِ‌دوم رستم که در اثرِ تشنگی و گرمایِ سوزان بیابان، ناتوان و بی تاب می‌شود، میش (غُرم) در جلوی او نمودار می‌گردد. میش که نمادی از فَر یا فَروهر و فرستادۀ یزدان است، رستم را به سوی چشمه‌ای رهنمون می‌کند.

بیفتاد رستم بران گرم خاک — زبان گشته از تشنگی چاک چاک
همانگه یکی میش نیکو سرین — بپیمود پیش تهمتن زمین
ازان رفتن میش اندیشه خاست — بدل گفت کابشخور این کجاست
همانا که بخشایش کردگار — فراز آمدست اندرین روزگار

بحث و نتیجه‌گیری

اگر از نمایش در شکلِ پیشرفته آن صرفنظر کنیم، اولین ردپای نمایش به شکلِ ابتدایی آن را می‌توان در مِصر یافت که به دو یا سه هزار سال پیش از میلادِ مسیح بر می‌گردد. مضمونِ این نمایش قربانی و احیا کردنِ یکی از خدایانِ اساطیرِ مصر است. بنا به تعبیر "هیوا گوران"، انسان با همسان کردن خود با طبیعت از راهِ تقلید و مراسم و رقص و قربانی می‌خواهد بازگشتِ خدای باروری را موجب شود. بنابراین در مَراسمش آنچه را که نمادِ باروری است به دست نمادِ زمستان از بین می‌برد تا نمادِ باروری را دوباره زنده نماید. «در واقع نمایش نمادین مرگ و رستاخیز نوعی بازسازی روندِ طبیعت است . اما آنچه مسلم است شبیه این مضمون را در مراسمِ عبادی سایر مذاهب نیز می‌توان دید». (گوران،۱۵،۱۳۷۴). مراسم عبادی سومری‌ها که هر سال ضِمن جشن های نوروز، مرگ و رستاخیز بَعل (خدای بابلی‌ها)را نمایش می‌دهد. این نمایش معمولاً دو قسمت داشته: یکی ذِکر مناقب و مصائبِ خدا و دیگری تظاهراتِ سمبولیک روحانیون در بابل . بنابراین وجود این نمایش ها تئوری ارتباط تنگاتنگِ نمایش با مذهب را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که هرجا تمدنی بوده و آداب و رسوم مذهبی یا مراسمِ آیینی وجود داشته، به طبعِ آن شکلی از نمایش نیز رشد نموده که بعدها تکامل یافته و صورتِ کامل نمایشی پیدا کرده و مکتوب شده است. « بنابراین تعزیه و تراژدی از

آن جهت که از خاستگاهِ مشترکی برخوردار هستند، با مراسمِ آیینی گره خوده‌اند و تظاهراتِ سمبولیک دارند. اما از آن جهت که بافتِ فرهنگی و بومی خود را حِفظ کرده اند، در بازنمایی قهرمانان دیدگاه فرهنگی خاص را دنبال می‌کنند». (عطایی،۱۳۳۳، ۸۸)

در مورد تعزیه ، ریشهٔ آن را به یادگارِ زَریران رَبط می‌دهد. عده‌ای دیگر نیز خاستگاهِ تعزیه را سوگِ سیاوش می‌دانند.آیینی که از جنبه‌های نمایشی برخوردار بود و بر پایهٔ دَسته روی و عَزاداری استمرار یافت. اما از نظر مضمونی سنخیتی بین قهرمانانِ تعزیه و سوگِ سیاوش وجود ندارد، چون سیاوش قهرمانی است که از فسادِ درباری فرار می‌کند اما در فسادِ در باری دیگر مفروق می‌گردد. اما در تعزیه قهرمان مبارزه با فساد یزید و هر نوع یزیدی را اصل می‌داند و امام حسین(ع) نیز در وصیت نامهٔ خود می‌گوید: من از روی ستیز و سرکشی یا پیروی هوای نفس و شیطان بیرون نیامدم و منظورم این نیست که در زمین فساد کنم یا به کسی ستم کنم. فقط منظورم اصلاح اَمر امت اسلامی و جلوگیری از فِساد است و این که به سِیره جَد و پدرم رفتار کنم.

«قهرمانانِ تعزیه بر خلافِ قهرمانانِ حِماسه های کهن ایران سعی می‌کنند با دشمن و فسادِ داخلی مبارزه کنند. در این راه تا به آخر استقامت می‌کنند و میدان را ترک نمی‌کنند چون بر راهِ خود اعتقاد دارند و میخواهند جهان را تغییر دهند. سپس نویسنده به حضورِ بی واسطهٔ مردم در تعزیه اشاره می‌کند که تمامی اجناس و لوازم صحنه را به قَصد ثواب فراهم می‌کنند و در جای جای نمایش حضوری فعال و چشم گیر دارند. او خود را در قهرمان فَنا می‌کند که این فَنا شدن به نوعی کاتارسیس بر میگردد. در کنار آن فضای قهرمان پروری در صحنه به صورتی هدایت می‌گردد که تماشا گر با ذهنیت عاطفی،فیزیکی و عقلی در قهرمان جاری می‌گردد. با او زندگی می‌کند نه در آن لحظه بلکه ، در همهٔ سال ها و ماه‌ها، همهٔ این اثر گذاری کاتارسیس حضورِ جسمی و روحی ناشی از شِکل درام تعزیه است. که قادر است در یک زمان به چند شکل تجلی یابد و همهٔ اشکالِ زبانی فرهنگ ایران نظیر شعر، ادبیات، داستان، حماسه و نقالی را در صحنه جاری سازد. این درام می‌تواند از نظر زمانی به گذشته حال و آینده سیر نماید.»(مختاباد،۴، ۱۳۸۱)

فضایی که در آن قهرمان، ضد قهرمان و شخصیت های مختلف هرکدام جایگاهی پیدا می‌نمایند. بنابراین می‌توان گفت این تَبار و جایگاه تنها در این درام وجود دارد و با این درام خلق شده است تَبار و جایگاهی که تنها از آنِ تعزیه است و بس. قهرمان در بیان و زبان حماسه وحتی شاهنامه یک بعدی است ، اما قهرمانِ تراژیک در تَعزیه چند بعدی می‌شود. این امر در تصویرِ قهرمان نیز صِدق پیدا می کند، قهرمانانِ کُهن در اَبعادی خاص از نظرِ تَباری جاری می باشند اما قهرمانانِ تعزیه چند بُعدی می‌شوند.

منابع

۱. آدرنو، تودور، گلدمن، لوسین، (۱۳۸۱)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات،ترجمه محمد جعفر پوینده،تهران: نشرچشمه .
۲. ارسطو، (۱۳۸۲) ، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران : امیرکبیر .
۳. اشتاینر، جورج، (۱۳۸۰) ، مرگ تراژدی، ترجمه بهزاد قادری، تهران : نمایش .
۴. اشیل، (۱۳۵۰)، پرومته در زنجیر، ترجمه شاهرخ مسکوب، تهران : اندیشه.
۵. الیاده، میرچا، (۱۳۶۵) ، مقدمه ای بر فلسفه در تاریخ ، ترجمه بهمن سرکارانی، چاپ اول ، تهران : نیما .
۶. الیاده، میرچا، (۱۳۷۲)، رساله درتاریخ ایران، ترجمه جلال ستاری، تهران : سروش .
۷. انجمی شیرازی ، (۱۳۶۳) ، فردوسی نامه ، چاپ دوم ، تهران : سمت.
۸. احمدزاده،شیده، (۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی قهرمانان تعزیه وتراژدی ،پژوهشنامه علوم انسانی ،تهران : دانشگاه شهید بهشتی
۹. بهار ، مهرداد، (۱۳۷۳) ، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ اول، تهران: فکرروز.

۱۰. بیضایی، بهرام، (۱۳۴۴)، نمایش درایران، تهران: کاویان.
۱۱. بیکن، هلن، (۱۳۷۵)، آیسخولوس، ترجمه حسن ملکی، تهران: پرواز.
۱۲. جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۳۳)، بنیاد نمایش درایران، تهران: ابن سینا.

بررسی کارکرد منظومه تخیلات ژیلبر دوران در دریافت هنرپیشه تئاتر از متن

محسن شهبازی[۱۷]
علی عباسی[۱۸]

چکیده

این مقاله تلاش دارد با مرور نظریات استانیسلاوسکی پیرامون نقش تخیل فعال و اهمیت کار درونی و بیرونی هنرپیشه بر روی متن در شیوه متد اکتینگ، کارکرد تئوری ژیلبر دوران درباره منظومه صور خیالی را در این امر بررسی کند. استانیسلاوسکی هنرپیشه بدون تخیل را فاقد هنر و تئاتر بدون تخیل را بدون روح می‌داند؛ از این رو او در به کارگیری تخیل فعال چه در نحوه اجرا و چه در حین مطالعه و دریافت نقش از متن بسیار تاکید می‌کند. ژیلبر دوران با ارائه منظومه تخیلات، تصاویر خیالی را با توجه به تفسیر مثبت و منفی که از آنها داشت در دو منظومه روزانه و شبانه طبقه‌بندی کرد و از این طریق این امکان برای مخاطب متن ادبی ایجاد می‌شود که با لایه‌های عمیق معنایی متن رو به رو شود. در این پژوهش ابتدا تعریف تخیل فعال و نقش آن در هنر تئاتر از نگاه استانیسلاوسکی را مرور می‌کنیم، سپس منظومه تخیلات دوران تبیین خواهد شد و در نهایت با رویکردی کیفی و انسان‌شناسی برآمده از روش دوران، به تحلیل و تفسیر رابطه بین هنرپیشه، متن و تخیل خواهیم پرداخت. هدف ما ارائه شیوه‌ای است که به هنرپیشه در دریافت و تحلیل گزاره‌های تخیلی از متن کمک کند؛ چرا که تفسیر متن این امکان را به هنرپیشه، منتقد و حتی مخاطب می‌دهد که در پس صورت ظاهری تصاویر، به دریافت معنایی باطنی و متفاوت دست یابند. روش تحقیق این پژوهش توصیفی–تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن اسنادی (کتابخانه‌ای) است.

کلمات کلیدی: استانیسلاوسکی، ژیلبر دوران، هنرپیشه، تخیل فعال، منظومه تصاویر خیالی

[۱۷] . کارشناس ارشد پژوهش هنر / دانشکده عمران، معماری و هنر / واحد آموزش عالی علوم و تحقیقات / دانشگاه آزاد اسلامی / 158shahbazi@gmail.com
[۱۸] . استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه / دانشکده ادبیات و علوم انسانی / دانشگاه شهید بهشتی / a_abbassi@sbu.ac.ir

مقدمه

در این مقاله ، تئوری ژیلبر دوران[۱]درباره پرسش از چیستی خیال، صور خیالی و ساختارهای معنادار در قالب منظومه تصاویر خیالی[۲]و نظریه استانیسلاوسکی[۳]پیرامون کارکرد تخیل فعال در تئاتر و برداشت هنرپیشه از متن مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است؛ این مطالعه از آن رو انجام می‌شود که مدل پیشنهادی ژیلبر دوران در ساختار تصاویر خیالی همراه با تأکید استانیسلاوسکی در اهمیت استفاده از تخیل در تئاتر در سطح دریافت هنرپیشه از متن و کار او بر متن در جهت جلوگیری از اجرایی بی روح و بدون خلاقیت اهمیت خواهد داشت. هدف این مقایسه، امکان سنجی ایجاد ارتباط بین مفاهیم، دستاوردها و یافته‌های انسان‌شناسی ژیلبر دوران درباره بازنمایی نمادین تصاویر خیالی و تخیل فعال استانیسلاوسکی در تئاتر است که به عقیده او به شخصیت پردازی دقیق و نظام یافته نقش منجر می‌شود. دستیابی به این هدف مبتنی بر تعریف تخیل، شناخت عوامل تأثیرگذار بر آن و تفسیر تصاویر خیالی در قالب ساختار منظومه خیالی دوران و ارتباط آن با تخیل فعال از نگاه استانیسلاوسکی است. جهت نیل به هدف این مقاله، از روش تطبیقی استفاده شده است آن گونه که نظریه انسان‌شناسی ژیلبر دوران در مورد نمادگرایی با رویکرد کارکردگرایانه استانیسلاوسکی به تخیل در تضاد باشد.

استانیسلاوسکی با بنیان نهادن روش خود در تئاتر تلاش داشت تا با بازآفرینی شرایط انسانی به ساده‌ترین و معمول‌ترین وجه آن بر روی صحنه و به خدمت گرفتن ناخود آگاه بازیگر، با ایجاد حال و هوای صحنه و درک صحنه‌ای عمومی، او را در شناخت و درک تجربه از شخصیت نمایشی کمک کند (روفینی[۴] ۱۳۸۵، ۲۹). استانیسلاوسکی بر این اساس تمرین‌هایی را بصورت نظام‌مند طرح ریزی کرد که در دو بخش کلی تمرین‌هایی با تمرکز بر درک درونی و دریافت بیرونی بازیگر ارائه شد؛ هدف بخش اول ایجاد حس تجربه و به وجود آوردن خلاقیت در بازیگر است و بخش دوم تلاش دارد که مسیری را در جهت خلق موفقیت آمیز شخصیت‌ها از درون متن نمایشنامه به هنرپیشه ارائه دهد، که چالش اصلی این مقاله است؛ در تمرین‌های بخش دوم کار روی نقش توسط هنرپیشه پیشنهاد شده است که برخی از آنها با تخیل و تعقل آغاز می‌شوند (هاج[۵] ۱۳۸۳، ۴۹–۴۸).

استانیسلاوسکی با ایجاد تمایز بین تخیل فعال و منفعل، هر نوع تخیلی را در این مسیر مجاز نیست؛ او تخیل فعال را که نتیجه دخالت عقل و اراده است به تخیل منفعل که احساسی و بدون تفکر و تعقل است ترجیح می‌دهد و در این تقسیم بندی با ارزش‌گذاری پست و فاقد اعتبار بر رویاهای تخیل منفعل، رویاهای خلاقانه از تصاویر بصری هنرپیشه یا همان تخیل فعال را ارج می‌نهد (سیاسی، ۱۳۵۵، ۱۹۹–۱۹۸). به بیان دیگر تخیل فعال با ارزش گذاری مثبت از جانب استانیسلاوسکی محصول اندیشه و تعقل است و به شخصیت پردازی دقیق و نظام یافتهٔ نقش منجر می‌شود و تخیل منفعل به نمایشِ غرایز و هیجانات فردی خود بازیگر مربوط می‌شود (سلطانی سروستانی، ۱۳۹۷، ۱۰)؛ در مقابل به عقیده دوران رویکردهای مختلف غرب به تخیل که منجر به استنباط توهم، پوچی و حتی گاهی تلقی اختلال عقلی از تخیل می‌شود، تنها به علت خردورزی محض غرب است؛ او به اعتبار سخن یونگ[۶] بیان می‌کند که رویاها و نمادهایشان احمقانه و فاقد معنا نیستند (دوران، ۱۳۸۸، ۴۴) و در پی آن مطالعه خیال‌پردازی و نمادگرایی فردی و جمعی را جوابی برای پرسش‌های انسان امروزی در همه شئون به ویژه در هنر می‌داند؛ با این تعریف، ارزش‌گذاری استانیسلاوسکی بر تخیل به زیر سوال می‌رود. اصرار استانیسلاوسکی بر اتخاذ تخیل فعال توسط بازیگر در اجرای نمایش به این معنا است که او باید آنچه را نویسنده در قالب نقش به هنرپیشه تحمیل کرده است، تجربه کند و این مشکل به وجود می‌آید که بازیگر چگونه باید نقشی را که نویسنده به او در قالب متن ارائه داده است، بیافریند؟ و یا به عبارت دیگر دریافت هنرپیشه از متن در جهت خلاقیت ناشی از تخیل چگونه میسر خواهد شد.

با تأمل در رویکردهای اخیر، اهمیت توجه به نقش احساسات و ادراکات بدنی در تخیل و نمادگرایی پر رنگ شده است و بسیاری از آنها، مانند دوران، این موضوع را با توجه به ماهیت فیزیکی پدیده‌های شناختی آن تجزیه و تحلیل کرده‌اند. با استناد به دستاوردهای دوران می‌توان چنین فرض کرد که در صورتی که هنرپیشه در هنگام مطالعه متن (نمایش نامه) به تأویل و تفسیری از تصاویر و نمادهای آن به وسیله آشنایی با ساختارهای معنادار نمادها، دست خواهد یافت و از این طریق او قادر خواهد بود با گذر

از ظاهر کلمات، جملات و متن، تصویری از دنیای فعال و پویای تخیل نویسنده را در ذهن خود خلق کند و این امر او را در جهت آفرینش خلاقانه نقش کمک خواهد کرد.

تحلیل من از شباهت‌ها و تفاوت‌های بین دیدگاه‌های استانیسلاوسکی و دوران در دو بخش ارائه شده است: در بخش اول با تبیین و تشریح نظریه استانیسلاوسکی و دوران پیرامون پرسش از چیستی و چگونگی خیال و به تبع آن تصاویر خیالی، رویکرد و روش این دو متفکر را تحلیل می‌کنیم. در بخش دوم با رویکرد کیفی و توصیفی رابطه تجسم و فرآیند نمادسازی و تصاویر خیالی را آن گونه که در تئوری استانیسلاوسکی مهم بیان شده است، بر مبنای نظریه دوران نشان می‌دهیم. ارتباط دو دیدگاه نظری به برجسته شدن استفاده از ساختار معنادار منظومه تصاویر خیالی دوران در تحلیل، تفسیر و دریافت هنرپیشه از متن در جهت ایجاد تخیل فعال کمک می‌کند که در بخش آخر توضیح داده شده است.

پیشینه مطالعاتی

با بررسی مقالات ارائه شده تا زمان نگارش این مقاله، چنین نتیجه حاصل شد که مطالعات و پژوهش‌هایی بسیار در تحلیل نظریه استانیسلاوسکی پیرامون تخیل فعال و ساختارهای معنادار تصاویر خیالی ژیلبر دوران به صورت مجزا انجام شده است؛ اما تاکنون پژوهشی با تمرکز بر بررسی و تحلیل نقش تخیل در سیستم استانیسلاوسکی، امکان سنجی چگونگی دریافت متن و ایجاد خلاقیت به کمک روش ژیلبر دوران در ایران انجام نشده است. از این رو با بررسی چندین مقاله که ارتباط موضوعی و محتوایی با مقاله پیش رو را دارند، نتایج و دستاوردهای نویسندگان را مورد خوانش قرار می‌دهیم.

بهمن خضری در پایان نامه " بررسی تطبیقی کاربردهای تخیل وچگونگی به کارگیری آن در سیستم استانیسلاوسکی، شیوه برشت[۷]و تئاتر بوآل[۸] (خضری، ۱۳۹۴) بعد از بررسی و تعریف تخیل از نگاه استانیسلاوسکی چنین نتیجه گیری می‌کند که بازیگر در سیستم استانیسلاوسکی خالق واقعیتی است که از تخیل منشأ گرفته است؛ واقعیت در اینجا نتیجه شکل گرفتن احساسات در اثر ایجاد ارتباط با شخصیت متن دارد و شرط آن تخیلی است که آفریننده باشد. استانیسلاوسکی این نوع تخیل را "تخیل خلاق تکوینی" می‌نامد که به واسطه آن اتفاقات قلمرو تخیلی، حقیقی پنداشته می‌شوند. از این رو بازیگر چه درهنگام تحلیل نمایشنامه، چه درهنگام تمرین‌ها وچه درهنگام اجرای نمایش و حتی وقتی که بازیگر درپشت صحنه قرار دارد، از تخیل خود به صورتی کاملا فعال و خلاق بهره می‌گیرد تا خود را درانجام عمل واقعی صحنه که نیاز به آفرینش دارد قرار دهد.

محمد مهدی سلطانی سروستانی در مقاله "تخیل فعال در بازیگریِ رئالیستی" (سلطانی سروستانی، ۱۳۹۷) با بیان تعریفی از تخیل و تفاوت آن با خیال‌پردازی نقش تخیل را در بازی هنرپیشه بررسی می‌کند. او بازیگری واقع‌گرا را در فرآیند شناخت آفریننده می‌داند که ریشه در تخیل دارد و با قرار دادن این قید که تخیل باید در راستای عقل و اراده و نمودهای واقعیت ملموس و یا به عبارتی متناسب با توانایی ما در پیش بینی آگاهانه حوادث آینده بر اساس درک حس و تحلیل دریافت‌های گذشته باشد و نه به صورت خیال پردازی افسارگسیخته‌ای که ما را از واقع گرایی دور سازد. به این ترتیب او روش استانیسلاوسکی را که مبتنی بر تخیل فعال است، شیوه‌ای می‌داند که اصالت را به نقش می‌دهند تا به فردیت بازیگر.

حمیرا علیزاده در مقاله "مطالعه تطبیقی تصاویر تخیلی فیلم نامه پستچی و نمایش نامه ویتسک اثر بوشنر[۹]براساس نظریه تخیل شناسانه ژیلبر دوران" (علیزاده و دیگران، ۱۳۹۸) با دسته‌بندی تصاویر در دو منظومه روزانه و شبانه تخیل، تحولات تصاویر اثر اقتباسی نسبت به اثر مبدأ و نقش جامعه را به عنوان عامل تأثیر گذار بر این تغییرات بیان کند. او با تفسیر تصاویر دو آثار به این نتیجه رسیده است که با وجود تلاش‌های مهرجویی در بومی‌سازی اثر و هدف وی در آفرینش تصاویری مطابق با فرهنگ ایرانی، ساختار نظام تخیلی تصاویر فیلم‌نامه به نمایش‌نامه نزدیک است. مهرجویی توانسته است با تصاویر منظومه شبانه بر ترس‌های خوی غلبه کند و با تقابل نمادهای مثبت و منفی منظومه روزانه فضایی آرام و معتدل بیافریند، اما تصاویری که بوشنر در نمایش‌نامۀ ویتسک آفریده، بار منفی‌تری دارند و بیشتر به صورت نمادهای منظومه روزانه تخیل تصویر می‌شوند. بی تردید جامعه غربزده مهرجویی به مراتب از جامعه استثمارزده و دچار تضاد طبقاتی ویتسک شرایط بهتری داشته و همین امر هراس مهرجویی را کمتر

کرده و از شدت خشم و ترس تصاویر نسبت به اثر مبدأ کاسته است و در نهایت تصاویر باری مثبت یافته‌اند؛ بنابراین شرایط جامعه و ترس‌های ناشی از آن، از مهترین عوامل تأثیر گذار در ایجاد تصاویر مثبت یا منفی در دو اثر ادبی است.

چهارچوب نظری

استانیسلاوسکی (۱۹۳۸–۱۸۶۳) تحت تأثیر افول بازیگری به سبک رئالیستی و ترد رئالیسم توسط مدرنیسم در اواخر قرن نوزدهم، تئاتر مدرن را بنیان نهاد. این شیوه در حقیقت حرکتی بود در برابر شیوه رایج در آن روزگار روسیه که مملو از عادت‌های مبتذل و نقش آفرینی‌های بی‌روح و تکراری بود (پروکفیف؛[۱۰]۱۳۹۲، ۶۴). استعداد در شیوه استانیسلاوسکی نتیجه توجه هنرپیشه به جریان سیال زندگی است و الهامات و هر آن چه در صحنه تئاتر اتفاق می‌افتد برآیند تربیت و آموزش است؛ در نتیجه کار در استودیو باید قوای هنرپیشه را تا آنجا رشد دهد که تخیل وی، تحت کنترل خود نظمی، بتواند تمام قوای او را تنها در درک مسیر هدایت کند، مسیری که نقش وی تعیین می‌کند (استانیسلاوسکی، ۱۳۳۶، ۹۹–۹۸).

ژیلبر دوران (۱۹۲۱–۲۰۱۲) متفکر، فیزیکدان فرانسوی و استاد دانشگاه و یکی از بنیان‌گذاران «مرکز پژوهش در حوزه تخیل» در پی پژوهش‌هایی درباره تخیل‌شناسی و اسطوره‌شناسی شهرت جهانی یافت. شیوه او برآمده از مردم‌شناسی و تحلیل‌های ساخت‌گرایی و اسطوره‌ای لوی استروس،[۱۱]مفهوم عنصر کهن‌الگوی یونگ و تخیل‌شناسی باشلار[۱۲]و در پژوهش‌های اخیرش متأثر از پدیدارشناسی هرمنوتیکی هانری کربن[۱۳]است. دوران عقل و خیال را به منزله دو قطب زندگی روحی مطرح کرد و این دو حقیقت را از هم تفکیک نمود. او نمادگرایی را به مثابه حیطه‌ای به شمار می‌آورد که در آن انسان متحول می‌شود چرا که دارای ویژگی‌هایی است که خواسته روان و امیال انسان است و با واقعیت‌های جغرافیایی و جسمانی، ساختارهای اجتماعی و تمام داده‌های بیرونی ادغام می‌گردد و تخیل را می‌سازد (عباسی، ۲۳،۱۳۸۴).

تخیل، هنرپیشه و تئاتر از نگاه استانیسلاوسکی

سیستم استانیسلاوسکی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ کار درونی هنرپیشه روی خود؛ کار بیرونی هنرپیشه روی نقش. کار درونی هنرپیشه روی خود مبتنی بر تکنیک روانی است که او را در برانگیختن حالت خلاق ذهنی، توانا می‌سازد، حالتی که الهام درآن به سهولت بیشتری دست می‌دهد و هدف آن آموختن روشی است که این امکان را برای هنرپیشه ایجاد کند که دلخواه سرشت خلاق ناخودآگاهش را جهت کار خلاق پیدا کند (فتح اللهی، ۱۳۸۰، ۱۴). کار بیرونی هنرپیشه روی نقش، آمادگی مکانیسم جسمی او برای تجسم بخشیدن و ارائه دقیق زندگی درونی نقش است؛ به بیانی دیگر کار روی نقش، مطالعه جوهر معنوی اثر دراماتیک یا مطالعه منشأیی است که نقش از آن نشأت گرفته است، علت و سرچشمه‌ای که مقصود آن نقش را در مقابل تمام نقش‌های دیگر بیان می‌کند (استانیسلاوسکی، ۱۳۳۶، ۲۹).

کار صحنه‌ای بازیگردر سیستم با اگر سحر آمیز شروع می‌شود و این اگر برای هنرپیشه به منزله کلیدی است که او را از دنیای روزمره به دایره دنیای خیالی و تصاویر ذهنی نمایش‌نامه و نقش، که مخلوق تخیل نویسنده است، می‌برد. تجسم گذشته واقعی از یک زندگی حقیقی روی صحنه هنوز هنر نیست، زیرا واقعیت طبیعی هنر نیست بلکه درحقیقت این استقرار تخیلات هنری نویسنده بر مبنای واقعیات طبیعی است که هنر را می‌آفرینند. بدین ترتیب هدف و تکنیک هنری هنرپیشه عبارت است از تبدیل اندیشه نمایش نامه به یک واقعه هنری صحنه‌ای و در اینجاست که تخیل نقش بزرگی را بازی می‌کند و ارزش دارد که روی این مسئله دقت و وقت زیادی صرف کنیم (Stanislavski and Rumyantsev, 1998, 8)

تخیل چیزی را که وجود دارد و رخ می‌دهد و ما می‌شناسیم و می‌دانیم، می‌سازد. هنرپیشه برای ایجاد اگر معجزه آسا و شرایط پیشنهادی نیاز به تخیل دارد و تخیل نه فقط آنچه را که نویسنده و کارگردان و دیگران تا انتها نگفته‌اند، به نهایت می‌رساند بلکه بطور کلی همه به وجود آورندگان نمایش را نیز زنده می‌کند. تخیل در تمام لحظات کار خلاقه زندگی روی صحنه، چه در زمان مطالعه و کار و چه در زمان ایجاد نقش، برای هنرپیشه ضروری است. تخیل در جریان نمایش تازیانه‌ای است که هنرپیشه را بدنبال

خود می‌کشد (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷، ۱۳۷–۱۳۸). استانیسلاوسکی انواع تخیلی را که هنرپیشه برای نقش آفرینی خود به آنها نیاز دارد را در سه گروه تقسیم بندی کرده است : تخیلی داریم که مبتکر و فعّال است؛ این نوع از تخیل به طور مستقل به فعالیت می‌پردازد در واقع چنین تخیلی به طور پیگیر و مصرانه و خستگی ناپذیر درخواب و بیداری بدون هیچ زور و اجباری رشد می‌یابد. نوع دیگر تخیل فاقد فعالیت است ولی درعوض آن چه را که به او می‌دهند به آسانی می‌گیرد و بعد در صورت این که آنچه را که گرفته بپروراند یا نه، شرایط کار را آسان و یا مشکل می‌کند. فقدان تخیل، آخرین نوع در طبقه‌بندی استانیسلاوسکی از انواع تخیل است و در این نوع افرادی وجود دارند که نه خود می‌توانند بیافرینند و نه آنچه راکه دیگران به آنها می‌دهند می‌توانند اخذ کنند؛ دراین صورت هنرپیشه‌ای که جنبه ظاهری و فرمالیستی کاری را که به او نشان می‌دهند می‌گیرد، فقط فقدان تخیل خویش را می‌نمایاند و چنین شخصیتی کسی که فاقد تخیل است، اصولاً نمی‌تواند هنرمند باشد (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷، ۱۳۹).

تخیل مورد نظر استانیسلاوسکی، باید ابتدا فعالیت را از درون و بعد، از برون برانگیزد. خلاقیت هنرپیشه فقط در کار تخیل درونی خلاصه نمی‌شود بلکه تجسم ظاهری تخیلات نیز شرط اساسی است، پس به تصورات خود باید جنبه واقعیت ببخشیم. تخیل باید بر اساس منطق و بصورت یکپارچه صورت گیرد آن گونه که درطبیعت همه چیز بطور پیوسته و منطقی صورت می‌گیرد، لذا تخیل نیز باید چنین باشد. ضمن انجام دادن کار است که تخیل هنرپیشه از دنیای واقعی محیطی که در آن قرار گرفته گسیخته و از طریق اندیشه به محیطی تخیلی مفروض منتقل می‌شود. از آن رو که ما موضوع را از اتفاقات و رخدادهای زندگی روزمره خود اخذ می‌کنیم، محیط تخیلی کلیه شرایط برای ما آشنا است، از این رو جستجو در حافظه را آسان می‌کند (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷، ۱۴۷). در حقیقت امکاناتی که طبیعت در اختیار تخیل داده است، بیشتر از مقدار واقعیات خود طبیعت است. زیرا تخیل می‌تواند چیزهایی را ترسیم کند که در واقعیت وجود ندارند. مثلاً، ما می‌توانیم با تخیل خود به کرات دیگر برویم و زیبایی افسانه ای آنجا را درک کنیم و یا می‌توانیم با عجایب غیر موجود بجنگیم و برآنها غلبه کنیم همین طور می‌توانیم به اعماق دریاها برویم و زیباروی افسانه ای دریایی را به همسری برگزینیم. تخیل در درون شما آنچنان وضعی را بوجود می‌آورد که ما آن را با جمله من هستم، توصیف می‌کنیم (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷، ۱۵۰). تحلیل نقش در سیستم سه مرحله دارد: نخست، تشکیل ذهن–بدن طبیعی که وظیفه بازآفرینی ساده ترین شرایط انسانی روی صحنه را به عهده دارد، دوم، تشکیل شخصیت که از نقش شروع می‌شود و در آخر، تشکیل نقش که از شخصیت آغاز می‌شود. شخصیت در واقع ذهن–بدن طبیعی بازیگر در "شرایط داده شده" نقش یا همان متن نمایش نامه است؛ اگر بازیگر شخصیت را گم کند یا پیدا مکرده باشد، نقش معنایش را از دست خواهد داد.نکته مهم این است که شخصیت موجودی فراتر از اعمالی است که به عنوان پاره‌ای از نقش انجام می‌دهد؛ به نحوی که حتی اگر شخصیت با شرایط داده شده، یک نقش هماهنگ باشد، می‌تواند نقش دیگری را نیز پذیرا باشد (روفینی، ۱۳۸۵، ۳۲–۳۱). تخیلات هنرپیشه نه تنها برای ساختن اندیشه‌های وی ضروری است بلکه برای احیای آنچه که وی ساخته است نیز الزام آور است؛ اینکار به کمک دید درونی افکار جدید و یا قسمت‌های جداگانه‌ای که باعث تازگی آنها می‌شود صورت می‌گیرد. هر گونه اندیشه و تصوری باید دقیقا مستدل و به طرز محکمی استوار باشد. سوالهایی نظیر: چه کسی، چه وقتی، کجا، چرا، برای چه، چطور و مانند اینها که برای به جنبش درآوردن تخیل مقابل بازیگر قرار می‌دهیم کمک می‌کنند که از زندگی تصوری و تخیلی تابلویی هرچه کاملتر تصورکنند. البته گاهی هم ممکن است که بدون کمک گرفتن از فعالیت آگاهانه عقلانی، وبدون چنین سؤالاتی، از روی احساس درونی خویش، به خودی خود این تابلو را متصور کرد. خلاّقیت صحنه‌ای از انسان هنرمند می‌خواهد که همراه با تفکّر و اندیشه، ارگانیسم خویش را نیز به فعالیت درآورد. به طوری که تمام طبیعت، یعنی هم طبیعت روانی و هم طبیعت جسمانی و مادی وی، در اختیار نقش قرار گیرد (استانیسلاوسکی، ۱۳۸۷، ۱۶۵–۱۶۴).

در اندیشه استانیسلاوسکی هنرپیشه و نویسنده هر دو به هم پیوسگی دارند. تخیل خلاقانه توأم با الهام، موهبت اساسی هنرپیشه است؛ بدون این موهبت دشوار است بازیگر کاری از پیش ببرد. این موهبت هنرپیشه را قادر می‌سازد دنیایی را که نویسنده نمایشنامه ساخته و پرداخته است، باور کند و پیوندی که هر دم استوارتر می‌گردد میان احساسات خود و آن دنیای غیر واقعی احساس کند (گورفنیکل[۱۴]، ۱۳۳۶، ۱۶).

تخیل، منظومه‌های تخیلات و ساختارهای تصاویر خیالی ژیلبر دوران

تخیل در اندیشه ژیلبر دوران مسیر بازنمایی شیء است که به وسیله فرمان‌های غریزی فاعل، شبیه‌سازی و الگوسازی می‌شود (Durand, 1992, 38)، از این رو تخیل پویا و متاثر از تاثیرات دوگانه محیط و امیال انسان است. تصاویر نمادین تخیل نتیجه این تعامل هستند و به دلیل وجود این تعامل، تصاویر فعال و معنادار می‌شوند (سعیدی و دیگران، ۱۳۹۴، ۷۵). روش ژیلبر دوران در تحلیل تخیل سعی دارد که نشانه‌شناسی از تصاویر و نمادها را با استفاده از الگوها به وجود آورد و با استفاده از آن طبقه‌بندی از الگوها و تصاویر را معرفی کند. در حقیقت روش او، روش تکامل یافته پدیدارشناختی باشلار از تصاویر شاعرانه است (پیردهقان، ۱۳۹۲، ۸). او عکس العمل‌های غالب را جانشین چهار عنصر فیزیک ابتدایی باشلار (آب، باد، خاک و هوا) می‌کند (شریعتی، ۱۳۸۵، ۹۱) و بر اساس این عکس العمل‌ها، گروه‌های نمادینی را مشخص کرد. او معتقد است نمادها خود را به واسطه اشیایی متجلی می‌سازند و به این صورت، دوران طبقه‌بندی خود از تخیلات را ارائه می‌دهد (عباسی، ۱۳۹۰، ۱۹۹).

انسان در برابر ترس از زمان و طبیعتا مرگ، سه واکنش غالب[۱۵]نشان می‌دهد: واکنش موقعیتی[۱۶]واکنش تغذیه‌ای[۱۷]و واکنش مقاربتی[۱۸](عباسی، الف ۱۳۸۰، ۵). اولین عکس العمل، واکنش موقعیتی است که به لطف آن نوزاد، وارد وضعیت عمودی و افقی می‌شود که با قرارگرفتن در وضعیت ایستاده دست‌هایش را آزاد می‌کند و جهان را با فاصله و به کمک چشم آن چنان که به کمک گوشش درک می‌کند، می‌بیند و می‌فهمد؛ دومین عکس العمل، واکنش تغذیه‌ای است که به کمک عمل مکیدن و هضم کردن نمایان می‌شود. عکس العمل غالب مقاربتی، فرمان‌های چرخه‌ای و آهنگ‌داری را در پیوند با امیال جنسی که از ادراک زمان تقویمی درک شده است را تشکیل می‌دهد؛ ژیلبر دوران طبق این تقسیم بندی دو عکس العمل تغذیه‌ای و مقاربتی را در منظومه شبانه[۱۹]و واکنش موقعیتی را در منظومه روزانه[۲۰]تخیل قرار می‌دهد. او این منظومه را به دو گروه از نمادها تقسیم می‌شود؛ گروه اول، نمادهای منفی که تصاویر مرگ و ترس انسان از گذر زمان را به وسیله نمادهای ریخت حیوانی، ریخت سقوطی و ریخت تاریکی به نمایش می‌گذارند و گروه دوم، نمادهای مثبت که عملی جبرانی در برابر نمادهای گروه اول است و به نوعی تلاش برای غلبه بر ترس از زمان و مرگ می‌باشند. این گروه شامل نمادهای عروج، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده می‌شود (عباسی، ۱۳۹۰، ۸۲–۸۱). زمان خود را به وسیله تصاویر نمایان می‌سازد یعنی اینکه تصاویر نشان دهنده ترس از زمان است؛ بر این اساس، پشت هر ترسی ترس از مرگ وجود دارد و پشت هر مرگی ترس از زمان. انسان بین ترس و زمان رابطه برقرار می‌کند و متوجه می‌شود که با گذر زمان به طرف مرگ می‌رود پس می‌ترسد و در نتیجه یک سری تصاویر وحشت‌آور از نمادهای حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی در تخیل و ذهن او ظاهر می‌شوند (Durand, 1992, 70-71). در وهله اول اشکال حیوانی، بازنمایی‌های حیوانی از حشرات تا هیولاهای اساطیری مربوط هستند که توسط دو شمای پویا یعنی حرکت تهدیدآمیز و خوردن و بلعیدن نمایان می‌شوند؛ این اشکال مرتبط با گوشت خوارانی هستند که بشر به طور سنتی در پی شکار آنها بوده است و در مرحله دوم نمادهای با ارزش‌گذاری منفی ترس از مرگ، در تصاویر کائوتیک مجسم می‌شوند؛ گناه ناپاکی و تهدید در دو شِمای کوری و عدم قطعیت ناشی از تاریکی و سقوط گرد هم می‌آیند (پور جم و حسینی، ۱۳۹۸، ۶۲). ژیلبر دوران تصاویر نمادین زنانگی تهدیدکننده را با آب‌های سیاه، امواج و خون که توامان نمادهای مرگ و زندگی هستند و همزمان روی می‌دهد مرتبط می‌داند و آن را جزو نمادهای ریخت تاریکی معرفی می‌کند (قائمیان، ۱۳۸۵، ۹).

نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت در منظومه روزانه قرینه‌ای در مقابل نمادهای با ارزش گذاری منفی هستند که بر فرار از زمان، پیروزی بر سرنوشت و مرگ دلالت می‌کنند (Durand, 1992, 135). این مجموعه شامل تصاویر نمادهای عروج، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده است. انسان بوسیله نمادهای عروج به حکمرانی اورانوسی می‌رسد. تصاویر مربوط به تعالی، عروج، بال پرنده، فرشته و نره غول مربوط به این نمادها می‌شود. نمادهای تماشایی از انسان تماشاچی درست می‌کنند؛ این نمادها، نمادهای مربوط به نور و اندام‌های نورانی را طبقه بندی می‌کند، مانند خورشید چشم کلام الهی یا حضرت مسیح. نمادهای جدا کننده نشان از قدرت و پاکی می‌دهند و به کمک شمشیر بران اسطوره‌ای، پاکی را از پلیدی متمایز می‌سازند. این نمادها نشان

دهنده پیروزی و پیوستن به تعالی هستند که با نماد پیکان شمشیر بران اسطوره‌ای، عصای سلطنتی و غیره مشخص می‌شود (چیت سازیان، ۱۳۹۴، ۳۶). در مقابل منظومه روزانه تخیل که بر اساس عکس‌العمل موقعیتی مطرح شد، منظومه شبانه تخیل بر اساس دو واکنش مقاربتی و تغذیه‌ای تعریف می‌شود. تمام تصاویر متأثر از ترس گذر زمان ولی خالی شده از ترس و تلطیف شده، بار دیگر در این منظومه تکرار می‌شود (Durand, 1992, 216-217) این منظومه بیشتر به آرامش، خواب، راحتی و استراحت متمایل است. منظومه شبانه ارزش‌های حسی عاطفی را که منظومه روزانه به تصاویر هنری و ادبی اختصاص می‌دهد، وارونه و تلطیف می‌کند (Durand, 1992, 220)؛ مانند منظومه روزانه، منظومه شبانه هم از دو قطب نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت و منفی تشکیل شده است اما ساختار تخیل در منظومه شبانه به صورت رابطه بین دو قطب همراه با تعامل است. در واقع در این ساختار ما رابطه نفی و رد و تقابلی را شاهد نیستیم، این بدین معناست که تصویر و نماد آن می‌تواند هم خوب و هم بد باشد (عباسی، ۱۳۹۰، ۹۴).

ژیلبر دوران برای تحلیل تصاویر در عمق هر منظومه، ساختارهای اصلی و بزرگ را معرفی می‌کند؛ ساختارهای ریخت پریشی قهرمانی، که به منظومه روزانه تعلق دارد، ساختارهای ترکیبی دراماتیک و ساختارهای اسرار آمیز که متعلق به منظومه شبانه است (عباسی، الف ۱۳۸۰، ۱۵). منظومه روزانه شامل چهار ساختار اصلی است که در زیر ساختار بزرگتری به نام ساختارهای ریخت پریشی قهرمانی قرار دارد؛ این ساختارها به کمک عکس العمل‌های مسلط وضعیتی رفتاری هدایت می‌شوند. ژیلبر دوران بر این باور است که این ساختارها با اعمال ریخت پریشی اعمال قهرمانانه متمایز می‌شود، زیرا از یک طرف این ساختارها بسیار شبیه به نشانه ها بیماری روانی اسکیزوفرنی هستند و از طرف دیگر این ساختارها به طور تمام نبردی را علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند (عباسی، ۱۳۹۰، ۹۷). این چهار ساختار عبارتند از: ایده‌آل سازی، جداسازی، هندسه اغراق شده، قرینه‌سازی، بزرگنمایی و در نهایت تضاد. ویژگی ایده آل سازی دور شدن بسیار از واقعیت و حقیقت رابطه با واقعیت است، جداسازی نگاهی بریده بریده به جهان دارد و تضاد متکی بر تفکر متضاد است. (مصباح و پورمند، ۱۳۹۸، ۸۶).

ساختار های اسرارآمیز تناقضی متعلق به منظومه شبانه است و تصاویر مربوط به آن به طور کامل به دور افعالی می‌چرخند که مشخص کننده عمل شبیه‌سازی، عمل ادغام کننده و عمل متحد کننده باشند. این نوع تصاویر، نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کند (Durand, 1992, 270-279). در ساختار اسرارآمیز شامل چهار ویژگی اصلی و تعیین کننده تکرار درک کنش ثابت، وابستگی فرد به جهان و به تعبیر دیگر پیوند و ذوب شدگی کامل در دنیا، واقعیت هستی میل به حس کردن چیزها از نزدیک که تلاش دارد رنگ‌ها را نسبت به شکل‌ها برتری بخش دهد و اخرین ویژگی گرایش به عمل مینیاتورسازی یا کوچک‌سازی چیزهاست (عباسی، ۱۳۹۰، ۱۱۱). ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک زیر مجموعه منظومه شبانه قرار می‌گیرند و سعی دارند بین اضداد از طریق عامل زمان (مثلا بهار، تابستان. . .) ارتباط برقرار کنند. این نوع پیوند را می‌توان به نوعی کنترل زمان یا کنترل سرنوشت به حساب آورد؛ در ساختارهای ترکیبی نیز چهار ویژگی اصلی و تعیین کننده وجود دارد که عبارتند از: یک هماهنگی یا یک چینش مناسبت تفاوت‌ها و تناقض‌ها که بیان مورد علاقه‌اش را در آهنگ موسیقایی پیدا می‌کند، جمع اضداد که این ساختار متناقض‌نما پایه و اساس تمام درام‌ها و تمام نظام‌های است که بین آرزوهای حیاتی و مرگ قرار دارند، درک چرخه‌ای از تاریخ بشریت یا ساختار تاریخی تخیل و در نهایت پایان تاریخ که پیشرفت در آینده را نشان می‌دهد و ساختاری نجات بخش است (عباسی، ۱۳۹۰، ۱۲۳–۱۲۲).

کارکرد منظومه تخیلات در دریافت معنا از متن نمایش نامه

بازیگر در اولین برخورد با متن با تصاویری ذهنی روبرو می‌شود که فارغ از سبک متن، مخلوق خلاقیت نویسنده است؛ استانیسلاوسکی و دوران این خلاقیت را نتیجه قدرت تخیل نویسنده می‌دانند. طبق منظومه تخیلات دوران، تصاویر خیالی در ساختار معنادار قابل طبقه‌بندی هستند؛ از این رو قابل تحلیل و تفسیر هستند به نحوی که مخاطب این امکان دارد با دنیای ذهنی نویسنده ارتباطی بدون واسطه پیدا کند و این امر برای هنرپیشه نکته بسیار مهمی است، چرا که وظیفه او طبق نظر استانیسلاوسکی نه فقط تقلید، که کار روی متن برای تجسم بخشیدن و ارائه دقیق زندگی درونی نقش است.

ترس از مرگ، آگاه شدن به گذر زمان و نزدیک شدن به نابودی و نیستی به عقیده ژیلبر دوران محرک خلق تصاویر خیالی است؛ تخیل در تصویرسازی متأثر از غرایز، ادراکات حسی و محیط پیرامون انسان است. منظومه روزانه بر اساس عکس العمل‌های موقعیتی و منظومه شبانه شامل عکس العمل‌های تغذیه‌ای و مقاربتی است؛ از این رو مخاطب در برخورد با چنین تصاویر ذهنی نویسنده قادر خواهد بود در ابتدا تقسیم بندی کلی از تخیلات داشته باشد و در ادامه با کار روی خود جهانی را که مد نظر نویسنده بوده است، بر روی صحنه زندگی کند. بازیگر باید این توانایی را در خود تقویت کند که ساختارهای معنادار و یا نمادهایی را که در متن نمایش نامه به آن اشاره شده است، به اصل آن برگرداند و یا برعکس. منظومه روزانه با دو تقسیم بندی کلی با ارزش‌گذاری مثبت و منفی و منظومه شبانه که شامل همین ارزش‌گذاری است اما به صورت تلطیف شده، فضای کلی متن (نمایش نامه) را برای مخاطب (بازیگر) مشخص می‌کنند.

ترس و نگرانی از گذر زمان با نماد حیوانی و یا نمادهایی مشابه بازتاب می‌یابد، تصاویر به دو صورت در طبقه‌بندی دوران ظاهر می‌شوند؛ گاهی حیوان‌هایی که تصویر و نماد چیزی هستند و یا انسان‌هایی که خصوصیت حیوانی می‌یابند (عباسی، ج ۱۳۸۰، ۱۲۷)، به عنوان مثال، تصویرگوسفند که در اغلب فرهنگ‌ها نماد مغلوب شدگی است در نظریه دوران نماد حیوانی و دارای ارزش‌گذاری منفی است، حتی صدای حیوانات مانند قار زدن کلاغ، زوزه گرگ و غیره نیز می‌تواند نمادهای ریخت حیوانی را تداعی کند و برآشفتگی آن بیافزاید. تغییر (دگرسیسی ریخت انسانی به حیوانی و یا بر عکس) یعنی عبور از یک وضعیت ثابت شناخته شده به یک وضعیت ناشناخته و دوران، این وضعیت ناشناخته را یکی از عوامل تولید ترس معرفی می‌کند؛ وقتی فضا ترسناک می‌شود همه چیز به حیوان تبدیل می‌شود، حیوانی که زبان نمی‌فهمد، می‌غرد و نعره می‌کشد (عباسی، ۱۳۸۸، ۲۲۶).

مراد از ریخت تاریکی صورت‌هایی است که حالات بیمناکی را از طریق توصیف فضای تاریک، و یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند؛ مانند دود، تاریکی و یا حتی خون و رنگ قرمز. از نظر ژیلبر دوران نگرانی بشر در برابر گذر زمان به کمک تصاویر سقوطی نیز آشکار می‌شود؛ این تصاویر با نمادهای ریخت تاریکی پیوند دارد. این دو نماد به یادآورنده دنیای تاریک رحم و سقوط اولیه انسان از رحم مادر است؛ حرکت سریع قابله در بدو تولد نوزاد و کمک در تسریع به دنیا آمدن، اولین تجربه سقوط یا اولین تجربه ترس را به انسان تحمیل می‌کند. در واقع سقوط حرکتی بسیار سریع و غیرقابل کنترل است که به سرعت، حرکت، شتاب و ظلمات متصل است (Durand, 1992, 123). تخیل سقوط حتما به این معنا و تعبیر نیست که کسی از آسمان سقوط کند، بلکه به این معناست که نویسنده و یا انسان حس سقوط داشته باشد؛ مثلا، حس سرگیجه، و یا حتی سر در حس سقوط را می‌توان القا کند؛ هر گاه هر سه نماد منظومهٔ روزانه ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی با و یا به تنهایی در روان انسان ظاهر شوند، نشان دهنده یک تغییر در روان او هستند و هر تغییر و تحول روحی و فیزیکی همراه با ترس است، زیرا تغییر با ناشناخته همراه است (عباسی، ب ۱۳۸۰، ۸۳). در مقابل نمادهای منظومه روزانه با ارزش‌گذاری منفی، نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت در منظومه روزانه تخیل قرار می‌گیرند که ترس حاصل از نمادهای حیوانی را کنترل می‌کنند. این نمادها وسایلی هستند که به نوعی انسان را در برابر خطرات محافظت می‌کنند و خاصیتی متلاشی کننده و نابود کننده دارند (Durand, 1992, 178). در تصاویر مربوط به نماد عروج، محرکه عروج می‌خواهد خود را نمایان کند، ابتدا محرکه عروج، کهن الگوی مربوط به خود یعنی آسمان را جستجو می‌کند، آنگاه این کهن الگو برای اینکه از قوه به فعل تبدیل شود به نماد خاص خود، مثلا نردبان تبدیل می‌شود (عباسی، ۱۳۹۰، ۷۰). نمادهای عروج، با یک حرکت عمومی و با ترک کردن قطب مخالف خود که همان مکان پایین (جایگاه شیطان، جای کثیف، بدبو، جهنم) است، سعی می‌کنند به بالا (جایگاه خداوند یکتا یا بر اساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، مکانی تمیز، خوش بو ، بهشت) صعود کنند (عباسی، الف ۱۳۸۰، ۱۱). تصاویر مرتبط با نماد عروج را از طریق واژگانی مانند فتح، معراج، پرواز، نماز، صعود، بهشت، دعا، زنجیر از پا گسستن و مانند آن، در ادبیات و متن نوشته‌های هنری می‌توان مشاهده کرد. در طبقه بندی دوران، نمادهای تماشایی نمادهایی هستند که چشم انسان را خیره و ترس او را در مقابل گذر زمان و مرگ کنترل می‌کنند. نمادهای تماشایی عبارتند از: خورشید، نور، رنگ، هوا، سحر و آسمان آبی. همچنین دوران بین نور و سفیدی ارتباط برقرار می‌کند. رنگ سفید در نظریه او نماد تماشایی و گسترش دهنده خوبی در سطح زمین است و با عروج نیز پیوند دارد. در باور ژیلبر دوران در نمادهای

تماشایی چشم و نگاه جایگاه خاصی دارند؛ نگاه می‌تواند موجب ترقی شود، مانند نگاه یک مراد یا شاه و یا چشم‌های کسی که می‌تواند قضاوت روشن بینانه داشته باشد و یا چشمی که بدی‌ها را تشخیص می‌دهد مثل خورشیدی که از بالا همه چیز را به خوبی می‌بیند. این تیزبینی در نظر دوران نگاهی همراه با بصیرت و شناخت است که به ماهیت چیزی پی می‌برد؛ در حقیقت بین دیدن و سخن گفتن رابطه برقرار می‌شود. همچنین چشم سمبل کسی است که قدرت را در دست دارد (Durand, 1992, 169).
نماد جداکننده در تئوری دوران نشان دهنده پیروزی و پیوستن به تعالی است و با نماد پیکان، شمشیر و آتش مشخص شده است. کار اصلی آن واکنش در برابر نمادهای ریخت حیوانی و دفاع از حیات و زندگانی انسان و محافظت از جان او است (شریفی ولدانی و شمعی، ۱۳۹۰، ۳۰۹). شمشیر سلاحی است که با آن می‌توان اهریمن را نابود کرد، سلاحی که قهرمان به آن مجهز می‌شود، نماد قدرت و پاکی است و یا حتی افروختن آتش پاک ساز بر جایگاه حیوان قربانی نشان دهنده وصول به مرحله بالاتری از کمال معنوی و اثبات حقیقت درونی روح است. در نهایت با نمادهای منظومه شبانه که وظیفه تلطیف و آرامش دارند و نوعی تعامل روان با ترس به وجود آمده از مرگ است، نویسنده تلاش دارد تحمل رنج ناشی از مرگ آگاهی و زیستن در این دنیا را برای ما ممکن کند. نماد خلوتگاه درونی، وارونگی و پیشرفت و چرخه‌ای، تسلط مرگ و زمان بر انسان و فلسفه بازگشت به سوی مادر و خلوتگاه درونی را ایجاد می‌کند؛ یعنی انسان با پناه گرفتن در مکانی امن تصویر مرگ را به تولد دوباره تبدیل می‌کند. تصاویر قبر، مادر، غار و خانه نشان دهنده نمادهای خلوتگاه درونی هستند. نمادهای چرخه‌ای نیز نمادهایی مانند تقوی ، حالت‌های ماه، توالی فصلها و اعداد هستند که با تکرار لحظه‌های زمانی بر زمان تسلی می‌یابند و نمادهایی چون درخت، چوب درخت و صلیب که باروری، پیشروی و وصول به کمال را به ذهن تداعی می‌کنند، نمادهای پیشرفت هستند (Durand, 1992, 322). در آخر نماد وارونگی، یعنی شخصی یا چیزی اگر قبلا عمل کننده بوده، الان پذیرنده است و با تصاویری مانند وارد چاهی شدن، فرو رفتن، نمادهای میناتوری یا کوچک سازی اغراق آمیز و در نهایت به صورت نمادهای مادرانه به تصویر و یا به رشته تحریر در می‌آید.

نتیجه‌گیری

با بررسی مطالب بیان شده اهمیت و نقش تخیل در تئاتر به عقیده استانیسلاوسکی و در ادبیات و هنر طبق پژوهش‌های انسان‌شناسی ژیلبر دوران به طور کامل مشهود است. تحلیل نقش به عقیده استانیسلاوسکی به عنوان کار بیرونی هنر پیشه بر روی نقش، بدون تشکیل شخصیت یا بازآفرینی ساده ترین شرایط انسانی روی صحنه بر اساس متن نمایش نامه، غیر ممکن است؛ تخیل هنرپیشه را به دنیای نویسنده پیوند می‌دهد و بازیگر به کمک آن می‌تواند به هدف سیستم استانیسلاوسکی که زندگی کردن تصاویر ذهنی نویسنده بر روی صحنه زندگی است، نائل آید؛ از این رو ارائه نقش به صورت فرمالیستی و فاقد به کارگیری تخیل از جانب بازیگر، او را از دایره هنر خارج می‌کند. تخیل از نظر ژیلبر دوران به صورت پویا و تحت تأثیر محیط پیرامونی، با شبیه سازی عکس‌العمل‌های غالب در ساختاری از گروهای نمادین، ترس انسان از گذر زمان و مرگ را به صورت تصاویر نمایان می‌کند؛ ترس کلید واژه تحلیل تخیل از نگاه دوران است، از این رو تصاویر و نمادهای مرتبط به آنها در ساختار کلی با ارزش گذاری منفی یا ترس از مرگ، مثبت یا تلاش برای غلبه بر ترس و یا تلطیف حس ترس یا ایجاد آرامش طبقه‌بندی می‌شوند. منظومه روزانه حس عاطفی به تصاویر هنری و ادبی را القا می‌کند و در مقابل منظومه شبانه این حس را تلطیف و یا وارونه می‌کند. متن و تحلیل نمایش نامه توسط بازیگر از جانب استانیسلاوسکی بسیار مهم ارزیابی می‌شود و راهکار پیشنهادی او برای برقراری ارتباط هنرپیشه با متن، بیان پرسش‌هایی با رویکردی عقلانی برآمده از متن و ایجاد فاصله‌ای منطقی با نقش بر روی صحنه، برای ایجاد حرکت در تخیل است؛ خواه تخیل فعال باشد یا نیمه فعال. استانیسلاوسکی تخیل را نتیجه خلاقیت هنری نویسنده و هنرپیشه می‌داند ولی ژیلبر دوران تخیل را معلول بازنمایی غرایز انسانی و شرایط محیطی ناشی از ترس می‌داند؛ به این معنا که دوران در تلاش است به سوالاتی در حوزه معرفت‌شناسی و رفتارشناسی تخیل پاسخ دهد و استانیسلاوسکی در تلاش است تخیل را در جهت شناخت دنیای ذهنی نویسنده و در ادامه اجرای نقش، به صورت کاربردی تعریف کند. در نهایت می‌توانیم چنین نتیجه‌گیری کنیم

که تخیل در نظام فکری دوران، همواره فعال، غریزی و محرک است؛ و بر خلاف تئوری استانیسلاوسکی بی‌نیاز از تحریک. هنرمند در همه سطوح کاری خود با تخیل و صور خیالی مواجه است و تفاوت در به کارگیری آن در هنر و ادبیات به شناخت او از چیستی و چرایی آن بستگی دارد. از این رو با توجه به تأکید استانیسلاوسکی بر استفاده از تخیل، باید بیان کرد تخیل فعال که شرط اصلی در آفرینش هنری هنرپیشه دارد، از نگاه دوران ریشه در شناخت ریشه‌های روانشناسی، انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی تخیل، تصاویر خیالی و نمادهای مرتبط به آن دارد. از این رو لزوم آشنایی هنرپیشه با ساختارهای معنادار تصاویر خیالی از منظر ژیلبر دوران در تبیین و تجسم دنیای ساخته و پرداخته شده توسط نویسنده کاملا مشهود است، چرا که پژوهش‌ها و یافته‌های ژیلبر دوران در حوزه تخیل این توانایی را دارند که در کنار روش‌های دیگر، شیوه جدیدی در تحلیل فضا، زمان، مکان و شخصیت به هنرپیشه ارائه کنند.

پی‌نوشت

1. Gilbert Durand
2. The Regimes of the Imaginaire
3. Constantin Stanislavski
4. Franco Ruffini (1939)
5. Alison Hodge
6. Carl Gustav Jung (1875-1961)
7. Bertolt Brecht (1898-1956)
8. Augusto Boal (1931-2009)
9. Georg Büchner (1813-1837)
10. Vladimir Prokofiev (1937-2005)
11. Claude Lévi-Strauss (1908-2009)
12. Gaston Bachelard (1884-1962)
13. Henry Corbin (1903-1987)
14. Nina Lazavrevna Gourfinkel (1898-1984)
15. Dominant Postures
16. Position Dominant
17. Digestive dominant
18. Sexual Dominant Governs
19. Nocturnal Regime
20. Diurnal Regime

منابع

۱. استانیسلاوسکی، کنستانتیسن سرگیویچ (۱۳۸۷)، ***آخرین درس بازیگری***، ترجمه: مهین اسکوئی و ناصر حسینی مهر، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.

۲. استانیسلاوسکی، کنستانتین سرگیویچ (۱۳۳۶)، ***سیستم و روش‌های هنر خلاق***، ترجمه: اصغر رستگار، چاپ اول، تهران: نشر پیام.

۳. پروکفیف، ولادیمیر (۱۳۹۲)، ***تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه***، ترجمه: پرویز تأییدی، تهران: نشر قطره.

۴. پور جم، سحر؛ حسینی، مریم (۱۳۹۸). ***تخیل‌شناسی شعر و نقاشی ضامن آهو در آثار اسلیمی تونی و محمود فرشچیان (بر اساس نظریه دوران)***، نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، شماره ۷، دامغان، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، ص ۷۱–۵۹.

۵. پیردهقان، مریم (۱۳۹۲). ***بررسی تحلیلی نقش تصویر در تخیّل اجتماعی ژیلبر دوران، فرهنگ و انسان‌شناسی***، آخرین بازدید ۱۴۰۱/۰۲/۰۵، http://anthropology.ir .

۶. چیت سازیان، امیر حسین؛ جوانی، اصغر؛ حیدری، ملیحه (۱۳۹۴). ***تحلیل آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران***، فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، شماره ۲، دامغان، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان،ص ۳۱–۵۲.

۷. خضری، بهمن (۱۳۹۴)، ***بررسی تطبیقی کاربردهای تخیل وچگونگی بکارگیری آن در سیستم استانیسلاوسکی، شیوه برشت و تئاتر بوآل***، استاد راهنما: دکتراسماعیل شفیعی، عنوان بخش عملی: آخرین نوار کراپ، استاد راهنما: دکتراسماعیل شفیعی، تهران، دانشگاه هنر.

۸. دوران، ژیلبر (۱۳۸۸)، ***رویا و معنویت***، ترجمه: نازنین اردو بازارچی، اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۹، پیاپی ۴۵، تهران، موسسه اطلاعات، ص۴۹-۴۳.

۹. روفینی، فرانکو (۱۳۸۵)، ***سیستم استانیسلاوسکی***، مترجم: یدالله آقاعباسی، مجله نمایش، شماره ۵۸ و ۵۹، تهران، انجمن هنرهای نمایشی ایران، ص ۳۲-۲۹.

۱۰. سعیدی، مریم؛ ماحوزی، امیر حسین؛ اوجاق علی زاده، شهین (۱۳۹۴)، ***تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی (داستان بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر)***، پژوهش نامه ادب حماسی، شماره ۲۰، رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، ۹۰-۷۳.

۱۱. سلطانی سروستانی، محمد مهدی (۱۳۹۷)، ***تخیل فعال در بازیگریِ رئالیستی***، نشریه هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۳ ، شماره ۳ ، تهران، دانشگاه تهران، ص ۱۴-۵.

۱۲. سیاسی، علی اکبر (۱۳۵۵)، ***علم النفس***، چاپ هشتم، تهران: نشر دهخدا.

۱۳. شریعتی، سارا (۱۳۸۵)، ***جامعه‌شناسی تخیل اجتماعی***، فصل نامه خیال، پیاپی ۱۷، فرهنگستان هنر، تهران، ۹۷-۸۸.

۱۴. عباسی، علی (۱۳۸۰، الف)، طبقه بندی تخیلات ادبی براساس نقد ادبی جدید (روش ژیلبر دوران)، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، دورهٔ ۹ ، شمارهٔ ۲۹ ، تهران، صص ۱ - ۲۲ .

۱۵. عباسی، علی (۱۳۸۰، ب)، ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه و روزانه. مجلهٔ کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۴۶، تهران، ص ۹۴-۷۹.

۱۶. عباسی، علی (۱۳۸۰، ج)، ***ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه و روزانه***، مجلهٔ کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۴۷، تهران، ص ۱۲۹-۱۲۸.

۱۷. عباسی.علی (۱۳۸۴)، ***طبقه بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان (رویکرد ژیلبر دوران)***، مجموعه مقالات اولین هم اندیشی تخیل هنری، چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، انتشارات فرهنگستان.

۱۸. عباسی، عباسی (۱۳۸۸)، ***مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی تخیل هنری، کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان***، موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۹. عباسی، علی (۱۳۹۰)، ***ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناسی تخیل***، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۰. علیزاده، حمیرا؛ پورخالقی چترودی، مهدخت؛ مزاری، نگار (۱۳۹۸)، ***مطالعه تطبیقی تصاویر تخیلی فیلمنامه پستچی و نمایشنامه ویتسک براساس نظریه تخیل شناسانه ژیلبر دوران***، نشریه علمی جستارهای نوین ادبی، شماره ۲۰۴، مشهد: دانشگاه فردوسی، ص ۴۵-۱۹.

۲۱. فتح الهی، محمود (۱۳۸۰)، ***بررسی سیستم استانیسلاوسکی (با رویکرد روان شناختی)***، استاد راهنما: فرهاد ناظرزاده کرمانی، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

۲۲. قائمیان، پگاه (۱۳۸۵)، ***گزارش سخنرانی دکتر عباسی در نشستِ بررسی تخیل هنری از منظر ژیلبر دوران***، ماهنامه خبرنامه فرهنگستان هنر، فرهنگستان هنر، شماره ۴۶، تهران، ۸-۹.

۲۳. گورفنیکل، نینا (۱۳۳۶)، ***شیوه کار استانیسلاوسکی***، ترجمه: سیروس پرهام. مجله نمایش، شماره ۷، تهران.

۲۴. مصباح، بیتا؛ پورمند، فریماه (۱۳۹۸)، ***مطالعه تطبیقی نشانگان تخیل در متن و نگاره منظومه خسرو و شیرین بر اساس روش ژیلبر دوران***، مجله علمی و مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ۱۹، سمنان، دانشگاه سمنان، ص ۱۰۴-۷۷.

۲۵. هاج، آلیسون (۱۳۸۳)، ***آموزش و پرورش بازیگر در قرن بیستم***، مترجم: داود دانشور؛ منصور براهیمی؛ مجید اخگر، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.

26. Durand, G.(1992). ***Les Struchtres Anthropologiques de L` imaginaire,*** 11 eme Edi . Paris: Bordas

Stanislavski, Constantin & Rumyantsev, Pavel. (1998). ***Stanislavski On Opera,*** 1st Edition, New York: Routledge

مکان به مثابه نقشواره در نمایشنامه روال عادی اثر ژان کلود کریر

محمد فرهادی[۱۹]

چکیده

عنصر مکان یکی از عناصر مهم درام در بررسی و مطالعات متون دراماتیک است. مکان دراماتیک انواع گوناگونی دارند که برخی از آنها عبارت اند از: مکان روایی و مکان گفتمانی. برای بررسی نشانه‌شناسانه مکان در متون دراماتیک باید از طریق شاخصه‌ای مکانی مانند: مکان پردازی

[۱۹] دانشجوی کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر، تهران، ایران

کلامی، مکان پردازی غیر کلامی و...، به بررسی آن پرداخت. نمایشنامه «روال عادی» نوشته ژان کلود کریر یکی از متون نمایشی است که در آن مقوله مکان به مثابه نقشواره تأثیر به‌سزایی در روند پیشبرد روایت کاربرد دارد. کریر در این نمایشنامه به مدد پردازش مکانی روایی، موسوم به اتاق بازجویی، که برآمده از حافظه تاریخی موجود در سپهر فرهنگی جامعه است به دنبال نقد نظام‌های توتالیتر و طبقه‌ی اجتماعی خاصی است که از به وجود آورندگان آن مکان هستند. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی در غالبی کتابخانه‌ای به دنبال پاسخ به این سوال‌ها است که مهمترین شاخصه‌های مکانی در نمایشنامه چیست؟ و چگونه هدف مکانی خود را بر هدف کلی درام منطبق می‌سازند که نقش نیروی محرکه‌ای را برای پیشبرد روایت ایفا می‌کنند. بدین منظور ابتدا نشانه‌شناسی مکان و شاخصه‌های آن به صورت توصیفی بررسی می‌شود و سپس به تحلیل شاخص‌ها در نمایشنامه "روال عادی" پرداخته می‌شود.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی مکان، مکان روایی، روال عادی، ژان کلود کریر، سپهر فرهنگی.

مقدمه

«یکی از عناصری که تئاتر و متون دراماتیک را از متون روایی متمایز می‌سازد، عنصر مکان است.»(فیستر:1387،32) روابط مکانی شخصیت‌های دراماتیک و ارتباط نقش واره‌ها با مکان می‌تواند مشخص کننده بسیاری از ویژگی‌های یک متن باشد و در نتیجه زمینه‌ای برای کنش‌ها و واکنش‌ها در درام و تئاتر باشد. نشانه‌شناسی مکان با توجه به اهمیت مکان درام، در تحلیل متون دراماتیک اهمیت به‌سزایی دارد. با توجه به اهمیت رمزگان در تئاتر، نشانه‌شناسی مکان ابزار مناسبی برای کشف این رمزگان‌هاست، که با کشف این رمزگان‌ها می‌توان به تحلیل‌های بنیادی در رابطه بین عناصر گوناگون نمایش دست پیدا کرد. با توجه به اهمیت مکان در نمایشنامه "روال عادی" این پژوهش بر آن است تا به بررسی و تحلیل نشانه شناختی مکان با توجه به شاخصه‌های نشانه‌شناختی بپردازد. مکان به عنوان یک عنصر نمایشی می‌تواند زمینه‌ای برای بروز و یژگی‌های دیگر عناصر درام و ارتباط آنها با یک دیگر باشد، دلیل انتخاب این موضوع تاثیر مکان بر ساختار و فضای درام است. دلیل دیگر این انتخاب تاثیر مکان به روابط اجتماعی نقشواره‌ها و تاثیر آن‌ها به کنش‌ها و برهم‌کنش‌ها است. ژان کلود کریر از نمایش‌نامه نویسان فرانسوی است که به واسطه موضوعات و ایده‌هایی که در نمایش‌نامه روال عادی به کار برده است می‌توان او را یک نویسنده معترض و یا حتی اپوزیسیون نام برد. این پژوهش با توجه به این موضوع به دنبال کشف رابطه مکان با پیرنگ و شخصیت‌های نمایش‌نامه است که به مدد آن پاسخ گوی سوالاتی نظیر اینکه: مهمترین شاخصه‌های مکانی در نمایشنامه چیست؟ و این شاخصه‌ها چگونه هدف مکانی خود را بر هدف کلی درام منطبق می‌سازند که نقش نیروی محرکه‌ای را برای پیشبرد روایت ایفا میکنند؟ در این پژوهش تفاوت بین مکان و فضا باید متبادر باشد. «هرگاه فضا برش زده شود و این برش به سبب شکل‌گیری محدوده‌هایی با مرزهایی مشخص و یا حتی

نامشخص گردد، ما با تکثیر فضا و تبدیل آن به مکان‌های قابل تمیز مواجه می‌شویم» (شعیری:1392، 236) به عبارت دیگر، هر گاه به کمک یک ساز و کار قسمتی از فضا را تحت کنترل در آوریم مکان شکل می‌گیرد. در حقیقت وجه تمایز مکان و فضا، سلطه آن‌ها است که مکان موقعیتی سلطه شونده و فضا موقعیتی سلطه کننده است. این پژوهش سعی دارد تا با روشی توصیفی تحلیلی در غالبی کتاب‌خانه‌ای به بررسی مکان، در نمایش‌نامه روال عادی بپردازد. در ابتدا با روش توصیفی به بررسی مکان در حیطه نشانه‌شناسی پرداخت شده و سپس به تحلیل مکان در نمایش‌نامه پرداخته شده است و در پایان یک جمع‌بندی پیرامون استفاده از مکان در نمایش‌نامه کریر ارائه می‌شود. در طول این پژوهش این فرض استوار است که کریر با استفاده از تقابل جایگاه رئیس و مرئوس به این فضای انتقادی مورد نظر خود دست یافته است.

نشانه شناسی ادبی

«بنابر نظریات امبرتو اکو، نشانه‌شناس اروپایی، نشانه‌شناسی با هرچیز که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سر و کار دارد.»(چندلر: 6،1387) همین امر موجب گستردگی فعالیت نشانه‌شناسی می‌گردد و آن را به شاخه‌های متنوع و گسترده‌ای تقسیم می‌کند، که از زیر شاخه‌های آن می‌توان به نشانه‌شناسی فرهنگی، نشانه‌شناسی مکان، نشانه‌شناسی زمان و... اشاره کرد. در بیشتر موارد، زیر شاخه‌های مختلف نشانه‌شناسی با هم ارتباط متقابل دارند، به‌گونه‌ای که می‌توان با تحلیل هرکدام از آن‌ها به نتایجی از دیگری دست یافت. به عنوان نمونه می‌توان به ارتباط نشانه‌شناسی مکان و نشانه‌شناسی فرهنگی اشاره کرد، که از طریق نشانه‌شناسی مکان می‌توان به نتایجی از نشانه‌شناسی فرهنگی و بالعکس دست یافت. از زیر شاخه‌های مختلف نشانه‌شناسی می‌توان برای تحلیل انواع مختلف متون ادبی و هنری و دراماتیک استفاده کرد.

روند نشانه‌شناسی مکان و شاخص‌های آن

نمایشنامه و داستان بدون فضا و مکان وجود ندارند و متون دراماتیک وابستگی شدیدی با مکان دارند، حال اینکه مکان می‌تواند دارای نقشواره باشد و یا صرفا دلالت خاصی را به همراه نداشته باشد و فاقد ویژگی‌های دراماتیک باشد. کاربردهای مکان در تئاتر می‌تواند با توجه به سبک و فضای نمایشی، متفاوت باشد. این تفاوت در کاربرد باعث به‌وجود آمدن تفاوت در روابط تمام عناصر درام با یکدیگر می‌شود. برای مثال نوع ارتباط مکان با شخصیت‌ها و مکان با پیرنگ در درام ابزورد متفاوت با نوع ارتباط آن‌ها در یک درام رئالیستی است. در بین نظریه‌پردازان نشانه‌شناسی این اتفاق‌نظر وجود دارد که همه‌جا مکان است و هیچگاه نمی‌توان مکان را ترک کرد، تنها می‌توان در آن جا به جا شد«.همه جا مکان است، ما هیچگاه از مکان خارج نمی‌شویم، بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی جدید راه می‌یابیم، هیچ کنش و شَوَشی خارج

از مکان صورت نمی‌گیرد، مکان چه انتزاعی باشد و چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند.»(شعیری: 1391، 97). «یک رابطه‌ی نشانگی دو سویه بین انسان و مکان وجود دارد، گاهی این انسان است که با مکان هویت می‌یابد و گاهی این مکان است که با انسان تشخص پیدا میکند، انسان به مکان معنا می‌دهد و با مکان معنی می‌یابد و مکان وارد شبکه‌ای تمایزی می‌شود که منشأ معنای نشانه‌های مکانی می‌شود.»(سجودی:1391،84) از آنجایی که متن تئاتری قبل از هرچیزی بر اساس قراردادهای مکانی و شرح صحنه تعریف می‌شود، مکان به عنوان یکی از مهمترین عناصر تئاتر مطرح می‌شود. مکان درنمایشنامه به دو شکل صریح و ضمنی به مخاطب معرفی می‌شود: در شکل صریح که خودش به دسته مستقیم و غیرمستقیم تبدیل می‌شود؛ بدین شکل است که به هر شرح صحنه‌ای که قبل از شروع هرصحنه ارائه می‌شود، معرفی مکان به شکل صریح–مستقیم می‌گویند و به توضیحات مکانی‌ای که در بین دیالوگ‌های بازیگران ارائه می‌شود، معرفی مکان به شکل صریح غیرمستقیم می‌گویند؛ و در شکل ضمنی اینگونه است که معرفی مکان از طریق نشانه‌هایی مانند لهجه، حرکت شخصیت‌ها، لباس و نوع کنش آن‌ها انجام می‌پذیرد. در نشانه‌شناسی مکان این امکان وجود دارد که حتی اسم شخصیت‌ها و مکان‌های فرعی، نوعی دلالت بر مکانی خاص باشد. در موارد دیگر نوع آرایش و چیدمان صحنه به مثابه مکان، می‌تواند ورود کند به حوزه روانکاوی و معرف حالات درونی شخصیت باشد، برای مثال همانطور که پیشتر گفته شد هر جا به جایی شخصیت و ورودش به مکانی جدید می‌تواند توأم با آشکار کردن جنبه‌ای جدید از درونیاتش باشد. حتی در موارد استثنایی‌تر مکان می‌تواند در ساحت یک شخصیت در درام حضور یابد، مانند شهر برلین در فیلم "پرواز بر فراز برلین" اثر ویم وندرس. همانطور که حسین پاینده در کتاب گفتمان نقد اشاره می‌کند :«[...]شخصیت تمهید یا شگردی ادبی برای پرداختن به گرایش‌های گفتمانی در فرهنگ است، حال آنکه شخص لزوما انسانی جاندار است، شخصیت در ادبیات داستانی و نمایشی می‌تواند یک مکان یا یک شیئ باشد.»(پاینده:1390، 91). مکان می‌تواند بازنمایی‌کنندهٔ فرهنگ باشد و حتی می‌تواند بیانگر طبقات مختلف فرهنگی و اجتماعی باشد و در همان راستا مکان می‌تواند بازنمایی کننده ایدئولوژی شخصیت‌های درون نمایش باشد. در نشانه‌شناسی مکان اولین موردی که باید بررسی شود، الزام حضور سوژه است، زیرا مکان با حضور سوژه و تعامل با اوست که معنا و هویت پیدا می‌کند. تعامل انسان با مکان باعث می‌شود سوژه و مکان ارتباطی مستقیم با یکدیگر پیدا کنند و سبب هویت‌بخشی به یکدیگر شوند، پس می‌توان گفت که سوژه و مکان به تنهایی و بدون حضور دیگری هویتی از خود ندارند، زیرا از این تعامل بین آن‌هاست که باعث هویت بخشی به آن‌ها می‌شود؛ گاهی حضور انسان به مکان هویت می‌بخشد و گاهی هم بالعکس آن اتفاق میافتد.« هیچ مکانی نیست که به نحوی به هویت سوژه مرتبط نباشد و هر مکان هویتی مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناختی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسی–ادراکی و غیره. مکان معنادار است و معناداری مکان به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان می‌باشد.»(شعیری:1392، 232). نحوه ارتباط و تعامل مکان می‌تواند به گونه‌ای باشد که هم‌راستا و همسو با هدف کنش‌گر، به سیر پیشبرد درام کمک کند، بدین سبب مکان باید از لحاظ اتمسفر آن، مکانی ایده‌آل برای کنش‌گر باشد تا بتواند در حکم نیرویی محرک برای شروع هدفی که کنش‌گر برای خود در دستور کار قرارداده است ظاهر شود. یکی دیگر از مواردی که در نشانه‌شناسی مکان باید به آن توجه کرد، مقوله مکان‌پردازی کلامی است که گاهی از آن با عنوان دکور کلامی یاد می‌شود. از مکان‌پردازی کلامی در درام و تئاتر به عنوان نشانه‌هایی مکانی استفاده می‌شود که امکان مکان‌پردازی صحنه‌ای برای آن‌ها نیست؛ پس باید گفت مکان‌پردازی کلامی به کمک نشانه‌ها

و اشاره‌هایی که در میان گفتگوهای شخصیت‌ها صورت می‌پذیرد فضایی را به تصویر می‌کشد که در راستای مکان‌مندی کلی نمایش است. برای تحلیل مکان در تئاتر از دو عنصر دیالوگ و شرح صحنه استفاده می‌شود. «نقش زبان دراماتیک آفرینشِ بافتی پویا به طریق نمایه‌ای است. آن عناصر اشاره‌ای زبان که به من–اینجا–اکنون مرتبط می‌شوند، از جمله مهم‌ترین مولفه‌های خاص گفتمان دراماتیک هستند، به طوری که رابطهٔ بین شاخصه‌ای کلامی و حرکتی در نشانه‌شناسی تئاتر به لحاظ اهمیت جای نخست را به خود اختصاص میدهد.»(الام:90،1389) از نظر الام دیالوگ در درام باعث ایجاد بحث و جدل میان مردم در محدوده‌ی زمانی و مکانی می‌شود. مکان به وسیلهٔ شاخصه‌های گفتمانی تبدیل به مکانی گفتمانی می‌شود، با توجه به همین گفتمان و مکانی که به تبع آن به وجود می‌آید جایگاه و درجه اهمیت آن‌ها چه در درام و چه در مکان مشخص می‌شود.

مکان گفتمانی حتی می‌تواند جهت‌گیری‌ها و جایگاه موضع‌گیری آن‌ها را مشخص کند. «اگر زبان برای توصیف، توضیح، فهماندن، استدلال کردن، ارجاع دادن، عینیت بخشیدن، استعاره‌سازی، القا، قانع نمودن، توجیه کردن و غیره، از واژگان، اصلاحات و تصویرهای مکانی استفاده کند، مکان کاربرد گفتمانی پیدا می‌کند و در اینجا کنش گفتمانی به مکان وابسته است، در نظام مکان گفتمانی گفته‌پردازان همواره از مکان برای ارتقای قابلیت کنونیت‌بخشی به گفتمان خود استفاده می‌کنند. کنونیت‌بخشی یعنی این که گفتمان با استفاده از مولفه‌های مکانی قابلیت القای واقعیت را در خود افزایش داده و از شفافیت بالا برخوردار می‌گردد.»(شعیری: 1392، 102)

شرح صحنه‌ها در تئاتر از مهمترین زیر مجموعه‌های عنصر مکان هستند، مکان‌هایی که در شرح صحنه‌ها به تصویر کشیده می‌شوند ممکن است واقعی و شناخته‌شده و یا مکانی غیر واقعی و شناخته نشده باشند، ویژگی‌هایی که در شرح صحنه بر مکان دلالت می‌کنند نقش مهمی در شکل‌گیری وضعیت مکانی موجود در ذهن مخاطب دارند. موارد ذکر شده در شرح صحنه می‌توانند پیش‌زمینه‌ای مناسب برای ورود به دنیای درام و مکان خاص آن باشند که در معرفی پیرنگ و کنش‌ها نقش به‌سزایی دارند.

«دستور صحنه‌ها در حکم یک نظام نشانه‌ای و در راستای دیالوگ عمل می‌کنند و به ما این امکان را می‌دهند تا از درون متن اطلاعاتی در مورد مکان، زمان و روابط شخصیت‌ها به دست آوریم.»(آستن:101،1388)

همانگونه که مکان‌پردازی کلامی می‌تواند به پیشبرد کلی درام کمک به‌سزایی کند، در مقابلش مقوله مکان‌پردازی غیر کلامی مطرح است که اهمیت آن نیز در درام به اندازه‌ی همان مکان‌پردازی کلامی است. در مکان‌پردازی غیرکلامی پردازش مکان به مدد کنش‌هایی که مبتنی بر فعالیت‌های صحنه‌ای است انجام می‌پذیرد. به تعبیر الام این پردازش‌ها منجر به ساخت رمزگانی مکانی می‌شوند که در ادامه‌ی آن احساس نیازی مبنی بر تقسیم‌بندی صحنه به وجود می‌آید که این تقسیم‌بندی به جهت رمزگشایی توسط مخاطب ارائه می‌شود. به گونه‌ای که کنت و هافمن آن‌ها را واژگان جایابی صحنه می‌نامند که در قالب‌بندی اجرا اهمیت زیادی دارند. به عنوان مثال فعالیت بدنی روی صحنه که منجر به توجه مخاطب یا حتی دیگر شخصیت‌ها می‌شود یکی از این نوع پردازش‌ها است. حتی حضور یک نقشواره بی‌حرکت روی صحنه‌ای که در غیر اینصورت کاملاً خالی می‌بود، مجموعه‌ای از روابط فضایی را خلق می‌کند، مثلاً، جایگاهی در وسط

صحنه، تقابل معناداری با جایگاهی که دور از مرکز است خلق می‌کند؛ همین گونه است ارتباط جایگاهی که در بالای صحنه است با جایگاهی که در پایین صحنه قرار دارد همزمان با ورود نقشواره‌های جدید و خلق شمار فزاینده‌ای از گروه‌بندی‌های فضایی ممکن، نظام روابط فضایی نیز پیچیده‌تر می‌شود. «فاصله‌ی میان دو نقشواره نتیجه‌ی زنجیره‌ی خاصی از رویدادهاست که به این پیکربندی انجامیده‌اند و این امر تفسیر رابطه‌ی فضایی به شیوه‌های متفاوت و معنی‌دار را امکان‌پذیر می‌سازد.»(فیستر: 1387، 354) در مواردی اگر دو نقشواره و یا گروهی از نقشواره‌ها، بسیار دور از هم قرار گرفته باشند، این امر ممکن است جلوه‌ای فیزیکی از تقابل یا تخاصم باشد. این امر همچنین ممکن است بیانگر خواست یکی از نقشواره‌ها یا گروه‌ها باشد که می‌خواهد نظاره‌گری بیطرف باقی بماند، یا مشاهده کننده‌ای علاقمند و یا حتی کسی که گوش می‌ایستد.

علاوه بر مواردی که در راستای مکان‌پردازی ذکر شد، نباید از نقش با اهمیت وسایل و آکسسوار صحنه غافل شد. درام‌نویس با استفاده از وسایل صحنه می‌تواند به نوعی کیفیت متقاعدکننده دست یابد. «درنظام نشانه‌های بصری در درام، وسایل صحنه جایگاهی مرکزی را در بین نقشواره‌ها و پوشش وی از یکسو و مکان صحنه از سوی دیگر اشغال می‌کند؛ زیرا در حالی که لباس معمولاً به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با نقشواره‌ها مرتبط است، هر وسیله‌ی صحنه‌ای می‌تواند بسته به اینکه در حوزه‌ی کنش نقشواره قرارگرفته باشند یا خیر با نقشواره یا صحنه مرتبط باشد، لذا عناصر مکان صحنه در صورتی که مورد استفاده‌ی یکی از نقشواره‌ها قرار بگیرند، می‌توانند موقتاً به وسایل صحنه تبدیل شوند و سپس به محض آنکه نقشواره از هرگونه ارتباط لمسی با آن‌ها فارغ شد، بار دیگر به بخشی از مکان صحنه تبدیل شوند. در بسیاری از نمایشنامه‌ها یک شیئ ممکن است در درون طیف ساختاری نقشواره–لباس–وسیله‌ی صحنه –مکان صحنه هربار جایگاه متفاوتی پیدا کند.»(همان، 354)

مکان تاریخی به مثابه مکان روایی در سپهر فرهنگی

در مطالعات نشانه‌شناسی مکان، تعاریف مختلفی از مکان ارائه شده است که یکی از این تعاریف مکان روایی است، «شعیری در این باره اعتقاد دارد که مکان‌هایی وجود دارد که برای کاربر شکلی کاربردی دارد. برای نمونه پلی که مارا از مکانی به مکان دیگر متصل می‌کند. این مکان‌ها استعمالی هستند. اما اگر این مکان‌ها دستخوش نشانه‌شدگی شوند دیگر حالت استعمالی گذشته را نداشته و با افزوده شدن روایت دچار تغییرات معنایی می‌شوند، همانند پل عابر پیاده‌ای که در خیابان کریمخان وجود دارد و به پل–موزه بدل شده است.»(شهبازی) به عبارت دیگر مکان می‌تواند در سپهر فرهنگی یک جامعه یا یک ملت تبدیل به مکانی شود که از لحاظ تاریخی دارای سابقه‌ای روایتمند از اتفاقات و کنش‌های اجتماعی ،سیاسی و غیره باشد. به گونه‌ای که در درام، دیگر از مکان فعلی خودش معنازدایی کرده و مخاطب را در موقعیت مواجه با مکانی قرار می‌دهد که در حافظه‌ی تاریخی وی دارای قصه‌ای خاصه خودش است.

«[...] اما درون و برون مفاهیمی نسبی‌اند. درون خانه، درون شهر، درون منطقه، درون کشور و... بنابراین با یک ساختار سلسه مراتبی روبه‌روییم که در هر بافتی دارای مرکزی است که همین مرکز بیانِ اشاری و مرکز گفتمان باشد[...]. اما نکته اینجاست که این مرکز ثابت و قطعی نیست و بسته به بافت ممکن است از یک مکان به مکان دیگری و یا از یک مکان به مفهومی فراگیرتر از مکان تغییر کند.»(شهبازی، 4) در برخی موارد درام‌هایی نگارش شده‌اند که مکان دراماتیک

آن‌ها جهان شمولیتی همه‌جانبه دارند؛ که به مکانی روایتمند در سطح جهانی مبدل می‌شوند؛ مانند زندان سیاسی و اتاق بازجویی.

نشانه‌شناسی مکانی نمایشنامه روال عادی

در بررسی نشانه‌شناسی مکانی یک متن دراماتیک، اگر با پدیده‌ی مکان روایی مواجه شویم، نیاز است که آن مکان را از منظر فرهنگی نیز بررسی کنیم. مکان روایی از روایتی جامع نشأت می‌گیرد که این روایت ریشه در سنت و فرهنگ دارد. به عبارت دیگر روایتی که مکان درام را به مکان روایی تبدیل می‌کند باید در حافظه تاریخی جامعه و افراد آن دارای ویژگی‌های منحصر به فرد باشد. حال اگر ملیت نویسنده درام و جغرافیای حاکم بر درام متفاوت با ملیت مخاطب آن اثر دراماتیک باشد، باید از منظر فرهنگی بررسی کرد که مخاطب برای متصورشدن اجرای آن درام در ذهن خود و یا حتی در مواجه با اجرای زنده مبتنی بر آن درام، درگیر امتناعات فرهنگی احتمالی در درام می‌شود یا خیر؟ مراد از امتناع فرهنگی این است که آیا آن پدیده(در اینجا منظور مکان روایی است)در سپهر فرهنگی‌ای که در جغرافیایی مخاطب وجود دارد باورپذیر است یا خیر؟

کریر در ابتدای نمایشنامه، مکان دراماتیک اثر خودش را اینگونه و به صورت صریح مستقیم برای مخاطب ترسیم می‌کند:

«(مردی جلوی یک میز، روی صندلی نشسته است. چند لحظه منتظر می‌ماند و او را خبرچین می‌نامیم.

کمیسر وارد میشود و پشت میز می‌نشیند. بی‌آنکه چیزی بگوید بادقت به کاغذهای مختلفی نگاه می‌کند. به طرز محسوسی از مرد دیگر جوان‌تر است. یک دفعه سرش را بلند می‌کند و از مرد نشسته می‌پرسد:

کمیسر: چی داری بهم بگی؟

(خبرچین جا میخورد، بعد می‌پرسد)

خبرچین: درباره چی؟»(کریر: 210،1391)

در مواردی که کریر هم از طریق معرفی صریح و هم از طریق معرفی ضمنی(که مبتنی بر نوع کنش موجود در صحنه و نوع ایجاد ارتباط دو شخصیت با هم است) برای مخاطب ترسیم می‌کند، وجود یک اتاق بازجویی به عنوان مکان نمایش ملموس و مشهود است. باید ذکر شود که تلاش کریر در به تصویر کشیدن مکان مورد نظر خود، پا را فراتر از معرفی صریح و ضمنی گذاشته و از طریق زبان دراماتیک و کنش‌مند نمایش‌نامه، مکان دراماتیک را نیز به مکانی گفتمانی تبدیل کرده‌است.(کاربرد این نکته در اجرای متن نمایشی به صورت نمایش‌نامه رادیویی یا نمایش‌نامه‌خوانی صحنه‌ای است؛ که با توجه به کنش موجود در گفتمان کاراکترها و تقسیم‌بندی آن‌ها از لحاظ جایگیری در موضع قدرت و ترس، اتاق بازجویی به عنوان مکان نمایش‌نامه به مخاطب منتقل می‌شود.) حال اینکه باید بررسی کرد که آیا اتاق بازجویی در جامعه ایران و برای مخاطب ایرانی دارای امتناع فرهنگی هست یا نه؟ با مطالعهٔ اجمالی تاریخ ایران در همین قرن حاضر و با توجه به

شرایط حاکم در ایران بعد از انقلاب اسلامی، این نتیجه به دست می‌آید که برایند افکار عمومی جامعه، ایران مفهوم بازجویی را در خود جای داده است. حتی با توجه به نقل قول‌هایی که سینه به سینه و یا در کتب مختلف در مورد بازجویی‌هایی که قبل از انقلاب اسلامی توسط ساواک انجام می‌گرفته است، بدست آمده، اتاق بازجویی مبدل به مکانی اسطوره‌ای(و در برخی موارد مقدس)شده است؛ برای افرادی که در زندگیشان با نوع و چگونگی آن بازجویی‌ها آشنا شده‌اند، اتاق بازجویی حکم مکانی روایی از منظر اسطوره مقاومت را دارد. پس باید گفت پدیده اتاق بازجویی که کریر در نمایشنامه خود ترسیم کرده، در ایران نه تنها دچار امتناع فرهنگی نمی‌شود بلکه می‌توان نوع تعامل آن را با سپهر فرهنگی ایران نوعی امکان فرهنگی نام نهاد؛ چرا که در سپهر فرهنگی ایرانی کاملا باورپذیر و قابل درک است.

یکی از مهم‌ترین مواردی که در نشانه‌شناسی مکان نمایش‌نامه روال عادی باید بررسی شود، الزام حضور سوژه است. مکان با وجود سوژه و نقشی که سوژه به آن می‌دهد معنا پیدا می‌کند؛ و به تبع آن اتاق بازجویی به علت جای دادن فرد بازجویی‌شونده در خود، در حال هویت بخشیدن به سوژه است. در نمایشنامه روال رابطه تعاملی نقشواره‌ها به صورت زنجیری و متکی بهم است. مهره اصلی این زنجیر مکان نمایش‌نامه یعنی اتاق بازجویی است. اتاق بازجویی همانگونه که به مدد دو نقشواره دیگر هویت پیدا می‌کند و خودش مستقلاً مبدل به نقشواره میشود، تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری هویت آن دو دارد. بدین سبب است که باید گفت که مهره‌ی اصلی این زنجیر مکان است که در نقش رابط بین کمیسر و خبرچین قرار می‌گیرد؛ کمیسر در نقش بازجو، برای دلیل وجودی خودش نیازمند یک مکان به نام اتاق بازجویی است و خبرچین نیز برای تبدیل شدن به متهم نیازمند یک مکان است که در آن بازجویی شود. در نمایش‌نامه، کمیسر به سبب نقشی که دارد به عنوان کنش‌گر محسوب میشود(البته در نیمه دوم نمایشنامه جابجایی مرتبتی بین دو کاراکتر به وجود آمده و جایگیری آن‌ها از منظر موضع قدرت عوض می‌شود)و هدفش در راستای هدف دراماتیک مکان روایی نمایش‌نامه است که در نهایت موجب ارتباط بین پیرنگ درام و مکان(به مثابه نقشواره)می‌شود.

تمایز بین فضا و مکان در نمایش‌نامه روال عادی

به طور کلی تفاوت بین مکان و فضا در متون دراماتیک مبتنی بر نوع استیلاء آن‌ها است. اگر در مکان موجود در متن دراماتیک انسان بر موقعیت استیلاء داشته باشد، مکان شکل میگیرد. به عبارت دیگر انسان باید نوع کارکرد و به عبارتی دلیل وجودی موقعیت را تعیین کند. اما اگر این موقعیت باشد که تعیین‌کننده کنش‌ها و رفتارهای انسان باشد، فضا به‌وجود می‌آید. در متن نمایش فوق، که مکان وقوع آن اتاق بازجویی است، پیشتر ذکر شد مکان و بازجو در رابطه‌ای رفت و برگشتی سبب هویت بخشی به یکدیگر هستند، اما باید به هستی و علت وجودی اتاق بازجویی توجه کرد، اتاق بازجویی به علت سلطه‌ی عده‌ای بر عده‌ای دیگر به‌وجود می‌آید، که این فرایند در ادامه خواست گروه اندکی از انسان‌هاست که به دنبال سلطه‌گری بر تمام پدیده‌های جهان هستند.

یکی دیگر از شاخصه‌های مکان قابل تحلیل در درام این است که مکان باید بازنماکننده فرهنگ باشد. مراد از فرهنگ بسته به نوع و سبک درام می‌تواند متفاوت باشد. مکان روایی ترسیم شده در نمایش‌نامه روال عادی، متشکل از رگه‌های سیاسی اجتماعی است. در نمایش‌نامه "روال عادی" مکان خلق شده توسط نویسنده، دارای اتمسفری دو قطبی در ذات

خود است. این اتمسفر دو قطبی دربردارنده‌ی گرایشاتی متعدد نظیر سرمایه‌داری، لیبرالیسم، توتالیتاریسم و ایدئولوژیک است؛ که اشاره به خود این گرایشات توسط نویسنده به جهت هدف آن‌ها، که ایجاد سلطه بر قشر عظیمی از انسان‌ها و دیگر پدیده‌های طبیعت است صورت گرفته است و در راستای مذمت تأثیرات آن‌ها در تمام مناسبات اجتماعی، سیاسی ،فرهنگی و... قدم بر می‌دارد. کریر در نمایش‌نامه به مدد به تصویر کشیدن تقابل دو جایگاه سلطه‌گر وسلطه‌شونده(تعابیر دیگری نیز می‌توان با توجه به فضای سیاسی حاکم بر نمایش‌نامه، به آن نسبت داد، مانند تقابل رئیس و مرئوس یا تقابل فرادست و فرودست)که این بازنمایی در بستر مکان نمایش‌نامه انجام می‌گیرد، شرایط سیاسی اجتماعی نظام‌های توتالیتر را به تصویر می‌کشد و آن‌ها را نقد می‌کند.

نتیجه گیری

ژان کلود کریر در نمایش‌نامه "روال عادی" با تعریف مکان نمایش‌نامه که همان اتاق بازجویی است به عنوان مکانی روایی که به دنبال خود اسطوره مقاومت را به دنبال دارد، به نقد حکومت‌های توتالیتر و ایدئولوژیک پرداخته است. مکان نمایشنامه که در نمایش از یک مکان صرف فراتر رفته و تبدیل به کاراکتر شده، با به‌وجود آوردن جایگاهی بالا و پایین از لحاظ قدرت اجتماعی، هدف پیرنگ نمایش را با هدف مکانی خود منطبق کرده است. با توجه به جایگاهی که مکان نمایش‌نامه در حافظه تاریخی جامعه دارد، می‌توان به نوعی و با کمی اغماض آن را مکانی کریستالیزه نام برد که حتی با وجود عوض شدن جایگاه دو کاراکتر نمایشنامه، هیچ تغییری در ذات و ابر روایت مکان حاصل نشده است. پس با توجه به اینکه رابطه فرهنگ و انسان، یک رابطه‌ی دوطرفه است(به این گونه که فرهنگ را انسان می‌سازد و انسان را فرهنگ می‌سازد)، از طریق وجود یک اتاق بازجویی و داشتن گوشه‌ی چشمی به سبب شکل‌گیری آن(به عنوان مکانی که آن‌را می‌توان نماد مقاومت دانست)، موسسان آن را نقد می‌کند.

منابع:

آستن،آلن؛ جرج ساونا(1388)، نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری، ترجمه: داود زینلود، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

الام، کر(1389)، نشانه‌شناسی تئاتر و درام، ترجمه: فرزان سجودی، تهران، انتشارات قطره پاینده، حسین(1390)، گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی،

تهران، انتشارات نیلوفر

چندلر، دانیل(1387)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه: مهدی پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی سجودی، فرزان(1391)، «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی»، هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، تهران ،انتشارات سخن

شعیری، حمیدرضا(1392)، نشانه–معنا شناسی دیداری، تهران، انتشارات سخن

شعیری، حمیدرضا(1391)، «نوع شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا»، هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی، تهران، انتشارات سخن

شهبازی، رامتین، «دلالت اسطوره‌ای شهر در نمایش‌نامه کوکوی کبوتران حرم اثر علیرضا نادری»، تهران فیستر، مانفرد(1387)، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی

نصرالله زاده، تهران، انتشارات مینوی خرد کریر، ژان کلود(1391)، تراس و روال عادی، ترجمه: اصغر نوری، تهران، انتشارات بیدگل

بررسی نقش تئاتر در توسعه صنعت گردشگری

ندا تک سایه[۲۰]

چکیده

از آنجا که گردشگری به‌عنوان بخش مهمی از تقاضای جهانی محسوب می‌شود و به مثابه یک پدیده تمدنی تأثیرات متعدد اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را با خود به همراه دارد، می‌توان آن را یک نیاز جامعه‌شناسی در جهت ارتقای جذب هرچه بیشتر مخاطب دانست. در همین راستا هنرهای نمایشی در ایران به‌عنوان بخشی از فرهنگ ارزشمند مردمانی با اقلیم و تنوع فرهنگی و قومی می‌تواند منبع غنی برای جذب گردشگر باشد. نمایش، گستره وسیعی از فعالیت‌های اجتماعی را دربر می‌گیرد و صنعت گردشگری یکی از زیر شاخه‌های توسعه اجتماعی و جامعه‌شناسی محسوب می‌شود. در چند دهه اخیر یعنی از حدود دهه هفتاد میلادی در کشورهای صاحب پیشینه نمایش که از وجوه سرگرمی و هنری آن غافل نبوده‌اند، به وجه کاربردی نمایش در جامعه‌شناسی نگاه ویژه‌ای داشته‌اند و از هنرهای نمایشی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و مطمئن‌ترین راه‌های ارتباطی برای انتقال آموزه‌های علمی، دینی، سیاسی و اجتماعی بهره برده‌اند. در پژوهش حاضر نگارنده به این نتیجه رسید که تئاتر به‌عنوان محرکی کارآمد برای رفع چالش‌های کمبود گردشگر داخلی یا خارجی در کانون توجه قرار داد. این پژوهش توصیفی–تحلیلی و با توجه به هدف کاربردی می‌باشد. از این رو نگارنده بر آن شد تا این دو مقوله را تحت عنوان نقش تئاتر در توسعه صنعت گردشگری مورد بررسی قرار دهد و نشانه‌های مشترک را بازجست نماید.

کلید واژه: صنعت گردشگری، جامعه‌شناسی، تئاتر.

مقدمه

۱ – کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی ntaksaye@yahoo.com

گوناگونی فرهنگی یکی از عوامل مهم برای جذب گردشگران فرهنگی در جهان محسوب می‌شود و از آنجاکه هنر نمایش هر سرزمینی جزئی از فرهنگ آن سرزمین می‌باشد، بنابراین نمایش می‌تواند جایگاه خاصی در جذب گردشگر فرهنگی داشته باشد. با توجه به اینکه هنر نمایش برای بهبود زندگی افراد و ساختن جامعه‌ای بهتر است، قابلیت‌های جدیدی را نیز برای زندگی روزمره بسط می‌دهد و نقش مهمی را در جامعه آرمانی ایفا می‌کند.

گردشگری این قابلیت را دارد که جامعه آرمانی را در شکل گسترده‌تر وجهان‌شمول‌تر بسط دهد و جهانی آرمانی را خلق کند.

هنر نمایش علاوه بر سرگرمی مخاطب می‌تواند در جهت تعلیم، تربیت و تزکیه نفس نقش مهمی را برای مخاطب ایجاد کند، بنابراین یک تئاتر کامل نخواهد بود مگر آنکه تماشاگرانی وجود داشته باشند که در این تجربه مشارکت کنند. (پیروزفر ۱۳۹۰، ۱۷)

می‌توان تئاتر را زبان مشترک بین انسان‌ها دانست و این مخاطب است که بلاشک حضورش دوام و بقای تئاتر را رقم می‌زند. حس همزادپنداری که بین مخاطب و تئاتر ایجاد می‌شود، می‌تواند بر این دوام صحه بگذارد و این خود گویای جهان شمولی نمایش است. می‌توان از نمایش به‌عنوان پل ارتباطی مردمان جهان استفاده کرد. فرهنگ‌ها که ریشه در ناخودآگاه بشر دارند زبان مشترک هنر نمایش و مخاطب هستند و گردشگری به‌عنوان نیاز جامعه امروز در ایجاد این ارتباط نقش مکمل را دارد.

نگارنده بر این باور است که واژه تئاتر برای همه در کشور ما از قالب یک شعار زیبای آرمانگرایانه بیرون آمده و در سطح جامعه گسترش پیدا کرده است. به گواه صاحبنظران تئاتر، کشورمان دارای هنرهای نمایشی، آیینی و سنتی، رقص‌های بومی و محلی و بازی‌های خاص نمایشی بوده که هر کدام از این بخش‌ها می‌توانند به تنهایی پتانسیل لازم برای درک، پذیرش و جذب مخاطب از سراسر جهان را داشته باشند. مردم این سرزمین با هنر نمایش ناآشنا نیستند و در بطن جامعه خود به‌صورت نمایش در اشکال مختلف پاسخگوی نیاز جامعه در دوره‌های مختلف بوده‌اند. به زعم داشتن چنین پتانسیل نمایشی بستری مناسب برای جذب گردشگر را از تمام دنیا خواهد داشت، البته کشور ما با دارا بودن شهرهایی فرهنگی و با قدمت تمدن کهن همچنین اسطوره‌ها و افسانه‌ها مکان مناسبی برای جذب گردشگر به شمار می‌رود. این پژوهش می‌تواند اهمیت نمایش را به‌عنوان زبان مشترک جوامع بشری در صنعت گردشگری مطرح کند و علاوه بر اهمیت جامعه‌شناسی در راستای ارتقای مسئله اقتصادی تئاتر نیز راهگشا باشد. به عبارتی دیگر می‌تواند نقطه اتصال گردشگری و نمایش را به‌عنوان نیاز جامعه شناسی مطرح نماید.

بیان مسأله

بنابر سخن برتولت برشت: تئاتر جهان‌شمول‌ترین، همگانی‌ترین و گسترده‌ترین هنرهاست. در این میان آنچه اهمیت نمایش را در حوزه اجتماعی دوچندان می‌کند، کاربردهای این هنر و تأثیرات آن در جامعه است. وجود دغدغه‌های جامعه به واسطه خلق نمایش و تأثیرات آن در بخش‌های مختلف اجتماع و همزادپنداری مخاطب به‌عنوان گردشگر مورد نظر نگارنده قرار گرفت.

تئاتر یکی از شاخه‌های هنری بسیار مؤثر در جامعه است، اندیشمندان در طول تاریخ برای هنر نمایش یا تئاتر وجوه مختلفی را متصور بوده‌اند، اما یکی از بحث‌برانگیزترین و مهم‌ترین آن‌ها وجه اجتماعی آن است. تئاتر به سبب زنده، به‌روز و گذرا بودن شباهت زیادی به رویدادهای روزمره زندگی دارد.

تئاتر به‌عنوان یک میراث جهانی و با قدمتی کهن به زبان مشترک انسان‌ها تبدیل شده است و در جهان امروز یکی از مؤثرترین امکانات برای گفتگوی فرهنگی میان ملت‌هاست. توسعه تئاتر راهگشای توسعه‌های دیگر فرهنگی- اجتماعی است و گسترش روابط از راه تئاتر چه در داخل و چه در خارج کشور برای ما راه توسعه ارتباط بینافرهنگی و بین‌المللی را می‌گشاید. در تاریخ از تئاتر به‌عنوان یک شاهد نام می برند که گواهی می‌دهد، رد پای هنر به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مشوق‌های گردشگری از ابتدای تاریخ گردشگری مدرن به‌چشم می‌خورد. درعصرحاضر گردشگری یکی از بادوام‌ترین وپررونق‌ترین صنعت‌های جهان محسوب می‌شود، محیط اجتماعی و فرهنگی بستر فعالیت گردشگری به شمار می‌رود که گردشگری فرهنگی را شکل می‌دهد. گردشگران متمولی که در اروپای قرن ۱۶ برای بازدید از سالن‌های اپرا، کنسرت‌های موسیقی و جشنواره‌ها سفرهای طولانی انجام داده بودند، به‌طور خاص گردشگر هنری نام گرفتند به‌گونه‌ای که هدف اصلی یا خاص سفر آن‌ها بازدید از رویدادهای هنری نظیر فوق بوده است. با توجه به اینکه در تمام دنیا تئاتر و گردشگری به صورت روزانه در دسترس مخاطبش قرار می‌گیرد، لذا در پی ساختار اجرای این طرح برای تئاتر و گردشگری در کشورمان راه کارهایی بیان شده است.

موضوع تئاتر در مقوله گردشگری فرهنگی جای می‌گیرد و امروزه به‌عنوان یک فاکتور خشنودکننده گردشگران در شهرهای مقصد، نقش ایفا می‌کند. برنامه‌های نمایشی در ایران از تنوع و اصالت قابل توجهی برخور دارند که قادرند لحظات به یادماندنیی را برای گردشگران به ارمغان بیاورند. در یک کلام، نقالی، پرده‌خوانی، سیاه‌بازی، چاووشی‌خوانی، خیمه شب‌بازی و نمایش‌های تخت‌حوضی علاوه بر آیین‌های تعزیه، ارزش هنری و فرهنگی کشورمان را برای گردشگران روشن می‌سازند.

امروزه گردشگری به‌عنوان یکی از الزامات زندگی بشری درحال رشد بوده و بر فرهنگ، اقتصاد و سایر بخش‌های اجتماع نیز تأثیرگذار است. در این میان گردشگری فرهنگی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هنر نمایش به‌عنوان یک جاذبه فرهنگی، می‌تواند زمینه رونق و توسعه گردشگری فرهنگی را فراهم آورد. تئاتر از طریق دیگر نیز می‌تواند در رونق گردشگری مفید واقع شود، اجرای تئاتر در هوای آزاد و همچنین اجرای تئاترهای خیابانی در روزهای معین و در مناسبت‌های مختلف، قادر است گردشگران را به محل اجرای نمایش بکشاند. اگر اجرای این تئاترها در مراکز باستانی باشد، اسطوره و افسانه را روایت کنند، نه تنها میراث معنوی را مستندسازی و آن را به مردم شناسانده است، بلکه اهمیت بناها و مکان‌های تاریخی از یاد رفته را به گردشگران گوشزد کرده است. رونق صنعت گردشگری می‌تواند موجب تحول اقتصادی –فرهنگی، کسب درآمد و اشتغالزایی در کشور شود. نتایج این تحقیق می‌تواند گام مؤثری در بالا بردن بهره‌وری صنعت گردشگری توسط هنر نمایش بردارد. متأسفانه گردشگری هنری تا کنون مورد بی‌مهری زیادی از طرف سازمان‌های متولی فرهنگ، هنر و گردشگری کشور بوده است. با توجه به اینکه تئاتر کالایی فرهنگی است که در ذات خود از نظام اقتصادی پیروی می‌کند، از این رو ضروریست بررسی شود، که تئاتر ایران می‌تواند به کمک بخش خصوصی در آینده‌ای نه چندان دور به یکی از جاذبه‌های گردشگردی فرهنگی- هنری تبدیل شود. باتوجه به اینکه به‌طور قطع

شهرهای تاریخی مهم‌ترین مرکز فرهنگی کشور در زمینه هنرهای نمایشی هستند، لذا مسئله اصلی در پژوهش حاضر بررسی نقش تئاتر در توسعه صنعت گردشکری است.

اهمیت و ضرورت انجام تحقیق

اگر به این امر اشراف داشته باشیم که فرهنگ آموختنی و قابل اشاعه است از طریق جامعه‌پذیر بودن و در پی نهادینه کردن، حفظ و انتقال باورها و سنت‌ها، ارزش‌ها و رفتارهای فرهنگی قدم بر می‌دارد و زبان مشترکی را ایجاد می‌کند بین تمامی مردم دنیا! از این رو هنر نمایش رابطه مستقیم و انکارناپذیری با صنعت گردشگری دارد. روح هویت فرهنگی هر جامعه‌ای در قالب نمایش مردمان آن به روی صحنه زندگی می‌رود و مخاطبان ارزشمند و فرهیخته‌ای که برای شناخت ملل دیگر وقت می‌گذارند را راضی و خشنود خواهد کرد. این روح به سبب داشتن مشترکاتی قومی، نژادی، جنسیتی می‌تواند در افکار مخاطب جاری و ساری شود و در او هویت مشترک فرهنگی را پررنگ‌تر و تأثیرگذارتر کند. بحث میان گردشگری و نمایش تنها به جنبه نمایش مربوط نیست، بلکه به جنبه جامعه‌شناسی که گردشگری زیر مجموعه‌ای از آن است، مانند تقاضای فرهنگی و اقتصادی و ترجیح مصرف‌کننده نیز مربوط است. مسئله مهمی وجود دارد که انجام فعالیت‌های هنری همیشه درآمدزا نبوده و اگر زیرساخت‌ها و تنظیمات مقرراتی لازم جهت توسعه نمایش فراهم نشود، خواه ناخواه توجه به سمت درآمدزایی می‌رود و فعالیت نمایشی که صرفا با هدف درآمد زایی باشد به مرور با افت کیفیت همراه خواهد شد. در اقتصاد نمایش با مسئله تولید، توزیع، مصرف کالا، خدمات و سهم آن در اقتصاد ملی روبه‌رو هستیم. براساس شناخت بهتر عوامل مؤثر بر سوددهی نمایش، در گردشگری سیاست‌های لازم جهت توسعه کمی و کیفی توسط مدیران ذیربط باید اعمال شود. هرگونه مطالعه در اقتصاد نمایش در ایران از ضرورت و اهمیت بالایی برخوردار است تا این نهاد فرهنگی بتواند در مسیر تعاملات فرهنگی– اجتماعی بقای خود را حفظ نماید. هرچند در ایران به هنر نمایش به‌عنوان کالای تجملی و غیر ضروری نگاه می‌شود و نیاز پایه و مایحتاج افراد به حساب نمی‌آید، اما برای گردشگرانی که در کشورهای تئاتری زندگی می‌کنند و تئاتر جزئی از سبد کالای خانوارشان به شمار می‌آید، می‌تواند جایگاه خود را بیابد و نیاز گردشگر را مرتفع سازد اینگونه نیاز درآمدزایی خودش را نیز برآورده می‌کند. به مرور نمایش ما نیز مانند تئاترهای همیشگی در سایر کشورها جایگاه خویش را تثبیت می‌کند و نقش مثبتی در توسعه فرهنگ و اقتصاد خواهد داشت.

در کشورهای اروپا و امریکا کمک مالی به گروه‌ها و نهادهای فرهنگی– هنری نه تنها از سوی دولت مرکزی بلکه گاه بیشتر از دولت، کمپانی‌های خصوصی و افراد خیّر و هنردوست این مهم را انجام می‌دهند و در نتیجه منابع مالی از راه‌های گوناگونی تأمین می‌شود. به‌عنوان مثال در کشوری مانند بریتانیا تئاتر همواره تجاری بوده است، در واقع تئاتر انگلیس تا زمانیکه دولت هزینه مالی برای تأسیس و کمک رسانی به تئاتر ملی ورویال شکسپیر را تأمین نکرده بود، تنها به شکل تجاری وجود داشت.

در اینجا تئاتر کالایی فرهنگی است و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های فرهنگی که از جهاتی هیچ جانشین و رقیبی ندارد، مورد توجه قرار می‌گیرد. قدرت تئاتر در تربیت جامعه، رشد و بالندگی، تفکر و نگرش اجتماعی– سیاسی و نیز در استحکام بخشیدن به روابط محکم و منسجم اجتماعی در زنده نگاه داشتن مؤلفه‌های هویت فرهنگی بی‌نظیر است. لذا با توجه به توانایی گردشگری فرهنگی در اشاعه و شناخت فرهنگ غنی ایرانی به سایر ملل، پرداختن به ارتباط تئاتر و نقش آن در توسعه صنعت گردشگری در این مطالعه می‌تواند الهام بخش مسیر حرکت در رونق این صنعت در کشور باشد. با توجه به اهمیت و جایگاه تئاتر به‌عنوان یکی از هنرهای مادر و همچنین تأثیر غیرقابل انکار تئاتر بر مسائل فرهنگی، جامعه‌شناسی و سیاسی نقش ارتباط بازاریابی در جذب گردشگران مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

مرور ادبیات و سوابق مربوطه

باتوجه به بررسی و مطالعه در مقاله‌ها وپایان‌نامه‌های موجود در این زمینه به نکات ثمربخشی در بهبود وضعیت حاضر حاکم بر توسعه صنعت گردشگری در تئاتر مبادرت گردید. عوامل مؤثر بر موفقیت تئاتر در توسعه صنعت گردشگری را می‌توان از جنبه‌های مختلف مدیریتی، اقتصادی و آموزشی مورد بررسی قرار داد. که در صورت اثبات نقش عوامل مذکور خود می‌تواند تبیین‌کننده نقش تئاتر در توسعه صنعت گردشگری باشد. در این تحقیقات گردشگری و تئاتر در مواردی مورد بررسی قرار گرفته است که هیچکدام به بررسی نقش تئاتر در رونق صنعت گردشگری نپرداخته‌اند، در این پژوهش سعی برانجام این مهم شده است که از معدود مطالب یافت شده در این زمینه می‌توان به مطالب زیر اشاره کرد. درجریان تحقیق انجام شده ازجمله منابعی که درحوزه توریسم تئاتر مورد استفاده قرار گرفته است مقاله‌ای تحت عنوان "تئاتر–توریسم" وجود دارد که در سال ۲۰۰۵ توسط سوزان بنت در نشریه "Theater Journal" به چاپ رسیده است. او در این مقاله به بررسی و تحلیل تاریخ گذشته بر تئاتر تجاری و برشمردن نظرات مخالف و موافق با این جریان می‌پردازد و به این منظور روی تنوع محصولات تئاتری درحوزه تجاری و عام و روی تماشاگرانی که جذب آنها شده‌اند تحقیق می‌کند. سبزی در تحقیقی در سال ۱۳۸۹ تحت عنوان "نقش گردشگری در همگرایی کشورهای عضو OIC " به این نتیجه رسید که فعالیت‌های گردشگری کشورهای اسلامی متحول شده و موجب شناساندن کشورهای اسلامی برای سایر کشورها در تحکیم جایگاه‌شان درعرصه بین‌المللی خواهد شد. در راستای مطالب مرتبط در بخش گردشگری و هنرهای نمایشی ثریا لشگری در سال ۱۳۹۳ در سایت فرهنگی میراث فردا مقاله‌ای تحت عنوان "نقش هنرهای نمایشی در جذب گردشگری فرهنگی" منتشر کرده است. وی در مقاله خود تعزیه را به‌عنوان یکی از هنرهای نمایشی سنتی که می‌تواند مورد توجه گردشگران فرهنگی قرار بگیرد، معرفی می‌کند. وفاداری در تحقیقی با عنوان "هنر وگردشگری" در سال ۱۳۹۶ نتایج تحقیق را اینطور بیان می‌کند که، هنرهای نمایشی و صنعت گردشگری در یک تعامل سالم، موجبات رونق یکدیگر را می‌توانند فراهم آورند، مطالعات موجود از گردشگران هنری به این واقعیت اشاره می‌کند که گردشگران هنری به‌طور متوسط نسبت به سایر گردشگران بیشتر هزینه می‌کنند و این امر موجب درآمدزایی بیشتری برای سایر بخش‌های گردشگری در مقاصد هنری می‌شود. زمان اجرای رویدادهای هنری معمولا بعدازظهر و یا شب‌هنگام است و گردشگر را تشویق به اقامت در مقاصد هنری می‌کند و این خود در زمینه درآمدزایی مقصد گردشگری نقش مهمی ایفا می‌کند. آرش نورآقایی در مقاله‌ای تحت عنوان "نقش تئاتر در رونق گردشگری" به سال ۱۳۸۷ در "سایت همشهری" عنوان می‌دارد، در بیشتر شهرهای توریستی چین، انواع مختلف نمایش‌ها (اپرا، تئاتر و پرفورمنس) برای گردشگران تدارک دیده می‌شود. به‌طور مثال نمایش «سلسله سونگ» هر شب (در تمام سال) در سالنی در شهر «هانگزو» برگزار می‌شود، چینی‌ها به این طریق هم برنامه‌ای برای گذراندن شب گردشگران در نظر می‌گیرند و هم آنها را با تاریخ خود آشنا می‌سازند. در پایان‌نامه کارشناسی ارشدی که در سال ۱۳۹۴ توسط الهام عابدی با هدف بررسی "نقش هنرهای نمایشی در رونق گردشگری فرهنگی در ایران با تکیه برتئاتر کاربردی" صورت گرفت در نهایت مشخص گردید می‌توان با یک مدیریت هوشمندانه انتظار داشت هنرهای نمایشی و صنعت گردشگری در یک تعامل سالم موجبات رونق یکدیگر را فراهم نمایند.

تحقیقی در سال ۱۳۹۳ توسط افشار تحت عنوان "درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران" در مجله "پژوهش هنرهای زیبا" به چاپ رسید، نشان می‌دهد که با نگاه کلی به اقتصاد هنر و با در نظر گرفتن اصول و دیدگاه‌های اقتصادی –فرهنگی حاکم بر جامعه امروز ایران رابطه مثبت اقتصاد و تولید تئاتر مورد بررسی قرار گرفته است. در پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهسا پیروزفر در سال ۱۳۹۰ با عنوان "خاستگاه تأثیرات وکارکردهای تئاتر کاربردی درحوزه اجتماع" به این نتیجه رسیده است که اهمیت دادن به روش‌های مؤثر

و تجربه شده در دنیای تئاتر امروز در حیطه آموزش می‌تواند برای جامعه تئاتری ایران نیز راهگشا باشد و تئاتر را به متن جامعه سوق دهد، همچنین باعث شکل‌گیری شاخه‌های جدید میان رشته‌ای در بین رشته‌های دانشگاهی شده و چشم‌اندازی بهتر را در زمینه اشتغالزایی به وجود می‌آورد. مهرداد پژوهش در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود درسال ۱۳۹۶ با عنوان "نقش آمیخته ارتباطات بازاریابی در جذب مخاطبان به سالن‌های تئاتر" به این نتیجه رسیده است که تبلیغات رسانه‌ای، روابط عمومی و فروش حضوری در جذب مخاطبان به سالن‌های تئاتر تأثیر معناداری دارد. "نگاهی به وضعیت هنرهای نمایشی در استرالیا" عنوان تحقیقی است که ایوب سینجلی در سال ۱۳۹۶ انجام داده است. در مطالعات پژوهش خود بیان می‌کند براساس گزارش «انجمن اجراهای زنده استرالیا» (Live Performance Australia) در حال حاضر فعالیت در زمینه اجرای زنده هنرهای نمایشی (تئاتر، موسیقی، رقص، مراسم آئینی و...) یکی از قابل اعتمادترین سرمایه‌گذاری‌ها در این کشور است. به‌عنوان نمونه در سال۲۰۱۱ ضریب اطمینان سرمایه‌گذاری در حوزه اجراهای زنده به بالاترین حد خود تا آن زمان رسیده است.

در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عوامل تأثیرگذار بر جذب مخاطبان تئاتر در شهر تهران» که آبان سال ۱۳۹۲ در مجله مطالعات جامعه‌شناسی دوره ۶ (ص ۱۴۶–۱۲۹) توسط فاطمه کریمی و حاجیمحمد احمدی منتشر شده است، بیان می‌دارند ابتدا کارگردان دنیایی را می‌سازد که تعدادی شخصیت جهان زیسته خود را در آن سپری می‌کنند و در وهله بعد این جهان زیسته شده به تجربه غیر مستقیم مخاطب تبدیل می‌شود. بنابراین زبان بصری نمایش به ما کمک می‌کند تا جهان متن درک شود. یعنی به مدد نشانه‌ها نویسنده با مخاطب خود سخن می‌گوید. کارگردان، فرستنده و مخاطب، گیرنده است، پس متن، حاوی پیامی است که باید به مخاطب منتقل شود، پیامی که باید توسط مخاطب با کمک اجرای بازیگر و اتمسفر حاکم بر صحنه رمزگشایی شود.

عطاالله کوپال در مقاله‌ای تحت عنوان بررسی «وست اند» (تئاتر تجاری لندن) و جریان‌های حاشیه‌ای آن منتشر شده در نشریه اینترنتی ویکی‌تئاتر در سال ۱۳۹۹ اظهار می‌دارد، جایگاه تئاتر «وست اند» در انگلستان با جایگاه منطقه تئاتری «برادوی» در محله منهتن که جزء مهم‌ترین جذابیت‌های گردشگری (توریستی) شهر نیویورک به شمار می‌آید، برابری می‌کند و در کنار برادوی محل اجرای بهترین نمایش‌های تجاری و حرفه‌ای در میان کشورهای انگلیسی زبان است. منطقه وست اند در مقابل قطب دیگر و فقیرنشین شهر لندن یعنی «ایست اند» همواره مرفه‌نشین بوده است و در کنار تئاترهای نسبتا گران‌قیمت و باشکوه این محله، هتل‌های پنج قاره، مرکز خرید اشرافی و رستوران‌های ویژه با سرآشپزهای منحصربه‌فرد قرار گرفته است. میراث تئاتری وست اند در انگلستان کاملا قابل مقایسه است با میراث تئاتری برادوی در امریکا! البته نباید ناگفته گذاشت که تئاترهای برادوی کمی گران‌تر و مشهورتر هستند. مهم‌ترین سالن‌های حرفه‌ای تئاتر امریکا در میانه خیابان برادوی جای گرفته‌اند و نام این خیابان را به‌عنوان «پایتخت تئاتر جهان» مشهور کرده‌اند باید درنظر داشت که وست اند و برادوی، جزء الگوهای کاملا تجاری تئاتر و جذب گردشگر به شمار می‌آید. به گفته کوپال: می‌توان از شهر یزد و اصفهان که به لحاظ ابنیه‌های تاریخی در جهان شناخته شده‌تر هستند وگردشگران بی‌شماری دارند بهره برد. از کاروانسراها که به‌صورت اقامتگاه شکل گرفته به‌عنوان مکان‌هایی برای اجرای تئاتری روزانه استفاده کرد که در طول سال بی‌وقفه اجرا داشته باشد با زیر نویسی به زبان انگلیسی برای جذب بیشتر گردشگر!

اهداف تحقیق

هدف کلی تحقیق شناخت نقش تئاتر در توسعه صنعت گردشگری است.

اهداف ویژه

۱–شناخت عوامل تأثیرگذار بر موفقیت تئاتر در توسعه صنعت گردشگری

۲–شناخت موانع و محدودیت‌های موجود برموفقیت تئاتر در توسعه صنعت گردشگری

۳–دستیابی به راهکارهایی برای پیوند زدن تئاتر به صنعت گردشگری

سؤالات تحقیق

۱- وضعیت تئاتر در توسعه گردشگری چگونه بوده است؟
۲- چه عواملی بر موفقیت تئاتر در توسعه صنعت گردشگری نقش داشته است؟

فرضیه‌های تحقیق

۱–تئاتر می تواند بر توسعه صنعت گردشگری تأثیرگذار باشد.

۲–اجرای نمایش‌های آیینی– مذهبی مانند تعزیه، رقص‌های محلی و مراسم سنتی در توسعه صنعت گردشگری نقش داشته است.

تعریف واژه‌ها

گردشگری فرهنگی عبارت است از رفتن افراد به جاذبه های فرهنگی به دور ازمحل اقامت عادی خودشان با قصد جمع آوری اطلاعات به منظور برآوردن نیازهای فرهنگی.(پاپلی یزدی۸۴،۱۳۸۵)

گردشگری هنری بازدید ازهنرهای دیداری ونمایشی، جشنواره ها ورویدادهای هنری را دربرمی گیرد. دراین نوع گردشگری علاوه بردیدار از موزه ها، تئاترها ازصنایع، رقص وموسیقی محلی نیز بازدید می شود.(عابدی ۲۸،۱۳۹۴)

روش تحقیق

این پژوهش از نظر هدف کاربردی و به روش توصیفی – تحلیلی است. در این تحقیق از شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اینترنتی همچنین تجربیات اندکی که در این زمینه به‌دست آمده بود، استفاده شده است. با توجه به دیدگاه صاحب نظران و برای تسهیل در رسیدن به نتیجه، نمودار مدل تجربی و جدولی رسم شد.

بحث

امروزه اجراهای زنده موسیقی و رقص‌های محلی، مراسم آیینی و همچنین تعزیه می‌تواند یکی از قابل اعتمادترین سرمایه-گذاری‌های اقتصادی فرهنگی در دنیا برای شناخت بیشتر آداب و رسوم و فرهنگ کشورمان در دنیا باشد و گاها برای مخاطبین

داخلی! بنابراین مخاطبی که می‌تواند با دیدن این نمایش‌ها در اشاعه آن نقش داشته باشد گردشگر محسوب می‌شود. گردشگری که دغدغه‌اش شناخت و بالابردن سطح آگاهی است بهترین گزینه برای ترویج فرهنگ‌هاست. از این رو داشتن گردشگر در همه روزهای سال می‌تواند در شناخت تئاتر و فرهنگ سرزمین‌مان یاری‌رسان باشد. حتی در بهبود متن و اجرا نیز نقشی به سزا دارد چراکه با تکرار هر چیزی به اوج ارج خود خواهد رسید؛ البته با در نظر گرفتن شرایط اقتصادی عوامل نمایش.

با در نظر گرفتن نظرات در پیشینه تحقیق:

سبزی: فعالیت گردشگری کشورهای اسلامی تحول یافته و جایگاه خویش را در عرصه بین‌المللی پیدا کرده است.

لشگری: تعزیه را به عنوان یکی از هنرهای نمایشی سنتی مورد توجه گردشگران فرهنگی می‌داند.

وفادار: هنرهای نمایشی و صنعت گردشگری را در یک تعامل سالم باعث رونق یکدیگر می‌داند.

نورآقایی: نمایش همه شبه سلسله یونگ در چین را عاملی برای شناساندن تاریخ آن کشور می‌داند.

افشار: رابطه اقتصاد و تولید تئاتر را در رابطه‌ای مستقیم می‌داند.

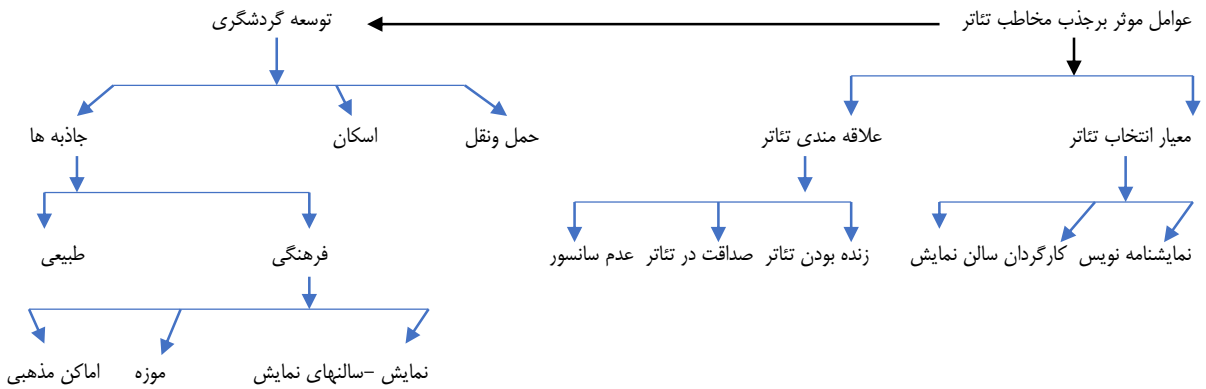
پژوهش: نقش تبلیغات را در جذب مخاطب بیان می‌کند.

سینجعلی: معتقد است اجرای مراسم آیینی، موسیقی و رقص‌های محلی در جذب مخاطب و سرمایه‌گذاری در حوزه اجرا بسیار مؤثر است.

کوپال: گردشگران به سبب شناخت ابنیه‌های تاریخی به آن سمت جذب می‌شوند، بنابراین اجرای تئاتر در آن اماکن تاریخی می‌تواند راهگشای جذب مخاطب روزانه باشد.

کریم‌وند و احمدی: معتقدند رابطه مستقیمی بین متن خوب، کارگردان توانا، اجرای بازیگر برای جذب مخاطب وجود دارد.

نگارنده مدل تجربی با توجه به مطالعات صورت گرفته در جهت توسعه گردشگری بوسیله اجرای نمایش در نظر گرفته است، که به صورت نمودار زیر بیان می‌دارد.



نمودار۱: مدل تحلیلی تجربی از مطالعات(نمودار از نگارنده)

نگاهی گذرا به جدول زیر نیاز اولیه مخاطب را از اینکه در این پژوهش چه مطالبی مورد مطالعه قرار گرفته و آیا این مطالعات در حوزه فرضیات محقق قرار می‌گیرد یا خیر، کمک کننده است.

جدول شماره ۱– مروری بر ادبیات تحقیق

ردیف	مبانی نظری	منابع	فرضیه
۱	هنرهای نمایشی و صنعت گردشگری در یک تعامل سالم موجبات رونق یکدیگر را فراهم می‌آورند	وفاداری، نورآقایی، عابدی	تئاتر می‌تواند بر توسعه صنعت گردشگری تأثیرگذار باشد
۲	می‌توان انتظار داشت اجرای مراسم آیینی، موسیقی، رقص‌های محلی و تعزیه در مکان‌های تاریخی در جذب مخاطب نقش داشته باشد	سینجعلی، لشگری، کوپال	اجرای نمایش‌های آیینی– مذهبی مانند تعزیه، رقص‌ها و مراسم سنتی در توسعه صنعت گردشگری نقش دارد

منبع: جدول از نگارنده

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

چنانچه گذشت نگارنده دانست؛ فرهنگ میراث هزاران سال تلاش فکری، هنری و صنعتی نسل‌های گذشته یک ملت است، که چگونگی زندگی کردن را به افراد می‌آموزد اندیشه‌ها و رفتارها را جهت می‌دهد و روابط میان افراد، طبقات و اقشار گوناگون جامعه را تنظیم می‌کند. درواقع تمام فضای اجتماعی و فردی مردم را کاملا احاطه کرده و در هنر نمایش قابل لمس و تأثیرگذار شده است. از این رو با توجه به اهمیت و جایگاه تئاتر در اشاعه فرهنگ و سنت‌ها در بین ملل می‌توان اذعان داشت، اجرای تئاتر، مراسم آیینی و سنتی هر کشوری برای گردشگران سایر ملل جزئی از الزامات به شمار می‌آید. با توجه به اینکه امروزه دنیا تبدیل به دهکده شده است، آشنایی با آداب و رسوم هر منطقه‌ای علاوه بر جذابیت نوعی خردورزی برای مخاطب عام و خاص به شمار می‌رود برای روند بهتر زیستن! اما مسئله مهم در این پژوهش شناخت عوامل تأثیرگذار بر موفقیت تئاتر در توسعه صنعت گردشگری و دستیابی به راهکارهایی برای پیوند زدن تئاتر به صنعت گردشگری بود که با توجه به یافته‌های تحقیق به این مهم دست یافته شد. با توجه به الزامات قید شده نگارنده به این نتیجه رسید برای جذب گردشگر به عنوان قاصد فرهنگی یکی از بهترین گزینه‌ها تئاتر بومی هر منطقه می‌باشد.

پیشنهاها

تبدیل کردن ابنیه‌های تاریخی به اقامتگاه به منظور رونق گردشگری و بدل کردن توریست به تماشاگر بالقوه نمایش در طول سال و بی‌وقفه، در داشتن تئاتری همیشگی یاری رسان خواهد بود؛ که آن هم با یاری مسئولان زیربط امکان‌پذیر است.

منابع

۱۳. افشار،حمیدرضا (۱۳۹۳)،مقاله ***درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران***، نشریه علمی- پژوهشی هنرهای زیبا.
۱۴. بنت،سوزان (۲۰۰۵)،مقاله ***تئاتر-توریسم***، نشریهTheater Journal .
۱۵. پاپلی یزدی،محمدحسین (۱۳۸۵)،***گردشگری(ماهیت و مفاهیم)***، انتشارات سمت، ص۸۴.
۱۶. پژوهش،مهرداد (۱۳۹۶)، ***نقش آمیخته ارتباطات بازاریابی در جذب مخاطبان به سالن‌های تئاتر***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد،مؤسسه آموزش عالی بصیرآبیک.
۱۷. پیروزفر،مهسا (۱۳۹۰)، ***خاستگاه تأثیرات و کارکردهای تئاترکاربردی در حوزه اجتماع***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد،دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ص۱۷.
۱۸. حافظنیا،محمدرضا (۱۳۹۷)،***روش تحقیق در علوم انسانی***، انتشارات سمت.
۱۹. رشید،بهناز (۱۳۹۵)، ***بررسی سهم و نقش اقتصادی تئاتر در اشتغال و تولید ناخالص داخلی شهرستان تربت حیدریه***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع).
۲۰. سبزی،برزو (۱۳۸۹۹)، ***مقاله نقش گردشگری در همگرایی کشورهای عضوIOC***، چهارمین کنگره بین‌المللی جغرافی‌دانان جهان اسلام.
۲۱. ستاری آرانی،مرتضی (۱۳۹۵)، ***شیوه‌های افزایش جذب گردشگر مذهبی برای شهر قم با تأکید بر نقش صدا و سیما***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما.
۲۲. سینجعلی،ایوب (۱۳۹۶)، ***نگاهی به هنرهای نمایشی در استرالیا***، سایت ایران تئاتر.
۲۳. عابدی،الهام (۱۳۹۴)، ***نقش هنرهای نمایشی در رونق گردشگری فرهنگی در ایران با تکیه بر تئاتر کاربردی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، ص۲۸.
۲۴. کاظمی،مهدی (۱۳۸۵)، ***مدیریت گردشگری***، انتشارات سمت.
۲۵. کریمی،فاطمه (۱۳۹۲)، ***بررسی عوامل تأثیرگذار بر جذب مخاطبان تئاتر در شهر تهران***، مجله مطالعات جامعه‌شناسی، دوره ششم، شماره بیستم.
۲۶. کوپال،عطاالله (۱۳۹۹)، ***مقاله بررسی وست اند (تئاتر تجاری لندن) وجریان‌های حاشیه‌ای آن***، نشریه اینترنتی ویکی تئاتر.

۲۷. گوهریان،محمدابراهیم (۱۳۸۴)، ***گردشگری بین‌المللی***، انتشارات امیرکبیر.
۲۸. لشگری،ثریا (۱۳۹۳)، ***نقش هنرهای نمایشی در جذب گردشگری فرهنگی***، سایت فرهنگی میراث فردا.
۲۹. نورآقایی،آرش (۱۳۸۷)، ***نقش تئاتر در رونق گردشگری***، سایت همشهری.
۳۰. وفاداری،کاظم (۱۳۹۶)، مقاله ***هنر و گردشگری***، فصلنامه پژوهش هنر.

بررسی انواع و اقسام نمایش های آیینی و سنتی در استان لرستان

آرش رضایی

چکیده

نمایش های آیینی و سنتی و چگونگی اجرای آداب و رسوم در هر منطقه و با هر قومیت متفاوت می باشد. بطوریکه میتوان ادعا نمود با مطالعه آیین های نمایشی هر قوم میتوان با فرهنگ و تاریخچه آن قوم و منطقه آشنا شد چرا که هر منطقه خصوصیات خود را از گذشته و تاریخ خود به ارث خواهد برد بنابرین باید جهت حفظ اصالت و فرهنگ و هویت هر قوم در جهت حفظ نمایش های آیینی آن بر آییم.با استمرار برپایی نمایش های آیینی در استان های مختلف میتوان فرهنگ آن استان را زنده نگه داشت. این مسئله به حدی مهم است که میتوان گفت با از بین بردن آیین و فرهنگ یک قوم میتوان تمام آن قوم را نابود کرد.

به دلیل اهمیت موضوع ما در این مقاله آداب و رسوم گوناگون قوم لر با بیشینه پنج هزار سال قدمت اجرای نمایش های آیینی را در استان لرستان از جمله آیین های شوشمکی،تعزیه، نوروز و میر نوروز،الفه،عزاداری و سورگانه، ازدواج و تولد فرزند، رقص‌ها، آیین های ماه رمضان، گل مالی، چمری زدن، شو چله، رقص در لرستان و ....را بررسی خواهیم کرد و تمامی جزییات آن ها را شرح خواهیم داد.

کلید واژه: آیین های لرستانی.قوم لر.نمایش های سنتی.تاریخ.فرهنگ و هنر

مقدمه

استان لرستان نقش مهمی در تاریخ و فرهنگ و تمدن ایرانی دارد. وجود آثار تاریخی و مکشوفه از یک سو و آثار فرهنگی و غیر ملموس از سوی دیگر بیانگر گنجینه بی‌بدیلی در این خطه لرنشین کشور هستند.مردمان این استان از دیرزمان با برپایی آیین‌های مختلف جایگاه ویژه‌ای در این رابطه برای خود فراهم آورده‌اند. آیین‌هایی که برخی، ملی، برخی مذهبی و برخی محلی هستند و اغلب آنها اواخر زمستان و نزدیک شدن به سال نو به اوج خود می‌رسند. البته باید متذکر شد آیین‌های زیادی به دلیل تغییر سبک زندگی در استان منسوخ شده‌اند و فقط در کتاب‌ها و خاطرات شفاهی ساکنان این دیار می‌توان از آنها سراغ گرفت.

یکی از راه‌های مبارزه با هجوم فرهنگ بیگانه، گردآوری، ثبت و ضبط باورداشت‌های قومی هر کشوری است. وقتی نوجوانان، جوانان و به‌طور کلی مردم قومی از متل‌ها، مثل‌ها، بازی‌ها و اشعار شیرین عاشقانه و قصه و افسانه‌های دیار خویش بی‌اطلاع و بیگانه شدند، بدون شک به‌خاطر پُرکردن اوقات فراغت و ارضای امیال خویش به فرهنگ مخرب بیگانگان چنگ خواهند زد و منِ خویش را در آن‌جا می‌جویند.

آثار ساده و ابتدایی که بر دیواره غارها کنده شده و بر سنگ قبرهای باستانی نقش بسته، ابزاری‌که روی آن‌ها نقش‌هایی دیده می‌شود و نشانه‌هایی که از رقص‌ها و آداب و رسوم نخستین یا اقوام نخستین و غارنشین و بیابان‌گرد به دست آمده همه گویای این مطلب است که فرهنگ مردم دانشی است گرانبها که به ما واگذار شده و ما باید در حفظ اصالت و نگهداری آن کوشا باشیم و از هیچ‌گونه تلاشی فروگذار نکنیم تا سرانجام به هویت اصلی خودمان دست یابیم. زیرا اگر فرهنگ هر قومی لگام گسیخته رها شود سرانجام در فرهنگ‌های بیگانه کم‌رنگ و بی‌تردید هضم خواهد شد.

آن‌چه که تاکنون مورخان مشهور درباره لرستان و قوم لُر نوشته‌اند همه و همه بر این عقیده‌اند که لُرها تیره‌ای هستند از طوایف کرد و اعرابی که از شام به این سرزمین کوچ کرده‌اند. در جای‌جای تاریخ نوشته‌اند لُر (لور) قومی است از اقوام چادرنشین ایران ساکن کوهستان‌های جنوب غرب ایران؛ اما هیچ‌گاه ننوشته‌اند که این واژه با ارزش و عمیق چه معنی و مفهومی دارد.

در فارسی لُر به ضم لام به‌معنی مراد و طلب معنا شده است که هر انسانی نیز آرزویی جزء دانش و فرهنگ و خرد نمی‌تواند داشته باشد و چنان‌چه هیچ رابطه‌ای بین این واژه و معنی آن در زبان‌های مختلف نباشد نتیجتاً و با توجه به بیش‌از شصت قرن سابقه تاریخی و هنری و تمدن، ساکنان لرستان، «لُر» هرچه باشد یعنی فرهنگ، دانش و هنر و در این مورد جای هیچ شک و تردیدی نیست.

روش تحقیق و بحث

بررسی نمایش های و آیین های سنتی در لرستان

آیین کوسه سوار

یکی از این آیین‌ها، رسم و نمایش کوسه سوار بود که در روزهای آخر سال و نزدیک شدن به نوروز برگزار می‌شد.نمایش کوسه‌سوار درواقع باز مانده و شکل محلی شده نمایش «کوسه‌گردی» ایرانی باشد که به شیوه محلی در این استان برگزار می شده است.نمایش

کوسه‌سوار در لرستان، مربوط به شخصیتی افسانه‌ای است. مرد بدون ریشی که به اصطلاح مردم به او «ننه پیره» می‌گفتند. هنگام نمایش هم از مردان بدون ریش یا کم‌ریش که به آنها کوسه می‌گویند استفاده می‌کردند. آورده شده که مردم در هنگام نمایش کوسه را به خرمن‌گاه‌ها می‌بردند و از آنها سواری می‌گرفتند.همچنین مردم لرستان بر این باورند که «کوسه‌سوار» برگرفته از داستان ننه پیره است و عامل سرمای سخت و مرگ‌ومیر در اواخر زمستان بوده است. به همین دلیل از او سواری می‌گرفتند و معتقد بودند که ننه پیره دیگر نمی‌تواند کاری انجام دهد تا مردم از سرمای زمستان سختی بکشند.آیین کوسه‌سوار این‌گونه بوده که مردی بدون ریش را می‌آوردند و مردم او را ننه پیره می‌نامیدند و در خرمن‌جا از او سواری می‌گرفتند. این عمل نشان از این داشت که ننه پیره دیگر نمی‌تواند کاری انجام دهد و زمستان رو به اتمام است.کوسه‌سوار نمایشی آیینی برای خداحافظی با زمستان بود که در چهارمحال و بختیاری، منطقه سیلاخور و درحاشیه‌های خرم‌آباد به‌اجرا درمی‌آمد و نمایش‌گردانان در طول برنامه جنگ زمستان و بهار را به نمایش می‌گذاشتند.البته کوسه گردی که نام دیگرش کوسه برنشین است از رسم‌های دیرین ایرانی‌ها در روزهای پایانی زمستان است و در این نمایش کوسه‌ای را سوار بر خر می‌کردند ، اما در کوسه‌سوار ؛ مردم بر کوسه سوار می‌شوند و می‌توان به جای کوسه برنشین از اصطلاح برکوسه نشین استفاده کرد.

آیین های سوگواری

با فرا رسیدن ماه محرم، سراسر ایران رخت ماتم و عزا بر تن می‌کند. استان لرستان نیز از جمله استان‌هایی است که آیین‌های عزاداری قدمت بسیار طولانی دارد و هر ساله گردشگران زیادی را به خود جذب می‌کند. مردم لرستان مردمی مذهبی و معتقد به آداب و سنت‌های قدیمی و مذهبی هستند. مردم منطقه‌ی زاگرس به‌ویژه استان لرستان آیین‌های عزاداری خاصی دارند. جوانان لرستان با آغاز ماه محرم در خیابان‌ها خیمه عزاداری به پا می‌کنند،گاو و گوسفند قربانی کرده، غذاهای نذری می‌پزند، شربت و شیرینی و دیگر نذورات را میان مردم توزیع می‌کنند و حال و هوای عاشورایی به شهر می‌دهند و مراسم‌های مختلفی برگزار می‌کنند، لرستان در گذشته شامل لر و بختیاری بوده است، اینها یک آیین به نام سیاوشون داشته اند؛ سیاوشون همان سِوِشو و سُوُشون است؛ که به خاطر سیاوش داوار(همان سیاه چادر) را بر شانه گذاشته و گل روی آن می مالیدند.وقتی عزادار می شدند بند سیاه چادر را می بریدند به کنایه از این که آن را به شانه بزنند، در سال روز مرگ سیاوش رزم آوری او را بازی می کرده اند و به دو دسته تقسیم می شده اند؛ یکی ایرانیان و یکی تورانیان و نوع زندگی و مرگ سیاوش را بازی می کرده اند.در بخشی از این بازی کتلی نماد توق بوده و توق همان عَلَم است. اصلاً علامت در صد تا صد و پنجاه سال پیش در لرستان وجود نداشته و ۳ تا ۵ شافنر می آورده اند و آن همیشه مورد نزاع دو هیئت پشت بازار و درب دلاکان بوده است.این مراسمات فقط در سوگ سیاوش و گاهی هم برای برخی از پهلوانان نامدار، که در روز مرگش رزم آوری اش را به نمایش گذاشته و گفته می شود که تعزیه از آن گرفته شده؛ تعزیه همان واقعه خوانی است.مراسمات کتل(همان نماد عزا)، پا کتلی(یعنی در کنار کتل بازی کردن)، پاموری (در کنار جازه گریه و عزاداری کردن) فقط برای انسان های نادر و نامدار رخ می داده است تا اینکه پس از شهادت امام حسین(ع) ؛ لرها که جزء یک دست ترین استانها در بحث تشیع هستند و از همان ریشه ارادت خاصی به اهل بیت داشته اند؛ این مراسمات را فقط برای امام حسین(ع) برگزار می کنند.

گِل مالی یکی از آیین‌ها و فرهنگ مردم لرستان است که قدمت و تاریخچه چند هزارساله دارد. این آیین در بدو تاریخ و حضور بشر(حضرت آدم) زمانی که نزاع بین هابیل و قابیل رخ داد، به امر خداوند زمین را چال کرده و جسد را به خاک سپردند شروع شد.زمین همواره در فرهنگ مذهبی تألیف به پدر و مادر است که از تلفیق این دو، جسم درست می‌شود و از تلفیق آن‌ها نیز جسم در زمین به حیات بازمی‌گردد.جسم در قبر ماندگاری ندارد با خاک یکی می‌شود و به ریشه اول خود بازمی‌گردد بنابراین گل مالی

فرهنگی است که از بدو حضور بشر برجای‌مانده به‌طوری‌که فرشته مرگ روح انسان را می‌گیرد و جسم را به خاک و آب برای حیاتی دیگر می‌سپارد.زمانی سیاه نماد غم بود و با توجه به اینکه پارچه سیاه کم بود دُور(سیاه‌چادر) را می‌بریدن و بر روی شانه‌ها می‌بستند به این معنی که «دُور وَ شُو بُویی» یعنی عزادار باشی و گِل درست می‌کردند و روی شانه‌ها و سر که محل اندیشه انسان و زیبایی های آفرینش خداوند است می‌گذاشتند به این نماد که جسم ما از خاک است و به خاک برمی‌گردد.

گل (خه‌ره) مالی، سوگ سیاوش

در دهه‌ی اول ماه محرم و چند روز مانده به روز عاشورا (روز هفتم محرم) که آن را روز «تراش عباس» می‌نامند، عزاداران به حمام می‌روند و بعد از اصلاح سر و صورت خود، لباس‌های تمیز بر تن می‌کنند. بعد از آن عده‌ای شروع به جمع کردن هیزم می‌کنند و حتی به در خانه‌ها می‌روند و اهالی خانه با توجه به نذری که دارند و بسته به توانایی خود به این افراد هیزم می‌دهند. دلیل این کار این است که اگر در روز عاشورا و برگزاری مراسم گلی مالی هوا سرد شد، آتش روشن کنند که عزاداران با گرمی آن به مراسم و عزاداری خود ادامه دهند. در روز تاسوعا عزاداران گِل باغچاله (گل رس) فراهم می‌کنند و در جاهای مخصوصی می‌ریزند که با آجرچینی در مقابل خیمه‌ها وتکیه‌های شهر درست می‌شوند و در روز عاشورا این خاک را باگلاب مخلوط می‌کنند وگل روز عاشورا مهیا می‌شود.

در غروب روز تاسوعا شهرها غرق در ماتم می‌شوند و همه منتظر فرا رسیدن روز واقعه هستند. تمام حوضچه‌های گل در شهر آماده می‌شود و هیزم‌ها را در کنار این حوضچه‌های گل به‌شکل تپه درمی‌آورند. گل نماد عزاداری و ماتم، از داغ سوگ سیاوش است و لرها این رسم را زنده نگه داشته‌اند و وارث این سنت شده‌اند. در صبح روز عاشورا و قبل از طلوع آفتاب، جمعیت عزادار با صدای دلگیر ساز و دهل با نوای سوزناک و غم‌انگیزی به نام «چمریونه» به‌سمت میدان‌های شهر و محل اجرای مراسم گل‌مالی می‌روند؛ «چمر»، «چمری» یا «چمریونه» که نوعی موسیقی و آهنگ غم‌انگیز است، در سوگ و ماتم بزرگان به‌وسیله‌ی «سرنا» و «دهل» نواخته می‌شود. با نواختن این ساز همه‌ی مردم می‌فهمند که بزرگی از میان طایفه فوت کرده است و در صبح عاشورا زمین و زمان از این حادثه مطلع شده و بر سیدالشهدا و یاران باوفایش می‌گریند. مردم در غالب دسته‌های عزاداری سینه‌زنان به‌سمت میادین راه می‌افتند و در تکیه‌های محل با گل‌مالی کردن خود، بر گرد آتش جمع می‌شوند تا از سرما محفوظ بمانند و به سینه‌زنی و عزاداری می‌پردازند.ماندن در خانه در روز عاشورا میان مردم این منطقه ناپسند است و همه به خیابان‌ها می‌آیند و پس از گل‌مالی، عزاداری کنان به‌سمت میدان اصلی شهر می‌روند. دسته‌های زنجیرزن جلوی هر خیمه متوقف می‌شوند و مداح آن تکیه، مداحی کرده و سپس به‌سمت تکیه‌ی بعدی می‌روند. شاید این عزاداری خاکی‌ترین عزاداری برای امام حسین (ع) و عرض ارادت به پیشگاه شهدای کربلا باشد. در این روز بازار تعطیل است و همه‌ی مغازه‌ها پرچم سیاه بر سر در خود نصب کرده‌اند. در روز عاشورا تمام شهر خاک و گل عزا بر سر می‌کند و گرد و غبار ماتم بر چهره‌ی شهر می‌نشیند. عزادارن همه باهم سینه می‌زنند و می‌خوانند:

این بدن از کیست که سر ندارد عزیز زهرا است کفن ندارد

عزاداران ابتدا به‌صورت نشسته و با یک دست سینه می‌زنند و زمانی که نوحه‌خوان می‌گوید «ای وای شهیدان به دشت کربلا»، همه به پا می‌خیزند و به نوحه خوان جواب داده و در مقابل هم با دو دست سینه می‌زنند. این مراسم تا ظهر ادامه می‌یابد و با سنتی به نام «طوق اشگس» به پایان می‌رسد.

طوق اشگس

طوق نمادی از علم حضرت عباس (ع) است که در عزاداری‌های استان لرستان برافراشته می‌شود و سنت «علم برداری» یا «علم گردانی» نیز به اجرا درمی‌آید. علم را از چوبی به بلندی ۸ تا ۱۰ متر می‌سازند که از یک متر به بالای آن از چند حلقه‌ی متصل به چوب اصلی تشکیل می‌شود. دور این حلقه‌ها پارچه‌ای از جنس مخمل می‌بندند و بالا و انتهای آن قندیلی از نقره قرار می‌دهند و با نوارهای رنگی ریشه‌دار و آیینه‌های کوچک تزیین می‌کنند. عده‌ای از عزاداران این علم را تا ظهر عاشورا حمل می‌کنند و هنگام ظهر به نشانه‌ی افتادن علم حضرت ابوالفضل (ع)، قسمت‌های مختلف آن از هم جدا می‌شوند که در اصطلاح به این کار «طوق اشگس» می‌گویند. افتادن علم، غم شهادت علمدار کربلا را به یاد می‌آورد و آه و ناله‌ی حضار بلند می‌شود. مردم حاجتمند به این علم پارچه و نخ‌های سبز گره می‌زنند و به آن دخیل می‌بندند. با پایان یافتن این مراسم، دسته‌ها و هیئت‌های عزاداری به حسینیه‌ها و مساجد می‌روند تا خود را برای اقامه‌ی نماز ظهر عاشورا آماده می‌کنند. در برخی از مناطق شهر نیز، نماز در مقابل تکیه‌ها و خیابان‌ها برگزار می‌شود.

خه‌ره گیری در بروجرد

در شهر بروجرد صبح روز عاشورا و هم‌زمان با طلوع آفتاب، دیگ‌های مسی را برای جوشاندن گل و آماده کردن «خه‌ره» در محل تجمع دسته‌های عزاداری آماده می‌کنند. عزاداران مقداری از این خه‌ره را به لباس، ریش، مو و گونه‌ی خود می‌مالند. از ابتدای صبح عزاداران در کوچه‌ها و خیابان‌ها به‌سمت مجالس عزاداری می‌روند و سینه می‌زنند. در کتاب «تذکره حسین حزین» آمده است که بیشتر «گل گیرندگان» که به آن‌ها «خه‌ره گیر» می‌گویند، از پیرمردها و سالمندان هستند که در دسته‌های سینه‌زنی در جلوی هیئت قرار می‌گیرند و خه‌ره گیران از بی‌ریاترین سینه‌زنان هستند. در این کتاب آمده است: این دسته اغلب پیرمردان و سالمندان بودند، روز عاشورا هر یک قطیف بسته از کمر تا پایین، سپس تمام بدن را گل گرفته حتی سر و صورت و ریش و گردن، همه با هم وارد مجلس می‌شوند در حالی که دست‌ها یک نواخت به سر کوفته و پایین آورده به سینه خود می‌زدند.در روز عاشورا گرمابه‌های عمومی در بروجرد رایگان هستند و سینه‌زنان نزدیک ظهر به حمام رفته و بعد از کمی سینه‌زنی، گل بدن خود را شسته و لباس‌های تمیز می‌پوشند.

آیین چهل منبر

آیین چهل منبر نیز از آیین‌هایی است که علاوه بر لرستان، در دیگر شهرهای ایران مانند گرگان و لاهیجان نیز برگزار می‌شود. این مراسم در تاسوعا برگزار می‌شود و در استان لرستان مختص بانوان است که با ذکر صلوات و اسما جلاله خود را برای برگزاری این آیین مذهبی آماده می‌کنند. زنان لرستان با فرزندان حضرت زهرا (س) همنوا می‌شوند و حزن و اسارت و مصیبت صحرای کربلا را به نمایش می‌گذارند. این مراسم به این صورت است که زنان و دختران شرکت‌کننده در آن، به یاد دختران و زنان سوگوار و اسیر دشت کربلا چهل منزل را طی می‌کنند. بیشتر زنان عزادار، ۲ رکعت نماز می‌خوانند و بعد از تعیین مسیر، با در دست داشتن ۴۰ شمع، در ۴۰ محفل عزای امام حسین (ع) به عزاداری می‌پردازند. این شمع‌ها در خانه‌هایی که درب آن‌ها باز است، روشن می‌شوند و به خانه‌هایی که شمع در آن‌ها روشن می‌شود، «منبر» می‌گویند. زنان طول مسیر را با پای پیاده و در حالی که لباس سیاه پوشیده‌اند، طی می‌کنند و به احترام و بزرگی ماتم و عزای دشت کربلا با یکدیگر صحبت نمی‌کنند و فقط ذکر خدا و صلوات بر لب‌هایشان جاری است. در پایان این مراسم، زنان نقاب سیاه خود را برمی‌دارند و با برداشتن یک شمع یا یک حبه قند نیت می‌کنند و بعد از برآورده شدن حاجات خود، در سال بعد نذری خود را در محافل عزاداری امام حسین (ع) ادا می‌کنند.

آیین های شادی

در ادامه به آداب و رسوم عروسی در لرستان می‌پردازیم. سرنجه گیرون : مادرو زنان پسر بدون اطلاع خانواده دختر به بهانه مهمانی به خانه دختر مد نظر خود می روند و با شگردهای خاص به خود شخصیت ، خانه داری ، آداب رسوم ، مهمانداری ، بهدات و زیبایی او را می سنجند .

دستگیرونی : پس از سنجش دختر در سرنجه گیرو حالا نوبت خواستگاری میرسد که بازهم به واسطه زنان بزرگ و صاحب نام و جای پسر بدون حضور مردان صورت می گیرید .

خرج برونی و گیرونی : در صورت پذیرش خواستگاری از طرف خانواده دختر که با مشورت و رضایت اهل خانواده و فامیل و بزرگان خواهد بود حال نوبت به خرج بریدن دختر است که با هماهنک قبلی هر دو خانواده در یک زمان معین و صرف نهار و شامی در خانه دختر و آن هم فقط با حضور مردان بزرگ و ریش سپیدان هر دو سر صورت می گیرد که چند نکته در آن جلسه مورد بحث و توافق باید صورت بگیرید (۱– مقدارو اندازه مهریه دختر ۲– شیر بهای دختر ۳– لیست صورت جهاز دختر به دست داماد) و بعد از خرج بریدن کم تراریک هفته با قرار قبلی حالا نوبت به آن میرسد که مردان بزرگ خانوده دختر به خانه پدر داماد رفته بعد از صرف غذایی خرج را که همان شیر بها ء است را تحویل بگیرند .

نشونه : در لرستان چیزی به اسم مرحمیت ، نامزدی و از این قبیل مراسمات وجود نداشت بلکه مدتی بعد از مراسمات خرج گیرون چند زن خانواده پسر با بردن هدایای چون انگشتر، حنا ، چادر سفید و... به خانه دختر رفته و با جشن و شادی در اصطلاح آن دختر را نشون پسر می کنند تا روز عروسی .

وقتی داماد و عروس یکدیگر را می‌پسندند، به مراسمی به نام «کیخایی» ختم می‌شود که همچون مراسم خواستگاری است و با حضور ریش‌سفیدان برگزار می‌شود.البته قبل از مراسم «کیخایی» بزرگان طایفه لر با پادرمیانی و تضمین دادن و تایید داماد در مورد خصوصیات فردی و اجتماعی وی نزد خانواده عروس می‌روند و مقدمات این مراسم را فراهم می‌کنند.بعد از مراسم «کیخایی» نوبت به تعیین مهریه و شیربهای عروس می‌رسد که با توافق خانواده عروس و داماد تعیین می‌شود.

حنابندان در لرستان

حنابندان از جمله سنت‌های رایج در عروسی‌هاست که مردم لرستان نیز یک شب مانده به مراسم عروسی در منزل عروس خانم این جشن را برپا می‌کنند و به نشانه خوشبختی دست و پای عروس خانم را حنا می‌گیرند و همچنین هدایایی نیز به او هدیه می‌دهند. اما این آیین دیگر مانند گذشته برگزار نمی‌شود و در بسیاری از خانواده‌ها به طور کلی فراموش شده است.

عروس‌برون به همراه رقص و پایکوبی

فردای حنابندان مادر عروس حلوایی را که با روغن حیوانی تهیه کرده با مراسم خداحافظی دخترش به خانواده داماد می‌دهد و عروس را آماده رفتن به خانه خودش می‌کند.این مراسم که با حضور گروه‌های موسیقی محلی و رقص و پایکوبی مردم برگزار می‌شود، به منظور انجام رقص گروهی که «باختن» یا بازی کردن آن را می‌نامند صورت می‌گیرد. معمولاً این رقص بومی را با ریتمی آرام، نوازندگان محلی اجرا می‌کنند، با نواختن سرنا و دهل در میان عشایر و روستاییان و کمانچه و تنبک در شهرها، آن هم به صورت دوپا، سه پا، شانه شکی به اوج خود می‌رسد. البته زنان نیز ترانه‌هایی را بدون ساز و به صورت سرود و هم‌آوایی با یکدیگر اجرا می‌کنند که بسیار زیبا و شورانگیز است.

آیین شوچله

آیین شب یلدا در لرستان به "شُوچله" معروف است و ریشه این آیین به هزاره سوم و چهارم پیش از میلاد برمی‌گردد؛ مردم این خطه در گویش لری خود به این شب " اول قاره " می‌گویند که به همراه آداب و رسوم ویژه‌ای اجرا می‌شود و از گذشته‌های دور نسل به نسل انتقال یافته است .در شب یلدا نوجوانان و جوانان لرستانی با تاریک شدن هوا به پشت‌بام منازل همسایه رفته و شالی را به حیاط منزل آویزان می‌کنند و با سر دادن شعار «امشو اول قاره، خیر د هونت بواره، نون و پنیره و شیره، کیخا حونت نمیره» از صاحب‌خانه می‌خواهند تا تنقلات شب یلدا را در شال آن‌ها بریزد!صاحب‌خانه نیز چند گردو، بادام، میوه یا مقداری نخودچی و کشمش و از این دست تنقلات را در چادرهای آویزان شده، قرار می‌دهد.این در حالی است که در این شب تازه‌عروس‌ها و دخترهای خانواده بی‌نصیب نبوده و بزرگان خانواده و فامیل هدیه‌هایی را به مناسبت این شب به آنها می‌دهند.

کلمه "یلدا" از دو کلمه "یل" با اضافه "دا" تشکیل شده که به زبان لری که بازمانده‌های زبان هخامنشیان است "یل" به معنای بزرگ و "دا" به معنای مادر که معنی کلمه می‌شود "مادر دی".

«قار»در زبان لری و لکی بمعنی «داد و فریاد» و «قاره» به معنی«صدای بلند»است. برخی از دوستان ریشه «اول قاهاره »یا «اول قارّه» را از کلمه عربی «لیله القاره» خوانده‌اند . در حالی که به نوشته دهخدا عرب واژه‌ای بنام « یوم قار» نیز دارد که معنی آن روز خنک . (منتهی الارب). و یا روز سرد. (مهذب الاسماء) است .

در هر حال شب یلدا در لرستان با دو نام «شو چلّه» و « شو اول قارّه (قاهاره)» ضمن آن که دربردارنده معنی و مفهومی جامع از کلمه «قار » با تمام صفات ریشه عربی و یا ترکی آن اعم از «سیاهی» برای شب یلدا یا «سردی و سپیدی برف» برای اولین روز زمستان است در عین حال بعنوان یکی از شب‌های بیاد ماندنی جشن و شادمانی است که کلیه افراد فامیل اعم از کوچک و بزرگ و زن و مرد همچون اجدادشان با نشستن و جمع شدن بدور یکدیگر و خواندن شعر و ترانه(شوهنومه خوونی) ، گرفتن فال (چل سرو) ، میل نمودن آجیل مخصوص (گنم برشته و گنم شیر) ، تعریف افسانه (امیل و ممیل) ، متل (قصه گویی) و بالاخره دو بازی و سرگرمی (چارشو دُر کنی و قاشق زنی) ضمن شب نشینی ، دید و بازدید و شادمانی با یکدیگر خود را آماده استقبال از زمستان سرد (و پر برکت) می‌کنند. معمولا اکثر روستانشینان و عشایر لک و لر پیشتر گوسفندی را برای مراسم این شب کنار گذاشته و آن را تا شب چله پروار می‌کنند که در این شب برای مهیمانان ذبح خواهند کرد.گندم برشته یا گنم شیر: گندم را به تنهایی یا پس از مدتی خواباندن در شیر برشته کرد و با کشمش، کنجد، شاهدانه، گردو و فندق مخلوط می‌کنند. فال چهل سرود که در آن یک نفر تسبیح می‌اندازد و هر کدام از حاضرین یک شعر به زبان لکی می‌گویند و آخرین دانه تسبیح یا همان چهلمین بیت شعر نیت اصلی گیرنده فال است که توسط بزرگ جمع تفسیر می‌شود. شب یلدا بچه‌ها با چادر بالای پشت بام همسایه می‌روند و از صاحب خانه بصورت شعر تقاضای خوردنی شب یلدا می‌کنند. صاحب‌خانه نیز معمولا مقداری آجیل گندم برشته و میوه و شیرینی در چارشو یا شال آنها می‌گذارد،بعضی اوقات صاحبخانه ها برای شوخی و خنده سر به سر کودکان می‌گذارند. ابتدا مقداری سنگ و چیزهای بی ارزش دیگری بجای شیرینی و آجیل داخل شال آویران بچه ها می‌گذارند و بچه‌ها هم که معمولا آماده این شوخی و تفریح اند با دیدن آن با هم دم می‌گیرند و اشعار فوق را منفی می‌کنند که :

امشو اول قاره خیر ده حونت نواره

نون و پنیر و حلوا کیخا حونت لنگ والا

رسم "کاسم سا"

به جز رسم قاشق‌زنی، مردم لرستان در طول سال رسم «کاسم سا» را داشتند؛ اما در این شب به خصوص (یلدا) سفره، کاسه و دیگ آن‌ها یکی می‌شد و همه سر یک سفره می‌نشستند. فقیر و ندار، کم‌دست و دارنده هر کدام به اندازه خودشان چیزی را فراهم می‌کردند و سعی داشتند تا شب یلدا را در نهایت خوشی و شادی در کنار یکدیگر سپری کنند.

فال "چهل سرود"

در قدیم بزرگ‌ترها در شب یلدا حتماً آیین "چهل سرود" را در آخر شب برگزار می‌کردند، که این کار نوعی فال گرفتن بود. چهل سرود به نیت‌های مختلف از جمله بیشتر به نیت پسران و دختران جوان گرفته می‌شد.زمانی که چهل سرود می‌گرفتند، اگر فال که همان بیت آخر است، معنی خوبی داشت، همه شروع می‌کردند به خواندن ابیات شاد و شادی می‌کردند.

شوهنومه خونی (شاهنامه خوانی) و متل‌گویی (قصه تعریف کردن) از دیگر رسوم مردم لرستان در این شب است که اغلب توسط بزرگان فامیل برای جمع حاضر صورت می‌گرفت و در این بخش بزرگ فامیل با لحنی جذاب و محلی، قصه‌های کهن را برای جمع تعریف می‌کرد و این کار مورد استقبال اعضای خانواده به خصوص کودکان قرار می‌گرفت.گندم، کنجد و شاهدانه که به اصطلاح عامیانه به آن "گندم شادونه" می گویند؛ همچنین نخود، کشمش، پسته، بادام، گردو و انواع شیرینی‌های محلی هم از جمله تنقلاتی است که مردم این دیار در شب یلدا از آنها استفاده می کنند. در لرستان مردم در شب چله "گندم شیره" می‌خورند که گندمی است که در شیره می‌خیسانند و زردچوبه و نمک را با آن مخلوط می‌کنند؛ سپس آن را روی ساج برشته می‌کنند و همراه خلال بادام، گردو، کشمش، سیاه دانه و کنجد مخلوط کرده و می‌خورند.میزبان در این شب نیز با میوه‌هایی مثل انار و آجیل مخصوص از مهمانانش پذیرایی می‌کند. در گذشته کدوی حلوایی را هم در آتش باقی مانده تنور می‌پختند و در شب یلدا در کنار سایر تنقلات استفاده می‌کردند. غذای مخصوص مردم لرستان در این شب بوقلمون، گوسفند، سبزی پلو ماهی و قورمه‌سبزی است.

در ادامه نگاهی به آیین‌های تولد در لرستان خواهیم داشت، قبل از تولد نوزاد از طرف مادر زن باردار، تمامی لوازم و احتیاجات روزهای زایمان تهیه و به خانه او فرستاده می‌شود از جمله لحاف، تشک و لباس‌های نوزاد. چنان‌چه نوزاد به‌موقع و طبیعی به دنیا نیاید، دعایی به‌نام «بارگش» برای او می‌نویسند و در پارچه‌ای تمیز می‌پیچند و به پشت شانه او می‌دوزند، نوزاد که متولد شد ماما پس‌از تمیز کردن بدن او هفت بسم‌الله می‌گوید و به نام الله و محمد و علی دهانش را باز کرده و انگشت روی سقف دهان او قرار داده و فشار می‌دهد و این عمل را ملاژگه برداشتن می‌گویند، در این وقت است که نوزاد اولین نفس‌های بعد از زایمان را می‌کشد و به گریه می‌افتد.ماماهای محلی به آویزان کردن نوزادان با پا اعتقادی ندارند و می‌گویند وقتی نوزاد و یا بچه را با پا آویزان کنند «سرماینه» آن‌ها می‌افتد. ماما برای اولین‌بار در گوش نوزاد اذان می‌خواند و لباس بر تن او می‌پوشاند. پس‌از قنداق کردن او را به پشت می‌خوابانند و پارچه سفید و نازکی را روی نوزاد می‌کشند و مقداری پنبه را به‌صورت نخ ضخیمی درآورده به‌صورت ضربدر روی پارچه قرار می‌دهند و آتش می‌زنند.

دور کردن بیماری‌ها و حوادث از نوزاد با اجرای رسم پَمِلَه پِر

ماما در یک چشم به هم زدن سوخته‌های پنبه را در کف دست می‌گیرد و خاموش می‌کند و با نوک انگشت پیشانی و سر دماغ و چانه نوزاد را با خال‌های کوچک سیاه نقش می‌اندازد، این مراسم را «پَمِلَه پِر» می‌گویند و معتقد هستند که این عمل حوادث و بیماری‌ها را از نوزاد دور خواهد کرد. سپس در چشم نوزاد سرمه می‌کشند و در کنار مادرش قرار می‌دهند. بعد چند عدد سیر و پیاز خام را به سیخ می‌کشند و بالای سر نوزاد و مادرش قرار داده، هفت «کولره» یا «گردیله» که قرص‌های کوچک نان هستند پخته و پس‌از به نخ کشیدن بالای سر آن‌ها آویزان می‌کنند. گاهی یک سوزن جوال‌دوز، یک کارد تیز، یک نعل اسب و یک بوته خار

خشک هم کنار آن‌ها قرار می‌دهند و اعتقاد دارند با این کارها «یال» یا همان «آل» به بچه نزدیک نمی‌شود. به گهواره نوزاد یک زنگوله می‌بندند تا اولاً صدای زنگوله، نوزاد را آرامش ببخشد در ضمن مانع شنیدن صداهای مرغ و خروس و سایر حیوانات شده و حشرات موزی و خزندگان را از جمله مار و عقرب از اطراف نوزاد پراکنده کند.دیگر این‌که تعدادی مهره ریز و درشت کبود یا آبی را با یک تکه استخوان پای گرگ و ... به گوشه‌ای از گهواره می‌آویزند و با نخ پشمی هفت رنگ یا سیاه و سفید مچ‌های دست زائو را یکی‌یکی می‌بندند. روز اول به زائو آب و غذا نمی‌دهند. در روز دوم غذای پُرقوت و پُرویتامینی به نام «جوجوش» به او می‌خورانند. جوجوش غذایی مخصوص است که از خرده نبات یا قند، زیره، رازیانه، هل، دارچین، زعفران یا زردجوبه و روغن تهیه می‌شود. افرادی به‌عنوان «قیم‌مارکی» به دیدن زائو می‌آیند و مبلغی پول یا هر هدیه دیگر را به‌نام «سرنافه» به او می‌دهند. روز دهم یا ۱۰ روزه نوزاد و مادرش به همراه ماما به حمام می‌روند، وقتی نوزاد را لخت کردند ماما مقداری آرد با روغن مخلوط کرده و به ناف نوزاد می‌مالد وقتی ناف او نرم شد زائده ناف کنده می‌شود. در این روز نهار مفصلی نیز تدارک می‌بینند که ماما و همسایگان از آن استفاده می‌کنند.باید یادآور شد که در تمام طول چهل روز هیچ‌یک از افراد خانواده زن زائو یا غریبه حق رفت و آمد به خانه زن زائو را ندارند و معمولاً به‌خاطر دور ماندن از خطر این رفت و آمد و تماس، دعایی به‌نام «چله‌بر» می‌نویسند و به کلاه یا بند قنداق و یا پشت شانه لباس نوزاد می‌دوزند. نام‌گذاری نوزاد پس از مراسم ۱۰ روز انجام می‌پذیرد. چنان‌چه نوزاد در روز یا ماه خاصی متولد شده باشد، او را به‌نام آن روز و یا ماه صدا می‌کنند از جمله؛ شنبه، یک‌شنبه و ... رمضان، محرم، قربان، صفر و ... و چنان‌چه نوزاد دختر باشد و تعداد دختر در خانواده زیاد باشند نام‌های خدابس، دختربس، همی‌بس انتخاب می‌کنند؛ در غیر این‌صورت نام پیامبران و امامان و نام‌های شاهنامه‌ای را برای فرزندان خود برمی‌گزینند.

آیین شوشمکی

شوشمکی عملی است که به نوعی فال شبیه است و آن نیز به نیت سرانجام کاری در حال یا آینده صورت می گیرد. این کار در شب های شنبه انجام می شده است و در آن شخصی (معمولا دختر یا پسری نوجوان که به راست گویی معروف است) به در خانه شخصی دیگر که صاحب فال به نیت آن را از قبل انتخاب کرده ،می فرستد. تا فال گوش بماند و بی خبر از صاحب خانه در کمین بنشیند، تا اولین حرفی چه خوب و نیک، چه بد و زشت بر زبان او جاری شود. آن حرف را عینا به صاحب نیت انتقال دهد. پس از آن از تفسیر و معنی ظاهری آن حرف پی به خوبی و یا بدی آن کار می بردند. ضمن این آیین از آنجایکه جنبه های احساسی و عاشقانه به خود می گیرد در گذر زمان به صورت ترانه ای افسانه ای در میان مردم لرستان سروده و موقعیتی موسیقیایی خاص برای خود به همین نام (شوشمکی) پیدا می کند ، که متا سفانه چند دهه می شود که جز نامی غریب از این آیین چیزی دیگر نمانده است: شوشمکی دایا بینم کی یه مایا یا علی هانا، پناه بر خدا–وتم شو، شمه دالکه ی شوان هر چه ها دل مه بنه دل آوان–معنی:شب شنبه فال گوش پیرزنان می مانم تا ببینم سفر کرده ام کی بر می گردد.یا علی مرا دریاب وخدایا پناه می برم به تو–گفتم شبه شنبه که گویی مادر شبهاست، هر چه من نیت کرده ام در دل و زبان او بگذار

آداب و رسوم نوروز در لرستان

در گذشته آیین های نوروزی مردم لرستان از اوایل اسفند شروع می شد وچون مردم استان برای آب حرمت وارزش ویژه ای قائل بودند پنجم اسفند قبل از دست زدن به هر کاری کنار رود، چشمه و جویباری می رفتند تا یک سری آیین انجام دهند.مردم لرستان با رفتن به کنار جویبار لباس های خود را می شستند اما زیبایی این آیین آنجایی است که مردم از یک اسفند تا فروردین اجازه نمی دادند طهارت و پاکیزگی آب از بین برود که البته این آیین امروزه به دست فراموشی سپرده شده است.مردم لرستان حدود ۱۵ روز قبل از عید نوروز با کاشتن سبزه به نماد حیات، باروری، زایش سبزینگی را به خانه شان دعوت می کنند. مردم لرستان در ایام

گذشته پنجم اسفند قبل از شروع گَردیله (گردگیری منزل) کاسه ای آب به همراه آینه وچراغی در خانه می گذاشتند و بعد شروع به گرفتن گردگیری می کردند؛ البته آب آن کاسه هر روز به نیت طهارت و پاکی عوض می شد. برخی تصور می کنند چهارشنبه سوری مربوط به قبل از اسلام است در حالی که این طور نیست واین روز با ظهور اسلام پدید آمد.با توجه به اینکه در تاریخ وتقویم روز شمار قبل از اسلام خبری از ایام هفته (شنبه، یکشنبه..) نبود و روزها فقط بر اساس ماه حساب می شد، آیین چهارشنبه سوری با ظهور اسلام در ایران پدید آمد.مردم در گذشته چهارشنبه را نحس می دانستند و به خاطر برطرف کردن نحسی آن چهارشنبه آخر سال روی پشت بام خانه آتش روشن کرده واز سر آن می پریدند واین روز را جشن می گرفتند.مردم لرستان مانند سایر اقوام جمعه آخر سال را متعلق به مردگان و اسیران خاک می دانند ودراین روز برای قرائت فاتحه به قبرستان می روند عصر یک روز پیش از شب عید را در خرم آباد (الفه) گفته می شود این شب نیز مانند شب جمعه آخر سال با درست کردن حلوا برای مردگان فاتحه می خوانند.مردم لرستان برای جمعه آخر سال در آیینی به نام الفه با درست کردن حلوا برای درگذشتگان فاتحه می خوانند.یکی از آداب ورسوم های جمعه آخر سال نزد مردم خرم آباد این بود که زنان در پنج شنبه آخر سال زودتر مردان از قبرستان برمی گشتند ومشغول درست کردن حلوا می شدند، سپس مردان آبادی به طور دسته جمعی به در خانه اهالی روستا می رفتند و با خواندن ابیاتی صاحب خانه را از آمدنشان مطلع می کردند.وقتی مردان آبادی با اجازه صاحب خانه داخل می رفتند زن صاحب خانه حلوا زیادی با روغن حیوانی درست می کرد و مردان پس خوردن قاشقی از آن فاتحه ای برای اموات آن خانه می خواندند و با خواندن ابیاتی آن خانه را به مقصد خانه بعدی ترک می کردند.درایام گذشته مردم لرستان برای سفره هفت سین اهمیت ویژه ای قائل بودند به طوری که مردم هفت سین خود را برای بقاء بر سر هفت ستون قرار می دادند؛ عدد هفت برای مردم قداست داشت وسفره هفت سین را تا روز سیزده به در نگه می داشتند.میر نوروز شخصیت باسوادی بود که داخل آبادی کوچه به کوچه می گشت و با خواندن ابیاتی خبر آمدن عید نوروز را به مردم می داد و میر نوروز خوانی می کرد.با توجه به اینکه در زمان های گذشته خبری از تقویم، رادیو یا تلویزیونی نبود گاهی مردم یادشان می رفت که دقیق چه روزی نوروز است بنابراین میر نوروز با آمدنش حکایت گر نوروز بود.میر نوروز برای مردم عزیز بود و وقتی خبر آمدن عید را در کوچه ها سر می داد مردم هر کدام به سهم خود به عنوان عیدی یک کاسه گندم، پول یا تخم مرغ به او هدیه می دادند. در گذشته مردم لرستان اعتقاد داشتند که لحظه تحویل سال در خانه باید باز باشد چون باور داشتند که در لحظه سال تحویل باوُ(بزرگ) نوروز می آید پس اگر برف هم می بارید نباید در بسته می بود.مردم باور داشتند که اگر در بسته باشد باوُ نوروز به خانه وارد نمی شود وخیر، برکت وسال نو را به خانه نمی آورد.یکی دیگر از آداب و رسوم های لحظه سال تحویل مردم این بود که همه افراد خانواده لحظه سال تحویل می بایست دور سفره هفت سین جمع باشند چون باور داشتند که باوُ نوروز سلامت و برکت سفره را به تعداد افراد دور آن سفر می داد.

آیین سنتی ماه مبارک رمضان در لرستان

مردم لرستان برای ماه رمضان حرمت خاصی قائل هستند و بر همین اساس در این ماه با رفع کدورت از همدیگر مشکلاتشان را حل‌وفصل می‌کردند.رمضان را ماه میهمانی خدا می‌نامند ماهی که در آن درهای رحمت به روی بندگان گشوده می‌شود، خداوند متعال در این ماه میزبان بندگان است و اسباب رحمت،مغفرت و آمرزش را برای بندگان فراهم می‌کند. خانواده‌ها در افطار و سحر و بیش‌تر در موقع سحر اعتقاد داشتند که همه باهم باید دورهم جمع باشند و سحر یا افطار را دسته‌جمعی بخورند.در سال‌های نه‌چندان دور مردم در کنار یکدیگر در خانه‌هایی که چندین اتاق داشت و در هر اتاق خانواده‌ای بود باهم زندگی می‌کردند و این خانه بزرگ یک آشپزخانه بزرگ داشت که همه اهل خانه از آن مشترکاً استفاده می‌کردند و اگر غذایی طبخ می‌شد متعلق به همه بود. خانواده‌ها مقید به این بودند که حتماً لباس ، نان و رزقشان ضمن طهارت و داشتن بقیه شرایط روزه، حلال باشد. غذاها تجملاتی نبود مرغ و پلویی در کار نبود هر که هر چه داشت سر سفره می‌گذاشت و همه از آن بهره می‌بردند. بیشتر از مواد غذایی

استفاده می‌کردند که تولید خودشان بود مثل لبنیات و نوعی غذای محلی به نام "بِرساق" و "گِردَه" به همراه چای مصرف می‌کردند که خیلی هم مقوی بود.غذاها در ماه رمضان متعلق به همه بود،نکته‌ای که خیلی از خانواده‌ها رعایت می‌کردند این بود که اگر غذایی داشتند برای همه بود و همه از آن می‌خوردند هیچ‌کس نمی‌گفت که این غذای من است و منیتی وجود نداشت.یکی از عقایدی که مردم لرستان در ماه مبارک رمضان به آن پایبند بودند این بود که حتماً بایستی نانشان بی‌شبهه باشد و اعتقادشان این بود که روزه‌دار باید حلال‌ترین رزق را داشته باشد و تا این‌قدر مقید بودند و نکته قابل‌توجه دیگر خلوص نیت مردمان آن زمان به‌وضوح قابل‌مشاهده بوده است. مردم لرستان به دلیل این‌که معتقدند رزق و روزی در صبح اول وقت نوشته می‌شود همیشه سحرخیز بوده‌اند تاجایی که درسحرهای ماه مبارک رمضان باهم سحری می‌خوردند،نماز را باهم می‌خواندند و بعد از نماز هرکسی به دنبال کار روزانه خود می‌رفت.بارزترین مشخصه در مراسم عزا، عروسی و جشن‌های مذهبی در لرستان پختن حلوا است چراکه حلوا ازنظر مردم لرستان یه جایگاه خاص دارد و برای روزهای خاص استفاده می‌کردند و یکی از این روزها در شب شهادت حضرت علی (ع) است و از همین حلوا مقداری را نگه می‌داشتند و روز عید فطر روزه‌شان را با آن باز می‌کردند. فرهنگی که درگذشته وجود داشت و فرهنگ زیبایی هم بود اعتقاد به روشن نگه‌داشتن چراغ خانه در ماه رمضان هنگام سحر بود؛اعتقاد مردم بر این بود که باید چراغ عبادت روشن باشد بدون از هرگونه چشم و هم‌چشمی و خودنمایی به خاطر اعتقاد به برکت این ماه موقع سحر چراغ را روشن می‌کردند و حتی کسانی که به هر دلیلی که روزه نمی‌گرفتند در سحر چراغش روشن بود چراکه نگاهشان صادقانه و عاشقانه بود.جارچیان چند دقیقه قبل از اذان با تغییر دادن نوای دُهل نزدیک بودن وقت اذان را اعلام می‌کردند که مردم برای نماز آماده شوند.

آیین های رقص در لرستان

از کاسیها (مردم لرستان کنونی) که هزاره سوم پیش از میلاد در کوههای زاگرس (پیشکوه و پشتکوه) زندگی می کرده‌اند، تکه سفالی بدست آمده که بر روی آن سه رقصنده درنزدیکی چادرها نشان داده شده است که هر کدام بازوان خود را از پشت گردن یکدیگر گذاشته و دستها را بر روی شانه‌های همدیگر گذشته مشغول رقص می باشند شبیه رقصی که امروزه آن را شانه شکی و سه پا میخوانند .ضمنن در کاوشهای باستان شناسی در لرستان سر پرچم مفرغی بدست آمده که همکنون در مجموعه موزه لوور نگاهداری می شود. دردرون حلقه این سر پرچم چهار تن با شیوه‌ایی استادانه و زیبا نشان داده شده است که مشغول رقص می باشند. باز در پایه همان سر پرچم که جای چوب یا میله پرچم بوده دو آدمی درحال رقص دست بدست نمایش داده شده است . خوشبختانه در این نمونه مفرغی حرکت پاها و دستها را در حال رقص بخوبی می توان دید که هر یک از رقصندگان یکی ازپاهای خود را از زمین بلند کرده پس از خم کردن پشت سر، سپس در جای دیگر برزمین نهاده اند و همین کار را با پای دیگر انجام می داده تا رفته رفته حلقه رقص بدور خود چرخیده و جای رقصندگان عوض شده است. ما از این سر پرچم درمی یابیم که در میان مردمان روزگاران باستان رقص تا چه اندازه ارج و دارای قداست بوده است که آنرا همچون نشانه ای بزرگ درسر پرچم‌های خود به نمایش می‌نهاده اند . این محققان و پزوهشگران معتقد بر این اصل می باشند که در گذشته این حرکات جنبه رقص به مفهوم امروز خود را نداشته اند بلکه آیین و رفتارهای هدفمند در راستای پرستش خدای یگانه بوده اند . و جدای از آن با اندکی تحیقق و دقت و درک چگونگی این حرکات به وضوع به این مهم برسیم که در گذشته این رقص ها نمایش گر زمان تاریخ گذر فصول وقت کشاورزی و کوچ و دیگر مسائل مرتبط با زندگی مردم آن زمان بوده است . در این بخش فقط به نام های رقصهای (دس های) لرستان اشاره ای خواهیم داشت :سنگین سماء–شانه شکی–حُوا (هرپلکه پر)–دوپا–اشکاری

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

با برپایی آداب و رسوم و آیین های مربوط به هر استان بخصوص آئین های فراموش شده میتوان به زنده نگه داشتن فرهنگ و باور و اصالت هر قوم اهتمام ورزید که در نهایت به زنده نگه داشتن تاریخ و گذشته تمامی سرزمین و کشور می انجامد.

منابع

۱.حزین بروجردی، حسین. تذکره حسین حزین، اسدالله مرادی بروجردی، ۱۳۷۷.
۲.موسوی اسدزاده، سیامک. نمایش در لرستان از آئین تا سال ۱۳۷۰، پیغام، ۱۳۷۹.
۳.موسوی، سیامک. سوگ‌سرایی و سوگ‌خوانی در لرستان ، افلاک،۱۳۸۰.
۴.شادابی، سعید. فرهنگ مردم لرستان، افلاک، ۱۳۷۷.

بررسی جایگاه آیین و اسطوره در آیین های نمایشی کردستان

صفورا ترکمنی[۲۱] پریا سلیمی[۲۲]

چکیده

انسان در طول تاریخ هرگز از نمایش آرمان های خویش سرباز نزده و همواره در سالیان متمادی در پی انتشار و نمایش آن بوده است. در این بین اسطوره یکی از مهم ترین و اساسی ترین، در عین حال کهن ترین اندیشه ای بوده که انسان برای خلق ایده های خود دست به دامن آن شده است. نمایش های آیینی از جمله مهم ترین مواردی بوده که تحت تاثیر اسطوره های خلق شده و تداوم پیدا کرده است به نحوی که آرمان ها و عقاید یک ملت یا منطقه را میتوان از طریق ترکیب اساطیر و روایات در آیین های نمایشی جستجو کرد. با توجه به اهمیت این موضوع پژوهش حاضر سعی دارد جایگاه دقیق آیین و اسطوره را در هنر نمایشی منطقه کردستان بررسی و مطالعه نمایند. بررسی های تحلیلی از نتایج مقاله نشان میدهد که اساطیر و آیین ها در سالیان پی در پی اثر خود بر هنر نمایشی باران خواهی در منطقه کردستان را برجای گذاشته اند.

کلید واژه: هنر، آیین، اسطوره، نمایش، کردستان.

---

[۲۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور واحد تهران شرق
[۲۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور واحد تهران شرق

ذهن انسان همیشه در جستجوی علت و چیستی جهان هستی می باشد تا ارتباط خود با خدا، جهان و هستی را شناسایی کند. ذهن انسان نمیتواند آشوب فکری را بر بتابد لذا سعی در ارتباط با عوامل تاثیر گذار بر محیط پیرامون خود دارد و در جواب پرسش های ذهنی خود به مفاهیمی دست یابد. این مفاهیم در مورد رابطه خود با جهان هستی و جامعه تنظیم و طبقه بندی می شود و به فلسفه ای دست می یابد که عوامل مذهب، علم، نهادهای اجتماعی و هنر بر آن اثر گذارند ((آیین تبلور همین باورها و اعتقادات است که در قالب فرهنگ جامعه قابل تشخیص است، هنر ساختن واقعیت است، واقعیتی که حاصل تفهیم و دریافت آیین هاست که آیین های نمایشی و تئاتر از طریق آنها به وجود آمده است و فی الواقع ظرف اصلی تئاتر و نمایش را میتوان آیین دانست که اسطوره نیز در دامان و تکامل آیین ها خلق شده است. تاریخ اسطوره و آیین نشانه اصلی شناسنامه هر ملت است با هر منظر جغرافیایی و تاریخی، آیین و اسطوره توانایی تفسیر و تحلیل و تاویل جهان را دارند، هواس پلوک نمایش نامه نویس کرمانشاهی تکیه کلامی دارد((خرد جمعی نهفته در اسطوره های باستانی راهگشای انسان به دل تاریخ است)).(بهروز الیاسی ۱۴۰۰)

واژه اسطوره به اعتقاد اسطوره باوران بر خلاف قصه و افسانه داستانی قدسی و راست و حقیق است به دلیل اینکه همواره حاکی از واقعیات است و مفاهیم و نظریاتی را در قالب داستانی قدسی حکایت می کند. (جلال ستاری ۱۳۷۶). اسطوره در زبان فارسی معادل واژه میت است که از واژه یونانی نطق، کلام و گفتار گرفته شده است(استروس ۱۳۷۷) در واقع اسطوره تاریخ مقدسی است که از راز آفرینش حکایت می کند و از آنجایی که ساختار واقعیت و وجوه چندگانه بودن در جهان هستی را آشکار می سازد به همین دلیل الگوی سرمشق رفتار انسانی می باشد. اسطوره بنیه فلسفی و دینی دارد و جذابیت آن به دلیل حس کنجکاوی ما نسبته به چگونگی پیدایش جهان هستی و موجودات است (مهتاب مبینی ۱۳۹۸). اسطوره را نباید تبیین یک نظریه علمی محسوب کرد بلکه باید آن را مظهر رستاخیز و واقعیتی اصیل به شمار آورد که نیازهای عمیق دینب و اخلاقی را برآورده می سازد.(مالینوسکی ۱۳۷۹). با توجه به اهمیت این دو واژه در هنر های نمایشی از گذشته تا کنون در پژوهش حاضر سعی شده که ترکیب این دو و اثرگذاری همزمان آن ها بر هنرهای نمایشی یک منطقه خاص مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرد.

پیشینه پژوهش

هنر های نمایشی مناطق مختلف ایران و از جمله مناطق کرد نشین و از جمله منطقه کردستان از دیر باز زبانزذ خاص و عام بوده و در همین راستا مطالعات متعددی در این زمینه در اقصی نقاط کشور انجام شده که در این میان می توان به پژوهش فاطمه سادات عمرانی اشاره نمود که به بررسی جایگاه اسطوره در هنر آیینی تعزیه پرداخته و به این نتیجه رسیده است که در پی استمرار اجرای این هنر نمایشی و مذهبی به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که در عین حال که تاریخی و واقعی هستند اما با ویزگی‌های اساطیری معرفی و ترسیم می‌شوند. بر این اساس فرآیند اسطوره‌وارگی کاراکترهای تعزیه که در شخصیت پردازی این چهره‌های تاریخی و همچنین متون تعزیه نامه‌ها و دیالوگ‌های منظوم تعزیه به نحو چشمگیری مشهود است مورد بررسی قرار گرفته است.(فاطمه عمرانی ۱۴۰۱). در مطالعات دیگری احمدی به ربررسی ارتباط دین و تئاتر پرداخته و نتایج بررسی نشان می دهد که اساسا رابطه ای میان این دو مفهوم کلی وجود دارد یا خیر؟ و آیا به طور کلی می توان ماهیتی دینی برای هنر تئاتر در نظر گرفت یا خیر؟

در نتیجه ی پژوهش مشخص می شود که تئاتر هنری است که در عالم محسوسات می تواند مؤید و مبلغ همه ی تعالیم دینی و تجلیات حُسن کمال باشد. همچنین به این حقیقت که رابطه ی بین تئاتر و دین رابطه ای ناگسستنی است دست می یابیم و به این نکته ی اساسی خواهیم رسید که تئاتر به عنوان یک صورت زیباشناختی ابزاری است تا دین و مفاهیم آن را توضیح دهد.(زهرا حاجی احمدی ۱۳۹۷). از جمله مطالعات دیگر می توان به پژوهش بررسی اسطوره و جلوه های نمایشی آن در مراسم آیینی چمر اشاره کرد که در آن آئین سوگواری "چمر" ، مراسمی است که در مناطق غربی کشور، به هنگام درگذشت افراد شاخص، صاحب نامان ، بزرگان و جوانان قبیله، به منظور نکوداشت آنان برگزار می گردد. در این مراسم به قصد اثر گذاری بیشتر، از تمهیدات نمایشی و واژگان زبانی و همچنین از چینش و فضا سازی های خاصی استفاده می شود که آن را به اساطیر ایرانی و نمایش های باستانی یونان مرتبط می کند. "چمر" به دلیل داشتن عناصر و جلوه های خاص نمایشی نظیر: سرخوان، گروه همسرایان، فضا سازی، موسیقی، رقص، آواز و ... و همچنین وجود جنبه های نمادین در حرکات و فرم های آن به هنگام اجرا، دارای شباهت های روشنی با آئین های نمایشی دیونوسوس در یونان باستان است.(غلام عباس قبادی ۱۳۹۰). در مطالعه اخر که در سال ۱۳۸۴ انجام شده ارتباط بین اسطوره و هنر در کشور هندوستان مطالعه گردیده و با توجه به نوع اساطیر – انسان گرایی، فرازمینی بودن، آمیختگی یا عدم آمیختگی با طرح داستانی – می شود الگوهای ارتباطی متفاوتی میان نمایش و اسطوره در هندوستان کشف کرد. نگارنده برای نگارش این مقاله، از یافته های سه ماه تحقیق در هندوستان و منابعی که غالبا توسط پژوهشگران هندی نگاشته شده سود برده است.(نغمه ثمینی ۱۳۸۴).

روش تحقیق

روش تحقیق تاریخی، توصیفی و تحلیلی است. گرد آوری داده ها به شیوه مطالعات کتابخانه ای–اسنادی و اینترنتی انجام گرفته است و ابزار گرداوری اطلاعات فیش برداری، مصاحبه و مشاهده است.

سرچشمه آیین و نمایش در ایران

سرچشمه آیین و نمایش در ایران مانند هرجای دیگری در آغاز از تحول مراسم و نیایش های مذهبی و آیین های مربوط به نیاز بشری از طبیعت بوجود آمده است و در طول زمان به جایی رسیده است که دیگر رسوم و نیایش محض نبوده و به شکل نمایش هایی درآمده است که جنبه هنری داشته ان. شاخص های آیین های منطقه ای و ملی ریشه در باورها، اعتقادات و سنت ها و ... دارد. نمایش های اولیه انسان ترکیب رقص، آواز و موسیقی بوده و حالت تقلیدی داشته استاما در گذر زمان حاوی مفاهیمی مانند مرگ و زندگی ابدی، عشق و نفرت، جنگ و صلح و ... بوده و در تمام آثار نمایش ملل وجود داشته است.(بهروز الیاسی ۱۴۰۰).

آیین ها می توانند ما را در شناخت تئاتر و نمایش یاری دهند و به طور خلاصه می توان فوائد آنها را به صورت زیر برشمرد:

- آیین شکلی از معرفت است و اسطوره و آیین تجسم دریافت یک جامعه از جهان است.
- آیین می تواند یک روش تعلیم باشد.
- آیین ممکن است برای مهار کردن حوادث احتمالی آینده اجرا شود.
- میتواند سرگرم کننده و لذت بخش باشد.

آیین های نمایشی کردستان

نمایش های بومی و منطقه ای حاوی واژگان فرهنگ است که توصیفی روشن از موضوعات انسانی می باشد.(بهروز الیاسی ۱۴۰۰). آیین های نمایشی–بومی کردستان از نظر تعداد و محتوا بسیار زیاد و گوناگون هستندکه ریشه در فرهنگ عامه مردم فلات ایران دارند. این آیین ها در گذر زمان با تحولات فرهنگی، جغرافیایی ، سیاسی و تاریخی دستخوش تغییر شده اند تا عصر حاضر که به شیوه کنونی به دست ما رسیده اند. به گفته محمد عارف در اغلب آیین های نمایشی مردم کمیجان عناصری چون رقص، آواز، موسیقی، صحنه، لباس، قصه، رنگ، ترانه، کشمکش، آغازه، میانه، پایانه، نمایشگر، نیایشگر، تماشاگر و تمام آن چیزهایی که به تئاتر مربوط می شود و به چشم میخورد، اما ممکن است در یک آیین نمایشی از لحاظ محتوایی اولویت با کنش نیروهای مافوق طبیعی، پرسشی و اسرار آمیز یا جادوگرانه باشد. کنش ها و واکنش هایی که حاصل رمز هایی وهم انگیز بر بوم ار جمله آب، سنگ، آتش و ... باشد.

شکل۱– تصویری از هنر نمایشی کردستان برگرفته از آیین سنتی

درون مایه آیین های نمایشی کردستان را می توان به چند دسته تقسیم بندی کرد. در میان آنها آیین هایی وجود دارد که در آنها نیروهای جادویی وجود ندارد اما خالی از رمز و راز و اسرار فراواقعی هم نیست به عنوان نمونه در آیین ترساندن درخت برای به بار نشستن در منطقه کردستان تفاوت های آشکاری از دو سوی آیین های جادویی و معنوی در عادات مردمی به چشم می آید.

در درون مایه برخی از آیین ها وزنه اعتقاداتی به مراتب سنگین تر از جنبه های نمایشی آن است بستن پارچه بر درخت و در بخش دیگر جنبه نمایشی بر جنبه اعتقادی می چربد مانند کوسه گردی و در بخش های دیگر مانند تعزیه خری گیری یا آیین چمر در شهرستان بیجار و یا جشن آیینی نوروز هردو جنبه اعتقادی و نمایشی قوی هستند.(محمد عارف ۱۳۹۱)

دسته بندی انواع آیین های کردستان

کردستان نیز همانند سایر نقاط کشور دارای مجموعه ای از آیین های کهن بوده که می توان آنها را به ۴ دسته تقسیم بندی کرد.

۱)آیین ها و نمایش بومی: میر نوروزی، کوسه ویی(کوسه گردی)، کوله چوار شه مه(چهارشنبه سوری)، وه یی کوله چوار شه مه(عروس چهارشنبه سوری)، شال گه ردش، چه مه/چمچه زنی (قاشق زنی)، عه یگ گه وره(عید نوروز)، زه ماون(مراسم عروسی)، حمام بردن زاوا(حمام بردن داماد)، خه نه بندان(حنابندان)، شرم(سکوت عروس)، بوگه بارانه (عروس باران)، پیر شالیار، مراسم ماه محرم، عاشورای بیجار، خه رگ گیریبا آیین چمر بیجار، علم کیشان.

۲)رقص ها: هه لپه رکی خان(رقص خان)، رقص سماع دراویش فرقه قادریه، هه لپه رکی سه ما، موسیقی و آوازهای کردی و محلی، آیین رنج بری.

۳)آیین بلا گردانی: نذر و قوروانی(قربانی)، چه و چرکن یا چاو خراو (چشم زخم یا چشم بد)، دعا نویسی.

۴) بازی های محلی: زوران(کشتی)، گشتی لان، تووپان قار(بازی شبیه به بیس بال)، چل کچک(چهل سنگ)، مه ره ده کان(تیله بازی)، گوروا بازی یا جوراو بازی (جوراب بازی)، گرزان.

از میان آیین های نام برده به چند آیین بسیار معروف در منطقه کردستان اشاره می کنیم.

- آیین وه یی کوله چوار شه مه (عروس چهارشنبه سوری): واژه ایست که که به عروسکی گفته می شود که تحت عنوان عروس در شب چهارشنبه سوری جز وسایل این آیین در اکثر نواحی کردنشین کردستان محسوب می گردد، معمولا شب چهارشنبه سوری عروسکی را که از چوب، پارچه و ... می سازند در کنار آتش قرار می دهند و در پیاین جشن عروسک در آتش انداخته می شود تا نحسی و شومی را از آن ها دور کند.(وحید زارعی ۱۴۰۰).
- آیین پیر شالیار: پیر شالیار فرزند یکی از رهبران و فعالان آیین زرتشت بوده که کتابی را تحت عنوان ((مارفه تو پیر شالیار)) به لهجه کردی اورامی و حاوی آداب و رسوم باستانی بوده را به نظم در آورده است. در نیمه بهار و زمستان به یاد پیر شالیار تمامی اهالی روستا جمع شده و دور هم حلقه می زنند و تسبیح و کلاش پیر شالیار و کتابش را دست به دست می دهند و به دعا و نیایش می پردازند. در هر مراسم حدود ۴۰۰ نفر در حلقه نیایش نشسته و حدود ۲۰۰ نفر کف می زنند. در این مراسم آش مخصوص پخته شده و برای شفای بیماران نیز دعا میکنند. پس از برگزاری مراسم دعا مردم به سمت قبرستان رفته و با میله آهنی به سنگ بزرگی که در قبرستان است میزنند و تکه های خرد شده آن را بین مردم تقسیم می کنند و اعتقاد دارند که سنگ مجددا می روید و تا عروسی دیگر پیر شالیار جای سنگ کنده شده پر می شود (وحید زارعی ۱۴۰۰).
- کوسه گردی: این آیین در اواسط زمستان و د پایان چله بزرگ اجرا می شود و در واقع هر محقق را به سمت جشن چوپان و حکایت دوقلو زاییدن گوسفندان سوق می دهد. نحوه برگزاری این آیین این گونه است چوپان و عروسک سوار بر خر از درب خانه ها عبور کرده و از اهالی طلب نان و کره و... مینمایند و بچه ها هم به دنبال خر حرکت و با شی نوک تیزی چوپان را اذیت میکنند.
- کوله چوار شه مه: همان مراسم چهارشنبه سوری آخر سال است و به این صورت برگزار می شود با تاریک شدن هوا در آخرین سه شنبه سال همه اهالی از خانه هایشان بیرون می آیند و با رسم پریدن از روی آتش به رسم نیاکان خود با آتش مقدس خود را تطهیر میکنند تا بلایا و اتفاقات بد از آنها دور باشد.
- شال گردش: مراسمی است که در شب چهارشنبه سوری و عید نوروز انجام می شود و مختص بیجار و روستاهای کرد نشین منطقه است که در پایان رقص و آتش بازی انجام می شود. این مراسم به این صورت برگزار میشود که پسرهای جوان هر خانواده در گروههای ۳ یا ۴ نفره با در دست داشتن پارچه های رنگی به پشت بام می روند و پارچه های خود

را بر بام ها آویزان می کنند و این جمله را تکرار می کنند: شال هاتیه صاحب خانه را مطلع می کنند و صاحب خانه نیز به شال آنها گردو، کشکش و گاهی سکه میپیچد.

- نذر و قربانی: این مراسم از دیرباز برای جلب خشنودی خدایان و نیروهای مافوق و در امان ماندن از خشم و غضب آنها انجام می شود. این آیین در کردستان جز آیین های بلا گردانی است و در ماه محرم، رمضان و صفر انجام می گردد.
- بوگه باران: این مراسم برای باران خواهی در زمان خشکسالی در کردستان انجام می شود.ای آیین مملو از نشانه های اساطیری است که بخش اعظم آنها در پیرامون آیین آناهیتا و تیشتر ریشه دارد.

اثر گذاری آیین بر نمایش

انسان امروزه به جهت عقل گرایی افراطی همه چیز را از رمز و راز فرا طبیعی خودش تهی کرده و به جهت شناخت علمی افزون بر مشارکت عاطفی با پدیده های طبیعی معنای نمادین خود را از دست داده اند. آیین و تئاتر می توانند حلقه ارتباطی انسان و طبیعت با هستی باشند.انسان به تدریج بخ وجود نیروهایی باور یافت که به دنبال جلب حمایت ابن نیروها برآمد و در طول زمان بین شیوه های خود و نتیجه ای که از آنها انتظار داشت رابطه واضحی پیدا کرد که مجددا این روابط را تکرار کرد و صیقل داد و آن ها را به شیوه های رسمی تبدی کرد تا در نهایت تبدیل به آیین شود. به دنبال آن در اطراف آیین ها داستان ها و اسطوره ها متولد شدند تا آنها را واضح تر توضیح دهند و یا به شکل یک آرمان درآورند(بهروز الیاسی ۱۴۰۰).

اثر گذاری اسطوره بر نمایش

دین و اسطوره از جهت اعتباری که برای معتقدان خود دارند و از لحاظ در برداشتن تفکراتی درباره نگاه آدمی نسبت به خویشتن و جهان و خدا بسیار مهم است و عناصر تئاتری و دراماتیک را در هر جامعه ای می توان در آیین ها، باورها، سنتها و دین آن جامعه یافت. اساطیر هیچ ملتی را نمیتوان جدای از بافت تاریخی آن ملت در نظر گرفت پس اطلاعات در اینجا نیاز به اطلاعات فرهنگی، تاریخی هر منطقه احساس میشود. در گذشته دور اقوامی که اکنون در اروپا و ایران و هند زندگی می کنند همه و همه به یک گروه از قبایل تعلق داشته اند و دین در واقع بازتاب هایی از ارزش زندگی آنها بوده است و اسطوره ها بیان تفکرات آدمی درباره مفاهیم اساسی زندگی نیستند بلکه دستور العمل هایی هستند که انسان بر طبق آنها زندگی می کند و می توانند توجیهی منطقی برای جامعه باشند. بزرگداشت اساطیر و اجرای درست آیین ها و اعمال دینی منابع موثری هستند که رفتارهای نمایشی در ایران و در منطقه های خاص همانند کردستان را بنیان گذاشته اند.

بحث و نتیجه‌گیری

اسطوره حاوی تفکراتی بنیادی در خصوص دیدگاه آدمی نسبت به خومدش و جهان هستی می باشو و از طرفی عناصر نمایشی را در هر جامعه باید در عقاید و آیین های آن منطقه جستجو کرد، آیین های نمایشی نیز نوعی از تبلور اعتقادات و دین در قالب تبلور هنر می باشد. اسطوره همواره درون مایه هایی ثنویت را داراست و شامل کنش و واکنش هایی از ستیز میان نیکی و بدی می باشد. اسطوره ها پشتوانه ها و تاییدی بر آیین ها می باشند و بر مبنای مباحث انجام شده میتوان نتیجه گرفت که آیین های نمایشی کردستان در مرحله شکل گیری عمیقا تحت تاثیر اسطوره و مفاهیم آن است. اساطیر مقدس ایرانی همواره خالق آیین های نمایشی بوده و از مهم ترین عوامل گسترش آن در غرب ایران هستند آیین ها در این مناطق بیشتر جنبه جادویی و نمایشی و گاها ترکیب در قالبی از نماد و معنا نمایان می شود. در اکثر موارد این آیین ها در جهت مهار کردن نیروهای فراطبیعی و مهار حوادث احتمالی آینده می باشد. همچنین وجود عروسک هایی در آیین های نقاط مختلف این منطقه نیز بیان گر وجود اسطوره و نماد پردازی می باشد.

منابع

۳۱. الیاسی، بهروز، ۱۴۰۰، *دریچه ای به کوچه باغ های خیال پلوک*، فصلنامه قلم، شماره ۱۹، کرمانشاه ، ص۴۵-۸۶.

۳۲. ثمینی، نغمه،محمود، طاووسی، ۱۳۸۴، *اسطوره و نمایش در هندوستان*،، نشریه هنرهای زیبا ، دانشگاه تهران، شماره ۲۲، تهران ، ص۹۹۰-۱۰۶.

۳۳. حاجی احمدی، زهرا، ۱۳۹۷، *بررسی رابطه تئاتر و دین، کنفرانس بین المللی پژوهش های مدیریت و علوم انسانی، دوره ۴.*

۳۴. زارعی، وحید، ۱۴۰۰، *کردستان سرزمین آیین های نمایشی*، چاپ اول .تهران: موسسه انتشاراتی آفتاب گیتی.

۳۵. ستاری، جلال، ۱۳۸۵، *آیین و اسطوره در تئاتر* .تهران، انتشارات توس.

۳۶. عارف، محمد، ۱۳۹۱، *کهیجان*، چاپ اول .تهران: انتشارات طهوری.

۳۷. عظیم پور، پوپک، ۱۳۸۹، *فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران*، چاپ اول .تهران: انتشارات نشر نمایش
۳۸. قبادی، غلام عباس، ۱۳۹۰بررسی اسطوره و جلوه های نمایشی در مراسم آیینی چمر، .تهران.
۳۹. مبینی، مهتاب، ۱۳۹۸، *اسطوره و هنر*،.تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

پژوهشی در باب گفتمان‌های حاکم بر تئاتر در ایران معاصر (با تمرکز بر دهه‌های چهل و پنجاه شمسی)[۲۳]

سپیده امیری[۲۴]

فتح‌الله زارع‌خلیلی[۲۵]

چکیده

در ساحت اندیشه‌ی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ ه.ش، جریانات متنوعی به برساخت مفاهیم مختصِ خود پرداختند. سربرآوردنِ جریانات و گفتمان‌های متعدد، شاهدی است براین مدعا که این دو دهه واجد تکاپو و پویایی در هنر به‌طور اعم، و تئاتر به طور اخص می‌باشند. البته طبیعتاً مجال بحث از همه نیست؛ و ازاین‌رو، سه گفتمان که به‌لحاظِ تأثیر و تأثرات، به ژرفنای فرهنگ و هنر این عصر رسوخ کرده، گزینش شده و مورد مداقه قرار خواهند گرفت: نخست گفتمان «پهلویسم»، که توسط حاکمیت وقت، و نخبه‌های حامیِ آن شکل گرفت و گسترش یافت؛ سپس گفتمان «چپ‌گرا»، یعنی گفتمانی که طبقه‌ی متوسط تحصیل‌کرده و روشنفکر بانی آن شد؛ و در پایان، به بحث از گفتمان «عامه‌پسند»، با تمرکز بر اقشار فرودست، می‌پردازیم. البته لازم به ذکر است که، به دلیل نداشتن مجال بحث چندان در این مقاله، صرفاً به اشاراتی موجز به هریک بسنده خواهیم کرد. شاکله‌بندیِ مسیر در راستای پاسخ‌دهی به این پرسش طراحی شده که «گفتمان‌های متنفذ و مسلط بر فرهنگ و هنر به طور کلی و تئاتر به طور خاص در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی کدام‌اند؟ و به تَبَع آن، هدف نیز دستیابی به شناختی از این گفتمان‌ها می‌باشد. روش استخراجِ دسته‌بندی‌ها، تحلیل استقرایی است؛ و روش به لحاظ گردآوریِ اطلاعات، کتابخانه‌ای می‌باشد. نتیجه حاکی از آن است که سه گفتمان گزینش شده، در ربط و نفی دیگری قدم برداشته و رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. بدین علت که گفتمان‌ها همواره به واسطه «دیگری» هویت پیدا می‌کنند و نظام معنایی خود را بر این اساس تنظیم می‌نمایند.

کلید واژه: گفتمان، تئاتر ایران، هنر ایران معاصر، دهه‌های چهل و پنجاه.

---

[۲۳] برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر در دانشگاه شیراز با عنوان: «بررسی سطوحِ سه‌گانه زبان، فضا و بدن در ادبیات نمایشی و گفتمان‌های فرهنگی– هنریِ دهه چهل و پنجاه شمسی»

[۲۴] کارشناس ارشد پژوهش هنر از دانشگاه شیراز

[۲۵] استادیار دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه شیراز

مقدمه

در عصر پهلویِ دوم، از طریق برنامه‌های توسعه‌ی پنج ساله‌ای که در سازمان برنامه و بودجه طراحی شده بود، انقلاب صنعتی کوچکی در سطح کشور پدید آمد. افزایش مداوم قیمت نفت ابزار لازم برای پیش‌برد این روند را مهیا کرد. اجرای اصلاحاتی در قالب برنامه‌های توسعه عمرانی، ایران را در آستانه تحول گسترده‌ای قرار داد و پوششی از صنعت بر چهره‌ی شهرها کشید. اختصاص بودجه در جهت حمایت از **هنر**، در برنامه‌های عمرانی چهارم و پنجم است که اهمیت می‌یابد. «زیرا امکانی برای دولت و دربار ایجاد می‌کند تا در مقابل صنعت سرگرمی بخش خصوصی که گستره‌ای از نشریات، فیلم‌های سینمایی و تئاترهای عامه‌پسند را در بر می‌گیرد، از تولید آثار هنریِ به اصطلاح «فاخر» حمایت کند» (قلی‌پور،۱۳۹۸: ۱۳۷). و در مقابل گفتمان عامه‌پسندی که بیشترین اقبال را در سینما به «فیلمفارسی‌ها» و در تئاتر نیز به آن دسته از آثار که موسوم‌اند به «تئاتر لاله‌زار» نشان می‌دادند، قد علم کند.

در نتیجه‌ی چنین تحولات شتابان و بنیادینی است که در تمامیِ سطوح کشور، گسستی از گذشته رخ می‌دهد. درآمد نفت مستقیماً توسط دولت دریافت و هزینه شده، ازاین‌رو دولت امکان می‌یابد تا منابع مالی طرح‌های عمرانی را مهیا و شبکه‌ی بوروکراتیک خود را انبساط داده، و بر شمار حامیان خود در میان تکنوکرات‌ها و روشنفکران بیافزاید (کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۳۸۱). دولت در عرصه فرهنگ و هنر برآن بود تا هنرمندان و روشنفکران را در نهادهای تازه تأسیس خود جذب کند. اما در مقابل، بخش عمده‌ای از این روشنفکران، «چپ‌گرایی» را به عنوان گفتمان خود برگزیدند، و یا دست‌کم از اندیشه و مفاهیم آن در جهت اهداف خود سود جستند. اقبال جامعه‌ی روشنفکری ایرانی به این مفاهیم تا به حدی است که می‌توان گفت مفاهیم مدرنی همچون «دموکراسی» که در انقلاب مشروطیت مجال ظهور یافته بود، در خلال تاریخ دو دوره پهلوی–خصوصاً پهلویِ دوم– شنیده نشد.

چنین پیچیدگی‌هایی در زیست اجتماعیِ دورانی با خم‌وچم‌های فراوان، از طریق روایت صرف رویدادهای تاریخی، به چنگ نمی‌آیند. بنابراین می‌بایست این رویدادها و تحولات را در سایه‌ی رقابت میان گفتمان‌ها در شکل‌دهی به تحولات معنایی بررسی کرد. لازم به ذکر است که تمامی تحولات اجتماعی حاصل منازعات معنایی میان گفتمان‌هاست. گفتمان‌ها همواره در تلاش برای حفظ معنای «خودی» و طرد معنای «دیگری» پیش می‌روند؛ و همواره به واسطه‌ی سازوکارهای معنایی بر سر تصاحب افکار عمومی با هم در حال جدال‌اند، و باقی تحولات اجتماعی تابع این شرایط می‌باشند. این منازعات، شرایطی را در ادوار گونه‌گون مهیا می‌سازند که گونه‌های خاصی از گفتار رواج یابند؛ درعوض، بسیاری دیگر استفاده نشده و مغفول افتند. در پژوهش پیش رو، از طریق تامل بر گفتمان‌های متنفذ بر تئاتر دهه‌های چهل و پنجاه ایران، به دنبال ردپای شرایطی در این زمانه‌ی خواهیم بود، که موجب گردیده گونه‌های خاصی از گفتار مقبول افتند و یا نادیده انگاشته شوند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از آن‌رو که به سطوح و روابط پدیده‌ها، در راستای افزودن به دانش نظریِ موجود در زمینه‌ی تئاتر معاصر ایران شکل گرفته، و کاربرد آنیِ آن مورد توجه نمی‌باشد، به لحاظ هدف «نظری» محسوب می‌شود. همچنین، به لحاظ روش تجزیه و تحلیلِ اطلاعات، «کیفی» است؛ که به تبعِ آن، در پی رسیدن به درک و فهم عمیقی از تجارب، می‌باشیم. متغیرها با کمک واژه‌ها، کلمات و عبارات توصیف می‌شوند. استخراج دسته‌بندی‌ها به روش **استقرایی** شکل گرفته است. بدین معناکه، انتخاب سه گفتمان منتخب در مبحث پیش رو، نه براساس نظریات از پیش موجودی، بلکه از دل مطالعه‌ی محصولات فرهنگیِ موجود در دهه‌های چهل و پنجاه است که نمودار شده‌اند. از این طریق است که به جستجوی گفتمان‌های ریشه دوانده در این عصر، خواهیم پرداخت. در نهایت لازم به ذکر است که، بخش اعظمی از اطلاعات و داده‌های مورد بحث در این مباحث با استفاده از منابع **کتابخانه‌ای**، جمع‌آوری گشته‌اند.

مفهوم «گفتمان»

از جمله مفاهیمی که در شکل بخشیدن به تفکر فلسفی، اجتماعی و سیاسی مغرب‌زمین در نیمه‌ی دوم قرن بیستم نقش بسزایی بازی کرد، مفهوم Discourse است. گرچه این مفهوم در ادبیات فلسفی– اجتماعی دوران کهن، قرون وسطی و به‌ویژه در دوران مدرن، کاربرد فراوانی داشته، ولی معنای آن در چند دهه‌ی اخیر تغییرات فاحشی کرده است. برای این واژه در زبان فارسی معادل‌های گوناگونی ارائه شده است؛ از جمله نطق، خطاب، سخن، کلام، گفتار و گفتمان. نظر به این‌که، به کار رفتن پنج واژه نخست، با توجه به کاربردهایی که در زبان فارسی برای این واژگان وجود دارد، غیر قابل کران‌بندی می‌باشد، در این نوشتار معادل «گفتمان» برای واژه Discourse ترجیح داده شده است. این معادل‌سازی‌ها، نشان از نزدیکی روابط گفتمان و زبان دارد. چراکه، «ما به‌طور مداوم و فعالانه جهان خود را نه تنها از راه زبان، که زبانِ درهم‌تنیده با کنش‌ها، تعاملات، روش‌های متمایز تفکر، ارزش‌گذاری‌ها، احساسات و باورها، ساخته و بازسازی می‌کنیم» (Gee, 1999: 11). نسبت زبان با گفتمان از این نکته ناشی می‌گردد که، گفتمان «نظام معنایی بزرگتر از زبان است؛ و هر گفتمان بخش‌هایی از حوزه‌ی اجتماع را در سیطره‌ی خود گرفته و به‌واسطه‌ی در اختیار داشتن ذهن سوژه‌ها، به گفتارها و رفتارهای فردی و اجتماعی آن‌ها شکل می‌دهند» (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۵۵). «نظامی که به‌طور مشخص با فرآیندهای سیاسی سروکار داشته» (حسنی‌فر، ۱۳۹۳: ۵۱)، و هویت و کیستیِ سوژه‌ها را در شبکه‌ی هویت‌های دیگری که با یکدیگر مفصل‌بندی شده‌اند، شاکله می‌بخشد. از این‌رو، مفهوم مفصل‌بندی نقش مهمی در نظریه‌ی گفتمان دارد. عناصر متفاوتی که جدا از هم شاید بی‌مفهوم باشند، وقتی در کنار هم در قالب یک گفتمان گرد آمده و مفصل‌بندی می‌یابند، هویت نوینی را کسب می‌کنند. به واسطه‌ی این مفهوم است که معنای بعضی از نشانه‌ها گاه آنچنان مرسوم می‌شود که در نظرمان کاملاً طبیعی جلوه می‌کنند (سلطانی، ۱۳۸۷). گفتمان از این منظر حوزه‌ای است که مجموعه‌ای از نشانه‌ها در آن به صورت شبکه درآمده، و معنایشان تثبیت می‌گردد. این معانیِ درون گفتمان، حول یک نقطه‌ی مرکزی– نشانه‌ی برجسته و ممتازی که نشانه‌های دیگر در سایه‌ی آن قرار دارند– مفصل‌بندی می‌شوند (همان). گفتمان‌ها تلاش می‌کنند تا از طریق و تقلیل معانی متعدد یک نشانه به یک معنا، و ایجاد نوعی انسداد، ابهام معنایی را برطرف سازند. اما این عمل به طور کامل امکان‌پذیر نیست و معنا به طور صددرصد تثبیت نمی‌شود، چراکه احتمالات معنایی‌ای که در حوزه گفتمانگونگی وجود دارند، همواره ثبات معنا در گفتمان مورد نظر را تهدید می‌کنند. ازاین‌رو، همه‌ی وقته‌ها به طور بالقوه چندمعنا باقی می‌مانند و همیشه این احتمال وجود داشته که هرکدام از معانی دیگر بروز پیدا کند. گفتمان‌ها در زمان و مکان وجود دارند و برای بررسی آن‌ها بایستی بازه‌ی زمانی و مکانی را مدنظر قرار داد. سپس، شناسایی حداقل دو گفتمان رقیب ضروری است، که رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. گفتمان‌ها همواره به واسطه «غیر» هویت یافته و نظام معنایی خود را بر این اساس تنظیم می‌کنند. وجود گفتمانی مطلق که به تنهایی بر جامعه‌ای حاکم باشد، براساس این نظریه امکان‌پذیر نیست؛ (سلطانی، ۱۳۸۳) و هرگز نمی‌توان سیر تحول یک گفتمان یا نظام معنایی آن را مورد بررسی قرار داد مگر آنکه در مقابل گفتمان رقیب قرار گیرد. بنابراین، در پژوهش پیش رو نیز با تعیین محدوده جغرافیاییِ ایران در بستر زمانیِ دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ قدم برداشته؛ و در گام‌های مختلف براساس شناسایی و تحلیل گفتمان‌های مجزا که روابط غیریت‌سازانه برقرار می‌کنند، پیش خواهیم رفت.

گفتمان‌های متنفذ بر تئاتر در دهه‌های ۱۳٤۰ و ۱۳۵۰

الف– گفتمان «پهلویسم»

در این بخش با نظر بر کلیات طرح پهلوی دوم –مشخصاً فرهنگ و هنرِ دو دهه‌ی پایانیِ آن–، ادراکی نسبی از این گفتمان حصول خواهد شد. در همین بدو امر لازم به تذکر است که بررسی تحولات فرهنگی و هنری این دوران بدون توجه به وجوهی نظیر اقتصاد و سیاست ابتر خواهد ماند. چراکه محمدرضا شاه در سال‌های پس از برکناریِ محمد مصدق در تاریخ ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به لطف درآمدهای روبه رشد نفت به تکوین یک ساختار دولتی فراگیر و گسترده که از عصر رضاشاه آغاز شده بود، دست یازید. **هنر** نیز در این دوران، به‌خصوص دو دهه‌ی پایانیِ آن، به عرصه حمایت بوروکراتیک وارد شد؛ و به عنوان بخشی اساسی از برنامه‌ی نوسازی دولت «همگانی» شد (قلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۴۶). محرک تغییر در سیاست‌گذاری فرهنگی، افزایش بودجه حاصل از رشد اقتصادی است که حمایت از هنرها را از چارچوب سنتی حامیان هنر و اعانات

آن‌ها برون می‌آورد (همان، ۱۴۴). مقصود آن‌که، متناسب با افزایش قیمت نفت است که ایده‌های تازه‌ای در سیاست‌گذاری فرهنگی شاکله می‌پذیرد. درآمد نفت مستقیماً توسط دولت دریافت و هزینه شده، ازاین‌رو دولت امکان می‌یابد تا منابع مالی طرح‌های عمرانی را مهیا و شبکه نظامی و بوروکراتیک خود را انبساط دهد. علاوه برآن، به نوسازی فضاهای هنری در این عصر که از ساخت دانشگاه‌های هنر تا اماکنی جهتِ برگزاریِ رویدادها و تشکیل گروه‌ها و انجمن‌های هنری را دربرمی‌گیرد، همت کند. تالار رودکی(۱۳۴۶) که تالار چند منظوره‌ای با هدف اجرای نمایش‌های باله، اپرا، کنسرت‌های موسیقی ایرانی و اروپایی بود، افتتاح شد. شکل‌گیری سازمان باله ملی ایران (۱۳۳۷)–که در تالار رودکی مستقر بود– و اپرای تهران (۱۳۴۶)، تئاتر شهر(۱۳۴۶) و موزه هنرهای معاصر (۱۳۵۶)، دانشکده هنرهای دراماتیک (۱۳۴۳) نمونه‌هایی از میل به نوسازی همه‌جانبه هنر از قِبَلِ افزایش قیمت نفت هستند. تحولات این دوره منحصر به فضاهای شهری نمی‌شود. زیست‌جهان دهقانان و طبقات روستانشین که جمعیت غالب بر ایرانِ دهه‌های پیش از انقلاب را شکل می‌دادند نیز، با تغییرات بنیادینی مواجه شد. طبقاتی که از طریق تصویرسازی‌های مداومِ روشنفکران و هنرمندان–به‌خصوص چپ‌گرایان– به سینما، تئاتر، برنامه‌های تلویزیونی و ادبیات «متعهد» دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ راه یافته بود؛ –گرچه به نحو دلخواه این روشنفکران–. فضای زیستِ این اقشار از دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به این‌سو، متأثر از برنامه‌ای موسوم به **اصلاحات ارضی**، که از مهمترین قوانین اجرا شده در تاریخ سیاسی_اقتصادی_اجتماعی ایران است، صورتی متفاوت به خود گرفت. اثرات اجرای این برنامه نه تنها فضای زندگی روستانشینان کشور را دستخوش تغییر کرد بلکه تکانه‌های آن در شهرها نیز حس شد. در این اثنا، تربیت ذوق هنری این اقشار نیز با تمسک جستن به «خانه‌های فرهنگ روستایی»، «ترویج تئاتر»، «ساماندهی سرویس‌های سیار سینمایی» و «گسترش کتابخانه‌های عمومی» پی گرفته می‌شود؛ که بیانگر شکل‌گیری نهادهای تازه و گسترش نهادهای هنری پیشین برای تحقق ایده «همگانی کردن فرهنگ» است. بدین‌سبب، اقتصاد، سیاست، فرهنگ و هنر در این برهه از تاریخ ایران، مناسباتی نوظهور و متمایز از پیش می‌یابند. حاکمیت با حمایت از سوی این اقشار تکنوکرات و روشنفکران حامی، سعی برآن دارد تا در مقابل صنعت–هنرِ بخش خصوصی که طیف وسیعی از آثار سینمایی و تئاترهای عامه‌پسند را در برمی‌گیرد، از تولید نوع دیگری از هنر به اصطلاح «فاخر» و البته «غیرسیاسی» –سیاست به معنای مدنظرِ روشنفکران چپ‌گرا– حمایت کند. دلایل بی‌رغبتی به چنین شیوه‌ای از سیاست‌ورزی، به خارج از مرزهای هنر تعلق داشت. روابط نه‌چندان مساعد با همسایه‌ی شمالی ایران، اتحاد جماهیر شوروی –کانون چپ‌گراییِ دوره– از آن قبیل بود. همسایه‌ای که پیش‌تر، با بهره از ۱۲۵۰ مایل مرز مشترک با کشور، در برابر تخلیه‌ی نیروهای خود از ایران مقاومت کرد، و با تحریک احساسات قوم‌گرا و گروه‌های جدایی‌طلبی همچون فرقه‌ی دموکرات آذربایجان به سرکردگیِ جعفر پیشه‌وری، برآن بود تا شمال کشور را از بدنه‌ی ایران تجزیه نماید» (Cooper,2011: 29). گرچه درنهایت ارتش سرخ شوروی ایران را ترک گفت؛ و فرقه‌ی دموکرات و هوادارانش ضربه‌پذیر شدند» (میلانی،۱۳۹۲: ۱۴۴)، دودمان پهلوی تا آخرین دقایق حاکمیت، عمیقاً نسبت به روسیه و نیات آن نسبت به ایران که ذخایر عظیم نفتی آن را در خط مقدم جنگ سرد جدید قرار داده، بی‌اعتماد بود.

از این‌رو، جلال ستاری (۱۳۱۰–۱۴۰۰) درباب وضع تئاتر این سالیان می‌نویسد که «نبود نهضت‌ها و سازمان‌های اجتماعی و فرهنگی نیرومند، دولت وقت را برآن داشتند که در غیاب آن‌ها و به جای آن‌ها، کمک به توسعه نوعی تئاتر (تئاتر غیر سیاسی) را وجهه همت خود قرار دهد» (ستاری، ۱۳۷۹: ۱۱۵). بسط این نوع تئاتر در زمره‌ی اهداف و آمال مهم دولت در برنامه‌ی توسعه‌ی فرهنگی قرار داشت. چراکه، «ترویج تئاتر» و «تربیتِ» ذوق و سلیقه‌ی هنری جامعه، –با رویکردی به دور از سیاستِ مورد توجه بدنه‌ی اصلیِ روشنفکران–، در برنامه‌ی چهارم عمرانی در نظر گرفته شده بود (قلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۴۵). از سویی دیگر، دولت در عرصه‌ی فرهنگ و هنر برآن بود تا هنرمندان و روشنفکران را در نهادهای تازه تأسیس خود جذب کند. در دهه‌ی ۱۳۴۰ ه.ش. با زدن کلنگ احداث تئاتر شهر (آبانِ ۱۳۴۵) در تهران و افتتاح تلویزیون ملی ایران (اسفندِ ۱۳۴۵) در حضور شاه و فرح، و از همه مهم‌تر برگزاری نخستین جشن هنر در شیراز به سال ۱۳۴۶ توسط «سازمان رادیو تلویزیون ملی»، این تلاش‌ها تشدید گشت. آنچه که سازمان رادیو تلویزیون ملی از آن تحت عنوان «مأموریت‌های فرهنگی–هنری» یاد می‌داشت، از سوی وزارت فرهنگ و هنر بسیار مورد انتقاد قرار گرفت؛ بااین‌وجود، سازمان کماکان فعالیت‌های جنبی نظیر پی‌ریزیِ کارگاه‌های هنری، گروه‌های پژوهشی و جشنواره‌های فرهنگی و هنری را دنبال نمود. بدین‌سبب، «تلویزیون از آغاز دهه‌ی ۱۳۵۰ به یکی از نهادهای مستقل از دولت در عرصه سیاست‌گذاری فرهنگی تبدیل شد، که تأثیر آن به واسطه‌ی رسانه و همین برنامه‌های جنبی قابل قیاس با وزارت فرهنگ و هنر نیست» (همان: ۱۵۸–۱۵۹). از ثمرات مهم‌ترین برنامه جنبی این سازمان یعنی جشن هنر شیراز –که همه ساله به مدت ده روز در شهریور

ماه برگزار می‌شد–، در حوزه تئاتر ایجاد «کارگاه نمایش» بود. موجبات شکل‌پذیریِ «کارگاه نمایش» را بیژن صفاری(۱۳۱۲–۱۳۹۸) دبیر کارگاه، چنین تشریح می‌کند:

در این فستیوال(جشن هنر)، هنرمندان و گروه‌های بزرگ نمایشی، از سراسر دنیا چه از شرق و چه از غرب شرکت دارند، و آثار با ارزش نمایش سنتی و امروزی را ارائه می‌نمایند. اگر ما بخواهیم از این ده روز فعالیت شدید هنری، سود ببریم، می‌بایست برداشت‌های بدست آمده را در طی سال تجزیه و تحلیل کنیم. تجربیاتی که برای هنرمندان ما چه در زمینه تئاتر و چه در زمینه موسیقی و هنرهای دیگر لازم و ضروری است، و همین موجب ایجاد کارگاه نمایش شد (خرم‌زاده اصفهانی،۱۳۸۷: ۲۰۴ – ۲۰۵).

هنرمندانی نظیر عباس نعلبندیان (۱۳۲۶–۱۳۶۸) و آربی اُوانسیان (۱۳۲۰–حاضر) از سبیل شراکت در این کارگاه، در سطح تئاتر کشور مطرح گشتند. ورود تکنوکرات‌ها و روشنفکران به بدنه دولت را هم می‌توان به معنای دلبستگیِ آن‌ها به ایدئولوژی و اندیشه‌های حاکمیت تلقی کرد، و هم فرض داشت که عده‌ای از ایشان در پی تحقق ایده‌های فردی خود با امکانات دولت، به این مسیر قدم نهادند. اما لازم به تذکر ایت که، آنچه تا بدین‌جا به وصف آمد، تنها یکی از شیوه‌های مواجهه با هنر در این عصر بود. علی‌رغم آن‌که حکومت با بهره جُستن از قانون سال ۱۳۱۰ بر ضد «مرام اشتراکی» نه تنها حزب توده، که جبهه ملی و سایر احزاب مخالف را ممنوع‌الفعالیت و قدرت خود را تثبیت نموده بود (آبراهامیان،۱۳۹۴: ۵۱۵–۵۱۶)؛ این تشکیلات به طرقی دست به بسط گفتمان خود زدند؛ و مشخصاً در حوزه هنر و ادبیات از اقبال روزافزونی برخوردار شدند.

ب– گفتمان «چپ‌گرا»

جهان و خصوصاً بخشی از آنچه کشورهای جهان سوم نامیده می‌شوند، پس از جنگ جهانی دوم که در ایران با سقوط رضاشاه و آغاز پهلوی دوم همزمان بود، به شدت تحت تأثیر جریانی از روشنفکری قرار داشت که مبتنی بر اندیشه‌های مارکسیسم، نقدی را علیه مدرنیته آغاز کرده بود. از آنجاکه چنین نقدی با روند استعمارزدایی همگام بود، با اقبال چشمگیری مواجه گشت. با تسلط اندیشه‌های چپ بر جریان روشنفکری، مدرنیته به مثابه‌ی جریانی عقیم و بحران‌زده تصور شد که جوامع را به سمت‌وسوی «مصرف‌گرایی» سوق می‌داد. تدبیر این جریان به‌جای تکیه بر مفاهیم مدرن، همچون ارزش‌های لیبرال و دموکراتیک، بر مفاهیم پرطمطراقی همچون «بومی‌گرایی» و «بازگشت به خویشتن» پی افکنده شده بود. تکاپوی پر سروصدای طیف وسیعی از روشنفکران در دنیای غرب، اقبال چنین جریانی را در منظر روشنفکران جهان سوم بیشتر جلوه‌گر می‌ساخت.

روشنفکران ایرانی نیز از این جریان برکنار نماندند؛ و از «چپ‌گرایی» در جهت اهداف خود بهره‌وری نمودند. درنتیجه، روشنفکران این دوره، به‌واسطه‌ی تأثیر و تأثراتِ چپ‌گرایی، کل «پروژه مدرنیته» را توطئه‌ای برای تسلط مرکز بر پیرامون از طریق گسترش بازار سرمایه و نفی سنن اجتماعی جوامع مقصد دانسته، و به جد با مفاهیم و همچنین مظاهر آن ستیز ورزیدند (همان،۴۸۰–۴۷۹). از آنجاکه «چپ‌گرایی» واجد تعاریف و شاخه‌های متعددی می‌باشد، لازم به تذکر است که چپ این دوره اغلب تحت نفوذ تحولات شوروی، مارکسیسم–لنینیسم و یا متأثر از تحولات چین، مائوئیسم را سرمشق اندیشه‌های خود قرار داده بود. البته روشنفکران ایرانی رنگ و لعابی بومی به آن بخشیده، و اتفاقاً مسیر بازگشت به یک جامعه‌ی نوین اسلامی مبتنی بر مفاهیم شیعی را هموار ساختند. معروفیت نوشته‌های روشنفکرانی از قبیل جلال آل‌احمد (۱۳۴۸–۱۳۰۲)، صمد بهرنگی (۱۳۱۸–۱۳۴۷)، غلامحسین ساعدی(۱۳۱۴–۱۳۶۴)، گواه نزدیکی فزاینده‌ی نویسندگان روشنفکر در میان اقشار مختلف –به‌خصوص جوانان طبقه‌ی متوسط– است. گرچه به محک گذاردن این امر که این روشنفکران در نقد وضع موجود تا چه اندازه منصفانه و یا حداقل مبتنی بر واقعیت عمل کرده‌اند، کار آسانی نیست؛ اما با تحقیقات مستقلی که به تازگی در رابطه با حکومت محمدرضاشاه صورت گرفته، روشن است که روشنفکران این عصر در ارزیابی خود از وابستگی حکومت او به کشورهای غربی و همچنین اصلاح‌ناپذیری سیاسی، اغلب متأثر از گفتمان ضد امپریالیستی بوده‌اند تا واقعیت‌های سیاسی (نجف‌زاده، ۱۳۹۵، به نقل از گازیوروسکی). نکته‌ی مدنظر پژوهش حاضر، تأثیر این گفتمان بر هنر و فرهنگ این دوران است. اما پیش از آن لازم به تذکر است که نفوذ این تفکرات بین طبقات متوسط

به قدری چشمگیر می‌نمود، که در سال ۱۳۲۵ و تنها سه سال پس از آغاز فعالیت حزب توده در دانشکده‌ها، رئیس دانشگاه تهران بیان داشته که بیش از چهار هزار دانشجوی دانشگاه شدیداً متأثر از حزب توده می‌باشند. همچنین اخطارِ مسئولین دانشگاه در اواخر همان سال، مبنی برآن‌که ماحصلِ تبلیغات دبیران دبیرستان‌ها، هفتاد و پنج درصد دانشجویان تازه‌وارد کمونیست‌اند (آبراهامیان، ۱۳۹۴الف: ۴۱۰) گویای غموض ماجرا است. ازاین‌رو، با نظر بر مطبوعات زیرزمینی، رفته‌رفته با نسل جوانی از روشنفکران مواجه می‌شویم که دست‌به‌کارِ تدوین اندیشه‌هایی رادیکال بودند، اندیشه‌هایی که سرانجام به نابودی حاکمیت پهلوی منجر گشت. از مهمترین تشکلاتی که در این دو دهه همچنان به فعالیت خود–گرچه زیرزمینی– ادامه دادند، می‌توان بر «حزب توده»، سازمان‌های چریکی نظیر «فداییان خلق ایران»، «مجاهدین خلق ایران»، مارکسیست‌های منشعب از مجاهدین و گروه‌های کوچک اسلامی و محلی انگشت نهاد. بدین ترتیب انشعابات رادیکال رفته‌رفته دست بالاتر را بین چپ‌گراها پیدا کرد. قریب به تمامی اقشاری که به گروهک‌های چریکی و مسلح پیوستند، از نظر پیشینه‌ی اجتماعی، به روشنفکران جوان تعلق داشتند. برای چنین قشر وسیعی از روشنفکران چپ‌گرا، «هنردوستیِ» دولت و دربار جز برنامه‌ای متظاهرانه نبود. خسرو گلسرخی «گسترش فرهنگ» در سیاست‌گذاری فرهنگی را سرپوشی برای فقر می‌دانست، و «هنردوستی» و «هنرپروری» دربار و دولت را با عناوینی چون «هنر اداری» و «هنرمند در قالب کارمند» به سخره می‌گرفت؛ او بشارت می‌داد که روزی «چریک‌های فرهنگی» می‌آیند و «فرهنگ پویا» بر «فرهنگ مومیایی شده پیروز می‌شود» (گلسرخی به نقل از قلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۴۵). از جمله تلاش‌های صورت گرفته توسط روشنفکران نزدیک به این ساحت از اندیشه، شکل‌دهی به برخی کانون‌ها –نظیر کانون نویسندگان– و انجمن‌های هنری –نظیر انجمن تئاتر ایران– بود. سعید سلطانپور(۱۳۱۹–۱۳۶۰) که از اعضای فعال «انجمن تئاتر ایران»– از جریان‌های تئاتری متعرض چپ‌گرا در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل و نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه (شهبازی و کیان‌افراز، ۱۳۸۷: ۲۰۲)– در خصوص معنای تئاتر بیان می‌دارد:

تئاتر، آن‌گونه که انسان‌های مؤثر بر اندیشه‌های من دیده‌اند و من نیز می‌بینم به دلیل ارتباط مستقیم و عرضه‌ی اجتماعی مفاهیم خویش، در جبهه هنر و ادبیات، حساس‌ترین پایگاه شناخت و درمان زخم‌های سوزان و عمیق مردمان جوامع محروم است و باید در برابر مردم، زنده و متحرک، به تفسیر روابط جابرانه‌ی طبقاتی بپردازد و پنهان‌ترین و فردی‌ترین دردهای روان پیچیده اما قابل کشف انسان را با توجه همه‌جانبه به موقعیت‌های ملی، در عرصه طبقاتی متجلی سازد (همان، ۱۹۸–۱۹۹).

از مبانیِ این فکر و اندیشه، مخالفت سرسختانه با فرمالیسم در هنرِ «کارگاه نمایش» و برنامه‌های تئاتر تلویزیونی و اجراهای نمایش جشن هنر شیراز بود؛ که در نشریات اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه به جدال لفظی و قلمی تند و تیز با این جریانات دامن زد. این دسته جشن هنر و کارگاه نمایش را «تجلی خودپرستانه‌ی هنر فئودال – بورژوایی» می‌دانستند، که «برای نمایشِ ژستی جهانی تشکیل می‌شود.» دولت را متهم داشتند که در جهت زدودن هرگونه خطر اجتماعی از جانب تئاتر «طبق سلیقه‌ی خاص سردمداران هنری خویش برنامه ریخت و تئاتر را کم‌کم به مدرنیسم بی‌بندبار آلود، اهمیت محتوا را به شدت منکر شد و شکل‌های آبستره را به تئاتر تحمیل کرد» (همان:۲۰۳–۲۰۴). گرچه این نکته نیز واجد اهمیت می‌باشد که با وجود چنین مخالفت‌هایی، اکثریت اجراهای تئاتریِ این قشر در سالن‌های وابسته به حکومت –به‌خصوص وزارت فرهنگ و هنر– انجام می‌پذیرفت. برای نمونه بین آثار ساعدی «چوب به دست‌های ورزیل»، «آی با کلاه، آی بی کلاه» (۱۳۴۶ و ۱۳۴۷) و «بام‌ها و زیربام‌ها» (۱۳۴۹) هر دو به کارگردانی جعفر والی، «وای بر مغلوب» (۱۳۴۹) و «دیکته و زاویه» (۱۳۴۵ و ۱۳۴۷) با اجرایی از داود رشیدی (۱۳۲۱–۱۳۹۵) و «بهترین بابای دنیا» به کارگردانی عزت‌الله انتظامی (۱۳۰۳–۱۳۹۷)، همگی در تالار «۲۵ شهریور» یا «سنگلج» به اجرا رفتند. سعید سلطانپور نیز با وجود مخالفت‌های رادیکال و تند خود، در سال ۱۳۴۸ «دکتر استوکمانِ دشمن مردم» را در «تالار انجمن ایران و آمریکا و «سالن تئاتر دانشکده هنرهای زیبا» به صحنه آورد. اما در توضیح این رویکرد دوگانه می‌توان یادآور این نکته شد که اعم مخالفت این اقشار با فعالیت‌های سازمان رادیو تلویزیون ملی بود که بانی جشن هنر شیراز و در نهایت حامی فرمالیسم در هنر و کارگاه نمایش بود. در کنار نگاه این سازمان، دیدگاه وزارت فرهنگ و هنر قرار داشت که معتقد به تئاتر ملی و نگاه به فرهنگ بومی ایران، در تئاتر بود. آنها بیشتر فعالیت خود را در تالار سنگلج و تالارهای دانشگاهی متمرکز می‌کردند. بنابراین کمتر مورد خشم مخالفین قرار می‌گرفت و در موارد زیادی میزبان این روشنفکران نیز بودند. همزمان با دور شدن از گفتمان پهلویسم، نزدیکی روزافزون چپ‌گرایان به مذهبیون نیز قابل توجه است. اغلب گفتمان‌های متنفذ در دوره دوم پهلوی، به نوعی دچار همذات‌پنداری رومانتیک جامعه‌ای در حال پوست انداختن و ترس ناشی از آن بوده‌اند. از این منظر این گفتمان‌های فرهنگی اقبال به روحانیت و گزاره‌های ایشان را پیش چشم جامعه ایرانی گشودند؛ و

گزاره‌های مبتنی بر جامعه‌ی سنتی را دلپذیر، جدی و قابل وصول ساختند. شاعران، سینماگران، رمان‌نویسان، ترانه‌سرایان و موسیقی‌دانان، اساتید دانشگاه و روزنامه‌نگاران همه در برساختن این گفتمان‌های فرهنگی نقش اساسی ایفا کردند؛ و با تأویل‌پذیری گزاره‌های فراموش شده، کمک‌کار روحانیون شدند (نجف‌زاده،۱۳۹۵). این نکات در آثار هنری آن‌ها به وضوح نمود می‌یابد. نکته واجد اهمیت دیگری که در ساحت این اندیشه نمود یافته است؛ سرچشمه‌ای در خوانش آن‌ها از «فرودستی» دارد. چپ‌گرایان که همواره خود را به نوعی حافظ منافع اقشار فرودست و بَری از فرادستان می‌دانستند، میانه‌ای با تئاتر عامه‌پسند آن دوران نداشتند. آن‌ها تئاتر لاله‌زار را «نمایش‌هایی مبتذل و واریته‌های مردم فریب» می‌خواندند (شهبازی و کیان‌افراز، ۱۳۸۷: ۲۰۳). درواقع جدوجهد برآن بود تا خوانشی مختص به خود، برمبنای اندیشه‌های چپ‌گرا از فرودستی عرضه شود. اما لازم است به گفتمان مورد اقبال عامه‌ی مردم نیز نگاهی افکنده شود. گفتمانی که هر دو دسته پیشین، سعی در تعریف و وام‌گیری از آن داشتند.

پ-گفتمان «عامه‌پسند»

«تاریخ از پائین»، «تاریخ زندگی روزمره» و «تاریخ خرد» نظر بر نحوی از انحاء واجد اهمیتِ تاریخ دارد. تمامیِ این مواضع، مقیاس‌های تاریخ را کوچک نموده و توجه را بر افراد و توده‌ها به‌ازای افراد متنفذ معطوف می‌دارند. تاریخ مردم درحقیقت، جاری و ساری در زندگی توده‌هاست. «این تاریخ، روایتگرِ جدال‌ها، چالش‌های روزمره، باورها، ارزش‌ها و افکار مردم است». معتقدان به این رویکرد، نگرش خود را از جریانات عمده و افراد فرادست، به پیکار نیروهای فرودست، افکار و توده‌ها معطوف داشته‌اند. تاریخ مردم اساساً از رویکرد تاریخ‌نگاران سنتی، که مدت زمانِ مدیدی تنها بر سیاست‌ها و دیپلماسی سطح بالا، ثروت و زندگی دولتمردان عالی‌رتبه تمرکز داشته‌اند، راه خود را جدا می‌سازد (آی.پورت، ۱۳۹۷، ۴۱-۴۲). بنیانِ اتخاذ این رویکرد، تلاش در جهت بازنمایی عاملیت در بین مردمی است که اغلب توده‌ای منفعل از قربانیان بی‌هدف، و حاصلی بی‌اختیار در جامعه تصور می‌شده‌اند. درواقع این جماعت، نه تنها دست‌های منفعل در تاریخ نبودند، بلکه تا حدودی عاملان زندگی خود نیز به شمار می‌رفته‌اند. بدین‌سبب، ضروری است تا توجهات بر «توانایی عامه‌ی مردم درراستای مبارزه با انواع سلطه‌گری و کنترل، به واسطه‌ی چانه‌زنی افراد، تغییرات، انتخابات و تصمیمات در مواجه با وضع فراگیر» معطوف گردد (همان،۴۴). روشی که تمامیِ افراد را ناچیز و در پرتو وسیعی از جبر و ساختارهای بی‌فاعل فرض کرده، به کناری گذاشته شود؛ و فاعلیت و عاملیت عامه‌ی مردم به درستی نمایش داده شود. ازاین‌رو، در عوضِ مفروض داشتن توده‌های مردم به‌عنوان ناتوانان تاریخ، روش «تاریخ از پائین» جدوجهدی در جهت نمایش چگونگیِ تأثیر و تأثر مردم، در شکل‌گیری ساختارها و نیروهای فرافردی به‌طور گسترده، بروز می‌دهد. با نظر براین نکته که الفاظی نظیر «مردم»، «عوام» و «عامه» معانیِ گسترده‌ای را دربر می‌گیرد، در همین بدو امر لازم به تذکر است که در در مطلب پیش رو تنها بخشی از عامه‌ی مردم مدنظر می‌باشد؛ بخشی شامل اقشار فرودست شهریِ جامعه. فرودست نه تنها به‌لحاظ سرمایه‌ی اقتصادی، بلکه مؤلفه‌هایی نظیر آموزش و پایگاه اجتماعی نیز در حدودِ این تعریف جای می‌گیرند. دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ با گسترش حلبی‌آبادها در اطراف شهرهای بزرگ، که ماحصل افزایش انفجاری جمعیت و همینطور مهاجرت‌ها بود، مواجه گشت. مهاجرت‌هایی که از دلایلی همچون اجرای اصلاحات ارضی، دافعه‌های زندگیِ روستایی و جاذبه‌های زندگیِ شهری تبعیت می‌کردند. «تا اواسط دهه ۱۳۵۰، تهران دارای حدود ۵۰ محله تهی‌دست‌نشین و حاشیه‌نشین شده بود. سکونت‌گاه‌های مشابهی در دیگر شهرهای ایران نظیر تبریز، کرمانشاه، همدان، بندرعباس، اهواز، بوشهر، شیراز و مشهد به‌وجود آمده بود» (بیات،۱۹۹۷، ۵۹). بنابراین تا اواخر دهه ۱۳۵۰، علاوه بر منبسط گشتن طبقه متوسط جدید، می‌توان برآمدن یک طبقه فرودست شهری و حاشیه‌ای نسبتاً عظیم را به چشم دید؛ که به واسطه‌ی تمایزات جغرافیایی و اجتماعی، و محرومیت‌هایشان نسبت به جریان اصلی شهر، شناخته می‌شوند. درعین‌حال که بخش عمده‌ی این تهی‌دستان جدید، شرایط جاری را به زندگی گذشته ارجح می‌نهادند، آسیب‌پذیری در زندگی هر روزه، خصیصه‌ی برجسته‌ی حیات اجتماعی‌شان محسوب می‌شد (همان، ۶۸). این اقشار به طور روزافزونی محل توجه روشنفکران قرار گرفته؛ و بازنمایی در آثار آن‌ها ماحصل این رویکرد بود. مشخصاً روشنفکران چپ‌گرا –همانطور که پیش‌تر اشاره شد– با خوانشی مختص به خود به تقدیس و تحبیب فقرا و تحقیر اغنیا همت می‌گماردند؛ برای نمونه علی‌اشرف درویشیان(۱۳۲۰-۱۳۹۶) در کتاب «آبشورانِ»(۱۳۵۴) خود –که نام گندآب روبازی است در کرمانشاه، و اطراف آن محل زندگی اقشار تهی‌دست این شهر بوده است– سیر تقسیم خوشبختی از شمال شهر به جنوب شهر را ترسیم نموده است. سیلی که از بالای شهر به راه می‌افتد و کثافت و زباله‌های آن را برای مردم مهجور حاشیه آبشوران به ارمغان می‌آورد، از تماثیل اوست: «نقب‌ها توی آشورا خالی می‌شدند، زباله‌ها را در آشورا می‌ریختند. از بالای شهر

همین‌طور که پایین می‌آمد، بارش را می‌آورد تا به در خانه‌ی ما می‌رسید. همه بارش را روی گرده ما خالی می‌کرد» (درویشیان، ۱۳۵۴: ۶). دیگری سیر نور است، که از شمال به جنوب شهر، کمتر و کمتر می‌شود تا در نهایت، محو گردد: «از دور چراغ‌های شهر چشمک می‌زدند و همان‌طور که به پایین شهر می‌رسیدند کم‌نورتر و ریزتر می‌شدند، تا محله ما که تاریک تاریک می‌شد»(همان، ۳۹). گفتمان حاکمیت نیز با خوانش خاصِ خود از «عوام» همراه شده؛ که به‌خصوص در بابِ نمایشِ عصر پهلوی دوم مصداق‌پذیر می‌نماید. در حوزه تئاتر این دوران که «نقطه پیوند دانش آکادمیک، سیاست‌گذاری فرهنگی و تاریخ نگاری تئاتر است. دانشگاه‌های تازه تأسیس و دانشجویان در جستجوی «تئاتر ملی» به سراغ نمایش‌گران عامه‌پسند می‌رفتند و همگام با آن‌ها دولت نیز حمایت از سنت در عصر نوسازی را به سیاست‌گذاری فرهنگی خود تبدیل می‌کرد و تاریخ‌نگاری تئاتر ایران نیز نیازمند تاریخی برای نمایش مدرن ایران بود تا پیشینه‌ی این هنر را قرن‌ها پیش از مشروطه برساند» (قلی‌پور،۱۳۹۸: ۲۳۶). در پنجمین جشن هنر شیراز که با شعار «جشن هنر امروز» آغاز شده بود، جز اجرای نمایش روحوضی، اجرای تعزیه مضحک خروج مختار توسط پرویز صیاد در حسینیه مشیر را هم در برنامه گنجانده شد (خرم‌زاده اصفهانی، ۱۳۸۷: ۱۵۴–۱۵۳). این دو رویداد نقطه عطفی در توجه نهادهایی همچون رادیو تلویزیون ملی ایران و جشن هنر شیراز به نمایش‌های فولکلور است، که عده‌ای به عنوان احیاء سنت‌های نمایش ملی آن را می‌ستایند و عده‌ای نیز به مخالفت با آن می‌پردازند. از دل این کنش‌ها است که هنرمندانی نظیر علی نصیریان(۱۳۱۳–حاضر) و پرویز صیاد(۱۳۱۸–حاضر) سربرآوردند. اما بایستی توجه داشت که مقصود از گفتمان عامه‌پسند در این پژوهش، جریانی است که توسط حکومت جذب نشده و در قالب تئاترهای خصوصیِ لاله‌زار فعالیت داشته است. ازاین‌رو، آثاری که در ارتباط مستقیم با ذوق و سلیقه‌ی خودِ این اقشار شکل گرفته محل بحث می‌باشد؛ نه آثار نمایش‌داده شده در فستیوال‌هایی نظیر جشن هنر شیراز، و نه آثار شکل‌گرفته توسط روشنفکران چپ‌گرا در «تقدیس» یا «آگاهی بخشیِ» به آن‌ها. اقبال این اقشار در سینما به «فیلمفارسی» و در تئاتر به «تئاتر لاله‌زاری» غیرقابل‌انکار است. تئاتر عامه‌پسندی که بر اساس داوری فرهیختگان و دانش‌آموختگان تئاتری دستِ پایین و «مبتذل» نامیده می‌شود. برای مثال اکبر رادی (۱۳۱۸–۱۳۸۶) در گفتاری با عنوان «حسن کچل و غرفه بهشت» است درباب مدیران لاله‌زار که می‌نویسد: « ... پای صحبت‌شان که می‌نشستی، صادقانه به هیچی و پوچی و نکبت و بی‌مایگی، و دست آخر به کسب و کار کثیف‌شان مقر بودند» (رادی به نقل از قلی‌پور، ۱۳۹۸).

اما با توجه به استمرار این آثار، بیراه نیست اگر تئاتر لاله‌زاری در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ را نمونه‌ای از تفریح طبقه فرودست بدانیم که ناخواسته در برابر سیاست‌گذاری فرهنگی فاخر و نخبه‌گرای نیمه دوم چهل و سراسر دهه ۱۳۵۰ مقاوم است؛ و این فقدان انعطاف امکانی برای بکر ماندن فرم‌های سرگرم‌کننده آن را در تغییر و تحولات سریع نوسازی فراهم می‌آورد. درواقع فرم‌های منسوخ سرگرمی در این خیابان تا دهه‌ی ۱۳۴۰ و پس از آن به حیات خود ادامه می‌دهند (همان: ۲۳۹). این سویه‌ی واجد اهمیت تئاتر عامه‌پسند لاله‌زاری، که اغلب به دلیل عدم همخوانی با متر و معیارهای زیبایی‌شناسانه، مغفول افتاده، موجب گردید تا بخش مهم و پایانی این پژوهش، به معرفی آن اختصاص یابد.

نتیجه‌گیری و پیشنهادات

این پژوهش با تعیین محدوده جغرافیایی– ایران– و بازه‌ی زمانی–دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰– آغاز گردید؛ و در سه گام مختلف براساس شناسایی و تحلیل سه گفتمان مجزا پیش برده شد. سه گفتمانی گزینش شد که بیشترین نفوذ معنایی را در سطح هنر به طور عام و تئاتر به طور خاص، به خود اختصاص داده‌اند. هریک از این جریانات، در ربط و نفی دیگری قدم برداشته است؛ بنابراین، در بررسی ادوار تاریخی، شناسایی حداقل دو گفتمان رقیب ضروری است. گفتمان‌هایی که رابطه‌ای غیریت‌سازانه برقرار کرده‌اند. بدین علت که گفتمان‌ها همواره به واسطه «دیگری» هویت پیدا می‌کنند و نظام و دلالت‌های معنایی خود را بر این اساس تنظیم می‌کنند. وجود گفتمانی که مطلقاً به تنهایی بر جامعه‌ای حاکم باشد، براساس این تعریف امکان‌پذیر نیست؛ و هرگز نمی‌توان سیر تحول یک گفتمان یا نظام معنایی‌اش را مورد بررسی قرار داد، مگر آن‌که در مقابل گفتمان رقیب قرار گیرد. به طور خاص، شبکه‌ی معنایی ساخته شده توسط چپ‌گراها بر مبنای مخالفت سرسختانه با فرمالیسم در تئاترِ «کارگاه نمایش» و برنامه‌های تئاتر تلویزیونی و اجراهای نمایش جشن هنر شیراز شکل گرفته است. یا در بحث از گفتمان حاکمیت لازم به یادآوری است که در تضاد با چپ‌زدگی بود که، توسعه‌ی نوعی تئاتر (تئاتر دولتی غیرسیاسی) را در دستور کار خود قرار داد. گفتمان عامه‌پسند

و یا آثاری که در ارتباط مستقیم با ذوق و سلیقه‌ی بدنه‌ی اصلیِ جامعه شکل گرفته‌اند، نه آثار نمایش‌داده شده در فستیوال‌هایی نظیر جشن هنر شیراز، و نه آثار شاکله یافته توسط روشنفکران چپ‌گرا در «ستودن» یا «معرفت‌بخشی» به آن‌ها ست؛ بلکه اقبال این اقشار در سینما به «فیلمفارسی» و در تئاتر به «تئاتر لاله‌زاری» غیرقابل‌انکار است. بسیاری دیگر از این قبیل روابط غیرت‌ساز، قابل ذکر است. درنهایت، می‌توان استنباط کرد که راه پیشنهادیِ این پژوهش نیز از آن قرار است که در بررسی‌های تاریخی–انتقادی، توجه به ظرفیت‌های گفتمان‌های گونه‌گون و نبست‌هایشان با یکدیگر وجه همت قرار گیرد.

منابع

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۹). ***تاریخ ایران مدرن***. ترجمه: محمدابراهیم فتاحی. تهران، ایران: نی.

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۹۴). ***ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه شناسی سیاسی ایران معاصر***. ترجمه: احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. تهران، ایران: نی.

بیات، آصف. (۱۳۹۱). ***سیاست‌های خیابانی (جنبش تهی‌دستان در ایران)***. مترجم: اسدالله نبوی چاشمی. تهران، ایران: پردیس دانش.

پورت، آی، اندرو. (۱۳۹۷). ***تاریخ از پایین، تاریخ زندگی روزمره و تاریخ خُرد***. مترجم: سیده فاطمه یاحسینی. فصلنامه تاریخ شفاهی. سال چهارم، شماره ۲. صفحه: ۴۰-۵۸.

حسنی‌فر، عبدالرحمن. (۱۳۹۳). ***تحلیل گفتمان به مثابه روش. جستارهای سیاسی معاصر***. سال پنجم، شماره اول. صفحه: ۴۹-۶۷.

خرم‌زاده اصفهانی، ستاره. (۱۳۸۷). ***تئاتر ایران در گذر زمان-۳: کارگاه نمایش از آغاز تا پایان ۱۳۴۸-۱۳۵۷***. تهران، ایران: افراز.

درویشیان، علی‌اشرف. (۱۳۵۴). ***آبشوران***. تهران، ایران: شبگیر).

ستاری، جلال. (۱۳۷۹). ***در بی‌دولتی فرهنگ***. تهران، ایران: مرکز.

سلطانی، علی‌اصغر. (۱۳۸۷). ***قدرت، گفتمان و زبان***. تهران، ایران: نی.

شهبازی، کاظم؛ کیان‌افراز، اعظم. (۱۳۸۷). ***تئاتر ایران در گذر زمان-۲ (۱۳۴۲-۱۳۵۷)***. تهران، ایران: افراز.

قلی‌پور، علی. (۱۳۹۸). ***پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی: تربیت زیباشناختی ملت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت***. تهران، ایران: نظر.

کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۷۲). ***اقتصاد سیاسی ایران: از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی***. ترجمه: محمدرضا نفیسی و کامبیز عزیزی. تهران، ایران: مرکز.

میلانی، ع. (۱۳۹۲). ***نگاهی به شاه***. تورنتو، کانادا: پرشین سیرکل.

نجف‌زاده، مهدی. (۱۳۹۵). ***جابه‌جایی دو انقلاب؛ چرخش امر دینی در جامعه ایرانی***. تهران، ایران: تیسا.

Cooper, Andrew Scott (2011). *The oil kings: how the U.S., Iran, and Saudi Arabia changed the balance of power in the Middle East*. New York: Simon & Schuster.

Gee, James Paul (1999). *An introduction to discourse analysis: theory and method*. London: Routledge.

تحلیل مؤلفه‌های تراژدی در داستان هبوط حضرت آدم(ع) در قرآن مجید براساس آراء ارسطو

اسداله غلامعلی[۲۶]

چکیده

هبوط حضرت آدم(ع) و زمینی‌شدن انسان، در چندین سوره از قرآن مجید روایت شده است. این داستان به واسطه تشریح قدرت و مهربانی خداوند، دشمنی و نافرمانی ابلیس، جایگاه انسان نسبت به فرشتگان و آغاز زندگی بشر در زمین مهم و قابل تأمل است. در داستان هبوط، در عین حال که خداوند حضرت آدم(ع) را از درخت ممنوعه کرده است، امّا ایشان فریب شیطان را می‌خورد و همین لغزش انسانی موجب می‌شود که از بهشت به زمین فرود آید. تراژدی به عنوان یک نوع ادبی براساس بوطیقا نوشته ارسطو داستان قهرمان با اراده و اختیاری است که از سر عمد یا ندانسته، مرتکب اشتباهی می‌شود. این خطا موجب می‌شود که قهرمان دچار رنج بزرگی شود. چنین رنجی در عین حال که او را عذاب می‌دهد، موجب ترس و شفقت و همچنین شناخت و دگرگونی نیز می‌شود به طوری که در پایان تراژدی، کاتارسیس یا تطهیر صورت می‌گیرد. اگرچه زمینی‌شدن حضرت آدم(ع) به معنای نگون‌بختی نیست، امّا از لحاظ ظاهر داستان ایشان از فردوس به زمین نقل مکان می‌کنند و همچنین داستان هبوط، از نظر مؤلفه‌های بنیادی تراژدی قابل تحلیل و تأویل است. منابع و مستندات این تحقیق مطالعات کتابخانه‌ای است و بر آیات قران مجید تمرکز دارد. پژوهش حاضر به روش توصیفی –کیفی و به صورت هدفمند صورت گرفته است و علاوه بر تشریح داستان هبوط و تحلیل عناصر تراژدی، نشان می‌دهد هبوط حضرت آدم (ع) در قرآن مجید، دارای مؤلفه‌های تراژدیِ ارسطویی است. یافته‌های پژوهش در بخش نتیجه‌گیری به همراه نمودار ارائه گردیده است.

کلیدواژه: تراژدی، هبوط، داستان حضرت آدم(ع)، ارسطو، قرآن مجید.

[۲۶] استادیار گروه سینما. دانشگاه دامغان. a.gholamali@du.ac.ir

مقدمه

داستان حضرت آدم(ع) و خلقت ایشان در قرآن مجید تفسیرهای متفاوت و متعددی را موجب شده است. آدم در اصل کلمه‌ای عبری است به معنای خاکی یا سرخ رنگ. علاوه بر قرآن مجید داستان خلقت ایشان در انجیل و تورات نیز روایت شده است. ایشان القاب متعددی همچون معلم الاسماء، ابو محمد و صفی الله دارد. علاوه بر اینکه قصه وسوسه شدن و فریب خوردن این حضرت و همچنین هبوط از نظر دینی، عرفانی و حتی تمثیلی اهمیت دارد، از لحاظ دراماتیک نیز قابل تأمل است. این قصه تمام عناصر دراماتیک از جمله پیرنگ، شخصیت‌پردازی، دیالوگ، حادثه و کشمش دارد. البته داستان‌های قرآنی یک تفاوت جدی و اساسی با داستانگویی به معنای مرسوم دارد. قصص قرآنی به دور از خیال هستند و بر مبنای حقیقت محض‌اند و هدف هدایتگری دارند. گاهی ضمن تعقیب آن هدف اصلی، گاه مناسبتی ایجاب می‌کند که داستان برگزیده‌ای به اندازه، شیوه و تناسب بازیابی هنر راستین ایراد شود، امّا نه براساس خیالپردازی و قصه‌آفرینی، بلکه براساس ابتکار و آفرینش هنری در چگونگی گزارش و به اتکای واقعیت‌های قاطع و تردیدناپذیر(سیدقطب، ۱۳۶۱: ۱۰۳). تراژدی یکی از انواع ادبی است که برای نخستین بار توسط ارسطو در کتاب فن شعر تشریح شده است. تراژدی درباره انسان و تقدیر اوست. از لحاظ لغوی به معنی آواز بز است و خاستگاه آن اشعار دیتیرامبیک[۲۷]است. «دیتیرامب نوعی نمایش نیمه‌مذهبی و نیمه‌ادبی دیونوسوسی[۲۸]بود که اواخر قرن هفتم ق.م در بزرگداشت این خدا، دور معبدش برگزار می‌شد و با رقص‌های دایره‌وار و سرودهای روحانی گروهی همراه بود»(راهگانی، ۱۳۸۷: ۶۰۳). واژه تراژدی ریشه در تراگودیا[۲۹]دارد که آواز بز ترجمه شده است. دلیل این امر قربانیِ بز (سمبل دیونوسوس) در این مراسم بود(همان: ۶۱۰).

تراژدی غمنامه یا سوگنامه‌ای است که رابطه انسان، تقدیر و خدایان را بازگو می‌کند. این داستان حزن‌انگیز، درباره قهرمانی مختار است که به خاطر اشتباهی که مرتکب می‌شود، دچار رنج و عذاب می‌شود و سرنوشت تلخی را تجربه می‌کند. با

---

[۲۷] . Dithyramb

[۲۸] . Dionysus خدای شراب، زراعت و حاصلخیزی

[۲۹] . *Tragoidoi*

توجه به اینکه در داستان حضرت آدم(ع) مسئله هبوط، خطا و توبه آدم و وسوسه و فریب شیطان وجود دارد به نظر می‌رسد که این داستان براساس دیدگاه ارسطو درباره تراژدی و قواعد و عناصر آن قابل تأمل و تحلیل است و می‌توان آن را یک تراژدی قلمداد کرد. این پژوهش که به روش توصیفی-کیفی و صورت گرفته است، تلاش دارد نشان دهد داستان هبوط حضرت آدم (ع) دارای عناصر، ویژگی و مشخصه‌های تراژدی است. تردیدی نیست که داستان‌های قرآنی به واسطه حضور پر رنگ و درخشان خداوند عالم، با داستان و نمایشنامه‌های اسطوره‌ای و اکثرا خیالی یونان باستانی که ریشه در رابطه انسان و خدایان دارد، تفاوت و تعارض دارند، امّا این نکته نیز حائز اهمیت است که خداوند برای انتقال مفاهیم و آموزه‌های هدایت بخش، از تمثیل، تکنیک و الگوهای داستانی و دراماتیک بهره برده است تا انسان‌ها بهتر و راحت‌تر درک کنند و هدایت یابند.

اهداف پژوهش

۱- شناسایی ویژگی‌ها و عناصر تراژدی در داستان هبوط حضرت آدم(ع)

۲- شناسایی مؤلفه‌های بنیادی تراژدی در اندیشه ارسطو

پرسش پژوهش

۱- مؤلفه‌های تراژدی در داستان هبوط حضرت آدم(ع) کدامند؟

فرضیه پژوهش

۱- داستان هبوط حضرت آدم(ع) از الگو و مؤلفه‌های تراژدیِ ارسطویی برخوردار است.

پیشینه پژوهش

آثار پژوهشی و تحلیلی بسیاری در شرح و تفسیر هبوط آدم منتشر شده است. اهمیت این داستان و تأثیرگذاری آن، به اندازه‌ای است که مفسران قران مجید و کتب مقدس، نمی‌توانند به سادگی از کنار آن عبور کنند. علاوه بر کتاب‌ها و رساله‌های تفسیری به قلم مفسران، فیلسوفان و مجتهدین، کتاب و مقالات دانشگاهی قابل اعتنایی همچون کتاب هبوط حضرت آدم در تورات، انجیل، قرآن و عرفان اسلامی و مقاله‌های پژوهشی «مقایسه تطبیقی دیدگاه حرالّی اندلسی و علامه طباطبایی در تفسیر هبوط حضرت آدم(ع)»، «هبوط، نردبانی تا بیکرانهٔ عروج (تبیین هبوط از دیدگاه حکمت متعالیه)»، به رشته تحریر در آمده‌اند. همچنین پژوهش‌هایی درباره واکاوی ساختار داستانی قصه هبوط حضرت آدم(ع) نوشته شده‌اند که از آن میان می‌توان به مقاله‌های «کارکرد روائی فراراوی در داستان حضرت آدم(ع)»، «تحلیل عناصر داستانی سرگذشت حضرت آدم (ع) در قرآن مجید با تکیه بر روایات» اشاره کرد. جای پژوهش داستان هبوط حضرت آدم(ع) از منظر تراژیک خالی به نظر می‌رسد. در حالیکه چنین داستان و روایتی پتانسیل بالایی دارد که به عنوان یک تراژدی مورد توجه و بررسی قرار بگیرد.

ارسطو[۳۰] تراژدی

از ارسطو متفکر و دانشمند یونان باستان، به عنوان یکی از مهمترین فیلسوفان و نظریه پردازان جهان یاد می‌کنند. در سال ۳۸۴ ق.م در شهر یونانی زبان استاگیرا[۳۱]متولد شد. از آثار تأثیرگذار ارسطو می‌توان به کتاب‌های فیزیک، متافیزیک، سیاست، بوطیقا و اخلاق نیکوماخوس نام برد. از او به عنوان اولین و بزرگترین متفکر جامع‌الاطراف یاد می‌کنند که درباره همه چیز، از شکل گوش ماهی‌ها گرفته تا نازایی، از تأملات نظری درباره ماهیت روح گرفته تا هواشناسی، شعر و هنر و حتی درباره تعبیر خواب مطالبی داشته است(استراترن، ۱۳۹۴: ۹). اگرچه ارسطو شاگرد افلاطون بود، امّا دیدگاه‌های متضادی دارند. دیدگاه ارسطو علمی، زمینی و مادی است، ولی افلاطون باور داشت حقیقت غایی در جهانی دیگر، یعنی در جهان ایده‌ها جای دارد(همان: ۱۷). ارسطو با نگارش کتاب بوطیقا به نخستین نظریه‌پرداز ادبی بدل شده است. او در این کتاب چارچوب و قواعد تراژدی را وضع می‌کند. بوطیقا پس از قرن‌ها همچنان مورد توجه فیلسوفان و هنرمندان است. بوطیقا بنیادی‌ترین تحلیل و نظریه درباره هنر نمایشنامه است(اولیایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۲۱). ارسطو در کتاب بوطیقا ساختار،

---

۳۰. Aristotle .
۳۱. Stagira .

عناصر و مفاهیم موجود در تراژدی را تعریف و تبیین می‌کند و وجه تمایز شعر و نمایش را از تاریخ، حماسه و کمدی نشان می‌دهد و به آثار برخی از نمایشنامه‌نویسان یونانی اشاره می‌کند تا با تشریح آنها مبانی فکری‌اش را شفاف و قابل فهم‌تر ارائه کند. او به تأثیر از افلاطون تراژدی را تقلید و محاکات[۳۲]می‌داند، امّا تقلید در نظر او ارتباطی با جهان مُثُلِ افلاطون ندارد. «تراژدی تقلید و محاکات از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای وسعت و اندازه‌ای معلوم و معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها هر یک به حسب اختلاف اجزاء مختلف؛ و این تقلید و محاکات به وسیله کردار اشخاص تمام گردد، نه اینکه به واسطه نقل روایت انجام پذیرد، و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد»(ارسطو، ۱۳۹۳:). ارسطو شش عنصر کلیدی برای تراژدی نام برده است؛ پیرنگ، شخصیت، گفتار، اندیشه، منظره و موسیقی(اولیایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۵۵). از طرف دیگر تراژدی با توجه به توضیحات ارسطو و نمایشنامه‌های یونان باستان، مشخصه‌هایی همچون قهرمان، هامارتیا، تقدیر، نیروهای متضاد، بازشناخت، دگرگونی و کاتارسیس دارد. این مؤلفه‌های بنیادی تراژدی یعنی دردناک بودن، تأثیر نیروی تقدیر، خطاکار بودن، شناخت و تحول قهرمان و بالاتر از همه تزکیه نفس و پالایش روانی را نشان می‌دهند. تراژدی به سبب اینکه درباره انسان، سرنوشت و اعمال اوست، و همچنین موجب برانگیختن ترس و شفقت می‌شود، رویکردی آموزنده و تأثیرگذار بر روان و عاطفه انسانی دارد. بنابراین کاتارسیس غایت تراژدی است. او این بحث را مطرح نمود که تراژدی می‌تواند وجود انسان را پاک و تطهیر کند(لیچ، ۱۳۸۱: ۷۴).

هبوط حضرت آدم (ع)

داستان خلقت انسان با سجده نکردن شیطان و آغاز دشمنی او، گره خورده است. بنابراین در این داستان پس از اینکه شخصیت اصلی یعنی حضرت آدم معرفی می شود، رقیب و دشمن او نیز آشکار می‌شود. خداوند پس از آنکه حضرت آدم را به عنوان نخستین انسان آفرید دستور می دهد که بر آدم سجده کنند؛ وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ ؛ و شما را آفریدیم، سپس شما را صورت‌گری کردیم، آنگاه به فرشتگان گفتیم: بر آدم سجده کنید؛ بی‌درنگ همه سجده کردند، جز ابلیس که از سجده‌کنندگان نبود(سوره اعراف/ آیه ۱۱). خداوند می‌فرماید: وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ

[۳۲] . Mimesis

و ای آدم! تو و همسرت در این بهشت سکونت گیرید، و از هر جا که خواستید بخورید، و به این درخت نزدیک مشوید که از ستمکاران خواهید شد(اعراف/ ۱۹). با اینکه خداوند آدم و همسرش را برحذر می‌دارد، امّا آن دو توسط ابلیس فریب می خورند و خداوند آنها را از بهشت می‌راند؛ قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ ؛ گفت: هر دو با هم از بهشت فرود آیید که برخی از شما دشمن برخی دیگرند، پس اگر از سوی من هدایتی به شما رسید، هر کس از هدایتم پیروی کند، نه گمراه می‌شود و نه به مشقت و رنج می‌افتد(طه/۱۲۳). هبوط آدم از اینجا آغاز می شود. هبوط در لغت به معنی فرود آمدن از بالا، فرو شدن، به زیر آمدن و سرازیر شدن. ابن‌سینا آدم را نفس ناطقه و بهشت را درجه نفس از حیث سعادت و هبوط از آن را، سقوط از جایگاه سعادت تأویل می‌کند(طوسی، ۱۳۷۵، ج ۳: ۳۶۴). موضوع هبوط حضرت آدم(ع) در سه سوره ذکر گردیده است که به ترتیب عبارتند از سوره بقره، سوره اعراف و سوره طه(زارع پور، ۱۳۸۹: ۱۳۵). مفسران متعددی هبوط را تفسیر و جنبه‌های پیدا و ناپیدای آن را بررسی کرده‌اند حرالّی معتقد است هبوط حرکت و رفتن در در دَرَک است و دَرَک پایین‌تر از میانه است(محمدعلی نژاد عمران، امامی دانالو، ۱۳۹۶: ۸۶).

عناصر تراژدی در داستان حضرت آدم (ع)

قهرمان

قهرمان شخصیت اصلی تراژدی است. شخصیتی که داستان حول محور هدف و کنش‌های او است. چنین شخصیتی ریشه در خدایان و قهرمانان اسطوره‌ای و حماسی دارد. ارسطو درباره قهرمان مسئله‌ای را مطرح کرده است که بر به شخصیت حضرت آدم(ع) نزدیک است. «در تراژدی شخصیت اصلی باید بهتر از ما باشد»(لیچ، ۱۳۸۱: ۵۲). شخصیت آدم به عنوان قهرمان داستان، موجودی است که نسبت به فرشتگان و موجودات قبلی برتری دارد و به همین خاطر بر او سجده می‌کنند. حضرت آدم(ع) نخستین شخصیت انسانی جهان است؛ قهرمانی که داستان درباره شخصیت، خطا، توبه و هبوطش است. هدف او این است که در بهشت زندگی کند، خدا را بپرستد و از میوه ممنوعه نخورد. لغزش و خطای او روند داستان را تغییر می‌دهد و در نتیجه هدف جدیدی به وجود می‌آید. «در نتیجه نوع انتخاب و عملکرد قهرمان در پیگیری هدفش به

خواننده امکان می‌دهد شناخت بهتری از قهرمان پیدا کند و در مسیر داستان با او همراه شود»(مک‌کی، ۱۳۹۴: ۱۴۲). قهرمان به خاطر دلایل درونی یا بیرونی یا هر دو دست به عمل می‌زند. در داستان حضرت آدم او به واسطه فریب‌خوردن یا فراموش کردن، میوه ممنوعه را می‌خورد و سپس به واسطه سخنان پروردگار توبه می‌کند. مک‌کی در تعریف شخصیت نوشته است: هر چیزی که قابلیت داشتن اراده آزاد و ظرفیت آزاد کردن، عمل کردن و رنج بردن از عذاب را داشته باشد، می‌تواند شخصیت اصلی باشد(همان: ۱۳۷). حضرت آدم دست به عمل می‌زند و نافرمانی می‌کند؛ و از طرف دیگر وقتی آدم متوجه اشتباهش می‌شود، طلب مغفرت می‌کند. از طرف دیگر قهرمان تراژدی از خاندان ممتازی همچون شاهان است. به دلیل اینکه قهرمان تراژدی قرار است که از عرش به فرش برسد و با خطایی که انجام می‌دهد، جایگاه نخستش را از دست بدهد الزامی است که از نسل خاص و بالایی باشد. برگزیده بودن خاندان قهرمان، باعث می‌شود شکست و سقوط او در مخاطب تأثیر بیشتری بگذارد(فروغ، ۱۳۶۳: ۱۹). حضرت آدم(ع) نخستین مخلوق خداوند و پیامبر اوست. در نتیجه شخصیت ممتازی دارد. اگرچه هبوط او از شأن و منزلت او نمی‌کاهد و او را دچار بدبختی نمی‌کند(زیرا پروردگار توبه او را می‌پذیرد)، امّا ایشان از فردوس به زمین می‌آید. بنابراین می‌توان او را به عنوان قهرمان تراژدی در نظر گرفت. قهرمان تراژدی تعادل جهان را به هم می‌ریزد و حضرت آدم(ع) با عملش تعادل داستان را به هم می‌ریزد و در نتیجه خودش از آسمان به زمین فرود می‌آید.

تقدیر

از آنجا که هر کنش و واکنشی در جهان تحت قدرت و قضا و قدر الهی است در نتیجه خطای آدم و همسرش نیز قضا و قدر خداوند است. علامه طباطبایی معتقد است که بیرون شدن آدم در قضای حتمی خداوند بود و اگر چنین نبود، بعد از توبه حضرت آدم باید به بهشت بر می‌گشتند(طباطبایی، ۱۳۹۰: ۱۲۷). اگرچه خداوند و قضا و قدر ایشان خطای آدم را رقم زد، امّا همان قضا و قدر ایجاب کرد که ایشان توبه کند و بر روی زمین زندگی کند و به سوی کمال و شناخت پروردگار و خویشتن‌اش گام بردارد. بنابراین تقدیر الهی ایجاب کرده است که حضرت آدم مسیر درست و غلط را عینا مشاهده کند و دوست و دشمن خویش را بشناسد. اگر حضرت آدم(ع) به علت خطای خودش، مسیر درست را نمی‌شناخت، مفهوم و معنای کمال و شناخت انسان زیر سوأل می رفت. «عطار گناه و عصیان آدم را توفیق الهی می داند. زیرا در هر دو مورد

خواست ادم با تقدیر و خواست الهی نطابق می آید. وی بر این باور است که خداوند شانس و اقبال توبه کردن را در وجود آدم سرشته بود و حضرت آدم با استعداد ذاتی و به کمک گریه و زاری بی‌حد به سعادت تقدیر خود رسید»(موسوی، فرزاد، ۱۳۹۴: ۱۷۸).

نیروهای متناقض

در داستان حضرت آدم دو نیروی دراماتیک وجود دارد که هیچ گونه همنشینی ندارند و نخواهند داشت؛ نیروی الهی و نیروی شیطانی. اساسا تراژدی و موقعیت تراژیک زمانی خلق می‌شود که چنین نیروهایی با هم روبه‌رو می‌شوند. «اصل تعارض یا تضاد بین امیال و اراده‌ها و افکار، همواره در تراژدی چه قدیم و چه جدید نقش برجسته‌ای داشته است»(شمیسا،۱۳۸۳: ۱۵۴). تراژدی حاصل رویارویی دو تضاد جدی و والاست. این تضاد، برآمده از تقابل دوتایی‌ست که در ذات جهان است(غلامعلی،۱۳۹۶: ۹۷). خداوند دستور می‌دهد که بر آدم سجده کنند ولی ابلیس به خاطر غرور و تکبر، نافرمانی می‌کند و طرد می‌شود. هنگامی که طرد می‌شود می گوید: ثُمَّ لَآتِيَنَّهُمْ مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ ۖ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ ؛ سپس از پیش رو و پشت سر و از طرف راست و از جانب چپشان بر آنان می‌تازم و بیشترشان را سپاسگزار نخواهی یافت(سوره اعراف/ آیه ۱۷). حضرت آدم در بین این دو نیرو قرار گرفته است. او می‌داند بنده خداست و به ایشان ایمان دارد، ولی ناگهان فریب سوگند و وعده(جاودانگی) ابلیس را می‌خورد. بین این دو نیرو یکی پیروز می‌شود و دیگری حذف می‌گردد. در تراژدی این دو نیرو به اندازه با هم در تناقض هستند که به هیچ عنوان نمی‌توانند کنار هم قرار گیرند در نتیجه آدم توبه می‌کند و اگرچه از بهشت به زمین می‌آید، امّا با خدا می‌ماند و شیطان و وسوسه‌هایش را ترک می‌گوید.

بازشناخت[۳۳]

ارسطو معتقد است که بازشناخت انتقالی است از ناشناخت به شناخت که سبب می شود میانه کسانی که می‌بایست به سعادت یا شقاوت رسند کار از دوستی به دشمنی، یا از دشمنی به دوستی بکشد و خوشترین بازشناخت آن است که با دگرگونی همراه باشد(ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۳۱). حضرت آدم(ع) به دلیل خطایی که انجام می‌دهد، دشمن خطرناک و اصلی

[۳۳] Anagenorsis .

خود و خدا را می‌شناسد و شناخت عمیق تری از وضعیت و تکلیف خودش در جهان هستی پیدا می کند. قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ؛ گفتند: پروردگارا! ما بر خود ستم ورزیدیم، و اگر ما را نیامرزی و به ما رحم نکنی مسلماً از زیانکاران خواهیم بود(اعراف/۲۳). توبه در لغت به معنی بازگشت است و نشان‌دهنده بازگشت انسان به سوی پروردگار و پشیمانی از گناه است. بنابراین توبه حضرت آدم(ع) بازشناخت و بازگشت است. زمانی که ایشان توبه می‌کند یعنی از گناه بازگشته و دوست و دشمن را از هم تفکیک کرده است.

دگرگونی[۳۴]

دگرگونی از عناصر کلیدی تراژدی است.«دگرگونی، تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد است»(اولیایی نیا، ۱۳۸۶: ۶۶) زمانیکه آدم مرتکب گناه شده و از طرف خداوند مورد پرسش و سرزنش قرار می‌گیرد، منقلب می‌شود و استغفار می‌کند. ایشان پی می‌برد که شیطان او را گمراه کرده است در نتیجه به درگاه خداوند توبه می‌کند و خداوند او را می‌بخشد؛ فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ؛ سپس آدم از پروردگارش کلماتی را دریافت نمود و بر او ببخشود آری او توبه‌پذیر مهربان است (سوره بقره/ آیه ۳۷). قهرمان در طول داستان بر اثر هامارتیا دچار یک فاجعه[۳۵]می‌شود. این فاجعه رنج عظیمی را برای قهرمان به ارمغان می‌آورد و کرداری است که سبب هلاک یا موجب رنج گردد(ارسطو، ۱۳۹۳: ۱۳۲). واقعه دردناک نافرمانی حضرت آدم(ع) است که موجب پشیمانی اش می شود. پروردگارشان بر آن دو بانگ زد: آیا من شما را از آن درخت نهی نکردم، وبه شما نگفتم: بی تردید شیطان برای شما دشمنی آشکار است؟!(اعراف/بخشی از آیه ۲۰). آدم و حوا پی می‌برند که نافرمانی و خطا کرده است. در نتیجه همانطور که سوره اعراف آمده است، اعتراف می‌کنند که ستم کرده‌اند. دگرگونی آدم هم به صورت فیزیکی و مادی است و هم به صورت روحی. از طرفی او منزل ابتدایی‌اش یعنی فردوس را ترک می‌کند و به زمین می‌آید و از طرف دیگر توبه انسان و توبه‌پذیری خداوند را درک می‌کند. آن گاه پروردگارش او را برگزید و توبه‌اش را پذیرفت و او را راهنمایی کرد(سوره طه/آیه ۱۲۲). خداوند فرمان می‌دهد که از بهشت بیرون بروند و به زمین فرود آیند. حضرت آدم(ع) با آمدن با این دگرگونی مقام پیامبری انسانی و زمینی پیدا می‌کند.

---

۳۴. Peripeteia
۳۵. Catastrophe

بنابراین در این داستان، حضرت آدم دچار دگرگونی می‌شود و اگرچه ظاهرا از بهشت به زمین می‌آید، امّا از اعتبار او در نزد خداوند کاسته نمی‌شود. «علّت هبوط نفس رسیدن به کمال با مجاهده و تلاش است»(سهروردی، ۱۳۷۹، ج۲: ۳)

هامارتیا

ترجمه و تفسیرهای مختلفی از هامارتیا شده است. «به شکل های گوناگونی از جمله خطای اخلاقی، خطای داوری، یا صرفا لغزش تعبیر شده است»(اولیایی نیا، ۱۳۸۶: ۳۳). ابلیس حضرت آدم(ع) را فریب می‌دهد و ایشان از میوه ممنوعه می‌خورد. هامارتیا به منزله لغزش و خطای انسانی تعبیر شده است. در آیاتی که درباره فریب شیطان سخن رفته است، مسئله وسوسه ذکر شده است. در سوره اعراف آمده است: پس شیطان، آن دو را وسوسه کرد(آیه ۲۰)، در سوره طه؛ پس شیطان او را وسوسه کرد، گفت: ای آدم! آیا تو را به درخت جاودان و سلطنتی که کهنه نمی شود، راهنمایی کنم؟(آیه ۱۲۰). در جایی دیگر آمده که آدم دستورات الهی را فراموش می‌کند؛ پس فراموش کرد و عزمی استوار برای او نیافتیم(سوره طه بخشی از آیه ۱۱۵). هر دو خطای وسوسه شدن و فراموش کردن، هامارتیا هستند چرا که هامارتیا نقص، خطا یا اشتباهی است که هر انسانی ممکن است مرتکب شود.

مسئله مهم در هامارتیا، مختار بودن شخصیت است. درباره حضرت آدم بحث های زیادی مطرح است که آیا ایشان اراده و اختیار در خوردن یا نخوردن میوه ممنوعه داشته اند یا خیر. از یک طرف مسئله تقدیر و قضا و قدر الهی مطرح است و از طرف دیگر شخصیت مختار و آزاد انسان. در روایات آمده است که حضرت موسی (ع) از خداوند پرسید: بار خدایا، ابلیس چون در بهشت رفت و آدم را بفریفت؟ خدای تعالی گفت: ای موسی از قضا و قدر من مپرس که قضا و قدر من بود که ابلیس را بفریفت(محمدعلی نژاد عمران، امامی دانالو، ۱۳۹۶: ۸۳). همچنین در تفسیر سورآبادی آمده است: «آدم گفت بار خدایا، این زلت(به معنی خطا) من به قضای تو بود یا بی‌قضای تو بود؟ خداوند گفت: به قضای من بود. آدم گفت بار خدایا قضای زلت کردی قضای مغفرت نیز بکن»(سورآبادی، ۱۳۸۰: ۵۹). مسئله‌ای که اینجا اهمیت دارد این است که خداوند انسان را مختار آفریده است، امّا اختیار انسان نیز در زیر سیطره فضا و قدر الهی قرار می‌گیرد. خطای تراژدی به اعتقاد ارسطو و بسیاری از مفسران می‌تواند آگاهانه یا غیرعمد باشد و ضعف یا خطایی است حتی ممکن است تقصیر خود او نباشد(هال، ۱۳۷۹: ۱۹). ارسطو چنین خطایی را ضعف اخلاقی می‌پندارد و البته فرای با او مخالف است: آن چیزی که

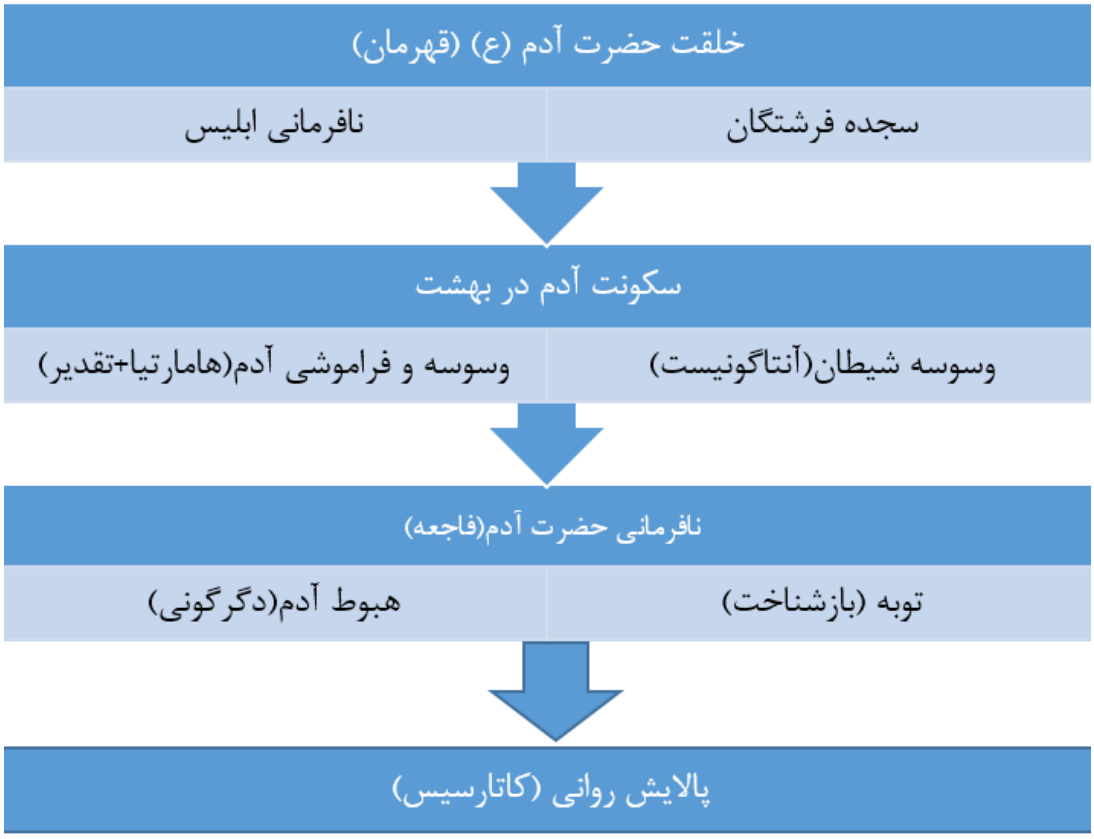
نامش تراژدی است و بر قهرمان تراژیک عارض می‌شود ربطی به مرتبه اخلاقی او ندارد. اگر به کردار او هم ربط داشته باشد، که معمولاً دارد، آن وقت تراژدی در اجتناب‌ناپذیری عواقب کردار اوست، و در دلالت اخلاقی آن از حیث کردار نیست(فرای، ۱۳۹۱: ۵۳).

کاتارسیس

فیلسوفان، نویسندگان و متفکران بسیاری به کاتارسیس توجه داشته‌اند. به اعتقاد بسیاری از محققین غایت تراژدی کاتارسیس یا تزکیه نفس است. ارسطو در کتاب سیاست واژه کاتارسیس را به کار برده است؛ بهترین موقع به کار بردن نی هنگامی است که غرض خنیاگر نه آموزش، بلکه پالایش روان(کاتارسیس) باشد(ارسطو، ۱۳۹۳: ۶۶). همچنین به طور مختصر در بوطیقا نیز در تشریح تراژدی از کاتارسیس نام برده است. شلینگ[۳۶]تراژدی را التیام دردها می‌داند و این التیام درد همان کاتارسیس است که از آن به عنوان تأثیر تراژیک یاد می‌کند. «قهرمان تراژدی دقیقاً در لحظه عظیم‌ترین رنج، به عظیم‌ترین رهایی و عظیم‌ترین خونسردی پای می‌گذارد»(یانگ، ۱۳۹۵: ۱۴۵). اگرچه توضیح شفافی درباره کاتارسیس داده نشده است، امّا می‌توان ادعا کرد کاتارسیس موجب می‌شود که مخاطب بدون آنکه رخدادهای داستان را تجربه کند، از آنها پند بگیرد و از این طریق به زندگی خودش بیندیشد. بدون شک یکی از اهداف خداوند از بازگویی این داستان و حتی تکرار آنها در سوره‌های مختلف، هدایت انسان است. «کاتارسیس ممکن است موجب تخلیه انرژی سرکوفته در مخاطب شود و به این ترتیب امکتان برخورد معقول تری را با بحرانهای زندگی واقعی فراهم آورد»(سکرتان، ۱۳۹۸: ۲۷). حضرت آدم د در حقیقت مخاطب با مطالعه داستان حضرت آدم(ع) همچون ایشان، دشمنی شیطان، توبه کردن، مهربانی و توبه پذیری خداوند را می‌شناسد.

[۳۶]. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854)

نمودار مشخصه‌های تراژدی در داستان هبوط حضرت آدم(ع) – منبع: نگارنده



نتیجه‌گیری

تراژدی داستان انسانی است که از خوشی به ناخوشی و سختی سقوط می‌کند. اگرچه هبوط حضرت به معنی بدبختی نیست اما هبوط ایشانف موجب تحمل سختی و گرفتاری‌های زندگی زمینی است. هبوط حضرت ادم به این دلیل است که انسان باید برای رسیدن به خداوند و زندگی جاودانه، رنج زیستن در جهان زمینی را تحمل کند. از این نظر آدم از بهشت آسودگی و جاودانه به زمین و زندگی رنج آلود مادی فرود می آید. ایشان قهرمانی است مخلوق خداوند با لقب اشرف مخلوقات. بنابراین همچون قهرمان تراژدی شخصیتی ممتاز است که به خاطر هامارتیا یا لغزش همچون فراموشی یا وسوسه

شدن، دچار رنج عظیم می‌شود. خطای قهرمان در تراژدی، در ساحت تقدیر قابل تدویل است چرا که تقدیر در تراژدی و زندگی یونانیان نقش تعیین کننده‌ای دارد. خداوند انسان را موجودی صاحب اختیار آفریده است. بنابراین حضرت آدم(ع) نیز قهرمانی مختار است، ولی همچون تراژدی یونانی، اختیار ایشان و همه موجودات عالم در زیر سیطره قضا و قدر الهی هستند. این رنج عظیم نافرمانی از خداوندی است که دستور داده بود تمام فرشتگان بر او سجده کنند. حضرت آدم(ع) با درک این رنج، دشمن و دوست را می‌شناسد و متحول می‌شود. دگرگونی ایشان، هم ظاهری است و هم باطنی؛ استغفار می‌کند و به پیامبری برگزیده می‌شود و همچنین بهشت را ترک می‌کند و در زمین سکنا می‌گزینند. در پایان چنین داستانی که با ترس و شفقت آمیخته بود، نفس و روان تماشاگر و قهرمان تزکیه می‌یابد. تراژدی براساس آراء ارسطو رنجی را به تماشاگران و مخاطبان نمایشنامه می‌دهد که این رنج موجب تزکیه نفس آنها و تجربه زیستی‌شان خواهد شد. قصه هبوط همچون تمام داستان‌های قرآنی، با هدف هدایت و پندگیری انسان روایت شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت هبوط حضرت آدم(ع) در قرآن مجید، یک تراژدی بر طبق نظریه ارسطو در کتاب بوطیقا است.

منابع

ارسطو(۱۳۹۳). ارسطو و فن شعر. ترجمهٔ عبدالحسین زرین وب. تهران: انتشارات امیرکبیر
ارسطو(۱۳۸۶). بوطیقا. ترجمه هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا
استراترن، پل(۱۳۹۴) آشنایی با ارسطو. ترجمه شهرام حمزه‌ای تهران: نشر مرکز
راهگانی، روح انگیز(۱۳۸۷). تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عهد باستان. تهران: انتشارات قطره
زارع‌پور، اسماعیل(۱۳۸۹)، هبوط حضرت آدم در تورات، انجیل، قرآن و عرفان اسلامی. مشهد: به‌نشر
سکرتان، دومینیک(۱۳۹۸). کلاسیسیزم. ترجمه حسن افشار. تهران: نشر مرکز
سورآبادی، ابوبکر عتیق(۱۳۸۰). تفسیر سورآبادی. تصحیح علی اکبر سیرجانی. تهران: انتشارات فرهنگ نو
سهروردی، شهاب الدین(۱۳۷۹). مجموعه مصنفات شیخ اشراق. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
سید قطب، محمد (۱۳۶۱). فی ظلال القرآن، ترجمه محمدعلی عبادی، تهران: مرکز نشر انقلاب.
شمیسا، سیروس(۱۳۸۳). انواع ادبی. تهران: انتشارات فردوس
طباطبایی، سید محمدحسین(۱۳۹۰ق). المیزان فی تفسیر القرآن. قم: دفتر انتشارات اسلامی.
غلامعلی، اسداله(۱۳۹۶). فرهادی و سینمای پرسش. تهران: انتشارات ورا
فرای، نورتروپ(۱۳۹۱). تحلیل نقد. ترجمه صالح حسینی. تهران:انتشارات نیلوفر.

فروغ، مهدی(۱۳۶۳). شاهنامه و ادبیات، تهران: هنر و فرهنگ.
لیچ، کلیفورد(۱۳۸۱). تراژدی چیست؟ ترجمه هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا
مک کی، رابرت(۱۳۹۴). داستان سبک و ساختار، تهران، تهران :هرمس
هال، ورنان(۱۳۷۹). تاریخچه نقد ادبی. ترجمه احمد همتی. چاپ اول. تهران: انتشارات روزنه.
یانگ، جولیان(۱۳۹۵). فسلفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک، ترجمه‌ی حسن امیری‌آرا، تهران: انتشارات ققنوس

مقالات فارسی

موسوی، زهراالسادات؛فرزاد، عبدالحسین(۱۳۹۴). تجلّی اشارات عرفانی حضرت آدم(ع) در آثار عطّار. نشریه عرفان اسلامی. شماره ۴۳. صص ۱۶۵-۱۸۴
محمدعلی نژادعمران، روح اله،ـ امامی‌دانالو حسام(۱۳۹۶). مقایسه تطبیقی دیدگاه حرالّی اندلسی و علامه طباطبایی در تفسیر هبوط حضرت آدم(ع). نشریه مطالعات تفسیری. شماره ۳۲: صص ۸۱- ۹۲

Analysis of The Components of Tragedy in the story of the Descent of Adam (PBUH) in the Holy Quran based on Aristotle

Abstract

The Descent of Prophet Adam (PBUH) and the downfall of man have been narrated in several chapters of the Holy Quran. This story is important and thought-provoking by describing the power and kindness of God, the enmity and disobedience of the devil, the position of man towards the angels and the beginning of human life on earth. In the story of the descent, while God forbade Adam (PBUH) from the tree, he was deceived by Satan and this human slip caused him to descend from heaven to earth. Tragedy as a literary genre based on Aristotle's poetic writing is the story of a hero with a will and a will who intentionally or unknowingly makes a mistake. This mistake causes the hero to suffer a lot. Such suffering, while tormenting him, causes fear and compassion, as well as cognition and transformation, so that at the end of the tragedy, catharsis or purification takes place. Although the downfall of Adam (PBUH) does not mean misery, but in terms of appearance, his story moves from Paradise to earth, and also the story of the descent, can be analyzed and interpreted in terms of the basic components of tragedy. The sources and documents

of this research are library studies and focus on verses of the Holy Quran. The present study has been done in a descriptive-qualitative and purposeful manner and in addition to explaining the story of the descent and analyzing the elements of tragedy, shows that the descent of the Prophet Adam (PBUH) in the Holy Quran has Greek and Aristotelian components of tragedy. The research findings are presented in the conclusion section along with the chart.

Keywords: Tragedy, Descent, the story of Adam (PBUH), Aristotle, The Holy Quran

تئاتر مدرن در خدمت تئاتر کمدی اصفهان

آرش رضایی

چکیده

با از رونق افتادن تئاتر در ایران در زمان همه گیری کرونا و افسردگی ایجاد شده در جامعه تئاتر کمدی و مکان های متنوع برای اجرای این سبک از نمایش از اهمیت ویژه ای برخوردار است. تئاتر کمدی در بستر تئاتر اشیا و در مکانی مانند آپارتمان میتواند پازل گمشده شادی در ایران باشد.در بین استان های کشور استان اصفهان با عناصر کمدی که از موقعیت ویژه ی اصفهانی بودن تاثیر می پذیرد طلایه دار تئاتر کمدی در ایران است. این موقعیت به لحاظ کلامی شامل لهجه و به لحاظ رفتاری شامل تیز هوشی در بداهه گویی وایجاد طنز موقعیت می باشد و از آنجا که لهجه و مولفه های اصفهانی بودن تاثیرگذارترین وجه این نوع نمایش های کمدی هستند، امکانات صحنه، گریم یا نورپردازی همواره درخدمت کلیت نمایش بوده و هرگز به عنوان یک عامل تعیین کننده برای کمدی اصفهان عمل نکرده است.

کلید واژه: تئاتر آپارتمانی، نمایش کمدی، تئاتر اشیا، اصفهان، تئاتر پیش رو.

مقدمه

از آنجا که کمدی اصفهان ریشه در دلقک بازی و نمایش های آیینی و روحوضی دارد، تابع تحولات کمدی در سطح جهانی نیست اما میتوان این نوع از نمایش را با تئاتر روز دنیا در هم آمیخت، با انقلاب مشروطه تئاتر به معنی امروزی اش همراه با سایر نقاط ایران در اصفهان نیز متولد شد ولی کمدی اصفهان با وفاداری به ریشه های تاریخی خود و با نگاه به تحولات روز و نیازهای اجتماعی به اوج رسید .تئاتر آپارتمانی بحثی نو در تئاتر مدرن جهان است که با توجه به کمبود سالن های تئاتر ایجاد شد. تئاتر اشیا نیز مبحثی جدید در تئاتر است که زیر مجموعه تئاتر عروسکی و یونیما است که بوسیله تمامی اشیا موجود به اجرا در می آید. با پیوند تئاتر آپارتمانی و تئاتر اشیا و استفاده از کمدی مخصوص استان اصفهان با نوع خاص لهجه میتوان شادی را در جای جای ایران گسترش داد.

روش تحقیق و بحث

این موضوع که تئاتر کمدی اصفهان نمیتواند در عین وفاداری به ریشه خود به تئاتر مدرن پیوند بخورد تفکری اشتباه است چرا که میتوان موثرترین وجه تئاتر کمدی اصفهان یعنی لهجه را در تمامی نمایش ها و سبک های مدرن به راحتی اجرا کرد و حتی باعث پیشرفت بیشتر آن گردید به دلیل آنکه تئاترهای اولیه ایرانی پیوند عمیقی با واقعه کربلا و سایر وقایع و زندگی پیامبران داشت تئاتر کمدی در ایران خیلی دیرتر پا به عرصه وجود نهاد و کمتر مورد آزمون و خطا قرار گرفت.

ذکر این نکته حائز اهمیت است که در همان زمان آغازین نیز اشخاصی چون شیخ شیپور، شیخ کرنا و یا کریم شیره‌ای تئاترهایی فی البداهه که از مشخصه های تئاتر کمدی اصفهان است اجرا می‌کردند اما بار کمدی آثار کمتر از حد معمول بودند. پس از آنکه با دستور ناصر الدین شاه برای اجرای تئاتر مدرن سالنی در تهران تاسیس شد تئاتر سنتی کمی رو به جلو حرکت کرد. با طلوع مشروطیت در ایران به سال ۱۳۲۴ هجری قمری، جوش و خروش عجیبی در زمینه ادبیات و فرهنگ به وجود آمد و تئاتر مانند هر شعبه دیگری از شعب ادبی و ذوقی، از این تحول عظیم بهره‌مند گردید. جماعات هنرپیشگان و تئاترهای متعددی در این دوره پدید آمد و تئاتر کمدی به سمت توسعه پیش رفت.

کمدی ایران، در تاریخ تئاتر ایران اهمیت به سزایی دارد، زیرا بسیاری از نمایشات خود را در عمارت جدید التاسیس گراند هتل در خیابان لاله زار، عرضه داشت و همین عمارت بود که بعدها مبدل به تماشاخانه و یکی از مراکز مهم تئاتر در تهران شد. به دلیل در صد بالای بی سوادی و عدم مطالعه در کشور از فعالیت‌های نمایشی استقبال مناسبی به عمل می‌آمد.انگیزه‌های تماشاگران متفاوت بود و گروهی به قصد صرفاً سرگرمی و خنده و شماری به دلیل گرایش های سیاسی خود نمایشهای مورد نظرشان را برای تماشا انتخاب می‌کردند.

شایان ذکر است کمدی از نظر تاریخی دومین شکل اصلی نمایش پس از تراژدی است. آشکاری و سادگی لحن و پایان خوش در کمدی، آن را از شکل تراژدی مجزا می کند. کمدی به جای مضمونهای حماسی و آرمانی، با زندگی و واقعیت ها سر و کار دارد. امروز اصطلاح کمدی گسترش یافته و شامل همه ی نمایش هایی می شود که با شیوه ای ساده و با پایانی خوش نوشته می شوند .کمدی تعریف ساده ای دارد اما در عین سادگی حساس و پیچیده است. در مورد تاریخچه کمدی میتوان از کلمه آن شروع کرد، اصطلاح

کمدی، از اصطلاح کمدیای یونانی سرچشمه می گیرد. کمدیای یونانی شکل دگرگون یافته ی کوموس است. کوموس نام مراسم جشنی بود که از سرچشمه ی کمدی حکایت می کند.کمدی به ظاهر در مراسم کهن دیونیزوسی و جشنهای همراه با آواز و عیش ونوش، رشد کرد. در طی این مراسم و تشریفات مذهبی ، بازیگران مانند ساتیرها ، یعنی موجودات خیالی نیمه انسان و نیمه بز، جامه می پوشیدند و صورتک می زدند و با فالوس های چرمین عظیم رژه میرفتند. آنان با شوخی های فی البداهه و لطیفه، تماشاگران را دست می انداختند. سر انجام شاعران نیز برای این بذله گویی ها شعرهای فالیک سرودند. ارسطو، کمدی آتن را برآمده از همین روند میداند که برای نخستین بار، در سده ی پنجم پیش از میلاد و به عنوان بخشی از جشنواره ی دیونیزوسیای شهر، به اجرا درآمد. در این کمدی های آغازین، بازیگران به تمسخر و ریشخند بزرگان و مردمان برجسته و رویدادهای روز می پرداختند که به آن کمدی کهن می گویند. در فاصله ی سالهای ۴۰۰ تا ۳۴۰ پیش از میلاد ، با پیروزی مقدونیه و زوال امپراطوری یونانی، دگرگونی های شدیدی در شرایط اجتماعی پایتخت به وجود آمد که بازتاب آن را می توان در انتقال کمدی کهن به کمدی میانه یافت. تفاوت های عمده ی این دوره عبارت بودند از تغییر زشتی و بی پردگی بیان به شوخی و طنزی روزمره و غیر جنجالی، عمومی و محافظه کارانه شدن مضامین، و اجراهایی که با اعمالی عجیب و بدون شباهت به یک کمدی طرح و شخصیت شکل می گرفتند. کمدی نو با مناندر نمایان شد. در کمدی نو، موضوعات دیگری مورد تاکید قرار گرفت. این بار تخیل و حادثه آفرینی در طرح ، جایگزین ریشخند و تمسخر شخصیت های اجتماعی شد و موضوع های خصوصی و خانوادگی ، جای مضمون های عام و همگانی را گرفت .بنابراین تصویر کردن مضمون های شخصی مورد نظر نویسنده، و وجود شخصیت های قالبی، کمدی نو را شکل داد. همین کمدی بود که به وسیله ی کمدی نویسان رومی اقتباس شد و به کار رفت و از این طریق، رومی ها برخی از کمدی های سرزنده، باروح، خشن و ناهنجار کهن را دوباره احیا کردند.کمدی رومی شامل دو بخش می شد : کمدی تماشایی که جایگزین تقلید و لال بازی گردید و کمدی ادبی که برای خواندن نوشته می شد و جزئی از کلاس های آموزشی به حساب می آمد .

کمدی در سده ی ششم میلادی به وسیله ی کلیسا مورد فشار قرار گرفت اما کلیسا خنده و هجو را نمی توانست به طور کامل از میان بردارد. در سده های میانه، خنیاگران یا نوازندگان دوره گرد، بندبازان و بازیگران صورتک پوش که لال بازی می کردند، سنت کمدی را زنده نگه داشتند. همانند نمایش های کمدی ایران که مشهور به سیاه بازی بودند. در انگلستان تفاوتی که میان تراژدی و کمدی وجود داشت با ترکیبی که ویلیام شکسپیر از عنصرهای این دو ساخت از میان رفت. در اسپانیا لوپه دو وگا نمایشنامه هایش را در زمینه ی حادثه آفرینی های عشق می نوشت. این نمایشنامه ها اگرچه کاملاً کمدی نبودند، اما عنصرهای کمدی مانند عدم طرح خشونت و پایان های خوش در آنها وجود داشت. اب بررسی تمامی مورد های فوق میتوان ادها کرد تئاتر کمدی در اصفهان از وجه اصلی آن یعنی لهجه تا شکل روحوضی آن ریشه در تاریخ تئاتر دارد بنابراین در این زمانه نیز میتواند با تئاتر مدرن پیوند برقرار کند

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

همانطور که گفته شد در اصفهان اتر خنده آور مبتنی بر نقد اجتماعی و سیاسی است و زبان رنگارنگ آن متعلق به قشر متوسط جامعه است که بیشترین تنوع را دراستفاده از لغات دارد. پس با یادگیری و ادغام تئاتر مدرن میتوان حتی با زبان کمدی شیوا ترین کلمات و درس های اجتماعی را بیان کرد از آنجا که لهجه انحراف از زبان معیار است در همنشینی با زبان معیار، برجسته می شود و قابلیت ها ی ویژه خود را که شامل مصادره به مطلوب کردن کلمات درزمینه دهی ، ترجیع بند پردازی و امرکارناوالی است ، در خدمت کمدی می گیرد . لهجه در این حالت تبدیل به فرازبانی قابل درک می شود که در کنار زبان معیار آدم های اصفهانی و آدم های معیار

می سازد و قابلیت این آدم های اصفهانی این است که می توانند از هر امکانی حتی در آپارتمان که در اختیار دارند ، کمدی منحصربفرد خود را بسازند.حتی با شکل دهی تئاتر اشیا زبانی که همواره متکی به نمایشنامه نویسان اصفهان بوده است همیشه در نمایش جاری است.

منابع

۱. شکنر، ریچارد .۱۳۸۸،نظریه اجرا،یرجاه مهادی نصاراله زاده،تهران، انتشارات سمت
۲. کوشان، ناصر، ۱۳۷۹، تاریخ تئاتر در اصفهان، اصفهان، انتشارات آتروپا
۳. کوپال، عطاالله، ۱۳۸۴، سرچشمه پیدایش کمدی، ج ۱، تهران نشر قطره

تحلیل و بررسی ارتباط میان متن و اجرا در فولکلور کوردی

پریا سلیمی[۳۷]

صفورا ترکمنی[۳۸]

چکیده

هنر بیان‌کننده جریان ارتباط است که شکوفایی فرهنگ و تعامل اندیشه ها با استفاده از آن ممکن می‌شود. فولکلور هر قوم معیار سنجش رشد فرهنگی و اجتماعی هر قوم است که امروزه مورد توجه قرار گرفته است. فولکلور به پژوهش هایی می‌پردازد که آداب و رسوم، ترانه‌ها، باورها، افسانه‌ها و دانش متعلق به مردم عامه را با اجراهایی آهنگین یا گاها نمایش‌گونه به اجرا در آورده است. متن قوم کرد وارث گنجینه‌ای غنی و پربار از ادبیات فولکلور است که شناخت آن راهی برای ورود به زندگی مردم در هر منطقه است. پژوهش موارد مذکور به دلیل سرشت تکوین پذیر فولکلور و دگرگونی‌های علوم اجتماعی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این پژوهش نویسنده سعی بر آن دارد که با دقتی شایان به تحلیل ارتباط میان متن و اجرا در فولکلور کردی بپردازد و در انتها نتایج حاصل از این تفسیر را به خواننده می‌نمایاند.

کلید واژه: فولکلور، هنر، اجرا، متن، افسانه سرایی.

۱و۲ –کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور واحد تهران شرق

مقدمه

فولکلور تعارف متعددی دارد اما از میان همه آنها شاید این تعریف کامل‌ترین باشد که " مفهوم فولکور به مصداق‌های متعددی اعم از پوشاک محلی، غذاهای متنوع سنتی، ابزارهای کار، نحوه مسکن و حتی نحوه روابط اجتماعی مردم، شمول می‌یابد. در واقع فولکلور مبین هویت یک قوم، نحوه نگرش و اندیشه‌هایش است. ویژگی فولکلور سادگی بیان و درک سریع عوام از مفهوم آن است.

واژه فولکلور نخستین بار توسط ویلیام تامز انگلیسی در سال ۱۸۶۴ میلادی عنوان شد و از نظر او این کلمه مبین تحقیقاتی است که آداب و رسوم یک ملت را با اجرایی آهنگین به نمایش در می‌آورند. فولکلور جزیی از فرهنگ یک قوم و پاره تکمیلی آن محسوب می‌شود. در لغت فولکلور از دو کلمه انگلیسی فولک به معنی مردم و لور به معنی دانش تشکیل شده است. این واژه اولین بار در ایران توسط رشید یاسمی در سال ۱۳۱۴ تحت عنوان فرهنگ عامه جایگزین شد. از جهت آیین های کهن، افسانه سرایی و داستان سرایی همواره بین ایرانیان رواج داشته است و رد پای آن را در میان اقوام و روستاییان می‌توان جستجو کرد. هزاران قصه و افسانه و داستان نسب به نسل و سینه به سینه در روستاها و شهرهای این مرز و بوم نقل محافل شبانه در قهوه‌خانه‌ها و شب نشینی ها بوده است. قصه گویی ها و پردازش‌های گاه نمایش‌گونه فولکلور بخش بزرگی از باور مردمی و سرگرمی شب‌های دراز زمستان و خستگی در کردن روزهای پرکار تابستان بوده است. متون قوم کورد وارث گنجینه‌ای پربار از ادبیات فولکلور است و زبان کوردی از شاخه‌های کهن زبان‌های هند و اروپایی می‌باشد. از طرفی شناخت متن در ادبیات عامیانه یا فولکلور راهی است برای ورود به دنیای واقعی زندگی مردم با توجه به ویژگی ها و شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... در یک منطقه. ترکیب فولکور و متن به منظور نمایش جنبه‌های مختلف زندگی عامه از جمله حماسی،پهلوانی، وصف بزرگان و ... بوده است که با اجرای آهنگین یا نمایش گونه افراد محلی عجین شده است. تصویر ۱ نمونه‌ای از اجرای فولکور را نمایش می‌دهد.

تصویر۱: نمونه‌ای از اجرای فولکلور

پیشینه پژوهش

فرهنگ مناطق کردنشین، بخش مهمی از فرهنگ ملی ایران است که به نسل کنونی منتقل شده است. همانطور که از بررسی متون مکتوب مشاهده می‌شود تا نیم سده پیش، به جز از سوی تنی چند از جهانگردان خارجی، کوششی در راه گردآوری بخش های پربار این فرهنگ به عمل نیامده است. در سال های اخیر با درک اهمیت و ضرورت شناخت فرهنگ عامه، تلاش های گسترده ای از سوی فرهیختگان کرد به منظور جمع‌آوری، چاپ و انتشار فرهنگ و ادبیات کردی آغاز شده است. در این راستا می‌توان به مطالعاتی مانند (گلاویژ جلالی ۱۳۹۵) اشاره کرد که به بررسی بخش‌های مختلفی از ادبیات فولکلور پرداخته است. همچنین محمدزاده (حسین محمدزاده، ۱۳۹۶) در مطالعه‌ای به بررسی نوع و محتوای ترانه‌های استان کردستان پرداخته است که این مهم حاصل شده است که تنوع ترانه‌های کار فولکلوری زیاد است و مستلزم طبقه‌بندی هستند. در زمینه بررسی فولکلور کوردی می‌توان به مطالعه‌ای که توسط طلایی انجام شده اشاره کرد که در آن به بررسی جنبه‌های مختلف موسیقی فولکلور کوردی پرداخته است(نگاهی گذرا به موسیقی فولکلور کُردی، چرو طلایی، ۱۳۹۷). در راستای پژوهش‌های مرتبط با فولکلور کوردی می‌توان به کتاب فولکلور کوردی کرمانجی اشاره کرد که به تحلیل ادبیات شفاهی پرداخته است(فولکلور کردی (کرمانجی): ادبیات شفاهی، عبدالکریم سروش، ۱۳۹۸)

روش تحقیق

روش تحقیق تاریخی، توصیفی و تحلیلی است. گرد آوری داده‌ها به شیوه مطالعات کتابخانه ای–اسنادی و اینترنتی انجام گرفته است. ابزار گرداوری اطلاعات فیش برداری، مصاحبه و مشاهده است.

قلمرو و جایگاه فولکلور

فولکلور تکمیل کننده فرهنگ هر قوم محسوب می‌شود اما میان دانشمندان علوم اجتماعی هنوز اختلاف نظرهایی درباره قلمرو فولکلور وجود دارد. برخی مانند ویلیام باسکام مردم شناس آمریکایی محدوده آن را هنر شفاهی می‌داند و معتقد است هنرهای تجسمی و آداب و رسوم و... جز فولکلور محسوب نمی‌گردد. تعبیر باسکام از فولکلور به معنی هنر شفاهی با تلقی بسیاری از دانشمندان به معنی هنر عامه متفاوت است.(فرهنگ، سمیل، اساطیر و فولکلور–گرتورد جابز). همچنین گریستن سن ایران‌شناس دانمارکی اصطلاح "علم انتقال عوام" را در برابر کلمه فولکلور انتخاب و در مقاله‌ای چنین می‌نویسد:"از علومی که در این قرن نشو و نما یافته است یکی علم اساطیر و به عبارت دیگر علم انتقال افسانه‌ها بین عوام است که عبارت است از آیین‌های قدیمی، عقاید باطل، خرافات، حکایات و افسانه‌ها بین ملت‌های دنیا "(ادبیات فولکلور در ایران، پیری سپیک). از نظر بعد زمانی نیز نمی‌توان فولکلور را محدود به قدیم دانست. هر طنز اجتماعی– سیاسی که در زمان مناسب و با وضع و موقعیت خاص آن زمان و جامعه در میان گروهی از مردم و با طرزی هنرمندانه ساخته و به کار برده شود نیز فولکلور نامیده می‌شود(فرهنگ عامه، احمد تمیم‌داری). تصویر ۲ نمونه‌ای از اجرای فولکور را نمایش می‌دهد.

تصویر۲: نمونه‌ای از اجرای فولکلور

متن در فولکلور کوردی

شناخت متن در ادبیات عامیانه راهی برای ورود به دنیای واقعی زندگی مردم است. خالق فولکلور هر اندازه از متن آگاهتر باشد می‌تواند بداهه‌گویی هایی از خود به متون اضافه کند که گاه سرشت متن ابتدایی را تغییر می‌دهد. شرق‌شناس ارمنی، ابوویا، می‌نویسد:"همه حتی پیرمردان بی‌سواد کردستان نیز با شعر و روح شاعرانه پیوندی عمیق دارند. در آنجا ترانه‌های کوردی و بیان آن در قالب اجراهای نمایشی ریتمیک در وصف دره‌های سبز و دختران زیبا و مغرور کرد به چشم می‌خورد"(پژوهشی در فولکلور کردی، عزالدین مصطفی رسول). شکی نیست که ادبیات شفاهی و سینه به سینه کوردی که هیچگاه مکتوب نشده از جمله فولکلورهای غنی جهان است و دلیل آن تنها قدمت مساله نیست بلکه شرایط خاص زندگی مناطق کورد نشین و غنای این متون و آثار از عوامل مهم، مشهود و قابل درک آنهاست. همچنین وجود دیالوگ‌های متعدد داستانی و قصه‌ها و تمثیل‌های کوتاه که گاه به نام افراد خاص نقل شده و در متن مکالمات روزمره مردم پذیرفته شده است بر زیبایی و کیفیت عالی این متون افزوده است.

اجرا در فولکلور کوردی

فولکلور نه تنها درباره اندیشه و اعتقادات نسل‌های گذشته قوم کورد است بلکه خود عامل تولید خلق آثار هنری جدید نیز می‌باشد. به کار بردن متون مناسب فولکلور که از قدیم بین افراد شاخص بین عموم مردم با اشکال نمایشی یا آهنگین به اجرا در آمده است موجب پویایی و شکوفایی ادبیات داستانی و نمایشی اقوام کردستان شده است. ادبیات ریتمیک حماسی و قهرمانی در شرح دلاوری‌های پهلوانان و همچنین ملودرام‌های عاشقانه، حکایات، مثل‌ها، اشعار غنایی، افسانه‌های محلی و... همه و همه به شیوه‌ای مناسب با نوع متن اجرا شده‌اند. گاه بازیگر فولکلور با احساسات پرشور یک عاشق می‌گرید و صحنه را برای مخاطبین سرشار از احساس می‌کند و گاه با حس وطن دوستی یک پهلوان، قلب و ذهن مخاطبان درگیر می‌کند و گاه برحسب نیاز با شکل دادن به یک ماجرای کمدی، افراد را به خنده وا می‌دارد. تصویر ۳ نمونه‌ای از اجرای فولکلور عاشقانه را نمایش می‌دهد. در قصه‌های کوردی پیکار خیر و شر دیده می‌شود

و معمولا این دو نقش در اجراهای فولکلور این منطقه بسیار به چشم می‌خوردکه افرادی با لباس‌هایی به رنگ روشنایی آفتاب در تقش خیر و افرادی با لباس‌هایی همرنگ دیو یا شیطان در نقش شر به اجراهای نمایشی می‌پردازند. از دیگر اجراهای نمایش‌گونه این منطقه می‌توان به قصه‌های مذهبی مانند داستان حضرت خضر نبی و اجراهای نمایش‌گونه محلی چون دعای باران، شاهنامه خوانی و... اشاره کرد.

تصویر۳: نمونه‌ای از اجرای فولکلور عاشقانه

رابطه میان متن و اجرا

این ارتباط معمولا به دو شکل آشکار یا بیرونی و نهان یا درونی است. در ارتباط آشکار، حصول آگاهی اجتماعی مشترک، در پرتو زبان مشترک صورت می‌پذیرد. اما در ارتباط درونی با جذب افکار تازه، تغییر عقاید و در نهایت انسجام نگرش‌ها حاصل می‌شود که جهتی کمال‌گرا و آرمانی دارد. به گفته ایرج صبا"زبان قدیمی‌ترین نظام جمع‌آوری اطلاعات و انتقال از فردی به فرد دیگر است که انسان با استفاده از آن تاریخ و افسانه‌ها را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کند. " متن و اجرا همیشه در فولکلور رابطه تنگاتنگی دارند؛ چراکه برحسب شرایط اجتماعی و جغرافیایی هر منطقه متون متفاوت هستند و در منطقه کورد نشین این متون برحسب ویژگی‌های متفاوت آن دارای جنبه‌های مختلفی از جمله حماسی، پهلوانی و ... بوده است که با اجرای نمایش‌گونه و آهنگین افراد محلی وجود داشته است. معمولا برحسب نوع متن، افراد لباس‌های متفاوتی بر تن می‌کردند و با تغییر در تن صدا و اجرای حرکات نمایشی سعی در جذب مخاطب خود می‌نمودند. در پایان نیز به وصف نیکی‌های بزرگان منطقه پرداخته و از طرف آنان انعام دریافت می‌کردند.

بحث و نتیجه‌گیری

هنر مبین منطقی‌ترین جریان ارتباط است که شکوفایی و انتقال اندیشه‌ها را در فرآیند یک تعامل هدفمند ممکن می‌سازد. فرهنگ هر قدر عمیق‌تر و ریشه‌دارتر باشد پایاتر و پویاتر است. فولکلور هر قوم همانند پیشینه تاریخی معیار سنجش رشد فرهنگی و اجتماعی

آنهاست و توده‌های مردم در جاده پرپیچ و خم تاریخ همواره مثل‌ها، افسانه‌ها و طنزها، نمایشنامه‌ها و ... را خلق کرده‌اند و با نام فولکلور که در واقع شناسنامه و هویت قومی آنان بوده و شخصیت ملی آنان را با اختلافات فردی و زیبایی بکر و ناب خود به وجود آورده است، می‌شناسند.

فولکلور کردی با دارا بودن قدمتی شگفت با متون غنی از آثار پیشینیان و اجرای نمایش‌گونه مردمی پایبند به سنت‌های دیرین خود، دل‌انگیز و روح‌نواز است. مهم‌ترین ویژگی فولکلور کوردی، همدلی و هم‌زبانی آن با بخش‌هایی از فرهنگ قوم آریایی است. فرهنگ مردم کردستان با غنای فراوان و ظرافت ویژه در صورتی که مورد عنایت پژوهشگران قرار بگیرد دریچه‌ای زیبا به سوی فرهنگ و ادب ایران می‌گشاید.

منابع

۱. تمیم‌داری، احمد، *فرهنگ عامه*، انتشارات مهکامه.
۲. جابز، گرتورد، *فرهنگ، سمبل، اساطیر و فولکلور* ، مترجم: محمدرضا بقاپور، انتشارات اختران.
۳. جلالی، گلاویژ، ۱۳۹۵، *منظومه سرایی (بیت) در فولکلور کردی* ، گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دوره ۱۱.
۴. سروش، عبدالکریم، ۱۳۹۸، *فولکلور کردی (کرمانجی): ادبیات شفاهی* ، انتشارات دیروک.
۵. سیپک، ییری، *ادبیات فولکلور در ایران* ، مترجم: محمد اخگری، انتشارات سروش.
۶. طلایی، چرو، ۱۳۹۷، *نگاهی گذرا به موسیقی فولکلور کردی*، ماهنامه گزارش، پیاپی ۲۷۵ (خرداد، تیر و مرداد ۱۳۹۷)، صفحه ۷۰.
۷. محمدزاده، حسین، ۱۳۹۶، *نوع و محتوای ترانه های کار در استان کردستان*، دو فصلنامه دانش های بومی ایران، سال چهارم، شماره ۷، بهار و تابستان ۱۳
۸. مصطفی رسول، عزالدین، *پژوهشی در فولکلور کوردی* ، مترجم: عرفان صاحبی، انتشارات صلاح الدین ایوی.

جامعه‌شناسی پرفورمنس فولکلور با تاکید بر وجوه دیداری و شنیداری، مطالعه موردی؛ تشمال

تهمینه جاودسخن[۳۹]، علی‌اکبر جهانگرد[۴۰]، محمدرضا شریف‌زاده[۴۱]، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی[۴۲]، ابوالقاسم دادور[۴۳]، زهرا عرب[۴۴]

چکیده

تُشمال، به اقوامی که در مرکز ایران و اغلب در لرستان زندگی می‌کنند گفته می‌شود، قومی که هنر و البته شغل اصلی ایشان خنیاگری است. پرفورمنس در قوم تشمال از اهمیت خاصی برخوردار است، آنگونه که نه تنها نمادی از یک هنر محسوب می‌شود بلکه بیانگر آیین و رسوم سنتی و مذهبی ایشان است، همچنین بیانگر اتحاد و همبستگی میان مردمان اهل ایل است. پرفورمنس ستون اصلی هنر تشمال است و موسیقی به عنوان ستون اصلیِ پرفورمنس است که به عنوان وجه شنیداریِ پرفورمنس از آن یاد می‌کنیم. اهمیتِ وجوه شنیداری و دیداری در پرفورمنس تشمال به غایتی است که بدون این دو وجه، تشمال و هنر تشمالی فاقد هویت و معنی است. این پژوهش ارکان اصلیِ هنر تشمالی را معرفی می‌کند و مجزا به هر کدام از آنها به صورت تفصیلی خواهد پرداخت. همچنین جامعه شناسی پرفورمنس فلکلور ایشان را با رویکرد به نظریه‌ی (محیط جوشان) امیل دورکیم بررسی خواهد کرد. در این پژوهش نوع کار تحقیقاتی، بنیادی- نظری است و از روش تحلیلی- تاریخی استفاده شده است. روش گردآوری داده‌ها اسنادی و مصاحبه با مردمانی از فرهنگ یاد شده است و سپس داده ها مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته اند. نتایج حاصل از این پژوهش، بیانگر آمیختگی بین هنر و شغل تشمال‌ها است، همچنین پرفورمنس ایشان از وجوه شنیداری و دیداریِ منحصر به فردی برخوردار است که هر دو وجه آن لازم و ملزوم یکدیگرند و بدون هم هنر تشمالی را کامل نمی‌کنند. وجه شنیداریِ آن موسیقیِ تشمالی است که توانایی اجرا در هر مراسمی اعم از مذهبی، شادی و غم را داراست، وجه دیداریِ آن نیز انجام آیین‌های فلکلور به صورت گروهی است که این نیز معرف اتحاد و همبستگی ایشان است.

[۳۹] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه آزاد بین‌الملل کیش t.javidsokhan1@gmail.com
[۴۰] استادیار، دانشگاه آزاد شیراز Ali.jahangard@gmail.com
[۴۱] استاد تمام، دانشگاه آزاد تهران مرکز moh.sharifzadeh@iauctb.ac.ir
[۴۲] استاد تمام، دانشگاه آزاد یزد davodi@iauyazd.ac.ir
[۴۳] استاد تمام، دانشگاه الزهرا ghadadvar@Yahoo.com
[۴۴] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه آزاد بین‌الملل کیش Z_arab15509@yahoo.com

کلید واژه‌ها: امیل دورکیم، پرفورمنس، تشمال، جامعه‌شناسی، موسیقی.

مقدمه

تُشمال، اقوام ساکن در بخش مرکزی ایران هستند که غالبا در لرستان ساکن‌اند. تشمال‌ها خنیاگرانی هستند که هنر آنها هم جنبه‌ی دیداری و هم جنبه‌ی شنیداری دارد. حضور تشمال‌ها در مراسم حائظ اهمیت است و نقطه مرکزی و نیروی محرک برای پرفورمنس‌های محلی در لرستان محسوب می‌شود. واژه تشمال از دو بخش؛ (توش و مال) تشکیل شده که در زبان محلی، (توش) به معنی قدرت و (مال) به معنی ایل است. " نام‌های دیگر توشمال میشکال و خطیر است" (صفی‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۶_۲۰). جامعه و فرهنگ هر قوم متشکل از اعضا و اجزای بی‌شماری است که هریک باید کارکردهایی خاص را برای بقای کلی سیستم انجام دهد. همهٔ این نهادها دارای ارتباط متقابل‌اند و هریک نقش خود را ایفا می‌کنند. ناسازگاری اجزای نهاد اجتماعی موجب تجزیه و ازبین رفتن آن می‌شود. ضامن اصلی سازگاری اجزای نهاد هماهنگی و همنوایی در ارزش‌های مشترک است.

"تشمال‌ها نوازندگان و خوانندگان محلی هستند که فرهنگ موسیقایی و اشعار محلی را سینه به سینه حفظ کرده‌اند و در اجرای آن می‌کوشند تا فرهنگ شفاهیِ ایلِ خود را پایدار و برقرار سازند. هر طایفه و تیره‌ای در بختیاری تشمال‌های خاصّ خود را دارند که در تمامی مراسم شادی یا سوگواری آنها را همراهی می‌کند" (همان). تحلیل بنیادیِ نهاد در جوامع به ما امکان می‌دهند که فرهنگ را دقیق‌تر و جامع‌تر تعریف‌کنیم. فرهنگ در جامعه مرکّب از نهادهایی است که بعضاً خودمختارند و بعضاً در همکاری و هماهنگی با هم عمل می‌کنند. البته واردکردن عنصر زمان (تغییر) به درون فرهنگ و نهاد نیز الزامی است، زیرا زمان است که باعث روند پیشرفت و بقای یک فرهنگ می‌باشد و ممکن است همین زمان عامل نابودی یا انحطاط فرهنگ شود. فرهنگْ مصنوعِ دستِ بشر است و واسطه‌ای است که بشر از طریق آن به مقاصد خود دست می‌یابد؛ واسطه‌ای که به او قدرت می‌بخشد و اجازه می‌دهد که ورای استعداد حیوانی و ارگانیک خود به آفرینش ارزش بپردازد.

فرایند رفتارهای اجتماعی تنها از طریق تربیت به‌وجود می‌آید و حفظ می‌شود. این تربیت هم به‌صورت آکادمیک و هم به‌صورت سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر صورت می‌پذیرد. برای اینکه نهادی در یک فرهنگ باقی بماند و به کار خود ادامه دهد نه‌تنها باید با دیگر ارکان جامعه هم‌نوا شود، بلکه باید به پرورش گروه‌های بعدی از جنس خود بپردازد تا بتواند استمرار وجود داشته باشد.

روش تحقیق

در این پژوهش نوع کار تحقیقاتی، بنیادی- نظری است و از روش تحلیلی- تاریخی استفاده شده است. روش گردآوری داده‌ها اسنادی و مصاحبه با مردمانی از فرهنگ یاد شده است و سپس داده ها مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفته اند.

بیان مساله

تشمال از اقوام ایرانی و خنیاگر محسوب می‌شود که فرهنگ آنها معرف بخشی از فرهنگ عظیم ایران است. حفظ و اشاعه این فرهنگ از وظایف خودِ تشمال‌ها و همچنین پژوهشگران است. پرداختن به جامعه‌شناسی در این اقوام عاملی برای بقاء و معرفی آنهاست. این مقاله ابتدا به معرفی تشمال‌ها می‌پردازد و سپس به جنبه‌های مختلف جامعه مورد بحث، مثل جنبه‌های دیداری و شنیداریِ پرفورمنس‌های ایشان، فلسفه گروه و طبقه‌بندی فرهنگ آنها و همچنین به معرفی سایر هنرهای ایشان از جمله شعر، ادبیات و موسیقی آنها در مراسم شادی و عزایی که در فرهنگ جامعه‌ی خود به آنها پایبند هستند، می‌پردازد. سوال‌های مطرح شده در این پژوهش عبارتند از:

۱- پرفورمنس‌های تشمال در چه گروه از طبقه‌بندی متعلق به جامعه شناسی می‌گنجد؟

۲- وجوه دیداری و شنیداری در هنر قوم تشمال کدامند؟

۳- برجسته‌ترین هنر تشمال‌ها چیست و چگونه به انسجام و پایداری جامعه کوچک تشمال‌ها کمک می‌کند؟

چارچوب نظری

امیل دورکیم (Emile Durkheim) متولد ۱۸۵۸ میلادی در پاریس، جامعه شناس قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است. وی به بررسی نمادهای همگانی در جوامع پرداخته که در جریان آیین‌های همگانی آنها را "محیط جوشان" می‌نامد. نمادهای همگانی که در جوامع کوچک، همه آن را از آنِ خود می‌دانند و با بقیه افراد جامعه شریک می‌شوند. آیین‌های همگانی که در جوامع، دورکیم به آن (محیط جوشان) می‌گفت ما به عنوان فرم‌های هنری یاد می‌کنیم که در طبقه‌بندی هنر فلکلور می‌گنجد و در جریان زندگی جوامع کوچک دارای نیروی عاطفی است. دورکیم می‌گوید: انسان‌ها به این دلیل توانسته‌اند چیزها را گروه‌بندی کنند که خود به صورت گروه‌هایی در آمده‌اند. "سیستم‌های طبقه‌بندی شده برای نشان دادن وجوه خود و برای بیرونی کردن و حتی جنبه دراماتیک دادن به زندگی، تلاش و کوشش گروهی انجام می‌دهند" (دو وینیو، ۱۴۰۰: ۱۲۳). هنر فلکلور به غیر از جنبه‌ی زیبایی شناسی هنر، محل تلاقی پیام و مفهوم نیز هست. هنری که به صورت فعالانه به اشتراک گذاشته می‌شود و کوشش و تلاشی برای گردش و انتقال پیام دارد. هنرهای فلکلور دارای اجزاء بنیادی و مفهومی هستند که قابلیت انتقال به جمع و انتقال به نسل‌های آینده را به راحتی دارند که نه تنها بار هنری و زیبایی را اجرا می‌کنند، بلکه وظیفه‌ی مهم‌تری برای انتقال مفاهیم را به دوش می‌کِشند و" کسی که در جوامع صنعتی آنها را می‌بیند و هیچگونه تفاهم سنتی با آنها ندارد، سرانجام آنها را جزو هنر خود می‌بیند" (همان).

بحث

هر امر اجتماعی دارای کارکرد منحصربه‌فرد است. تمام پدیده‌های اجتماعی تا زمانی وجود دارند که دارای کارکرد مثبت باشد و در صورت ازدست‌دادن آن از بین می‌روند. تمام موجودات، حتی کوچک ترین اشیا در کل جهان، از جمله جهان اجتماعی، به‌خاطر کارکردهای خاصشان نسبت به جهان خلق شده‌اند. بنابراین، بعضی از الگوهای اجتماعی (به‌ظاهر بی‌کارکرد) را از طریق کارکردهای مخفی و پنهان آنها می‌توان توجیه کرد.

در فرهنگ های سنّتی اکثریت مردم به مشاغل ازپیش‌تعریف‌شده اشتغال دارند؛ مشاغلی که از پدران به ارث رسیده یا مشاغلی که در محیط و اجتماع آنها موردِ نیاز است؛ یعنی برعکس جوامع جدید که می‌توان به‌دنبال صنایع جدید که به

گسترش و پیشرفت جامعه می‌انجامد نیز رفت. جامعه و فرهنگ هر قوم متشکل از اعضا و اجزای بی‌شماری است که هر یک باید کارکردهایی خاص را برای بقای کلی سیستم انجام دهد. همهٔ این نهادها دارای ارتباط متقابل‌اند و هریک نقش خود را ایفا می‌کنند. ناسازگاری اجزای نهاد اجتماعی موجب تجزیه و ازبین‌رفتن آن می‌شود. ضامن اصلی سازگاری اجزای نهاد هماهنگی و هم‌نوایی در ارزش های مشترک است.

هنر موسیقی جایگاه بسیار مهمی در فرهنگ اقوام دارد. موسیقی تشمال‌ها با فرهنگ و نحوهٔ زندگی آنها هماهنگ است. همچنین با جامعه و محیط جغرافیایی خودشان مطابقت دارد. یکی از مهم‌ترین عواملی که باعث انسجام و پایداری این جامعه شده است، موسیقی آنهاست. هنر موسیقی آمیخته با تمام عناصر زندگی آنها شده و مرکزیت آن مربوط به شغل ایشان می‌شود. بررسی هنر موسیقی تشمال‌ها، کمک شایانی به جامعه‌شناسی این فرهنک می‌کند.

تاریخچهٔ هنر تشمالی

همانگونه که پیش‌تر به آن اشاره شد، نقش موسیقی در جامعه تشمال قوی‌تر از سایر ارکان است. موسیقی تشمال برای رونق، بقاء و آمیختن با سایر آداب و رسوم موجود در جامعه دو مسیر را سپری می‌کنند (چکیده‌کار و چسبیده‌کار).

چکیده‌کار: نوازندگانی که نسل‌درنسل در کار نواختن سازهای مختلف بوده و این هنر را از پدر و اجداد خود به ارث برده‌اند. این گروه درچهارمحال و بختیاری اصطلاحاً به چکیده‌کار معروف هستند.

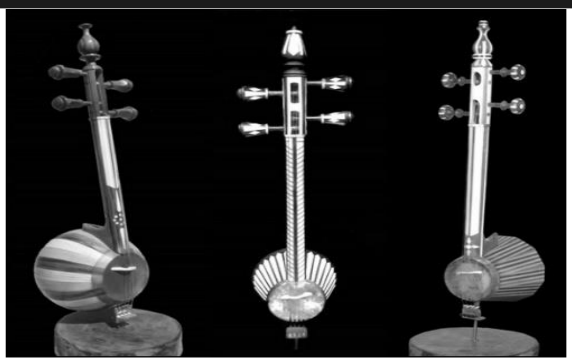
چسبیده‌کار: نوازندگانی هستند که موسیقی را از پدر وخانوادهٔ خود به ارث نبرده‌اند و شخصاً به موسیقی پرداخته و آن را آموخته‌اند.این گروه درچهارمحال وبختیاری اصطلاحاً به چسبیده‌کار معروف‌اند. بخش عمده‌ای از فرهنگ و موسیقی بختیاری توسط تشمال‌ها حفظ شده و نسل به نسل تداوم یافته است.

نیاکان تشمال‌ها

"توشمال از مَناصبِ حکومتیِ ایران از دورۀ مغول تا اواخر دورۀ صفوی است که با عنوان "امیر" آمده است. عنوان کریم‌خان زند "توشمال" بود و او را "توشمال‌کریم" می‌خوانند که در آن دوره به‌معنای "کدخدا" و بزرگ‌تر قوم بود" (صفی‌زاده، ۱۳۹۳: ۴۶_۲۰).

ساز تشمالی

"نوعی کمانچه است که ابعاد آن با کمانچۀ اصیل [موسیقی دستگاهی] کمی متفاوت است. پشت کاسۀ کمانچۀ لُری باز است و دستۀ آن بلندتر بوده سه سیم دارد که به زبان محلی به آن "تال" می‌گویند» (نفری، ۱۳۷۷: ۱۲۲). ساز دیگر تشمال‌ها "سرنا" نام دارد که ساز بادی محسوب می‌شود و در ابعاد مختلف وجود دارد. ساز کوبه‌ای تشمال‌ها، "دُهُل" نام دارد که در مراسم، دیگر سازها را همراهی می‌کند. موسیقی بومی هر منطقه انعکاس صدای مردم همان منطقه است، که به‌طور ناخودآگاه آنچه را در درون دارند یا آنچه که هستند یا آنچه را که می‌خواهند به صورت موسیقی و ترانه بیان می‌کنند. با بررسی هنر موسیقی در جامعۀ آماریِ این پژوهش متوجه می‌شویم که با ایجاد تأثیر بر شنونده اجرا و ارائه می‌کنند. برای جلبِ توجه شنونده و برای او ارائه می‌دهند.اقوام موردِ بحث براساس شرایط اولیۀ محیطیِ خود به انتخاب ساز و نغمه‌های موسیقی می‌پردازند. شرایط جغرافیایی و تاریخی ایشان تأثیر مستقیم بر هنر موسیقی و ایجاد سبک‌های مختلف در بین آنها شده است و همچنین بر رفتار و ذهنیت آنها تأثیر مستقیم دارد. برای تجزیه‌وتحلیل آثار موسیقیایی اقوام مورد تحقیق مؤثرترین شیوۀ گنجاندن ویژگی‌های اجتماعی آنها در اثر موسیقایی بنا بر موقعیت تاریخی آن است.



تصویر۱: ساز تشمال (کمانچه تال)

تصویر۲: ساز سُرنا

تصویر۳: ساز دهل

"تشمال با سازهای خود (سُرنا و دهل) به نواختن ساز چپی می‌پردازد و زن‌ها در آواز آنها را همراهی می‌کنند" (راهگانی، ۱۳۷۷: ۶۸۴). تشمال نوازندهٔ ایل است که در مراسم شادی و شیون ایل را همراهی می‌کند. به طور معمول، این نوازندگی

دونفره انجام می‌شود. تشمال‌ها نیز خانوادگی در کنار ایل زندگی می‌کنند. در شادی و عزا خود را ملزم به همکاری می‌دانند. یک نفر ساز یا سرنا می‌نوازد که آن‌را میشْکان می‌گویند و دیگری دُهُل می‌کوبد که به او دُهُلی یا دُهُل‌کو گفته می‌شود.

تصویر۴: اجرای گروه تشمال

ساز چپ

"ساز چپ یا موسیقی چپ نوای حزن‌انگیزی است که توسط تشمال‌ها با همان ابزار و آلات با نغمه‌های تأثر و تألم‌انگیز نواخته می‌شود. چپی به این سبب به آن اطلاق می‌شود که همین وسیله [ساز] در عروسی نیز به‌کار می‌رود" (قنبری کدیوی، ۱۳۸۲: ۵۲). درواقع سازها و نوازنده‌ها ثابت است ولی کاربرد موسیقی متفاوت است و هر وقت که نوع موسیقی مناسب برای مراسم عزا هست به آن نام"چپی" می‌گویند.

تشمال و موسیقی و شعر

موسیقی محلی لُرستان چندان ناشناخته نیست ولی برخلاف بسیاری از موسیقی‌های نواحی دیگر ایران از حیث مقامات محدود است. یکی از پرکاربردترین مقام‌های موسیقی ایشان (دستگاه ماهور) است.

"موسیقی بختیاری را نیز می‌توان مانند موسیقی دیگر نواحی ایران از جهات گوناگون به‌صورت‌های مختلف تقسیم‌بندی کرد اما بخش‌های اصلی این موسیقی عبارت‌اند از: الف) موسیقی مجالسِ شادی و عروسی، ب) موسیقیِ مراسمِ عزاداری، ج) موسیقی کار و د) موسیقی حماسی" (URL).

الف) موسیقی مجالس عروسی و شادی

ترانه‌ها و برخی از آوازها و موسیقی انواع رقص‌ها مشخص‌ترین انواع این موسیقی هستند. ترانه‌ها اغلب توسط همهٔ مردم و مشخصاً زنان و دختران تشمال خوانده می‌شوند. در خواندن این ترانه‌ها معمولاً حاضران خوانندگان را همراهی می‌کنند. رقص در ایل بختیاری نمادی حماسی دارد و نشانهٔ اتحاد و همبستگی است. معروف‌ترین این رقص‌ها عبارت‌اند از رقص چوبیِ سه‌پا، پنج‌پا، دستمال‌بازی، رقص مجسمه، تَرکه‌بازی یا رقص جنگ‌نومه. در رقص‌های سه‌پا و دستمال‌بازی زنان و مردان می‌توانند با هم به اجرای رقص بپردازند اما رقص ترکه‌بازی یا جنگ‌نومه مخصوص مردان است. رقص دستمال‌بازی انواع مختلف یا مراحل مختلفی دارد که شامل دستمال‌بازی عربی، یلمبه و رقص معمولی است. بیشتر شرکت‌کنندگان هنگام رقص ترانه‌هایی را نیز می‌خوانند. در مجموع رقص قوم تشمال در طبقه‌بندی پرفورمنس ایشان می‌گنجد و عضوی از تمام عناصر جامعه‌ی ایشان محسوب می‌شود.

ب) موسیقی مراسم عزاداری

"موسیقی عزاداری یا چمر به دو بخش وابسته‌به‌هم تقسیم می‌شود که شامل گاگِریوخوانی و موسیقی مراسم کُتَل است" (URL). واژهٔ گاگِریو یا گوگِریو به‌معنای بگو، بخوان، گریه کن و نیز بساط و جایگاه گریستن است. این مرثیه‌ها شرح دلاوری‌ها و رشادت‌های افراد ازدست‌رفته است که با آوازی غمناک و عجیب اجرا می‌شوند.

گاگِریو نوعی آواز است که میان تک‌خوان و گروه به‌طور متناوب مبادله می‌شود و معمولاً زنان و ندرتاً مردان آن‌رامی‌خوانند و متن شعرهای آن هجایی است. آوازهای گاگریو بسیار کهن هستند و بررسی آنها می‌تواند پیشینهٔ گونه‌هایی از آوازهای آیینی_ مذهبی ایرانِ قدیم را روشن‌کند. در توالی آوازها سُرنا و دُهُل نیز به‌طور متناوب نواخته می‌شوند.

مراسم کُتَل نیز بخشی از مراسم عزاداریِ بختیاری است. موسیقی این مراسم آهنگ چپی (وارونه) است که با سرنا و دُهُل نواخته می‌شود. در این مراسم اسب متوفی را سیاه می‌پوشانند و تفنگ و سایر لوازم جنگی او را به آن می‌آویزند. یکی ازمردان قوم اسب را به‌آرامی در میدان‌گاهی می‌چرخاند و زنان و مردان با سروپای برهنه به‌دنبال کُتَل حرکت می‌کنند و به زاری می‌پردازند. مرگ هر فرد در هر سن و گروه اجتماعی سوگنامهٔ خاص خود را دارد.

ج) موسیقی کار

کارهای کشاورزی و دامداری در قوم بختیاری آوازهای ویژه‌ای دارند. وزن هر آواز معمولاً تابع حرکت‌های آن کار معیّن است. موسیقی کار یکی از انواع موسیقی محسوب می‌شود که این موسیقی نیز همراهی کننده برای یکی دیگر از ابعاد گروهی در جامعه‌ی مورد تحقیق به‌شمار می‌آید.

د) موسیقی حماسی

"صرف‌نظر از اینکه فرهنگ و موسیقی بختیاری در مجموع دارای مضمون حماسی و سلحشورانه است، گاه این مضمون در بخش‌هایی از موسیقی این منطقه جلوهٔ بیشتری دارد. شاهنامه‌خوانی یکی ازاین نمونه‌ها است" (URL).

فلسفهٔ رقص بختیاری، جلوه‌ای از اتحاد و همبستگی

"تشمال ها یکی از عناصر اصلیِ عروسی‌اند؛ حتی برخی معتقدند که از شام عروسی مهم‌تر است. در مناطق عشایری، صبح روزِ عروسی تشمال‌ها در مکان مرتفعی به نواختن می‌پردازند. زنان با لباس‌های رنگی و مردان با لباس‌های نو هرکدام از چادر خود بیرون می‌آیند و به محل عروسی نزدیک می‌شوند. تشمال بعد از جمع‌شدن مردم معمولاً در کنار جمعیت و گاهی در وسط آنان به نواختن ادامه می‌دهد. مردم حلقه می‌زنند و به پایکوبیِ دسته‌جمعی می‌پردازند. سپس نغمهٔ عروس‌بَرون را تشمال می‌نوازد و عروس را بر اسب سفیدِ آذین‌شده سوار می‌کنند. تشمال هم در این موقع نغمهٔ سواربازی را می‌نوازد" (پهلوان، ۱۳۸۷: ۱۳۶).

تصویر۵: رقص گروهی توشمال

ترانه‌های لُری

"ترانه‌های لُری به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست ترانه‌هایی بسیار قدیمی که ساخته و پرداختهٔ ذوق و تفکر سالم صحرانشینان گمنامی است که خالق این حال هستند. زمان ساختن آهنگ‌ها و سازندهٔ آنها معلوم نیست و از نسل‌ها سینه‌به‌سینه یادگار مانده است. دستهٔ دوم ترانه‌هایی هستند که به‌وسیلهٔ اشخاص و مخصوصاً نوازندگان محلی که در

اصطلاح به آنها "لوطی" اطلاق می‌گردد خلق و ابداع شده است" (کاظمی، ۱۳۷۱: ۲۴). «این مردمان شاعرمسلک و عاشق‌پیشه در ساختن لطیفه و ضرب‌المثل و مَتَل‌ها بسیار مهارت دارند و در واقع پاسدار ادبیات فولکلور قوم خود هستند. توشمال‌ها تنها مردان نیستند بلکه بانوان نیز توشمال می‌شوند و این نشان‌دهندهٔ آن است که ایل به زنان اجازهٔ ابراز احساسات و عواطف را می‌دهند و او را در تمامی امور شریک می‌دانند» (صفی‌زاده ۱۳۹۳: ۴۶_۲۰).

"زبان بختیاری از شاخه‌های اصیل زبان پارسی قدیم است که بسیاری از پژوهشگران ریشهٔ آن را در زبان پهلوی باستان یافته‌اند. فرهنگ بختیاری بسیار گسترده و متنوع است. گستردگی و تنوع این فرهنگ هم به دلیل قدمت این قوم است و هم به دلیل وسعت جغرافیایی قلمرو سرزمین بختیاری. فرهنگ بختیاری ضمن دادوستَد با فرهنگ‌های مجاور توانسته است ماهیت اصلی خویش را در طول زمان حفظ نماید" (همان).

ویژگی جمعیتی، اجتماعی، اقتصادی و جغرافیای توشمال‌های لُرستان

"تشمال‌ها به‌جز نوازندگی خدماتی مانند کمک در برگزاری مراسم عروسی و عزاداری، ختنه‌کردن، آرایشگری، کشیدن دندان و... [را نیز] انجام می‌دهند. در هنگام برگزاری عروسی و عزا، علاوه بر ساززدن، از مهمان‌ها پذیرایی می‌کنند. تشمال‌ها اگرچه زمین برای کشاورزی در اختیار نداشتند، با کار و شغل خود در خدمت ایل بودند؛ برخلاف امروز، برای انجام مراسم مختلف دستمزدی نمی‌گرفتند و درآمد آنها تنها سهمی بود که در آخر سال از محصول نصیبشان می‌شد یا آنچه تحت عنوان شاباش و انعام از مدعوین می‌گرفتند. در قدیم، توشمال‌های هر طایفه دارای سهمی از محصول بودند که به آن بُری (Bori) گفته می‌شد. بُری در لغت به‌معنی حقوق و مستمری است. بخشی از گندم و جوی برداشتی سهم آنها بود. بختیاری‌ها با میل و رغبت تمام آن‌را پرداخت می‌کردند. تشمال‌ها تنها می‌توانستند با افراد هم‌گروه خود ازدواج کنند و هیچ فردی از طایفه‌های دیگر تمایلی به ازدواج با دختران و پسران آنها نداشتند" (URL).

جامعه شناسی تشمال

هر امر اجتماعی دارای کارکرد منحصربه‌فرد است. تمام پدیده‌های اجتماعی تا زمانی وجود دارند که دارای کارکرد مثبت باشد و در صورت ازدست‌دادن آن از بین می‌روند. گنجینهٔ هنر موسیقیِ مردمی بخشِ بسیار مهمِ حیاتِ معنوی هر ملتی

است. هنر فولکلور به دلیل ویژگی‌هایی که محور آنها انسان، جامعه و معنویات است به‌سادگی در سراسر منطقهٔ زندگیِ اقوام گسترده می‌شود و به نسل‌های بعد منتقل می‌شود.

«آلن پی مریام، موسیقی‌شناس قومی، برای اولین‌بار نظریهٔ کارکرد موسیقی در جامعه را مطرح کرد. او در کتاب خودش یک الگوی سه‌گانه برای مطالعهٔ موسیقی در چهارچوب فرهنگ را ارائه داد: ۱) مفهوم‌سازی دربارهٔ موسیقی؛ ۲) رفتارهای مرتبط با موسیقی؛ و ۳) صدای موسیقی» (فاطمی ۱۳۷۸: ۱۴۴). موسیقی تشمال‌ها مفهوم و معنای مختص جامعه خود را دارا هستند و در اعماق آداب و رسوم ایشان گره خورده است که همین موسیقی به همراه رفتارهای گروهی مثل مراسم شادی و مراسم عزاداری و نیز سایر مراسمی که به صورت گروهی در جامعه انجام می‌شود، همراهی می‌کند و آمیخته شده است. "آلن پی مریام کارکرد هایی را برای موسیقی در نظام اجتماعی بیان کرده است که عبارت‌اند از:

۱. بیان احساس؛
۲. لذت از زیبایی؛
۳. تفریح و سرگرمی؛
۴. بیان و نمایش نمادین؛
۵. پاسخ عینی؛
۶. تقویت هم‌نوایی با هنجارها؛
۷. تأیید و تنفیذ نهادهای اجتماعی و مناسک دینی؛
۸. کمک و حمایت تداوم و ثبات فرهنگ؛
۹. کمک به هم‌گرایی و یک‌پارچگی اجتماعی» (همان).

در تکامل جامعه شناسی، جامعه شناسی موسیقی به میان می‌آید که علم نوپایی است و در حقیقت ارتباط میان جامعه و موسیقی را مورد بررسی قرار می‌دهد. همچنین علم جمع‌آوری تمام فاکتورهای اجتماعی پراهمیت است.بر همین اساس سه راه کلی برای تجزیه‌وتحلیل یک اثر موسیقیایی وجود دارد که عبارتند از:

۱-گنجاندن ویژگی‌های اجتماعی در اثر موسیقیایی بنا بر موقعیت تاریخی آن؛

۲-همسوکردن ویژگی‌های ساختاری با ویژگی‌های الگویی جامعه در زمان خلق اثر؛

۳-بررسی تأثیرات متفاوت یک اثر در مراحل متفاوت تاریخ موسیقی" (حاتمی ۱۳۸۳: ۴۱).

محیط شناسی فرهنگی "شاخه‌ای از نظریهٔ انسان‌شناسی است که بر رابطهٔ میان انسان و جوامع انسانی با محیط و تحول این رابطه و تأثیر متقابل این دو عامل مطالعه می‌کند" (فکوهی، ۱۳۸۱: ۲۱۵). با درنظرگرفتن نظریهٔ محیط‌شناسیِ فرهنگی مشاهده می‌کنیم که در فرهنگ تشمال‌های لُرستان نوع موسیقی و انتخاب ساز آنها متناسب است با شرایط جغرافیایی و منطقه‌ای که در آن زندگی می‌کنند. شرایط کوهپایه‌ایِ زاگرس نه‌تنها بر موسیقی آنها تأثیر گذاشته بلکه بر مفاهیم ترانه‌های آنها نیز اثرگذار بوده است.

"همان‌طور که تاریخ و وقایع تاریخی در نحوهٔ شکل‌گیری موسیقی اقوام مختلف تأثیر می‌گذارد محیط جغرافیایی نیز موازی با تاریخ در نحوهٔ نگرش مردم به هنر و چگونگی بیان آن تأثیرات بسزایی دارد" (کاظمی ۱۳۷۹: ۱۵۸). رویکرد نشانه‌شناختی می‌تواند در موفقیت تجزیه‌وتحلیل موسیقی در مجموعه‌ها مفید باشد. در نشانه‌شناسی نشانه‌ها با توجه به کُدهای توافق‌شده توسط جامعه تفسیر می‌شوند. "نشانه‌های موسیقی شامل عناصر نشانه‌شناسی، خود موسیقی و متون اطراف آن می‌باشد" (Inskip’ 2008: 477- 482).

هر نظام اجتماعی باید چنان ساختار گیرد تا بتواند به‌گونه‌ای سازگار با نظام‌های دیگر عمل کند. هر نظام اجتماعی برای آنکه باقی بماند باید از پشتیبانی ضروری نظام‌های دیگر برخوردار باشد.

خصوصیات تشمال در یک نگاه (نگارندگان)

نام‌های دیگر	معنی واژه	قدمت تاریخی	مکان زندگی	زبان	نوع ازدواج	نیاکان	ساز	مضمون اشعار	شغل به جز نوازندگی
میشکال، مهتر، خطیر	قدرت ایل	مغول	مرکز ایران	لُری	درون گروهی	چکیده‌کار	کمانچه تال، سرنا، دهل	شادی، غم، کار، حماسی	آرایشگری، کشیدن دندان

نتیجه گیری

تشمال‌ها از اقوام خنیاگر ایرانی هستد که هنر آنها مرکزیت بر سایر ابعاد زندگی ایشان داشته و بین هنر و شغل ایشان آمیختگی حاکم است. تشمال‌ها با هنر خویش، مردمان ایل را در شادی و غم و سایر مراسم سنتی همراهی می‌کنند و درواقع هسته‌ی مرکزی رسوم فلکلور در ایل بختیاری و لر هستند، همچنین نیروی محرکه برای انواع مراسم مذهبی و سنتی محسوب می‌شوند. آیین‌های ایشان همیشه در گروه و با حضور همه اهل ایل انجام می‌شود که این نیز حاکی از همبستگی بین ایشان است. با مطالعه‌ی جامعه شناسیِ پرفورمنس ایشان به این نتیجه رسیدیم که وجوه شنیداری در هنر ایشان که همان موسیقیِ تشمال است به سایر هنرها الوییت دارد، هر چند که وجه دیداریِ هنر ایشان که همان حضور گروهی در پرفورمنس‌های آیین‌های سنتی ایشان نیز از اهمیت بالایی برخوردار است و مراسم آنها بدون وجه شنیداری (موسیقی) و وجه دیداری (پرفورمنس‌های فولکلور) امکان‌پذیر نیست. در پاسخ به سوالهای اصلی تحقیق به این نتیجه می‌رسیم که پرفورمنس فولکلور تشمال‌ها در طبقه بندی گروهی جای می‌گیرد که امیل دورکیم به آن محیط جوشان گفت. محیط و اتمسفری که به صورت خود جوش و از میان مردمان ایل به وجود می‌آید و با هنر موسیقی و خنیاگری می‌آمیزد و در بین اهل ایل باعث همبستگی و انسجام فکری و فیزیکی می‌شود که این نیز پاسخ به سوال دیگر تحقیق است و هنر غالب ایشان، موسیقی است که با پرفورمنس گروهی همراه است. هنر موسیقیِ تشمال امکان همسانی با تمامی مراسم را داراست و برای هر موقعیتی موسیقیِ مخصوص دارند که می‌تواند مردم ایل را در شادی و عزا همراهی کند.

منابع

۱- پهلوان، کیوان (۱۳۸۷). «جلوه‌ای از مراسم عروسی در میان لُرهای لرستان و بختیاری»، فرهنگ مردم ایران، ش ۱۳
۲- حاتمی، آزاده (۱۳۸۳). «درآمدی بر جامعه‌شناسی موسیقی»، مقام موسیقایی، ش ۳۶
۳- دو وینیو، ژان (۱۴۰۰). جامعه شناسی هنر، تهران: نشر مرکز

۴- راهگانی، روح‌انگیز (۱۳۷۷). تاریخ موسیقی ایران، تهران، انتشارات پیشرو
۵- صفی‌نژاد، جواد (۱۳۹۳). «بنگ‌زنی سنّتی»، دو فصلنامهٔ دانش‌های بومی ایران، ش ۱
۶- فاطمی، ساسان (۱۳۷۸). «اِتنوموزیکولوژی»، فصلنامهٔ هنر، ش ۲۹.
۷- فَکوهی، ناصر(۱۳۸۱). تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان شناسی، تهران، نشر نی
۸- کاظمی، بهمن (۱۳۷۹). تأثیر محیط جغرافیایی بر موسیقی، مقام موسیقایی، ش ۷

۹- قنبری عدیوی، عباس (۱۳۹۲). «مافِه‌گِه»، کیهان فرهنگی، ش ۲۰۸ و ۲۰۹
۱۰- نفری، بهرام (۱۳۷۷). اطلاعات جامع موسیقی، تهران: مارلیک

11- Inskip, Charlie; Macfarlane, Andy; Raffert Pauline ‘ (2008). "Music, Movies and Meaning: communication in Film-makers' Search for Pre-existing Musicm, and the Implications for Music Information Retrieval", Musical Expression and Meaning, Session 4b, ISMIR.
12- URL: www.thesilentlion.blogfa.com

Sociology of folklore performance with emphasis on visual and auditory aspects,

case study; Tushmal

Tushmal refers to the tribes that live in central Iran and often in Lorestan, a tribe whose art and, of course, their main occupation is khanyagari. Performance is of special importance to the Tesmal people, as it is not only a symbol of an art but also an expression of their traditional and religious rites and customs, Also expresses unity and solidarity among the people of the tribe. Performance is the main pillar of the art of composition, and music is the main pillar of performance, which we refer to as the auditory aspect of performance. The importance of the auditory and visual aspects in the performance is similar to the end without which the visual and the visual art have no identity and meaning.This research introduces the main elements of visual art and will deal with each of them in detail. Sociology of Folklore Performance will also examine them with an approach to Emile Durkheim's theory (boiling environment). In this research, the type of research work is fundamental-theoretical and the analytical-historical method has been used. The method of data collection is documentary and interviews with people from the mentioned culture and then the data are analyzed and analyzed. The results of this research show the fusion between the art and the job of the smokers. Also, their performance has unique auditory and visual aspects, both of which are necessary for each other and do not complete the smoky art without each other. The audible aspect is the musical music that has the ability to perform in any ceremony, including religious, joy and sorrow, and the visual aspect is the performance of folklore mirrors as a group, which also represents their unity and solidarity.

Keywords: Emile Durkheim, Performance, Tolerance, Sociology, Music

مطالعه‌ی شاخصه‌های ادبیات حماسی در تئاتر دفاع مقدس

هادی ولی‌پور قره‌قیه[۴۵]

چکیده

حماسه و ادبیات حماسی وصفی مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی، قهرمانی، مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های فردی یا قومی است. ماده‌ی اولیه‌ی ادبیات حماسی، جنگ می‌باشد و جنگ ایران و عراق یکی از آن نمونه‌هاست. گونه‌ی تئاتر دفاع مقدس محملی برای اشاعه‌ی داشته‌های حماسی بین ملل است. مردم جهان با جنگ زیسته‌اند و روایت و بازآفرینی مجدد جنگ بر روی صحنه با داشته‌های نمایشی، کمک به همبستگی و اتحاد ملی می‌کند و این تاثیرگذاری میسر نمی‌شود مگر با دیدن اعمال قهرمانانه‌ی قهرمانان و پهلوانان بر صحنه‌ی نمایش. سوال مهم این است که آیا نسبتی بین ادبیات حماسی و تئاتر دفاع مقدس وجود دارد؟ یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد در بین این دو گونه، نسب فرزندی وجود دارد. بررسی ویژگی‌های اساسی ادبیات حماسی از جمله مضامین، اشخاص، روایات، ساختار، قهرمان‌داری و پهلوان‌سازی، گفتگو، اعمال و رفتار خارق‌العاده، ایثار، آمیختگی با اساطیر ملی مذهبی، هویت بخشی به قومیت و ملیت و بهره‌گیری از زبان و کلام فاخر ادبی، نشان دهنده‌ی تاثیرپذیری مستقیم تئاتر دفاع مقدس از گونه‌ی حماسه و ادبیات حماسی است. این مقاله بر آن است با تعریف صحیح از ژانر حماسه و دارایی‌ها و شاخصه‌هایش، میزان برخورداری تئاتر دفاع مقدس از داشته های حماسه را بررسی کرده و ضمن نتیجه‌گیری گوشزد کند که متن نمایشی به عنوان مهمترین تکیه‌گاه تئاتر دفاع مقدس، از منظر عناصر یاد شده به حماسه، بیشترین تاثیرگیرنده از ادبیات حماسی است. این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

کلید واژه: ادبیات، حماسه، تئاتر، دفاع مقدس، متن نمایشی.

[۴۵]- مربی، دانشگاه علمی کاربردی مرکز فرهنگ و هنر الف تبریز، Hadi.valipour@gmail.com

مقدمه

تولد تئاتر دفاع مقدس را با رویداد جنگ بین مردم ایران و عراق می‌شناسیم. جنگی که به واسطه‌ی فرهنگ خاص مردم ایران زمین، تعابیری خاص، ویژگی‌هایی اخص و فرهنگ نمونه‌ای را بین مردم رواج داد. پس از به وجود آمدن این گونه‌ی جدید، عده‌ای معتقد شدند که تئاتر دفاع مقدس ذیل تئاتر مذهبی قرار می گیرد.«تصور عمومی از تئاتر دفاع مقدس، نوعی نمایش را در ذهنیت فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه جای داده است که می‌تواند نمایشی مذهبی را تداعی کند»(سرسنگی ۱۳۸۴، ۹۸). این مبنا دلایل بسیاری با خود داشت، از جمله موضوعات به کار رفته در آن‌ها، هنرمندان فعال در این حوزه که با نام هنرمندان مذهبی رقم خوردند، تایید حکومت دینی از این گونه نمایشی و... با نگاهی علمی و دقیق می‌توان دریافت که تئاتر دفاع مقدس برخلاف نظر بسیاری از پژوهشگران، فرزند ادبیات حماسی در جامعه است. زیرا ماده‌ی اولیه‌ی این نوزاد، جنگ است و کشور ایران در طول تاریخ به کرات تجربه کرده و نهایت منتهی به هشت سال جنگ با جهان و دفاع مقدس از خاک میهن شده و نان و آب این نوزاد، داشته‌های ادب حماسی ایران زمین است که توسط بزرگان ادبیات کشور از قدیم الایام نظم و نثر شده اند. اما در اینجا چند سوال مطرح می شود که چنان‌چه تئاتر دفاع مقدس برگرفته از ادبیات حماسی است، چه شاخصه‌هایی از این ادبیات را در خود دارد که ثابت کند چنین فرضیه‌ای صحیح است؟ و اگر این چنین است، کدام جزء تئاتر دفاع مقدس بیشترین تاثیر را از اجزای ادبیات حماسی پذیرفته است؟ پژوهش‌گران، پیش از این در مورد تئاتر دفاع مقدس همواره میراث این گونه‌ی نمایشی با ادبیات مذهبی را بررسی کرده اند. آن‌چه در این مقاله با آن مواجهیم، ارائه‌ی رویکرد جدیدی است و آن ارائه‌ی تقسیم‌بندی نو در رسته‌شناسی تئاتر دفاع مقدس است که این خود می‌تواند مسیری تازه برای پژوهشگران دیگر باز کند. در طی این مقاله تلاش شده ابتدا با تعریف صحیح از ژانر حماسه و داشته‌هایش، میزان برخورداری تئاتر دفاع مقدس از این گونه‌ی مهم ادبی را به‌صورت نظری بررسی کرده و نسبت بین این الگوها را با بهره‌گیری از نظریه‌های علمی بیان کند تا بلکه حق این فرزند بودن را در شکل‌گیری و اجرای آثار نمایشیِ در سطح ادبیات حماسی کشورمان تثبیت کرده و ارتقا بخشد.

روش تحقیق

در این پژوهش، از روش توصیفی- تحلیلی بهره گرفته شده است. برای این منظور ابتدا تمامی داده‌ها به صورت نظری توصیف شده و حدود کار به دست آمده و سپس به تحلیل و پایش داده‌ها می‌پردازیم. البته با توجه به این‌که تئاتر روی‌دادی عملی است و ادبیات در قالب نظری، بیشترین تاکید روی بخش نظری هنر تئاتر، یعنی نمایشنامه شده است.

ادبیات حماسی، تعاریف و ملاحظات:

در بررسی گونه‌های متنوع ادبی جهان، ادبیات حماسی همواره از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. دلیل این رویداد، **جنگ، روحیه‌ی قهرمان‌سازی** و نهایت حس **داستان‌گویی** بشر است. «در روزگار باستانی، تشکیل قومیت و ملیت با جنگ و خونریزی همراه بوده است. هر جنگ، قهرمان یا قهرمانانی داشته و سرودها و داستان‌هایی درباره‌ی دلاوری‌های آنان پرداخته می‌شده است. این سرودها و داستان‌ها رفته‌رفته برگرد چند نام بزرگ جمع شده‌اند و از قصه‌ها و روایت‌های پراکنده یک مجموعه پدید آمده است. بدین‌گونه شعر حماسی از شعر سرودی نشأت گرفته و پس از سرود، قدیمی‌ترین نوع شعر شده است»(اسلامی ندوشن ۱۳۸۹، ۳۸۷). از آن‌جایی که خلقیات ادبیات حماسی همان اخلاق ادبیات مذهبی یا معتقدات مذهب زمان بود، نخستین حماسه‌ها صرفا شرح قهرمانی‌هایی بودند که بدون دخالت دادن آموزش امور، و صرفا به جهت واقع‌بینی شکل گرفتند. در حقیقت ادبیات حماسی با جنگ متولد می‌شود، اما با پایداری و مقاومت است که جاودانه می‌ماند. «زیرا این نوع از ادبیات، مقاومت انسان را در برابر نیروهایی که شرافت، ناموس و هویت او را نشانه گرفته‌اند، به تصویر می‌کشد. ادبیاتی که به انسان انگیزه می‌دهد تا از خود و کیان و حیات خود در برابر نیروهای مهاجم و نابود کننده دفاع کند»(امامی ۱۳۸۳، ۲۶). پژوهشگران ادبی، تعاریف بسیاری در ابعاد مختلف گونه‌ی ادبی حماسه ارائه کرده‌اند. فارغ از تقسیم-بندی‌ها و تعاریفِ با سلایق شخصی، «حماسه (به فتح اول) در لغت به معنی دلاوری و شجاعت است»(شمیسا ۱۳۸۳، ۶۳). هر جا از دلاوری و شجاعت بحث شود، قطعا پهلوان یا قهرمانی آنجا وجود دارد. «حماسه نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد»(صفا ۱۳۷۹، ۳). بر کسی پوشیده نیست که دورانی در زندگی بشر وجود داشته که نیاز مستقیم به دلاوری و جنگاوری در آن ضرورت داشته است. اما این رویداد هرگز دائمی نبوده و مدتی بشر را درگیر خود کرده است. آن‌چه از آن زمان چیزی به یادگار مانده، روایات مبتنی بر اتفاقات آن زمان بوده است. این نیز میسر نمی‌شده مگر به زبان روایت و توصیف. چیزی که تراژدیِ دراماتیک را از حماسه‌ی اپیک جدا کرده است. «در تراژدی نمی‌توان اجزای مختلف واقعه‌ای را که مقارن زمان وقوع اصل داستان روی داده‌اند توصیف نمود. اما در شعر حماسی برعکس، به سبب آن‌که متضمن نقل روایات است، می‌توان اجزای مختلف را نیز که مقارن زمان وقوع اصل داستان روی داده‌اند توصیف نمود و این اجزاء مختلف، اگر به موضوع اصل داستان ارتباط درست داشته باشند طول و تفصیل شعر را می‌افزاید»(زرین کوب ۱۳۸۷، ۱۵۹). نگاهی به منظومه‌های حماسی موجود در جهان، همین گفته را تایید می‌کند. اما «لازمه یک منظومه حماسی تنها جنگ و خونریزی نیست بلکه منظومه حماسی کامل آن است که در عین توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نماینده‌ی عقاید و آرا و تمدن او نیز باشد و این خاصیت در تمام منظومه‌های حماسی مهم جهان موجود است»(صفا ۱۳۷۹، ۹). اتفاقی که به بهترین شکل ممکن در حوزه‌ی تئاتر دفاع مقدس به چشم می‌خورد. تئاتر دفاع مقدس، پرداختی دراماتیک به مقوله جنگ ایران و عراق از منظر دفاع مقدس است که به ویژگی‌های ارزشی و اعتقادی جنگ ۸ ساله در دوران جنگ و یا بعد آن می‌پردازد. تئاتر دفاع مقدس، مسیری روشن در پرداخت به ابعاد حماسی یک رویداد

واقعی است که البته به واسطه‌ی مداومت و جدی بودن هنرمندان در پرداخت به موضوعات مرتبط با ابعاد این جنگ، تبدیل به گونه‌ای خاص، متمایز و البته شاخص شده است.

ویژگی‌های تئاتر دفاع مقدس:

تئاتر دفاع مقدس از آغاز دارای ویژگی‌هایی بوده که آن را به عنوان گونه‌ای واجد شاخصه‌های خاص معرفی کرده است. در نگاه نخست چند ویژگی عادی از ادبیات حماسی دخیل در تئاتر دفاع مقدس به چشم می‌خورد، اما با غور در اجزا و عناصر اساسی سازنده‌ی تئاتر دفاع مقدس، عناصر بسیاری وام گرفته از ادبیات حماسی به چشم می‌خورد که البته با پیچیدگی-هایی همراه است. در این مقاله، تا جای ممکن، اصلی‌ترین شاخصه‌ها برشمرده و ویژگی‌ها در مقیاس تئاتر دفاع مقدس محک زده می‌شود.

مضمون:[۴۶]

مضمون یا محتوا از قابل بحث‌ترین شاخصه‌های هر نوشته است. با بررسی مضامین در منابع معتبر ادبیات حماسی می‌توان دریافت که معمولا «**مدت‌ها پس از حوادثی که از آن‌ها سخن می‌گویند پدید می‌آید**»(همان، ۷). شاهنامه فردوسی تا عهد ساسانی یا گرشاسپ‌نامه، به قرن‌های بسیار کهن، از دوره‌های پیش از اوستا تا اواسط عهد اشکانی مربوط می‌شوند. حماسه‌ی هومر در ادبیات یونانی نماینده‌ی مدنیتی کهن است که چندین قرن پیش از هومر وجود داشته است. داستان‌های دده قورقود ترکان و مهابهاراتا و رامایانا نیز به همین ترتیب. در تئاتر دفاع مقدس علی‌رغم این‌که اجراهای ابتدایی، گاهی مقارن با آغاز جنگ بین ایران و عراق است؛ مانند «نمایش شلمچه در خون به نویسندگی و کارگردانی علاءالدین رحیمی به سال ۱۳۵۹ یا حماسه ننه‌خضیره به کارگردانی حمید مظفری به سال ۱۳۶۰»(حقیقت ۱۳۸۵) و... اما با دور شدن از زمان جنگ، دوران شکوفایی تئاتر دفاع مقدس پدید آمده است که این مجموعه آثار، بسیار مهمتر از آثار اولیه خلق شده در این مسیر هستند. مطابق قاعده‌ی ادبیات حماسی، دوران شکوفایی و اوج تئاتر دفاع مقدس مدت‌ها پس از زمان روی دادن حادثه می‌باشد. مسئله‌ی بعدی در حوزه‌ی مضمون، **وجود رابطه و تشابه میان دوره‌ی رویداد حماسی و زمان نظم حماسه** است. «با آن‌که میان دوره نظم حماسیات ملی و دوره‌ای که موضوع بحث است، فاصله وجود دارد، لااقل به نحو عام و به‌طور مطلق رابطه و تشابهی نیز میان این دو دوره می‌توان یافت و این رابطه امری ضرور و تنها در صورت وجود آن پدید آمدن منظومه‌ی حماسی و حتی باقی ماندن حماسیات ملی امکان‌پذیر است»(صفا ۱۳۷۹، ۹). با توجه به این‌که تئاتر دفاع مقدس هم به‌صورت هم‌زمان در جنگ کار می‌شد و هم پس از جنگ به حیات خود ادامه داد، می‌توان نتیجه گرفت که

[۴۶] Subject

تشابهات مضمونی و رویدادی در این آثار نمایشی با اتفاقات رخ داده در جامعه کاملا قابل تطبیق است و وجود رابطه و تشابه میان دوره‌ی رویداد حماسی–جنگ– و زمان نظم حماسه–پساجنگ– نشان از تاثیرگیری از ادبیات حماسی می‌باشد. توضیح این‌که مسئله‌ی جنگ در آن زمان به‌صورت تن‌به‌تن بود و تفنگ دخیل بود و جنگ امروز جنگ سایبری و گاهی عدم دخالت گلوله. بخش قابل توجهی از این مهم نیز به جهت یادآوری هر ساله ملت ایران از سرگذشت شهدا پدید می‌آید و گویی نوعی بازشناخت جدید رقم می‌خورد. به نظر می‌رسد این همان در دوران زیستن است و هر لحظه برای مردم ایران، فجایع جنگ و البته پهلوانی سربازان زنده می‌شود. از ابعاد دیگر موضوعیِ تئاتر دفاع مقدس متاثر از ادبیات حماسی، **وجود جنگ و خونریزی** است. آن‌چه در ادبیات حماسی به عنوان شاخصه‌ی جداکننده از سایر گونه‌های ادبی را پدید می‌آورد، مسئله‌ی جنگ است. عده‌ای ناسازگارند و عده‌ای در مقابل آن‌ها مقاومت می‌کنند و کار به جنگ و خونریزی می‌کشد. داوید لسکو پس از تفکیک نمایشنامه‌نویسی جنگی امروز، بر آن‌ها نمایشنامه‌نویسی **عملِ‌جنگی** و نمایشنامه‌نویسی **حالت جنگی** نام می‌نهد و اشاره می‌کند که امروزه بیشتر حالت جنگی به صحنه می‌آید. «نمایشنامه‌نویسی حالت جنگی، خود جنگ را روی صحنه نشان نمی‌دهد بلکه فرآیندهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی که شرایط جنگ فراهم می‌آورند، را نشان می‌دهد.»(لسکو ۱۳۸۳، ۴۹). در یک نگاه کلی به آثار دفاع مقدس می‌توان دریافت که تعداد نمایشنامه‌هایی که موقعیت داستانی خود را در دل حادثه و درون جنگ انتخاب کرده‌اند بسیار اندک‌اند. دلیل آن هم قابلیت‌ها و البته محدودیت‌های صحنه‌ی نمایش است که امکان بازآفرینی موقعیت‌های درون جنگ را کم دارد. «گفتنی است که نمایش دادن جنگ در روی صحنه، به دلایل اولیه مادی، مسلماً مشکل آفرین است. فرم دراماتیک، خود نیز تجمع تعداد معدودی از اشخاص بازی در یک مکان محدود را ایجاب می‌کند و این ظاهراً مخالف پرداختن به حوادث تاریخی مثل جنگ است»(همان، ۱۴). به لحاظ کیفی نیز، تئاتر جنگ ملزم به ارائه‌ی تصویر و نمای ظاهری و فیزیکی اعمال و اتفاق‌های جبهه نیست. مهم ارائه‌ی روحیات، منش‌ها و تشریح عوامل پیروزی یا شکست نیرویی در مقابل نیروی دیگر است و بخش عظیمی از آثار تئاتر دفاع مقدس مربوط به رویدادهای حین جنگ و غیرجنگی است که این همان تبدیل عمل جنگی به حالت جنگی است.

منظومه‌ی حماسی در عین دارایی درونی جنگ، **باید توصیف کننده پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نماینده‌ی عقاید و آراء و تمدن او نیز باشد.** «در شاهنامه فردوسی تنها از جنگ‌های ایرانیان و تورانیان و نبرد و ستیز آدمیان و دیوان و نظایر این امور سخن نمی‌رود بلکه این منظومه‌ی جامع جمیع خصایص مدنی و اخلاقی و فرهنگی ایرانیان قدیم نیز هست»(صفا، ۱۳۷۹: ۹). در تئاتر دفاع مقدس نیز عملکرد سربازان، فرماندهان، کادر درمانی و... تماما اشاره به دارایی‌های فرهنگی ملت ایران دارند و جنگ صرفا یک صحنه برای بروز و تبلیغ این خلقیات حسنه است. سربازی که خودش تشنه لب است و زخمی و آب نمی‌خورد و می‌گوید جرعه‌ای به همرزمش دهند، بعد او آب بنوشد و در بازگشت قمقمه او تشنه لب شهید شده، فقط در چنین فرهنگ عیارپروری می‌تواند اتفاق بیفتد و تئاتر، بهترین محمل برای این امر جهت توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نماینده‌ی عقاید و آراء و تمدن بشر است. باید افزود که «**اولین اعصار حیات هر ملت بهترین و مساعدترین ادوار برای ظهور و تکامل حماسه است**»(همان، ۱۰). دفاع مقدس بلافاصله با تشکیل جمهوری اسلامی ایران و پس از انقلاب شکوهمند مردم پیش می‌آید. در چنین شرایطی، تئاتر دفاع مقدس همچون ادبیات حماسه

مساعدترین دوره برای ظهور و تکامل را پشت سر گذاشته و به بهترین شکل ممکن از عهده‌ی این حماسه آفرینی بزرگ برمی‌آید.

علاوه بر این‌که «تئاتر دفاع مقدس به یک اعتبار به یکی از موضوعات جدی زندگی بشر یعنی جنگ و کشته شدن در راه آرمان های بشری اشارت دارد»(سرسنگی ۱۳۸۴، ۹۹)، حاوی مضامینی مانند جنگ، پهلوانی، کشورگشایی، دلاوری، شجاعت، کسب استقلال، بیرون راندن یا شکست دشمن، مرگ و زندگی، عشق و نفرت، گذشت و فداکاری و... نیز است. «جنگ‌های امروزین دارای ادوات و سلاح‌های خاص است. هم‌چنین در تئاترهای جنگ امروزین خبری از فعالیت خدایان و اهریمنان و سرنوشت نیست و اساسا نگاه نمایش‌های جنگ امروزین بر اثر شکل‌گیری مکاتب قدرتمند و ریشه‌دار در تئاتر اروپا، بیشتر به مسیر انسان‌گرایی و ساختارگرایی سمت و سو یافته است»(محسنیان ۱۳۸۶، ۱۵).

شخصیت؛[۴۷]

اشخاص در یک تقسیم‌بندی به «شخصیت‌های اسطوره‌ای، شخصیت‌های افسانه‌ای، شخصیت‌های رئالیستی و شخصیت‌های مدرن»(زاهدی ۱۳۷۶، ۴۶) تقسیم می‌شوند. در منظومه‌های حماسی، اشخاص به‌صورت مذکور قابل شناسایی هستند. «معمولا برای نقش‌آفرینان داستان‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای، به جای واژه‌ی شخصیت، از واژه‌ی قهرمان استفاده می‌شود. به عبارتی شخصیت، در قالب حماسه و اسطوره نمی‌گنجد و مبحث ادبیات کهن معمولا با قهرمان و ضدقهرمان همراه است»(فخری ۱۳۹۲، ۴۲). بخش زیادی از اشخاص ادبیات حماسی شخصیت‌های رئالیستی هستند و همین گزینش اشخاص از بین مردمان عادی جامعه، رویکردیست که در اشخاص تئاتر دفاع مقدس نیز به چشم می‌خورد و اشاره به تاثیرگذاری ادبیات حماسی به تئاتر دفاع مقدس دارد.

در تئاتر دفاع مقدس **اشخاص غالبا انسان‌های معمولی هستند و اینان به واسطه‌ی اعمال شگرفی که انجام می‌دهند، تبدیل به اسطوره‌های ملت می‌شوند.** ویژگی‌های این قهرمانان تقریبا مشابه قهرمانان ادبیات حماسی است. **قهرمانان** اصولا زندگی نامداری دارند و ممکن است از طبقه ی بلندی باشد و به اعتبار آن مقام دارای جایگاهی خاص بین مردم باشد. ممکن است قهرمانان، خوش نام و سالم نباشند و جوانمردی نیز نداشته باشند. اما **پهلوان** به گفته‌ی واعظ کاشفی «خداترس است، کار شرعی انجام می‌دهد، تن قویست، خوش زبان و دل دلیر و فردی کامل و صبور است و علم به کمال دارد. دائما تلاش و کوشش می‌کند، دارای خلقی پسندیده است و از حرام دور و نهایت اهل ورزش است»(قنبری نیاکی ۱۳۶۷، ۱۶۰ و ۱۶۱) و در یک کلام «برای او مرگ بهتر از ننگ است»(شمیسا ۱۳۸۳، ۶۹).

---

[۴۷] Character

دل به دریا زدن و تن به خطر سپردن ویژگی دیگر است. در ادبیات حماسی ممکن است قهرمان جانوری مهیب یا هیولایی را بکشد. مانند هفت خوان‌های رستم و اسفندیار یا اژدهاکشی فریدون و... اما در تئاتر دفاع مقدس مسئله کمی فرق دارد. بزرگ‌ترین دشمن پهلوان نفسش است و مبارزه با نفس شر، مهمترین جنگ وی است. همین عامل باعث می‌شود گاهی **برخی از قهرمانان ادبیات حماسی خدازاده یا شخصیت مافوق طبیعی باشند یا با خدا سخن گویند.**«در حماسه‌ها، مهر یک خداست. دو ثلث گیلگمش الهی است و یک ثلث او جنبه‌ی آدمی دارد. اِنه‌آس در حماسه انه‌اید ویرژیل فرزند آفرودیت است. مادر آشیل، تتیس نیز از الهگان بود»(همان، ۷۷). اما در بین اشخاص تئاتر دفاع مقدس، هیچکدام خدازاده یا شخصیت مافوق طبیعی نیستند. اما ارتباط بسیار مستحکمی بین آن‌ها و خدا وجود دارد که حاضر شده اند برای لقا الله جان خود را در سبد اخلاص بگذارند و بدون ذره‌ای ترس به سمت نوشیدن شربت شهادت پیش روند. یکی از آسیب‌های بزرگ اشخاص در تئاتر دفاع مقدس این است که این قهرمانان با گذشت زمان از جنبه‌ی اسطوره مانندی گذر کرده‌اند و به نوعی با بحران هویت فردی مواجه شده‌اند و این تردید آن‌ها را از مسیر آرمانخواهی دوران دفاع مقدس دور کرده است. البته این مسئله نه تنها در تئاتر دفاع مقدس ایران، که در ادبیات حماسی مدرن جهان و تئاتر مقاومت و جنگ تمام کشورها به چشم می‌خورد. شاید عامل این مسئله، **برتری کار بر عشق** باشد. در ادبیات حماسی«ایزدبانویی یا زنی عاشق قهرمان حماسه می‌شود، اما قهرمان به عشق او وقعی نمی‌نهد»(همان، ۷۸). با نگاه به وصیتنامه‌های شهدا و رزمندگان و نمود آن وصایا در نمایشنامه‌های دفاع مقدس، داشتن همسری مهربان که رزمنده او و حتی گاهی فرزندشان را تنها گذاشته و برای دفاع از آب و خاک به جبهه رفته به وفور به چشم می‌خورد. «**قهرمان حماسه، قهرمانی قومی و ملی یا نژادی است.** مثلا آدم در بهشت گمشده‌ی میلتون، نماینده‌ی نژاد بشری است»(همان، ۷۹). آشیل یا رستم در منظومه‌های حماسی ملل یونان و ایران، قهرمانان قومی و ملی هستند. بسیاری از قهرمانان نمایشی تئاتر دفاع مقدس، با الهام از رویکرد ادبیات حماسی، در تلاش برای رسیدن به جایگاه قهرمانی قومی و ملی هستند. البته تاکنون به نظر می‌رسد تلاش تئاتر دفاع مقدس چندان قابل قبول نبوده و نمایشنامه‌نویسان نتوانسته‌اند چنان قهرمان مهم نمایشی خلق کنند که در اذهان عموم جایگاه ویژه‌ای باز کند. اما تلاش خالقان آثار تئاتر دفاع مقدس همواره در این راستا بوده است. گاهی نیز قهرمان، از قالب قلمرو ملی پا فراتر نهاده و به قهرمانی بشری تبدیل شده است. همین عامل باعث شده تا «قلمرو قهرمان حماسه، همه آفاق[باشد] زیر زمین، روی زمین و حتی آسمان‌ها؛ اولیس، انه‌اید، گیلگمش، آدم، کاووس و نمرود، رستم و بسیاری از قهرمانان دیگر حماسی، در حقیقت قهرمانان بشریت هستند و قلمرو محدودی ندارند. قهرمانانی که به دنبال عمر جاودان بوده اند، از یک قلمرو خاص نه، که از آرزوی بشریت برای بی‌مرگی حرف می‌زنند و همین، آن‌ها را تبدیل به قهرمانان جهانی می‌کند»(همان، ۷۹ تا ۸۱).

در بررسی عملکرد قهرمانان ادبیات حماسی و تئاتر دفاع مقدس، مورد مشترک دیگری نیز وجود دارد و آن این‌که **برخی از اعمالشان خارق العاده و غیرطبیعی است و با منطق قابل سنجش نیست.** البته این از ویژگی‌های ذاتی حماسه است. «در تراژدی باید امور خارق‌العاده را البته وارد کرد، اما در شعری حماسی حتی ممکن است تا به امور غیرمعقول هم که خود از مهمترین عوامل امور خارق‌العاده است پیش رفت... امور خارق العاده البته موجب لذت خاطر است و گواه صدق این

دعوی آن است که تمام خلق وقتی که می‌خواهند واقعه‌ای را نقل و روایت کنند از پیش خود بدان چیزی در می‌افزایند تا سبب لذت خاطر گردد»(زرین کوب ۱۳۸۷، ۱۶۱). بسیاری از نمایش‌های موجود از تئاتر دفاع مقدس، نشان از دست زدن رزمندگان و قهرمانان به اموری خارق‌العاده دارد. قهرمانی که با رسیدن لشکری به میدان مین حاضر می‌شود یکه و تنها از میدان مین عبور کند تا برنامه‌ی براندازی دشمن عقب نیفتد و بیشترین رزمنده سالم بماند، در هیچ‌جای زندگی عادی انسان‌ها نمی‌توان یافت. این‌جا آرایه‌ی ادبی خرق‌عادت به چشم دیده می‌شود و دیگر قصه و داستان نیست.

قهرمانان ادبیات حماسی حتما دارای ضد قهرمانند. هر عملی دارای عکس‌العمل است و این دو توسط دو شخص یا دو نیرو انجام می‌پذیرد. در حماسه نیز هر قهرمان دارای ضدقهرمانی هم‌پا و هم‌اندازه‌ی خود است. «شخص بازی مخالف باید دارای نیرویی تقریبا هم‌سنگ و برابر با نیروی شخص بازی محوری باشد تا مبارزه و کشمکش آن دو، برای تماشاکن، جالب و پرکشش باشد»(مکی ۱۳۸۳، ۸۲). هم سنگی هر دو قهرمان و گاهی داشتن حربه‌های نهانی برای هر دو سو که در زمان معین رو کنند، از جذابیت‌های این گونه‌ی ادبی است. اتفاقی که در تئاتر دفاع مقدس نیز به چشم می‌خورد. در تئاتر دفاع مقدس اگر سربازان ایرانی سلاح پیش رفته ندارند و آموزش‌های ویژه‌ی جنگی ندیده‌اند، از چنان ایمانی به رهبر و فرماندهان برخوردارند که دست به هر کاری می زنند. در تئاتر دفاع مقدس، یک سو سربازان ایرانی است و در دیگر سو، سربازان و سلاح‌های عراقی. این طرف ایمان و اعتقاد و غیرت دیده می شود و در آن سو آموزش جنگ و سلاح و تانک! این سو اگر فردی به واسطه‌ی فرمان‌برداری از فرمانده و راهبرش بمیرد، شهید در راه الله است و در آن سو اگر کسی بمیرد، در جنگ کشته شده است! روشن است سرباز عراقی به‌صورت تام، مراقب خود و جانش است و سرباز ایرانی در تلاش برای شهادت. این تفاوت‌های نهانی موجود در جنگ است که وقتی «دو قهرمان با هم مواجه می‌شوند و به ناچار باید یکی بر دیگری فائق آید، حماسه تبدیل به تراژدی می‌شود، مانند جنگ رستم و سهراب»(شمیسا ۱۳۸۳، ۸۱). در چنین شرایطی است که **قهرمان حماسه و تئاتر دفاع مقدس، هر دو دست به سفرهایی طولانی و مخاطره انگیز می‌زند.** یکی مانند اودیسه در بازگشت به وطن دچار مخاطره می‌شود و یکی مانند سرباز ایرانی از این سوی کشور به آن سوی کشور و حتی خاک دشمن برای شناسایی می‌رود. یکی مانند قهرمان جنگ‌های هفت‌خوانی پیش می‌رود و دیگری مانند سالک، در طریق الله قدم می‌نهد و وادی‌های گوناگون را سیر و سلوک می‌کند. از همین روست که معمولا اعمال قهرمان حماسه و تئاتر دفاع مقدس، اهمیت ملی یا معنوی و حِکَمی دارد. مانند جنگ رستم و افراسیاب که دارای اهمیت ملی است و جنگ اسفندیار و ارجاسب که ارزش مذهبی دارد، تصمیم فرمانده لشکر در نمایش‌نامه برای عبور از رودخانه ای پر آب توسط غواصان، اهمیتی ملی، مذهبی، دینی، تاریخی و فرهنگی به خود می‌گیرد و ماندگار می‌شود.

اقتدار، سادگی و عظمت زندگی قهرمان دیگر عنصر شخصیت‌پردازی است. قهرمانان تئاتر دفاع مقدس همواره با سادگی زیسته‌اند، به وقتش از خود اقتدار و عظمت نشان داده‌اند و زندگی قهرمانانه‌ای داشته‌اند. اما روند تغییرات فکری و اعتقادی قهرمانان تئاتر دفاع مقدس برخلاف اوایل جنگ، امروز تبدیل به گونه‌ی دیگری شده که بیشتر به گرفتاری‌ها، مصائب، مشکلات، شکیّات و تردیدهای مردان جنگی در جامعه ی ضدجنگ می‌پردازد و همین عاملی است برای بحران

مخاطب تئاتر دفاع مقدس در ایران.«شاید بتوان این‌گونه ادعا کرد که با پایان یافتن جنگ، بخشی از این مخاطبین انگیزه‌ی خود را برای حضور در اجراهای این‌گونه نمایش‌ها از دست داده‌اند»(سرسنگی ۱۳۸۴، ۱۰۱). به هر ترتیب ممکن است گذر زمان برای هر فردی منجر به تغییر در مسیر فکری شود.

اما مهم‌ترین رویداد در حوزه‌ی ادبیات حماسی، **ایثار و از خودگذشتگی قهرمان** است. اگر آرشِ نامی وجود دارد، اگر رستمی هست، اگر فریدونی هست، اگر کور اوغلی هست، اگر انه اید و اولیس و غیره و غیره هستند، همه به‌خاطر وجود روحیه‌ی جان‌فشانی این قهرمانان است که در یادها ماندگار شده است. تئاتر دفاع مقدس پر است از لحظات ایثار رزمندگان و قهرمانان جوان و پیر و کودک سال. رجوع به نمایش‌های برگرفته از خاطرات رزمندگان و عملیات‌های مختلف قهرمانان تئاتر دفاع مقدس ثابت می‌کند که این عرصه به بهترین شکل ممکن میراث‌دار ادبیات حماسی بوده است. **گذشتن از جان در ادبیات حماسی و تئاتر دفاع مقدس از نوع دفاع از خاک و هویت ملی است** و دلیل اهمیت مرگ برای شهدا زمینه سازی قرآنی است. در واقع مهم‌ترین شاخصه‌ی قهرمانان هر دوگونه، تفاوت سنجش مرگ است. قهرمان ایرانی مرگ را نه مرگ به معنای اتمام زندگی، بلکه به معنای شهادت می‌یابد. او جنگ را جهاد در مقابل کفر و ظلم می‌پندارد. همان‌گونه که «مقاومت از دیدگاه قرآن، مفهومی متداول و برگرفته از یک معنای ایمانی و شرعی و معروف، به نام"جهاد" است که می‌توان معنای حقیقی آن را در سخن خدای متعال خطاب به پیامبر اکرم(ص) یافت: فَلا تُطِعِ الْکافِرینَ وَ جاهِدْهُمْ بِهِ جِهاداً کَبیراً : و جهاد کن با آنان، جهادی بزرگ»(میرقادری ۱۳۹۱، ۷۳).

قهرمانان تئاتر دفاع مقدس تقریبا همان قهرمانان حماسی هستند. «رزمنده‌ای که اسلحه به دست در مقابل نیروهای متخاصم قرار می‌گیرد و از مرگ و شهادت هراسی ندارد، در حقیقت به رفتاری دست می‌زند که حاصل نوعی شناخت است. این قهرمان حتی در صورت کشته شدن، سقوط نمی‌کند و شکست نمی‌خورد. خودش راه را انتخاب کرده و اگر کشته م شود مرگ و شهادت را آگاهانه انتخاب کرده است. خیری حرکت و مناسبات عمل این قهرمان تنها به واسطه همین آگاهی می‌تواند مهمترین وجه تمایز او از قهرمانان جنگ غربی باشد. قهرمان نمایشنامه دفاع مقدس خودش را از ساختار ژانر جدا می‌سازد و به عنوان یک قهرمان حماسی در مرتبه‌ای بالاتر از قهرمانان دیگر درام قرار می‌گیرد. این حرکت سبب کاتارسیس در تماشاگر نمی‌شود بلکه شناخت ایجاد می‌کند و به واسطه نیروهای حکمی که در محتوایش نهفته دارد تعالی دهنده می‌شود. حرکت و عمل قهرمان دفاع مقدس مثل قهرمان تراژدی‌های کلاسیک در خور ترحم نیست بلکه شایسته تقدیر است. بنابراین رفتار قهرمان دفاع مقدس احساسات نیکو و پسندیده را در مخاطب تعالی می‌بخشد و مانند تراژدی‌های کلاسیک با ساختار پالایش دهنده احساسات ناپسند و زشت نیست»(کاظمی و همکاران ۱۳۹۵، ۵ و۶).

روایت[۴۸]

[۴۸] Narrative

منظور از روایت در این مقاله، شیوه‌ی بیان است. به صورت غالب الگوهای بیانی مشهور را به دو الگوی **دراماتیک** و **اپیک** تقسیم می‌کنند. البته گونه‌های دیگری نیز وجود دارند که موضوع بحث این مقاله نیست. آن‌چه طبق نظر ارسطو در ادبیات حماسی اتفاق می‌افتد،«شیوه‌ی آن برخلاف تراژدی، نقل و روایت است»(زرین کوب ۱۳۸۷، ۱۲۱). اما خاستگاه این نقل و روایت در ادبیات حماسی، وجود داستان است. یعنی باید قصه‌ای باشد تا روایت گردد. در ادامه ارسطو می‌گوید:«در آن گونه تقلید که به وسیله‌ی شعر و به شیوه‌ی روایت انجام می‌پذیرد... مضمون افسانه باید مثل درام باشد»(همان، ۱۵۶). در حقیقت به واسطه‌ی در

دسترس نبودن عینی جنگ است که ادبیات حماسی دست به دامان روایت می شود. خرق عادت و بزرگ‌نمایی امور در ادبیات حماسی به قدریست که جایی برای عملیاتی کردن انواع آن در صحنه باقی نمی‌گذارد. به همین منظور در تئاتر دفاع مقدس نیز بیشتر به جای نشان دادن عمل جنگی، به حالت جنگی می‌پردازند. «در یک نگاه کلی به آثار نمایشی مکتوب جنگ و حتی دفاع مقدس، می‌توان دریافت که تعداد نمایشنامه‌هایی که موقعیت داستانی خود را در دل حادثه و درون جنگ انتخاب کرده‌اند بسیار اندک است. دلیل آن هم این است که قابلیت‌ها و البته محدودیت‌های صحنه‌ی نمایش، امکان بازآفرینی موقعیت‌های درون جنگ را ندارد. نمایش دادن جنگ در روی صحنه، به دلایل اولیه مادی، مسلما مشکل آفرین است. فرم دراماتیک، خود نیز تجمع تعداد معدودی از اشخاص بازی در یک مکان محدود را ایجاب می کند و این ظاهراً پرداختن به حوادث تاریخی مثل جنگ است. به لحاظ کیفی نیز، تئاتر جنگ ملزم به ارائه‌ی تصویر و نمای ظاهری و فیزیکی اعمال و اتفاق‌های جبهه نیست. مهم ارائه‌ی روحیه‌ها، منش‌ها و تشریح عوامل پیروزی یا شکست نیرویی در مقابل نیروی دیگر است. و نیز این‌که، همه چیز جنگ، گلوله و درگیری و شهادت و مرگ نیست. آن‌چه مهم است عواملی است که پدیده‌های فوق را موجب می‌شود. چراها و چگونه‌ها، بیش از هر نکته دیگری اهمیت دارند. در حال حاضر مشکل عمده نمایشنامه‌هایی که در رابطه با دفاع مقدس، ساخته و پرداخته می‌شوند، عموماً در برداشت ناصحیح از صحنه‌های جنگ و سطحی نگری به آن است»(بابایی، ۱۳۸۹).

اساسا در ادبیات حماسی، اثری دارای اهمیت است که **بخشی از رویداد را مورد پرداخت قرار دهد**. فردوسی و هومر در این مسئله جزو سرآمدانند. ارسطو پیرامون هومر می‌گوید«زیرا وی در صدد برنیامده است تا تمام داستان جنگ تروا را هر چند که این داستان آغاز و پایانی هم دارد در منظومه خویش حکایت کند چون در این صورت داستان زیاده از حد طولانی می‌شده است... از این جهت وی فقط قسمت محدود معینی از داستان جنگ تروا را در منظومه‌ی خویش موضوع قرار داده است»(زرین کوب ۱۳۸۷، ۱۵۸). در تئاتر دفاع مقدس نیز عین همین ماجرا روی می‌دهد. یکی از مهمترین اصول نمایشنامه نویسی، دقت در انتخاب داستان و دقیق شدن در جزئیات موضوع است. با نگاه به آثار متنوع نمایشی تولیدی در عرصه تئاتر دفاع مقدس می‌توان مشاهده کرد که انتخاب حدود نمایشی و داستان به خوبی متاثر از شاخصه‌ی ادبیات حماسی است. یعنی علی‌رغم این‌که آن رویداد نمایشی می تواند محل آغاز و پایان مجزایی داشته باشد، نمایشنامه‌نویس با انتخاب برشی از رویداد،

تمام تلاشش را کرده تا بهترین بخش را به مخاطب عرضه نماید. مهمترین اصل این موضوع هم داشتن داستان است. به عبارتی اگر رویداد جنگی دارای داستان خاصی نباشد، برش از هر مرحله و بخش کاری کاملا گزاف است. اما با توسل به دو فن مهم داستان‌گویی و برش از مساعدترین بخش رویداد، به نمایشنامه‌نویسان آن عرصه کمک کرده تا بهترین اتفاق رقم بخورد. هر چند بسیاری از نمایشنامه‌نویسان در پرداخت به داستان و شخصیت به یک تکرار نامناسب دست زده‌اند، اما نمی‌توان از آثار خوب خلق شده در این عرصه نیز چشم بست.

یکی از مشخصات داستان‌های حماسه، **ابهام در زمان و مکان تا حد امکان جهت فاصله‌گیری از تاریخ است.** مشخصه‌ای که پای‌بندی به آن در تئاتر دفاع مقدس به شدت دیده می‌شود. ذات تئاتر تاریخ‌گویی صرف نیست. تئاتر از تاریخ دریافت دارد و البته که بازنمایی؛ اما گفتن عین تاریخ خسارتی جبران ناپذیر به خلاقیت و عدم زایش تخیل هنری هنرمند و مخاطب می‌زند. باید پذیرفت که روشن بودن دقیق تاریخ و زمان در تئاتر دفاع مقدس می‌تواند ذهن مخاطب را عینا به آن رویداد وصل کند، در صورتی که تمام تلاش هنرمند خلق لحظاتی فراگیرتر و جذاب تر از آن رویداد تاریخی است و اگر قصد، اشاره به عین باشد، تخدی از رویدادها و گفته ها و شنیده های حقیقی، می‌تواند بر علیه خود تئاتر استفاده گردد و اتهام تغییر تاریخ واقعی را رقم بزند.

ساختار:[۴۹]

جدای از داشتن داستان در ادبیات حماسی، برخورداری از ساختار صحیح نیز از ویژگی‌های مشترک بین ادبیات حماسی و تئاتر دفاع مقدس است. داستان حماسی باید «متضمن عمل و کرداری واحد و کامل و تام باشد و هم‌چنین دارای آغاز و میانه و پایانی هم باشد تا نظیر موجودی زنده و جان‌دار دیدارش لذتی را که مخصوص آن است بتواند به انسان بدهد»(زرین کوب ۱۳۸۷، ۱۵۷). لذت مواجهه با تئاتر دفاع مقدس، گذشته از داستان خوب، شخصیت خوب و روایت خوب، به ساختار نمایشی بستگی تام دارد. یافته‌های این پژوهش تا الان ثابت کرده‌اند که بخش عظیمی از داشته‌های گونه‌شناسانه‌ی تئاتر دفاع مقدس برگرفته از ادبیات حماسی است. غالب منظومه‌های حماسی، از ساختار ارسطویی بهره برده‌اند. اجراهای نمایشی ماقبل دهه‌ی ۹۰ نیز بیشترین بهره‌گیری را از ساختار ارسطویی کرده‌اند. اما از زمانی که داستان‌ها و اتفاقات نمایشی تئاتر دفاع مقدس به کلیشه کشیده شد، تلاش هنرمندان برای به هم ریختن ساختار کلاسیک آغاز شد. بهره‌گیری از ساختار گرد و اپیزودیک بیش از سایر ساختارها به چشم می‌خورد. یکی از تفاوت‌های مهم بین تراژدی و حماسه این است که در تراژدی امکان توصیف اجزای مختلف واقعه باید بر صحنه دیده شود. اما در شعر حماسی به سبب آن که متضمن نقل روایات است، می‌توان اجزای مختلف را نیز که مقارن زمان اصل داستان روی داده‌اند توصیف نمود و اگر درست مرتبط شوند، می‌توان

[۴۹] Structure

به تفصیلِ داستان بیفزاید. مزیتی که تراژدی از آن محروم است و حماسه به واسطه‌ی آن عظمت و وسعت می‌گیرد. بر همین اساس، چون تئاتر دفاع مقدس امکان وسعت بخشی به داستان در سطح تراژدی را ندارد، مجبور است در آن برش کوتاه زمانی بهترین‌ها را شکل دهد. البته این زمانی است که تئاتر به صورت دراماتیک ارائه شود که در صورت روایت با ساختار اپیک، مسئله‌ای وجود ندارد و بازیگر می‌تواند وسعت و عظمت رویداد را روایت کند.

پس می‌توان گفت ساختار ارسطویی ادبیات حماسی در تئاتر دفاع مقدس، به انواع ساختارهای اپیک و دراماتیک تبدیل شده است. آن‌چه در این میان اهمیت دارد، این است که داستان باید آغاز و میانه و پایانی داشته باشد. در تمامی ساختارها، مخاطب به دنبال روند رویداد است. این رویدادها در دو الگوی کلی قابل تقسیم هستند:

«**الف:** داستان اثر با رویکردی مستند به شرح نبرد و روایت پیروزی یا شکست و دلایل وقوع آن می‌پردازد. در این الگوی داستانی که به دسته‌ی آثار هم زمان با جنگ و موقعیت‌های داستانی درون جنگ مربوط می‌شود، وجوه داستانی متداول کمتر دیده می‌شود و توالی وقایع بیش از هر چیز بر محور روایت مستند از وقایع استوار است که نمایشنامه‌ی "ایرانیان" ایشیل از آن دست است.

ب: داستان اثر به چگونگی تاثیر جنگ بر انسان‌های درگیر با آن اشاره دارد. این الگوی داستانی که می تواند به موقعیت‌های درونی و یا بیرون از جنگ مربوط شود. در بسیاری از آثار به تاثیر مخرب جنگ می‌پردازد و از این پدیده‌ی اجتماعی به عنوان

عاملی موثر در ایجاد ناهنجاری‌های اجتماعی، معضلات روانی، نسل کشی‌ها و حتی فواصل طبقاتی، نام می‌برد. هر چند در برخی موارد هم جنگ با دیدی مثبت به عنوان عامل وحدت بخش ملت‌ها و فراهم کننده‌ی شرایط بروز استعدادها و همچنین بستری جهت نمایش صورت واقعی اشخاص و حقیقت پنهان آدمیان رخ می‌نماید . در برخی موارد هم نویسنده‌ی نمایشنامه‌ی جنگ، با نگاهی بی‌طرف جنبه‌های مثبت و منفی جنگ را بی‌هیچ موضع‌گیری معین پیش روی مخاطب خود نمایش می‌گذارد. در نمایشنامه‌ی"تولد" آرمان گاتی نمونه‌ای از این دست الگوست. تئاتر دفاع مقدس، الگوهای داستانی خاصی نیز مد نظر قرار داده است. گاهی خط مقدم و سنگرهای جبهه جنگ موقعیت داستانی و مکان وقوع اتفاق‌ها هستند و یا آدم‌ها و انسان‌های مرتبط با جنگ در موقعیت داستانی پشت جبهه‌ها مورد توجه قرار گرفته‌اند و اتفاق‌ها کیلومترها دورتر از جبهه به وقوع می‌پیوندند. گاهی حملات و تجاوزهای دشمن چنان خط اصلی داستان نمایش را تشکیل می‌دهند که گویی همه‌ی جنگ در صورت و فیزیک جنگ خلاصه می‌شود و گاهی چنان انتزاعی به آدم‌های جنگ پرداخت می‌شود که گویی در جبهه تنها خلوت نشینی و مناجات‌های شبانه اصل بوده و توپ و تفنگ و خمپاره و تانک و هواپیمای بمب افکن تنها قصه و خیال بوده است»(بابایی، ۱۳۸۹).

گفتگو، اعمال و رفتار:

دلیل جمع‌بندی گفتار و اعمال و رفتار در یک دسته‌ی واحد، یکسان بودن مسیر هر سه مورد در ادبیات حماسی است. به دلیل وضوح ابعاد شخصیت‌های داستان‌های قدیمی، می‌توان گفتار و رفتار و عملکردشان را در یک گروه، جمع بندی کرد. «حماسه دارای سبکی عالی، معنایی جدی و الفاظی سنگین و فاخر است: اسم‌ها قدیمی و مطنطن و رعب‌انگیزند مانند اشکبوس کشانی که کشتن را به ذهن متبادر می‌کند. اکوان دیو و از این قبیل. لغات هم قدیمی و مطنطن‌اند: ابا، ابی، ابر و امثال آن»(شمیسا ۱۳۸۳، ۸۶). انتخاب واژگان و کلام و لفظ در ادبیات حماسی، همواره از مهمترین عناصر تمامی بررسی‌های ادبی این آثار است. یکی از دلایل ماندگاری منظومه‌های حماسی در طول تاریخ، کلام فخیم و ماندگار آن‌هاست. «این عمل از راه افزودن عناصری صورت می‌گیرد که بعضی از آن‌ها تنها معنوی و بعضی دیگر کلامی و لفظی هستند. آهنگ پهلوانی و طرز بیان و انتخاب کلمات و عبارات و دقت در استفاده از آن‌چه برای تحریک حس پهلوانی مردم لازم است، چون جملگی با هم گردآیند باعث می‌شوند که یک روایت پهلوانی ساده و غیرمحرک و خشک به منظومه‌ی حماسی زیبا و محرک و دل‌پذیری مبدل شود»(صفا ۱۳۷۹، ۱۱). اهمیت کلام و رفتار در تئاتر دفاع مقدس دو چندان است. زیرا آن‌چه مخاطب بر صحنه می‌بیند، جز رفتار و کلام عینی نیست. چیزی که در ادبیات حماسی با خواندن کلام، اعمال در ذهن خیال‌پردازی می‌شود. پس تئاتر دفاع مقدس متکی است به اعمال و گفتار. این اعمال و گفتار و رفتار از رزمندگان و دشمنان سرمی‌زند. آن‌چه باعث ماندگاری شخصیت دفاع مقدسی در اذهان می‌شود، رفتار و کلام اوست. شکل ایجاد ارتباط با دیگر رزمندگان، نوع برخورد با اُسرا، مدیریت جنگ، ارتباط با معبود، برخورداری از غیرت، وابستگی شدید به دین، همه و همه در یک نگاه کلی از طرز تلقی قهرمان و سایر رزمندگان ناشی می‌شود و این‌ها جایی جز در کلام و رفتار جاری نیست. از منظر سطح‌شناسی ادبی، منظومه‌های حماسی سرآمدند. زیرا در آن‌ها هم مختصات سبکی از جمله آوایی، لغوی و نحوی دیده می‌شود و از مناظر سطح فکری یا معنایی و سطح ادبی نیز چیزی کسر ندارند. اما در تئاتر دفاع مقدس علی‌رغم تلاش نمایشنامه‌نویسان محترم این حوزه، متاسفانه بسیار بسیار اندکند آثاری که دیالوگ‌های آن‌ها دارای چنین فخامت و استحکامی باشند. این خود دلایلی دارد:

اول این‌که نظم و نثر با هم متفاوتند و بهره گیری از واژگان فخیم و استوار و مستحکم در آن‌ها به دایره‌ی واژگان نثر می‌چربد. مانند مصراع"خروش از خم چرخ چاچی بخاست" شاهنامه که ناخودآگاه «ترادف صدای "خ"، خش خش کمان سخت و خشک را به هنگام کشیدن و خم کردن به ذهن متبادر می‌کند»(شمیسا ۱۳۸۳، ۱۱۴).

دوم اینکه منظومه‌های حماسی دارای تاریخ قدیمی‌ترند و واژه‌هایی در آن‌ها به کار رفته‌اند قدیمی هستند و در نثر نمایشی امروز چندان جایگاهی ندارند. مانند واژه‌ی سلیح، قدیمی شده‌ی واژه‌ی سلاح که امروزه استفاده از آن رایج نیست. اساسا واژگان قدیمی اشعار منظومه‌های حماسی، بسیار قدرتمندند و از استحکام و ادای قاطع و موکد و آمرانه‌ای برخوردارند. چیزی که اگر در نمایشنامه‌های معاصر اگر از آن‌ها بهره گرفته شود به شهرستانی نمایی و قلمبه حرف زدن تعبیر می‌شود!

سوم آن‌که منظومه‌های حماسی صرفا برای خواندنند و قرار است تصاویر در ذهن خواننده ایجاد گردد. در صورتی که در تئاتر دفاع مقدس قرار است گفته‌ها بر صحنه عمل شوند و صحنه جای تخیل‌آفرینی عینی از رویدادهای در حال مشاهده هستند و تخیل علی‌رغم موجودیت دائمی در تئاتر، چندان جایی در تئاتر دفاع مقدس ایران ندارد.

چهارم آن‌که دیالوگ‌نویسی در منظومه‌های حماسی استوار بر شعار است. قهرمان ادبیات حماسی با رجزخوانی، مستقیما شعار می‌دهد و ذات این گونه‌ی ادبی بر شعار و من من گفتن استوار است. چیزی که در تئاتر از محرمات است. تئاتر جای شعار دادن نیست. لااقل نه به صورت مستقیم. بر صحنه‌ی تئاتر دفاع مقدس اتفاقاتی می‌بینیم که مخاطب را تحت تاثیر قرار می‌دهد. اما این تاثیرگذاری نباید به صورت مستقیم‌گویی باشد. در اصول نمایشنامه‌نویسی نیز چنین می‌خوانیم که «نویسنده‌ی چیره‌دست گاه به گونه‌ای از کلام بهره می‌گیرد که غیرمستقیم کاراکتر خود را معرفی می‌کند»(قادری ۱۳۸۰، ۱۴۲).

از دیگر دلایل کم‌فروغ بودن نمایشنامه‌های دفاع مقدس، **مستقیم‌گویی و شعارزدگی** نمایشنامه‌هاست. شخصیت یا خود و دیگران را مستقیم عرضه می‌کند، یا موقعیت را، یا حادثه را، یا درونیاتش را و یا... این مسئله عملی کاملا مغموم در تئاتر است که البته این خود نیز میراثی از ادبیات حماسی در تئاتر دفاع مقدس است. شاید گروهی خرده بگیرند که مستقیم‌گویی خود از یافته‌های هنرمندان تئاتر مدرن مانند پیسکاتو، برشت و... است. هر عملی اگر شیوه‌مند پیش رود کسی نمی‌تواند آن را مغموم بداند. آن‌چه مورد نقد واقع می‌شود این است مستقیم گویی تئاتر اپیک باید در تمام ابعاد نمایشی لحاظ شود. بسیاری از هنرمندان تئاتر از ملغمه‌ای از شیوه‌ها بهره می‌برند که معلوم نیست شیوه و سبک و متد چیست و این آسیبی جدی به پیکره‌ی ساختاری و روای تئاتر دفاع مقدس است.

آمیختگی با اساطیر ملی مذهبی:

ایران از جنبهی اسطوره‌گرایی و افسانه‌سازی یکی از مهمترین تمدن‌های دنیاست. دلیل آن به مواد اصلی حماسه بازمی‌گردد؛ حماسه تجلی گاه تمدن و یا قسمتی از تمدن یک ملت در لحظه‌ایست که به وجود میآید و یا در حال وجود یافتن است. تاثیر اساطیر ملی مذهبی در حماسه‌های خلق شده نیز بارها دیده شده است. ادبیات حماسی ایران پر است از این تاثیرات. «در شاهنامه فردوسی تا اواخر سلطنت گشتاسپ، وقایع بیشتر داستانی است... از آغاز سلطنت بهمن روایات داستانی و تاریخی به هم آمیخته می‌شود و از عهد اشکانیان داستان‌ها و روایات اساطیری تقریبا و جز در بعضی موارد مبدل به روایات تاریخی صریح می‌گردد»(صفا ۱۳۷۹، ۱۱). این نگره در حوزه‌ی تئاتر دفاع مقدس، نگاهی تاریخی به موضوع را پدید می‌آورد. در واقع پرداخت به حوادث دفاع مقدس خود زمینه‌ای تاریخی است و تئاتر روی صحنه بازآفرینی آن را به عهده دارد. در کنار این تاریخی‌سازی، دلیل ماندگاری شهادت شهدای ایران در دفاع مقدس و آثار هنری تولیدیش، مشابهت عملکرد مذهبی شهدا با حادثه سال ۶۱ هجری در کربلاست. اتفاقی حدود ۱۴۰۰ سال پیش در صحرای کربلا روی داده و با تمسک به آن فاجعه، جوانان شهید عملکردی مشابه رقم زده‌اند و این همان رابطه و تشابه میان دو دوره است. تاثیری به یاد ماندنی از یک حادثه‌ی

مذهبی بزرگ که اساسا تماشای یکی، دیگری را نهادینه کرده و خود به خود به یاد می‌آورد. البته حادثه‌ی کربلا اسطوره‌سازی نیست و اتفاق تاریخی است. اما نگره‌ی بازآفرینی و تاثیرگذاری از داشته‌های قدیمی بر حوادث معاصر را به عینه نشان می‌دهد. همین عامل تاثیرگیری از اساطیر، گونه‌ای اعمال خارق‌العاده را رقم می‌زند که صرفا می‌توان در اساطیر و افسانه‌ها رد آن‌ها را دید. در حقیقت اغراق در حماسه جزو ذات شعر است نه یک صنعت بدیعی.«حماسه که در هر شکلی بن مایه‌ها اساطیری و پهلوانی دارد، با اعمال محیرالعقول و خارق‌العاده همراه است و در آن سخن از بهادری‌ها و جنگ آوری‌های غریبی است»(شمیسا ۱۳۸۳، ۱۱۸). رستم وقتی یک تنه هفت خوان را پشت‌سر می‌گذارد، با دیوها و پهلوانان تن به تن به مبارزه می‌پردازد و صدها سال عمر می‌کند، از خرق عادت حکایت دارد. مشابه همین اعمال خارق‌العاده را در تئاتر دفاع مقدس بارها دیده‌ایم. نوجوانی به میدان مین می‌زند تا هم گروه‌هایش سالم به مقصد برسند. گروهی دست به دست بر آب سرد و خروشان رودخانه پلی می‌سازند تا هم رزمانشان از رودخانه عبور کرده و دشمن را به خاک و خون بکشند. این‌ها یعنی مبارزه با زندگی، مبارزه با حیات و لذات این جهانی که در جنگ و دفاع از کیان ملی رو می‌شوند. از همین حیث می‌توان رد پای اساطیر ملی و مذهبی را در نمایش های دفاع مقدس دید.

هویت‌بخشی به قومیت و ملیت:

هر قهرمان برخاسته از یک قوم و یک ملت است. هر کسی به قوم و ملیت خود وابسته است. خاصه اگر قهرمانی از یک قومیت خاص برخاسته باشد، هر عملش به داشته‌های آن قوم و ملت هویت می‌بخشد و اعمالش ویترینی خواهد بود برای تماشا و برقراری ارتباط سایرین با آن هویت. مسیر این معرفی در حماسه‌ها از رجزخوانی می‌گذرد. «در نبرد تن به تن، بخشی به جنگ‌های لفظی و رجزخوانی می‌گذرد که معمولا با به سخره گرفتن حریف همراه است... به رجزخوانی می‌توان مفاخره هم گفت چنان که هم رستم و هم اسفندیار در رستم و اسفندیار قبل از جنگ تن به تن از خود ستایش‌های فراوان می-کنند»(شمیسا ۱۳۸۳، ۸۱). در رجزخوانی هر قهرمان، از قوم و ملت و هویت خود سخن به میان می‌آورد. چیزی که به آن افتخار می‌کند. در تئاتر دفاع مقدس مسیر کمی متفاوت است. اینجا خبری از رجزخوانی نیست. اینجا همه داشته‌های لشکری، به صورت رموز بیان می‌شود. حمله‌ها، درخواست‌ها و هدف‌گیری‌ها همه و همه بدون اسم خاص. اما یک جا وجود دارد که هویت قومی و ملی یک قهرمان به زیباترین شکل ممکن هویدا می‌شود و آن لحظه‌ی اسارت است. قهرمان ایرانی چه اسیر باشد و چه اسیر گرفته باشد، رفتارش با او به رسم هویت قومی و ملی است. هویت قومی و ملی‌اش درون کشوری و این دو تحت سیطره‌ی هویت دینی می‌باشد؛ و اسلام بهترین روش برای اسرا را تعیین کرده و از همین رو رفتار قهرمانان تئاتر دفاع مقدس بیشتر پهلوانانه است و عیارگون عمل می‌کنند. در ادامه بر اساس پایش داده‌های بالا، جدولی فراهم می شود تا مواجهه با سیر کلی مباحث به صورت خلاصه و نظام‌مند تجمیع گردد:

جدول شماره۱– پایش بهره‌گیری تئاتر دفاع مقدس از الگوهای ادبیات حماسی

الگوها	ادبیات حماسی	تئاتر دفاع مقدس
مضمون	• حماسه ها، مدت‌ها پس از حوادثی که از آن‌ها سخن می‌گویند پدید می‌آیند. • وجود رابطه و تشابه میان دوره‌ی رویداد حماسی و زمان نظم حماسه • وجود جنگ و خونریزی • باید توصیف کننده پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نماینده‌ی عقاید و آراء و تمدن او باشد. • اولین اعصار حیات هر ملت بهترین و مساعدترین ادوار برای ظهور و تکامل حماسه است.	• دوران شکوفایی و اوج تئاتر دفاع مقدس مدت‌ها پس از زمان روی دادن حادثه می‌باشد. • تئاتر دفاع مقدس هم به‌صورت هم‌زمان در جنگ کار می‌شد و هم بعدها پس از جنگ به حیات خود ادامه داد. • برخورداری از عمل جنگی و حالت جنگی. • در تئاتر دفاع مقدس نیز عملکرد سربازان، فرماندهان، کادر درمانی و... تماما اشاره به دارایی‌های فرهنگی ملت ایران دارند و جنگ صرفا یک صحنه برای بروز و تبلیغ این خلقیات حسنه است. • تئاتر دفاع مقدس همچون ادبیات حماسه مساعدترین دوره برای ظهور و تکامل را پشت سر گذاشت و به بهترین شکل ممکن از عهده‌ی این حماسه آفرینی بزرگ برآمد.
اشخاص	• اشخاص غالبا انسان‌های معمولی هستند و اینان به واسطه‌ی اعمال شگرفی که انجام می‌دهند، تبدیل به اسطوره‌های ملت می‌شوند. • دل به دریا زدن و تن به خطر سپردن است. • برخی از قهرمانان ادبیات حماسی خدازاده یا شخصیت مافوق طبیعی هستند یا با خدا سخن می‌گویند. • برتری کار بر عشق • قهرمان حماسه، قهرمانی قومی و ملی است. • برخی از اعمالشان خارق العاده و غیرطبیعی است و با منطق قابل سنجش نیست.	• ویژگی‌های این قهرمانان تقریبا مشابه قهرمانان ادبیات حماسی است. • بزرگ‌ترین دشمن پهلوان نفسش است و مبارزه با نفس شر، مهمترین جنگ وی است. • در بین اشخاص تئاتر دفاع مقدس، هیچکدام خدازاده یا شخصیت مافوق طبیعی نیستند. اما ارتباط بسیار مستحکمی بین آن‌ها و خدا وجود دارد. • با نگاه به وصیتنامه‌های شهدا و رزمندگان و نمود آن وصایا در نمایشنامه‌های دفاع مقدس، داشتن همسری مهربان که رزمنده او و حتی گاهی فرزندشان را تنها گذاشته و برای دفاع از آب و خاک به جبهه رفته به وفور به چشم می‌خورد. • بسیاری از قهرمانان نمایشی تئاتر دفاع مقدس، با الهام از رویکرد ادبیات حماسی، در تلاش برای رسیدن به جایگاه قهرمانی قومی و ملی هستند.

	• قهرمانان ادبیات حماسی حتما دارای ضد قهرمانند. • قهرمان حماسه دست به سفرهایی طولانی و مخاطره‌انگیز می‌زند. • اقتدار، سادگی با عظمت شکل زندگی قهرمان است. • ایثار و از خودگذشتگی قهرمان. • گذشتن از جان در ادبیات حماسی از نوع دفاع از خاک و هویت ملی است.	• بسیاری از نمایش‌های موجود از تئاتر دفاع مقدس، نشان از دست زدن رزمندگان و قهرمانان به اموری خارق‌العاده است. • معمولا اعمال قهرمان حماسه و تئاتر دفاع مقدس، اهمیت ملی یا معنوی و حِکَمی دارد و ضدقهرمان ابتدا نفس خود رزمنده است و بعد نیروی جنگی ارتش عراق. • سرباز ایرانی برای شناسایی به دل دشمن و میادین مین می زند و دست به سفری مخاطره‌انگیز می‌زند. • قهرمانان تئاتر دفاع مقدس همواره با سادگی زیسته‌اند، به وقتش از خود اقتدار و عظمت نشان داده‌اند و زندگی قهرمانانه‌ای داشته‌اند. • گذشتن از جان در تئاتر دفاع مقدس از نوع دفاع از خاک و هویت ملی است.
روایت	• بخشی از رویداد را مورد پرداخت قرار دهد. • ابهام در زمان و مکان تا حد امکان جهت فاصله‌گیری از تاریخ است.	• از مهمترین اصول نمایشنامه نویسی، دقت در انتخاب داستان و دقیق شدن در جزئیات بخشی از رویداد است. بر اساس الگوی ادبیات حماسی، گفتن عین تاریخ خسارتی جبران ناپذیر به خلاقیت و عدم زایش تخیل هنری هنرمند و مخاطب می‌زند.
ساختار	متضمن عمل و کرداری واحد و کامل و تام باشد و هم‌چنین دارای آغاز و میانه و پایانی هم باشد تا نظیر موجودی زنده و جان‌دار دیدارش لذتی را که مخصوص آن است بتواند به انسان بدهد.	ساختار ارسطویی و انواع ساختارهای اپیک و دراماتیک، مبنای ساختار تئاتر دفاع مقدس را تشکیل می‌دهد.
گفتگو، اعمال و رفتار	• دلیل ماندگاری منظومه‌های حماسی در طول تاریخ، کلام فخیم و ماندگار آن‌هاست. • دچار مستقیم‌گویی و شعارزدگی هستند.	• نظم و نثر با هم متفاوتند و بهره‌گیری از واژگان فخیم و استوار و مستحکم در آن‌ها به دایره‌ی واژگان نثر نمایش می‌چربد. • منظومه‌های حماسی دارای تاریخ قدیمی‌ترند و واژه‌های موجود در آن‌ها قدیمی هستند و در نثر نمایشی امروز چندان جایگاهی ندارند.

		• منظومه‌های حماسی صرفا برای خواندنند و برخلاف نثر نمایشی، قرار است تصاویر در ذهن خواننده ایجاد گردد. درصورتی که تصویر بر صحنه دیده می‌شود. • دیالوگ‌نویسی در منظومه‌های حماسی استوار بر شعار است. قهرمان ادبیات حماسی با رجزخوانی، مستقیما شعار می‌دهد و ذات این گونه‌ی ادبی بر شعار و من من گفتن استوار است. چیزی که در تئاتر از محرمات است.
آمیختگی با اساطیر ملی مذهبی	آمیختگی با اساطیر ملی و مذهبی به صورت عینی در منظومه های حماسی دیده می شوند.	مشابهت آمیختگی نمایشنامه های تئاتر دفاع مقدس با حادثه سال ۶۱ هجری در کربلا از تطابق رویدادهای ملی و مذهبی در تئاتر دفاع مقدس است.
هویت-بخشی به قومیت و ملیت	اتفاقات، رویدادها، اعمال و رفتار قهرمان، به هویت بخشی اقوام و ملتش کمک می کند.	هویت قومی و ملی قهرمان تئاتر دفاع مقدس تحت سیطره‌ی هویت دینی می‌باشد. رفتار قهرمانان تئاتر دفاع مقدس بیشتر پهلوانانه است و عیارگون عمل می‌کنند و این خود هویت بخش به ملت و کشور است.

منبع: پژوهشگر

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

از مجموع بررسی تطبیقی بین برخی از مهمترین ویژگی‌های ادبیات حماسی و تئاتر دفاع مقدس می‌توان چنین نتیجه گرفت که شاخصه‌های تئاتر دفاع مقدس بر اساس یافته‌های این پژوهش، به شدت تحت تاثیر ادبیات حماسی است. این شاخصه‌های تاثیر گرفته عبارتند از **مضامین، اشخاص، روایت، ساختار، گفتگو، اعمال و رفتار، آمیختگی با اساطیر ملی مذهبی و هویت بخشی به قومیت و ملیت** و البته بسیاری موارد ریز و درشت دیگر که از حوصله‌ی مقاله خارج است. نمی‌توان گفت عین رویکردهای ادبیات حماسی در تئاتر دفاع مقدس وجود دارد؛ اما به وضوح می‌توان اشاره کرد کشوری که دارای تاریخی پر فراز و نشیب بوده و سایه‌ی جنگ هرگز از آن برداشته نشده، نمی‌تواند دارای ادبیاتی حماسی

و به تبع آن تئاتر حماسی نباشد. شباهت این شاخصه‌ها به قدریست که گاهی پژوهشگر متعجب می‌شود که عین مضمون یا شخصیت پس از فرآوری از ادبیات حماسی روی صحنه آمده است و این به خوبی نشان می‌دهد وجود تئاتر از گونه‌ی حماسی نیز تحت تاثیر کار ویژه‌های ادبی حماسه شکل گرفته است.

آن‌چه باید اذعان کرد این است که **نمایشنامه** به عنوان مهمترین رکن تئاتر دفاع مقدس، بیشترین اهمیت را در این گونه‌ی نمایشی دارد. زیرا مضمون، شخصیت، روایت، ساختار، گفتگو، اعمال و رفتار، آمیختگی با اساطیر ملی مذهبی و نهایت هویت بخشی به قومیت و ملیت، همگی در درون متن جاری و ساری هستند و گروه اجرایی نوشته را صرف اجرایی می‌کنند و اگر یکی از این شاخصه‌ها نباشد، آن‌چه بر صحنه دیده خواهد شد نیز الکن به نظر خواهد رسید. پس به نظر می‌رسد مهم‌ترین راه حل برای برون رفت از این تکرار عذاب آور و پایان دادن به آسیب‌های کاملا روشن تئاتر دفاع مقدس، تقویت نمایشنامه‌نویسی است. البته این نیز خود نیاز به پشتوانه‌ی پژوهشی و ممارست نویسندگان دارد تا با شناخت صحیح از موضوع، اقدام به پرورش ماورای آن‌چه به صورت روشن در تحقیقات به چشم می‌خورد نماید و مسیری تازه را با روایت و ساختار ویژه طراحی کنند.

به نظر می‌رسد مهمترین مشکل نمایشنامه‌نویسان این حوزه، پرداخت به مضامین تکراری و عملکرد ضعیف و نامناسب در شخصیت‌پردازی و ساختار نمایشی است. نمایشنامه‌نویس جایی که نیاز به بسط و گسترش موضوعی برای تفهیم مفهومی نیاز است به سادگی عبور می‌کند و جایی که نیاز به موجزگویی است تا در مسیر کلیشه نیفتد، مسئله را کش می‌دهد. مطمئنا با تلاش و به کارگیری شیوه‌های مناسب، این مشکل قابل حل می‌باشد. البته این همه به این معنا نیست که ما در این حوزه نمایشنامه‌ی خوب نداریم. اما در تطبیق متن ادبیات حماسی و نمایشنامه، شکاف بزرگی به چشم می‌خورد که البته بسته به انواع ادبی آن‌ها، بخشی قابل توجیه می‌باشد.

منابع

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۹). ***جام جهان بین***، تهران: نشر قطره.

۲. امامی، صابر (۱۳۸۳). ***مضامین شاخص ادبیات پایداری در بخش حماسی شاهنامه فردوسی***، نشریه ادبیات پایداری، شماره ۱۷، صص ۲۵۳ تا ۲۶۹.

۳. بابایی ربیعی، محسن (۱۳۸۹). *نسبت الگوهای داستانی در تئاتر جنگ و تئاتر دفاع مقدس*، سایت انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس، کد خبر ۲۶۵۳۸۴.

۴. زاهدی، فریندخت (۱۳۷۶). ***شخصیت پردازی در ادبیات نمایشی***، فصلنامه هنر، شماره ۳۴.

۵. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). ***ارسطو و فن شعر***، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۶. سرسنگی، مجید (۱۳۸۴). ***نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی***، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۳، صص ۹۷ تا ۱۰۲.

۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). ***انواع ادبی***، چاپ دهم، تهران: انتشارات فردوس.

۸. صفا، ذبیح الله (۱۳۷۹). ***حماسه سرایی در ایران***، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیر کبیر.

۹. فخری، آزاده و صادقی، قطب الدین (۱۳۹۲). ***پویایی دراماتیک در حماسه کوراوغلو از افسانه تا درام***، فصلنامه تخصصی تئاتر، شماره ۵۴ و ۵۵، صص ۷ تا ۳۰.

۱۰. قادری، نصرالله (۱۳۸۰). ***آناتومی ساختار درام***، چاپ اول، تهران: نشر نیستان.

۱۱. قنبری نیاکی، عباس (۱۳۶۷). ***تربیت بدنی از دیدگاه اندیشمندان اسلامی***، جلد اول، چاپ اول، تهران: سازمان تربیت بدنی.

۱۲. کاظمی زردخشویی، سمیه؛ مرتضوی، سیدجمال الدین و موسوی، سیدکاظم (۱۳۹۵). ***تحلیل نمایشنامه های دفاع مقدس از لحاظ ساختار و محتوا***، کنگره بین المللی زبان و ادبیات.

۱۳. لسکو، داوید (۱۳۸۳). ***هنر نمایشنامه نویسی جنگ***، مترجم نادعلی همدانی، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

۱۴. محسنیان، مشهود (۱۳۸۶). ***تئاتر و جنگ***، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.

۱۵. مکی، ابراهیم (۱۳۸۳). ***شناخت عوامل نمایش***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش.

۱۶. میرقادری، سیدفضل الله و کیانی، حسین (۱۳۹۱). ***بن مایه های ادبیات مقاومت در قرآن***، نشریه ادبیات دینی، شماره ۱، صص ۶۹ تا ۹۵.

بررسی تطبیقی ساختار هنر اجرا (Performance Art) و پرده‌خوانی با نگاه به نظریه اجرا (شکنر)

امیر درفش رزم[۵۰]

چکیده:

پرده‌خوانی هنری کهن، حماسی و مذهبی است که ریشه در باورها و اعتقادات فرهنگی یک ملت دارد و آن را می‌توان شاخص‌ترین شکل اجرا ایرانی دانست که منشأ دیرینه‌ای در سنت شفاهی این سرزمین دارد، اجرای که در آن نقاشی، موسیقی (آواز)، ادبیات (نثر و نظم) و نمایش (اجرا) کنار هم به خدمت پرده‌خوان درآمده‌اند تا در کنار سرگرم نمودن مخاطب، او را درگیر مفاهیم مذهبی، ملّی، حماسی، اخلاقی نماید. در این پژوهش سعی شده است، با توجه بر کارکرد و پتانسیل هنر پرده‌خوانی به‌عنوان گونه‌ی از اجرا بومی موردبررسی و مطالعه قرار گیرد و با تطبیق دادن آن با ساختار هنر اجرا (Performance Art) که جنبه غربی و شرقی نیز در آن نمود پیدا می‌کند، به بررسی تعاریف، منشأ و کارکرد شیوه‌های اجرایی هرکدام بپردازیم و در ادامه با بررسی نظریه اجرا (ریچارد شکنر) اجرا بودن پرده‌خوانی را به چالش بکشیم تا درنهایت با بررسی تطبیقی که در این پژوهش بر اساس اطلاعاتی که مطرح کرده‌ایم به شناخت ویژگی‌ها، تمایزات و تشابهات این دو سبک اجرای برسیم تا نسبت به‌تمامی داده ها به سؤالات و فرضیه مطرح شده را پاسخ دهیم. آیا ساختارهای اجرا در پرده‌خوانی توانایی گسترش، نورآوری را برای خلق آثار بدیع‌تر دارد؟ آیا با توجه به نظریه اجرا ریچارد شکنر می‌توان مؤلف‌های برای اجرا بودن پرده‌خوانی یافت؟ آیا با تعیین و بررسی ساختاری هردوگونه اجرای در این مقاله می توان پرده خوانی را نیز اجرا دانست؟ و فرضیه طرح‌شده در این پژوهش این است که آیا با شناخت و بازگشت به ریشه‌های پرفرماتیک روایی (پرده‌خوانی) و نگاه به تجربیات مدرن در این حوزه، می‌توان راهکاری برای خلق نوع بدیعی از اجرای ایرانی را مطرح کرد؟

واژگان کلیدی: هنر اجرا، پرفورمنس آرت، پرده‌خوانی، نظریه اجرا، ریچارد شکنر

مقدمه:

[۵۰] کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی (ariaderafshrazm@gmail.com)

پرده‌خوانی هنری کهن، حماسی و مذهبی است که در ریشه در باورها و اعتقادات فرهنگی یک ملت دارد. این هنر بر اساس سنت‌های شفاهی پایه‌ریزی و از نسلی به نسل دیگر انتقال‌یافته است که آن را می‌توان شاخص‌ترین شکل اجرا ایرانی معرفی کرد، این ویژگی به دلیل تلفیق تصویر و کلام است که از ادبیات و فرهنگ عامیانه غنی ایران نیز بهره برده است تا مخاطب شاهد اجرایی باشد که در آن نقاشی (تجسمی)، موسیقی (ساز، آواز) ادبیات (نثر و نظم) و نمایش کنار هم به خدمت پرده‌خوان درآمده‌اند تا در کنار سرگرم نمودن مخاطب، او را درگیر مفاهیم مذهبی، ملّی، حماسی، اخلاقی نماید، آن‌هم سال‌ها قبل از مطرح‌شدن هنر اجرا و هنر چندرسانه‌ای. با توجه به ویژگی‌های که از پرده‌خوانی ارائه شد؛ به اهمیت این مسئله باید اشاره کنم که باید هر ملت و تمدنی توجه به ریشه‌های خود داشته باشد، آن را بشناسد و با بهره‌گیری از همان ریشه‌ها بستری برای رشد و نمو خود را فراهم کند، پرده‌خوانی با توجه به ریشه‌های بومی که دارند، نیز شامل این پتانسیل است که با توجه به ریشه‌ای که در سنت‌های فولکلور ما دارد موردبررسی قرار بگیرند، این بررسی از آن جهت ضرورت دارد که با توجه به توسعه و پیشرفت تئاتر در دهه‌های گذشته و گسترش مرزهای اجرا، اجراگری و کسب تجربیات بدیع‌تر در این حوزه در گوشه گوشه جهان توسط هنرمندان خلاق و بدعت‌گذار، این نکته را به ما تذکر می‌دهد که تئاتر و اجرای ایرانی در این جهان مدرن چه جایگاهی دارد و چه قدم‌های را در این مسیر گذاشته است. تمامی این ویژگی‌ها دلیل آن شد که این پژوهش شکل بگیرد و به دنبال ویژگی‌های منحصربه‌فرد پرده‌خوانی با شیم، از این‌رو پرده‌خوانی را با هنر اجرا و نظریه اجرا شکنر بررسی و تطبیق دادیم تا پاسخی برای پرسش‌ها و فرضیه مطرح‌شده بابیم. سؤال اول؛ ساختارهای اجرا در پرده‌خوانی توانایی گسترش، نوآوری را برای خلق آثار بدیع‌تر دارد؟ در پاسخ باید اذعان داشت زمینه‌های بسیاری برای گسترش و نوآوری در ساختار پرده‌خوانی موجود دارد، از تغییر در داستان و شیوه اجرا تا اجرا آن به سبک گروه و استفاده از ابزارهای جدید مانند انیمیشن و ویدیو آرت در اجرا. سؤال دوم؛ آیا با توجه به نظریه اجرا ریچارد شکنر می‌توان مؤلف‌های برای اجرا بودن پرده‌خوانی یافت؟ در پاسخ باید گفت مسئله اجرا بودن پرده‌خوانی با توجه به تطبیق دادن آن با از مؤلف‌ها مطرح‌شده از جانب شکنر ، موارد تطبیق یافته (بازی، ورزش‌ها، تئاتر، آیین – درام، متن تئاتر و اجرا – از آیین به تئاتر و بالعکس) را با پرده‌خوانی را بررسی و به شرح در بخش نظریه طرح کرده ایم،که با تطبیق آن بسیاری از مؤلف‌ها در پرده‌خوانی نیز یافت شد که ما را به این پاسخ می‌رساند که هنر پرده‌خوانی، بر اساس نظریه شکنر نوعی اجرا محسوب می‌شود. در پاسخ سوال سوم؛ آیا با تعیین و بررسی ساختاری هردوگونه اجرای در این مقاله می توان پرده خوانی را نیز اجرا دانست؟ با توجه به ساختار تعیین شده و بررسی تطبیقی هر دو شیوه که در این مقاله مطرح گردید و ارائه تمایزات و نقاط مشترک می توان دید که پرده خوانی را نمی تواند برابر با هنر اجرا دانست بلکه می توان جنبه های اجراگونه را در قالب یک نمایش در آن یافت.در پاسخ فرضیه مطرح‌شده؛ آیا با شناخت و بازگشت به ریشه‌های پرفرماتیک روایی (پرده‌خوانی) و نگاه به تجربیات مدرن در این حوزه، می‌توان راهکاری برای خلق نوع بدیعی از اجرای ایرانی را مطرح کرد؟ باید نکته ای را قبل از پاسخ مطرح کرد؛ بااینکه هنر پرده‌خوانی با توجه به آراء شکنر نوعی اجرا محسوب می‌شود و جنبه‌های مشترک بسیاری با هنر اجرا دارد **ولی نمی‌توان آن را هنر اجرا (Performance Art) به معنی کامل دانست**، اما ویژگی‌های که در درون این هنر است که بسیار منحصر فرد است و در نمونه‌های اجرا غربی شاهد آن نیستیم که کاملاً ریشه فرهنگ و باورهای سرزمینمان دارد؛ مانند استفاده از دستگاه‌های آوازی، استفاده از فرهنگ عامیانه (در حوره نقاشی، موسیقی، ادبیات)، استفاده از شیوه روایت در روایت، گریز در اوج اجرا، تغییر زمان و مکان آرمانی برای مخاطب و شمایل (شخصیت‌های روایت)، حرکات سمبولیک و نمادین، پوشش

منحصربه‌فرد(جامه)، تأکید بر به کلام و بیشمار ویژگی دیگر که **کافی ست هنرمند و اجراگر امروزی با داشتن شناخت از ریشه‌های اجرا ایرانی و شرقی در این حوزه با تغییراتی در شیوه و سنت‌های اجرایی در ابزار، کارکردها، تعامل با مخاطب و مضمون‌ها، نحوه اجرا یا تعداد اجراکنندگان، تأکیدگذاری بر یک ویژگی خاص (مانند عناصر معنوی، اخلاقی، حماسی) راهکار متفاوتی برای خلق نوع بدیعی از اجرای بر روی شالوده این‌گونه اجرایی پدید بیاورد. اجرایی که در آن ابزار یا شیوه اجرایی پرده‌خوانی را چه به‌صورت ملموس چه ناملموس بتوان حس و ادارک کرد، که این جنبه بومی پرفورماتیک حفظ و رشد کرده باشد. هنرمند معاصر با جسارت و اندیشه نو می‌تواند بر بستر و پتانسیل هنر پرده‌خوانی، آزمایشگاهی برای خلق و ثبت تجربیات بدیع ایجاد کند.**

بیان مسئله:

اهمیت این مسئله که باید هر ملت و تمدنی توجه به ریشه‌های خود داشته باشد، آن را بشناسد و با بهره‌گیری از همان ریشه‌ها بستری برای رشد و نمو خود را فراهم کند، بر هیچ‌کس پوشیده نیست. اجراهای ایرانی با توجه به ریشه‌های بومی که دارند، نیز شامل این پتانسیل هستند که با نگاه به سنت‌های فولکلور[۵۱](یاورعامیانه)مجدد مورد بررسی قرار بگیرند. در بین هنرهای نمایشی ایرانی نسبتاً به تعزیه توجه بیشتر شده است، اما به گونه‌های دیگر اجرای به‌مراتب کمتر توجه شده است که یکی ازاین‌گونه‌ها نقالی است، در سال‌های اخیر در حوزه نقالی چند کتاب و مقاله انتشار پیدا کرده، اما همگی به‌طورکلی این حوزه را موردبررسی قرار داده‌اند و به گونه‌ی خاصی از نقالی به‌طور ویژه نپرداخته‌اند. به همین دلیل در این پژوهش ما با با موردبررسی قرار دادن، پرده‌خوانی به دلیل ظرفیت‌های اجرایی بالای که دارد؛ که شاخص‌ترین‌های آن جنبه پرفرماتیک و بصریست (پیشینه مطالعاتی ویژه ای در حوزه بصری –نقاشی قهوه‌خانه‌ای) دارد، می‌تواند **بستر مناسبی را برای طرح این مسئله ایجاد کند که پرده‌خوانی با توجه به ریشه‌های بومی و پتانسیل اجرایی که دارد، با نگاه به نظریات روز تئاتری می‌تواند باعث گسترش و نورآوری نوعی اجرای ایرانی برای خلق آثار بدیع‌تر نمایشی شود. آیا این هنر توانایی گسترش و خلق مجدد خود یا شاخه بروزتری از خود را دارد که بر خلاف جریان حاکم این حوزه باشد که اجراگران شیوه و موضوع را از غرب فقط استخراج نکنند و با توجه بر نظریات جدید که ریشه در شرق دارد و نگاه به جنبه‌های فولکلور اجتماعی، فرهنگی و تاریخی آثار بدیع را خلق کنند.**

هدف و ضرورت تحقیق:

با توجه به توسعه و پیشرفت تئاتر در دهه‌های گذشته و گسترش مرزهای اجرا، اجراگری و کسب تجربیات بدیع در در این حوزه در گوشه گوشه جهان توسط هنرمندان خلاق و بدعت‌گذار، این نکته را به ما تذکر می‌دهد که تئاتر و اجرای ایرانی در این جهان مدرن چه جایگاهی دارد و چه قدم‌های را در این مسیر گذاشته است. با مطرح کردن این ضرورت لازم است نگاهی به روند رشد و نمو نمایش ایرانی بیندازیم، اولین موردی که به آن به‌صورت مستقیم میتوان اشاره کرد با ورود نگاه غربی و ایجاد تئاتر مدرن در ایران، اجراهای سنتی را از مسیر طبیعی رشد خود خارج شده و قواعد غربی بر نظام اجرای ما مستولی گشت که اثرات آن را تا امروز

---

[۵۱] *Folklore*

نیز میتوان دید، همان‌طور که در طرح مسئله مطرح شد، پژوهش در باب ریشه‌های نمایشی در ایران کم اتفاق می‌افتد، به همین دلیل اســت باید ضــرورت پژوهش از این نو را جدی گرفت تا زمینه علمی و آکادمیکی برای خلق آثار نوع با توجه به ظرفیت‌های بومی و تاریخی امکان‌پذیر باشد.

پرسش‌ها:

۱. آیا ساختارهای اجرا در پرده‌خوانی توانایی گسترش، نورآوری را برای خلق آثار بدیع‌تر دارد؟
۲. آیا با توجه به نظریه اجرا ریچارد شکنر می‌توان مؤلف‌های برای اجرا بودن پرده‌خوانی یافت؟
۳. آیا با بررسی ساختاری هر دوگونه اجرای می توان پرده خوانی را اجرا دانست؟

فرضیه:

آیا با شناخت و بازگشت به ریشه‌های پرفرماتیک روایی (پرده‌خوانی) و نگاه به تجربیات مدرن در این حوزه، می‌توان راهکاری برای خلق نوع بدیعی از اجرای ایرانی را مطرح کرد؟

روش تحقیق:

این پژوهش به شیوه تطبیقی، توصیفی و نظری بوده که در بخش‌های از منظر تاریخی نیز موردمطالعه قرارگرفته است. با ارائه ساختار دو شــیوه اجرایی مطرح‌شــده (هنر اجرا و اجرا پرده‌خوانی) و نظریه اجرا ریچارد شــکنر به بررســی تطبیقی این دو اجرا و مطرح کردن اشــتراکات و تمایزات میان آن‌ها به نحوه کارکرد، تعامل و ویژگی‌های آن‌ها خواهیم رســید. در این پژوهش داده اطلاعات به‌صــورت کتابخانه‌ای و اسنادی اراده خواهد شد.

پیشینه تحقیق:

در باب آن که پیش از این پژوهش چه پیشــینه صــورت گرفته اســت، لازم به ذکر چند نکته اســت: ۱) متأســفانه در فرهنگ و ســنت ایرانیان گذشته ابزار انتقال دانش، تجربه به روش شفاهی بوده این ویژگی باعث شده حتی بسیاری از نویسندگان تاریخ ایران به ویژه در حوزه هنر و نمایش بر اساس شنیده‌ها و نشانه‌های کمی که باقی‌مانده بود است، استناد و طرح موضوع کرده‌اند. ۲) نبود آرشیو ملموس از نشانه‌های تصویری، ویدیویی، متنی و اکسسوری (به‌جز نقاشی ها) از این گنجینه‌های اجرایی در مراکز فرهنگی و نمایشی با توجه به ثبت این هنرنمایشی در شمین اجلاس میراث ناملموس یونسکو (۲۰۱۱). ۳) نبود وحدت نظری یکپارچه در موضوع نقالی و پرده‌خوانی و ثبت دقیق ریشه‌ها با نگاه به موارد ذکر شده، نشان می‌دهد. قطعاً منابعی هستند که از دید این حقیر یافت نشده

با شند که این امر یک از ده ها دلیلی با شد، که این پژوهش بر هیچ نکته ا صرار نمی‌ورزد و به دنبال کنار گذا شتن مطالب و پی شینه مرتبط با این حوزه بوده ا ست. در بین مقالات که در این زمینه مطرح شده می‌توان به عنا صر نمای شی در پرده‌خوانی به‌عنوان هنری چندر سانه‌ای – امیر ح سن ندایی، مونس ب سکابادی ا شاره کرد با توجه به‌عنوان ت شابه بین این دو پژوهش وجود دارد؛ هردو ن سبتاً پرسش‌های مشابه را نیز مطرح می‌کنند، اما در پژوهش یادشده به‌صورت تیتروار به مسائل واردشده‌اند و فقط جنبه تصویری، صوتی و اجرایی پرداخته و نسبت به آن نتیجه‌گیری کلی نیز حاصل گردیده که ویژگی برتر پرده‌خوانی ادبیات غنی آن است و *نگارندگان* معتقداند با استفاده از شیوه‌های بیانی نوین (مانند ویدیو آرت یا هنر دیجیتال) و در کنار منابع اسطوره‌ای، تاریخی، ادبی میتوان از تاریخ معاصر و رویدادهای روز نیز بهره گرفت تا این هنر را گسترش داد؛ اما در این پ ژوهش سعی شده است به نحوی دقیق‌تر این بررسی صورت گیرد و تمامی زوایا از منشا،تعریفات،کارکردها بررسی و ویژگی ها بیشتر در پرده خوانی کشف،ثبت و مطرح کند تا نه تنها این اجرا گسترش یابد بلکه پیشینه مطالعاتی برای خلق گونه های بدیع اجرا بومی نیز باشد.

در عنوان دیگری با نام پرده‌های درویشی (هنر پرده‌خوانی و نقاشی پرده‌های درویشی) – محمدحسین ناصر بخت به جنبه‌های اجرایی مذهبی و محتویات مجلس خوانی و ویژگی پرده‌های مذهبی پرداخته است. در مقاله دیگر نیز با عنوان هنر مقدس صورت خوانی (پرده‌خوانی) – بهروز غریب پور نیز به جنبه‌های ساختار اجرا مذهبی توجه داشته و سه عنصر اصلی برای این نوع اجرا مطرح می‌کند: داستان (محتوا)، نقاشی دراماتیک (شمایل‌نگاری دراماتیک) و نقالی (بازی گری) با تکیه و تأکید بر جنبه منابع عقیدتی و از مذهبی .

نقش نقال و نقل نقاش: کنش و هم‌کنش عناصر اجرایی – لیلی گله‌داران، رضا پورزرین در این مقاله به رابطه پرده با نقال، مخاطب و محیط پرداخته شده که در ادامه به موضوعات دیگری باعنوان ساختار روایی پرده‌خوانی: روایت در روایت بینامتنیت و ترامتنیت (روایت در روایت، شکرده ها و جنبه‌های تنوع، تأکید و تأثیر مضاعف) و تحلیل پرده نقالی (نظر طرح و رنگ پرسپکتیو، شخصیت‌پردازی، ترکیب‌بندی) اشاره شده است. مقاله بعدی که میتوان از آن نام برد، بررسی جنبه‌های حماسی در هنر قصه گوی تصویری «پرده‌خوانی»، مجید فدائی است که تأیید خود را بر جنبه‌های حماسی و هویت ملی پرده‌خوانی گذاشته مانند شاهنامه و از جنبه‌های سرزمین، تاریخ، میراث سیاسی و نهاد دولت، میراث فرهنگی بررسی شده و در ادامه به شرح مختصری از سبک پردازی، روایت و نقاشی حماسی و اجرای حماسی پرداخته‌شده است. اما چند کتاب در حوزه نقالی به چاپ رسیده که در آن به پرده‌خوانی به‌عنوان یکی از گونه‌های نقالی اشاره شده است: کتاب نمایش‌های ایرانی جلد ۴ (نقالی) نوشته صادق عاشورپور که با تاکید بر نقالی به بررسی منشأ و حضور نقالی در دوره‌های مختلف تاریخی رفته و بعدآن انواع نقالی در ایران را مطرح و شرح داده است. کتاب دیگری نیز به نقالی در ایران نوشته سهیلا نجم است که اون نیز به‌طورکلی به بیان ریشه و انواع مختلف نقل پرداخته است، کتاب فریده رازی با عنوان نقالی و روحوضی به سنت‌های شفاهی و نوشتاری نقالی و روحوضی و انواع این دو نمایش پرداخته است. کتاب نمایش در دوره صفوی یعقوب آژند نیز به نمایش‌های مذهبی و غیرمذهبی که در دوره صفوی اجرا شده پرداخته است که یکی از موارد آورده شده قصه‌خوانان و افسانه‌گویان (نقالان) است و در نهایت کتاب مرشدان پرده‌خوان ایران ۳۰ جلدی که گنجینه استثنایی در این حوزه است. این مجموعه کتاب حاصل سال‌ها تلاش حمیدرضا اردلان است که با توجه به جغرافیای مختلف و پراکندگی این پرده‌خوانان در گوشه گوشه کشورمان با روش مشاهده و استنتاجی به بررسی نحوه اجرا و پرده‌های هرکدام از این مرشدان می‌پردازد.

هنر اجرا[۵۲]

قبل از هر تعریفی و توضیحی لازم است، منشأ این هنر را بشناسیم تا ادراک بهتری از تعریفات مطرح شده در باب هنر اجرا به دست آوریم، با بررسی مطالب مطرح شده درباره منشا هنر اجرا، این پژوهش به دو دیدگاه کلی دست یافته است که ریشه شکل گیری هنر اجرا میداند دیدگاه اول که ریشه نزدیک زمانی با آن داریم، وامدار حوزه تجسمی است، نقاشی و مجسمه سازی بهویژه نقاشی کنشی[۵۳]که بعدها شاخههای عکاسی، موسیقی، رقص، نمایش، تکنولوژیهای رسانهای در آن درآمیخته شده و باعث گسترش این هنر در تمامی شاخه های هنری شده است. گروه دوم ریشه زمانی دور است که ریشه در آیین، سنت و مذهب دارد که میتوان بسیار از نمونههای آن را در فرهنگ شرق مشاهده کرد، ریچارد شکنر[۵۴]در کتاب نظریه اجرا مطرح میکند در بسیاری از مناطق روستایی – به ویژه در آسیا و آفریقا – اجرا مهمترین چیز است؛ در این مناطق اجرا کل مجموعه رویدادهایی است که تئاتر یا متن در مرکز آن قرار دارد. (شکنر، ۱۳۸۶: ۱۶۶) تماس مک اویلی[۵۵]منتقد هنری و رمانِنویس آمریکایی سه منشأ برای هنر اجرا نیز مطرح کرده و آن را اینگونه بر میشمارد:

۱. پرفورمنس از تاریخ تئاتر زاده شده و نقطه مقابل رئالیسم است.

۲. پرفورمنس از تاریخ نقاشی و در پی نقاشی کنشی جکسن پولاک[۵۶]درتش را به دست آورده.

۳. پرفورمنس بازگشت به سوی شناخت بدن است که به شکلی وسیع توسط شمن ها، مرتاضهای هندی و متخصصان هنرهای درمانی به کار گرفته میشد.

حالا با مطرح کردن زمینههای منشأ این پدیده هنری میتوان به تعریف آن پرداخت، بسیاری از منتقدین، هنرمندان و نظریهپردازان این حوزه معتقد هستند نمیتوان تعریفی مشخص و قطعی برای آن متصور شد. زمینه هنر پرفورمنس بسیار گسترده است. از این رو یافتن تعریف مشخص از اصطلاح هنر پرفورمنس پیچیده است.(Coogan, 2011, 7) تعریف اجرا کاری دشواری است، چرا که مرزهای جداکننده آن از تئاتر از یکسو و از زندگی روزمره از سوی دیگر دلبخواه است. (شکنر، ۱۳۸۶: ۱۶۵) یا گوستا تکبی[۵۷] نمایشنامهنویس سوئدی میگوید عبارت هنر پرفرمنس از لحاظ زبانشناسی مبهم و پیچیده است. با تمام این توصیفات نیز تعریفات هستند که تا حدودی سعی در توضیح این گستره بی انتها کنند. در فرهنگ کمبریج[۵۸]پرفرمنس آرت عناصری از هنرهای تصویری، شنیداری، اجرایی، فرهنگعامه و زندگی روزمره را با یکدیگر ترکیب میکند تا آن را بهوسیله بدن هنرمند – که صرفاً یک ابزاری

---

[۵۲] Performance Art
[۵۳] Action Painting
[۵۴] Richard Schechner
[۵۵] Tomas McEviley
[۵۶] Jackson Pollock
[۵۷] Gustav Tegby
[۵۸] Cambridge, Guide to Ameican Theater, Combrideg University Press, 1933, P.370

هنری است و ذهن وی که دارای ساختاری ایدئولوژیک است، ارائه دهد. اجرای پرفرومنس می‌تواند در هر مکان و در هر مدتی از زمان نشان داده شود. همچنین می‌تواند به‌طور کامل (هنر مفهومی)[۵۹]که هستی آن فقط در ذهن اجرا کننده است، باشد.

پرفورمنس ممکن است رشته‌ای از حرکات معنی‌دار از یک دقیقه تا چندین ساعت باشد. به علاوه ممکن است یک یا چند بار با متن یا بدون متن آماده به صورت بداهه و یا با تمرین و تکرار در چند ماه شکل‌گرفته باشد. پرفرمنس را می‌توان حضور هنرمند در جامعه به صورت اشکال سرگرم‌کننده، آموزنده و محرک تعریف کرد. تنها نکته‌ی مشترک آن است که پرفورمنس باید در لحظه اجرا شود. (Sandstrom, 2010, 4) در پرفورمنس هیچ قانونی وجود ندارد، هنرمندان پرفورمنس رویدادهای زودگذری می سازند و تصاویر ویدیوی یا اشیایی در راستای آن رویدادها ارائه می‌دهند، ساختار اثر کاملاً در اجرای زنده‌اش نهفته است. (Coogan, 2011, 17)رزلی گلدبرگ[۶۰]نویسنده کتاب پرفورمنس آرت مطرح می‌کند که این هنر از تعاریف مشخص و دقیق به جز این بیان ساده که هنری است زنده که توسط هنرمندان اجرا می‌شود سر باز می‌زند. هر تعریف دقیق‌تر بی‌درنگ امکان خود را اجرا را از میان می‌برد؛ چرا که هنر اجرا آزادانه از همه رشته‌ها و رسانه‌ها به‌عنوان مواد ادبیات، شعر، تئاتر، موسیقی، معماری، نقاشی و همچنین ویدئو، فیلم، اسلاید و داستان‌گویی بهر برداری می‌کند و آن‌ها را در ترکیبی آرایش می‌کند. (گلدبرگ، ۱۳۸۸، ۱۸)

با قبول آنچه گفته شد، می‌توان فهمید آنچه در یک پرفورمنس آرت اتفاق می‌افتد، چیزی است که در اتاق تاریک ذهن مخاطب و با قبول چیزی که می‌بیند و خود نیز در روند اجرا، جزیی از آن می‌شود. پس ابتدا باید او را در یک مکان و زمان بدون قرارداد غافلگیر کرد و سپس از طریق شگفت‌زدگی او در برابر یک واقعیت دگرگون‌شده و نه تحریف‌شده به بالا بردن حس اعتماد او پرداخت. (رحیمی، ۱۳۸۶). با توجه مطالب آورده شده به این رهیافت می‌رسیم هنر اجرا زنده، تکرار نشدنی و چکیده ذهن و بدن پرفرمر به‌عنوان ابزاری برای ثبت رویداد است، که در آن می‌توان در قید زمان و مکان مشخصی نبود.

هنر پرده‌خوانی

زمانی که ما سخن از پرده‌خوانی به میان می‌آوریم نمی‌توانیم به نقالی اشاره نکنیم، پرده‌خوانی یکی از گونه‌های نمایشی نقالی است. پرده‌خوانی، نوعی اجرای ایرانی، آیینی و مذهبی است، چرا که ریشه در فرهنگ و تمدن ایرانی دارد، صدها سال تک‌خوانان با عنوان نقال در ایران شناخته می شدند. عناوین و القاب این افراد بر اساس سبک نقالی[۶۱]و موضوعه‌هایی که نقل می‌کردند، متفاوت بود. (ملک پور،۱۳۹۹، ۱۰۲). پرده‌خوانی را «شمایل گردانی» و «پرده‌داری» (بیضایی، ص ۷۳؛ ملک پور، ۱۳۶۴، ص ۱۳۵؛ حسن بیگی، ص ۳۴۱) و «پرده‌برداری» (همایونی، ص ۲۸) درویش (غریب پور، ۶۳؛ موسوی، ۴۵) پرده گران (شاملو،۳۸۰) پرده چی (هدایت، ۵۴)، تذکره خوان[۶۲](موسوی، همان‌جا) نیز خوانده‌اند. پرده‌خوانی، خود دو نوع نمایشی دیگر از دل خود بیرون داده

---

[۵۹] Conceptual Art
[۶۰] Roselee Goldberg
[۶۱] Story-Telling
[۶۲] تذکره خوان ویژه منطقه لرستان است

که با خود پرده‌خوانی دارای تمایز هستند و به‌اشتباه مترادف آن‌ها را می‌دانند، در بسیاری از مقالات و کتاب‌های موجود به تفاوت آن‌ها اشاره نشده است. ۱. شمایل گردانی (ذره‌پروری) ۲. صورت خوانی که در ادامه بعد از منشأ و تعریف پرده‌خوانی که موردنظر ماست به کوتاه اشاره خواهم کرد.

برای پرده‌خوانی منشأ قطعی نمی‌توان ارائه داد، اما سابقه آن را قبل از اسلام می دانند. به همین دلیل به دو دوره قبل و بعد از اسلام تقسیم می شود. در **دوره قبل از اسلام**، بعضی محققان ریشه‌های آن را به گوسان ها[۶۳]نسبت می‌دهند، مانند مری بویس[۶۴]یا بعضی به مانویان نسبت داده‌اند .(به دلیل تصویری بودن آیین مانوی) سنت پرده‌خوانی در ملاعام که تا ادوار بعد از اسلام در ایران و آسیای میانه ادامه داشت، ریشه در هنر مانوی دارد. این نکته صراحتا در یکی از نوشته‌های مانوی (M219) آمده است. (اسماعیل‌پور ۱۳۸۳، ۴۱) و در زمان ساسانی نیز بر اساس نقش برجسته‌های دیواری شکار خسرو پرویز گمانه زده می‌شود این سنت وجود داشته است. اگر به قاب تصویر شکارگاه دقت شود؛ می‌بینیم که طناب‌هایی به شکل حجاری کاملاً ناتورالیستی بر روی سنگ حجاری‌شده و هنرمند چه دقتی در ارائه این قسمت از خود نشان داده و با چه ظرافتی این کار را انجام داده است؛ گویا پرده‌هایی به این شکل در اندازه بزرگ وجود داشته که روایات و اتفاقات رو آن نقاشی می‌کرده‌اند و برای بر پا کردن و محکم نگه‌داشتن از طناب استفاده می‌کردند که به شکل زیگزاگی از سوراخ حاشیه پارچه رد می‌شده و به دیوار یا چهارچوبی که آن را صاف نگه دارد، نصب می‌شده است. (چاواری، ۱۳۸۹، ۵۶). در **دوره بعد از اسلام** تا دوره صفویه (حک، ۸۸۰ – ۱۱۰۱ ق) که تشیع در ایران به‌عنوان مذهب رسمی اعلام شد، هیچ گزارشی یا سندی وجود ندارد، پس از این تاریخ بهترین سند گزارش سفیر ونیز (ایتالیا) میلکه ممیره[۶۵]ست، که او در سال ۹۴۵ ق (۹۰۳ ش) در تبریز حاضر بوده و می‌نویسد: صوفیان پیکره‌های نظیر پیکره علی تصویر کرده‌اند و به او تعظیم و تکریم می‌کنند. در میدان، شماری شعبده‌بازان ایرانی روی قالی می‌نشینند. آن‌ها مقواهای دراز را با تصویر پیکره‌ها در دست دارند، با چوب یک چوب‌دستی به هر یک از این پیکره‌ها اشاره می‌کنند و داستان‌هایی را درباره هر یک از آن‌ها باز می‌گویند و هر کس به‌قدر وسع خود پولی به آن‌ها می‌دهد. افراد دیگری نیز هستند که کتابی در دست دارند و نبردهای علی و شاهزادگان باستانی و شاه اسماعیل را برای مردم می‌خوانند و از مستمعان پول می‌گیرند. (آژند، ۱۳۸۵، ۳۷). به گفته جابر عناصری در جنگ شاه اسماعیل صفوی (حک: ۹۰۵ ـ ۹۳۰) با ازبک‌ها برای تهییج سپاهیان ایران از این نمایش (پرده‌خوانی) استفاده می‌شده است. (عناصری، ۱۳۶۶، ۱۷۵)

آژند در ادامه در کتاب نمایش در دوره صفوی آورده است ظاهراً از این زمان به بعد است که نقاشی به خدمت دربار تبلیغ دربار درملأعام در می‌آید و شماری از تصویر گزان به کشیدن شمایل ائمه ئ شمایل‌های اولیا می‌پردازند و این کار ابتدا بر روی مقوا و تخته صورت می‌گیرد و بعدها، در اواخر صفوی که رنگ و بوم نقاشی متداول می‌شود، بر پرده‌های بوم نقاشی می‌شود و جریانی به نام پرده‌خوانی را بار می‌آورد.

---

[۶۳] واژه گوسان به معنای نوگرای / نواساز است و گاهی به معنایی نوآیین آمده است. یک متن پارتی قدیمی مربوطه به قرن سوم و چهارم میلادی، اشاره‌ای مستقیم به گوسان دارد و آنان را به‌نوعی کسانی که نگه‌دارنده سنتی ملی ایرانی معرفی می‌نمایند (تقوی، ۱۳۶۸، ۷۵۶)

[۶۴] Mery Boyce (گوسان پارتی و سنت نوازندگی ایرانی(

[۶۵] Member, 1993, 53

همین‌طور که در متن ا شاره شد در دوره صفوی به دلیل م سائل ایدئولوژیک دولت به دو دلیل به هنر نمایش توجه کرد؛ اول ترویج مذهب شیعه و تبلیغات حکومتی و دلیل دوم توجه به م سائل ملی مانند شاهنامه، قهرمان و ا ساطیر گذ شته به خاطر وحدت در مقابل دولت‌های عثمانی و ازبکان، به خاطر این دو دلیل نمایش‌های مانند تعزیه، پرده‌خوانی، روضـــه‌خوانی، عمر کشـــان، قمه‌زنی و ... می‌گیرید. البته این نکته از چشم بسیاری از پژوهشگران نادیده گرفته شده، به دلیل آرامشی که در دوره صفوی حاکم در ایران حاکم کرده بود و تجارت گ سترش یافت که به دنبال آن ما شاهد گ سترش قهوه‌خانه‌ها و کاروان سراها ه ستیم که مکان‌های اجرایی این نمایش شد. بلوکباشی در ارتباط با نقش قهوه‌خانه دوره صفوی آورده است: کار نقالی و سخنوری و نقاشی در قهوه‌خانه‌ها چنان رونق گرفت که بسیاری از استعدادهای ادبی و هنری را از میان توده مردم به خود جذب کرد. نقالان از راه داستان‌سرایی و شاهنامه‌خوانی و نقاشان قهوه‌خانه از طریق تصویر درآوردن نقش‌های قهرمانان حماسی و مذهبی و وقایع اسطوره‌ای و تاریخی ... نقش بزرگ و مهمی در آشـنا کردن مردم با میراث فرهنگی و ادبی ایران از دوران باسـتانی و اسـلامی داشـتند. (بلوکباشـی، ۱۳۷۵، ۱۱). قهوه‌خانه مانند صحنه‌ای برای ادبیات روایی هم محسوب می‌شود، چرا که جای است که نقالان حرفه‌ای در آنجا به‌وفور یافت می‌شوند. (ویلیام بیمن، ۱۳۹۸، ۶۸) در دوره قاجار نیز این‌گونه نمایش‌ها رواج داشـــت، اما نه مانند دوره اوج خود در صـــفوی. بعدها نقالی در قاجار، با صحنه‌پردازی‌هایی که صورت گرفت حقیقتاً چهره‌نمای شی پیدا کرد. (آژند، ۱۳۸۸، ۲۰۷). در دوره پهلوی با ورود نمایش غربی ستاره اقبال پرده‌خوانی و از این نوع نمایش به آرامی رو به افول گذاشت که تا به امروز با توجه به هشدار در حال انقراض بودن این نمایشی از جانب یونسکو این روند ادامه دارد.

حالا با توجه به شرحی که در باب من شأ هنر پرده‌خوانی ارائه شد که امیدوارم در درک هرچه بی شتر تعاریف که ارائه خواهم داد، مؤثر بوده باشد. بسیاری از تعریفی که توسط محققان و اساتید این حوزه ارائه‌شده بسیار کلی بوده به همین دلیل سعی کردم با کنار هم قرار دادن، بهترین آن‌ها تصویر روشن‌تری از این هنرنمایشی ایرانی به دست آوریم. در تعریف بیضایی مطرح آمده است: پرده‌خوان کسی ا ست که معمولاً همراه با ا شاره کردن به ت صاویر پرده، با چوب‌د ستی‌ای به نام مِطْرق، این ت صویرها را با صدایی ر سا و آهنگین باز می‌خواند. اساساً این نمایش متکی بر «کلام» است. پرده‌خوان از پرده به دو روش بهره می‌برد: تزیینی و طوماری. او در روش تزیینی، پرده را صرفاً برای جلب توجه تما شاگران می‌آویزد و دا ستان را بر ا ساس آن نقل نمی‌کند؛ اما در روش طوماری، دا ستان بر مبنای نقش‌های پرده و گشودن تدریجی پرده‌ی منقوش روایت می‌شود. روی پرده مجموعه‌ای از تصاویر کوچک‌تر نقش شده که به‌صورت پی‌درپی ماجراهای داستان را نشان می‌دهد (بیضایی، ص ۷۳ ـــ ۷۴). حمیدرضا اردلان در مقدمه کتاب خود؛ مرشدان پرده‌خوان ایران آورده ا ست: پرده‌خوانی نوعی آیین نمایشی ایرانی ا ست که مو ضوع آن بر پرده‌ها نقا شی می شود. اجرای مو ضوع پرده‌ها به اندیشه و ذوق نقال و تماشـــاچی متأثر از وقایع اجتماعی و باورهای مردم باز می‌گردد. این پرده‌ها راه می‌روند و در هر جا که پرده‌خوانان اراده کنند، آرام می‌گیرند. پرده و پرده‌خوان و تماشاچی در اینجا همه لازم و ملزوم یکدیگرند.

با دو تعریف که در بالا اشاره شد، تصویر کلی از پرده، پرده‌خوان و اجرایی پرده‌خوانی به دست آمد، در باب مـــوضوع پـــرده‌خوانی، دســـته‌بندی‌های متعدد ارائه‌شده است، اما به نظر توصیف جمشید ملـــک در کـــتاب درام اسلامی روشن‌تر و موجزتر مطرح‌شده: پرده‌خوانان که نوعی نقال شمرده می شدند، پرده نقا شی بزرگی را بر روی یکی از دیوارهای میدان‌ها، قهوه‌خانه‌ها آویزان و همچنان که به نقاشی‌های روی این پرده‌ها اشاره می‌کردند، به نقل داستان می‌پرداختند. نقاشی‌ها معمولاً بسته به موضوع به سه دسته تقسیم

می شدند. اولین دسته را نقاشی‌های حماسی می‌نامیدند. این نقاشی‌ها قصه‌های شاهنامه، نظیر (کشته شدن سیاوش) و (رستم و سهراب) و (رستم و اسفندیار) را به تصویر می‌کشیدند، دسته دوم که نقاشی‌های رمانتیک خوانده می‌شدند، بر اساس قصه‌های کتاب مقدس و قرآن، همانند داستان یوسف و زلیخا، نقاشی شده بودند. دسته آخر هم نقاشی‌های مذهبی بودند که صحنه‌های از تراژدی کربلا را تصویر می‌کردند. (ملک پور، ۱۳۹۸، ۱۰۶). در این شرح که ارائه شد، موضوعات به رو به روشنی به سه دسته کلی تقسیم می‌کند: حماسی، رومانتیک و مذهبی. رابطه تمام اجزا مطرح شده در پرده‌خوانی بسیار مهم است. پرده‌خوان، پرده‌خوانی و همه اجزاء پرده در رابطه با سلسله مرتبط و منظم حالات و موقعیت‌ها شکل می‌گیرند و پرده‌خوانی با حضور مرشد در جایی آغاز می شود که محل حضور دائمی و موقتی مردم است. پیش‌واقعه، مناجات، غزل، معارفه، منقبت، قصه و دعا بخش‌های اصلی پرده‌خوانی به شمار می‌روند و اشـــاره به آیات قرآنی، خطبه‌خوانی، حدیث و روایت، ذکر و گریز، وعده و وعید، تشـــبث و تضـــرع و درنهایت تزکیه جزء بخش‌های پیرامونی پرده‌خوانی است. (اردلان دفتر ۲۰، ۱۴).

با نگاه به تعاریف مطرح‌شـــده و موردمطالعه قرارگرفته در این پژوهش، می‌توان گفت: **پرده‌خوانی نوعی نمایش ایرانیســـت که ریشـــه درگذشته فرهنگ و هنر ایران دارد و هنر اجرای پرده‌خوانیست که به وسیله بدن، بیان، ابزار و تجربه (سنت شفاهی) اجرایی که دارد؛ به نقل پرده نقاشـی‌های با مضـمون‌های داسـتانی حماسـی، مذهبی، رومانتیک به دو روش تزیینی و طوماری به‌صـورت میدانی، رو به روی مخاطب به اجرا به پردازد که این روبه روی به پرده‌خوان این امکان را می‌دهد که با جنبه‌های پرفورماتیک و ایجاد نوعی تعلیق، روایت در روایت و بهره‌گیری از باورها و وقایع اجتماعی، مخاطب را وارد دنیای خیال‌انگیز خود کند.**

ترتیب اجرا پرده‌خوانی:

ترتیب اجرا در پرده‌خوانی خود آداب و سنت‌های خودش را دارد و به‌طورکلی داری یک ساختار مشخص است که در مناطق مختلف کشـور شـاید با کمی تغییر اجرا شـود ولی چهارچوب ثابتی را در آن می‌توان یافت که میتوان به از بین آن‌ها به نصـب پرده و معرکه‌گیری برای جذب مخاطب، شـروع اجرا با ذکر اسـم اعظم، دعا اول، واقعه، گریز و... اشـاره کرد. در قدیم پرده‌خوانان مطابق با سنت بخش‌های شناخته شده پرده‌خوانی را متشکل از نصب پرده، گفتارهای مقدماتی، دعا، گشودن مجالس و صورت‌های پرده (باز کردن رویه پرده) پندیات، داستان‌های فرعی، داستان اصلی، گریز و... به اجرا در می‌آوردند. پروسه اجرا متناسب با وقت مردم، شرایط موجود و شیوه پرده‌خوانان ممکن بود از یک ساعت تا چند ساعت متغیر باشد اما بخش‌های مختلف به‌طور عمده اجرا می شدند. در عصر حاضر پرده‌خوانان به دلایل متعدد مانند از دست رفتن جایگاه‌های اجرا و موقعیت اجتماعی، مشغله مردم و... بخش‌های کمی را اجرا می‌کنند. (اردلان، ۱۳۸۶، ۱۲)

انواع پرده‌خوانی:

خود پرده‌خوانی دارای دو زیرشاخه است: شمایل گردانی (ذره پروری) و صورت خوانی که عموماً آن را مترداف پرده‌خوانی می‌دانند ولی تفاوت‌های در آن‌ها نسبت به پرده‌خوانی وجود دارد؛ که برای درک بهتر این تعریف ها باید با اصطلاح صورت خوانی و ماهیّت خوانی آشنا بشیم؛ هر پرده دارای دو وجه صورت خوانی و ماهیّت خوانی است. به این معنی، آنچه به شرح ظاهر تصاویر می‌پردازد صورت خوانی می‌گویند و آنچه به نقل و تفسیر حکایات و روایات اقدام می‌کند ماهیّت خوانی می‌گویند. پرده‌خوان در وقت اجرا، هم باید صورت خوانی کند وهم باید ماهیّت خوانی نماید. (صادق عاشور پور، ۱۳۸۹، ۳۸۳).

شمایل گردانی:

در این گونه پرده خوانی، تنها یک نقاشی از هفتصد نقاشی پرده خوانی، روی بوم نصب‌شده، بر کلافی چوبی نقاشی می‌شد که به آن نقاشی روی بوم، شمایل گفته می‌شد. مراد (مرشد) قصه مربوط به شمایل مزبور را به‌طور شفاهی به مرید (شاگرد) خود می‌آموخت. (به سه منظور یک غرورشانی در مرید، به دست آوردن وجوهاتی جهت روزمرگی، سه آموزش کاربردی مرید.(صادق عاشور پور، ۱۳۹۸، ۳۸۷–۳۸۸). در اصل جنبه آموزشی داشته تا مرید به مرحله برسد که هفتصد قصه پرده‌خوانی را آموزش ببیند یک به یک آموزش ببیند.

صورت خوانی:

به نقالی گفته می‌شود و فقط صورت خوانی می‌کند؛ به عبارت دیگر در این نوع نقالی اثری از ماهیّت خوانی دیده نمی‌شود؛ بلکه نقالی‌ای فقط صورت پردازانه است که توصیف تصاویر نقش شده روی پرده می‌پردازد، به اصل و ماهیت تصویر توجهی ندارد. (صادق عاشور پور،۱۳۹۸، ۳۸۹). عموماصورت خوانی را بیشتر در اجرای همزمان دو نقال شاهد هستیم ، یکی صورت خوانی می کند و دیگری ماهیّت خوانی. البته ما شاهد صورت خوانی انفرادی و بدون ماهیّت خوانی نیز هستیم.

ابزار پرده‌خوانی:

پرده‌خوان:

مرشد، نقال یا اجراگر که با استفاده از بدن خود، به انواع ابزار اجرا، روایت را عینیت می‌بخشد تا برای مخاطب سرگرم‌کننده و ملموس‌تر باشد، مانند چرخاندن شمشیر، پرتاب تیر، زانو زدن، جلوس و... که پرده‌خوان با استفاده از تجربه و خلاقیت خویش آن را ارائه می‌دهد. پرده‌خوان به‌غیراز جنبه فرم از صوت نیز بهره می‌برد؛ کلام و دستگاه‌های آوازی از دیگر ویژگی‌های اوست.

پرده:

پرده یا امکان تصویری که نقال برای نقل از آن بهره می‌برد، پارچه‌ای است که یک یا چند رخداد در آن به تصویر کشیده شده است. جنس پرده‌ها از «متقال» و «کرباس» و اندازه آن‌ها معمولاً ۱۵۰ در ۳۰۰ سانتیمتر است. (محمدرضا حسن بیگی، ۱۳۶۶، ۳۴۲). البته در ابعاد مختلف این نقاشی‌ها رسم می‌شده است. نقش‌های پرده، نقوشی عامیانه‌اند که برمبنای تخیلات نقاش و گفته‌ها و نوشته‌های تاریخی و افسانه‌ای به تصویر کشیده می‌شوند. (جابر عناصری، ۱۳۶۶، ۱۹۷). در نقاشی‌های چندرخداده یا تک رخداد چندین داستان یا بخش‌های از آن را در یک پرده کشیده می‌کشیدن، عموماً داستان به‌صورت بزرگ‌تر و بقیه به دور آن جزئی‌تر. روی پرده مجموعه‌ای از تصاویر کوچک‌تر نقش شده که به‌صورت پی‌درپی ماجراهای داستان را نشان می‌دهد. (بهرام بیضایی، ۱۳۴۴، ۷۳).

چوب‌دستی:

ابزار اجرای و نمادین پرده‌خوانی که به آن مِطْرَق، مطراق، من ت شاء، تعلیمی نیز گفته می شود. برای آن دو کارکرد می‌توان متصور بود؛ یکی اشاره به جزییات روی پرده در جهت نقل و دومی همانندسازی با شی دیگری مانند اطلاق عصا به شمشیر یا کمان برای تصویرسازی بهتر روایت؛ اما اردلان برای آن جنبه میتولوژیک نیز قائل است؛ مطراق در پرده‌خوانی به‌ظاهر وسیله‌ای برای نشان دادن شمایل‌های پرده ا ست، اما در باطن معانی متعددی در حوزه میتولوژیک القا می‌کند. هرمس خدای یونانی با ع صا آتش ساخت. حضرت موسی عصای خود را در برابر جادوگران به ماری عظیم‌الجثه تبدیل کرد و حضرت محمد با عصایش بت‌ها را شکست. حضرت عیسی با به دست گرفتن عصا نماد شبانی خود را نشان داد. عصا در مفهومی دیگر به‌عنوان تکیه‌گاه و نیرو دهنده به صاحب آن‌هم شناخته می‌شود .آخرین حد این تصور تعابیر از اعمال خارق‌العاده‌ای است که به‌وسیله چوب‌دستی انجام می‌شود. در پرده‌خوانی، عصا علاوه بر کاربرد ظاهری به معنی اشارات ازلی به حقایق عالم و نشان حضور قلب متقدم پرده‌خوانان درویش بر زمانی فانی است. عصا تنها شیء با کاربرد نشانه شناسانه و رمزی نیست که دراویش پرده‌خوان در زندگی و کار خود از آن استفاده می‌کنند، بلکه بسیاری از اشیاء دیگر، کاربردی همسان دارند، ازجمله: خرقه، کشکول، رشمه، سبحه، زنجیر، زنگ و نفیر، دست‌بند، پوست، تبرزین و غیره. (اردلان، ۱۳۸۶، دفتر ۱۲، ۱۹)

جامه پرده‌خوان:

پوشش نقال و پرده‌خوان نیز مانند اجرا دارای نوعی سنت ویژه است که اجراگر بر حسب مسلک، تبار و اقلیم جامه او داری تمایزات می‌تواند باشد؛ مانند پوشش سر که سرپوش دراویش را تاج، سادات عمامه سبز، حاجیان عمامه طلای یا زرد می‌گذارند. جامه مر شدان در پرده‌خوانی نوع درویشی، اغلب عنا صری از لباس درویشان را دارد. در برخی موارد که پرده‌خوان درویش ا ست، ابزار وی کاملاً درویشی است .لباس درویشی شامل این اجزاء است: تاج، رشمه سر، کفنی (پیراهن سفید)، رشمه کمر، خرقه، شلوار، گیوه، چنته، کشکول، تبرزین و عصا. روضه‌خوانانی که به پرده‌خوانی می‌پردازند لباس متداول روضه‌خوانان را شامل: کلاه (عرقچین)، عمامه، پیراهن سفید، عبا و نعلین بر تن می‌کنند. گاه م شاهده می شود که پرده‌خوانان لباس‌های محلی منطقه خود را می‌پو شند مانند مر شد مجنون شاه که لباس محلی تربت‌حیدریه را به تن دارد. (اردلان، دفتر ۷، ۱۵).

ابزار جدید:

در ادوار جدید شاهد استفاده از ابزار جدیدی در پرده‌خوانی هستیم، مانند بلندگو که پرده‌خوان برای معرکه‌گیری و شرح دا ستان از آن بهره می‌گیرد یا ویدئو پروژکشن به‌جای پرده نقا شی یا ا ستفاده از مو سیقی ضبط شده ولی کارکرد و ا صول اجرا تغییر نکرده فقط از این ابزار بهره برده شده ا ست. برخی از پرده‌خوانان معا صر برای تقویت صدای خود از بلندگوهای ارزان قیمت ا ستفاده می‌کنند. این ابزار به آنان امکان می‌دهد تا عر صه بیشتری از فضا را در اختیار گیرند. بلندگوهای مورد استفاده به دلیل استفاده فراوان صدا را خش‌دار، زمخت و گاه نامفهوم می‌کند؛ اما این‌ها باعث صرف‌نظر کردن پرده‌خوانان از این وسایل نمی‌شود زیرا مردم داستان‌ها را می‌دانند و ناوا ضحی صدا سبب عدم فهم دا ستان‌ها نمی شود و حتی ممکن ا ست صدای بلندگو در ذهن آنان با مجموعه‌ای از مفاهیم دیگر غیر ازآنچه گفته شد، تف سیر شود. بلندگوهای شیپوری در د ست قرار می‌گیرد و بلندگوهای غیر شیپوری یا به دوش آویزان می‌شود یا اینکه روی زمین قرار می‌گیرد و پرده‌خوان تنها میکروفن را در دست می‌گیرد. (اردلان، دفتر ۱۳، ۱۶).

نظریه اجرا – ریچارد شکنر

بازی، ورزش‌ها، تئاتر، آیین

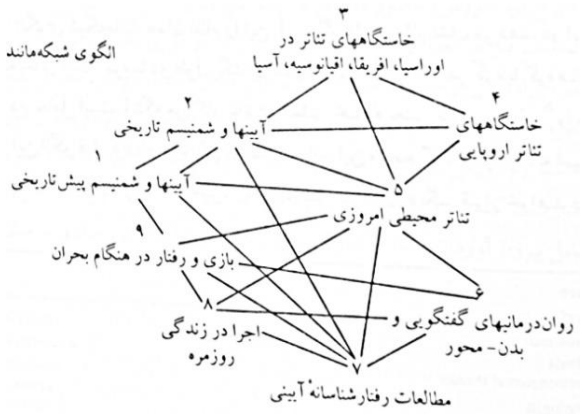
شکنر معتقد ا ست زمانی ر سیده که تأملی در نظریات تئاتری دا شته با شیم، مانند نظریه‌های مبتنی بر خا ستگاه چرا که به نظر او برای درک و فهم تئاتر مناسب نیستند. درنتیجه او الگویی جدید را معرفی می‌کند که از کلیشه‌ها عبور کرده و به جنبه‌های پدیدار شناسی نزدیک‌تر ا ست. او الگوهای جدیدی پیشنهاد می‌کند که در آن‌ها تئاتر به‌عنوان شکل تکامل‌یافته عرضه نمی‌شود، بلکه در کنار گره‌های دیگر، پیوستاری را تشکیل می‌دهد که تحلیل مفاهیم به اجرا به کار می‌آیند. (ثمینی–آقازاده،۱۳۹۲) شکنر، تز کمبریج را نقد می‌کند و می‌گوید به دنبال آن نیست آیین را نادیده بگیرد، او آیین را یکی از چندین و چند فعالیتی می‌داند که به تئاتر مربوط است (شکنر،۱۳۸۶، ۲۲). او یکی از عوامل به چالش کشیدن تز کمبریج را رشد و پیدایش پدیدهایی نظیر هپنینگها، هنر چندرسانه‌ای، هنر اجرا. نظایر آن می‌داند (شکنر، ۲۲) او در پاسخ نظریات مبتنی بر خاستگاه می‌گوید: این‌ها فعالیت‌های بسیار کهن و ابتدای هستند

و دلیلی برای تعقیب (خا ستگاه‌ها) یا (م شتقات) وجود ندارد. آنچه ه ست فقط نوعی تنوع در فرم‌های مختلف و در هم آمیختگی بین گونه‌های متفاوت اســت که فی‌نفســه هیچ روند تکاملی دراز مدتی را از مرحله (ابتدایی) به مراحل (پیچیده) یا (جدید) نمی‌دهد. گاهی آیین‌ها، بازی‌ها، ورزش‌ها و گونه‌های زیباشناختی (تئاتر، رقص و موسیقی) چنان در هم ممزوج شده‌اند که نامیدن این فعالیت‌ها با هر عنوان محدودکننده‌ای غیرممکن به نظر می‌رسد. براکت نیز معتقد است: هستند محققانی که معتقدند سرچشمه تئاتر داستان سرایی اســت. نظریه دیگری که به آن نزدیک اســت معتقد اســت تئاتر از رقص و حرکات ضــربی و ژیمناســتیک یا تقلید حرکات و صــدای حیوانات آغاز گردیده و به تدریج گسترش‌یافته است (براکت، ۱۳۸۰).

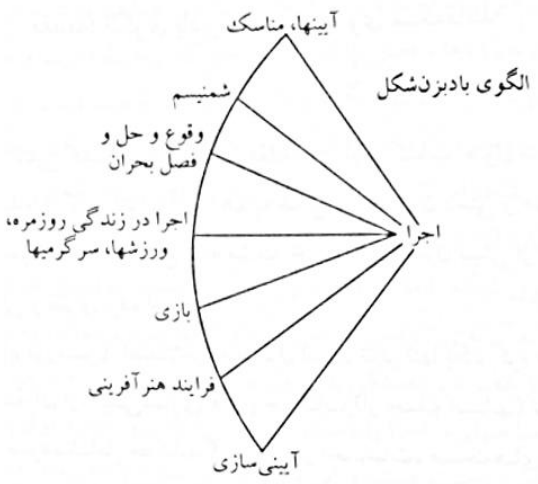
شکنر با توجه به این دیدگاه مطرح شده، اجرا (پرفورمنس) پر شمول دانسته و می‌گوید: تئاتر تنها یک گره از در پیو ستاری ا ست که دامنه آن از آیینی سازی‌ها[۶۶]حیوانات (ازجمله انسان‌ها) تا اجراها در زندگی روزمره – شامل خو شامدگویی‌ها، ابزار احساسات، صحنه خانوادگی، نقش‌های حرفه‌ای و نظایر آن – تا بازی، ورزش‌ها، تئاتر، رقص، مناســک، آیین‌ها (مراســم آیینی)[۶۷]و اجرها عظیم گســترده است. (شکنر، ۱۳۸۶، ۸) **با توجه به ریشه و تعاریفی که شکنر به آن اشاره می‌کند، نقل و پرده‌خوانی نیز از همان خواستگاه است، چرا شاید این نمایش حاصل نوعی از همین بازی، ورزش، تئاتر و آیین است، مثالی روشنی که برای این نظرم آن میتوان ارجاع بزنم، سند ملموس چون نقش‌های است که در گوشــه گوشــه ایران در غارها در وصــف زندگی خودشــان ترسیم نموده‌اند و نقالانی با مراسم‌های آیینی آن‌ها را برای دیگران بازگو می‌کردند که در آن ابراز احســاســات می‌شــود، مخاطب را درگیر می‌کند و نقال در طول زمان به خود نقش حرفه‌ای گرفته و به خدمت مناسک و آیین هم درآمده که خود نمونه بارز آیین سازی از همان بازی، ورزش‌ها، تئاتر و آیین است الگوی بادبزنی (تصویر شماره ۱) شکنر سند دیگری است که میتوان به تطبیق قرار دادن آن با ریشه پرده‌خوانی به این رهیافت دست یافت که از دیدگاه شکنر پرده‌خوانی (اجرا) است یا همان نظر او در باب تبدیل آیین به تئاتر است.** نکته دیگری که قابل‌تأمل بر اساس الگو شبکه مانند (تصویر شماره ۲) شکنر که آن را در حوزه تئاتر محیطی مطرح کرده و آن را نظام به‌گونه‌ای پویاتر می‌داند. نشان می‌دهد که ریشه‌های اجرا در شرق عمیق‌تر است؛ که این سؤال را در ذهن تداعی می‌کند، چرا در دید همگان هنر اجرا پدیده غربی قلمداد شده است. شکنر خود اشاره می‌کند. اتکا به نظریه خاستگاه که به ریشه یونانی استناد می‌کند خود نشان‌دهنده نوعی تعصب قوم محورانه ی (غربی) است نه اتکا به دلیل و برهان (شکنر، ۲۴).

---

[۶۶] - Ritualization
[۶۷] - Rituals



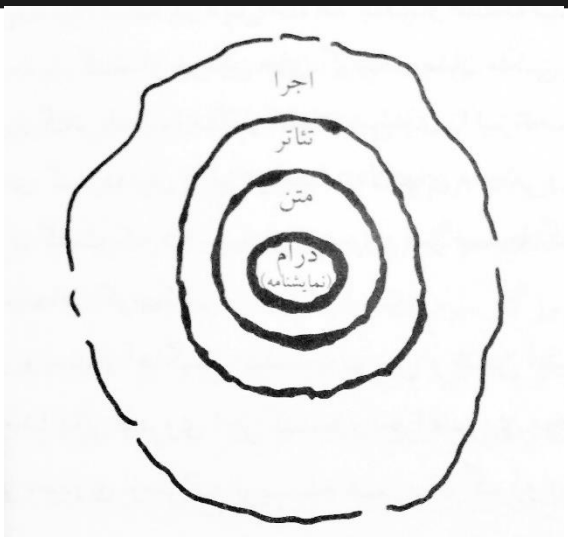
تصویر (۱)



تصویر (۲)

درام، متن تئاتر و اجرا

شکنر معتقد است این واژه‌ها در جامعه و فرهنگ عموماً به‌جای هم بکار گرفته می‌شوند که معتقد است درام، تئاتر، اجرا پدیده‌های هستند که همه یا برخی از آن‌ها در نزد تمامی اقوام بشری رخداده‌اند (شکنر،۱۳۸۶، ۱۳۵) اما داری وجه تمایز باید دیگر هستند. او می‌گوید؛ ما غربی‌ها به متمرکز ساختن توجه خود بر نوع خاصی از متن موسوم به درام (نمایشنامه) عادت کرده‌ایم؛ اما تئاتر آوانگارد در غرب و تئاترهای سنتی در نقاط دیگر جهان، توجه خود را دوباره بر جنبه‌های اجرای متن و فراتر از متن به کامل بر تئاتر و اجرا متمرکز کردند. (همان،۱۴۰). او برای آنکه بتواند هرکدام تعریف ارائه دهد الگویی (تصویر شماره ۳) را معرفی می‌کند از دوایر متحدالمرکزی که نوعی همپوشانی را به نمایش می‌گذارد که شامل چهار صفحه گرد است که بزرگ‌ترین، سست‌ترین و کم‌رنگ‌ترین آن اجراست که دوایر دیگر درون آن هستند جای گرفتند و به دایره بزرگ‌تر خود متکی هستند.



تصویر شماره ۳

هرقدر اندازه صفحه بزرگ‌تر باشد زمان و فضا بیشتری را نیز تحت پوشش قرار می‌دهد و حوزه‌ی گسترده‌تری را نیز از حیث دلالت‌های مفهومی اشغال می‌کند به‌طورکلی میتوان گفت که در بسیاری از موارد هر صفحه گرد بزرگ‌تر دربرگیرنده تمامی صفحه‌های کوچک‌تر از خودش است. درام قلمرو نویسنده، آهنگساز، فیلمنامه‌نویس و شمن است، متن قلمرو مربی، گورو، مرشد؛ تئاتر قلمر اجراکننده و اجرا قلمروی مخاطب (همان،۱۴۱) او در ادامه معتقد است حتماً هم‌زمانی میان این الگوها هست مانند؛ اجراکننده که در موقعیتی خودش نیز مخاطب می‌شود. شکنر در این چهار مفهوم را این‌چنین مطرح کرده است:

درام: کوچک‌ترین و فشرده‌ترین (داغ‌ترین) دایره. متن مکتوب. پارتیتور، سناریو، دستورالعمل، طرح یا نقشه. درام را میتوان مستقل از فرد یا افراد حامل آن از جا به‌جای و از زمانی به زمان دیگر برد. این افراد ممکن است صرفاً پیک باشند، آنان حتی نمایشنامه را بخوانند – فهم یا اجرای آن که جای خود را دارد.

متن: همه‌چیزی که می‌تواند از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر منتقل شود؛ رمزگان اصلی و پایه رویدادها. متن از فردی به فرد دیگر منتقل می شود و فرد انتقال‌دهنده تنها یک پیک صرف نیست. فرد انتقال‌دهنده متن باید متن را بشناسد و بتواند آن را به دیگران آموزش دهد. این آموزش می‌تواند آگاهانه باشد یا از طریق همدلی و تحکم صورت گیرد.

تئاتر: رویدادی که گروه خاصی از اجراکنندگان نمایش می‌دهند؛ آنچه اجرا گران عملاً در حین اجرا انجام می‌دهند. تئاتر پدیده‌ای انتضمامی و بی‌واسطه و معمولاً تجلی بازنمایی نمایشنامه و یا متن است.

اجرا: پهناورترین و نامشخص‌ترین صفحه دایره شکل. کل منظومه رویداد که از بیشتر آن‌ها با بی‌توجهی عبور می‌شود، منظومه رویدادهایی که در میان اجراکنندگان و نیز مخاطبین، از لحظه ورود نخستین تماشاگر به قلمرو اجرا – محوطه‌ای که تئاتر در آن رخ می‌دهد – تا لحظه خروج آخرین تماشاگر اتفاق می‌افتد.

آنچه دریافت من از این ساختار شکنرآن است که او به دنبال تعریف تازه است که اجرا را بالاتر از بخش‌های دیگر قرار دهد ولی همزمان آگاه به *درهم‌تنیدگی* درام تا اجرا نیز ه ست. او در پی این تعاریف پیچیده بر آن ا ست که اجرا را نوعی جهان‌بینی تازه معرفی کند که خود را ملزم به رعایت شهود[۶۸] ویِ سنده یا متن یا ساختار تئاتری نمی‌بیند، او معتقد ا ست اجراگر اماکن بازآفرینی مجدد درام، متن و تئاتر از منظر خویش دارد تا مخاطب را بتواند فراساختاری تئاتر درگیر نماید. او اجرا را نوعی آزمایشگاهی که در آن می‌شود نسبت به شرایط اجرا تغییر داد و قرار نیست مانند تئاتر یک خط دستور را دنبال کنیم شکنر در بخش دیگری می‌گوید؛

درام روایتی ب سته و کلامی که مجال اندکی به بداهه‌پردازی می‌دهد و همچون رمزگان، م ستقل از این یا آن ناقل فردی، وجود دارد. دارم متنی است مکتوب – یا متنی است که می‌توان آن را به‌راحتی به متنی مکتوب درآورد و در مقابل، متن – که می‌تواند بسته یا باز باشد – نقشه‌ای است برای رویدادهای سنتی نظیر مراسم ثوییل در کوراتوتان یا مراسم خوک کشی در کورومول یا چنان که در تئاتر سنتی غرب می‌بینیم، می‌تواند در حین تمرین‌ها برای انطباق با متن نو شته‌ای خاص به‌تدریج شکل بگیرد. [در کنار درام و متن] تئاتر مجموعه‌ای است از رویدادهای قابل دیدن و شنیدن متشکل از مؤلفه‌های شناخته‌شده – نظیر تئاتر بالی و یا قطعه‌ای ساخته و پرداخته شده که در حی ن تمرین‌های آماده سازی – نظیر مورد تئاتر غربی شکل می‌گیرد. تئاتر تا حدی سویه آ شکار قابل‌م شاهده متن یا موضع نگاری درونی نقشه درونی است. [در کنار این سه] اجرا گسترده‌ترین مجموعه ممکن از رویدادهاست که گرد تئاتر شکل می‌گیرد. در هر اجرا مخاطب عنصر غالب است. (همان، ۱۷۵) پرده‌خوانی که بر اساس تعریف مطرح‌شده در نظریه اجرا به عنصر متن نزدیک‌تر است، اما من باز به الگوی همپوشانی بازمی‌گردم (تصویر شماره ۳) چرا که شکنر در نظریه خود مطرح می‌کند که این تعریف‌های که ارائه داره در فرهنگ مختلف می‌توانند مرزهای مختلفی را ترسیم کنند یا هم‌زمانی‌های نیز صورت گیرد و هیچ تعریفی به‌عنوان اموری قطعی نیست. به نظر من شکنر به جنبه‌های که توجه نکرده حضور خود اجرا در تمامی دوایر کوچک‌تر است، در شرق برخورد با اجرا متفاوت ا ست. در شرق به‌نوعی جهان‌بینی معنوی عرفانی اخلاقی حاکم ا ست که در جنبه غربی آن نمود ب سیار کمی پیداکرده ا ست. توجه به ری شه یا فرهنگ عامیانه که حا صل تکاملی هزاران ساله ا ست. با توجه به مو ضوعی که مطرح کردم به این نکته می‌خواهم اشاره کنم که هرکدام از دارم، متن، تئاتر در درون خود اجرا دارند حال در این با توجه به فرهنگ جنبه اجرایی آن می‌تواند افزایش یا یابد. این پرده‌خوان می‌تواند گریز بزند و نقل از مشکلات و زندگی روز را با گذشته تطبیق دهد یا مخاطب را هرچند محدود در معرکه‌گیری، دعا، پند دادن یا درخواست روزی گرفتن مستقیماً مورد کنش قرار دهد، مرزهای تعاریف متن را جابه‌جا می‌کند و میتوان جنبه اجرایی آن را با توجه به تو ضیحات شکنر در باب اجرا در آن دید. با توجه به تو ضیح که در این پژوهش ارائه می شود میتوان گفت پرده‌خوانی حتی اگر اجرا به معنی کامل قلمداد ن شود ولی در لایه‌اجرا ح ضور داد و ذات پویا و بداهه پردازانه در آن وجود

---

[۶۸] vision

دارد و مخاطب و اجراگر نیز نقش آفرین هستند و ما شاهد هستیم پرده خوان در تلاش است که نیز از گستره اجرا به متن (ادبیات شفاهی) بازگردد .

از آیین به تئاتر و بالعکس:

او آیین و تئاتر را دو سوی یک پیوستار می‌داند و هیچ اجرایی را صد در صد نه آیین می‌داند و نه تئاتر، چرا که در تعریف آن‌ها معتقد است؛ آیین اجرایی است که به هدف سودمندی برای مشارکت‌کنندگانش به اجرا در می‌آید و تئاتر برای سرگرمی نمودن مخاطبین و اشاره می‌کند که تقریباً هیچ اثری را نمی‌توان یافت که تمام هدفش را بتوان در سرگرمی و یا سودمندی خلاصه کرد. او اجرا را رویدادی می‌داند که هم تئاتر در آن جای دارد و هم آیین. (همان، ۲۶۱) او رویدادهای ورزشی، مسابقه، تجمع و میهمانی را نیز شامل می‌شود. (همان، ۱۵۷). به‌نوعی اینجا به جنبه آیینی سازی که از بازی، ورزش، تئاتر، آیین که مطرح کرده است بازمی‌گردد. آیین یا تئاتر نامیدن یک اجرای خاص عمدتاً به زمینه و کارکرد بستگی دارد. محلی که اجرا در آن صورت می‌گیرد که آن را انجام می‌دهند و شرایطی که تحت آن اجرا صورت می‌گیرد تئاتر و یا آیین نامیده شدن اجرا را مشخص می‌کند. با این حال هیچ اجرایی سرگرمی محض و یا سودمندی محض نیست. (همان، ۲۲۵) بر این اساس اگر جنبه سودمندی به خود بگیرد به آیین نزدیک‌تر و هرچه به سرگرمی نزدیک‌تر شود جنبه تئاتری آن افزایش می‌یابد، شکنر برای درک بهتر این پیوستار جدولی را ارائه می‌دهد. (جدول ۱)

سرگرمی تئاتر	سودمندی آیین
محوریت تفریح	محوریت نتایج و ثمرات
تأکید بر زمان حال	زمان نمادین
اجراگر مهارت های آموخته و اکتسابی را نمایش می‌دهد و می‌داند مشغول انجام چه‌کاری است	اجراگر در خلسه فرو می‌رود و تسخیر می‌شود
تماشاگران نگاه می‌کند	تماشاگران مشارکت می‌کند
تماشاگران درک و تحسین می‌کند	تماشاگران باور می‌کند
از نقد استقبال می‌شود	جلوی نقد گرفته می‌شود
تنها برای افراد حاضر در محل	در پیوند یک دیگری غایب (الوهی)
خلاقیت فردی	خلاقیت جمعی

جدول شماره ۱ (شکنر، ۲۲۶)

شاید باعث شگفتی باشدکه در پرده‌خوانی نه تنها میتوان شاخصه های این اسلوب را یافت بلکه شاهد تلفیق موفقی میان این پیوستار دوجهی هستیم که جنبه آیینی و سودمندی (معنوی، اخلاقی) توسط پرده خوان در غالب سرگرمی ارائه می‌شود تا رویدادی به نام اجرا را شکل دهد. اجرایی که در آن با مطرح کردن مسائل اخلاقی چه از جنبه دینی چه حماسی از طریق نقل واقعه، دعا، پند و ... به دنبال سودمندی تماشاگران است و جنبه سرگرمی آن مهارت‌های اجراگر است که با بیان بدنی و کلامی که دارد و استفاده که از ابزار خویش مانند پرده و عصا موجبات سرگرمی و تفریح مخاطب می‌شود تا او را از باور به مرحله درک و تحسین رساند، در پرده‌خوانی مخاطب هم درگیر زمان حال است، هم نمادین است. در این حال که نگاه می‌کند تحت تأثیر وارد مرحله مشارکت می‌شود مانند گریه تماشاگران در پاسخ روایت اجراگر. این ویژگی منحصربه‌فرد است چرا که در اجراهای غربی کمتر این ادراک آیینی، تئاتری نمود پیدا می‌کند؛ که هر دو این ویژگی‌ها به‌نوعی تعادل برسند. شکنر در مقایسه مخاطبین تئاتر و آیین معتقد است؛ آیین رویدادی است که شرکت‌کنندگان بدان متکی‌اند؛ در مقابل تئاتر رویدادی است که به شرکت‌کننده خود متکی است. به‌نوعی معتقد است عدم شرکت تماشاگر در تئاتر به زیان تئاتر تمام می شود اما در جنبه آیینی آن عدم شرکت تماشاگر به معنای نفی اجتماع یا نفی شدن از سوی اجتماع است

تطبیق ساختاری هنر اجرا و پرده‌خوانی

با توجه به‌تمامی اطلاعاتی که در این پژوهش مطرح‌شده است از بررسی هنر اجرا و پرده‌خوانی به‌صورت مجزا (منشأ، تعاریف و کارکردها) به این نقطه می‌رسیم که باید داده‌های ارائه شده را دسته‌بندی کنیم. در ادامه این پژوهش سعی شده با مطرح کردن دسته‌بندی جدیدی که بر اساس مؤلفه‌های که در ساختار هردو گونه اجرایی ملموس و قابل استناد باشد، بررسی تطبیقی صورت گیرد تا به ویژگی‌ها فردی، تمایزات و تشابهات این دو سبک اجرایی دست‌یابیم تا از طریق آن به پاسخ پرسش‌ها و فرضیه درنتیجه گیری برسیم. دسته‌بندی‌ها ارائه‌شده اجرا و حرکت، ابزار و رسانه، مکان و زمان، متن و مخاطب هستند که در ادامه هر را شرح می‌دهیم.

۱-اجرا و حرکت

۱-۱: اجرا و حرکت در هنر اجرا:

اجرا و حرکت در پرفورمنس هیچ محدودیتی ندارد، اجراگر می‌تواند بدون هیچ پیش قراردادی و بدون هیچ قیدی از بدن و حرکت بهره ببرد، چه این حرکت‌ها برای مخاطب مفهومی داشته باشد یا نداشته باشد، نیز اهمیتی ندارد. اجرا گر چنان آزادی عمل دارد، می‌تواند بر اساس اندیشه خویش اجرا را خلق کند، در اجرا مجاز به استفاده از هر ابزاری است، می‌تواند برای مخاطب محدودیت‌های وضع کند می‌تواند ترتیب اجرا خویش را در هر اجرا تغییر دهد.

۲-۱ اجرا و حرکت در پرده‌خوانی:

اما در پرده‌خوانی چنین آزادی بدون محدودیتی وجود ندارد، این تعریف من به این معنی نیســت که پرده‌خوان آزادی عمل یا ابتکار ندارد، بلکه هر حرکت او برای به تصویر کشیدن نقل است و برای عینیت‌بخشی هر چه بیشتر تصاویر برای مخاطب است و اجراگر نمی‌تواند حرکت نامفهومی را در مقابل تماشـــاگر خویش به نمایش بگذارد، چرا که او با مخاطب چنین قراردادی ندارد. او همچنین در اجرا محدود به سنت اجرای پردخوانیست و نمی‌تواند به جای ذکر اسم اعظم، گریز را شروع کند. او محدود به قراردادهای اجرایست؛ که دست او را در بداهه‌پردازی همان واقعه محدود نکرده است.

۲- ابزار و رسانه

۲-۱ ابزار و رسانه در هنر اجرا:

در هنر اجرا هیچ محدودیتی نیز مانند اجرا و حرکت در ابزار و رســانه نیســت و اجراگر مجاز اســت از هر ابزاری جهت اجرا خویش بهره بگیرد، ابزار و ر سانه‌ای مانند عکس، فیلم، صوت و افکت‌های مجازی، ویدیو مپینگ، نور، میز، قایق یا آزاد ا ست از هیچ ابزاری بهره نگیرد. استفاده از هر ابزاری برای اجراگر در جهت انتقال مفهوم و بن‌مایه اندیشه اجراست.

۲-۲ ابزار و رسانه در پرده‌خوانی:

در پرده‌خوانی نقال از ابزار و رســانه مشــخصــی بهره می‌برد، عطا، جامه، نقاشــی (پرده) در واقع این ابزار از شــاخصــه‌های پرده‌خوان هستند و مخاطب ایرانی با دیدن آن‌ها، بدون آن که لب به سخن بیاورند؛ می‌دانند که با چه روایتی مواجه هستند؛ اما به‌طور م شخص پرده‌خوان از ا ستفاده ابزارهای جدید نهی نشده ا ست و اگر باز این ابزار در خدمت روایت با شند از آن‌ها بهره می‌گیرد، مانند بلندگو، افکت صوتی، پروژکشن

۳- مکان و زمان

۳-۱ مکان و زمان در هنر اجرا:

مکان اجرا همان جایست که اجرا در آن شکل می‌گیرد، چه در گالری باشد چه در جنگل، هیچ شرایطی برای مکان اجرا در پرفرمنس مشخص نشده، هر جای که اجراگر برای کنش خود انتخاب کند، مکان اجراست. چه در آن یک مخاطب داشته باشد چه در ا ستادیومی با هزاران مخاطب با شد، فقط کافی ست اجراگر و مخاطب در مکانی حا ضر با شند. هنر اجرا نیز می‌تواند در قید زمان هم نباشد، مانند اجراهای رابرت ویلسون که در آن معقوله زمان دست‌کاری می‌شود تا یک‌لحظه چنان کش بیاید که ساعت‌ها طول بکشد

یا مدام تکرار شود یا اجراهای که چند روز زمان می‌برد. البته این مطرح می‌شود هنر اجرا محدود ندارد به این معنی نمی‌باشد که کاری توسط کنشگری بدون هدف یا ایده مورد استفاده قرار گیرد.

۳-۲ مکان و زمان در پرده‌خوانی

در پرده‌خوانی نیز مکان اجرا همان جایست که پرده‌خوان برای اجرا مناسب بداند، میدان اجراست او می‌تواند در گذر و خیابان باشد چه در دامنه کوه یا در سالن نمایش، او نیز هر آنجا که بتواند معرکه بگیرد و مخاطب را به دور خود حلقه کند، آنجا برایش مکان اجراست؛ اما در باب زمان محدودیت برای پرده‌خوانی ذکر نشده است، اما چون این هنر جنبه سرگرمی بر آن غالب است، نقال با توجه حوصله مخاطب و روایتی که برای نقل انتخاب می‌کند، خود را در قید زمانی درگیر می‌بیند. البته در پرده‌خوانی دو زمان دیده می‌شود که هنر اجرا هم می‌تواند از آن بهره ببرد یکی زمان حال است و دیگری زمان نمادین است.

۴- متن و مخاطب:

۴-۱ متن و مخاطب در هنر اجرا

در هنر اجرا داشتن متن امکان‌پذیر است ولی هیچ‌گونه الزامی برای آن نیست، یک اجراگر مانند مارینا آبراموویچ می‌تواند فقط بدون هیچ کلامی فقط با نگاه به چشمان مخاطبش به اجرا بپردازد، پرفورمنس می‌تواند محدود به کلام نبا شد و صرفاً از طریق بدن، ابزارهای ایده یا بن‌مایه اجرا را به نمایش بگذارند. در رابطه با مخاطب نیز کنش جمعی صورت می‌گیرد تا مخاطب را درگیر اجرا و بخشی از آن کند.

۴-۲ متن و مخاطب در پرده خوانی

در پرده‌خوانی اجرا کاملاً متکی به کلام است، شاید متن مکتوبی توسط نقال مورداستفاده قرار نگیرد که در درمواردی نوشته ها و حاشیه نویسی های در پرده نیز وجود دارد اما متن به‌صورت سنت شفاهی به پرده خوان منتقل گردیده است و ریشه در ادبیات دارد (جنبه متنی که ریچارد شکنر به آن اشاره‌کرده است) و مخاطب نیز مانند هنر اجرا وارد نوعی مشارکت جمعی می‌شود تا در طول اجرا بخشی از اجرا تبدیل شود.

اشتراکات:
اجراگر عامل شکل‌گیری اثر است.
استفاده از ابراز و رسانه (تصویری–صوتی)
محدودیت نداشتن مکان و فضا برای اجرا
استفاده از بدن به انواع ابزار کلیدی در اجرا
مشارکت مخاطب
تأثیرگذاری بر مخاطب
دارای بن‌مایه و اندیشه

تمایزات:
ایدئولوگ بودن پرده‌خوانی (مذهبی، ملی) که در هنر اجرا هم می‌تواند باشد وهم نباشد.
پرده‌خوانی متکی به کلام است و نمی‌توان آن را حذف نمود، اما در اجرا می توان آن را حذف کرد.
محدود بود نسبی زمان در پرده‌خوانی ولی در هنر اجرا محدودیتی وجود ندارد.
جنبه سرگرمی در پرده‌خوانی قالب است و در هنر اجرا جنبه ایده جنبه قالب است.
استفاده مستقیم از ادبیات در پرده‌خوانی که در هنر اجرا در صورت لزوم کاربرد خواهد داشت.
استفاده از دستگاه‌های آوازی در پرده‌خوانی که کاملاً منحصر به ایران است: شور، ماهور، همایون و...
پرده‌خوانی از یک اسلوب اجرایی (سنت) تبعیت می‌کند ولی هنر اجرا می‌تواند کاملاً می تواند رویداد گونه باشد و هیچ برنامه منظمی نداشته باشد.
پرده‌خوانی در شیوه اجرایی سنتی خود نهایتاً دو اجراگر دارد، اما در هنر اجرا محدودیتی برای تعداد اجراگران وجود ندارد.
پرده‌خوانی سبک اجرای مبنی بر سنت مونوفونی (سنت شفاهی) است و بر اساس آموزش که در گذر زمان از مرشد به مرید انتقال داده می‌شود، اما در پرفرومنس این نوع آموزش اگر هم اتفاق بیفتد موردی است.
در پرده‌خوانی مستقیماً به دنبال کسب درآمد است، اما الزاماً در پرفورمنس این‌گونه نیست.
عدم امکان منفعل شد پرده خوان در اجرا در صورتی که در هنر اجرا اماکان پذیر است.
در پرده خوانی با یک خط یا خطوط داستانی مواجه هستیم ولی در هنر اجرا الزامی بر وجود آن نیست.

جدول شماره ۲ (اشتراکات و تمایزات به دست آمده از تطبیق ساختاری هنر اجرا و پرده‌خوانی)

نتیجه‌گیری:

با توجه به بررسی تمام داده گردآوری‌شده در این پژوهش و بررسی تطبیقی، توصیفی که صورت گرفته است، باید به پرسش‌ها و فرضیه پاسخ داد تا به نتیجه‌گیری دست‌یابیم. سؤال اول؛ ساختارهای اجرا در پرده‌خوانی توانایی گسترش، نوآوری را برای خلق آثار بدیع‌تر دارد؟ در پا سخ باید اذعان دا شت زمینه‌های ب سیاری برای گ سترش و نوآوری در ساختار پرده‌خوانی موجود دارد، از تغییر در داستان و شیوه اجرا تا ابزارهای جدید مانند انیمیشن و ویدیو آرت در اجرا. سؤال دوم؛ آیا با توجه به نظریه اجرا ریچارد شکنر می‌توان مؤلف‌های برای اجرا بودن پرده‌خوانی یافت؟ در پا سخ باید گفت م سئله اجرا بودن پرده‌خوانی با توجه به تطبیق دادن آن با از مؤلف‌ها مطرح‌شده از جانب شکنر ، موارد تطبیق یافته (بازی، ورزش‌ها، تئاتر، آیین – درام، متن تئاتر و اجرا – از آیین به تئاتر و بالعکس) را با پرده‌خوانی را بررسی و به شرح در بخش نظریه ارائه کرده ایم،که با تطبیق آن بسیاری از مؤلف‌ها در پرده‌خوانی نیز یافت شد که ما را به این پاسخ می‌رساند که هنر پرده‌خوانی، بر اساس نظریه شکنر اجرا محسوب می‌شود ودر پاسخ سوال سوم؛ آیا با تعیین و بررسی ساختاری هردوگونه اجرای در این مقاله می توان پرده خوانی را نیز اجرا دانست؟ با توجه به ساختار تعیین شده و برر سی تطبیقی هر دو شیوه که در این مقاله مطرح گردید و ارائه تمایزات و نقاط م شترک می توان دید که پرده خوانی را نمی تواند برابر با هنر اجرا دانست بلکه می توان جنبه های اجراگونه را در قالب یک نمایش در آن یافت.

در پا سخ فر ضیه مطرح شده؛ آیا با شناخت و بازگ شت به ری شه‌های پرفرماتیک روایی (پرده‌خوانی) و نگاه به تجربیات مدرن در این حوزه، می‌توان راهکاری برای خلق نوع بدیعی از اجرای ایرانی را مطرح کرد؟ باید نکته ای را قبل از پاسخ مطرح کرد؛ با اینکه هنر پرده‌خوانی با توجه به آراء شکنر نوعی اجرا مح سوب می شود و جنبه‌های م شترک ب سیاری با هنر اجرا دارد **ولی نمی‌توان آن را هنر اجرا (Performance Art) به معنی کامل دانست**، اما ویژگی‌های که در درون این هنر ا ست که ب سیار منح صر فرد ا ست و در نمونه‌های اجرا غربی شاهد آن نیستیم که کاملاً ریشه فرهنگ و باورهای سرزمینمان دارد؛ مانند بکارگیری دستگاه‌های آوازی، استفاده از فرهنگ عامیانه (در حوره نقاشی، موسیقی، ادبیات)، استفاده از شیوه روایت در روایت، گریز در اوج اجرا، زمان و مکان آرمانی برای مخاطب و شمایل (شخ صیت‌های روایت)، حرکات سمبولیک ، پو شش منح صربه‌فرد(جامه)، تأکید بر به کلام و بی شمار ویژگی دیگر که **کافی ست اجراگر امروزی با داشتن شناخت از ریشه‌های اجرا ایرانی و نگاه شرقی در این حوزه با تغییراتی در سنت‌های اجرایی مانند ابزار، کارکردها، تعامل با مخاطب و مضمون‌ها، نحوه اجرا یا تعداد اجراکنندگان، تأکیدگذاری بر یک ویژگی راهکار متفاوتی برای خلق نوع بدیعی از اجرای بر روی شالوده این‌گونه اجرایی پدید بیاورد. اجرایی که در آن ابزار یا شیوه اجرایی پرده‌خوانی را چه به‌صورت ملموس چه ناملموس بتوان حس و ادارک کرد، که این جنبه بومی پرفورماتیک حفظ و رشد کرده باشد. هنرمند معاصر با جسارت و اندیشه نو می‌تواند بر بستر و پتانسیل هنر پرده‌خوانی، آزمایشگاهی برای خلق و ثبت تجربیات بدیع ایجاد کند.**

منابع و مآخذ

۱. شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، نظریه اجرا، ت: مهدی نصرالله زاده، چاپ پنجم، انتشارات سمت. تهران.
۲. اردلان، حمیدرضا (۱۳۸۶)، سی مرشد پرده‌خوان، (دفترهای ۱-۲-۴-۵-۶-۷-۲۵)، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
۳. بیضایی، بهرام (۱۳۴۴)، نمایش در ایران، چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
۴. آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، نمایش در دوره صفوی، چاپ دوم، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
۵. ملک پور، جمشید، (۱۳۹۹)، درام اسلامی، ت: فرزام حقیقی، انتشارات بیدگل، تهران.
۶. عاشور پور، صادق (۱۳۸۹)، نمایش در ایران، (جلد ۴-نقالی)، انتشارات سوره مهر، تهران
۷. رازی، فریده (۱۳۹۰)، نقالی و روحوضی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
۸. فلور، ویلیم (۱۳۹۶)، تاریخ تئاتر در ایران، ت: امیر نجفی، انتشارات افراز، تهران.
۹. بلوکباشی، علی (۱۳۷۵)، قهوه‌خانه‌های ایرانی، انتشارات پژوهش‌های فرهنگی، تهران
۱۰. عباسی، شهرزاد (۱۳۹۸)، میراث ملموس هنر نقالی شناسایی، طبقه‌بندی و حفاظت از آن، انتشارات پیک مشاور. تهران
۱۱. عناصری، جابر (۱۳۶۶)، درآمدی برنمایش و نیایش در ایران، انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران
۱۲. بیمن، ویلیام (۱۳۹۸)، سنت اجرایی در ایران، ت: نجفی، مشکانی، دلاوری مقدم، انتشارات افراز، تهران.
۱۳. اسماعیل پرور، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، اسطوره‌شناسی در آیین مانی، انتشارات کاروان، تهران
۱۴. گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸)، هنر اجرا، ت: طاووسی، انتشارات نمایش، تهران.
۱۵. ساندستورم، ادوین (۱۳۹۸)، هنر پرفورمنس یک روش ارتباطی، ت: حسین نژاد. نشر جغد، تهران.
۱۶. دامود، احمد (۱۳۸۴)، بازیگری و پرفورمنس آرت، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران.
۱۷. شریف‌زاده، محمدرضا، کامیابی، بهاره (۱۳۹۶)، هنر پرفورمنس، انتشارات علمی. تهران.
۱۸. استایلز، کریستین (۱۳۹۴)، درون‌مایه‌های هنر معاصر (۵) من/چشم/اکولوس: پرفورمنس، اینستالیشن و ویدیو، ت: امید نیک فرجام، نشر بن گاه، تهران.
۱۹. ناصر بخت، محمدحسین (۱۳۷۱)، پرده‌های درویشی، فصل‌نامه هنر، شماره ۳۵، ص ۱۰۲-۱۱۴.
۲۰. غریب پور، بهروز (۱۳۸۷)، هنر مقدس صورت خوانی (پرده‌خوانی)، فصل‌نامه هنر، شماره ۴۰، ص ۵۵- ۶۵.
۲۱. فدائی، مجید (۱۳۹۹)، بررسی جنبه‌های حماسی در هنر قصه گوی تصویری (پرده‌خوانی)، پژوهشنامه ادب حماسی، سال شانزدهم، شماره ۲، ص ۱۹۹-۲۲۰.
۲۲. ندایی، امیر حسن، بسکابادی، مونس (۱۳۸۹)، عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به‌عنوان هنری چندرسانه‌ای، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۱، ص ۷۰-۷۷
۲۳. گله‌داران، لیلی، پور زرین، رضا (۱۳۹۸)، نقش نقال و نقل نقاش کنش و هم. کنش عناصر اجرایی، فصلنامه نگره، شماره ۵۰، ص ۹۱-۱۰۷.
۲۴. رحیمی، محمودرضا (۱۳۸۶)، درباره زیبایی‌شناسی در پرفرمنس آرت. بر گرفته از سایت ایران تئاتر، لینک دسترسی:https://theater.ir/fa/5975

از سیاوش تا سیاه؛ ارتباط اسطورهٔ سیاوش با شخصیت «سیاه» برساختهٔ بیضائی

مطالعهٔ موردی: *سه گانهٔ عروسکی، آهو، سلندر، طلحک و دیگران، جنگنامهٔ غلامان، چهار صندوق، پرده‌خانه و سیاوش خوانی*

غزال زرگرامینی

چکیده

همیشه اسطوره و فلسفه مواضع متنوع و متفاوتی را در برابر هم اتخاذ کرده اند. عده‌ای از فلاسفه نقش اسطوره را در ساختن نظام‌های فلسفی مهم می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را رد می‌کنند. برای بررسی این موضوع در ادبیات نمایشی ایران، تیپ «سیاه» در نمایش‌های تخت‌حوضی را مورد بررسی قرار دادم که به باور گروهی از اسطوره‌شناسان برگرفته از اسطورهٔ «سیاوش» است؛ اما به دلیل شفاهی و بداهه بودن حجم بزرگی از سیاه‌بازی‌ها، تصویر دقیق و کاملی از ابعاد شخصیت _ بیشتر تیپ_ سیاه در نمایشنامه‌های چاپ شده نیافتم؛ اما در این جستجو رسیدم به نمایشنامه‌های «بهرام بیضائی» که سیاهِ برساخته‌اش شخصیتی است میان اسطورهٔ سیاوش و تیپِ سیاه. در پایان به این نتیجه رسیدم که نوعی ارتباط میان اسطورهٔ سیاوش و سیاهِ تخت‌حوضی وجود دارد اما شکی نیست که رگه‌هایی از سیاوش در فرهنگ عامیانهٔ ما، با تیپ سیاه تثبیت شده است. با توجه به عدم وجود منابع دقیق مکتوب بومی برای تعقیب نحوهٔ تغییر و استحالهٔ اسطورهٔ سیاوش تا تیپ سیاه در آثار نمایشی ادبیات ایران، این پرسش هنوز برایم پارجاست: « سیاهِ نمایش‌های تخت‌حوضی که همیشه پیام‌آور بهار است آیا همان سیاوش است که از دُموزی[۶۹]مُشتق شده؟» در این مقاله سعی شده است با بررسی تغییرات نقش اسطورهٔ سیاوش در نمایشنامه‌های بیضائی، ردّپای روند بقای این اسطوره از فردوسی تا بیضائی مورد بررسی قرار گیرد.

کلید واژه: اسطوره، سیاوش، بهرام بیضائی، سیاه، فردوسی،

[۶۹] Tammuz/ Dumuzi خدای شهیدشونده و برکت‌بخشنده در سومر و بابل، از خدایان بین‌النهرینی است؛ او همان خدایی است که هرساله به هنگام عید نوروز از جهان مردگان بازمی‌گردد.

مقدمه

افلاطون معتقد بود که اسطوره بیشتر ابزاری برای تفهیم و تدریس فلسفه است زیرا بستری بدیع برای تصویر و مثال‌سازی به فیلسوف می‌دهد. از نظر افلاطون ، ما باید مطابق آنچه عقل قادر به استنباط از شواهد و ادلّهٔ قابل اعتماد است ، زندگی کنیم. مردم عادیِ غیر فیلسوف در حالت معمول تمایلی ندارند که زندگی خود را بر اساس منطق و استدلال بنا کنند. آنها باید قانع شوند که استفاده از عقل به سودشان است. اسطوره ابزار این اقناع است. (ر.ک جمهوریت ص ۳۷۷)[۷۰]

برخی دیگر از فلاسفه نگاهی اگزیستانسیالیستی به اسطوره دارند و برای آن‌ها اسطوره یک فلسفه است. این نگاه در مکتب آلمانی رمانتیک‌ها جان تازه‌ای گرفت. شلینگ[۷۱]هاینه[۷۲]هردر[۷۳]شیلر[۷۴]و بعدها آدورنو[۷۵]و هورکهایمر[۷۶]معتقد بودند مطالعه، بازیابی، تعقیب و جستجوی اسطوره‌ها ما را به ریشه‌ها و درک ساختار انفصال انسان دورهٔ روشنگری از طبیعت خود و نیز به تبیین روند شکل‌گیری نظام‌های فلسفی و ادبی نزدیک می‌کند. اسطوره از جهان متحدی می‌آید که در دورهٔ روشنگری متکثر شد و انسان در این تکثر نقش اثرگذار خود بر اجتماعش را گم کرد و اکنون اسطوره می‌تواند به کمک انسان امروز بیاید.

روش تحقیق

در این مقاله براساس نگاه مهرداد بهار به ریشه‌های اساطیری سیاوش و نحوهٔ دگرگونی این اسطوره در طول زمان و خلق وجهه‌ای نقادانه و طناز با نام سیاه می‌پردازیم؛ با تأکید بر نقش حیاتی اسطوره در حفظ انسجام هویتی و فرهنگی ملت‌ها طبق نظریهٔ مکتب فرانکفورت، نحوهٔ تغییر شکل سیاه تخت‌حوضی را در نمایشنامه‌های بهرام بیضائی بررسی می‌کنیم که با شکستن چارچوب تیپ آن را به شخصیت حماسی و اساطیری سیاوش نزدیک کرده ولی نه این است و نه آن.

---

۷۰ Stanford Encyclopedia of Philosophy

۷۱ Shelling

۷۲ Hayne

۷۳ Herder

۷۴ Schiller

۷۵ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno

۷۶ *Max Horkheimer*

اسطورهٔ سیاوش:

شاهزاده‌ای سیاه‌چرده که از آتش سرخ می‌گذرد.

ین آیین به گونه‌های مختلف از دره سند تا یونان و مصر دیده می‌شود. داستان رامایانا در هند، سیاوش در ایران، تموز یا دموزی در بین‌النهرین، بعل در سوریه و حتی داستان یوسف در تورات، همگی نشان‌دهندهٔ مرگ و حیات دوباره است. (بهار، ۱۳۷۸: ۳۹۸- ۳۹۹) همان روایت زندگی و مرگ ایزد نباتی: به آتش فرو رفتن، به جایی تبعید شدن و یا به زندان تاریک افتادن همه جانشین و نماد این مسأله است که دانه برای رویش مجدد باید مدتی در زیر زمین پنهان بماند و پس از طی این دوره، از جهان مرگ و نیستی رها شود و رندگی دوباره‌ای آغاز کند.

سیاهِ برساختهٔ بیضائی:

روی‌سیاه کرده و رنگین‌پوش

به همان پاک‌نهادیِ سیاوش است اما دیگر خدای شهیدشونده نیست، او یک انسان زمینی

سیاهِ تخت‌حوضی:

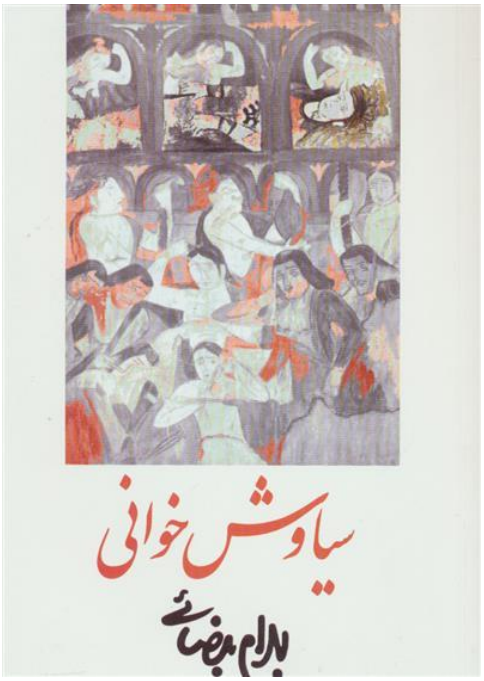
ریزنقش، روی سیاه کرده، جامه‌ای سرخ ب تن فضول، افشاگر، پرحرف، با سخنان نیش‌دار، گاه بی‌تربیت، معترض، ظلم‌ستیز، زیرک،

سه‌گانهٔ عروسکی ۱۳۴۲	آهو سلندر، طلحک و دیگران ۱۳۵۵	جنگنامهٔ غلامان ۱۳۶۷	پرده‌خانه ۱۳۶۳

چهارصندوق ۱۳۴۶	سیاوش‌خوانی ۱۳۷۲

الف- بیان مسأله و معرفی نمونه و اطلاعات

چرا و چگونه اسطوره در جهان معاصر زنده و مهم است؟ چگونه حضور و تغییر شکل آن در اقتباس‌های نمایشی می‌تواند نقش اسطوره را در نجات و احیای ارزش‌های اخلاقی بازسازی کند؟ (تصویر ۱).



تصویر۱: سیاوش‌خوانی بیضائی، ۱۴۰۰، روی جلد)

دلایل موافقین با نقش مهم اسطوره در نظام‌های فلسفی:

شلینگ (۱۷۷۵–۱۸۸۴) به عنوان یکی از اولین متفکران میان‌رشته‌ای در قرن نوزدهم به اهمیت اسطوره در تبیین نظام‌های فلسفی می‌پردازد. او توسعهٔ مفهوم ربّوبیت الهی را از طریق ساختارهای مختلف اساطیری (به ویژه یونان باستان ، مصر و خاور نزدیک) ممکن می‌داند.[۷۷]به نوعی میان نظام‌های فلسفی ، اساطیر و تفکر دینی به یک ارتباط علمی و انتزاعی معتقد است.

[۷۷] برگرفته از سخنرانی‌هایش در سال ۱۸۴۲ م.

فلاسفهٔ آلمانی دیگری که با گرایش رمانتیسم نیز به این موضوع پرداخته اند: گوتلوب هاینه (۱۸۱۲–۱۷۲۹) فیلسوف مسیحی آلمانی، یوهان گوتفرید هِردِر (۱۷۴۴–۱۸۰۳) و بزرگترین نمایشنامه نویس آلمان، یوهان کریستوف فریدریش فون شیلر (۱۷۵۹–۱۸۰۵) هستند.[۷۸]

هاینه معتقد بود که مطالعهٔ جدی اسطوره برای فیلسوف یک الزام است زیرا اسطوره محصول تخیل زبانی است و محصول قرن‌ها تکامل همزمان با فرهنگ و ادبیات است.

هِردِر نیز مفهومی به نام «ملی‌گرایی رمانتیک» [۷۹]را مطرح می‌کند که طبق آن هر فرهنگی باید در درونِ خودش بررسی شود و روشنگری به دلیل استفاده از استانداردهای جهانی برای درک ییک فرهنگ و اسطورهٔ درون آن اصلاً ابزار مناسبی نیست. او نیز مانند هاینه معتقد است که احساسات مذهبی، همان افسانه‌ها هستند.

این توجه به نقش اسطوره در تبیین ساختارهای فکری، یکی از دلایل شکل‌گیریِ «دیالکتیک میان خرد و اسطوره» در مکتب فرانکفورت توسط فلاسفه‌ای نظیر تئودور آدورنو و مارکس هورکهایمر شد آن‌ها در کتاب خود[۸۰]نشان دادند چگونه روشنگری در ابتدا در چنبرهٔ اسطوره بوده است. سپس خصوصیات علم را در کتابشان مورد بررسی قرار می‌دهند: ۱– وحدت: علم می‌کوشد همه‌چیز و همه‌کس را مشمول امر وحدت کند. هر دو مکتب عقل‌گرا و تجربه‌گرا توافق دارند که ساختار علم مبتنی بر وحدت است. ۲_ تکرارپذیری: ویژگی دیگر علم برای این‌که قانون‌پذیر باشد، اصل تکرارپذیری است. روشنگری این اصل را از خصوصیات علم در مقابل اسطوره می‌داند، حال آن‌که بنا به باور آدرنو و هورکهایمر این اصل از دل اسطوره بیرون آمده است.

حاکمیت صنعت بر زندگی انسان، امر سلطه در قلمرو مفاهیم را به امر سلطه در قلمرو اجتماع تبدیل کرد و این اتفاق باعث شد تا انسانی ظهور کند که خود را تنها در چارچوب تعریف‌شدهٔ سلطهٔ صنعتی می‌شناخت و این تحت سلطه بودن ترسی را در انسان ایجاد کرد که از جنس همان ترس باستانی از ناشناخته‌ها و طبیعت بود. همان ترسی که او را وا داشته بود تا توضیح و توجیهی برای اتفاقات طبیعی بسازد. اسطوره به انسان کمک کرد تا بی‌جان را با جان‌دار برابر کند و روشنگری کاری کرد تا جان‌دار با بی‌جان برابر شود.

دلایل مخالفین با نقش مهم اسطوره در نظام‌های فلسفی:

از نظر مارسین تووا[۸۱](۱۹۷۹)، تقابل عمیقی بین فلسفه و افسانه وجود دارد. زیرا مشخصهٔاسطوره، ناتوانی یا انصراف از تفکر به روشی شخصی و خودمختار است. به نظر تووا، هنوز فلسفه «از ولگردی در سرزمین‌های خیالی امتناع می ورزد.« (ص ۱۰)[۸۲]وی معتقد است بینِ ذهنیت اسطوره ای و اندیشهٔ انتقادی ، فاصلهٔ قابل توجهی وجود دارد... افسانه و فلسفه مانند گربه و سگ هستند که هرگز با هم نمی‌آمیزند بنابراین ، هر تلاشی برای اندیشیدن از اسطوره محکوم به شکست است. با فرض اینکه اسطوره نمی‌تواند مولد اندیشه باشد در عین حال بیان می‌کند که «ایده ها بر روی ویرانه های نمادها، شکل گرفته اند.» (همان، ص ۲۱۱) و فقط ایده هایی زنده می مانند که توسط یک نگاه فلسفی انتقادی موشکافی شده اند و به همین نحو افلاطون به افسانه ارجاع می‌دهد اما فقط به عنوان ابزاری برای

---

[۷۸] Erwin F. Cook Trinity University, ecook@trinity.edu
[۷۹] An Organic Nationalism
[۸۰] دیالکتیک روشنگری
[۸۱] Marcien Towa
[۸۲] Revisiting the Nature of the Relationship between Myth and Philosophy Today

تفهیم مفاهیم فلسفی به مخاطبان مانند استفاده‌اش از افسانهٔ «اسب بالدار» که به او امکان می‌دهد تا تصویری از رابطهٔ روح و بدن فراهم کند.

دلایل فلسفی تداوم حیات اسطوره تا امروز:

کوراب کرپوویتز[۸۳] معتقد است: «اسطوره ها قصه های مقدس هستند زیرا نمایشی نمادین از واقعیت هستند.»[۸۴] او مفهومی به نام «نگرش اسطوره ای»[۸۵] مطرح می‌کند. نگرش اسطوره‌ای به این معناست که در جهانِ باستانی و اسطوره‌ای، هر چیزی مانند انسان، جزئی معنادار از یک کل است. کوهستان، آسمان، باد، ماه، گیاهان و ... همه صاحب شخصیت هستند. عضوِ یک جامعهٔ اسطوره‌ای از جهان اطرافش جدا نیست، »تو»یی وجود ندارد. بلکه وجود فرد با جهان درآمیخته است و جزئی از آن است. نگرش اسطوره‌ای نه نگرشِ منطقی یک انسان مدرن است و نه نگرشِ لذت‌گرای انسان علاقه‌مند به سود و لذت شخصی. این نگرش تو را در بستر جهان با تمام عناصر زنده و صاحب شخصیت دیگر پیوند می‌زند خواه انسان، حیوان، خدایان، معجزه‌ها یا افسانه‌ها؛ این نگرش مبتنی بر مشارکت در امور جهان، یکی شدن و فداکاری است. دیگر جهان یک «موضوع»[۸۶] نیست بلکه چیزی جادویی، زنده و الهی است. این نگرش نشان می‌دهد که چطور اسطوره نتیجهٔ مکاشفه در واژهٔ THOU است نه نتیجهٔ یک روند استقرایی منطقی و چیزی است فراتر از منطق که می تواند الگوهای معنادار مقدس و جدیدی را در جهان و زندگی انسان نشان دهد. حتی اگر بپذیریم که اسطوره ها نتیجهٔ مکاشفه در «THOU» هستند باز هم می توانیم ادعا کنیم که غیر منطقی نیستند زیرا تجزیه و تحلیل بسیاری از اسطوره ها نشان می دهد که کنش‌ها و واکنش‌های خدایان و قهرمانان غالباً براساس تصمیمات منطقی شکل می‌گیرند.

سیاوش پیش از اسلام:

پیش از فردوسی، سیاوش به اشکال مختلف در آسیای میانه حضور داشته است. در واقع سیاوش نیز چون نوروز خاستگاه صرفاً ایرانی ندارد: « نوروز جشن عمومی منطقه بوده... محتملاً از هزارهٔ سوم پ.م. آیین نوروزی در بین‌النهرین بوده. چون ما به کولت (آیین) دو ایزد زن و مرد از هزارهٔ سوم در بین‌النهرین می‌رسیم و این نشان می‌دهد که آیین مزبور مربوط به ایزد شهیدشونده و همسرش بوده... اسطوره، خدا شهید می‌شده و زنده شدنِ دوبارهٔ وی با جشن و سرور همراه بوده است. معمولاً پیش از پنجه یا خمسهٔ مسترقه (پنج روز پیش از آغاز سال نو)، خدا (دُموزی سومری یا سیاوش ایرانی) شهید محسوب می‌شده.» (بهار، ۱۳۷۱: ۳۴۰)[۸۷] او می‌افزاید: «من از طریق اساطیر تطبیقی به این نتیجه رسیده بودم که اسطورهٔ سیاوش چیزی است شبیه اسطورهٔ بین‌النهرینی ایشتر و تموز و اسطورهٔ ادونیس و اسطورهٔ سیبُل و اتیس (یعنی خدای باروری که معشوق مادر خودش قرار می‌گیرد و چون تن به این عشق نمی‌دهد، مارد او را می‌کشد). ولی شوروی‌ها از طریق باستان‌شناسی مدارک فراوانی از دورهٔ پیش از ایرانی‌ها در آسیای میانه و دورهٔ ایرانی‌های آسیای

---

[۸۳] Korab-Karpowicz

[۸۴] ر.ک منبع بالا، پانویس شمارهٔ ۱۴.

[۸۵] mythical attitude

[۸۶] object

[۸۷] از متن مصاحبهٔ ا.اسماعیل‌پور با مهرداد بهار، چکیدهٔ ان در ماهنامهٔ آدینه، نوروز ۷۳ ومتن کامل در کتاب «از اسطور تا تاریخ»

میانه پیدا کرده اند که اثبات‌کنندهٔ این امر است.» (بهار، ۱۳۵۲: ۳۸۶)[۸۸] در ادامه به مدارکی اشاره می‌کند که نشان می‌دهد هند و ایرانی‌ها، وقتی به آسیای میانه می‌آیند با یک تمدن بزرگ‌تر از خودشان، با یک تمدن زراعی پیشرفته‌تر روبه‌رو می‌شوند: «ایرانی‌ها که قوم فاتح هستند، ولی نه با فرهنگ فایق، مقدار هنگفتی از فرهنگ فایق بومی را با فرهنگ خودشان تلفیق می‌کنند، و به این ترتیب، آیین سیاوش در دوره‌ای که اوستا در قرن ششم و هفتم پیش از مسیح شکل می‌گیرد، دیگر در حدود دوهزارسال است که وارد آیین‌های ایرانی شده و واقعاً با آن تلفیق پیدا کرده است.» (بهار، ۱۳۵۲: ۳۸۷، نقل از همان) تا این‌جا درمی‌یابیم که سیاوش حدود سه هزار و پانصد تا چهار هزار سال پیش از مسیح به صورت خدایی بین‌النهرینی که فرزند «مادرآب»[۸۹] خدای فراوانی و غنا است وجود داشته و سپس وارد آیین‌های ایرانی شده است. بر اساس «خردگرایی رمانتیک» اسطورهٔ سیاوش دیگر به جایی رسیده است که باید درون بستر بومیِ جدیدی که پیدا کرده با نام جدید «سیاوش» و نه دیگر «دُموزی» بررسی شود. سیاوش انسانی خداگونه است. خدایی است که در قالب انسان به زمین آمده اما پس از تثبیت نهایی در حماسهٔ شاهنامه، ابعاد جدید پیدا می‌کند و بیشتر وجه انسانی او دیده می‌شود.

طبق بررسی مهرداد بهار و همکارانش، رشد بعدی آیین سیاوش را در آیین‌های ایرانی، آیین مهر می‌بینیم. آیین مهرپرستی بنا به مدارکی که بهار از تمدن کوشانی و تمدن باختر و تمردن اشکانی و غیره در آسیای میانه ارائه کرده است، عبارت است از یک الههٔ مادر، آناهیتا، که الههٔ رود جیحون است (جالب است که تمامی وقایع شاهنامه در دوسوی رود جیحون رخ می‌دهد.) و پسر یا همان مهر که خدای باروری است و پدر که عبارت از اهورمزدا است. آیین کشتن این خدای شهیدشونده که خونش زمین را سبز و باورو می‌کند قبل از دورهٔ ساسانی در آسیای میانه وجود داشته و هر سال در اول تابستان آیین سیاوش در آن‌جا اجرا می‌شده است. سیاوش در تمام آسیای غربی و میانه، ایزد برداشت خرمن است. حتی سبز کردن سبزه که در تقویم زردشتی ما به اول بهار افتاده، در تقویم‌های آسیای میانه و آسیای غربی در اول تابستان بوده است و روز ششم فروردین بنا بر اساطیر ایرانی، روزی است که کین سیاوش گرفته می‌شود.

در این‌جا می‌بینیم که سیاوش با این‌که یک اسطوره است اما کنش‌ها و واکنش‌هایی که در داستان او وجود دارد بر اساس تصمیمات منطقی است؛ البته با توجه به الزامات بستر فرهنگیِ آن که در خردگراییِ مکتب رمانتیسم آلمان به آن اشاره شده است. با توجه به تحقیقاتی که در اثبات اقتباس تعزیه از آیین سیاوش‌خوانی انجام شده، می‌توان این را گفت که طبق نظرِ هِردر، احساسات مذهبی، همان افسانه‌ها هستند. بیضائی در «نمایش در ایران» اشاره می‌کند که پیش از فردوسی، در ایران باستان ساده‌ترین شکل نمایش یعنی نقالی، حضور داشته؛ همچنین مراسمی که طی آن سرودهای اوستا خوانده می‌شد. قطعی است که این مراسم توسط مُغ‌ها انجام می‌شد و خصوصاً آوازهای متقابل ایشان، که در آن دو دستهٔ خواننده آیه‌های مقدس را سؤال و جواب می‌کردند، دارای ترتیب نمایشی بوده است... روشن‌ترین مدکی که از این دوره به جا مانده مطلبی است دربارهٔ تعزیهٔ مردم بخارا بر مرگ سیاوش: «مردم بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنان‌که در همهٔ ولایت‌ها معروفست و مطربان آن را سرود ساخته اند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این

---

[۸۸] میزگردی با حضور مهرداد بهار، شاهرخ مسکوب، داریوش شایگان، امیرحسین جهانبگلو، ناصر پاکدامن و شفیعی کدکنی در کتاب امروز، سال ۱۳۵۱، متن کامل این میزگرد در کتاب «از اسطوره تا تاریخ» در بخشی تحت عنوان «افسانه‌ها و زندگی مردم» چاپ شده است.

[۸۹] بازسازیِ واژهٔ «سودابه» به اوستا می‌شود «سوته آپکه» یعنی «آب سودبخش» که ظاهراً صفتی برای الههٔ آب بوده است. بعداً می‌بینیم که ایانی‌ها الههٔ خودشان «آناهیتا» را الههٔ رود جیحون است، جانشین الههٔ سامی می‌کنند، و در واقع آناهیتا جانشین ایشتر می‌شود، یا جانشین همان الههٔ آب که در افسانه‌های یونانی از او با نام «آفرودیت» یاد کرده اند. (نقل از همان)

سخن زیادت از سه هزار سال است... و اهل بخارا را بر کشتن سیاوش سرودهای عجیبست و مطربان آن را کین سیاوش گویند.»(ص ۳۰)[۹۰] بیضائی اشاره می‌کند که: «وقتی که ما امروزه از نمایش‌های «تخت‌حوضی» قرن حاضرمان نسخه‌ای یا نمایشنامه‌ای دردست نداریم خودبه‌خود نباید متوقع باشیم که از ایران پیش از اسلام نمایشنامه داشته باشیم.» (همان. ص۴۷)

سیاوش پس از اسلام:

بیضائی در کتاب «نمایش در ایران» اشاره می‌کند که چهارصد تا هشتصد سال پس از اسلام دوباره نمایش این بار با لفظ «تماشا» به دست مردم در میادین عصرگاهی جان می‌گیرد. بازی‌های مسخرگان، رقص و آواز هجوآلود مطرب‌های دوره‌گرد، انواع معرکه (هنگامه)ها: بازی‌های دلقکان و لوده‌ها و لوتی‌ها، به رقص آوردن جانورانی چون خرس و گرگ و ... و واداشتن آن‌ها به تقلید، بندبازی، چشم‌بندی و کارهای سایر بازیگران منفرد... کولیان دوره‌گرد بازی‌های خود را داشتند و بازی‌های ایشان اساس خیلی از نمایش‌های شادی‌آور بعدی شد. «بازی‌هایی که بیشتر دارای روح تمسخر خصوصیات انسانی بود مانند: کارهای مضحک بازیگرانی چون «غولک» و «صورت‌باز» دلقکی «مسخره»ها، رقص و آواز هجوآلود «دلقک»ها و «مطرب»های دوره‌گرد و نمایش‌های بی‌گفتار رقصی و غیررقصی ساده و خنده‌آوری که با عنوان عمومی«تقلید» جدا می‌شد و عامل انواع تقلید را «مقلّد» یا «تقلیدچی» می‌گفتند (همان. ص ۵۷). بهار می‌گوید که گوسان‌ها بهترین راویان بوده‌اند و از فرهنگی بزرگ‌تر آمده بودند، آن‌ها این افسانه‌ها را در سفرهایشان برای مردم روایت می‌کرده‌اند و آن‌چه از روایت‌هاشان مکتوب شده، بعدها به فردوسی هم رسیده. فردوسی سیاوش را بر اساس همین پیشینه خلق می‌کند و تنها خدای شهیدشونده در شاهنامه ساخته می‌شود: «فردوسی واقعاً به صورت یک جهش عظیم این‌ها را خیلی با تعالی بیشتری می‌تواند شکل مکتوب منظوم بدهد، این‌ها تثبیت‌شده می‌شود.» (بهار، ۱۳۷۲: ۹۵)[۹۱]

این‌جا حلقهٔ مفقوده‌ای نظر نگارنده را جلب کرد: گوسان‌هایی که سیاوش‌خوانی می‌کردند بعدها شدند همان کولیان دوره‌گردی که نمایش‌های خنده‌آور اولیه را برای مردم اجرا می‌کردند. آیا همان‌طور که کوچ، بازی تقلید، روایت و نقالی را حفظ کرده بودند، سیاوش شاهزاده را نیز در کسوت سیاه پنهان کردند تا محفوظ بماند؟ سوگ سیاوش شورآفرین بود و مانعی حکومتی او را محدود و محو کرد، پس ظهور سیاوش در کسوت طنز و مسخرگی تمهیدی برخواسته از ناخودآگاه جمعی برای نگاهبانی از این اسطوره بود؟ «در چنین محیط، محیط عدم اختیار، اگر عامی بخواهد حرفی دربارهٔ محیطش بزند ناچار است چهرهٔ معترض خود را با صورت مضحکه بپوشاند؛ پس این‌جا شوخی و مضحکه اغلب وسیله‌ای برای تلطیف زندگانی نیست، به عکس یک حربه است؛ وسیله‌ایست کینه‌جویانه علیه لحظه‌های ثابت و ساکن و راکد و تلخ، و سرپوشی است برای انتقادها و نیشخندهای تند و زمخت و حتی گاه مستهجن.» (ر.ک منبع بالا. ص ۱۵۷)

---

[۹۰] نمایش در ایران: نقل قول مستقیم از «تاریخ بخارا» که به سال ۳۳۲ ه.ق توسط «ابوبکر محمد بن جعفر النرشخی» به عربی تألیف یافته است و سپس در ۵۲۲ ه.ق توسط «ابونصر قبادی» به فارسی ترجمه شده است.

[۹۱] ما و جهان اساطیری

اسطورهٔ سیاوش به عنوان یک رشتهٔ فکری:

همان‌گونه که ابتدای مقاله اشاره شد، فلاسفهٔ آلمانی به ویژه فیلسوفان مکتب فرانکفورت، عقیده داشتند که اسطوره یک نظام فکری و فلسفی است.

شاهرخ مسکوب بعد از انتشار کتاب «سوگ سیاوش» در کتاب «از اسطوره تا تاریخ» به این نکته اشاره می‌کند که سیاوش اوستا و سیاوش ساسانی و سیاوش فردوسی در واقع یک رشتهٔ فکری بوده که مداومت پیدا کرده است؛ فکری که از خدای دُموزی بین‌النهرینی شروع می‌شود، می‌آید و ادامه پیدا می‌کند. فردوسی به خوبی این را می‌داند و در شاهنامه از زبان خود سیاوش می‌گوید که اگر پیمان را بشکند، گسسته می‌شود و خودش را نمی‌یابد و رابطه‌اش با دنیا و هستی گسسته می‌شود.

سیاوش تنها خدای شهیدشونده در اساطیر ماست که در کامل‌ترین شکل خود با بی‌مانندیِ باشکوهی در شاهنامه تصویر می‌شود. بعد از آن تا زمان صفویه که اولین متون سیاه‌بازی یافت شده اطلاع دقیقی از تحولات سیاوش در فرهنگ عامیانه موجود نیست اما از مداقه و بررسی آثار به دست آمده توسط اسطوره‌شناسان، در کتاب «از اسطوره تا تاریخ» می‌بینیم که اسطوره (سیاوش) در سه مسیرِ مجزای فرهنگی در ایران بقا یافته است:

مسیر اول: اسطورهٔ (سیاوش) همان اسطوره (سیاوش) می‌ماند. نگاهبانی از سیاوش اسطورهٔ شهیدشوندهٔ شاهنامه است. همان سیاوشی که از آتش به سلامت می‌گذرد و در آخر نیز تاجوانمردانه کشته می‌شود.

مسیر دوم: اسطورهٔ سیاوش اصلاً محو شده و چیز دیگری جایش را گرفته؛ سیاهی که بعد از عبور از آتش، کشته نمی‌شود، رویی سیاه از دودهٔ آتش و رختی سرخ از خون سیاوش بر تن دارد، طنازانه هرآن‌چه نادرست و ظالمانه است به نقد می‌کشد. در پایان کشته نمی‌شود ولی تنها می‌ماند و به تنهایی‌اش می‌خندد. حتی به شکل‌های غیرمستقیم‌تری نیز در آداب و آیین‌های ایرانی حضور دارد، مانند مراسمِ چهارشنبه‌سوری که برگرفته از عبور سیاوش از آتش است.

مسیر سوم: اسطورهٔ سیاوش با کمی تغییر شکل در نمایش زنده می‌شود و به راهش ادامه می‌دهد. سیاوش به همان پاک‌نهادی است اما دیگر خدای شهیدشونده نیست، او یک انسان زمینی است. یک شخصیت است. شخصیتی فروتر از سیاوش فردوسی و فراتر از تیپ سیاه در نمایش‌های تخت‌حوضی. سیاهی که بیضائی از سه‌گانهٔ عروسکی‌اش در سال ۱۳۳۷ ه.ش تا آخرین کارش برای سیاوش، یعنی سیاوش‌خوانی در سال ۱۳۷۲ ه.ش می‌سازد، نه اسطوره‌ای معصوم و بی‌نقص است نه بنده‌ای حاضرجواب.

منشأ سیاهِ تخت‌حوضی در نمایش ایران:

بیضائی در مورد منشأ «سیاه» در کتاب نمایش در ایران، معتقد است که احتمالاً در دورهٔ یکپارچگی قلمروی اسلامی که آمدورفت تاجران تا سواحل آفریقا هم می‌کشید پای تعدادی از مزدوران و بازرگانان سیاه به این طرف بازشده باشد و در اواخر قرن دهم هجری پرتقالی‌ها نیز برای ساختن استحکاماتشان در جنوب گروهی برده از کرانه‌های حبشه و زنگبار به سواحل خلیج‌فارس آوردند؛ «زاری»های کنونی جنوب ناچار بازمانده‌های آن برده‌ها هستند زیرا که مراسم «زار»شان رگ و ریشهٔ آفریقایی خود را هنوز حفظ کرده است. اما مهم‌تر و قدیمی‌تر از همه اینست که کولی‌های آسیایی و خصوصاً هندی چه پیش ازاسلام و چه بعد از آن، در سراسر ایران پراکنده بوده اند و دوره‌گردی و مطربی و رقص و تقلید جزء ذاتشان بوده است. کولی‌ها را هنوز برخی «قره‌چی» یا «قراچی» می‌خوانند که به معنی سیاه‌چرده است و لقب «زنگی» یا «برزنگی» که گاهی پشت سیاه می‌آید کمتر ممکن است به زنگبار مربوط باشد و بیشتر به زنگار یا زنگال به معنی نجس که لقب کولی‌ها بود مربوط است. از عصر مغول‌ها به این‌طرف سیاه را در نقاشی‌ها به صورت خادم مجلس طرب و کارگر و ملاح و سرانجام به هیئت عملهٔ طرب می‌بینیم که با پوستی تیره _یعنی درجاتی بین قهوه‌ای روشن تا قهوه‌ای سوخته و بالاخره سیاه_ نشان داده شده است. در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی که اصل کولی دارد سیاه بی‌شک یک کولی است، منتهی بازیگری که برای خنده‌دار شدن در همه‌چیز غلو می‌کند حتی صورتش را هم به کمک زرده تخم‌مرغِ آغشته به دوده و بعدها دوده به تنهایی، سیاه می‌کند. سیاه تا مدت‌ها جزو دسته‌های دوره‌گرد نوروزی‌خوان و میر نوروزی و نظایر آن است که با نام‌های چندی چون حاجی فیروز یا آتش‌افروز و غیره گاه با بزک و گاه با صورتک می‌خواند و می‌رقصد ومسخرگی می‌کند.

سیاهِ برساختهٔ بیضائی:

در این‌جا تعدادی از نمایشنامه‌های بیضائی را که از جنبه‌های مختلف به سیاه در آن‌ها پرداخته شده مورد بررسی قرار می‌دهیم. دلیل این بررسی ویژگی‌های شخصیت دورگه‌ای است که بیضائی خلق کرده. ولادیمیر پروپ معتقد است که: «بررسی همه‌جانبهٔ تحول تاریخی فرهنگ عامه نشان می‌دهد که... شکل‌های قدیمی‌تر همیشه منقرض نمی‌شوند یا جای خود را به شکل‌های جدید نمی‌دهند. کهنه به همزیستی با نو ادامه می‌دهد، خواه در کنار آن و خواه از طریق ایجاد ترکیب‌های دورگهٔ مختلف با آن (چیزی که در طبیعت یا تایخ غیرممکن است).»[۹۲]

به زعم نگارنده شاید نمایشنامه‌های بیضائی با حضور سیاه و سیاوش، بتوانند ادامهٔ معناداری برای مداومت این رشتهٔ فکری از نگاه مسکوب، باشند. اولین نمایشنامهٔ بیضائی که در آن از سیاوش حرفی به میان آورده می‌شود« «سه برخوانی» است که در سال ۱۳۳۷ نوشته و در سال ۱۳۷۴ بازنگریسته شد. نمایشنامهٔ بعدی که در آن کمی به سیاه نزدیک می‌شود و عناصری را از سیاه در شخصیت اصلی به کار می‌بندد، نمایشنامهٔ مترسک‌ها در شب و عروسک‌ها است. که نگارنده به هیچ‌کدام، دسترسی نیافت.

بررسی از سومین اثر بیضائی آغاز شد که در واقع یک سه‌گانهٔ عروسکی است که با نام «سه نمایشنامهٔ عروسکی» و در سال‌های ۱۳۴۱ تا ۴۲ نوشته و در سال ۱۳۹۴ چاپ شده است. این نمایشنامه‌ها در امتداد هم هستند و اشخاص نمایش همانند. سیاهِ نمایشنامهٔ سوم

[۹۲] مقالهٔ «اودیپ در پرتو فرهنگ عامه»، گزیده مقالات روایت

هنوز عزادار پهلوانی است که در نمایشنامهٔ اول می‌میرد، او که در نمایشنامهٔ اول کوچک و در حاشیه و نوکرمآب است کم‌کم جان می‌گیرد؛ در نمایشنامهٔ دوم ابراز عشق می‌کند و در نمایشنامهٔ سوم زبانی تندتر و طنزی بی‌محاباتر و گزنده‌تر به کار می‌بندد. در نمایشنامهٔ «عروسک‌ها» که اولین اثر در این سه گانه است، می‌بینیم که «سیاه» داریم اما «سیاه‌بازی» نه. در این نمایشنامه سیاه شخصیت اصلی نیست و دیگران از سیاه پررنگ‌تر و جان‌دارترند و او در عین کوچکی حرفش را می‌زند و در پایان می‌گوید دیگر نمی‌تواند مردم را سرگرم کند و می‌گرید زیرا پهلوانش مُرده. این پهلوان کاملاً در تضاد با پهلوانی است که در تخت‌حوضی نقش دارد: «مدعی جوانمردی، شجاعت و بی‌باکی است که به طور معمول در نمایش خلاف آن اثبات می‌شود.»[۹۳]در این نمایشنامه، سیاه ظاهراً بنده و نوکر اما در واقع دوستی آزاده است و رفیق و همراه پهلوان، او نوکر مرشد است اما سرسپرده و ارداتمندِ پهلوان و همین باعث می‌شود که فاقد ویژگی عصبانیت بشود که بیضائی در «نمایش در ایران» به آن‌ها اشاره کرده.

بیضائی عصبانیت را یکی از ویژگی‌های سیاه می‌داند؛ او به خاط ضعف‌های اخلاقی ارباب، عصبانی است. ارباب او را از بالا می‌بیند، سیاه می‌خواهد با فداکاری این فاصله را پر کند و نمی‌شود. او موفق نمی‌شود مناسبات ارباب و نوکری را تبدیل به مناسباتی دوستانه کند و این کشمکش بی‌نتیجهٔ درونی، سیاه را عقده‌دار کرده است و همین است که موذی‌گری‌ها و رندی‌های او را توجیه می‌کند؛ در نمایشنامهٔ «عروسک‌ها» سیاه به تمامی دور از این خصیصه است.

در نمایشنامهٔ «غروب در دریای غریب» که دومین نمایشنامه در سه‌گانهٔ عروسکی بیضائی است دیگر خبری از بازرگان نیست. در این‌جا سیاه اشاره‌ای کوتاه به پدرش می‌کند که بالای برج زندان می‌نشست و به شب نگاه می‌کرد. در این‌جا سیاه عاشق می‌شود و این‌گونه جدی عاشق شدنش از بدایع این شخصیت است که دیگر او را از تیپ جدا می‌کند:

سیاه _ تو فقط خوشحال باش، همین برای من بسه.

دختر _ من گوشهٔ چشم تو یه اشک دیدم!

سیاه _ تو گوشهٔ دل من رو ندیدی.

دختر – اون‌جا چیه؟

سیاه – خون! (همان. ص ۶۱)

این سیاه، قسمتی از ویژگی‌های تیپیک سیاه را که در کتاب «نظریهٔ نمایش سیاه‌بازی» ذکر شده نظیر فضولی، افشاگری، پرحرفی، بر زبان راندن سخنان نیش‌دار و گاه بی‌تربیتی را ندارد. این سیاه جدی، غمگین و عاشق است. البته که تکه‌پرانی و بامزگی‌های خودش را دارد اما عشق، او را از تیپ به شخصیت ارتقا داده.

[۹۳] نظریهٔ نمایش سیاه‌بازی، ص ۷۹

در نمایشنامهٔ سوم بیضائی از سه‌گانهٔ عروسکی به نام «قصهٔ ماه پنهان»، مسافری حکیم از راه می‌رسد که همپای سیاه در گفتگویی فلسفی می‌شود. مسافر درونِ او را می‌بیند. این هم از بدایع سیاه‌بازی است. قرار نیست هیچ‌وقت کسی در نمایش، سیاه را بفهمد و درک کند و انگیزه‌هایش را بشناسد اما مسافر در این‌جا، سیاه را می‌شناسد:

مسافر _ مگر حالا گمان کنی در مرگ دیو و پهلوان، تو را به عشق دختر امیدی هست!

سیاه _ این حرف ظلمه؛ اگر من درختی بودم الان از ریشه خشک شده بودم. تو چیزی رو در من زنده کردی که سال‌ها هر روز توی قلبم می‌کشتم. (همان. ص۱۱۱)

این نمایشنامه آن سرانجام خوشِ مورد انتظار مخاطب را رقم نمی‌زند. قرار هم نیست بزند. هر سه نمایشنامه سیاه دارند اما سیاه‌بازی نیستند. ویژگی‌های ساختاری یک سیاه‌بازی را ندارند؛ فقط سیاه دارند. سیاهی که دیگر در بستر مسخرگی، مردم را نمی‌خنداند. گرچه که در این محیط: «نمایش مضحکه اگر هم هست عقده‌دار است. مضحکه‌ای که هست برای جبران هرچه بیشتر لحظه‌های تلخ هرچه بیش‌تر خود را به لاقیدی و مسخرگی و بی‌بندوباری می‌زند و این راهی به زیاده‌روی است.»[۹۴]سیاهی که این‌جا ساخته شده، چنین زیاده‌روی‌ای ندارد و از آن‌سو مانند سیاوش، کشته می‌شود. با کشته شدن سیاه در پایان، می‌شود فهمید که بیضائی دارد از محدودیت‌های سیاهِ تخت‌حوضی دور می‌شود و به گسترهٔ اسطوره نزدیک می‌گردد.

در ادامه به نمایشنامهٔ «چهار صندوق» می‌رسیم که بیضائی آن را در سال ۱۳۴۶ نوشته است. خودِ بیضائی در ابتدای کتاب آن را «تقلید» می‌نامد. تقلیدی در دو مجلس. پیش از بررسی نقش سیاه در این نمایشنامه لازم است واژهٔ تقلید و چهارصندوق کمی شرح داده شود.

در بالاتر به نقل از کتاب «نمایش در ایران»[۹۵]آمده که مطرب‌های دوره‌گرد نمایش‌های بدون کلامشان را عنوان عمومی تقلید اجرا می‌کرده‌اند. برخی از این تقلیدها بعدها مستقل شد و نامی مجزا یافت نظیر«مسخره‌بازی»، «دلقک‌بازی»، «لال‌بازی» و... از نگاه بیضائی، در تقلید گاه انتقاد وسیلهٔ خنداندن بوده است و گاه خنداندن سرپوش انتقاد. بدین لحاظ هدف گم می‌شد، یعنی روشن نبود که هدف خنداندن است یا انتقاد.

واژهٔ «چهارصندوق» در اولین استفاده طبق کتاب «نمایش در ایران» باز می‌گردد به اواسط عهد صفویه: «یکی از نخستین تنوع‌هایی که در رقص ایجاد شد این بود که چهار رقاص را با چهار رنگ لباس قرمز و زرد و آبی و بنفش قبلاً در چهارصندوق پنهان می‌کردند و چند «صندوق‌کش» آن‌ها را به محوطهٔ رقص می‌آوردند و می‌گذاشتند و می‌رفتند. اندکی بعد در میان هیجان تماشاگران و به همراه موسیقی شوخ درِ صندوق‌ها یک‌یک باز می‌شد... ظاهراً فکر ایجاد این رقص نباید با مشاهدهٔ از صندوق درآمدن و بعد به صندوق برگشتنِ عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی بی‌ارتباط باشد.» (ص ۱۶۰) بیضائی در ادامه اشاره می‌کند که به دلیل علاقهٔ مردم به این رقص، رقصِ «چهارصندوق» به تقلید راه پیدا کرد و جای رنگ بنفش با «سیاه» عوض شد که به آن رنگی از تمسخر بخشید.

---

[۹۴] نمایش در ایران، ص ۱۵۷

[۹۵] ر.ک منبع مذکور در متن، پاراگراف دوم ص ۹

می‌رسیم به نمایشنامهٔ «چهار صندوق» بیضائی که چهار رنگِ زرد، سبز، سرخ و سیاه را داریم. این چهار نفر از صندوق‌هایشان بیرون می‌آیند و وتصمیم می‌گیرند برای ایجاد امنیت بیشتر و ترساندن دشمنان غارتگر، یک مترسک بسازند تا لولوی سرخرمنی باشد برای ترساندن بدخواهان، ظالمان و دزدان. آن‌ها مترسک را می‌سازند. مترسک زنده می‌شود و شرووع به فرمان دادن و قلدری می‌کند. به او می‌گویند: «ما تو رو درست نکردیم که با خودمون در بیفتی»[۹۶]مترسک گوشش بدهکار نیست. کار بالا می‌گیرد، مترسک با تطمیع، تهدید، تفرقه افکنی و ایجاد رعب و وحشت... سه رنگ را طوری از هم جدا می‌کند که در غیاب او هم دست از پا خطا نکنند؛ اما سیاه خواهان آزادی است. خواهان بازگشت به روزهای خوشِ پیش از حضور مترسک است. دیگران را به وحدت فرا می‌خواند، او را تنها می‌گذارند، سیاه به تنهایی به جنگ مترسک می‌رود. جنگی نابرابر و محتوم.

بد نیست به یکی از ویژگی‌های اسطوره که در »دیالکتیک میان خرد و اسطوره» که آدورنو و هورکهایمر مطرح کردند اشاره بشود و آن ویژگیِ «وحدت» در نظام اسطوره‌ها بود. سیاه در این‌جا خواهان وحدت است، او با تخطی از نقش نوکری و تلاش برای وحدت، در حال کشاندنِ خود به درون مرزهای اسطوره است. نمی‌خواهد عصیانش، فردی باشد، با این‌که تنها و ناکام می‌ماند و در پایان او نیز چون سیاوش شهید می‌شود اما رنگ «بنفش»ِ چهار صندوقِ عهد صفوی را به مقام قهرمان یک تراژدی ارتقا می‌دهد. رنگ‌های دیگر هر کدام به دلیلی، به محدودهٔ اسارت خود در صندوق بازمی‌گردند و با وجود رنجی که هر روز متحمل می‌شوند، حضور مترسک را بر بالای سر خود می‌پذیرند. «درِ صندوق‌ها بسته می‌شود. سیاه آرام گریه می‌کند. از تاریکی صدای خندهٔ ترسناک مترسک به گوش می‌رسد. سیاه دیوانه‌وار تبر را برمی‌دارد و طرف تاریکی نعره می‌کشد: من هنوز هستم. هنوز هستم.» (همان، ص آخر نمایشنامه، ۹۰)

سیاه در این‌جا یک ویژگی مشترک با تیپِ سیاه دارد: «نتیجه یا شعار نمایش در پایان از زبان او گفته می‌شود.»[۹۷]

طبق نظر بیضائی، «سیاه» در قالب کامل‌شدهٔ خود غلام یا نوکری بود که هجو می‌کرد و مسخره می‌کرد در عین زیرکی، سادگی و گاهی صراحت همراه با ترس. با وجود ظاهر مضحک و مسخره‌اش، گاهی از عمق وجود او سخنان دردآلود و تلخی بیرون می‌ریخت که خنده به زهرخند بدل می‌کرد. در نمایشنامهٔ «چهارصندوق» بدونِ ظاهری مضحک و شیرین‌زبانی و تکه‌پرانی، یکراست از عمق وجودش درد را بیرون می‌ریزد طوری که مخاطبانش را می‌ترساند. بیضائی در توضیح تیپ «سیاه» ذکر می‌کند که سیاه آدم بافکری بود، یا لااقل به نظرخودش چنین می‌رسید و اغلب نقشه‌هایی می‌کشید که بر خلاف پیش‌بینی‌هایش چندان درست در نمی‌آمد، ولی در آخر کار طی یک تصادف کوچک موفق می‌شد و گاهی در لحظهٔ شکست تقدیر را آن‌چنان که بود می‌پذیرفت. در «چهار صندوق» نقشه‌ای در کار نیست؛ نه تصادف و شانسی و نه شکستی. یا ظالم را نابود می‌کنی یا خودت نابود می‌شوی و پایان کار هم محتوم و تلخ است. این همان قطعیتی است که در سیاوش دیده می‌شود. سیاوش نیز در داستان هرگز مردد نیست. بهار در کتابش به این نکته اشاره می‌کند که جهان ذهنی انسان در هیچ دوره‌ای خالی نمی‌ماند و اگر قهرمانان اساطیری گذشته را کنار می‌گذارد، قهرمانان تازه‌ای را جانشین آن می‌کند که در عمل آرکه‌تایپ‌هایش (Archetypes) همان است که در گذشته بود. سیاوش خدایی است که به زمین آمده. از همان ابتدا آن‌قدر زلال و مصمم است که مطمئن می‌شویم قرار است شهید شود. بدبختی‌ای که گریبان رنگ سیاه در

[۹۶] چهارصندوق، ص ۱۷
[۹۷] نمایش در ایران، ص ۱۷۰

«چهارصندوق» را گرفته، همان شومی‌ای است که پیشگویان آن را به شومیِ سیاوش برای پادشاه تعبیر کرده اند: «بدبختی و شومی (که پیشگویی شده) زندگیِ خود سیاوش است.»[۹۸]

در «چهار صندوق» مترسکی را می‌بینیم که نماد شاه است. او برساختهٔ مردم _چهار رنگ_ است. حال اگر رنگ سیاه را نزدیک‌تر به سیاوش بگیریم، مترسک نیز با مفهوم «شاه» در تفکر بین‌النهرینی قرابت دارد: «شاه اصلاً جوابگوی مردم نیست. شاه جوابگو و منتخب خداوند است. خداوند رحمت کرده به مردم که حاکم را فرستاده. و حاکم روحانی است... ولی بعدها مردم‌کشی هم می‌کند و هیچ آن مختصات روحانی را هم به کار نمی‌بندد.»[۹۹]

نمایشنامهٔ بعدی بیضائی که در آن سیاه حضور دارد: «آهو سلندر، طلحک و دیگران» است که در سال ۱۳۵۵ نوشته شده. بیضائی در این‌جا عامدانه از وجه اسطوره‌ایِ «سیاه» به شدت کاسته و خیلی بیشتر به سیاهِ تخت‌حوضی نزدیکش کرده است، گرچه نقدهای نغزش کمی طولانی‌تر از تکه‌پرانی‌های مرسومِ تخت‌حوضی است: «به من آینه‌ای بدهید [آینه را می‌گیرد] عجب چرا این‌قدر مرا زشت نشان می‌دهد. این دماغ بزرگ چیست؟ این چشمِ از حدقه بیرون‌آمده! این سرِ خالی از مو! این صورت بیقواره! هاه چرا مرا این‌طور نشان می‌دهد؟ [آینه را می‌کوبد و می‌شکند.]... این همان کاری است که شما می‌کنید! دیدن خودتان را تحمل نمی‌توانید؛ آینه را می‌شکنید!» (ص ۵۸)[۱۰۰]

سیاهی که این‌جا ساخته می‌شود، هدفش خنداندن و عبرت‌آموزی است و از این نظر کاملاً منطبق بر نقش سیاه در نمایش‌های تخت‌حوضی است: «براساس همان مرکزگرایی موجود در هنر ایران مانند فرش، نگارگری، خوشنویسی و ... این‌جا نیز توجه به ایدهٔ میانی و تفکر مرکزی منظورنظر تقلیدچی‌ها بوده است، به این معنا که دو هدف اصلی و محوری نمایش خنداندن و عبرت‌آموزی است و این اهداف در هر بستر زمانی و مکانی قابل نیل است، بنابراین زمان در حدِ گذشته‌ای تاریخی، مکان در حد قصر سلطان، حاکم یا ... مطرح بود اما پند و مضحکه با تأکید و تفصیل متعدد و اهتمام انجام می‌شد.»[۱۰۱]

نمایشنامهٔ بعدیِ بیضائی که در آن سیاه را جان بخشیده‌است، «پرده‌خانه» است که در سال ۱۳۶۳ نوشته شده است. بیضائی کار جالبی در «پرده‌خانه» می‌کند. او سیاه را متکثّر می‌کند و زنان را واردِ بازی می‌کند. سیاه در روحِ تمامی اشخاص نمایش حلول می‌کند. این‌جا فرم، یک بازی–نمایش است که قرار است خنده‌آور باشد اما چون روحِ سیاه، خیلی از تخت‌حوضی دور شده و به تراژدی نزدیک شده، هیچ خنده‌ای تولید نمی‌شود. حالا سلطان است که تمام بدی‌های متکثّرِ جهان را در وجود خود جمع کرده و حینِ بازی خونینی که زنانِ بازی‌خانه _سیاه‌های متکثّر_ راه انداخته‌اند کشته می‌شود. اینجا بیضائی گویی دلش نمی‌خواهد «سیاه» یک قهرمان تنها باشد و او را با زنان و خواجگان و غلام‌بچگان و کنیزان می‌سازد. »سیاه« ی ظلم‌ستیز که این بار شهید نمی‌شود، می‌کشد. صدها دست یک خنجر را بالا می‌برند و بر یک قلب فرو می‌آورند و انتقام صدها تن می‌گیرند: «این را می‌زنم از طرف صد گیس! [می‌زند] این برای

[۹۸] ما و جهان اساطیری، ص ۶۸
[۹۹] ر.ک منبع بالا ، ص ۱۲۷
[۱۰۰] آهو سلندر، طلحک و دیگران.
[۱۰۱] نظریهٔ نمایش سیاه‌بازی، ص ۱۴۷

سوگل! [می‌زند] این را می‌زنم از طرف کافور! [می‌زند] این را می‌زنم به خاطر شادی! [می‌زند] این را می‌زنم برای خودم!» (ص ۲۴۱)[۱۰۲] . بیضائی در «پرده‌خانه» تنها اسامی را از سیاهِ تخت‌حوضی وام گرفته: «یاقوت»، «الماس»، «زمرد»، «مبارک» و... در تمام نمایش هیچ کدامشان با تمام بلاهتشان لبخندی به لب مخاطب نمی‌آورند. حتی یک زهرخند. این بار به گفتهٔ مسکوب: «سیاوش فدای کسی نمی‌شود خویشتن «باطنی _ کیهانی» خود را نجات می‌دهد یعنی راستی را و هستی را. والا او نه فقط مرگ را نمی‌خواست بلکه در آرزوی مرگ کشندهٔ خود بود. در زمان رفتن:

سیاوش بنالید با کردگار

که ای برتر از گردش روزگار

یکی شاخ پیدا کن از تخم من

چو خورشید تابنده بر انجمن

که خواهد از این دشمنان کین خویش

کند تازه در کشور آیین خویش» (مسکوب، ۱۳۵۰)[۱۰۳]

نمایشنامهٔ بعدی «جنگنامهٔ غلامان» است که بیضائی در سال ۱۳۶۷ نوشته. او سه تیپ «سیاه» را تا شاید سیاهِ جامع‌تری بسازد. هر سه با بهرهٔ هوشی یکسان، مکمّل جهان‌بینی و تکه‌پرانی‌های یکدیگر هستند. آن‌ها از عصیان، فداکاری و بازی کردن نقشی مؤثر در روند داستان دور هستند اما به معرفت، دوستی و گفتگو مانند هر سیاهِ دیگری اعتقاد دارند: «عجیب‌تر از همه اینه که شما دو تا خوابِ منو تعریف می‌کنین. زندگی از عشق و زنِ مرده، همین‌طور که نون از اختلاط گندم و آب» (از زبان الماس، ص ۷۵)

آخرین اثر بیضائی که مرتبط با این موضوع است؛ نمایشنامه نیست، یک فیلمنامه است که در ابتدای آن بیضائی اشاره می‌کند متنی است با قابلیت اجرای میدانی. در فیلمنامهٔ «سیاوش‌خوانی» دیگر سیاه به تمامی محو شده و ما بازگشتی کامل و آگاهانه به سیاوش داریم. گرچه بیضائی تعمدانه کم‌کم به اسطورهٔ سیاوش نزدیک می‌شود؛ داستان را از روند انتخابِ نقش‌گویانِ آیین سیاوش‌خوانی در روستا، می‌آغازد و این‌گونه با نشان دادن شباهتِ نقش‌گویان به نقش‌ها، نزدیک و نزدیک‌تر می‌آید. انتخاب شدنشان باید نشانی از حقیقت این اسطوره را در خود داشته باشد: « ما را نمی‌رسد که بگوییم از شما پانزده‌سالگان کدام بهتر؛ که جای سیاوش بایستد. چاره نیست تا به خود آن سرورِ بی‌سر بسپریم؛ که نگاهش به این سیاوش‌خوانی است. این آتش؛ نشان بدهید که به فرِّ وی کدام نمی‌سوزید!» (ص ۲۵) در این‌جا بیضائی دیگر تصمیم خودش را علناً اعلام می‌کند؛ اسطوره نه‌تنها زنده می‌ماند بلکه در جهان امروز نیز به حیات

---

[۱۰۲] پرده‌خانه

[۱۰۳] سوگ سیاوش، ص۹۶ و ۹۷

خودش در همان شکل می‌تواند ادامه دهد؛ دیدگاهی کاملاً مخالف لوکاچ[۴](۱۹۷۷) که معتقد بود زمانهٔ ما نمی‌تواند زمانهٔ حماسی باشد.

در «سیاوش‌خوانی» نیرویی اسطوره‌ای سیاوش را انتخاب می‌کند. شاید تنها تفاوتش این باشد که این نیرو منشائی درونی و بیرونی توأمان دارد: «تشت آتش ناگهان می‌افروزد و زبانه می‌کشد. هفت جوان دست بر آتش می‌گیرند. یکی تند دست پس می‌کشد و لب می‌گزد؛ یکی چشم می‌بندد و بر هم می‌فشارد که دادش در نیاید؛ یکی خوی از سرورویش روان است و دهانش از درد باز مانده؛ یکی تند دست عوض می‌کند و خود به خنده می‌افتد؛ یکی کبود از دردِ سوزش رو برگردانده و می‌کوشد تاب بیاورد. یک دم نگذشته همه دست کشیده‌اند؛ جز دُردی که خیره به آتش می‌نگرد؛ گویی آتش نیز خیره در وی است؛ و دُردی اینک پاک دستش را به میان آتش فرو می‌کند.« (ص۲۵)

نتیجه‌گیری:

نویسندگانی که از اسطوره‌ها برای خلق آثارشان در جهان امروز بهره می‌برند، نگاهشان به اسطوره در چارچوب فلسفیِ مکتب رمانتیک‌های آلمانی و فلاسفهٔ اگزیستانسیالیست می‌گنجد؛ همان‌گونه که مهرداد بهار اسطوره‌ها را پشتیبانی زنده برای انسانیت در جهان امروز می‌داند. بهرام بیضائی نمایشنامه‌نویس معاصر، نیز این را نشان می‌دهد که ویژگی‌های برتر اخلاقی و معنوی نظیر شجاعت و حقیقت‌گویی با پشتیبانی اسطوره، می‌تواند فضای دراماتیک معاصر را غنا ببخشد و هر دو به بقای هم کمک کنند. هم اسطوره به تئاتر و هم اقتباس نمایشی به اسطوره.

مسیری که بیضائی در خلق اسطوره از یک تیپ، طی کرده است منطبق بر مسیری است که مکتب آلمانی رمانتیک‌ها و آدورنو و هورکهایمر آن را شرح داده بودند: یعنی اسطوره از جهان متحدی می‌آید که در دورهٔ روشنگری متکثر شد و انسان در این تکثر نقش اثرگذار خود بر اجتماعش را گم کرد و اکنون اسطوره می‌تواند به کمک انسان امروز بیاید تا به وحدت دوباره با جهان دست یابد. بیضائی نیز مسیر نوشتن از اسطورهٔ سیاوش را همین‌گونه طی کرد. از تکثّر انواع سیاه‌ها آغاز کرد تا به وحدت در اسطورهٔ سیاوش رسید. سیاهِ ابتداییِ بیضائی، همان تیپِ نوکر اما آزادهٔ تخت‌حوضی است، او به دنبال درکِ رابطه‌اش با جهان نیست و فقط می‌خواهد مقبول و پذیرفته شود و در عین حال خشمش از ارباب را با گزشی شیرین تخلیه کند. در آثار بعدی کم‌کم برای خودش شخصیت قائل می‌شود و به جهانی بیرون از خانهٔ ارباب می‌اندیشد. به مفاهیمی چون عدالت، آزادی، اختیار و اراده می‌اندیشد اما تلاشش ناکام می‌ماند. در پایان

[۴] Georg Lukas

او به جایگاه اساطیری خودش در جهان واقف شده. او بر آتش و جهان تسلط یافته، کشته می‌شود اما شکست نمی‌خورد. او دیگر به نمادی از واقعیت تبدیل شده است.

سپاس‌گزاری‌ها

با سپاس از اساتید ارجمند آقای دکتر بهزاد آقاجمالی، خانم دکتر اکرم قاسم‌پور، خانم دکتر میترا علوی‌طلب، آقای دکتر رامتین شهبازی، آقای دکتر فرزاد معافی غفاری.

منابع

۱- آموزگار، ژاله، زبان، فرهنگ و اسطوره، نشر معین، ۱۳۸۶.
۲- آژند، یعقوب، نمایش در دورهٔ قاجار، انتشارات مولی، ۱۳۹۵.
۳- بهار، مهرداد، از اسطوره تا تاریخ، نشر چشمه، چاپ یازدهم، ۱۳۹۰.
۴- بهار، مهرداد، جستاری چند در فرهنگ ایران، انتشارات آگاه، چاپ یکم، ۱۳۹۷.
۵- بهار، مهرداد و گلشیری، هوشنگ، ما و جهان اساطیری، انتشارات نیلوفر، چاپ سوم ۱۳۹۷.
۶- بیضائی، بهرام، آهو سلندر، طلحک و دیگران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ دوم، ۱۳۸۹.
۷- بیضائی، بهرام، پرده‌خانه، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ سوم، ۱۳۸۰.
۸- بیضائی، بهرام، جنگنامهٔ غلامان، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم ۱۳۸۰.
۹- بیضائی، بهرام، چهار صندوق، انتشارات «روشنگران و مطالعات زنان»، چاپ دهم، ۱۳۹۸.
۱۰- بیضائی، بهرام، سیاوش‌خوانی، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ سوم، ۱۳۸۰.
۱۱- بیضائی، بهرام، سه گانهٔ عروسکی، انتشارات «روشنگران و مطالعات زنان»، ۱۳۹۴.
۱۲- بیضائی، بهرام، نمایش در ایران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ چهارم، ۱۳۸۳.
۱۳- خلج، منصور، نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضائی، نشر اختران ۱۳۸۱.
۱۴- رضی، شاهرخ، جشن‌های آتش، انتشارات بهجت، چاپ چهارم ۱۳۸۵.
۱۵- سراجی، محسن، نظریهٔ نمایش سیاه‌بازی، با مقدمهٔ خسرو حکیم‌رابط، از مجموعهٔ تئاتر و قلم، نشر قطره، چاپ سوم ۱۳۸۸.
۱۶- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان بر اساس چاپ مسکو، نشر قطره، چاپ بیست و دوم، ۱۳۹۴.
۱۷- مسکوب، شاهرخ، ارمغان مور، جستاری در شاهنامه، نشر نی، ۱۳۸۴.
۱۸- مسکوب، شاهرخ، سوگ سیاوش، انتشارات «خوارزمی»، ۱۳۵۰.
۱۹- مک‌کوئیلان، مارتین، اودیپ در پرتو فرهنگ عامه، ولادیمیر پروپ، از کتاب گزیده مقالات روایت، ترجمهٔ فتاح محمدی، انتشارات مینوی خرد، چاپ دوم، ۱۳۹۵.
۲۰- ملک‌پور، جمشید، ادبیات نمایشی در ایران، انتشارات توس، چاپ دوم ۱۳۸۵.
۲۱- هینلز، جان، شناخت اساطیر ایران، ترجمه: ژاله آموزگار، احمد تفضلی، نشر چشمه، چاپ هفتم ۱۳۸۱.

22- A. Segal, Robert, Myth: A Very Short Introduction (1st edn), Chapter2:_Myth and philosophy, Oxford University Press, Jul 2004, Published online: Sep 2013. F. Cook, Erwin, The Philosophy of Mythology, Trinity University, Classical Studies Department, 2016

23- Karpowicz, W. J. Korab, Rethinking Philosophya: A reflection on philosophy, Myth, And Science, Philosophy Today Journal, Summer 2002

24- Minkanda, Alain-Patrice, Revisiting the nature of the relationship between Myth and Philosophy Today: Reports of Opposition or Collaboration, International Journal of Philosophy and Theology, dec. 2018.

25- Schelling, F.W. J, Historical-critical Introduction to the Philosophy of Mythology, Translated by: Mason Richey and Markus Zisselsberger, Foreword by SUNY series in Contemporary Continental Philosophy, 2008.

26- Stanford Encyclopedia of Philosophy.

27- Zhu, Rui, The Relationship between Mythology and Literature, From A Problem in Phaedo, in Journal of Advances and Scholarly Researches in Allied Education Multidisciplinary Academic Research, 2005.

40. Martin, F. R. (1968). The Miniature Paintings and Painters of Persia, India and Turkey, Landon: Holland Press

بررسی فضا و حالت در نمایشنامه های غلامحسین ساعدی

رضا عباسی[۱۰۵]

چکیده

فضا و رنگ یا اتمسفر داستان سبب ایجاد حالتی خاص در خواننده می‌گردد. هماهنگی و سنخیت میان موضوع داستان و رنگ و فضای آن از عوامل موفقیت یک اثر ادبی و تأثیر آن بر مخاطب است. «فضا و رنگ داستان، صرفاً به تمایل و خواست نویسنده است و این که چطور بخواهد آن را به کار گیرد وقتی داستان کوتاه یا رمان خوبی را می‌خوانیم احساس خاص و مشخصی پیدا می‌کنیم که دنیای مخلوق داستان و فضا و رنگش در ما به وجود آورده است. اغلب هماهنگی و سازگاری موضوع با فضای داستان موجب ایجاد این احساس می‌شود از این نظر فضای داستان نیز باید در خور و مناسب موضوع باشد.» در این مقاله سعی شده تا علاوه بر تعریف فضا و حالتی که متن منتقل می‌کند به لحاظ اجرا و کارگردانی نیز فضا و حالت مورد بررسی قرار گیرد و اینکه چه عواملی بیشترین نقش را در ساخت فضا و حالت یک نمایش دارند.

کلید واژه: فضا، غلامحسین ساعدی، نمایشنامه، ادبی، داستان.

۱ – مربی، عضو هیات علمی گروه هنرهای نمایشی دانشکده هنر، دانشگاه زابل،رایانامه: Reza.abbasi@uoz.ac.ir

مقدمه:

هر کدام از رشته‌های هنری در کلیت خود از اجزایی تشکیل شده‌اند که برای رسیدن به آن کل باید جزء مورد شناخت و بررسی قرار گیرد. هنر تأتر نیز از این قاعده مستثنی نیست. این هنر با اجزای خود از متن را اجرا همواره می‌کوشد اندیشه‌ای خاص را در قالب حالتی مشخص به مخاطب خود منتقل کند و چه بسا اگر نتواند حالت مورد نظر متن و نویسنده را کشف کند، از بازتاب فکر و پیام متن نیز عاجز می‌ماند. در این مقال سعی شده تا علاوه بر تعریف فضا و حالتی که متن منتقل می‌کند. به لحاظ اجرا و کارگردانی نیز فضا و حالت مورد بررسی قرار گیرد و اینکه چه عواملی بیشترین نقش را در ساخت فضا و حالت یک نمایش دارند.

بیان مساله:

[پیش از جستجوی روابط بین اثر و طبقات اجتماعی عصر آن نخستین مرحله تخصیص عبارتست از «فهمیدن اثر در دلالت خاص خویش». گلدمن[1] از نخستین کسانی است که از سال ۱۹۴۷ بر این مضمون (که اغلب از طرف رولان بارت[2] نیز تکرار شده است) تأکید می‌ورزد که مؤلف دلالت و ارزش نوشته‌های خویش را بهتر از دیگران نمی‌شناسد و مطالعه اظهارات و نامه‌های او لزوماً بهترین طریقه درک آن‌ها نیست. بین نیات آگاهانه‌ی هنرمند و صورت‌هایی که نویسنده جهان‌بینی خود را توسط آن تجسم می‌بخشد ممکن است نوعی گسستگی وجود داشته باشد و این چیزی است که لوکاچ[3] نیز خاطر نشان کرده است . یک «تحلیل درونی زیبا شناختی»، «دلالت غیبی اثر» را آشکار می‌کند که بعداً منتقد آن را به «عوامل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی عصر خود» ربط می‌دهد. از اینرو ادبیات و آثار ادبی هر دوره به نوعی تحلیل و نگرش و برداشت از مقطع زمانی خاص است که نویسنده‌ی اثر آن را تجربه کرده و اثرش را جهت قضاوت به مخاطب عرضه می‌کند، نویسنده هرگز زنجیره‌ی جدا از جو اجتماعی زمان خود نیست بلکه جبری است که بنابه مختصات اجتماعی خود زاده شده است و مخلوقات آثار او نیز مخلوقاتی متناسب با مختصات زمانی مقطع خاص از تاریخ جتماعی حاکم می باشد.این مقاله از طریق روش تحلیلی و کتبخانه ای به این موضوع می پردازد

روش تحقیق

1- Lucien Goldman
2- Bart
3- Lukach
۴– مطالب این بخش با نگاهی به مجله دانشکده‌ی هنرهای زیبا بخش ساخت و پرداخت فضا و حالت در هنر نمایش– به قلم ناظرزاده کرمانی شماره‌ی اول– بهار ۱۳۷۴ نوشته شده است.
5- Mental And Moral Environment

این تحقیق با روش تحلیلی و توصیفی با تکیه بر روش شناسی بصری تلفیق از تحقیق کیفی (تئوری به نمونه مورد مطالعه) و کمی(نمونه مطالعه به تئوری) مفاهیم باز شکافی می شود.

۱- فضا چیست؟

فضا و حالت دو اصطلاح به هم پیوسته‌اند که با هم مناسبتی فراگیر دارند. گاهی نیز به صورت مترادف به کار می‌روند. به اعتقاد دکتر ناظرزاده‌ی کرمانی حالت **(mood)** هم نتیجه‌ی فضا **(Atmosphere)** است و هم عامل بوجود آورنده‌ی آن. هر کدام دیگری را می‌سازند و به این ترتیب از هم تفکیک ناپذیرند. برای روشن‌تر شدن این مطلب به بررسی تعاریف متفاوت از فضا و حالت می‌پردازیم:

فرهنگ وبستر فضا را چنین تعریف کرده است:[۴]

۱- اصطلاح فضا را در وحله‌ی اول به معنای گازی(بخاری) و هوایی که سیاره‌ای را احاطه کرده است و یا هوایی که کره‌ی زمین را از هر سو محاط آن است وجوی که زمین را به تمامی دربرگرفته و پوشانده است تعریف کرده و چنین تذکر می‌دهد که از سه گونه‌ی جرم: (جامد، مایع، بخار)، فضا (اتمسفر) از گونه‌ی بخار است.

۲- در تعریف دوم وبستر فضا مجموعه‌ی شرایطی است که شیء یا حادثه یا شخصی را احاطه کرده است، جوی که بر اشیاء امور و اشخاص حاکم است. مثلاً جو قداست.

۳- در معنای دیگری که کم وبیش از تعریف پیشین برمی‌آید، فضا به معنای (محیط ذهنی و اخلاقی)[۵] بکار رفته است. مثل فضای جنگ[۶] فضای مدرسه‌ی مذهبی[۱۰۷]

۴- فضا به معنای موقعیت مکانی خاص در دوره‌ای از تاریخ و نیز آداب و رفتار مردمان آن دوره در آن مکان.

«این معنی از جو و فضا در گستره‌ی بیان تأتر نیز کارایی دارد. که پیشتر به مکان و در معنای جزیی‌تر به طراحی صحنه مربوط است در اینجا نه فقط جغرافیا، بلکه تاریخ و فرهنگ نیز مورد توجه است به طور مثال هنگامی که نویسنده‌ای درباره‌ی موضوعی تاریخی نمایشنامه‌ای می‌نگارد و یا کارگردانی آن نمایشنامه را به نمایش مبدل می‌سازد به فضای آن دوره‌ی تاریخی و حوزه‌ی جغرافیایی و ویژگی‌های رفتاری مردم آن دوره نیز به مقداری که نیاز دارد توجه می‌کند.» (ناظرزاده،۱۳۸۳،۲۲۷)

۵ و۶ – فضا در معنای پنجم و ششم در مجموعه‌ی اصطلاحات هنری جای گرفته است:

---

[۱۰۶] An Atmosphere Of War

[۱۰۷] An Atmosphere Of War

(حال و هوا و حالت) فراگیر و جاری در اثری هنری که از القاء، طرح و ترسیم، تشدید و اوج بخشی به عناصری که آن «حال و هوا و حالت» را برمی‌انگیزانند حاصل می‌شود و از این طریق هنرمند نتیجه و تأثیر مطلوب اثر خود را می‌سازد و می‌پردازد. برای مثال می‌توان تراژدی مکبث اثر شکسپیر را این گونه وصف کرد: فضا و جو خوف‌آور تراژدی مکبث.

عوامل مؤثر اجتماعی بر خلق یک اثر ادبی

«اصالت جامعه شناسی ادبیات در برقراری و تشریح مناسبات جامعه و اثر ادبی است. جامعه پیش از اثر وجود دارد و نویسنده را مشروط می‌کند و نویسنده نیز به بازتاب و بیان جامعه می‌پردازد و جویای دگرگون ساختن آن است، جامعه در اثر ادبی وجود دارد و ردپا و توصیف آن را در اثر باز می‌یابیم، جامعه پس از اثر نیز وجود دارد و به همین سبب جامعه شناسی خواندن و خوانندگان را داریم که آن نیز از بررسی‌های آماری گرفته تا نظریه‌ی دریافت به ادبیات می‌پردازد. »(آدرونو،۱۳۷۷،۹۸)

جامعه شناسی ادبی یکی از روش‌های علوم ادبیات است، یعنی روشی انتقادی که به متن (از واج شناسی تا معناشناسی) به آن توجه دارد. این رشته که به متن روی می‌آورد و با توجه به پدیده‌های اجتماعی مانند ساختارهای ذهنی و شکل‌های آگاهی، در پی گسترش درک متن است.

روش‌هایی که تا کنون در زمینه بررسی جامعه شناسی ادبیات به کار گرفته شده است به آگاهی فردی یا ناخودآگاه نویسنده مربوط می‌شوند. اصالت جامعه شناسی ادبیات در برقراری تشریح مناسبات جامعه و اثر ادبی است. همانطور که اشاره شد جامعه قبل از اثر ادبی نویسنده وجود داشته است و جامعه توسط نویسنده انعکاس یافته و بیان می‌شود. نویسنده تلاش می‌کند تا جامعه را دگرگون کند. جامعه در اثر نیز وجود دارد زیرا افکار و برداشت‌های نویسنده متأثر از شرایط اجتماعی زمان خود می‌باشد و نیز حال و هوایی که اثر ادبی در آن خلق شد یا به صورت پنهان یا آشکار در اثر نمایان است. نویسنده بطور جدایی ناپذیر با زندگی اجتماعی، مبارزات جاری در آن و با سیاست نیز در ارتباط است. انسان از جامعه آمده و به آن باز می‌گردد. در یک اثر ادبی مانند نمایشنامه یا داستان، اشخاص داستان نه براساس اراده نویسنده بلکه بنا به «منطق درونی» حیات اجتماعی و روانی خود سیر تکاملی می‌یابند. این امر مسئله جهان هستی نویسنده را به میان می‌کشد و عقاید نویسنده تنها رویه سطحی اثر را تشکیل می‌دهد و در رویه ژرف آن، مسائل مهم آن دوره و رنج‌های فرد قرار دارند که از خلال اشخاص داستان بیان می‌شوند. از اینرو نیروهای عمده‌ای که بر تحول اجتماعی حکم می‌رانند در وجود اشخاص و حوادث داستانی متجلی می‌شوند.

نظریه‌ی جهان بینی نویسنده و جهان بینی‌های اشخاص داستان واقعیت‌های فردی محسوب نمی‌شوند بلکه خود واقعیت‌های اجتماعی هستند در کانون این تفکر، مفهوم جهان بینی به معنی وحدت گرایی در باره‌ی کل واقعیت اجتماعی است این دیدگاه، دیدگاه متغییر فردی نیست بلکه نظام فکری، گروهی از انسان‌هاست که در شرایط اقتصادی و اجتماعی یکسانی بسر می‌برند. نویسنده این نظام را به شیوه‌ای گویا بیان می‌کند.

«جایگاهی که نقد جامعه شناختی در درون جامعه شناسی ادبیات دارد شبیه مکانی است که نقد روانکاوی در درون روانکاوی از آن برخوردار است.»

از آنجائیکه الگوهای اجتماعی و فرهنگی و ایجاب‌های اجتماعی و نهادی در متن دیده می‌شوند لذا همه چیز در متن ناشی از نوعی عمل اجتماعی است. حال نویسنده خود در بستر این اعمال اجتماعی و متأثر از کلیه‌ی عوامل اجتماعی دست به نگارش می‌زند و خود به عنوان محصولی از جامعه‌ی خویش نمی‌تواند خارج از چارچوب جبرهای محیطی که وی را احاطه کردند به باز نمود واقعیت‌ها بپردازد. [ده سال بعد گلدمن در کتاب «در دفاع ازجامعه شناسی زمان» (۱۹۶۴) تأکید دوباره دارد که موضوعات حقیقی آفرینش فرهنگی نه افراد منفرد، بلکه گروهای اجتماعی هستند «البته در عین حال اذعان دارد که خالق فردی به گروه تعلق دارد.» او خاطر نشان می‌سازد که برای اعلام اینکه زمان یعنی وقایع نگاری اجتماعی بازتاب جامعه عصر خویش است لازم نیست که جامع شناس باشیم. او همچنین به جای آنکه بین واقعیت و محتوای ادبیات داستانی قائل به همسانی باشد، آن را بیشتر بین ساختار محیط اجتماعی و صورت داستان می‌بیند. بین صورت ادبی رمان و ارتباط روزمره انسان‌های دیگر نوعی «همانندی ساختار» وجود دارد.](ایوتادیه،۱۳۷۷،۲۷۱). از آنجائیکه متن نمایشی (نمایشنامه) در زمره‌ی آثار ادبی بررسی و تحلیل می‌شود لذا متن نمایشی همواره متأثر از محیط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی زمان نویسنده می‌باشد و از اینروست که قابل درک و باور پذیر ازسوی خواننده و مخاطب می‌باشد نوعی «همانندی ساختاری» بین دنیای اثر و دنیای واقعی پیرامون مخاطب احساس می‌شود. پیرزیما در«راهنمایی نقد جامعه شناختی» تعریفی از این رشته به دست می‌دهد، نقد جامعه شناختی همان «جامعه شناسی متن» است یعنی به جای آنکه همانند دیگر شاخه‌های جامعه شناسی ادبیات به مضامین و اندیشه‌های اثر توجه کند، به دانستن این مسئله علاقه نشان می‌دهد که چگونه مسائل اجتماعی و منافع گروهی در سطوح معنایی، نحوی و روایی به بیان در می‌آیند.

فضای اجتماعی – فرهنگی دهه‌های چهل و پنجاه

سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ آبستن اتفاقات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بود. یکی از اتفاقات این دوران توجه به مسئله غرب زدگی با روشی منطقی بود که تلاش برای کسب هویت شرقی و درنهایت ایرانی – اسلامی را در پی‌داشت. توسعه‌ی سریع اقتصادی در این دهه سبب افزایش مدارس جدید، دانشجویان و کارمندان اداری شد و رشد طبقه متوسط، اقتصادی بیمار را رونق بخشید که روشنفکران را برانگیخت تا به نوعی از زندگی که بر چنین زمینه‌ی اجتماعی رشد می یافت، انتقاد و اعتراض کنند و به جستجوی ریشه‌های اصیل فکری و فرهنگی خود بپردازند.

از سوی دیگر در نتیجه‌ی محدویت فعالیت‌های سیاسی واجتماعی، توجه ایشان به خلاقیت‌های ادبی و هنری بیشتر گردید و نگاهی تحلیلی و طنزی تلخ جای احساسات گرایی‌های پیشین را گرفت. از نظر اجتماعی سال‌های ۴۰ تا ۵۷ از پرتنش‌ترین سال‌های حکومت پهلوی بود. فعالیت‌های سیاسی و ترورهای مختلف باعث فشار و ارعاب بیشتر شده گسترش فرهنگ شهر نشینی و مهاجرت وسیع از روستاها به شهرها باعث شد که عده‌ای از نویسندگان در غالب رئالیسم در وجه روایتگرانه، انتقادی و اجتماعی مشکلات زندگی مردم را به صورت داستان، رمان و نمایشنامه مطرح کنند. از طرفی مقوله فرهنگ در این دوران مورد توجه حکومت پهلوی قرار گرفت.(فنائیان،۱۳۷۴،۱۸۶)

ساعدی و تئاتر دهه‌های چهل و پنجاه

«سفرها، بحث و درگیری‌های روشنفکرانه، کار مداوم و هدفمند، ارتباط گیری درست و سالم با محیط، چهره‌ی ساعدی را در دهه‌ی چهل ترسیم می‌کند که در بده بستان بیواسطه‌ای با محیط مردم، با زبان و تخیل، با واقعیت و رویا در فاصله خوف انگیز اقتدار و افکار عمومی، آثار پرتپش خود را با نبض جامعه مجروح، هم صدا کرده است.»(مجابی،۱۳۷۸،۳۳)

سال‌های چهل، برای بسیاری از کوشندگان حوزه‌های هنری و ادبی دهه‌ی شکوفایی است، اقتصاد می رود که پایه عوض کند بر این اساس خیزشهای اجتماعی در اعماق نطفه می‌بندد، نوآوری حقانیت خود را در زمینهٔ شعر، نقاشی، سینما، نمایش، نقدوتحلیل به کرسی می نشاند ، دهه ای پرتپش که در آن به رغم محکمتر شدن قیدوبندهای سانسور و اوجگیری بگیر وببندها ، شکل و همدلی در جهت آرمانی جویی و آزادی خواهی دگرگونی جامعه، نوکردن فرهنگ و بینش، ظاهری فرهنگی و باطنی سیاسی دارد.

تئاتر مستند سیاسی

تئاتری است با تکیه بر تمام گزارش‌ها، پرونده‌ها، جداول آماری، خاطرات اشخاص، شخصیت‌های تاریخی مشاهده‌ی محل حوادث، مصاحبه ها، شواهد قضیه، بیلان بانک‌ها و گزارش بورس‌ها وکارخانجات، شرکت‌های صنعتی، اعلامیه‌های دولتی، تواریخ نطق‌ها، رپرتاژهای روزنامه‌ها ورادیوها، فیلم‌های خبری، عکس‌ها، جستجو در بایگانی‌ها، کتابخانه‌ها، مجموعه‌های شخصی، اسناد اقتصادی و سیاسی و تمام شواهد دیگر زمان حادثه. تئاتر مستند از همه‌ی این‌ها مایه می‌گیرد. بدون هیچ خیالپردازی شاعرانه و حاشیه‌پردازی غیر واقع و اغراق در پرداخت تک تک مسایل، ویا چشم‌پوشی از اسناد مهم و تکیه بر مدارک مشکوک تئاتر مستند مواد واقعی و لازم را با دقت و وسواس یک زیست‌شناس و با مهارت یک متخصص فنی انتخاب می‌کند. و بی‌هیچ تغییری در محتوی، شکل مخصوصی به آن می‌بخشد و قابل عرضه در صحنه می‌کند. نویسنده‌ی تئاتر مستند آزاد است که در پرداخت نمایشنامه‌ی خود، هر شکل دلخواهی را که بخواهد به کار بگیرد. بدین معنی که نویسنده تنها در انتخاب فرم کار آزاد است و هم‌چنین در انتخاب انتقادی و اصولی مواد اولیه‌ی کار خود. تئاتر مستند با هر ماده‌ی خبری خام و بی‌نظم که به صورت اولیه منتشر می‌شود، فرق زیاد دارد. در این جا انتخاب و وارسی صحت و سقم مسائل و ترکیب همه‌ی آن‌ها به صورتی است که آگاهی لازم را برای توده‌ی مردم فراهم می‌آورد.

یک خبر ماده، یک خبراست و تأثر آن خبر اگر متقلب نباشد و وابسته‌ی هر جناحی هم باشد باز خبر ساده‌ای را منتشر کرده است. اما تئاتر مستند آن خبر را جزو یکی از عناصر اصلی کار خود انتخاب می‌کند. و تمام علت العلل و جوانب وکیفیت مسئله را با جستجو در متن و حواشی قضیه وراسی می‌کند و آنچه عرضه می‌کند با جهان‌بینی نویسنده‌ی تئاتر است.

بدین ترتیب تکه‌های پراکنده و دور از چشم واقعیت را تاحد امکان جمع آوری می‌کند و از ترکیب آن‌ها، تا حد امکان واقعیت اصلی را عرضه می‌کند. اما این نکته را نباید به چنین معنی گرفت که نویسنده‌ی تئاتر مستند، شخص بی‌طرفی است که قصد دارد حوادث معمولی یا غیر معمولی تاریخ را به صورت ساختمانی قابل نمایش و تماشا درآورد.

یک سابقه تئأتر سیاسی وجود داشت که از نوشین و همکاران او شروع شده بود. این نوع نمایش که وظیفه خود را آگاهی بخشی به توده، اعتراض سیاسی نسبت به اقتدار حاکم و اعتراض علیه نا برابریها و ستم وجهل اعلام می‌کرد در این زمان در غیبت پیش کسوت‌ها به فطرت دچار شده بود. اگر چه شاگردان این مکتب هنوز به کارهای نمایشی اهتمام داشتند، اما نبودن متن‌های لازم و شیوه‌های ضروری برای این نوع بیان، آن‌ها را از دور تنبل نشان می‌داد. از سوی دیگر نمایشنامه‌های ترجمه شده ضمن فعالیت‌های پراکنده در

گوشه و کنار اجرا می‌شد که از اقبال عامه برخوردار نبود، بالاخره تأتر کاباره‌های لاله‌زار هم نوعی تئاتر عامه پسند را چنان رواج داده بودند که تلقی بسیاری از تماشاگران از تئاتر بدان محدود می‌شدند.

مدت کوتاهی بود که اندیشه پی‌افکندن تئاتر بومی در بین هنرمندان تئاتر مطرح بود و تجربه‌هایی چون **بلبل سرگشته** اثر **علی نصیریان** و **پهلوان اکبرمی میر** اثر **بیضایی** سنگ بنایی برای تئاتر بومی شمرده می‌شد. در این فضا ساعدی به عنوان نمایشنامه نویسی که با لحن کنایی و معترض، به طرح مسائل اجتماعی و واقعیت‌های موجود می‌پردازد. وارد گود شد. نمایشنامه‌های ساعدی خیلی زود درخشید و این درخشش را مدیون زبان ساده، شکل‌های طبیعی و واقع گرا، معترض‌کنایی و مهم تر از همه ادامه سنت تئاتر سیاسی بود که مدتی تعطیل شده اما نیاز آن را همه حس می‌کردند. البته نمایشنامه‌های ساعدی بیشتر از نمایش‌های اجرا شده از آثار او طرفدار داشت.

این نمایشنامه‌ها توانست طیف وسیع تماشاگران از روشنفکران، دانشجویان و کارمندان تا خانواده‌های عادی را به خود جلب کند. حمایت روز افزون منتقدان، تایید گروه‌های روشنفکر خاصه جناح چپ از این تئاتر معترض و شکل اندیشیده و نوآورانه نمایشنامه‌ها که در مایه‌های متفاوت برای هرکس پیامی، نشانه‌ای یا مضمونی داشت، موجب شد که ساعدی کار نمایش را جدی‌تر بگیرد و حدود۲۰ مجموعه‌ی نمایشی منتشر کند که بسیاری از آن‌ها توسط هنرمندان برگزیده‌ی تئاتر ایران به روی صحنه آمد.

پیداست که با توجه به جو سیاسی و شرایط اجتماعی آن روزگار، این آثار که درون مایه‌ی آن‌ها اعتراض علیه ستم، فقر، جهل، خرافه و شئون مختلف استبداد داشت مخاطبان جدی بیشماری داشته باشند، ساعدی در این زمینه از آغاز کنندگان این موج، اوج بخشنده ادامه دهنده‌اش بود.

۱۹ مجموعه نمایشنامه که به صورت کتاب در آمده و بیش از ۱۰ نمایشنامه تک پرده‌ای چاپ شده کارنامه‌ی تأتری ساعدی را نشان می‌دهد.

جعفر والی به عنوان دوست و همکار ساعدی غالب نمایشنامه‌های او را به صحنه آورده است و بعضی از این نمایش‌ها به هنگام اجرا مورد توجه قرار گرفت. بیشتر این نمایش‌ها در تأتر۲۵ شهریور که بعدها تالار سنگلج نام گرفت به صحنه آمد. از جمله: **آی باکلاه، آی بی کلاه**، **چوب بدست‌های ورزیل**، **ننه انسی**، **دعوت**، **دست بالای دست** به کارگردانی **جعفر والی**. **خانه روشنی** به کارگردانی **علی نصیریان**، **دیکته و زاویه**، **وای بر مغلوب** به کارگردانی **داوود رشیدی**، **بهترین بابای دنیا** به کارگردانی **عزت‌الله انتظامی**، و **پرواز بندان** به کارگردانی **محمد علی جعفری**. در یک ارزیابی کلی با شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار، نیاز مخاطبان، امکانات کارگردانان، محدودیت‌های نوشتاری و اجرایی از جمله انواع سانسورهای رایج و بیشتر از همه سلیقه کارگردان‌ها واصحاب تأتر و گرایش‌های ناگزیر آنان، و تأثیر این همه عوامل را در جریان کارهای نمایشی ساعدی باید به حساب آورد.

می‌توان گفت که ساعدی در عرصه تأتر جدید ایران یک پیشرو و تأثیرگذار است، زبان سالم تأتری را یافت، نیاز عصر خودش را به درستی درک کرد، آن چه راکه جامعه درآن فضا کم داشت و گمشده‌اش بود، کمابیش دریافت و عرضه کرد، پایه‌ای برای تأتر ایرانی نهاد که براساس واقعیت‌های این فرهنگ و تمدن آثاری آفریده شد که درعین بازتاب دادن شرایط ما نزدیک آثار مدرن جهان باشد.

جشن هنر نوعی تئاتر را مطرح می‌کند که در نفس خود ارزشمند و پیشتاز است اما به جامعه هنری که در آن تئاتر با بودجه اندک و دخالت‌های بسیار لنگ لنگان گامی بر می‌دارد،ربطی ندارد و تنها وسیله‌ای برای خود نمایی‌های سیاسی در سطح بین المللی است که **بروک** و **ویلیسین** و **تراما‌یا** را حمایت می‌کنیم اما اصحاب تأتر می‌دانند و می‌بینند که برای اجرای یک نمایش ساده، یکسال عمر ده نفرآدم هدر می‌شود و آخرش دو خط می‌آید که مجاز نیست اما نوع سومی از تأتر دارد پا می‌گیرد که ادعای تجربی بودن دارد اما بدل به بازی و دسته بندی افراد متفنن شده است.

هنرمندان تأتر ما که دردهه سی تاپنجاه عاشقانه خود را نثار معبد تئاتر کرده بودند وایثارگرانه زندگی خود را در این بازار کم مشتری عرضه کرده بودند به تدریج به خاطر دلسردی نویسندگان، دمسردی برنامه‌ریزان اداری و بیشتر از همه عسرت و بی‌حاصلی، رو به تلویزیون وسینما نهادند. سینما از برکت حضور آنان رونق گرفت، تأتر روبه خاموشی نهاد، ساعدی دیگر ننوشت. بیضایی ورادی می‌نوشتند و کمتر اجرا می‌شد، تئاتر که در دهه چهل موجودی زنده و روبه رو رشد بود و می‌توانست سهمی در فرهنگ پویای جامعه مدنی ایران داشته باشد، روزی در خم کوچه‌ای که سانسور از آن بسیار عبور می‌کرد و مردم از آن غایب بودند، ناپدید شد.

در این شرایط بود که ساعدی آغاز گر و به اوج رساننده نوعی تأتر متعهد شد که نتوانست استمرار آن را شاهد باشد. او که متوجه نوعی محدودیت در شکل‌های تئاتر ایران شده بود به تجربه‌های دیگری روکرد که اما آن را پی‌نگرفت. او که می‌توانست به خلق نوعی دیگر از تأتر بکوشد که با واقعیت روزمره و فاجعه پنهان درآن درگیر بشود، روابط انسانی را در جزئیات سهمگینش مطرح کند و به خانواده، روابط ملموس اجتماعی نه فقط با هدف‌های سیاسی بپردازد، به دام کلی گرایی، سمبولیسم، تفسیر پذیر افتاد که **ماه عسل** اثر اوج این گرایش ناگزیر است.

نتیجه گیری

«فضا و حالت» در نمایش به اصطلاح کلی‌تری به دنیای نمایشنامه- «the world of the play» مربوط می‌شود وبا آن مناسبت دارد. هرنمایشنامه،دنیای کوچک وخاصی را نمودار می‌سازد که ساخته‌ی اندیشه وتخیل نمایشنامه نویس آن است.این دنیای کوچک محدوده‌ای است کرانمند دردنیایی که اگر بیکران نباشد، بسیار گسترده کران است. نمایشنامه‌نویس از مجموعه چنین دنیای بسیار بزرگ و پرتنوع که از آغاز آفرینش تا زمان او ادامه یافته است وپس از او نیز ادامه می‌یابد، صرفاً بخشی را انتخاب می‌کند که دنیای نمایشنامه‌ی اوست.

بشریت از آغاز تا پایان در نقاط مختلف جهان داستان‌ها و ماجراهایی پدید آورده است که دنیای هر نمایشنامه، در قیاس با تجربه‌های ماجراهای بشریت در طول تاریخ و درحوزه‌های پرشمار جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی، بخش بسیار کوچکی بیش نیست. دنیای هر نمایشنامه محدوده‌ای از شرایط انسانی، مذهبی، فلسفی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی وسیاسی خاصی است که درآن رویدادهای خاصی به منصه ظهور می‌رسد. فضا و حالت عنصری است که در دنیای نمایشنامه جریان دارد و اصولاً وجود چنین عنصری است که خواننده

و یا تماشاگر را با چنین دنیایی آشنا می‌کند، و اوضاع و شرایط وتجربیات دنیای نمایشنامه را به مخاطبان «تماشاگران- خوانندگان» منتقل و مربوط می‌سازد. در این دیدگاه فضا وحالت از رسانه‌های دنیای نمایشنامه به حساب می‌آیند، رسانه‌هایی که از فاصله میان ذهن وتخیل نمایشنامه‌نویس و مخاطبان می‌کاهند و این دو امر را به هم نزدیک می‌سازند.

در نمایشنامه «حالتی» موج می‌زند که درتمام عناصر آن، کم وبیش، حضور دارد. وظیفه کارگردان یافتن آن حالت و انتقال آن به تماشاگران است. کارگردان به یاری طراحان تئاتر «طراح صحنه، نور، لباس، چهره، اشیا و لوزام صحنه،....» ونیز بازیگران فضایی را می‌سازد و می‌پروراند تا آن «حالت» را که در نمایشنامه به تصریح یا اشاره و القا جریان دارد، به تماشاگران خود مربوط و منتقل سازد. برای انتقال این حالت کارگردان مجموعه‌ای از امور وتهمیدات «دیداری» (بصری، visual) و «شنیداری» (سمعی، aural) در اختیار دارد.در این بین کارگردانان دیگری نیز هستند که از سایر حواس انسانی برای ساخت و پرداخت فضا و در نتیجه حالت بهره می‌برند. مانند چای دادن به تماشاگران در قهوه‌خانه و در هنگام اجرای نمایشنامه سنتی و یا فشردن دست تماشاگران توسط بازیگران برای برقراری فضای دوستی.

در مباحث مطرح شده در این رساله سعی شد تا عناصر بیان تئاتری ۵ اثر از مرحوم ساعدی که همگی در شکل گیری فضا و انتقال آن به مخاطبان نقش مهمی دارند از منظر روان شناختی و جامعه شناختی مورد بررسی قرار گیرد. پس از این بررسی می‌توان گفت: فضای آثار ساعدی بیشتر فضایی است که از دل گرفتاری‌های روزمره زندگی مردم شهر و روستا برآمده است. ویژگی مهم فضای نمایشی آثار او گرایش به تمثیل گویی می‌باشد. او فضای تمثیلی را به عنوان هدفی در جهت نمایاندن فاجعه‌ای عمیق در بطن یا سطح یک ماجرای معمولی و ساده مطرح می‌کند. ساعدی به مسائل پیرامون خود هم به شکلی تراژیک و هم به شکلی کمیک می‌نگرد. او با دیالوگ‌های ساده، بدیهی و تکرار شونده پیش می‌رود بی‌آنکه مزه‌پرانی و مضمون‌سازی کند، از مجموعه‌ی گفتگوها و حرکات، موقعیت ساخته می‌شود که اگر خوب بنگریم دیگر ساده، بدیهی و تکرار شونده نیست. تمام اجزا ساخته شده تا ترکیبی مضحک از روابط آدم‌ها و جهان پیش می‌آید، (ناموس پرستان). از طرفی جهان واژگونه، روابط عبث وبی معنی، ابتذال پنهان و آشکار، تناقض‌های غریب فضایی که بین واقعیت وخیال بین هیچ وپوچ معلق است، غمی نهفته آثار او را دامن می‌زند. (وای برمغلوب)

به طور کلی فضاهای عمده در آثار ساعدی را می‌توان به صورت زیر دسته بندی کرد :

۱-فضای جهل وناآگاهی: این فضا به عنوان اساسی‌ترین عامل آسیب پذیر یک فرهنگ معرفی می‌شود (نمایشنامه چوب به دستان ورزیل)

۲- فضای کابوس زده تلخ و مرگ اندیش: این فضا که ریشه در اوهام و گذشته شخصیت‌های آثار اودارد همواره بین واقعیت و خیال در حال حرکت و سطح و عمق رابطه‌ها و افکار را می‌کاود. (نمایشنامه دعوت ونمایشنامه‌ی وای بر مغلوب)

۳- فضای استعمار: شخصیت‌های آثار ساعدی هر کدام به گونه‌ای در بند شده‌اند. عده‌ای در زنجیر جهل، عده‌ای گرفتار خیال، عده‌ی زندانی هوس که تمامی این افراد در کنار هم جامعه‌ای استعمار زده را ترسیم می‌کنند و در این بین فقر به عنوان بالاترین مؤلفه از درون این استعمار بیرون می‌آید. فقر که خواه مالی، روانی، ودرونی باشد، نقطه‌ی عزیمت ما به اکتشافات قلمرو آثار ساعدی است که در آن تمام شیفتگان سایه‌ها، وراج های دیوانه‌سان، روستاییان جن زده، روشنفکران تلخ موهوم پرست رفتاری توجیه پذیر دارند (آی با کلاه، آی بی‌کلاه)

۴- در آثار ساعدی فضا بیشتر با عامل شخصیت و موقعیت داستان ساخته می‌شود.

منابع

۱. مجله‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبا، ساخت و پرداخت فضا و حالت در هنر نمایش، دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۷۴
۲. درآمدی بر نمایشنامه نویسی، دکتر فرهاد ناظرزاده‌ی کرمانی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۳
۳. راهنمای رویکردهای نقد ادبی، گورین ویلفرد، ال لیبر، جی.ویلینگ‌هاموجان، ار.مورگانو.لی، ترجمه زهرا میهن‌خواه، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰
۴. هنر داستان نویسی، ابراهیم یونسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵
۵. قصه نویسی، رضا براهنی، انتشارات نشر نو، تهران، ۱۳۶۴

6 Websters third new international dictionary of English language unabridged U.S.A Massachusetts. Spring field.1981

7 Dictionary of literay terms Harry shaw, U.S.A New York , Mcgrw, Hill book company, 1972.

8 Scern design and stage lightting , Parke woren and smith , Harveyk, third edition, U.S.A. New York, Holt Rinehart and winston Inc, 1974.

9 The theatre and dramatic theory , Nicoll, Allardyce, U.S.A, connecticut, wesport, Greenwood press publisher,1962

تحلیل فرمالیستی تراژدی لیرشاه

میترا علوی طلب[۱۰۸]، تگین وزیری[۱۰۹]

چکیده

ارزیابی نمایشنامه *لیرشاه* در طول تاریخ بسیار متغیر بوده‌است. این تفاوت دیدگاهها در مورد برخی نمایشنامه‌های دیگر شکسپیر نیز وجود دارد اما هیچ کدام به اندازه *لیرشاه* دستخوش سوگیری‌های متفاوت نبوده‌اند. حتی در دوره‌های گذشته گفته‌اند *لیرشاه* متنی پریشان است و در قرن هجدهم اجراهایی که از این نمایشنامه صورت گرفته با فرض اشکال در فرجام، با تغییر در پایان نمایشنامه همراه بوده است. منتقدین بر این باور بوده‌اند که یکی از نکات منفی این نمایشنامه "پیرنگ" یا "طرح" نمایشنامه است که بر خلاف نظر ارسطو از وحدت لازم برخوردار نیست و این باعث شده که داستان این نمایشنامه به سمت و سوهای متفاوتی میل پیدا کند. در پژوهش حاضر قصد داریم با استفاده از روش و چارچوب نظری فرمالیسم، این نمایشنامه را از منظر پیرنگ مورد بررسی قرار دهیم و به نحوه به کارگیری دو پیرنگ همزمان از سوی شکسپیر بپردازیم.

واژگان کلیدی: شکسپیر، لیرشاه، فرمالیسم، پیرنگ

[۱۰۸] استادیار دانشگاه دامغان m.alavitalab@du.ac.ir
[۱۰۹] دانشجوی کارشناسی ادبیات نمایشی دانشگاه دامغان

مقدمه

تراژدی لیرشاه از جمله آثاری است که صاحب نظرانی چون هارولد بلوم، اریک بنتلی، دیوید دیچز، تری ایگلتون، جان مارووویتز، یان کات، کوزنتسف و پیتربروک هر یک جنبه‌های تحلیلی متفاوتی از متن را گشوده اند. با این همه چنان که می دانیم شکسپیر از جمله کسانی است که برخی از قوانین درام ارسطویی زیر پا گذاشته است. در مقاله حاضر بر آنیم که از دریچه فرمالیسم به این موضوع بپردازیم که آیا تخطی از اصول و قواعد درام ارسطویی در نمایشنامه لیرشاه منجر به آشفتگی در پلات شده است یا اینکه در این نمایشنامه فرم بدیعی از این طریق به دست آمده است که می تواند واجد ارزشهای افزوده ای برای متن و در جهت مفاهیم و مضامین نمایشنامه باشد. در این مسیر ابتدا به معرفی جنبش فرمالیسم می پردازیم و ضمن توضیح و تعریف پلات به عنوان یکی از دستاوردهای فرمالیست‌ها، در نهایت به پلات های نمایشنامه لیرشاه خواهیم رسید و با بررسی دو پلات نمایشنامه لیرشاه، به نقاط توازی و تلاقی این دو پلات در نمایشنامه اشاره خواهیم کرد و سپس اهمیت این شیوه طراحی پلات در نمایشنامه لیرشاه را مورد تحلیل قرار خواهیم داد.

فرمالیسم

فرمالیسم جنبشی ادبی و هنری است که به طور مشخص در سالهای ۱۹۳۰–۱۹۱۵ در روسیه شکل گرفت. در وهله اول این جنبش حاصل مطالعات ادبی است که در حلقه زبان‌شناسی مسکو از سوی افرادی همچون ویکتور اشکلوفسکی، بوریس آیخنباوم، رومن یاکوبسن، یوری تینیانوف و بوریس توماشفسکی انجام شد. فرمالیست ها که به شکل و صورت اثر هنری می پرداختند، در طی این سالها کارهای خلاقانه ای انجام دادند اما متهم شدند به این که به معنا، وجوه اجتماعی و فرهنگی اثر بها نمی دهند. از سوی دیگر حکومت استالین که هنر را وسیله ای تبلیغاتی تلقی می کرد، نظریه رئالیسم سوسیالیستی را در قالب یک بیانیه صورت بندی کرد. در این بیانیه هنرمندان تنها موظف به خلق آثاری بودند که در جهت منافع و آرمانهای انقلاب اکتبر و حزب کمونیست باشد. از این رو فرمالیست ها که صورت و شکل اثر هنری را وجه تمایز آثار هنری می دانستند مورد تعقیب، آزار و شکنجه قرار گرفتند. برخی از نظریه پردازان فرمالیسم هم به ناچار به حلقه زبان شناسی پراگ پیوستند و در آنجا زمینه پدید آمدن جنبش ساختگرایی را فراهم کردند. با وجود اتهام های فراوانی که متوجه این جنبش و پیروان آن تا به امروز بوده است، برخی مطالعات فرمالیستی در حوزه هنر و ادبیات برای ورود به جهان اثر بسیار راهگشا بوده است. فرمالیسم در نقد ادبی متون از روش های گوناگونی بهره برده است اما بر خلاف مطالعات پیشین، تمرکز خود را تنها بر متن استوار می سازد. مسیری که فرمالیسم در پیش گرفت فارغ از نقدهای تأثرگرا، نقدهای تاریخی و برون مبنا و نقدهای اخلاقی بود. تا

پیش از پیدایش نقد فرمالیستی ادبیات تابعی از تاریخ و اوضاع اجتماعی و شخصیت مولف محسوب می شد. هر اثر ادبی، یا محصول رویدادهای تاریخی در برهه ای معین بود و یا بازنمودی از باورهای اجتماعی، یا تبلور آراء و افکار شخص مولف (پاینده، ۱۳۹۹:۲۶). برخی نقدها هم صرفاً به تأثیرات احساسی متن بر خواننده یا نگاههای اخلاقی مطروحه در متن می پرداختند. اما در فرمالیسم متن تا حد ابژه ای قائم به ذات ارتقا می یابد و بسیاری از گزاره های پیش فرض از جمله اینکه متن ادبی برای بیان احساسات هنرمند نوشته شده است یا اینکه وظیفه اثر ادبی، تأثیرگذاری اخلاقی بر مخاطب است، منتفی گردید.

پلات[۱۱۰] (پیرنگ)

به طور قطع می توان طرح موضوع پیرنگ را برای اولین بار در فن شعر ارسطو یافت. هنگامی که ارسطو از میتوس به عنوان روح تراژدی و مهمترین رکن تراژدی سخن می گوید به عنصر مهمی اشاره می کند که بعدها به نظریه های روایت راه پیدا کرد. "حضور نظریه های روایت در اندیشه فرمالیسم روسی به طور خاص در تمایز میان داستان و پیرنگ یا طرح ظهور یافته است" (کارتر، ۱۳۹۴:۳۹). این تفاوت و تمایز را پیش از آن می توانیم در نظریه ارسطو نیز بیابیم که میتوس یا پلات را به نحوه چینش رویدادها مربوط می گرداند. به این معنی که توالی زمانی رویدادها در تراژدی یونانی با آنچه که نمایشنامه نویسان روایت یا بازگو می کردند، متفاوت بود. "معمولاً هر تراژدی با ارایه گزارشی از آن چه قبلا رخ داده است آغاز می شود و سپس مخاطبان به شکلی ناگهانی در میانهٔ رویدادها وارد داستان می شوند" (همانجا). اما فرمالیستهایی چون بوریس توماشفسکی مفهومی دیگر را که پیش از او، شکلوفسکی مطرح کرده بود را بسط می دهد. او به تقابل مفهوم فابیولا با سیوژت می پردازد. فابیولا را می توان همان داستان یا ماده خامی دانست که هر نویسنده ای می تواند با انتخاب و ترکیب عناصر و اجزاء این ماده خام به سیوژت تازه ای دست پیدا کند. البته تفاوت مفهوم پیرنگ از منظر فرمالیست های روس با نظر ارسطو در این است که مفهوم سیوژت که معادل پلات است در جهت آشنایی زدایی به کار می رود و در نهایت برای آگاهی ما از فرایند خلق ادبی است.

پلات هر نمایشنامه مجموعه ای از کنش ها و رویدادهای پیش رونده است. در یک نمایشنامه همه چیز به پیش می رود. این حرکت رو به جلو حتی در آثاری مثل نمایشنامه های ابزورد که کنش های جدی و موثری ممکن است نداشته باشند، به طور روانشناختی محسوس هستند. آنچه در پلات رخ می دهد این است که "در هر قسمت سوالی برای مخاطب طرح می شود و تا یک اوج عاطفی بسط می یابد، سپس سوال جدیدی مطرح می شود که آن نیز بلافاصله شروع به بالیدن می کند تا به

---

[۱۱۰] plot

اوجی دیگر نایل شود. شدت عاطفی ممکن است کمی پس از اوج نخستین افت کند اما کشش هرگز به طور کامل محو نمی شود، زیرا سوال جدیدی سر بر می آورد و تقریباً بلافاصله اوج دیگری را می آغازد". (تامس، ۱۳۸۷: ۱۰۲) البته منطق درونی و حفظ روابط علت و معلولی بین وقایع و رویدادهای پلات که پیشتر از سوی نویسندگان و پژوهشگران ادبیات داستانی همچون ادوارد مورگان فارستر طرح شده بود، همچنان مفروض است. در تقابل و تفاوت داستان و پلات یا طرح می توان گفت "داستان شرح یا حضور کامل تمامی رخدادهاست، رخدادهایی که همگی در روایت بازگفته نمی شوند. در مقابل طرح در مورد تمامیت مواد صوری و سبک‌شناسیکی است به کار می رود که در داستان بیان می شود، یا بر پرده نقش می بندد" (احمدی، ۱۳۸۳:۲۴۷). اما نکته مهم در تمایز طرح و داستان به کارکرد این دو وابسته است. داستانها عمدتاً تکراری هستند اما این تفاوت در طرح و پلات آنهاست که هر اثر را از اثر دیگر متمایز می گرداند. علاوه بر این در داستان به حس کنجکاوی مخاطب پاسخ داده می شود اما در طرح قوه تعقل مخاطب به چالش کشیده می شود و او در پی چرایی‌هاست. علاوه بر این روش بیان موضوع را طرح تعیین می کند. به عبارت دیگر "طرح به گونه ای تنگاتنگ به نظام معناشناسیک ویژه ای وابسته است که به سهم خود با سبک یا روش بیان تعیین می شود" (همان: ۲۴۹).

یکی از جنبه‌های مهم پلات مسأله شیوه روایت کنش‌ها در واحد زمان است. به این معنا که در تراژدی یونانی علیرغم اینکه موضوعات شامل رخدادهای گوناگونی است که در زمانی طولانی به وقوع پیوسته‌اند و مکانهای متعددی را نیز شامل می-شده‌اند، در نهایت در پلات و طرح نمایشی خود به وحدت موضوع، یگانگی مکان و محدودیت زمانی در بازۀ کمتر از بیست و چهار ساعت شکل می گرفتند. این زیبایی شناسی یونانی که توسط ارسطو نیز صورتبندی شد، در تراژدی رومی و سنه کایی تا حدی کنار گذاشته شد. شکسپیر نیز که اقتدایش بیشتر به نویسندگان رومی بود تا یونانی، به کلی این وحدت ها را کنار گذاشت و به همین دلیل مورد انتقاد برخی صاحبنظران قرار گرفت. نکته مهم دیگر طول دوره زمانی رخدادها در تراژدی ها است که همانطور که گفته شد، در یونان شیوه روایت و پلات به گونه ای انتخاب می شد که در نهایت وقایع در یک روز بازنمایی و روایت شوند. بنابراین آنچه بر روی صحنه ممثل می شد، کمتر از یک شبانه روز بود اما بخش عمده ای از داستان به طرق گوناگون روایت می شد. "از آنجا که پیرنگ نمایشی تراژدی ها بر تشویش و اضطراب استوارند و گذشته نیرویی گریزناپذیر و اجتناب ناپذیر است که بر شخصیت ها سنگینی می کند، لذا نقل قول دربارۀ گذشته توسط شخصیت ها، یک قرارداد متداول در ژانر تراژدی است" (استن و ساونا، ۱۳۸۸:۴۲). به این ترتیب بخش زیادی از داستان پس زمینه را شخصیت ها از طریق روایت، منتقل می کنند. این موضوع در مورد لیرشاه تفاوت دارد. در لیرشاه داستان پس‌زمینۀ چندانی وجود دارد و پلات و داستان این نمایشنامه بر هم منطبق است.

لیرشاه

نمایشنامه *شاه لیر* در سال ۱۶۰۶ نوشته شده و تقریباً چهل سال بعد به روی صحنه رفته است. برادلی شکسپیرشناس و ادیب بزرگ انگلیسی در مورد این تراژدی می نویسد: شاه لیر همواره به عنوان بزرگترین اثر شکسپیر شناخته شده است. اثری که در آن مهمترین توانایی های درام نویسی شکسپیر شکوفا می شود و اگر زمانی ما مجبور شویم تمامی نمایشنامه های شکسپیر را کنار بگذاریم و تنها یکی از آنها را انتخاب کنیم، اکثریت کسانی که شکسپیر را عمیقاً می شناسند و به او ارج می گذارند، شاه لیر را به عنوان بهترین نمایشنامه او برخواهند گزید. همچنین گفتنی است که *شاه لیر* ژرف ترین کاوش شکسپیر در مورد سرشت پادشاهی، حکومت و قدرت است. به زعم شکسپیرشناسان این درام کامل‌ترین نمایش کشمکش قدرت از سوی شکسپیر است. این کشمکش به سوی ویرانگریِ جنون‌آمیز میل می‌کند؛ به شدت شخصیت لیر را تحت تأثیر قرار می دهد و سرانجام او را به جنون می کشاند. شکسپیر پادشاهی چون لیر را خلق می‌کند که شباهت زیادی با پادشاه اسطوره‌ای بریتانیا و بازمانده از عصر پیشا–مسیحی این سرزمین دارد. موضوع این نمایشنامه توسط تنی چند از نمایشنامه نویسان پیش از شکسپیر نوشته شده بود اما با فرجامی نیک. کار متفاوت شکسپیر این است که از یک شاه اساطیری و حماسی پادشاهی تراژیک می سازد که زندگی و سلطنت خود را از دست می دهد.

ارزیابی نمایشنامه *لیرشاه* در طول تاریخ بسیار متفاوت بوده است. این تفاوت دیدگاهها در مورد برخی نمایشنامه‌های دیگر شکسپیر نیز وجود دارد اما هیچ کدام به اندازه *لیرشاه* دستخوش سوگیری‌های متفاوت نبوده‌اند. حتی در دوره‌های گذشته گفته‌اند *لیرشاه* متنی پریشان است. در قرن هجدهم اجراهایی که از این نمایشنامه صورت گرفته با فرض اشکال در فرجام، با تغییر در پایان نمایشنامه همراه بوده است. منتقدین نکات مختلفی را در نقد این نمایشنامه طرح کرده اند که از میان آنها می توان به نداشتن انسجام و وحدت در پیرنگ، اشاره کرد که در پژوهش حاضر قصد بر این است که با رویکرد فرمالیستی این موضوع مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

لازم به توضیح است در قرن بیستم، تحولاتی نسبت به شکسپیر و آثار او صورت می‌پذیرد که ارزش آثار او از جمله نمایشنامه لیرشاه بیش از پیش روشن می‌شود. بخشی از این تحولات مرهون تلاشهای شکسپیرشناسانی چون یان کات و فیلمسازان و کارگردانان تئاتر است که با پشتوانه نظری به سوی آثار شکسپیر حرکت کرده اند. تحلیل یان کات شکسپیرشناس لهستانی که در انگلستان نیز بسیار مورد توجه و احترام است؛ از آثار شکسپیر و نمایشنامه *لیرشاه* منجر به اجرای پیتربروک از این متن با بازی پل اسکافیلد گردید. یان کات پوچیِ نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* را در *لیرشاه* می بیند. از نظر یان کات کاری که لیر با سرزمین خود می کند شبیه کار ولادیمیر و استراگون نمایشنامه *در انتظار گودو* است. مواجهه یان کات با نمایشنامه *لیرشاه* به روز و مطابق با زمان حاضر است. او شکسپیر را معاصر ما می داند یعنی زمان پررنگی خطوط سیاسی و اجتماعی و از این منظر نمایشنامه *لیرشاه* را نیز مطابق با زمان حاضر تحلیل می‌کند.

یان کات می‌گوید بر خلاف همه بن‌مایه ها و تحلیل‌های رایج، نمایشنامه *لیرشاه* در مورد زوال، فروپاشی و پوسیدن و اضمحلال و متلاشی شدن است. اوج تأثیر این متن ناشی از این است که آدم‌هایی با تمام وجودشان سعی می‌کنند جلوی این پوسیدن و زوال را بگیرند.

از سوی دیگر اقتباس کوزنتسف از این نمایشنامه و ساختن فیلم سینمایی از این اثر در چرخش نگاه به لیرشاه تأثیر زیادی داشت. کوزنتسف همه تلقی ها را کنار می گذارد و *لیرشاه* را پایان دوره فئودالیزم می‌بیند که می‌تواند تغییر در ساختار اجتماعی و سیاسی را نشان دهد. کوزنتسف این نمایشنامه را مردمی ترین متن شکسپیر می داند. در این فیلم که مورد تحسین یان کات نیز بوده است، حضور مردم بویژه در صحنه‌های آغازین پررنگ است. در فیلم کوزنتسف مردم عامل هستند و فیلم از همین جا شروع می شود. می‌توان گفت اجرای کوزنتسف بر خلاف اجراهای سنتی و کلاسیک، هم به روز است و هم جلوه هایی از ایدئولوژی مارکسیستی دارد. اجرای دراماتورژیک و اقتباس آکیرا کوروساوا کارگردان ژاپنی از *شاه لیر* با عنوان *آشوب* نیز نشان داد که این داستان حتی در فرهنگ و زمان دیگر با مسائل انسان امروزی قابل طرح است.

مایه های ملودراماتیک نیز در این نمایشنامه وجود دارد. برای همین نباید مثل تراژدی های یونانی با آن ها برخورد کنیم. هامارتیا یا خطای لیر به عنوان پروتاگونیست نمایشنامه، پیری و از آن مهم تر آگاهی او از لحظه فروپاشی است که باید به نظامی اقتصادی و سیاسی و منش زندگی نسبت بدهیم. شخصیت دلقک، استوارترین شخصیت این نمایشنامه و همراز لیر است. او گاه نقش همسرایان را ایفا می کند. می توان او را نیمه دیگر لیر دانست که در پایان به نوعی جابه جایی بین آنها رخ می دهد.

پلات در نمایشنامه لیرشاه

یکی از ویژگی های مهم نمایشنامه لیرشاه که پیش از این به عنوان نقطه ضعف نمایشنامه تلقی می‌شد ولی با نگاه دقیق می توان آن را به عنوان ویژگی منحصر به فرد این نمایشنامه شناخت، وجود دو پلات مهم و اصلی در نمایشنامه است. این نکته در گذشته به خاطر تخطی از اصل وحدت موضوع ارسطو مورد انتقاد بسیاری از منتقدان ارتدکس بود، اما خوانش دقیق اثر نشان می دهد که این دو پلات به درستی و با ظرافت تمام در هم تنیده شده‌اند و تقدیرهایی را می سازند که در نظامی عجیب با یکدیگر هم‌پیوند می‌شوند. برای نشان دادن این در هم تنیدگی می توان پرتاب سنگی را در آب تصور کرد. اگر یک سنگ در برکه آب آرامی بیندازیم امواجی پدید می‌آورد. اما اگر دو سنگ بیندازیم دوایر تودرتو و متداخلی ایجاد می‌شود که واجد نیرویی تازه است. پلات‌های موازی، هم ارز و متداخل در نمایشنامه *لیرشاه* مانند پرتاب دو سنگ در برکه عمل می‌کنند. پلات اول سرنوشت لیر و دخترانش و پلات دوم سرنوشت امیر گلاستر و دو پسرش ادماند و ادگار است که بر هم اثر می‌گذارند و

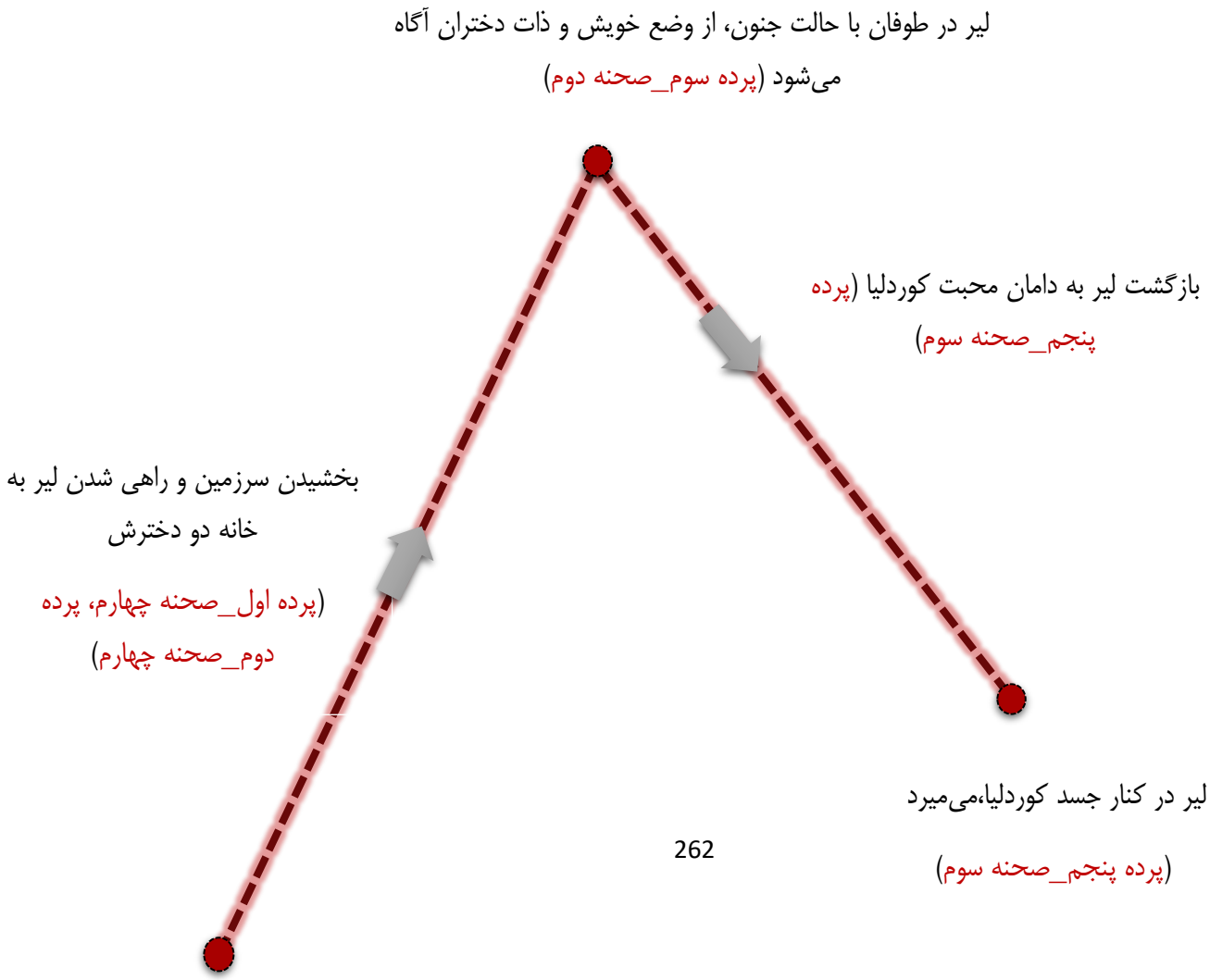
یک سمفونی هماهنگ می سازند. هریک از شخصیت ها، کنش‌ها، رویدادها و اجزاء نمایشنامه مثل سازهای مختلف برای اجرای این سمفونی عمل می‌کنند. بنابراین نمایشنامه *لیرشاه* نه بیان دو داستان و سرگذشت شبیه به هم است و نه روایت داستان پیرمردی ابله که قصد دارد سرزمین اش را بین دخترانش تقسیم کند. نمایشنامه *لیرشاه* سامان خود را از تقدیرهای همزمان و تلاقی آنها می گیرد.

خط پیرنگ اصلی

« لیر» پادشاه اسکاتلند که آخرین سال‌های عمر خود را سپری می‌کند، به علت همین کهنسالی و ناتوانی و خستگی، تصمیم دارد از مملکت داری کناره گیری و این وظیفه را به سه دخترش واگذار نماید. لیر فردی است دهن بین و علاقه مند به چاپلوسی و سخنان تحسین برانگیز توخالی، از همین رو در ازای دادن سرزمین به هر دختر این سؤال را از آنها می‌پرسد که هر کدام شما چقدر مرا دوست دارید؟ باشد که این احساسات فرزندان مایهٔ آرامش و دلخوشی او در سالهای پیش از مرگ باشد. گونریل فرزند بزرگتر، جوابی سرشار از فریب و منفعت درباره شیفتگی نسبت به پدر می‌دهد و ریگان، دختر دوم نیز همین حرف‌ها را تکرار می‌کند که در نتیجهٔ آن سهمی از سرزمین توسط لیر به آنها تعلق می‌گیرد. دختر کوچکتر یعنی کوردلیا برخلاف دو خواهر دیگر، پدر را از صمیم قلب دوست می‌دارد اما طوری که شایسته است آن را بیان می‌کند، نه بیشتر و نه کمتر. اینکار خشم لیر را برمی‌انگیزد و او را از پدری خود و ارث محروم کرده و بدون هیچ جهیزیه‌ای تقدیم شاه فرانسه می‌کند.

لیر آنقدر خشمگین می‌شود که حتی «کنت» ملازم و کارگزار وفادارش را نیز اخراج می‌کند و تصمیم می‌گیرد هر ماه با صد نفر از شوالیه هایش در خانه یکی از دختران سکونت کند. در همان ماه اول و در خانهٔ گونریل دچار مشکل شده و بد رفتاری دختر با او و همراهانش، مؤجب رفتن لیر به سوی ریگان می‌شود. در این زمان کنت وفادار برای یاری رسانی به شاه پیر که عقلش رو به زوال است در لباس مبدل ظاهر شده و او را همراهی می‌کند. ریگان و همسرش(دوک کورنوال) علاوه بر مجازات کنت به عنوان پیک لیر، با خود لیر هم بدخویی کرده و از نگهداری شوالیه ها و حتی خود لیر سر باز می‌زنند. لیر، بیچاره و شوریده حال همراه با دلقک‌اش و کنت، به دل دشت غرق در طوفان می‌زند. در همین شب گلاوستر، یکی از همراهان پیشین شاه به کمک او می‌شتابد و کلبه ای برایش فراهم می‌سازد. جنگ بین انگلستان و فرانسه شدت گرفته و در همین حین دوک کورنوال نیز توسط یکی از سربازانش موقع مجازات گلاوستر کشته می‌شود. به همین دلیل فرماندهی در دست پسر نامشروع و توطئه گر گلاوستر قرار می‌گیرد که اتفاقا هر دو خواهر دل در گرو او دارند و بر سر تصاحبش می‌جنگند. لیر که اکنون کاملا دیوانه و بیمار شده به مقرر فرانسوی‌ها فرستاده شده و در دست مهربان کوردلیا در اردوگاه آرام می‌گیرد اما چندی نمی‌گذرد که به علت شکست فرانسه از انگلستان هردو به اسارت درآمده و حکم مرگشان توسط ادموند صادر می‌شود. گونریل نیز بخاطر

حسادت و عشق، به خواهری که او را به چشم رقیب می‌نگرد زهر می‌خوراند و بعد از کشته شدن معشوقش (ادموند پلید)، خود نیز با خنجر خودکشی می‌کند. در نهایت لیر پیر و دیوانه و سرگشته با جنازه کوردلیا که به فرمان ادموند به دار آویخته شده بود، مواجه می‌شود و همزمان هر سه دختر خود را مرده می‌بیند و اینجاست که از شدت غم از دست دادن کوردلیا، بالای سر او جان می‌دهد.



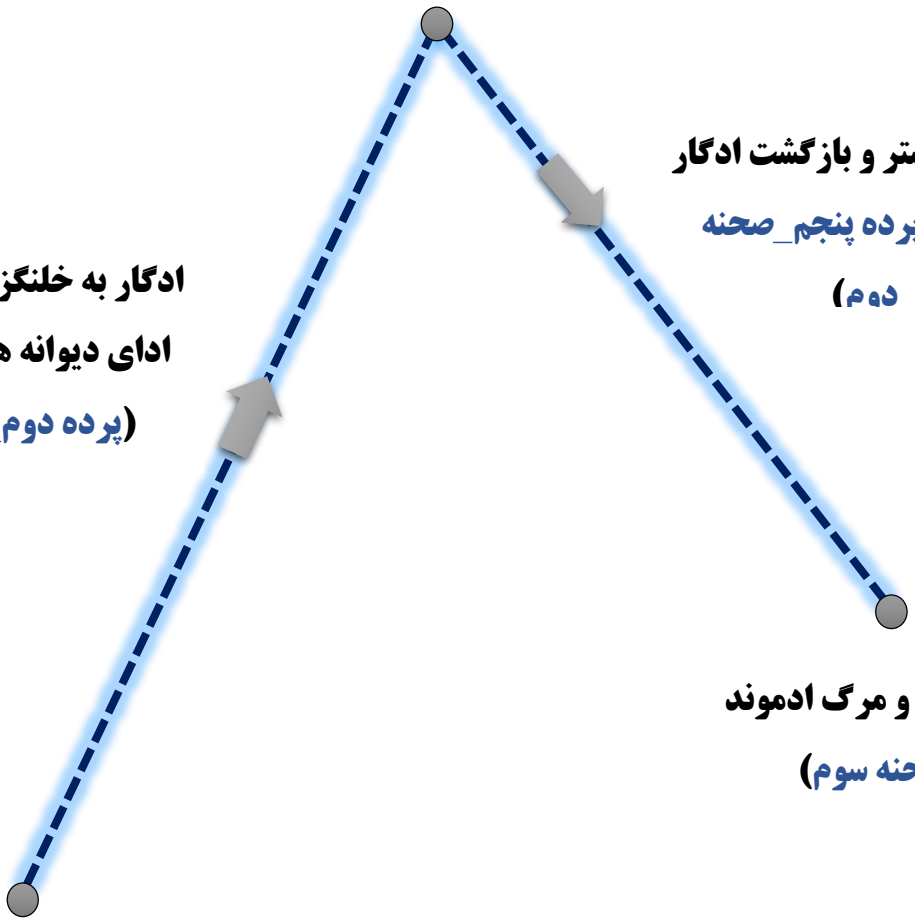
خط پیرنگ فرعی : گـلاوســتر و پــسرانــش

گلاوستر مردی از درباریان اسکاتلند و از همراهان شاه لیر می‌باشد. فردی است ساده لوح و دهن‌بین که همواره در زندگی چوب معدود اشتباهاتش همچون یک شب همخوابی و بستن نطفهٔ فرزندی نامشروع را می‌خورد. ادموند همان پسر نامشروع گلاوستر از یک کنیز است که بارها و بارها مورد عتاب و بدرفتاری از جانب سایرین قرار گرفته و به علت همین عقده ها و به طمع زمین‌های پدر، تصمیم می‌گیرد توطئه‌ای علیه برادر خود ادگار که فرزند مشروع و سر به راه گلاوستر است، بکار ببندد. ادموند نامه‌ای دروغین به پدر نشان داده و اظهار می‌کند که ادگار در فکر سوء قصد به جان پدرش است و همین امر باعث خشم و قضاوت نابجای گلاوستر می‌شود. از طرفی به برادر هشدار می‌دهد که پدر قصد جان تو را کرده و لازم است جانت را برداشته و فرار کنی. ادگار که در ابتدا پسری ساده لوح و پاکدل است با آگاهی از خشم پدر به حال جنون می‌افتد و از کاخ فرار می‌کند. در همین زمان گلاوستر بی خبر از همه، به کمک شاه گذشته می‌شتابد و برای او در طوفان کلبه‌ای تدارک می‌بیند که شب را آنجا بگذراند و اتفاقا در آنجا با ادگار که جزو همراهان شاه در طوفان بوده و خود را «بیچاره تام» معرفی و دیوانه نشان می‌دهد، روبرو می‌شود ولی به علت تغییر هویت و ظاهر، پسر خود را نمی‌شناسد. ادموند بار دیگر به پدر خیانت کرده و راز کمک گلاوستر به لیر را فاش می‌کند و همین دلیلی می‌شود که دوک کورنوال و ریگان چشم‌های گلاوستر را برای مجازات از حدقه بیرون آورند. گلاوستر حالا یک کور سرگردان در دشت شده و این ادگار است که به یاری او می‌شتابد و حتی هنگامی که از بالای تپه قصد خودکشی دارد، پسر با یک نیرنگ ساده او را از این عمل بر حذر می‌دارد. ادموند که گمان می‌کند دیگر به جاه و مقام والایی رسیده، فرماندهی و تدارکات جنگ را بدست می‌گیرد. از طرفی گونریل و ریگان را به خود علاقه مند می‌کند به گونه‌ای که گونریل خواهرش را برای عشق ادموند بکشد. همچنین ادموند در آخرین اقدام خود، دستور کشتن لیر و کوردلیا را در زندان صادر می‌کند. گلاوستر در آخرین لحظات عمر ادگار را می‌شناسد و آسوده از دنیا می‌رود و در نهایت ادگار به کاخ برگشته و مبارزه‌ای با ادموند ترتیب می‌دهد. پس از این تقابل، ادموند کشته شده و ادگار برای کمک در امر کشورداری در قصر می‌ماند.

گلاوستر کور شده،به کمک ادگار بالای تپه می‌رود
(پرده چهارم_صحنه ششم)

مرگ گلاوستر و بازگشت ادگار
به کاخ (پرده پنجم_صحنه
دوم)

ادگار به خلنگزار فرار می‌کند و
ادای دیوانه ها را درمی‌آورد
(پرده دوم_صحنه سوم)



به مقام رسیدن ادگار و مرگ ادموند
(پرده پنجم_صحنه سوم)

دسیسه ادموند علیه ادگار (پرده اول_صحنه دوم)

بـرخوردهای دو خط اصلی و فرعی پیرنگ:

به دفعات شاهد برخورد شخصیت های دو پلات هستیم اما در بحث گره خوردن و تأثیر و تغییر روند داستانی در پلات اصلی و فرعی می‌توان به چند مورد اشاره نمود:

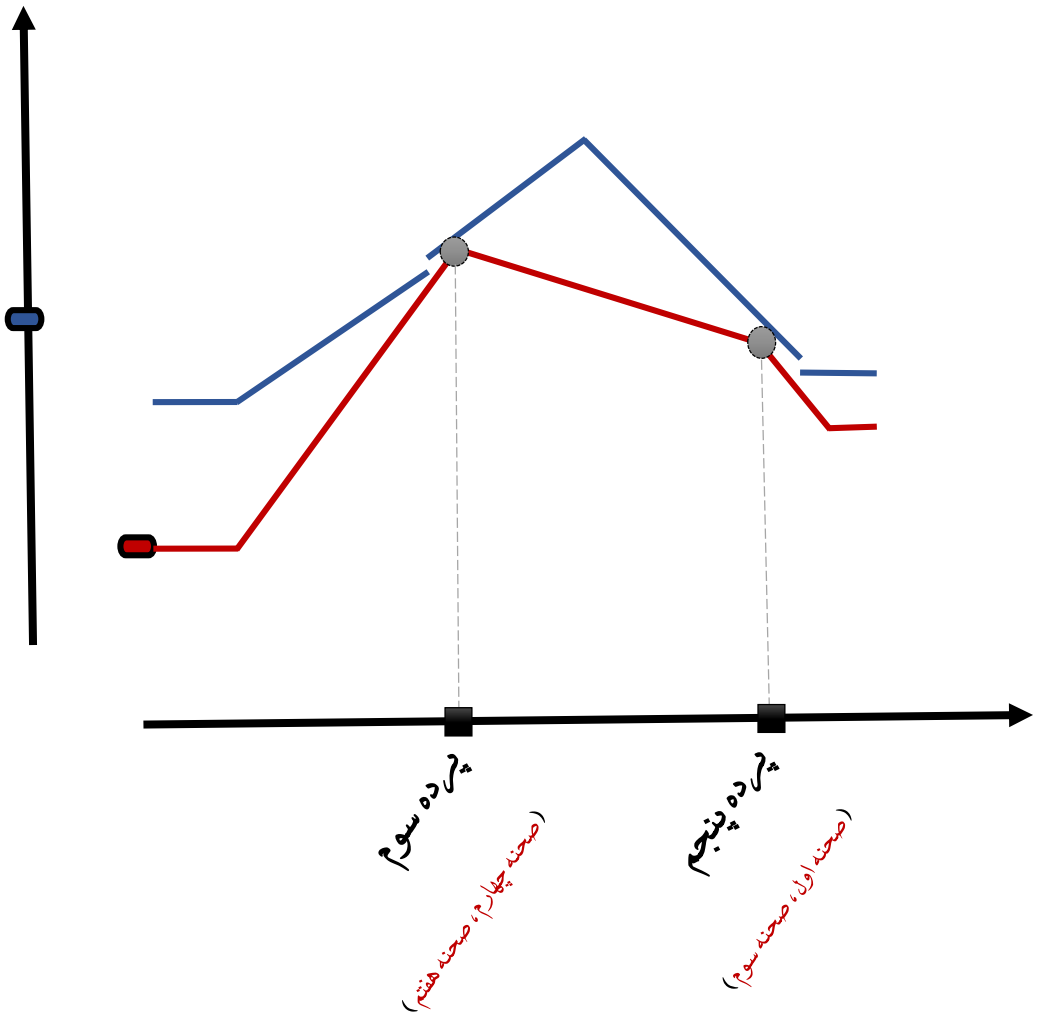
گلاوستر که قصد کمک به لیر و وفاداری به او را دارد، به نجات لیر در طوفان می‌شتابد. او در خلنگزار، لیر و همراهانش را یافته و اتاقی در یک خانه روستایی برای آنان تهیه می‌کند و با اینکار جان خود را به خطر می‌اندازد (زیرا از حکم دختران لیر و دوک کورنوال سرپیچی کرده است) ولی نجات لیر را ارجح‌تر می‌داند. ادگار، پسر بی‌گناه گلاوستر نیز در همان کومه با لیر مواجه شده و سخنانی غم آلود از سرگذشت تلخشان رد و بدل می‌کنند (صحنه چهارم پرده سوم). وقتی گلاوستر به کاخ خود می‌رسد، با غضب ریگان و کورنوال روبرو می‌شود که برای مجازات سرپیچی او، چشمانش را از حدقه بیرون می‌کشند و بعد از همین امر ناپسند با گلاوستر است که کورنوال به دست سرباز وفادار گلاوستر کشته می‌شود (صحنه هفتم پرده سوم). در اینجا دو پلات و جان شخصیت ها به یکدیگر گره می‌خوردند.

ادموند، پسر گلاوستر کسی است که فرماندهی جنگ علیه فرانسه را بر عهده دارد و با اینکار مسیر جنگ و کشورش را تغییر داده و از هیچ عملی در راه رسیدن به پیروزی خودداری نمی‌کند حتی اگر آن کار، دستگیری لیر و کوردلیا و به زندان انداختن آن دو باشد (صحنه اول و سوم پرده پنجم).

از طرفی ریگان دل در گرو ادموند دارد و از سوی دیگر، گونریل (خواهر بزرگتر) از سر بی‌علاقگی به شوهر و هوس، به دنبال تصاحب ادموند است (صحنه دوم پرده چهارم) و همین دستمایه نزاع و دشمنی میان دو خواهر می‌گردد و تا جایی ادامه می‌یابد که گونریل برای از میان برداشتن رقیب خود، ریگان را با سم مسموم کرده (صحنه اول پرده پنجم) و می‌کشد اما خودش هم در این بازی کیش و مات شده و پس از مرگ معشوقش ادموند، با خنجری خودکشی می‌کند (صحنه سوم پرده پنجم).

در انتها آخرین پیچش دو پلات هنگامی است که ادموند دستور مرگ لیر و کوردلیا را صادر کرده و ادگار و کنت خیلی دیر متوجه آن می‌شوند، درست زمانی که کوردلیای عزیز توسط طناب دار، با لب هایی کبود و چهره ای زار در آغوش مرگ آرام گرفته و لیر، پیرمرد دیوانه و شوریده حال با سه دختر مرده و عزیزترین آنها یعنی کوردلیا، تسلیم سرنوشت خود شده و زندگی را بدرود می‌گوید. (صحنه سوم پرده پنجم).

« نـــمـــودار بـــرخـــورد دو پـــلات »



: پلات لیر

: پلات گلاوستر

: نقاط برخورد دو پلات

شباهت های پلات اصلی و فرعی :

در بین شخصیت های پلات اصلی و پلات فرعی شاهد شباهت های بسیاری هستیم. لیر و گلاوستر هر دو مردی نظامی و وظیفه شناس‌اند که در اواخر عمر دچار غفلت از فرزندان شده و به دلیل دهن بینی و قضاوت زودهنگام و زودباوری، دست به انتخاب ها و تصمیماتی غلط می‌زنند که آنها را به پرتگاه جنون نزدیک می‌سازد. هر دو مورد آزار و فریب فرزندان قرار می‌گیرند و در این راه تمامی چیزهای باارزش خود را نیز از دست می‌دهند. شخصیت ادموند همچون گونریل و ریگان، فرصت طلب، ناسپاس و بی‌رحم است به طوری که برای رسیدن به اهداف و خواسته‌های شوم از هر نیرنگی استفاده می‌کند. ادموند، گونریل و ریگان با زبان فریبکار و دروغگو، دست به یک جنایت علیه پدران خود می‌زنند و در این راه هم‌خون خود را قربانی کرده و عقل پدران را حیران می‌سازند. ادگار و کوردلیا هر دو فرزندانی با مهر، نیکدل و راستگو هستند که طی یک دسیسهٔ ناجوانمردانه محکوم به تبعید و قطع مهر پدری می‌شوند و تنها درستکاریشان لحظه‌ای ثابت می‌شود که مرگ، فرصت همنشینی با پدران و شاد زیستن را از آنها می‌گیرد.

همچنین این شباهت در خط داستانی هر دو پلات به چشم می‌خورد، یعنی پدری که با گفتهٔ فرزند و با قضاوت غلط بر فرزند دیگر خشم می‌ورزد و فرزند پاک را از خود می‌راند و هرچه بیشتر با اشتباهش مواجه می‌شود بیشتر در جنون و سرگشتگی فرو می‌رود و تنها مرگ است که می‌تواند پس از تمامی تلخی‌های روزگار، کام او را اندکی شیرین کند. گویا آنقدر برای پشیمانی دیر می‌شود که تنها با مرگ می‌توان به رنج ها خاتمه داد.

برخورد های فیزیکی در دو پلـات :

صحنه اول پرده اول: گلاوستر، شاه فرانسه و دوک بورگونی را نزد لیر می‌آورد.

صحنه اول پرده دوم: ریگان و کورنوال هم صحبت گلاوستر و ادموند می‌شوند.

صحنه چهارم پرده دوم: لیر و گلاوستر در مورد ریگان و کورنوال صحبت می‌کنند. در مورد خشم مخرب پدر نسبت به فرزند صحبت می‌کند.

صحنه چهارم پرده سوم: ادگار در هیبت یک دیوانه در کومهٔ واقع در خلنگزار با لیر برخورد می‌کند و صحبتی دارند.

صحنه چهارم پرده سوم: گلاوستر به کمک لیر آمده و ادگار را با شمایل یک دیوانه می‌بیند و نمی‌شناسد.

صحنه پنجم پرده سوم: ادموند و کورنوال در کاخ گلاوستر به دنبال او آمده اند و بحث جایگزینی ادموند بجای پدر مطرح می‌شود.

صحنه ششم پرده سوم: گلاوستر،لیر،کنت،ادگار و دلقک از شر طوفان به اتاقی در یک خانه روستایی پناه می‌برند.

صحنه هفتم پرده سوم: کورنوال،ریگان و گونریل با ادموند در کاخ گلاوستر اند و تصمیم بر کشتن گلاوستر گرفته اند و بعد از دستگیری گلاوستر چشم او بیرون کشیده شده و می‌فهمد تمامی ماجراها دسیسهٔ ادموند بوده است.

صحنه دوم پرده چهارم: گونریل و ادموند در کاخ دوک آلبانی اند و گونریل به او انگشتری داده و ابراز علاقه می‌کند.

صحنه ششم پرده چهارم: لیر با گلاوستر و ادگار در تپه روبرو می‌شود، اسوالد به او حمله کرده اما ادگار او را می‌کشد.

صحنه اول پرده پنجم: ادموند و دوک آلبانی مشغول برنامه ریزی برای جنگ هستند و ادگار خبر توطئه ادموند را با لباس مبدل به دوک می‌دهد.

صحنه سوم پرده پنجم: ادموند لیر و کوردلیا را اسیر می‌کند و جدلی بین او و دوک آلبانی بر سر جان زندانی ها در می‌گیرد. در نهایت با کشته شدن ادموند توسط ادگار، تنها جنازه او و لیر و دخترانش باقی می‌ماند.

نتیجه گیری:

آنچه از مقایسه دو پلات در نمایشنامه لیرشاه به دست می آید این است که این دو پلات در نقاط بسیار مهمی با هم تلاقی و هم داستانی دارند و داستان لیر و دخترانش با داستان امیر گلاوستر و پسرانش چنان در هم تنیده شده که علاوه بر حفظ خطوط داستانی مشابه و توازی رابطه والدین و فرزندان که موجب می شود مسأله نسل ها و مساله پدران و فرزندان به یک موتیف کلی و اصلی در نمایشنامه بدل شود، پیرنگ نیز به فرم تازه ای دست یابد که می توان آن را از منظر فرمالیسم آشنایی زدایی از مفهوم وحدت پیرنگ ارسطو دانست. استادی و مهارت شکسپیر در استفاده از دو پلات به طور موازی به گونه ای است که علاوه بر زیرپا گذاشتن قواعد ارسطو به فرم تازه ای دست می یابد که با نگاه فرمالیستی بنای تازه ای است که از بناها و قواعد قبلی آشنایی زدایی می کند. بنابراین نمایشنامه لیرشاه بر خلاف باور برخی، نه تنها دچار تشتت در حفظ پیرنگ ارسطویی نیست، بلکه با آشنایی زدایی از این مفهوم به الگوی تازه ای می رسد که می تواند به تمام معنا، سمفونی تقدیرهای مشترک باشد.

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۳) از نشانه های تصویری تا متن، به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری، نشر مرکز
۲. استن، الن و ساونا، جرج (۱۳۸۸) نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری، مترجم داود زینلو، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۳. پاینده، حسین (۱۳۹۹) نظریه و نقد ادبی درسنامه ای میان رشته ای، انتشارات سمت.
۴. شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۸) ، شاه لیر ، ترجمه م.آ. به آذین ، انتشارات دات ، تهران.
۵. کارتر، دیوید (۱۳۹۴) آشنایی با نظریه های ادبی، ترجمه فاطمه میرزا زاده، انتشارات پارسیک
۶. تامس، جیمز (۱۳۸۷)، تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد، انتشارات سمت

نظریه های معاصر در تئاتر جهان در حوزه نشانه شناسی و پدیدارشناختی

دکتر مهتاب مبینی[۱۱۱]
ندا کلبعلی[۱۱۲]

چکیده

این پژوهش به تبیین نظریه‌های معاصر در تئاتر جهان در حوزه نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی در هنر و تئاتر می پردازد. در هیچ دوره‌ای تئاتر به طوری که در قرن۲۰ و ۲۱ تحت تأثیر نظریات و تکنیک‌های مختلف قرارگرفته، نبوده است، به همین دلیل در بحث تئاتر طیف زیادی از نظریه‌ها به وجود آمدند که از درهم آمیختن با فلسفه و افکار و ایدئولوژی‌های مختلف طرح شده‌اند. در واقع تئاتر حوزه‌ای است که نظریه تأثیر بسیار قدرتمندی برآن داشته است. نظریه‌هایی که معرفی خواهند شد همه در طی صد و پنجاه سال گذشته مطرح شده‌اند و دلیل انتخاب آنها این واقعیت بوده است که هنوز به طور گسترده‌ای به کار برده می‌شوند. همان‌طور که می‌دانیم بخش نخست قرن بیستم شاهد شکل‌گیری نشانه‌شناسی، روان‌کاوی و پدیدار شناسی بود.در این مقاله با معرفی و تحلیل نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی و سپس بررسی نظریه‌های گفته شده توسط بنیان‌گذار نشانه شناسی فردینان دوسوسور و فیلسوف بزرگ چارلز سندرز پیرس و پدیدارشناسِ تئاتر برت.اُ. استیتز و دیگر اندیشمندان بزرگ این عرصه در تئاتر مدرن می‌کوشیم که بیشتر به لحاظ نظری بدانیم نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی به شرح چه مسائل بنیادی در انسان می‌پردازند؟ و شرح دهیم که چطور در تئاتر با استفاده از نشانه‌ها و از همه مهم‌تر زبان، با هم ارتباط برقرار کنیم ؟ یافته ها نشان می دهد در مورد مسائل بنیادی انسانی علم نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی مفاهیم تازه‌ای را پیش روی ما می‌گذارد. در پدیدارشناسی ما می‌بینیم که مفهوم واقعی مسائل تابع ادراکی است که ما در عمل با آن روبرو می شویم و درصدد است ما را متوجه «اصل چیزها» کند و علم نشانه‌شناسی می‌توان درک درستی از موقعیت ها، زمان، فرم، اصوات ، رنگ ها و حرکات را به ما نشان دهد. در هنر تئاتر می‌توانیم از این نشانه‌ها و ادراک برای فهم بهتر متن و موضوع بهره ببریم. این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی و شیوه گردآوری اسنادی می باشد.

کلید واژگان : نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی، تئاتر، نظریه

---

[۱۱۱] دانشیار گروه هنر دانشگاه پیام نور. تهران. m.mobini@pnu.ac.ir
[۱۱۲] دانشجوی ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام نور تهران

مقدمه :

تئاتر بیش از تئاتر است. تئاتر هنر است و بی‌گمان یکی از کهن‌ترین هنرهاست و هنگامی‌که از ما می‌خواهند نامدارترین چهره‌های تئاتر را برشماریم، نخست نام‌های درام‌نویسان است که به ذهن‌مان خطور می‌کند : اشیل، شکسپیر، مولیر . تئاتر هنری است ریشه دار و بیش از دیگر هنرها با نسج زنده‌ی تجربه‌ی اجتماعی جوش‌خورده است و از اغتشاشاتی که حیات اجتماعی را از هم گسسته و به حال انقلابی دائمی درآورده است، تأثیر می‌پذیرد و به افت و خیزهای دشوار آزادی‌ای که گاه زیر فشار الزامات و اجبارات و در برخورد با موانع گذرناپذیر، به خفقان می‌افتد و گاه به صورت جنبش‌هایی نامنتظـر، فوران می‌کند، حساس‌تر است. تئاتر، جلوه‌ی اجتماع است. چطور ممکن است تشخیص نداد که در تئاتر تجربه‌ای گسترده‌تر از ادبیات مدام بر آفرینش‌های ادبی فزون می‌آید و متنی که به نمایش درآمده است، نهضت‌های جمعی‌ای برمی‌انگیزد که به «اثرگذاری ها». درام‌نویس با گفتار به شخصیت‌هایی حیات می‌بخشد که بر صحنه حضور دارند و این واقعیتِ قابل روئت است که سخن می‌گوید. خلاقیت دراماتیک به هیچ وجه نمی‌تواند از این الزام چشم بپوشد. (جلال ستاری،۱۳۹۲،ص۷). هدف تئاتر، موجودیت بخشیدن به چیزی خیالی است، اما آن حیات، حیات واقعیتی پر تب‌وتاب و پرجوش‌وخروش است که به همان اندازه که ظهور و برآمدنی را نوید می‌دهد، اشکالی که مادیت یافته‌اند نیز هست. به قول اتین سوریو « هر تئاتر، منظورم تئاتر حقیقیت و تئاتر همواره ماندگار و شاهکار است، «وجودی» است، یعنی از وجود حکایت دارد. موجودیت بخشیدن به شخصیت‌های خیالی، قدرت ظفرمند تئاتر و کار ظفرنمون آن است». بنابراین جوهره تئاتر، مشاهده‌ی ساکن و ایستای یک وجود نیست، بلکه متضمن واقعیت‌یابی و تحقیقی پویاست و این همان سخن اریک‌دوفرن است، آنجا که می‌گوید احساس یعنی محتوای لایح هر زیبایی‌شناسی، کنشی شاعرانه دارد، بدین معنی که جهانی را بر آفتاب می‌اندازد. این اکتشاف پدیدارشناختی، به موضوع دانش زیباشناسی، عمقی می‌بخشد که مبنای عینیت و بودِ آن دانش نیز هست. بنابراین جست‌وجوی‌گوهر تئاتر، دارای ماهیتی فلسفی و پدیدارشناختی است وکسب گونه‌ای معرفت را اقتضا دارد که می‌کوشد تا مؤلفه‌های کار تئاتر را تعریف کند و هدفش، شناخت جوهره‌ی تئاتر است که بی‌گمان آرمانی است که هرگونه آفرینش هنری و نیز هرگونه نقد، حتی بیش از آفرینش هنری، درصدد دستیابی به آن است.(جلال ستاری،۱۳۹۲،ص۳۲)

روش‌شناسان بسیار در این نکته هم‌داستان‌اند که برای شناخت دقیق هنرها و نمود ریشه‌دار اجتماعی دیگر، باید در بادی امر منشاء و سیر آن را کاوید و سپس با بینش ژرف و پهناوری که از چنین کاوشی به دست می‌آید به تحلیل آن پرداخت و بدین شیوه ساخت و کارکرد آن را دریافت و به تعریف آن رسید. (ا.ح.آریان پور،۱۳۹۸،ص۱۵) اندیشه از آنجا به وجود می‌آید که مورد لزوم جامعه است و بدون آن زندگی میسر نمی‌شود. در این صورت عوامل نظری با آن که از متفرعات زندگی عملی هستند، باز نقش و تأثیری دارند و مسلماً پس از ظهور، منشاء تغییراتی می‌گردند. عمل چگونگی نظر را تعیین می‌کند ولی نظر هم در عمل تأثیر می‌گذارد. (ا.ح.آریان پور،۱۳۹۸،ص۱۶۴) نظریه فرهنگی ـ تلاش نظام‌مند برای درک ماهیت شکل‌های فرهنگی انسان از قبیل زبان، هویت و هنر ـ دست کم از زمان یونان باستان و توسط افرادی چون افلاطون و ارسطو، آغاز شده است. دوره ما به لحاظ نظری، به بیان گسترده، از قرن نوزدهم و با فیلسوفان اروپایی چون هگل، کارل‌مارکس و فردریک نیچه آغاز شد و در اوایل قرن بیستم با کارهای بنیان‌گذار روانکاوی زیگموند فروید و بنیان‌گذار نشانه شناسی، فردینان دو سوسورادامه یافت و سپس با کارهای اندیشمندانی چون میخائیل باختین روسی، آنتونیو گرامشی مارکسیست ایتالیایی، والتر بنیامین آلمانی و سیمون دوبوار فمنیست فرانسوی تداوم یافت. اما در واقع از دهه ۱۹۶۰ بود که نظریه فرهنگی یا به بیان ساده‌تر «نظریه» به نیروی مسلط در محیط‌های دانشگاهی و فرهنگی تبدیل شد. واسازی، فمنیسم، پسااستعماری، نشانه شناسی، نظریه نابهنجاری، پسامدرنیسم و غیره، دست کم در محیط‌های دانشگاهی غربی ، برای بسیاری ثمربخش‌ترین و متناسب‌ترین راه برای نگریستن به فرهنگ، سیاست و جامعه بوده‌اند.

واژگان نظری‌که وارد گفتار روزمره شده‌اند نشان می‌دهند که چطور دیدگاه‌های نظریه فرهنگی وارد فرهنگ عمومی شده اند. هرچند، از سوی دیگر، مردم اغلب این واژه‌ها و اصطلاحات رو بدون برداشت دقیق یا پیچیده‌ای از معنای آنها به کار می‌برند.

تئاتر حوزه‌ای است که نظریه تأثیر بسیار قدرتمندی برآن داشته است. بسیارند مجلات تئاتری که مطالعات نظری حوزه تئاتر را باز می‌تابانند و بسیارند کتاب‌هایی که از مفاهیمی چون واسازی، نشانه شناسی، روانکاوی یا دیگر چشم‌اندازهای نظری در مطالعه تئاتر بهره گرفته‌اند.

از دید برخی نظریه بسیار سخت و نامفهوم است و پر از اصطلاحات و دور از حوزه عمل اما این نظریه‌ها خاستگاه‌های بسیار متفاوت و متنوعی دارند. در حوزه‌ای چون تئاتر که بسیار با عمل سر و کار دارد پیوسته به نظر رسیده است نظریه فعالیتی است بیشتر ذهنی و نه تنها کمکی نمی‌کند بلکه تا حدی بازدارنده هم هست. تئاتر در ذهن یا روی صفحه کاغذ شکل نمی‌گیرد. تئاتر اجراست ولی در عین حال مستلزم وجود کلمات است که با فضا، بازیگر، مخاطب و روابط پیچیده بین این عناصر سروکار دارد و نظریه ادبی قادر است موضع گستاخانه‌تری بگیرد و تئاتر را گونه

دیگری از زبان و نوشتار بداند؛ در این حالت تئاتر به نظامی از نشانه‌های غیرکلامی، زبان غیرکلامی و نوشتار غیرکلامی تعبیر می‌شود که کماکان تحت تسلط زبان و نوشتار است که حتی نظام‌های غیرکلامی نیز الگوی کارکردی اصلی تلقی می‌شوند. و اما در اینجا هدف ارائه شرحی مقدماتی از جریان کنونی نظریه فرهنگی و چگونگی کاربرد احتمالی آن در تئاتر است.(فرزان سجودی/نریمان افشاری؛۱۳۸۸،ص۹،۱۰)

با توجه به اینکه تئاتر در حکم متن و تئاتر در حکم رویدادی زنده به روابط بین نظام‌های کلامی و غیرکلامی در روی صحنه می‌پردازد ما در این مقاله سعی داریم به نظریه‌های نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی بپردازیم. و اینکه هیچ نظریه‌ای برتر از دیگر نظریه‌ها نمی‌دانیم چراکه سیر تحول نظریه و وضعیتی که مواضع نظری درابتدای قرن بیست‌ویکم دارد نشان می‌دهد که همه نظریه‌ها به نوعی‌درشکل‌دهی به دیگر نظریه‌ها دخالت داشته اند. برای مثال نظریه پسااستعماری و پسامدرن متأثر از ماتریالیسم بوده‌اند و برعکس؛ امروز محال است کسی بدون در نظر گرفتن ملاحظات جنسیتی به درک درستی از زبان و نشانه‌شناسی نائل شود.

نظریه‌هایی که در اینجا بررسی خواهیم کرد در شکل‌گیری نظریه‌های معاصر بسیار اثرگذار بوده‌اند. این دو نظریه می‌کوشند که به چیزی بسیار بنیادی در مورد انسان دست یابند. فرزان سجودی/نریمان افشاری؛۱۳۸۸،ص۱۵،۲۶)

روش تحقیق :

این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی و شیوه برای گردآوری کتابخانه‌ای استفاده شده است. این مقاله شامل دو بخش است. در بخش اول به بررسی و توضیح نشانه‌شناسی و نظریه‌های مطرح شده آن در حوزه تئاتر نگاهی می اندازیم و در بخش دوم توضیح پدیدارشناسی و نظریه‌های آن در تئاتر را بررسی می کنیم.

تئاتر و نشانه‌شناسی

تئاتر یکی از غنی‌ترین و پیچیده‌ترین شکل‌های ارتباط است و برای نشانه‌شناسان آزمایشگاهی آرمانی‌ست. زیرا در عمل همه حالات دلالت و رمزگان‌های ارتباطی در آن دخیل‌اند و هم‌عرصه است که بسیاری از مسائل بنیادی تحلیل نشانه‌شناختی را می‌توان در آن پی گرفت. خلق اثر هنری به ویژه تئاتر در فرایندی خلاقانه ممکن است کارگردان خوانش متفاوتی از یک نمایشنامه برای اجرا داشته باشد. کارگردانی، در حقیقت از نظر فنی، فرایند کنترل، پردازش، ایجاد، ترکیب و کمپوزیسیون مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در چارچوب قاب‌پردازی‌های بصری متکی بر ریتم شکل می‌گیرد، چنان که در نشانه‌شناسی گفته می‌شود تئاتر نظامی از از نظام‌هاست، این نظام نشانه‌ای پویا و دگرگون شونده شاید نزدیک‌ترین گفتمان و البته متن در جهت کاربرد تئوری‌های نشانه‌شناختی

است. بنیان اصلی این گفتمان اجرایی در شکل متعارف، نمایشنامه است که از آن به عنوان ادبیات نمایشی صحبت می‌کنیم. در نتیجه درک جهان ادبیات نمایشی، زمینه درک ما از تئاتر به عنوان نظام نشانه‌ای اجرایی است.(صادق رشیدی، ۱۴۰۰،ص۱۲۲)

حال در تعریف نشانه‌شناسی می‌توان گفت علمی است که به مطالعه چگونگی تولید معنی در جامعه می‌پردازد یعنی مطالعه آنچه مردم به واسطه‌اش معنا را به هم منتقل می‌کنند: واژه ها، تصاویر، رفتار و هر نوع نظام و آرایش چیزها که به واسطه‌شان معنا یا ایده‌ای انتقال داده می‌شود. یعنی به مطالعه شیوه‌های تولید و مبادله معنی می‌پردازد. پس به طور هم‌زمان به بررسی نظام‌های متفاوت نشانه و رمزگان‌هایی که در جامعه عمل می‌کنند و پیام‌ها و متن‌های واقعی که براساس آنها تولید می‌شود، می پردازد. نشانه‌شناسی در اوایل قرن توسط دو متفکر بزرگ یعنی فردینان دو سوسور زبان‌شناس سوئیسی و چارلز ساندرز پیرس، فیلسوف آمریکایی در حکم علم جامع نشانه‌ها مطرح شد، از آن زمان به این سو مسیر بسیار ناهمواری را طی‌کرده است. دهه‌های سی و چهل با کار صورتگران چک و دو دهه گذشته به خصوص در فرانسه، ایتالیا، آلمان، آمریکا و در سال‌های اخیر نشانه‌شناسی به خصوص‌در مطالعات ادبی و از همه مهم‌تر در عرصه شعر و روایت حضور گسترده و اثرگذاری داشته است. اما به تئاتر با وجود آن که ارتباط تئاتری حوزه‌ای بسیار غنی و بالقوه مناسب برای مطالعات نشانه شناختی است، کمتر توجه شده است.(کرِالام/دکتر فرزان سجودی،۱۳۹۳،ص۱۱،ص۱۲)

نشانه‌شناسی تئاتر در اصل مطالعه نشان‌هایی است که کسانی روی صحنه می‌آورند تا دیگران تفسیر کنند. نظریه-پرداز فرانسوی پاتریس پاویس در تعریف نشانه‌شناسی از تاریخ‌دان فرانسوی میشل فوکو نقل می‌کند که: «مجموعه دانش و مهارت‌های فنی است‌که ما را قادر می‌کند تا جای نشانه‌ها را درک کنیم ، تعریفی از عناصر تشکیل دهنده آن‌ها به دست دهیم و رابطه بین آن‌ها و قوانین حاکم بر برهمکنش آنها را بفهمیم». (فرزان سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۲۶،ص۲۷)

از نظر خاستگاه نشانه‌شناسی باید گفت سیموتیک و به طورکلی نشانه‌شناسی ریشه در دو سنت بزرگ دارد، یکی سنت آمریکایی و دیگری سنت اروپایی. سنت آمریکایی براساس نظریات فیلسوف و منطق‌دان بزرگ چارلز سندرس سوسور(۱۹۱۴ـ۱۸۳۹) شکل گرفت که در نظریه‌ای که دارد به شیوه‌ی تولید نشانه و ارتباط آن با واقعیت بیرون به واسطه یک مفسر از طریق استدلال‌های ذهنی اهمیت می‌داد. این امر در واقع ریشه سمیوتیک منطقی و شناختی است که خاستگاه آن منطق است و نه زبان‌شناسی. سنت دوم، نگرش زبان شناختی و نظریات زبان و وابسته به نظریات سوسور در این زمینه است . ساختارها و مبانی نظری و الگوهای تجزیه و تحلیل این نشانه شناسی مبتنی بر علم زبان‌شناسی است‌که بعدها با ادغام سمیولوژی و سمانتیک به عنوان سمیوتیک(نشانه

شناسی) توسط مکتب پاریس مطرح شد. پس از این تحولات بود که نشانه‌شناسی به تدریج با سایر علوم ارتباط یافت.(صادق رشیدی، ۱۴۰۰،ص۱۲۵،ص۱۲۶)

نشانه شناسی به دلایلی نقطه مهم وقاطعی است برای شروع مقدمه‌ای بر نظریه و تئاتر. تقریباً تمام آثار نشانه-شناختی در قرن بیستم اصول اساسی خود را از کتاب «درس‌هایی درباره زبان‌شناسی همگانی » فردینان سوسور که پس از مرگش به سال ۱۹۱۶ گردآوری و منتشر شد، وام گرفته اند. (فرزان سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۲۷)

اصطلاح semiology را سوسور ساخته است، در بیان معنایی‌که منطقی‌های سده‌ی پیش آن‌را semiotics می‌خواندند. به نظر سوسور علم پژوهش نظام‌های دلالت معنایی است و در نظریه‌اش دراین‌باره نوشته است: « زبان، نظامی از نشانه‌هاست‌که عقاید را بیان می‌کند و از این رو قابل قیاس با نظام نگارش، الفبای ناشنوایان، مناسک نمادین، قواعد رفتار مؤدبانه، علامت‌های نظامی، و غیره است. زبان، اما مهم‌ترین این نظام‌هاست. (بابک احمدی،۱۳۹۶،ص۱۲،ص۱۳)

دومین چهره پیشگام در نظریه نشانه‌شناسی در قرن بیستم چارلز پیرس آمریکایی است که زمینه مطالعاتش را semiotics (نشانه شناسی) نامید. آثار پیرس از نشانه‌شناسی از مبانی اصلی نشانه‌شناسی مدرن است؛ پیرس خود را «آغازگر نشانه‌شناسی» می‌دانست و اصطلاحی‌که در مورد نشانه‌شناسی به کار می‌برد semiotics است.(بابک احمدی،۱۳۹۶،ص۲۱)

مدت کوتاهی قبل از قرن ۲۱ ، پیرس تعریف مختصری برای نشانه ارائه می‌دهد: نشانه چیزی است که برای کسی، از جهتی و یا حسب ظرفیت خود ، به معنای خاصی دلالت داشته باشد؛ در واقع پیرس نشانه را به صورت سه بعدی می بیند. (صادق رشیدی، ۱۴۰۰،ص۱۳۰)

از همان آغاز او سه‌گونه نشانه را بر اساس سه مقوله‌ی علمی که خود آن را «پدیده انگاری» خواند از هم جدا کرد که عبارتند از :

۱ـ نشانه‌هایی وابسته به پدیده‌های همانند؛ که پیرس بعدها عنوان شمایل به آن داد.

۲ـ پدیده‌های نمایه‌ای یا نشانه‌هایی که مناسبت آنها با یکدیگر استوار است به بنیان مناسبت رخدادها

۳ـ پدیده‌هایی که نمادها یا نشانه‌های همگانی خوانده می شود.

نخستین به احساس، دومی به «وجود متعین» و سومی به تمامیت و قانون اندیشه‌ی علمی مرتبط می‌شوند.. مناسبت درونی این سه را پیرس «منطق مناسبات» خواند.(بابک احمدی،۱۳۹۶،ص۲۲)

طبق نظریه پیرس نشانه یک مفهوم قابل‌درک است که از یک سو توسط چیزی به جز خودش که موضوع نام دارد معین و مشخص می شود، در حالی که از سوی دیگر ، ذهن واقعی و یا نهانی را معلوم می‌کند.

از نظر پیرس لازم نیست نشانه‌ها مستقیماً برای حواس ما ملموس بوده و یا درک شوند. یک نشانه همچنان یک نشانه است، حتی اگر هرگز توسط کسی تفسیر نشود. بنابراین طبق نظریه پیرس هر چیزی می‌تواند یک نشانه باشد و نشانه‌ها می‌توانند بسیار ساده و یا بسیار پیچیده باشند. در حقیقت از نشانه‌شناسی پیرس می‌توان این نکته را برداشت کرد که اگر نشانه‌ها به هم مرتبط شوند، صرف نظر از چگونگی آن‌ها ، نظام حاصل یک نشانه را تشکیل می‌دهد. (صادق رشیدی، ۱۴۰۰،ص۱۳۱،۱۳۰)

بسیاری از نظریه‌پردازان به کار مطالعات نشانه‌شناختی تئاتر پرداختند. نظریه‌پرداز آمریکایی جین آلتر در اواخر دهه ۱۹۷۰ در این حوزه پژوهش‌های اساسی انجام داد. یکی از بارزترین و نظام‌مندترین آثار حوزه نشانه‌شناسی تئاتر، نشانه‌شناسی تئاتر و درام (۱۹۸۰) اثر کی یرآلام است. در نظریه آلام شاهد گرایش بیشتر تحلیل‌های نشانه‌شناختی به الگوسازی و تلاش برای نظامی منسجم هستیم که توان تشریح همه فعالیت‌های مهم تئاتر و درام از جمله، ژست، لبخند، لحن صدا، حرکت، موسیقی، نور، تحول شخصیت و امثال این‌ها را داشته باشد و از قول نشانه‌شناس اروپای شرقی جری ولترسکی نقل می‌کند: « هرآن چه روی صحنه وجود دارد نشانه است ». نظریه پرداز تئاتر، اریکا فیشر لیخته می‌نویسد : « هرآن چه انسان‌ها تولید می‌کنند دال است زیرا انسان در اصل در دنیایی دلالتگر زندگی می کند... هر صدا، عمل، شیء ... با تولید معنا سر و کار دارد.

سوسور نیز الگوهای بنیادی انتزاعی را در زبان‌شناسی و مطالعه نشانه‌ها بنیان گذاشت و بیشتر تحلیل‌های نشانه-شناختی در تئاتر پیرو این روش بازنمایی نظام‌های انتزاعی‌اند.

اما نظریه‌پرداز فرانسوی پاتریک‌پاویس این تلاش برای یافتن تصویری جامع و کلان را نمی‌پذیرد و رویکردی متفاوت را ارائه می دهد. طبق نظریه پاویس نشانه‌شناسی به سوی انعطاف‌پذیری بیشتر در حرکت است تا ارائه الگوهای جامع و عام، تاحدی به دلیل آن که هر خوانش نشانه‌شناختی را «ذدریافت یک مخاطب به خصوص تحت شرایط خاص» هدایت می‌کند نه گرایش به انتزاع، که در واقع به نادیده انگاشتن بی‌قاعده‌گی‌ها می‌انجامد. نشانه-شناسی باید در میان « هرج و مرج» به کار خود بپردازد و بتواند « نسبیت معنا» را تبیین کند. بنابراین نشانه‌شناسی بایدذ«پویا و مشروط» باشد و به نوعی «خوانش باز و متکثر» بینجامد. بنابراین نشانه‌شناس فقط دانشمند نیست بلکه «هنرمندی با لباس مبدل» است.

ماروین کارلسون آمریکایی در مجموعه کوتاه مقالاتش تحت عنوان نشانه‌شناسی تئاتر بر سه نکته در نظریه نشانه-شناسی تئاتر تأکید می کند: اول نقش نشانه‌شناختی مخاطب در معنای یک اجرای تئاتری؛ دوم نشانه‌شناسی کل

تجربه‌های تئاتری ـ« ظهور ادیتوریوم، وجوه نمایشی سالن انتظار، اطلاعات مربوط به برنامه، و دیگر اجزای بی‌شمار یک رویداد درکلیت آن»؛ و سوم رابطه شمایلی تئاتر با زندگی که در آن بازنموده می‌شود. علایق کارلسون، درهای تحلیل‌های نشانه‌شناختی تئاتر را رو به رابطه با دیگر رویکردهای نظری باز می‌کند: توجه او به مخاطب و رابطه‌اش با نظریه دریافت. توجه‌اش به تجربه جامع تئاتری و رابطه‌اش با تحلیل ماتریالیستی و علاقه اش به زندگی و رابطه آن با پدیدارشناسی. بنابراین طبق نظریه کارلسون این پیچیدگی‌ها، «نمایش را بالقوه به یکی از غنی‌ترین گستره ای هنری برای کشف تعامل فرهنگ و جامعه تبدیل کرده است. »(فرزان سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۳۲،۳۱)

حال ببینیم چطور برخی از مطالب گفته شده را می‌توان در نمونه‌ای خاص تئاتری به کار بست. مخاطب از لحظه‌ای که نمایش شروع می شود و به محض آن که پرده کنار می‌رود، قبل از آن که اتفاقی بیافتد یا چیزی گفته‌شود خود را درعالم نشانه‌های تئاتری می‌یابد، اگر به آغاز شاهکار مدرنیستی یعنی تئاتر «پیگمالیون» اثر برناد شاو نگاهی بیاندازیم متوجه این نکته خواهیم شد. پیگمالیون در « لندن در ساعت ۱۵ : ۱۱ شب » آغاز می‌شود. در اجرا چطور این زمان نشان داده شده است ؟ چطور نشان داده می‌شود در لندن هستیم ؟ از علائم بخصوصی در صحنه استفاده می شود: « سرسرای کلیسای سنت‌پل» در اینجا دانش فرهنگی نه فقط برای تشخیص آن که ما در لندن هستیم بلکه برای دریافت در محل بخصوصی در آن شهر قرار داریم بسیار مهم است. اما از زمان چطور اطلاع می‌یابیم. به ما گفته می‌شود ساعت زنگ ربع را می‌زند. این خوب است، اما تماشاگر چطور تشخیص می‌دهد که ربع چه ساعتی؟ در این جا نیز سواد فرهنگی باید به‌کارگرفته شود: اگر در «کونت گاردن» باشیم پس در محله تئاتر هستیم و اگر مردم با شتاب می‌روند و تاکسی‌ها در همه جهات درحرکتند(که در این جا با صدای بوق‌هایشان به وجودشان پی می‌بریم)، پس نمایش در تالارهای تئاتر باید تازه تمام شده باشد در نتیجه ساعت یازده و ربع است و به همین دلیل خانم و دخترشان لباس شب به تن دارند و لباس به بخشی از نشانه‌های فعال تبدیل می شود. تماشاگر در لندن ۱۹۱۳ بی‌تردید همه این‌ها را در می‌یافته است، اما بقیه ما چه ؟ آیا این نشانه‌ها برای مخاطبی جهانی در قرن ۲۱ هنوز دلالتگرند ؟ به ما گفته می‌شود مردم زیر باران شتابان به این سو و آن سو می‌روند، « به جز مردی که پشت به بقیه است و سخت مشغول نوشتن در دفترچه یادداشتش است». در این جا با آن چه بارت رمزگان هرمنوتیکی نامیده است مواجه‌ایم؛ معمایی یا سوالی پیش کشیده می‌شود و کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد. اگر بفمیم این محله در لندن است، پی می‌بریم که چرا دیگران‌همه به شتاب این سو و آن سو می‌روند. اما این مرد که استثنا و خلاف دیگران عمل می‌کند چه ؟ او پشت به ماست، به نظر مرموز می‌رسد و ما کنجکاو می‌شویم او کیست و چه می‌کند؟ دارد در دفترچه یادداشتی می‌نویسد، اما چه می‌نویسد و چرا ؟ نمایشنامه

این سوالات را پیش روی ما گذاشته است و حال می‌تواند به کار مبرم پاسخگویی به آن‌ها بپردازد. آن چه در تئاتر شاو اتفاق می‌افتد به گونه‌ای غیرکلامی در صحنه اتفاق می‌افتد و منشاء در واژگانی ندارد که در قالب دستور صحنه در متن نوشته شده‌اند و به گونه‌ای ترجمه غیرکلامی واژگان متن است. بنابراین نشانه ابزارهایی هستند تحت کنترل انسانی ؛ تئاتر خوب این کنترل را در خدمت فهم اعمال می‌کند. (فرزان سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۳۴)

یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از امبرتواکو است که می‌گوید : « نشانه شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سر و کار دارد. نشانه شناسان معاصر، نشانه‌ها را به طور منزوی مطالعه نمی‌کنند بلکه به بررسی آن‌ها به عنوان بخشی از « نظام نشانه‌ای» (مثل یک رسانه یا ژانر) می‌پردازند.(دانیل چندلر/مهدی پارسا،۱۳۹۷،ص۲۱)

در نظریه نقش نشانه‌ای امبرتواکو این‌گونه می‌نویسد که نشانه‌شناسی خاص یا اهداف پیدایی آن، دستور زبان یک نظام نشانه‌ای ویژه است و در صورتی موفقیت‌آمیز خواهد بود که از پدیده ارتباطی، آن‌گونه که یک نظام دلالت برآن حاکم است، شرحی به دست دهد. اکو معتقد است هر نشانه‌ای در عمل یک متن است و امکان ندارد نشانه‌ای در کاربرد به کلی منتزع و منفک و قائم به خود به کار برده شود؛ از همین‌رو، از دید او در واقع نشانه‌ای وجود ندارد؛ بلکه آنچه هست، فقط نقش نشانه‌ای است که بیانی را با محتوایی مرتبط می کند و به‌عنوان یک متن در کنش ارتباطی ، برای جامعه‌ی انسانی قابل تشخیص است و در این میان، محتوا ساخته و پرداخته فرهنگی مشخص است.

برای اکو فرهنگ یک نظام ارتباطی پیچیده است و بنابراین کنش‌های صورت گرفته در سپهر فرهنگ، خصلتی نشانه‌شناختی به خود می‌گیرند. اصطلاح نشانگی نامحدود یا بدون مرز برای اکو به معنای پویایی نشانه در فضای فرهنگی و اجتماعی است و به همین دلیل متن برای اکو در قیاس با ساختار ارجح‌تر است. این مسئله را اکو وامدار فرایندهای نشانه‌شناختی پیرس است. اکو براساس دیدگاه پیرس، دیالوگ بین متن و خواننده را عامل تولید معنا می‌داند. اینجاست که نشانگی نامحدود، فرایند تفسیر هم به‌شمار می‌رود. با این اوصاف اکو به ساختار تثبیت شده یا ساختارهای ثابت اعتقادی ندارد و این نکته، محل جدایی اکو از روش‌های ساختارگرایانه است. (صادق رشیدی، ۱۴۰۰،ص۱۴۴). نظریه‌پردازان فمنیست معتقدند که نشانه‌شناسی ساختارگرا، علی‌رغم سودمندی‌هایی‌که برای فمنیسم داشته، « اهمیت روابط قدرت را در بنای تمایزهایی مانند اشکال پدرسالارانه‌ی سلطه و اطاعت، محوکرده است. آنها معتقدند که نشانه‌شناسی ساختارگرا مانند ابزاری برای نقد تقلیل‌گرایی و ذات‌گرایی اهمیت دارد و « تحلیل معناها و هستی‌های متناقض را آسان می‌سازد. » . نشانه‌شناسی به دنبال مطالعه مصنوعات فرهنگی و

کارکردهای هر چیزی است که بر اساس قواعد کلی عمل کند و بدین‌ترتیب برای مطالعات رسانه‌ای و فرهنگی اندکی انسجام به ارمغان می‌آورد. (دانیل چندلر/مهدی پارسا،۱۳۹۷،ص۳۱۶).

تئاتر آوانگارد و نشانه زدایی (desemiotics)

در درام یا تئاتر سنتی یا خردگرا مانند آثار ایبسن، شاو و برشت نشانه‌شناسی خوب کار می‌کند و الگوی ارتباطی و معنایی روشنی را از طریق مطالعه عناصر کلامی و غیرکلامی به دست می‌دهد. ولی در کمال شگفتی نظریه‌پرداز ایتالیایی ماکودومارینیس می‌نویسد:

بی تردید در تئاتر نهادی (institutional) که کماکان اجرای تئاتری را بدون تأمل (و تجاری) و صرفاً درحکم تصویرگری متن دراماتیک تولید و دریافت می‌کند و هرگز در خود، مقوله‌هایش و شیوه تولیدش تردید نمی‌کند ، نشانه‌شناسی چندان کاربردی ندارد.

نکته در این جا آن است که کاربرد نشانه‌شناسی در تئاتر سنتی بسیار یکنواخت و ملایم است در حالی که دومارتینیس بیشتر به نشانه شناسی تئاتر آوانگارد علاقه‌مند است، که در آن تحلیل بسیار بغرنج می‌شود، و درعین حال بالقوه بسیار جالب‌تر و به لحاظ فکری چالش انگیزتر. در واقع همه آنچه در تئاتر جالب است صرفاً تمثیل، ادراک یا نشانه نیست. ژان فرانسوا لیوتار در واکنش به نشانه‌شناسی، «نشانه زدایی عام » را مطرح کرده است، که تئاتر را انرژی و رویداد می‌داند و نه دلالت. این نشانه‌زدایی نیز مانند پدیدارشناسی، به واقعیت حسی تئاتر توجه دارد. اما محرک‌های آن بسیار شهوانی‌تر و درونی‌تر از رابطه اندیشه‌ورزانه پدیدارشناسی با جهان است.

اگر سیاست نشانه‌ها وجود دارد (مانند گستوس برشتی) سیاست نانشانه‌ها هم وجود دارد. برای مثال نمایش‌نامه-نویس آلمانی هنری مولر مرید گاه و بی‌گاه برشت درباره «طغیان جسم در برابر فکر» «یا» جای دادن بدن‌ها در صحنه و کشمکش‌شان با افکار به ویژه بدن های مظلوم در برابر فرهنگ مردانه غربی مسلط و مستبد نوشته است. برخلاف برشت ، مولر در ارزش‌های خردگرایانه عصر روشنگری نه تاریخ آزادی، بلکه تاریخ طولانی بی‌عدالتیِ عقلانی شده ناشی از سلطه کلمه را می‌دید. اما شاید متهم کردن نشانه‌شناسی به تقویت بی‌عدالتی غربی و ظلم و بیداد دور از انصاف باشد؛ چه غنایی در تئاتر عاری از معنا وجود دارد؟ از آن گذشته ممکن است انتخاب، دیگر چیزی خیالی به نظر برسد. سرانجام، گریز از نشانه‌ها آسان‌تر از تقلیل کل واقعیت فیزیکی و تئاتری به صرف دلالت نیست. (فرزان سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۴۱،۴۰،۳۹)

پدیدارشناسی

اصطلاح پدیدارشناسی (phenomenology) را نخستین‌بار «یوهانس هاینریش لامبرت» که از معاصران کانت است، درکتاب خود موسوم به «ارغنون جدید» به کار برده است. این لفظ همچنین در کتاب کانت موسوم به «مبادی ما بعدالطبیعه علوم طبیعی» و نیز در کتاب معروف هگل، «پدیدارشناسی روان» و نیز آثار دیگر به کار گرفته شده است. البته در هیچ یک از این آثار اصطلاح پدیدارشناسی معنای واحدی نداشته است. ادموند هوسرل فیلسوف آلمانی و استاد مارتین هایدگر، نخستین کسی است که اصطلاح پدیدارشناسی را به معنی روشی جامع و دقیق در تفکر و نیز به معنی یک نظام فلسفی منسجم به کار برده است و آراء او تأثیر عمیقی بر تفکر فلسفی اروپا و تا حدی آمریکا برجای گذارده است. مکتب او در فاصله دو جنگ جهانی توجه متفکران بزرگی مانند ماکس شلر، رومن اینگاردن، الکساندر کویره و دیگران را به خود معطوف داشت. پس از آن نیز تفکر او همراه با تغییرات و تصرفاتی از سوی اصحاب فلسفه‌های اگزیستانس، کسانی چون گابریل مارسل، ژان پل سارتر، مرلوپونتی، نیکولای هارتمن و ... با اقبال روبرو شد. در یک کلام مبالغه نخواهد بود اگر گفته شود که حوزه فکری پدیدارشناسی و فلسفه قرن بیستم از اهمیت زیادی برخوردار است و در تفکر فلسفی تأثیرات شگرف داشته است. این نحله اگرچه نمایندگان متعدد دارد، اما بی‌تردید بزرگ‌ترین نماینده و مؤسس حقیقی آن ادموند هوسرل است. (محمدرضا ریختگران،۱۳۹۷،ص۴۵،۴۶). هوسرل در پدیدارشناسی خود درصدد آن بر می‌آید تا اساس و پایه استواری برای همه دانش‌ها و به ویژه فلسفه فراهم آورد، مراد او از پدیدارشناسی، فلسفه ای بود که همچون علم بر اصولی کاملاً یقینی استوار باشد. پدیدارشناسی در حقیقت نوعی علم به ذات است، زیرا اگر قرار است همه چیز بر بداهت و امور ضروری استوار باشد تنها بر ذوات و حیث ماهوی اشیاء اعتماد باید کرد.(محمدرضا ریختگران،۱۳۸۲،ص۶۲،ص۶۳)

اما روش پدیدارشناختی مبتنی بر فرآیند تحویل است . در تفکر هوسرل دو مرحله تحول وجود دارد : یکی تحول مثالی و دیگر تحول مبتنی بر پدیدارشناسی. بدین قرار که در تفکر باید احکام مربوط به وضعیت تاریخی و زمنی و روان‌شناسی و ... را توقیف کنیم و مستقیماً به خود مسئله بپردازیم. این امر در پدیدارشناسی به صورت یک تعلیم کلی که در همه موارد باید به کار گرفته شود درآمده است و آن «روی آوردن به خود اشیاء» ست.(محمدرضا ریختگران،۱۳۹۷،ص۴۷)

بهترین راه فهم واقعیت تئاتری کدام است؟ زندگی، تجسم احساسات، رویداد، بازنمود، معنا یا نوعی نوشتار؟ قوانین ناگزیر و سرنوشت تئاتر چیست؟ چشم‌اندازهای نظری مختلف پاسخ‌های گوناگونی به این پرسش‌ها می‌دهند که در اینجا نظریه‌های پدیدارشناسی پاسخ این سوالات را می دهند.

پدیدارشناسی به این می‌پردازد که زنده بودن انسان در جهان پیرامونش یعنی چه و چگونه است و انسان‌ها چطور جهان را درک می‌کنند. ادراک انسانی جنبه‌های متعددی دارد. نخست انسان‌ها بدن و حواس دارند. گارنر

به نقل از پدیدارشناس فرانسوی موریس مرلوپونتی می‌گوید: « ادراک یعنی خود را نسبت به چیزی به واسطه بدن حاضر کردن» و به «جسمیت زیسته» ما اشاره می‌کند. تئاتر در بیشتر موارد با بازیگران زنده روی صحنه سروکار داشته است. بدن ابزار بازیگر است. گارنر می نویسد: « مکان تئاتری مکانی پدیداری است، که تحت سلطه بدن و مسائل مکانی آن قرار دارد»

تئاتر نمایش زنده است، و در حکم چیزی است که باید دیده شود، شنیده شود والبته در مواردی لمس شود، چشیده شود و یا بوییده شود، در معرض حواس تماشاگر گذاشته می‌شود. تأثیرات حسی تئاتر در مرکز توجهات پدیدارشناختی قرار دارند. در دهه ۱۹۷۰ گینا پین هنرمند پرفورمنس به خودزنی روی صحنه پرداخت و بدن خود را در معرض آزار قرار داد. در دهه ۱۹۹۰، دی .ان. ای، شرکت تئاتر تورنتو در نمایشی به نام بیمار که به تجربه ایدز می‌پرداخت، از حواس استفاده کرد تا احساسی مشابه حس این بیماری را به تماشاگر منتقل کند : «یک نوار با صدایی گوشخراش قطعه موسیقی کوتاهی را که صدایش به تدریج اوج می‌گرفت تکرار می‌کرد. پس از دقایقی همان‌گونه که بیمار با درد خود عجین است مخاطب نیز با تجربه‌ای یکنواخت و ناراحت‌کننده عجین می‌شود. وقتی موسیقی ناگهان قطع می‌شود تفاوت قطعی میان بیماری وبهبودی به گونه‌ای جسمانی محسوس می‌شود».(فرزان-سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۴۳). هنر پایبند است به آن ادراک از جهان که تک تک افراد را از هستی و کارآیی کارکردیِ شان در جامعه بیگانه می سازد- پایبند است به نوعی رهایی بخشی حسانیت، تخیل و خرد در تمامی سپهرهای ذهنیت و عینیت.(امید مهرگان،۶۴،۱۳۸۲).

پدیدارشناسی در تئاتر

رویکرد نظری دیگری که بسیار با نشانه‌شناسی متفاوت است پدیدارشناسی است. برای مثال پدیدارشناسِ تئاتر برت.اُ. استیتز معتقد است که «مشکل نشانه‌شناسی آن است که در بررسی تئاتر به مثابه نظامی از رمزگان‌ها الزاماً تأثیرات ادراکی تئاتر بر تماشاگر را منفک می کند.» یعنی با جهت‌گیری به سوی جنبه‌های تحلیلی، علمی و انتزاعی، نشانه‌شناسی حسی را که تئاتر در ما برمی‌انگیزد نادیده می گیرد. بنابراین، کار پدیدارشناس آن است که «زندگی را در تئاتر زنده نگه دارد.». یکی دیگر از پدیدارشناسان تئاتر، یعنی سانتون بی .گارنر اهداف پدیدارشناسی را به شرح زیر توصیف کرده است :

کار پدیدارشناسی آن است که توجه ما را دوباره از دنیا آن‌گونه که توسط نگاه انتزاع گرایِ «علمی» دریافت کرده است (یعنی دنیای عینی) به دنیا آن‌گونه که خود را در برابر سوژه ادراک کننده آشکار می‌کند (یعنی دنیای پدیداری) جلب کند. کار پدیدارشناسی آن است که چیزها را آن گونه که در برابر آگاهی در جریان تجربه مستقیم

ظاهر می‌شوند دنبال کند؛ و سرانجام کارش آن است که ادراک را به کمال مواجهه اش با محیط پیرامونش بازگرداند. (فرزان سجودی/نریمان افشاری،۱۳۸۸،ص۴۲)

پدیدارشناسی تئاتر به منظور روشن‌سازی شرایط بنیادین تحقق تئاتر، این امر را تحلیل می‌کند که چگونه یک اجرای تئاتری با کلمات و بدن‌های بازیگران قوام می‌یابد. این نحوه‌ی تحلیل با فلسفه سنتی یا مطالعات ادبی که تئاتر را با دارم و تقریباً صرفاً با ساختار آن تعریف می‌کردند متفاوت است. ارسطو حتی می‌گوید که بازیگران برای درام اساسی نیستند. پدیدارشناسی برخلاف دیدگاه سنتی تئاتر را از درام متمایز می‌کند و مراحل اجراء را به خودی خود تحلیل می‌کند و این مراحل از زمان «تئاتر پسادرامی» یعنی تئاتر بدون درام که در ضمن توسعه‌ی تئاتر مدرن از آغاز قرن بیستم ارائه شده است، مفید بودن خود را کاملاً به اثبات رسانده‌اند.

در بستر مدرنیسم، منفعت رهیافت پدیدارشناسی به سبب ارائه ساختار (فراروندهی) تئاتر به اثبات خواهد رسید. نه تنها پدیدارشناسی یک بدن « بهنجار »، بلکه پدیدارشناسی یک بدن نابهنجار می‌تواند به فهم ما از یک قطعه پیشرو و موجد (آوانگارد)کمک کند. توصیف پدیدارشناسانه یک بدن آشفته، مثلاً توصیف مرلوپونتی از اثر نرینگی، شبیه است به دگردیسی‌های بدن و فضاء در صحنه در کار ساموئل بکت.

ورای همه این تحلیلات ماهرانه، ساختار بنیادین تئاتر نیز با تحلیلات بدن روشن می‌شود. ضمن بازنمایی یک شخصیت، بدن‌های واقعی بازیگران بر روی صحنه از چشم مخاطب که فقط به در حال تماشای شخصیت بازنمایی شده هستند، پنهان می‌مانند. حال آنکه بدن‌های مخاطبین نیز برای خودشان نمایان نیست. بازنمایی تئاتری با این فقدان حضور دوسویه ممکن است. در این حالت، پدیدارشناسی تئاتر از نقد ژاک‌دریدا در آوا و پدیدار (۱۹۶۷) می‌رهد. در آنجا وی مدعی است که پدیدارشناسی متافیزیک حضور است تا آنجا که در تلاش است همه چیز را بر بستر حضور متکی کند.

تحلیل گارنر این شایستگی را دارد که نه تنها قطعات تئاتر کلاسیک که مورد نظر اینگاردن بودند بلکه تئاتر معاصر که از دهه ۱۹۶۰ آغاز شد را پوشش دهد. با وجود این، برای درک اینکه تحلیل پدیدارشناسانه‌ی تئاتر به چه سان برای فهم پیشرفت فعالیت‌های تئاتری از اواخر قرن اخیر مفید است، یک دیدگاه عام دریک بستر وسیع تر ضروری است: آن دگرگونی‌ای که فعالیت‌های تئاتری در همین چند دهه طی‌کرده‌اند را می‌توان چونان‌شاخه‌ای از پیشرفتی عام‌تر از هنر به‌طورکلی‌دید، یعنی پیشرفت مدرنیسم. (نجات غلامی،۱۳۹۸،ص۲۳)

نتیجه گیری

یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از امرتواکو است که می‌گوید: «نشانه‌شناسی با هر چیزی‌که بتواند یک نشانه قلمداد شود سر و کار دارد». نشانه‌شناسی نه تنها شامل مطالعه مسائلی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می‌نامیم بلکه مطالعه‌ی هرچیزی است که بر چیزی دیگر اشاره دارد؛ حال می‌تواند به شکل صداها، فرم‌ها ،تصاویر و یا اشیاء دیده شوند. در واقع با بررسی نشانه‌ها می‌توانیم پاسخ دهیم که معناها و مسائل بنیادین زیستی به چه صورت می‌تواند ما را نسبت به بازنمایی واقعیت آگاه کند. علم پدیدارشناسی نیز توجه ما را به دنیا از نگاه انتزاع‌گرای علمی(یعنی دنیای عینی) به دنیایی که خود را در برابر سوژه ادارک کند(یعنی دنیای پدیداری) می‌برد و ما می‌توانیم چیزها را آن‌طور که در برابر تجربه مستقیم ظاهر می‌شوند ببینیم. بنابراین در مورد مسائل بنیادی انسانی علم نشانه‌شناسی و پدیدارشناسی ما را به مفاهیم تازه‌ای رهنمون می‌سازد. در پدیدارشناسی ما می‌بینیم که مفهوم واقعی مسائل تابع ادراکی است که ما در عمل با آن روبرو می شویم و درصدد است ما را متوجه «اصل چیزها» کند و چنین چیزی فقط با بازگشت به جوهره‌ی چیزها بدست می‌آید. بنابراین نوع حسی که ما پیرامون خود درک می‌کنیم دارای اهمیت می شود و این درک حتی می‌تواند ما را متوجه «نشانه‌ها» کند. در اینجا می‌بینیم که نشانه‌شناسی متکی به ذات خود نیست و می‌تواند با پدیدارشناسی ارتباط داشته باشد.

حال با شناخت و درک‌درستی از این دو علم و بررسی نظریه‌های آن‌ها می‌توانیم گامی در جهت درک بهتر جهان و روشی برای شناسایی دقیق تجربه‌های زیستی‌مان در موقعیت‌های متفاوت داشته باشیم. بسیاری از پرسش‌های بنیادی به گونه‌ای است که روش‌های کمی جوابی برای آن ندارد زیرا مفاهیمی انتزاعی و ذهنی می‌باشند اما با شناخت و درک نشانه‌ها می‌توانیم در جهت آگاهی‌بخشی گام برداریم؛ همچنان که جریان سیال ذهن در هنر تئاتر می‌تواند پیوند عمیقی با رویکرد پدیدارشناسی داشته باشد زیرا ادراک می‌تواند بازتابی از پدیدارشناسی را در نمایشی که روی صحنه می‌رود نشان دهد و از حسی که از بازیگر و حرکات او می بینیم و صداهایی که در صحنه می‌شنویم درک کنیم در چه موقعیتی قرار دارد و البته با نشانه شناسی نیز می‌توان موقعیت‌ها، زمان، فرم‌های مختلف صحنه و بازیگر، صداها، رنگ‌ها و حرکات افراد را متوجه شویم و منظور از هدف خلق آن صحنه را بدانیم. که این نیاز به ذهن آگاه مخاطب از پدیده‌ها و نشانه‌ها دارد. این آگاهی در هنر باعث می‌شود از طرفی برای هنرمندی که اثر هنری را خلق می‌کند اثرش دارای معنا و مفهوم باشد و از طرف دیگر برای مخاطبی که آن اثر را می بیند بر او تأثیر می گذارد.

منابع :

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن . تهران : نشر مرکز
۲. آریان پور، دکتر امیرحسین(۱۳۹۸). جامعه شناسی هنر، تهران : نشر گستره
۳. الام . کر (۱۳۸۲). نشانه شناسی تئاتر و درام ، فرزان سجودی ، تهران : نشر قطره
۴. بنیامین،والتر . مارکوزه،هربرت . آدورنو ، تئودو (۱۳۸۲)، امید مهرگان ، تهران: گام نو
۵. چندلر، دانیل (۱۳۹۷). مبانی نشانه شناسی ، مهدی پارسا ، تهران : سوره مهر
۶. دووینیو، ژان(۱۳۹۲). جامعه شناسی تئاتر، جلال ستاری ، تهران : نشر مرکز
۷. رشیدی ، صادق (۱۴۰۰). نظریه های جدید در مطالعات ادبیات نمایشی و تئاتر ، تهران : سروش
۸. ریخته گران، محمدرضا (۱۳۹۷). هنر. زیبایی. تفکر، تهران : نشر ساقی
۹. ریخته گران ،محمدرضا(۱۳۸۲). پدیدارشناسی،هنر ، مدرنیته ، تهران : نشر ساثی
۱۰. شیگتو . نوکی. آشنایی با پدیدارشناسی ، علی نجات غلامی، تهران : موسسه فرهنگی هنری پگاه روزگار نو
۱۱. فورتیر . مارک (۱۳۸۸). نظریه در تئاتر ، فرزان سجودی/ نریمان افشار ، تهران : سوره مهر

پیچیدگی‌های بازتعریف مفهوم تئاتر در عصر اجراهای آنلاین

علیرضا قربانی‌گتابی[۱۱۳]

چکیده

مناقشه بر سر این که تئاتر چیست، از اوایل قرن بیستم میلادی، در تئاتر اروپایی با ظهور فعالیت‌های جریان آوانگارد هنری آغاز شد. در همین قرن پرسش از هستی‌شناسی تئاتر نشان‌دهنده بحرانی شدن این مدیوم نیز هست. بداهت پیشین جای خود را به شک بر سر ماهیت این پدیده هنری داد. به خصوص از دهه ۱۹۶۰ میلادی که آغاز فعالیت‌های موسوم به پرفورمنس آرت ضرورت فاصله‌گذاری میان تئاتر و غیر تئاتر را، در حیطه هنرهای اجرایی، پررنگ‌تر کرد. اگر تا پیش از آن سینما، تلویزیون، ویدئو و رادیو عرصه را برای تئاتر از حیث کارکردی دچار تنگنا کرده بودند، پرفورمنس آرت، هنری از جنس اجرا، قواعد زیبایی‌شناسانه متداول تئاتر را به چالش می‌کشید. جالب اینکه، بعدتر همین شاخه هنری تحت عناوینی نظیر «تئاتر محیطی» خود را در قالب گرایشی درون مفهوم تئاتر جای داد. با ظهور فناوری‌های دیجیتال و شکل‌گیری بسترهای ارتباطی مبتنی بر این فناوری‌ها مفهوم تئاتر دوباره بحرانی شده است. نمود جدی این وضعیت را می‌توان در دوران پاندمی کرونا از سال ۲۰۲۰ میلادی به خوبی مشاهده کرد. ابداع عناوینی نظیر «تئاترسایبری» یا «تئاتر آنلاین»، از نتایج بحرانی شدن دیگرباره این فرم هنری دیرپاست. این مقاله در صدد است تا چالش‌های پیش آمده برای تئاتر را در عصر اجراهای آنلاین از منظر هستی‌شناسی این مدیوم با توجه سه مقوله «حضور همزمان جسمانی»، «مادیت ناپایدار» و «یکه بودن» توضیح دهد.

کلید واژه: تئاتر آنلاین، اجرای آنلاین، تئاتر سایبورگ ، مطالعات تئاتر و اجرا

[۱۱۳] – کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه تربیت مدرس، ایمیل: alirezaghorbani1400@yahoo.com

مقدمه

هنگامی که ریچارد شکنر،[۱۱۴] از جان کیج[۱۱۵] می‌پرسد «تعریف شما از تئاتر چیست؟»، جواب کیج به قدری ساده است که گویا می‌توان تقریباً هر پدیده‌ای را به عنوان تئاتر عرضه کرد. او می‌گوید:«به نظر من تئاتر چیزی است که چشم و گوش را همراه خود کند. ... حواس چشایی، لامسه و بویایی اغلب مربوط به موقعیت‌های خصوصی و غیرهمگانی‌اند». (Sandford, 1995: 43) این تعریف از تئاتر در سال ۱۹۶۵ میلادی بیان شده، و شاید این میزان از گشاده دستی در تعریف آن پیش از فراگیر شدن فناوری‌های دیجیتال قدری عجیب به نظر برسد. پرسش از ماهیت تئاتر یکی از پرتکرارترین مضامین تئوریک در قرن بیستم پیرامون این هنر است. در این قرن تئاتر با حضور پرشمار رقیبانش در توضیح خود از جهات گوناگون دچار بحران شده بود. تلاش یرژی گروتفسکی[۱۱۶] برای تعریف تئاتر نیز از همین حیث قابل فهم است.[۱۱۷] او وضعیتی که تئاتر در میانه‌های قرن بیستم به آن دچار شده را اینطور می‌بیند: «از آنجا که تمام جذابیت‌های اجتماعی، سرگرمی و تأثیرات فرم و رنگ توسط فیلم و تلویزیون قبضه شده‌اند، ما نمی‌توانیم بفهمیم که آیا تئاتر همچنان ضروری است یا خیر؟ همگی یک پرسش را مدام تکرار می‌کنند: آیا تئاتر ضروری است؟» (Grotowski, 2002: 41) بنابراین گروتوفسکی اجزای اضافی را کنار می‌گذارد تا به ماهیت این پدیده برسد و در نهایت تنها دو جزء را برای تعریف تئاتر نزد خود نگه می‌دارد؛ بازیگر(ان) و تماشاگر(ان). گروتفسکی می‌خواهد به نقطه‌ای برسد که هیچ مدیوم دیگری از حیث بیانگری به آن دسترسی نداشته باشد و سپس ضرورت تئاتر را در همان نقطه توضیح دهد. این کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر با غیرضروری دانستن مقولاتی نظیر طراحی صحنه، افکت‌های صوتی، نورپردازی و کلیه طراحی‌های تجسمی تأکید اصلی را بر «بدن» بازیگر می‌گذارد. جسم بازیگر در حضور جسم تماشاگر عناصر پایه تئاتر را تشکیل می‌دهند. ایده‌ای که بعدها در نظریات تئوریستین آلمانی تئاتر، اریکا فیشر–لیشته[۱۱۸] با عنوان «حضور همزمان جسمانی»[۱۱۹] مطرح می‌شود. از آنجا که «مطالعات تئاتر امروزه عمده توجهش معطوف به اجرای زنده، در تمام صورت‌های هنری، فرهنگی و عمومی است» (Blame, 2008: 3)، پس مفهوم «اجرا» دال مرکزی در فهم پدیده‌های نو به عنوان تئاتر یا غیر تئاتر خواهد بود. با نگاهی به آوانگاردهای ابتدای قرن بیستم و هنرمندان پرفرمنس آرت در میانه این قرن می‌توان ادعا کرد که هرگاه فهم ما از تئاتر تغییر کرده، در واقع درکمان از چگونگی اجرا دستخوش تحول شده است. بنابراین در حال حاضر که با هجوم ابزارهای ارتباطی نو روبه‌رو شده‌ایم، شناخت تضادهایی که مکانیزم‌های ارتباطی جدید در درک ما از «اجرا» به وجود می‌آورند ضروری به نظر می‌رسد. ریچار شکنر[۱۲۰] درباره سیر تاریخی خدشه‌دار شدن مرز بین تئاتر و غیر آن

---

۱۱۴ – Richard Schechner

۱۱۵ – John Cage

۱۱۶ – jerzy grotowski

۱۱۷ – از جمله کسانی که به رقبای هنری تئاتر، پیش از گروتفسکی، اشاره کرده بود، برتولت برشت (Bertolt Brecht) است. برشت در مقاله‌ای با عنوان On the Experimental Theatre توضیح می‌دهد که تئاتر بواسطه حضور سینما، نمایش‌های سرگرم کننده ، سیرک و ... در وضعیت قرار دارد که باید درباره زیبایی‌شناسی متداولی که به کار می‌برد تجدید نظر کند.

۱۱۸ – Erica fischer lischte

۱۱۹ – Bodily Co-presence

۱۲۰ – Richard Schechner

جمله جالبی دارد:«این تمایز ابتدا به وسیله آوانگاردها به چالش کشیده شد، و بعدتر توسط رسانه و اینترنت تقریباً از بین رفت». (Schechner, 2013: 43)

الف- بیان مساله

با شیوع ویروس کرونا از اوایل سال ۲۰۲۰ میلادی، قرنطینه کامل اکثر شهرهای جهان و نیاز به رعایت فاصله اجتماعی ضرورت نگرشی جدید به مفهوم اجرا بیش از پیش پدیدار شد. انبوهی از نمایش‌هایی که بواسطه پلتفرم‌های ارتباطی و شبکه‌های اجتماعی برای تماشاگران عرضه شدند، مسیر را برای به چالش کشیدن مفهوم اجرا هموار کردند. النی تیمپلالکسی[۱۲۱] ارباب این موقعیت جدید که اصطلاح تئاتر آنلاین در آن رایج شده است، بازنگری در استنباط از مفاهیم حضور[۱۲۲] و حضور جسمانی[۱۲۳] را ضروری می‌پندارد. او معتقد است:«این فرم‌های واسطه‌ای هیبریدی شاید آثار هنری نویی باشند که منتظر معیارهای جدیدی برای قضاوت هستند». (Timplalexi, 2020: 52) اگرچه شرایط پاندمی ضرورت اندیشیدن درباره فرم‌های اجرایی آنلاین را بیش از گذشته برای دست‌اندرکارن هنرهای اجرایی به وجود آورد، اما با نگاهی به اصطلاحات رایج این حوزه درمی‌یابیم که حداقل از ابتدای قرن اخیر مفاهیم «اجرا»[۱۲۴] و «اجرایی بودن»[۱۲۵] فضای دیجیتال و آنلاین از موضوعات جدی مطالعه در حوزه مطالعات تئاتر و اجرا بوده است.

اریکا فیشر- لیشته درباره تاریخچه مفهوم «اجرایی بودن» ابتدا به نظریات جی اِل آستین[۱۲۶] فیلسوف بریتانیایی اشاره می‌کند. کسی که به عقیده او در سلسله سخنرانی‌هایش با عنوان *چگونگی عمل با کلمات*[۱۲۷] که در دانشگاه هاروارد در سال ۱۹۵۵ برگزار شد – این اصطلاح را ابداع کرد. به عقیده فیشر- لیشته ، آستین به یک کشف انقلابی در حوزه فلسفه زبان رسیده بود. خلاصه ایده فیلسوف بریتانیایی این است که: «اظهارات زبانی تنها در خدمت بیان جملات نیستند بلکه عملی را نیز انجام می‌دهند». (Fischer-Licht, 2008: 24) مثلاً هنگامی که یک کشیش با جملاتی دو نفر را زن و شوهر اعلام می‌کند، صرفاً یک سری جملات را بیان نکرده است بلکه همزمان عملی را نیز انجام داده؛ شکلی از رابطه را بین دو شخص ایجاد کرده است. نکته قابل توجه در نظریات آستین توجه به جنبه‌های غیر- زبانی[۱۲۸] جملات است. به عنوان مثال جمله «من شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم» تنها از سوی کشیش یا یک شخص صاحب صلاحیت در موقعیتی خاص می‌تواند رابطه زن و شوهری را بین دو نفر ایجاد کند. وی پس از اشاره به ایده آستین

۱۲۱- Eleni Timplalexi
۱۲۲- Presence
۱۲۳- Physical Presence
۱۲۴- Performance
۱۲۵- Performativity
۱- J. L. Austin
۲- How to Do Things with Words
۳- non-linguistic

به سراغ آراء جودیت باتلر[۲۹] می‌رود. باتلر بدون اینکه مستقیماً به آرای آستین اشاره‌ای داشته باشد در مقاله منتشر شده در سال ۱۹۸۸ با عنوان *کنش اجرایی و مبنای جنسیت: مقاله‌ای در باب پدیدارشناسی و نظریه فمنیست*[۳۰] از اصطلاح «اجرایی بودن» بهره می‌برد. باتلر در این مقاله استدلال می‌کند که هویت جنسی برای ما بر مبنای دسته بندی‌های از پیش موجود هستی‌شناسانه[۳۱] و زیست‌شناسانه[۳۲] شکل نمی‌گیرند. بلکه این هویت خود را از میان مجموعه‌ای از اجراها بر ما پدیدار می‌سازد و بدین شکل ایده «اجرایی بودن» جنسیت را مطرح می‌کند. با اینحال تفاوت عمده مفهوم «اجرایی بودن» نزد باتلر در قیاس با آستین در تأکیدی است که باتلر بر وجه بدنی(تنانی) این مفهوم می‌گذارد؛ « مادیت منحصر بفرد بدنی از درون تکرار ژست‌ها و حرکات معینی پدیدار می‌شود، این اعمال بدن را به صورت فردی از حیث جنسیت، نژاد و فرهنگ نشانه‌گذاری می‌کنند».(ibid: 27). مقوله مناقشه برانگیز درباره اجراهای آنلاین در واقع بر سر همین مفهوم، یعنی «اجرایی بودن»، شکل می‌گیرد. تصور پیشین از این مفهوم نزد پژوهشگران تئاتر،در غیاب فناوری‌های نوین امروزی، بر مادیت ویژه‌ای استوار بوده که درباره تئاتر آنلاین نمی‌تواند مبنا قرار بگیرد. پس یا اجرا بون این آثار نمی‌تواند پذیرفته شود و یا مفهوم اجرا به صورت‌بندی جدیدی نیاز دارد. متیو کازی[۳۳] در کتاب *تئاتر و پرفورمنس در فرهنگ دیجیتال*[۳۴] اصطلاحاتی نظیر تئاتر سایبری[۳۵] تئاتر مجازی[۳۶] و اجرای کامپیوتری– تسهیل یافته[۳۷] برای اشاره اجراهای آنلاین استفاده می‌کند. او درباره این دسته از اجراها نکته قابل تأملی را بیان می‌کند:«با ظهور تئاتر و اجرا در فضاهای مجازی درون شبکه‌های کامپیوتری، زیبایی‌شناسی منحصر بفردی استقرار یافته است. یک پدیده فراتئاتری و تله‌تئاتری که در آن بی‌واسطگی در اجرا و تغییر پذیری زمان، مکان و همپوشانی عاملیت در دیجیتال، ترکیب شده‌اند». (Causey, 2006: 51) وی همچنین معتقد است که نظریه اجرا[۳۸] که مبتی بر عمل ناپایدار زمانمند است نمی‌تواند این گونه‌های جدید اجرایی را ،که به اعتقاد او پسا ارگانیک[۳۹] و پسا انسانی[۴۰] اند، توضیح دهد. این همان نقطه‌ای است که مفهوم تئاتر سایبورگ در آن به وجود می‌آید. مفهومی که مسئله اصلی آن «آنالیز موقعیت‌های بدنی بر اساس موضوع تکنولوژی است». (Parker-Starbuck, 2011: 43) به این معنا که با سیطره فناوری‌های نوین بر هستی جسمانی انسان در عصر حاضر در مسائلی نظیر جراحی‌های پلاستیک، هوش مصنوعی، اندام و ارگان‌های انسانی مصنوعی، دستکاری‌های ژنتیکی و شبکه‌های ارتباطی پیشرفته و پیچیده، بدن انسان در رابطه با تکنولوژی عاملیت پیشین را از دست داده است. تصور پیشین درباره هستی جسمانی یک شخص، هنگامی که به این میزان امکان مداخله، تغییر و دستبرد در آن وجود دارد دیگر کارکرد چندانی نخواهد داشت. مسئله‌ای که مفاهیمی نظیر تئاتر سایبورگ، اجرای پسا ارگانیک و پسا انسانی را برای ما در رابطه با تئاترهای آنلاین حائز اهمیت می‌کند، مناقشه‌ای است که این مفاهیم جدید در درک ما نسبت به تئاتر و اجرا با توجه به تئوری‌های پیشین ایجاد می‌کنند. تصویر زیر

۴- Judith Butler

۵- Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory

۱۳۱- Ontological

۱۳۲- Biological

۱۳۳- Matthew Causey

۱۳۴- Theatre and Performance in Digital Culture

۱۳۵- Cyber-theatre

۱۳۶- Virtual theatre

۱۳۷- Computer-aided performance

۱۳۸- Performance Theory

۱۳۹- Postorganic

۱۴۰- Posthuman

میزان عاملیت بدن و تکنولوژی را در نسبت با یکدیگر، با اشاره به تعدادی از کارگردان‌های شاخص و سبک‌های اجرایی گوناگون ، در یک سیر تاریخی صورت‌بندی کرده است.

		BODY		
		ABJECT	OBJECT	SUBJECT
TECHNOLOGY	ABJECT	PUPPETRY	CRAIG'S ÜBERMARIONETTE	GROTOWSKI'S "POOR THEATRE"
	OBJECT	MET OPERA LIVE IN HD	MEYERHOLD'S BIOMECHANICS	JOSEF SVOBODA'S LATERNA MAGIKA
	SUBJECT	CATHY WEIS	THE WOOSTER GROUP	GEORGE COATES

تصویر۱: مسیر تئاتر سایبورگ (Parker-Starbuck, 2011: 41)

بحث

بنا به آنچه طرح شد در این قسمت مناقشات بر سر اجراهای آنلاین از سه حیث «حضور همزمان جسمانی»، «مادیت ناپایدار» و «یکه بودن» تشریح می‌شوند. طرح این مفاهیم با توجه به آرای اریکا فیشر–لیشته، ریچارد شکنر و پگی فلان[۱۴۱]پیرامون تئاتر و اجرا خواهد بود.

۱- حضور همزمان جسمانی

[۱۴۱] - Peggy Phelan

بر مبنای آرای فیشر–لیشته ، «اجرا در لحظه حضور همزمان جسمانی بازیگران و تماشاگران پدید می‌آید».(فیشر لیشته، ۱۳۹۷: ۲۸) با پذیرش این ایده و از سویی دیگر درنظر گرفتن این مسأله که مدیوم تئاتر بواسطه اجرایی بودنش خود را از سایر فرم‌های هنری متمایز می‌کند، در شرایط توسعه تکنولوژی‌های ارتباطی نوین، مفهوم اجرا[۱۴۲]یا اجرایی بودن[۱۴۳]آیا همچنان بواسطه همان عناصر قابل تعریف هستند؟ بنابه منظری که فیشر لیشته برای تبیین تئاتر برمی‌گزیند، اجراگران و تماشاگران می‌بایست در شکل ارتباطی خاصی قرار بگیرند که یک اجرا شکل بگیرد. این شکل ارتباطی پیش‌فرض‌هایی را در مادیت اجرا متصور است که با هجوم شبکه‌های ارتباطی نوین مورد تردید جدی قرار می‌گیرند. او در توصیفش از مادیت ناپایدار اجرا به مفاهیمی از قبیل مکانمندی[۱۴۴]و هستی جسمانی[۱۴۵] اشاره می‌کند که هر دوی اینها حضور فیزیکی اجراگران و تماشاگران را در خود پیش‌فرض دارند.

در سال ۱۹۹۲، سوزان کوزل[۱۴۶](قصنده مشهور بریتانیایی در رویداد با عنوان رؤیاپردازی تلماتیک[۱۴۷]به عنوان اجراگر حضور پیدا می‌کند. اجرا به این صورت طراحی شده بود که تصویر زنده کوزل بر روی تخت خوابی که تماشاگران می‌توانستند بر روی آن حضور یابند تابانده می‌شد. یعنی عملاً حضور همزمان جسمانی در این رویداد تنها بواسطه تصویر تابانده شده اجراگر، که در مکانی جدا از تماشاگر حضور داشت میسر می‌شد. (Dixon: 2007) با تعریفی که فیشر–لیشته می‌دهد نمی‌توان این رویداد را از سنخ اجرا یا تئاتر دانست، چرا که حضور همزمان جسمانی در یک فضا محقق نشده است. با اینحال ایده شکنر در خصوص چنین رویدادهایی راهگشاست:«اجرا در کجا محقق می‌شود؟ یک نقاشی در یک شی مادی محقق می‌شود؛ یک رمان کلمات محقق می‌شود؛ اما اجرا در کنش، واکنش و تعامل محقق می‌شود. اجرا در چیزی نیست بلکه مابین چیزهاست» (Schechner, 2013: 30) شکنر در واقع یک ماهیت رابطه‌ای و تعاملی را برای اجرا پنداشتن یک پدیده پیشنهاد می‌کند، که بر هیچ نوع مادیت خاصی تأکید ندارد و می‌تواند در توضیح اجراهای آنلاین نیز کارکرد داشته باشد.

۲- مادیت ناپایدار

پگی فلان معتقد است اجرا تنها در زمان حال وجود دارد و قابل تکرار نیست. «اجرا نمی‌تواند ذخیره، ضبط و مستند شود یا در چرخه بازنمایی از بازنمایی شرکت کند، به محض این که چنین اتفاقی بیفتد، به چیزی غیر از اجرا تبدیل می‌شود». (Phelan, 2005: 146) ویژگی‌ای که فیشر–لیشته با عبارت «ناپایداری اجراها» از آن یاد می‌کند. (فیشر–لیشته، ۱۳۹۷) این توصیف از اجرا در دوره‌ای که وسایل ثبت و ضبط و فضای اجرا دو ساحت متفاوت بودند می‌توانست درست باشد. پیش فرض این نظر این است که

---

۱۴۲ – performance
۱۴۳ - performative
۱۴۴ – Spatiality
۱۴۵ – Corporeality
۱۴۶ – Susan Kozel
۱۴۷ – Telematic Dreaming

فضا را نمی‌توان بازسازی کرد و به همان صورت در اختیار دیگری قرار داد. با این حال می‌دانیم که در دنیای واقعیت مجازی[۱۴۸] این امکان فراهم است که فضا در کوچکترین جزئیاتش تا هر بار که بخواهیم بازسازی شود. حتی اگر واقعیت مجازی را نادیده بگیریم و آن را مربوط به آینده بدانیم، بخش عمده‌ای از تئاترها و اجراهای متداول هم با رسانه‌های دیجیتال گره خورده‌اند. در

این فرم‌های اجرایی نوعی در هم تنیدگی بین حضور زنده و حضور بازتولید شده وجود دارد که که باعث می‌شود حداقل بخشی از اجرا در یک مادیت پایدار قابل بازتولید باشد. می‌توان نمایش‌های علاءالدین[۱۴۹] (۲۰۰۳) به کارگردانی مارین ویمز؛[۱۵۰] فلوت جادویی[۱۵۱] (۲۰۰۳) به کارگردانی دلبرت اونرا؛[۱۵۲] پیتر پن[۱۵۳] (۲۰۰۹) به کارگردانی بن هریسون[۱۵۴] را به عنوان تعدادی از نمونه‌های قابل توجه در استفاده از عناصر رسانه‌ای پیشرفته در اجرا مد نظ قرار داد. (Masura, 2020)

۳- یکه بودن

شکنر با در نظر گرفتن رسانه، اینترنت و جهانی شدن اعتراف می‌کند که تئوری‌های گذشته دیگر نمی‌توانند پاسخگوی تولیدات جدید باشد. او مشکل این دست نظریات – از افلاطون و ارسطو، تا به امروز — را در این می‌داند که معتقدند، تئاتر «بازنمایی»، «بازتاب» یا «تقلید» کنش‌های انسانی است. شکنر پیش فرض این دسته از نظرات را در این می‌داند که آن‌ها زندگی را اصلی و هنر را فرعی در نظر می‌گیرند. در صورتی که او معتقد است در جهان تکنولوژی تمایز بین اصلی و فرعی از بین رفته است. قیاس بین نقاشی و عکاسی مسئله را روشن‌تر می‌کند. ما در نقاشی می‌توانیم تشخیص دهیم که اصل کدام وکپی‌هایی که از روی اصل کشیده شده‌اند کدامند. با اینحال در عکاسی تمایز بین اصلی و فرعی تقریباً ناممکن است. پرسش درباره اینکه کدام نسخه از عکس‌ها اصلی است، جوابی ندارد، چون نگاتیو — در دنیای دیجیتال که اساساً نگاتیو وجود ندارد — در فرآیند شبیه‌سازی می‌تواند به تعداد نامتناهی عکس مشابه تبدیل شود. (Schechner, 2013) مسئله اصلی دقیقا همینجاست، انسان بواسطه تکنولوژی وارد چرخه شبیه سازی شده است. در چرخه شبیه سازی «حضور»[۱۵۵] و «یکه بودن»[۱۵۶] معنای خود را از دست می‌دهند. همانطور که فیلیپ آسلاندر می‌گوید: «واقعگرایانه نیست، اگر فرض کنیم اجرای زنده می‌تواند از حیث هستی‌شناسی همانطور که می‌پنداشتیم باقی بماند یا اینکه در اقتصاد فرهنگی از رسانه‌های جمعی تافته جدا بافته باشد». (Auslander, 2008: 45) بنابراین در اجراهای رسانه‌ای شده، دیجیتال شده و شبیه‌سازی شده انتظار یکه بودن بیهوده به نظر می‌رسد.

---

۱۴۸ - Virtual reality
۱۴۹ – Alladeen
۱۵۰ - Marianne Weems
۱۵۱ – The Magic Flute
۱۵۲ – Delbert Unruh
۱۵۳ – Peter Pan
۱۵۴ – Ben Harrison
۱۵۵ – Presence
۱۵۶ – Uniqueness

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

رسانه‌های جدید، اینترنت و واقعیت مجازی ساختار و مادیت منحصربفردی را برای انسان‌ها رقم زده‌اند که باعث شده در حیطه مطالعات تئاتر و اجرا مناقشات جدیدی برای فهم پدیده‌های نویی نظیر تئاتر سایبورگ، اجراهای آنلاین و نظایر اینها پدید بیاید. همانطور که در این پژوهش بدان اشاره شد، می‌توان این نقاط تمایز را در سه مقوله «حضور همزمان جسمانی»، «مادیت ناپایدار» و «یکه بودن» صورت‌بندی نمود و توضیح داد. این مناقشات اگرچه می‌توانند شامل مقولات بیشتری نیز باشند، با این حال به نظر می‌رسد این سه مفهوم می‌توانند شاکله اصلی اختلافات را توضیح دهند. اگر «هستی جسمانی» را به عنوان عنصر کلیدی در نمایش‌هایی که پیش از فراگیری تکنولوژی، تعیین کننده حضور و اجرای زنده بوده‌اند در نظر بگیریم، این هستی امروزه همواره در میزانی از همپوشانی با عناصر فنی و تکنولوژیک به ما عرضه می‌شود. به عبارت دیگر پیشرفت‌های فنی به چنان گسترشی رسیده‌اند که انسان‌ها در مقام دریافت یکدیگر، به ندرت بی‌واسطگی را تجربه می‌کنند. در استادیوم‌های بزرگ ورزشی تماشاگران چشمشان به صفحات عریض نمایشی است تا صحنه‌ای را که درست در جلو چشمانشان می‌توانند ببینند را، با جزئیات بیشتری در نماهای بسته و آهسته دنبال کنند. تماشاگران یک اجرای کنسرت زنده موبایل‌هایشان را به سوی صحنه می‌گیرند و از صفحه کوچک آن نظاره گر صحنه هستند، و تازه آنچه می‌بینند و می‌شنوند به واسطه تجهیزات تکنولوژیک از قبیل میکروفون، نمایشگرهای بزرگ و ... به آن‌ها می‌رسد. نکته اینجاست که اگر بخواهیم همچنان اجرا را محدود به مادیت خاصی که تکنولوژی تنها بخش بسیار کوچکی از آن را تشکیل می‌دهد ببینیم ، مطالعات تئاتر و اجرا آرام آرام به حیطه‌ای تاریخی بدل خواهد شد و حرف چندانی برای امروز و آینده نخواهد داشت. به نظر می‌رسد باید پدیده‌های جدید نمایشی را که در بسترهای نو عرضه می‌شوند با معیارهای نوین بررسی کرد. شاید برای شروع همانطور که پیش از این از قول شکنر نقل شد تنها می‌بایست اجرا را در یک فرآیند ارتباطی تحلیل کرد و پذیرفت که اجرا «در» چیزی وجود ندارد بلکه «مابین» چیزها است.

منابع

۱. فیشر–لیشته، اریکا، ۱۳۹۷، ***درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا***، ترجمه شیرین بزرگمهر و سحر مشگین قلم، چاپ اول. تهران: دانشگاه هنر.

2. Auslander, P. (2008) *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge
3. Blame, B. C. (2008) *The Cambridge Introduction To Theatre Studies*, Cambridge: Cambridge University Press
4. Causey, M. (2006) *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, London: Routledge
5. Dixon, S. (2007) Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, Cambridge: MIT Press
6. Fischer-Licht, E. (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London: Routledge
7. Grotowski, Y. (2002) *Towards A Poor Theatre*, New York: Routledge
8. Masura, N. (2020) *Digital Theatre: The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990-2020*, New York: Palgrave Macmillan
9. Parker-Starbuck, J (2011) *Cyborg Theatre: Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, New York: Palgrave Macmillan
10. Phelan, P. (2005) Unmarked: *The Politics of Performance*, London: Routledge
11. Sandford, M. R. (1995) *Happenings and Other Acts*, London: Routledge
12. Schechner, R. (2013) *performance studies: an introduction*, London: Routledge
13. Timplalexi, E. (2020) *Theatre and Performance Go Massively Online During the COVID-19 Pandemic: Implications and Side Effects*, Homo Virtualis, vol. 3, no.2 , pp.43-54

تطبیق "سودابه" در شاهنامه فردوسی و "فدر" در نمایش‌نامه اوریپید از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی

طناز السادات حسینی‌فر[۱۵۷]

چکیده:

نشانه‌شناسی دانشی است که به کمک تحلیل متن شتافت. از شاخه‌های دیگری که از نشانه‌شناسی انشعاب یافت نشانه‌شناسی فرهنگی بود. این دانش با استفاده از عناصر موجود در فرهنگ و بررسی ارزش‌ها و قراردادها به فهم بهتر از فرهنگ و متون فرهنگی تولید شده کمک می‌نماید. از آن‌جایی که شاهنامه فردوسی مهد تقابل‌های فرهنگی‌ست و اوریپید، خودْ برهم زننده‌ی قراردادهای موجود بود و با توجه به شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که در دو متن از دو فرهنگ متفاوت یعنی داستان سودابه و سیاوش در شاهنامه فردوسی و فدر و هیپولیت در نمایش‌نامه اوریپید وجود داشت، زمینه‌ای برای تحلیل خود و دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی فراهم گردید. لذا تلاش می‌شود تا با شناخت بیشتر دورانی که فردوسی و اوروپید در آن می‌زیسته‌اند و ایدئولوژی و فرهنگ غالب در آن دوران به تحلیل شخصیت سودابه و فدر به روش توصیفی–تحلیلی پرداخته، همچنین نوع زن به مثابه دیگری بررسی گردد و تا حذف آنان به مثابه دیگری پیش‌روی شود. پرسش اصلی در مقاله حاضر این است که سودابه و فدر چگونه به عنوان یک زن و یک خارجی حذف گردیدند و نقش فرهنگ موجود در آن دوران چه بوده است؟ همچنین هدف این مقاله استفاده از نشانه‌شناسی فرهنگی و ادبیات تطبیقی در تحلیل یک متن است. نتایج تحقیق، نشان دهنده‌ی این است که سودابه و فدر هم بعنوان یک خارجی و هم بعنوان یک زن، دیگری بوده‌اند و به دلیل ایجاد آشوب و بر هم زدن هژمونی اجتماعی، نیاز به حذف آن‌ها بوده است و سرنوشت و نام آن‌ها پس از مرگ را فرهنگ تولید آن متن تعیین می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی فرهنگی – شاهنامه فردوسی – اوریپید – فدر – سودابه – خود و دیگری

[۱۵۷] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره

مقدمه

سوسور،[۱۵۸] پدر نشانه‌شناسی،[۱۵۹] نشانه‌شناسی را جایگاهی برای زبان‌شناسی[۱۶۰] در نظر می‌گرفت. پس از او نظریه پردازانی که دنباله‌روی وی بودند سعی بر این داشتند که به کمک این علم به مطالعه‌ی دیگر پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به مثابه زبان‌ها همچون یک نظام نشانه‌ای بپردازند. به هر رو نشانه‌شناسی با تجزیه نمودن مفاهیم به درک بهتر متن کمک نمود. این علم با روشن نمودن مراحل دلالت مبنی بر گذر از دال به مدلول، برای رسیدن به آن، بحث را پیرامون معنای "صریح" و[۱۶۱] "ضمنی" باز[۱۶۲] نمود. با اضافه شدن فرهنگ به نشانه‌شناسی که خود را به عنوان نظم در نظر می‌گیرد و در مقابل دیگری را که وحشی و عامل آشوب می‌داند، در نظر دارد یا او را شبیه به خود می‌کند و یا در صورت سرپیچی از قراردادها تصمیم به حذف آن می‌گیرد.* با این رویکرد* انشعاب نشانه‌شناسی فرهنگی شکل[۱۶۳] گرفت. این علم با وارد نمودن فرهنگ به فهم بهتر نشانه‌ها و چگونگی کارکرد آن، مباحث گسترده‌ای ایجاد کرد از جمله مبحث "خود" و "دیگری". با استفاده از این علم می‌توان به خوانشی نو و فهمی عمیق از متون کلاسیک نائل شد و آن را به گونه‌ای که تا کنون امکانش نبود شناخت. در ادبیات کهن ایران، بهترین متن برای نشانه‌شناسی فرهنگی شاهنامه فردوسی‌ست که به واسطه‌ی نبوغ او در شعر، گریزی به تاریخ ایران از ابتدا تا دوره‌ای که می‌زیسته می‌زند. بطوریکه نیاز ملی آن دوره را برآورده نماید. متن نمایش‌نامه اوریپید[۱۶۴]یز برای تطبیق با یکی از شخصیت‌های جنجال‌برانگیز شاهنامه، سودابه، مناسب است تا تقابل "خود" و "دیگری" و مباحث پیرامون آن بررسی شود.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی از نشانه شروع می‌شود. "در تعریف نشانه گفته می‌شود چیزی به جای چیز دیگر قرار گیرد؛ به عبارت دیگر بازنمایی چیز دیگری‌ست مانند ردپا که دالِ بر حضور فردی در جزیره بود"(سجودی:۱۲۲،۱۳۹۶) فهم نشانه مستحق فهم رابطه دال و مدلول است و دال و مدلول‌ها از پیش تعیین شده و ضروری نیستند بلکه قراردادی موردِ پذیرش از سمت جامعه هستند. ارزش و فرهنگ نیز همچون نشانه به مرور زمان قراردادی می‌شوند. اولین و پرکاربردترین نشانه‌ها کلماتی هستند که در زبان موجودند که به خودی خود دارای هیچ معنایی نیستند اما در اجتماع پذیرفته و نهادینه شده‌اند "بقای هر ابزار بیانی

---

[۱۵۸] Ferdinand de Saussure(زاده ۲۶ نوامبر ۱۸۵۷ در ژنو – درگذشته ۲۲ فوریه ۱۹۱۳) زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی بود. او پژوهش‌های خود را به دو زبان فرانسه و آلمانی انجام می‌داد. وی با نگرش به ساختار زبان به‌عنوان اصل بنیادین در زبان‌شناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومیِ نشانه‌شناسی دانست.

[۱۵۹] Semiotics

[۱۶۰] linguistics

[۱۶۱] معنای صریح به نظر اولین معناست این درحالیست که تنها وانمود می‌کند چنین است.

[۱۶۲] معنای ضمنی به تداعی‌های اجتماعی–فرهنگی و شخصی(ایدئولوژی، عاطفی و ...) نشانه اشاره دارد.

[۱۶۳] Cultural semiotics

[۱۶۴] Euripides

که در یک اجتماع پذیرفته می‌شود به خاطر عادات جمعی یا یک قرارداد است بدین ترتیب آن ابزار تبدیل به امری مشترک می‌شود."(سوسور:۶۸،۱۹۸۳) و انسان‌ها برای فهم یکدیگر از آن بهره می‌برند.

با توجه به این نکته که زبان می‌تواند نظامی نشانه‌ای باشد و متونْ ساخته‌شده از این نظام هستند، بنابراین برای تحلیل متون می‌توان از نشانه‌شناسی کمک گرفت. "نشانه‌شناسی با هر آنچه که نشانه تلقی شود سر و کار دارد"(اکو:۷،۱۹۷۶) این علم، نشانه‌ها را بصورت انفرادی بررسی نمی‌کند بلکه یک نظام را که هر یک از آن نشانه‌ها به دیگری ارجاع می‌دهند و مفهومی را می‌سازند، می‌نگرد که بی‌شک پدیده‌هایی اجتماعی‌اند. این نشانه‌ها بصورت صریح به یک مفهوم ارجاع نمی‌دهند و ممکن است در لایه‌های زیرین‌شان مفاهیمی دیگر و یا به تعبیری "ضمنی" داشته باشند. "معنای صریح نخستین معنی نیست بلکه وانمود می کند که چنین است."(سجودی:۷۲،۱۳۹۸) با این تعبیر نشانه‌شناسی به یاری می‌آید تا معانی دیگری که در لایه‌های زیرین یک متن وجود دارند و بی‌شک نشأت گرفته از اجتماع هستند آشکار کند. بعنوان مثال فردوسی در داستان سودابه به طور صریح می‌خواسته بدخویی یک زن خیانتکار را نشان دهد اما به طور ضمنی در صدد بوده است تا بی‌صفتی تازیان را به گونه‌ای دیگر نمایان کند یا اوریپید با نمایش حسادت آفردویت در صدد بود که نشان دهد اتفاقات ممکن است از سرانگیزه‌های روانیِ پس پرده باشند که از دید ما دورند. متون مورد بررسی این پژوهش با اساطیر گره خورده است و بررسی اساطیر هر چه بیش‌تر به دلالت‌های ضمنی اشاره دارد. رولان بارت[۱۶۵] نظریاتی متفاوت از اسطوره عرضه کرد "از دید او اسطوره‌ها ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند."(سجودی:۸۰،۱۳۹۸) در ادامه معتقد است که هر چیز می‌تواند اسطوره باشد زیرا جهان سرشار از نشانه‌هاست به این صورت می‌توان نقش نشانه‌ها را در جامعه مورد بررسی قرار داد و کارکرد آن را برای محکم نمودن ایدئولوژی غالب شناخت.

نشانه‌شناسی فرهنگی

نشانه‌شناسی فرهنگی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی‌ست که توسط یوری لوتمان در مکتب تارتو_ مسکو مطرح گردید. او با نشان دادن ارتباط دو طرفه‌ی متن با فرهنگ، این دو را کل‌هایی در سطوح متفاوت یک نظام منسجم در نظر می‌گرفت که به سپهر نشانه‌ای منجر گردید و پویایی فرهنگ را نمایان کرد که با نگاهی به تاریخ قابل اثبات بود. "از طریق یک فرایند مستمر دگرگونیْ محیط پیرامون ما تغییر می‌کند و به اصطلاح **تاریخی** می‌شود. این جهان تاریخی شده‌ی پویاست که فرهنگ نامیده می‌شود"(جانسون و لارسون:۴،۲۰۰۲) در نظام نشانه‌ای بزرگ و پیچیده‌ای همچون فرهنگ رمزگان‌هایی قراردادی، عامل انتقال معنا می‌شوند که "در واقع در برگیرنده‌ی کل رفتارهای معنادار انسان و رمزگان‌هایی است که به آن رفتارها ارزش می‌بخشند و آن‌ها را قابل درک می‌کند."(سجودی:۱۲۹،۱۳۹۸) در این میان اگر انسانی مخالف با این ارزش‌ها رفتار کند فرهنگ را دچار آشوب می‌کند. مساله آشوب و نظم در سپهر نشانه‌ای مطرح شدند، اگر فرهنگ را یک نظام نشانه‌ای در نظر بگیریم هرآنچه درون این نظام قرار بگیرد نظم هستند و هرآنچه بیرون از این نظام باشد آشوب است. مطرح شدن چنین

[۱۶۵] Roland Barthes(زادهٔ ۱۲ نوامبر ۱۹۱۵–درگذشتهٔ ۲۵ مارس ۱۹۸۰) نویسنده، فیلسوف، نظریه‌پرداز ادبی، منتقد فرهنگی، و نشانه‌شناس معروف فرانسوی بود.

الگویی به مفهوم "خود" و "دیگری" منتهی می‌شود، به این‌صورت که هرکس درون این نظام فرهنگی قرار گیرد خودی است و هر کس بیرون از این چهارچوب باشد دیگری‌ست. اگر فرهنگ در ارتباط با نظام‌های فرهنگی دیگر نباشد پویایی خود را از دست می‌دهد. اگر فرهنگی مرکز محور باشد دریچه‌های ورود را تنگ‌تر می‌کند و شکاف‌های ایجاد شده‌ی دیگر به فرهنگ خدشه وارد می‌کنند. اینجاست که مساله‌ی مرز و ترجمه معنا پیدا می‌کند "مرز یک سازو کار دو زبانه است که ارتباط‌های بیرونی را به زبان‌های درونی سپهر نشانه‌ای و برعکس ترجمه می کند. بنابراین، فقط با کمک مرز، سپهر نشانه‌ای قادر است تا با فضاهای فرانشانه‌ای و غیرنشانه‌ای ارتباط برقرار کند."(سجودی:۱۳۹۶،۲۳۰) مرز خود را از دیگری جدا می‌کند، از این طریق اطلاعات دیگری، برای عبور از مرز ترجمه می‌شود و تمامی این اطلاعات، درون سپهر نشانه‌ای قرار می‌گیرند. مفهوم "دیگری" چه در نشانه‌شناسی فرهنگی چه در فلسفه همواره موضوع بحث بوده است. دیگری در نشانه‌شناسی، در حوزه فرهنگ مورد بررسی قرار می‌گیرد اما در فلسفه، مربوط به نوع انسان است. به هر حال چه در فرهنگ و چه در نوع انسان، بدون وجود دیگری شناخت خود ناممکن است. انسان از ورای شناخت دیگری به شناخت خود نائل می‌شود "دیگری تائید کننده‌ی حقیقی عینیت خود است."(سارتر:۱۳۹۸،۳۴۵) و همواره ردی از "دیگری" در "خود" و بالعکس وجود دارد. اما در این فرآیندها رویکردی مبنی بر **خود و نه دیگری** وجود دارد. این قبیل فرهنگ‌ها به هیچ رو تمایل به تجدید نظر در ارزش‌های خود ندارند و همواره خود، فرهنگی‌ست و دیگری بدوی. بنظر می‌رسد اگر چنین گفتمانی، گفتمان مسلط فرهنگ شود "فرهنگ بیشتر امری آرمانی متعلق به گذشته(در مورد ایران برای مثال صفویه و هخامنشان) تعریف شده و مطالعات فرهنگ بیش‌تر مطالعات تاریخ فرهنگ بوده است."(سجودی:۱۳۹۸،۱۵۸) در شاهنامه فردوسی نیز پرداختن به دیگری شبیه به رویکرد **خود و نه دیگری**ست. وی که در امتداد یک انفجار فرهنگی می‌زیسته دلایلی برای بازآفرینی گذشته‌ی خویش می‌دیده است "ما به نیاز روانشناختی به تغییر گذشته، به اصلاح‌ها و علاوه براین، به واقعیت راستین دانستن این فرایند اصلاحی اشاره می‌کنیم. بنابراین، ما درباره‌ی دگرگونی حافظه سخن می‌گوییم."(لوتمان:۱۳۹۷،۲۶۳) اما این بازآفرینی به شکلی پذیرفتنی‌تر صورت گرفته است. حال که "دیگری" منجر به تغییراتی در فرهنگ گردیده و از آنجایی که آشوب است باید به عقب رانده شود و یا "خودی" شود.

مساله‌ای دیگر که مورد پژوهش این مقاله است تقابل‌های دوگانه‌ای است که برای یک فرهنگ طبیعی به نظر می‌رسد. این تقابل‌ها می‌تواند میان مرد/زن، سفید/سیاه، ذهن/بدن و غیره برقرار باشد. "یکی از ویژگی‌های فرهنگ این است که تقابل‌های دوتایی برای اعضای آن فرهنگ «طبیعی» به نظر می‌رسد. ما با بسیاری از مفاهیم دوتایی(مرد–زن، ذهن–بدن) مانوس شده‌ایم و در تمام ارتباطات روزمره آن‌ها را تمایزاتی مبتنی بر عقل سلیم می‌دانیم حتی اگر منتقدان آن‌ها را «تقابل‌های دوگانه کاذب» تلقی کرده باشند."(چندلر:۱۳۹۷،۱۶۰) تقابل مرد/زن و به دیگری تبدیل شدن زن توسط قانون‌گذاری‌ها و ایدئولوژی‌های تحمیلی به آنان، مساله ایست که نه بی‌ربط به مساله‌ی نشانه‌شناسی فرهنگ است نه فلسفه. فرهنگ از طریق اسطوره به حل مسائل پیچیده با استفاده از این تقابل‌های دوتایی می‌پردازد. "پیداست که تقابل‌های مهمی مثل مرد/زن و چپ/راست تبدیل به نمادی از خوبی و بدی یا مُجاز و ممنوع شده‌اند."(چندلر به نقل از استروس و

لیچ:۱۶۳،۱۳۹۷) در فلسفه نیز سیمیون دوبوار نکات مهمی در ارتباط با دیگری بودن زن مطرح کرده است. وی این مساله را از ابتدای بشریت مورد بررسی قرار داده است و روشن نموده که چه مسائلی باعث شده است که نظامی زن‌سالار که در آن مرد خود را در دامان یک زن پرورش‌یافته می‌داند و گویی در هراس از از دست دادن اوست چگونه به نظامی مردسالار تبدیل شده است که تمام قانون‌گذاری‌ها توسط او صورت گرفته و زن به گونه‌ای تبدیل به دیگری شده است که عامل آشوب محسوب می‌گردد. موقعیت زن در فرهنگ فراز و نشیب‌های فراوانی از سر گذرانیده است با این وجود مرد در جستجوی خویشتن به وجود زن نیازمند است. "زن برای مرد شریک امور جنسی است، عامل تولید مثل است و موضوعی اروتیک است. "دیگری"ای است که در خلال وجودش، مرد به دنبال خود می‌گردد."(دوبوار:۱۰۷،۱۴۰۰)

فردوسی

ابوالقاسم فردوسی در ۳۲۹ ه.ق به دنیا آمد. عصری که ایران پس از سال‌ها اختناق فرهنگی داشت نفسی راحت می‌کشید و آن عصر سامانیان بود که به فردوسی امکان ورود به تاریخ قبل از اسلام را می‌داد. حالا پس از حمله‌ی اعراب به ایران تقریبا ۳۰۰ سالی می‌گذشت و همچنان تمدن ایران در دوردست ایستاده بود و به فراموشی سپرده می‌شد. یکی از دلایل تاختن فردوسی بر تازیان درست همین بود. تجاوز اعراب از هر سمت به ایران بخصوص خراسانی که مهد پرورش او بود بدون شک انزجار او را از اعراب زیاد می‌کرد. فردوسی می‌خواست آنچه ایرانیان بوده‌اند را یادآوری کند ولی او مسلمان بود و گذشتگانش زرتشتی، "فردوسی از یک سو نمی‌خواست جانب امانت را فرو گذارد و آن را تعدیل و تحریف کند از دگرسو می‌دید سرودن اشعاری موافقت‌آمیز با آیین کهن متعصبان مسلمان را بر ضد او بر خواهد انگیخت."(ریاحی:۹۲،۱۳۸۰) از طرفی عمر حکومت سامانی کوتاه‌تر از آن بود که فردوسی بتواند شاهکار ملی خود را با دستی بازتر به پایان برساند و تا بر تخت نشستن محمود غزنوی[۱۶۶]ادامه یافت. اهمیت شناخت دوره‌ای که فردوسی می‌زیسته برنائل شدن به شناختی مطلوب برای شخصیت پردازی‌های فردوسی است چرا که نمی‌توان از تاثیرات فرهنگ غالب بر متن نوشته شده توسط مولف چشم پوشی کرد. محمود پادشاهی بود که به ظاهر مسلمان افراطی می‌نمود و فردوسی مجبور به تدوین مجدد شاهنامه شده بود. غرور محمود بزرگداشت شاهان قبل از خودش را بر نمی‌تابید و فردوسی خواهان بازگویی واقعیت‌هایی بود که داشت از بین می‌رفت "فردوسی در سرودن شاهنامه پاسخگوی نیازی ملی است"(ندوشن:۵۹،۱۳۹۹). محمود به شاعران مدیحه‌سرایی بها می‌داد که تنها به غرور او پر و بال می‌دادند اما "نیت فردوسی سرودن حماسه ملی بود نه ساختن حماسه مذهبی"(ریاحی:۹۲،۱۳۸۰) و نه حتی حماسه‌ی کشورگشایی‌ها و غنیمت‌گیری‌های محمود.

امتداد تمام مطالب عنوان‌شده درباره فردوسی و دوره‌ی زیست او دریک نقطه عطف قابل بررسی است که آن داستان سودابه و سیاوش است. هر متن تنها به یادآوری یک فرایند کمک نمی‌کند بلکه به فراموش کردن متونی دیگر می‌پردازد و

[۱۶۶] مقتدرترین سلطان سلسله تُرک‌تبار و غزنویان بود. سلطان محمود که اولین فرمانروای مستقل و بزرگ‌ترین فرد خاندان غزنوی بود، به جنگاوری و بی‌باکی و کثرت فتوحات و شکوه دربار در تاریخ اسلام، مخصوصاً غزوات او در هند و غنایمی که از آنجا آورده مشهور است. وی نخستین فرمانروا در قلمرو خلافت اسلامی بود که به خود عنوان «سلطان» داد تا استقلال خود را از دستگاه خلافت نشان دهد.

این با انتخاب همراه است. انتخاب فردوسی پرداختن به پهلوانی‌هاست. در این روایت به رخ کشیدن مرگ مظلومانه‌ی سیاوش و ستمکاری سودابه بعنوان نمادی از تازیان. او در شخصیت‌پردازی سودابه نه تنها به دلیل تغییر رفتار سودابه از یک زن شوهردوست به زنی خیانت کار نمی‌پردازد بلکه مجازات او را سرکوب و مرگ به دست پهلوان اصلی شاهنامه، رستم، می‌داند. این ماجرا برگرفته از فرهنگی‌ست که فردوسی در آن می‌زیسته است اما نمی‌توان کتمان کرد که در این داستان، تفکرات اسلامی فردوسی و فرهنگ موجود دخیل نبوده‌اند. او در دوره‌ای می‌زیسته که زن جز یک شریک امور جنسی و عامل تولید مثل چیز دیگری نبوده است و هدف فردوسی نیز پرداختن به عشق نیست "هدف در عشق زناشوئی و داشتن فرزند است"(ریاحی:۱۳۸۰،۳۰۲). اما نه فقط فرزند چرا که سودابه نیز فرزندان دختری داشت اما پسر نه. شاهنامه مظهر جدال خیر و شر است نه میدانی برای پرداختن به عشق "فردوسی به نحو کلی و اجمالی بی‌آنکه قصد پروردن داستان مستقلی داشته باشد این سرگذشت را به شعر درآورده است بدانگونه که ماجرا در شاهنامه پیش درآمد وقایع مهم‌تر دیگری‌ست که همان جنگ‌های ایران و توران باشد."(ندوشن:۱۳۹۹،۱۹۰) بعدتر در مقایسه‌ی داستان فدر و هیپولیت و شخصیت‌پردازی فدر به دست اوریپید بیشتر روشن خواهد شد که شکاف‌های موجود در داستان سودابه و سیاوش عمیقا از به عقب رانده‌شدن مساله عشق و اهمیت ارزش‌های مطروحه برای فردوسی نشات می‌گیرد.

فردوسی از خداینامگ و شاهنامه ابومنصوری بعنوان منبع استفاده می‌کرده است اما داستان‌هایی همچون داستان سودابه و سیاوش را از روایت‌های شفاهی گرفته است. در بندهشن و اوستا نیز از سیاوش یاد شده است ولی دلیل مرگ او سودابه نیست "جریان دائمی اندوخته‌های خاص متن در فرهنگ به همراه رمزگان‌های گم‌شده به فرآیند آفرینش رمزگان‌های جدید منجر می‌شود که اغلب بطور ذهنی در حکم بازسازی(یادآوری) درک می‌شوند"(سجودی:۱۳۹۶،۲۳۸). فرهنگ ایران نیاز به یادآوری صورت‌های نمادین و ارزش‌های دیرین خود داشت، رشادت‌های پهلوانان، فرونبستن دهان بر علیه دشمن و بی‌شمار موارد دیگر. با این وجود شدنی نیست انتقال یک فرهنگ دور بدون کوچک‌ترین تغییری به فرهنگ کنونی "رمزگان‌های قراردادی لزوما از یک نسل به نسل بعدی منتقل نمی‌شوند با این حال اگر بشوند نتیجه‌اش برقراری نسبت‌ها می‌شود."(سجودی:۱۳۹۶،۳۰۱) برای انتقال قراردادی که دیگر موجود نیست باید نسبت‌هایی با قراردادهای کنونی برقرار کرد. نامور مطلق عقیده دارد که ممکن است سودابه همان مادر سیاوش بوده باشد و فردوسی به دلیل ارزش‌های موجود در دوره‌اش نمی‌توانسته چنین چیزی را مطرح کند. فردوسی زمان را مناسب دیده است تا در بستر فراهم‌شده، کنایه‌ای به تازیان زده باشد "هر فرهنگ مفهوم خودش از متن را گسترش می‌دهد و اغلب متونی را که به هویت خویش بی‌ارتباط هستند بعنوان نامتن دسته‌بندی می‌کند"(سجودی:۱۳۹۶،۳۳۰). عشق ممنوعه‌ی سودابه نامتنیست که باید به رمزگانی قراردادی تبدیل می‌شد یعنی مجازات زن خیانت کار مرگ است.

اوریپید

اوریپید یا اوریپیدوس ۴۸۰ تا ۴۰۶ پیش از میلاد می‌زیسته است. او به همراه سوفوکل و اشیل مثلث مهم‌ترین تراژدی‌نویسان یونان باستان را تشکیل می‌دهند. علی رغم فردوسی که محتاط عمل می‌کرد و نمی‌خواست ارزش‌های زمانه‌ی خود را به

چالش بکشد اوریپید خود چالشی بزرگ بود. به صورتی که در دوران زندگیش به دلیل تفکرات الحادی مورد سرزنش مردم قرار می‌گرفت. حالا بیش‌ترین نمایش‌نامه‌های کهن بازمانده از یونان برای اوریپید است که این نشان از اهمیت او دارد. عدم استقبال از او دو علت اساسی داشته است "اول اینکه اوریپید به مسائلی می‌اندیشید که در آن روزگار مناسب صحنه نبودند وی ارزش‌های مرسوم را مورد سوال قرار می‌داد... دوم اینکه روش دراماتیک او همیشه روشن نیست."(براکت: ۶۹،۱۳۹۶) بعنوان مثال در نمایش‌نامه مورد بررسی، فدر عاشق ناپسری خود می‌شود ولی اوریپید انگیزه‌ی روانی فدر را نشأت گرفته از اتفاق می‌داند و دخالت خدایان در امور زمینی را منشأ تمام بدبختی‌ها. "شخصیت‌های اوریپید اغلب دریافت خدایان را از عدالت مورد تردید قرار می‌دهند و در نمایش‌نامه‌های او چنین می‌نماید که خدایان منشا همه مذلت‌ها هستند و نه منشا برزوئی‌ها."(براکت:۶۹،۱۳۹۶) با رویکرد و جهان‌بینی اوریپید مبنی بر اندیشه و اهمیت یافتن مساله عشق برای او شکافی که در داستان سودابه وجود دارد در داستان فدر از بین می‌رود. چرا که اوریپید برای بیان مفهومی مهم‌تر دست به نوشتن این نمایش‌نامه نبرده است و درون‌مایه اصلی، عشق ممنوعه فدر به ناپسریش است. او بی‌پرده ارزش‌ها را به چالش می‌کشد و سرزنش‌ها را به جان می‌خرد تا ثابت کند که اتفاق ممکن است برای هر کسی مبنی بر انگیزه‌های روانی بیوفتد و سرزنش کردن یک شخصیت پس از خبط جایز نیست. او با خودکشی فدر خواهان این است که روان آزرده‌ی فدر را نمایش دهد و اینگونه مجازاتی برایش در نظر بگیرد. با این وجود پس از مرگش عشق او را بزرگ می‌داند و عامل این بلا را حسادت‌های آفرودیت.

غنیمت

سودابه هاماورانی‌ست. "سرزمین یمن که خوشبخت‌ترین و پرمایه‌ترین نواحی عربستان بشمار می‌رود، از دیر باز مورد توجه جهانگشایان بوده است. در داستان‌های پهلوانی ما از این ناحیه به نام دشت هاماوران یاد کرده‌اند."(زرین‌کوب:۳۶،۱۳۷۸) پس از از دست رفتن شکوه پادشاهی‌های کهن و جور و جفای تازیان به ایرانی‌ها که به همین منطقه می‌رسد سودابه را تازیان نیز خواندند. سودابه برای پدرش همچون کالایی بود که از دید او، بخشیدن سودابه به کی‌کاووس، از دست رفتن یک چیز ارزشمند بود. از طرفی فرهنگ ایران آمیزش با زنان غیرایرانی را غلبه کردن بر فرهنگ دیگری می‌دانست."اصولا ازدواج‌های صورت گرفته در شاهنامه، ازدواج با بیگانگان است. آن هم به سبب نیروی جذب یا پذیرش دیگری در میان ایرانیان"(بالو، فرزاد و همکاران: ۶۲،۱۳۹۸). دلیل این امر که زن از بیگانه گرفتن امری مثبت تلقی می‌شده است نه به دلیل خطر مسائل بیولوژیکی که با افراد همخون پیوسته است بلکه به دلیل فایده‌های اجتماعی‌ست. زن که به مثابه دارایی‌های یک فرهنگ است نباید صَرف موارد خصوصی شود بلکه باید وسیله‌ای برای ارتباط باشد "زن **خویشتن** است، در حالیکه بایستی(و بنابراین می‌تواند) **دیگری** شود... زن‌هایی که به مثابه کنیز فروخته شده‌اند، می‌توانند همان‌هایی باشند که ابتدا هدیه داده می‌شده‌اند. برای هر کدام از این دو دسته، چیزی جز نشانه **دیگری بودن** که نتیجه‌ی وضعی خاص در ساختار است نه در خصوصیت غریزی، لازم نیست"(دوبوار به نقل از استروس:۱۲۸،۱۴۰۰). بنابراین ایرانیانِ با تمدن[۱۶۷]که بی‌شک با سیاست بودند و با فرهنگ تلقی

[۱۶۷] یک تمدن را نه تنها به‌عنوان مجموعه‌ای از مصنوعات، بلکه بعنوان مجموعه‌ای از متون در مفهوم گسترده آن در نشانه‌شناسی فرهنگی می‌توان در نظر گرفت.

می‌شدند و حتی فرهنگ آنان به همین مناطق نیز وارد شد، بعید نیست که چنین سیاستی را در پیش گرفته باشند. همچنین بنابر نظر باختین درآمیختگی فرهنگی که موجب گفت‌وگومندی‌ست می‌تواند نشات گرفته از ازدواج نژادهای متفاوت باشد. از دیدگاه او "آمیختگی همواره موجب زایش و ایجاد پدیده‌ای نوین و گاه غیرعادی می‌شود. موضوع اصلی آمیختگی هویت، خود و بیگانگی است، زیرا آمیختگی و پیوند به معنای برخورد خود با غیر و تاثیر آن در شکل‌گیری هویت جدید است"(نامورمطلق:۱۳۹۴،۸۸).

ماجرای فدر نیز از سودابه جدا نیست. این اولین وجهه شباهت این دو زنِ گرفتارِ عشق ممنوعه است. اگرچه اهمیت موارد گفته شده مبنی بر آمیختگی نژادی و سیاست اجتماعی در داستان اوریپید، موضوعی اصلی نیست، به هر حال موردی قابل بررسی‌ست که نباید از نظرها دور بماند. زن اگرچه خودی‌ست اما برای حفظ رابطه با ناخودی(دیگری) به حاشیه فرستاده می‌شود و گویا با این رویکرد حذف می‌گردد. به تعبیری دیگر "به همین دلیل آمیخته بودنش و عدم تعلقش به این یا آن قطب جهان اسطوره‌ای محکوم به مرگ است."(سجودی:۱۳۹۰،۱۴۶) حتی اگر این مرگ در عمل صورت نپذیرد همواره بعنوان منضم مرد زندگی می‌کند و این به فردیت نرسیدن او به گونه‌ای مرگ اوست. "در ملال گرفتار سکون شدن عبارت از جلوگیری کردن از نمردن است، زندگی کردن نیست."(دوبووار:۱۴۰۰،۳۷۷)

نوعِ بیگانه

سودابه و فدر، همچنان که بعنوان فردی خارجی(یعنی از دیاری دیگر) دیگری محسوب می‌شوند، بعنوان یک زن نیز دیگری هستند. اگر فرهنگ را دچار آشوب کنند و برهم زننده ارزش‌ها و قراردادهای حاکم باشند طرد خواهند شد. پولن دولا بار می‌گوید: "هرچه مردان درباره زنان نوشته‌اند باید نامطمئن باشد، زیرا مردان در آن واحد هم داورند و هم طرف دعوا."(به نقل از دوبوار :۱۴۰۰،۱). در شاهنامه، وقتی پدر سودابه، کی‌کاووس را زندانی می‌کند، سودابه پدرش را بعنوان دیگری طرد می‌کند و بر شوهرش آغوش می‌گشاید. زن پس از ازدواج خود را متعلق به شوهر می‌داند و خواهان تبعیت کردن از اوست." زن، بر اثر ازدواج، از طایفه‌ای به طایفه دیگر به عاریت داده نشده است؛ بلکه بطور اساسی از گروهی که در میان آنان چشم به جهان گشوده، جدا شده است تا به گروه شوهر منضم شود."(دوبوار:۱۴۰۰،۱۳۸) بنابراین او تا هنگامی که رستم برای نجات کی‌کاووس بیاید از شوهرش پرستاری می‌کند و بعنوان الگوی زن وفادار شناخته شده و با تخت زرین به ایران آورده می‌شود. به موازات آمدن سودابه، کی‌کاووس با زنی دیگر آشنا می‌شود که حاصلش سیاوش است. سیاوش توسط رستم به زاولستان می‌رود و پس از سال‌ها باز می‌گردد. سودابه ۸ سال عشق سیاوش را در دل نگاه می‌دارد و حالا تصمیم به ابراز علاقه به ناپسری خود می‌گیرد. همانطور که گفته شد بعضا در نظر دارند که سودابه همان مادر سیاوش است که ممکن است فردوسی به دلیل منافاتی که این ماجرا با دین اسلام داشته است، این مساله را به صورتی دیگر بیان نموده و سودابه را بعنوان نامادری او معرفی کرده باشد. رواج چنین مسائلی در دین زرتشتی به علت بیرون نرفتن دارایی خانوادگی از محیط خانواده بود علاوه بر این "زن پارسی بیش از اغلب زن‌های شرقی محترم شمرده می‌شود؛ زناکاری ممنوع نیست، بین برادر و خواهر، ازدواج‌هایی صورت می‌گیرد."(دوبوار:۱۴۰۰،۱۴۲) اما فردوسی از همین مساله بعنوان علتی بر علیه سودابه استفاده نموده است. حالا سودابه

هم تازیان است که یک دیگری فرهنگی محسوب می‌شود و هم یک زن است که بعنوان یک نوع از جانب مردان، دیگری در نظر گرفته شده است. پرسش اینجاست که چه بر سر چنین دیگری خواهد آمد؟ "این دوگانگی میان ما و دیگران اگر در حد اعتدال و معقول باشد می‌تواند همچون نیروی برای هم یاری و اعتلای فرهنگی ظاهر شود و اگر به قلمرو تعصبات و دشمنی‌ها و کینه‌توزی‌های ملی و قومی و نژادی درآید یا به بهانه چالش با تعصبات ملی و قومی، به نفی و انکار و تمسخر میراث فرهنگی خویش بنشیند، نیروی ویرانگر خواهد شد، زاینده دشمنی و ستیزه‌جویی."(اشرف:۱۳۹۷،۲۲) اثبات چنین چیزی در دو بخش این داستان پیداست. اول اینکه سیاوش در مواجهه با سودابه به او بدگمان است و در نظر دارد که سودابه چون هاماورانیست ممکن است رفتاری همچون پدرش در پیش بگیرد. از طرفی دیگر رفتار رستم مبنی بر کشتن سودابه و مقصر دانستن او، کینه‌توزی‌ش را اثبات می‌کند. درست است که یکی از دلایل رفتن سیاوش رفتار سودابه بود، اما کمی دور از ذهن به نظر می‌رسد که پهلوانی چون سیاوش در برابر یک زن، فرار را به قرار ترجیح دهد(آن هم در دورانی که زنان قدرتی جز اغوا نداشتند) و از کشورش دوری گزیند. وقتی رفتاری از حاشیه به مرکز می‌آید گویی نشانه‌ای می‌شود بطوریکه در تلاش برای جلب توجه کردن است. فرهنگ به هنگام نیاز رفتارهایی را نشانه‌ای می‌کند تا در مرکز توجه قرار بگیرد "رفتار در زندگی روزمره به موضوع توجه تبدیل شده است و در آن ارزش نه به خودِ اعمال بلکه به معنای نمادین آن‌ها داده می‌شود."(سجودی: ۱۰۷، ۱۳۹۶) با این رویکرد رفتارِ نشانه‌ای شده در برابر پس زمینه‌ای که نافرهنگ به نظر می‌رسد، کمک می‌کند تا فرهنگ به شکل یک نظام نشانه‌ای ظاهر می‌شود. فردوسی رفتار سودابه را با حذف سیاوشی که قرار است مظلوم واقع شود نشانه‌ای کرده است و به این طریق پیامدهای مخرب، چنین رفتاری را فاش نموده.

از طرفی دیگر زن بعنوان نوع در این داستان دیگری‌ست، سیاوش به پدرش می‌گوید:

چه آموزم اندر شبستان شاه به دانش زنان کی نمایند راه؟

(خالقی مطلق، جلد دو)

از این بیت بر می‌آید که از دیدگاه پهلوانی چون سیاوش، در مظهر زنان چیزی برای آموختن وجود ندارد و دوری گزیدن از آن‌ها گزینه‌ی بهتریست. "دیگری عبارت از حالت انفعالی در برابر حالت فاعلی‌ست، تنوعی‌ست که وحدت را در هم می‌شکند، ماده است در مقابل شکل، بی نظمی‌ئی است که در برابر نظم مقاومت به خرج می‌دهد. به این ترتیب، زن وقف بدی شده است."(دوبوار:۱۴۰۰،۱۳۶) این مساله در نمایش‌نامه هیپولیت هم وجود دارد. هیپولیت زنان را مورد عتاب قرار می‌دهد و آنان را پست می‌شمرد:

هیپولیت: ...هر که بخواهد زندگی آسوده و راحت داشته باشد، باید زنی بی‌نام و نشان بستاند و او را چون مجسمه بر پایه‌ای بنشاند و مواظب باشد که به همان حال جهل و بی‌خبری باقی بماند و پای از حدود خویش فراتر ننهد...(اوریپید: هلن)

با این‌همه تلاش، مرد هرگز نتوانسته الزام وجود زن را انکار کند. همانطور که تاریکی برای روشنایی ضروری است زن نیز برای مرد ضروری خواهد بود. در طول تاریخ دیده شده است که مردان قدرتمند بوده‌اند، مفید بوده‌اند و زن را به گونه ای وابسته نگاه داشته‌اند. این مساله تنها به فرهنگ ایران مربوط نمی‌شود، همانطور که پیش از این رفت در فرهنگ یونان نیز چنین چیزی موجود بوده است. این گونه است که اکثر قوانین بر ضد زنان وضع شده است، ارزش‌ها و قراردادها بر اساس تمایلاتی که برای مرد مثبت هستند نهادینه شده‌اند و زن به این حالت، به مثابه "دیگری" عیان شده است که یکی از دلایلش منافع اقتصادی بوده است. در عین حال این مساله از نظر هستی شناسانه نیز می‌تواند بررسی شود "نفس به محض اینکه در صدد آشکار کردن خود برآید **دیگری** که او را محدود می‌کند و مورد انکارش قرار می‌دهد، در عین حال برایش ضرورت هم می‌یابد: نفس جز در خلال واقعیتی که عبارت از خودش نیست به خویشتن نائل نمی‌شود."(دوبوار:۱۴۰۰،۲۳۷) برای سیاوش و هیپولیت نیز وجود "دیگری" الزامی‌ست اما از آن‌جاییکه آیین پهلوانی خیانت به پدر را بر نمی‌تابد تمایل به طرد دیگری دارند. همانطور که از دیالوگ‌های‌شان پیداست موضع‌گیری آنان نسبت به زنان کلی است و تنها به این عشق ممنوعه خلاصه نمی‌شود. در حوزه‌ی نشانه‌شناسی فرهنگی نیز فرهنگ خودی نیازمند فرهنگ دیگری برای پالایش خودش است لذا وجود زن در یک فرهنگ برای پالایش آن فرهنگ مورد نیاز است و مردان هر چند منکر شوند، مبارزه با طبیعت آن‌ها را ارضا نمی‌کند و نیازمند شناخت خود از ورای وجود زن هستند. "دیگری منشا وجود خود خواهد بود."(سجودی: ۱۳۹۶،۱۳۶)

حذف دیگری

دراماتیک‌ترین بخش زندگی سودابه و فدر مرگ آن‌هاست. هر دو آن‌ها می‌میرند اما مرگ آن‌ها به نوعی وابسته به فرهنگی‌ست که درون آن می‌زیستند، به بیانی دیگر فرهنگ غالب تعیین کننده سرنوشت آن دو است. سودابه و فدر با روی آوردن به عشقی ممنوعه، برای خود و خارج از چهارچوب‌های مقرر، احساس شهوانی مستقلی می‌خواستند. "مرد، این را که زن احساس شهوانی مستقلی داشته باشد بر او منع می‌کند؛ زن برای این ساخته شده که خود را عرضه کند نه این که بگیرد."(دوبوار:۱۳۹۹،۳۴۷) با وجود این که شوهران آن دو یعنی کی‌کاووس و تزه، احساسات شهوانی مستقلی داشتند و حاصل این احساسات سیاوش و هیپولیت بودند، این احساس را بر زنانشان منع می‌کنند چرا که ارزش‌های فرهنگی چنین چهارچوبی برای زن و مرد قرار داده است و این عمل برای مرد آزاد در نظر گرفته شده است. نتیجه‌ی چنین نابهنجاری‌ای مرگ است. "آنچه در بلند مدت و در زندگی روزمره ممکن است گناه قلمداد شود، در چهارچوب نشانه‌شناختی ممکن است به نشانه آیین اجتماعی تبدیل شود."(لوتمان:۱۳۹۷،۲۳۹) مرگ سودابه به دست نمادی از پهلوانی و وطن‌دوستی صورت می‌گیرد و مرگ فدر به دست خودش. نقطه‌ی افتراق این دو شخصیت این‌جاست. سودابه با رذالت می‌میرد ولی آمیتیس عشق فدر و او را گرامی می‌دارد چون این سرنوشت تلخ را نتیجه‌ی سوژگی خدایان و ابژگی بندگان می‌داند. به هر رو هردویشان حذف می‌شوند اما خود دلیلی برای جاودانگی سیاوش و هیپولیت هستند.

سودابه در ایران هم دیگری‌ست هم نیست. همچنین بعنوان یک زن نیز این‌گونه است. بیگانه است چون از کشور دیگری آمده و خودی‌ست چون باید پیرو قراردادها و ارزش‌ها باشد. بعنوان زن نیز این چنین است. سرزنش‌های وارده به سودابه بیشتر

نشأت گرفته از دیگری بودنش بعنوان نماد یک تازیست و در رده‌ی دوم، زن بودنش "متن فرهنگیِ میزبان در آن واحد دو خواسته/دستور کاملا جدا و متناقض از/به فرهنگ میهمان دارد. فرهنگ میزبان در خواسته/دستور نخست می‌گوید :«مانند من باش» و هم در خواسته/دستور دوم می‌گوید:«مانند من نباش» و متفاوت باقی بمان؛ بعبارت دیگر، فرهنگ غالبِ میزبان طلب می‌کند که مهاجر/متفاوت/اقلیت هم خودی، همگون و شبیه یا همانند شود و هم دیگری، متفاوت یا متمایز باقی بماند."(نجومیان:۱۳۹۰،۱۲۵) حالا که سودابه پایبند به این ارزش‌ها نبوده است مجازاتش حذف است. فدر نیز وضعیتی مشابه سودابه دارد اما او خود به حذف خود تلاش می‌کند و در این حین می‌خواهد هیپولیت را حذف کند. هیپولیت نیز همچون فدر دیگری‌ست چرا که نژادی از آمازون‌ها دارد و دور از مرکز زندگی پدر زیسته. وی همچون فدر به دست پدر(بعنوان فرهنگ غالب) حذف می‌گردد و بازگشت او زمانی‌ست که لحظاتی بیش به مرگش نمانده است.

نتیجه‌گیری

جامعه، اسطوره‌های خودش را می‌سازد و نویسندگان با توجه به خواست جامعه اسطوره‌ها را پرورش می‌دهند. حفظ و نگهداری اسطوره‌هایی همچون سیاوش، که جامعه و مردم، سال‌ها برایش سوگواری می‌کردند و حائز اهمیتی فراوان بود و یادآوری شکوه آن بزرگداشت‌ها به جامعه‌ای که تقریبا منیت خودش را از دست داده بود الزامی. فردوسی دست به شاهنامه‌نویسی برد تا راهی را که دقیقی آغاز نموده بود به پایان برد و این نیاز ملی را با سال‌ها تلاش و زحمت برای آیندگان به ارث گذارد. سال‌هاست می‌گذرد و هنوز کمتر کسی پیدا می‌شود که سیاوش را نشناسد و به یاد سودابه نیفتد. با توجه به موجود نبودن این داستان در منابعی که فردوسی از آن استفاده می‌نموده است، این روایت شفاهی بوده و اگر فردوسی آن را به رشته تحریر در نمی‌آورد شاید حالا از دست رفته بود. به هر حال تفکرات اسلامی فردوسی در شاهنامه انعکاس یافته است. همانطور که از این مقاله برآمد ارزش‌هایی که در دین زرتشتی موجود بود با ارزش‌های دین اسلام فرق داشت از طرفی فشارهایی که سلطان محمود غزنوی به فردوسی می‌آورد باعث می‌شد که او حتی به تدوین مجدد شاهنامه دست برد. در داستان مورد بررسی این مقاله نیز انعکاس تفکرات اسلامی فردوسی بررسی شد. با استفاده از روایتی مشابه از اوریپید شکاف موجود در روایت سودابه پر شد و این نتیجه حاصل شد که اوریپید با روحیه‌ی چالش برانگیزش توانسته است یک علت برای رفتار فدر بیاید که آن خشم خدایان است در حالیکه علت رفتار سودابه را تازی بودن و زشت‌خوییش در نظر می‌گرفتند که حالا مورد پذیرش نیست. بحث اصلی و محوری این مقاله بررسی خود/دیگری در علم نشانه‌شناسی فرهنگی بود. سودابه و فدر دیگری‌هایی بودند که ابتدا جذب شدند و پس از مدتی به دلیل ایجاد آشوب در سپهر نشانه‌ای فرهنگی که می‌زیستند حذف شدند. ابتدا همچون یک غنیمت به دیگری که شوهرشان باشد داده شدند. خودشان برای شوهرانشان دیگری بودند چرا که از فرهنگی دیگر وارد می‌شدند و خارجی بودند و از طرفی دیگر زن بودنشان که عامل مهمی در دیگری بودنشان است. در نهایت به دلیل ایجاد آشوب باید حذف می‌شدند تا نظم مجددا برقرار باشد و این مساله بعنوان رمزگان یا قراردادی در فرهنگِ موجود نهادینه شود.

منابع

الف: کتاب‌ها

۱) اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۹۹)، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، چاپ دوازدهم، تهران: شرکت سهامی انتشار.
۲) اوریپید، (۱۳۳۸)، هلن، ترجمه‌ی محمد سعیدی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر تهران.
۳) براکت، اسکار (۱۳۹۹)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی ور، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مروارید
۴) چندلر، دانیل (۱۳۹۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی مهدی پارسا، چاپ ششم، تهران: نشر سوره مهر.
۵) دبیرسیاقی، سیدمحمد (۱۳۸۰)، برگردان روایت‌گونه شاهنامه فردوسی به نثر، تهران: قطره.
۶) دوبووار، سیمون (۱۴۰۰)، جنس دوم (جلد ۱و ۲)،ترجمه‌ی قاسم صنعوی، چاپ هفدهم، تهران: نشر توس.
۷) ریاحی، محمدامین (۱۳۸۰)، فردوسی، چاپ سوم، تهران: نشر طرح نو
۸) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، دو قرن سکوت، چاپ نهم، تهران: نشر سخن.
۹) سارتر، ژان پل (۱۳۹۸)، هستی و نیستی، ترجمه مهستی بحرینی، چاپ سوم، تهران: نشر نیلوفر.
۱۰) سجودی، فرزان (۱۳۹۶)، نشانه‌شناسی فرهنگی، چاپ دوم، تهران: نشر علم
۱۱) سجودی، فرزان (۱۳۹۸)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ ششم، تهران: نشر علم.
۱۲) سجودی، فرزان (۱۳۹۸)، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، چاپ سوم، تهران: نشر علم.
۱۳) فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶)، شاهنامه ج۲، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی
۱۴) لوتمان، یوری (۱۳۹۷)، فرهنگ و انفجار، ترجمه‌ی نیلوفر آقا ابراهیمی، چاپ اول، تهران: نشر تمدن علمی.
۱۵) نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۰)، درآمدی بر بینامتنیت، چاپ سوم، تهران: نشر سخن.

ب: مقالات

۱۶) بالو، فرزاد و همکاران (۱۳۹۸)، «شاهنامه نمود حذف، غیاب یا حضور دیگری»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال۱۵، شماره ۵۴، بهار، صص ۷۳_۳۹.
۱۷) نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۰)، «تجربه مهاجرت و پارادوکس همانندی و تفاوت»، در مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگ(ی)، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: انتشارات سخن، صص ۱۱۹-۱۳۲

واکاوی رفتار انسان معاصر، براساس کنش شخصیت های نمایشنامه های یاسمینا رضا

رضا بهارلو[۱۶۸]، محمدرضا شریف زاده[۱۶۹]، ابوالفضل داودی رکن آبادی[۱۷۰]

چکیده:

نمایشنامه‌های اکثر نمایشنامه‌نویسان در ادوار مختلف بازتابی است از مقتضیات آن دوره، بی شک این مقتضیات، نگرش های تازه ای را به دنبال خواهد داشت. محتوای متناسب با دوره و و در راستای آن خلق فرم های دیگرگون نوشتاری محصول چنین فرایندی است. ضرورت واکاوی و یافت چرایی رفتار انسان معاصر در جوامع مدرن از دغدغه های هر انسان دغدغه مندی است. یاسمینا رضا نویسنده ای است که در آثار خود این مفاهیم و معانی را به شکل قابلی کالبدشکافی کرده است. در این مطالعه به روش توصیفی تحلیلی و با بهره گیری از منابع کتابخانه ای کنش شخصیت های پنج نمایشنامه ی یاسمینا رضا به نام های؛ **گفتگوهای پس از یک خاکسپاری، هنر، مرد اتفاقی، سه روایت از زندگی** و **خدای کشتار** که در یک محدوده زمانی ۲۰ ساله از ۱۹۸۷ تا ۲۰۰۷ میلادی به نگارش درآمده توصیف و تحلیل می گردد. انسان های همواره نگران بارفتارهای مصنوع و ساختگی، بشری خشن با روحیه ای پرخاشگر و درنده خو، واپاشی مفهوم خانواده، دیگرفریبی و سخت تر از آن خودفریبی، ریاکاری، فساد اخلاقی در طبقات به ظاهر اخلاق مدار، هراس از پیری، انسان مستعد رنج بردن، مال اندوزی و منفعت طلبی، تزلزل درونی، فخر فروختن، روشنفکرنمایی، آزارگری و آزارخواهی، جدایی، ناامیدی، نارضایتی های جنسی، خیانت، آدم های ناتوان از برقراری ارتباط با یکدیگر و سرانجام تنهایی، دریافت های این پژوهش از کنش شخصیت های ۵ اثر یاد شده ی یاسمینا رضاست که به وضوح نمایشگر رفتارهای غالب انسان معاصر می باشد.

واژگان کلیدی: رفتارانسان معاصر، کنش شخصیت، یاسمینا رضا

[۱۶۸] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر، واحد بین المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، جزیره کیش، ایران. Baharlooreza1978@gmail.com.

[۱۶۹] استاد تمام گروه فلسفه هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران، ایران. moh.sharifzadeh@iauctb.ac.ir.

[۱۷۰] استاد تمام گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی ، یزد، ایران. davodi@iauyazd.ac.ir , davodi@gmail.com.

مقدمه:

بدون تردید یاسمینا رضا را به عنوان نمایشنامه نویسی می‌شناسیم که تاثیراتی در خور توجه و قابل بررسی بر نمایشنامه نویسی معاصر جهان داشته است. پرداخت دقیق و موشکافانه ی او به رفتارهای انسان جامعه ی معاصر یکی از عمیق ترین و قابل توجه ترین مسائلی است که در آثارش مشاهده می گردد و این نگاه و پرداخت ویژه اش به محتوای اثر سبب گردیده مخاطب با مدل های تازه ای از نمایشنامه نویسی به لحاظ فرم نیز مواجه گردد. برای نمونه نمایشنامه ی **هنر** را می توان نام برد که خود گونه ای از خلق شگفتی است. دریافت جوایز ارزشمند متعددی نظیر؛ مولیر، تونی، ایوینینگ استاندارد، لارنس اولیویه و... خود گوشه ای از توانمندی این نویسنده است. عمده آثار برجسته ی این نویسنده در ایران ترجمه شده و نمایشنامه هایش به دفعات زیادی اجرا گردیده اند اما تعداد پژوهش ها و مطالعات درخصوص این نویسنده حتی به تعداد انگشتان یک دست هم نمی رسد. به ویژه در راستای این مطالعه پیشینه ی پژوهشی قابل، مشاهده نمی گردد اما برخی تلاش ها با عناوین مقالاتی بدین شرح مشاهده گردیده است؛ وابستگی و ناوابستگی شخصیت های یاسمینا رضا (سحر رسولی)، بررسی سبک در ترجمه های نمایشنامه ی هنر اثر یاسمینا رضا (مریم حسنی مقدم)، مروری بر ادبیات نمایشی یاسمینا رضا در ایران (رضا آشفته)، بررسی تطبیقی رمان نو و نمایشنامه های تئاتر نو با تکیه بر دو اثر یاسمینا رضا (احمد کامیابی مسک– شکوفه آروین). این تعداد پژوهش در خصوص هنرمندی که گونترگراس معتقد است رضا حرف های تازه ای برای گفتن دارد تا جایی که از او به عنوان پدیده ی فرهنگی دهه ی آخر قرن بیستم ادبیات فرانسه یاد می شود ، بسیار کم به نظر می رسد. این مطالعه با هدف کشف واکاوی رفتار انسان معاصر با تکیه بر کنش شخصیت های نمایشنامه های یاسمینا رضا در ۵ اثر یاده شده گام بر می دارد، چرا که جاری ساختن زندگی به شیوه مدرن و امروزی در نمایشنامه هایش آشکار است. آدم هایی با ارتباط های مغشوش می بینیم که او این روابط را با نگاهی موشکافانه نشان می دهند. نمایشنامه هایش دیالوگ و مونولوگ های نفس گیری دارند که سبب خلق حال و هوای بسیار شگفت انگیز می شوند. مونولوگ های او از جملات طولانی و پیچیده تشکیل شده‌اند که بهره گیری فراوان از مونولوگ می تواند به وضوح نشانی از تنهایی شخصیت‌هایش باشد. آدم هایش در نوستالوژی دنیای یکپارچه هستند که توسط شرایط زندگی مدرن تکه تکه شده است. او این موضوع را در نمایشنامه سه روایت از زندگی به خوبی مطرح می‌کند. انسان ها در آثار او کنار هم زندگی می‌کنند ولی رابطه ای با هم ندارند و هر انسانی چون جزیره‌ای واحد است که در یک کرانه جدا افتاده و هیچ اتصال و پیوند منطقی بین آن ها وجود ندارد. او خود را نویسنده حسی و شهودی می‌داند که با تسلطی که بر واژه ها و ضرباهنگ ها دارد با احساس رهایی می‌نویسد. او به خوبی عمیق ترین وقایع را با زبانی طنز به سادگی مطرح می‌کند و هیچ گونه تکرار و کلیشه‌ای ندارد. بسیاری نمایشنامه هایش را کمدی می نامند اما از نگاه خودش تراژدی هستند، تراژدی های بامزه، شاید هم ژانری جدید باشند. با آنکه نمایشنامه هایش خنده دار و بامزه هستند همزمان حزن انگیز و تراژیک نیز به نظر می‌رسند. با زبانی طنزآلود به ماجراها و اتفاقات روزمره و کالبدشکافی روابط انسانی می‌پردازد و از دل آن واقعیتی بزرگ و تلخ و البته تراژیک را بیرون می‌کشد. او نمایان می‌کند که

انسان امروز درگیر مشکلات و ضعف‌های بیشمار اخلاقی و روانی است و برخلاف آنچه گفته می‌شود، زندگی چندان خوشی ندارند.

شناخت نامه‌ی یاسمینا رضا

« نوشتن عملی وحشیانه است...

هیچ چیزی مانند عاشق بودن نمی رنجاند. هیچ چیزی. اگر نمی‌خواهیم درد بکشیم، نباید عاشق شویم...

تلاش می کنم بر اساس بنیادی ترین چیز ها بنویسم. تلاش می‌کنم با کمترین چیزها تقریباً همه چیز را بگویم...

جاده خوشبختی شاید جاده ی فراموشی است...

ترتیب کلمات در شخصیت‌ها پراکنده هستند، در صفحات پنهان شده هستند، از همه بی خبر، نمی دانیم از کجا می آیند... » (رضا، ۱۳۸۷: ۶)

سخنان بالا گفته های یاسمینا رضا است. وی اول ماه می سال ۱۹۵۹ میلادی در پاریس به دنیا می‌آید. رضا نویسنده ای فرانسوی است اما اسمش ریشه‌های شرقی را در ذهن یادآوری می کند. رضا در جایی دیگر چنین سخن می راند: « وقتی بچه بودیم، پدرم که در مسکو و از والدین ایرانی به دنیا آمده بود و با زنی مجار ازدواج کرده بود، برایمان شعرهای ویکتور هوگو و لافونتن را دکلمه می کرد: ... در سربالایی شن زار و دشوار در هر سو غرق در آفتاب بود... توجه را به ضرباهنگ زبان و موسیقیایی بودنش جلب می‌کرد، می‌گفت انسان را از روی لهجه قضاوت می‌کنند، جلوی او نمی‌توانستم بگویم آره، او می‌گفت بچه‌ها پاریس را نگاه کنید، زیباترین شهر دنیا، شما شانس این را داریم که در زیباترین شهر دنیا زندگی کنید... شما در فرانسه به دنیا آمده‌اید... از تاریخ فرانسه تاریخ خودش را ساخته بود. در مدرسه دوستان می‌گفتند: من اهل بروتون هستم، من آلزاسی ام، من از این تقسیم بندی‌ها هیچ سر در نمی آوردم، اگر از من سوال می‌کردند، می گفتم ایرانی‌ام، چیزی که حقیقت داشت، چون گذرنامه ایرانی داشتم، گذرنامه از هیچ جا، از کشوری که دیگر برای هیچ کس وجود نداشت، خانواده ام در آن سوی دریاها پخش و پلا شده بودند، هیچ زبان مشترکی با آنها نداشتم، اما زبان من، زبان فرانسوی، زیبا بود و مرا بارور کرده بود. » (رضا، ۱۳۸۷: ۱۲۲-۱۲۱)

رضا در رشته تئاتر و جامعه شناسی از دانشگاه نانت فرانسه فارغ التحصیل می شود. علاوه بر این او در مدرسه آموزش بازیگری ژاک لوکوک نیز تحصیل کرده است. تخصصش در زمینه های بازیگری، ترجمه، نمایشنامه نویسی، داستان نویسی، رمان نویسی و فیلمنامه نویسی است. وی بازیگر قابلی نیز می‌باشد که در برخی از آثار خود بازی کرده است. برای مثال نقش اینس، در سه روایت از زندگی. در خصوص بازیگری معتقد است: « آدم وقتی بازیگر می‌شود، سرنوشتش دست خودش نیست.»

(رضا، ۱۳۸۲: ۶) مترجم انگلیسی آثارش کریستوفر همپتون و ترجمه ی نسخه های آمریکایی را دیوید آیوز انجام می‌دهد. این اسامی خود تنهایی سطح توانایی نویسنده مورد بحث را نمایان می‌سازد.

« عمده آثار او پیرامون رابطه هستند؛ رابطه با رفقا، آشنایان و همکاران و... که این ها با تنش های دراماتیک، کشمکش و انفجارهای تقریباً غیر قابل اجتناب همراه اند. روابط سعادت آمیز کمتر یافت می گردد و گاهاً گره‌گشایی های نهایی هم نمی‌توانند مرهمی باشند بر آنچه در طول اثر افشا شده اند. » (رضا، ۱۳۸۱: ۸) آدم هایش عمدتاً نگران وضع خود هستند.

بازیگران دوست دارند نمایشنامه هایش را اجرا کنند، چرا که مثل لقمه ی جویده شده برای بازیگران نوشته شده است و شخصیت پردازی های بسیار دقیقی دارند. آدم‌های او افرادی پا به سن گذاشته و از خانواده های متوسط و تحصیلکرده برگزیده می‌شوند. خودش در این باره می‌گوید: « برای من جالب نیست درباره زنی هم سن و سال خودم سخن بگویم؛ اما نفوذ کردن در پوست آدم هایی که مسن تر از خودم هستند و از تجربه‌های دیگری برخوردارند، هیجان انگیز است...» (نصرتی، ۱۳۸۷)

نمایشنامه گفتگوهای پس از یک خاکسپاری (سال ۱۹۸۷)

اولین نمایشنامه‌ای که از یاسمینا رضا در این پژوهش بررسی می‌شود در واقع نخستین کار وی است که موفق شد نظر جامعه ی تئاتری را معطوف به خود کند. اثری که در سال ۱۹۸۷ میلادی در ۲۸ سالگی به چاپ می‌رسد و جایزه ی ارزشمند مولیر را نصیب نویسنده خود می کند. جایزه ای که هرگز در فرانسه به سادگی به کسی تعلق نمی گیرد. او با این اثر به طور جد رویکرد خود به مقوله نویسندگی را جایگزین بازیگری کرد. فضای خاص حاکم بر این اثر، گفتگوهای موجود، مرگ سیمون واینبرگ – پدر خانواده –، وجود باغی که رو به خشکی نهاده و تقریباً فراموش شده، این قابلیت را دارد که ذهن را به سمت و سوی آثار چخوف سوق دهد، ولی با تعمق بیشتر در می یابیم که این شباهت‌ها ظاهری است. مونولوگ ها و دیالوگ های بلند از مشخصات تمامی آثار رضا است. در این نمایشنامه نیز با گفتگوهای بلند و سرشار از بار حسی، طنز در بستری پنهان عرضه می گردد، در حالی که روح زبان از نوعی حسرت، افسردگی و حزن برخوردار است.

نمایشنامه پس از معرفی شخصیت ها و صحنه اینگونه آغاز می‌شود: « ظهر. در سکوت بوته‌ها، مردی دارد تابوت پدرش را با خاک می پوشاند. بعد دور می‌شود. » (رضا، ۱۳۸۶: ۱۴) این چنین است که آغاز نمایشنامه با پایانی برای پدر خانواده شکل می‌گیرد. مرگی که توانسته بهانه خوبی برای گرد آمدن فرزندان، بستگان و آشنایان گردد. نمایشنامه ای با ۶ پرسوناژ – ۳ مرد و ۳ زن – که می‌توان آن را شلوغ ترین نمایشنامه رضا محسوب کرد. آدم هایی پا به سن گذاشته، همگی بالای ۴۰ سال، به جز الیزای ۳۵ ساله. این مرگ شرایطی را فراهم نموده که ایشان همدیگر را ملاقات نمایند و هرکس از خود بگوید. از دردها،

دلهره ها، سرخوردگی ها، درد بی شوهری و درد بی زنی و تنهایی، درد اینکه به خاطر چه کس باید بزک کنیم و لباس خوب بپوشیم. آن ها عزا دارند اما دغدغه هایشان چیزی فراتر از این است. ناتان برادر بزرگ تر به دنبال تصاحب و فتح الیزا، معشوقه ی خود است. هدفی که بالاخره بر روی قبر پدر شکل می‌گیرد و هم خوابگی نه چندان دور از دید و آگاهی دیگران. آلکس برادر کوچکتر، آن کسی که سالها با الیزا زندگی کرده و اکنون الیزا را در چنگال برادرش می بیند. برادری که وابسته اش بوده و روزگاری همه کس و همه چیز را در او می دیده است. الیزا هم در این بینابین در حال گذر بوده و خراب شدن اتومبیلش مانع جدا شدن او از این جمع گردیده است. – شاید هم اتومبیل بهانه باشد و او خود حاضر به دل کندن نیست! – ادیت خواهر فیمابین دو برادر که تنها یکبار در ۴۲ سالگی قصد داشته هم خوابه رئیس خود شود، یک هم خوابگی تلخ. او هنوز در فکر معشوقش ژان است که ما او را هرگز نمی بینیم. پی یر ۶۵ ساله – دایی فرزندان – و همسرش ژولی ین ۶۴ ساله که درد و رنج پیری امانشان را بریده است. همگی در باغی رو به خشکی و زوال گردآمده اند. باغی که پدر متوفی وصیت کرده او را همان جا دفن کنند. و در این آشفته بازار مایحتاج پخت یک آبگوشت را خریده و به شستن و پاک کردن و نهایتا تهیه آن مشغول اند و به گرد آن جمع شده اند. در فضایی پرتنش به هم توهین می‌کنند – خصوصاً آلکس به الیزا – درگیری لفظی دارند، از خود دفاع می کنند و...

آنها به هر طریقی که شده ظهر را به شب می رسانند و قرار می شود پس از صرف آبگوشت، شب را نیز در کنار هم بگذرانند. ناتان پیشنهاد هم خوابگی مجدد اما این بار در اتاق خود را، به الیزا می‌دهد. ادیت، معشوقه اش ژان را به آن ضیافت دعوت می‌کند و آلکس هم واقعیت و تخیل را با هم در می‌آمیزد و بسان یک نویسنده سخن می‌گوید. در این اثر به طرز موفقی مرزهای میان خیال و واقعیت، روز مرگی و جاودانگی، عشق و نفرت، طنز و جدیت، وفاداری و بی وفایی و مهم تر از همه صحنه تئاتر و صحنه ی زندگی به هم آمیخته است.

بندیکت نایتینگل منتقد درباره ی نمایشنامه می نویسد: « یخ، فلفل تند، نوستالژیا و خطر مسمومیت مسلماً بخشی از مواد لازم برای تهیه گفت و گوهاست. کمی طنز خشک و سیاه و مقدار زیادی تنش عصبی به آن اضافه کنید؛ معجونی به دست خواهد آمد که هرچند از نظر غنا به پای هنر نمی‌رسد، اما پرزهای چشایی شما را از سوزشی لذت بخش مستفیض خواهد کرد. رضا در این نمایشنامه می خواهد به ما بگویند که تحمل مرگ آدمی نخواستنی که در عین حال خواستنی است، چگونه چیزی می تواند باشد و به عقیده من او موفق شده است. » (رضا، ۱۳۸۶: ۱۰–۹)

این نمایشنامه از ۹ صحنه تشکیل شده است که به عنوان نمونه در خصوص اثبات موارد پیش گفته دو تک صحنه جزئی نگرتر تحلیل می گردد. صحنه ی ۵ کاملاً زنانه است. جایی که سه زن نمایشنامه در خلوت با هم سخن می رانند. آن ها از همه چیز، از باغچه و سبزی و میوه تا موهای کوتاه شده الیزا سخن می‌رانند. ژولی ین عکسی از پدر را به ادیت نشان می‌دهد و سپس از اولین شوهرش که در ۳۵ سالگی مرده و ازدواج بعدی، جدا شدن از یک دندانپزشک. راهبه ای که پیش بینی کرده

بود ژولی ین راهبه می‌شود ولی در عوض به جای سه نفر ازدواج کرده و... سخن می راند. این مباحث سبب می شود که ادیت نیز از معشوقه‌اش ژان که پدر نام مگس تسه تسه را روی آن گذاشته سخن بگوید. و گویی این در جهت تکمیل گفته ی پیشین ادیت در خصوص ژان است، که ژان نیز به ما معرفی می گردد؛ و سخن از کسی می‌راند که یک شب را با گذارنده است، آن هم در ۳۹ سالگی. یک سوال اساسی اینجا مطرح می‌شود و ادیت با طرح این سوال علت آمدن الیزا را جویا می شود؛ و البته خود ادامه می‌دهد که الیزا هر دو برادرش را تا مرز جنون کشنده است. اینجاست که مخاطب با عمق ماجراهای الیزا و دو برادر آشنا می گردد. و اعترافی از الیزا می‌شنویم که گرچه با آلکس زندگی می کرده اما تا مرز جنون، ناتان را دوست داشته تا جایی که یک شب نیز معشوقه اش بوده است. در پایان این صحنه ناتان با زنبیلی پر وارد می‌شود. او با مشاهده الیزا، علت برگشتن او را جویا می شود. متوجه می شویم که علت همان خرابی ماشین است.

در اواخر صحنه ۹ نیز مونولوگ های قابل توجه ای داریم. ناتان در مونولوگی که ابتدایی آن دیالوگ های پیشین آلکس در آن نهفته است، ماجرایشان را تعریف می کند. و گاهی دیالوگهای پیشین آلکس را نیز معکوس می‌کند و حدسیات آلکس را وارونه جلوه می‌دهد. این آمیزش واقعیت و تخیل بسیار زیبا و پر از معناست. بعد از آن نوبت به الکس می‌رسد.« آلکس: (به پی یر) حالا فهمیدی که چرا من هیچ وقت نویسنده نشدم، دقیقاً به همین دلیل... یه همچی چیزی... به اینجا که می رسیم همه همیشه کاغذا سفید مونده ان... (به الیزا) تو رفتی ما اینجا موندیم، هر چهارتامون، نشستیم اینجا، بین این چاردیواری... من نشسته بودم تو پژو، تو صندلی عقب، تو جلو نشسته بودی، ناتان داشت رانندگی می کرد... یه نوار گذاشتی و کوینتت شوبرت بود... برگشتی عقب و ازم پرسیدی صدا خیلی بلنده... و من گفتم: نه نه نه نه... هیچ چی رو تغییر نده، هرکاری می کنی بکن؛ اما چیزی رو تغییر نده. تو چیزی رو تغییر ندادی... من خالی شدم، بی وزن تو صندلی عقب، غرق در حس اعتقاد در ایمنی، حسی از یک سعادت غیرقابل توصیف... (مکث) نوشتن دقیقاً یعنی همین، رفتن به جایی که به اونجا نمیری... وقتی بیست سالم بود، همیشه فکر می‌کردم مجموعه آثارم هفت جلد با کاغذ هندی می شه... (مکث) و آبگوشت معرکه ای که ادیت برامون درست کرده و من خیال دارم هرچی چاشنی تند تو آشپزخونه هست بهش بزنم. » (رضا، ۱۳۸۶: ۹۶-۹۴) و چنین است که او با این مونولوگ مرزهای خیال و واقعیت را در هم می آمیزد و تکلیفش را با حادثه رخ داده مشخص می‌کند. ادیت هم با تلفن، ژان را برای صرف شام دعوت کرده، آن ها قرار است شب را کنار هم بگذرانند و آبگوشت را بخورند و نمایشنامه با آرامشی نسبی به پایان می‌رسد.

پس با این اوصاف در می یابیم روند علت و معلولی کنش های تشکیل دهنده قصه رعایت شده است و شخصیت‌ها نیز از یک وحدت رفتاری با پس زمینه های روانشناسانه و جامعه شناسانه پیروی می‌کنند، وحدت کنش نیز با بررسی جزءبه جزء اثر نشان داده شد و زمان نیز ظاهراً پیرو چنین ساختاری است. گفتگو و گویش ها، حرف های روزمره ای هستند که نمایشی و دراماتیک شده اند. گفتگو در این اثر بسیار حائز اهمیت است. در واقع بخش عظیمی از بار آشکارسازی داستان، شخصیت و ایده بر دوش کلمات است. درخصوص ایده، اگر ما باور داشته باشیم که این همان چیزی است که نشان می‌دهد نمایشنامه در

ژرف ترین سطوح خود پیرامون چیست و طرح سازماندهی کل اثر را این در بر می‌گیرد، باید گفت رابطه های انسانی در این زندگی صنعتی ژرف ترین سطح این نمایشنامه است. در این اثر پیوندی محکم بین ایده و کنش برقرار است.

نمایشنامه ی هنر (سال ۱۹۹٤)

نقطه عطف زندگی هنری یاسمینا رضا، نمایشنامه ای که او را به اوج قله شهرت می رساند در سال ۱۹۹۴ میلادی به چاپ رسیده و در بسیاری از کشورهای دنیا ترجمه شده و توسط کارگردان های متعددی اجرا گردیده و تعداد فراوانی جایزه ارزشمند از جمله: مولیر، تونی و... برای نویسنده خود به ارمغان می‌آورد. نمایشنامه ای با سه کاراکتر مرد و صحنه‌ای که اینگونه توصیف می شود: « صحنه نمایش سالن خالی و بی روح یک آپارتمان است. صحنه ها به ترتیب در منزل سرج، ایوان و مارک می‌گذرد. هیچ چیز به جزء یک تابلو نقاشی در صحنه تغییر نمی‌کند. » (رضا، ۱۳۷۸ :۵)

این نمایشنامه بحث در خصوص خرید تابلوی سفیدی را مطرح می‌کند که مسبب ایجاد تنش‌های میان سه دوست قدیمی به نام های ایوان، سرج و مارک می‌شود. دوستی ۱۵ ساله ای که تحت تاثیر خرید یک تابلو در معرض فروپاشی قرار می‌گیرد و به کتک کاری مضحکی نیز می‌انجامد. مارک، مهندس صنایع هوایی با افکاری کلاسیک که به قول سرج جزء موج تازه ای از روشنفکرهاست که نه تنها دشمن مدرنیسم اند بلکه از این بابت خیلی به خود نیز می بالند. او کسی است که به هنر آن هم از نوع کلاسیک علاقه مند می باشد. سرج، دکتر پوست است و بنابر عقیده مارک، مرد پولداری است اما نه در حدی که ۲۰۰ هزار فرانک برای یک تابلو بدهد. او نقطه مقابل مارک است و معتقد به هنر مدرن می باشد. ایوان هم که به تازگی در یک نوشت افزار فروشی مشغول به کار شده و آدمی بسیار انعطاف پذیر می باشد، بدون داشتن ذره‌ای خودباوری. این علاقه مندی ها و اعتقادات میان مارک و سرج، با خرید تابلو سفید نمایان شده و به چالش کشیده می‌شود و می‌توان به گونه ای نبرد بین سنت و مدرنیته را مشاهده کرد. توجه به دیالوگ های گواه این مطلب است.

« مارک: تو یه جوری میگی فوق مدرن انگار مدیر بودن والاترین صفته. انگار بالاتر از مدرن بودن دیگه هیچی نیست. » (رضا، ۱۳۷۸: ۴۷)

« سرج: به نظر تو فوق‌العاده نیست که یک نفر دو هزار سال پیش چیزی رو نوشته باشه و هنوز هم معاصر باشه؟ » (رضا، ۱۳۷۸: ۴۷)

« مارک: خوب چرا این خصوصیت نویسنده های کلاسیکه » (رضا، ۱۳۷۸: ۴۷)

« سرج: ... مارک، آدم زمان حال، آدمی یه که در زمان خودش زندگی می کنه. » (رضا، ۱۳۷۸: ۵۳)

« مارک: چه مزخرفاتی! می شه بگی آدم چه طوری می تونه در زمانی غیر از زمان خودش زندگی کنه؟ » (رضا، ۱۳۷۸: ۵۴)

« سرج: آدمی که در زمان خودش زندگی می کنه، بیست سال بعد، یا حتی صد سال بعد، نمایان گر دوران خودشه. » (رضا، ۱۳۷۸: ۵۴)

« سرج: فرق نمی کنه. انسان معاصر نمی تونه خودش را از روند اجتناب‌ناپذیر تکامل جدا کنه. » (رضا، ۱۳۷۸: ۵۴)

در لابه لای گفتگوهای پیش گفته با تعاریف سرج از آدم زمان حال و انسان معاصر، نیز آشنا می شویم.

رضا انگیزه و نحوه شکل‌گیری نمایش هنر را به این نحو مطرح می‌کند: « داستانی برای من با یک دوست اتفاق افتاد. او یک تابلوی سفید خریده بود و من آن را در خانه‌اش دیدم و پرسیدم چقدر برایش پرداختی؟ و او پاسخ داد: ۲۰۰ هزار فرانک؛ و من از خنده منفجر شدم. او هم البته همینطور. زیبایی قضیه اینجا بود که او از تابلواش خوشش می آمد و در عین حال می خندید، چون من می خندیدم... نمایشنامه را به او تقدیم کردم. ما دوست ماندیم چون ما خندیدیم. وقتی او این نمایشنامه را خواند، باز هم خندید؛ اما این سبب نشد که او تابلواش را دوست نداشته باشد. » (نصرتی، ۱۳۸۷)

مارک تمایل دارد به ایوان و سرج، نحوه ای خاص از زندگی را دیکته کند. ایوان هم آدمی ضعیف و در عین حال ناموفقی در زندگی است از خود نظری ندارد و دائم در حال تغییر موضع گیری هایش است. او گاهی با این و گاهی با آن هم دست می‌شود. ایوان قرار است در روزهای آتی زندگی زناشویی را آغاز کند اما درگیری هایش با زن، مادر و زن بابا ها تمامی ندارد و البته شغل پیش روی او نیز وابسته به این ازدواج است. وی درگیری های شخصی خود را دارد و به طور کلی تابلو نقاشی و دعوای مارک و سرج بر سر آن برایش بی‌معناست؛ اما در پایان، همین ایوان است که مسبب گره گشایی می شود. ایوان سرشار از تضاد است و جالب اینکه خود این تضادها را باور دارد و به نظرش هم کاملاً عادی است. او به روانشناسی به نام فینکلزون مراجعه می‌کند و یادداشتی با این محتوا از او را همواره همراه خود دارد:

« ایوان: ... اگر من خودم هستم چون خودم هستم و اگر تو خدا هستی چون خودت هستی، من خودم هستم و تو خودت هستی؛ و برعکس، اگر من من ام چون تو تویی و اگر تو توی چون منم من من ام. من من نیستم و تو تو نیستی... » (رضا، ۱۳۷۸: ۵۹)

سرج از زندگی شخصی و درآمد نسبتا خوب خود لذت می برد، و گمان دارد که آن دو دوست دیگر نیز باید در این لذت با او همراه باشند و گفته ی فروید را نیز بیان می‌کند: باید حس کنین که پول هاتون دارن پر می کشن و می رن. او به ظاهر نقاشی را اندکی می‌فهمد و با این اندک فهم عقیده دارد تابلوی مشهور و مهمی را خریده و قیمت واقعی آن به مراتب بیشتر از مبلغی می باشد که پرداخته است. اما برای مارک خریدن این تابلو که تنها یک رنگ سفید بر روی بوم نقاشی است و تازه

اگر به قول سرج به خوبی دقت شود، اندکی از رگه های رنگ خاکستری در آن دیده می‌شود – حتی قرمز هم – قابل فهم نیست. مگر می توان برای چنین تابلوی ساده و بی مقداری دویست هزار فرانک پرداخت ؟

در نمایشنامه هنر همه ی فتنه و کشمکش نمایشنامه را یک تابلو نقاشی سبب می‌شود، تابلویی که گفته ی سرج کار نقاشی معروف به نام آنتریوس است، کاری متعلق به دهه هفتاد، که آن را از گالری معروف هاندینگتون خریده است؛ و سرج از آنتریوس بسان یک هنرمند، بسان خدا یاد می کند. در سراسر نمایش نیز تلاش مارک بر این است که ثابت کند، این تابلو از ویژگی هنری برخوردار نیست و ارزش پرداخت دویست هزار فرانک را ندارد و معتقد است سرج دارد سر خودش را با هنر مدرن شیره می مالد. دویست هزار فرانکی که پول یک سال در آمد ایوان است، ایوانی که عقیده دارد تابلو ارزشی بیش از صفر سانتیم ندارد.

« از آنجا که گفتگو و کشمکش اثر حول این تابلو می چرخد، بسیاری بر آن داشت که در ابتدا نمایشنامه هنر را نوعی نقد هنر مدرن – پوچی و بی مایه بودن آن – تفسیر کنند؛ اما چنین نیست. همانطور که نویسنده نیز اذعان دارد، نمایشنامه ی هنر در بهترین حالت از دوستی و حفظ آن سخن می‌گوید. دوستی که متکی به خنده است! خنده ای که هر دو سوی دوستی بتوانند از آن لذت کافی ببرند. » (نصرتی، ۱۳۸۷)

به راستی که موضوع اصلی در هنر خریدن تابلو سفید سرج نیست، موضوع اصلی و اساسی این است که آدم با او دیگر نمی تواند بخندد. اگر شما با یک دوست بتوانید بخندید، بعد می توانید هر فاصله یا تفاوتی را به او داشته باشید. شما می توانید تا حدی حتی سیاه سفید فکر کنید، به شرطی که به تفاوت بین خودتان بتوانید بخندید، زیرا سوی دیگر دوستی استدلال اعتقادها است. اگر دیگر نتوان خندید، عقیده دست بالا را می‌گیرد و دیگر چیزی در مقابلش باقی نمی ماند. دوستی در این اثر وسیله‌ای برای خندیدن است. اگرچه نویسنده معتقد می باشد که خنده ی آن ها برای پایداری دوستی است. از همین رو در نمایشنامه هنر تنها خنده است که در پایان می ماند!

درست است که به ظاهر، موضوع نمایشنامه پیشرفت‌های نامتناسب هنر مدرن را نشان می‌دهد؛ اما بحث عمیق تر آن، به نیازمندی رابطه فرد به آدم‌های اطرافش – دوستانش – اشاره دارد. درواقع هنر به موضوع آزمایش مفهوم دوستی و ضرورت‌ها و... می‌پردازد. او هنر را دوستی می داند. نمایشنامه احساسات را برهنه کرده و گرچه گاهاً آزار می‌دهد، اما می‌خنداند. جالب است بدانیم که تئاتر آلمان این اثر را از نوع تئاتر بلوار شناخت و بدان شکل نیز اجرایش کرد. البته این تنها برداشت آلمانی نبود که این نمایشنامه را از نگاه خنده و تفریح زودگذر می‌بینند. خوش مشربی و راحت نگری به دوستی و ایجاد خنده ی دائمی در هنر ما را با نویسنده ی آشنا می‌کند که تماشاگر راحت‌طلب بیشتر خواستار آن است و راز موفقیت نمایشنامه هنر نیز درست در همین جاست. رضا می‌گوید: « نمایشنامه‌های من تراژدی هستند، تراژدی خنده دار. هنر نمایشنامه ای دلخراش است. » (احمدزاده، ۱۳۸۰: ۵۵)

نمایشنامه ی هنر از ۱۷ پارت تشکیل شده که به عنوان نمونه در خصوص اثبات موارد پیش گفته برخی صحنه ها جزئی نگرتر تحلیل می گردد. نخستین صفحه نمایش‌های به معرفی سه شخصیت داستان می‌پردازد و با ذکر نامشان، سریع مکان رویداد را معرفی می نماید که قرار است تنها با تغییر یک تابلو نقاشی، تغییر مکان را نشان دهیم. مکانی که سالن خالی و بی روح یک آپارتمان است. قصه ی پس زمینه این است، سرج که دکتر پوست می باشد و دوست قدیمی مارک، دست به عملی غیر منتظره زده و تابلویی کاملاً سفید با ابعاد ۱۲۰ در ۱۶۰ سانتی متر را خریده است که به تعریف مارک، تابلویی سفید است و اگر چشم ها را تنگ بکنیم، چند خط سفید هم روی آن می‌بینیم. مارک از این می نالد است که سرج می خواهد به خاطر پز، خودش را کلکسیونری معرفی کند که هرگز نیست. ایوان معتقد است که اگر خود سرج راضی است تا زمانی که آزارش به کسی نمی‌رسد می‌تواند هر کاری دلش بخواهد، بکند. مارک علاوه بر اینکه با این فرضیه مخالف می باشد، بیان می دارد که از دست سرج آزار دیده و عمیق ترین درد او این است که به این نتیجه رسیده دیگر نمی تواند با سرج بخندد. اما ایوان همچنان به این اعتقاد دارد که سرج با او می خندد.

در جایی در پارت ۹ خانه مارک را می بینیم که روی دیوار یک تابلو نقاشی فیگوراتیو آویخته و گفتگوی مارک و ایوان بر سر علت‌یابی خنده سرج می باشد که به دیالوگ زیر ختم می شود.

« مارک: تو به تابلوی اون می خندیدی ولی اون که مثل تو به مسخرگی تابلوش نمی خندیده. اون می خندیده تا همراهیت کنه و نشون بده که از خندیدنت راضیه تا بهت ثابت کنه که به جز این که یه زیبایی شناسه و می تونه برای یک تابلو، پولی رو که تو در عرض یک سال هم در نمی آری خرج کنه، هنوز رفیق قدیمی تو هست و تو هنوز میتونی باهاش بخندی. » (رضا ۱۳۷۸: ۲۸ – ۲۷)

آن ها دوباره با مطرح کردن این که تابلوی خانه ایوان یک آشغال است پای او را به عنوان یک نمونه از یک موجود بی جربزه به میان می‌کشند. سرج بر این باور است که مارک می‌خواهد، از دایره بشریت بیرون باشد تا بتواند به خودش افتخار کند، در حالی که نیست. از او می‌خواهد که از ایوان معذرت خواهی کند ولی مارک حرف خود را تکرار کرده و این تکرار سبب خروج ایوان می گردد. سکوت حاکم می شود. سرج، مارک را بی جربزه دانسته که به موجودی بی دفاع حمله کرده است. سوالی مشترک طرح می‌شود که چه چیزی آن سه را به هم پیوند داده است؟ باز هم سکوت اما این بار کوتاه. مارک وقتی از سرج می‌شنود که تابلوی بالای شومینه کار پدر ایوان بوده، متاسف می‌شود. مدتی می‌گذرد که صدای زنگ در می‌آید. سرج می‌رود در را باز کند، به ناگاه ایوان وارد شده و چون مونولوگ قبل یکریز – البته کوتاه تر – حرف می‌زند. او قصد داشته با اسلحه برگردد و مارک را بکشد تا متوجه شود چه کسی بی جربزه است. اما با خود اندیشیده که اگر بهترین دوست خود را بکشد، شش سال حضورش پیش روانکاو فینکلزون برباد رفته است. پس او برای بخشش مارک آمده است. او با فینکلزون در خصوص همه چیز– حتی مارک و سرج – نیز حرف می‌زند. چرا که ایوان اعتقاد دارد رابطه ی آن دو تبدیل به یک رابطه عصبی شده

است. ولی آن دو نه تنها از فینکلزون متنفرند بلکه او را احمق نیز می‌دانند و یادداشت برداری ایوان از فینکلزون را به باد تمسخر می گیرند. مارک می‌گوید که فینکلزون در کارش موفق بوده چرا که توانسته است از ایوان یک بی‌عرضه ی توسری خور بسازد. ایوان که کمی دل و جرات پیدا کرده، روبروی مارک موضع می‌گیرد و دوباره مطرح می‌کند، آنتریوس را دوست دارد. آن ها هر سه به نوبت به هم می تازند. سرج ناگهان بلند شده و تابلو را بیرون برده و برمی گردد. این عمل آتش ماجرا را شعله ورتر می کند و مارک با بیان این مطلب که: آیا ما لیاقت تماشایش را نداشتیم، بحث در این خصوص ادامه داده تا به این دیالوگ سرج ختم می گردد: « ... می خوای بهت بگم واقعاً چی برای من مهمه؟ این که با طرز خندیدنت و زبون نیش دار نظر خودت رو به من تحمیل کردی. حالا حتی به نظر خود من هم اون تابلو یه اثر مسخره است. تو سعی کردی بین خودت و من یه جور هم فکری زشت به وجود بیاری. مارک، حالا که دارم از خودم حرف می زنم بذار بهت بگم که این اواخر چی باعث شده دوستی من و تو کم رنگ بشه، همین شک دائمی که تو مدام در حال ابرازش هستی. » (رضا، ۱۳۷۸: ۶۳) و مارک پاسخ می دهد که سرج را دوست دارد، اما نه سرجی که چنین تابلویی خریده است. سرج اصرار دارد تابلو را دوست داشته ولی مارک باور نمی‌کند. تا اینکه سرج مسئله رو به پائولا – زن مارک – می کشاند. او پائولا را زشت و بی ظرافت و خشن می نامد. مارک برآشفته شده و مداخله ایوان هم راه به جایی نمی برد. سرج پائولا را حتی بدتر از بی ظرافت می خواند و بی ظرافتی را نحوه پس زدن دود سیگارش از سوی پائولا می داند. از نظر او تکان دادن دستش موقع پس زدن دود سیگار، برای محکوم کردنش کفایت می کند. مارک که به شریک زندگی اش اهانت شده دیگر طاقتش سر می رود. ایوان و مارک هر دو از می‌خواهند حرف هایش را پس بگیرد اما جواب سرج این است: « به نظر من شماها یک زوج عقب مونده این. یه زوج فسیل. » (رضا، ۱۳۷۸: ۶۶) ما اینجا به نوع رابطه مارک و پائولا از دید سرچ پی می بریم.

حمله ی مارک به سرج، میانجی گری ایوان، حاصلش مشتی است که به اشتباه به صورت ایوان می‌خورد. ایوان درد می کشد البته غلوانگیز نشانش می‌دهد. ایوان آن ها را دو تحصیل‌کرده، دیوانه می خواند و معتقد است که پرده گوشش پاره شده است. ایوان آن ها را متهم به افتادن در یک دور باطل می کند. مثل رابطه خود با زن پدرش که مریض ترین رابطه ممکن است. نام زن پدرش که می آید در خصوص تنفری که از او دارد حرف می‌زند. او می‌گوید که زن پدرش شنا کردن را در کانال آب اوبرویلیه – محله ای کارگر نشین در حومه پاریس – یاد گرفته، درحالی که خودش در اوتوی – محله ی مرفه در پاریس – آموزش دیده است. مارک تغییر فکر در مورد پائولا را نتیجه منفی شدن سرج می‌داند. سرج میان پائولا و تابلو ارتباط برقرار می کند. او می گوید تو که با پائولا هستی، من مشکلی ندارم ولی من که با آنتریوس هستم، تو مشکل داری؛ اما مارک بر این اصرار دارد که هرگز پائولا را جایگزین سرج نکرده ولی سرج تابلو را جایگزین مارک کرده است. – شاید چنین رفتارها و گفتارهایی است که برخی منتقدین اشاراتی در خصوص طرح مسئله همجنسگرایی نیز، در این اثر داشته اند. – به هر حال ایوان هر دو را دیوانه می نامد.

مارک معتقد است زمانی که هویت سرج بوده، دوستی شان استحکام داشته ولی حالا نه و از واژه ی ساختارشکنی استفاده می‌کند. مارک آن قدر به ایوان زخم می زند تا جایی که سرج سرانجام یک دوستی پانزده ساله را مطرح می‌کند. قدمت دوستی آن ها اینجا مشخص می‌شود. ایوان هم وقتی این همه تنفر را می‌بیند، لزوم ادامه دیدار با هم را نفی می‌کند. سرج، ایوان را متهم می کند که فقط درباره خودش حرف می‌زند و یادآور می‌شود که دارد شب شان را به هم می زند. اتحاد سرج و مارک از نو شکل گرفته و ایوان را سیبل خود می کنند. آن ها دوباره لزوم به هم زدن ازدواج او را مطرح کرده و مدعی می‌شوند که به عنوان شاهد عقد، حاضر نمی‌شوند. ایوان آه و ناله هایش را از سر می گیرد. سرج و مارک به دلجویی می‌پردازند. ایوان آرزو دارد که هنوز بتواند همان دوست بانمکشان باقی بماند. ایوان رسیدن به چنین وضع اسفناکی را فقط وجود تابلوهای سفید می داند. سرج خارج شده، تابلو را می‌آورد. روان نویس آبی ایوان را گرفته، آن را به مارک می‌دهد. سکوت. مارک روی تابلو، اسکی بازی کلاه بر سر را می کشد. سرج پیشنهاد می دهد برای شام بیرون بروند.

پارت ۱۷ آخرین پارت است. خانه سرج. جایی که سرج و مارک در حال تمیز کردن تابلو هستند. تابلویی که حالت اولیه خود را بازیافته است. اینگونه است که نمایشنامه هنر قوانین خاص و منحصر به فردی را برای خود را از نموده است. این معجون ساخت دست رضاست که عناصر را با نظم دل نشینی کنار هم می‌نشاند، نظمی ناآشنا. این اثر از لحاظ ساختار هیچ گونه شباهتی به اثر قبلی گفتگوهای پس از یک خاکسپاری ندارد. تنها در ایده است که هر دو حول و حوش روابط های انسانی دوران مدرن در گردش هستند.

نمایشنامه مرد اتفاقی (سال ۱۹۹۵)

یک سال پس از چاپ هنر نمایشنامه ی دیگری از رضا به رشته ی تحریر در می‌آید که به طرز عجیبی از لحاظ ساختاری با دیگر نمایشنامه‌های او مغایرت دارد. نمایشی که از منظر تعداد کاراکتر با دو پرسوناژ جزء خلوت ترین آثار او و از این حیث محسوب می شود. نمایشنامه ای متشکل از مونولوگ های طولانی آن هم مونولوگ هایی که در ذهن کاراکتر خلق می‌شوند و تنها در انتها به گفتگویی الکن تبدیل می شود. چنین وضعیتی، اجرای صحنه ای این اثر را بسیار سخت می‌کند و شاید این مهم، یکی از دلایل اصلی چنین بی مهری در اجرای این اثر باشد.

آدم های این نمایشنامه به طرز شگفت انگیزی درگیر بحث زمان هستند. زن با زمان همان گونه که آن را می‌شناسیم برخورد می کند ولی مرد چه بخواهد و چه نخواهد، در اسارت زمان قرار دارد اما نمی‌خواهد گذر زمان را ببیند. گذشت زمان برای آنها سنگینی به بار می آورد. چه بخواهند و چه نخواهند زمان بر آنها چیرگی می کند. آن ها همچنین پیر ترین آدم های آثار رضا نیز هستند.

در صحنه که نمایانگر یک کوپه قطار است، یک مرد و یک زن هر کس با خود سخن می گوید. زن– مارتا – کاملاً تصادفی در کوپه ی قطاری هم سفر نویسنده محبوب خود — پل پارسکی – می‌شود و درست روبروی آن قرار می‌گیرد. دغدغه ی برقراری ارتباط با نویسنده و چگونگی انجام آن اصلی‌ترین چیزی است که در ذهنش به صورت مونولوگ های بلند بیان می‌شود اما مرد نویسنده نه تنها تا گذشت بیش از نیمی از زمان نمایشنامه هیچ گونه توجهی به زن ندارد بلکه آنچه را که ما توسط مونولوگ از فکر او نمی خوانیم، از این شاخه به آن شاخه پریدن هایی است که نهایتاً به تلخ بودن همه چیز — تلخ بودن زندگی – ختم می‌شود. دغدغه ی تلخ بودن، تلخ شدن و در واقع پیر شدن هرگز رهایش نمی کند. زن، کتاب مرد اتفاقی آخرین اثر مکتوب این نویسنده را در کیف خود به همراه دارد اما او از وقوع چنین رخدادی چنان از خود بیخود گردیده که توان تصمیم گیری صحیح و قاطع از او سلب شده است. مارتا از آن جنس زن هایی است که برای انجام هر کاری اینقدر مِن و مِن می کند تا جایی که دیگر شاید خیلی دیر شود اما مرد به محض اینکه جذابیت زن توجه اش را جلب می کند، سعی به برقراری ارتباط با او می کند و با ردو بدل شدن چند جمله، یک گفتگوی هرچند کوتاه شکل می‌گیرد.

– « خانم، می بخشید، می شه لطفاً پنجره را کمی باز کنید؟

– بله هوا گرم ئه، البته که می شه. » (رضا، ۱۳۸۲: ۱۰۵)

و دوباره غرق افکار خود می شوند تا لحظات پایانی که دوباره این مرد است که سر صحبت را باز می کند، آن هم هنگامی که زن **کتاب مرد اتفاقی را** بیرون آورده است. و این گفت وگو – با کنار گذاشتن مونولوگ و روی آوردن به دیالوگ – مسبب شکل‌گیری رابطه می‌شود. گرچه این اثر همچون سایر آثار رضا، برقراری ارتباط، گفتگو و روابط انسانی یکی از عمده مسائلی است که با آن مواجه می‌شویم اما به یقین رضا در این نمایشنامه بیش از سایر نمایشنامه هایش درگیر نشانه ها و مفاهیم زیر متن شده است. همچنانکه در بررسی نمایشنامه هنر مساله تقابل هنر کلاسیک و هنر مدرن را مطرح کردیم. در مرد اتفاقی نیز مساله زمان معمول – آنچه که مدنظر زن است. – و زمان غیر معمول – آنچه که مدنظر مرد است. – را می‌توان مطرح نمود. زمانی که خواهی نخواهی می‌گذرد و ما اسیر آنیم. مرد بارها و بارها در خصوص زمان سخن می‌راند، دو نمونه را در زیر می آوریم.

« پل پارسکی، توی قطار که از پاریس می بردش فرانکفورت هنوز هم از ارزش زمان بی خبر. » (رضا، ۱۳۸۲: ۹۴)

« اون از ره گذری مانند دیگری خوشش اومده که همه ازش خوششون اومده، خب، البته، پانزده روز پیش خونده تش، برای اون حکم زمان حال رو داره، پل پارسکی زمان حال شده. از نظر من، این کتاب اثر یک نفر دیگه است، سوء تفاهمی در زمان. هرچی ما تولید می‌کنیم راکد می مونه. سنگ واره می شه. فقط برای دیگرون فعال می مونه. » (رضا ۱۳۸۲: ۱۰۸)

مرد اتفاقی نمایشنامه ای است متشکل از ۱۹ بخش که براساس دو تک گویی هم زمان شکل می‌گیرد. نه مونولوگ برای مرد و نه مونولوگ برای زن، یک بخش باقی مانده نیز که آخرین بخش را در برمی‌گیرد نخست مونولوگی است متعلق به مرد، سپس به دیالوگ تبدیل می‌شود و نهایتاً مونولوگی برای زن است. همچنانکه اشاره کردیم این مونولوگ ها نه در واقعیت بلکه در ذهن و تخیل شخصیت ها شکل می‌گیرند و تنها زمان کوتاهی کلام در واقعیت داریم. اولین ارتباط کلامی شان در پایان مونولوگ هفت مرد است که این نخستین گفتاری می باشد که در واقعیت بیان می گردد. در بخش آخر نیز، پس از مونولوگ مرد، با آغاز گفتگو، دومین گفتاری است که در واقعیت می‌شنویم و سپس مونولوگ زن که در همان بخش است، آخرین می باشد. در سرتاسر نمایشنامه ما دیگر واقعیتی نداریم که آمیخته با کلام باشد و واقعیت‌ها تنها در سکوت هستند. ساختار این نمایشنامه، ساختاری کاملاً دیگرگون با آثار قبلی خود رضا دارد.

مرد آغازگر نخستین کلام های نمایشنامه است. با مونولوگی بسیار طولانی که پنج صفحه از چهل و سه صفحه نمایشنامه– متن ترجمه شده – را در بر می‌گیرد، یعنی چیزی معادل یک به نُه کل اثر. مرد اینجا گوناگون و پراکنده سخن می‌راند. از نظر او همه چیز تلخ است و مونولوگی سرشار از پراکنده گویی و از این شاخه به آن شاخه پریدن دارد که هرگز وحدت موضوعی ندارد و از میان این پراکنده گویی ها یکی ازدواج دخترش و دیگری تلخ بودن زندگی مهم تر هستند. نوبت به زن که می رسد، اعتراف می کند که پارسکی همان مردی است که دوست دارد در خصوص بعضی چیزها با آن حرف بزند و معتقد می باشد با تمام توجهی که به مردها داشته، تنها چند دوست زن برایش باقی مانده اند. وی در خیال خود با پارسکی، در خصوص رابطه ی عاشقانه اش با مردی دندان پزشک به نام ژُرژ حرف می‌زند. مارتا گله دارد که ژُرژ با گستاخی زنی را قاطی رابطه‌شان کرده است. ژُرژ با آن زن ازدواج می کند و صاحب فرزندی به نام اِریک نیز می‌شوند. مارتا از این می نالد که ژُرژ دوستی شانزده ساله ای را فرو ریخته است. – دوستی ها در آثار رضا قدمت دارند، مثل دوستی پانزده ساله آدم هایش در هنر – مارتا درخصوص غیرقابل تحمل بودن زندگی های عادی سخن می‌گوید. در ادامه زن در ذهن خود به پارسکی می تازد و با بررسی و تحلیل گفته ها، مصاحبه ها و آثارش، وی را یک فرد دو رو معرفی می‌کند. مارتا معتقد است که تمام نوشته های مرد نویسنده، بر پایه ی اندیشه‌های پارسکی در خصوص دنیاست و اینکه ترس از درک شدن، مسبب شده که این گونه سخن براند و مهم تر اینکه پارسکی وحشت دارد از اینکه توسط دیگران فهمیده شود. مرد در پنجمین مونولوگ خود – که تقریباً به نیمه ی نمایشنامه رسیده‌ایم.– برای نخستین بار توجه اش به زن جلب می شود: « عجیب که این زن هیچی نمی خونه. » (رضا، ۱۳۸۲: ۹۶)

زن پیرامون رابطه ی نه چندان خوبش با نادین– زن سِرژ – صحبت می‌کند. چراکه سرژ ماجراهای داشته و نادین گمان دارد مارتا آنها را تایید می کند. بلافاصله زن به سراغ پارسکی می رود و به دنبال پیدا کردن ارتباط هایی میان خصوصیات شخصی سرژ با برخی شخصیت‌های آثار پارسکی است. مرد در ذهن خود شروع می کند به حدس زدن درخصوص علت مسافرت زن به فرانکفورت. تمام این مونولوگ درباره زن بیان می‌شود. مرد می خواهد بداند که این زن فرانسوس است یا نه بدین منظور

خیلی سریع تصمیم گرفته و با گفتن دیالوگی درخواست باز کردن پنجره را می‌کند. با پاسخی که از سوی زن می‌شنود هم پی به ملیت زن می برد و هم اولین گفتگوی این نمایشنامه شکل می‌گیرد و نتیجه دیگری نیز به دست می‌آید و آن این است که مرد در لحظه‌ای که تصمیم به انجام کاری می گیرد، سریعاً آن را انجام می‌دهد. با شکل گیری دیالوگ قبل گویی دعای زن مستجاب گردیده و او شادمان از این اتفاق حادث شده است. وی به این می اندیشد که آیا شناختن پارسکی خوب بوده یا ؟ و از این گفتگو تداوم نداشته، خود را سرزنش می کند. او می خواهد در حالی که حفظ شان کرده بحث نیز ادامه داشته باشد. ادامه دقیقاً همان دنباله ی مونولوگ قبلی و پس از برقراری ارتباط است. مرد اکنون یقین حاصل کرده که زن فرانسوی است و با توجه به تخیل و حرفه اش شروع به ساختن داستانی برای مارتا می کند که در فرانکفورت چه ها خواهد کرد. این تصویرسازی های او هر چند غلط است اما در تکامل شخصیت پارسکی به منزله یک نویسنده بسیار موثر عمل می‌نماید. نویسنده محبوب به ناگاه تلخی زندگی را یادآور می‌شود.

پیش تر بیان شد، پارسکی نگرش خود در مورد زمان را این گونه مطرح می‌کند: « اون از ره گذری مانند دیگری خوشش اومده که همه ازش خوشش اومده، خب، البته پونزده روز پیش خونده تش، برای اون حکم زمان حال رو داره، پل پارسکی که زمان حال شده. از نظر من، این کتاب اثر یک نفر دیگر است، سوء تفاهمی در زمانه. هرچی ما تولید می‌کنیم راکد می مونه، سنگ واره می شه. فقط برای دیگرون فعال می مونه. » (رضا، ۱۳۸۲: ۱۰۸)

حالا نوبت زن است که علت مسافرت خود را بیان کند. او علاوه بر این که مسافرت را دوست دارد، با هر مسافرت و جابجایی و تغییر، در خودش نیز تغییراتی ایجاد می‌کند، به گونه‌ای که گفته خودش، آدم دیگه ای می شود. مارتا پیرامون علاقه و عشق خود به پارسکی سخن می راند و اینکه همه ی زندگی اش را بر اساس این آدم و نوشته‌هایش بنا نهاده است. از این دلگیر است که چرا در حالی که او آن قدر به پارسکی عشق می ورزد، پارسکی تنها به صحبت کردن درمورد هوا اکتفا کرده است. در مونولوگ بعدی مرد از پیری می نالد و از خودش که اسیر قضاوت همنوعانش است و محکوم به این می باشد که همواره مقبول جلوه کند، آن هم برخلاف میل اش. به ناگاه متوجه می‌شود که زن دارد کتاب می‌خوانند، آن هم مرد اتفاقی. شگفت زده می شود، زنی که تا آن لحظه حتی یک مجله ساده ی بانوان را هم نمی خوانده، به ناگاه شروع به خواندن مرد اتفاقی کرده است.

به هرحال مونولوگ ها در نهایت به گفتگو بدل گردیده که در این میان زن دیالوگی قابل توجه به مرد می زند: « من به خاطر همه ی این ها، آقای پارسکی و خیلی چیزهای دیگری که بیان می کنید، گریه ها کرده ام. شما حق ندارید تلخ باشید. » (رضا، ۱۳۸۲: ۱۱۹)

نمایشنامه ی مرد اتفاقی همچنان که در بالا بررسی گردید و پیش تر نیز ذکر شد، نمایشنامه ای غیرمتعارف است، نمایشنامه ای غریب با خرده روایت های فراوان – خصوصاً از جانب مرد– ولی نهایتاً اینکه تمامی به هم در جایی پیوند می خورند و

وحدت شکل می گیرد که همان برقراری ارتباط میان آن دو می باشد. شاید شایسته‌تر این باشد که مونولوگ های مرد را به تنهایی و زن را نیز به تنهایی بررسی نماییم، آنگاه درخواهیم یافت که حداقل داستان زن دارای وحدتی منظم‌تر است. از آنجا که وقایع در ذهن شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و ذهنی است، قاعدتاً نباید انتظار داشته که آنها روند خطی خود را طی نمایند اما زن چنین روندی را می پیماید و مرد در نیمه ی دوم گفتارش که تقریباً موضوع اصلی را یافته، چون زن عمل می نماید. اما پرش افکار شخصیت مرد است که اجازه نمی‌دهد این روند چون روند زن باشد. زبان هر دو شخصیت زبان متعارف و آشنایی است و کلام شان و طرز ادای جملات شخصیت ها بر اساس یک نویسنده و یک خواننده به خوبی متمایز بوده و شکل گرفته است و گفتارها به گونه ای طراحی شده که تفکیک کلام یک نویسنده با یک مخاطب – کتابخوان – نشان داده شود. قصه هم هرچند پرش هایی دارد، اما نهایتاً به یک وحدت می‌رسد. این نمایشنامه پیرامون تنهایی ها، ارتباط ها و عدم ارتباطات هاست. و نشانگر فرسودگی، کرختی و بی معنایی زندگی انسان های مدرن است.

نمایشنامه سه روایت از زندگی (سال ۲۰۰۰)

نویسنده مورد بحث ما، نویسنده ای کم کار است. او پس از نگارش نمایشنامه ی مرد اتفاقی در چهل و یک سالگی و اوج پختگی، اثر متفاوت دیگری را به چاپ می‌رساند، نمایشنامه ای با یک موضوع اما به سه روایت که سه روایت از زندگی نام می‌گیرد و در سال ۲۰۰۰ میلادی چاپ شده است. گویی رضا به دنبال نمایشنامه ی هنر این بار نیز قصد دارد با طنزی دردآور، روابط مغشوش دوستان را نمایش دهد. گرچه این اثر موفقیت‌های هنر را برای نویسنده خود به ارمغان نیاورد ولی اجراهای متعدد این نمایشنامه در سراسر دنیا، شیوه پرداخت و مواجه شدن با این متن به عنوان یک گونه ساختاری متفاوت در مجموعه آثار رضا، از جمله مواردی که سبب می‌شود به سادگی از کنار این متن عبور نکنیم. نمایشنامه سه روایت از زندگی شب نشینی دو خانواده را در سه اپیزود به نمایش می‌گذارد، اپیزودهایی که از بابت موضوع اصلی یکسان اند ولی نویسنده هر بار از زاویه ای متفاوت با آن دیگری، روایت را نقل می‌کند. از زاویه دید صاحبخانه، مهمانان و هردو – مهمانان و میزبانان – که سرمای زندگی و ارتباطشان، در واقع همان سردی جامعه مدرن را نشان می‌دهد. روایت هایی که با تغییر آگاهی‌های پرسوناژ، دچار تغییرات عمده‌ای می‌شود. ما در نخستین اپیزود که طولانی ترین بخش این نمایشنامه می باشد و تقریبا نیمی از نمایشنامه را دربرگرفته، درگیری‌های زوج میزبان – آنری و سونیا – را شاهدیم، درگیری‌هایی که یکی از علل آن بهانه گیری های فرزند شش ساله شان آرنو است که ما فقط صدایش را می‌شنویم. و دیگری چاپلوسی های آنری در مقابل اوبر است. – که البته در اپیزود بعد آنری شجاعت پیدا می‌کند و به اوبر می تازد. – درگیری‌هایی که پا فراتر از لفظ گذاشته و جسمانی می‌شود. پس از آن صحنه ای از خیابان را شاهدیم که زوج مهمان – اوبر و اینس – بر سر در رفتن نخ جوراب اینس، با یکدیگر درگیرند. جلوتر که می‌رویم، مهمان ناخوانده وارد می‌شوند و گویا یک روز زودتر نیز آمده اند و میزبانان آشفته را، آشفته تر می کنند.

آنری که محققی در انستیتوی فیزیک نجومی پاریس می باشد، در سه سال اخیر هیچ مقاله ای را نتوانسته است چاپ کند. وی مدت دو سال روی پروژه ای کار می‌کند که اوبر – مدیر لابراتوار در مودون – خبر ناگواری به او می دهد. بدین مضمون: « به نظرم مطلبی مشابه مطلب شما دیدم که در مجله فیزیک نجومی پذیرفته شده. » (رضا، ۱۳۸۷: ۲۸) این به سان دامن زدن به فاجعه‌ای است که مسبب تشدید آشفتگی ها می‌شود. و نهایتاً اینکه شب نشینی مزخرف را با درگیری لفظی و ناخوشایندی به پایان می‌برند.

در اپیزود دوم شرکت درگیری زوج میزبان کاهش یافته ولی تنش‌های میان زوج مهمان به قوت خود باقی است و اوبر چون اپیزود اول از هر بهانه‌ای برای مسخره کردن همسرش اینس بهره می برد. این بار با روند شکل‌گیری رابطه ای توام با خیانت بین اوبر و سونیا نیز مواجه می‌شویم که به ظاهر سونیا برای ترفیع رتبه همسرش – که تا حدودی به نظر اوبر بستگی دارد. – تن به چنین عملی می دهد. شنیدن خبر، مقداری کمتر از قبل، آنری را به هم می‌ریزد اما دیدن صحنه ای توسط اینس که در آن اوبر و سونیا در حال کشش به سمت یکدیگرند از یک سو و تمجیداتی که اوبر از خود می کند و به مذاق سونیا خوش نمی آید از سوی دیگر، مسبب پایانی تلخ است اما نه چون اپیزود قبل.

سومین اپیزود کوتاه ترین نیز می‌باشد، تفاوت‌هایی با آن دو دیگر دارد. نخست اینکه جوراب اینس دیگر در نرفته است. دوم آنکه آنری آگاهی داشته کسان دیگری نیز روی موضوعش کار می کنند در حالی که یقین دارد خودش مدل بهتری دارد و مواردی اینچنینی عواملی هستند که سبب می‌شود در پایان با چهره های مهربان، گرم و دوست داشتنی مواجه شویم. گویا زندگی به کامشان است ولی غافل از اینکه سونیا در صحنه ای خود را در آغوش اوبر رها کرده و یکدیگر را بوسیده اند.

سه روایت از زندگی با چهار پرسوناژ، شب نشینی دو دسته زوج را نشان می دهد که به جز اینس که ظاهراً خانه‌دار است، بقیه مشاغل حساسی دارند. سونیا وکالت خوانده و پیرامون اوبر و آنری نیز سخن راندیم. این شب نشینی تحت تاثیر صدای گریه ی وقت و بی‌وقت و بهانه گیری های مدام آرنو قرار می‌گیرد. شب نشینی که به گمانشان پنجشنبه – هفدهم – می‌بایست برگزار می شده، غافل از اینکه هفدهم چهارشنبه است و این با ساده ترین وسایل پذیرایی با حجمی از تداخل افکار طنزگونه، برگزار می گردد. کاوش رضا در خصوص پیچیدگی‌های پدیده‌های روانی و اجتماعی در این نمایشنامه چون سایر آثارش، با زبانی بسیار ساده صورت می‌گیرد. ما به طور دائم زندگی آدم‌هایی را می‌بینیم که ارتباطشان مغشوش است و او این روابط را با نگاهی موشکافانه نشان می‌دهد.

انسان ها تحت سلطه ی مدرنیته دچار چندگانگی اند و گرفتار استرس و دلهره. آن ها گمان دارند زندگیشان معمولی است اما از بیرون که به آن نگاه می کنیم، بسیار خنده دار به نظر می‌رسد. آدم‌ها برای گریز از این وضع به مشروبات روی می‌آورند، در کنار هم زندگی می‌کنند اما ارتباطی با هم ندارند. مبنای روابط مدرن، عدم ارتباط است. با هم حرف می‌زنند اما حرف همدیگر را نمی فهمند – سیلی از کلام بدون معنا – این نمایشنامه، نشان می‌دهد که مسائل کوچک و پیش پا افتاده چه تأثیر

عمیقی در شکل‌گیری رابطه ها دارند. به این سبب است که رضا عمیقاً به آنها می‌پردازد. در رفتن نخ جوراب اینس، آرنویی که نخست در رختخواب شیرینی می خواهد و وقتی به هدفش نمی رسد به تکه ای سیب رضایت می‌دهد اما پس از آن سیبی کامل می‌خواهد. تغییر و تزلزل شخصیت ها، فراوان دیده می‌شود و گاهی رضا به عمد عقیده، عمل یا گفتاری را در اپیزود ی جایگزین اپیزود دیگر می کند. مثلاً در اپیزود اول آنری به اصرار فراوان از سونیا می خواهد که رب دشامبر خود را عوض کند و سونیا امتناع دارد. در اپیزود دوم عکس چنین عملی حادث می‌شود. سه روایت از زندگی نشان‌دهنده ی تسلط روحیه ی تزویر و ریا بر انسان معاصر است که دروغ و خیانت در آن امری عادی محسوب می‌شود.

برای درک بهتر مفاهیم فوق گفته نگاهی خواهیم داشت به جزئی ترین رفتارها. سه روایت از زندگی نمایشنامه ای است در سه پرده با چهار شخصیت که البته در ترجمه ی دیگر این اثر به نام زندگی × ۳ که توسط فتاح محمدی از روی نسخه ی انگلیسی – ترجمه ی کریستوفر هامپتون – انجام پذیرفته، علاوه بر چهار شخصیت یک صدای کودک نیز موجود می باشد. برای نمونه گفتگوی زیر مورد بررسی قرار می گیرد.

« آنری: چی شد؟هر وقت می ری اونجا، گریه می کنه.

سونیا: یعنی چی؟

آنری: نمی دونم. هر وقت می ری تو اتاقش می زنه زیر گریه.

سونیا: خوب؟

آنری: وقتی من می رم اونجا، آروم می شه، مثل بچه آدم خوابش می گیره. » (رضا، ۱۳۸۷: ۱۷)

سونیا مطرح می‌کند که آرنو بوس نمی‌خواهد. او قصه می خواهد، قصه ای که پیش از این سه بار برایش خوانده شده است. بحث بر سر آرنو، به بحث درخصوص شخصی به نام اُوبر فینی دوری کشیده می شود و سونیا معتقد است که آنری هنگام صحبت با او لحنی چاپلوسانه و نوکر صفت دارد و آنری در حالی که به سمت اتاق پسرش می‌رود، از سونیا توضیح می خواهد که اوبر فینی دوری چه ربطی به این حرف‌ها داشته است. بحث بچه، واکنش‌های عصبی و تند مادر نسبت به کنش های آرنو و... سبب می شود که آنری، سونیا را تهدید به رفتن کند. اما این پایان ماجرا نیست. آنری بلند شده، پرونده را از دست سونیا می‌گیرد و پرت می کند. آن ها درگیری شان بالا می گیرد و صدایشان تبدیل به فریاد می گردد. ناگهان آنری دهان سونیا را می‌گیرد. آن ها گلاویز می شوند و نویسنده آن ها را ترک کرده و به جایی دیگر سرک می‌کشد و به یک باره مکانی دیگر را نشانمان می‌دهد و ماجرایی دیگر را. گرچه زمان همان غروب است اما مکان جایی است در خیابان. ما با زوج اینس و اوبر مواجه می‌شویم. در رفتن نخ جوراب اینس موضوع اصلی، فعلی آن هاست. آن دو می خواهند به شب نشینی بروند و معلوم می‌شود که شب نشینی آن ها در خانه آنری و سونیاست. اوبر با اشاره به ساعت، زمان نه و بیست دقیقه را نشان می‌دهد. او

در خصوص شغل و موقعیت آنری حرف‌هایی می‌زند که مشخص می‌شود آنری سه سال است هیچ چیزی چاپ نکرده و علاوه بر این برای ترفیع – مدیر تحقیقات شدن – به کمک اوبر نیازمند است. مکان مجدداً تغییر کرده و ما آنری و سونیا را پس از گلاویز شدن می‌بینیم. گویا قضیه خاتمه یافته، اما آنری جواب سوالش را می خواهد که آیا با اوبر فینی دوری چاپلوسانه حرف می‌زند؟ صدای زنگ در شنیده می‌شود. پشت در همان هایی هستند که در خیابان دیده بودیم و انتظارشان را می کشیدیم. مهمانی که طبق برنامه می بایست فرداشب صورت می‌گرفته، مهمانی که برای آن ها خیلی حائز اهمیت است. آنری دستپاچه شده و از سونیا می خواهد که رب دوشامبر خود را عوض کند اما سونیا لج کرده و مقاومت می‌کند. کشمکشی در سکوت انجام می‌گیرد و مجدداً صدای زنگ در و...

کنش ها و واکنش های شکل گرفته از سوی شخصیت ها گرچه بسیاری از جاها آن قدر رک و بی پرواست که موجبات شگفتی را فراهم می‌آورد اما با منطق شخصیت ها سازگاری دارد. موضوع برای خانواده میزبان نخست فقط وضعیت فرزندشان است و با ورود میهمانان، مسئله ی چاپ مقاله آنری هم موضوعی مهم جلوه گر می شود و همه چیز را تحت تاثیر قرار می دهد. همه چیز حول و حوش این دو جریان قرار می‌گیرد و البته این ها همه مواردی است که می‌خواهد آشفتگی، بی سروتهی و عدم وجود رابطه های صحیح را مطرح نماید و در نوع خود نیز این مهم را به تصویر کشیده است. در خصوص زبان هم بهره گیری آن از زبانی محاوره ای است که در گفتارهای هر روزه مردم موجود می باشد.

پرده دوم نیز غروبی است با همان اتاق نشیمن. آنری وارد می‌شود، البته این بار لحنی مهربان دارد و موضوع درخواست شیرینی را مطرح می‌کند و خود پیشنهادی یک قاچ سیب را می دهد. گفتگوی آن ها ملایم تر شده است ولی همچنان سونیا چون پرده اول برای برقراری نظم پافشاری دارد، اما دیگر عصبی نیست. صدای زنگ می آید پشت در اوبر و اینس هستند. قراری که براساس حساب آن ها می بایست، فردا شب صورت گیرد. حالا عکس پرده قبلی این سونیا است که می‌خواهد لباسش را عوض کند و آنری می گوید وقت نیست! اتفاق اساسی و مهم ساختاری که در این پرونده رخ داده این است که ما دیگر رویداد خیابان را نمی بینیم. اینس جورابش در رفته و سونیا لباس عوض کرده است. مونولوگ آغازین این بخش نیز مجدداً برعهده اینس است. شب نشینی این بار به طریقی دیگر به گَند کشیده می‌شود و در هم می آمیزد. اینس یادآور می‌شود که اوبر مدام چهره عوض می کند و اینجا جنتلمن است و در تنهایی شان گونه‌ای دیگر. آنری پافشاری می‌کند که اینس چه چیزی را دیده است. اینس، سونیا و اوبر را مثل هم می‌خواند و وقتی بین خود و آنری از واژه **ما** استفاده می کند با واکنش آنری مواجه می‌شود. آنری او را کلفت خطاب می‌کند. اوبر نیز او را شبیه فرانسیس بلوکی می داند که ابتدای پرده درباره اش سخن رانده بودند. اوبر همسر خود را کِشان کِشان می‌برد و وقتی تاریخ قرار ناهار را به سونیا یادآور می‌شود، پاسخی منفی دریافت می‌کند. آن ها می‌روند و سونیا و آنری چون پرده ی یک تنها می مانند. این پرده نیز برای خود نمایشنامه ای کامل است. شخصیت ها دارای کنش و واکنش های منطبق بر ساختار خود هستند. داستان روند خطی و علت و معلولی خود را طی می‌کند. اتفاقاً با کم رنگ تر شدن موضوع آرنو در این پرده موضوع شب نشینی و رابطه های آن‌ها بیشتر خودنمایی می‌کند.

زبان نیز همان زبان محاوره است. گرچه این پرده به تنهایی نمایشنامه ای کامل است و قابل اجرا، اما تفاوت های ایجاد شده بین این پرده و پرده ی یک و دانستن آن ها، جذابیت را بالاتر می برد و نشان می دهد نگاه کردن از زوایای مختلف چه نتایجی دارد. هرچند که نهایت این پرده نیز چون پرده قبل با به هم ریختگی افراد به پایان می‌رسد، اما در روند شکل‌گیری چنین پایانی، اتفاق‌های حادث شده بسیار جالب اند.

در آغاز پرده سه هر چهار نفر نشستند و زمان هم غروب است. در توضیح صحنه قید گردیده، سونیا با رب دوشامبر حضور دارد و اینس جورابش در نرفته است. در این پرده ما چون دو پرده قبل دیگر گفتگوهای آنری و سونیا در خصوص آرنو را نداریم. همچنین خانواده فینی دوری هم رسیده اند. از جمله لحظات قابل ذکر این پرده دیالوگ اوبر به سونیاست: « با این لباس باز، بدون آرایش، تو خونه تون، بین اسباب و وسایل زندگی تون، اگه میخواستین نابودم کنین، لازم نبود بیشتر از این نشونم بدین.» (رضا، ۱۳۸۷: ۹۳) سونیا عشوه گری هایی از خود نشان می‌دهد ولی تسلیم نمی شود. اوبر علت اینکه یک روز زودتر آمده اند را نیز در این حین بیان می‌کند. آن ها در حال گفتگو با هم هستند تا جایی که سونیا خود را در آغوشش رها می کند و اوبر بدون هیچ گونه مقاومتی از سوی سونیا، او را می بوسد. آنری از شادی به غم می رسد و از غم به شادی، این ویژگی است که سونیا به آن اشاره دارد. اینس اشاره می کند که جورابش در رفته ولی هیچ توجهی به آن نمی شود. مساله ای که در دو پرده قبل بسیار حائز اهمیت بود. او در حالی که بیان می‌کند در عرض دو ساعت پژمرده شده، عضو شدن اوبر را در آکادمی علوم مطرح می‌کند. البته اوبر معتقد است این مساله برای دوستانشان اهمیت ندارد و عکس آن گفته های سونیا و آنری است که می خواهند با او شادی کنند. به ظاهر شب نشینی خوبی است و به خوبی هم پایان می‌پذیرد اما فراموش نمی‌کنیم که اصلی ترین مسائل اخلاقی از سوی اوبر و سونیا زیر پا گذاشته شده و خیانتی در حال شکل گیری است.

نمایشنامه ی خدای کشتار (سال ۲۰۰۷)

رضا در سال ۲۰۰۹ یک جایزه معتبر دیگر به کلکسیون افتخارات خود اضاف می کند. جایزه تونی به خاطر نمایشنامه ی خدای کشتار که در سال ۲۰۰۷ میلادی چاپ شده، نصیب او می گردد. نمایشنامه‌ای که در دنیا بسیار مطرح می شود و اجراهایی توسط کارگردان های بزرگ از آن بر روی صحنه می رود تا جایی که رومن پولانسکی کارگردان فرانسوی برنده اسکار هوس می کند از روی این متن فیلمی بسازد و خود رضا نیز وظیفه برگرداندن نمایشنامه به فیلمنامه را برعهده می‌گیرد.

« اتاق پذیرایی. نشانه ای از رئالیسم چشم نمی خورد. هیچ عنصر بیهوده ای دیده نمی شود. زوج هویل روبه روی زوج رایل نشسته اند. خیلی سریع باید متوجه شد که اینجا خانه هویل است و این دو زوج تازه با هم آشنا شده اند. در وسط شان یک

میز پایه کوتاه قرار دارد. روی میز، چند کتاب نقاشی و یک گلدان که دو دسته گل لاله در آن قرار دارد. فضای جدی، صمیمی و معقول حکم فرماست. » (رضا، ۱۳۸۹: ۶)

اولین دیالوگ این نمایشنامه از سوی ورونیک بدین گونه بیان می شود: « بعله، نظر ما اینه که.. البته شما می تونید بعداً نظرتونو بگید... روز سوم نوامبر ساعت پنج و نیم بعدازظهر، فردیناند رایل یازده ساله، مسلح به یک تکه چماق، بعد از یک جر و بحث لفظی در میدان آسپران دونالد، به صورت پسر ما برونو هویل حمله برده. در نتیجه علاوه بر ورم و پارگی لب بالایی، دو دندان جلو نیز شکسته و اعصاب دندان پیشین سمت راست نیز شروع به عفونت کرده. » (رضا، ۱۳۸۹: ۶)

با توضیحات فوق که ابتدایی‌ترین بخش نمایشنامه است، بسیار سریع موضوع و چارچوب داستان را در می یابیم و پی می بریم که ملاقات خلق شده فی مابین این چهار شخصیت – زوج‌های مهمان و میزبان – به چه علت است. دیری نمی پاید که این ملاقات و رفتارهای به ظاهر صمیمی و معقول، پر از حادثه، درگیری و آشوب می شود. همانطور که در بالا آمد، فردینالد فرزند زوج مهمان طی نزاعی در مدرسه با تکه چوبی به برنو، فرزند زوج میزبان حمله کرده و وقایع فوق را آفریده است. و در واقع ملاقات والدین برای حل و فصل مسئله شکل گرفته است. آن ها در تلاش اند که رفتاری مودبانه و متین داشته باشند. اما هرچه پیش می‌رویم، این رفتار رنگ می بازد و گفتگوها و عمل‌هایی که می‌شنویم، طنزی دردناک است. افرادی که ادعای روشنفکری و تمدن در سر دارند یک دفعه تغییر رنگ و موضع می دهند و حقیقت خود را به نمایش می‌گذارند. آدم‌های این نمایش خانواده هویل شامل: میشل – عمده فروش لوازم خانگی – و ورونیک – نویسنده‌ای که تخصص ش آفریقاست – زوج مهمان را تشکیل می‌دهند و خانواده رایل شامل: آلن – وکیل دادگستری – و همسرش آنت – مشاور امور مالی – زوج میزبان هستند. که برای عذرخواهی آمده‌اند. نخست اقدام زشت پسرشان را محکوم می کنند اما پس از آن گویی چهره ی ظاهری را به کناری می اندازند و حقیقت چهره شان را می‌بینیم و گاهاً از رفتار پسر خود تمجید هم می‌کنند. این همان چیزی است که شامل حال خانواده هویل نیز می شود. گویی رضا در این نمایشنامه تلاش می‌کند علیه تظاهر و ریاکاری بنویسد که این سبب می‌شود ملغمه‌ای از خشم، نفرت و البته طنز را به وجود آورد. آنها به جای آنکه مشکلات فرزندان خود را حل کنند با نوع رفتارهای که در قبال یکدیگر بروز می‌دهند حتی تنش‌های موجود زندگی زناشویی خود را نیز برملا می کنند. شاید رضا سعی دارد، روی دیگر شخصیت های به ظاهر متمدن و مدرن جامعه امروزی بشر را نشان دهد، بدون هیچ گونه ملاحظه کاری. چنین روند منفی رو به رشدی آن قدر ادامه می یابد که علاوه بر توهین، به اعمال غیر منتظره دیگری چون پرتاب کیف، گل، موبایل و ... می‌انجامد.

آدم‌های این نمایش نامه به سرعت با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند و با همان سرعت نیز قطع رابطه می کنند این نکته ای است که در سایر آثار رضا نیز یافت می گردد. آن ها دائماً در موضع گیری های خود تغییر ایجاد می‌کنند. زوج زوج تیم های متعدد؛ خانوادگی، مردانه، زنانه و ... را تشکیل می‌دهند. شخصیت‌ها جبهه هایشان را تغییر می دهند و به طور پیوسته با

یکدیگر متحد شده و بلافاصله از هم جدا می شوند. گویی زن و شوهرها هیچ ارتباطی با هم ندارند و در واقع هیچ نقطه اشتراکی بینشان نیست. و تازه مکانی یافته اند برای بیان مشکلاتشات با یکدیگر. رضا بسیار دقیق به این مسائل نگاه می کند و پرداخت زیبایی از این روابط ارائه می دهد. البته در این مسیر رضا هیچگاه قضاوتی هم نمی کند. او یک داستان ساده مثل دعوای زن و شوهر را انتخاب می‌کند و بعد به مشکلات اساسی تر می پردازد و آن را مطرح می‌کند. در حقیقت رضا واقعیت انسان‌های مدرن را نمایان می‌کند. وی با مطرح کردن یک درگیری میان دو نوجوان، وارد جهان والدینشان می‌شود و کردار کودکانه ی بزرگترها را به باد تمسخر می‌گیرد. و فضا تبدیل به محکمه می شود. چنین رفتارهایی از بزرگترها آدم را به این فکر وا می دارد که در واقع بزرگترها مقصرین اصلی اند. وقتی به گفته آلن تصویری که آنها از یک مرد دارند، تصویری که از بچگی با آن بزرگ شده اند، جان وین است، چطور می‌توان انتظار داشت که آنها بتوانند مشکلاتشان را با حرف زدن حل بکنند؟ به یک نمونه از ایجاد گفتگو میان پدران پرداخت می شود.

« آلن: و شما، شغل شما چیه؟

میشل: من یک شغل معمولی دارم.

آلن: خواهش می کنم بگید ببینم که شغل معمولی چیه؟

میشل: گفتم که، قابلمه می فروشم.

آلن: و دستگیره در.

میشل: و کاسه مستراح و چیزهای دیگه.

آلن: آها، کاسه مستراح. خوشم اومد. شغل جالبیه.

آنت: آلن!

آلن: شغل جالبیه. کاسه مستراح. خوشم آمد.

میشل: چرا که نه.

آلن : چند نوع کاسه مستراح دارید؟

میشل: دوتا سیستم وجود داره. فشاری و کشیدنی.

آلن: آهان

میشل: بستگی به لوله آب داره.

آلن: اِه!

میشل: آب یا از بالا میاد و یا از پایین.

آلن: آهان.

میشل: اگر مایل باشید می تونم بفرستم تون پیش انبار دارم که متخصص کاسه مستراح...

آلن: به نظر می رسه که خیلی به کارتون واردید. » (رضا ۱۳۸۹: ۳۲-۳۱)

و نمونه ای از گفتگوی مادران:

« ورونیک: آنت چی؟ اون جیغ نمی کشه؟! خانم میگن توله سگ ش کار خوبی کرده که پسر ما را زده.

آنت: آره، خوب کاری کرده. خدا را شکر که ما مثل اینا یه توله نق نقوی ریقونه توسری خور نداریم.

ورونیک: عوض ش شما یک تخم جن حرومزاده دارید، بهتره ؟ » (رضا ۱۳۸۹: ۸۳-۸۲)

جالب اینجاست که عدم برقراری ارتباط میان شخصیت‌ها عنصر پیش‌برنده نمایشنامه است، چرا که اگر ارتباطی میان آن ها برقرار شود، شاید نمایشنامه خیلی پیش از اینها پایان می‌یافت، آن هم پایانی خوش. ولی غافل نیستیم که پیچیدگی شخصیتهای رضا، سبب می‌شود که هرگز این اتفاق رخ ندهد تا اینکه تماشاگر به درون واقعی آنها پی ببرد. و به همین علت است که نمایشنامه‌های رضا را نمایشنامه های شخصیت محور نامیده‌اند. شخصیت های نمایشنامه و اعمال متفاوت از سوی آنان، از عناصر اصلی پیش‌برنده نمایشنامه ی خدای کشتار است.

دیالوگ‌های این اثر روزمرگی دارند، به گونه‌ای که در زندگی روزمره بارها شاهد آن بوده و هستیم. همین سبب می‌شود که هنگام مواجهه یا در برخورد با آدم های نمایشنامه آن ها را باور کرده و بپذیریم. در این اثر، درام به زندگی بسیار نزدیک شده و گفتمان نمایشی به گفتگوهای زندگی روزمره شباهت فراوانی دارد. پس رضا در نمایشنامه ی خدای کشتار با درک واقعی و درست از زندگی آدم‌های اطراف در ترسیم و تصویرسازی در زندگی واقعی، به طرز چشمگیری موفق عمل کرده است. شخصیت‌های رضا ما به ازاهای واقعی دارند.

قرار دادن و تصویر کردن زندگی چرک، کدر، تیره و خاکستری بشر معاصر در پشت ظاهر شیک و مدرن صحنه و آدم‌هایش، یکی از تلاش‌های رضاست. همین امر سبب می‌شود کلمات و واژگانی برای آدم هایش انتخاب کند که همگی شفاف بوده و

هیچ پیچیدگی و ابهامی را باقی نگذارد. آن ها بدون هرابهامی با همدیگر سخن می‌گویند. پس خواننده نیز آنها را به همین شکل باور می‌کند.

عنوان نمایش می تواند، استعاره ای از انسانهای قدرتمند دوران معاصر باشد که با داشتن نقاب روشنفکری بر روی صورت، برای نیل به اهدافشان از هیچ چیز نمی گذارند. آنان با نمایان ساختن تناقضات رفتاری و گفتاری شان، نابسامانی‌های اجتماعی را برملا می‌کنند. آلن در خصوص خدای کشتار دیالوگی دارد: « ورونیک من به خدای کشتار و قتل عام اعتقاد دارم. این تنها خدایی که از ابتدای جهان بدون هیچ حد و مرزی حکومت کرده و قادر مطلق هم باقی میمونه. » (رضا ۱۳۸۹: ۶۷) او به دنبال این مطلب بیان می‌کند، از آنجا که در کنگو به بچه های ۸ ساله شیوه ی آدمکشی را آموزش می‌دهند و آن ها هم در همان سال‌ها کلی آدم می‌کشند، پس عمل فرزندش را چندان ناراحت کننده نمی داند و در واقع این عمق فاجعه است.

این نمایشنامه چهار پرسوناژه با آدم‌های بین ۴۰ تا ۵۰ سال، ما را به یاد نمایشنامه سه روایت از زندگی که پیش تر در خصوص سخن راندیم، می‌اندازد. یک مهمانی یا ملاقات فیمابین دو زوج که موضوعشان درگیری فرزندان است را مقایسه کنید با شب نشینی دو زوج نمایشنامه ی سه روایت از زندگی که آنجا نیز یکی از دغدغه‌ها، فرزند ۶ ساله شان است که مدام می گرید و بهانه گیری می کند. گویا رضا بعد از ۷ سال از نوشتن نمایشنامه سه روایت از زندگی که سه روایت دارد، به طور کامل ارضاء نشده و نمایشنامه ی خدای کشتار را می نویسد، البته در یک روایت. این دو وجه اشتراک زیادی از لحاظ داستانی و موقعیت دارند: شخصیت تا آنجا که می توانند به هم می تازند، نه زن، نه مرد، نه زن و شوهر، هیچ چیز مهم نیست. پناه بردنشان به مشروبات و نوع برخورد شوهرها با زنان شان در خصوص مخالفت با خوردن مشروب – اینس و اوبر در سه روایت از زندگی و میشل و ورونیک در خدای کشتار – نوع مستی و دریدگی حادث شده، نوع نگرش و اتفاق مشابه در خصوص کشیدن یا نکشیدن سیگار، آدم های بالاتر از ۴۰ سال، شنیدن گفتگوهای یکدیگر بر علیه هم، همه و همه مثال‌هایی در این باره است.

آغاز نمایشنامه ما با موضوعی مهم و دارای اهمیت مواجه می‌شویم. در میانه نیز این روند ادامه دارد ولی پایانی نتیجه بخش را نمی‌بینیم. پایانی که ویژه آثار کلاسیک است. پایان باز گذاشته می‌شود و تصمیم‌گیری بر عهده مخاطب است. گرچه چنین پایانی می تواند، ادامه داشتن چنین روند بی نتیجه ای را متذکر شود. گویا اصلاً این آدم ها نمی خواهند به نتیجه ی مطلوبی برسند و این چرخه همچنان ادامه دارد. در این اثر ظاهراً هیچ اتفاقی در جهت سرانجام رویداد نمی‌افتد و تنها این آدما هستن که چهره ی واقعی خود را در طی این روند رو می کنند. مهمان ها در پایان همان جا مانده اند و معلوم نیست این چرخه بیهوده تا کی ادامه دارد. که این یکی از ویژگی های نمایشنامه های ابزود می باشد.

نتیجه گیری:

آثار رضا علاوه بر اینکه در قیاس با ساختارهای از پیش شناخته شده دچار انحرافات و نوآوری های چشمگیری هستند، خود این آثار نیز نسبت به یکدیگر دارای تغییرات، انحراف و نوآوری می باشند. و هر یک از لحاظ ساختاری برای خود ویژگی‌های خاص و منحصری را خلق کرده که این سبب می گردد، نشود برای مجموع آثار رضا چارچوب و فرم خاصی را تعریف کرد. اما آثار رضا ویژگی‌های مشابه و متمایز کننده ای دارد که در تمام نمایشنامه هایش به چشم می‌آید تا جایی که شاید بشود متنی بدون ذکر نام نویسنده را خواند و حدس زد که آیا نوشته ی رضا است یا نه. – گرچه رضا در نمایشنامه های هنر و مرد اتفاقی به طور ناگهانی نیز عمل می‌کند. – به هر حال توجه خاص رضا به مساله ی روابط انسانی از دغدغه‌های بزرگ او است که بدون استثناء در تمام آثارش موجود است. درد تنهایی، برقراری یا عدم برقراری رابطه، تلخی و گندی زندگی های آشفته کنونی، عدم درک متقابل انسان ها از یکدیگر – کسانی که سال‌ها هم را می‌شناسند. – و مواردی چون این از بارزترین ویژگی های آثارش است. ظاهرا نوشته‌هایش طنز هستند اما با خنده ای تلخ و دگرگون. او آدم های آثارش از دل همین جامعه مدرن و صنعتی بیرون می‌کشد. و با طرح داستانی ساده چهره ی اصلی شان را نمایان می‌سازد. استفاده و بهره ی او از زبان محاوره و گفتگوی روزمره بسیار فراوان است. و استفاده رضا از این زبان است که شخصیت هایش را به دل می‌نشاند. رضا به وفور از مونولوگ های بلند بهره می‌برد تا شاید به ما بفهماند که انسان امروزی در برقراری رابطه با دیگر هم نوع خود بسیار ناتوان است و توانایی گفتگو با دیگری را ندارد. انسان رشد یافته در جامعه مدرن تنهای تنهای تنهاست گویی.

منابع و ماخذ:

-کتاب

۱. رضا، یاسمینا (۱۳۸۲)، حرمان، داود دهقان، تهران: سالی.
۲. رضا، یاسمینا (۱۳۸۹)، خدای کشتار، علیرضا کوشک جلالی، تهران: افراز.
۳. رضا، یاسمینا (۱۳۸۷)، سپیده دم عصر یا شب ، سعید عجم حسینی، تهران: کاروان.
۴. رضا، یاسمینا (۱۳۸۷)، سه روایت از زندگی، فرزانه سکوتی، تهران: نی.
۵. رضا، یاسمینا (۱۳۸۶)، گفت و گوهای پس از یک خاکسپاری ، فتاح محمدی، زنجان: هزاره ی سوم.
۶. رضا، یاسمینا (۱۳۷۸)، هنر ، مهرنوش بهبودی و بهمن کیارستمی، تهران: ماه ریز.
۷. رضا، یاسمینا (۱۳۸۲)، هنر/ مرد اتفاقی، هوشنگ صمصامی و سحر داوری، تهران: تجربه.

- مجله و سایت

۱. احمدزاده، علیرضا (۱۳۸۰)، هنر یا رفاقت، ماهنامه ی تخصصی تئاتر صحنه، دوره جدید مهر، شماره دوم، ۵۴ تا ۶۸
۲. نصرتی، اصغر (۱۳۸۷)، خوش باوری مرگ است! www.chehreh.net .

از معناباختگی تا شئ‌وارگی؛ بررسی مؤلفه‌های معناباختگی در مجموعه پاتوغ (اسماعیل خلج)

طاهره امامی

چکیده

معناباختگی واژه‌ای است که در ابتدا توسط *مارتین اسلین* فرانسوی در تئاتر ابزورد به کار برده شد. آن‌چه از این واژه تاکنون تغبیر شده است مفهوم بیهودگی و پوچی است. یکی از جریان‌های ادبی مهم اروپا پس از اتفاقات سیاسی به ویژه جنگ جهانی دوم، معناباختگی بود که ابتدا در فرانسه و به سرعت در اروپا متشر شد. به موازات این جریانات در غرب، در ایران نیز اولین بارقه‌های مدرنیته ظهور پیدا کرد. شکل‌گیری مطبوعا و تشکیل رادیو و تلویزیون ملی در ایران از مهم‌ترین اتفاقاتی بود که باعث شد معناباختگی به سرعت در جامعه ادبی و روشنفکری گسترش یابد و بی‌شک اتفاقات پس از کودتای ۲۸ مرداد، در شکل‌گیری این جریان بسیار تأثیرگذار بوده است. از جمله فعالیت‌هایی که در آن سال‌ها در تلویزیون ملی ایران انجام می‌شد، کارگاه نمایش بود که اسماعیل خلج با بنیان درام قهوه‌خانه‌ای، یکی از مهم‌ترین نویسندگان آن بود. حال در این پژوهش با نگاه به شرایط اجتماعی و سیاسی ایران در دهه چهل، به ررسی آثار کوتاه اسماعیل خلج که در مجموعه‌ای بنام «پاتوغ» گردآوری شده پرداخته‌ایم و با تمرکز بر نمایشنامه «تو خودت باش؛ عرقت را بخور» از منظر نشانه‌شناسی مکانف با این پرسش کلیدی مواجهیم که چگونه در چنین وضعیتی، انسان معناباخته تبدیل به شئِ بی‌جان می‌شود؟ که در این میان سرخوردگی ناشی از کئدتای ۲۸ مرداد بسیار حائز اهمیت بوده و در نهایت دستاورد این پژوهش رسیدن به مفهوم شئ‌وارگی نه از نظر لوکاچف بلکه به مفهوم از کارکردافتادنِ اندیشه است. مرگ اندیشه به مثابهٔ مرگ آدمی،

واژگان کلیدی: معناباختگی، شئ‌وارگی، کودتای ۲۸مرداد، قهوه‌خانه.

مقدمه

باتوجه به تغییرات سیاسی دهه چهل در ایران و فضای حاکم بر جامعهٔ ادبی در میان نویسندگان و اهالی قلم، جدالی بر سر سنت و مدرنیته شکل گرفته بود. خفقان در میان مردم خصوصاً نویسندگان، روشنفکران و هنرمندان، رایج شده بود. ارادتمندان به سنت، خود را در نبرد با مدرنیته می‌دیدند و توان سرکوب آن را نداشتند. به موازات آن در غرب و اتفاقات سیاسی آن دوران خصوصاً بعد از جنگ جهانی دوم در کشورهای اروپایی، وضعیتی مشابه رخ داده بود. مدرنیته بیش از پیش قدرت یافته بود و به تدریج در زندگی مردم رسوخ می‌کرد. سفرهای برون‌مرزی اندیشمندان و روشنکفران به کشورهای غربی، ترجمه آثار و مبادلات سیاسی و اجتماعی، منجر به تأثیرپذیری نویسندگان ایرانی از روشنفکران غربی شد. گرچه که اسماعیل خلج نمایندهٔ تمام‌وکمال مفهومِ معناباختگی در ادبیاتِ ایران نبود و شاید بهمن فرسی گزینه مناسب‌تری برای این مفهوم باشد، اما خلج با استفادهٔ نو و خلاقانه چندین مؤلفهٔ بارزِ معناباختگی در نمایشنامه‌های کوتاهش که گواه شرایط اجتماعی دهه چهل ایران بود، تأثیری به مراتب غیرقابل‌انکارتر، خصوصاً در تأسیس مکتب قهوه‌خانه‌ای در ادبیات نمایشی ایران داشته است. از منظر خلج و نویسندگانی که وضعیت بشر را تمام‌شده می‌دانستند، انسان در وضعیتی محصور شده در سلطه قدرت بود. بی‌شک تفکر در چنین زمانه ای از اعتبار می‌افتد و این نادیده‌گرفتنِ اندیشه برای خلج و هم‌فکرانِ او رنجی بود بسیار که دیگر راهِ گریزی از آن نمی‌دیدند، جز فرار و نابودی. گرچه که در نفس نوشتن و پناه‌بردن به امر نگارش و ثبت فضای موجود در آن دوران، حتی در معناباخته‌ترین حالت ممکن خود، جاودانه و معنایافته، پدیدار می‌شود، اما این پدیده نیز نمی‌تواند به نوعی معنایافتگی را از پس معناباختگی در ذهن متبادر کند. آن‌چه در این پژوهش به تفصیل به آن پرداخته می‌شود، مفهوم شئ‌وارگی نه از منظر لوکاچ، بلکه از حیث ازکارافتادنِ اندیشه است که در پس معناباختگیِ حاصل از فضای سیاسی اجتماعیِ آن دوران، استنباط می‌شود. شئ‌وارگی به مثابهٔ مرگ اندیشه و تبدیلِ انسان به موجودی بی‌جان است.

هدف اصلی از نگارش این مقاله، علاوه بر تحلیل مؤلفه‌های معناباختگی باتوجه به شرایط سیاسی و اجتماعی ایران پس از کودتا، بررسی جایگاه اسماعیل خلج در ادبیات ایران است که به اتفاق دیگر نویسندگان هم‌نسل خود، همچون *عباس نعل‌بندیان، آربی آوانسیان، بیژن صفاری، داوود رشیدی و ایرج انور* در کارگاه نمایش ۱۳۴۸ که توسط تلویزیون ملی با مدیریت رضا قطبی راه‌اندازی شده بود، برآن شدند تا موجی نو در تئاتر ایران به‌وجود آورند. بی‌شک تأثیر نگاه و قلم او با وجود فضای نه چندان مطلوب و آزاد در آن سال‌ها، به قدری حائر اهمیت است که منجر به تولید انگیزه برای نگارش این مقاله شد و عدم پرداخت کافی در این سال‌ها به حضور ضخصی چون اسماعیل خلج در حوزه نمایشنامه‌نویسی به‌عنوان عنصری تأثیرگذار در این انتخاب قطعاً بی‌تاثیر نبوده است. وضعیت انسانِ معناباخته و درمانده، مضمون غالب آثار ایرانیان در آن سال‌ها شد. بررسی و اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران خصوصاً با اتفاقات پس از کودتا و تأثیر آن بر آثار برجا مانده از نویسندگان آن دوران، منجر به خلق مفاهیمی چون معناباختگی و از پس آن شئ‌وارگی بود که بن‌مایهٔ اصلی این پژوهش قرار گرفت.

اکنون این پرسش مطرح است که فضای اجتماعی و سیاسی ایران در آن سال‌ها چگونه انسان را در بدو امر به وضعیتِ معناباخته کشانده است و از پس آن، با بی‌کارکرد کردنِ اندیشه‌اش، او را به‌سوی نابودی رهنمون شده است.

آنچه تاکنون دربارهٔ آثار نگارش و ثبت‌شده، مجموعه مقالاتی مانند «نقد کهن الگویی ۶ نمایشنامه از ۷ نمایش کوتاه اسماعیل خلج»، «تحلیل جامعه‌شناختی نمایشنامه‌های خلج» و «تحلیل تکوین زیرمیدان‌های موجِ نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی (با تکیه بر تشکیل کارگاه نمایش براساس نظریه میدان‌های بوردیو)» بوده است که باز به دلیل شرایط سیاسی و اجتماعی از ذکر و پرداخت مستقیم به نمایشنامه مذکور در برخی از بین مقالات چشم‌پوشی کرده‌اند.

ایران در دهه چهل

بعد از حوادث منتهی به کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط حکومت محمد مصدق، دولت پهلوی دوم چهرهٔ مقتدر، سرکوب‌گرایانه، سکولار و غرب‌گرای خویش را به نمایش گذاشت. این سیاست‌ها هریک «غیر» خود را بازسازی کرده و به تقویت گفتمان‌های مخالف یاری رساند. در این مقطع، روشنفکرانِ غیرمذهبی ایران به موازات این جریانات در این راستا، در دههٔ چهل چرخشی در رویکرد گفتمانی نسبت به غرب پدید آمد و طی آن غرب و غربی نفی شد. جامعه روشنفکر دچار سرخوردگی شد. اعتیاد در میان روشنفکران بسیار دیده شد و در این زمان بود که ساواک ظاهر شد و هرگونه جرکت اندیشه را به بند می‌کشید. نشریاتِ هم‌سو پابرجا و مابقی تعطیل گردید و احزاب منحل شد. اهالی قلم بر اثر این بی‌اعتمادی به انزوا کشیده شدند و در این میان بود که ادبیات پیشرو تبدیل به جریان ادبیات درون‌گرا و ادبیاتِ چریکی شد. محققان به‌سوی پژوهش‌های بی‌سر و صدا و تصحیح متون و تألیف کتب درسی رفتند. از اواخر دهه ۳۰ به بعد، وقتی قدرت مطلقه خود را تثبیت‌شده یافت، اندکی دست از اختناق برداشت و به برخی از آثار اجازه چاپ داد. اوایل دهه چهل، حکومت دست به اصلاحاتی اندک و سطحی زد که برخی با اعتقادات مذهبی مغایر بود و واکنش مذهبیون را به همراه داشت. تعقیب و بازداشت و زندان صورت گرفت و نقطه عطفی باعنوان نهضت ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ پدید آمد. حکومت برای سرکوب مخالفان مذهبی خود راه را برای حوزهٔ ادبیات و هنر و تئاتر گشود اما از ۱۳۴۵ مجددا سدّ راه ادبیات شد. لاجرم در چنین فضایی آثار خلق‌شده سرشار از بی‌هدفی، بی‌فرجامی، بدبینی، نداشتنِ پیرنگی منسجم، نبودنِ مرز بین واقعیت و خیال و بی‌فرجامی در اثر پدید آمد که همگی از مؤلفه‌های معناباختگی بودند.

معناباختگی

لغت Absurd به معنیِ «ناهماهنگ» در موسیقی و ناسازگار با عقل یا ادب در کاربرد امروزی، نامعقول و از این‌رو مسخره، احمقانه است. اما همان‌گونه که *مارتین اسلین* Martin Esslin نیز اشاره می‌کند، «ممکن است در کاربرد روزمره، منظور از این کلمه فقط مسخره باشد اما مسلماً وقتی این مفهوم برای یک مکتب به‌کار می‌رود به این سادگی نخواهد بود». (اسلین، مارتین؛ ۲۰۰۱: ۲۳)

در سال‌های اخیر معادل‌های فارسی متعددی نظیر معناباختگی، پوچی، پوچ، عبث‌نما و یا صورت نوشتار همان کلمه به فارسی یعنی ابزورد یا ابسورد برای این اصطلاح پیشنهاد شده است. *مراد فرهادپور* برگردانِ این واژه را به پوچ و پوچی نادرست می‌داند. در خصوص ریشه‌های لاتین و یونانیِ این کلمه جستجویی داشت و در نهایت بنا به دلایلی هنگام بحث از جریان خاص تئاتری، معادل پوچی و هنگام بحث از معنای فلسفی‌تر، معادل بی‌معنایی و گنگی را برای این کلمه انتخاب می‌کند.

مارتین اسلین معتقد است «تئاتر معناباخته تلاش می‌کند تا درک خود از بی‌معنابودن وضعیت بشری و نقص رهیافت‌های منطقی را با کنارگذاشتن کامل شگردهای عقلانی و اندیشه‌های استدلالی بیان کند. علاوه بر این تلاش می‌کند بین فرض‌های اساسی خود و فرمی که این فرض‌ها در آن بیان می‌شوند هماهنگی برقرار کند. از ین رو تئاتر معناباخته که بی‌ارزش‌کردنِ افراطی زبان گرایش دارد از بحث دربارهٔ معناباخته بودن وضعیت بشری دست کشیده و آن را صرفاً در هستی یعنی قالب اصطلاحات تصاویر ملموس صحنه، ارائه می‌کند». (اسلین، مارتین. ۲۰۰۱: ۲۴)

اصطلاح معناباخته در آغاز بر آثار «مارتین اسلین» فرانسوی به کار رفت اما «*بیرمز*»این اصطلاح را به طیفی از آثار نمایشی و ادبیات داستانی منثور اطلاق می‌کند که «مضمون مشترک آن‌ها این است که وضعیت بشر اساساً معناباخته و به اعتقاد آنان، این وضعیت را به طور مناسب فقط در آن دسته از آثاری می‌توان نمایاند که خودشان معناباخته هستند».

بدبینی، بی‌هدفی، درماندگی و معناباختگی زندگی و نداشتن پیرنگ منسجم حتی تسلسل زمانی و مکانی، مشخصه‌های زبانی و نبودن مرز بین واقعیت و خیال و بی‌فرجامی در آثار ازجمله نمودهای معناباختگی است که گاهی وجود دو یا سه مؤلفه از این مؤلفه‌ها در یک اثر آن را تبدیل به اثری معناباخته می‌کند. آثار معناباخته در اغلب مواقع به وضعیتی مطلوب ختم نمی‌شود و به اصطلاح، پایان خوشی ندارند. در این آثار همان وضعیتِ معناباخته اول، در انتهای کار با وضعیتی شدیدتر پایان می‌یابد. درماندگی و معناباختگی در انتهای این فرآیند قرار دارند که نقطه درماندگی، پایان تمام تلاش‌های منجر به شکست در جستجوی معناست. به‌طوری که دیگر حتی متقاعدکردن و یا فریب‌دادن خود با چرخه‌ای بی‌هدف نیز میسر نیست و این‌جا در واقع همان آغاز خلاء معناباختگی است.

تو خودت باش، عرقت رو بخور

حضور شخصیت‌های آثار خلج در مکانی چون قهوه‌خانه در آن سال‌ها که سرخوردگی و ملالِ زمانه جز اندوه و حسرت چیزی از خود به جای نگذاشته بود، محلی بود برای برون‌ریزی کاراکترهای او. شخصیت‌های آثارش نه‌چندان شخصیت هستند و نه‌چندان تیپ. تیپ از آن منظر که هرکدام نمایندهٔ قشری خاص هستند اما قشری همه‌گیر و شخصیت از آن منظر که هرکدام قهرمان سرخورده دوران و زندگی خویش‌اند اما هرگز دست به چالش نمی‌زنند، چراکه کنش نیازمند انگیزه است و انگیزه پدیده‌ای بود سرکوب‌شده. کاراکترهای آثار خلج به‌نوعی وحدت بیانی دارند که گویی همه از یک جنس سخن می‌گویند. همه به دردی مشترک دچارند و تنها راه فرارشان از این درد است که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند.

مش‌رحیم مرگ را برگزیده؛ گلدونه خانم در تلاش برای بقایی نه‌چندان شرافتمندانه است و آقاباباخان مستی را پیشه کرده. همگی از فرط استیصال است. استیصالی ناشی از قدرت سیاسی و فرهنگی حاکم در آن زمان. کاراکترهای خلج برای رهایی از سرنوشتی که دچارند به عمد قهوه‌خانه را برمی‌گزینند. لحن بیان و جنس دیالوگ‌های آثار او با تمرکز بر این نمایشنامه همه از یک جنس‌اند. فردیت و هویت شخصی، معنای خود را از دست داده است. تمایز بی‌معناست و تفکر مغلوب قدرت. این همان بحران ادبی در جامعه و خصوصاً در ادبیات دهه سی و جریانات پس از کودتای ۱۳۳۲ بود. دیگر خلج، خلج نود و اگر می‌بود دیگر تفاوتی نبود. آنچه ه حضور در آن سال‌ها و قلم رنگ می‌داد، معنا ود که معنا دیگر در میان نبود. این درست همان نقطهٔ اوج معناباختگی بود.

قهوه‌خانه، مکانی دنج با چند صندلی و با صدای قل‌قل سماور و دود سیگار و قلیان که تنها از پنجره‌ای کوچک در گوشه‌ای از آن می‌شود به بیرون نظاره کرد. چنین استفاده‌ای از پنجره به مثابه تنها روزنهٔ رو ه بیرون نشان می‌دهد که انسان‌های خلج در این مکان گویی گرفتارند و راهی جز سکوت ندارند. در دودی غلیظ محو می‌شوند تا بگویند آن‌چه را که شاید بیرون از این مکان نتوانند بازگو کنند. قهوه‌خانه خلج دنج است و آرام. نه صدایی از بیرون به گوش می‌رسد و نه فریادی از درونِ آن بلند می‌شود. کاراکترها در بی‌کنشیِ محض به‌سر می‌برند و تحلیل رفته‌اند، از تحمیل زمانهٔ خود. این بی‌کنشی، همان فریادی است که از پسِ رنجِ بسیار شنیده نمی‌شود. سکوتی است که حاصل تن فرتوت و خسته آدمی است. خیانت، مستی، هرزگی، و دوره‌گردی نه از سر عیش، بل تنها راه گریز آن‌هاست. همه به سرنوشتی مشابه دچارند و دیگر من‌وتویی میانشان نیست. فردیت دیگر در میان نیست. استفاده خلج از قهوه‌خانه چندان قدرتمندانه و خلاق بود که پس از چندی شکل گرفت به‌نام مکتب قهوه‌خانه‌ای.

قهرمان خلج برای فرار و برای خلاصی از خویش به قهوه‌خانه پناه می‌برد. در آثار خلج کاراکترها با گذشته‌ای سپری شده در قهوه‌خانه می‌نشینند و درونشان را بی هیچ کنشی، بازگو می‌کنند. نه رویدادی شکل می‌گیرد و نه اندیشه‌ای در آن‌حا تثبیت می‌شود چراکه گویی در خلاء به سر می‌برند. قهرمان خلج، پس از برون‌ریزی‌هایش تن می‌دهد به تسلیم‌شدن و مرگ و فرار از خود را، برمی‌گزیند؛ کار را تمام‌شده می‌پندارند. مکانی که در مقابل کافه خودنمایی می‌کند. ارجاع خلج به سنت در استفاده خلاقانه‌اش از قهوه‌خانه به‌عنوان عنصری نمادین در چند اثر کوتاهش عیناً مشابه یکدیگر تکرار می‌شود و این تکرار دستاوردی بی‌بدیل داشت و تبدیل شد به سبک مکتبی که راه را برای هم‌نسلان خلج و حتی نویسندگان پس از خود را هموار نمود.

اگر قهوه‌خانه را نمادی از جامعه‌ای که به آن دچار شده‌ایم در نظر بگیریم، پنجره عنصر نمادین دیگری است از چشم‌انداز بشر به جهان بیرون. انتخاب هوشمندانه و تمثیلی خلج در شرح صحنه نمایشنامه‌های خود به ویژه نمایشنامه مذکور، نشان از پنجره‌ای است کوچک و غیرقابل عبور. به قدری کوچک که تنها تصویر ناچیزی از جهان بیرون را به داخل قهوه‌خانه نشان می‌دهد آن هم نه رو به افق بلکه تصویری زمینی از عبور چند رهگذر. اگر قهوه‌خانه را درون آدمی در نظر بگیریم، پنجره در دنیای تصویری آثار خلج تنها روزنه‌ای است برای زنده ماندن و نه فرار و نه رهایی. چارچوبی کوچک در مکانی محقر که با حضورش تنها انسان را متوجه دنیای بیرون نگاه می دارد. اما راهی به بیرون نخواهد داشت. که اگر نبود شاید درد کمتری از

خفقان آن دوران احساس می‌شد اما همان حضور دست‌نیافتنی‌اش، خود زجری است برای تفکر روشنفکر و آزادی‌خواهِ آن دوران که این درست همان فضایی است که خلج و دیگر هم‌نسلانش به آن دچار بودند.

ارجاع خلج به سنت تنها یادبودی است فراموش شده. انسان دنیای خلج نه دیگر به وجد می‌آیند و نه خشمگین می‌شوند. بابامیرزا خیانت همسرش را دم نمی‌زند و این اوج به دام افتادن در دنیای بی‌رحم مدرنیته است. خیانت، ناامیدی، بیهودگی و استیصال تنها بازمانده‌های مدرنیته‌اند در وجود انسان آن زمان. همه‌گیری و یکی‌شدن در آثار خلج نه به مفهوم وحدت متعالی بل به مفهوم بی‌صدا شدن و خاموش ماندن است و این خاموشی است که هیبت انسان معناباخته و درمانده را به مانند شئ بی‌جان بدل می‌کند. دیگر تفاوتی نیست میانِ آدم‌ها. چه باشند و چه نباشند. چه بگویند و چه نگویند. آدم‌های خلج مرده‌اند پیش از آن‌که بمیرند. درست در همین نقطه یعنی لحظه‌ای که تفکر و اندیشه را از انسان گرفته شده است، می‌توان به مؤلفه‌ای دیگر پی برد که در این‌جا از آن به شئ‌وارگی تعبیر خواهد شد.

شئ‌وارگی

عمده بحث طرح‌شدهٔ «لوکاچ»، مفهوم شئ‌شدن است؛ نظریهٔ شئ‌وارگی، چیزوارگی، شئ‌انگاری به نوعی بسط اندیشه‌های *مارکس* در نظریهٔ ازخودبیگانگی است. مارکس از–خود–بیگانگی را در حد طبقه کارگر مطرح کرده بود ولی لوکاچ با عمومیت دادن به این مفهوم، مدعی شد که در نظام سرمایه‌داری افزون بر طبقه کارگر، دیگر طبقات و بخش‌های اجتماعی نیز مبتلای نوعی شئ‌وارگی شدن، گشته‌اند؛ وی شئ‌وارگیِ (Fetishism) کالاها را فرآیندی می‌داند که طی آن، کنش‌گران در جامعه سرمایه‌داری برای کالا و بازارشان وجود عینی مستقلی در نظر می‌گیرند و در نمی‌یابند که این ارزش‌بخشی به کالاها کار خودشان بوده است.

آگاهی طبقاتی (Conscience de Class) دیگر مفهوم اصلی طرح‌شدهٔ لوکاچ است و آن را نه مجموعه‌ای از آگاهی‌های طبقاتی فردی و نه میانگین آن‌ها می‌داند؛ بلکه خصلت گروهی از آدم‌هایی عنوان می‌کند که جایگاه همانندی را در نظام تولیدی اشغال می‌کنند که مستلزم حالت پیشین آگاهی کاذب است. این به معنای آن است که طبقات در جامعه سرمایه‌داری معمولاً درک درستی از منافع طبقاتی‌شان ندارند؛ او در بررسی قضیه آگاهیِ طبقاتی، طبقات گوناگون جامعه سرمایه‌داری را باهم مقایسه می‌کند. وی معتقد است که ساختار خودآگاهی طبقات مختلف، باهم تفاوت دارند؛ هر طبقه اجتماعی باید هم‌زمان با تغییر مناسباتِ تولیدی، در ساختار خودآگاهی خویش نیز تغییر و تعدیل به عمل آورد. از نظر مارک هر آگاهی طبقاتی منوط به یک آگاهیِ کاذب قبلی است؛ طبقات اجتماعی به‌طور معمول آگاهی طبقاتی درستی ندارند. تنها طبقه‌ای که می‌تواند به آگاهیِ اصیل و فعال دست یابد طبقه کارگر یا *پرولتاریا* است؛ به نظر لوکاچ، دهقان‌ها و خرده‌بروژواها به‌خاطر وابستگی به طبقات ماقبل سرمایه‌داری نمی‌تواند به آگاهی طبقاتی دست‌یابند؛ بورژوازی اگرچه به آگاهی طبقاتی دست می‌یابد اما آگاهی

طبقاتیِ او انفعالی است؛ در نتیجه منجر به عمل نمی‌شود. به نظر لوکاچ در جوامع غیرسرمایه‌داری نیز منزلت اجتماعی مانع از تحقق آگاهی طبقاتی می‌شود.

شئ‌وارگی (به نقل از لوکاچ– مکتب فرانکفورت) به معنی کالایی‌شدن است، کالایی‌شدن روابط انسانی، نظریهٔ شئ‌وارگی تجلی بارز «شکلِ کالایی» زندگی اجتماعی است که به موجب آن فعالیت‌های انسانی نظیر کار، همانند اشیاء (کالا) خرید و فروش (مبادله) می‌شوند؛ وقتی انسان‌ها کار خود را به‌منزله کالا می‌فروشند و از دیک این امر عاجزاند که این نیروی کالا در حقیقت ساخته دست خودشان است. تحت چنین شرایطی، بازیگران یا عاملان اجتماعی دنیایی را که با دست خویش می‌سازند، هویتِ عینیت‌یافته یا شئ گونه‌ای تلقی می‌کنند که از حیطه کنترل آنان خارج است، ضمن آن که به این اشیاء یا کالاها قدرت انسانی نیز می‌بخشند و در این واقع اسیر مصنوع خود می‌گردند؛ او معتقد است فرایند شئ‌شدگی به فهم کاذب از جهان اجتماعی منتهی شده و موجب درک ناقص و پراکنده از زندگی اجتماعی می‌گردد.

به اعتقاد لوکاچ، عقلانیت مدرن کلیت نظام اجتماعی را به اجزای مختلفی تجزیه می‌کند؛ در عصر مدرن شکافی بین فرد و جهان به‌وجود می‌آید که منجر به از بین رفتنِ این کلیت شده و نتیجه آن دوگانگیِ ارزش و واقعیت و شکاف بین واقعیت و حقیقت می‌شود. انسان مدرن که در طی این فرایند پاره‌پاره‌شدنِ حوزه‌های زندگی، قادر به درک آن به‌مثابه یک کلیت نیست، اوضاع اجتماعی را به صورت یک کلیت بدون بدیل، نه به شکل تاریخ بلکه به صورت طبیعت درک می‌کند و این دنیای شئ‌واره را طبیعت می‌داند؛ طبیعتی که لوکاچ آن را *طبیعت ثانوی* می‌نامد. لوکاچ در نهایت معتقد است این شکل از زندگی، پدیده‌ای مختص شیوهٔ تولید سرمایه‌داری است و با برقراری نظام سوسیالیسم، سیطرهٔ شئ‌وارگیِ کالایی از عرصهٔ حیات فردی و اجتماعی رخت بر می‌بندد.

فارق از منظر لوکاچ که تعبیرش از کالا مشخصاً پول است، آن هم در نظام سرمایه‌داری، در این مقاله، شئ‌وارگی همان تعبیر از کارکرد–افتادگیِ اندیشه را خواهد داشت. شئ‌وارگی به مفهوم تبدیلِ‌انسان به موجودی بی‌جان؛ شئ‌وارگی یعنی، انسان به‌مثابهٔ هرگونه کالایی و نه صرفاً پول در نظامِ سرمایه‌داری. کالا به مثابهٔ هر شئ بی‌جان. بی‌جان شدنِ انسان با از دست‌دادنِ اندیشه. مرگِ اندیشه به مثابهٔ مرگ آدمی. انسان سرکوب‌شده در جامعه که دیگر توان مقابله و ابراز وجود ندارد. اندیشه‌اش در نطفه خفه می‌شود و درست در همین نقطه که مجال فکرکردن و سخن‌گفتن از میان رفته است، در فضایی که اندیشیدن با نیاندیشیدن تمایزی ندارد، انسان به‌سانِ شئ‌ای خواهد شد ساکن و ایستا. دیگر پویایی درکار نیست و بشر در موجودترین حالت ممکن، خاموش و ناموجود می‌شود. داشتن اندیشه و مشاهده عدم بروزِ آن، چنان احساسی از خفقان و ناامیدی را در بشر موجب می‌شود که سرخوردگی تنها یکی از عوارض آن است.

شئ‌وارگی در این‌جا می‌تواند تبدیل به مؤلفه‌ای مهم در مفهوم معناباختگی شود ودر اندیشه هنرمندانی چون خلج، این مفهوم زاییدهٔ همان معناباختگی است؛ چراکه تنها در وضعیت معناباخته و درمانده است که بشر به شئ‌ای بِی‌جان تبدیل می‌شود. اگر ماهیت و کارکرد انسان را معطوف به اندیشه و قدرت اندیشیدن بدانیم، در زمانه‌ای که قدرت و سلطهٔ مدرنیته راه بروز اندیشه و نگاه شخص را قطع می‌کند، لاجرم فردیتِ فرد از میان می‌رود و او به سیاه‌لشکری تبدیل می‌شود در خدمت اهداف همان

قدرت. مسلماً این وضعیت برای اهل اندیشه گران خواهد بود و جز خودکشی و پایان‌دادن به تمام درماندگی‌ها راه گریزی نیست. انسانِ آن زمان یا بهتر بگوییم، شخصیت‌های خلج، از قدرت اندیشیدن برخوردار بودند اما مجال و اجازه بروز آن را نداشتند و همه دچار همان وضعیتِ تلخِ بیهودگی، بی‌فرجامی، ناامیدی و در نهایت معناباختگی شدند. قهرمان خلج خود را به آینه می‌کوبد که این آینه تمثیلی است از بازنماییِ خویش. درست در لحظه‌ای که بشرِ آن زمان خود را در وضعیتِ واقعی‌اش می‌بیند ودر واقع با بازتاب خودش مواجه می‌شود، تاب نمی‌آورد و تصمیم می‌گیرد خود و عامل به تصویر آورنده‌اش را (که آینه باشد) از بین ببرد. قهرمان بر آن اندیشه نیست که با نابودی خود ردّپایی از اندیشه‌اش برجا گذارد، چراکه دیگر معنایی در میان نیست.

"آقاباباخان: تو رو نمی‌گم. کسی دیگه می‌تونه موقعیت و عکس‌العمل یحیی‌خان رو داشته باشه. خب موقعی که تو می‌تونی ادای اونو در بیاری...

[بابا شیرعلی ناراحت به دیگران نگاه می‌کند].

من هم می‌تونم ادای تو رو در بیارم.

[بابا شیرعلی رو می‌گرداند].

خب اگه یک نفر دیگه هم باشه، اونوقت می‌تونه ادای منو در بیاره. اونوقت اگه نفر چهارمی باشه، می‌تونه نقش نفر سوم رو بازی کنه و دربیاره که ادای... که ادای منو در بیاره. آره همینطوری می‌ره، می‌ره، می‌ره... می‌ره تا هزار نفر. همینطور هم اون‌وقت، نفر آخر، اون آخر آخریه می‌تونه ادای نفر قبل از خودش رو دربیاره. می‌فهمی که؟ می‌فهمی که؟ ادای نفر قبل از خودش رو دربیاره. می‌تونه، می‌تونه خودش رو جای اون قرار بده. توی موقعیت اون خودش رو بذاره. بعد از همه اینها، من می‌تونم ادای نفر آخر رو دربیارم. خودم رو به جای اون فرض کنم. من می‌تونم عوض بشم و اون بشم. خودم رو توی موقعیت اون قرار بدم. یعنی توی موقعیت اولین نفر. اولین نفر یعنی کی؟ یعنی تو. پس من می‌تونم ادای تو رو دربیارم...

بابا شیرعلی: حیف که مستی والّا یه‌چیزی بهت می‌گفتم.

آقاباباخان: ... همون اولی. چون آخری ادای اولی رو می‌تونه دربیاره، من هم می‌تونم ادای آخری رو دربیارم. پس من می‌تونم ادای اولی رو دربیارم. پس من می‌تونم از اول تا آخر توی موقعیت باشم. من می‌تونم همهٔ نقش‌ها رو بازی کنم. پس من می‌تونم یه‌نفر نباشم. پس از این جاس که من می‌فهمم، من همه هستم. چون، چون من همه هستم، پس همه من هستند. یه‌خورده با اجازه [کمی ماست می‌خورد]. پس، پس من همه‌رو توی خودم دارم. من همهٔ آدم‌ها رو در خودم می‌بینم. پس من همه رو باهاس بشناسم، تا خودم رو بشناسم. یه‌خورده با اجازه [یک استکان عرق می‌خورد]. می‌خوام همه‌رو بشناسم، تا خودم رو بشناسم. اما... من وقت ندارم. می‌دونم که یه‌روزی بالاخره می‌افتم زمین و لنگهام به هوا می‌ره. این قلبم نمی‌ذاره که وقت داشته باشم. چون وقت ندارم و نمی‌تونم تمام آدما رو از اول خلقت، یعنی از آغاز خلقت تا حالا بشناسم، بنابراین پس من

هیچ‌وقت خودم رو نمی‌شناسم. مادام نیومد. اگر همه‌رو بشناسم تاره... تاره اون‌هایی که تازه به دنیا می‌آن، اون‌هایی که بعداً به دنیا می‌آن دردسر تولید می‌کنن. می‌دونین که ... می‌دونین که... اونهایی که بعداً می‌آن رو آدم نمی‌تونه بشناسه پس من هیچ‌وقت به طور کامل نمی‌تونم خودمو بشناسم. آره، من موجود ناشناختنی‌ای هستم. من موجود عجیب و غریبی هستم. از این همه آدمی که تا به‌حال رو زمین اومدن و رفتن، من همه‌ش پنج شش نفر رو بیشتر نمی‌شناسم. اما خب هرقدر که بشناسم لذت‌بخشه. من وقتی بازی می‌کنم بازم لذت‌بخشه. من آدم‌ها رو دونه به دونه توی آینه جلوی خودم می‌بینم. نه. نه. احتمالاً لازم نیست که من همه شخصیت‌ها رو بازی کنم. حتماً لازم نیست که من همه نقش‌ها رو بشناسم. همینقدر که در راه شناختی باشم برای من کافی و لذت‌بخشه. اما هیچ‌وقت من از بازی‌کردن دست نمی‌کشم. اگه یه‌موقع خدایی نکرده، خدایی نکرده، از بازی‌کردن دست بکشم، مثل قطره‌یی می‌مونم که از دریا جدا بمونه. اما وقتی پشت‌سر هم و لاینقطع نقش بازی کنم، یه قطره‌ای هستم که توی دریا هستم. و توی دریا قطره توی دریا همون دریاست. من موجود عجیبی هستم. من دریا هستم. من توی دریا حل می‌شم. توی لذتهای خودم غرق می‌شم. من در راه شناختن خودم هستم. غرق می‌شم. میخوام غرق بشم. اگر کسی منو نجات بده من خشک می‌شم. من نمی‌خوام خشک بشم. منو از دریا جدا نکنید! من می‌خوام یه لحظه حسن بشم؛ یه لحظه رضا؛ ابوالفضل. اون ایرج ملقی که با همدیگه می‌رفتیم. آقا رضا سهیلا. همه‌شون. همه‌شون خود من هستن. من بزرگم. بزرگ. بزرگِ بزرگم. به اندازه دنیا بزرگم. به اندازه از اول دنیا تا حالا. دنیا اینقدر کوچیکه، اینقدر کوچیکه، که توی من جا می گیره. من غرق توی دنیا هستم و دنیا توی منه. من همه‌رو توی آینه، تک و تنها توی خونه‌م می‌بینم. من تا دنیا دنیاست در حال شناختن خودم هستم. من دلم می‌خواد غرق بشم. دلم می‌خواد غرق بشم.

[سر بر می‌دارد. خواب‌آلوده در آینه می‌نگرد. خان‌یعقوب و بابا شیرعلی و آقا عباس مشغول پچ‌پچ کردن هستند. چند لحظه سکوت، آقا باباخان بر می‌خیزد و با سرعت به سمت آینه می‌رود و با آن برخورد می‌کند. آینه می‌شکند و می‌ریزد.]–پرده" (تو خودت باش، عرقت رو بخور، ص ۹۳–۹۰، اسماعیل خلج)

عنصر نمادین دیگر آینه است. آینه به‌مثابه ابزاری برای بازنمایی درون. درونی که لبریز از افسوس است و حسرت و حال در اولین مواجهه‌اش با خود و با تصویرِ خود، زیستن را تاب نمی‌آورد. شکستن و فروریختن آینه همان شکستن و فروریختنِ آدمی است اما این‌بار با نمودی عینی و ملموس. تکه‌هایی تیز و خردشده و بر زمین فروریخته، تصویری است پایانی از شاکلهٔ انسانی که مغلوب و مغموم جهانِ بیرون خویش است.

نتیجه‌گیری

شئ‌وارگی از آن منظر در این نمایشنامه بررسی شده است که اندیشه دیگر کارکردی ندارد. اندیشیدن با نیاندیشیدن تفاوتی ندارد. ما همه مهره‌های یک بازی هستیم و محصور در نقشی که به ما داده‌اند. همه محکوم به زیستی تکراری‌اند و تکرار،

مرگ اندیشه است. دیگر تفاوتی میان من و او نیست. ما «ما» شده‌ایم، نه از پس تفکری سامان‌یافته بلکه از پس بی‌کارکردی. از پسِ بی‌جان‌شدگی. هر شئ، چنان‌که کارکردش را از دست می‌دهد به ابزاری دورریختنی تبدیل شده و حال انسان همان شئ است که تنها راه گریزش، دورریختنِ خویش است و مرگ تنها راه این نابودی است. انسان به‌دام افتاده در دنیای مدرن، همچنان به سوی شئ‌وارگی پیش می‌رود. به جای آن‌که تبلور وجوه انسانی را در خود بازتولید کند، شتابان به سمت معناباختگی است. دیگر اندیشه سیال و پویا روح و جانش را ترمیم نمی‌کند. حال در این دوران درد از آنِ کسانی است که ارزش اندیشه را با توسل به سنت محفوظ داشته‌اند اما بازوانشان در برابر بارِ سنگینِ مدرنیته از قدرت افتاده است. در چنین وضعیتی دو نگاه کاملاً متفاوت شکل خواهد گرفت. یکی مقاومت و دیگری تسلیم. مقاومت هرچند که به مرگ بشر ختم شود، خود تثبیتی است برای ماندگاریِ اندیشه و نقطهٔ مقابل آن تسلیم‌شدن. زیرا، مادامی که اندیشه انسانی را بکشد، بشر دیگر وجود نخواهد داشت. هرچه هست تکرار مکررات است و تکرار، مرگ اندیشه است.

منابع:

۱. اسلین، مارتین، تئاتر ابسورد، ترجمه مهتاب کلانتری و منصوره وفایی، چ ۱، تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
۲. طالبیان، یحیی؛ علی‌وفایی، عباس؛ عبدالهیان، حمید؛ باقری، علی‌اصغر؛ *مؤلفه‌های معناباختگی در شعر کتیبه مهدی اخوان ثالث*، دانشگاه شیراز، مقاله علمی شعرپژوهی، تابستان ۱۳۹۸
۳. *واژگان مکتب فرانکفورت*، ترجمه افشین جهان‌دیده، تهران، نشر نی، چاپ دوم، ۱۳۸۹.

روش‌های نهادینه‌کردن تماشای تئاتر در جامعه

هادی ولی‌پور قره‌قیه[۱۷۱]

سعید باقری[۱۷۲]

چکیده

هدف این تحقیق فهم دیدگاه کارشناسان در مورد روش‌های نهادینه‌کردن تماشای تئاتر در جامعه می‌باشد. دلیل اصلی توجه به این امر، نیاز تئاتر به مخاطب برای زنده ماندن و کارکردهای گسترده تئاتر در جوامع امروزی و تأثیرگذاری تئاتر در شئون مختلف فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، هنری و دینی در سطح جامعه است. این تحقیق با استفاده از روش کیفی انجام گرفته و از طریق مصاحبه عمیق با کارشناسان، اطلاعات و داده‌ها جمع‌آوری شده است. همچنین از روش کدگذاری برای تجزیه و تحلیل داده‌ها استفاده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که توجه به نقش آموزشی و تربیتی مدارس و دانشگاه‌ها، فراهم نمودن امکانات سخت‌افزاری، استفاده از ظرفیت رسانه‌ها، توسعه همه انواع و گونه‌های نمایش، توسعه تئاتر غیردولتی، توجه ویژه به برگزاری جشنواره‌های تئاتر، تقویت سرمایه انسانی حوزه تئاتر و کاهش هزینه تماشای تئاتر مهم‌ترین اولویت‌ها برای نهادینه‌کردن تماشای تئاتر در کشور می‌باشد.

کلید واژه: تئاتر، نهادینه‌سازی، تماشای تئاتر، بحران مخاطب.

[۱۷۱] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی و مدرس دانشگاه فرهنگ و هنر الف تبریز. ایمیل: hadi.valipour@gmail.com

[۱۷۲] دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی. ایمیل: saeidbagherimail@gmail.com

مقدمه

فرهنگ آموختنی، قابل اشاعه و پویاست و نهادهای متولی فرهنگ، از طریق جامعه‌پذیری در پی نهادینه‌کردن، حفظ و انتقال باورها، ارزش‌ها و رفتارهای فرهنگی می‌باشند(افشار ۱۳۹۲، ۱۴). از منظر توسعه فرهنگی به‌عنوان بخش مهمی از فرایند توسعه، دسترسی مردم به آموزش فرهنگی و هنری، ترویج خلاقیت، تقویت مبانی هویت ملی و فرهنگی، ترویج مبادلات و حفظ میراث فرهنگی از وظایف مهم دولت در سیاست‌گذاری در بخش فرهنگ و هنر است(همان، ۱۹). لزوم این امر از آنجاست که هنر، به‌عنوان بخشی از فرهنگ با سایر عناصر فرهنگ، ارتباطی متقابل دارد. هنر همان‌قدر که عنصری فرهنگی است، آموزش‌دهنده فرهنگ نیز هست(عظیمی به نقل از جعفری و همکاران ۱۳۹۳، ۲۰۰). هنر، تجلی معرفت و معنویت و در عین حال ابزار و وسیله گسترش آن در جامعه است، بنابراین حضور هرچه پررنگ‌تر و گسترده‌تر هنر در جامعه و دسترسی هر چه وسیع‌تر آحاد جامعه به هنر در غنای زندگی فردی و اجتماعی آنان نقش حیاتی دارد. با توجه به اهمیت موضوع هنر و کارکردهای متنوع آن، دولت‌ها می‌بایست برای توسعه انواع هنر در سطح جامعه اهتمام روزافزونی نمایند.

روش تحقیق

این تحقیق با استفاده از روش کیفی و به منظور جمع‌آوری اطلاعات، روش مصاحبه عمیق با کارشناسان مورد استفاده قرار گرفته است. جامعه مورد بررسی در این تحقیق، اساتید دانشگاه در حوزه‌های جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر و پژوهش هنر و تهیه‌کنندگان و کارگردانان تئاتر می‌باشند. در این تحقیق نمونه‌گیری به صورت غیراحتمالیِ هدفمند و با استفاده از قاعده اشباع انجام گرفته است، به این ترتیب که مطالعه با مصاحبه با کارشناسان به فراخور فرایند تحقیق شروع شد و تا رسیدن به مرحله اشباع نظری، یعنی هنگامی که مضامین جدیدی از سوی مشارکت‌کنندگان مطرح نشد، ادامه یافت. نهایتاً با ۲۷ کارشناس مصاحبه به عمل آمده و برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از روش کدگذاری استفاده گردید.

مروری بر تحقیقات پیشین

جعفری و همکاران(۱۳۹۳) معتقدند که تئاتر در مقایسه با هنرهای دیگر، مانند سینما، همواره با مشکل جذب مخاطب روبه‌رو بوده است. آنان معتقدند که واسطه‌های فرهنگی برخلاف سایر حوزه‌های هنر، در زمینه تئاتر ضعیف عمل می‌کنند و اساساً در حوزه تئاتر، سیاست فرهنگی وجود ندارد بطوریکه سهم مراکز هنری از کل مجموعه مراکز فرهنگی کشور ۶/۲ درصد است. در این میان سهم تالارهای نمایش فقط ۴/۰ درصد است. از طرفی آذری و ژیانی(۱۳۹۲) معتقدند طبق اصول نظریه استفاده و رضامندی و نظریه برجسته‌سازی می‌توان با روش‌هایی چون طراحی پوسترهای تبلیغی در اماکن مناسب، استفاده از ظرفیت هنرپیشگان و کارگردانان سرشناس و معتبر، میزان گرایش مخاطبان به تئاتر را افزایش داد. طبق یافته‌های پژوهش عالم و همکاران(۱۳۹۵) نمایش‌ها و مراسم آیینی به عنوان عناصر فرهنگی پویا که از اعتقادات و باورهای انسانی نشأت گرفته، نقش موثری در افزایش پیوندهای اجتماعی افراد ایفاء می‌کند. طبق نتایج تحقیق آنان، شرکت در مراسم تئاتر آیینی بر تعهد افراد جامعه به قراردادهای اجتماعی، دلبستگی به جامعه، مشارکت اجتماعی و باور به ارزش‌ها و هنجارهای جامعه موثر است. نتایج تحقیق میرفخرایی و رجبیه‌فرد(۱۳۹۲) نیز حاکی از آن است که تئاتر هنر و رسانه‌ای است بهره‌مند از عناصر ارتباط و با کارکردی ارتباطی که خصوصیات منحصر بفرد این جریان ارتباطی و اجتماعی، آن را از سایر جریان‌های ارتباطی متمایز و شاخص می‌سازد. طبق نتایج یافته‌های آنان می‌توان از ظرفیت رسانه‌های نوین برای انجام تبلیغات در جهت کشاندن مخاطب به تئاتر بهره برد، لیکن اجرای نمایش و تئاتر در رسانه‌ها به منظور افزایش میزان مخاطبان تئاتر، معنا و ماهیت تئاتر را دگرگون خواهد ساخت و رابطه مخاطب با تئاتر را بسیار سطحی‌تر و کم‌داوتر خواهد ساخت. افشار(۱۳۹۱) نیز معتقد است که تئاتر معاصر مهم‌ترین نهاد اجتماعی در نقد جامعه آرمانی است و نقد جامعه آرمانی، مهم‌ترین کارکرد تئاتر در دوره معاصر می‌باشد. طبق یافته‌های پژوهش سرسنگی(۱۳۸۴) استفاده از عناصر نمایش‌های مذهبی به عنوان یکی از گونه‌های پرمخاطب در تئاتر دفاع مقدس راهی است در جهت عمومیت‌بخشی و پذیرش عمومی از سوی تماشاگران به تئاتر دفاع مقدس. کریم‌وند و احمدی(۱۳۹۲) مهم‌ترین منبع اطلاع مخاطبان از تئاتر را به ترتیب اینترنت و توصیه دوستان معرفی می‌نمایند، همچنین مهم‌ترین عوامل علاقه‌مندی مخاطبان به تئاتر را زنده بودن تئاتر، وجود صداقت و عدم سانسور در تئاتر، ویژگی‌های منحصر بفرد رسانه تئاتر، خاص جلوه کردن مخاطبان تئاتر و انگیزه و نیاز مخاطبان برمی‌شمارند. ژاکوب مورنو[۱۷۳] کارکرد دیگری از تئاتر تحت عنوان «تئاتر درمانی» یاد می‌کند. تئاتر درمانی به فرد این شانس را می‌دهد که به‌جای صحبت کردن در مورد مسائل‌شان، با به نمایش درآوردن، آنها را حل کنند. به نظر مورنو در تئاتر درمانی حوادث گذشته، ترس‌ها و آرزوهای آینده، به زمان حال منتقل شده و حل می‌شود(عناصری، ۱۳۸۰، دوگان[۱۷۴]، ۲۰۱۰ به نقل از غلامی و همکاران، ۱۳۹۱). غلامی و همکاران(۱۳۹۱) تأثیر مناسب تئاتر درمانی بر سلامت عمومی زنان مطلقه را اثبات کرده‌اند. طبق یافته‌های پژوهش آنان تئاتر درمانی باعث کاهش علائم جسمانی اضطراب، اختلال خواب و اختلال در کارکرد اجتماعی و افسردگی شدید در زنان مطلقه شده است. افشار(۱۳۹۲) نیز نشان می‌دهد که با در نظر گرفتن سیاست‌های فرهنگی و نظام تولید تئاتر در ایران، وضعیت کنونی تئاتر نامطلوب بوده و سهم تئاتر در سبد مصرف خانواده ایرانی و نیز سهم تئاتر در برنامه‌های توسعه و اقتصاد ملی و جایگاه این تولید هنری در عرصه فرهنگ و هنر به لحاظ کمی و کیفی رو به کاهش است. در جمع‌بندی تحقیقات انجام گرفته در حوزه تئاتر می‌توان به این نتیجه رسید که بخشی از تحقیقات بر توصیف کارکردهای اجتماعی مثبت تئاتر در جامعه پرداخته‌اند و دسته‌ای دیگر ضمن انعکاس وضعیت نامناسب تئاتر در حوزه‌های جذب مخاطب و سیاست‌گذاری فرهنگی برخی راهکارها

---

۱۷۳ Jacob L. Moreno
۱۷۴ Dogan

را در جهت بهبود وضعیت تئاتر معرفی نموده‌اند. پژوهش حاضر ضمن بهره‌مندی از یافته‌های تحقیقات انجام‌شده قبلی، قصد دارد با اتخاذ رویکردیفرابخشی، روش‌های نهادینه‌کردن تماشای تئاتر را در جامعه مطالعه و بررسی نماید.

کارکرد فرهنگی و آموزشی تئاتر

تئاتر اساساً یک پدیده فرهنگی است که از دل خواسته‌ها و مناسبات اجتماعی سربرمی‌آورد و در مسیر تطور حیات خود نیز همواره بخش مهمی از تأثیرات ارتباطی‌اش را مدیون جایگاه فرهنگی و اجتماعی‌اش است. بر این اساس، تئاتر به‌عنوان یک وسیله ارتباط جمعی، یک ابزار فرهنگی محسوب می‌شود(پیتساوُس و همکاران[۱۷۵] ۱۳۹۳، ۲۰۵). تئاتر را از این رو یک وسیله ارتباط جمعی می‌خوانیم که پیامی را از جمعی به جمع دیگر منتقل می‌سازد و از این دیدگاه به عنوان حامل، موجبات شناخت پیام و حتی مشارکت در احساسات پیام‌دهنده را برای مخاطبان فراهم می‌سازد. بنابراین هر سخن، حرکت یا تصویر که از طریق این حامل(تئاتر) پخش و منتقل می‌شود، به عنوان نمادی است که معنا، محتوا و مفهومی خاص را برای دیگران مطرح می‌سازد. با این حساب می‌توان تئاتر را پاسخی دانست بر نیاز انسان‌ها به ارتباط با یکدیگر و کوششی در راه ارتقاء فرهنگ(ساروخانی ۱۳۸۹، ۱۵۱). تئاتر ابزاری ارتباطی و تأثیرگذار در جامعه محسوب می‌شود و به حق نمی‌توان ویژگی‌های بارز آن را به عنوان وسیله‌ای برای بیان اندیشه، شناخت اجتماعی وهمین‌طور برای آگاهی جمعی و مؤثر در بینش اجتماعی نادیده گرفت. در واقع،تئاتر به نسبتِ رسانه‌های نوین دارای تأثیر و عمق بیشتری در مسائل اجتماعی است چون رسانه‌ای است تماماً انسان‌محور و زنده.

از نظر نیلندز[۱۷۶]تئاتر فرایندی تعاملی و دوسویه است که برای تماشاگران موقعیت‌هایی مانند معناسازی فراهم می‌کند"(نیلندز ۱۹۹۰، ۵). در همین زمینه ارسطو معتقد است تماشاگر قدرت را به شخصیت نمایشی واگذار می‌کند که برای او ایفای نقش می‌کند اما خود تماشاگر آزادانه فکر می‌کند. در واقع حق تفکر را به شخصیت نمایشی نمی‌دهد بلکه مخاطب می‌تواند حتی خلاف تفکر شخصیت نمایش بیندیشد و در مقابل او قرار گیرد و نوعی انتقاد خودآگاهانه روی می‌دهد. وی خودش نقش قهرمان داستان را تصور می‌کند، بازی نمایشی را تغییر می‌دهد، راه‌حل‌ها را امتحان می‌کند و نقشه را بررسی کرده و تغییر می‌دهد. خلاصه آنکه خود را برای بازی حقیقی آماده می‌کند. در این مورد شاید تئاتر به‌خودی‌خود دگرگون‌کننده نباشد، اما قطعاً تمرینی برای دگرگونی است(بوال[۱۷۷]به نقل از فدایی‌حسین ۱۳۸۹، ۱۲۲). از طرفی تئاتر در سطح جوامع، در بسیاری از مواقع جنبه آگاه‌سازی در درون جامعه را نیز بر عهده داشته است، چراکه آموزش به اشکال متنوعی از جمله ابزار هنری نیز می‌تواند ارائه شود. اهمیت تئاتر برای ایجاد تغییرات مثبت در توسعه جامعه به حدی است که اندیشمندانی همچون فریره[۱۷۸](۱۹۷۰)، بوآل(۱۹۷۹) و اپسکمپ[۱۷۹](۲۰۰۶) از عبارت «تئاتر برای توسعه» استفاده نموده‌اند(خانیکی و کاووسی ۱۳۹۱، ۱۳۸). تئاتر برای توسعه سازوکار خاصی است که اکنون در مطالعات ارتباطات و توسعه

---

۱۷۵ Pitsavos et al
۱۷۶ Neelands
۱۷۷ Boal
۱۷۸ P. Freire
۱۷۹ K. Epskamp

مطرح است و راهبردی است که در آن از تئاتر برای ترغیب اجتماع به بیان دغدغه‌ها، دلایل مشکلات و راه‌حل‌های ممکن استفاده می‌شود(همان، ۱۵۲).

دلیلی وجود ندارد که تئاتر و یادگیری، همراهانی ناسازگار باشند و این امکان وجود دارد که همراه با تئاتر، یادگیری نیز رخ دهد. برتولت برشت[۱] وقتی با مقاومت در برابر انتشار تجاربش از «نمایش‌های آموزشی» در دهه ۱۹۳۰ مواجه شد، چنین بیان می‌کند: "عموماً احساس می‌شود تمایزی شدید بین یادگیری و سرگرمی وجود دارد. اولی مفید، اما دومی فقط خوشایند تلقی می‌گردد. تضاد بین یادگیری و سرگرمی حکم مطلق نیست. تئاتر، تئاتر می‌ماند حتی اگر تئاتر آموزشی باشد و وقتی که تئاتر خوبی باشد، سرگرم‌کننده نیز خواهد بود(برشت ۱۹۳۶، ۷۲–۷۳). با توجه با مطالب بیان شده ضروری است که تئاتر به عنوان یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های فرهنگی و هنری، مورد توجه جدی قرار گیرد چراکه قدرت تئاتر در تربیت جامعه، در رشد و بالندگی تفکر و نگرش اجتماعی، در زنده نگاه داشتن مؤلفه‌های هویت فرهنگی بی‌نظیر است. شایسته است اهداف درازمدت برنامهٔ توسعه بر آن متمرکز باشد تا تئاتر به والاترین امکانات فرهنگ‌ساز خود دست یابد و به عنوان یک نهاد فرهنگی در تعاملات اجتماعی و فرهنگی به وظایف خود عمل نماید. چنانچه موقعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه به صورت همه‌جانبه مورد توجه واقع شود، تئاتر می‌تواند به عنوان یک نهاد فرهنگ‌ساز در جامعه مطرح شود(افشار ۱۳۹۲، ۱۹ و ۱۴).

تئاتر و بحران مخاطب

اتخاذ هر رویکرد در مورد هنر تئاتر در ایران در درجه نخست، منوط به شناخت مخاطب است و این امری است که تا به امروز مغفول مانده است. پرداختن به نقش و اهمیت تماشاگر در تئاتر، مختص به نگرش‌های معاصر در نظریه‌پردازی تئاتر نیست. شواهد موجود از نخستین فعالیت‌های تئاتری در تمدن‌های مختلف نشانگر این واقعیت است که از گذشته دور، این نقش مورد توجه نمایشگران بوده و میزان توفیق یا عدم توفیق یک اثر نمایشی، تا حد بسیار بالایی متأثر از تعامل و رابطه تماشاگر با آن اثر خاص بوده است. در مجموع می‌توان گفت که تعالی کمی و کیفی تئاتر ممکن نیست مگر زمانی که مخاطب آن به عنوان جامعهٔ هدف، مورد بررسی و شناختی همه‌جانبه قرار گیرد(کریم‌وند و احمدی ۱۳۹۲، ۱۳۳–۱۳۴). این در حالی است که تئاتر در ایران همواره مشکلات فراوانی در حوزه جلب و جذب مخاطب داشته است. بطوریکه کریم‌وند و احمدی معتقدند یکی از معضلات تئاتر در ایران، نداشتن مخاطب کافی یا ناتوانی جذب مخاطب عام در جامعه است(همان، ۱۳۰). تئاتر هنری است پرهزینه که سوددهی اقتصادی آن برای زنده ماندن این هنر ضرورتی حیاتی دارد، لذا تلاش برای جذب مخاطبِ بیشتر برای این هنر اهمیتی بسیار دارد. هنر تئاتر بیش از سایر هنرهای دیگر نیازمند تلاش‌های هدفمند برای جذب مخاطب یا همان تماشاچیان است، چراکه برخلاف بسیاری هنرهای دیگر تئاتر امکان رسیدن به دست مخاطب در فضایی به غیر از محل اجرایش را ندارد. فیلم می‌تواند از طریق تکثیر بر روی دی‌وی‌دی توزیع شود، موسیقی را می‌توان به غیر از سالن‌های کنسرت روی نوارها و یا دیسک‌های مخصوص به دست مخاطبان آن رساند اما تئاتر هنری است که مخاطب را باید به سالن اجرای آن کشاند و در آن جا محصول هنری را به او عرضه کرد و از این رهگذر بازدهی اقتصادی را برای آن رقم زد. بنابراین تلاش‌ها برای جذی مخاطب در این هنر باسابقه دارای اهمیت ویژه‌ای است(آذری و ژیانی ۱۳۹۲، ۸۹). با توجه به این امر

[۱] B. Brecht

می‌توان گفت تئاتر از آن رو که یکی از انواع هنرهای نمایشی است، نیازمند عنصر مخاطب است. چنانکه هنرهای نمایشی، هنرهایی هستند که باید در حضور جمعیت نشان داده شوند و یا به عبارت دیگر هنرهایی که با گروه تماشاگران سر و کار دارند و با حضور مخاطب مفهوم پیدا می‌کند.

تئاتر در ایران آن تأثیر بالایی که باید در جامعه داشته باشد را دارا نمی‌باشد چراکه برای رشد تئاتر، زمینه و شرایط مساعد فراهم نشده است. جایگاه تئاتر ایران که متأثر از شرایط اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی است، نامطلوب می‌باشد و با تأکید بر کاهش فزاینده عرضه و تقاضا در حوزه تئاتر، جایگاه این تولید فرهنگی در جامعه ایرانی رو به تنزّل است. مسائل و شرایط اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی که در حال حاضر حاکم بر جامعه ایران می‌باشد، سبب شده که میزان تقاضای مصرف‌کننده برای تولید تئاتر کاهشی فزاینده یابد و به تبع آن عرضه نیز دستخوش اُفت جدی شده است و از نظر کیفیت و کمیّت، تئاتر در مقام یک کالای غیرضروریِ روبه‌رکود و تعطیلی است(میرفخرایی و رجبیه‌فرد ۱۳۹۲، ۱۴؛ افشار ۱۳۹۲، ۱۸). تئاتر ایران در حال حاضر از نظر جذب و اقناع مخاطب در شرایطی بحرانی است. به نظر می‌رسد تئاتر ایران در راستای جذب حمایت مادی و معنوی مخاطب تاکنون موفقیتی کسب نکرده، چراکه حل بحران مخاطب، در گرو رفع اختلال ارتباطی تئاتر با مخاطب است. تئاتر، وابسته‌ترین هنرها به مخاطب است و رخداد تئاتری بدون توانایی جذب مخاطب، به گفتمانی درون متنی محدود می‌شود و بسط و توسعه اجتماعی که ویژه‌گی هنر تئاتر است تحقق نمی‌یابد(کریم‌وند و احمدی ۱۳۹۲، ۱۳۰). می‌توان گفت مخاطب، رکنی از اجرای تئاتر بوده و به طور مستقیم در سرنوشت اجرا دخالت داشته است. اساساً تئاتر زمانی ماهیت وجودی می‌یابد که در حضور تماشاگران و مخاطبان خلق شود. حتی بقای تئاتر از منظر اقتصادی نیز به تماشاگران گره خورده است. آمار دقیقی از مخاطبان تئاتر وجود ندارد اما به طور متوسط سالانه دو میلیون نفر مخاطب تئاترها هستند و این میزان برای جمعیت ۷۰ میلیونی ایران بسیار کم است و آمار تماشاگران تئاتر در سال‌های اخیر به روشنی گویای این مطلب است که تا چه اندازه از اصل جهانی "تئاتر برای همه" فاصله داریم(همان، ۱۳۰).

نهادینه‌کردن تماشای تئاتر

کم بودن میزان مخاطبان تئاتر گویای آن است که تماشای تئاتر در جامعه نهادینه نشده است. نهادینه‌کردن تئاتر یک موضوع بسیار مهم است که سال‌هاست به فراموشی سپرده شده و کمتر کسی نسبت به آن احساس نیاز می‌کند. از طرفی با توجه خلاء موجود و عدم ارتباط تنگاتنگ میان مخاطبان و هنرمند، هنوز جایگاه هنر و به‌ویژه هنر تئاتر، آنگونه که شایسته است در بین مردم و جامعه نهادینه نشده است، از این رو نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه دارای اهمیت ویژه‌ای می‌باشد. در اصطلاح جامعه‌شناختی، نهادینه کردن عبارت است از فرایندی که از طریق آن، نظام قاعده‌مندی از هنجارها، منزلت‌ها و نقش‌های به‌هم‌پیوسته و مورد پذیرش یک جامعه، شکل می‌گیرند و از طریق این فرایند، رفتار خودجوش و پیش‌بینی‌ناپذیر جایش را به رفتار منظم و پیش‌بینی‌پذیر می‌دهد. نهادینه کردن زمانی تحقق می‌یابد که یک جامعه تشخیص دهد که رشته خاصی از ارزش‌ها، هنجارها و نقش‌ها برای بقایش چندان اهمیت دارند که اعضای جامعه باید آن‌ها را رعایت کنند. جامعه می‌تواند با تصویب مقرراتی رفتار اعضایش را نهادینه سازد، بدین‌ترتیب که نظامی از مجازات‌ها و پاداش‌ها را بپروراند و از طریق آن، اعضایش را به پیروی از ارزش‌ها، هنجارها و نقش‌های جامعه تشویق کند(کوئن[۱۸۱]

[۱۸۱] B. Cohen

۱۳۸۴، ۱۲۰ و ۱۱۱). محسنی(۱۳۷۹، ۲۱۴–۲۱۵) نیز معتقد است که زمانی چیزی، فکری یا پدیده‌ای نهادینه می‌شود که در روند استواری مبتنی بر سازمان‌یافته شدن، سیستماتیک شدن و ثابت شدن قرار گیرد و نقش و کارکردهای آن مشخص شود. بر این اساس نهادینه کردن تماشای تئاتر یعنی تثبیت تماشای تئاتر به مثابه یک عادت فردی و اجتماعی در جامعه است به‌گونه‌ای که تماشای تئاتر برای افراد جامعه دارای مطلوبیت ذهنی باشد و آنان هنجارهای طبیعی این مطلوبیت ذهنی را بصورت قرار دادن تئاتر در سبد مصرف و هزینه‌های خود، رعایت نمایند. با توجه به مباحث مطرح شده، در این پژوهش برآنیم تا به مطالعه و تبیین روش‌های نهادینه کردن تماشای تئاتر را در جامعه بپردازیم لذا پرسش اصلی این تحقیق این است که: روش‌های نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه کدامند؟

یافته‌های تحقیق

در این بخش پاسخ‌های مصاحبه‌شوندگان به پرسش اصلی تحقیق مبنی بر اینکه: "روش‌های نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه کدامند؟" ارائه می‌شود.[۱۸۲] نهایتاً اولویت‌های اصلی برای نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه در قالب هشت مقوله اصلی که خود حاصل ترکیب چندین زیرمقوله هستند، تدوین و ارائه گردید.

۱. توجه به نقش آموزشی و تربیتی مدارس و دانشگاه‌ها

طبق یافته‌های تحقیق، مهم‌ترین دوره سنی برای تعلیم و تربیت و جامعه‌پذیر کردن افراد، سنین کودکی و نوجوانی است. در جوامع امروزی یکی از نهادهایی که بیشترین نقش را در تعلیم و تربیت انسان داراست، نهاد آموزش و پرورش است. مدارس رفتارهای مورد تأیید و تأییدنشده را به کودکان آموزش می‌دهد و ارزش‌ها و هنجارهای مقبول را در افراد درونی می‌سازد. دلیل اهمیت مدارس از آنجاست که در جوامع امروزی هر فرد حدود پانزده سال از عمرش را در مدرسه سپری می‌کند و از این میان بسیاری از افراد پس از سپری کردن دوران مدرسه وارد دانشگاه می‌شوند. مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند که می‌توان از ظرفیت مدارس در معرفی هنر تئاتر به کودکان استفاده بیشتری به عمل آورد چراکه در حال حاضر کیفیت دروس و کتب و معلمان برای آشنا ساختن کودکان با هنر به طور عام و تئاتر و نمایش به طور خاص مناسب نمی‌باشد. بطوریکه در مدارس،درس هنر در اکثر مواقع مترادف با نقاشی و تاحدودی خوش‌نویسی در نظر گرفته می‌شود و به دیگر شاخه‌های هنر توجه خاصی نمی‌شود. مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند جای خالی معرفی تئاتر و نمایش و انواع نمونه‌های موفق هر یک از گونه‌های تئاتر در کتب تحصیلی حس می‌شود. آنان همچنین معتقد بودند که معلمان هنر و ادبیات می‌بایست از میان کسانی انتخاب شوند که آشنایی تخصصی با هنر داشته باشند. به گفته یکی از کارشناسان، "آموزش و

[۱۸۲] لازم به توضیح است محققان در ابتدای مصاحبه‌ها، نظر مصاحبه‌شوندگان را در مورد پرسش اصلی تحقیق، جویا شدند و در میان مصاحبه‌ها برخی سوالات فرعی که به فراخور برای ارائه توضیحات تکمیلی، لازم می‌نمود، مطرح شد.

پرورش باید از دانش‌آموختگان رشته‌های دانشگاهی از قبیل هنر، ادبیات نمایشی، پژوهش هنر و... برای تدریس درس هنر بهره گیرد." استفاده از گونه‌ای از تئاتر تحت عنوان «تئاتر تعلیم و تربیتی» در مدارس برای آموزش مهارت‌های رفتاری، ارتباطی و اجتماعی به کودکان و نوجوانان، از نکات مورد تأکید مصاحبه‌شوندگان بود. همچنین کارشناسان معتقد بودند که دانشگاه‌ها نیز همچون مدارس جزئی از نهاد آموزش هستند و در راستای نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه می‌توانند کارکرد داشته باشند بطوریکه می‌توان از ظرفیت رشته‌های مختلف دانشگاهی همچون هنر، ادبیات نمایشی، تئاتر، کارگردانی تئاتر، بازیگری و... در راستای توسعه تئاتر و نمایش بهره گرفت. وجود اساتید مجرب، پرورش دانشجویان در رشته‌های مختلف هنری، استفاده از ظرفیت پژوهش در دانشگاه‌ها، تألیف و ترجمه کتب و پژوهش‌های مربوط به حوزه نمایش و تئاتر و برگزاری مسابقات تئاتر دانشجویی نیز از جمله موارد مورد اشاره مصاحبه‌شوندگان بود.

۲. فراهم نمودن امکانات سخت‌افزاری

طبق نظر کارشناسان مورد مصاحبه، توسعه فرهنگی نیازمند توجه به بعد مادی فرهنگ نیز می‌باشد. در این زمینه آنان معتقد بودند برای نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه در ابتدا می‌بایست امکانات سخت‌افزاری مناسبی برای تئاتر فراهم نمود. به گفته یکی از کارشناسان "نمی‌توان مخاطبان را به تماشای تئاتر تشویق کرد در حالیکه محل‌های مناسب برای تماشای تئاتر وجود ندارد." آنان معتقد بودند که وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌بایست به احداث سالن‌های تئاتر، فرهنگ‌سراها، مجتمع‌های فرهنگی، پردیس‌های تئاتر و سالن‌های تمرین تئاتر در شهرها اقدام کند چراکه به‌جز برخی کلان‌شهرها، اکثر شهرهای کشور دارای اماکن کافی و مناسب برای تئاتر نمی‌باشند. بالطبع با احداث سالن‌ها و اماکن نو، شاهد ایجاد انجمن‌ها و خانه‌های تئاتر و فعالیت گروه‌های مختلف تئاتری خواهیم بود و این امر می‌تواند به عنوان یکی از اولویت‌های اساسی در راستای ایجاد تشکل‌های تئاتری و نهادینه کردن تئاتر و تماشای تئاتر مطرح باشد. طبق نظر کارشناسان و صاحب‌نظران در احداث سالن‌ها، مجتمع‌ها و امکانات سخت‌افزاری می‌بایست به موضوع مکان‌یابی مناسب برای احداث سالن‌ها و اماکن توجه ویژه نمود و جوانب مختلف همچون سهولت تردد، شناسا بودن مکان، دسترس‌پذیری و سرزندگی فضا را در نظر گرفت. از جمله موارد مورد اشاره کارشناسان، بویژه کارشناسان حوزه تئاتر و نمایش، در نظر گرفتن امکانات و تجهیزات مناسب برای سالن‌ها می‌باشد. در همین زمینه آنان به مواردی از جمله تجهیزات مناسب از قبیل صندلی‌های راحت و بادوام با رعایت اصول ارگونومیک، فراهم نمودن امکانات مناسب نورپردازی و طراحی صحنه، توجه به آکوستیک بودن صدا در سالن‌ها، امکانات پخش موسیقی، تجهیزات ایمنی همچون سیستم اطفاء حریق و درب‌های خروج اضطراری به سوی معابر امن، تجهیزات گرمایشی و سرمایشی و نیز امکانات رفاهی در داخل سالن‌ها اشاره نمودند.

۳. استفاده از ظرفیت رسانه‌ها

طبق یافته‌های این پژوهش، یکی از موارد مهم که امروزه در فرهنگ‌سازی مورد توجه جوامع است رسانه‌ها هستند. در مورد نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه هم می‌بایست از ظرفیت رسانه‌ها از قبیل رادیو، تلویزیون، رسانه‌های مکتوب، اینترنت و فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی و... حداکثر بهره را برد. با توجه به اینکه طبق اصل چهل و چهارم قانون اساسی، سازمان صداو سیما جزو نهادهای

دولتی است و اینکه در جامعه ما، صداو سیما دارای ضریب نفوذ بسیار بالایی است، کارشناسان و صاحب‌نظران معتقد بودند که تلویزیون و رادیو می‌بایست به اشاعه امور فرهنگی و هنری از جمله نمایش و تئاتر همت گمارند. فعالیت رسانه ملی در حوزه نهادینه کردن تماشای تئاتر و نمایش طیف گسترده‌ای از فعالیت‌ها از قبیل تولید و پخش برنامه‌هایی پیرامون معرفی تئاتر و نمایش و انواع گونه‌های آن، اطلاع‌رسانی در مورد نمایش‌ها، بررسی وجوه مختلف تئاتر و نمایش در قالب مجله‌های هنری و تئاتری، تهیه گزارش از تئاترها و نمایش‌ها و بازتاب نظرات اهالی هنر و نمایش و نیز مخاطبان در مورد تئاتر، برنامه‌های گفتگومحور با دعوت از کارشناسان و مدیران حوزه تئاتر، پخش تله‌تئاتر و نمایش‌های رادیویی، پوشش خبری جشنواره‌های تئاتر و... را شامل می‌شود. البته کارشناسان معتقد بودند که صدا و سیما در حال حاضر بخشی از برنامه‌های خود را به تئاتر و نمایش اختصاص داده است که در این حوزه اکثر کارشناسان عملکرد شبکه چهار سیما را مثبت ارزیابی کردند لیکن این میزان برنامه اختصاص داده شده به تئاتربه هیچ وجه برای نهادینه ساختن تماشای تئاتر در جامعه مطلوب نمی‌باشد و می‌بایست فعالیت‌های بیشتری در این حوزه صورت گیرد. همچنین طبق نظر مصاحبه‌شوندگان رسانه‌های مکتوب نیز برای نهادینه کردن فرهنگ تماشای تئاتر و نمایش ایفاگر نقشی مهم هستند. در این زمینه چاپ و نشر کتب در حوزه معرفی تئاتر، تألیف و چاپ نمایشنامه‌ها، ترجمه آثار برگزیده در حوزه تئاتر، چاپ مجلات و نشریات ادواری برای پوشش فعالیت‌های انجام شده در حوزه تئاتر و نمایش و انعکاس نقاط ضعف و قوت، مورد اشاره مصاحبه‌شوندگان واقع شد. طبق گفته یکی از کارشناسان "یکی از مزایای استفاده از کتب و مجلات و روزنامه‌ها این است که در کنار معرفی و اشاعه تئاتر و نمایش به لحاظ اقتصادی نیز می‌توان با فروش آثاردرآمدزایی نمود". پوسترها و بنرها نیز می‌توانند به شرط دارا بودن طراحی مناسب و زیبا، برای معرفی تئاترها و نمایش‌ها در اماکن عمومی مورد استفاده قرار گیرند. استفاده از فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی اینترنتی نیز بعنوان رسانه‌هایی ارزان و با ضریب نفوذ بالا، راهکارهایی مناسب برای نهادینه کردن تماشای تئاتر می‌باشند. در این زمینه یکی از کارشناسان گفت: "هر یک از سالن‌ها و مجتمع‌های تئاتری می‌بایست دارای وب‌سایت باشند و در شبکه‌های اجتماعی نیز دارای صفحه اختصاصی باشند و به تبلیغ و معرفی آثار و فعالیت‌ها بپردازند و حتی می‌توانند با بهره‌گیری از اینترنت به بلیت‌فروشی اینترنتی در صفحات خود نیز اقدام کنند."

٤. توسعه همه انواع و گونه‌های نمایش

کارشناسان و صاحب‌نظران بر این عقیده بودند که با توجه به گستردگی و تنوع نمایش می‌بایست گونه‌های مختلف نمایش و تئاتر مورد حمایت قرار گیرند. هر یک از گونه‌ها و ژانرهای مختلف تئاتر و نمایش از قبیل تئاتر کلاسیکِ روی صحنه، تعزیه و شبیه‌خوانی، شاهنامه‌خوانی، خیمه‌شب‌بازی، تئاتر عروسکی، سیاه‌بازی، روحوضی، نقاله‌خوانی، پرده‌خوانی، تئاتر موزیکال، پانتومیم، تئاتر سایه‌ها، تئاتر خیابانی، تئاتر کودک و نوجوان، تئاتر تعلیم و تربیتی، تئاتر دفاع مقدس و نمایش‌های آیینی و سنتی همچون نوروزخوانی(همچون تکم‌گردانی در مناطق آذربایجان) و رمضان‌خوانی و... مخاطب خاص خود را دارد و هریک از گونه‌های مذکور با سلایق گروه خاصی از مخاطبان سازگار است چراکه اصولاً مخاطب مفهومی یکپارچه و همگن نمی‌باشد بلکه بر اساس نیاز، سلیقه، طبقه اجتماعی و اقتصادی، اعتقادات مذهبی، سن و تحصیلات و... مخاطبان به گروه‌هایی متفاوت قابل تقسیم هستند. برخی از انواع نمایش‌ها به دلیل سازگاری با اعتقادات مذهبی جامعه دارای مخاطبان بسیاری هستند بطوریکه تعزیه و شبیه‌خوانی با دستمایه قرار دادن حادثه کربلا و قیام امام حسین(ع) در ذیل اینگونه از نمایش‌ها جای می‌گیرد. میزان تأثیرگذاری این گونه از تئاتر به حدی است که همه ساله در ایام محرم و

اربعین مخاطبان پرشماری را به سمت خود جذب می‌نمایند. اینگونه نمایش‌ها در واقع کارکرد انتقال ارزش‌ها و آموزه‌های دینی و مذهبی را دارا می‌باشند. همچنین برخی گونه‌های نمایش نیز ریشه در ادبیات ملی دارند که شاهنامه‌خوانی مصداق بارز اینگونه از نمایش می‌باشد. گونه‌ای دیگر از تئاتر مختص گروه سنی کودک و نوجوان است که با نام تئاتر کودک و نوجوان و یا تئاتر تعلیم و تربیتی شناخته می‌شود همچنین تئاتر عروسکی و انواع خیمه‌شب‌بازی نیز برای گروه سنی کودک و نوجوان مناسب است. تئاتر دفاع مقدس نیز یکی دیگر از انواع گونه‌های تئاتر است که در راستای معرفی و نشر ارزش‌های دفاع مقدس کارکرد دارد و مورد اشاره کارشناسان و صاحب‌نظران بود. برخی از کارشناسان به اهمیت تئاتر خیابانی اشاره داشتند. در این زمینه یکی از کارشناسان معتقد بود:"تئاتر خیابانی به مثابه ویترین تئاتر است چراکه بسیاری از شهروندان هنگام عبور از اماکن و خیابان‌ها و محوطه‌ها این نوع تئاتر را تماشا می‌کنند و نسبت به تئاتر دارای نگرشی خاص می‌شوند". علاوه بر گونه‌های مطرح‌شده، گونه‌های دیگری از قبیل نقالخوانی، پرده‌خوانی، تئاتر سایه، پانتومیم، روحوضی، تئاتر موزیکال و... نیز دارای ظرفیت جذب مخاطب هستند.

۵. توسعه تئاتر غیردولتی

همگانی‌سازی تماشای تئاتر به این معنی است که مردم در تمام پهنه کشور، به تماشای تئاتر بنشینند و این امر قبل از هر چیز مستلزم جریان داشتن تئاتر در تمام شهرها و حتی روستاهاست این در حالی است که در هم‌اکنون، با توجه به وسعت و پهناور بودن کشور، بسیاری از شهرهای کشور فاقد تئاتر هستند. بنا به گفته یکی از کارشناسان: «در بسیاری از شهرهای کشور تئاتری وجود ندارد که مخاطبی هم برای آن موجود باشد». برای گسترش تئاتر در تمام پهنه کشور باید علاوه بر توان بخش دولتی از ظرفیت بخش‌های غیردولتی هم بهره برد. طبق نظر مصاحبه‌شوندگان متولی اصلی تئاتر در کشور اداره کل امور هنرهای نمایشی است که خود زیرمجموعه معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است ولی واقعیت این است که این نهاد به‌تنهایی نمی‌تواند جریان تئاتر و نمایش را در تمام کشورگسترش دهد و باید از توان همه سازمان‌ها و بخش‌ها در ترویج تئاتر در کشور بهره برد. مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند که در کنار نهادهای دولتی به عنوان متولی رسمی تئاتر در کشور، برخی بخش‌های غیردولتی نیز در فضای تئاتر کشور فعالیت می‌کنند که عبارتند از شهرداری‌ها، بخش خصوصی، سازمان‌های حاکمیتی با مأموریت فرهنگی همچون حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و بنیاد شهید، پایگاه‌های بسیج، رسانه‌ها و جریان‌های مردمی همچون تعزیه‌ها و شبیه‌خوانی‌ها و تئاتر مساجد. همچنین کارشناسان معتقد بودند برخی ظرفیت‌های دولتی در حوزه تئاتر فعال هستند لیکن علی‌رغم دولتی بودن زیرمجموعه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نمی‌باشند که در این مورد می‌توان به تئاتر دانشجویی و دانشگاهی و تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان مورد اشاره واقع گردید که به ترتیب ذیل وزارت علوم و وزارت آموزش و پرورش به فعالیت می‌پردازند. مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند که همه این جریان‌ها می‌بایست ضمن تقویت به گونه‌ای هماهنگ شوند که از موازی‌کاری و اتلاف منابع جلوگیری به عمل آید.

تئاتر خصوصی از جمله جریان‌های تئاتر غیردولتی در کشور است که در کنار تولید و اجرای تئاتر،بعضاً دغدغه کسب سود و بازگشت سرمایه را نیز دارد. طبق گفتهیکی از کارشناسان "یکی از اصلی‌ترین جریان‌های تئاتر خصوصی در کشور تماشاخانه‌های خصوصی هستند که با فراهم کردن حمایت‌های سخت‌افزاری و به‌ویژه قرار دادن سالن در اختیار گروه‌های تئاتری از طریق عقد قرارداد با گروه‌ها و فروش گیشه، علاوه بر حمایت از گروه‌های تئاتری و نمایش آثار، درآمدزایی و کسب سود نیز می‌کنند." علاوه بر تماشاخانه‌های خصوصی، مصاحبه‌شوندگان آموزشگاه‌های خصوصی، نشریات هنری و تئاتری را نیز از جمله نهادهایی می‌دانستند که

ضمن تأثیرگذاری بر حوزه تئاتر دارای انگیزۀ کسب سود نیز می‌باشند. برخی از کارشناسان با اشاره به آسیب‌های توجه بخش خصوصی به درآمدزایی، معتقد بودند وجود نظارت دولتی بر عملکرد بخش خصوصی می‌تواند از انحراف‌های احتمالی پیشگیری نماید. در این میان برخی گروه‌های تئاتر شخصی نیز صرفاً برای دیده‌شدن به اجرای تئاتر می‌پردازند. طبق نظر مصاحبه‌شوندگان تئاتر مردمی و به صورت دقیق‌تر نمایش‌های مردمی نیز یکی از جریان‌های بسیار تأثیرگذار در فضای نمایش و تئاتر کشور است که از مدیوم نمایش برای انتقال پیام‌های دینی و فرهنگی بهره می‌گیرند. برخی سازمان‌های حاکمیتی همچون حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، اداره حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدس، بنیاد شهید و پایگاه‌های بسیج نیز که دارای مأموریت‌های فرهنگی و هنری هستند، از ابزار نمایش و تئاتر نیز در راستای مأموریت‌های فرهنگی خود بهره می‌گیرند. چنانچه یکی از مصاحبه‌شوندگان گفت: "حوزه هنری که وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی است همه ساله جشنواره‌هایی را در حوزه تئاتر برگزار می‌کند که جشنواره تئاتر مردمی خرداد و جشنواره نمایش‌های طنز تلخند از این جمله‌اند. چه اشکالی دارد که دولت این جشنواره‌های ارزشی غیردولتی را نیز مورد حمایت قرار دهد تا با وسعت و توانایی هرچهبیشتر در سپهر تئاتر کشور ایفای نقش نمایند."یکی دیگر از نهادهای غیردولتی که دارای ظرفیت گسترده برای نهادینه کردن تماشای تئاتر است، شهرداری‌ها هستند که از امکانات مناسبی برخوردار هستند. امروزه شهرداری‌ها تنها به شهرسازی توجه ندارند بلکه در کنار شهرسازی دارای مسئولیت‌های فرهنگی نیز می‌باشند بطوریکه امروزه معاونت‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری در شهرداری‌ها تأسیس شده که دغدغه ارتقاء فرهنگ را دارند.

٦. توجه ویژه به برگزاری جشنواره‌های تئاتر

مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند برگزاری جشنواره‌ها از طریق دو سازوکار منجر به گرایش مخاطبان به تماشای تئاتر می‌شوند. اول اینکه جشنواره‌ها امکاناتی را برای مخاطبان فراهم می‌سازند تا به تماشای تئاترهای باکیفیت شهرها و حتی کشورهای دیگر بنشینند و از میان تئاترهای گوناگون دست به انتخاب بزنند. بطور کلی جشنواره‌ها، قدرت انتخاب مخاطبان را افزایش می‌دهند که همین امر زمینه‌ساز افزایش رضایت آنان و در نهایت به اقبال هرچه بیشتر آنان به تماشای تئاتر می‌انجامد. دوم اینکه برگزاری جشنواره‌ها سازوکاری برای رقابت گروه‌های تئاتر و در نتیجه ارتقاء کیفیت تئاتر است که همین کیفی‌تر شدن تئاتر، خود زمینه‌ساز افزایش مخاطبان آن می‌شود.در تبیین این امر می‌توان گفت جشنواره‌هایتئاتر در سطح شهر و شهرستان، استانی و منطقه‌ای، ملی و بین‌المللی، محلی برای ملاقات گروه‌های تئاتر، مسئولان و متولیان فرهنگی، اساتید، داوران و کارشناسان، مخاطب و حتی رسانه‌هاست و یکی از مهم‌ترین کارکردهای جشنواره‌ها امکان نقد و ارزیابی وجوه و جنبه‌های مختلف نمایش‌هاست که زمینه‌ساز شناسایی نقاط قوت و ضعف آثار و نمایش‌ها و ارتقاء کیفی سطح تئاترهاست که همین موضوع نیز منجر به تمایل مخاطبان به تئاتر خواهد شد. شناسایی و معرفی نمایش‌های منتخب و آثار برگزیده در بخش‌های مختلف، علاوه بر اینکه موجب دلگرمی دست‌اندرکاران تئاتر است در واقع به مثابه معرفی الگوهای مطلوب برای سایر گروه‌هاست تا با اخذ نقاط قوت آثار برگزیده، به ارتقاء کیفیت خود نائل آیند. یکی از کارشناسان در زمینه کارکرد ارزیابی و نقد آثار در جشنواره‌ها گفت: "هیئت‌های انتخاب و داوران جشنواره می‌بایست آثار را از وجوه مختلفی چون کارگردانی، متن و نمایشنامه، پژوهش، اجرا و بازیگری، عکس و پوستر، طراحی لباس و صحنه مورد قضاوت قرار دهند و آثار منتخب را به مخاطبان معرفی نمایند» همچنین شناسایی و ظهور استعدادهای نو و پرورش آنان، یادگیری از تجارب سایر گروه‌ها نیز مورد تأکید مصاحبه‌شوندگان بود چراکه جشنواره‌ها بسیاری از امکانات را برای نمایش عمومی در اختیار گروه‌ها قرار می‌دهد که این امکانات طیف مختلفی از سالن و امکانات

سخت‌افزاری تا مخاطب و انعکاس رسانه‌ای را شامل می‌شود. از طرفی در جریان برگزاری جشنواره‌ها امکان گنجاندن بخش‌های جانبی از قبیل برگزاری کارگاه‌های آموزشی با حضور اساتید فن، نشست‌های تخصصی و موضوعی، جلسات پرسش و پاسخ با حضور هنرمندان، اصحاب رسانه و مردم، چاپ مجلات و جزوات و کتب و نشریات تخصصی که همگی دارای بار آموزشیهستند، وجود دارد که همه این موارد به نوبه خود موجبات پیشرفت و ارتقاء جایگاه تئاتر و گرایش مخاطبان به تماشای تئاتر است. البته طبق نظر کارشناسان، وجود موازی‌کاری در جشنواره‌ها موجب کم‌خاصیت شدن جشنواره‌ها و اتلاف منابع است که می‌بایست در این زمینه اصلاحاتی صورت گیرد. در زمینه کیفی‌تر شدن جشنواره‌ها یکی از کارشناسان گفت: "بهتر است ابتدا آثار در سطح استان‌ها مورد ارزیابی قرار بگیرند و در مرحله دوم آثار منتخب استانی در سطح منطقه‌ای و یا کشوری به نمایش دربیایند و مورد داوری قرار گیرند." یکی دیگر از کارشناسان نیز معتقد بود: "به‌جای جشنواره‌های مختلف و موازی بهتر است یک جشنواره بزرگ با بخش‌های فرعی مختلف برگزار گردد." ادواری بودن جشنواره‌ها و پرهیز از تمرکز برگزاری جشنواره در تهران، در راستای اعطاء شانس برابر به مردم تمامی نقاط کشور جهت تماشای تئاتر نیز مورد وفاق مصاحبه شوندگان بود.آشنایی با تفکرات نو، ایجاد انگیزه برای تولید و عرضه تئاتر، بهره‌مندی از محاسن و فواید ایجاد رقابت، امکان رقابت در بخش‌های مختلف و جلب و جذب سرمایه‌گذاران از دیگر موارد اشاره مصاحبه‌شوندگان بود که به تعالی تئاتر کشور و مخاطب‌پسند بودن آن می‌انجامد.در مورد شرکت در جشنواره‌های خارجی نیز کارشناسان معتقد بودند که می‌توان مفاهیم اصیل ایرانی را در قالب نمایش و تئاتر به دنیا معرفی کرد و از این طریق علاوه بر مخاطبان داخلی، مخاطبان خارجی را نیز به تئاتر کشور جلب نمود.

۷. تقویت سرمایه انسانی حوزه تئاتر

مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند که با توجه به وضعیت ناخوشایند هنرمندان تئاتر در حال حاضر، بسیاری از فعالان حوزه تئاتر از ادامه فعالیت در این عرصه منصرف شده و تئاتر را به مقصد سینما و تلویزیون و در مواردی مشاغل غیرمرتبط، ترک کرده‌اند. ریزش هنرمندان عرصه تئاتر به ایستایی و رکود فضای تئاتر کشور و در نتیجه به ریزش مخاطبان تئاتر منتهی می‌شود. لذا یکی از اولویت‌های مدیران حوزه فرهنگ به‌طور اعم و حوزه نمایش و تئاتر به‌طور اخص، می‌بایست حفظ، تقویت و جلوگیری از ریزش سرمایه انسانی باشد چراکه امروزه ثابت شده که سرمایه انسانی مهم‌ترین دارایی هر حوزه مدیریتی می‌باشد. مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند که عرصه نمایش و تئاتر به گونه‌ای است که افراد و هنرمندان بصورت "دلی" و بر اساس علاقه قلبی در آن فعالیت می‌نمایند. لیکن در اکثر موارد این فعالیت و صرفِ وقت، به ندرت با پرداخت حق‌الزحمه مناسب همراه است و هنرمندان این عرصه غالباً با مشکلات معیشتی روبه‌رو هستند. طبق گفته یکی از مصاحبه‌شوندگان: "در حوزه نمایش و تئاتر تنها اقلیتی از بازیگران و گهگاه کارگردانان سرشناس که در تلویزیون و سینما هم فعالیت می‌کنند، دارای درآمدهای بالا هستند ولی اکثریت فعالان این عرصه، درآمد کافی ندارند و این در حالی است که بسیاری از افراد جامعه به اشتباه فکر می‌کنند که تئاتری‌ها به لحاظ مالی تأمین هستند."به گفته مصاحبه‌شوندگان اکثر فعالان عرصه تئاتر فاقد بیمه درمانی و بیمه بازنشستگی هستند و این در حالی است که افراد فعال در این حوزه هم مثل تمامی افراد دچار سالخوردگی و بیماری می‌شوند و می‌بایست هنرمندان نیز تحت پوشش بیمه درمانی قرار گیرند. طبق گفته یکی از کارشناسان: " تمام سهم هنرمندان از توجه مسئولان به حوزه نمایش و تئاتر، تنها اختصاص قطعه هنرمندان بهشت زهرا به هنرمندان می‌باشد." برخی از مصاحبه‌شوندگان نیز در راستای حمایت مالی از هنرمندان تئاتر معتقد به اعطاء برخی مشوق‌ها به گروه‌های تئاتر بودند تا با آسودگی خاطر به تولید محصولات

فرهنگی همت گمارند.یکی از مواردی که در راستای ارتقاء سرمایه انسانی تئاتر مورد تأکید مصاحبه‌شوندگان بود لزوم آموزش مداوم و ارتقاء دانش تئاتری‌ها بود بطوریکه تأسیس هنرستان‌ها و رشته‌های دانشگاهی جدید برای تئاتر و تربیت نیروی انسانی در انواع گرایش‌های نویسندگی و نمایش‌نامه‌نویسی، کارگردانی، بازیگری، صحنه و لباس، نور وصدا و... مورد اشاره مصاحبه‌شوندگان واقع گردید. برگزاری کلاس‌ها و دوره‌های آموزشی و همایش‌های علمی و هنری و اعزام دانشجویان و هنرآموزان به کشورهای موفق و اعطاء بورس تحصیلی به آنان در راستای آموزش و توانمندسازی سرمایه انسانی حوزه تئاتر مورد اشاره مصاحبه‌شوندگان واقع گردید.

۸. کاهش هزینه تماشای تئاتر

طبق نظر مصاحبه شوندگان مردم کشور با مشکلات و تنگناهای اقتصادی و معیشتی زیادی روبه‌رو هستند به نحوی که اکثریت جامعه درگیر تأمین نیازهای زیستی همچون خوراک، مسکن و پوشاک هستند و برآوردن نیازهای اولیه مذکور به قیمت عدم تأمین نیازهایی همچون سرگرمی و آموزش و نیازهای فرهنگی می‌باشد. از این رو مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند برای جلب مردم به سوی تماشای تئاتر باید هزینه تماشای تئاتر کاهش یابد. پرداخت یارانه دولتی به تئاتر برای حفظ و تقویت آن، از راهکارهای مورد نظر مصاحبه‌شوندگان بود. بدین ترتیب تولیدکنندگان تئاتر با توجه به حمایت مالی دولت از آنها می‌توانند بهاء بلیت تئاتر را کاهش دهند تا از این طریق مخاطبان بیشتری امکان تماشای تئاتر را داشته باشند. این امر در شرایطی است که تخصیص یارانه دولتی به تئاتر به جای افزایش، با کاهش مواجه شده است. طبق نظر یکی از مصاحبه‌شوندگان "کاهش بودجه فرهنگی کشور در لایحه بودجه سال ۱۳۹۸ به معنی افول حوزه فرهنگ به طور عام و افول و ورشکستگی تئاتر به طور خاص می‌باشد". کارشناس دیگری معتقد بود "کاهش بودجه فرهنگی کشور در شرایطی اتفاق می‌افتدکه تورم شدید باعث افزایش قیمت تمام‌شده تولید محصولات فرهنگی شده است". مصاحبه‌شوندگان همچنین معتقد بودند افزایش بهاء بلیتِ تماشای تئاتر منجر به کاهش شمار مخاطبان تئاتر خواهد شد و فقط قشر معدودی از افراد جامعه توان تماشای تئاتر را خواهد داشت و بدین ترتیب تماشای تئاتر به پدیده‌ای طبقاتی تبدیل می‌شود بطوریکه برخلاف طبقات مرفه، طبقات پایین جامعه از تماشای تئاتر محروم خواهند شد. در همین زمینه مصاحبه‌شوندگان به برخی تئاترهای گران اشاره کردند و از اینگونه تئاترها، به تعبیر وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، تحت عنوان "تئاتر لاکچری" یاد کردند. برخی از کارشناسان نیز معتقد بودند افزایش بهاء بلیت تئاتر، امری غیرعقلانی و به دور از منطق اقتصادی می‌باشد چراکه طبیعتاً تئاترهای گران در جذب توده‌های مخاطبان به سالن‌های تئاتر با مشکل موجه خواهند شد. به بیان دیگر کاهش بهاء بلیت تئاتر به معنی کاهش سودآوری تئاتر نیست بلکه وجود مخاطبان پرشمار علاوه بر جبران کاهش بهاء بلیت می‌تواند به سودآوری بیشتر تئاتر کمک کند.

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

هنرهای نمایشی، هنرهایی هستند که باید در حضور جمعیت، نمایش داده شوند و تئاتر در اصل تنها هنری است که با مخاطب مفهوم پیدا می‌کند و نیازمند به مخاطب است درواقع تماشاگر عنصری بایسته و با مشارکتی فعال در تئاتر است و از همین روست که می‌گویند اساساً تئاتر زمانی ماهیت وجودی می‌یابد که در حضور تماشاگران و مخاطبان خلق شود. با توجه سهم اندک تئاتر در سبد مصرف

ایرانیان و با در نظر گرفتن کارکردهای گسترده تئاتر در جوامع امروزی و تأثیرگذاری تئاتر در شئون مختلف فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، هنری و دینی در این تحقیق به روش‌های نهادینه‌کردن تماشای تئاتر در جامعه از منظر کارشناسان پرداخته شده است.

بر اساس یافته‌های این پژوهش «توجه به نقش آموزشی و تربیتی مدارس و دانشگاه‌ها»، یکی از مهم‌ترین اولویت‌ها در رابطه با نهادینه‌کردن تماشای تئاتر در جامعه است چراکه مدارس و دانشگاه‌ها امروزه نقش مهمی در آموزش و جامعه‌پذیری افراد دارند. طبق این یافته تحقیق باید به کیفیت دروس، کتب و معلمان هنر مدارس، در راستای شناساندن تئاتر به دانش‌آموزان توجه ویژه نمود، اهمیت این امر از آنجاست که جعفری و همکاران(۱۳۹۳) معتقدند از تئاتر در آموزش و پرورش استفاده نمی‌شود. این در حالی است که امروزه گونه‌ای تئاتر تحت عنوان تئاتر تعلیم و تربیتی وجود دارد که دارای کارکرد آموزشی در حوزه‌های رفتاری، ارتباطی و اجتماعی به کودکان و نوجوانان می‌باشد. در زمینه استفاده از تئاتر در راستای اهداف آموزشی خانیکی و کاووسی(۱۳۹۱) معتقدند "سرگرمی- آموزش" از جمله راهبردهایی است که برای فراهم آوردن امکان تغییر در برنامه‌های توسعه مطرح شده است و راهبردی ارتباطی برای انتقال اطلاعات، آموزش و جلب مشارکت مخاطبان می‌باشد. این یافته پژوهشی با یافته‌های تحقیق جمیره و دیره(۱۳۹۴) مبنی بر اینکه آموزش از طریق تئاتر باعث درک عمیق و فراگیری بسیاری از ابعاد مهارت‌های زندگی می‌شود، همخوانی دارد. در همین راستا مظلومی‌محمودآباد و همکاران(۱۳۹۲) نیز معتقدند تئاتر به عنوان یک روش آموزشی می‌تواند در جهت افزایش آگاهی، تغییر نگرش و بهبود عملکرد، مؤثر واقع گردد. استفاده از ظرفیت دانشگاه‌ها همچون انواع رشته‌های مرتبط به تئاتر و نمایش، وجود اساتید مجرب و پرورش دانشجویان، بهره‌برداری از پژوهش‌های دانشگاهی و تألیف و ترجمه آثار نیز مورد اشاره کارشناسان و صاحب‌نظران بود. به‌ویژه آنکه بر اساس یافته‌های تحقیق کریم‌وند و احمدی(۱۳۹۲) اکثر مخاطبان تئاتر در کشور دارای تحصیلات دانشگاهی هستند و دانشجویان بیشترین مخاطبان تئاتر هستند. میرفخرایی و رجبیه‌فرد(۱۳۹۲) نیز در مورد اهمیت دانشگاه برای ترویج تئاتر به این امر اشاره می‌کنند که تئاتر اولین بار در دهه چهل، به عنوان رشته‌ای تحصیلی وارد دانشگاه‌های ایران می‌شود و افراد زیادی در این رشته آموزش می‌بینند.

«فراهم نمودن امکانات سخت‌افزاری» دیگر یافته این پژوهش است. طبق نظر کارشناسان و صاحب‌نظران به‌جز برخی کلانشهرها، اکثر شهرهای کشور فاقد سالن‌های تئاتر، فرهنگ‌سراها، مجتمع‌های فرهنگی و پردیس‌های تئاتر و سالن‌های تمرین تئاتر هستند و می‌بایست مدیریت فرهنگی کشور به احداث، نوسازی و بهسازی اماکن مختص تئاتر در این شهرها اقدام کند. در تأیید این یافته تحقیق، جعفری و همکاران(۱۳۹۳) نیز ضمن اشاره به محدود بودن تعداد سالن‌های نمایشی در کشور، سهم تالارهای نمایشی از کل مراکز فرهنگی کشور را فقط ۴/۰ درصد عنوان می‌نماید. همچنین طبق نظر مصاحبه‌شوندگان، در احداث اینگونه اماکن، می‌بایست موضوعاتی چون مکانیابی مناسب، سهولت تردد، شناسا بودن مکان، دسترس‌پذیری و سرزندگی فضا را لحاظ نمود. بکارگیری امکانات و تجهیزات فنی، رفاهی و ایمنی مناسب نیز در رابطه با فراهم نمودن امکانات سخت‌افزاری مورد اشاره کارشناسان و صاحب‌نظران بود. افشار(۱۳۹۲) نیز معتقد است در رابطه با اماکن تماشای تئاتر باید به اصولی همچون شاخص‌های جمعیتی و شبکه حمل و نقل در مناطق شهری توجه نمود.لزوم توجه به سهولت تردد و دسترس‌پذیری در احداث اماکن تئاتر، همراستا با یافته تحقیق جعفری و همکاران(۱۳۹۳) است که طی آن قرار گرفتن سالن‌های نمایشی در محدوده سکونت خانواده‌ها سبب افزایش رغبت آنان به تماشای تئاتر در اوقات فراغت‌شان می‌شود.عامری و همکاران(۱۳۹۶) نیز افزایش تعداد سالن‌ها و کیفی‌سازی محیط‌های اجرای تئاتر را یکی از پنج عامل تأثیرگذار در جذب مخاطب به سالن‌های تئاتر می‌دانند.

در مورد یافته تحقیق مبنی بر «استفاده از ظرفیت رسانه‌ها»، کارشناسان و صاحب‌نظران معتقد بودند که امروزه رسانه‌ها کارکرد گسترده‌ای در انتقال پیام‌های فرهنگی و فرهنگ‌سازی در جوامع دارند و برای نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه می‌بایست از ظرفیت رسانه‌ها از قبیل تلویزیون و رادیو، رسانه‌های مکتوب، اینترنت و فضای مجازی حداکثر بهره‌برداری را نمود. طبق این یافتهٔ تحقیق، صدا و سیما با توجه به دارا بودن ضریب نفوذ بالا در جامعه دارای توان گسترده‌ای در اشاعه امور فرهنگی و هنری از جمله تئاتر در کشور است و می‌تواند با تولید و پخش برنامه‌های مرتبط با تئاتر، اطلاع‌رسانی در مورد تئاترها، بررسی وجوه مختلف تئاتر و نمایش در قالب مجله‌های هنری و تئاتری، تهیه گزارش از تئاترها و نمایش‌ها و بازتاب نظرات اهالی هنر و نمایش و نیز مخاطبان در مورد تئاتر، برنامه‌های گفتگومحور با دعوت از کارشناسان و مدیران حوزه تئاتر، پخش تله‌تئاتر و نمایش‌های رادیویی، پوشش خبری جشنواره‌های تئاتر به نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه کمک کند. همچنین رسانه‌های مکتوب در حوزه‌های چاپ و نشر، تألیف و ترجمه آثار، چاپ مجلات و نشریات تخصصی دارای ظرفیت مناسبی برای نهادینه کردن هستند. استفاده از پوسترها و بنرها نیز به شرط دارا بودن طراحی مناسب و زیبا مورد اشاره مصاحبه‌شوندگان بود،در تأیید این یافته، آذری و ژیانی(۱۳۹۲) ضمن اثبات رابطه معناداربین میزان استفاده از پوستر و تأثیرگذاری بر مخاطبان، نشان می‌دهند که طراحی مناسب پوستر بر افزایش تأثیرگذاری آن موثر است. استفاده از فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی، با توجه به نفوذ گسترده در بین آحاد جامعه، نیز راهکاری ارزان و در عین حال بسیار مؤثر برای نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه است. این یافته با نتایج تحقیق میرفخرایی و رجبیه‌فرد(۱۳۹۲) همسویی دارد. همچنین این یافته تحقیق همراستا با نتایج تحقیق کریم‌وند و احمدی(۱۳۹۲) و عامری و همکاران(۱۳۹۶) است که اینترنت را به ترتیب با ۱/۵۸ درصد و۶۴ درصد به عنوان مهم‌ترین منبع کسب اطلاع از اجراهای تئاتر دانسته‌اند. از طرفی طبق یافته جعفری و همکاران(۱۳۹۳) بین تبلیغات و رفتن به تئاتر رابطه معناداری وجود دارد. آنان معتقدند که تبلیغات و تیزرهای تلویزیونی و رادیویی سهم به‌سزایی در افزایش مخاطبان تئاتر دارد. با اینحال میرفخرایی و رجبیه‌فرد(۱۳۹۲)جایگاه تئاتر در رسانه‌های کشور را جایگاهی نازل و نامناسب می‌دانند و نقش فعلی رسانه‌های کشور را در جلب و جذب مخاطبان به سوی تئاتر، کم‌تأثیر می‌دانند. بر اساس یافته‌های تحقیق «توسعه همه انواع و گونه‌های نمایش» از دیگر روش‌های نهادینه‌کردن تماشای تئاتر در جامعه است. تئاتر و به طور عام نمایش دارای تنوع و گستردگی زیادی است و ژانرها و گونه‌های مختلف آن همچون تئاتر کلاسیکِ روی صحنه، تعزیه و شبیه‌خوانی، شاهنامه‌خوانی، خیمه‌شب‌بازی، تئاتر عروسکی، سیاه‌بازی، روحوضی، نقاله‌خوانی، پرده‌خوانی، تئاتر موزیکال، پانتومیم، تئاتر سایه‌ها، تئاتر خیابانی، تئاتر کودک و نوجوان، تئاتر تعلیم و تربیتی، تئاتر دفاع مقدس دارای مخاطب و طرفداران خاص خود هستند بطوریکه تعزیه و شبیه‌خوانی با دستمایه قرار دادن قیام امام حسین و یارانش به انتقال و احیاء ارزش‌های دینی به مخاطبان می‌پردازد و شاهنامه‌خوانی با تکیه بر ادبیات ملی و اساطیری با مخاطبانش ارتباط عمیقی برقرار می‌کند. از سوی دیگر تئاتر عروسکی مخاطب کودک را هدف خود قرار داده و تئاتر دفاع مقدس نیز دغدغه حفظ و نشر ارزش‌های دفاع مقدس به نسل‌های بعدی را دارد. در واقع همه انواع نمایش توانسته با مخاطب خاص خود ارتباط برقرار کند و ضروری است با توسعه همه انواع و گونه‌های تئاتر و نمایش، این ظرفیت عظیم مخاطب، در راستای نهادینه کردن تماشای تئاتر به کار گرفته شود. در تأیید این یافته تحقیق، اربابیمعتقد است که تئاتر بازتابی از زندگی است پس پدیده‌ای مربوط به کل انسان‌هاست. ضرورت انطباق با تحولات اجتماعی و زمانه موجب پیدایش سبک‌ها و فرم‌های متعددی برای هنر تئاتر شده است(اربابی به نقل از همایون و همکاران ۱۳۹۴، ۸۶).

لزوم «توسعه تئاتر غیردولتی» از آنجاست که با توجه به وسعت و پهناور بودن کشور، بسیاری از شهرهای کشور فاقد تئاتر هستند و مخاطبان تئاتر از تماشای آن محروم هستند. منابع و امکانات دولتی برای گسترش تئاتر در تمام شهرها و روستاهای کشور

کافی و بسنده نمی‌باشد و همین موضوع شناسایی تمام ظرفیت‌های بخش‌های غیردولتی و بکارگیری آن را ضروری می‌سازد. تئاتر خصوصی از جمله جریان‌هاینیازمند حمایت است که در کنار تولید و اجرای تئاتر، به دنبال بازگشت سرمایه و حتی کسب سود است.تماشاخانه‌های خصوصی، آموزشگاه‌های تئاتر و برخی نشریات، ذیل این جریان فعالیت می‌کنند. افشار(۱۳۹۲، ۱۶) معتقد است که عدم حمایت از سرمایه‌گذاری بخش خصوصی در ایران برای تولید تئاتر نشان می‌دهد که این بخش به عنوان بخش درآمدزا با ایده سودآوری و درآمدزایی، مشارکتی بسیار اندک در تولید تئاتر دارد. در همین رابطهدهقان‌پیشه و اسماعیلی(۱۳۸۹) نیز نشان می‌دهند که در مصوبات دولت‌ها در زمینهٔ تئاتر، توجه به بخش خصوصی و اهداف اقتصادی مغفول واقع شده است. تئاتر مردمی و به صورت دقیق‌تر نمایش‌های مردمی نیز جزئی از جریان تئاتر در کشور هستند. سازمان‌های حاکمیتی همچون حوزهٔ هنریِ سازمان تبلیغات اسلامی، اداره کل حفظ و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، بنیاد شهید و پایگاه‌های بسیج نیز به عنوان سازمان‌هایی که دارای مأموریت فرهنگی هستند، دیگر جریان فعال در حوزه تئاتر می‌باشند. شهرداری‌ها نیز

امروزه دارای مسئولیت‌های فرهنگی و هنری هستند بطوریکه با تأسیس معاونت‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری می‌توانند با بهره‌مندی از ابزار تئاتر، پیام‌های فرهنگی را به شهروندان منتقل نمایند. در این زمینه افشار به گونه‌ای از تئاتر در کشورهای غربی تحت عنوان تئاترهای محلی اشاره می‌کند که از سوی شهرداری‌ها حمایت مالی می‌شوند(۱۳۹۲: ۱۶). در کنار بخش‌های مذکور برخی سازمان‌های دولتی نیز وجود دارند که علی‌رغم دولتی بودن، زیرمجموعه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیستند. در این زمینه می‌توان به تئاتر دانشگاهی و تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان اشاره کرد که به ترتیب ذیل وزارت علوم و تحقیقات و وزارت آموزش و پرورش فعالیت می‌کنند. همه این جریان‌ها باید ضمن تقویت و هم‌افزایی، به‌گونه‌ای با یکدیگر تعامل داشته باشند که از موازی‌کاری و اتلاف منابع نیز جلوگیری به عمل آید. «توجه ویژه به برگزاری جشنواره‌ها» بدین معنی است که برگزاری جشنواره‌ها علاوه بر اینکه طیف گسترده‌ای از تئاترهای شهرهای مختلف را به مخاطبان ارائه می‌دهد، قدرت انتخاب مخاطبان را افزایش می‌دهد تا از میان نقاط مختلف کشور، به تماشای تئاتر دلخواه خود بنشینند. همچنین وجود سازوکار رقابت میان آثار، منجر به ارتقاء کیفیت تئاترها می‌شود که همین امر نیز به اقبال مخاطبان به تماشای تئاتر منجر می‌شود. به بیان دیگر، وجود فضای رقابتی، امکان نقد، ارزیابی و معرفی آثار شاخص به مثابه الگوهای هنری، ظهور و پرورش استعدادهای نو و بهره‌مندی از امکانات جشنواره‌ها به ارتقاء کیفیت تئاتر منجر می‌شود که خود زمینه‌ساز گرایش مخاطبان به تماشای تئاتر است. اهمیت اجرا و عرضه‌ی تئاتر در جشنواره‌ها به قدری است که افشار(۱۳۹۲، ۱۵) اجرای جشنواره‌ای تئاتر را یکی از پنج دسته اصلی اجرای تئاتر در ایران برشمرده است. در همین رابطه کریم‌وند و احمدی(۱۳۹۲) نتیجه می‌گیرند که چهارده درصد از مخاطبان تئاتر بصورت مناسبتی و در جشنواره‌ها به تماشای تئاتر می‌نشینند. رایانی مخصوص(۱۳۹۴) نیز همرراستا با این یافته تحقیق، معتقد است که جشنواره وسیله‌ای برای به نمایش گذاشتن سرمایه‌های حرفه‌ای تئاتر ایران و معرفیِ نسل جوان است.

عدم توجه به سرمایه انسانی حوزه تئاتر و کم‌توجهی به احتیاجات و ملزومات نیروی انسانی تئاتر، زمینه‌ساز بی‌رغبتی هنرمندان این عرصه به ادامه فعالیت در تئاتر شده و سبب شده تا بسیاری از هنرمندان مجرب، تئاتر را به مقاصدی همچون سینما و تلویزیون و یا مشاغل غیرمرتبط، ترک نمایند. همین امر سبب شده تا شاهد نوعی رکود در تئاتر، مخصوصاً در شهرستان‌ها باشیم. بدیهی است فقدان

نیروی انسانی در عرصه تئاتر و نمایش خود به تنزل سطح تئاتر کشور و در نتیجه ریزش مخاطبان و اقبال کم آنان به تماشای تئاتر منجر می‌شود. در تأیید این یافته تحقیق، افشار(۱۳۹۲) معتقد است زمانیکه تولید تئاتربه لحاظ کمی و کیفی دچار صدمه شود، تقاضا برای تئاتر نیز کاهش می‌یابد. در تأیید اهمیت وجود هنرمندان مجرب در تئاتر،آذری و ژیانی(۱۳۹۲) و کریم‌وند و احمدی(۱۳۹۲) ثابت کرده‌اند که شهرت و اعتبار بازیگر و کارگردان، عاملمهمی بر اثرگذاری بر مخاطبان تئاتر است.لذا طبق نظر کارشناسان برای برخورداری از تئاتر پویا و ایجاد تمایل در مخاطبان به تماشای آن باید به «تقویت سرمایه انسانی» تئاتر توجه نمود بطوریکه باید مشکلات آنان در حوزه‌هایی همچون درآمد ناکافی برای گذران زندگی، عدم برخورداری از بیمه درمانی و مستمری بازنشستگی مرتفع گردد. در تأیید این یافته تحقیق افشار معتقد است که نمایشنامه‌نویسان تئاتر، بنا به دلایل مختلف که یکی از جدی‌ترین آنها شرایط بد اقتصادی است از تولید و نوشتن دست کشیده‌اند(۱۳۹۲، ۱۵). لزوم حمایت مالی و اعطاء برخی مشوق‌ها نیز مورد اشاره مصاحبه شوندگان بود. از دیگر مصادیق تقویت سرمایه انسانی، موضوع آموزش مداوم و ارتقاء دانش هنرمندان عرصه تئاتر در زمینه‌هایی چون نویسندگی و نمایش‌نامه‌نویسی، کارگردانی، بازیگری، طراحی صحنه و لباس، نور و صدا و... می‌باشد. همچنین اعطاء برخی مشوق‌ها به گروه‌های تئاتر، برگزاری کلاس‌ها و دوره‌های آموزشی، برگزاری همایش‌های علمی و هنری، اعزام دانشجویان و هنرآموزان به کشورهای موفق در زمینه تئاتر و اعطاء بورس تحصیلی به آنان از دیگر روش‌های توانمندسازی سرمایه انسانی است. با توجه به مشکلات اقتصادی و معیشتی مردم کشور و کاهش توان مالی طبقات متوسط و پایین جامعه برای مصارف فرهنگی،«کاهش هزینه تماشای تئاتر» از روش‌های مورد اشاره مصاحبه‌شوندگان برای تقویت و توسعه تماشای تئاتر در جامعه است. یکی از روش‌های حصول به این هدف، حمایت دولتی در قالب تخصیص یارانه فرهنگی به تئاتر برای جبران بخشی از هزینه‌های تولید تئاتر است این در حالی است که بودجه فرهنگی کشور کاهش یافته است. در تأیید این یافته تحقیق رایانی‌مخصوص(۱۳۹۴) معتقد است که حمایت و پشتیبانی نهادهای دولتی از تئاتر کاهش یافته است. همچنین مصاحبه‌شوندگان معتقد بودند، افزایش بی‌رویه قیمت بلیت، زمینه‌ساز طبقاتی شدنتماشای تئاتر و کاهش مخاطبان تئاترمی‌باشد.در تأیید این یافته تحقیق، افشار(۱۳۹۲) ضمن در نظر گرفتن رابطه مستقیم بین شکوفایی اقتصادی و شکوفایی فرهنگی، معتقد است که مشکلات اقتصادی مصرف‌کننده ایرانی باعث شده است تئاتر به عنوان یک کالای تجملی و غیرضروری انگاشته شود.

به‌طورکلی یافته‌های این تحقیق که به نوعی جزو مبانی توسعه تئاتر و تماشای آن محسوب می‌شوند، گویای آن است که در کشور ما به هیچ وجه رویکرد مناسبی برای توسعه هنر تئاتر و نهادینه‌سازی تماشای آن وجود نداشته است. توجه به نقش آموزشی و تربیتی مدارس و دانشگاه‌ها، فراهم نمودن امکانات سخت‌افزاری، استفاده از ظرفیت رسانه‌ها، توسعه همه انواع و گونه‌های نمایش، توسعه تئاتر غیردولتی، توجه ویژه به برگزاری جشنواره‌ها، توجه به سرمایه انسانی حوزه تئاتر و کاهش بهاء تماشای تئاتر، کلیدواژگان نهادینه کردن تماشای تئاتر در جامعه هستند و بدون در نظر گرفتن هر کدام از این موارد، تئاتر به جایگاه واقعی خود در بین مردم نائل نخواهد شد.

منابع

۱. آذری، غلامرضا؛ ژیانی، زهرا(۱۳۹۲). بررسی تأثیر پوستر در جذب مخاطبان تئاتر. فصلنامه فرهنگ ارتباطات، شماره ۹، بهار ۱۳۹۲، صص ۸۸-۱۰۷.
۲. اربابی، محمود(۱۳۷۴). تئاتر و عوامل بازدارنده. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
۳. افشار، حمیدرضا(۱۳۹۲). درآمدی بر اقتصاد تئاتر در ایران، تهران: نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.
۴. بلیکی، نورمن(۱۳۹۰). طراحی پژوهش‌های اجتماعی. ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
۵. جعفری، روح‌الله؛ عزیزی، محمود؛ نوبخت حقیقی، محمدباقر(۱۳۹۳). بررسی عوامل اثرگذار بر فرهنگ تئاتر و تعیین جایگاه آن در اوقات فراغت اقشار مختلف شهر تهران. فصلنامه راهبرد اجتماعی فرهنگی، سال سوم، شماره یازدهم، تابستان ۱۳۹۳، صص۱۹۹-۲۲۲.
۶. جمیره، جواد؛ دیره، عزت(۱۳۹۴). بررسی تأثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی در بوشهر. فصلنامه تئاتر، شماره ۶۲، پاییز ۱۳۹۴، صص ۱۰۹-۱۲۴.
۷. خانیکی، هادی؛ کاووسی، لیدا(۱۳۹۱). تئاتر برای توسعه به مثابه رسانه: فرایند شکل‌گیری و ویژگی‌های ارتباطی. فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۵۹، صص ۱۳۳-۱۶۶.
۸. دانایی‌فرد، حسن؛ امامی، سیدمجتبی(۱۳۸۶). استراتژی‌های پژوهش کیفی: تأملی بر نظریه‌پردازی داده‌بنیاد. دوفصلنامه اندیشه مدیریت، سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان۱۳۸۶.
۹. دهقان‌پیشه، الهه؛ اسماعیلی، رضا(۱۳۸۹). تحولات سیاست‌گذاری در تئاتر ایران(۱۳۶۸ تا ۱۳۸۸ شمسی). فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال دوم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ۱۰۱-۱۲۷.
۱۰. رایانی‌مخصوص، مهرداد(۱۳۹۴). تأملی بر وضعیت امروز: بلوغ و دگردیسی تئاتر ایران. فصلنامه تئاتر، شماره ۶۲، پاییز ۱۳۹۴، صص ۳۸-۴۹.
۱۱. ساروخانی، باقر(۱۳۸۹). جامعه‌شناسی ارتباطات. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۲. سرسنگی، مجید(۱۳۸۴). نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی. نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۳، پاییز ۱۳۸۴، صص ۹۷-۱۰۲.
۱۳. عالم، سارا؛ وزیری، وحید؛ رضایی‌شریف، علی(۱۳۹۵). عوامل موثر بر ارتقاء پیوند اجتماعی شهروندان با طراحی تئاتر آیینی در محیط‌های شهری(مطالعات موردی: اردبیل). مطالعات فرهنگ- ارتباطات، سال هفدهم، شماره سی‌وپنجم، پاییز ۱۳۹۵، صص ۱۹۱-۲۱۵.
۱۴. عامری‌سیاهویی، رضا؛ عباسی، سارا(۱۳۹۶). تحلیل و بررسی راهکارهای جذب مخاطب در سالن‌های تئاتر شهرستان بندرعباس با تکنیک‌های تصمیم‌گیری چندمعیاره از دیدگاه مخاطبان. پژوهش‌نامه فرهنگی هرمزگان، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۴۷-۶۱.
۱۵. عظیمی، محمدجواد(۱۳۸۶). چرا و چگونه مخاطب برای تئاتر مهم است. مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر و مخاطب. انتشارات نمایش، صص ۱۶۵-۱۷۸.
۱۶. غلامی، علی؛ کیومرث بشلیده؛ عزیمه رفیعی(۱۳۹۱). اثربخشی تئاتر درمانی بر سلامت روان زنان مطلقه. فصلنامه روش‌ها و مدل‌های روان‌شناختی، سال دوم، شماره دهم، زمستان ۱۳۹۱، صص ۴۵-۶۴.
۱۷. فدایی‌حسین، حسین(۱۳۸۹). آموزش از طریق تئاتر؛ چشم‌اندازی جدید به تئاتر تعلیمی و تربیتی(مجموعه مقالات). قم: حوزه هنری استان قم.

۱۸. فلیک، اووه(۱۳۹۱). درآمدی بر تحقیق کیفی. ترجمه هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
۱۹. کریم‌وند، فاطمه؛ احمدی، حاجی‌محمد(۱۳۹۲). بررسی عوامل تأثیرگذار بر جذب مخاطبان تئاتر در شهر تهران. فصلنامه مطالعات جامعه‌شناسی، سال پنجم، شماره بیستم، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱۲۹–۱۴۶.
۲۰. کوئن، بروس(۱۳۸۴). درآمدی به جامعه‌شناسی. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: نشر توتیا.
۲۱. لیندلف، تامس آر؛ تیلور، برایان سی(۱۳۸۸). روش تحقیق کیفی در علوم ارتباطات. ترجمه: عبدالله گیویان، مترجم. تهران: انتشارات موسسه همشهری.
۲۲. محسنی، منوچهر(۱۳۷۹). بررسی آگاهی‌ها، نگرش‌ها و رفتارهای اجتماعی– فرهنگی در ایران. تهران: دبیرخانه شورای فرهنگ عمومی کشور.
۲۳. مظلومی‌محمودآباد، سیدسعید؛ زارع، احمد؛ مظفری، حسن؛ فلاح‌زاده، حسین؛ فاضل‌پور؛ شکوه(۱۳۹۲). بررسی میزان تأثیر تئاتر بر روی آگاهی، نگرش و عملکرد زنان مراجعه‌کننده به مراکز بهداشتی درمانی شهر یزد در زمینهٔ مصرف روغن و چربی. فصلنامه طلوع بهداشت. سال دوازدهم، شماره دوم،تابستان ۱۳۹۲، صص ۳۸–۴۷.
۲۴. میرفخرایی، تژا؛ رجبیه‌فرد، منا(۱۳۹۲). تحلیل جامعه‌شناختی تئاتر و جایگاه آن در میان رسانه‌های جمعی ایران، تهران: فصلنامه فرهنگ ارتباطات، شماره ۹، بهار ۱۳۹۲، صص ۳۵– ۱۳.
۲۵. ویمر، راجر دی؛ دومینیک، جوزف آر(۱۳۸۴).تحقیق در رسانه‌های جمعی. ترجمه کاووس سیدامامی، تهران: انتشارات سروش.
۲۶. همایون، محمدهادی؛ یوسفی، سیدجواد؛ امینی‌هرندی، رضا(۱۳۹۴). دلایل و انگیزه حضور مخاطبان در تئاترهای طنز و عامه‌پسند سطح شهر تهران: رویکردی مردم‌نگارانه. فصلنامه مطالعات فرهنگ– ارتباطات، سال شانزدهم، شمار ۳۱، پاییز ۱۳۹۴، صص ۸۳–۱۰۴.

27. Boal, A. (1979) Theatre of Opressed, London: Pluto Press.
28. Brecht, B. (1936) Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction, in J . Willett (ed.) (1974) Brecht on Theatre, London: Methuem.
29. Dogan, T.(2010). The effects of psychodrama on young adults. Journal the Arts in Psychotheraphy. Vol37. pp: 112-119.
30. Epskamp, Augusto. (1979). Theatr for Development: An Introduction to Context, Applications & Training. London Zed Books.
31. Freire, Paulo. (1970). The Pedagogy of oppressed. New York: Penguin Press.
32. Neelands, J. (1990) Strucuring Drama Work, Cambridge: Cambridge University Press.
33. Pistsavos, Christos &Domesthenes B Panagotakos&YannisLentzas and Christo doulosStefanadis .(2005). Epidemiology of leisure-time activities in socio demography, lifestyle and psychological characteristics of men and women in greece: the Attica Study. BMC Public Health.

بازخوانی دو تراژدی با بهره‌گیری از روش نظریه بازی

مطالعه موردی: «آنتیگونه» سوفوکل و «هملت» شکسپیر

محمد امامی[۱۸۳]

سمیرا شهبازی[۱۸۴]

چکیده:

پژوهش حاضر با هدف تطبیق تراژدی به عنوان یکی از انواع ادبی با نظریه بازی به روش کیفی- تحلیل محتوا می‌باشد. نظریه بازی شاخه‌ای از ریاضیات کاربردی است که در علوم اجتماعی به ویژه در اقتصاد مورد استفاده قرار می‌گیرد. نظریه بازی تلاش می‌کند تا رفتار ریاضی حاکم بر یک موقعیت استراتژیک (تضارب منافع) را مدل‌سازی کند. این موقعیت، زمانی پدید می‌آید که موفقیت یک فرد وابسته به راهبردهایی است که دیگران انتخاب می‌کنند. تراژدی تقلیدی است از واقعه‌ای جدی، کامل و با اندازه معین که به عمل و نه روایت و به زبانی فاخر ترس و شفقت را برانگیزد و موجب تزکیه نفس یا کاتارسیس شود. این مقاله در پی آنست تا ابتدا اثبات کند که کاراکترهای تراژدی افرادی خردورز و دارای کنش آگاهانه هستند و سپس مسیر رخداد تراژدی را همچون یک بازی استراتژیک در نظر گرفته و به تطبیق میان ساختار تراژدی و ساختار نظریه بازی پرداخته است. در پایان نتایج به دست آمده از بررسی تراژدی‌ها با ترسیم فرم گسترده و نرمال ارائه شده است. مدل‌سازی به‌دست آمده نشان می‌دهد که برخلاف پایان ناخشنود نمایش‌نامه‌های آنتیگونه و هملت، برنده بازی قهرمانان هستند و پیروزی تراژدی در مدل‌سازی رقم می‌خورد.

کلید واژه: تراژدی، نظریه بازی، آنتیگونه، هملت

---

[۱۸۳] هیئت علمی، سمت مربی، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان.

[۱۸۴] (نویسنده مسئول) کارشناس ادبیات نمایشی، دانشگاه دامغان

مقدمه

تاریخچه نظریه بازی‌ها به سال ۱۹۲۱ و ریاضی‌دان فرانسوی امیل برل برمی‌گردد (جهرمی، ۱۳۹۵، ۲۴۵). نظریه بازی‌ها به طور خلاصه می‌تواند شامل چهار مولفه شود که در آن بازیکن‌ها، با آگاهی از قواعد بازی دست به کنش می‌زنند و در این کنش پیامدها و دستاوردهایی کسب می‌کنند یا از دست می‌دهند. یکی از اصول این بازی این است که بازیکنان در بازی، رفتار عقلانی از خود نشان می‌دهند و از بازی آگاهی و دانش کافی دارند (جهرمی، ۲۴۸،۱۳۹۵). تراژدی در این مقاله به عنوان بازی در نظر گرفته می‌شود که همانند گیم دارای شرط آغاز، میانه و پایان است. کاراکترهای تراژدی همان بازیکن‌ها هستند که با خرد و آگاهی تن به بازی داده‌اند تا هر یک به خواستی که مدنظر دارند برسند. هر یک از بازیکن‌ها استراتژی‌های متفاوتی را به کار می‌بندند که برخورد این استراتژی‌ها، سنتزی تراژیک را آشکار می‌کند و برد و باخت بازی را تعیین می‌کند. این که کدام‌یک در این بازی برنده می‌شوند و کدام می‌بازد در فرم درختی و فرم راهبردی نظریه بازی‌ها نتیجه شگفت‌انگیزی دارد. نتیجه فرم درختی و فرم راهبردی نشان می‌دهد که این مرگ و زندگی نیست که برد و باخت را تعیین می‌کند، بلکه خواست قهرمانان است که آن را رقم می‌زند.

کنش‌ها و کلام کاراکترها در تراژدی به عنوان کنشی خردورز و عقلانی و از سر آگاهی است. این‌که خواست قهرمان در هستی‌شناسی او نهفته است. هستی‌شناسی هر کاراکتر نوعی از آگاهی را به او تزریق می‌کند تا از سر آگاهی استراتژی‌های خود را بچیند و دست به انتخاب بزند. مسیری عقلانی برای رسیدن به هدفی که تا پای جان ادامه دارد. مسئله این است که آیا قهرمان تراژدی موجودی خردورز است و با نقشه عمل می‌کند؟ آیا می‌توان میان کاراکترهای تراژدی و بازیکنان نظریه‌بازی و ساختار تراژدی و نظریه بازی‌ها نسبتی برقرار کرد؟ کاراکترهای تراژدی همان‌طوریکه از دیالوگ‌ها و کنش آن‌ها برمی‌آید انسان‌های هوشمند و خردمند هستند که از رو در رو شدن با مسئله‌ای که ایجاد اختلاف و شکاف کرده باکی ندارند. آن‌ها پایان این جدال را می‌دانند و آگاهانه برای رسیدن به خواسته خود راهبردهای متفاوتی را انتخاب می‌کنند. راهبردهای که ضرورت ایجاب می‌کند. مسئله پیش آمده ضرورتی است که حل کردن آن جز با حذف یکی یا هر دوی آن‌ها امکان‌پذیر نیست. اما حذف فیزیکی کاراکترها هیچ نقشی در نتیجه آن، بر طبق نظریه بازی‌ها ندارد. زیرا هدف رسیدن به خواست است و این اتفاق خواهد افتاد. طبق بررسی های انجام شده ظاهرا برای نخستین بار است که بررسی متون ادبی به شیوه نظریه بازی صورت می پذیرد. بررسی دو نمایش‌نامه در این مقاله گنجانده شده است که نخستین نمایش‌نامه، آنتیگونه سوفوکل است که دست بر قضا بحث‌انگیزترین نمایش‌نامه تراژدی در میان فیلسوفان بوده است. نمایش‌نامه دوم، تراژدی هملت است که در گذار از خرد مسیحی به خرد اومانیستی رخ می‌دهد. وخامت آگون‌ها و مقابله دو نماینده از دو خرد متفاوت از ذهن به عین کشیده می‌شود. کنش هر یک از کاراکترها و استراتژی آن‌ها تعارضات آشتی‌ناپذیر را به بازی ویران‌گری می‌کشاند که خروجی آن پیروزی خواست قهرمان است. او می‌برد در حالی‌که می‌میرد و گویی برد خود را به مخاطبان و تماشاگران تاریخ میراث می‌دهد.

نظریه بازی

«نظریه بازی‌ها حوزه‌ای از ریاضیات کاربردی که در بستر علم اقتصاد توسعه یافته است. اصولا هر بازی موقعیتی است که بازیکنان در آن تصمیمات راهبردی یا استراتژیک اتخاذ می‌کنند. یعنی تصمیماتی که عمل‌ها و واکنش‌های یک دیگر را نیز در آن مدنظر دارند. نظریه بازی‌ها تلاش می‌کند تا اعمالی که بازیکنان باید انجام دهند تا بهترین نتیجه را کسب کنند، به شکل ریاضی و منطقی تعیین می‌کند» (جهرمی، ۱۳۹۵، ۲۴۴). در سال ۱۹۲۱ یک ریاضی‌دان فرانسوی به‌نام امیل برل برای نخستین بار به مطالعه تعدادی از بازی‌های رایج پرداخت و تعدادی مقاله در مورد آن‌ها نوشت. او در این مقاله‌ها بر قابل پیش‌بینی بودن نتایج این نوع بازی‌ها به طریق منطقی، تاکید کرده بود. در سال ۱۹۲۸ جان فون نوی‌مان ریاضی‌دان مجارستانی به‌همراه اسکار مونگنسترن اقتصاددان اتریشی کتاب تئوری بازی‌ها و رفتار اقتصادی را به رشته تحریر درآوردند. اگرچه این کتاب صرفا برای اقتصاددانان نوشته شده بود، اما کاربردهای آن در روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، سیاست، جنگ، بازی‌های تفریحی و بسیاری زمینه‌های دیگر به زودی آشکار شد (دستگردی، ۱۳۸۹).

بازی چیست؟

«این است که رفاه هر فرد نه تنها وابستگی به اقدام و تصمیم خود او، بلکه بستگی به اقدام افراد دیگر نیز دارد. علاوه بر این انتخاب تصمیماتی که برای وی بهترین می‌باشد بستگی به انتظار او از اتخاذ تصمیم دیگران دارد. برای توصیف وضعیت، یک تعامل راهبردی لازم است که عناصر بازی توضیح داده شود. مولفه‌های اصلی بازی‌ها عبارت است از: ۱. بازیکن‌ها: چه کسانی درگیر بازی هستند؟ بازی توسط چه کسانی انجام می‌شود؟ ۲. قواعد: چه کسی در چه زمانی حرکت می‌کند؟ بازیکن‌ها چه اطلاعاتی از بازی در هنگام حرکت دارند؟ چه حرکاتی می‌توانند انجام دهند؟ ۳. پیامدها: برای هر مجموعه ممکن از اقدامات صورت گرفته توسط بازیکن‌ها نتیجه بازی چیست؟ ۴. نتیجه نهایی: مطلوبیت بازیکنان برای پیامدهای ممکن (ترجیح‌ها و رضایت خاطر) چیست ؟» (جهرمی، ۱۳۹۵، ۲۴۷).

روش‌های ارائه و توصیف یک بازی:

«بازی‌ها را به دو شکل ارائه و توصیف می‌کنند که عبارتند از: شکل نرمال و شکل گسترده

الف: شکل نرمال بازی‌ها: در این روش معرفی بازی‌ها، هر بازی با سه عنصر بازیکن‌ها، استراتژی‌های هر بازیکن و نتایج بازی توصیف و ارائه می‌شود.

ب: شکل گسترده بازی‌ها: در شکل گسترده یا تفصیلی بازی‌ها، روی اطلاعات هر بازیکن هنگام تصمیم‌گیری و زمان تصمیمات تاکید می‌شود. شکل گسترده بازی توسط درخت بازی که شبیه درخت تصمیم‌گیری است نشان داده می‌شود.

در این‌جا درخت بازی شامل چهار عنصر است:

۱) گره‌ها: گره به موقعیتی در بازی اطلاق می‌شود که در ان یک بازیکن باید تصمیم بگیرد. به موقعیت اولیه گره اولیه تصمیم گفته می شود و به صورت نقطه توخالی نشان داده می‌شود؛ اما بقیه گره‌ها به صورت نقطه توپر نشان داده می‌شوند.

۲) شاخه‌ها: شاخه‌ها تصمیمات مختلفی که فرد پیش‌رو دارد را ارائه می‌کند و بنابراین با اقدامات و استراتژی‌های در دسترس متناظر هستند.
۳) بردارها: بردارها نتایج و بهره‌مندی‌های هر بازیکن را معرفی می‌کنند. وقتی به بردار نتایج و بهره‌مندی می‌رسیم بازی تمام می‌شود. اگر بردارهای نتایج و بهره‌مندی دانش مشترک بازی باشند به آن بازی، بازی با اطلاعات کامل گفته می‌شود. اگر در یک بازی در مورد نتایجی‌که به بازیکن‌های دیگر تعلق می‌گیرد نااطمینانی باشد، به این بازی، بازی با اطلاعات ناکامل گفته می‌شود.
۴) مجموع‌های اطلاعاتی: وقتی دو یا بیش از دو گره در داخل یک نوار بیضی قرار گیرند به معنی این است که بازیکنی که می‌خواهد تصمیم بگیرد از تصمیمی که بازیکن دیگر گرفته است، خبر ندارد. در این صورت به بازی با این مشخصه بازی با اطلاعات ناقص گفته می‌شود. فرض مبنایی نظریه بازی این است که ساختار بازی، دانش مشترک بازی است. هر گره حداقل دارای یک شاخه است که از آن خارج می‌شود و مبین اقدامی است که بازیکن انجام می‌دهد و حداکثر یک شاخه به آن ختم می شود اما به گره اولیه شاخه‌ای ختم نمی‌شود. بنابراین شکل گسترده بازی نشان می‌دهد که چه کسی چه موقعی حرکت می‌کند. هر بازیکن چه اقداماتی می‌تواند انجام دهد، وقتی بازیکنان حرکت می‌کنند چه اطلاعاتی دارند و نتایج به عنوان تابعی از اقداماتی که بازیکن‌ها انجام می‌دهند چیست و بهره‌مندی بازیکنان از هر نتیجه ممکن چقدر است» (شاکری، ۱۳۹۲، ۳۱۴).

اساس و فرضیه‌های بازی:

۱) عقلانیت: یعنی بازیکنان در بازی رفتار عقلانی از خود نشان می‌دهند بدین معنا که بازیکنان با آگاهی و دانش کامل از پیامدهای بازی، راهبردی را انتخاب می‌کنند که حداکثر مطلوبیت را بدست آورند و اگر هم اطلاعات جدیدی از راهبرد بازیکنان دیگر به‌دست آورند سعی می‌کنند در رفتارشان تعدیل‌هایی به‌وجود آورند.
۲) شناخت همگانی یا دانش مشترک: بر اساس این اصل همه بازیکنان ساختار بازی را می‌دانند. می‌دانند رقیبشان هم ساختار بازی را می‌داند و می‌دانند که رقیبشان می‌داند که آن‌ها ساختار بازی را می‌دانند.
۳) اصل سازگاری باورها: بر طبق این اصل فرض می‌شود که هیچ فرد عقلانی انتظار ندارد رقیب وی که همان اطلاعات را دارد رفتاری غیر از رفتار او داشته باشد. یعنی فرد انتظار رفتار غافل‌گیرانه را ندارد. در این راستا هارسنئی معتقد است که دو فرد عاقل که دارای اطلاعات مشابه باشند حتی اگر مجزا و مستقل هم فکر کنند باز هم به نتایج یکسان و مشابهی می‌رسند (جهرمی، ۱۳۹۵، ۲۵۳).

پویایی و ایستایی:

به لحاظ بعد زمانی، بازی‌ها یا ایستا هستند و یا پویا. بازی‌های ایستا بازی‌هایی هستند که در آن‌ها هر بازیکن به‌طور مجزا و بدون اینکه بداند بازیکنان دیگر چه تصمیمی اتخاذ کرده‌اند تصمیم‌گیری می‌کند. لزوما تصمیمات بازیکنان به‌طور هم‌زمان انجام نمی‌شود؛ بلکه وضعیت به‌گونه‌ای است که گویی به‌طور هم‌زمان انجام می‌شود. بازی‌هایی که در طول دوره زمانی انجام می‌شود، بازی‌های پویا هستند (شاکری، ۱۳۹۲، ۳۱۵).

بازی بزدلانه:

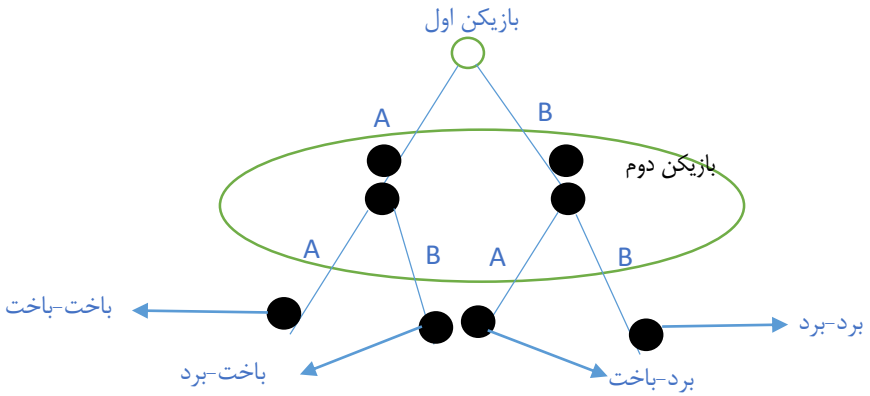
«نام این بازی، بعد از بازی شهامت در فیلم سرکشی بدون دلیل در سال ۱۹۵۵ نهاده شد. در آن فیلم و بازی ملهم از آن، دو طرف در دو خودرو می‌نشینند و با سرعت به سمت هم حرکت می‌کنند و هرکدام زودتر کنار بکشد، بازی را باخته است. اگر هر دو عدم همکاری داشته باشند، هر دو خواهند مرد، اما اگر یکی همکاری کند، او بزدل نامیده خواهد شد. برنده‌ی بازی کسی است که در ابتدای بازی، نهایت بی‌عقلی خود را با کندن فرمان یا از کار انداختن ترمز خود نشان دهد. ترجیح با همکاری است نه با عدم همکاری. در این بازی عدم همکاری دو جانبه بدتر از همکاری یک‌طرفه است» (جوادی یگانه، ۱۳۸۳، ۵۵).

فرم راهبردی یا نرمال:

جدول: ۱

	بازیکن ۱		
	راهبردها	همکاری	عدم همکاری
بازیکن ۲	همکاری	باخت – باخت	برد – باخت
	عدم همکاری	باخت–برد	برد– برد

فرم درختی یا گسترده: ۱



همکاری کند: **A**

همکاری نکند: **B**

طرح بحث

تطبیق تراژدی و نظریه بازی

تراژدی به عنوان یکی از انواع ادبی از یونان باستان و گذار پلیس به امپراتوری شکل گرفت و از تب و تاب افتاد تا در رنسانس دوباره با مارلو و شکسپیر در انگلستان جان دوباره یابد و پس از آن در قرن نوزدهم و در خیل فیلسوفان آلمانی سینه چاک

تراژدی، بوخنر جوان با نوشتن وویتسک شکل مدرن آن‌را احیا نمود. فیلسوفان بزرگی در مورد تراژدی نظریات مختلفی ارائه داده‌اند.

تراژدی دارای ویژگی‌هایی است که با گیم شباهت‌هایی دارد. در هر دوی تئاتر و گیم طبق جدول اجرای شکنر، «از لحاظ زمان‌بندی ویژه زمان، قائل بودن ارزش ویژه برای اشیا و تکمیل‌شدگی شباهت وجود دارد. هم‌چنین آن‌ها دارای قواعد چارچوب‌ها هستند و اعمالی را مجاز و اعمالی را غیرمجاز می‌شمارند» (شکنر، ۱۳۸۸، ۳۸). تراژدی بر طبق تعریف ارسطو «تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازای و اندازه‌ایی معلوم و معین» (ارسطو، ۱۳۵۳، ۴۳). تراژدی همان‌طور که ارسطو می‌گوید تقلیدی از یک عمل جدی و کامل است. جدیت در لغت‌نامه دهخدا به معنی قطعیت، تصمیم قطعی، کوشش آمده است و جدی صفتی است که معنی مصمم بودن را متبادر می‌کند. در این تعریف تراژدی نشان‌دهنده کنشی است که با تصمیم آغاز می‌شود. معنی واژه "تمام" در لغت‌نامه دهخدا، کامل، به‌جا آورده، رسا، همه، درست و براندازه، کامل و درست است. از سوی دیگر نظریه بازی این‌گونه تعریف می‌شود: "هر بازی موقعیتی است که بازیکنان در آن تصمیمات راهبردی یا استراتژیک اتخاذ می‌کنند یعنی تصمیماتی که عمل‌ها و واکنش‌های یکدیگر را نیز در آن مدنظر دارند" (جهرمی، ۱۳۹۵، ۲۴۴). با این پیش‌فرض‌ها به بررسی دو نمایش‌نامه پرداخته خواهد شد.

آنتیگونه سوفوکل

خلاصه نمایش نامه:

آنتیگونه دختر ادیپ بعد از شنیدن خبر مرگ دو برادرش در جنگ به ایسمنه خواهرش می‌گوید که کرئون پادشاه کنونی تب، خاکسپاری پولونیکس را ممنوع کرده است و او قصد دارد تا بر خلاف دستور کرئون، پولونیکس را به خاک بسپارد. ایسمنه در خود جرات کافی برای عصیان در برابر کرئون که قانون است را نمی بیند، پس آنتیگونه به تنهایی بر روی جسد برادرشان مقداری خاک می‌ریزد. این خبر به کرئون می‌رسد و او برآشفته دستور می‌دهد تا به سرعت مجرم را پیدا کنند و نزد وی بیاورند. سربازان دوباره جسد پولونیکس را از خاک درآورده و برهنه بر زمین می‌گذارند. آنتیگونه دوباره مخفیانه سعی در خاک کردن برادر دارد که سربازان او را دستگیر کرده و به کاخ می‌برند. کرئون از دیدن آنتیگونه که نامزد پسرش نیز هست به سختی برمی‌آشوبد و دستور می‌دهد تا آنتیگونه را در دخمه‌ای زندانی کنند تا یا خدایانی که آنتیگونه به خاطر آن‌ها از دستور کرئون سرباز زده است او را مورد عفو قرار داده و نجات دهند یا بمیرد.

کرئون دستور می‌دهد که جسد پولونیکس را از خاک بیرون آورده و بگذارند تا بگندد و غذای پرندگان و درندگان شود. هایمن پسر کرئون سعی می‌کند تا پدر را منصرف کند اما کرئون او را از جنگ و دشمنان می‌ترساند و تلاش می‌کند به او بقبولاند که بی‌قانونی موجب هرج و مرج و تاراج شهر خواهد شد اما هایمن نمی‌پذیرد و دور از چشم پدر خود را به دخمه آنتیگونه می‌رساند. تیرزیاس پیش‌گوی شهر از طالع بدشگون کرئون او را باخبر می‌کند و به او می‌گوید برای آن‌که اتفاق بد برای تو نیافتد می‌بایست جسد را به خاک بسپاری و آنتیگونه را از دخمه آزاد سازی. کرئون هراسان از مرگ عزیزانش با سپاهیان به سمت جسد پولونیکس رفته و او را با مراسم آیینی به خاک می‌سپارد و سپس رهسپار دخمه می‌شود. در این هنگام هایمن که در کنار جسد آنتیگونه نشسته و او را در آغوش کشیده برمی‌خیزد تا با شمشیر کرئون را به قتل برساند و چون

کرئون کنار می‌کشد شمشیر را در تن خود فرو می‌کند. کرئون ناکام جسد هایمن را آغوش کشیده و به کاخ بازمی‌گردد. خبر مرگ هایمن پیش از جسد به کاخ رسیده است و آئرودیکه همسر کرئون خودکشی می‌کند. پیکی که خبر خودکشی آئرودیکه را می‌دهد به دستور کرئون کشته می شود.

تطبیق آنتیگونه با نظریه‌بازی:

نخستین صحنه نمایش بیرون کاخ اتفاق می‌افتد. دیدار آنتیگونه و ایسمنه برای رساندن خبر مرگ دو برادر در جنگ مقابل یکدیگر و خبر دیگر آن‌که جسد پولونیکس به دستور کرئون نبایستی در خاک رفته و آمرزش یابد. پس از آن خبر مهم‌تر، تصمیمی است که آنتیگونه می‌گیرد و ایسمنه را در جریان آن قرار می‌دهد تا با همکاری هم برادر را به خاک بسپارند و این کار را مخفیانه و برخلاف دستور کرئون انجام دهند.

"آنتیگون: می‌دانستم... گوش کن... من تو را از کاخ بیرون آوردم تا هیچ‌کس سخن ما را نشنود" (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۴۰).

در این دیالوگ، پیش از آن‌که آنتیگونه از تصمیم بزرگی که گرفته ما را آگاه کند، به‌ما می‌گوید که :

۱.آنتیگونه رفتار عاقلانه دارد. ۲. با تصمیم قبلی، ایسمنه را به بیرون کاخ کشانده است. ۳. فضای امنیتی در کاخ حاکم است و آزادی در کار نیست. ۴. همان طور که هایدگر می‌گوید کاخ احساس دور از خانه بودن را در آنتیگونه ایجاد می‌کند. جایی‌که خودش نیست. پس در جایی بیرون از کاخ است که می‌تواند مختار باشد و تصمیم بگیرد.

"آنتیگونه: (پس از تعریف ماجرا) این فرمانی‌که کرئون بر ما می‌راند بر تو و بر من. می‌شنوی؟ بر من. او بدین‌جا خواهد آمد تا خود آن را اعلام کند و نافرمانان را به سنگسار بیم دهد. ایسمنه امروز است که باید یا شرف خود را بنمایانی و یا از آن رو برگردانی" (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۴۱).

آنتیگونه در این‌جا هم دستور کرئون را اعلام می‌کند و هم عواقب نافرمانی را اعلام می‌کند. او بازی را بلد است. قواعد بازی را می‌داند ولی خواست او آن است که می‌بایست برادرشان به خاک سپرده شود. او قصد دارد تا با کمک ایسمنه این کار را انجام دهد اما ایسمنه توان همکاری با آنتیگونه را ندارد. در این‌جا بایستی متذکر شد که بر خلاف هگل که رو در رویی آنتیگونه و کرئون را در دو جبهه خانواده و قانون قرار می دهد، با بررسی شرایط زندگی در یونان باستان این‌که آنتیگونه به دلیل علاقه و تعصب خانوادگی است که تلاش دارد تا برادر را به خاک بسپارد را می‌توان با تردید نگریست. «بخش دیگری از وظایف اجتماعی زن، نقش وی در مراسم سوگواری و خاکسپاری بود. در این مورد چه در نوشته‌های باقی‌مانده و چه در آثار تاریخی، مدارک و شواهدی در دست است. زنان نقش مهمی در آماده ساختن مردگان برای دفن داشته‌اند. در مراسم تشییع، زنان به شراب‌افشانی می‌پرداختند. این تنها زمانی بود که زنان، مقدم بر مردان حرکت می‌کردند» (ویل دورانت، ۱۳۳۶،۹۰). تا آن‌جایی‌که هگل می‌گوید که مواجهه میان دو آگون، با اشکال متفاوت آگاهی می‌توان با او همدل شد. موضوع اصلی در ای جا نقش است. نقش اجتماعی آنتیگونه و مسئولیت اوست به عنوان یک شخصیت اجتماعی. مسئولیت آنتیگونه در یونان باستان و در آیین او، آن است‌که مردگان را با آداب و رسوم به خاک بسپارد. او مسئول این کار است. مسئولیتی که از هستی شناسی او گرفته شده است. آنتیگونه نماینده دنیای پیش از قانون انسانی است. قانون او قانون خدایان است و او وظیفه دارد

که به بهترین وجه از عهده وظیفه‌اش برآید. آنتیگونه را نبایست به زنی احساساتی، خانواده دوست و رومانتیک تقلیل داد. آنتیگونه زیرکانه از امر کرئون سرباز می‌زند. قاعده بازی را بلد است اما خواست او انجام وظیفه‌اش به بهترین شکل ممکن است. وظیفه‌ای که اکنون خواست اوست. خواسته آنتیگونه مقابل خواسته کرئون قرارا گرفته است. کرئون نماینده قانون است و در حقیقت خود قانون است. او با پیران و خردمندان مشورت می‌کند اما از آن‌ها نظر نمی‌خواهد بلکه به آن‌ها دستور می‌دهد تا از او حمایت کنند. کرئون خواستار امنیت شهر است و نمی‌خواهد که هر چند وقت یک‌بار آشوبی آرامش را از شهر بگیرد. او بدترین دشمن شهر را هرج و مرج و بی‌قانونی می‌داند و وظیفه‌اش آن است که قانون وضع کند. کرئون تلاش می‌کند تا به قانون پای‌بند باشد و هیچ تخفیفی حتا برای خواهرزاده‌هایش نیز قائل نشود. "هگل می‌نویسد، در تصادم تراژیک، طرفین دعوا به یکسان موجه‌اند" (یانگ، ۱۳۹۵،۱۹۰).

کرئون با نقشه قبلی پیران تبای را جمع می‌کند و پیش از آن‌که از قانون جدیدی که وضع کرده سخن بگوید از مواضع‌اش سخن می‌راند. ابتدا جایگاه خود را مشخص می‌کند و پادشاهی را حق خود دانسته و سپس امنیت میهن و اقتدار دولت را دو بال حکومتش می‌خواند. پس از آن است‌که قانون به خاک نسپردن پولونیکس را اعلام می‌کند و خردمندان تبای را با خود هم‌پیمان می کند که نافرمانی را تاب نیاورند. خواست کرئون که از نگاه هستی شناسانه او نشان دارد بر آن است تا دستورش را اجرا کند و با بی‌قانونی به‌شدت برخورد کند. "آنتیگونه و کرئون دارای معرفتند: به یقین آنان می‌دانند که حق با خودشان است" (یانگ، ۱۳۹۵، ۱۹۷). آنتیگونه به نقشه‌اش عمل می‌کند. او عمل‌گراست. آن‌چه در ذهن اوست با کنش وی چندان فاصله‌ای ندارد. او نقشه می‌کشد، برنامه‌ریزی می‌کند و اقدام می‌کند. هر نقشه و هر کنشی نشانه ذهن فعال و آگاهی است که توان تصمیم گیری دارد. "ارسطو به‌درستی معتقد است که یک دلیل خوب برای آن‌که تراژدی را ارزش‌مند بدانیم این است‌که خصلت عقلانی و شناختی دارد" (یانگ، ۱۳۹۵، ۶۶). کرئون نمی‌پذیرد که ممکن است به خاک سپردن جسد کار خدایان باشد و در جواب سرآهنگ می‌گوید که:

"کرئون: خاموش پیرمرد. مرا برافروخته مکن و در عین پیری احمق مباش. پنداشتن این‌که رحمت ایزدی بر این مرده نازل شود کفر است...نه دشمن قانون دوست ایزدان نمی‌تواند بود" (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۵۳).

کرئون در این گفته دو نکته مهم را بیان می‌کند: ۱. خود را از همه عاقل‌تر می‌داند و این‌که عمل خاک‌سپاری از طرف خدایان بوده را کاری احمقانه می‌داند ۲. قانون خود کرئون است و مقام قانون با دستور خدایان برابر است و نافرمانی از آن کفر است.

هم‌سرایان بعد از این اتفاق از انسان که شاهکار طبیعت است سخن می‌گویند. انسان باهوشی‌که طبیعت را مسخر خود کرده است و ابزارساز است و کشاورزی و دامداری را ایجاد کرده است و شهر و زبان را خلق کرده است. جدال بر سر حکم خدایان و حکم زمینی است. کرئون نماد مردسالاری است و اجازه حضور زن به عنوان تصمیم‌گیرنده را به آنتیگونه نمی‌دهد اما در مقابل آنتیگونه او را از مردمانی که از ترس مخالفت نمی‌کنند باخبر می‌سازد. خرد جمعی، پهلوانی، قبیله‌ای و آیینی گذشته نمی‌تواند دیکتاتوری کرئون را برتابد. کرئون برای راضی کردن هایمن نیز نقشه می‌کشد. او آنتیگونه را سرکش می‌خواند و نافرمان و از خطر سرکشی و نافرمانی در شهر برای هایمن می‌گوید. کرئون سعی دارد که به هستی‌شناسی آنتیگونه وارد شود و از منظر او ببیند اما بعد از جنگی سخت و خطرناک تازه دارد اقتدار بر شهر حاکم می‌شود و او نمی‌خواهد اقتدار را فدای گذشته کند پس سعی دارد که هایمن را با خود هم‌دل سازد. هایمن نیز از فضای رعب و ترس شهر به پدر هشدار می‌دهد.

هایمن: «... در سر مپرور که همیشه حق با توست و عقیده دیگران به هیچ. کسانی هستند که گمان می‌کنند تنها هشیاران، تنها سخن‌وران و تنها خردمندانند. بازشان می‌کنند، تهی هستند. خردمند ننگ ندارد از دیگران بیاموزد و خطایش را دریابد. لجاج از ابلهی است نه خردمندی. مردم مثل آنتیگونه فکر می‌کنند» (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۷۱).

کرئون: «پس مردم باید قوانینم را به من بنویسانند!» (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۷۱).

کرئون سرسختانه بر عقیده خویش ایستاده است. «آنتیگونه در دولت کرئون در خانه نیست. مخالفت قاطعانه او با کرئون همان به خانه بازگشتن هایدگر است» (یانگ، ۱۳۹۵، ۳۶۱). «هایدگر ایده معرفت فرد از موقعیت خودش را این‌گونه بیان می‌کند: موقعیت اصطلاحی است که دو روی دارد، یکی فیزیکی و دیگری اخلاقی. می‌توان هم از موقعیت فیزیکی فرد در مکان صحبت کرد هم از موقعیت اخلاقی او در جامعه، یعنی از جایگاه و تکالیف او. موقعیت مستلزم ساختار است. در جهان یونانی دست‌کم مستلزم سلسله مراتب است» (یانگ، ۱۳۹۵، ۳۳۹). پس کرئون نقشه بازداشت و مرگ آنتیگونه را کشیده است. آنتیگونه با دست بسته به دخمه روانه خواهد شد.

در ادامه و با ورود تیرزیاس نابینا که پیش‌گو و راهنمای کرئون است بازی جهتش را عوض می‌کند. اقتدار کرئون از هراس سرنوشت شومی که خانواده‌اش و عزیزانش را درگیر می‌کند، کاسته می‌شود. کرئون که عملش نفس قانون است برای جلوگیری از شومی طالع پولونیکس را به خاک می‌سپارد و در واقع با این‌کار ، خود قانون آن‌را می‌گزارد که دشمن را نیز بایست به خاک سپرد. اما دیر شده است و او زن و پسرش را در راه خواست خود از دست می‌دهد. «کرئون در حالی‌که لاشه پسرش را در دست دارد وارد صحنه می‌شود، به زودی همسر او دست به خودکشی خواهد زد. استدلالات عقل عملی او را نسبت به همه پیوندهای خونی بیگانه کرده است. اینک تبس از نوادگان ادیپ و کرئون خالی است» (یان کات، ۱۳۷۷، ۲۱۸).

کرئون در همین‌جا نیز خردورز است. او عاقل است اگرچه آگاهی‌اش تغییر کرده است اما او هنوز بر عقلانیت خود پای می‌فشارد. زمانی‌که خود را قاتل هایمن می‌داند و می‌گوید: «خطای جنون من، حاصل خرد دروغین من. فرمان شوم! لجاجی که حاصلی جز مرگ نداشت. قاتل و مقتول هم‌خونن. آه پسرم، جوانکم، مرده جوان‌مرگم من ترا کشتم. من قاتل توام» (سوفوکل، ۱۳۸۵، ۲۹۶). زیرا می‌داند که انتخاب او نتیجه‌ای جز مرگ پسرش نداشته است و در بدترین اوضاع باز مسئولیت انتخابش را می‌پذیرد. هگل می‌گوید: «صلابت و تمامیت شخصیت متکی به خود قهرمان به او اجازه نمی‌دهد که گناه خود را با دیگران تقسیم کند» (سجودی، ۱۳۹۱، ۵۱). بر طبق نظریه بازی‌ها تراژدی آنتیگونه را می‌توان صورت‌بندی کرد. بازی که با استراتژی‌های متفاوت آنتیگونه و کرئون به عنوان دو بازیکن آغاز می‌شود. آنتیگونه از ابتدا تمام قواعد بازی را می‌داند و کرئون نیز در طول بازی به آگاهی دست می‌یابد. این بازی بر خواست دو بازیکن بنا نهاده شده است. خواست آنتیگونه به خاک سپردن پولونیکس است و خواست کرئون اجرای قانون. باید در نظر داشت که رسیدن به خواست بازیکن‌ها نهایت سود است و در این بازی مردن یا زنده ماندن مطرح نیست بلکه رسیدن به هدف و خواسته است که مهم می‌باشد. بازی بر سر خواسته‌های متعارض برپاست و بحث جان در این‌جا مطرح نیست. تراژدی آنتیگونه بسیار به بازی بزدلانه شباهت دارد. در بازی ترسوها (بزدلانه) دو نفر سوار بر ماشین به سمت هم با نهایت سرعت حرکت می‌کنند. هر کس عقب‌نشینی کند بازنده است. اگر هر دو عقب‌نشینی کنند هر دو زنده می‌مانند اما هر دو بازنده‌اند. اگر یکی عقب‌نشینی کند و دیگری به حرکت با سرعت خود ادامه دهد اولی بازنده و دومی برنده است. اگر هر دو با سرعت به سمت هم بروند هر دو برنده‌اند اگرچه هر دو

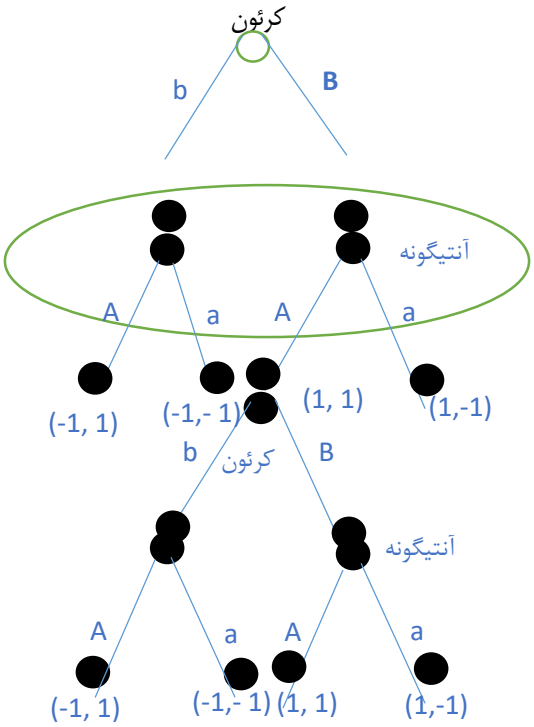
خواهند مرد. در این‌جا کرئون است که با هشدار و پیش گویی تیرزیاس، ترمز را می‌کشد لذا او می‌بازد. آنتیگونه و کرئون هر دو بر پایه نوع آگاهی و خردورزی خویش خواستی را مشخص می‌کنند و برای رسیدن به آن خواست نقشه می‌کشند و تدابیری می‌اندیشند.

مولفه‌های بازی:

۱. بازیکن‌ها: آنتیگونه و کرئون ۲. قواعد: با دستور کرئون مبنی بر عدم دفن پولونیکس بازی آغاز می‌شود. آنتیگونه می‌داند که تمرد از قانون منجر به مرگ او می‌شود. انتیگونه می‌تواند قانون را بپذیرد همانند ایسمنه و یا تن به قانون ندهد و برخواسته خود پافشاری کند ۳. پیامدها: مرگ آنتیگونه، به خاک سپردن پولونیکس، خودکشی هایمن، خودکشی آئرودیکه ۴. نتایج: خدایان به کرئون خرد و بینایی جدیدی می‌بخشند.

از منظر تاریخ‌چه بازی، بازی با اطلاعات ناکامل است. چراکه بازیکنان از حرکت و تصمیم دیگری اطلاع کامل ندارند. کرئون از این‌که آنتیگونه برادرش را به خاک سپرده بی‌اطلاع است. "بازی از نوع بازی پویا است. در بازی پویا حرکات پی‌درپی است. بدین معنا که بازیکن پس از مشاهده بازی رقیب، بازی خود را انجام می‌دهد" (جهرمی، ۱۳۹۵، ۲۸۳)

فرم درختی یا گسترده: ۲



A : به خاک سپردن

a : عدم به خاک سپردن

B: اجرای قانون

b: عدم اجرای قانون

○ : گره تصمیم اولیه، شروع کننده بازی است که با دایره تو خالی آغاز می‌شود.

● : در انتهای هر شاخه یک گره تصمیم دیگری وجود دارد. (نقاط تو پر)

گره پایانی دستاوردها را نشان می‌دهد.

کرئون تصمیم اولیه را می‌گیرد و شروع کننده بازی است. آنتیگونه دو راه دارد: یا بر خواست خود اصرار کند یا تن به قانون بدهد. او بر خواست خود اصرار می‌کند. کرئون می‌تواند از قانون خود چشم بپوشد یا آنتیگونه را مجازات کند. کرئون آنتیگونه را مجازات می‌کند و لذا پیامدها و نتایجی اتفاق می‌افتد که مرگ آنتیگونه، هایمن، آئرودیکه و خاک‌سپاری پولونیکس می‌باشد. پس در واقع آنتیگونه به خواست خود می‌رسد. با وجود مرگ آنتیگونه، پولونیکس به خاک سپرده می‌شود. در این‌جا عمل کرئون خود کنشی است که وضع کننده قانون است. چرا که هرگاه کرئون دسوری بدهد آن دستور قانون فرض خواهد شد. لذا به خاک سپردن پولونیکس اگرچه از ترس سرنوشت شوم عملی است از سمت قانون‌گزار مطلق میهن و لذا قانون است.

فرم راهبردی یا نرمال:

جدول: ۲

		آنتیگونه	
	راهبردها	**A**	**a**
کرئون	**B**	**(1,1)**	**(1,-1)**
	b	**(-1,1)**	**(-1,-1)**

A : به خاک سپردن ، **a**: عدم به خاک سپردن، **B**: اجرای قانون، **b**: عدم اجرای قانون

راهبرد مسلط راهبردی است که بیشترین دستاورد را دارد. راهبرد مسلط برای آنتیگونه در (B,A)، (b,A) می‌باشد. راهبرد مسلط برای کرئون در (B,A) ، (B,a) است. تعادل دو وضعیتی است که (B,A) یعنی (۱و۱) می‌شود. البته در وضعیت (b,a) یعنی (۱- و ۱-) هم تعادل برقرار می‌شود که این تعادل غیرعقلانی و نامحتمل است. با وجود تمام پیامدها و نتایج ناگوار تراژدیِ آنتیگونه در تعادل است، با فرض قانون بودن عمل کرئون. در غیر این‌صورت اگر خواست کرئون تنها عمل به خاک نسپردن باشد و آن‌چه انجام داده است از سر اجبار بوده و نوعی ترس و هراس از دست دادن موجب آن شده باشد لذا فرم راهبردی آن به این صورت در خواهد آمد که در آن کرئون بازنده بازی خواهد بود.

هملت شکسپیر

خلاصه نمایش‌نامه:

هملت شاهزاده دانمارک مدتی است که پدرش پادشاه کشور را از دست داده است و کلادیوس عموی او بر تخت هملت بزرگ نشسته است و با گرترود مادرش ازدواج کرده است. شبحی به هیات پادشاه مرده بر پاسبان‌ها ظاهر می‌شود. پاسبان‌ها تصمیم می‌گیرند تا هوراشیو دوست و هم‌دانشگاهی هملت را از ماجرا خبر کنند. هوراشیو در نگهبانی شبانه شبح پادشاه را می‌بیند و هملت را در جریان می‌گذارد. هملت در قرار شبانه شبح پدر را می شناسد و شبح با هملت صحبت می‌کند و راز کشته شدن خود توسط کلادیوس را بر هملت آشکار می‌کند. هملت از دوستان قول می‌گیرد که از ماجرا چیزی با کسی در میان نگذارند. کلادیوس از هملت می‌خواهد که فلسفه خواندن در دانشگاه را رها کند و در کاخ بماند. شک و تردید دست از سر هملت بر

نمی‌دارد. هملت که عاشق و دل‌باخته افلیاست او را از عشق خود دل‌سرد می‌کند و خود را به دیوانگی می‌زند تا بتواند ـ در فضای به شدت امنیتی و تحت کنترل کاخ که همه زیر نظر هستند ـ از کشته شدن پدر خویش مطمئن شود و اگر کلادیوس پدر را کشته بود همان‌طور که شبح دستور داده است بایست از کلادیوس انتقام بگیرد. احوال هملت کلادیوس را مشکوک کرده است و کلادیوس می‌هراسد که هملت بویی از ماجرای قتل برده باشد. اما پلونیوس پدر افلیا که وزیر دربار است به کلادیوس اطمینان می‌دهد که هملت به‌خاطر عشق افلیا و جواب منفی اوست که دیوانه شده است. کلادیوس دو تن از دوستان قدیمی هملت را به دربار فرا می‌خواند تا هملت را زیر نظر داشته باشند و رفتار و گفتار او را به شاه گزارش دهند. هملت زیرکانه از هدف پادشاه آگاه می‌شود و از روزنکراتز و گیلدنسترن دوری می‌کند. کلادیوس تصمیم می‌گیرد تا هملت را به بهانه پس گرفتن بدهی به انگلستان بفرستد. هوراشیو گروه بازیگران را به کاخ دعوت می‌کند. هملت تصمیم می‌گیرد تا ماجرایی که شبح پدر برای او تعریف کرده است را در نمایشی اجرا کند. او از هوراشیو می‌خواهد که چشم از کلادیوس برندارد. کلادیوس از دیدن نمایش به‌شدت آشفته می‌شود و مجلس را ترک می‌کند. هملت یقین حاصل کرده که کلادیوس قاتل پدرش است. گرترود طبق نقشه پلونیوس با هملت در اتاق تنها می ماند تا گرترود از زیر زبان هملت راز دیوانگی‌اش را هویدا سازد. بر طبق نقشه پلونیوس پشت پرده مخفی می‌شود تا خود شاهد باشد. هملت در حین بحث با مادرش شمشیر می‌کشد و ضربه‌ای به پرده وارد می‌کند. هملت تصور می‌کند که کلادیوش پشت پرده است اما نعش پلونیوس است که بر زمین می‌افتد.

کلادیوس که بسیار آشفته است روزنکراتز و گیلدنسترن را با نامه‌ای روانه انگلستان می‌کند و هملت را با آن‌ها می‌فرستد. هملت در راه فورتینبراس شاهزاده نروژ را می‌بیند که می‌خواهد جواز عبور از دانمارک برای لشکرکشی به لهستان را به‌دست آورد. هملت به شجاعت و قاطعیت فورتینبراس غبطه می‌خورد و از عمل‌گرایی او لذت می‌برد. هملت بعد از مدتی نامه‌ایی برای کلادیوس و نامه‌ای به هوراشیو می‌دهد و از بازگشت زودهنگامش دربار را باخبر می‌سازد. به هوراشیو توضیح می‌دهد که برنامه این بوده تا با نامه‌ای سرش بر باد رود اما او نامه را جعل می‌کند و آن دو رفیق جاسوس را با نامه به انگلستان می‌فرستد که حتما اکنون کشته شده‌اند.

لایرتیس برادر افلیا از قتل پدر با خبر شده و از فرانسه باز می‌گردد تا به خون‌خواهی پدر کلادیوس را به قتل برساند. مردم ناراضی از تبعید هملت و مرگ مخفیانه پلونیوس با لایرتیس هم پیمان شده و به سمت کاخ می‌آیند. کلادیوس لایرتیس را به کاخ دعوت می‌کند و به او می‌گوید که هملت قاتل پدر اوست. در این میان افلیا از مرگ ناگهانی پدر و عشق از دست رفته‌اش هملت مجنون می‌شود و خودکشی می‌کند. کلادیوس با لایرتیس نقشه می‌کشد تا در شمشیربازی‌ای که تدارک خواهد دید، هملت با لایرتیس که شمشیرباز حاذقی است هم‌آورد شود. لایرتیس قبول می‌کند و می‌گوید که شمشیر را زهرآگین خواهد کرد تا با کوچکترین جراحت هملت کشته شود. کلادیوس هم برای محکم‌کاری جام‌های شراب آغشته به سم را در نزدیک هملت خواهد گذاشت تا زمانی‌که بر اثر بازی تشنه شد با نوشیدن جام شوکران مرگش قطعی باشد. روز شمشیربازی فرا می‌رسد. لایرتیس و هملت رو در روی هم قرار می‌گیرند تا بازی را آغاز کنند. گرترود بی‌خبر از جام‌های زهر، شراب می‌نوشد و نقش بر زمین می‌شود. لایرتیس و هملت بر هم زخم‌هایی وارد می‌کنند. لایرتیس اعتراف می‌کند که با کلادیوس نقشه قتل او را چیده‌اند. هملت در واپسین دم کلادیوس را می‌کشد. هوراشیو می‌خواهد تا از شراب بنوشد و با دوست خود بمیرد اما هملت از او می‌خواهد تا زنده بماند و به اتهامات و شایعات پاسخ درست دهد. فورتینبراس و سپاهیانش

به کاخ می‌رسند و همه را کشته می‌بینند. فرتینبراس بالای سر هملت می‌ایستد و به او ادای احترام می‌کند و از سربازانش می‌خواهد که با تشریفات ویژه او را به خاک بسپارند.

تطبیق هملت با نظریه بازی:

تراژدی هملت بیرون از کاخ آغاز می‌شود. پس از آن‌که ساعت دوازده بار نواخت در شبی سرد در آستانه سال نو میلادی. گویی درون کاخ جای مناسبی برای افشای حقیقت وجود ندارد و فضای جاسوسی و زیرآب زنی آن‌قدر محسوس است که حتی اشباح به آن ورود نمی‌کنند.

«مارسلوس: هوراشیو می‌گوید توهم خود ماست و بس، و نمی‌خواهد آن منظره ترسناکی را که ما دو بار دیده‌ایم باور بدارد. از این رو از او خواسته‌ام که دقایق این شب را با ما به نگهبانی بگذراند تا اگر آن شبح باز بیاید بتواند دیده ما را تصدیق کند و با آن سخن بگوید» (شکسپیر،۱۳۶۰، ۱۴).

در این دیالوگ چند نکته حائز اهمیت است: ۱. هوراشیو کسی است که بدون استناد و تنها با نقل قول چیزی را نمی‌پذیرد. ۲. دیر باور بودن و عاقل بودن هوراشیو. ۳. گویی شاه تنها زبان فرهیختگان را می‌داند و ممکن است که با هوراشیو هم کلام شود. وجود سلسله مراتب و ساختار اجتماعی. ۴. تنها با آزمودن و تجربه کردن می‌توان امری را اثبات کرد.

در فضایی که شبانه‌روز سلاح جنگی وارد کشور می‌شود و بی‌تعطیلی و باشتاب در حال آرایش نظامی است عدم تعادلی پنهان به‌چشم می‌خورد. نظمی به‌هم ریخته است که سعی در مخفی نگه داشتن آن می‌شود. کلادیوس انسان خردمندی است. او از اوضاع کشور مطلع است و به همین خاطر نقشه قتل هملت بزرگ را زیرکانه اجرا کرده است.

کلادیوس: «... ولی بصیرت در ما چنان با طبیعت به جنگ برخاسته است که با اندوهی بس خردمندانه به یاد اوییم و در همان حال خود را نیز در یاد داریم» (همان، ۲۷).

کلادیوس خود را روشن‌ضمیر و خردمند می‌داند. البته او آدم بسیار زیرکی است که توانسته پادشاه را بدون آن‌که کسی مطلع شود به قتل برساند و با همسر پادشاه ازدواج کند. کلادیوس سعی دارد تا ازدواج و تاج‌گذاری خود را کاری کاملا عاقلانه نشان دهد.

از سوی دیگر هملت عاقل است. خردورز است. او آگاهی را بر همه چیز حتی شجاعت و قهرمانانه زیستن ترجیح می‌دهد. خرد او بر پایه شک استوار است. او شک می‌کند و سپس در بوته آزمایش است که چیزی را اثبات کرده یا رد می‌کند. هملت پس از آن‌که راز قتل را از شبح پدر می‌شنود و شبح از او درخواست می‌کند تا انتقام آن قتل فجیع را از قاتل بگیرد، با خویشتن خویش به تفکر می‌پردازد.

هملت: «... همه مضامین کتاب‌ها و هر تاثر و هر تصویری را که جوانی یا مشاهده بر آن نگاشته‌اند خواهم زدود و تنها فرموده تو بی‌آمیختگی موضوعات سبک‌تر، در کتاب مغزم زنده خواهد ماند» (همان، ۶۱).

هملت اندیشه‌ورز است. حتی برای مثال هم از کتاب‌ها و مفاهیم استفاده می‌کند. او دفترچه‌ای دارد که در آن مشاهدات و ادراکاتش را ثبت می‌کند. هملت می‌داند که پس از شنیدن جنایت دیگر نمی‌تواند به زندگی گذشته باز گردد. مواجهه با جنایت و پس از آن تلاش برای اثبات و اقدام به انتقام مسیری بسیار جان‌فرساست. او آگاه است که در این راه نمی‌تواند کسی را با خود هم‌دل سازد تا در مسئولیتش با او شریک شود. پس می‌بایست دل از عشق افلیا بردارد و زیرکی‌اش را در جامه دیوانگی پنهان دارد. کلادیوس مشاور و وزیری آگاه دارد. پلونیوس به کلادیوس می‌گوید که هملت از عشق افلیاست که دیوانه شده است اما کلادیوس نیز شک دارد. نقشه‌ها یکی پس از دیگری اجرا می‌شود. پس از نقشه تئاتر هملت، نقشه کلادیوس برای کشتن هملت، اشتباهی کشته شدن پلونیوس و تدارک نقشه با لایرتیس برای قتل هملت، نقشه فرار هملت و کشته شدن جاسوسان پی‌درپی تا ویرانی کامل و صحنه پایانی که تنها در آن هوراشیو به عنوان راوی زنده مانده است ادامه می‌یابد. فورتینبراس دانمارک را بدون زحمت به چنگ می‌آورد. درست مثل صحنه پایانی آنتیگونه هیچ وارثی برای تاج و تخت باقی نمی‌ماند. باید توجه داشت که در تراژدی هملت یکی از طرفین خیر و دیگری شر است. اگرچه هر دو از تبار شاهان و خردمندان هستند اما کلادیوس آگاهانه دست به جنایت زده است تا به خواست خود که پادشاه کشور است دست یابد و برای تداوم پادشاهی‌اش حتی حاضر است که هملت را از سد خویش بردارد. هملت نیز خواست خود را پس از مدتی سرگشتگی مشخص کرده است و به دنبال فرصتی مناسب است تا انتقام خون پدر را از کلادیوس بگیرد.

بر طبق نظریه بازی‌ها تراژدی هملت به شکل زیر صورت‌بندی می‌شود:

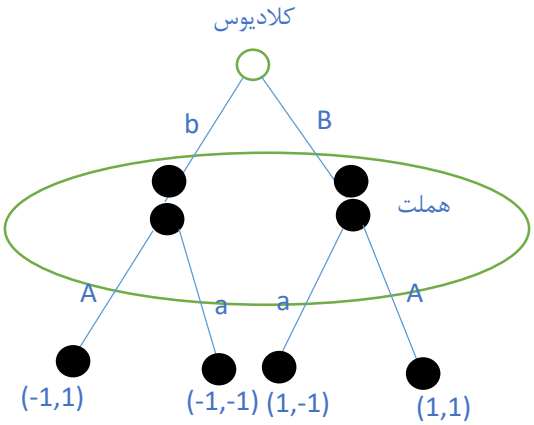
بازی با استراتژی‌های متفاوت از سوی هملت و کلادیوس به‌عنوان دو بازیکن آغاز می‌شود. هملت و کلادیوس در طول مسیر نمایش بر حسب آگاهی از بازی، تغییر استراتژی داده‌اند. این بازی بر خواست هر دو بازیکن استوار است. خواست هملت یافتن قاتل پدر و انتقام از اوست و خواست کلادیوس پادشاهی است. نهایت سود برای هملت آن است که از قاتل پدر خویش انتقام بگیرد و نهایت سود برای کلادیوس آن است که پادشاه بماند. در این بازی مردن یا زنده ماندن مطرح نیست بلکه رسیدن به خواسته کاراکترهاست که بازی را می‌سازد. خواسته‌هایی که در مقابل هم‌دیگر هستند و هیچ مذاکره‌ای بر سر چشم‌پوشی از خواسته ممکن و عاقلانه نیست.

مولفه‌های بازی:

۱. بازیکن‌ها: هملت و کلادیوس ۲. قواعد: با مرگ مشکوک هملت بزرگ، تاج‌گذاری کلادیوس و ازدواج او با گرترود مادر هملت و نارضایتی هملت بازی شروع می‌شود. کلادیوس پادشاه است و هملتی که می‌بایست پس از پدرش شاه می‌شد اکنون از آن محروم گشته و مادرش نیز همسر عموی‌اش شده است. هملت پس از دیدار با شبح و گفته‌های او مبنی بر انتقام از قاتل، خواسته‌اش را که یافتن قاتل و کشتن اوست مشخص می‌کند. کلادیوس برای حفظ پادشاهی که هدف اوست ناچار است هملت را که مانع آرامش و اقتدار اوست از سر راه بردارد. نقشه‌ها و استراتژی‌ها یکی پس از دیگری به‌کار گرفته می‌شود تا هر یک با اصرار بر خواست خویش به هدف نائل گردند. ۳. پیامدها: کشته شدن پلونیوس، خودکشی افلیا، مرگ گرترود، کشته شدن لایرتیس، کشته شدن کلادیوس، کشته شدن هملت، فتح دانمارک توسط فورتینبراس. ۴. نتایج: هملت با تشریفات به خاک سپرده می‌شود و هوراشیو مامور می شود تا ماجرا را همان‌طور که رخ داده است روایت کند. در واقع هملت به خواست خود که کشتن قاتل پدر است می‌رسد اما کلادیوس که می‌خواسته پادشاه باشد ناکام می‌ماند. در این‌جا هملت است که پیروزی

خود را در پیکر فورتینبراس جشن خواهد گرفت و کلادیوس بازنده خواهد ماند. از منظر تاریخ‌چه بازی، بازی با اطلاعات ناکامل است. بازیکنان از نقشه‌های طرف مقابل باخبر نیستند. بازی از نوع بازی پویا است. هر کدام از بازیکنان پس از کنش دیگری دست به کنش مقابل می‌زند.

شیوه بازی: فرم درختی یا گسترده: ۳



A: انتقام ، **a**: عدم انتقام ، **B**: پادشاهی، **b**: عدم پادشاهی

: گره تصمیم اولیه که با تاج‌گذاری کلادیوس و مراسم ازدواج او با مادر هملت گرترود آغاز می‌شود.

: گره‌های تصمیم‌گیری در انتهای هر شاخه برای تصمیم‌های هملت و کلادیوس.

: گره پایانی که دستاوردها را نشان می‌دهد.

کلادیوس تصمیم اولیه را با قتل هملت بزرگ پیش از شروع نمایش گرفته است. او شروع کننده بازی است. او با برگزاری جشن تاج‌گذاری و عروسی خشم هملت را برمی‌انگیزد. هملت دو راه دارد یا بر خواست خود اصرار ورزد یا دست از آن بشوید. او بر خواست خود اصرار می‌کند. کلادیوس می‌تواند با هملت مدارا کند یا او را از سر راه بردارد. کلادیوس ترجیح می‌دهد تا هملت را از سر راه بردارد. هملت برای رسیدن به یقین، نقشه می‌کشد اما چون کلادیوس در حال نیایش است از ترس آن‌که آمرزیده شود او را نمی‌کشد تا در وضعیتی بهتر اقدام کند. هملت در شمشیربازی شرکت می‌کند و در بازی ساختگی کلادیوس با لایرتیس هماورد می‌شود و در آن هنگام که پی به نقشه آن‌ها می‌برد و مرگ مادرش را می‌بیند کلادیوس را می‌کشد. اگرچه خود نیز به‌دست لایرتیس کشته می‌شود.

فرم راهبردی یا نرمال

جدول: ۳

		هملت	
	راهبردها	**A**	**a**
کلادیوس	**B**	**(1,1)**	**(1,-1)**
	b	**(-1,1)**	**(-1,-1)**

A: انتقام، **a**: عدم انتقام، **B**: پادشاهی، **b**: عدم پادشاهی

راهبرد مسلط برای هملت (**B,A**) و (**b,A**) است. راهبرد مسلط برای کلادیوس(**B,A**)و (**B,a**) است. وضعیت پیش‌آمده (**b,A**) است که در آن هملت به خواست خود می‌رسد و برنده بازی است در حالی‌که کلادیوس بازنده است.

نتیجه‌گیری:

با تطبیق تراژدی و نظریه بازی با یکدیگر می‌توان فهم بهتر و ملموس‌تری از ساختار تراژدی به دست آورد. تراژدی هم‌چون نظریه بازی دارای مولفه‌های بازیکن، قواعد، پیامد و دستاورد است. بازیکنان تراژدی همان اشخاص بازی هستند، قواعد خاصی هم بر ساختار تراژدی حاکم است و هم بر روابط و کنش و واکنش میان اشخاص بازی. در تراژدی بازی زمانی آغاز می‌شود که دو خواست، دو آگون در نهایت وخامت، دو آگاهی و دو خرد با هم رخ به رخ می‌شوند. رو در رویی خواست اشخاص تراژدی که از هستی‌شناسی متفاوت آنان و از آگاهی آن‌ها گرفته شده است پیامدها و نتایجی را سبب خواهد شد. هر تراژدی دارای آغاز، میانه و پایان است و گویی که با گره تصمیم اولیه در نظریه بازی شروع شده و با گره پایانی فرجام می‌یابد. در تراژدی آنتیگونه که با بازی بزدلانه از نظریه‌بازی‌ها شباهت دارد نتیجه برد و باخت بازیکن‌ها نشان می‌دهد که آنتیگونه پیروز نبرد تراژیک است. هم‌چنین در تراژدی هملت اگرچه از نظر ماهیتی تفاوت‌هایی با تراژدی کلاسیک دارا است – از آن جمله می‌توان تغییر جدال دو خیر و نیکی در تراژدی کلاسیک به جدال خیر با شر در تراژدی رنسانس و مدرن اشاره کرد – باز نتیجه بازی نشان از برد هملت و باخت کلادیوس دارد. در واقع بر خلاف چیزی که همواره درباره تراژدی شنیده‌ایم با ترسیم فرم درختی و نرمال هر دو نمایش‌نامه بر اساس خواست و هدف کاراکترها (بازیکنان) متوجه می‌شویم که پیروزی قهرمان تراژیک در این دو نمایش‌نامه بسیار روشن است. در مدل‌سازی این دو نمایش‌نامه، برنده بازی قهرمان و بازنده بازی کاراکتر مقابل قهرمان است.

منابع:

- ارسطو، (۱۳۴۳)، **فن شعر**، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- جوادی یگانه، محمدرضا. (۱۳۸۳)، **کاربرد نظریه بازی برای بررسی خلقیات ایرانیان**، فصلنامه رفاه اجتماعی، شماره پانزده، زمستان ۱۳۸۳.
- دورانت، ویل. (۱۳۳۶)، **تاریخ تمدن** (جلد دوم)، ترجمه فتح‌الله مجتبایی، انتشارات فرانکلین.
- سجودی، فرزان و فاطمه بنویدی. (۱۳۹۱)، **بازتاب اندیشه هگل در تراژدی آنتیگونه سوفوکل**، نشریه هنرهای زیبا، دوره هفدهم، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۱.
- سوفوکلس. (۱۳۸۵)، **افسانه‌های تبای**، ترجمه شاهرخ مسکوب، چاپ چهارم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- شاکری، عباس. (۱۳۹۲)، **اقتصاد خرد ۲**، چاپ نهم، تهران: نشر نی.
- شکسپیر، ویلیام. (۱۳۶۰)، **هملت**، ترجمه م. ا. به‌آذین، چاپ چهارم، نشر دوران.
- شکنر، ریچارد. (۱۳۸۸)، **نظریه اجرا**، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، انتشارات سمت.
- کات، یان. (۱۳۷۷)، **تناول خدایان**، ترجمه داوود دانشور و منصور ابراهیمی، چاپ اول، انتشارات سمت.
- مجیدزاده، رضا. (۱۳۸۷)، **نظریه بازی و تحلیل اقتصادی**، انتشارات مهدی رضایی.
- موسوی جهرمی، یگانه. (۱۳۹۵)، **اقتصاد خرد ۲.**
- یانگ، جولیان. (۱۳۹۵)، **فلسفه تراژدی– از افلاطون تا ژیژک**، ترجمه حسن امیری‌آرا، انتشارات ققنوس.
- یگانگی دستگردی، وحید. (۱۳۸۹)، **تئوری بازی‌ها**، دانشنامه اقتصاد شهر، شماره هشتم.

Reviewing Two Tragedies Using Game Theory Method

(Case study: Antigone of Sophocles, Hamlet of *Shakespeare)*

Abstract

This study aims to adopt tragedy as a literary type with game using qualitative-content analysis method. History of game theory dates back to 1921 and Emile Borel .game *theory* consists of four elements in which players act with the knowledge of game rules and gain or lose achievements and consequences in this respect. One principal of this game is that players show rational behaviors in the game and have enough knowledge and information about. In this study, tragedy is considered as a game which has a start, middle, and ending. Characters of tragedy are players who play with wisdom and consciousness to reach the demand each has. Every player uses different strategies the contact of which reveals tragic synthesis, determining their win or loss. Who loses or wins has a wonderful result in tree and strategic forms of game theory. The result of tree and strategic forms shows that this is not death or life which determines win or loss. Instead, it is heroes' demand which is determining. Actions and speeches of characters in tragedy are sage, rational, and conscious. The hero′ s demand lies in his epistemology. Epistemology of every character injects a kind of consciousness to him to set his strategies and selections by consciousness in a rational path to reach his goal to death. The issue is if the tragedy hero is sage and acts with a plan and can a connection be made between characters in tragedy and players of game theory as well as the tragedy structure and game theory? As it appears from the dialogues and actions, tragedy characters are sage and intelligent who don't fear facing the problem which makes a gap. They know the ending of this conflict and select different strategies for reaching their goals consciously, the strategies which create necessity. The occurred problem is a necessity whose solution is not possible except by removing one or both of them. But, physical removing of characters has no role in its result based on the game theory. Since the goal is reaching a desire and this

will occur by the way. *Game theory is a branch of applied mathematics used in social sciences, especially in economics. It tries to model the dominant mathematical behavior in a strategic situation. This situation appears when one 's situation depends on the strategies which others select. Tragedy is an imitation of a serious, perfect, and definite event which evokes fear and mercy in a decent language in practice and not narration, leading to the purification or catharsis. This study aims to prove that tragedy characters are sage people with conscious actions, considering tragedy occurrence path as a strategic game to adopt the structure of tragedy and game theory. In conclusion, obtained results from investigating tragedies with drawing a broad and normal form were offered. The obtained modeling showed that despite the unhappy ending of* Antigone and Hamlet, the game winners are heroes and tragedy′s win occurs in modeling.

Key words: Tragedy, game theory, Antigone, Hamlet

اندیشه انتقادی آدورنو و ادراک موقعیت سوژه؛ بررسی موردی نمایش «P2»

هدی رفاهی[۱۸۵]

مقداد جاوید صباغیان[۱۸۶]

چکیده

آدورنو در بطن اندیشهٔ انتقادیِ مکتب فرانکفورت، برتری و سلطهٔ نظام‌های انتزاعی را به عنوان خصلت خرد مدرن مطرح می‌کند و آن را امتداد روشنگری می‌داند. هم اسطوره و هم عقل، بیانِ خواست و انگیزهٔ واحدی هستند برای تسلط بر طبیعت، و هر دو از ترس غیر عقلانی از امر ناشناخته برمی‌آیند. از مجرای همین سیستم سلطه‌گر، تمامی رخدادها و کنش‌های نامنتظر حذف، طرد و یا انکار می‌شوند. این همسانی نتایجی چون صنعت فرهنگ‌سازی را برمی‌سازد که از نظر آدورنو فرآورده‌هایی فرومایه تولید می‌کند و چیزی جز انفعال و بی‌فکری به بار نمی‌آورد. در این سیستم سوژه‌ها همگی در موقعیت مصرف‌گری صرف قرار دارند و امکان چندپارگی و تناقض و ناهمسانی در سوژه یکسره طرد می‌شود. برای آدورنو تنها این هنر است که قوهٔ مقاومت در برابر چنین موقعیتی را دارد و امکان نقد اجتماعی و تأویل فلسفی را فراهم می‌آورد. آدورنو از مجرای دیالکتیک منفی در همهٔ بنیادهای کلی و استوار هر سلطه‌ای تردید کرده و نقد را به جای تابعیت می‌نشاند. در نمایش «P2» که روایت ساکنان طبقه‌ی زیر زمین زندان ضحاک است، از مجرای اندک امید زندانیان، تنش‌ها و تناقضات و پراکندگی‌ها در سیستم سلطه آغاز می‌شود. تمامیت‌خواهی سیستم ضحاک آنچنان است که نه هیچ رخداد منفرد و انتقادی، و نه حتی احتمال وقوع آن را نمی‌پذیرد. ضحاک زندانیان را به کشتن خویش فرا می‌خواند، زیرا که پروراندن افکار انتقادی حتی اگر هرگز مجال بروز پیدا نکنند را برنمی‌تابد؛ اینچنین نه فقط بر بدن‌ها، بلکه بر افکار و حتی احتمالات نیز حکومت می‌کند. مخالفت متفکران اندیشه انتقادی با سلطه روشنگری نیز از همین روست، زیرا که رویکرد اثبات‌پذیری و کل‌گرایی نسبت به تفکر انسان را اصلی نارسا و ناقص می‌دانستند و اجرای آن را متضمن نادیده گرفتن امورِ نامحدود و ناهمسان.

کلمات کلیدی: آدورنو، اندیشه انتقادی، مکتب فرانکفورت، نمایش«P2»

[۱۸۵] hodarefahi@gmail.com.

[۱۸۶]استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه دامغان. mejavid@du.ac.ir.

مقدمه

تئودور آدورنو[۱۸۷](۱۹۶۹-۱۹۰۳) فیلسوف و منتقد آلمانی، نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی و نقد اجتماعی در سنت مارکسیستی غربی بوده است. وی در فرانکفورت به دنیا آمد و در همانجا نیز به تحصیل فلسفه، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و موسیقی پرداخت. اندیشهٔ وی که تا حد زیادی ماهیتی بینارشته‌ای دارد، هم عناصر مدرن و هم پست‌مدرن را در برمی‌گیرد، زیرا که تنها نه در ساختاری سلسله‌مراتبی، بلکه به شکلی کهکشانی و قطعه‌گون مطرح می‌شوند. آرای آدورنو ترکیب تازه‌ای از حساسیت‌های زیبایی‌شناسی مدرنیستی و تئوری موشکافانهٔ فلسفی بود که نظریات زیبایی‌شناسی را از دل نقد اجتماعی برمی‌ساخت. رویکرد انتقادی آدورنو نسبت به مدرنیسم بیش از آنکه ایجابی باشد، از فرآیند نفی تعریف می‌شود. وی یکی از نمایندگان برجسته اندیشه انتقادی در مکتب فرانکفورت بود. نام مکتب فرانکفورت یادآور تدریس اعضای آن در دانشگاه فرانکفورت و یا همکاری آنان در نشریه این دانشگاه با عنوان *نشریه پژوهش‌های اجتماعی* است. سردبیر این نشریه فلسفی- اجتماعی، و همچنین یکی از مهم‌ترین متفکران آن، ماکس هورکهایمر به همراه آدورنو، مارکوزه و بنیامین، آغازگران و بنیادگذاران این مکتب به شمار می‌روند. در *انجمن پژوهش‌های اجتماعی* زیر نظر هورکهایمر مطالعاتی در بازتفسیر فلسفی خصوصاً هگلی از نظریه مارکسیسم و همچنین منطق دیالکتیک طرح می‌شد و آدورنو در جریان همین مطالعات بود که به اهمیت بررسی‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی پی برد. وی به این نکته اساسی رسید که بیان مطالعات، تنها در پیکر مفاهیم فلسفی کافی نیست و برای تحلیل دیالکتیک «راهی نیست جز دقت در تاریخ و مسیر مدرنیته و ایجاد بحثی نقادانه» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۸۶). نتیجهٔ این مباحث که با یادداشت‌برداری‌های گرتل، همسر آدورنو تنظیم و بازنویسی شد همانا کتاب ماندگار *دیالکتیک روشنگری*[۱۸۸]بود که با لحنی تلخ و ناامید انتقادات تندی را بر خرد ابزاری روشنگری و همچنین صنعت فرهنگ فراهم می‌آورد. اساس بحث آدورنو دربارهٔ «خردورزی مدرن، سالاری سرمایه، نادرستی تلقی مدرن از مفهوم پیشرفت، مخاطرات علم و تکنولوژی، صنعت فرهنگ، و نقادی‌اش از برداشت سودجویانه انسان از طبیعت» است (همان: ۱۸۷).

اندیشهٔ انتقادی

چهار دوره مشخص در مکتب فرانکفورت قابل تشخیص است: دوره اول که تفکرات متنوع و متفاوتی وجود داشت که چندان ملهم از آرای مارکسیسم نبود و اغلب مطالعات سرشتی تجربی داشت، دوره دوم که با ریاست هورکهایمر و عضویت مارکوزه و آدورنو همراه بود مطالعات مکتب فرانکفورت از تاریخ و اقتصاد بیشتر به سوی فلسفه گرایید، دوره سوم نظریه انتقادی را پروراند و اندیشه اجتماعی آن رو به گسترش نهاد، و نهایتاً دوره چهارم که تأثیر مکتب فرانکفورت رو به افول گذاشت و با مرگ آدورنو در ۱۹۶۹ و بعد هورکهایمر در ۱۹۷۳ حیات فکری آن متوقف گردید. در دوره‌های اوج مکتب فرانکفورت نقد

[۱۸۷] Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno
[۱۸۸] Dialectic of Enlightenment

پوزیتیویسم به عنوان نقدی اجتماعی مطرح شده بود و مواردی از این دست که «پوزیتیویسم با افراد فعال انسانی به مثابه امور واقع و موضوعات صرف در چارچوب یک طرح جبرگرای مکانیکی برخورد می‌کند... پوزیتیویسم جهان را تنها به عنوان پدیده‌ای مسلم و ملموس در عرصه تجربه در نظر می‌گیرد و هیچ‌گونه تمایزی بین ذات و عرض قائل نیست، ...پوزیتیویسم بین امر واقع و ارزش تمایز مطلقی برقرار می‌سازد و از این رو دانش را از علایق انسانی منفک می‌کند»، هورکهایمر را بر آن داشت که پوزیتیویسم را در مقابل نظریه دیالکتیکی قرار دهد (باتومور، ۱۳۹۳: ۱۸). اندیشمندان مکتب فرانکفورت علم‌گرایی را به مثابه شکل تازه‌ای از سلطه که ویژگی سرمایه‌داری متأخر و جوامع صنعتی قرن بیستم نیز بود، امتداد نظریه سنتی می‌دانستند که هر دو در مقابل نظریهٔ انتقادی قرار داشتند. مارکوزه نیز در مخالفت با علوم اجتماعی پوزیتیویستی، نظریه اجتماعی دیالکتیکی را ارائه داده بود که بر امر تجربی در علوم اجتماعی تأکید داشت. اما آدورنو راهی متفاوت را برگزید و جهان‌بینی فلسفی خویش را بر پایه «دیالکتیک منفی» استوار کرد. دیالکتیک منفی عبارت است از نقدی بر تمام مواضع فلسفی و اجتماعی. این رویکرد امکان وجود هرگونه نقطه شروع و یا مبدأ و اصلِ مطلقِ آغازین را نفی می‌کند. آدورنو به مفهومی اشاره می‌کند با عنوان «کلیت دروغین»، که به معنای مجموعه‌های همسانِ فرضی هستند که نه با در نظر داشتن موارد خاص و تجربه‌های یکه و منحصر به فرد، بلکه با اموری شکل یافته‌اند که برای قرار گرفتن در مجموعه‌های همسان و یکدست، می‌بایست چیزهایی به آنها افزوده شود تا آنها را تبدیل به امور آشنا و شبیه به سایر تجربه‌های دیگر کند. انکار این امورِ افزوده و انبوهی از زائده‌های در نظر نیاورده شده، از نظر آدورنو به معنای نفی ناهمسانی است و می‌توان از آن کلیت دورغین برگذشت و به آن تن نداد: «ناهمسانی باقی می‌ماند و دیالکتیک منفی باید آشکارش کند» (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۲۳).

آدورنو در مقاله *نقد فلسفهٔ خاستگاه*، به مسئله روشِ فلسفه در جهت شناخت، اشاره می‌کند که همواره در حکم بازنمایی قاعده‌مند مفاهیم عمل کرده و در عین حال «باید پیوسته اشیاء و امور را مُثله کند، هرچند که خودش فقط برای شناخته شدنِ آنها وجود دارد. روش باید دیگری را بر اساس الگوی خویش قالب بزند...غایتِ شناخت که در مقام شناخت روش‌مند، مصون از انحراف است و خود را امری نامشروط تلقی می‌کند، همان اینهمانیِ منطقیِ ناب است» (آدورنو، ۱۳۹۵: ۶۳). دشمن، دیگری و یا امر نااینهمان، همواره آن شکافی را برمی‌سازد که دیدگاه‌های کل‌گرا یکسره سعی در پُر کردن آن با امری ایجابی دارند. حقیقت مدرن بودن تنها در نقد است که معنا می‌یابد. تنها راهی که آدورنو پیش روی اندیشه قرار می‌دهد، زیر سوال بردن و انتقاد ریشه‌ای به همه چیز، حتی خود مدرنیته و شکل‌های گوناگون تجربه آن است. امکان نقد به معنای ایجاد همان شکاف مذکور و نشان دادنِ ناکامل بودنِ یک امر و امکان بروز رخداد و امر متفاوت و متمایز است. به محض پر شدن این شکاف با محتوایی ایجابی توسط علم یا عقلانیت، الگوها و تکرارشان سر برمی‌آورند و با نظام سلطه‌ای دیگر مواجه خواهیم شد. اما تنها تفکر انتقادی‌ست که امکان نقد و حضور امر منفی را به سوی بروز حقیقت از مجرای آن شکاف بازمی‌گشاید. پیوستگی و استحکام دیدگاه انتقادی آدورنو حتی سبک نوشتاری‌اش را نیز متأثر کرده بود، به طوریکه با شیوهٔ قطعه‌نویسی، همواره می‌خواست تا در برابر معناهای کلی که در نظر او اقتدارگرا می‌نمود مقاومت کند. بنابراین با ایجاد ناهماهنگی و عدم تداوم در

نوشتار، از نظام‌های اندیشه در جامعهٔ مدرن و خصلت سرکوبگرانه و کل‌گرای آنان سر باز می‌زد. «باور آدورنو که ابژه‌ها به پیکر مفاهیم درنمی‌آیند، مگر اینکه چیزهایی از آنها باقی بماند، او را به جایی می‌کشاند که در کاربرد مفاهیم همواره به آن «باقی‌مانده‌ها» توجه کند. همواره از «مجازها»، «شکل‌ها»، «تصویرها»، «منشورها»، و «الگوها» حرف می‌زند تا نشان دهد که آنچه می‌گوید کامل و نهایی نیست» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۹۸).

امکانِ سوژهٔ چندپاره

اینچنین آدورنو از نقدِ همسانی و کل‌گرایی به سوژهٔ پراکنده می‌رسد و درست همینجاست که از مرز سخن فلسفی خارج می‌شود و به هنر مدرن نظر می‌کند، زیرا که معتقد است تنها در هنر مدرن است که سوژه همچون موجودی پراکنده و چندپاره وجود دارد.

«آدورنو امکان آزادی فرد از قید سلطه را نه در ظهور گروه‌های مخالف (اپوزیسیون) جدید و نه در آزادی جنسی، بلکه در کار هنرمندِ «اصیل» می‌دید که واقعیات مسلم را با نشانه‌هایی از آنچه می‌توانست باشد، روبرو می‌سازد. بنابراین هنر اصیل نیروی بالقوهٔ ویرانگری دارد، و آدورنو آن را به عنوان شکل برتر شناخت–پویش آینده‌نگرانه حقیقت– در نقطه مقابل علم قرار می‌دهد که صرفاً واقعیت موجود را منعکس می‌سازد» (باتومور، ۱۳۹۳: ۵۱).

آدورنو معتقد است که حقیقت هنر بیش از هر چیز، چند پاره بودن آگاهی و سوژه را آشکار می‌کند؛ همان چیزی که علم سعی در پوشاندن آن و یکدست کردن آن دارد. آدورنو هنر مدرن را در سویه مقابل هنر توده‌ای قرار می‌دهد؛ هنر «بیانی از اجزاء ناهمانند و کلیتی پیش‌بینی ناپذیر» است (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۳۴). این هنر رضایت خاطر مخاطب و سهولت و پیش‌بینی‌پذیریِ ادراک او را هدف قرار نمی‌دهد، بلکه به شکلی نامنتظر و نفی‌کننده، مخاطب را در ساختن معناهای تازه و برداشت‌های شخصی به شکلی فعالانه سهیم می‌کند؛ و این به معنای امکانِ اندیشیدن است در مواجهه با آثار هنری. هنر در بنیان خود هماهنگی با امر کلی را نمی‌پذیرد و نقد آدورنو به هنر توده‌ای از همین مسئله نشأت می‌گیرد، زیرا که قاعده‌های هنرِ توده‌ای نه تنها امکان اندیشه، خلاقیت و ذوق زیبایی‌شناسی را برنمی‌آورد، بلکه با خصلتی سرکوبگر تمامی تناقضات، شکاف‌ها و چندگانگی‌ها را به ایجاد لذتی پیش‌بینی شده و رضایت خاطری سطحی فرو می‌کاهد. آدورنو مفهوم «صنعت فرهنگ»[۱۸۹] را در همین زمینه به عنوان نقدی جامعه‌شناختی بر یکسانی و توزیع محصولات فرهنگی از طریقی عقلانی و نظارت شده مطرح می‌کند:[۱۹۰] آدورنو معتقد است که محصولات صنعت فرهنگ به شکلی خودانگیخته تولید نمی‌شوند، بلکه با خصلتی سودجویانه و پیش‌بینی

[۱۸۹] این مضمون اولین بار توسط آدورنو و هورکهایمر در مقاله «صنعت فرهنگ: روشنگری به مثابه توهم انبوه» مطرح گردیده است. این مضمون به این معنا اشاره دارد که در شرایط انحصار، کل فرهنگ توده جریانِ یکسانی است و در عین حال به عنوان پیامدی از در هم آمیختن فرهنگ و تفنن، جریانی منحط محسوب می‌شود. و نوعی ادغام میان تبلیغات و صنعت فرهنگ صورت می‌گیرد که هر دو را به صورت روشی برای اعمال نفوذ در افکار انسانها درمی‌آورد. به عقیده آدورنو و هورکهایمر اوج پیروزی تبلیغات در صنعت فرهنگ این است که مصرف‌کنندگان احساس نمایند که مجبور به خرید و مصرف فرآورده‌های این صنعت هستند، حتی اگر این اجبار از جانب خودشان باشد (ر.ک باتومور، ۱۳۹۳: ۵۶).

[۱۹۰] معنای صنعت فرهنگ هم به ابزارهای تکنولوژیک ساخت محصولات فرهنگی اشاره دارد و هم دلالت بر وابستگی این محصولات به نظام سرمایه‌داری توزیع کالا.

شده تولید شده و تنها توسط مردم مصرف می‌شوند. مصرف تنها واکنشی است که از سوی مخاطب سر می‌زند، زیرا کنش‌ها و امور انسانی پیشاپیش تعبیه شده و انسان‌ها خود را فاقد تسلط و نظارت بر چیزی که مصرف می‌کنند می‌دانند؛ و این همان خصلت «بت‌وارگی کالاها» است.

«بهای سلطه فقط بیگانه شدن آدمیان از اشیاء و امور تحت سلطه نیست، بلکه با عینی و شیءشدگی ذهن، نفس روابط آدمیان، حتی رابطه فرد با خودش طلسم شده است. فرد به گره‌گاه واکنش‌های متعارف و رفتارهایی که عملاً از او انتظار می‌رود فروکاسته می‌شود...دستگاه اقتصادی جامعه به صورت خودکار حتی مقدم بر برنامه‌ریزی جامع، کالاها را به ارزش‌هایی مجهز می‌کند که چگونگی رفتار بشری را تعیین می‌کنند» (آدورنو وهورکهایمر، ۱۳۹۹: ۵۳).

در مورد آثار هنری و رابطه آنها با صنعت فرهنگ بحث با انتقادات صریح‌تر و بنیادی‌تری پیش می‌رود. از آنجایی که آدورنو محصولات صنعت فرهنگ را فروکاسته به روابط سرمایه‌ای و در پیوند با منطق بازار می‌داند، نتیجه این یکسانی در مناسبات تولید را زوال و ازهم‌پاشی اثر، و همچنین فروپاشی و اضمحلال هرگونه واکنش اصیل به آن برمی‌شمارد.

«مسئله فقط این نیست که آثار هنری به مجموعه‌ای از هیجانات و عواطف زودگذر تقلیل می‌یابند، بلکه بارها اساسی‌تر این است که سرشت خاص این آثار برای صنعت فرهنگی کاملا بی‌اهمیت است...تفاوت میان محصولات فرهنگی بیش از هر چیز به کار طبقه‌بندی، سازمان‌دهی، و دسته‌بندی مصرف‌کنندگان آن محصولات می‌آید» (ویلسون، ۱۳۸۹: ۵۹). ثمرهٔ صنعت فرهنگ همانا پذیرش، همسان شدن با دیگران، و از میان رفتن نقد و تمایز اندیشه است. به این معنا باور آدورنو به هنر به مثابهٔ نقدی اجتماعی است. «هنر با امر واقعی مخالفت می‌کند، اما نه از راه اعلام مواضع صریح سیاسی، بلکه از طریق وجودش همچون هنر؛ یعنی همچون چیزی که هم واقعی است و هم به گونه‌ای رادیکال در تضاد با واقعیت قرار دارد» (ویلسون، ۱۳۸۹: ۹۵). هنر از دیدگاه آدورنو هم از گیر و دار جدیت و عقلانیت ملال‌انگیزی که بر جهان سلطه دارد می‌گریزد، و هم نسبت مهمی با جامعه دارد. هنر ابژه‌ای برای لذتی عاری از تفکر نیست بلکه می‌بایست برای رهایی از وضعیتی خنثی و بی‌غرض، بیشترین قوهٔ جانب‌داری و نقد اجتماعی را دارا باشد. هنری که مورد نظر آدورنو است با تأویل فلسفی ادراک می‌شود اما در پیوند با مفاهیم فلسفی و تضادهای اندیشه محصور نمی‌ماند، زیرا که اساساً ادراک تام و تمام اثر هنری ناممکن است.[۱۹۱]مطابق با رای آدورنو ادراک اثر هنری می‌بایست بر پایه رابطه‌ای باشد که «ابژه‌ها را به مثابه ابزارهایی برای دست‌اندازی و مصرف صرف در نظر نمی‌گیرد، بلکه با حفظ فاصله‌ای از ابژه غرق در دنیای اثر شده و به تعمق در آن می‌پردازد» (شجاع و مازیار، ۱۳۹۷: ۷۱). از نظر آدورنو هنر قادر است تناقضات و رنج‌های جامعه و اندوه پنهان در لایه‌های زیرین آن را فراتر از مفهوم و زبان و اندیشه آشکار کند. هنر در نظر آدورنو رهایی‌بخش است و از مجرای رهایی‌بخشی است که در مقابل هنرِ محافظه‌کار و این‌همان و سبک‌پردازِ توده‌ای قرار می‌گیرد.

[۱۹۱] در مورد هنر آدورنو با والتر بنیامین آرای کاملا متفاوت و گاهی متناقضی دارند. بنیامین باور ندارد که اثر هنری به دلیل تکثیر مکانیکی، محتوایی مکانیکی یافته است و برعکس آدورنو که هنر توده‌ای را نقد می‌کند، بنیامین معتقد است که با راهگشایی هنر به میان توده‌ها سطح هنر نازل نمی‌شود، بلکه سطح آگاهی توده‌ها رشد می‌کند. آنچه آدورنو خصلت واپس‌گرای هنر و فرهنگ توده‌ای می‌دانست، از نظر بنیامین جنبه مترقی هنر جدید بود. آدورنو هنر مدرن را می‌ستود اما به نظر بنیامین هنر مدرن خیال‌پردازی مشکوکی بود که ریشه در مکتب هنر برای هنر داشت. شرح این تناقضات در نامه‌هایی که میان آدورنو و بنیامین نگاشته شده، آمده است.

«آن عنصر یا سویهٔ نهفته در اثر هنری را که به اثر رخصت می‌دهد از واقعیت فراتر رود، مسلماً نمی‌توان از سبک مجزا ساخت، لیکن نمی‌توان گفت که این سویه عبارت است از همان هماهنگیِ به واقع تحقق یافته یا نوعی وحدت مشکوک میان فرم و محتوا، درون و بیرون، فرد و جامعه؛ این سویه را باید در دل آن ویژگی‌هایی جست که عرصه ظهور تنش و ناسازگاری‌اند: در دل شکست ضروری تلاش مشتاقانه برای دستیابی به این‌همانی. اثر هنریِ فرومرتبه به عوض آنکه خود را در معرض این شکست قرار دهد، شکستی که در متن آن سبک آثار هنری بزرگ همواره موفق به نفی خود شده است، همیشه بر شباهت خویش با دیگر آثار تکیه کرده است، بر این‌همانی یا هویتی جانشین» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۸۷).

نظریه زیبایی‌شناسی آدورنو نوعی رابطه دیالکتیکی را برمی‌سازد میان «بازسازی هنر مدرن از دیدگاه زیبایی‌شناسی فلسفی و متقابلاً بازسازی زیبایی‌شناسی فلسفی از دیدگاه هنر مدرن» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵). رابطه درون‌مایه/ کارکرد اثر هنری در اندیشه آدورنو رابطه‌ای پیچیده است که گویی از هر دو سویهٔ این دوگانه متمایز می‌نماید. درون‌مایه که از تفسیر اثر هنری و تأمل در معنای ذاتی آن بدون توجه به کارکردهایش برمی‌آید، و دیگری کارکرد هنر که به تفسیر تجربی می‌انجامد و بررسی رابطهٔ هنر با عوامل و زمینه‌های پیدایش اثر هنری را در نظر می‌آورد، هر دو در اندیشه آدورنو در رابطه‌ای دیالکتیکی و به وسیله یکدیگر فهم می‌شوند.[۱۹۲]

«ایدهٔ متافیزیکی بیرون از اثر نیست اما صرفاً دست ساخته انسان هم نیست؛ تاریخی است اما دلبخواهی نیست؛ برآمده از قضایا و گزاره‌ها نیست اما ساخته شدن گزاره‌ها و قضایا درباره خود را طلب می‌کند، دوردست و اتوپیایی است اما به گونه‌ای مستحکم به شرایط خاص اجتماعی وابسته است» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵).

کل، ناراست است!

از آنجا که اساس نقد آدورنو بر گفتگویی انتقادی با مدرنیته است، همچنین یکی از مهم‌ترین اهداف آدورنو کشف تمایز میان امر جزئی و مقولهٔ انتزاعی و کلی است– به معنای اهمیت فلسفی تجربه‌های جزئی و تلاش وی برای یافتن سرچشمه‌های انتزاعی‌ترین ایده‌ها و مفاهیم در تجربه‌های بالفعل. بنابراین می‌توان نظرگاه‌های او را متعلق به اندیشه پسامدرن دانست. هورکهایمر معتقد بود که فرد در مجموعه‌ای پیچیده دچار انحلال گشته است و تنها با نیروی مقاومتی متکی بر فردیت می‌توان به نیرویی سازنده و انتقادی بدل گشت، چرا که روح نهادهای سیاسی مدرن را نه دموکراتیک، بلکه سرکوبگر می‌دانست. آدورنو نیز معتقد بود که سلطه و برتری نظام‌های انتزاعی بر امور جزئی و خاص، خصلت دوران مدرن است.

«برای آدورنو دقت به امور جزئی بسیار بیشتر مقرون به بارآوری بصیرت فلسفی است تا صرف نیروی فکری برای جای دادن آن امور جزئی در قالب تنگ الگوهای ثابت و معینی که قرار است با آنها جور درآیند. در نظر گرفتن پدیده‌های خاص به عنوان مثال‌هایی صرف از آنچه پیشاپیش تعیین شده پاری از همان عقلانیت روشنگری است که آدورنو و هورکهایمر در پی به پرسش کشیدن آن هستند» (ویلسون، ۱۳۸۹: ۳۴).

[۱۹۲] ذکر این نکته ضروری است که آدورنو برای دورن‌مایه تقدمی ویژه قائل است، اما با این حال «تحلیل پیچیده آدورنو از مفهوم درون‌مایهٔ حقیقت که مفهومی مرکزی در زیبایی‌شناسی اوست بر این امر تکیه می‌کند که هم باید پویش درونی و پیچیده اثر هنری و هم پویش تمامیت اجتماعی–تاریخی‌ای که اثر هنری به آن تعلق دارد توأماً در نظر گرفته شود» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵).

حکم مشهور آدورنو «کل ناراست است» در حکم گسست کامل اوست از ایدهٔ امر کلی که تبلور آن در احکام عقلانی و علمی است. آدورنو کل‌گرایی مدرن را امتداد سلطهٔ عقلانیت در عصر روشنگری و ثمرهٔ آن می‌داند و از همین جهت نیز با روشنگری مواجهه‌ای انتقادی دارد. نقد آدورنو در *دیالکتیک روشنگری* به مدرنیته است و پرسش اساسی آن این است که:

«چرا در حالی که روشنگری که در معنای وسیع کلمه پیشرفتِ اندیشه فهمیده می‌شد و هدفش رهایی انسانها از ترس و جهل و تبدیل آنها به اربابان سرنوشت خویش بود، به جایی رسیده است که در جهان روشنی یافته با پیروزی مصیبت و فاجعه روبه‌روییم؟ و چگونه دانش‌های گوناگون که وعدهٔ رهایی از جهل، بیماری و خشونت را می‌دادند، جهانی آفریدند که در آن انسان‌ها با رغبت ایدئولوژی فاشیستی را می‌بلعند، به نسل‌کشی دست می‌زنند و سلاح‌های کشتار جمعی می‌سازند؟ آیا جز این است که عقل، غیرعقلانی شده است؟» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۳).

مهمترین دستاوردهای فلسفی عصر روشنگری، مفاهیمی چون خرد، علم، آزادی، نقد و تکنولوژی آنچنان تجسم یافته و دست کم از دو قرن پیش اثرگذار مانده‌اند که همچنان تا به امروز مورد نقد و بازتفسیر متفکران قرار دارند؛ از همان آغاز که ژان ژاک روسو نقد خویش از مدرنیته را با در نظر گرفتن سویهٔ دیگر آن، یعنی پناه بردن به وضعیتی طبیعی مطرح کرد، و قرن نوزدهم و بیستم که نتایج و ثمرات مدرنیته به روشنی در عرصه‌های گوناگون پدیدار و با نقد و تفسیر توأم شد. به این ترتیب خردباوریِ مدرن خصوصاً در آرای نیچه مورد نقد قرار گرفت و مرزهای این نقد با مارکس و موضع او درباره سرمایه‌داریِ مدرن گسترش یافت. نقد مارکس سویهٔ غیرعقلانی سرمایه‌داری را نشانه گرفت چرا که بیگانگی انسان از گوهر اجتماعی و عقلانی وجودش را ثمرهٔ آن نابخردی می‌دانست. تفکر انتقادی قرن بیستم اما همچون مارکس تنها به دنبال این دفاع از عقلانیت نرفت، و با الهام از آرای نیچه و با اتکا بر بازتفسیری خاص از مارکس، به کارکردهای خرد نیز با تردید نگریست. اندیشمندان مکتب فرانکفورت «در عین حال که از سنت نقد مارکس به ایدئولوژی و جامعه بورژوایی بهره می‌بردند، خود به نقد خردباوری او پرداختند، و هر چند همواره فاصله خود را با آیین‌های فلسفی و جامعه‌شناسی روزگارشان حفظ کردند، از بسیاری از اندیشه‌های مدرن سود بردند» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

فرجامی که خرد روشنگری در مفهوم پیشرفت در جهت آزادی عنوان می‌کند دو روی دارد، یک روی که وعده ذهنیت عقلانی شده در مقام «ذهن متعالی» می‌دهد، و روی دیگر که گوهر انسانی را قربانی پیشرفت می‌کند و تمامی اجزاء را یکدست کرده و در امر کلی جای می‌دهد. آدورنو به عنوان منتقد، این وضعیت و آن فرجام را نمی‌پذیرد. «آن به اصطلاح ایدهٔ مسلط راهنما نوعی قفس پرونده‌هاست که وجود نظم را تضمین می‌کند، لیکن انسجامی به وجود نمی‌آورد. کل و اجزاء شبیه هم‌اند، زیرا در هر مورد نه تضادی در کار است و نه پیوندی» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۸۱). به روشنی می‌توان دریافت که آن ذهن متعالی که با تأیید اینهمانی ذهن و مطابقت آن با جهان عینی بیرونی، به شکلی وحدت‌مند به نظر می‌آمد، تنها از طریق پنهان ساختن تناقضات تجربی به عملکرد خود ادامه می‌دهد و از این جهت تمامی مسائل واقعی فرد حل نشده باقی می‌ماند.

«وحدت استعلاییِ برخاسته از تحمیل ساختارِ پیشینی به راستی وحدتی کاذب و سرکوبگر است، زیرا فقط می‌تواند به قیمت نادیده گرفتن تکثر افراد و تجزیهٔ ذهنیت فردی و سرکوب سویه‌های غریزی و عاطفی آن بدست آید. نتیجه این کار صرفاً تأیید و استمرار از خود بیگانگی است و به این ترتیب است که ذهنیت فرد عصر جدید نه فقط با دیگری و جهان، بلکه با خود نیز در تضاد می‌افتد» (فرهادپور، ۱۳۹۲: ۹۴).

وحدت تحمیلی عقل و ضرورت پذیرش آن، هرگونه امر جزئی و تمایز یافته را رد می‌کند و از هر عدم اینهمانی شانه خالی می‌کند. «آنچه گسست‌ها، حفره‌ها و شکاف‌های تجربه درونی و بیرونی را به زخم‌های دردناک ذهن فرد بدل می‌سازد، به واقع چیزی نیست مگر طلسم کلیت، یعنی همان گرایش ذاتی عقل به کلی کردن و تمامیت بخشیدن به خود و کسب سلطه کامل بر طبیعت درونی و بیرونی» (همان: ۹۵).

کانت در مقالهٔ *روشنگری چیست؟*[۱۹۳] درک خود از مفهوم آزادی را به عنوان خودآئینی انسان مطرح می‌کند و عقل را در کانون وضعیت انسان و همچنین خودآئینیِ عقل را اساس فلسفه خویش تعریف می‌کند. به باور کانت «روشنگری، خروج آدمی است از نابالغیِ به تقصیر خویشتنِ خود. و نابالغی ناتوانی در به کار گرفتن فهم خویش است بدون هدایت دیگری» (کهون، ۱۳۸۱: ۵۱). اما آدورنو و هورکهایمر بسیار کمتر از کانت نسبت به درستی و سرراستی مسیر روشنگری اطمینان دارند و به عقل خودآئینِ روشنگری به دیدهٔ تردید می‌نگرند و آن را همچون عامل سلطه در نظر می‌آورند. آنان خاطر نشان می‌کنند که:

«روشنگری در مقام پیشروی تفکر در عام‌ترین مفهوم آن، همواره کوشیده است آدمیان را از قید و بند ترس رها و حاکمیت و سروری آنان را برقرار سازد. با این حال کرهٔ خاک که اکنون به تمامی روشن گشته است، از درخشش ظفرمند فاجعه تابناک است...برنامه روشنگری افسون‌زدایی از جهان، انحلال اسطوره‌ها و واژگونی خیال‌بافی به دست معرفت بود» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۱۹).

مهم‌ترین نقد آدورنو و هورکهایمر این است که روشنگری خود را در مقابل اسطوره قرار می‌دهد اما به یک معنا روشنگری به واسطه امر به ظاهر متضادش که همان اسطوره است شناخته می‌شود، زیرا هر دو در جهت ترس از ناشناخته‌ها دست به شناخت می‌زنند؛ اسطوره به واسطهٔ دانش اساطیر، و روشنگری به واسطهٔ علم.[۱۹۴]

«در چارچوبِ زبان بی‌طرف علم، آنچه ناتوان و فاقد قدرت بود از هرگونه وسیله بیان یا ابراز وجود محروم می‌شد. فقط آن نظام موجود می‌توانست نشانه‌ای خنثی برای بیان خود بیاید. در نهایت روشنگری نه فقط نمادها، بلکه جانشینان آنها یعنی مفاهیم و مقولات کلی را نیز فرو بلعید و از متافیزیک هیچ بازمانده‌ای باقی نگذارد، مگر همان ترس تجریدیِ جمع از امر ناشناخته که خود در واقع سرچشمه متافیزیک بود» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۹: ۴۶).

به نظر آدرونو و هورکهایمر خردباوری که روزگاری داعیه رهایی انسان از اسطوره و سنت را داشت، اکنون خود برسازندهٔ سنتی تازه و جزم‌هایی نوپدید شده است، و در نهایت سلطه بزرگ‌تر و مستحکم‌تری را بر خرد ابزاری استوار ساخته است. روشنگری تمامیت‌خواه و کل‌گراست، بنابراین با امور پیوندناپذیر، جزئی، رخدادگونه و خاص خصومت می‌ورزد. «این شکل از خردباوری با ایدئولوژی بهره‌برداری و سودخواهی همراه می‌شود و همچون هدفی در خود، علیه غریزه، شادی، شور، لذت و آزادی به کار می‌آید. در حالی که روشنگران در خیال خود خواهان آزادی و سعادت بودند، در عمل چیزی آفریدند که نابودکننده آنهاست...این است معنای دقیق خودویرانگری» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۳۰).

---

[۱۹۳] Immanuel Kant,"Answering the Question: What is the Enlightenment?", 1784

[۱۹۴] دیالکتیک به معنای هگلی آن، راهی است که طی آن مفاهیم یا گزاره‌های به ظاهر ساده و بسیط در نهایت به فراسوی سادگی خودشان می‌روند و به ضد خود تبدیل می‌شوند. این مفهوم را می‌توان از راه توجه به تقابلی که آدورنو و هورکهایمر میان روشنگری و اسطوره قائل می‌شوند درک کرد. بحث اصلی دیالکتیک روشنگری این است که اسطوره به یک معنا همان روشنگری است، زیرا پیشاپیش در حکم تلاشی است در راستای شناخت (ر.ک راس ویلسون، ۱۳۸۹).

نگرش کلی اندیشمندان مکتب فرانکفورت نوعی دفاع از ذهنیت بود در برابر فرآیندهای ساختارمند تاریخی که به موجب آن هرگونه نظام (سیستم) را مورد نقد قرار می‌داد. به طور کلی اندیشه انتقادی مکتب فرانکفورت متضمن سه نقد اساسی بود: نقد بر معرفت‌شناسی و روش‌شناسی علم‌گرایِ روشنگری، نقد بر تأثیر ایدئولوژیک علم به عنوان عامل عمده سلطهٔ فن‌سالارانه، و نقد بر صنعت فرهنگ که به عنوان نوعی سلطه بر جنبه‌های زیست فرهنگی انسان مدرن ظاهر شده بود.

فردریک جیمسون در مقاله *منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر*[۱۹۵] یکی از ویژگی‌های بنیادین پست‌مدرنیسم اشاره می‌کند و آن کنار گذاشتن خط فاصل میان فرهنگ متعالی و سطح بالا با فرهنگ توده است. پی‌آیند این درهم‌فرورفتگی فرهنگی، پدیدار شدن انواعی تازه از محتویات صنعت فرهنگ است که خصوصاً متفکران مکتب فرانکفورت آن را به باد انتقاد گرفته‌اند. جیمسون «ظهور نوع تازه‌ای از سطحی بودن یا بی‌عمق بودن و نوع تازه‌ای از بی‌مایگی» و همچنین افول عواطف و احساسات را در هنر پست مدرن تشخیص داده بود. منظور جیمسون از افول احساس نه به این معناست که محصولات فرهنگی پست‌مدرن تهی از احساس هستند، بلکه به بیانی «سیال و غیر شخصی» گرایش یافته‌اند. جیمسون پست‌مدرنیسم را پایان «خود» یا به عبارتی «خاموش شدن تأثیرِ نام» می‌داند و پی‌آیند آزادی از این «خود» را به مثابه آزادی از احساس بیان می‌کند، «چون دیگر «خود»ی وجود ندارد که احساس کردن را به عهده بگیرد» (جیمسون، ۱۳۷۹: ۲۰). پیش‌بینی جیمسون از وضعیت سوژه در دوران پسامدرن، مسیر پر فراز و نشیب آن را از روشنگری تا دوران معاصر یادآور می‌شود؛ از متفکران قرن ۱۷ و ۱۸ که می‌خواستند برای هنر اصولی کلی و علمی تعریف کنند به طوریکه تمامی فرم‌های ناهمگون هنری در اصول کلی فروکاسته شود و شناخت هنر با عقلانیت نیوتُنی به وقوع پیوندد، و در ادامه متفکران دوران مدرن که با تأکید بر فردیت هنرمند، در مواجهه با آثار هنری و بیان‌های شخصی رویکردی ذهنیت‌گرا را اعتبار بخشیدند، تا دوران پست‌مدرن که به محو سوژهٔ مستقل و افزایش فاصله از سبک‌ها و بیان‌های شخصی انجامید. حقیقت امر این است که این جامعهٔ پساصنعتیِ مورد انتقاد که با عناوینی همچون «جامعه مصرفی»، «جامعه اطلاعاتی»، و یا «جامعه دارای تکنولوژی سطح بالا» نیز شناخته می‌شود، از فرهنگ مدرن کاملا جدا نیست.

نگاهی بر نمایش «P2»

نمایش «P2» به طراحی و کارگردانی سید مرتضی میرمنتظمی، طرح بازتولیدشده‌ای است از داستان ضحاک و کشتارگاهش که در آن مغزهای مردمانش، خوراک مارهای روی دوش ضحاک می‌شود؛ هم او که غاصب پادشاهی است و دختران جمشیدشاه را محصور کرده است. نمایش «P2» داستان ساکنان طبقه‌ی زیر زمین و اجزای سیستم ضحاک است. سیستم کل‌گرا و تمامیت‌خواهی که همه چیزش از خودِ همان نیروهای کار زیرزمینی تأمین می‌شود؛ خوراکش از مغزهای آدمیان، نیروی روشنایی و همچنین تنفس و تهویه‌اش از چرخیدن بی‌امانِ آدمیان در لابه‌لای پره‌های دستگاه تهویه، و حتی نیروی

[۱۹۵] Feredric Jameson, "Postmodernism or Cultural Logic of Late Capitalism"

مقاومت و تهدیدش نیز از همان درون‌ماندگاری سیستم برمی‌خیزد. کل‌گرایی سیستم ضحاک تمامی امور جزئی و منحصر به فرد را می‌بلعد تا همسانی را در افکار و بدن‌ها به حد نهایی برساند؛ به این منظور راه‌های ورود و خروج اندیشه را بسته و حتی با لباس‌های یکسان که بر تن ساکنان کرده، آنان را فارغ از هر امر شخصی و حتی فارغ از جنسیت می‌نمایاند. این همسانی تا آنجاست که خصلت‌های فی‌النفسه در افراد مثل بوی بدن هر شخص با بوی تعفن و چرک پنهان می‌شود تا بروز جزئیت انکار شود.

در میان تودهٔ ساکنان طبقه زیرین، حتی بدون آگاهی از اینکه در طبقات دیگر یا بیرون از این سیستم چه می‌گذرد، گویا هنوز اندک امیدی برای زنده ماندن یا نجات جان چند تنی وجود دارد. پس از مجرای همین امید اندک، تنش‌ها و تناقضات و پراکندگی‌ها می‌آغازد. نمایش «P2» می‌خواهد در بستر داستانی اسطوره‌ای، چگونگی پدیدار شدن ایدئولوژی مسلط بر فضا که نتیجه سیاست اقتدارگرایانه ضحاک است را نشان دهد که ثمرهٔ آن میل به کم دانستن افراد یا اساساً امتناع از دانستن است. زندان ضحاک جایی است که تکثر و تنوع اشکال به جایگاه سلسله مراتبی و منظم، و اشیاء به مفهوم تجریدی فروکاسته می‌شوند. و درست به همین دلیل است که در لحظه بازسازی کابوسِ ضحاک، آن هنگام که عملی نمایشی می‌رود بدل به کنشی حقیقی گردد، در آن لحظه‌ای که گویی رخدادی انقلابی در جریان است، مناسک امکان می‌یابد تا به ابژه/(ضربه)ای حقیقی و فکر به عمل تبدیل شود. اما آن ضربهٔ نهایی برای عقوبت ضحاک به وقوع نمی‌پیوندد، و آن شکاف‌های پر شده از خشم سرریز نمی‌شود، زیرا که تردید و از خود بیگانگی آنچنان در وجود زندانیان رخنه کرده است که گویی توانی برای تصمیمات مخاطره‌آمیز وجود ندارد. سرگرمی افراد با کار بیهوده، آنان را به زمزمه‌های درگوشی و مدارای ظاهری راضی می‌کند و منجر به اختگیِ کنشِ افراد می‌شود؛ و این همان چیزی است که حتی خود ضحاک را خشمگین کرده است. تمامیت‌خواهی سیستم ضحاک به مثابهٔ امر مطلق عمل می‌کند، آنچنان که نه تنها هیچ امر پیش‌بینی نشده یا هیچ رخداد منفردی را نمی‌پذیرد، بلکه احتمال وقوع آن را نیز تاب نمی‌آورد، بنابراین می‌خواهد کار یکسره شود و خود فرصت انجام انتقام را در اختیار دیگران قرار می‌دهد. ضحاک زندانیان را به کشتن خویش فرا می‌خواند، زیرا که پروراندن افکار انتقادی در سر زندانیان نیز ساختارش را به هم می‌ریزد، حتی اگر این نقدها هرگز مجال بروز پیدا نکنند. به این ترتیب می‌خواهد از بروز طغیان جلوگیری کند. ضحاک می‌داند که طبقه مخالفی وجود دارد که کم‌جان و مردد است و با کار شبانه‌روزی کمتر مجالی دارد که اندیشه‌ای را به سطح کنشی حقیقی برساند. اما فرصت و اختیار عملی که ضحاک به زندانیان می‌دهد، از آن روست که آن نطفه‌های ضعیفِ مخالفت و خشم بیرون بریزد تا سرکوب‌شان کند و اینچنین نه فقط بر بدن‌ها، بلکه بر افکار و حتی احتمالات نیز حکومت کند. او خود از نیروی مقاومتی که زندانیان را در قحطی و خفقان مطلق به حیات وامی‌دارد در شگفتی است. اما چیزی که در سیستم سلطه‌جوی ضحاک مغفول مانده، پیش‌بینی‌ناپذیری امر انسانی است. متفکران اندیشه انتقادی نیز بر همین نکته دست گذاشته بودند و با سلطه روشنگری مخالفت می‌کردند، زیرا که رویکرد اثبات‌پذیری و کل‌گرایی نسبت به تفکر انسان را اصلی نارسا و ناقص می‌دانستند و اجرای آن را متضمن نادیده گرفتن امورِ نامحدود و ناهمسان. اینچنین ابژه تحت سلطهٔ

یکدست‌کننده دچار انحلال می‌شود و سوژه‌های آزاد به گروه‌های همسان بدل می‌شوند. منش کلی‌سازی از راه انکار موارد جزئی و برساختن امر مطلق بر اساس نفی رخدادها، ساز و کار تمامیت‌خواهی مدرن است و این نقدی است که آدورنو و هورکهایمر در *دیالکتیک روشنگری* به تأکید اشاره می‌کنند. امر مطلق در پیکر سوژهٔ متعالی به جای همه سوژه‌ها کار می‌کند، و از طریق اینهمانیِ سوژه–ابژه بیانگر نهایت تاریخ می‌شود، و همچنین با مفاهیمی مثل طبقه اجتماعی، انفراد اعضای آن را انکار می‌کند. امر مطلق چندپارگیِ نفس و آگاهی را نادیده می‌انگارد و افراد را در مواضع پیش‌بینی شده جای می‌دهد؛ همانجاست که خواست افراد به چیزی غیر از آنچه می‌اندیشند تبدیل می‌شود و نهایتاً زندانیانی تابع قانون و اقتدار می‌گردند.

فهرست منابع:

- احمدی، بابک، (۱۳۹۲)، **خاطرات ظلمت**، نشر مرکز، تهران
- احمدی، بابک، (۱۳۹۲)، **مدرنیته و اندیشه انتقادی**، نشر مرکز، تهران
- آدورنو، تئودور، (۱۳۹۵)، **علیه ایده‌آلیسم**، ترجمه مراد فرهادپور، نشر هرمس
- آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس، (۱۳۹۹)، **دیالکتیک روشنگری**، نشر هرمس، تهران
- باتومور، تامس برتون، (۱۳۹۳)، **مکتب فرانکفورت**، ترجمه حسینعلی نوذری، نشر نی، تهران
- جیمسون، فردریک، (۱۳۷۹)، **منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر**، نشر هرمس، تهران
- رشیدیان، عبدالکریم، (۱۳۹۳)، **فرهنگ پسامدرن**، نشر نی، تهران
- شایان‌مهر، علیرضا، (۱۳۶۴)، **تئودور آدورنو**، نشر اختران، تهران
- شجاع، آرمان و امیر مازیار، (۱۳۹۷)، «مفهوم علاقه: کانت و آدورنو»، نشریه پژوهش‌های فلسفی، بهار ۹۷، شماره ۲۲، صفحات ۶۳ تا ۷۶
- فرهادپور، مراد، (۱۳۹۲)، **عقل افسرده**، نشر طرح نو، تهران
- مهرگان، امید، (۱۳۹۵)، **زیبایی‌شناسی انتقادی؛ گزیده نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی از والتر بنیامین، هربرت مارکوزه و تئودور آدورنو**، نشر اختران، تهران
- ویلسون، راس، (۱۳۸۹)، **تئودور آدورنو**، ترجمه پویا ایمانی، نشر مرکز، تهران
- فیلم تئاتر «P2»، طراح و کارگردان: سید مرتضی میرمنتظمی، نویسنده: عباس جمالی، ۱۳۹۳، تالار حافظ

مکان ، دایره‌های شخصی و الکتریسیته‌ی روانی

مسلم خراسانی[۱۹۶]

چکیده

حضور در یک مکان بخصوص می تواند عملکرد و رفتار ما را تحت تاثیر قرار دهد. وقتی در کتابخانه هستیم حرکات بدنی و اصواتی ما نسبت به زمانی که در زمین بازی حضور داریم کاملا" متمایز است. در عین حال هر مکان دارای یک اتمسفر روانی است که می تواند حال و هوایی صمیمی یا غیر صمیمی ایجاد کند و موجب نزدیکی یا دوری افراد از یکدیگر شود. در این مقاله ابتدا مفهوم محدوده ی شخصی، دایره یا «کره ی اطواری»[۲] فرد تعریف شده و پس از بررسی کارکردهای آن، عوامل تاثیر گذار بر آن نیز مورد توجه قرار خواهد گرفت. همچنین نشان خواهم داد که محدوده ی مذکور– دایره ی اطواری فرد– بیش از آنکه محدوده ی فیزیکی خاصی باشد که از محاط شدن کره ای فرضی به دور بدن ایجاد می شود: «هاله ای روانی است که افراد با توجه به درونیات و تأثیرات متقابل محیط بیرونی شبیه یک میدان الکتریکی به دور خود ایجاد می کنند». سپس با معرفی مکان های همگرایی اجتماعی و مکان های واگرایی اجتماعی از منظر نظریه پردازان پراکسمیکس[۳] – علم بررسی مکان و بهره برداری از آن– چون «ادوارد تی هال»[۴] مردم شناس و «هامفری اوسموند»[۵] روانپزشک آمریکایی، با در نظر گرفتن تئاترها به عنوان یک فضای همگرایی اجتماعی ــ مکان هایی که ویژگی شاخص آنها کم کردن فواصل فیزیکی و روانی و ایجاد روابط صمیمی میان افراد است ــ نشان خواهم داد که چگونه تجربه های نمایشی در عین کم کردن فواصل فیزیکی در ایجاد رابطه صمیمی با تماشاگر ناتوانند.

واژه‌های کلیدی: دایره های شخصی، الکتریسیته ی روانی، مکان همگرایی و واگرایی اجتماعی، فاصله های روانی، ارتباط

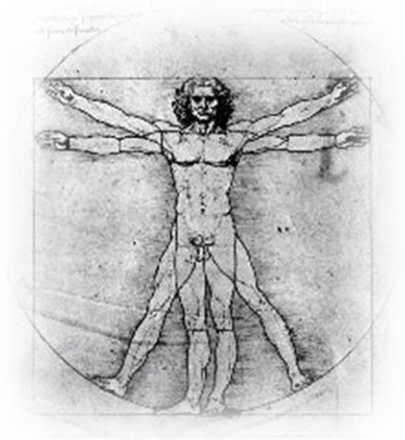
[۱۹۶]. دانش آموخته ی ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه هنر، تهران moslemkhorasanitheatre@gmail.com

مقدمه

بیایید با یک تعریف ساده شروع کنیم. حرکت بر صحنه ی تئاتر عبارت است از « **عبور بالفعل بازیگر از یک نقطه به نقطه ی دیگر**» (هاج، ۱۳۸۶: ۲۴۳). اما، حرکات بازیگر بر صحنه، تنها به جابجایی، انتقال و تغییر مکانهای فیزیکی با یک مبدأ و مقصد مشخص محدود نمی شود. جنبشهای ریز و درشتی چون حرکت دست ها، پاها و سایر اندام بدن نیز از بازیگر بروز پیدا می کند که ما آنها را با عنوان ژست و اطوار می شناسیم. اطوار، حرکت اعضای بدن اعم از دست و پا و صورت است که «برای تأکید بر یک فکر، احساس یا نگرش» (همان: ۲۱۴) مورد استفاده قرار می گیرد.

دایره های شخصی[۶] – کره ی اطواری

هرگاه درحالت ایستاده دستها و پاهایتان را تا آخرین حد کشیدگی شان درفضا بازکنید **(به شکل حرفX)**، پس ازیک چرخش ۳۶۰ درجه به دورخود، محدوده ی کروی شکلی دراطراف شما محاط می شود که دایره ی اطواری (**کره ی اطواری**) یا به بیان دقیق تر محدوده ی شخصی هر فرد را می سازد (تصویر ۱).

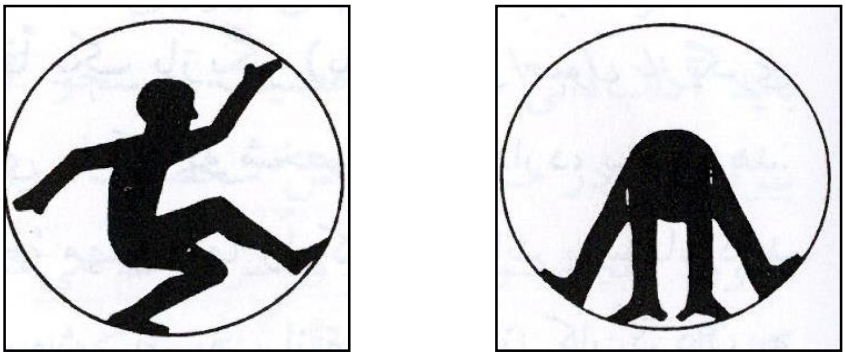


تصویر ۱: (مفهوم کره ی بدن یا کره ی اطواری) [۷]

بنابراین، اطوار عبارت است از کشیده شدن اندامها برای اشغال فضای این کره توسط بدن، که بسته به احوالات درونی شخص، جایگاه اجتماعی و درشرایط و موقعیت های مختلف مکانی می تواند دستخوش تغییرات یا به تعبیری، بزرگ، کوچک یا تنگ و گشاد شدن دایره شخصی فرد شود. فرانسیس هاج معتقد است که شکسپیر در تعبیر« **دست ابزار دهان است**» (همان) به خوبی ماهیت اطوار را بیان نموده است. چرا که ما به امید تقویت معانی زبانی ای که به کارمی بریم، یا به منظور تأکید بر یک فکر یا احساس، ازدستهای خود استفاده ی بسیار می کنیم. با تعبیرفوق، اطوار برای بازیگر، ابزار ابتدایی ایجاد ارتباط به شمارمی آید و کره ی مفروض، محدوده ای را می سازد که ارتباط فیزیکی و تنانی فرد با دیگران درآن صورت می پذیرد.

طبیعت و ماهیت روانی اشخاص و مکانهای مختلف اجتماعی از جمله عواملی است که در وسعت بخشیدن به این محدوده و میزان استفاده شخص از فضای این کره تأثیرگذار است که برخی مطلوب نظر ما و برخی نامطلوب هستند. میزان استفاده شخص ازفضای مذکور، نمایشگر «**آداب دانی**»[۸] اوست. «**آداب دانی، نمایش بیرونی (عینی) شخص است**» (همان: ۲۱۷) و باورعموم براین

است؛ آنها که اطوار خود را سرکوب یا به قولی مهار می کنند با وقار، متین، مؤدب، فرهیخته وخویشتن دار، و درمقابل اشخاصی با اطوار فراوان که استفاده ی زیادی از این محدوده دارند: شلوغ، عامی یا سطح پایین تلقی می شوند. باور **عام** هرچه باشد هیچ کس همواره (**همیشه**) ازاین محدوده به طور یکسان استفاده نمی کند و شرایط و عوامل بسیاری بر وسعت این محدوده و متعاقبا" جنس، نوع و شدت بروز اطوار ما تأثیر گذارند (تصویر ۲).



تصویر ۲: آداب دانی شخصیت (هاج، ۱۳۸۶: ۲۱۵)

با اینهمه تناسب آداب دانی که گروه اجرایی **(بازیگران، طراحان، کارگردان)** برای کاراکتر انتخاب می کند اهمیت بالایی دارد و جهت رسیدن به آداب دانی مناسب کاراکتر نمایشی علاوه برشناخت خصائص واحوالات فرد، شناخت عوامل دیگرکه موجبات گشودگی یا بسته شدن این محدوده و متعاقبا" تأثیرات آن در بروز اطوار کاراکتر، ضروری می نماید. درادامه به این موضوع خواهیم پرداخت که منشأ و ماهیت اصلی کره اطواری چیست و کجاست و در برخورد **(تداخل – تعامل)** با دوایرشخصی دیگرافراد، محیط و مکانهای اجتماعی گوناگون با چه امکانات و محدودیت هایی رو در رو شده، و منجر به تولید چه معانی و مفاهیمی خواهد شد. همچنین نمود این مفاهیم بر صحنه تئاتر چگونه است و هنرمندان تئاتر چگونه و با چه هدفی در بالا بردن کیفیت اجرایی شان از این مفاهیم بهره می گیرند و متعاقبا" تأثیری که برکیفیت زیبایی شناسیک یک اجرای تئاتری دارند چیست و گروههای اجرایی و هنرمندان تئاتر چگونه و به چه منظور آن را به چالش کشیده اند و دربرخورد با توانش و محدودیت هایی که پیش پایشان گذاشته، چه اقدامات و تدابیری اندیشیده یا خواهند اندیشید؟

ادوارد تی هال- پراکسمیکس

حتما" تا به حال مدتی را برای مطالعه در یک کتابخانه گذرانده اید. محیط آرام، منظم و درعین حال سکوت حاکم بر این مکان و این قانون عمومی که « **لطفا" سکوت را رعایت کنید** » کم کم به رفتار شما رسوخ کرده و شما اطوار، شدت صوت وحتی گام زدنتان را به گونه ای تنظیم می کنید تا این قانون را رعایت کرده باشید، وکمترین مزاحمتی برای دیگران فراهم نداشته باشید. ناخواسته اطوار

شما از شدت کمتری برخوردار شده و صوت درارتباطات بعضا" حذف شده و الگوهای ریزحرکتی دررفتارتان لحاظ می کنید. وقتی می خواهید از پشت میزتان بلند شوید صندلی را بی محابا هل نداده بلکه آن را به گونه ای که پایه هایش روی زمین کشیده نشود بلند کرده و به آرامی به عقب گذاشته و سپس راهی پیدا کردن کتاب موردعلاقه تان می شوید. چنین رفتار آرام و اطوار ظریفی را درحرکات اکثر افرادی که به کتابخانه ها مراجعه می کنند به کرات مشاهده می کنیم. نمونه ی فوق را مقایسه کنید با یک مجلس عروسی، و به تفاوتهای اطواری فرد دراین دو مکان دقت نمایید.

پراکسمیکس : علم بررسی مکان و روابط مکانی

تداخل دوایر اطواری مختلف و تأثیر مناسبات مکانی برآنها و بررسی نظام های مکانی، معماری صحنه ای و فضاهای بین شخصی در صحنه تئاتر را با مبحثی که مردم شناس آمریکایی «**ادوارد تی هال**» با عنوان «**روابط مکانی**»[۸] از آن نام می برد پی می گیریم. «**پراکسمیکس**» علمی است که به مطالعه ی رمزگان های مکانی می پردازد وخود **هال** درتعریف آن چنین می گوید: «**مجموعه مشاهدات و نظریات مربوط به چگونگی بهره برداری انسان ازمکان، درحکم یک مسأله ی خاص فرهنگی**» (الام، ۱۳۸۴: ۸۰). هال، سه نظام مکانی را مشخص کرده و آنها رابه ترتیب زیرمعرفی می کند:

فضای ثابت

این فضا شامل ترکیب بندی های ساختمانی ایستا بوده که سالن نمایش، معماری آن و شکل و ابعاد صحنه در زمره‌ی آن قرار می گیرند.

فضای نیمه ثابت

عناصر منقول اما غیر پویا چون مبلمان و اثاثیه که درصحنه ی تئاتردکور، نور و سایرتمهیدات مربوط به صحنه به آن افزوده می شود.

فضای غیر رسمی

روابط پیوسته درحال تغییر و مجاورت ازجمله فاصله بین افراد که در تئاتر روابط مکانی متقابل **بازیگر- بازیگر، بازیگر- تماشاگر و تماشاگر- تماشاگر** را شامل می شود (همان : ۸۱-۸۰).

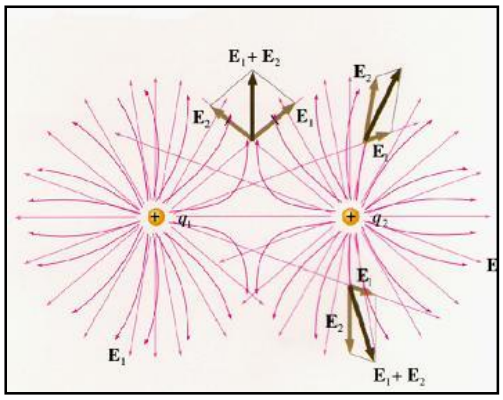
مسأله دایره های اطواری و مناسبات مکانی زمانی پیچیده تر می شود یا به بیانی بهتر اهمیت بیشتری پیدا می کند، که ما از این محدوده برای ارتباط با دیگران استفاده می کنیم. هنگامیکه دوایر شخصی ما حرکت کرده، کوچک و بزرگ شده و خطوط دوایر اشخاص دیگر را قطع کرده، در برگرفته یا به قولی منجر به برقراری نوعی رابطه می شود.

دایره های شخصی و الکتریسته ی روانی[۹]

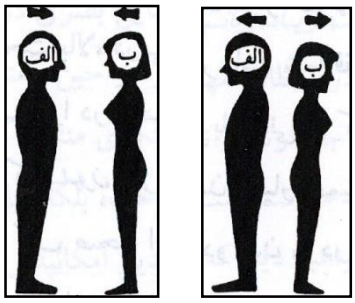
در فرایند ارتباط، محدوده ی شخصی ما بیش از آنکه محدوده فیزیکی مشخصی باشد، عبارت است از یک هاله ی فرضی روانی که هر فرد همانند بارهای الکتریکی اعم از بار مثبت یا منفی، متناسب با خصائص درونی و بستگی های روانی که نسبت به اطرافیان خود دارد و تحت تأثیرشرایط، مکانها و محیط های اجتماعی مختلف به دور خود می تند. به گونه ای که به کسی این اجازه را می دهد،

به قدری به او نزدیک شود تا تنگ او را درآغوش بگیرد اما به سختی حتی از چندین متری دیگری عبورکرده یا به اکراه دست اش را برای سلام کردن به سمت او دراز می کند.

از فیزیک و مبحث الکتریسیته ی ساکن به یاد داریم که بارهای الکتریکی دراطراف خود خاصیتی ایجاد می کنند که میدان الکتریکی نامیده می شود. بارهای الکتریکی به واسطه ی این خاصیت یگدیگر را تحت تأثیرقرار داده و به یگدیگر نیرو وارد می کنند. بارهای همنام یکدیگر را رانده و از خود دور می کنند و بارهای غیرهمنام یکدیگر را جذب کرده و به سوی هم کشیده می شوند. نیروهای جاذبه و دافعه ی این چنین درفرایند ارتباطی بین افراد نیز وجود دارد **[تقریبا" همان چیزی که بین قطب های آهن ربا برقرار است]** (تصویر ۳و۴)

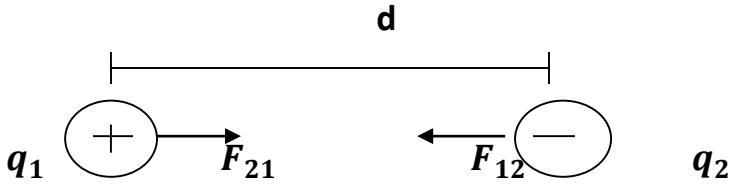


تصویر ۳: (نیروی دافعه بین دو بار مثبت) [۱۰]



تصویر ۴: جاذله و دافعه میان شخصیت ها (هاج، ۱۳۸۶: ۱۷۸)

گفتیم که بارهای الکتریکی به یکدیگر نیرو وارد می کنند. شدت این نیرو با مجذور فاصله نسبت عکس دارد. یعنی هرچه فاصله ی بارها نسبت به هم کمتر باشد شدت نیروی وارده اعم از جاذبه یا دافعه بیشتر بوده و با زیاد شدن فاصله ازشدت آن کاسته می شود.



نمودار ۱: نیروی متقابل دو بار الکتریکی

$$F = K\frac{q_1 q_2}{d^2}$$

در رابطه فوق:

K : ضریب ثابت.

D : فاصله ی دوبار ازیکدیگر بر حسب متر.

q_1, q2: بارهای الکتریکی.

F: نیروی وارده توسط بارها به یکدیگر.

در جریان نمایش صحنه ای نیز بازیگران به واسطه ی الگوهای صوتی و حرکتی **(ژست واطوار)** به یکدیگر نیرو وارد کرده و یکدیگر را تحت فشار قرار می دهند و کنش نمایشی را پیش می برند. علاوه بر شرایط مفروض جهان نمایش، معماری تئاتر، قد و اندازه سالن نمایش از عوامل مهمی هستند که بر اطوار بازیگر، شدت و چگونگی بروز آن تأثیر به سزایی دارد. به صحنه بردن کنشی نمایشی که ازشدت و حدت بالایی برخوردار است در سالنی با قد واندازه های کوچک، علاوه برتحمیل فواصل موجزتر و تحت تأثیر قراردادن معانی ترکیب بندی و همخوان نبودن شدت بروز کنش با مقیاس سالن، موجب گوش آزار و چشم خراش شدن الگوهای صوتی و حرکتی نیز خواهد شد توجه به این مطلب در تکنیک های قاب بندی و بازیگری فیلم در نماهایی چون کلوزآپ، مدیوم و لانگ شات به وضوح دیده می شود. شدت بروز اطوار و اصوات بازیگران بر صحنه در سالن های مرسوم تئاتر که فاصله ی قابل ملاحظه ای بین صحنه و جایگاه تماشاگران وجود دارد آمیخته به نوعی غلو و اغراق خواهد شد. چرا که روابط بین بازیگران به نفع قطع کردن دایره ی ارتباطی تماشاگر مصادره شده و قسمت قابل ملاحظه ای از انرژی و تمرکزی که می بایست صرف ارتباط متقابل کاراکترها **(بازیگرها)** شود، صرف تولید سیگنال های حرکتی و صوتی قویتر و انتقال و پرتاب آن به سمت تماشاگر می گردد. هرچند این عمل به عنوان یک قرارداد صحنه ای یا مشخصه ای خاص تئاتر توسط هنرمندان و تماشاگران پذیرفته شده است؛ اما باید رشته ظریف و باریک ارتباط را اندکی زمخت می کند و به صورت ماسکی ازتصنع، رفتار و گفتار بازیگر را پوشانده و تا اندازه ای اثر را مصنوعی و غیرصمیمی می کند.

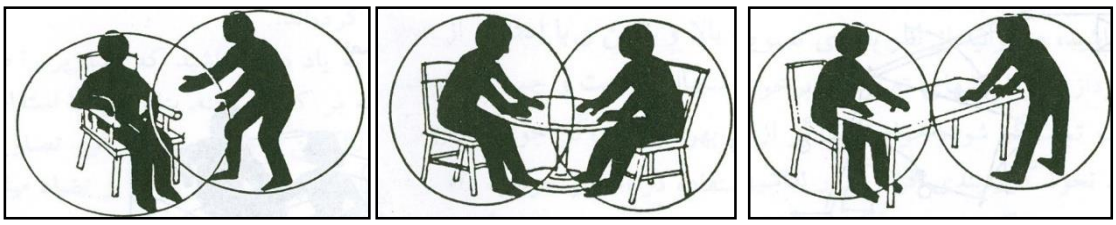
این اغراق می تواند ناآگاهانه به عنوان مشخصه ای درونی شده در رفتار و گفتار اغلب بازیگران باقی بماند و آنها بی توجه به فاصله ی خود با بازیگر مقابل به ایفای نقش بپردازند. گروه اجرایی این امکان را دارد تا اجرای خود را با قد سالن هماهنگ کند و از این منظر عملکرد بازیگر شبیه یک دستگاه اکولایزر یا آمپلی فایر است که انرژی و شدت بروز عواطف، الگوهای حرکتی و صوتی اش را متناسب با اندازه سالن و فاصله از اشخاص دیگر تقویت یا تضعیف کند. در عین حال، تبدیل شدن به یک اکولایزر می تواند به لحاظ زیبایی شناسی، کیفیت مطلوبی برای اجرا فراهم آورد اما حق شدت کنش خاص نمایشنامه را برآورده نمی کند.

مسلما" لحظات بسیاری دریک نمایش وجود دارد که شدت هیجانات یک کنش با مقیاس سالن نمایش نمی خواند، اما این تأکید بیشتر ازاین روست که چنین اتفاقی ناخواسته به ویژگی ناخوشایند یک اثر نمایشی تبدیل شود.

فاصله ، دایره های شخصی و معانی دلالت گر

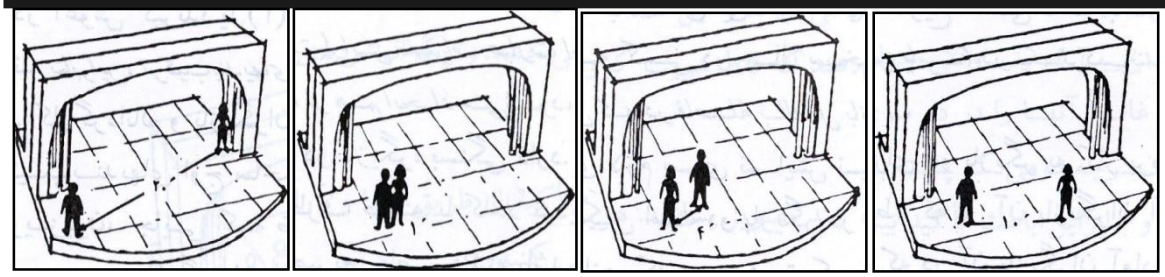
بلافاصله بعد از مطرح شدن مفاهیم دوری و نزدیکی در فرایند ارتباط، مفهوم فاصله مطرح می شود. درست است که فاصله مذکور اغلب ازشرایط روانی و درونی فرد (تحت تأثیر محیط و...) متاثر می شود اما نهایتا" دریک فاصله ی مکانی تحقق یافته و فیزیکی می شود.

فاصله علاوه بر دلالت بر معانی ساده و آشنایی چون دوری ونزدیکی، می تواند حاوی معانی پیچیده تری نیز باشد. خصوصا"هنگامیکه با اطوار و ژست همراه باشد. کارگردان نمایش می تواند با در نظر گرفتن این فواصل و انتخاب آداب دانی و ژست و اطوار مناسب، علاوه بر آشکار ساختن روابط میان شخصیت ها، جایگاه و درونیاتشان، درون مایه و معانی پنهان نمایش را به بهترین نحو به تماشاگران انتقال دهد (تصویر ۵).

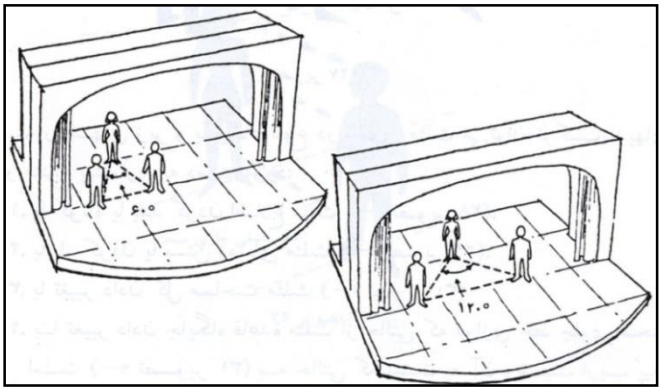


تصویر ۵: فاصله، دایره های شخصی و روابط میان شخصیت ها (هاج، ۱۳۸۶ : ۲۳۱)

با توجه به اینکه حین یک اجرای نمایشی فواصل و دایره ها به کرات بزرگ، کوچک، گشوده یا بسته می شوند توجه به این بسامدها خصوصا" تغییرات فاصله (**روانی و فیزیکی**) در تنوع بخشی به «**ترکیب بندی**»[۱۰] های صحنه ای نیز نقش چشمگیری ایفاء می کند (تصویر ۶ و ۷).



تصویر ۶: فاصله و ترکیب بندی های صحنه ای با دو بازیگر (هاج، ۱۳۸۶: ۲۰۰)



تصویر ۷: فاصله و ترکیب بندی صحنه ای با سه بازیگر (همان :۱۹۴)

هرشخص نسبت به دیگری فاصله ای دارد که این فاصله، نوع و شدت رابطه و متعاقبا" اطوار او نسبت به دیگری را شکل می دهد (تصویر ۸).

تصویر ۸: فاصله و اطوار میان شخصیت ها (همان :۲۳۲)

فاصله و دیده شدن

عدم رعایت فاصله مناسب یا درست در فرهنگ تئاتری جامعه ما درپاره ای موارد به دلیل رعایت شئونات دینی و ارجحیت دادن آنها بر مراتب اجراست. به ویژه در روابط بین زن و مرد که تقریبا" نوعی قرارداد و احترام صحنه ای به باورها و اعتقادات به شمار می رود. جمله ی طنزآمیزی در فرهنگ تئاتری ما وجود دارد که می گوید: «**فاصله یک گوسفند را با بازیگر مقابلت رعایت کن**». درمحیط های تئاتری که من درآنها حضورداشته ام، این گفته بیشتر به بازیگرانی گوشزد می شد که به بازیگر جنس مخالف خود بسیار

نزدیک می شدند. اما، صرف نظر ازمحدودیت های اعتقادی، فاصله ی یک گوسفند برصحنه منحصر به چنین روابطی نبوده و نزدیکی بیش از حد به همبازی خود و اشغال محدوده شخصی او، غیر ازموارد لزوم، اشغال محدوده اطواری او به حساب آمده و از بروز بهتر و دیده شدن مناسب او ممانعت به عمل می آورد.

ممکن است چنین تصوری پیش آید که فاصله به این معنای دقیق درآثاری مطرح است که با رویکردهای رئالیستی به اجرای تئاتر می پردازند و اینکه تئاتر این پتانسیل را دارد که با کار کشیدن از تخیل و ذهن تماشاگر فواصل زمانی و مکانی را موجز و خلاصه کند یا بر اساس مشخصه های ژانر و گونه های نمایشی این قرار دادها یا فواصل را به چالش بکشد. علی رغم این قابلیت ها، ارتباط دو بازیگر برصحنه در نهایت در یک فاصله فیزیکی صورت می پذیرد و و بی توجهی به فاصله و مفاهیم مرتبط با آن می تواند کیفیت زیبایی شناسی و معنایی نمایش را تحت تاثیر قرار دهد.

انواع فاصله- انواع فضا

گونه های مختلف حیوانی، به منظور مصون ماندن از خطر، حفظ جان، تضمین بقا و تداوم نسل خود، به طرق مختلف، از فضا و محیط پیرامون خود بهره می گیرند. یکی از این راه ها، بهره گیری از فاصله است. آنها علاوه بر تعیین قلمرو برای دور نگه داشتن دیگر گونه های جانوری، حتی در میان گروه، دسته یا قلمرویی که در آن زندگی می کنند نیز، به رعایت نوعی فاصله با سایر اعضای گروه اقدام می ورزند. بهره گیری هدف مند از فضا، مکان و فاصله، محدود به حیوانات نبوده و توسط انسان و جوامع انسانی نیز، آگاهانه یا ناآگاهانه در طراحی و معماری شهرها، خانه ها، بناها، و ارتباط با دیگر افراد، به عنوان یک عنصر مهم ارتباطی مورد استفاده قرار می گیرد.

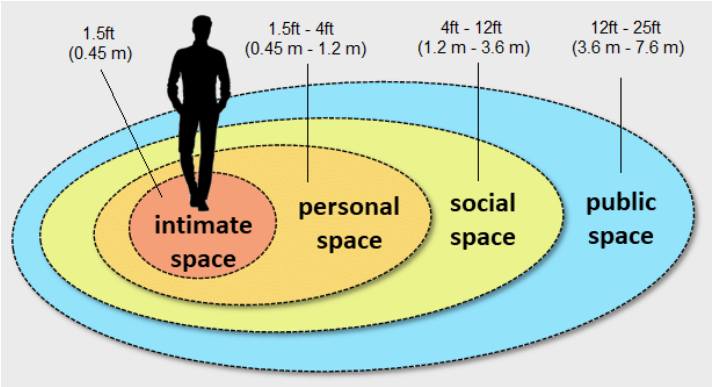
فاصله، اغلب مشخصه ای مادی تلقی می شود و در روابط مکانی با عباراتی چون دوری یا نزدیکی از آن یاد می شود. اما همانطور که «**ادوارد تی. هال**» اشاره می کند، مفهوم و معنای حقیقی فاصله، بیش از آنکه مربوط به چشم ها و قابلیت های دیداری ما باشد، مساله ای مربوط به ذهن و روان است. (۱۹۹۰: ۹۳) از این رو، انسان این قلمرو را شبیه به حباب یا هاله ای نامرئی یا پنهان، همیشه با خود همراه دارد و می تواند در مناسبات و تعاملات خود و در شرایط و محیط های مختلف به طرق متفاوتی به کار گیرد.

هال معتقد است که بهره گیری انسان از فضا، مکان و فاصله از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر متفاوت است و چگونگی به کارگیری روابط مکانی، فاصله و تاثیرات پنهان سازه های معماری و افراد بر یکدیگر و رفتار یکدیگر مورد بررسی قرار می دهد.

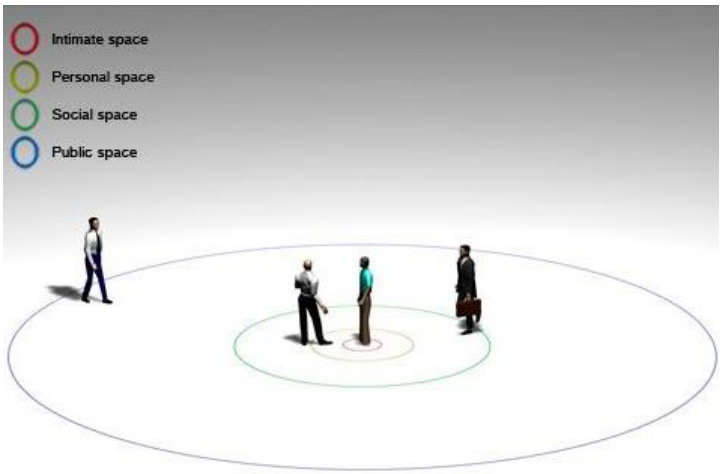
هال در اثر خود «**بعد پنهان**» معتقد است که ادراک انسان از فضا پویاست نه ایستا، و نوع فعالیت، ارتباط و احساسی که فرد نسبت به دیگر افراد دارد و همچنین مشخصه های شخصیتی که فرد در وضعیت و موقعیت های مکانی متفاوت بروز می دهد، در شکل گیری فاصله ی او با دیگران تاثیر گذار است. از این رو در روابط بین انسانی چهار نوع فاصله را مطرح می کند: «فاصله ی خصوصی»، «فاصله ی شخصی»، «فاصله ی اجتماعی» و «فاصله ی عمومی». او همچنین برای هر کدام از این فواصل دو حد پایین و بالا در نظر می گیرد: بسیار نزدیک و بسیار دور (همان: ۱۱۵-۱۱۴).

این فواصل به نوبه ی خود به وجود آورنده ی چهار فضا پیرامون ما هستند. فاصله ای که یک فرد را احاطه می کند فضای خصوصی او را می سازد. این فضا در اصل یک هاله ی روانی است که فرد با خود به هر کجا جا می برد و جابجا می کند و ورود به آن می تواند موجب بروز ناراحتی، خشم و نگرانی در افراد شود. این فضا ارتباط قابل تاملی با نوع رابطه ی فرد با دیگر افراد دارد و حضور در آن

نشانه ی آشنایی و در پاره ای موارد صمیمت است. زمزمه کردن، در آغوش کشیدن، لمس، نوازش و گرفتن دست هاست در این فضا اتفاق می افتد و اغلب اختصاص به عشاق، اعضای نزدیک خانواده دارد.



تصویر ۹: انواع فاصله از منظر هال



۱۲

تصویر ۱۰: انواع فضا از منظر هال [۱۳]

حد فاصل میان فاصله ی خصوصی و فاصله شخصی فضای شخصی نامیده می شود. حد فاصل میان فاصله ی شخصی تا فاصله ی اجتماعی فضای اجتماعی را می سازد، و فضای میان فاصله ی عمومی فضای عمومی نامیده می شود. در عین حال هر کدام از این فضاها می توانند برای شخصیت های متفاوت به گونه ای متمایز به کار گرفته شوند. پاره ای افراد در بهره گیری از فضای خصوصی و

شخصی ناموفق هستند و پاره ای دیگر قادر به توسعه و بهره گیری مناسب از فضای عمومی خود نمی باشند و برای آنها اغلب این فضاها بدون استفاده باقی می ماند (همان: ۱۱۵).

هامفری اوسموند: فضاهای همگرا[13]و فضاهای واگرا[14]: تئاتر یک فضای همگرای اجتماعی؟

روانپزشک آمریکایی هامفری اسموند درتئوری فضای همگرا، فضای همگرای اجتماعی را جایی می داند که «**مردم گردهم می آیند**» (الام، همان: ۸۲) و مکان های اجتماعی چون «اتاقهای انتظار و دفاتر رؤسای شرکتها که ویژگی اصلی آنها دورکردن آدمها ازیکدیگراست را فضای واگرای اجتماعی» می نامد (همان). طبق این تعریف، تئاتر یک مکان همگرای اجتماعی است. اما صرفا" گرد هم آوردن افراد برای همگرا به حساب آوردن یک مکان کافی نیست. چرا که هستند مکانهایی چون خانه، که افراد درعین فواصل فیزیکی کم، با داشتن دایره های روانی دافع نسبت به هم امر ارتباط را مختل یا نامطلوب می کنند. همچنین درمحیط های شلوغی چون مترو ، تکثر دوایر روانی یا ورود ناخواسته و اجباری دیگران و ما به محدوده های شخصی یکدیگر، می تواند موجبات آشفتگی و ناراحتی ما را فراهم سازد. یا فردی که به لحاظ روانی به دافعه تمایل دارد ابزار و سیگنال های ارتباطی اش را گذاشته یا مختل می سازد هر چند در یک محیط همگرا و شاد اجتماعی چون تالار جشن عروسی حصور دارد.

در نظرهنرمندان تئاتر ــ **در کنار اهمیت دوایر شخصی اجراگران** ــ ، قطع کردن دایره ی شخصی **(ارتباطی)** تماشاگر و برقراری ارتباط صمیمی با او وکیفیت چنین ارتباطی از اهمیت بالایی برخوردار است تا صرفا" یک فاصله فیزیکی نزدیک.

تماشاخانه و آستانه ها

شاید اغلب وقتی از تماشاخانه یا صحنه ی تئاتر صحبت می کنیم کمتر توجه کنیم که در چه منطقه و بافت جغرافیایی، شهری و فرهنگی قرار گرفته است و بیشتر توجه ما معطوف به محلی باشد که بازیگران به ایفای نقش می پردازند و تماشاگران به تماشا می نشینند. اما صحنه ای که در دامنه ی کوه ساخته شده، با صحنه ای که در دل شهر در منطقه ای پر تردد بنا شده، نوع دسترسی به محل و حتی نظم و دیسیپلین فرهنگی خاص کارکنان و عوامل آن تماشاخانه به عنوان عوامل، عناصر و به بیانی بهتر، آستانه هایی مهم پیش از شروع یک نمایش هستند که می تواند به طور مستقیم یا غیر مستقیم در مواجهه ی ما با اثر نمایشی و اجرایی تاثیر گذار باشند. یکی از نتایج مهم این آستانه ها، ایجاد فاصله اعم از دوری یا نزدیکی میان افراد است. فاصله ای که می تواند به ایجاد فضای صمیمی یا غیر صمیمی در حین اجرای نمایش نیز منجر شود.

دایره های شخصی و مکان های رسمی اجرای تئاتر

دور نگه داشتن تماشاگر از صحنه و عدم مشارکت او درکنش صحنه ای منحصر به صحنه های ایتالیایی با قاب پیش صحنه نیست، چرا که سکوت و عدم دخالت تماشاگر در اجرا از ملزومات اکثر اجراهای نمایشی است که طیف وسیعی از نمایشهای تئاتری در زمان ما نیز از آن مستثنی نیستند. تصوراشتباهی نیست اگر که هاله روانی افراد را به عنوان عامل تعیین کننده ی واگرا یا همگرا بودن یک مکان به شمارآوریم اما باید قبول کرد، کنش و واکنش تنگاتنگی بین این هاله روانی و مشخته های مکان برقراراست و هنرمندان تئاتر در راستای **به چالش کشیدن آن** دست به اقدامات و تجربیات چشمگیری زده اند.

تجربه های تئاتری در مکان های اجرای نمایش و فواصل قراردادی دیگر

گروههای تئاتر تجربی با صرف نظرکردن یا به چالش کشیدن مناسبات و قواعد مرسوم و تثبیت شده ی موجود، هم در محتوا و هم درعناصر و شیوه های اجرایی، آگاهانه یا ناآگاهانه درصدد حذف یا دگرگونی واسطه هایی برآمده اند که درفرایند هرچه صمیمی و بی واسطه تر شدن ارتباط با مخاطبانشان، خلل وارد می کند. فاصله و مفاهیم مرتبط با آن ازآن جمله بود. برخی به منظور تکامل محتواشان نیازمند مشارکت تماشاگربودند. برخی برای تحریک تماشاگر، آگاهی او وخروجش از انفعال کوشیدند و برخی با به راه انداختن رخدادها و هپنینگ ها به دل زندگی آمدند.

تجربه های فراوان در به چالش کشیدن معماری تئاتر و تلاش برای رسیدن به آزادی عمل بیشتر به منظور ارتباط صمیمی تر با مخاطب، هنرمندان را به ترک سالن های مرسوم تئاتر و قدم گذاشتن به محیط های بیرونی یعنی مکانهای غیر رسمی تری چون انبارها، زیرزمین ها، کلیساها و... که اختصاصا" برای اجرای تئاتر طراحی نشده بودند ترغیب کرد. فضاهای مذکور در پیشبرد اهداف هنرمندان نقش به سزایی داشتند اما فضای دربسته ی آنها محدودیتهای مشابهی با سالنهای مرسوم را پیش پا می کشید. بنابراین همانند بسیاری از ما که از تسلط محیط های دربسته، اتاقهای تنگ خفه، نورهای مصنوعی سقفی و تاریکی دلگیر، ازمحیطهای همگرا، صمیمی و درعین حال دربسته ای چون خانه به تنگ می آییم و برای تازه کردن هوا گام به بیرون و طبیعت می گذاریم میل به تنفس پاک، صمیمی و آزادانه تر پای تئاتر را به محیطهای بیرونی تر بدون سقف باز می کند. درهای بسته ی تئاتر باز می شوند و روشنایی طبیعی آفتاب جای نورپردازی صحنه را می گیرد و هنرمندان به جای کشیدن انتظار تماشاگران درسالن های نیمه تاریک، خود به خیابان ها و کوچه ها پا می گذارند. درابتدا اماکن عمومی مثل میادین شهرها، ایستگاههای مترو و...که از ازدحام تماشاگرگون مردم برخوردارند انتخاب می شوند اما کم کم هنرمندان به این نتیجه می رسند که در هرکجا و مکانی می توان به اجرای تئاتر پرداخت و برای ارائه مفاهیم خود پا به خیابانهای شهرگذاشتند. فارغ از هرگونه قراردادی که به جدایی بازیگر از تماشاگر بیانجامد حتی متن اجرایی شان را به صورت بداهه با همکاری تماشاگر شکل دادند. عده ای هم با پیوند دادن اجرای خود به جریان ها و تظاهرات روز اجتماعی و هجوم به خیابان ها و خروج از نظم مدیریتی مرسوم علاوه بر نزدیک شده به مردم و دغدغه های آنها، تئاتر را به پدیده ای انقلابی بدل کردند. اغلب توجهات درتئاتر امروز به سمت کم کردن این فواصل چه به لحاظ فیزیکی و چه روانی متمایل بوده است. کاری که اجراها انجام می دهند چنین است: یا خود به دل تماشاگر رفته یا معماری تئاتر و صحنه را طوری چیده و انتخاب می کنند که این دوایر به یکدیگر نزدیکتر و درعین حال تنیده تر شود و متعاقبا" به تأثیری متفاوت تر و ارتباطی قویتر با مخاطب نائل آیند. درست است که حتما" لازم نیست تا تماشاگر را به طور مستقیم تحریک کرد تا تلاش ما برای ارتباط پذیرفته و تحسین شود. اما قراردادن تماشاگر درفاصله ی نزدیکی تا بازیگر به گونه ای که حتی صدای تنفس و کوچکترین حرکات چهره و برق چشمانش را مشاهده و تجربه زنده بودن تئاتر را بیش از پیش احساس کند، گام مهمی در این راستا بوده و بسیاری از تصنعات اجرایی خصوصا" غلو بازیگر در بروز عواطف اش را تلطیف کرده است. اما، اکثر اجراهای تجربی که نگارنده در محیط های تئاتری به ویژه در دهه ۸۰ و اوایل ۹۰ درکارگاه نمایش مجموعه ی تئاتر شهر به عنوان یک مرکز تجربی دیده ام، درعین نزدیکی فیزیکی به تماشاگر بیشتر متوجه تجربه های نو در زمینه ی زیبایی شناسی و فرم اثر بوده و کمتر جنبه های ارتباطی را به چالش کشیده اند. درست است که تماشاگران از نظر شکل یک تجربه ی نو تئاتری را تجربه می کنند، اما فضای روانی اجرا قادر نبوده موجبات ارتباطی صمیمی و مؤثر را با تماشاگران فراهم آورد. هر چند که این خصیصه می تواند خصیصه ی سبکی یک اجرا نیز معرفی شود. به چالش کشیدن محدوده ها و دوایر شخصی حتی به گونه

ای دیگر به نحوه ی تولید یک اثرنمایشی نیز نشت پیدا کرده است. درآثاری که با عنوان تولیدات کارگاهی شناخته می شوند، عده ای، به کار پیرامون یک ایده، خط داستانی یا تصویرذهنی می پردازند و در پایان به یک اجرای نمایشی می رسند. در چنین تولیداتی فاصله مشخصی بین نویسنده، کارگردان و بازیگر به مفهوم تخصصی آن وجود ندارد و نقش آنها چنان در هم تنیده که هر چند ممکن است هرگروه افرادی با عنوان نویسنده و کارگردان که وظیفه مکتوب کردن و هماهنگ کردن خلاقیت بازیگران را به عهده دارند معرفی کند اما به سختی می توان مرز و فاصله چندانی میان آنها قائل شد.

فوتبال سالنی - فوتبال چمنی

با نگاهی کوتاه به دو سبک متفاوت فوتبال درسالنهای سرپوشیده و به تعبیری داخل سالن و فوتبال در استودیوم های بزرگ سرباز [چمنی] می توان ادراک قابل ملاحظه ای از تاثیر تغییر مکان بر نحوه عملکرد افراد دست یافت.

هرچند هر «دو» سبک فوتبال از حرکات تقریبا" مشابهی سود می برند اما تفاوت قطع زمین بازی، سبب می شود که تعداد بازیکنان و ارنج تیم ها اندکی متفاوت باشد. متعاقبا" فواصل میان بازیکنان بر رفتار و شدت بروز حرکات، ازفوتسال ورزشی تقریبا" دقیق با حرکات استلیزه یا به بیانی خط کشی شده و ظریف و روی زمین و از فوتبال چمنی، ورزشی با پاس های بسیار بلند، تکلها، حرکت های درشت تر و بعضا"خشن و متنوع تری چون قیچی برگردان ساخته است. ورزشگاههای چمنی و سالنی بر روی کاغذ از محیط های همگرا به شمار می روند و در آنها تماشاگران علاوه بر ارتباط با یکدیگر درقالب شعرخوانی ها و شعارهای ورزشی برای تشویق تیم خود با طرفداران خود ارتباط صمیمی تری دارند و با وجود اینکه عناصر محدود کننده و کنترل کننده ای چون چشم دوربین های فیلمبرداری و نیروهای امنیتی در بروز رفتار تماشاگران بی تأثیر نیست، در چمن گاه های ورزشی دور بودن این عوامل به نسبت محیط سالنی از تماشاگر هرچند درپاره ای موارد به ادبیات رکیک و زشتی می انجامد اما در عین حال منجر به بروز آزادانه تر و تخلیه روانی بیشتری می شود. ما نیز اگرقصد تحول و تغییر در شکل و شیوه های اجرایی تئاترمان و البته محتوای تئاترهایمان را داریم تغییرمکان یکی از گامهای ابتدایی در این راستاست. مثل جهانگردی که برای بزرگ کردن دایره زیستی، معرفتی و ارتباطی اش دست به سفر می زند. پرسشی پیش می آید که آیا در جوامعی با فضاهای بسته نیز می توان به گسترده کردن دوایر شخصی و ارتباطی فکرکرد یا اقداماتی ازاین قبیل می تواند با فاجعه و شکست همراه باشد؟

اقدامات غیرقابل پیش بینی و درگیرهای کوچک و بزرگ در محیط ورزشگاههای چمنی علی رغم وجود محدودیت‌های امنیتی و ناظران و عوامل بازدارنده ، چنین فرایندی را دور از دسترس نمی نماید. هر چند که باید گفت، تئاتر ما در محیطهای بیرونی و خیابان ها تا حد بسیار زیادی با همان ویژگی ها و کنترل گری تئاتر صحنه ای به حیات خود ادامه می دهد.

نتیجه گیری

هدف از مطالب ذکرشده ارائه یک فرمول دقیق ریاضی، جهت رعایت تناسب فاصله و شدت بروز احساسات نیست. بدین معنی که به ازای یک فاصله متری دقیق، بروز اطوار و عواطفمان به همان مقدار شدت داشته باشند. بلکه بیشتر مفهوم محدوده های شخصی، اهمیت کنش های اطواری در این محدوده و تناسب آن با کاراکتر نمایشی ، توجه به فواصل بین افراد و معانی آنها با در نظرگرفتن محدودیت های معماری صحنه و مکان های مختلف اجرای تئاتر، تأثیر آن درکیفیت اجرا و مهمتراز همه بر فرایند ارتباط مد نظر می باشد.

همان طور که مشاهده شد با معرفی و تعریف دایره های شخصی و اطواری ، دیدیم که چگونه محدوده ی اطواری به نمود بیرونی کاراکتر یا به گفته ی فرانسیس هاج « **آداب دانی**» فرد در آن محدوده و همچنین انتقال روابط بین اشخاص و انتقال معانی به تماشاگر کمک می کند. مفهوم فاصله و متعاقبا" فاصله های معنادار در «**ترکیب بندی**» های صحنه ای نیز توضیح داده شد. همچنین نشان دادیم که اهمیت و تاثیر فاصله در خلق معنا و تاثیر گذاری بر نوع و شکل رابطه تنها در میان صحنه و عوامل اجرائی حائز اهمیت نبوده ، بلکه فاصله ی مهم دیگری وجود دارد که همان ـ **فاصله با تماشاگر**–است. اینکه دایره های شخصی، بیشتر از آنکه محدوده ی فیزیکی خاصی باشند که حالات بدنی چون ژست و اطوار در آن واقع می شوند، یک هاله ی روانی است که شخص با توجه به درونیات، مناسبات و کشش هایش نسبت به افراد مختلف به دور خود می تند و در امر ارتباط و ایجاد رابطه صمیمی یا غیر صمیمی با دیگران از آن سود می جوید. دیدیم که مکان در کنار شرایط درونی فرد از مهمترین عوامل تاثیر گذار بیرونی در محدود کردن یا توسعه بخشیدن به این محدوده هستند. همچنین به طور خلاصه به تلاش هنرمندان تئاتر برای به چالش کشیدن فاصله در راستای صمیمی تر کردن فضا و برقراری ارتباطی نزدیک و صمیمی اشاره داشتیم. اینکه چگونه حتی در تجربه های نو نمایشی، در عرصه ی کارهای کارگاهی و تجربی و مکان های غیر مرسوم اجراهای نمایشی، در عین کم شدن فواصل فیزیکی، صمیمیت ارتباط با تماشاگر، در همان سطح محیط های قراردادی تئاتر باقی می ماند. نکته ی مهمی که در پایان قابل ذکر است توجه به این مطلب است که: تغییر مکان یکی از اقدامات اساسی و کلیدی در ایجاد تغییر و تحول در شیوه و شکل های اجرایی و محتوایی تئاتر به شمار می رود و تاثیر قابل تأملی بر ارتباط با تماشاگر دارد.

یادداشت ها:

2. Gesture′s Sphere

3. Proxemics
4. Edward T. Hall

5. Humphrey Osmond
6. Personal Sphere

۷. تصویر مذکور از جستجوگر گوگل تحت عنوان « طراحی های لئوناردو داوینچی» انتخاب شده است.

8. Decorum
9. Psychic Electricity

۱۰. «**ترکیب بندی**» **(composition)** عبارت است از آرایش جسمانی بازیگر ــ شخصیت ها ــ در نقشه ی کف(صحنه) به منظور کشف کنش نمایشی و تصویر سازی آن به ساده ترین وجه ممکن با استفاده از تأکید و تضاد» **(هاج ،۱۳۸٦: ۱۷۵)**

۱۱. تصویر مذکور از جستجوگر گوگل تحت عنوان « نیروی میان بارهای الکتریکی» انتخاب شده است.

۱۲. تصویر مذکور از جستجوگر گوگل تحت عنوان «انواع فاصله» انتخاب شده است.

۱۳. تصویر مذکور از جتجو گر گوگل تحت عنوان «انواع فاصله و فضا» انتخاب شده است.

14. Sociopetal Space
15. Sociofugal Space

منابع :

۱. الام، کر، ۱۳۸۴، نشانه شناسی تئاتر و درام، ترجمه ی فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران، نشر قطره.
۲. چخوف، مایکل، ۱۳۸۶، بازیگری، ترجمه ی کیاسا ناظران، جلد اول و دوم، تهران، نشر قطره.
۳. رز، اونز، ۱۳۷۶، تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک، ترجمه ی مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات سروش.
۴. زاهدی، فرین دخت، ۱۳۸۰، تئاتر خیابانی: روند تغییرات محیط قراردادی نمایش، تهران، نشر گفتمان خلاق.
۵. علیزاد، علی اکبر (به کوشش)، ۱۳۸۳، رویکردهایی به نظریه ی اجرا، چاپ اول، تهران، نشر ماکان.
۶. میسون، بیم، ۱۳۸۰، تئاتر خیابانی و انواع دیگر نمایش های بیرونی، ترجمه ی شیرین بزرگمهر، تهران، انتشارات دانشگاه هنر.
۷. ویتمور، جان، ۱۳۸۶، کارگردانی تئاتر پست مدرن، ترجمه ی صمد چینی فروشان، تهران، انتشارات نمایش.
۸. هاج، فرانسیس، ۱۳۸۶، کارگردانی نمایشنامه (تحلیل، ارتباط شناسی و سبک)، ترجمه ی منصور براهیمی و علی اکبرعلیزاد، چاپ دوم، تهران، انتشارات سمت.
9. T. Hall, Edward. (1990). The Hidden Dimension. New York, Doubleday Dell Publishing Group.
10. Schechner, Richard. (2005). Performance Theory, New York and London, Taylor and Francis e-Library.

تراژدی مدرن (بازجستی بر تراژدی های غیر ارسطوئی)

غلامرضا عباسی[۱۹۷]

چکیده

در پژوهش های مربوط به فلسفه هنر ، زیبایی‌شناسی و نقد ادبی، آراء افلاطون و ارسطو همواره در صدر توجه محقّقان قرار داشته و غالباً تحلیل نظرات این دو فیلسوف بزرگ، محلّ بحث و بررسی بوده است . حتّی در تحقیقات ادبی معاصر نیز کماکان این مباحث طراوت خود را حفظ کرده و تجزیه و تحلیل آراء و عقاید این دو فیلسوف یونان باستان، همواره به عنوان جزء لاینفک مباحث مربوط به نظریه‌پردازی‌های بدیع در حوزه‌ی فلسفه و ادبیات لحاظ شده است. در این راستا، تراژدی نیز از نظر تاریخی به دو دوره‌ی یونانی و مدرن قابل تأویل است و از نظر اسطوره‌ای به" دیونیزوسی و آپولونی" و یا جمع این دو تفسیر می‌شود . در پژوهش توصیفی – تحلیلی حاضر تلاش شده است تا با مطالعه سیرتاریخی و تکاملی مفهوم تراژدی ، فلسفه تراژدی کلاسیک را مورد بررسی قرارداده و دریابیم آیا اساس فلسفه‌ی تراژدی در دوران مدرن عوض شده است یا خیر؟ همچنین به مقایسه ای بین تراژدی – آنگونه که ارسطو صورت بندی کرده است– با سایر تراژدی های غیر ارسطوئی پرداخته و خصوصیات تراژدی های مدرن مورد واکاوی قرار گرفته است و در پایان به این نتیجه خواهد رسید که شخصیت قهرمان تراژدی از دوران باستانی تا امروز دستخوش تغییراتی شده است که ناشی از تأثیر اجتماع بر میزان فردیت انسان می‌باشد و شخصیت قهرمان امروزی از پیچیدگی و اهداف شخصی بیشتری نسبت به گذشته برخوردار شده است.

کلمات کلیدی: تراژدی، تراژدی ارسطوئی، تراژدی مدرن

[۱۹۷] دکترای فلسفه هنر. استادیار دانشگاه فرهنگیان.پردیس شهید رجائی شیراز 09177043961 ghrezaabbasi@yahoo.com

درآمد

تئاتر کهن ترین هنر نمایشی و آیینی جوامع انسانی است . هنری چندان مهم که همه فلیسوفان هنر از ارسطو و افلاطون تا نیچه و هگل به آن پرداخته اند و اصولا فلسفه ی ناب نیز خود را بی نیاز از اشاره به تئاتر و تراژدی یا کمدی نمی دانند . بازنمایی زندگی اجتماعی انسان و دغدغه های فلسفی و هستی شناسانه ی وی از کارکردهای مهم تئاتر است که با مذهب و اعتقادات انسانی درهم می آمیزد تا نمایش به تجمیع فلسفه و بازنمایی زندگی بر صحنه ی محدود تئاتر تبدیل شود .

تراژدی، آیینی دیونیزوسی و مبتنی بر قربانی قهرمان بوده است لذا تراژدی نیز با همین رویکرد به صحنه تئاتر یونان وارد شده است . قربانی در نهاد خود نشانه ای از اقتدار تقدیر و زبونی انسان است . انسان هرچند بزرگ زاده و اشراف منش و برخوردار از جاه و مکنت وشهرت و قدرت ، در برابر تقدیر محکوم به شکست است . تراژدی در مسیر اثبات این فرضیه و توصیه به انسان (تماشاگر) در جهت تسلیم و مدارا ست . توصیه ای که بیشتر از طریق کاتارسیس صورت می گیرد وجنبه احساسی و عقلانی دارد.

در خصوص مطالعه ی تراژدی از گذشته تا کنون ، پژوهش های فراوانی صورت پرفته است. از جمله منابع مهم در این زمینه ، میتوان به کتاب ***فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک*** نوشته جولیان یانگ ترجمه حسن امیری آرا اشاره کرد. در این کتاب آراء فیلسوفان شامل : افلاطون ، ارسطو ، رواقیون ، هیوم ، شلینگ ، فیخته ، اسپینوزا ، کانت، هگل ، کی یرکگور ، شوپنهاور ، نیچه ، بنیامین ، اشمیت ، هایدگر ، کامو و ژیژک بررسی شده است . در مقدمه کتاب آمده است : تراژدی همواره فیلسوفان را شیفته خود کرده است ... درام تراژیک ترسیم گر تباهی افرادی است که گرچه همیشه بی نقص نیستند ، دست کم به نحو بارزی خوب ترین افراد در میان ما هستند. از دیگر منابع قابل توجه در خصوص این پژوهش ،میتوان به تئاتر پست دراماتیک نوشته هانس – تیس له من ترجمه نادعلی همدانی اشاره نمود. موضوع این کتاب تئاتر نو بویژه آن ها که شامل پرفورمانس ، هنرهای تجسمی ، رقص و موسیقی ، سینماو تلویزیون بوده و از قوانین کلی و ارسطویی تئاتر تخطی می کنند . در مقدمه می خوانیم:

"تئاتر پست دراماتیک تئاتری است خواهان یک حادثه صحنه ای ، چنان ارائه و عرضه خالص تئاتری باشد که هرگونه اندیشه بازسازی و تکرار واقعیت را نابود کند (ژان پیر سارازاک) تئاتر پست دراماتیک می تواند مونتاژی از عوامل غنایی، حماسی و دراماتیک بسازد ، بی آن که این مفاهیم را به ویژگی ساختارهای زبانی اطلاق کند" (ص ۱۹ پیشگفتارکتاب)

از جمله پژوهش های بسیار جدی در این حوزه ، میتوان به مقاله ***" تراژدی در جامه ی خیال "*** اثر " اریک بنتلی " ترجمه محمد نجفی اشاره داشت. در این مقاله به انواع تراژدی در طول تاریخ – بویژه مدرن – پرداخته و تراژدی بورژوا را بعنوان تراژدی نوین با قهرمان نو و تکنیک های نو می پردازد که برتولت برشت هم بخشی ازاین مطالعه است . از نکات مهم این مقاله پرداختن به باله واگنری بعنوان بدیل بی کلام تراژدی است که در کارهای برشت نیز بازتاب دارد و تلاشی است برای شکستن قدرت متن در نمایش .

پژوهش حاضر از منظر روش،کیفیِ نظری بوده و در صدد توسعه ودرک عمیق مفاهیم کلی در خصوص تراژدی کلاسیک - شکل ارسطوئی آن – و تراژدی های مدرن می باشد. منابع اطلاعاتی به شیوه توصیفی- تحلیلی به توصیف و تبیین انواع تراژدی متمرکز گردیده و به بررسی وتحلیل منابع آرشیو،کتابخانه، سایت های معتبر و فصلنامه های علمی – پژوهشی داخلی وخارجی خواهد پرداخت.

پرسش هائی که طی این پژوهش به آنها توجه شده است ، عبارتند از:

۱- فلسفه ی تراژدی - از گذشته تا کنون – بر چه مبنائی پایه گذاری شده است؟

۲- دراجزاء تراژدی های مدرن – در مقایسه با تراژدی یونانی- چه تفاوت هائی به چشم میخورد؟

۳- شخصیت تراژدی از - یونان تا به امروز- دستخوش چه تغییراتی شده است؟

تعریف تراژدی و اجزاء آن

تعریف کلی تراژدی از نظر ارسطو عبارت است از : " تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای‌درازی و اندازه‌ای معین ، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هریک به حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد ، نه اینکه به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد. شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات شود (زرین کوب ۱۳۵۷ : ۱۲۱) به این ترتیب مشخص است که اگر روایت جای کنش را بگیرد دیگر با تراژدی مواجه نیستیم بلکه شیوه ی اصلی حماسه خوانی در کار است. "روایت بیانگر داستان یا حامل آن است". (لیوینگستون۱۳۸۴:۲۰۰) شیوه‌ی اصلی اجرای تراژدی برکنش و محاکات تکیه دارد و هارمونی و موسیقی قوام‌دهنده‌ی نمایش است تا ترس و شفقت، تزکیه و تطهیر به خوبی و با قدرت تماشاگر را در بر بگیرد. بدون شک نظریه محاکات در مرکز نظریات مربوط به تراژدی است:

" محاکات به مثابه مفهومی تحلیلی بدون شک با سقراط در فلسفه آغاز شد. سقراط با پرداختن به محاکات بصری در حوزه نقاشی و پیکر تراشی، محاکات را تبدیل به مفهومی تحلیلی کرد وپس از او دیگر متفکران یونانی از جمله ارسطو،به این مبحث به طور مفصل پرداختند".(Pappas 2003:12)

جوهر تعریف کلی تکنیک تراژدی را باید محاکات یا تقلید دانست . تراژدی از طریق تقلید زندگی است که می‌تواند بر احساسات تماشاگر تاثیر بگذارد .

"ارسطو مفهوم محاکات را گسترده‌تر از روایت می‌داند.از نظر وی تمام گونه های ادبی نوعی بیان محاکاتی دارند که در حماسه همراه با روایت است و در درام بدون روایت. " (همان ۳۳-۳۶) دلیل اصلی مخالفت افلاطون با محاکات را باید در اصرار او به

خلوص حقیقت – و در نتیجه عدم امکان ساخت نسخه‌ی تقلبی از آن – دانست: "بعضی از صاحب نظران، مخالفت افلاطون با محاکات را به گونه‌ای واکنش او به تفکر سوفسطایی دانسته‌اند. تفکری که همانند صناعت شاعری هدف آن ایجاد تصاویری است که به نظر مخاطب، واقعی جلوه کند. باید دانست که سوفسطائیان برخلاف سقراط و افلاطون در آموزه‌های خود فراوان از آثار هومر[۱۹۸]وهزیود[۱۹۹]استفاده می‌کردند و این امر در انظار عموم اعتبار فراوانی بدیشان می‌بخشید." morgan.1987,89-(132)

این تراژدی به نظر ارسطو دارای اجزاء مشخصی است که رعایت آن اجباری است و شامل دو بخش کمّی و کیفی است که بخش کمّی شامل پنج جزء است : پیشگفتار[۲۰۰] واقعهٔ ضمنی[۲۰۱] مؤخره[۲۰۲] آوازهمسرایان (راه) ، آوازهمسرایان (مقام). " (زرین کوب۱۳۲:۱۳۵۷)

و بخش کیفی که شامل شش جزء است:" شش جزء وجود دارد که تراژدی از آنها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن بدان شش جزء حاصل می‌شود که عبارت‌اند از : افسانه‌مضمون (پیرنگ) ، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش، و آواز " (همان ۱۲۳) از میان این اجزاء ، مهم‌ترین بخش همانا پیرنگ است " منشاء لذت واقعی تماشاکننده تراژدی نیز فقط در اجزای افسانه و داستان (پیرنگ تراژدی) است که عبارت باشد از آنچه دگرگونی و بازشناخت خوانده می‌شود " .(همان ۱۲۳) اجزاء پیرنگ از نظر ارسطو سه بخش است که در پایان باب یازدهم بوطیقا بیان کرده است: " دگرگونی ، بازشناخت و واقعه دردانگیز " . واقعه دردانگیز همان امر تراژیک و وجه اصلی تراژیک شدن نمایش است که طبق تعریف ارسطو چنین است: " کرداری که سبب هلاک یا موجب رنج (قهرمان تراژیک) شود، مانند مرگ در صحنه نمایش ، شکنجه ، جراحات و نظایر آن ." (همان ۱۳۲) "جوهره تراژدی، عمل نمایشی است که قهرمان نمایش را از طریق رنج به روشنگری می‌رساند.حرکت از رنج بسوی روشنگری براساس این تصور بنیادین که همه‌ی نمایشنامه‌های تراژیک قدرت روشنگری را در رنج می‌بینند،شکل گرفته است. " (هالت۳۰۸:۱۳۷۷)قدرت محاکات را در تولید هم‌ذات پنداری نباید دست کم گرفت و این مشابهت گاه می تواند به آشفتگی روحی تماشاگر بیانجامد :

" اجرا و یا تماشای دقیق نقش یک شخصیت در اشعار محاکاتی (مانند تراژدی) مستلزم آن است که انسان احساسات و اندیشه‌های شخص داستان را از آن خود بپندارد و هویت واقعی خود را به فراموشی بسپارد و چون مصائبی که در تراژدی بر سر قهرمانان داستان فرو می‌آید فراتر از تحمل انسانهای عادی است، شخصی که ایفاگر نقش قهرمان است؛ و یا مخاطبی که در ذهنش با قهرمان داستان همدردی می کند، در زیر بار احساسات مافوق تحمل بشری دچار تخریب روحی وروانی می‌گردد .در این حالت محاکات از یک تقلید صرف فیزیکی فراتر می‌رود و به همذات‌پنداری همه جانبه‌ای بدل می‌شود که در آن دوگانگی شخصیت‌ها از میان‌رفته وشخص، هویت خودش را در نقشی که در آن فرو رفته، نابود می‌نماید .

---

[۱۹۸] Homer
[۱۹۹] Hesiodos
[۲۰۰] Prologue
[۲۰۱] Episode
[۲۰۲] Exode

به عبارت دیگر اجرا یا تماشا یا مطالعه اثری محاکاتی مانند تراژدی می‌تواند ثبات روحی بهترین انسانها را نیز با القای احساساتی چون غم واندوه افسردگی مضمحل کند. " (Statkiewicz,2009:24-25)

قهرمان

از نظر نیچه[۲۰۳]قهرمان تراژدی یک شخصیت رنج برنده‌ی دیونوسوسی است و بنا به تعریف اصلی دیونوسوس قربانی‌شدن، سرنوشت و تقدیر حتمی اوست (۱– د) اما تولد دوباره دیونوسوس (۱– د) مقرر می‌دارد که قربانی شدن او با تولد مجددش همراه است ؛ یعنی قهرمان می‌میرد تا دوباره زاده شود و این دوباره زاده شدن پس از درگیری با آپولون رخ می‌دهد . به عبارت دیگر، دیونوسوس (قهرمان تراژدی نیچه ای) گرچه در تقابل با آپولون (نظم و قانون اجتماعی) کشته می‌شود اما انرژی سرمست کننده‌ی او باقی می‌ماند تا جامعه را به تعادل برساند .

" عنصر آپولونی درصورتی که با قدرت دگرگون‌کننده انرژی دیونوسوسی همراه نگردد، متضمن این خطر می‌شود که زندگی را در صورت‌های بی‌روح متحجر سازد " (اسپیکنز، ۱۳۸۸: ۴۱)

همسرایان

همسرایان در تراژدی واسطه بین تماشاگر و نمایش‌اند . نوعی بیان مواضع اجتماع که شامل اخطار و پیشگویی است . از این منظر ، همسرایان همسو و نماینده‌ی تقدیرند و درصدد انتقال پیام اخلاقیِ نتایج نامطلوب مبارزه انسان و تقدیر به تماشاگران‌اند.

" همسرایان در تراژدی‌های یونان به نوعی روح زمانه و انگاره‌های فرهنگی و اخلاقی حاکم را بازمی‌نمایند " (سجودی وبنویدی۱۳۹۱:۵۱)

کامل‌ترین تعریف از وظیفه همسرایان را فریدریش شلینگ[۲۰۴] بیان کرده است . او در کتاب " درس گفتارهایی در باب فلسفه هنر" به موضوع همسرایان پرداخته و نشان داده است که همسرایان عامل مهمی در انتقال ، کنترل و نهادینه کردن فلسفه وهدف نمایش است. این نقش همسرایان نوعی هدایت کارگردان است که با ورود به صحنه و استفاده از پولی فونی گروه کر و موسیقی، تماشاگر را از طریق موسیقی و آواز (که خصلت اساسی مراسم دیونوسوسی است) تحت سلطه قرار می‌دهد و تفسیر و معنای تراژدی را در او تزریق می‌کند. همسرایان اوج دخالت دانای کلی ست که تماشاگر را تا حد ممکن و تا نزدیک‌ترین حس به قربانی روی صحنه (و درحقیقت به قربانگاه دیونوسوس) متصل می‌کند تا بتواند ترس و شفقت را مایه‌ی تزکیه و تطهیر بسازد . از نظر شیللر[۲۰۵]همسرایان چهار وظیفه بعهده دارند که عبارتند از :

الف)" به واسطه انتقال تمرکز دراماتیک به یک کاراکتر کمکی از تحلیل رفتن عمل اجتناب می‌شود . " (یانگ:۱۳۹۵:۱۳۹)

---

[۲۰۳] Friedrich Wilhelm Nietzsche
[۲۰۴] *Friedrich Wilhelm* Joseph von Schelling
[۲۰۵] Johann Christoph Friedrich von *Schiller*

ب) " این کارکرد را پیدا کردند که بر آنچه در تماشاگران می‌گذرد ، یعنی وجد عاطفی ، شراکت و تامل آن ها ، پیش‌دستی کنند وبدین ترتیب ازاین حیث اجازه ندهند تماشاگر آزاد باشد، بلکه او را از رهگذر هنر به طور کامل تسخیر کنند. " (همان ۱۳۹)

ج) " همسرایان تامل ابژکتیو شده در باب عمل نمایش ، فراهم می‌آورند و مخاطب را به سویی سوق می‌دهند که در باب درس هایی که بناست از آن بگیرد تاملی مؤقر داشته باشند . " (همان ۱۴۰)

د) نیچه نشان می دهد ، تراژدی یونانی از فستیوال های دیونیسوسی روییده اند که در آن هر کسی بخشی از یک جماعت بزرگ بود . او می گوید ، این منشأ تراژدی را یونانیان هرگز فراموش نکردند ، به طوری که خودشان و همسرایان به سان یک وحدت تجربه می‌کردند، انگار که همسرایان همین ما مردمان هستیم ، به طوری که مخاطب به جای آن که جزئی از تماشاگرانی که صرفاً تماشاگرند ، خود را روی صحنه می‌یابد .

" به عقیده هگل همسرایان به مثابهٔ آگاهی اخلاقی أعلا، ما را از موضوعات واقعی باخبر می‌کنند، علیه تصادمات کاذب و سنجش نتیجه هشدار می‌دهد. " (Bradley, 1975: 1210)

.

تقدیر

در نظرگاه هگل تقدیر چیزی جدا از قهرمان نیست ،گرچه در برابر او ایستاده است .

از دیدگاه دیالکتیکِ هگل نتیجه می شود که هر امر بی نهایت وقتی بخواهد تعریف شود ناچار است خود را به نهایتی محدود سازد. این ضرورت محدود شدن بی نهایت در نهایت است که به عنوان تقدیر تعریف می‌شود زیرا دارای نهایت است و از این نهایت گریزی نیست . درهم آمیختگی تقدیر و انسانی که برعلیه تقدیر برخواسته است وجه تراژیک اصلی نمایش تراژدی است .

" تقدیر چیزی جز تأثیر حضور کلی در جزئی و یا نامتناهی در متناهی نیست ... تقدیر همان خود ماست که در چهره یک پدیده خارجی ظاهر می‌شود و محکومیت ما را اعلام می‌کند . تقدیر به ما تعلق دارد و در عین حال از ما بیگانه است ".(سجودی وبنویدی۱۳۹۱:۵۲)

ازنظر سورن کی‌یرکگارد[۲۰۶]قهرمان در مقابل تقدیر حاکم اراده‌ی آزاد فردی محسوب نمی‌شود بلکه خود ، یک سنت به ارث رسیده است و به این ترتیب تقدیر را نه فقط به جامعه و خدایان بلکه به قهرمان هم تسری می‌دهد . در این منظر ،مبارزه‌ی قهرمان با تقدیر ، مبارزه‌ی اختیار در برابر جبر نیست بلکه مبارزه‌ی دو جبر و دو تقدیر است .

" در جهان باستان ... حتی اگر فرد آزادنه حرکت می‌کرد، باز بر مقولات جوهری دولت، خانواده، و سرنوشت تکیه داشت. این مقوله جوهری دقیقاً عنصر جبرگرایانه در تراژدی یونانی و خصیصه عینی آن است. تباهی قهرمان صرفا نتیجه کردارهای خودش نیست، بلکه همچنین یک مصیبت و رنج است. " (یانگ ۱۳۹۵ : ۳۲۳)

---

[۲۰۶] *Søren* Kierkegaard

کاتارسیس[۲۰۷]

کاتارسیس اصولاً به معنای تطهیر و پاک شدن در حوزه مذاهب و آیین‌های مربوطه است.

" کاتارسیس ، کلمه ای یونانی به معنای تطهیر، تزکیه و تخلیص است ... کاتارین به معنی پاک‌کردن ... تطهیر می‌تواند به وسیله آب، خون ، عوض‌کردن جامه ، شراب ، آتش یا قربانی‌کردن حاصل گردد ". (برونیوس ۳۳:۱۳۸۸)

پس قربانی‌کردن و قربانی‌شدن لازمه تطهیرشدن و تطهیرکردن است و تراژدی یونانی به عنوان نمایشی تزکیه‌کننده و پالایش‌دهنده و اخلاقی بایستی بر اساس قربانی بنا شود . رابطه قربانی با کاتارسیس یک رابطه‌ی آئینی است و تراژدی بدون آن تراژدی نخواهد بود . اگر چنین باشد مبارزه قهرمان با تقدیر را باید به دست و پا زدن قربانی در معبد تزکیه بدانیم و اگر به فلسفه قربانی در مکتب دیونیزوس هم مراجعه کنیم (رجوع کنید به ۲–الف)

ارسطو در تعریف تراژدی مشخص می‌کند که اساس تراژدی بر دو پایه نظم و کاتارسیس بنا شده است و درمورد کاتارسیس می‌گوید: " تراژدی شفقت و ترس را برمی‌انگیزد و سبب تزکیه نفس انسان از احساسات و عواطف می‌گردد " . (همان۳۴)

با توجه به مبانی اندیشه ارسطو،کاتارسیس ناشی از تراژدی، می‌تواند عامل مهمی در ایجاد فضیلت اخلاقی تلقی شود که زمینه رسیدن آدمی به نیک بختی و سعادت را فراهم می‌آورد.(مصطفوی۱۲:۱۳۹۱)

بین تعلیمات روانکاوی فروید[۸]و[۲] کاتارسیس ارتباط محکمی قرار دارد و اساس روانکاوی فروید را تشکیل می‌دهد. بطور خلاصه باید گفت:

" فروید ، ذهن را به سه لایه تقسیم کرد و آن‌ها را " فراخود[۲۰۹](آگاه و کنترل‌کننده شخصیت)، " خود[۲۱۰] (منشاء ادراکات و تصمیمات) و " نهاد[۲۱۱] (امیال غریزی و حیوانی) نامید. وی معتقد بود که امیال حیوانی آگاهانه کنترل می‌شوند اما از بین نمی‌روند . این امیال وجود دارند و بدون اینکه خودمان بدانیم انگیزه رفتارمان می‌شوند. " (نصیری۱۹۷:۱۳۹۱)

به این ترتیب بخش سوم و کنترل نشده باید توسط تزکیه، تطهیر شود اما این امیال ابتدا باید برانگیخته شود.

"چون بیان ارسطو در خصوص کاتارسیس روشن نیست، تفاسیر مختلفی از کاتارسیس آمده است. برای مثال برطبق قرائت روان شناسانه و طبی از کاتارسیس، نمایش تراژیک باعث تخلیه نفس از هیجانات نامطلوب، فشارهای درونی وانفعالات مضرّ شده ودر نتیجه موجب آرامش و تزکیه نفس می‌شود".(Roos.1963:247)

---

[۲۰۷] Catharsis
[۲۰۸] Sigmund Schlomo Freud
[۲۰۹] Super-ego
[۲۱۰] Ego
[۲۱۱] Id

به این ترتیب، ماهیت کاتارسیس امری روانکاوانه است و از طریق برانگیختن لایه‌های پنهان حیوانی و سپس تزریق ترس و شفقت به آن موجب آرام شدن‌شان می شود که اساس درمان کاتارتیک است.

" نیچه ما را دعوت می‌کند که از روح تماشاگر به روح شاعر نمایش‌نامه نویس بازگردیم. یک بازگشت به سوی خویشتن. روان‌پالایی، زائیده متن نمایشی است؛ تماشاگر تأثیر آن را بطور مبهم احساس می‌کند " . (نصیری۱۳۹۱:۱۹۷)

با این تفاسیر می‌توان نتیجه گرفت که کاتارسیس امری اجتماعی است که از طریق تأثیر بر فرد عمل می‌کند. به عبارت دیگر، کاتارسیس انتقال ارزش‌های تقدیرمآب و تسلیم‌گرایانه اجتماعی ست که جنبه دیونیزوسی فرد را تابع قانون آپولونی می‌کند اما کانال این فرایند از روانِ برانگیخته و سپس سرکوب شده‌ی فرد می‌گذرد.

هامارتیا [۲۱۲]

نقص تراژیک یا هامارتیا و به عبارتی " امر تراژیک " عموماً به نقص‌ی در قهرمان یا جامعه یا پدیده اشاره دارد که موجب هلاک می‌شود. این نقص قابل برطرف‌شدن یا برطرف‌کردن نیست و دلیل اصلی تراژیک بودنش همین ناتوانی در رفع است. به همین دلیل عدم امکان رفع ساختاری آن است که قهرمان یا جامعه‌ی مبتلا به هامارتیا، شیطانی محسوب نمی‌شود بلکه معلول شرایط است.

دلیل مهم شکست و مرگ قهرمان نه دیدگاه اهریمنی یا جهان‌بینی ضدّمردمی آن، بلکه نقصی است که او را به سمت مرگ سوق می‌دهد. در تراژدی ما شاهد فاجعه‌ای هستیم که هیچکس قادر به پیشگیری از آن نیست و تنها فایده‌اش این است که بینندگان را به قبول نقص انسانی در برابر کمال تقدیر وادار کند.

" به عقیده ی جفری‌برتون[۲۱۳]نقص تراژیک مفهومی متفاوت است که برای آن نمی‌توان واژه‌ای دقیق تعیین کرد . جامعه یا یک نوع، بر اثر نقص خاصی که مانع از تطبیق آن با تغییرات پیش آمده می‌شود، منقرض می‌گردد . عیب یا نقص ارثی یا ضعف شخصیت که معمول‌ترین مورد در تراژدی به حساب می‌آید، فرد را به مرز فاجعه نزدیک می‌کند " .(کورمن۱۳۷۷:۱۰۷)

اما از دیدگاه لوکاچ[۲۱۴]هامارتیا یا امر تراژیک، نقص نیست بلکه خصوصیت زندگی است و رسیدن انسان به خودآگاهی؛ اگر بخواهد در عمل تجربه شود راهی جز تجربه مرگ ندارد. به این ترتیب، حل تضاد آگاهی و عمل، فقط مرگ است و در حقیقت راهی برای ظهور آگاهی کامل در زندگی وجود ندارد. وجه‌اشتراک نظر لوکاچ و دیدگاه کلاسیک درباره هامارتیا همانا " عدم‌امکان " و پیروزی قهرمان بر تقدیر و لزوم قربانی‌شدن اوست. در هر دو حالت (قهرمان و خودآگاهی) هر دو پدیده یا مفهوم، چاره‌ای جز مرگ ندارند.

---

[۲۱۲] Hamartia
[۲۱۳] Jeffrey Burton
[۲۱۴] Georg Lukács

" تجربه مرز بین زندگی و مرگ، همان بیداری جان و رسیدن به آگاهی است. جان از خود آگاه می‌شود، زیرا بدین شکل محدود گشته است. جان تنها بدین سبب که محدود است و فقط تا آنجا که محدود است به خودآگاهی می‌رسد " .(لوکاچ:۱۳۷۷ :۸۵)

موسیقی

از آنجا که ریشه های تراژدی به دیونیزوس و کارناوال موسیقیایی آن بازمی‌گردد (۱–ب) بنابراین همیشه موسیقی بخش جدایی‌ناپذیر تراژدی بوده است. نیچه از فیلسوفانی است که بیشترین توجه را به کارهای تراژیک وار واگنر[۲۱۵] داشته است. واگنر معتقد بود که اساس تراژدی، موسیقی و رقص است. " یکی از عقاید مشهورواگنر این است که سمفونی از ترانه‌ی رقص بالیده و ترانه‌ی رقص نیز کنش دراماتیکِ خود رقص است " .(بنتلی ۱۶۷:۱۳۷۷)

۱- انواع تراژدی های غیر ارسطویی

۱-۱ تراژدی افلاطونی

اگر ارسطو واضع نظریه محاکات یا میمسیس باشد، آنگاه افلاطون را باید بنیانگذار روایت یا دایجسیس[۲۱۶] در تراژدی بدانیم.

"بنابرتحقیقات پژوهشگران تاریخ فلسفه، افلاطون در سه رسالهٔ« ایون »،« فایدروس»و« آپولوژی» بیشتر تحت‌تأثیر آراء استاد خویش سقراط بوده است؛ حال آنکه اغلب آراء مستقل وی دربارهٔ مسائل مختلف فلسفی در رسالهٔ جمهوری آمده است (Frede, 1992:201-210). "

البته تقریبا به مدت دوهزار سال محاکات سرشت اصلی تراژدی را شکل می‌داد تا اینکه در قرن نوزدهم تئاترهای خواندنی (فقط برای خواندن نه اجراشدن) عرضه شد و دوباره روایت در تئاتر رواج یافت. ابتدا تفاوت‌های دایجسیس و میمسیس را باید بررسی کرد.

بنابر منابع ریشه شناسی لغات، اصطلاح(mimeisthai)درزبان یونانی، به معنی تقلید کردن است که در اصل به معنای بازنمایی اعمال قهرمانان و پهلوانان در مراسم آیینی یونانیان[۲۱۷] بوده است.(Gebauer & Wulf, 1996: 27-29)

اما برعکسِ میمسیس ، دایجسیس به معنای روایت است :

"تئاتر دایجتیک(روائی) ، تئاتری که از محاکات به دور است و به جای آن سعی می‌کند این فاصله را با روایت راویان از آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد پر کند. " (Pappas 2003:32)

---

[۲۱۵] Wilhelm Richard *Wagner*
[۲۱۶] diegesis
[۲۱۷] Dionysian cult drama

روایت یا دایجسیس بطور کلی عبارت است از حضور تراژدی‌نویس در تراژدی. نویسنده خود را مخفی نمی‌کند و داستان را برای خواننده روایت می‌کند و قهرمان تراژدی ساکت است. راوی در این نوع‌ادبی، سوم شخص است.

"پل ریکور[۲۱۸] در کتاب زمان و روایت، روایت را شکلی از نوآوری معناشناختی می‌داند، شیوه‌ای که در آن چیزی ناگفته و نانوشته فوران می‌کند. وی نقش روایت را محدود به چهارچوب زیبایی‌شناسی و ادبیات نمی‌داند و بر این باور است که روایت می‌تواند حقیقت‌های ژرفی را درباره جهان بر ما آشکار کند" . (فرهادپور، ۲۸:۱۳۷۵)

بنابراین، تراژدی در محدوده‌ی روایت به حماسه تبدیل می‌شود و کنش‌ها به حداقل می‌رسند، زیرا تقلید و محاکات از نظر افلاطون عبارت است از ساختن نسخه تقلبی حقیقت:

"تقلید و محاکات در نزد افلاطون، معادل خلق یک تصویر ذهنی است یعنی آفرینش امری که مابه‌ازای بیرونی ندارد و تنها صورت مجازی حقیقت شیء است".(Riel & Leen, 2004: 2-3)

نقد اصلی افلاطون به محاکات، به کاتارسیس وبرانگیختگی احساسات برمی‌گردد که از نظر او مخالف عقل است .

افلاطون هنر را در خدمت عقل و تعالی اخلاقی می‌خواهد و هرنوع انگیزش احساسات را امری حیوانی می‌داند:

"ازنگاه افلاطون تمام اعضای یک جامعهٔ آرمانی و به طریق اولی، نگهبانان آن باید متخصصانی باشند که تنها باید به وظیفهٔ ازپیش تعیین‌شدهٔ خود عمل کنند، این نتیجه به دست می‌آید که در آرمانشهر افلاطونی، با حذف و طرد اشعار محاکاتی، زمینهٔ هرگونه تخریب شخصیتی و ظهور و بروز ناهنجاریهای روانی، منتفی خواهد بود." (Melberg , 1995: 19)

و از آنجا که همه‌ی همّ و غم افلاطون ساختن مدینه فاضله است لذا در این مورد هم به نتایج عملی محاکات در مدینه فاضله‌اش اهمیّت می‌دهد:

"افلاطون در کتاب سوم جمهوری اصطلاح« محاکات» را از دیدگاه علم تعلیم و تربیت به کار می‌برد و تأثیر آن را در آموزش و اخلاقیات مورد واکاوی قرار می‌دهد. او در مواضع مختلف این کتاب تأکید می‌کند که نگهبانان آرمانشهر باید یاد بگیرند که تنها از الگویی که مناسب است تقلید کنند". (Pappas 2003:68)

تسلیم شدن به همذات پنداری و مطابقت حقیقت با محاکات توسط افلاطون محکوم است:

" می‌شنویم هومر با برخی دیگر از تراژدی‌نویسان به تقلید یکی از قهرمانان به سوگ می‌نشیند و با زاری نطقی دراز می‌سازد یا آواز سر می‌دهد و بر سینه خود می‌کوبد ... از آن لذت می‌بریم، و خود را یکسره تسلیم ادامه ماجرا می‌کنیم، با قهرمان همدردی می‌کنیم، رنج‌های او را جدی می‌گیریم ، و کسی را که بدین شیوه بیشترین تأثیر را بر ما می‌گذارد به عنوان شاعری خوب ستایش می کنیم". (یانگ۴۱:۱۳۹۵)

" بنابراین دیالوگ‌های افلاطون شکل غیرمعمولی از درام بودند که در خدمت یک هدف مشخص قرار داشتند: بیان فلسفه افلاطون". آن متون برای تحقق این هدف، تراژدی را ربودند و آن را در جهت منافع خود تغییر دادند.(ثامتی ، سجودی و...۱۱۴:۱۳۹۶)

۱-۲سوگنامه های آلمانی به روایت والتربنیامین

---

[۲۱۸] Paul Ricœur

سوگنامه های آلمانی تراژدی‌های قرن هفدهم و دوره باروک آلمان است که بیشتر شامل دو نمایشنامه‌نویس آلمانی بنام آندریاس گروفیوس[۲۱۹] و کاسپرفون لوینشتاین[۲۲۰] می‌باشد و توسط والتر بنیامین در کتاب سرچشمه درام تراژیک آلمان در سال ۱۹۲۸ تحلیل شده است. موضوع این سوگنامه‌ها جنگ‌های سی‌ساله بین کاتولیک‌ها و پروتستان‌ها است. این سوگنامه‌ها بنا به تعریف والتر بنیامین دارای شاخصه‌هایی هستند که با فلسفه تراژدی یونان تفاوت‌های اساسی دارند که در شش مسئله قابل تبیین است :

الف) اسطوره در برابر امور جاری: " تراژدی یونانی درباره مبانی حیات اخلاقی‌ست، حال آنکه نمایشنامه سوگناک درباره کاربست این اصول مبنایی در رویدادهای سیاسی جاری بخصوص است".(یانگ ۱۳۹۵ : ۳۰۹)

ب) آگون(کشمکش) اخلاقی در برابر مرگ شهدا. اگر تراژدی یونانی را نوعی محاکمه بدانیم در اینصورت تراژدی یونانی محل برخورد ارزش‌های اخلاقی بدون ارجحیت کامل یکی بر دیگری است درحالیکه سوگنامه‌های آلمانی خیر و شر را چنان از هم تفکیک کرده است که مرگ قهرمان چیزی جز شهادت نیست و به این ترتیب با مرگ شهید، هیچ مشروعیتی برای قاتل باقی نمی‌ماند و از این نظر می‌شود سوگنامه را افلاطونی ارزیابی کرد و محاکمه و مرگ سقراط را باید نخستین نمایشنامه شهادت دانست زیرا "به نحو معلم‌مآبانه پیش می‌رود ...امرآگونی از درام سقراط محو شده است ... در یک ضربت، مرگ قهرمان به مرگ یک شهید تغییر ماهیت می‌دهد. " (همان ؛ ۳۱۱) و قهرمان تراژدی افلاطونی حتماً باید به نتیجه مشخص اخلاقی و اجتماعی برسد: در حقیقت افلاطون همواره با مؤلفه های تراژدی و کمدی در چالش بود. سقراط یک شخصیت کمیک ساده نبود، بلکه نوع جدیدی از قهرمان بود، نوعی ضد قهرمان مدرن که علیرغم ظاهر ناخوشایند و رفتار نه‌چندان مناسب، با ذکاوت خود مناسبات طبقه حاکم را زیر سئوال می‌برد.

ج) مرگ بردبارانه در برابر مرگ والا. قهرمان تراژدی یونانی بدون امید به ادامه زندگی پس از مرگ است که مردن را پذیرا می‌شود درحالیکه شهید به نامیرایی روح خویش ایمان دارد." طبق مدعای شوپنهاور ...شهید مسیحی با خاطری آسوده می‌میرد ...در مقابل، مرگ برای قهرمان تراژیک یونانی پایان است ...بنیامین می‌گوید قهرمان تراژیک، بدون روح است." (همان؛۳۱۱)

د) عمل پیوسته در برابر عمل ناپیوسته. کیفیت باله‌ای و رقصندگی نمایشنامه‌های سوگناک باعث می‌شود تا به جای خط ناپیوسته‌ی زمانیِ تراژدی، شاهد اجرای تابلویی و پیوسته‌ی مکانی آن باشیم. بنیامین به خصلت پانتومیمی این تکنیک اشاره می‌کند تا نشان دهد مناسک آئینی برخط داستانی و روایی تفّوق دارند. این خصلت اجرایی‌ست و در متن دیده نمی‌شود .

" تقابل چهارم میان توالی ناپیوسته‌ی تراژدی و کیفیت باله‌ای نمایشنامه‌های سوگناک است ... نمایشنامه‌های سوگناک در یک پیوستار مکانی قرار می‌گیرند که می‌توان آن را به مثابه طراحی رقص توصیف کرد. نمایشنامه‌های سوگناک موسیقیایی پیش می‌روند ... نمایشنامه سوگناک به عنوان پانتومیم تصورپذیر است." (همان ۳۱۲)

ه) خشونت روی صحنه در برابر خشونت خارج از صحنه: یکی از تفاوت‌های عمده تراژدی یونان و سوگنامه‌های آلمانی در اجرا همانا اجرای خشونت روی پیکر انسان است. اگر تراژدی یونانی بازگوکننده‌ی شکنجه‌هاست، سوگنامه آلمانی نشان‌دهنده‌ی خشونت، شکنجه و قطع‌اندام روی صحنه است.

---

[۲۱۹] *Andreas* Gryphius
[۲۲۰] Casper von Lewinstein

" قریحه باروک با تباهی‌ها درگیر بود ... بدن انسان درمعرض همان ویرانی و فسادی است که همه موجودات ارگانیک در معرض آن هستند ... نه تنها قهرمانی که بناست به شهادت برسد، بلکه همه ما اجسادی متحرکیم ... یگانه امید ما برای رستگاری در حیات پس از مرگ نهفته است." (یانگ ۱۳۹۵ : ۳۱۱-۳۱۲)

و) تقابل سوگ دربرابر کاتارسیس. اگر در تراژدی از طریق ترس و شفقت، تماشاگر تزکیه یافته و تطهیرشده و راضی به خانه میرود در نمایشنامه‌های سوگناک، تماشاگر سوگوار از تئاتر بیرون می‌آید. این دو کاملاً متضادند زیرا در کاتارسیس یونانی تماشاگر پس از تحمل عذاب و رنج ، هم‌ذات‌پندار با قربانی از بازگشت به زندگی خوشحال و سبکبال و بیگناه می‌شود اما در سوگنامه‌های آلمانی عذاب و درد شهید در ذهن تماشاگر باقی می‌ماند تا جهان مادی را در برابر جهان اخروی بی‌مقدار جلوه دهد.

" به واسطه کاتارسیس، یعنی به واسطه تخلیه بار ترس و شفقت، بناست با حس بهتری از سالن تئاتر خارج شویم، و بهتر بتوانیم از پس فشارهای زندگی روزمره برآییم. در مقابل، نمایشنامه سوگناک، نمایشنامه‌هایی برای فرد سوگوارند، نمایشنامه هایی که درآن سوگواری ارضاء می‌شود." (یانگ ۱۳۹۵ : ۳۱۴)

بنابراین رستگاری فقط برای شهید باقی می‌ماند و تماشاگر در مالیخولیای این جهان در سوگ باقی می‌ماند. این مالیخولیا به ترسی نهادینه بدل می‌شود که اساس نهیلیسیم را تشکیل می‌دهد. بی اعتنایی مطلق به زندگی و خوارشمردن کامل آن همان نهیلیسمی‌ست که برای زندگی ارزشی قائل نیست ." بنیامین در نهایت عملاً اشاعه نهیلیسم مشابهی را به نمایشنامه‌های سوگناک نسبت می‌دهد." (همان ۳۱۵)

۱-۳ نمایشنامه های مدرن بورژوایی

ظهور طبقه متوسط به حضور اشراف در هنر پایان داد. تئاتر نیز از این دست‌اندازی طبقه متوسط در امان نماند و قهرمان تراژدی از میان برگزیدگان جامعه و فیلسوفان و جنگاوران و اشراف به درون طبقه متوسط نقل مکان کرد و قهرمانان تراژدی از میان طبقات متوسط و فرودست اجتماع انتخاب شدند. این تغییر بزرگ باعث شد تا تراژدی برداشت جدیدی از مفاهیم اصلی خود داشته باشد. تقدیر نه از آنِ خدایان، بلکه به جامعه ی سرکوبگر تعلق گرفت و قهرمان، نه بازنده، بلکه گاه به شهید و یا بخشی از خود اجتماع تبدیل شد. شفقت و ترس جای خود را به خشم و آگاهی داد و گاه روزگار انسانِ فردیت‌طلب، سیاه‌تر از تراژدی‌های یونانی شد. بنابراین تراژدی مدرن ضمن حفظ شکل اجزاء تراژدی کهن، دست به تغییرات عمده در محتواهای آن زد.

الف) لسینگ را باید آغازکننده‌ی تئاتر بورژوا دانست. او با نقد تراژدی کهن و ورود انسان معمولی طبقه متوسط به نمایش و تغییر زبان فاخر به معمولی، راه را برای شیللر و دیگران گشود. " لسینگ به تلاش‌های شاعر تراژیک شکلی جدید بخشید. اهمیّت این شجاعت و نوآوری زمانی هویدا می‌شود که به یادآوریم که ذهنی فعال، شجاع و نوآور چون ولتر نیز تراژدی را به سبک قدیم بر کاغذ می‌آورد. " (بنتلی۱۳۷۷:۱۶۵) به این ترتیب نخستین نوآوری در تراژدی با تبدیل زبان اشرافی به زبان مردمی آغاز می‌شود.

"به اعتقاد وی، کاتارسیس عبارت از تبدیل تأثیرات است به عادت‌های نیکو،یعنی شفقت و ترس را چنان به اندازه نگاه دارد که به مقام فضال رسد.لسینگ در این تعریف به دو مفهوم «ریشه‌کن کردن این عواطف» و «پالودن و پیراستن آن‌ها» اشاره دارد".(قادری۱۳۷۰:۲۲۵)

ب) در قدم بعدی بجای برخورد شخصیت قهرمان و تقدیر که بیشتر یک نبرد شخصی محسوب می‌شود، نمایشنامه نویسان مدرن به برخورد ایده ها روی آوردند ،زیرا آزادی سیاسی و ظهور ایده‌های گوناگون، تصادم‌های اجتماعی را جایگزین نبردهای شخصی اشراف‌منش کرده بود و مبارزه طبقاتی به سرعت جای تصادمات فرد و تقدیر را می‌گرفت."... تراژدی همیشه به ایده‌هایی پرداخته که درباره اهمیّت زندگی انسان صحبت می‌کنند ... در نمایش ایده‌ها، ایده زیرسؤال می‌رود و همین فرآیند زیرسؤال بردن ایده‌هاست که نمایش را می‌سازد ". (بنتلی۱۳۷۷:۱۶۶)

ج) یکی دیگر از نوآوری‌های تراژدی بورژوا – که دوام چندانی نیافت – جایگزین کردن موسیقی بجای متن بود. واگنر کوشید تا با تکیه بر ریشه‌های دیونوسوسیِ تراژدی، باله و اپرا را جایگزین نمایش تراژدی سازد. هنر واگنر که خود در آغاز آن را موزیک درام می‌نامید و بعدتر به سادگی اپرا خوانده شد، تلاشی دیگر بود تا در دل نمایش مدرن تراژدی متعالی ساخته شود. واگنر نوشت " تنها با اپرا، نمایش می‌تواند جان دوباره‌ای بگیرد .. وحدت موسیقی و شعر همیشه باید ...به تبعیت کلمه بیانجامد " . (همان۱۶۶-۱۶۷)

د) پس از تغییر در زبان و نبرد شخصی، در سومین مرحله پی‌رنگ و حوادث کنش‌دار (که از نظر ارسطو اساس تراژدی است) در نمایش تراژدی بورژوا جای خود را به انعکاس زندگی معمولی و تفکر پیرامون آن داد. به این ترتیب عنصر رومانتیک آرامش انسانی – که از آرزوهای انسان طبقه متوسط است– به تراژدی وارد شد. مترلینگ[۲۱]از موثرترین نویسندگان این نوع تراژدی است که اعتقاد دارد :

" نه تنها تراژدی بورژوا بلکه اغلب نمایش‌های تراژیک غیرواقع‌گرا در دوران مدرن بیش از حد بیرونی بوده است. اساس تراژدی تجربه‌ی درونی ست که مضمون اصلی تراژدی بورژوا را به یاد می‌آورد؛ این که زندگی روزمره، تراژیک است. شخصیت‌های آثار او نجیب‌زادگان واشراف نیستند ... ظاهر برای مترلینگ هیچ است و روح همه چیز ... انقلابی‌ترین نکته‌ی نظریه او، انکار ضرورت مواجهه و گره‌افکنی است ... آندره‌یف در سال ۱۹۱۴ در " شرحی بر تئاتر " نظریه‌ای مشابه مترلینگ ارائه کرد. او نوشت که کنش در نمایش به اندازه‌ی خود زندگی و لحظات نمایش و تراژیکش ضروری نیست ...در کنار قهرمانان همیشه جاوید نمایش، عشق و عطش، قهرمانی جدید می‌آید: قهرمانِ فکر. نه عشق، نه عطش و نه جاه‌طلبی هیچ‌یک قهرمان انسان مدرن نیست؛ تفکر است، تفکر انسانی، که قهرمان حقیقی زندگی مدرن است ... تراژدی حقیقی در زندگی مدرن هست و باید آن را در اعماق ناخودآگاه انسان جستجو کرد" (همان ۱۶۸ – ۱۶۹)

۲- خصوصیات عمده تراژدی مدرن

۲-۱ رابطه اجتماع و قهرمان

در تراژدی های کلاسیک یونانی فردیت قهرمان بسیار قابل توجه بوده و عنصر اصلی در تولید امر تراژیک را دارد.

---

[۲۱] Maurice Maeterlinck

"میشل وینی[۲۲۲] پرسش درباره‌ی آنچه«تراژیک» در مفهوم خاص آن است پرداخته: تراژیک چیست؟ واژه تراژیک به جلوه خاصی از جهان و زندگی اطلاق می‌شود که در آن انسان با نیروهایی که بر او غالب‌اند و سرانجام نابودش می‌کنند،یا دست کم ناتوانی و تیره‌روزی‌اش را برایش آشکار می‌سازند ،در کشمکش است".(وینی۸۴:۱۳۷۷)

در این وضعیت، اجتماع به عنوان پس‌زمینه و محیط ظهور قهرمان محسوب می‌شود و اصولاً نقشی در شکل‌گیری فردیت او ندارد. فرد در تراژدی یونانی به این محیط و اتمسفر احاطه کننده به مبارزه برمی‌خیزد اما در تراژدی نوین بورژوایی، فرد محصول اجتماع تلقی می‌شود؛ بنابراین مبارزه فرد با اجتماع به نوعی مبارزه محصول اجتماع با اجتماعِ موجود است. در این حالت مبارزه فرد با اجتماع نه یک نبرد شخصی بلکه یک ضرورت اجتماعی محسوب می‌شود.

" تراژدی کلاسیک آدمی را موجودی منفرد دیده و او را وجود عقل‌مند مستقل و خودمختاری توصیف می‌کند که فقط تماسی خارجی با جهان مادی داشته و هیچ‌گاه عمق ذات او از آن متاثر نمی‌شود. از سوی دیگر نمایش بورژوایی آدمی را جزء و تابعی از محیط دانسته و او را موجودی تصویر می‌کند که به جای مسلط‌بودن بر واقعیت ملموس – که در تراژدی کلاسیک دیده می‌شود – خود زیر سلطه و مجذوب آن است. دیگر، محیط پیرامون فقط در حکم زمینه و چهارچوب خارجی نبوده بلکه نقش فعالی در شکل دادن سرنوشت آدمی دارد" . (هولتن۲۰۰:۱۳۸۴)

۲-۲ کاتارسیس در تراژدی مدرن

برشت کاتارسیس را نوعی افیون می‌داند که وظیفه‌اش پاسداری از ارزش‌های تثبیت شده‌ی اجتماعی (تقدیر) و توجیه شکست قهرمان است. برشت با نفی کاتارسیس در تئاتردیالکتیکی اپیک موفق می‌شود تا به جای " همدردی"، عنصر " آگاهی " را به تراژدی اضافه کند. در غیاب تزکیه و شفقت، خواننده از طریق تکنیک‌های مختلف مثل فاصله‌گذاری از سلطه‌ی نمایش و متن خارج شده و موفق می‌شود تا آن‌ها را به جای پذیرش، تحلیل کند.

در تئاتر اپیک" برشت به دنبال تئاتری بود که به جای تأثیرگذاشتن بر غرایز و برانگیختن احساسات تماشاگر در پی وادارکردن او به تفکر و اندیشه باشد. شیوه‌ی بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری میزان تحریک احساساتی چون شفقت و هراس را در تماشاگر به کمترین حد ممکن می‌رساند و به همین نسبت عملکرد کاتارسیس در نمایش را از بین می‌برد " . (نصیری ۱۳۹۲:۲۱۳)

از نظر هگل تفاوت اساسی بین تراژدی مدرن و کلاسیک در برخورد قهرمان با مسئله اخلاق است. البته قهرمان تراژدی مدرن پیچیده‌تر از شخصیت قهرمان تراژدی کلاسیک است زیرا جهان پیچیده‌تر شده‌است :

"در تراژدی مدرن شخصیّت پردازی کامل، ظریف و پیچیده است؛ در حالی‌که شخصیّت‌های یونانی ساده و آسان‌فهم هستند."((Bradley, 1962: 374-5

[۲۲۲] Michelle Winnie

قهرمان تراژدی در دوره کلاسیک یونانی فاقد ذهنیت و هدفی است که جنبه فردی و شخصی داشته باشد او یکسره محو و ذوب در امر کلی و اخلاقی است اما قهرمان تراژدی مدرن – مثل هملت – درگیر ذهنیت خودنیز هست و در کنار مسائل اخلاقی و کلی، با خود و اهداف شخصی خود هم درگیر است و این دوگانگی در قهرمان تراژدی کلاسیک وجود ندارد.

" تراژدی مدرن از آغاز در حیطه‌های خاص خود اصل ذهنیت را اختیار می‌کند؛ از این رو ، حیات درونی ذهنی شخصیتی که همچون در تراژدی کلاسیک، تجسم صرفاً فردی قدرت‌های اخلاقی نیست را برای موضوع و محتوای خود در نظر می‌گیرد ".(هگل ، ۱۶۶۷:۱۳۸۲)

۲-۳ هامارتیا در تراژدی مدرن

گرچه در تراژدی کلاسیک هامارتیا یک نقص غیرقابل پیشگیری و درمان معرفی می‌شود (۲-د) اما آرتور میلر[۲۲۳] عنوان یک تراژدی‌نویس قرن بیستمی، هامارتیا را از مقام فلسفی خود خلع کرده و آن را مقامی زمینی و اجتماعی می‌بخشد و مدعی می‌شود که هامارتیا برای رفع نقصِ اجتماع، مرگ را به قهرمان تحمیل می‌کند . به این ترتیب جایگاه " نقص " از قهرمان به اجتماع منتقل می‌شود.

" احساس تراژیک زمانی برای ما اتفاق می‌افتد که در حضور شخصیتی باشیم که آماده است تا اگر لازم شد زندگی‌اش را برای به‌دست‌آوردن یک‌چیز، یعنی شرف خودش، فدا کند " . (محمدی بارچانی ۹۸:۱۳۸۷)

اما از جنبه‌ی قهرمان تراژدی، هامارتیا در تراژدی مدرنِ مورد نظر آرتورمیلر وجود ندارد بلکه عمل او به دفاع از حریم انسانی خود نشانه‌ی بی‌نقصی وجودش است و نقص های دیگر او همگی در این پروسه‌ی مبارزه برای اثبات خویشتن، آنقدر کوچک و حقیرند که به حساب نمی‌آیند. با این استدلال ، نقصی که باعث وقوع تراژدی می‌شود نه در قهرمان بلکه در اجتماع وجود دارد.

" نقص یا شکاف در کاراکتر واقعاً چیزی نیست – و باید هم چیزی نباشد – مگر بی‌میلی ذاتی او به منفعل‌بودن در مواجهه با آن چیزی که او آن را چالشی در برابر شرافتش و تصویر منزلت به‌حقش می‌بینند. فقط افراد منفعل، فقط کسانی که بختشان را می‌پذیرند بی‌آن که به طور فعال اقدام تلافی‌جویانه داشته باشند، بی‌نقص‌اند ."(یانگ ۱۳۹۵ :۳۹۷)

۲-٤ تضاد قهرمان و اجتماع توده وار

"هنر مدرن بر خلاف هنر توده‌ای که در برابر واقعیت سر خم کرده و از آن بهشتی موعود ترسیم می‌سازد، وجهی انتقادی دارد و در عوضِ به تصویرکشاندن بوده‌ها، بر بایسته‌ها تأکید می‌کند". (احمدی۲۲۹:۱۳۸۶)

از نظر اریک بنتلی[۲۲۴]که بر آراء هگل به‌عنوان یک هگلیست تمام عیار تکیه دارد – تراژدی محصول تصادم جهان‌هاست . جهان‌هایی که مستقرند و جهان‌هایی که در راه‌اند. او برای تاریخ سه مرحله تصادم بزرگ تعریف می‌کند. در تصادم اول باور به خدایان

---

[۲۲۳] Arthur Miller
[۲۲۴] Eric Bentley

وسرنوشت با باور انسانی است که انسان به جنگ خدایان می‌رود (تراژدی کلاسیک یونانی) درتصادم دوم که در قرون وسطی رخ می‌دهد و محصول پروتستانیسم[۲۲۵]است انسان‌ها به جنگ با هم برمی‌خیزند (تراژدی شکسپیری[۲۲۶])و تصادم سوم که در دوران ما رخ می‌دهد نبرد بین نهادهای اجتماعی رخ می‌دهد. اگر تراژدی را محصول این تصادم‌ها بدانیم پس زایش مرحله نو همواره قربانی می‌خواهد و کشته‌شدن قهرمان، نه پیروزی تقدیر بلکه مقدمه پیروزی مرحله بعد است. در این حالت، مرگ قهرمان نوعی پیروزی محسوب می‌شود.

"اگر قهرمان تراژیک در موقعیت تراژیک زندگی خویش که دچار رخداد یا تناقض تراژیک شده، مرگ تراژیک را برمی‌گزیند، به این خاطر است که او به موقعیت بنیادی بشر پی‌برده است؛ اینکه«موقعیت بنیادی بشر، عبارت از این واقعیت است که او باید بمیرد، نوع مرگ ماهیت وجود انسانی را مشخص نمی‌سازد، در نهایت این چندان مهم نیست، هرچه هست این است که ما ناچار از مردن هستیم، نه اینکه چگونه خواهیم مرد." (کات ۲۳۷:۱۳۷۷)

در تراژدی مدرن باید منتظر باشیم تا ایده‌ها در قالب نهادهای اجتماعی به مبارزه باهم برخیزند.

" نمایش ناب در لحظه‌ی گذرِ دوره‌ای به دوره‌ی دیگر حادث می‌شود و تصادم دیدگاه‌هایی از جهان را بیان می‌کند. تا آن زمان، تاریخ غرب دو تصادم را تجربه کرده بود. اول هنگامی که جهان باستانی از سادگی به تفکر قدم نهاد و از باورِ به خدایان به باور به سرنوشت رسید و دوم ، هنگامی که نظم قرون وسطایی از فردگرایی پروتستانیسم به خود لرزید. تصادم سوم، تصادم امروز است که طی آن شکل جدیدی از انسانیت نضج می‌گیرد و رخ می‌نماید. در نمایش تصادم دنیای اول با مواجهه‌ی بین انسان و آنچه هگل "ایده" نامید، یعنی مواجهه‌ی بین فرد و بخش روشن ایده که خود از نهادهای سیاسی، دینی و اخلاقی تشکیل شده روبرو می‌شویم. در تصادم دوم مواجهه‌ی بین افراد رخ می‌دهد. و در تصادم سوم مسئله مستقیماً در ایده جای دارد. در نهادهای خودساخته‌مان " .(بنتلی۱۱۸:۱۳۸۰)

بنابراین دیدگاه دیالکتیکی برای طرفین تراژدی راهی برای مصالحه وجود ندارد همانطور که برای دوره‌های تاریخی راه سازش وجود ندارد و اصولاً تصادم محصول عدم سازش است. به این ترتیب مشخص می‌شود که وجه اساسی تراژدی مدرن نه تغییر در فلسفه اصلی آن (بند های ۲ و ۳) بلکه تفاوت در طرفین نبرد است. در تراژدی مدرن، ایده‌ها ماهیت اصلی نبرد نافرجام تراژیک را تشکیل می‌دهند که در خود نوید فرارسیدن عصر نو را نمایندگی می‌کنند. اما پیروزی ایده دلیل نمی‌شود تا افراد تراژدی، پیروز یا شکست‌خورده باشند. افراد مستقیماً ایده‌ها را نمایندگی نمی‌کنند بلکه سرشت فردی در این میانه موثر است. " توافقی نیست. قهرمانان به مخاطره می‌افتند چون بسیار خودبین هستند. تمامیت تراژدی درتخریب نهفته است " . (همان ۱۱۸)

۲-۵ برتری روایت بر کنش در تئاتر دیالکتیکیِ اپیکِ برتولت برشت

---

[۲۲۵] Protestanism

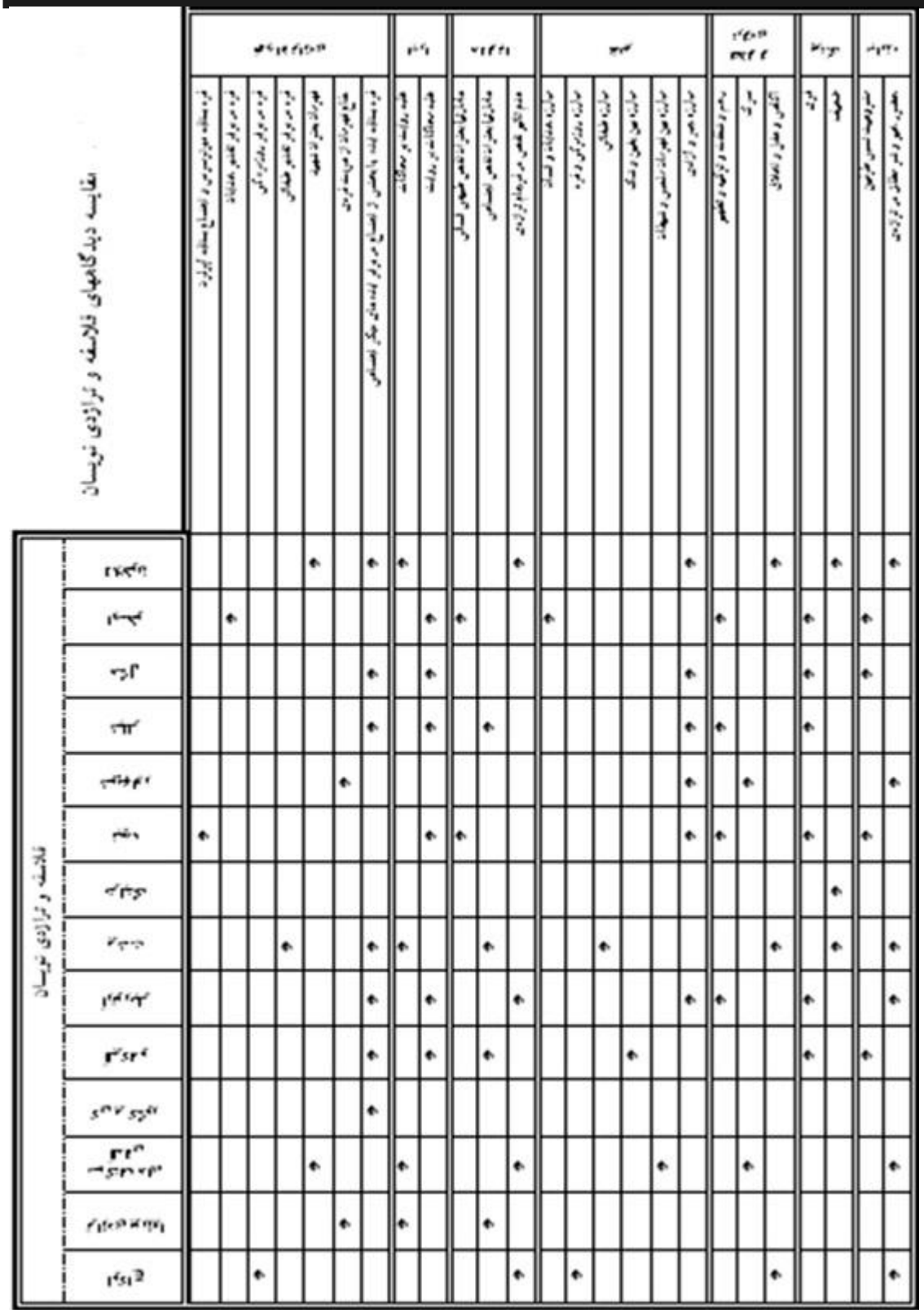
[۲۲۶] Shakespeare Tragedy

همانگونه که در تراژدی افلاطونی اشاره شد (۴-الف) برشت با روی گرداندن از تراژدی ارسطویی به تراژدی افلاطونی بازگشت و بجای تحریک احساسات و غلیان عواطف به عنصر عقل و آگاهی توجه کرد. برشت برای این نوع از تراژدی به تکنیک‌هایی مانند فاصله‌گذاری روی آورد .

" بسیاری از شخصیت‌های نمایشنامه‌های برشت به نحوی سخن می‌گویند که گویی در حال گزارش دادن از زاویه دید سوم شخص درباره کسی دیگرند ... در واقع تمام شخصیت‌های آثار برشت به نوعی راویان خود ودیگران هستند و از انگیزه‌های خود سخن می‌گویند. حتی اگر در قالب سوم شخص هم نباشد؛ گویی با فاصله درباره کسی دیگر گزارش می‌دهند" . (ثامتی و سجودی ۱۲۴:۱۳۹۶)

این عنصر روایتگری در سایر عناصر ساختار تئاتر اپیک حضور دارد و مرتباً جنبه روایتگری را برجسته می‌کند. این روش باعث می‌شود تا بینندگان نتوانند با قهرمانان همدردی و هم ذات پنداری کنند و بجای غرق شدن در جایگاه نقش‌ها، به عوامل پدیدآورنده تراژدی توجه کنند و بجای تسکین روحی به آگاهی عقلی دست پیدا کنند.

" برجسته‌ترین مؤلفه‌های روایی در آثار او عبارت‌اند از : پیش‌درآمد ، میان‌پرده ، فضاهای‌انتزاعی، داستان‌های‌خطی و غیرارسطویی، قطعات روایی طولانی در معرفی شخصیت، گزارش از گذشته و روایت های سوم شخص " .(همان ۱۲۴)



نتیجه گیری

پس از بررسی های تاریخی، فلسفی و تکنیکی تراژدی از یونان باستان تا دوران مدرن ، مشخص شد که اولاً فلسفه تراژدی به صورت عمده بر پایه‌ی مبارزه‌ی اراده‌ی فرد با تقدیر اجتماعی پایه‌گذاری شده است و گرچه در تراژدی‌های مدرن بخشی از فردیت محضِ فرد به جبر دیگری از جنس همان اجتماع گرفتار است اما همچنان فردیت قهرمان تراژدی در برابر خصلت اجتماعیِ تقدیر برقرار است. ثانیاً اجزاء تراژدی یونان گرچه دچار تغییرات صحنه ای، شکلی و فلسفی گردیده‌اند اما همچنان در تراژدی نوین حضور دارند. ثالثاً شخصیت قهرمان تراژدی از دوران باستانی تا امروز دستخوش تغییراتی شده است که ناشی از تأثیر اجتماع بر میزان فردیت انسان می‌باشد و شخصیت قهرمان امروزی از پیچیدگی و اهداف شخصی بیشتری نسبت به گذشته برخوردار شده است. در طول بررسی‌ها مشخص شد که اختلاف اساسی افلاطون و ارسطو برسر روایت و تقلید است و همین اختلاف موجب تولید ژانرهای گوناگون تراژدی شده است. افلاطون به ادعای الهام شاعران مشکوک است و ارسطو زیبایی شناسی را مقدم بر الهام می‌داند:

"افلاطون به اقتضای استادش سقراط و برای برپایی عدالت در مدینه فاضله، محاکات را نوعی الهام ماوراءالطبیعی تلقی‌کرده و شاعران را از دریافت حقیقت اصلی، که به زعم او در عالم مُثُل است، ناتوان می‌بیند و آثارشان را در تضاد با خرد و اخلاق و آموزه‌هایشان را مایهٔ تباهی و گمراهی جوانان می‌داند؛ بدین روی هنرمندان و شاعران را در جمهوری او راهی نیست. در تقابل با نقد اخلاقی افلاطون، ارسطو نقد زیبایی‌شناسانه را مطرح می‌نماید و با کمرنگ‌کردن عنصر الهام در خلق شعر، شاعری را صناعتی با قواعد منطقی معرفی می‌کند و درصدد است به روشی دست یابد تا بدان وسیله ارزش‌های زیبایی شناسی یک اثر هنری رامشخّص نماید. " (طاهری ۱۳۹۱:۹)

منابع:

- احمدی،بابک(۱۳۸۶)حقیقت و زیبائی.نشر مرکز.تهران
- برونیوس،تدی (۱۳۸۸) .***کاتارسیس***.ترجمه مهدی نصیری.فصلنامه تخصصی تئاتر.شماره۴۰ و۴۱ .تهران.صص ۳۳-۳۹
- بنتلی،اریک(۱۳۷۷)***تراژدی در جامه خیال***.ترجمه احمد خزاعی.فصلنامه کتاب صحنه.شماره۴.تهران.صص۱۶۴-۱۶۹
- بنتلی،اریک(۱۳۸۰)***تراژدی در جامه مدرن***.ترجمه محمد نجفی.فصلنامه کتاب صحنه.شماره۳تهران.صص۱۱۶-۱۲۱
- *ثامتی،مژده و سجودی،فرزان(۱۳۹۶)****محاکات وروایت از دیالوگ های افلاطون تا درام های خواندنی مدرن***. تهران.فصلنامه نقد و نظریه ادبی.سال دوم دوره اول.صص ۱۲۸-۱۰۳
- زرین کوب،عبدالحسین(۱۳۵۷)***ارسطو وفن شعر***.انتشارات امیر کبیر .تهران
- فرهادپور،مراد(۱۳۷۵)***یادداشتی در باره زمان و روایت***.فصلنامه ارغنون .شماره ۹و۱۰.تهران صص۲۷-۳۸
- قادری،بهزاد(۱۳۷۰) ***شفقت و ترس و معضل کاتارسیس***. فصلنامه تئاتر، شماره ۱۳، انتشارات نمایش، تهران.صص۲۱۷-۲۴۵
- کات،یان(۱۳۷۷)***تفسیری بر تراژدی های یونان باستان***(تناول خدایان).ترجمه داوود دانشور و منصور براهیمی.تهران .نشر سمت.
- کورمن،جفری(۱۳۷۷)***«آنتروپی و مرگ تراژدی»***.ترجمه اسداله امرائی در کتاب سروش(مجموعه مقالات تراژدی/۳)تهران.نشر سروش
- لوکاچ،گئورگ(۱۳۷۷)***متافیزیک تراژدی***.ترجمه مراد فرهاد پور در کتاب سروش(مجموعه مقالات تراژدی/۳)تهران.نشر سروش
- محمدی بارچانی ،علیرضا(۱۳۸۷) ***امر تراژیک ، شاخصه فلسفی تراژدی***.فصلنامه حکمت وفلسفه.سال چهارم.شماره اول.تهران.صص۷۹-۱۰۳
- نصیری،مهدی(۱۳۹۱) ***تأثیرات و وجوه ارتباطی کاتارسیس در تئاتر***.کتاب صحنه.شماره ۶.تهران.صص۱۹۳-۲۱۵
- نصیری،مهدی(۱۳۹۲) ***تأثیرات و وجوه ارتباطی کاتارسیس در تئاتر***.کتاب صحنه.شماره ۵ .تهران.صص۱۹۳-۲۱۵
- وینی،میشل(۱۳۷۷) ***تئاتر و مسائل اساسی آن***. ترجمه سهیلا فتاح.اتهران .نتشارات سمت.
- هالت،چارلز(۱۳۷۷)***فن واپس نگر و ارتباط آن با تراژدی***.ترجمه اکرم جوانمرد.در کتاب سروش(مجموعه مقالات۳/تراژدی).تهران سروش
- هولتن، اورلی(۱۳۸۴)***مقدمه بر تئاتر(آئینه طبیعت)***ترجمه محبوبه مهاجر.انتشارات سروش.چاپ سوم.تهران
- *هگل،ویلهلم گئورگ(۱۳۸۲)****.درس گفتارهائی پیرامون فلسفه زیبائی شناسی***.ترجمه زیبا جبلی.تهران.آبنگاه
- Bradley, A. C. (1962), “Hegel’s Theory of Tragedy”, Hegel on Tragedy, New York: Doubleday.
- Frede, Michael. (1992)." Plato's Arguments and the Dialogue Form" in Oxford Studies in Ancient Philosophy, Supplementary Volume, Oxford, Oxford University Press
- Gebauer, Gunter & Christoph Wulf. (1996). Mimesis: Culture, Art, Society. Berkeley, University of California Press
- Melberg, Arne. (1995). Theories of Mimesis (Literature, Culture, Theory), New York Cambridge University Press
- Morgan, Kathryn A. (2007). Myth and Philosophy from the Presocratics
- to Plato, New York Cambridge University Press

- Pappas, Nickolas. (2003). Routledge Philosophy GuideBook to Plato and the Republic (Routledge Philosophy Guidebooks), New York, Routledge Puchner, M.2010.The Drama of Idea, Oxford University Press.

- Riel, Gerd van & Leen van Campe (2004) Platonic Ideas & Concept Formation in Ancient & Medieval Thought (Ancient & Medieval Philosophy), Leuven, LeuvenUniversity Press

- Statkiewicz, Max. (2009). Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought (Literature and Philosophy). University Park: Pennsylvania State University Press.

هرسویتا: نخستین نمایشنامه‌نویس زن قرون وسطا

پریسا مهجور[۲۲۷]

چکیده

پژوهش حاضر به منظور آشنایی با یکی از نخستین نمایشنامه‌نویسان دوره آغازین قرون وسطا صورت گرفته است، هرُسویتا (رزویتا) در قرن دهم راهبه‌ای در صومعه گاندرسهایم آلمان بود که تعلیم دختران نوآموز صومعه را برعهده داشت و برخی از آموزه‌هایش را به صورت شش نمایشنامه لاتین درآورد که مضمون اصلی آنها حفظ پاکدامنی است، آثاری در خصوص زندگی اولیا و قدیسان مسیحی که به وضوح از نمایشنامه‌نویسان کلاسیک یونان و روم به ویژه ترنس، کمدی‌نویس رومی، تأثیر گرفته شده‌اند و گویای دانش او نسبت به زبان لاتین و آثار ادبی آن دوره‌اند. این شش نمایشنامه اولین نمایشنامه‌های شناخته شده به قلم نمایشنامه‌نویسی زن و اولین آثار نمایشی غربی قابل شناسایی در دوران پس از کلاسیک هستند.

هرُسویتا تنها چهره‌ای است که سنت غنی تئاتر کلاسیک یونان و روم را با درام مذهبی قرون وسطا که در دوره‌های میانی و پایانی قرون وسطا در سراسر اروپا فراگیر شد و به عنوان تئاتر قرون وسطا شناخته می‌شود، پیوند می‌دهد. امروزه آثار هرُسویتا برای شناخت بخشی از تاریخ نمایش جهان و همچنین به عنوان نخستین زن نمایشنامه‌نویس جهان اهمیت ویژه‌ای دارد که متأسفانه در ایران ناشناخته مانده است.

کلید واژه: تئاتر – قرون وسطا – تئاتر قرون وسطا – زنان نمایشنامه‌نویس – هرُسویتا (رزویتا).

[۲۲۷] کارشناس مسؤول نظارت و ارزشیابی معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مقدمه

در جستجوی ریشه‌های ادبیات نمایشی ویژه کودکان و نوجوانان در تاریخ تئاتر جهان به نام هرُسویتا برخوردم و تلاش او برای بهره‌گیری از هنر تئاتر در امر آموزش دختران نوجوان کلیسا که مطابق اصول دین مسیحیت، آماده ورود به سلک رهبانیت و ترک دنیا می‌شدند. او به فراست دریافته بود که برای انتقال مفاهیم اصول دین مسیحیت استفاده از رسانه تئاتر بسیار مؤثر است و به سبب تسلطش بر زبان لاتین، در نگارش آثار دراماتیکش از ادبیات کلاسیک یونان و روم بهره گرفت. البته به دلایلی چون ممانعت و مخالفت شدید کلیسا با اجرای تئاتر در دوره قرون وسطای اولیه و همچنین جایگاه پایین زنان در آن عصر، همواره آثارش نادیده گرفته شد، امکان عرضه و بروز خارج از کلیسا محل اقامتش را نیافت و تأثیری بر متأخران خویش ننهاد. حتی امروزه نیز وقتی کتب تاریخ جهان را بررسی می‌کنیم، جز اشاره‌ای موجز و گذرا به او چیزی نمی‌بینیم .

در تاریخ تئاتر اسکار براکت چنین آمده است: «همزمان با رونق گرفتن درام عبادی، راهبه‌ای به نام هروس‌ویتا در گاندرشایم در شمال آلمان، شش نمایشنامه نوشت که با الگوی کمدی‌های ترنس، اما بر اساس موضوع‌های مذهبی، تدوین یافته بود. بنا بر قول خود وی، ترنس را به جهت سبک کارش برگزیده است، اما برای احتراز از تأثیرات انحرافی آثار کفرآمیز ترنس، راه حل مناسبی یافته است. به نظر نمی‌رسد که نمایشنامه‌های این راهبه – پافنوتیوس، دولسیتیوس، گالیکانوس، کالیماکوس، ابراهیم و ساپی‌ینتیا – در دوران حیات وی اجرا شده باشند، زیرا تا ۱۵۰۱ که برای نخستین بار به چاپ رسیدند، ناشناخته بودند. مورخان در مورد اهمیت نمایشنامه‌های هروس‌ویتا توافق ندارند. برخی در این آثار نخستین گام مهم در راه درام‌های مستعد و کامل قرون وسطایی را می‌یابند، و بعضی آنها را جالب، اما برای وظیفه‌ای که بر عهده دارند مفید نمی‌شناسند.» (براکت – ج۱– ۱۳۷۵، ۲۰۸)

در بررسی تاریخ تئاتر جهان به دوره قرون وسطا که می‌رسیم نقش دوگانه کلیسا را در ممانعت از اجرای تئاتر در قرن پنجم میلادی و استفاده از این هنر قدرتمند را برای تبلیغ دین مسیحیت در قرون بعد می‌توان مشاهده کرد، چرا که کلیسا تئاتر را برای ترویج مسایل عبادی و تحکیم بنیان مسیحیت، بیان آموزه‌های مسیحی و شرح زندگانی قدیسان مناسب یافت و همین امر سرانجام منجر به شکل‌گیری تئاتر قرون وسطا (Medieval theater) گردید. «بدون شک درام‌نویسی از طریق درام‌های عبادی به حیات خود ادامه داد. در آغاز، این نمایشنامه‌ها منحصراً در دیرهای بندیکتی[۱] اجرا می‌شدند.» (براکت – ج۱– ۱۳۷۵، ۲۰۹–۲۰۸) و سپس از حریم کلیسا به بیرون از آن گسترش پیدا کردند و عمومیت یافتند و در دو گونهٔ نمایش‌های اخلاقی[۲] و نمایش های رمزی و اعجازی[۳] متجلی گردیدند. همچنین باید متذکر شد که در بررسی تئاتر قرون وسطا، توجه به نگاه غالب کلیسا به مفاهیم مذهبی و اصول رهبانیت مسیحی، برای تحلیل آثار هنری به خصوص دریافت اندیشه و مضمون و تحلیل نمایشنامه اهمیت ویژه‌ای دارد.

به رغم منابع اندک از زندگی هرُسویتا، برای شناخت او و آثارش، ابتدا باید ویژگی‌های زمانه‌اش را شناخت، چرا که جایگاه زن در نظام اجتماعی قرون وسطا، سلسله مراتب کلیسایی و فرقه رهبانی‌اش همگی در بررسی و تحلیل آثار او مؤثرند. هرُسویتا علاوه بر نگارش نمایشنامه، مورخ و داستان‌نویس نیز هست و جایگاه خاصی در کتابت آن دوره دارد، چرا که کلیسا و دیر در سلسله مراتب قدرت از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند.

جدا از اینکه آثار هرُسویتا را جزء مؤثری در تئاتر قرون وسطا بدانیم و یا در جستجوی یافتن مستنداتی از اجرای آثار او در چهاردیواری کلیسا باشیم، آثار او بی‌گمان بخشی از تاریخ کتابت و تاریخ تئاتر جهان به شمار می‌آیند و قدر مسلم او از نخستین کسانی است که

برای ادبیات تعلیمی – به ویژه تعلیم دختران نوجوان – از قالب نمایش استفاده کرد. در پایان این پژوهش نیز به اختصار به ردپای هرسویتا را در عصر معاصر پرداخته شده است.

روش تحقیق

شیوه نگارش این پژوهش بررسی منابع کتابخانه‌ای است و از آنجا که دسترسی به این منابع به صورت کتب نوشتاری مسیر نبوده، عمده منابع از سایت‌های اینترنتی استخراج و ترجمه گردیده است و به دلیل پراکندگی منابع موجود در اینترنت، کلیت نگارش به صورت استخراج و گردآوری از منابع مختلف و تطبیق و بررسی مطالب فراهم شده، به همین خاطر نقل قول مستقیم از منابع خارجی به ندرت در مقاله ذکر گردیده است.

- سابقه تحقیق

به جز کتاب تاریخ تئاتر اسکار براکت که در مبحث تئاتر قرون وسطا به صورت گذرا به هرسویتا می‌پردازد و در مقدمه به آن پرداخته شد، در کتاب تاریخ تئاتر ویل دورانت نیز به نام او بر می‌خوریم: «نمایشنامه‌های سنکا و روسویتا عبارت از یک رشته تمرین‌های ادبی بودند که به ظاهر هرگز بر روی صحنه نیامدند.» (شادروان ۱۳۸۳، ۱۱۰)

در نشریات فارسی ترجمه مقاله گیلیان آدامز در کتاب ماه کودک و نوجوان، یکی از چند منبع مختصری است که به این نویسنده اشاره شده است و سیدحسین فدایی حسین در مقاله‌ای درباره وضعیت تئاتر کودک و نوجوان در ایران به استناد همین مقاله آدامز از هرسویتا نام برده است.

اما در منابع خارجی می‌توان در اینترنت مقالات متعددی درباره هرسویتا پیدا کرد که به زبان‌های مختلفی به خصوص آلمانی و انگلیسی منتشر شده‌اند که از بسیاری از آنها به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم در نگارش این مقاله استفاده شده و در بخش منابع به آنها اشاره گردیده است. گفتنی است که متن نمایشنامه‌های هرسویتا به صورت کامل و رایگان در ویکی سورس به اشتراک گذاشته شده است. باید متذکر شوم از آنجایی که اساس این اثر ترجمه منابع گردآوری شده متعدد و شکل دادن یک مقاله جدید بوده است، در اندک مواردی از نقل قول‌های مستقیم از منابع بهره گرفته شده و کلیه منابع در پایان ذکر گردیده است.

بحث

«هرُسویتا اولین شاعر زن شناخته شده اروپایی پس از سافو است.» (لویس ۲۰۱۹، ۱) هرُسویتا Hrotsvitha (متولد ۹۳۵ م. وفات پس از ۹۷۳ – شاید اواخر سال ۱۰۰۲)، راهبه، نمایشنامه‌نویس، شاعر و مورخ آلمانی. اسم او به اشکال مختلف ضبط شده است[۴] و در دوران مدرن به زبان آلمانی به شکل رُزویتا Roswitha (Ros-Vi-Thuh) نیز آمده است که از کلمه قدیمی ساکسونی Hrodsuind به معنای "صدای توانا" یا "بلبل" گرفته شده است.

او در دوران حکومت سلسله اوتونیOttonian[۵] در صومعه گاندرسهایم ابی Gandersheim Abby در شهر بادگاندرسهایم Bad Gandersheim از ایالت نیدرزاکسن Niedersachen آلمان زندگی می‌کرد و به عنوان نخستین کسی شناخته می‌شود که در دوران باستان در غرب اروپا به نگارش نمایشنامه روی آورده، او از معدود زنانی است که در دوران میانسالی درباره زندگی خود نوشت، تاریخچه‌ای از زنان آن دوره از دیدگاه یک زن. او را برجسته‌ترین زن زمان خود خوانده‌اند و از نظر عده‌ای اولین کسی است که در دوران باستان به تدریس درام پرداخته، در جوانی معلم دختران صومعه شد و ادبیات کلاسیک، ادبیات مذهبی و آداب معاشرت (خصوصاً پاکدامنی) و لاتین را درس داد، برخی از آموزه‌هایش را در برنامه درسی این دختران به صورت شش نمایشنامه به زبان لاتین درآورد که مضمون اصلی آنها حفظ پاکدامنی است.

اصل و نسب هرُسویتا ناشناخته است و هیچ سندی در خصوص تاریخ تولد و مرگش در دست نیست، محققان ادبیات به این نتیجه رسیده‌اند که هرُسویتا از ناحیه ایسفالین Easphalian ساکسون[۶] آمده است. همچنین اطلاعات زیادی درباره دوره‌های زندگی او نداریم، چه زمانی که به عنوان راهبه وارد دیر شد و چه آن وقت که از آن سلک خارج گردید. تنها بخشی از زندگی او، چه قبل و چه در دوره زندگی در صومعه گاندرسهایم برای ما روشن است که احتمالاً در اوایل دهه بیست سالگی‌اش رخ داده، گاهی اوقات نیز با رئیس صومعه دیگری که او نیز هرُسویتا نام داشته و حداقل نیم قرن پیش از او در همان صومعه می‌زیسته، اشتباه گرفته می‌شود. احتمال دارد این هرُسویتای دیگر، عمه او باشد که چهارمین رئیس صومعه گاندرسهایم بوده و از سال ۹۱۹ تا ۹۲۶ در آن خدمت می‌کرده است.

زندگینامه هرُسویتا تا حد زیادی از روایت‌های شخصی او یا نتایج استنباطی محققان استخراج شده است. به عنوان مثال، از یکی از اشعارش در می‌یابیم که مدتی بعد از درگذشت دوک ساکسون "اوتو ایلوستریوس" Otto Illustrious در سال ۹۱۲م. به دنیا آمد و خود مدعی است که کمی بزرگتر از گربرگا Gerberga II دختر هنری Henry (دوک بایرون) و برادرزاده امپراتور کبیر اتوی اول Otto I بوده، زنی که به اعتقاد وی در سال ۹۴۰م. به دنیا آمد و در سال ۹۶۵م. رییس صومعه گاندرسهایم شد. محققان زمان تولد هرُسویتا بین سالهای ۹۱۲ تا ۹۴۰ تخمین می‌زنند ولی عموماً آن را نزدیک به ۹۳۵م. می‌دانند.

او تحت نظر و حمایت گربرگا به تحصیل پرداخت و به دلیل سرعت و توانایی یادگیری‌اش مورد توجه قرار گرفت، در مقدمه کتاب داستان‌های خود، گربرگا را ستود و درباره‌اش نوشت: "این او بود که آموزش‌های مرا دنبال می‌کرد، مرا با دیگر نویسندگان پیوند داد و پیشنهاد کرد تا با کارهای آنان آشنا شوم، نویسندگانی که خود نزد مردان تحصیل‌کرده، درباره آنها آموخته بود." (دوپرت ۲۰۰۲، ۳)

هیچ مدرکی در دست نیست که هرُسویتا خودش از خویشاوندان سلطنتی باشد، اگرچه برخی حدس زده‌اند که احتمالاً بوده، از آثارش چنین استنباط می‌شود که او در خانواده‌ای از نجبای ساکسون به دنیا آمده است. معمول بود که خانواده‌های نجیب نیدرزاکسن، نام‌خانوادگی خود را به افتخار خویشاوندان ممتاز و اشرافی‌شان از همان شجره و تبار برمی‌گزیدند. آثار هرُسویتا نشان می‌دهد که او نه تنها با آموزه‌های مسیحیت و کلیسا، بلکه با شعر کلاسیک و آثار ویرژیل[۷] هوراس[۸] اووید[۹]، پلاتوس[۱۰] و ترنس[۱۱] آشنایی داشته است. چندین نمایشنامه او برگرفته از اناجیل اپوکریفا [۱۲] است. محققان اصالت آثار هرُسویتا را زیر سؤال برده‌اند. مطالعات وسیعی صورت گرفته تا الگوهای موجود میان آثار و دست‌نوشته‌های او را کشف کنند تا شواهدی مبنی بر اصالتشان باشد. تجزیه و تحلیل آثار او به ویژه به عنوان یک زن در خصوص اهمیت تأثیرگذاری‌اش بر جامعه آن زمان نیز اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. هرُسویتا به طور معمول به زبان لاتین می‌نوشت. در آن زمان اکثر اروپایی‌های تحصیل‌کرده قادر به مکالمه به این زبان بودند و زبان استاندارد برای نوشتن مطالب علمی بود. به دلیل اشاراتی که در آثار هرُسویتا به نوشته‌های نویسندگان رومی آن دوران می‌شود و وجود شواهدی مبنی بر آشنایی او با آثار پدران کلیسا مانند اگوستین قدیس[۱۳] و اشعار دوره کلاسیک یونان و روم، می‌توان نتیجه گرفت که این صومعه کتابخانه‌ای پُر بار و وسیع مشتمل بر این آثار داشته است.

هرُسویتا در طول زندگی خود در خارج از گاندرسهایم ناشناخته بود و تاریخ دقیق مرگ وی مشخص نیست، به دلیل ذکر وقایع جاری روزانه، می‌دانیم که او مدتی پس از ۹۶۸م. می‌نویسد ولی محققان معتقدند که او حداقل پنج سال بعد از آن یعنی حدود ۹۷۳م. زندگی کرده است و شاید بسیار طولانی‌تر، تا اواخر سال ۱۰۰۲م.

هرُسویتا کتابش را تقدیم اتوی اول می‌کند (تصویرنگاری آلبرشت دوور)

صومعه گاندرسهایم

صومعه گاندرسهایم در دوران اوجش مشهورترین صومعه ناحیه ساکسون بود. این صومعه در قرن نهم توسط دوک لیودویف[۱۴] و همسرش، اُدا Oda، و مادر همسرش، آدا Aeda، تأسیس شد که خودگردان بود و نه به سلسله مراتب کلیسا، بلکه به حاکم محلی وصل می‌شد و رهبران مذهبی آن فقط در برابر حاکم محلی پاسخگو بودند. در سال ۹۴۷، اوتوی اول صومعه را کاملاً مستقل کرد، به گونه‌ای که مشمول و تحت تسلط فرمانروایان غیردینی هم نباشد و تنها مطابق قوانین خود اداره شود. همچنین محافظان و منابع درآمد خود را داشته باشد.

این صومعه مکان انس و آرامی بود که دختران دوازده ساله را قبل از آن که زمان ازدواج از پیش تعیین شده آنها فرا برسد، در آنجا نگهداری و با دستورات مذهبی آشنا کنند، مهم‌تر از همه اینکه صومعه گاندرسهایم در زمان خود به عنوان یک مرکز فرهنگی و آموزشی شناخته می‌شد، آن هم در دوره‌ای که تقریباً دانشگاه و یا دیگر مؤسسات فرهنگی در اروپا تأسیس نشده بود. دوره ریاست گربرگا بر صومعه گاندرسهایم را "عصر طلایی" آن نامیده‌اند، گاندرسهایم به مرکز فعالیت‌های فکری و معنوی سلسله اوتونی تبدیل شد و به عنوان بیمارستان، کتابخانه، اقامتگاهی برای مسافران، پناهندگان و مهاجران و مهم تر از همه، مرکز آموزشی فعالیت می‌کرد، حتی امپراتور اتوی دوم دختر پنج ساله خود سوفیا را به آنجا فرستاد تا تحت مراقبت گربرگا پرورش یابد و جانشین او شود. بسیاری از خانواده‌های اشرافی نیز دختران خود را برای آموزش و پرورش به این صومعه فرستادند.

برای زنان دوره هرُسویتا پیوستن به صومعه، زندگی، کار و نیایش در آن و بستن پیمان وفاداری تنها جایگزین برای ازدواجی از پیش تعیین شده و گذراندن دوسه دهه بارداری، فرزندآوری و شیردهی بود. در بستر آرام و تقریباً راحت صومعه، هرُسویتا برنامه روزانه‌ای را حول محور نماز و مطالعه آثار مقدس پیش می‌برد، البته با دربار سلطنتی نیز در ارتباط بود. ریکاردیس Rikkardis راهبه‌ای که در آن زمان از هرُسویتا جوانتر بود، مسؤول تازه‌کارها در صومعه و معلم او بود و با توجه به نوشته‌های هروسویتا، او هوشی عالی داشت و بعدها رئیس صومعه نیز شد. در این مکان و با تشویق مسؤولین آن، هرُسویتا نمایشنامه‌هایی با مضامین مسیحی نوشت.

محققان تصور می‌کنند که هرُسویتا از قوانین سخت‌گیرانه و معین بندیکتی پیروی نمی‌کرد، بلکه بیشتر تحت حاکمیت صومعه زندگی می‌کرد، همانگونه که در آن زمان بسیاری از زنان اشراف چنین می‌کردند، این بدان معناست که او احتمالاً پیمان عفاف و فرمانبرداری را به جا می‌آورد ولی تهی‌دست نبود و مانند دیگر زنان آنجا، خدمتکاران خود را داشت و امکان دسترسی به دارایی‌هایش فراهم بود. زنان این صومعه هر زمانی که می‌خواستند، می‌توانستند صومعه را ترک کنند و عهد و پیمان خود را نادیده بگیرند و با توجه به عمق و ژرفای دیدگاه وی در نوشته‌هایش، بسیاری بر این عقیده‌اند که او بعدها از راهبگی انصراف داده و حتی ممکن است تجربه عشق و کناره‌گیری از آن را داشته باشد که بر آثارش تأثیر گذاشته است.

صومعه گاندرسهایم

در سال‌های فروپاشی امپراتوری روم، کلیسای کاتولیک احکام متعددی را علیه فعالیت تئاتری صادر کرد و در نتیجه تئاتر – نهادی که به ادبیات نمایشی متکی بود – در تمام دوره‌های تاریک[۱۵] وجود نداشت، اما هرُسویتا، نماینده کلیسا، برای ترویج آرمان‌های مسیحی چون عفت، قناعت و خشوع، با مجاهدت تمام به درام متوسل شد. هرُسویتا در دورانی زندگی می‌کرد که بیشتر مردم اروپا بی‌سواد بودند، آموزش رایج نبود و آموزش به زنان به ندرت صورت می‌گرفت. مطابق استانداردهای معاصر، او نه تنها به عنوان اولین نمایشنامه‌نویس زن، بلکه به عنوان اولین نمایشنامه‌نویس زن فمینسیت مورد توجه قرار گرفته است، زیر او کوشیده وضعیت زنان را در نمایشنامه‌های خود نسبت به آنچه که در آثار ترنس مشهود است، ارتقا دهد. زنان آثار ترنس ستیزه جو و سلیطه‌اند، حال آن که در آثار هروسویتا، زنان باوقار، صاحب عزت‌نفس و باتقوا هستند.

آثار

هرُسویتا مجموعه آثارش را در سه کتاب جمع‌آوری کرده که شامل: شش نمایشنامه، هشت داستان اسطوره‌ای، شعری به افتخار خاندان اتونی و تاریخ جامع صومعه گاندرسهایم است. او داستان‌های مذهبی و تاریخ را بر اساس توالی زمان نوشت، اشعارش را به قدیسین اختصاص داد و همانگونه که سافو به دیونیزوسDionysus و باسیل Basil احترام می‌گذاشت، او گونگولفوس، آگنس، تئوفیلوس و مریم باکره را تقدیس می‌کرد.

- Liber Prime، **کتاب اول (داستان‌ها):** در دهه ۵۰ و ۶۰ قرن دهم نگارش شده، عبارت است از:
  - معرفی نثر،
  - شعر تعهد به سرپرست صومعه گاندرسهایم، گربرگا.
  - هشت داستان: ۱– مریم مقدس Maria، ۲– عروج مسیح Ascensio ، ۳– قدیس گونگولفوس Gongolfus ، ۴– قدیس پلاگیوس Pelagius، ۵– قدیس تئوفیلوس Theophilus یا افسانه قرارداد با شیطان A deal with the Devil، ۶– قدیس باسیلیوس Basilius، ۷– قدیس دیونیسوس (دنیس) Dionusius، ۸– قدیسه آگنس Agnes.
  - نتیجه گیری.

هر هشت داستان این کتاب شرح زندگی قدیسان اولیه دین مسیحیت است که به سبب رشادت‌ها و مرارت هایشان بزرگداشت می‌شوند.

- Liber Secundus، **کتاب دوم (درام):** در حدود ۹۶۵م. به نگارش درآمده و شامل بخش‌های زیر است:
  - معرفی نثر
  - گفتاری برای برخی همکاران عاقل این کتاب
  - شش نمایشنامه که به عناوین مختلف ترجمه شده‌اند:

۱– قدیس گالیکانوس Galicanus یا استحاله ژنرال گالیکانوس،THE conversion of Gallicanus

۲– شهادت باکره‌های مقدس: ایرنا، آگاپه و چیونیا The passion of the Holy Virgins Agape, Chionia and Irena که بیشتر با عنوان دولاسیتیوس Dulacitius معروف شده است و طنزآمیزترین اثر اوست. البته از ۲۸۶ خط نمایشنامه تنها ۵۶ خط آن کمدی است و دولاسیتیوس فقط در قسمت اول نمایش حضور دارد.

۳- کالیماخوسCalimachus یا رستاخیر دروسیانا و کالیماخوسThe resurrection of Drusiana and Callimachus ، کالیماخوس هوس و اشتیاق گناه‌آلودی نسبت به دروسیانا در زمان حیات و حتی پس از مرگ او دارد. او بر اثر نیش ماری از دنیا می‌رود، اما به لطف دعاهای قدیس جان، کالیماخوس و دروسیانا مجدداً زنده می‌شوند.

۴- ابراهیم Abraham یا سقوط و توبه مریم Fall and Redemption of Mary، این نمایشنامه در نه صحنه به نگارش درآمده است و داستان دختر یتیمی به نام مریم است که توسط عموی راهب و زاهد خود ترغیب می‌شود پاکدامنی پیشه کند، اما هنگامی که مریم تسلیم وسوسه می‌شود و پاکدامنی خود را از دست می‌دهد، صومعه را ترک می‌کند. سالها بعد، ابراهیم در جامه‌ای مبدل و در نقش یک عاشق به سوی او می‌آید و او را متقاعد می‌کند تا به زندگی سابق خود بازگردد، توبه و پرهیز پیشه کند تا مورد بخشش الهی قرار گرفته و رستگار گردد.

۵- پافنوتیوس Pafnutius یا استحاله هرلوت‌تایس The Conversion of the Harlot Thaïs، راهبی به نام پافنوتیوس برای رستگاری زنی تن‌فروش به نام تایس، گوشه انزوا را رها می‌کند و راهی اسکندریه می‌شود و نقش عاشق تایس را بازی می‌کند. او موفق می‌شود نظر مساعد تایس را جلب کند تا توبه نماید و انزواجویانه در سلولی به سر برد تا تاوان گناهانش باشد. پس از گذشت سه سال پافنوتیوس درمی‌یابد توبه تایس سرانجام پذیرفته شده و جایگاهی در بهشت به دست آورده است، پس او را از سلولش خارج می‌کند و تا پایان عمر در کنارش می‌ماند.

۶- ساپینتیا Sapientia یا شهادت باکره‌های مقدس: ایمان، امید و نیکوکاری The martyrdom of the holy virgins Faith, Hope, and Charity، سه باکره مقدس در حضور مادرشان ساپینتیا توسط امپراتور هادریان شکنجه می‌شوند، مادر آنها را به تحمل رنج‌هایشان تشویق می‌کند، پس از مرگ، مادر مقدس اجساد آنها را شستشو داده و با عطر و روغن معطر می‌دهد، ساپینتیا با افتخار اجساد دخترانش خارج از شهر رم دفن می‌کند و بر مزار آنها به نیایش می‌نشیند. چهل روز بعد روح ساپینتیا نیز به بهشت پر می‌کشد.

- شعری درباره قدیس جان (۳۵ خط)
- و یک شعر کوتاه تر درباره هروتزیتا

هرُسویتا می‌خواست این کتاب الگوی مسیحی جایگزینی برای آثار ترنس باشد و جای داستانهای عاشقانه بی‌ثبات را عفت باکره‌های پرهیزگار بگیرد. همه این داستانها عاشقانه‌اند. او در مقدمه این کتاب می‌نویسد "نوشته‌های او جذب خواهد کرد کسانی را که مجذوب شیوه‌های دلربایی می‌شوند."

- Liber Tertius، **کتاب سوم**: حدود ۹۱۹ تا ۹۶۵ به نگارش درآمده، شامل بخش‌های زیر است:
  - معرفی نثر
  - شعری تقدیم به اتوی اول و اتوی دوم
  - حوادث عجیب و غریب
  - معرفی شعر
  - تاریخ تأسیس صومعه گاندرسهایم (از ۹۱۹ تا ۹۴۶).

کارهای هرُسویتا زیرگروه اسطوره، کمدی و نمایشنامه قرار می‌گیرد. کاردینال گاسکه درباره او می‌گوید: «کارهای او جایگاه برجسته‌ای در ادبیات قرون وسطا دارد و به جنسیتش افتخاری می‌دهد، به ویژه در دوره‌ای که او می‌زیست و در حرفه‌ای که دنبال می‌کرد».

داستان‌ها

کتاب داستان‌ها، مجموعه‌ای از هشت داستان است که در قالب شعر شش وتدی لئونین Leonine Hexameters – که در قرون وسطا رایج بوده است – نوشته شده‌اند، به استثنای افسانه گونگولفوس که به تفکیک قافیه نوشته شده است. هرُسویتا تعدادی از این داستان‌ها را در یک شعر گنجانده است، از جمله داستان گونگولفوس و تئوفیلوس. مسلم است که مضمون مذهبی در سراسر کتاب مشهود است. داستان‌های پنجم و ششم، تئوفیلوس و باسیلیوس، هر دو بر اساس ترجمه‌های لاتین از زندگی قدیس‌های یونانی است.

دو داستان اول و دوم این مجموعه درباره مریم مقدس و عیسی مسیح است و شرح بخشی از زندگی آنهاست. داستان تئوفیلوس درباره سنّت فاوست در غرب صحبت می‌کند که در آن گناهکاری روح خود را به شیطان می‌فروشد. ریشه افسانه فاوست، ارتباط موثقی با افسانه قرون وسطایی تئوفیلوس دارد که در قرن سیزدهم ضبط شده است، تئوفیلوس مقدس با نگه دارنده جهان دوزخ معامله می‌کند، اما در نهایت به لطف باکره مقدس نجات می‌یابد.

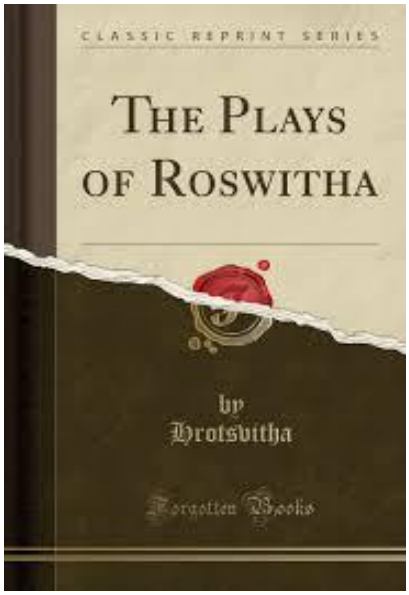
داستان تئوفیلوس یکی از محبوب‌ترین نوشته‌ها به زبان‌های مختلف است. این داستان که در قرن ششم و در انطاکیه اتفاق می‌افتد، به این می‌پردازد که چگونه معاون جوان و جاه‌طلب اسقف، تئوفیلوس، توسط عمویش پرورش داده می‌شود و چگونه بر ناامیدی‌اش در زمینه عدم پیشرفتش در کلیسا فائق می‌آید، او با جادوگری یهودی مشورت می‌کند و توسط او به جلسه شیاطین برده می‌شود. او در یک سند کتبی خدا را انکار می‌کند و با شیطان دست می‌دهد. او موقعیت ممتازی به دست می‌آورد و از قدرت خود خوشحال است تا زمانی که نادم می‌شود و تصمیم می‌گیرد تا از گناهانی که انجام داده، توبه کند. او از مریم مقدس برای رهایی از قراردادش با شیطان استمداد می‌طلبد و در نهایت خیر بر شر غلبه می‌کند و قرارداد فسخ و او رها می‌شود.

مضمون مشترک در سراسر این داستان – که در داستان‌های مشابه هم مشاهده می‌شود – حضور شیطان و جنگ دائمی بین خیر و شر است. تمایل تئوفیلوس به شیطان و سپس بازگشتش در این متن، نشان از آن دارد که خیر همیشه برنده است. در بسیاری از آثار هرُسویتا شیطان حضور دارد. شخصیت‌پردازی او از شیطان مطابق با عرف آن زمان است. حتی وقتی شیطان در اثری خودش حضور ندارد، هرُسویتا اغلب ویژگی‌های گناه‌آلود او را در شخصیت دیگری ترکیب می‌کند.

نمونه دیگر از کتاب داستان‌ها، باسیلیوس است. اسقف باسیلیوس در قیصریه قرن چهارم میلادی، ویژگی‌های خیر و خوبی و قدرت مسیح در زمین را در مبارزه‌ای با شیطان در نبردی کلامی و جسمانی نشان می‌دهد و برای نجات روح بنده‌ای که در عشق دختر استادش گرفتار آمده، شیطان را شکست می‌دهد. شیطان سبب می‌شود تا زن و مردی "در هوسی دیوانه‌وار" بسوزند و مسیحیان از مسیح و ایمانشان دور شوند. این مرد در ازای ازدواج با دختر، مسیح را انکار می‌کند. این داستان، تمام مضامین مذهبی موجود در مثالهای قبلی را مختصر و موجز بیان می‌کند و آن شامل نبرد بین خیر و شر یا مسیح و شیطان است. هرُسویتا نشان می‌دهد که قدرت شیطان شبیه به قدرت مسیح – نه به همان میزان – در اقدام شخص به گناه و شرارت مؤثر است، در حالی که مسیح خواستار آن است که آنها کار خیر انجام دهند.

داستان گونگولفوس نیز اشاره به قدیسی در دنیای مسیحیت دارد که مردی ثروتمند و مالک اراضی بزرگی است. او خادم کلیساست و به مسیحیان کمک می‌کند، ولی همسر ناپاکش عاشق کشیشی می‌شود و درگیر روابط نامشروع می‌گردد. گونگولفوس با وجود آشکار

شدن گناه همسر، تلاش می‌کند تا او را از معصیت بازگرداند و کشیش را از آنجا دور کند، اما کشیش برای هوس گناه‌آلود خود، گونگولفوس را در خواب از پا درمی‌آورد و به همراه زن از آنجا می‌گریزد، هرچند خیلی زود هر دو بر اثر بیماری می‌میرند.
هرُسویتا در اشعار هفتم و هشتم خود به نام "دیونیسوس" و "قدیسه اگنس" شهادت مسیحان اولیه را بازگو می‌کند، همچنان که در اشعار دیگرش مضامین مشابهی از شهادت، دین و معنویت را عنوان می‌نماید.



نمایشنامه‌ها

به طور کلی، نمایشنامه‌های هرُسویتا آثاری در خصوص شرح زندگی اولیا و قدیسین است که به طور واضح از نمایشنامه‌نویسان کلاسیک یونان و روم تأثیر گرفته است، اما نوشته‌های او با نمایاندن نجابت و استقامت زنان مسیحی در تضاد با آثار کلاسیک قرار می‌گیرند که زنان را ضعیف و احساساتی به تصویر می‌کشند. علاوه بر آن، به دلیل خصوصیت تاریخ‌نگاری او و آشنایی‌اش با متون تاریخی، در نگارش نمایشنامه‌ها از وقایع تاریخی بهره برده؛ مثلا به گفته خودش، برای نمایشنامه مصایب قدیس پلاگیوس، از گفته‌های شاهدان عینی مراسم شهادت پلاگیوس از کُردُبا استفاده کرده است.
نمایشنامه‌های او در زمره نمایشنامه‌های خواندنی در دوره قرون وسطا به شمار می‌آیند، اما با این حال همواره یکی از بزرگترین مباحث در خصوص نمایشنامه‌هایش این بوده که آیا در زمان حیات خود او، این نمایشنامه‌ها اجرا شده‌اند یا خیر؛ گرچه شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد آنها پس از مرگ او بارها به روی صحنه رفته‌اند و یکی از قدیمی‌ترین نمونه آنها در سال ۱۸۸۸ در پاریس بوده است. «در سال ۱۹۶۰، خواهر ماری مارگریته باتلر بر آن شد تا ثابت کند این نمایش‌نامه‌ها زنده بوده و اجرا می‌شده‌اند. او نشان داد که چگونه طراحی صحنه این نمایش‌نامه‌ها در صومعه صورت گرفته و فقط استفاده از فنون نمایشی، شخصیت پردازی و تماشاگران می‌توانسته در اجرای واقعی آنها تأثیرگذار باشد.
هیچ اطلاعی در دسترس نیست که این نمایشنامه‌ها توسط چه افرادی اجرا می‌شده است؛ شاید بازیگران این نمایشنامه‌ها، ترکیبی از کشیش‌های پیر و جوان بوده‌اند. شاید خدمتکاران و سربازان مرد پادگان که برای محافظت در نزدیکی صومعه به سر می‌برده‌اند، نقش مردان را بازی می‌کرده‌اند. بعید به نظر می‌رسد نمایشنامه‌ها توسط بازیگران غیرمذهبی یا بازیگران تئاترهای سیار حرفه‌ای که آن زمان در اروپا پراکنده بودند، اجرا شده باشند. البته موضوع و زبان ساده این نمایشنامه‌ها و شخصیت‌های نمایش که عموماً دختران جوان

هستند، حاکی از آن است که این نمایشنامه‌ها مدرسه‌ای‌اند و ممکن است به مناسبت روز والدین یا جشن پاکدامنی در قرون وسطا، توسط دانش‌آموزان در محوطه‌ای حول و حوش صومعه، برای والدین اجرا می‌شده است. » (آدامز ۱۳۸۲، ۱۵۰–۱۴۹)

همچنین پل هالسال معتقد است: اگر آثار هرُسویتا در زمان خود در گاندرسهایم و توسط اعضای آن اجرا می‌شدند، لزوماً به این معنا نیست که این اجراها فاقد زیبایی‌شناسی هنری بوده‌اند. ما می‌توانیم در خصوص برپایی جشن‌های بزرگ صومعه‌ها در قرون وسطا مطالعه کنیم و تصور کنیم که مردم عادت داشتند در این گونه مراسم نمایشی شرکت کنند. با فرا رسیدن دوران مدرن ایمان مذهبی و تقوا هرُسویتا مورد تمسخر واقع شد و شیوه‌اش را ساده‌لوحانه پنداشتند، اما باید پذیرفت با استفاده از تخیل، همفکری با ایمان مذهبی هروسویتا، چند صحنه قابل تعویض و بازیگران توانمند می‌توان این نمایشنامه‌ها را اجرا کرد. پافنوتیوس، ابراهیم و کالیماخوس آشکارا از سایرین قابل اجراتر هستند و ممکن است کارهای خوبی با ساپینیتا انجام داد.

این نمایشنامه‌ها خلاف نمایشنامه‌های اخلاقی‌اند که چند قرن بعد در اروپا مورد پسند قرار گرفتند. نمایشنامه‌های اندکی که بین دو دوره کلاسیک و دوره نمایشنامه‌های اخلاقی به نگارش درآمده‌اند و هرُسویتا تنها چهره‌ای است که سنت غنی تئاتر کلاسیک یونان و روم را با درام مذهبی قرون وسطا که بین سالهای ۱۱۰۰ ال ۱۶۰۰م. در سراسر اروپا روی صحنه رفت، پیوند می‌دهد. دو طرح تکراری در نمایشنامه‌های او به چشم می‌خورد، یکی شهادت زن مسیحی در دوران بت‌پرستی روم و دیگری مردی مسیحی پرهیزگاری که یک زن سقوط کرده را نجات می‌دهد.

یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های هروسویتا، گالیکانوس است. این اولین نمایشنامه‌ای است که او به رشته تحریر درآورده و مانند دیگر نمایشنامه‌هایش روی موضوع تغییر کیش متمرکز است. شخصیت اصلی در این داستان، کنستانس، دختر امپراتور کنستانتین، است. کنستانس باکره‌ای پاک است و گالیکانوس فرمانده کل ارتش کنستانتین، وقتی گالیکانوس به کنسانتین می‌گوید که می‌خواهد با دخترش ازدواج کند، کنستانتین نزد کنستانس می‌رود و خواست گالیکانوس را به او می‌گوید، اما کنستانس در حفظ نجابتش مصمم است و کنستانتین از خواست دخترش حمایت می‌کند. کنستانس نقشه‌ای برای پدرش دارد تا از ازدواجش با گالیکانوس جلوگیری کند. قسمت مکالمه از جایی آغاز می‌شود که آنها نقشه می‌کشند تا گالیکانوس را مسیحی کنند و درمی‌یابند که اگر گالیکانوس تغییر دین دهد، ممکن است نبردی را که در پیش دارد، ببازد؛ اما پس از پیروزی، گالیکانوس خود را غسل تعمید می‌دهد و پیمان تجرد می‌بندد. بدین ترتیب، او به کنستانتین اطلاع می‌دهد که دیگر نمی‌تواند با دختر او ازدواج کند، و این همان تدبیری است که کنستانس کرده بود.

کنستانس در این نمایشنامه به عنوان دختری باهوش توصیف شده که به نجابت خود متعهد است. موضوع مشترک نمایشنامه‌های هرُسویتا تأکید بر ایمان و ثبات قدم است و گالیکانوس نظیر یکی از هشت داستان هروسویتا، قدیسه اگنس، است، نکته برجسته هر دو، حفظ بکارت زن و ایمان به خداست، هرچند ازدواجی که به آنها پیشنهاد می‌شود، شرافتمدانه است. همچنین هر دو با تغییر کیش به روشی مشابه مواجه‌اند، با مردی که در پی ازدواج با آنها بوده، ولی سرانجام خود تغییر کیش داده و از پیروان مسیح شده است. در تمام آثار هرُسویتا که شامل حفظ بکارت است، به نظر می‌رسد یک الگوی مشترک وجود دارد که آن اهمیت پاکدامنی زنانه است.

داستان قدیس گالیکانوس به احتمال زیاد افسانه‌ای رومی است. بنا بر این افسانه، سنت گالیکانوس ژنرال برجسته‌ای در جنگ با ایرانیان بوده، سپس مسیحی می‌شود و از جنگ دست می‌کشد و به استیا رفته و بیمارستان و سپس کلیسایی توسط کنستانتین آنجا تأسیس می‌کند. در سال ۳۶۳ م. در زمان سلطنت جولیان، او به مصر تبعید می‌شود و در میان دامداران اقامت می‌گزیند. به افتخار او کلیسای کوچکی در روم ساخته شده و روز ۲۵ ژوئن بزرگداشت اوست.

در نمایشنامه ساپینتیا یا شهادت باکره‌های مقدس، ایمان و نیکوکاری، ساپینتیا مادر سه دختر است که به دلیل ایمان مسیحی خود توسط سربازان امپراتور هادریان شکنجه می‌شوند. ایمانشان آنها را در امان نگه می‌دارد و یکی از آنها جست و خیزکنان می‌گوید: "نگاه کن! من تفریح‌کنان شنا می‌کنم بی‌آنکه در این قیر مذاب صدمه ببینم." به دلیل چنین محتوایی، به روی صحنه بردن آثار هرُسویتا معمولاً بسیار دشوار است.

شکل ادبی نمایشنامه‌های هرُسویتا به درام کلاسیک تعلق دارد تا مدرن. او به عنوان شاگرد خودآموخته ترنس، بیشتر تقلیدکننده است تا مبتکر. با این حال، از دو جنبه مهم، هرُسویتا از پیشینه کلاسیک خود جدا شد، اول اینکه او کاملاً از قانون وحدت‌های سه‌گانه چشم‌پوشی کرد و پذیرفت که درام‌هایش ترکیبی از تراژدی و کمدی باشد و دومین جنبه را باید در نگاهش به زنان مشاهده کرد. او به خوانندگان خود متذکر شد در حالی که بعضی از مضامین نمایشنامه‌هایش را بر درام‌های ترنس بنا کرده است، اما "کوشیده به همان روشی که ترنس از تمایلات گناه‌آلود میان زنان شیطان‌صفت سخن می‌راند، او از عفت ستودنی دوشیزگان خداپرست تجلیل کند."

هرُسویتا می‌نویسد برای زنی که در جامعه مذهبی پرهیزکارانه زندگی می‌کند، بعید به نظر می‌رسد که بتواند دیالوگ‌هایی ناپسند و فحاشانه بنویسد و اعتراف می‌کند: "اغلب فروتنانه با سرخی گونه‌هایم مردد می‌شدم... اما اگر به حساب شرمندگی‌هایم تردید می‌کردم، نمی‌توانستم به هدف خود دست یابم یا ستایش معصومیت را با کمال توانایی‌ام پیش ببرم... زیرا به همان نسبت که تملق و چرب‌زبانی عاشقان را به خود جلب می‌کند، شکوه یاور ما (خداوند) در بهشت بسیار بزرگتر است، شکوه کسانی که پیروز می‌شوند، به ویژه جایی که ضعف زنان چیره و قوای بی‌شرمانه مردان تسلیم می‌شود.."

آثار او چیزی از شخصیتش را آشکار می‌کند، او در حد اعلی رازپوشی می‌نوشت و تا زمانی که از دنیا رفت به کسی اعتماد نکرد و گواه شرایط تعلیم و تربیتی است که در قرن دهم وجود داشت. او محصول زمان خود بود و با این وجود آشنایی نامتعارفی با آثار ادبی دوره باستان داشت.

بهترین و شناخته‌ترین شده و بااصالت‌ترین آثار هرُسویتا، کارهایی است که به تقلید از نمایشنامه‌نویس رومی، ترنس، نوشته است و جایگاه ویژه‌ای به هرُسویتا داده است، مضامین مورد استفاده او در داستان‌های عاشقانه هنوز کاربرد دارند. او در نگارش نمایشنامه‌هایش از برخی از تکنیک‌های ترنس استفاده کرد، مثل طنز و کمدی اسلپ استیک بسیاری از نسخه‌های خطی ترنس در قرون وسطا به خوبی حفظ شده بود. هرُسویتا مدعی بود که شروع به نوشتن درام‌های خودش کرده تا قدیسان و راهبه‌ها را جایگزین شخصیت‌های آثار ترنس کند که لحنی هرزه‌گو و بددهن دارند و باید اذعان کرد نمایشنامه‌های هرُسویتا با اشتیاق فراوان و قریحه طنز نوشته شده‌اند. شاید او قصد داشت سرگرمی‌های پرهیزگارانه‌تری نسبت به کارهای ترنس برای زنان راهبه ایجاد کند.

مجموعه نمایشنامه‌هایی که هرُسویتا نوشت به خاطر موجودیت‌شان برجسته و قابل توجه است، اگرچه از دوره کلاسیک درام به عنوان یک وجه فرهنگی شکوفا شده بود، اما در اوایل قرون وسطا از بین رفت و عموماً از سلسله روحانیان کلیسا ناامید شد. شکل جدید از نمایش‌های مذهبی یا اخلاقی در قرن دوازده اروپا پدید آمد، اما در غیاب سایر نمایشنامه‌نویسان، هرُسویتا برای چندین قرن یکی از تنها نام‌های مرتبط با این گونه است. همچنین تصور می‌شود او نخستین درام‌نویسی است که کارش خصیصه منحصر به فردی در دین مسیحیت دارد.

تاریخ نگاری

کتاب سوم او شامل دو نوشته تاریخی در وزن شعر شش وتدی لونین است. یکی، موفقیت اوتو The Gesta Ottonis درباره تاریخچه خاندان اوتونی از سال ۹۱۹ تا ۹۶۵ م. و دیگری، ترانه روزهای اولیه صومعه گاندرسهایم Primordia coenobii Gandeshemensis از سال ۸۴۶ تا ۹۱۹م. است.

آثار هرُسویتا تا سال ۱۴۹۳ م. کاملاً ناشناخته بود و بخش‌هایی از آثارش مفقود شد. برای اولین بار در سال ۱۵۰۱ م. آنچه از آثار او به جا مانده بود، به زبان لاتین منتشر شد. مهم‌ترین نسخه خطی از آثار او شامل تمام متون او به جز تاریخ صومعه گاندرسهایم است در کتابخانه ایالت بایرن نگهداری می‌شود. این نسخه خطی به دستخط‌های مختلف و متنوعی در حدود پایان قرن ۱۰ و ابتدای قرن ۱۱در گاندرسهایم نوشته شده است. این کشف در دوره رنسانس توسط کنراد سلتس در حدود سالهای ۹۴–۱۴۹۳ در صومعه قدیس امِران St. Emnmeran در رگنسبورگ صورت گرفت. او این آثار را به زبان انگلیسی ویرایش کرد و اولین نسخه را فراهم آورد که توسط آلبرشت دوور تصویرنگاری شد.

آلبرشت دوور

کنراد سلتس

تصویرنگاری آلبرشت دوور از آثار هرسویتا

جنسیت

به عنوان اولین نویسنده زن در سرزمین‌های آلمانی زبان، هرُسویتا به شدت آگاه بود که جنسیت او باعث می‌شود که در جامعه معاصر خود کمتر مورد توجه قرار گیرد. او برای مقابله با این امر از چند راهکار استفاده کرد؛ به طور کلی، او دیدگاه زمان خودش را پذیرفت که زنان در نوشتن از مردان کمترند – و چند قرن طول خواهد کشید تا نویسندگان زن به صورت جدی بکوشند تا به گونه متفاوتی گفتگو کنند – اما او استدلال می‌کند که او یک استثنا برای الهام الهی است. خدا به او ذهنی تیز بخشیده، قوه درکی حساس و باهوش. او به طرز گمراه‌کننده‌ای از ریشه لغت نام خودش، یعنی صدای توانا، جهت پشتیبانی این استدلال استفاده می‌کند. او می‌گوید که «ضعف زنانه خود را کنار گذاشته و قدرت مردانه را به قلب محتاط خویش فراخوانده است.» او نمی‌خواست چون زن است، توسط مردم بی‌اعتبار شود، از این رو گفت که قدرت مردانه در قلب خود دارد.

در پیشگفتار کتاب داستان‌ها، هرُسویتا می‌گوید: «کسی نباید نویسنده‌ای را به خاطر جنسیت ضعیف‌ترش تحقیر کند. چه کسی بر زبان ناآموخته زنی این خطوط کوچک را جاری کرده است. بلکه باید او از فضل الهی پروردگار قدردانی کند.» علیرغم نقش او به عنوان Clarion Voice "صدای شفاف" او هنوز مجبور بود که کارهایش را برای تأیید به منشیان فاضل بدهد و درخواست کند سه نفر حقیقت کارهای او را تصدیق کنند.

او با اشعارش در تقلا و کشمکش بود. او در پیشگفتار یکی از آثارش به این امر اعتراف می‌کند: "من روی خودم کار کرده‌ام... گاهی سروده‌ام و گاهی آنچه را که با بیشترین توانم نوشته بودم ولی بد از کار درآمده بود، نابود کرده‌ام. سرودن شعر به خصوص با توجه به زن بودن من کاری صعب و دشوار است، اما با اعتماد به مدد فضل الهی بیشتر از توانایی‌های خودم، داستان‌های این کتاب را به بهترین وجهی که در توان من است، ترتیب داده‌ام، از ترس اینکه توانایی‌هایی را که در من به ودیعه نهاده شده است با غفلت و اهمال کاری نابود نکنم و راکد نگذارم."

نمایشنامه دولاسیتیوس یکی از نمونه‌های جالب در خصوص ویژگی زنانه آثار هرُسویتا است. نمایش اینگونه آغاز می‌شود: امپراتوری ملحدی به نام دیوکلتیان به سه دختر مسیحی جوان به نام‌های آگاپه، ایرنا و چیونا می‌گوید که باید به همسری نجیب‌زادگانی که او برگزیده، درآیند. در واقع این همان موقعیتی است که اکثر شاگردان هرُسویتا در سن بلوغ با آن مواجه بودند. رد کردن این ازدواج برای دختران بعید و ناممکن است، اما از آن جایی که این موقعیتی داستانی است که در گذشته‌های دور اتفاق می‌افتد، دختران مسیحی، دامادهای ملحد را نمی‌پذیرند، امری که در افسانه‌های قدیسان جایز است. آنها همچنین حاضر به دست کشیدن از ایمان مسیحی خود و پرستش خدایان رومی نیستند. دختر بزرگتر این وصلت را رد می‌کند و خواهران کوچکتر به حمایت از خواهر بزرگتر می‌پردازند. دیوکلیتان هر سه را به زندان می‌افکند تا توسط فرماندار دولاسیتیوس محاکمه شوند.

در پرده دوم دولاسیتیوس با دیدن دختران عاشق هر سه می‌شود و شهوت بر او غلبه می‌کند، آنها را به انبار خود می‌برد تا بتواند بر آنها دسترسی پیدا کند. هنگام ورود به انباری که ظرف و ظروف در آن نگهداری می‌شود، دولاسیتیوس در تاریکی کورمال کورمال به این طرف و آن طرف می‌رود. میان ظروف می‌افتد و صحنه اسلپ استیک و دلقک‌بازی نمایش شکل می‌گیرد که واجد جنبه‌های جنسی آشکار است. دولاسیتیوس دچار توهم می‌شود و قابلمه، قوری و کتری را در آشپزخانه در آغوش می‌گیرد و سه دختربچه دوست‌داشتنی از شرارت او رهایی می‌یابند. دختران او را از شکاف در می‌بینند و ایرنا می‌گوید: «اینک صورت، دستان و لباس‌هایش بسیار کثیف شده‌اند، خیلی کثیف. آن قدر دوده‌ای شده که به اتیوپی‌ها (سیاهان) می‌ماند.» آگاپه در جواب او می‌گوید: «باید هم بدنش این چنین کثیف شود، زیرا ذهنش پر از افکار شیطانی است.»

در پرده سوم، از آنجایی که دوده سرتاسر بدن دولاسیتیوس را می‌پوشاند، سربازانش پا به فرار می‌گذارند و نگهبانان او را به قصر راه نمی‌دهند. همسرش آشفته و سرگردان می‌شود و اقوامش به مقر حکومت او هجوم می‌آورند. دولاسیتیوس در انتقام شرمساری خود، دستور مجازات اعدام دختران را می‌دهد، در حالی که سربازان نمی‌توانند لباس دختران را از تن آنها درآورند. دو خواهر بزرگتر زنده سوزانده می‌شوند، روحشان پرواز می‌کند، ولی آتش به بدنشان اثر نمی‌کند.

دیوکلتیان کوچکترین خواهر یعنی ایرنا را به سرداری دیگر می‌سپارد، او ایرنا را به اعدام تهدید می‌کند ولی ایرنا حاضر به انکار ایمانش نیست. ایرنا با کمک فرشتگان به نوک کوه می‌گریزد و سربازان قادر به دستیابی به او نیستند. در حالی که ایرنا در بالای کوه ایستاده به دستور سردار و با اصابت تیر در انتظار بهشت می‌میرد. ایرنا آخرین گفتار نمایش را می‌گوید و پیام داستان را جمع‌بندی می‌کند: «آنچه مرا بیش از همه خوشحال کرده این است که تو به خاطر ناپختگی و خشونت طبیعت شیطانی خود به جهنم می‌روی، اما من به فیض شهادت نایل می‌شوم و تاج دوشیزگی را بر سرمی‌گذارم. بر تخت عروسی بهشتی پادشاه جاودانگی که همواره افتخار و سربلندی را به ارمغان می‌آورد، تکیه می‌زنم.»

«امروزه شهرت هرُسویتا به طور گسترده‌ای در محدوده این مجموعه نمایشنامه‌های کوتاه که حاکی از قدرت دختران در حفظ شخصیت، اصالت و پیروزی‌شان بر سلطه مردانه است، دور می‌زند.» (آدامز۱۳۸۲، ۱۵۰) در واقع هرُسویتا می‌کوشد از طریق ادبیات و درام به جوانان بیاموزد تا از رسم و رسوم ازدواج از پیش تعیین شده طبقه مرفه جامعه زمان خود سرپیچی کنند.

در آغاز نمایش پافنوتیوس گفتگویی طولانی میان روحانیون درباره هماهنگی ذاتی‌ای که در جهان وجود دارد، رد و بدل می‌شود، سپس از سخنان پافنوتیوس درباره تایس درمی‌یابیم که طمع او به ثروت‌اندازی سبب شده که در عین زیبایی فوق‌العاده‌اش به بی‌اخلاقی روی آورده و به روسپی‌گری بپردازد؛ در واقع هرُسویتا مصمم است تا گناهان تایس را نه به دلیل پیروزی شر، بلکه به عنوان عدم تعادل بین بخش‌های وجودش تفسیر کند، "اختلاف موزیک بدن و روح او"؛ تا زمانی که پافنوتیوس او را به سمت انجام کارهایی هدایت می‌کند که بدن و رفتارش را با شناخت خدا همراه می‌سازد و تعادل برقرار می‌شود؛ بدین ترتیب هرُسویتا با باریک‌بینی به هدف خود می‌رسد.

یکی از مقاله نویسان "فرهنگ لغت بین‌المللی تئاتر" درباره او می‌نویسد: " نمایشنامه‌هایش خاصیت کنایه‌آمیز کتمان حقیقت را دارند و گاه دیالوگ‌هایش ترد و شکننده‌اند." اگرچه این نویسنده متوجه شده است که قطعات معینی مثل دو گفتار طولانی در زمینه ریاضیات و هماهنگی کیهانی از نظر کارکرد دراماتیک خود جای تعجب دارند، اما در جای دیگری، کمدی موقعیت گسترده و احساسات‌گرایی همدلانه‌ای وجود دارد تا جنبه سرگرمی آنها آشکار شود.

از آنجایی که نوشته‌های هرُسویتا توسط کنراد سلتس در دوره رنسانس کشف و منتشر شد، تصویر تاریخی او به عنوان یک زن به تعبیر دوره معاصر بستگی داشت. سلتس او را به عنوان نمادی از ارزش‌های اومانیستی و ایده‌آلهای آموزشی توصیف می‌کند. او تأکید دارد بر دانشی که هرُسویتا بر زبان یونان باستان داشته و علوم چهارگانه (حساب، موسیقی، هندسه و اخترشناسی) و عمدتاً جنبه مذهبی او را نادیده نمی‌گیرد.

بزرگداشت هرُسویتا

از سال ۱۹۷۳ در شهر بادگاندرسهایم به زنان نویسنده جایزه‌ای رزویتا به یاد هرُسویتا اعطا می‌شود. همچنین از سال ۱۹۷۴ فستیوال تئاتر گاندرسهایم در پایان فصل تابستان به بازیگران برتر انگشتر رزویتا اهدا می‌کند.

در اثر هنری چیدمان Installantion میهمانی شام The Dinner Party (۱۹۷۹) کار هنرمند فمنیست جودی شیکاگو نام هرُسویتا در ضلع دوم آن – از آغاز مسیحیت تا رنسانس – آمده است. این اثر که اولین اثر هنری فمنیستی حماسی در نظر گرفته می‌شود، در موزه بروکلین نیویورک قرار دارد و یادبودی برای دستاوردها و کشاکش‌های زنان در طول تاریخ است که ۳۹ جایگاه برای مهمانان شام دارد و هر یک برای زنان اسطوره‌ای و تاریخی آماده شده‌اند.

این اثر، میزی سه گوش است که حالت میز آماده پذیرایی از مهمانان را دارد. بر هر بشقابی نام زنی برجسته در تاریخ طلاکوب شده است و به همراه آن تصاویر و نمادهای مربوط به آن فرد، بشقاب، لیوان و دستمال سفره‌ای متناسب قرار دارد.

میهمانی شام – جودی شیکاگو

در سال ۲۰۰۶، گروه تئاتر فمنیستی آمریکایی "گشت دختران پارتیزان" Guerrilla Girls on Tour" اولین چالش سالانه هرُسویتا را در وب سایت خود منتشر کرد و اعلام نمود که اولین جایزه سالانه هرُسویتا را به گروه تئاتر حرفه‌ای اعطا می‌کند که به جای تولید و اجرای تراژدی‌های یونانی، نمایشی از هرُسویتا _ نخستین زن نمایشنامه‌نویس – را اجرا کند.

در سال ۱۹۴۴ باشگاه هرُسویتا توسط سارا گیلدرسلیف فیف و فرانسیس هوپر تأسیس شد. این باشگاه که شامل تعدادی از گردآورندگان (مجموعه‌داران) کتاب است، در سال ۱۹۶۵ اقدام به انتشار کتاب "هرُسویتا از گاندرسهایم" کرد که شامل زندگی و کتاب‌های است.

نیتجه‌گیری

گرچه به دلیل گمنامی هرُسویتا در تاریخ تئاتر جهان بسیاری نقش او را در تئاتر جهان چندان مؤثر نمی‌دانند، اما به دلیل تأثیرگیری او از تئاتر کلاسیک روم به ویژه ترنس می‌توان تداوم خط سیر تئاتر جهان را در آثار او مشاهده کرد. اندیشه و مضامین نمایشنامه‌های بالتبع تحت تأثیر زندگی مذهبی او بوده و به نظر من با توجه به پرداختن به زندگی قدیسان مسیحی سلف نمایش‌های اعجازی (میراکل) محبوب و عامه‌پسند قرون وسطا است، ولی از همه مهمتر آنکه زمانی که به دنبال ریشه‌های اجرای تئاتر برای کودکان و نوجوانان هستیم می‌توانیم به آثار او به عنوان قدیمی‌ترین سند موجود در باب اجرای چنین نمایش‌هایی استناد کنیم.

پی‌نوشت‌ها

[۱] – Benedict یکی از قدیمی‌ترین نظام مذهبی در دین مسیحیت است که در سال ۵۲۹م. در ایتالیا توسط قدیس بندیکت نورسیا Benedict of Nursia تأسیس شد، دیرهای کلیسای کاتولیک رومی که پیروان سنت بندیکت بودند. راهبان این مذهب سوگند یاد می‌کردند تا هنگام مرگ دیر را ترک نگویند. این راهبان زندگی منضبط گروهی داشتند و به کارهای دستی، دعای شبانه‌روزی، مطالعه و تحقیق در علوم دینی، و موسیقی اشتغال می‌ورزیدند.

[۲] – Morality Play

[۳] – Mystery & Miracle Play

[۴] – Hrosvitha –Hroswitha –Hrotsuit – Hrotsuitha – Hrotswitha

[۵] – از سلسله حکومت‌های آلمانی در قرون وسطا.

[۶] – Saxson با تلفظ آلمانی زاکسن، اتحادیه متشکل از اقوام مختلف ژرمن در دشت‌های شمال آلمان که خود را ساکسون نامیدند.

[۷] – Virgil (۷۰ق.م. تا ۱۹ م.) شاعر کلاسیک روم.

[۸] – Horace (۸– ۶۵م) شاعر کلاسیک روم.

[۹] – Ovid (۴۳ ق.م. ۱۷ یا ۱۸م.) شاعر کلاسیک روم. او به همراه هوراس و ویرژیل سه رکن اصلی شعر لاتین به شمار می‌آیند.

[۱۰] – Plautus (۲۵۴– ۱۸۴ق.م.) شاعر طنزپرداز رومی.

[۱۱] – Terence (۵۹۱ – ۹۵۱ ق.م.) شاعر و نمایشنامه نویس طنزپرداز رومی.

[۱۲] – Apocrypha یا اسفار مشکوک، به رساله هایی گفته می‌شود که غیررسمی هستند و به عنوان منابع درجه دوم در کنار اناجیل چهارگانه تلقی می‌گردند.

[۱۳] – Sanit Augustinus از تأثیرگذارترین فیلسوفان و اندیشمندان مسیحیت در دوران باستان و اوایل قرون وسطی که از شکل دهندگان سنت مسیحیت غربی (کاتولیک و پروتستان) به حساب می‌آید.

[۱۴] – Duke Liudiolf جد بزرگ سلسله اوتونی

[۱۵] – Dark Ages اصطلاحی که در قرون ۱۷ و ۱۸ به کار گرفته شده است. برای نشان دادن تاریکی روشنفکری که تصور می‌شد با پایان دادن به امپراتوری روم بر اروپا فرود آمده است تا زمانی که نور جدید توسط رنسانس تأمین شود. هرچند به دلیل اینکه بعدها در خصوص دستاوردهای قرون وسطا نظرها تغییر کرد، این اصطلاح کنار گذاشته شد.

[۱۶] - Cardinal Gasquet (۱۸۴۶ – ۱۹۴۹) راهب انگلیسی و محقق تاریخ مسیحیت.

[۱۷] – فاوست یا فاوستی اغلب توصیف موقعیتی است که در آن فردی جاه طلب به منظور رسیدن به قدرت و موفقیت دست از اخلاقیات می‌کشد، روحش را به شیطان می‌فروشد و به شکل محتومی لعنت شده و دوزخی می‌شود.

[۱۸]– Closet drama نمایشنامه ای که قرار نیست روی صحنه اجرا شود، بلکه خوانندهای به تنهایی آن را می‌خواند و یا در گروه کوچکی با صدای بلند خوانده می‌شود. (نمایشنامه خوانی) در واقع نمایشنامه‌ای است که در درجه اول برای خواندن نوشته شده است نه برای اجرا و به همین خاطر به تکنیک صحنه توجهی ندارد.

[۱۹] – Mary Marguerte Butler

[۲۰] – Paul Halsall استاد دانشگاه فوردهام نیویورک.

[۲۱] – Ostia شهری باستانی در روم باستان ۲۵ کیلومتری جنوب غربی رم. این مکان به دلیل حفظ عالی بناهای باستانی خود و نقاشی‌های دیواری باشکوه و معرق برجسته خویش معروف است.

[۲۲]– Julian امپراتور روم از ۳۶۱ تا ۳۶۳ میلادی که مسیحیت را رد کرد و به عنوان مرتد توسط کلیسا شناخته شد.

[۲۳]– slapstick comedy یا کمدی بزن بکوب، گونه ای کمدی است که در آن تحرک بدنی نقش اول را بازی می کند. اسلپ استیک پر از صحنه‌های حرکت و جنجال و زدوخورد و سروصدا و مسخره‌بازی است و در آن تصادم‌های عجیب و غریب و شوخی‌های فیزیکی به شکل مبالغه آمیز استفاده می‌شود.

[۲۴]– Conrad Celtes (۱۵۰۸–۱۴۹۵م) دانشمند، شاعر آلمانی.

[۲۵] - Regensburg شهری در ایالت بایرن آلمان در کنار رود دانوب، به انگلیسی به آن راتیسبون Ratisbon گفته می‌شود.

[۲۶]– Albrecht Dürer (۱۴۷۱– ۱۵۲۸م) نقاش و نظریه پرداز آلمانی دوره رنسانس.

[۲۷] – International Dictionary of Theater

[۲۸] – Judy Chicago (متولد ۱۹۳۹) هنرمند، مدرس هنر و فمنیست آمریکایی است.

[۲۹] – Sarah Gildersleeve Fife (۱۹۴۹–۱۸۸۵) در زمینه کتاب شناسی آثار زنان در نیمه اول قرن بیستم بسیار شناخته شده است.

[۳۰] – Frances Hooper (۱۹۸۶–۱۸۹۲) زن روزنامه نگار و مدیر آژانس تبلیغاتی در آمریکا.

منابع:

1- Adams,Gillian,(1998). ***The First Children's Playwright: Hrotsvitha of Gandersheim***, Bookbird36,18-20

2- Cross,F.L.(2009). ***Oxford Dictionary of the Christian Church,*** Oxford University Press, 660–661

3- DuPratt, Anita (2002). ***Hrotsvitha of Gandersheim (C.935-1001),*** www.encyclopedia.com

4- *Gerberga II,Abbess of Gandersheim, https://e*n,Wikipedia.org

5- *Hrotsvitha*, https://en.wikipedia.org

6- Halsall, Paul (1999). *The* ***Plays of Roswitha: A Note on the Acting of the Plays,*** https://sourcebooks.fordham.edu

7- Hawkins, Mark (1993). ***International Dictionary of Theatre, Volume 2: Playwrights,*** St. James Press

8- Lewis, Jone, (2019). ***Hrotsvitha von Gandersheim,German Poet, Dramatist and Historian,*** *https://*www.thoughtco.com

9- Raby, F.J.E.*(*1936). ***A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages,*** Chicago: The university of Chicago Press,1:277–278 (https://www.jstor.org)

10- Sack, Harald (2019). ***Hrotsvitha of Gandersheim-The Most Remarkable women of her Time***, www.scihi.org/hrostvitha-gandersheim

11- Wailes,Stephen L.(2006). ***Spirituality and Politics in the Works of Hrotsvit of Gandersheim,*** https://www.journals.uchicago.edu,188-189

۱۲- آدامز، گیلیان(تیر ۱۳۸۲)، ***اولین نمایشنامه‌نویس کودکان؛ هراتسوتای گاندرشیم***، ترجمه بهار اشراق؛ تهران: کتاب ماه کودک و نوجوان، ص ۱۴۹–۱۵۰.

۱۳- براکت، اسکار گروس (۱۳۷۵)، ***تاریخ تئاتر جهان (جلد اول)***، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.

۱۴- شادروان، عباس (۱۳۸۳)، ***تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت***، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بررسی مناسبات بینامتنیت در مقایسه دو شخصیت سودابه در شاهنامه فردوسی و سالومه در نمایشنامه سالومه اثر اسکار وایلد از دیدگاه ژولیا کریستوا

دکتر محمدرضا شهبازی[۲۲۸]

ماریا دباش[۲۲۹]

چکیده

یکی از روش‌های بررسی متون، مطالعه‌ی بینامتنی آنهاست. بینامتنی یعنی خوانش متن با توجه به متون دیگر و مبتنی براین اندیشه که متن، نظامی بسته و مستقل نیست و خواسته یا ناخواسته با متون دیگر ارتباط دارد. نظریه‌ی بینامتنی در اواخر دهه‌ی شصت میلادی توسط ژولیا کریستوا در خلال بررسی‌هایی که بر آراء و افکار میخائیل باختین داشت، ارائه شد و توسط نظریه‌پردازانی چون ژرار ژنت پرورش یافت. داستان سودابه در شاهنامه فردوسی و همچنین نمایشنامه سالومه اثر اسکاروایلد دو اثر ادبی هستند که از لحاظ ساختار ادبی و همچنین هویت و روان‌شناسی زنانه که در ستیز با جهان مردانه تعریف شده، دارای اشتراکاتی می‌باشند. در این نوشتار برآنیم با بررسی و تحلیل شخصیت سالومه اثر اسکاروایلد و تبیین جنبه‌هایی از شخصیت آن با سودابه در شاهنامه که روندها و فرآیندهای شکل‌گیری آن در تقابل با دنیای مردانه و مذکر است، به طور کلی تمامی جلوه‌های بینامتنی را بر اساس این نظریه مورد بررسی قرار دهیم. براساس نتایج این بررسی‌ها، اسکاروایلد برای معماری شخصیت و شکل‌گیری و آفرینش سالومه، با توجه به نظریات بینامتنیت از داستان سودابه الگوی ضمنی گرفته است.

کلمات کلیدی: بینامتنیت، فردوسی، اسکار وایلد، سودابه، سالومه.

---

[۲۲۸] دانشیار گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

[۲۲۹] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

مقدمه

بر بنیان نظریه‌ی بینامتنی، هر متنی متأثر از متون پیشینیان و حافظ سنت و میراث گذشتگان است. آثار نویسندگان به میزان زیادی به متون پیشین بستگی دارد و رد پای آثار گذشتگان به خوبی در آن‌ها مشهود است. به بیان دیگر، بینامتنیت دگرگونی و حضور متون پیشین و میراث فرهنگی گذشتگان را در ابداعات و آثار نویسندگان جدید و در ساختار و لایه‌های آشکار و پنهان اثر مورد بررسی قرار می‌دهد و بدین وسیله هویت یک اثر را آشکار می‌کند. این تحقیق در پی آن است تا بر اساس تجزیه و تحلیل دو شخصت سودابه و سالومه، بر مبنای نظریه بینامتنیت و تطبیق آن با متن فردوسی و اسکاروایلد، بیشترین کاربرد از بین گونه‌های بینامتنی را در دو اثر مورد نر را بررسی کند. گفتنی است که بر اساس این نظریه، هر اثر در فرایند خلق خود، دگرگون می‌شود و ممکن است نویسنده از ایجاد تغییر در متون پیشینیان و استفاده از آن هدف مشخصی داشته باشد. بنابراین، اثر می‌تواند جولانگاه دگرگونی‌های اساسی و هنرمندانه نویسنده باشد.

در پژوهش حاضر، وجوه بینامتنی دو شخصیت ادب مورد بررسی قرار می‌گیرد. سالومه اثر اسکاروالد به دلیل داشتن وجوه اشتراک، تکرارها، اقتباس، وام‌گیری، مشابهت‌ها، تضمین و ... با بسیاری از متون پیش از خود، از جمله آثاری محسوب می‌شود که با نظریه بنامتنت همخوانی و مطابقت دارد. در این پژوهش به روابط میان متنی و تطبیق آن با داستان سودابه در شاهنامه فردوسی پرداخته می‌شود.

روش تحقیق:

این یک مطالعه توصیفی – تحلیلی است و با توجه به اینکه این مقاله به استناد تاریخ به بررسی روایت ها و اسناد مربوط به موضوع می پردازد . پژوهشگر با مراجعه به اسناد و ثبت و بررسی اطلاعات موجود در آنها به تحقیق می پردازد. بنابر این در این پژوهش روش گرد آوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای می باشد .

پیشینه بینامتنیت:

برخی واقعیت‌ها همواره پیش روی انسان قرار دارند، اما گاهی توجه جدی کسی را به خود جلب نمی‌کنند و کشف نمی شوند ویا دیر کشـــف می‌شـــوند، بینامتنیت نیز چنین اســـت. به تعبیری بینامتنیت، همانند نظریه‌های ادبی و فرهنگی مدرن، در زبان‌شناسی قرن بیستم به‌ویژه در کار دوران‌ساز زبان‌شناسی به نام فردینان دو سوسور[۲۳] ریشه دارد. (آلن، ۱۳۹۲: ۱۳)

واژه‌ی بینامتنیت را ژولیا کریستوا[۳۱]منتقد فرانسوی، نخستین بار در مقاله‌ای در ۱۹۶۶ در مجله‌ی «تل کل»[۳۲] و سپس در کتاب «سمیوتیک»[۳۳]خود در سال ۱۹۶۹ به کار برد. (کریستوا، ۱۹۶۹: ۱۱۵) کریستوا در کتاب خود، واژه‌ی بینامتنیت را برابر واژه‌ی dialogisme که نظریه‌پرداز روس، میخائیل باختین[۳۴]در کتاب «زیبایی شناسی و تئوری رمان» به کار برده بود دانست. (علوی، ۱۳۹۱: ۱۱۸) کریستوا خود به مطالعاتی ارزشمند در خصوص بینامتنیت و جایگشت متنی پرداخت. هر چند بر اساس اصل اولیه‌ی بینامتنیت، همواره پیش‌زمینه‌ها و پیش‌متن‌هایی وجود داشته‌اند. گذشته از میخائیل باختین به عنوان شاخص‌ترین چهره‌ی پیشابینامتنیت، می‌توان از فرمالیست‌های روسی، مکتب پراگ و بسیاری دیگر از گرایش‌ها و جریانات نظری به ویژه مطالعات ادبی و هنری به عنوان ریشه‌ها و پیش‌متن‌های بینامتنیت یاد کرد. پس از کریستوا، رولان بارت به بینامتنیت توجه کرد. «بارت نظریه‌ی بینامتنی را برای به چالش کشیدن پنداشت‌های دیرپا درخصوص نقش مؤلف در ایجاد معنا و نفس ماهیت معنای ادبی به کار می‌گیرد.» (آلن، ۱۳۹۲: ۱۴) پس از آن از سال ۱۹۷۶ لوران ژنی[۳۵]به تعریف مرزهای بینامتنیت پرداخت. (علوی، رجبی، ۱۳۹۱: ۱۲۴)

تعریف بینامتنیت:

بر پایه‌ی اصل اساسی بینامتنیت هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن بر پایه‌ی متن‌های گذشته پدید می‌آید. همچنین، هیچ متنی، جریانی یا اندیشه‌ای، به طور دفعی و بدون گذشته، خلق و ایجاد نمی‌شود بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان نمی‌تواند هیچ چیز از هیچ بسازد یا از هیچ، چیزی خلق کند بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا ماده‌ی اولیه‌ی ذهن او شود و او بتواند آن‌را همانگونه یا دگرگون شده بسازد؛ یا تصویری که دریافت کرده، بازسازی کند و یا از تصاویر گوناگون، ترکیبی نوین بیافریند. «بینامتنیت نشان می‌دهد که ایده‌های همواره مطرح اصالت، اولویت، یگانگی، و هویت، پندارهایی تا چه حد سست و موهوم بوده، چندگانگی، تفاوت و در یک کلام، «دیگربودگی» شرط ناگزیر زبان و بلکه امکان انسان است.» (آلن، ۱۳۹۲: ۷) بینامتنیت از شیوه‌هایی است که همگرایی مطلق متن را در هم می‌ریزد و متن را ترکیبی از قطعات ناهمگون توصیف می‌کند که با یکدیگر در یک گفتگوی درون متنی عمل می‌کنند. براساس این رویکرد می‌توان متون ادبی را دسته‌بندی کرد، ارتباط و تعاملات میان آن‌ها را دریافت و وابستگی متقابل آن‌ها به یکدیگر را مورد بررسی قرار داد. برخلاف بهره‌گیری اطمینان بخش بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان، بینامتنیت اصطلاح شفافی نیست. در اینجا به برخی از تعاریف و دیدگاه‌های مختلف در باب بینامتنیت اشاره می‌شود: در واقع گفتگومندی عنصر اساسی آرای باختین در زمینه روابط میان متون محسوب می شود... از نظر باختین گفتار همیشه با گفتار

قبلی یا گفتارهای دیگر در ارتباط ا ست. (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۰) «ملاک و میزان باختین در گونه شنا سی و تق سیم بندی گونه‌های ادبی همانا چگونگی و میزان تعامل متن با متن‌های دیگر است...». (همان: ۴۰۲)

رابطه بینامتنیت در سودابه و سالومه:

ساختار محتوایی نمایشنامه سالومه از منظر بینامتنیت

هیرودیس پادشاه روم، حضرت یحیی را اسیر می‌کند؛ زیرا او خود را پیامبر معرفی می‌کرده و همواره سخنان عجیبی می‌گفته است. هیرودیس بعد از قتل برادرش، زن او را به عقد خود در می‌آورد که با مخالفت یحیی مواجه می‌شود. هیرودیس یحیی را زندانی می‌کند؛ اما از آنجا که او را مردی عادل و مقدس می‌پنداشته، نمی‌تواند به قتلش برساند. در روزی که جشنی برپا بود، هیرودیس از سالومه دختر هیرودیاس می‌خواهد که برقصد. دختر نیز در برابر این خواهش می‌خواهد که پادشاه کاری برای او انجام دهد. دختر از پادشاه سر یحیی را می‌خواهد. هیرود که از عواقب این کار نگران است، اصرار می‌کند اما نمی‌تواند سالومه را از این کار منصرف کند؛ و چون از قول خود نیز نمی‌تواند سرباز بزند، دستور به قتل یحیی می‌دهد. سالومه با سر بریده‌ی یحیی عشق‌بازی می‌کند و هیرود دستور به قتل سالومه می‌دهد.

در روایت اسکار وایلد اما انگیزه‌ی سالومه در طلب سر یحیی، عشق پر شور و شر او به این پیامبر است که ناکام مانده و در عوض نوازش، دشنام و نفرین شنیده است. در واقع جوهر تراژیک این نمایشنامه همین عشق و کین‌ستانی هولناک است. در این نمایشنامه یحیی به طور دائم در حال سرزنش و تحقیر مادر سالومه است؛ مادر سالومه همسر امیر است و نسبت به کلام تحقیرکننده یحیی، حساس است. یحیی با طعنه و کنایه با او سخن می‌گوید و او را به بدی یاد می‌کند. سالومه نیز با توجه به این مساله و نفرتی که از وی در دلش بوجود آمده بود، در شبی که هیرود از وی خواست تا برای او برقصد، شرط کرد خواهش او را، هر چه باشد، برآورد و خواهش سالومه سر یحیی بود. روایت انجیل مرقس از باقی ماجرا چنین است: «پادشاه به شدّت محزون گشت ، لیکن به جهت پاس قسم خود و خاطر اهل مجلس نخواست او را محروم نماید. بیدرنگ جلّادی فرستاد وفرمود تا سرش را بیاورند و او به زندان رفته، سر او را از تن جدا ساخته و بر طبقی آورده، بدان دختر داد و دختر آن را به مادر خود سپرد. چون شاگردانش شنیدند، آمدند و بدن او را برداشته دفن کردند. (انجیل مرقس، ۱۳۷۹، ۳۸)

در نمایشنامهٔ سالومه، هر چند که دختر به خواست مادرش شرط سر بریده‌ی یحیی را می‌گذارد، اما خود او نیز برای کار انگیزه دارد. در این جا او خود عاشق یحیاست و یحیی به او بی‌اعتنایی کرده است. این نیز بن‌مایه‌ی تکرار شونده در ماجرای یوسف و زلیخا و سیاوش و سودابه است.

اکنون در تطبیق این اسطوره‌ها و ماجراها به رشته‌ای باز گردیم که آن ها را به هم می‌پیوندد. پیداست که این رشته چندان نیرومند بوده که برای تطبیق آن بتوان رد شهادت یحیی را از شرق تا غرب دنبال کرد. تپه‌ی یحیی در استان کرمان خاک سرخ دارد و در افسانه گفته‌اند که خون یحیی می‌جوشیده و آن قدر خاک بر روی آن ریخته‌اند تا به سی متر رسیده است. در تعزیه‌ها نیز یحیی و سیاوش وجه مشترک دارند. «از وجوه مشترک تعزیه و

سوگ سیاوش فراوان گفته شده است. در نمایشنامهٔ سالومهٔ اسکاروایلد نیز وجه کمرنگی از یوسف پیامبر را در شخصّیت یحیای پیامبر گنجانده است. کشته شدن یحیی با خواست سالومه چندین پیچ ساختاری و روایی به داستان می‌دهد و ان را هم جذاب می‌کند و هم پیچیدگی‌ای که ذات یک هنر اندیشمندانه را می‌سازد، بدان می‌دهد.» (فاتحی، ۱۳۹۶، ۲۰۹)

ساختار محتوایی داستان سودابه از منظر بینامتنیت

زال فرزند پهلوان خود، رستم را برای نخستین بار به نبرد، روانه‌ی مازندران کرد. رستم در این راه، هفت خان را با پیروزی درنوردید و با کشتن دیو سپید، کاووس و سران سپاه را از بند دیوان مازندران رهانید.

سپس کی کاووس به جنگ شاه هاماوران رفت و پس از شکست دادن او، دخترش سودابه را به زنی خواست، اما این بار نیز فریب خورد و اسیر شاه هاماوران شد. باز رستم به یاری او شتافت و او را از بند دشمن برهانید.

دیگر بار، ابلیس به فریب دادن کی کاووس خودکامه پرداخت. دیوی را واداشت تا با چرب‌زبانی و خوش‌آمدگویی، کی کاووس را به تسخیر آسمان تشویق کند. کی کاووس باز فریفته شد. آرزوی بزرگ آدمیان در دل‌اش بال گشود. چهار بچه عقاب را که از آشیانه‌ی مادر ربوده بود، به گوشت پروراند و چون بزرگ و نیرومند شدند، آن‌ها را به چهار پایه‌ی تختی بست که در چهار گوشه‌ی آن بر سر نیزه‌های بلند ران‌های کباب شده آویخته بود. عقاب‌ها به سودای رسیدن به گوشت به سوی آسمان بال گشودند. اما پس از چندی خسته و گرسنه از پرواز بازماندند و نگون‌سار به شهر آمل در مازندران فرو افتادند. پهلوانان ایرانی، رستم، گیو و گودرز ناچار دوباره لشکر کشیدند و کی کاووس را به پای‌تخت باز گرداندند.

آرزوی کیکاووس گرفتن جهان است و به مازندران می‌تازد، سرزمینی که کسی را یارای پیروزی بر آن نیست. می‌دانیم که در مرگ سیاوش نیز سودابه گناهی نداشت. اگر سودابه نیز نمی‌بود او به توران می‌رفت و کشته می‌شد. سیاوش سالیان دراز پس از این ماجرا، در توران زیست و ازدواج کرد و به سبب حسادت گرسیوز کشته شد. (نیکوبخت، ۱۳۹۲، ۵۳۳)

سودابه دختر شاه هاماوران و همسر کیکاوس، پلیدترین و منفورترین شخصیت زن شاهنامه، از یک سو زنی زیبا، مصمم، بااراده و باهوش، و از سویی دیگر، خودخواه و خودرأی، بی پروا و هنجارشکن، هوس‌باز و خیانتکار، دروغگو و دسیسه‌چین، و فرصت طلب و جاه‌طلب است که آن چند ویژگی مثبت‌اش هم در سایه نقاط منفی و تاریکِ درونی او رنگ باخته‌اند؛ اما عامل اصلی این کنش‌ها را می‌توان متأثر از تیپ شخصیتی قدرت‌طلب در او دانست.

سودابه بسیار مایل است بدان میزان از جاه و قدرت برسد که دیگران را تحت کنترل خود درآورده و بر آنان مسلط شود. او حتی در مواقع لزوم، به راحتی افراد پیرامونش را قربانی اهداف و منافع خود می‌کند. پدر، همسر، ناپسری‌اش سیاوش، شخصیت پیغام‌رسان، اهل شبستان، دخترانش، کنیزکانش، زن جادوگر باردار و دو جنین‌اش، همه و همه، ابزارهایی برای بالارفتن هر چه بیشتر او از هرم قدرت هستند؛ شاید بتوان بخشی از ریشه‌های این خصوصیت‌اش را متأثر از یک‌دانگی و توجه بیش از حد پدر به او دانست؛ همچنان که اشارات فردوسی تأییدی بر علاقه و وابستگی عاطفی شدید شاه هاماوران به دخترش دارد. علاوه بر این، خلق و خوی سودابه از جهاتی درست شبیه پدرش است؛ همان طور قدرت‌طلب، مغرور، یک دنده و کینه توز.

عطش و تمایل به قدرت در سودابه چنان است که «ساختارهای شخصیتی او را به شدت تحت تأثیر خود قرار داده، از این روی، برای شناخت هر چه بهتر این زن، باید جنبه‌های مختلف رفتاری‌اش را بر مبنای عناصر مختلف روان‌شناسی و محتوای ادبی بررسی و ارزیابی نمود.» (میرزایی، ۱۳۸۷، ۴۲). داستان سودابه و سیاوش داستانی است عاشقانه؛ عشقی زلال و بی پروا، که چون زبانه می‌کشد، در این اقلیم قبیله و مرد، آتش در جان و جهان عاشقان می‌افکند. سودابه شاه‌بانوی عشق است. سراپا شور و شورش است. شاه‌بانوی سوداهاست. بانوی آب‌هاست. زیبا و هوشیار است.

جنبه‌های بینامتنی در تحلیل شخصیت سودابه و سالومه

هـر اثـر نمایشی برای روایت آنچه در بطن خویش دارد نیازمنـد خلق شخصیت یـا شخصیت‌هایی است تا آن را به مخاطب انتقال دهد. شخصیت‌هـا صـرفاً صورتک‌های سخنگو نیستند، بلکه خصایص جسمی، ذهنی، فرهنگی، و اخلاقیِ آشنایی دارند. مخاطب در برابـر یـک اثر نمایشی می‌خواهد بداند در پس اعمال شخصیت چه نهفته است و ترجیح می‌دهد شخصیت را درک کند و با وی ارتباط برقرار کند. ارسطو در همین زمینه مـی‌گویـد: «فردیـت انسـان‌هـا زاییدهٔ شخصیت انسان‌هاست.» (بلکر، ۱۳۸۸، ۱۴۳)

سالومه یکی از شخصیت‌هایی جذاب نمایشنامه در سطح جهان است. ویژگی‌هایی شخصیتی وی بـا شخصـیت‌هـای متعددی در ادبیات دیگر ملل مقایسه کردنی است. سالومه از این منظر شبیه سودابه است و هر دو دارای ویژگی‌های قهرمانان دراماتیک هستند. به راحتی می‌توان با بررسی مؤلفه‌های یک شخصیت نمایشی، نشان داد داستان سودابه به کمک شیوه پرداخت هنری فردوسی از سودابه، در نمایشنامه‌ای از سودابه شخصیتی نمایشی خلق کرد و در مرکز توجه اثری نمایشی قرار داد.

- فردگرایی سودابه و سالومه در تحلیل بینامتنی

در داستان سودابه، شاه هاماوران با وجود ناراحتی و مخالفت خود با ماجرای خواستاری، در مورد این مسئله که کیکاوس مهتر و سرفراز و از همه کس بی‌نیاز است، برای دخترش می‌گوید؛ همین یک اشاره کوتاه، کافی است که شوری در زن حریصی چون سودابه ایجاد کرده و هوش از سرش ببرد؛ بنابراین برخلاف عاشقانه‌های برخی دختران شاهنامه، عطش و رضایت اولیه سودابه در پیوند با کیکاوس، ناشی از موقعیت برتر خواستگار، و شادی و خشنودی‌اش تنها در راستای منافعی است که به او و پدرش خواهد رسید:

نکته بسیار قابل توجه این است که فردوسی در این پیوند، به هیچ شور عاشقانه‌ای، به ویژه از سوی سودابه اشاره‌ای نکرده است. کیکاوس وصف زیبایی این دختر را شنیده و در او طمع کرده و سودابه هم شیفته موقعیت خواستگارش گشته است؛ بنابراین، ماجرای سودابه با کیکاوس از میل به «قدرت» آغاز می‌شود و با وجود آنکه در این میان، علاقه، تعهد و ایثار همسرانه‌ای نیز به چشم می خورد، اما در انتها باز هم قدرت، عنصر برتر است.

حال آنکه، در ماجرای سیاوش، موضوع تا اندازه‌ای متفاوت است. داستان با تأکید بر عشق و دلباختگی آغاز می‌شود. فردوسی در ابیات آغازین، به عشق اولیه و البته «هوس‌آلود سودابه به ناپسری اشاره می‌کند که به محض دیدن سیاوش، اختیار از کف می‌دهد:

«چو سـوداوه روی سیاوش بدید
پراندیشه گشت و دلش بردمید
چنان شد که گفتی طراز نخ ست
وگـر پیش آتش نهـاده یخ ست» (همان، ۱۳۷۹، ۱۳۳– ۱۳۴)

بنابراین برخلاف علت اصلی گرایش اولیه سودابه به کیکاوس، این بار او واقعاً شیفته خود سیاوش گشته، هرچند که دو عامل مهم تثبیت موقعیت فعلی و کسب هرچه بیشتر قدرت، در این گرایش او چندان بی‌تأثیر نیستند؛ به واقع، در این ماجرا آمیختگی دو مقوله عشق و قدرت بسیار مشهود است.

«در نمایشنامه سالومه چهار نمونه مختلف از علایق نافرجام قابل تبیین و معرفی است؛ که عبارت‌اند از:

۱. علاقه جوان سوری به *سالومه*،
۲. علاقه هرود به سالومه،
۳. علاقه خدمتکار هرودیاس به جوان سوری،
۴. علاقه سالومه به یوحنا.

در هریک از این موارد شخصیت می‌داند که علاقه‌اش به شخص مقابل یک‌طرفه است، لحظه‌ای است سرشار از اندوه که در مورد سالومه، یوحنا و جوان سوری به مرگ می‌انجامد.» (میرزایی، ۱۳۸۷، ۵۳) در این نمایشنامه، سالومه بی‌توجه به نوع نگاه و مواجهه‌ی شخصیت‌ها با مساله‌ی عشق، صرفاً در صدد دست یابی به خواسته‌ی خویش است. جوان سوری با اینکه به شدت سالومه را دوست دارد و عاشق اوست، اما سالومه کمترین توجهی به وی ندارد و توجهی به دیالوگ‌های او نمی‌کند.

«جوان شامی: امشب سالومه دختر امیر چقدر زیبا و دلفریب شده است.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۴) این نمونه‌ای از تک‌گویی جوان سوری است که عاشق سالومه است اما سالومه با وی پاسخی نمی‌دهد و بی‌اعتنا رد می‌شود.

علی‌رغم اینکه جوان سوری هم در آغاز نمایشنامه و هم در ادامه‌ی داستان، وقتی که با سالومه روبرو می‌شود، عشق خود را به وی نشان می‌دهد، اما سالومه کمترین عنایتی به این مساله ندارد و نسبت به او بی‌توجه است.

از سویی دیگر، یحیی شخصیتی دینی است که دارای کاراکتر خاصی است. او به دلیل راهنمایی‌هایی که در زمینه مسائل اخلاقی داشته، اکنون در بند است؛ و هرچند می‌خواهد شخصیت‌های نمایشنامه را هدایت کند، اما مادر سالومه از او کینه و نفرت دارد و دخترش را تشویق می‌کند که او را سر به نیست کند. «سالومه: من سر یحیی را می‌خواهم.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۵۴) در اینجا سالومه به دلیل کینه ی مادرش از یحیی، از هرود سر یحیح را درخواست می‌نماید. یحیـی پسرخاله عیـسی مسیح (ع) بـــود وگفتـه‌انـد کـــه او را تعمید داد و حمایت می‌کرد.

اسکار وایلد، نویسندهٔ ایرلندی، برداشتی از افسانهٔ یحیی را، با تغییراتی به صورت نمایشنامه درآورده است. بعضی از منتقدان سالومه را بهترین اثر وایلد دانسته‌اند؛ و از منظر خودگرایی و خودخواهی اگر به آن نگاه شود، واضح است که این شخصیت شباهت بسیاری به سودابه دارد؛ چرا که همانند اوست و بدون توجه به ساز و کارهای فرهنگی و تاریخی، در فکر منافع خود است و راه خود را می‌رود. او در پایان داستان به سرنوشتی تلخ دچار می‌شود. هرود که کشته شدن یحیی را بواسطه‌ی زیاده‌خواهی سالومه می‌داند، دستور به کشته شدن او می‌دهد. «هرود: این زن را هلاک کنید. (سپاهان به جانب او می‌دوند و تن سالومه دختر هروداس امیرزاده یهودا را در زیر سپرهای خویش خرد می‌کنند.)» (وایلد، ۱۳۳۹، ۶۲) در داستان سودابه نیز چنین ساختار محتوایی وجود دارد. سودابه دختر شاه هاماوران است که برخلاف رأی پدر، با کیکاووس ازدواج می‌کند و در این راه حتی طعم اسارت را نیز می‌چشد. در شاهنامه، نقش سودابه، پس از ازدواج با کیکاووس، فقط به نماد وفاداری و استقامت در عاشقی تقلیل می‌یابد؛ اما برخلاف دیگر داستان‌های شاهنامه که زنان پس از اتمام اپیزود خود دیگر جایی در داستان نخواهند داشت، «سودابه را می‌توان شخصیت متمایزی دانست که ناگهان با دیدن جمال سیاوشِ جوان، دل در گروِ عشق او می‌بندد و بارها می‌کوشد با تطمیع او، به کام خویش دست یابد؛ اما از آنجا که سیاوش شخصیتی پاک و معصوم است و تن دادن به خواهش سودابه را نوعی ناسپاسی می‌داند و از بسیاری دام‌های فریبکارانه او می‌رهد، درنهایت در دام اتهام خیانت گرفتار می‌شود. سیاوش پس از اثبات بیگناهی در آزمونی سخت، ایران را به مقصد مرز توران ترک می‌کند و دیگر خبری از سودابه در داستان نیست تا آنکه رستم به کین سیاوش وی را به قتل می‌رساند.» (میرزایی، ۱۳۸۷، ۴۸)

منفی‌گرایی سودابه و سالومه در تحلیل بینامتنی

سودابه تا پیش از زندانی شدن کیکاوس، زنی مثبت، معقول و منطقی به نظر می‌رسد؛ از زیبایی‌اش تعریف می‌شود و از اینکه پاکدامن و نیکونام است:

«که پاکیزه تخم ست و پاکیزه تن
ستوده به هر شهر و هر انجمن» (فردوسی، ۱۳۷۹، ۸۷)

علاوه بر این، اگر شاه هاماوران مسئله خواستگاری کیکاوس را با خود سودابه مطرح و نظر او را جویا می‌شود، گذشته از علاقه‌ای که بدو دارد، بدان جهت است که دخترش را تا آن اندازه عاقل می‌داند که نظر نهایی را برعهده خود او بگذارد.

از سویی، دادن پاسخ مثبت به خواستگاری کیکاوس و جانب شوهر را گرفتن پس از دسیسه‌چینی پدر، نشان از زیرکی این زن دارد. سخنان و اعتراض او نسبت به عملکرد غیرانسانی پدر نیزمنطقی و خردمندانه است. سودابه ناجوانمردی پدرش را در دعوت مهمان و سپس زندانی نمودنشان بر سر فرستادگان پدر فریاد می زند. اعتراض او به این است که مردان واقعی در میدان جنگ قدرت خود را نشان می‌دهند و با حیله و تزویر دشمن را به بند نمی‌کشند؛ افزون بر این موارد، حیله‌ها، دروغگویی‌ها، دسیسه چینی‌ها، صحنه‌سازی ها و نقشه‌های هوشمندانه‌ای که برای اثبات دروغ هایش، پی‌ریزی و مرحله به مرحله اجرا می‌کند، یا هنگامی که برای هرچه طبیعی‌تر نشان دادن ماجرا و متهم نمودن سیاوش در توطئه آخر، جامه‌اش را می‌درد،

صورتش را می‌خراشد، فریاد و فغان برمی‌آورد، در جلوی کیکاوس فریبکارانه مظلوم نمایی نموده، اشک می‌ریزد و موی می‌کند، همگی نشان از زیرکی خاصی در این زن دارد؛ اما مسئله اینجاست که او در هر مرحله، به نوعی از خرد خود در جهت مقاصد اهریمنانه و ویرانگرانه استفاده می‌کند و همین امر موجب می‌شود که پس از شکست های پی درپی در مقابل سیاوش و بنا به دلایلی که در ادامه خواهد آمد، دست به دسیسه ها و حربه‌های مکارانه و بسیار عجیبی بزند که به نوعی حمل بر سطحی‌نگری، بی‌خردی و در نهایت انحطاط وجودی‌اش باشد؛ حال آنکه باید گفت سودابه بیش از آنکه بی‌خرد باشد بدخرد است و این بدخردی‌اش به تنهایی رسوایش را فریاد می‌زند.

در نمایشنامه سالومه نیز هرود قبل از اینکه از سالومه بخواهد برایش برقصد می‌گوید: «هیچ کمبودی ندارم». (همان، ۴) این جمله تفکری عمیق را در مخاطب ایجاد می‌کند که امیال شخصیت‌ها چگونه جهان نمایشنامه را هدایت می‌کند. در برخی اصطلاح‌های کلاسیک و روانکاوی میل و علاقه در نتیجه‌ی یک نقصان یا کمبود ایجاد می‌شود. به این خاطر است که مردم آرزوی رسیدن به چیزی را دارند که نبود آن را در خود حس می کنند، رسیدن و ارضاء یک آرزو، اغلب پر کردن نقصان یا حفره‌ای است در احساسات فرد از خویش. از آنجا که رسیدن به مقصود در جهت تکامل شخص است، به همین خاطر شخصی چه مونث چه مذکر به خاطر حس و درکی که از خویش دارد، به مقصود وابسته می‌شود. میل و آرزو بیش از آن که در مورد قدرت و توانایی‌های معشوق باشد درباره عجز و ناتوانی‌های عاشق است. هرود مدعی است که از هیچ چیز کم ندارد، یعنی منکر علاقه و آرزویش نسبت به سالومه می‌شود، مخاطب به صراحت می‌بیند که این‌طور نیست. اعترافش به کمبود داشتن همان اعتراف به علاقه‌اش نسبت به سالومه خواهد بود، و اینکه به او وابسته است، اینکه ناتوان و فاقد قدرت است تا زمانی که به آرزویش برسد و خواسته‌اش برآورده شود. «یحیی: برو ای دختر سدوم. مبادا به من دست بزنی. به معبد خداوند پروردگار بی حرمتی نکن.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۲۱) لحن یحیی نسبت به سالومه کاملاً تحقیرآمیز است. و همین کینه را در دل سالومه تقویت می‌کند. لحن یحیی نسبت به مادر سالومه نیز به همین گونه است. در اینجا سالومه برای بدست آوردن دل یحیی تقلا می‌کند: «سالومه: ای یحیی. من گرفتار عشق جسم تو شده‌ام. تن تو به سپیدی لاله‌های صحرا است که هرگز دست هیچ دروگری آن را نچیده است. تن تو به سپیدی برف‌هایی است که بر قله کوه‌ها نشسته است.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۲۰) اما تقلا و تلاش او بی نتیجه است و یحیی کمترین توجهی به او و خواسته‌هایش ندارد.

خشم و نفرت در سالومه و سودابه در تحلیل بینامتنی

در این بخش بینامتنیت خشم و نفرت در سالومه و سودابه و شباهت‌های آن دو از این منظر بررسی می‌شود. در ماجرای زندانی شدن کیکاوس، فردوسی با اشاره‌ای کوچک، به جا و مناسب، خواننده را آماده این واقعیت می کند که این زن با زنانی که پیش از این دیده‌ایم تفاوت دارد. واکنش سودابه در برابر فرستادگان پدرش، به واقع نشانگر آن است که او پرخاشگر و به ارزش های اخلاقی پایبند نیست:

«فرستادگان را سگان کرد نام
سمن کرد پر خون از آن ننگ و نام» (فردوسی، ۱۳۷۹، ۱۷۴)

پرخاش کلامی با فرستادگان پدر و قساوت درونی و خشونت‌های رفتاریِ ناشی از حس قدرت‌طلبی که بعدها درخصوص دو جنین و سیاوش هم دیده می‌شود، چنان بارز است که فردوسی به ترس و به اصطلاح حساب‌بردن شخصیت‌ها از او اشاره می‌کند. رفتار محتاطانه سیاوش و پاسخ‌اش به پیشنهاد پدر برای ازدواج نیز ناشی از همین احساس ترس است:

«نباید که سوداوه این بشنود
دگرگونه گوید، بدین نگرود» (همان، ۲۳۱)

سیاوش می‌داند که این زنِ دیوانه، ممکن است کار دستش بدهد، بنابراین با چرب زبانی سعی در ایجاد آرامش و دفع خطر دارد:

«وگر سرد گویم بدین شوخ چشم
بجوشد دلش، گرم گردد ز خشم
یکی جادوی سازد اندر نهان
بـدو بگرود شهریـار جهان
همـان به که با او به آوای نرم
سخن گویم و دارمش چرب و گرم» (فردوسی، ۱۳۷۹، ۲۸۱– ۲۸۳)

تهدید و در مرحله بعد خشونت‌های رفتاری نسبت به سیاوش، از دیگر نتایج خشم و نفرت درونی سودابه است:

«اگر سر بپیچی ز فرمان من
نیـاید دلت سـوی پیمـان مـن
کنم بر تو این پادشاهی تباه
شود تیره روی تو بر چشم شاه» (فردوسی، ۱۳۷۹، ۳۱۸– ۳۱۹)

«از آن تخت برخاست پر خشم و جنگ
بدوی اندرآویخت سوداوه چنگ» (همان، ۳۲۳)

این خشم زمانی به اوج خود می‌رسد که کیکاوس پس از تفتیش بدنی، به بی‌گناهی سیاوش پی‌برده و سودابه را به باد انتقاد می‌گیرد:

«غمی گشت و سوداوه را خوار کرد
دل خویش را زو پرآزار کرد» (همان، ۳۶۷)

واکنش تند کیکاوس سبب می‌شود تا چنان کینه‌ای در دل سودابه روشن گردد که ابداً نفهمد چکار دارد می‌کند و درنتیجه خوارتر و خفیف‌تر از دفعات قبل عمل کرده و بیش از پیش رسوا شود. علاوه بر سیاوش، اهل شبستان و خدمتکارانش نیز از او می‌ترسند؛ برای نمونه، می‌توان به گفتگوی درونی کیکاوس در مورد اینکه خدمتکار سودابه از بازگو کردن حقیقت واهمه دارد اشاره نمود:

«پرستار سوداوه بُد روز و شب

بپیچید از آن رنج و نگشاد لب» (همان، ۳۷۱)

هرود نیز در این وشعیت دچار نوعی تناقض شده است. مشتاق رقص سالومه است و نمی‌داند باید با کدام استراتژی سخن بگوید. «هرود: آری. حتی نیمی از کشورم را خواهم داد. اگر تو به نیمی از مملکت من راضی باشی من تو را ملکه آن خواهم کرد. راستی هم که از بس خوشگل است برازنده آن است که ملکه باشد.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۴۴)

در بررسی دو شخصیت سالومه و سودابه، شخصیت‌های زنانه اشتراک‌ها و اختلاف‌هایی با شخصیت‌های مردانه دارند و از این رو می‌توان آن‌ها را به شکل مستقل بررسی کرد. براساس آنچه در تعریف شخصیت بیان شد، در این مقاله شخصیت از منظر کنش‌مندی بررسی و تحلیل می‌شود. درباره شخصیت‌های زن در شاهنامه می‌توان براساس معیارهای کنش‌مندی و با ملاک قراردادن رفتارهای روانی و عمل دراماتیک به یک تقسیم‌بندی رسید. این تقسیم‌بندی براساس منفعل بودن یا نبودن شخصیت هاست و عبارت است از:

«الف) زنان کنش‌مند: که به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

– فریبکار، خیانت‌پیشه، و عامل فسق و تباهی که مردان در برابر آن ها بی‌گناه و زیان دیده‌اند؛ همانند سودابه، گردابه، و گلنار؛

– بدخلق، حسود، و خودخواه؛ همانند شیرین و زن جادوگر؛

– مادر بی‌عاطفه؛ همانند هما؛

– هوشیار، توانا، و بادرایت؛ همانند فرانک، سیندخت، قیدافه و گردیه.

ب)زنان منفعل: که به دو دسته تقسیم می‌شوند:

– زن احمق و نادان؛ همانند زن خاقان؛

– زن فداکار و وفادار که به شکل افراطی متوجه فرزند، شوهر یا معشوق است؛ همانند جریره.» (تلخابی، ۱۳۸۴، ۷۲)

«سالومه: خوب ای یحیی تو نمی‌گذاشتی من لبان تو را ببوسم. اما اکنون من آن را به میل خود می‌بوسم. مانند میوه‌ای رسیده به آن گاز می‌زنم. آری ای یحیی. من اکنون به مراد دل خویش به آن گاز می‌زنم.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۵۸)

وجوه عاطفی در سودابه و سالومه در تحلیل بینامتنی

گرچه سودابه در عطش دستیابی هرچه بیشتر قدرت، به عنصری اهریمنی، خطرناک و نفرت‌انگیز تبدیل می‌شود که از هر دسیسه‌ای برای پیشبرد هدف استفاده می‌کند، اما بر این مبنا و با نگاهی تک بُعدی نمی‌توان شخصیت او را به طور محض، سیاه دانست؛ چراکه این نگرش حداقل براساس اشارات خود شاعر به طور مطلق پذیرفتنی نیست؛ در این راستا و برای نمونه، واکنش سودابه به زندانی شدن شوهر را می‌توان به دو شکل تفسیر نمود:

الف: سودابه زیرک است. او می‌داند که وضع به همین منوال باقی نخواهد ماند و بازنده این ماجرا کسی جز پدرش نیست؛ بنابراین حداقل سعی می‌کند جانب شوی را نگه دارد؛ تا هم جایگاه و قدرتی که در سایه وصلت، بدان رسیده است را حفظ کند و هم شاید این گونه بعدها بهتر بتواند هوای پدر و هاماوران را داشته باشد.

ب: سودابه نگران جان شوهر است و فردوسی از تلاش و هشدار او جهت منصرف نمودن کیکاوس از رفتن به نزد شاه هاماوران سخن می‌گوید؛ از بی‌تابی‌ها، اشک‌هایی که برای همسرِ در بند خود می‌ریزد، سختی‌هایی که به جان می‌خرد، دردیدن جامه، چنگ زدن بر گیسوان و خراشیدن صورت، اشک ریختن و تلاش‌اش برای نزدیکی به همسر؛ تا بدین طریق، بهتر بتواند بر اوضاع مسلط شود و در نتیجه امنیت خاطری برای خود و امنیت جانی بیشتری برای همسرش فراهم سازد؛ بنابراین آن قدر اعتراض و مقاومت می کند تا او را هم به زندان نزد شوهرش می‌فرستند.

پس از آن هم که شاهد یاری و غمخواری‌های او به شوهر در زندان هستیم. یکی از عواملی هم که سبب می شود کیکاوس از خطای سودابه بگذرد، یادآوری وفاداری‌های همسرش در مدت اسارت است.(همان، ۳۷۱)

در جهان نمایشنامه‌ی سالومه نگاه کردن به چیزی نشان‌دهنده علاقه و تمایل بیننده به آن چیز است. خدمتکار هرودیاس به جوان سوری مداوم هشدار می‌دهد که نباید به سالومه نگاه کند. همچنین هرودیاس از شوهرش می‌خواهد که نگاه کردن به سالومه را تمام کند. و یوحنا در برابر پیش روی‌های سالومه مقاومت می‌کند، و از نگاه کردن به او خودداری می‌کند. سالومه مجذوب صدای یوحنا می‌شود و تمنای سوی نگاهی به پیامبر را دارد. میل و آرزوی نافرجام وضعیتی خطرناک همراه با نتایجی اندوهناک را ایجاد می‌کند، هرود قبل از اینکه فرمان اعدام یوحنا را صادر کند می‌گوید: «نباید به هرچیزی نگاه کرد. نباید نه به چیزی و نه به کسی نگاه کرد» (اسکاروایلد، ۱۳۳۹، ۳۶)

مقصود، گواه و شاهدی بر ضعف و ناتوانی‌های همان کسی است که آرزوی رسیدن به مقصود را دارد. نگاه کردن به مقصود، علاقه و تمایل را افزایش می‌دهد و حس قدرت را در فرد کاهش می‌دهد. به این صورت بازگشت نگاه از سوی مقصود نشان‌دهنده رسیدن به فرجام و هدف است (حدقل در حد یک احتمال) نشان می‌دهد که طرف مقابل هم به او علاقه دارد. این نگاه دوطرفه نشانه‌ای از فرجام علاقه است، سالومه با جوان سوری قرار می‌گذارد، به او قول می‌دهد در ازای دسترسی به یوحنا فردا به او نگاه کند. جوان سوری این قرار خطرناک را قبول می‌کند چون که نگاه سالومه به او، نشان دهنده تمایل و علاقه متقابلش به وی خواهد بود. هم چنین وقتی که نهایتاً سالومه سر یوحنا را در دست دارد، افسوس می‌خورد از این که چشمانش بسته است و نمی‌تواند پاسخ نگاهش را بدهد. می‌گوید: «کاش تو مرا دیده بودی، عاشقم می‌شدی. من تو را دیدم و عاشقت شدم.» (همان، ۴۳)

ترس و تردید در سودابه و سالومه در تحلیل بینامتنی

سودابه برخلاف ظاهر مقتدرش از ضعف‌های درونی چون احساس ترس، ناامنی و وابستگی رنج می برد. موقعیت کنونی‌اش در سایه قدرتی برتر به دست آمده و گرایش‌اش به سیاوش نیز تا اندازه‌ای به جهت ترس از دست دادن قدرت، جایگاه و امنیت

اش پس از کیکاوس است. اینکه فردوسی چندین بار به دروغ‌ها، توجیه‌ها و پیمان گرفتن‌های متعدد او در برابر شخصیت‌های مختلف اشاره می‌کند نشان از ترسی عمیق در وجود این زن دارد. هراس‌های درونی او تا اندازه‌ای است که نوعی بدبینی نسبت به اطرافیان را نیز در او ایجاد کرده؛ برای نمونه، با وجود آنکه سیاوش همان بار نخست به او اطمینان می‌دهد که این راز را افشا نخواهد کرد:

«تو این راز مگشای و با کس مگوی
مرا جز نهفتن سخن نیست روی» (فردوسی، ۱۳۷۹، ۲۹۲)

درواقع، سودابه به هیچ روی نمی‌تواند خود را متقاعد سازد که سیاوش راز را برملا نخواهد ساخت؛ بنابراین از ترس رسوایی، قدرت تصمیم‌گیری عاقلانه را از دست داده و با پیشدستی، سیاوش را متهم می‌کند؛ از طرفی، برای بستن دهان زن باردار زر بسیاری هم بدو می‌دهد:

«چو پیمان ستد، زر بسیار داد
سخن گفت ازین در مکن هیچ یاد» (همان، ۳۸۲)

گرچه به شدت نگران آن است که شاه دروغ اش را باور نکند و حقیقت افشا شود. این همه ترس در وجود او به دلیل از دست دادن قدرت و موقعیت اش نزد کیکاوس و سرنوشت شومی است که در انتظارش خواهد بود؛ هر چند که در انتها شاه از گناهش چشم پوشی می‌کند:

«به کاوس گویم که این از من ست
چنین کشته ی ریـمن آهرمن-ست
مگر کین شود بر سیاوش درست
کنون چاره ی این بایدت جست
گـــر این نشنود، آب من نزد شـاه
شـود تیـــره و دور مـانم ز گـاه» (همان: ۳۸۷)

در تحلیل نمایشنامه سالومه از این منظر نیز رهیافت‌های مشترکی وجود دارد. یوحنای پیامبر نه تنها از قدرت کشنده‌ی علاقه و تمایل جنسی سالومه رنج می‌برد بلکه قدرت سیاسی و روحانی ظهور یافته مسیحیت را هم نشان می‌دهد. در هر دو صورت یوحنا تهدیدی برای هرود است. زندانی شدن پیامبر توسط هرود، تلاش‌های او برای کنترل خطرات و تهدیدها نسبت به قدرت سیاسی و شخصی‌اش را نشان می‌دهد. با اینکه هرود کنترل سیاسی را در حکومتش حفظ می‌کند، جایگاه یوحنا به عنوان یک پیامبر بیان‌گر این است که مسیحیت ذاتاً قوی‌تر از این قدرت دنیایی هرود است. هرود تحت تاثیر همین موضوع است که پس از درخواست سالومه، با وی درگیر می‌شود و او را به بدی و نفرت یاد می‌کند:

«هرود: این دختر تو اهریمن است. اهریمن پتیاره است. این کاری که او کرد، گناهی عمیق بود.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۶۱) در اینجا هرود با پناه بردن به نیرویی برتر، می‌خواهد قدرت زنانه را سرکوب کند. «صدای سالومه: ای یحیی. من عاقبت لبان تو را

بوسیدم. آری آن را بوسیدم. طعم تلخی بر لبان تو بود. آیا طعم خون نبود؟ شاید هم مزه‌ی عشق همین باشد. از قراری که می‌گویند مزه‌ی عشق تلخ است.» (وایلد، ۱۳۳۹، ۶۱)

نتیجه‌گیری

سالومه اثر اسکار وایلد از جهات عدیده به سودابه اثر فردوس شباهت دارد؛ هم از جهت صوری و ساختاری، و هم از حیث محتوایی. میزان تأثیرپذیری سالومه از الگوی شخصیت سودابه در شاهنامه فردوسی تا بدان جاست که می‌توان گفت ساختار و فرم بکار رفته در سودابه در داستان سیاوش و تاثیرش در نماشنامه سالومه بارزتر از دیگر پیش متن‌هایی است که در این کتاب از آن استفاده شده است. این مطالعه، نشان‌دهنده‌ی جایگاه ویژه و اهمیت فراوان ساختار و محتوای این داستان شاهنامه در شکل گیری شخصت سالومه اثر وایلد و توانایی و قدرت بالای اسکار وایلد در بهره‌گیری از ساختار و مفاهیم و تفاسیر این داستان است. اسکار وایلد با هنرنمایی و خلاقانه، متن و سیر محتوا و خط روایی شخصیت پرداز های فردوس در داستان سودابه را وارد متن خویش نموده و از این طریق به آن امتیازی تاویلی بخشیده است.

اسکار وایلد با این شیوه متنی متکثر آفریده است و منظور از متکثر بودن سالومه آن نیست که این متن تفسیرهای متعدد می‌پذیرد، بلکه منظور آن است که متن به تکثری از معنا دست یافته است و این امر باعث این نتیجه می‌شود که یک متن خلاقانه و در عین حال اسنادی است.

در مقایسه ساختار سالومه با سودابه می‌توان گفت وایلد در نمایشنامه سلومه برای بیان مفاهم و اندیشه های مورد نظر خود، بیان تمثیلی را برگزیده است و او از نظر حجم هم به داستان سودابه اقتدا کرده است. وی در بیان داستان اصلاً به سمت اطناب نرفته و با بیان و لحن و توصیفات شاعرانه و تمثیلی، عبارات خود را موجز و کوتاه آورده است. او معانی بلند انتقادی را با زبانی شاعرانه و تمثیلی و توصیفی آورده و در تمامی موارد نیز احتمالاً مسیر داستان های دیگر از جمله سودابه را در نگاه داشته است.

وایلد داستان سالومه را به قصد توضیح مقصود خود و نقدی بر اندیشه و تفکر مذهبی و ستیز با دنیای مذکر نوشته و از این راه به نمایشنامه خود عمق بخشیده است.

مسئله‌ی تأثیرپذیری وایلد در نمایشنامه سالومه از متون دیگر و بویژه سودابه در شاهنامه فردوسی بسیار دقیق و فراتر از تلمیحات و بحث‌های ادبی است. او در این نمایشنامه به طور غیرصریح و غیرآشکار از جنبه های روایی و ساختاری و معنایی و محتوا سازی قصه های حماسی و بویژه سودابه استفاده کرده است. در این نمایشنامه اگر چه از عین خخطوط روایی و معنایی سودابه استفاده نکرده، و خط روایت داستان را با تغییر و یا با تغییراتی جزئی در شکل کار، که گاهی به ضرورت الزامات نثر نماشنامه است، متفاوت کرده و این را به وضوح می‌توان دید، اما در بعضی از این موارد نیز اسکار وایلد به طور مستقیم از دیگر متون استفاده کرده، نیر آنچه در مورد داستان یحیای پیمبر بکار گرفته است و گاهی نیز از افتباس‌ها و

برداشت غیر مستقیم خود را دارد. بررسی نشان می دهد که در سیر خط داستان سالومه و سودابه، استفاده وایلد از داستان سودابه به صورت غیرصریح است. در این نمایشنامه، ساختار محتوایی قصه ی سودابه حضور پنهان دارد. گاهی بدون آنکه حتی مسیر روایت را از سودابه وام بگیرد، با توجّه به مضمون و موضوع داستان، مطلبی را در متن و بطن نمایشنامه می‌گوید. در ظاهر برخی از این خط سیرها، هیچ نوع ردّپایی از داستان سودابه به چشم نمی‌خورد، اما پس از تأمّل، خواننده درمی‌یابد که مضمون نهفته این نمایشنامه تحت تأثیر مضامین و موضوعات حماسی و باستانی و تاریخی است و با توجّه به آنها نوشته شده است.

خون خواهی ویژگی دیگری است کـه در همهٔ این ماجراها بـه چشم می‌آید. در نمایـشنامهٔ سالومه نوشـتهٔ اسکار وایلد به شخصیت یحیی رنگی سیاوش‌مآبانـه نیـز داده شده و سالومه جـز آگاهی بخشی و افشاگری، انگیزهٔ عشقی یـک سـویه را نیـز بـه ماجرا افـزوده است. اسکاروایلـد در زمانی ایـن نمایـشنامه را نوشت کـه غرب در وضعیت فکری و فلسفی و اعتقادی خاص شـده بـود و طرح این مساله برای آنها جذّابیت داشـت. همچنین، در بسیاری از نقدهایی که بـر این نمایشنامه نوشته شده، بـه جنبـهٔ خشونت شدید آن اشاره کرده‌اند و این کار اسکار وایلد، در آن زمان، واکنشی بود به توسعه مفاهیم ضداخلاقی در جامعه غرب که در کتب تاریخی قابل بررسی است.

منابع و مآخذ:

۱. آلن، گراهام (۱۳۹۲). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
۲. انجیل، مرقس (۱۳۷۹). ترجمه جدید فارسی، تهران: انجمن کتاب مقدس، چاپ سوم.
۳. بلکر، اروین (۱۳۸۸). عناصر فیلمنامه نویسی، ترجمهٔ محمد گذرآبادی،تهران: هرمس.
۴. تلخابی، مهری (۱۳۸۴). شاهنامه و فمینیسم، تهران: ترفند.
۵. علوی و رجبی، فریده و آروین (۱۳۹۱). «خوانش بینامتنی هزار و یک شب: بستر تلاقی شرق و غرب»، کرمان: نشریه ادبیات تطبیقی، سال سوم، شماره۶
۶. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹). شاهنامه ، تهران: پیمان.
۷. میرزایی، علی (۱۳۸۷). «بررسی ساختار و عناصر داستانی و ادبی دو داستان یوسف و زلیخا و
۸. سیاوش و سودابه »، پیک نور، س ۷، ش ۱.
۹. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت، روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵.
۱۰. وایلد، اسکار (۱۳۸۵). سالومه، ترجمه عبدالله کوثری ، تهران: هرمس.

بررسی مناسبات قدرت و ایدئولوژی در نمایش‌نامهٔ «پرده‌خانه» اثر بهرام بیضایی بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف

رضا قنبری عبدالملکی[۲۳۶]

چکیده

جستار حاضر به منظور سنجش کارایی نظریهٔ نورمن فرکلاف در تحلیل درام اجتماعی، نمایش‌نامهٔ «پرده‌خانه» اثر بهرام بیضایی را مورد واکاوی قرار داده است. در این پژوهش برای استخراج مناسبات قدرت و ایدئولوژی از لایه‌های زیرین متن، علاوه بر توجه به توصیف ویژگی‌های زبانیِ آن، عوامل برون متن، یعنی بافت موقعیّتی و اجتماعی نیز مورد توجه قرار گرفته است. پرسش اصلی پژوهش، آن است که نحوهٔ برخورد این متن با گفتمان اقتدارگرایِ مردسالار در سطح‌های توصیف، تفسیر و تبیین به چه نحو است؟ این مطالعه به روش توصیفی- تحلیلی و با شیوهٔ تلفیقی (کمّی و کیفی) صورت گرفته است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که می‌توان در لایه‌های زیرین نمایش‌نامهٔ پرده‌خانه به مناسبات قدرت دست یافت. در این گفتمان، علاوه بر تحلیل برخی از خصوصیات شخصیتی زنان در جامعهٔ مردسالار، کنش‌های گوناگون آنان در چنین نظامی برجسته‌سازی شده است. بررسی این نمایش‌نامه از منظر آوایی، واژگانی و نحوی (سطح توصیف) نشان داد که ویژگی‌های مدّنظر فرکلاف، در چارچوب ارزش‌های گوناگون صوری در این متن قابل مشاهده است. در سطوح تفسیر و تبیین نیز نمودهای بافت موقعیّتی و مناسبات قدرت و ایدئولوژی در متن نمایش‌نامهٔ پرده‌خانه کاملاً آشکار است.

واژگان کلیدی: نورمن فرکلاف، بهرام بیضایی، پرده‌خانه، تحلیل گفتمانی انتقادی، ایدئولوژی، قدرت

[۲۳۶] استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دامغان

کاربرد اصطلاح نمایش در متون تاریخی دوره مشروطیت

مهدی دهقانی[۲۳۷]

چکیده:

اصطلاح «نمایش» کاربرد فراوانی پیرامون رخدادهای تاریخی دوره مشروطیت داشت که از جمله می توان به آثار نویسندگان و مورخینی همچون سید احمد کسروی در کتب «تاریخ مشروطه ایران» و «تاریخ هیجده ساله آذربایجان»، محمدرضا والی زاده معجزی در «تاریخ لرستان روزگار قاجار» و غلامحسین افضل الملک در «افضل التواریخ» اشاره کرد. در این خصوص واژه «نمایش» با معانی و کلمات مترادفی همچون «بازی»، «کوشش»، «فریب»، «جنبش» و «جلوه» و همچنین در توصیفاتی از قبیل «نمایش دلیرانه»، «نمایش جنگی»، «نمایش جانگداز»، «نمایش باشکوه» و «نمایش فریب کارانه» به کار رفته است. در متون تاریخی مذکور، اصطلاح نمایش برای اقداماتی همچون رژه، جشن و تبلیغات سیاسی– نظامی دستجات مختلفی از جمله نظامیان، شورشیان، دانش آموزان و هواداران سیاسی ذکر شده است. بر این مبنا، پژوهش حاضر درصدد یافتن پاسخ به این پرسش است: کاربرد اصطلاح نمایش در متون تاریخی دوره مشروطیت چه بازتابی داشت؟ برای پاسخگویی، به این برآورد می‌رسیم که مورخین دوره مشروطیت برای تشریح رخدادهای مختلف همچون رژه نظامی، سخن رانی در مجامعی همچون مجلس شورای ملی، پذیرایی از فرستادگان سیاسی، مراسم خاکسپاری، جشن ها و یا مجالس اتحاد مذهبی بویژه در میان مذاهب آشوری، مسیحی، یهودی و مسلمان ایالت آذربایجان از اصطلاح نمایش استفاده می کردند تا تلاش شخصیت های تاریخی همچون شیخ محمد خیابانی، ستارخان سردار ملی و اجلال الملک حاکم آذربایجان را برای تبلیغ انسجام، اقتدار و مشروعیت حکومت مشروطه و یا حکومت خودمختار محلی نشان بدهند. پژوهش حاضر با استفاده از روش تحقیق تاریخی و شیوه جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای از منابع دست‌اول تاریخی پس از توصیف و طبقه‌بندی جنبه‌های گوناگون کاربرد اصطلاح نمایش در متون تاریخی دوره مشروطیت به تحلیل و تفسیر این ویژگی‌ها و تاثیرات مختلف آن می‌پردازد.

کلمات کلیدی: نمایش، متون تاریخی، تبلیغ، انسجام سیاسی، دوره مشروطیت.

[۲۳۷] mehdi.dh82@yahoo.com

بازتاب نمایش‌های عصر صفوی در سفرنامه شاردن

مهدی دهقانی[۲۳۸]

چکیده:

در طول تاریخ ایران بعد از اسلام، بسیاری از مورخین ایرانی در بستر ادبیات فارسی و عربی آموزش یافتند؛ به همین جهت، اغلب آنان در رقابت با همگنان خویش، علاقه وافری به نمایش مهارت های فنی و کلامی در بیان توصیفات جاندار از صحنه های رزمی، بزمی، حالات انسانی، حیوانی و نباتی در قالب نثر و نظم نشان داده اند. توصیف آسمان به عنوان صحنه نمایش را می توان در توصیف «نقش وجود مواکب کواکب را از صفحه نمایش محو کرده بنهان‌خانه فنا رسانید»، صحنه نمایش طبیعت در توصیف «بزم گلشن از نمایش ازهار و ریاحین رشگ نگارستان چین گشت» و یا در توصیف دشمنان ولی نعمت «چنانچه به نمایش این مسلک کلام، تمثالی از ظهور شرور و مفاسد و صدور آثار غرور و مکاید غدار یعنی سلیمان نابکار با اولیای این آستان عالم‌مدار بر لوحه روزگار و صفحه اعتبار، مشاهده و آشکار شد» به کار گرفته شده است. بر این مبنا، پژوهش حاضر درصدد یافتن پاسخ به این پرسش است: اصطلاح نمایش در توصیفات انتزاعی مورخین چه بازتابی داشت؟ برای پاسخگویی، به این برآورد می‌رسیم که مورخین ایرانی در صفحات نخستین آثار خویش و همچنین در سرآغاز هر مبحثی اغلب با کاربرد کلمه «نمایش» به بیان توصیفات دقیق و جانداری از صحنه ها و حالات روحانی، طبیعی و انسانی نائل شده اند تا ضمن حمد و ثنای الهی و ستایش اقدامات ممدوح خویش، مهارت خویش در بازنمایی کامل صحنه های رزم و بزم را به همگنان خویش و خوانندگان شان نشان بدهند. پژوهش حاضر با استفاده از روش تحقیق تاریخی و شیوه جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای از منابع دست‌اول تاریخی پس از توصیف و طبقه‌بندی جنبه‌های گوناگون اصطلاح نمایش در توصیفات انتزاعی مورخین به تحلیل و تفسیر این ویژگی‌ها و تاثیرات مختلف آن می‌پردازد.

کلمات کلیدی: نمایش، توصیف، کواکب، حمدالهی، مورخین.

[۲۳۸] mehdi.dh82@yahoo.com

بازتاب اصطلاح نمایش در توصیفات انتزاعی مورخین

مهدی دهقانی[۲۳۹]

چکیده:

در طول تاریخ ایران بعد از اسلام، بسیاری از مورخین ایرانی در بستر ادبیات فارسی و عربی آموزش یافتند؛ به همین جهت، اغلب آنان در رقابت با همگنان خویش، علاقه وافری به نمایش مهارت های فنی و کلامی در بیان توصیفات جاندار از صحنه های رزمی، بزمی، حالات انسانی، حیوانی و نباتی در قالب نثر و نظم نشان داده اند. توصیف آسمان به عنوان صحنه نمایش را می توان در توصیف «نقش وجود مواکب کواکب را از صفحه نمایش محو کرده بنهان‌خانه فنا رسانید»، صحنه نمایش طبیعت در توصیف «بزم گلشن از نمایش ازهار و ریاحین رشگ نگارستان چین گشت» و یا در توصیف دشمنان ولی نعمت «چنانچه به نمایش این مسلک کلام، تمثالی از ظهور شرور و مفاسد و صدور آثار غرور و مکاید غدار یعنی سلیمان نابکار با اولیای این آستان عالم‌مدار بر لوحه روزگار و صفحه اعتبار، مشاهده و آشکار شد» به کار گرفته شده است. بر این مبنا، پژوهش حاضر درصدد یافتن پاسخ به این پرسش است: اصطلاح نمایش در توصیفات انتزاعی مورخین چه بازتابی داشت؟ برای پاسخگویی، به این برآورد می‌رسیم که مورخین ایرانی در صفحات نخستین آثار خویش و همچنین در سرآغاز هر مبحثی اغلب با کاربرد کلمه «نمایش» به بیان توصیفات دقیق و جانداری از صحنه ها و حالات روحانی، طبیعی و انسانی نائل شده اند تا ضمن حمد و ثنای الهی و ستایش اقدامات ممدوح خویش، مهارت خویش در بازنمایی کامل صحنه های رزم و بزم را به همگنان خویش و خوانندگان شان نشان بدهند. پژوهش حاضر با استفاده از روش تحقیق تاریخی و شیوه جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای از منابع دست‌اول تاریخی پس از توصیف و طبقه‌بندی جنبه‌های گوناگون اصطلاح نمایش در توصیفات انتزاعی مورخین به تحلیل و تفسیر این ویژگی‌ها و تاثیرات مختلف آن می‌پردازد.

کلمات کلیدی: نمایش، توصیف، کواکب، حمدالهی، مورخین.

[۲۳۹] mehdi.dh82@yahoo.com

دریافت اولیه نمایشنامه‌های شکسپیر و مسئله هویت ملی در دوره پهلوی اول

مرضیه ملک‌شاهی[۲۴۰]

چکیده:

در طول تاریخ فرهنگی ایران زبان و به طور کلی تولیدات ادبی و فرهنگی همواره پایگاهی برای برساخت گونه‌های مختلف هویت ملی و یا به چالش کشیدن آن بوده است. از جمله حوزه‌های مهم فرهنگی که از زمان آغاز ترجمه‌ها از غرب در دوره قاجار به پایگاهی برای برساخت نسخه‌هایی از هویت ملی بدل شد، حوزه نوین نمایش و ترجمه نمایش‌نامه در ایران بوده است. مواجهه ایرانیان با فرهنگ غرب و محصولات فرهنگی آن از دوره قاجار منجر به پیدایش «دیگری» جدیدی در مقابل دیگری «عرب» و «اسلامی» و یا هویت ایرانی-اسلامی شد که نیاز به تعریف «خود اصیل ایرانی» را در میان قشری از ادبیان و دولتمردان آن دوران برانگیخت. در این میان فرهنگ غرب و برجسته‌ترین محصولات ادبی و فرهنگی آن از جمله نمایشنامه‌های شکسپیر به صورت منبعی در دست متجددان و ادیبان این دوره درآمد که با استفاده از آن به بازتعریف نوعی هویت ملی پرداختند. از جمله دولتمردان و ادیبانی که در دوران پهلوی دوم وهمزمان با استیلای گفتمان ملی‌گرایی و باستان‌گرایی سعی در برساخت هویتی مبتی بر انگاره «ایران باستان» داشتند، می‌توان علی اصغر حکمت را نام برد. بررسی پروفایل حرفه‌ای حکمت و آثار تالیفی و ترجمه‌ای وی در بستر بافت تاریخی نشان می‌دهد که ترجمه‌ها و اقتباس‌های حکمت از نمایش‌نامه‌های شکسپیر و به طور کلی نوشته‌های تآلیفی وی در این زمینه بیش از آن‌که در جهت معرفی شکسپیر و نمایشنامه‌های وی باشد در جهت خدمت به پروژه‌ای کلان‌تر، یعنی پروژه هویت‌سازی بوده‌است.

کلمات کلیدی: شکسپیر، هویت ملی، علی اصغر حکمت، گفتمان ملی‌گرایی.

[۲۴۰] m.malekshahi@du.ac.ir

بررسی پدیدار شناختی مفهوم بدن، زمان و فضا در پرفورمنس آرت با مطالعه موردی آثار مشترک آبراموویچ و فرانک اووه لایزیپن

پیمان بیرانوند[۲۴۱]

چکیده:

روزلی گلدبرگ هنر پرفورمنس را از لحاظ تاریخی، رسانه‌ای می داند که مرزهای بین رشته‌ها، جنسیت‌ها، زندگی روزمره و هنر را به چالش می کشد و آن را نقض می‌کند و از هیچگونه اصول و قواعدی پیروی نمی‌کند. در این مقاله سه مولفه بدن، زمان و فضا به عنوان مولفه های اساسی در آثار پرفورمنس آرت بررسی می شود. در این پژوهش کیفی که به روشی توصیفی-تحلیلی انجام یافته است مشخص می گردد بدن رسانه توانمندی است که ارتباط بین تجربه های فیزیکی و احساس مشترک را ایجاد می کند. هنرمندان از بدن خود برای به چالش کشیدن تعاریف محدود کننده جنسیتی نیز استفاده می نمایند. همچنین پرفورمنس آرت، یک شکل هنری مبتنی بر زمان است. هنر مبتنی بر زمان مجموعه‌ای از واحدها می باشد که با کثرت پیچیده فرم‌های هنری سر و کار دارد و از گذر و دستکاری زمان به عنوان عنصر اساسی استفاده می‌کند. فضا در پرفورمنس آرت درک جدیدی از وضعیت انسان است که با استفاده از فضاهای واقعی یا فضاهای غیر متعارف برای ارتباط بهتر با مخاطب به کار می رود.در این مقطع زمانی بر آن شدم با توجه به اجراهای طولانی مدت و گذر زمان در پرفورمنس آرت با مطالعه آثار مشترک مارینا آبراموویچ، فرانک اووه لایزیپن به تاثیر تجربه مخاطبان در مواجه با این آثار هنری بپردازم و آیا با توجه به سه مولفه فوق پرفورمنس های اجرا شده باعث آگاهی و تغییر در جهان بینی مخاطبان شده است؟

کلمات کلیدی: پرفورمنس آرت، بدن، زمان، فضا، مارینا آبراموویچ، فرانک اووه لایزیپن.

[۲۴۱] p.beyranvand@outlook.com

بررسی رویکرد بومی‌سازی و بیگانه‌سازی ونوتی در ترجمهٔ بینانشانه‌ای: از صحنهٔ نمایش تا پردهٔ سینما

قدرت حسنی[۲۴۲]

چکیده:

لارنس ونوتی به‌طورکلی دو نوع رویکرد برای ترجمه قائل است: بومی‌سازی و بیگانه‌سازی. منظور از بومی‌سازیْ سازگارکردن متن ترجمه با اصول نگارشی و هنجارهای فرهنگی زبان مقصد است و منظور از بیگانه‌سازیْ ترجمه متن به نحوی است که رنگ و بوی متن اصلی در متن مقصد پیدا باشد و تاحدّامکان متن مقصد به هنجارهای متن مبدأ پایبند باشد. درستی یا نادرستی این رویکرد را نه‌تنها در ترجمه در معنای متعارف آن، یعنی در ترجمهٔ مکتوب از زبانی به زبان دیگر، بلکه در ترجمهٔ بینانشانه‌ای نیز می‌توان بررسی کرد. در طبقه‌بندی یاکوبسن از انواع ترجمه، منظور از ترجمهٔ بینانشانه‌ای تبدیل نشانه‌ای به نشانه‌ای دیگر است. طبق این تعریف، فیلم‌های اقتباسی از نمایشنامه‌ها نمونهٔ بارز این نوع ترجمه است. فیلم پدر (به انگلیسی: The Father) که اقتباسی است از نمایشنامه‌ای فرانسوی (Le Père، محصول سال ۲۰۲۰ و به نویسندگی و کارگردانی فلوریان زلر، نمونه‌ای است از ترجمهٔ بینانشانه‌ای. هدف مقالهٔ حاضر اثبات این نکته است که باتوجه‌به تکنیک‌های استفاده‌شده در ساخت فیلم پدر برای ایجاد همزادپنداری بین بیننده و شخصیت اصلی فیلم، که دچار فراموشی و اختلال حواس شدیدی است، صحبت‌کردن دربارهٔ ترجمه در قالب تنها دو رویکرد بومی‌سازی و بیگانه‌سازیْ تقلیل‌گرایانه و بسیار سطحی است و با واقعیت‌های ترجمه و فیلم‌سازی، که هر دو بسیار پیچیده و ظریف هستند، سازگار نیست. در ادامه، این مقاله همچنین این‌گونه استدلال می‌کند که تقلیل بررسی ترجمهْ صرفاً به دو رویکرد بومی‌سازی و بیگانه‌سازی در فرایند اقتباس از صحنهٔ نمایش به پردهٔ سینما نگاه انتقادی ما را دچار همان ضعف‌هایی می‌کند که برای منطق کلاسیک یا همان منطق باینری (دودویی) می‌شمارند. درنهایت، این مقاله پیشنهاد می‌کند که برای فائق‌آمدن بر این ضعف‌های انتقادی و تحلیلی، باید پارادایم فکری خود را از منطق کلاسیک به منطق فازی، که منطقی چندارزشی است، تغییر دهیم.

کلمات کلیدی: سینما، نمایشنامه، بومی‌سازی، بیگانه‌سازی، ونونی، ترجمهٔ بینانشانه‌ای.

[۲۴۲] qhassani@gmail.com

ترجمه در خدمت ایدئولوژی: مطالعه موردی ترجمه نمایشنامه دست‌های آلوده

مرضیه ملک شاهی[۲۴۳]

چکیده:

درحوزه مطالعات ترجمه ترجمه را نوعی بازنویسی متن اصلی می‌دانند. بازنویسی با هر نیتی که صورت بگیرد و از هر نوعی که باشد، اعم از تفسیر، نقد، کتب مرجع، گلچین‌ها، تاریخ ها، اقتباس و ترجمه، تحت تأثیر ایدئولوژی و بوطیقای خاصی صورت می‌گیرد و در واقع در فرایند بازنویسی، که ترجمه هم یکی از انواع آن است ادبیات به‌شیوه‌ای دستکاری و تحریف می‌شود که بتواند در جامعه عملکرد و نقش خاصی را ایفا کند، به این صورت که یا در خدمت و هم‌صدا با ایدئولوژی و بوطیقای حاکم باشد و یا در مقابل آن. نگاهی به تاریخ ترجمه در ایران معاصر نشان می‌دهد که ترجمه‌ها علاوه بر ایفای نقش اولیه خود، یعنی انتقال دانش، همواره با اهداف سیاسی و اجتماعی و فرهنگی خاصی صورت گرفته‌اند. این مسئله به‌وِیژه در مقاطع سیاسی و تاریخی خاصی نمود بیشتری پیدا می‌کند. از جمله مقاطع سیاسی خاصی که ادبیات به طور آشکار به عرصه‌ای برای بیان ایدئولوژی بیان شد وقفه ۱۲ ساله پس از سقوط رضاشاه تا تثبیت پایه‌های حکومت محمدرضا شاه پهلوی در سال ۱۳۲۰ بود. در نتیجه آزادی‌های نسبی که در این دوران برقرار شده بود، احزاب گوناگون و نشریات مختلفی پا گرفت. در این میان، حزب توده پس از مدتی کوتاه با جذب نیروهایی از میان اقشار مختلف، بیش از دیگر سازمان‌ها در میان توده مردم نفوذ پیدا کرد و به اصلی‌ترین مرجع اندیشه و فرهنگ و سیاست در جامعه ایران تبدیل گشت. اما حمایت حزب توده از شوروی در حوادث آذربایجان باعث نارضایتی گسترده در میان روشنفکران و نویسندگانی شد که با این حزب همکاری می‌کردند. از جمله روشنفکر مترجمانی که به یکی از منتقدان جدی حزب توده و ایدئولوژی لنینیستی مارکسیستی آن بدل شد، جلال آل احمد بود که با انتخاب برخی آثار برای ترجمه از جمله نمایشنامه دست‌های آلوده – که اشکارا به نقد مارکسیسم و حزب کمونیست می‌پردازد– به مبارزه با ایدئولوژی حاکم حزب توده پرداخت. هدف مقاله حاضر این است که با تکیه بر آراء لفویر در زمینه ایدئولوژی و بازنویسی و همچنین با بررسی بافت تاریخی، پروفایل حرفه‌ای جلال آل احمد، تحلیل اسناد فرامتنی و بررسی ترجمه نمایشنامه دست‌های آلوده، نشان دهد که چگونه ترجمه این اثر با هدف به چالش کشیدن حزب توده صورت گرفته و چه پیامدهای سیاسی و اجتماعی داشته است.

کلمات کلیدی: بازنویسی، ایدئولوژی، دست‌های آلوده، جلال آل احمد، حزب توده.

[۲۴۳] m.malekshahi@du.ac.ir

بررسی امکانهای اجرا در مناسبات جنسیت و بدنها در ایران، با نگاهی به تبارشناسی بدن از منظرفوکو

سپیده شمس[۲۴۴]

چکیده:

از منظر فوکو و تبارشناسی او درباره بدن، بدن همواره ابژه و هدف اعمال قدرت بوده و یکی از مولفه های اصلی عملکرد روابط قدرت است که آنرا رام ،مولد و بنابراین به لحاظ سیاسی و اقتصادی سودآور می کند. از نظر فوکو، بدن در عرصه سیاسی جای دارد و نسبت بدن ، سوژه و قدرت همواره اهمیت دارد اما نکته دراینجاست که در جوامع ئیدولوژیک، بدن زنان به مراتب بیشتر سیاسی شده و ابژه ی قدرت است.در ایرانِ امروز، رابطه جنسیت با قانون های اجتماعی و عرفی وارد بر آن در بسیاری از موقعیت ها، شکل هایی از اجرا را رقم می زند این اجراها گاهی در حوزه قانون های اجتماعی مردان رخ می دهد اما به خاطر وجود قوانین اجتماعی وعرفی بسیار در حوزه حضور اجتماعی زنان، بدن زنان در ایران بیشتر از مردان، امکان موقعیت هایی برای اجرا را میسر می کند. این اجراها که اغلب به صورت رخدادی و اعتراضی در جامعه بروز می کنند، می تواند بستری برای حضور مردمِ تماشاگر و بروز افکار و عقاید آنها در کوچه و خیابان باشد تا جایی که پایانِ اجرا را مردم تماشاگر رقم بزنند و این–چنین، این اجراها، به مفهومی کامل از اجرا دست یابد.این مقاله بر آن است که از منظر فوکو و نسبت بدن و قدرت با تاکید بر جنسیت و عرف و قانون های اجتماعی در جامعه امروز ایران به مقوله امکان اجراها بپردازد.

کلمات کلیدی: اجرا، میشل فوکو، بدن، جنسیت، پرافورمنس، فمینیسم

[۲۴۴] sepideh_611@yahoo.com

ژست و تئاتریکالیته: یک مقدمه

زینب خسروی[۲۴۵]

چکیده:

یکی از زمینه های مغفول مانده در حوزه پژوهش اجرا، پژوهش درباره بدن در اجرا و بدن به عنوان اجرا است. بخشی از این نقصان به کم رنگ بودن رویکردهای روش شناسانه متناسب با نیازهای تازه و متنوع در این حوزه مربوط است. بخش دیگر هم به ماهیت پیچیده این پدیده برمی گردد که متنوع، جاری و گذرا است. زمانی که بخواهیم موضوع را دقیق تر کنیم مثل زمانی که وجوه نمایشی (تئاتریکالیته) اجرای خاصی را بررسی کنیم، مسئله دشوارتر نیز می شود. این جستار یک بازخوانی انتقادی درباره ضرورت بررسی تئاتریکالیته بدن در اجرا و بازبینی اصطلاحات مباحثه روش شناسانه این حوزه است. در جستجو برای تدوین معیارهای تحلیلی، کار خود را به مقایسه کلان نظریه های موجود روی ژست محدود می کند و نشان می دهد چگونه این فرضیه که ژست یک زبان نشانه گذاری شده است(مک نیل McNeil,2000)در برابر فرضیه ای که ژست پدیده ای خلق الساعه و آنی است که بیان را تسهیل می کند(کندون kendon,2014)بر نتایج تحلیل اجرا تاثیر می گذارد.

کلمات کلیدی: ژست، نشانه، زبانشناسی، تئاتریکالیه، کنش فیزیکی.

[۲۴۵] zl.khosravi@du.ac.ir

تأثیر گفتمان مردسالارانه بر ابژگی و سوژگی زنان در نمایشنامه زندگی تاریک صدیقه دولت آبادی

میترا علوی‌طلب[۲۴۶]

چکیده:

ادبیات نمایشی جدید در ایران محصول دورانی است که تغییرات اجتماعی و فرهنگی در همه سطوح به عنوان هدف و گفتمان غالب طرح می شود و یکی از این تغییرات که به متون نمایشی نیز راه می یابد، در موضوع زنان طرح می شود. بررسی متون نمایشی بوجود آمده در دوران تکوین نشان می دهد که در نمایشنامه های آغازین حقوق زنان و جایگاه آنان تا حد زیادی مورد توجه نمایشنامه‌نویسان قرار گرفته است. با این وجود همچنان تأثیر گفتمان مردسالارانه بر این آثار دیده می شود. اندکی بعدتر در دورهٔ میانی، زنان رفته‌رفته و به شکل محدود، در جایگاه نمایشنامه‌نویس قرار می گیرند و سعی می کنند نقش سوژگی را به خود اختصاص دهند؛ هرچند که این جایگاه محدود و متزلزل است. یکی از چهره های شاخص این دوران صدیقه دولت‌آبادی است. او در زمانه ای قلم می زند که همراه با نهادسازی در تئاتر، انجمن های نسوان هم شکل می‌گیرند. در همین دوران به‌ویژه در میان اقلیت های مذهبی و به ویژه ارامنه، زنان در نهادهای تئاتر پذیرفته می شوند و جایگاه آنان به طور محدود به عنوان بازیگر و از آن محدودتر به عنوان نمایشنامه‌نویس تثبیت می‌شود. اما همچنان در این سال‌ها گفتمان مردسالارانه بر فعالیت های زنان ایرانی حاکم است. با این تفاوت که این گفتمان چه در آثار معدود زنان نویسنده و چه در گروهها و انجمن‌های نسوان که خارج از عرصه‌های تئاتری شکل می گیرد، زنان جایگاه خود را در بستر همان گفتمان مردسالارانه و با تأکید بر نقش مادری پی می گیرند. در آثار این دوران پیش از آنکه حقوق زنان به اثبات برسد، وظایف زنان در قبال خانواده طرح می شود. به عبارت دیگر زنان مطالبات و حقوق خود را همراه با وظایفی طرح می‌کنند که بر اساس گفتمان مسلط و رایج زمانه، در نقش زن در مقام مادر، و زن در جایگاه همسر متبلور می شود. در نمایشنامهٔ صدیقه دولت آبادی با عنوان حس مادری یا زندگی تاریک، اگرچه همسر شخصیت اصلی که ایراندخت نام دارد، او را تنها گذاشته است، اما این زن با وجود رنج فراوان، نه‌تنها اقدامی علیه شوهرش نمی کند بلکه حتی حقیقت ماجرا را به فرزندش نیز نمی گوید. صدیقه دولت‌آبادی نه به عنوان نویسنده واقعی و فعال اجتماعی حقوق زنان، بلکه در مقام نویسندهٔ مثالی که صدایش در متن شنیده می شود و لزوماً با نویسنده واقعی هم ارز نیست، بر اساس گفتمان رایج و غالب جامعه بر این نکته تاکید می کند که از بارزترین وظایف مادری صبوری و رنج کشیدن است و نه اعتراض و مبارزه برای رها شدن از وضعیت بغرنج. در مقاله حاضر بر آنم که با تحلیل نمایشنامه صدیقه دولت آبادی بر تعارض بین افکار نویسنده واقعی و نویسنده مثالی و تفاوت جایگاه ابژگی و سوژگی در نقش زنان تاثیر گفتمان مردسالارانه را بر این دوگانه ها مورد بررسی قرار دهم.

کلمات کلیدی: زنان، مردسالاری، نمایشنامه، ابژه، سوژه.

[۲۴۶] استادیار دانشگاه دامغان m.alavitalab@du.ac.ir

سینما

تحلیل روانکاوانه فیلم بچه رزماری[۲۴۷] رویکرد کهن الگوی[۲۴۸] پرسونا[۲۴۹] و سایه[۲۵۰] از یونگ[۲۵۱]

زینب ارسلانی[۲۵۲]

چکیده:

سینما در تمام دوران ها از زمانی که شروع به فعالیت کرده تا به اکنون از اهمیت زیادی برخوردار بوده است . در میان این کهن الگوها ، چند کهن الگو به صورت جدی تر در روان شناسی تحلیلی کاربرد داشته . کهن الگوها جایگاه مهمی در ناخودآگاه جمعی انسان دارد ، در واقع کهن الگوها همان الگوهایی هستند که در ذهن انسان انباشته شده و بر رفتار آدمی ثاثیر می گذارد . از این رو مطالعه لایه هایی از ناخودآگاه افراد برای فهم بهتر اثر امری ضروری است . در این مقاله با توجه به اندیشه یونگ به بررسی رفتار شخصیت ها از طریق کهن الگوی پرسونا و سایه ، با روانکاوی فیلم بچه رزماری به تحلیل می پردازیم . و بعد از بررسی روشن شد که در فیلم نبردی بین هر یک از شخصیت ها با درون ناخودآگاهشان وجود دارد ،که تا پایان آنها را با خود درگیر می کند و در سکانس پایانی فیلم با گره گشایی به حل مسئله می رسیم .

واژگان کلیدی : روانکاوی، کهن الگو، کهن الگو سایه، کهن الگو پرسونا ، یونگ ، فیلم بچه رزماری .

---

[۲۴۷] Rosemary's baby film ساخته رومن پولانسکی است که به موضوع شیطان پرستی می پردازد

[۲۴۸] archeptye

[۲۴۹] نقاب

[۲۵۰] shadow

[۲۵۱] Carl gustav jung

[۲۵۲] دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی

مقدمه

یکی از شاخه های نقد ادبی ، نقد کهن الگویی است که ریشه در روان شناسی یونگ دارد . کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵–۱۹۶۱) در ابتدا از شاگردان فروید[۲] که در ادامه، راهش را به دلیل برخی اختلاف نظرات از او جدا کرد . او مکتب روان شناسی خود را پایه گذاری کرد و به وجود لایه ی عمیق جمعی تاکید کرد. از دید یونگ انسان ها ، علاوه بر ناخودآگاه فردی ، ناخودآگاه جمعی هم دارا هستند . اعتقاد یونگ به وجود ناخودآگاه جمعی با بررسی اساطیر در فرهنگ‌های مختلف شروع شد . او با بررسی اساطیر و نشانه‌ها در فرهنگ‌های مختلف به این نتیجه رسید که اکثر فرهنگ‌ها حتی آن‌هایی که از وجود یکدیگر اطلاع نداشته‌اند ، اساطیر یکسانی را در داستان‌های خود بیان می‌کنند . این مسئله نشان دهنده این است که همه ما در یک سری اطلاعات تاریخی مشترک با یکدیگر داریم . این موضوع ، از نظر یونگ تنها به صورت وراثت رسیدن از نسلی به نسل دیگر، معنا پیدا می‌کرد. ارکی تایپ در فارسی به معنی کهن الگو ، تصاویر معنی شده که شامل تجربه ای مورثی است که از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است و در شخصیت تاثیرات عمیقی را می گذارند . (شولتز، ۱۳۵۹ : ۱۰۴) این کهن الگوها ظاهری متفاوت دارند که تعدادی از آنها ، سایه ، پرسونا ، خود ، پیر فرزانه ، مادر ، قهرمان ،آنیما ، آنیموس را شامل می شود . سایه ، یک بخش تاریک وجود ماست و خصلت های که ما به رسمیت نمی شناسیم و اصلا باور نداریم که همچین چیزهایی در ما وجود دارد . این ها براساس همان زخم ها ، آسیب های دوران کودکی است که بعضی از ویژگی های ناپسند هم ممکنه در ساحت روانی ما شکل بگیرد و رفتارهایی که حتی کتمان می کنیم یا تنفر داریم . انسان ها تاب دیدن سایه ی خود را ندارند و مدام سعی می کنند ، به دیگران فرافکنی کنند. سایه بخش روانی پنهان ماست که در ادبیات به صورت شیطان و در آثار فیلم به صورت شخصیت های منفی ، جادوگر ، شیطان ، شیطان صفت ظاهر می شود که این ها بخش های سایه روان انسان است . یونگ دراین باره می گوید تصاویر یا بخش های روان عبارتند از قالب خاصی که رفتار انسان به خود می گیرد ، این قالب خاص مورثی است و از قبل وجود داشته است . (یونگ، ۱۳۶۸ : ۲۲)

پیشینه تحقیق

روانکاوی علم حیات ذهنی و دانش بررسی علت رفتار و فرایندهای ذهنی است . دانش روانکاوی انسان را از لحاظ رفتاری بررسی می کند . فروید سردمدار جنبش روانکاوی و ناخودآگاه است . یونگ ناخودآگاه فروید را کامل کرد و با تحقیق درباره اساطیر و نشانه ها پی به الگوهایی برد که میراث گذشتگان بوده و به آیندگان انتقال یافته است.

واژه آرکی تایپ یا کهن الگو برگرفته شده از کلمه یونانی متشکل از دو جزء (آرک) به معنای اول و (تایپ) به معنای مهر و نشان و یا الگو است .کهن الگو ها به منزله ی افکاری هستند از تجربه هایی که در طول تاریخ بشر مداوم تکرار شده است . (اسنودن،۱۳۹۲ :۱۲۱). یکی از انواع متداول فیلم ، فیلمی است که از یک رمان ، داستان کوتاه، نمایشنامه اقتباس شده باشد

[۲] Sigmund freud

. بچه رزماری براساس رمانی به همین نام نوشته آیرا لوین اقتباس گردیده . رومن پولانسکی با دقت روایت های خاص اثر را نسخه برداری کرده و با توجه به تکنیک های سینمایی به اجرا رسانیده است . در اقتباس ، خلاقیت به این است که از بی نهایت احتمال به سمت ضرورت ها پیش می رویم ، نسبت به روح اثر و کنش آن واکنشی تحلیلی و آگاهانه نشان می دهیم. (حقیری، ۱۳۹۴ : ۲۳۳)

ضرورت هدف تحقیق

پرده آخر یک فیلم و سکانس آخر آن نتیجه یک داستان را روایت می کند و شخصیت ها واقعیت خود را نشان می دهند بر همین اساس با بررسی الگوهای رفتاری شخصیت ها به لایه های زیرین ناخودآگاه افراد پی می بریم و برای رسیدن به این لایه ها به تحقیق می پردازیم .

روش تحقیق

این پژوهش با روش کتابخانه ای ، سپس با روش توصیفی و تحلیلی انجام می شود . در ابتدا تعریفی از اسطوره،کهن الگوی پرسونا و سایه ، یونگ بررسی می کنیم و در ادامه به تحلیل فیلم ذکر شده ، طبق نظریه یونگ می پردازیم.

مبانی نظری تحقیق

کارل گوستاو یونگ

یونگ روان را به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم کرده و ناخودآگاه را به دو بخش ناخودآگاه فردی و جمعی معرفی کرده است . او محتویات ناخودآگاه جمعی را کهن الگو می نامد . یونگ به دنبال این بود که بفهمد این کهن الگوها چگونه عمل می کنند و چه تأثیری بر رفتار آدمها می گذارند . او معتقد بود افکار ، حرکات و بسیاری نگرش ها تابع الگویی اند که مدت ها پیش از تکوین خودآگاهی به وجود آمده است . به عقیده او کهن الگوها اشکال و قالب هایی پویا به شمار می روند که بر تصاویر ذهنی خاصی حاکم می شوند. به عقیده او کهن الگوها تکرار شونده هایی هستند که از ناخودآگاه جمعی سرچشمه می گیرند . تعریف دین نیز از جانب یونگ این است :

"دین جلوه جرم و گناه اکتسابی نیست ، بلکه بیانگر تمایل طبیعی انسان است،تمایل به اینکه انسان با خود و جان یکی شود . (کوپ ، ۱۳۹۰ : ۱۴۳)"

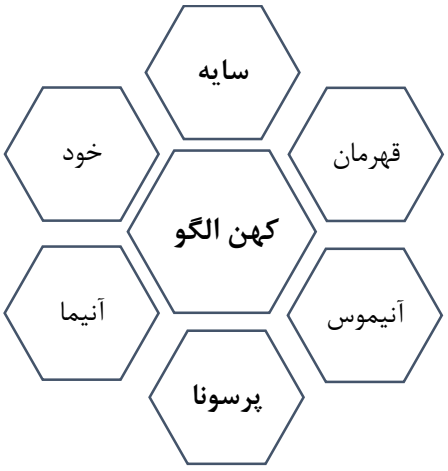
مطالعاتی که یونگ بر روی اساطیر فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف انجام داد ، او را به این نتیجه رساند که برخی مفاهیم در تمامی فرهنگ‌ها و زمان‌ها تکرار شده‌اند . در حالی که هیچ ارتباطی میان این دو فرهنگ وجود نداشته است . برای مثال وجود یک قهرمان ، خردمند ، مراقب یا اهریمن در تمامی اسطوره‌ها دیده می‌شود . یونگ به این نتیجه رسید که کهن الگوها از طریق ناخودآگاه جمعی از نسلی به نسل دیگر، به افراد انتقال می یابد .

اسطوره یا کهن الگو

کهن الگو که اسطوره هم نامیده می شود علمی تاریک و منشا آن پنهان است که بشر هنوز به طور کامل موفق به شناخت آن نشده است . آن حاصل تلاش ها ، آرمان های نیاکان بشریت است .

در روانشناسی یونگ اصطلاحی وجود دارد که به نوعی در عمق ناخودآگاه فردی نهفته است که یونگ آن را آرکی تیپ می نامد . ارکی تیپ تاریخ دیرینه ای در فرهنگ غرب دارد و در باور بشری ، فرهنگ بشری طبق فرگشت از درختان به وجود آمده است . که این گونه تمدن شکل گرفته است و یونگ ارکی تیپ ها را بنیان روان انسان ها می داند که در همگان مشترک است (شایگان، ۱۳۸۱ : ۲۰۸).

کهن الگوها در واقع همان اساطیری هستند که یونگ در فرهنگ های مختلف با آن‌ها آشنا شد و متوجه شد که در تمامی فرهنگ ها حضور دارند از نظر یونگ کهن الگوها ذاتی ، جهانی و ارثی هستند به این معنا که همه ما بدون احتیاج به یادگیری ، آن‌ها را در ذهن داریم و عملکرد آن‌ها به سازماندهی برخی تجارب در ذهن فرد کمک می‌کند . در نگاه او کهن الگوها شامل مضامین و تصویرهایی هستند که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از بشریت ، فرهنگ ها و مکان ها القاء می کنند . (امامی، ۱۳۷۸ : ۲۰۸). یونگ معتقد است کهن الگوها ماهیتی جهان شمول دارند و موجودیت شان از شکل گیری مغز و ذهن انسان در طول تاریخ ، ناشی شده است . (بیلسکر ، ۱۳۸۷ : ۶۰). یونگ دوازده کهن الگو معرفی کرده که در نمودار زیر مهمترین ها را که کاربرد بیشتری دارند میبینیم .



کهن الگوی سایه

در سایه بخشی از ذهنیت ما منکر وجود آن است و تمام تنش ها ، غم ها ، ناراحتی ها ، جدال ها ، که در وجود خود آگاهمان اتفاق می افتد ، می توانیم به سایه در وجود خودمان پی ببریم که خودآگاه ما را تحت تاثیر قرار می دهد. سایه ، تمام امیال و فعالیت های غیر اخلاقی ناشایست ما را شامل می شود که به گفته یونگ ، سایه ، ما را به انجام کارهایی وا می دارد که در

حال معمول به خود اجازه انجام آن را نخواهیم داد . (شولتز و دیگران، ۱۳۷۸ : ۴۹۶) آنچه که در وجود دیگران ما را اذیت می کند بخشی از سایه خودمان است معمولا رنجش ما از افراد دیگر به علت مشکلی حل نشده در بطن ما برمی گردد . قضاوت هایی که درباره دیگران می کنیم یا نقطه ضعف هایی که در دیگران می بینیم در حقیقت همان چیز هایی است که در سایه وجودی ما پنهان می باشد . هرچه سعی در سرکوب سایه یا جنبه ی وحشی خود کنیم آن قوی تر از قبل تاثیرش را می گذارد . تعادل و سلامت روانی ما در گروه بخش سایه ما است که نباید آن را سرکوب کنیم .کهن الگوی سایه را می توان به نفس هم تعبیر کرد زیرا نفس همانند سایه اخلاق ناشایست ما را تحت تاثیر خود قرار می دهد . هر دو صفات متعددی از حسادت، خودبینی، دروغ و درویی راشامل می شوند . (سجادی، ۱۳۷۰ :۷۶۵). در دیدگاه یونگ، سایه نزدیک ترین چهره به خودآگاهی است و نخستین جزء شخصیت نیز هست که در تحلیل ضمیر ناخودآگاه ، خود را ظاهر میکند .کهن الگوی سایه ، جنبه منفی و ناخوشایند شخصیت را ترسیم میکند ، بخشی ناخوشایند که فرد دوست دارد آنها را پنهان کند . سایه می تواند به صورت مار، شیطان ، هیولا و چهره های تاریک دیگر ظاهر شود . به عقیده یونگ برای شناختن سایه خویش باید به جنبه های خبیثانه شخصیت بپردازیم که فرد ماهیت خبیثانه سرشت خود را بشناسد . (بیلسکر ،۱۳۸۷ : ۶۶). سایه غالبا نماد دشمن و نیروهای مخالف و ناسازگار است . آن عمیق ترین ریشه را دارد و بیانگر جنبه تیره ماست . افکار، احساسات و اعمالی که آنها را فرافکنی به بیرون رد می کنیم . تمام این اجزای سایه را می توان در رویا ، به صورت جلوه هایی از آنچه هستیم در نظر گرفت . (کُری ،۱۱۳:۱۳۹۴)

انواع کهن الگوی سایه

بیشتر ما با این باور بزرگ شده ایم که آدم ها ویژگی های خوب و بد دارند و برای اینکه دیگران ما را قبول داشته باشند باید خودمان را از شر صفات بد رها سازیم و یا آنها را پنهان کنیم بدین دلیل ما بخشی از وجود خود را که همین ناخودآگاه سایه است را نادیده می گیریم و سرکوب می کنیم در نتیجه برای یکپارچگی شخصیت مان پرسونایی از صفات خوب بر چهره می زنیم . این ویژگی های خوب و بد در ظاهری مثبت و منفی هستند که دراین باره کمی صحبت می کنیم .

جنبه منفی

شخصیت منفی که در فیلم ها یا در ادبیات هستند ، در چهره های متفاوتی نمایان می شوند . آنها سایه وجودی خود را از طریق پرسونایی پوشانده و چهره ی خوبی را به جامعه نشان می دهند . آنها با سایه خود روبرو می شوند و در وهله ی اول سعی در نابود کردن آن دارند و برای شخصیت خوب بودن با عوامل ناشایست می جنگند اما در نهایت در مقابل آن تسلیم می شوند و شخصیت منفی بر آنها پیروز می شود . آنان این شخصیت را به عنوان جزئی از وجود خود می پذیرند اما با زدن پرسونا بر چهره آن را از اطرافیان پنهان می کنند و شخصیتی مثبت را به دیگران نشان می دهند .

جنبه مثبت

کهن الگوی مثبتِ مادر مهربان در مقابل یک کهن الگوی منفی مادرِ نامهربان (نامادری) متوازن می شود . در واقع نقطه مقابل جنبه منفی سایه ، مثبت آن است . جنبه ی مثبت همانند صفات کودکانه است که باعث شور و خوشحالی در زندگی می شود . به جای سرکوب کردن سایه های خود باید آن را به عنوان بخشی از زندگی قبول و پنهان نکرد . هر دو جنبه سایه برای رشد انسان مفید است و باید بین هر دو تعادلی ایجاد کنیم .

کهن الگوی پرسونا(نقاب)

واژه پرسونا یا نقاب اصطلاحی لاتینی است که ابتدا در نمایش های تئاتر به کار می رفت و اشاره به صورتکی دارد که بازیگران هنگام اجرای نقش بر چهره می زنند . یونگ کهن الگوی پرسونا را مترادف نوعی ماسک می داند که ما انسان ها برای پنهان کردن خود واقعی مان استفاده می کنیم . در واقع پرسونا عقده ای کنشی است که به دلیل تلاش فرد برای سازگاری با عقاید عمومی به وجود می آید . (بیلسکر ،۱۳۸۷: ۶۸) پرسونا به صورت غیرارادی ظاهر می شود . پوسته ای است که از وجود حقیقی ما محافظت می کند و ما به دلایل مختلفی که برای هر کدام از ما متفاوت است به این پوسته ها نیازمندیم . ما معمولا از طریق این کهن الگو چهره ای از خود را به دنیا نمایان می کنیم که نقطه ی مقابل درون ماست . به طور مثال ما لباسی از بی رحمی بر تن می کنیم تا حس عاطفه و مهر خود را بپوشانیم .

در روانشناسی یونگ آمده است که پرسونا نمای بیرونی و شخصیتی است که شخص با آن در اجتماع جلوه گر می شود و تظاهر به آن ، همچون لباس خوبی است که پیکرهای زشت را بهتر می کند . (فوردهام ، ۸۹:۱۳۵۶) بعضا فرد برای مخفی کردن غم خود پرسونایی از شوخ بودن بر چهره می زند . پرسونا در رویا یا اسطوره باید با سایه مواجه و یکپارچه شود تا کشمکش حل و فصل گردد .

انواع کهن الگوی پرسونا

کهن الگوی سایه و پرسونا با هماهنگی همدیگر است که به نتیجه می رسند . سایه و پرسونا بدون همدیگرکاربردی نمی توانند داشته باشند . همان طور که پیش تر گفته شد شخص برای مخفی کردن رفتار ناپسندی (سایه) که مورد قبول جامعه نیست ، از پرسونایی کمک می گیرد تا زیستن در میان دیگران و اجتماع برای او راحت تر شود.

جنبه منفی

در این جنبه ممکن است ما به جای اینکه نقشی را ایفا کنیم ، به آن نقش تبدیل شویم و در زندگی شخصی خود آن را برای شخصیت واقعی خود هم برگزینیم و تا همیشه این پرسونا را بر صورت داشته باشیم و در همان نقش غیر واقعی که خودمان نیستیم ولی آن را برای خودمان انتخاب کرده ایم ، باقی بمانیم و در نتیجه جنبه های دیگر شخصیت مان رشد نخواهد کرد .

فردی که پرسونایی را برصورت می زند و یا آن را باور می کند در وهله ی اول با زدن پرسونا به صورت ، اطرافیان را فریب می دهد و در وهله ی دوم با باور آن خود را فریب می دهد .

جنبه مثبت

فرد با پرسونا مثبت خود روبرو می شود و خصوصیات مثبت پرسونا خود را می پذیرد و سعی بر انجام خوبی ها دارد معمولا این گونه افراد شخصیت درونی خوبی دارند و پرسونا منفی خود را کنترل می کنند . در شخصیت های فیلم مورد نظر ما رزماری در ابتدا از جنبه مثبت پرسونا پیروی می کند و در ادامه توان جنگیدن با پرسونا منفی را ندارد و تسلیم آن می شود و در نهایت شخصیت منفی او بر مثبتش غالب می شود . هاچ شخص دیگر فیلم که پرسونا مثبت وجودی دارد و این را تا انتهای بازی خود همراه می کند و اجازه نمی دهد که جنبه منفی بر او تاثیر بگذارد.

خلاصه فیلم سینمایی بچه رزماری

زندگی زوج جوانی به نام رزماری و گای را روایت می کند که بدون توجه به توصیه دوست نزدیکشان هاچ ، مبنی بر اینکه آن ساختمان شوم است ، به خانه ای جدید نقل مکان می کنند ، در همسایگی آنها زن و شوهر پیری هستند که با ورود آنان به ساختمان تمایل زیادی برای نزدیکی به آنها نشان می دهند . رزماری در رخشویخانه با دختری شاد آشنا می شود که به طور ناگهانی خودکشی می کند . رزماری باردار می شود . در پی علائم دردناک در دوران بارداریش و همین طور روابط عجیب همسرش با زوج مسن مشکوک شده و با گذاشتن نشانه ها کنار هم متوجه گروهی از شیطان پرستان می شود که با فریفتن همسرش او را با خودشان برای بدنیا آوردن فرزند شیطان همسو کرده اند ، در انتها وقتی تلاشهای خود را بی نتیجه می بیند فرزند خود که از نطفه شیطان است را می پذیرد و هم رنگ همگان می شود .

اشخاص بازی

نقش	بازیگر
رزماری وودهاوس	میا فارو
گای وودهاوس	جان کاساوتیس
مینی کستوت	روث گوردون
هاچ	موریس اوانس
دکتر هیل	چارلز گوردین
دکتر ابراهام سپرستین	رالف بلامی

تحلیل فیلم سینمایی بچه رزماری

کهن الگوها اشکال و تصاویری برخواسته از ذات جمع هستند که عملا درتمام جهان ، اجزای تشکیل دهنده ی اسطوره ها می باشند و در عین حال نتایج فردی و طبیعی برخواسته از ناخودآگاه اند . (کمبل ،۲۸:۱۳۸۴) در پرده اول فیلم ، اولین نمود سایه ، برخورد رزماری با دخترخوانده خانواده کاستووت در رخشویخانه می شود که او شخصیتی شاد را به مخاطب نشان می دهد و در انتهای شب ، خودکشی دختر را شاهد هستیم ، در وهله ی اول به مخاطب نشان از سایه ای وجود او می دهد که درگیر گذشته خود بوده و امید بر آینده نداشته و دست به خودکشی می زند و سایه وجودی او را در ادامه با آشنایی بیشتر خانواده کاستووت متوجه می شویم که برداشت اشتباه از رویداد را داشته ایم . در واقع خانواده کاستووت باعث خودکشی دختر می شوند . فیلم بچه رزماری فیلمی است که تقابل دین و شیطان را در زندگی روزمره نشان می دهد و تا مدت ها ذهن شما را به خود مشغول خواهد کرد . این فیلم بدون استفاده از موالفه های ترسناک های امروزی ترسی واقعی را به زندگی شما هدیه می دهد . شخصیت پردازی قوی فیلم در همان ابتدا همزاد پنداری را پدید می آورد ، تعلیق ها و گره گشایی های فیلم تا دقیقه آخر بر شما پوشیده است و مخاطب نمی تواند حدسی درست در مورد رزماری بزند که آیا دچار پارانوید شده و یا درست فکر می کند . فیلم از لحاظ علمی نیز رفتار و دگرگونی های یکسان با زن باردار دارد . بچه رزماری با نوعی لالایی خلسه وار آغاز می گردد . لالایی کودک که در حالت معمول طبیعت خود ، باید همراه

با نشاط ، شادمانی و امید باشد اما در فیلم به مرثیه ای تقدیر گونه بدل می شود . از سویی دیگر، همزمان با تیتراژ و موسیقی آغازین، اکستریم لانگ شات هایی از شهر و ساختمان هایش را به مثابه یک دانای کل و از بالا مشاهده می‌کنیم و در نهایت وارد یکی از این ساختمان ها می شویم .

اگر از همین ابتدا پایان فیلم را به ذهن آوریم ، داستان رزماری و همسرش تنها یکی از میلیون ها داستان این کلان شهر محسوب می گردد . آنها در یک کل بزرگ توسط قدرتی شرور و نا معلوم برگزیده می شوند تا یکی از بزرگترین رخداد های تاریخ را رقم بزنند ولی از بالا سرنوشت شوم یک زن جوان با کودکش ، را در مقابل این دنیا ، این جهان مکانیکی که توجهی به بود و نبود آنها ندارد را می بینیم بچه رزماری همچون دیگر فیلم سه گانه مستاجر و بسیاری فیلم های دیگر پولانسکی با ورود پروتاگونیست به آپارتمان جدید و معرفی خانه جدید رزماری و گای آغاز می شود بی‌آنکه ما گذشته و قبل از ورود به آپارتمان را شاهد باشیم . در سکانس های ابتدایی فیلم اشاره ای به پیرزنی می شود که آنجا زندگی می کرده و از دنیا رفته است . همه چیز جهان فیلم با ورود به آپارتمان شروع می شود . الویت فیلم در وهله ی اول خود رزماری و آدم‌های فیلم نیستند ، بلکه آپارتمان و این ورود به عبارتی فرهنگ آپارتمان نشینی است. ورود به آپارتمانی که قبل از آدم‌های پولانسکی ، فردی زندگی کرده و به شکل مشکوک ومرموزی مرده است . (در فیلم ، مستاجر صاحب خانه‌ی قبلی خودکشی کرده است) ، در اینجا هم یک پیرزن آنجا زندگی می‌کرده ولی نشانه هاییکه خود مشاور املاک از دیدنشان متحیر است ، نشان از اتفاقات غریبی را به مخاطب می دهد . سوراخ ها ، ترک ها ، کمد مشکوکی که جلوی یک گنجه گذاشته شده و نشانه‌های خرابی ، پروتاگونیست‌های پولانسکی را جذب می کند . فیلم هایی همچون بچه رزماری که در میان عامه موسوم به تریلرهای

آپارتمانی هستند . از حیث شمایل شناختی ژانری ، معمولا پس از ورود خانواده یا شخص معصوم و بی گناه به دنیای هیولایی و یا شیطانی در کنار شخصیت محوری شاهد تیپ دلسوز و مهربانی نیز هستیم . که همچون راهنمایی بزرگ یا یک پیر خردمند عمل می کند و در تلاش است تا قهرمان را از خطرات پیش رویش آگاه کند و یا به او هشدار دهد .

کسی که بیشتر از بقیه می‌داند . گاها می بینیم که این راهنما در نهایت و یا در همان ابتدا ، به وسیله نیروهای شر از پا در می آید . در فیلم ذکر شده آن راهنما و یا پیرخردمند ، دوست نزدیکشان هاچ است ، دوستی است که از بیرون معرکه را نظاره می کند . در صحنه های اول فیلم داستان‌هایی که هاچ دوست خانوادگی زوج از آن خانه عجیب با پیشینه‌ای مخوف ، مرگ بار و نفرین شده را تعریف می کند و او تا حدودی می تواند جای قهرمان پیش برود و بخشی از این کلاف سردرگم را باز کند . او با دیدن گردنبند خوش اقبالی که برای ترزا بود و حالا خانواده کاستووت به رزماری هدیه داده اند و بوی نامطلوبی که از گردنبند به مشام می رسد پی به بداقبالی گردنبند و گروه شیطان پرستان می برد و به رزماری هشدار می دهد زیرا که گردنبند با شیطان پرستان در ارتباط است و برای کمک به او و نجاتش از آنها با رزماری قرار ملاقات می گذارد ولی با وجود شیطان قبل از رسیدن به رزماری و صحبت با او مریض می شود و به طرز مرموزی می میرد در واقع همان طور که بالاتر ذکر کردیم او به وسیله نیروهای شر از پا در می آید و مخاطب را به سمت بحران سوق می دهد . این شبیه به نوعی مراسم اسطوره ای است که در طی آن باید خون بی گناهی ریخته شود و قربانی تقدیم گردد تا قهرمان به آگاهی نرسد یا نجات پیدا نکند . و چه قربانی ای بهتر از یک راهنما ، مرد یا زنی که باید بهای زیاد دانستنش را بپردازد تا نیروی شر آزاد به مسیر خود ادامه بدهد.

پوشیدن لباس رنگ قرمز برای رزماری در سکانس هم خوابگی نماد شور و اشتیاق رزماری را از داشتن فرزند نشان می دهد . شب زفاف رزماری و گای که از قبل رزماری با دِسر به خواب عمیقی رفته است و در آن شب طبق یک آیین سنتی نطفه فرزند شیطان در رحم رزماری بسته می شود . رزماری کاتولیک است و پولانسکی دین را بستر خوبی برای رشد شیطان در نظر می گیرد . دکتر سپرستین (دکتر خانوادگی کاستووت ها) هم با نشان دادن نقابی از چهره ای درستکار ، رزماری او را فریب می دهد . در سکانسی شاهد تقلای رزماری برای نجات خود و فرزندش با پناه بردن به دکتر هیل (دکتر سابق رزماری) هستیم که در انتهای سکانس ، دکتر هیل با تماس به همسرش و سپردن رزماری به گای و دکتر سپرستین او را با بحرانی جدید روبرو می کنند . به عنوان یک فرایند تحولی و رشدی ، کلیه انسان ها تجارب یکسانی از رشد دارند و با عبور از مراحل زندگی دگرگون می شوند و روح بشر به عنوان یک فرایند تکامل یافته ، براساس چند هزار نسل عناصر حفظ شده اشکال و پاسخ های غریزی قبلی نسبت به تصاویر و اندیشه های خاصی تکامل یافته‌اند. این بحث و اندیشه ها درباره فرایند تحول و رشدی ، نظم و ترتیب دادن به عملکردی است که به تولید همان اندیشه یا چیزی مشابه آن در تمام مردم پرداخته است و یونگ این موقعیت را کهن الگو می نامد. (ایندیک،۴۸:۱۳۸۸) کهن الگوهای سایه و پرسونای اطراف رزماری در هر سکانس بر ما روشن است و شخصیت های فیلم همگی سایه و پرسونا را دارا هستند که جلوتر به آن ها می پردازیم . سکانس به سکانس تکیه های این پازل به هم می پیوندن تا آگاهی مطلق به عنوان یک پتک بر سر رزماری فرود آید و او را متوجه حقیقت اطرافش کند . او تمام تلاش خود را برای مقابله با سایه آنان انجام می دهد اما تلاش هایش بی نتیجه است . عوامل

شیطانی اونقدر آرام شخصیت محوری را آزار و اذیت می کنند که او سر به زیر ، به تحریک شیطان و عوامل اطرافش کم کم به جایی می رسد که باید با بیدار کردن سایه وجودی خود از خودش در برابر رویدادها دفاع کند . او با جذب شدن در طبیعت خشن سایه ، با زدن نقابی بر چهره دست به خشونت می زند . جمع بندی تمام این توضیحات مخاطب را به سوی فهم حقیقت سوق می دهد . در پایان شاهد پذیرفتن فرزند شیطان توسط رزماری خواهیم بود و رزماری به همانند مادری مهربان و فداکار فرزند خود را درآغوش می گیرد و لالایی برای او می خواند و فیلم با موسیقی آغازین فیلم به پایان می رسد .

تحلیل شخصیت های فیلم بچه رزماری براساس کهن الگوی سایه و پرسونا

رزماری

سیر تحولی او از ابتدای ورود به آپارتمان با جنگیدن بر سر سایه درونی خود آغاز می شود و تا انتهای داستان که موجب گسترش آگاهی او به شرایط موجود ، رسیدن به واقعیت درونی افراد اطراف خودش و در نهایت با زدن پرسونا خود را همرنگ اطرافیان خود می کند . رزماری اگر افراد شیطانی اطراف خود را نپذیرد و مدام در حال فرار باشد همانند دوستش هاچ به طرز عجیبی خواهد مرد . اگر نیروها ، قهرمان را هدایت کنند ، او به تحت حمایت آنان باز می گردد وگرنه اگر بگریزد ، تعقیب می شود و از بین می رود . فیلم نامه به ما کدی درباره گذشته شخص نمی دهد ولی رزماری با دیدن خواب های که در آن با افرادی در حال کشمکش هست نشان از گذشته خود و صدماتی که متحمل شده است به مخاطب می دهد . سایه در رزماری می تواند در قالب گذشته مصیبت وار و آسیب زا متجلی شود که او از گذشته سایه گون خودش در رنج است . شخصیت با گریز از سایه می خواهد از گذشته خود فرار کند اما باید برای نجات با سایه وجودی اش روبرو شود . سکانس بعد از خودکشی ترزا رزماری در خواب با تصویر های ذهنی خود در کشمکش است و سایه منفی خود را انکار می کند و سعی برای پیدا کردن ریشه های کشمکش خود می کند . او بعد از مهمانی خانه کاستووت ، حس خوبی نسبت به آنها ندارد و با زدن نقاب بر چهره تظاهر به آنچه نیست، می کند.

سکانس دِسر آوردن مینی برای زوج، در ابتدا رزماری اظهار ناراحتی دارد که شب عشقی اشان خراب شده که سایه وجودی اش بروز می کند . در ادامه او بعد از خوردن چند قا شق از طعم دِ سر بدش می آید اما به ا صرار گای دوباره به خوردن ادا مه می د هد. به نظر یو نگ پرسو نا با تو جه به شرایط محیط اتـ فاق می اف تد و در این سـ کانس رزماری بر خلاف میل باطنی اش نقاب را بر چهره می زند و دِسر را تا به آخرمی خورد . بعد از گذاشتن نطفه شیطان در رحم او آزادی خود را از د ست می دهد و تحت نظارت زوج مسن همسایه قرار می گیرد . حتی زمانی که با هاچ دو ست صمیمی خود تنها ا ست هم نیروهای شیطانی هم سرش را خیلی زودتر از زمان ورود روزانه اش به خانه برای زیر نظر گرفتن او می فرستند و نتیجه این ملاقات گم شدن دستکش هاچ و کشته شدن عجیب او می شود . سکانس مرگ هاچ ،

بعد از فوت او رزماری کتاب لغاتی را که هاچ برای او گذاشته است را شروع به خواندن می‌کند و از کنار هم گذاشتن لغات به اسم رومن کاستووت می رسد و ترس وجودش را فرا می گیرد. در روانشناسی کسی که احساس می کند حادثه‌ای وحشتناک در حال وقوع است و امر وحشتناکی در باطنش در حال مهیا شدن و فاجعه ای اجتناب ناپذیری انتظارش را می کِشد (کُری،۱۳۹۴:۴۵۸)

او وقتی موضوع را به گای میگو ید ، همسرش ک تاب را به دور می ا ندازد. این جا است که رز ماری متو جه تو طئه‌ای که جادو گران شیطا نی برای او دارند و گای که با آ نها همدست است، می‌شود، سایه درونی او فعال می‌شود و برای نجات فرزندش به پیش دکتر سپرستین می رود و در آنجا با گفتن جمله منشی که "ک اش دکتر هم این عطر را از خودش دور کند" و دیدن جمله ی رو مجله با عنوانِ " آیا خدا مرده است " باری دیگر متوجه می شود که دکتر سپر ستین هم جزو اع ضای شیطان پر ستان ا ست ، ترس وجودش را می گیرد و از آنجا فرار می کند. به ملا قات دکتر قبلی خود هیل می رود و با اعتماد به او احساس امنیت را پیدا می کند و در مطب دکتر هیل، او با تنها همدم خود یعنی فرزندش صحبت می کند غافل از اینکه فرزند شیطان را در بطن خود رشد می دهد ، به فرزندش قول نجات و جای امن می دهد . رزماری به خیال خود توانسته با سایه منفی درون خود به جنگ شیطان برود و برای نجات فرزندش تلاش کرده است . اما دکتر هیل با تماس به دکتر سپرستین و گای، امنیت را از او می‌گیرد، حرفش را باور نمی کند و با جمله ی" دکتر تو من نیستم و مسئولیت تو را قبول نمی کنم" او را به عوامل شیطان می سپارد ، رزماری می ترسد و در نگاه روانشناسی ترس چیزی است که خیلی زود وسعت می‌گیرد . انسان قادر است از هر حادثه کوچک ناخوشایندی که برایش پیش می آید غولی در ذهنش به وجود بیاورد. (کُری،۱۳۹۴:۱۵۲)

سکانس به دنیا آمدن فرزند شیطان رزماری می داند که گای به دروغ به او می گوید فرزند ما مرده است اما با زدن نقابی بر چهره حرف او را باور می کند چون توانی دیگر برای جنگیدن ندارد . این سکانس من را یاد جمله ای از سقراط می اندازد ، گفتی، شنیدم، تکرار کردی، شک کردم، قسم خوردی، یقین به دروغ پیدا کردم . این جمله در این سکانس کاملا مشهود است، رزماری این بار برای نجات خودش ، با دانستن دروغ نقابی بر چهره می زند و دروغ گای را باور می کند.

در سکانس پایانی فیلم رزماری با شنیدم صدای بچه مشکوک می شود و با دردست داشتن چاقویی از پشت همان گنجه ی مرموز ابتدایی فیلم ، با به دنبال کردن صدا به خانه ی کاستووت ها می رسد . او با سایه ی منفی خودش روبرو شده و حال برای نجات خودش تلاش می کند . با دیدن فرزندش و نداشتن چشم برای او ، در ذهن مخاطب این پیش بینی می شود که رزماری با چاقوی در دستش اول فرزند شیطان و بعد خودش را از بین ببرد ولی او با پذیرفتن فرزند خود در قالب شیطان تولدی دوباره را در گردونه حیات فردی خود رقم می زند . ذات او ممکن است تغییری نکند و فقط کنش ، رفتارهای قسمتی از شخصیت او تغییر کند. در کمال ناباوری، حس مادرانه ی او ، در جلوی خشمش می ایستد و آدرین (فرزند شیطان) را به آغوش می گیرد و برایش لالایی می خواند .

رزماری در این سکانس سایه خبیث وجودی خود را نشان می دهد و با پرسونایی بر چهره با همگان همراه می‌شود و تولدی دوباره را در زندگی آغاز می کند . یونگ معتقد است که در فرایند فردیت شخص باید از نو زاده شود که لازمه ی این نوزایی ، دگرگونی تمایلات اولیه و اصلی نیست بلکه ایجاد دگرسانی در نگرش کلی انسان است. (مورنو ، ۱۳۷۶: ۵۱) رزماری در ابتدا سایه مثبت دارد و در ادامه با شرایط محیطی به سایه منفی تغییر می کند . او سرنوشت خود را می پذیرد و مهر مادری او نمی گذارد که دور از فرزندش هر چند که شیطان ، باشد . او فرزند خود ، شیطان را به آغوش می کشد و یونگ اظهار می دارد که سرنوشت ما از جهتی همان گزینشی است که در مراحل مختلف زندگی آن را انجام می دهیم . از آنجا که به سبب ساختار روانی انسان ، جهان ما این گونه است که می بینیم هر اتفاقی که در زندگی مان رخ می دهد همان سرنوشتی است که ما خود برگزیده ایم.

به عقیده یونگ انسان صرفا زمانی می تواند از اراده ی آزاد و مستقل ، از هرگونه شرایط برآمده از محیط بیرون برخوردار باشد که ذهنیتی خود مختار داشته باشد . (بیلسکر ، ۱۳۸۷ : ۹۸) رزماری از نقاب ساختگی که برای خود ساخته ، خبر دارد . او نمی تواند همانند همسرش و سایرین تظاهر به آنچه نیست ، کند اما سعی می کند با نقاب ساختگی خود عجین شود .

شخصیت گای

او کسی است که برای رسیدن به خواسته های خود به هر چیزی چنگ می زند. حتی همسر خودش هم قربانی خواسته های خود می کند. گای شخصیتی با نقاب منفی به خود می گیرد که تا پایان، ما شاهد تغییری از آن نیستیم. گای نقاب بی تفاوتی برصورت می زند و سعی می کند با انجام رفتارهایی خود را قانونمند جامعه و همرنگ با باقی انسان های اطرافش نشان دهد به همین دلیل تمایلات و رفتارهای ناپسند خود را از دیگران دور نگه می دارد. سکانس شام در خانه هاچ و تعریفاتی که هاچ از رویدادهای عجیب ساختمان برانفورد می کند و گای می گوید با این تعریفات اشتهایم باز شد نشان از سایه منفی گای را دارد که در قسمت سایه وجودی او شخصیتی خبیث وجود دارد و به مخاطب این کد را می دهد که او پیش زمینه ی انجام اعمال ناشایست را دارد .

پر سونا در نظریه یونگ تلاش برای زایل ساختن ویژگی های بـ شری و تبدیل شدن ان سان به یک خود دیگر جز آنچه که هست ، جلوه می دهد . شروع اتفاقات رزماری از سکانس مهمانی خانه کا ستووت ها شروع می شود در ابتدا مخالفت گای برای رفتن به آنجا و در ادامه بعد از مهمانی خانه ی کاستووت ،گای همسر رزماری تبدیل به شخصیتی دیگر می شود و در واقع در آن مهمانی با صحبت هایی که بین رومن و گای برقرار می شود ، نظر گای نسبت به مینی و رومن تغییر می کند و رفت و آمدهای او به خانه کا ستووت ها زیادتر می شود . او در ابتدا تر سیده ا ست اما سایه ز شت خود را پشت نقاب پنهان مـی کـنـد و بـا قـبـول آنـچـه کـه نـیـروهـای شـیـطـان از او خـواسـتـه، نـقـاب بـر چـهـره مـی زنـد. سکانس کورشدن رقیب کاری گای، سکانسی است که گای هم خوشحال است هم ناراحت خوشحال که به خواستهاش می رسـد و نارا حت که ، انسـانی به خاطر او نابی نا شـده اسـت و با گفتن جم له که من آدم بدی هسـتم ، سایه واقعی خود را نشان می دهد. در سکانس به دنیا آمدن فرزند شیطان ، گای با دا شتن نقاب و دروغ به اینکه فرزند شان

مرده است ، همچنان سایه بی رحمی خود را مخفی می کند. سکانس ورود رزماری و دیدن گل های رز ، برخلاف مخالفت گای مبنی بر نداشتن شرایط فرزند آوری ، با آشنایی بیشتر او با زوج پیر همسایه ، به رزماری پیشنهاد فرزند و حتی تاریخ دقیق آن را هم اعلام می کند و باز هم سایه وجود او نمایان می شود و حالا هم با داشتن نقاب و معامله ای که با کاستووت ها کرده است ، همسرش را قربانی برای رسیدن به اهداف خودش می کند . در نگاه یونگ ما صرفا توسط رویداد های گذشته شکل نگرفته ایم بلکه ما علاوه بر گذشته خود تحت تاثیر آینده نیز قرار داریم. (کری،۱۱۲:۱۳۹۴)

در سکانس آخر گای ناراحت از اینکه رزماری را فریب داده است . به عقیده یونگ پرسونا ، تظاهر به فردیت می کند که ما و دیگران تصور کنیم آن یک فرد است حال آنکه آن شخص در واقع نقشی را بر سر موضوعی که انسان در واقع چه باید باشد، ایفا می کند . (بیلسکر،۷۰:۱۳۸۷) گای خسته از داشتن نقاب ، خسته از دروغ و تظاهر به آنچه نیست خطاب به رزماری می گوید ما از نیویورک خواهیم رفت به شهر دیگه ای و در آنجا دوباره بچه‌دار خواهیم شد. او علاقه دارد از شیطان پرستان فاصله بگیرد و بدون دروغ در کنار رزماری ادامه زندگی دهد. اما رزماری برای فریبی که از همسرش خورده به صورت او توف و ترکش می کند ، هرگز او را برای قربانی کردن خودش و فرزندش ، که به اهدافش برسد را نمی بخشد .

زوج همسایه

مینی و رومن زوج پیر در فیلم با نقابی از مهر و دلسوزی وارد می شوند اما پشت نقاب آنان سایه ای از شیطان وجودی شان نمایان است . آن ها انگیزه خود را از نیرو های پلید می گیرند و سایه بخشی از شخصیت آنها است.

سکانس ورود زوج بر بالین ترزا دختر خوانده کاستووت که از پنجره خودش را به پایین پرتاب کرده و خونسری زوج پیر نسبت به این اتفاق نشان از نقاب آنها به مخاطب است . آنها سایه زشت خود را با زدن نقاب بر چهره اشان مخفی می کنند . انکار حقیقت که ترزا برادری داشته هم نمونه ای دیگر از پنهان کاری می باشد.

سکانس مینی و رزماری و دعوت مینی از رزماری برای شام و فهمیدن اینکه رزماری فرزندی ندارد ، مینی با چهره ای مهربان و دلسوز اما در باطن او جرقه ای برای استفاده از او برای بوجود آوردن فرزند شیطان از طریق رزماری در ذهنش قوت می گیرد.

بعد از بارداری رزماری، آنان دکتر خانوادگی خودشان را به او معرفی می‌کنند و مینی با آماده کردن معجون‌های بد طمع، از ریشه گیاه تانیس که (تانیس در فرهنگ فارسی به معنی پنجه شیطان است) و رزماری را با فریب اینکه معجون‌ها برای فرزندت مفید است، مجبور به خوردن می کند . در واقع این معجون ها برای سلامتی فرزند شیطان که در رحم رزماری می باشد مفید است. سکانس مراقبت و زیر نظر گرفتن مینی از رزماری، خوردن معجون ها برای رزماری همراه با دردهای ناحیه لگن، شکم و رحم اما برای هیولای در بطن رزماری مفید و قوی است. در مفهوم سایه آدمی معمولا احساسات نامناسب و ناپسند ناشی از سایه را از طریق نقاب پنهان می کند و در انزار با چهره‌ای دیگر ظاهر می شود. (یونگ،۱۲:۱۳۷۷)

مینی با نقابی از مادر دل سوز وارد می شود و مهربانانه کنار او می ایستد تا نو شیدنی را تا آخر بنو شد، سایه وجودی خود را مخفی می کند و رزماری ساده را فریب می دهد. در سکانس پایانی، جشن برای فرزند شیطان، با برملا شدن حقیقت نقاب از چهره پیروان شیطان بر بیننده روشن می شود. سایه منفی درونی آن ها نمایان می شود. رنگ سیاه گهواره نشان از سیاهی، غم، نماد شیطان است. شخصیت رومن، با نشان دادن سایه منفی خودش با گفتن جمله ای که تو مادر او هستی، احساسات مادرانه او را تحریک و به کنار گهواره می کِشاند. در سکانس آخر فیلم نقاب آن ها برداشته می شود و رزماری با سایه خبیث و وحشی آنها روبرو می شود.

هاچ

در سکانس های اولیه فیلم، هاچ دوست خانوادگی رزماری و گای به قرن بیستم و اتفاقاتی که در آن دوران در ساختمان برانفورد افتاده است ، اشاره می کند و هشدار می دهد که به آن ساختمان نقل مکان نکنند . هاچ در نقش مثبت و راهنمای رزماری در فیلم وارد می شود که ما را یادآور پیر دانا در کهن الگوهای یونگ می اندازد. او بعد از دیدن گردنبند خوش شانسی که خانواده کاستووت به او هدیه داده‌اند به بوی نامطلوب گردنبند ، شک می کند. با رزماری قرار ملاقات می گذارد که آن را از رویداد های آینده آگاه سازد. هاچ سایه درونی مثبت و همین طور نقاب مثبت بر چهره دارد. او مردی دانا با ویژگی های مثبت از سایه و پرسونا سعی بر آگاه کردن رزماری را دارد که به طرز مشکوکی بیمار و می‌میرد. این نشان از نیروهای شیطانی اطراف رزماری و هاچ است که برای بقای خودشان هاچ را از سر راه بر می دارند.

نتیجه گیری

سینما هنری است که به کمک تصاویر پیامی را منتقل می کند و برای به نتیجه رسیدن پیام خود این توانایی را دارد که از تمام هنرها بهره بگیرد . تماشاگر از طریق سینما اول جسمش و بعد ذهنش را تحول می یابد در واقع می توان گفت در فیلم ذکر شده شخصیت محوری از جهل به آگاهی می رسد . در روان انسان همواره جنبه های مثبت و منفی با هم در کشمکش هستند و کهن الگوها بخشی از روان ناخودآگاه را تشکیل می دهند که می توانند بر روی ذهن انسان کنشی سازنده و بالعکس تاثیر ویران کننده ای را داشته باشند .کهن الگو از نظر یونگ دلیل اشتراک بسیاری از اعمال و رفتار انسان ها در ضمیرناخود آگاه جمعی است . همان گونه که در متن به آن اشاره شد این دو کهن الگوی ذکر شده در فیلم بسیار وجود دارند . تمام شخصیت ها دارای کهن الگوی سایه و پرسونا هستند . فیلم بچه رزماری از لحاظ کهن الگوهای مطرح در روان شناسی یونگ قابل تامل است که شخصیت در برخورد با آن در آخر تسلیم می شود و با داشتن نقاب بر صورت خود همانند شیاطین دیگر نقشی را آغاز می کند در واقع شخصیت تولدی دوباره را می پذیرد . نماد های این کهن الگو ها در چهره رزماری ،گای ، زوج

مسن ، نمود می یابد که در این میان زوج پیر نمونه بارز کهن الگوی سایه هستند که رفتار های ناپسند خود را پنهان و به علائم بیماری ، اعتراضات رزماری توجه ای نمی کند زیرا شیطان در وجود آنان رخنه کرده است . پولانسکی در بچه رزماری از شیطان ، نیرویی قوی که بر انسان های فیلم تاثیر می گذارد صحبت می کند . براساس آنچه که گفته شد می توان این گونه نتیجه گرفت که کهن الگوها همواره بر ذهن بشر تاثیر می گذارند و آنها را از نسلی به نسل دیگر منتقل می کند . در انتهای فیلم ما تماشاگر کهن الگوی مادر هستیم که رزماری فارغ از شیطانی بودن فرزندش برای او لالایی می خواند و به ما عشق مادرانه را نشان می دهد و در نهایت او تنها با عبور از غم ، رنج ، تنهایی ، آشفتگی ، محدودیت ، تسلیم می شود و حقیقت آنچه هست را می پذیرد . به نقل از الکساندر پوپ چیزی که زیبا می نامیم ، چشم یا لب نیست ، بلکه انسجام همه ی عناصر و حاصل همه ی اجزاء است . (دیک ،۱۳۹۱:۵۷۱)

منابع :

۱. کتابنامه : امامی ، نصرالله . ۱۳۷۸ . مبانی و روش های نقد ادبی ، تهران : نشر جامی .
۲. شولتز ، دوان . ۱۳۹۰ . الگوی یونگ ، ترجمه گیتی خوشدل ، تهران : نشر آرش .
۳. یونگ ، کارل گوستاو . ۱۳۶۸ . چهار صورت مثالی ، ترجمه پروین فرامرزی . مشهد : آستان قدس رضوی .
۴. اسنودن ، روث . ۱۳۹۲ . یونگ . (مفاهیم کلیدی) ، ترجمه افسانه شیخ السلام زاده . تهران : نشر عطایی .
۵. حقیری ، عبدالرضا . ۱۳۹۴ . فیلمنامه کلاسیک ، تهران : نشر تریتا .
۶. کوپ ، لارنس . ۱۳۹۰ . اسطوره ، ترجمه محمد دهقانی . تهران : نشر علمی فرهنگی .
۷. شایگان ، داریوش . ۱۳۸۱ . بت های ذهنی و خاطره ازلی ، تهران : نشر امیر کبیر .
۸. بیلسکر ، ریچارد . ۱۳۸۷ . اندیشه های یونگ ، ترجمه حسین پاینده . تهران : نشر آشیان .
۹. شولتز ، دوان پی و دیگران . ۱۳۷۸ . تاریخ روان شناسی مدرن ، ترجمه علی اکبر سیف . تهران : نشر دوران .
۱۰. سجادی ، سید جعفر . ۱۳۷۰ . فرهنگ لغات و تعبیرات عرفانی ، تهران : کتابخانه طهوری .
۱۱. کُری ، جرالد . ۱۳۹۴ . نظریه کاربست (مشاور روان درمانی)، ترجمه یحیی سید محمدی . تهران : نشر ارسباران.
۱۲. فوردهام ، فریدا . ۱۳۵۶ . مقدمه ای بر روان شناسی یونگ ، ترجمه مسعود میر بهاء . تهران : نشر اشرفی .

۱۳. کمبل ، جوزف . ۱۳۸۴ . قهرمان هزار چهره ، ترجمه شادی خسرو پناه . مشهد : نشر گل آفتاب .
۱۴. ایندیک ، ویلیام . ۱۳۸۸ . سینما روح بشر ، ترجمه ابوالحسن علوی طباطبایی . تهران : نشر دانژه .
۱۵. مورنو ، آنتونیو . ۱۳۷۶ . یونگ خدایان و انسان مدرن ، ترجمه داریوش مهرجویی . تهران : نشر مرکز .
۱۶. یونگ ، کارل گوستاو . ۱۳۷۷ . تحلیل رویا (تعبیر و تفسیر رویا) ، ترجمه رضا رضایی . تهران : نشر افکار .
۱۷. دیک ، برنارد اف . ۱۳۹۱ . آناتومی فیلم ، ترجمه حمید رضا احمدی لاری . تهران . نشر ساقی .

آسیب‌شناسی وابستگی یا استقلال هنرمند به ایدئولوژی در جوامعِ توسعه‌نیافته ترکیه و ایران

مطالعه موردی فیلم‌های «خواب زمستانی» (نوری بیلگه جیلان) و «آواز گنجشک‌ها» (مجید مجیدی)

حامد طالبیان[۲۵۴]

چکیده

در این پژوهش به واکاوی وابستگی یا استقلال هنرمند به ایدئولوژی در جوامع توسعه‌نیافته ترکیه و ایران، با مطالعه موردی فیلم‌های «خواب زمستانی» (نوری بیلگه جیلان، ۲۰۱۴، ترکیه) و «آواز گنجشک‌ها» (مجید مجیدی، ۲۰۰۸، ایران) و تحلیل آسیب‌شناسی آن پرداخته می‌شود. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است‌که آیا خط فکری و ایدئولوژیکی مجیدی و جیلان، باورها و اعتقادات‌شان بر قصه‌هایی که تبدیل به فیلم می‌کنند، و حتی بر شیوه‌ی دکوپاژ و میزانسن آن‌ها در جایگاه کارگردان، تاثیرگذارست یا خیر؟ این پژوهش از نوع بنیادی– نظری و به لحاظ روش توصیفی– تحلیلی و اطلاعات به شیوه کتابخانه ای به دست آمده است. مطالعات نشان می‌دهد نمی‌توان تعریف و معنای روشنی برای ایدئولوژی ارائه داد. آفرینش هنری نیز در بطن خود وابستگی مبرهنی به ایدئولوژی هنرمند دارد و هنر در ذات خویش نمی‌تواند از گرایشات عقیدتی و مذهبی دور باشد چون مستقیما در بینش و جهان‌بینی هنرمند ریشه دارد. در فیلم «آواز گنجشک‌ها» نشانگان ایدئولوژیکی چون گناه و بی‌گناهی، عشق و نفرت، حلال و حرام، وفاداری و اعتقادات مذهبی حاضرند که بی‌واسطه از درونیات فیلم‌ساز تغذیه می‌شوند. در فیلم «خواب زمستانی» نیز به شکل دیگری مسیر تحولیِ عقیدتیِ فیلم‌ساز پیموده می‌شود. جیلان با الهام از ریشه سنتی ترک، شخصیت اصلی فیلمش را از گذرگاه‌های انسانیت، خشونت، خودبرتربینی، جاه‌طلبی، خودخواهی، و قضاوت عبور می‌دهد. مبرهن است نمی‌توان اثری را در قالب متعارف یک فیلم سینمایی تصور کرد و در آن تاثیرات جهان‌بینی فیلم‌ساز را نیافت. فیلم‌ساز مستقل از جایی دستور نمی‌گیرد، برای مطلوب و خوشایند افرادی فیلم نمی‌سازد، اما نمی‌تواند از تاثیرات ناخودآگاه و تجربیات زیستیِ خویشتن‌اش بگریزد.

واژگان کلیدی:

هنرمند، ایدئولوژی، استقلال هنرمند، جوامع توسعه‌نیافته، خواب زمستانی، آواز گنجشک‌ها، مجید مجیدی، نوری بیلگه جیلان.

---

[۲۵۴] . کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران hamed.talebian@ut.ac.ir

مقدمه و بیان مساله

مطالعات مختلف نشان می‌دهند که نمی‌توان برای ایدئولوژی چارچوب و معنای مشخص و روشنی را ارائه داد. آفرینش هنری خواه مجسمه و نقاشی، خواه فیلم و موسیقی وابستگی اجتناب‌ناپذیری به عقاید و ایدئولوژی دارد. ایدئولوژی می‌تواند سیاست باشد یا دین، و یا هر دو. از جهاتی نیز هنر در شمایل ظاهری‌اش امکان تفکیک از هیچ‌یک را ندارد. می‌توان گفت هم وابسته‌ی دین است و هم سیاست. در ذات خویش نمی‌تواند از گرایشات عقیدتی و مذهبی منفک شود چون هنر و ایدئولوژی، هر دو مستقیما در بینش افراد از جمله خلق و خو، آداب و عادت ها ریشه دارند.

در ماهیت هنر و مقوله‌ی آفرینش نشانه‌های محرزی از آزادی است که البته این آزادی نمی‌تواند جدا از رویکردهای فکری، نظری و گرایشی افراد باشد. هنر مستقیما و بی‌واسطه از معرفت و بینش وجودیِ هنرمند تغذیه می‌شود. سینما نیز بیش از هر هنر دیگری وابسته به ایدئولوژی‌ها، نظام‌های فکری، و نظریات ادبی و زبان‌شناسانه حاکم بر زمانه است. مجید مجیدی و نوری بیلگه جیلان که هر دو محصول رشد و تربیت در جغرافیایی آکنده از دین و سیاست‌زدگی در تاروپودِ ایدئولوژیِ حاکم هستند، هر یک به‌عنوان یکی از افراد جامعه، بازتاب آموخته‌ها و دریافت‌های‌شان هستند و در فیلم‌هایی که می‌سازند متجلی می‌شود. مبرهن است فیلم‌سازی بیش از تکنیک و دانش آکادمیک، به ضمایر ناخودآگاه، غرایز، و استعدادها وابسته است؛ شاخص‌هایی که ارتباطی بدون واسطه با تمدن، فرهنگ، و جغرافیای کشورها دارند.

واکاوی و تحلیل آسیب‌شناسی وابستگی یا استقلال هنرمند به ایدئولوژی در جوامع توسعه‌نیافته، با مطالعه موردی فیلم‌های «خواب زمستانی» (نوری بیلگه جیلان، ۲۰۱۴، ترکیه) و «آواز گنجشک‌ها» (مجید مجیدی، ۲۰۰۸، ایران) مد نظر این پژوهش است تا بتوانیم به این پرسش پاسخ گوییم که:

آیا خط فکری و ایدئولوژیکی این دو کارگردان بر فیلم هایشان تاثیرگذار است؟

شیوه پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، بنیادی– نظری، از نظر ماهیت و روش، توصیفی– تحلیلی و از حیث روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

با توجه به جست‌وجوهای صورت‌گرفته تا زمان تنظیم این پژوهش، کتاب، مقاله، رساله یا پایان‌نامه‌ای که به صراحت حتی نزدیک به عنوان این مطالعه باشد انجام نشده است اما در حوزه‌های هنرشناسی، ایدئولوژی، و نیز نقد و تحلیل دو فیلم «آواز گنجشک‌ها»، و «خواب زمستانی» کتب، مقالات و نوشتارهای خوبی در دسترس هستند. صرفا چند مورد تقریبا مشابه

که به بررسی سینمای بیلگه جیلان و مجیدی پرداخته شده است، و در برخی موارد نیز به نگاه دینی دو فیلم‌ساز-- هر یک جدا از دیگری بدون ربطدادن-- در برخی آثارشان پرداخته شده است. هرگز در پژوهش یا رساله‌ای این دو فیلم‌ساز و به‌ویژه نگاه دینی‌شان به سینما مورد مقایسه و ارزیابی قرار گرفته نشده است.

- در چاپ نخستِ کتاب «تاریخچه سینما» (چاپ ۱۳۹۰، با ترجمه‌ی رضا دادویی) که نشر سبزان آن را به بازار کتاب ارائه داده است نیز مطالب مهمی مرتبط با عنوان این پژوهش در دسترس است که می‌توان بهره جست.
- «رابطه عواطف و معرفت از منظر ملاصدرا» عنوان مقاله پژوهشی مندرج در شماره اول دوره دهمِ دوفصل‌نامه تخصصی فلسفه تحلیلی، چاپ بهار و تابستان ۱۳۹۲ است که نجف یزدانی، محمد سعیدی‌مهر، و سید عباس ذهبی آن را نوشته‌اند، و در بخش‌هایی از این مقاله به بازتعریفی از ایدئولوژی پرداخته‌اند که دیدگاه‌های ملاصدرا را در تعاریفی موازی با نظریات مدرن معاصر ارائه کرده‌اند.
- سعید حقیر و ویدا فرهمند، در سال ۱۳۹۳ مقاله «هنر آبستره و حذف روایت» را به رشته تحریر درآورده‌اند که در شماره چهارمِ دوره نوزدهم نشریه هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران چاپ شده است و عدم حضور روایت در هنر آبستره را از نظرگاهی نو به چالش کشیده‌اند. این مقاله بخش‌هایی نزدیک به عنوان و محتوای پژوهش پیش رو دارد که نگارنده به آن استناددهی دارد.

مبانی نظری پژوهش

تعاریف و مقدمات

توسعه‌نیافتگی[1]: «توسعه‌نیافتگی حالت یا وضع توسعهٔ اقتصادی در یک ناحیه یا کشور است که وسایل ضروری برای رشد اولیه را ندارد و نسبت بالایی از منابع آن باید به کارهای کشاورزی تخصیص یابد. مسأله اساسی در این مرحله از توسعهٔ اقتصادی این است که حدّ بالایی از سطح قابل دست‌یابی به مقدار تولید سرانه وجود ندارد. این محدودیت از این واقعیت برخاسته است که امکانات بالقوّهٔ ناشی از علم جدید و منابع، اساسا یا موجود نیستند و یا با قاعده و نظم به کار نمی‌افتند». (نراقی، ۱۳۷۲: ۸۳) «توسعه‌نیافتگی پدیده‌ای است که در بستر تاریخ شکل می‌گیرد و تنها به معنای فقدان توسعه نیست و نیز پدیده‌ای نیست که زاده درون جامعه توسعه‌نیافته باشد؛ بلکه در اثر ادغام اقتصادهای طبیعی در روند توسعهٔ سرمایه‌داری در سطح جهانی به‌وجود آمده است». (شایان‌مهر، ۱۳۷۹، ۱۹۵) در ادامه تعاریف مختلفی که از توسعه‌نیافتگی موجود است، آقابخشی و افشاری راد می‌نویسند: «توسعه‌نیافتگی در اصل از رخنهٔ شیوهٔ سرمایه‌داری به سود یک اقلیت ممتاز سیاسی، اقتصادی و اجتماعی به درون جوامعی ناشی می شود که براثر نظام‌های اجتماعی کم‌پیشرفته خویش، زنگ زده و فرسوده می‌باشند. توسعه نیافتگی پدیده‌ای است که هم‌زمان با گسترش استعمار ملل جهان سوّم، توسط کشورهای پیشرفته صنعتی معاصر پا به عرصه وجود گذاشت. توسعه‌نیافتگی را نمی‌توان به منزلهٔ مرحله‌ای از توسعه توصیف کرد؛ چون روندی است که در تاریخ روابط اقتصادی کشورهای صنعتی و جوامع سنّتی پیدا شده است و پیش از توسعهٔ سرمایه‌داری و استعمار، توسعه نیافتگی و توسعه یافتگی وجود نداشت؛ بلکه جوامع در مرحله‌ای از کم‌توسعگی قرار داشتند». (آقابخشی و افشاری راد، ۱۳۷۹: ۶۰۳)

کشورهای توسعه‌نیافته[2]: کشورهایی هستند که طبق گزارش سازمان ملل متحد تنها به توسعه‌های بسیار ناچیزی در زمینه‌های اجتماعی-اقتصادی دست یافته‌اند. تعیین مصداق برای معیار توسعه‌یافتگی همواره مورد بحث بوده‌است، اما به‌طور کلی معیارهای اقتصادی معمولاً شاخص اصلی کشورهای توسعه‌یافته بوده‌است.

«واژه توسعه‌نیافته که در مورد بعضی کشورها به کار می‌رود، مانند مفهوم توسعه، فرآیندی چند بعدی است و مشخصات آن عبارتند از: میزان بالای رشد جمعیت، پایین بودن سطح زندگی، تفوّق بخش کشاورزی بر صنعت، ساختارهای سنّتی کشاورزی و ایلاتی، اختلافات قومی، سرمایهٔ کم، فقدان پس‌انداز، اشتغال ناکافی، سوء تغذیه، وضع بد بهداشت و مسکن، ضعف قابلیت تولید یا بهره‌وری». (نراقی، ۱۳۷۲: ۸۴) برای مثال، میزان سرانه درآمد یکی از مهم‌ترین معیارها است، و بنابراین، کشورهایی که دارای نرخ تولید ناخالص داخلی پایینی هستند، توسعه‌نیافته محسوب می‌شوند. معیار مهم اقتصادی دیگر، میزان صنعتی بودن کشور است. یکی دیگر از معیارهایی که اخیراً مورد توجه قرار گرفته، شاخص توسعه انسانی می‌باشد. این شاخص، معیارهای اقتصادی نظیر درآمد را با امری هم‌چون میزان امید زندگی و سطح آموزش عمومی ترکیب می‌کند. به این ترتیب، کشورهایی که دارای نمره پایین‌تری در شاخص توسعه انسانی هستند، توسعه‌نیافته محسوب می‌شوند. «یکی از عوارض مشکل‌زای نابرابری اجتماعی، شکل‌گیری پدیده توسعه‌یافتگی و توسعه‌نیافتگی به‌صورت کنونی است که امروزه در میان جوامع انسانی مشاهده می‌شود. این پدیده خود زمینه‌ساز و عامل بروز بسیاری از ناهماهنگی‌ها، ناسازگاری‌ها، ستیزه‌ها، مسائل و مشکلات گوناگون اجتماعی و جهانی است که زندگی انسانی را به‌شدت مبتلا ساخته است. اگر چه از سال ۱۹۶۰ میلادی به بعد چون‌وچند رشد و توسعه کشورهای به اصطلاح «جهان سوم» توجه محافل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و علمی جهان را به خود مشغول

داشته است، و مکاتب اجتماعی و اقتصادی مانند نوسازی، "توسعه"، مارکسیسم و وابستگی، با توجه به خاستگاه اجتماعی – اقتصادی خود نظریاتی را با مفاهیم و واژه‌های خاص ارائه داده‌اند، ولی چنین پیداست که واقعیت‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جوامع در چند سال اخیر با به محک‌زدن آن مکاتب، نارسایی این نظریه‌ها را در بیش‌تر زمینه‌ها آشکار ساخته است». (سیف‌الهی، ۱۳۷۰: ۲)

ایدئولوژی[۳]: اصطلاح ایدئولوژی نخستین بار در سال ۱۷۹۶ میلادی توسط دوستوت دوتراسی[۴] استعمال شد. وی متعلق به کانون متفکران فرانسوی عصر روشنگری بود. متفکرانی که از اندیشمندان انقلاب فرانسه به‌شمار می‌آمدند. از نظر لغوی واژه‌ای است مرکب از دو جزء «ایده» و «لوژی» که ایده به معنی اندیشه و عقیده آمده است و لوژی به‌صورت پسوند به معنی دانش و شناسایی به‌کار می‌رود و معرف علم است. که مرادف با دانش و شناخت عقیده یا به‌طور خلاصه ایده‌شناسی، علم مطالعه ایده‌ها و عقیده‌شناسی است، اما امروزه ایدئولوژی معمولاً کاربردهای دیگری دارد که در معنی زیر بیش‌تر به‌کار می‌روند:

الف: ایدئولوژی به‌معنای عام که مترادف مکتب است و مجموعه‌ای از رهنمودهای مکتب را چه در بعد اندیشه و چه در بخش عمل در بر می‌گیرد.

ب: ایدئولوژی به‌معنای خاص که تنها از بخشی مکتب را که به رفتار انسان و دستورالعمل‌ها (بایدها و نبایدها) مربوط می‌شود، در بر می‌گیرد که در این صورت در برابر بخش دیگر یعنی جهان‌بینی (اندیشه‌های بنیادی) مکتب به‌کار خواهد رفت یا دسته‌ای از آرای کلی و هماهنگ درباره رفتارهای انسان است. «واژه ایدئولوژی ترکیبی از «ایده» و «لوژی» است و در نخستین کاربرد به‌معنای دانش «ایده‌شناسی» یا «علم مطالعه ایده‌ها» بود». (آقابخشی و افشاری راد، ۱۳۸۷: ۹۲) «مارکس ایدئولوژی را به‌معنای اندیشه‌ای دانست که در ارتباط با رفتار اجتماعی و سیاسی طبقه حاکم و برای توجیه وضعیت موجود سازمان می‌یابد. وی ایدئولوژی را اندیشه‌ای کاذب می‌دانست». (پارسانیا، ۱۳۸۵: ۴۲) «این اندیشه کاذب شامل مجموعه عقاید، باورها و اعتقاداتی می‌شود که به عمل اجتماعی جهتی خاص می‌دهد. گرچه در کاربرد مارکس ایدئولوژی معنایی منفور داشت اما بعدها معنایی مثبت نیز یافت. ایدئولوژی از قرن نوزدهم به بعد هم‌چنان به‌معنای باورها و اندیشه‌ها و ارزش‌های ناظر بر رفتار اجتماعی و سیاسی به‌کار می‌رود». (همان: ۴۳) «در اصطلاح عبارت است از دسته‌ای از آرای کلی و هماهنگ درباره رفتارهای انسان. بنابر این تعریف، نظام

کلی احکام عملی که در اصطلاح مذهبی «فروع دین» نام دارد، ایدئولوژی خوانده می‌شود». (مصباح یزدی، ۱۳۸۴: ۲۹) تبیین ایدئولوژی جامع و وضع قانون صحیح برای انسان تنها توسط خداوند که عالم به مصالح فردی و اجتماعی و دنیوی و اخروی اوست میسر است». (مطهری، ۱۳۶۷: ۱۵۴) «ایدئولوژی هم نیازمند پایه‌های فلسفی است و هم محتاج پایه ایمانی. پایه فلسفی مبانی ایدئولوژی را منطقی و مستدل می‌سازد و پایه ایمانی آرمان‌ساز است و به عواطف انسان و گرایش‌های او مرتبط می‌شود». (مطهری، ۱۳۷۲: ۱۱۶) «ایدئولوژی برنامه‌ای جامع است که اختصاص به شرایط زمانی و مکانی خاص ندارد». (مطهری، ۱۳۸۰، ۱۰۷) «ایدئولوژی بر جهان‌بینی استوار است. جهان‌بینی عبارت از نظر درباره جهان است آن‌چنان‌که هست؛ اما ایدئولوژی نظر درباره انسان است آن‌چنان‌که باید باشد». (پارسانیا، ۱۳۸۵: ۴۳) تافلر[۵] و هابرماس[۶] پایان ایدئولوژی را خصیصه تمدن جدید و حاصل فرآیند عقلانی‌شدن جهان در تمدن غربی می‌دانند». (همان: ۴۵)

ایدئولوژی در کشورهای توسعه‌نیافته: مساله‌ی تبعیض و نابرابری اجتماعی موضوع جدیدی نیست و ریشه‌اش به شروع دوران زندگی اجتماعی بشر بازمی‌گردد که انسان همیشه با تاویل‌های گوناگون با این پدیده برخورد داشته و موافقان و مخالفانی نیز همواره حضور داشته‌اند. «نابرابری اجتماعی در عصر حاضر به‌علت جهانی‌شدن روابط اجتماعی، معنایی عمیق‌تر و گسترده‌تر یافته، از مرزهای قومی، اجتماعی و سیاسی جوامع انسانی فراتر رفته و به‌صورت مساله‌ای جهانی در آمده است. بنابراین در دنیای امروز، منشاء این نابرابری را نه فقط در ساخت‌های جغرافیایی، جمعیتی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی درون جوامع انسانی، بلکه می‌باید در ارتباط با کیفیت و ماهیت روابط بین‌المللی و به‌عبارت درست‌تر در ارتباط با کارکرد نظام مسلط اقتصاد جهانی جستجو کرد». (سیف‌الهی، ۱۳۷۰: ۵) نشانه‌هایی از گرایش‌های ایدئولوژیک در تمامی حوزه‌ها قابل بررسی هستند و البته در حوزه‌ی اقتصاد که توسعه و توسعه‌یافتگی معنای

دقیق‌تری به‌خود می‌گیرد؛ تفسیرهای ایدئولوژیک کارکردهای بیش‌تری می‌یابند. حاکمان، تصمیم‌گیران و قانون‌گذاران در کشورهایی که به‌لحاظ ساختارهای سیستماتیکِ درونی و نیز روابط بین‌المللی، در ردیف توسعه‌نیافته‌ها دسته‌بندی می‌شوند، طبعا اهرم ایدئولوژی را برای تسلط بیش‌تر بر امور حکومتی و حکمرانی انتخاب و اجرا می‌کنند. ایدئولوژی در این قبیل کشورها به‌شکلی جدی‌تر و حتی در پوشش‌های قانونی و ضوابط سازمانی، به جزیی‌ترین امور زندگی شهروندان ورود می‌کند. این اتفاق در کشورهای توسعه‌یافته به کمترین میزان خود می‌رسد چون با اصلاحاتی که در ساختارهای فرهنگی، اجتماعی و در نهایت قانونی صورت داده‌اند، نیاز به حضور ایدئولوژی در محافل قانون‌گذاری یا نهادهای اجرا و نظارت بر اجرای قوانین به پایین‌ترین سطح خود می‌رسد. «سینما از دهه ۶۰ میلادی از کارکردهای هنری به مفهوم آرت فاصله گرفت و ماهیت ایدئولوژیک به خود گرفت. در همین دهه بود که سینما به‌عنوان ابزاری رسانه‌ای کارکردی صرفا هنری نداشت بلکه هنر– صنعت ایدئولوژی خوانده می‌شد». (مقدم، وطن امروز: ۱۳۹۳) آموزه‌های هنرمندان و به‌ویژه فیلم‌سازان با توجه به این‌که دریافت‌ها و آموزش‌های خواسته‌وناخواسته‌ای از محیط پیرامون، سیستم آموزشیِ جاری، به‌عنوان یکی از افراد و شهروندان جوامع، تاثیرپذیریِ ناگزیری از کلیات حاکم بر کشور دارند، در هنرِ خلق‌شده‌شان متجلی می‌شود. بدیهی است دیدگاه یک فیلم‌ساز ژاپنی در شرق آسیا، با فیلم‌سازی مجار تبار، یا لهستانی، یا فرانسه متفاوت است با فیلم‌سازی که زاده و رشدیافته‌ی غرب است. نگاه هر یک از آن‌ها به مقوله‌ی دین، سیاست، اخلاق، و در نهایت ایدئولوژی با یکدیگر تفاوت‌های بنیادی دارد. پیامد تفاوت‌ها، ماهیت دگرگون در آفرینش هنر آن‌هاست. فیلم‌سازان در کشورهای توسعه‌نیافته میزان بیش‌تری از ایدئولوژی را در آثار خود دخالت می دهند که حتی می‌تواند از ناخودآگاه آن‌ها نشات بگیرد.

سینما در کشورهای توسعه‌نیافته: سینما، رسانه‌ای دیداری و شنیداری متکی بر تکنولوژی و فناوری است که جز وجوه هنری، کنشی اقتصادی نیز به‌شمار می‌رود. یک فیلم سینمایی از عناصر تصویر؛ مجموعه‌ای از فریم‌ها، و صدا که خود شامل گفت‌وگو، صدا و موسیقی

است، تشکیل شده است. سینما، که جدیدترین و مشهور به هفتمین هنر است، یکی از عامه‌پسندترین محصولات هنری را تولید می‌کند که به‌خاطر حضور نور، صدا، حرکت، رنگ و موسیقی، از پتانسیل بسیار بالایی در انتقال مفاهیم و معانی میان سیاست‌مداران، جامعه‌شناسان، حکومت‌ها و مردم برخوردار است. بدیهی است بستری با چنین قابلیت‌های بالا، می‌تواند زمینه‌ساز دخالت و تداخل غیر را از سایر حوزه‌ها نیز فراهم آورد. «تقریبا پس از پایان دهه ۶۰ میلادی بود که جریانات ایدئولوژیک در قالب آثار سینمایی نمود پیدا کردند. سینما پس از دهه ۶۰، دوران کلاسیک و روایت‌گری براساس قصه‌هایی صرفا انسانی (مبتنی بر علوم انسانی) را پشت سر گذاشت و سرگرم‌سازی از طریق این هنر – صنعت جنبه‌های ایدئولوژیک‌تری به‌خود گرفت. پس از آغاز دوران جدی «سینمای ایدئولوژیک» اغلب هنرمندان، فیلم‌سازان و حتی منتقدان وابسته به «سینمای ایدئولوژیک» برای ارزیابی آثار سینمایی خود که اساسا اتکای مکتبی با پشتوانه ایدئولوژیک داشت به‌دنبال آوردگاه‌های رقابتی جهانی می‌گشتند. بدین‌صورت جشنواره‌ها و آکادمی‌های فیلم تحت تاثیر این تغییر جهانی به محافل ایدئولوژیک‌تری بدل می‌شدند». (مقدم، وطن امروز: ۱۳۹۳) سینما در دوران معاصر اتکای انکارناپذیری به ایدئولوژی دارد و هر جشنواره‌ای تثبیت‌کننده ایدئولوژیست‌هایی است که در قالب فیلم‌ساز در آن حضور دارند. لازم به توضیح است که جشنواره‌ها به‌ویژه در چهار دهه‌ی اخیر یکی از مهم‌ترین بسترهای نمایش فیلم و معرفی آن به مخاطب هستند و می‌توانند در تحلیل‌های مخاطب‌شناسی شاخصی قابل اتکا و معتبر قلمداد گردند. به‌طور مثال «جشنواره فیلم کن[۷] از سال ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۴ براساس نگره فرمالیستی[۸] جوایز خود را اهدا می‌کند اما زمانی‌که لیست جوایز جشنواره کن از میانه دهه ۶۰ میلادی بررسی می‌شود عیان‌تر می‌شود که شکل انتخاب اثر برگزیده بسته به نگرش‌های ایدئولوژیک متناسب با همان دوران است. از سوی دیگر بسیاری در کشور فرانسه معتقدند سینمای موج نو به این دلیل دوام نیاورد که سینمای کاملا فرمالیستی در کشوری فلسفه‌زده که تعداد بی‌شماری فیلسوف در تاریخ خود دارد، غیرممکن است. مگر در کشوری که تعداد فیلسوفان سرشناسی که در آن زندگی می‌کردند از تعداد همه فیلم‌سازانش تا امروز بیش‌تر بوده، سینمای موج نو با شکل‌گیری مبتنی بر فرم می‌تواند دوام بیاورد؟! آیا در کشور فلسفی و کاملا ایدئولوژیکی مثل فرانسه، رسوخ نگره‌های محتوایی سینمای فرمالیستی موج نو محلی از اعراب می‌تواند داشته باشد؟ به‌راستی چرا چنین می‌شود؟! طبیعی است با مرگ سینمای موج نو، نئورئالیستی ایتالیایی[9] و اکسپرسیونیستی آلمان[10] در اواسط قرن بیستم، فیلم‌سازان کشورهای مختلف به جریان ایدئولوژیک برآمده از هالیوود گرایش بیش‌تری پیدا کردند. با تغییر رویکردهای سینما و ورود سینمای ایدئولوژیک، جشنواره فیلم کن رویکردهایش را به سرعت تغییر داد و به‌صورت طبیعی آثاری که در دهه ۷۰ جایزه می‌گرفتند ریشه و اساس ایدئولوژیک داشتند. جشنواره کن در سال‌های نخست برگزاری عمدتا به‌عنوان میزبان آثار هالیوودی شناخته می‌شد و فیلم‌های آمریکایی نظیر اتحادیه اقیانوس آرام[11] (سیسیل بی دومیل[12])، برخورد کوتاه[13] (دیوید لین[14]) و مرد سوم[15] (کارول رید[16]) جایزه می‌گرفتند و یک‌سال در میان برای خالی‌نبودن عریضه فیلم‌های فرانسوی و ایتالیایی جایزه را از آن خود می‌کردند. یعنی یک‌سال، سینمای آمریکایی با گرایشات روایی کلاسیک و سال دیگر آثار فرمالیستی با سبک و سیاق نئورئالیسم ایتالیایی و موج نوی فرانسوی موفق به اخذ جوایز مختلف می‌شدند. گاهی هم مخالف‌خوانی سیاسی جشنواره را تسخیر می‌کرد و مثلا اورسن ولز[17] و آثار مخالف‌خوانش موفق به اخذ جوایز اصلی می‌شد. به‌هرحال جشنواره کن به سیر سرگردانی ایدئولوژیک دچار نبود و نگره‌های ایدئولوژیک و سیاسی در جریان انتخاب و اطلاق جوایز موثر بود و جشنواره پاتوقی هنری به شمار نمی‌رفت». (همان) هرچند که کشورهایی مذکور در دسته‌ی توسعه‌نیافته‌ها قرار نمی‌گیرند اما قابل اثبات است که تاثیرپذیریِ نسبی از ایدئولوژی دارند و البته میزان تاثیرپذیری سینما از ایدئولوژی در کشورهای توسعه‌نیافته مانند ایران و ترکیه، به‌دلیل الزام‌های قانونی و فراقانونی و نگاه‌ی رسمیِ حاکم بر آن‌ها بسیار بیش‌تر است.

ویژگی‌ها و شاخصه‌های اصلی سینما در دو کشور ایران و ترکیه: با توجه به وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷ خورشیدی و تغییرات ناگزیر فرهنگی، اجتماعی در همه طبقات جامعه، سینما نیز دستخوش تغییراتی بنیادین شد. بسیاری معتقدند می‌توان آن را به دو بخش تاریخیِ قبل و پس از انقلاب ۵۷ تقسیم کرد. محدودیت‌ها، سانسور و نگاه ممیزان دولتی در دوران پس از انقلاب در حوزه‌ی ایدئولوژِیک – با

توجه به ماهیتِ ایدئولوژیکیِ انقلاب ایران – چهره جدید و دگرگونی برای سینمای ایران ترسیم شد و بدیهی است فیلم‌سازان شاغل در آن نیز تاثیرپذیری محسوسی داشته باشند که در مقایسه با کشور ترکیه و سینمای آن، پوست‌اندازی و دگرگیسیِ بسیار ملموسی محسوب می‌شود. سینمای ایران همانند ادبیات و ریشه‌های غنی آن، دارای چند ویژگی مهم مانند تفکر، شاعرانگی، انسان‌گرایی و قصه‌گویی است. از ابتدای ورود سینما به ایران، تولیدات آن از نظر مضمون و محتوا حول شاخص‌های مذکور قرار می‌گیرند و پس از انقلاب ۵۷، به‌شکل دیگری نیز؛ بعضا در جهت رشد و کمال؛ مسیر خود را پیموده است. ابوالحسن داوودی می‌گوید: «انقلاب تحولات ایدئولوژیک فرهنگی به همراه داشت و موجب سانسور در سینما شد. بنابراین سینماگران قبل از انقلاب دچار مشکل شدند. نسل بعدی، از جمله بنده برای یافتن زبان سینمایی سازگار با انقلاب تلاش کردیم». (داوودی، استانبول: ۱۳۹۸) فیصل سویسال[۱۸] فیلم‌ساز ترک معتقد است: «آثار مجید مجیدی و عباس کیارستمی به‌دلیل ارائه تعریف جدید از انسان در جهان معروف هستند. آن‌ها بیش‌تر رفتارهای انسانی اهمیت می‌دهند تا مسائل روزمره. البته اقتصاد در سینمای ترکیه مهم‌ترین فاکتور به‌شمار می‌رود. به همین دلیل فیلم‌هایی که در ترکیه ساخته می‌شوند، بیش‌تر گیشه‌ای هستند. امیدوارم که این روند تغییر یابد». (سویسال، استانبول: ۱۳۹۸)

دو کشور ایران و ترکیه به‌دلیل مجاورت مرزی و نزدیکی جغرافیایی، شباهت‌هایی فرهنگی و اجتماعی با هم دارند که بر سینمای دو کشور نیز تاثیر گذارده است و در عین حال تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند. در مقایسه با تاریخ دو کشور، نکته مهمی که مربوط با محور محتواییِ این پژوهش هست این‌جاست که هر دو کشور در مقطعی ناچار به پذیرش مدرنیته غربی شدند؛ هر یک با شیوه‌ی منحصر به‌خود. دوره‌ی آتاتورک[19] در ترکیه، و رضا شاه پهلوی در ایران. به‌طور مثال تقارن زمانی کشف حجاب که در دستور کار حاکمان مذکور قرار گرفته بود، موجبات نزدیکی‌های فرهنگی و اجتماعی در دوران خود شده بود که به مرور و با تغییر حکومت‌ها شکل‌وشمایلی دیگر به‌خود گرفت تا جایی‌که وقوع انقلاب ۵۷ در ایران، به‌کل مسیر جدیدی پیش روی متولیان سیاسی و فرهنگی آن قرار داد. حضور زنان به‌عنوان یکی از ارکان اصلی شکل‌گیریِ تفکرات ایدئولوژیکی در جوامع مختلف، اَشکال متفاوتی در دو کشور به‌خود گرفت و بدیهی است هنر نیز از آن

تاثیر می‌گیرد. فیلم‌سازانِ زن در هر دو کشور همانند همتایان مرد خود از ته‌مایه‌های ایدئولوژیکیِ حاکم بر کشورهای خود خوراک فکری می‌گیرند. بدیهی است که جنسیت در نگاه فیلم‌سازان تاثیر زیادی نمی‌گذارد اما بی‌تاثیر و خنثی نیز نمی‌تواند باشد. در تاریخ سینمای دو کشور همواره نگاه ایدئولوژیک، تسلط سانسور و ممیزی، و نیز تاثیرپذیری فیلم‌سازان از الهامات درونیِ برخاسته از آموزش‌های محیطی و سیستم آموزش‌وپرورشِ کنترل‌شده، ملموس و قابل ارزیابی است. نکته مهم دیگر درباب مقایسه سینمای دو کشور، کاراکترها و شخصیت‌های فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های آن‌هاست. در سینمای ایران نقش‌ها و تیپ‌های فیلم‌ها تا حد بسیار زیادی منطبق بر واقعیات جامعه بوده و هست اما در سینمای ترکیه حضور و نقش زنان و زنانه کمرنگ است، با دیالوگ‌هایی اندک که اغلب نیز در سایه‌ی پررنگ مردانه پنهان و نادیده گرفته می‌شوند. چنان‌چه در برخی آثار ترک زنانی دیده می‌شوند نیز بیش‌تر سطحی و متکی بر استفاده ابزاری از زیبایی‌ها و جذابیت‌های زنانه، و یا به تقلید از سینمای تجاری و صنعتی هالیوود است. به اعتقاد برخی تحلیل‌گران ترک، در ترکیه زن‌ها مدام با بحران‌های وجودی درگیر هستند، همیشه در حال فرار کردن هستند و همیشه جنس دوم هستند. در ایران، و سینمای ایران، با همه محدودیت‌هایی که زنان پس از انقلاب ۵۷ با آن‌ها مواجه هستند، می‌توان این‌طور ارزیابی کرد که جز در چند محور اساسی مانند خشونت‌های عریان، ارتباطات جنسی، و سیاست به‌معنای عام آن، در سایر مضامین اختیار و ابتکار عمل وجود دارد و فیلم‌سازان بارها به مفاهیم ملتهبی که از خاستگاه‌های ایدئولوژیک تغذیه می‌شوند نزدیک شده و آثاری را خلق نموده‌اند. البته که به‌هر روی آن چیزی که مبرهن است و غیر قابل اجتناب و انکار، تاثیر ایدئولوژی بر نگاهِ هنرمندان و به‌ویژه فیلم‌سازان دو کشور ایران و ترکیه است تا جایی‌که حتی در برخی موارد که می‌توانند از بند ممیزی و سانسور بگریزند، مرزبندی‌های ناخواسته‌ی ذهنی، بایدهاونبایدها، و تابوهای

دینی و اخلاقی مانع از آن می‌شوند که کاملا رها و آزاده به آفرینش بپردازند. این موضوع در نوع خود می‌تواند خوب و مثبت، و یا منفی و بازدارنده باشد.

ارتباط دو سویه‌ی هنر و ایدئولوژی

این‌طور به‌نظر نمی‌رسد که تعریف روشن و شفافی از ایدئولوژی موجود باشد. بسته به جغرافیا، فرهنگ‌ها، باورها و عقاید، ایدئولوژی نیز می‌تواند با مضامین متفاوتی منطبق گردد. بدیهی است برخی حکومت‌ها و صاحب‌منصبان به‌دلایلی ابهام را بیش‌تر دوست دارند و در راستای بهره‌گیری از آن، برای تقویت و رشد منافع خویش بهره می‌جویند. شاید به این دلیل که منظور غایی خویش را هر چه بیش‌تر پنهان سازند تا اهداف دیپلماتیک و سیاست‌مدارانه خویش را به پیش برانند. مبرهن است شفافیت همواره چالش‌ها و تناقضات را عیان می‌سازد. بسیاری هنوز بر سر این‌که منظور از ایدئولوژی، سیاست است یا دین، مناقشه دارند.

از دیگرسو، هنر در قالب و فرم بیرونی‌اش، امکان جدایی از هیچ‌یک را ندارد. هم وابستگی محرزی به دین دارد و هم به سیاست. اساسا هنر نمی‌تواند از گرایش قابل تفکیک باشد، گرایشی که بینش را به‌وجود می‌آورد یعنی در به‌وجود آمدن بینش، بیش از هر چیزی گرایش موثر است و در شکل‌گیری رفتارها هم بیش از هر چیزی همین گرایش و بینش، خلق‌وخو و آداب و عادت‌ها را به‌وجود می‌آورد؛ در واقع هنر از این‌ها قابل تفکیک نیست. هنر در ذات خویش جدا از سیاست و فرهنگ و محدوده‌ی فکری؛ به‌عبارتی، جدا از ایدئولوژی نیست. بسیار دشوار است که بتوان این دو را از هم منفک دانست. تا جایی‌که می‌شود اذعان داشت آفرینش یک اثر هنری بدون نگرش، رفتاری انسانی نیست. رضا سیدحسینی می‌نویسد: «هر گرایش فکری– نظری، تئوریک و تمدنی که به‌وجود آمده به همراه خودش و بر مبنای همان آرایه‌ها و مولفه‌های اصلی آن اندیشه و تفکر و تمدن و جریان و منظومه فکری، مکتب ادبی خاص خود را به همراه آورده اساسا مکاتب ادبی و به تعبیر عام‌تر مکاتب هنری تحقق بیرونی نوعی از این نسبت‌هایی است که انسان به جهان پیدا می‌کند این نسبتی که انسان به جهان پیدا کرده، در واقع نهایتا مفهوم تقلیل‌یافته‌اش به نوعی در ذهن برخی، تحت عنوان واژه ایدئولوژی ظهور و بروز و تبلورپیدا می‌کند. این‌ها از هم جدا نیست». (سیدحسینی، ۱۳۹۸: ۱۱)

بهترین رابطه بین هنر و آن‌چه ایدئولوژی خوانده می‌شود این است که هنر باید خودش باشد، نوعی انکشاف و زایش. هنر آفرینش است و دستورالعمل نیست. «هنر در خودش نوعی آزادی، و حریت دارد و دستورالعمل‌پذیری و دستورپذیری از جنس بروکراتیک و بخش‌نامه‌ای ندارد. اما هنر با همه این آزادی که در ذات خودش دارد، جدا از رویکردهای فکری، نظری و گرایشی افراد نیست. گرایش‌های هنرمند، منظومه فکری هنرمند، ایده هنرمند در اثرش تبلور پیدا می‌کند و این ایده خارج از چارچوب‌های حاکم بر زمانه و حوزه سیاست و فرهنگ نیست». (کچوئیان، ۱۳۷۶: ۹). هنر در نگاهی عمیق‌تر، از معرفت و بینشی در کنه انسان نشات می‌گیرد که مستقیما متصل می‌شود به خودشناسی و خداشناسی هنرمند. «ساحت معرفت از مهم‌ترین ساحت‌های انسانی محسوب می‌شود و از این منظر، بررسی ابعاد دیگر انسانی که در ارتباط با شناخت و ادراک او هستند، اهمیت می‌یابد. یکی از این ساحت‌ها که به تازگی بیش‌تر مورد توجه روان‌شناسان و معرفت‌شناسان قرار گرفته است، بعد عواطف و هیجانات است. دو رویکرد کلی نسبت به عواطف را می‌توان در طول تاریخ تفکر مشاهده کرد. برخی همواره از نقش سلبی آن سخن گفته و عملکردهای منفی آن را نشان می‌دهند و بر حذف آن همت گماشته‌اند و عده‌ای دیگر عواطف را کمک‌کننده‌ی معرفت و عقل می‌دانند.» (یزدانی و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۸)

سینما، به‌عنوان هنری که از همه پتانسیل‌های خلاقه‌ی فرمی و محتوایی بهره می‌گیرد؛ هنری که نور، صدا، رنگ، موسیقی، داستان و حرکت را در هم می‌آمیزد، توان‌مندی بسیاری در انتقال کامل منویات به مخاطب، و عینی‌کردن ذهنیات هنرمند/ فیلم‌ساز دارد. سینما، رسانه‌ی بسیار قدرتمندی است که می‌توان در آن جزئیاتی نادیده و ناشنیده را در قالب اثری مستدل به تماشاگر ارائه نمود، طوری‌که در استناددهی فیلم‌ساز/ خالق آن تردیدی نیابد. «به نظر می‌رسد در راستای دورانی که زبان‌شناسی و ادبیات تطبیقی نبض مباحث انتقادی را در دست می‌گیرند، مسیر تجسم به خلقی روایت‌گریز متمایل می‌شود که در خلال آن تصویر به سکوت و خلق آبستره به نوعی زبان بصری از فرم می‌گراید. تصمیم هنر آبستره به سکوت و واردسازی تجسم به قلمروی انحصاری بصری و دفاع از آن در برابر سخن و در همین راستا وسواس هنرمند مدرن برای حذف عناصر ادبی و روایی، خود معرف این گرایش در تجسم است. اما از طرف دیگر، هنرمند مدرن بیش از هر دوره‌ای وابسته به ایدئولوژی‌های مدرن و نظریات ادبی و زبان‌شناسانه حاکم بر زمانه است و این با نفس حذف روایت در تضاد است. در مقاله حاضر پس از بررسی روند حذف روایت و قیاس از تجسم و تغییر تناسب میان بازنمایی و روایت و هم‌چنین تحلیل بار روایی در چند اثر منتخب، میزان موفقیت این گرایش در حذف عناصر روایی مورد بررسی قرار خواهد گرفت که بر اساس آن می‌توان مدعی شد که گرایش آبستره نه تنها در تلاش برای پرهیز از روایت و کمینه‌گرایی روایی در نهایت از خود اثر تهی شد، بلکه وابستگی آشکار به نظریات زمانه نیز کاملا در تضاد با این مدعا بود». (حقیر و فرهمند، ۱۳۹۳: ۱۶)

معرفی مختصری از فیلم «آواز گنجشک‌ها»

- **مجید مجیدی، کارگردان**

مجید مجیدی تالشی، کارگردان فیلم سینمایی آواز گنجشک‌ها، متولد ۲۵ فروردین ۱۳۳۸ در تهران، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس مطرح ایرانی است که با فیلم بچه‌های آسمان جزو پنج نامزد نهایی دریافت بهترین فیلم خارجی زبان اسکار ۱۹۹۸ بود و نخستین کارگردان ایرانی است که نامزد دریافت جایزه اسکار شده است. مجیدی بیش از ۱۱ فیلم بلند داستانی و حدود ۱۵ فیلم مستند و کوتاه در کارنامه دارد که در نهایت، با چهار سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی جشنواره فیلم فجر رکورددار است. وی پس از دریافت مدرک دیپلم تحصیلاتش را در زمینه هنرهای زیبا ادامه داد. مجیدی فعالیت هنری‌اش را قبل از انقلاب سال ۵۷ در عرصه تئاتر آغاز کرد. اولین اجرای وی در تئاتر شهر تهران، نقشی در نمایش «نهضت حروفیه» به کارگردانی داوود دانشور بود. سپس در دهه ۶۰ و ۷۰ خورشیدی به تجربه‌هایی در زمینه بازیگری در سینما دست زد. مجیدی هم‌چنین در حوزه اندیشه و هنر اسلامی و حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی به عنوان بازیگر همکاری کرده است. او هم‌چنین عضو پیوسته فرهنگستان هنر می‌باشد.«بچه‌های آسمان» سومین ساخته سینمایی وی به‌عنوان یکی از

پنج نامزد بهترین فیلم خارجی زبان اسکار ۱۹۹۸ شده بود. مجیدی تا سال ۲۰۱۱ میلادی، تنها کارگردان ایرانی بوده که فیلمی از او نامزد دریافت جایزه اسکار شده‌است. هم‌چنین او دو بار برنده جایزه بهترین فیلم و جایزه کلیسای جهانی در جشنواره بین‌المللی فیلم مونترال شده که در تاریخ این جشنواره بی‌سابقه بوده‌است. در راستای تحلیل تفکرات ایدئولوژیک مجیدی، منتقدان وی به صحبت‌های او پس از گرفتن جایزه جشنواره بین‌المللی فیلم برلین برای فیلم آواز گنجشک‌ها اشاره می‌کنند که با صدور بیانیه‌ای به آن‌چه جسارت عبدالکریم سروش به مقام پیامبر مسلمانان نامید، انتقاد و از تمام کسانی که در مقابل این اظهارات سکوت کرده‌اند گله کرد. مجیدی بیش از هشت سال برای پژوهش و نگارش فیلم‌نامه محمد(ص) وقت گذاشت که ایدئولوژیک‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران است. و نهایتا نیز در سال ۱۳۹۸ برنده تندیس بهترین کارگردان از جشنواره جهانی فیلم قونیه شد که به کارگردان‌هایی اعطا می‌شود که به ساخت آثار سینمایی بر اساس باورهای دینی و معنوی پرداخته‌اند. مجیدی در انتخابات ریاست‌جمهوری سال ۱۳۸۸ ایران نیز بی‌طرف نبود و آشکارا از یکی از کاندیدا حمایت کرد و حتی یکی از فیلم‌های

تبلیغاتی آن نامزد در انتخابات را با همکاری داوود میرباقری و رضا میرکریمی ساخت که در ۹ خرداد ۱۳۸۸ از شبکه اول صداوسیما، تلویزیون دولتی ایران، پخش شد. مجید مجیدی طالشی، فیلم‌سازی با گرایشات مذهبی پررنگ، معتقد به اخلاقیات و مرزبندی‌های اخلاقی است و در همه‌ی آثارش سعی کرده از محدوده‌های تعریف‌شده‌ی رسمی و دولتی فراتر نرود.

- خلاصه داستان و بازتاب‌های داخلی و خارجی

«آواز گنجشک‌ها[۲۰]» نام فیلمی به کارگردانی مجید مجیدی، محصول سال ۱۳۸۶ خورشیدی(۲۰۰۸ میلادی، ایران) است. این فیلم به داستان مرد ساده و میان‌سالی به نام کریم می‌پردازد که در یک مزرعه پرورش حیوانات کار می‌کند و شیفته شترمرغ‌هاست و ارتباط روانی و عاطفی با آن‌ها برقرار کرده‌است. برحسب اتفاق یکی از شترمرغ‌ها از مزرعه فرار می‌کند. کریم چند روزی جست‌وجو می‌کند، اما موفق به یافتنش نمی‌شود و در نتیجه از کار اخراج می‌شود. این بهانه‌ای می‌شود که برای اولین‌بار به شهر برود. در شهر از طریق مسافرکشی با موتورسیکلت امرار معاش می‌کند. در شهر با حوادث زیادی روبه‌رو می‌شود، تجارب زیادی پیدا می‌کند و متحول می‌شود. این فیلم در مراسم اسکار ۲۰۰۹ نماینده سینمای ایران بود و به‌عنوان یکی از بهترین فیلم‌های خارجی سال ۲۰۰۹ از نگاه هیئت ملی نقد فیلم آمریکا انتخاب شد. رضا ناجی نیز برای بازی درخشان خود در این فیلم جایزه خرس نقره‌ای برای بهترین بازیگر مرد از جشنواره فیلم برلین را تصاحب کرد، جشنواره‌ای که مجیدی نیز همان‌دوره نامزد خرس طلایی بهترین کارگردانی شد. این فیلم سال ۲۰۰۸ میلادی برنده جوایز مختلفی از جشنواره‌هایی چون دمشق، آسیا پاسیفیک، فجر تهران، و نیز جشن دنیای تصویر شده است.

- تحلیل «آوازگنجشک‌ها» از منظر نقش ایدئولوژی در آن

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد درباره‌ی مفاهیمی چون هنر و ایدئولوژی تعریف واحدی که همه اتفاق نظر داشته باشند وجود ندارد. ارسطو[۲۱] هنر را از دیدگاه احساسات نمی‌بیند و کاملا عقلانی و مرتبط با اندیشه انسانی تعریف می‌کند. کروچه‌ی[۲۲] ایتالیایی آن را برگرفته از تخیل آدمی می‌داند که با ورود خرد و قضاوت نابود خواهد شد. تولستوی[۲۳]، هنر را دارای ارزش اخلاقی تعریف می‌کند. هنر در واقع مفاهیم، ابعاد و کنش‌های متفاوتی را در برمی‌گیرد و در واقع هنرمند، مفهوم پیچیده‌ای است که دست کم باید تأثیرگذاری مستمر، و آفرینش‌گریِ موثر و مانا جزئی از ویژگی‌های ذاتی و ساختاری‌اش باشند. فیلم‌سازانِ کشورهای توسعه‌نیافته با معیارهای رایجی که برای توسعه‌نیافتگی ارائه می‌شوند، همواره بیش از همکاران خود در سایر جوامع از باورهای درونیِ فردی و قومی، بافت‌های سنتیِ فرهنگی و به‌طور خاص؛ ایدئولوژی خوراک می‌گیرند. بدیهی‌ست خیال‌پردازی‌های یک فیلم‌ساز لهستانی یا مجار در اروپای شرقی متفاوت است نسبت به یک فیلم‌ساز آمریکای جنوبی، یا شرق آسیا؛ و نیز در قیاس با خاورمیانه که خود دارای جغرافیایی منحصربه‌فرد در تداخل ایدئولوژی با سیاست است. مجید مجیدی و نوری بیلگه جیلان هر دو رشدیافته در سرزمینی‌اند که دین و سیاست‌زدگی در تاروپودِ ایدئولوژیِ حاکم بر کشور و دولت‌مردان‌شان رخنه دارد و بدیهی است فیلم‌ساز به‌عنوان یکی از افراد جامعه، بازتابی از آن‌چه دیده و زیسته را در آثارش تجلی دهد. دانش سینما و استعداد ذاتی فیلم‌ساز، قدر نیستند بر تجربه‌ی ملموسِ زیستن در چنین جوامعی که لبریز از ایدئولوژی است و ملغمه‌ی دین و سیاست در جزیی‌ترین امورات و شئونات روزمرگی مردمان‌شان رسوخ و رسوب کرده است، غلبه کنند. فیلم‌سازی بیش از آن‌که به تکنیک و علم بسته باشد، از غرایز، استعدادها و ناخودآگاه فیلم‌ساز خوراک می‌گیرد، شاخص‌هایی که ارتباط مستقیمی با جغرافیا، فرهنگ و تمدن کشورها دارند.

در «آواز گنجشک‌ها»، شاخص‌های واضحی از حضور پر رنگ ایدئولوژی در بطن قصه‌ی فیلم دیده می‌شود. بی‌گناهی و معصومیت کودکان، عاشق‌پیشگی پدر، وفاداری و اعتقادات مذهبی مادر؛ و در مجموع نمایش صادقانه‌ی اعتقادات اجتماعی و مذهبی مردم ایران از جمله مهم‌ترین نشانه‌های ایدئولوژیکی فیلم‌ساز هستند. در این فیلم می‌توان طی طریق و سلوک قهرمان فیلم را با چندین نشانه‌ی مستقیم و غیرمستقیم اثبات

کرد، زمانی‌که بالاخره پی به حقیقت وجودی خودش می‌برد و به‌نوعی، با دعوت به خویشتن مواجه می‌شود. شاید نوعی دغدغه‌ی مقایسه‌ی سنت و مدرنیته در ذهن مجیدی وی را ناخواسته به این سمت سوق داده است. کاراکتر کریم در این فیلم خودش را در مقابل آواز گنجشک‌ها، به مثابه نوعی اودیسه می‌یابد. کمی بعدتر که شترمرغی را گم می‌کند، خودش هم گم می‌شود و به‌سمت چیزهایی نامرتبط کشیده می‌شود. اودیسه هم در سفر تبدیل به یک انسان برتر می‌شود. می‌رود و وقتی برمی‌گردد انسان برتری می‌شود و کنار زن و فرزندش می‌رسد. آن شخصیتِ ابتدایی مهم نیست؛ مهم این است که در طی یک سفر درونی و بیرونی به آدم دیگری می‌رسد، تبدیل می‌شود. درون و باطن کریم به‌عنوان شخصیت اصلی فیلم بسیار دلنشین و باورپذیر است. هرگز صورت و ظواهر او اهمیت ندارند و این ویژگی، مهم‌ترین شاخصه‌ی فیلم «آواز گنجشک‌ها»ست: نگاهِ بی‌قضاوت و شریف به انسان، در عین هم‌جواری با دردها، بلایا و ناهمواری مسیر.

مجیدی پیش‌تر و با فیلم‌های قبلی‌اش نیز حضور انکارناپذیر ایدئولوژی در آثارش را اثبات کرده است. فیلم‌های او سرشار از معنویات و روح ایرانی و عرفانی است. در «آواز گنجشک‌ها» نیز به شخصیت اصلی، آن هنگامی که شتر مرغ فرار می‌کند فرصتی اعطا می‌شود تا زندگی را دوباره ارزیابی و تفسیر کند و به فطرتش مرجوع شود. معمولا در فیلم‌های مجیدی به شکل مستقیم و شفاف به مذهب، یا در تعریف گسترده‌تر آن؛ ایدئولوژی پرداخته نمی‌شود. در «آواز گنجشک‌ها» نیز مفاد داستانی و فیلم‌نامه‌ای در ساختارِ روایت طوری پیش می‌روند تا باورها و ایمان کریم سنجیده و ارزیابی شوند. به‌طور مثال، خودمراقبتی، خویشتن‌داری و سپس رها کردنِ کریم در سکانس‌های مربوط به تاکسی‌موتوری‌شدن او، و مواجه با وسوسه‌ی پس‌دادن یا نگه‌داشتن پول، و در نگاهی کلی‌تر؛ پول در آوردن و ثروت، خود دلیل محکمی بر روندِ تحولی کاراکتر در سینمای مجیدی است. کریم هم‌زمان با رشدِ آرام‌اش در زندگی شهرنشینی، ناخواسته در بدی‌ها و تیرگی‌های آن گونه‌ی متفاوتِ زندگی ذوب می‌شود. با لمس و درک شیوه‌ی زندگیِ بافت نسبتاً مرفه جامعه و شرایط لوکس زندگی آنان، تسلیم میلِ ویران‌گرِ ثروت‌اندوزی می‌شود.

در سکانس دیگری، زمانی‌که با همان اسکناسِ بادآورده دوکیلو گوجه‌سبز می‌خرد اما در راه آن یک کیلویی را که با پول حرام خریده به‌علت سوراخ بودن کیسه ازدست‌رفته می‌بیند، شاید به این معناست که مال‌اندوزیِ حرام، سهم و تقدیرِ او نیست و نباید مایحتاج خود را از پول‌هایی که متعلق به او نیستند تامین نماید. تاثیر ایدئولوژیکی نگاه فیلم‌ساز در ادامه به شکلی متبلور می‌شود که به کاراکتر کریم در میان انبوهی از اشیا بی‌ارزش تلنگر وارد می‌کند. از سوی دیگر، تبدیل کودکان معصوم و بی‌گناه به سرمایه‌گرایانی بی‌اخلاق را دراماتیزه می‌کند که مشتاقند خیلی از باورهای‌شان را قربانی حفظ و البته افزایش ثروت خویش نمایند. رویای ثروتمندشدن حسین، پسر کوچک کریم، در یک لحظه با ریختن ماهی‌ها بر باد می‌رود، درست مانند به‌باد رفتن ایدئولوژی یک فرد در لحظه‌ی مواجهه با یک شک بزرگ. پسر بچه‌ها از شدت ناراحتی و ناامیدی رفتارهای غیرمنطقی دارند اما کریم که به تازگی دچار تحول شده، به آنان یادآوری می‌کند که دنیا مکانی بی‌رحم برای دروغ‌هاست، و البته که این نظریه‌ی فیلم‌ساز، مژده‌ی رجعت انسان به سوی نور، امید و شادی را به همگان ابلاغ می‌کند.

این فیلم مجیدی را می‌توان حاوی نوعی فلسفه‌ی آمیخته با امید و نیکوکاری دانست، که سهل‌انگاری‌ها و غفلت شخصیت کریم در انتها به نوعی بازگشت به فطرت و نیکویی پیوند می‌خورد. شاید دلیل نمادین فیلم‌ساز برای نمایش آب انبار کثیف و آلوده، اشاره غیر

مستقیمی به درون کریم است که نیاز به پالایش و تطهیر دارد که بچه‌های پرتلاش با هر زحمتی آن را تمیز و پاکیزه می‌کنند. در «آواز گنجشک‌ها» نیز مانند هر فیلم دیگری شاید تعریف روشن و شفافی از ایدئولوژی موجود نباشد، اما نمی‌توان نشانه‌هایی که در سطور پیشین بدان اشاره شد را انکار کرد و یا به موردی جز ایدئولوژی مرتبط ساخت. بدیهی است همه‌چیز در مقایسه با جغرافیا، فرهنگ، باورها و عقاید، می‌تواند با مفاهیم و مضامین متفاوتی منطبق گردد.

معرفی مختصری از فیلم «خواب زمستانی»

- نوری بیلگه جیلان، کارگردان

نوری بیلگه جیلان[۲۴] متولد ۲۶ ژانویه ۱۹۵۹، کارگردان و عکاس اهل استانبول کشور ترکیه است. همسر او، اِبرو جیلان[۲۵]، فیلم‌ساز، عکاس و بازیگر است که در فیلم اقلیم‌ها[۲۶] (۲۰۰۶) با یکدیگر هم‌بازی بودند. فیلم‌های سه میمون[۲۷] (۲۰۰۸)، روزی روزگاری در آناتولی[۲۸] (۲۰۱۱) و خواب زمستانی (۲۰۱۴) موفق‌ترین آثار جیلان به‌شمار می‌روند، که اولی جایزه بهترین کارگردان جشنواره فیلم کن ۲۰۰۸، دومی جایزه گرندپری جشنواره فیلم کن ۲۰۱۱ و سومی جایزه بهترین فیلم کن ۲۰۱۴ را نصیب او کرد. فیلم «روزی روزگاری در آناتولی» به عنوان نماینده سینمای ترکیه در جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی‌زبان ۲۰۱۱ معرفی شده بود. او زندگی هنری خود را با عکاسی آغاز کرد. او پس از دریافت مدرک لیسانس مهندسی برق از دانشگاه بغازیچی[۲۹]، به دانشگاه هنرهای زیبای معمار سنان[۳۰] رفت و به‌مدت دو سال در رشته سینما تحصیل کرد. او عکس‌هایی را که بین سال‌های ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۹ گرفته بود «عکس‌های اولیه»، عکس‌های دوره دوم خود (۲۰۰۳ تا ۲۰۰۹) را «سینما اسکوپ ترکی» و دوره سوم (۲۰۰۶ تا ۲۰۰۸) را «برای پدرم» نام‌گذاری کرد. مکان‌های عکاسی‌اش، بعدها لوکیشن‌های زیادی از فیلم‌هایش را شکل داد. جیلان فیلم‌سازی را از سال ۱۹۹۵ با ساخت فیلم کوتاه «پیله[۳۱]» آغاز کرد که در جشنواره فیلم کن ۲۰۰۵ به نمایش درآمد. سپس در سال ۱۹۹۸، نخستین فیلم بلند خود را با نام «قصبه[۳۲]» کارگردانی کرد. جیلان در شصت و دومین دوره جشنواره فیلم کن در سال ۲۰۰۹، یکی از اعضای هیئت داوران بخش مسابقه بین‌المللی بود.

- خلاصه داستان و بازتاب‌های داخلی و خارجی

داستان فیلم درباره شخصیتی به نام آیدین، بازیگر سابق تئاتر و هتل‌دار فعلی است. هتلی در یک منطقه‌ی کوهستانی و سرد و گاهی پوشیده از برف. آیدین به همراه همسر زیبا و خیلی جوان‌تر از خودش نهال، و خواهرش نجلا در آن هتل زندگی می‌کند. البته یک خانه‌شاگرد به نام هدایت و همسرش هم آن‌جا حضور دارند. مدتی است که روابطش با همسر جوانش، نهال به چالش خورده و خواهرش نِجلا هم به‌تازگی از همسرش جدا شده است. آیدین که در جوانی در استانبول تئاتر می‌خوانده و بازیگر بوده در طبیعت زمستانی منطقه در رفاه و آرامش ظاهری زندگی یک‌نواختی را می‌گذرانند. آیدین که ظاهراً تنها پسر حقیقی پدر است و تمام مایملک او را به ارث برده و آن‌طور که خودش می‌گوید بر خلاف میلش مجبور شده تئاتر را رها کند و به روستای زادگاهش بازگردد تا به میراث پدر بپردازد و نقش پادشاه را در این روستا بازی کند، کاری که قطعاً در استانبول نمی‌توانسته انجام دهد، و شاید به‌همین‌دلیل است که زادگاهش برگشته تا شاید بتواند اندیشه‌های خودش را به خورد روستاییان بدهد. «خواب زمستانی» نخل طلا و جایزه فیپرشی از کن ۲۰۱۴ را برای جیلان و سینمای ترکیه به ارمغان آورد.

- تحلیل «خواب زمستانی» از منظر نقش ایدئولوژی در آن

داستان فیلم «خواب زمستانی[۳۳]» درباره شخصیت آیدین، بازیگر سابق تئاتر و هتل‌دار فعلی است که همراه همسر و خواهرش آن‌جا زندگی می‌کند. آیدین طوری شخصیت‌پردازی شده که به‌شدت مایل است در نگاه دیگران مهربان و بزرگ دیده شود اما واقعیت بسیار گزنده‌تر از این‌هاست. همسرش رابطه‌ی احساسی شایسته‌ای با او ندارد. خواهرش از ناچاری آن مکان و محیط را تحمل می‌کند، به‌ویژه

این‌که آیدین سعی دارد با نگاهی تحقیرآمیز به اطرافیان، خودش را برتر از سایرین ببیند و موقعیتِ فرماندهی‌اش را تثبیت کند. در سکانسی از فیلم که آیدین در قابِ اتاق نهال دیده می‌شود و نورپردازی با آتش شومینه چهره کاراکتر را روشن می‌کند، زاویه دوربین فیلم‌ساز و نوری که بر چهره‌اش تابانده شده، حالت خداگونگی و برتربینی و برترپنداری وی را شدت بخشیده و به‌چشم مخاطب، آیدین در جایگاهی بلندتر و بالاتر از نهال قرار

می‌گیرد، سکانسی که در انتهای فیلم، تصاویر تکمیل‌کننده‌اش هم اضافه می‌شوند با این تفاوت که آیدین پایین و داخل حیاط ایستاده و این‌بار نهال است که پشت پنجره و در موقعیتی بالاتر از او است. بدیهی است مخاطب درونیات شخصیت نهال را واکاوی کرده و این جایگاه را اینک شایسته زن می‌داند.

جیلان در اولین صحنه‌ی ورود آیدین به فیلم، او را ایستاده میان کوه‌ها در حال تماشای توریست‌ها نشان می‌دهد. ترکیب‌بندی قاب‌های فیلم‌ساز در پلان‌های نخستین فیلم، گویای نگاه کاراکتر به جغرافیای طبیعی و انسانی پیرامونش است. او در مرکز قاب در نمایی درشت، و سایرین(توریست‌ها) در نمایی باز و اندازه‌ای کوچک در قیاس با ابعاد بصری آیدین. بدیهی است این نشانه‌گذاریِ جیلان، شیوه‌ی مواجهه‌ی کاراکتر اصلی فیلم با محیط را هشدار می‌دهد. به‌طور مثال زمانی‌که توریست جوان از اسبی سخن می‌گوید که در تصاویر تبلیغات اینترنتی هتل دیده است اما در واقعیت وجود ندارد، آیدین خود را مکلف می‌کند که صرفا برای نمایش در هتل اسب بخرد! او می‌کوشد کسی را نرنجاند اما دشوار است. ایدئولوژی فردیِ نوری بیلگه جیلان، شاید ناخواسته کاراکتر فیلم را فردی اخلاق‌گرا و مهربان ارائه می‌دهد اما برای انسانی با مختصات او که قصد حکمرانی دارد، حضور و هم‌جواری با افرادی مانند همسر و خواهرش که هر دو در شرایط احساسی مناسبی نسبت به وی قرار ندارند و در حقیقت نپذیرفته‌اندش، به‌شدت دشوار و پیچیده است. در صحنه‌ی دیگری از فیلم، لحظه‌ی تقابل آیدین با عذرخواهی پسربچه‌ای که برای دست‌بوسی نزدیکش می‌شود، با آن لبخندهای اجباری و ساختگی، قلدرمآبی وی را نمایان می‌کند و این لحظه‌ی خاص موقعیتی را فراهم می‌کند برای نمایشِ ناشیانه‌ی آیدین در لباس یک انسان بخشنده‌ای که نیست! کمی بعدتر، مجادله‌ی کلامی همسر و خواهرش درباره‌ی ماهیت خوبی و بدی و اشارات مستقیم به عذاب وجدان و تاسف با مخالفت جدی آیدین مواجه می‌شود اما حضور آن پسر بچه و غش‌کردنش بحث را ناتمام می‌گذارد. از این‌دست ناتمام‌ها در نیمه‌ی اول فیلم باز هم هستند که کم‌کم در نیمه‌ی دوم فیلم خودشان را نشان می‌دهند و نقاب از چهره‌ی شخصیت‌ها برمی‌دارند. جیلان مانند سایر آثارش در این فیلم هم با تکیه بر ریشه‌های سنتی و هویتی ترک و جهان‌بینی‌ای عمیق که از زیست‌اش در آن جغرافیا برداشت کرده است، خود را دارای یک نگرش کلی و البته وسیعی معرفی می‌کند به شاخصه‌های انسانیت، خشونت و البته قضاوت. او با استفاده از ایدئولوژی‌ای که در جغرافیای زادگاهش آمیخته شده با روزمرگی‌های اجتماعی و فرهنگی، در وهله‌ی نخست انسان‌شناس است و با آگاهی کامل شخصیت‌های داستان‌هایش را خاکستری می‌آفریند.

نتیجه‌گیری

مطالعات در این پژوهش نشان می‌دهند با قاطعیت نمی‌توان معنایی مشخص و شفاف برای واژه و اصطلاح ایدئولوژی در نظر گرفت. در تاریخ هنر بارها مشاهده شده که هر آفرینشی درون خود از تفکرات، جهان‌بینی، عقاید و ایدئولوژیِ آفریدگار خویش تغذیه می‌شود و محصول هنری نیز در ماهیت خود نمی‌تواند دور از گرایشات عقیدتی، فکری و مذهبیِ صاحب اثر باشد چرا که بی‌واسطه از بینش فردی هنرمند ریشه می‌گیرد، و این امر قابل انکار نبوده و نیست.

هنر در شکل ظاهری و فرمال خویش، والبته در مضمون و محتوا نیز، وابستگی آشکاری به دین و سیاست دارد و نمی‌توان آن را از ایدئولوژی متمایز ساخت. به این دلیل که ایدئولوژی در ساختمان و ساختارِ رفتارها تاثیری بنیادی را داراست و در ذات خویش جدا از سیاست و فرهنگ و محدوده‌ی فکری نیست، لذا سخت و تقریبا غیر ممکن است که بتوان آن‌ها را جدا از یکدیگر تحلیل کرد، آن‌ها ارتباطی دوسویه با یکدیگر دارند تا جایی‌که واکاوی ابعاد مضمونی، چیستی‌شناسی و هویتِ آفرینش یک اثر هنری بدون توجه به نگرش‌های فردیِ هنرمند عملا کاری عبث می‌نمایاند. ناگفته نماند که مطلوب‌ترین پیوند میان هنر و ایدئولوژی زمانی برقرار می‌شود و به

پایداری می‌رسد که هنر از نوعی کشف و زایشِ درونی، و معرفت و بینشی عمیق و تثبیت‌شده در نهاد هنرمند سرچشمه بگیرد و شکلی از آزادی را در ذات خویش داشته و حفظ کند.

در تحلیل ارتباط ایدئولوژی فردی و اجتماعی فیلم‌ساز و فیلمش، واکاوی شد که نشانگان ایدئولوژیکی چون گناه و بی‌گناهی، عشق و نفرت، حلال و حرام، وفاداری و اعتقادات مذهبی در فیلم «آواز گنجشک‌ها» حضور پر رنگی دارند و بی‌واسطه از درونیات فیلم‌ساز نشات می‌گیرند. مجیدی در سایر فیلم‌هایش نیز از انسان‌های مذهبی با درون‌مایه‌های محسوسِ عقیدتی بهره گرفته و کاراکترهای باورپذیر خلق نموده است. شخصیت آیدین در فیلم «خواب زمستانی» نیز به شیوه‌ی دیگری سیر تحولیِ مطلوبِ فیلم‌ساز را طی طریق می‌کند. جیلان با تاویل‌هایی شخصی از ریشه ترک‌های سنتی، آیدین را با شاخص‌های انسانیت، خشونت، خودبرتربینی، جاه‌طلبی، خودخواهی، و قضاوت محک می‌زند. اغلب آثار جیلان چنین درون‌مایه‌هایی از جنس ایدئولوژی را در خود دارند و مهم‌ترین نمونه‌اش نیز فیلم «روزی روزگاری در آناتولی» است. نگارنده پس از تماشای چند فیلم از هر دو فیلم‌سازِ مورد مطالعه، و نیز تحقیقات مرتبط با این پژوهش به این نتیجه رسیده که نمی‌توان اثری را در قالب متعارف یک فیلم سینمایی تصور کرد و در آن تاثیرات جهان‌بینی و ایدئولوژی فیلم‌ساز را نیافت.

اثرگذاری بینش فردی و اجتماعی فیلم‌ساز در آثارش غیر قابل انکار و اجتناب است. فیلم‌ساز مستقل برای حاکمیت، نهاد، سازمان یا مجموعه‌ای دولتی از جایی دستمزد و دستور نمی‌گیرد، برای رضایت خاطر تعداد معینی فیلم نمی‌سازد، اما در عین حال نمی‌تواند از تاثیرات ناخودآگاه و تجربیات زیستی‌اش بگریزد. دو فیلم‌ساز مورد مطالعه‌ی این پژوهش، مجید مجیدی و نوری بیلگه جیلان، که بومی و ساکن محدوده‌ای از خاورمیانه هستند که مشهور به کشورهای توسعه‌نیافته است، در زندگی شخصی و اجتماعی خویش انسان‌هایی مذهب‌گرا و باورمند به قوانین آسمانی، و خداباورند. بدیهی است که فیلم‌های این دو فیلم‌ساز نیز به وضوح از این درونیات تاثیر می‌گیرند. مبرهن است تفکر و گرایشات فکری فیلم‌سازانی از بلوک شرق اروپا، آمریکای شمالی، آفریقا، شرق آسیا و دیگر نقاط جهان تفاوت‌های بسیار فاحشی با یکدیگر دارند که بیش‌ترین سطح تفاوت‌ها در ایدئولوژی فردی و اجتماعی آنان بروز و ظهور می‌یابد و طبعا به آثارشان نیز تسری می‌یابد.

در نهایت این‌که، چنان‌چه وابستگی فیلم‌ساز به بینش فردی و ایدئولوژی‌اش به موازاتِ مضمون و بسترِ داستانی که بر می‌گزیند قرار بگیرد، و به شخصیت‌پردازی کاراکترهای داستان، و نیز فضاسازیِ لحظاتِ فیلم کمک کند، محصول هنری به مطلوبِ غایی نزدیک می‌شود و به هر دلیلی از جمله عمل به فرامین و ضوابط مقررشده‌ی بالادست، تمکین در مقابل نگاه رسمی سازمانی و حکومتی، و حتی توجه بیش از اندازه‌ی متعارف به ابعاد مالی و تجاری فیلم، می‌تواند به مثابه پاشنه آشیل هنر و هنرمند واقع شود و فیلم را که یک اثر هنری کامل در بستر سینما با مددجستن از صدا، نور، حرکت و موسیقی است، به یک ویدیوی نازلِ تبلیغاتی تقلیل دهد. در تاریخ سینما، از دوران آلمان نازی تا ایتالیای موسولینی، آمریکای جنوبی و حتی شرقِ اروپا نمونه‌های بسیاری از فیلم‌سازان بودند که ایدئولوژی را صرفا ابزاری در جهت تامین نظر سفارش‌دهندگان می‌پنداشتند و ویدیوهای تبلیغاتی بسیاری را تولید کردند و به نمایش گذاشتند. گذر زمان و در وجوه بزرگ‌تر، تاریخ، به‌درستی برای قضاوت درباره آسیب‌ها، رفتارها و ارتباط مطلوب یا نامطلوب میان ایدئولوژی و هنر حاضر و ناظر است و آیندگان به تماشا می‌نشینند. یک هنرمند، به‌طور خاص فیلم‌ساز/ سینماگر تا حد زیادی خواسته یا ناخواسته از ایدئولوژی‌های حاکم بر سرزمین زادگاهش برای خلق وآفرینش اثر بهره می‌گیرد. حتی برای فیلم‌سازانی که مهاجرت می‌کنند، از اروپای شرقی تا هنرمندان اروپای مرکزی، آمریکای جنوبی و آسیا، تاثیرگذاری آموخته‌های سرزمین مادری و جغرافیای زیست‌شده‌شان انکارناپذیر و ملموس است. همان‌طور که به‌طور مثال امیر نادری کارگردان ایرانی پس از مهاجرت و دورشدن از محتوای ایدئولوژیکی که بر آن اشراف داشت، هرگز نتوانسته اثری در خور نام و اعتبارش بیافریند. البته که در نقطه‌ی مقابل این دیدگاه هم هستند فیلم‌سازانی که علی‌رغم مهاجرت از موطن اصلی‌شان، هم‌چنان بر استفاده از محورهای بنیادین مفهومی و ایدئولوژیک در آثارشان پایبند بوده و در ارائه و آفرینش آن‌ها هم موفق بوده و هستند.

پی‌نوشت‌ها

Subscripts

1. Underdevelopment
2. Least Developed Countries / LDCs
3. Ideologie
4. Destute De Tracy
5. *Alvin* Toffler
6. Jürgen Habermas
7. Festival de Cannes
8. Formalist view
9. Italian neorealist
10. German Expressionism
11. Union Pacific
12. Cecil B.DeMille
13. Brief Encounter
14. Sir David Lean
15. The Third Man
16. Sir Carol Reed
17. Orson Welles
18. Faysal Soysal
19. Mustafa Kemal Ataturk
20. The_Song_of_Sparrows
21. *Aristotle*
22. Benedetto Croce
23. Lev Tolstoy
24. Nuri Bilge Geylan
25. Ebru Ceylan
26. İklimler, 2006
27. Three Monkeys, 2008
28. *Once* Upon a Time in Anatolia, 2011
29. Bogazici *University*
30. Mimar Sinan Tomb
31. Koza
32. Kasaba
33. Winter Sleep

فهرست منابع

کتب:

- آقابخشی، علی، افشاری‌راد، مینو. (۱۳۷۹). **فرهنگ علوم سیاسی.** جلد اول، چاپ اول. تهران: نشر چاپار.
- بوردول، دیوید، تامسون، کریستین. (۱۳۹۲). **تاریخ سینما.** ترجمه روبرت صافاریان. تهران: نشر مرکز.
- پارسانیا، حمید. (۱۳۸۵). **سنت، ایدئولوژی، علم.** قم: نشر بوستان.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۸). **مکتب‌های ادبی.** جلد اول. چاپ بیستم. تهران: نشر نگاه.
- شایان‌مهر، علیرضا. (۱۳۷۹). **دایرةالمعارف تطبیقی علوم اجتماعی.** کتاب دوم، چاپ اول. تهران: نشر کیهان.
- کچوئیان، حسین. (۱۳۷۶). **پایان ایدئولوژی.** تهران: نشر کیهان.
- مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۸۴). **آموزش عقاید.** چاپ هفدهم. تهران: نشر بین‌الملل سازمان تبلیغات اسلامی.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۶۷). **پیرامون جمهوری اسلامی.** جلد دوم. تهران: نشر صدرا.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۷۲) **تکامل اجتماعی انسان.** چاپ هفتم. تهران: نشر صدرا.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۸۰). **اسلام و مقتضیات زمان.** جلد دوم. چاپ هفدهم. تهران: نشر صدرا.
- مهرابی، مسعود. (۱۳۹۸). **تاریخ سینمای ایران.** چاپ دوازدهم. تهران: نشر نظر.
- نراقی، یوسف. (۱۳۷۲). **توسعه و کشورهای توسعه‌نیافته.** چاپ دوم. تهران: شرکت سهامی انتشار.

مقالات:

- حقیر، سعید، فرهمند، ویدا. (۱۳۹۳). «هنر آبستره و حذف روایت». نشریه هنرهای تجسمی. پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. شماره ۴، دوره ۱۹، صص ۱۵-۲۴.
- سیف‌الهی، سیف‌الله. (۱۳۷۰). «در تبیین پدیده توسعه و توسعه‌نیافتگی». فصل‌نامه علوم اجتماعی، دوره ۱، شماره ۱،۲. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- فتحی، زهره؛ خاموشی، پانته‌آ. (۱۳۹۸). «سال‌نامه آماری سینمای ایران سال ۱۳۹۷». تهران: سازمان سینمایی کشور.
- قوسی، افسانه. (۲۰۱۰). «سینمای ترک از دیروز تا امروز، نگاهی به تاریخچه سینمای ترک (دوره اول)». آنکارا: رادیو ترکیه.

یزدانی، نجف، سعیدی‌مهر، محمد، ذهبی، سیدعباس. (۱۳۹۲). «رابطه عواطف و معرفت از منظر ملاصدرا». دوفصل‌نامه تخصصی فلسفه تحلیلی دوره ۱۰، شماره ۱(پیاپی ۲۳). بهار و تابستان ۱۳۹۲. صص 52-27.

وبگاه‌ها:

- مقدم، غلامرضا. (۱۳۹۳). *ارزیابی جشنواره کن و جوایزی که بر بستر رویکردهای سیاسی و ایدئولوژیک اهدا می‌شود.* روزنامه وطن امروز. ۲۹ اردیبهشت ۱۳۹۳. کد خبر: ۴۸۱۵.

- داوودی، ابوالحسن، سویسال، فیصل. (۱۳۹۸). *نشست فرهنگی برنامه «روزهای فیلم ایران». بررسی سینمای ترکیه و ایران*. سالن کنفرانس آکادمی بی‌اوغلو، استانبول. ۲۹ دی ۱۳۹۸. کد خبر: 83639316 . کد خبرنگار: 2391 .
- http://www.vatanemrooz.ir/newspaper/BlockPrint/۴۸۱۵
- https://www.irna.ir/news/۸۳۶۳۹۳۱۶

Abstract

In this study, the artist's dependence or independence on ideology in underdeveloped societies is investigated by a case study of the films "Winter Sleep" (Nouri Bilge Geylan, 2014, Turkey) and "Song of Sparrows" (Majid Majidi, 2008, Iran) and its pathological analysis. It becomes. The author's studies show that a clear definition and meaning for ideology cannot be provided. Artistic creation also has an obvious dependence on the artist's ideology, and art in its essence can not be far from ideological and religious tendencies because they are directly rooted in the artist's vision and worldview. In "Song of the Sparrows" there are ideological symptoms such as sin and innocence, love and hate, halal and haram, loyalty and religious beliefs that are fed directly from the filmmaker's inner self. Aydin's "Winter Sleep" follows the path of the filmmaker's marriage in another way. Inspired by traditional Turkish roots, Geylan traces Aydin through the passages of humanity, violence, arrogance, ambition, selfishness, and judgment. What is clear is that one cannot imagine a work in the conventional form of a cinematic film without finding the influence of the filmmaker's worldview and ideology. An independent filmmaker does not take orders from anywhere, he does not make films for the good and pleasure of people, but he cannot escape the effects of his own subconscious and biological experiences. Majidi and Geylan are both religious, God-fearing, and God-believing human beings before being considered cinema directors. The films of these two filmmakers are also clearly influenced by these insights.

Keywords: Artist, ideology, Artist independence, Underdeveloped Societies, Winter Sleep, The song of sparrows, Majid Majidi, Nuri Bilge Geylan

کری وایت: قربانی یا انتقام‌جو؟ نگاهی روان‌کاوانه از منظر وینیکات به فیلم کَری (۱۹۷۶) ساخته‌ی برایان دی‌پالما

مهسا راژ[۲۵۵]

چکیده

این مقاله نگاهی روان‌کاوانه به فیلم کری (۱۹۷۶) به کارگردانی برایان دی‌پالما بر اساس مفاهیم نظریه‌ی روابط ابژه دونالد وینیکات دارد. فیلم کری بر اساس رمانی به همین نام (۱۹۷۴) نوشته‌ی استیون کینگ ساخته شده است. استیون کینگ با خلق فضای وحشت در اکثر آثارش میان خوانندگان به پادشاه وحشت شهرت دارد و به این وسیله شخصیت‌هایی منزوی را به مخاطب معرفی می‌کند که درگیر ترس و نیروهای ماوراءاطبیعه می‌شوند. از آن‌جا که ژانر وحشت در سینما با روان‌کاوی ارتباط تنگاتنگی دارد و شخصیت‌های فیلم‌های ترسناک اکثراً منزوی، دارای رفتارهای عجیب و خلاف مردم عادی دارند، می‌توان از این نکات ریز استفاده و شخصیت‌ها را تحلیل کرد. افراد منزوی در این سبک فیلم‌ها معمولاً تنها و با یکی از والدین زندگی می‌کنند. روابط اجتماعی نرمالی با دیگران نداشته و نمی‌توانند حد وسطی در زندگی اجتماعیشان از خود بروز دهند. دی‌پالما و کینگ سعی دارند رابطه‌ی دوطرفه‌ی جامعه بر افراد و افراد بر جامعه را نشان دهند و بگویند که مشکلات از هر طرفی عیان شوند به طرف دیگر نیز نشت پیدا می‌کنند. ریشه‌ی این مشکلات را می‌توان در روابط ناقص با والدین در کودکیشان یافت که در طول عمرشان همراه ایشان خواهد بود. به بیان وینیکات اگر رابطه‌ی بین مادر و فرزند از ابتدا درست شکل نگرفته باشد و نتوانند به درستی مرحله‌ی جدایی را پشت سر بگذارند، نتیجه‌ی کامل نشدنِ مرحله‌ی وابستگی، جدایی و پدیده‌ی گذار به مراتب بدتر و بدتر خواهد شد. افراد با این مشکلات ممکن است در آینده به اختلال شخصیت ضداجتماعی دچار شوند.

کلید واژه: روان‌کاوی، دونالد وینیکات، وابستگی، پدیده و ابژه‌ی گذار، جدایی

---

[۲۵۵] کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

مقدمه

سینما از زمان ظهورش تلاش کرده تا آینه‌ی تمام‌قدی از جامعه باشد. از اولین فیلم‌های تاریخ سینمای جهان *کارگران در حال خروج از کارخانه*[۲۴۶] (۱۸۹۵) از برادران لومیر[۲۴۷] گرفته تا فیلم‌های اخیر سینمای آمریکا، ژاپن، ایتالیا، ایران و اکثر کشورهای جهان. تاثیری که سینما از جامعه می‌گیرد همان تاثیر مستقیمی است که جامعه از خانواده و افراد دریافت می‌کند. تاثیری که کاملاً دوطرفه است. یعنی جامعه نیز از سینما تاثیر مستقیم می‌گیرد. در این میان کارگردانان و نویسندگانی هستند که تاثیر افراد بر جامعه و جامعه بر افراد را نمایش می‌دهند. این قبیل افراد موضوعی را از دل جامعه بیرون کشیده، آن را زیر ذره‌بین برده و بدون آن که تلاش کنند تاثیر خاصی بگذارند قدرت مخرب یا سازنده‌اش را به بیننده یا خواننده ثابت می‌کنند. بخش عظیمی از این آثار به بررسی موضوع تنهایی و انزوا پرداخته‌اند. فیلم‌های قدیمی‌تری مانند *درخشش*[۲۴۸] (۱۹۸۰) به کارگردانی استنلی کوبریک[۲۴۹] و یا اثر متفاوتِ *آبی*[۲۵۰] (۱۹۹۳) کیشلوفسکی[۲۵۱] از سه‌گانه‌ی رنگ‌ها و یا فیلم‌های جدیدتری مانند *فانوس دریایی*[۲۵۲] (۲۰۱۹) از رابرت اِگرز[۲۵۳] هر کدام انزوا و تنهایی را در مضامینی مختلف و پیچیده به بیننده نشان می‌دهند. در این میان فیلم کری[۲۵۴] (۱۹۷۶) به کارگردانی دی‌پالما[۲۵۵] اقتباسی از رمان استیون کینگ[۲۵۶] به همین نام، فیلم جالبی است و انزوا را به طور جدیدتری به نمایش می‌گذارد. داستان دختری طردشده توسط جامعه‌ی اطرافش، که همان هم‌مدرسه‌ای‌هایش هستند، که با مادرش و در غیاب پدرش زندگی می‌کند.

استیون کینگ، پادشاه وحشت، نویسنده‌ی آمریکایی است که در ژانر وحشت آثار زیادی به چاپ رسانده و اقتباس سینمایی از اغلب کارهای او، محبوب‌تر و مشهورترش کرده. فضای رمان‌های او وحشت، جنایت، فانتزی و علمی–تخیلی است. بیش‌ترِ شخصیت های اصلی رمان‌های او نویسندگان‌اند و او داستان را با عبارت "چه می شد اگر" شروع می‌کند. (Stephen King 2001). این افراد اکثراً تنها هستند و یا در انزوا احساس بهتری دارند. کوبریک و دی‌پالما دو کارگردانی که دو رمان از کینگ را به فیلم سینمایی تبدیل کردند (درخشش و کری)، توانستند شاهد استقبال بی‌نظیر مردم از فیلم‌هایشان باشند. فیلم‌هایی که جنبه‌های دیگری از زندگی این شخصیت‌ها را به مردم نشان داد. نقاط کوری از زندگی شخصی ایشان که تا

---

[۲۴۶] Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon
[۲۴۷] Lumière Brothers
[۲۴۸] The Shining
[۲۴۹] Stanley Kubrick
[۲۵۰] Blue
[۲۵۱] Krzysztof Kieslowski
[۲۵۲] The Lighthouse
[۲۵۳] Robert Eggers
[۲۵۴] Carrie
[۲۵۵] Brian De Palma
[۲۵۶] Stephen King

قبل از آن دیده نشده بود. دی پالما روایت زندگی کری وایت، دختری نوجوان با بحران‌های دوره‌ی نوجوانی، را به تصویر کشیده و با کمی تغییر در محتوا، داستان کینگ را غیرقابل‌حدس‌تر کرده. داستان کری وایت داستان زندگی دختری است که در اوج وابستگی به مادرش از او بیش‌ترین فاصله را دارد. داستانی با سکانس‌هایی از جنس رئالیسم جادویی که به دختری که حتی ویژگی‌های جسمی و تواناهایی‌های ذهنی خود را نمی‌شناسد، قدرتی ماورایی می‌دهد تا بتواند هر شیءای را با تمرکز جابجا کند.

کری دختری نوجوان و زیباست که رابطه‌ی او با مادرش صمیمی نیست. مادرش زنی خرافه‌باور و بیش از اندازه مذهبی است که اصرار دارد این ذهنیت را نه تنها به دخترش بل‌که به همه ی اطرافیان نیز انتقال دهد. فیلم با بازی والیبال در مدرسه‌ای شروع می‌شود که از همان لحظه‌ی اول کری وایت برعکسِ دیگر دختران از دریافت توپ قاصر است و به عنوان یک دست‌وپاچلفتی به بیننده نشان داده می‌شود. سکانس بعدی در رختکن و حمام مدرسه است. کری برای اولین بار عادت ماهانه می‌شود و چون چیزی از قبل نمی‌دانسته و ترسیده توسط هم‌مدرسه‌ای‌هایش مورد تمسخر قرار می‌گیرد. تا جایی که مربی ورزش، خانم کالینز، همه را دور می‌کند و با مشورت مدیر مدرسه او را به خانه می‌فرستند. خانم کالینز حتی با مادر کری تماس می‌گیرد تا وی را از اتفاقات افتاده با خبر کند. و این‌جاست که ارتباط ویران مادر و دختر نمایش داده می‌شود. مارگارت، مادر کری، او را کتک می‌زند و مجبورش می‌کند تا بخش‌هایی از انجیل را با او بخواند؛ بخش‌هایی که به گناه بودنِ نزدیکی آدم و حوا و ضعیف بودن حوا اشاره دارند. و نفرینی که خداوند حوا را به آن دچار کرد و آن نفرین چیزی نبود جز خون! سکانس بعدی نیز زندانی شدنِ کری در اتاقی کوچک و تاریک است که آن‌جا عبادت می‌کند. بعدتر دختران و پسران هم‌کلاسی کری ترتیبی می‌دهند تا او با یکی از موفق‌ترین پسرهای مدرسه به مهمانی آخر سال دعوت شود تا او را مضحکه‌ی خود کنند. کری نیز علی‌رغم مقاومت‌های بسیار در برابر اصرار مادرش در نرفتن به مهمانی به آن‌جا رفته و شبی خونین را سپری می‌کند. با نیروی ماورایی‌اش از همه مِن‌جمله مادرش انتقام می‌گیرد و در نهایت پیکر بی‌جان مادر را در آغوش گرفته و به اتاق عبادت می‌رود و هر دو برای همیشه در آن‌جا مدفون می‌شوند. این قبیل روابط میان والدین و فرزندان را می‌توان با تئوری‌های نظریه‌پردازان روابط ابژه تحلیل و بررسی کرد.

دونالد وینیکات[۲۷](۱۸۹۶–۱۹۷۱) نظریه‌پرداز قرن نوزدهم عضو گروه میانی موسسه‌ی روان‌کاوی بریتانیا بود. او نه راه آنا فروید را پیمود که بر ایگو تاکید داشت، و نه دنباله‌روِ ملانی کلاین بود که درباره‌ی فانتزی ناخودآگاه تحقیق و بررسی می‌کرد. وینیکات روند جداییِ فردی را از دوره‌ی وابستگی به شخصیت مستقل بیان می‌کرد. "از نظر او درمان، به معنای واقعی کلمه همان مراقبت است." (Adam Philips 1988, p. 12) برخی از مفاهیم کلیدی نظریه‌ی او شامل فضای

[۲۷] Donald Woods Winnicott

مراقبت،[۲۶۸] بازی،[۲۶۹] پدیده و ابژه‌ی گذار،[۲۷۰] وابستگی[۲۷۱] و انزوا[۲۷۲] می‌شود که او طی چندین سال تجربه‌ی پزشکی و روان‌کاوی کودکان به این مفاهیم رسید. بررسی فیلم *کری* از منظر وینیکات و مفاهیمش گره‌هایی از فیلم را باز می‌کند که با تحلیل روابط شخصی و اجتماعی کری وایت نشان می‌دهد که آیا او قربانی داستان است یا کسی است که قربانی می‌گیرد.

کری و ترس از صمیمیت[۲۷۳]

رفتار و روابط مارگارت و کری با بقیه متفاوت است و دلایل آن بسیاری از فاکتورها می‌توانند باشند. یکی از اصلی‌ترینِ آن‌ها 'ترس از صمیمیت' است. آن پیترانجِلو،[۲۷۴] نویسنده و محقق حوزه‌ی سلامت روان، در مقاله‌ای تحت همین عنوان در سال ۲۰۱۹ مسائلی را مطرح کرد که پیش از این حالت کلی‌تری داشت. او می‌گوید: "ترس از صمیمیت ممکن است واضح به نظر برسد، ولی می‌تواند با خشم، بی‌تفاوتی و حتی سردی اشتباه گرفته شود." پیترانجلو این افراد را با اعتماد به نفس پایین، دارای اختلال بی اعتمادی، دارای تجارب خشمگینانه، امتناع از برخورد فیزیکی به صورت مشخص، عدم توانایی در برقراری رابطه یا ماندن در یک رابطه، دارای روابط ناپایدار در گذشته، عدم توانایی در بروز احساسات و زندگی در مکانی گزیده و تنها توصیف می‌کند. این رفتارها نوعی مکانیزم دفاعی هستند که فرد نمی‌خواهد خود را در جایگاه آسیب‌پذیری قرار دهد تا در آینده آزرده شود (Ann Pietrangelo 2019).

مارگارت در سنین کم (همان طور که خودش برای کری تعریف می‌کند) با پسری آشنا شده و اگرچه تلاش می‌کنند تا با هم ارتباط فیزیکی نداشته باشند، ولی موفق نشده و مارگارت بعد از آن باردار می‌شود. بعدها شوهرش به او خیانت کرده و همسر و فرزند را ترک می‌کند. از آن به بعد مارگارت فرزندش را با وسواس زیاد و دور از اجتماع بزرگ می‌کند. کری نیز با آن‌که از رفتار مادر متنفر است و نمی‌خواهد شبیه او باشد، ولی در ذاتْ مارگارتی دیگر است. دوران کودکی‌اش با مادری تنها و سرخورده و شکست‌خورده در عشق سپری شده و مارگارت او را از مردم ترسانده. همه او را غیرعادی و دست‌وپاچلفتی می‌خوانند و کسی در مدرسه دوست او نیست. این افراد یا ترس از رد شدن دارند، یا ترس از دست دادن و یا دچار اختلال شخصیتیِ دوری‌گزین[۲۷۵] (اختلال اضطراب صمیمیت)[۲۷۶] شده‌اند. بنا به آماری که آن پیترانجلو اعلام می‌کند حدود ۲,۵ درصد

---

[۲۶۸] Holding Environment
[۲۶۹] Play
[۲۷۰] Transitional Phenomenon and Transitional Object
[۲۷۱] Dependence
[۲۷۲] Isolation
[۲۷۳] Fear of Intimacy
[۲۷۴] Ann Pietrangelo
[۲۷۵] Avoidant Personality disorder
[۲۷۶] Intimacy Anxiety Disorder

از مردم کل جهان دچار این اختلال هستند. "این قبیل افراد عزت نفس پایین دارند، خجالتی‌اند و حس بدی به خودشان دارند، از مسخره شدن و یا مورد قضاوت قرار گرفتن می‌ترسند، از اماکن جمعی دوری می‌کنند، به انتقاد حساسیت زیادی دارند و در حس اتفاقات بد مبالغه می‌کنند. کری همه‌ی این علائم را یک‌جا دارد. از نداشتن اعتماد و عزت به نفس گرفته تا خجالتی بودن و ترس از ارتباط فیزیکی با بقیه" (Ann Pietrangelo 2019). ولی در این میان مارگارت چون از لحاظ شخصیتی درگیری بیش‌تری دارد، تلاش می‌کند تا با تشدید کردنِ مفروضات (اتفاقات بد) ذهن کری را تحت تاثیر قرار دهد.

کری و عنصر زنانگی[۲۷۷] و بودن[۲۷۸]

فیلم کری پر است از تعداد زیادِ زنان فعال و کنش‌گر در برابر تعداد اندکی از مردان بی‌دست‌وپا و دهن‌بین و سطحی. دختران مدرسه‌ای از کری گرفته تا سو و کریس و حتی خانم کالینز هر کدام بنا بر نوع شخصیتی که دارند کنش‌گرند. دختران هم‌کلاسی کری که علیه او دسیسه می‌کنند و خانم کالینز هم سعی دارد کری را از دختری ساده و بی‌آلایش به دختری مدرن و شسته‌رُفته تبدیل کند. در این حین مارگارت به عنوان مهم‌ترین و تاثیرگذارترین فرد زندگی کری سعی دارد او را تا ابد باکره و پاک نگه دارد؛ بی‌خبر از آن که او بالاخره به بلوغ خواهد رسید و شرایط زندگی‌اش در آینده‌ی نزدیک تغییر خواهد کرد. مردها امّا یکی از یکی دست‌وپاچلفتی‌تر و دهن‌بین‌ترند. از مدیر مدرسه گرفته که حتی نام یک دانش‌آموز را نمی‌تواند به درستی بیان کند تا بیلی نولان که به خاطر منافع کوته‌فکرانه‌اش قبول می‌کند که کری دختر بدی است و باید به نوعی او را در مراسم بیازارد. تامی نیز اگرچه پسر آرام و موجهی در ظاهر است ولی هیچ کنش مثبتی در برابر کری ندارد و حتی از جان خود نیز نمی‌تواند دفاع کند. و بالاخره پدر کری، در مقام بی‌کنش‌ترین غایب فیلم، که به مادرش خیانت کرده و آن‌ها را تنها گذاشته به حساب می‌آید.

دونالد وینیکات در مقاله‌ی "خلاقیت و ریشه‌های آن" (۱۹۷۱) درباره‌ی مبحث جدیدی به نام عناصر مردانه و زنانه صحبت می‌کند. او 'انجام دادن'[۲۷۹] را برای مردان و 'بودن' را برای زنان قرار می‌دهد. وینیکات عقیده دارد که "زنانگی خالص رابطه‌ی مستقیم دارد با کودکی که حس می‌کند با سینه‌ی مادر یکی است و گویی ابژه همان سوژه است. در این‌جا رابطه‌ی زنانگی خالص و سینه نمونه‌ی عملی ایده‌ی سوژه شدنِ ابژه و تجربه‌ی راهی که سوژه ابژه می‌شود است. یعنی راهی که به خود[۲۸۰] راه دارد و ریشه در حس داشتنِ هویت دارد" (Donald Winnicott 1971, p. 79) . اگر کودک و مادر در هر بخش از این راه دچار لغزش شوند و راه را اشتباه بروند اولین مشکل شکل گرفتن هویت و خود کودک به صورت ناقص است. روند

---

[۲۷۷] The Female Element
[۲۷۸] Being
[۲۷۹] Doing
[۲۸۰] Self

رشد کودک در محیطی سالم و مراقبتی درست پیش می‌رود و "این محیط یعنی مادری که 'به اندازه‌ی کافی خوب'[۲۸] دسترس' است؛ نه خیلی زیاد و نه خیلی کم. وینیکات بر خلاف ملانی کلاین که رشک را پدیده‌ای ذاتی می‌داند، رشک را نتیجه‌ی شکست در محیط مراقبت می‌بیند. داشتن مادری دَم‌دَمی، که گاهی خوب است و گاهی بد، و هیچ‌وقت هم به قدر کافی خوب نیست، بدترین تجربه در مادر داشتن است" (Jan Abram 2007, 76). مارگارت دقیقاً از همین قبیل مادران است. مادری که در دوره‌ی یکی شدن با فرزندش مانده و اجازه نمی‌دهد که کری خود و هویت مستقلی پیدا کند. علاوه بر این‌ها مارگارت نه تنها مادر به اندازه‌ی کافی خوب نیست بل‌که گاهی زیاد خوب و گاهی زیاد بد است. گاهی به‌قدری نگران وضعیت کری است که اذیت نشود که دل بیننده و حتی کری را می‌زند. گاهی هم تا جایی بی‌رحم است که دختری با وضعیت پریشان بعد از اولین تجربه‌ی عادت ماهانه را کتک می‌زند و در اتاق عبادت تنها می‌گذارد. از آن‌جا که کری نیز زن است و مارگارت تلاش می‌کند تا او را از داشتن روابط جنسی و بالطبع تجربه‌ی مادری منع کند، عنصر زنانگی در او نیز به تکامل نرسیده و روند رشد سالم متوقف می‌شود.

کری و وابستگی

مفهوم مهم دیگر وینیکات وابستگی است. ایده‌ی وابستگی از سال ۱۹۴۵ زمانی که او عقیده داشت "چیزی به نام فرزند [تنها] وجود ندارد" در ذهنش شکل گرفت. او در ابتدا سه مرحله برای وابستگی اعلام کرد: "اول، وابستگی مطلق است. کودک در این مرحله درکی از مراقبت مادرانه ندارد. تفاوتی بین کاری که خوب انجام شده و یا بد انجام شده نیز نمی‌تواند قائل شود. او تنها در موقعیتی است که می‌تواند سود ببرد یا از اختلالی رنج بکشد. دوم، مرحله‌ی وابستگی مرتبط است. در این مرحله کودک از جزئیات مراقبت مادرانه و نیاز به آن باخبر می‌شود و می‌تواند آن را به طور فزاینده ای به انگیزه‌ی شخصی تبدیل کند و بعدها در درمان های روان‌کاوانه آن را در گذار بازتولید کند. سوم، مرحله‌ی آخر و به سوی استقلال است. این مرحله از طریق نگه داشتنِ خاطراتی از مراقبت، فرافکن کردن نیازهای شخصی و درونی‌سازیِ جزئیات مراقبت، که به همراه رشد اعتماد به نفس در محیط مراقبت شکل می‌گیرد اتفاق می‌افتد" (Donald Winnicott 1965, p. 46). وینیکات در ادامه ذکر می‌کند که اگر دو مرحله‌ی اول به درستی شکل نگیرند، رسیدن به مرحله‌ی سوم امکان‌پذیر نیست. وی اضافه می‌کند: "هرقدر شکست در محیط مراقبت زودتر اتفاق بیفتد، نتایج وخیم‌تری در سلامت روان شخص رخ می‌دهد." (Jan Abram 2007, p. 132). کری در مرحله‌ای میان وابستگی مطلق و وابستگی مرتبط گیر کرده است. اگرچه تلاش می‌کند تا به مرحله‌ی سوم برسد ولی این تلاش چون در اثر تجربه‌ی محیطی مراقبتی نبوده و مادری دَم‌دَمی داشته که به قدر کافی خوب نبوده، این استقلال نتیجه‌ی به مراتب بدتری در پی دارد. کری با تشویق‌های خانم کالینز سعی می‌کند تا در مراسم رقص آخر سال مدرسه شرکت کند و درخواست همراهی تامی را نیز می‌پذیرد. اگرچه مارگارت مدام در گوش وی می‌خواند که آن‌جا افراد منتظرند تا کری را مسخره و مضحکه کنند ولی گوش کری بدهکار نیست. او از نیروی ماوراءالطبیعه‌اش برای

[۲۸] Good-Enough Mother

ساکت کردن موقت مادرش استفاده می‌کند تا به استقلالی که از دوردست به دنبالش بوده برسد. ولی چون مراحل اول و دوم را با موفقیت طی نکرده، نمی‌تواند بدون وابستگی به مادرش ادامه دهد و آن‌چه که مارگارت وایت می‌گفته به حقیقت می‌پیوندد. حباب ساختگی استقلال کری می‌ترکد و استقلال او با شکست مواجه می‌شود. کری در جواب جامعه‌ی مستقل و پرمدعای اطرافیانش، ایشان را تنبیه کرده و از آن‌ها انتقامی سخت می‌گیرد.

بعدتر وینیکات مراحل وابستگی را به شش افزایش داد و توضیح داد که اگر هر کدام از این مراحل شکست بخورند چه اتفاقی را در پی خواهند داشت: "یک، وابستگی بیش از اندازه. در صورت شکست به اسکیزوفرنی کودکی مبتلا می‌شود. دوم، وابستگی. در صورت شکست محیط، تمایل به ضداجتماع بودن پیدا می‌کند. سوم، ترکیبی از وابستگی و استقلال. در صورت اختلال با وابستگی آسیب‌رسان مواجه خواهد شد. چهارم، استقلال–وابستگی. در صورت شکست کودک سرپیچی می‌کند و خشونت در او شکل می‌گیرد. پنجم، استقلال. در صورت شکستِ محیط اتفاق مضری نمی‌افتد. ششم، حس اجتماعی. در این مرحله فرد بدون آن که وابستگی زیاد به اطراف داشته باشد با آنان در ارتباط فعال است. شکست در این مرحله نتایجی را در پی دارد که فرد مسئولیت آن را به عهده می‌گیرد" (Donald Winnicott 1965, pp. 66-67). شکست محیط برای کری را می‌توان در همه‌ی مراحل اول تا چهارم یافت. نیروی ماوراءالطبیعه‌اش ممکن است نتیجه‌ی اسکیزوفرنی باشد. شخصیت ضداجتماع را نیز دارد چون از همه‌ی جوامع طرد شده و دوری نیز می‌کند. وابستگی آسیب‌رسان به مادرش نیز دارد. چون در هر مرحله‌ای او را می‌خواند و به او پناه می‌برد. در نهایت سرپیچی می‌کند و خشونت در او شکل می‌گیرد (زمانی که مادرش را قبل از به مهمانی با نیروی عجیبش روی تخت پرت کرده و بیهوش می‌کند). ادامه‌ی این خشونتْ انتقام گرفتن از همه‌ی افراد حاضر در مهمانی است وقتی که تنها چند نفر از آنان مقصر بوده و برای خراب کردنِ او روی سرش سطلی از خون خوک می‌ریزند.

یکی از اتفاقات مهمی که در مرحله‌ی وابستگی مرتبط می‌افتد شکل‌گیری قدرت تشخیص بین من و غیرـمن در کودک است. "وینیکات دو نوع شکست در محیط را معرفی می‌کند: یکی که در مراحل نهایی و جای درست شکل می‌گیرد و باعث می‌شود کودک من[۲۸۲] را به درستی از غیر–من[۲۸۳] تشخیص دهد و مستقل شود. دومی آن که مادر کودک را ناراحت کرده و روند ادامه‌دارِ حس بودن کودک را در هم می‌شکند. نقطه‌ی شروع شخصیت ضداجتماعی[۲۸۴] را این‌جا شکل می‌گیرد" (Jan Abram 2007, pp. 140-141). "توانایی کودک برای تفکرْ بسته به جهانی است که مادر برای او توصیف کرده" (Donald Winnicott 2016, pp. 87-88). کری به کسی اعتماد ندارد زیرا مادرش در عشق شکست خورده و کسی نبوده تا او را راهنمایی کند. همسرش نیز پس از مدتی به او خیانت کرده و وی را با فرزند کوچکش تنها می‌گذارد. مارگارت نیز دنیا را پر از پلیدی و خطرناک برای کری توصیف می‌کند و او را از ارتباط نزدیک با بقیه برحذر می‌کند. بنا بر گفته‌های وینیکات، زمانی که مارگارت کری را از اجتماع دور می‌کند و مراحل وابستگی تا استقلال کری درست شکل نمی‌گیرد، کری نمی‌تواند بین من و غیر–من انتخاب کند. او دچار اضطراب قبل از انتخاب غیر–من شده و هویتش هنوز کاملا شکل نگرفته

---

[۲۸۲] Me
[۲۸۳] Not-Me
[۲۸۴] Antisocial Tendency

است. به همین دلیل در سکانس آخر حتی وقتی مادرش را به قتل رسانده او را در آغوش گرفته، به اتاق عبادت که محل امن آن‌ها به حساب می‌آمده می‌رود و همان‌جا با مادر مرده‌اش زیر آوار مدفون می‌شود. این سکانس حسی به مخاطب القا می‌کند که کری و مارگارت من بودند و هیچ‌وقت غیر–من نشدند. وینیکات می‌گوید که "دوران بزرگسالی فقط به بلوغ عاطفی رسیدن نیست. بل‌که زندگی بزرگسالی زمانی شروع می‌شود که فرد از طریق کار کردن جایی در جامعه پیدا کند ... و با ترکیب تقلید از الگوهای والدین و خلاقیت در رفتار شخصی در جامعه مستقر شود" (Jan Abram 2007, p. 147). جان ابرام در جایی دیگر نیز به نقل از وینیکات می‌گوید که"تفاوت بین سازش و تبعیت چیزی است که یک نوجوان باید در مسیر بزرگسالی یاد بگیرد"(Jan Abram 2007, p. 100)

کری و ابژه‌ی گذار

یکی از موارد مورد توجه در فیلم کری جایگزینی‌هایی است که او در طی فیلم انجام می‌دهد. به طور مثال، وقتی مربی ورزشش، خانم کالینز، او را حمایت کرده و تشویقش می‌کند که به پیشنهاد تامی برای مهمانی دبیرستان فکر کند او را با مادرش جایگزین می‌کند و گویی می‌خواهد از او راهنمایی بگیرد و با او درد و دل کند.

"پدیده‌ی گذار به بیان وینیکات مفهومی است که نه به واقعیت درونی و نه به بیرونی برمی‌گردد؛ بل‌که این دو را به هم متصل کرده و مرزهایشان را از هم جدا می‌کند. وینیکات این پدیده را محل تجارب فرهنگی نیز می‌نامد" (Jan Abram 2007, p.337). "زمانی که کودک شروع به جداسازی من از غیر–من می‌کند، یعنی آن موقعی که از وابستگی مطلق به وابستگی مرتبط می‌رسد، از ابژه‌ی گذار استفاده می‌کند. او عقیده دارد که پدیده‌ی گذار با بازی و خلاقیت ارتباط تنگاتنگی دارد"(Donald Winnicott 1953, p.230). ابژه‌ی گذار به فرد یا چیزی می‌گویند که کودک آن را جایگزین مادر یا فرد مورد علاقه و موثر در زندگی‌اش می‌کند. این ابژه اگرچه همه‌ی اجزای مادری را ارائه می‌دهد، ولی قدرت کودک در خلق چیزی که نیاز دارد را نیز نشان می‌دهد. به همین دلیل ابژه‌ی گذار اولین مالکیت کودک است چون *او* آن را خلق کرده. وینیکات توضیح می‌دهد:

"ابژه‌ی گذار لزوماً نباید ابژه‌ای واقعی باشد، ممکن است:

یک کلمه یا لحن [به خصوصی] باشد، یا حتی رفتاری خاص که هنگام خواب برای وی حیاتی است، و نوعی دفاع در برابر اضطراب است؛ مخصوصاً اضطراب ناشی از افسردگی."

(Donald Winnicott 1953, p. 230)

کری وقتی برای اولین بار عادت ماهانه می‌شود گویی از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر می‌رود. در همان لحظه توسط هم‌مدرسه‌ای‌هایش مورد تمسخر قرار می‌گیرد و اضطراب شدیدی را تجربه می‌کند. دقیقاً در همان زمان قدرت تخریب و

جابجایی وسایل با نگاهش را درون خودش کشف می‌کند. این نگاه تخریب‌گر نوعی ابژه‌ی گذار برای کری به حساب می‌آید. زیرا ابزاری علیه اضطراب و تشویش ذهنی اوست. "ابژه‌ی گذار پلی است که ارتباط روان فرد را با واقعیت [جهان] بیرونی میسر می‌سازد" (Donald Winnicott 1955, p.149). کری با این نیروی ماورایی همه‌ی توجه‌ها را به خودش جلب می‌کند و از غار تنهایی قدیمی‌اش بیرون می‌آید. حال او توسط کسی به مهمانی دعوت شده (اگرچه خودش می‌تواند حس کند دسیسه‌ای در کار است) و حتی می‌تواند جلوی زورگویی‌های مادرش بایستد و با او مخالفت کند. وینیکات به موضوع ارتباط با ابژه و استفاده از آن نیز اشاره می‌کند و می‌گوید که "اگر کودک بتواند فاصله‌ی این دو را با موفقیت به اتمام برساند، قادر است تفاوت میان من و غیر–من را تشخیص دهد. این اتفاق درست زمانی می‌افتد که وی در فاصله‌ی میان درون و بیرون زندگی می‌کند و می‌تواند این دو را مرتبط به هم و از هم جدا نگه دارد. یعنی همان گسترش و انتشار درونی که وینیکات آن را حوزه‌ی کاملاً فرهنگی می‌نامد" (Jan Abram 2007, p.343). ولی برای کری این اتفاق نمی‌افتد. او ابژه‌ی گذار را می‌سازد، مالکش می‌شود، ازآن استفاده می‌کند و در نهایت چون مرحله‌ی وابستگی را هنوز پشت سر نگذاشته و غیر–من را از من تشخیص نمی‌دهد (و حتی بدون مادرش احساس ناامنی می‌کند)، ترجیح می‌دهد برای آخرین بار از نیرویش استفاده کرده و خانه را ویران کند تا در کنار مادرش زنده به گور شود.

کری و نفرت[۲۸۵] مادر

بیننده‌ی فیلم دی‌پالما در تمام طول فیلم ممکن است با خودش فکر کند که مارگارت، مادر کری، از او متنفر است و هم‌زمان نگرانی‌های او را ببیند که چطور برای کری دل می‌سوزاند. همان‌طور که در بخش کری و عنصر زنانگی و بودن راجع به مادری که دَم‌دَمی مزاج است و برای فرزندش گاهی زیاد خوب و گاهی زیاد بد است و هیچ‌وقت به قدر کافی خوب نیست صحبت شد، در این بخش دلایل نفرت مارگارت از کری بنا بر نظریات وینیکات بررسی می‌شود.

وینیکات به نظریه‌ی فروید در رابطه با این که مادر ممکن است فقط گاهی فرزندش را دوست داشته باشد باور دارد و در ادامه می‌گوید که بسیاری از ما ممکن است به آن شک داشته باشیم. زیرا همه‌ی ما عشق مادران و قدرت آن را دیده‌ایم. او دلایل احتمالی نفرت مادر از فرزندش (حتی فرزند پسرش) را به شرح ذیل دسته‌بندی می‌کند:

"کودک تصوری (ذهنیتی) متعلق به خودش نیست.

کودک اسباب‌بازی دوران بچگی نیست.

کودک به صورت جادویی به وجود نیامده.

کودک یک عامل خارجی (مداخله‌گر) در زندگی خصوصی او به حساب می‌آید.

---

[۲۸۵] Hate

مادر حس می‌کند که فرزندش آمده تا مادر خود او (مادربزرگ) را آرام کند.

کودک به سینه‌ی مادر آسیب می‌زند.

کودک بی‌رحم است، با مادر مانند یک خدمت‌کار بدون مزد یا بَرده رفتار می‌کند.

مادر باید همه‌ی متعلقات به فرزندش را دوست داشته باشد [اعم از ترشحات و مدفوع و استفراغ].

کودک بارها از مادر ناامید می‌شود.

در ابتدا کودک باید فرمانده باشد.

کودک به مادر مشکوک است، دست مادر را پس می‌زند [از دست او غذا نمی‌خورد]، مادر را به شک می‌اندازد ولی در کنار عمه‌اش [خاله‌اش] خیلی خوب غذا می‌خورد.

اگر مادر اشتباهی کند تاوانش را تا آخر عمر باید بپردازد.“

(Donald Winnicott 1947, p.201)

کری فرزند ناخواسته‌ی یک رابطه‌ی غیرشرعی بوده. زمانی که مارگارت داستان رابطه‌اش با پدر کری را تعریف می‌کند، گویی زانوهایش دیگر توانی برای ایستادن ندارند. می‌نشیند، دست‌های کری را می‌گیرد و می‌گوید که گناه هیچ‌وقت نمی‌میرد. او اعتقاد دارد که وقتی بچه‌دار شد باید فرزندش را به خدا تقدیم می‌کرده ولی ضعیف بوده و نتوانسته این کار را بکند ولی الان دوباره شیطان در خانه‌شان ظاهر شده و مخاطب که از قبل او را چاقو به دست پشت در حمام دیده تا کری را بکُشد می‌تواند حدس بزند که نیت بعدی مارگارت چه خواهد بود. مارگارت می‌خواهد برای آخرین بار با کری دعا بخواند و او را در راه خدا قربانی کند تا آلوده‌ی گناه نشود. طبق نظریات دونالد وینیکات، مادر کری چون هنوز در برابر رابطه‌ی جنسی و بارداری ناخواسته‌اش احساس گناه می‌کند، از کری متنفر است. خودش را مقصر می‌داند که ضعیف بوده و نتوانسته همان روزهای اول کری را در پیشگاه خدا قربانی کند ولی در دل از کری تنفر دارد. کری مزاحم است؛ مزاحم زندگی خصوصی مارگارت. او کری را مانعی برای زندگی‌اش می‌بیند یعنی کسی که مارگارت دائماً باید از او مراقبت کند تا به گناه آلوده نشود و در دام شیطان نیفتد. و اکنون که کری به بلوغ رسیده مادرش دیگر توان کنترل کردنش را ندارد.

کری تصور ایده‌آل مارگارت از یک دختر پاک و مذهبی نیست. هرچه او تلاش می‌کند که کری بیش‌تر به عقاید مذهبی روی بیاورد و معصوم بماند کم‌تر به نتیجه می‌رسد. کری اسباب‌بازی نبوده و بعد از رابطه‌ی جنسی نامشروع به وجود آمده و متولد شده. پس جادوگری هم نشده تا او به دنیا بیاید. کری برای مارگارت مزاحم است؛ مزاحمی که در تمام ابعاد زندگی خصوصی‌اش حضور داشته و حتی نتیجه‌ی خصوصی‌ترین رابطه‌ی او با کسی که دوستش داشته است. کری چندین بار از مادرش ناامید می‌شود. اول به خاطر این‌که درباره‌ی بلوغ چیزی به او نگفته بود و بعدتر به دلیل مخالفتش با مهمانی رفتن

کری و در نهایت زمانی که مارگارت قصد دارد او را با چاقو به قتل برساند. مهر و نفرت مادری هم‌زمان در مارگارت دیده و حس می‌شود ولی قدرت نفرت بیش‌تر شده و چون رابطه‌ی خصوصی مارگارت و همسرش در ابتدا اشتباهی بوده که مارگارت تا آخر عمر باید به دوش بکشد، او تصمیم می‌گیرد کری رابکُشد تا دیگر تاوان اشتباهش را جلوی چشمانش نبیند.

خلاصه و نتیجه‌گیری

فیلم کری چه در زمان خودش و چه اکنون فیلم جالبی از منظر روان‌کاوانه است. فیلمی با محوریت زنانه که زندگی دختری را نشان می‌دهد که هم قربانی است و هم از جامعه‌ای که ادعای موفقیت می‌کند قربانی می‌گیرد. روابط تکمیل نشده و ناقص با والدینش یکی از مهم ترین دلایل رفتار انزواطلب کری است. او در خانواده ای بزرگ شده که پدر ترکشان کرده و مادر ترس از صمیمیت با دیگران دارد. او احتمالاً ترس از آسیب‌های بعدی و دوباره طرد شدن دارد. این ترس از صمیمیت باعث شده تا کری وایت تنهایی و انزوا را به بودن در جمع ترجیح دهد. به بیان وینیکات چون او نتوانسته مراحل وابستگی، از وابستگی مطلق تا استقلال، را درست طی کند روابط بیرونی‌اش نیز ناقص و پر از اضطراب است. عدم اعتماد به نفس او ناشی از ترس از صمیمیت و خراب شدن حسّ بودنش توسط مارگارت وایت، مادر کری، است که وینیکات آن را خطری مهم به شمار می‌آورد و نتیجه‌ی آن را شخصیت ضداجتماعی می‌داند که درمانش به مراتب سخت‌تر و طولانی‌تر از اختلال‌های دیگر به حساب می‌آید. مارگارت در مقام معشوقه‌ای که گناه‌آلود باردار و مادر شده و آن‌قدر ضعیف بوده که نتوانسته فرزندش را در راه خدا قربانی کند (چون گناه هیچ‌وقت نمی‌میرد) دو نوع حس متفاوت به کری دارد: از او متنفر است و عاشق اوست. مارگارت برای کری نقاط صفر و صد است؛ یا مادری بسیار دل‌سوز است و یا به‌قدری بی‌رحم که کتکش بزند. ولی هیچ‌گاه به‌قدر کافی خوب نبوده. وینیکات تجربه‌ی داشتنِ چنین مادری را بدترینِ تجارب می‌داند. به همین دلایل کری که نوجوان است و برای اولین بار عادت ماهانه می‌شود، گویی از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر در گذر است. در شرایط بدی قرار می‌گیرد که اضطراب و تشویش زیادی را متحمل شده و قدرتی ویران‌گر درون خود می‌سازد. این‌جاست که پای ابژه‌ی گذار و پدیده‌ی گذار به میان می‌آید. کری از ابژه استفاده می‌کند ولی از تشخیص من از غیر–من ناتوان است و نمی‌تواند وارد مرحله‌ی بزرگسالی شود. در نتیجه مادری را که با ابژه‌ی گذار خود (نیروی ماورایی‌اش) به قتل رسانده در آغوش گرفته و با واپس‌روی به دورانی که با مادرش یکی بود و غیر–من وجود نداشت برمی‌گردد و می‌میرد.

منابع

1. Abram, J. (2007). *The Language of Winnicott: A dictionary of Winnicott's Use of Words.* London. Karnac.
2. Phillips, A. (1988). *Winnicott.* Cambridge. Harvard University Press.
3. Pietrangelo, A. (2019, January 10). Fear of Intimacy. Https://Www.Healthline.Com. https://www.healthline.com/health/fear-of-intimacy
4. Stephen King. (2001, September 25). Https://Www.Wikipedia.Org. Retrieved May 1, 2022, from https://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_King
5. Winnicott, D. W. (1971). Creativity And Its Origins. In: *Playing and Reality*. London. Tavistock.
6. Winnicott, D. W. (2016). From Dependence toward independence. In: *The Collected Works of D. W. Winnicott* (Vol. 6). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/med:psych/9780190271381.003.0076
7. Winnicott, D. (1955). Group influences and the maladjusted child: The school aspect. *The Family and Individual Development*, 149.
8. Winnicott, D. W. (1947). Hate in the counter-transference. *The International Journal of Psychoanalysis*, *30*, 201.
9. Winnicott, D. W. (1965). Providing for the child in health and crisis. In: *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*. Hogarth.
10. Winnicott, D. W. (1965). The Theory of The Parent-Infant Relationship. In: *The Maturational Processes and the Facilitating Environment*. Hogarth.
11. Winnicott, D. W. (1953). Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-me Possession. *The International Journal of Psychoanalysis*, 230.

بازتاب چهار دهه تحولات سیاسی و اجتماعی در سینمای داستانی ایران پس از انقلاب اسلامی

مرتضی شاپوری،[۲۸۶] حمیدرضا بشیری[۲۸۷]

چکیده

یکی از مهمترین عرصه‌هایی که می‌توان تحولات سیاسی و اجتماعی را در آن به وضوح رصد کرد، عرصه هنر؛ خاصه عرصه سینما در هر کشوری است. هنر به‌مثابه آیینه با تکیه بر نظریه بازتاب آنچه پیرامونش رخ می‌دهد را برای اهالی همان جامعه و در نمایی وسیع‌تر برای جهان بازتاب می‌دهد. هدف اصلی مقاله پیش رو بررسی تحولات سیاسی و اجتماعی و تصمیم‌گیری و سیاست‌گذاری‌های دولتمردان و بازتاب آن در سینمای پس از انقلاب اسلامی در قالب جریانات اصلی و خرده جریانات برآمده از دل این جریانات است. چارچوب نظری این مقاله با تکیه بر نظریه‌های بازتاب، شکل‌دهی، ساختارگرایی و کنش‌گرایی در کنار انواع رویکرد بررسی سرنوشت انقلاب‌ها و مطابقت آن با انقلاب اسلامی است. به این معنی که هنر بازتابی از شرایط سیاسی و اجتماعی است و در عین حال برای شکل‌دهی به افکار عمومی جامعه از آن بهره برده می‌شود. اگر این دو را زیرمجموعه نظریه ساختارگرایی در جامعه‌شناسی در نظر بگیریم، کنش‌گرایی هنرمندان و سینماگران به این ساختارگرایی خود شکل‌دهنده نتایج قابل تاملی خواهد بود. این مقاله با روش تحلیل گفتمانی و تحلیل محتوایی با تاکید بر مطالعات کیفی صورت گرفته است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد رابطه مستقیمی میان رویکردهای گوناگون در بررسی انقلاب اسلامی و تصمیم‌گیری و سیاست‌گذاری دولتمردان در هر دوره سیاسی و شکل‌گیری جریانات و خرده جریانات فکری در بستر سینما وجود دارد. این مسائل اجتماعی و سیاسی، بستر مناسبی برای آثار نمایشی هستند. سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی، فارغ از یارکشی‌های سیاسی همواره به این مسئله واکنش نشان داده است.

کلمات کلیدی: سینمای ایران، تحولات سیاسی، تحولات اجتماعی، جریانات سینمایی، خرده جریانات سینمایی.

۱. کارشناس ارشد سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران(نویسنده مسئول)
morteza.shapouri@modares.ac.ir

۲۸۷. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت‌مدرس،تهران، ایران
Hamidreza.bashiri@modares.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

انقلاب اسلامی در ایران طی بیش از چهار دهه از عمر خود، راهی پرفراز و نشیب را طی کرده است که ارزیابی دقیق این روند می‌تواند نشان‌دهنده مسیر انقلاب و آینده آن باشد. در حقیقت بحث تحلیل مسیر تحولات سیاسی و اجتماعی در ایران بعد از انقلاب از یک سو نوعی آسیب‌شناسی انقلاب و از سوی دیگر نوعی آینده‌پژوهی انقلاب بشمار می‌رود. به این منظور در مقاله حاضر تلاش شده است تا به این سوال پاسخ داده شود که تحولات سیاسی و اجتماعی در جامعه ایران بعد از انقلاب اسلامی چه تاثیری بر فرهنگ و هنر خصوصا هنر سینما داشته است و چه عواملی بر این تحولات تأثیر گذار بوده است. برای پاسخ دادن به این سوال، ابتدا در بحثی نظری به بررسی و نقد دیدگاه‌هایی مربوط به مسیر تحولات سیاسی اجتماعی در ایران پرداخته می‌شود تا در نهایت چارچوب نظری مناسب را برای تحلیل از میان نظریات مزبور یافته و سپس بر اساس آن به تحلیل این تحولات بپردازیم. بر اساس جامعه آماری از آغاز سال ۱۳۵۸ یعنی دوره زمانی مقارن با انقلاب اسلامی و تثبیت حاکمیت جمهوری اسلامی تا پایان سال ۱۴۰۰، سینمای ایران دستخوش تغییر و تحولات فراگیر بوده است. در این بازه ۴۲ ساله هم در سطح اجتماعی و فرهنگی و هم در سطح سیاسی و اقتصادی جامعه ایرانی روندها، سیاست‌گذاری‌ها و دوره‌های تاریخی متفاوتی را از سر گذرانده است و به‌تبع آن سینما نیز از این دگرگونی‌های تاریخی بی‌نصیب نمانده است. شدت این تغییر و تحولات در دوره‌های مختلف چنان زیاد است که در این پژوهش، این دوره‌ها تقسیم‌بندی شده است. از طرفی عامل جدی اثرگذار در تفکرات سینمایی کشور، دولت‌های مستقر و سیاست‌گذاری‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان سینمایی بوده است. از این رو تصمیم بر آن شد که در این مقاله برای بررسی فراز و فرودهای جریانات و خرده جریانات سینمایی برآمده از دل تصمیمات سیاسی سیاسیون پس از انقلاب اسلامی، ایرانِ بعد از انقلاب به شش دور تقسیم شود. دوره اول تثبیت حاکمیت انقلابی و جنگ هشت ساله با عراق. دوره دوم سازندگی. دوره سوم اصلاحات. دوره چهارم بازآفرینی گفتمان انقلابی. دوره پنجم سازندگیِ اصلاح‌طلب. دوره ششم بازآفرینی مجدد گفتمان انقلابی با تاکید هر چه بیشتر بر منویات مقام معظم رهبری[حفظه الله]. برای هر دور ابتدا نمای فرهنگی و سیاسی آن و سپس نمای سینمایی هر دوره و وضعیت خرده جریانات سینمایی در این دوره‌ها بیان می‌شود. اما پیش از این باید نظریات گوناگون درباره ماهیت انقلاب‌ها و نسبت آن با انقلاب اسلامی بررسی شده و از دل این نظریات، گرایشات سیاسی استخراج شده تا در نهایت بتوان به نحوه سیاست‌گذاری‌ها و واکنش به آن را در سینما بررسی کرد. تحولات همه انقلاب‌ها خاصه انقلاب اسلامی متأثر از چالش تعادل‌های مقطعی با عناصر نامتعادل‌کننده بوده است که ریشه در عوامل خارجی و یا داخلی داشته و نظام سیاسی برای فائق آمدن بر این عدم تعادل‌ها و حفظ بقای خود اقدامات مختلف را انجام داده است. این اقدامات از یکسو با تحول در ساختارها جهت تقویت تصمیم‌سازی در سطوح مدیریتی کشور و متناسب کردن آنها با شرایط و از سوی دیگر تقویت تلاش برای انطباق خروجی‌های سیستم با تقاضاها و ورودی‌های آن بوده است. یکی از این اقدامات حمایت از فرهنگ و هنر بخصوص سینماست. جمهوری اسلامی ایران در تمام چالش‌هایی که برای حفظ و تثبیت موقعیت خود داشته همواره تلاش کرده است با حمایت و استفاده از هنر سینما اهداف خود در جهت بازتاب آرمان‌های انقلاب اسلامی را بازنمایی کند. به همین منظور این پژوهش شش مقطع حساس سیاسی و اجتماعی ایران پس از انقلاب اسلامی را مورد بررسی قرار می‌دهد تا مشخص کند این شش مقطع چگونه

در سینمای ایران انعکاس پیدا کرده است. جمهوری اسلامی همواره نگاه ویژه‌ای به فرهنگ و هنر خصوصا سینما داشته است و حتی در شش مقطع حساسی که در این پژوهش بررسی شده، سینما به عنوان ابزاری فرهنگی مورد حمایت قرار گرفته که باعث تثبیت تنها ژانر بومی و ملی سینمای ایران یعنی ژانر دفاع مقدس شده است.

۲. بحث و بررسی

درباره تحولات تاریخی دولت‌ها سه دیدگاه مهم وجود دارد. برخی این تحولات را دُوری؛ برخی مسیری تک خطی و گروهی دیگر آن را مسیری تعادلی می‌دانند. در ادامه به بررسی و نقد این دیدگاه‌ها پرداخته می‌شود.

۲-۱. دیدگاه دُوری

برخی متفکران در تحلیل تحول دولت‌ها از دیدگاه دوری استفاده می‌کنند. ابن خلدون از جمله نخستین متفکرانی است که می‌توان آن را از پیشگامان این نوع تحلیل محسوب کرد. وی با تحلیل تحولات تاریخی بیان می‌کند که یک دولت، مانند یک فرد، دارای طول عمری طبیعی است. عمر دولت‌ها معمولا از سه نسل، یا حدود ۱۲۰ سال، تجاوز نمی‌کند و موتور تحول نیز قوت و ضعف عصبیت در دولت می‌باشد.(خلدون، ۱۳۷۵: ۲۵) بگفته وی نسل اول کسانی را در بر می‌گیرند که سرزمینی را با تهاجم فتح کرده‌اند و هنگامی که در شهرها اسکان یافتند تا مدتی نیرو و عصبیت زندگی صحرانشینی خود را حفظ می‌کنند. ولی در نسل دوم، آثار زندگی شهری پدیدار می‌شود. تجمل و اقتدار شاهانه جای زندگی ساده و قناعت‌آمیز و عصبیت بین افراد را می‌گیرد. خاطره‌ی کیفیات گذشته هنوز در دل‌ها زنده است و امید دست‌یابی مجدد به آن‌ها از بین نرفته است. اما با فرا رسیدن نسل سوم، عصبیت‌ها کلا به بوته‌ی فراموشی سپرده می‌شود و در اینجاست که امپراطوری «فرتوت و از کار افتاده» سرنوشتی جز نابودی ندارد و گروهی دیگر با عصبیت جدید بجای آن‌ها به قدرت می‌رسند.

آرنولد توین‌بی نیز مانند ابن خلدون، فرایندی از تولد، رشد، رکورد و تلاشی را در زندگی سیاسی و اجتماعی مشاهده می‌کند. او به جای درنظر گرفتن ملت‌ها یا دوره‌های زمانی به عنوان واحد مطالعاتی خود، جوامع کامل با تمدن‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد و در واقع معتقد است که هر ملت را باید به عنوان جزئی از یک فرایند بزرگتر در نظر گرفت (توین بی، ۱۳۸۷: ۶۷). بگفته توین‌بی رشد تمدن به نحوه‌ی عمل یک اقلیت خلاق و مبتکر در مواجهه با معارضات بستگی دارد و بگفته وی اما هیچ تمدنی رشد نامحدود ندارد. معمولا نقطه‌ی سراشیبی فرا می‌رسد و آن هنگامی است که اقلیت خلاق دیگر قادر به عمل مناسب و ارائه راه حل نیست و در نهایت این گروه جای خود را به گروه خلاق دیگر می‌دهند که تمدنی دیگر را پایه‌ریزی می‌کنند. در مجموع، تصویری که توین‌بی از تاریخ بشر ترسیم می‌کند نمایانگر دوره‌های مداومی از تولد، رشد، افول و اضمحلال تمدن‌هاست (همان).

نظریه «نخبگان یا برگزیدگان» یا «گردش نخبگان» را نیز می‌توان در قالب نظریات دوری صورت‌بندی کرد. جوهره و گنه انقلابات سیاسی از نظر پاره‌تو جامعه‌شناس ایتالیایی، جابه جایی یک دسته از نخبگان جدید با نخبگان فرسوده است که استعداد و لیاقت‌های گذشته را برای استمرار حاکمیت خویش از کف داده‌اند و مردم در این میانه تنها سپاهیان بی‌نام و نشان این نخبگان با تدبیر در مبارزه برای تصاحب قدرت بوده‌اند. (نقیب زاده: ۱۳۷۹: ۱۲۴)

ترمیدور انقلاب نیز واژه‌ای است که کرین برینتون بر اساس تجربه برخی انقلاب‌ها بکار می‌برد. وی معتقد بود که تمامی انقلاب‌ها محکوم به عبور جبری از سه مرحله شامل حکومت میانه‌روها، حکومت تندروها و سرانجام ترمیدور با پایان انقلاب خواهند بود. (برینتون، ۱۳۸۲ : ۵۴) در واقع در این دیدگاه‌ها، تحولات سیاسی و دولت در جوامع نوعی دُور است که شامل مراحل تولد، رشد، اوج، افول و مرگ می‌شود و مجددا این روند با شکل‌گیری دولت جدید بوجود می‌آید. با توجه به این نظریات، برخی محققان تلاش کرده‌اند تا انقلاب‌ها و از جمله انقلاب اسلامی ایران را تحلیل کرده و از تکرار مراحل مزبور در انقلاب اسلامی یاد کنند و در نهایت نیز به پایان و ترمیدور انقلاب اسلامی برسند و معتقدند که تحولات بعد از انقلاب اسلامی نشان دهنده نوعی عقب گرد و دور شدن از ارزش‌های اسلامی و انقلابی اولیه بوده است (بازرگان، ۱۳۹۳: ۷۸). در واقع به تدریج با ظهور نسل دوم و سوم، شاهد کم رنگ شدن ارزش‌ها و عصبیت‌های انقلاب اسلامی بوده‌ایم و معتقدند که سمت و سوی تحولات در انقلاب اسلامی ایران نیز تکرار روند مزبور خواهد بود. اما در نقد این نظریه باید گفت ارزیابی روند تحولات نظام سیاسی در ایران بعد از انقلاب اسلامی بر اساس نظریات مزبور اولا، مدت زمانی طولانی‌تر، حداقل حدود سه نسل را در بر می‌گیرد؛ ثانیاً، واقعیت‌ها و روند تاریخی در ایران طی چهار دهه گذشته نیز با این نظریات همخوانی نداشته و روح ارزش‌های انقلاب اسلامی هنوز با قوت در جامعه ایران به چشم می‌خورد بطوریکه شعارهای انقلاب اسلامی با تأکید بر ارزش‌های اسلامی هنوز در بین اکثریت جامعه طرفدار داشته و دارد.

۲-۲. دیدگاه خطی

پاره‌ای دیگر از متفکران با تأثیرپذیری از نظریه تکامل‌گرایی، مسیر دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی جوامع را خطی از جامعه سنتی به جامعه‌ای مدرن می‌دانند و الگویی تکاملی و پیشرونده اما یکسان و تک خطی برای همه جوامع بشری مطرح می‌سازند و معتقدند همه جوامع به صورت جبری در مسیری که غرب آن مسیر را طی کرده است روان می‌باشند و در نهایت نیز همه جوامع به مدل سیاسی و اجتماعی واحد که همان مدل غربی است خواهند رسید (So, ۱۹۹۰, ۹۸) . اگوست کنت، هربرت اسپنسر و امیل دورکیم از جمله قائلان به این نظریه در دوران معاصر هستند. در کندوکاوی که اگوست کنت برای دستیابی به قوانین توالی تاریخ انجام داد، سه مرحله از سیر تکامل تاریخ را مشخص کرد (مراحلی که با سه مرحله از تکامل ذهن انسان منطبق هستند). به این ترتیب، کنت «قانون بنیادی» برای تکامل معرفت انسان وضع کرد. به عبارت دیگر، طرز فکر بشر به طور پی‌درپی از سه وضعیت نظری متفاوت گذر می‌کند: دینی یا تخیلی، متافیزیک یا انتزاعی و علمی یا اثباتی. این سه مرحله علاوه بر سه شیوه‌ی پی‌درپی فعالیت فکری، معرفت سه نوع نظم اجتماعی منطبق با آن مراحل نیز هست. کنت عوامل مؤثر بر آهنگ تغییر را بسیار محدود می‌پنداشت؛ تک جهت بودن دگرگونی را می‌پذیرفت و فرض می‌کرد که کل جوامع بشری در

حال گذار به شیوه‌ی جامعه‌ی صنعتی اروپای غربی هستند که او می‌شناخت. کنت قدرت انسان در شکل دادن به آینده‌ی خود را به حداقل ممکن تصور می‌کرد. (کوزر، ۱۳۸۶: ۹۹)

یکی دیگر از پیشروان این اندیشه هربرت اسپنسر (۱۹۰۳– ۱۸۳۰) است. وی با استفاده از الگوهای زیست‌شناسی، جامعه را یک ارگانیسم می‌دید که دارای رشدی مداوم است. (Spenser, 1969,p33) از طرفی دیدگاه‌های بسیاری از متفکران از جمله دیدگاه پایان تاریخ فوکویاما را که در آن لیبرال دمکراسی به عنوان غایت تاریخ دیده می‌شود را می‌توان تلاشی در ادامه این تفکر دانست (fukuyama, ۲۰۰۶;۱۵) که معتقدند حرکت دولت‌ها و جوامع در مسیری که غرب طی کرده است اجتناب‌ناپذیر و غیرقابل برگشت و روندی محتوم برای همه جوامع بشری است. در راستای این نوع نگاه به تاریخ، برخی متفکران تلاش کرده‌اند تا روند حرکت انقلاب اسلامی در ایران را تحلیل کنند و براساس چهارچوب نظری حرکت از جامعه سنتی به مدرن به تحلیل وقایع بپردازند و انقلاب اسلامی در ایران را دوران گذار برای این روند تاریخی تصور کرده و حتی امام خمینی (ره) را فقیه دوران گذار بنامند که سرعت عرفی شدن جامعه را تسریع کرده و روند به سوی یک حکومت مدرن و سکولار در ایران را سرعت بخشیده است (حجاریان، ۱۳۸۰ :۵۷). اما واقعیت‌های تاریخی در ایران نیز با این دیدگاه‌ها انطباق ندارد و جامعه ایران در مسیر مدرن شدن به معنای حرکت در مسیر غربی شدن قرار ندارد. راهی که غرب طی کرد در نهایت، با عقلانیت ابزاری، اومانیسم، سرمایه‌داری و دمکراسی سکولار پیوند خورده است در حالی که حرکت انقلاب اسلامی طی چهار دهه گذشته در راهی متفاوت بوده است و مسیر توسعه در ایران هر چند برخی وجوه مشترک همچون دفاع از دمکراسی و یا عقلانیت و مصلحت تاکید دارد اما با توجه به اینکه این مباحث را در درون یک فرهنگ دینی مطرح می‌سازد به صورت جوهری راهی متفاوت از غرب را دنبال می‌کند.

۲-۳. دیدگاه تعادلی پویا

در تحلیل تحولات جوامع، برخی از محققان آن را روندی تعادلی و مخصوص به خود اما در جهتی تکاملی دانسته و به این منظور از نظریه سیستم‌ها بهره برده‌اند. این نظریه که در ابتدا در عرصه زیست‌شناسی و علوم تجربی مطرح شد به تدریج در علوم اجتماعی و علوم سیاسی نیز در تحلیل جامعه و دولت نیز به کار گرفته شد. در این دیدگاه، جوامع همچون سیستم‌های مکانیکی یا ارگانیک، مجموعه‌ای از اجزاء است که بین آنها روابط متقابل وجود دارد و هماهنگی بین اجزاء موجب تعادل سیستم می‌شود (الموندو پاول، ۱۳۷۷: ۵۴). بر اساس این نظریه، مهمترین هدف هر سیستم از جمله نظام سیاسی، حفظ تداوم و استمرار خود است که به این منظور چهار کار ویژه را اعمال می‌کند. نخستین آن حفظ انسجام و همبستگی اجتماعی که در واقع حفظ نظام ارزشی جامعه است و دومین کار ویژه، حل منازعه است که بوسیله هنجارها یعنی نظام حقوقی انجام می‌گیرد. سومین کار ویژه، نیل به اهداف است که بوسیله نهادها و نظام سیاسی انجام می‌شود و چهارمین کار ویژه، انطباق و سازگاری با شرایط متغیر و جدید است که به وسیله طراحی نقش‌های جدید انجام می‌گیرد. کار ویژه‌های چهارگانه فوق در دولت با

استفاده از ایدئولوژی و قانون اساسی، دستگاه قضائی و نظام ارزشی در قالب قانون اساسی و ایدئولوژی صورت می‌گیرد و تأمین‌کننده مشروعیت سیاسی و اجتماعی و زیر بنای تحولات سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شود و به وضع موجود استمرار می‌بخشد به طوری که نظام هنجاری و حقوقی جامعه و همچنین مجموعه نهادهای وسیله محقق ساختن نظام ارزشی می‌باشند.(چیکوت، ۱۳۷۸: ۵۳) بنابراین، روند تحول جوامع دولت‌ها به عنوان یک سیستم، تحول از وضعیت تعادلی قبلی به وضعیت تعادلی جدید می‌باشد. آنچه این دگرگونی را موجد می‌شود تحول در نظام ارزشی جامعه یا تحول در محیط سیستم است. اما در مورد اینکه آیا این تعادل‌های مستمر دارای سمت و سوی خاص می‌باشند یا خیر؟ پارسونز معتقد است این تعادل دارای نوعی حرکت پیش رونده نیز می‌باشد زیرا سیستم برای انطباق و سازگاری با شرایط جدید مجبور به افزایش ظرفیت سازگار شوندگی و افزایش موثرتر کارکردهای خود است. بنابراین، مرحله جدید تعادل مرحله‌ای پیشرفته‌تر نسبت به تعادل مرحله پیشین است و در واقع نوعی حرکت به سوی تقویت عقلانیت در تعادل جدید مشاهده می‌شود (کوزر، پیشین :۴۴) .

۳. تحولات سینمایی در ایران

۱-۳. مقطع اول پیش از جنگ تحمیلی

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ شمسی، ابتدا این تصور مطرح بود که حاکمیت دینی با سینما سر سازگاری ندارد و سینما از چرخه فرهنگی این سرزمین حذف خواهد شد؛ چرا که تصور همگان از سینما همان چیزی بود که در پیش از انقلاب رواج داشت اما با سخنان بنیانگذار انقلاب اسلامی ایران مبنی بر اینکه «ما با سینما مخالف نیستیم بلکه با فحشا مخالفیم» این ذهنیت برطرف شد. در نهایت چندی بعد با تحسین امام خمینی (ره) از فیلم گاو ساخته داریوش مهرجویی نگاه تازه‌ای به سینمای ایران شکل گرفت و این فیلم زمینه‌ساز شکل‌گیری سینمایی سالم و تلقی جدیدی در مورد آینده سینمای ایران به وجود آورد. با پیروزی انقلاب اسلامی وزارت فرهنگ و هنر در وزارت علوم ادغام شد. در همان روزهای نخست دستور بازگشایی سینماها صادر شد. از سال ۱۳۶۲ با تاسیس بنیاد سینمایی فارابی و تنظیم ضوابط فیلمسازی، سینمای ایران به یک پوست‌اندازی فرهنگی رسید و قوانینی منطبق با قانون جمهوری اسلامی برای آن تنظیم و تثبیت گردید. با توجه به این شرایط سینمای ایران احیا شد و توانست نه تنها به حیات خود ادامه دهد بلکه خود را هم با تحولات سیاسی اجتماعی و همچنین تغییر فضای جامعه تطبیق دهد. همچنین برگزاری سالانه جشنواره بین‌المللی فیلم که در بهمن ماه هر سال به نام **جشنواره** بین‌المللی فیلم فجر در کشور برگزار شد نیز در ایجاد علاقه به سینما در قشر جوان کشور از یک سو و توسعه این هنر نقش مهمی ایفا نمود. پایه‌گذاری و اساس‌بندی برای سینمای ایران در ابتدای سال‌های انقلاب اسلامی و نگاه ویژه حاکمیت اسلامی به این هنر در آن سال‌ها سبب شد سینمای امروز ایران یکی از شناخته شده‌ترین و تحسین شده‌ترین سینماهای دنیا باشد. افتخارات جهانی سینمای ایران امروزه بر کسی پوشیده نیست.

۳-۲. مقطع دوم جنگ تحمیلی

سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی به سروسامان نرسیده بود که جنگ تحمیلی به وقوع پیوست. نزدیکی زمان انقلاب اسلامی با وقوع جنگ و هم چنین نبودن سازوکار تدوین شده بر نحوه ساخته شدن فیلم‌ها، ترسیم خط قرمزها، اهداف و در کل هر آنچه از هنری جهانی به نام سینما که می‌توانست نشان‌دهنده فضای حاکم بر کشور باشد، موجب شد که ایران مانند کشورهایی که در آنها انقلاب شکل گرفته است، فاقد سینمای انقلابی مدونی باشد تا از جنبه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، وقوع انقلاب اسلامی را با قصه‌ای سینمایی تحلیل، و شخصیت انقلاب اسلامی را به عنوان کارکتر تعریف کند (طاهرخانی، ۱۳۹۰: ۳۴). با آغاز جنگ تحمیلی در طی چند سال ژانر جدیدی در سینمای کشورمان پدیدار شد که به سینمای دفاع مقدس معروف شد. حجم تولیدات این حوزه به مرور آنقدر زیاد شد که در مقاطعی خصوصا اواخر دهه۶۰ و اوایل دهه۷۰ به عنوان ژانر غالب سینمای ایران مطرح شد. البته این موضوع یک اتفاق کم‌نظیر دیگر را نیز در تاریخ سینمای کشورمان رقم زد. اگر تا پیش از این سینماگران واسطه بازتاب حوادث بودند، این‌بار یک حادثه مهم؛ یعنی دفاع مقدس عامل ورود تعدادی جوان به فیلمسازی بود. رسول ملاقلی‌پور، مجتبی راعی، ابراهیم حاتمی‌کیا و کمال تبریزی از جمله این فیلمسازان بودند.

۳-۳. مقطع سوم پس از جنگ تحمیلی

با پایان جنگ و با گسترش گفتمان سازندگی، رشد جمعیت و رشد آموزش عالی، از مخاطب فیلم‌ها کاسته شد؛ اما فیلم‌ها همچنان دغدغه نمایش مشکلات اجتماعی را داشتند. با تغییرات سیاسی در نیمه دوم دهه هفتاد و با روی کار آمدن دولت اصلاحات، نگاه متفاوتی به مضامینی همچون مهاجرت، روابط دختر و پسر، جناح‌بندی‌های سیاسی، مسائل اجتماعی، معضلات زنان و مثلث عشقی در فیلم‌های سینمایی رایج شدند. این مضامین در کنار مضامین دیگری همچون خیانت، بحران اقتصادی، بحران هویت و بازخوانی وقایع گذشته در دهه‌های هشتاد و نود، روند تولید و بازتولید خود را حفظ کردند (آقابابایی، ۱۳۹۶).

جامعه‌شناسان در پی پاسخ به این روند در سال‌های گذشته، پژوهش‌هایی دربارهٔ مسائل اجتماعی و سینما به شکل‌پراکنده انجام داده‌اند. عمدهٔ این مطالعات به صورت موردی، مسائل اجتماعی چون طلاق و سینما (سلطانی گرد فرامرزی، پاکزاد، ۱۳۹۵)، اعتیاد و سینما (سلطانی گرد فرامرزی، ا سماعیل‌زاده،۱۳۹۳)، ایدز و سینما (راودراد، آقایی، ۱۳۹۵)، جرم و سینما (سلطانی گرد فرامرزی و همکاران، ۱۳۹۵)، نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در سینما (قا سمی و همکاران، ۱۳۸۷)، حجاب و سینما (باهنر و علم الهدی،۱۳۹۵)، سبک زندگی و سینما (ر ستگار خالد و کاوه، ۱۳۹۱)، جوانان و سینما (آذری و صفا، ۱۳۹۲)، هویت ایران و سینما (هاشمی‌زاده و همکاران، ۱۳۹۵)، زن و سینما (علیخواه و همکاران،۱۳۹۳؛ عبدالخانی و نصرآبادی، ۱۳۹۰) را واکاوی کرده‌اند. در میان پژوهش‌های انجام‌شده، مطالعات اندکی نیز کلیت مسائل

اجتماعی را از زوایای گوناگون برر سی کرده‌انـــد؛ بـــرای نمونه، محمدی‌مهـــر و بیچرانلـــو (۱۳۹۲) م ســـائل و معضـلات‌اجتمـاعی را در فـیلم‌هـای برگزیـدۀ سـه جشـنوارۀ برجسـته‌بین المللی کن، برلین و ونیز بازنمـایی کـرده‌انـد. ایـن تحلیـل‌به صورت کمی – توصیفی و مبتنی بر بیست فیلم برندۀ جـایزه انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشـان مـی‌دهنـد رویکـرد پانزده فیلم به مسائل اجتماعی، رویکردی انتقادی – اصـلاحی بوده و در سه فیلم نیز مؤلفه‌های سیاه‌نمایی به طور کامل دیـــده شده است. پژوهش مذکور نه از نظر مطالعـــه رونـــدهای مســـئله اجتماعی بلکه اساسا با رویکرد واکاوی مس ـئله س ـیاه‌نم ـایی در سینما انجام شده است. حسینی پاکدهی و رضوانی (۱۳۹۲) ده مس ـتند اجتم ـاعی پس از انقلاب اسلامی ایران را بررسی کرده و در پی توصیف چگونگی بازنمایی مسائل و آسیب‌های کودکان و نوجوانان در مستندهای مذکور بوده‌اند. این پژوهش اشاره دارد که در دهـــه ابتدایی پس از انقلاب، تضـــادهای طبقـــاتی، مهـــم‌تـــرین عامـل پیدایش آسیب‌های کودکان و نوجوانان بوده؛ ولی در دهه‌هـای بعد، رویکردهای کارکردگرایانه در نمـایش آسـیب‌هـا وجـود داشـــته و کژکارکردهـــای نهـــاد خـــانواده را عامـــل بنیـــادین شکل‌گیری آسیب‌های اجتماعی نمایش داده است. راودراد و همکاران (۱۳۸۹) بـه نقـش مثبـت تصـویر در روایت‌گری مسائل اجتماعی در ایـران اشـاره دارنـد و ارتبـاط میان ت صویر و م سائل اجتماعی را از منظر آموز شی برر سی کرده‌اند. در حقیقت در پژوهش مذکور انواع و ابعاد م سائل اجتماعی بررسی نشده است بلکه به اهمیت فرهنگ تصویری و تأثیرگذاری تصاویر به جای متون و گزارش علمی در برجسته سازی مسائل اجتماعی تاکید دارد. آزاد ارمکی و امیر (۱۳۸۸) در پژوهشی، ارتباط سـینما بـا جامعه مبـدأ و همگـام بـودن سـینما ب ـا تغیی ـرات اجتم ـاعی را ارزیابی کرده اند. این مطالعه، فیلم‌های سال ۱۳۷۴ ت ـا ۱۳۸۵ را ذیل چهار کارکرد گریزخواهی، جامعه‌پذیری، نمایش واقعی ـت و ایجاد نگرش‌های جدی ـد دس ـته‌بن ـدی ک ـرده اس ـت. مطالع ـه مذکور، سینمای ایران را سینمایی حساس به تغییرات اجتماعی تحلیل کرده است. م ـرور مطالع ـات پیش ـین به عنوان پیشینه پژوهش، نش ـان م ـی‌دهـ ـد ب ـه مس ـائل و آسیب‌های متنوع و متعددی در آثار سینمایی توجه شده است؛ اما این پژوهش‌ها عاری از بازنمایی جـامع و کـل‌نگـر مسـائل هستند و عموما به صورت پراکنده، مسائل اجتماعی مختلف را در سینما دنبال کرده اند؛ بنابراین، براسـاس آنهـا بـه تصـویری روشن و جامع از ارتباط سـینمای ایـران بـا مسـائل سیاسی و اجتمـاعی نمی‌تـوان دسـت یافـت. از ایـن رو، مقالـه حاضـر مـی‌کوشـد بازنمایی مسائل اجتماعی را به طور جامع تحلیل کند و به این پرسش پاسخ دهد که مسائل سیاسی و اجتماعی در سینمای پـس از انقـلاب اسـلامی چگونه به تصویر کشیده شده‌اند؟

۳-٤. جریانات و خرده جریانات سینمای انقلاب اسلامی

اگر سینمای ایران را براساس تحولات سیاسی و اجتماعی و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دولت‌های مختلف در ایران، متشکل از دو طیف اسلام‌گرا و سکولار بدانیم که دو کلان‌جریان اصلی سینمای ایران یعنی سینمای انقلاب اسلامی و سینمای روشنفکری را بوجود آورده‌اند (کرم‌اللهی، شرف‌الدین و اسماعیلی، ۱۳۹۶، ۱۳) هر یک از این دو جریان خود به خرده جریانات سینمایی در ایران تبدیل می‌شوند که هر خرده جریان، وظیفه بخشی از بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی را برعهده دارد. ذکر

این نکته نیز ضروری است که جریان اسلام‌گرا و سکولار به شکل رسمی در ایران فعالیت دارند و این در حالی است که از سال ۱۳۸۸ و بعد از ماجرای فتنه در انتخابات ریاست جمهوری، به دلیل ممنوع الفعالیت شدن برخی از سینماگران نظیر جعفر پناهی، فعالیت سینمایی به شکل غیر رسمی یا به عبارت بهتر، زیرزمینی یا بدون مجوز فعالیت در ایران نیز بوجود آمد که بعدها بهمن قبادی، محمد رسول‌اف و عده‌ای دیگر به این جریان افزوده شدند و تمام توان و تولیدات خود را برای نمایش در سطح جهانی و برای جشنواره‌ها در نظر گرفته و معطوف کردند. از این جریان غیر رسمی عموما در ایران به جریان سیاه‌نمایی یاد می‌شود.

۳-۵. خرده جریانات سینمای پس از انقلاب اسلامی

چنانچه اشاره شد سینمای پس از انقلاب اسلامی دارای دو کلان‌جریان است که برگرفته از دو مبنا و جهان فکری متفاوت است. هر یک از این جریانات دارای خرده جریاناتی هستند. خرده جریان بدین معناست که از نظر فکری و لایه‌های بنیادین ذیل کلان‌جریان تعریف می‌شود اما تمرکز خود را بر موضوع و سبک خاص‌تر و مشخص‌تر گذاشته است. ذیل جریان سینمای روشنفکری خرده‌جریان‌هایی نظیر ۱. خرده جریان فمینیستی ۲. خرده جریان عامه‌پسند ۳. خرده جریان التقاطی وجود دارد. ذیل جریان سینمای انقلاب اسلامی نیز ۳ خرده جریان وجود دارد: ۱. خرده جریان دفاع‌مقدس ۲. خرد جریان ملی–فطری ۳. خرده جریان عامه‌پسند.

۳-۶. خرده جریان سینمای روشنفکری

الف) خرده جریان فمینیستی:

فمینیست با انواع و اقسام آن در اوائل قرن نوزدهم در غرب شکل گرفت و به مرور زمان در سایر کشورها رواج یافت. اتفاق دیگری که موجب تسریع و اوج‌گیری این مکتب در غرب و سایر کشورها بود، ارتباط میان هنر و فمینیسم بود به گونه‌ای که تمامی هنرها از جمله نقاشی، موسیقی، تئاتر و سینما نیز با تفکرات فمینیستی ارتباطی معنادار داشته است. در سینما ساخت فیلم‌های فمینیستی بسیار گسترده بود و مورد استقبال نظریه‌پردازان این مکتب قرار گرفت. ورود تفکرات فمینیستی در سینمای ایران مربوط به پیش از انقلاب اسلامی است اما به دلیل اینکه موضوع این مقاله، سینمای پس از انقلاب اسلامی است، به خرده جریان سینمای فمینیستی پس از انقلاب اسلامی می‌پردازیم. این خرده‌جریان اگرچه در اوائل دهه شصت بسیار کمرنگ بود ولی با شروع دولت سازندگی، رگه‌هایی از خرده‌جریان سینمای فمینیستی آشکار می شود که در دوران اصلاحات به اوج خود می‌رسد به گونه‌ای که مهمترین و آشکارترین فیلم‌های ضد اسلامی فیلم‌های جریان فمینیستی است. اوج‌گیری و تثبیت این خورده جریان در زمان اصلاحات منجر به ماندگاری آن در سال‌های بعد شد و شبهات فراوانی را در جامعه ایجاد کرد و تا امروز هم ادامه دارد. معروف‌ترین کارگردان‌هایی که از ابتدای انقلاب اسلامی در این خرده جریان بوده‌اند در جدول شماره ۱ مشخص شده‌اند و از هر کدام چند فیلم مثال زده شده است.

جدول شماره یک			
ردیف	کارگردان	فیلم	تاریخ تولید
۱	بهرام بیضایی	باشو غریبه کوچک	۱۳۶۵
		مسافران	۱۳۷۰
		سگ کشی	۱۳۷۹
		شاید وقتی دیگر	۱۳۶۶
۲	تهمینه میلانی	دو زن	۱۳۷۷
		واکنش پنجم	۱۳۸۲
		زن زیادی	۱۳۸۳
		تسویه حساب	۱۳۸۶
		آتش بس	۱۳۸۴
		دیگه چه خبر	۱۳۷۰
۳	داریوش مهرجویی	بانو	۱۳۷۰
		سارا	۱۳۷۱
		پری	۱۳۷۳
		لیلا	۱۳۷۵
۴	رامبد جوان	پسر آدم دختر حوا	۱۳۸۷
		ورود آقایان ممنوع	۱۳۹۰
۵	رخشان بنی اعتماد	نرگس	۱۳۷۰
		روسری آبی	۱۳۷۳
		بانوی اردیبهشت	۱۳۷۷
		زیر پوست شهر	۱۳۷۸
۶	فریدون جیرانی	قرمز	۱۳۷۷
		شام آخر	۱۳۸۰
		من مادر هستم	۱۳۸۹
۷	جعفر پناهی	آفساید	۱۳۸۵
۸	علی ژکان	مادیان	۱۳۶۴
		دخترک کنار مرداب	۱۳۶۸
۹	قاسم جعفری	گرگ و میش	۱۳۸۵
		مجنون لیلی	۱۳۸۶
		دختران	۱۳۸۸
۱۰	کاظم راست گفتار	عروس خوش قدم	۱۳۸۱
		زنان ونوسی مردان مریخی	۱۳۸۹

جدول۱. جریان فمینیستی.منبع: نگارنده

ب) خرده جریان التقاطی:

یکی از اتفاقات ناخوشایند که در سینمای انقلاب اسلامی ادامه پیدا کرد خرده جریانی است که تفکر التقاطی نسبت به دین داشته است. این خرده جریان علاوه بر فهم نادرست از دین و عرفان، دیدگاه‌های نادرستی را به دین نسبت می‌دهد. البته

برخی از کارگردان‌های این خرده جریان همه تلاش خود را در فیلم‌ها به کار گرفته‌اند که بسیاری از ویژگی‌ها و ارزش‌های اسلامی را نفی کنند یا به تمسخر بگیرند. این خرده جریان گاهی عمدی دست به این کار زده است و گاهی ناخواسته و تحت تاثیر فضای سکولار و غرب‌زده برخی مدیران فرهنگی کشور این کار را انجام داده‌اند. یکی از عوامل مهم که در این خرده جریان اثر گذاشته وجود عرفان‌های جدید در جهان و کشور است. در دوران اصلاحات حضور کارگردان‌های این خرده جریان بسیار پررنگ شد. حتی برخی فیلم‌های آنان در جشنواره فیلم فجر نیز جایزه دریافت کردند. خرده جریان روشنفکری التقاطی در هر زمان که نتوانست در ایران مجوز ساخت چنین فیلم‌هایی را بگیرد و یا دولت‌ها به آنان اجازه تولید چنین فیلم‌هایی را نداده‌اند در خارج از کشور به تولید فیلم‌های التقاطی دست زدند. در جدول شماره ۲ اسامی برخی از کارگردانان و فیلم‌های این خرده جریان ارائه می‌شود.

جدول شماره دو

ردیف	کارگردان	فیلم	تاریخ تولید
۱	محسن مخملباف	فریاد مورچه ها	۱۳۸۶
		سکس و فلسفه	۱۳۸۴
		باغبان	۱۳۹۱
۲	بهمن قرمان آرا	بوی کافور عطر یاس	۱۳۷۸
		خانه ای روی آب	۱۳۸۰
		یک بوس کوچولو	۱۳۸۴
۳	داریوش مهرجویی	هامون	۱۳۶۸
		پری	۱۳۷۳
		سنتوری	۱۳۸۵
		نارنجی پوش	۱۳۹۰
۴	عباس کیارستمی	طعم گیلاس	۱۳۷۶
۵	تهمینه میلانی	واکنش پنجم	۱۳۸۲
		زن زیادی	۱۳۸۳
		تسویه حساب	۱۳۸۶

جدول۲. جریان التقاطی. منبع: نگارنده

ج) خرده جریان عامه‌پسند:

در جریان سینمای روشنفکری خرده جریان عامه‌پسند وجود دارد. به خصوص در دوره دولت اصلاحات، سینمای روشن‌فکری برای جذب مخاطب بیشتر و شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوره به تولید فیلم‌های عامه‌پسند روی آورد. فیلم‌هایی که غالباً با عبور از خط قرمزهای شرعی اتفاق افتاد به‌گونه‌ای که برخی اعتقاد دارند این فیلم‌ها شبیه فیلم‌های فیلمفارسی پیش از انقلاب اسلامی هستند. فیلم‌هایی با موضوع دختر و پسری و داشتن مضامین عشقی که بتواند مخاطب زیادی را جذب کند.

البته همین خرده جریان هم سطوح متفاوتی دارد. سطح دیگر و متعالی آن می‌تواند سینمای اصغر فرهادی باشد که تصویری تازه و متفاوت از سینمای روشنفکری را به سینمای ایران معرفی می‌کند که اکنون در حال تبدیل شدن به یک گفتمان و سبک سینمایی است. سینمای فرهادی نه سینمای روشنفکری به معنای متعارف آن است نه سینمای تجاری و سرگرم‌کننده صرف بلکه چیزی میان این دو است. قصه‌ها و شخصیت‌های وی به دلیل چند لایه بودن هم قابلیت تاویل روشنفکران از سوی مخاطب خاص را دارد و هم برای مخاطب عام قابل فهم بوده و قابلیت همذات‌پنداری دارد. جدول شماره ۳ معرف تنی چند از کارگردانان این خرده جریان است.

جدول شماره سه

ردیف	کارگردان	فیلم	تاریخ تولید
۱	آرش معیریان	خالتور	۱۳۹۶
		آس و پاس	۱۳۹۵
		زن ها فرشته اند۲	۱۳۹۸
		شانس، عشق، تصادف	۱۳۹۳
		شارلاتان	۱۳۸۳
۲	محمدحسین فرحبخش	عطش	۱۳۸۱
		زندگی خصوصی	۱۳۹۰
		مستانه	۱۳۹۳
		آب نبات چوبی	۱۳۹۴
		پا تو کفش من نکن	۱۳۹۵
۳	مجید مافی	نک خال	۱۳۹۹
۴	محسن توکلی	ایکس لارج	۱۳۹۷
۵	کامران قدکچیان	پس کوچه های شمرون	۱۳۹۱
		دختر شاه پریون	۱۳۸۹
		سوغات فرنگ	۱۳۸۴
۶	مهران احمدی	مصادره	۱۳۹۶
		سگ بند	۱۳۹۸
۷	منوچهر هادی	رحمان ۱۴۰۰	۱۳۹۷
		آینه بغل	۱۳۹۶
		من سالوادور نیستم	۱۳۹۴
		نیسان آبی	۱۴۰۰
		گیسو	۱۳۹۹
		دل	۱۳۹۸
		عاشقانه	۱۳۹۵

جدول۳. خرده جریان عامه‌پسند. منبع: نگارنده

۳-۷. خرده جریان سینمای انقلاب اسلامی

در کنار سینمای روشنفکری، سینمای انقلاب اسلامی نیز دارای خرده جریاناتی است.

الف) خرده جریان دفاع مقدس:

شاید بتوان اصلی‌ترین و ملی‌ترین و تنها ژانر سینمایی تولید شده در ایران پس از انقلاب اسلامی را که برآمده از تفکر معنوی و در امتداد اندیشه سیاسی و اعتقادی امام خمینی (ره) است را خرده جریان و ژانر دفاع مقدس دانست. هرچند این خرده جریان دارای فراز و فرودهای گوناگونی بوده اما تنها ژانری است که برآمده از دل حوادث ملی و اعتقادی است که ناگفته‌های فراوانی را می‌توان از دل آن استخراج و به جهانیان معرفی کرد. در جدول شماره ۴ برخی از کارگردانان و آثار تولید شده در این خرده جریان ارائه می‌شود.

جدول شماره چهار

ردیف	کارگردان	فیلم	تاریخ تولید
۱	ابراهیم حاتمی کیا	دیده بان	۱۳۶۷
		مهاجر	۱۳۶۸
		از کرخه تا راین	۱۳۷۰
		بوی پیراهن یوسف	۱۳۷۴
		آژانس شیشه ای	۱۳۷۶
		به نام پدر	۱۳۸۳
		ج	۱۳۹۲
۲	رسول ملاقلی پور	نینوا	۱۳۶۲
		پرواز در شب	۱۳۶۵
		افق	۱۳۶۷
		سفر به چزابه	۱۳۷۴
		نجات یافتگان	۱۳۷۴
۳	جمال شورجه	شب دهم	۱۳۶۸
		عملیات کرکوک	۱۳۷۰
		حماسه مجنون	۱۳۷۱
		خلبان	۱۳۷۶
۴	ابوالقاسم طالبی	نغمه	۱۳۸۰
		دست های خالی	۱۳۸۵
۵	مسعود ده نمکی	اخراجی ها	۱۳۸۵
۶	پرویز شیخ طادی	روزهای زندگی	۱۳۹۰
۷	مجتبی راعی	انسان واسلحه	۱۳۶۷
		تونل	۱۳۷۱
۸	شهریار بحرانی	گذرگاه	۱۳۶۵
		هراس	۱۳۶۶
۹	نرگس آبیار	شیار ۱۴۳	۱۳۹۴

جدول ۴. خرده جریان دفاع مقدس.منبع: نگارنده

ب) خرده جریان ملی–فطری:

این خرده جریان تلاش دارد بر اساس مسائل و دغدغه‌های فطری انسان در چارچوب ایران و انقلاب اسلامی فیلم بسازد. مضامین این فیلم‌ها ساده و فاقد هرگونه پیچیدگی است. از این رو شهید آوینی در این خصوص می‌نویسد: «نگاه شخص مجیدی به جهان بسیار امیدوارانه و به شدت مذهبی است» (آوینی، ۱۳۹۳، ج ۲، ص ۲۱۷). در ادامه در جدول شماره ۵ برخی از کارگردانان و فیلم‌های مهم این خرده جریان ارائه می‌شود.

جدول شماره پنج

ردیف	کارگردان	فیلم	تاریخ تولید
۱	مجید مجیدی	بدوک	۱۳۷۰
		بچه های آسمان	۱۳۷۵
		رنگ خدا	۱۳۷۷
		باران	۱۳۷۹
		بید مجنون	۱۳۸۳
		آواز گنجشک ها	۱۳۸۶
		محمد (ص)	۱۳۹۴
		آسوی ابرها	۱۳۹۵
		خورشید	۱۳۹۸
۲	رضا میرکریمی	زیر نور ماه	۱۳۷۹
		خیلی دور خیلی نزدیک	۱۳۸۳
		به همین سادگی	۱۳۸۶
		یه حبه قند	۱۳۹۰
		امروز	۱۳۹۲
		دختر	۱۳۹۴
		قصر شیرین	۱۳۹۷
		نگهبان شب	۱۴۰۰
۳	کیومرث پوراحمد	قصه های مجید	۱۳۷۰
		خواهران غریب	۱۳۷۴
		شب یلدا	۱۳۸۰
		گل یخ	۱۳۸۳
		اتوبوس شب	۱۳۸۵
		پنجاه قدم آخر	۱۳۹۲
		کفش هایم کو؟	۱۳۹۴
		تیغ و ترمه	۱۳۹۷

جدول ۵. خرده جریان ملی-فطری. منبع: نگارنده

ج) خرده جریان عامه‌پسند:

این خرده جریان با دغدغه‌های مذهبی اما برای جذب حداکثری مخاطب پا به عرصه گذاشت. فیلم‌هایی که یا مستقیما به دفاع مقدس با رویکرد طنز و با حفظ حریم‌ها ساخته می‌شدند و یا مسائل اعتقادی را مستقیما به مخاطب عرضه می‌کردند. جدول شماره ۶ به معرفی این کارگردانان و فیلم‌ها می‌پردازد.

جدول شماره شش

ردیف	کارگردان	فیلم	تاریخ تولید
۱	مسعود ده نمکی	اخراجی های ۱	۱۳۸۵
		اخراجی های ۲	۱۳۸۷
		اخراجی های ۳	۱۳۸۹
		رسوایی	۱۳۹۱
		معراجی ها	۱۳۹۲
		رسوایی ۲	۱۳۹۴
		زندانی ها	۱۳۹۷
۲	بهروز شعیبی	باغ آلوچه	۱۳۸۴
		دهلیز	۱۳۹۱
		دنیای بهتر	۱۳۹۰
		پرده نشین	۱۳۹۳
		سیانور	۱۳۹۴
		دارکوب	۱۳۹۶
		روز بلوا	۱۳۹۸
		بدون قرار قبلی	۱۴۰۰
۳	هادی مقدم دوست	سر به مهر	۱۳۹۱
		هیهات	۱۳۹۴
		سرباز	۱۳۹۹

جدول۶. خرده جریان عامه‌پسند. منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری:

در این مقاله سعی شد تا نقش تصمیم‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی دولتمردان بعد از انقلاب اسلامی در کنار وقایع سیاسی و اجتماعی در ایران پس از انقلاب اسلامی و بازتاب آن در عرصه سینما براساس آخرین تغییرات و تولیدات بررسی شود. طبق تقسیم‌بندی رویکردها در انقلاب‌ها که از آن به حرکت دوری، تک خطی و تعادلی پویا یاد شد و طبق تقسیم‌بندی جریانات و خرده‌جریان‌های شکل گرفته در سینمای ایران می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که:

۱. جریان اپوزوسیون سکولار در سینمای ایران با توجه به نوع تولیدات خود، دیدگاهش نسبت به انقلاب اسلامی، نگاهی دوری است. یعنی قائل به این است که هر انقلابی دوره‌ای دارد و سرانجام این دوره طی خواهد شد و گروه نخبگان تازه نفس، جای نخبگان فرتوت را خواهند گرفت. چیزی شبیه به نظریه پارادایم توماس کوهن در فلسفه علم.

۲. از طرفی جریان اپوزوسیون سکولار که در خارج از ایران فعایت دارد یا افرادی نظیر جعفر پناهی، محمد رسول‌اف و بهمن قبادی که در داخل ایران به شکل زیرزمینی و بدون مجوز اما برای مخاطب خارجی فعالیت دارند نیز در همین نگاه دوری تقسیم‌بندی می‌شوند اما با یک فرق از گروه قبلی و آن اینکه آنان در پی به سرعت انداختن این تغییر دوره‌ای به کمک ساخت فیلم و نمایش در جشنواره‌ها به شکل سیاه‌نمایی هستند. این جریان را می‌توان تندروتر از جریان قبلی و نماینده عصبیت اپوزوسیون سکولار دانست چرا که در پی دگردیسی در سریع‌ترین زمان است. در حالیکه جریان قبلی با حوصله و با ذائقه‌سازی سعی در نشان دادن از کارافتادگی انقلاب اسلامی دارد.

۳. جریان دیگر، جریان اپوزوسیون مذهبی در ایران است که نماینده آن در سیاست، جریان سازندگی و پس از آن جریان اصلاح‌طلبی در ایران و حامیان ایشان در خارج از ایران است. این جریان سیاسی به روند تک خطی در سیاست ایران معتقد است چرا که خود را بخشی از این انقلاب اسلامی می‌داند و در برابر آن نایستاده است بلکه تنها قائل به ایجاد استحاله و تغییر در تصمیم‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و اقتصادی است. این جریان قائل به پیوستن به خط حاکم سیاسی در جهان یعنی نظام سرمایه‌داری است. از این رو حمایت دولت‌های سازندگی و اصلاح‌طلب در تقویت فیلم‌سازی برای مخاطب غیر ایرانی و استحاله موضوعات از استراتژیک و منطقه‌ای به مسائل روزمره و داخلی و فیلم‌های دختر و پسری و نمایش آن برای مخاطب غیر ایرانی را می‌توان در این راستا تعریف و تفسیر کرد. هرچند نوع سیاست‌گذاری این جریان و تصمیمات اتخاذ شده از مسئولان فرهنگی این جریان فکری–سیاسی و تمهیدات ایشان در عرصه فیلم‌سازی در نهایت به کمک جریان اپوزوسیون سکولار یعنی گروه قبلی نیز آمده است که نمونه بارز آن را می‌توان در بهره‌وری جریان سکولار تندرو از جشنواره‌های خارجی نظیر کن، برلین و... مشاهده کرد.

۴. تنها جریانی که در ایران پس از انقلاب اسلامی هنوز به آرمان‌های انقلاب اسلامی و رهنمون‌های امام خمینی (ره) و مقام معظم رهبری[حفظه الله] پایبند است، جریان فیلم‌سازی انقلاب اسلامی با خرده‌جریانات خودش است. این طیف فکری در مواجهه با انقلاب اسلامی، معتقد به رویکرد تعادلی پویاست. چرا که انقلاب اسلامی را پویا، جاری، فعال و زایا می‌داند و برای به‌روزرسانی آن تلاش می‌کند.

در نهایت می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که سینمای ایران چه جریان اپوزوسیون سکولار، چه جریان اپوزوسیون مذهبی و چه جریان انقلابی با تمام خرده‌جریانات‌شان، نسبت به مسائل کشور اعم از داخلی و خارجی، سیاسی و اجتماعی بی‌تفاوت نبوده و نیستند و در هر برحه از مسائل سیاسی و اجتماعی واکنش خود را نسبت به این موضوعات بروز داده‌اند. از این رو می‌توان سینمای ایران را با تمام فراز و فرودهایش، سینمایی پویا در نظر گرفت.

فهرست منابع

۱. اسدزاده،مصطفی.(۱۳۸۵). *سیاست‌های فرهنگی دولت در دهه ۷۰*. نشریه مهندسی فرهنگی بهمن و اسفند شماره ۶ و ۷ صفحات ۴۹-۵۰

۲. آزاد ارمکی، تقی و همکاران.(۱۳۹۲). *پیوند سینمای ایران با واقعیت* (بررسی بازتاب مطالبات سیاسی در سینمای بین سال‌های ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۴). نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. بهار و تابستان دوره پنجم شماره ۱. صفحات ۸۳-۱۰۲

۳. بازرگان، مهدی.(۱۳۶۳) *انقلاب ایران در دو حرکت*. نشر مظاهر

۴. برینتون، کرین.(۱۳۸۲). *کالبدشکافی چهار انقلاب*. نشر زریاب

۵. توین‌بی، آرنولد جوزف.(۱۳۸۷). *گزیده آثار توین‌بی*. نشر امیر کبیر سال

۶. جلیلی، وحید.(۱۴۰۰). *عبور از سینمای سانسور*: نشر شهید کاظمی، چاپ اول

۷. خلدون، عبدالرحمن.(۱۳۷۵). *مقدمه ابن خلدون* نشر شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

۸. درستکار، رضا.(۱۳۷۹) *موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد ساله ایران*. نشریه فارابی شماره ۳۷ صفحات ۷-۴۲

۹. رستگار، یاسر و همکاران.(۱۳۹۸). *بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران*. پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران. سال هشتم شماره ۲۷

۱۰. علی احمدی، امید. *مدرنیته و بازنمایی خانواده در فیلم‌های سینمایی پس از انقلاب اسلامی در ایران*.(۱۳۹۷). فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال چهاردهم شماره ۵۰

۱۱. فرخی، حسین و افتخاری، سید اسماعیل. *گفتمان‌های هنری در ایران پس از انقلاب اسلامی با تاکید بر سینما*.(۱۳۹۳) دوفصلنامه علمی-پژوهشی پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی دانشکده علوم انسانی اسلامی و قدرت نرم دانشگاه افسری و تربیت پاسداری امام حسین (ع) سال سوم شماره ۱۰ صفحات ۱۴۷-۱۸۰

۱۲. فوزی، یحیی.(۱۳۹۰) *سمت و سوی تحولات سیاسی-اجتماعی بعد از انقلاب در ایران*. فصلنامه سیاسیت، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی دوره ۲۱ شماره ۲ صفحات ۲۶۷-۲۵۳

۱۳. فیاض، ابراهیم و بیچرانلو، عبدالله.(۱۳۹۵). *سینمای ملی ایران؛ رویکردی مردم شناختی*-ارتباطی: پژوهشکده فرهنگ و هنر، چاپ اول

۱۴. کوزر، لوئیس آلفرد.(۱۳۸۶). *زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی*. نشر علمی

۱۵. مازندرانی، حبیب الله و همکاران.(۱۴۰۰). *جامعه‌شناسی ژانر دفاع مقدس در سینمای ایران (۱۳۶۰-۱۴۰۰)*. فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری. دوره پانزدهم شماره ۴ زمستان صفحات ۱۴۲-۱۲۱

۱۶. مظاهری، ابوذر.(۱۳۸۴). *نظریه‌های انقلاب و انقلاب نظریه‌ها*. نشریه معرفت شماره ۹۰ صفحات ۷۴-۸۷

۱۷. میرخندان (مشکات)،حمید.(۱۳۹۳). *سنت و تجدد در ایران پس از انقلاب اسلامی*. نشریه اسلام و مطالعات اجتماعی. شماره ۶ صفحات ۷۶-۹۳

۱۸. نقیب‌زاده،احمد.(۱۳۷۹). *درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی*. نشر سمت

۱۹. *نگاهی به سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی*. خبرگزاری صدا و سیما. کدخبر:۱۴۸۸۹۲۸ تاریخ: ۱۳۹۵/۱۱/۱۲

20. Fukuyama Francis,(2006)The end of history and the last man, published byFree press.

بازتاب عناصر مکتب ناتورالیسم در فیلم متری شیش و نیم ساخته سعید روستایی

اسداله غلامعلی[۲۸۸]

چکیده

مکتب ناتورالیسم توسط نویسنده فرانسوی امیل زولا، در نیمه دوم سده نوزدهم میلادی به وجود آمد. این مکتب که متأثر از نظریه های داروین، آگوست کنت و رخدادهای عظیم علمی و صنعتی بود، قواعد و باورهای جدید و غیرمتعارفی نسبت به زمانه خودش بنیان نهاد. ناتورالیست‌ها به خصوصو در خلق آثار ادبی و هنری به جبرگرایی، وراثت، تأثیر محیط و لحظه بر هستی و زندگی انسان، روش‌های علمی، زشتی‌نگاری توجه دارند و معمولا بر تجربه زیستی بزهکاران و طبقه پایین جامعه تمرکز دارند. پیروان این مکتب به تأثیرپذیری از نظریه داروین به انسان همچون حیوان می نگرند و او را بر مبنای تمایلات غریزی تعریف می کنند. مکتب ناتورالیسم انسان را به اندازه ای متأثر از محیط می داند که اراده فردی او را زیر سوال می برد. فیلم *متری شیش و نیم*(۱۳۹۷) ساخته سعید روستایی، بر شخصیت های معتاد یا مواد فروش تمرکز دارد و سعی در نمایش جزء به جزء تجربه زیستی آنها دارد. ویژگی‌هایی همچون زبان محاوره‌ای، توصیف دقیق واقعیت به ویژه زشتی و پلیدی و جبرگرایی در فیلم *متری شیش و نیم* این فرضیه را به وجود می‌آورد که این فیلم سینمایی متأثر از مکتب ناتورالیسم باشد. پژوهش حاضر که به روش توصیفی–کیفی و با استناد به منابع کتابخانه ای و مشاهده فیلم به صورت هدفمند، انجام گرفته است، تلاش دارد با تشریح و بیان قواعد و و مؤلفه‌های بارز مکتب ناتورالیسم و تحلیل فیلمنامه، نشان دهد که *متری شیش و نیم* یک اثر سینماییِ ناتورالیستی است.

کلیدواژه: سینما، ناتورالیسم، مکتب ادبی، فیلم متری شیش و نیم، سعید روستایی

[۲۸۸] استادیار گروه سینما. دانشگاه دامغان a.gholamali@du.ac.ir

مقدمه

ناتورالیسم یکی از تأثیرگذارترین مکاتب ادبی است که ریشه فلسفی و اجتماعی دارد. اصطلاح ناتورالیسم در فلسفه قدیم به معنای ماده‌گرایی، دین‌گریزی و غیره به کار می‌رفت، امّا در فلسفه جدید بیشتر تداعی‌گر طبیعت‌گرایی است و در تضاد و تقابل با ذهنی‌گرایی و مکتب واقع‌گریزی رمانتی‌سیسم قرار می‌گرفت(سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۱۲). این مکتب توسط امیل زولا[۲۸۹] نویسنده و فیلسوف فرانسوی پدید آمد، اما بدون شک پدیدآمدن ناتورالیسم همچون هر مکتب ادبی و هنری دیگری، ریشه در تحولات اجتماعی و فلسفی دارد. جریان‌های علمی همچون انقلاب صنعتی، تحولات فلسفی در زمینه تکامل و جبرگرایی و دگرگونی‌های سریع دیگری که در قرن نوزدهم میلادی صورت گرفت مانند جلوه های تکنولوژی و پیشرفت‌های علمی و ... جنبش‌های ملی در سرزمین‌های مختلف، زوال امپراتوری‌ها، تزلزل دستگاه کلیسا و مذهب، جنگ و انقلاب‌های پیاپی و ... جملگی در شکل‌گیری اندیشه و هنر طبیعت‌گرایی تأثیری قطعی داشته‌اند(رادفر، حسن‌زاده میرعلی،۱۳۸۵: ۵۰). نظریه داروین[۲۹۰] درباره تکامل انسان تأثیر بسزایی بر شکل‌گیری ناتورالیسم و نظریه‌های آن گذاشت. تصور ناتورالیست‌ها از انسان وابسته به دیدگاه داروین درباره پیدایش انسان است. به قول زولا انسان متافیزیکی جایش را به انسان فیزیولوژیکی داد. در حقیقت می‌توان گفت داروین بیشترین سهم را در نیرو بخشیدن به رویکردی خاص در فلسفه قرن نوزدهم میلادی ایفا کرد. این رویکرد یعنی طبیعت‌گرایی پس از یک دوره درخشش در آغاز قرن بیستم که با آثار بنیان‌گذاران آمریکایی مکتب اصالت عمل[۲۹۱] ویژه جان دیوی به اوج رسید، با ظهور پوزیتیویسم و اصالت تجربه منطقی تحت‌الشعاع آنان قرار گرفت(ابک، ۱۳۸۰: ۴). ناتورالیسم تلاش دارد جبرگرایی و زشتی های جامعه را بدون هیچ مانعی به بیان کند. انسان در نظر ناتورالیسم، حیوانی است که حیاتش را وراثت و محیط تعیین می‌کند. او موجودی است که در یک شرایط جبرگرایانه گرفتار شده است و به تناسب قدرتش پیروز می‌شود یا شکست می‌خورد. علاوه بر این ناتورالیسم به شدت به علم وابسته است. ناتورالیست‌ها به کمک فیزیولوژی بر حس برتر غریزه بخوبی دست یافتند و بدین سان راه تلقی علمی و فیزیولوژیک و ماشینی از حیات انسانی همه انسانها را در یک فرمول واحد یعنی موجودات تحت سیطره وراثت و ومحیط و فشارهای لحظه جای می دهند(Prizer, 1955: 24).

فیلم *متری شیش و نیم* درباره جدال پلیسی به نام صمد و فروشنده مشهور مواد مخدر یعنی ناصر است. فیلم فضا و ساختاری باورپذیر از زندگی درونی و بیرونی شخصیت‌ها ارائه می‌کند. صمد مأمور واحد مبارزه با مواد مخدر است و شدیدا در جستجوی ناصر خاکزاد است. او به همراه گروهش پس از چندین عملیات ناموفق، چند خرده فروش مواد مخدر را دستگیر می‌کنند و از طریق آنها خانه بسیار مجلل ناصر خاکزاد را پیدا می‌کنند. زمانی که به صورت مخفیانه وارد خانه می شوند، ناصر را در حالت بیهوشی دستگیر می کنند. پس از به هوش امدن، ناصر به شیوه‌های مختلف ازجمله رشوه به صمد، تلاش می‌کند از زندان رهایی یابد، امّا موفق نمی‌شود. تلاش‌های ناصر برای فرار ناموفق است و سرانجام حکم اعدام او اجرا می‌شود. ناتورالیسم

---

[۲۸۹] . Émile Zola
[۲۹۰] . Charles Darwin
[۲۹۱] . Pragmatism

اندیشه، مکتب و سبکی است که از ادبیات وارد سینما شده است. در سینما، هیچگاه سبک ناتورالیستی به صورتی که در ادبیات یا تئاتر است، شکل نگرفته و همواره رگه‌هایی از ناتورالیسم در برخی فیلم‌ها وجود داشته است؛ با این حال، باید اذعان کرد برخی فیلم‌ها دارای تمامیتی ناتورالیستی هستند؛ به گونه‌ای که تمام ویژگی‌های رمان ناتورالیستی در آنها دیده می‌شود. به نظر می‌رسد روایت این فیلم منطبق بر اصول و قواعد ناتورالیستی باشد. در حقیقت پژوهش حاضر که به روش توصیفی–کیفی و با مشاهده و تحلیل محتوای فیلم صورت گرفته است، تلاش دارد نشان دهد که فیلمنامه فیلم *متری شیش و نیم* ناتورالیستی است.

پرسش پژوهش

۱– عناصر اصلی ناتورالیسم چیست؟

۲– تأثیر مکتب ناتورالیسم بر فیلم متری شیش و نیم چگونه است؟

۳– مؤلفه های ناتورالیستی فیلم متری شیش و نیم کدامند؟

فرضیه پژوهش

۱– فیلمنامه *متری شیش و نیم* از عناصر ناتورالیستی بهره برده است.

۲– فیلم *متری شیش و نیم* یک فیلم سینمایی ناتورالیستی است.

اهداف پژوهش

۱– شناسایی و فهم عناصر مکتب ناتورالیسم

۲– تحلیل چگونگی تأثیرپذیری فیلمنامه *متری شیش و نیم* از مکتب ناتورالیسم

۳– تحلیل تأثیر ناتورالیسم بر فیلم *متری شیش و نیم*

پیشینه پژوهش

درباره فیلم‌های سعید روستایی به ویژه متری شیش و نیم نقدهای متعددی در مجله های سینمایی نوشته شده است اما تعداد بسیار اندکی مقاله دانشگاهی از جمله مقاله ***دوگانهٔ رویکردهای کیفرگرا- مداراگرا در پاسخ‌دهی به جرایم مواد***

مخدر و روان‌گردان: تحلیل گفتمان فیلم «متری شیش و نیم» منتشر شده است. در خصوص ناتورالیسم و تأثیر آن بر مقاله‌هایی از قبیل مقاله عوامل شکل‌دهنده ناتورالیسم، ناتورالیسم ادبی در سینما؛ تنازع بقا و جبر زیست محیطی در فیلم‌های «خاکستری» و «مرگ کسب وکار من است»، ناتورالیسم از ادبیات تا سینما، مکتب ناتورالیسم، و چندین مقاله دیگر که تأثیر ناتورالیسم را بر نویسندگان و هنرمندان بررسی کرده‌اند. در برخی از کتابهای تاریخ یا نظریه سینما اشاره هایی به فیلم ناتورالیستی شده است، امّا کتابی که مستقیما ناتورالیسم و سینما را بررسی کند، وجود ندارد. مقاله حاضر به طور ویژه و برای نخستین بار به صورت علمی، تأثیر فیلم *متری شیش ونیم* از مکتب ناتورالیسم را تحلیل و واکاوی کرده است.

روش پژوهش

در این تحقیق که بنیادی نظری است، گردآوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه ای و مشاهده فیلم صورت گرفته است. روش پژوهش توصیفی- کیفی است و به صورت هدفمند دیالوگ، کنش و به طور کلی فیلمنامه و محتوای فیلم *متری شیش و نیم* براساس ماهیت و ویژگی‌های مکتب ناتورالیسم تحلیل و بررسی شده است. در حقیقت به این دلیل اینکه در این پژوهش محقق به دنبال چیستی و چگونه بودن موضوع است و می خواهد بداند ماهیت پدیده، متغیر، شیء یا مطلب چیست و چگونه است»(حافظ نیا، ۱۳۹۱: ۶۹) روش توصیفی-کیفی انتخاب شده است.

مبانی نظری پژوهش

پژوهشگران معتقدند ناتورالیسم از زبان علم فلسفه و نقد هنر به ادبیّات وارد شد و اوّلین بار امیل زولا عنوان مذکور را بر این مکتب نهاد. ناتورالیسم در فلسفه دلالت بر بر طبیعت‌گرایی داشته و پیروان آن اصالت را به طبیعت می‌دهند (سید حسینی، ۱۳۸۹: ۳۹۳). ناتورالیسم را که طبیعت‌گرایی و توصیف واقعیت ترجمه کرده اند ریشه‌های فلسفی دارد و گاهاً با رئالیسم یکی گرفته می‌شود در حالی که ناتورالیسم از علم یا فلسفه طبیعی مشتق شده است و روش دستیابی به واقعیت را توصیف می‌کند. ناتورالیسم به شدت به علم و روشهای علمی متکی است. همانطور که دانشمندان بر روی مواد و اجسام کار می‌کنند، ناتورالیست نیز بر رفتار، گفتار، عادت‌ها و تجربه زیستی جامعه بشری تحقیق می‌کند. زولا ناتورالیسم و علم‌باوری را ریشه در نظریه‌های دیده‌رو[۲۹۲] می‌دانست که معتقد بود ناتورالیست‌ها کسانی هستند که حرفه آنان مشاهده دقیق طبیعت و یگانه آیین‌شان این طبیعت است(مدرسی، ۱۳۹۰: ۴۶۶). البته طبیعت‌گرایی نیز اصطلاح ناقص و حتی نادرستی برای مکتب ناتورالیسم است. طبیعت‌گرایی اصطلاح فریبنده‌ای است؛ زیرا بی‌درنگ نسبتی با طبیعت و طبیعی بودن را به ذهن می‌آورد...؛ ولی هرچه با مثال‌های بیشتری از آن روبه‌رو می‌شویم بیشتر به دامنه‌ی وسیع آن و جوانب پیچیده‌اش پی ببریم(فورست و اسکرین، ۱۳۹۷: ۹). براساس مکتب ناتورالیسم، هر چه در جهان است، جزئی از طبیعت به شمار می‌آید و وسیله‌ی علت‌های مادی توضیح داده می‌شود(ثروت، ۱۳۸۵: ۱۲۲) . این مکتب درنتیجه‌ی زیست‌شناسی پساداروینی در قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت و انسان را از تمام جهات، عضوی از طبیعت می‌داند که به هیچ‌وجه به مفاهیم و دنیای فراطبیعی تعلق ندارد؛ بنابراین، این

[۲۹۲]. Denis Diderot

موجود صرفاً حیوانی نظام یافته است که شخصیت و رفتارش را دو نیروی مهم یعنی وراثت و محیط تعیین می‌کنند. این مکتب بر این نکته تأکید می‌کند که افراد غرایز غیرارادی همچون گرسنگی، شهوت و مال اندوزی را به ارث می‌برند و همچنین، تحت تأثیر عوامل اقتصادی، اجتمااعی، خانوادگی، طبقه‌ای و محیطی که در آن زاده می‌شوند، قرار دارند(ایبرمز، گالت هرفم، ۱۳۸۷: ۳۷۱). ناتورالیسم بر ادبیات، تئاتر و سینما تأثیر زیادی گذاشته است. از مهمترین مؤلفه‌های ناتورالیسم می‌توان به ۱– دشواری بقا: در بسیاری از داستان‌ها و فیلم‌های ناتورالیستی، ادامه‌ی حیات برابر با تداوم رنج و عذاب مفرط جسمی است. ۲– حیوانی بودن طبع انسان: انسان بنا به سرشت حیوانی‌اش، موجودی زیاده‌خواه، شهوت‌ران و سلطه‌جو تصویر می‌شود. ۳– جبر زیست‌شناختی: انسان ناگزیر از تن در دادن به الزام‌های زیستی است. ۴– تأثیر ناگزیر خصلت‌های ارثی و ویژگی‌های محیطی در نگارش و رفتار انسان: شخصیت اصلی فیلم‌ها و داستان‌های ناتورالیستی غالباً همان خصلت‌هایی را دارد که محیط در او به وجود آورده است یا نیاکانش به او منتقل کرده‌اند. ۵– ناکامی در اعمال کردن ارادهٔ فردی: فرد بیهوده تصور می‌کند که می‌تواند به خواست و ارادهٔ خود با سازوکار طبیعی جهان پیرامونش بستیزد (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰۷) اشاره کرد. بنابراین می توان تمرکز بر زشتی ها و پلیدی ها، نمایش انسان در مقام حیوان، جبرگرایی، توصیف دقیق واقعیت های خشن، تلخ و حتی شرم‌آور، پایان تلخ و تراژیک، ضدیت با اخلاق انسانی و حتی مذهبی، تأثیر محیط و وراثت بر سرنوشت انسان را از مهمترین شاخصه های ناتورالیسم دانست.

فیلم متری شیش و نیم

متری شیش و نیم دومین فیلم سعید روستایی بعد از *ابد و یک روز* است. متری شیش و نیم از آن دسته فیلم‌هایی ایرانی است که در بین مخاطبان و منتقدین جایگاه ممتازی دارد و سعید روستایی را به عنوان کارگردانی خوش‌قریحه و دغدغه‌مند بیش از پیش مطرح کرد. فیلم جوایز مختلفی در رشته‌های فیلم، بازیگری، کارگردانی، فیلمبرداری از جشنواره‌های متعدد داخلی و خارجی دریافت کرده است. این فیلم همچون اثر قبلی فیلمساز یعنی ابد و یک روز به زندگی و روابط مردم طبقه پایین و مسئله اعتیاد می پردازد. فیلم در گونه پلیسی –اجتماعی قرار دارد و درباره مأمور تندخو و زبردستی به نام صمد است که می‌خواهد مواد فروش بزرگی به نام ناصر خاکزاد را دستگیر کند. ناصر خاکزاد پس از دستگری، تلاش می‌کند به صمد رشوه بدهد و فرار کند، امّا صمد راضی نمی‌شود و عزمش را جزم کرده که ناصر را محکوم کند. ناصر اعدام می‌شود و تلاش‌های او برای تغییر سبک زندگی خانواده‌اش بی‌ثمر می‌ماند، ولی صمد از این قضیه خوشحال نیست.

جدول– شخصیت‌های مهم فیلم *متری شیش و نیم*– منبع: نگارنده

اسم	نقش
ناصر خاکزاد	مواد فروش مشهور
صمد	پلیس/مأمور
حمید	پلیس/مأمور
پریناز	نامزد ناصر
حسن دلیری/گاوی	خلافکار
رضا مرادی	خلافکار

بحث و تحلیل: عناصر ناتورالیستی در فیلم

زبان؛ محاوره‌ای و کلمات رکیک و زشت

ناتورالیست‌ها برای اینکه تمام فضا را طبیعی جلوه دهند از زبان محاوره‌ای استفاده می‌کردند. در واقع می‌توان ادعا داشت که ناتورالیسم زبان محاوره‌ای را وارد ادبیات کرد و جنبه واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی آثار را به بالاترین حد خود رساند. «زولا در مقاله ای می نویسد هیچ چیزی خسته‌کننده‌تر از زهرخند مداوم جمله‌ها نیست. من انتظار طبیعی بودن دارم»(سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۱۱). در فیلم *متری شیش و نیم* آدم‌ها به زبان طبقه، جایگاه و محیط‌شان صحبت می‌کنند که البته محیط همه آنها تا حدودی به همدیگر شباهت دارد. شخصیت ها مدام با الفاظ توهین آمیز همدیگر را خطاب می‌کنند. زمانیکه رضا مرادی دستگیر می‌شود، پلیس و رضا مدام با کلمات زشت و ناپسند همدیگر را خطاب می‌کنند همچنین دیالوگ‌های بین حمید و ناصر، صمد و ناصر، ناصر در سلول زندان و غیره. ناتورالیست‌ها تلاش می‌کنند زندگی، شرایط و آدم‌های له شده در زیر شرایط را توصیف و حتی نقد کنند در نتیجه حرمت و شکوهی را که رومانتیک‌ها و بسیاری از مکاتب برای کلمات قائل بودند شکستند و به طور مستمر از واژه‌های غیرمتعارفِ رکیک استفاده می‌کردند. ناتورالیسم قرار را بر این گذاشته که زشتی و پلیدی را به عریان‌ترین شکل ممکن نشان دهد در نتیجه این قاعده را درباره دیالوگ و سخنان شخصیت‌ها نیز رعایت می‌کند. سخن

گفتن از زشتی‌ها و فجایع و بی‌عدالتی که نخست با آثار دیکنز آغاز شده بود، ولی جامعه بورژوازی می‌خواست آن را نادیده بگیرد، در کار زولا به اوج رسید(سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۰۸).

نمودار۱- زبان و کلمات رکیک در فیلم *متری شیش و نیم*- منبع: نگارنده

تمرکز بر جنبه‌های زشت و خشن زندگی

در زندگی شخصیت های فیلم *متری شیش و نیم* زیبایی یا نیکویی دیده نمی‌شود؛ شر، فریاد، گریه، کثیفی، تلخی، پوسیدگی، فحاشی، بی‌پناهی، دروغ، قتل، نیرنگ، اعتیاد و نمونه‌هایی از این دست، نمادهایی از زندگی این آدم‌ها است. ناتورالیست‌ها همواره برشی از زندگی را که زشت و کثیف است، برای توصیف بر می‌گزینند و تصویری تقریبا آمیخته با بدبینی ترسیم می‌کنند(تراویک، ۱۳۹۰: ۵۰۴). صحنه‌هایی از زندگی معتادان زاغه نشین، شیوه مصرف مواد مخدر، غذا پختن یا وضعیت آنها در زندان نمونه‌هایی از نمایش زشتی و خشونت در فیلم *متری شیش و نیم* است. ناتورالیست‌ها در آثارشان چیزی جز فلاکت را نمی‌بینند و و در نوشته‌های ایشان جایی برای زیبایی های عشق و محبت نیست(بالایی، ۱۳۸۳: ۲۷). تنها عشقی که در فیلم *متری شیش و نیم* وجود دارد رابطه ناصر با نامزدش است که نه تنها به پایان رسیده و نامزد ناصر در حال ازدواج با شخص دیگری است، بلکه مکان ناصر توسط نامزد سابقش لو می‌رود.

نمودار۲- بیان جنبه‌های زشت و کثیف در فیلم *متری شیش و نیم*- منبع: نگارنده

اخلاق گریزی

در فیلم‌های *ابد و یک روز* و *متری شیش و نیم* هیچ گونه ارجاع یا توجهی به اعتقادات دینی و مذهبی نمی شود بلکه برعکس، اخلاق هم جایگاهی مذهبی و حتی انسانی ندارد. در واقع در این فیلم شخصیت‌ها برای اثبات خودشان قسم می‌خورند یا دعا و نفرین می‌کنند، امّا باوری الهی و دینی در رفتار و گفتارشان دیده نمی‌شود. در *ابد و یک روز*، مرتضی به خواهر و برادرش یعنی محسن و سمیه رحم نمی‌دهد؛ دو برادر هیچ اعتمادی به همدیگر ندارد و علاوه بر این مرتضی در ازای گرفتن پول، خواهرش را به عقد یک مرد از افغانستان در آورده است. آنها مدام به خدا، پیامبر(ص) یا ائمه اطهار(ع) قسم می‌خورند در حالیکه قسم‌های‌شان دروغ به نظر می رسد. در *متری شیش و نیم* نیز به همین صورت است. بچه‌ای کشته شده است، در اثر فروش و توزیع مواد مخدر آدم‌ها و خانواده‌های بیشماری نابود شده اند، مردی از بچه خردسالش می‌خواهد جرمش را به گردن بگیرد و صمد و ناصر خاکزاد که رکیک‌ترین واژه‌ها را به همدیگر می‌گویند. ناصر به راحتی دروغ می‌گوید و بارها قسم می‌خورد، ولی معلوم نیست که به چه چیزی و چه کسی اعتقاد و باور دارد. اگر انسان را محصول نیاکان، محیط، وراثت و جامعه دانست در نتیجه هیچ کس مسئول اخلاق و رفتارهایش نخواهد بود. صمد و خاکزاد و دیگر شخصیت‌ها محصول نیروهای خارج از خودشان هستند. به همین دلیل بسیاری از پژوهشگران و نیوسندگان معتقدند که اخلاق در مکتب ناتورالیسم غایب است و این جور بی‌اعتنایی به اخلاق است که ناتورالیسم را زود انگشت نما کرد. این بی‌اعتنایی نتیجه بسط پیداکردن روش علمی زمانه تا قلمرو اخلاق بود(فورست،اسکرین، ۱۳۹۷: ۲۹).

توصیف دقیق جزئیات وقایع تلخ و خشن

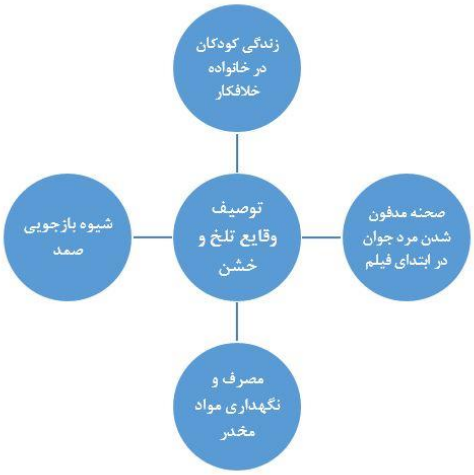
زولا معتقد بود ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیق است و پذیرفتن و تصویر کردن آن چیزی است که وجود دارد(سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۴۱۱). در فیلم متری شیش و نیم صمد شخصیتی دارد که بر جزئی ترین رفتارهای آدمها دقت می کند.

صمد(رو به رضا مرادی) قاضی چی می خونه؟ گزارش، گزارش رو کی می نویسه؟ من، من چی نوشتم؟ نوشتم تو صاحب جنسی و زنت هم حمل کننده

صمد(رو به حسن دلیری): به این سه تا... کنار هم چی میگن؟ میگن باند، به جمع کردن این سه تا ... کنار هم چی میگن؟ میگن تشکیل باند، حکم تشکیل باند چیه؟ اعدام

علاوه بر این فیلم شکل زندگی معتادان در داخل و بیرون از زندان را نیز تشریح می‌کند. همچنین تصاویری همچون زندگی رضا مرادی، خانه و محل سکونت معتادان، مرگ مرد فراری در صحنه‌های آغازین فیلم که با جزئیات نشان داده می‌شود، به شدت تکان‌دهنده و هراسناک است. به عنوان مثال در ابتدای فیلم گروه عملیات وارد یک خانه می‌شوند. یکی از معتادان فرار می‌کند و حمید او را به دنبالش می‌دود. تعقیب و گریز صورت می‌گیرد. شخص معتاد به حدی ترسیده است که خود را به یک گودال پرت می‌کند. صحنه هولناکی رخ می‌دهد. بدون آنکه کسی از حضور مرد مطلع باشد، ماشینی در گودال خاک می‌ریزد و مرد مدفون می‌شود.

نمودار ۳- توصیف دقیق جزئیات وقایع تلخ و خشن. منبع: نگارنده



جبرگرایی

شخصیت‌های داستان‌ها و فیلم‌های ناتورالیستی سرنوشتی محتوم و ابدی دارند. جبرگرایی یکی از قواعد اساسی ناتورالیسم است. انسان در تفکر ناتورالیسم، در زیر سیطره سرنوشتی قطعی قرار دارد. امیل زولا در رمان نانا نوشته است: تغییر عجیبی در نانا ایجاد شده بود.... تصمیم گرفت در دهکده باقی بماند. این زندگانی یک هفته طول کشید(نانا ص۶۷). در واقع شخصیت های آثار ناتورالیستی گاها و شاید بارها تلاش می‌کنند وضعیت خود را تغییر دهند، امّا نمی توانند. در فیلم *ابد و یک روز* سمیه تلاش می‌کند از خانه برود و ازدواج کند اما نمی تواند. مرتضی قصد کرده با گرفتن پول زندگی‌اش را تغییر دهد، ولی با بازگشت سمیه، برنامه اش به هم می خورد. حتی محسن که از کمپ فرار کرده، قسم می خورد که زندگی اش را از مواد مخدر پاک کند، اما دقیقا در روز عروسی، دوباره دستگیر می‌شود. این خانواده در یک چرخه باطل قرار دارند و هیچ گونه توانی در برابر جبر ندارد. ناصر خاکزاد تلاش زیادی کرده است که طبقه اجتماعی خودش و خانواده‌اش را عوض کند و بارها به این مسئله اشاره می کند. همچنین ناصر تلاش کرده بستگانش را در خارج از کشور حمایت کند، امّا سرانجام به همان نقطه ابتدایی باز می‌گردد و خانواده‌اش هم به همان خانه محقر در پایین شهر بر می‌گردند. از طرف دیگر صمد نیز تلاش می‌کند جایگاهش را عوض کند یا تأثیری بر جامعه به ویژه در مورد ریشه کن کردن مواد مخدر بگذارد، اما دقیق در پایان فیلم با یک معتاد روبه‌رو می‌شود. اگرچه تلاش های صمد و ناصر برای تغییر وضعیت خود و جامعه پیرامونشان(اعم از خانواده و دیگران) بی ثمر می‌ماند.

انسان به مثابه حیوان(رفتار با انسان همچون حیوان)

اگر رومانتیک‌ها جایگاه والایی به انسان دادند، ناتورالیست‌ها آن را معکوس کردند. ناتورالیسم انسان را به چشم حیوان و موجود مفلوکی می‌دید که شانه‌های در زیر قدرت جبر خرد شده است. «انسان از نظر ناتورالیست‌ها حیوانی است که سرنوشت او را وراثت و محیط و لحظه تعیین می‌کنند. قهرمان ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش»(فورست، اسکرین، ۱۳۹۷: ۲۷). دیالوگ، کنش، رفتار و به طور کلی روابط انسان‌ها جلوه‌ی حیوانی دارد. در فیلم *متری شیش و نیم* دیالوگ و رفتارهایی که بین ناصر خاکزاد و گروهش، صمد و ناصر خاکزاد، ناصر خاکزاد با زندانی‌های سلول و ... هیچ گونه نشانه‌ی انسانی ندارد. ناتورالیست‌ها این نوع رویکرد را از داروین و نظریه تکامل انسان دریافت کرده بودند و تعمدا انسان را تا سطح حیوان پایین می‌آوردند(همان: ۲۵). نه تنها چند نمونه بلکه تمام فیلم *متری شیش و نیم* نمایانگر چنین رفتار و چنین تصویری از انسان است.

نمودار۴– انسان به مثابه حیوان در فیلم *متری شیش و نیم* – منبع: نگارنده

پایان غم‌انگیز

به دلیل اینکه جبرگرایی از عناصر اصلی ناتورالیسم است می‌توان حدس زد که پایان چنین داستان‌هایی غم انگیز باشد. شخصیت‌ها در حالی که زندگی نکبت بار و دردناکی دارند، هر چقدر تلاش کنند نمی‌توانند سرنوشت‌شان را تغییر بدهند. در آثار ناتورالیستی، فرد تحت تأثیر جبر تاریخی و اجتماعی، تجزیه و هلاک می‌شود(بالایی، ۱۳۸۳: ۲۴). سرنوشت ناصر، خانواده‌اش، حسن دلیری، رضا مرادی، حمید و حتی صمد، غم‌انگیز و دردآلود است. همه آنها تلاش‌هایی را برای تغییر کرده‌اند، ولی به قول براهنی انسان‌ها تا حدود حیوان‌های بدبخت سقوط کرده‌اند و امید رهایی محال به نظر می‌رسد(براهنی، ۱۳۹۳: ۶۹۵).

نتیجه‌گیری

اگر چه نقد و انتقادهای فراوانی بر مکتب ناتورالیسم وارد است، امّا بدون شک یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین مکاتب ادبی و فلسفی است. نویسندگان و هنرمندان بسیاری تلاش کردند با تکیه بر عناصر ناتورالیستی آثارشان را خلق کنند. سینما به شکل‌های گوناگون از ادبیات الهام گرفته است. تأثیرپذیری سینما از مکاتب ادبی همچون رئالیسم یا سورئالیسم موجب آفرینش آثار ممتازی در تاریخ سینما شده است. در واقع می‌توان ادعا داشت بسیاری از مکاتب سینمایی ریشه در مکاتب ادبی دارند. در سینما مکتبی با عنوان سینمای ناتورالیستی پدید نیامده است، ولی بدون شک فیلم‌های برجسته‌ای ساخته شده‌اند که متأثر از مکتب ناتورالیسم بوده و در راستای پایبندی به قواعد این مکتب، پدید آمده‌اند. فیلم سینمایی متری شیش و نیم که برشی از زندگی یک خلافکارِ موادمخدر است، در حوزه فیلمنامه بیشترین تأثیر را از ناتورالیسم گرفته است؛ جبرگرایی، زبان محاوری، کاربرد بیشمار دیالوگهای سرشار از کلمات رکیک و دشنام‌های زننده، توصیف و نمایش زشتی و پلیدی های زندگی، دقت به جزئیات و نمایش وقایع دردناک و سرانجام پایان بندی اندهناک از ویژگی های فلیمنامه متری شیش و نیم است که ریشه در مکتب و مؤلفه های برجسته ناتورالیسم دارد. اگرچه در سینما، قواعدی منحصر به فرد برای سینمای ناتورالیستی وجود ندارد، اما می توان ادعا کرد که چنین فیلم و فیلمنامه‌ای یک اثر ناتورالیستی محسوب می شود. نمودار شماره ۵ بیانگر عناصر ناتورالیستی در فیلم مذکور است.

نمودار ۵– عناصر ناتورالیستی در فیلم *متری شیش و نیم*– منبع: نگارنده

زبان محاوره و کلمات رکیک
توصیف دقیق و جزئی نگر واقعیت
انسان به مثابه حیوان
فیلم متری شیش و نیم
بیان زشتی و خشونتِ واقعیت
اخلاق ستیزی و دین گریزی
پایان غم انگیز

منابع

۱. ایبرمز، ام. اچ، هرفم، جفری گالت(۱۳۸۷). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ترجمه سعید سبزیان مزدآبادی. تهران: رهنما.

۲. براهنی، رضا(۱۳۹۳). قصه نویسی. تهران: نشر نو

۳. پاینده، حسین(۱۳۸۹)، داستان کوتاه در ایران(داستانهای رئالیستی و ناتورالیستی). تهران: انتشارات نیلوفر.

۴. تراویک، باکنر(۱۳۹۰). تاریخ ادبیات جهان. ترجمه عربعلی رضایی. تهران: فرزان روز

۵. ثروت، منصور(۱۳۸۵). آشنایی با مکتب‌های ادبی. تهران: نشر سخن.

۶. حافظنیا، محمدرضا(۱۳۹۱). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. تهران: انتشارات سمت

۷. سیّدحسینی، سیّدرضا(۱۳۸۹). مکتب‌های ادبی۱. تهران: انتشارات نگاه.

۸. فورست، لیلیان، اسکرین، پیتر(۱۳۹۷). ناتورالیسم. حسن افشار. تهران: نشرمرکز.

۹. مدرسی، فاطمه(۱۳۹۰). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه های ادبی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقالات فارسی

۱. ابک، حمیدرضا(۱۳۸۰). طبیعت‌گرایی در فلسفه. نشریه همشهری ماه. صص ۱–۵

۲. بالایی، پیوند(۱۳۸۳). جلوه‌های ناتورالیسم در آثار صادق چوبک؛ تأثیر مکتب اروپایی ناتورالیسم بر آثار یکی از پیشگامان ادب فارسی معاصر. ماهنامه ادبیات داستانی. شماره ۸۷. صص ۲۳–۲۸

۳. رادفر، ابوالقاسم، حسن زاده میرعلی، عبداله(۱۳۸۵). عوامل شکل دهنده ناتورالیسم. نشریه دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان. شماره ۱۵. صص ۴۷–۶۶

منابع انگلیسی

1. Prize, Donald (1955), the Cambridge companion to American Realism and Naturalism, first published Cambridge university press

Reflection of the elements of the school of naturalism in Saeed Roustayi's film "Just 6.5”

Abstract

The school of naturalism was founded by the French writer Emile Zola in the second half of the nineteenth century. Influenced by the theories of Darwin, Augustus Kent, and great scientific and industrial events, this school established new and unconventional rules and beliefs about its time. Naturalists, especially in the creation of literary and artistic works, pay attention to determinism, heredity, the influence of the environment and the moment on human existence and life, scientific methods, ugliness, and usually focus on the biological experience of criminals and the lower classes. The followers of this school view the influence of Darwin's theory on man as an animal and define him on the basis of instinctual inclinations. The school of naturalism considers man to be so influenced by the environment that his individual will is questioned. Just 6.5 (1397), directed by Saeed Roustayi, focuses on addicted characters or drug dealers and tries to show their biological experience in detail. Features such as colloquial language, accurate descriptions of reality, especially ugliness and determinism in the Just 6.5, suggest that the film is influenced by the school of naturalism. The present study, which has been carried out in a descriptive-qualitative manner with reference to library sources and purposeful film viewing, tries to show that the rules and components of the school of naturalism and screenplay analysis show that Just 6.5 is a naturalistic cinematic work.

Keywords: Cinema, Naturalism, Literary School, Just 6.5, Saeed Roustayi

تحلیل نشانه شناسی درخت سرو در انیمیشن زال و سیمرغ با تکیه بر مکتب سورئالیسم

زهرا عرب[۲۹۳]

تورج فشندکی[۲۹۴]

تهمینه جاودسخن[۲۹۵]

چکیده

انیمیشن به عنوان رسانه ای اثرگذار و پر مخاطب در سطوح مختلف سنی، نقش بسیار موثری در ترویج فرهنگ و حفظ تاریخ مصور یک کشور می تواند ایفا نماید؛ همچنین استفاده از فضای سورئالیسم و فرا واقع گرا در کنار نمادها و نظام نشانه شناسی در درک بهتر این هنر جایگاه ویژه ای دارد. هدف از این پژوهش تحلیل نشانه شناختی درخت سرو در انیمیشن زال و سیمرغ با تکیه بر مکتب سورئالیسم است. این اثر توسط علی اکبر صادقی با تاثیرپذیری از جنبش سورئال با اقتباس و انطباق از داستان های شاهنامه ساخته شده است. بدین منظور با استفاده از روش نشانه شناسی، و با تکیه بر مکتب سورئالیسم به صورت تاریخی تحلیلی به بررسی و شناسایی نشان سرو که در ابتدا، میانه و انتهای داستان مورد استفاده قرار گرفته، پرداخته شده است. نتایج مقاله بیانگر آن است که درخت سرو بکار رفته در بخش ابتدای مجموعه نشان از قدرت و پادشاهی سام پادشاه توران زمین دارد، در بخش میانی خبر از تولد کودکی می دهد که در سختی و ناملایمات بزرگ می شود اما همچون درخت سرو مقاوم و استوار از پس مشکلات بر می آید و در بخش آخر کار نشان از این دارد که نشان تاج پسر به جای درخت سرو، پر سیمرغ است؛ چون زال از نوزادی نزد این پرنده ی دانا بزرگ شده و روی سربند خود پر سیمرغ را می گزارد تا در حوادث بتواند از آن کمک بگیرد. در هر سه مورد ما پایداری و استقامت را در طول داستان در شخصیت زال و سام شاهد هستیم.

کلید واژه: نشانه شناسی، زال و سیمرغ، علی اکبر صادقی، هخامنشیان، بازنمایی

۱ – دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد کیش، zarab@tvu.ac.ir
۲– استادیار پایه ۷ دانشگاه آزاد اسلامی واحد شبستر، دانشکده هنر و معماری،دکتری تخصصی گرافیک، Fashandaki@yahoo.com
۳– دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه آزاد کیش، t.javidsokhan@yahoo.com

مقدمه

انیمیشن مجموعه ای از نظام های نشانه ای است؛ بنابراین این نشانه ها هستند که اثر تولید شده را از محتوای عادی و معمولی به اثری اندیشه ای و مورد نظر مخاطب تبدیل می کنند. زبان و بیان در هنر انیمیشن تا حدود بسیار زیادی رمزی است و هنرمند می کوشد حقایق متعالی را به واسطه ی زبان صوری، محسوس و متشمل سازد و این امر در انیمیشن های بر پایه ی مکتب سورئالیسم بیشتر به چشم می خورد.

در انیمیشن زال و سیمرغ که به نویسندگی، کارگردانی و تصویرسازی استاد علی اکبر صادقی در سال ۱۳۵۶ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تولید شده است و در دسته آثار مکتب سورئالیسم قرار می گیرد این رمزنگاری دیده می شود. در این انیمیشن از نمادها و نشانه های بسیاری استفاده شده است و قالب اثر برگرفته از نقوش دوران هخامنشی می باشد. یکی از نقوش به کار رفته در این انیمیشن درخت سرو است که به عنوان تزئین تاج مانند یا سربند بر روی پیشانی سام، پادشاه ایران زمین به چشم می خورد. بنابراین آگاهی از ساختار و زبان نمادین درخت سرو، در این انیمیشن می تواند راهگشای کشف و فهم زبان رمزی این اثر باشد و با توجه به اینکه درخت سرو از درختان باستانی و اسطوره ساز ما ایرانیان می باشد(قاسمیه و همکاران ۹۵:ص۷۶)، در این پژوهش به عنوان نمونه موردی انتخاب شده است.

روش تحقیق

روش تجزیه و تحلیل این مقاله توصیفی–تحلیلی است و ابزار گردآوری اطلاعات آن کتابخانه ای می باشد؛ و با استناد به متون نشانه شناسی و مکتب سورئالیسم به بررسی زبان نمادین درخت سرو در نماها و سکانس های انیمیشن زال و سیمرغ پرداخته شده است.

بیان مساله

استاد علی اکبر صادقی به عنوان نقاش، تصویرگر، گرافیست و انیماتور، هنرمند مدرن ایرانی، با تاثیر پذیری از جنبش سورئالیسم غرب، از هنرمندانی است که بیشترین آثار تصویری سورئالیسم را با رنگ و بوی فضای ایرانی خلق کرده است. پرداختن به تصویرگری با نگاه

کاملا ایرانی شرقی در آثار انیمیشن این هنرمند کاملا ملموس می باشد. ما در این مقاله ابتدا به معرفی درخت سرو به عنوان یک نماد باستانی و اسطوره ساز در ایران می پردازیم؛ سپس با بررسی پلان ها و نماهای انیمیشن زال و سیمرغ که در آن از این نماد استفاده شده است می پردازیم. سوال های مطرح شده در این پژوهش عبارتند از:

۱.آیا درخت سرو در این انیمیشن نقش تعیین کننده ای دارد؟

۲.میزان ارتباط عنصر سرو با دیگر عناصر تصویر در طول کار تا چه حد است؟

و فرضیه حاکی از آن است که سرو هم از لحاظ بصری و هم نمادین نقش موثری در تصویر دارد و میزان ارتباطش با پهلوانان و شخصیت های برجسته داستان بسیار زیاد است.

چارچوب نظری

سورئالیسم یا فرا واقع گرایی، بزرگترین مکتب هنری قرن بیستم فرانسه و یکی از موثرترین مکاتب هنری جهان به شمار می رود. التزام سورئالیسم یا فرا واقعیت گرایی، در نتیجه برنامه ها و روش هایی است که معمولا غیرعادی اند، مانند نگارش خودکار، دید راز آلود نسبت به تمام عناصر هستی و ارتباط با آن، وجود موجودات افسانه ای و ... . از این حیث سورئالیسم در مجموع، آن چنان غیرعادی است که می تواند خارق العاده محسوب شود. چنان که اساس تعالیم آن بر «عقل گریزی» استوار است. از نظر مکتب واقعیت گرایی، عقل و منطق، آزادی تخیل انسان را می گیرد و اجازه کشف و خیال پردازی را به ناخودآگاه انسان نمی دهد (حبیبی و همکاران، ۹۹: ص ۱۳).

از سوی دیگر باید بدانیم اسطوره ها و سمبل ها نمودی است از آنچه انسان گذشته در تفکر و حس خود داشته است، یا به عبارت دیگر تجسم احساسات انسان ها بوده، که به صورت ناخودآگاه برای رفع گرفتاری و یا در اعتراض به اموری که برای او نامطلوب و غیر عادلانه بوده شکل گرفته است؛ اسطوره همچنین نشانه ای از عدم آگاهی بشر از علل واقعی حوادث است. با گذشت زمان اسطوره ها به داستان های تبدیل شده اند که در خود عناصر فراواقعی دارند و برای بشر امروز بسیار شگفت انگیز است اما این داستان ها ریشه در قرون کهن و سالیان درازی دارد که انسان در کره خاکی زیسته است و در حقیقت اسطوره ها و نمادها نشانگر دگرگونی بنیادی در پویش بالا رونده ذهن بشر دارند (روحانی فرد، ۹۵: ص ۲۵).

انیمیشن به غیر از جنبه های زیبایی شناسی هنر، محل تلاقی پیام و مفهوم از طریق نماد و نشانه نیز هست. هنری که به صورت بین المللی به اشتراک گذاشته می شود و کوشش و تلاشی برای به نمایش درآوردن اسطوره ها و سمبل ها دارد، در نتیجه استفاده از این زبان برای معرفی فرهنگ و ادبیات هر کشوری می تواند بسیار اثر گذار با زبانی جهانی باشد.

بحث

در فرهنگ پارسی، سرو با صفاتی همچون راستین، بلند، سرافراز، تازه، جوان و پایدار توصیف شده است. به نظر برخی انتساب صفت آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه ها، رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می رود (یاحقی،۱۳۹۱: ص۴۶۱) نگارگر ایرانی نیز با توجه به نمادهای طبیعت با به کاربردن نمادهای دیگر از جمله آب، کوه، سنگ و درختان در کنار درخت سرو، معانی و مفاهیم نمادین آن و نیز ارتباط او با قهرمان و شخصیت، نگاره اش را پر رنگ و زیباتر جلوه داده است. همچنین سرو را نماد نامیرایی، مردان بزرگ، جاودانگی، عظمت، نیکی، آزادی و آزادگی می دانند (دهکردی،۹۵:ص۱۲) به علاوه در هنر ایرانی نماد بته جقه را نمادی از سرو، درخت زندگی، آتش، تاج و ... عنوان نموده اند و حقیقت نهفته در این نقش را حکایت از نوعی پیوستگی با خلقت آغازین در نظر می گیرند(ذویار و همکاران، ۹۴:ص۴۵) . با علم به این موضوع که انیمیشن زال و سیمرغ برگرفته از داستان های شاهنامه می باشد و در فضایی شبیه به دوره هخامنشی و نگاره های تخت جمشید تصویر شده است می توانیم نمادهای به کار رفته در اثر را مرتبط با مضامین مذهبی و عقاید اسطوره ای ایران بدانیم که درک هنرمند ایرانی از حقیقت جهان هستی را بر پایه به تجسم درآوردن تمثیل های عینی ارائه می نماید (نادری گرزینی، ۲۰۱۶:ص ۱). در این پژوهش با در نظرگرفتن حضور درخت سرو در قاب ها، به بررسی معانی و مفاهیم و نقش نمادین این نگاره در انیمیشن زال و سیمرغ با تکیه بر مکتب سورئالیسم و فرا واقعیت گرایی خواهیم پرداخت.

درخت سرو

درخت سرو در فرهنگ ایران جایگاه ویژه ای دارد و از هزاران سال پیش تا کنون مورد علاقه ایرانیان بوده است. گرامی داشت درخت سرو در فرهنگ ایران به گسترش آیین مهر در ایران کهن مرتبط است. در باور پیروان آیین مهر درخت سرو ویژه خورشید و زایش مهر

است. درختی که همیشه سبز و باطراوت بوده، در برابر سردی و تاریکی پایداری می کند. از این رو سرو نماد مهر تابان و نشانه نامیرایی و حیات پس از مرگ است. بر روی یادمان های مربوط به میترا، هفت سرو دلالت بر هفت سیاره است که روح در سفر خود به آسمان از آن ها می گذرد (هال، ۱۳۸۰:ص۲۹۳) همچنین مطابق روایات ایرانیان، زرتشت از جانب اهورا مزدا دو شاخه ی سرو از بهشت آورد و نیز روایت است زرتشت برای اول بار، بهمن امشاسپند را به صورت انسانی دید که پیام آوری از سوی اورمزد نزد او آمده بود. بهمن شاخه ی سفید در دست داشت و آن شاخه "مینوی" دین بود. این شاخه را شاخه سرو دانسته اند (آموزگار، ۱۳۷۲:ص۸۴). از طرفی اعتقاد پارسیان به اهورامزدا– ایزد برتر و سمبل گیاهی اش یعنی سرو، موجب ظهور این نگاره در بخشهای مختلف تخت جمشید شده است. در صف های سربازان و مهمانان هر گروهی از گروه دیگر به وسیله درخت سرو مجزا می شوند. به علاوه در پلکان آپادانا صحنه جدال شیر و گاو دیده می شود، در حالی که اطراف این دو حیوان درختان سرو قرار گرفته اند (نادری، ۲۰۱۶: ص ۴)

مکتب سورئالیسم

سورئالیسم (فرا واقع گرا) مکتبی ادبی هنری است که در دهه سوم قرن بیستم (۱۹۲۴) در فرانسه شکل گرفت. این مکتب در زمان جنگ جهانی دوم و بر ضد تمام قواعد و قوانین موجود در زمینه اجتماع، مذهب، هنر و ادبیات به وجود آمد. آنچه در این مکتب قابل توجه است این بود که پیروان آن اهمیت بسیار زیادی برای خیال و خواب ، رویا و ذهنیات و امور ناخودآگاه قائل هستند. سورئالیسم در آغاز یک مکتب ادبی بود و خیلی زود به عرصه های هنرهای تجسمی مثل نقاشی و سینما هم کشیده شد. امروزه اصطلاح سورئالیسم، در معنای وسیع تر، تصاویر خیالی، غریب و هولناک در همه ی دوره های تاریخ هنر اطلاق می شود اما نمی توان آن را به عنوان یک روش هنری در نظر گرفت (عباسی و دهقانی، ۱۳۹۵:ص ۲۳۹۴)

مکتب سورئالیسم در ایران

شاید بیشترین بازتاب جنبش سوررئالیسم در هنرهای تجسمی، هنرتصویرگری «نقاشی» را در برگیرد. چه در سوررئالیسم غرب چه در سوررئالیسم ایران. با اینکه شروع سوررئالیسم در ایران در ادبیات، و بازتاب آن را اول در آثار نویسندگان مشاهده می کنیم ولی به سرعت این تاثیر پذیری در دل هنرهای تصویری رخنه می کند و خود را از حالت نوشتار به حالت شکل و تصویر درمی آورد. شروع خلق آثار تصویری مدرن در شاخه سوررئالیسم را می توان در انجمن هنری خروس جنگی آقای ضیاءپور(۱۳۲۸) مشاهده کنیم (توپچی، ۱۳۹۰:ص ۱۲۸).

علی اکبر صادقی (متولد ۱۳۱۶،تهران) به عنوان نقاش، تصویرگر، و گرافیست و انیماتور، هنرمند مدرن ایرانی با تاثیر پذیری از جنبش سوررئالیسم غرب، می توان گفت که شاید تنها هنرمندی باشد که بیشترین آثار تصویری سوررئالیسم را با رنگ و بو فضای ایرانی خلق کرده است. آثار علی اکبر صادقی در تاثیرپذیری اش از سوررئالیسم چه از نظر محتوا و فلسفی بودن و چه از نظر تکنیک و فضاسازی، حال و هوای خاص تفکرات و فلسفه خود را دارد. اگر چه بازتاب سوررئالیسم غرب را در آثار این هنرمند به خوبی می توان دید، اما به سهولت می توان در پشت تصویرگری این هنرمند یک تفکر، احساس و نگاه کامل ایرانی شرقی را دید.

علی اکبر صادقی

علی اکبر صادقی جزو اولین هنرمندان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و یکی از بنیانگذاران فیلم های انیمیشن این موسسه بوده است. او در فاصله سالهای ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۶(۱۹۷۱ تا ۱۹۷۷) هفت فیلم از جمله "هفت شهر عشق"، " من آنم که..."، "گلباران"، "رخ"، "ملک خورشید" و "زال و سیمرغ" را در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخت. این فیلم ها هم در داخل ایران و هم در جشنواره های جهانی مورد اقبال بسیار واقع شدند و جوایز متعددی را نصیب وی کردند و نمونه های موفقی از انیمیشن ایرانی به حساب می آید. او به عنوان نقاش، تصویرگر، و گرافیست و انیماتور، هنرمند مدرن ایرانی با تاثیر پذیری از جنبش سوررئالیسم غرب، بیشترین آثار تصویری سوررئالیسم را با رنگ و بو فضای ایرانی خلق کرده است. آثار علی اکبر صادقی در تاثیرپذیری اش از سوررئالیسم چه از نظر محتوا و فلسفی بودن و چه از نظر تکنیک و فضاسازی، حال و هوای خاص تفکرات و فلسفه خود را دارد. اگر چه بازتاب سوررئالیسم غرب را در آثار این هنرمند به خوبی می توان دید، اما به سهولت می توان در پشت تصویرگری این هنرمند یک تفکر، احساس و نگاه کاملا ایرانی شرقی را دید (می ریز و همکاران، ۱۳۹۷:ص ۲۷)

انیمیشن زال و سیمرغ

انیمیشن زال و سیمرغ، به نویسندگی و کارگردانی و طراحی علی اکبر صادقی، در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۵۶ و به مدت ۲۹ دقیقه تهیه شده است. تحلیل آثار ارزشمند علی اکبر صادقی علاوه بر این که عرصه ی تازه ای را پیش رو می گشاید، می تواند ویژگی های دوره و بخشی از تاریخ انیمیشن ایران را نیز ثبت کند.

اقتباس و انطباق این فیلم با داستان های شاهنامه و میزان موفقیت آن در نزدیک شدن به فضای قصه های عامیانه به عنوان الگوی موفقی در بین آثار اقتباسی قابل بررسی است. در این پژوهش به بررسی نشانه شناسی درخت سرو که در طول داستان و در چند سکانس و در چند نمای مختلف به چشم می خورد به خوانش این نشانه که در قاب های تصویری این انیمیشن استفاده شده است می پردازیم.

خلاصه داستان به این شرح است که سام، فرزند نریمان، قویترین مرد جهان، سالهاست که در انتظار پسری است تا پس از او بر زابلستان حکمرانی کند. همسرش پسری می آورد، اما سپید مو. سام با دیدن فرزند سپید مویش، عقل از کف می دهد و او را "فرزندی شیطانی" می خواند و فرمان می دهد تا او را چنان دور کنند که هیچ کس نتواند او را ببیند. در ادامه و پس از دور شدن نوزاد از سرزمین توران و قرار گرفتن در کوه البرز، سیمرغ خردمند کودک معصوم را بر بلندای کوه البرز می یابد. او را بزرگ می کند و از او جوانی قدرتمند می سازد.

بررسی محل قرارگیری نماد سرو

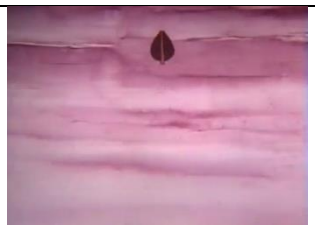
تاریخ زندگی بشر نشان می دهد، تمام باورها و ادیان از نماد گرایی استفاده کرده اند؛ زیرا ذهن انسان به نوعی است که شیوه ی نماد پردازی را در درک مفاهیم بهتر می پذیرد به طوری که به روش های دیگر قابل بیان و توصیف نمی باشند.

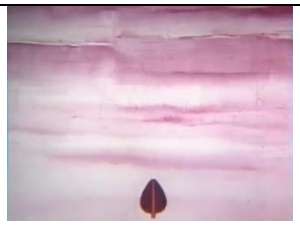
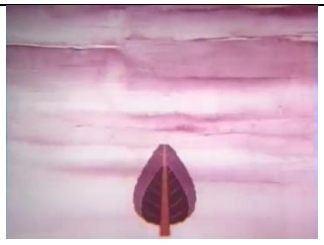
جدول شماره ۱– محل قرارگیری درخت سرو در ابتدای داستان

	محل قرار گیری نماد سرو	
۱	در سکانس اول چهره ی مردی را می بینیم با خصوصیات شخصیت های حاضر در تخت جمشید، موها و ریش مجعد، چشمانی درشت و کشیده و با سربند که یک سرو بر روی آن همچون یک تاج قرار گرفته است. کارگردان سعی دارد با استفاده از این نشانه شخصیت اصلی داستان را مردی قوی و پایدار در برابر ناملایمات روزگار معرفی نماید.	

منبع: نگارندگان

جدول شماره ۲- محل قرارگیری درخت سرو در میانه ی داستان

	محل قرار گیری نماد سرو	
۲	در میانه داستان، در جایی که خبر بارداری همسر به سام گفته می شود، کارگردان برای نشان دادن انتظار دوران بارداری بسیار هوشمندانه از نماد سرو استفاده می نماید.	
۳	و برای نشان دادن گذر زمان، سرو روی سر سام، در بالاترین بخش کادر تصویری قرار می گیرد، شخصیت سام کاملا از صحنه محو می شود و کارگردان بیننده را دعوت می کند تا به انتظار بنشیند.	
۴	این سرو که از سر شخصیت اصلی برگرفته شده است، می تواند نشان از تفکرات سام باشد و آنچه در سرش میگذرد، بیننده همزمان با سام، سرو را همراهی می نماید در حقیقت با او به انتظار می نشیند، سرو از بالای کادر وارد نما می شود و به مادر می رسد.	

۵	در این نما سرو روی بدن مادر قرار می گیرد، اما نمی ایستد و در حالتی پویا به حرکت ادامه می دهد.	
۶	و در ادامه مسیر از مادر عبور می کند.	
۷	تا در این نما به زمین می رسد. بیننده منتظر است تا در این صحنه نوزاد متولد شود اما حرکت درخت ادامه دارد.	
۸	و از این نما به بعد ما هیچ چهره ای از سام و یا همسر را نمی بینیم و نظاره گر رشد درخت سرو، انتظار و گذر زمان هستیم.	
۹	این رشد مرحله به مرحله ادامه می یابد تا نهال به درختی تنومند تبدیل می شود و آنگاه کودک به دنیا می آید. و اینجاست که می توانیم درخت سرو را در این پلان به عنوان نمادی از پایداری و درخت زندگی نام ببریم.	

۱۰	خبر تولد نوزاد با رشد کامل یک درخت سرو همراه است، کارگردان در این نما و با استفاده از نظام رمزگان و به شکلی غیر مستقیم خبر از تولد نوزادی را می دهد که نامیراست و حیاتی جاودانه دارد و این همان خصوصیتی است که فردوسی در شاهنامه به آن اشارده نموده و زال را همیشه زنده معرفی می کند و این خصوصیت زال دقیقا همراستا با درخت سرو است چون این درخت در تمام فصول سال سبز است و در برابر ناملایمات و طوفان ها ایستا و پایدار است .	
۱۱	استفاده از سرو جهت معرفی و انتظار ورود نوزادی به دنیا، می تواند نشان از آینده ی کودکی باشد که در برابر ناملایمات بسیار استوار و مقاوم است. در ادامه ما شاهد صحنه هایی هستیم که زال در نوزادی در کوه رها می شود اما با وجود سیمرغ از گزند حوادث جان سالم به در می برد و به زندگی خود ادامه می دهد تا زمانی که به جوان نیرومندی تبدیل می شود. این هوشمندی در بیان روایت داستان از طرف استاد علی اکبر صادقی در زمان بارداری و مراحل رشد جنینی کودک به صورت رمزی بسیار پر اهمیت است.	

منبع: نگارندگان

جدول شماره ۳- محل قرارگیری درخت سرو در انتهای داستان

در سکانس های پایانی درخت سرو روی تاج سام قرار دارد در حالی که او پیرمردی سپید موست و این نماد بر روی سربند زال به عنوان پسری که میراث پدر است دیده نمی شود و زال به جای سرو، پر سیمرغ (که نمادی از بته جقه است) را بر روی تاج خود قرا داده و این می تواند نشان از این باشد که او در کنار پدر رشد نکرده و با پرنده ای دانا به نام سیمرغ روزگار گذرانده و در نتیجه به جای سرو از پر سیمرغ استفاده نموده است.

منبع: نگارندگان

نتیجه

انیمیشن به عنوان هنری که می تواند با تکیه بر مکتب سورئالیسم داستان ها را به گونه ای روایت نماید که بیننده به شکلی غیر واقعی از داستان بیاموزد و آن را سرلوحه خود قرار دهد بسیار حائز اهمیت است؛ به علاوه حضور عناصر نمادین و استفاده از نظام نشانه شناسی در تسریع این امر بسیار راهگشا خواهد بود. استاد علی اکبر صادقی در هفت انیمیشنی که در کارنامه ی هنری خود ثبت نموده است، استفاده از این دو موضوع یعنی نظام نشانه شناسی و مکتب سورئالیسم موفق شد آثاری را تولید نماید که علاوه بر رنگ و بوی شرقی،

داستان های کهن ایرانی را نیز به نمایش در بیاورد. در انیمیشن زال و سیمرغ، وجود سیمرغ به عنوان پرنده ای که در جهان فرا واقع قرار دارد می تواند این داستان را به سمت سورئالیسم هدایت نماید، به علاوه الگو گرفتن از نقوش هخامنشی به خصوص نقش ها و المان های موجود در تخت جمشید هویت و اصالت ایرانی بودن این اثر را بیش از پیش افزوده است.

ما در این پژوهش به بررسی درخت سرو و جایگاه آن در روایت با توجه به نظام نشانه شناسی پرداختیم. با توجه به بررسی های انجام شده، شاهد استفاده از این نشانه در سه بخش داستان بودیم، ابتدا،میانه و انتهای داستان. در ابتدای داستان هنرمند درخت سرو را بر روی تاج سام قرار داده است و این نماد در کنار بقیه نشانه هایی که در تصویر وجود دارد به قدرت و پایداری این شخصیت اشاره می کند که در ادامه داستان و با همراه شدن، این خصوصیت به خوبی خود را نشان می دهد.

در میانه داستان کارگردان نیم تنه ی سام را در کادر نشان می دهد، به شکلی که کارکتر در وسط کادر قرار دارد و تاکید بر این شخصیت وجود دارد. کم کم به تاج پادشاه که درخت سرو روی آن قرار دارد نزدیک می شویم و در پلان بعد شخصیت پادشاه کلا حذف می شود و در صفحه ای روشن درختی کوچک که همچون نهال است در بالای صفحه دیده می شود و کارگردان با استفاده از این المان و وارد کردن آن به اتاقی که همسر سام در آنجا در حال استراحت است و در انتظار بدنیا آمدن فرزند روزگار می گذراند، در حقیقت به شکلی غیر مستقیم همراهی صاحب سرو را به شکلی رمزی مشاهده می نماییم. در امتداد این سکانس، درخت سر از روی خانم باردار می گذرد و به زمین می رسد و ما مجدد در صحنه ای روشن شاهد رشد سرو هستیم و این می تواند خبر از فرزندانی را بدهد که از بدو تولد با ناملایمات و سختی های بسیار روبرو می شود، اما همچون سرو مقاوم و پایدار است. و پاسخ این خبر در سکانسی دیده می شود که جوانی قوی و قدرتمند بر فاز کوه البرز در حال استراحت است و وجودش باعث تعجب همگان شده است.

در نماهای پایانی داستان، مجدد نماد سرو بر روی سر سام که این بار موهای سپیدی دارد و نشان از پیری و گذر زمان را دارد، دیده می شود و همزمان تاج زال پسرش را می بینیم که از نشان پدر به ارث نبرده و به جای آن، پر سیمرغی قرار دارد که او را از نوزادی و با دانایی بزرگ کرده بود و به او زبان انسان ها را آموخته بود. این می تواند نشان از این باشد که کودک ارث را از کسی برده که او را تربیت و مراقبت نموده است.

منابع

۱. آل ابراهیمی دهکردی، صبا، ۱۳۹۵، **نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره هایی از شاهنامه تهماسبی**، نشریه باغ نظر، شماره ۴۵، سال ۱۳

۲. آموزگار، ژاله، تفضلی، احمد، ۱۳۸۰، **اسطوره زندگی** زرتشت، تهران، چشمه

۳. توپچی، صبرینه، ۱۳۹۰، **بازخوانی رویکرد گرایش سورئالیسم در نقاشی نوگرای ایران**، هنر

۴. حبیبی، حورا، محمد مهدی، نادری، ابراهیمی، ابوالفضل، ۱۳۹۹، **بررسی تطبیقی سحر از منظر سوره های اعراف، شعرا، طه: با تاکید بر مکتب سورئالیسم**، فصل نامه علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی، سال چهارم، شماره یازدهم

۵. ذویاور، حامد،وحدتی، مهنوش، مکی نژاد، مهدی، ۱۳۹۴، **معانی نمادین نقش مایه ی بته جقه**،فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، شماره ۱۵، سال چهارم

۶. روحانی فرد، معصومه، عالی کرد علائی، حمید، ۱۳۹۹، **نشانه شناسی عناصر عرفانی– اسطوره ای در منطق الطیر**، فصلنامه علمی عرفانی اسلامی، سال ۱۷، شماره ۶۵

۷. عباسی، محمود، دهقانی، آمنه، ۱۳۹۵، **سورئالیسم در رمان رود راوی ابوتراب خسروی**، یازدهمین گردهمایی بین المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی

۸. قاسمیه، سارا، بمانیان، محمدرضا، ناصحی، ابوذر، ۱۳۹۵، **بررسی زبان مشترک باغ و نگارگری ایرانی با تاکید بر نقش نمادین درخت سرو**، دوفصلنامه علمی ترویجی پژوهش هنر، سال ۶ شماره ۱۱، ص ۷۵–۸۵

۹. می ریز، موسی، رستمی، مصطفی، اعظم زاده، محمد، ۱۳۹۷، **تاثیر مکتب هنری سورئالیسم بر آثار نقاشی هنرمندان ایرانی**، همایش ملی جلوه های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم اسناد

۱۰. هال، جیمز، ترجمه رقیه بهزادی،۱۳۸۰، **فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب** ، تهران، فرهنگ معاصر

۱۱. یاحقی، جعفر، ۱۳۹۱، **فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی**، تهران، فرهنگ معاصر

۱۲. نادری گرزالدینی، مرجانه، ۱۳۹۶، **مفاهیم نگاره های گیاهی در تخت جمشید**، کنفرانس بین المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر، محیط زیست افق آینده و گذشته نگر، تهران، ایران

وانمایی روابط عاطفی انسان در رسانه‌های مبتنی بر هوش مصنوعی(مطالعه‌ای بر سینمای علمی -تخیلی)

اسداله غلامعلی[۲۹۶]

چکیده

عشق مهمترین تجربه روحی و جسمی انسان است. در عین حال که تحلیل‌های فراوانی درباره عشق صورت گرفته‌اند، اما هر انسان با توجه به تجربیات شخصی‌اش، آن را تفسیر می‌کند و آن را به دسته‌های مختلف، حقیقی، مجازی و غیره تقسیم کرده‌اند، امّا عشق در هر حالتی با واقعیت وجودی انسان در ارتباط است و واقعیتی است که با خود احساسات مختلفی همچون حسادت، شک، مالکیت، شور و رنج به همراه دارد. در بین مفسران و فیلسوفان پست‌مدرنیسم ژان بودریار متفکری است که پژوهش های بسیاری درباره مفهوم واقعیت در جهان پست‌مدرن انجام داده است. بودریار معتقد است که واقعیت از دست رفته و انسان در جهانی حادواقعی و وانمایی شده زندگی می‌کند. در چنین جهانی به نظر بودریار هویت و ماهیت انسان نیز به چالش کشیده است و خودِ بشر نیز وانموده‌ای بیش نیست. فیلمهای علمی تخیلی به ویژه آثار چند دهه اخیر معمولا مسئله رابطه انسان با تکنولوژی، انسان و هوش مصنوعی را مطرح کرده‌اند. سینمای علمی – تخیلی معاصر فیلم*او* (اسپایک جونز،۲۰۱۳) بیشتر بر هوش مصنوعی و رباتهای انسان نما تمرکز دارند، روابط پیچیده عاطفی و احساسی انسان با هوش مصنوعی را به تصویر می کشند. به نظر می رسد مفاهیم وانمایی و حادواقعیت که بودریار به کار برده است، در مورد فیلم*او* قابل تحلیل و تفسیر هستند. در واقع پژوهش حاضر که به شکل هدفمند و به صورت توصیفی– تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم انجام گرفته است، تلاش دارد این فرضیه را اثبات کند که روابط عاطفی انسان در جهان پست مدرن به واسطه واقعیت مجازی و سیستم های هوش مصنوعی، وانموده روابط واقعی هستند.

کلیدواژه: وانمایی، عشق، فیلم علمی–تخیلی، ژان بودریار، سینما

[۲۹۶] استادیار گروه سینما. دانشگاه دامغان. a.gholamali@du.ac.ir

طرح و بیان مسئله

ژانر علمی- تخیلی با دو واژه علم و تخیل گره خورده است. بنابراین ژانر علمی- تخیلی در عین حال که علمی محسوب می‌شود، تخیلی و خیالپردازانه هم است. چنین اثری به واسطه علمی بودن، در دام فانتزی و اثری صرفا خیالی نمی‌افتد. « ژانر علمی ـ تخیلی برای توسعه علم و تکنولوژی و برای پیـشگویی در جایی که دنیا برای مخاطب ناشناخته و پنهان است استفاده می‌شود»(اشنیدر،۲۰۰۶: ۵۹). سینما به خاطر اینکه یک هنر- صنعت است، بهترین رسانه برای تولید آثار علمی و تخیلی به شمار می‌آید. سینمای علمی-تخیلی طرفداران زیادی در جهان دارد،زیرا این گونه سینمایی با رؤیاها و بلندپروازی‌های انسان سر و کار دارد. ژانر علمی تخیلی قبل از سینما در قصص و ادبیات باستانی و حتی مدرن جایگاهی قابل توجه داشته است. شاید بتوان داستان اساطیری ایکاروس[۲۹۷] یا[۲۹۶] داستان آتلانتیس نوشته افلاطون را نخستین قصه‌های علمی – تخیلی نام نهاد. در عصر مدرن نویسندگان مختلفی همچون ماری شلی؛[۲۹۸] ژول ورن؛[۲۹۹] آرتور سی کلارک[۳۰۰] داستان و رمان‌های علمی – تخیلی نوشتند. به اعتقاد بسیاری از محققین رمان فرانکشتین[۳۰۱] نوشته ماری شلی را نخستین رمان علمی تخیلی می دانند. از طرف دیگر نویسنده‌ای به نام اچ. جی. ولز[۳۰۲] ژانر را با آثاری از جمله *ماشین زمان*(۱۸۹۵)، *نبرددنیاها*(۱۸۹۸) و *نخستین انسان‌های روی کره ماه*(۱۹۰۱) توسعه بخشید.

ژان بودریار[۳۰۳] (۲۰۰۷-۱۹۲۹) فیلسوف فرانسوی آثار متعدد و چالش برانگیزی درباب انسان و جهان انسانی در عصر مدرن و پست‌مدرن نگاشته است. از مهمترین دغدغه‌های بودریار شرح و تفسیر مفهوم واقعیت در زندگی انسان به ویژه در عصر پست مدرن است. او معتقد بود که واقعیت در جهان پست‌مدرن، به صورت وانموده[۳۰۴] و[۳۰۵] حادواقعیت[۳۰۶] در آمده است. بودریار در شرح ایده‌هایش «دیزنی را نمونه کوچکی از نظم نوین جهانی می‌داندکه در آن امر مجازی بر امر واقعی فائق می‌آید و سپس بدون هیچ‌گونه تغییری، بدیل آن می‌شود»(نوذری، ۱۳۸۹: ۲۴۹). تحلیل‌های او درباب رسانه، سینما و تلویزیون نشان می‌دهد که نه تنها اشیاء و محیط پیرامون انسان، بلکه خودِ واقعی انسان نیز دچار دگردیسی شده است. بودریار در همهٔ جوانب زندگی انسان، از تکنولوژی گرفته تا جنسیت، به دنبال بررسی وانموده‌ها است. او حتی مصرف کالاها را مصرف نشانه‌ها و وانموده‌ها می‌داند(ساراپ، ۱۳۸۲: ۲۱۸). هنر به ویژه رسانه‌های تصویری همچون سینما واقعیت را بازنمایی نمی‌کنند، چرا که واقعیت به وانمایی بدل شده است. بودیار در جستار «وانموده‌ها و داستان

---

۲۹۷. Icarus
۲۹۸. Mary Shelley
۲۹۹. Jules Verne
۳۰۰. Arthur C. Clarke
۳۰۱. *Frankenstein*
۳۰۲. H. G. Wells
۳۰۳. Jean Baudrillard
۳۰۴. simulation
۳۰۵. hyper-reality

علمی–تخیلی»[۶] اشاره می‌کند که واقعیتی در کار نیست ... زمانی بود که واقعیت می‌توانست از داستان فراتر رود: این واقعیت بود که مطمئن‌ترین نشانه امکان یک خیالپردازی هر چه فزاینده تر به شمار می‌رفت، امّا امر واقع دیگر نمی‌تواند از مدل برگذرد– امر واقعی چیزی جز مفر مدل نیست(بودریار، ۱۹۹۴: ۱۲۲). امر واقع به امر مجازی تبدیل شده و واقعیت به حاداقعیت و اگر روابط علّت و معلولی در گذشته ضروری یا نسبی بوده‌اند در چنین جهان، رابطه علّت و معلول تصادفی است. بودریار معتقد است که سینمای علمی –تخیلی در عین حال که باید واقعیت را بازنمایی کند، ولی چون جهان خود وانمایی است، پس فیلم علمی– تخیلی هم بازنمایی یک وانمایی است. این فیلسوف فرانسوی در کنار وانمایی از ایده حاد واقعیت را هم تشریح کرده است. حادواقعیت مجازی است که آنقدر به واقعیت شبیه است که تفکیک آن از واقعیت غیرممکن است همچون ربات‌های انسان‌نما در سریال دنیای غرب[۷] شبکه‌های اجتماعی که بهترین نمونه جهان مجازی هستند نه تنها با زندگی مردم آیخته شده‌اند، بلکه به سختی می‌توان آنها را از واقعیت بازشناخت. این سیستم‌های مجازی قداست واقعیت یا به قول والتربنیامین[۸] هاله مقدس واقعیت را از بین برده‌اند و اساسا خود واقعیت را نابود کرده‌اند. واقعیتی در کار نیست هر چه هست ناواقعیت است؛ عالمی نه موازی، مضاعف، یا حتی نه ممکن، نه ناممکن، نه واقعی و نه ناواقعی: حاد واقعی– این عالم وانمایی است(همان: ۱۲۵). فیلم‌های سینمایی مختلفی سعی کرده‌اند که مفاهیم پست‌مدرن همچون وانمایی را مطرح کنند؛ داستان ارتباط انسان با سیستم‌های هوشمند یا انسان‌های مصنوعی. فیلم *او*[۹] فیلمی عاشقانه و علمی –تخیلی است. *او* داستان مردی است که عاشق یک سیستم عامل هوشمند می‌شود. ماجراهای فیلم مربوط به آینده است. شبکه‌های اجتماعی و اپلیکشن‌های مدرن همچون توئیتر، فیس‌بوک، واتساپ به اندازه‌ای در هوش و قلب انسان رسوخ کرده‌اند که بشر نه تنها واقعیت را از لحاظ مادی و فیزیکی از دست داده، بلکه احساسات و روابط عاطفی‌اش نیز مجازی شده است. فیلم *او* درباره این نوع دلبستگی انسان به جهان مجازی است؛ جهانی که خود وانمایی و حادواقعیت است نه واقعیت. به نظر می‌رسد آنچه بودریار با عنوان وانمایی و حادواقعیت در نوشته‌هایش مطرح کرده، در زندگی معاصر انسان که با اصطلاحی همچون پست‌مدرنیسم شناخته می‌شود، در حال رخ دادن است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی – کیفی با واکاوی فیلم او براساس آراء بودریار نشان می‌دهد که عشق به عنوان یکی از مهمترین مظاهر انسانیت در جهان معاصر وانمایی شده است. در حقیقت وانمایی عشق نشان می‌دهد که احساسات روحی، فردی و اجتماعی انسان ساختار واقعی خود را از دست داده است. پژوهش حاضر که به صورت توصیفی–تحلیلی صورت گرفته است این فرضیه را مطرح می‌کند که مفاهیم انسانی نیز در جهان پست مدرن وانمایی می‌شوند. ژانر علمی تخیلی به واسطه رابطه‌اش با تئوری و تکنولوژی‌های جدید علمی بیش از هر ژانر سینمایی توان به تصویر کشیدن مفهوم وانمایی را دارد. این پژوهش علاوه بر بررسی مفهوم وانمایی در

۳۰۶ Simulacra and science -fiction
۳۰۷ Westworld-2018-2020
۳۰۸ Walter Benjamin
۳۰۹ Her- 2013

نظر بودریار و تحلیل آن در سینمای علمی– تخیلی سعی کرده به دو پرسش پاسخ دهد؛ ۱– وانمایی روابط انسانی در رسانه‌های مجازی به چه صورتی است؟ ۲– رابطه عاطفی انسان در فیلمهای علمی تخیلی به عنوان رسانه های نوین چگونه است؟

پیشینه تحقیق

بسیاری از کتاب و مقاله‌های ژان بودریار به زبان فارسی ترجمه شده است. علاوه بر آنها مقاله و رساله‌های دانشگاهی متعددی به برررسی دیدگاه‌های او در خصوص فرهنگ، جامعه مصرفی، فلسفه، سیاست و هنر نگاشته شده است. یکی از مقاله‌های بودریار در خصوص وانمایی و داستان علمی –تخیلی است که در آن به تفسیر وانموده شده ژانر علمی–تخیلی می‌پردازد. همچنین در مقاله *هریمن شریر تصاویر* که در کتاب *اکران سینما* منتشر شده است، مسئله واقعیت و رابطه‌اش با رسانه را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. پژوهش‌هایی که در خصوص سینمای علمی–تخیلی قرار گرفته‌اند به دغدغه و اهداف این پژوهش نپرداخته‌اند. هدف این پژوهش تحلیل واکاوی یکی از مهمترین ویژگی‌های انسانی یعنی عاشق شدن در چارچوب نظری بودریار است.

چارچوب نظری

ژان بودریار در ۱۹۲۹ میلادی در شهر رنس فرانسه چشم به جهان گشود. در سال ۱۹۶۶ از رساله خود با عنوان نظام اشیاء یا نظام ابژه‌ها[۳۱] دفاع کرد. اگرچه خیلی زود گرایش مارکسیستی پیدا کرد، ولی به همان سرعت به منتقد مارکسیسم بدل شد. از او هم با عنوان جامعه شناس و فیلسوف پساساختگرا یاد می‌کنند و هم یکی از پیشگامان اصلی پست‌مدرنیسم. اگرچه از او با عنوان نظریه‌پرداز پست‌مدرن یاد می‌کنند، امّا خودش همچون بسیاری از نظریه‌پردازها این واژه را قبول ندارد. «در بیش از سه دهه نظریه‌پردازی، از آغاز و همواره، رادیکالیته خود را در عرصه اندیشه حفظ کرده، مراحل فکری کمابیش متفاوتی را پشت سر گذاشت»(یزدانجو، ۱۳۹۴: ۲۳۷). اندیشه و نوشته های او متأثر از متفکرانی همچون مارکس[۳۲]، نیچه[۳۳] و آلتوسر[۳۴] است. بودریار بیش از ۴۰ جلد کتاب نوشته است. نظریه وانمایی یا وانمودگی یا به تعبیر دیگر رونوشت بدون اصل، در کنار حادواقعیت، به یکی از مهمترین اصطلاح های پست‌مدرنیسم بدل شده است. همانطور که فیلسوفان پست‌مدرن معتقدند مرز بین والا و مبتذل، حقیقت و دروغ از بین رفته است، بودریار معتقد بود بازنمایی جای خود را به وانمایی داده است و در عصر حاضر، انسان نمی‌تواند مرز واقعیت و مجاز را پیدا کند. از نظر بودریار انسان مدام از واقعیت دور شده و واقعیت به برساخت تبدیل شده است(اسکندری، پارسانیا، ۱۳۹۷: ۱۲۴). بودریار درباره ماهیت واقعیت در دوره‌های مختلف اشاره کرده است که در اجتماع معاصر رابطه نشانه با واقعیت تغییر کرده‌اند؛ ۱– نشانه بازتابی از یک واقعیت است ۲– نشانه واقعیت را تحریف می‌کند ۳– نشانه غیاب واقعیت را می‌پوشاند ۴– نشانه هیچ ارتباطی با واقعیت ندارد. از نظر او این تحول مبین دگرگونی سرنوشت‌ساز و مهم است(بودریار، ۱۹۹۴: ۶). بودیار نشان می‌دهد که در مرحله چهارم واقعیت عینی به کلی از بین رفته است و نه تنها بازنمایی نمی‌شود، بلکه در دوران معاصر به صورت حادواقعیت شبیه‌سازی می‌شود. این واقعیت مجازی نشانه‌هایی از واقعیت را به کار می‌گیرد و جهانی را می‌سازد که اصیل نیست و فقط شبیه جهان واقعی است. «این واقعیت اجتماعی برساختی، در دوران جدید صورت حادتری به خود می‌گیرد و این بار برپایه نظام نشانه‌ای، نه تنها هیچ نسبتی با امر واقع ندارد، بلکه جهان اجتماعی مورد نظرش

---

۳۱ The System of Objects
۳۲ Karl Marx
۳۳ Friedrich Nietzsche
۳۴ Louis Althusser

را شبیه‌سازی می‌کند»(بودریار، ۱۹۹۳: ۱۳۵). جهان معاصر وانمایی جهان و امر واقع است و این بیش از هر چیزی به اصالت انسان و واقعیت هستی او لطمه خواهد زد. به بیان ساده امروزه واقعیت جای خود را به حادواقعیت، به وضعیتی واقعی تر از واقعی، وضعیتی نماینده مرحله ای که تضاد امور واقعی و خیالی در آن محو می شود، داده، وانموده ها جای واقعیات را گرفته، شبیه سازی جای بازنمایی را گرفته است(یزدانجو، ۱۳۸۳: ۲۴۰).

عشق

عشق از مصدر عَشِقَهُ یَعْشَقُهُ عِشْقاً وَ عَشَقاً وَ تَعَشَّقَهُ به معنی زیاد دوست داشتن است. عاشق چیزی بودن با صرفا دوست داشتن متفاوت است. محققین مختلفی در حوزه های علوم انسانی، انسان شناسی درباره عشق تحقیق کرده اند. شاعران و نویسندگان در داستان و اشعارشان به تفسیر و توصیف عشق، عاشق و معشوق و به طور کلی حال و هوای عاشقانه پرداخته اند. همچنین نوشته ها و آثاری که از انسان‌های اولین به دست آمده نشان می‌دهند که عشق جایگاهی بنیادی و غیرقابل‌انکار در هستی انسان دارد. مقام عشق در حیات انسانی به اندازه‌ای ارزشمند است که اساسا زندگی را بدون آن نمی‌توان متصور شد. هر انسانی با توجه به تجربه خودش برداشت شخصی از عشق دارد، امّا همه تأیید می کنند که عشق یکی از بزرگترین نیروهای هستی است. فیلسوفان و هنرمندان در آثار ادبی و هنری خود اعم از رمان، نقاشی، موسیقی، سینما و نمایش و شعر به توصیف و تفسیر عشق پرداخته اند و از زوایای بیشماری آن را تحلیل کرده اند. خدای عشق در اساطیر خدای آفرینش، زیبایی و گاهی علت خلق موجودات است. خدای عشق هم آفریننده است و هم تمایلات انسانی دارد. او هم عاشق است و هم معشوق. از طرف دیگر عشق یک پیام آور هم محسوب می‌شود. «خدا با انسان ارتباط برقرار نمی‌کند مگر از طریق عشق که تمام حرفها و پیامهایش را چه در خواب و چه در بیداری منتقل می‌کند»(Plato, 1970: 203). فلاسفه بین سه مفهوم عشق یعنی اروس، آگاپه و فیلیا تمایز قایل شده‌اند. «اروس در مفهوم میل شدید به چیزی است که با میل جنسی نیز در ارتباط است که خودخواهی را نیز به همراه دارد. آگاپه عشق خداوند به انسان‌ها است و برعکس. فیلیا به معنی توجه محبت آمیز و احساسات دوستانه نسبت به دیگران است»(هلم، ۱۳۹۶: ۱۰). در این مقاله مقصود از عشق، همان اروس است؛ تجربه‌ای انسانی که با دوست داشتن متفاوت است و در عین حال که می‌تواند انرژی بخش باشد، قدرت ویرانگری نیز دارد. به عبارتی عشق هم ایمان را در خود دارد و هم کفر. هم منادی زندگی است و هم نیستی را به یاد می آورد. به قول مولانا

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی/ قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا

عشق اسارت است. زندانی است که می تواند عاشق و معشوق را از هر نوع آزادی بی نیاز کند. به قول حافظ

حافظ از جور تو حاظا که بگرداند روی/ من از ان روز که در بند توام آزادم

بنابراین عشق در عین حال که شادی بخش است درد و رنج هم به همراه دارد. عاشق دیگری شدن ریشه در عشق به باورها و معیارهای خویش دارد. در واقع زمانی فرد عاشق دیگری می‌شود که داشته های او اعم از زیبای ظاهری و روحی، اخلاق و رفتار و گفتار او را با معیارهای و خیالپردازی‌های موجود در اندیشه و ذهن خود منطبق بداند، اما این انطباق هرگز به طور کامل صورت نمی گیرد و ابدی هم نیست. این امر به دو دلیل اتفاق می افتد نخست اینکه تخیلات عاشق با ماهیت و هویت معشوق یکی نیست چرا که آن دو انسان‌هایی منحصربه فرد و متفاوت هستند و دلیل دوم که به مهمترین ویژگی عشق مرتبط

است، قانون‌گریزی عشق است. عشق براساس قوانین منطقی و اجتماعی عمل نمی‌کند. «درباره همه رویدادهایی که در زندگی و نشیب و فرازهایش به عشق مربوط می‌شوند، بهتر آن است که در بند فهمیدن نباشیم، چون حالت وصف ناپذیر و نامنتظرشان چنان است که پنداری از قانون‌هایی نه منطقی که جادویی پیروی می کنند»(پروست، ۱۳۹۷: ۴۱۵). عشق احساسات فراونی را با خود به همراه دارد. در واقع کسی که عشق را تجربه می‌کند می‌تواند همزمان ترس، حسادت، حس مالکیت، شور و شوق، اشک و بی‌پروایی را تجربه کند. به تعبیر احمد شاملو اشک آن شب لبخند عشقم بود. از دیدگاه پروست عاشق شدن، دیدن با نگاهی دیگر، دگرگون شدن و تبدیل شدن به انسانی دیگر و در نهایت ایجاد نوعی رقابت بین من عاشق و من حقیقی است. عشق از معشوق موجودی دوشخصیتی می‌سازد و تضاد بین این دو شخصیت، منجر به درد و رنج هایی جانکاه می شود. عاشق تا زمانی که در تار و پود تخیل خود اسیر است، نباید برای رهایی خویش تلاش کند. بنابراین باید مدام به مراقبت از معشوق خویش بپردازد و از احساس تملک وی باز نایستد(پروست، ۱۳۹۷: ۴۰۴). رنجی که از عشق بر می‌آید موجب آگاهی می‌شود. در واق رنج حاصل از عشق یک رنج هستی‌شناسانه است که عاشق و معشوق را نسبت به هستی خود و جهان پیرامون آگاهتر می‌سازد. دریدا گفته است انسان به چیزها به فرضیه‌هایی که در ذهن دارد به یک شکل خاص از رفتار و منش‌ها علاقه دارد و زمانی که شخصی آنها را دارا است به او عشق می‌ورزد. بنابراین عشق با تخیل و معیارهای انسان رابطه مستقیم دارد، به همین دلیل روی آگاهی او نسبت به خودش و جهان تأثیر می‌گذارد. این ادعا نشان می‌دهد که عشق تجربه‌ای منحصر به انسان است. حیوانات و حتی شاید گیاهان نسبت به هم علاقه داشته باشند، امّا این انسان است که عاشق می‌شود. اریک فروم معتقد است هر نظریه عشق باید با یک نظریه انسان، با یک نظریه وجود بشر شروع شود. دلبستگی حیوانات بخشی از تجهیزات غریزی شان است(فروم، ۱۳۹۳: ۲۱).

سینمای علمی–تخیلی؛ رسانه به مثابه هوش مصنوعی

اولین فیلم‌های علمی تخیلی همزمان با آغاز سینما ساخته شده‌اند. سینما به واسطه امکاناتی که در اختیار هنرمند قرار می‌داد، برای هنرمندان خیال‌پرداز و رؤیابین یک معجزه بود. «اگر تاریخ شروع سینما را در سال ۱۸۹۵ میلادی باشد، اولین فیلم علمی–تخیلی در سال ۱۹۰۲ ساخته شد. ژرژ ملی‌یس[۲۱۴] اولین موضوع علمی–تخیلی را در مقام کارگردان ساخت. فیلمی با عنوان سفر به ماه»(طاهری، ۱۳۹۵: ۱۰۱). فیلم‌های علمی–تخیلی برای اکثر مخاطبان سینما جذاب و پرشور بوده و این جذابیت با پیشرفت‌های تکنیکی سینما افزایش پیدا کرده است. «از بیست و هفت فیلم پر فروش بین سال‌های ۱۹۷۷ تا ۲۰۰۳ میلادی سیزده فیلم علمی–تخیلی و دست کم حدود بیست و هفت فیلم از یکصد فیلم دارای بالاترین نرخ سود در همان دوره نیز، علمی– تخیلی بوده‌اند»(لنگفورد، ۱۳۹۳: ۳۷۴). در چند دهه اخیر سینمای علمی–تخیلی به واسطه وجود نرم‌افزارهای جدید، الگوهای سایبرنتیکی، تکنولوژی و سیستم‌های اطلاعاتی نوین در میزانسن و جلوه‌های بصری پیشرفت قابل توجهی داشته است. دستاوردهای نوین علمی این امکان را فراهم کرده‌اند که سینمای علمی–تخیلی هر آرزوی ناممکن انسانی را بر

[۲۱۴] Georges Méliès

پرده نقره‌ای سینما ثبت کند؛ سفر به فضا، جستجو در اعماق زمین، نمایش انسان‌های مصنوعی و موجودات فرازمینی از جمله مضامینی هستند که به واسطه هنر سینما به تصویر کشیده شده‌اند. فیلم‌های آواتار[۳۱۵]؛ میان ستاره‌ای[۳۱۶]؛ جاذبه[۳۱۷]؛ بلیدرانر ۲۰۴۹[۳۱۸] نمونه‌های برجسته‌ای از سینمای علمی تخیلی چند دهه اخیر هستند.

سینمای علمی – تخیلی جدا از تمرکز بر علم و تخیل، به مضامین سیاسی، اقتصادی و فرهنگی را نیز می‌پردازد و گاه تکنولوژی و زندگی مدرن را ستایش می‌کند و گاه نقد. همچنین گاهی بخاطر تصویرسازی موجودات ناشناخته زمینی و فرازمینی، رابطه انسان و ماشینیزم، از نظر فرم و موضوع به ژانر وحشت نزدیک می‌شود. در واقع سینمای علمی–تخیلی قصه‌ای علمی و خیالی از موجودات غیرانسانی روایت می‌کند، بنابراین در عین حال که می‌تواند با نمایش پیشرفت‌های انسانی، جذاب و شگفت‌انگیز به نظر برسد، به همان اندازه می‌تواند تاریک و ترسناک باشد. دایناسورهای پارک ژوراسیک[۳۱۹]؛ موجودات فرازمینی در فیلم ورود[۳۲۰]؛ مریخ حمله می کند[۳۲۱]؛ ماشینی که خاطرات را پاک می کند در درخشش ابدی یک ذهن پاک[۳۲۲]؛ یا روبات‌های هوشمند در ۲۰۰۱؛ ادیسه فضایی[۳۲۳]؛ فراماشین[۳۲۴]؛ هوش مصنوعی[۳۲۵]؛ پایان جهان در وال–ئی[۳۲۶]؛ سرانجام سفر در زمان در فیلم بازگشت به آینده[۳۲۷] که همان اندازه که می‌تواند شگفت‌انگیز باشند، ترسناک نیز هستند. این همنشینی ژانر علمی– تخیلی و وحشت (فیلم‌هایی که هم علمی– تخیلی هستند و هم وحشت ناشی از تکنولوژی را به تصویر می‌کشند)، معمولاً در آثار نویسندگان و سینماگرانی است که نگاهی نقادانه به دستاوردهای مدرنیته و زندگی مدرن دارند. فیلم علمی–تخیلی با نمایش پیشرفت‌های تکنولوژی به ویژه در عرصه خلق روبات‌ها و سفر به سیاره‌های دیگر، پایان تمدن بشری، ضعف انسان در برابر ماشین یا نبرد انسان و ماشین را نشان می‌دهند که به خودی خود وحشت آفرین است. «دغدغه همیشگی ژانر علمی – تخیلی با پیامدهای –معمولا تهدیدآمیز– تحولات فناوری بر اجتماع و هویت انسانی فراهم کننده بستر بسیار مناسبی برای پرداختن به دلمشغولی و تشویش‌های فرهنگی است که در ان فناوری پیشرفته، در شکل‌های متنوع و به سرعت در حال تغییرش، بیش از هر زمان دیگر در تاریخ بشر از نقش محوری برخوردار است»(لنگفورد، ۱۳۹۳: ۳۷۶)

فیلم علمی تخیلی صرفا نمایش دستگاه و سیستم‌های صنعتی و پیشرفته نیستند بلکه آثاری هستند که به شیوه‌ای منصحر به فرد مضامین انسانی، اجتماعی، فلسفی و حتی سیاسی را مطرح می‌کنند. یکی از مضامین مطرح شده در این آثار مفهوم عشق است. از آنجا

---

۳۱۵ Avatar- 2009
۳۱۶ Interstellar-2014
۳۱۷ Gravity-2013
۳۱۸ Blade Runner -2017
۳۱۹ Jurassic Park-1993
۳۲۰ Arrival-2016
۳۲۱ Mars Attacks!-1996
۳۲۲ Eternal Sunshine of the Spotless Mind-2004
۳۲۳ 2001: A Space Odyssey-1963
۳۲۴ Ex Machina-2014
۳۲۵ A.I. artificial intelligence-2001
۳۲۶ WALL-E-2003
۳۲۷ Back to the Future-1985

که عشق یک ویژگی برای انسان و جهان ارتباطات او محسوب می‌شود، فیلم علمی – تخیلی این مضمون را در جهان فراصنعتی که انسان در انبوه ماشین دستگاه و آسمانخراش‌ها غرق شده است، مطرح می‌کند. در فیلم های علمی–تخیلی که در عصر پست‌مدرن تولیده شده‌اند می‌توان نمونه‌هایی را یافت که مسئله وانمایی و حادواقعیت را مطرح کرده‌اند. فیلم ماتریکس[۳۲۸] نمونه درخشان و قابل توجهی است که در آن انسان و جهان وانمایی را به زبان فلسفی و فضایی منتسب به فیلم‌های اکشن، به تصویر می‌کشد. فیلم بلیدرانر[۳۲۹] هم روبات‌هایی هوشمندی را نشان می‌دهد که تلاش می‌کنند از مرگ رهایی یابند. آنها همان سیستم عامل‌هایی هستند پس از یک دوران باید از بین بروند تا سیستم‌های جدید جایگزین شوند. روبات‌ها سرسختانه با خالقان خود و مأمورین پلیس مبارزه می‌کنند تا شاید زنده بمانند. احساس واقعی که این موجودات هوشمند تجربه می‌کنند در سریال *دنیای غرب*، به شکلی پیچیده و گسترده‌تر مطرح می‌شود. این نوع آثار در عین حال که پیش‌بینی می‌کنند جهان آینده تا چه اندازه پیشرفته و پیچیده خواهد بود، این هشدار را هم می‌دهند که سیستم‌های هوشمند بر ضد خالقان انسانی خود قیام کنند و هر آنچه به نامواقعیت وجود دارد را از بین برده و جهانی حادواقعی را بنیان نهند. در این دسته از فیلم‌ها مرز بین واقعیت و حادواقعیت از هم می‌پاشد و بیننده به سختی می‌تواند انسان‌های واقعی و روبات‌ها را از هم بازشناسد.

فیلم *او* در سال ۲۰۱۳ اکران شد. امنتقدان و تماشاگران نظر مثبتی به فیلم داشتند و فیلم جوایز متعددی از جشنواره‌های معتبر جهانی از جمله جایزه فیلمنامه غیراقتباسی را از آکادمی اسکار دریافت کرد. اسپایک جونز[۳۳۰] نویسنده و کارگردان فیلم با فیلم‌های قبلی‌اش مثل اقتباس[۳۳۱] جان مالکوویچ‌بودن[۳۳۲] نشان داده بود که استعداد زیادی در روایت قصه‌های غیرمتعارف دارد. فیلم او در آینده‌ای دور و نامشخص روایت می شود و داستان تئودور توامبلی را روایت می‌کند که در آستانه جدایی از همسرش قرار دارد و به همین خاطر غمگین و تنها است. هنوز خاطرات همسرش را به یاد دارد و در ذهنش مرور می‌کند. او در شرکتی کار می‌کند که نامه‌های عاشقانه برای متقاضی‌هایی که نامه‌نگاری نمی‌دانند، می‌نویسد. تئوردور نرم‌افزاری هوشمند را نصب می‌کند که می‌تواند با صاحب خود تطابق پیدا کند. تئودور اطلاعاتی از جمله صدای زنانه و اطلاعات مادرش را به نرم افزار می‌دهد و نرم افزار با شخصیتی به نام سامانتا شروع به کار می‌کند. تئودور در عین حال که از هوشمندی سامانتا که در قالب یک گوشی موبایل است، شگفت‌زده شده، رابطه‌ای صمیمانه با او برقرار می‌کند. رابطه آنها روزبه‌روز عمیق‌تر و احساسی‌تر می‌شود انگار تئوردور و سامانتا انسان‌هایی واقعی هستند. رابطه آنها همچون یک عاشق و معشوق است و از نظر ظاهری هیچ کم و کاستی ندارد، امّا سامانتا وانمایی یک انسان است و رابطه‌اش با تئودور یک حادواقعیت است. عشقی که بین تئودور و سامانتا شکل می‌گیرد یک عشق واقعی نیست زیرا سامانتا واقعی نیست. بنابراین عشق هم واقعی نیست. بلکه وانمایی عشق است. حادواقعیت باعث می‌شود یک نوع آگاهی و هوش ساختگی در انسان ایجاد شود. به این معنا که انسان احساس آگاه بودن از پیرامون و روابطش دارد ولی چون منشأ این آگاهی واقعیت نیست، این آگاهی هم غیرواقعی خواهد بود.

---

۳۲۸ The Matrix
۳۲۹ Blade Runner- 1982
۳۳۰ Spike Jonze
۳۳۱ Adaptation-2002
۳۳۲ Being John Malkovich-1999

هوش ساختگی[۳۳] عبارت است از حالتی که در آن فرد، آگاهی طبیعی خود را نسبت به خود و اطرافش از دست می‌دهد و نوعی آگاهی ساختگی از محیط به او تحمیل می‌شود(Tiffin and Terasima, 2001: 15)

تئودور انسانی منزوی است. تنهایی او صرفا به خاطر طلاق همسرش نیست، بلکه او در شهر و جامعه‌ای زندگی می‌کند که بیش از آنکه روابط انسانی و عاطفی طبیعی و واقعی باشد، مجازی و حادواقعی است. دوست تئودور– امی– از شوهرش طلاق گرفته و با یک نرم افزار مونث رابطه دارد. تمام احساس‌ها، کنش و واکنش‌ها، روابط عاشقانه واقعی به نظر می‌رسند، امّا ناواقعی هستند. به عنوان مثال وقتی تئودور می‌فهمد سامانتا با یک نرم افزار دیگر دوست شده احساس حسادت می‌کند. همه احساس های تئودور واقعی است، ولی مشکل اینجاست که مبدأ و منشاء این احساس‌ها مجازی است. فیلم نشان می‌دهد که در جهان معاصر مرز بین واقعیت و مجاز شکسته و مجاز به صورت حادواقعیت جایگزین واقعیت اصیل شده است. تصاویر به عنوان وانموده‌ها آن چنان بر امر واقعی تقدم یافته اند که نظم علی و منطقی امر واقعی و تکثیر آن را وارونه می سازند(بودریار، ۱۳۸۳: ۲۵۱). رابطه انسان با هوش مصنوعی به واسطه شبیه‌سازی دقیق، این توهم را در او به وجود می‌آورد که چون آنها همچون انسان رفتار می‌کنند پس احساسات‌شان هم انسانی است، در حالیکه احساسی که انسان تجربه می‌کند در ارتباط با موجودی صنعتی و مصنوعی است. فیلم دو صحنه را در تقابل با هم قرار می‌دهد زمانی که تئودور از طریق اینترنت و موبایلش با یک زن ارتباط برقرار می‌کند و زمانی که تئودور و سامانتا همان رابطه را تجربه می‌کنند. تئودور حرف زدن و ارتباط عاشقانه با سامانتا را بیشتر واقعی می‌داند. این همان فروپاشی است چرا که رابطه دال و مدول از بین رفته است. بودریار گفته بود «نشانه‌شناسی سوسور با ظهور فراواقعیت در هم می‌شکند؛ به این معنی که دو قطب دال و مدلول در هم می آمیزند، از درون متلاشی و باعث می شوند که نشانه ها غیروابسته و نامربوط به واقعیت شوند»(Baudrillard,1981:180)

نگاه انتقادی و تلخ فیلم به وضعیت انسان در جهان که توسط تکنولوژیه احاطه شده است، نمایانگر این است که تکنولوژی یکی از عوامل اصلی از بین رفتن واقعیت و پدید آمدن حادواقعیت است. واقعیت مجازی واقعیتی است که به کمک وسائل و تکنولوژی‌های واسط که عمدتا کامپیوتری هستند، ساخته می‌شود. تکنولوژی خالق بحران وانمایی است و موجب از بین رفتن تمایز بین دور و نزدیک و عینیت و ذهنیت شده است(Virillio,1991: 53) تناقض بین تئودور و سامانتا در فیلم زمانی به اوج خود می‌رسد که تئودور متوجه می شود سامانتا نه تنها همزمان با او با چند هزار نفر دیگر نیز رابطه عاشقانه دارد، بلکه همچون مابقی سیستم عامل‌ها دورانش به سررسیده و نابود می‌شود. عشق تجربه‌ای یگانه، انسانی و احساسی همراه با تملک است. به عبارت دیگر عاشق و معشوق نسبت به هم احساس مالکیت دارند. تئودور زمانی که می‌فهمد سامانتا همچون هر نرم افزار و اپلیکیشن دیگر با انسان‌های بیشماری در رابطه است(دیگران از آن استفاده می‌کنند) احساس می‌کند به او خیانت شده است. به همان اندازه که احساس می‌کرد یک عشق واقعی را تجربه می‌کند به همان میزان از شدت خیانت می‌رنجد. فضای مجازی و اساساً زندگی مجازی احساسات واقعی انسانی را برانگیخته می‌کند در حالیکه خودش شبیه‌سازی است و واقعیت نیست. در واقع عشق به معنای یک روایت کلان به تعبیر لیوتار، از بین می‌رود و فقط مجازی از آن بر جای می‌ماند که نه درست است نه نادرست نه واقعی است و نه دروغ؛ فقط مجاز و وانموده است. اگر در گذشته فیلم یا هر اثری هنری که عشق را بازنمایی می‌کرد، رابطه‌اش با نشانه و امر واقعی مشخص بود، امّا وانمودن تمامی ساختمان تمامی ساختمان بازنمایی را به منزله چیزی که خود گونه وانمودن بیش نیست، دربر می‌گیرد(بودریار، ۱۳۹۲: ۹۱). رابطه سامانتا و تئودور

[۳۳] Artificial Intelligence

واقعیت دارد چرا که تئودور و ربات هوشمند آن را احساس می‌کنند، امّا این احساس برساخته یک واقعیت مجازی و سطحی است. عشق به معنای یکی شدن در این نوع رابطه از بین می‌رود. شاید هر دو احساسی عاطفی و حتی عاشقانه تجربه کنند، ولی آنها برابر نیستند، در نتیجه عشق‌شان از لحاظ ظاهری فقط شباهت دارد. انسان در عشق یکی‌شدن را تجربه می‌کند، ولی رابطه با ماشین، یک عشق ماشینی را تولید می‌کند. «در جامعه امروزی سرمایه‌داری غرب، معنای برابری دگرگون شده است. منظور از برابری، برابری آدم ماشینی است. برابری آدم‌هایی که فردیت شان را از دست داده‌اند. امروزه منظور از برابری به معنای یکسانی است تا یکی بودن»(فروم، ۱۳۹۳: ۳۱). انسانی که به صورت حضوری یا تلفنی با انسانی دیگر رابطه برقرار می‌کند، با یک موجود فیزیکی همچون خودش ارتباط می‌گیرد و اگر واسطه‌ای تکنولوژی حضور دارد صرفاً برای پیوند آنها است نه مجازی کردن آنها. عشقِ تئودور یک ابزار مجازی است که توسط انسان طراحی شده است. نشانه‌ها، رمزگان و داده‌هایی که ربات هوشمند از انها استفاده می‌کند تا جلوه‌های عشق را نشان دهد، هیچ یک واقعی نیستند. فیلم او نشان می‌دهد که رابطه مجازی و اساسا زندگی مجازی با تمام جذابیت‌هایش چقدر انسان را تنهاتر و منزوی‌تر می‌کند. زیرا او را از انسانیت خویش دور می‌سازد. مارکس گفته است: انسان را انسان، و رابطه‌اش را با دنیا انسانی فرض کنید. فرض کنید عشق را فقط با عشق و اعتماد را با اعتماد می‌توان مبادله کرد و الی آخر... روابط‌تان با انسان و با طبیعت باید مظهر مشخص زندگی واقعی فردی‌تان که با مقصود اراده‌تان متناظر است، باشد. اگر عشق بورزید بدون اینکه عشق را برانگیزد، یعنی اگر عشقان عشق تولید نکند، اگر شما بوسیله یک مظهر زندگی به عنوان عاشق از خودتان معشوق نسازید ، عشقتان ناتوان است، مصیبت‌بار است»(فروم، ۱۳۹۳: ۴۵). عشق تئودور و سامانتا به همین شکلی که مارکس می‌گوید ناتوان است چون معشوق واقعی نیست و آن مظهر زندگی، یک وانموده است و برساخته داده‌ها و اعدادی مصنوعی است. زمانیکه تئودور سامانتا را از دست می‌دهد، به همراه دوستش که او هم نرم افزار مؤنث را از دست داده است، به پشت بام می‌رود. آن دو به فضای شهری که سرشار از نور و آسمانخراش‌های هیولامانند است، نگاه می‌کنند. چشم‌های اشک‌بار تئودور نشان از تنهایی انسان در دنیایی تکنولوژیک است که هر روز از انسانیت و عشق تهی می‌شود. تجربه عاشقانه تئودور سطحی آگاهی او را نسبت به پیرامونش بالا برده است. در واقع تئودور به خاطر قدرت تکنولوژی در جهان حادواقی غوطه‌ور شده بود و این غوطه‌وری[۳۳] از ویژگی های جهان وانمایی شده است. تئودور با جدایی از سامانتا متوجه می‌شود که تا چه اندازه در جهانی که واقعی نیست، اسیر شده است. به تعبیر بودریار حادواقعیت‌ها تا آنجا پیش می‌روند که سازنده هویت انسان و چارچوب هستی‌شناسی مرجع او می‌شوند(Baurillard, 1977: 43)

نتیجه‌گیری

سینمای علمی–تخیلی همواره مسئله تکنولوژی و پیشرفت و تأثیر آن بر زندگی فردی و اجتماعی انسان را مطرح کرده است. این ژانر نشان می‌دهد که علم و دستاوردهای علمی چگونه جهان انسانی را تغییر می‌دهند. فیلم *او* به عنوان یک فیلم علمی–تخیلی تأثیر تکنولوژی را بر یکی از اساسی‌ترین مفاهیم انسانی یعنی واقعیت به نمایش می گذارد. فیلم در حالیکه نتایج مثبت پیشرفت نرم افزارها،

[۳۳] Immersion

اپلیکیشن ها و هوش مصنوعی را نشان می‌دهد، نقادانه به این مسئله می پردازد که رسانه‌های مجازی می‌توانند ماهیت، احساسات و روح انسان را نابود کنند. همانطور که ژان بودریار تشریح کرده است که جهان امروز به سمت نابوید واقعیت اصیل و انسانی میل می‌کند، فیلم او نشان می دهد نه تنها زندگی مادی انسان ماشینی می‌شود، بلکه عمیق‌ترین و خصوصی‌ترین روابط بشر همچون روابط عاشقانه مجازی و ناواقعی خواهد شد. این پژوهش با بررسی اهمیت و جایگاه عشق در زندگی بشر نشان داد که عشق تجربه ای است که با مفهوم و ماهیت انسان گره خورده است. طبق اظهارات بودریار جهان امروزکدگذاری شده و وانمایی است و هیچ امر واقعی در کار نیست. فیلم او با نمایش تصاویری از شهر و محیط پیرامون شخصیت‌ها و همچنین جنس روابط انها، تأکید می‌کند که انسان همراه با محیط پیرامونش به یک ابزار تکنولوژیک تبدیل شده و هویت واقعی اش از بین رفته است. در عین حال که رابطه تئودور و سامانتا تمام نشانه‌های عاشقانه را دارد وانمایی عشق است و واقعی نیست.

منابع

۱. پروست، مارسل(۱۳۹۷). در جستجوی زمان از دست رفته. ترجمه مهدی سحابی. تهران. نشر مرکز
۲. حقیقی، مانی(۱۳۹۲). سرگشتگی نشانه‌ها؛ نمونه هایی از نقد پسامدرن. تهران: نشر مرکز
۳. ساراپ، مادان(۱۳۸۲). راهنمای مقدماتی بر پساساختگرایی و پسامدرنیسم. ترجمه محمدرضا تاجیک. تهران: نشر نی.
۴. طاهری، علیرضا(۱۳۹۵). ادبیات، نقاشی و سینمای تخیلی. تهران. نشر ساقی.
۵. فروم، اریک(۱۳۹۳). هنر عشق ورزیدن. ترجمه ابوذر کرمی. تهران: نشل نواندیش
۶. لنگفورد، بری(۱۳۹۳). ژانر فیلم از کلاسیک تا پساکلاسیک. ترجمه حسام الدین موسوی. تهران: سوره مهر
۷. نوذری، حسینعلی(۱۳۸۹). صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته. تهران: انتشارات نقش جهان.
۸. یزدانجو، پیام(۱۳۹۴). اکران اندیشه. تهران: نشر مرکز

۹. مقالات فارسی

۱۰. اسکندی، عیسی، پارسانیا، حمید(۱۳۹۷). «روش شناسی بنیادین و بررسی انتقادی اندیشه های بودریار». نشریه حکمت اسراء. شماره ۳۱– صص ۱۲۳–۱۵۰
۱۱. هلم، بنت(۱۳۹۶). «عشق». ترجمه زهره همت. نشریه اطلاعات حکمت و معرفت. خردادماه. شماره ۳. صص ۸–۱۳

۱۲. منابع لاتین

13. Baudrillard, Jean, (1997) “The Reality Gulf, Postmodern After-images: A Reader in Film, Television, and Video".
14. Peter Brooker and Will Brooker, New York: Arnold
15. Baudrillard, jean,(1993). *Symbolic Exchange and Death*. Trans by Ian Hamilton, Londan: Sage.
16. Baudrillard, jean: 1994 *Simulacra and Simulation*. Trans by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press
17. Baudrillard, Jean, (1981) "For a Critique of the Political Economy of the Sign", St. Louis: Telos Press
18. Baudrillard, Jean (1994). Simuclara and science-fiction, in Simuclara and Simulation, trans. Sheila Faria Glaser (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994),
19. Plato, 1970, The Dialogues of plato, Edited by R.M.Hare and D.A. Russell. Translated by Benjamin Jowett. London: Sphere Books.
20. Schneider, Jen. (2006), Science Fiction and Science Policy, Sagepublications: Bulletin of Science Technology Society
21. Tiffin, John and Terashima Nobuyoshi, (2001), "Hyper Reality: Paradigm of the Third Millennium", Rutledge Publication.
22. Virillio, Paul, (1991), "The Lost Dimension", New York, semiotext publishers.

Simulation of Love in Science- Fiction movies based on Baudrillard's Perspective (A study on «Her» movie)

Love is the most important physical and spiritual experience. While there are many analyses about love every human being interpret love by the personal experiment. Love has been categorized in various aspects like real and virtual but in every aspect love means having passion to some thing or someone intensively. Therefore, Love is related to the reality of human being. This reality is along with feelings like jealousy, doubt, possession, lust and pain. Between postmodern philosophers Jean Baudrillard is a philosophe who has researched about the meaning of reality in postmodern world. he believes that reality has gone and human lives in a Hyper-reality world. In this world as Baudrillard states identity and existence of human is being challenged and human himself is a simulacra and no more. Science fiction films specifically recent artworks try to display the relation between human, technology and artificial intelligence. «Her» movie (2013) by Spike Jonze is a romantic film in science fiction genre which is about a love relation between a human and an artificial intelligence. It seems that concepts like simulation and Hyper-reality stated by Baudrillard can be interpreted in this film. In fact, this research which has done by descriptive-analytical method and using library resources tries to prove the hypothesis that love in the postmodern world has been turned to simulacra. The results show that love in this film is Hyper-reality and simulacra.

Keywords: Simulation, Love, Science-fiction film, Cinema

تحلیل و نقد فیلم "حیوان" به کارگردانی برادران ارک
با رویکرد اگزیستانسیالیسم از منظر ژان پُل سارتر

حسین بیات[۳۳۵]

چکیده:

ما هـرگـونه رویدادی را در خانهٔ خود، به بیگانگان نسبت می‌دهیـم و پیش پای خود را نمی بینیم.به مرور، طبیعت گداسرشتی در ما ایجـاد می‌شود که هـر روز دیده به جایی بدوزیم و همهٔ قوای انسانـی خـود را به صورت امید، در ایـن نگاه گـردآوریم : نگاهـی بی‌عمل نگاهی بت‌پرستانه، نگاهی پُرتکدی و عاری از شوق و جاذبه حرکت، با این کـار ناامید و بـه دیگران امیدوار می‌شویم.در این مقاله بـه تحلیل و نقد فیلم "حیوان" به کارگردانـی بـرادران ارک با رویـکرد اگـزیستانسیالیسم از نگاه سارتـر می‌پردازیـم. روش تحقیـق کتابخانه‌ای و استدلالـی توصیفی می‌بـاشد. اهمیت ایـن مقالـه جهت و نـگاه مکـتب اگزیستانسیالیسم به محتوای اثر و ارزشمندسـازی آن می‌باشد. طرح مسئله، ایده اصلی اثر هنری "آزادی بشـر" بررسی و نقـد می‌شود. در نتیجه حاصل شد انسان باید انتخاب کند و عملکرد حاصل از آن را پذیرا باشد.

کلیدواژه: اگـزیستانسیالیم، آزادی بشر، حیوان.

[۳۳۵] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی.

مقـدمه:

عصر حاضر ،شاهـد بیشترین پیوند میان فلسفه، ادبیات و سینما بوده است. این پیوند گاه تا حدی است که برخی از برجسته‌ترین فیلسوفـان این عصر به دریافت جایزۀ نوبل ادبیات موفق شده‌اند و یا فیلم‌سـازانی که جوایز و کارکـرد اثر خود را وام گرفته از آثار و دیدگاه‌های فلسفی و ادبی می‌باشند. در این تأثیرگـذاری،فلسفه وجـودی جایگاهی بسزایـی دارد، فلسفه‌ای که بـا نـام‌هـای آشنایی چون هایدگر(هرمونتیک مدرن) و سارتر(ادبیات متعهد) خواسته یا ناخواسته در جوامع ادبی اروپا حضوری موثـر داشته است. در این مقاله سعی می‌شود ابتدا تعریفی ساده از اگزیستانسیالیسم و آزادی بشر ارائه شود. سپس به مفهوم دلهره، مَسخ، خلاصه فیلم حیوان، با اثر مواجه شد و در ادامه با روش توصیفی- تحلیلی با استناد بـه مطالعۀ کتـابخانـه‌ای،پاسـخ به ایده اصلی "آزادی بشر چیست؟" بـا دیـدگـاه اگزیستانسیالیسم مورد بررسی واقع گـردد.

اگـزیستانسیالـیسم

وجـود مُقدم بَر ماهیت اسـت.(سارتر،۱۴۰۰:ص ۲۵). ابتدا تعریفی از ماهیت با مثالی بیان می‌کنم: کارد آشپزخانه نخست برای عملی اندیشیده شـده است، خالـق تصویـری از شکل کارد متصور شده و سپس آن را به وجود آورده است، بنابراین کارد شئی است: با در نظـر داشتن اسـلوبـی که فایـده معینی دارد. ماهیت کارد بـر وجـود آن اولـویت دارد.(همان،ص۲۶). امّـا سوال این‌جاست آیا انسان نیز این‌گونه اسـت؟سارتر می‌گوید: وجود بشر بر ماهیت آن مقدم است،موجودی که پیش از تعریف آن به وسیلۀ مفهومی ممکن باشـد،وجود دارد؛و ایـن موجود، بشر است یا به تعبیر هایدگـر،واقعیت بشری. بشر، پس از وجود یافتن در جریان زندگی، با کارهای خود، خود را می‌سـازد بنابراین نمی‌توان او را از پیش تعریف کـرد. کـارد برای بریـدن اسـت، امـا بشر برای چه بوجود آمده است؟ از پیش نمی‌دانیم. بشر تا دسـت به عملی نـزده، نمی توان صفتی را به او نسبت داد. بنابرایـن نـه خوب است و نه بـد.هیـچ است. ظرفـی است تهی که باید در جریـان ، زنـدگی، بسته به بد و نیک کرداری، از شـرنگ یـا شـهد پُـر شـود. (همان، ص۲۷-۲۸).

بشـر تماشـاگر نبرد یـزدان و اهریمن اسـت، او در حدی نیست که تقلا یا اعتراض کند. "فلسفه جبری" (سارتر،۱۴۰۰:ص۱۲) جنگ جهانی دوّم سارتر را بـه مـارکسـیسـم نزدیـک ساخت. او در مصاحبه‌ای می‌گویـد: آشکارتـریـن چیزی که من می‌بینم، این اسـت که زندگی‌ام چنان به دو قسمت تقریباً از هـر حیث جدا تقسیم شـده اسـت که در قسمت دوّم زندگـی،خودم را در قسمـت اول آن به خوبـی نمی‌شناسـم. این دو قسمت شامـل پیش از جنگ و بعد از جنگ می‌بـاشـد. در زمـان جنگ بود که من، از فـردیـت محض دوران پیش از جنگ،به امر اجتماعی رسیدم. پیچ بزرگ زندگی من همین‌جا است پیش از جنگ و بعد از آن. (سارتر،۱۳۵۴:ص۹-۴۸).

دازیـن

هایدگر به عنوان یکی از جسته‌ترین نمایندگان فلسفه هستی محسوب می‌شود و واژه اصالت را بارها در مهّم‌ترین اثر خود یعنی بودن و زمان (time and Being)آورده است. هایدگر از واژۀ دازین(Dasein) (به معنی آنجا بودن) که معادل مشخص انگلیسی یا فارسی ندارد برای انسان استفاده می‌کند و به توصیف ویژگی‌ها و شرایط دازین می‌پردازد، یکی از آنها اصالت دازین می‌باشد.

«دازین: همیشه ضرورت امکان خویش است، آدمی می‌تواند بودن خودش را انتخاب کند، خودش را به چنگ آورد یا می‌تواند خودش را گم کند و یا خودش را هرگز بدست نیاورد و یا فقط در ظاهر بدست آورد،امّا فقط به این دلیل که دازین به اقتضای ویژگی‌هایش دارای امکان اصیل بودن، یعنی از آنِ خود بودن است که می‌تواند خودش را گم کرده و هنوز به دست نیاورده باشد.هردو، هستی اصیل و غیر اصیل بودن،بر این استوارند که دازین به طور کلی از طریق از آن"من بودن" متعین است. (Heidegger, 1996, p 40)

دلهره

کی‌یرکگارد از مفهوم ترس و اضطراب برای توصیف آن در زندگی انسان بهره می‌گیرد. به عقیدۀ او، اضطراب درونی در ما به مثابۀ ابزاری در دست خداست که از ما می‌خواهد در مقابل خلأ و احساس پوچی در پیش رویمان،تعهدی اخلاقی و انسانی در زندگی ایجاد کنیم. بدان معنا که قبل از گناه اوّلیه،آدم هیچ شناختی از خیر و شَر نداشته باشد. این حقیقت که خوردن آن میوۀ ممنوع نوعی انتخاب شر محسوب می‌شود و انسان نسبت به شر هیچ آگاهی نداشته مشخص است. آنگاه خداوند به او فرمان داد که از آن میوه نخور،آدم باید انتخاب می کرد،بین خیر و شر،و او شر را بر خیر برگزید. بعد از آن‌که آدم میوۀ درخت ممنوعه را خورد،گناه زاییده شد. بنا بر عقیدۀ کی‌یرکگارد،ترس و اضطراب قبل از گناه به وجود می‌آید و در نتیجه از ترس بود که آدم دست به گناه زد. (shelly.2004) این دلهره را کی‌یرکگارد "دلهرۀ ابراهیم" می‌نامد. داستان ابراهیم: فرشته به ابراهیم دستور می‌دهد که پسرش را قربانی کند. اگر مطمئناً دستور دهنده فرشته بود، اگر واقعاً فرشته‌ای می‌آمد و می‌گفت: تو ابراهیمی و باید پسرت را قربانی کنی، آنگاه دیگر اشکالی وجود نداشت. امّا پیش از هر چیزی این سؤال به ذهن هر کسی خطور می‌کند: آیا به راستی این فرشته است؟ آیا واقعاً من ابراهیم هستم؟ چه دلیلی در دست است که این فرشته است و من ابراهیم؟

زنی دیوانه گرفتار توهم بود و صداهای خیالی می‌شنید.تصور می‌کرد با وسیلۀ تلفن به او دستورهایی داده می‌شود. هنگامی که پزشک از او می‌پرسد که چه کسی با او صحبت می‌کند بیمار جواب داد:« مخاطب من خداست». اگر فرشته بر من نازل شود چه دلیلی وجود دارد که این فرشته است؟ و اگر من پیام‌هایی بشنوم، چه دلیلی دارد که این صداها یزدانی است یا اهریمنی یا اینکه ندای ضمیر ناخودآگاه من است یا اساساً زاییدۀ بیماری است؟ و چه دلیلی است که این پیام‌ها متوجه من است؟ چه کسی ثابت می‌کند که من مأمورم تا مفهومی را که یافته‌ام و همچنین راهی را که انتخاب کرده‌ام، بر همۀ آدمیان تحمیل کنم؟(سارتر،۱۴۰۰:ص۳۵)

دلهـره به عمل نمی‌انجامد

سخن بـر سـر دلهره‌ای نیست که به تـرک و گوشه‌گیـری و اجتناب از عمل می‌انجـامد (خودکشی) مـراد دلهره‌ای اسـت سـاده، که تمام کسانی که مسئولیتی داشته‌اند، آن را می‌شناسند. مانند فرماندهان و مدیران،دلهره‌ای که از تصمیم آن شخص در مسائل، به اطرافیان او تأثیر خواهد گذاشت. (همان‌ص۳۶) به تعبیر بنده در اسـلام به آن حجـاب (منظور پوشش نیست) گفته می‌شـود.

آزادی

چطـور اسـت بگوییم: همه کس آزاد اسـت حقّ را بجویـد.بنابرایـن در کـاوشِ حقیقت فرض بر این است که حقیقت روشن نیست و این اعتراف، یک اذعـان غریزی است.بله آنچه منظور ماست آزادی در جستجوی حقیقت اسـت. بـرای راه یافتن به حقیقت دو راه وجود دارد: تقلیـد و تحقیـق. کسـانـی هستند که به گمـان خود حقیقت طلبند،امّـا همه حقیقت را فقـط از مـرجـع و منبعی خاص طلـب می‌کننـد. ایـن کار معنایی جز تقلید ندارد و بـرابر است با فروختن عقل خود و به دنبال آن ،آزادی خود به دیگران و آسوده از تحقیق (عبدالکـریم،۱۳۸۴:ص۱۱۳۷). ما آزادی را در فعلِ عملـی مـورد فرمـان عقل تجربه می‌کنیـم(Heidegger,2002,p185). ایـدۀ آزادی، یکی از امور واقع اسـت که واقعیت آن به مثابـۀ یک نوع خاص از علّیـت می‌توانـد در افعال از طریق قوانین عملی عقل محض اثبات شـود(کانت،۱۳۷۷:ص۱۰۶)

اگـزیستانسیالیسم به قدرت عواطف و شهوات معتقد نیست.این مکتب هیچ‌گـاه عقیده ندارد کـه عـواطف نیک، سیـلی بنیان کـن اسـت که بشر را جبراً به سوی بعضی اعمال می‌رانـد و در نتیجه ممکـن اسـت وسیلۀ رفع مسئولیتی بشمـار رود. به اعتقاد مـا بشر مسئول عواطف و شهوات خود است. همچنین اگزیستانسیالیسم اعتقاد ندارد که ممکن است بشـر آیه‌ای ازلی در روی زمین بیابد که او را راهبر شـود؛ زیـرا به عقیدۀ مـا، بشـر شخصاً و بـه دلخـواه خود، آیه‌هـا را کشف و تعبیر می‌کند.(سارتز،۱۴۰۰:ص۴۱)

انسان‌هـای حیوان‌نما "مَسـخ"

اشـاره به یک کهن الگـو: قرآن کـریم در سـورۀبقره، آیـات ۶۶-۶۵ و نیز آیات ۱۶۳ ـ ۱۶۶ سـرگذشت گروهی از بنی‌اسرائیل را بیان می‌کند کـه در سـاحل یکی از دریـاهـا (ظاهراً دریای احمر بوده که در کنار سرزمین فلسطین قرار دارد) در بندری به نام ایله (که امروزه به نام بندر ایلات معروف است) زندگی می‌کردند. از طرف خداوند سبحان برای آزمایش و امتحان، به آنان دستور داده شد که روزهـای شنبه بـه صید مـاهی نپردازند. ولی این مردم بنـای بر قانون‌شکنی گـذاشتند و ابتدا با حیله شرعی به وسیله کندن حوضچه‌ها و یا انداختن قلاب‌ها کار خود را شروع کردند (ماهی‌ها را روزهای شنبه در حوضچه‌ها و یا قلاب‌ها به دام می‌انداختند و روزهای بعد آن‌ها را از آب می‌گرفتند) این کار، نافرمانی و گناه را در نظر آن‌ها کوچک جلوه داد و آنان را در برابر شکستن احترام روز ممنوع جسور ساخت. کـم‌کـم در برابر فرمان الهی بی‌باک شـدند. در روزهـای شنبه به طور علنی و بـا بی‌پروایی به صید ماهی مشغول شدند و از این راه مال و ثروت فراوانی فراهم ساختند زیـرا ماهیـان برای

امتحان آن‌ها و به دستور پروردگار روز شنبه بر روی آب آشکار می‌شدند و در غیر روز شنبه کمتر به سراغ آن‌ها می‌آمدند (اعراف، ۱۶۳) این بود تا این‌که عذاب سخت الهی فرود آمد و گناه‌کاران و کسانی را که امر به معروف و نهی از منکر نمی‌کردند به کام خود فرو برد. از مجموع آیات قرآن تفسیر می‌شود که هر دو گروه مجازات شدند، ولی مجازات مسخ، تنها مربوط به گناه‌کاران بود و مجازات دیگران احتمالاً هلاکت و نابودی بوده است،هر چند گناه‌کاران نیز چند روزی پس از مسخ شدن طبق روایات هلاک شدند.

مسخ در اسلام با آنچه تناسخ خوانده می‌شود تفاوت بنیادی دارد، زیرا در تناسخ روح از بدن جدا شده و به بدن یا جنین دیگر تعلق می‌گیرد، امّا در مسخ روح از بدن جدا نمی‌شود بلکه تنها شکل ظاهری بدن تغییر می‌کند یعنی این‌گونه نیست که نفس انسان به نفس میمون تبدیل شود بلکه افراد مسخ شده با حفظ روح بشری فقط صورت ظاهری آنها هم‌چون میمون و خوک می‌شوند تا به نوعی کیفر برسند.

نمونه‌ای از داستان‌های مسخ

داستان مسخ

فرانتس کافکا از جمله نویسندگان برجستهٔ قَرن بیستم است؛ رُمانک «مَسخ» یکی از آثار بزرگ اوست. این اثر درباره گرگور، بازاریاب جوانی است که به حشرهٔ عظیمی مبدل می‌شود. گرگور زامزا، قهرمان این اثر، یک حشره می‌شود که می‌توان نماد زندگی پوچ و بی‌معنا و مفهوم انسان امروز دانست که از زندگی خشک و بی‌روح مادی «ماشین زده» امروزی به تنگ آمده و از خود بیگانه و مسخ می‌شود. این نوع زندگی گرگور نشان‌گر تنهایی،اضطراب و دلهره‌ای است که او، به عنوان نمادی از انسان امروز،در زندگی مُدرن با آن مقابل است.

داستان عزاداران بَیَل

مجموعهٔ هشت داستان پیوسته دربارهٔ فلاکت‌های مُدام مردمان روستایی به نام بَیَل است. غلام‌حسین ساعدی این کتاب را در سال ۱۳۴۳ چاپ کرده است. در این اثر شخصیت محوری داستان "مشدی حسن" به نوعی استحاله روحی ، مسخ می‌شود و از درجه انسانی تنزل می‌یابد. همچنین شخصیت موسُرخه که نماد قحطی و گرسنگی است به صورت جسمانی مسخ و نماد بی‌هویتی در هجوم مُدرنیسم می‌باشد.

پیرنگ داستان فیلم حیوان

مَرد تصمیم فرار دارد امّا مانعی پیش‌روی اوست، برای مقابله با مانع، مسخ و درنهایت موفق به آزادی می‌شود. امّا در وانهادگی آزادی به علت مسخ بودن گشته می‌شود.

تحلیل داستان

سکانس یک: مـردی داخل حفره‌ای در درخت نشسته و به اطراف نگاه می‌کنـد تـا هوا تاریک شود، او در تاریکی شب با یک سیم چین‌ِبزرگ به سمت فنس می‌رود،روی فنس دو تابلوی عکـاسی ممنوع و خطر مـرز (Border)وجود دارد. مرد با آگاهی قبلـی، خود را با چند شـاخه و بوته استتار کـرده اسـت. نـوری به معنای کنترل از بـرج مراقبـت در اطراف و روی فنس پرسه می‌زند،مرد به فنس نزدیک و با تحیّر بالای فنس را می‌نگرد سپـس می‌نشیند،شـروع به چیدن سیـم‌هـا می‌کنـد،ناگهان نورِکنترل،صورتش را روشن می‌کند و صدای آژیر خطر بلند می‌شود.مـرد بـا ترس و دلهـره از بین بوته‌هـا پا به فرار می‌گذارد نورِکنترل او را دنبال می‌کند. با صدای گلولـه مـرد به روی زمین پهن می‌شـود. همه چیز تاریک و اسم داستان روی صفحه حک می‌شود.

*دنیـای داستـان در همین ابتـدا خبـر از اتفاق مهیج دارد، اتـفاقـی که مـا عمـل آن را مشاهده می‌کنیم. مرد داخل حفره منتظر است. از استتار و وسیله سیم چین هویداست که روی عمل پیشین، تفکر کرده و حالا مرحلهٔ انجام دادن آن فـرا رسیده است. همه جا تاریک اسـت و مـرد نمی‌دانـد موفق می‌شـود یا خیر، او محتاط است و آزادانه انتخاب کرده که به آن طرف مرز برود. سؤالی پیش می‌آید، آن طرف چه خبر است؟مرد به دنبال چیست؟ انگیزهٔ او برای بودن در محدودهٔ خطر چیست؟ چه کسی یا کسانی او را کنترل می‌کنند تـا به آن طرف مـرز نـرود؟اصلا چرا نباید برود؟ایـن سـؤالات تعلیق را تشکیـل می‌دهـد. مرد در هنگام چیدن سیم لو می‌رود و هنگام فـرار بـا صدای تیـر پهـن زمیـن می‌شود. لحظه‌ای می‌پنداریـم زنـدگی مـرد به خاطر هیـچ و پـوچ تمام شد،امّا اینطور نیست.

در سکانس اوّل به چند نکته اشاره می‌کنم: ۱. همه جا تاریک است، عملِ اندیشهٔ مرد در تاریکی قابل اجرا می‌باشد. پس این تاریکی شـاید نشان از تـرس شخصیـت از انتخاب خود اسـت،او نمی‌داند بعد از عبور از مرز برایش چه پیش می‌آید.شاید هم می‌داند، امّا آن‌که می‌داند یا خیر، در داستـان توصیف نشده است.

۲. رنگ آبی،طیفی که در این سکانس قالـب تصویر داستان می‌باشد. رنگ آبی نشان از معصومیت،ایمان و اعتقاد شخصیت به عمل(اتفاقی که در آن شخصیت دست به کنش می‌زند) اسـت،در سینما معمولا شخصیت‌هـایی که در پس‌زمینهٔ نـور آبی قرار می‌گیرند ثبات روانی بیشتری دارند. آیا در این داستان این‌گونه است؟رنگ آبی در طبیعت بسیار مشاهده می‌شـود مثل آسمان و دریا، این رنگ نشان از ،طبیعت دوستی نیز می‌باشـد.

۳. چرا مـرد در ابتدای داستان داخل درختی نشسته است؟ گویی داخل آن درخت پناه گرفته، آنجا را جایی امن در آن مکان می‌داند. آیا طبیعت در ادامـهٔ داستان به او کمک می‌کند؟

۴. اشـاره‌ای فنی در تولید:" لنز تله که به شکـل نگاه راوی از دور تکیّه دارد."عمق میـدان محدود،نشان از توجه به سوژه و دوبعدی بودن ماجرا دارد. "دوربین روی دست هدفش مستند و واقع‌گرایی جلوه دادن می‌باشد.

سکـانس دو: مـرد در طبیعت زیبا در فصلی که قاصدک‌هـا در آسمان پـرواز می‌کنند در مزرعهٔ گندم در حال کشیدن شئی روی زمین است. او پاهای قوچی را در دست گرفته و آن را روی زمین می‌کشد. به اطراف نگاه می‌کند و به سختی قوچ را روی زمین می‌کشد.

*چه شد؟ این مـرد طبیعت دوسـت چرا بعد از فرجـام در سکانس قبل،جسم حیوانی را روی زمین می‌کشد؟

نکتـه: رنـگ قالـب در ایـن سکـانـس زرد اسـت،رنگ زرد در طبیعت خورشید اسـت و می‌تـوان آن را نماد زندگی و امید درون شخصیت در نظر گـرفت.

سکانس سـوّم: مرد در مکـانی با وان حمام و توالت فرنگی که دور تا دور آن مُشما کشیده شـده در حال تهو اسـت،او پیراهن به تن ندارد و دور کمرش شـالی سفید بسته اسـت.مـرد حیوان را در وان حمام سلاخی می‌کند، دستی بر سر قوچ می‌کشد و در آینهٔ دایره‌ای شکل به چهرهٔ خود نگاه می‌کند.

*مرد از کاری که انجام داده یعنی "سلاخی قوچ "حالت تهو دارد، امّا باید اینکار را انجام دهد تا بتواند بر موانع پیش روی هدف خود، غالب شود. صدای مگس نشان از کثیفی کنش است زیرا در واقعیت بیرونی مگس در جای کثیف، پُـر رنگ است. مرد سر قوچ را روی توالت فرنگی می‌گذارد، جایی که برای رفع مزاج و دفع خوردنی‌هایش است، در اینجا تعبیر می‌شود قوچ نماد تخلیه ایدهٔ شخصیت می‌باشد و آن کلهٔ بی‌جان قرار است پیش برندهٔ ماجرا باشد. مرد و جسم او در وسط، تفکرات، اندیشه ،آمال و آرزوهای مرد بر آینه در سمت راسـت و سـر قوچ با دندان‌های خونی سمت چپ مرد است. مثلثی با معنایی متقابل که به یکدیگر تنش وارد می‌کنند.

مـرد وسط خـانـه در تاریکی شـب نشسته و بـا نور تلویزیون در حال ترمیم نوار کاست ویدئویی اسـت، در گوشـهٔ از صحنه سَـر قوچ قرار دارد. مرد به پوست آویزان شدهٔ قوچ نگاه می‌کند. پوست سـوراخ است.

*در تلویزیـون صدایی پخش می‌شـود که داستانی مهیج را خبر می‌دهـد. تاریکی و نور تلویزیون نشان از نفوذ در هدایت و راهنمای مـرد دارد(تأثیر رسـانه) سر قوچ هم گویی در حـال تماشای تلویزیون است. مـرد سـوراخ پوسـت را نگاه می‌کنـد. جای گلـوله،آیا سرنوشت او نیز اینگونه می‌شود؟ مـرد با انگشتِ اشاره سوراخ پوست را مُعاینه می‌کنـد سپـس سـر قوچ را از روی بُشکه برمی‌دارد، آن را بر سَرش می‌گـذارد. او روی صندلی دسته‌دار خودنشسته‌و بـه اطـراف نگاه می‌کند.سپس نوار کاست ویدئو را داخل دستگاه هُل می‌دهد و لباسی که از پوست قـوچ دوخته،می‌پوشد،روی زمین چهـار دسـت و پـا فُرم می‌گیرد. نوار کاسـت داخل تلویزیون پخش می‌شود،مستندی از حیوانات که دربارهٔ قوچها است. مرد با دیدن فیلم چهـار دسـت و پا، مانند قـوچ در خانـه حرکـت می‌کند به انتهای خانه می‌رسدروی دو پای‌خود می‌ایستد و هنگـام برگشت بـه اتـاق شاخ‌های قوچ به لامپ برخورد می‌کند. مرد به نور لامپ خیره می‌شود.

او بالاخره کلهٔ قوچ را بر سرش می‌گذارد و مانند شاهـان بـزرگ به پیرامونش می‌نگرد. وقتی شاخ‌هـایش به لامپ بـرخورد می‌کند تنشی درونـی رُخ می‌دهد، او متوجه تغییر جسمانی‌اش اسـت،حالا مسـخ را بـاور می‌کند. این رونـد در خیره شدن او به لامپی که تکان می‌خورد تعبیر می‌شـود.

نکته: در وسایل خانه سـه بخاری دیده می‌شود، یکی در انتهای حمـام «در این سکانس متوجه می‌شویم که در خانـهٔ او هستیـم و مانند فیلم‌های جنایـی دور تا دور آن نایلون کشید است» (فیلم dexter). دوّم جلوی تلویزیـون که شبیه بشکه‌ای بزرگ است و چند هیزم هم کنارش اسـت و سـوّم یک بخاری نفتی سفیـد کـه گوشـهٔ دیوار کنار تلویزیون می‌باشد. سه بخاری در آن خانهٔ کوچک؟ بخاری نفتی خاموش،بخاری هیزمی که صدای شعله‌هایش هسـت و بخـاری داخل حمام روشـن، ایـن بخاری‌هـا یا نشـان از سرمای بیش از حد آن منطقه دارد،یا دلیل ضعف شخصیت نسبت بـه سَرما اسـت و یا نشان از سردی و بی‌احساسی شخصیت نسبت به پیرامون می‌باشد.این وضعیت‌رامی‌توان به نیهیـلیسـم بودن شخصیـت تعبیر کـرد(منظور از نیهیلیسـم: اعتقـاد به بی‌اعتقادی یا ارزشمند بودن بی‌ارزشی می‌باشد)

از دیگر وسایل موجود در خانه که هویـت شخصیت را برای ما آشکار می‌کند، نقشه‌های جهانِ به دیوار آویخته اسـت. بـرای نبودن در اینجا(منظور از اینـجا،مکان حال حـاضر شخصیت است) سیم‌چینِ قرمـز رنگ که به دیـوار خاکستری خانه آویزان است،وسیلهٔ فـرار،لاستیک ماشین پراید کنار بخاری‌وسه گلدان که نشان از طبیعت دوستی مرد دارد. یک ضبط صوت در کتابخانه که جنب دو کتاب واقع گردیده است.

مرد روی مبل سه نفره‌ای خوابیده اسـت پتوی او نقش بَبر دارد، او در رویا به شکل و ظاهر قوچ نزدیک فنس می‌شود سیم‌ها را می‌چیند امّـا نورِکنترل به دلیل نـوع رفتـار و آناتومی دستانِ انسانی متوجه وجود او شـده و آژیـر خطر به صدا در می‌آید،بـا صدای شلیک گلوله مرد از خواب می‌پرد.به دستانش نگاه می‌کند،بـرخاسته و از یخچال دَستان تکه شده قوچ را بَـر می‌دارد، آن دست‌هـا شبیه دستـان خودش نیستند، بنابرایـن بـا خاکِ گلدان و فُرم قرار دادن آن روی زمین، سعی در شبیه‌سازی می‌کند.

*خواب و رویـا نشأت گرفته از ضمیر ناخوآگاه شخص است. در این جا صدای بَبر نشان از شکـار شدن قوچ اسـت و شخصیت باید احتیاط کند،تعبیر رویـای مرد این‌گونه است که او از مسخ شدن یا مرگِ هنگام فرار و ناکامی دلهره دارد. این دلهره یا ترس، از قالب نبودن او بـر قوچ حائـز می‌باشـد. بنابرایـن مرد برای غلبه بر این ترس شروع به تمرین برای تکامل مسخ می‌کند.

مرد با نگاه کردن به ویدئو شروع به تمرین می‌کند،مانندقوچ، در خانـه به اطراف می‌پرد او تکـه‌ای از گوشـت قـوچ را بـر ظرفی روی اوجـاقِ گـازِ دو شعله می‌گـذارد و آن را بو می‌کـشد. سپـس به تمرین ادامه می‌دهـد. آنقدر به فُـرم قالب می‌شود که خود را در جنگـل و بین درختان می‌بیند. هنگام غذا خوردن با کارد و چنگال به گیاه روی میز نگاه می‌کند. نمی‌تواند غـذای همیشگی‌اش را بخورد به پاهایش می‌نگرد،متوهم در افکارش غوطه ور می‌شـود پاهـایش را درون مرداب حس می‌کند

حالا دیگر دست و پایش هم به شکل دست و پای قوچ شده است. او داخل وان حمام به دست،پا و چهرهٔ خود در آینه می‌نگرد.

*بو کردن گوشت روی اجاق حین تمرین طوری به نظر می‌رسد که گویی او می‌خواهد بوی قوچ را داخل بدنش حس کند و بعد از این عمل خوی حیوانی و توحش او بیشتر می‌شود. حالا تمامی شواهد حاکی از کامل شدن مسخ است. مرد آماده رویارویی با نبرد شده،دیگر زمینه‌چینی به پایان رسیده است، او باید نورِکنترل(مانع داستان) را شکست دهد تا رستگار شود.

سکانس سوّم :مرد مسخ شده از بین علف‌ها به سمت فنس می‌رود، شب هنگام قوچ سیم‌ها را می‌چیند و نورِکنترل با علف خوردن قوچ انگار دیگری دریافت نمی‌کند، قوچ موفق می‌شود و از فنس عبور می‌کند.

*نورِکنترل که مانع مرد است متوجه مسخ نمی‌شود. مرد خود را در دید نور قرار می‌دهد و مانند قوچ ایدهٔ خود را عملی می‌کند و به تاریکی پایان می‌دهد، به آزادی فکری می‌رسد، امّا حالا چه می‌شود؟

صبح هنگام، مرد روی دو پا، بین درختان در جنگل پیش می‌رود، کنار حیوانات دیگر چون آهو و گوزن است، برای آنها غریبه نیست، ناگهان شلیک تیری او را بر روی زمین پهن می‌کند. شکارچی از دور به سمت مرد می‌آید، لگدی به بدن او می‌زند،انگشتان مرد همانند فُرم دست قوچ نقش بر زمین است. پایان

ابتدای آزادی، وانهادگی شخصیت را می‌یابیم، او نمی‌داند باید چکار کند؟ کجا برود. او به هدف خود یعنی آزادی رسیده است. آیا آزاد شده یا در بند قوچ مسخ شده است؟ اصلا آزادی به چه معناست؟ آیا انسان در تصمیم گرفتن بین تصمیم‌هایش آزاد نیست؟ آیا اختیار ندارد؟در این مقاله بیان شد که از نگاه اگزیستانسیالیسم انسان محکوم به آزادی و اختیار است، اگر این‌گونه نبود. جبر حاکم بود،پس همهٔ انسان‌ها با یکدیگر برابر بودند و کنش آنها هیچ ارزشی نداشت زیرا همهٔ بشر تابع جبر بودند و مسئولیتی در عمل نداشتند. امّا اگزیستانسیالیسم بر این باور است که بشر مسئول تصمیمات خود است و باید پاداش یا جزای عمل خود را بپذیرد،حتی او می‌تواند بر سرنوشت دیگران تأثیرگذار باشد. حال آیا شخصیت اصلی داستان روی چه کسی تأثیر گذاشته است؟ آیا غیر از این است که انتخاب شخصیت محوری داستان باعث شده است که آن شکارچی به وضع غیر اساسی، انسانی را که شبیه قوچ است بکشد؟ اصلاً چرا قوچ؟

با مطالعهٔ آثار بجا مانده از دوران پیش از تاریخ ایران،پراکندگی زیادی در توضیع حضور نقش مایهٔ بز کوهی (قوچ) در ایران باستان بوده است (افضل طوسی،۱۳۹۱:ص ۵۶) حضور این نقش را می‌توان در سنگ نگاره‌های دوران پارینه سنگی، میان سنگی و نوسنگی در ایران مشاهده نمود. بزهای کوهی با شاخ‌های بلند در آثار و نقوش بدست آمده جایگاه ویژه و انکار ناپذیری دارند. تا کنون آثارمختلفی از شکل این بز به صورت واقع گرایانه یا تجریدی بر روی ظروف سفالی به جای مانده است. در این دوران حیوانات حامی و نگهبان، به‌عنوان «توتم» مورد پرستش قرار می‌گرفتند. غالبترین نقش حیوان توتمی در ایران باستان چهارپایان، به‌ویژه بز کوهی بوده است (فرهادی،۱۳۷۷: ص۱۳۰)حضور آن در مناسبات آیینی

و مذهبی و نیز بازنمایی آن در اعتقادات و تصورات انسان امری بدیهی محسوب می‌شود. بز در آن دوره نمادی از رب النـوع (نگهبان،۱۳۷۸: ص۴۲۲) نیروی زندگی، خالق انـرژی و نگهبان درخت زنـدگی، خدای باران (کـوپر،۱۳۷۹: ص۲۱۸) نمادی از ماه و به‌عنوان سرچشمه نزول باران، پیروزی، ازدیاد محصول و باروری بوده است (افضل طوسی وموسوی لر،۱۳۹۴: ص۳۲).

این بزکوهی در داستان چه می‌کند و نماد چیست؟آیا می‌خواهد فرار کند،به کجا و برای چه؟ آیا این داستـان تمامـاً حاکی از درونیات انسان است؟ یعنی مانند پـروانـه باید از درون دگرگون شـد تا به معرفت و شناخت دسـت یافت. آیا داستانی راجع به اختیار و آزادی بشـر در زمـان حیات اسـت؟در ایـن مقـالـه به آزادی از نگاه اگـزیستانسیالیسم پرداختیم و در مفهوم تـرس از آزادی مثالی می‌زنم: در قوطی کبریتی، کبریت‌های زیادی زیست می‌کنند و همهٔ آنهـا دوست دارنـد از داخل قوطی بیرون آیند شایـد بر سـر این آزادی تنش هـم داشته باشند، اما وقتی بیرون می‌آیند متوجه می‌شونـد که عمرشان به پایان رسیده اسـت،سوخته می‌شوند. شاید جنازه‌های همنوع‌های خود را هم ببینند، در آن لحظه فقط دلهـره دارند و انسان در مکتب اگـزیستانسیالیسـم محکوم به آزادی یـا انتخاب می‌باشد.

نکته: مصداق‌هـای بیشتری می‌تـوان برای این اثـر قائل شد امّـا رونـد این مقاله سیر مشخصی را دنبال می‌کند بنابراین، تفاسیر دیگر را به عهدهٔ پژوهشگران و همکاران دیگر می‌سپارم.

نقد داستان

روشی که مردم متمدن در برخورد با هنرمند بکار می‌برند عبارت است از: التذاذ همراه با تشخیص، درکِ ارزش اثر، شناخت و ردّ ناسره، واکنش پخته در برابر آنچه اصیل است،و هرگز فریب آثار بی ارزشی و منتحل را نخوردن. ما به نقد روی می‌آوریم تا ایـن روش را توسعه دهیم و تقویت کنیم؛ و چنان که دیده‌ایم نقد می‌تواند از طریق حملهٔ رویاروی به آثار ادبی معیّن و با بررسیِ نظری دربارهٔ ماهیت ارزش ادبـی، و نیز از راه تحقیق منـشأ نمو و انگیزه‌های اثر، بطور مستقیم یا غیر مستقیم، از عهدهٔ این وظیفه برآید. هـر منتقد ادبی توانا برخی از جنبه‌های هنری ادبی را می‌بیند و بر آگاهی ما دربارهٔ آنها می‌افزایـد اما دیدِ کلی،یا چیزی نزدیک به آن، فقط برای کسانی دسـت می دهدکه یاد می‌گیرنـد بینشهـای حاصل از روشهای انتقادی(منظور شیوه‌های نقد می‌باشد) متعدد را چگونه بـا یکدیگر تلفیق کنند.(دیچز،۱۳۷۹:ص۵۹۳) بنابراین نقد برای سازندگی می‌باشد.

ایدهٔ اولیه: آزادی

بن اندیشه: آزادی ، اختیار و یا انتخاب، هر ثمره‌ای داشته باشد. باید آن را پذیرفت.

آیـا ایـن داستـان بـا فاجعه و مرگ تمام نمی‌شد، رویکرد زیباتـری پیدا نمی‌کـرد؟ چـرا شخصیت در نهایت مسـخ یک حیوان باید بمیـرد؟ آیـا پـوچـی و یا هیچ انگـاری واژه سخیفی نیست؟ باید نگاه درستی به زندگی داشت، البته معمولاً مسخ فرجـامی غیـر از مرگ ندارد. بنابراین بهترین تفسیر ،نقش اختیار و شناخت آن در اثر می‌باشد. شخصیت محوری‌هیچ حسی در چهره‌اش

هنگام تصمیم و عمل کنش در طول داستـان ندارد، و تنها تغییر آن شدت گرفتن خوی حیوانی او می‌باشد. دنبال کردن شخصیت در آخرین لحظات حیات او حس فرار از آزادی،به خاطر اندازه نما و نوع قرارگیری آن را تداعی می‌کند(منظورM.S از پشت) این ماهیت می‌توانست نمود زیباتری داشته باشد.

گفتگو: زبان بدن و نمایش‌های شخصیت هنگام مسخ شدن(پرفـورمنس) بسیار زیبـا و حیرت‌آور بود. با برخورد با وضعیت‌های شبیه خوردن به لامپ می‌تـوانست بازخـوردی بهتر داشته باشد.

ریتم: دارای ضرب آهنگی درست ،فشرده زمـانی مناسـب مانند زمانی که در خانـه طول می‌کشید تا پوست حیوان ساخته شود یا تمرین‌های مداوم شخصیت برای رسیدن بـه مسخ کامل.

پیرنگ: مهّم‌ترین ویژگی این اثر "پیرنگ اصولی" آن است، آغاز، میانـه، انجام ،شخصیت و ماجرا. این ارکان به خوبی رعایت شده است.

نتیجهٔ داستان: در انتهـای داستـان از برخورد رفتاری شکارچی، شخصیت اصلی خـود را بهتـر می‌شناسد زیرا اگزیستانسیالست بر این عقیده اسـت کـه از برخورد افراد می‌توان خود را شنـاخت. شخصیت شکـار می‌شـود و این نشان از موفقیت او برای مسخ شدن است. در نهایت مخاطب با سوالهای زیادی در مورد خودش،عمل و اندیشه‌اش اثر را ترک می‌کند،و کارکرد فیلم با مخاطب شروع می‌شود،ذهن‌اش را درگیر کرده و او را به خود نزدیک می‌کند.

اشاره‌ای به اشکالات فنی: دوربین روی دست کمکی به مفهوم نداشت، انگیزهٔ شخصیت کافی نبود، نیاز شخصیت هویـدا نبـود، انتهـای داستـان(بعد از فـرار) زاویـه و دیـدگاه مشخصی وجود نداشت، به نظر می‌رسد بازیگر زمان لازم برای دفاع از جهانبینی خود را ندارد.

نتیجه گیری:

تـذکـر می‌دهـم مـورد نقد فقط جنبه سـازنـدگی دارد. نگاه مکتب اگزیستانسیالیسم در کلیت این اثـر سـازنـده اسـت و آزادی بشر تعریفی مشخص و زیبایـی شنـاختی دارد. انتخاب و رسیـدن نـوعـی موفقیت برای بشـر اسـت و انسان بایـد پدیدهـای ناشی از انتخابش را قبول کند.

منابع

۱. تفسیر نمونه، آیه‌الله مکارم شیرازی و دیگران، ج ۶، ص ۴۱۸ ـ ۴۲۸
۲. سارتر، ژان پل، **آنچه من هستم**، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نشر آگاه، چاپ اول، ۱۳۵۴.
۳. سارتر، ژان پل، **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران:انتشارات نیلوفر، چاپ نوزدهم، ۱۴۰۰
۴. کانت،ایمانوئل، **نقد عقل محض**، ترجمهٔ بهروز نظری، تهران:انتشارات ققنوس،۱۳۹۴
۵. ساعدی، غلام‌حسین، **عزاداران بیل**،تهران: نشر روزگار، ۱۳۹۶
۶. کافکا، فرانسیس، **مسخ**،ترجمهٔ علی اصغر حداد، تهران: انتشارات ماهی، چاپ بیست و پنجم،۱۴۰۰
۷. دیچز،دیوید،**شیوه‌های نقد ادبی**، مترجم محمد تقی صدیقیان و دکتر غلام‌حسین یوسفی،تهران: انتشارات علمی، چاپ پنجم ۱۳۷۹
۸. فرهادی،مرتضی، **موزه هایی در باد**،تهران :انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی،۱۳۷۷
۹. نگهبان،عزت الله،**حفاریهای مارلیک** جلداوّل،تهران :انتشارات سازمان میراث فرهنگی ۱۳۷۸
۱۰. افضل طوسی،عفت السادات، **گلیم حافظ نگاره بز کوهی از دوران باستان**.شماره ۲۱ بهار۱۳۹۱
۱۱. کوپر،جی سی،**فرهنگ مصور نمادهای سنتی**،ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: انتشارات فرشاد، ۱۳۷۹
۱۲. مظفری پور، روح الله، مقاله بازخوانی مفهوم اصالت در فلسفهٔ هستی(اگزیستانس) با نگاهی بر اندیشه‌های کرکگور و هایدگر،۱۳۹۶
۱۳. احمدیان، موسی، مقاله بررسی و تحلیل مسخ اثر کافکا بر اساس فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی کی‌یرکگارد.
۱۴. حسن پور آلاشتی، حسین، بررسی رابطه اگزیستانسیالیسم با نقد ادبی، جایگاه فیلسوفان این روش فلسفی در مباحث نقد ادبی و بازتاب این مباحث در ادبیات معاصر ایران،۱۳۸۵
۱۵. عبدالکریم، سروش،مقاله **آزادی حقیقت و حقیقت آزادی**،نشر شرق،۱۳۸۴

16. Hara, Shelley. 2004. Kierkegaard Within your grasp. Hoboken: Wiley Publishing, Inc
17. Heidegger, M. (1927), Sein Und Zeit, trans. J. Stambaugh, being and time New York: State university of New York press, 1996.
18. Heidegger, Martin. (2002). The Essence of Human Freedom: an introduction to philosophy, tr. Ted Sadler, Continuum

نقد و تحلیل روایت شناسی فیلم "لبهٔ فردا" اثر" داگ لیمان" از منظر ژرار ژنت

حسین بیات[۳۳۶]

چکیده

سینما یکی از پرمخاطب‌ترین و تأثیرگذارترین رسانه‌های دنیای مُدرن است. فیلم‌ها بخشی از محبوبیت خود را مدیون روایت هایشان هستند. این روایت است که مخاطب را جذب می‌کند و تحت تأثیر قرار می‌دهد یا پیام مؤلف را به او می‌رساند. نقد و تحلیل روایت‌های مختلف در سینما باعث رُشد و پیشرفت سینماگران در امر روایت می‌شود، بنابراین مطالعه روایت شناسی برای پیشبرد و بالابردن سطح کیفی سینما امری ضروری می‌باشد. داستان فیلم لبهٔ فردا به علت بازی زمانی از ویژگی خاصی در روایت برخوردار است و این مقاله سعی می‌کند با بررسی تئوری روایت از منظر ژنت وبررسی پیرنگ، مفهوم پیام مؤلف و نقش زمان را موشکافی کند. در این تحلیل و بررسی روشن شد، تکرار یک روزهٔ زمانی در داستان باعث رُشد و نِمود شخصیت به علت رسیدن به آگاهی و شناخت ضمیر ناخود آگاه خود می‌شود.تکرار زمان دستاوردی برای زمان ندارد ولی تکرار آن شخصیت را به هدفش نزدیک می‌کند. پیام اثر با توجه به کانونی سازی‌های مختلف و روایتی چندگانه و گاهی منفرد با لحن درون و بیرون متنی و گستره زمانی یک روزه در طول داستان، تمرین زندگی و تلاش برای رسیدن به خوشبختی می‌باشد.

کلیدواژها: روایت شناسی، ژرار ژنت، پیرنگ، زمان

---

[۳۳۶] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

مقدمه

زمان، همه آرزو می کنیم کاش سهم بیشتر از آن داشتیم، کاش راه گریزی از بند هایش وجود داشت و آن طور که می توانستیم به گذشته یا آینده سفر کنیم، آیا سفر در زمان امکان دارد؟ انیشتین نظریه نسبیت را بیان می کند که بُعد زمان و مکان وابسته به هم هستند، استیو جفرز دانشمند زمان شناسی محاسبه می کند اگر با سرعت نور حرکت کنیم می توانیم در زمان سفر کنیم، داستان لبۀ فردا به سفر در زمان می پردازد و روایتی مجذوب کننده را نقل می کند. اگر ما در زمان سفر کنیم چه می شود؟ کیج شخصیت محوری داستان" لبۀ فردا" از زاویۀ دید خود در بُعد آینده و نبردی سهمگین و آخرالزمانی این تجربه را به اشتراک می گذارد و این مقاله سعی می کند روایت این داستان را به چالش کشد و از نگاه ژانت نظریه پرداز و روایت شناس آن را تحلیل و نقد کند. توجه به نظریه‌های روایت که در نقد ادبی معاصر مشهود است خود بخشی از نهضت گسترده تری در حیطۀ علوم انسانی و علوم اجتماعی است که تامسن کوهن آن را تغییر الگوواره(بارادایم) می نامد. همان گونه که فلسفۀ تاریخ نشان داده اند روایت فقط جایگزینی احساسی برای آمار و ارقام موثق نیست بلکه روشی است برای شناخت گذشته و این روش بر اصول عقلانی ویژه ای متکی است. تقلید و روایت که تا کنون جایگاه حاشیه‌ای داشتند و جنبه‌هـایی از «ادبیات داستانی» بر شمرده می‌شدند، امروزه به مثابۀ شیوه‌هـای توضیحی که برای درک و فهم زندگی لازم‌انـد به محور دانش‌هـای دیگر تبدیل شده اند. البته برای دریافت اهمیت روایت در زندگی نیازی به کتاب و مدرسه نیست. مثلا اخبار که از سـراسـر جهان به ما می‌رسـد به شکل داستان‌هایی اسـت که از زاویۀ دید ویژه‌ای ارائه داده می‌شوند.(مارتین،۱۳۹۳:۳)

پیشینه تحقیق

تودوروف در سال ۱۹۶۹م. در کتاب دستور زبان دکامرون نخستین بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح روایت شناسی استفاده کرد. این نشان می دهد که این کتاب او اولین گام در حوزۀ بود که هنوز به طور کامل شکل نگرفته بود. کسانی چون رولن بارت، برمون، ژنت، گرماس و تودوروف از پایه گذاران روایت شناسی بوده‌اند. آنها به پیروی از تمایزی که سـوسـور بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستان را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه ای مشترک میان تمام داستان ها تکیه دارد. مهم ترین دغدغۀ روایت شناسان، شناسایی اصول نشانه شناختی متن‌گذری بود که طبق آن، سازه‌های اصلی روایت(شخصیت، صحنه، رویداد و..)، «ترکیب»، «جایگزینی» یا «تبدیل» می‌شدند تا متون روایی خاصی را پدید آورند.

به نظر می‌رسد ارسطو نخستین گام را در عرصۀ روایت‌شناسی برداشته است او در فصل سوم بوطیقا، بین بازنمایی موضوع به وسیلۀ راوی و بازنمایی موضوع به وسیلۀ شخصیت تفاوت گذاشت؛ در حقیقت او نقل و تعریف سرگذشت(بازنمایی راوی) و نشان دادن داستان و بیان محاکات(بازنمایی شخصیت) را از یکدیگر مختلف دانست. این‌گونه بحث‌ها در سده‌های بعد نیز ادامه یافت و به مطالعاتی در پایان سدۀ ۱۹ و آغاز سدۀ ۲۰ میلادی انجامید. لبۀ فردا بر اساس یک رُمان ژاپنی به قلم" هیروشی ساکورازاکا" به نام "تنها چیزی که لازم داری کشتن است" ساخته شده است، پس از خرید اقتباسی سینمایی این

اثر توسط کمپانی وارنر و مسئولیت کارگردانی به "داگ لیمان" ابتدا دو سوم از داستان اورجینال ساکورازاکا را تغییر داد زیرا او معتقد بود که این داستان پتانسیل لازم برای تبدیل شدن به یک بلاک باستر را ندارد، به همین دلیل فیلمنامه بارها توسط افراد مختلف بازنویسی شد و اثر کنونی در مقایسه با اثر اورجینال، تفاوت های نسبتا زیادی در خود ایجاد کرده است. همچنین در بُعد روایت زمانی این اثر را می توان به فیلم "روز موش خُرما" به کارگردانی " هارولد رافیس" محصول۱۹۹۳، که یکی از برجسته‌ترین آثار کمدی از نگاه کارشناسان سینما است، بررسی و مقایسه کرد.(موضوعی جذاب برای پژوهشگران دیگر). همچنین در مقالۀ" بررسی روایت در رُمان«چشم هایش» از دیدگاه ژرار ژنت" ، بهار و تابستان۶۸، به بررسی روایت و پیرنگ پرداخته است. در مقالۀ "روایت شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرار ژنت" ، بهار و تابستان ۹۱، نظریه های روایت ژنت بررسی شده است، مقالۀ "تئوری نسبیت با عناصرروایی زمانی ـ مکانی رُمان خشم و هیاهو اثر ویلیام فکنر"، تابستان ۹۸، نظریه نسبیت انیشتین بررسی شده است. بررسی حرکت در داستان از منظر جان تروبی، مفهوم سازی پیرنگ از منظر رابرت مک کی و پردۀ آخر از منظر درویانو.

ضرورت هدف تحقیق

زمان و مکان یکی از عوامل موثر در روایت می‌باشد، داستان فیلم لبۀ فردا با بازی زمانی توانسته مفهوم ویژه‌ای به پیام اثر غالب کند و همین ویژگی روایت آن را متفاوت و برجسته کرده است. به همین دلیل تلاش برای تحلیل و نقد داستان برای شناخت ساختار و روایت‌شناسی در حوزۀ سینما ضروری و باب جدیدی را به روی سینماگران می‌گشاید.

روش تحقیق:

در ابتدا این پژوهش از "روش کتابخانه ای و مبتنی بر تحلیل محتوا "استفاده شده است، نظریات مرتبط با روایت و سپس نظریات روایت شناسی ژانت مطرح ، مفهوم سازی پیرنگ، حرکت داستان نسبیت زمان انجام شده، و بعد بر اساس روش" توصیفی و تحلیلی"، فیلم با توجه به مبانی نظری مقاله تحلیل و نقد شده است.

روایت

روایت شیوه‌ای است برای بررسی، سازمان دهی و ساختارمند کردن زبان در واحدهای بزرگ که برای بررسی ادبیات داستانی و نمایشی مفید است.(وبستر،۵۵:۱۳۸۲) به تعبیری ساده روایت عبارت از متنی است که قصه را بیان می‌کند و قصه گویی(راوی) دارد. بنابراین کلیه متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو باشد، می توان یک متن روایی دانست(اخوت ۸:۱۳۷۱) مکتب ساختارگرایی، در اقتباس با سایر مکاتب ادبی بیشترین توجه را به روایت و روایت‌شناسی معطوف

داشته است. ولادیمر پراپ نخستین روایت‌شناسی است که با بررسی انواع مختلف روایت طرحی فراگیر ارائه داد. مهم‌ترین اثر او در زمینه کتاب«ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» محسوب می‌شود. پراپ مجموعه‌ای از سی و یک نقش ویژه و هفت حوزه عملیات برای نقش‌های قصه را در قصه‌های عامیانه روس شناسایی کرده است(ر.ک: پراپ،۱۳۶۸:۱۶۲)

روایت شناسی ژرار ژنت:

ژرار ژنت(۱۹۳۰)، نظریه پرداز ادبی فرانسه، به ویژه با جنبش ساختارگرایی و شخصیت هایی مثل رولان بارت و کلود لوی استروس همراه بوده است، ژنت با مفهموم قطعه بندی یعنی چیزی که با استفاده از کنار هم قرار گرفتن هر نوع مطلب موجود، ساخته و پرداخته می شود را اقتباس می‌کند. با این حال، اصطلاحات و تکنیک‌هایی وجود دارد که از کلام و سیستم خود او منشاء گرفته و گسترش یافته است؛ برای مثال استفاده از اصطلاح پیش متن در مورد پیش‌گفتار، مقدمه‌ها، تصاویر یا دیگر مطالبی که همراه متن است و یا پس متن در مورد منابعی که متن از آن‌ها گرفته شده است. مطالب روایت‌شناسی ژرار ژنت از با نفوذترین مقاله وی در مورد گفتمان یعنی گفتمان روایت: مقاله ای در مورد متد، بدست آمده است. این مقاله قسمتی از اثر سه جلدی او یعنی مجازها را تشکیل می دهد. در این اثر ژانت گفتمان را به سه مقوله تقسیم می کند: زمان(رابطه میان زمان داستان و زمان گفتمان)، حالت یا وجه(اشکال درجات ارئه روایت) آوا و متن(روشی که در آن عمل روایت کردن خود در روایت دخیل می‌شود) (شن۱۳۷)، اولین دسته یعنی زمان خود شامل سه زیرمجموعه است: الف) نظم وترتیب، ب) تداوم روایت، ج) تکرار یا بسامد است.

پنج مفهوم مهـم که ژنت در روایت‌شناسـی برای مطالعه دستور نحـو از آن‌ها استفاده کرده اشاره می‌شود:

۱.(چه زمانی) نظم و ترتیب

۲.(چه مدت) تداوم روایت

۳.(چه وقت یک بار) تکرار بسامد

۴. آوا و لحن

۵.حالت یا وجه

نظم و ترتیب به ارتباط توالی زمانی حوادث داستان با توالی گفتمان(توالی متنی– حوادثی که دوباره چیده شده است) مربوط می‌شود، ترتیب حوادث در گفتمان ممکن است با توالی زمانی هم خوانی داشته باشد یا ممکـن است از طریق پیش نمایی(گذر به آینده) و یـا از طریـق پس نمایی(گـذر بـه گذشته) از آن منحرف گردد. بهم خوردن نظم و ترتیب حوادث، زمان پریشی نامیده می شود.

تداوم زمان اشاره به رابطه میان طول داستان و طول زمان گفتمان دارد.(گستره زمانی، فشرده زمانی) مثلا ممکن است راوی یک اتفاق چند ثانیه‌ای را در طول یک دقیقه گسترش دهد و یا چند سال را با جمله پنج سال گذشت فشرده سازد.

تکرار بسامد به رابطهٔ میان تعداد دفعات که حوادث رُخ می‌دهد و تعداد دفعاتی که آن حوادث بازگو می شود اشاره دارد:

1. روایت منفرد: واقعه یک بار رُخ می دهد و یک بار نقل می‌شود.
۲. روایت باز انجام: واقعه چندین بار رُخ می دهد و یک بار نقل می‌شود.
۳. روایت تکراری: واقعه یک بار رُخ می دهد و چندین بار نقل می‌شود.
۴. روایت چندگانه: واقعه چندین بار رُخ می‌دهد و چندین بار هم نقل می‌شود.

آوا یا لحن به این مربوط می‌شود که چه کسی و از کجا روایت می‌کند.

۱. روایت کجا صورت می گیرد؟(از داخل متن یا خارج از متن)
۲. آیا راوی یک شخصیت در درون داستان است؟(روای یک شخصیت در داستان است یا راوی یک شخصیت در درون داستان نیست)

ژنت معتقد است که حالت یا وجه روایت به فاصله زاویه دید راوی بستگی دارد و از الگوهایی خاص برخوردار است. زاویهٔ دید راوی کانونی سازی نامیده می‌شود. در کتاب گفتمان روایت(۱۹۷۲)،ژانت میان راوی و شخصیت کانونی(که از دیدگاه او روایت صورت می‌گیرد) تفاوت قائل می‌شود. طبق نظریه ژنت میان این سوال که چه کسی می‌بیند؟ و این سوال که چه کسی صحبت می‌کند؟ تفاوت هست. کانونی‌سازی به پرسش اول پاسخ می‌دهد؛ از دیدگاه چه کسی روایت شکل می‌گیرد؟ ژنت طبقه بندی خود را در مورد کانونی‌سازی پیشنهاد می‌دهد:

۱. کانونی سازی نشده یا کانونی سازی صفر: در روایت کلاسیک به کار می رفت و روشی مشترک در روایت شناسی دانای کل است که در آن راوی بیش از همهٔ شخصیت ها آگاهی دارد، برون رویداد است و از بیرون داستان را توصیف می کند(دانای کل یا سوم شخص)
۲. کانونی سازی داخلی: تمرکز کانون داخلی است و از یک شخص ثابت و یا چندین شخصیت متفاوت سرچشمه می‌گیرد؛ شخصیت ها فقط آن چیزی را می‌دانند که به عنوان شخصیت قادرند بدانند(سوم شخص عینی) که به سه دسته تقسیم می شود.

الف) ثابت: در آن یک کانون کننده در روایت وجود دارد.

ب) متغیر: در این نوع کانون کننده از شخصی به شخص دیگر تغییر می‌کند. منبع کانونی سازی ممکن است به کانون کنندهٔ اول بازگردد یا ممکن است به شخصیتی دیگر انتقال پیدا کند، مانند رُمان شازده احتجام گلشیری

ج) چند گانه: روایتی که کانونی سازی داخلی چندگانه است یعنی که بر رویداد مشابه تمرکز می‌شود و آن رویداد توسط شخصیت‌های مختلف بازگو می‌شود، مانند فیلم راشامون کروساوا (ژنت ۱۹۰)

۳. کانون سازی خارجی: در آن قهرمان در مقابل ما نقش بازی می‌کند بدون اینکه ما مجاز باشیم از افکار و احساسات او با خبر باشیم.(همان)

پیرنگ(پلات):

یکی از اساسی‌ترین عناصر روایت تلقی می‌شود که در تحلیل ساختارگـرایان نقش برجسته‌ای دارد، پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر روابط علت ومعلولی می باشد(فورستر،۹۲:۱۳۵۲) به سخنی دیگر، تـرکیبی از رشتـه حـوادث یا رویدادهـایی اسـت که داستـان را تشکیل مـی‌دهد. (پرین، ۲۰:۱۳۸۷) مفهوم پیرنگ در اندیشه بسیاری از نظریه پردازان حول محور« زمان مندی و علیت» می چرخد که مطابق این نظریه پیرنگ سازه یا عاملی است که کنش‌ها و رخدادها بر اساس مولفه هـای زمـان‌مندی و علیت پیش مـی‌رود. تعابیـر مختلفی از پیرنگ رواج دارد اما در بین آنها وجه مشترکی وجود دارد: پیرنگ با توالی وقایعی ارتباط داردکه تلویحا یا آشکارا بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده اند یا علاوه بر پیوستگی زمانی، رابطهٔ علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد. تا اواخر قرن نوزدهم بررسی و تحلیل پیرنگ تقریبا به طور کامل در چهار چوب اصول و ضوابط ارسطو در کتاب«فن شعر» صورت گرفت. ارسطو پیرنگ را«تقلید عمل» و «ترتیب و توالی حوادث» می داند. او هم زمان، بر اهمیت محتوا و فرمی آن را باز می نماید، پا می فشارد و تاکید می کند. از نظر او اساسـی تـرین عنصر نمایش پیرنگ می باشد. زیبایی شناسی ارسطویـی برخی از اشکال پیرنگ را مقدم و بـرتـر می‌داند؛ از نظر او بهترین انـواع پیرنگ آنهایی هستند که از تمامیت برخوردارند وکل یگانه‌ای را شکل می‌دهند وبه اندازهٔ کافی طول و امتداد دارند که بتوان آنهـا را آغاز میانه و پایان در نظر گرفت. بهترین پیرنگ از نظر ارسطو پیرنگی است که سیر آن از طریق باز شناخت و دگرگونی به پیش رود. پیرنگ دارای اجزای چون شخصیت، ماجرا و نتیجه می باشد (ارسطو،۱۳۱:۱۳۸۲)

برای نخستین بار شـکل گـرایان روسـی دو سویه روایت را متمایز کرده و میان داستان و پیرنگ تفاوت قائل شده‌انـد و این اصطلاحات را متفاوت بـا دیگر منتقدان بـه کار برده‌اند. از نظر آنـان داستان همچون گلی نرسیده است که باید کار هنری روی آن صورت گیرد تا به پیرنگ تبدیل شود. شیوه‌های تبدیل داستان به پیرنگ از نظر فرمالیست‌ها بی‌شمارند اما تمام آنها شامل نظم شکنی‌هـا و آشنایی زدایی‌هـایی هستند که در سه سطح معنایی، زبانی و صناعتی قابل ارزیابی و بررسی‌اند. هر نویسنده ممکن است یکی از اشکال و صناعات و تمهیدات را برای داستان و مادهٔ خام روایت خود برگزیند.

فرمالیست‌ها بر این باورند که باید دغدغهٔ نویسندگان داستان ایجاد اشکال و حدود جدید روایت پردازی و نه بیان عقاید، اندیشه ها یا ایدئولوژی خاصی باشد. (قاسمی پور، رضایی، ۶۲/۶۳:۱۳۸۹) ژرار ژانت در کتاب گفتمان روایی تمایزی را که فرمالیست های روسی میان داستان و پیرنگ قائل می‌شوند، پرداخته‌تر می‌سازد و روایت را به سه سطح داستان، گزارش یا قصه و روایت تقسیم می‌کند. از نظر وی گزارش یا قصه نظم رُخدادها در جهان بیرون متن است که مفهومی نزدیک به پیرنگ در آثار فرمالیست‌های روسی دارد؛ داستان به نظم نهایی رُخدادها در جهان بیرون متن و روایت به نحوه ارائه گزارش اطلاق می شود. (بابک، ۳۱۵:۱۳۸۵)

خلاصه داستان فیلم لبهٔ فردا(Edge of Tomorrow):

خبر برخورد یک شهاب سنگ به آلمان در رسانه های خبری منتشر می شود، موجودات فضایی کل اروپا را تصاحب کرده و بشر در حال نابودی است، اما خبر خوب اینکه بشر توانسته در یک نبرد در وردان موجودات فضایی را شکست دهد، آقای کیج در رسانه از صلاح ها و زِره هایی می گوید که پیروزی آنها را نوید می دهد، او اذعان دارد با تربیت ارتشی مثل سرباز، خانم ریتاوراتاسکی «فرشتهٔ وردان» می توانند بشر را نجات دهند. سرگرد ویلیام کیج قبل از عملیات مهم" سقوط" در جنوب فرانسه با ژنرال در مقر فرماندهی عملیات در لندن ملاقات می کند، ژنرال او را که سرگرد تبلیغات نیرو های مصلح آمریکا است اجبار می‌کند تا فردا همراه نیروها برای گزارش خبری به میدان جنگ برود اما کیج از ترس با او مخالفت می کند، نتیجه این مخالفت دستگیری کیج و بهوش آمدن ناگهانی اش در اردوگاه عملیات می باشد. پس از بهوش آمدن کیج ، سربازی با کلام کرمِ کثیف او را به فرمانده فارل تحویل می دهد، کیج از فرمانده می خواهد با او مانند یک سرباز رفتار نکند زیرا او یک سرگرد است اما فرمانده فارل که از طریق نامه ای توسط ژنرال از فرار او آگاه است. کیج را دیوانه خطاب کرده و به دستهٔ جی تحویل می دهد. کیج به اجبار روز عملیات وارد منطقه ای می شود که مانند جهنم است، او فقط نظاره گر مُردن انسان ها است و حتی نمی داند ضامن صلاح اش چگونه کار می کند، کیج بر اثر پاشیدن خون یکی از موجودات فضایی که مانند هشت پا هستند– الفا(متفاوت از همنوعانش) میمیرد و نیروی بالقوه‌ای به دست می‌آورد. او در یک حلقه زمانی که یک رویداد را تکرار می‌کند قرار می‌گیرد. با تکرار روزها به دنبال راه حل نجات است و هیچ کس حرف یک دیوانه را باور نمی کند، در روند نبرد با ریتاوراتاسکی روبرو می شود او تنها کسی است که متوجه نیروی بالقوه او شده وحرفش را باور می کند زیرا فرشتهٔ وردان قبلا خودش درگیر این موضوع بوده و به همین امر توانسته بر دشمن «نبرد وردان» غالب گردد. در تکرار روزها ریتا به کیج آموزش نظامی می‌دهد و از او می‌خواهد که او را به مغز دشمن نزدیک کند تا بتواند با نابود کردن آن بشر را نجات دهد، کیج هر روز پیشرفت کرده و با دیدن کشته شدن هر روزهٔ دوستانش به یک انسان شجاع مبدل می‌گردد، اما در یک اتفاق، کیج تصادف می‌کند و در بیمارستان به او خون تزریق می‌شود همین امر باعث شده که نیروی بالقوه خود را از دست بدهد.

کیج شجاع، برای نجات بشر با علم بر اینکه اگر این بار بمیرد همه چیز تمام می‌شود با همراهی دستهٔ جی و ریتا به نبرد فضایی ها رفته و با از خود گذشتگی «مرگش» فاتح نبرد می شود.

بررسی پیرنگ فیلم لبهٔ فردا:

پیرنگ فیلم : سرباز کیج ترسو به اجبار ژنرال وارد جنگ بین انسان ها و فضایی ها در جنوب فرانسه می شود او با کشتن یک آلفا "نیروی توقف در یک رویداد زمانی" را بدست می آورد، کیج توسط ریتا تعلیم نظامی دیده و به یک سرباز شجاع مبدل می شود او در یک تصادف راهی بیمارستان شده و با انتقال خون نیروی بالقوه اش را از دست می دهد، ناگزیر برای نجات بشر به نبرد نهایی برای از بین بردن مغز موجودات فضایی به موزهٔ لوور می رود. در آنجا موفق به شکست دشمن می شود و جانش را از دست می دهد.

تحلیل پیرنگ: دارای آغاز، میانه و پایان درست و قوی می باشد، تغییر شخصیت هم از لحاظ بیرونی و هم درونی کاملا مشخص است، حتی شخصیت های فرعی درست تعیین شده اند (عملکرد مناسب) ماجرا به خوبی و علت ومعلولی پیش می رود و هر ماجرای کوچک داستان را به ماجرای بزرگ تر سُوق می دهد. نتیجه پیرنگ از خود گذشتگی انسان برای رستگاری بشر می‌باشد که پیام اخلاقی مناسبی را در سر دارد. می توان این پیرنگ را نزدیک به دستهٔ شاه پیرنگ ها قرار داد– روابط علت ومعلولی، پایان بسته،زمانی خطی(زمان روایت در این اثر تکرار شونده است)، کشمکش بیرونی(منظور کنش قهرمان برای مبارزه با فضایی‌ها) ،قهرمان منفرد (کیج)، واقعیت یک پارچه(دنیایی فانتزی/جنگ با فضایی‌ها در زمان آینده) قهرمان فعال. (مک کی،۳۲:۱۳۹۵). لازم به ذکر می باشد، این اثر در مورد تحلیل و نقد عناصر نمایشی مثل شخصیت، ماجرا، کنش، ریتم و آهنگ، صحنه و هم چنین نمادشناسی، معنا شناسی جای بررسی داشته و به پژو هشگران دیگر پیشنهاد می کنم.

تحلیل نظم و ترتیب و تداوم در فیلم لبهٔ فردا:

لبهٔفردا دارای ترتیب زمانی متفاوتی است که چند مورد آن اشاره می کنم، ابتدای فیلم گزارشی از رسانه ملی پخش می شود که رویداد این اتفاق ماه ها پیش می باشد ، پیروزی را اعلام می کند که شخصیت یاریگر (ریتا) قهرمان آن رویداد می باشد. بعد از این صحنه ، کیج(قهرمان داستان یا شخصیت محوری) با ژنرال ملاقات می کند و حاصل آن: شخصیت پردازی کیج ترسو و توبیخ آن به اردوگاه نظامی می باشد. اولین نقطه عطف داستان شکل می گیرد و آن محل تلاقی کیج با اُردوگاه نظامی است که در حال آماده شدن برای نبرد با دشمن هستند. دراین چند صحنه رویداد زمان در داستان یک روز است اما اطلاعات چندین ماه در گفتگوها انتقال یافته است. در طول نبرد کیج ترسو به وسیله یک آلفا کشته می شود و نیروی بالقوه ای بدست می آورد (زندگی دریک واقعهٔ زمانی) تکرار یک روز، برای اینکه این موضوع قابل درک شود نظریه نسبیت مربوط به داستان را بررسی می کنیم.

فضا ـ زمان از منظر نسبیت انیشتین:

آلبرت انیشتین، فیزیک‌دان و دانشمند نامی قرن بیستم، با ارائهٔ نظریهٔ نسبیت در سال ۱۹۱۵، نگرشی نو در مسئلهٔ زمان و کیهان پدید آورد. انیشتین تفکرات سنتی دربارهٔ سیر خطی زمان ـ یعنی گذر زمان از گذشته به حال و سپس

به سوی آینده وجود ندارد و همهٔ قالب های زمانی به یکدیگر وابسته انـد؛ زیرا همهٔ هستی با سـرعتی برابر در حرکـت است. انیشتین به جـای مطلق انگاشتن دو عنصر مکـان و زمـان، ترکیبی از آن دو، یعنی (فضا ـ زمـان) را بیان کرد و چنین ادعا نمود که همهٔ مکان ها و زمان ها و اتفاقات، روی نقاط مختلف فضا ـ زمان وجود دارند و قرار گرفتن هر شخص در هر نقطه از این مختصات به جهت حرکت و میزان سرعت خود شخص بستگی دارد.

ما بر حسب عادت، بین (هم زمانی دید) و (هم زمانی رویداد) تمایزی قائل نمی شویم و در نتیجه تفاوت بین (زمان) و (زمان محلی) لوث می شود. دلیل این امر آن است که ما در تجربیات روزمره، زمان انتشار نور را نادیده می گیریم، اما اگر پا را از زمین خود فرا تر بگذاریم، این همزمانی وجود ندارد؛ بدین سبب است که وقتی به عالم می نگریم، گذشتهٔ آن را مشاهده می کنیم. به تعبیری ما در راس قلهٔ زمان قرار گرفته ایم و هر چه می بینیم، گذشتهٔ خودمان و گذشتهٔ عالم خودمان است، به زبان نسبیت انیشتین، این قله مخروطی، نور است(بینش،۱۵:۱۳۸۷) برای کسب اطلاعات بیشتر به مقالهٔ: تطبیق نسبیت با عناصر روایـی زمـان ـ مکانی رُمان خشم و هیاهو اثر ویلیام فاکنر نوشته سعید اسدی، نرجس توحیدی فر، حجت گودرزی رجوع شود.

ادامه تحلیل:

باتوجه به نظریه نسبیت می توان گفت تکرار زمان یک روزه می تواند از لحاظ تئوری منطقی باشد هـر چند کـه نویسنده این دنیا را خلق کـرده با قوانینی که وضع کرده است ، زمان برخورد کیج با آلفـای فضایی چشمانش سیاه می شـود و از طریـق نـور(فریم سفید، نشان حرکت کیج در نور و سرعت ـ نظریهٔ کرم چاله ها) به گذشتهٔ رویـدادی خـود باز می گـردد. امـا از نظر رویداد او روال طبیعی خـود را طی می کنـد یعنی فقط قهرمـان از اینکه بـه گذشته برگشته ، خبر دارد و از لحاظ ذهنی روایت به عقب برنگشته است. بنابراین حرکت بر اساس نظریه نسبیت هرگز نمی ایستد و وقایع همیشه در حـال حرکت هستند حال یا در بُعد زمان و یا در بُعد مکان در این داستان کیج در بُعد مکان پیش می رود و فقط در بُعد زمان در یک حلقه زمانی تکرار می شود .

شروع زمان ← ایستایی زمان و تکرار روز ← ادامه روز

شروع در مکان یا اتفاق ← پیشروی در مکان در طول یک روز ← پایان مکان یا رویداد

ایستایی زمان و اتفاقات درون آن از نظر روایت:

در این توقف زمانی یک روزه، پیشا متن که قبل از وقوع روایت داستان است شفاف می شود، مثلا از زندگی دیگر اعضای شخصیت های داستان با خبر می شویم، چگونه ریتا قبل تر در جنگ وردان با رویداد تکرار شونده زمان آشنا شده است(این موضوعی جالب برای قسمت دوم همین داستان است) راه حل مبارزه و نجات بشـر کشف می شود، کیج با

شخصیت های دسته جی آشنا می شود، و بعدتـر از آن بـرای تشکیل یک گروه منسجم در نبرد آخر استفاده می کند. همچنین کیج در این برهه زمانی با خون و مرگ عجین می شـود دیگر از مـرگ هـراسی ندارد زیرا بارهـا این موقعیت را تجربـه می کند او از آدمی ترسو با توجه به ویژگی های خود و آموزش های نظامی که ریتا به او می دهد به فردی شجاع تبدیل می شود و با ضمیر ناخود آگاه اش آشنا می شود، دیگر می تواند در لحظات بحرانی تصمیمات درست بگیرد. لازم به ذکر است در توالی این رویداد ها که بخش عمده کشمکش بیرونی شخصیت داستان است او از حالت گسسته به حالت پیوسته پیش می رود، اما نه اینکه وضعیت داستان بهبود بخشد؛ بلکه او با شریط پیش رویـش هم خوانی پیدا می کند، انسان هرگاه شرایط زندگی برایش نـامساعد باشد به دنبال حفظ بقا است و وقتی شرایط زندگی برایش مساعد باشد به دنبال تولید مثل یا تولید بقا است(این مسئله می تواند موضوعی جذاب برای بررسی پژوهشگران دیگـر درهمین داستان باشد) . کیج در ابتدای نبرد به دنبال زنده ماندن است اما بعد از رسیدن به پیوستگی عاشق ریتا می شـود و می خواهد به نوعی با ریتا ارتباط برقرار کند اما طولی نمی کشد کـه او به دگرگونی دورنی خود می رسد حالا برای نجات جان ریتا و بشر دست به خطر می زند و خواستگاه شخصیت محوری داستان رسیدن به پیوستگی برای کل بشر نمایان می شود.(در مـورد تکرار کنش داستان می تـوان اشـاره ای بـه داستان اساطیر یونان سیزیف یا سیسیفوس کـرد).

بنابراین داستان لبۀ فـردا دارای یک زمـان پـریشی از نگاه ژنت اسـت که این اتفاق پیشبـرنده داستان (گستره زمـانی یک روز در ماه های مختلف) وشکل گیری شخصیت برای رسیدن به هدف می باشد.لذا نقدی راجع به این مسئله وجود دارد اینکه چرا کیج پیر نمی شـود و چرا موها و ریش های او تغییر نمی کند اگر او فقط در بُعد زمان گیر افتاده و بقیۀ حواس او در این زمان گیر نیافتاده‌اند پس چـرا او پیر نمی شـود؟ همچنین زمان وقوع یک روز است اما در چند فصل شاهد شب به روز شـدن هستیم و ایـن نکات باعث می‌شـود مخاطب داستـان را به علت نبودن روابط علت و معلولی این چنینی جدی نگیرد.

حرکت در داستان:

لازم می دانم برای فهم بیشتر روایت در داستان توضیحی کوتاه از انواع حرکت در داستان نقل کنم، داستان خطی: یک شخصیت اصلی منفرد را از آغاز تا پایان دنبال می کند . داستان پر پیچ وخم: مسیر پیچ در پیچ را بدون یک جهت آشکار، دنبال می کند. داستان حلرونی: مسیری است که به داخل و به سمت مرکز دور می‌زند، در آن شخصیت دائما به یک رویداد یا خاطره واحد باز می گردد و آن را در سطوح پیوسته عمیق می‌کاود(داستان لبۀ فردا از این نوع می‌باشد). داستان شاخه‌ای: نظامی از مسیرهـا که از چند نقطۀ مرکـزی شروع می‌شوند و از طریق تقسیم شدن و افـزودن بخش هـای کـوچک تـر و کـوچک تـر ، امتداد می یابد. داستان انفجاری: انفجار دارای مسیرهای متعد است که همزمان بسط می یابند.(تروبی،۱۱:۱۳۹۴)

تحلیل تکرار بسامد لبۀ فرار:

از نگاه ژنت این داستان با روایت منفرد (یک بار اتفاق می افتد و یک بار نقل می شود) آغاز می‌شود و در نقطه عطف اول فرم روایت عوض می‌شود و روایتی چند گانه پیدا می‌کند یعنی چندین بار اتفاق می افتد و چندین بار نقل می شود، اما نکته حائز اهمیت این داستان در تکرار شدن زمان است. رویدادها همان، شخصیت ها همان، اما ماجرا هر بار شکلی دیگر دارد و هر بار کمی از داستان پیش‌تر می‌رود و اطلاعاتی بیشتر دریافت می‌شود.در نقطهٔ عطف دوم دوباره روایت به حالت منفرد بازمی گردد و داستان پایان می یابد. داستـان بـه درستی در مسیر روایت خـود قرار گرفته است و مفهوم جرات ، آگاهی و کامل شدن شخصیت در رونـد داستان غیـر از این تکرار زمانی راهکـار دیگری نـدارد یعنی برای کامل شدن زمان لازم است، تلاش لازم است و از همه مهم تر انگیزه لازم است برای اینکه شخصیت به این ویژگی ها دست پیدا کند بهترین روش تکرار زمان است.

تحلیل لحن و آوای فیلم لبهٔ فردا :

داستان با دانـای کل یعنی سـوم شخص نقل می شـود و سپس روایت از دیـد کیج پیش بـرنده داستان می باشد . در قسمت زاویه دید مفصل تـر توضیح می دهـم. داستان در مقاطعی بیرون یا پیش از داستان را نقل می کند مثلا سربازی که خود را جای دوست مرده اش جا زده ، به خدمت ارتش پیوسته است تا حقوقش را برای مادر فقیر دوستش بفرستند. یا سربازی که در بچگی اش خود ادراری داشته و یا شهاب سنگی که به زمین برخورد کرده و باعث نبرد فضایی ها با نوع بشر شده است یا شـهر کیج که زغال لخته نـام دارد. امـا این رویداد هـا همه داخـل نبردی سهمگین روایت می شـود، یا اینکه ریتا در سکوت جـاده از عشقش که بارها جلوی او به علت تکرار رویداد زمانی جان داده است گفتگو می کند. همهٔ ایـن رویدادهای برون متنی برای رسیدن به مفهوم کلی لازم است و البته اشاره ای نیز به مفاهیم زیر متنی اثر خواهیم داشت.

تحلیل وجه فیلم(زاویه دید) لبهٔ فردا:

این داستان از انواع زاویه دید استفاده کرده و گویی آنها را برای خلق یک روایت جذاب به زیبایی به کار برده است، مثال : ابتدای داستان روای دانای کل است و قصه به روایت آن شکل می گیرد (کانونی سازی صفر) در نقطه عطف زاویه دید عوض می شود و راوی شخصیت کیج است، هر آنچه مخـاطب متوجـه می شـود آن چیزی است که کیج هم درک می کنـد(کانونی سازی داخلی، ثابت) و در چند نمونه مثلا وجـود ریتا در مقـر فرمانـده ای و یـا آموزش دادن نظامی زاویه دید به ریتا تغییر کوچکی می کند(کـانونی سـازی داخلی، متغییـر) حتی می توان گفت به نوعی از کانونی سازی چندگانه نیز در این داستان استفاده شده است اما با این تفاوت که دیگر چند شخصیت یک رویداد را از دید خود نقل نمی کنند اما یک شخصیت چندین بار یک رویداد و هر بار نوعی دیگر نقل می کند و با تغییر شخصیت(درونی) گویی روایت قصه رنگی دیگر به خود می گیرد. و اما نوع دیگر زاویه دیدی که در این داستان رُخ می دهد، روایت درون داستان است جایی

که کیج برای ریتا نقش بـازی می کند و انگار بـار اولی است کـه آنها در این مکان حضور دارند این نقش بازی کردن و ندانستن احساسات کیج نسبت به ریتا که اولین بار است مخاطب آن را تجـربـه می کند کانونی سـازی خارجی نـام دارد. بنابراین علاوه بر شکستن زمان برای پیش برد داستان و انتقال حس و مفهوم برای مخاطب از زوایای دید مختلف در روایت استفاده بهینه به عمل آورده است.

تحلیل پردۀ آخر یا نبرد نهایی:

زمان در این پـرده مطابق تجربیات روزمـره طی می شـود و روایت از طریق زاویه دید یا کانونی سـازی صفر و روایت منفرد نقل می شود، نکته مهم عناصر پردۀ آخر می باشد که اشاره به آن می‌کنم، « زمینه چینی برای نبرد نهایی، نبرد نهایی، نتیجه گیری نبرد نهایی، گره گشایی » (درویانو ،۱۳۹۱) برای اطلاعات بیشتر ارجاع به مقالۀ قبلی بنده در همین حوزه(مقایسه پردۀ سوم، دو فیلم جدایی نادر از سیمین "اصغر فرهادی" و پنهان "میشائل هانکه" از منظر ساختار روایت نمایشی). در زمینه چینی نبرد نهایی داستان کیج نیروی بالقوه اش را از دست می دهد او مجبور می شود از دستۀ اوباش جـی برای نبرد استفاده کند، نبرد نهایی در مکان مَهد تمدن دنیا یعنی زیرزمین موزۀ لوور اتفاق می افتد و در نتیجه کیج با از خـودگذشتگی خود و گروه اش موفق می شود دشمن بشر را از بین ببرد، در گره‌گشایی، کیج به وسیلۀ نیـروی اصلی دشمن(چشمانش سیاه می شـود و توسط نوری سفید، سرعـت) در زمـان سفر می کند و به ابتدای زمانی داستان یعنی وقتی که کیج برای ملاقات با ژنرال وارد انگلستان می شود باز می گـردد، انگار همۀ این اتفاقات کابوس است و تماشاگر باری دیگر شگفت زده می شـود اما خبر از نابودی دشمن در رسانـه پایان فیلم را اعلام می‌کند. گره‌گشایی معمولا دارای چهار بخش می‌شود(مهلت بازنگری، حل و فصل پیرنگ های فرعی، آمدن به جلوی صحنه، خداحافظی نهایی)، (همان). آمدن جلوی صحنه که بیشتر در فیلم‌های کمدی رُخ می‌دهد و به عنوان نوعی آمدن به جلوی صحنه برای شخصیت‌های داستان که طی نود دقیقه گذشته با آنها آشنا شده‌ایم، درست مثل صحنۀ تئاتر ، شخصیت‌ها برای بار آخر روی صحنه می آیند تا آن ها را ببینیم، در این داستان کیج برای بار آخر دستۀ جی را می بیند که در حال دویدن و تمرین نظامی توسط فرمانده خود هستند، ژنرال را می‌بیند که در حال سخنرای در رسـانه اسـت و غلبه بـر دشـمن را اعلام می‌کند، به سـراغ ریتا وراتاسکی می‌رود او مثل همیشه در حال تمرین است و این بار هم کیج را نمی‌شناسد، هنگامی که کیج او را می‌بیند لبخند معنا داری می‌زند ، حالا می‌خواهد با ریتا بیرون از نبرد و خارج از داستان آشنا شود.

نتیجه گیری:

با بررسی نظریات روایت شناسی ژرار ژنت این داستان زمان پـریشی را دارا می‌باشد ، با توجه به نظریه نسبیت داستان در یک برهه زمانی یک روزه تکـرار می‌شود . حرکت داستان حلزونـی است، انواع نقاط کانـونـی (زاویه دیـد) را شامل

می‌شـود، کانونـی صفر، داخلی ثـابت و متغییر، خارجی. بسامد داستان منفرد و چند گانه است. در لحن روایت درون متنی و بیرون متنی را شامل می باشد. گستره زمانی یکی از کار آمـدتـرین نکات تداوم داستان است که یک روز را در هزاران ساعت به نمایش می‌کشـد. پیرنگ داستان قـوی است. می توان گفت داستان در ژانـر تراژدی کمدی قرار دارد زیرا در صحنهٔ آخر قهرمـان میمیرد و با نیروی بالقوه دشمن(تکرار زمـان) زنده می‌شـود. تمامی اجزای به کار رفته جـزء به جـزء تنها برای مفهوم سازی یک کل معنا دار یعنی پیام داستان به کار رفته است و با توجه به مواجه ای که در بررسی فوق لحاظ شد روایت مناسبی در داستان نقل شده است که اثر را نسبت به داستان های فانتزی ـ اکشن برجسته ساخته است.

منابع:

۱. وبستر، راجر،(۱۳۸۵)، پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی، ترجمه الهه دهنوی، چاپ اول، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
۲. اخوت، احمد(۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان، نشر فردا.
۳. پراپ، ولادیمر،(۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمه فریدون بدره ای، تهران، نشر مرکز.
۴. فوستر، ادوارد مورگان،(۱۳۵۲)، جنبه های رُمان، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نشرامیرکبیر.
۵. پرین، لورانس،(۱۳۸۷)، ادبیات باستانی ساختار، صدا و معنی، ترجمهٔ حسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل زاده، چاپ سوم، تهران، نشر رهنما.
۶. قاسمی پور، قدرت رضایی، محمود(۱۳۸۹)، «تحلیل فرمالیستی پیرنگ در داستان های کوتاه فارسی»، نشریهٔادب پژوهی دانشگاه گیلان، سال چهارم، شمارهٔ ۱۳.
۷. ارسطو،(۱۳۸۲)، ارسطو فن شعر، مترجم عبدالحسین زرین کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۸. احمدی، بابک(۱۳۸۵)، ساختار و تاویل متن، تهران، نشر مرکز
۹. تروبی، جان(۱۳۹۴)، آناتومی داستان، مترجم محمد گذر آبادی، تهران، انتشارات بهار.
۱۰. درویانو،(۱۳۹۱)، پردهٔ سوم، مترجم محمد گذر آبادی،تهران ، انتشارات ساقی.
۱۱. مک کی، رابرت،(۱۳۹۵)، داستان، مترجم محمد گذر آبادی، تهران، انتشارات هرمس.
۱۲. بینش، مسعود (۱۳۸۷) از بی نهایت کوچک تا بی نهایت بزرگ انیشتین. تهران: باشگاه اندیشه.
۱۳. مارتین، والاس(۱۳۹۳)، نظریه های روایت، مترجم محمد شهبا، تهران، انتشارات هرمس.
14. –Shen, Dan. “What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other” In
15. A Companion to Narrative Theory. Ed James phelan and peter H.
16. –Gerard Genette, Figures of Literary Discourse. Trans. Marie-Rose
17. Logan. New York: Columbia University Press, 1982.

Critique and analysis of narratology” Edge of tomorrow” a film by “Doug Liman” From the perspective of “Gerard Genette”

Hossein bayat

Master student of dramatic literature

Abstract

Cinema is one of the most popular and influential media in the modern world. Movies owe part of their popularity to their narratives. It is the narrative that attracts and impresses the audience or conveys the author's message. Criticism and analysis of different narratives in cinema causes the growth and development of cinematographers in the field of narration, so the study of narratology is necessary to advance and raise the quality level of cinema. The story of "Escape Edge" has a special feature in the narrative due to the play of time, and this article tries to examine the concept of the author's message and the role of time by examining the theory of narration from Janet's point of view and examining the plot. In this analysis, it became clear that the one-day repetition of time in the story causes the character to grow and unfold due to reaching consciousness and recognizing his subconscious mind. Repetition of time does not achieve time, but repetition brings that character closer to its goal. The message of the work is due to different focalizations and multiple and sometimes single narratives with a text inside and outside the text and a one-day time span during the story, practicing life and striving to achieve happiness.

Keywords**: Narrative, Gerard Genette, Plot, Time**

بررسی تطبیقی زندگی و مرگ و اندیشه سر تامس مور و امیرکبیر با تحلیل و نقد اثر سینمایی مردی برای تمام فصول و سریال تلویزیونی امیرکبیر

محمد حسن سلیمی نژاد[۳۳۷]، میترا علوی طلب[۳۳۸]

چکیده

دو شخصیت امیرکبیر و سر تامس موراز جمله مصلحان تاریخ بودند که علیه ظلم و بی قانونی و نا به سامانی دوران خود قد برافراشته بودند. از این جهت نامشان در تاریخ ثبت شده است و برای شناخت بیشتر موضوع پرداخت شخصیت‌های نمایشی در قالب فیلمنامه، امیرکبیر موضوع سریال امیرکبیر و سر تامس موربرای فیلم مردی برای تمام فصول قرار گرفته‌اند. در این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و کتابخانه ای و با توجه به آثار نمایشی که موضوع شخصیت های یاد شده، قرار گرفته است، این دوشخصیت از نظر تاریخی و نمایشی تجزیه و تحلیل شد و نقاط اشتراک و افتراق آنها بیان گردید. بر اساس نتایج می‌توان گفت آثار نمایشی به خواست سازندگان آنها از شخصیت تاریخی برای اثرگذاری بر مخاطب دور شده است و قسمت هایی از زندگی شخصی آنها مثل خانواده و سرنوشت مقدر آنها به حوادث تاریخی وام دار بوده اند.

کلید واژه‌ها: امیرکبیر، سر تامس مور، شخصیت نمایشی، جایگاه سیاسی، جایگاه نمایشی.

[۳۳۷] . نویسنده مسئول . مقاله حاضر از پایان نامه دوره اخذ شده است. فارغ التحصیل مقطع ارشد دانشگاه آزاد واحد الکترونیک شماره تماس: ۰۹۳۸۱۰۲۲۸۹۸۰ آدرس ایمیل: mh.salimi1397@gmail.com

[۳۳۸] . استادیار دانشگا دامغان. شماره تماس: ۰۹۱۲۵۱۷۲۴۱۱ آدرس ایمیل: m.alavitalab@du.ac.ir

شخصیت های مهم و اثر گذار تاریخی همواره موضوع ساخت و نگارش فیلم‌نامه و نمایشنامه بوده اند. تا با به تصویر کشیدن آنها حقیقت زندگی و اندیشه و نقش تاریخی آنها را برای عموم مردم ملموس‌تر کنند. شخصیت تاریخی امیرکبیر درجامعه ایرانی از آن شخصیت ها است که بارها موضوع پرداخت نمایشی قرار گرفته است که اولین بار در دهه ۶۰ در سریال امیرکبیر به نویسندگی «پرویز زاهدی» و کارگردانی «سعید نیک پور» تصویر در آمد. آنچه در به پرده در آمدن شخصیت امیرکبیر در نظر سازندگان مهم بوده است زندگی پر فراز و نشیب او که یک تنه درمقابل ظلم و فساد و تباهی دستگاه حاکم قاجار ایستاده که درنهایت جان در این راه می‌گذارد. مبارزه با جور و فساد و ظلم و برخاستن بر ظلم موضوعی است که هر جامعه و فرهنگی آن را می پسندد و در پی ترویج آن برای نسل جوان و دیگر اقشار جامعه است به همین دلیل هر جامعه ای که درتاریخ خود مصلحی داشته از آن به نیکی یاد می کند و بالطبع در آثار نمایشی و سینمایی خود انعکاس پیدا می‌کند که از این میان می‌توان به شخصیت سر تامس موراشاره کرد. سر تامس درستکارترین قاضی انگلستان است که هرگز فریب رشوه را نمی خورد و در مقابل خواست پادشاه می ایستد و با امضای خود بر تومار ازدواج پادشاه به آن مشروعیت نمی بخشد و در نهایت با توطئه ای بدخواهان به کام مرگ کشیده می‌شود. این شخصیت در فیلم «مردی برای تمام فصول» به نویسندگی «رابرت بولت»[۳۳۹] و کارگردانی «فرد زینمان»[۳۴۰] در سال ۱۹۶۶ به صحنهٔ سینما و تئاتر وارد شد. این دو شخصیت به دلیل طینت ظلم ستیزی و مخالفت با فساد و خروج از قانون زمان با هم اشتراک دارند و با توجه به اینکه هر کدام از شخصیت ها در دوره های مختلفی از تاریخ و موقعیت مکانی خاص خود بوده اند و خلاف هنجاری که هر دوی آنها به مخالفت با آن پرداخته اند، جای تأمل و اندیشه است که چگونه در بستری متفاوت یک خُلق مشترک به وجود می‌آید. در این تحقیق بنا بر آن است که دو شخصیت با جامعه آماری سریال «امیرکبیر» و فیلم سینمایی «مردی برای تمام فصول» و تئاتر «مردی برای تمام فصول» با روش توصیفی و تحلیلی با هم مقایسه شوند و وجوه اشتراک و افتراق و نحوه پرداخت آنها در سینمای هر دو جامعه مورد بررسی قرار گیرد. مصلحان تاریخ همواره در اجتماعی که در آن می‌زیستند سعی در تغییر و دگرگون کردن آن داشته اند. و هرجا ظلم و بی قانونی ای بوده است در پی ستیز با ظلم برآمده اند و سعی در اعمال قانون بوده اند. امیرکبیر و سر تامس موربا توجه به تفاوت زمانی و اجتماعی که با هم دارند اما از این جهت شبیه به هم هستند که نخواسته اند شبیه زمانه خود شوند و بلکه بر ظلم و بی قانونی و هرج و مرج آن شوریده اند و سعی دراصلاح امور داشته اند. این تحقیق بر این مبنا شکل خواهد گرفت که این دوشخصیت خوی و رفتار شبیه به هم را درمقابل بی قانونی و ظلم داشته اند. از طرفی این دو شخصیت در فیلم های «امیرکبیر» و «مردی برای تمام فصول» توجه سازندگان فیلم را به خود جلب کرده است. همچنین شباهت رفتاری و عملکردی این دو در یک اجتماع بی قانون سبب این توجه بوده است لذا این را می‌رساند که این دو شخصیت با توجه به تمایزهایی که دارند از نظر شخصیتی اشتراکاتی نیز دارند.

---

۳۳. Robert Oxton Bolt

۳۴. Alfred(Fred) Zinnemann.

۱-۱اهداف پژوهش

۱- بیان اشتراکات و تفاوت های دو شخصیت امیرکبیر و سر تامس مور با توجه به تفاوت شرایطی محیطی و زمانی و چگونگی بازتاب این خوی رفتاری در فیلم های(سریال امیرکبیر، فیلم سینمایی مردی برای تمام فصول) که بر اساس شخصیت ها آنها ساخته شده است.

۲- اساس ظلم ستیزی هر کدام از شخصیت های مورد بحث چگونه بوده است و به چه نحو در فیلم های ساخته شده بازتاب یافته است.

۲-۱پیشینه تحقیق

دربارۀ شخصیت امیر کبیر و سر تامس مورکتاب ها و مقالاتی مثل کتاب «امیرکبیر و ایران» از فریدون آدمیت که در آن به زندگی امیرکبیر و نقش تاریخی او اشاره می‌کند. همچنین مقاله« بررسی تطبیقی اصلاحات امیرکبیر» به قلم مجتبی زندیه به نگارش در آمده است و اصلاحات و کارهای او را برشمرده شده است. مقاله «آرمان شهر سر تامس مور و بررسی تطبیقی آن با شرح نیکان نظامی» انجام شده است. در این مقاله شباهت های آرمان شهر سر تامس موربا دنیای ترسیم شده نظامی تحلیل می شود که بیشتر در مورد نظریه های سر تامس موراست و به زندگی و شخصیت خود او نمی پردازد. در بین آثار دانشگاهی نیز این آثار یافت شد:

۱- پایان نامه دورۀ دکتری «ماهیت و شیوۀ تصمیم گیری در روابط خارجی ایران دوره ناصرالدین شاه : مقایسه میرزا تقی خان امیرکبیر و میرزا حسین خان سپهسالار» رشته علوم سیاسی دانشگاه تهران به قلم محسن خلیلی به راهنمایی حمید احمدی(۱۳۸۰). در این تحقیق نگارنده به نقش بسزا و بی نظیر میرزا تقی خان امیر کبیر در تصمیم گیری ها و روابط خارجی می‌پردازد و عنوان می‌کند ایران در این عصر سیاست خارجی نداشته و بلکه روابط خارجی داشته که به طبع نقش امیرکبیر تأثیرگذار بوده است.
۲- پایان نامه کارشناسی ارشد« بررسی تأثیر اندیشه های میرزا تقی خان امیرکبیر در اعتلای ناسیونالیسم ایرانی» دانشگاه آزاد گرایش جغرافیای سیاسی به قلم رشید خلف زاده به راهنمایی غلامحسن حیدری (۱۳۹۰). دراین تحقیق مروری بر افکار و اندیشه ها و همچنین اقدامات این شخصیت برجسته سیاسی ایران نقش او را درشکل گیری هویت ملی و شکل گیری دولت مدرن و ناسیونالیسم ایرانی را بررسی می‌کند.
۳- پایان نامه ارشد گرایش جامعه شناسی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی «مقایسه اصلاحات امیرکبیر با سایر صدراعظم های دوره ناصرالدین شاه در زمینه توسعه» به قلم مینا صادق زاده با راهنمایی ساسان ودیعه (۱۳۹۱). در این تحقیق بررسی اقدامات امیرکبیر با سپه سالار به عنوان دو اصلاح طلب برجسته در عهد قاجار می باشد. در این پژوهش به این نتیجه می‌رسد که امیرکبیر و سپه سالار از اعضای ممتاز و صاحب قدرت جامعه درعصر قاجار بوده اند و توانسته‌اند

همچون عباس میرزا و قائم مقام در اندیشه و عمل مردم درعصر قاجار تغییر و تحولات اساسی را ایجاد و زمینه های توسعه آن را در آن دوران فراهم نمایند.

۴- پایان نامه ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی رشته تاریخ ایران اسلامی با عنوان « جریان شناسی اصلاحات امیرکبیر با رویکرد حاکمیت قانون» به قلم سیده زهرا غمیلویی با راهنمایی ستارعودی (۱۳۹۴). در این پایان نامه با هدف بازخوانی پرونده اصلاحات عصرقاجار، برای دریافت تأثیرات آن بر موضوع تحدید قدرت درایران، شناخت آبشخور فکری و تجربی اصلاحات و بالاخره اشنایی با چگونگی تکوین اندیشه نوسازی مبتنی بر حاکمیت قانون امیرکبیر، جریان خواهی ایران از زمان عباس میرزا مطالعه شده است. و نشان می‌دهد که امیرکبر با توجه به تجارب سیاسی و مدیریتی خود د ردوره تکوین مکتب تبریز، مطابق جمله معروف خود (دنبال کنسترسیون بودم ولی مجالم ندادند)، اساسا در پی تأسیس حاکمیت مبتنی بر قانون اساسی بود. نوسازی و اصلاحات امیرکبیر به ویژه درحوزه‌های اداری، دیوانی، مالی، گمرکی، عدلیع و فرهنگی مبتنی بر شاخص های حاکمیت قانون و نظریه های اعمال قدرت بر اساس عقل قرار داشت. هر چند سند مستقلی یافت نشد ولی عملکرد امیرکبیر درحوزه نوسازی، با اندیشه های قانون گرایی میرزا فتحعلی آخوند زاده مشابهت داشت.

۵- پایان نامه ارشد دانشگاه اراک رشته تاریخ ایران اسلامی با عنوان «بررسی موانع و چالشهای پیش روی نخبگان عصر قاجار با تأکید بر امیرکبیر» به قلم حمیدرضا کتابی صیام با راهنمایی دکتر شعبانی (۱۳۹۴). در این پایان نامه به این نتیجه می‌رسد که ظهور مردانی کارآمد در عصر قاجار باعث به وجود آمدن اصلاحاتی می‌شود که در نهایت این مصلحان قربانی سنت و مغلوب حامیان طرفدار سنت شده اند.

درباره سر تامس مورپایان نامه های زیر به صورت مستقل انجام شده است:

۱- پایان نامه ارشد دانشگاه شهید بهشتی رشته زبان و ادبیات انگلیسی با عنوان « خوانش پسا استعماری از ارمان شهر اثر سر تامس مور» به قلم محسن فخری با راهنمایی شیده احمدزاده(۱۳۸۸) دراین پایان نامه ابتدا نگاهی به کتاب آرمان شهر سر تامس داشته سپس به شرایط نگارش کتاب در آن دوره زمانی داشته که سر تامس امید داشته این شرایط آرمانی در دنیای واقعی نویسنده محقق شود.

۲- پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان با عنوان« بررسی تطبیقی ارمان شهر افلاطون و یوتوپیای تامس مور» رشته فلسفه غرب به قلم مینا احمدی نجف آبادی با راهنمایی سعید بینای مطلق (۱۳۹۰) در این پایان نامه به وجوه اشتراک دو کتاب پرداخته شده است و اشتراک آنان رسمیت قانون را ، بیان کرده است.

۳- پایان نامه ارشد دانشگاه باقرالعلوم رشته فلسفه علوم اجتماعی با عنوان « بررسی روش شناسی تطبیقی اندیشه آرمانشهری در آرا تامس مور، تامس و کامپانلا و فارابی» به قلم محمد صیدالهی با راهنمایی شمس الله مریجی (۱۳۹۳). در این تحقیق به آرمان شهر غربی و شرقی نگریسته شده است و تمایز این دو نگاه را بیان می کند که آرمان شهر غربی شرور بودن ذاتی انسان است که با یکسان سازی و حذف تمایزات و با ایجاد ساختارهای آموزشی و نهاد قانونی و نظارت همگانی، انسان را تحت کنترل دائمی قرار می دهد اما در مدینه فاضله فارابی جامعه و قانون

درجهت شکوفایی ذات و هویت انسانی است. فارابی همه مطلوب های انسان را ذیل معرفت عقلی قرار می دهد، اما مطلوب بالذات یوتوپیای مور لذت و مطلوب بالذات شهر آفتاب کامپانلا قدرت است.

وجه نوآورانه تحقیق: در جستجوی پژوهشگر پایان نامه یا مقاله ای که وجوه مشترک اعتقادی و اخلاقی و همچنین تفاوت های این دو شخصیت سیاسی را در آثار سینمایی و نمایشی مقایسه کرده باشند یافت نشد.

۱-۳ تاثیر اندیشه های دینی و قانونی در زندگی امیرکبیر و سر تامس مور

مسیر زندگی اشخاص و مخصوصاً شخصیت های مؤثر در تاریخ از آبشخور اندیشه های آنان می‌گذرد. از این رو بررسی اندیشه های آنان گره‌گشای رفتارها و عملکرد آنان است. انسانی چون امیر کبیر و سر تامس مورکه آزادی خواهی و تکیه به عدالت از اساسی‌ترین اندیشه‌های آنان است، بی شک در مقابل زور و دروغ و بی عدالتی تا پای جان ایستادگی می‌کنند. در این فصل اندیشه های هر دو شخصیت بررسی خواهد شد و زوایای پنهان و روشن آن را باز نمایانده می‌شود.

۱-٤ جایگاه سیاسی و اجتماعی امیرکبیر و سر تامس مور

امیر کبیر به عنوان صدرالعظم دربار شاهی و سر تامس موربه عنوان کشیش و قاضی القضات دستگاه امپراطوری جایگاه سیاسی امیرکبیر، جایگاه والایی در محیط اجتماعی و سیاسی خود داشته‌اند و از هر عقل مصلحت اندیشی برمی‌آید که برای حفظ جایگاهش بکوشد اما این دوشخصیت پیرو اندیشه های خود چشم بر منافع شخصی می‌بندند و مصلحت جامعه را بر منفعت شخصی ارج می‌نهند. در این بخش ابتدا جایگاه سیاسی امیرکبیر بررسی می‌شود.

۱-۵جایگاه سیاسی امیر کبیر

امیرکبیر بزرگ مرد تاریخ ایران است که همیشه نام او با عدالت خواهی و اصلاح امور منحرف شده و میهن دوستی گره خورده است. از این رو بررسی جایگاه و اندیشه های چنین شخصیت هایی مایهٔ الگو پذیری و استیلای شخصیت آنان برای نسل های بعد و حفظ ارزش های والای جامعه است.

تاریخ معاصر ایران مردان و زنان بزرگی را نشان می دهد که هرکدامشان قطعه ای از تاریخ باشکوه اخیر را با تلاش خود آفریده اند و در ایجاد ایران امروز نقش داشته اند. اینان، با وجود چیرگی خاندان های ستم پیشه و افراد نالایق بر این سرزمین، هرگاه مجالی می یافتند که در دستگاه حکومت رخنه کنند و منصب و موقعیتی بدست آورند، از هستیِ شان برای آزادی و آسایش مردم فروگذاری نمی کردند و در این راه، چه بسا قربانی حسد فرومایگان و تیغ ستم حاکمان می شدند. قرن نوزدهم (م) سرآغازی برای تحولات سیاسی اجتماعی این سرزمین است که تلخی ها و شوربختی هایی را برای مردم و اقلیم ایران در خود جای داده است. این قرن با چیرگی خاندان قاجار بر سرنوشت مُلک و ملّت رقم می خورد؛ و خسارت های بیشماری را به همراه آورد؛رخدادهایی مانند «جدایی سرزمینی» (با دو عهدنامه «ترکمنچای» و «گلستان»)، به حراج گذاشتن ثروت ملی و اعطای امتیازات اقتصادی و سیاسی به قدرت های بزرگ زمانه و درهم ریختگی نظام اداری کشور (با سپردن منصب ها به هزارفامیل قجری و یا چاپلوسان

فاسد)، نمونه های بارزی برای این زیان ها است. متاسفانه، این شیوه حکمرانی تا برپایی نهضت مشروطه ادامه داشت. فقط یک برهه از این بازهٔ زمانی است که این قاعده به هم می خورد و چهره تاریک قاجار را آفتابی تابناک روشن می سازد. ظهور «امیرکبیر» در سپهر سیاست و حکمرانی ایران، همان مِهر درخشان و جانفزایی است که سعادت خلق را نوید می دهد و نور امید را بر تن بی رمق جامعه برای برخاستن و جلورفتن می تاباند و به جانش گرمای «خودباوری» می بخشد و به کامش شهد «دستگیری از ناتوان» و «دادگری» می چشاند.(آدمیت،۱۳۹۷:۱۷۹)

زندگی سیاسی امیر کبیر از ابتدای سال‌های جوانی وی شروع شد و به مناسبت صداقت و درستکاری و حسن نیت به دستگاه پادشاهی موجب مقرب شدن و قدرت گرفتنش شد. تا جایی که حودش را قائل به اندیشه‌ای مجزا که بادی آن را به اجرا دربیاورد، دانست و به اصلاحات در دستگاه حکومتی روی آورد.

در نگاهی کلی به اصلاحات سیاسی میرزا تقی خان، باید گفت تمامی اصلاحات اقتصادی سیاسی امیرکبیر در جهت تمرکز قدرت در دستگاه‌های دولتی بود که در راس آن مقام صدارت عظما قرار داشت.(اجلالی ، ۱۳۸۴: ۸۴) هدف اصلی امیرکبیر از این اصلاحات تقویت اقتدار دولت و نیز بهبود وضعیتش برای کنترل موثر بر فعالیت‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مراکز قدرت داخلی و خارجی بود.(کمالی، ۱۳۸۲: ۹۵) اصلاحات امیر، به شکل گسترده‌ای دیوان‌سالاری را تقویت می‌کرد. تا وقتی امیرکبیر در راس دستگاه‌های دولتی قرار داشت، فساد اداری در سطح نازل بود. با برکناری وی از راس دستگاه‌های دولتی، دیوان‌سالاری در جهت سرکوبی و انقیاد مردم به کار رفت. امیرکبیر اصلاحات مهمی در دستگاه‌های کشوری و لشکری انجام داد، اما در نهایت با قتل وی اصلاحات ناتمام ماند. (جلالی، ۱۳۸۴: ۸۵) او به امور سیاست خارجی بسیار توجه داشت دستگاه وزارت امور خارجه را توسعه داد. تأسیس سفارتخانه‌های دائمی در لندن و پطرزبورگ و ایجاد کنسول‌گری‌هایی در بمبئی و عثمانی و قفقاز از کارهای اوست. (آدمیت: ۲۱۰)امیرکبیر در اجرای سیاست‌های خود بسیار سختگیر و با انضباط بود. وی در اجرای اهداف خود روش‌های سخت و مستبدانه‌ای را در پیش گرفت. اصولاً در جامعه‌ای مانند ایران که مردم نقشی در حکومت ایفا نمی‌کنند، انجام اصلاحات با استبداد همراه است و تغییر زندگی مردم و دیکته کردن شیوه‌های جدید زندگی با شدت عمل توام است. از این‌رو، برخی، ماهیت حکومت امیر را نمونه‌ای از «استبداد منور» شناخته‌اند(اجلالی، همان: ۸۴). نویسنده‌ای انگلیسی درباره امیر می‌نویسد: میرزا تقی خان که «برای تجدید حیات ایران برخاست، یگانه مردی بود که کاردانی و وطن‌پرستی و اخلاق استوار، همه در شخصیت او جمع آمده بود و می‌توانست رهبری کشتی دولت را به عهده گیرد، از میان صخره‌ها و خطرهایی که بر سر راه داشت بگذراند و سلامت به مقصد برساند.»(همان)

در ارزشیابی روش استبداد منور امیر باید گفت حکومت او سه جنبه بسیار مهم داشت: یکی اینکه بر پایه «قانون و عدالت» نهاده شده بود. دیگر اینکه به تربیت ملت معطوف بود و سوم اینکه رضایت و خرسندی خاطر مردم را ربود. مجموع آنها نظام سیاسی متمایزی را ساخت که به «نظم میرزا تقی‌خانی» تعبیر می‌شد و این توصیف ضرب‌المثل مردم و دیوانیان بود.(آدمیت: ۲۱۲) مفهوم «نظم میرزا تقی‌خانی»، در دولت نیرومند مرکزی که میرزا تأسیس کرد،

نیک متجلی است. در دوره قاجار هیچ‌گاه قدرت مرکزی به حد روزگار امیر نرسید و هیچ‌گاه اداره امور کشور به آن اندازه متمرکز نشد. فرمان دولت تا نهایت نقطه جغرافیایی مرز بلوچستان پیش از تقسیم فعلی آن یعنی تا سرحد سند روان بود و همه ایلات دورافتاده سرحدی به فرمانبرداری پایتخت سر نهادند، در این کار قدرت و تدبیر به هم آمیخت، از ایلات و عشایر فوج‌های جدید سرحدی به وجود آورد که از ابتکارهای ارزنده اوست و در بلوچستان دورافتاده، فوج توپچی جمازه(شتر)سوار تاسیس کرد که با مقتضیات جغرافیایی آنجا سازگار بود. گردن‌کشان و شورشیان را برانداخت یا مطیع گردانید و سرانجام امنیت داخلی را برقرار ساخت. این معنی نیز باید دانسته شود که در فلسفه حکومت امیر، مفهوم امنیت تنها دلالت بر استقرار قدرت دولت و فرمانروایی سیاسی نداشت، بلکه شامل ایمنی اجتماعی و قضایی نیز می‌شد.(همان: ۲۱۴)

این سوال پیش می‌آید که تغییر ساختاری و اصلاحات کی و چگونه در ذهن امیر کبیر شکل گرفت به یقین می‌شود گفت که شکست ایران از روسیه بی تأثیرنبوده است و نضج گرفتن مفهوم توسعه در ذهنیت امیرکبیر از همان دوران شکل گرفت و شکست ایران در جنگ‌های ایران و روس، سبب‌ساز شکل‌گیری ریشه‌های اندیشه «اصلاحی» و تدقیق و تفکر عمیق در دلایل این شکست نظامی و عقب‌ماندگی‌ها و کاستی‌های تئوریک و تکنولوژیک شد.

اهمیت امیرکبیر در تاریخ کشورمان به دلیل اصلاحات بنیادین و همه‌جانبه‌ای از جمله توسعه فرهنگ سیاسی، اصلاحات اداری، مسائل اقتصادی، اصلاح امور مالی و اصلاح وضع قشون بود که از سوی او انجام شد. در واقع او بنیانگذار اندیشه و فرهنگ نوین ایران است، زیرا او به وسیله إحیای روزنامه، تأسیس مدرسه دارالفنون، انتشار کتب فنی، بهداشتی، اعزام محصلان به اروپا و استخدام معلمان اروپایی، نقشی از فعالیت‌های اصلاح‌طلبانه خود را جلوه‌گر کرد. (شمیم، ۱۳۷۵: ۱۶۳)

تأثیر ماموریت‌های بین‌المللی در تکوین نگاه امیر به جهان بی اثر نبوده است چراکه نخستین حضور میرزا تقی‌خان در صحنه بین‌الملل در جریان واقعه قتل گریبایدوف ثبت شد؛ آنگاه که دربار فتحعلی‌شاه تصمیم گرفت جهت اظهار ندامت و عذرخواهی دیپلماتیک، بابت قتل این دیپلمات شاعر و نمایشنامه‌نویس، هیاتی را به سرپرستی شاهزاده «خسرومیرزا» به سنت‌پترزبورگ و برای عذرخواهی از تزار «نیکلای اول» به روسیه بفرستد. هر چند لازم به یادآوری است که تندخویی و جاه‌طلبی و عدم درک شرایط فرهنگی – مذهبی کشور محل خدمت، در قتل این دیپلمات بی‌تأثیر نبود. به هر روی، سفر به روسیه و دیدن نمادهای پیشرفت آن کشور و پاره‌ای اصلاحات که در قفقاز شروع شده بود، نظر میرزا تقی‌خان را به خود جلب کرد.

او در بازدید از روسیه به شدت تحت تأثیر کارخانه‌های اسلحه‌سازی، رصدخانه، آموزشگاه‌ها، مدارس جدید، ماشین بخار، راه‌آهن، کشتی‌سازی و بیمارستان‌ها قرار گرفت. [۳۴۱]

[۳۴۱] . : ۱۵/۱۰/۱۳۹۷ بازدید : ۲۱۷ نویسنده : سید حمید رضا حسینی هاشمی منبع : اختصاصی پایگاه اطلاع رسانی حوزه نت

این دیدارها باعث شد که هنگام بازگشت و بر مسند نشتن بخواهد آنچه را که در اروپای مترقی دیده است در ایران پیاده کند و موجب پیشرفت و توسعه جامعه خود شود. که البته این گرته برداری ها نشان از هوش بالا و درایت بالای وی است.

٦-١جایگاه سیاسی و اجتماعی سر تامس مور

سر تامس موربه عنوان قدیس تامس مور هم شناخته می‌شود زیرا این عنوان را کلیسای کاتولیک روم در ۱۸۸۶ به او داد و در ۱۹۳۵ به عنوان یک شخصیت قدیس در جهان مذهبی مسیحیت ثبت شده است(وات سون،[۳۴۲] ۱۹۹۴: ۱۸۶) . او صدای وجدان اصلاحات انگلیس است و یکی از چهره‌های مطرح رنسانس انگلیسی است. او دولتمرد و دانشمند مذهب مسیح و صاحب کتاب اتوپیا است. برخی از لیبرال ها و سوسیالیست ها[۳۴۳] ادعا می‌کنند که تامس مور پایه گذار برخی از ایده های سوسیالیستی و لیبرالی است.

در کاخ کرملین اتاقی وجود دارد که به نام او نامگذاری شده است. زیرا سخنانی درباره کمونیست داشته است به عنوان یک ایده ال سیاسی در نظر دارد(همان). او زمانی زندگی می‌کند که هرج و مرج در جامعه انگلیس رواج دارد. و روحانیون در این هرج و مرجی بی تأثیر نبوده اند و مورد انتقاد برخی از مردم بوده اند. از او به عنوان یک تئوریسین و مخالف هنری هشتم یاد می‌شود. تامس مور خواستار اصلاح کلیسا بوده اند و البته خواهان جدایی حکومت از دین نبوده اند. مور به دلیل اینکه جدایی حکومت از دین را مسبب آشوب و اختلال در نظم اجتماعی می‌دانست مخالف تفکرات مارتین لوتر بود. به همین دلیل می‌توان او را یک فرد محافظه کار دانست و خواستار اصلاحات دورن سیستمی کلیسا دانست. اما با توجه به اتفاقات زندگی وی او را می‌توان فردی صادق و درستکار دانست.

مور اهل قلم و شعر و ادبیات بود اما به دلیل مسائل سیاسی کمتر به ادبیات می‌پرداخته است. و شاهد این امر هم نگارش کتاب یوتوپیا است.

در سال آخر سلطنت هنری هفتم ۱۵۰۹ مور نماینده مجلس می‌شود و به عنوان معاون کلانتر منسوب می‌شود. کاردینال ولسی مُور[۳۴۴] را به پادشاه جدید(هنری هشتم) معرفی می‌کند و از آنجا به بعد در سال ۱۵۱۴ پله های ترقی را طی می‌کند و به جایگاه سیاسی والایی در نزد هنری هشتم می‌رسد و مقام والای قضاوت را دریافت می‌کند.

---

۳۴۲. Keit Watson

۳۴۳ . سوسیالیسم به (فرانسوی: socialism) که در فارسی جامعه خواهی یا جامعه گرایی هم گویند، اندیشه ای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی است که برای ایجاد نظم اجتماعی و اقتصادی شامل قدرت عمومی ناظر و چیره بر احزاب، زمین و ابزار تولید مبتی بر انسجام همگانی، این انسجام جامعه ای که در آن تمامی قرهای اجتماع سهمی برابر در سود همگانی دارند.

۳۴۴. Cardinal Wolsey

مور به چندین مأموریت خارجی فرستاده می‌شود و در این سفرها مهارت های دیپلماتیک خویش را به کار می‌گیرد و نتایج خوبی را برای انگلستان و هنری هشتم به ارمغان می‌آورد.

در سال ۱۵۲۱ به عنوان شوالیه برگزیده می‌شود و ۱۵۲۳ سخن گویی مجلس عوام انگلستان می‌شود و به ولسی می‌گوید که او نه می‌تواند و نه تمایل دارد چیزی را به نفع خودش انجام بدهد چراکه چشم و گوشی برای آنچه مجلس عوام می‌گوید و می‌خواهد، نخواد داشت ودر همین مسیر انجام وظیفه خواهد کرد(همان). در نهایت ۱۵۲۵به صدراعظمی انگلستان نائل می‌شود و نزدیک ترین فرد به پادشاه انتخاب می‌شود. تا این زمان شهرت سر تامس بر اساس مباحث الهی و نوشته ها و خدمات سیاسی و حقوقی بود که انجام می‌داد.

ویلیام راپر[۳۴۵] درباره جایگاه سر تامس مورمی گوید: گاه به گاه مور را هنری هشتم هر روز جایگاه او را ارتقاء می دهد و پیشرفت هایی زیادی می‌کند[۳۴۶]و از مقربیان پادشاه به شمار می‌آید. به گونه ای مور از دوستان پادشاه به حساب می‌آید که او درباره مسائل و دغدغه های شخصی خود با مور سخن می‌گوید.

۷-۱ جایگاه سر تامس موربعد از هنجارشکنی

تامس شخصی بود که خیلی زود و منصفانه و بی طرف در دادگاه با نظراتش ظاهر می‌شده است که همین بی طرفی و جانب منطق و مصلحت کلیسا و انگلستان را گرفتن ابتدای مشکل و مناقشات او با هنری هشتم را پی‌می‌ریزد.

روشنفکران و سیاستمداران در سراسر اروپا از اعدام مور شگفت زده شدند. اراسموس[۳۴۷] بر او چون کسی درود فرستاد که «روحش از هر برفی پالوده تر و نبوغش چنان، که مانندش را انگلستان هرگز ندیده و نخواهد دید». دو قرن بعد جاناتان سویفت[۳۴۸] گفت که او «شخصی از بالاترین درجات اخلاق که این سرزمین تا به حال به خود دیده است»، بود. دیدگاهی که ساموئل جانسون نیز بر آن بود. هیو ترور–روپر تاریخ‌دان در سال ۱۹۷۷ گفت که مور «نخستین مردی‌انگلیسی بود که ما احساس می‌کنیم می‌شناسیم، قدیس ترینِ انسان‌گرایان و انسان‌ترین قدیسان، مرد جامعِ رنسانس خنک شمالی ما» بود.[۳۴۹]

---

[۳۴۵] william Roper

[۳۴۶] 14. W. Rastell, *The complete English works of Sir Thomas More*, 1553; reprinted by Oxford University Press,

[۳۴۷] Desiderius Erasmus

[۳۴۸] Jonathan Swift

[۳۴۹] . جولای ۲۰۱۵ https://farzanesh.com/?p=2503

روابط تامس مور و هنری هشتم از هنگامی که شاه قانون جدایی از کلیسای کاتولیک و تأسیس کلیسای مستقل انگلستان را تصویب کرد ، تیره شد.سر تامس مورکه یک کاتولیک معتقد بود حاضر نشد در مراسم دعای رئیس جدید کلیسای آنگلیکن شرکت کند. در پی این واقعه ، هنری هشتم دستور دارد سر تامس مور را در برج لندن زندانی کنند. سپس در ژوئن سال ۱۵۳۵ دادگاه سلطنتی او را به اتهام خیانت محکوم کرد و حکم گردن زدن تامس مور را در ملاء عام صادر کرد.در روز ۶ ژوییه سال ۱۵۳۵ میلادی ، سر تامس مورپس از پانزده ماه حبس در برج لندن از این برج بیرون آمد و به دستور هنری هشتم پادشاه انگلستان گردن زده شد .او هنگامی که می خواست از پله های سکوی اعدام بالا رود با طنز به جلاد گفت : لطفا برای بالا رفتن دست مرا بگیرید ، زیرا برای پایین آمدن خودم از پس از این کار برمی آیم. سر تامس موربا جنبش پروتستان ها در مقابل مسیحت مخالف به دلیل آنکه وی تعهد همه جانبه به دین مسیحت داشت و معتقد بود جریان پروتستانی دین مسیحت را از اصل آن منحرف می‌کند به همین دلیل چند سال بعد از قتل سر تامس مورو با ظهور جنبش لوترین ها که بانی آن مارتین لوتر بود ، جنگ‌های مذهبی میان کاتولیک ها و پروتستان ها آغاز شدند[۳۵۰].

اهمیت این نویسنده به اندازه‌ای است که بعد از گذشت چند سده علاوه بر آن که کلیسای کاتولیک رم لقب قدیس را به او داد، کلیسای پروتستان انگلیس هم نیز لقب شهید اصلاح‌طلب را به او اعطا کرد. روشنفکران و سیاستمداران در سراسر اروپا از اعدام وی ناراحت و شگفت زده شدند. چارلز پنجم پس از مرگ او با اندوه گفت: اگر این مرد بزرگ مشاور من بود ترجیح می دادم، بزرگترین و بهترین شهرم را از دست دهم تا چنین مردی را. او در تاریخ انگلیس و اروپا آخرین مردی بود که کوشید میان روشنگری و دین اتحاد پدید آورد. ایمان مستحکم دینی او که در نهایت وی را نزد مسیحیان در مقام قدیسین شهید نشانید در کنار باورهایی که در عصر او غیر طبیعی بود، چون باور او به حق برابر زنان و مردان در تحصیل و رسیدن به مدارج عالی و مخالفت او با نظام فئودالی عصر خود و باور او به جهان وطنی که در آثارش بازتاب یافته بود و در نهایت ترجیح مرگ در راه راستی بر قدرت سیاسی، از او شخصیتی متمایز ساخت.

۷-۱جایگاه امیرکبیر بعد از هنجار شکنی

شکست اصلاحات وی از آنجا آغاز شد که سیاست‌های امیرکبیر، قدرت و اختیارات شاه را محدود می‌کرد یا با اختیارات شاه و صدراعظم تداخل پیدا می‌کرد. دیگر تقویت قدرت صدراعظم به منزله تقویت قدرت سلطنت نبود. قدرت صدراعظم تهدید و خطری جدی برای سلطنت محسوب می‌شد و همچون گذشته یگانه راه رهایی شاه از بحران، احیای سنت وزیرکشی بود. ناصرالدین شاه در روز ۱۹ محرم سال ۱۲۶۸ ه .ق دستخط عزل امیر از صدارت را صادر کرد و در روز۲۰ محرم دستخط به دست امیر رسید .پیام آن چنین بود:

---

[۳۵۰] . «تاریخ تحولات اروپا در قرون جدید» نوشته نقی لطفی و محمدعلی علیزاده، انتشارات سمت

«چون صدارت عظمی و وزارت کبری زحمت زیاد دارد و تحمل این مشقت بر شما دشواراست شما را از آن کار معاف کردیم .باید به کمال اطمینان مشغول امارت نظام باشید و یک قبضه شمشیر و یک نشان که علامت ریاست کل عساکر است فرستادیم .به آن کار اقدام نمایید تا امر محاسبه و سایر امور را به دیگران از چاکران که قابل باشند واگذاریم». (جلالی محمدرضا و دیگران:۱۱۲)

برکناری امیر کبیر تبعید وی را هم در پی داشت . در این اوضاع او به طور کلی از دستگاه شاهی کنار گذاشته شد. یعنی هیچ گونه ارتباطی به جز در عقد خواهر شاه ماندن، ارتباط دیگری با دستگاه حکومتی نداشت. تاوان نا به حقی برای کسی که خواهان کشوری توسعه یافته و البته پادشاهی قدرتمند تر ازگذشته، بود.

برکناری و تبعید او خیال اطرافیان را آسوده نمی‌کرد تا توطئه برای قتلش چیدند که البته امیر کبیر خود این عاقبت را می‌دید. در حدود دو ماه بعد در روز ۱۷ ربیع الاول ۱۲۶۸ ه .ق امیر در حمام فین کاشان به امر ناصرالدین شاه قاجار به قتل رسیداین سزای کسی بود که جز توسعه و سامان یابی هدفی برای کشورش نداشت.(همان)

ماجرا با سفری که به منظور ایجاد امنیت اصفهان صورت گرفت، آغاز شد. آدمیت(۱۳۹۷: ۲۱۵) در این باره می‌نویسد: «اشرار و یاغیان که مدت سه چهار سال خود سری سر می‌کردند و آسایش اهالی را سلب کرده بودند از بیم سیاست قاهرانه امیر به گوشه و کنار گریختند. امیر به دستگیری ایشان فرمان داد. ۱۴ نفر از قدوه و سردستگاه آنها را که هر یک مرتکب جنایات گوناگون شده بودند در ۱۵شوال یک دفعه به قتل رسانید و ۱۸ نفر دیگر را محبوس کرده به طهران فرستاد. میرزا تقی خان در مدتی که در اصفهان بود به اقدامات خیری از قبیل ایجاد بناهای جدید و تعمیر آثار صفویه و پل خواجو دست یازید و نیز اوضاع اداری آنجا را کاملاً منظم و مرتب ساخت و صنعتگران و روستاییان را مورد مهر و نوازش خود قرار داد اما در راه مراجعت از اصفهان، آثار انحطاط امیر ظاهر شد. تحریکات خارجی و حسادت به اقبال روزافزون امیر در بین مردم و دسایس درباری دست به دست هم داده امیر را از صحنه مملکت داری برکنار کرد و بالاخره او را به خاک و خون غلتاند.»

اما در نامه‌هایی که امیرکبیر پس از عزلش از سوی شاه، به او می‌نویسد، نگرانی و بیم و امید او همراه با نوعی مهربانی غمگنانه و از خودگذشتگی در برابر بدگویان پیداست که بخش‌های دیگری از شخصیت و مشی او را می‌نمایاند: «فرموده بودند که مبادا اذیت به مردم برسانم. به خدا من نمی‌دانم کی بد کرده تا به مقام سؤال یا اذیت برآیم راضی نیستم بشناسم که کی بد مرا گفته و این غلام اگر خونی پدرم را یا برادرم را بفرمایند به نمک شما گذشتم و به سر شما گذشتم تا چه رسد به این حرف‌ها...»(همان)

فریدون آدمیت به نامه‌ای از شاه پس از فرمان عزل اشاره می‌کند که در آن کوشیده است با لحنی رئوف‌تر با امیرکبیر گفت‌وگو کند: «به نظر می‌آمد که زیادی کار شما را خسته کرده بود، حالا دو سه قسمت کارها را به عهده خودم گرفته‌ام، تمام فرمان های نظامی و کشوری که در سابق به مهر و امضای شما صادر می‌شد، از این به بعد هم به مهر شما خواهد بود تنها فرقی که کرده این است که مردم ببینند من شخصاً به امور غیر نظام رسیدگی می‌کنم در کارهای نظام ابداً دخالتی نخواهم کرد مگر چیزی که شما مصلحت بدانید.»

اما با وجود چنین نامه ملاطفت آمیزی، شاه امیرکبیر را به ملاقات حضوری نمی‌پذیرفته گویی از رویارویی با مردی که روزی در جایگاه پدری معنوی با او در تعامل بوده، ابا داشته است.

در نهایت پس از اصرارهای فراوان بالاخره شاه امیر را به حضور می‌پذیرد. میرزا محمدتقی خان سپهر ملقب به لسان‌الملک، نویسنده کتاب ناسخ التواریخ محتوای سخنان امیر را در این ملاقات بر خلاف مراسله‌هایی که از او در دست است، گستاخانه و بیرون از شریعت ادب می‌داند و به نقل آن می‌پردازد: «امیر به عرض رسانید که این مملکت را من به نظام کرده‌ام و این همه کارهای صعب را به کام آورده‌ام، این دبیران و دفترخانه از من آراسته گشته است و این لشکر و قورخانه از من پیراسته شده اگر من نباشم کیست که از بلدان ایران مثلاً دیوان را ارتفاع دهد و در انحای حدود و اقصای ثغور حراست قلاع و بقاع کند، من بودم که متمردان درگاه را تباه کردم و از برای هیچ کس در ایران ملجأ و پناه نگذاشتم، امروز به جای پاداش مرا به کیفر مرد گناه نباید کرد و کار مملکت را تباه نباید داشت.»

عباس اقبال آشتیانی معتقد است که امیرکبیر پس از بیان این سخنان هیچ تأثیری در شاه نگذاشت و شاه همچنان بر اساس آن پنداشته‌هایی درباره امیر می‌اندیشید که بدخواهان از او ترسیم کرده بودند و در نتیجه امیر کبیر «ناچار به خانه آمد و منتظر تقدیر آسمانی نشست.» این تقدیر آسمانی ظاهراً صدارت میرزا آقاخان نوری و تبعید اجباری امیرکبیر به کاشان بوده است :«میرزا آقاخان از جمله تحت‌الحمایگان سفارت انگلیس و بدخواهان امیر بود و با توجه به نفوذ امیر بر شاه، تلاش داشت تا امیر را تا آنجا که ممکن است از شاه دور نماید و حتی موجبات قتل او را فراهم سازد. میرزا آقاخان اعتمادالدوله ابتدا تلاش کرد تا حوزه وظایف خویش را از حیطه اختیارات امیر متمایز کند. بنابراین تقسیم نامه‌ای نوشته شد در باب چگونگی اداره امور میان امیرنظام و نوری. اما این قرار نیز نتوانست خیال نوری و جناح او را از بابت امیر آسوده سازد. در حالی که مقرر شده بود امیر به حکومت کاشان (تبعید اجباری) برود و از پایتخت دور شود، اعلام آمادگی سفارت روس در اعطای پناهندگی به امیر موجب خشم شاه شد. به این ترتیب امیر از همه مناصب حکومتی خلع و به کاشان تبعید شد. عزت الدوله، خواهر شاه و زن امیر در این مرحله نیز وفادارانه پا به پای همسرش پیش رفت و تا آخرین لحظات او را همراهی نمود. منظره غمبار سفر بی‌بازگشت امیر و خانواده‌اش از تهران را همسر سفیر انگلیس – که خود شاهد آن بود – به مراسم تشییع جنازه تشبیه کرده است.[۳۵۱]

۸-۱بررسی شخصیت امیرکبیر و سر تامس مور در نمایش نامه و فیلمنامه (مردی برای فصول و امیرکبیر)

همیشه باید هنگام بررسی چگونگی نمایش شخصیت های بسیار بزرگ تاریخی همچون امیرکبیر و سر تامس مور در قاب تصویر، روی صحنه یا پرده به این مهم دقت کنیم که گرچه انتظار داریم به دلیل اهمیت نقش این بزرگان، با آثار فراوانی در قالب فیلم، تئاتر و یا حتی سمفونی ها و اپراهای برگرفته از زندگی آنان روبرو شویم، اما از آنجا که نزدیک شدن به این گونه

[۳۵۱] . بهزاد کریمی کتاب «ناصرالدین شاه قاجار؛ پنجاه سال سلطنت»

شخصیت ها بر اساس انتظارات فراوان افکار عمومی از نمایش صحیح آنها بر مبنای علاقه ی قلبی آحاد مردم به آنان و نه لزوماً واقعیت تاریخی زندگی شان بسیار دشوار است، پس در عمل در کمیت با تعداد اندک و گاهی متاسفانه در کیفیت هم با آثاری نازل روبرو می شویم. اما عموماً آنچه از آثار نمایشی سمعی و بصری از هر شخصیت معروف تاریخی از جمله این دو تن که پس از دهه ها و بسا قرن ها در حافظه ی تاریخی و در قالب فرمت فیزیکی همچون نمایشنامه، فیلم و ... باقی می ماند، آن قدر ارزشمند بوده است که بتوان به آن پرداخت. با این حال و قاعدتاً باید آن دسته از آثار که دیگر نشانی از آن باقی نمانده یا آن قدر نوظهورند که هنوز گرد زمان بر قامت شان ننشسته تا بتوان سره یا ناسره بودن و محبوبیت آنها را آزمود را از گردونه ی پرداختن خارج ساحت و مد نظر قرار نداد. با این حال به جهت وفاداری به صحت پژوهش در این پایان نامه، به دو مورد نمایشی سریال امیرکبیر و مردی برای تمام فصول پرداخته شود.

۹-۱بررسی شخصیت نمایشی سر تامس مورو تطبیق آن با زندگی واقعی و تاریخی او

نخست باید دانست که برای اهالی سینما، فیلم مردی برای تمام فصول(A Man for All Season)، شناخته شده تر و بسیار معروف تر از خود شخصیت تاریخی سر تامس مور است، چراکه این فیلم با ساختاری درخشان یکی از آثار ماندگار تاریخ سینما به حساب می آید و به لحاظ فنی یک شاهکار چه در زمان ساخت و چه در دوران کنونی است اما وقتی صحبت از پرداختن به شخصیت خود تامس مور به میان می آید دوباره باید عینک نقد را به چشم بزنیم تا بتوانیم تصویر درستی از چگونگی پرداخت شخصیت او ارائه دهیم .

نیز باید به این نکته توجه داشت که این فیلم، اقتباس سینمایی از نمایشنامه ای به همین نام تالیف فیلم نامه نویس همین فیلم است. و[۳۵۲]بسیاری از اموری که به عنوان ضعف برای این فیلم مطرح می شود به دلیل تفاوت ساختاری کلی بین قالب فیلم و قالب نمایشنامه، برای قالب دوم، ممکن است حتی حسن تلقی شود. مثلاً بیان برخی اتفاقات و خصوصیات شخصیت ها در تئاتر از زبان سایر کاراکترها یک امر طبیعی است، در تئاتر انتظار تعدد لوکیشن نداریم، لذا ممکن است کل زندگی یک فرد یا بخش مهم آن در یک اتاق حتی بدون دیوار و سقف نشان داده شود. در حالیکه در فیلم، تعدد لوکیشن و ترجیحاً واقعی بودن آنها، یعنی استفاده از مکان های واقعی ای که شخصیت تاریخی در آن می زیسته، در فیلم های بیوگرافی، نه تنها حسن بلکه نوعی اجبار نمایشی است و معمولاً مخاطب آنرا می‌طلبد. وقتی نمایشنامه ی مردی برای تمام فصول برای صحنه نوشته می شده است طبعاً انواع و اقسام محدودیت های صحنه را در نظر گرفته است، سعی شده تا همه چیز تا حد امکان در دیالوگ ها و حدیث نفس ها بازتاب داده شود اما وقتی تبدیل به فیلم می شود انتظار چیز دیگری از آن می رفته است که به نظر نگارنده، نتوانسته این انتظار را به کمال برآورد؛ بار دیگر تاکید است که «انتظار» از نظر و از زاویه ی دید پردازش شخصیت مور وتطابق آن با تاریخ در اینجا مطرح است نه از هیچ وجه دیگری مانند فیلم برداری یا چهره پردازی یا حتی بازی بازیگر نقش مور که همه از دید یک منتقد سینمایی می تواند در حد شاهکار ستوده شود .

[۳۵۲] . نویسنده: رابرت بولت. (Robert Oxtpn) کارگردان : فرد زینمان(Alfred Zinnemann)

با توجه به اینکه هنری هشتم، که بخش مهمی اززندگی تامس مور را تحت تأثیر خود قرار داده و در نهایت علت‌العل مرگ او می شود یکی از پادشاهان پر حاشیه در تاریخ انگلستان است، پس نمایش او در فیلم می بایست بیشتر می بوده اما به دلیل اینکه زاویه ی دید فیلم بر مور متمرکز است، طبعا از نمایش وجوه مختلف شخصیت و کنش های هنری پرهیز شده است. نیز از نمایش شرایط دوران مور درکودکی اش نوجوانی، بزرگ سالی و حتی جوانی که این یک نقطه ی ضعف برای این اثر نمایشی می تواند به حساب آید چراکه دست کم می شد به وضعیت اجتماعی مردم ساکن شهر محل سکونت مور در همان میان سالگی و سالخوردگی اش پرداخت تا ما بدانیم که مور در چه شرایطی زندگی می کرده که مطمئنا شرایط زیستی او بر نوع تصمیماتش تاثیرگذار بوده است. از طرف دیگر باید دانست که این فیلم اقتباس سینمایی و پرشکوه تر نمایشنامه ای به همین نام است که توسط فیلم نامه نویس این فیلم نوشته شده بوده است، و این را باید به عنوان یک ضعف در نظر داشت که در نسخه ی سینمایی، تا حد زیادی همان صحنه ی تئاتر را شاهدیم، گرچه محیطی مثل رودخانه یا باغ نمایش داده می شود اما محیط گسترده تری را نمی بینیم، اکثر نماها داخلی، و محدود به تعداد اندکی لوکیشن است که مرتب تکرار می شود؛ البته همانطور که در ابتدای این مطلب ذکر کردم این اثر سینمایی در نهایت به عنوان یک شاهکار در تاریخ سینما مانده است و در اینجا واژه ی ضعف، یا ایراد یا چنین چیزهایی بر اساس موضوع این پایان نامه از زاویه ی پرداخت شخصیت مور مطرح می گردد نیز باید به این نکته توجه داشت که زمانی ما می خواهیم کاراکتری را مناسب صحنه و یا برای جلوی دوربین طراحی کنیم، در اینجا باید طبق قوانین شخصیت سازی که بر اساس نقاط مورد توجه همیشگی مخاطب طراحی می گردد عمل کنیم و این به ذات متفاوت از واقعیت کاراکتری است که از قبل در دنیای واقعیت با یک دی ان ای مشخص و جهانی از صفات به ارث برده و کسب کرده وجود دارد، قطعا شخصیت نمایشی سر تامس مور به عنوان کاراکتری بر صحنه یا جلوی دوربین که علاوه بر تلاش مولف و کارگردان، حاصل زحمات شخص بازیگر و عوامل مختلف از جمله هم بازی های او و چهره پردازی و ... است به یاد می ماند اما این شخصیت با شخصیت واقعی مور تفاوت ها دارد، البته تلاش شده است که کاراکتر نمایشی به یک انسان واقعی نزدیگ شود،مثلا از راه نمایش تردید های شخصیت در تصمیم گیری اش علیه پادشاه و سکوت کردن او در امری که نیاز است به موافقت برخیزد و به دلیل این سکوت برای او دردسرها درست شده، اما اینکه این شخصیت صرفا انسانی و نه شعاری شده باشد با این مطلب که این شخصیت به خود تامس مور واقعی نزدیک شده باشد دو بحث متفاوت است. تامس موری که فرد زینه مان کارگردان این اثر در تلاش است به ما نشان دهد در کل مردی متعصب به باورها وآرمانهایش است، این تعصب لزوما مثبت تمام نشان داده نمی شود اما به مثبت خیلی بیشتر نزدیک است تا به منفی، همچنین او رئوف، قاطع، دور از اسراف، به دور از تملقات، آزاد و رها نشان داده می شود، اما با تمام تلاشی که برای عدم انفعال او شده است او گاهی با واژه ها بازی می کند، آن جایی که باید حرف بزند ساکت است، و از آنجا که فقط در پایان دادگاه به شکل علنی درباره ی پادشاه صحبت می کند باز هم منفعل است. با توجه اینکه فیلم از نظر زمانی در بحبوحۀ جنبش های زنان و شکوفایی فمینیسم ساخته شده است، لذا تصویری که از رابطه و برخورد سر تامس با همسر و دختر او ارائه می شود هم تامس را مرد خانواده دار و پدری دلسوز و مهربان که به سعادت دخترش می اندیش بدل می کند و هم قدرت نمایی زنان را تا حدود زیادی نشان می دهد، در حالیکه به لحاظ تاریخی قاعدتا نه تنها تامس مور

با اخلاق بلکه احتمالا هیچ شخصیت صاحب نام تاریخی معاصر او نمی توانسته تا این حد در برابر همسر یا دختر خود رئوف بوده باشد یا اساسا زن و دختر تا این میزان برای او اهمیت داشته باشد، آن هم در جامعه ای که همه ی دست اندرکاران امور از جنس مذکر هستند. لذا بنا به نظر نگارنده، این ویژگی شفقت و محور قرار دادن زن در زندگی مور یا اصلا وجود نداشته و یا در این حد و میزان به هیچ وجه نبوده و لذا مغایر با واقعیت شخصیت مور است .

از طرف دیگر فیلم از نظر اخلاق گرا نشان دادن مور، یکی از حسن شهرت های او در تاریخ است اندکی موفق بوده استفاده از واژه ی اندک، در اینجا از این روست که فیلم مسلما مور را مردی فاسد یا بی اعتنا به اخلاق نشان نمی دهد، این صحنه در فیلم نشان داده می شود که مور، جامی را که دختری جوان به او بخشیده تا در امر قضاوت به نفع او رای دهد را صرفا برای بخشیدن به فردی دیگر نه به عنوان رشوه دریافت می کند و در پاسخ به حاجت زن به او می گوید او را همچون دختر خود می پندارد، که این صحنه و چنین صحنه هایی گواه از حسن خلق و پاکی او دارد، اما نبود تعدد صحنه هایی که او را در معذوریت های اخلاقی قرار دهد و نیز او را در جزیی و خصوصی ترین روابطش با اعضای خانواده یا در عموم تصمیمات کشوری اش، اخلاق گرا نشان دهد، مخاطب را از پذیرش او به عنوان یکی از اخلاقی ترین شخصیت های تاریخ دور می کند. چراکه فقط با خواندن چند مقاله و نه حتی کتاب های قطور می توان فهمید که او نه تنها مردی اخلاق گرا بوده بلکه با نوشتن کتاب هایی همچون آرمان شهر مردم را به رعایت اخلاق توصیه می نموده است که این وجه به تمامی در فیلم و تئاتر نشان داده نشده است. که البته ممکن است به ذات صحنه ی نمایش و فیلم و محدودیت های این دو نسبت به کتب تاریخی و مقالات برگردد، محدودیت هایی مثل زمان ومکان نمایشی و پیروی از اصول نمایش و شخصیت پردازی. اما اینکه صرفا از زبان همسرش خطاب به او بنویمکه تو زیادی خوبی یا خیلی اخلاق گرایی، یعنی استفاده از دیالوگ به جای نشان دادن و اکت، نقطه ضعفی برای این اثر است ازین جهت که ما را به کنه زندگی اخلاقی مور نمی برد، البته اگر به جای فیلم، صحنه ی نمایش را در نظر بگیریم، آنوقت در حد همین دیالوگ هم کافی است .

فیلم در نشان دادن مسئولیت پذیری مور موفق بوده است، گرچه نمونه های موقعیت هایی که مور را وا می دارد تا این وجه را نشان دهد به وفور نیست اما بسیار قوی است، مثلا زمانی که مور از جایگاه صدراعظمی خویش خلع می شود، بلافاصله این مطلب را با خدمه ی خود در میان می گذارد و ضمن درک وضعیت آنها و صداقت کامل با آنها این مسئولیت را می پذیرد که اگر آنها نخواهند خانه ی او را ترک کنند، او آنها را غذا خواهد داد و همچون گذشته می توانند در کنار او باشند، اما مجازند برای حقوق بیشتر و کار کمتر او را ترک کنند .

مور در فیلم و نمایش بسیار حاضرجواب است و همچون بهلول گاهی با بیان تناقضاتی بیننده و کاراکترهای دیگر را به خنده وا می دارد. اما به هیچ عنوان در پاسخگویی نابخرد، ناشی و گستاخ نیست. البته با توجه به اینکه کارگردان فیلم، در دیگر آثار خود نیز قهرمان های تک و جدا افتاده از جریان اصلی جامعه، شخصیت های فعالی که عموما علیه نظم موجود اقدام می کنند و در نهایت تنها هستند را نشان می دهد، در این فیلم نیز برخی دیدگاه ها یا نوع نگاه خود به قهرمان را در قالب مور به نمایش می گذارد. و گاهی افراط در این مساله تبدیل به شعار می شود. در پایان فیلم وقتی برای چندمین بار دوست مور از وی می خواهد که با امضایش، ازدواج شاه را قانونی و درست بداند و به نوعی با این حرکت وفاداری خود به

شخص شاده را نشان دهد و اورا تایید کند و این کار را از سر دوستی انجام دهد، جور در پاسخ به دوست دیرینه ی خود می گوید: «وقتی من امضا کردم، تو به خاطر عمل به وجدانت به بهشت رفتی و من به جهنم، حاضری به خاطر دوستی با من به جهنم بیای» ؟

این سخنان در عین حال به همراه برخی رفتارها وگفتارهای دیگر در این فیلم، مثل تاکید مور بر رعایت قوانین الهی، از عمق مذهبی بودن مور حکایت دارد.

در عین حال در این فیلم تاکید زیادی بر وجه پیروی از قانون در وجود مور شده است و گاهی به شعارزدگی شباهت پیدا می کند .

یکی دیگر از ویژگی های مور در این فیلم، صعود اخلاقی اوست، به گونه ای که ابتدا او فقط قانون را در چارچوب دادگاه مد نظر قرار می دهد، بعد قانون را چتری می داند که همگان حتی شاه نیز زیر آن می زیند و مکلف به رعایت آن هستند و در نهایت در دادگاه، قانون را یک پدیده ی الهی و درواقع خود شرع می داند و نه چیز دیگر که کل بشریت ملزم به رعایت آن هستند. که در واقعیت تاریخی، به این نظم و با این کیفیت نیست. یعنی زندگی واقعی مور دارای سه فصل که در هر فصل او یک پله صعود کند و با این نظم خط کشی شده و دقیق پیش برود نبوده است. او زمانی که مغضوب پادشاه نبوده است مرد اخلاق گرایی بوده است و رسالاتی دارد و نیز آرمان شهر را در دادگاه ننوشته است، بلکه به مرور زمان به ایده ی تبعیت بشر از شرع رسیده و به آن باور داشته است. در حالیکه در این فیلم تقریبا این نگاه وی محصول دوره ی حبس او پیش از دادگاه است .

شایان ذکر است که نمایشنامه ی مردی برای تمام فصول، خیلی بهتر از این فیلم توانسته است مور را نشان دهد گرچه به اندازه ی این اثر سینمایی نه شهرت داشته و دارد و نه ماندگاری. اما وقتی روی صحنه دیالوگ های قوی مور که در فیلم ممکن است شعار یا شعارزده به نظر آید، بیان شده است، مخصوصا با ابزار نمایشی ویژه ی صحنه از اغراق در بیان دیالوگ گویی و حرکات بدن موسوم به میزانسن. در آنجا تماشاگر بهتر و راحت تر وجوه مختلف واقعی زندگی این شخص را پذیرفته است. البته در تئاتر مردی برای... نیز شرایط خاص دوران مور، دغل بازی روحانیت، فساد مقامات ارشد ونبود قانون به خوبی شرح داده نشده است. اما شخصیت کودکانه، و نابخرد هنری هشتم با اغراق بیشتری نمایش داده شده است که تا حدی توجیه کننده ی بهتر تصمیم شخص مور برای سکوت در برابر شاه به معنی نفی عمل اوست . (عکس های شماره: ۱ و ۲ و ۳: لحظه پیاده شدن پیاده شدن پادشاه از کشتی و دیدار سرزده او با سر تامس)

عکس شماره: ۱

عکس شماره:۲

عکس های شماره : ۳

یکی دیگر از ضعف های نمایش و فیلم مردی برای تمام فصول از جنبه ی پرداختن به شخصیت مور این است که سه سال صدراعظمی او اصلا نشان داده نمی شود، فقط با استفاده از زنجیر دور گردن او که بیشتر همچون یوغی بر گردن او نشان داده شده است، به مخاطب اطلاع داده می شود که وی صدر اعظم است اما هیچ یکی از کنش های او در این مقام که به مدت سه سال در آن بوده، زمانی که اصلا هم کم نیست، به دیدگاه های او در این مدت در رابطه با همه چیز،

کوچکترین اشاره ای نمی شود. به اینکه آلیس زن دوم او و نامادری مارگارت دختر اوست اصلا اشاره ای نمی شود و لذا مخاطب از یک سو سردی نسبی بین این دو و مارگارت را می بیند اما اگر تاریخ نداند، نمی فهمد که دلیل آن چیست، به نوعی به زندگی قبلی مور پیش از ازدواجش با همسر دوم، دهن کجی شده است .

بر خلاف سریال امیرکبیر، این فیلم نیز نمایش نوشته و ساخته شده ی پیش از آن، تصویری انسانی تر و زمینی تر از یک شخصیت بزرگ تاریخی ارائه می دهند. امیرکبیر نمایشی، کاراکتری بی روح است که مثل ربات تصمیمات درستی را دیکته می کند و بقیه انجام می دهند، نیز او در سریال به مراتب بالاتر از شاه نشان داده می‌شود که این قضاوت تاریخ امروز از امیرکبیر است و نه قضاوت دربار یا حتی شاه یا دوره ی معاصر امیر از او، در حالیکه فیلم و نمایش مردی برای تمام فصول، هم عصبانی می شود هم ارام است هم می گرید، هم خوشحال و هم ناراحت می شود و حتی زمانی که با دخترش بر سر قسم خوردن بحث می کند، ترس در کلام و چهره ی او نیز در تصمیمش مشهود است .

۱۰-۱بررسی شخصیت نمایشی امیرکبیر و تطبیق آن با زندگی واقعی و تاریخی او

برای تحلیل تصویری که این سریال در تلاش است تا از امیرکبیر ارائه دهد باید نخست به این مهم دقت نمود که دغدغه ی صاحبان اثر بر نمایش کدام وجه یا وجوه خاص از این شخصیت مطرح تاریخی بوده است. آنچنان که سعید نیک پور بازیگر نقش امیرکبیر که مولف این اثر نیز می باشد بیان کرده، تمرکز اصلی بر نمایش هویت ملی در قالب این شخصیت تاثیرگذار بوده است. اما از آنجا که وجه نمایشی این سریال بر وجه تاریخی آن می چربد به گونه ای که بنا به ملاحظات نمایشی، به جای ناصرالدین شاه جوان، یک بازیگر ۴۰ ساله و به جای امیرکبیر پنجاه و اندی ساله، هم از یک بازیگر ۴۰ ساله استفاده شده است، و نیز به جای چهره های زنان قاجار از چهره های زنان روز استفاده گشته است، پس می توان نتیجه گرفت که بیشتر از آنکه دقت تاریخی مد نظر قرار گرفته شده باشد، به جذابیت بصری و ظاهری پرداخته شده است.

در اینجا این پرسش مطرح است که آیا این سریال، بازتاب دهنده ی آنچه که تاریخ از شخصیت بزرگی به نام امیرکبیر به ما ارائه می دهد است؟ پاسخ این پرسش البته به سادگی و با استفاده از تک واژه ی آری یا خیر ممکن نیست. در واقع نیاز به تحلیل وجود دارد. به عنوان مثال در این سریال نشان داده می شود که امیرکبیر در اثر نا امیدی یک شبه پیر می شود. تغییر گریم و حالات بازی بازیگر در صورت و صدا و بیان به جهت نشان دادن این تغییر سن یک شبه، یک فعالیت نمایشی است که تاثیرش بر مخاطب، حس هم دردی او با امیرکبیر است. حالا اگر قرار باشد که روند فعالیت های اصلاحاتی امیرکبیر را در طول سه سال صدارتش بر مسند امور ببینیم و ذره ذره پیر شدن او به واسطه‌ی انبوه لحظات ناراحت کننده ی زندگی شخصی و حرفه ای او، دیگر با نمایش روبرو نیستیم. پس از این جهت که با تماشای این سریال به هر روی ناکام یابی امیر را در اموری می بینیم، باید گفت شاید متن نمایشی به تاریخ وفادار باشد، اما از این روی که جزئیات مو به مو نشان داده نمی شود نیز باید گفت نمایش کاراکتر امیرکبیر در سریال با شخصیت واقعی او در تضاد است. از این جهت که نامه نگاری ها، تفکرات، وقت گذراندن در خلوت، ملاقات ها، جلسات متعدد، سفرها و ... زندگی امیرکبیر آشکار و به تفصیل نشان داده نمی شود؛ و در صورت نمایش، تنها با جذبه ی امیر در صحنه روبرو هستیم، به جای نشان دادن واقعیت جلسه، سفر یا ...، می توان این رای را داد که شخصیت بزرگ امیرکبیر در حد یک کاراکتر اصطلاحا قالبی و تخت، با اندکی تغییرات نشان

داده شده است. شرایط ساخت یک اثر از اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی گرفته تا شرایط ویژه ای همچون همزمانی با جنگ ایران و عراق بر این اثر تاثیرگذار بوده است. اما این شرایط بر هر اثر نمایشی در هر جغرافیایی تاثیر خود را می گذارد و در این مقال موضوع بحث نیست، پس از چشم پوشی از اشتباهات در پرداختن به شخصیت امیر و بازتاب خود واقعی او بر صحنه ی نمایش می‌پردازیم.

در این اثر، امیرکبیر همیشه آماده، همیشه قاطع، همیشه طرفدار توده های مردم در برابر اجنبی حتی بدون آنکه دلیل مشخصی برای آن ذکر شود، همیشه معلم قلدر شاه و بالاتر از او نشان داده شده است. همه جا کار بلد است حتی در لباس نظامی و هنگام صحبت با فرماندهان قشون قجری، او به گونه ای نشان داده شده که همه چیز را دیکته می‌کند، و حتی علم همه چیز از اسرار نظامی و جغرافیایی و تاریخی را بهتر از هر کس می داند و آنها را دیکته می‌کند. شاید هدف نمایش اقتدار امیر بوده است اما آنکه نشان داده می شود بیشتر یک چهره ی دیکتاتور مابانه است. در عین حال سریال می کوشد بین امیر و شاه، رابطه ی مرید و مرادی ایجاد کند. که در این زمینه هم ناموفق است چرا که باز چهره ی دیکتاتور امیر غالب است.

از این نظر که آیا امور و اصلاحاتی که امیرکبیر در تاریخ به آن شهره است، در این سریال بازتاب داده شده است یا خیر باید گفت آری و اتفاقا عمده ی تلاش سریال بر نمایش همین مطلب استوار است، تلاشی که متاسفانه از نظر کیفی نمی توان به آن نمره ی بالایی داد چراکه چالش هایی که امیربه ترتیب در مقدمات تصمیم گیری، اعلام تصمیم و اجرای آن با آنها روبرو بوده است به شکل دراماتیک برای تماشاگر نشان داده نمی شود. به عنوان مثال، تصمیم امیر برای سرکوب قیام های متعدد در شروع سلطنت ناصرالدین شاه در کشور؛ مشاهده می کنیم چند فرمانده ی قشون در جلسه ای فهرست دقیقی از آشوب ها را برای امیر می خوانند و امیر بدون آنکه عرقی بر پیشانی اش بنشیند خیلی راحت و بی دغدغه در آن، دستورات لازم را می دهد انگار او یک ابر بشر یا دست کم متخصص امور نظامی با پیشنیه ی یک امور حضور در خطوط مقدم را دارد. در اصل برای آشنایی با فهرست اقدامات امیر کبیر می توانیم به کتاب های تاریخی مراجعه کنیم. اما وقتی به تماشای یک اثر نمایشی می نشینیم، آن اثر می بایست، جالش ها، فرآیندها، نگرانی ها و سختی ها و در صورت وجود شیرینی های یک تصمیم یا تصمیم ها را برای ما دراماتیزه کند، تا به عنوان مخاطب به بزرگی یا کوچکی تصمیم و اراده ی صادر کننده ی آن تصمیم برسیم. در حالیکه این سریال، با نپرداختن تصویری به جزییات امور، در حد یک کتاب یا حتی مقاله ی تاریخی، خود را تنزل داده است، گرچه کتاب تاریخی از آن جهت که انتظار دراماتیک بودن از آن نمی رود، شان پایینی ندارد و وقتی از واژه ی تنزل استفاده می کنم، مراد تنزل از وظیفه ی نمایشگری و جلوه گری اثر است.

کارگردان سریال معتقد است او اراده کرده بوده تا شخصیت تاریخی را آرتیستیک نمایش دهد. در اینجا باید پرسید آیا آرت یا هنر، در صرف رفتارهای کاراکتر است یا در پردازش ماجراها و موقعیت ها و سایر کاراکتر هایی که شخصیت اصلی، در این سریال، امیر، با آنها در تعامل و تقابل است. و پاسخی که نگارنده به آن می دهم این است که متاسفانه از آنجا که وجوه مختلف شخصیت امیر کبیر برای مخاطبان سریال در هر سطحی باز نشده است و صرفاً گزارشی از زندگی امیر، آن

هم بخش کسالت بار امور دربار، ارائه شده، پس علی رغم تلاش و پرداختن به تصمیمات مهم و سرنوشت ساز تاریخی امیر برای ایران، آنها برای مخاطب باور پذیر نیست و ازین رو در نهایت این سریال در این زمینه ناکام است.

در این سریال تلاش شده تا شخصیت امیر، منزه جلوه داده شود، بی عیب و نقص و بی خطا، در حالیکه بعید است با موشکافی تاریخ نتوانیم خرده ای از امیر بابت اشتباهی دست کم سهوی در تصمیمات او نحوه ی اجرای آن بگیریم، برای نمونه در این سریال جلسات مخفی ای بین مهدعلیا و درباریان تاثیرگذار را شاهدیم که حکایت سعایت و بدخواهی آنان به نیت بد جلوه دادن امیر در چشم شاه است. یعنی این گونه القا شده که امیر، شخصا اشتباهی نمی‌کند بلکه وانمود می کنند او اشتباه می کند و سبب نارضایتی مردم می شود. پس باز هم برابرمرد بودن امیر و آسمانی بودن او تاکید می شود. حتی شاه به جهت دفاع از امیر با اقتدار در برابر مهد علیا می ایستد، در حالیکه این اقتدار با خام شدن او در نهایت و تسلیم به مرگ امیر شدن در تضاد است، البته در اینجا هدف پرداختن به صرف شخصیت نمایشی امیرکبیر است اما ناگزیر از اشاراتی از این دست به سایر کاراکترها نیز هستم.

از دیگر ویژگی های شخصیت امیر در این سریال حاضرجواب بودن و تندخویی اوست. او زورگو نیز هست و پیرمرد پیام رسانی را که ساعت ها منتظر ارائه ی نامه اش از سوی سفارت روس به امیر است زندانی می‌کند اما زود دلش به رحم می آید، شاید سازنده هدفش از نمایش چنین صحنه ای دلرحمی و بزرگواری امیر است در حالی که بیشتر به نامتعادل بودن شخصیت او مبادرت می کند. امیر همین پیرمرد را شخصا با تطمیع تبدیل به جاسوس خود در سفارت انگلیس می کند که هم شان امیر را پایین می آورد و هم چهره ای منفی از وی نشان می دهد. چنین صحنه هایی در مجموع او را بیشتر یک فرد بدون اصول اخلاقی خاص نشان می دهند. متاسفانه همان طور که مولفین اثر به دنبال نمایش هویت ایرانی در قالب یک کاراکتر تاریخی یعنی امیر بوده اند، در همین صحنه هم یک پیام سیاسی را در دهان امیر می گذارند، امیر به این پیرمرد می گوید سرت را بالا بگیر تو نوکر روس نیستی نوکر ایران هستی، در حالی که این شخص در واقع نوکر امیر شده است، یعنی در اینجا و نیز در صحنه هایی دیگر امیرِنظام، امیر کبیر تبدیل به خود ایران می شود. بنابراین اسطوره سازی که در حد کمال از امیر در این سریال صورت گرفته، گاهی مرزهای زمانی و مکانی را در می نوردد و حتی در گستره ی جغرافیای پهناور ایران نیز نمی گنجد. [۳۵۳]

[۳۵۳] . کد خبر: ۹۶۵۸۱۹ لینک کوتاه: https://www.Javann.ir/Fj۰۰۴۳ تاریخ انتشار: ۲۴ مرداد ۱۳۹۸ – ۰۵:۴۰

نتیجه گیری

پاسخ گویی به سوالات تحقیق

اساس کار در این تحقیق پیگری هدف هایی از جمله؛

۱- بیان اشتراکات و تفاوت های دو شخصیت امیرکبیر و سر تامس موربا توجه تفاوت شرایطی محیطی و زمانی و چگونگی بازتاب این خوی رفتاری در فیلم های(سریال امیرکبیر، فیلم سینمایی مردی برای تمام فصول، تئاتر مردی برای تمام فصول) که بر اساس شخصیت ها آنها ساخته شده است.

۲- اساس ظلم ستیزی هر کدام از شخصیت های مورد بحث چگونه بوده است و به چه نحو در فیلم های ساخته شده بازتاب یافته است.

که در این پژوهش شخصیت های هر کدام از اشخاص مورد بحث (امیر کبیر و سر تامس مور) تجزیه و تحلیل شد و جامعه زمانی و تاریخی آنها نیز واکاوی به بحث گذاشته شد.

دنبال کردن و تحلیل اندیشه های امیرکبیر و سر تامس مورنیز در راستای اساس ظلم ستیزی آنها قرار گرفت. همچنین با بررسی دو سریال امیرکبیر و فیلم سینمایی مردی برای تمام فصول شخصیت های سینمایی ساخته شده از روی تاریخ آنها نیز تحلیل و بررسی شد. در آثار نمایشی برای آنکه فاکتور اثرگذاری بر مخاطب و توجیه کنش های شخصیت ها بیان شود از اغراق استفاده شده است. از طرفی بین شخصیت امیرکبیر و سر تامس مورهم از نظر تاریخی هم از نظر نمایشی اختلاف و شباهات هایی وجود دارد که در جدول شماره یک به بیان شده است.

شباهت های تاریخی امیرکبیر و سر تامس مور	تفاوت های تاریخی امیرکبیر و سر تامس مور	شباهت های نمایشی امیرکبیر و سر تامس مور	تفاوت های نمایشی امیرکبیر و سر تامس مور
–امیر کبیر به عنوان صدرالعظم دربار شاهی و سر تامس موربه عنوان کشیش و قاضی القضات دستگاه امپراطوری –جایگاه سیاسی امیرکبیر، جایگاه والایی در محیط اجتماعی و سیاسی خود داشته‌اند – تامس مور خواستار اصلاح کلیسا بوده اند و البته خواهان جدایی حکومت از دین نبوده اند. مور به دلیل اینکه جدایی حکومت از دین را مسبب آشوب و اختلال در نظم اجتماعی می‌دانست مخالف تفکرات مارتین لوتر بود. به همین دلیل می‌توان او را یک فرد محافظه کار دانست و خواستار اصلاحات دورن سیستمی کلیسا دانست –در نگاهی کلی به اصلاحات سیاسی میرزا تقی خان، باید گفت تمامی اصلاحات اقتصادی سیاسی امیرکبیر در جهت تمرکز قدرت در دستگاه‌های دولتی بود	–روابط تامس مور و هنری هشتم از هنگامی که شاه قانون جدایی از کلیسای کاتولیک و تأسیس کلیسای مستقل انگلستان را تصویب کرد ، تیره شد. –جلسه دادگاه به روی او باز بود و شگفت آنکه او نیز چون سقراط این شانس را تا واپسین لحظه داشت که میان زندگی ومرگ، مرگ را انتخاب کرد. –ناصرالدین شاه دستخط عزل امیر از صدارت را صادرکرد. –شاه از پذیرش امیرکبیر بعد از درخواست ملاقات امیرکبیر خودداری نمود.	– وجه الگو پذیری و تأثیرگذاری شخصیتی هر دواثر نمایشی بر مخاطب بر وجه تاریخی اشخاص(امیرکبیر و سرتوماموس مور)غالب است. – شرایط زمانی ساخت فیلم مردی برای تمام فصول و سریال امیرکبیر بر شخصیت های نمایشی تأثیرگذاشته است. چنانکه که جنبش های فمینیستی بر فیلم مردی برای تمام فصول در صحنه ای که تامس با دختر خود روبرو می‌شود تأثیر گذاشته است. که با جامعه تاریخی تامس همخوانی ندارد. – وطن خواهی در سریال امیرکبیر متأثر از فضای جنگ بین ایران و عراق است. – هر دو اثر نمایشی ار زمان صدارت امیرکبیر و تامس صحنه ای برای مخاطب بازسازی نکرده است.	–قالب نمایشی فیلم مردی برای تمام فصول سینمایی است و امیر کبیر سریالی است. –صحنه های فیلم مردی برای تمام فصول واقعی و رئال هستند درصورتی که در سریال امیرکبیر سوررئال است و فضای عرفانی از امرواقع به دور است. – شخصیت امیرکبیر به سمت قدسی و علوی بودن میل دارد که از ابتدای سریال این مشخصه کاملاً مشهود است. – در فیلم مردی برای تمام فصول شخصیت تامس به آرامی و در خلال فیلم به انسانی ازرش گرا و قدسی میل می‌کند که البته در مقایسه با شخصیت امیر کبیر غلظت کمتری دارد.

که در راس آن مقام صدارت عظما قرار داشت.		– هر دو شخصیت در آثار نمایشی پررنگ تر از پادشاهان به تصویر در آمده است.	

جدول شماره:**۱**

فهرست منابع

۱- رضاقلی، علی؛ جامعه شناسی نخبه کشی، تهران، نشر نی، ۱۳۷۷، ص ۱۰۷.
۲- هاشمی رفسنجانی، علی‌اکبر؛ امیرکبیر یا قهرمان مبارزه با استعمار، تهران، انتشارات فراهانی، ۱۳۴۶، ص ۵۷.
۳- اقبال آشتیانی، عباس؛ میرزا تقی خان امیرکبیر، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۰،ص ۱۱۵.
٤- نیز بینا، علی‌اکبر؛ تاریخ سیاسی و دیپلماسی ایران، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۱۵۹.
٥- مدنی، سید جلال الدین؛ تاریخ تحولات سیاسی و روابط خارجی ایران، قم، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۶۵، ج ۱، ص ۲۳۲.
٦- آدمیت، فریدون؛ امیرکبیر و ایران، تهران، خوارزمی، ۱۳۹۸، ص ۲۴۵.
۷- امینی، علیرضا؛ و ابوالحسن شیرازی، حبیب الله؛ تحولات سیاسی اجتماعی ایران از قاجاریه تا رضاشاه، تهران، قومس، ۱۳۸۲، ص ۱۱۶.
۸- هوشنگ مهدوی، عبدالرضا؛ تاریخ روابط خارجی ایران از صفویه تا پایان جنگ جهانی دوم، تهران، کتاب سیمرغ، ۱۳۵۵، ص ۲۵۶. و نیز مدنی، سید جلال‌الدین؛ پیشین، ص ۳۳۱.
۹- ابوالحسن شیرازی، حبیب الله؛ پیشین، ص ۱۱۶.
۱۰- رضاقلی، علی؛ پیشین، صص ۱۲۱–۱۱۲.
۱۱- روشنی زعفرانلو، قدرت‌الله؛ امیرکبیر و دارالفنون، تهران، انتشارات کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد، ۱۳۵۴، صص۷۸–۶۹.
۱۲- یغمایی، اقبال؛ مدرسه دارالفنون، تهران، انتشارات سروا، ۱۳۷۶، صص ۱۵۵–۹. و نیز
۱۳- مکی، حسین؛ زندگی میرزا تقی خان امیرکبیر، تهران، انتشارات ایران، ۱۳۵۵، صص ۲۴۷–۲۳۸.
۱٤- هاشمی رفسنجانی، علی‌اکبر؛ پیشین، ص ۱۳۴. و نیز بینا، علی‌اکبر؛ پیشین، صص ۱۷۲–۱۶۷.
۱۵- ولایتی، علی‌اکبر؛ تاریخ روابط خارجی ایران در دوره‌ی ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه، تهران، وزارت امورخارجه، ۱۳۷۲، صص ۱۹–۷.
۱٦- اجلالی، بنیان حکومت قاجار، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴، ص۸۴.
۱۷- مسعود کمالی، جامعه مدنی، دولت و نوسازی در ایران،(۱۳۸۵) ترجمه کمال پولادی، تهران، انتشارات باز، ص۹۵.

20- Keit Watson; Prospect: the quarterly review of comparative education (Paris. UNESCO: international Bureau of Education).مجله ۲۴ شماره ۲/۱ سال ۱۹۹۴. صص ۲۰۲–۱۸۵۵

مقایسه پردهٔ سّوم، دو فیلم جدایی‌نادرازسیمین "اصغرفرهادی" و پنهان "میشائل‌هانکه" از منظر ساختار روایت‌نمایشی

حسین بیات[۳۵۴]

چکیده

سینما یکی از پر مخاطب‌ترین و تأثیرگذارترین رسانه‌های دنیای مُدرن است. فیلم‌ها بخشی از محبوبیت خود را مدیون روایت‌هایشان هستند. این روایت است که مخاطب را جذب می‌کند، او را تحت تأثیر قرار می دهد،یا پیام مؤلف را به او می‌رساند. از این روی و به دلیل اهمیت ویژه‌ای که روایت در این رسانه دارد، مطالعه‌ای ساختاری و عمیق دربارهٔ آن امری ضروری می‌نماید. در این پژوهش تلاش شده است تا با رویکردی ساختارگرایانه، روایت پردهٔ آخر یکی از فیلم های مطرح سینمای ایران، یعنی جدایی نادر از سیمین ساخته اصغر فرهادی،و یکی از مهم‌ترین اثر میشائل هانکه فیلم پنهان مقایسه و مطالعه شود .ابتدا تئوری های روایت سپس نظریه سینما و پرده آخر مقایسه می‌شود. در این مقایسه روشن شد هر دو فیلم پایانی باز دارند و هر دو سوال پردهٔ اول فیلم را پاسخ داده و سوالی بزرگ‌تر در ذهن مخاطب مطرح می‌کنند در هر دو فیلم نبرد نهایی درونی بوده و شخصیت‌ها هرکدام واقع‌گرایانه قهرمان قصهٔ خود هستند در گره گشایی مسائل حل می‌شود و توالی زمانی نیز واقع‌انگارانه می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: روایت شناسی، ساختار،نظریه سینما، پرده آخر

---

[۳۵۴] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی

مقدمه

نقد ساختارگرا، گونه‌ای از نقد است که در دهۀ 1970 پا گرفت و می توان آن را پاسخی به یک نیاز دانست؛« نیاز به نظامی منسجم» که علوم مدرن را وحدت بخشید و جهان را بار دیگر برای انسان قابل سکونت گرداند. (اسکولز، ۱۶:۱۳۸۳) ساختارگرایی نوعی نگاه کلی‌گرا و علمی به پدیده های مختلف دارد و روایت شناسی نیز یکی از شاخه های اصلی آن محسوب می‌شود .روایت شناسی ابزاری دقیق در اختیار محققین قرار می‌دهد تا با بسنده کردن به خود متن و جزئیاتش، به تحلیلی در جهت درک بهتر اثر دست‌یابند. فیلم داستانی به این معنا روایت است که نشا ن دهندۀ فرایند انتقال از مؤلف به عنوان خطاب‌گر، به خواننده به عنوان مخاطب است (لوته،۲۱:۱۳۸۸) روایت شناسی ساختارگرا معتقد است که اثر هنری تنها مجموعه‌ای تصادفی از اجزاء و عوامل نیست، بلکه تمام اجزاء و نحوۀ قرار گرفتن آ نها در روایت معنی دار و مؤثرند .این علم همچنین معتقد است که معنای اثر به واسطۀ ساختارهای متنی و شیوه‌های روایت‌گری تولید و منتقل می‌شوند و در نتیجه، بررسی ساختار متن را اولین قدم در بررسی و فهم آن قلمداد می‌کند. میشائل هانکه و اصغر فرهادی هر دو از تاثیرگذاران معاصر سینما به علت لحن انسانی و سبک بی‌پروا و واقع‌گرایانه‌شان در جهان می‌باشند. هر دو تعریف ویژه‌ای از جزئیات به صورت واقع‌گرایانه در آثارشان روایت کرده‌اند. حال دو اثر آنها،جدایی نادر از سیمین و پنهان چه ویژگی دارد؟ و در پردۀ آخر چه شباهت‌ها و تمایزاتی با هم دارند؟ برای رسیدن به پاسخ باید مفهوم روایت شناسی را دریابیم آن را از لحاظ ساختار و نظریه سینما بررسی و پردۀ اخر را با استفاده از عناصر آن در دو فیلم مورد ذکر مقایسه کنیم. در این تحقیق فیلم جدایی نادر از سیمین ساختۀ اصغر فرهادی در سال 1389 ساخته شد که می‌توان آن را در ژانر درام قرارداد، توانست اولین جایزۀ اسکار فیلم غیر انگلیسی زبان را نصیب ایران کند .این فیلم در صدر پرفروش‌ترین فیلم‌های ایرانی قرار دارد و تاکنون توانسته بیش از 50 جایزۀ جهانی از جمله اسکار، گلدن گلوب و خرس طلایی را از آن خود کند. و فیلم پنهان ساختۀمیشائل هانکه در سال ۲۰۰۵ ساخته شد که کاندید جایزه اسکار نیز بود.

پیشینه تحقیق

تودورف در سال ۱۹۶۹ م. در کتاب دستور زبان دکامرون نخستین بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح روایت شناسی استفاده کرد. این نشان می‌دهد که کتاب او اولین گام در حوزه ای بود که هنوز به طور کامل شکل نگرفته بود. تودورف با پیوستن به انقلاب ساختارگرایی که در پی مطالعۀ هرگونه پدیدۀ فرهنگی و با اقتدا به زبان شناسی سوسوری رخ داده بود، روایت شناسی را بر پیشینه ای، شامل آرای متقدم رولان بارت بنیان نهاد.کسانی چون بارت، برمون ، ژنت ، گرماس و تودورف پس از پایه‌گذاری روایت شناسی، به پیروی از تمایزی که سوسور بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستان را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه‌ای مشترک میان تمام داستان‌ها تکیه‌دارد. اینان همچنین با توجه به برتری زبان بر گفتار در زبان شناسی سوسوری، توجه‌خود را بر اجزای ساختاری و اصول حاکم بر ترکیب سازه‌ها در نظام نشانه‌ایِ زبان‌متمرکز کردند و در نتیجه، مفهوم عام‌روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفردِ واقعی می‌انگاشتند. مهم‌ترین دغدغۀ روایت شناسان،

شناسایی اصول نشانه شناختی متن‌گذری بود که طبق آن ، سازه های اصلی روایت(شخصیت، صحنه، رویداد و...) «ترکیب»،-«جایگزین»یا«تبدیل»می‌شدند تا متون روایی خاصی را پدید آورند.

به نظر می‌رسد ارسطو نخستین گام را در عرصهٔ روایت شناسی برداشته است او در فصل سوم بوطیقا، بین بازنمایی موضوع به وسیلهٔ راوی و بازنمایی موضوع به وسیلهٔ شخصیت تفاوت گذاشت؛ درحقیقت او نقل و تعریف سرگذشت(بازنمایی راوی) و نشان دادن داستان و بیان محاکات(بازنمایی شخصیت) را از یکدیگر مختلف دانست. دستاورد بازنمایی اول، متن روایی و دستاورد بازنمایی دوم، متن نمایشی است این گونه بحث ها در سده های بعد نیز ادامه یافت و به مطالعاتی در پایان سدهٔ ۱۹ و آغاز سدهٔ ۲۰ میلادی انجامید. همچنین در مقاله "مهم‌ترین رویکردها به تعریف روایت وعناصر آن با نگاهی میان رشته‌ای" ،اسفند ۹۴. روایت و نظریه ها بررسی شده است، از دوره پیشاکلاسیک، کلاسیک و مدرن، در مقالهٔ "نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه های روایت" تبار شناسی و ریخت شناسی روایت بررسی شده، مقالهٔ "نگرشی بر رابطهٔ ادبیات و سینما با رویکرد به نظریه‌های فیلم و ادبیات"،اسفند ۹۴. رابطهٔ روایت در سینما و ادبیات بررسی شده، مقالهٔ "روایت شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه در سطح داستان با تکیه بر حکایت پادشاه و برهمان"،بهار۹۷، مقالهٔ "درآمدی بر تحلیل روایت و روایتگری در سینما" مفهموم شناسی روایت، مقالهٔ "بررسی تحول روایت:از روایت کلاسیک تا روایت پست مدرن"اسفند۸۹، تفکر کلاسیک و روایت کلاسیک، بررسی پرده آخر فیلم نامه از منظر رابرت مک کی، سید فیلد و درویانو.

ضرورت هدف تحقیق

پردهٔ آخر یک فیلم نتیجه آن را رقم می‌زند. به همین دلیل تلاش برای شناخت بیشتر فرم یا ساختار روایی آن در حوزه سینما ضروری است.

روش تحقیق

در این پژوهش از روش کتابخانه‌ای و مبتنی بر تحلیل محتوا استفاده می‌شود ابتدا نظریه های مرتبط با روایت و ساختار مطرح، سپس نظریه سینما و روایت، بررسی پرده سوم روایت درفیلمنامه ، خلاصه داستان فیلم های موضوع پژوهش و مقایسه آنها.

مفهوم شناسی روایت:

روایت، توالی شناخته شدهٔ رویدادهایی است که به صورت نظام‌مند و نه تصادفی در کنار یکدیگرقرارگرفته اند (TOOLAN,2001:8).به عبارت دیگر« روایت نوعی توالی زمانی دولایه است: زمان چیزی که نقل می شود(زمان مدلول) » و زمان روایت (زمان دال) (مکوئیلان،۱۴۲:۱۳۸۵). همچنین «روایت‌متنی است که داستان را بیان می کند و داستان گویی، روای، دارد»(Schles,1966:4)روایت شیوه ای برای بررسی، سازماندهی و ساختارمند کردن زبان در واحدهای

بزرگ است و شاید برای بررسی همهٔ انواع شعر مفید نباشد؛ اما در بررسی ادبیات و نمایشنامه، شیوهٔ بسیار مفیدی است(وبستر،۱۳۸۲:۵۵). ارسطو بر آن است که معمولاً راوی یا یکی از شخصیت ها، داستان را روایت می کند.در حالت اول، متن روایی است و در حالت دوم، متن نمایشی است و به وسیلهٔ شخصیت به نمایش درمی‌آید. روایت شناسی یا دستور زبان روایت، رویکردی نظام مند، سازمان یافته و روش‌مند در بررسی ساختار روایت است. این دانش ادبی، با بررسی فرم یک اثر ادبی می‌کوشد به نظام معناییِ فراتر از متن دست یابد و گفتار روایای یا متن را فهم پذیر کند. روایت‌شناسی ساختارهای مشابه و یکسان و گاه تکراری روایت ها را نشان می دهد. عوامل اساسی در متن گاه از آشکاری بسیار ناپیداست و روایت‌شناسی می کوشد تا آنها را در برابر مخاطب قرار دهد؛ همچنین عناصر تکرارشوندهٔ روایت را در آثار مختلف، به مخاطب معرفی می‌کند و به تحلیل متن‌هایی می‌پردازد که روایت از طریق آنها بیان می‌شود (ر.ک.ایبرمز،۱۳۸۱:۲۱۴)روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام های حاکم بر روایت (داستانگویی) و ساختار پیرنگ است(مکاریک، ۱۳۸۵:۱۴۹)و در پی آن است که« پیرنگ یا دستور داستان را مشخص کند» (سجودی،۱۳۸۲:۷۲)

منظور از داستان ، توالی رویدادهاست که ژنت آن را محتوای روایی می‌نامد و منظور از روایت خود متن است؛ یعنی زبان شفاهی یا مکتوب یا گفتمان که داستان را بیان می‌کند؛ البته روایت ممکن است ترتیب رویدادها را تغییر دهد و شخصیت‌ها را در روابط گوناگونی با یکدیگر ارائه کند که از نظر داستان کامل نیست منظور از روایت‌گری بازگویی رویدادهای داستان و روایت است که ژنت آن را تولید عمل روایی می نامد (وبستر، ۱۳۸۲:۷۸). همان طور که در علم زبان‌شناسی اعتقاد بر این است که هر واحد زبانی از قبیل واژه، تکواژ و ...نقشی را برعهده دارد، در روایت شناسی نیز نظر بر این است :هر جزء در ساختار روایت نقشی دارد که بایـد مورد بررسی قرار بگیرد بنابر نظریات روایت‌شناسی، روایت در دو سطح داستان و کلام قابل بررسـی است :داستان، آن چیزی است که گفته می‌شود و کلام، نحوه گفتن آن اسـت .بـر همین مبنا، سـطوح تحلیل روایت به قرارزیر است:

الف)داستان :شامل رویدادها، شخصیت‌ها و زمینه است که روابط این سه عنصر بسیار متغییر اسـت.

ب) کلام،گفتمان: شامل پرداخت‌های هنری داستان از طریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت راوی

نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی‌ها و رفتار شخصیت‌ها(محمدی و بهرامی‌پور،۱۳۹۰: ۱۴۴).

به عبارت دیگر، روایت‌شناسی، شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً نوینی است که دغدغه اصلی آن شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای مکرر روایت و تحلیل گفتمان در روایت است(رضوانیان،۱۳۸۸:۸۰).

مهمترین دیدگاه‌های روایت‌شناختی

ارسطو:

مؤثرترین نظریه‌پرداز روایت ، ارسطو فیلسوف بوده‌است .در کتاب فن شعر (Poetics : اثر ارسطو که درحدود ۳۳۰ سال پیش از میلاد نوشته شده)قطعه‌هایی می‌یابیم که به روایت مربوط می‌شوند .ارسطو به کندوکاو در هنر شعر می‌پردازد اما این اصطلاح را به مفهومی بسیار کلی به کار می‌گیرد تا راجع به ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص، صحبت کند .او بحث خود را با این اشاره شروع می‌کند که آثار ادبی تقلیدهایی از واقعیت هستند(نظریه هنر مبتنی بر تقلید)او اظهار می‌دارد که باید سه عنوان منصوب به تقلید را بررسی کنیم: وسیله‌تقلید،موضوع‌تقلیدوطریقه تقلید(آسابرگر،۱۳۸۷:۳۳). ارسطو در فن شعر، شعرا را به عنوان تقلید و به ویژه تقلید یک کنش تعریف می‌کند .به نظر وی غریزه تقلید در انسان موروثی است .آثار ادبی، تقلید از واقعیت می‌باشند(طلوعی و خالق‌پناه،۱۳۸۷:۴۶).او ابتدا به وسیله تقلید پرداخته و متذکر می‌شود که برخی هنرها، نثر یا نظم، فقط از زبان بهره می‌جویند .حال آنکه هنرهای دیگر، ابزاربیان متفاوتی را به خدمت می‌گیرند(قیاس امروزین، تفاوت میان رُمان و فیلمی است که از آن رُمان ساخته‌شده است .در رُمان فقط واژه داریم اما در فیلم، هنرپیشه‌ها، گفت و گو، صحنه‌آرایی، صدا، موسیقی و عناصر دیگر نیز حضور دارند) از نظر ارسطو «موضوع تقلید، اعمال آدمی است و آدمی نیز به ناچار نیک است یا بد. پس آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است باید از ما بهتر باشند یا بدتر و یا چنان باشند که ما هستیم» پس از آن نوبت به تحلیل ارسطو از وجه سوم تقلید، یعنی طریقه تقلید می‌رسد .او توضیح می‌دهد که هرگونه موضوعی را می‌توان به وسیله‌ای یکسان به سه طریق تقلید کرد :اول به صورت داستان و آن ممکن است که از زبان اشخاصی ساختگی پرداخته آید چنان‌که هومر کرده‌است .دوم این‌که گوینده از زبان

خود روایت کند. سوم، داستان در صحنه نمایش به عمل آورده شود به وجهی که گویی در واقع چنان است که می‌کنند(آسابرگر، ۱۳۸۰:۳۴).

فرمالیسم روسی:

شکل‌گرایان روس برای اولین بار میان ماده خام داستان(فبیولا) و روشهای ارائه آن(سیوژه) تمایز قائل شدند .از نظر شکلوفسکی و آیخن باوم، قصه، ترتیب واقعی رویدادها به صورت مسلسل و مجرد است در صورتی که طرح، سلسل‌های از رُخدادها است آنگونه که راوی تعریف می‌کند (صالحی‌نیا، ۱۳۸۸:۱۷). هارواد وینریچ نیز می‌گوید:« روایت و نقل برای زبان‌شناس عبارت است از پیامی که مشخصه‌اش توالی منظم علاماتی زبان‌شناختی است و غالباً به آنچه که فعل نامیده می‌شوند مربوطاند(همان:۱۸). آن‌چه در این تعاریف مشترک‌اند حذف مضمون داستانی است، درست همان چیزی که مرکز و محور تعاریف اولیه روایت بود و جایگزین کردن پیام .این امری است که راه حرکت از روایت داستانی به سوی دیگر گونه‌های روایت را برای ساختارگرایانی که از نظریه ساختاری زبان برای تحلیل ساختار نظام‌های فرهنگی،اجتماعی و سیاسی مشابه سود می‌جویند راه را هموار می‌کنند .از دید چنین ساختارگرایانی نظیر بارت،روایت، معنایی عام و کلی دارد .بارت، روایت را در تمام جلوه‌های فرهنگی بشر می‌بیند، داستان، قصه، نمایش، اسطوره و در همه جا(همان:۱۸). فرمالیسم روسی، طیف گستردهای از نظریه‌پردازان را از شکلوفسکی، یاکوبسن، باختین و پراپ را شامل می‌شود .شکلوفسکی، باختین و پراپ در این میان در نظریه روایت بسیار تأثیرگذار بوده‌اند .شکلوفسکی درواکنش به نظریه‌های موضوع محور، تأکید کرد که همه

بحث‌های روایت از جمله موضوع، شکلی‌اند و آنها رامی‌توان با بررسی قوانین زبان‌شناختی و قواعد آفرینش هنری دریافت . البته منظور وی این نیست که تنهاکارکرد روایت، آفریدن الگوهای شکلی است، بلکه به نظر وی روایت، مبتنی بر آشنایی‌زدایی از واقعیت است. بنابراین تاریخ روایت، تاریخ پرداخت‌ها، پیچیدگی‌ها و ساده‌کردن‌ها و وارونه نمودن چند قانون بنیادین ساختار ادبی است .وی بر پایه مفهوم آشنایی‌زدایی، تاریخ روایت را بر اساس اشکال اصلی آن بازنویسی می‌کند؛ برای مثال به نظر وی رئالیسم در ادبیات، حاصل تکنیک است، بدین معنی که هر اثر هنری برای استتار ساختگی بودنش به تمهیداتی دست می‌زند که باید توجیه واقعگرایانه برای آنها بتراشد .در این میان، محتوا تغییر نمی‌کند بلکه شکل تازه نه به قصد بیان محتوای تازه بلکه به قصد عوض کردن شکل‌کهنه‌ای پدیدار می‌شود که عمرش از سودمندی هنری‌اش درازتر است .شکل‌گرایی شکلوفسکی تا حد زیادی به نادیده‌گرفتن اراده نویسنده و شخصیت فردی منجر می‌شود(خالق‌پناه و طلوعی،۴۷:۱۳۸۷) آشنایی‌زدایی باور پذیر از نظر شکلوفسکی به سه روش صورت میگیرد :روش نخست، یافتن دلایل باورپذیر برای‌کنش‌های نامعمول است .با توجه به این نیاز فنی که به خواننده باید چیزی ناآشنا را عرضه کرد در نخستین روایت‌های بلند منثور، پیرنگ به آسانی قابل تشخیص است. شخصیت‌ها یا هم‌چون درام در یک جا مستقرند و یا به جاهای گوناگون سفر می‌کنند. دومین روش آشنایی‌زدایی انگیزش‌یافته، گزینش شخصیت‌هاست. اگر شخصیت‌ها در یک مکان مستقر باشند می‌توان با قرار دادن آنها در قلمروها و طبقه‌های اجتماعی گوناگون تنوع پدید آورد (مارتین،۳۰:۱۳۹۱). سرچشمه سوم انگیزش روایت و اندیشه تازۀ شکلی، ارائه واقعیت اجتماعی در ادبیات غیرداستانی است. یکی از راه‌هایی که نویسندگان برای انگیزش داستان به کار بسته‌اند ارائه آن در قالب خاطره، زندگینامه، تاریخ یا نامه است (همان:۳۱).

ولادیمیر پراپ بررسی کلاسیک خود، ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه را اول بار، در سال ۱۹۲۸ منتشر کرد.گرچه این اثر، گروه خاصی از قصه‌های جن و پری روسی را در کانون توجه قرار می‌دهد اما به عنوان یکی از پراهمیت‌ترین کندوکاوها در ماهیت روایت، شناخته شده‌است(آسابرگر،۳۷:۱۳۸۰). پراپ، با انتشار کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه، فرمالیسم را به نوعی ساختارگرایی، پیوند داد. وی در مقابل واقع‌گرایی به داستان‌های پریان توجه کرد. پراپ در روش‌شناسی خود از الگوی علوم طبیعی پیروی کرد و متن را به اجزای بنیادی فرو می‌کاهد تا قواعد آنها را کشف کند. روش وی برخلاف روش شکلوفسکی که تنها پس ازرویداد عملی است، می‌تواند برای داستان‌های ناگفته و نانوشته نیز کارایی داشته باشد(طلوعی و خالقپناه،۴۷:۱۳۸۷).

ساختار گرایی:

مرکز ساختارگرایی در دهه‌های ۷۰ و ۶۰ پاریس بود .یکی از عوامل ایجاد آن، به هم پیوستن نظریه ادبی و علوم اجتماعی پس از انقلاب زبان‌شناختی سوسور بود .متن انتقادی ساختارگرا سعی می‌کند واقعیت را نه بر اساس شواهد به شیوه پسینی بلکه آنها را به شیوه پیشینی توضیح دهد .مثلاً هنگامی که لوی استراوس سعی در توضیح اسطوره‌های قبایل سرخپوست جنوب آمریکا دارد این کار را با پرسش از خود مردم قبایل انجام نمی‌دهد زیرا تفسیرهای زیربنایی همان چیزی است که خود

آنها هم نمی دانند، زیرا این تغییرهای بنیادی در دل اثر و اسطوره‌ها جای دارند .از جمله مهمترین نظریه‌پردازان روایت شناسی ساختارگرا عبارت اند از : ژنت، تودورف، بارت و گریماس(طلوعی و خالقپناه،۴۸:۱۳۸۷). همانگونه که در روش ساختارگرایی مرسوم است، روایت با کوچک‌ترین واحد روایی آغاز می‌شود .تودورف کوچک‌ترین واحد روایی را گزاره می‌نامد و توضیح می‌دهد گزاره‌ها دو نوع هستند :الف)گزاره های وصفی که از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرند مثل فرد الف شرور است .ب)گزاره های فعلی که از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شوند مثل فرد الف فرد ب را می‌کشد . تودورف، سطحی بالاتر از گزاره‌ها را هم درنظر می‌گیرد و آن را پی‌رفت می‌نامد .پی‌رفت می‌تواند احساس روایت کاملی را در خواننده ایجاد کند و به همین دلیل از پنج گزاره تشکیل می‌شود:

۱) موقعیت متعادلی تشریح می‌شود.
۲) نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند.
۳) موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید.
۴) نیرویی برخلاف نیروی گزاره دوم، موقعیت متعادل را ایجاد می‌کند.
۵) موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود(آزاد، ۱۱:۱۳۸۸).

گریماس بر پایه کارهای پراپ و ابداع مفهوم ساختاری کنش‌گر و مقام‌های آن در قالب ذهن و عین،

فرستنده و گیرنده، یاری دهنده و دشمن، حوزه‌های مختلف عمل را استنتاج کرد(طلوعی و خالقپناه،

۴۸:۱۳۸۷) گریماس به روایت، نگاهی معنا شناسانه دارد. او هر روایت را حاوی شش عملگر Actantمی‌داند: فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاریگر و رقیب. عملگرها نقش شخصیت‌های روایت را بازی می‌کنند اما با این حال، عملگر دو تفاوت عمده با شخصیت دارد: اولاً چند شخصیت می‌توانند نقش یک عملگر واحدرا ایفا کند و ثانیاً عملگرها در سطح ژرف‌ساخت روایت نقش دارند و شخصیت‌ها در سطح روساخت آن(افخمی و علوی،۵۷:۱۳۸۲).

نظریه سینما

سینما را « هنر » و « فنی» می‌دانند که به کمک تصاویر متحرک، پیامی را از یک منبع به منابع دیگر منتقل می‌نماید. سینما برای به نتیجه رساندن پیام خود، این توانایی را دارد که از تمام هنرها بهره گرفته و به تمام آنها نیز خدمت کند :(جاوید، (۱۳۶۴) .منبع اول، یعنی سینما که فرستندهٔ پیام است، باید دارای قابلیت به کارگیری حس‌هایی باشد که در شش نوع هنر دیگر به کار گرفته می‌شود.لنین سینما را پیش از هرچیز، ابزاری نیرومند می‌دانست که از بیشترین ظرفیت در برگیری و شناخت واقعیت و انتقال آن به توده‌های میلیونی برخوردار است .او در برنامه‌ای برای سینما، بر اهمیت قابلیت شگفت انگیز

سینما برای نشان دادن جهان و آشنا کردن توده‌های گستردهٔ دهقان و کـارگـر بـا اوضاع کشور هـای دیـگر تأکید کـرد (بـرای توضیح بیشتـر، ر.ک: پـودوفکـین،۱۳۷۰)

تأیید این دیدگاه لنین، گفتهٔ چزاره زاواتینی (Cesare Zavattini) منتقد و نظریه پرداز سینمای ایتالیاست که معتقد است« سینما باید واقعیت را درست مثل یک داستان تعریف و تشریح کند .هیچ فاصله‌ای نباید میان زندگی و آنچه که روی پرده است وجـود داشته باشـد » (روشـن‌ضمیر۱۳۶۲،). بازن معتقد است که« سینما خط مماس ازلی واقعیتی است که به واقعیت وابسته است و در عین حال همواره به آن نزدیک می‌شود».(اندرو،۱۳۶۵). وی همچنین می‌گوید که « سینما کمال خود را در هنر واقعیت بودن می‌یابد»(همان). این دیدگاه بازن در مقایسه با نظریه پردازان عالم سینما از ظرافت خاصی برخوردار است؛ زیرا وی برخلاف کراکوئر، که معتقد است سینما عین واقعیت می‌باشد، بر این باور است که سینما عین واقعیت نیست بلکه به آن نزدیک است .لذا بی‌دلیل نیست که گفته می‌شود «سینما وفادارترین هنر به واقعیت است و چنین می‌نماید که چیز دیکته کننده‌ای در بـر ندارد . سینمـا به جای توصیف، همانا واقعیت را از زوایا و در حرکت و نور گوناگون و با بُرش از مکان‌هایی نشان می‌دهد».(سماکار،۱۳۸۵). آیزنشتاین که سینما را بخشی از انقلاب جهانی در خودآگاهی بشر می‌داند، بر این باور است که «فیلمساز در آگاهی به سر می‌برد و بیننده از طریق اثر سینما که در مرحله اول جسم او و از طریق آن ذهنش را دگرگون می‌کند، از جهل به آگاهی می‌رسد .بدین ترتیب فرآیند آگاهی یافتن قبل از آنکه فیلم ساخته شود، صورت می‌گیرد .فیلم منحصراً برای آن ساخته می‌شود که این آگاهی را به عامهٔ گسترده‌تری منتقل کند تا بدین ترتیب این آگاهی انتشار یابد و در ضمن از اثراتش در جهان هستی استفاده شود (اندرو،۱۳۶۵).

پردهٔ سوم

سید فیلد پردهٔ سوم را در یک کلمه خلاصه می کند: "حل و فصل". لو هانتر می‌گوید بهترین تعریف برای پردهٔ سوم نتیجه‌گیری است و آن دارای آغاز ، میانه و پایان است. پرده سوم باید به سوال مطرح شده در پرده اول پاسخ گوید.(درویانو،۱۳۹۱). در پرده سوم بحران شکل می‌گیرد. بحران یعنی تصمیم. شخصیت ها هر بار که دهان باز می‌کنند«این» نه «آن» خود به خود تصمیم می‌گیرند. آنها در هر صحنه تصمیم می‌گیرند که کنشی انجام دهند یا ندهند. اما بحرانی که ما مد نظر داریم تصمیم نهایی است.چینی ها برای نمایش بحران از دو واژه استفاده می‌کنند. خطر ، فرصت – خطر به این معنا که یک تصمیم نادرست در این لحظه ،ما را برای همیشه از آنچه می‌خواهیم محروم می‌کند؛ و فرصت به این معنا که انتخاب صحیح، ما را به آرزویمان می‌رساند. بحران باید یک دوراهی حقیقی باشد– انتخابی میان خوب‌های آشتی‌ناپذیر یا انتخابی میان بد و بدتر و یا هر دوی آنها به طور همزمان که در این صورت قهرمان تحت بیشترین فشار زندگی خود قرار می‌گیرد. این دو راهی بر سر راه قهرمان قرار می‌گیرد که در لحظهٔ رویارویی با قدرتمندترین و منسجم‌ترین نیروهای مخالف در زندگی خود، باید در آخرین تلاش برای رسیدن به مقصود تصمیم بگیرد که چه کنشی را انجام دهد. کنشی که قهرمان تصمیم به انجامش می‌گیرد به حادثهٔ تمام عیار و کامل داستان تبدیل می‌شود و نقطهٔ اوج مثبت، منفی ویا کنایی داستان را رقم

می‌زند.(مک کی،۱۳۹۵) پرده سوم دارای چهار عنصر است. «زمینه چینی برای نبرد نهایی، نبرد نهایی، نتیجه گیری نبرد نهایی، گره گشایی». البته گره کشایی خود به مسایلی چون ۱.مهلت‌بازنگری، ۲.حل وفصل پیرنگ‌های فرعی، ۳.آمدن به جلوی صحنه«بیشتر درفیلم های کمدی رخ می‌دهد. به عنوان نوعی آمدن به جلوی صحنه برای شخصیت هایی که ما طی ۹۰ یا۱۰۰ دقیقهٔ گذشته با آن ها آشنا شده ایم. درست مثل صحنهٔ تئاتر، شخصیت‌ها برای بار آخر روی صحنه می‌آیند تا آن ها را ببینیم، برای بازی‌شان دست بزنیم و اتفاقی که لحظاتی پیش افتاده درک کنیم»،۴.خداحافظی نهایی. سر انجام در گره گشایی باید پاسخی به آرزوی اعلام شدهٔ شخصیت اصلی داده شود. اگر در پردهٔ اول ، سوال مطرح شده متفاوت با آرزوی قهرمان باشد در گره گشایی می‌توان آن را حل و فصل کرد (درویانو،۱۳۹۱).

خلاصه داستان فیلم پنهان

نمای آغازین فیلم پنهانِ میشائل هانکه نمای بیرونی خانهٔ شهری در خیابانی فرعی در پاریس را به ما نشان می‌دهد ، شاهد اتفاقاتی روزمره در خیابان هستیم. بعد ما می‌فهمیم که این صحنه در واقع یک فیلم ضبط شده است که "آن" و "ژرژ" در حال تماشای آن هستند و خانه ای که در فیلم ضبط شده دیده می‌شود خانه آنهاست. آنها مطلقا نمی‌دانند که چه کسی این فیلم را گرفته و چرا این فیلم را برای‌شان ارسال کرده است. اینچنین، فیلمی دلهره آور و گیج کننده و عمیقا اثرگذار آغاز می‌شود که به ما نشان می‌دهد چگونه یک زندگی راحت با این واقعیت ساده که "کسی مراقب ماست" آشفته می‌گردد. ژرژ مجری یک برنامه تلویزیونی راجع به کتاب و کتابخوانی است. ژرژ و آن در خانه ای پر از کتاب به‌همراه پسرشان پیر لورنت، نوجوانی عبوس و پریشان– از نوع همان پریشانی‌هایی که نوجوانان در این مرحله دارند و بجز غر زدن و ابراز نارضایتی کار دیگری نمی‌کنند– زندگی می‌کنند. ویدئوی دیگری از راه می‌رسد که حاوی تصاویری از مزرعه و خانه دوران کودکی ژرژ است. همه ویدئوهایی که بدست‌شان می‌رسد به یک شکل فیلمبرداری شده است: دوربین در فاصله ای دور قرار داده شده و فقط نظاره گر است. خیلی از نماهای خود فیلم نیز با همین سبک فیلبرداری شده اند. در این ویدئوها هیچ پیام خاصی مثلا از طریق نوع قرار دادن و یا حرکت دوربین یا بوسیله تدوین منتقل نمی‌شود بجز این پیام که در همه ویدئوها مشترک است: "کسی می‌خواهد به آنها بفهماند که مراقبشان است ".

ویدئوی بعدی می‌رسد که در آن شاهد حرکت اتومبیلی در یک خیابان پایین شهری و در نهایت ورودش به یک ساختمان هستیم. ژرژ موفق می‌شود که با نگه داشتن فیلم و زوم کردن روی تابلوی کنار خیابان اسم آن را پیدا کند. او مسیری که در نوار ویدئو طی شده بود را طی می‌کند و خود را در مقابل درب یک آپارتمان می‌بیند. داخل می‌شود و شخصی که آنجاست را می‌شناسد اما بنظر نمی‌آید که فرستادن فیلم‌ها کار او باشد. ژرژ این سفر کوتاهش را از همسرش پنهان می‌کند تا اینکه فیلم دیگری بدست‌شان می‌رسد که مکالمه ژرژ را با مر د داخل آپارتمان نشان می‌دهد، سپس ما شاهد درگرفتن مشاجره ای میان زن و شوهر هستیم چراکه بعد از دیدن فیلم و فهمیدن اینکه شوهرش این موضوع را از او پنهان کرده بود حس اعتمادش را به او از دست می‌دهد. ژرژ باید به همسرش

بگوید که این شخص کیست اما نمی‌گوید و از طرفی هم نمی‌تواند بگوید. همسرش که از طرف فیلم‌ها احساس خطر می‌کرد حالا با رفتارهای شوهرش هم احساس خطر و تهدید می‌کند چون می‌داند که او دارد چیزی را پنهان می‌کند. در خلال این ماجراها زندگی آنها روال عادیش را طی می‌کند. ژرژ به برنامه تلویزیونی‌اش ادامه می‌دهد .پسرشان به مدرسه می‌رود و آنها میهمانی شام هم می‌گیرند. ژرژ به دیدن مادرش در خانهٔ قدیمی می‌رود و از او در مورد اتفاقات سال ۱۹۶۱ می‌پرسد(زمانی که او یک پسربچه بوده است). مادرش از او می‌پرسد آیا اتفاقی افتاده و ژرژ کتمان می‌کند اما مادرش او را می‌شناسد و می‌داند که مشکلی پیش آمده است.به تدریج مشخص می‌شود که تصاویر ویدئو ونقاشی ها خاطراتی را برای ژرژ زنده می کنند که او از یادآوری شان چندان خوشحال نیست و میل به پنهان کردنشان دارد. خاطرات او مربوط به زمان کودکی است وقتی که خدمتکاران الجزایری منزل آ نها در تظاهرات 17 اکتبر 1961 به همراه حدود 200هزار عرب الجزایری توسط نیروهای فرانسه کشته می شوند و تنها پسرشان مجید توسط والدین ژرژ به فرزندی پذیرفته می‌شود اما ژرژ باانتساب تهمت‌هایی به او باعث می‌شود والدینش از تصمیم‌شان منصرف شده و مجید را به یتیم خانه بفرستند. این همان رازی است که ژرژ آن را پنهان کرده است و مجید در اواخر فیلم به علت تحقیر و فشار زندگی که طی این سال‌ها بر او تحمیل شده است رو در روی ژرژ خودکشی می‌کند. ژرژ شوکه شده ولی بعد از کمی زمان به زندگی خود ادامه می‌دهد. پسر مجید به سراغ ژرژ می‌رود و به او می‌گوید مسئول زندگی پدر من تو بودی و در نهایت فیلم با نمایش پلانی از در ورودی مدرسه که رفت وآمد است با ملاقات پسر مجید و پسر ژرژ به پایان می‌رسد.

خلاصه داستان فیلم جدایی نادر از سیمین

سیمین به خاطر خودداری نادر از مهاجرت، درخواست طلاق داده است.نادر به خاطر بیماری آلزایمر پدرش نمی تواند تقاضای سیمین را بپذیرد .دادگاه با درخواست سیمین مخالفت می‌کند .سیمین برای مدتی خانهٔ خود را ترک می کند .نادر در ادامه، راضیه را برای نگهداری پدرش استخدام می کند .در همین اثنا، یک روز نادر پس از بازگشت به خانه درمی یابد که راضیه در خانه نیست و پدر را تنها گذاشته است، او به شدت عصبانی می شود و به هنگام بازگشتِ راضیه، با او بگو مگو و دعوا می‌کند و با عصبانیت او را از خانه بیرون می کند .نادر فردای آن روز متوجه بستری شدن راضیه در بیمارستان می شود و درمی یابد که فرزند راضیه سقط شده است .نادر به خاطر درگیری و سقط شدن بچهٔ راضیه، با اتهام قتل مواجه می شود و ادعا می کند از بارداری راضیه بی اطلاع بوده است. بحث بر سر اطلاع یا عدم اطلاع نادر از بارداری راضیه، بین ترمه، نادر و همچنین در دادسرا اوج می گیرد. نادر به قید وثیقه موقتاً آزاد می شود .سیمین در ادامهٔ داستان با حجّت صحبت می کند و او را برای گرفتن پول دیه راضی می کند. راضیه پس از آن، به خاطر شک دربارهٔ منشأ سقط جنین سراغ سیمین می‌آید و از سیمین می‌خواهد که این پول را به عنوان دیه به حجّت نپردازند. در سکانس بعد که در منزل حجّت می گذرد، نادر پس از نوشتن چک دیه از راضیه می خواهد قسم بخورد که سقط جنین به خاطر هل دادن او بوده، راضیه امتناع می‌کند و حجّت با

عصبانیت خانه را ترک می‌کند .در سکانس پایانی، نادر و سیمین را در دادگاه در آستانهٔ جدایی نشسته‌اند. ترمه نیز قرار است یکی از آن دو را برای ادامهٔ زندگی انتخاب کند. در نهایت فیلم با نمایش پلانی در دادگاه که رفت آمد است و سمین روبروی نادر ایستاده به پایان می‌رسد.

بررسی پرده سوم دو فیلم جدایی نادراز سیمین و پنهان

برای بررسی ابتدا باید به طرح مسئله در پرده اول پرداخت، در فیلم جدایی نادر از سیمین سوال اینگونه پرداخت می‌شود، آیا جامعه ای که در آن زندگی می‌کنیم جای مناسبی است برای زیستن؟ مادر اذعان دارد که به خاطر تربیت دخترش و آرمان شهر وعده داده شده باید ترک وطن کنند ولی پدر برای تعلقاتش حاضر به ترک وطن نیست، از طرفی مادر واقعا به فکر تربیت دخترش نیست زیرا او را ترک می‌کند با وجود اینکه آگاه است که ضربهٔ روحی بزرگی به دخترش می‌رسد و حتی به دروغ از دختر جدا می‌شود و علت ترک خانه را مدتی می‌شمارد. از طرفی پدر هم به دروغ قبول می‌کند که مادر خانه را ترک کند چون او هم مطمئن است که زن به خانه برمی‌گردد. دقیقا شبیه به یک بازی که همه احساس واقعی خود را پنهان می‌کنند. و هر کدام از شخصیت های کنش گر فیلم آن رفتاری که وانمود می‌کنند نیستنند و دانستن شخصیت آنها احتیاج به بررسی لایه های رفتاری آنها در موقعیت های بحرانی می‌باشد.

در فیلم پنهان سوال طرح شده و اولیه، این شکل بیان شده که این تصاویر ضبط شده و ارسال شده کار چه کسی است؟ اما سوالی دیگر بلافاصله برای مخاطب نمایان می‌شود چرا کسی به دنبال این خانواده است و آنها را تحت مراقبت خود قرار داده است؟ از اسم فیلم مشخص است همهٔ ساختار این فیلم از لحاظ معنا و فرم تماماً پنهان هستند. حتی فیلم ساز سوال اولیه فیلم را پنهان کرده است. مسئله ای که در هر دو فیلم مشخص است شخصیت ها نقاب‌هایی به صورت دارند که خودشان نیستند. ژرژ یک روشنفکر است ولی در گذشته اشتباهی مرتکب شده است که نمی‌خواهد آن را پذیرا باشد برای همین اشتباه دیگری می‌کند و موضوع را برای شریک زندگی‌اش بازگو نمی‌کند، دقیقا نادر در فیلم جدایی نادر از سیمین دروغی می‌گوید که آن را ادامه می‌دهد. بنابراین شخصیت های داستان ناخواسته وارد اتفاق روایت می‌شوند و کنش های آنها داستان را به سمت فاجعه‌ای بزرگ سوق می‌دهد. حال به زمینه چینی برای نبرد در پرده سوم می‌پردازیم: در جدایی نادر از سیمین دو زمینه وجود دارد زیرا دو داستان در دو خانواده به صورت موازی مسیر خود را طی می‌کنند، اما از آنجا که فیلم ساز، قصهٔ یک خانواده را برتر، و از منظر آن خانواده جلو می‌برد بنابراین آن رویداد ارجع‌تر می‌باشد. اولین زمینه چینی: از ابتدای فیلم برای اینکه" دختر نادر" در دادگاه دروغ بگوید با خانواده ای روبرو هستیم که خیلی از مسائل بازگو نمی‌شود و او اینگونه تربیت شده است. اما زمینه چینی نبرد در پرده آخر زمانی است که دختر متوجه دروغ پدرش می‌شود و پدر به دختر می‌گوید خودت میدانی در دادگاه چه بگویی؟ و اما رویداد دوم که فرعی و تکمیل کننده سوال اولیه فیلم می‌باشد: همهٔ شرایط فراهم می‌شود تا زن بارداری که در خانهٔ نادر کار می‌کرد. به خاطر کینه‌ای که به علت توهمت زدن نادر به او شکل گرفته است(نادر او را دزد خطاب می‌کند و مخاطب از توهمت او آگاه است) دروغ بگوید تا مسائل مالی همسرش حل شود. و در فیلم پنهان ژرژ وقتی

به دیدن مجید می‌رود به او پیشنهاد پول می‌دهد تا او دست از سر خانواده او بردارد و همین احساس فاصله طبقه اجتماعی در مجید و نادیده گرفتن او در تمام زندگی‌اش زمینه ای برای نبرد فراهم می‌کند. لازم است اشاره کنم در هر دو فیلم قهرمان کلاسیک وجود ندارد و مسیر داستان بر همهٔ شخصیت ها اثر گذاشته و هر یک با توجه به کنش خود قصه را جلو می برند و هیچ شخصیتی ارجعیت کلاسیک ندارد.اما روایت را کنش‌هایی شکل می‌دهند که شخصیت‌ها یکی پس از دیگری انتخاب و جلو می‌برند. نبرد نهایی در فیلم جدایی نادر از سیمین زمانی است که ترمه جلوی قاضی می‌ایستد و دروغ می‌گوید درست است که این نبرد برای مخاطب شاید سهل انگاشته شود اما واقعا فاجعه‌ای است که ابتدای فیلم طرح مسئله می‌شود. این شکل روایت از داستان استادانه درون مخاطب را تکان می‌دهد بدون اینکه انگشت اشاره‌ای به سمت کسی برده شود و همه شخصیت ها تا پایان قصه خاکستری باقی می‌مانند. نبرد نهایی در فیلم پنهان: زمانی است که مجید خودکشی می‌کند و ژرژ فقط نگاه می‌کند اما این دفعهٔ دوم است که این فاجعه تکرار می‌شود، بارقبل مجید کوچک است و وقتی او را از خانه به یتیم خانه می‌برند او زندگی مرفح خود را از دست می‌دهد. ژرژ با کنش خود در کودکی و حال حاضر آشنا می‌شود. شاید او از نظر مخاطب کار بزرگی انجام نداده است اما روایت اذعان می‌کند هر عملی حتی کوچک در زندگی شخصیت ها تاثیر بزرگی می‌گذارد.

نتیجه نبرد و گره گشایی در فیلم جدایی نادراز سیمین : جامعه باید اصلاح اساسی شود و انسان اخلاق گرا جایی در جامعه کنونی ندارد– حتی اگر شما پایبند اعتقادات باشیداز نزد افراد دیگر خانواده خود ترد می‌شوید. پس نتیجه نبرد، طرح سوالی بزرگ تر برای مخاطب است . اینگونه روایت ها همیشه در ذهن مخاطب باقی می‌ماند و اثر هنری را ماندگار می‌کند. نتیجه نبرد در فیلم پنهان: شما نمی توانی از گذشته و مسیری که در زندگی شکل داده‌ای فرار کنی، پس آگاهانه گذشته را رقم بزن. البته در نهایت به سوال اولیه که چه‌کسی این تصاویر را گرفته حتی در گره گشایی پاسخ داده نمی‌شود و مانند اسم فیلم پنهان و به صورت یک راز باقی می‌ماند.

دوفیلم فوق از نظر منتقدان شباهت های زیادی دارند از نظر نقد جامعه شناسی ، همچنین وجود خانواده و روابط علت ومعلولی آنها در جامعه، از نظر شکل ساختاری روایت: هر دو پایانی باز و با طرح سوالی بزرگ تر قصه را به پایان می رسانند، از لحاظ واقعگرای هر دو زمان مشخصی را در قصه روایت می‌کنند، استفاده نکردن از موسیقی ، استفاده کردن از نگاه های خیره ، استفاده کردن از کات‌های متوالی برای پیش برد قصه و حتی پلان آخر فیلم در هر دو جایی شلوغ و محلی برای تامل وتفکر برای امور زندگی یکی مدرسه و دیگری دادگاه شباهت این دو فیلم را نزدیک تر می‌کند. و هر کدام از این موارد جایگاه بررسی و تحقیق را دارا می‌باشند.

نتیجه گیری

مقایسه دو فیلم جدایی نادر از سیمین و فیلم پنهان نشان داد در پرده آخر هردو روایت با پایانی باز و طرح مسئله‌ای بزرگ تر برای مخاطب مشاهده و هر دو از نظر توالی زمانی در مسیر واقع‌گرایانه پیش می‌روند. در گره گشایی بعضی از سوال‌ها پاسخ

داده می‌شود و مخاطب به اندازه درک و شهود خود از نتیجه بهره برداری می‌کند، پرده آخر به درستی سوال زیرمتنی پردهٔ اول فیلم را پاسخ داده و مخاطب رابه سوالی بزرگ تر دعوت به نگرش می‌کند گویی بعد از پایان روایت تازه اندیشیدن شروع می‌شود. تازه نشانه های نمادین، شمایلی، گفتمان ها در ذهن مخاطب پیوسته می‌شوند تا روایتی تازه و نتیجه‌ای ناب از دل مخاطب بیرون بیاید. از اینرو پرده آخر در روایت از مهم‌ترین عناصر روایت نمایشی می‌باشد.

منابع

۱. افخمی، علی و ستوده، فاطمه(۱۳۸۲).« زبان‌شناسی روایت » مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره پنجاه و سوم، شماره صد و شصت و پنجم.
۲. آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰)روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره .ترجمه محمدرضا لیراوی،
۳. تهران :انتشارات سروش.
۴. طلوعی، وحید و خالقپناه، کمال(۱۳۸۷). «تأثیر تصویرهای نمادین بر پیرنگ رمان جای خالی سلوچ» فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان، سال پانزدهم ، شماره پنجاه و نهم.
۵. آزاد، راضیه(۱۳۸۸) «روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریه تودوروف» فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال هفتم، شماره بیست و ششم.
۶. مارتین، والاس (۱۳۹۱)نظریه‌های روایت .ترجمه محمد شهبا، تهران :انتشارات هرمس.
۷. صالحی‌نیا، مریم(۱۳۸۸) «کلیاتی درباره روایت‌شناسی ساختارگرا». نشریه فرهنگ و هنر، شماره هشتاد و یکم.
۸. رضوانیان، قدسیه و نوری، حمیده(۱۳۸۸). «راوی در رُمان آتش بدون دود». فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، شماره چهارم.
۹. جاوید، احمد، ۱۳۶۴ ، فیلمسازی‌آسان، تهران، چاپخانه رنگین
۱۰. اندرو، دادلی،۱۳۶۵، تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمهٔ مسعود مدنی، چاپاول، تهران، چاپ پژمان
۱۱. سماکار، عباس، ۱۳۸۵ ، درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی شناسی، چاپ دوم، تهران، خانه هنر
۱۲. روشن ضمیر، امید، ۱۳۶۲ ، سینماورئالیسم، مترجمین، بابک عمادی و امید روشن ضمیر، چاپ اول، تهران، انتشارات جلالی
۱۳. پودوفکین، ۱۳۷۰ ، فن سینما و بازیگری در سینما، ترجمهٔ حسن افشار، کرج، پایا
۱۴. درویانو،۱۳۹۱،پردهٔ سوم: چگونه یک پایان بزرگ برای فیلمنامه بنویسیم، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران،ساقی،چاپ اول
۱۵. مک کی، رابرت،۱۳۹۵،داستان:ساختار،سبک و اصول فیلمنامه نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی ، تهران انتشارات هرمس، چاپ پانزدهم
۱۶. مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)گزید مقالات روایت، ترجمهٔ فراح محودی، تهران :مینوی خرد
۱۷. وبستر، راجر (۱۳۸۲) پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی ، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران :فرهنگ و ارشاد اسلامی
۱۸. ایبرمز، ام. اچ(۱۳۸۷) فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران :رهنما
۱۹. مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۵.) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر ، تهاران : آگاه ، چاپ دوم
۲۰. سجودی، فرزان(۱۳۸۲) نشانه‌شناسی کاربردی ، تهران :قصه
۲۱. محمدی، علی و بهرامیپور، نوشین (۱۳۹۰) تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی، نشریه ادب‌پژوهی، شماره پانزدهم.
۲۲. اسکولز، رابرت(۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، آگه، تهران.
۲۳. لوته، یاکوب (۱۳۸۸)،مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمهٔ امید نیک فرجام، مینوی خرد، تهران.
24. Toolan, Michael, 2001, *Narrative, a critical linguistic Introduction*, London & NewYork, Rout ledge.
25. Schles ,Robert &Robert kellog, 1966, *The Nature of Narrative*, London & New York, Oxford University.

Abstract

Cinema is one of the most popular and influential media in the modern world. Movies owe part of their popularity to their narratives. It is the narrative that captures the audience, impresses them, or conveys the author's message. Therefore, due to the special importance of narration in this medium, a structural and in-depth study of it is necessary. This research has tried to compare and study the narrative of the last scene of one of the most prominent films of Iranian cinema, namely the rare separation from Simin, made by Asghar Farhadi, and one of the most important works of Michael Hanke, the hidden film. First the theories of narration, then the theory of cinema and the last screen are compared. In this comparison, it became clear that both films have an open ending, and both questions answer the first scene of the film and raise a bigger question in the mind of the audience. In both films, the final battle is internal and the characters are each realistically heroes. The stories themselves are solved in unraveling problems and the time sequence is also realistic.

Keywords: Narrative, Structure, Cinema Theory, Last Scene

بررسی نقش و تأثیر مکاتب هنری در سینما

سارا صادقی نیا[۳۵۵]علیرضا عزیزی[۳۵۶]

چکیده

سینما به عنوان هنری چندبُعدی، وام دار هنرهای دیگر است. از آنجایی نقاشی و سینما هر دو جزو هنرهای دیداری تقسیم‌بندی می‌شوند، و عنصر تصویر به عنوان بخش مهمی از ساختار آن‌ها محسوب می‌شود، می‌توان از جنبه‌های مختلفی این دو هنر را باهم مقایسه کرد. البته با توجه به قدمت تاریخ نقاشی نسبت به سینما، تأثیرپذیری سینما از نقاشی به مراتب بیشتر است. به طوری که در آثار کارگردانان مطرح تاریخ سینما می‌توان ردپایی از تأثیر آثار تجسمی بخصوص نقاشی را جستجو کرد. این پژوهش در نظر دارد با نگاهی اجمالی به تأثیر سبک‌ها و مکاتب هنری در آثار فیلمسازان مطرح، به مقایسه‌ای بین دو هنر سینما و نقاشی بپردازد. پژوهش ماهیتی توصیفی- تحلیلی دارد و به روش کتابخانه‌ای تنظیم شده است. بررسی‌ها حاکی از آن است که تأثیر نقاشی در آثار فیلمسازان مطرحی که با هنرهای تجسمی آشنایی دارند بسیار مشهود است. آنان در هر فریم در پی سامان بخشیدن به اجزای آن بر می‌آیند به طوری که هر قاب تصویر دارای ارزشی همانند یک تابلوی نقاشی می‌شود. عواملی چون ترکیب‌بندی، تناسب تصویر و کادربندی، نور و مباحث مربوط به رنگ از مهمترین وجوه اشتراک سینما و هنرهای تجسمی هستند.

کلید واژگان: سینما، مکاتب هنری، نقاشی، هنرهای دیداری.

[۳۵۵] عضو هیات علمی گروه هنرهای دیجیتال، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان sadeghis@du.ac.ir
[۳۵۶] دانشجوی کارشناسی رشته سینما، دانشکده هنر دانشگاه دامغان. alirezaazizib80@yahoo.com

مقدمه

سینما هنری است که توانسته در طول حیات خود از سایر هنرها بهره مند شود. یکی از هنرهایی که تأثیر آن را در فیلم های موفق می‌توان جستجو کرد، نقاشی است. از آنجایی که تصویر مهم‌ترین عالم زیربنایی در هنرهای دیداری است، کیفیت بصری و درک آن می‌تواند نقش تعیین کننده‌ای در موفقیت این هنرها داشته باشد. دو عامل بیان روایت و حرکت، از عوامل مشترک در هنرهای دیداری و به خصوص در نقاشی و سینما هستند. از گذشته های دور نقاشان در تلاش بودند تا با خلق اثری، داستانی را روایت کنند. این روایت می‌توانست دغدغه ذهنیشان باشد یا سفارش مشتری. با نگاه کردن به آثار مختلف می‌بینیم که چگونه هنرمند رویدادی را بی آنکه سخنی بگوید یا عناصر درون تابلو را به حرکت(به معنای واقعی کلمه) در آورد، روایت می‌کند. شالوده این آثار منجر به ظهور سبک‌های مختلف هنری شد که هر کدام با زبانی خاص و منحصر به فرد این روایت ها را در قالب های متنوعی برای مخاطب بازگو می‌کردند. از نقاشی های روی دیوار غارها که به شکلی بدوی و ساده آنچه دغدغه انسان آن دوران بوده را تعریف می‌کنند، گرفته تا نقاشی‌های قرون وسطایی که داستان های کتاب مقدس را برای پیروانش به تصویر می‌کشد و یا نقاشی‌های واقع گرا و طبیعت گرای کلاسیک که تلاش می‌کردند دقیقا هرآنچه را که چشم می‌بیند به تصویر بکشد و یا حتی آثار مدرن و انتزاعی قرون ۱۹ و ۲۰ که به دنبال به تصویر کشیدن درونیات جامعه انسانی و احساسات درهم پیچیده اش هستند.

سینما هم چون نقاشی از همان ابتدا در حال روایت داستانی بود. از برادران لومیر که غذا دادن مادری به کودکش را به تصویر کشیدند، یا آثار ملی یس که برگرفته از داستان های افسانه ای و تخیلی بود تا فیلم های مدرن و پست مدرنی که امروزه در سینما می‌بینیم. اما با این تفاوت که توانسته خلا های نقاشی یعنی صدا و حرکت عناصر درون قاب را پر کند و به آن جلوه واقعی‌تری ببخشد. در تاریخ سینما هم شاهد به وجود آمد جنبش ها و مکاتب متفاوتی هستیم که هرکدام به شیوه خود این داستان‌ها را ارائه می‌دهند و بعضا در مواردی متاثر از جنبش‌های نقاشی هم نام و غیر هم نام خود بودند. همچنین دستاوردها و نوآوری‌های این مکاتب هنری ارزش‌های بصری متفاوتی در خلق تصویر پدیده آورده که سینما توانسته آن را به ارث ببرد و در خلق نماهای فیلم‌ها با اهداف متفاوت به کار ببرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر ماهیتی توصیفی–تحلیلی دارد و به روش کتابخانه ای انجام شده است. در این پژوهش به بررسی آثار نقاشی و اندیشه و افکار مکاتب هنری در قاب‌های تصویر آثار فیلمسازان مطرح پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

از پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت گرفته است می‌توان به کتاب "جستارهایی در باب نقاشی و سینما"(۱۳۹۷) نوشته پاسکال بونیترز ترجمه مهدیس محمدی اشاره کرد. کتاب "تاریخ سینمای هنری"(۱۳۹۴) نوشته اورلیش گرگور و انو پاتالاس، ترجمه هوشنگ طاهری نمونه‌ی دیگری است که به تأثیر سینما از هنرهای تجسمی می‌پردازد. مقاله"بررسی تأثیر نقاشی اکسپرسیونیستی بر فیلم مطب دکتر کالبگاری"(۱۳۹۹)، به تأثیر سبک اکسپرسیونیسم آلمان در فیلم مذکور اشاره می‌کند. مقاله" نقاشی بر بوم نقره ای" (۱۳۸۶) نوشته امیر عبدالحسینی مقاله دیگری است که به تأثیر مقابل نقاشی و سینما می‌پردازد. همچنین مقاله" نورامپرسیونیستی در سینمای کیارستمی"(۱۴۰۰) به تأثیر سبک امپرسیونیسم و استفاده از نور طبیعی در آثار کارگردانان مطرحی چون عباس کیارستمی اشاره دارد.

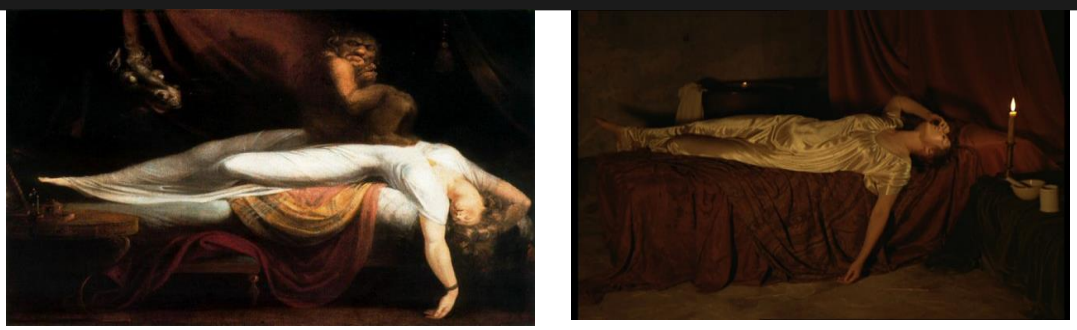
عوامل و سبک‌های تأثیرگذار

الف)بازآفرینی اثر

در طول تاریخ سینما فیلمسازان بسیاری از نقاشی تاثیرات متفاوتی گرفته‌اند. عده ای در زمینه زیباشناختی نما از آن تاثیر گرفتند. عده‌ای دیگر تلاش کردند تا در جهت موضوع ومفهوم فیلم خود به نقاشی‌های دیگر ارجاع دهند و یا نمونه‌ی آن را در قاب سینمایی بازسازی کنند. گاهی دیده شده زمانی که طراح صحنه امکان بازسازی فضا و صحنه را ندارد از آثار نقاشی به عنوان بخشی از فضای تصویری استفاده می‌کند. برای مثال می‌توان به فیلم رؤیاها (۱۹۹۰)، اثر آکیرا کوروساوا و اثر گندم‌زار(۱۸۹۰) ونسان ونگوگ اشاره کرد.

تصویر ۱و ۲؛ رؤیاها (۱۹۹۰)، آکیرا کوروساوا | گندم‌زار با کلاغ‌ها (۱۸۹۰)، ونسان ون‌گوگ

اما تاثیرات سینما از نقاشی صرفا در به تصویر کشیدن دوباره تابلوهای برجسته نقاشی نبوده بلکه در مواردی از تفکر پشت یک جنبش هنری و یا اهداف و دستاوردهای نقاشان نیز بهره گرفته است.



تصویر۳ و٤؛ مارکیز أ(۱۹۷۶)اریک رومر/ کابوس، هنری فیوزلی(۱۷۸۱)

ب) عمق‌نمایی و ترکیب‌بندی

یکی از شباهت های سینما و نقاشی به نمایش در آوردن تصویر ۳ بعدی بر صفحه ای ۲ بعدی است. از این منظر است که دستاورد های پرسپکتیو در نقاشی های کلاسیک و بخصوص رنسانسی وسیله مناسبی برای الهام گرفتن در سینما برای میزانسن و عمق تصویر بود که ابتدا به عکاسی و سپس به سینما راه یافت. برای مثال کارگردانانی چون برسون و آیزنشتاین نماها را طبق قاعده نسب طلایی ترکیب بندی میکردند(بونیتزر،۲۶:۱۳۹۶). نقاشان کلاسیک تلاش می‌کردند تا با به تصویر کشیدن سوژه از یک زاویه دید مناسب نوعی توهم عمق وحتی حرکت را در جهت بیشتر واقعی جلوه نمودن اثرشان القا کنند، دستاوردی که در حافظه تاریخی بشر ثبت شد و بعدها در سینما به کمک فیلم سازان آمد تا با قرار دادن دوربین در زاویه دید مناسب و بازنمایی عمق تصویر بتوانند تصاویر سینمایی را از حالتی عکس گونه متمایز کنند و به آن حس وحال واقعی تری ببخشند. در مواجهه با یک اثرنقاشی چشم ما به تناسب ترکیب بندی آن در تصویر حرکت می‌کند و بُعد و انگاره زمان را برای بیننده القا می‌کند. در چنین آثاری تماشاگر باید نقشی را بازی و بعضاً معمایی را در تصویر تابلو حل کند. مشابه آن برای مخاطب سینما اتفاق می‌افتد او به عناصر درون قاب فیلم می نگرد وبا وصل کردن نقاط بهم به نتیجه می‌رسد.

ج) نور

عنصور نور در برخی از سبک‌های هنری مثل باروک و امپرسیونیسم تأثیرات قابل توجهی بهمراه داشت که بعدها به عنوان منبع الهام‌بخشی برای فیلمسازان قرار گرفت. یکی از این هنرمندان که در سبک باروک ایتالیا بسیار تأثیرگذار بود، کاراواجو است. شیوه نورپردازی خاص کاراواجو تاکید را بر روی سوژه بیشتر می‌کرد، زندگینامه نویسان او به این نکته اشاره کرده‌اند که او در نور روز نقاشی نمی‌کرد و از بالا به مدل‌های خود نور می‌تاباند. او با استفاده از نور، فرم را شکار می‌کرد، فضا خلق می‌کرد و به صحنه‌ها و افرادی که معمولی بودند حالتی دراماتیک می‌افزود.(سوک،دیلی نیوز،۲۰۱۶) مارتین اسکورسیزی کارگردان مشهورآمریکایی نیز متاثر از کاراواجو بود و درباره او چنین گفت: « قدرت نقاشی‌های کاراواجو خیلی سریع مرا تحت تاثیر قرار داد. هنوز تماشای تابلوها را نکرده در آن غرق می‌شوید. درست مثل ساختن صحنه‌های یک فیلم مدرن قدرتمند و صریح است هیچ شکی ندارم که او می‌توانست فیلمساز بزرگی شود». او همچنین اضافه می‌کند که صحنه داخل کافه در فیلم "خیابانهای پایین شهر" ادای احترامی به کاراواجو بوده است(همان). جنبش هنری امپرسیونیسم که توسط نقاشان فرانسوی

در نیمه دوم قرن ۱۹ میلادی شکل گرفت تلاش می‌کرد لحظات ناپایدار و گذرای زندگی بخصوص در طبیعت را به تصویر بکشد اما بجای بازنمای واقعی و وفادارانه ادراک خود را بیان می‌کرد و به هنرمندان اجازه می‌داد آنچه را که می‌دیدند به صورت ذهنی ارائه کنند. سینمای امپرسیونیسم هم که در دهه ۱۹۲۰ در فرانسه شکل گرفت تلاش می‌کرد سینما را به عنوان یک هنر و مستقل از تئاتر معرفی کند و فیلمسازان آن هم کمتر به دنبال روایت سینمایی بودند و بیشتر به بازنمای تصورات ذهنی و احساسات درونی کاراکترها توجه می‌کردند و همچنین معتقد بودند که سینما محصول واقعیت صرف نیست و بیانگر تجربه های شخصی کارگردان نیز هست که به ایجاد احساسات در تماشاگر می انجامد. لویی دلوک نظریه پرداز این جنبش که اصطلاح فتوژنی را در سینما مطرح کرد نیز معتقد بود که فوتوژنی دلالت بر کیفیتی دارد که یک نمای سینمایی را از شی اصلی که از آن فیلم برداری شده متمایز می‌کند(غلامعلی، صادقی نیا، ۳۵:۱۴۰۰). گفته می‌شود که ژان رنوار در فیلم هایش نور و بافت تابلوهای پدرش اگوست رنوار، نقاش معروف امپرسیونیستی را احیا کرده است(بونیتزر،۳۲:۱۳۹۶).

د) سند تاریخی

درمواردی آثار نقاشی در جایگاه یک سند تصویری تاریخ مورد استفاده و الهام کارگردانانی قرار می‌گیرند که می‌خواهند فیلمی بر اساس یک رویداد در گذشته بسازند و این نقاشی ها با در اختیار قراردادن تصویری نزدیک به آنچه اتفاق افتاده و منتقل کردن حال وهوای آن رویداد کمک بزرگی به فیلمساز در جهت ساخت و بازنمایی آن می‌کند. برای مثال فیلم اشباح گویا ۲۰۰۶ ساخته ی میلوش فورمن که به بخشی از تاریخ اسپانیا در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ و اتفاقی چون از سرگیری تفتیش عقاید کلیسایی و فتح اسپانیا توسط فرانسه و... می‌پردازد و فیلم بطور کامل از نگاه فرانسیس گویا نقاش اسپانیایی روایت شده و او در مقام نقاش–

مورخ قرار گرفته، حتی می‌توان گفت مضمون فیلم که نشان دادن فجایع انسانی اتفاق افتاد بدست خود انسان است نیز از نظر مفهوم با اثر دیگر این نقاش یعنی ساتورن فرزندش را می‌بلعد قرابت دارد(حسن نیا،۱۳۹۲: ۲۵–۲۶).

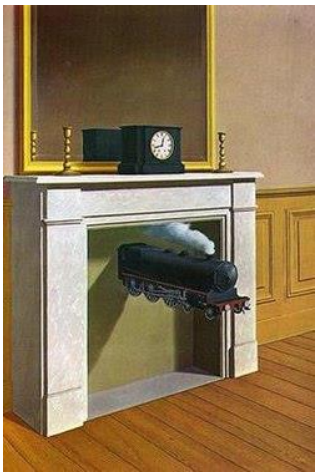
تصویر ۵ و٦؛ فجایع فرانسیس گویا (۱۸۱۰) / اشباح گویا(۲۰۰۶) میلوش فرومن

و) ساختار کوبیسمی

کوبیسم سبک هنری دیگری است که در فاصله سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۰۸ در فرانسه شکل گرفت و یکی از ویژگی های شاخص آن توجه به سوژه از زوایای مختلف و تنوع در زاویه دید بود. مولفه‌ی که در سینما به کمک تدوین و قطع شدن به نماهای مختلف با اندازه و زاویه دید متفاوت شبیه است. یکی از ابتدای ترین نمونه این شیوه "ذره بین مادربزرگ" ساخته اسمیت از سینماگران مکتب برایتون است. و یا یکی دیگر از نمونه های نمایش از زوایای متفاوت را می‌توان در فیلم راشومون ساخته کوروساوا دید، روایت این فیلم به سبب تعدد زاویه دید نسبت به یک حادثه و سوژه واحد مشابه تفکر کوبیسم در همزمانی مکانی و زمانی است(حسن نیا،۱۳۹۲: ۱۰۲-۱۰۳).

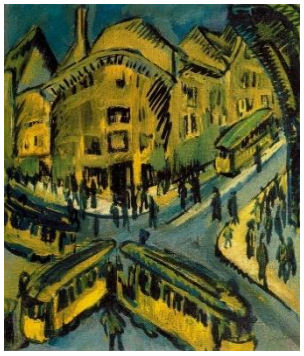
ه) تصاویر سوررئالیستی و اکسپرسیونیستی

سوررئالیسم مکتب دیگری بود که درسال ۱۹۲۰ در فرانسه شکل گرفت. تلاش نقاشان سوررئالیسم بر ترسیم واقعیت ناخودآگاه انسان، تصاویر رویا گونه و بعضا موضوعات روانکاوانه بود و سینما با در دست داشتن امکانات متفاوتش دست بازتری برای نمایش این موضوعات داشت. لوئیس بونوئل را با اثر معروفش "سگ های اندلسی" که آن را با همکاری نقاش برجسته سورئالیسم سالوادر دالی ساخته است به عنوان نمونه بارز این سبک در سینما می‌دانند. از دیگر کارگردانان متاثر از این سبک دیوید لینچ است او اظهار می‌کند که روند نگارش آثارش متکی بر قدرت آفرینش ضمیر ناخودآگاهش است و از منطق خواب و رویا برای خلق روایتش بهره می‌گیرد. مولفه‌ی که در آثار نقاشان سوررئالیست بسیار مشهود است. زیرا همچنان که می‌دانیم نظریه‌پرداران این سبک مهم هنری در فاصله بین دو جنگ جهانی، آندره برتون و لویی آراگون هستند که هر دو آن‌ها متأثر از افکار روانپزشک اتریشی زیگموند فروید بودند. از نمود های بصری و مضمونی دیگر سوررئالیسم در فیلم های معاصر میتوان فیلم "تلقین" اثر کریستوفر نولان را نام برد که در آن تصویرسازی‌های سورئال مثل کنار هم قرار دادن اشیا و پدیده های نامتجانس و تصویر پردازی رویاگون با کیفیتی واقع گرایانه وجود دارد مثل حضور یک قطار در خیابان های نیویورک که یادآور تابلوی توقف زمان اثر رنه مگریت است(حسن نیا،۱۳۹۲:۶۷).



تصویر ۷ و ۸؛ تلقین(۲۰۱۰) کریستوفر نولان/ توقف زمان(۱۹۳۸) رنه مگریت

در بین سبک‌های هنری شاید بتوان گفت سینمای اکسپرسونیسم آلمان بیشترین تاثیر را از مکتب هم نامش در نقاشی گرفته است از تفکر پشت هر دوی این مکاتب که در تلاش بودند تا جهان از هم گسیخته و سرخورده درون آدمی، عواطفی چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب و هیجانات شدید انسان را به تصویر بکشند گرفته تا مولفه های نقاشی اکسپرسیونیسم که به خوبی در شخصیت‌های کریه و روانپریش و اعوجاج تصویر و دکورهای تیز و کج و معوج و ژرف نمایی های بدون سامان فیلم‌ها، این رابطه ی تنگاتنگ بین نقاشان اکسپرسیونیست و فیلمسازان این جنبش را نشان می‌دهد. بسیاری از این نقاشان از جمله «سزار کلین»، به عنوان طراح صحنه در این فیلم‌ها حضور داشتند. نمونه دیگر فیلم "مطب دکتر کالیگاری" رابرت وینه است که افرادی چون هرمان وارم، والتر رورگ و والتر ریمان طراحی صحنه و دکور فیلم را به عهده داشتند و هر سه با نقاشی اکسپرسیونیستی آشنا بودند(نوبهار،غلامعلی،زنگی۵۴:۱۳۹۹). نمونه دیگر فیلم موزیکال "سوییتی تاد" اثر تیم برتون است. کارگردانی که آثارش متأثر از مولفه های بصری این سبک است. از عناصر اکسپرسیونیستی فیلم می‌توان به نور پردازی های پر سایه و روشن وطراحی صحنه و گریم اغراق آمیز شخصیت ها اشاره کرد(حسن نیا۱۳۹۲: ۴۹–۵۰)



تصویر۹ و ۱۰؛ مطب دکتر کالیگاری(۱۹۱۰) رابرت وینه/Nollendorfplatz (۱۹۱۲) ارنست کریشنر

نتیجه گیری

سینما به عنوان هنر هفتم، هنری چندبُعدی است که متأثر از سایر هنرهاست. تصویر به عنوان مهمترین عنصر سینما وام دار هنرهای تجسمی به ویژه هنر نقاشی بوده است. بسیاری از فیلمسازان برای نشان دادن وقایع و رویدادهای تاریخی و بازسازی

اتمسفر و صحنه‌ها از آثار نقاشی همان دوره به عنوان یک سند تاریخی بهره مند شده‌اند و بعضا برای تاکید بر دوره یا فضای خاص از آثار نقاشی به عنوان پس‌زمینه کار خود استفاده کرده‌اند. عواملی که در شکل‌گیری مکاتب و سبک‌های هنری تأثیرگذار بوده‌اند به نحوی در آثار سینمایی هم خودنمایی می‌کنند. از تأکید بر نشان دادن فضای سه بعدی روی سطح دوبعدی دوره رنسانس گرفته تا توجه به نور امپرسیونیستی، تنوع زاویه دید کوبیستی و هیجانات اکپرسیونیستی... همه و همه علاوه بر خلق شاهکارهای تاریخ نقاشی به سبک و شیوه خاص در آثار فیلمسازان برجسته‌ای چون رابرت وینه، بونوئل، برسون، هیوستون، نولان و... اشاره دارند. در واقع می‌توان در یک کلام وابستگی هنرها را به یکدیگر و تأثیرپذیری‌شان را امری غیرقابل انکار دانست.

منابع

۱. بونیترز، پاسکال(۱۳۹۷) جستارهایی در باب نقاشی و سینما، ترجمه مهدیس محمدی، تهران: علمی فرهنگی.
۲. پاکباز، رویین(۱۳۷۹) دایره المعارف هنر،تهران: فرهنگ معاصر.
۳. حسن‌نیا، جواد(۱۳۹۲) بررسی تأثیر کوبیسم بر سینما، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر.
۴. عبدالحسینی، امیر(۱۳۸۶) نقاشی بر بوم نقره‌ای، مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۶، ۷۰-۷۳.
۵. گرگور، اورلیش و پاتالاس، انو(۱۳۹۴) تاریخ سینمای هنری، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: ماهور.
۶. غلامعلی، اسدالله، صادقی‌نیا، سارا(۱۴۰۰) نور امپرسیونیستی در سینمای کیارستمی (مطالعه‌ای بر فیلم باد مارا با خود خواهد برد)نشریه مبانی هنرهای تجسمی، شماره۱۲، ۳۱-۴۰.
۷. سوک، آلیستر(۱۳۹۵) کارواجو؛ نقاشی تندخو که دنیای هنر را شگفت زده کرد، سایت خبری بی بی سی.
۸. نوبهار، جواد و همکاران(۱۳۹۹) بررسی تأثیر نقاشی اکسپرسیونیستی بر فیلم مطب دکتر کالیگاری، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۲۹، ۵۲-۵۸.

مطالعه‌ای در باب پیشا بینامتنیت و سینما

وحید رجبی[۳۵۷]

افسانه ناظری[۳۵۸]

چکیده

بینامتنیت را می‌توان به عنوان یکی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی قرن بیستم دانست که تاثیر شگرفی بر حوزه‌های مختلف علوم و هنر گذاشته است. این نظریه که در مسیر تکامل خود ، تئوریسن‌های مختلفی را به خود دیده است را می‌توان به دوره‌های مختلفی تقسیم نمود. پیشا بینامتنیت به عنوان پیش‌درآمدی مهم بر این نظریه، با افرادی همچون میخائیل باختین و جریان‌هایی مانند فرمالیسم روسی، ساختارگرایی و زبان‌شناسی تأثیر به‌سزایی را بر این جریان اعمال کرد. در این میان سینما به عنوان یکی از مهم‌ترین مدیوم‌های هنری ارتباط تنگاتنگی با مقوله‌ی پیشا بینامتنیت برقرار کرده است. هدف این پژوهش مطالعه‌ی این جریان‌ها و ارتباط آن با سینما بوده است. پرسش این پژوهش این است که چه ارتباطی میان ابعاد مختلف پیشا بینامتنیت و سینما وجود دارد. روش تحقیق توصیفی–تحلیلی و تطبیقی بوده و گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از اسناد مکتوب و مشاهده‌ی مستقیم صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که وجوه مختلف پیشا بینامتنیت پیوند ناگسستنی‌ای با سینما دارد.

کلید واژه‌ها: سینما، بینامتنیت، پیشا بینامتنیت، میخائیل باختین، فرمالیسم روسی

---

[۳۵۷] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان
[۳۵۸] دانشیار هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان

مقدمه

نمی‌توان از بینامتنیت تقریر کرد و از جریان‌های پیشا بینامتنیت سخنی به میان نیاورد؛ بدین دلیل که بینامتنیت هم مانند بسیاری از نظریه‌ها و دانش‌ها دستاورد یک شخص خاص نیست و بی‌شک اشخاص و جریان‌هایی وجود داشته‌اند که به طور مستقیم یا غیر مستقیم زمینه‌های پیدایش آن را فراهم نموده‌اند. ازجمله این جریان‌ها می‌توان به نقد عملی در انگلستان، نقد منابع، نقد سنتی، فرمالیسم روسی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، مضمون‌شناسی، هنرها، دانش‌های تطبیقی و اسطوره‌شناسی اشاره کرد(آذر، ۱۳۹۵). تقریبا در اغلب این جریان‌ها بر وجود میان متن‌ها در معنای وسیع آن، اشتراک وجود دارد که البته در هر یک به شکلی مطرح شده است؛ رابطه بین شاعر و سنت‌های شعری نزد الیوت از اندیشمندان نقد عملی در انگلستان، مسئله‌ی منطق مکالمه در آثار ادبی، توجه به پارودی و باور به این اصل که هر متن ادبی در یک زمانی کارکرد خود را از دست می‌دهد. نزد فرمالیست‌های روس، تعامل بین ایدئولوژی و متون ادبی، جستجوی خاستگاه‌های یک اثر و نسب‌شناسی متنی در نقد منابع که البته بینامتنیت با چنین نگرشی مخالفت کرد، و بیش از دیگر جریان‌ها باید از ساختارگرایی نام برد که مسئله‌ی تعامل بین اجزای یک نظام را به عنوان یکی از محوری‌ترین ویژگی‌های هر نظام نشانه‌ای در نظر گرفت» (یاحقّی، ۱۳۹۶). مضاف بر جریان‌های ذکر شده، نظریه‌پردازانی همچون فردینان دوسوسور و میخائیل باختین را می‌توان از مهم‌ترین اشخاص جریان پیشابینامتیت به شمار آورد.

روش تحقیق

الف-نوع تحقیق از نظر هدف

اساساً پژوهش‌ها با سه هدف بنیادی، کاربردی و بنیادی-کاربردی دنبال می‌شوند. (حافظنیا، ۱۳۹۸، ۳۲۹). محمدپور نیز عنوان داشته است که «تحقیق کیفی می‌تواند با اهداف اکتشافی، توصیفی و تبیینی انجام شود» (محمدپور،۱۳۹۷، ۷۵). این پژوهش از نظر هدف، در دسته‌ی بنیادی قرار دارد. «پژوهش بنیادی به کشف ماهیت اشیاء، پدیده‌ها، روابط بین متغیرها، قوانین و نظریه‌ها پرداخته و به تولید علم و توسعه‌ی مرزهای دانش در رشته‌ی علمی مربوط کمک می‌نماید» (حافظنیا، ۱۳۹۸، ۳۲۹).

ب-نوع تحقیق از نظر روش‌شناسی (Methodology)

تحقیقات علمی را می‌توان به سه دسته‌ی کمّی، کیفی و ترکیبی تقسیم کرد. این پژوهش بر پایه‌ی نوع کیفی استوار است و به روش توصیفی-تحلیلی و تطبیقی به نتیجه خواهد رسید. «تحقیق کیفی عبارت است از هر نوع تحقیقی که یافته‌هایی را به دست می‌دهد که با شیوه‌هایی غیر از روش‌های آماری یا هر گونه کمّی کردن کسب شده‌اند» (استراس و کوربین، ۱۳۹۳، ۱۷). محمدپور نیز در خصوص روش کیفی نقل کرده است که «بر خلاف عنوان آن یک روش واحد و منجسم نیست» (محمدپور، ۱۳۹۷، ۷۰). بر همین اساس تعاریف متعددی از این روش بیان شده است. «پژوهش کیفی از میان رشته‌های علمی میان‌بر می‌زند و مشتمل بر پدیدارهای مبهمی است و بین نظریه و روش پل می‌زنند. روش معین و مشخصی ندارد و معنای آن در طی عمل و جدل به شدت تغییر کرده است» (لیندلف و تیلور، ۱۳۸۸، ۵۲).

ج-روش توصیفی-تحلیلی

تحقیقات توصیفی را به دو دسته توصیفی محض و توصیفی-تحلیلی منفک می‌کنند. «در تحقیقات توصیفی-تحلیلی محقق علاوه بر تصویرسازی آنچه هست به تشریح و تبیین دلایل چگونه بودن و چرایی وضعیت مسئله و ابعاد آن می‌پردازد. محقق برای تبیین و

توجیه دلایل، نیاز به تکیه‌گاه استدلالی محکمی دارد. این تکیه‌گاه‌ها از طریق جستجو در ادبیات و مباحث نظری تحقیق و تدوین گزاره‌ها و قضایای کلی موجود نظیر قوانین، نظریه‌ها و درباره‌ی آن فراهم می‌شود که معمولا در فصل مربوط به مباحث نظری تحقیق اصول علمی تدوین می‌گردند. محقق از نظر منطقی جزئیات مربوط به مسئله‌ی تحقیق خود را با گزاره‌های کلی مربوط ارتباط می‌دهد و به نتیجه‌گیری می‌پردازد» (حافظنیا، ۱۳۹۸، ۷۱).

جریان‌ها و شخصیت‌های مؤثر در پیشا بینامتنیت

فرمالیسم روسی، ساختارگرایی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را می‌شود از جمله مهم‌ترین کوران‌های پیشا بینامتنیت تلقی کرد که ارتباط گسترده‌ای با سینما دارند که بایسته است مورد مطالعه قرار گیرند.

فرمالیسم روسی[۳۵۹]

جنبش فرمالیسم روسی (۱۹۳۰-۱۹۱۶) از مهم‌ترین جریان‌ها در حوزه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی به شمار می‌آید که به عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های پیشا بینامتنیت مطرح است که همانطور که گفته شد در سینما نیز تأثیر شایانی از خود به جای گذاشته است. «دغدغه‌ی اصلی فرمالیسم روسی نه موضوع ادبیات و چرایی و چگونه پدید آمدن متون خاص، بلکه این بود که چه چیزی ادبیات را می‌سازد: هدف این جنبش تعریف ادبیّت[۳۶۰] بود... مدافعان اصلی فرمالیسم عبارت بودند از ویکتور اشکلوفسکی[۳۶۱]، بوریس آیخن‌باوم[۳۶۲]، بوریس توماشفسکی[۳۶۳]، یوری تینیانوف[۳۶۴] و بعدها رومن یاکوبسن[۳۶۵]»(ملپس و ویک، ۱۳۹۴، ۳۸۷). تأکید این جنبش بر فرم و شکل ظاهری متن بود و محتوای متن اهمیت نداشت و هر آنچه که دغدغه‌ی آنها بود در ادبیّت خلاصه می‌شد. برتنز در تعریف ساده‌ای از ادبیّت نقل می‌کند «یعنی اینکه چه چیزی متن ادبی را از مثلاً قطعه‌ای از مجله‌ی اکونومیست یا تایم متمایز می‌کند...فرمالیست‌ها مطالعه‌ی ادبیات را یک علم می‌دانستند و مانند دانشمندان واقعی، توجه خود را بر قوانین عام متمرکز می‌کردند» (برتنز، ۱۳۹۶، ۵۰). «فرمالیست‌های روسی موضوع اصلی و مرکز کار خود را بر "خود متن" یا به عبارت بهتر "آنچه در متن بازیافته" شناختند و هرگونه چشم‌اندازی را که خارج از متن مطرح شود، در مرتبه‌ی دوم از اهمیت قرار دادند». (احمدی، ۱۳۷۸، ۴۳). فرمالیست‌ها اثر(متن) را نظام ویژه‌ای از زبان میدانستند که عملکردی مکانیکی برای آن قائل بودند. ایگلتون در این باره می‌نویسد: «اثر ادبی وسیله‌ای برای بیان عقاید، انعکاسی از واقعیت اجتماعی و یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نبود، بلکه واقعیتی مادی بود که کارکرد آن همچون عملکرد یک ماشین قابل تحلیل بود» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۵). بنابراین فرمالیست‌ها به دنبال قواعد و تمهیداتی نظام‌مند در آثار گوناگون بودند که بتوانند بین آنها اشتراکی پیدا کنند تا به یک چارچوب کلی به نام ادبیّت نائل شوند. بنابراین ارتباط پیشا بینامتنیت و دستاوردهای حاصل از فرمالیسم روسی را می‌شود این‌گونه بیان داشت که «جهان متنی جهانی مستقل است و میان متن‌های ادبی همواره داد و ستدی

---

[۳۵۹] Russian formalism
[۳۶۰] Littérarité
[۳۶۱] Viktor Shklovsky
[۳۶۲] Boris Eikhenbaum
[۳۶۳] Boris Tomashevsky
[۳۶۴] Yury Tynyanov
[۳۶۵] Roman Jakobson

وجود دارد. به عبارت دیگر، تأثیرات و تحولاتی که در ادبیات اتفاق می‌افتد، بیش از اینکه متاثر از جهان واقعی و بیرونی باشد، متاثر از جهان متن‌ها و روابط آنها با یکدیگر است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۳۶).

آشنایی‌زدایی[۳۶۶]

یکی از ارکان اصلی تفکر فرمالیست‌های روسی ابداع مفهوم «آشنایی‌زدایی» بود. «آشنایی‌زدایی مفهومی است که نخستین بار ویکتور اشکلوفسکی در مقاله‌ی *هنر به مثابه‌ی تمهید* (۱۹۱۹) از آن سخن گفت. اشکلوفسکی این مفهوم را در مقابل نظریه‌ی الکساندر پوتبنیا[۳۶۷] مطرح کرد که معتقد بود هنر اندیشیدن در قالب تصاویر است و تصاویر، ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند. اما اشکلوفسکی بر این باور بود که معنای هنر در توانایی آشنایی‌زدایی از چیزها در نشان دادن آنها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته است» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۱۳). نمایش اشیا و چیزها به طور غیرمتعارف به گونه‌ای‌که فرآیند ادراک طبیعی را به چالش بکشاند، فحوای کلام اشکلوفسکی درباره‌ی آشنایی‌زدایی بود. «فنّ هنر عبارت است از بیگانگی چیزها، دشوار کردن فرم‌ها، افزایش دشواری و طول مدت ادراک، چرا که فرآیند ادراک یک هدف زیبایی‌شناختی است و باید به طول بینجامد» (ملپس و ویک، ۱۳۹۴، ۳۸۸).

داستان[۳۶۸] و پی‌رنگ[۳۶۹]

یکی دیگر از دستاوردهای مهم فرمالیست‌های روسی که حائز اهمیت است، مطرح کردن تمایز بین دو مفهوم داستان و پی‌رنگ (طرح) توسط بوریس توماشفسکی می‌باشد. داستان همان شرح مستقیم است و به ما می‌گوید که به واقع چه اتفاقی افتاده است و پی‌رنگ به شیوه‌ی چگونه گفتن یک داستان اشاره دارد. به نظر فرمالیست‌ها، «داستان، شِمای بنیادی روایت، منطق نهایی تمام کنش‌ها، قاعده‌ی اصلی ارتباط‌ها و حضور شخصیت‌ها، جریان کامل رخدادها (بیان شده و بیان نشده در طرح) و حرکت مشروط به زمان روایت است. اما طرح، قطعات برگزیده‌ی داستان است که روایت می‌شود، چنانچه مؤلف نظم آن را انتخاب کرده است» (احمدی، ۱۳۷۸، ۵۳). بنابراین با دستکاری در داستان با تمهیداتی مانند جلو و عقب بردن زمان، تکرار بعضی اطلاعات و... می‌توانیم پی‌رنگ‌های متفاوتی داشته باشیم.

فرمالیسم روسی و سینما

آرای فرمالیست‌های روسی بلافاصله بر مدیوم سینما مستولی شد که اولین بارقه‌های آن در حوزه‌ی تئوری، نظریات سینمایی فرمالیستی و در حوزه‌ی فیلمسازی، مکتب مونتاژ شوروی بود. «در ۱۹۲۷ پژوهش فرمالیست‌های روسی درباره‌ی سینما به اوج رسید و مجموعه‌ای به نام *شعر در سینما* منتشر شد که شامل مقاله‌ی مهم مسائل سبک‌شناسی فیلم نوشته‌ی آیخن‌باوم بود» (کریستی، ۱۳۹۶، ۱۲۵). اشکلوفسکی تعبیر ادبیّت را نیز در سینما با تحلیل فیلم‌های چارلی‌چاپلین اجرا و تحلیل کرد. (استم، ۱۳۹۳). اما کارگردانان مونتاژ شوروی مهمترین نقش را ایفا می‌کردند. «این مکتب اشاره به روش‌های مختلف تدوینی کارگردانان مهم روسی دهه‌ی بیست، آیزنشتاین، لف کولشوف، پودوفکین و ژیگا ورتوف دارد که در جستجوی روش‌های نوین بیانی در سینما و پی‌گیری اهداف انقلابی آموزش و بسیج

---

[۳۶۶] Defamiliarization
[۳۶۷] Alexander Potebnja
[۳۶۸] Fabula
[۳۶۹] Sjuzet

شهروندان روسی بودند. در این دوران مونتاژ به عنوان جوهر نهایی سینما نگریسته می‌شد» (بی‌ور، ۱۳۹۵، ۲۲۴). فیلمسازان مکتب مونتاژ شوروی همانند فرمالیست‌ها بر شکل و فرم اثر هنری تأکید می‌کردند و از مونتاژ به عنوان پایه و اساس هنر سینما نام می‌بردند و سعی داشتند تا تفکرات علمی‌شان را در سینما گسترش دهند. «یکی از اندیشه‌های اصلی و زیربنایی فرمالیست‌ها یافتن راه علمی برای درک فرم/ قالب اثر هنری و نوشتن درباره‌ی آنهاست. (استفاده از مبانیِ علمی برای توضیح زیبایی‌شناسی)» (اترینگتون‌رایت و داوتی، ۱۳۹۷، ۱۴۶).

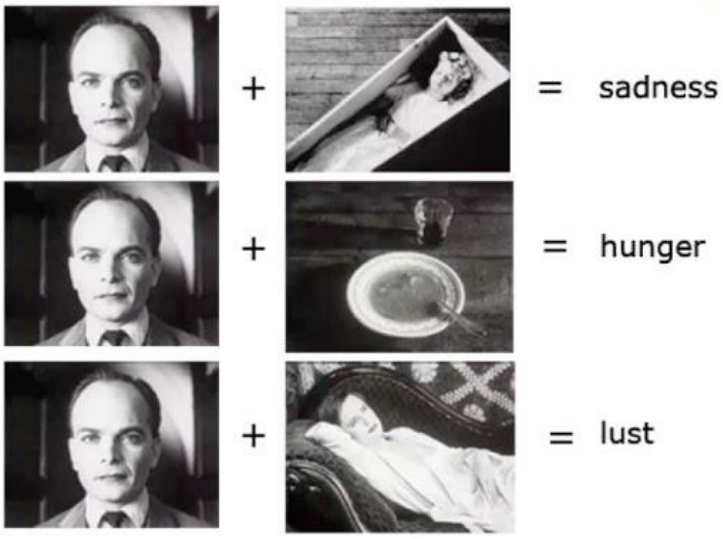
ژان ایو تادیه[۳۵] تشریح آرای فرمالیست‌ها می‌نویسد: «یک فرم(صورت) در ارتباط با دیگر فرم‌ها حس و دریافت می‌شود. در حقیقت همین رابطه و ارتباط صورت‌ها و متن‌ها در دریافت و تولید، بعدها مورد توجه بینامتنیت قرار گرفت» (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ۳۷). همین اظهار نظر تادیه در خصوص فرمالیست‌ها را می‌توان در سینما و در آزمایش‌ماژوخین (جلوه‌ی‌کولشوف)[۳۶]به راحتی ردیابی کرد. «در این آزمایش کولشوف فیلمهای تدوین نشده ای از یک چهره ی بدون حالت (یکی از بازیگران شوروی به نام ماژوخین) گرفت و آن را عیناً و به دفعات با اشیایی کاملاً معنی دار مثل بشقاب سوپ داغ، جسد زنی در تابوت و دختربچه ای در حال بازی، برش متناوب زد. تماشاگرانی که برای این آزمایش انتخاب شده بودند، بدون استثناء فکر کردند، چهره ی بازیگر احساسی متناسب با حال و هوای اشیا به خود می‌گیرد. (آنها می‌گفتند بازیگر در مقابل سوپ داغ احساس اشتها؛ در مقابل جسد زن؛ احساس تأثر و در مقابل دخترک احساس شادی را منتقل کرده است. کولشوف از این آزمایش دو نتیجه گرفت: ۱) این که نما در درون خود تصویری عکس‌برداری شده از واقعیت را نهفته دارد.

۲) این که ارزش ذکر شده هنگامی حاصل می‌شود که در ارتباط با نماهای دیگر قرار بگیرد» (کوک، ۱۳۸۶، ۱۷۶).

کولشوف از این آزمایش چنین برداشت کرد که محتوای هر نما مهم نیست، بلکه نحوه ی ترکیب و پیوند دادن آن نما با نمای دیگر مهم است. همین آزمایش ساده‌ی مونتاژ موجب پایه‌ریزی اصلی در سینما شد که در بسیاری از فیلم‌ها مورد استفاده قرار گرفت و به عبارتی موجب به وجود آمدن رابطه بینامتنی گردید. فیلم *پنجره‌ی عقبی*[۳۷](۱۹۵۴، هیچکاک) یکی از مهم‌ترین فیلم‌هایی است که متأثر از جلوه‌ی کولشوف داستان خود را بازگو می‌کند. بازیگر نقش اصلی به مثابه‌ی ماژوخین و تصاویری که از دریچه‌ی دوربین خود رویت می‌کند و باعث احساسات گوناگونی در چهره‌ی او می‌شود، تماماً یادآور آزمایش ماژوخین است که در دستان هیچکاک تبدیل به تریلری دیدنی شده است.

---

[۳۵] Jean- Yves Tadie
[۳۶] Kuleshov effect
[۳۷] Rear Window

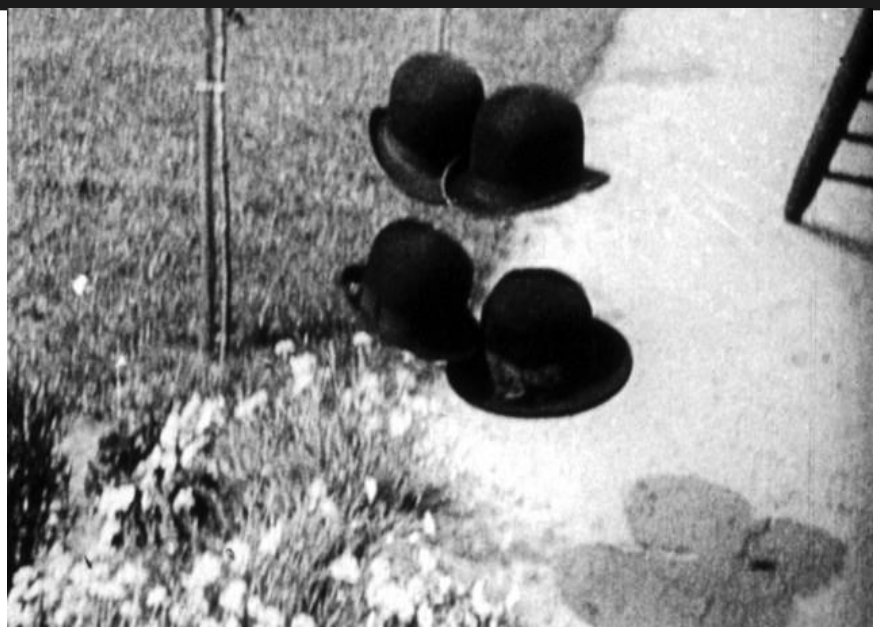


تصویر۲-۱: آزمایش ماژوخین (منبع: ویکی‌پدیا)

آشنایی‌زدایی و سینما

مقوله‌ی آشنایی‌زدایی را می‌توان در ابعاد مختلف سینما بازشناخت. روایت‌های غیرمتداول، انواع مونتاژ که توسط فیلمسازان مکتب شوروی ابداع و به کار گرفته شد، طرق فیلمبرداری و قاب‌بندی و... اما بهترین مواردی که می‌توان با تعریف اشکلوفسکی از آشنایی‌زدایی در سینما تطبیق داد، (نمایش اشیا و چیزها به طور غیرمتعارف به گونه‌ای‌که فرآیند ادراک طبیعی را به چالش بکشاند) فیلمهای مکتب دادائیستی است. به طور مثال در فیلم *ارواح پیش از صبحانه*[۳۳](۱۹۲۸، هانس ریختر[۳۴])شاهد قیام اشیاء علیه کاربردهای متعارفشان هستیم که از نخستین نمونه‌های آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی سینما محسوب می‌شود. به عنوان نمونه سکانس به پرواز در آمدن کلاه‌ها که از معروف‌ترین صحنه‌های فیلم است.

[۳۳] Ghosts Before Breakfast
[۳۴] Hans Richter



تصویر ۲-۲: آشنایی زدایی در سینما: نمایی از ارواح پیش از صبحانه (۱۹۲۸) (مأخذ: فیلم)

داستان و پی‌رنگ و سینما

این موارد مطروحه توسط فرمالیست‌ها که در مدخل‌های قبلی بیان شد، توانست در سینما جایگاه ویژه‌ای برای خود باز کند که سبب پیدایش فیلم‌هایی تماشاگرپسند و جذاب‌تر شد. به همین دلیل همانطور که گفته شد کلیت داستان (فابیولا) و شیوه‌ی پردازش و بیان آن (سیوژه) ، دو مقوله‌ی متفاوت است. «تماشاگران با اطلاع از این دو تهمید می‌توانند فرم‌های روایی پیچیده‌ای را درک کنند که در فیلم‌های متعددی ظاهر شده‌اند. مثل روز *موش‌خرما*[۳۷۵] (هارولد رامیس،[۳۷۶] ۱۹۹۳)، *درهای‌کشویی*[۳۷۷] (پیتر هاویت،[۳۷۸] ۱۹۹۸)، ممنتو[۳۷۹] (کریستوفر نولان،[۳۸۰] ۲۰۰۰)، و *تلقین*[۳۸۱] (کریستوفر نولان، ۲۰۱۰)» (اترینگتون‌رایت و داوتی، ۱۳۹۷، ۱۶۲).

ساختارگرایی[۳۸۲]

ساختار چیزی است که دچار تغییر و تحول نمی‌شود و همواره با گذشت زمان و در مکان‌های مختلف ثابت باقی می‌ماند. استخوان‌بندی انسان امروزی در سرتاسر دنیا یکسان است؛ به این معنی که ساختار یکسانی دارد و در طول زمان نیز به همین شکل باقی می‌ماند. «ساختارگرایی به منزله‌ی یک رشته‌ی دانشگاهی در درجه‌ی اول– به معنای نظم برقرار شده میان چیزها به منظور تبدیل آنها به

---

[۳۷۵] Groundhog Day
[۳۷۶] Harold Ramis
[۳۷۷] Sliding Doors
[۳۷۸] Peter Howitt
[۳۷۹] Memento
[۳۸۰] Christopher Nolan
[۳۸۱] Inception
[۳۸۲] Structuralism

تمامیّت‌های معنادار و همچنین با روابط ساختار میان چیزها سروکار دارد» (ملپس و ویک، ۱۳۹۴، ۱۸). ساختارگرایی را می‌توان جریانی تلقی کرد که بر اساس آرای فرمالیست‌ها شکل گرفت. دشوار بتوان مرز میان فرمالیسم و ساختارگرایی را تمیز داد و بهتر آن است که ساختارگرایی را تداوم اندیشه‌های فرمالیستی نامگذاری کرد. «ساختارگرایی از این نظر که بررسی یا کشف نیت مؤلف را کاری نامرتبط با نقد ادبی می‌داند، با فرمالیسم وجه اشتراک دارد؛ اما برخلاف فرمالیست‌ها که معتقدند هر متنی صرفاً یک خوانش صحیح دارد، ساختارگرایان اعتقاد دارند که متون ادبی را می‌توان بر حسب نظام‌های دلالتگرِ متفاوتی بررسی کرد و لذا نباید برای هر متن صرفاً یک معنای واحد قائل بود» (پاینده، ۱۳۹۹، ۱۵۶). به طور مثال یک رمان جنایی را می‌توان بر اساس نظام و ساختار ژانر یک رمان جنایی مورد خوانش قرار داد، اما می‌شود همان رمان جنایی را برحسب نظام فرهنگی زمانه‌اش نیز مطالعه کرد. «پیشینه‌ی ساختارگرایی را می‌توان در کارهای یکی از بنیانگذاران روانشناسی تجربی قرن نوزدهم یعنی ویلهم وُنت[۳۸۳] یافت. او تحت تأثیر روش‌های فیزیکی و شیمیایی تجزیه‌ی مولکول‌ها به عناصر آن در قرن نوزدهم کوشید به شیوه‌ی تجربی اثبات کند که حیات ذهنی آگاهانه را نیز می‌توان به عناصری بنیادی تجزیه کرد که ساختار پیچیده‌ی آگاهی را می‌سازند. شاید بتوان مثلاً ادراک یک طعم را مولکولی از تجربه‌ی آگاهانه دانست که به عناصری چون شوری، شیرینی، سردی، تلخی و غیره تجزیه پذیر باشد» (رشیدیان، ۱۳۹۴، ۳۶۶). ساختارگرایی به معنای اصلی آن از زبان‌شناسی و در نتیجه‌ی تلاش‌های فردینان دوسوسور آغاز گردید.

زبان‌شناسی و دوسوسور

آغاز ساختارگرایی را می‌توان از زبان‌شناسی و دوسوسور دانست. زبان‌شناسی ساختارگرا درگیر سیستم زبانی‌ای بود که از عبارات شفاهی متمایز است. سیستم زبان از تمام قواعد عملی‌ای تشکیل می‌شود که که با گزینش و ترکیب علائم صوتی و نوشتاری به گفتار اجازه‌ی شکل‌گیری می‌دهند. سوسور در جستجوی توضیح آن بود که کلمات یک زبان (نشانه‌های زبان‌شناختی) چگونه معنای خود را منتقل می‌کنند. «دوسوسور دو مؤلفه را در نشانه‌ی زبان‌شناختی مشخص کرد:

عنصر فیزیکی، کلمه‌ی واقعی گفتاری یا نوشتاری– دال[۳۸۴]

مفهوم ذهنی، ایده‌ی آن نشانه– مدلول[۳۸۵](پوک، ۱۳۹۵، ۱۴۹).

دوسوسور این دو مؤلفه را وابسته و در عین حال مجزا می‌داند. به عنوان مثال اگر شخصی کلمه‌ی "نان" را ادا کند، از از یک طرف صوت آوایی آن را داریم و از طرف دیگر تصور ذهنی‌ای که ایجاد می‌شود. این کلمه‌ی نان، به نان خاصی اشاره نمی‌کند(فرضاً آن نان سنگک برشته!)، بلکه مفهومی کلی از نان است. با جدا کردن این دو مؤلفه، دوسوسور به اختیاری بودن رابطه‌ی آنها اذعان کرد. «سوسور بر اختیاری بودن نشانه و به ویژه اختیاری بودن (قراردادی) رابطه‌ی میان دال و مدلول تأکید داشت. برای او ماهیت اختیاری نشانه اولین اصل زبان است. چارلز هاکت[۳۸۶] این اصل را یکی از ویژگی‌های کلیدی زبان میدانست» (چندلر، ۱۳۹۷، ۵۱). به عنوان مثال کلمه‌ی نان در زبان انگلیسی bread و در زبان فرانسوی pain تلفظ می‌شود. و در وهله‌ی آخر اینکه دوسوسور مدعی شد که معنای

---

[۳۸۳] Wilhelm Wundt
[۳۸۴] Signifier
[۳۸۵] Signified
[۳۸۶] Charles F. Hocket

یک کلمه نسبی و وابسته به تفاوت[۳۸۷] آن با سایر کلمه‌هاست. «معنا پدیده‌ای رازآمیز نیست که در ذات یک نشانه وجود داشته باشد، بلکه صرفاً نقش نشانه است که حاصل تفاوت داشتن آن نشانه با سایر نشانه‌هاست» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۱۳۴). بنابراین کلمه‌ی نان به لحاظ آواشناختی با "جان" یا "ران" و از لحاظ مفهومی با پنیر یا گردو تفاوت دارد! از این رو تفاوت‌ها هستند که نشانه‌ها را رقم می‌زنند. سوسور نقل کرده است «در زبان هر آنچه هست، فقط تمایز است» (استم، ۱۳۹۳، ۱۳۰). «سوسور مطالعه‌ی نشانه‌ها را سمیولوژی[۳۸۸] نامید که با نشانه‌شناسی فرق داشت. او نظام دال/ مدلول، یا نشانه‌های زبان‌شناختی را لانگ[۳۸۹] (زبان) و استفاده‌ی عملی از این نظام را در زبان یا هر گونه کنش زبانی خاص، پارول[۳۹۰] (گفتار) نامید» (پوک، ۱۳۹۵، ۱۵۰). زبان برای تشریح واژگان و نیز اصول و قوانینی به کار می‌رود که به ما امکان می‌دهد کلمات را کنار هم بگذاریم تا معنا بدهند. کاربرد گفتار هم به زبان آوردن و بیان واژگان (کلمات اداشده) است. بخش دیگر نظریه‌ی دوسوسور نحوه‌ی دلالت‌گری نشانه‌ها است. سوسور معتقد است که معنا در اثر انتخاب و ترکیب دال‌ها در محورهای همنشینی[۳۹۱] و جانشینی[۳۹۲] ایجاد می‌شود. «مطابق با زبان‌شناسی سوسوری، مفاهیم به علت رابطه‌ای که با یکدیگر دارند معنایی را القایی می‌کنند و این رابطه مبتنی بر افتراق و تقابل است» (پاینده، ۱۳۹۹، ۲۷۶). به طور مثال سیاه هیچ معنایی ندارد مگر در تقابل با سفید یا سرما در تقابل با گرما معنا پیدا می‌کند. بنابراین هیچ نشانه‌ای به خودی خود واجد معنا نیست. معنا صرفاً از کاربرد یک دال حاصل نمی‌شود، بلکه حاصل انتخاب یک دال به جای دال دیگر است. دوسوسور استدلال می‌کند که انتخاب دال‌ها در محور عمودی (اصطلاحاً محور جانشینی) صورت می‌گیرد. مثلاً در جمله‌ی "وحید به اصفهان رفت"، به جای وحید، می‌توان مجید یا علی را جایگزین کرد، بدون اینکه نقش آن عوض شود. علاوه بر انتخاب، دلالت حاصل ترکیب دال در محور افقی زبان است که سوسور آن را محور همنشینی می‌نامد. «فهم ما از نشانه‌ها همچنین از رابطه‌ی آنها در مجاورت با یکدیگر شکل می‌گیرد» (همان، ۲۷۷). مثلاً در جمله‌ی "وحید در گردو رفتند!"، معنایی حاصل نمی‌شود؛ بدین دلیل که در ترکیب و محور همنشینی معنایی به وجود نمی‌آید. بنابراین زبان از نظر دوسوسور دارای ساختاری منطقی و منظم است که از شیوه‌ی انتخاب و ترکیب نشانه‌ها معنا استنتاج می‌شود. بنابراین نظریات سوسور در ظرف پیشا بینامتنیت را می‌توان مقدمه‌ای بر بینامتنیت دانست؛ بدین دلیل که آثار ادبی و هنری نیز شامل نظامی از دال و مدلول‌هاست. گراهام آلن در تصدیق این این مطلب می‌گوید: «اثر ادبی دیگر حاصل افکار یک مؤلف نبوده، بلکه به عنوان فضایی در نظر گرفته می‌شود که در آن شمار بی‌نهایتی از مناسبات و روابط در هم تنیده می‌شوند» (آلن، ۱۳۹۷، ۲۶). مضاف بر اینکه سوسور اعتقاد داشت بین لانگ و پارول تفاوت و در عین حال یک همبستگی و ارتباط وجود دارد، نگرشی که در بینامتنیت هم مشاهده می‌شود، چرا که در بینامتنیت نیز گفتمان‌های موجود در متون مختلف با همدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، به همان شیوه‌ای که در بین لانگ و پارول پیوند وجود دارد. شایان ذکر است که پژوهشگران حوزه‌ی بینامتنیت دیدگاه‌های سوسور را آنچنان مرتبط با مقوله‌ی بینامتنیت نمی‌دانند، به همین دلیل باختین به عنوان یکی از اصلی‌ترین اشخاص در حوزه‌ی پیشا بینامتنیت انتقادان زیادی به آرای سوسور دارد، «زیرا سوسور بیشتر به یک نظام بسته‌ی زبانی توجه دارد که در زبان (لانگ) تجلی می‌یابد. وی بیشتر به گفتار توجه می‌کند و علت آن هم ثبات زبان در مقابل سیالیت گفتار است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۳۰). با تمام انتقادات موجود نسبت به

---

[۳۸۷] Difference
[۳۸۸] Semiolgy
[۳۸۹] Langue
[۳۹۰] Parole
[۳۹۱] Syntagmatic axis
[۳۹۲] Paradigmatic axis

آرای سوسور، کماکان وی را باید یکی از ارکان اصلی پیشا بینامتنیت به شمار آورد که زمینه‌های حضور ابداع بینامتنیت توسط کریستوا را فراهم نموده است. «کریستوا، همچنان که ملاحظه خواهیم کرد، تحت تأثیر الگوهای باختینی و سوسوری می‌کوشد تا بینش‌ها و نظریات عمده‌ی آن دو را با هم تلفیق کند» (آلن، ۱۳۹۷، ۱۹–۱۸). «موضوع دیگری نیز که زبان‌شناسی سوسوری را با بینامتنیت مرتبط می‌کند روش دوگانه‌ی تحقیق درزمانی[۳۹۳] و هم‌زمانی[۳۹۴] است که از مبانی اصلی آرای سوسور محسوب می‌شود. هرچند تأکید سوسور بیشتر بر مطالعات هم‌زمانی بود، اما طرح نظام‌مند او برای مطالعات درزمانی موجب شد تا رابطه‌ی عناصر متنی با عناصر گذشته مورد توجه واقع شود» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۳۳).

چارلز سندرس پیرس[۳۹۵]

اکنون که از نظریه‌های سوسور و نگرش او حرف به میان آمد، لازم است تا درباره‌ی آرای پیرس نیز توضیحاتی داده شود. هر چند هیچ محققی به پیرس به عنوان فردی مهم در حوزه‌ی بینامتنیت (یا به بیان بهتر پیشا بینامتنیت) توجهی نکرده است، ولی نمی‌توان تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم او را بر بنیانگذاران اصلی بینامتنیت مانند کریستوا نادیده گرفت. نظریه‌های پیرس به خوبی در حوزه‌های غیرکلامی و بینامتنیت مخصوصاً در حوزه‌ی سینما کاربرد فراوان دارند. در اینجا لازم است تا آرای پیرس تشریح شوند. دوسوسور و پیرس بی‌آنکه از همدیگر شناختی داشته باشند، پژوهش‌های مشابهی را در حوزه زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی انجام دادند. «سوسور رویکرد علمی به کار بست تا دریابد نشانه‌ها (نمادها) از چه تشکیل شده‌اند و همانطور که قبلاً ذکر آن رفت آن را علم "شناخت نشانه‌ها" (سمیولوژی) نامید، حال آنکه پیرس پژوهشی فلسفی در نمادها (نشانه‌ها) کرد و اعتقاد داشت آنها زیربنای همه‌ی پندارها و اندیشه‌های علمی‌اند و آن را "نشانه‌شناسی"[۳۹۶] (سمیوتیک) نامید» (اترینگتون‌رایت و داوتی، ۱۳۹۷، ۱۸۶). اگر نشانه‌شناسی دوسوسور را مبتنی بر دوگانگی‌ها (دال و مدلول، لانگ و پارول، درزمانی و هم‌زمانی) بنامیم، نشانه‌شناسی پیرس مبتنی بر سه‌گانگی‌هاست؛ ازجمله اجزای سه‌گانه نشانه: بازنمون[۳۹۷] (چیزی محسوس و قابل رؤیت و چیزی معادل دال در نظریه‌ی دوسوسور)، اُبژه[۳۹۸] (چیزی که بازنمون جایگزین آن شده و نمایندگی‌اش می‌کند و چیزی شبیه مدلول در نظریه‌ی دوسوسور) و تعبیر[۳۹۹] (معنایی که نشانه از راه پیوند دادن بازنمون یا اُبژه به ذهن کسی متبادر می‌کند (معنا). انواع سه‌گانه‌ی نشانه: شمایلی[۴۰۰] (بازنمایی بصری ابژه است و به همین سبب شباهتی با آنچه بازنمایی می‌کند دارد). مانند تصاویر بازنمایی‌شده. نمادین[۴۰۱] (نشانه‌ای که معنایش بر حسب عرف یا آموزه‌های فرهنگی مشخص می‌شود. به عبارتی برساخته‌ای فرهنگی است که آحاد جامعه، اعضای یک پاره فرهنگ یا معتقدان به یک نحله‌ی فکری درباره‌ی دلالت آن اجماع دارند. مثلاً آتش در عرفان ایرانی نماد عشق است و در باور هندوها فرزند خدای آسمان است) و نمایه‌ای[۴۰۲] (نشانه‌ای که رابطه‌ای علت

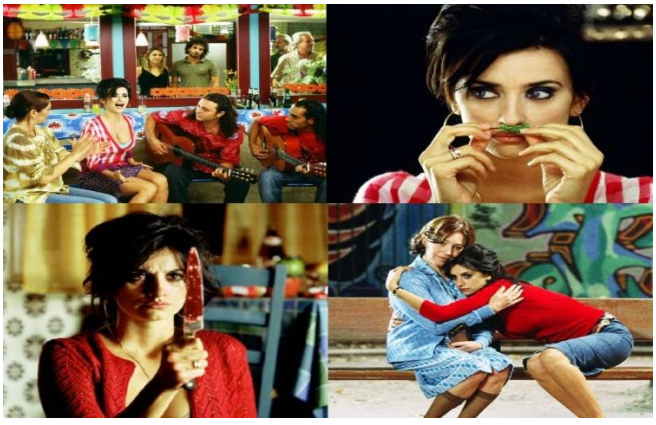
---

[۳۹۳] Diachronic
[۳۹۴] Synchronic
[۳۹۵] Charles Sanders Peirce
[۳۹۶] Semiotics
[۳۹۷] Representamen
[۳۹۸] Object
[۳۹۹] Interpretant
[۴۰۰] Iconic
[۴۰۱] Symbolic
[۴۰۲] Indexical

و معلولی بین بازنمون و اُبژه را دلالت می‌کند. این نوع نشانه همیشه به چیز دیگری ارجاع دارد یا ارتباط و مجاورت با چیز دیگری را نشان می‌دهد) (پاینده، ۱۳۹۹).

چارلز سندرس پیرس و سینما

همانطور که عنوان شد آرای پیرس کاربرد فراوانی در رسانه‌ی سینما دارد و همواره شاهد انواع نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین و ترکیبی از آنها در فیلم‌های مختلف هستیم و همین امر سبب ارتباط پیرس با حیطه‌ی بینامتنیت می‌شود، بدین دلیل که متون (فیلمها) مختلف از انواع نشانه‌ها بهره می‌گیرند و موجب ایجاد یک ارتباط بینامتنی با یکدیگر می‌شوند. نمی‌شود به صراحت اذعان کرد که کدام نوع نشانه در سینما بیشترین استفاده را دارد هر چند بعضی از منابع به تسلط نشانه‌های نمادین معترف‌اند. «در نگاه نخست چنین می‌نماید که عکاسی و سینما استوارند به نشانه‌های شمایلی. اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم که در هر دو نشانه‌های نمادین سلطه دارند... در سینما نشانه‌ها با همدیگر ترکیب می‌شوند» (احمدی، ۱۳۹۷، ۴۴). نشانه‌ی شمایلی در سینما تصویر همان چیزی است که نشان داده می‌شود، عاری از هرگونه نشانه‌های نمادین یا نمایه‌ای. نشانه‌ی نمادین نیز همانطور که گفته شد نشانه‌ای است که براساس قراردادهای نشانه‌شناسی استوار است. بسیاری از فیلمسازان از این نوع نشانه در آثار خود بهره می‌برند. به عنوان مثال در فیلم *بازگشت* (پدرو آلمودوار، ۲۰۰۶) آلمودوار از رنگ قرمز استفاده نمادین برده است؛ کل فضای فیلم در میزانسن و طراحی لباس بازیگران تحت سیطره‌ی رنگ قرمز است. رنگی که هم نماد عشق و علاقه‌ی دختر به فرزند محسوب می‌شود و از سوی دیگر بر ماهیت قتلی که در فیلم رخ داده است، تأکید می‌کند (تصویر۱).



تصویر ۱: نماد. استفاده‌ی نمادین از رنگ قرمز در فیلم بازگشت (۲۰۰۶)

(http://almodovarissimo.blogspot.com/2010/11/pedros-volver.html)

نشانه‌ی نمایه‌ای به عبارتی از همه هیجان‌انگیزتر است. «این مقوله معنای سومی است میان شمایل سینمایی و نماد ادبی، و سینما با آن ادای معنا کند. این نشانه نه قراردادی است و نه شباهتی. نوع سومی از مفاهیم مصداقی را نشان می‌دهد که مستقیماً به سوی

مفاهیم ضمنی متوجه است» (موناکو، ۱۳۸۵، ۱۶۷). به طور مثال در فیلم *پوستی که درآن زندگی می‌کنم*[۳] آلمودوار،۲۰۱۱) شخصیت زکا (با بازی روبرتو آلامو) زبان خود را بر مانیتوری می‌کشد که در حال نمایش تصویر ورا است. نشانه‌ای از هوس و شهوت درون زکا که مانند نشانه‌ای نمایه‌ای جلوه می‌کند. (تصویر ۲)

تصویر ۲: نمایه، روبرتو آلامو در نمایی از پوستی که در آن زندگی میکنم (۲۰۱۱) (مأخذ: فیلم)

ساختارگرایی، دوسوسور و سینما

سینما هم مانند زبان دارای ساختار و نظام است و هر نما و سکانس می‌تواند با تبعیت از ساختاری مشخص مانند جمله‌ای باشد که به زبان آورده می‌شود و معنایی را به ذهن تماشاگر خود متبادر کند. هرچند فرهنگ نیز در اینجا حائز اهمیت است. «شعرها و فیلم‌ها هر کدام سیستمی فرهنگی از یک زبان را مجسم می‌کند و از طریق ادراکی که بین مخاطبان یک فرهنگ مشترک است، امکان‌پذیر می‌شود» (رایان، ۱۳۹۵، ۲۸). در سینما نیز هر انتخاب زیبایی‌شناسانه و تکنیکی با تکیه بر تفاوت‌هایی که با دیگر نشانه‌ها دارد، موجب بروز معنا می‌شود. به طور مثال نورپردازی مایه‌تیره[۴] ذ فیلمهای ترسناک یا فیلم‌نوآر برای ایجاد فضایی مرموز و ترسناک مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ در حالی که وقتی فیلمی از نورپردازی مایه‌روشن[۵] بهره می‌برد، فضایی واقعی و رئالیستی را برای تماشاگر خود ترسیم می‌کند و مخاطب پی می‌برد که با فیلمی واقع‌گرا روبه‌روست. قیاس زبان و سینما و به عبارتی کاربرد ساختارگرایی و آرای دوسوسور در سینما مدیون تلاش‌ها و پژوهش‌های کریستین متز[۶] (تئوریسین سینما و نشانه‌شناس فرانسوی) است. به دلیل اهمیت دوسوسور در مقوله‌ی پیشا بینامتنیت و تأثیر متز از آرای او، لازم است تا به اختصار به کریستن متز پرداخته شود.

کریستین متز و سینما

[۳] The Skin I Live In
[۴] Low-key lighting
[۵] High-key lighting
[۶] Christian Metz

متز را می‌توان یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان سینما به حساب آورد که با الهام از آرای دوسوسور و پیرس، نشانه‌شناسی سینما را ابداع کرد. «وی در سال ۱۹۶۴ مقاله‌ای با عنوان سینما: زبان یا گفتار می‌نویسد و در سال ۱۹۶۸ رساله‌ای بر دلالت‌پردازی در سینما. *گفتار و سینما* را در سال ۱۹۷۱ و *جستارهای نشانه‌شناختی* را در ۱۹۷۷ چاپ می‌کند. *دال تخیلی* را نیز در همین سال می‌نویسد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۷). «نشانه‌شناسی به طور کلی علم مفاهیم است و نشانه‌شناسی سینما می‌خواهد الگوی جامعی خلق کند که توضیح دهد چگونه فیلم مفهوم پیدا می‌کند» (اندرو، ۱۳۸۷، ۳۴۸). یکی از اساسی‌ترین پژوهش‌های متز در زمینه‌ی قیاس زبان و سینما بود، متز زبان را با سینما مقایسه می‌کند و استدلال می‌کند که سینما نمی‌تواند مانند زبان باشد. متز برای نمونه می‌نویسد «گفتمانِ تصویر، نظامی باز است که به آسانی به رمز درنمی‌آید، چون ذاتاً فهم‌پذیر است و در آن، میان دال و مدلول فاصله‌ی نیست. یعنی در گفتمان تصویری رابطه‌ی دال و مدلول اختیاری نیست» (باکلند، ۱۳۹۶، ۳۴۸). کوچکترین واحد زبان واج است که به شکل یک حرف صدادار یا بی‌صدا وجود دارند؛ مانند کلمه‌ی کتاب که شامل واج‌های کِ + ت + ا + ب است، ولی کوچکترین واحد سینما، فریم(تصویر) است که بیشتر تداعی‌گر یک جمله یا گزاره‌ی خبری است. «سینما هیچ معادلی برای واحد واج ندارد که با هدف ایجاد دال‌های خاص در زبان تلفیق شود. در سینما تصاویر به اندازه‌ی واقعیت‌هایی که می‌توان فیلمبرداری کرد، بی نهایت هستند» (ایستهوپ، ۱۳۹۶، ۱۱۳). متز مثال معروفی از نمای نزدیکی از یک اسلحه می‌زند. او می‌گوید تصویر یک اسلحه به معنای یک اسلحه نیست بلکه به معنای "این یک اسلحه است"! «این ایده متز را به این نتیجه می‌رساند که تصویر فیلمی در وهله‌ی نخست نوعی گفتار [= زبان/پارول] است. به سخن دیگر نمای فیلمی هم‌اندازه‌ی جمله است؛ نه واژه یا تک‌واژ» (باکلند، ۱۳۹۶، ۳۵۰). متز به پنج تفاوت بنیادین بین نمای فیلمیک و واژه در زبان اشاره می‌کند:

«نماها بر خلاف واژه‌ها و مانند جمله‌ها که می‌توانند در قالب زبان کلامی صورت‌بندی شوند، به لحاظ تعداد نامحدودند.

نماها برساخته‌ی فیلمساز هستند، درست بر خلاف واژه‌ها که از پیش در فرهنگ لغت موجودند.

نما برخلاف واژه، مقداری اطلاعات تعریف‌نشده در اختیار دریافت‌کننده می‌گذارد، از این نظر نما حتی به جمله هم شباهت ندارد و بیشتر شبیه یک گزاره‌ی مرکب با طول نامعین می‌ماند.

نما بر خلاف واژه و مانند گزاره که همیشه به واقعیت یا نوعی از واقعیت باز می‌گردد، یک واحد بالفعل است؛ به عبارتی یک گفته است.

نما تا حدودی معنایش را از تضاد وابسته به مناسبات جانشینی با نماهای دیگری که می‌توانستند در همان نقطه از زنجیره‌ی فیلمیک ظاهر شوند، اخذ می‌کند (چون سایر نماهای ممکن به لحاظ شمار نامحدودند)، در حالی که یک واژه همواره جزئی از یک میدان کمابیش سازمان یافته است» (متز، ۱۳۹۵، ۱۴۸). از این رو از منظر متز سینما را نمی‌توان با زبان طبیعی مقایسه کرد؛ بلکه بیشتر با هنرهای دیگر مانند ادبیات یا نقاشی قابل قیاس است. «متز نتیجه می‌گیرد که سینما یک نظام زبانی (لانگ) نیست؛ بلکه یک زبان (لانگاژ) است . اگرچه متون فیلمی را نمی‌توان تولید شده‌ی یک نظام زبانی بنیادی دانست– چون سینما فاقد نشانه‌ی دلبخواهی، واحدهای کمینه و تولید دوگانه است– ولی متون فیلمی در قالب یک نظام زبان‌گونه تجلی می‌یابند». (استم، ۱۳۹۳، ۱۳۸). متز برای این زبان‌سینمایی که مجموعه‌ای از پیام‌ها را شامل می‌شود، مواد بیانی قائل است که مشتمل بر ۵ نوع است:

تصاویر عکاسی‌شده‌ی متحرک و متعدد که شامل نماها هستند

طرح‌های گرافیکی که شامل بر تمام نوشته‌هایی می‌شود که روی پرده می‌توان خواند

گفتار ضبط‌شده که شامل دیالوگ و نریشن است

موسیقی ضبط شده به شکل سر صحنه یا موسیقی متن

افکت‌های صوتی به شکل سروصدا یا اثرات صوتی ضبط شده (حقیری، ۱۳۹۷، ۹۴).

متز با آنکه سینما را چیزی شبیه به یک زبان طبیعی نمی‌داند و از معادل قرار دادن واج یا واژه با اجزای سینما به نوعی اجتناب می‌کند، اما از اصطلاحاتی نظیر رمز/پیام و نظام/ متن بهره می‌برد و با تعریف و تفکیک آنها طرح نشانه‌شناسی خود را تکمیل می‌کند. «رمز چیزی نیست جز رابطه‌ای منطقی که به پیام امکان فهمیده شدن می‌دهد. رمز در درون فیلم نیست، بلکه رمزها قواعدی هستند که پیام را در فیلم امکان‌پذیر می‌کنند» (اندرو، ۱۳۸۷، ۳۵۹). او این رمزگان‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند و برای هر یک تعریفی قائل می‌شود. متز رمزگان‌های متفاوت سینمایی (مانند قاب‌بندی[۴۰۷] و تدوین[۴۰۸]) را شناسایی و آنها را از رمزگان‌های غیرسینمایی (بازی، لباس، دیالوگ) متمایز میکند. مقوله‌ی دیگر استفاده از ریز رمزگان‌ها[۴۰۹] (مثل نماهای سربالا[۴۱۰] ذرّ برابر نماهای هم‌دید)[۴۱۱] است؛ در حالی که ریز رمزگان‌ها متقابلاً جمع‌ناپذیرند، یا به عبارتی با هم رابطه‌ی جانشینی دارند و با یکدیگر در تضاد نیستند، بلکه با هم ترکیب می‌شوند؛ این شیوه‌ی پُر شدن رمزگان‌ها با ریز رمزگان‌هاست که یک دستگاه متنی خاص را تشکیل می‌دهند یا سبک فیلم‌ساز را مشخص می‌کنند» (السیسور و پوپ، ۱۳۹۴، ۵۶). بنابراین متز برخی از رمزگان‌ها را مختص سینما می‌داند که در جای دیگر یافت نمی‌شوند. به عنوان مثال مونتاژ جاذبه‌ها[۴۱۲] از ابداعات آیزنشتاین محسوب می‌شود، یک رمز خاص سینمایی به شمار آید. «در این نوع تدوین دو نمای جداگانه به دلیل شباهت‌های تصویری و زیرمتنی به هم پیوند داده میشود» (بی‌ور، ۱۳۹۵، ۲۲۱). به طور مثال در فیلم *ده روزی که دنیا را تکان داد* (آیزشتاین، ۱۹۲۷) کارگردان نمایی از یک سیاست‌مدار را به نمایی از طاووس که پرهایش را باز میکند، کات می‌زند. آیزنشتاین در واقع با این مونتاژ غرور و تکبر فرد سیاست مدار را با نشان دادن طاووس(که مظهر غرور است) به تصویر می‌کشد. بنابراین این پیام جز آنکه از طریق سینما ارائه شود، در جای دیگر یافت نمی‌شود و بنابر گفته‌ی متز یک رمز خاص در سینما محسوب می‌شود. گروه دوم رمزگان‌ها را می‌توان در جاهای دیگر نیز جستجو کرد و از نظر موجودیت به سینما اتکا ندارند. اما به سینما منتقل می‌شوند. به عنوان مثال لباس مشکی پیام عزادار بودن را انتقال می‌دهد که ممکن است در چندین فرهنگ به همین صورت درک شود و در سینما به آسانی قابل فهم باشد. ریز رمزگان‌ها بین رمزهای سینمایی و غیرسینمایی قرار دارد که سینما در آنها با سایر رسانه‌ها سهیم است. متز به نورپردازی سایه‌روشن[۴۱۳] اشاره می‌کند که اختصاصاً رمزی خاص در هنر نقاشی است ولی در سینما و خاصّه در فیلمهای اکسپرسیونیستی یا فیلم‌نوآر نیز به کار گرفته می‌شود (اندرو، ۱۳۸۷). من حیث المجموع، سینما یک زبان است؛ ولی نه به معنای کلی کلمه‌ی زبان، بلکه به عنوان مجموعه‌ای از پیام‌ها که در یک ماده‌ی بیانی مشخص ارائه شده‌اند و به مثابه‌ی زبانی هنری، گفتمان یا عملی دلالت‌گر است که ویژگی آن رویه‌های ساختارمند و رمزگذاری مشخص است. دلالت‌گر بودن سینما و گفتمان‌محوری آن

---

[۴۰۷] Framing
[۴۰۸] Succode
[۴۰۹] Low-angle shots
[۴۱۰] Eye level shots
[۴۱۱] Montage of attractions
[۴۱۲] Chiaroscuro

خصیصه‌ای است که بر بینامتنی بودن این هنر تأکید می‌کند و باعث ارتباط آن با ساختارهای دیگر می‌شود. این ساختارها همانگونه که بیان شد در قالب لانگاژ یا زبانی سینمایی با همدیگر در ارتباط هستند. رمزگان‌هایی که متز برای سینما برمی‌شمرد و برخی از آنها را فقط مختص سینما نمی‌داند، خود دال بر یک ارتباط میان‌متنی با فرهنگ‌ها، علوم یا حتی هنرهای دیگر است. او در عین حال اشاره می‌کند که «کل نهاد سینما وارد عرصه‌ی چند بُعدی بودن فیلم‌ها که در حکم گفتمان‌هایی محدود و سرشار از معنای اجتماعی، فرهنگی و روانشناختی هستند، می‌شود» (استم، ۱۳۹۳، ۱۳۶).

میخائیل باختین

باختین را باید یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم به شمار آورد. او هیچ‌گاه از واژه‌ی بینامتنیت استفاده نکرد ولی به واقع نظریه‌ها و آرای او بود که موجب شد تا یولیا کریستوا واژه و مفهوم بینامتنیت را ابداع کند. بنابراین باختین را باید مهم‌ترین فرد در حوزه‌ی پیشا بینامتنیت محسوب کرد که زمینه‌ساز پیدایش بینامتنیت شد. اصطلاحاتی همچون گفتگومندی (منطق مکالمه)[۴۱۳]چند صدایی[۴۱۴]کارناوال[۴۱۵]کرونوتوپ (زمان–مکان)[۴۱۶]و ایبریداسیون (آمیختگی و پیوند)[۴۱۷]از مهم‌ترین بخش‌های نظریه‌ی باختین محسوب می‌شوند. لازم است تا در این مدخل به این مباحث پرداخته و سپس نسبت آن با سینما بیان شود. موردی که باختین روی آن متمرکز بود توجه و التفات به بُعد اجتماعی زبان یعنی گفتار بود. باختین بر خلاف دوسوسور که زبان را انتزاعی و قائم به ذات می‌دانست، بر وجه گفتگومندی آن تأکید ورزید و تولید معنا را امری دانست که صرفاً در گفتگو و مکالمه پدید می‌آید. به بیانی دیگر رویکرد باختین مترتب بر جنبه‌های فرا زبان‌شناسی بود. «روابط فرازبانی و به ویژه روابط اجتماعی و فرهنگی اساس تفکر باختین است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۳۶). در واقع آن جنبه‌ای که از نظر دوسوسور مغفول مانده بود ، مورد توجه باختین قرار گرفت و شالوده و بنیان نظریه‌ی او را تشکیل داد. «دوسوسور فراموش می‌کند که خارج از اشکال زبانی، اشکال دیگری که ناشی از ترکیب این اشکال زبانی هستند، نیز وجود دارد. به بیان دیگر دوسوسور وجود انواع سخن را نادیده می‌گیرد». (تودوروف، ۱۳۹۸، ۹۶). معنا در سخن و در کنشی دوسویه تولید می‌شود. «از ساده‌ترین گفته تا پیچیده‌ترین اثر متعلق به گفتمان علمی یا ادبی، هیچ گفته‌ای به تنهایی وجود ندارد» (آلن، ۱۳۹۷، ۳۶). البته این کنش و گفتگو لزوماً ارتباط کلامی مستقیم و شفاهی بین دو شخص نیست، «بلکه هرگونه ارتباط زبانی به هر شکل ممکن را در برمی‌گیرد. می‌توان گفت تمامی ارتباطات و فعل و انفعالات زبانی به صورت تبادل گفتارها، یعنی به صورت گفتگو انجام می‌پذیرد» (تودوروف، ۱۳۹۸، ۷۶). بنابراین به زعم باختین معنا و مفهوم یک اثر همواره در ارتباط با آثار پیش از خود و بعد از خود قرار دارد. باختین «حیات یک واژه و گفته را منوط به انتقالش از یک دهان به دهان دیگر، از یک بافت به بافت دیگر و از یک اجتماع به اجتماع دیگر می‌داند» (Bakhtin, 1984).

گفتگومندی و چند صدایی

---

۴۱۳ Dialogism
۴۱۴ Polyphonie
۴۱۵ Carnivalesque
۴۱۶ Chronotope
۴۱۷ Hybridisation

گفتگومندی و چند صدایی از مهم‌ترین بخش‌های آرای باختین محسوب می‌شود. مرز باریکی میان گفتگومندی و چند صدایی وجود دارد؛ به گونه‌ای که می‌توان چند صدایی را ویژگی گفتگومندی محسوب کرد. گفتگومندی بدین معناست که «معنا و فرمِ هنرمندانه در جهان اجتماعی همواره به منزله‌ی بخشی از فرآیند گفتگو ظاهر می‌شوند» (ملپس و ویک، ۱۳۹۴، ۲۷۷). بنابراین گفتگومندی یا منطق مکالمه را باید مرتبط‌ترین امر با بینامتنیت دانست که که در متون مختلف ظاهر می‌شود. احمدی در این باره می‌گوید:

«منطق مکالمه ساحت بینامتنی است؛ هر سخن (به عمد یا غیرعمد، آگاه یا ناآگاه) با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی با هم دارند، و با سخن‌های آینده، که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آنهاست، گفتگو می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸، ۹۳). تودروف نیز معتقد است «مهم‌ترین وجه گفته، یا دست‌کم نادیده‌انگاشته‌ترین وجه آن، مکالمه‌گرایی آن، یعنی بُعد بینامتنی آن، است. پس از آدم، دیگر هیچ شی بی‌نام و هیچ کلام به کار نرفته‌ای وجود ندارد» (آلن، ۱۳۹۷، ۴۷). در دل گفتگومندی ، چند صدایی وجود خواهد داشت. «چند صدایی به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است، به گونه‌ای که تمام صداها حق حضور داشته باشند و یکی بر دیگری مسلط نباشد» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۶۸). دغدغه‌های ذهنی باختین در زمینه‌ی تنویر گفتار و زبان، پای او را به متن نیز کشانید و سبب شد تا متون را با توجه به میزان گفتگومندی آنها به دو دسته‌ی تک‌صدایی (تک‌گو) و چند صدایی (چندگو) تقسیم کند. «سرگونه‌ی تک‌گویی، گونه‌هایی همچون شعر دارد و سرگونه چندگویی نیز گونه‌هایی نظیر رمان را در نظر می‌گیرد. از نظر باختین شعر بهترین نمونه ی تک‌گویی و رمان بهترین گونه‌ی چندگویی است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۷۰). البته باختین آثار برخی از رمان‌نویسان را نیز مانند تولستوی[۱۸]تک‌گو معرفی می‌کند. «جهان تولستوی به طور یکدست تک‌گویانه است... و در آن آوای دوم در کنار آوای نویسنده حضور ندارد» (تودروف، ۱۳۹۸، ۱۰۴). در این بین باختین توجه خاصی به فئودور داستایوفسکی[۱۹]داشت و او را بهترین نمونه‌ی خالق رمان‌های گفتگومندی و چند صدایی تلقی می‌کرد. «وی در کتاب مسائل بوطیقای داستایوفسکی آرمان خود از چند آوایگیِ اصیل را در آثار داستایوفسکی می‌داند» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۱۰۲). به زعم باختین در رمان‌های داستایوفسکی نویسنده فقط روایت نمی‌کند، بلکه تمام شخصیت‌های داستان در روایت کردن سهیم‌اند و معنا فقط در مناسبت میان افراد و گفتگو است که ساخته می‌شود. «به نظر باختین در رمان‌های داستایوفسکی هر یک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه‌ی آنها نغمه‌ی نهایی را می‌سازد» (احمدی، ۱۳۷۸، ۹۹).

کارناوال

یکی دیگر از مواردی که باختین در رمان به جستجوی آن پرداخت، گونه یا امر کارناوالی بود. کارناوال نمونه‌ای از جشن‌های مردمی (نه خصوصی و خانوادگی) است که در ادوار مختلف و در فرهنگ‌های گوناگون نمونه‌های متفاوتی از آن را می‌توان مشاهده کرد. «به نظر باختین کارناوال بافتی است که در آن صداهای فردی متمایز شنیده و شکوفا شده و به کنش با یکدیگر می‌پردازند. کارناوال وضعیتی آستانه‌ای را می‌سازد که در آن قراردادها شکسته شده یا معکوس می‌گردند و گفتگوی واقعی میسر می‌گردد». (رشیدیان، ۱۳۹۴، ۷۵). به باور باختین در تاریخ گذشته همواره دو نوع فرهنگ و به تبع آن دو نوع ادبیات وجود داشته که در مقابل هم قرار می‌گرفتند: رسمی و غیر رسمی. کارناوال رسمی همیشه مورد حمایت ایدئولوژی حاکم بوده و از سوی دولت در دوره‌های مختلف حمایت می‌شده‌اند. در

[۱۸] Leo Tolstoy
[۱۹] Fyodor Dostoevsky

سوی دیگر کارناوالهای غیر رسمی ماهیتی کاملاً مردمی داشته و از سمت فرهنگ توده و عامه‌ی مردم پشتیبانی می‌شده‌اند. «عقاید باختین درباره‌ی این حال و هوا را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

نظم و قانون به حالت تعلیق در می‌آید و مقررات و محدودیت‌ها برداشته می‌شوند.

در دوره‌ی برگزاری کارناوال، سلسله مراتب سنتی رعایت نمی‌شود و تمایز طبقاتی را موقتاً کنار می‌گذارند.

در کارناوال، همه‌ی مردم از هر طبقه‌ای مشارکت می‌کنند: فقیر و غنی، پیر و جوان

شرکت کنندگان در کارناوال، متون و رفتارهای مقدس را به سخره می‌گیرند

کلام زشت و ناپسند در آن بسیار شایع است

خنده و تفریح و نشاط در کانون توجه کارناوال است: خندیدن به زندگی، به خود و به ویژه حاکمان مقتدر بسیار رایج است.

در کارناوال کسی چیزی را جدی نمی‌گیرد و از همین رو فضا سرشار از کمدی و مسخره‌بازی و اغراق است» (اترینگتون‌رایت و داوتی، ۱۳۹۷، ۲۴۲). بنابراین در این‌چنین جمعی است که گفتگومندی و چندصدایی تولید می‌شود و یک جامعه به دور از هرگونه ترس و هراس از گروه مقابل به راحتی به گفتگوی آزادانه می‌پردازد. نگرش کارناوالی باختین در ادبیات را نیز می‌توان بانی به وجود آمدن دو گونه ادبی دانست: ادبیات رسمی و ادبیات عامیانه. «از تفاوت‌های اساسی ادبیات عامیانه با ادبیات رسمی، برخورداری ادبیات عامیانه از گفتگومندی بسیار است. باختین از گونه‌ی کارناوالی به عنوان گونه فرهنگ عامیانه یاد می‌کند» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۸۰). باختین نماد چنین ادبیاتی را آثار فرانسوا رابله[۴۲] می‌داند. «او در کتاب رابله و جهان او خوانش جدیدی ار رمان‌های رابله به دست داد و آنها را واجد گوهر کارناوال دانست» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۲۳۰). باختین در این کتاب گروتسک[۴۳] را به عنوان شاخه‌ای از فرهنگ عامیانه در مقابل فرهنگ رسمی قرار می‌دهد و آثار رابله را در این دسته قرار می‌دهد. بنابراین به زعم باختین داستایوفسکی سرمشق رمان چندصدایی و رابله نیز بهترین نمونه‌ی ادبیات کارناوالی است.

کرونوتوپ

یکی دیگر از اصطلاحاتی که باختین درباره‌ی آن سخن گفت ، کرونوتوپ (مکان–زمان) است. لازم به ذکر است که عباراتی چون "مکان‌زمانمند" یا "جاگاه" نیز به عنوان معادل‌هایی برای واژه‌ی کرونوتوپ به کار رفته است. این اصطلاح از ترکیب دو واژه‌ی یونانی (Chronos) به معنای زمان و (Topos) به معنی مکان ساخته شده است و به جایی اشاره دارد که محورهای زمان و مکان در آن تبدیل به یک واحد همبسته می‌شوند. کرونوتوپ اصطلاحی است که باختین از تئوری نسبیت انیشتین اقتباس نموده و غالباً آن را به عنوان یک استعاره در نظریه‌ی ادبی خود به کار برده است. «کرونوتوپ به معنی مکان–زمان در نقد باختین برای روابط و حضور زمانی و مکانی درجهان ادبی به کار رفته است...کرونوتوپ در نزد باختین با تاریخ ادبیات و انواع ادبی به طور تنگاتنگ مرتبط است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۸۴). به تعریفی دیگر «مفهوم جاگاه (ترکیب زمان و مکان) به معنای در هم تنیدگی روابطی است که در قالب هنری در ادبیات بیان می‌شوند» (رشیدیان، ۱۳۹۴، ۷۵). احمدی نیز اصطلاح کرونوتوپ را «در بیان تعلق اثری به ترکیبی از حضور زمانی و مکانی

[۴۲] François Rabelais
[۴۳] Grotesque

تعریف کرده است». (احمدی، ۱۳۷۸، ۱۱۲). باختین در مقاله‌ی شکل‌های زمان و کرونوتوپ در داستان الگوی زمانی–مکانی را به عنوان پیوستگی ذاتی روابط زمانی و فضایی که به گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند، تعریف می‌کند. «نویسنده باید تمام جهان را برای رسیدن به هدف اثرش خلق کند و برای این کار ناگزیر است از عناصر سازمان دهنده‌ی دنیای واقعی که در آن زندگی می‌کند، استفاده کند» به همین دلیل کرونوتوپ مفهومی است که واقعیت را به کار می‌گیرد» (اسماعیلی، ۱۳۸۶). البته واقعیت فقط بخشی از کرونوتوپ را شامل می‌شود و بخش دیگر آن را باید دنیای خیالی بدانیم. به عبارت دیگر باختین از مفهوم کرونوتوپ برای نشان دادن یک شبکه‌ی مکانی–زمانی استفاده می‌کند که بر شرایط بنیادین تمام روایت‌ها حاکم است. بنابراین آنچه از این تعابیر بر می‌آید این است که مفهوم کرونوتوپ در نزد باختین ارتباط تنگاتنگی به مفهوم گونه (ژانر) دارد. «تودورف معتقد است که باختین، "ژانر" و "مکان‌زمانمند" را به یک معنا به کار برده است» (احمدی، ۱۳۷۸، ۱۱۳). به زعم باختین گونه‌های مختلف ادبی یا هر اثر هنری به یک ژانر (گونه) تعلق دارند که در چارچوب مکان–زمان مختص به خود، دنیای روایی خودشان را خلق می‌کنند. به عنوان مثال کرونوتوپ یک داستان کمدی با یک داستان جنایی متفاوت است. از سوی دیگر ژانر نسبت معینی را با واقعیت بیان می‌کند و به اشکال معینی از ادراک و مفهوم‌سازی وابسته است. پس به عبارتی می‌توان بیان داشت که ویژگی‌های ژانر توسط کرونوتوپ بیان می‌شود.

ایبریداسیون

یکی دیگر از مفاهیمی که توسط باختین مطرح گردید و ارتباط زیادی با مقوله‌ی بینامتنیت دارد، ایبریداسیون (تلفیق یا آمیختگی) است. «ایبریداسیون نزد باختین به معنی تلفیق زبان‌ها و سوژه‌ها با هم است...هیچ سوژه ای بی‌بهره از دیگر سوژه‌ها نیست و هیچ سوژه‌ای به طور کامل ناب نیست. به همین ترتیب تمام دستاوردهای سوژه اعم از ادبی و غیر ادبی نیز نمی‌توانند به معنای واقعی ناب باشند. بلکه همانند خود سوژه همواره از دیگر آثار بهره‌مند می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۸۹). این مفهوم نیز همانند دیگر مفاهیم باختینی بی‌شباهت به بینامتنیت کریستوا نیست؛ بنابراین بیهوده نیست که باختین را مهم‌ترین فرد در حوزه‌ی پیشا بینامتنیت قلمداد می‌کنند که موجبات شکل‌گیری ابداع تئوری بینامتنیت را توسط کریستوا فراهم نمود.

گفتگومندی، چند صدایی و سینما

آثار و نظریه‌های باختین را باید یکی از تأثیرگذارترین نظریه ها در حوزه سینما دانست. به قول رابرت استم آثار باختین «راهی گشودند به مفهوم سازی سینمای بی‌بدیل» (استم، ۱۳۹۳، ۱۸۹). باختین هرگز به طور مستقیم درباره‌ی سینما صحبتی نکرده است ولی آثار و آرای او نقش بسزایی در حوزه‌ی نظریه‌ی فیلم و سینما داشته‌اند. باید اشاره داشت که «رابرت استم سخنورترین طرف‌دار و دنباله‌روی باختین در جامعه‌ی انگلیسی‌زبانانِ مطالعات سینمایی بوده است؛ استم همچنین معتقد است که مفاهیم باختینی مانند گفتگومندی و چندصدایی در فیلم موارد استفاده‌ی وسیع‌تر و مناسب‌تری در مقایسه با رمان دارند»(السیسر و هاگنر، ۱۳۹۹، ۹۹). گفتگومندی و چند صدایی همانطور که اشاره شد متن را آبستن متون گذشته، نقل‌قول‌ها، گفتمان‌هایی که ریشه‌ی اجتماعی و تاریخی دارند و در یک کلام شبکه‌ای از ارتباطات گوناگون می‌داند. همانطور که استم اشاره می‌کند «سینما هزارها سنت هنری را به ارث می‌برد (و تغییر شکل می‌دهد).گویی کل تاریخ هنرها را در خود جای می‌دهد» (استم، ۱۳۹۳، ۲۹۲). مفهوم گفتگومندی و چندصدایی را می‌توان به طور مستقیم و غیر مستقیم در بسیاری از فیلم‌ها و گونه‌های سینمایی ردیابی کرد. *راشومون*[۲۲](آکیرا کوروساوا،۱۹۵۰) را

[۲۲]Rashomon

می‌توان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های باختینی تاریخ سینما به شمار آورد که گفتگومندی و چند صدایی را بازتاب می‌دهد. داستان فیلم از این قرار است که موقع بارانی سیل‌آسا، سه مسافر (یک هیزم شکن، یک عابد و مردی معمولی) زیر سقف معبدی پناه می‌گیرند و در انتظار بند آمدن باران درباره‌ی داستانی عجیب و تکان دهنده صحبت می‌کنند. پیرنگ راشومون بر اساس چند صدای متفاوت ساختاربندی شده؛ هر روایت و صدای توصیف شده‌ای بلافاصله با روایت دیدگاه دیگری از همان ماجرا زیر سوال می‌رود؛ در این فیلم هر روایتی که از حادثه می‌شود در نهایت به اتفاقی خاص منجر می‌شد که بیشتر به نفع راوی بود تا بیان حقیقت؛ و گاه گفتگوها نه تنها در مقابل هم که نافی هم بودند. گریگوری کوری[۴۲۳] درباره‌ی این فیلم می‌گوید: « معمولاً می‌گویند راشومون درباره‌ی نسبیّت حقیقت است، و به نظر من نشانه‌های درخوری وجود دارد که بگوییم نیّت این اثر همین بوده است» (کوری، ۱۳۹۵، ۱۳۳). این نسبی بودن حقیقت در اثر تضاد در معنا به وجود می‌آید که از همان گفتگومندی و چند صدایی حاصل می‌شود. *راشومون* به عنوان یکی از قله‌های تاریخ سینما که بیانگر مفهوم گفتگومندی و چند صدایی است، به عنوان مثال ذکر گردید. فرانک بی‌ور از اصطلاحی به نام فیلم دادگاهی[۴۲۴] استفاده می‌کند؛ «فیلمی که در آن شخصیت‌ها و طرح داستانی به صورت عمده در صحنه‌های دادگاهی شکل گرفته و روایت می‌شود» (بی‌ور، ۱۳۹۵، ۹۴). راشومون را می‌شود یک فیلم متعلق به گونه‌ی دادگاهی محسوب کرد و به طور کلی فیلمهای دادگاهی ذاتاً دارای خاصیت گفتگومندی و چند صدایی هستند. «طرح داستانی در صحنه‌ی دادگاه غالباً شامل دو یا چند استراتژی روایتی است» (همان، ۹۶) و همین روایت‌های گوناگون منعکس کننده‌ی صداهای متنوع هستند که منطق مکالمه را شکل می‌دهند. گونه‌ای دیگر در سینما که با گفتگومندی و چند صدایی باختینی مرتبط است ، فیلم چند روایتی[۴۲۵] است که بی‌ور از آن تحت عنوان فیلم چند صدایی[۴۲۶] نیز یاد می‌کند. «اصطلاحی که غالباً به جای اصطلاح چند روایتی به کار می‌رود. فیلم چند صدایی قالبی است برای روایت‌های پیچیده‌ای که در آنها زندگی قهرمان اصلی شامل شخصیت‌های متعددی می‌شود که غالباً با یکدیگر بی‌ارتباط بوده و تنها برای ارائه‌ی یک موزاییک انسانی از آنها استفاده می‌شود». (همان، ۲۵۹). شایان ذکر است که آلن کامرون[۴۲۷] این فیلمها را روایت‌های مدولار[۴۲۸] نامیده است (Cameron,2008) و دیوید بوردول از عبارت روایت شبکه‌ای[۴۲۹] درباره‌ی این فیلم‌ها استفاده کرده است. «این روایت، نوعی ساختار روایت فیلم است که در آن داستان از دید چند شخصیت بازگو می‌شود و یا چند خط داستانی را چند شخصیت به موازات هم و یا به شکلی درهم‌تنیده بیان می‌کنند (عادل و همکاران، ۱۳۹۱، ۷۰).

به عنوان مثال می‌توان از سه‌گانه‌ی الخاندرو گنزالس اینااریتو[۴۳۰] که عنوان یکی از مهمترین فیلمهای چند صدایی نام برد: *عشق سگی*[۴۳۱] (۲۰۰۰)، *۲۱گرم*[۴۳۲] (۲۰۰۳) و *بابل*[۴۳۳] (۲۰۰۶). «به طور مثال در فیلم بابل روایت سینمایی و شخصیت‌پردازی به گونه‌ای هست که چند

---

[۴۲۳] Gregory Currie
[۴۲۴] Coutroom Film
[۴۲۵] Multi-tasking narrative
[۴۲۶] Polyphonic film
[۴۲۷] Allan Cameron
[۴۲۸] Modular Narratives
[۴۲۹] Network narrative
[۴۳۰] Alejandro González Iñárritu
[۴۳۱] Amores perros
[۴۳۲] 21 Grams
[۴۳۳] Babel

صدایی را تداعی می‌کند... در این فیلم تولید معنا در نتیجه‌ی تلاقی فرهنگ‌ها، ذهنیت‌ها و موقعیت‌ها در گستره‌ی فیلم پخش شده است و ذهنیتی واحد که فراتر از زمان و مکان فیلم باشد و بتواند به بیننده اطلاعاتی بیشتر از شخصیت‌ها بدهد، وجود ندارد.» (یموت‌زواره، ۱۳۹۰). دنیای انیمیشن نیز از این ایده‌ی باختین بی‌بهره نبوده است. به عنوان مثال انیمشین *شنل قرمزی*[۴۴] (کری ادواردز[۴۵]؛ ۲۰۰۵)؛ «یک داستان چندوجهی و درهم تنیده با ترکیبی از روایت‌های گوناگون از دیدگاه‌های مختلف». (باغبان‌ماهر، ۱۳۹۰). در سینمای ایران نیز اصغر فرهادی را باید وامدار سنت چندصدایی باختین دانست. «فرهادی دقیقاً همین کار را انجام می‌دهد. او صداها را کنار هم و یا روبه‌روی هم قرار می‌دهد و بعد گوشه‌ای می‌ایستد و آنها را ضبط می‌کند و به مخاطب نشان می‌دهد تا صدای مخاطب چه باشد» (غلامعلی، ۱۳۹۶، ۱۸۴). آثار مهم فرهادی همانند داستایوفسکی همیشه از این ایده سود برده‌اند و شاید عامل موفقیت فرهادی را باید همین مورد قلمداد کرد.آنچه از تعاریف مختلف این‌گونه از فیلمها تعبیر می‌شود، تنوع صداها و دیدگاه‌ها در فیلمهای مزبور است که حتی می‌توان مضمون ایبریداسیون مورد نظر باختین را نیز به آنها تعمیم داد.

کرونوتوپ و سینما

همان‌گونه که در مدخل‌های پیشین ذکر شد کرونوتوپ ارتباط عمیقی با مفهوم ژانر پیدا می‌کند؛ در سینما نیز مفهوم ژانر یکی از اساسی‌ترین و کلیدی‌ترین مفاهیم به حساب می‌آید. می‌شود به جرأت اذعان داشت که تعبیر باختین از کرونوتوپ به مراتب برای فیلم مناسب‌تر است تا ادبیات؛ همان‌گونه که استم اشاره می‌کند «ادبیات خود را درون فضایی مجازی و واژگانی عرضه می‌کند، در حالی که زمان و مکان سینما کاملاً حقیقی است و جدا از زمان و مکان ساختگی فیلمهایی خاص، به صورتی ملموس خود را بر پرده‌ای بر ابعاد خاص عرضه می‌کند» (استم، ۱۳۹۳، ۲۹۵). به عبارتی دیگر در ادبیات زمان و مکان واقعی از حالتی ابژکتیو با استفاده از واژگان زبان در دست نویسنده تبدیل به زمان و مکانی سوبژکتیو (ذهنی) می‌شود. ولی در سینما کرونوتوپ سینمایی در قالب تصویر و صدایی مشخص و ابژکتیو برای تماشاگر نمود پیدا می‌کند. استم اشاره داشته است که: «تعبیر باختین از زمان– مکان نیز به بحث ما درباره‌ی ژانر فیلمی مربوط می‌شود» (همان، ۲۴۴). «مایا توروفسکایا از مفهوم کرونوتوپ برای توضیح ایده‌ی آندره تارکوفسکی درباره‌ی سینما به منزله‌ی زمان‌نشان‌دار(زمان حک‌شده) استفاده می‌کند» (کریستی، ۱۳۹۶، ۱۲۹). در واقع متن هنری (و در اینجا فیلم) به واسطه‌ی کرونوتوپ قوام می‌یابد و زمان‌مند و مکان‌مند می‌شود و همین امر موجب تولید معنا و تعاملی دوسویه بین خالق اثر و مخاطب می‌شود. «زمان– مکان به شالوده‌ای می‌پردازد که تاریخ آن را وارد زمان و مکان فیلمی می‌کند» (استم، ۱۳۹۳، ۲۴۴).استم به جای معادل‌های سینمایی برای زمان و مکان ادبی باختین، زمان و مکان خاص فیلمی را پیشنهاد می‌دهد. «به عنوان مثال "زمان و مکان میان چهار دیوار"؛ یعنی آن دسته از فیلم‌هایی که کنش خود را محدود به یک مکان می‌کنند» (همان، ۲۴۵). از نمونه‌های کلاسیک آن می‌توان فیلمهای دوازده مرد خشمگین[۴۶] (سیدنی لومت، ۱۹۵۷) یا *کارآگاه*[۴۷] (جوزف منکه‌ویچ، ۱۹۷۲) را نام برد. در سینمای جدید نیز می‌توان به آخرین فیلم پدرو آلمودوار یعنی *صدای انسانی* (۲۰۲۰) اشاره کرد که قسمت اعظم فیلم در یک مکان روی می‌دهد و بیانگر کرونوتوپ میان چهار دیوار است.با استفاده از مفهوم کرونوتوپ می‌توان به دسته‌بندی ژانرها در سینما، مطالعه‌ی ویژگی‌ها و مؤلفه‌ها در آثار

---

[۴۴] Hoodwinked!
[۴۵] Cory Edwards
[۴۶] 12 Angry Men
[۴۷] Sleuth

فیلمسازان گوناگون و یا حتی تمایزات در آثار فیلمسازان مختلف متعلق به یک ژانر پرداخت. به عنوان مثال «مارتین فلاناگان[۴۳۸] که عضو گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه شفیلد در انگلستان است در مقاله‌ای با عنوان *باختین و فیلم* (۱۹۸۸) به مطالعه‌ی کرونوتوپ در ژانر اکشن هالیوودی پرداخته است» (اسماعیلی، ۱۳۸۶). قبلاً اشاره شد که کرونوتوپ می‌تواند پس‌زمینه‌ی واقعی و ملموس نیز داشته باشد. به عنوان نمونه می‌توان به فیلم‌های سبک نئورئالیسم ایتالیا اشاره کرد که کرونوتوپ فیلمی در آن متأثر از شرایط اجتماعی و اثرات ناشی از جنگ جهانی بود؛ مکان‌های فیلمبرداری همان مکان‌های واقعی و خیابانهای جنگ‌زده بودند و کاراکترها را نیز اساساً مردم معمولی تشکیل می‌دادند. تاثیر فقر، بیکاری، نگرانی و مشکلات اجتماعی ناشی از جنگ در این آثار مشهود است و کرونوتوپ سینمایی نیز بر همین اساس در این فیلمها شکل می‌گرفت.

کارناوال و سینما

در تاریخ سینما آثار زیادی را می‌شود نام برد که خط اصلی داستانی آنها یا سکانس‌هایی از فیلم بیانگر امر کارناوالی باشند. به عنوان مثال فیلم *شکم‌چرانی بزرگ*[۴۳۹] (مارکو فرری؛[۴۴۰] ۱۹۷۳) فیلمی است که بیانگر مفهوم کارناوال باختین است؛ داستان فیلم از این قرار است گروهی از مردان تصمیم می‌گیرند شبی را با هم در یک مهمانی سپری کنند و تا حد مرگ غذا بخورند و خوش بگذرانند. شوخی و خنده‌های جلف و ناپسند، رفتارهای منزجرکننده‌ی جنسی و در یک کلام بی‌مبالاتی و بی‌قانونی در مهمانی آنها حکم‌فرما می‌شود. فرری در این فیلم به خوبی مفهوم کارناوال باختین را منعکس می‌کند. سکانس مهمانی بالماسکه در فیلم *چشمان کاملا بسته*[۴۴۱] (استنلی‌کوبریک؛[۴۴۲] ۱۹۹۹) را نیز می‌توان سکانسی تعبیر کرد که بیانگر مفهوم کارناوال باختین است؛ در این سکانس معروف از آخرین فیلم کوبریک فقید، افراد مختلفی از طبقات گوناگون در حالی که ماسکی به صورت خود زده‌اند و هویت خود را پنهان کرده‌اند در ضیافتی خاص و آیینی حاضر می‌شوند و به عیش و نوش و خوش‌گذرانی می‌پردازند.

نتیجه‌گیری

وجوه مختلف پیشا بینامتنیت و شعبه‌های منتسب به آن به شیوه‌ی موثری سینما را تحت سیطره‌ی خود قرار داده است. فرمالیسم روسی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و افرادی همچون باختین، بر ارکان مختلف این هنر همچون مونتاژ، روایت، ژانر و ... سایه افکنده‌اند، بطوریکه ارتباط تنگانگی میان این روندها و هنر سینما احساس می‌شود. این مقاله سعی بر آن داشت که با واکاوی عناصر تنها یکی از جریان‌های بینامتنیت که از آن تحت عنوان پیشا بینامتنیت یاد شد، و کاربست آن در حوزه‌ی سینما، همبستگی‌ای بین جریان مذکور و ابعاد مختلف سینما برقرار کند. پیشنهاد می‌شود جریان‌های گوناگون بینامتنیت و شاخه‌های آن اهم از بینامتنیت کریستوایی، ترامتنیت ژنتی و نظریه‌های جدیدتر مورد پژوهش محققان حوزه‌ی سینما قرار بگیرد، چرا که با توجه به وسعت و پتانسیل این نظریه، امکان تحقیق‌های گسترده‌تر و جدیدتری در این حوزه وجود دارد.

---

[۴۳۸] Martin Flanagan
[۴۳۹] La Grande Bouffe
[۴۴۰] Marco Ferreri
[۴۴۱] Eyes Wide Shut
[۴۴۲] Stanley Kubrick

منابع

۱. اترینگتون‌رایت،کریستین، و روث داوتی. (۱۳۹۷). درک تئوری فیلم(جلد اول)، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: واحه
۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ساختار و تاویل متن. چاپ چهارم، نشر: مرکز
۳. احمدی، بابک. (۱۳۹۷). از نشانه‌های تصویری تا متن. چاپ هفدهم، تهران: مرکز
۴. آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی. ۳:۳۱-۱۱
۵. استراس، آنسلم، و جولیت کوربین. (۱۳۹۳). اصول روش تحقیق کیفی:نظریه‌ی مبنایی- رویه‌ها و شیوه‌ها. ترجمه‌ی بیوک محمدی. چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۶. استم، رابرت. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم، ترجمه‌ی احسان نوروزی. چاپ سوم، تهران: سوره مهر
۷. اسماعیلی، داریوش. (۱۳۸۶). "کرونوتوپ و سینما". پایان¬نامه¬ی کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران
۸. آلن،گراهام. (۱۳۹۷). بینامتینت. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. چاپ ششم، تهران : مرکز
۹. اندرو، دادلی. (۱۳۸۷). تئوری‌های اساسی فیلم. ترجمه ی مسعود مدنی. تهران: رهرویان پویش
۱۰. ایستهوپ، آنتونی. (۱۳۹۶). نگره‌ی کلاسیک فیلم و نشانه‌شناسی. در رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم. ترجمه‌ی علی عامری مهابادی. چاپ دوم، تهران: سوره مهر. ۱۱۸-۱۰۷
۱۱. ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). پیش در آمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. چاپ چهارم، تهران: مرکز
۱۲. باغبان ماهر، سجاد. (۱۳۹۰). خوانش چند صدایی انیمیشن Hoodwinked. در گفتگومندی در ادبیات و هنر: مجموعه مقالات نقدهای ادبی-هنری. به کوشش دکتر بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی. تهران: سخن. ۴۰۰-۳۸۵
۱۳. باکلند، وارن. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی فیلم. در نشانه¬شناسی: مقالات کلیدی. به کوشش امیرعلی نجومیان.تهران: مروارید. ۳۷۰-۳۴۰
۱۴. برتنز، یوهانس. (۱۳۹۶). نظریه‌ی ادبی: مقدمات. ترجمه‌ی فرزام سجودی. تهران: علم
۱۵. بی‌ور، فرانک. (۱۳۹۵). فرهنگ اصطلاحات سینمایی: دفتری در زیبایی‌شناسی سینمایی. ترجمه‌ی مسعود مدنی، تهران: تابان خرد
۱۶. پاینده، حسین. (۱۳۹۹). نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان رشته‌ای. جلد اول. تهران: سمت
۱۷. پوک، گرانت، و داینا نیوئل. (۱۳۹۲). مبانی تاریخ هنر. ترجمه‌ی مجید پروانه‌پور. تهران: ققنوس
۱۸. تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۸). منطق گفتگویی میخائیل باختین. ترجمه‌ی داریوش کریمی. چاپ پنجم، تهران: مرکز
۱۹. چندلر، دانیل. (۱۳۹۷). مبانی‌نشانه‌شناسی. ترجمه‌ی مهدی پارسا. چاپ ششم، تهران: سوره مهر
۲۰. حافظنیا، محمدرضا (۱۳۹۸). مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. چاپ بیست و پنجم، تهران: سمت
۲۱. حقیری،عبدالرضا. (۱۳۹۷). زیباشناسی در سینما. تهران: تریتا
۲۲. رایان، مایکل. (۱۳۹۵). درآمدی بر نقد: ادبیات/فیلم/فرهنگ. ترجمه سارا کاظمی‌منش. چاپ دوم، تهران: آوند دانش
۲۳. رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴). فرهنگ پسامدرن. چاپ دوم، تهران: نی
۲۴. السیسور، تامس، و ا-پوپ. (۱۳۹۴). مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما. ترجمه‌ی فرهاد ساسانی. چاپ دوم. تهران: سوره مهر
۲۵. السیسور، تامس، و مالتی هاگنر. (۱۳۹۹). نظریه‌ی فیلم: مقدمه‌ای مبتنی بر حواس پنجگانه. ترجمه‌ی آزاده نوربخش. تهران: بیدگل
۲۶. عادل و همکاران (۱۳۹۱). "ساختارهای زمانی نو در سینما با رویکرد به روایت شبکه‌ای". « فصلنامه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی». س ۲. ش۴. صص۶۹-۷۲.
۲۷. غلامعلی، فرهادی. (۱۳۹۶). فرهادی و سینمای پرسش. چاپ اول، تهران: ورا
۲۸. کریستی، یان. (۱۳۹۶). فرمالیسم و نئوفرمالیسم. در رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم. ترجمه‌ی علی عامری مهابادی. چاپ دوم، تهران: سوره مهر. ۱۵۵-۱۲۱
۲۹. کوری، گریگوری. (۱۳۹۵). روایت‌ها و راوی‌ها. ترجمه‌ی محمد شهبا. چاپ دوم، تهران: مینوی خرد
۳۰. کوک،دیوید. (۱۳۸۶). تاریخ جامع سینمای جهان(جلد اول). ترجمه‌ی هوشنگ آزادی ور. تهران: نشر چشمه
۳۱. لیندلف، تامس، و برایان تیلور. (۱۳۸۸). روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه‌ی عبدالله گیویان. تهران: همشهری

۳۲. متز، کریستین. (۱۳۹۵). نشانه‌شناسی‌سینما. ترجمه ی روبرت صافاریان. تهران: سینا
۳۳. محمد پور، احمد. (۱۳۹۷). ضدِ روش. تهران: لوگوس
۳۴. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم، تهران: آگه
35. سمت ملپس،سایمن، و پاول ویک. (۱۳۹۴). درآمدی بر نظریه‌ی انتقادی. ترجمه‌ی گلناز سرکارفرشی. تهران:
۳۶. موناکو، جیمز. (۱۳۸۵). چگونگی درک فیلم: چگونه فیلم بخوانیم. ترجمه‌ی حمیدرضا احمدی لاری. چاپ دوم، تهران: فارابی
۳۷. نامور مطلق، بهمن(۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه ها وکاربردها. تهران: سخن
۳۸. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵). خیالی حقیقی‌تر از واقعیت: بررسی روابط بیش‌متنی آژانس شیشه‌ای و حاج–کاظم. مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فیلمهای مستند دفاع مقدس. به کوشش دکتر بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی. تهران: علمی و فرهنگی. ۲۶۵–۲۴۵
۳۹. یموت‌زواره، طیبه. (۱۳۹۰). چند صدایی در فیلم بابل. در گفتگومندی در ادبیات و هنر: مجموعه مقالات نقدهای ادبی–هنری. به کوشش دکتر بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی. تهران: سخن. ۳۸۳–۳۶۹

1. Bakhtin, Mikhail. (1984). Problems of Dostovsky’s Poetics. Minneapolis: University
2. Cameron, Allen (2008). Modullar Narratives in Contemporary Cinema. New York: Palgrave Macmillan

گرین بلات و فوکو در سینما و داستان مصور: بازآفرینی شخصیت جوکر از آمریکای دهۀ ۱۹۸۰ تا آمریکا و لبنان قرن ۲۱

Greenblatt Meets Foucault in Movies and Comics: The 1980s America Resonated in the 2010s America and Lebanon via the Character of Joker

Zahraa Jabber Abdulkadhim[۱]
Azra Ghandeharion[۲]
Soheh Taebi Noghondari[۳]

Abstract

This study aims to discuss the events in America of the 80s and how they are related to the last ten years' events through the application of Greenblatt's concepts of resonance and wonder. To achieve this goal, the character of Joker in Phillips's movie entitled *Joker* (2019) will be analyzed in order to understand the impact of the movie on the viewers and how the movie is connected to Moore's comic book *Batman*: *The Killing Joke* (1988). Utilizing Greenblatt's theories will prove how history is repeating itself and that there is no work of art created in the vacuum. Both *Joker* and *Batman*: *The Killing Joke* deal with America of the 80s. This article proves how Phillips's movie is connecting the past to the present by showing Trump's era and also the events in Lebanon, making people see reality and realize that they are in many ways similar to the character of Joker. Subsequently, Foucault's concepts of power and resistance will be employed in order to investigate the way injustice leads people in Lebanon to rebel by using Joker as a symbol of their revolution. This article proves to befit the need of those researchers who are working on adaptations and new historicism in that it connects fiction to the real world; it shows how a work of art is affected by culture and vise-versa. It is concluded that a work of art is related to its culture and the history of this culture. Moreover, this study reveals the relationship between reality and fiction and how Gotham city as the setting of *Joker* is connected to Lebanon and America.

[۱] Ferdowsi University of Mashhad
[۲] (Corresponding Author), Associate Professor of English Literature and Cultural Studies, Ferdowsi University of Mashhad Associate Professor, ghandeharioon@um.ac.ir
[۳] Assistant Professor, Ferdowsi University of Mashhad

Keywords: Joker, Culture, Power, Resistance, Resonance, Wonder

1. Introduction

In order to understand the elements that shape a literary work and the way it is, benefitting from the theories of Greenblatt and Foucault can be extensively helpful because they both share the perspective that the ideologies of the time during which a text was written play a chief role in its interpretation. This is why it is important to investigate the social, cultural, political, and economical aspects of a particular work as its central characteristics. Furthermore, using Greenblatt's concepts and blending them with Foucault's interpretation of power and resistance will provide a suitable framework for a thorough analysis of a literary work. According to Foucault (1982), there will be resistance whenever power is exercised. Thus, resistance does not originate from outside the numerous sources of power in society; rather it goes along with them (pp. 777-795). It can be inferred that what has made people use Joker as a symbol in their rebellion is because of the way he exercises his own formula of resistance towards the society.

As Greenblatt's concepts of resonance and wonder are extensively important in understanding the influence of any work of art on people, this article is going to focus on the contextual background of *Joker* and *Batman*: *The Killing Joke*, which is America in the 1980s and the 21st century. This will in turn reveal how the movie projected the 1980s America in the eyes of the 21st-century America. In addition, the similarity between these two works' social and political backgrounds and how that helped shape both works will be clarified. It will also be found that wonder has led to the resonance of both works, since the readers and the viewers are engaged emotionally and sympathize with Joker.

This sympathy has encouraged the audience to think more critically and raise questions concerning the real world and the association of Joker and Gotham City with their own situation. This would provide the reader with the elements that have made both the comic book and the movie special and different in comparison with the previous Batman comics and movies.

These two qualities will help find how America in the 80s is connected to our present time especially Trump's era. *Batman: The Killing Joke* was written in 1988 by Alan Moore. In order to analyze Moore's book through the lens offered by new historicism, it is important to search for the historical events in addition to the

cultural, social, and political background of America during the 1980s, which have had a significant influence on this book. *Batman: The Killing Joke* was later adapted by Todd Phillips who directed the film *Joker* in 2019. The events of the film mostly happen during the America of the 1980s while the film itself has been released in the 21st century. This issue has led to the creation of a link between the 1980s and the 2010s, which is going to be discussed in this article.

2. Greenblatt's New Historicism

The primary focus of the theory of new historicism underlines how "our understanding of the past is always conducted by our present consciousness" (Doğan, 2005, p. 79). Stephen Greenblatt (born 1943) as an important critic of the new historicism has coined numerous terms such as 'resonance,' 'wonder,' 'culture,' and 'social energy'. Through applying these concepts in the analysis of a literary work, the reader will be able to gain a deeper knowledge about the effects of the culture and the power of a society on its literary works. In his book *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988), Greenblatt argues that there is no such thing as a work created from nothing or with absolute originality, as there is always something behind each work of art (p. 2). Moreover, no society can be regarded as an idealized society or, as Greenblatt (1988) calls it, a "totalized society" (p. 2). Hence, Greenblatt (1988) proposes the idea of mirroring, which means that a text is a mirror to the society but it is neither objective nor neutral; in other words, a text has knowledge (p. 3).

Accordingly, the exchange between a society and its works of art happens through three processes: the first one is appropriation, which signifies using something that is already known and exists in a society like the working class (Greenblatt, 1988, p. 9); the second process is purchase, which refers to the customs and the likes; the third and the final process is symbolic acquisition, representing the social practices and metaphors that are already known in the society either directly or indirectly (Greenblatt, 1988, p. 10).

According to Greenblatt, the term 'text' refers to "a collective creation that contains the needs and desires of a society," in addition to "an agent that helps reshape the society in return" (Doğan, 2005, p. 92). As a result, the interpretation of a text cannot be achieved only through the "objective reconstruction of the past," as,

one should also study and inspect the social energy in order to "decipher the ideology of a given culture" (Doğan, 2005, p. 92). Moreover, Greenblatt regards man's nature as changeable and determined through being subject to economic, material, ideological, and political circumstances in which he is living (Pieters, 2001, p. 31).

At a macro-level, culture and society are related to a literary work in a way that one inspires the other, and sometimes the literary work even changes the cultural dialectics (Veenstra, 1995, p. 180). The micro-level consists of the writer, the readers, and the individuals of a society (Veenstra, 1995, p. 181). Therefore, as Greenblatt clarifies, society, culture, history, and the ideologies of both the readers and the writers have a great impact on a literary work. Culture and art are interrelated; thus, it is not useful to study only the impact of society on art, and one must study how the social energy circulates in a work of art. For Greenblatt, "'[p]ower, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe' are conveyed haphazardly, without being subject to a controlling, totalizing system" (Greenblatt, 1988, p. 19). That is why Greenblatt argues, "texts are cultures and cultures are texts" (Maza, 2004, p. 260).

3. Foucault's Power and Resistance

The integration of Greenblatt's viewpoints with Foucault's concepts of power and resistance will provide a more all-inclusive framework to understand the reason why many people have identified and sympathized with Joker. Foucault's views regarding the relation between power and resistance show why the Lebanese people rebel against their government just as Joker and people of Gotham city rebelled in the last scene. According to Foucault (1982), there is a direct relationship between power and the ones upon which power is exercised; moreover, he argues that "[p]ower is exercised only over free subjects, and only insofar as they are free" (p. 778). Hence, when power is imposed upon a subject who is not able to act freely, there would be struggle against this type of power.

In his article "The Lives of Infamous Men" (1954), Foucault suggests that the hardest point in our lives is the time when energy is concentrated and starts to stand against the power in order to avoid its force (pp. 78-79). In fact, "resistance becomes active in the relation to oneself, the ability each of us has to affect oneself, the effect of the self by itself" (Smith, 2016, p. 267). "In affecting myself, I open up the possibility of creating myself in a way that differs from the present forms of knowledge, and the present constraints of power" (Smith, 2016, p. 267). This means that if there is no power, there is no active resistance; we resist when we find ourselves struggling against something we are used to in our culture and society, and we want to change what we find as taking our freedom away.

Foucault (1982) suggests five key points that are required in the analysis and understanding of power: first, we have to see how we are determined by different traditions or social differences (p. 792). The second point is related to the one who has the privilege to act upon the actions of others, such as a member of the government who has the power to force actions on people (Foucault, 1982, p. 792). While the third point refers to how power is being exercised, the fourth point is related to the institutions that may force power such as family, military institutions, or the state as a more complex system (Foucault, 1982, p. 792).

The fifth point is related to the extent that the power is affective; when one looks at all these points, the relationship between power and the subjectification of people becomes clear (Foucault, 1982, pp. 792). Foucault (1982) has also stated that the most obvious power that the self might resist is the power of the government and its subjectification of people (p. 780). Such control is shown through the religious control of the church, for example, and the psyhco-medical power that determines whether a person is sane or insane (Foucault, 1982, p. 781).

4. The Historical Background of America during the 1980s

In order to comprehend the connection between reality and fiction or past and present, it is important to have a closer look at the history of the 80s in America as the time Allen Moore wrote *Batman: The Killing Joke*. Throughout the 1980s, there was considerable anxiety concerning the rise of crime in America, especially because people were gradually moving away from religion and moral principles (U.S. Department of State, 2011, p. 308). One of the Christian groups that had a great political influence at that time was the Moral Majority, led by the Baptist minister Jerry Falwell, Sr. (U.S. Department of State, 2011, p. 308). In the early

1980s and with the severe recession of the war, which was created due to the increase of the military budget and the tax cut, the then US President Ronald Regan entered the picture and made changes that resulted in economic growth (U.S. Department of State, 2011, p. 309-310).

Much of this economic progress happened in the areas of skilled service and technical spheres, which made the economic situation of the poor and the middle-class less promising (U.S. Department of State, 2011, p. 310). October 19th, 1987 was called "Black Monday" since the stock market suffered from the greatest crash in the American history (U.S. Department of State, 2011, p. 311). The 1980s was claimed to be the age of greed and money and the increase of crime, as everybody was working hard to earn fast money on Wall Street, which resulted in an aggressive pursuit of money (Taylor, 1992). The 1980s was the age when wealth was the dominant interest of people; thus, society was getting away from moral values, and committing such crimes as drug dealing was regarded as the most appropriate way to become rich (Taylor, 1992).

The 1980s was the time of the Yuppies or the young urban professionals who were men and women for whom money was the most important thing in the world (Ferguson, 2016, p. 89). For the Yuppies, being successful signified earning a huge amount of money, and as such they did not have the time for a social life (Ferguson, 2016, p. 90). The emptiness and the superficiality of the Yuppies became associated with murders and serial killers of the 1980s since everyone was looking for social mobility in a materialistic world (Ferguson, 2016, p. 99).

Throughout the 1980s, many films and works of literature revolved around murders and society (Ferguson, 2016, p. 108). While the Yuppies focused on collecting money, an even more serious crisis occurred as countless people became homeless in many cities like New York, who had to sleep on the streets and on church steps (Jeantet, 2013). This rise of homelessness happened due to the chaotic process of deinstitutionalization along with drugs and alcohol addiction (Jeantet, 2013).

5. Joker's Character

In order to have a better understanding of the changes in the Joker's character, it is initially important to examine this character's history in comics. Moreover, analyzing the character of Joker in Phillip's movie would lead to finding the reason that has made many people sympathize and identify with him. This character appears

differently in different works depending on the writer or the artist who is creating him. Bill Finger and Jerry Robinson are the first literary figures who are given the credit of creating Batman's character and helping develop Joker as Batman's villain (Collins, 2019). Joker was first introduced to the readers as a cold-blooded criminal who uses venom in order to kill his victims. In 1942 the killing ended and Joker turned to be an armed robber who would use traps for committing his crimes. Then, in 1988 Alan Moore and Brain Bolland created *The Killing Joke* (Collins, 2019). With Moore and Bolland's Joker, for the first time the readers could see that Joker was in fact a normal person who was turned into a villain when he fell into a vat of acid (Collins, 2019).

Subsequently, Joker appeared on TV, in movies, and cartoon series. His last appearance was in Todd Phillips's *Joker* movie in 2019, which had a huge success in all cinemas of America and many countries around the world. In order to analyze the Joker's character, it is first vital to analyze the character of Arthur Fleck. Arthur is a man with phycological problems; he is in fact, a grown man who lives with his mother and works as a party clown. In addition to his bizarre appearance, he is an outcast and an anti-social who is innocent at the same time and likes others especially children. Arthur's odd behaviors lead people to feel uncomfortable around him. Arthur dreams of becoming a successful stand-up comedian. However, he suffers from a psychological condition called Emotional Expression Disorder, which means that he struggles in conveying his real emotions and goes into long episodes of laughter when he feels nervous, anxious, or ashamed (Letamendi, 2019).

The causes of Arthur's disorder are unclear but it is linked with a brain injury. During the movie *Joker* (2019), Arthur learns that he was adopted as a child who was also highly abused. Arthur is delusional as he fantasizes a relationship with a girl called Sophia in his building. Although, Sophia is a real person, Arthur's relationship with her is all a fantasy. Arthur's delusions come from his overactive thinking and a desperate need for being seen and loved. Arthur desires to become successful and win the love of people, however, the society does not give him a chance to reach this goal. Arthur confesses in his journal that "[t]he worst part about having a mental illness is that people expect you to behave as if you don't" (Phillips, 2019, 0:27:00). In fact, the society and the people around Arthur fail to support him and help him to improve; the government and people in power even do not give him a chance

because they cut their funding and as a result, Arthur is not able to provide himself with the medications that he needs (Letamendi, 2019).

5. America in 2010s: Trumpism

Numerous objections and protests in America happened during Trump's era. As many Americans started to feel that it is important to stand up and speak for themselves. They used Joker as a symbol of their uprising, feeling that Joker would rightly represent them because he was also abused by his own society and government. During his presidency, Donald Trump (born 1946) made many changes and caused serious cuts of funding. Trump took away health insurance from 25 million Americans and cut off programs that would have supported rural jobs, health care, and economic development (The Center for American Progress, 2017). While Americans were living in bad economic situations, the Trumps was running and promoting their own businesses using the presidency as a tool (The Center for American Progress, 2017). Moreover, in Trump's era it became easier for American to buy and carry guns since Trump signed a law that weakened the firearms background check, allowing fugitives to be able to carry guns everywhere (The Center for American Progress, 2017).

As Americans were living a stressful life, the American clinical psychologist Jennifer Panning coined the term "Trump anxiety disorder" to explain what people were feeling like since the elections of 2016. Trump created a wave of hate crimes, overt racism, and violent actions, as according to *The New York Times*, during his first three years of presidency, Trump tweeted more than 11,000 times, and in almost half of them he attacked someone or something (North, 2021).

During Trump's era, there were many problems; however, the most obvious one that flouted on the surface was George Floyd's death at the hands of a white police officer (Dimock & Gramlich, 2021). This incident awakened people against racism, giving rise to the "Black Lives Matter" and #MeToo movements (Dimock & Gramlich, 2021). Most people became against Trump due to the way he handled the situation, which fortified racism even more (Dimock & Gramlich, 2021). Killing George Floyd became the spark that moved Americans to stand up and fight the injustice that they were living in.

Protests against Floyd's murder started in many cities of America where officers had to use tear gas and rubber bullets on the protesters (Taylor, 2021). Subsequently, Trump allowed the use of armed forces to end the riots and called the protesters "thugs," he also threatened that if governors and mayors could not take action to stop the violence, he would put the military into action in order to stop the protests (Taylor, 2021). In addition to the murder of Floyd, the tough economic situation during the pandemic of COVID-19 and Trump's refusal to develop a national strategy to face the problem contributed to the death of many people and the worsening of the economic crisis; a lot of people lost their jobs and were forced to face the choice between health and an exorbitant paycheck (House Budget Committee Democrats, 2020).

Joker (2019) is a film that shows "the inner tenor of a certain moment in time—in America, and maybe the world—when hate has begun to take over" the dark side of not just the Western societies like America but also the rest of the world (Gleiberman, 2019). America became the dis-united States between the middle class and the liberals; the rage and anger in the society was just like that of Joker as an angry white man who was fed up with the unfair treatment and injustice he had to go through. Phillips's film has shown Joker as a victim for the first time, where the society is to blame for his negative change. In *Joker* (2019), Phillips is trying to concentrate on the idea of Joker and what he has become rather on the outside world, with a realistic point of view (Robertson, 2019). That is the reason why Americans take Joker as a symbol of their rebellion since Joker is rebelling against injustice. Consequently, in their revolution, people choose to wear the mask of Joker. For instance, the 31-yaer-old Timothy O'Donnell was one of the protesters who was arrested for setting a police car on fire while wearing the mask of Joker (Seidel, 2021 , para. 3).

6. Lebanese Revolution

Just at the same time that people in America were revolting against Trump, Lebanese people similarly started their own revolution against their government. Both the Americans and the Lebanese used Joker as a symbol of their revolution since they were undergoing the same hitches. The spark of this revolution came to the surface when the government decided to put taxes on WhatsApp calls, subsequently, people started to cheer "All of them means all of them," meaning all members of the parliament are the same (Kassir, 2019). It started on October 17th when people took

to the streets and started to declare that they wanted food and needed to live happily; following which, on October 29th, Saad al-Hariri announced his resignation (Kassir, 2019). However, the revolution did not end, and the peaceful protesters insisted to stay until they managed to build a new foundation for their country (Kassir, 2019).

The economic situation in Lebanon at that time reached an awful downfall with the rise in dollar exchange rate, as a result of which, many people became unemployed (Bisat et al., 2021). The public sector debt had increased and reached a high level, and the banking sector, having lent the government a very large sum of the deposits, was facing bankruptcy (Bisat et al., 2021). People started to understand that it is not right to keep living that way and it is time to change what they were already used to in their country (Bisat et al., 2021).

The economic situation was not the only problem, and living in a country that did not provide a healthy environment for its people was even a bigger problem in Lebanon. In 2020, Beirut's waste problem started to become worse and worse, and waste management system reached the breaking point (UN News, 2020). It was announced that "the cost of cleaning up the environmental degradation resulting from the explosion has been estimated by UNDP at over $100 million, which comes on top of the country's existing environmental cleanup costs, estimated at $2.35 billion by UNDP in 2018" (UN News, 2020).

Lebanon is the country most influenced by Joker, and thus they began using this character as a symbol of their rebellion, as the Lebanese society embraces elements of the Western societies more readily than those from their neighboring countries like Iraq, in which few protesters have used the mask of Joker as a symbol of their revolution (Bocchi, 2019). Mohamed Kabbani as a Lebanese street artist told CNN that "Joker is us, … Beirut is the new Gotham City" (Kaur, 2019). Protesters in Lebanon have seen Joker as a symbol of their protest and Gotham City as Lebanon. Moreover, the essence of the Lebanese protest is the imbalance power between ordinary people and the elite in the society One of the Lebanese protesters claims the reason for using the mask of Joker is that they identified with "the character in the movie. Because before he painted his face, he was just living that miserable life. Nobody cared about him … He's upset, he's angry, and it just drove him to madness and that's what's happening" in Lebanon (Mackenzie, 2019). The resemblance between the movie *Joker* (2019) and the reality of what is happening in Lebanon has led people to feel that they are Joker himself whose revolution represents theirs.

As noticed in *Joker* (2019), Gotham City is infamous for its injustice and high crime rates; the same holds true for Lebanon, in which the rich are taking advantage of the poor without honoring their right to live as they deserve. The government forced the Lebanese to pay outrageous taxes, which made everything hard for them (Majumdar, 2019). The last straw for people in Lebanon occurred when they were forced to pay taxes on WhatsApp calls, which are free in every other country (Majumdar, 2019). The economic situation in Lebanon resembles the situation in the fictional city of Gotham where poor people are trying very hard to live through the difficult situation they face.

8. Concluding Remarks

A detailed analysis of Phillips' *Joker* through the application of Greenblatt's new historicism revealed that there is a close connection between the past and the present when it comes to such issues as economics, health, and power abuse. This issue implies that there is no totalized society as Greenblatt suggests. It was found that *Joker* by Phillips is highly similar to Moore's *Batman*: *The Killing Joke* since they both depict some events, which happened in America of the 80s. When a work of art like Phillips' *Joker* or Moore's *Batman: The Killing Joke* reflects reality, it profoundly influences people and their ideologies. It was noted that both of these works are inspired by real world events. *Joker* was released in 2019, the year that witnessed many problems in America, including the murder of George Floyd. There was a similar situation in Lebanon where people became fed up with the difficult economic situation they were going through and the taxes imposed on them by their government. This issue made Lebanese identify with Joker as a character, and see Gotham as their own country. In addition, utilizing Foucault's views regarding how power and resistance are connected together exposed that there is no resistance without power and every kind of power generates a different kind of resistance. The main points which were discussed in this article covered the subjectification of people by their governments' treating them as objects, and forcing them to live in conditions, which make them feel as if they are trapped and need to free themselves from the shackles of the governments' force. Besides, whether during the 1980s or the 2010s, people would face the same limitations imposed by the government, culture, and social forces was investigated.

References

Bisat, A., Cassard, M., & Diwan, I. (2021, March 29). *Lebanon's economic crisis: A tragedy in the making*. Middle East Institute. https://www.mei.edu/publications/lebanons-economic-crisis-tragedy-making

Bocchi, A. (2019, November 14). *Why is the Joker Mask appearing at Middle East protests?* Al Bawaba News. https://www.albawaba.com/news/why-is-joker-appearing-inmenaprotests-1321269

The Center for American Progress. (2017, April 26). *100 ways, in 100 days, that Trump has hurt Americans*. Center for American Progress. https://www.americanprogress.org/article/100-ways-100-days-trump-hurt-americans/

Collins, S. T. (2019, December 16). *The complete history of the Joker*. Rolling Stone. https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/complete-history-of-the-joker-889033/amp/

Dimock, M., & Gramlich, J. (2021, January 29). *How America changed during Donald Trump's presidency.* Pew Research Center. https://www.pewresearch.org/2021/01/29/how-america-changed-during-donald-trumps-presidency/

Doğan, E. (2005). New historicism and renaissance culture. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, *45*(1), 77-95.

Ferguson, K. L. (2016). *Eighties people: New lives in the American imagination*. Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (1954). The lives of infamous men. *Power*, *3*, 155-175.

Foucault, M. (1982). The subject and power. *Critical Inquiry*, *8*(4), 777–795.

Gleiberman, O. (2019, October 20). *Why 'Joker' is about all of us*. Variety. https://variety.com/2019/film/columns/why-joker-is-about-all-of-us-joaquin-phoenix-todd-phillips-1203376414/

Greenblatt, S. (1988). *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. University of California Press.

House Budget Committee Democrats. (2020, October 29). *President Trump has failed the American economy.* House Committee on the Budget. https://budget.house.gov/publications/report/president-trump-has-failed-american-economy

Jeantet, D. (2013, March 11). *A brief history of homelessness in New York*. City Limits. https://citylimits.org/2013/03/11/a-brief-history-of-homelessness-in-new-york/

Kassir, A. (2019, November 13). *Lebanon's "October revolution:" An end to the civil war?* Open Democracy. https://www.opendemocracy.net/en/north-africa-west-asia/lebanons-october-revolution-end-civil-war/

Kaur, H. (2019, November 3). *In protests around the world, one image stands out: The Joker*. CNN News. https://edition.cnn.com/2019/11/03/world/joker-global-protests-trnd/index.html

Letamendi, D. (2019, October 11). *The psychology of the Joker from 'Joker' (2019)*. Fandom. https://www.fandom.com/articles/psychology-joker-2019-joaquin-phoenix

Mackensie, L. (2019, October 21). *Why the Joker became a serious symbol of Lebanon protests*. Wired Middle East. https://wired.me/culture/lebanon-protests-beirut-joker/

Majumdar, S. (2019, October 30). *Joker is becoming the face of the fight against injustice in Lebanon, Chile*. National Herald. https://www.nationalheraldindia.com/international/joker-is-becoming-the-face-of-the-fight-against-injustice-in-lebanon-chile

Maza, S. (2004). Stephen Greenblatt, new historicism, and cultural history, or, what we talk about when we talk about interdisciplinarity. *Modern Intellectual History*, *1*(2), 249-265.

North, A. (2021, January 28). *"People are not okay:" The mental health impact of the Trump era.* Vox. https://www.vox.com/2021/1/28/22249273/trump-presidency-trauma-covid-19-2020-election

Pieters, J. (2001). *Moments of negotiation: The new historicism of Stephen Greenblatt*. Amsterdam University Press.

Robertson, A. (2019, October 14). *Joker mimics King of Comedy and Fight Club, but it's a completely different kind of film*. The Verge. https://www.theverge.com/2019/10/14/20905454/joker-movie-phillips-king-of-comedy-fight-club-scorsese-fincher-comparison-society

Seidel, J. (2021, June 29). *Ruling in Chicago rioting 'Joker' case leaves some statements unusable by prosecutors*. Times. Retrieved March 9, 2022, from https://chicago.suntimes.com/crime/2021/6/29/22555600/chicago-rioting-joker-case-ruling-leaves-some-statements-unusable-prosecutors

Smith, D. W. (2016). Two concepts of resistance: Foucault and Deleuze. In N. Morar, T. Nail & D. W. Smith (Eds.), *Between Deleuze and Foucault* (pp. 265-282). Edinburgh University Press.

Taylor, B. (1992, January 1). *Crime? Greed? Big Ideas? What were the '80s about?* Harvard Business Review. https://hbr.org/1992/01/crime-greed-big-ideas-what-were-the-80s-about.

Taylor, D. B. (2021, November 5). *George Floyd protests: A timeline*. The New York Times. https://www.nytimes.com/article/george-floyd-protests-timeline.html

UN News. (2020, September 1). *Beirut facing acute environmental crisis, warns UN energy specialist*. UN News. https://news.un.org/en/story/2020/09/1071462

U.S. Department of State. (2011). *Outline of U.S. history*. Global Publishing Solutions.

Veenstra, J. R. (1995). The new historicism of Stephen Greenblatt: On poetics of culture and the interpretation of Shakespeare. *History and Theory, 34*(3), 174-198. https://doi.org/10.2307/2505620.

فن شناسی، آسیب شناسی، حفاظت و مرمت فیلم های آنالوگ (بررسی موردی: پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم)

محمدرضا امیدی

چکیده

در این پژوهش سعی شده است تا با استفاده از منابع مکتوب و کتابخانه‌ای و با تکیه بر تحقیقات تجربی و آزمایشگاهی در حوزه مرمت اشیاء تاریخی- فرهنگی به بررسی نحوه صحیح حفاظت و مرمت فیلم‌های آنالوگ پرداخته شود تا مرز میان مرمت مورد قبول بر پایه اصول آکادمیک و مرمت‌های غیر اصولی مشخص شود. در این راستا آشنایی با ماهیت اثر تحت عنوان "فن شناسی" و تسلط بر عوامل محیطی موثر بر ایجاد تغییرات در اثر با عنوان "آسب شناسی" در این نوشتار مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین شیوه های مرمت فیلم به شکل سنتی فیزیکی و جدید دیجیتال و دیدگاه های مرتبط با آن در نگاهی به یکی از پروژه های موفق معاصر یعنی "پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم" مورد واکاوی قرار گرفته است که نتیجه آن استفاده از افراد متخصص و نظارت صاحبان اثر و شیوه های صحیح مرمت آکادمیک جهت حفظ و آشکار کردن ارزش‌های اثر و انتقال آن به آیندگان را تحت عنوان "حفاظت و مرمت" تایید می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که امروزه توجه به متن بیشتر از حفظ نسخه یا نسخه های اصلی آنالوگ فیلم مورد توجه است. هرچند حفظ و مرمت نسخه آنالوگ فیلم بسیار هزینه‌بر است اما تهیه نسخه دیجیتالی مرمت شده فیلم در کنار حفظ و آرشیو کردن نسخه های آنالوگ آسیب دیده و یا در معرض آسیب می‌تواند بهترین گزینه برای اقدام به شمار آید.

کلید واژگان: مرمت فیلم، آسیب شناسی، فن شناسی، سلولز نیترات، سلولز استات، فیلم پلی‌استر، بنیاد فیلم

۱. مقدمه

از موارد کمتر کار شده در زمینه حفاظت مرمت آثار، فیلم‌های آنالوگ[۴۴۶] است که امروزه به یکی از دغدغه های اهالی سینما تبدیل شده است. تا قبل از به وجود آمدن سیستم های ضبط و پخش دیجیتال، فیلم های سینمایی (داستانی، مستند و ...) به صورت فیزیکی و با استفاده از ابزار های ضبط و پخش آنالوگ از جمله فیلم های نگاتیو و پوزیتیو[۴۴۷] قطع ها و جنس های مختلف تهیه می‌شد. فیلم های آنالوگ ابزار زوال پذیر و تجدید ناپذیری است؛ از این رو لازم است که میراث سینما را حفظ و مرمت کنیم چرا که بخش اعظمی از تاریخ و هویت هنر سینما در این ادوات ضبط و پخش قرار دارد. در کشور های صاحب سبک و ریشه دار در هنر سینما، هزینه ها و سرمایه گذاری زیادی جهت مرمت و آرشیو (به خصوص به شکل دیجیتال) فیلم های قدیمی تر شده است به شکلی که رشته های تحصیلی دانشگاهی جداگانه ای تحت عنوان آرشیو فیلم و حفاظت فیلم در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد تشکیل داده اند(Lukow, 2000) و بخش قابل توجهی از فیلم های مهم تاریخ سینما را مرمت و دیجیتالی کرده اند. همچنین نسخه های فیزیکی فیلم ها را در شرایط مناسب در آرشیو ها و مجموعه ها نگهداری می‌کنند. در کشور ما با وجود قدمت کمتر در قیاس با کشور های پیشرو در سینما و فیلم های به مراتب جدید تر، آسیب های زیادی در این فیلم ها دیده می‌شود و تعداد زیادی فیلم که حتی عمری کمتر از نیم قرن دارند از بین رفته و یا در حال نابودی هستند. در حوزه حفاظت و مرمت اشیاء، رعایت چهار مرحله فن شناسی، آسیب شناسی، حفظ و مرمت برای کیفیت هرچه بیشتر عمل مرمتی به طور واضح برای شیء مشخص می‌شود. (بخشنده فرد، ۱۳۸۹: ۱۷) در این نوشتار سعی می‌شود به این چهار مرحله در حوزه حفاظت و مرمت فیلم‌های آنالوگ پرداخته شود تا شناخت بیشتری نسبت به نمونه های مجهول یا نمونه های نیازمند به اقدام، حاصل شود.

علاوه بر پرداختن به این چهار مرحله که هدف اصلی این نوشتار است؛ بررسی جزئی یکی از پروژه‌های اخیر حفاظت و مرمت فیلم‌های سینمایی که "پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم"[۴۴۸] نام دارد، به عنوان هدف دیگر مورد نظر بوده است.

۲. پیشینه تحقیق

---

[۴۴۶] Analog
[۴۴۷] Negative & Positive
[۴۴۸] World Cinema Project

در پایان نامه‌های "حفاظت و مرمت پنج نمونه نگاتیو شیشه ای متعلق به دوره پهلوی اول" در سال ۱۳۹۵ نوشته حسین بیگی و به راهنمایی محسن محمدی آچاچلویی، نگارنده اعمال خود بر روی پنج نمونه عکس را که قبلا حفظ و مرمت کرده است کامل شرح می‌دهد که شامل مراحل فن‌شناسی و آسیب شناسی و همچنین اقدامات مرمتی انجام شده است.

پایان نامه ای دیگر "ارزیابی توکوفرول در حفاظت و مرمت فیلم های سینماتوگراف نیترات سلولز" در سال ۱۳۹۷ باز هم نوشته حسین بیگی و راهنمایی محسن محمدی آچاچلویی، شامل فصل هایی درباره تاثیر یک ماده خاص در مرمت فیلم می‌باشد که آن ماده از بحث این نوشتار خارج است. اما درباره آسیب‌شناسی فیلم‌های آنالوگ اطلاعات مناسبی عرضه می‌کند. پایان نامه "حفاظت و مرمت فیلم" در سال ۱۳۷۹ نوشته کورس سامانیان به راهنمایی اکبرعالمی، محمد تقی آشوری و محمد تقی شاهرخ از جمله پایان نامه های فارسی است که درباره حفظ و مرمت فیزیکی فیلم هاست. در باب حفاظت و مرمت فیلم به زبان فارسی منابع و مراجع زیادی موجود نمی‌باشد بنابراین در این پژوهش بیشتر از منابع غیر فارسی استفاده شده است. آنچه که این پژوهش را از موارد بالا مستثنی می‌کند پرداختن به هر چهار مرحله در حفاظت و مرمت فیلم می‌باشد و همچنین پرداختن به مرمت دیجیتال و بررسی آن در پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم.

۳. روش تحقیق

در این پژوهش برای بخش فن‌شناسی و شناخت شیء بیشتر از روش‌های تجربی مشاهده، آزمایش در آزمایشگاه استفاده شده است. برای بخش‌های آسیب شناسی وحفاظت و مرمت شیء علاوه بر روش‌های استفاده شده در فن‌شناسی، از منابع کتابخانه-ای نیز بهره گرفته شده است.

٤. چهارچوب نظری

۱-٤. فن شناسی

"فن شناسی" شناسایی مواد تشکیل دهنده، نحوه ساخت، شکل‌دهی و تزئین یک شیء است. در فن شناسی تخصصی تر لازم است اطلاعات کامل به صورت خلاصه و طبقه‌بندی شده در خصوص مواد تشکیل دهنده، تاریخ احتمالی ساخت، نحوه شکل دهی و وجود مرمت‌های پیشین را ارائه داد.(بخشنده‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۶)

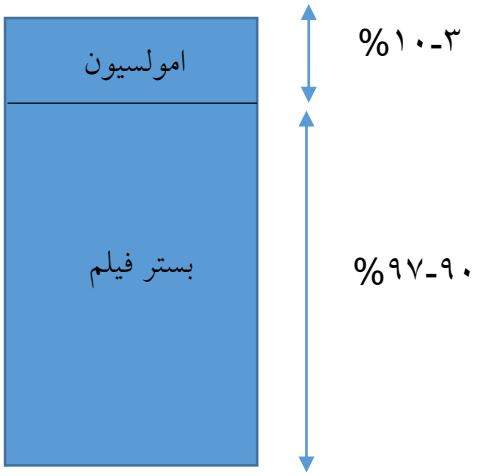
۱-۱-٤. ساخت و اجزا فیلم (Read & Meyer, 2000: 19)

فیلم ها از یک لایه بستر (پایه) و یک لایه ژلاتینی (امولسیون)[۴۴۹] تشکیل شده اند که به واسطه مواد چسبنده به یکدیگر متصل شده است.

بیشتر ضخامت فیلم را لایه بستر (۹۰ تا ۹۷ درصد) تشکیل میدهد و فقط یک لایه نازک از امولسیون (۳ تا ۱۰ درصد) مربوط به این ضخامت است. (نمودار ۴-۱)

امولسیون ترکیبی است از ژلاتین و هالید های نقره (AgCl – AgBr – AgF – AgI) که در واقع همین لایه نازک است که تصویر را به صورت منفی ثبت میکند.

[۴۴۹] Emulsion



نمودار ۴-۱

۲-۱-٤. انواع بستر فیلم (Valverde, 2005)

به طور کلی بسترهای فیلم به سه دسته تقسیم می‌شود:

۲-۱-۴-۱. سلولز نیترات:[۴۹]اولین بستر ساخته شده برای فیلم (از حدود ۱۸۸۹م)که به شدت اشتعال پذیر است، حتی در غیاب اکسیژن و زیر آب نیز فعل و انفعالات شیمیایی‌اش خود به خودی است.

۲-۲-۱-٤. سلولز استات:[۵۱]در حدود سال ۱۹۲۰م برای جاگزینی فیلم‌های سلولز نیترات ساخته شد و تا دهه ۵۰م موفقیت فیلم های سلولز نیترات را به سبب ضعف های مکانیکی بدست نیاورد.

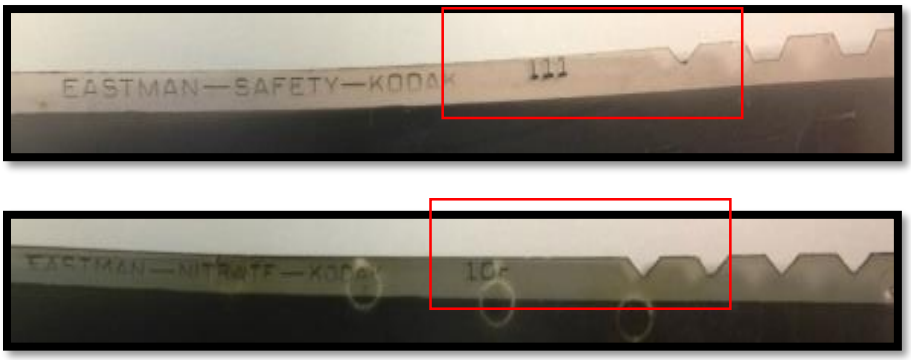
۳-۲-۱-٤. پلی استر:[۵۲]از سال ۱۹۵۵م برای جایگزینی فیلم‌های سلولز نیترات و سلولز استات ساخته شد. این بستر مشکلات نمونه‌های قبلی را ندارد.

---

[۴۵۰] Nitrocellulose
[۴۵۱] Cellulose Triacetate
[۴۵۲] Polyester

۴-۱-۳. شناسایی نوع فیلم به روش مشاهده (Fischer & Conservator, 2012)

۴-۱-۳-۱. شناسایی بستر فیلم از طریق مشاهده بصری: بعضا ممکن است. در حاشیه فیلم‌ها معمولا اسم هایی نوشته می‌شود که به نوع فیلم اشاره دارد؛ Nitrate برای سلولز نیترات، Safety برای سلولز استات و Ester یا Croner برای پلی‌استر استفاده می‌شود. همچنین در این حاشیه ممکن است شیار هایی وجود داشته باشد که شیار های V شکل برای سلولز نیترات و شیار های U شکل برای سلولز استات است.(تصاویر ۴-۱ و۴-۲)



تصاویر ۴-۱ و۴-۲

۴-۱-۳-۲. شناسایی بستر فیلم از طریق فیلتر پلاریزه:[۴۵۳]این فیلتر مناسب شناسایی فیلم‌های پلی‌استر است. ساختار پلیمری این نوع فیلم سبب شکست نور می‌شود و اگر بعد از قرار دادن فیلتر، الگوهای رنگین کمانی مشاهده شود، مربوط به فیلم پلی‌استر است و در غیر این صورت، مربوط به فیلم سلولز نیترات یا سلولز استات است. (Nishimura & Reilly, 1999)

۴-۱-۴. شناسایی بستر فیلم به روش‌های آزمایشگاهی (Nishimura & Reilly, 1999)

۴-۱-۴-۱. تست شعله: برای انجام این تست که از دسته تست های آزمایشگاهی مخرب[۴۵۴]می‌باشد؛ لازم است بخشی به عنوان نمونه سوزانده شود. اگر شعله ور شود و کامل بسوزد سلولز نیترات است و اگر شعله همراه با دود و قطره های مذاب باشد مربوط به سلولز استات یا پلی استر است. پس این شیوه بیشتر مناسب تشخیص فیلم‌های سلولز نیترات می‌باشد.

---

[۴۵۳] Polarized
[۴۵۴] Destructive or Invasive Tests

۲-٤-۱-٤. تست تری کلرو اتیلن:[٤٥٥]در این روش، باید بخشی از فیلم به عنوان نمونه درون محلول مایع تری کلرو اتیلن انداخته شود. اگر فیلم روی مایع شناور شود سلولز استات، درون مایع معلق شود پلی استر و اگر ته نشین شود سلولز استات است.

۳-٤-۱-٤. تست دی فنیل آمین:[٤٥٦]برای انجام آن لازم است ۰٫۵ گرم دی فنیل آمین را به ۱۰۰ میلی لیتر سولفوریک اسید[٤٥٧]اضافه کرد سپس قطره ای از این محلول را روی نمونه فیلم چکاند و بعد از حدود ۶۰ ثانیه اگر رنگ آبی غلیظ حاصل شود مربوط به سلولز نیترات و اگر بدون تغییر بماند یا آبی کمرنگ حاصل شود مربوط به پلی استر یا سلولز استات است.

۲-٤. آسیب شناسی

"آسیب شناسی" بیان و نگاه دقیق و عمیق به وقایعی است که بر شیء در اثر مرور زمان و شرایط مختلف قرارگیری شیء در محیط تحمیل می‌شود.(بخشنده‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۶)

۱-۲-٤. عوامل آسیب زا

۱-۱-۲-٤. دما و رطوبت: دمای اتاق (۲۵-۲۰ درجه سانتیگراد) و گرمتر و نوسان های رطوبتی و دمایی می‌تواند سبب آسیب و یا تسریع آسیب شود. به خصوص در فیلم‌های سلولز نیترات و سلولز استات.

۲-۱-۲-٤. نور: نور آبی (طول موج ۴۰۰-۵۰۰ نانومتر) و اشعه فرابنفش موجود در نور طبیعی و منابع نور مصنوعی می‌تواند سبب رنگ پریدگی و محو شدن تصویر به خصوص تصاویر رنگی شود.

۳-۱-۲-٤. آلودگی: شامل آلودگی های موجود در هوا و آلودگی های محیطی و بیولوژیکی که می‌توانند سبب تسریع فرآیندهای شیمیایی و اسیدی شدن و شکنندگی و ترد شدن فیلم‌ها و رنگ پریدگی شوند.

٤-۱-۲-٤. نگهداری نامناسب: شامل نگهداری و آرشیو نامناسب و یا در مکان نامناسب که می‌تواند سبب تسریع آسیب و یا بوجود آمدن آسیب های فیزیکی مانند خراش و یا آسیب های بیولوژیکی شود.

---

[٤٥٥] Trichloroethylene
[٤٥٦] Diphenylamine
[٤٥٧] Sulfuric Acid

۵-۱-۲-٤. *استفاده نامناسب:* استفاده در شرایط نامناسب و استفاده از ابزار های نامناسب برای پخش و کار با فیلم یا استفاده های مکرر می‌تواند باعث بروز آسیب‌های مکانیکی مثل کشیدگی، خراش و پارگی فیلم شود.

٦-۱-۲-٤. *فرایند شیمیایی نامناسب:* زمانی بروز می‌کند که فرایند ظهور به درستی انجام نشده باشد؛ فیلم به درستی ظاهر نشده باشد یا داروی ظهور به خوبی شسته نشده باشد که در آن صورت می‌تواند سبب زرد شدن و رنگ پریدگی و حساسیت فیلم نسبت به نور شود.

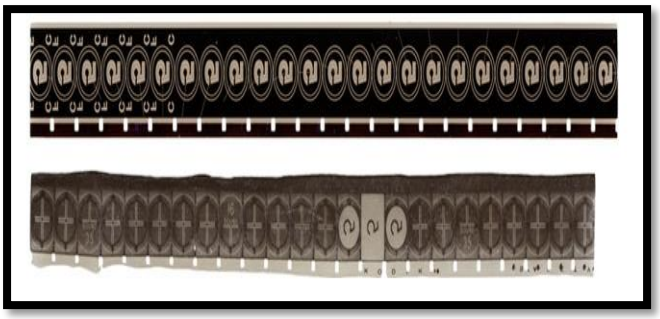
۲-۲-٤. *آسیب شناسی فیلمهای سلولز نیترات*[۴۵۸]

۱-۲-۲-٤. *شکنندگی:*[۴۵۹] از دست رفتن انعطاف پذیری در طول زمان

تصویر ۴-۳

۲-۲-۲-٤. *انقباض:*[۴۶۰] جمع شدن و کوتاه شدن طولی یا عرضی که شامل چروک ها نیز می‌شود

[۴۵۸] https://filmcare.org/visual_decay
[۴۵۹] Embrittlement
[۴۶۰] Shrinkage



تصویر ۴-۴

۳-۲-۲-٤. اعوجاج:[٤٦١]زمانی که تمام فیلم یکسان دچار انقباض نشود حاصل می‌شود. ممکن است بین امولسیون و بستر فیلم نیز بوجود بیاید و سبب جدایش آن‌ها شود.

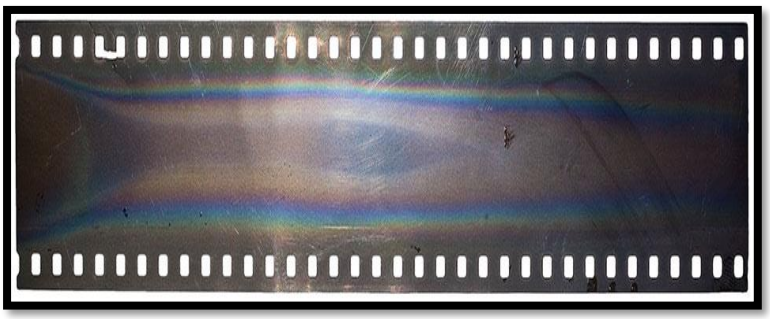
تصویر ۴-۵

٤-۲-۲-٤. تجزیه ژلاتین و بستر فیلم:[٤٦٢]هنگام اکسید شدن نیتروژن موجود در بستر و بوجود آمدن اسید نیتریک پدید می آید.

[٤٦١] Distortion
[٤٦٢] Gelatin Decomposition

تصویر ۴-۶

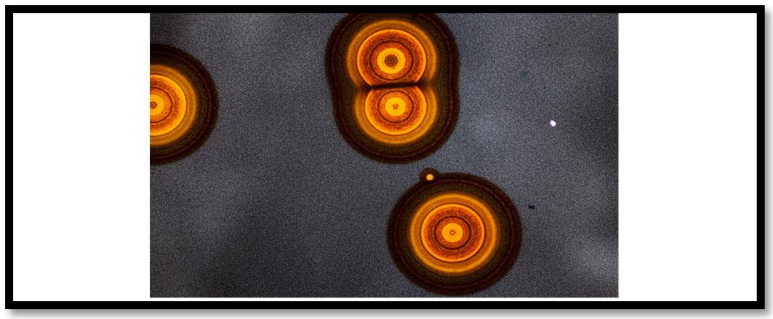
۵-۲-۴. آیینه شدن و محو شدگی:[۴۶۳]ناشی از حرکت یون های نقره موجود در امولسیون به سطح تصویر پدید می‌آید.



تصویر ۴-۷

۶-۲-۴. لکه های اکسیداسیون:[۴۶۴]به رنگهای قرمز،زرد و صورتی، ناشی از اکسید شدن نقطه ای نقره موجود در لایه ژلاتینی امولسیون.

[۴۶۳] Silver Fading & Silver Mirroring
[۴۶۴] Redox Blemishes



تصویر ۴-۸

۷-۲-۲-٤. میزان آسیب فیلمهای سلولز نیترات

سطح ۱: بدون آسیب.

سطح ۲: فیلم زرد رنگ می‌شود. آسیب آیینه ای شدن می‌تواند شروع شده باشد.

سطح ۳: فیلم چسبناک می‌شود و از خود اسید نیتریک[۴۶۵] ترشح می‌کند.

سطح ٤: فیلم قهوه ای رنگ می‌شود و تصویر شروع به محو شدن می‌کند.

سطح ٥: فیلم نرم و صابونی می‌شود و می‌تواند به دیواره های حلقه و جعبه بچسبد

سطح ٦: فیلم پودری می‌شود.

۳-۲-٤. آسیب شناسی فیلمهای سلولز استات[۴۶۶]

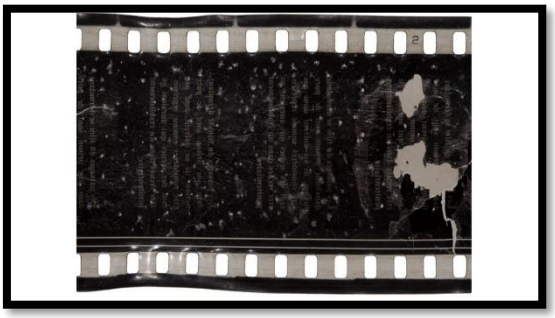
۱-۳-۲-٤. سندروم سرکه:[۴۶۷] شایع ترین آسیب فیلم‌های سلولز استات است و فقط در این نوع از فیلم‌ها به وجود می‌آید که ناشی از پدید آمدن اسید استیک[۴۶۸] می‌باشد.

---

[٤٦٥] Nitric Acid
[٤٦٦] https://filmcare.org/visual_decay
[٤٦٧] Vinegar Syndrome
[٤٦٨] Acetic Acid

تصویر ۴-۹

۲-۳-۲-٤. *شکنندگی:* از دست رفتن انعطاف پذیری در طول زمان



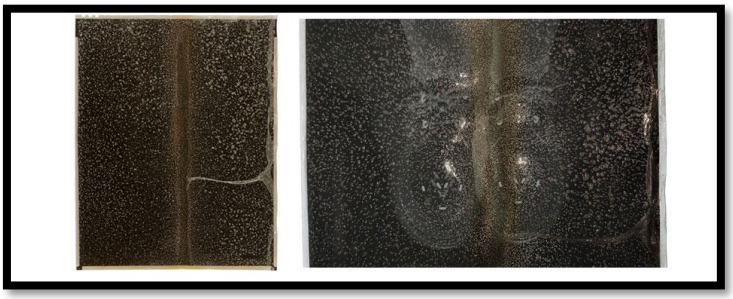
تصویر ۴-۱۰

۳-۳-۲-۴. *عامل* ***ضد نیم سایه:***[۴۶۹] انتقال رنگینه های لایه های پایین‌تر امولسیون به سطح این آسیب را بوجود می‌آورد.

[۴۶۹] Anti-halation

تصویر ۴-۱۱

٤-٣-٢-٤. تراوش مواد افزودنی (پلاستیزر):[۴۷]بیرون زدن مواد شیمیایی افزودنی به فیلم به شکل لکه و تاول.



تصویر ۴-۱۲

٥-٣-٢-٤. انقباض: جمع شدن و کوتاه شدن طولی یا عرضی که شامل چروک ها نیز می‌شود. عارضه ای مشابه در فیلم‌های سلولز استات و نیترات.

[۴۷۰] Plasticizer Exudation

تصویر ۴-۱۳

۶-۳-۲-٤. *اعوجاج:* زمانی که تمام فیلم یکسان دچار انقباض نشود حاصل می‌شود. ممکن است بین امولسیون و بستر فیلم نیز بوجود بیاید و سبب جدایش آن‌ها شود. این عارضه نیز در فیلم‌های سلولز استات و نیترات مشابه است.

تصویر ۴-۱۴

۷-۳-۲-٤. *شبکه ای و لایه لایه شدن:*[۴۷۱]هنگامی رخ می‌دهد که لایه های فیلم (بستر و امولسیون) از یکدیگر جدا شوند.

[۴۷۱] Delamination/Channeling

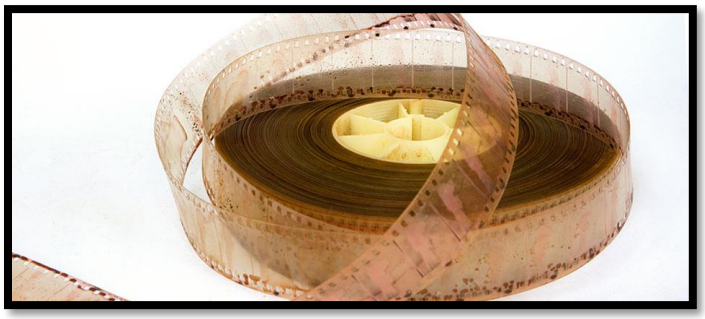
تصویر ۴-۱۵

۸-۳-۲-٤. رنگ پریدگی:[۴۷۲]مربوط به فیلم های رنگی و به هم خوردن کنتراست رنگ‌ها در مراحل فیلمبرداری، ظهور یا نگهداری است.

تصویر ۴-۱۶

۹-۳-۲-٤. آیینه شدن و محو شدگی: ناشی از حرکت یون های نقره موجود در امولسیون به سطح تصویر. که در هر دو نوع بستر سلولز استات و نیترات دیده می‌شود.

[۴۷۲] Dye Fade



تصویر ۴-۱۷

۱۰-۳-۲-٤. *لکه های اکسیداسیون:* به رنگهای قرمز،زرد و صورتی، ناشی از اکسید شدن نقطه ای نقره موجود در لایه امولسیون. مشترک در همه فیلم‌هایی که در آن‌ها هالیدهای نقره استفاده شده است.

تصویر ۴-۱۸

۱۱-۳-۲-٤. میزان آسیب فیلمهای سلولز نیترات

سطح ۱: بدون آسیب.

سطح ۲: فیلم دچار فرخوردگی و تاب خوردگی اندک می‌شود و ضد نیم سایه پدید می آید.

سطح ۳: به وجود آمدن سندروم سرکه و انقباض و شکنندگی فیلم.

سطح ٤: فرخوردگی و پیچ و تاب شدید.

سطح ٥: بوجود آمدن لکه ها و حباب ها.

سطح ٦: شبکه ای و لایه لایه شدن.

٤-۲-٤. آسیب شناسی فیلمهای پلی استر[۴۷۳]

این دسته از فیلم‌ها بسیاری از مشکلات و آسیب‌های فیلم‌های سلولز استات و سلولز نیترات را ندارد اما بعضی از این آسیب‌ها در فیلم‌های پلی‌استر هم دیده می‌شود.

۱-٤-۲-٤. رنگ پریدگی: مربوط به فیلم های رنگی و به هم خوردن کنتراست رنگها در مراحل فیلمبرداری، ظهور یا نگهداری است.

تصویر ۴-۱۹

۲-٤-۲-٤. قارچ ها و دیگر عوامل بیولوژیکی:[۴۷۴]به دلیل وجود مواد آلی در ترکیبات فیلم‌های آنالوگ، این فیلم‌ها ممکن است مورد هجوم آفات و موجودات زنده قرار بگیرند. هر سه گونه فیلم در خطر این آسیب هستند.

تصویر ۴-۲۰

[۴۷۳] https://filmcare.org/visual_decay
[۴۷۴] Mold/Fungus

۵-۲-٤. جدول آسیب

جدول ۴-۱

آسیب	فیلم در معرض خطر	نشانه ها	اقدام موثر
خراش	همه	مشاهده خط و خش	اصلاح وضعیت نگهداری
شکنندگی	نیترات – استات	انعطاف ناپذیری	فریز کردن
انقباض	نیترات – استات	کوتاه شدن فریم فیلم	فریز کردن
اعوجاج	نیترات – استات	کوتاه شدن و تاب دار شدن فریم فیلم	نگهداری در مکان سرد
تجزیه ژلاتین و بستر فیلم	نیترات	بوجود آمدن لکه هایی مانند سوختگی در تصویر	فریز کردن
آینه ای شدن	نیترات – استات	بازتاب نور	کنترل رطوبت و نگهداری در مکان سرد

	(سیاه و سفید)		
محو شدگی	نیترات – استات (سیاه و سفید)	محو شدن تصویر و شفافیت فریم	کنترل رطوبت و نگهداری در مکان سرد

آسیب	فیلم در معرض خطر	نشانه ها	اقدام موثر
لکه های اکسیداسیون	نیترات – استات (سیاه و سفید)	لکه های رنگی	کنترل رطوبت و نگهداری در مکان سرد
سندروم سرکه	استات	حضور استیک اسید	هرچه میزان اسید بیشتر باشد باید در دمای پایین تری نگهداری شود
ضد نیم سایه	استات	وجود هاله های آبی	فریز کردن
تراوش مواد افزودنی	استات	تشکیل حباب های ریز	فریز کردن

شبکه ای و لایه لایه شدن	استات	وجود شبکه های لایه لایه	فریز کردن
رنگ پریدگی	همه (رنگی)	کدر شدن و به همریختگی کنتراست	فریز کردن و اصلاح رنگ با نرم افزار
عوامل بیولوژیکی	همه	وجود قارچ ها و کپک ها و آثار آسیب موجودات زنده	اصلاح نگهداری – کنترل رطوبت – از بین بردن عامل در صورت سطحی بودن آسیب – نگهداری در مکان سرد

۳-٤. مرمت

"مرمت" عملیاتی بسیار تخصصی که هدف آن حفظ و آشکار کردن ارزش تاریخی و زیبایی‌شناختی یک اثر بر مبنای محترم شمردن مواد و مصالح و اسناد اصل و اهمیتش انتقال اثر به آیندگان است. و "حفاظت" شامل کلیه عملیات لازم برای تداوم وضعیت فعلی یک اثر و جلوگیری از فروپاشی و نابودی آن می‌شود. (یوکیلهتو، ۱۳۹۴: ۴۱۱-۴۱۲)

بسیاری از آسیب‌های مربوط به فیلم‌های آنالوگ برگشت ناپذیر هستند. به قدری که موجودیت نسخه مربوطه به خطر می‌افتد. مرمت فیزیکی فیلم‌های آنالوگ آسیب دیده کاری دشوار و پر هزینه است بنابراین بهترین اقدام برای فیلم‌های آنالوگ، جلوگیری از بروز هرگونه آسیب و تهیه نسخه‌های کپی (به صورت آنالوگ و دیجیتال) می‌باشد. به طور کلی دیدگاه‌های مختلف درباره حفاظت و مرمت فیلم‌های آنالوگ به سه دسته تقسیم می‌شوند. دیدگاه اول عقیده دارند که آسیب‌های وارد شده به فیلم خود یک اتفاق مهم تاریخیست و نباید در آن دخالتی به عنوان مرمت انجام شود. دیدگاه دوم مرمت فیلم به صورت فیزیکی را اولویت می‌داند و دیدگاه سوم مرمت متن موجود در فیلم را مهم ترین اولویت قرار می‌دهد.(Read & Meyer, 2000: Part 4) از میان این سه دیدگاه، دیدگاه سوم یعنی اولویت حفظ متن فیلم بیشترین طرفدار را دارد. همچنین این دیدگاه، دیدگاه غالب پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم نیز بوده است.

۱-۳-٤. مراحل مرمت[۱]

۱- مستند نگاری و مطالعه مواد ۲- مرمت حلقه های فیلم ۳- درمان آسیب های شیمیایی ۴-شست و شو ۵-اسکن ۶- مرمت دیجیتال ۷- اصلاح رنگ ۸- تنظیم ۹- ساخت زیرنویس ۱۰- مرمت صدا ۱۱-چاپ

۲-۳-٤. مستند نگاری و مطاله مواد:

روند مرمت با مطالعه و بررسی مواد آغاز می‌شود و با ثبت مستندات کار انجام شده به پایان می‌رسد. تجزیه و تحلیل عناصر موجود اجازه می‌دهد تا مناسب ترین روند کار مرمت تعیین شود و یک بازه زمانی برای پایان کار تعیین شود و همچنین فوریت کار مشخص می‌شود. در پایان روند مرمت، تمام مراحل کار، مشکلات پیش آمده و راه حل های اتخاذ شده به طور دقیق ثبت می شود.

۳-۳-٤. مرمت حلقه های فیلم:

مرمت دستی فیلم اولین مرحله کاری است که در مرمت فیلم انجام می‌شود. هدف آن بازگرداندن قابلیت مکانیکی فیلم اصلی است که امکان عبور آن از ماشین آلات را در مراحل متوالی فرآیند مرمت (چاپگرها ، اسکنرها و..) فراهم می‌کند.

[۱] https://www.immagineritrovata.it/film-restoration/servizi/

کار با دست و عمدتا روی یک میز چرخشی دستی انجام می‌شود. ابزارهای مورد استفاده عبارتند از: قیچی، تیغ جراحی، موچین، سواب، حلال، نوار چسب مخصوص سینما، چسب (تولیدات خود آزمایشگاه های مرمت فیلم، هم برای فیلم سلولز نیترات و هم فیلم سلولز استات) و برس.

در مرحله مرمت حلقه های فیلم، تمام نقص های فیزیکی بررسی می‌شوند؛ هرگونه آسیب جسمی، مانند شکستگی، انقباض یا پارگی، که ممکن است در محل سوراخ های ریل یا در تصاویر واقعی واقع شده باشد و ممکن است لاکن هایی با اندازه هایی متفاوت را تشکیل دهد، برطرف می شود. بعلاوه ، هر منطقه از آلودگی به صورت دستی تمیز می شود.

٤-٣-٤. درمان آسیب های شیمیایی:

در سالهای اخیر، بیشتر سرمایه گذاری ها بر روی روشی است که اختصاصاً به "درمان‌های شیمیایی" (خشک کردن ، نرم کردن ، آبرسانی) معروف است، به این معنی قادر است زندگی دوم را به فیلم ببخشد که در غیر این صورت، وخامت شیمیایی فیلم یک مشکل فزاینده خواهد شد؛ روند و واکنشی طبیعی و برگشت ناپذیر، که در شدیدترین موارد می تواند منجر به از بین رفتن ماده فیلم سلولز نیترات و سلولز استات شود.

فیلمی که از وخامت شیمیایی رنج می‌برد، دچار تغییرات شیمیایی و حتی فیزیکی می‌شود که به طور قابل توجهی عملکرد و بنابراین امکان استفاده از آن را کاهش می‌دهد. این امر کار با فیلم را غیرممکن می‌کند و بنابراین، هرگونه امکان موفقیت در یک پروژه مرمت را از بین می‌برد.

با استفاده از این روش ، می‌توان یک بار دیگر از فیلم استفاده کرد. به همین ترتیب ، فیلمی که به دلیل خراب شدن مواد شیمیایی خشک و شکننده شده است، که گاهی منجر به تغییر شکل فیزیکی یا از بین رفتن سطح صافی اصلی می‌شود ، می‌تواند انعطاف پذیری از دست رفته خود را با استفاده از درمان نرم کننده و مرطوب کننده بهبود بخشد. پس از آن، می توان بدون خطر آسیب یا شکستگی روی آن کار کرد.

٥-٣-٤. شست و شو فیلم:

این فیلم‌ها در صورت نیاز تحت تمیزکاری کامل فرا صوت قرار می گیرد: از یک مخزن شستشو حاوی ماده HFE[۲] عبور داده می‌شود و با استفاده از سیستم اسفنج های چرخان ، فرآیند شست و شو را طی می‌کند. در آخر ، توسط یک جت هوا خشک می شود.

٦-٣-٤. اسکن:

این مرحله برای تهیه یک فایل دیجیتال از فیلم آنالوگ مورد نظر انجام می‌شود. اسکن ها با وضوح بسیار بالا صورت می‌گیرد تا امکان انجام عملیات‌های بعدی حفظ و مرمت با بهترین کیفیت انجام شود.

---

[۱] Chemical Treatment
[۲] Hydrofluoroethers

یکی از دستگاه های اسکن فیلم Arriscan نام دارد. این دستگاه می تواند فیلم‌های سلولز نیترات و سلولز استات را حتی در حالات بسیار آسیب دیده اسکن کند. همچنین می‌تواند فیلم هایی را که با مشکلات جدی سندرم سرکه مواجهند اسکن و دیجیتالی کند.

۷-۳-٤. مرمت دیجیتال:

بخش مرمت دیجیتال[۱] بخش کاملا دیجیتالی است که به کمک نرم‌افزار های مختلف ویرایش فیلم و تصویر انجام می‌شود. نرم افزارهایی مثل فوتوشاپ[۲] پریمیر[۳] فاینال کات[۴] و...

تثبیت کردن تصویر، حذف خطوط مثل زیرنویس‌های چسبیده، بازسازی لاکن[۵]های جزئی و کلی قاب ها، از بین بردن علائم نوار و چسب، از بین بردن گرد و غبار و خراش ها و تصحیح نویز های تصویری از جمله اقداماتی است که در مرمت دیجیتال مورد نظر قرار می‌گیرد.

۸-۳-٤. اصلاح رنگ:

امروزه تصحیح رنگ به صورت دیجیتالی انجام می شود زیرا ابزارهای موجود امکان مداخله دقیق تر در فیلم را نسبت به تکنیک های سنتی فراهم می کند.. این روش های جدید اجازه بازسازی مجازی تصاویر را می‌دهند که قابل بازگشت هستند؛ مرمت سنتی در سطح رنگ به هیچ وجه قابل بازگشت نیست. به این ترتیب امکان بازیابی اسناد بصری و تمام اطلاعات موجود در آنها بطور قابل توجهی افزایش می‌یابد.

هدف از اصلاح رنگ بدست آوردن نمای نهایی فیلم می‌باشد. به طوری که مد نظر کارگردان اثر بوده است.

۹-۳-٤. تنظیم[۶]

این اصطلاح بیشتر برای مرتب کردن تصاویر (پیش، هنگام و پس از مرمت)، تبدیل فرمت قطع های فیلم به یکدیگر (مثلا از ۱۶ میلی متر به ۳۵) و آماده سازی آن جهت نمایش است. معمولا این مرحله زیر نظر کارگردان اصلی فیلم یا کارگردانی دیگر انجام می‌شود.

۱۰-۳-۴. ساخت زیرنویس:

همه آثار سینمایی مرمت شده، با زیرنویس ارائه می‌شوند. این فیلم ها بسته به تیراژ و زبان اصلی خود، به انگلیسی ، ایتالیایی ، فرانسوی و سایر زبان های اصلی اروپایی از جمله زیرنویس ناشنوایان و کم شنوایان زیرنویس می شوند.

---

۱ Digital Restoration
۲ Adobe Photoshop
۳ Adobe Premiere
۴ Final Cut
۵ عبارت است از قسمت های کمبود (Missing Parts)
۶ Mastering

این زیرنویس با زیرنویس چسبیده به تصاویر آنالوگ فرق دارد و کاملا دیجیتالی و جداگانه ساخته می‌شود.

۱۱-۳-۴. مرمت صدا:

هدف اصلی از مرمت صدا، بازگرداندن همه صداهای موجود در فیلم است. بنابراین نوار های صوتی فیلم با کیفیت بالا ضبط دیجیتال می‌شود و نویز ها و آسیب ها با نرم افزار های دیجیتالی رفع می‌شود. هرگونه بازسازی یا افزودن صدای ثانویه (در صورت از بین رفتن صداهای اصلی) زیر نظر کارگردان اثر و یا کارگردانی دیگر انجام می‌شود.

۱۲-۳-۴. چاپ:

بعد از اسکن نسخه ها، سعی می‌شود علاوه بر حفظ فیلم های اصلی، نسخه نگاتیو (منفی) مرمت شده دیجیتالی جدیدی نیز بسازند. که بتوان هر زمان از آن هر تعداد نسخه چاپ مثبت (پوزیتیو) که می‌خواهیم کپی برداریم. معمولا از هر فیلم دو نسخه چاپ مثبت گرفته می‌شود، یکی از نگاتیو اصلی اسکن شده قبل از مرمت و دیگری از نگاتیو نهایی مرمت شده. نسخه های چاپ مثبت قدیمی هم در صورت وجود، حفظ و اسکن می‌شوند.

۴-۴. پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم[۱]

یکی از پروژه های حفاظتی و مرمتی مهم قرن جاری پروژه سینمای جهان است که یک سازمان غیرانتفاعی است که به حفظ و احیای بخشی از سینمای جهان که به آن کمتر پرداخته میشود توجه می‌کند.

بنیاد در سال ۲۰۰۷ به عنوان بنیاد سینمای جهانی توسط مارتین اسکورسیزی رسمیت یافت؛ این کار با الهام از بنیاد فیلم در ایالات متحده انجام شد، که البته قبل تر توسط اسکورسیزی با جورج لوکاس، استنلی کوبریک، استیون اسپیلبرگ و کلینت ایستوود در ۱۹۹۰ تأسیسش شده بود. این بنیاد با جذب حامی مالی از سراسر دنیا، کار تهیه کنندگی حفظ و مرمت فیلم‌ها را به عهده و برای انجام پروژه، آزمایشگاه های معتبر مرمت فیلم را به کار می‌گیرد.

پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم در کل یکی از بهترین و موفق ترین پروژه های حفاظتی و مرمتی در حوزه فیلم بوده که هنوز هم به پایان نرسیده است. اما این پروژه نیز علی رقم همه نقاط قوتش، نکاتی منفی در خود دارد که البته قابل چشم پوشی است. توجه به فیلم‌های شاخص معروف‌ترین کارگردان های هر کشور می‌تواند یکی از نقاط ضعف این پروژه باشد. برای مثال بهرام بیضایی و لوییس بونوئل[۲] از نوابغ سینمای ایران و اسپانیا هستند و هرچند حفاظت از آثار این اشخاص بسیار مهم است اما در هر صورت کسان دیگری نیز هم عصر این افراد در این سرزمین ها فیلم‌سازی کرده‌اند که آثارشان قابل توجه بوده است اما ترجیح پروژه رفتن سراغ این اشخاص بوده است. گستره انتخاب فیلم و همکاری با آزمایشگاه ها و موسسه

---

[۱] https://www.film-foundation.org/world-cinema
[۲] Luis Bunuel

های سراسر دنیا، کوشش برای حفظ و احیای سینمای کشورها به خصوص کشور های آفریغایی، بخشی از بدیع ترین دستاورد های این پروژه است که مشابهش کمتر وجود دارد.

٤-٤-١. روشهای حفاظتی و مرمتی (پیش، هنگام و پس)

روشهای حفاظتی و مرمتی اتخاذ شده در این پروژه کمترین مغایرت را با مبانی نظری امروزی حفاظت و مرمت فیلم دارد. با این وجود نکاتی در مراحل مختلف این پروژه هست که همچنان جای بحث را باقی می‌گذارد.

۱-۱-٤-٤. پیش از مرمت: در مرمت فیلم ها معمولا برای مرمت از یک یا دو نسخه نگاتیو و پوزیتیو بیشتر استفاده نمی‌شود. اینگونه به نظر می آید که پروژه به دنبال حفظ و مرمت همه نسخه های موجود فیلم ها نیست و فقط به دنبال حفظ و مرمت متن فیلم در درجه اول اهمیت، و در درجه دوم مرمت همین نسخه های در دستش بوده است. هرچند که این شیوه جامع ترین شیوه نیست اما با توجه به هزینه ها و دستاورد ها، کفایت می‌کند.

موفقیت این پروژه در بحث جذب حامی مالی یکی از بهترین عملکرد ها را داشته است. تهیه اطلاعات و با کیفیت ترین ابزار های کار و رعایت کامل حقوق مولفین در این پروژه قابل توجه است.

۲-۱-٤-٤. هنگام مرمت: نگاتیو اصلی برای مرمتگران این پروژه همانند معدن عمل می‌کند؛ به نحوی که مهمترین هدفشان استخراج تمام متن موجود در نگاتیو است. این نگرش باعث می‌شود که توجه چندانی به حفظ نگاتیو اصلی بعد از اسکن متن نشود. شاید بزرگترین نقطه ضعف این پروژه در کم کاری در بحث مرمت سنتی (مرمت کامل فیزیکی فیلم) باشد. آزمایشگاه ها فقط به قدری حلقه های فیلم را مرمت می‌کنند که بتوان از آنها اسکن مناسب تهیه کرد. بقیه مراحل مرمتی کاملا دیجیتالی انجام می‌شود.

مولفین (به خصوص کارگردان) بعضی از فیلم های مرمت شده در این پروژه در قید حیات نبودند. بنابراین بعضا از کارگردان ها و متخصصان دیگری برای نظارت بهره برده می‌شد و گاهی اوقات لازم بود که در فیلم دستکاری ای انجام شود (مثلا در بحث صدای فیلم ها که در برخی از فیلم ها بازسازی صدا انجام شده است) که این کار در هر صورت جای بحث را باقی می‌گذارد. البته حضور دائمی کارگردانان اصلی در همه مواردی که کارگردان در قید حیات بود بسیار اقدام موثری تلقی می‌شود.

نباید از این نکته گذشت که مرمت های انجام شده در فاز دیجیتال بسیار عالی هستند و تمام مراحل از جمله اسکن، مرمت دیجیتال در آزمایشگاه ها، اصلاح رنگ، تنظیم، ساخت زیرنویس، مرمت صدا و... در بالاترین سطح به پایان رسیده است.

۳-۱-٤-٤. پس از مرمت: نمایش فیلم های مرمت شده در جشنواره های بزرگ دنیا (از جمله کن)، تهیه فضای آرشیو مناسب و واگذاری نسخه های مرمت شده به آرشیو ها و مجموعه های بزرگ دنیا، تهیه کپی های کافی و ساخت نگاتیوی دائمی (دیجیتالی و فیزیکی) از جمله دیگر اقدامات خوب نهایی است که می‌توان گفت هدف غایی پروژه می‌باشد.

۵. نتیجه‌گیری

در حفاظت و مرمت فیلم‌های آنالوگ باید به اصول انجام این کار اشراف داشت. لازم است مرمت‌گر مواد تشکیل دهنده، ماهیت، شرایطی که اثر از سر گذرانده، عوامل موثر بر تسریع یا جلوگیری آسیب‌ها را و هر آنچه که تحت عنوان "آسیب-شناسی" و " فن‌شناسی" تعریف شده است، بشناسد. تا بتوان ارزش‌های موجود در اثر را حفظ و آشکار کرد و آیندگان را از وجود آن بهره‌مند ساخت.

برای اجرای اعمال مرمتی دیدگاه های مختلفی در مبانی نظری مرمت اشیاء وجود دارد. اما دیدگاه غالب در شاخه مرمت فیلم، حفظ متن اثر است. بنابراین هزینه ها و توجه به تهیه نسخه‌های مرمت شده دیجیتالی و حفظ نسخه هایی از فیلم است که آسیب چندانی ندیده‌اند. چرا که همانطور که گفته شد، مرمت فیزیکی سنتی بسیار کار دشوار و پرهزینه‌ای است و در مقابل این هزینه ها بازده مناسبی ندارد.

پروژه سینمای جهانی بنیاد فیلم نمونه بارز به کارگیری این شکل از مبانی نظری و شیوه فکری است. جایی که مرمت‌گران متخصص مرمت فیلم با به کارگیری حداکثر امکانات تعداد زیادی فیلم را مرمت کرده و با تهیه نسخه های متعدد فیزیکی و دیجیتالی آن‌ها را از خطر نابودی همیشگی نجات داده‌اند.

منابع

۱. بخشنده‌فرد، حمیدرضا.(۱۳۸۹): بررسی آثار تاریخی فلزی در مرمت. اصفهان. انتشارات دانشگاه هنر اصفهان
۲. جاکوبسن، سی.آی و جاکوبسن، آر ای. (۱۳۶۸) (ترجمه عالمی، اکبر): ظهور در عکاسی و سینما. چاپ دوم، تهران: انتشارات صدا و سیما.
۳. _ یوکیلهتو، یوکا. (۱۳۹۴). (ترجمه طالبیان، محمدحسن): تاریخ حفاظت معماری. چاپ دوم، تهران: انتشارات روزنه
۴. بیگی، حسین (۱۳۹۵). حفاظت و مرمت پنج نمونه نگاتیو شیشیه ای متعلق به دوره پهلوی اول، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان.
۵. بیگی، حسین (۱۳۹۷)، ارزیابی توکوفرول در حفاظت و مرمت فیلم های سینماتوگراف نیترات سلولزی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان.
۶. سامانیان، کورس (۱۳۷۹)، حفاظت و مرمت فیلم، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان.

7. Read, P., & Meyer, M. P. (2000). Restoration of motion picture film. Elsevier.
8. Fischer, M., & Conservator, S. P. (2012). 5.1 A Short Guide to Film Base Photographic Materials: Identification, Care, and Duplication. Photographs. Northeast Document Conservation Center.
9. Lukow, G. (2000). Education, Training, and Careers in Moving Image Preservation. Film History, 12(2).
10. Nishimura DW & Reilly JM. (1999). Identification of Film-Base Photographic Materials. Conserve O Gram
11. Valverde, M. F. (2005). Photographic negatives: nature and evolution of processes.
12. https://filmcare.org/visual_decay
13. https://www.film-foundation.org/world-cinema
14. https://www.immagineritrovata.it/film-restoration/servizi/

تبیین نقش خانواده در مناطق محروم و حاشیه نشین در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران

سید روح الله آقامیری موسوی

چکیده

مهاجرت از روستاها به شهرها و سکنی گزیدن روستائیان در مناطق مختلف کلان شهرها به اشکال گوناگون آلونک نشینی، زاغه نشینی، کپرنشینی و حلبی آبادها منجر به پدیده حاشیه نشینی می‌شود. خانواده‌ی مهاجرین به عنوان اصلی‌ترین نهاد اجتماعی پشتیبان از کانون های آسیب‌پذیر در پدیده و روند حاشیه‌نشینی بشمار می روند. عدم سازگاری با تغییرات سریع جامعه اکثریت شهری، نبود امنیت اقتصادی و اجتماعی، فقر و بیکاری، کمبود امکانات آموزشی و پرورشی و همچنین خدمات بهداشتی و درمانی، عواملی است که زندگی حاشینه‌نشینان را به خطر می‌اندازد. خانواده های حاشیه نشین در حفظ فرهنگ خود که در تعارض با ارزش‌های جامعه مقصد می‌باشد دچار بحران‌های مختلف زیستی و ارزشی می‌شوند که این ناهنجاری‌ها منجر به تعارض‌های گوناگون می‌گردد. هر ساله فیلم‌های داستانی متعددی در سینمای ایران تولید می‌شوند که این پدیده اجتماعی حاشیه نشینی را مورد توجه و بازنمایی قرار می‌دهند. هدف مقاله حاضر کاربردی و مسئله اصلی آن واکاوی عملکرد سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی در بازنمایی نقش خانواده مناطق محروم و حاشیه نشین می‌باشد. روش تحقیق این مقاله کیفی، با رویکردی تحلیلی و توصیفی می‌باشد و بر اساس گردآوری اطلاعات و مرور منابع مکتوب کتابخانه‌ای، آرشیوهای تصویری و صوتی انجام شده است.

کلید واژه: خانواده، حاشیه نشینی، سینمای اجتماعی، بازنمایی، مهاجرت.

مقدمه

حاشیه نشینی یکی از پدیده های اجتماعی است که به سبب توسعه کلان شهرها به وجود می آید. پیدایی مساله حاشیه نشینی فقط ناشی از مهـاجرت نیست و گاهی پیشروی شهرها، برخی روستاهای اطراف شهرها را به محل‌های حاشیه‌ای تبدیل کرده است. ساکنان این مناطق مانند سایر شهروندان نیازمند حمایت هستند. خانواده‌های این مناطق در معرض نابرابری، ساختار نامناسب شغلی، نبود تسهیلات آموزشی، خدماتی و بهداشتی، مسکن نامناسب، پایین بودن سرمایه فرهنگی، ضعف امنیت و معضل های ناشی از آن قرار دارند. براساس نظریه های بوم شناختی شهری، نظریهٔ بی‌سازمانی اجتماعی و نظریهٔ فشار، زندگی در نواحی حاشیه ای و سکونت در خانه‌های تنگ با فضای کوچک، در بروز آشفتگی و آنومی تأثیر داشته و پیامدهایی چون ضعف پیوندهای اجتماعی و از بین رفتن حمایت‌های اجتماعی را به دنبال دارد. این نظریه ها احساس محرومیت در خانواده هایی با پایگاه اجتماعی اقتصادی پایین، نبود شرایط متناسب زندگی، موقعیت شغلی، سطح تحصیلی و درآمد والدین را به منزلهٔ شاخص های خانواده در نظر گرفته و نشان می دهند این شاخص ها در بروز اختلاف ها و مشکلات خانوادگی تأثیرگذار بوده و در نهایت به خشونت های فردی می انجامد. در شکل گیری و توسعه پدیده حاشیه نشینی در جوامع در حال توسعه، از جمله ایران، عوامل فراوانی دخیل بوده اند. در شهرهای ایران، از گذشته های دور تاکنون همواره طبقه کم درآمد و محله های کم درآمد نشین وجود داشته اند؛ اما امروزه این معضل با تاثیرپذیری از شرایط اقتصادی سیاسی و جهانی ابعاد گسترده ای یافته و مشکلات بسیاری را به وجود آورده است. می توان گفت: حاشیه نشینی یک معضل کلان شهری می باشد که نشان از ضعف ساختار اجتماعی و اقتصادی است. در رابطه با نقش سینما در بازنمایی مشکلات و معضلات خانواده های ساکن در مناطق محروم و حاشیه نشین باید اذعان داشت: سینما چه در جامعه سرمایه داری و آزاد، چه در کشورهای کمونیستی و چه در جامعه ایران هیچ گاه نتوانسته به نحو تمام و کمال بازتاب دهنده و منعکس کننده تمام وجوه در جریان جامعه باشد. از این رو همواره بخشی از واقعیت های اجتماعی به دیده در می آید و بخشی نادیده پشت ابرهای ساختارهای ذهنی– اجتماعی باقی می ماند. و صد البته اینها به شرطی است که سینما واقعا در پی به تصویر کشیدن فضای پیرامون خود باشد. چرا که اگر سینما در یک دوره سینمایی واقعیت گریز باشد دیگر نمی توان با همان جدیت سخن از بیرون کشیدن عناصر واقعیت اجتماعی از متن فیلم کرد. اما می توان همین دوری گزیدن و بی توجهی سینما به جریان حقیقی جامعه را از دل نظریه کارکردگرایی بیرون کشید و گفت جامعه در برخی دوره ها و در نتیجه ی بعضی عوامل سیاسی– اجتماعی در پی فرار از واقعیت های اطراف بوده است. سوالاتی که در این مقاله در صدد پاسخگویی به آن هستیم عبارتند از:

1–سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی در زمینه بازنمایی نقش خانواده در مناطق محروم و حاشیه نشین چه نقشی ایفا کرده است؟

2–بازنمایی سینمایی مشکلات حاشیه نشینی مناطق محروم چه تأثیری در روش و سبک زندگی جامعه روستایی و شهری می گذارد؟

۳–سینمای ژانر اجتماعی که به مضامین زیستی خانواده های حاشیه نشین می باشد از چه جایگاهی نزد مخاطبان برخوردار است؟

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، کیفی و رویکرد آن توصیفی و تحلیلی می‌باشد.

الف- بیان مساله

یکی از مهمترین خواسته های بشر در طی سالیان دراز، برخورداری از محیط زندگی ای همراه با امنیت و آرامش بوده است و سیاست گذاران و دولتمردان در این زمینه کوشش های فراوانی کرده اند و هدف و منظور ایشان از این تلاش، حفظ سلامت اجتماعی انسانها و رشد و پیشرفت اخلاقی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی آن ها می باشد و تنها در صورتی این مسئله تحقق می یابد که همه افراد جامعه از عدالت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بهره مند باشند. حاشیه نشینی یکی از پدیده های اجتماعی است که به سبب توسعه کلان شهرها به وجود می آید. بانک جهانی حاشینه نشینی را این گونه تعریف می کند: بخش هایی از شهر که مورد غفلت واقع شده اند و کیفیت و شرایط زندگی در آن به شدت پایین است. ناگفته نماند که پیدایی مساله حاشیه نشینی فقط ناشی از مهاجرت نیست و گاهی پیشروی شهرها، برخی روستاهای اطراف شهرها را به محل های حاشیه ای تبدیل کرده است. به تاکید کارشناسان ساکنان این مناطق حق زندگی دارند و باید از امنیت، آرامش و امکانات بهداشتی و رفاهی و آموزشی و ورزشی و زندگی مطلوب برخوردار باشند.

برخی حاشیه نشینی را ناظر بر محل اسکان بخشی از جمعیت شهری در جهان سوم می‌دانند که خارج از بازار رسمی زمین و مسکن و بر پایه قواعد و اصول خاص خود از طرف ساکنان این گونه مکان‌ها ساخته شده است. بعضی کارشناسان نیز معتقدند این مقوله، خانوارها و افرادی را در بردارد که در محدوده اقتصادی و اجتماعی شهر ساکنند اما جذب اقتصاد و اجتماع شهر نشده‌اند و در حاشیه فعالیت‌های زندگی مردم شهرنشین قرار دارند.

وجود نابرابری، ساختار نامناسب شغلی، نبود تسهیلات خدماتی و بهداشتی، مسکن نامناسب، پایین بودن سرمایه فرهنگی، ضعف امنیت و ... از معضل های نواحی حاشیه‌نشین به شمار می رود که آن را به بستری برای پیدایش و اشاعه آسیب‌های اجتماعی تبدیل کرده است.

بنابراین حاشیه نشینی و زندگی در مناطق محروم و آسیب های اجتماعی ناشی از آن، بیشترین تاثیر را در محیط خانوادگی افراد می گذارد. خانواده به عنوان اصلی ترین هسته جوامع بشری، نخستین مدرسه و مهد تربیت و مهمترین کارگاه انسان سازی است. اگر این محیط در زمینه کارکرد پرورشی_ تربیتی خود دچار نقص شود، موقعیت نامناسبی را ایجاد می‌کند. این کارکرد منفی، زمینه بروز آسیب های اجتماعی از قبیل فقر، بیکاری، اعتیاد اعضای خانواده، طلاق، بی سوادی، گرایش به فساد و فحشاء و حتی ایجاد کودکان کار را فراهم نموده و در نهایت باعث بروز رفتارهای خطرناک و ارتکاب جرایم توسط این افراد خواهد شد. لذا مطالعه پدیده حاشیه نشینی و زندگی خانواده ها در مناطق محروم از جمله موضوع های مهم در سراسر جوامع بشری به شمار می رود، اما باید با برنامه ریزی مناسب

آن را به سمت و سویی سوق داد که میزان آسیب آن کمتر و بهره وری این افراد افزایش پیدا کند. لذا باید بررسی نمود که سینما در ایران به عنوان یک نهاد مهم بازتاب دهنده وقایع؛ پس از انقلاب اسلامی چگونه و تا چه میزان در بیان این پدیده مهم اجتماعی و نشان دادن ابعاد گسترده آن موفق عمل کرده است. اگر بگوییم فیلم های سینمایی وظیفه دارند تا واقعیت های اجتماعی را به نحو مطلوب بازنمایی کنند، بر طبق این استدلال، فیلم های سینمایی، در نشان دادن تصویری ویژه از واقعیات و معضلات زندگی اجتماعی خصوصا آسیب هایی که به نهاد خانواده به عنوان یک نهاد اجتماعی مهم وارد می آید، مشمول این قاعده خواهد بود. به ویژه خانواده های ساکن در مناطق محروم و حاشیه نشین.

در مقاله حاضر به بررسی عملکرد سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی در بازنمایی نقش خانواده در مناطق محروم و حاشیه نشین خواهیم پرداخت.

۱-مفاهیم

برای تبیین مفهوم شناسی در این مقاله به تعریف واژه های خانواده، حاشیه نشینی و سینما پرداخته می شود.

۱-۱-خانواده

با توجه به تعریف‌هایی که از خانواده ارایه شده است و تغییراتی که امروزه در آن به وجود آمده است می‌توان خانواده را ابتدایی‌ترین سلول و واحد جامعه دانست و اهمیت تأثیر این نهاد در سعادت و تکامل اجتماع یا شقاوت آن از آنجا مشخص می‌شود که پایه بنیادین اجتماع، خشت بنای جامعه و کانون حفظ سنت‌ها، هنجارها و ارزش‌های اجتماعی است. بنابراین خانواده واحدی است که بر اساس ازدواج پدید می‌آید و از آغاز پیدایش خود زندگی انسان را در بر می‌گیرد. خانواده در عین حال که کوچک‌ترین واحد اجتماعی است، هسته اصلی جامعه، مبنا و پایه هر اجتماع بزرگ است. (کی نیا،۱۳۷۳: ۵۹۹)

«محیط خانواده اولین آموزشگاه رفتاری، نخستین مکتب اصول اخلاقی و اجتماعی تلقی می‌گردد. والدین با ایفاء نقش معلم به کودک چگونه زیستن را می‌آموزند. خانواده به مثابه کوچک‌ترین نهاد اجتماعی، مولد انسان‌هایی است که تا آخر عمر حامل علایم و ویژگی‌های روانی، اجتماعی، فرهنگی آن می‌باشند.» (نجفی توانا،۱۳۸۲: ۷۶)

بنابراین می‌توان چنین معتقد بود که خانواده می‌تواند هم دارای آثار مثبت و هم آثار منفی باشد هر چند که اکثر محققان تأثیر مثبت حمایت خانواده را بر سلامت اعضای آن به اثبات رسانده‌اند نمونه‌هایی هم وجود دارد که روابط خانوادگی بر تندرستی و بهبودی اعضای خانواده اثر منفی گذاشته است. (سعیدیان،۱۴۲:۱۳۸۶)

۲-۱-حاشیه نشینی

بنابر برخی تعاریف، حاشیه نشینان کسانی هستند که در سکونتگاه های غیرمتعارف با ساکنان بافت اصلی (شهر) زندگی می کنند و بیشتر بر اثر نیروی دافعه ی خاستگاه فقر و بیکاری و کمتر عوامل جاذب شهری از زادگاه خود – روستا، ایل یا شهرهای کوچک – رانده می شوند و به شهرها روی می آورند. (منصوریان و آیت اللهی،۱۳۷۶: ۲)

رابرت پارک ، جامعه شناس مسائل شهری، حاشیه نشینی را جهانی برزخ گونه می داند که فرد را از نظر اجتماعی و فرهنگی به حالت تعلیق درمی آورد. فرد خود را در شرایطی می یابد که روابط اجتماعی و ارزش های فرهنگی و ملی تا حدودی دستخوش تزلزل شده و روابط و ارزش های دیگری هنوز به طور کامل جایگزین آن نشده است. پارک به بعد اجتماعی حاشیه نشینی می نگرد و چنین اظهار می دارد: « انسان حاشیه نشین نوعی شخصیت است که در زمان و مکانی به وجود می آید که در اثر کشمکش نژادها و فرهنگ جامعه های نو، مردم نو و فرهنگ های نو به عرصه ی وجود گام می نهد. سرنوشتی که او را محکوم می کند که در یک زمان در دو دنیای جداگانه زندگی کند ...» (انصاری، ۱۳۶۹: ۲۰)

پارک در ادامه، حاشیه نشینی را نتیجه مهاجرت می داند، که باعث می شود برای مهاجر موقعیتی پیش آید که در دو دنیای جداگانه فرهنگی زندگی کند و یک شخصیت ناپایدار و نااستوار شود. او این شخصیت نااستوار را «انسان حاشیه نشین» نام می نهد. این انسان حاشیه نشین تحت تأثیر خود منقسم شده قرار دارد و پیوسته بحران دائمی را احساس می کند. (جمشیدی ها، عنبری،۱۳۵۳:۸)

۱-۲-۱-روند شکل گیری حاشیه نشینی

مارشال کلینارد معتقد است که زاغه نشینی بر اثر رشد شهرها حاصل می آید، به این صورت که در مراحل اولیه رشد، مرکز شهرها محل سکونت افراد متمول و طبقه بالاست، ولی کم کم با گسترش مناطق تجاری و صنعتی در این محل، آنهایی که وضع بهتری دارند از مرکز شهر به سمت خارج حرکت کرده، دور از مرکز شهر زندگی می کنند. کارگران و گروه های فقیر و کم درآمد به این منطقه مرکزی می آیند و ساکن آن می شوند. از آنجا که مالکان اجاره کمی جهت تعمیر و نگهداری ساختمان ها دریافت می کنند، این مناطق، شلوغ و خراب شده، به زاغه تبدیل می شود. (Clinard,1966:18)

به نظر پل میدوز «در کشورهای در حال توسعه، شهرهای بزرگ حاشیه نشینی دارند. این شهرها با سیل عظیم مهاجران روستایی رو به رو هستند و شهر به عنوان یک متوقف کننده در مورد آنها عمل می نماید. بعضی از مهاجران خوشبخت می توانند از دروازه طلایی شهر عبور کنند و خود را با شهر تطبیق دهند. اما بعضی از آنها نمی توانند با شهر سازگاری داشته باشند و در نتیجه، پشت دروازه شهر، مناطق حاشیه نشین را تشکیل می دهند. اولین عامل حاشیه نشینی، اقتصاد و بعد از آن، دلایل فرهنگی و اجتماعی است.» در این بررسی، حاشیه نشین ها، سیل عظیم مهاجرانی هستند که به علت نابرابری سطح زندگی در روستا و شهر (مقصد نسبت به مبدأ) روانه شهرها شده اند ولی نتوانسته اند خود را با شرایط شهر تطبیق دهند، پس به حاشیه شهرها که اجاره بها در سطح پایین است رانده شده اند، به صورتی که خود، دارای خرده فرهنگی مخصوص با مجموعه ای از ارزش ها و هنجارها ، ساخت اجتماعی به خصوص هستند.

این ویژگی ها باعث رواج انحرافات، جدایی از ساخت سیاسی کلی جامعه و انزوای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی می شود. این ویژگی ها به علت تمایز فرهنگی، سیاسی و اجتماعی حاشیه نشینان با جمعیت شهری است. حاشیه نشین ها از آنجا که اغلب بدون مهارت، تحصیلات و سرمایه هستند، در حقیقت قشر فقیر بیکار (منصوریان و آیت اللهی؛ ۱۳۸۸: ۴۲) شهر را تشکیل می دهند. در هر صورت، به نظر می آید که حاشیه نشینی؛ انزوای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ساکنان خود را به همراه دارد و با عوارضی چون رواج بیکاری و انحرافات همراه است. در دید اول، حاشیه نشینان فقیر در گذران زندگی خود دچار مشکل هستند، پس به ناچار محتاج درآمد تمام اعضای خود، از جمله کودکان هستند.

۲-۲-۱-ویژگی های زندگی حاشیه نشینی

حاشیه نشینی دارای ویژگی هایی است که به گونه ای در تعاریف و علل آن آمده است. در اینجا بطور خلاصه به بیان این ویژگی ها می پردازیم

-حاشیه نشین ها اکثراً مهاجر هستند. (Clinard,1966: 3)، البته حاشیه نشین بومی نیز داریم. (احسن و نیرومند، ۱۳۵۱: ۵)

-حاشیه نشین ها از نظر سواد در سطح پایینی هستند و بی سواد در بین آنها زیاد است. (همان منبع؛ ربانی و افشارکهن، ۱۳۸۱: ۹۵)

- اکثر آنها فاقد مهارت هستند.

- درآمد آنها پایین است و به مشاغل سطح پایین اشتغال دارند. (Berger, 1986: 21)

- بیکاری و کارها و مشاغل متفرقه در آنها زیاد است.

- مناطق حاشیه نشین دارای جمعیت زیاد است. (احسن و نیرومند، ۱۳۵۱: ۹)

- انحرافات و بزهکاری در مناطق حاشیه ای فراوان است. به بیان دیگر، حاشیه نشینی منبع اصلی جرم و جنایت است. ((Clinard,1966: 3 حاشیه نشین ها به امور ناهنجاری از جمله قاچاق مواد مخدر و خشونت های جنسی سروکار دارند. (ربانی و افشارکهن، ۱۳۸۰: ۸۱)

-حاشیه نشین ها در سکونتگاه های غیرمتعارف زیست می کنند. (زاهدانی، ۱۳۵۸: ۲؛ منصوریان ۱۳۵۶: ۲)

- فقر، عدم بهداشت و درآمد پایین از مشخصه های حاشیه نشینی است؛ به طور کلی آنها از طبقه پایین جامعه هستند. (Clinard,1966: 41)

–عمده ترین نماد جهانی حاشیه نشینی سیمای نامطلوب آن است که احساس و وجدان و دیدگان آدمی را می آزارد، ساختمان های تخریب و فرسوده شده نشان می دهد. گذرگاه ها و معابر پرپیچ و خم و کم عرض بوده و معمولا راه دسترسی خودروهای امداد اعم از آتش نشانی، اورژانس و پلیس در مواقع بروز حوادث و خطرات وجود ندارد.

–اولین مسئله ای که در نظر بیننده بیان کننده و نشان دهنده موقعیت حاشیه ای این گونه مناطق است، کالبد و نمای ساختمان های این محله ها و بافت ناهمگون و هرج و مرج موجود در آن است. معمولا شمالی و جنوبی بودن خانه ها رعایت نمی شود و هر شخصی بنا به ذهنیت خود، پایگاه روستایی و وقت و هزینه ممکن اقدام به استقرار بنا در این مناطق کرده است برخی از خانه ها حتی پنجره ندارند و در کل کمتر خانه ای دارای پنجره ای مشرف به کوچه است. نمای ساختمان ها بسیار نامنظم و بی هویت است ولی همین نما برای مالک به معنای رها شدن از پرداخت اجاره ماهیانه است. بعضی از منازل یا فاقد حیاط بوده یا حیاط آنها بسیار کوچک است. بر روی پشت بام اکثر خانه ها دیش های ماهواره وجود دارد. – ممنوعیت ساخت وساز و مالکیت دولت و شهرداری بر زمین های این گونه مناطق و در نتیجه غیرقانونی بودن هر نوع ساختمان سازی برای واحد مسکونی شخصی باعث شده است تا اهالی به صورت غیر مجاز اقدام به ساخت خانه نموده و در نتیجه مصالح مصرف شده گران و با بهای بیشتری به سر ساختمان می رسد، همین مواد و مصالح نامرغوب است و حداقل استانداردهای ساختمان سازی نیز رعایت نمی شود. فضای درونی تمامی خانه ها علی رغم متراژ متفاوت تقریبا به یک شکل است؛ دور تا دور اتاق اصلی پشتی چیده شده است و در یک گوشه آن تلویزیون و در گوشه دیگر آن کمد یا گنجه ای با دو یا سه در وجود دارد. به ندرت خانه ای دارای مبلمان است. بیشتر خانه ها فاقد اتاق های مجزا هستند همه اعضای خانواده با هم در یک اتاق (اتاق پذیرایی) می خوابند. –این گونه مناطق فاقد هرگونه امکانات رفاهی و فرهنگی است؛ مدرسه ای در این مناطق وجود ندارد و فرزندان اهالی برای رفتن به مدرسه باید به مناطق دورتر رفته و مسیرهای طولانی را طی کنند. –کوچه های اکثر محله های حاشیه ای فاقد نظم بوده و این را می توان از نمای دور محله ها هم متوجه شد. حاشیه نشین ها با بی توجهی به محدودیت زمین و به دلیل نبود ناظر، به سازمان دهی فضای بیرونی محله توجهی ندارند..

–بافت اجتماعی درونی محله ها به شدت همگون است به صورتی که ورود هر شخص غریبه کاملا مشخص می شود. غریبه ها اگر با ماشین باشند به این معنی است که قصد دارند به بخش هایی از منطقه برای خرید مواد بروند و اگر پیاده باشند برای اهالی این سوال پیش می آید که این شخص غریبه وارد منزل چه کسی می شود؟ با حضور در این گونه مناطق می توان نگاه های کنجکاوی را دید که منتظر این هستند که مقصد افراد را متوجه شوند.

–فضای کوچه ها در روز و شب کاملا متفاوت است؛ در طول روز زنان در کوچه ها و یا کنار در خانه های خود و همسایه ها جمع می شوند، حرف می زنند و یا سبزی پاک می کنند؛ بچه ها با سر و صدای زیاد بازی می کنند و با وجود ناهمواری زیاد کوچه ها، مادران نگران افتادن فرزندان کوچک و نوپا نیستند. با نزدیک شدن به غروب آفتاب دیگر اثری از اهالی در فضاهای بیرونی نیست و فقط مشتریان مواد مخدر پرسه می زنند، حتی گوشه و کنار می توان کسانی که در حال مصرف مواد هستند را مشاهده کرد. حضور شب هنگام در این منطقه می تواند با خطر همراه باشد.

– فاضلاب خانه ها از وسط کوچه ها عبور می کند و همیشه یک جوی مملو از کف در کوچه ها جاری است. تعداد زیادی از ساکنان همیشه در حال تعمیر خانه ها یا اضافه کردن یک اتاق بر روی پشت بام برای اجاره دادن آن و کسب درآمد بیشتر هستند.

۳-۱-سینما

سینما در اصل واژه ای است یونانی به معنای حرکت، اما در اصطلاح، سینما، هنر و فنی است که به کمک یک سری تصاویر متحرک، پیامی را به مخاطب خود که همان تماشا گر است منتقل می کند. سینما آخرین هنر و به عبارت دیگر هفتمین هنر است. شش هنر دیگر عبارتند از: تئاتر، نقاشی، مجسمه سازی، معماری، موسیقی و رقص. در این میان سینما تنها هنری است که نه تنها شش هنر دیگر را به خدمت گرفته بلکه به گونه ای توانسته آنها را اعتلا نیز ببخشد. همچنین سینما صنعت، فن و تکنیک را نیز به خدمت گرفته و در متن خود دارد. در آغاز سینما را بیشتر یک پدیده علمی صنعتی می‌دانستند. در سال‌های جنگ جهانی اول سینما، به عنوان یک وسیله نمایشی و سرگرمی، رونق تجاری یافت. سپس قابلیت‌های هنری آن توسط فیلم سازان اروپایی و آمریکایی کشف شد. در همین سال‌ها ریچیوتو کانودو منتقد و نظریه‌پرداز ایتالیایی، سینما را «هنر هفتم» معرفی کرد. زیرا به عقیده او سینما هنری ترکیبی است که در آن همه هنرها حضور دارند. سینما به معنی ثبت حرکات است و پیدایش تصویر متحرک در نتیجه تکامل تکنولوژی ابزارهای عکاسی بود. به همین سبب شیوه ضبط تصویر (فیلمبرداری) آن، عکسبرداری پشت سر هم، البته با فواصل زمانی ثابت و متوالی است. هیچ هنری به استثنای رسانه تلویزیون، نتوانسته از لحاظ محبوبیت، فراگیری و نیروی تأثیر بر عواطف و افکار مخاطب، با سینما رقابت کند. به همین دلایل و همچنین به آن علت که سینما به صنعت فن و ابزارهای فنی اتکای زیادی دارد، آن را «هنر قرن بیستم» نامیده‌اند. منشأ اصطلاح سینماتوگرافی واژه‌ای یونانی (کینه ما) به معنای حرکت است. سینماتوگرافی به معنای «حرکت نگاری» یا فن ضبط حرکت است. تاریخ تکامل و تحول سینما را به‌طور کلی می‌توان به سه دوره عمده (با تأکید بر فنون و تکنیک‌های سینمایی) تقسیم‌بندی کرد:

–دوره سینمای صامت: در سال ۱۸۹۵ دوره سینمای صامت آغاز شد. این دوره به زمان سینمایی بدون صدا و ساخت فیلم سیاه و سفید مربوط می‌شود.

–دوره سینمای ناطق: در سال ۱۹۲۷ عصر فیلم صدا دار آغاز شد و عامل صدا، عملاً سینما را به صورت یک هنر سمعی بصری درآورد.

–دوره سینمای رنگی: از اواخر دهه ۱۹۳۰ میلادی با اختراع فیلم رنگی آغاز شد .

تاریخ سینما ۱۲۰ سال قدمت دارد، از آخرین سالهای قرن ۱۹ تا آغاز قرن ۲۱. تصاویر متحرک به تدریج از از کاروانهای شادی شروع شد و تا آنجا پیشرفت کرد که یکی از مهمترین ابزار ارتباطات و تفریحات و رسانه پر تعداد قرن ۲۰ شد. تصاویر متحرک فیلم‌ها تحت تأثیر سه عامل هنر، تکنولوژی و سیاست بوده است. (لوروکا، تاریخ سینما، ترجمه صفاری، حسن، ۱۳۲۷، ص ۶)

برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ سینماتوگراف (اولین دوربین فیلم برداری) را اختراع کردند. هرچند نمی‌توان این دو برادر فرانسوی را یگانه افرادی دانست که به پیدایش هنر سینما کمک کردند. پیدایش سینما و فن فیلمبرداری خود مرهون پیشرفت‌های بسیار زیادی هم در عرصه تکامل نگاتیو بود و هم تکامل دستگاه‌های اولیه عکاسی. به طوری‌که نمی‌توان قاطعانه از یک نفر به عنوان مخترع سینما نام برد. دستگاه‌هایی همچون کینتوسکوپ (ساخته توماس ادیسون)، ویتاسکوپ و بایوسکوپ همگی در پیدایش دستگاه سینماتوگراف مؤثر بوده‌اند .برادران لومیر خود ده‌ها فیلم کوتاه ساختند که همهٔ آن‌ها صرفاً از یک نما تشکیل می‌شد و قطع و وصل و تدوین در آن‌ها وجود نداشت. از جمله این فیلم‌ها می‌توانیم به ورود قطار به ایستگاه» (که به عنوان اولین فیلم ساخته شده به دست بشر محسوب می‌شود)، «خروج قایق از لنگرگاه»، «غذا خوردن کودک» و «خروج کارگران از کارخانه» اشاره کنیم. پس از لومیرها، ژرژ مه‌لیس باعث تکامل فن سینما شد. دیدگاه مه‌لیس نسبت به سینما یک دیدگاه تئاتری بود. او صحنه های گوناگونی از نمایش را فیلمبرداری می‌کرد و سپس این صحنه ها را به یکدیگر متصل می‌کرد. ژرژ مه‌لیس همچنین پدیدآورنده فن تروکاژ در سینماست.پس از ژرژ مه‌لیس، ادوین اس پورتر باعث تکامل بنیادین و ساختاری سینما شد. او با ساختن فیلم‌های «زندگی آتش‌نشان آمریکایی» و «سرقت بزرگ قطار» سینما را به عنوان پدیده‌ای که امروزه می‌شناسیم معرفی کرد. سینمای پورتر دیگر ارتباطی به تئاتر نداشت، بلکه به هنری مستقل و جدید تبدیل شده بود. پورتر، پیشگام فن تدوین فیلم نیز می‌باشد. راهی که او در سینما آغاز کرد در نهایت به سینمای داستان‌گوی هالیوود منجر شد. در ایران هر ساله روز ۲۱ شهریور به عنوان روز ملی سینما گرامی داشته می‌شود.

۲-تئوری شناسی سینمای اجتماعی پس از انقلاب

از اولین اقدامات صورت گرفته پس از انقلاب ارائه صورت بندی تازه ای از سینما بود. پس از اینکه گروه های خشمگین در اعتراض به سیاست های فرهنگی– اجتماعی رژیم پهلوی، بیش از ۱۲۵ سینما را در سراسر کشور به آتش کشیدند (صدر،۲۰۰۶: ۱۶۹)

سینمای این دوره مجال پرداختن به رخداد عظیم سال ۵۷ را نیافت و با آغاز جنگ جهت و سویش معطوف به شرایط جدید شد.

فیلم های دایره مینا (داریوش مهرجویی)، گزارش (عباس کیارستمی)، سفر سنگ (مسعود کیمیایی) و مرثیه (امیر نادری) در دسته اول جای می گیرند و فیلم چوپانان کویر (۱۳۵۹) در دسته دوم و رسول پسر ابولقاسم (۱۳۵۹) از فیلمهای شاخص این دوره هستند. مفاهیم برخاسته از جبهه و جنگ نظیر مقاومت، فداکاری، آرمان گرایی، جامعه دوستی، امت اسلامی و غیره به جای آنان نشست. در دهه ۶۰ حدود ۵۰ فیلم ساخته شد که در آنها نشانی از زن به چشم نمی خورد. (سلطانی گرد فرامرزی،۱۳۸۳) زنان در نیمه دهه ۶۰ بار دیگر به سینما بازگشتند اما این بار اسطوره زنانگی دیگر همان معانی پیشین را در برنمی گرفت بلکه اسطوره «الهه، مادر و همسر» (صدر۱۳۸۱: ۲۷۹) جای آن را گرفته بود. از سال ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴ حدود ۱۷۵ فیلم به نمایش درآمد که در هیچ کدام زن شاغل دیده نمی شود (به نقل از راودراد و زندی، ۱۳۸۵). در سینمای این دوره جدا از مفهوم جنگ، مفاهیمی مثل نقد عملکرد رژیم سابق، پرداختن به زندگی روستائیان و سینمای ضد صهیونیست، که در دوره های بعد نیز ادامه یافت، (همان: ۲۱۵) در کانون توجه فیلم سازان قرار گرفت. اگر از فیلم هایی که عموما توسط کارگردانانی که «مشی مولف» داشتند ساخته شدند مانند حاجی واشنگتن (علی حاتمی، ۱۳۶۱)، بایکوت

(محسن مخلباف، ۱۳۶۴)، خانه دوست کجاست (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵)، باشو غریبه کوچک (بهرام بیضایی، ۱۳۶۵) و اجاره نشین ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵) بگذریم هیچ یک از این فیلم ها دارای عمق و هویتی که فیلم های سینمای روشنفکری پیش از انقلاب داشت نبودند.

فیلمنامه های سطحی، که بخشی از آن به افول ادبیات غنی دهه ۴۰ و ۵۰ مربوط می شد (قهرمانی و ثمینی، هنرهای زیبا، شماره ۷)، سعی بیش از حد در بازتاب واقعیت و بازنمایی شرایط، استفاده های نادرست یا خیلی کم و حتی بی خبری از ابزارها و تکنیک های سینما، آرمان گرایی که به رویاپردازی نزدیکی می شد و نفوذ بیش از حد سیاست های دولتی بر تولیدات سینمایی همه به نوعی به این سینمای سطحی دامن می زدند. از مهمترین رویدادهای این دوره ورود کارگردانان زن به عرصه سینما بود که عموما در سینمای منتقد جای داشتند. کسانی مثل رخشان بنی اعتماد، پوران درخشنده، تهمینه میلانی، مرضیه برومند و فریال بهزاد با تاکید بر عنصر فراموش شده زن در سینمای دهه ۶۰ نه تنها برای بازگرداندن آن کوشش درخوری کردند بلکه گفتمان اقتدارگرا را نیز به چالش کشیدند. چالشی که در کارهای ابراهیم حاتمی کیا نیز به نوع دیگری به چشم می خورد. وی با پایان گرفتن جنگ در ردیف سینماگران «مشی مولف» جای گرفت و با رویکرد نقد ساختار سیاسی– اجتماعی پس از جنگ در میانه سینماگران محافظه کار و منتقد جایی برای خودش دست و پا کرد. آزاد ارمکی و امیر که با رویکرد کارکردگرایانه سراغ فیلم های ۱۳۷۴ تا ۱۳۷۶ رفته اند (آزاد و امیر، ۱۳۸۸) بر آنند که در این دوره به دلیل نبود توافق بر سر ارزش های جامعه و امید به تغییر پائین، فیلم های با کارکرد جامعه پذیری کمتر ساخته شده اند و بیشتر فیلم ها رویکرد انتقادی در پیش گرفته اند.

سینمای موج نو که نضج و پاگرفتنش به دهه ۶۰ باز می گردد شناخته شده ترین حوزه سینمای ایران در خارج از مرزها است. عباس کیارستمی، محسن مخملباف و جعفر پناهی از مهمترین کارگردانان این عرصه هستند که هریک در فضایی متفاوت و با نگاهی دیگر به تولید فیلم پرداختند. عباس کیارستمی با فیلم های «خانه دوست کجاست»، «زندگی و دیگر هیچ» و «زیر درختان زیتون» به سینمای روشنفکری غرب پا گذاشت. (صدر،۲۰۰۶: ۲۳۴)

بیل نیکولز که فرصت دیدن دوازده فیلم سینمای (منتقد و موج نو) ایران را در جشنواره فیلم تورنتو (۱۹۹۲) داشته است در مجموع جدا از نبودن سکس و خشونت در سینمای ایران، که مایه تعجبش شده است (نیکولز، ۱۳۷۸: ۳۰۴)، عناصر زیر را برای فیلم های ایرانی بر می شمرد؛ گفتگوهای موجز، سبک فیلم برداری متکی بر نماهای دور و برداشت های طولانی، استفاده محدود از طعنه و کنایه، تعلیق، وجود پیرنگ چند داستانی، شیوه داستان گویی استنتاجی، تاکید اندک بر اهداف شخصیت ها، بی پیرایگی، اقتصادی و صرفه جویانه در عین حال بغرنج و ظریف، و عرصه ای تجربی از ذات آدمی. (لاجوردی،۱۳۸۸، ۹۳ تا ۱۵۹)

بعد از خرداد ۱۳۷۶ طراوت و شادابی جامعه ایران را در نوردید، امید به تغییر افزایش یافت و محدودیت های ساختاری عرصه هنر و فرهنگ کمتر شد. «گسترش نسبی آزادی مطبوعات در جهت تقویت مکانیسم های ارزیابی اجتماعی عملکرد دولت..... و امکان محدودی برای نقد و انتقاد از عملکرد نظام در گذشته و حال» (بشیریه،۱۳۸۷: ۱۸۸) از مهمترین عواملی بود که بر سینما تأثیر نهاد و موجب شد که سینمای این دوره با «تاریخ و اخلاق و دین این دوره» درهم بیامیزد و «از یک سو نشانگر» آن باشد و «از سوی دیگر منتقد آن». (لاجوردی،۱۳۸۸: ۱۱)

با رشد و گسترش شهرنشینی در دهه ۷۰ جدا از در اولویت قرار گرفتن مظاهر مادی زندگی و رواج مصرف گرایی که در سینمای این دوره منعکس شده است، اصولا این گونه به نظر می رسد که سینمای نسبتا پرکار بعد از خرداد ۷۶ دیگر تمایلی به پرداختن به مسائل روستائیان و زندگانی دهقانان نداشته است. «به جرأت می توان گفت سینمای ایران از آغاز این دهه به بعد سینمایی سراسر شهری و بازنماینده زندگی شهری است." (کاظمی و محمودی،۱۳۸۷)

اساس این سینما نیروهای اجتماعی ای است که بر روی هم تلنبار شده بودند و از هر روزنه ای که فراهم می شد به بیرون سرک می کشیدند. در نتیجه نه تنها زندگی لایه های فرودست و پیرامونی جامعه و زیست جهان آنان به حاشیه رانده شد بلکه عناصر سرکوب شده جای آنان را گرفتند و در مرکز ثقل سینمای طبقه متوسطی این دوره نشستند. از این رو است که «در نیمه دوم دهه ۷۰ زنان و مردان نقش شهروندی، شغلی و جنسیتی بیشتری را نسبت به نقش خانوادگی ایفا کرده اند». (قاسمی، آقابابایی، صمیم،۱۳۸۷)

این سینما فقط در پی بازتاب شرایط زندگی مخاطبان خود نبود بلکه امور ذهنی و ماورایی را نیز مد نظر قرار داد. (ن ک. مهرگان،۱۳۸۷: ۳۴) با تغییراتی که در ساختار سیاسی بعد از انتخابات سال ۱۳۸۴ ایجاد شد و به تبع آن تلاطمی که در ساختار اجتماعی افتاد، سینما به عنوان یک نهاد اجتماعی از این تغییرات بی نصیب نماند و مکانیزم تغییر آن را نیز درنوردید. در این دوره پرفروش ترین فیلم سال فیلم های گریزخواه بوده است. فیلم هایی مانند کلاه قرمزی و سروناز، توکیو بدون توقف، کما، مکس، سه گانه ی اخراجی ها و انبوه فیلم های آبکی کمدی اواخر دهه ۸۰. می توان گفت که «وقتی امید به تغییر در جامعه کمرنگ می شود، سینما نیز مثل برخی ابزارهای دیگر در خدمت تخدیر و تسکین دردها قرار می گیرد. در چنین مواقعی، تماشاگر برای فرار از دنیای واقعی، که امیدی به بهتر کردن و بهتر شدن آن ندارد، به دنیای رؤیایی سینما پناه می آورد.» (آزاد و امیر،۱۳۸۸: ۳۲۱)

البته این بدین معنا نیست که سینما یک سره به دور از واقعیت های اجتماعی بوده باشد. سه فیلم اصغر فرهادی (چهارشنبه سوری، درباره الی و جدایی نادر از سیمین) که مسائل طبقه متوسط در آنها بازتاب یافته و واکاویده شده است، سینمای زن گرای تهمینه میلانی، سینمای بهمن قبادی، رخشان بنی اعتماد و حتی سینمای برون مرزی انسان گرای عباس کیارستمی (کپی برابر اصل)، و دیگر سینماگران منتقد همگی در پی بیان بخشی از واقعیت متحول جامعه ایران بوده اند.

می توان برخی از آثار مهم سینمای اجتماعی پس از انقلاب اسلامی را به شرح زیر برشمرد :

۱- کودک و استثمار، اثر محمد رضا اصلانی، سال۱۳۶۱

این فیلم سینمایی در سه قسمت با عناوین کار، فرهنگ و محیط به بررسی وضع کار و زندگی کودکان و نوجوانان در جامعه، خصوصا جوامع محروم و حاشیه نشین می پردازد.

۲- در اسارت، اثر آقایان حسین کامران، داوود اسماعیلی، عبدالرضا ساعتچی فرد و علیرضا برخورداری سال ۱۳۶۴

مربوط به داستان فردی است که با زندگی در محیط های نامطلوب اجتماعی، به قاچاق مواد مخدر می پرداخته اما پس از مدت زمانی متنبه شده و این کار را رها کرده و در اداره ای مشغول به کار می شود. افراد باند قاچاق از این رفتار فرد خشمگین شده و سعی در

بازگرداندن وی به کار قبلی دارند که با ایجاد و طرح و نقشه قبلی آن فرد را معتاد و از خانه و خانواده دور می کنند و پس از دوره ای کوتاه به جمع گروه دوستان قبلی خود در می آید. که در نهایت با تلاش همسر این فرد، همه این افراد دستگیر و به جوخه اعدام سپرده می شوند و این فرد زمان بازداشت معالجه گردیده و به خانواده باز می گردد. در نهایت این فیلم به بررسی تاثیر محیط نامناسب زندگی افراد از جمله مناطق حاشیه ای شهرها در سرنوشت خانوادگی و اجتماعی ایشان می پردازد.

۳- دستفروش، اثر محسن مخلباف، سال ۱۳۶۵

این فیلم سینمایی با داشتن مضمونی اجتماعی، سیری است فلسفی در روابط شخصیت های سطوح پایین اجتماع. این افراد، در مناطق محروم و حاشیه نشین شهری زندگی می کنند و از امکانات و خدمات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی محروم می باشند و ناچار به تحمل تبعات ناشی از این آسیب ها می باشند.

۱-۲-نظریه های جامعه شناختی

سینمای امروز با وجود موانع قدرتمندی همچون تلویزیون، ماهواره و رسانه‌های تصویری برای حفظ و بقای خود می بایست در جهت جذب حداکثری مخاطب بکوشد. سیاستگذاران بخش فرهنگی در کشور، سینما را به عنوان یکی از مهمترین گزینه ها برای گذران اوقات فراغت می شناسند. بنابراین برای تبیین نقش سینمای پس از انقلاب در نشان دادن معضلات و آسیب های اجتماعی ناشی از پدیده مهاجرت و در پی آن حاشیه نشینی در نهاد اجتماعی خانواده از دید جامعه شناختی به بررسی نظریه های خرده فرهنگی و بازنمایی سینما در حوزه جامعه شناسی سینما پرداخته می شود.

۱-۲-۲-نظریه های خرده فرهنگی:

نظریه های خرده فرهنگی به موضوع رفتار بزهکارانه در میان جوانان طبقات پایین جامعه بر حسب ویژگی های خرده فرهنگی آنان مانند ارزشها، زبان و اسلوب های زندگی پرداخته اند. به علاوه این نظریه ها بزهکاری جوانان را از جرم متمایز دانسته و بر این باورند که رفتار بزهکارانه به وسیله افرادی رخ می دهد که هنوز به سن قانونی نرسیده اند. به اعتقاد نظریه پردازان خرده فرهنگی، رفتار بزهکارانه به وسیله دار و دسته های بزهکار معمولاً در اجتماعات خرده فرهنگی طبقات پایین جامعه شکل گرفته و به اجرا در می آید. به اعتقاد کوهن خرده فرهنگ بزهکار، پاسخ دسته جمعی افرادی است که در ساختار اجتماعی موقعیت یکسانی داشته و برای کسب موقعیت های اجتماعی بالا و مزایای مادی که به ایجاد این موقعیت حاصل می شود احساس ناتوانی می کنند و انتخاب خرده فرهنگ بزهکار به طور دسته جمعی راه حلی است برای کسب موقعیت اجتماعی فرد بر اساس معیارهایی که از طرف آنان پذیرفته شده و انجام آنها برای شان امکان پذیر است. (احمدی، ۱۳۲۶: ۱۲-۱۶)

الف)نظریهٔ بوم شناسی شهری

دیدگاه بوم شناسی شهری، صحنهٔ شهری را محل تنازع بقا و جایگیری مناسب تر در بهترین فضای شهری می داند. در نظریهٔ بوم شناسی شهری، اثر حاشیه نشینی بر میزان جرم و جنایت بیان شده است. (پیران، ۱۳۸۰ : ۱۶۱) هنگامی که از اکولوژی یا روابط انسان با مکان و مسکن سخن می رود، تنها به جنبهٔ مکانی این روابط توجه نمی شود، بلکه از تغییرات و تحولاتی که در روابط انسان و محیط مسکونی او نیز رخ می دهد، بحث می شود. به طورکلی بوم شناسان پنج مرحلهٔ عمدهٔ بوم شناختی در شهرها را تشخیص داده اند: تراکم، تمرکز، تمرکز زدایی، انشعاب و تهاجم. (کوهن، ۱۹۹۲: ۲۳۴)

براساس این دیدگاه، زندگی در نواحی کلان شهرها به بی برنامگی، آشفتگی، ناهنجاری و خصایصی چون، ضعف پیوندهای اجتماعی و از بین رفتن حمایت های اجتماعی منجر می شود. زندگی در این محیط ها به فشارهای فیزیکی و روانی برای مهاجران می انجامد؛ به طوری که به آنها احساس از خودبیگانگی و جدایی دست می دهد. بنابراین چنانچه این مدل روی دهد ، مهاجران در محیط های شهری به طور قابل توجهی با چالش هایی در حفظ سلامت روانی و فیزیکی روبه رو می شوند؛ به گونه ای که نظام حمایت اجتماعی برای آنها ضعیف می شود.

ب)مدل اکولوژیک (بوم شناسی)

بلکسی مدل اکولوژیک (بوم شناسی) را در سال ۱۹۸۰، برای تبیین خشونت علیه کودکان تدوین کرد. وی رهیافت اکولوژیکی خشونت را یک پدیدهٔ چند بعدی درنظر می گیرد که از تعامل بین عوامل فردی، وضعیتی و اجتماعی ناشی می شود. (هیسی، ۱۹۹۸: ۱۴۰)

محیط مساعد یکی از عوامل مهم برای وقوع پدیدهٔ کودک آزاری است. عوامل فردی و خانوادگی کودک آزاری تنها زمانی فعال می شوند که شرایط محیطی لازم فراهم شود. بنابراین اگر عوامل موقعیتی یا استرس محیطی با دیگر عوامل فردی و خانوادگی همراه شوند، احتمال بروز کودک آزاری افزایش خواهد یافت. چنانچه این استرس ها برای فرد یا خانواده ای پیش بیاید که مهارت های حل مسئله برای مقابله با موقعیت یا حمایت اجتماعی لازم را نداشته باشند، احتمال کودک آزاری را دو چندان خواهد کرد. علاوه بر بحران های محیطی ذکرشده که سطح استرس را در خانواده های آسیب پذیر افزایش داده و احتمال کودک آزاری را بالا می برند، بعضی مؤلفه های دیگری چون مسائل فرهنگی، مذهبی، اجتماعی، اقتصادی و نظایر آنها نیز، از عوامل محیطی هستند که می توانند در سبب شناسی کودک آزاری مورد توجه قرار گیرند. کودک آزاری پدیده ای است که در جامعهٔ مستعد به وقوع می پیوندد. کودک آزاری در جامعهٔ متأثر از فرهنگ، حساسیت و دانش اعضا نسبت به بدرفتاری با کودک شکل می گیرد. (اعزازی،۱۳۸۰: ۸۵) بنابراین این معضل بزرگ اجتماعی درخانواده های ساکن مناطق حاشیه نشین بیشتر مشاهده می شود.

ج)نظریهٔ بی سازمانی اجتماعی

نظریه های بی سازمانی اجتماعی شامل نظریهٔ آنومی مرتن و نظریهٔ عدم تعادل ساختاری پارسونز و نیزبت (مرتن و همکاران، ۱۹۷۶)، در بررسی مسائل و آسیب های اجتماعی به شرایطی توجه دارند که منجر به از هم گسیختگی، ضعف و تناقض و ناکارآمدی قواعد، هنجارها و ساخت های اجتماعی می شوند و عدم تعادل ساختاری و ضعف انسجام اجتماعی را به وجود می آورند. از این رو، این وضعیت سبب کاهش کنترل اجتماعی بیرونی و سوق دادن افراد به سمت رفتارهای انحرافی می شود. در واقع، ویژگی هایی چون شهرنشینی، تحرک مکانی، ناهمگونی قومی یا نژادی و گسیختگی خانواده، مانع از توانایی اجتماعی در اعمال کنترل اجتماعی روی افراد می شود. فقدان یا ضعف کنترل اجتماعی، عنصر مهمی است که در پشت مفهوم بی سازمانی اجتماعی وجود دارد و همین عنصر است که بی سازمانی اجتماعی را با نظریه های نوین کنترل اجتماعی پیوند داده است. در نظریهٔ بی سازمانی اجتماعی تراکم بالای واحدهای مسکونی شاخص مهمی به شمار می رود. بر اساس مطالعات و یافته های دیگری به این نتیجه رسیدند که کنترل اجتماعی غیررسمی (خانواده، مدرسه، مذهب و...) بر جرم و انحراف تأثیر می گذارد و ویژگی های ساختاری، مانند تراکم جمعیتی بالا، بی ثباتی زیاد، فقر گسترده و فرسودگی ساختمان ها، همگی منجر به میزان بالای جرم خواهند شد. (مرتن و نیزبت، ۱۹۷۶)

۲-۲-رویکردهای نظری جامعه شناسی سینما

بیش از صد سال از ظهور سینما در ایران می گذرد. در این دوران دراز، سینمای ایران افت و خیزهای فراوانی را از سر گذرانده است. حقیقت این است که سینما مانند هر پدیده اجتماعی در ارتباط متقابل با محیط اطرافش بوده است. هم بر آن تأثیر گذاشته و هم از آن تأثیر پذیرفته. همین نکته مهم اساس نوشته ای که در پی خواهد آمد را تشکیل می دهد. آندره بازن ادعا می کند که انسان، پیش از آنکه که سینما ظهور عملی پیدا بکند رویای آن را در سر داشته است. (بوردول و تامسون،۱۳۸۸: ۳۵)

اگر از جدل های بین فرمالیست ها و رئالیست ها و دیگر نظریه پردازان سینما در مورد زبان سینما، تدوین، مونتاژ، چیستی سینما، هدف سینما، .... بگذریم به طور کلی از دیدگاه های مختلفی می توان ارتباط متقابل سینما و جامعه را بررسی کرد. که البته چندان از یک دیگر منفک نیستند و آبشخور تمامشان را می توان در نظریه بازنمایی و کمی دورتر در نظریات کارل مارکس یافت. در این جا به بررسی نظریه ی بازتاب پرداخته می شود.

الف)نظریه بازتاب

فرض بنیادین نظریه بازتاب بر این مبتنی است که مضامین فیلم های هر دوره بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره است. در دیدگاه نظریه پردازان بازتاب برای نفوذ به لایه های درون یک جامعه هیچ چیز به اندازه بررسی و تحلیل فیلم هایی که در آن جامعه تولید و نمایش داده می شوند ارزشمند نیست. (جاروی، ۱۹۹۸)

اصولا فرض ربط متقابل هنر و جامعه و نفوذ هر یک بر دیگری فرضی قدیمی و استخوان دار است. هنرمند حتی اگر به دور از جنجال های زندگی روزمره باشد و خود را مطرود جامعه احساس کند باز هم رگه هایی به ظاهر گم و ناپیدا از عناصر محیط اجتماعی در اثرش یافت خواهد شد. در واقع همانگونه که الکساندر می گوید: هنر به واسطه ی جامعه مشروط شده و تعیین می یابد. در حقیقت این فرض اساسی مارکس که آگاهی را برآمده از هستی اجتماعی انسان ها می داند برآمده از نظریه بازتاب است.

نظریه پردازان انتقادی نیز از آنجا که زندگی روزمره را اصلی ترین قلمرو تولید معنا می دانند (لاجوردی، ۱۳۸۸: ۲۳) و هنر را مهم ترین جایگاه بازنمایی پیچیدگی ها و تناقضات زندگی روزمره (همان:۴۴) در نظر می گیرند، برای سینما و بازتاب شرایط اجتماعی در آن، ارزش ویژه ای قائل هستند. در حقیقت لایه ها و طبقات اجتماعی جامعه به نوعی، گرایش ها و تضادها و نگرش هایشان را از رهگذر آثار هنری، در سینما، ثبت و جاودانه می کنند.

با این همه رویکرد بازتاب به همان محدودیت هایی گرفتار است که تئوری بازنمایی دچار است و همان نقدهایی را بر می تابد که این تئوری در معرضش قرار دارد. مشکل عمده رویکرد بازتاب این است که آن قدر گسترده تعریف شده است که قادر نیست مشخص کند کدام جنبه های جامعه در هنر بازتاب می یابد و کدام نمی یابد.

بنابراین، همواره درباره این که چه چیزی و چه کسانی بازتاب می شوند بحث هایی وجود دارد. در ضمن این سؤال نیز همواره پابرجا است که چیزهایی که بازتاب می شوند چگونه، به چه مقدار، از چه جنبه و با چه روشی بازتاب می شوند. (آزاد و امیر، ۱۳۸۸: ۳۲۴)

ب)کارکرد گرایی

در نظر گرفتن رویکردی جدا به عنوان رویکرد کارکردگرایی بدین معنا نیست که نظریه پردازانی به صرف مقوله کارکردگرایی سراغ سینما و جامعه رفته باشند. چرا که کارکردگرایی در این حیطه روی دیگر سکه تئوری بازتاب محسوب می شود. در واقع کارکردگرایی بدین معنا که برای سینما کارکردهایی در نظر گرفته شود و با توجه به آن دوره های زمانی مشخصی از یک جامعه بررسی شود، امری جدا از تئوری بازتاب و دورتر از آن تئوری بازنمایی نیست.

گارت جوت در کتاب «سینما به مثابه رسانه ارتباط جمعی»، شش کارکرد را برای سینما تشخیص می‌دهد. این کارکردها عبارت‌اند از:

الف) گریزخواهی: تاریخ فیلم و سینما نشان می‌دهد که در دوره‌های رکود اقتصادی و جنگ که افراد با مشکلات اقتصادی و اجتماعی فراوان روبرو هستند، برای گریز از مشکلات به سینما پناه می‌برند زیرا اضطراب آنها با تخلیه هیجانی تسکین خواهد یافت.

ب) ایجاد نگرشهای جدید: این کارکرد بسیار شبیه کارکرد اقناع و تبلیغ و برآمده از ویژگی های خاص سینما همچون توانایی تأثیر عمیق بر مخاطب است. سینما عاملی مؤثر در ایجاد و تقویت تصورات قالبی و در عین حال محو و تضعیف آنهاست. سینما امکان شکستن مرزها و قالب های موجود را تا جایی که خطوط تصور بشر را فراتر برده و دنیایی نو را تصویر کند، دارد.

ج) اقناع و تبلیغ: فیلم ها در کنار کارکرد آشنای سینما در تبلیغات سیاسی، در ساختن فرهنگ نقش مؤثری دارند و به فرهنگ و سبک زندگی شکل می‌دهند. به عبارت دیگر ایدئولوژی غالب جامعه از طریق ایدئولوژی عرضه شده در فیلم ها تقویت می‌شود. بنابراین سینما می‌تواند وسیله‌ای باشد برای قانع کردن مردم تا به خواسته‌های طبقه حاکم و تبلیغ ارزش هایی که این طبقه برای بقایش به آنها نیاز دارد، گردن نهند.

د) جامعه‌پذیری: سینما مانند سایر رسانه‌های ارتباط جمعی قادر است نهادهای سنتی جامعه‌پذیری مثل خانواده، مدرسه و کلیسا را پشت سر بگذارد و با افراد به طور مستقیم رابطه برقرار کند.

ه) نشان دادن واقعیت: یکی دیگر از کارکردهای سینما ـ به ویژه برای تصویر کردن معضلات و مشکلات جامعه و گرفتاری های روانی، اجتماعی و اقتصادی مردم نشان دادن واقعیت ها به صورت عریان است یا در اصطلاح، نشان دادن واقعیت ها همان‌طور که هستند. این فیلم ها معمولاً برای تأثیرگذاری بیشتر پایانی تلخ دارند و شخصیت های داستان معمولاً در این گونه فیلم ها به اهداف و آرزوهای خود نمی‌رسند.

و) همذات پنداری : که تقریباً در تمام فیلم ها وجود دارد.

۳-بازنمایی خانواده حاشیه نشین در فیلم های سینمایی پس از انقلاب

در این جا سعی می شود بر اساس چارچوب نظری موردهای مطالعاتی پرداخته شده در ابتدای مقاله مورد تحلیل قرار گیرد. از اینرو بر مبنای رویکرد نظریه‌های جامعه شناسی مطرح شده فیلم پر مخاطب دهه ۹۰ با عنوان «ابد و یک روز» بر اساس انتخاب هدفمند از موارد مطلوب گزینش شده است که در ادامه به صورت مبسوط به تشریح آن پرداخته خواهد شد.

۳-۱- شناسنامه فیلم

کارگردان: سعید روستایی، فیلمبردار: علی قاضی تدوین: بهرام دهقان تهیه کننده: سعید ملکان، . نقش‌آفرینانان: پریناز ایزدیار، نوید محمدزاده، پیمان معادی؛ محصول: ۱۳۹۴.

۳-۲-اهمیت فیلم

فروش گیشه: ۱۱ میلیارد تومان، برنده ۹ سیمرغ بلورین از جشنواره فیلم فجر۱۳۹۴،

۳-۳-خلاصه داستان فیلم

داستان خانواده ای از طبقه پائین شهر می‌باشد که با ورود یک خواستگار و مسائلی که پیرامون این اتفاق رخ می دهد، تماشاگر را به دنیای تاریک این خانواده هدایت کند. سمیه (پریناز ایزدیار) دختر جوانی است که قرار است به زودی به عقد مردی افغان درآید. اما سمیه برای انتخاب مردد است چرا که وضعیت خانه ای که در آن قرار دارد تا حدود زیادی به او وابسته است. وی مادر پیر و از کار افتاده ای دارد و البته برادران و خواهرانی که همواره در حال نزاع با یکدیگر هستند و...

٤-۳- تحلیل و بررسی

در این قسمت به بحث و بررسی پیرامون مسائل و مباحث جامعه شناختی و نگاه منتقدانه به فیلم سینمایی ابد و یک روز پرداخته می شود.

۱-٤-۳-تحلیل روایی

این فیلم نمایشی از خانواده‌ای است که در خانه‌ای بدون پدر زندگی می‌کنند مادر نیز مریض و سربار اعضاء خانواده است. شعار و جمله‌ی پسر بزرگ (معادی): «هرکس از این خانه نرود سگ است. هرکس برود و برگردد از سگ کمتر است» او را جانشین و بزرگ خانه نمایش می‌دهد. مردی که در سابق معتاد و در ظاهر دلسوز خانواده است اما خواهر مظلوم خانواده را به قصد ازدواج به یک افغانی می‌فروشد تا مغازه‌ی ساندویچی بدست آورد. از سویی برادر معتاد خانواده راز او را فاش می‌کند.در این فیلم می‌توان «خانه» را نشانه و یا استعاره‌ای از جامعه قلمداد نمود.

بیست دقیقه اول فیلم پر از جزئیات بیهوده است به بهانه تمیزکاری خانه و بعد اتاق برادر معتاد (محسن) شاهد ته سیگارهای لای درزهای دیوارها، بند زیرپوش بیرون‌زده، وسایل شیشه‌کشی و تکه‌های مواد مخدر و پول‌های مچاله شده هستیم؛ و ریختن سرآسیمه مواد به چاه توالت و پرتاب یک بسته از آن به پشت‌بام خانه همسایه و دردگرفتن ادایی دستِ پرتاب‌کننده (معادی). چرا این بسته را در چاه توالت نمی‌ریزد؟ سرنوشت این بسته بعد از یافتن برادر کوچک در پشت‌بام همسایه سرانجام چه می‌شود؟ این جز بازی رقت‌آمیز نمایشی نیست؟ مثل خیلی دیگر از لحظات فیلم.

فیلم حول محور محسن معتاد (نوید محمدزاده) می‌گردد و همه چیز درام در خدمت آن است. قهرمان– ضد قهرمان محسن، با جنگ و دعوا و شر و شور در همه جای فیلم ناگهان ظاهر می‌شود. آن‌همه سروصدا و شلوغ‌کاری، قلدربازی و شاخ‌وشونه‌کشی مرتضی در مقابل او و برگشتن به خانه‌اش چقدر لوس و نمایشی است. همه‌اش به تسلیم و سکوت می‌انجامد. دعواهای‌شان نیز ربطی به برگشتن او ندارد. اکت‌های بازیگر این نقش در نیمه اول فیلم مصنوعی و باسمه‌ای است و بعد در نیمه دوم بسیار ادایی می‌شود. قطعا معادی بهتر است؛ اما به نقش نمی‌خورد. شمال‌شهری‌ای که ادای جنوب‌شهری درمی‌آورد. علت انتخاب‌اش برای معروفیتش در جشنواره‌های خارجی

نیست؟ شهناز کیست با آن پسر عشق لات و هیولاوارش؟ چه ربطی به فیلم دارد؟ صحنه دعوای برادران «غیرتمند» پشت در اتاق او چقدر مسخره و بی‌معناست، مثل همه دعواهای قلابی فیلم. شهناز انگار شوهر ندارد که همه‌اش آنجاست. پدرها و شوهرها در فیلم غایب هستند. اعظم چه‌کاره است و در این خانه چه می‌کند؟ بیوه است و پول‌دار و اهل دوبی و کیش‌رفتن و... چرا علیرغم ظاهر دلسوزش هیچ کمک مالی‌ای به خانواده‌اش نمی‌کند؟ شاید می‌داند خانواده احتیاج به کمک ندارند. همه چیز بازی است؛ یک بازی رقت‌انگیز. در هیچ کجای فیلم شاهد بی‌پولی این خانواده مثلا فقیر نیستیم. اگر مرتضی داماد آینده افغان را تیغ می‌زند برای خرید مغازه است نه حل بحران مالی.

مادر جز اکسسوار نیست. دلسوز و دل‌نگران پسر معتاد بیچاره‌اش است و برایش بسته مواد را پنهان می‌کند تا او بفروشد و این سیکل منحط تباهی ادامه یابد. بیماری قلابی او چیست؟ نمایشی نیست؟

و اما دو شخصیت ظاهرا مثبت فیلم که به قول منتقدان طرفدار، نقطه امید فیلم است – که نیستند. پسربچه فیلم (نوید) که از همه بهتر است، زرنگ و باهوش می‌نماید و اهل درس؛ اما فقط در حال بازی با توپ دیده می‌شود و دست‌شویی‌رفتن و کارکردن در مغازه یا خرید یا تماشای کارتون. کی درس می‌خواند؟ نه کتابی دارد نه دفتری.

و اما سمیه ستم‌کش و منفعل فیلم فارسی: مهربان و دلسوز است و ظاهرا مقاومتی در رفتن از خانه دارد، در ترک خانه. اما از خانه می‌رود و با دیدن نوید در آرایشگاه از پشت شیشه اتومبیل افغان‌ها به ناگه بازمی‌گردد. این بازگشت، «از سگ کمترش» نمی‌کند؟ این بازگشت به امید است به خانه؟ یا استیصال است و محتوم سرنوشت مبهم و آینده شوم و ماندن در تباهی آن سگدونی؟

۲-٤-۳-آسیب‌های اجتماعی خانواده

تفاوت عمده « ابد و یک روز » با دیگر آثاری که در این حال و هوا ساخته شده اند در این است که این بار کارگردان به خوبی شخصیت های داستان و جغرافیایی که داستان در آن رخ می دهد را شناخته است. سعید روستایی با تسلطی که به ندرت می توان در یک کارگردان ۲۶ ساله جستجو کرد، شخصیت های پر تعداد داستانش را به حدی خوب و درست پرورش داده که مخاطب را به راحتی با خود همراه می نماید و دردها و ناراحتی های آنان تبدیل به درد ذهنی مخاطب در هنگام تماشای فیلم می شود.

« ابد و یک روز » داستان زندگی افرادی در حاشیه شهر است که با مشکلات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی فراوانی روبرو هستند و اینها می تواند عوامل مهمی باشد برای روی آوردن این افراد به سمت اعتیاد و فروش مواد مخدر.

خانواده در فیلم سینمایی « ابد و یک روز» نقشی پررنگ و قابل ملاحظه دارد. بطور کلی خانواده در تکوین شخصیت فرزندان نقش مهمی را ایفا می‌کند به طوری که این خصوصیات در بزرگسالی هم به همراه شخص بوده و در آن مؤثر است به طوری که شاید نتواند آن را تا پایان عمر تغییر دهد؛ چرا که « اولا الگوی شخصیت آدمی در دوران کودکی تکوین پیدا می‌کند و تعدیل و تغییر آن در طول زندگی بسیار اندک خواهد بود. نباید فراموش کرد که تغییر با سن، بیشتر تغییر کمی است تا کیفی» خانواده حاضر در این فیلم، به دلیل

ضعف هایی که در بطن خود دارد، به جای ایفای نقش مثبت و سازنده در تربیت افراد، عاملی می شود برای هدایت اعضای خود به سمت اعتیاد و بزهکاری.

وقتی عقیده داشته باشیم که محیط خانواده از بعد فیزیکی (موقعیت جغرافیایی، اقلیمی، آب و هوا، شهری،...) و همچنین از نظر رفتاری، در شکل گیری شخصیت و ساختار اخلاق انسان، نقش اول را ایفا می‌کند و بیش از محیط‌های دیگر بر اعضای جامعه اثر می‌گذارد»، بنابراین صفاتی که در انسان وجود دارد روز به روز ریشه های عمیق‌تری پیدا می‌کند و از طرفی اراده انسان را در تغییر این صفات تضعیف می‌کند. آنچه در « ابد و یک روز» از خانواده نشان داده می شود، تاثیرات مخربی است که نهاد خانواده به عنوان یک نهاد کوچک اما با تاثیراتی عمیق بر شخصیت های داستان، بر جای می گذارد.

یکی از مهمترین معضلاتی که این خانواده حاشیه نشین با آن درگیر است، فقر و بیکاری است، که می توان آن را در فضای به تصویر در آمده در این فیلم به خوبی مشاهده نمود.

آنچه مسلم است این است که: فقر زمینه ساز بسیاری از معضلات اجتماعی است. از دیدگاه مرتون به عنوان جامعه شناسی که در این زمینه نظریه پردازی نموده است، هنگامی که افراد نتوانند وسایل لازم را برای رسیدن به هدف‌های مورد نظر در اختیار داشته باشند (و یا جامعه در اختیار ایشان قرار ندهد)، و هدف اصلی فراموش شود، افراد اهداف و آرمان‌های مورد نظر جامعه را نمی‌توانند با پیروی از راه های مجاز و نهادینه شده تعقیب کنند، از این رو، دزدی، فریبکاری، فساد، رشوه، اعتیاد، خرید و فروش مواد مخدر و ارتکاب انواع جرایم در جامعه افزایش می‌یابد. این قضیه در « ابد و یک روز» به خوبی به تصویر کشیده می شود. زمانی که اعضای این خانواده، با فقر مواجه می شوند، این نابرابری درآمد، علاوه بر اینکه تولید فشار می نماید، باعث افزایش میزان جرم در آن ها نیز می شود. آنچه در این محله حاشیه نشین به تصویر در می آید، این است که: شکاف عمده بین فقیر و غنی، کینه توزی و عدم اعتماد را به وجود می آورد و چنین وضعیتی سرانجام منجر به خشونت و جرم می شود. این جامعه حاشیه نشین، که در آن نابرابری درآمد افزایش یافته است، یک نوع حقارت و سرافکندگی در خانواده کم درآمد ایجاد نموده که این عامل باعث ایجاد انگیزه های مجرمانه در برخی از این ایشان می گردد. بیکاری نیز معضل اجتماعی دیگری است که این خانواده و دیگر خانواده های حاشیه نشین با آن دست و پنجه نرم می کنند. این عامل باعث آسیب‌های جدی فردی و اجتماعی قابل ملاحظه ای می شود. و زمینه ای خواهد شد برای انواع انحرافات اجتماعی از جمله اعتیاد. وجود فرصت‌های همیشه خالی، عدم تحمل بیکاری، فقدان قدرت تأمین نیازها به دلیل نداشتن درآمد، زمینه‌هایی آماده برای کاشت بذر جرم و انحرافات جوانان و سرپرستان خانوار در خانواده های حاشیه نشین و بیکار، می‌باشند.

یکی از بهترین ویژگی های « ابد و یک روز » را می توان به تصویر کشیدن معضل اعتیاد دانست. معضلی که در سالهای اخیر بارها و بارها در سینما از آن صحبت شده اما هرگز تا بدین حد برای مخاطب ملموس و قابل درک نبوده است. کارگردان جوان فیلم به جای به تصویر کشیدن موقعیت های کلیشه ای از شخص معتاد، وی را فردی معرفی می نماید که مشکل اعتیادش سبب دور شدن او از جمع خانواده شده است. در یکی از سکانس های تاثیرگذار فیلم، اعضای خانواده در حال رقص و پایکوبی هستند اما محسن در حیاط به تنهایی مشغول پایکوبی است و در یک نمونه بهتر، زمانی که سمیه در حال گرفتن عکس دسته جمعی می باشد، محسن به جای

قرار گرفتن در کنار خانواده، در بالای پله ها می نشیند تا جدای از دیگران باشد. روستایی به خوبی توانسته با تسلط کامل، تاثیرگذارترین تصویر از اعتیاد در سینمای ایران در چند سال اخیر را ترسیم نماید.

۳-٤-۳نظریه های خرده فرهنگی

فیلم سینمایی ابد و یک روز را می توان در بستر نظریه های خرده فرهنگی تحلیل و بررسی نمود: نظریه های خرده فرهنگی به موضوع رفتار بزهکارانه در میان جوانان طبقات پایین جامعه بر حسب ویژگی های خرده فرهنگی آنان مانند ارزشها، زبان و اسلوب های زندگی پرداخته اند. این فیلم سینمایی نیز روایتی است از زندگی جوانان در منطقه حاشیه ای و پایین جامعه.

از آنجا که نظریه های خرده فرهنگی، بزهکاری جوانان را از جرم متمایز دانسته و بر این باورند که رفتار بزهکارانه به وسیله افرادی رخ می دهد که هنوز به سن قانونی نرسیده اند و همچنین رفتار بزهکارانه به وسیله دار و دسته های بزهکار معمولاً در اجتماعات خرده فرهنگی طبقات پایین جامعه شکل گرفته و به اجرا در می آید.

در ابد و یک روز، خرده فرهنگ بزهکار، پاسخ دسته جمعی افراد خانواده سمیه و محله زندگی اوست که خود را در ساختار اجتماعی با موقعیت یکسانی فرض نموده، اما برای کسب موقعیت های اجتماعی بالا و مزایای مادی که به ایجاد این موقعیت حاصل می شود احساس ناتوانی می کنند و ایشان انتخاب خرده فرهنگ بزهکار را به طور دسته جمعی راه حلی می دانند برای کسب موقعیت اجتماعی شان بر اساس معیارهایی که از طرف ایشان پذیرفته شده و انجام آنها برای شان امکان پذیر است.

فیلم سینمایی « ابد و یک روز» را می توان از منظر نظریه بوم شناختی در مکتب شیکاگو نیز به عنوان یکی از نظریه های خرده فرهنگی بررسی نمود. در این نظریه، در تبیین انحرافات اجتماعی بر متغیرهایی که با پدیده شهرنشینی ارتباط دارند، مانند؛ زبان، قومیت، مهاجرت، حوزه های سکونت گاهی و تراکم جمعیت تمرکزشده است. مواردی که در این فیلم به خوبی به تصویر در آمده است.ا

در ابد و یک روز، بر عوامل جمعیت شناختی مانند سن، بعد خانوار، تراکم جمعیت و مهاجرت و عوامل بوم شناختی مانند قومیت، نژاد و محل سکونت بر جرم و بزهکاری و بی سازمانی اجتماعی تأکید می شود. بر اساس این دیدگاه ، زندگی در نواحی کلان شهرها، به بی برنامگی، آشفتگی، آنومی و خصایصی چون ضعف پیوندهای اجتماعی و از بین رفتن حمایت های اجتماعی و همچنین فشارهای فیزیکی و روانی برای حاشیه نشین ها منجر می شود، به طوریکه به آنها احساس از خودبیگانگی و جدایی دست می دهد. بنابراین مشاهده می شود که در این فیلم، این مدل اتفاق افتاده و خانواده و اعضای آن در محیط حاشیه ای شهر به طور قابل توجهی با چالش هایی در حفظ سلامت روانی و فیزیکی خود مواجه می شوند به طوری که نظام حمایت اجتماعی برای آنها ضعیف شده و به وادی اعتیاد و بزهکاری می روند. زمانی که برادر معتاد خانواده سلامت روانی خود را از دست داده و برای رسیدن به خواسته های خود، دست به فروش خواهرش به مرد افغانی می زند، می توان دریافت که معضل اعتیاد چه عواقب ناپسندی با خود به همراه داشته است.

علاوه بر نظریه بوم شناختی مکتب شیکاگو، فیلم سینمایی « ابد و یک روز» را می توان در بستر دیگر نظریه های خرده فرهنگی از جمله نظریه بی سازمانی اجتماعی و نظریه محرومیت نسبی نیز تحلیل و بررسی نمود.

٤-٤-٣-نگاه انتقادی

می توان گفت: ابد و یک روز؛ اوج تلخی و بی انصافی یک کارگردان خوش آتیه است. برخورد با فیلم ابد و یک روز برخوردی دوسویه است. ساختار و فرمی که با تسلط هرچه تمام تر نوید ظهور یک کارگردان خوش آتیه و مسلط بر هنر و رسانه سینما را می دهد و از سوی دیگر تلخ پنداری و نگاه عاری از امید کارگردان خطر روزهای بد را برای سینمای اجتماعی ایران بیش از پیش جدی تر می کند.

فیلم ابد و یک روز که با استقبال بی نظیر تماشاگران و حاضران در کاخ جشنواره فیلم فجر روبرو شد، در پایان تشویق ممتد تماشاگران را در پی داشت. امر مهمی که نشان از جدی بودن معضل محتوا و تلخی سینمای ایران در سال های آینده سینمایی دارد.

البته این فیلم با ساختاری فوق العاده و تسلط کامل کارگردان توانست نبض هر لحظه تماشاگر را در طول فیلم به دست آورد. تسلط سعید روستایی بر کارگردانی، متن و بازی گرفتن از بازیگران کارآزموده فیلم قابل تقدیر و ستایش است. اما نکته ای که نمی توان آن را از نظر دور داشت پرداخت کارگردان جوان سینمای ایران آن هم با این حد توان و تسلط بر زبان سینما و ساختار درام به معضلات اجتماعی آن هم با دیدی غیر منصفانه است.

فیلم نه تنها به سیاه نمایی جامعه ایرانی پرداخته است، بلکه با پایان نیمه باز خود و سرگذشت مبهم و آینده نامعلوم شخصیت سمیه به مثابه افق و آینده جامعه آسیب دیده، امید مخاطب به جامعه اش را نیز از او گرفته است. خانواده ای که در فیلم ابد و یک روز تصویر شده است استعاره ای کامل از جامعه ایرانی است که محکوم به ابد و یک روز تلخ و سیاه است. نسخه تجویزی فیلمساز خوش آتیه و آگاه سینمای ایران متأسفانه نسخه ای محتوم به نیستی است؛ نه نسخه ای که بتوان در افق آن چشم اندازی از امید و روشنایی متصور شد. در میان کاراکتر های خانواده نقش سمیه که دختر مجرد و به قولی دم بخت خانواده است بیش از همه در نمادپردازی فیلم اهمیت دارد.

زن که به مثابه اعتقاد و سرزمین در ادبیات فیلم و تصویر و همچنین درام غربی شناخته می شود، آشکارا در معرض معامله ای نابرابر و اجباری با بیگانه قرار می گیرد تا برای بقای زندگی پر رنج در ابد و یک روز به دست بیگانه غیر ایرانی به تاراج رود.

اگرچه در انتهای فیلم سمیه به خاطر تعلق خاطر به خانه و خانواده اش به خانه باز می گردد، اما هیچ بارقه ای از امید و روشنایی در خانواده ای که محکوم به ابد و یک روز است در انتهای فیلم به چشم نمی خورد.

برخورد با فیلم ابد و یک روز برخوردی دوسویه است. ساختار و فرمی که با تسلط هرچه تمام تر نوید ظهور یک کارگردان خوش آتیه و مسلط بر هنر و رسانه سینما را می دهد و از سوی دیگر تلخ پنداری و نگاه عاری از امید کارگردان خطر روزهای بد را برای سینمای اجتماعی ایران بیش از پیش جدی تر می کند.

کارگردانی که می تواند مخاطب خود را با هنر داستان گویی اش در سینمای اجتماعی امیدوار و منتظر روزهای بهتر در جامعه ای اسلامی کند، برای اولین تجربه بلند سینمای حرفه ایش ترجیح می دهد تا دریچه دوربین خود را به نیمه تاریک و ظلمانی جامعه ای نزدیک کند که غیر منصفانه هیچ تصویری امیدوار کننده ای در سراسر آن نیست.

با استقبال بی نظیر تماشاگران از فیلم و ارتباط عمیقشان با فیلم و شخصیت های اصلی و فرعی باید بیش از همه نگران مخاطبی باشیم که دیگر امید را در سینمای اجتماعی به مثابه تخیلی اساطیری می پندارد که پرداختن به آن را دور از واقعیت جامعه اش می داند.

البته « ابد و یک روز » را از لحاظ فیلمنامه می توان به راحتی در زمره بهترین فیلمنامه های چند سال اخیر در سینمای ایران قرار داد. فیلمنامه ای که از دکوپاژ و میزانس گرفته تا پرداخت شخصیت ها، در حد و اندازه استاندارد قرار دارد. خوشبختانه کارگردان به خوبی این موضوع را درک کرده که برای روایت داستان آدمهای پائین شهر نیازی به سفید و سیاه کردن آنان نیست. این انسانها درد مشترکی دارند اما هرگز برای رسیدن به مقاصدشان یک هیولای ترسناک نمی شوند. ویژگی تحسین برانگیز دیگر فیلم را می توان در شخصیت کودک جستجو کرد؛ شخصیتی که برخلاف فضای تیره و تاریک داستان، کاملا یک تیزهوش است و فیلمساز با خلق آن این پیغام را به جامعه می دهد که افراد باهوش متعلق به دسته یا طبقه خاص اجتماع نمی باشند.

بهترین شخصیت پردازی فیلم متعلق به محسن (با بازی نوید محمد زاده) است. مرد جوان معتادی که اگرچه اعتیاد شدیدی به مواد مخدر دارد و فروشنده سابقه داری است، اما عشق و علاقه اش به اعضای خانواده را از یاد نبرده و در میان دعوا و مرافعه های فراوان با برادرش مرتضی (پیمان معادی) همواره به او یادآوری می کند که نباید سمیه با چنین وضعیتی ازدواج کند. علاقه برادر و خواهری محسن و سمیه مخصوصا در سکانس درخشان یک سوم پایانی فیلم که محسن در حال التماس کردن به سمیه می باشد، تماشایی و تاثیرگذار است و کارگردانی دقیق سعید روستایی نیز به خوبی از این موقعیت بکر، لحظه ای ماندگار خلق کرده است. ابد و یک روز در بخش بازیگری بدون شک یکی از برترین های سینمای ایران در چند سال اخیر به شمار می رود. بازیگران پرتعداد فیلم، بهترین بازی خودشان را تا به امروز را ارائه کرده اند. پیمان معادی که مشخصا بهترین بازیگر فیلم است، نوید محمد زاده هم در نقش محسن بازی مسلطی از خود به نمایش گذاشته است و ترحم تماشاگر را بر می انگیزد. پریناز ایزدیار نیز در مهمترین نقش آفرینی دوران بازیگری اش توانسته است به خوبی تصویری مظلومانه از سمیه ترسیم نماید و تماشاگر را نگران سرنوشت این شخصیت کند. دیگر بازیگران مکمل فیلم از جمله شبنم مقدمی و شیرین یزدان بخش نیز به خوبی از پس نقش هایی که به آنان سپرده شده برآمده اند. « ابد و یک روز » اثری شایسته و تماشایی است که پازل های آن به درستی در کنار یکدیگر چیده شده اند.

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

فیلم‌های اجتماعی سینمای ایران پس از انقلاب برای ارائه تصویری مناسب در بازنمایی خانواده بعنوان یک نهاد اجتماعی مهم در مناطق محروم و حاشیه نشین نقش موثری ایفا می نماید. از این‌روی به نظر می‌رسد سینمای ایران می‌تواند با ساخت و تقویت فیلم‌های سینمایی مبتنی بر نقش خانواده در مناطق محروم و حاشیه نشین در جهت آگاهی بخشی و نجات این خانواده‌ها موثر عمل نماید.

با توجه به فیلم سینمایی؛ «ابد و یک روز»، نحوه بازنمایی مسائل و مشکلات خانواده های ساکن در مناطق حاشیه نشین طی صنعتی شدن و شهرنشینی عوارضی از جمله؛ فاصله طبقاتی، تجمع ثروت در دست عده ای و فقر عده‌ای کثیر، حاشیه نشینی و مهاجرت به شهرها و سکونت در حاشیه شهرها را به همراه داشتند. حاشیه نشینی به مثابه یک عارضه شهری است.

حاشیه نشینان اکثراً مهاجران از روستاهایند که برای فرار از بیکاری و فقر با هزاران آمال و آرزو جلای وطن کرده اند ولی به علت عدم تمکن مالی و پایین بودن تحصیلات و مهارت نتواسته اند جذب نظام اقتصادی – اجتماعی شهر شوند؛ لذا به حاشیه شهر رانده شده اند و قشر فقیر شهر را تشکیل داده اند – فقیرانی که نیازهایی دارند ولی قادر به برآوردن آنها از راه مشروع و قانونی نیستند، پس به راه های نامشروع متوسل می شوند.

در ایران، پیامد گسترش شهرنشینی سریع در، پیدایش شهرهای بزرگ و ایجاد مناطق حاشیه نشین با بافت نابسامان و مسکن نابهنجار است. حاشیه نشینی در چندین سال گذشته، علاوه بر مشکلات اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، امنیتی و زیست محیطی فراوانی که در کلان شهرهای ایران به وجود آورده است، سبب رشد و گسترش خشونت های خانگی نسبت به زنان و به ویژه کودکان در مناطق فقیر و پایین دست جامعه، به دلایل مختلفی چون مسائل مالی، فرهنگی، وضعیت مسکن و موارد متعدد دیگر شده که این پدیده رو به افزایش است.

یافته های در جامعه مورد مطالعه این فیلم ، همسو با نظریه های بوم شناسی شهری، بی سازمانی اجتماعی، نظریهٔ فشار و قشربندی اجتماعی و به ویژه، نظریهٔ محرومیت است که بر اساس آن، افراد به دلیل داشتن مشکلات اقتصادی و کمبود درآمد از یک سو و مقایسهٔ خود با افرادی که در شهر هستند از سوی دیگر، تمایل زیادی به ارتکاب رفتار مجرمانه پیدا می کنند.

با توجه به سینمای اجتماعی پس از انقلاب می توان گفت در این گونه نگاهی مستقل به واقعیت های اجتماعی مشاهده نشده است.

لذا کارگردانان و تهیه کنندگان فیلم های سینمایی می بایست برای موفقیت در این زمینه و همچنین ابعاد گسترده زندگی خانواده ها در مناطق حاشیه نشین، ابتدا به مطالعه ابعاد روانشناختی و جامعه شناختی این موضوع مهم پرداخته و با شناخت کامل از عوامل ایجاد و آسیب های ناشی از این معضل مهم در اجتماع، به ساخت فیلم های سینمایی بپردازند.

آنچه در بررسی فیلم های سینمایی مربوط به حاشیه نشینی و خانواده های درگیر با آن از جمله فیلم ؛ « «ابد و یک روز» به دست می آید این است که: این فیلم درباره یک حاشیه شهری پر جرم و جنایت هستند. جنایتکارانی که همان افراد عادی جامعه اند که برخی تاکنون مرتکب جنایت نشده اند و برخی از کودکی با این پدیده رشد می کنند. یعنی محیط زندگی ایشان اقتضای چنین چیزی را دارد و یا به عبارتی افراد این جوامع، مجرمانی هستند زاییده محیط جرم زا.

تعارض و تنش بین اعضای خانواده در این فیلم نشان می‌دهد که اگر در خانواده، هرگونه رفتار و اخلاقیاتی رواج داشته باشد، این خصوصیات در ذات افراد آن خانواده نهادینه شده و در جامعه بروز خواهد کرد. از این روی می‌تواند همراه با تعصباتی خاص و شرایط محیطی نامناسب رخدادهای ناگواری را در حاشیه‌های شهر به نمایش گذارد.

در این فیلم، خانواده‌ای که در حاشیه‌ی شهر زندگی می‌کند از ابتدایی‌ترین تسهیلات و امکانات زندگی شهری محروم است. این‌گونه خانواده‌ها با مشکلات فرهنگی و اجتماعی متعددی روبرو هستند. از این‌روی می‌توان به معضلاتی اشاره نمود که بیشتر بر زنان و کودکان در زندگی شخصی و یا محیط کار تأثیر گذارند؛ عدم امکان مشارکت اجتماعی در جامعه مرد سالار، فقر اجتماعی– فرهنگی، اعتیاد ویا هنجارشکنی از مهمترین آسیب‌هایی است که خانواده‌های حاشیه‌نشین با آن روبرو هستند. اما از نکته‌های اصلی این گونه فیلم‌ها مساله کودکان و نوجوانان است که در چنین جوامعی رشد می‌کنند و به دلیل زندگی در محیط ناهنجار، دور ماندن از امکانات تحصیلی و رفاهی جامعه، به ورطه بزه و بزهکاری و حتی قاچاق و فروش مواد مخدر روی می‌آورند. با توجه به فروش این گونه از فیلم های اجتماعی در شناخت و آگاهی بر مخاطبین خود نیز می‌تواند تأثیرگذار باشد.

– شناخت عواملی که باعث حاشیه نشینی در شهرهای بزرگ شده است از جمله رواج مهاجرت است که برای بررسی این پدیده در سینما می بایست سرمایه داران را به سرمایه گذاری و فیلم سازی در مناطق حاشیه ای تشویق نمود تا این مسئله مهم بیشتر مورد توجه مردم و مسئولین امر قرار بگیرد.

قبل از ساخت فیلم های سینمایی ای با این مضامین، می بایست تلاش نمود در جهت ایجاد مراکز و اشاعهٔ فرهنگ استفاده از خدمات مشاوره و مددکاری اجتماعی در راستای تقویت شبکه های حمایتی خانواده، کاهش تعارض ها و خشونت های خانگی در مناطق حاشیه ای شهرها.

–تهیه کنندگان فیلم های سینمایی باید در خلال این فیلم ها تلاش کنند در جهت آموزش حقوق کودک و مهارت های فرزندپروری به والدین کم سواد مناطق حاشیه ای، به منظور ارتقای سطح آگاهی آنها نسبت به نیازهای مراحل مختلف رشد کودک و چگونگی پاسخ دهی به آن؛

– ساخت فیلم هایی با مضمون آموزش فنون و مهارت های فنّی لازم برای به دست آوردن مشاغل مناسب و دائمی در مناطق حاشیه ای شهر.

–زمینه سازی و تشویق بخش خصوصی و عمومی در زمینهٔ سرمایه گذاری و کارآفرینی در مناطق حاشیه ای شهر، برای رفع محرومیت زدایی و ریشه کنی فقر، بیکاری و اعتیاد؛ از طریق فیلم های سینمایی.

توجه فیلم سازان در برخورد با پدیده حاشیه نشینی به بررسی بروز علت ها به جای توجه به معلول، را مورد بررسی قرار داد و با برنامه ریزی جامع و علمی برای برطرف نمودن این پدیده تلاش کرد. بنابراین امکان از بین بردن این معضل اجتماعی وجود دارد.

– فیلم سازان می بایست در زمینه ابعاد حاشیه نشینی و نقش خانواده ها شناخت و برنامه ریزی علمی را جانشین برنامه ریزی مقطعی، ظاهری همراه با ساده پنداری کنند. و این گونه آسیب های اجتماعی ناشی از حاشیه نشینی را ریشه یابی نموده و برنامه ریزی هایی علمی برای برطرف نمودن موانع و عوامل پیدایی و گسترش این پدیده اجتماعی، انجام داد.

منابع

الف-کتب

۱. –استوری جان،(۱۳۸۹) مطالعات فرهنگی فرهنگ عامه، ترجمه: حسین پاینده. تهران، نشر آگه، چاپ دوم بهار .
۲. –انصاری، عبدالمعبود. (۱۳۶۹)، ایرانیان مهاجر در ایالات متحده، پژوهشی در حاشیه نشینی دوگانه. ترجمه ابوالقاسم سری. تهران: انتشارات آگه.
۳. –انصاری، عبدالمعبود، (۱۳۷۲)،حاشیه نشینان شیراز به تهران. تهران: انتشارات آگه.

۴. بوردول، دیوید (۱۳۸۷)، مطالعات سینمایی امروز و فراز و نشیب های کلان – نظریه: پست تئوری، ترجمه مهدی نصراله زاده، چاپ شده در "کتاب سینما (یک)"، گردآوری و ویرایش مازیار اسلامی، ناشر فرهنگ صبا
۵. –بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۸)، هنر سینما، ترجمه فتاح محمدی،چاپ ششم، نشر مرکز بشیریه، حسین(۱۳۸۷)، دیباچه ای بر جامعه شناسی سیاسی ایران: دوره جمهوری اسلامی، چاپ پنجم، نشر نگاه معاصر
۶. –ربانی، رسولی و مجتبی شاهنوشی،(۱۳۸۰)، مبانی جامعه شناسی. تهران: آوای نور.
۷. –رفیع پور. فرامرز. (۱۳۷۸). آناتومی جامعه، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۸. –زاهد زاهدانی، سعید. (۱۳۲۰). حاشیه نشینی. چاپ دوم. شیراز : نشر دانشگاه.
۹. –زاهد زاهدانی، سید سعید،(۱۳۸۳) ، حاشیه نشینی، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
۱۰. –سرشماری عمومی نفوس و مسکن سال ۱۳۸۵.
۱۱. –سرشماری عمومی مسکن و شهرسازی سال های ۳۵–۴۵–۵۵–۶۵–۷۵.
۱۲. تهران، انتشارات علوم اجتماعی.
۱۳. یژک، اسلاوی (۱۳۸۷)، کلیت و استثنای آن: در نقد پست تئوری، ترجمه صالح نجفی، چاپ شده در"کتاب –سینما (یک)"، گردآوری و ویرایش مازیار اسلامی، ناشر فرهنگ صبا
۱۴. –لاجوردی، هاله (۱۳۸۸)، زندگی روزمره در ایران مدرن: با تأمل بر سینمای ایران، نشر ثالث
۱۵. –لهسایی زاده، عبدالعلی. (۱۳۶۸). نظریات مهاجرت، انتشارات نوید شیراز.
۱۶. –منصوریان، محمدکریم و سید علیرضا آیت اللهی.(۱۳۶۷) حاشیه نشینان شیراز در استان فارس. شیراز: دانشگاه شیراز.
۱۷. –نیکولز، بیل (۱۳۷۸)، ساخت گرایی، نشانه شناسی، سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس.

ب- مقالات

۱. –آزاد ارمکی، تقی و امیر، آرمین (۱۳۸۸)، بررسی کارکردهای سینما در ایران: ارزیابی سینمای سالهای ۱۳۷۴ تا ۱۳۸۵ بر اساس توزیع کارکردی فیلم ها، جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال اول، شماره دوم
۲. –جمشیدیها، غلامرضا و عنبری، موسی، (۱۳۸۳)، تعلقات اجتماعی و اثرات آن بر بازگشت مهاجرین افغانی، نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۳
۳. –پیران، پیروز، (۱۳۸۸)، باز هم در باب اسکان غیر رسمی: مورد شیر آباد زاهدان، هفت شهر، فصلنامه عمران و بهسازی شهری، وزارت مسکن وشهرسازی، سازمان عمران و بهسازی شهری، سال سوم، شماره ۱۲ و ۴.تهران.
۴. –ربانی، رسول و افشار کهن، جواد (۱۳۸۱): حاشیه نشینی، مشارکت و مسائل اجتماعی شهری، فصلنامه فرهنگ اصفهان، شماره ۳۴
۵. –راودراد، اعظم، (۱۳۷۹)، تحلیل جامعه شناختی فیلم های قرمز و دو زن، نشریه فارابی، دوره نهم، شماره چهارم
۶. –راودراد، اعظم و همایون پور،کیارش(۱۳۸۳)، جامعه هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه شناختی آثار بهرام بیضایی، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۹
۷. –راودراد، اعظم و زندی، مسعود(۱۳۸۵)، عوامل اجتماعی موثر بر شکل گیری سینمای زن در ایران، نشریه مطالعات زنان، سال چهارم، شماره ۳
۸. –زاهد زاهدانی، سید سعید. (۱۳۷۵)، حاشیه نشینان شهر کرمان. تهران: دفتر مطالعات ناحیه ای، سازمان برنامه و بودجه.
۹. –سلطانی گرد فرامرزی، مهدی(۱۳۸۳)، زنان در سینمای ایران، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۸
۱۰. –قاسمی، وحید و آقابابایی، احسان و صمیم، رضا (۱۳۸۷)، بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم های دهه ۷۰ سینمای ایران، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۵

۱۱. –کاظمی، عباس و محمودی، بهارک، (۱۳۸۷)، پروبلماتیک مدرنیته شهری: تهران در سینمای قبل از انقلاب اسلامی، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره پیاپی ۱۲

د- سایت ها

۱. –*سلام سینما ؛* «مغزهای کوچک زنگ‌زده» / معرفی فیلم‌های سودای سیمرغ جشنواره فیلم فجر ۳۶؛ دریافت شده در ۱۳۹۷/۱۲/۵
۲. –ایسنا ؛ «مسترکلاس بازیگری در یک فیلم گانگستری ایرانی» ، *۲۰۱۸/۱۲/۲*، دریافت‌شده در ۲۰۱۹/۵/۸.
۳. –تسنیم ؛ «نگاهی به فیلم "مغزهای کوچک زنگ زده"» ، دریافت‌شده در ۱۷ مه ۲۰۱۹.
۴. –*خبرآنلاین ؛* «فروش ۳ و نیم میلیاردی فیلم «مغزهای کوچک زنگ‌زده در ۱۰ روز»، دریافت‌شده در۱۷ مه ۲۰۱۹.
۵. –ایسنا؛ واقع گرایی در سینما: خوانشی جامعه شناختی بر فیلم « مغزهای کوچک زنگ زده »، محسن نوزعیم، دریافت شده در دوشنبه, ۲۱ آبان ۱۳۹۷.
۶. –پایگاه اینترنتی روزنامه سازندگی؛ سامیار حیدری، متری شیش و نیم؛ نقد و بررسی و هر آنچه باید درباره آن بدانید؛ دریافت شده در ۱۸ بهمن ۱۳۹۷.
۷. –ایرنا؛ یزد، نشست تخصصی اکران و نقد فیلم سینماییِ لاتاری ساخته محمدحسین مهدویان با حضور دانشجویان و محققان حوزه علوم اجتماعی در دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه یزد، ۱۳۹۷. دریافت شده در ۱۳۹۸/۳/۱.
۸. –ایسنا، مخملباف، محسن؛ سینمای ایران از نظر تکنیکی، نقد فیلم دستفروش(۱۳۶۶)، دریافت شده در۱۳۹۷/۱۲/۲۸.
۹. –نظافتی، ایرج. (۱۳۸۹). بحران حاشیه نشینی در شهرهای بزرگ – حاشیه نشینی تهدید امنیتی، سایت اینترنتی: دریافت شده در ۱۳۹۷/۱۲/۴.
10. -/http://urbanism1388.blogsky.com/pages/6
11. -http://www.tebyan-ardebil.ir/description.aspx?id=480
12. -http://www.edalatkhahi.ir/003977.shtml
13. -http://urbanism1388.blogsky.com/pages/6/
14. -http://news.police.ir/NCMS/fullstory/?id=19166

۲- منابع انگلیسی

1. -Burgess, Ernest. The Growth of a City.The University of Chicago Press, 1967.
2. -Clinard, Marshal B. Slum and Community Development. New York: The Free Press, 1966.
3. -Sadr, Hamid Reza, (2006), Iranian Cinema: A political history, Published by I.B.Tauris
4. &Co. Ltd
5. -www.urban "sociology theories" hem. 2003.

سندروم خنده: بررسی روان‌شناختی فیلم جوکر اثر تاد فیلیپس

رئوف سربخش [۱] رضا سربخش [۲]

چکیده

مطالعه روان‌شناختی فیلم‌ها یکی از پدیده‌های متأخر و دارای اهمیت در نقد هنری است. این رویکرد زاویه متفاوتی را از فیلم‌ها برداشت می‌کند و به اهمیت تأثیر شخصیت‌های فیلم در جامعه بیشتر توجه می‌کند. پژوهش قصد دارد با بررسی فیلم جوکر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های روان‌شناختی محبوب مردم و منتقدان در سال‌های اخیر به نظریه‌های روان‌شناختی موجود در شخصیت آرتور فلک/جوکر دست پیدا کند. روش جمع‌آوری اطلاعات بر اساس تحلیل محتوای داده‌های صوتی و تصویری فیلم جوکر و مطالعه نظریات مختلف روانشناسی خصوصاً فروید بوده است. مقاله به روش توصیفی – تحلیلی است و در تلاش برای پاسخ به این پرسش است که شخصیت اصلی فیلم چه تاثیراتی از روانشناسی گرفته و چگونه این روند باعث خلق یک شخصیت محبوب شده است. شخصیت جوکر با مکانیسم دفاعی سرکوبی، گذشته‌های کابوس وار و آزار و اذیت خود را می‌پوشاند و سعی می‌کند تحت درمان روانشناسان قرار بگیرد؛اما با توجه به شرایط محیطیِ ترویج کننده به سمت خشونت و وجود عقده ادیپ در ناخودآگاه جوکر ، آرتور در این امر ناکام مانده و تبدیل به یک شخصیت ضداجتماعی می‌شود. با توجه به آخرین نسخه کتاب انجمن روانشناسان آمریکا (DSM-5)، از هفت ویژگی ذکرشده برای شخصیت ضداجتماعی در یک اثر نمایشی، جوکر دارای شش ویژگی است که او را از دیگران متمایز می‌کند و می‌توان اثبات نمود که او یک شخصیت اجتماع ستیز است. روند خلق موفق شخصیت جوکر بر پایه علم روان‌کاوی به خوبی می‌تواند مسیر مناسبی هم برای نگارش فیلمنامه نویسان و هم برای روانشناسان و بیماران جامعه درروند درمان باشد.

کلیدواژه‌ها: جوکر، روان کاوی، سینما، شخصیت ضد اجتماعی، مکانیسم دفاعی

[۱] raoufsarbakhsh@yahoo.com
[۲] rezasarbakhsh@yahoo.com

مقدمه

روان کاوی یکی از حوزه‌های مهم عصر قرن بیستم به بعد است که عموم افراد، زیگموند فروید را پایه گذار این علم می‌دانند. فروید در علم روان کاوی خود علاقه زیادی به هنر و ادبیات نشان داد و "نخستین فردی بود که به این شاخه از نقد ادبی هویت بخشید." (احمدی، ۱۳۹۱:۵۱۳). پیوند بین ادبیات و روان شناسی پیوندی میمون و مبارک بود چرا که باعث تولد و ایجاد شاخه جدیدی در نقد ادبی موسوم به ((نقد روان شناختی در ادبیات)) گردید (صنعوی و همکاران، ۱۳۸۲:۵۷). نقدی که به سرعت جای پای خود را در بین محافل علمی معتبر باز کرد و به اعتقاد بسیاری"مطالعه مولفه ها و قوانین روان شناختی موجود در یک اثر ادبی می‌تواند یکی از شاخه‌های مهم تحلیل آثار ادبی از دیدگاه روان شناختی باشد". (ولک و اران، ۱۳۷۳:۸۲)

علم روان کاوی به مرور به همه حوزه‌ها نفوذ پیدا کرد و یکی از شاخه‌های مهم هنری لقب گرفت. بعد از بررسی روانشناسی در ادبیات توسط فروید، بسیاری از افراد چون ژک لکان تصمیم گرفتند از روان کاوی در فیلم‌های سینمایی استفاده کنند و این حوزه را به فلسفه مرتبط سازند. نظریه روان کاوی تقریباً از دهه ۱۹۷۰ وارد نظریه فیلم و سینما شد و تاکنون به "سه حوزه اصلی پژوهش تعمیم یافته است: خود متن فیلم‌ها، رابطه آپاراتوس – بیننده (که بعدها به روابط متن – بیننده تحویل یافت) و فانتزی ." (سوزان، ۱۳۸۱)

فیلم جوکر (۲۰۱۹) محصول کشور آمریکا به کارگردانی تاد فیلیپس با بازی خوان فینیکس (در نقش جوکر) ، رابرت دنیرو (در نقش موری فرانکلین) ، زازی بیتز (در نقش سوفی دامموند) و فرانسیس کانروی (در نقش پنی فلک) است. جوکر فیلمی در ژانر تریلر با محوریت روانشناختی است که بر اساس شخصیتی به همین نام از سری داستان مصورهای[1]کمپانی دی سی تولید شده است. این فیلم نخستین فیلم مجزای تولید شده از شخصیت جوکر در پرده سینما است. تا پیش از این، چهار فیلم غیرمستقل از شخصیت جوکر در عرصه‌های سینمایی اکران شده بودند و هیچ کدام به محبوبیت این فیلم در گیشه و جوایز دست نیافتند.

جوکر موفق شد با فروش بالای یک میلیارد دلار به پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینما با درجه سنی بالای هفده سال برسد. همچنین در جوایز آکادمی اسکار بیشترین نامزدی (یازده) و جوایز (دو) را برای یک فیلم تولید شده از داستان مصور به ارمغان آورد. جوکر در سال ۲۰۱۹ با کسب ۱۴۴ عنوان نامزدی و ۹۶ جایزه در جشنواره‌های مختلف به یکی از مهم‌ترین فیلم‌های سال تبدیل شد. (ویکی پدیای انگلیسی). فیلم جوکر به دلیل وجود شخصیت خاص و متفاوت آرتور فلک /جوکر، اِلمان‌های زیادی از علم روانشناختی را در خود جای داده است. این پژوهش قصد دارد به دلیل شخصیت پردازی دقیق جوکر با بررسی مهم‌ترین فاکتورهای روان شناختی به نقد روان کاوی فیلم بپردازد.

[1] Comic strip

پیشینه تحقیق

علم روان شناسی در سینما سابقه زیادی در حوزه تجربیات علمی ندارد. ورود به قرن بیست و یکم و تعدد نظریه پردازان و علاقه مندان این دو حوزه باعث افزایش برخی پژوهش‌ها در حوزه روانشناسی سینما شد. پژوهش‌های متعددی در خصوص روان کاوی در حوزه نقد ادبی وجود دارد که خارج از بحث مقاله است. در حوزه روان شناسی در آثار سینمایی نیز، برخی از پژوهشگران به حوزه‌های روان کاوی در فیلم‌های ایرانی چون درباره الی (تحلیل روانکاوانه شخصیت‌های فیلم درباره الی براساس دیالکتیک خدایگان و بنده از هگل، ۱۳۸۷، شیخ مهدی و هنرخواه) رگ خواب (نقد روانشناختی شخصیت اصلی زن فیلم رگ خواب از دیدگاه طرحوارۀ جفری یانگ، ۱۳۹۶ ، شاهرودی) پرداخته اند. همچنین احمدرضا یاوری در پایان نامه خود به نام روان پریشی در سینما به بررسی مردان سایکوز در سینمای قرن بیستم پرداخته است. اما پژوهشگران با بررسی منابع موجود در سامانه‌های معتبر کتابخانه ای و آنلاین، به هیچ پژوهشی مبنی بر روان شناختی فیلم جوکر دست نیافته است. در آثار خارجی نیز به دلیل جدید بودن فیلم جوکر، پژوهش علمی دقیقی هنوز به طور رسمی منتشر نشده است.

روش تحقیق

روش پژوهش حاضر توصیفی – تحلیلی با رویکرد تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت تحلیل محتوا بوده است. گردآوری مطالب با روش کتابخانه ای در منابع دیجیتالی و خطی و سپس مشاهده و تحلیل محتوای فیلم بوده است. رویکرد اتخاذ شده در تفسیر داده‌های صوتی و تصویری از فیلم، روش روان کاوانه بوده که در آن از متودهای مکاتب مختلف روان کاوی به خصوص مکتب فرویدی استفاده شده است. همچنین بر اساس استناد به آخرین نسخه کتاب معتبر "راهنمای تشخیصی آماری اختلال روانی" (معروف به DSM-5) تالیف انجمن روان پزشکان آمریکا در سال ۲۰۱۳ ، شخصیت جوکر مورد بررسی قرار گرفته است.

جوکر

شخصیت جوکر یکی از مهم‌ترین و محبوب‌ترین شخصیت‌های تاریخ سینما و داستان مصور است. این شخصیت برای اولین بار توسط باب کین، جری رابینسون و بیل فینگر در داستان مصور بتمن در تاریخ ۲۵ آپریل ۱۹۴۰ منتشر شد. کمپانی داستان مصور دی سی در ابتدا برای شخصیت جوکر برنامه خاصی نداشت چرا که این شخصیت یک دلقک عادی بود که در یک قسمت از داستان مصورهای بتمن حضور پیدا کرده و در نهایت شکست خورده بود. به مرور جوکر از یک دلقک ساده خوش خنده تبدیل به یک شخصیت با ریشه‌های روان شناسی شد.

نویسندگان مختلفی از سراسر دنیا برای جوکر و شخصیت پردازی او وارد عرصه داستان مصور شدند و از سال ۱۹۷۰ به بعد دوران طلایی جوکر آغاز شد. با انتشار رمان گرافیکی، جوک کشنده[1] به قلم آلن مور، جوکر به محبوب‌ترین شخصیت در داستان مصورهای دی سی تبدیل شد. "این شخصیت با گذشته ای تلخ و دردناک و با عقده‌های زیاد دوران کودکی تبدیل به شروری شد که مخاطبان برای او دلسوزی و همذات پنداری می‌کردند". (سایت کمپانی دی سی) با موفقیت جوکر در عرصه داستان مصور، این شخصیت به همه هنرهای دیگر راه پیدا کرد. از طراحی لباس و ماسک و اسباب بازی گرفته تا اثر سینمایی و بازی ویدئویی. جوکر در هر رسانه ای که وارد شد به محبوبیت زیادی دست پیدا کرد و جز ده شخصیت برتر تاریخ رسانه‌های مختلف معرفی شد.[2] یازده سال بعد از موفقیت جوکر در سه گانه کریستوفر نولان به نام شوالیه تاریکی[3] و برنده شدن اسکار بهترین بازیگری، تاد فیلیپس کارگردان اثر به همراه واکین فینیکس بازیگر جوکر، درام جدیدی را برای این شخصیت خلق کردند که به موفقیت‌های زیادی دست یافت.

خلاصه فیلم: در شهر گاتهام در سال ۱۹۸۱ اوضاع بحران زده ای در جامعه حاکم است. مردی به نام آرتور فلک به همراه مادر خود پنی در این شهر به سختی زندگی می‌کنند. آرتور مرد لاغراندام مبتلا به اختلال عصبی ناخویشتن‌داری عاطفی است و در خیابان شغل دلقک را بازی می‌کند. او به دلیل ضعف خود مدام مورد آزار و اذیت دیگران قرار می‌گیرد و تحت درمان مددکار اجتماعی روان شناسی است. مادر او خدمتکار شخصی ثروتمند به نام توماس وین بوده و اعتقاد دارد که توماس عاشق او بوده است. آرتور هیچ دوست و معشوقه ای ندارد و در خیالات خود با زن همسایه به نام سوفی دوستی برقرار می‌کند. او دوست دارد روزی کمدین شود و در برنامه موری فرانکلین کمدین مشهور شرکت کند. یکی از همکاران آرتور که دلش به حال او می‌سوزد، برای محافظت، به او تفنگی می‌دهد. آرتور از سرکار به خاطر تفنگ اخراج می‌شود. در راه بازگشت از خانه با سه مرد ثروتمند که در حال اذیت یک زن هستند، روبرو می‌شود و آنها را به قتل می‌رساند. این اتفاق او یک موج علیه نظام سرمایه داری در شهر گاتهام ایجاد می‌کند و جوکر و نقاب دلقک او تبدیل به یک نماد مبارزه می‌شوند. او که خیال می‌کرده فرزند توماس وین است، متوجه می‌شود که مادرش قبلا در تیمارستان بستری بوده و دچار بیماری توهم گرایی است و در گذشته او را مورد آزار و اذیت قرار می‌داده و آرتور فرزند سراهی بوده است. آرتور نمی‌تواند این اتفاق را بپذیرد و مادرش که در بیمارستان بستری شده را خفه می‌کند. با اجرای یک استنداپ کمدی در یک کافه، آرتور به طور اتفاقی به برنامه موری فرانکلین دعوت می‌شود. پلیس‌ها رد آرتور را زده اند و او از دست آنها فرار می‌کند. در برنامه، آرتور با شلیک به موری جنجالی را آغاز می‌کند و مردم را به شورش علیه ثروتمندان تشویق می‌کند. در شهر آشوبی برپا می‌شود و مردم آرتور را با نام جوکر (گوینده لطیفه) به عنوان سردمدار خود قرار می‌دهند. در نهایت پلیس موفق می‌شود جوکر را دستگیر کند. جوکر در تیمارستان بستری می‌شود و با موسیقی مخصوصی در حال رقصیدن است.

---

[1] The Killing Joke

[2] در سینما طبق نظر امپایر و بفتا جز بیست شخصیت شرور تاریخ سینما ، در داستان مصور جز پنج شخصیت محبوب تاریخ و در بازی ویدئویی طبق نظر سایت معتبر IGN جز ده نفر شروران تاریخ بازی لقب گرفته است.

[3] The Dark Knight

علم روان کاوی

روان کاوی دانشی است با نظامی مشخص برپایه ناخودآگاه می باشد. "این علم در آغاز در پی یافتن گوناگونی پدیده‌ها و کارکردهای ذهن بود تا بتواند نقش تعیین کننده‌ی نیت‌ها، آرزوها و اشتیاق های برخواسته از ذهن را در شکل گیری رفتارهای فرد یا علامت‌های اختلال رفتار دریابد" (صنعتی، ۱۳۸۰:۳) پاینده مطرح می‌کند که در ابتدای نقد روان کاوانه کلاسیک، متن نشانه بیماری نویسنده تلقی می‌شود. در واقع، متن یک اثر ادبی حکم یک رویا را دارد و منتقد روان کاو همان شیوه ای را که برای رمزگشایی از رویا به کار می‌برد عینا برای فهم نابسمانی روان نویسنده استفاده می‌کند. (۱۳۸۵:۲۰۶)

در بحث نقد ادبی روانشناسی سه رویکرد عمده مطرح می‌شود: اولین رویکرد معطوف به روان کاوی شخصیت‌های آثار ادبی است (مانند روان کاوی شخصیت هملت به وسیله محقق ارنست جونز) ؛ دومین رویکرد به روان کاوی شخصیت مولف یا نویسنده با استناد به آثارش می‌باشد. (مانند روان کاوی ادگار آلن پو نویسنده مشهور جنایی آمریکا به وسیله بناپارت). سومین رویکرد به کمک نظریه پردازی های نورمن هالند بر پایه روان شناسی فروید ایجاد شد و به روان کاوی شخصیت خواننده بر حسب واکنش خود به متن است. این شیوه روان کاوی پلی به سوی مکتب برداشت یا هرمنوتیک می‌زند و خواننده ای که نسبت به متن دارای «من تحلیل کننده» بود، به نقش «من تحلیل شونده» تبدیل می‌شود. (پاینده، ۱۳۸۶)

فروید مطرح می‌کند که رمان نویس و روان کاو هر دو ضمیرناخودآگاه را خوب فهمیده اند. کافی است هنرمند توجه خود را بر ضمیر ناخودآگاه خود متمرکز کند و به همه موجودیت‌های بالقوه خود گوش دهد و به جای آنکه با نقد آگاهانه، آنان را سرکوب کند، بیانی هنری به آن ببخشد. (ایوتادیه، ۱۳۷۸:۱۵۶). لکان نیز این مسئله را برای نویسنده یک اثر فیلم وام می‌گیرد. نویسنده یک اثر سینمایی نیز همان کار نویسنده یک متن ادبی را انجام می‌دهد. در کنار نویسنده عوامل تولیدی چون بازیگر و کارگردان و تصویربردار و سایر عوامل تلاش دارند ویژگی‌های روانشناختی ایجاد شده برای شخصیت اصلی را به بهترین شکل به مخاطب عرضه کنند. مهم‌ترین نظریه و مفهوم فرویدی در خصوص شخصیت، مبحث خودآگاه و ناخودآگاه بود. فروید ذهن را به سه سطح اصلی تقسیم کرد: خودآگاه[1] ، نیمه خودآگاه[2] و ناخودآگاه[3]." ناخودآگاه همه غریزه‌ها و میل‌هایی که واپس زده شده است را شامل می‌شود و در حوزه آگاهی نیست. نیروهای ناخودآگاه بیشتر اعمال و احساسات فرد را برمی انگیزند". (جونز و دالبی یز، ۱۳۵۰:۱۸۱) در حوزه ناخودآگاه، سرکوب و عقده از ریشه‌های گذشته مبحث مهمی در روان کاوی فرویدی است که بر اساس آن شخصیت‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند. در ادامه پژوهش به تحلیل سه حوزه سرکوب، عقده ادیپ و شخصیت ضداجتماعی در فیلم جوکر پرداخته می‌شود.

[1] conscious
[2] subliminal
[3] unconscious

سرکوبی جوکر

زیگموند فروید در مراحل روان کاوی بیماران خود برای تخلیه آنها متوجه شد که این بیماران اکثراً دارای یک قدرت دفاعی برای مقابله با مشکلات هستند. (چکیده موکی یلی، ۱۳۸۵:۱۱) فروید نتیجه می‌گیرد که تصاویر فراموش شده ذهنی، غالباً رنج آور بوده اند و باعث زیان اخلاقی می‌شده اند که به فراموشی سپرده شده اند. ذهن نیز برای عدم مرور این خاطرات به یک واکنش دفاعی ناخودآگاه می‌رسد و گاهی تصاویر جدیدی را خلق می‌کند و باعث توهم می‌شود.

اتکینسون مطرح می‌کند که کاربرد ناخودآگاه مکانیسم‌های دفاعی، راه‌هایی برای رسیدن به سازگاری در برابر فشارهای درونی است که افراد برای جلوگیری از تنزل عزت نفس[1] و مقابله با افزایش اضطراب، به آنها متوسل می‌شوند. (اتکینسون، ۱۳۸۵:۵۱۳). آنا فروید در کتاب ایگو و مکانیسم‌های دفاعی (۱۹۳۶) بر اساس سخنان پدر خود با بیمارانش، مکانیسم‌های دفاعی زیادی را مطرح می‌کند که بسیاری از آنها مفید و بسیاری خطرناک هستند؛ چراکه باعث اتفاقات جبران ناپذیری می‌شوند. یکی از آنها سرکوبی است.

به نظر فروید، سرکوبی اساس و پایه مکانیسم‌های دفاعی «خود» است؛ زیرا از جهتی پایه و اساس مکانیسم‌های پیچیده‌تر است و از جهت دیگر تلاشی ناخودآگاه برای جلوگیری از تظاهر تمایلات ناخودآگاه جنسی و پرخاشگرانه، به گونه ای که هیچ گاه نتوانند به ضمیر آگاه فرد راه یابند. البته تمایلات سرکوب شده از بین نمی‌روند، بلکه در ناخودآگاه فرد، به صورت فعال و در انتظار رسوخ به ضمیرآگاه، باقی می‌مانند. (شاملو، ۱۳۸۴:۴۱) گرین و لیبهان نیز موفقیت یک نقد روان کاوانه را در شناخت سرکوب شخصیت داستان می‌دانند. (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳:۲۲۶)

آرتور فلک یا جوکر در فیلم یک شخصیت روان شناسی ویژه است. آرتور به بیماری خود، آگاهی دارد و بسیاری از عناصر در ذهن او سرکوب شده اند. او عناصر زیادی را از گذشته زندگی خود می‌داند و سعی دارد آنها را سرکوب کند. وقتی جوانان برای تفریح شروع به کتک زدن جوکر در صحنه‌های آغازین فیلم می‌کنند، جوکر بدون هیچ دفاعی خودش را رها می‌کند. مددکار آرتور به او یاد داده که خشم و پرخاشگری خود را کنترل کند و بر خاطرات کودکی خود پرده بیاندازد.

کودکی آرتور پر از آزار و اذیت است و نامادری اش که خودش بیمار بوده او را در کودکی به دست دوستش که مشکل جنسی داشته، سپرده است. فروید نخستین بار به تجربه‌های اولیه دوران کودکی در تکامل شخصیت اشاره می‌کند و "ریشه بسیاری از مشکلات آینده را خاطرات ناگوار دوران کودکی می‌داند". (شعاری نژاد، ۱۳۸۳:۲۴۰). آرتور تلاش دارد با خوردن هفت قرص در روز و تماشای کمدین محبوب خود و توجه به مادرش بر این اتفاقات پوشش بگذارد و مدام خودش را سرکوب

[1] Self esteem

می‌کند. اما سرکوبی زیاد و مشخص شدن حقیقت، صبر او را لبریز کرده و با شخصیت دیگری از آرتور در نیمه دوم داستان (دقیقه شصت و پنج فیلم) روبرو می‌شویم.

محیط اطراف شکل گرفته در آرتور باعث می‌شود که ناخودآگاه جوکر دیگر درونگرایی را کنار بگذارد و در جامعه تبدیل به یک رهبر برای فروپاشی نظام سرمایه داری شود. مواردی که باعث تغییر این امر می‌شود:

۱. قطع شدن هزینه درمان و قرص‌ها توسط دولت
۲. متوجه شدن حقیقت که مادرش یک بیمار روانی و خیالاتی بوده است
۳. فهمیدن سرراهی بودن و نداشتن خانواده
۴. خاطرات آزار جنسی در کودکی بیشتر در ذهن او پررنگ می‌شود.
۵. به دست گرفتن اسلحه یعنی قدرت در برابر متجاوزین.
۶. عدم ارتباط شخصیت‌های ساختمان خصوصا جنس مخالف در واقعیت با آرتور
۷. تحقیر اجرای آرتو توسط کمدین محبوبش در تلویزیون.

عقده جوکر

واژه عقده در معنای جدید را می‌توان به یونگ نسبت داد. یونگ عقده‌ها را خاطره‌هایی از گذشته برای رشد مستقل از عواطف به صورت ناهشیارانه تعریف کرد. او عقیده داشت که "عقده واکنشی عاطفی و اخلاقی به نوعی موقعیت است و رفتاری پاسخی است که حاوی بار عاطفی – هیجانی فشرده می باشد" (موکی یلی، ۱۳۷۱:۲۰)

فروید اعتقاد داشت که عقده زمانی ایجاد می‌شود که تمایلات ارضا نشود و پیوسته در ناخودآگاه انباشته شوند. در این حالت میان من (ایگو[1]) و ناخودآگاه کشمکش پدید می‌آید. پیش گیری از تمایلات غریزی، چه به سادگی و چه همراه برخی تهدیدها، سبب سرکوب شدن تمایلات غریزی و پدید آمدن عقده‌ها می‌شود. (امامی، ۱۳۷۷:۱۳۷) برای مطرح کردن عقده، فروید تاثیر زیادی از ادبیات نمایشی یونان گرفت و دو عقده مشهور برای آقایان (عقده ادیپ[2]) و خانم‌ها (عقده الکترا[3]) شهرت جهانی پیدا کردند. در سال ۱۸۹۵ برای اولین بار فروید از مفهوم عقده ادیپ استفاده کرد و سپس به یکی از اصلی‌ترین محورهای روان کاوی او تبدیل شد. این عقده بر اساس تراژدی ادیپ شهریار نوشته سوفوکل[4] نام گذاری شده و به مجموعه

[1] ego
[2] Oedipus complex
[3] Electra Complex
[4] Sophocles

ای از تصورات و احوالات قلبی دلالت دارد که مربوط به عواطف کودک نسبت به مادر و احساسات پرخاش گرایانه او نسبت به پدر می‌شود. (اسون، ۱۳۸۵:۹۲)

آرتور فلک یا جوکر به شدت مبتلا به عقده ادیپ است. در فیلم و زندگی نامه روایت شده برای شخصیت، آرتور طبق صحبت مادرش خیال می‌کند که پدری از جامعه ثروتمند دارد. او که احساس می‌کند پدرشان بی رحم و خشن است و آنها را در کودکی رها کرده، بیش از پیش به مادرش توجه می‌کند. آرتور عاشق مادرش است و برایش هرکاری می‌کند. مادرش بهترین شنونده به جوک‌های آرتور است و او حاضر است حتی به جای درمان هزینه برای خودش، داروهای مادرش را بخرد.

آرتور به دنبال پدری می‌گردد تا بتواند پاسخ خود را برای این همه سال رها کردن شان بیابد و خشم اش را خالی کند. از دقیقه پنجاه تا هفتاد فیلم آرتور به دنبال پدرش توماس وین است. او مدام می‌خواهد با خشونت با توماس برخورد کند و حتی روی او اسلحه می‌کشد اما او را نمی‌کشد. آرتور دچار عقده خشم به پدر و عشق به مادرش شده است و می‌خواهد پدر را از سر راه بردارد. در سکانس جلوی خانه توماس وین، دست آرتور به خود توماس نمی‌رسد و می‌خواهد با پسر او درگیر شود و خشم اش را بیرون دهد که با ممانعت نگهبان روبرو می‌شود. دو سکانس بعدتر، آرتور با لباس یک نگهبان به داخل اپرا می‌رود و در دست شویی با توماس روبرو می‌شود. او با توماس یا پدر خیالی اش صحبت می‌کند و توماس وین جواب‌های دندان شکنی به او می‌دهد و حتی او را کتک می‌زند. آرتور بیش از پیش از پدر نمادین اش متنفر می‌شود. صحنه بعد او در خانه در حال خالی کردن خشم اش روی وسایل خانه است و در یخچال را می‌شکند.

در طول فیلم آرتور در بیرون از خانه با نقاب و لباس جوکر امرار معاش می‌کند اما در خانه اکثراً به صورت برهنه و خالی از هرگونه وابستگی زندگی می‌کند. آرتور احساس می‌کند که هیچ عنصری در زندگی او نیست و جست و جوی یافتن پدرش همچون افسانه ادیپ شهریار بی نتیجه مانده است. "عقدهٔ ادیپ، بیش از هرچیز، گره ای در احساسات شدید است؛ احساسات کودک در سه تا پنج سالگی" (موکی یلی، ۱۳۷۱:۲۴). آرتور از این سن روزگار خوشی به خاطر نمی آورد. او مدام خاطراتی ناواضح را مرور می‌کند و وقتی به تیمارستان در دقیقه هفتاد فیلم یعنی نقطه اوج داستان می‌رسد، عقده ریشه دار او باعث تغییر شخصیت آرتور به یک هنجار شکن می‌شود.

آرتور در بیمارستان متوجه می‌شود که هیچ پدری ندارد و در حقیقت، پنی مادرخوانده اش است. در سکانس‌های گذشته آرتور با مادرش می‌رقصیده، با او غذا می‌خورده، او را دلداری می‌داده و دل بسته و عاشق او بوده اما دیگر وضعیت فرق می‌کند. جوکر زیر باران به خانه می‌آید. لباسش را در می‌آورد و به تلویزیون برفک گرفته نگاه می‌کند و سپس شروع به خندیدن می‌کند. این خنده نشان از شادی نیست. بلکه واکنشی عصبی به یکی از مهم‌ترین رویدادهای زندگی اوست. او مبتلا به عارضه ناخویشتن داری عاطفی[1] است و به جای گریه شدید برای این اتفاق شروع به خندیدن می‌کند و از این صحنه به بعد دیگر با جوکر به جای آرتور فلک روبه رو می‌شویم.

[1] Pseudobulbar affect

یکی از کلیدی‌ترین سکانس‌های تقویت کننده عقده ادیپ در آرتور فلک، صحنه نمایش موری فرانکلین است. آرتور به عنوان جوکر به نمایش کمدین محبوبش موری دعوت می‌شود. موری به عنوان پدری که همیشه آرتور نداشته، نقش راهنما و الگوی زندگی او را ایفا می‌کرده است. اما اکنون آرتور دیگر با گذشته فرق دارد و حقیقت را می‌داند و از طرفی پدر غیر نَسبی اش (موری) او را در مورد جوک گفتن تحقیر کرده و باعث خشم اش شده است. در این نمایش یک پیرزن مسن که نماد مادر برای شخصیت آرتور است، روی صندلی نمایش کنار او می نشیند. آرتور بوسه ای عاشقانه نشان از عشق شدید به مادر روی صحنه انجام می‌دهد و همه از این رفتار او متعجب می‌شوند. سپس جوکر شروع به گفتن جملات خود می‌کند. بعد از گفتن یک جوک او تفنگ را که نمادی از فالوس[1]مردانه اش است بیرون می‌آورد تا قدرت و خشم خودش را نسبت به پدر نمادین اش نشان دهد و شروع به شلیک چند تیر به موری فرانکلین می‌کند.

در ابتدا، آرتور یک شخصیت ضد اجتماعی نیست. او مشکلاتی درون گذشته و کودکی اش داشته و فقدان پدر برایش امر سهمگینی تلقی شده است. با روشن شدن حقیقت، جوکر نمایان می‌شود و تبدیل به یک شخصیت مهم ضد اجتماع و حتی شاید آنارشیسم شود. جوکر با کشتن پدر نمادین خود یعنی موری نمی‌خواهد جامعه را به هم بریزد چرا که هدفش بسیار شخصی است اما در صحنه‌های آخر فیلم، وقتی مردمان زیادی را با نقاب شبیه به خودش می‌بیند، احساس می‌کند باید رهبر جدید این شهر شود. او روی ماشین پلیس می‌ایستد و لبخندی برای خود ایجاد می‌کند و شروع به خنده می‌کند. یارانِ او نیز در شهر شروع به مبارزه با نظام سرمایه داری می‌کنند و توماس وین در این شب کشته می‌شود. در یک شب، آرتور و جوکر باعث کشته شدن پدرهای زندگی خود (موری و توماس) می‌شود.

اما یکی دیگر از مهم‌ترین سکانس‌های عقده ادیپ در فیلم جوکر به سکانس کشته شدن مادر توسط آرتور مرتبط می‌شود. "به نظر فروید، لیبیدو[2]یا نیروی شهوت و غریزه جنسی در نهاد جای دارد و حفظ کننده غریزه حیات آدمی است؛ هرگاه این نیرو تحلیل رود، تاناتوس[3]یا غریزه مرگ در نظر فروید بر آن چیره می‌شود و انسان از لحاظ جسمی و روحی به یاس و فنا می‌رسد". (چکیده بهرامی، ۱۳۷۰:۶۲) آرتور عاشق مادرش است و شور جنسی و لیبیدو خود را در مادرش می‌بیند اما وقتی شرایط محیطی (به تعبیر آدلر) او را تغییر می‌دهد این عشق به خشم و مرگ بدل می‌شود و مرگ مادر را رقم می زند . در نهایت آرتور در آرامش تمام، مادرش را با بالش در بیمارستان خفه می‌کند.

جوکر ضد اجتماعی

[1] Phallus
[2] Libido
[3] Thanatos

انجمن روانپزشکان آمریکا در آخرین نسخه کتاب مرجع خود یعنی DSM-5 ، یازده نوع اختلال شخصیتی را دسته بندی می‌کنند که چهار مورد از آنها در دسته شخصیت‌های نمایشی[1]جای می‌گیرد. این چهار مورد شخصیت‌های هیستریونیک[2]، خود شیفته[3]، ضد اجتماعی[4]و شخصیت مرزی[5]را شامل می‌شود.

"اختلال شخصیت ضد اجتماعی یکی از زیرشاخه‌های اختلالات گروه نمایشی است و این اختلال به گونه ای است که منش فرد با جرم، خشونت و بزه کاری همراه می‌شود. فرد دارای پیشینه ای از رفتارهای مستمر و مزمن تجاور به حقوق دیگران است." (ساراسون، ۱۳۷۱:۵۲۹) اتکینسون و همکاران نیز درباره این گروه از شخصیت‌ها مطرح می‌کنند: "شخصیت‌های ضد اجتماعی فاقد وجدان هستند. رفتار آنها در جهت برآورده کردن نیازهای خودشان است. آنها به صورت تکانشی رفتار می‌کنند و در پی رفع فوری نیازهایشان هستند و تحمل ناکامی را ندارند. احساس مسئولیت، اخلاقیات و دل واپسی برای دیگران در شخصیت ضد اجتماعی ناچیز است." (اتکینسون و همکاران، ۱۳۸۹:۴۲۵)

در کتاب انجمن روانشناسان نسخه پنجم برای تشخیص این شخصیت از دیگر تیپ‌ها هفت نشانه مطرح شده است. "هر فردی از این هفت نشانه دارای حداقل سه نشانه باشد، در این دسته قرار می‌گیرد." (DSM-5، ۱۳۹۳:۹۹۶). تحلیل صورت گرفته از شخصیت آرتور فلک در فیلم جوکر نشان می‌دهد که این شخصیت در طول روند داستان شش ویژگی مطرح شده را نمایان می‌کند و جز این دسته قرار می‌گیرد. تنها ویژگی خارج از روال شخصیت جوکر، فریب کاری یا کلاه برداری از دیگران به نفع یا لذت شخصی است. ویژگی‌های اصلی شخصیت ضداجتماعی جوکر بر اساس روان شناسان عبارتند از:

۱.عدم پیروی از هنجارهای اجتماعی

هنجار در اصطلاح جامعه شناسی به الگوی رفتاری گفته می‌شود که روابط و کنش‌های اجتماعی را تنظیم می‌کند، اکثریت جامعه خود را به آن پایبند می‌دانند و در صورتی که شخصی آن را رعایت نکند هنجار شکن نامیده می‌شود و او را مجازات می‌کنند. (رفیع پور، ۱۳۷۷). امیل دورکیم نیز عدم پیروی از هنجارهای اجتماعی یا کجروی از هنجارها را به هر نوع رفتاری اطلاق می‌کند که با هنجارها و مقررات گروه هم نوایی نداشته باشد.(صدیق سروستانی، ۱۳۸۷:۳۳)

با توجه به تعریف هنجارشکنی، همانطور که ذکر شد، شخصیت آرتور فلک تا نیمه‌های داستان شخصیتی قانون مدار و مطیع است. اما با گرفتن قدرت (اسلحه) و مطرح شدن سرکوب‌های درونی اش و یافتن حقیقت، تبدیل به یک شخصیت هنجار شکن می‌شود. چهل دقیقه پایانی فیلم جوکر، نشان دادن روی دیگری از شخصیت آرتور است. آرتور که تا ابتدای

[1] Dramatic group
[2] Histrionic
[3] Narcissistic
[4] Antisocial
[5] Personality Borderline

داستان از شخصیت‌های دیگر کتک می‌خورد، باعث قتل پنج نفر می‌شود و مردم را به شورش علیه سرمایه داران تشویق می‌کند. او از دست قانون می‌گریزد و پلیس‌ها را به جان مردم می‌اندازد. (صحنه فرار جوکر از پلیس در قطار در دقیقه ۹۵)

۲.رفتار تکانشی

تکانشی[1]بودن به معنای ناتوانی در از پیش برنامه ریزی کردن است؛ به گونه ای که تصمیمات به صورت آنی و بدون دوراندیشی گرفته می‌شوند و فرد نمی‌تواند عواقب آن تصمیمات را برای خود یا دیگران در نظر بگیرد. (DSM-5، ۱۳۹۳:۹۹۷). یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که جوکر ساخته فیلیپس و واکین را از دیگر جوکرها در تاریخ سینما متمایز می‌کند، رفتار تکانشی اوست.

جوکر در این اثر برخلاف دیگر آثار هیچ نقشه و پیش بینی برای آینده ندارد. بسیاری از شخصیت‌های منفی در تاریخ ادبیات و سینما، شخصیت‌های بسیار باهوشی هستند که در حال ریختن نقشه‌های عجیب و غریب با قدرت پیش بینی بالا هستند تا بتوانند بر دنیا و ابرقهرمان پیروز شوند. اما جوکر در این فیلم هیچ نقشه ای ندارد و این امر باعث محبوبیت بیشتر و نزدیک شدن او به دنیای واقعی و مردم شود؛ چرا که بسیاری از مردم در زندگی واقعی خود نیز بدون پیش بینی و نقشه کاری را انجام می‌دهند و به جوکربه آنها شبیه می شود.

آرتور فلک وقتی اسلحه را به دست می‌گیرد نمی‌داند با آن چه کند. هنگامی که او با سه شخصیت ثروتمند وابسته به نظام سرمایه داری وال استریت درگیر می‌شود، به طور ناخودآگاهانه نمی‌داند که چه می‌کند و تنها شروع به تیراندازی می‌کند. او ابتدا از این کارش وحشت زده است و سپس خودش را آرام می‌کند. وقتی آرتور لباس جوکر را می‌پوشد و در خیابان‌ها قدم می‌زند یک شخصیت سرخوش و بدون هدف است. او دوست دارد در خیابان عادی رفتار کند تا اینکه پلیس رفتار او را تغییر می‌دهد. در برنامه کمدین محبوبش، او در ابتدا هدفی برای کشتن موری فرانکلین ندارد اما یکدفعه تصمیم به این کار می‌کرد. در نهایت نیز وقتی جمعیت مردم شورشگر را می بیند، روی ماشین پلیس شروع به رقصی شبه آیین بلوغ می‌کند. اگر جوکر نقشه و پیش بینی داشت به راحتی توسط پلیس دستگیر نمی‌شد. او تنها شخصیتی است که می‌خواهد مشکلات درونی خود را با جامعه بدون تفکر قبلی تسویه کند.

۳.تحریک پذیری و پرخاشگری

پرخاشگری رفتاری است که منجر به آسیب روحی یا جسمی شخصیت دیگری از سوی شخص بیمار می‌شود. این رفتار معمولا نشات گرفته از نفرت و سرکوب گری اولیه شخصیت پرخاشگر است. طبق تعریف "پرخاشگری به هرگونه رفتار معطوف به هدف آسیب رساندن یا مجروح ساختن موجودی دیگر که به منظور اجتناب از رفتاری مشابه، برانگیخته می‌شود، اطلاق می‌گردد" (کاپلان و سادوک، ۱۳۷۳:۳۴۱). آرتور فلک تا قبل از تبدیل شدن به جوکر، تلاش زیادی می‌کند که پرخاشگری نکند. هرکسی (حتی پدر خیالی اش توماس وین که مورد تنفر است) وقتی به او ضربه ای وارد می‌کند، مورد

[1] Impulse

بازتاب قرار نمی‌گیرد. آرتور کوشش زیادی می‌کند با مشاوره درمانی و خوردن قرص‌ها پرخاشگر نباشد اما به مرور ، با تغییر رویه داستان، هویت دیگرش مشخص می‌شود. اوج این پرخاشگری در صحنه کمدین محبوبش فرانکلین موری رقم می‌خورد. تمسخر جوکر توسط موری باعث می‌شود که آرتور واکنشی نشان دهد و باعث شلیک گلوله به او شود.

۴.بی توجهی به ایمنی خود یا دیگران

هنگامی که عقده‌های آرتور فلک حاد می‌شوند و بروز پیدا می‌کنند، او دیگر تنها خودش را می‌شناسد. حتی او به هواداران خودش نیز توجه خاص و ویژه ای ندارد و تنها امیال درونی اش پر رنگ می‌شوند. سکانس ویژه این اتفاق زمانی است که پلیس در تعقیب آرتور در قطار است. آرتور برای آنکه از دست آنها خلاص شود، کاری می‌کند که دو هوادارش با نقاب های جوکر با هم درگیر شوند و تا حد مرگ همدیگر را کتک بزنند. سپس پلیس را با آنها درگیر می‌کند و تیری شلیک می‌شود و شخصی بی گناه کشته می‌شود و مردم به سراغ پلیس می‌روند تا او را کتک بزنند. جوکر نیز با خوشحالی جلوی آنها می‌رقصد و این امر هیچ اهمیتی برای او ندارد.

۵.غیرمسئول بودن مداوم

نداشتن مسئولیت یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که جوکر بعد از به دست گرفتن اسحه به آن می‌رسد. "افراد مبتلا به اختلال شخصیت ضد اجتماعی همواره و به شدت وظیفه نشناس و غیرمسئول هستند". (DSM-5، ۱۳۹۳:۹۹۷). این ویژگی در آرتور فلک نیمه اول داستان دیده نمی‌شود. آرتور به شدت به مادرش مسئولیت دارد. او قرص‌های مادرش را یادآوری می‌کند و حتی به کارش تعهد دارد. وقتی چند جوان برای کتک زدن و شکاندن وسایل او در ابتدای فیلم به آرتور حمله می‌کنند، او به خاطر مسئولیت تا انتها از تابلوی مربوط به فروشگاه محافظت می‌کند. آرتور حاضر است کتک بخورد اما تابلوی فروشگاه سالم بماند. این حس مسئولیت پذیری به خوبی در توان شخصیت تعریف شده است.

اما با تغییر روایت و شخصیت به مرور این ویژگی از شخصیت گرفته می‌شود و آرتور نسبت به عناصر موجود در اطرافش بی تفاوت و بی مسئولیت می‌شود. در دقایق هشتاد فیلم وقتی از آرتور برای کار در شغل سابقش سوال می‌شود، با نبود درآمد و غذا و پول، او هیچ انگیزه ای به مسئولیت خود ندارد. فضای خانه آرتور در صحنه‌های آغازین و انتهایی، زمین تا آسمان تفاوت دارد. اگر در صحنه‌های ابتدایی همه وسایل خانه سرجای خود بودند و آرتور سعی می‌کرد مرتب باشد، اما در انتها آرتور هیچ توجه و دقتی به وسایل ندارد و خانه تبدیل به یک ویرانه شده است.

۶.عدم پشیمانی

عدم پشیمانی یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌هایی است که در پرده‌های اول فیلم خودش را به مخاطب نشان می‌دهد. در دقیقه سی و سه فیلم، وقتی آرتور با تفنگش به سه جوان درون قطار شلیک می‌کند از ترس نمی‌داند چه کند. او قبل از شلیک، توجهی به پس آمد این اتفاق ندارد و مدام به شخصیت ثروتمند داستان شلیک می‌کند. اما وقتی شخص می‌میرد، آرتور کمی

می‌ترسد. این ترس نشان از سالم بودن شخصیت اوست اما این اتفاق به کسری از ثانیه نمی‌رسد. او به درون دست شویی مترو می‌رود و شروع به رقصیدن به سبک دلقک‌ها می‌کند. این رقص همچون رقص‌های آیینی نشانگر بلوغ و تغییر آرتور فلک به جوکر اولیه است. چرا که در انتهای فیلم نیز دوباره با صحنه رقصی آیینی جوکر به عنوان رهبر جدید جامعه روبرو می‌شویم.

جوکر متولد می‌شود و دیگر زین پس برای هیچ کار اشتباهی پشیمانی نمی‌کند. او به راحتی به مردم شلیک می‌کند و بعد از هر خلافی تنها می‌خندد و می‌رقصد. گویی خنده غیرارادی ناشی از بیماری ناخویشتن داری عاطفی آرتور، تبدیل به یک عمل هوشیارانه و لذت جویانه شده و سندروم خنده، درد دوای لطیفه گو (جوکر) برای خلاف‌هایش هست. تناقض خندیدن از مرگ یک نفر یا رقص شادی از کشتن دیگران، آرتور فلک را تبدیل به شخصیتی ضداجتماع به نام جوکر می‌کند.

نتیجه‌گیری

آرتور فلک یک بیمار روانشناختی همچون بسیاری از بیماران جامعه است که با گذشته ای بسیار کابوس وار زندگی می‌کند. او مدام سعی دارد مراحل درمان خود را قطع نکند و با سرکوب و پنهان کردن گذشته، شخص متین و سربه زیری باشد. اما طبق سخنان آدلر درباره اهمیت شرایط محیطی، جامعه و مردم و همچنین گذشته پر رمز و راز آرتور، عرصه را برای او تنگ کرده و باعث تغییر و تحول شخصیت از یک انسان عادی به یک هیولای قاتل می‌شود.

فیلم جوکر ساخته تاد فیلیپس با بازی بسیار خوب واکین فینیکس در نقش آرتور شخصیت پردازی بسیار دقیق و موشکافانه ای براساس نظریات روانشناسی ارائه می‌دهد." بسیاری از روان شناسان با تماشای جوکر به یاد روند درمان‌های خود برای بیمارانشان افتادند و اعتقاد داشتند که جوکر تلاش زیادی برای اهمیت روان درمانی در پروسه زندگی اشخاص داشته است. به طور مثال یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم جوکر، قطع شدن روند درمان و عدم تامین داروی روان شناسی توسط دولت است. دکتر ایمانی واکر[1] یکی از روانشناسانی است که اعتقاد دارد که این فیلم شاید بتواند تاثیر بسزایی در اهمیت روانشناسی در پرورش شخصیت‌ها داشته باشد؛ چرا که اصولا در بسیاری از دولت‌ها، توجه ویژه ای که به درمان جسمی و فیزیکی می‌شود، هیچگاه به روح و روان اشخاص نمی‌شود". (مصاحبه پیر تونی در سایت لس آنجلنو با تحلیل گران روان شناس)

بسیاری از انسان‌های به ظاهر عادیِ جامعه ممکن است از سلامت فیزیکی مناسبی برخوردار باشند اما شرایط و روحیات فکری شان و گذشته‌های کابوس وار، آنان را تبدیل به اشخاص متفاوتی کند که هیچگاه جامعه از آنها انتظارشان را ندارد. اهمیت روان شناسی برای تزکیه روح شخصیت‌ها، یقیناً کمک شایانی به جامعه می‌کند. فیلم جوکر نیز در نمایش عینی بخش کوچکی از این مسیر درمان موفق ظاهر شده است.

[1] Dr. Imani Walker

شخصیت آرتور فلک به قدری در بین مردم و مخاطبان محبوب شد که در اعتراضات مردم به دولت‌های سرمایه داری در بسیاری از کشورها تبدیل به نماد شد. مردم ماسک جوکر را می‌زدند و یا خودشان را گریم می‌کردند و دست به اعتراض علیه سیاست‌های دولت خود می‌زدند. شاید نویسندگان و تولیدکنندگان جوکر هرگز نمی‌خواستند این اتفاق برای فیلم بیفتد و القابی چون آنارشیست توسط جامعه شناسان سیاسی به جوکر داده شود، اما جوکر برای بسیاری از مردم تبدیل به نماد علیه سرمایه داری شد.

شخصیت اصلی داستان به این امر که بیمار و تحت درمان است، آگاهی کاملی دارد. آرتور با داشتن بیماری ناخویشتن داری عاطفی نمی‌تواند جلوی خنده یا گریه خود را بگیرد و به همین دلیل کارتی به عنوان معرفی خود به نام بیمار در جیب دارد تا مردم را آگاه کند. اما مردم یا از او می‌ترسند و یا به او حمله می‌کنند. این فیلم در یک فضای خیالی نمودی از واقعیت بیماران روانی است و هر صحنه اثر به تاثیر روند درمانی روان شناسی بر روی شخصیت‌ها، صحه می‌گذارد.

نکته قابل اهمیت در خصوص شخصیت جوکر این است که شاید بتوان به جای استفاده از واژه بیمار روانی یعنی سایکوپات[1] از واژه سوسیاپات[2] یا بیمار جامعه رنجور سخن گفت. یکی از تفاوت‌های اصلی این دو شخصیت این است که بیمار روانی یا سایکوپات عموما دارای وجدان نیست اما سوسیاپات ها ممکن است در مسیر جامعه، گاهی بر خلاف جنون تمام عمل کنند. به طور مثال اگر شخصیت آرتور در جوکر یک بیمار روانی تمام عیار بود که عقلش را از دست داده بود، شروع به کشتن بی وقفه می‌کرد. اما در صحنه کلیدی فیلم جوکر، وقتی همکاران آرتور به خانه او می‌آیند و حقیقت قاتل بودن او را می‌فهمند، مورد حمله جوکر قرار می‌گیرند و کشته می‌شوند. اما وجدان آرتور بیدار می‌شود و دوستش که یک بار به او کمک کرده بود و یک شخصیت کوتوله است را نمی‌کشد؛ چرا که احساس می‌کند او هم در جامعه مورد عتاب زیادی قرار می‌گیرد و او را رها می‌کند. با این وصف در این سکانس وجدان جوکر بیدار می‌شود و از شخصیت بیمار روانی محض کمی فاصله می‌گیرد.

این پژوهش تلاش داشت با بررسی فیلم روانشناختی مهم سال‌های اخیر یعنی جوکر، به لایه‌های زیرین متن از رویکرد روانکاوی دست پیدا کند. شخصیت آرتور فلک یا جوکر یک شخصییت ضداجتماعی طبق تعریف انجمن روانشناسان است که به عقیده فروید با سرکوب عقده‌های خود مثل عقده ادیپ از یک شخصیت متین تبدیل به یک شخصیت جانی و خطرناک می‌شود. در کنار این روندِ تبدیل شدن که برای هر بیمار روانی ممکن است صورت بگیرد؛ اهمیت روان شناسان در روح و روان مردم در این شرایط سخت دنیا می‌تواند به شدت حایز اهمیت باشد. اهمیتی که نیازمند توجه بیشتر بسیاری از مردم و مسئولان و هنرمندان در سراسر دنیا را با خود دارد.

[1] Psychopath
[2] Sociopaths

منابع

۱. آرنتز، آرنولد؛ خندرن، هنی فن (۱۳۹۴). *طرح وارهٔ درمانی برای اختلال شخصیت مرزی*، ترجمهٔ حسین زیرک، تهران: ارجمند.
۲. اتکینسون، ریتا ال و دیگران (۱۳۸۵). *زمینه روان شناسی هلیگارد*، ترجمهٔ محمد نقی براهنی و دیگران، تهران: رشد، چ ۳
۳. اتکینسون، ریتا ال و دیگران (۱۳۸۹). *خلاصه زمینه روان شناسی هلیگارد*، ترجمهٔ مشهدی فراهانی و مژگان سپاه منصور و مینا فراهانی، تهران: وانیا، چ ۲
۴. احمدی، بابک (۱۳۹۱). *ساختار و تاویل متن*، تهران: مرکز، چ ۲
۵. اس بلوم، جرالد (۱۳۵۲). *نظریه‌های روانکاوی شخصیت*، ترجمهٔ هوشنگ حق نویس، تهران: امیرکبیر.
۶. اسون، لوران (۱۳۸۵). *واژگان فروید*، ترجمهٔ کرامت موللی، تهران: نشر نی.
۷. امامی، نصرالله (۱۳۷۷). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، تهران: جامی.
۸. انجمن روان پزشکی آمریکا (۱۳۹۳). *راهنمای تشخیصی و آماری اختلالات روانی (DSM-5)* ، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: روان، چ ۳
۹. ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
۱۰. بهرامی، میهن (۱۳۷۰). *روانشناسی فردی آدلر*، ترجمهٔ حسن زمانی شرفشاهی، تهران: تصویر. چ ۲
۱۱. پاینده، حسین (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.
۱۲. جونز، ارنست و رولان دالبی یز (۱۳۵۰). *فروید و اصول روان کاوی، با فرهنگی از اصطلاحات عمومی و فرهنگی از اصطلاحات پسیکانالیز به آلمانی، فرانسه، انگلیسی و فارسی*، ترجمهٔ هاشم رضی، تهران: آسیا.
۱۳. راس، آلن (۱۳۷۸). *روانشناسی شخصیت*، ترجمهٔ سیاوش جمالفر، تهران: روان.
۱۴. رفیع پور، فرامرز (۱۳۷۷). *آناتومی جامعه یا سنهٔ الله: مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی کاربردی*. تهران: کاوه
۱۵. ساراسون، ایروین جی و بارابارا آر ساراسون (۱۳۷۱). *روان شناسی مرضی*، تهران: رشد
۱۶. شاملو، سعید (۱۳۸۴). *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روانشناسی شخصیت*، تهران: رشد.
۱۷. شاهرودی، فاطمه (۱۳۹۸). *نقد روان شناختیی شخصیت اصلی زن فیلم رگ خواب (۱۳۹۶) از دیدگاه طرح واره جفری یانگ*، نشریه زن در فرهنگ و هنر، دوره یازدهم، شماره ۲ ، صص ۲۳۳-۲۴۹
۱۸. شعاری نژاد، علی اکبر (۱۳۸۳). *روانشناسی رشد ۱*، تهران: دانشگاه پیام نور.
۱۹. شیخ مهدی، علی و هنرخواه، نازنین (۱۳۹۶). *تحلیل روان کاوانه شخصیت‌های فیلم درباره الی (۱۳۸۷) بر اساس دیالکتیک خدایگان و بنده از هگل*، نشریه زن در فرهنگ و هنر، دوره نهم، شماره ۳ ، صص ۳۱۵-۳۳۳
۲۰. صدیق سروستانی، رحمت الله (۱۳۸۷). *آسیب شناسی اجتماعی (جامعه شناسی انحرافات اجتماعی)*. تهران: سمت، چ ۴
۲۱. صنعتی، محمد (۱۳۸۰). *تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات: مجموعه مقالات*، تهران: مرکز.
۲۲. فروید، زیگموند (۱۳۸۲). *رئوس نظریه روان کاوی*، ترجمه حسین پاینده، نشریه ارغنون، شماره ۲۲
۲۳. فروید، زیگموند (۱۳۹۲). *مکانیزم‌های دفاعی روانی*، ترجمهٔ حبیب گوهری راد و محمد جوادی، تهران: سوره مهر، چ ۵
۲۴. فروید، آنا (۱۳۹۲). *من و سازوکارهای دفاعی*، ترجمهٔ محمد علی خواه، تهران: مرکز، چ ۳
۲۵. کاپلان، هرولد و سادوک، بنیامین (۱۳۷۳). *خلاصه روان پزشکی. علوم رفتاری روان پزشکی بالینی*، ترجمهٔ نصرت اله پورافکاری، تهران: آزاده. چ ۲
۲۶. گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳). *درس نامهٔ نظریه و نقد ادبی*، ترجمهٔ لیلا بهرانی محمدی، تهران: روزنگار.
۲۷. مغفوری، احمدرضا (۱۳۷۳). *روان کاوی و سینما*، فصلنامه فارابی، دوره ششم، شماره ۲ و ۳ ، صص ۹۲-۱۱۱

۲۸. موکی یلی، الکس (۱۳۸۵). *مکانیسم‌های دفاعی حیات روانی*، ترجمهٔ محمدرضا شجاع رضوی، مشهد: به نشر. چ ۲
۲۹. موکی یلی، روژه (۱۳۷۱). *عقده‌های روانی*، ترجمهٔ محمدرضا شجاع رضوی، تهران: آستان قدس رضوی.
۳۰. موللی، کرامت (۱۳۹۳). *مبانی روان کاوی فروید – لکان*، تهران: نی، چ ۹
۳۱. ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۳۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۲. هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم
۳۳. یاوری، احمدرضا، (۱۳۸۸) ، *مردان روان پریش در سینما*، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته سینما، دانشگاه هنر، تهران
34. Freud, S. (1954), "*The origins of psychoanalysis*", letter to wilhelm fliess, drafts and notes ,
35. Lacan, Jacques (2005). *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious in Ecricts*, Lacan, J. , Translated by: Bruce Fink in collaboration with Héloïse Fink and Russel Grigg/ first published, New York: w.w. Norton & Company/ inc.
36. Pierce, Toni (2019). *Analyzing 'Joker' with a Psychiatrist Who Treats People Like the Joker*, Losangeleno:
37. https://losangeleno.com/features/psychiatrist-analyzes-joker/
38. Joker (2019) From Wikipedia:https://en.wikipedia.org/wiki/Joker_(2019_film(
39. Joker in DC Universe:https://www.dcuniverse.com/encyclopedia/joker/

انیمیشن و چالش های اجتماعی: بازنمایی بحران هویت جامعه امریکا در انیمیشن زوتوپیا

حامد ناصریان[۱] قدسیه پائینی[۲]

چکیده

انیمیشن یکی از ارکان فرهنگ ساز دنیای مدرن است که برخلاف تصور عامه، صرفا برای سرگرمی مخاطب کودک و نوجوان ساخته نمی‌شود، بلکه کودک را به دنیای رویایی درون خود برده و با تاثیر بر شناخت و ادراک او، تربیتش را به دست می‌گیرد. از این طریق و ساخت دنیای ذهنی کودک در زمان حال، جهان حقیقی را در بزرگسالی این نسل در آینده پی ریزی می کند. انیمیشن زوتوپیا یکی از آثاری است که در سال ۲۰۱۶ از یکی از چالش‌های اجتماعی جدی آمریکا، یعنی بحران هویت سخن می‌گوید. مسئله این پژوهش ایده‌ای است که زوتوپیا درخصوص بحران هویت آمریکا و فرجام آن مطرح می‌کند و با به کار گیری روش تحلیل محتوای کیفی به دنبال فهم گفتمان این انیمیشن پرمخاطب است. طبق نتایج بدست آمده مشخص می شود که براساس ایده مرکزی زوتوپیا، آرمانشهر تمدن غرب یا همان امریکا از آشتی دو هویت باستانی پدید آمده است اما در عصر حاضر، بحران هویت در آن به شکلی متفاوت با گذشته، بروز پیدا کرده است. شکاف هویتی این عصر در حالی خود را نشان می‌دهد که هویت‌های جدیدی در قله تمدن غرب در حال شکل‌گیری است. زوتوپیا به مخاطب می گوید که هویت‌های جدید و نوظهور در این آرمانشهر نه تنها قابلیت پذیرش و زیست دارند بلکه مشروعیت اجتماعی نیز پیدا می کنند. شعار انیمیشن در یک جمله این است که هرکسی در زوتوپیا می تواند هر چیزی که می خواهد باشد و اساس هویت افراد جامعه مربوط به خلقت مشترک نیست و هر فردی می تواند بسته به امیال متفاوتش نسبت به دیگران یک خرده هویت در زوتوپیا ایجاد کند. اعتبار بخشی به این خرده هویت‌های نژادی، جنسیتی، مذهبی و سیاسی شکاف‌های هویتی را عیان می‌کنند اما در عین حال به خاطر قرارگرفتن ذیل ارزش های تمدنی و قانون اساسی آمریکا، ذیل آن ها تعریف می‌شوند و هیچ‌گاه به عنوان یک هویت مستقل، قدرت پیدا نمی‌کنند که اصل زوتوپیا یا آمریکا را زیر سوال ببرند. در حقیقت این گفتمان مطرح می شود که مردم امریکا بر اساس ایجاد مرزهای رو به ازدیاد هویتی به سمت واگرایی و تبدیل شدن به مردمی ضعیف از نظر انسجام حرکت می کنند. در حالی که امریکایی بودن امری مشترک بین همه ی آن ها و فراگیر ترین مفهوم هویتی در این جامعه است. بنابراین هرچیزی که مفهوم امریکا را در اذهان مردم نمایندگی کند این قدرت را دارد که گروه های اجتماعی ضعیف و منفصل را حول محور امریکایی بودن منسجم و جهت دهی کند و این قدرتی است برای حکومت رسانه ای امریکا در تنظیم واگرایی یا همگرایی مردم در زمان های مختلف.

کلید واژه: چالش های اجتماعی، بحران هویت، انیمیشن زوتوپیا، امریکا

---

[۱] کارشناس ارشد مطالعات امریکای شمالی، دانشگاه تهران
[۲] کارشناس ارشد فلسفه هنر، دانشگاه تهران

نمود مفهوم زبانی- فرهنگی "کودک‌سالاری" در فیلم‌های سینمایی ایرانی دهه نود شمسی

آیلین فیروزیان پور اصفهانی[۱]

چکیده

زبان را می‌توان بخشی از فرهنگ و فرهنگ را بخشی از زبان دانست و این دو به گونه‌ای با هم عجین شده‌اند که نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر تفکیک نمود. از آنجا که در جهان شگفت‌انگیز سینما، زبان بازتاب و منعکس‌کننده مسائل حقیقی حاکم بر جوامع و به ویژه تجلی‌گاه فرهنگ مردم یک جامعه است، با فرهنگ‌کاوی نشانه‌های زبانی بکارگرفته‌شده در فیلم‌های سینمایی به عنوان بافت طبیعی می‌توان از نظام فکری و فرهنگی و تفاوت‌های فرهنگی جوامع مختلف آگاه شد.در این راستا، جستار حاضر بر آن است که تا به واکاوی نمود زبانی "کودک‌سالاری" به عنوان مفهومی فرهنگی بپردازد. جهت نیل به این هدف، ۲۲ فیلم سینمایی ساخته‌شده ایرانی در دهه نود با ژانرهای مختلف مورد تفحص قرار گرفت و در آن مفاهیمی که با کودک‌سالاری در ارتباط بوده و یا به نوعی تداعی‌گر این مفهوم و یا مشتقات آن بودند، استخراج گردید و بسامد و بافت موقعیتی آنها مورد کاوش قرار گرفتند. یافته‌های بدست‌آمده این پژوهش، حاکی از آن است که فضای حاکم در جامعه ایرانی به سمت پدیده کودک‌سالاری رو به رشد بوده و این مفهوم فرهنگی در فیلم‌های سینمایی دهه نود بیشتر در خانواده‌هایی که دارای موقعیت مالی متوسط رو به بالا هستند، تجلی زبانی پیدا کرده است.

واژگان کلیدی: زبان، فرهنگ، کودک‌سالاری، فیلم‌های سینمایی، دهه نود شمسی.

[۱] استادیار زبان‌شناسی دانتشگاه دامغان

نقد و تحلیلی بر آثار سینمایی ژانر آخرالزمانی سینمای هالیوودی در محدوده پساکرونا با رویکردی به آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره در متن قرآن کریم

حسن ستاری ساربانقلی[۱]

چکیده

در سینمای ژانر آخرالزمانی وقوع پدیده کرونا سبب تاثیرات جدی بر نوع و نحوه خاص نمایشی این ژانر در صنعت سینما گردیده است. پدیده کرونا تحقق عینی بخشی از رویکردی آخرالزمانی بود که در زندگی روزمره زمین جلوه گر گردیده و اتفاقا در صنعت سینما نیز سالها پیش وقوع آن پیشبینی و نمود نمایشی هم یافته بود. هدف پژوهش حاضر بیان این نکته است که با تطبیق همزمان نمونه مصادیق سینمایی بیانگر کرونا و موارد بیماری های ویروسی نوپدید در صنعت سینما و نمایش و متن آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره می توان به یک نوع خاصی از طبقه بندی در این ژانر دست یافت. متن آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره چنین ذکر شده است که «وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ» «و قطعاً شما را به چیزی از [قبیلِ] ترس و گرسنگی، و کاهشی در اموال و جانها و محصولات می‌آزماییم؛ و مژده ده شکیبایان را». (متن آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره– ترجمه استاد فولادوند». قرآن کریم به دلیل جامعیت و فرازمانی بودن قابلیت بهره گیری عالی در تدوین طبقه شده مباحث حیطه های بینارشته ای علوم انسانی را نیز در حیطه تمدنی و بیناتمدنی داراست. روش تحقیق به صورت توصیفی و توصیفی–تحلیلی و با تحلیل محتوای نمونه آثار سینمایی ژانر آخرالزمانی در محدوده نمایشی پساکرونا در مطالعه ای تطبیقی با این رویکرد قرآنی و در بستر تحلیل متن قرآنی آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره بوده است. بنا بر تحلیل متنی آیه فوق مراحل ترس، گرسنگی، کاهش در سه نظام دارایی و جان و محصولات، و بشارت بخشی؛ در نمونه آثار این ژانر به صورت موردی بررسی شده است. نتایج حاصل از تطبیق بیانگر امکان دسته بندی و طبقه بندی خاص سینمای ژانر آخرالزمانی پساکرونا براساس بن مایه های فکری نظام قرآنی منبعث از آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره می باشد. دستاوردهای حاصل از تحقیق را می توان در مطالعات بینامتنی و ترامتنی و بینارشته ای هنر نمایش و سینما براساس اندیشه های فکری برگرفته از متن قرآن کریم، مورد بهره برداری قرار داد.

کلید واژه: قرآن کریم، سینمای ژانر آخرالزمانی، کرونا، پساکرونا، آیه ۱۵۵ سوره مبارکه بقره.

۱Ha.sattari@tabriziau.ac.ir – دانشجوی کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

تحلیل انتقادی گفتمان «اعتیاد» در سینمای ایران: بررسی موردی فیلم ابد و یک روز

آیدا فیروزیان پوراصفهانی[۱]

چکیده:

در قرن بیست و یکم، سینما به عنوان یک رخداد ارتباطی، نقش پررنگی در انتقال پیام ایفا می کند. هنر چندوجهی سینما، نه تنها می تواند نظم های گفتمانی موجود در یک جامعه را بازتولید نماید، بلکه از این قابلیت برخوردار است که از طریق بکارگیری خلاقانه ی زبان، گفتمان های حاکم در یک جامعه را تغییر دهد. از جمله نظم های گفتمانی موجود در جامعه ی ایران، می توان به گفتمان نسبتاً رایج اعتیاد اشاره نمود. اعتیاد به عنوان یک پدیده ی اجتماعی، نوعی الگوی رفتاری است که با دلمشغولی به مصرف مواد روان گر، شامل وابستگی، اجبار و برگشت به حالت اولیه مشخص می شود. تحلیل گفتمان انتقادی با متصور شدن کارکرد اجتماعی و عملی برای زبان، به واسطه ی سنجش و ارزیابی نظام نشانه شناسی، ارتباط موجود میان زبان و اجتماع را مورد بررسی قرار می دهد. با توجه به شیوع گسترده ی اعتیاد در ایران و نقش سینما و رابطهٔ دوسویه گفتمان با فعالیت های اجتماعی، پژوهش حاضر با در نظر گرفتن ماهیت اجتماعی مفهوم اعتیاد و درک بازنمایی آن در چارچوب ابزار رسانه ای سینما، روش تحلیل انتقادی گفتمان را مد نظر قرار داده است. به بیان دقیق تر، نظر به این که سینما به عنوان ابزاری کارآمد می تواند بازنمایی مفاهیم اجتماعی از قبیل اعتیاد و چگونگی مبارزه با آن در جامعه را به تصویر کشد، در پژوهش توصیفی- تحلیلی حاضر، به تحلیل گفتمان اعتیاد در اثر سینمایی «ابدو یک روز» به کارگردانی و نویسندگی سعید روستایی پرداخته شده است. یافته های حاصل از بررسی ها در چارچوب گفتمان انتقادی فرکلاف (در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین) حاکی از نوعی آشنازدایی و هنجارگریزی از اعتیاد و فرد معتاد می باشد. به بیان دقیق تر، در این فیلم، ویژگی های مسئولیت پذیری، تعهد، روراستی و غیرت به فرد معتاد اختصاص داده شده است.

کلمات کلیدی: اعتیاد، تحلیل گفتمان انتقادی، سینما، فرکلاف.

[۱] aida.firooziyan@gmail.com

بازنمایی زباهنگ «مردستیزی» در مجموعهٔ منتخبی از فیلم های سینمایی آثار تهمینه میلانی

آیدا فیروزیان پوراصفهانی

چکیده:

همچنان که پدیدهٔ سینما می تواند نقش پررنگی در شکل دهی و تغییر فرهنگ افراد جامعه ایفا نماید، از این قابلیت نیز برخوردار است که بتواند تصویری شفاف و گویا از باورها و ارزش های فرهنگی یک جامعه بدست دهد. به بیان دیگر، صنعت سینما به منزلهٔ منبعی غنی از باورها و نگرش های افراد جامعه، حاوی اطلاعات بسیار ارزشمندی از فرهنگ نهان و مستتر در جامعه می باشد. در این میان، زبان مورد استفاده در سینما، به طور اخص، می تواند در ایجاد فرهنگ و فرهنگ پذیری افراد جامعه مؤثر واقع گردد. زباهنگ که تلفیقی از دو واژهٔ «زبان» و «فرهنگ» می باشد (پیش قدم، ۱۳۹۱)، به خوبی می تواند جنبه هایی از فرهنگ حاکم بر یک جامعه را به تصویر کشد. بر این اساس، پژوهش کیفی- توصیفی پیش رو بر آن است تا از طریق واکاوی مجموعهٔ منتخبی از فیلم های سینمایی ایران به کارگردانی تهمینه میلانی، به واکاوی بازنمایی زباهنگ «مردستیزی» در فرهنگ ایرانی بپردازد. به منظور نیل به هدف مورد نظر، فیلم های «یکی از ما دو نفر»، «آتش بس»، «ملی و راه های نرفته اش»، «واکنش پنجم» و «زن زیادی» که با نمونه گیری هدفمند غیرتصادفی انتخاب شدند، مورد بررسی قرار گرفتند و پاره گفتارهای مربوط به زباهنگ «مردستیزی» در پیکرهٔ فیلم های مورد بررسی از نظر گفتمانی و کاربردی استخراج شدند و مورد واکاوی قرار گرفتند. یافته های پژوهش حاکی از آن بود که زباهنگ مورد بررسی با بسامد بالا به منظور تحقق اهدافی نظیر فریاد زدن بر سر مردان، تحقیر و کوچک شمردن مردان، قطع کردن گفتگوی مردان، تعیین و تکلیف نمودن برای مردان، سرکوفت زدن بر سر مردان و سرکوب مردان از سوی بازیگران زن فیلم مورد استفاده قرار می گرفتند که این یافته حاکی از تلاش آگاهانهٔ کارگردان در ارائهٔ تصویری سیاه از مردان و به پایین کشیدن جایگاه مردان در جامعه است.

کلمات کلیدی: جامعه شناسی زبان، زباهنگ، سینما، فرهنگ کاوی، مردستیزی

دیگری و تبعید (بررسی جامعه شناختی نقش نظارت و تبعید در آثار سهراب شهیدثالث)

المیرا رضایی[۱]

چکیده:

این تحقیق درباره نظارت بر آثار سهراب شهیدثالث است که محصول رفتارهای جامعه آلمان با او به عنوان یک مهاجر است . در آن آثار شهیدثالث را مورد بررسی قرار دادیم و روندی که او از زمان مهاجرتش تا زمانی که به مرور روبروی کشور آلمان ایستاد را در فیلمهایش مورد بررسی قرار دادیم اما این بررسی که دیگری چگونه هویت اجتماعی ما را تایین می کند که این هویت قابل تغییر نیست و تنها درباره پذیرش این هویت است بنابراین نظریات سارتر ،هایدگر،لکان و اروین گافمن را بررسی کردیم اینکه چطور می شود فضای بین خود ودیگری را بدون ایجاد یک داغ ننگ تعریف کرد؟سوالی است که در طول تحقیق به آن پاسخ خواهیم داد.

کلمات کلیدی: تبعید، نظارت، دیگری، هویت اجتماعی، سهراب شهیدثالث

[۱] Elmirarezaee1989@gmail.com

تلویزیون و هنرهای دیجیتال

بررسی کارکرد موسیقی در حوزه‌ی رنگ‌شناسی[۱]

محمد امامی[۲] سارا لطفی[۳]

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی رابطه‌ی میان المان های تصویری من‌جمله رنگ و موسیقی با توجه به موسیقی متن و تصاویر گرافیکی انیمیشن فانتازیا ساخت والت دیزنی ۱۹۴۰ است. در بخش نخست این مقاله، بطور خلاصه، به معرفی این انیمیشن از حیث موسیقایی و تصویری پرداخته شده است. بر اساس موسیقی متن بخش اول این انیمیشن، شاهد وسعت تخیل انسان در تحلیل و تصور اشکال مختلف در ذهن خواهیم بود. در بخش دوم، موسیقی متن انیمیشن داستانی را بیان می‌کند و به وقوع یا عدم وقوع هم‌پوشانی موسیقی و تصاویر رنگی پرداخته شده است. بخش سوم شامل موسیقی ای است که فقط به صرف موسیقی بودن، برای خود وجود دارد و کاری به تصاویر گرافیکی انیمیشن ندارد و داستانی کاملا متفاوت را برای خود، از دل خود بیان می‌کند.

واژگان کلیدی: موسیقی، رنگ، تصویر، داستان، تحلیل، تخیل.

---

[۱] این مقاله برگرفته از پایان نامه دانشجو سارا لطفی با استاد راهنمایی محمد امامی در دانشگاه دامغان است.

[۲] هیئت علمی، سمت مربی، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان

[۳] (نویسنده مسئول)، کارشناس، گرافیک، دانشگاه دامغان. Sararipj@gmail.com

مقدمه و شرح مسئله

فیلم های انیمیشن زیادی در دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ بسیار محبوب بودند. Fantasia 1940 اولین فیلمی بود که موسیقی کلاسیک را با انیمیشن ها پیوند داد. این فیلم به کارگردانی جیمز الگار که درسال ۱۹۴۰ اکران شد، اولین فیلم در نوع خود با استفاده از موسیقی کلاسیک و خلق صحنه هایی با انیمیشن های پیرامون آن موسیقی و یا برعکس بود. این فیلم شامل هشت بخش موزیکال است که همگی توسط دیمز تیلور با موسیقی و انیمیشن های مختلف مانند میکی موس، پری، گل، دایناسور، چهره هایی از اساطیر، حیوانات و ارواح برای هر یک از صحنه ها روایت میشود. "فانتازیا بسیار به یاد ماندنی و خاص است تا حدی به این دلیل که اساساً امروز نمی تواند به همان شکل وجود داشته باشد. یک فیلم ۲ ساعته متشکل از هشت انیمیشن کوتاه که همگی توسط یک مفسر اپرا معرفی شده اند، تنها با یک شخصیت از قبل قابل تشخیص که ظاهری کوتاه دارد، دیگر نمی تواند اتفاق بیفتد. "(اشپیگل[۲])

"والت دیزنی اولین کسی بود که کارتون ناطق، اولین کارتون تکنیکالر، اولین انیمیشن بلند را تولید کرد و با فانتزیا مرزهای صدا و تجربه کلی تئاتر رفتن را جابجا کرد." (مک کورمیک[۲])

این برنامه با دیمز تیلور شروع می شود که انواع تصاویری را که مخاطبان در Fantasia خواهند دید را تجزیه و تحلیل می کند. او سه نوع مختلف موسیقی، موسیقی مطلق، موسیقی برنامه ای و موسیقی داستان معین را توصیف می کند. چارچوب مفهومی تک تک قطعات، حوزه هایی مانند دوران ماقبل تاریخ، چهار فصل، طبیعت، جهنم/ بهشت، مضامین نور در مقابل تاریکی و آشوب در برابر نظم، حیوانات رقصنده، اساطیر کلاسیک و افسانه را در بر میگیرد. این محصول دیزنی یک آزمایش بلندپروازانه برای تلاش برای محبوبیت موسیقی کلاسیک بود، به ویژه با همراهی آن با انیمیشن. بخش اول، با موسیقی مطلق، به مخاطب نشان می دهد که موسیقی از هیچ جزء تشکیل نشده است. تیلور به مخاطب می گوید که میتواند هر چیزی را که بخواهد همراه با موسیقی تصور کند، اما تصاویر روی صفحه همان چیزی است که هنرمندان دیزنی خودشان تصور کرده اند. درواقع، چیزی که در انیمیشن به ما نشان داده می شود شامل طراحی ها و تصاویر و داستان هایی است که توسط موسیقی و ذهن و تخیلات گروهی از هنرمندان بوجود آمده است. شنیدن رنگی نامی متداول برای حس آمیزی صدا به تصویر است که به معنای فعال سازی رنگ، شکل و حرکت توسط صدا می باشد. فرد دارای حس آمیزی ممکن است یک صدا را به عنوان رنگ درک کند. پدیده ی حس آمیزی می تواند به طور غیر ارادی ظاهر شده و یا از طریق ترکیب تصویر (یا رنگ) و موسیقی، به نحوی تعمدی توسط هنرمندان تحریک شود (مهرناز کوکبی،سحر سهیلی صدیق،۱۳۹۷، ۶). در بیان این موضوع، تیلور به مخاطب خود می گوید که موسیقی ذهنی است و هیچ راه اشتباه یا درستی برای درک آن وجود ندارد. درحالیکه هنرمندان دیزنی ممکن است این رنگ ها و اشکال خاص را در کنار توکاتا و فوگ تصور کرده باشند. با اینحال، هیچ یک از این بخش ها از گفتار استفاده نمی کنند. این فیلم به موسیقی و بینش اجازه می دهد تا خودشان صحبت کنند و در عین حال داستان های عامیانه آشنا را در تولید بگنجانند. در طول فیلم، مخاطب داستان های جهنم، کوه المپ، شاگرد جادوگر و تکامل را تجربه می کند که همگی مفاهیم آشنا در فرهنگ غربی هستند. از طریق استفاده از آشنایی، دیزنی قادر است بر عدم یکنواختی که حتی در جهانی ترین داستان ها وجود دارد، تأکید کند. به عنوان مثال، کوه المپوس از فردی به فرد دیگر یکسان تصور نمی شود. اگرچه داستان های کوه المپ برای هزاران سال وجود داشته است، اما هیچ راهی برای تصور آن وجود ندارد. در حین تماشای بخش فیلم کوه المپ، یکی

---

۱. بزرگ ترین و معتبرترین هفته نامه خبری در کشور آلمان
۲. روزنامه نگار و نویسنده آمریکایی

از مخاطبان ممکن است احساس کند که نحوه تصور آنها از مکان عرفانی با آنچه که روی صفحه می بیند بسیار متفاوت است. سازندگان فانتزیا ناخودآگاه نشان داده اند که چگونه در دوره های زمانی مختلف، برداشت های متفاوتی از خود فیلم وجود دارد. بخش دوم موسیقایی استفاده شده وقتی است که هیچگونه طرح مشخصی در نقاشی ها و تصاویر نمی باشد یا به عبارتی موسیقی است که مجموعه ای از تصاویر را نقاشی می کند. و سومین مورد موسیقی ای است که در نوع خودش فقط برای خودش وجود دارد.

روش تحقیق

در این پژوهش نگارنده پس از تماشای انیمیشن مربوطه، برای درک عمیق تر به دیدن دوباره‌ی آن می‌پردازد و مطالبی که از زبان رهبر ارکستر گفته می‌شود را یادداشت کرده و به طبقه بندی آنها می‌پردازد. سپس، بعد از مشاهده‌ی انیمیشن مورد نظر با داشتن اطلاعات پیشین و همینطور سابقه‌ی آشنایی نه ساله با موسیقی ضمن نوازندگی ساز پیانو، در کنار دانش و آموزه های به دست آمده در سال‌های تحصیل کارشناسی از دروس مختلف مربوط به رنگ و موسیقی، به تحلیل و آنالیز سمعی بصری این انیمیشن می‌پردازد، نگارنده از مقالات مربوط به موضوع تحقیق استفاده کرده. در طول مقاله خوانندگان متن با تصاویری از خود انیمیشن رو به رو میشوند. دلیل استفاده از این تصاویر در طول مقاله این بوده است که مخاطب در وهله‌ی اول بخش مورد نظر نگارنده برای تحلیل را با جزئیات کافی به خاطر آورد تا در درک و فهمیدن تحلیل انیمیشن دوچار آشفتگی ذهنی نشود. از نکاتی که لازم است به آن اشاره کرد آن است که مخاطبان پس از تماشای انیمیشن با بخش هایی رو به رو خواهند شد که خالی از تحلیل اند. علت نبود تحلیل در بعضی بخش ها صرفا بسنده کردن به بیان نکاتی بوده است که تمامی آن ها در طی تحلیل بخش‌های پیشین گفته شده است و از هرگونه هجو و گزاف گویی خودداری شده است. تمامی آنالیز و تطبیق تئوری موسیقی با اشکال و رنگ ها برعهده ی نگارنده بوده است. همچنین این پروژه به صورت توصیفی – تحلیلی با استفاده از منابع مذکور گردآوری شده است.

خیالی ناب از تخیل

۱. توکاتا و فوگ در "ر" مینور از یوهان سباستیان باخ

این قطعه اول نمونه ای از "موسیقی مطلق" است که توسط والت دیزنی و همکارانش به تصویر کشیده شده است. موسیقی باخ در قالب فرم های سبک، انتزاعی و نیمه انتزاعی و تصاویر امپرسیونیستی تفسیر می شود: اگر در سالن کنسرت به گوش دادن به این موسیقی بنشینید این تصاویر ممکن است از ذهن شما عبور کنند. در ابتدا کم و بیش از ارکستر آگاه هستید. بنابراین تصویر ما با یک سری برداشت از رهبر ارکستر و هنرمندان باز می شود. سپس موسیقی شروع به پیشنهاد چیزهای دیگری به تخیل شما می کند. آنها ممکن است، فقط توده های رنگی باشند، یا ممکن است اشکال ابر یا مناظر عالی یا سایه های مبهم یا اجسام هندسی شناور در فضا باشند.(دیمز تیلور،1940) مقدمه تیلور با شکل لئوپولد استوکوفسکی به پایان می رسد که در مرکز صحنه حرکت می کند تا روی سکو سوار شود و توجه را با دستان خود به اعضای ارکستر جلب کند. با شروع قطعه، بخش هایی از ارکستر، سایه های نوازندگان از جمله نوازندگان ویولن، ویولن سل، و هورنیست های فرانسوی روشن می شوند تا بر نواختن آن ها تأکید شود، در مقابل پس زمینه های رنگارنگ.

شکل ۱

پس از افتتاحیه توکاتا، تصاویر سازها و نوازندگان ارکستر در فوگ انتزاعی تر و عجیب تر می شوند. سپس اولین نت های ویولن ها به صدا در آمده و ما تصویری از نورهای زرد را بر چهره رهبر ارکستر مشاهده می کنیم. بعد از استفاده از ساز های بادی نظیر ترمپت، رنگ سبز چهره ی رهبر ارکستر را می پوشاند. وقتی صدای ویولن در محدوده ی بم[۱]نواخته می شود رنگ قرمز به تصویر کشیده می شود و با اضافه شدن صداهای زیر[۲]رنگ قرمز به تدریج به صورتی مایل می شود. زمانی که صدای ویوان ها به زیرترین حالت خود می رسد به رنگ زرد می رسیم و هرچه صداها بم تر می شوند رنگ ما قرمز پررنگ تری را نشان می دهد. ابرها و آسمان صفحه را می پوشانند. فرم ها و اشکال انتزاعی (دایره های متحدالمرکز، الگوها، امواج) به شکلی پر جنب و جوش حرکت می کنند و با آهنگ های موسیقی هماهنگ می شوند. همانطور که موسیقی در حال ساخت است، قطعات درخشان آتش بازی می رقصند و در دگردیسی[۳]

---

[۱] . کلمه های زیر و بم در زبان فنی موسیقی به ترتیب با واژه های بالا و پایین مصطلح شده اند. جالب است که به زیر (که به معنی پایین است) در موسیقی بالا و به بم (بام به معنی بالا) پایین گفته می شود.

[۲] . همان

[۳] . دگرگونی, تغییرصورت, تغییر شکل بعضی جانوران (فرهنگ فارسی عمید)

از نور و رنگ منفجر می شوند. این قطعه با یک غروب عظیم و نارنجی به پایان می رسد که بر روی آن شبح سیاه هادی استوکوفسکی قرار گرفته است و سپس همه در سیاهی محو می شود.

۲. سوئیت فندق شکن چایکوفسکی

می دانید خنده دار است که یک هنرمند چقدر می تواند درمورد کار خود اشتباه کند. اکنون تنها ترکیبی از چایکوفسکی که او واقعاً از آن متنفر بود، سوئیت فندق شکن او بود، که احتمالاً محبوب ترین چیزی است که او تا کنون نوشته است. اتفاقا، هیچ فندق شکنی روی صفحه نمی بینید. چیزی جز عنوان از او باقی نمانده است.(دیمز تیلور[۱]1940)

قطعه آشنا، یک سکانس رقص متحرک است که طبیعت را در طول فصل های تغییر (از تابستان به زمستان) حرکت جشن میگیرد:

- **Dance of the Sugar Plum Fairies**

کرم شب تاب های چند رنگ تبدیل به پری هایی به شکل قطره شبنم های آبی درخشان و جن های سنجاقک می شوند که در میان گل ها پرتاب می شوند و پرواز می کنند، آنها را با چوب دستی های خود لمس می کنند و قطرات شبنم درخشان را در سراسر جنگل پخش می کنند. سه اسپرایت با هم برخورد می کنند و انفجاری سفید از قطرات شبنم ایجاد می کنند که روی قارچ های قرمز رنگ می ریزند. (FILMSITE.ORG) ترجمه نگارنده.

در این بخش ما کاملا موسیقی برای داستان را حس می کنیم. تمام صدا ها به درستی با ریتم[۲]صحیح و دقیقا سر ضرب[۳]روی تصویر قرار داده شده اند که می توان به حرکات جن های سنجاقک به صورت محسوسی اشاره کرد. هر کدام از گل های موجود در تصویر درست یکی پس از دیگری دقیقا سر ضرب بعد از تماس چوب دستی که در دست سنجاقک قرار دارد درخشان میشوند.

شکل ۲

شکل ۳

شکل ۴

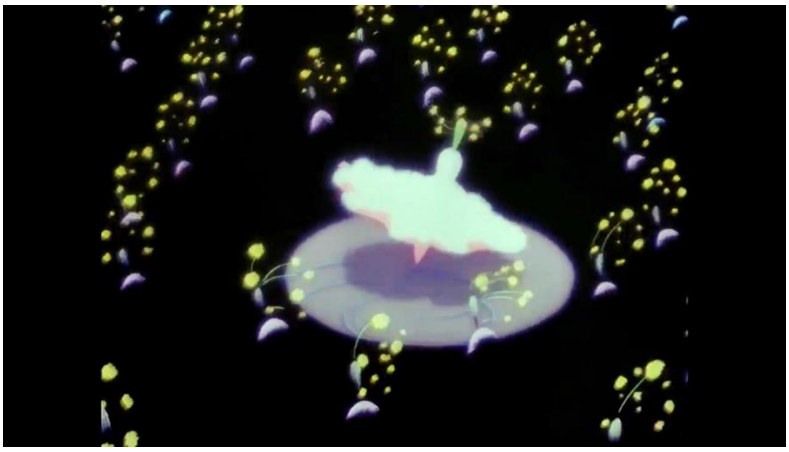
[۱]. آهنگساز منتقد موسیقی و نویسنده آمریکایی
[۲]. احساس حرکت در موسیقی
[۳]. سرعت اجرا

- **رقص چینی**

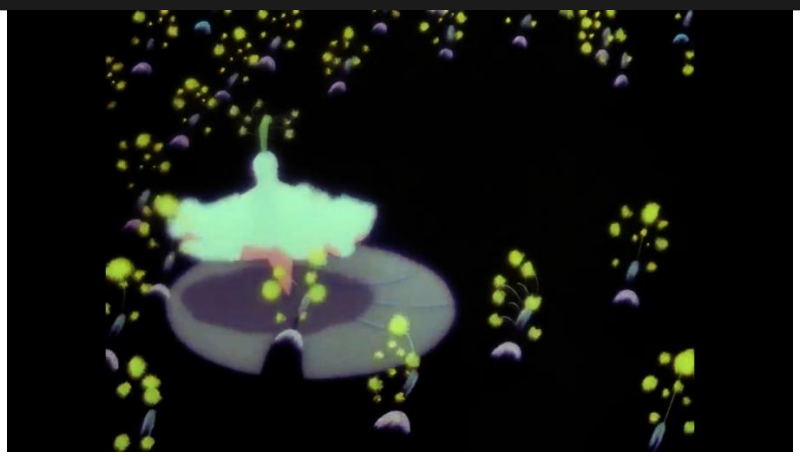
شش قارچ با سرهای قرمز، شبنم را از روی سرهای خود به لرزه در می آورند، سپس تبدیل به مردان چینی خونسرد با سرهای گرد و لباس های بلند می شوند که به صورت رقص طراحی شده اند. HipLow کوچکتر از بقیه قارچ ها، نمی تواند با مراحل و روال قارچ های بزرگتر مطابقت داشته باشد و در انتها او به موقع به سر جای خود باز می گردد تا آخرین تعظیم را انجام دهد. شروع حرکت قارچها با شروع صدای بم شیپورها همزمان است و برای ورود به صدای زیر و ناگهانی فلوت ها حرکت جهشی قارچها به سمت بالا را می‌بینیم که به شکل هنرمندانه ای گواه بر هماهنگی صدا و تصویر است.

- **رقص نی فلوت ها**

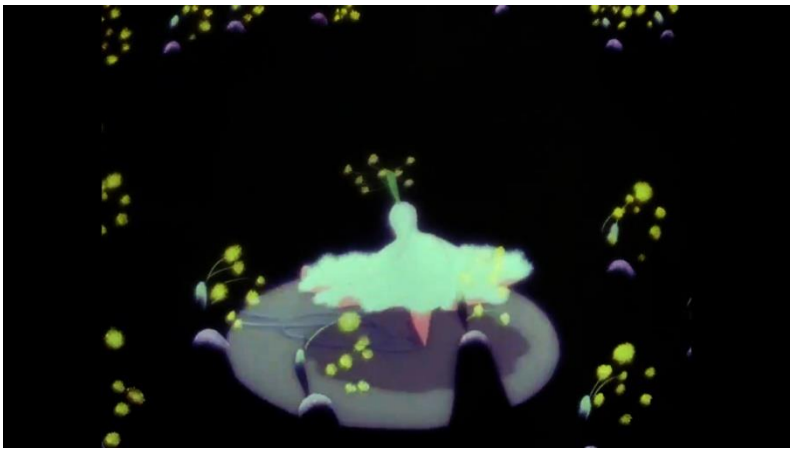
گلبرگ ها و شکوفه های چند رنگی می چرخند و به سمت پایین به سطح یک نهر می افتند. روی سطح آب، گلبرگ های آن ها پخش می شوند و به بالرین های ریز و با دامن پهن تبدیل می شوند. نسیمی آنها را به چرخش در سراسر سطح آب و در میان شاخه های درختان آویزان می فرستد تا جایی که بر روی یک آبشار حباب زده، ناپدید می شوند. صدای کلارینت همزمان با ورود گلی به رنگ سفید به صحنه به گوش می رسد. گل سفید رنگ به تنهایی می چرخد و میان گل های زرد رنگ می افتد. جدا بودن این تک گل نسبت به گل های زرد دیگر بیانگر منحصر به فرد بودن صداهای مربوط به آن است. درواقع صدای گل سفید رنگ درست زمانی که حرکت دوار حول مرکز خود را دارد بیشتر ملموس است. صدای ویولن سل به صورت دایم در پس زمینه پخش می شود.



شکل ۵



شکل ۶



شکل ۷

- **رقص عرب**

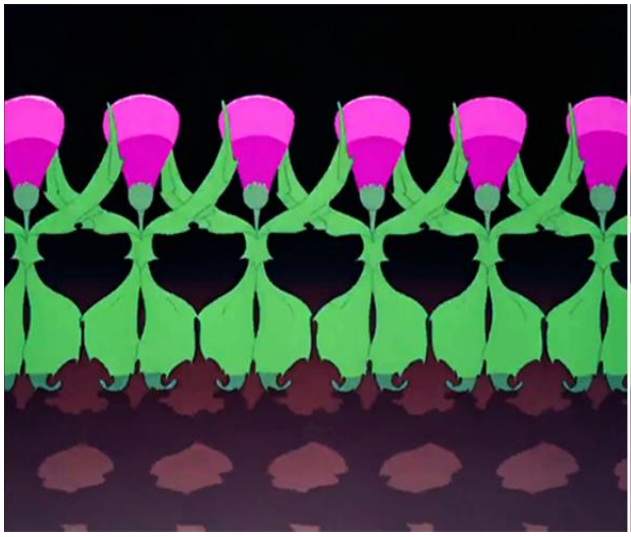
حباب های زیر آب آبشار به زیبایی به سطح آب می آیند و شکوفه های گل ناپدید می شوند. در زیر آب، در جنگلی از گیاهان آب مواج که تبدیل به حرمسرا می شود، ماهی های سیاه با دم های بلند، نقش های زیبایی را در یک باله آبی ایجاد می کنند. ماهی قرمز با پلک های صورتی و مژه های بال زن هر بار از دیدن بیننده شگفت زده و متعجب می شود با حرکتی سریع نما را ترک می کند که این فرار از صحنه همراه با تریل[۱]هایی است همزمان با حرکت ماهی. صدای ساز ویولن و بطور تخصصی ترکیب فاصله های استفاده شده ی بین نت ها به شکل زیبایی بر حس خواب آلودگی و عشوه گری چشمان ماهی ها تاکید می کند.

[۱] . نشانه ی اجرای دو نت پی در پی و نسبتا تند به اندازه طول زمانی نا اصلی

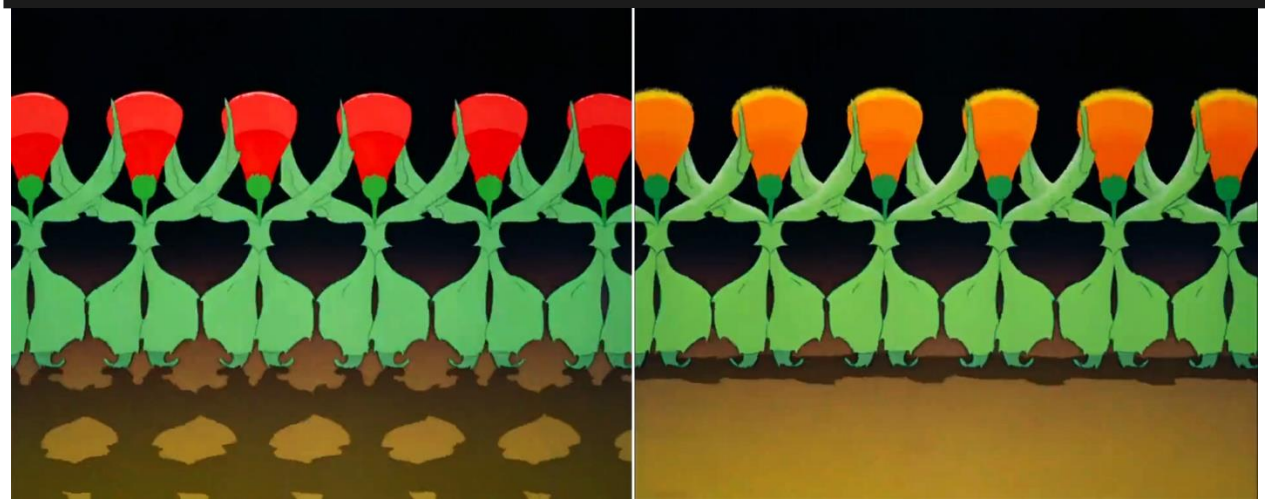
- **رقص قزاق/ روسی**

یک خار با شش شکوفه صورتی از بزرگ ترین حباب می ترکد و تبدیل به شش خار جدا از هم، با ظاهر روسی می شود. گروه های بیشتری از خارها به رقص می پیوندند، می چرخند و با گروه هایی از ارکیده ها می رقصند که شبیه دختران کمر باریک با دامن های بلند و روسری های عجیب هستند. سرعت بیشتر و سریع تر می شود تا زمانی که در تابلوی نهایی یخ می زنند. در این بخش تفاوت رنگ کلاه قزاق ها برای نشان دادن دفعات تکرار موسیقی ابتدایی است که چهار بار تکرار میشود و در هر مرحله صدای جدیدی نیز به آنها اضافه می شود. ابتدا برای دو ردیف ارکیده آغازین رنگ سرخ آبی و بنفش درنظر گرفته شده است و برای گروه دوم رنگ زرد و قرمز.

شکل ۱۰



شکل ۹



شکل ۱۲

شکل ۱۱

- **والس گلها**

تغییر فصل از پاییز به زمستان در چهار رقص به زیبایی به تصویر کشیده شده است.

۱. پری های پاییزی در میان درختان پرواز میکنند و برگ های سبزی را لمس میکنند که رنگ های پاییزی قهوه ای مایل به زرد به خود میگیرند. برگ ها از شاخه های خود می ریزند و با باد می چرخند.
۲. پری های پاییزی نیز غلاف های علف را لمس میکنند که می ترکنند و دانه های ابریشمی خود را آزاد میکنند. دانه ها شبیه رقصندگان بالرین کلاسیک با دامن های سفید و موهای صاف و براق مشکی هستند.
۳. پری های یخبندان آبی، طبیعت را با سوزن های ریز یخ سفید مایل به آبی تزئین می کنند. آن ها سطح حوض را اسکیت می کنند و آن را به یخ تغییر می دهند و الگوهایی از خود به جای می گذارند. فصل جدید زمستانی فرا رسیده است.
۴. پری های برفی با دامن های چرخان شروع به سقوط می کنند، می رقصند و کل چشم انداز را می پوشانند. (FILMSITE.ORG) ترجمه نگارنده.

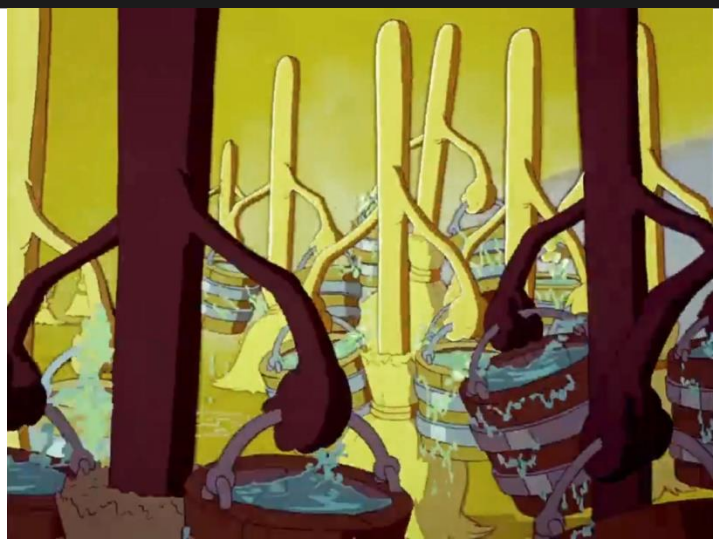
بخش دوم

۳. در این بخش ما یک قطعه موسیقی را می شنویم که داستانی کاملا مشخص را روایت می کند. تنها به صحنه هایی پرداخته خواهد شد که ارزش موسیقایی– بصری دارند. حال آنکه توجه به روایت دیمز تیلور در پیشگفتار این بخش از انیمیشن خالی از لطف نخواهد بود. از مهم ترین بخش های موسیقایی این قسمت می‌توان به تبر برداشتن میکی و خرد کردن جارو اشاره کرد که تصویر میکی و جارو با سایه روی دیوار به نمایش در آمده است. صدای سنج های قرار داده شده روی تصویر، کاملا هم‌زمان با برخورد تبر به روی جارو است.

شکل ۱۴

شکل ۱۳

قدم های جاروها با صدای شیپور ها همخوانی دارند که آهنگی با تم حماسی را می‌نوازند که در تصویر هم شاهد صحنه‌های مرتب از قدم های جاروها هستیم که یادآور شکل رژه‌ی سربازان است.



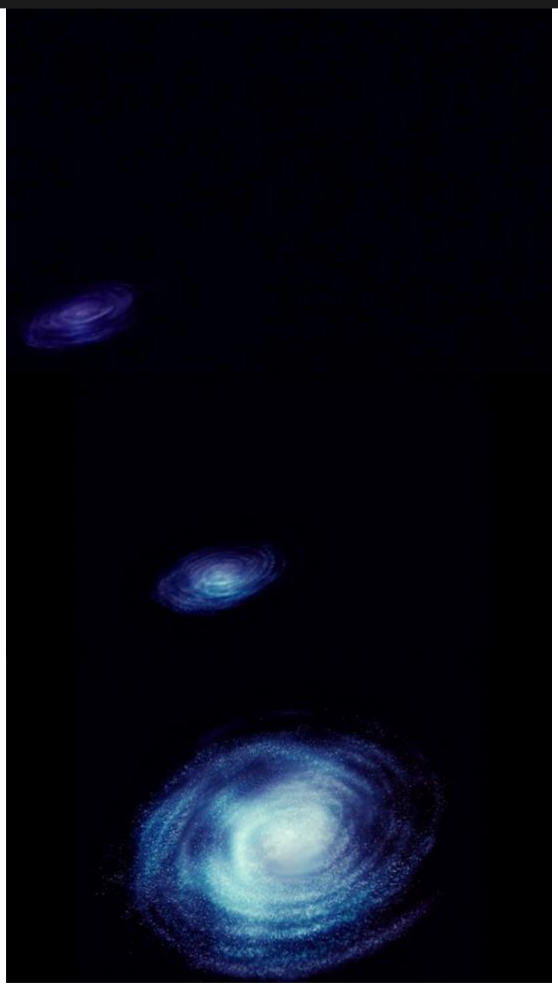
شکل ۱۵

بخش دیگر حائز اهمیت حالت حرکات دست جادوگر عرفانی است که با صداها هم‌زمان است و با پایین آمدن دست جادوگر و ساکن شدن حرکت موج های آب، صدای موجود در صحنه به سکوت ختم می‌شود.

شکل ۱۶

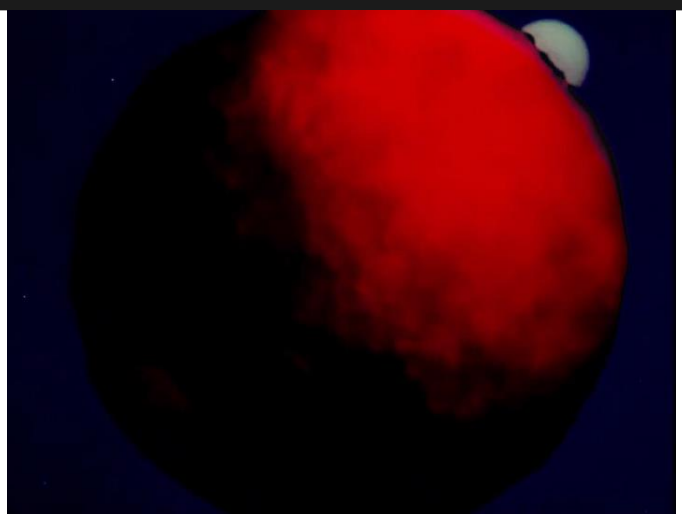
شکل ۱۷

۴. "آیین بهار" اثر استراوینسکی آغاز علمی کیهان، منظومه شمسی، و سیاره زمین و سپس خود حیات را به تصویر می کشد میلیاردها سال خلقت زمین شناسی و توسعه حیات اولیه که در چند دقیقه نمایش داده شده است. سکانس بلندپروازانه به هشت بخش شامل سفر در فضا، آتشفشان ها، حیات و رشد زیر دریا، پترودکتیل ها، عصر دایناسورها، Survi val of Fittest، انقراض، نیروهای طبیعت تقسیم میشود و با روایت آهنگساز پیشگفتار می‌شود. در بخش مربوط به سفر در فضا، ما شاهد تمی خواهیم بود که به معرفی صحنه می پردازد. و در ابتدای این بخش، تم اولیه برای معرفی فضا پخش می شود. مخاطب برای اولین بار این تم را می شنود که در ادامه دوباره به تم اولیه معرفی اشاره خواهد شد.



شکل ۱۸

در ادامه شاهد بخش آتشفشان ها هستیم. نکته‌ی قابل توجه این است که از همان تم اولیه برای معرفی فضای بصری جدید استفاده شده است و تا زمانی که جسم مربوط به هر صدای خاص و بولد در تصویر وجود دارد، تصویر جسم خاص مربوط به یک صدای بولد دیگر به نمایش در نمی آید. به عبارتی در فضای دیده شده که صدای پس زمینه قرار دارد فقط و فقط یک صدای مشخص در هر بخش خاص دیده می‌شود. همسان بودن رنگ‌های زرد و قرمز تشابه زیبایی به رنگ‌های آتشفشان در واقعیت دارد. هرچقدر انفجار مواد مذاب بیشتر می‌شود قوی تر شدن صدای ویولون و سازهای دیگر بیشتر حس می‌شود.



شکل ۱۹

شکل ۲۰

شکل ۲۱

در بخش پترودکتیل ها، آن ها از صخره آویزان می شوند و برای شکار طعمه به پایین می روند. به علت شتاب زیاد به صورت ناگهانی در صحنه دیده می شود و صدای حرکت آن جانور با صدای ناگهانی فلوت، حرکت لحظه‌ای آن را بیشتر برای مخاطب تداعی می‌کند. (FILMSITE.ORG) ترجمه نگارنده.

شکل ۲۲

شکل ۲۳

در بخش Survival of Fittest می‌توان به جنگ میان تی رکس و استگوازاروس اشاره کرد. که صدای شیپورها هماهنگ شده با حرکات دُم های آن هاست و همینطور زمان قدم برداشتن آن‌ها صدای ویولن ها و سازهای کوبه ای به هیجان و استرس هرچه بیشتر این نما می‌انجامد.

در بخش نیروهای طبیعت، ابتدا زمین آرام و باثبات و ساکن است و برای نشان دادن زلزله و لزرش کوه ها, از طبل ها و سازهای کوبه ای استفاده شده است که تداعی گر حس و صدای واقعی و حقیقی زلزله برای مخاطب است. با استفاده هوشمندانه از صداهای سازها به بازتولید صدای زلزله پرداخته شده است.

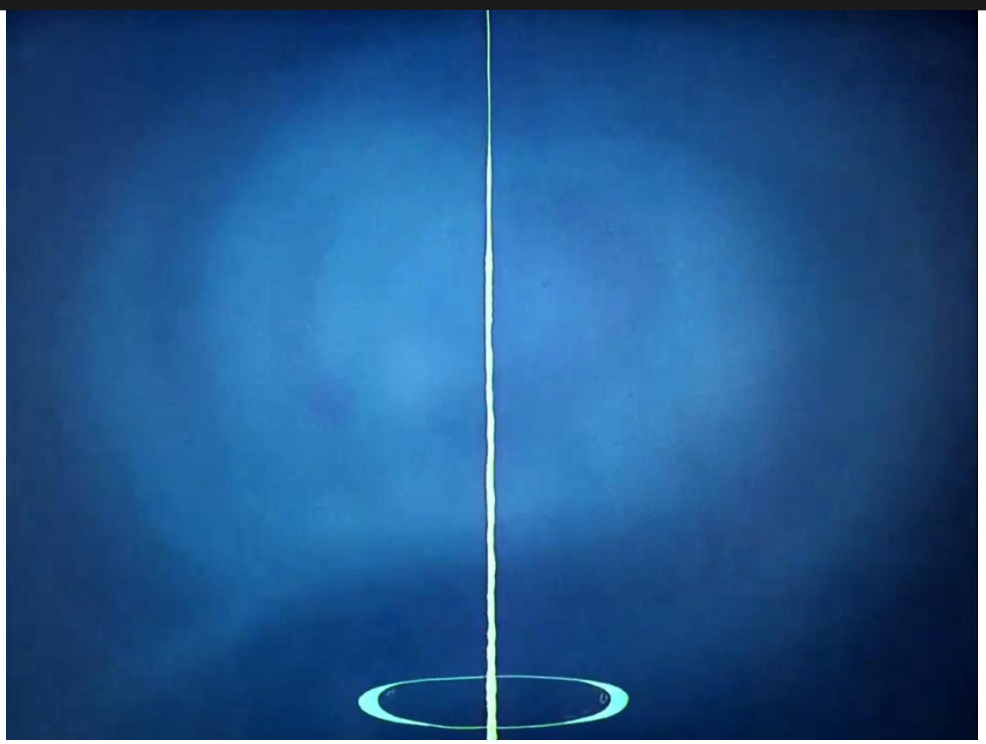
شکل ۲۴

شکل ۲۵

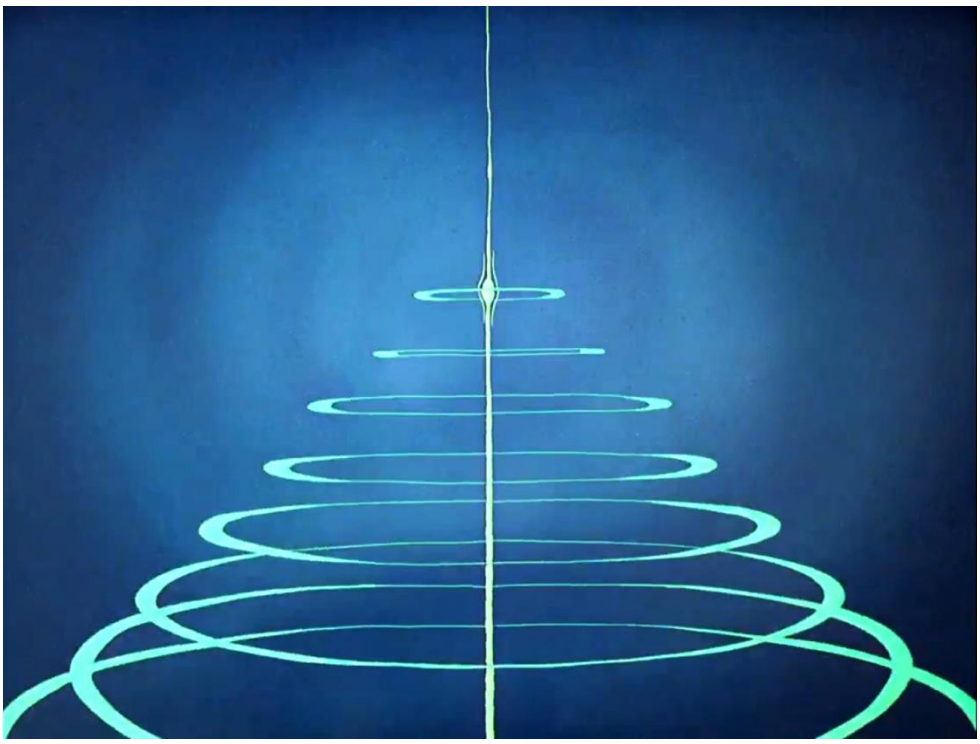
وقفه با موسیقی متن:

قبل از ورود به نیمه دوم برنامه، دیمز تیلور می خواهد کسی که برای فانتزیا بسیار مهم است معرفی کند: او بسیار خجالتی و بسیار کناره گیر است. اتفاقاً یک روز در استودیو دیزنی با او برخورد کردم. اما وقتی این کار را انجام دادم، متوجه شدم که اینجا نه تنها یک عضو ضروری سازمان، بلکه یک شخصیت نمایشگر است. و بنابراین من بسیار خوشحالم که این فرصت را دارم تا آهنگ صوتی را به شما معرفی کنم. موسیقی متن، یک محور عمودی یا نوار نور، مانند یک خط روی یک اسیلوسکوپ[1] در مرکز صحنه قرار می گیرد. (موسیقی متن به معنای واقعی کلمه یک نوار باریک در سمت چپ یک نوار فیلم است.) خط ارتعاشی تبدیل به شخصیتی انسان نما می شود، ابتدا ترسو و خجالتی، سپس مغرور، حامل الگوهای ثبت شده است. هر صدا – اعم از دیالوگ، روایت، موسیقی یا جلوه های صوتی – الگوی خاص خود را دارد. پس از تولید صدای رازبری(صدای خنده ی ریز), موسیقی متن صدای چنگ را نشان می دهد، سپس ویولن, فلوت, ترومپت, باسون, طبل باس, سنج، طبل درام, مثلث. ابتدا نوار فیلم یا موسیقی متن به رنگ صورتی است و در ابتدا به شکل خط صافی در صحنه قرار دارد. برای نمایش دادن صدای هارپ (چنگ) به نوار منحنی ای تبدیل می شود که در بخش پایین خود بزرگترین حالت انحنای خود را دارد که به صدای بم معروف است و در بخش فوقانی خود حالت جمع تری دارد که صدای زیر را نمایش می دهد. هرچه فرکانس بیشتر باشد مانند صدای زنان که صدای زیرتری دارند انحنای آن خط کوچک تر, فشرده تر و نزدیک تر به خود است و هرچه فرکانس کمتر باشد همانند صدای مردها که بم تر است منحنی بزرگ تر است درست مانند تصویری که موسیقی متن به ما نشان می دهد. تصویر تولید شده توسط موسیقی متن برای صدای چنگ، در ذهن انسان تمثیل برکه‌ای را دارد که روی سطح آب آن برکه، قطره یا قطراتی از شبنم ریخته می‌شود و دور آن قطره موسیقی متن موج‌های صدای متحدالمرکزی را شکل می‌دهد.

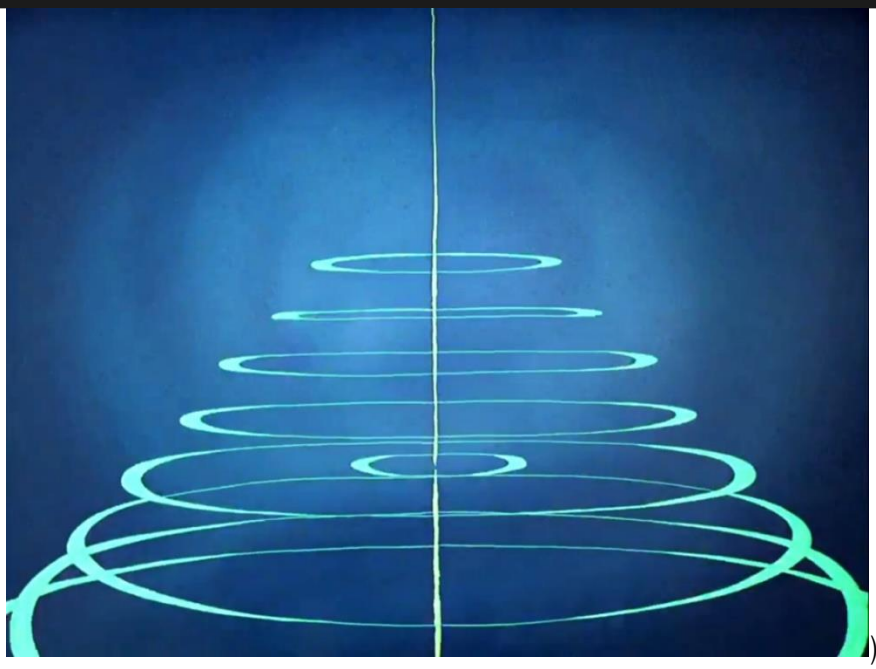
[1] . نوسان نگار ,دستگاهی الکترونیکی برای مشاهده ی شکل موج سیگنال ها (ولتاژ)



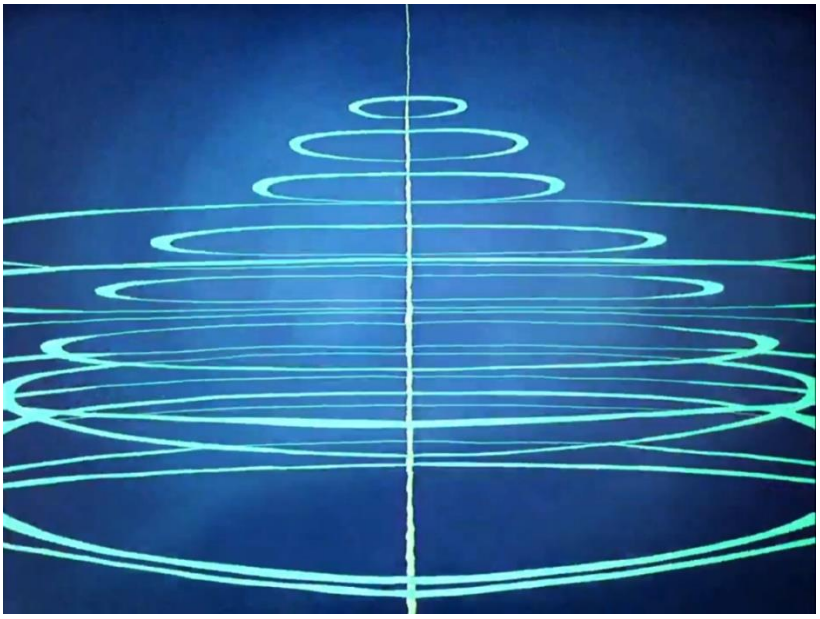
شکل ۲۶



شکل ۲۷

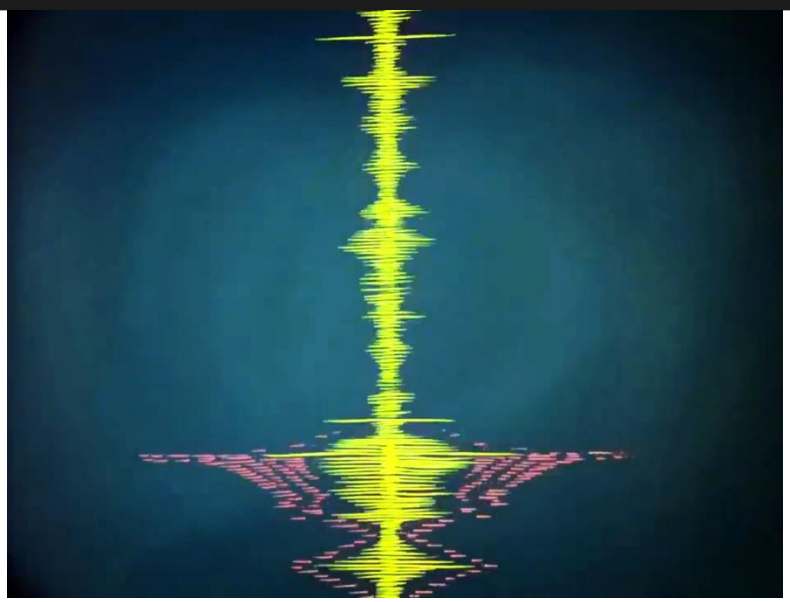


شکل ۲۸

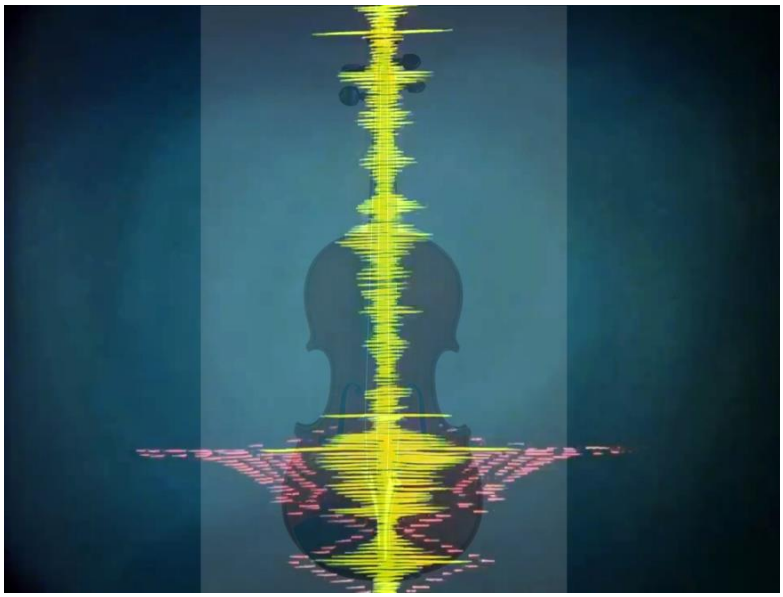


شکل ۲۹

هر کدام از آن نت‌های نواخته شده در تصویر برای خود موجی دارد و موسیقی متن آن موج را با دایره های متحدالمرکز که مرکز آنها خود نوار فیلم است به ما نشان می‌دهد. صدای بعدی که توسط موسیقی متن به نمایش در می‌آید صدای ویولن است که در برخورد اول بیننده با دیدن موسیقی متن به یاد خود ویولن واقعی می‌افتد.



شکل۳۰

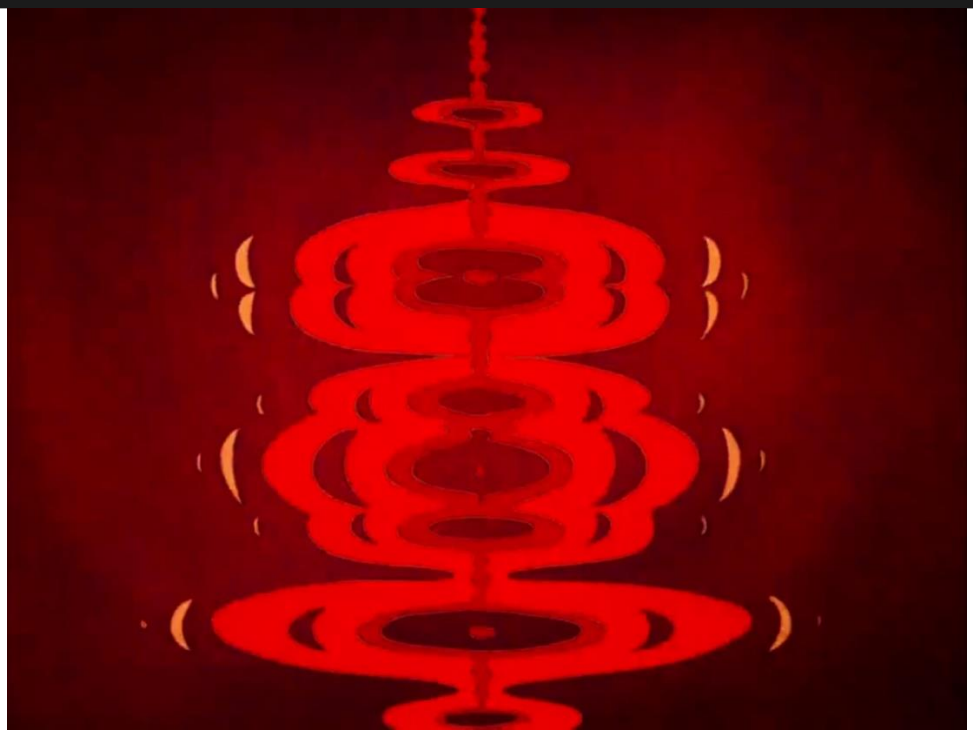


شکل۳۱

صدای سوم صدای ساز فلوت است که توسط موسیقی متن تولید می‌شود. به رنگ سبز دیده می‌شود. سپس شیپور را نشان می‌دهد. ساز بعدی باسون می‌باشد که دارای صدایی پُر، غنی و نافذ است. به علت داشتن صدای بم با رنگ قرمز در پس زمینه به ما نشان داده می‌شود. زیرا قرمز رنگی با پرتو افشانی شدید است (هارالد مانته،۱۳۹۱،۱۶) به بیانی همانطور که رنگ فضا را از نظر بصری پر میکند، صدای سازهای مذکور نیز میتوانند فضا را از حیث شنیداری پر کنند. سنج[۱]که صدای تیز

[۱] . دو صفحه ی گرد مسی است که با حرکت سایشی بر یکدیگر نواخته می شوند و صدای سنج کوبنده و نافذ است

تری دارد با فرکانس بلندتر با رنگ روشن، درواقع در اینجا به رنگ سبز روشن به ما نشان داده می‌شود و در یک درام نوازی تلفیقی از این دو رنگ را بر ما نمایان می‌کند. همانطور که صدای سنج و طبل به صورت جدا از هم اما هم زمان نواخته می شوند رنگ های مربوط به هر کدام از این ساز ها نیز که به ترتیب زرد و قرمز هستند، بدون آنکه با هم ترکیب شوند و رنگ نارنجی را به ما نشان دهند به صورت جداگانه و در کنار هم به تصویر درآمده اند. این موضوع حکایت از آن دارد که عنصر رنگ و موسیقی از یکدیگر تبعیت کرده و هر دو در یک جهت حرکت دارند.



شکل۳۲

شکل۳۳

۵. سمفونی[۱]ششم بتهوون سمفونی پاستورال در دامنه کوه المپ اتفاق میافتد. این فیلم، یک جفت بازی خنده دار و رمانتیک از شخصیت های اساطیر یونان است که در حومه شهر به سر می برند. سمفونی که بتهوون آن را Pastoral می نامید، یکی از معدود آهنگ هایی است که او تا کنون نوشته است که چیزی مانند یک داستان معین را بازگو می کند. او یک عاشق طبیعت عالی بود، و در این سمفونی، او یک تصویر موزیکال از یک روز در کشور نقاشی می کند. اکنون، البته کشوری که بتهوون توصیف کرد، روستایی بود که او با آن آشنا بود. اما موسیقی او حوزه بسیار وسیع تری از آن را پوشش میدهد، و بنابراین والت دیزنی به سمفونی پاستورال فضایی اسطورهای بخشیده است. پنج بخش یا حرکت متمایز در این تمثیل اساطیری متحرک وجود دارد:

در شروع، ما با گروهی از موجودات شگفت انگیز در دشت و جنگل مواجه می‌شویم؛ اسب های تک شاخ، اسب های پرنده(پگاسوس) و تمام اعضای خانواده‌ی آن به نام "سنتور" ها. سنتور ها آن موجودات عجیب که نصفشان انسان و نصفشان اسب می‌باشد و دوست دختران آنها که به "سنتورت"(سنتاورتس) معروفند و بعد دوست قدیمیشان به نام "باچوس"(بروک یا باکِس) که خدای شراب و عیش و نوش است که در "بچوستان"(باکِنال) حکم فرمایی می‌کند را می‌بینیم. که مهمانی او به دلیل طوفانی شدن هوا به هم می‌ریزد و ما حالا "واکلین" خدای طوفان را خواهیم دید و خدای رعد و برق "زئوس" را خواهیم دید که دارد با افراد "بچوس" دارت بازی می‌کند. بعد از پایان طوفان، ما خواهیم دید که الهه‌ی رنگین کمان "آیریس" ظاهر می‌شود و در سرتاسر آسمان رنگین کمانش را نقش می‌زند و بعد "مورفیوس" خدای خواب تمام پهنه‌ی شب را فرا می‌گیرد و "دایانا" توسط قوس ماه تیری از آتش که همان ستاره می‌باشد را به آسمان پرتاب می‌کند.(دیمز تیلور)

۱. ورود به روستایی در کوه اورست: موجودات افسانه ای شامل اسب تک شاخ و نوزاد رنگی هستند که در سرتاسر نواحی زیبا جست وخیز می کنند. اسب نر سیاه بالدار به نام پگاسوس با خانواده چهار اسب رنگارنگش پرواز می کند. آنها به همراه جفت سفیدش روی دریاچه ای سر می زنند و روی سطح آب آن می نشینند.
۲. صحنه کنار بروک با سنتورها و سنتورت ها: سنتورهای دختر (ابتدا هنگام شنا از لباس خارج می شوند, سپس با لباس زیری که از گل ساخته شده پوشانده می شوند) توسط بچه کوپیدها[۲]تزئین و آرایش می شوند (با کلاه هایی از گل) در انتظار ملاقات با دوستان مذکر خود. شوند. کوپیدهای بالدار به خواستگاری یک سنتور تنها با سنتورت رویایی خود کمک میکنند.
۳. شادی در جشن باکنال: همه شخصیت های اساطیری، از جمله جانوران بدجنس، صحنه بعدی را برای یک جشن تنظیم می کنند. شراب برای این مناسبت فشرده میشود. یک شکارچی مست، با قاطر اسب تک شاخ، تلوتلوخوران از جنگل بیرون می رود.

---

[۱] . از ریشه ای یونانی به معنی هم صدایی و هم آوایی
[۲] . در اساطیر رومی همان خدای عشق است که بصورت یک کودک برهنه مجسم میشود

۴. طوفان: هنگامی که رقص شراب و مهمانی آنها به پایان می رسد، زئوس ریش دار طوفان تندر تیره – ای را به راه می اندازد و رعد و برق هایی را که توسط ولکان ساخته شده است پرتاب میکند. پیچها به سمت باکس پرتاب می شوند. خمره شراب در اثر برخورد رعد و برق شکسته می شود و همه جا را با سیلاب های شراب پر می کند.

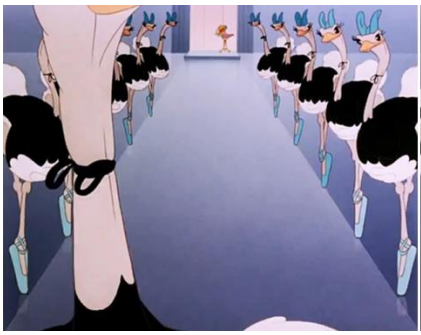
۵. صلح و غروب خورشید: پس از طوفان، آرامش باز می گردد و زنبق در آسمان رگه می زند و رنگین کمانی از رنگ ها را دنبال می کند. موجودات اساطیری به رنگ های رنگین کمان بازی می کنند. همانطور که خورشید به شدت می درخشد، نماد آپولو[۱]سوار بر ارابه ای آتشین که توسط سه اسب در آسمان رانده می شود، موجودات تکان می خورند و درخشش مایل به قرمز آن را تحسین می کنند تا از این روز دوست داشتنی تشکر کنند. غروب نزدیک می شود و مورفیوس زمین را با ردای تاریکی می پوشاند. شب فرا می رسد و دیانا، الهه ماه، در آسمان ظاهر می شود تا یک تیر دنباله دار آتشین را از کمان نور تشکیل شده توسط هلال ماه جدید – پرتاب کند. این دنباله دار ستاره های درخشانی ایجاد می کند که پراکنده می شوند و در مکان های مناسب خود در آسمان شب می افتند. همه چیز در آرامش زیر ماه و ستارگان در مکان مردگان قرار دارد. (FILMSITE.ORG) ترجمه نگارنده.

۶. رقص ساعت ها آمیلکار پونکیلی از اپرای او La Gi oconda ، یک باله خنده دار حیوانات است. این یک تقلید هجوآمیز و طنز از باله کلاسیک است که به چهار قسمت تقسیم شده است. یک ادای احترام لذت بخش به شعر در حرکت از طریق باله است که در یک سالن بزرگ توسط گروهی از رقصندگان غیر معمول، انسان نما، از جمله شترمرغ، اسب آبی، فیل و تمساح اجرا می شود: حالا یکی از معروف ترین و پرطرفدارترین باله هایی که تا به حال نوشته شده است را اجرا می کنیم... این نمایشی از ساعات روز است. همه اینها در تالار بزرگ با باغ آن فراتر از کاخ دوک آلویسا، یک نجیب زاده ونیزی اتفاق میافتد. ما گروهی از رقاصان را با لباس‌های مخصوصی خواهیم دید که زیبایی نور و لطافت سپیده‌دم را به ما پیشنهاد می‌کنند. سپس دومین گروه وارد می‌شوند و لباسی که نمایانگر نور ظهر است بر تن دارند. بعد از آن‌ها، گروه سوم وارد می‌شوند که لباسهایشان یادآور زیبایی غروب آفتاب است. و بعد آخرین گروه که همگی به رنگ سیاه شب هستند وارد می‌شوند. در نهایت ارکستر به بهترین قسمتش می‌رسد که همان ساعت‌های تاریکی و وحشت است که با طلوع آفتاب از بین می‌رود. . (دیمز تیلور)

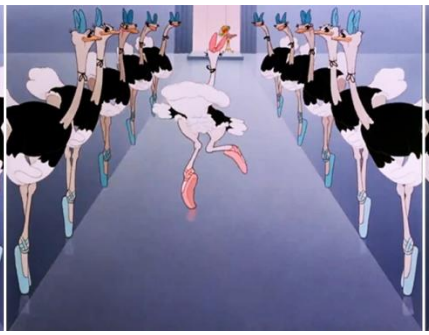
۱. باله شترمرغ (صبح): دوربین از دروازه های آهنی تالار بزرگ از میان ستون ها به پرده های سفید حرکت می کند. صحنه از روی یک شترمرغ غول پیکر در حال خواب شروع می شوند. پس از بیدار شدن و کشش، شترمرغ بلند می شود و مانند یک بالرین به زیبایی به سمت گروهی از دیگر شترمرغ های خوابیده می رود. آنها بیدار می شوند و سپس شترمرغ پریما بالرین میوه را به سمت آنها پرتاب می کند آنها پرتقال، موز و آناناس را به طور کامل می بلعند و شکل های جالبی

[۱] . خدای روشنایی (خورشید) موسیقی کمانداری هنرها و پیشگویی در اسطوره های یونان

را در گردن باریک خود ایجاد می کنند. با نگاه کردن دقیق به تصاویر این قسمت و توجه موشکافانه به صداهای استفاده شده، متوجه استفاده‌ی درست و در یک کلام بی‌نقص از اصطلاحات موسیقایی کرشندو[۱] و دکرشندو[۲] می‌شویم. که بخش مربوط به این تکنیک ها با صدای فلوت آغاز شده، در این لحظه شترمرغ اصلی در نزدیک ترین حالت ممکن با مخاطب قرار دارد و صدای فلوت با شدت زیادی به گوش می‌رسد و همینطور که شترمرغ به عمق تصویر می‌رود، از ما دور می‌شود، صدای فلوت به مراتب دور شدن شترمرغ از مخاطب، کم می‌شود(دکرشندو). (در واقعیت نیز این قضیه صادق و ملموس است؛ هرگاه فردی به ما نزدیک‌تر باشد، صدای او را بلند تر می‌شنویم و هرچه فرد از ما دور تر شود صدا به تدریج آرام می‌شود.) و همینطور ما شاهد عکس این ماجرا نیز هستیم؛ درست زمانی‌که شترمرغ ظرف میوه را برمی‌دارد و از اعماق تصویر به سمت ما (مخاطب) نزدیک می‌شود، با نزدیک تر شدن شترمرغ به ما به تدریج صدای فلوت قوی تر به گوش ما می‌رسد (کرشندو). درواقع در این قسمت با دانش کافی به ترکیب المان های تصویری و مباحث موسیقایی پرداخته شده است.



شکل۳۴



شکل۳۵

شکل۳۶

شکل۳۷

شکل۳۸

شکل۳۹

[۱]. رفته رفته قوی کردن صدا مانند این علامت <

[۲]. رفته رفته ضعیف کردن صدا مانند این علامت >

۲. باله کرگدن (بعدازظهر): حباب ها, بیداری قریب الوقوع و ظهور یک اسب آبی بالرین از یک استخر زنبق در باغ تالار بزرگ را نشان می دهند. بعد از بیدار شدن، جلوی آینه به خودش پودر می زند. دو اسب آبی به او کمک می کنند تا از استخر خارج شود. او در حین یک رقص انفرادی، با لباسی شیک می چرخد. به زودی خسته شده، در آغوش اسب آبی می افتد، که او را به کاناپه اش برمی گرداند. هماهنگی دقیق صداهای سازها به ویژه ساز فلوت با حرکت پای کرگدن چنان حائز اهمیت است که تمام محدوده‌ی توجه مارو به خود جلب می‌کند. آن بخش از موسیقی که در روایت داستان تکرار می‌شود به زیبایی روی حرکات رقص باله ی کرگدن نشسته است و این هم‌زمانی باعث می‌شود مخاطب حس های مختلف را از صدای ساز ها بعد تماشای تصویر بهتر درک کند. زمانی که کرگدن پرانرژی است از صدای فلوت در حالت فُرته(f)[۱۷]استفاده شده است در کنار آن ساز ویولون سل که حس سرزندگی را به مخاطب القا می‌کند نیز فُرته نواخته شده است. درست زمانی که کرگدن خسته و خواب‌آلود می‌شود صدای سازها به صورت پیانو(p)[۱۸]استفاده شده تا تاثیری دو چندان بر بینایی مخاطب داشته باشد در کنار آن صدای ساز ویولن سل نیز پیانو نواخته می‌شود.

شکل۴۱

شکل۴۰

۱۷. با صدای قوی
۱۸. با صدای ضعیف

شکل۴۳

شکل۴۲

۳. باله فیل (عصر): هنگامی که اسب آبی سربی می خوابد، گروهی از فیل ها با لباس شب ظاهر می شوند تا او را احاطه کنند. در استخر، حباب های صورتی بزرگ را با تنه های خود در یک رقص حباب می دمند. اسب آبی خفته روی دسته ای از حباب ها به سمت بالا کشیده می شود و به زودی اسب های آبی و فیل های دیگر به آن ها می پیوندند. همه چیز به زمین باز می گردد و اسب آبی سربی با فرا رسیدن شب خواب می ماند. بخشی که می‌خواهیم بررسی کنیم زمان ساخت حباب توسط فیل‌ها است. که تمام فیل ها مشغول رقص و انجام کار خود به درستی هستند به جز یکی از آنها که مشغول ساخت حباب درشت تری است و صدای ویولن در اینجا به فیل مورد نظر ما اطلاق شده است. وقتی آخرین حباب خود را می‌سازد صدای فلوت برای نشان دادن آن حباب وارد صحنه می‌شود و حباب زیر فیل قرار می‌گیرد و او را به سمت بالا می‌برد اما به علت وزن زیاد فیل، آن حباب هرچند بزرگ می‌ترکد و صدای فلوت از تصویر جدا می‌شود.

شکل۴۵

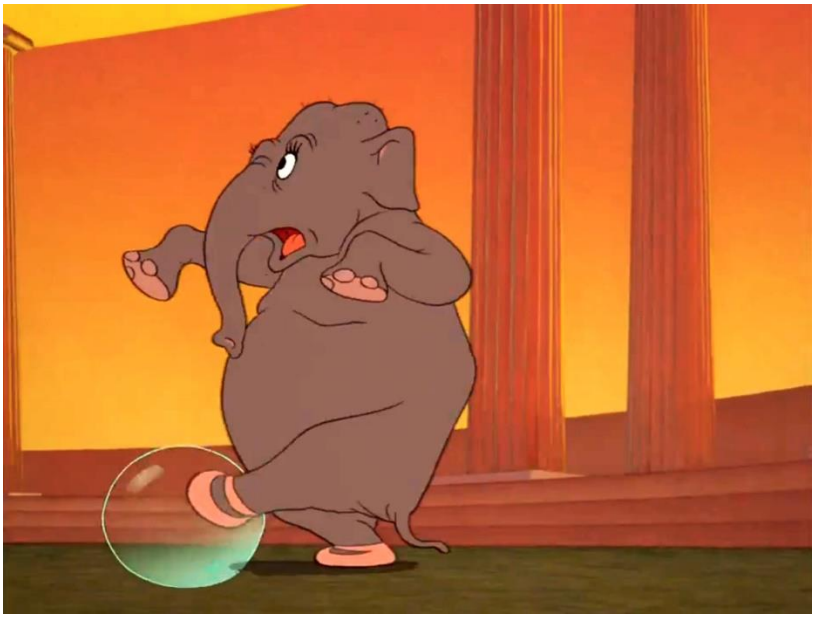
شکل۴۴

شکل۴۶

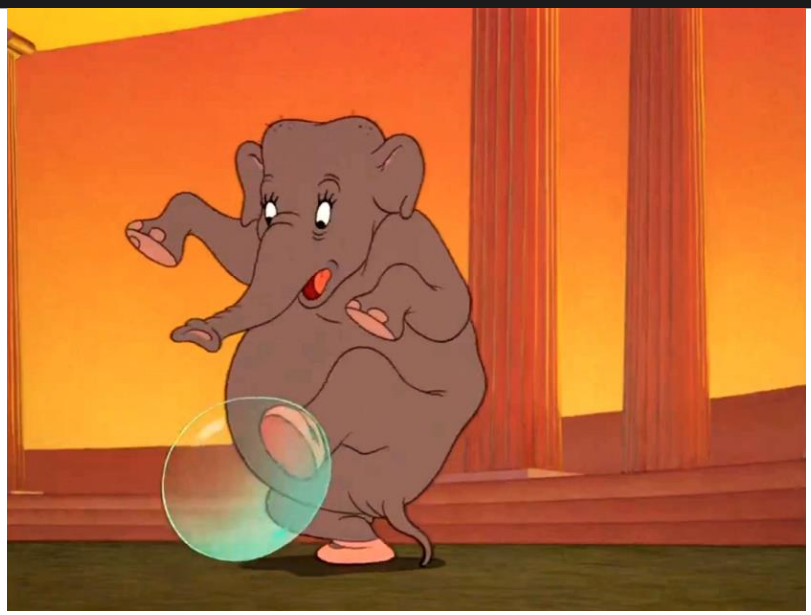
شکل۴۷

در نمای بعدی که فیل هم دوباره مشغول ساخت حباب هایی هست در هنگام تکرار این حرکت، موسیقی پیشرونده ای را می‌شنویم تا زمانی که پای فیل مورد نظر داخل حباب فرو می‌رود و گیر می‌کند و او هرچه تلاش می‌کند آن را از پای خود آزاد کند، موفق نمی‌شود. وجود صدای تکراری ریتمیک روی حرکت پای فیل در ابتدا باعث می‌شود مخاطب با حالتی از عصبانیت و ناراحتی فیل مواجه شود که آن صدای تکرار شنونده ی ویولن، حس فیل را به خوبی به مخاطب منتقل می‌کند.

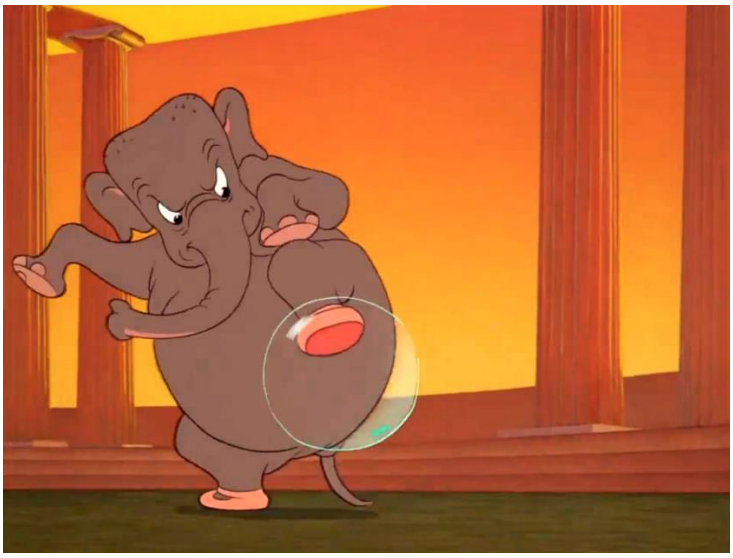
شکل۴۸



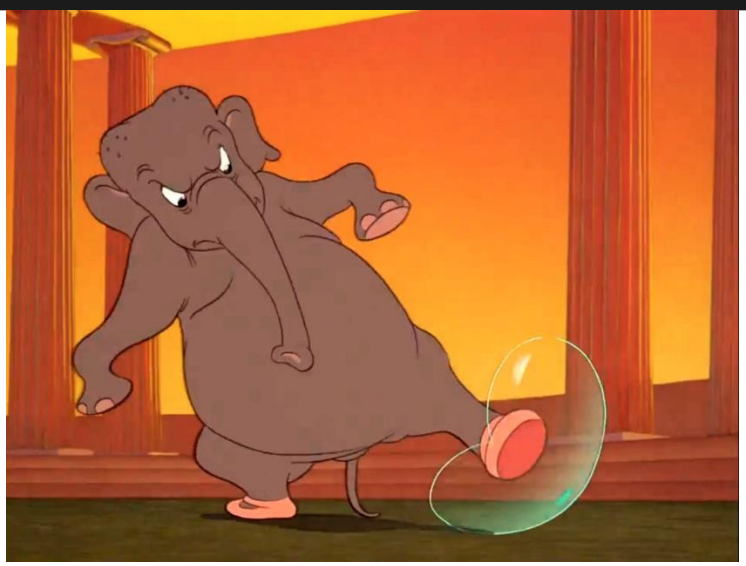
شکل۴۹



شکل۵۰



شکل۵۱



شکل۵۲

۴. باله تمساح (شب): تمساح های زیرک، چشم زرد و شنل سیاه روی کل گروه سوار می شوند. تمساح ها و اسب های آبی پشت ستون های مرمری مخفی کاری می کنند. یک فیل سوار تمساح می شود. تمساح ها فیل ها را بالای سر می چرخانند. اسب های آبی تمساح ها را با دم به اطراف می چرخانند. تمساح رنگ سربی اسب آبی رنگ سربی را به پایین پرتاب می کند و بر او پیروز می شود. در آخرین نکته، دوربین از میان ستون های تالار بزرگ به سمت درهای آهنی در ورودی آن عقب می نشیند. دروازه ها به شدت بسته می شوند و لولاهای آن فرو می ریزند.

بخش سوم:

در آخرین بخش از انیمیشن فانتزی، ما ترکیبی از دو قطعه موسیقی داریم که از نظر ساختار و حال و هوا کاملاً متفاوت هستند که به خوبی یکدیگر را به هم می اندازند. از نظر موزیکال و دراماتیک ما در اینجا تصویری از مبارزه بین امر ناپسند و مقدس داریم.

۷. شب موسورگسکی در کوهی به نام طاس، جشن وحشتناک شرارت جادوگران است. با فرا رسیدن شب در پای کوه طاس، ارباب شر و مرگ، خدای سیاه چرنوبوگ (خدای شیطان در اساطیر اسلاو), در بالای قله دندانه دار ظاهر می شود و حرکت بال های سیاه رنگش با ریتم شیپور ها همنشینی دارد. انبوهی از خفاش های شیطان در هوای تاریک پرواز

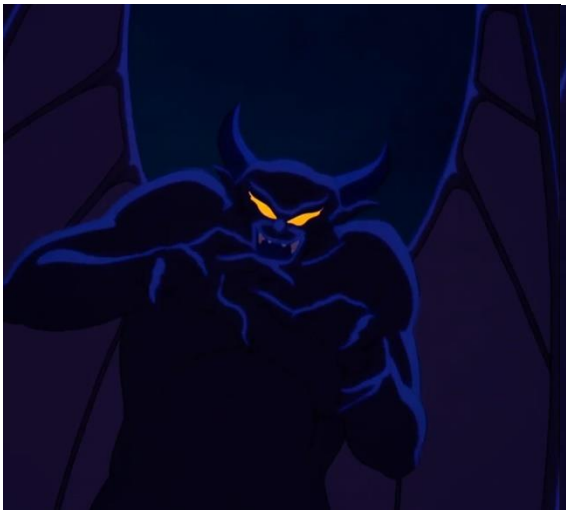
می کنند. صدای برگزیده ی حرکت خفاش ها صدای تریل زدن های ساز ویولن است که تکرار دو نت نواخته شده پشت سر هم، متناسب حرکات سریع خفاش ها است.

شکل۵۳

به عنوان یک سلام به خدایان شیطانی و برای جشن گرفتن شیطان, ارواح خبیث, ساحره ها, خون آشام های شیطانی, از روی قبرها بلند می شوند و تعظیم می کنند. در شعله های آتش، دود و جرقه های آتشین، به شکلی سورئالیستی دور او می چرخند. او از عبادت پرشور آنها لذت می برد. در این بخش از انیمیشن ما هرگاه شاهد ارباب شر و مرگ به تنهایی هستیم, موسیقی مخصوصی که شامل ساز شیپور است را میشنویم که با قدرت و بسیار قوی نواخته شده است و قدرت آن ارباب را می رساند. در دست او، ارواح با عصبانیت می رقصند، در حالی که او از تبدیل آنها به حیوانات در ابتدا مارمولک و سپس خدایان سیاه مینیاتوری لذت می برد. با مشت های غول پیکر، پس از کار با آنها، او پیکرهای شعله ور را به داخل گودال آتشین می اندازد. ما شاهد رنگ های متضاد هستیم. که عملا در کنتراست هم قرار دارند. برای مثال، اگر رنگی مانند بنفش را در آتش می‌بینیم، پشت آن رنگ سبز به چشم می‌خورد. همینطور باقی رنگ‌هایی که در این بخش از انیمیشن وجود دارند، دارای تضاد رنگی بالایی هستند که باعث یادآوری حالت غیر واقعی و وهمانی این اتفاقات است. انگار این رنگ ها فقط متعلق به دنیای افسانه و افسون این داستان دارند.

شکل۵۴

ارباب خبیث و شر زمانی که قصد به فرو بردن آتش زیادی به داخل جهنم می‌کند و دست‌هایش را بالا می‌آورد، نوری روی بدن سرمه ای رنگش می‌افتد که هم‌زمان با آن نور ما صدای ناقوس کلیسا را می‌شنویم. انگار این صدای تک ضربی برای این موجود پلید ایجاد مزاحمت می‌کند.



شکل۵۵

شکل۵۶

نور سفید دوباره، هم برای ارباب شر و هم برای روح های سرگردان سبب آزار می‌شود و به مثابه‌ی زنگ اتمام جشن آنها پخش می‌شود وآنها را به سمت قبرهای خود سوق می‌دهد و با روشنی آسمان ارباب شر در خود فرو می‌رود. ارباب شر و خبیث متوجه می‌شود که قدرت خیر بسیار قوی است. دیگر از صدای سازهای وحشتناک و دلهره آور خبری نیست و ارباب شر به کوهی تبدیل می‌شود و در مه محو می‌شود. نور بر تاریکی پیروز می‌شود، نیکی بر شر."آو ماریا" شوبرت در واقع

دومین قسمت از بخش هفتم است. انتهای قسمت اول به طور یکپارچه و بدون مکث با قسمت دوم ترکیب می شود. در این بخش هیبت انگیز، به نظر می رسد ناقوس های قسمت اول، مؤمنان را به عبادت فرا می خواند. در مه صبحگاهی در پای کوه، چهره های سرپوش سفید با شمع های درخشان در صفوف حرکت می کنند. آنها از یک چمنزار عبور می کنند و از روی یک پل می گذرند، نورهایشان در آب زیر منعکس می شود. آنها از تپه ای بالا می روند و وارد جنگلی می شوند، جاییکه درختان طاق هایی شبیه به کلیسای جامع را تشکیل میدهند. عابران شمع دار از تاریکی جنگل عبور می کنند و درست قبل از طلوع فجر وارد مرتع زیبایی می شوند. سپیده دم زمانی فرا می رسد که اولین نور روز، آسمان و زمین را روشن می کند. این نور که از وسط آن همه تاریکی به چشم می‌خورد یادآور همان موسیقی متن یا نوار فیلم است. آسمان آبی و ابرها چشم اندازی صلح آمیز از بهشت روی زمین را ارائه می دهند. در حالی که گروه کر آخرین آکوردهای آو ماریا را می خواند، پرتوهای طلوع خورشید مایل به قرمز درخشان است. قدرت های نور بر قدرت های مرگ پیروز هستند.

شکل۵۷

نتیجه گیری

رنگ و موسیقی قابلیت های زیادی دارند که با کمک یکدیگر می توانند به روایت داستان بپردازند. موسیقی با تکنیک‌های خاص خود، می‌تواند در مخاطب بینشی ایجاد کند تا مخاطب بتواند به کمک آن نگرش، بعد از تماشای یک اثر هنری(در این مقاله انیمیشن و تصاویر متحرک)، فضای موجود در آن‌ها را بهتر درک کند و داستان را به راحتی دنبال کند. موسیقی با استفاده از ریتم ها، فواصل نت‌ها و ... و همچنین رنگ ها با انرژی های ذاتی و مختص خود، می‌توانند با ایجاد اتمسفری هم راستا با اثر هنری، در درک و فهم آن اثر تسریع بخشد. همچنین تجربه‌ی ادراک موسیقایی در هر فرد با فرد دیگر می‌تواند متفاوت باشد؛ زیرا موسیقی از گفتمان استفاده نمی‌کند و به کلمات تقلیل نمی‌یابد. موسیقی می‌تواند سیستم ادراکی که مربوط به حواس گوناگون است را برانگیزد و سبب به کار افتادن حواس دیگر شود(از جمله حواس بصری) که به خلق تجربه‌ای بصری بیانجامد. همچنین راهی برای تشخیص درست و نادرست بودن تخیل برگرفته از شنیدن موسیقی وجود ندارد. تجربه‌ی هرفرد از موسیقی، منحصر به فرد است؛ زیرا که موسیقی کاملا ذهنی است.

فهرست منابع

۱. کیمی ین, راجر (۱۹۷۶),درک و دریافت موسیقی, نشر چشمه
۲. شمس, بهاالدین (۱۳۸۳), موسیقی در عهد باستان, نشر نور
۳. پین سنت,جان (۱۳۸۰, اساطیر یونان, انتشارات اساطیر
۴. حاج محمدی, غلامرضا (۱۳۸۵), تئوری موسیقی, انتشارات چنگ
۵. منصوری, پرویز (۱۳۷۰),تئوری بنیادی موسیقی, نشر کارنامه
۶. عمید,حسن (۱۳۳۲),فرهنگ فارسی عمید, انتشارات امیر کبیر

7. Artikel Der Spiegel. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 22. Juni 2008, 14:52 UTC. URL http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Der_Spiegel&oldid=47535878 (Abgerufen: 22. Juni 2008, 20:06 UTC)
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Patricia_McCormick_(author)
9. Pegolotti, James A (2003). Deems Taylor: A Biography. Boston: Northeastern University Press. ISBN 1-55553-587-9.
10. Stevenson, Robert (2001). "Taylor, (Joseph) Deems". In Stanley Sadie; John Tyrrell (eds.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second ed.). London: Macmillan Publishers.
11. Howard, John Tasker (1927). Studies of Contemporary American Composers: Deems Taylor. J. Fischer. ISBN 978-0-266-81350-7.

تحلیلی بر نقاشی دیجیتال و سنتی ایرانی و تاثیرات نقاشی دیجیتال بر روی اثر

دکتر مهتاب مبینی[۱] ژیلا خدامی[۲]

چکیده

نقاشی دیجیتال به مدد ابزارهای تکنولوژی جدید همچون کامپیوتر و به واسطه ارتباط با غرب به ایران وارد شد .این امر تغییرات شگرفی در هنر نقاشی سنتی ایرانی ایجاد کرد ،از یک سو سلیقه هنری دوران را به یک سلیقه تصویرگرا تغییر داد و از سوی دیگر باعث شکل گیری جنبشی جدید در هنر اصیل ایرانی شد که گرایش بسیار به سوی یک هنر تصویری با سلیقه زیبایی شناسانه غربی دارد هنری که تا قبل از آن بازتاب مفاهیم عمیق اسلامی روح بیننده را لذت معنوی که ریشه در فرهنگ ایرانی اسلامی دارد سوق می داد . هنر نقاشی دیجیتال به واسطه تکثیر مکانیکی آن و با تاثیرگذاری بر هنر نقاشی سنتی ایرانی باعث بوجود آمدن تصاویری بدون تاثیر آیینی و فرهنگی و بازاری شدن این هنر شد . سوال مهم در باب این جریان این اســت که آیا می توان ایــن نقاشی های دیجیتال را جزئی از هنر به شمار آورد؟ و چه دلایلی باعث شکل گرفتن این جریان در هنر نقاشی شـدند؟ چرا هنــر نقاشی از یک فضای انتزاعی و تزیینی منحصر به فرد به یک فضای بازاری متمایل شــد؟ این مقاله به روش تحقیق توصیفی – تحلیلی و شیوه گردآوری کتابخانه ای ،با استفاده از نظریه بازتولید مکانیکی والتر بنیامین ،به این نتیجه رسیده است که دلیلی که باعث شکل گرفتن این جریان در هنر شــده است می تواند تأکید مضاعف سازندۀ اثر بر جنبه های شکلی، بیش از محتوایی اثر و توجه به بازار سرمایه باشد. همچنین نقاشی دیجیتال به واسطه تکثیر مکانیکی آثار هنری به نقاشی بدون اصالت که صرفا جنبه بازاری و نمایشی دارد تبدیل شده است.

واژه های کلیدی: نقاشی دیجیتال ، نقاشی سنتی، بازتولید مکانیکی ، والتر بنیامین

[۱] دانشیار گروه هنر،دانشگاه پیام نور تهران ایران. Dr.m.mobini@gmail.com

[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام نور تهران ایران. Manrood90@gmail.com

مقدمه

در عصر حاضر عرصهٔ هنر در دامنه ای از رویدادهای گوناگون، از ورکشاپ های هنری و گالری های هنری و نمایشگاه ها بین المللی گرفته تا حراج های بزرگ هنری و سایر بخش ها ، بیشتر به رویدادهای بازار و نمایشگاه های مرتبط با آن محدود شده است و اصالت و هدف اصلی هنر را که هنر برای هنر است را تحت شعاع قرار داده ، به نظر می رسد هنر نقاشی دیجیتال که مورد بحث این مقاله می باشد ، نمی تواند به معنی واقعی هنر، حقیقت را ظاهر کند و به قول مارتین هایدگر[۱] فیلسوف قرن بیستم خبر از آشکارگی ناب یا حقیقت نمی دهد . یکی از تحولات بزرگ و تاثیرگذار شکل گیری هنر مدرن امروزی که سبب شد آن هنر اصیل به هنری تکثیر پذیر و جدا از حقیقت تبدیل شود هنر دیجیتال بود و به جای پرداختن به نقاشی سنتی و منحصر به فردی که ریشه در فرهنگ غنی ایرانی داشت به هنری برگرفته شده از هنر غربی روی آورد. بر این اساس این مقاله این فرضیه را مطرح میکند که با فرا رسیدن عصر تکنولوژی و امکان تکثیر تکنیکی آثار هنری کل مفهوم هنر دچار دگرگونی شد و ادراک جدیدی از هنر شکل گرفت که بیشتر جنبه نمایی و بازاری بودن آن دیده می شود. برای فهم این موضوع آگاه کننده تر از این هیچ چیز نیست که تحولات را با توجه به نظرات والتر بنیامین مورد مطالعه قرار دهیم. مقاله والتر بنیامین راجب هنر بازتولید پذیر است ، از نظر بنیامین،به واسطه همین بازتولید پذیر شدن هنر ، درک و دریافت مخاطب امروزی از هنر متحول شده و این امر با جایگزین شدن کارکرد آیینی هنر با کارکرد نمایشی آن در پیوند است. به زعم او، آنچه در اثر هنریِ بازتولیدپذیرِ امروزی از بین می‌رود هاله اثر هنری نامیده می‌شود. او سپس ادعا می‌کند که بازتولید یا تکثیر اثر هنری یک کنش انسانی مدرن نیست، بلکه از گذشته و از یونان باستان سابقه داشته‌است. (بابک احمدی ،۱۳۸۹)

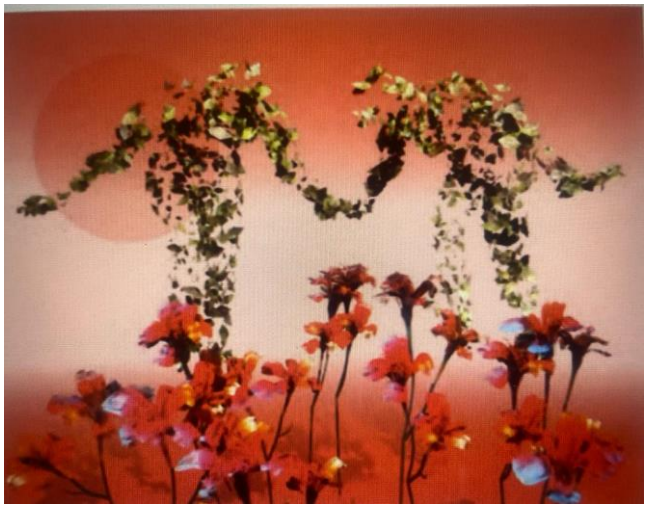
تحولات نقاشی از پیش از تاریخ به ســـوی یک دنیای هنر جدید: دوران دیجیتال

نقاشی از آغاز تا کنون تحولاتی را داشته این تحولات از پیش از تاریخ حدود بیست هزار سال پیش در غار لاسکو[۲] در جنوب غربی فرانسه که در دسامبر ۱۹۴۰ کشف شد ، شروع شده و تاکنون ادامه دارد، در دوران های مختلف ، جنبش هایی در نقاشی صورت گرفته می توان گفت ،به گفته ریگل دگرگونی در تکنیک های هنری از تغییراتی نشأت می گیرد که در شیوه ی نگاه و برداشت مردم از مشاهده ی جهان به وجود می آید . بنابراین، او منکر تاریخ هنر میشود و معتقد است آنچه وجود دارد تنها تاریخ زندگی مردمی است که نیازهای متفاوتی دارند و به شیوه های متفاوتی هم این نیازها را مرتفع می سازد. (بنیامین ، ۱۳۸۲ ،۶۲) بر این مبنا می توان گفت سیر تحول در نقاشی به دلیل نیازی بوده که در هر دوره با توجه به تحول در جامعه و تکنولوژی

بوجود آمده ،حال که این تغییرات در جهت مثبت و تکامل و رشد بوده یا منفی بود موضوعی است که بررسی می شود .

واژه نقاشی نگارگری یا نقاشی یا رسم فرایندی است که طی آن رنگ و رنگدانه بر روی یک سطح مسطح مانند کاغذ یا بوم ایجاد نقش می کند و اثری خلق می شود قدمت نقاشی شش برابر زبان نوشتاری است و برخی از پژوهشگران معتقدند که اولین نقاشی‌های یافت شده در غارها حاکی از آن است که انسانهای اولیه با کشیدن نقش حیوانات و شکارشان به نوعی خود را آماده نبرد با آن‌ها می‌کرده‌اند. در نقاشی دیجیتال امروزه هنرمندان به روش های غیر سنتی و با شیوه های غیر کلاسیک آثاری را خلق می کنند که از لحاظ مفهومی نقاشی است ولی در جهان اختلاف نظر های زیادی در مورد کاملا هنری بودن آن وجود دارد. هنرمندانی که از صدا ،نور و چاپگرهای جوهرافشان ،پیکسل های صفحه نمایش گر برای خلق آثارشان استفاده می کنند با کسانی که با مواد سنتی و رنگ های آمیخته با زرده تخم مرغ را بکار می بردند ،گویی یکسان هستند و به همه این آثار ،نقاشی گفته می شود. امروزه قدرت ابتکار نوآوران عرصه ی تصویرسازی با حضور کامپیوتر در همه کلاس ها و در واقع با حضور تکنولوژی دیجیتال افزایش یافته .تکنولوژی دیجیتال بیش از هر زمان دیگری با زندگی روزمره ما درآمیخته است و برای بسیاری از اشخاص این تغییرات از سنین پایین آغاز می شود . کثرت ناگهانی استفاده از وب و عکاسی دیجیتال نیز به ظهور تصویرسازی دیجیتال دامن زده. با اختراع عکاسی در سال ۱۸۲۹ و تاثیر آن روی نقاشی ،دیگر نقاشی از اهداف تاریخی خود برای تهیه یک ثبت دقیق از جهان قابل مشاهده محروم کرده . هنر دیجیتال نتیجه سیر تکاملی پیشرفت های مکانیکی و الکترونیکی در عکاسی و فیلم و ویدیو است . از منظر تاریخی عمده ترین باور این است که عکاسی در طراحی و نقاشی ریشه دارد . عکاسی – در روزگاری با مقاومت تاریخی در راه اثبات خود به عنوان گونه ای از هنر های زیبا مواجه بود – در حال حاضر جای خود را در سراسر موزه ها و مجموعه های هنری دنیا باز کرده است . (بروس ، ۱۳۹۳، ۲۰) عکاسی دیجیتال یکی از عوامل رونق هنر دیجیتال و نقاشی دیجیتال است امروزه با کمک عکس و نرم افزار های کامپیوتری همچون فتوشاپ و دیگر نرم افزارهای پیکسلی و ویکتوری آثار بسیار زیادی خلق می شود . نقاشی دیجیتال در عصر حاضر با وجود مزیت هایی که نرم افزارهای کامپیوتری در خلق و انتشار آثار دارد به سرعت رواج یافت .بسیاری از تصویرسازان و طراحان با داشتن ابزارهای ویرایش عکس های دیجیتال که در حال حاضر موجود است ،در پی ارتقای مهارت خود و رفتن به حوزه نزدیک تر به تصویر سازی تجاری دیجیتال هستند . برای کاربران خانگی یافتن مخاطب برای آثارشان و انتشار آثارشان در وب ،پیشرفت منطقی محسوب می شود .(لارنس ،۱۳۸۸ ،۱۲). در آغاز قرن بیست و یکم نقاشان دیجیتال که نه عکاس و طراح گرافیک و نه تصویرگر هستند مرزهای نقاشی سنتی را از هم پاشیدند و زبان بصری خاص خودشان یا نوع خاص منظرسازی خودشان را آفریدند تا گوهر درونی داستان هایی را که سفارش گرفته اند به تصویر بکشند . گاهی این نقاشان با ترکیب روش سنتی و جدید می خواهند رویکرد مدرنی ایجاد کنند که به شیوه هوشمندانه و نا محسوس و فارغ از

جنجال آثار موفقی را ارائه دهند . این زیبایی شناسی جدید از بسیاری از شگردها و الهامات خلاقانه کمک می گیرد از سبک هایی است که چهره نقاشی را در عصر جدید تغییر داده است . با این حال به نظر می رسد هنر دیجیتال آن اصالت و ریشه ای که در هنر سنتی به واسطه الهامانت نشات گرفته در ذهن هنرمند بوجود می آید را ندارد .تصویر ۱



تصویر ۱: چالز .آ. سوری ، باغ عاشقان ، ۱۹۷۷ ،نقاشی دیجیتال

تاریخچه نقاشی سنتی ایرانی و نقاشی دیجیتال

درباره شروع نقاشی در ایران می توان گفت ، مربوط به هزاره های پیش از میلاد است که در « میرملاس» (لرستان) کشف شده و نگاره هایی از رزم ،شکار ،انسان و حیوان را به تصویر کشیده است ،همچنین از نقاشی های اصیل ایرانی نگارگری است ،آغاز نگارگری به مفهوم دقیق آن را باید به دوره ساسانی مربوط دانست که توسط « مانی » نقاش و نگارگر چیره دست آن زمان موجودیت می یابد . (یاوری ۱۳۸۲، ۷۴). در نقاشی های سنتی به ویژه نگارگری ایرانی در مقایسه با نقاشی های دیجیتال ویژگی های خاصی از جمله توجه به اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن اثر و پیوند تنگاتنگ با ادبیات فارسی و اصل فضا سازی معنوی برای تجسم عالم مثالی همچنین ارتباط درونی تصویر و متن و که با صناعت ظریف و بغرنج آمیخته است وجود دارد. (تصویر ۲)

آثار نقاشی سنتی ایرانی یکه و تک بودند و از ارزش و هویت والایی برخوردار بود. هنرمندان نقاش و نگارگر ایرانی از جمله عبدالله بن فضل مشهور ترین نقاش شیوه عباسی و ابوتراب و فخرالدین حسین بدیع نقاش در مکتب سلجوقی و استاد احمد موسی ، امیر دولتیار و مولانا ولی الله در مکتب مغول نام برد . مکتب شیراز را باید زنده کننده مستقیم سنتهای نقاشی کهن ایران به شمار آورد ، چرا که در این مکتب خصلت اصلی ایرانی ظهور می کند و در دوران بعد به اوج می رسد . از نگارگران این دوره می توان « استاد شمس الدین » ، « فرهاد » و « بابا حیدر » اشاره کرد . (یاوری ۱۳۸۲، ۷۴)

تصویر ۲: هنر نگارگری ایرانی نقاشی سنتی

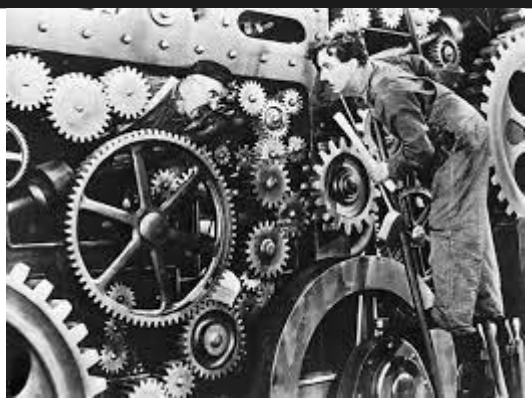
مکتب های دیگری هم در دوره ای که نقاشی سنتی رواج داشت وجود داشت واصالت و هویت خاصی را در آثار نمایان می کرد . با شروع عصر دیجیتال و استفاده از کامپیوتر برای ایجاد آثار نقاشی سبک های نقاشی به مفهوم قبلی فراموش شد و هنر معاصر در دوره کثرت گرایی بجای توجه به یکه و بی همتایی اثر ، هیچ توافقی درباره سبک نماینده اثر وجود ندارد . هنرمندان همچنان کارهای هنری مهم را در طیف گسترده ای از سبک ها و طبع های زیبا شناسانه می سازند که قضاوت درباره شایستگی های آنها بر عهده عموم مردم و بازار است. می توان گفت که دیگر هنر برای هنر نبود بلکه جنبه تجاری پیدا کرد نقاشی دیجیتال نمایانگر تغییراتی در جنبه های گوناگون زندگی ایجاد ایجاد کرد و تکنولوژی جدید رویکرد ها ایده ها و مد ها ، جلوه های تجاری و خلاقانه جدید برای ارائه آثار به منصه ی ظهور رسید . دنیای تجارت که ندرتا زیر بار خطر کردن می رود و ترجیح میداد زبان بصری را که آزموده و جواب پس داده به کار ببندد نیز ریسک پذیر شد و به تجارت دیجیتالی جدید تن داد. در دهه ی هشتاد میلادی بعد از ساخت کامپیوتر اپل در سال ۱۹۷۶ که در همه جا ملقب به آدم خلاق است و کامپیوتر مکینتاش در سال ۱۹۸۴ ، تکنولوژی به هم عصرانش اجازه داد که تصاویر دیجیتالی خلق کنند. (لارنس ، ۱۳۸۸ ، ۱۲) شش سال بعد از تولد کامپیوتر مکینتاش برادران توماس و جان نال با بسط برنامه ای که در

ابتدا با نام ایمیج پرو به بازار آمده بود نسخه اولیه فتوشاپ را برای کمپانی ادوبی ساختند و دوران سیادت فتوشاپ آغاز شد .(همان)

عصر جدید عصر تکثیر مکانیکی آثار هنری

عصر جدید؛ این دنیای هنر جدید تاریخ ایران را به واسطه نقش پررنگ این ابزار تکنولوژیکی جدید؛ یعنی «کامپیوتر»و «عکاسی»، میتوان «عصر تکثیر مکانیکی آثار هنری»– با استفاده از مقاله مشهور والتر بنیامین– خواند. به این معنا کـــه در این دوران کامپیوتر و دوربین های عکاسی به عنوان دو ابزار مکانیکی، باعث تکثیر انبوه تصاویر شـدند و آثار هنرهایی که تا پیش از این انحصاری، یکه و یکباره بودند را به شیوهای مکانیکی بازتولید کردند. این امر تغییرات چشمگیری را در هنر ایران همچنین در هنر نقاشی بوجود آورد. تغییری از آن دست که پل والری [۳] – شاعر و اندیشمند فرانسوی قرن بیست–به آن اشاره می کند : «... در همهٔ هنرها، بخش مادی وجود دارد که دیگر نمی توان از علم مدرن و پراکسیس کنش اجتماعی{ مدرن بگریزد. بیست سال است که }دیگر نه ماده، نه مکان، نه زمان، آنچه پیشترها بوده اند نیستند». میبایست این امر را به حساب آورد که چنین نوآوریهای عظیمی، کل تکنیک هنـــر را دگرگون می‌کنـــد و از این رهگذر بدعت و نوآوری خود تحت تاثیر قرار می گیرد و ای بسا راه به آنجا می برد که مفهوم خود هنر را به واسطه مفهوم هنر ایرانی به واسطه تکثیر دگرگون سازد. (بنیامین، ۱۳۸۲) . (تصویر ۴)انبوه تصاویر جدید و به این ترتیب شکل گیری یک سلیقه جدید تصویرگرا در جامعه؛ به سمت یک هنر کامل تصویری پیشبرد، در که آن را جنبـش تصویرگری هنر ایران می خواند. (تناولی ،۱۳۶۸) امری که به شدت تحت تاثیر بازتولید و تکثیر مکانیکی تصاویر بود، که خود این بازتولید روی هنر نقاشی هم تاثیر گذاشت. اثر هنری در حالت سنتی قابل تکثیر نبود، تملک ناپذیر و دور از دسترس بود و روبرو شدن با آن طی یک آیین و مراسم خاص صورت میگرفت. از این رو عامه مردم از دسترسی به آن محروم بودند. « هاله قداست اثر هنری این پدیده را دور از دسترس و اسرارآمیز جلوه میداد و امکان نزدیکی به آن برای قشرهای زیرین جامعه فراهم نبود.» (ضیمران، ۱۳۸۸،۱۶)

بنیامین معتقد اســـت با تکثیر مکانیکی اثر "هاله " آن از بین میرود.



تصویر ۴: پل والری، قطعاتی در باب هنر

میتوان آنچه را در اینجا از دســت میرود، ذیل مفهوم هاله خالصه کرد و گفت: آنچه در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی اثر هنری میپذیرد، ِ هاله ی اثر هنری است. (بنیامین،۱۳۸۲)یعنی اثر هنری دیگر چیزی یگانه محسوب نمیشود که با حفظ فاصله از تماشاگر و مخاطب، موردی جاودانه آید. (احمدی، ۱۳۷۵) نقاشی دیجیتال انتشار پذیراست ، نســخه های آن بدلی به نظر می آید پوسترها دیگر تجلی هاله اثر هنری را از میان بردند ، آنچــه که در این میان اهمیت فراوان دارد این امر است که بواسطه تکثیر مکانیکی،وجود یگانه اثر هنری دستخوش تکثیر انبوه شده و به مخاطب عام این امکان داده میشود که به طور مستقیم با اثر روبرو شــود. با توجه به اینکه در گذشته آثار هنری صرفا در انحصار معدودی انسانهای طبقه بالای جامعه قرار داشت، با تکثیر مکانیکی اثر، هنر ماهیتی عمومی و همگانی پیدا کرد و برای نخستین بار رویت آنها در کلیه زمانها و مکانهای گوناگون امکان پذیر گردید ». (ضمیران ۱۳۸۸،۱۲). صورتبندی در حال گذار است. معاصریت، مبتنی است بر تجربهٔ "معنای معاصر"، چیزی بیش از زمان حاضر و "اکنونِ"» همیشگی "از هم گسیختگی ها"ی بنیادین ادراک، راه های نامتناجس دیدن و ارزیابی تنها دنیایی که مکان زیست ماست سازگاری دوران های مختلف الزمان، وابستگی و تماس کثرت های فرهنگی و اجتماعی گوناگون و ... تمام اینها مشخصاً ویژگی‌های دنیای کنونی ما نیز هستند. بنظر میرسد آنچه واقعاً پایدار خواهد بود، بی ثباتی و تغییر دائمی است »(اسمیت ، ۲۰۰۶). در میان گرایش های متنوعی که هنر معاصر ایرانی را هویت می بخشد، فرم گرایی و پرداختن به موضوعات سیاسی اجتماعی برای بازار، سرمایه داری نوین، دامنهٔ جریان کالایی شدن را گسترش و فراگیری اهمیت بیشتری دارد ، آنچه رخ داده این است که تولید زیباشناختی، در جهان امروز با تولید کالا به طور کلی جمع آمده است. «اکنون ضرورت های جنون آسای اقتصادی جهت ایجاد موج تازه ای از کالاهای هرچه جدیدتر با نرخ های بالاتر بازگشت سرمایه، عملکرد و موقعیت ساختاری مهم تری برای نوآوری و تجربهٔ زیبایی شناختی ایجاب می کند »(جیمسون ،۱۳۸۶)

جیمسون یکی از شروط فهم شایستهٔ جهان پیرامون را داشتن آگاهی نسبت به «شیء وارگی » و کالایی شدن می داند که بر فرهنگ امروز ما حاکم شده اند(رابرتس ، ۱۳۸۶). شیء وارگی به دو شیوه عمل می کند؛ نخست شیوه ای که از طریق آن، سرمایه داری همه چیز را بر حسب ارزش مبادله است، یعنی مقدار پولی که به ازای آن خرید و فروش می شود. در اینجا یک شیء، یعنی پول، مهم تر از هر چیز دیگری (مانند انسان ها و کیفیت هستی آنها) است و به تعبیر جیمسون، این فرآیند مستلزم جایگزین ساختن روابط انسانی با روابط شی گونه ای همچون روابط پولی است (رابرتس ۱۳۸۶، ۵۶، ۵۸). بنابراین عامل نگهدارندهٔ سرمایه داری ارزشی هنجاری، بلکه بازار است (میلنر ،۱۳۹۴) در این موقعیت، آثار هنری نیز مانند سایر تولیدات فرهنگی، خاصیت کالایی و شیء گونه پیدا کرده و بیش از تاثیرگذاری مطلوب اجتماعی، بازار را هدف قرار می دهند.

گرایشهای غالب بازار هنر معاصر ایران فرم گرایی

کاوش در جنبه های زیباشناختی فرم در عناصر فرهنگ و هنر سنتی ایران و تلفیق آن با وجوه سبک شناختی هنر مدرن غرب. فرم گرایی مدنظر در اینجا لزوماً به معنای شکل فاقد معنا یا آبستراکسیون نیست، بلکه تأکید مضاعف سازندهٔ اثر بر جنبه های شکلی، بیش از محتوایی است که اثر به خودی خود قادر به سخن گفتن از آن باشد. «درهم تنیده با تاریخ مدرنیسم هنری پیشگامان هنر مدرن ایران به ویژه سقاخانه در تلاش بودند تا به نوعی همگرایی با هنر مدرن غربی(به ویژه هنر انتزاعی) دست یابند و سنتزی میان امر مدرن و سنتی برقرار کنند اما در مجموع، بهره گیری این هنرمندان از سنت، بیشتر ارجاعی "صوری" به سنت بود تا اشاره به مضمونی تداعی گر یا محتوایی مفهومی؛ کیفیتی که در گرایش انتزاعی این جریان مشهودتر است به عبارت دیگر آنها بر سنت های تصویری (شامل اشکال، نقش مایه ها، رنگ ها و ...)متمرکز شدند که همهٔ اینها در کنار هم می توانست پیوندی قابل درک با کارمایه های سنتی و گاه مذهبی ایجاد کند تا ارجاع به محتوایی خاص» . (کمشیر شکن ، ۱۳۹۴، ۱۰۷)

اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی

فیلسوف معاصر ،والتر بنیامین (۱۸۹۲– ۱۹۴۰م.) یکی از اعضای مکتب انتقادی فرانکفورت، در مقالهٔ دوران سازی با عنوان "اثر هنری در عصر بازتولید پذیری تکنیکی آن" که در سال ۱۹۳۵م. منتشر کرد ، این ایده را مطرح میکند که از نیمه سده نوزدهم و و در پی انقلاب صنعتی ،پیشرفت های تکنیکی ای حاصل شده که می تواند اثر هنری تجسمی که پیش از آن " یکه و یکباره" بوده را به طور انبوه بازتولید کند: اثر هنری در اصل همواره بازتولید پذیر بوده است در مقابل، بازتولید تکنیکی اثر هنری، امر تازه ای است. در حوالی سال ۱۹۰۰ م. بازتولید تکنیکی به نوعی استاندارد دست یافت که بر اساس آن نه تنها مجموعه آثار است بجا مانده را به موضوع خود بدل کرد و نحوه تاثیرگذاری آن ها را دستخوش ژرفترین دگرگونیها ساخت، بلکه در سبک های هنری نیز جایگاهی به خود اختصاص داد » .(بنیامین، ۱۳۸۲ ،۱۸–۱۷)

طبق نظر بنیامین ویژگی اصلی اثر هنری در زمان پیش از امکان بازتولیدپذیری" یکه و یکباره " بودن و یگانه بودن اثر هنری و به لحاظ تکنیکی بازتولید ناپذیر بودن آن است. این یگانگی، اثر هنری را در موقعیتی قدسی قرار می داد. این موقعیت

را بنیامین ذیل مفهوم "هاله"توضیح میدهد. به گفته وی اثر هنری پیش از این دارای جایگاه قدسی بوده و در جایگاه ویژه هاله هایی از قداست بر گرد خود داشته است. این هاله از نظر بنیامین سه ساحت اصلی دارد : « یکه است ،با ما فاصله دارد و جاودانه به نظر می آید»(احمدی ، ۱۳۷۵ ، ۲۳۸) . اثر هنری در این حالت قابل تکثیر نبود این اثر تملک ناپذیر و دور از دسترس بود و روبرو شدن با آن طی یک آیین و مراسم خاص صورت می گرفت. از این رو عامه مردم از دسترسی به آن محروم بودند. « هاله قداست اثر هنری این پدیده را دور از دسترس و اسرارآمیز جلوه میداد و امکان نزدیکی به آن برای قشرهای زیرین جامعه فراهم نبود» (ضمیران ، ۱۳۸۸ ، ۱۸). بنیامین معتقد است با تکثیر مکانیکی اثر " هاله " آن از بین می رود « میتوان آنچه را در اینجا از بین میرود ، ذیل مفهوم هاله خلاصه کرد و گفت: آنچه در عصر بازتولید پذیری تکنیکی اثر هنری می پذیرد هاله ی اثر هنری ایت (بنیامین، ۲۱،۱۳۸۲)

یعنی اثر هنری « دیگر چیزی یگانه محسوب نمی شود که با حفظ فاصله از تماشاگر و مخاطب، موردی جاودانه به نظر بیاید باسمه های چوبی ،نسخه های بدلی و پوستر ها ،تجلی هاله اثر هنری را از میان بردند .» (احمدی ، ۱۳۷۵ ، ۲۳۷). نقاشی های دیجیتالی قابل تکثیر هم ،و همچنین نسخه های بدلی پوسترها تجلی هاله اثر هنری را از میان بردند آنچه که در این میان اهمیت فراوان دارد این امر است که بواسطه تکثیر مکانیکی،وجود یگانه اثر هنری دستخوش تکثیر انبوه شده و به مخاطب عام این امکان داده میشود که به طور مستقیم با اثر روبرو شود. با توجه به اینکه در گذشته آثار هنری صرفا در انحصار معدودی انسانهای طبقه بالای جامعه قرار داشت، با تکثیر مکانیکی اثر، هنر ماهیتی عمومی و همگانی پیدا کرد و « برای نخستین بار رویت آنها در کلیه زمان ها و مکان های گوناگون امکان پذیر گردید . » (ضمیران، ۱۳۸۸ ، ۱۲)

نتیجه گیری

هنر نقاشی مدرن یا شاید بهتر است گفته شود نقاشی دیجیتال همواره در صحنهٔ بازار خوش درخشیده است. بخشی از این واقعیت در ولع پایان ناپذیر سرمایه داری متاخر و اهتمام آن در تبدیل هر منطق سود اندیش بازار جهانی همواره در اندیشه تولید کالاهای تازه برای مشتریان تازه است و تنوع لازم را در عرصه هنر، تأمین می سازد. ، درصورتیکه نقاشی قابل بازتولید نمی تواند به معنی واقعی هنر، حقیقت را ظاهر کند و در نهایت همگی کالاهایی هستند که در بازاری خاص با ارزش واحد پول مبادله می شوند و نمی تواند مفهوم هنری داشته باشد و به نظر می رسد که حق هنر را به معنی هنر ادا نمی کند و حقیقت را ظاهر نمی کند. دلیلی که باعث شکل گرفتن این جریان در هنر شـــده است می تواند تاکید مضاعف سازندهٔ اثر بر جنبه های شکلی، بیش از محتوایی اثر و توجه به بازار سرمایه باشد گرچه گاهی نقاشی دیجیتال در این دوران نگاهی به اصول نقاشی کهن می اندازد ولی نمی تواند حق کلام را ادا کند به طوری که دیده می شود در نحوه اجرا ، وابستگی به روش های سهل قابل تکثیر جدید دخالت دارد و دیگر آن اصالت دیرینه را به نمایش نمیگذارد و مبادلهٔ کالایی پُرسود و بی خطر در عرصهٔ هنر را مطلوب تر میداند. نقاشی دیجیتال به سبب جدا شدن از معنای تاریخی و متعاقباً عدم کسب معنا و نداشتن کارکردی مثبت در زمانهٔ معاصر، کالایی شده است گرایش های فرم گرا با تهی ساختن نشانه های فرهنگی از محتوای پیشین

و وارد ساختن آنها به بازی زیباشناسانهٔ شکل، رنگ و بافت، به هویت فرهنگی، معنایی بیش از لایه ای ،برای تزیین کالای هنری نبخشیدند. نقاشی مدرن نتوانست هویت فرهنگی نقاشی سنتی یکه و یکباره را در این دوران نشان دهد و به عامل معنادار و مؤثری در یک رویکرد هنری بدل سازد . هنرمند جدید نتوانست نقدی به فرهنگ مصرف گرا وارد سازد و در برابر پیچیدگی های جهان معاصر ما حرکتی موثر ایجاد کنند. سوژه قرار دادن رویدادهای سیاسی اجتماعی در فضای تصویرهای نقاشی دیجیتال ، همیشه قادر به جهت دادن ذهن مخاطب مطابق خواستهٔ هنرمند نیست و باعث شده مفهوم این هنر بی اثر بماند. هنرمندان ایرانی می توانند با زنده کردن هنر های نقاشی سنتی همچون نگارگری با موضوعات اصیل فرهنگ ایرانی مانند گذشته هنر اصیل ایرانی را که حقیقت را به نمایش می گذارد زنده کنند و مسیر زیبای هنر سنتی را در کنار صنعت بازتولید پذیر به زیبایی مطرح کنند.

پیوست ها

1. Martin Heidegger
2. Lascaus
3. Paul Valery

منابع

۱. زیگن ،لارنس ، (۱۳۸۸) تصویرگری دیجیتال ترجمه حسین شهرابی ،انتشارات یساولی.
۲. یاوری ،حسین (۱۳۸۲)آشنایی با هنرهای سنتی ،تهران : صبای سحر .
۳. وندز ،بروس ،(۱۳۹۴) هنر در عصر دیجیتال ،مترجم مقیم نژاد ،مقصودی ،انتشارات سوره مهر
۴. . –احمدی، بابک، (۱۳۷۵). حقیقت و زیبایی . تهران :نشر مرکز
۵. –ضیمران،محمد، (۱۳۸۷). والتر بنیامین و واژگونی های قداست متافیزیکی در هنر پژوهشنامه فرهنگستان هنر.
۶. تناولی ، پرویز(۱۳۶۸) قالیچه های تصویری .انتشارات سروش .
۷. جیمسون ، فردریک (۱۳۸۶) منطق فرهنگی سرمایه داری متاخر (مجموعه مقالات) . تهران : هرمس .
۸. کشمیرشکن ، حمید ، (۱۳۹۴) هنر معاصر ایران : ریشه ها و دیدگاه های نوین ، انتشارات نظر
۹. میلنر ، آندرو و براویت ، جف . (۱۳۹۴) . درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر. ت: جمال محمدی . تهران : ققنوس .
۱۰. جهانبگلو ، رامین (۱۳۸۰) ایران و مدرنیته ، انتشارات گفتار
۱۱. اسمیت ، فلیپ (۱۳۸۳) ، درآمدی بر نظریه فرهنگی . ت: حسن پویان . تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی .
۱۲. –ضمیران ، محمد ، (۱۳۸۷) . والتر بنیامین و واژگونی های قداست متافیزیکی در هنر ، پژوهشنامه فرهنگستان هنر ، سال سوم ، شماره ۱ (پیاپی ۱۱). ۸–۱۸ .
۱۳. پورمند ، فاطمه ، افضل طوسی ،عفت السادات، (۱۳۹۸) ، تحلیل انتقادی گرایش های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی ، مجله باغ نظر .

تجربه همه‌گیری کرونا و داستان‌گویی تعاملی دیجیتال [۱]

زینب خسروی[۲]

چکیده

این پژوهش به تحولات داستان‌گویی دیجیتال طی دو سال دوران همگیری بیماری کرونا می‌پردازد تا تاثیر محدودیت‌های اجتماعی بر نوآورانه‌ترین تجربه‌های این حوزه را بررسی کند. پرسش این است که دوران همه‌گیری چه تاثیری بر تعامل مخاطب در گونه داستان‌گویی دیجیتال گذاشته است. برای این بررسی ۱۲ اثر از فهرست برگزیدگان رویداد دیجیتال دوزن در سال ۲۰۲۱ انتخاب شده است. رویداد دیجیتال دوزن از مهم‌ترین رویدادهای رقابتی برای شکل‌های تازه داستان‌گویی دیجیتال است که توسط آزمایشگاه داستان‌گویی دیجیتال دانشگاه کلمبیا در آمریکا برگزار می‌شود. برای تعیین سطح مشارکت در پروژه‌ها از الگوی تعامل انسان- رایانه مک‌للان(۲۰۰۰) روی چهار حوزه سرگرمی، آموزش، بازی و زیبایی‌شناسی اقتباس شده است.

بررسی نشان می‌دهد در سال ۲۰۲۱ پروژه‌های برگزیده این حوزه مخاطبان را به شیوه‌های مختلف درگیر می‌کنند اما بیش از ارتباط تعاملی بر وجه سرگرمی متمرکز هستند. از این میان فقط پروژه «گردشگری مجازی» متاثر از فضای همه‌گیری و قرنطینه جهانی به عنوان راهکار تعاملی جایگزین، طراحی و اجرا شده است. رسانه‌های برگزیده این رقابت «رادیو دارکفیلد» و«سیلویا» بیش از تعامل بر دو وجه غوطه‌وری و سرگرمی تاکید دارند.

کلید واژه: داستان‌گویی دیجیتال، رویداد دیجیتال دوزن، همه‌گیری کرونا، تعامل، خلاقیت.

[۱] Interactive Digital Storytelling and The Pandemic

۲ – استادیار گروه ادبیات‌نمایشی دانشکده هنر دانشگاه دامغان. zl.khosravi@du.ac.ir

مقدمه

طی سالهای ۲۰۱۹ و ۲۰۲۰سراسر جهان در مواجهه با بیماری کرونا برای نزدیک به دو سال در قرنطیه بسر برد. به طبع مسئله اضطراب و افسردگی ناشی از قرنطینه برای اولین بار در مقیاس جهانی مطرح شد. اگرچه هنوز پژوهش‌ها برای مشخص‌کردن میزان این تاثیر ادامه دارد (Prati, & Mancini, 2021:201) همزمان جستجو برای ظرفیت‌های فضاهای مجازی در اینترنت به عنوان یک راه‌حل فوری در مرکز توجه قرار گرفت. ناچار، بسیاری از فعالیت‌های اجتماعی افراد در جهان به فضای مجازی منتقل شد (Samaroudi, Echavarria & Perry 2020). درمیان رویدادهای هنری هم به طبع با محدودیت بسیاری روبه‌رو شدند. کمرنگ شدن امکان حضور جمعی در فضای واقعی،

توجه مخاطبان و هنرمندان را به فضای دیجیتال و تجربه در عرصه‌های مجازی بیش از پیش جلب کرد. نمایشگاه‌های مجازی، اجراهای آن لاین، و رویدادهای تعاملی در شبکه‌های اجتماعی مرکز تجربه و آزمایش شد.

بیش از چند دهه است که قرن حاضر به عنوان عصر دیجیتال نامیده می‌شود. ورود به نسل شبکه Web.02 جهان را در معرض تجربه‌های رسانه‌ای جدید در دنیای دیجیتال قرارداد و شکل‌های جدید رسانه هنری بوجود آمدند (ویلسون ۱۳۹۵، ۲۱۷). اما کرونا به مجازی شدن دنیا شتاب دوچندانی داد که پیشتر تصور نمی‌شد (Samaroudi, Echavarria & Perry 2020). در این میان انواع الگوهای ارتباطی مجازی "داستانگویی دیجیتال" جایگاه ویژه‌ای دارد. اول به دلیل اینکه گستره وسیعی از رسانه‌هایی را دربر می‌گیرد که با مخاطبان در فضای برخط تعامل می‌کند و دوم برخلاف سایر شیوه‌های داستانگویی، فرصت ملاقات افراد با یکدیگر در مرز میان فضای واقعی و فضای مجازی را فراهم می‌آورد.(خسروی ۱۳۹۸، ۲۹)

با توجه به اینکه عرصه هنر می‌تواند زمینه مناسبی برای درک تغییرات در فرهنگ مشارکتی باشد (تقی‌زادگان۱۶۷،۱۳۹۴)؛ همچنین به دلیل این‌که داستان‌گویی دیجیتال به عنوان پدیده‌ای نوظهور صلبی نیست بلکه پدیده‌ای در حال شدن و شکل گرفتن است، پژوهش حاضر برای واکاوی این مقوله که دوران همه‌گیری کرونا و نیاز ناشی از محدودیت روابط اجتماعی چه تاثیراتی بر روند تولید رسانه‌های خلاق مشارکتی گذاشته است، مطالعه موردی خود را معطوف به منتخبان حوزه گسترده داستان‌گویی دیجیتال در رویداد دوزن دیجیتال در سال ۲۰۲۱ می‌کند. به نظر می‌رسد بررسی پیشتازان کرانه‌های هنر در وضعیت قرنطینه جهانی می‌تواند چشم‌انداز روشن‌تری از شیوه‌های مشارکت و ظرفیت تعاملی رسانه‌های هنری قصه‌گویی دیجیتال بدست دهد.

روش تحقیق

این جستار از نوع توصیفی پیمایشی است و نمونه‌های بررسی را از منتخبان رویداد دیجیتال دوزن برگزیده است. فرض این است شرایط کرونا بر اولویت پروژه‌ها رسانه‌های داستان‌گویی دیجیتال تاثیر داشته است؛ و اولویت در ایجاد فرصت مشارکت تعاملی برای کاربران است. با درنظر گرفتن این اصل که مسئله اصلی در طراحی، تسلط به فن‌آوری نیست بلکه معرفی و نشان دادن معنایی است که این خدمات یا محصولات برای انسان فراهم می‌کنند. از آن جا که، تعامل فعال اجتماعی به عنوان نیاز اصلی افراد در دوران همه‌گیری کرونا مطرح شد، مقاله حاضر برای تعیین میزان مشارکت فعال نسبت به جایگاه منفعل مخاطب از الگوی پیشنهادی مک‌للان(۲۰۰۰) روی طراحی تجربه تعامل انسان با فن‌آوری دیجیتال بهره برده است که چهار عامل سرگرمی، بازی، زیبایی‌شناسی و آموزش را در تعیین درجه مشارکت کاربر در تجربه رسانه موثر می‌داند.

الف- بیان مساله

مسئله این پژوهش واکاوی موفق‌ترین نمونه‌های تجربی در داستان‌گویی دیجیتال است با تاکید بر این نکته که محدودیت‌ها دوران همه‌گیری کرونا بر نوع طراحی تعامل با مخاطبان چه تاثیری داشته است. در ابتدا به تعریف چند کلیدواژه تخصصی این حوزه می‌پردازیم و در ادامه به تشریح نمونه های مطالعاتی می‌پردازیم.

داستان‌گویی دیجیتال– هنر/ مهارت کشف رسانه‌ها و اپلیکیشن‌های نرم‌افزاری تازه‌ای دانست که قصه‌ها را به شیوه‌های قدرتمند و جدیدی با استفاده از رسانه‌های دیجیتال ارائه می‌کنند. از آنجایی که این ابزارهای جدید مقرون به صرفه و کاملاً در دسترس هستند، داستان‌گویی دیجیتال این ظرفیت را دارد که در عین شخصی بودن، جهانی باشد. در نتیجه به عنوان یک شکل قدرتمند ارتباطی درنظرگرفته می‌شود. رسانه‌هایی که ذیل این عنوان طبقه‌بندی می‌شوند گستره وسیعی از ویدئوهای کوتاه مشارکتی، ویدئو گیم‌های تعاملی، پادکست، بلاگ‌ها، فراروایت‌های داستانی (Hypertext narration) را شامل می‌شوند؛ (Maclellan, 2006) و هر روز با پیشرفت فن‌آوری رسانه‌های جدیدی به این فهرست اضافه می‌شوند.

رویداد دیجیتال دوزن– از شش سال پیش هر ساله فروردین ماه توسط آزمایشگاه قصه‌گویی دیجیتال دانشگاه کلمبیا برگزار می‌شود تا از میان نوآوران و موفق‌ترین رسانه‌های عرصه داستان‌گویی در فضای دیجیتال دوازده اثر انتخاب می‌کند و در نهایت به انتخاب هیات داوران یک اثر جایزه تحول سال و یک اثر جایزه ویژه را دریافت می‌کند. اطلاعات آثار در نمایشگاهی مجازی در سایت به آدرس http://digitaldozen.io قابل دریافت است. در ادامه معرفی مختصری از ۱۲ پروژه بر اساس اطلاعات سایت هریک و مصاحبه‌ها منتشر شده در سایت دیجیتال دوزن آمده است.

جدول شماره ۱– عناوین آثار برگزیده رویداد دیجیتال دوزن ۲۰۲۱

	عناوین آثار	رسانه
۱	Agence	بازی تعاملی
۲	Darkfield Radio	اجرای
۳	Lollipop 2	ویدئو تعاملی در ژانر وحشت
۴	Kentucky RTE zero-Five ACT	بازی ویدئویی تعاملی
۵	Lure	تجربه تئاتر ان لاین و بداهه نوازی با هوش مصنوعی یادگیری ماشینی
۶	Masterpiece: NightHawks	فیلم با استفاده از فن آوری واقعیت ترکیبی
۷	Motto	ویدئو تعاملی با موبایل
۸	Play inside	پادکست تعاملی ازمسائل اقلیت‌ها
۹	Remote Tourism	اپلیکیشن موبایل برای گردشگری مجازی
۱۰	Scarecrow VRC	تئاتر با فن‌آوری واقعیت مجازی
۱۱	Silvia	انسان مجازی در شبکه اجتماعی
۱۲	The Third day:Autunm	پخش زنده ویدئو داستانی در ۱۲ ساعت

آجنس– فیلم انیمیشنی است که داستان‌سرایی سینمایی، هوش مصنوعی و تعامل کاربر را با هم ترکیب می‌کند تا شرکت‌کننده را در وضعیتی قرار دهد که آیا در زندگی هوشمند مداخله خواهد کرد و پیامدهای پاسخ را به او نشان دهد. شرکت‌کننده می‌تواند شاهد داستان‌هایی باشد که متاثر از تصمیمات او و اعمال قدرتش از سیاره‌ای به سیاره دیگر توسعه می‌یابند. مثلاً با کاشتن گل‌های جادویی بر رفتار ماموران تأثیر بگذارند و نحوه تعامل آنها با یکدیگر را تغییر دهند. کاربر قدرت این را دارد تا به آنها کمک کند تعادل خود را به دست آورند و سیاره را از سقوط نجات دهد یا آنها را به ورطه پرت کند. همچنین کاربر می‌تواند جهان را بچرخاند تا ببینید روایت از زوایه دیدهای متفاوت چگونه پخش می‌شود. از آنجا که این فیلم مجهز به فن‌آوری هوش‌مصنوعی است فرآیند یادگیری تقویتی به هر شخصیت نیرو می‌دهد تا به تنهایی فکر و عمل کنند، پاداش‌های مثبت و منفی را در طول مسیر به تدریج آنها را باهوش‌تر و لای به‌لای عمیق‌تر می‌کند. در این پروژه شرکت‌کننده و هوش مصنوعی با هم ارتباط برقرار کنند و داستان را همان طور که زمان واقعی آشکار می‌شود همزمان تغییر دهند.

رادیو دارک‌فیلد – تجربه اجرای غوطه‌وری در صدا است که با فن‌آوری صدای سه بعدی طراحی شده است. مخاطب در مرکز روایت است و در مکان از پیش‌تعیین شده‌ای در منزل خود می‌نشیند در حالی‌که هدفون به گوش دارد تا نمایش شروع شود. این پروژه فصل‌های مختلفی دارد و در هر فصل موضوع جداگانه‌ای دارد. مثلاً فصل جدید با عنوان پارادایز/ بهشت یک تجربه غوطه‌وری صوتی دو نفره است که برای زوج‌ها در خانه خودشان طراحی شده است. بخشی از این بازی تجربه تئاتر تعاملی از فن‌آوری تشخیص صدا بهره می‌برد تا مخاطبان در جهانی از یک سناریو شبیه سازی‌شده پیش روند و کشف کنند چرا ما باهم می‌مانیم یا از هم جدا می‌شویم.

کنتاکی آرتی‌ای صفر(پنج صحنه)– بازی ویدئویی ماجراجویی در ژانر رئالیست جادویی است که طی پنج مرحله انجام می‌شود. شیوه داستان‌پردازی آن همانقدر که از تئاتر، فیلم و هنر الکترونیک تجربی نشأت می‌گیرد، از سنت بازی‌های ویدیویی هم بهره می‌برد. ایده آن تقریباً در سال‌های ۲۰۱۰–۲۰۱۹ در واکنش به رویدادهای آن زمان در جامعه آمریکا شکل گرفت– به‌ویژه سیستم‌های بدهی غارتگرانه مانند وام‌های روز پرداخت و وام‌های رهنی، افزایش بی‌خانمان‌ها و بی‌خانمانی‌ها؛ بحران مالی، و ناکامی‌های فراوان ایالت‌های آمریکا در حفاظت از افراد استثمار شده و آسیب‌پذیر در برابر بلایای طبیعی مانند طوفان های نیواورلئان، پورتوریکو و غیره. این بازی داستان انسانی را روایت می‌کند که به‌دنبال انگیزه‌ای برای یافتن جامعه جدیدی است.

آب نبات چوبی (۲) –یک فیلم تعاملی است که از وب کم شما برای محو کردن مرزهای واقعیت استفاده می‌کند. این فیلم که برنده جایزه فیلم تعاملی امی "Take This Lollipop" در سال ۲۰۲۰ نیز هست، از هوش مصنوعی و فناوری دیپ فیک (deep fake) برای قرار دادن مردم در فیلمی ترسناک زوم استفاده می‌کند. افراد با ثبت‌نام در فضای جلسات اشتراکی زوم که بسیار محبوب و شناخته شده‌است خود را در معرض تجربه فیلم تعاملی ترسناک قرار می‌دهند. در پایان نیز با پرداخت هزینه اندکی می‌توانند فیلمی عکس‌العمل خودکار ضبط شده را بخرند و در شبکه‌های اجتماعی تعاملی اشتراک‌گذاری فیلم مثل TikTak آن را به اشتراک بگذارند یا در واکنش به موضوع، ویدئوهای خلاقانه‌ای بسازند.

لوره (طعمه) –یک پروژه تحقیقاتی هنری در زمینه یادگیری ماشینی در تئاتر و موسیقی است که سوالاتی در مورد تعامل انسان، ماشین و هوش مصنوعی را به حوزه تئاتر و موسیقی منتقل می‌کند. ایده آن برگرفته از یک رمانس عاشقانه سده‌های میانه است. لوره مانند شخصیت اصلی رمانس این ماشین هوشمند است که می‌خواهد با مخاطب وارد گفتگو شود و درباره دنیای انسانها بیاموزد. سازندگان آن به دنبال این هستند که مخاطب را در تجربه زیبایی‌شناسانه از بداهه نوازی هوش‌مصنوعی و نوازندگان انسانی درگیر کند. نتیجه ترکیب چندرسانه‌ای از موسیقی، قصه‌گویی و اکتشاف جمعی در قالب یک اجرای تئاتر

بر صحنه آنلاین است. پروژه‌ای آزمایشی درباره اینکه آیا یک نوازنده و هوش مصنوعی می‌توانند یک ترکیب موسیقی بداهه در حین اجرای زنده خلق کنند. این فرم (همچنین به عنوان نبرد درام شناخته می‌شود) پویایی بین درامر و هوش مصنوعی ایجاد کرد که در آن درامر انسان هم با درامر هوش مصنوعی همنوازی داشت و هم سعی می کرد در برابر آن بنوازد.

شاهکار: Nighthawks– ویدئویی است که از فن‌آوری واقعیت ترکیبی نمایشی سه بعدی بهره برده است تا فضای دوبعدی نقاشی Nighthawks اثر ادوارد هاپر در سال ۱۹۴۲ را، به فیلم سه بعدی پر از جزئیات تبدیل کند. این اثر بخشی از پروژه بزرگ‌تری از اجرای سه بعدی از شاهکارهای هنر نقاشی است. در این پروژه با استفاده از تحلیل نوری برای اطلاع از بازسازی دیجیتالی، جنبه‌های جدید و ناشناخته‌ای از هندسه نقاشی کشف شد و با بکار بستن فن‌آوری واقعیت پیشرفته (xR)، واقعیت ترکیبی (MR)، واقعیت افزوده (AR) در محیط مجازی فرصتی فراهم آمد تا مخاطب سفر روایی را از منظری کاملاً جدید بسازد: درون یک اثر هنری.

شعار– ویدئو/ رمان تعاملی است که برای کاربران موبایل طراحی شده است. شرکت‌کنندگان با راهنمایی راوی (هوش مصنوعی) ویدئوهایی ضبط می‌کند و این ویدئو در کنار مجموعه‌ای از بی‌شمار ویدئو سایر مخاطبان قرار می‌گیرد و به نمایش درمی‌آید، بدون اینکه نام یا مشخصات افراد معلوم شود. برنامه همزمان دو روایت را موازی پیش می‌برد. از این ویدئوها هم برای ارتباط مستقیم با مخاطب و هم برای تعریف کردن داستان خود درباره دوست روحاش –سپتامبر– بهره می‌برد که مدتی است ناپدید شده است.

درون را اجرا کن– پادکست تعاملی است. در هر اجرا روی یک مسئله از زوایای مختلف تک‌گویی‌هایی از افراد واقعی پخش می‌شود. همزمان از شنونده نیز درخواست می‌شود تا کارهایی انجام بدهد؛ مثلاً جای خود را تغییر بدهد یا در آینه به خود نگاه کند و یادداشت بردارد. بدین ترتیب بازخوردهای خود نسبت به اجرا ثبت کند. تولیدکنندگان این پادکست‌ها هدف خود را ایجاد تغییرات اجتماعی در دوران قرنطینه عنوان کرده‌اند. فضایی برای شریک کردن افراد در تجربه‌های یکدیگر در زمانی که همه در قرنطینه تنها هستند. مخاطبان از واسطه صدا به فضایی بینافردی منتقل می‌شوند تا شاهد زندگی پنهان دیگران، امیدها و ترس های آنها، خاطرات و رویاهای آنها و همچنین دردهای جسمی آنها باشند. مشارکت فعال به‌عنوان مخاطب در این فرآیند، ظرفیت همدلی را افزایش می‌دهد. اکثر گروه سازنده این پروژه بدون ملاقات و دیدار حضوری این پروژه را اجرا کردند.

گردشگری مجازی– یک اپلیکیشن موبایل است تا گردشگرانی که به خاطر شرایط قرنطینه امکان بازدید حضوری از جزیره فارو در میان دانمارک و ایسلند شمال اروپا ندارند همچنان بتوانند از این مکان زیبا بازدید کنند. این پروژه که اولین تجربه گردشگری با کنترل از راه دور در جهان هست، به گردشگران امکان می دهد جزایر را از طریق یک دوربین که به راهنمای محلی وصل بود و بوسیله joypad روی موبایل، تبلت یا رایانه شخصی حرکات او را در زمان واقعی کنترل کنند. راهنماهای محلی در این تور اکتشافی مجازی نقش چشم و بدن افراد را بر عهده داشتند. اولین تور از ۲۲ تور در ۱۵ آوریل و آخرین در ۱۷ ژوئن سال ۲۰۲۰، دو روز پس از بازگشایی جزایر فارو برای گردشگران از کشورهای همسایه، برای حدود صد و پنجاه هزار نفر برنامه برگزار کردند.

مترسک VCR– یک فضای تعاملی مجازی است که شرکت‌کنندگان با انتخاب آواتار مجازی به صورت زنده در این جهان ساختگی به تعامل با یکدیگر و کشف داستان جهان مجازی می‌پردازند. در هر رویداد حداکثر دو نفر می‌توانند در سایت ثبت‌نام کنند. مخاطبان باید هدست و برنامه VRChat را از پیش دانلود کنند. و مدت برنامه ۲۰ دقیقه است. اگر چه در توصیف این پروژه چندرسانه‌ای آن را اجرای زنده تئاتری در جهان مجازی (live theater immersive VR experience)خوانده‌اند اما خود سازندگان آن نیز مطمئن نیستند که این عنوان چقدر با محتوای تجربه متناسب است. این برنامه محصول کشور کره جنوبی است. در نسخه پیشین آن و برگزیده جشنواره سان دنس(Sundance) افراد با دوربین و حسگرهای لمسی مخصوص در پلاتوهای ویژه‌ای وارد فضای مجازی می‌شدند ولی پس از همه‌گیری کرونا از طریق آواتارهای مجازی افراد در اجرا مشارکت می‌کردند.

سیلویا – ربات هوش مصنوعی است که در قالب اینفولنسر مجازی طراحی شده است و در مدت پنج ماه، پنج دهه زندگی را پشت سر می‌گذارد و از سی سالگی به هشتاد سالگی می‌رسد و در نهایت می‌میرد. الگوی سیلویا برای به چالش کشیدن قرارداهای طراحی انسان‌های مجازی و به ویژه اینفلوئنسرهای مجازی ایجاد شد که همیشه جوان باقی می‌مانند. در یک سطح، تیم طراحی روزانه کار می‌کرد تا رسانه‌ها را با استفاده از تکنیک‌های مختلف ترکیب و دستکاری کند تا توهم یک فرد واقعی را ایجاد کند که به فضای فیزیکی وابسته است و به رویدادهای دنیای واقعی و همچنین داستان و شرایط خودش پاسخ می‌دهد. در همان زمان، داستان سیلویا قرار بود برای به اصطلاح قراردادها در دنیای اینفلونسرهای مجازی جایگزینی باشد. بنابراین بداهه‌پردازی‌های گروه پشتیبانی به ربات ظاهری عقلانی بخشیده بود اما تصمیمات توسط گروه پشتیبانی برنامه (انسان‌ها) گرفته می‌شد.

سومین روز: پاییز – این پروژه به عنوان میان پرده‌ای در طول ساخت و پخش یک فیلم/سریال شش اپیزودی سینمایی در ژانر ماجراجویی بود که با تکنیک ویدئو کند ۱۲طی ساعته به صورت زنده با یک دوربین بدون قطع مداوم فیلم‌برداری شد و

همزمان در شبکه‌های اجتماعی Sky Arts و Facebook Live پخش شد و رکورد بالاترین ویدئو دیده شده در این سایت‌ها را بدست آورد. پیشتر برنامه‌ریزی شده بود که این میان‌پرده در قالب یک جشنواره موسیقی با ۱۰۰۰۰ نفر در فضای واقعی لوکیشن انجام شود. اما در دوران کرونا و براساس محدودیت‌ها باز طراحی شد و سه شاخه تئاتر، درام تلویزیونی و پخش زنده باهم به صورت ترکیبی برای اولین بار به کار گرفته شد.

در جستجوی الگوی مناسب برای بررسی ارزیابی مشارکت فعال کاربر– آفرینندگان رسانه‌های داستان‌گویی دیجیتال برتر در سال ۲۰۲۰، الگوی طراحی تجربه تعامل انسان با فن‌آوری دیجیتال مک‌لالن (2000) انتخاب شد. در این الگو وضعیت رسانه را نسبت به چهار حوزه آموزش، سرگرمی، بازی و زیبایی‌شناسی در دو محور جذب شدن/ غوطه وری و فعال بودن /منفعل بودن تعیین می‌کند(نمودار ۱).

همان‌طورکه نمودار یک نشان می‌دهد براساس اینکه آیا رسانه مخاطبان را در چهار حوزه سرگرمی، آموزش، زیباشناسانه و بازیگوشی درگیر می‌کند، می‌توان نوع مشارکت کاربر را مشخص کرد (منفعلانه یا فعال) و همچنین نوع ارتباط با محیط پروژه تعیین کرد که آیا بیرونی است (مشاهده‌گر) یا درونی است (غوطه وری در فضای رسانه به عنوان اجراکننده/ بازیگر). تفاوت مشارکت منفعلانه با فعالانه براساس نوع مواجهه کاربر در پروژه است. آیا کاربر فقط تماشاگر یا شنونده است یا باید در حین پروژه نقشی را برعهده بگیرد و بر اجرا تاثیری بگذارد. نوع درگیری کاربر با پروژه چهار حالت می‌تواند اتفاق بیافتد:

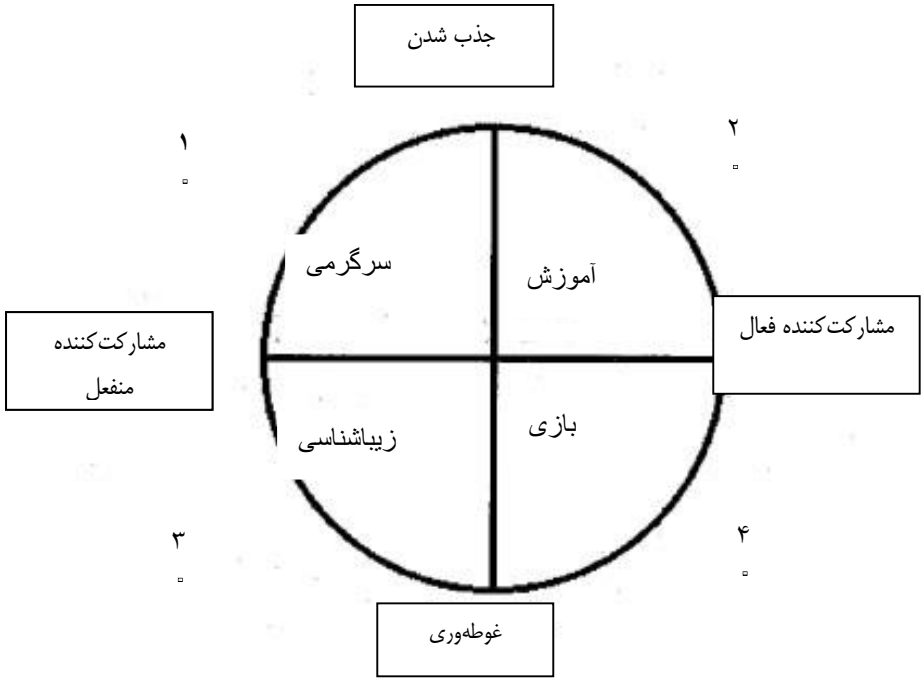
الف– مخاطب نسبت به اجرا منفعل است اما در فضای رویداد (فیزیکی یا مجازی) در تجربه‌ای زیباشناسانه غوطه‌ور می‌شود مانند پروژه مترسکVR و آب‌نبات چوبی ۲ (کودرانت۳)

ب– مخاطب مشاهده‌گری منفعل است. مانند تماشای فیلم از تلویزیون یا خواندن پست‌های اینستاگرامی سرگرم می‌شود (کودرانت۱).

ج– مخاطب در اجرای پروژه فعال است اما با فاصله و آگاهانه مشارکت انجام می‌شود مانند وقتی با اپلیکیشنی مهارتی را آموزش می‌بیند (کودرانت ۲).

د– پروژه برای مخاطب نقش فعالی درنظر گرفته است. چه غوطه‌ور در فضای پروژه باشد مانند وقتی که در قالب آواتار مجازی در یک بازی تعاملی شرکت می‌کند (کودرانت ۴)

به میزانی که پروژه‌ای بتواند کاربران را در حوزه‌های بیشتری درگیرکند، موفق‌تر ارزیابی می‌شود و در این الگو نقطه ایده‌آل طراحی تجربه کاربری در مرکز محور دایره واقع شده است.



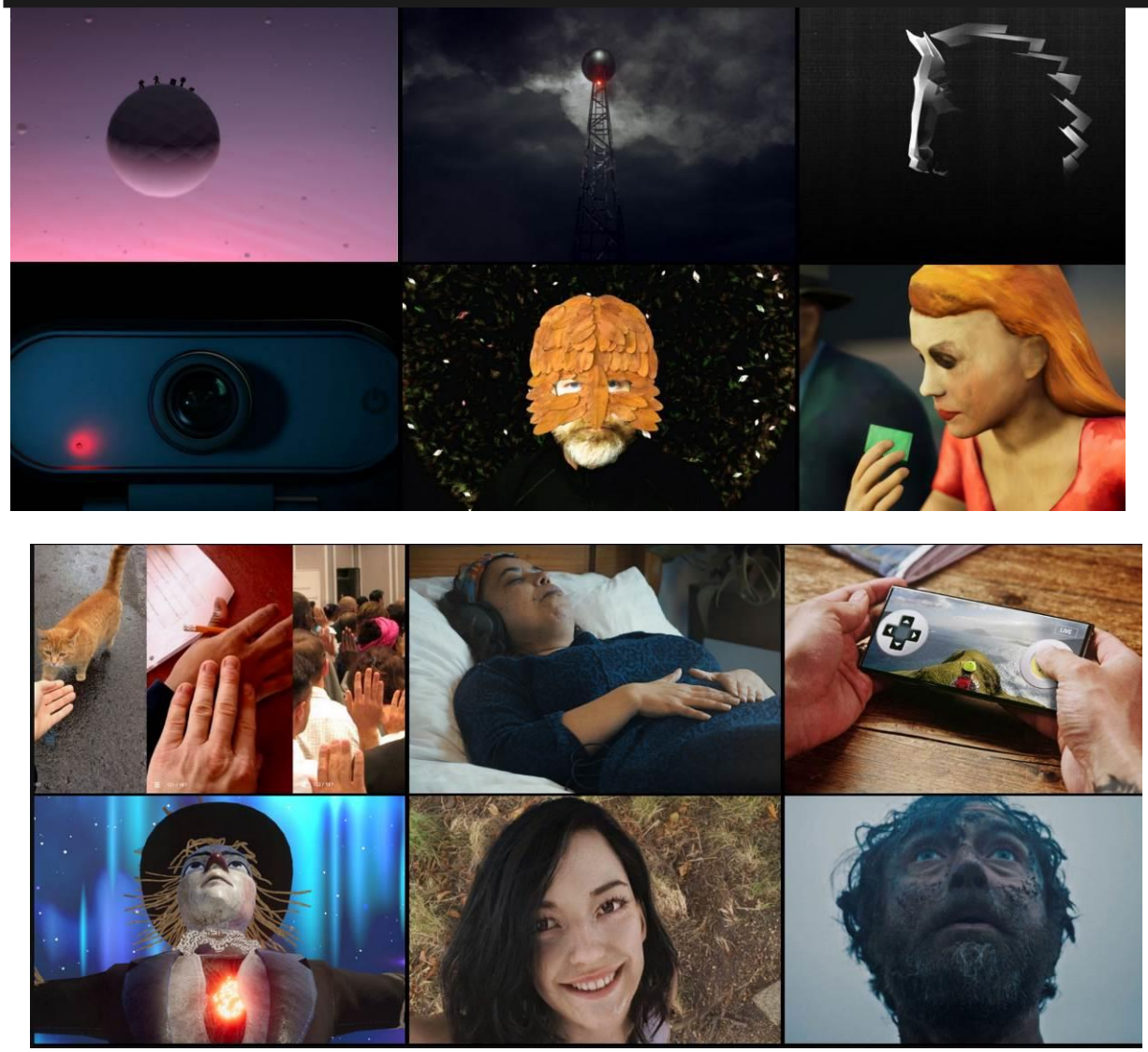
نمودار یک–حوزه‌های تجربه انسان و فن‌آوری دیجیتال(مک للان،۲۰۰۰)

پروژه‌هایی این بررسی از حوزه‌های متفاوتی چون بازی رایانه‌ای تعاملی، فیلم، اینفلونسر بدلی شبکه و اپلیکیشن مجازی گردشگری انتخاب شده‌اند و شاید تنها محور مشترک میان آنها روایتگری دیجیتال است (تصویر یک). از آنجایی که ابزار دقیق و مناسب سنجش تاثیر این رسانه‌ها بر مخاطبان در چهار حوزه مورد بحث وجود ندارد این پژوهش در ارزیابی ظرفیت آموزشی، سرگرمی، بازی و زیبایی‌شناسی محدود به اطلاعات موجود در سایت، تجربه اجرای پروژه‌ها و مصاحبه‌های سازندگان بوده است. جدول یک به معرفی اطلاعات پروژه‌های برگزیده می‌پردازد.

بحث

همان‌طور که در جدول دو مشخص شده است، اغلب این آثار تجربه کاربر را در بیش از یک حوزه تعریف کرده‌اند و حوزه مشترک همگی سرگرمی است. پس‌زمینه سه پروژه ی پرسش پژوهشی بوده است (لوره، سیلویا، ایجنس). چهار پروژه به طور مشخص برای کاربران در اجرا نقش فعال درنظر گرفته‌اند ("مترسکVRC"، "گردشگری مجازی"، "ایجنس" و "موتو"). چهار پروژه براساس غوطه‌وری فعال کاربر در جهان مجازی طراحی شده‌است ("مترسکVRC"، "رادیو دارک‌فیلد"، "کنتاکی

صفر RTE"، "آب‌نبات چوبی دو") و پروژه‌های "شاهکار: نایت‌هاکس"، "لوره" و "رادیو دارک‌فیلد" کاربران را درگیر یک تجربه زیباشناسانه می‌کند.



تصویر یک- آثار برگزیده به انتخاب رویداد دیجیتال دوزن۲۰۲۱)

در این میان، پروژه برگزیده هیات داوران، "سیلویا" اگرچه با توجه به زمینه شبکه اجتماعی اینستاگرام امکان مشارکت برای کاربر فراهم آورده است اما این مشارکت کاربر در روند سناریو پروژه تاثیری ندارد. واکنش کاربران به ربات هوش مصنوعی در شمایل اینفلونسر شبکه اجتماعی، بر زندگی مجازی او طی پنجاه روز از سی تا هشتاد سالگی تاثیری ندارد. همین مسئله را در نوع مشارکت کاربر با فیلم تعاملی ترسناک "آب‌نبات چوبی" نیز می‌توان مشاهده کرد. در پروژه "مترسکVRC" نوع تعامل پیچیده‌تر می‌شود. بدین ترتیب که شرکت‌کنندگان می‌توانند هم در جهان مجازی نقش قهرمان را بازی کنند و هم در شمایل مجازی با افراد دیگری تعامل کنند که در قالب آواتار درآمده‌اند. "موتو" نیز یک رمان چندرسانه اشتراکی است که بر

پایه تعامل کاربر- هوش مصنوعی قرار گرفته است. در این پروژه‌ها هوش‌مصنوعی حضور دارد اما براساس واکنش‌های عقلانی طراحی شده است نه اینکه مانند یک انسان بیاندیشند (محمدزاده، نیرومند و فدیشه‌ای ۱۳۹۹)، تعداد موقعیت‌ها محدود است وکاربر فقط می‌تواند در چارچوب قرارداد منطق از پیش طراحی شده بازی، تعداد محدودی واکنش را تجربه کند.

" اجنس" نیز پروژه‌ای برمبنای تعامل پویا یادگیری ماشین هوش مصنوعی و انسان است. توانایی ماشین را بهبود در انجام کارها با تکیه بر تجربه عنوان کرده‌اند. برخلاف برنامه‌نویسی ماشین که محدود به چارچوب برنامه‌ای است که از پیش دیکته شده است، در یادگیری ماشین، هوش مصنوعی براساس دریافت‌های محیطی به طور پیوسته و بدون دخالت برنامه‌نویس می‌آموزد. بخشی از این توانمندی به قدرت فنی پردازشی بالای ربات هوشمند مربوط است که امکان یادگیری براساس تجربه‌های تعاملی را فراهم می‌کند. اما تعامل انسان و ماشین در پروژه "اجنس" به خاطر محدودیت‌های فنی همزمان با مداخله اتفاق نمی‌افتد. با تکامل هوش مصنوعی در سال‌های آینده احتمالاً شاهد حضور آن خواهیم بود.

نوآورترین پروژه این رویداد، "دارک‌فیلد"، مخاطب را در تجربه صدای سه بعدی منفعلانه مجذوب می‌کند. اگرچه در فصل‌های اخیر پروژه با اعمال تغییراتی به تعامل فعال با کاربران بیشتر توجه کرده است. مثلاً موضوع فصل جدید زوج‌ها هست. بدین ترتیب که فقط زوج‌ها می‌توانند در رویداد ثبت‌نام کنند. مخاطبان در دو سطح، هم با صداهای سه‌بعدی درگیر شوند، هم از طریق هم‌پوشانی موضوع روایت با نقش‌آنها در جهان واقعی به عنوان زوج درگیر می‌شوند. "گردشگری مجازی" تنها پروژه‌ای است که از ابتدا در طراحی‌اش نه تنها تعامل انسان با دیگران بلکه تعامل انسان با محیط طبیعی و حیوانات را در شرایط قرنطینه محور قرار داده است.

جدول شماره ۲- مقایسه ویژگی‌های تعاملی در آثار برگزیده رویداد دیجیتال دوزن۲۰۲۱

ردیف	عنوان آثر	سرگرمی	بازی	زیبایی شناسی	آموزش
۱	Agence	+	+		+
۲	Darkfield Radio	+		+	
۳	Lollipop 2	+			
۴	Kentucky RTE zero-Five ACT	+	+		+
۵	Lure	+		+	+

۶	Masterpiece: NightHawks	+		+	+
۷	Motto	+	+		
۸	Play inside	+		+	+
۹	Remote Tourism	+	+		
۱۰	Scarecrow VRC	+	+		+
۱۱	Silvia	+			
۱۲	The Third day:Autunm	+		+	

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

بررسی نشان می‌دهد برخلاف پیش‌فرض اولیه، برگزیدگان داستان‌گویی دیجیتال سال ۲۰۲۱ گرچه به شیوه‌های مختلف مخاطبان را در پروژه مشارکت داده‌اند اما نقطه مشترک همه سرگرم‌کنندگی بوده است. برخی از این آثار ایجاد تجربه غوطه‌وری

زیباشناسانه را بر ایجاد فضای تعاملی اولویت داده‌اند. مانند "رادیو دارک‌فیلد" که مسئله‌اش تجربه اجرای صوتی در فضای شخصی فرد با بهره‌گیری از فن‌آوری صدای سه بعدی است. پروژه‌های پادکست "درون را اجرا کن" و "سومین روز: پاییز" تا اندازه‌ای متاثر از شرایط در طرح خود تغییراتی دادند. مخاطبان آنها در فضای بینابینی جهان فیزیکی و مجازی حضور دارندی؛ اما همچنان مخاطب نقش منفعل و پذیرنده دارد.

در بحث تعامل هم تفکیکی باید قائل شد بین رسانه‌هایی که فضایی برای تعامل افراد با یکدیگر هستند و رسانه‌هایی که تعامل انسان با ماشین هوش مصنوعی را در اولویت قرار داده‌اند. مثلاً تئاتر دیجیتال "لوره"، "اجنس"، "مترسکVRC"، "کنتاکی صفر RTE" و "سیلویا" متمرکز بر تعامل انسان و هوش مصنوعی هستند. اما در"لوره"، "اجنس"، هوش مصنوعی از الگوریتم‌های پیچیده یادگیری ماشینی در تعامل بهره می‌برد اما "مترسکVRC"، "کنتاکی صفر RTE" و "سیلویا" تعامل با هوش مصنوعی را به چند الگو از پیش مشخص می‌کنند و سرگرمی را در اولویت قرار می‌دهند.

مرور آثار برگزیده رویداد دیجیتال دوزن نشان می‌دهد در دوران همه‌گیری ماهیت تعامل مخاطب و ماشین متحول نشده است. اما پروژه‌ها به خاطر محدودیت‌ها نقاط تماس خود را با مخاطب بیش از پیش به فضای مجازی منتقل کردند. تعامل انسان و هوش مصنوعی در داستان‌گویی دیجیتال هنوز به مرحله یادگیری عمیق وارد نشده است و به نظر می‌رسد چالش‌های بسیار در طراحی این رسانه‌ها قرار دارد.

پروژه "گردشگری مجازی" تنها رسانه‌ای است که متاثر از فضای همه‌گیری و قرنطینه جهانی به عنوان راهکار جایگزین گردشگری طراحی و اجرا شده است. و اولویت را به ایجاد فرصت برای ارتباط فعال کنشمند انسان‌ها با یکدیگر، با طبیعت و حیوانات داده‌است.

منابع

منابع دیجیتال

Digital Dozen: Breakthrough Awards

https://Digitaldozen.io

Agence

https://www.agence.ai/

Darkfield radio: Immersive audio experience at home

https://www.darkfield.org/radio

Kentucky Rte. Zero, Act V

http://kentuckyroutezero.com/

Lollipop2

https://takethislollipop.com/

Lure

https://mlure.art/lure-open-studio/

Masterpiece-nighthawks

https://www.bildstudios.com/works/masterpiece-nighthawks

motto

https://www.motto.io/

play-inside

https://anchor.fm/play-inside

remote-tourism

https://www.remote-tourism.com/

scarecrow-vrc

https://www.scarecrowvrc.com/

sylvia

https://www.instagram.com/accounts/login/?next=/myfriendsylvia/

منابع

۱. تقی‌زادگان، معصومه،۱۳۹۴، *هنر رسانه‌ای جدید: سنجش سطح تعامل و مشارکت آثار سومین نمایشگاه هنر دیجیتال تهران*، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۲۴، تهران، دانشگاه تهران، صص ۱۶۷-۱۸۳.

۲. خسروی، زینب؛ افهمی، رضا؛ آزادفلاح، پرویز. *داستان‌گویی دیجیتال و نظریه ذهن: رسانه‌ای برای ذهن‌خوانی خلاق*. ۱۳۹۸، ۳۳، تهران، ابتکار و خلاقیت در علوم انسانی، صص ۲۳-۵۲.

۳. نیرومند، رضا؛ فدیشه‌ای، حمید؛محمدزاده، الهام،۱۳۹۹، *یادگیری عمیق ماشینی؛ چالش‌های فلسفی . رهیافت‌ها*، فلسفه علم، ۲۱، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۱۸۵-۲۰۲.

۴. ویلسون، مایکل، ۱۳۹۵، درهم ریخته‌تر از قبل: وضعیت قصه‌گویی در عصر دیجیتال، مترجم لاله خسروی، صحنه، ۹۹، تهران، مرکز هنرهای نمایشی حوزه هنری، صص ۷۵-۸۶.

5. McLellan, H. (2007). Digital storytelling in higher education. *Journal of Computing in Higher Education*, *19*(1), 65-79.

6. McLellan, H. (2000). Experience design. *Cyberpsychology and behavior*, *3*(1), 59-69.

7. Prati, G., & Mancini, A. D. (2021). The psychological impact of COVID-19 pandemic lockdowns: a review and meta-analysis of longitudinal studies and natural experiments. *Psychological medicine*, *51*(2), 201-211.

8. Samaroudi, M., Echavarria, K. R., & Perry, L. (2020). Heritage in lockdown: digital provision of memory institutions in the UK and US of America during the COVID-19 pandemic. *Museum Management and Curatorship*, *35*(4), 337-361.

بررسی نقوش موجودات تخیلی در هنر ساسانی

آزاده بهمنی‌پور[۱]

چکیده:

هنرساسانی هنری است مقتدر و بیش از هر چیز در خدمت سیاست اقتدارگرای ساسانی. با توجه به تاکید سیاست ساسانیان بر تمرکزگرایی دین واحد،هنر در این دوره از عنا صر گوناگون ا ستفاده می کرد تا در خدمت بیان اقتدار شاه و همچنین تبلیغ مذهب به کار رود . در این میان نقوش جانوران تخیلی که ادامه سنت ایرانی در جانور نگاری و تلفیق آن با باورهای مذهبی از زمانهای دیرین ا ست ،زیاد دیده می شود . با این حال از آنجایی که هنر این دوره مقاصد ویژه ای را دنبال می کند ،معانی نقوش به کار رفته در آن نیز دایره تداعی محدودتر و مشخص تری به خود می گیرد.

با توجه به فر ضیات پژوهش ، با گذ شت زمان و کم رنگ شدن و یا حداقل کلی تر شدن انگیزه های اولیه پیدایش نقوش موجوداتی تخیلی در هنر هر تمدنی موارد استفاده و نیز اهمیت یافتن عناصر خاصی از این مجموعه معرف خصوصیات باورها و اهداف آن تمدن است. در این پژوهش قصد برآن است تا تاثیرات هنرهای پیش از دوره ساسانی را بر هنرهای این دوره به ویژه نقوش موجودات تخیلی آن بررسی کرده و نیز به میزان پیروی هنر این دوره از قوانین و شیوه های هنری تمدن های دیگر در ایران بپردازد و در نهایت به این پرسش پاسخ داده شود که آیا نقوش موجودات تخیلی نیز در دوران سا سانی پیرو سیا ست های کلی هنر بوده و آیا این امر در انتخاب منابع هنری چه از نظر م ضمونی و چه از نظر سبک شناسی تاثیری داشته است یا خیر.

کلمات کلیدی:

هنر ساسانی، اسطوره، موجودات خیالی، مذهب ، سیاست، نقوش

پیشینه پژوهش

در زمینه تاریخ تمدن باستان کاوش ها و پژوهش های ویژه شده است که مهمترین آنها هنر ایران رومن گیرشمن و آرتور پوپ وارنست هرتسفلدو البته تلا شها و پژوهش های ا ساتید ایرانی چون ژاله آموزگار، سعید نفیسی ویو سف مجید زاده بسیاری دیگر از پژوهشگران که در زمینه هنر ایرانی تحقیق وکتابهای بسیار مفیدی نو شته اند را می توان ذکر کرد که با توجه به مو ضوع تحقیق تلاش شد تا از تجربیات و نو شته های ایشان در جمع آوری و تکمیل این پژوهش استفاده شود . برای مثال میتوان به (فیلیس اکرمن و آپم پوپ) ۱۳۸۷ ،(ایدت پرادا)۱۳۹۱ ، (گیرشمن)۱۳۹۰ ، (روبل گوبل)۱۳۸۴، (برونر)۱۹۸۰ ،(بیوار)۱۹۷۲ ،(لوکونین)۱۳۶۵ وهارپر(۱۳۶۹)اشاره کرد. همچنین در این زمینه پژوهشهایی در قالب پایان نامه و مقاله نیز تو سط پژوهشگران ایرانی صورت گرفته ا ست که از جمله در رابطه با مُهرهای ایران با ستان، م صباح اردکانی و ابوالقاسم دادور (۱۳۸۷)در مقاله ای تحت عنوان: »نقشمایه زن بر روی مُهرهای ایران از دوره پیش خطی تا پایان دوره ساسانی«، به نقوش زن و جایگاه زن بر روی مُهرهای دوره ساسانی پرداختهاند .آرتور کریستین سن در کتاب ایران در زمان ساسانیان خود به این نتیجه رسیدهاست که ظهور ساسانیان در ایران عالوه بر ایجاد تحول سیاسی دگرگونی مذهبی را نیز به همراه داشته است (کریستین سن،۱۳۶۷ :۱۴۳ .)دکتر موسوی

[۱] عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه دامغان

حاجی و دکتر علی اکبر سرافراز در کتاب نقش برجسته های ساسانی ، نقش برجست های ساسانی را از دیدگاه نوع صحنه و بر اساس تقدم وتأخر زمانی مورد مطالعه قرار داده اند(موسوی حاجی و سرافراز،۱۳۹۵.)

مقدمه:

اهمیت نقوش در هنر باستان از ابعاد مختلف قابل بررسی است و به همین علت هرگونه نظریه پردازی در مورد انواع مختلف نقوش چه از نظر مضمون و چه از نظر سبک باید با در نظر گرفتن علل اهمیت و نیز کارکردهای نقوش در میان اقوام باستان انجام پذیرد . هنر این دوره، هنری درباری و مجلل بوده و تا حدودی ادامه دهنده سنتهای هنری هخامنشیان نیز بوده و از طرفی تاثیرات هنر اشکانی را نیز داشتها ست .هنرمند، برای بیان مفاهیم ماورایی و مفاهیمی که با زبان ساده قادر به بیان آن نیست، از نمادگرایی استفاده میکند و برای ترجمان این زبان رمزین و نمادین باید به اسطورههای متداول در آن عصر رجوع کرد و سعی در شناخت آنها داشت.) دادور و منصوری، ۱۳۸۵ :۶۳ (در مورد نقوش جانوری نگارکندها و گچ بریها و مُهرهای ساسانی باید گفت که ارتباط مستقیمی با اسطورهها و آیینهای مردم آن زمان داشته است. بر این اساس در دوره ساسانی نیز هجمه عظیم نقوش جانوری اسطورهای و نمادین را میتوان به نحوی در تعامل با باورهای مذهبی مردم و نزدیکی دین و دولت در آن بازه تاریخی دانست. اهمیت جانوران تزیین شده و نقشمایه های نمادین در هنر ساسانی موضوعی است که هنوز نیاز به اندیشه بیشتری دارد)کرتیس، ۱۳۸۹ :۱۱۲ – ۱۱۱ .)نقوش جانوری در آثار نگارکند و گچبری و مهرهای دوره ساسانی را میتوان به دو گروه تقسیم کرد که این جانوران به صورت منفرد و یا ترکیبی نقش شدهاند و عبارتند از: ۱ -جانوران حقیقی ۲ –جانوران اسطورهای وترکیبی جانوران حقیقی عبارتند از: گاو، اسب، شیر، گوزن، گراز، شتر، خرگوش، عقرب، سگ، گرگ، فیل، قوچ، بزکوهی ،خرس، ماهی و پرندگانی مانند اردک، کلاغ، خروس، طاووس و عقاب .جانوران اسطورهای و ترکیبی عبارتند از: الماسو، سیمرغ، اسفنکس، گریفین،اسب بالدار، شیربالدار، قوچ . نقوش موجودات تخیلی عنصر بسیار مهمی در هنر باستان محسوب می شود چرا که بیش از هر عنصر دیگری علل وجودی هنر تمدن های باستان را در خود مستتر دارند و آن را شرح می دهند . نقوش موجودات تخیلی به عنوان بخشی از مجموعه نقوش هنر باستان ، سخنگو و معرف هدف ، خصوصیات و کارکردهای این کل هستند . سخنگوی ماهیت تخیلی ،ماورایی،اسطوره ای ،آیینی و کاملا کاربردی هنر باستانی هستند وهمچون آینه ای ذات و فلسفه به وجود آمدن نقش پردازی را در نزد این اقوام باز می نمایانند . هنرمندان در آفرینش این گونه نقوش بیشتر از گنجینه نقوش پیش از خود به ویژه آشور و بابل استفاده کردند و به آنها رنگ و بوی هنر ساسانی داده اند ، اما کمتر خود با تکیه بر اساطیر و یا متون مذهبی دست به خلق آثار منحصر به فرد جدیدی زده اند .بنابر این خاستگاه چنین نقوشی منابع تصویری هستند تا منابع ادبی.

اهمیت نقوش در ایران:

آرتور پوپ، طرح و نقش را اساس و روح هنر ایرانی می داند . هنرمندان ایرانی در عین آنکه به رسوم کهن پایبند بودند آنرا با متانت و وفاداری حفظ می کردند ودر تکمیل آن رسوم و ابداع شیوه های جدید کوشیدند .

از همان آغاز ، هنرمندان خواسته اند نقش هایی را که کنایه و نشانه ای از اشکال و امور خارجی است بنگارند. در این شیوه امور خارجی با نقش هایی تصویر می شود که آنها را تعبیر و تنظیم می کند، این گونه نقش ها نه همان اشیائ را به صورت انتزاعی نشان می دهد بلکه جنبه عاطفی آنها را نیز جلوه گر می سازد و چون این نقوش بر عادات و عقاید دینی مبتنی می باشد و رابطه ای میان هر علامت با آداب مذهبی ادراک می شود ممکن است عمیق ترین تاثیر را بوجود بیاورد (پوپ–۱۳۳۷–ص۳) ابهت و جنبه روحانی هنر باستانی ایرانی به سبب آن است که کمال آن در تزیین مطلق است. تزیین که منبع اصلی و هدف هنر ایرانی است تنها مایه لذت چشم یا تفریح ذهن نیست بلکه مفهومی بسیار عمیق دارد .

هر نقش و شکلی وسیله ای برای پرسش و مایه ای برای راز و نیاز و آرامش و نیروی باطنی گردید (همان منبع–ص۴)سفالینه های منقوش ما قبل تاریخ که ساختن آنها در آسیای غربی مدتها پیش از چهار هزار سال قبل از میلاد آغاز شده بود ،نخستین کتاب بشر به شمار می آید زیرا که طرح و نقش این ظرف ها ، اگرچه جنبه تزیینی آنها اساس بود ، برای سازندگان و کسانی که آنها را به کار می بردند بسیار بیش از تزیین اهمیت

داشت . این نقوش بیان بیم ها و امیدها و علائمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزه دائم حیات است.(همان منبع– ص۹).شاید بتوان گفت که کم کم با نظم گرفتن هرچه بیشتر مذهب های باستان این نقوش نیز هرچه بیشتر قانون مند تر می گردند . در آغاز تصور مبهمی از یک قدرت عام فوق طبیعی وجود داشت . این تصور چون کشت و زرع رواج یافت ، به دو بخش آسمانی و زمینی که اولی مربوط به عوامل جوی و دومی خصوصا متعلق به حاصل خیزی زمین بود ، تقسیم شد . در این دوره قوای مزبور به صورت انواع خدایان در آمد ، خدایان نر و ماده صورتی مشخص یافتند .این امر مجموعه ای از کفایات تصویری به وجود آورد که حاکی از معانی خاص بود و راهنمای ترکیب نقوش گردید. (همان ص۶) اکنون می توان این نقش ها را به عنوان نوعی از علائم زبان به اجزایی تجزیه کرد و دریافت که راستی مقدمه خط تصویری شمرده می شود. با تجاوز از قواعد عادی تطبیق نکات با اجزائ افسانه ها و آداب دینی و بعضی از اسناد کهن می توان این نقوش را به معانی معینی که البته جنبه کلیت دارد ترجمه کرد . می توان گفت علت مشخص بودن قاموس نقش ها در یک فرهنگ خاص همین است که کارکرد این نقوش کارکردی شبیه الفباست . در همین ماهیت الفبایی است که به هر تمدن باستانی سبک ویژه آنرا می بخشد .

در عادی ترین حالت ممکن بدون در نظر گرفتن اهداف آیینی و جادوی و غیره می توان چنین تصور کرد که افراد مختلف یک جامعه که از نظر جغرافیایی ،عقیدتی ،حافظه تاریخی و مذهب خود اشتراک دارند وقتی به بیان ذهنیات و دغدغه های خود بپردازند، از مضامین مشابهی استفاده می کنند و در بیان این مضامین الفبای مشترکی را به کار می گیرند که برای جامعه آنها قابل فهم باشد و با دیگر اعضای جامعه ارتباط برقرار کنند . سیر تحول نقوش همراه با سیر تغییرات اعتقادی در میان ایرانیان ادامه یافت و به جایی رسید که حدود هزاره دوم قبل از میلاد ، تزیینات متنوع تر شده بود و اگرچه هنوز جنبه رمز و کنایه داشت. بعضی از اجزائ آن فقط به منظور تنوع و بدعت تکامل یافت.

سیر تحولات نقوش موجودات تخیلی در هنر پیش از اسلام :

به عقیده یونگ، اساطیر هرگز هوشیارانه آفریده نشده اند و نخواهند شد .آنها بیش از هر چیز تجلی خواسته های ناخودآگاهند. درواقع او برای اسطوره و رویا ماهیتی یکسان قائل است .درست همانطور که رویا ، تمایلات ناخودآگاه و نگرانی های فردی را متجلی می سازند ،اسطوره ها نیز با زتاب نمادین امیدها و ترسها و انگیزه های قوی به شمار می آیند. در واقع جهان اسطوره هان فرا واقعیت است و موجودات این جهان نیز همگی فراواقعیتی هستند . اساطیر به جای آنکه تبیین و توجیه طبیعت باشند بر توصیف و تعریف مافوق طبیعت تمرکز دارند ،زیرا میان طبیعی و فوق طبیعی مرزی نیست ،دنیوی و دینی در یکدیگر تداخل دارند و از هم بهره می گیرند .اسطوره جزو تخیلات نیست بلکه در زمره واقعیات است . بخشی از واقیت به گونه ای است که انسان ابتدا آن را زیسته وبه آزمایش وجدان در آمیخته[1].(یونگ،–۱۳۷۶–۸۴)

آغاز خلق نقوش موجودت تخیلی در هنر ؛ به ویژه هنر فلات ایران در واقع همزمان با نقوش جانوری است ؛ چراکه در هنر باستان هرگز موجوداتی تنها به اعتبار وجود فیزیکی خود موضوع هنری واقع نمی شد وقتی نقوش جانوری و یا غیر جانوری که تداعی کننده اشیائ و امور خارجی نیز بودند به گونه ای از صافی باورها و اعتقادات آن مردم رد شده و به گونه ای مجلای قداست محسوب می شد . بنابر این در جایی که تعیین کردن مرز بین امور واقعی و غیر واقعی دشوار است نمی توان به درستی زمان آغاز پدیدار شدن جانوران تخیلی از غیر تخیلی را متمایز ساخت. نقوش جانوری و به ویژه نقوش موجودات عجیب که ما به ازایی در عالم طبیعت نداشته باشد با اعتقادات مذهبی و آیین های جادویی اقوام کهن رابطه مستقیم داشته و کارکردهای مذهبی و جادویی اگر انگیزه خلق هنر در میان اقوام کهن نبوده اند ،باتوجه به دغدغه های آن روزگار دست کم مضمون آن بوده اند. بدین ترتیب خصوصیات نقوش موجودات تخیلی در بسیاری از مجموعه های کشف شده در هر منطقه و هر دوره در دوران پیش از تاریخ و چه در دوران تاریخی بیش از هر نقشمایه دیگری بیانگر اعتقادات مذهبی و باورهای اساطیری ساکنان آن عهد و دوره است . در حقیقت با بررسی تحولات این نقوش می توان سیر تاثیر پذیری و تاثر گذاری تمدن های مختلف را در محدوده فلات ایران باز یافت .

در آمدی به هنر عهد ساسانی:

ساسانیان ،آخرین سلسله باستانی قبل از ورود اسلام به ایران به حساب می آیند آنان در سده سوم میلادی از ایالت پارس که در دوره اشکانیان ،استقلال داخلی داشت برخاستند .یعنی همان ایالتی که هخامنشیان حدود ۵۰۰ سال پیش از آنان از آن مکان برخاسته بودند . بنابر این حکومت ساسانیان در ایران بیش از چهار صد سال ادامه داشته است و در طول این مدت دولت ساسانی یکی از دو دولت بزرگ جهان متمدن آن روز در آسیای غربی بوده است که مرزهای آن در طرف مشرق تا دره سند و پیشاور و در شمال شرق گاهی تا کاشغر کشیده شده بود .در شمال غربی تا کوههای قفقاز و دربند در ساحل دریای خزر و گاهی تا دریای سیاه هم می رسید و در مغرب هم رود فرات به طور کلی مرزاین دولت با حکومت روم و جانشین آن یعنی روم شرقی (بیزانس بود). دوران ساسانی از نظر سیاسی و عقیدتی نماینده طغیان ملی ایرانیان علیه پارتیان که هدف آن نیز احیای امپراتوری هخامنشی به شمار می رفت، لذا این هدف نیز در هنر این دوران نیز منعکس شده است. اما در این مسیر تنها مقلد صرف نبوده اند بلکه هنر شان نمایانگر نیروی آفرینندگی می باشد .هنر ساسانی در طی چهار صد سال حکومت جلوه ای از وحدت و یکپارچگی در عین تنوع و کثرت پدید آورد. هنر این دوران ذاتا درباری بود اماقابلیت توان آن را داشت که از قلمرو زمان و مکان خود فراتر رود و به سرعت گسترش یابد در این هنر گرچه عناصر هنرهای دیگر و حتی هنر روم به چشم می خورد اما هرگز تحت تاثیر آن نبوده و هویت مستقل خود را حفظ کرد . از همین رو می توان انسجام و همگویی آشکاری را در تمامی آثار این دوره مشاهده کرد. این انسجام از طریق و حدت مضامین و نقوش سیاسی در تمامی آثار از نقش برجسته ها،نقوش قالی و بافته ها گرفته تا نقوش گچ و سفال مشاهده کرد.هنر ساسانی در تمامی شاخه ها تداوم وتاثیر هنر ا شکانی را درخود دارد . به هر حال پایداری عنا صر هنر دوره هخامنشی در آن را باید پذیرفت چون آنها نخست در بخشی از ایران می زیستند که از مراکز اصـلی حکومت هخامنشـی و آثار بازمانده از آن باقی مانده بود .(دادور–۱۳۹۱–ص۱۳۱,۱۳۸)

موجودات خیالی در هنر عهد ساسانی:

هنر سـاسـانی میراث دار سـنت های هنری پیش از خود در فلات ایران ا ست که آنها نیز به نوبه خود وامدار تمدن های پیشین بودند .حیوانات و نیز موجودات تخیلی در مضـامین مختلفی در هنر سـاسـانی نمایش داده می شوند ،این نقوش یا به صورت منفرد و در این صورت بیشتر به حالت نمایی از نیروهای ایزدی نقش می شوند و یا در صحنه های اعطای مقام

دیلمان،جام شاپور دوم،در حال کشتن گوزن ،سده چهارمیلادی،مجموعه شخصی شاپور دوم در ال شکار سده ۴ میلای –ارمینتاژ

شاهی و یا همچنین شکار و یا نبرد بین نیروهای خیر و شر که جزو مضامین تکرار شونده هنر ساسانی می باشند .در هنگام شکار شاه ساسانی به صورت سوار و پیاده در ستیز با انواع شکارها از جمله شیر و گراز و قوچ و گوزن با استفاده از کمان و شمشیر نمایش داده شده است . همچنین بسیاری از این حیوانات به تنهایی به عنوان نشانه خدایان روی ظروف نشان داده شده اند .

به این شکل معمولا گراز و حتی نشانه فتح و پیروزی ،خدای پیروزی و شیر مظهر میترا و خدای پیمانها،اسب نشانه تشتر و یا سیروس خدای بخشنده مجموعه خدایان ایرانی و خروس نشانه الهه خوش اقبالی و امثال آنها می دانند. خدای محافظ دیگری که اغلب نشان داده می شد سیمرغ ، موجود معروف اساطیری دوره ساسانی بود که نیمی پرنده و نیمی جانور بود.[۲](هرمان–۱۳۷۳–ص۱۲۴) نقوش حیوانی که اغلب نقش ترکیبی دارند مجموعه ای از جامها را تزیین می کنند ، دوران ساسانی یکی از این حیوانات ایرانی سیمرغ است که در ترکیب آن شیر و سگ و شاهین و طاوس با هم در یکجا گرد آمده اند ،این پرنده بنابر افسانه های حماسی ایران پرنده ای نیکوکار است (گیرشمن–۱۳۹۰،۲۹۰ص) تصویر عنقا یا سمندر که در نقوش ساسانی به شکل حیوانی با سر اژدها و دم طاووس به فراوانی بسیار دیده می شود. این نقوش را برروی بناها و نقره

ها و پارچه ها و مهرها و بسیاری دیگر از نمونه های صنعتی متعلق به عصر ساسانی بازمی یابیم ،چنانست که

خروسی که هاله بر سر دارد .سده ۶–۷ میلادی –واتیکان ایران–پایه تخت بشل قسمت پیشین–یک شیر دال– مجموعه شخصی

برای اهل فن،تصویر این جانور افسانه ای با چنین طرح خاص منحصر به دوران ساسانی شده است(تجویدی،همان،۵۱).

در ظرف های دوره ساسانی و در حجاریهای طاق بستان کرمانشاه برروی حاشیه جامه شاه که سواربر اسب است نقوش سیمرغ رامی بینیم،این اژدهای طاووس وار درنده که دریک رشته نشان های مماس بر یکدیگرمحاط است نقش تزیینی پارچه ابریشمی است که تزئینات زرد رنگ آن بر متن سبز نقش بسته است . بیزانس و اسلام بعدها این حیوان اساطیری ترس آور را که حد فاصل بین انسان و نیروهای برتر است اقتباس کرده و حالت درندگی آن را کمتر می سازند .

تصویر حیوان هایی که مظاهر ایزدی زرتشتیان بودند بی درنگ در آثار هنری ساسانیان ی پدید آمد . مجموعه تصاویر نامبرده در انواع گوناگون آثار ساسانی نیز تکرار شده اند ،بهرام دوم بر سر شاهی خود بال هایی نشاند که مظهر ورثرغن[۳]یکی از نخستین مظاهر تجسم فره ایزدی در شاهنشاه است[۴] .(لوکونتین–۱۳۵۰ص۱۵۶) قوچ که مظهر خورنه فره ایزدی و نشان قدرت شاهی است .اسب بالدار که تغییر شکل از خدای ورثرغن است .همین اسب بالدار بر روی استودان بیشابور گردونه میترا را می کشد . نوارهای مواجی که به گردون و زیر زانوان او بسته شده و هلال گوی داری که بر بالای پیشانیش قرار دارد و منظره تقدیس آمیزش ، نشان می دهد که آن نیز مظهر یک نیروی شاهی است که ایزدی آن را تقدیس کرده است.

تصویر حیوانها که مظهر ایزدی گوناگون به شمار آمدند از آن پس به یکی از خطوط اصلی هنر ساسانی بدل گشت . ولی هنر ساسانی در این زمینه بسیار محدود بوده و تصویر های محدود و مجموعه معین ، نه تنها در مهرها که رایج ترین اثر هنر ساسانی به شمار می رفتند بلکه درکنده کاریهایی برروی فلز و نقوش تزیینی مجزا و پارچه و نقوش برجسته صخره‌ها دیده می شود. اما پیدایش این نمونه ها در هنر ساسانی تاریخچه ای دارد .مجموعه این نمونه ها با گذشت زمان دستخوش دگرگونی می گشت . این دگرگونی بی گمان دگرگونی ها یی در احکام و قوانین زردشتی پدید آمد وابسته بود. (همان ص۱۵۵و۱۵۶) بدین منوال به هنگام شاهنشاهی بهرام دوم ،از روزگار پیدایش نخستین مظهر های حیوانی به گزینش آگاهانه ای بر می خوریم که نمونه های آن محدود است . این نمونه ها دیگر اهمیت مظهری کاملا معینی یافته بودند ، از سگ بالدار ،ورثرغن،تشتری،میترا و افسانه های مربوط به نخستین گاو باستانی در " یشتها" کتاب مذهبی اساطیری که در مجموعه "اوستایی" بسیار روشن ومتعلق به دوران بسیار باستان است یاد شده.(همان منبع ص ۱۵۶).

هنر ایران در روزگاربهرام دوم فاقد نشانه قوچ کوهی بود که نواری به گردن اوست و مظهر فره ایزدی به شمار می رفت و بعد ها شهرت یافت. این مظهر در عهد شاپور دوم بر کلاه هایی دیده می شود که همانند سر شیر است . این کلاه را جانشین شاه یا شاه سکستان،تورستان و هند بر سردارد .کلاهی که شاخ های قوچ بر آن نصب شده قوچ مظهر خورنه تنها در دوران شاپور دوم می توانست پدید آمده باشد . به ویژه در این دوران است که قوچ که یکی از نشانهای ورجاوند خورنه است در کلیه آثار ساسانی پدید آمده است . (همان منبع ص ۱۵۷و۱۵۸).

تصاویر ایزدان پشتیبان و حیواناتی که به آنها منتسب هستند و حلول و تجسم یافتن آنها جزو موضوعات مجموعه غنی ساسانی است. گاهی ایزد آتش،پسر اهورامزدا در بالای یک آتشدان نمایان میشود و در جای دیگرایزد میترا بوسیله دو اسب بالدار برده می شود ،سواری که با یک شش سر می جنگد باید یاد آور افسانه هایی باشد که با نبردهای مشابه با آن در داستانهای شاهنامه جابه جا دیده می شود .حیوان چند سر که به نظر می رسد یک ابداع ایرانی است ،سر انسان را با یک سر شیر و سر پرنده ترکیب می کنند . حیوانات بالدار یا حیوانات تلفیقی و حیوانات حقیقی فراوان ترین موضوعات نقش مهرها هستند و نمی توان معنی و مفهوم آنها را روشن ساخت ، معانی آنها پیچیده و تحت تاثیر نیروی مخفی و مرموزی که تخیل حکاک را بر می انگیزد و نقش هایی مانند نقش دو قسمت قدامی غزال به هم پیوسته می یابیم که هنر ایرانی آنها را در ابتدای کار خود به وجود آورده است . موضوعات حکاکی شده در بعضی از سنگها پر بها فقط صحنه های کوچک وساده نیستند ،بلکه دارای معانی سحرآمیز برای جلب لطف یا حمایت نیروهای خدایی برای مالکان آنان هستند .(گریشمن–ص۲۴۳) نمونه هایی از شکل از نقوش در دوران های پیش تر در دوره اور در حدود هزاره سوم پیش از میلاد نیز مشاهده می گردد.گاو بالدار نیز دارای قدمتی دیرینه است .یک ترکش مفرغی بانقوش برجسته در ناحیه سر خدام لرستان بدست آمده که دارای نقشی است که یک گاوبالدار با سر و شاخی شبیه اسب

شاخدار مارلیک را نشان می دهد .باستان شناسان حدود این شیئ را اوایل هزاره اول قبل از میلاد تاریخ گذاری نموده اند .در اینجا به بررسی چند نمونه از نقوش موجودات خیالی که در هنر ساسانی تکرار وتاکید شده است می پردازیم.

آنتینوئه–قوچ سده ۶–۷ میلادی– موزه لیون

نقوش موجودات خیالی در گچ بری های دوره ساسانی:

این هنر در هزاره دوم مجهز به رویه فنی و متشکل ومطمئنی می شود و در خانه های آسوری به کار می رود وبا هخامنشیان در آپادانای شوش و در گنج خانه،تخت جم شید دوباره پدیدارمی شود و نیز در هنر پارتی اهمیت به سزایی می یابد . سا سانیان در این هنر هم جاذ شینان وفادار اشکانیان بودند .در تزیینات گچ بری ساسانی طرح های هندسی و گل سازی بیش از شکل های هنری دیگر وجود دارد.

نقش گراز– دامغان– سده ۵–۶ میلادی –موزه تهران لوح ایران– تیسفون لوح گچ بری –موزه برلن دشت ورامین–تزیین دیواری موزه برلن

حاشیه هایی به شکل جناق یا رشته مروارید، قالب هایی به وجود می آورند که در آنها انار که مظهر برکت و حاصلخیزی است از میان یک جفت بال گسترده که مبین شکوه شاهی است بیرون آمده است. طرح هایی مرکب از نقش گل نیلوفر آبی به همراه هلال هایی که در آنها گل ستاره ای و نیم برگ نخل نقش شده ا ست . ویاقاب مربع شکلی که یک جفت بال که بر بالای آن کتیبه کوتاه پهلوی قرار دارد،زینت داده شده این نوشته را شاید بتوان ایران خواند .(گریشمن–۱۳۹۰–۱۸۹). از محل تاریخی اخیر یک لوح گچ بری بدست آمده که در آن سر گراز میان قاب گردی که دور آن را رشته ای از مروارید فرا گرفته .لوحه های مشابهی در تیسفون کشف گردیده است . در بین موضوع های زیادو گوناگون لوح نقش طاووس ،نقش سگ دونده و خرس دیده می شود که معانی این حیوانات رو شن نی ست .هر حیوان ممکن ا ست مظهر یک ایزد نیکوکار باشد ویا با نشانهای خانوادگی اجتماع ساسانی مرتبط باشد . بنابر شاهنامه که مطالبش با زندگی اجتماع ساسانی آمیخته است. حیوانات مختلط بر درفشهای ا شرف ایرانی نقش بسته بود. درفش شاهی دارای نقش خور شید وماه و شیر بوده و شیردر چنگال های خود یک گرز و یک شمشیر گرفته بود. روی درفش های دیگر تصاویر گرگ و ببر وغزال و گراز دیده می شود .

نقوش موجودات خیالی حجاری های ساسانی

پیکرتراشی ساسانی در نقش بر جسته های آن خلاصه شده است . نقش برجسته های صخره ای ادامه سنت کهن شرقی بود و تا اواسط قرن سوم ق. م در بین النهرین شکوفا گردید . در این نقش برجسته ها تاثیرات غیر ایرانی را می توان مشاهده کرد ولی این تاثیرات هنوز به طور کامل در لابه لای هنری شرقی تنیده نشده است.

در حجاری طاق بستان پادشاه در قایق ایستاده و لباسش دارای نقش اژدهاست که آنرا "هیپو کامپ" می خوانند این حیوان خیالی است که ماخذ از صنایع چینی است و همین نقش در جامه خسرو پرویز که سوار بر اسب است دیده می شود. درنقش برجسته بیشاپور که تاج بخشی به شاپوریکم را نشان می دهد .علاوه بر اهورامزداو تفویض قدرت به شاه فرشته ای نیز در صحنه دیده می شود . این فرشته عریان کوچک برای شاه حامل نیم تاجی است شبیه به نیم تاجی که اهورا مزدا در صحنه های تاجگذاری می بخشد . این فرشته کوچک شاید پیام آور خدی بزرگ است . در آثار امپراتوران اخیر رومی فقط بازوی الهه از آسمان بیرون می آید .این نقش از فرشته متاثراز هنر یونانی ست که در اینجا با حالتی منجمد و با انسانی حجاری تجسمی شده است.

بیشاپور–مجموعه نقش های پیروزی شاپور یکم سده سوم میلادی

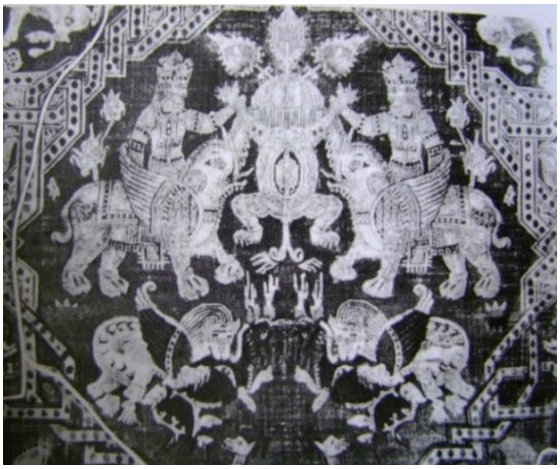
(گریشمن،۱۵۶،۱۳۹۰) .یکی دیگر از حجاری های ویژه این دوره استودانی است که از سنگ تراشیده شده و در نزدیکی بیشاپور پیدا شده است اگرچه آسیب دیده ولی می توان به چهار طرف آن شکل چهار ایزد را باز شناخت .نقوش چهار طرف سنگ چنین است :دو اسب بالدار گردونه میترا را می کشند. میترا بایستی از آسمان به زمین آید تا به مردمی که دوباره زنده شده اند بیمرگی ببخشد. نقش دیگر خدای رزوان یا زمان بی کرانه است. در نقش ایزد آتش "پسر اهورامزدا " دیده می شود. نقش چهارم آناهیتاست که به واسطه ظرفی که در دست دارد و ماهی هایی که در دو سویش دیده می شوند مشخص گشته است. شاید بتوان دراین چهارایزد یک مجموعه چهارگانه ایزدان مزدای را باز شناخت(همان منبع– ص۱۶۶

یشاپور–چهارسوی یک استودن که با نقوش ایزدان زینت شده است– موزه تهران

نقوش موجودات خیالی منسوجات ساسانی

از دیگر جلوه های هنری مهم دوره ساسانی قالی بافی بوده که در این دوره رواج زیاد داشته است . نقوش قالی های این دوره مملو از تصاویر انتزاعی و هندسی از گل و گیاه و حیوانات و پرندگان است . و البته بافت پارچه های ابریشمی نیز در این دوره رواج داشته است .(به دلیل قرار گرفتن در مسیر جاده ابریشم)(دادور–۱۳۹۱–ص۱۴۲)

اغلب طرح های پارچه ها متعلق به کهن ترین تمدن های آسیای مقدم و فلاتهای ایران است . حیوانات جانداری که محاط در نقوش دایره مانند ،که اغلب بطور قرینه روبه رو یا پشت به پشت هم قرار گرفته اند و یک درخت مقدس یا یک آتشدان در میان آنها نقش شده است . تزیین رایج و کلاسیک پارچه های ساسانی همان نشان های گرد یا بیضی هستند که از قاب های مرواریدی بر متن پارچه نقش شده اند ، که نقوش موجودات تخیلی از نقش مایه های معمول پارچه های ساسانی است.حیوانات حقیقی یا تخیلی و یا سوارانی را که کمان می کشند ویا رامشگرانی که حیوانات وحشی را رام می سازند ویا نقوش حیوان آراسته به نوار و گردن بند مخصوصا بیشتر از دنیای پرندگان مانند خروس ها، قوها، مرغان ماهیخوار که در این قاب ها قرار گرفته اند (گیرشمن–۱۳۹۱–۳۱۴)در قطعه ای از منسوجات ساسانی ، صورت پاد شاهی را نشان میدهد که سوار بر اسب بالدار با مرکبی عجیب است .علاوه بر نقوش اساطیری پارچه های ساسانی از صحنه تاج بخشی،این ترجیع بند هنر ساسانی بی نصیب نمانده اند .بر روی قطعه دیگری یک صحنه تاج بخشی دیده می شود. شاهان بر فیل های بالدار سوارند تاج های آنها تعبیری از زینت سر شاهان ساسانی است. روبه رو شاه دشمن منکوب قرار گرفته که فاتحان او را شقه می کنند . در قسمت پایین طرح شکار بهرام گور باز گرفته شده ولی در اینجا شیر دارای بال است و به جای گور خر،گوزن نقش شده است . پس از سقوط سلسله ساسانی مجموعه تصویر شناسی ساسانی در هنر ایرانی به حیاط خود ادامه می دهد ولی بافندگانی که آنهارا اقتباس می کنند معنای رمزی طرح های تزیینی را نمی داند و کار آنها از تصویر سازی تازه ای مایه می گیرد .(گیرشمن–پیشین–ص۲۳۷)



نارا– بافته ژاپونی با نقوش ساسانی –گنجینه شاهی شوسوئین–سده ۸ میلادی دوره اسلامی–صحنه تاج بخشی ایزدی–سد۱۰ میلادی–مجموعه خصوصی دانشگاه یال

نتیجه گیری:

در اندیشه ایرانی،که در واقع هنر تجسم آن محسوب می شود ،تعیین کردن مرز بین واقعی و تخیلی از لحاظی بسیار دشوار است. در بسیاری موارد، مردم به موجوداتی نظیر دیو ،فرشته و غیره باور داشته اند و آنهارا موجوداتی واقعی می دانسته اند . به هر حال این واقعیت از آنجا ناشی می شود که مردمی که اسطوره ها را پدید آورده اند به آنها نه به عنوان اموری استعاری و یا سرگرم کننده می نگریسته اند بلکه علاوه بر اینکه اسطوره ها را بر اساس واقعیات زندگی خود ساخته اند، اسطوره ها و آنچه که توسط اسطوره ها مطرح می شوند نیز ، هرچه بیشتر به عنوان واقعیات زندگی توسط این مردم پذیرفته شده اند .

از طرفی اشیائ و موجوداتی که در نظر ما به عنوان موجودات واقعی شناخته می شوند ، در نظر انسان باستانی تداعی مفاهیم و معانی ای فراتر از واقعیت خود را نشان می دهند . به عنوان مثال آتش در هنر ایران باستان پسر اهورامزدا ست ویا همینطور گراز ،گاو و یا دیگر موجودات، که نشـــان ایزدان و یا نیروهای فرا طبیعی دیگری هســـتند.با این حال طبیعت هنر باســـتان که همواره از مذهب وباورها وجهان بینی مایه می گیرد وچون جهان بینی او مرزی میان طبیعت و ماورائ طبیعت قایل نیست و هر امری می تواند مجلای قداست محسوب گردد. بنابر این در هنرش چنین امری بازتاب می یابد و از چنین ماهیتی برخوردار است . با این اوصاف در جواب اینکه در هنر باستانی ما نقشمایه های موجودات تخیلی بازه محدودی در بر می گیرند،آیا از طبیعت هنر ایران نشـات می گیرد یا هنر مذهبی و یا تزیین که در آن نقشها یا نماد بوده اند ویا موتیف شناخته شده ونه یک هنر خلاق. ویا از این واقعیت ناشی می شوند که این موجودات ، موجوداتی هستند خاص، شناخته شده و واقعی که ایجاد و تعریف فرم دیگری برای آنها نزد هنرمند حتی به ذهن نیز خطور نمی کرده است و در واقع لزومی نیز برای آن حس نمی شده است. شاید بتوان گفت که در قاموس و نیز فلسفه هنر باستان همانقدر که تقلید از طبیعت تعریفی ندارد ، خلاقیت نیز به همان میزان بی معنا ست. هنرمند (انسان) جامعه باستانی همواره

در وضعیت ترس و تردید نسبت به ادامه حیات و زندگی خود به سر می برده است . دلیلی که بیش از هر چیز او را وابسته به قوای طبیعت کرد . او برای نزدیک شـدن به وضـعیتی هرچه مطمئن تر و پیدا کردن نظم و قانون برای حیات و برای ایجاد اطمینان فکری هرچه بیشـــتر مذهب را به وجود آورد و با این حال همان عدم اطمینان به ادامه حیات و مصـــون ماندن از حوادث طبیعی اورا در مورد طبیعت، مذهب و اعتقادات و آیین بسیار محافظه کار کرد . البته نمی توان گفت که این محافظه کاری در هنر او نیز بازتاب پیدا کرد بلکه باید گفت، محافظه کاری و با همان ترس ،علت وجودی هنرش بوده و در واقع علت وجودی اعتقادات ،مذهب و زندگی او . بنابراین مفهوم موجود تخیلی در باور بـ سیار متفاوت از دید یک انـ سان با ستانی اسـت . چرا که دید ما در مورد خیال و واقعیت و همچنین هنر با آنها قابل قیاس نیسـت . هنر سـاسـانی که پیرو سـیاسـت یکپارچه سازی شاهان آن است نیز از این امر مستثنی نیست و اگرچه نقوش موجودات تخیلی به عنوان حربه ای سیاسی و تبلیغی استفاده می کند ، باز هم باورهای اسطوره ای و مذهبی در انتخاب از آنها دخیل هستند .

منابع و ماخذ:

۱. آپم پوپ آرتور و اکرمن، فیلیس،۱۳۸۷ ،سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز ،ترجمه ی ناصر نوروززاده چگینی و پرویز مرزبان، جلد دوم، تهران، علمی فرهنگی.

۲. اتینگهوزن ریچاد، ۱۳۷۹، اوج های درخشان هنر ایران، مترجم هرمز عبدالهی ، تهران،انتشارات آگه

۳. اردکانی، مصباح و دادور، ابوالقاسم، ۱۳۸۷« ،نقشمایه زن بر روی مُهرهای ایران از دوره پیش خطی تا پایان دوره ساسانی»، پژوهش زنان، شماره۲۶ ،صص۴۷-۳۴

۴. الیاده میرچاد،۱۳۸۱ اسطوره،رویا، راز، مترجم: رویا منجم، تهران،انتشارات علم،

۵. الیاده میرچاد،۱۳۸۱ رساله در تاریخ ،مترجم جلال ستاری ، تهران،انتشارات سروش،

۶. آموزگار ژاله، ۱۳۸۴، تاریخ اساطیری ایران،تهران،انتشارات سمت

۷. بوسیل ، ماریو ،۱۳۷۶ ، هنر پارتی و ساسانی مترجم یعقوب آژند ،تهران ،انتشارات مولی ،

۸. پرادا، ایدت،۱۳۹۱ ، هنر ایران باستان ، تمدن های پیش از اسالم(، ترجمهی یوسف مجیدزاده، چاپ چهارم، تهران، دانشگاه تهران .پوپ، آرتر آپم، ۱۳۸۷ ،گچبری ساسانی: ب. پیکرهها در سیری در هنر ایران)از دوران پیش از تاریخ تا امروز(، جلد دوم، زیر نظر آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران، علمی و فرهنگی

۹. پوپ آرتور ،۱۳۳۷ شاهکارهای هنر ایران ، مترجم پرویز خانلری، تهران ،فرانکلین،

۱۰. ریلکه جرمی، گرین،آنتونی،۱۳۸۳فرهنگنامه خدایان دیوان و نمادهای بین النهرین باستان،مترجم پیمان متین، تهران امیرکبیر،

۱۱. کریستین سن، آرتور،۱۳۶۷ ،ایران در زمان ساسانیان، ترجمهی رشید یاسمی، تهران، امیرکبیر

۱۲. گیرشمن،رومن،۱۳۹۰ ، مترجم بهرام فرهوشی،هنر ایران در دوران پارت و ساسانی ،تهران،انتشارات علمی و فرهنگی،

۱۳. لوکونتین،و.گ،۱۳۵۰، تمدن ایران ساسانی، مترجم ،دکتر عنایت الله ،رضا ، تهران ، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۱۴. دادور،ابوالقاسم،۱۳۹۱ مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران، تهران،انتشارات پشوتن،

۱۵. نفیسی، سعید، ۱۳۴۴، تاریخ تمدن ایران ساسانی، تهران،انتشارات دانشگاه تهران ،

نمادهای عرفانی در مینیاتورهای دورهٔ صفویه ایران و مغول هند

آزاده بهمنی‌پور[۱]

چکیده

روابط فرهنگی ایران و هند در ادوار تاریخی دو کشور ریشه دارد . این تبادلات در دورهٔ اسلامی و عصر مغولان هند در میادین مختلف اقتصادی، بازرگانی شدت گرفت ولی بیشترین تأثیر را درآثار نگار گری دین عصر می توان دید، تا کنون دربارهٔ ویژگی های هنر ایرانی در هنر نگارگری عصر مغولان هند تحقیقات ارزشمندی منتشر نشده است.هنرمندان ایرانی که به هند رفته اند سبکی متمایز از ویژگیهای هنری گذشته این سرزمین بنیاد نهادند.

هنر نگارگری هند، که در ابتدا تحت تأثیر مکتب نگارگری صفویه بود از زمان اکبر شاه به بعد تحت نفوذ مکاتب بومی هند قرار گرفت ، سپس با روی کار آمدن جهانگیر که مقارن با ورود انگلیسها و پرتغالیها به هندوستان بود در معرض تأثیر هنر نقاشی غرب قرار گرفت. با تاکید بر این موضوع که فیلسوفان و عرفانی ایرانی نقش بسزایی در دیدگاه نگارگران ایرانی داشتند و به الطبع این امر بر نگارگری هند نیز مؤثر بوده است به تحلیل بازتاب عرفان و حکمت اسلامی در نگارگری این دوره می پردازیم.

[۱] دانشیار گروه تلویزیون و هنرهای دیجیتال دانشگاه دامغان. atma_az@yahoo.com

کلمات کلیدی: نمادهای عرفانی، مینیاتور دوره صفویه، مینیاتور هند.

روابط فرهنگی ایران و هند

روابط فرهنگی ایران و هند در ادوار تاریخی دو کشور ریشه دارد . این تبادلات در دورهٔ اسلامی و عصر مغولان هند در میادین مختلف اقتصادی، بازرگانی شدت گرفت ولی بیشترین تأثیر را درآثار نگار گری دین عصر می توان دید، تا کنون دربارهٔ ویژگی های هنر ایرانی در هنر نگارگری عصر مغولان هند تحقیقات ارزشمندی منتشر نشده است.هنرمندان ایرانی که به هند رفته اند سبکی متمایز از ویژگیهای هنری گذشته این سرزمین بنیاد نهادند.

با آنکه سبکهای هنری مغولان در هند غربی از هنر نگارگری صفویه متمائز بود آما آغاز تحول هنر نگارگری هند را باید از هنگام ورود همایون به درگاه شاه تهماسب صفوی دانست . آشنایی او با مکاتب هنری صفویه در تبریز، اصفهان و شیراز به دعوت هرمندان ایرانی برای ایجاد کتابخانه ای در هند منجر شد . او به تقلید کتابخانه های نگارگری صفویه در ابتدا در کابل ،استودیوی با کمک هنرمندان ایرانی ،خواجه عبدالصمد و میرسید علی بنا کرد. با مرگ همایون در دهلی و جانشینی اکبر ، هنرمندان ایرانی ، نه تنها به مصور کردن نسخ خطی نویسندگان و شعرای ایرانی پرداختند بلکه به ترتیب هنرمندان بومی نیز که بعد ها در شکوفا کردن هنر نگارگری هنر نقش مؤثری داشته ،اقدام کردند درکنار تصویرگران ، هجرت خوشنویسان ،تذهیب کاران و صفاحان نیز در ایران به هند آغاز شد.علاوه بر نگار هایی که برای نسخ خطی تهیه می شد، خوشنویسان ایرانی در کتابهای این عصر نقش مؤثری داشتند .هنر نگارگری هند، که در ابتدا تحت تأثیر مکتب نگارگری صفویه بود از زمان اکبر شاه به بعد تحت نفوذ مکاتب بومی هند قرار گرفت ، سپس با روی کار آمدن جهانگیر که مقارن با ورود انگلیسها و پرتغالیها به هندوستان بود در معرض تأثیر هنر نقاشی غرب قرار گرفت. در نهایت در زمان شاه جهان به خاطر علاقه او به معماری ،هنر نگارگری هند، سیر قهقرایی خود را آغاز کرده به وسیلهٔ هنرمندان ایرانی ،فرهنگ ایران از طریق نسخ خطی وارد هند شد. چنان که جهانگیر به کلیات سعدی علاقه وافری داشت و تقریباً دیگر نسخ خطی نویسندگان ایرانی و غزلیات ورباعیات شعرای ایرانی در همهٔ ادوار عصر مغول نمونه برداری می گردید . پس از پایان دورهٔ مغولان بزرگ هند و حملهٔ نادر و غارت کتابخانه که مرکز تولید نگارگری بود. هنرمندان ایرانی به درگاه شاهان و حکومتهای محلی ایرانی در هند پناه جستند و هنر نگارگری مغول را قربانی فرهنگ بومی کردند . حال با توجه به توضیحات مختصری که در مورد روابط هنری ایران به خصوص در زمینه نگارگری این دوره دادیم و با تاکید بر این موضوع که فیلسوفان و عرفانی ایرانی نقش بسزایی در دیدگاه نگارگران ایرانی داشتند و به الطبع این امر بر نگارگری هند نیز مؤثر بوده است به تحلیل بازتاب عرفان و حکمت اسلامی در نگارگری این دوره می پردازیم.

عرفان و حکمت اسلامی در نگارگری این دوره

متأسفانه تا کنون توجه زیادی به هنر اسلامی ایران از لحاظ معنای فلسفی و تمثیلی درون این هنر نشده است و بیشتر تحقیقات دانشمندان که اکثراً خارجی بودند به شرح عناصر صوری و مباحث تاریخی معطوف گردیده است .آن تعمق در جنبهٔ درونی موضوع به کشف معانی واقعی هنر که در مورد هنر چینی ، ژاپنی و هندی توسط افرادی مانند کوماراسوامی comaraswamy و زیمر Zimmer ،دانییلو Danielo کرامریش kramrich و سالمونی salmony نشان داده شده است در مورد هنر اسلامی ایران خیلی کمتر دیده می شود .

زبان هنر اسلامی زبانی نمادین و رمز گونه است . این رموز و نماد ها حاصل معنایی درونی و ذاتی این هنر بوده و تنها راه بررسی معنایی این نوع آثار هنری بررسی نمادها و سمبولها است . نمی توان اهمیت واقعی چنین هنری را ،تجزیه وتحلیل های صرفاً تاریخی و سنتی بر صورت ظاهری بدست آورد این حقیقت همان قدر که در مورد تمدن های دیگر دینی مانند تمدن چینی و هند صدق می کند در مورد تمدن اسلامی حقیقت دارد . با وجود این بسیاری از اساسی ترین جوانب هنر اسلامی و به صورت کتابی مکتوم مانده است .

اما آنچه در دورهٔ جدید تحت عنوان هنر مطرح شده است با معنای سابق هنر متفاوت است . هنر در معنای جدید مبتنی بر اصول زیبایی شناسی مدرن، احساسات ،خلاقیت ، و نوآوری است که با این اصول نمی توان آثار هنری ماقبل دوره جدید را تحلیل و تبیین کرد. چنانکه با اصول و معیار قدیم نیز نمی توان هنر معاصر را تحلیل کرد.چون هر یک متناسب با تفکر آن دوره به ظهور رسیده است.حال که نمی توان بر اساس اصول زیبایی شناسی مدرن هنر های قدیم را تبیین کرد، باید از علوم و معارف متناسب با آن دورهٔ تاریخی بهره جست که نزدیکترین این علوم به هنر های قدیم عرفان است .

نمادهای تطبیقی ایران و هند

از اینرو با الهام از آراءِو عقاید محی الدین ابن عربی شهابدالدین سهروردی که بزرگترین عرفای مسلمان هستند ، در خصوص عالم خیال که اساس هنر است به تجزیه و تحلیل عالم خیالی مینیاتور های آن دوره می پردازیم به طور کلی در هنر مقدس که در هنر اسلام هم زیر مجموعهٔ از آن محسوب می شود، نقوش و تصاویر حالتی از تفکر و اشراق را می نمایانند و در پی تطابق ظاهری و ارائه تصویری واقعیت موجود نیستند.

در نظر ابن عربی عالم و هر آنچه از جهتی غیر حق است همه خیال، بلکه خیال اندرز خیال است. از دیدگاه وی خیال چهار مرتبه دارد که این مرتب با مراتب ظهور و تجلی حق از عالم غیب تا عالم شهادت و انسان کامل مناسبت دارد و بطور کلی

خیال مرتبهٔ حد وسط عالم غیب یعنی مرتبه ای که بر حضرت حق در مقام عزت و کبریائی خود مستقر است و هنوز تجلی و ظهور پیدا نکرده، قرار دارد و عالم ظهور و تجلی.

بدین معنا عالم جملگی خیال است و به معنای دیگر عالم موجودات در خیال بر پا می شود و هنگامی که موجودات در عالم خیال محقق می شوند از آن تصور به واقعیت می کنند .ولی در اصل یک حقیقت وجود دارد و آن ذات بی دلیل خداوند است فضای خالی در مینیاتورهای ایرانی (فضایی که تصویر به واسطهٔ کادر از صفحه جدا می شود) تأکیدی بر این اصل یعنی تفکر توحیدی مسلمانان است در واقع جنبهٔ خلاءو نیستی در کل عالم هستی به نحوی مستتر وجود دارد و بایستی تمام توهمات و امکانات پیرامون را کنار زد تا خداوند به مثابه حقیقت مطلق تجلی کند. همانطور که در مینیاتورها دیده می شود کادر شکسته شده و فضای نقاشی به بیرون کادر سرایت کرده گویی پرده و حجاب دنیای خود را پاره کرده و به عالمی دیگر راه گشوده این مرتبه از تجلی و به عبارتی ظهور عالم، مناسبت با معنای مایا Maya از تفکر هندی دارد.

در تفکر هندی عالم بر اساس قوهٔ متخیلهٔ برهمن برپا می شود و علت فاعلی ومادی نیز خود برهمن است. در مکتب ودانتا خلقت و پیدایش عالم را یک نوع ذوق هنری Rasa تعبیر کرده اند که مبتنی بر نوعی بازی Lilaاست و آفرینش در حکم نوعی فعالیت هنری است ، فعالیتی که منجر به ایجاد یک شاهکار هنری می شود پس بر پایی عالم کاری هنرمندانه است .

در عرفان اسلامی نیز عالم در هر مرتبهٔ خیال شکل می گیرد و تنزل پیدا می کند و تا مرتبهٔ حسن و شهود و شهادت می رسد. در هنر ایران هنرمند در عین حال که احوال و مواجیه هنری دارد، حقیقت بروی ظهور پیدا کرده یعنی دری از عالم بروی گشوده شده، که او این حال هنری را در مرتبهٔ حس تنزل می دهد ، موجب آفرینش از هنری می شود . پس آنچه در هنر اهمیت دارد آوردن صور مختلف با خیال انسانی در مرتبهٔ حس است تا عالمی آفریده شود ، که در آن صورتهای مثالی به مرتبهٔ حس و کار هنری تنزل پیدا کرده اند. در اصل همین جهان است که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن را عالم مثال یا صور معلقه خوانده اند در واقع مینیاتور تصویر عالم خیال است به معنی فلسفی آن و رنگ های غیر واقعی یعنی غیر از آنچه که در عالم جسمانی محسوس است. رنگها با آن درخشندگی و تلألوئی که دارند فاقد هرگونه سایه روشن هستند و این بیان نمادین رنگها در آن عالم ملکوتی (عالم مثال) است.

نظریه عالم مثال در آثار فیلسوفی چون ملا صدرا مطرح شد. او فیلسوفی بود که در دورهٔ صفویه در ایران می زیست وتبلور آثار نگارگری در این دوره و بازتاب این نظریه در نقاشیها را می توان مشاهده کرد چیزی که در ابتدای امر در مینیاتورهای ایرانی ، با آن روبه رو می شویم، رمز آلود بودن تصاویراست گویی از دنیای دیگری سخن می گویند و زبانی نو را طلب می کند تا رازهای درون تابلو را برای ما فاش کنند زبانی نمادین مملو از سمبولها و نشانه ها ، مانند سرو خمیده که نماد فرمانبرداری انسانهای مسلمان در برابر شریعت است و یا شمسه که نمادی که نمادی از خداوند است و یا سیمرغ که در ادبیات حماسی قبل از اسلام نماد خرد و مداوا بوده و در اشعار عطّار و غزالی و سهروردی به آن اشاره شده است که در آنجا به عنوان نماد الوهیت انسان کامل و جاودانگی و ذات واحده مطلق در عرفان اسلامی است و البته حضور این مرغ را در

مینیاتورهای ایرانی و هندی به کررات مشاهده می کنیم . در هند نیز این مرغ با نام گاردوا می باشد که مانند سیمرغ در فرهنگ ایرانی به شهریار و پرندگان مشهور است ومرکوب ویشنو و بزرگترین دشمن مردمان بدکار می باشد . و در نزد هندوان از احترام خاصی برخوردار است.

در واقع سمبولها ونشانه ها زبانی است که هنر درتمدن های دینی بر می گزیند و مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان می کند.رمز و نماد ابزاری است برای بیان تصور با مفهومی که برای حس ما غایب بوده و ناشناختنی غیبی محسوب می شود.

در هنر اسلامی نمادها به ورای خود می پردازند وسعی در اشاره به واقعیتی فراتر از گستره مادی و زمینی دارند ،طبق نظریه نیتوس بورکهارت نماد امری مبهم و کنگ و حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد زبان روح است .پس نماد تجلی یا واسطهٔ امری معنوی محسوب می شود. نماد پردازی و رمز پردازی جایی آغاز می شود که امکانات بیان محدود بوده و زبان عاجز می شود و حقایق متعالی که قابل انتقال به هیچ طریقی دیگر نیستند هنگامی که با سمبول ها در می آمیزند تا اندازه های انتقال پذیر می شوند.

نمادها و نشانه هادر نگارگری ایرانی

نگارگری ایرانی نیز مملو از عناصر نمادین است .تمام رنگها وفرم ها در این هنر در پی معانی فرازمینی هستند .چنانچه باغ و فضایی که درنگارگری ایران مشاهده می شد .نماد و تمثیلی از باغ بهشت است و گنبد تمثیلی از آسمان نیلگون که خود دری است به سوی بی نهایت و نشانه ای است از بعد متعالی و مکعبی که گنبد روی آن قرار واقع شده نمادی از زمین است و هشت ضلعی گنبد در زیر آن قرار دارد .رمز هشت فرشته حاملان عرش هستند .که خود با هشت جهت بخش مکعب شکل ساختمان ،نمودار کیهان است. نکته مهم در مورد هنر و دین و با نگاهی اجمالی بر تاریخ ،مشاهده می کنیم که هنر و دین همبسته قدیمی و کهن یکدیگر بوده اند چنانچه هگل فیلسوف آلمانی می گوید انسانهای بدوی اعتقادات خود به نیروهای ماورایی را در قالبی مادی که همان هنر است بیان می کردند که نمود آن در آثار درون غارها قابل مشاهده است .

آشنایی با مینیاتور در عصر جدید بیشتر توسط اروپائیان انجام گرفته است. لذا زیبایی شناسی اروپایی و افکار فلسفی آنان در تعبیر آن مؤثر بوده است .در حالی که زمینهٔ فکری و فلسفی و هنری و جهانشناسی نقاشان ایرانی که این مینیاتورها را بوجود آوردند کاملابا زمینه فلسفی مفسران غربی معاصر آنها متفاوت است.

طبق نظریه دکارت واقعیت در فلسفه به دو قلمروی متمایز تقسیم شده عالم فکر و اندیشه و عالم بعد و فضا ، که صرفاً با جهان مادی منطبق شده .امروزه در غرب دیگر تصوری از فضا و مکان غیر مادی و غیر جسمانی وجود ندارد و اگر باشد آنرا نتیجهٔ توهم بشری دانسته و برای آن جنبهٔ وجودی قایل نیستند ولی هنر تمدن های دینی بطور کلی ومخصوصاًهنر ایرانی با یک چنین فضای سروکار دارد.

که در اصل هدف مینیاتور با اصالت معنوی نشان دادن این فضا از طریق رمز و تمثیل و روشهای خاص این هنر است در واقع باید انفصالی بین این فضا و فضایی که بشر به آن خو گرفته و در زندگی روزانه خود آنرا تجربه می کند وجود داشته باشد.
و مهمترین هنر دینی اسلام یعنی معماری آنگونه که در کلیسا های مسیحی و معابد هندو دیده می شود مقصود معمار ایجاد فضایی فوق فضای حیات عادی بشری و دنیوی است و به همین جهت با حضور در این فضا انسان خود را در مقابل ابدیت احساس می کند .مافوق زمان و کشمکش های حیات دنیوی ، در فضایی که روح در آن بار دیگر آرامش فطری خود را باز می یابد. مینیاتور ایران نیز مبتنی بر تقسیم بندی منفصل فضای دو بعدی تصویر است . زیرا تنها به این طریق می توان هر افقی از فضای دو بعدی مینیاتور را مظهر مرتبه ای از وجود و نیز از جهتی دیگر مرتبه ای از عقل و آگاهی دانست.حتی در مینیاتور هایی که فضا یکنواخت و منفعل است نمای فضای مینیاتور کاملابا خصلت دوبعدی خود از فضای طبیعت سه بعدی اطرافش متمایز شده است. بنابراین این فضا خود نمودار فضای علمی دیگر است که ارتباط با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشر دارد.قوانین علم منظر که در مینایتور ایرانی از آن پیروی شده است ، قبل از انکه نفوذ هنر رنسانس و عوامل داخلی باعث انحطاط آن شودهمان قانون علم منظر طبیعی است که اصول و قواعد آن را اقلیدس و پس از او ریاضیدان اسلامی مانند ابن الهیثم بصری و کمال الدین فارسی تدوین کردند. نقاش با جدا سازی فضاها در مینیاتور توانست سطح دو بعدی نقاشی را مبدل به تصویری از مراتب وجود کند و بیننده را از افق حیات عادی و وجود عادی و جریان روزانه به مرتبه ای عالی تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد و اورا متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی که دارای زمان و مکان و رنگها و اشتکال خاص خود است .در واقع عالم خیالی نقاش همان صور معلقه ی حکمای اسلامی است که نقاش با احتراز از نشان دادن دور نماهای سه بعدی ، اشاره به تصویر عالمی دارد غیر از عالم سه بعدی مادی و جسمانی.

نتیجه گیری

موضوع هایی که برای مینیاتور انتخاب می شد اکثراً یا مربوط به داستانهای حماسی بود و نبردهای قهرمانان ایران باستان را آن گونه ه در شاهنامه آمده است نمایان می ساختند و یا با داستانهای اخلاقی که از آثاری مانند کلیله و دمنه و خمسه نظامی و گلستان سعدی اخذ شده است سروکار داشت.
در وهلهٔ اول این صحنه های نبرد به واقعیتی ماورائ تاریخ سوق داده شده و جنبه ای عرفانی و فلسفی به خود گرفته همانطور که در شاهنامه نیز تاریخ و اساطیر در واقعیتی متحد ولی دارای سلسله مراتب به هم پیوسته است و به همان نحوی که شیخ اشراق شهاب الدین سهرودی به تاریخ باستان ایران جنبهٔ فلسفی داد و از حکایات رزمی و حماسی تعبیری عرفانی ، حکمی کرد . و از این راه حکمت ایران باستان و عرفان اسلامی را در مکتب نوین اشراق بهم آمیخت .
نمود این دیدگاه در مینیاتور های ایرانی به وضوح دیده می شود . او در اصل میان هنر و حکمت پیوندی ازلی برقرار کرد چرا که هر دو از طریق شهود دریافت می شوند و به زبان رمز ارائه می گردند.

به همین جهت واقعه ای که نقاشی شده دارای اهمیت و معنا ی همیشگی می باشد و برای بیننده همواره زنده و جاویدان است. حتی حیوانات و نباتات صحنه های مینیاتور صرفاًتقلیدی از عالم طبیعت نیست بلکه کوششی است از مجسم ساختن آن طبیعت بهشتی آن خلقت اولیه و فطرت که همان فردوس برین و جهان ملکوتی است که در این لحظه نیز در عالم خیال و یا عالم مثال فعلیت دارد در اصل هدف نقاش نمایش مراتب عالی تر وجود است.

به همین جهت نقاش می کوشد تا همان بهشت روی زمین و عدن را با تمام زیبایی ها و شادی ها و الوان و اشکال مسرت بخش خود جلوه گر سازد.در محیط فکری و فرهنگی ایران بیننده همواره از دیدن مینیاتور شمه ای از لذت های بهشت را درک می کند و به همان نحو که قالی ایران می کوشد طرح زمین بهشتی را تکرار کند .

از لحاظ منفی این عالم همان حجاب و پرده ای است که چهرهٔ تابناک و معشوق یعنی حضرت حق را از دیدار انسان پنهان میکند ولی از لحاظ مثبت مرتبهٔ صوری مثبت است و ماورای اصل صور و اشکال و رنگ و بوهای مطبوع این عالم است که به حیات انسانی لذت می بخشد و آنچنان موجب شادی و سرور می شود که گویی از تجربهٔ لذایذ و شادی های بهشتی ست که خاطره آن در اعماق روح انسان همیشه باقی می ماند. مینیاتور ایرانی دارای حرکت است از افقی به افقی دیگر بین فضای دوبعدی و سه بعدی لاکن هیچگاه این حرکت منجر به فضای سه بعدی محض نمی شود زیرا اگر چنین بود مینیاتور از عالم ملکوت سقوط کرده و مبدل به تصویر عالم ملک می شد و جز تکرار پدیده های طبیعت به نحوناقص چیز دیگری نمی بود و گرفتار آن نوع گرایش به تکرار صورت طبیعت یا "ناتورآلزیم " می گردید. که اسلام آن را منع کرده و هنر اسلامی همواره از آن دوری جسته است با باقی ماندن در سطح و افقی غیر از افق جهان مادی و در عین حال داشتن حیات و حرکتی خاص خود مینیاتور ایرانی می تواند جنبه ای عرفانی و شوق شهود داشته باشد که یک نوع شادی و سرور در بیننده است که ازخصوصیات روح ایرانی است و شهودی از لذات و شادی های عالم ملکوت است مانند قالی و باغ اصیل ایرانی .

تمامی عناصر در این دوره مانند نگارگری ، معماری و موسیقی ... مملو از عناصر و مفاهیم نمادین هستند که به حقیقتی ماوراء خود نظر داشته و اشاره می کنند چون به طور قطع بیان امری قدسی و فرامادی در چهارچوب ماده محدود زمینی نمی گنجد برای اینکه به بیان در آید و قابل انتقال شود ناگزیر از استفاده از نماد است . در واقع نماد زبان گویای هر تمدن و مذهب معنوی است که با خود اسرار ماورائی را حمل می کند . حتی در هندوئیسم و بودیسم و مسحیت نیز با عناصر نمادین چه درآیین های عبادی و چه درآیین های عبادی و چه در آثار هنری آنها مشاهده می کنیم.

حضور عناصر نمادین در هنر اسلام به نحوی دلپذیر و عمیق ما را به سرچشمه های حکمت و معرفت عرفان راهبر می شود.زیرا آثار هنری تمدن اسلامی چیزی جز بیان هنری و زیبا شناسانهٔ متون عرفانی آن و بنیادهای متمایز کی آن نیست.

منابع:

– مادلین ، هالاید . هند و ایرانی هنر اسلامی تهران انتشارات مولی . ترجمه یعوب آژبد۱۳۷۶
– کاو سبحی ،داور – ایران و هند –یادنامۀ وروش ،بمبئی ۱۳۵۰
– فرهنگ ارشاد – مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند ، انتشارات وزارت فرهنگ و آموزش عالی –تهران ۱۳۶۵
– نصر، سید حسن – هنر و معنویت اسلامی ترجمه رحیم قاسمیان ، تهران انتشارات سوره ۱۳۷۵
– کمالی زاده طاهره –هنر و زیبای از دیدگاه شهاب الدین سهروردی –تهران فرهنگستان هنر ۱۳۸۹
– ایونس ،ورونیکا ، اساطیر هند ، ترجمه با جلان فرخی ، چاپ اول ۱۳۷۳
– مقدم اشرفی ،م ، همگانینقاشی با ادبیات در ایران ،ترجمه رباعیات پاکباز ، چاپ اول انتشارات نگاه ۱۳۷۶
– معمارزاده ،محمد، تصویر و تجسم عرفان در هنر اسلامی ، تهران ، ناشر دانشگاه الزهرا ۱۲۸۶
– فصلنامه پژوهش در زمینۀ هنر و زیبای شناسی .ش ۲۵و ۲۶ بهار وتابستان ۱۲۸۷
– بورکارت فیتوس ، هنر مقدس . ترجمه جلال ستاری –تهران انتشارات سروش ۱۲۸۱
– بلخاری –محمد ، مبانی عرفانی هنر اسلامی و معماری اسلامی ، تهران ، نشر سوره مهر ۱۳۸۴
– مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی ، تهران . انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ۱۳۸۲

بازخوانی یک اثر فلزی هنر اسلامی در موزه متروپولیتن براساس فهم نمایشی اثر[۱]

زهره خیاطی خسرقی[۲]

دکتر اکرم محمدی زاده*[۳]

چکیده

فهم معاصر و معاصر سازی دانش مرتبط با آثار هنری تمدن اسلامی، امری ضروری است. بخشی از آثار مهم میراث آثار فلزی هنر اسلامی در موزه متروپولیتن نگهداری میشود. بازخوانی براساس فهم نمایشی این آثار فلزی تمدن اسلامی می تواند در عین بیان معاصر کاربرد و انتقال صحیح این مفاهیم و دانش در حیطه تمدنی و بیناتمدنی؛ برای تاثیرگذاری بیشتر و بهینه این آثار و انتقال این دانش براساس مفاهیم بینارشته ای نیز موثر باشد. نیز الزامی است. پژوهش حاضر با بررسی یک نمونه از آثار فلزی پلاک خوشنویسی متعلق به گالری شماره ۴۶۲ موزه تروپولیتن؛ متعلق به قرن هفده میلادی ایران، کوشیده است به بازشماری مهمترین ویژگیهای این اثر مبتنی بر شیوه نمایشی و باز نمایشی اثر بپردازد. این پلاک فلزی از یک ورق فولاد یکپارچه ساخته شده است که حاشیه وسیع و مسطح آن با اشاره به بتول، عنوان مربوط به حضرت فاطمه زهرا سلام الله علیها و دو فرزند معصوم این بزرگوار حضرت امام حسن علیه السلام و حضرت امام حسین علیه السلام همراه با قطع شهری به صورت فلزی کار شده

---

[۱] – این مقاله برگرفته از مفاهیم مطالعات نظری پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول زهره خیاطی خسرقی تحت عنوان «طراحی و ساخت زیورآلات فلزی با بهره گیری از تحلیل بصری نقوش مسجد کبود تبریز»، است که با راهنمایی و نظارت نویسنده دوم سرکار خانم دکتر اکرم محمدی زاده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در دست انجام است.

2– دانشجوی کارشناسی ارشد گروه هنر اسلامی گرایش فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Zo.khayati@tabriziau.ac.ir

۳ – استادیار گروه هنر اسلامی گرایش فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
a.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

است. همراه با بیت از شعری است که نام چهارده معصوم را تسبیح می کند. چنین پلاکهایی زمانی بخشی از مجموعه های بزرگتر اپیگرافیک بودند که هم عملکرد تزئینی و هم نمایش های پرشور مذهبی را به نحوی ارائه و انجام می دادند. روش تحقیق به صورت توصیفی–تحلیلی و با تحلیل محتوا و بازخوانی کالبدین این اثر فلزی عهد اسلامی برمبنای دانش و مولفه های نظری نمایش صورت گرفته است. تصاویر با استفاده از سایت اصلی موزه متروپولین و با جمع آوری اسناد کتابخانه ای، صورت گرفته است. در پژوهش حاضر سعی شده است به این سوال پاســخ داده شــود که شاخصه های نمایشی این اثر کدام است؟ بهره گیری از این شیوه علاوه بر فهم بیشتر و عمیق تر با دانش های هنری حیطه فلز در تمدن اسلامی، سبب توجه بیشتر بینارشته ای آثار هنری فلزی تمدن اسلامی براساس دانش نمایش به این آثار نیز می‌گردد.

کلید واژه: هنر اسلامی، نمایش، تحلیل نمایشی، موزه هنر متروپولیتن، هنر فلز در تمدن اسلامی.

تحلیل نمایشی اثری از نقوش مسجد کبود تبریز براساس مطالعات مبانی نظری[۱]

زهره خیاطی خسرقی[۲]

دکتر اکرم محمدی زاده*

چکیده

نقوش کهن به کار رفته در متن آثار هنری تمدن اسلامی دارای ویژگی‌های مهمی به لحاظ بازخوانی از زاویه دید هنر نمایش هستند. نقوش به کار رفته در مسجد کبود تبریز که جزو آثار فاخر هنر اسلامی است؛ در محدوده قرن نهم هجری است. هدف پژوهش فعلی بازخوانی نقوش به کار رفته در متن مسجد کبود شهر تبریز براساس مطالعات و مبانی نظری دانش نمایش و مفاهیم نمایشی است. نمونه نقوش انتخاب شده بخشی از دیوارنگاره ضلع شرقی دیوار محراب این مسجد بوده است. روش تحقیق به صورت توصیفی و توصیفی–تحلیلی و براساس تحلیل محتوای نقوش تصویری این نقش نگاره براساس قابلیتهای نمایشی برمبنای دانش تحلیل محتوای بصری بوده است. نتیجه گیری حاصل از متن تحقیق بیانگر قابلیت های خاص نمایشی نقوش و عناصر بصری دیوارنگاره مسجد کبود شهر تبریز است. دستاوردهای حاصل از تحقیق می تواند قابلیت های نمایشی در نقوش هنر اسلامی برگرفته از آثار تمدن اسلامی را نشان دهد.

کلید واژه: نمایش، تحلیل نمایشی، هنر اسلامی، مسجد کبود تبریز، نقوش.

---

۱ – این مقاله برگرفته از مفاهیم مطالعات نظری پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول زهره خیاطی خسرقی تحت عنوان «طراحی و ساخت زیورآلات فلزی با بهره گیری از تحلیل بصری نقوش مسجد کبود تبریز»، است که با راهنمایی و نظارت نویسنده دوم سرکار خانم دکتر اکرم محمدی زاده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در دست انجام است.

۲ – دانشجوی کارشناسی ارشد گروه هنر اسلامی گرایش فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Zo.khayati@tabriziau.ac.ir

۳ – استادیار گروه هنر اسلامی گرایش فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

a.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

مقدمه

نمایش و هنر نمایش دارای معانی و مفاهیم متعددی به لحاظ مبانی نظری است که این امکان و قابلیت را فراهم می آورد تا در بسترهای مختلف هنری دارای بازخوانی و قرائت هنری باشد. ماهیت و ابعاد مختلف متشکله هنر اسلامی این قابلیت را فراهم می آورد تا امکان تحلیل نمایشی آثار منبعث از آن فراهم گردد. به عنوان نمونه سازوکارهای حاکم بر فضای بصری هنر اسلامی قابلیت خوانش نمایشی اثر را مهیا میسازند که البته این فهم و درک با بهرگیری و تسلط همزمان در حیطه های دانشی هنر اسلامی و حیطه هنر نمایش و بازبینی و بازخوانی تطبیقی دو حیطه دانشی موثر و مفید واقع خواهد شد. در دوران معاصر بحث مطالعات تطبیقی و بینارشته ای جایگاه بسیار مهمی را در حیطه هنری به خود اختصاص داده است. مسجد کبود تبریز جزو آثار شاخص هنر تمدن اسلامی و دارای تزئینات بسیار شاخص به لحاظ هنر اسلامی است که با بازخوانی و فهم نمایشی این اثار امکان قرائت های نوین بینارشته ای در این ساحت از هنر اسلامی را مهیا خواهد ساخت.

از سوی دیگر به نظر می رسد که در دنیای معاصر با دیجیتالیزه شدن جهان و محو شدن تدریجی فاصله واقعیت و خیال، این دو قرابت نزدیکی یافته اند و سینما به پارادایمی محوری در پروسه طراحی معماری تبدیل گردیده است(قهرمانی و همکاران،۱۳۹۳).

روش تحقیق

در این بخش، به روش تحقیق، جامعه آماری، نمونه و روش نمونه‌گیری، ابزارهای پژوهش (چگونگی بررسی روایی و پایایی ابزارها) و روش‌های تجزیه و تحلیل داده‌ها پرداخته شود.

در این پژوهش از شیوه های مختلف پژوهشی استفاده شده است. با شیوه پیمایشی و بر مبنای مشاهده امکان مشاهده مستقیم اثر هنری مسجد کبود تبریز فراهم آمده است. براساس روش تحقیق توصیفی مبانی نظری مرتبط با هنر نمایش حاصل شده است. براساس مطالعه میدانی و براساس تحلیل هنری و فضایی و تزئیناتی مسجد کبود تبریز نیز امکان مطالعه تطبیقی محتوای بینارشته ای آثار هنر اسلامی مسجد کبود براساس دانش نمایشی و خوانش نمایشی آن میسر شده است. جامعه‌ی آماری در این تحقیق، شامل مسجد کبود تبریز بوده است. نمونه آماری مورد مطالعه فقط تزئینات هنری بخش مورد مطالعه بوده است. ابزار استفاده شده در پژوهش نیز مطالعات کتابخانه ای بوده است. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در قالب استنتاجی و به صورت توصیفی و تحلیلی صورت خواهد پذیرفت.

پیشینه تحقیق

پیشینه طرح را می توان به دسته بندی هایی تقسیم کرد. پیشینه طرح در ارتباط با مطالعه بینامتنی آثار هنری و سینمت و نمایش و نیز پیشینه های تحقیق مرتبط با مسجد کبود تبریز و نقوش مرتبط با هنر اسلامی، و موارد مشابه دیگر.

-خامجانه[۱]عزیز[۲]و بنسلیمانه[۳]راچید[۴](2018). نگارندگان در مقاله ای تحتو عنوان «روشی رایانه ای برای تولید الگوهای ستاره اسلامی[۵] که در نشریه Computer-Aided Design به چاپ رسیده و در الزویر هم نمایه شده است؛ به بحث در مورد شیوه های بصری تولید نقوش مرتبط با ستاره در هنر اسلامی نیز پرداخته اند. در این مقاله ،روشی مبتنی بر تئوری گروه تقارن را برای ساخت الگوهای ستاره اسلامی در هنر اسلامی ارائه شده است. بر مبنای الگوهای نقوش ساخته شده، بر روی مجموعه ای از تحولات را که به گروه تقارن نقوش بستگی دارد؛ کار شده است. در نهایت الگوهای ایجاد نقوش واحد (محتوای سلول واحد) تحلیل شده و با تکرار نقوش واحد در یک تور منا سب، کل الگو به د ست آمده ا ست. در این مقاله مجموعه ای از الگوهای تولید شده برای بیشترین گروه تقارنی نقوش در هنر هندسی اسلامی ارائه شده است.

-آیوبه[۶]ساندرا[۷] (2016). آیوبه ساندرا در مقاله ای با عنوان «مسجد اوزون حسن در تبریز[۸]، که در نشریه معتبر ISI مقرنس[۹]به چاپ ر سیده ا ست؛ تاکید نموده ا ست که م سجد کبود تبریز و تزئینات کا شی ا ستثنایی آن مدت ها ست که به عنوان آخرین آثار از ویژگی های ابتکاری کارگاه های قره قویونلو در تبریز در نظر گرفته می شود. بازیابی مسجد اوزون حسن این مرکز هنری معتبر را روشن می کند: علاوه بر تأیید صفات ابتکاری تولید تبریزی ، تزئینات معماری آن تداوم هنری شدید را از کارگاه های قره قویونلو تا کارگاه های آق قویونلو برجسته می کند. در این مقاله آیوبه ساندرا بر اهمیت تزئینات ونقوش مسجد کبود تبریز تاکید کرده است.

---

[۱] Khamjane
[۲] Aziz
[۳] Benslimane
[۴] Rachid
[۵] A computerized method for generating Islamic star patterns
[۶] AUBE
[۷] SANDRA
[۸] THE UZUN HASAN MOSQUE IN TABRIZ
[۹] Muqarnas

–عبداللهی[۱] یحیی[۲] و رشـــیدبن امبی[۳] موحامد[۴] (2013). نگارندگان فوق در مقاله ای با عنوان «تکامل الگوهای هندســی اسـلامی[۵] که در نشـریه Frontiers of Architectural Research به چاپ رسـیده و در الزویر[۶] هم نمایه شـده است؛ مطالعه ای تطبیقی در سیر تکاملی الگوها و نقوش سنتی اسلامی ارائه نموده اند. در این تحقیق مقیاس های زمانی و تطبیق های سـبکی در هندسـه نقوش مد نظر بوده اسـت. در این مقاله یک بررسـی دقیق در مورد الگوهای تزئینی نقوش یک صد ساختمان باقی مانده در جهان معماری مسلمانان انجام شده است. الگوها مورد تجزیه و تحلیل و ترتیب زمانی قرار می گیرند تا اولین نمونه های باقی مانده از این زیور آلات شایان ستایش تعیین شود. مطالعه سیر تکاملی الگوهای نقوش را از مراحل اولیه تا اواخر قرن ۱۸ را به تصویر می کشد.

– کبیرصـابر محمد باقر و امجد محمدی امیر، (۱۳۹۸). در مقاله ای با عنوان «طبیعت، سـیاسـت و معماری؛ بازخوانی برهم کُنش مؤلفه های طبیعت، سیاست و فرهنگ در فرآیند آفرینش معماری مسجد کبود تبریز»، که در نشریه علمی پژوهشی پژوهش های معماری اسلامی دانشگاه علم و صنعت به چاپ رسیده است؛ به بررسی کیفیت تعامل این بنا با محیط پرداخته شده است. در این مقاله ذکر شده است که این مسجد –که یکی از آثار دوره پادشاهی قراقویونلوها است– در ابتدا عضوی از یک مجموعهٔ معماری گسـترده به نام مجموعهٔ مظفریه بود؛ که اینک از آن مجموعهٔ عظیم معماری، فقط مسـجد کبود به یادگار مانده است. با بررسی‌های عینی و کروکی‌های تحلیلی و استدلال منطقی از یافته‌ها مبرهن شد که در طراحی معماری مسجد کبود، کیفیت تعامل «محیط مصنوع» با «محیط طبیعی» بر اساس رویکردی حاصل شده که در آن، مؤلفهٔ سیاست، غالب بر دیگر مؤلفه‌ها بوده اسـت. نمایش قدرت و بیان اقتدار سـیاسـی از طریق شـکوهمندسـازی و عظمت‌گرایی، از ویژگی‌های معماری مسجد کبود است.

–کبیر صابر محمد باقر و پیروی مهناز، (۱۳۹۴). مقاله ای با عنوان «میراث معماری اسلامی در ادراک سیاحان خارجی قرون یازدهم تا سیزدهم هق. مطالعه موردی: تحلیل کیفیت بقای کالبدی مسجد کبود بر مبنای بازخوانی مستندات تاریخی»، که در نشریه علمی پژوهشی پژوهش های معماری اسلامی دانشگاه علم و صنعت به چاپ رسیده است؛ بر مستندات تاریخی مسجد کبود تبریزمبتنی بر ادراک سیاحان خارجی پرداخته اند.

–جهانبخش هانا و شـیخی نارانی هانیه، (۱۳۹۴). نگارندگان در مقاله ای که با عنوان «پژوهشـی پیرامون جایگاه تزیینات و نقوش کاشیکاری در مساجد ایران» در نشریه چیدمان به چاپ رسیده است؛ به بیان مفاهیم تزئیناتی نقوش کاشیکاری در

---

[۱] Abdullahi
[۲] Yahya
[۳] Rashid Bin Embi
[۴] Mohamed
[۵] Evolution of Islamic geometric patterns
[۶] Elsevier

معماری اسلامی با محوریت مسجد پرداخته اند. محور اصلی در این پژوهش کاشیهای به کار رفته در مساجد ایران است که به تشریح انواع کاشی، جایگاه و اهمیت مسجد و چند نمونه مساجد ایران پرداخته شده است.

– سحاب، غلامر ضا، و خ سروی محمدهادی، (۱۳۹۱)، نگارندگان در کتابی تحت عنوان «م سجد کبود(فیروزه ا سلام)» به معرفی مسجد کبود تبریز با بیانی تصویری و با بهره گیری از تصاویر، در سیر تاریخی خود پرداخته اند.

–پورمیزاب منصور حسین، (۱۳۹۱)، نویسنده در مقاله ای با عنوان «زیبا شنا سی کا شیکاری در م سجد کبود تبریز»، که در نشریه نقش مایه به چاپ رسیده است؛ بر جنبه های زیبایی شناسی کاشیکاریهای مسجد کبود تبریز تمرکز داشته است.

– ترابی طباطبایی، سیدجمال، (۱۳۷۹). نگارنده در کتابی تحت عنوان «مسجد کبود(فیروزه اسلام)»، به معرفی مسجد کبود تبریز پرداخته ا ست. این کتاب به معرفی مسجد کبود تبریز اختصاص دارد که طی آن، بنای مذکور به گونه مصور و جزء به جزء معرفی می‌شود. کتاب با اشاره به پیشینه مسجد آغاز می‌شود، سپس عکس‌های تاریخی از نمای کلی آن به طبع می‌ر سد، در پی آن، ت صاویری از دیوارها، کتیبه‌ها، گچ‌کاری‌ها، کا شی‌کاری‌ها، پایه‌ها، تزئینات معماری، گنبد و ق سمت‌های دیگر فراهم می‌آید.

مبانی نظری

در این بخش نظریه‌ها و تعاریفی که مقاله بر اساس آن‌ها نوشته خواهد شد، شرح داده شود.

درام: ارسطو درام را چنین تعریف نموده است: پس تراژدی (درام) تقلیدی است از کار و کرداری شگرف و تمام و دارای درازی و اندازه معلوم، و به وسیله کلامی به انواع زینتها آراسته و آن زینتها نیز هریک برحسب اختلاف اجزا، مختلف میباشد.

این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام میگردد، نه اینکه به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد. تا سبب تزکیه (کاتارسیس) نفس از این عواطف و انفعالات گردد (ارسطو، ۱۳۷۷: ص۱۲۱).

نمایش: نمایش کنشی تقلیدی است، کنشی برای تقلید و یا بازنمایی رفتار بشر(اسلین، ۱۳۶۱: ص۱۳)، نمایش شبیه‌سازی واقعیت است. ارسطو در بوطیقای خود از نمایش به عنوان محاکات[۱]یاد کرده است(هنرمند، ۱۴۰۰).

نمایش‌نامه: نمایش‌نامه، داستانی است که برای اجرا کردن و نمایش دادن، نوشته می شود(مهدی پورعمرانی، ۱۳۸۹: ص۳۳).

زبان نمایشی: منظور از زبان نمایشی ارائه ای نمایش‌نامه ای با امکان دیالوگ و برقراری ارتباط با مخاطب است.

قابلیت‌های نمایشی یا دراماتیک[۲]: عناصر نمایشی در مجموع نظام واحدی را تشکیل میدهند که اگر در محور زمان آن را بگسترانیم، از نظمی تقدمی برخوردارند و هر عنصر با حفظ ویژگی همزمان بودنِ کاربردش با سایر عناصر، از ماحصل فعل و انفعال عنصر قبل از خود به وجود می آید و زمینه‌ای برای بروز تجلی عنصر بعدی می‌شود(مکی، ۱۳۸۰: ص۱۶۳).

مسجد کبود تبریز

مسجد کبود یکی از بنا های تاریخی شهر تبریز میباشد، که در زمان جهانشاه ساخته شده است. معماری این مسجد بر پایه ی تناسبات هندسی بوده و ویژگی بارز آن تزیینات به کار برده شده در سر در ورودی، ازاره ها، مناره ها و .... میباشد. مصالح استفاده شده در این بنا تلفیقی از سنگ و آجر چینی میباشد همچنین کاربرد کاشی های لاجوردی رنگ با هارمونی یکنواخت و حکاکی آیات قرآن بر روی سنگ های مرمر ازاره و کتیبه ی موجود بر سر در ورودی و... سبب منحصر به فرد بودن تزیینات مسجد و زیبایی بنا شده است. ظرافت کاشی کاری ها و خوش نویسی آیات قرآن اشاره به اجرای بنا توسط نیروی کار ماهر و کار بلد دارد. چیدمان کاشی های لاجوردی رنگ سبب شکل گیری فرم و طرح مشخص شده است در حقیقت هنر نمایی در چیدمان کاشی ها و آجر چینی های جداره ها قابل شهود است. مسجد کبود با تنوع و ظرافت کاشی کاری و انواع خطوط به کار رفته در آن به ویژه به دلیل رنگ لاجوردی کاشی کاری های معرق آن به"فیروزه اسلام" شهرت یافته است. سبک معماری این بنا به شیوه ی آذری است(پیرنیا و معماریان، ۱۳۹۸). صحن بزرگ مسجد مربع شکل است که حوضی برای وضو در آن قرار داشت و شبستانهایی نیز جهت اقامت مستمندان، و درس خواندن در آن وجود داشته اند. بنای تاریخی مسجد کبود از آثار ارزشمند دوره قراقویونلو می باشد و به دستور جهانشاه که شهر تبریز را پایتخت خود قرار داده بود و با سر کاری عز الدین قاپوچی بنا گردیده و با استناد به کتیبه برجسته سردرب به سال ۸۷۰ ه.ق ساختمان آن به اتمام رسیده است. سلطنت جهانشاه از سال ۸۳۹ه.ق آغاز و در سال ۸۷۲ که وی به دست اوزون حسن از طایفه آق قویونلو کشته شد، بساط اقتدار حکومتیش که از آسیای صغیر تا خلیج فارس و هرات و ماوراءالنهز گسترده شده بود،برچیده شد.بنای اصلی در مقام مسجد مقبره،دارای صحن وسیعی بوده که در ان مجموعه ای از ساختمان ها از جمله مدرسه و حمام وخانقاه و کتابخانه و... ساخته شده بود که متاسفانه آثاری از آن ها به جا نمانده است. خصوصیت بارز و شهرت وافر مسجد کبود با

[۱] Mimesis
[۲] Dramatic

معماری ویژه تلفیقی و اعجاب انگیز آن بیشتر به خاطر کاشیکاری معرق و تلفیق آجر و کاشی، اجرای نقوش پر کار و در حد اعجاز آن میباشد که زینت بخش سطوح داخلی و خارجی بنا بوده است. در متن کتیبه برجسته سر درب باشکوه و پر نقش و نگار آن، عمارت مظفریه و نیز نام نعمت الله بن محمد البواب، خطاط واحتمالا طراح نقوش که از هنرمندان برجسته خوشنویسی آذربایجان بوده، درج شده است. چنین تصور می شود که ساختمان مسجد کبود به مثابه یادماندنی از پیروزی های جهانشاه بر پا گردیده است به طوری که در این خصوص می توان به سوره "الفتح" که به صورت کامل و به شکل سفالینه برجسته، زینت بخش دور تا دور بالای شبستان بزرگ می باشد اشاره نمود.(تابلوی اطلاعات نصب شده بر دیوار مسجد). نام جهانشاه در کتیبه بالای درب ورودی نقش بسته که قبلا روکش طلایی داشته است. مسجد کبود دارای دو مناره باریک و بلند در منتهی الیه شرق و غرب ضلع شمالی نیز بوده است، در پشت درب ورودی مشرف بزرگ، یک بیت شعر فارسی به خط ثلث نوشته شده بدین مضمون:

کردار بیار و گرد گفتار مگرد چون کرده شود،کار بگوید که،که کرد

در بررسی و تحلیل فضاسازی های به کار رفته در متن بستر معماری مسجد کبود تبریز و نیز تمرکز بر نقوش به کار رفته در آن (تصاویر ۱ و ۲) به خصوص نقوش هنری فضا سازی های مورد مطالعه می توان با ادراک و تحلیل بینامتنی و خوانش نمایشی اثر به دستاوردهایی در لحاظ دانش های تطبیقی بینارشته ای هنری دست یافت.

تصاویری از مسجد کبود تبریز

تصویر۱ و ۲: نمونه هایی از تصاویر جزئیات هنری در مسجد کبود تبریز

با فهم و لحاظ دانش مبانی نظری حیطه نمایش و بررسی جنبه های نمایشی می توان به جدول شماره ۱ در فهم اولیه و مقدماتی رسید.

بحث

نتایج حاصل از بحث مقدماتی تحلیلی مقایسه و بازخوانی نمایشی حاصله در اثر هنری مسجد کبود تبریز در جدول شماره یک قابل مشاهده است.

جنبه های نمایشی و تئاتریکال نقوش این اثر در مسجد کبود تبریز:

برخی از جنبه های نمایشی، اثر اشاره شده در مسجد کبود تبریز در جدول زیر به اختصار بیان می‌شود.

جدول شماره ۱– جنبه های نمایشی در مسجد کبود تبریز

آیتم های نمایشی	توضیح در فضاسازی های مسجد کبود تبریز و آثار هنری آن
پیرنگ	عناصر منظم در کنار هم، روابط فضایی می توانند به صورت داستانی در مسیرهای حرکتی و حتی جزئیات فضایی مورد بررسی باشند.
مکان	مکان مسجد کبود تبریز، مسجد، نیایش گاه هدف مکان نمایش قدرت معنوی و روحانی در کنار قدرت مادی طبقه حاکم سازنده مسجد
زمان	زمان هم در قالب زمان ساخت اثر و هم در زمانی اساطیری و اسطوره ای و مانا است.
صحنه	زمان+ مکان، مکان مسجد و نیایش، مکان نمایش برتری معناگرایانه فضا
شخصیت پردازی	شخصیت پنهان سازندگان فضا، شخصیت های معنوی نمایش دهنده به صورت اسما مقدس در فضا
گفتگو	گفتگوهای مبتنی بر متون مذهبی و اسما الهی در بطن هنر معماری مسجد
تک گویی	تک گویی درونی نیایش گران در فضا+ تک گویی کلام الهی در مقام خالق لایزال
لحن	لحن عبادی، لحن نیایشگری
فلش بک[۱]	امکان درک حس و حال گذشته در فضاسازی نمایشی اثر
فلش فوروارد[۲]	امکان درک آینده در بستری از گذشته در متن اثر هنری مسجد کبود
زاویه دید	زاویه دید از بالا به پایین و از پایین به بالا و نیز زاویه دید افقی و هم عمودی در فضا میسر است.
درونمایه مضمون	درونمایه عبادی، نمایشی نیایشی به همراه فضای آموزش دهنده جهت دار
حرکت	حرکت در مسیرهای حرکتی در نظر گرفته شده در فضای معماری+ حرکت در راستای نقوش و خط نوشته ها
پیام اخلاقی	متن مندرج شده در کتیبه ها با مضامین عبادی و نیایشی و نگاه به آخرت

منبع جدول شماره ۱–از نگارنده ها براساس بررسی تحلیل

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

[۱] Flash Back
[۲] Flash Forward

دانش هنر اسلامی و مفاهیم و معانی منبعث از تصویرسازی های بصری هنر اسلامی نظیر نقوش مسجد کبود تبریز دارای معانی و مفاهیم متعددی در جهت ارائه نمایشی و ارائه به صورت بار نمایشی به صور شکلی گوناگون و نیز مفاهیم میان رشته ای گوناگون مرتبط با هنر نمایش می‌باشند. در این مقاله به اختصار بخشی از مهمترین موارد نمایشی به کار رفته در بطن هویتی و نقوش مسجد کبود تبریز بازخوانی و مرور گردید. شاخصه های عمده نمایشی نظیر پیرنگ، مکان، زمان، صحنه، شخصیت پردازی، گفتگو، تک گویی، لحن، فلش بک، فلش فوروارد، زاویه دید، درونمایه مضمون، حرکت، پیام اخلاقی، در تصویرسازی نمایشی اثر هنری و در بطن نقوش و هویت معماری مسجد کبود وجود داشته و قابلیت بهره گیری نمایشی تئاتریکال را داراست. دستاوردهای حاصل از این تحقیق می تواند در بازخوانی نمایشی آثار هنر اسلامی کاربرد داشته باشد. پیشنهاد میشود براساس درونمایه های فکری این تحقیق به بازخوانی دیگر موارد مشابه آثار هنری در تمدن اسلامی نیز اقدام شود.

منابع

ارسطو، (۱۳۷۷)، «***هنر شاعری بوطیقا***»، ترجمه فتح الله مجتبائی، تهران، ناشر باشگاه اندیشه.

اسلین مارتین، (۱۳۶۱)، «***نمایش چیست؟***»، ترجمه شیرین تعاونی خالقی، تهران، انتشارات آگاه

پورمیزاب منصور حسین، (۱۳۹۱)، «***زیباشناسی کاشیکاری در مسجد کبود تبریز***»، نشریه نقش مایه، زمستان ۱۳۹۱، دوره ۵، شماره ۱۳، صفحه ۸۵ تا ۹۲.

پیرنیا محمد کریم و معماریان غلامحسین، (۱۳۹۸)، «***سبک شناسی معماری ایرانی***»، انتشارات سروش دانش، تهران.

ترابی طباطبایی، سیدجمال، (۱۳۷۹)، «***مسجد کبود (فیروزه اسلام)***»، تهران: نشر مهد آزادی.

جهانبخش، هانا و هانیه شیخی نارانی، (۱۳۹۴)، «***پژوهشی پیرامون جایگاه تزیینات و نقوش کاشیکاری در مساجد ایران***»، نشریه چیدمان، شماره ۱۱، ص۱۰۸ تا ۱۱۷.

سحاب، غلامرضا، و محمدهادی خسروی، (۱۳۹۱)، «**مسجد کبود(فیروزه اسلام)**»، تهران: نشر هنر آفرین.

قهرمانی، محمدباقر. پیراوی ونک، مرضیه. مظاهریان، حامد. صیاد، علیرضا(۱۳۹۳)، «**کالبد متحرک ناظر و شکل گیری سکانس های فضایی در معماری سینماتیک**»، نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی دوره ۱۹ شماره۴.

کبیرصابر محمد باقر و امجدمحمدی امیر، (۱۳۹۸)، «**طبیعت، سیاست و معماری؛ بازخوانی برهم کُنش مؤلفه های طبیعت، سیاست و فرهنگ در فرآیند آفرینش معماری مسجد کبود تبریز**»، نشریه علمی پژوهشی پژوهش های معماری اسلامی، دانشگاه علم و صنعت، دوره ۷، شماره ۱، بهار ۱۳۹۸، صفحه ۸۹ تا ۱۰۸.

کبیرصابر محمد باقر و پیروی مهناز، (۱۳۹۴)، «**میراث معماری اسلامی در ادراک سیاحان خارجی قرون یازدهم تا سیزدهم هق. مطالعه موردی: تحلیل کیفیت بقای کالبدی مسجد کبود بر مبنای بازخوانی مستندات تاریخی**»، نشریه علمی پژوهشی پژوهش های معماری اسلامی، دانشگاه علم و صنعت، دوره ۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۴، صفحه ۶۸ تا ۸۳.

مکی ابراهیم، (۱۳۸۰)، «***شناخت عوامل نمایش***»، تهران، سروش

مهدی‌پور عمرانی روح الله، (۱۳۸۹)، «***آموزش داستان نویسی***»، چاپ دوم، تهران، ناشر تیرگان

هنرمند سعید، (۱۴۰۰)، «***کتاب بوطیقای ارسطو (ترجمه متن همراه با کنکاشی در تئوری بوطیقا)***»، چاپ دوم، تهران، نشر چشمه.

*Abdullahi Yahya, Rashid Bin Embi Mohamed, (2013), "**Evolution of Islamic geometric patterns**", Frontiers of Architectural Research, Volume 2, Issue 2, June 2013, Pages 243-251 (https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2095263513000216).*

Aube Sandra, (2016), "THE UZUN HASAN MOSQUE IN TABRIZ", Muqarnas, Vol. 33 (2016), pp. 33-62 (30 pages) (https://www.jstor.org/stable/26551681?seq=1)

*Khamjane Aziz, Benslimane Rachid, (2018), "**A computerized method for generating Islamic star patterns**", Computer-Aided Design, Volume 97, April 2018, Pages 15-26 (https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0010448517302038)*

بررسی میزان تصدی گری و برون سپاری تولیدات تلویزیونی رسانه های مهم دنیا (مطالعه موردی ۲۳ برنامه شاخص)

حامد توکل[۱]، سید رامبد میرشهابی[۲]

چکیده :

همواره یکی از سئوالات اساسی در زمینه مدیریت شبکه های تلویزیونی چگونگی رسیدن به کیفیت مطلوب برنامه ها و بهره وری بالاست .در این میان تعامل با سایر استودیوها و شرکت های رسانه ای و همچنین نقش میزان واگذاری تولیدات به شرکت ها و اشخاص خارج ازآن سازمان نیز مهم می باشد . تحقیق حاضر به لحاظ روش جزو تحقیقات توصیفی – تحلیلی و از نظر شیوه گردآوری اطلاعات جزو مطالعه موردی۲۳ برنامه شاخص بین المللی در ساختار های مختلف برنامه سازی می باشد که در صدد است به این سئوال محوری پاسخ دهد : « تلویزیون های بین المللی بزرگ جهان،در انواع تولید ات برنامه ای خود، چه میزان از نیروهای داخل سازمان خودشان استفاده می کنند و چه میزان برون سپاری می کنند ؟»یافته ها در این تحقیق نشان می دهد که برنامه هایی که به لحاظ پیچیدگی فنی و زیبایی شناختی، ساده تر هستند و غالبا مخاطب آن ها مخاطب های بین المللی نیستند، بصورت درون سازمانی ساخته می شوند و برنامه های پیچیده تر توسط چند شرکت و استودیوی بزرگ برون سپاری می شوند و آنچه باعث موفقیت برنامه ها و شبکه های مورد مطالعه شده است ، سیستم های تولید باز که با تکیه بر توان داخلی برنامه سازان و نیروها ، هر لحظه برای پویایی ، نگاه خارج از سازمان و جهان شمول دارند و سعی می کنند بر عوامل محیطی نظام تولید چیره شوند و آنها را در راستای نیازهای خود به کار گیرند .

کلمات کلیدی : برون سپاری ، تصدی گری ، تلویزیون ، تولید ، برنامه

[۱] کارشناس ارشد تولید سیما ، مدرس دانشگاه صداوسیما ، تهیه کننده و کارگردان Tavakol_hamed@yahoo.com

[۲] کارشناس سینما – کارگردان Rambi.shahabi@gmail.com

مقدمه

با نگاهی تطبیقی به رسانه های پروژه پذیر دنیا و رسانه ی ملی کشورمان درمی یابیم که آنچه در این میان بیش از سایر عناصر خود نمایی می کند، فرآیند نظام مند تولید است . سیستم های تولید باز که با تکیه بر توان داخلی برنامه سازان و نیروها ، هر لحظه برای پویایی ، نگاه خارج از سازمان و جهان شمول دارند و سعی می کنند بر عوامل محیطی نظام تولید چیره شوند و آنها را در راستای نیازهای خود به کار گیرند .

برای بررسی این موضوع تمرکز بر برنامه های شبکه های بین المللی تلویزیونی ایالات متحده آمریکا است .چرا که تولیدات تلویزیون های آمریکا گسترده ترین، پربیننده ترین و بروزترین برنامه های حال حاضر جهان می باشند.

ابتدا مالکیت شبکه ها مورد بحث قرار می گیرد،به این معنی که سهم دولت و سهم شرکت ها و هولدینگ های خصوصی از تلویزیون چه میزان می باشد؟ سپس در هر بخش توضیحی کوتاه درباره برنامه های شاخص ارائه می شود و در مرحله بعد ارتباط کمپانی سازنده(با توجه به شبکه ای که برنامه از آن پخش می شود) و شبکه پخش کننده آن برنامه مد نظر قرار می گیرد .

در پایان نیز سعی شده است به سئوال اساسی مطرح شده پاسخ داده شود و داده ها مورد سنجش و تجزیه و تحلیل قرار بگیرد.

روش پژوهش : روش نگارش این مقاله به لحاظ روش جزو تحقیقات توصیفی – تحلیلی و از نظر شیوه گردآوری اطلاعات جزو مطالعه موردی می باشد.

پیشینه پژوهش : اگر چه در زمینه تولید ، برنامه سازی ، مسائل فنی و تکنیکی تلویزیون کتب و مقالات متعددی وجود دارد، اما هیچ یک ازکوششهای پژوهشی موجود با رویکرد **برون سپاری یا تصدی گری شبکه های تلویزیونی بین المللی** نبوده اند .از منابع اندکی که به این حوزه پرداخته، می توان به شرح زیر اشاره نمود :

در مقاله

Resistance of channels: Television distribution in the multiplatform era

G Doyle - Telematics and Informatics, 2016 - Elsevier

این مقاله بر توزیع تلویزیون تمرکز دارد و با استفاده از داده های شبکه BBC 3 به عنوان مطالعه موردی به بررسی عمیقی از چگونگی بازنگری استراتژی های پخش کننده ها برای بسته بندی و توزیع محتوا به الگوهای تازه در حال ظهور رفتار و تقاضای مخاطب می پردازد .

در مقاله

Global Television Distribution: Implications of TV “Traveling” for Viewers, Fans, and Texts

C. Lee Harrington, Denise D. Bielby

First Published March 1, 2005 Research Article

این مقاله بر خرید و فروش برنامه ها و قالب های تلویزیونی در نمایش های بین المللی و پیامدهای آن برای درک ما از تلویزیون جهانی تمرکز دارد. مخاطبان، طرفداران و متون سه رکن اساسی هستند (الف) نحوه قرارگیری بینندگان و طرفداران در شیوه‌های توزیع، (ب) سهولتی که از طریق آن عناصر مختلف تلویزیونی در فرآیند توزیع حرکت می‌کنند، و (ج) محدودیت‌های گفتمان‌های «سفر» برای درک ما از تجارت جهانی تلویزیون.

در مقاله

ceiling television: addressing transformation in the international distribution of television content

Jeanette steemers

Media industries,2014

به بازار تجارت خارج از کشور در برنامه های تلویزیونی می پردازد و نتیجه می گیرد که با پراکندگی مخاطبان و درآمدها در سال های اخیر، شاهد رشد تولید مشترک بین المللی و فروش قالب ها بوده ایم. در حالی که بازیگران جدیدی به خصوص در قالب‌ها وجود داشته است. البته ایالات متحده آمریکا همچنان صادرکننده و توزیع‌کننده اصلی محتوای تلویزیونی در مقیاس جهانی باقی مانده است. آخرین پیشرفت‌ها بر روی تحویل بدون هزینه مستقیم به تلویزیون‌ها متمرکز است، همانطور که توسط بازیکنان بزرگ ایالات متحده مانند اپل، نتفلیکس، گوگل و آمازون ارائه شده است. این منجر به پیشنهاداتی شده

است که مشاهده خطی تلویزیون در مواجهه با پلتفرم‌های چندرسانه‌ای متعدد احتمالاً ناپدید می‌شود و برنامه‌ها جایگزین کانال‌ها می‌شوند.

بحث و بررسی :

*ابتدا به **شبکه های دولتی جهان** می پردازیم .تعداد مهمترین شبکه های وابسته به دولت ها در جهان بسیار اندک است.

-در آلمان شبکه ARD،ZDF بزرگترن شبکه های این کشور می باشند که DW از زیر مجموعه های ARD می باشد (.http://www. ard.de/zdf.de/dw.com)

-در انگلستان BBC به عنوان بزرگترین و قدیمی ترین شبکه دولتی یا همگانی جهان می باشد،که بجز شبکه های غیر انگلیسی زبان مثل بی بی سی فارسی ،۱۰ شبکه به عنوان زیر مجموعه دارد. (http://bbc.co.uk)
BBC1,BBC2,BBC3,BBC4,BBC NEWS,BBC PARLIAMENT,CBBC,CBEEBIES,BBC ALBA,S4C

-در روسیه شبکه راشا تودی (RT)

-در ترکیه شبکه TRT که مانند بی بی سی انگلستان، دارای تعداد زیادی شبکه برای پوشش محتواهای مختلف (ورزشی،کودک، آموزشی و...) می باشد.(http://www.trt.net.tr)

- در آمریکا شبکه VOA (صدای آمریکا)،GATV،C-SPAN به عنوان شبکه هایی با رویکرد سیاسی و یا شبکه هایی برای اطلاع رسانی سیاسی هستند، که بعضی از آنها برنامه های ۲۴ ساعته ندارند و در مواقع خاص پخش تلویزیونی دارند.(http://c-span.com)
PBS شبکه ای غیر انتفاعی که با کمک های مردمی و سازمانی اداره می شود که بیشتر هدف آموزشی دارد و در کنار این منظور سریال، فیلم و انیمیشن نیز پخش می کند.(http://pbs.com)

البته باید اظهار داشت که بودجه این شبکه ها از مالیات،کمک های مردمی و یا سازمانی،تبلیغات و.. تامین می شود، بدین معنی که دولت تمامی بودجه این شبکه ها را تامین نمی کند و در برخی موارد فقط قسمتی از آن را به عنوان هزینه کمکی پرداخت می کند.

ولی آیا تولیدات این شبکه ها کاملا بر دوش این شبکه هاست؟ یعنی تمام و کمال نیروی انسانی،استودیو و تجهیزات را خود شبکه فراهم می کند یا شبکه نقش پخش کننده را ایفا می کند؟

برای بررسی دقیق به تلویزیون های کشور آمریکا می پردازیم . اگر چه سهم تولیدات شبکه های دولتی آمریکا بسیار ناچیز است و می توان از آن چشم پوشی کردو تمرکز بر روی شبکه های خصوصی است .البته باید خاطر نشان کرد که مالکیت شبکه های متعدد خصوصی نیز در دست تعدادی استودیو بزرگ می باشد.کشوری که عصر طلایی سینمای خود را طی کرده و نظام استودیویی را سرلوحه کار خود قرار داده است ،هنوز به این شکل کار می کند.بدین معنی که استودیو هایی نو ظهور ، استودیو های معروف تاریخ سینما را بلعیده اند، البته این اشتها فقط به سینما ختم نشده و تلویزیون را نیز بی نصیب نگذاشته اند.

https://web.archive.org/web/20130825033059

البته اکثر این استودیو ها، دیگر شکل و شمایل استودیو های کلاسیک را ندارند و بیشترشبیه هولدینگ هایی شده اند که کار اصلی آنها رسانه نیست.هولدینگ هایی که فعالیت اصلی آن ها در صنعت مخابرات، ارتباطات و تکنولوژی است.این هولدینگ ها حتی صاحبان میلیاردر قبلی استودیو ها و شبکه ها را مجاب کردند که تمام و یا درصد بزرگی از سهام خودشان را به این شرکت های غول آسا بفروشند.

در این پژوهش برنامه هایی که توسط اشخاص و کمپانی های مستقل از این استودیو های مادر،ساخته شده اند را برنامه های **برون سپار** و برنامه‌هایی که توسط زیر مجموعه های این استودیو ها ساخته می شوند را برنامه هایی **درون سازمانی** می نامیم.

برای اینکه مشخص شود استودیو های اصلی(مادر) و زیر مجموعه های آنها چه استودیو و چه کمپانی های فیلمسازی و چه سرویس های vod هستند ، جدول زیر را بررسی می کنیم.

در این جدول اسامی برخی شبکه ها دیده می شود. مانند :

HBO,CARTOON NETWOR, CNN,MTV,CBS,ESPN,NBC

هر کدام یک استودیو جداگانه برای تولید فیلم در ژانرهای مختلف هستند،این موضوع بیانگر استقلال ساخت فیلم ، سریال و مستند برای شبکه هایی با همین نام است و با بررسی نام این شبکه ها، می توان فهمید که کدام شبکه زیر مجموعه کدام استودیوی مادر است.

گهگاه یک سرویس و یا استودیو بین چند استودیو مادر تقسیم شده، به معنای اینکه دو یا چند استودیو درصدی از سهام آن را خریداری کردند مانند hulu documentary که بین استودیوی NBC و **دیزنی** تقسیم شده است .

داشتن استودیو هایی با نام شبکه های تلویزیونی کاملا بیانگر این نمی باشد که تمامی تولیدات آن شبکه تلویزیونی اصلی در درون همان استودیو ساخته می شود.در حقیقت باید مالکیت شبکه های مهم بررسی شود .
البته خود شبکه ها هیچ گاه به صورت رسمی اعلان عمومی نکرده اند، اما با توجه به اظهار نظر مطلعین و دست اندرکاران رسانه ای و برخی از منابع مانند :

1- Epstein, Edward Jay (2006). The Big Picture: Money And Power in Hollywood. New York: Random House.

2-Schatz, Thomas (2009). "New Hollywood, New Millennium". In Buckland, Warren (ed.). Film Theory and Contemporary Hollywood Movies. New York: Routledge.

3-Bettig, Ronald V.; Jeanne Lynn Hall (2012). Big Media, Big Money: Cultural Texts and Political Economics (2nd ed.). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

4-Davis, Glyn; Dickinson, Kay; Patti, Lisa; Villarejo, Amy (2015). Film Studies: A Global Introduction. Abingdon: Routledge.

5-Kerrigan, Finola (2010). Film Marketing. Oxford: Butterworth-Heinemann.

6-Gomery, Douglas; Pafort-Overduin, Clara (2011). Movie History: A Survey (2nd ed.). New York: Routledge.

7-Fritz, Ben (December 11, 2017). "Disney Deal for Fox Would End Era of the 'Big Six' Studios". The Wall Street Journal. Archived from the original on December 12, 2017. Retrieved March 19, 2019.

8-"Lions Gate Entertainment Corporation – Company History". Funding Universe. Retrieved October 14, 2011

9- "Film & TV Finance 101". Guidance. Experience, Inc. Retrieved 2 July 2012

10- "Comcast completes DreamWorks acquisition". philly-archives. Retrieved 2016-10-08.

11-"Paramount Vantage Acquires Worldwide Rights" (Press release). Paramount. 2010-01-22. Retrieved 2010-01-31

12-Toonkel, Jessica (May 17, 2021). "Amazon Pondering Deal to Buy MGM". The Information. Retrieved May 27, 2021

-۱۳Sherman, Alex (2021-05-16). "AT&T in advanced talks to merge WarnerMedia with Discovery, deal expected as soon as tomorrow". CNBC. Retrieved 2021-05-16

می توان به داده های جدول زیر اشاره کرد :

استدیوی مادر صاحب حقوقی	استودیوی اولیه استودیوی ثانویه	فیلم های هنری	فیلم های درجه دوم	انیمیشن	بقیه برند ها	OTT/VOD
NBCUniversal Comcast	Universal Pictures	Focus Features Hulu Documentary Films (33%)	Focus World High Top Releasing Working Title Films	Big Idea Entertainment DreamWorks Animation DreamWorks Classics llumination Illumination Mac Guff Universal Animation Studios	Amblin Partners(minority stake) Carnival Films Makeready (JV) NBCUniversal Japan WT2 United International Pictures	Peacock Hayu Hulu (33%) Vudu (70%)
Paramount Global National Amusements	Paramount Pictures	Miramax (49%)	BET Films CMT Films Comedy Central Films MTV Entertainment Studios VH1 Productions Nickelodeon Movies	Avatar Studios MTV Animation Nickelodeon Animation Studio Paramount Animation Rainbow S.p.A.(30%)	Awesomeness Films CBS Films Melange Pictures Miramax Family (49%) Paramount Digital Entertainment	Paramount+ Pluto TV Showtime BET+ Noggin Voot (49%) My5

			Paramount Players			
WarnerMedia AT&T	Warner Bros. Pictures New Line Cinema	Castle Rock Entertainment	TruTV Films CNN Films HBO Films DC Films Cartoon Network Movies	Cartoon Network Studios Wang Film Productions(50%) Warner Animation Group Warner Bros. Animation	Alloy Entertainment Cinemax Films Flagship Entertainment(49%)	HBO Max Vudu (30%)
Walt Disney Studios The Walt Disney Company	~~Walt~~ Disney Pictures 20th Century Studios Searchlight Pictures	A&E IndieFilms(50%) Disneynature Hulu Documentary Films (67%) NatGeo Doc Films(73%)	Disney Channel Original Movies ESPN Films(80%) Lucasfilm Marvel Studios Freeform Original Productions	20th Century Animation Lucasfilm Animation Marvel Animation Pixar Walt Disney Animation Studios	20th Century Family 20th Digital Studio A&E Films(50%) Disney Pictures India Fox Star Studios Marvel Entertainment	Disney+ Hulu (67%) ESPN+ (80%) Hotstar Star+ Movies Anywhere
Sony Pictures Sony	Columbia Pictures TriStar Pictures	Sony Pictures Classics	Affirm Films Funimation Films Ghost Corps Screen Gems Stage 6 Films	Sony Pictures Imageworks Sony Pictures Animation Madhouse (5%) Kazé	Destination Films Left Bank Pictures Sony Pictures Japan Sony Pictures Family Entertainment	SonyLIV FunimationNow Crunchyroll VRV Wakanim

Pure Flix		Funimation Global Group				

این پنج استودیوی مادر فقط در امر فیلمسازی فعالیت نمی کند بلکه با در نظر نگرفتن شبکه FOX، نتفلیکس ، آمازون و اپل پلاس می توان گفت رسانه آمریکا در دستان این پنج غول بزرگ می باشد.

برای بررسی شبکه های تلویزیونی ایالات متحده باید ابتدا به ۳ نام بزرگ در تلویزیون بپردازیم:

شبکه های CBS,ABC وNBC بزرگترین شبکه های آمریکا می باشند و شبکه FOXنیز در کنار آنها حضور دارد.

استودیوی **والت دیزنی** مالک شبکهABC,پارامانت یا همان(VIACOM سابق) مالکCBS و استودیویNBC یا همان (COMCAST) مالک شبکه NBC می باشند.

البته کمپانی WARNER MEDIA یا همان (AT&T) هم تمامی شبکه های مهمی که **تدترنر** در گذشته مالک آنها بود مانند TCM, CARTOON NETWORK و TNTخریداری کرده و همینطور شبکه مهمی مانند CNN هم تحت کنترل این استودیو می باشد.

سونی هم با تعدادی شبکه تلویزیونی بخشی ازتلویزیون را تحت کمپانی تلویزیونی خود به نام Sony Pictures Television به خود اختصاص داده.

شبکه CW بصورت مساوی بین دو کمپانی **پارامانت** و **وارنر** تقسیم شده است.

پس از خریدن استودیوی **فاکس قرن بیستم** توسط **دیزنی** ، روپرت مراک(Rupert murdoch) موسس شبکه FOX با پشنهادی نجومی مجبور به فروش سهم خود شد. ولی چون دیزنی مالک شبکه ABC بود و قانونی در آمریکاوجود

داردکه اجازه نمی دهد یک کمپانی بیش از یک ابر شبکه را داشته باشد ،مرداک توانست در سال ۲۰۱۹ شبکه **فاکس** را زیر نظر هولدینگ خود یعنیFox Broadcasting Company حفظ کند و به عنوان غول چهارم در تلویزیون آمریکا حضور داشته باشد.

در ادامه بحث پس از شناخت استودیوها ، برنامه های معروفتر، پر بیننده تر و ماندگار تر در پخش را انتخاب کرده،نام آنها به همراه کمپانی سازنده آن برنامه ها ذکر می شود.سپس ارتباط کمپانی سازنده(با توجه به شبکه ای که برنامه از آن پخش می شود) و شبکه پخش کننده آن برنامه بررسی شده است . اگر ارتباط مستقیمی بین استودیو و کمپانی سازنده برنامه وجود نداشت آن برنامه برون سپار محسوب می شود و اگر ارتباط مستقیمی با استودیو مادر داشت درون سازمانی محسوب می شود.شایان ذکر است اطلاعات برنامه ها از صفحات رسمی آنها در وب سایت ها ، منابع مکتوب و دست نویس برنامه سازان و صاحبان شبکه ها جمع آوری شده است:

۱-*American Idol* رئالیتی/مسابقه از سال ۲۰۰۲ تا کنون ، پخش از شبکه *ABC*، کمپانی سازنده *Fremantle* (توزیع و تولید)و *Entertainment 19*(تولید) بی ارتباط بااستودیو دیزنی(برون سپار).

۲-America's Got Talent رئالیتی/مسابقه از سال ۲۰۰۶ تا کنون ، پخش از شبکه *NBC*، کمپانی سازندهFremantle (توزیع و تولید) وSyco Entertainment (تولید)، بی ارتباط با استدیوNBC (برون سپار).

۳-Saturday Night Live ترکیبی پخش از *NBC*از سال ۱۹۷۵ تا کنون، کمپانی سازندهBroadway Video، بی ارتباط بااستودیوNBC (برون سپار).

۴-The Late Show with Stephen Colbert تاک شو/گفتگو محور پخش ازCBS از سال ۲۰۱۵و نامزد امی در سال ۲۰۲۱ ، کمپانی سازنده Spartina Productions(بی ارتباط با پارامانت)، Busboy Productions (بی ارتباط با پارامانت) و CBS Studios (مرتبط با پارامانت) با توجه به یکی از شرکت های اصلی سازنده (درون سازمانی).

۵-The Tonight Showتاک شو/گفتگو محور، پخش از *NBC* از ۱۹۵۴ تا کنون ، کمپانی سازنده *Electric Hot Dog Productions* بی ارتباط با استدیوNBC (برون سپار).

۶-Jimmy Kimmel Live تاک شو/گفتگو محور، پخش از ABC،از سال ۲۰۰۳ تا کنون ، کمپانی سازنده ABC Signature(مرتبط با دیزنی)و Jackhole Productions (نا مرتبط با دیزنی)، با توجه به یکی از شرکت های اصلی سازنده (درون سازمانی).

۷- Meet the Press تحلیل خبر/گفتگو محور/گزارشی، ، از شبکه NBC از سال ۱۹۴۷ تا کنون پخش می شود،کمپانی سازنده ،استدیوی خبریNBC (درون سازمانی).

۸- CBS Evening Newsبرنامه خبری، از شبکه CBS از سال ۱۹۴۱ تا به امروز و در استودیوی خبری CBS ساخته میشود(درون سازمانی).

۹-ABC World News Tonight برنامه خبری شبکه ABC، از سال ۱۹۴۸تا کنون پخش می شود و در استودیوی خبری ABC ساخته می شود(درون سازمانی).

۱۰- NBA on TNT برنامه ورزشی ، شبکه پخش کننده TNTاز سال ۱۹۸۹ تا کنون ،توسط استودیوی Turner Sportsکه وابسته به استودیوی warner media می باشد(درون سازمانی).

۱۱- Inside the NFL برنامه ورزشی گفتگو محور،شبکه در حال پخش show time از سال ۱۹۷۷ تا کنون ،کمپانی ساخت cbs sports وابسته به پارامانت وnfl films (خارج از پارامانت) (در مجموع درون سازمانی ،وابسته به استودیوی پارامانت حساب می شود).

۱۲-WWE Raw برنامه ورزشی و سرگرمی/ترکیبی ،طولانی ترین برنامه اپیزودی تاریخ آمریکا ،از ۱۹۹۳ ،پخش در شبکه USA network ،کمپانی سازندهWwe ،بی ارتباط با استدیوی مادر Nbc universal (برون سپار).

۱۳- Jeopardy مسابقه تلویزیونی ، پخش از شبکه های (abc. Cbs. kabc-tv) از سال۱۹۶۴ تا کنو ن و توسط کمپانی سونی تولید می شود(برون سپار).

۱۴- Wheel of Fortune مسابقه تلویزیونی ، از شبکه های مختلف (nbc,abc,cbs syndication) پخش می شود و توسط کمپانی سونی تولید می شود ولی از استودیو های cbs و abc هم استفاده می شود (برون سپار).

۱۵- Forged in Fire رئالیتی شو/مسابقه ، از ۲۰۱۵ تا کنون در شبکه History پخش می شود که وابسته به کمپانی A&Eاست و خود این کمپانی زیر مجموعه دیزنی است،ولی این برنامه توسط Outpost Entertainment ساخته می شود که یک کمپانی مستقل است(برون سپار).

۱۶- The Simpsons انیمیشنی که از سال ۱۹۸۹ تا کنون پخش میشود و ماندگار ترین سریال تاریخ تلویزیون آمریکاست،از شبکه Fox پخش میشود ولی کمپانی تهیه کننده آن ۲۰ th television animation وابسته به دیزنی است،چون شبکه فاکس و دیزنی از هم جدا هستند پس این برنامه بصورت برون سپار ساخته می شود.(برون سپار).

۱۷- انیمیشن south park از سال ۱۹۹۷ تا کنون،پخش از شبکه Comedy Central وابسته به پارامانت،کمپانی های سازنده Mtv studio (وابسته به پارامانت) و South Park Studios (مستقل) می باشند (سازمانی/برون سپار).

۱۸-Cyberwar، Woman، Hate Thy Neighbour، Slutever نام های تعدادی مستند می‌باشد که توسط شبکه viceland پخش می‌شود،کمپانی تولید vice که ۵۰٪ سهام این کمپانی برای والت دیزنی و a&e می باشد (درون سازمانی).

۱۹-برنامه مستند/رئالیتی hoarders است در شبکه a&e پخش میشود و توسط کمپانی Screaming Flea Productions ساخته شده است (برون سپار).

۲۰-court cam یک مستند تلویزیونی است که از سال ۲۰۱۹ در حال پخش می باشد،از شبکهa&e پخش و همین کمپانی زیر نظر دیزنی تولید می کند(درون سازمانی).

۲۱- مراسم اسکار،از ۱۹۲۹ تا به امروز پخش از شبکه ABC کمپانی های سازنده، abcزیر مجموعه دیزنی و Sequoia Productionsبرگزار کننده و برنامه ریز و تولیداست (تلفیقی از برون سپار و سازمانی).

۲۲- مراسم emmy از سال ۱۹۴۹ پخش در شبکه CBS (زیر مجموعه پارامانت) کمپانی سازنده، Sequoia

Productionsبرگزار کننده مستقل وCBS (پارامانت) (تلفیقی از برون سپار و سازمانی).

۲۳-مراسم grammy از سال ۱۹۷۳ تا کنون،پخش در CBS، کمپانی سازندهKen Ehrlich Productions(مستقل از پارامانت) (برون سپار).

نتیجه گیری :

با توجه به مطالعه موردی ۲۳ برنامه شاخص بین المللی در می یابیم برنامه هایی که به لحاظ پیچیدگی فنی و زیبایی شناختی، ساده تر هستند و نیاز به تصویر برداری داخل استودیوی تلویزیونی دارند و غالبا مخاطب آن ها مخاطب های بین المللی نیستند، بصورت سازمانی ساخته می شوند.برای مثال برنامه های گفتگو محور،اخبار، مجلات تلویزیونی،برنامه های صبح گاهی،پوشش های ورزشی حتی نقد ورزشی و برنامه های ترکیبی ساده در درون خود شبکه ساخته می شوند.

برنامه های پیچیده تر مثل انیمیشن، ترکیبی های پیچیده تر،فیلم، سریال، مراسم مهم هنری،رئالیتی شو ها، بیشتر برون سپاری می شوند.

آنچه باعث موفقیت برنامه ها و شبکه های مورد مطالعه شده است ، سیستم های تولید باز که با تکیه بر توان داخلی برنامه سازان و نیروها ، هر لحظه برای پویایی ، نگاه خارج از سازمان و جهان شمول دارند و سعی می کنند بر عوامل محیطی نظام تولید چیره شوند و آنها را در راستای نیازهای خود به کار گیرند .

رسانه ملی چنانچه می خواهد به توفیق بیشتر در عرصه کیفیت و مخاطب دست یابد ، باید در زمینه سیاستگذاری بهینه تولید تحول ایجاد کند و سهم تصدی گری و برون سپاری را کاملا مشخص کند .

پیشنهاد :

برای ایجاد حس رقابت و افزایش کیفیت برنامه های برون سپار ، ابتدا باید نظام استودیویی در کشور حاکم شود و تلاش شود شرکت های قدرتمند رسانه ای تخصصی در زمینه های آثار نمایشی و غیر نمایشی شکل گیرد . در عین حال نظارت دقیق ، هنرمندانه و منصفانه صورت پذیرد . برای تولید آثار فاخر وماندگار چندین شرکت بزرگ رسانه ای در کنار رسانه ملی ایفای نقش نمایند . البته در عین حال رسانه ملی برای شرکت های رسانه ای همکار، مالکیت معنوی قائل شود .

آنچه که درموفقیت برنامه سازی بخش درون و برون سازمانی مهم است فرآیند نظام مند تولید از ایده تا پخش است . در این فرآیند باید نظام مشخص برای تعیین برون داد از جمله ایده و سوژه یابی ، هدف ، محتوا ، مخاطب ، ویژگی رسانه و نیاز به ساخت ، جمع آوری اطلاعات و پژوهش برنامه ای ، ساختار و قالب تولید ، مواد برنامه سازی شامل انسان ، اجسام ، نماد ، صدا، آرشیو ،تصاویر متحرک ، شیوه ارائه خط اطلاعات و کشش ،برنامه ریزی،زمان بندی ، هزینه و مدیریت پروژه ، پخش ، اثر بر مخاطب و ارزیابی تدوین و بازنگری شود .حاصل این فرآیند، رویکردی سامان مند ، حذف اتلاف ها (زمان ، دوباره کاری ، ناهماهنگی) و تقویت دو عامل زیر ساختی و فرهنگی ، تولید هوشمندانه و خلاقانه و تقویت برنامه ساز چند مهارته با ذهنی تحلیل گر و مطابق با شرایط روز است، در نتیجه هم می توان به نیروی خلاق و تربیت یافته داخلی انگیزه بخشید و هم از نگاه های جدید و بکر شرکت های رسانه ای و نیروهای خارج از سازمان بهره برد .

البته چه در بخش تصدی گری یا برون سپار باید راهبردهای تولیدی زیر مد نظر قرار گیرد :

۱- ایجاد نظام سنجش کیفیت در صداوسیما و حذف تولیدات درجه ۲ و ۳
۲- ایجاد سیستم پاداش دهی و ارزشیابی مناسب و حمایت از برنامه سازان آگاه و خلاق
۳- هدفمندی برنامه سازمان صداو سیما از طریق منشور محتوایی و تولید برنامه بر مبنای آن
۴- توجه به فرم ها و ساختار جدید ، بدیع و خلاقانه و میدان دادن به ایده های نو
۵- ارتباط با هنرمندان و برنامه سازان شاخص به منظور افزایش حرفه ای گری و تولید محتوای مطلوب که باعث بهبود عملکرد سازمان صداوسیما می شود .
۶- حرکت به سمت پاسخ به خواسته های مخاطبان و تغییر بر مبنای نظرات مخاطبان
۷- افزایش نظارت بر تولیدات سازمان بویژه مرحله پیش تولید
۸- بازبینی و بازنگری در محدودیت های سازمان
۹- تعدد بسترهای پخش تولیدات سازمان صداوسیما
۱۰–کاهش محتوای تأمینی بی کیفیت و ارائه تولیدات شاخص

۱۱–رصد دیگر رسانه ها در زمینه جذب و نگاهداشت نخبه های رسانه ای و جلوگیری از خروج آنان و همچنین رصد تجربه آن ها در زمینه خروج نیروی انسانی ناکارآمد و استفاده از نتایج آنان

۱۲–افزایش و به روز رسانی سطح سواد تخصصی و رسانه ای مدیران و کارکنان سازمان صداوسیما و آشنایی با تحولات صنعت رسانه و مخاطب .

۱۳-آموزش کارگروهی و ترویج آن بین کارکنان و برنامه سازان ، زیرا کارجمعی و خرد جمعی لازمه ی افزایش کیفیت تولیدات رسانه ای در شرایط نیاز به این نوع تولیدات است .

منابع:

کتاب ها:

1- Bettig, Ronald V.; Jeanne Lynn Hall (2012). Big Media, Big Money: Cultural Texts and Political Economics (2nd ed.). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

2- Davis, Glyn; Dickinson, Kay; Patti, Lisa; Villarejo, Amy (2015). Film Studies: A Global Introduction. Abingdon: Routledge.
3-Epstein, Edward Jay (2006). The Big Picture: Money And Power in Hollywood. New York: Random House.
4-Fritz, Ben (December 11, 2017). "Disney Deal for Fox Would End Era of the 'Big Six' Studios". The Wall Street Journal. Archived from the original on December 12, 2017. Retrieved March 19, 2019.
5-Gomery, Douglas; Pafort-Overduin, Clara (2011). Movie History: A Survey (2nd ed.). New York: Routledge.
6-Kerrigan, Finola (2010). Film Marketing. Oxford: Butterworth-Heinemann.
7-"Lions Gate Entertainment Corporation – Company History". Funding Universe. Retrieved October 14, 2011
8-Schatz, Thomas (2009). "New Hollywood, New Millennium". In Buckland, Warren (ed.). Film Theory and Contemporary Hollywood Movies. New York: Routledge

مقالات:

1-Doyle,Giliyan.(2016) , *Resistance of channels: Television distribution in the multiplatform era* , Telematics and Informatics

2-Lee Harrington,C .Bielby , Denise D .(2005) , *Global Television Distribution: Implications of TV "Traveling" for Viewers, Fans, and Text*s, Research Article

3-steemers ,Jeanette.(2014) , *ceiling television: addressing transformation in the international distribution of television* content , Media industries

وب سایت ها:

https://web.archive.org/web/20130825033059
https://www.qudsonline.ir/news/730621

بررسی فرایند خودکارسازی طراحی گرافیک با بهره‌گیری از هوش مصنوعی: آینده پژوهی

فاطمه سیف[۱]

چکیده

با گسترش روزافزون هوش مصنوعی در صنعت و هواشناسی و غیره به ناچار وارد صنعت طراحی می‌شوند. کاربردهای هوش مصنوعی در طراحی گرافیک و اهمیت آن روزافزون است. فرایند اتوماسیون با پیشرفت تکنولوژی و روند طراحی گرافیک در رایانه‌ها ادامه می‌یابد. چنین برنامه‌هایی در زمینه طراحی گرافیک نیز ظاهر می شود و در نهایت مزایا و معایب هوش مصنوعی پرداخته می شود و به این سوال پاسخ می دهیم که آیا هوش مصنوعی می‌تواند جایگزین انسان در طراحی شود؟

کلید واژه: هوش مصنوعی، هنر و طراحی گرافیک، هنر گرافیک کامپیوتری، گرافیک رایانه‌ای

۲ – دانشجو، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، f.seif74@gmail.com

مقدمه

از دیرباز آرزوی بشر دست‌یافتن به نیروی خارق العاده، کشف و دستیابی و دسترسی به نیرویی غیر از نیروی بشر بوده و ایده ایجاد ماشین‌هایی که بتوانند به شکل خودکار در استخراج و تشخیص عوارض جسمانی و ظاهری تصاویر دو و سه بعدی کار کنند، همواره از آرزوی دیرینه متخصصان بینایی کامپیوتر و هوش مصنوعی بوده و تحقیقات گسترده‌ای در حال انجام است. این فناوری‌ها استفاده می‌شوند تا جایگزین انسان گردند.(صمدزادگان، لوکس و عزیزی، ۱۳۸۵، صص ۴۷-۶۲)

پیدایش هوش مصنوعی انقلابی در فناوری ماشین‌ها ایجاد کرد. به طوری که تمامی جنبه های زندگی را متاثر کرد. به خاطر گستردگی تاثیر هوش مصنوعی بر جنبه های مختلف زندگی بشر از جمله شغل، حمل و نقل، فرهنگی، اجتماعی و آموزشی، صنعت و ... بر آن شدیم تا تاثیر هوش مصنوعی را بر هنر به ویژه حوزه طراحی و گرافیک بررسی کنیم و نتایج آن را به اشتراک بگذاریم.

هوش مصنوعی به مقوله‌ای از هوشمندی اطلاق می شود که گونه ای از تقلید هوش و رفتار انسان است که درمقابل هوش طبیعی انسان قرار می گیرد.

منظور از هوش انسانی مجوعه ترکیبی از توانایی‌های او همچون یادگیری، احساس، درک ، تعامل، سازگاری، استدلال و خودآگاهی است. با بررسی عملکرد انسانی در شناخت عوارض مشخص می‌گردد انسان بر مبنای آنالیز همزمان اطلاعات دریافت شده توسط هریک از قوای پنجگانه خود(بینایی، چشایی، شنوایی، لامسه و بویایی) و توانای یادگیری منحصر به فرد خود نسبت به تفسیر و تبیین پدیده‌ها در طبیعت استفاده می‌نماید.(Gonzaless and Woods, 1993)

درمقابل، هوش مصنوعی به سامانه‌هایی گفته می‌شود که می‌توانند واکنش‌هایی مشابه رفتارهای هوشمند انسانی از جمله، درک شرایط پیچیده، شبیه‌سازی فرایندهای تفکری و شیوه‌های استدلالی انسانی و پاسخ موفق به آن‌ها، یادگیری و توانایی کسب دانش و استدلال برای حل مسایل را داشته باشند.(Poole, Mackworth and Goebel, 1997) آن را به عنوان دانش شناخت و طراحی عامل‌های هوشمند تعریف می‌کنند.(Legg and Hutter, 2007; Stuart and Peter, 2003) سیستم‌ها جنبه‌های مختلفی از هوشمندی را از خود نشان می‌دهند و با استفاده از حسگرها، محیط پیرامون خود را درک می‌کنند و در آن محیط اقدام خاصی از خود نشان می‌دهند. سیستم‌های هوشمند وظایف خود را به کمک **عامل** انجام می‌دهند. عامل‌های هوشمند دارای سطوح هوشمندی و ویژگی‌های متفاوت هستند.

انواع عامل‌های هوشمند به‌کار رفته در سیستم‌های هوشمند

عامل واکنشی ساده(Simple Relex): در سطح پایینی از هوشمندی رار دارد و فقط قادر است در برابر برخی از نشانه‌هاو پیام‌ها، واکنشی ساده و هوشی اندک از خود نشان دهد.

مبتنی بر مدل(Model Based): فضایی به‌عنوان حافظه دارد و در آن مدلی برای خود می‌سازد تا بتواند از تغییر شرایط آگاه شده و تصمیمات بهتر و دقیق‌تری بگیرد.

مبتنی بر هدف(Goal Based): علاوه بر داشتن اطلاعات گذشته و فعلی لازم است که اطلاعات وضعیت مطلوب یا اطلاعات هدف را نیز بداند تا تصمیم‌هایی صحیح بگیرد.

مبتنی بر سودمندی(Profit Based): برای رسیدن به یک هدف ممکن است راه‌های مختلف وجود داشته باشد. عاملی که بتواند بهترین روش رسیدن به هدف را برگزیند از این نوع است. همچنین این عامل می‌تواند از بین چند هدف بهترین هدف را برگزیند.

یادگیرنده(Learning Agent): در بالاترین سطح هوشمندی است. قادر است برای رسیدن به خودمختاری و استقلال عمل از طریق کسب تجربه و بررسی نتایج عملکرد، با یادگیری مطالب جدید، دانش خود را افزایش دهد و رفتار خود را در طول زمان اصلاح کند.(سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی، ۱۳۹۹)

طراحی گرافیک فرایند ارتباطات بصری، و حل مسئله از طریق استفاده از تایپ، فضا، تصویر و رنگ است. طراحان گرافیک از روش‌های مختلف در ایجاد و ترکیب کلمات، نمادها و تصاویر به منظور خلق یک نمایش تصویری از ایده‌ها و پیام استفاده می‌کنند. طراح گرافیک ممکن است ترکیبی از تایپوگرافی، هنرهای بصری و تکنیک‌های صفحه‌آرایی را برای تولید یک نتیجه نهایی استفاده کند. طراحی گرافیک، اغلب به هر دو فرایند (طراحی) که توسط آن ارتباط ایجاد شده‌است و محصولات (طرح) که تولید می‌شوند اشاره می‌کند.

کاربردهای رایج طراحی گرافیک شامل هویت (لوگو و نام تجاری)، انتشارات (مجلات، روزنامه‌ها و کتاب‌ها)، تبلیغات چاپ، پوسترها، بیلبوردها، گرافیک وب‌سایت و عناصر، علائم و بسته‌بندی محصولات است. به عنوان مثال، بسته‌بندی محصول ممکن است شامل یک لوگو یا دیگر آثار هنری، متن‌های سازمان‌یافته و عناصر طراحی خالص از جمله عکس‌ها، اشکال و رنگ باشد که ساختار متحد قطعه را شکل می‌دهند. ترکیب‌بندی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طراحی گرافیک است، به ویژه هنگامی که موضوع استفاده از مواد موجود از قبل یا عناصر متنوع مطرح است.(داوودی آبکنار، ۱۳۹۱، صص ۸-۹)

طراحی گرافیک به معنای خلق و سامان دادن یک سلسله عوامل تصویری برای بیان یک مفهوم یا پیام یا اطلاعات در جهت هدفی مشخص و معین است.(مثقالی، ۱۳۹۰)

عمده فعالیت طراحان گرافیک خلق یا ویرایش تصاویر نو و بدیع به همراه تفکری خلاقانه است. بدون شک، طراحی گرافیکی مستلزم خلاقیت و تحت تاثیر آن است.

امروزه فعالیتهای طراحی گرافیکی در زمینه های مختلف مانند طراحی هویت شرکتی ، طراحی وب و طراحی صفحه ، استفاده از کدهای هوش مصنوعی بدون نیاز به طراح گرافیک انجام می‌شود.

بینایی ماشین با استفاده از حسگرها برای دریافت سیگنال‌هایی که تشکیل‌دهنده تصویر یک شی هستند که توسط رایانه یا سایر وسایل پردازش سیگنال برای تفسیر و تحلیل سیگنال‌های دریافت شده از قطعه مورد استفاده قرار می‌گیرد، اطلاق می‌شود. بینایی ماشین از دوربین‌های دیجیتال و دوربین‌های هوشمند و نرم‌افزارهای پردازش تصویر برای این کار استفاده می‌کند.

بینایی ماشین سعی دارد از طریق پردازش تصاویر دو بعدی، جهان سه بعدی پیرامون را بازسازی کرده و اطلاعات لازم را از آن استخراج کند. بینایی ماشین به بیان ساده یعنی اینکه رایانه‌ها بتوانند جهان را به کمک دوربین‌ها ببینند، بفهمند و حتی از بینایی انسان فراتر بروند. بینایی ماشین به استفاده از دید رایانه در فرایندهای صنعتی یا عملیاتی اشاره دارد که در آن لازم است یک عملکرد یا نتیجه خاص توسط سیستم بینایی ماشین براساس تجزیه و تحلیل تصویر انجام شود که این سیستم بینایی با استفاده از نرم افزارهایی از قبل برنامه ریزی شده است.

۱) بینایی ماشین برای درک و تفسیر تصاویر (شناسایی اشیا، فعالیت‌ها، مکان ها، متون، چهره‌ها، احساسات، حرکات)
۲) همه جا ما با تصاویر سر و کار داریم مانند تصاویر شخصی، فیلم، خبر و ورزش، تصاویر پزشکی و... .
۳) بخش زیادی از آموخته های ما از طریق سیستم بصری است.

پیشینه پژوهش

مجله فوربس، حراجی کریستیز در سال ۲۰۱۸ با فروش یک تابلوی نقاشی که توسط هوش مصنوعی کشیده شده بود، تیتر رسانه‌ها شد. این اثر که *پرتره ادموند بلامی* نام داشت، به قیمت ۴۳۲ هزار و ۵۰۰ دلار چکش خورد و نشان داد دستگاه‌های هوشمند امروزی از قابلیت خلق آثار هنری برخوردارند.

فرهاد صمدزادگان، کارو لوکس و علی عزیزی(۱۳۸۱) در مقاله خود به بررسی تشخیص اتوماتیک اشیا سه بعدی با استفاده از مفاهیم هوش مصنوعی به ارایه روشی پویا بر مبنای منطق فازی برای تشخخیص خصوصیات اشیا و به کارگیری مفاهیم ادغام در دوسطح داده‌ها و منطق‌ها در روند استخراج اشیا سه بعدی پرداختند[همان].

رابرتو ورگانتی و دیگران(۲۰۲۰) به موضوع خخلاقیت و طراحی در عصر هوش مصنوعی پرداختند و هوش مصنوعی را به همراه داده‌ها و الگوریتم‌هایش هسته و منشا فرایند خلاقیت و نوآوری می‌پندارند. هوش مصنوعی بر محدودیت انسانی غلبه می‌کند و هوش مصنوعی علاوه بر تقویت اصول تفکر طراحی، مخاطب محور می‌شود و فرایند تکراری بودن کارهای ساده را مدیریت و حذف می‌کند

و سبب گسترش بینش دانشمندان و متخصصان مدیریت طراحی و نوآوری می‌شود. (Verganti, Vendraminelli, and Iansiti, 2020)

برای سازندگان و دوستداران بازی‌های رایانه‌ای نزدیک بودن به واقعیت اطراف، از اهمیت زیادی برخوردار است. همچنین گرافیک بازی، طبیعی جلوه دادن محیط و چهره ها و صداها و جلوه‌های صوتی پیشرفته در واقعی جلوه دادن اتفاقات، در بازی بسیار مؤثر هستند. پویانمایی ها هر چه با دقت و جزئیات بیشتر طراحی شوند، بازی را واقعی‌تر می‌کنند. اما آنچه کاربر را بیشتر به وجد می‌آورد، هوشمندی شخصیت‌های بازی است.

در حقیقت، هنگام بازی اگر هم تیمی سنجیده عمل کند بازی جذاب‌تر خواهد بود. همانگونه که یک گرافیک مناسب به مدل‌ها، یک صدای خوب به رویدادها و پویانمایی مناسب به حرکت‌های موجود در بازی واقعیت می‌بخشد، استفاده از روش‌های هوش مصنوعی می‌تواند رفتار شخصیت‌های بازی را طبیعی‌تر جلوه دهد.

روند کلی روش ارائه شده در طراحی گرافیک

فرایند و راهکارهای کاربردی هوش مصنوعی در طراحی

۱. ایجاد پایگاهی از اشکال ساده و پیچیده و ترکیب آن از طریق کدها یا خواسته کاربران
۲. تبدیل کدهای نوشته شده با ذکر جزئیات در تبدیل شدن به تصاویر
۳. کاربرد روانشناسی رنگ و ترکیب و تناسب و هارمونی رنگ ها با استفاده از الگوریم و ماتریس توابع(براساس کد رنگی رنگهای مشابه دسته بندی شوند و براساس درجه گرمی و سردی رنگها و اثرپذیری بیشتر رنگ ها بر مخاطب ترکیب و تصویر سازی صورت گیرد.)
۴. دسته بندی فونت مناسب و ترکیب رنگ بندی مناسب با استفاده از هوش مصنوعی و الگوریتم یا شبکه عصبی
۵. خودکارسازی فرایند ایجاد تصاویر و سربرگ اداری با رعایت تناسب در ابعاد و اندازه و ...

کاربرد هوش مصنوعی در طراحی

۶. آموزش هوش مصنوعی برای انجام خودکار کارهای ساده غیرتخصصی

شرکت Adobe اخیراً Sensei را معرفی کرده است، یک هوش مصنوعی که به طراحان کمک می‌کند در کارشان کارآمدتر عمل کنند.

Adobe Scene Stitch الگوهای داخل تصویر را شناسایی می‌کند تا در روتوش، ویراش و یا تغییر کلی بخش خاصی از تصویر به طراحان کمک کنند.

یا ابزار Context-Aware Crop ابزاری است که تلاش می‌کند سوژه اصلی عکس هیچوقت ناخواسته بریده نشود.

یا همچنین ترجمه خودکار Netflix که روند بومی‌سازی محتوا را سرعت می‌بخشد. وقتی باید چند پوستر برای نمایش به زبان‌های مختلف بسازند، تمام کاری که طراح باید انجام دهد این است که به صدها گزینه نمایش که از قبل توسط ربات‌ها ساخته شده است نگاه کند و بگوید مورد تائید هستند یا خیر.

Airbnb فناوری معرفی کرده است که می‌تواند طرح‌های اولیه روی کاغذ طراحان را تشخیص داده و تقریباً در لحظه به کد تبدیل کند.

- ایجاد سیستم‌های طراحی هوشمند و ماژولار

هوش مصنوعی می‌تواند به قوی‌تر کردن سیستم طراحی‌تان به شما کمک کند. اگر با این موضوع آشنایی ندارید باید بدانید که سیستم طراحی، مجموعه‌ای از الگوها، ماژول‌ها و عناصری است که وقتی با هم ترکیب می‌شوند، زبان طراحی یک برند یا محصول را می‌سازند.

شرکت‌های مختلف از سازمان‌ها گرفته تا استارتاپ‌ها، به سیستم‌های طراحی متوسل شده‌اند تا همواره محصولاتشان در ذهن کاربران باقی بمانند برای مثال، تیم‌هایی مانند Salesforce، GE، AirBnb، We Work، گوگل، Atlas sin و IBM مشغول تعریف دوباره نحوه همکاری تیم‌های طراحی با یکدیگر در سیستم‌های طراحی هستند.

یک لایه هوشمند را هم به این سیستم‌ها اضافه کنید که می‌تواند آمار را بر اساس نحوه تعامل کاربران با هر یک از این عناصر هم به این سیستم اضافه کند و بلافاصله «بفهمند» کدامیک برای هر یک از عملگرها بهترین است. هر قدر این هوش مصنوعی بیشتر درباره آنچه کار می‌کند و آنچه کاربردی ندارد بیاموزد، بیشتر می‌تواند بهینه‌سازی هر یک از این ماژول را شروع کند تا از ارائه بهترین نتایج مطمئن شود.

- ایجاد افکت‌های تصویری مولد

حتماً با اپلیکیشن‌هایی مانند Artisto یا Prisma آشنا هستید که به کمک فناوری شناسایی تصویر، افکت‌های هوشمندی را روی تصاویر و ویدیوها اعمال می‌کند. برای مثال این فناوری می‌تواند صورت انسان را از یک پای لیمو در تصویر تشخیص دهد، و بهترین افکت تصویری برای هر یک از آن‌ها را مشخص می‌کند.

افکت‌های تصویری خودکار که توسط هوش مصنوعی ایجاد می‌شود، Auto Drawاست. این یکی از آزمایش‌های هوش مصنوعی گوگل است که به‌طور خودکار طرح‌های اولیه‌ای که کشیده‌اید را کامل می‌کند و نسخه‌ای از آن ارائه می‌کند که بهتر از چیزی است که می‌توانستید در چند ثانیه با ماوس بکشید. همه این‌ها فقط با یادگیری ماشین امکان‌پذیر شده است: هر قدر افراد بیشتر از یک ابزار خاص استفاده کنند و طرح‌هایشان را بکشند، هوش مصنوعی نیز اطلاعات بیشتری در مورد آنچه طراح می‌خواهد بکشد یاد می‌گیرد.

- درست مثل هنرهای خلاقانه، دنیای طراحی نیز احتمالا به سمت همکاری بیشتر بین انسان‌ها و هوش مصنوعی خواهد رفت. این اتفاق ما را به مرحله طراحی مولد (generative design) می‌رساند؛ یک حوزه پیشرفته که از نرم‌افزار هوشمند برای بهبود بخشیدن و ارتقای کار طراحان و مهندسین انسانی استفاده می‌کند. به زبان ساده، طراحان انسانی هدف‌ها، مشخصات و دیگر ملزومات طرح موردنظر خود را وارد می‌کنند و این نرم‌افزار کار بررسی تمام طراحی‌های ممکن که با شاخص‌ها و معیارهای وارده همخوانی داشته باشد را آغاز می‌کند. طراحی مولد می‌تواند در بسیاری از صنایع از جمله معماری، عمران، مهندسی، تولید و طراحی محصول انقلاب به پا کند.
- ماجرای **فیلیپ استارک** (Philippe Starck) طراح مشهوری است که برای خلق یک طراحی جدید برای صندلی، با شرکت نرم‌افزاری **اوتودسک** Autodesk همکاری کرد. **استارک** و تیمش شِمای کلی صندلی را مشخص کردند و سپس سوالاتی چون «چگونه می‌توانیم با استفاده از کمترین مواد، بدنمان را به این صندلی تکیه دهیم؟» را از سیستم پرسیدند. از آنجا به بعد نرم‌افزار چند طرح مناسب را پیشنهاد داد تا تیم انسانی از بین آن‌ها یکی را انتخاب کنند.

تصویر ۱– طراحی فلیپ استارک با استفاده از هوش مصنوعی

هوش مصنوعی جایگزین طراحان خواهد شد؟

- هوش مصنوعی جایگزین طراحان خواهد شد اما طراحانِ امروز، نه طراحانِ فردا. هوش مصنوعی، دستیار و ابزاری خواهد شد که طراحان می‌توانند نیازها و خواسته‌های خود را به او بسپارند. بیایید ببینیم که این همکار، چه کارهایی می‌تواند انجام دهد.

- تفاوت های طراحی توسط هوش مصنوعی و انسان: (در زیر مواردی ذکر شده که عملکرد انسان بهتره)
- درک تفاوت‌های ظریف(همچون احساسات و یا واکنش پذیری به تغییرات محسوس و نامحسوس و محرکها)
- خلق محتوای بدیع توسط انسان در مقایسه با ماشین
- فیلتر کردن تعصبات

هوش مصنوعی چیزهایی را یاد می‌گیرد که به سیستم وارد می‌شود. آموزش اخلاق به ماشین‌آلات دشوار است زیرا انسان‌ها نمی‌توانند اخلاقیات را با معیارهای قابل اندازه‌گیری انتقال دهند، طوری که پردازش آن برای کامپیوتر آسان باشد. هوش مصنوعی فقط می‌تواند مجموعه داده‌ها را کورکورانه بپذیرد.

در این تصویر مجموعه پرتره‌ای را مشاهده می‌کنید که توسط هوش مصنوعی نقاشی شده است. در اینجا از الگوریتم تشخیص چهره استفاده شده اما اینکه تصاویر ارزش هنری یا قدرت احساسی دارند یا خیر، جای سؤال دارد. خلق این آثار نیاز به حجم زیادی از اطلاعات دارد، اطلاعاتی که باید از موزه‌ها، شرکت‌ها و دیگر مؤسسات جمع‌آوری شوند. مجهز کردن یک شرکت به این حد از اطلاعات کار آسانی نیست.

تصویر ۲- الگوریتم تشخیص چهره در نقاشی با هوش مصنوعی

عملکرد هوش مصنوعی در چه مواردی بهتر است؟

- شخصی‌سازی پویا
- مدیریت تغییرات(بررسی، ایجاد تغییرات در کسری از زمان مانند هوش مصنوعی ساخته شده توسط شرکت آی بی ام، با نام واتسون (IBM Watson AI)
- خلق تنوع (پروژه‌ای با نام نوتلا یونیکا (Nutella Unica)، یک الگوریتم توانست با استفاده از پایگاه داده الگوها و رنگ‌ها، هفت میلیون نسخه مختلف از بسته‌بندی Nutella خلق کند.)

تصویر ۳- تولید شرکت نوتلا

(به آخرین بازی که به یک فرد غریبه معرفی شدید فکر کنید. احتمالاً ناخودآگاه بر اساس ظاهر و طرز رفتار فرد فرضیاتی را مطرح کرده‌اید. هوش مصنوعی همان کار را انجام می‌دهد، با این تفاوت که رفتارهای نیمه خودآگاه شخص را در نظر می‌گیرد. به عنوان مثال، فید اینستاگرام بر اساس زمان استفاده، پست‌های پسندیده، مدت زمان حضور، آنچه دوستان شخص نگاه کرده‌اند، رویدادهای پرطرفدار و مکان و نوع دستگاهی که استفاده شده به‌صورت پویا شخصی‌سازی می‌شود.)

جان گولد، طراح و علاقه مند به حوزه فناوری که تمرکز اصلی اش بر تلاقی هوش مصنوعی و روندهای خلاقانه است، معتقد است که «اکنون در آستانه تولد رابطه واقعی طراح–کامپیوتر هستیم». در حال حاضر، پروژه های تجاری با هدف خلق «وب سایت هایی شکل گرفته اند که قادرند خودشان، خودشان را ایجاد کنند».

نرم افزارهای هوشمند، قادرند اطلاعات محتوای متنی یا تصاویر را دریافت کرده و تحلیل کنند و در نهایت صفحات آماده را به طراح تحویل دهند.

برخی شرکتها در حال حاضر نیز از هوش مصنوعی بهره می گیرند به عنوان مثال، نتفلیکس از سیستم های هوش افزوده برای ترجمه، شخصی و محلی سازی تبلیغات برنامه های معروف خود به زبان های مختلف استفاده می کند. یک الگوریتم هوش مصنوعی برای تولید میلیون ها طراحی بسته بندی برای نوتلا استفاده شده است. این طراحی ها از پایگاه داده ای از صدها الگو و رنگ استخراج شده اند. هرکدام از این ظرفها شکلی منحصربفرد دارند. فقط کافی است توجه داشته باشیم که تمامی هفت میلیون طرح در یک ماه فروش رفتند.

ابزارهای آنلاین امروزه می توانند به راحتی لوگوهایی را بر اساس مجموعه ای از معیارها و ترجیحات، طراحی کنند. یا نرم افزار مبتنی بر هوش مصنوعی، Adobe می‌تواند تصویر چهره انسان را در عکس پیدا و آن را ویرایش کند. یا می‌توان به Color Mind اشاره کرد که می تواند پیشنهادات رنگ را از همان ابتدا و بر اساس ورودی ارائه شده به زیبایی تولید کند. یا از Deep Dream شرکت گوگل می توان یاد کرد که تصاویر فوق العاده ای با اشباع رنگ تولید می کند و قادر است در جریان تولید محتوای بصری، تصویر و محتوا را با هم ترکیب کند.

آینده طراحان و هوش مصنوعی

- با توجه به روندی که صنعت در پیش دارد، نقش طراح از خالق بودن به نظارت‌کننده تبدیل خواهد شد. در گذشته طراحان گرافیک را داشتیم که درزمینه علائم و نشانه‌ها تخصص داشتند. سپس طراحان صنعتی را داشتیم که روی اشیا و مصنوعات متمرکز بودند. اکنون طراحان تجربه یا طراحانِ تعامل را داریم که توجه آنها به تجربه‌ای فراتر از اشیاء است.
- در آینده، دیزاین به معنای طراحی سیستم‌ها و محیط‌هایی خواهد بود که هر سه مورد گفته شده‌ی بالا، توسط آنها انجام می‌شود. دیزاینرها، طراح رفتار یا سیستم می‌شوند و گرایش تولید، کم و بیش به هوش مصنوعی سپرده خواهد شد. هدف ما تعیین پارامترها و اهداف برای الگوریتم‌ها جهت تعیین رفتار سیستم‌ها خواهد بود.

مزایای استفاده از هوش مصنوعی

۱) حذف کارهای روزمره تکراری
۲) تصمیم گیری سریع
۳) پرهیز از خطای انسانی
۴) پرهیز از خطرپذیری روی زندگی انسانها
۵) نتایج بهتر تحقیقات پژوهشی

۶) جذابیت بیشتر در حوزه سرگرمی و بازیها
۷) دقت بالا در انجام کارها
۸) دستیار شخصی هوشمند
۹) کم شدن تماس حضوری انسانها

معایب استفاده از هوش مصنوعی

۱. از بین رفتن برخی شغلها
۲. تصمیم گیری سریع
۳. قضاوت منطقی به جای قضاوت انسانی
۴. کم شدن تماس حضوری انسانها
۵. کارفرمایان ربات

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

پیدایش هوش مصنوعی انقلابی در فناوری ماشین‌ها ایجاد کرد. به طوری که تمامی جنبه های زندگی را متاثر کرد. کاربردهای هوش مصنوعی در طراحی گرافیک و اهمیت آن روزافزون است. طراحی گرافیک فرایند ارتباطات بصری، و حل مسئله از طریق استفاده از تایپ، فضا، تصویر و رنگ است. طراحان گرافیک از روش‌های مختلف در ایجاد و ترکیب کلمات، نمادها و تصاویر به منظور خلق یک نمایش تصویری از ایده‌ها و پیام استفاده می‌کنند. طراح گرافیک ممکن است ترکیبی از تایپوگرافی، هنرهای بصری و تکنیک‌های صفحه‌آرایی را برای تولید یک نتیجه نهایی استفاده کند. هوش مصنوعی، دستیار و ابزاری خواهد شد که طراحان می‌توانند نیازها و خواسته‌های خود را به او بسپارند. درنتیجه، هوش مصنوعی می‌تواند جایگزین طراحان شود اما فقط طراحانِ امروزی که بسیاری از کارها تکراری و بدون نیاز به خلق جدید است.

منابع

۱. داوودی آبکنار، آرمان (۱۳۹۱). ***زیبایی‌شناسی و کاربرد طراحی گرافیک***. تهران: نوردان. شابک ۹۷۸-۹۶۴-۹۶۷۳۹-۸-۹.

۲. سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی(۱۳۹۹). ***دانش فنی تخصصی(رشته شبکه و نرم افزار)***. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ سوم.

۳. صمدزادگان، فرهاد. لوکس، کارو. عزیزی، علی. (۱۳۸۱). ***تشخیص اتوماتیک اشیا سه بعدی بر مبنای یادگیری همزمان مفاهیم هوش مصنوعی و تئوری ادغام***. نشریه دانشکده فنی دانشگاه تهران، جلد ۳۶، شماره ۱، ص ۴۷-۶۲.

۴. مثقالی، فرشید (۱۳۹۰). ***مقدمه‌ای بر گرافیک دیزاین***. تهران: چاپ و نشر نظر. شابک ۹۷۸-۶۰۰-۵۱۹۱-۸۱-۳.

5. Gonzaless,R. and Woods, R. (1993). ***Digital image processing***. Addison-Wesley Publishing, Reading, Massachusetts.

6. Legg, Shane; Hutter, Marcus. (2007). ***A Collection of Definitions of Intelligence***. ArXiv: 0706.3639 [cs].

7. Lev, Msnovich. , (2020), ***Computer vision, human senses, and language of art*** AI & SOCIETY. https://doi.org/ 10.1007/s00146-020-01094-9

8. Karaata, Ezgi. (2018), ***Usage of Artificial Intelligence in Today's Graphic Design.*** Online Journal of Art and Design, volume 6, issue 4.

9. Poole, David; Mackworth, Alan; Goebel, Randy (1997). ***Computational Intelligence: A Logical Approach*** (English). New York, NY, USA: Oxford University Press, Inc. ISBN 9780195102703.

10. Sautoy, Marcus du. (2019). ***The Creativity Code (Art and Innovation in the Age of AI)*** || 4. Algorithms, the Secret to Modern Life. (2019). volume10. https://doi.org/10.4159/9780674240407-

11. Stuart Russell, Peter Norvig (2003). Artificial intelligence: a modern approach (به English) (Second edition Ed.). Upper Saddle River, N.J. p. 17. ISBN 0137903952. OCLC 51325314.

12. Tata A.S.K. Ishwarya, R. China Appala Naidu, K. Meghana, G. Prabhakar Reddy. (2017). ***A modern approach to design and integrate conceptual methods in video games with artificial intelligence.*** Materials Today: Proceedings. 4, 9100–9106. https://doi.org/10.1016/j.matpr.2017.07.265.

13. Verganti, Roberto. Vendraminelli, Luca. Iansiti, Marco, (2020). ***Innovation and Design in the Age of Artificial Intelligence.*** Product Innovation Management. 38, 3, ISSN: 1540-5885. https://doi.org/10.1111/jpim.12523.

14. https://creativefuture.co/artificial-intelligence-graphic-design-machine-learning-web-design-fonts/

ظرفیت‌های جلوه‌های بصری برای اسطوره‌سازی در تلویزیون و سینما

حسین میرزاپور[۱]

رضا سربخش[۲]

چکیده

امروزه رسانه‌ها نقش عمده‌ای را در شیوه‌ی زندگی و اندیشه نسل بشر بر عهده‌دارند. تلویزیون و سینما از اثرگذارترین رسانه‌های دنیا محسوب می‌شوند و ابزار جلوه‌های بصری در این دو حوزه در القای یک پیام، اندیشه و ایدئولوژی و حتی ماندگاری یک فرهنگ تأثیر بسزایی دارد. صنعت‌های برتر سینما و تلویزیون دنیا با تکیه‌بر اسطوره‌هایشان و ابزار جلوه‌های بصری به خلق آثار ماندگار و تأثیرگذار رسیده‌اند. حال پرسش مطرح‌شده این است که چگونه می‌توان با جلوه‌های بصری اندیشه‌های عارفانه و اخلاقانه داستان‌های اسطوره‌ای کشورمان را به مردم دنیا معرفی کرد و موفق بود؟ این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی بامطالعه منابع مختلف و تحلیل آثار در تلاش برای تبیین ظرفیت‌های جلوه‌های بصری در روند اسطوره‌سازی است. جلوه‌های بصری به‌عنوان اصلی‌ترین کلید موفقیت فیلم‌ها در قرن جدید به هنرمندان اجازه می‌دهد عناصر خیال‌انگیز و جذابی برای مخاطبان هنر هفتم در قالب‌های مختلف خلق کنند. هالیوود تا سال‌ها رقیب بلامنازع این هنر قدرتمند در دنیا بود تا جایی که کشورهایی چون چین موفق شدند با پیشرفت در جلوه‌های بصری، به رقیبی جدی برای آمریکا تبدیل شوند. ژانگ ییمو به‌عنوان سردمدار این حوزه در کوتاه‌مدت توانست با تکیه‌بر جلوه‌های بصری، فیلم‌های موفقی در احیای سنت‌های باستانی کشور خود تولید کرده و قهرمانان چینی را به مخاطبان دنیا معرفی کند. کشور ایران نیز با تکیه‌بر آثار موفق داستانی اسطوره‌ای و ذوق و استعداد هنرمندان جلوه‌های بصری خود می‌تواند با تشکیل زیرساخت‌های آموزشی و تجربی در این حوزه در چرخه رقابت قرار بگیرد و در آینده به موفقیت در بین مخاطبان برسد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، جلوه‌های بصری، سینما، تلویزیون، ژانگ ییمو

[۱] mirzapour@gmail.com
[۲] rezasarbakhsh@yahoo.com

مقدمه

جهان را هرچه تلاش در رمز گشایی کردند بیشتر پیچیده یافتند و این راز غامض و پیچیده هستی و ناتوانی عقل در یافتن پاسخی مناسب و طبیعی برای پرسش‌ها، راه را به محسوسات بیش از معلومات گشود و در درک افراد از هستی، تعامل اندیشه و حس همانند هم نشینی دو اسطوره کهن یونانی دیونیزوس[۱] و آپولون[۲] به نتیجه رسید و اسطوره‌ها شکل گرفتند؛ داستان‌هایی که اساس و اصل بشریت را پیش برده و در نهایت به ادبیات و فلسفه، دو حوزه اصلی زندگی انسان‌ها رسیدند.

اسطوره‌های کهن پاسخ‌هایی بودند که هم از روی عقل و هم از روی ناآگاهی به وجود آمدند؛ به گونه ای که عقل بر این باور بود که باید عنصری همچون اسطوره در فرهنگ هر قومی وجود داشته باشد که بتوان به آن استنباط کرد و ریشه فلسفه از دل اسطوره می‌گذرد. (سیگال؛۱۳۹۴) در طرف دیگر، حس عموم مردم بر این باور بود که وقتی دلیلی برای رعد و برق نمی‌دانستند، آن را ناشی از خشم خدایان پنداشته و براین امر بودند تا بتوانند با قربانی کردن برای خدایشان، خشم او را فرو نشانند. اینگونه اسطوره‌ها در بین اقوام گذشته شکل گرفتند و راهشان را در بین زندگی مردم بازکردند. داستان‌هایی که اکنون ما آن را به نام داستان‌های اسطوره ای می‌شناسیم، جز بزرگ‌ترین اتفاقات تمدن‌های مهم تلقی می‌شدند و مردم با آنها زندگی می‌کردند.

اسطوره‌ها به دلیل تکرار پذیری در دنیای امروزی نقش الگوها را برای ما ایفا می‌کنند. از نظر روانشاختی همه انسان‌ها توانایی اندیشیدن و خلاقیت را دارا هستند اما بیشتر افراد به دلیل نداشتن انگیزه و ترس از این که ایده‌هایشان از سوی افراد دیگر مورد تمسخر و تحقیر قرار بگیرد از این امر دوری می‌کنند و نیازمند یک الگوی راهنما مثل اسطوره‌ها هستند.(راچ، ۱۹۷۱: ۳۳۳) از طرفی انسان ذاتاً موجود محتاطی است و تمایل دارد به یک الگویی که مسیری را به خوبی پشت سرگذاشته است اتکا کند و راهش را بیابد.

الگوها برای ما نقش خاطره و تجربه را ایفا می‌کنند و همانطور که می‌توانیم انتهای یک داستان را متوجه شویم، می‌توانیم انتهای مسیر یک الگو را نیز مشخص شده ببینیم. به همین دلیل یکی از بهترین راه‌های مطرح کردن زندگی این اسطوره‌ها، قالب داستان است؛ چرا که داستان گویی یکی از مهم‌ترین شکل‌های یادآوری است و به یادآوری عناصر در درازمدت کمک شایانی می‌کند.. (وارد، ۲۰۰۵: ۳۳۰) اسطوره در ابتدای امر در قالب داستان شکل گرفت و امروزه به دلیل جذابیت بیشتر، داستان‌های مختلف در قالب‌های دیداری چون سینما و بازی‌های رایانه ای نمایان می‌شوند.

در دنیای امروز، رسانه‌ها به عنوان اسطوره‌های مدرن نقشی اساسی را در زندگی انسان‌ها بازی می‌کنند. انسان امروز که محصور دست سازهای خویش است از اصل اساطیری خود کم کم دور شده و تبدیل به بخشی از این مکانیسم ساخته‌ی دسته

---

[۱] Dionysus
[۲] Apollo

خودش گردیده و دنیای غرب که فاقد معنویات و عرفان شرقی است، پیش از همه به بن بست رسیدن انسان محصول خودش را دریافته و بدنبال راهی برای درمان این بحران بزرگ قرن خودش است.

جامعه غربی از اساطیر شرق وام می‌گیرد و عرفان شرقی را ناخنکی زده و غربی سازی می‌کند تا برای مردمش حتی برای مدت زمان اندکی سرپناهی ایجاد کند. سینمای آمریکا که مهم‌ترین اساطیرش را از یونان دارد باز هم دراین دنیای خدایان و الهه گان جواب موجهی را برای مردمانش نمی‌یابد و متناسب با شیوه‌ی زندگی مردمان امروز، اساطیری ساده با استفاده از ِالمان‌های اساطیر اصیل شرقی خلق می‌کند. پیتر کوگان در کتاب خود با عنوان "ریشه مرموز ابرقهرمان " در طی یازده فصل اسطوره ابرقهرمان را از حیث تاریخی و اسطوره‌های کهن و عوامل مدرن و روان شناختی بررسی می‌کند. او خدایان رومی و یونانی را زنده شده در کالبد قهرمانانی چون نئو[۱]در ماتریکس[۲]می‌بیند و اهداف ابر قهرمانان معاصر آمریکا را سیاسی، تحت نظر امنیت ملی آمریکا بعد از وقایع یازده سپتامبر می‌داند. (کوگان، ۲۰۰۶)

در رثای اسطوره سازی و اهمیت به اسطوره‌ها بی شمار کتب مختلفی وجود دارد اما خلق شخصیت‌هایی با معیارهای اسطوره در قالب سینما و تلویزیون چگونه ممکن خواهد بود؟ یکی از مهم‌ترین ابزارهایی که در صنعت هنرهای تصویری به کمک خلق اسطوره‌های مدرن برای مخاطب می‌آید، جلوه‌های بصری است. حوزه مهمی که برخلاف رشدش در سینمای دنیا، آن چنان که باید در ایران مورد توجه قرار نگرفته و هنوز مسیری طولانی را در پیش دارد. نگارندگان این پژوهش با توجه به اهمیت اسطوره سازی در روایت تصویری تلاش کردند در این پژوهش، نقش جلوه‌های بصری را در این زمینه مورد واکاوی قرار دهند.

پیشینه تحقیق

اسطوره‌ها یکی از مهم‌ترین منابع تاریخ و تمدن و فرهنگ هر بشری محسوب می‌شوند و نویسندگان و محققین زیادی به روش‌های مختلف نشانه شناسی، نقد و یا ساختارشناسی این داستان‌ها را در جامعه‌های مختلف بررسی کرده اند. رولان بارت[۳]، کلود لوی استروس[۴]، میرچا الیاده[۵]، نورتروپ فرای[۶]و... از پژوهشگران شاخص این حوزه هستند. اما در حوزه جلوه‌های بصری و اسطوره سازی، نگارندگان به منبع فارسی خاصی برخورد نکرده و در بین منابع معتبر غیرفارسی نیز به آثاری نرسیدند. در کل، حوزه هنر جلوه‌های بصری بسیار محدود است و در ایران به ندرت می‌توان منابع کافی معتبری را در

[۱] Neo
[۲] The Matrix
[۳] Roland Barthes
[۴] Claude Lévi-Strauss
[۵] Mircea Eliade
[۶] Northrop Frye

این حوزه یافت. تنها چند پایان نامه در مقاطع مختلف وجود دارد که در حوزه برنامه‌های تلویزیونی، سریال‌ها و پیام‌های بازرگانی به تکنیک‌های جلوه‌های بصری پرداخته اند.

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی – تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه ای و تحلیل تکنیک‌های جلوه‌های بصری در داستان‌های اسطوره ای ایران و با تطبیق پذیری با هنر جلوه‌های بصری سینمای آمریکا و چین نگارش شده است. نگارندگان با مطالعه منابع مختلف به زبان‌های فارسی، انگلیسی و فرانسوی و بررسی مهم‌ترین آثار سینمایی جلوه‌های بصری این دو کشور به ویژه فیلم قهرمان[۱](۲۰۰۲) ساخته ژانگ ییمو[۲]، ظرفیت‌های جلوه‌های بصری را برای تصویر سازی اسطوره‌های ایرانی ترسیم می‌کنند.

جلوه‌های بصری

سینما و تلویزیون، بر اساس ویژگی‌های خود همواره ارتباط نزدیکی با تکنولوژی داشته اند. کافی است همین میزان از جادوی تکنولوژی را که هر شب در تلویزیون می‌بینیم در نظر بگیریم. تقریباً تمام برنامه‌های تلویزیون صرف نظر از نوع شان، دارای لوگوهای متحرک هستند که معمولاً طرح‌های کامپیوتری یکسانی هم دارند. سینما و تلویزیون همواره پلی میان تکنولوژی، سرگرمی، زیبایی شناسی و صنعت بوده اند. جایی که علم و هنر به ملاقات یکدیگر می‌روند. (وبستر، ۱۳۸۴:۱۸)

جلوه‌های بصری یکی از مهم‌ترین عناصر تکنولوژی سینما و تلویزیون است که روز به روز بر اهمیت آن در دنیا افزوده می‌شود. (هاموس، ۲۰۱۸) هرگونه عملیات تصویری که پس از تولید روی اثر برای بهبود تصویر مطلوب کارگردان بر اساس متن روی فیلم انجام شود را در حوزه جلوه‌های بصری می‌توان قلمداد کرد. جلوه‌های ویژه آثاری هستند که در سر صحنه فیلمبرداری به فیلم افزوده می‌شوند و جلوه‌های بصری بعد از اثر تولید می‌شوند. معتمدی جلوه‌های بصری را علم تشخیص روند ادراک انسان از وقایع محیط اطرافش توسط محرک‌های صوتی تصویری، و هنر شبیه سازی آن ادراک توسط ابزارهای موجود تعریف می‌کند. (معتمدی، ۱۳۸۵:۴۲)

اوکان در کتاب راهنمای جلوه‌های بصری ذکر می‌کند: ما به سه دلیل، در فیلم‌ها از جلوه‌های بصری استفاده می‌کنیم: اول آن که هیچ راه عملی برای اجرای صحنه‌هایی که در فیلمنامه آمده یا کارگردان در خواست آن را دارد، وجود ندارد. دوم این که در اجرای صحنه برای بازیگر خطرِ جانی به وجود آید و دلیل سوم مقرون به صرفه بودن آن است. گاه صحنه‌هایی دارید

[۱] Hero
[۲] Zhang Yimou

که یک شهر عظیم یا جمعیتی انبوه وجود دارد و در این حالت جلوه‌های بصری در کاهش هزینه‌ها بسیار کارآمد خواهد بود. (اوکان:۲:۲۰۱۰) مت بک نیز در کتاب خود اهداف اصلی جلوه‌های بصری را در موارد متعدد مطرح می‌کند که خلاصه آنها عبارتند از: خلق اتمسفر در صحنه، خلق موجودات خیالی، ساخت فضاهای تخیلی، خلق اشیای فانتزی، بازسازی ابنیه یا صحنه‌های تاریخی، عینی سازی مکان‌های واقعی در صورت محدودیت فیلمبرداری، خطرپذیری کمتر و صرفه جویی و کاهش هزینه‌ها و زمان تولید. (مت بک، ۱۳۸۲:۲۸۷)

تاریخ جلوه‌های بصری همزمان با ابتدای شکل گیری سینما است؛ زمانی که آلفرد کلارک[۱]در سال ۱۸۹۵ صحنه اعدام ملکه اسکاتلند را در فیلمش را به تصویرش کشید هیچ گاه تصور نمی‌کرد که جلوه‌های بصری در صد سال بعد از او به چه نتایجی برسد. به تعبیر بسیاری از تاریخ پردازان می‌توان مطرح کرد که جلوه‌های بصری با ژرژ ملی یس[۲]آغاز شده و سپس به مسیر خود ادامه داده است. (بروک، ۲۰۱۳:۶) حقه توقف[۳]بدون شک اولین حقه تصویری بود که افرادی چون کلارک یا ژرژ ملی یس در فیلم‌هایشان برای خلق جلوه‌های بصری استفاده کردند و ایده خلق صحنه‌هایی عجیب را در سینما در ذهن علاقه مندان این حوزه ایجاد کردند.

سه دوره اصلی در تاریخ صنعت جلوه‌های بصری در سینما می‌توان در نظر گرفت:

۱. دوره جلوه‌های دوربینی: جلوه‌های بصری با کارهای اشخاصی مانند ژرژ ملی یس و کلارک به وجود آمد و بسیاری از جلوه‌هایی که در طول فیلم‌ها شکل می‌گرفت بسیار ساده بود و تحت حرکت دوربین صورت می‌گرفت. جلوه‌هایی مثل حقه توقف (توقف فیلمبرداری و ارائه صحنه دیگر و تغییرناگهانی صحنه) و یا جلوه نقاشی شیشه ای (مت پینت[۴]به صورتی که نقاشی روی فریم‌های شیشه ای درون کادر قرار داده می‌شد و زمینه ای را بازسازی می‌کرد) از جلوه‌های خاص این دوره بودند. "ملی یس در این زمان با قدرت شعبده بازی از تکنیک استاپ موشن، ماکت و سایر جلوه‌های ویژه برای گسترش زیبایی شناسی فیلم خود و تبدیل آن به شکل روایی استفاده کرد". (مانوویچ،۱۹۱:۱۳۸۶)

۲. دوره جلوه‌های دستی: از اواسط دهه ۵۰ و ۶۰ سینمای آمریکا متخصصین جلوه‌های بصری خلاقیت‌های بیشتری برای تصویرسازی آثار خود به کار بردند که نمونه بارز آن فیلم‌های جیسون و آرگونوت ها[۵]و ۲۰۰۱: ادیسه فضایی[۶]بود. متخصصین جلوه‌های بصری با تکنیک‌های انیمیشن استاپ موشن و تصویربرداری خود و ترکیب با فضای واقعی زنده داستان، دست به

---

[۱] Alfred Clark
[۲] Georges Méliès
[۳] Stop trick (Substitution splice)
[۴] Matte paint
[۵] Jason and the Argonauts
[۶] 2001: A Space Odyssey

خلق فضاهای جذاب و جدیدی می‌زدند که مد نظر روایت بود و اینگونه پیش از ورود رایانه‌های قدرتمند برای خلق جلوه‌های بصری، دنیایی جدید را خلق می‌کردند.

۳. دوره جلوه‌های رایانه ای: با ورود ویدئو به عنوان رسانه دیداری جلوه‌های بصری، توصعه این هنر مسیر جدیدی گرفت. اختراع ماشین ضبط مغناطیسی و انجام عملیات پس تولید جلوه‌های بصری اهمیت بسزایی یافت. اختراع تلویزیون رنگی نیز انقلابی را در این صنعت ایجاد کرد و با آمدن کامپیوتر و فن آوری ترکیب بندی دیجیتال، فنون مجازی سازی بصری مختلفی ایجاد شدند و عصر رایانه‌ها شکل گرفتند. (ویلکی، ۱۴۰۰) از اوایل دهه ۹۰ میلادی به بعد با شکل گیری شرکت‌های بزرگی چون وتا دیجیتال[۱]، نور و جادوی صنعتی[۲]، پیکسار[۳]، دیجیتال دومین[۴]و ... عصر طلایی جلوه‌های بصری آغاز شد. عصری که خلق هرگونه دنیای جدید را در اختیار هنرمندان قرار داد و سینمای دنیا خصوصاً سینمای هالییود بیشترین وابستگی خود را به عصر رایانه‌های غول پیکر جلوه‌های بصری اعلام کرد؛ به طوری که بیشترین فیلم‌های تولید شده سینمای هالیوود (بلاک باسترهای موفق گیشه‌ها) تماماً در یک استودیوی مجازی خلق شده و هنرمندان جلوه‌های بصری بیشترین نقش را در تولید یک اثر سینمایی در هالییود ایفا می‌کنند؛ . طعا می‌توان ادعا کرد که بدون وجود این هنرمندان، صنعت سینمای هالییود فلج خواهد شد.

از دهه ۲۰۰۰ به بعد، سینمای آمریکا که به تعبیر بسیاری قطب سینمای دنیا و پیشرو محسوب می‌شود، وارد حوزه ای شد که جلوه‌های بصری نقش کلیدی را در آن ایفا می‌کردند. در سینمای مطرح دنیا دیگر هیچ فیلمی را نمی‌توان یافت که در انتهای تیتراژ خود از جلوه‌های بصری ذکر نکرده باشد و ساده‌ترین فیلم موفق دنیا هم برای کارهای کوچکی نیازمند تصحیح و ویرایش صحنه‌ها توسط هنرمندان جلوه‌های بصری است.

سری فیلم‌های آواتار[۵](۲۰۰۹-) ، سیاره میمون‌ها[۶](از سال ۲۰۰-) و انتقام جویان[۷](از سال ۲۰۱۲-) به دنیا ثابت کردند که بازیگران به راحتی می‌توانند در نقش یک موجود خلق شده در رایانه قرار گرفته و با محیط واقعی ارتباط برقرار کنند. استقبال مخاطبان از پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما یعنی آواتار و انتقام جویان نیز این ادعا را ثابت می‌کند که جلوه‌های بصری یکی از عوامل اصلی و حتی مهم‌ترین عنصر باورپذیری و جذب مخاطب برای فروش بیشتر این فیلم‌ها می‌باشد.

سینمای امروز، عصر جلوه‌های بصری است. کمپانی‌های موفق سینمایی دنیا تلاش دارند شخصیت‌ها و پیام‌های خود را در قالب‌هایی جذاب به مخاطبان خود ارائه دهند تا در عصر تکنولوژی بتوانند مخاطب را پای فیلم نگه داشته و با استفاده از

---

[۱] Weta Digital
[۲] Industrial Light & Magic
[۳] Pixar
[۴] Digital Domain
[۵] Avatar
[۶] Planet of the Apes
[۷] The Avengers

تکنیک‌های بصری به منافع خود برسند. آرتور سی کلارک[۱] یکی از مطرح‌ترین نویسنده‌های حوزه علمی تخیلی دنیا این پیشرفت فناوری را پیش بینی می‌کرد و اعتقاد داشت فناوری‌های پیشرفته ای که در رسانه‌های دنیا در آینده به وجود می‌آیند، آنقدر باور پذیر هستند که هم چون جادوهایی هستند که چشم مخاطب از دیدن شان جادو می‌شود. (تروبریدج، ۲۰۰۹: ۵۸)

باورپذیری اصل اول و اساسی یک جلوه‌های بصری موفق است؛ به همین دلیل است که هر ساله هنرمندان جلوه‌های بصری در رقابت‌های مهم بر سر اینکه چه کسی به واقعیت نزدیک‌تر است با هم مسابقه می‌دهند. اندی بین از متخصصان جلوه‌های بصری سه بعدی معتقد است که اوج هنر و تحصص هنرمند جلوه‌های بصری آنجایی است که آنقدر طبیعی کار کند که بیننده هرگز متوجه ردپای او نشده و هنر او را جز لاینفک قاب تصویر فیلمبردار بداند. (بین، ۲۰۱۲:۴۲) هنرمند جلوه‌های بصری با هماهنگی کارگردان و نمابندی فیلمبرداری در مراحل پیش تولید تا پس از تولید کاری می‌کند تا فیلم به آنچه در متن است نزدیک شود و مخاطب با عنصر باورپذیری، جلوه‌های بصری خوب یا بد را به راحتی از هم تشخیص می‌دهد.

کشورهای موفق صنعت سینما و تلویزیون دنیا در این راستا معمولاً به دنبال مضامین و داستان‌هایی هستند که بتوانند منافع و پیام‌های خود را با ابزارهای به روزتر و تکنولوژی‌های پیشرفته به مخاطبان قرن بیست و یکم انتقال دهند و جلوه‌های بصری در حوزه سینما و تلویزیون بهترین راه برای انتقال این فضاهای جدید و جذاب است. کشوری چون آمریکا که هویت و تاریخ و اسطوره‌های زیادی ندارد برای استفاده از ابزارهای بصری متفاوت و خاص و جذب مخاطب، چنگ به اسطوره کشورهایی چون مناطق اسکاندیناوی، روم و یونان می‌زند و به طور مستقیم و غیرمستقیم از آنها برای خلق روایت‌های بصری خود بهره می‌برد.

سینمای آمریکا اکنون سینمای پیشروی دنیاست و موفق شده است با خلق صحنه‌هایی که حتی وجود نداشته اند تاریخ سازی جدیدی را از تمدن خود به دنیا معرفی کند. برای مثال اگر تاریخ فیلمسازی آمریکایی‌ها را مشاهده کنیم متوجه می‌شویم که در فیلم‌هایشان، غالباً پادشاهان ایرانی (خشایار شاه در فیلم ۳۰۰) ، پادشاهان آزتکی (پادشاه منطقه آزتک در فیلم آخرالزمان[۲] و پادشاهان مصری همگی شخصیت‌هایی خونخوار و برده دار و هوس بازی تلقی می‌شوند با این که پادشاهان مردم یونان افرادی متمدن بودند که بسیار فکر می‌کردند و تفاوت آشکاری بین برده داری مصریان و برده داری یونانیان در فیلم‌ها دیده می‌شود و این قدرت رسانه سینما و تلویزیون است که به وسیله ابزاری به نام جلوه‌های بصری محقق می‌شود.

قدرت جلوه‌های بصری در تحریف تاریخ توسط آمریکا به گذشته خود کشور نیز کشیده شده است. شاید قابل باور نباشد اما تمام فیلم‌هایی که در مورد قبایل آمریکایی‌های اصیل پیش از ورود کریستف کلمب نشان داده می‌شود با واقعیت متفاوت است. برای مثال هیچ کدام از این مردم تاکنون اسب ندیده بودند و کسانی که سوار بر اسب از اروپا وارد این قاره شدند را سوارکار روح خدا می‌نامیدند. در آن زمان جمعیت آنها حدود دویست هزار نفر بود با این که جمعیت پاریس پانزده هزارنفر هم نبود. در نتیجه با حمله وحشیانه اروپاییان اسب سوار به منطقه اصیل این قوم، هزاران نفر قتل عام شدند و این مسئله با صنعت

[۱] Arthur C. Clarke
[۲] Apocalypto

سینما و جلوه‌های بصری و جلوه‌های ویژه به راحتی پنهان می‌شود و اسطوره زدایی می‌شود. بعده ها برای از بین رفتن این شبهه در بین مخالفان، اسبی به نام موستانگ[۱] به عنوان اسب اصیل سرخپوستان در نظر گرفته شد که با یک بررسی ساده می‌توان به این نتیجه رسید که موستانگ نژادی اسپانیایی دارد. (به نقل از خداپرستی، ۱۳۸۷، ۳۲۸–۳۳۰)

اگر جلوه‌های بصری موفقی در تولید فیلم‌های گلادیاتور[۲]، ۳۰۰ و آخرالزمان وجود نداشت، به هیچ وجه این فیلم‌ها موفق نمی‌شدند فرهنگ دیگر کشورها را با چاشنی عقاید آمریکایی به دنیا معرفی کنند. این چنین جلوه‌های بصری می‌تواند یک فرهنگ را برای هر کشوری نمایش دهد و اینگونه است که خشایارشاه شاهی است که آتن را به آتش می‌کشد اما اسکندر با آتش کشیدن تخت جمشید، اسکندر کبیر باقی می‌ماند و رسانه و جلوه‌های بصری از تاریخ، عنصری دیگر را خلق کرده و به دنیا مخابره می کنند.

جلوه‌های بصری و اسطوره سازی

امروزه هالیوود در صنعت آمریکا تبدیل به یک اسطوره شده، به همین دلیل اسطوره سازی مهم‌ترین عمل این صنعت سینمایی بزرگ است. تداوم حیات اسطوره‌های کهن در دنیای مدرن به مدد سینما، همان بازتولید امر اسطوره ای است که پساساختارگرایانی چون فوکو[۳] بارت، دریدا[۴] از آن یاد کرده اند. دراین بین با توجه به بارش مداوم نشانه‌ها از سینما در فضایی از رهایی نشانه‌ها و معناها، همواره اساطیر بازتولید شده اند (موذنی، ۱۳۹۱: ۹۹–۱۰۱)

اسطوره‌ها همیشه از ارکان اصلی هر جامعه ای به شمار می‌رفتند. نظریه پردازان هنر سینما و اسطوره نیز برقدرت این اتفاق صحه گذاشته و ابرقهرمانان برتر عصر حاضر در پرده نقره ای را خدایان اسطوره ای قلمداد می‌کنند که پا به عرصه هستی گذاشته تا برای مخاطبان تبدیل به الگوهای جدید شوند. (وگلر،۱۳۹۰، ویتیلا، ۱۳۹۶). جوزف کمپل نیز از بزرگ‌ترین اسطوره شناسان تاریخ با بررسی هزاران داستان اسطوره ای، این قدرت مهم را بارها در کتب خود پیش بینی کرده بود و کشورهای مهم هنر هفتم از آن بهره بردند. (کمبل، ۲۰۰۸)

آمریکا به خوبی قدرت جلوه‌های بصری را برای اسطوره سازی درک کرده است. هالییود و شبکه‌های تلویزیونی آمریکا موفق شده با بررسی پژوهشگرانی که اسطوره را نقش بسیار مهمی در پدیده‌های فرهنگی قلمداد می‌کردند پا به قلمرویی بگذارد که ریشه در کهن الگوهای حیات بشری دارد و با این امر موفق شده کهن الگوهای موفق سرتاسر تاریخ را در قالب‌های جدید با رنگ و لعاب جذاب جلوه‌های بصری به روی پرده‌های نقره ای و یا صفحات تلویزیون و اینترنت بفرستد و هم از

---

[۱] Mustang
[۲] Gladiator
[۳] Michel Foucault
[۴] Jacques Derrida

لحاظ تجاری و هم از لحاظ مفهومی به هدفش نائل شود. این قدرت اسطوره در دنیای مدرن است که به علت تکرار پذیری در طول تاریخ هچ گاه کهنه نمی‌شود. پارک تایلر یکی از پژوهشگرانی بود که به سرعت در سالهای اولیه سینمای آمریکا متوجه وجه اسطوره ای سینما شد و اعتقاد داشت شخصیت‌هایی که توسط دنیای سینما مثل میکی موس[۱]و فرانکشتاین[۲] خلق می‌شوند هیچ گاه کهنه نمی‌شوند و مخاطب را با خود به دنیایی تکرارنشدنی می‌برند. (تایلر، ۱۹۷۰).

صنعت سینما و تلویزیون آمریکا قصد بسیار زیادی داشته است تا با غرق کردن فیلم‌های خود در جلوه‌های بصری به خصوص در ژانر کودک و نوجوان، شخصیت سازی‌های موفقی را به عنوان اسطوره‌های مدرن در ذهن این رده سنی جامعه القا کند. کودک و نوجوان با دیدن این فیلم‌ها به سراغ الگوسازی از آنها می‌روند چرا که قدرت‌های مافوق بشری خلق شده با جلوه‌های بصری برای آنها جذاب هستند. برای مثال در اولین سالهای قرن بیست و یکم، سری فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی به نام بچه‌های جاسوس[۳]طراحی شد که مملو از جلوه‌های بصری بود. فیلم‌ها از لحاظ تکنیکی زیاد موفق نبودند و روایت و کارگردانی آثار، عنصری شاخص محسوب نمی‌شد اما در بین کودکان دنیا به خصوص ایرانیان به دلیل استفاده از ابزارهای تخیلی با تکنیک جلوه‌های بصری به شدت مورد استقبال قرار گرفته بودند.

فیلم سازان آمریکایی به خوبی راهشان را برای استفاده از جلوه‌های بصری در اسطوره سازی برای مخاطبان متفاوت به خصوص کودکان یاد گرفته اند. اگر باورپذیری مخاطب بزرگسال کمی دشوار است اما کودکان طبق نظریه یادگیری اجتماعی[۴] بندورا[۵] و بسیاری از روانشناسان، کودکان به سرعت الگوگیری از اطراف و به خصوص فیلم‌ها می‌کنند. (ارکانی و دیگران،۱۳۹۹). در همین فیلم بچه‌های جاسوس دو شخصیت کارمن[۶] و جونی[۷]به زودی به یکی از مورد علاقه ترین برادرخواهرها تبدیل شده بودند. این خواهر و برادر در یک دنیای جذاب زندگی می‌کردند که تماماً با جلوه‌های بصری تولید شده بود و ابزارآلاتی داشتند که هر بچه ای در آن زمان، آنها را آرزو می‌کرد؛ به طور مثال قهرمانان می‌توانستند با عینک مخصوصی فیلم ببینند و یا سوار بر سفینه ای ای شوند و یا ساعتی بسیار هوشمند داشته باشند. اتفاقاتی که اکنون بدون جلوه‌های بصری نیز قابلیت رخ دادن دارد اما برای آن زمان یک الگوسازی قهرمانانه آمریکایی بزرگ بود. اینگونه است که کودکان عاشق شخصیت‌هایی می‌شوند که از خودشان برتر هستند و این برتری تنها با قدرت جلوه‌های بصری ایجاد می‌شود وگرنه قهرمانان ساده ای نیز در فیلم‌های مختلف وجود داشته که هیچ کدامشان به محبوبیت خواهر و برادر بچه‌های جاسوس در آن برهه نرسیدند.

---

[۱] Mickey Mouse
[۲] Frankenstein
[۳] Spy Kids
[۴] Social learning theory
[۵] Albert Bandura
[۶] Carmen
[۷] Juni

انسان باستانی در گذشته، قهرمان اسطوره ای چون هرکول[۱]را به عنوان آمال خود قرار می‌داد و رفتارهایش را در نمایش یا زندگی اش تقلید سازی می‌کرد. رفته رفته با شکل گیری مذاهب و پیشرفت علم و فلسفه، اسطوره در جوامع مختلف مثل گذشته تغییر هویت داد و با رنگ و لعاب جدیدی وارد رسانه‌ها شد. مخاطب عصر مدرن با این آگاهی زندگی می‌کند که فیلم می‌بیند و شخصیت‌ها زاده تخیلات تولیدکنندگان هستند اما باز هم در اعماق وجودِ خودش به این امر می‌رسد که این شخصیت مورد علاقه او هست. با او همذات پنداری می‌کند، رفتارهایش را تقلید می‌کند، همچون او لباس می‌پوشد و حتی در زندگی مخفی اش او را الگوی خود قرار می‌دهد. ذات انسان هموارع به دنبال یک موجود برتر نسبت به خود بوده است و اگر در گذشته هرکول و زئوس آین نقش را بازی می‌کردند امروزه قهرمانانی چون سوپرمن[۳]و اسپایدرمن[۴]این نقش‌ها را برعهده گرفته اند.

اما به راستی در صنعت سینما این اسطوره سازی چگونه ایجاد می‌شود؟ چگونه می‌توان انسانی را با قدرت‌های مافوق بشری به دید تماشاگر عصر مدرن نشان داد که او را باور کند.؟ تنها پاسخ جلوه‌های بصری است. صنعت جلوه‌های بصری در کشورهای پیشرفته سینمایی آنقدر دارای اهمیت است که سنگین‌ترین بودجه‌های تولیدی یک فیلم برای این قسمت معمولاً به کار می‌رود. هزاران نیروی متخصص برای خلق یک پلان باورپذیر در مدت‌های طولانی تلاش می‌کنند تا قهرمانان و روایت‌ها پیش از گذشته برای مردم قابل باور شوند و مورد پرستش در قالب اسطوره مدرن قرار بگیرند.

الگوی موفق اسطوره سازی با جلوه‌های بصری در آسیا

شرق و غرب دنیا به دلیل داشتن تفاوت‌های جدی همیشه در حال رقابت با یکدیگر بر سر موضوعات مختلف بودند. به اعتقاد بسیاری از کارشناسان، حوزه‌های فکری شرق در بسیاری از موارد قابل تامل تر از غربی هاست و بعد از جنگ‌های صلیبی بسیاری از دانش و تفکر شرق به غربیان راه پیدا کرد. (اکبری و سلیم، ۱۴۰۰) ورود صنعت سینما در کشورهای اروپایی و آمریکایی باعث شد که پیشرفت چشم گیری در سینمای این کشورها نسبت به شرقی‌ها ایجاد شود و شرقی‌ها سال‌ها عقب‌تر از صنعت‌های آمریکایی قرار بگیرند؛ اما کشورهای ژاپن و چین در حوزه‌های مختلف موفق شدند هنرشان را در آمیزه ای با فرهنگ و اسطوره‌های کهن خود به دنیا معرفی کنند. ژاپنی‌ها با صنعت انیمیشن و چینی‌ها در صنعت جلوه‌های بصری.

یکی از تاثیرگذارترین اشخاص چین که بابی جدید را در حوزه جلوه‌های بصری چین باز کرد، ژانگ ییمو بود. ییمو در سال ۲۰۰۲ فیلم رزمی پرهزینه و پرزرق و برق «قهرمان» را ساخت که جز پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای چین قرار گرفت.

---

[۱] Hercules
[۲] Zeus
[۳] Superman
[۴] Spider-Man

او در ادامه دو فیلم پرهزینه «خانه خنجرهای پران» [۱] و «نفرین گل طلایی» [۲] را در سال‌های ۲۰۰۴ و ۲۰۰۶ روانه سینماها کرد. ییمو فیلم قهرمان را در پی موجی که هالیوود در دنیا به واسطه‌ی تکنولوژی و جلوه‌های بصری راه انداخته بود، در کشورش با نیروهای کاملاً چینی تولید کرد. این اثر سرشار از نشانه‌های تصویری منحصر به فرد از فرهنگ چین باستان است و تصویری اسطوره ای از قهرمان چینی‌ها به دنیا معرفی کرد.

مایکل بری، کارشناس سینمای چین در دانشگاه کالیفرنیا در سانتا باربارا اعتقاد دارد چرخش ییمو به طرف بلاک‌باسترها تا حدی به خاطر نیاز به تولید فیلم‌های چینی است که بتوانند به لحاظ تجاری با آثار هالیوودی رقابت کنند. او می‌گوید: «کارکرد این فیلم‌ها به نوعی در «رستگاری ملی» است، البته نه از نظر مضمون، اما به هر حال فیلم‌هایی هستند که می‌خواهند تماشاگران چینی را به سالن‌های سینما بازگردانند تا فیلم‌های چینی‌زبان ببینند.» از نگاه مقامات چینی نیز، ییمو اکنون بهترین سفیر هنری چین در دنیا است. کای وو، وزیر فرهنگ چین در آستانه جشن‌های شصتمین سالگرد تأسیس چین به خبرنگاران اعلام کرد: «ژانگ ییمو نقش مهمی در تحول فرهنگ چینی دارد.» (دیانتی، ۱۳۹۱)

ژانگ ییمو متوجه شده بود که سینمای پر رنگ هالییود با استفاده از جلوه‌های بصری، موفق به تسخیر سینماهای دنیا و القای مفاهیم خود به مخاطبان شده است. برهمین اساس برای جبران این خلأ در شرق، به صورت مستقل با تیمی محدود فیلم قهرمان را تولید کرد و آنقدر کار عوامل فیلم موفق بود که موفق شدند نامزد بهترین فیلم خارجی زبان در آکادمی اسکار آن سال شوند و مورد ستایش منتقدان قرار گرفتند و به پرفروش‌ترین فیلم چین تا سالهای بعد تبدیل شدند.

قهرمان فیلم‌های ییمو پرواز می‌کند و بر آسمان می‌دود اما نه بسان اسپایدرمن بر فراز برج‌های نیویورک بلکه برفراز درختان پر از رنگ در پاییز و بهار و معابد. انسان‌ها برای پیروزی خیر بر شر می‌جنگند، عاشق می‌شوند و منزجر؛ و تمام این رنگ‌ها و تخیل‌های سورئال قابل لمس و دوست داشتنی اند. اینجاست که هنر جلوه‌های بصری تاثیر بسزای خود را می‌گذارد و فقط یک تکنیک برای ایجاد تصاویر سرگرم کننده نیست بلکه علم و تکنولوژی ایست برای خلق یا احیای یک ایدئولوژی؛ ویژوال افکت[۳] در کنار اسپشیال افکت[۴] هر تخیلی را شدنی می‌کند و دنیا را به طول مدت زمان یک فیلم پر از رنگ و نقش و رقص و حرکت از تمام خستگی‌ها و یاس و حرمان و آشفتگی‌ها دور می‌کند و به دامان تخیلی می‌برد که حیاتی است. در این فیلم ما با انواع تکنیک‌های جلوه‌های بصری همچون ترکیب پرده آبی، ردیابی حرکت، بولت تایم، تکثیر جمعیت، تغییر وضعیت جوی، حذف سیم‌هایی که بازیگران بوسیله آنها معلق در فضا هستند و ... مواجه هستیم.

روندی که ژانگ ییمو و چن کایگه[۵] دو کارگردان نسل جدید چین ایجاد کردند، بسیار موفق است. آنها در تولیداتشان تلاش دارند از جلوه‌های بصری برای خلق قهرمان‌های چینی اسطوره ای استفاده کنند. بسیاری از متخصصان آمریکایی به

[۱] House of Flying Daggers
[۲] Curse of the Golden Flower
[۳] Visual effects
[۴] Special Effects
[۵] Chen Kaige

چینی‌ها در فیلم‌های اولیه شان کمک کردند و در طی مدتی کوتاه متخصصان چینی خود به مرحله ای رسیدند که فارغ از این کمک شدند و به خود اتکا کردند.

ییمو حتی وقتی بعد از فیلم قهرمان به هالییود راه پیدا کرد فرهنگ و اسطوره‌های چینی را از بین نبرد. او این بار با متخصصین حرفه ای تری که هالییود در اختیارش گذاشته بود دست به خلق عناصر خیال انگیزتر بیشتری در بین اسطوره‌های چینی‌ها زد و فیلم دیوار بزرگ چین[۱]را تولید کرد. فیلمی سرشار از جلوه‌های بصری که با هزینه بسیار سنگین تولید شد و تماماً الهام گرفته از اساطیر شرقی بود تا این چنین ییمو اسطوره‌های تمدن خود را به کل دنیا عرضه کند. مسیر پرتلاشی که می‌تواند برای کشورهای مختلفی چون ایران بسیار مناسب باشد.

اساطیر ایران و جلوه‌های بصری

کشور ایران از دیرباز یکی از مهم‌ترین مهدهای تمدن دنیا محسوب می‌شده است. داستان‌های اسطوره ای زیادی در سراسر تاریخ سرزمین مان دیده می‌شود که می‌تواند نماینده بسیار مهمی برای تمدن و فرهنگ یک کشور باشند. کشورهای دیگر از کوچک‌ترین داستان خود برای خلق اسطوره سازی استفاده می‌کنند تا فرهنگ خود را به دنیا معرفی کنند. با مطالعه تاریخ اسطوره ای ایران به آثار زیادی دست پیدا می‌کنیم که توانایی جهانی شدن دارند. برای مثال شخصیت اساطیری – پهلوانی آرش یکی از این داستان‌های معروف است:

"در زمان پادشاهی منوچهر پیشدادی، در جنگی با توران، افراسیاب سپاهیان ایران را در مازندران محاصره می‌کند. سرانجام منوچهر پیشنهاد صلح می‌دهد و تورانیان پیشنهاد آشتی را می‌پذیرند و قرار بر این می‌گذارند که کمانداری ایرانی برفراز البرزکوه تیری بیاندازد که تیر به هر کجا نشست آنجا مرز ایران و توران باشد. آرش از بین پهلوانان ایران، داوطلب این کار می‌شود. به فراز دماوند می‌رود و تیر را پرتاب می‌کند. تیر از صبح تا غروب حرکت کرده و در کنار رود جیحون یا آمودریا بر درخت گردویی فرود می‌آید. و آنجا مرز ایران و توران می‌شود. پس از این تیراندازی آرش از خستگی می‌میرد. آرش هستی‌اش را بر پای تیر می‌ریزد؛ پیکرش پاره پاره شده و در خاک ایران پخش می‌شود و جانش در تیر دمیده می‌شود. مطابق با برخی روایت‌ها سپندارمذ تیر و کمانی جادویی را به آرش داده بود و گفته بود که هر کس از آن استفاده کند، خواهد مرد. با این وجود آرش با فداکاری حاضر شد که از آن تیر و کمان استفاده کند. بسیاری آرش را از نمونه‌های بی‌همتا در اسطوره‌های جهان دانسته‌اند؛ وی نماد جانفشانی در راه میهن است." (پیرنیا، ۱۳۰۶)

حال تصور کنید که به مدد هنر جلوه‌های بصری در تلویزیون و سینما همین پاراگراف فوق را چگونه می‌توان به جهانیان نشان داد بطوریکه شاید پسران نیویورکی یا چینی دلشان بخواهد قهرمان شان کمانداری قدرتمند به نام آرش باشد. به مدد

[۱] The Great Wall

نرم افزارهای مختلف می‌توان خیل کثیری از جمعیت ایرانیان را نشان داد که چشم به آرش دوخته اند و باکمک نرم افزار به سادگی تغییر آب و هوا و رنگ را ایجاد کرد. تیری که از کمان رها شده ساعت‌ها در آسمان ایران با آب و هوای مختلف در پرواز است و تنها با تکنیک پرده آبی[۱]در پس زمینه‌ی رقصِ تیر بر آسمان ایران، مردمانی را دید که مشغول زندگی عادی خویش اند و متوجه ی حرکت تیر از آسمان شده و ندای شادی سر می‌دهند. در نهایت تیر در یک مکان مجازی با جلوه‌های بصری فرود آمده و البته که آرش این قهرمان ملی طبق روایت داستانی مرده است و افسوس که شادی ملتش را نمی‌بیند.

مثال مطرح شده بسیار ساده است اما به کمک جلوه‌های بصری به راحتی می‌توان شخصیتی قهرمان را به دنیا معرفی کرد و اسطوره سازی کرد؛ چرا که آرش عنصری کمتر از قهرمانی چون ثور[۲]ندارد. ثور، این قهرمان اسکاندیناوی با پتک خود در بین مخاطبان مشهور است و آرش با تیر و کمان خود. قهرمان ایرانی ما تنها نیازمند قدرت تکنیکی جلوه‌های بصری و تکرار در طول سالیان مختلف است. نبود این دو ابزار برای قهرمانانمان در عصر حاضر اوضاع را بسیار پیچیده کرده است به طوری که برخی از افراد با دیدن فیلم‌های غربی، شخصیت اسطوره ای ثور را بهتر از هر کسی می‌شناسند و از آن تقلید می‌کنند اما نمی‌دانند که شخصیتی به نام آرش نیز در گذشته با این قدرت در تمدن شان وجود داشته است.

لازم به ذکر است که مسئله ما تنها مختص به داستان‌های اسطوره ای باستان نمی‌باشد و مسئله بسیار فراتر از آن است. جوانان امروز ما به جای شناخت قهرمانان دنیای اخلاق و عرفان، قهرمان‌هایی پوشالی را شناخته اند و مسیرشان به سوی دیگری رفته است. در کنار روایت‌ها و قهرمانان اسطوره ای جذاب در ایران باستان، مثال‌های زیادی نیز از داستان‌های دینی و فلسفی در ادبیات ایرانی اسلامی وجود دارد که می‌توانند به عنوان برگ برنده پردازش در روایت‌های تلویزیونی و سینمایی ایران با جلوه‌های بصری باشند. برای مثال یکی از داستان‌های دینی کمتر شنیده شده درباره شخصیتی به نام رعضه است که با جلوه‌های بصری می‌تواند به الگویی برای دختران ایرانی تبدیل شود. داستان اینگونه است که:

"نمرود با دخترش (رعضه) نشسته بودند و منظره آتش انداختن حضرت ابراهیم(علیه السلام) را نگاه می‌کردند. دختر نمرود بالای بلندی ایستاد تا ماجرا را به خوبی ببیند، دید که ابراهیم(علیه السلام) در میان آتش است اما در محوطه آتش، گلستانی ایجاد شد. دختر نمرود گفت: ای ابراهیم این چه حالی است که آتش تو را نمی‌سوزاند؟ حضرت ابراهیم(علیه السلام) فرمود: زبانی که به ذکر خداوند گویا باشد و قلبی که معرفت خدا در او باشد آتش در او اثر ندارد. دختر نمرود گفت: من هم مایل هستم با تو همراه باشم. حضرت ابراهیم(علیه السلام) فرمود: بگو لا اله الا الله، ابراهیم خلیل الله و داخل آتش بشو .

دختر نمرود این جملات را گفت و پا در آتش نهاد و خود را نزد حضرت ابراهیم(علیه السلام) رساند و در حضورش ایمان آورد و به سلامت به جانب پدرش برگشت. نمرود با دیدن این منظره تعجب کرد و در عین حال به خاطر ترس از مملکتش دختر را از راه موعظه و نصیحت نزد خود خواند ولی حرف نمرود در دختر اثر نکرد و دستور داد او را در میان آفتاب سوزان به

[۱] Blue screen
[۲] Thor

چهار میخ بکشند. خداوند مهربان به جبرییل فرمود: بگیر بنده مرا . جبرییل رعضه را از آن مهلکه رهانید." (میرخلف زاده، ۱۳۷۹ و کاشانی از تفسیر آیه ۱۰۳ سوره شعراء)

عناصر اصلی این داستان دینی به دو بخش عروج و تبدیل شدن گلستان به آتش تقسیم می‌شوند. هردوی این اتفاقات در نرم افزارهای جلوه‌های بصری به راحتی قابل تولید شدن هستند و اگر جلوه‌های بصری وجود نداشته باشد این داستان یقیناً به تولید نمی‌رسد. تولید این داستان و نشان دادن این شخصیت زن با ابزار جلوه‌های بصری خوب می‌تواند به خوبی تبدیل به یک داستان جذاب از نظر بصری شده و حتی این شخصیت در ادامه تبدیل به قهرمانی با داستان پردازی های جدید متنی و تصویری شود.

محتوایی که در داستان‌ها و قصص اسطوره ای ایرانی وجود دارند سرشار از اخلاقیات و نکات مثبت هستند اما به دلیل عدم استفاده مناسب از آنها در طول تاریخ روایت‌های دیداری، بلا استفاده باقی مانده اند. سینما و تلویزیون ایران نیازمند این اسطوره سازی هاست و این اسطوره‌ها در دنیای امروزه تنها به کمک جلوه‌های بصری و حمایت از این حوزه ایجاد می‌شوند تا بتوان در مسیر رقابت با هجمه‌های فرهنگی قرار گرفت.

جلوه‌های بصری می‌تواند یک شخصیت عادی را تبدیل به ابرقهرمانی در دنیای جدید کند. اتفاقی که به راحتی می‌تواند برای شخصیت‌های معاصر و گذشته تاریخ ایران نیز رقم خورد و مخاطبان را با هنر جلوه‌های بصری به سینما آشنا کند. در تکمیل این بحث، مثالی از سینمای آمریکا خالی از لطف نیست. آبراهام لینکلن[۱] یکی از شخصیت‌های سیاسی مهم تاریخ آمریکا است که هیچ وقت اسطوره یا قهرمان خاصی برای مردم عادی تلقی نمی‌شده است اما سیاست هنری آمریکا برای اسطوره سازی این شخصیت تنها به فیلم‌های واقع گرا و مستندگونه اکتفا نکرده و شخصیت‌های خیالی زیادی از این چهره نیز تولید شده است تا نسل جوان بتواند ارتباط بهتری با این شخصیت برقرار کند. برای مثال در سال ۲۰۱۲ فیلمی تحت عنوان آبراهام لینکلن: شکارچی خون‌آشام[۲] تولید شد که در این اثر آبراهام لینکلن در سن جوانی با خون آشام ها با تبر مخصوص خود مبارزه می‌کند و به جای کارهای سیاسی در قامت ریاست جمهوری، چهره یک قهرمان اسطوره ای– افسانه ای را به خود می‌گیرد. این فیلم با همه ضعف‌های خود باز هم موفق شد نزدیک به سه برابر هزینه تولید خود فروش کند و چهره متفاوتی را از این قهرمان سیاسی به نسل جدید معرفی کند. این مثال ساده تنها بخشی از قدرت جلوه‌های بصری در اسطوره سازی مدرن برای کشوری می‌باشد که اسطوره خاصی برای خود ندارد و اگر این ظرفیت در کشور پر اسطوره ایران رخ می‌داد اکنون قهرمانان کشورمان در جایگاه دیگری در بین مخاطبان بودند.

---

[۱] Abraham Lincoln

[۲] Abraham Lincoln: Vampire Hunter

نتیجه‌گیری

آنچه که مشهود است این است که هنر و اندیشه در کنار تکنیک و فنون سینمایی همچون جلوه‌های بصری با در نظر گرفتن سیاست‌های کلان اقتصادی و فرهنگی می‌تواند تبدیل به یک موج بزرگ فرهنگی- اجتماعی و اقتصادی شود. قدرتی که اقتصادهای سینمایی بزرگ دنیا همچون هالییود به آن دست یافته اند.

ادبیات فارسی مملو از قصه‌های پربار و هوشمندانه و پر رمز و راز و نشانه ایست که هر بیننده ای را به شوق می‌آورد و روح انسان امروزی را قدری آرام می‌کند و به تفکر وامی دارد و با پیشرفت‌های تکنیکی در حوزه سینما به راحتی قابل اجرا شده اند. جامعه‌ی جهانی امروز، فیلم و برنامه ای را حاضر است تماشا کند که او را از حقیقتی تلخ به حقیقتی شیرین و امید بخش رهنمود کند و چه نیک است که این سیر توام با اهداف متعالی باشد؛ اما لازم به ذکر است که فرم‌های رئالیستی دیگر پاسخگوی نیازهای نسل مدرن نیستند و جلوه‌های بصری و فرم‌هایی که بواسطه آن می‌توان ایجاد کرد جذابیت این داستان‌ها را صدچندان می‌کند و موفقیت را تضمین می‌کند. در این دوره باید به شدت مراقب این ضدفرهنگی‌های نسل آینده باشیم و برای مقابله با آنها از طریق ابزار درستش اقدام کنیم؛ چرا که هرچه بیشتر می‌گذرد این نسل، دل انگیز ترین تخیل‌های خود را در سرزمین عجایب آلیس می‌یابد نه در سرزمینی که پرندگان عطار در هفت شهر آن زندگی می‌کردند.

جلوه‌های بصری یکی از جدیدترین بحث‌هایی است که در چند سال اخیر در ایران مورد توجه بیشتری قرار گرفته است اما این توجه هنوز راه درازی را برای هم سطح شدن با حوزه هنری شرق و غرب در پیش دارد. یکی از مهم‌ترین مشکلات این حوزه ایجاد زیرساخت آموزشی مناسب برای افزایش هنرمندان این عرصه است که کمبود آن بیش از گذشته بسیار احساس می‌شود. علاوه بر تقویت زیرساخت فنی، هنری و آموزشی جلوه‌های بصری در کشور باید تلاش کرد با استفاده از مدیریت کارآمد و خلاقانه، داستان‌های اساطیری ایران برای رقابت با سایرکشورها تولید شده تا در تلویزیون و سینما پخش شوند و الگوسازی جدیدی را برای نسل ایران شکل دهند؛ الگوسازی که اگر با اسطوره‌های دینی و باستانی و ایرانی شکل نگیرد تبدیل به یک تغییر هویت برای آینده نزد کودکان و نوجوانان با الگوهای غربی می‌شود.

منابع

۱. ارکانی، ابراهیم و دیگران (۱۳۹۹). *روان‌شناسی عمومی*. چاپ بیستم، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور
۲. اکبری، محمود، سلیم، محمدنبی (۱۴۰۰)، *نقش جنگ های صلیبی در انتقال طب اسلامی ایرانی به اروپا*، نشریه اخلاق و تاریخ پزشکی، دوره ۱۴، ص ۲۱۷–۲۲۸
۳. پیرنیا، حسن (۱۳۰۷) . *داستان های ایران قدیم*. تهران. مطبعه مجلس شورای ملی
۴. خداپرستی، بهزاد (۱۳۸۷) . *اسطوره های چندرسانه ای*. فصلنامه هنر. شماره ۷۷. صص ۳۲۱–۳۷۵
۵. دیانتی، منصور (۱۳۹۱)، *ضجه در غبار؛ درباره سینمای ژانگ ییمو*، روزنامه اعتماد، شنبه ۶ خرداد، شماره ۲۴۰۴
۶. ستاری ، جلال. (۱۳۸۳) *اسطوره در جهان امروز*. تهران : مرکز
۷. سیگال، رابرت (۱۳۹۴) *اسطوره*، ترجمه احمدرضا تقاء، چاپ دوم، تهران: نشر ماهی
۸. کاشانی،فتح‌الله‌بن‌شکرالله (۱۳۶۷)، *منهج الصادقین*، قم: نشر حوزه علمیه اسلامی
۹. مانویچ، لف (۱۳۸۶). *از واقع گرایی دیجیتال ویدئو تا ماشین جهانی ضبط*، ترجمه علی عامری مهابادی، فصلنامه هنر، شماره ۷۴
۱۰. معتمدی، امیررضا (۱۳۸۵). *جلوه های بصری در سینما- ۱ (انواع جلوه های بصری)*، . ماهنامه صنعت سینما، شماره ۴۶
۱۱. موذنی، حمید (۱۳۹۱). *فوتبال و سینما*، تهران: نشر قطره
۱۲. میرخلف زاده، قاسم (۱۳۷۹). *قصص الله، یا، داستانهایی از خدا* ، جلد اول،. قم: نشر مهدی یار
۱۳. نامورمطلق،بهمن (۱۳۷۷). *اسطوره و اسطوره شناسی نزد نورتروپ فرای: از کالبدشناسی نقد تا رمز کل*. تبریز: نشرموغام
۱۴. وبستر، فرانک (۱۳۸۴). *نظریه های جامعه اطلاعاتی* ، ترجمه مهدی داودی، تهران : نشر وزارت امور خارجه
۱۵. وگلر،کریستوفر . (۱۳۹۰) *ساختار اسطوره ای در داستان و فیلمنامه* . ترجمه عباس اکبری . تهران : نشر نیلوفر
۱۶. ویتیلا، استورات (۱۳۹۶) . *اسطوره و سینما*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشرهرمس
۱۷. ویلکی، برنارد (۱۴۰۰) *جلوه‌های ویژه در تلویزیون*، ترجمه حمید احمدی‌لاری، تهران : نشر سروش
18. Beane, Andy (2012) *3D Animation Essentials*; Canada, Sybex Publish
19. Brooke, Carolyn (2013). *Working out VFX*, NZTECHO Magazine, Issue 57
20. Campbell. (2008) *The Hero with a Thousand Faces*. California, New World Library
21. Coogan, P. (2006). *Superhero: The secret origin of a genre*. Austin, Texas: Monkey Brain Books
22. Hamus-Vallée, Réjane (2018). *Les effets spéciaux au cinéma - 120 ans de créations en France et dans le monde*, Armand Colin
23. Okun, A. (2010) *The VES Handbook of Visual Effects: Industry Standard VFX Practices and Procedures*; Oxford; Elsevier Inc.; 2010
24. Ruch. F. (1971). *Psychology and Life*. Scott, Foresman & Publishing. Chicago
25. Trowbridge.S. Stapleton.C. *Melting the Boundaries between Fantasy and Reality*. IEEE. Computer. Issue No. 07 - July (2009 vol. 42). pp: 57-62
26. Tyler, P. (1970). *The Hollywood Hallucination*. Simon & Schuster

27. Tyler, P. (1971). *Magic and Myth of the Movies*. Martin Secker & Warburg Ltd
28. Ward. G. (2005) *The Blackwell Companion to Postmodern Theology*. Hoboken. Wiley
29. Zhou. X. (2017) *Globalization and Contemporary Chinese Cinema* - Zhang Yimou's Genre Films. Palgrave Macmillan: London

بررسی نقوش موجودات تخیلی در هنر ساسانی

آزاده بهمنی‌پور[۱]

چکیده:

هنرساسانی هنری است مقتدر و بیش از هر چیز در خدمت سیاست اقتدارگرای ساسانی. با توجه به تاکید سیاست ساسانیان بر تمرکزگرایی دین واحد،هنر در این دوره از عنا صر گوناگون ا ستفاده می کرد تا در خدمت بیان اقتدار شاه و همچنین تبلیغ مذهب به کار رود . در این میان نقوش جانوران تخیلی که ادامه سنت ایرانی در جانور نگاری و تلفیق آن با باورهای مذهبی از زمانهای دیرین ا ست ،زیاد دیده می شود . با این حال از آنجایی که هنر این دوره مقاصد ویژه ای را دنبال می کند ،معانی نقوش به کار رفته در آن نیز دایره تداعی محدودتر و مشخص تری به خود می گیرد.

با توجه به فر ضیات پژوهش ، با گذ شت زمان و کم رنگ شدن و یا حداقل کلی تر شدن انگیزه های اولیه پیدایش نقوش موجوداتی تخیلی در هنر هر تمدنی موارد استفاده و نیز اهمیت یافتن عناصر خاصی از این مجموعه معرف خصوصیات باورها و اهداف آن تمدن است. در این پژوهش قصد برآن است تا تاثیرات هنرهای پیش از دوره ساسانی را بر هنرهای این دوره به ویژه نقوش موجودات تخیلی آن بررسی کرده و نیز به میزان پیروی هنر این دوره از قوانین و شیوه های هنری تمدن های دیگر در ایران بپردازد و در نهایت به این پرسش پاسخ داده شود که آیا نقوش موجودات تخیلی نیز در دوران سا سانی پیرو سیا ست های کلی هنر بوده و آیا این امر در انتخاب منابع هنری چه از نظر م ضمونی و چه از نظر سبک شناسی تاثیری داشته است یا خیر.

کلمات کلیدی: هنر ساسانی، اسطوره، موجودات خیالی، مذهب ، سیاست، نقوش

---

[۱] عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه دامغان

پیشینه پژوهش

در زمینه تاریخ تمدن باستان کاوش ها و پژوهش های ویژه شده است که مهمترین آنها هنر ایران رومن گیر شمن و آرتور پوپ وارنست هرتسفلدو البته تلاشها و پژوهش های اساتید ایرانی چون ژاله آموزگار، سعید نفیسی ویو سف مجید زاده بسیاری دیگر از پژوهشگران که در زمینه هنر ایرانی تحقیق وکتابهای بسیار مفیدی نوشته اند را می توان ذکر کرد که با توجه به موضوع تحقیق تلاش شد تا از تجربیات و نوشته های ایشان در جمع آوری و تکمیل این پژوهش استفاده شود. برای مثال میتوان به (فیلیس اکرمن و آپم پوپ) ۱۳۸۷ ،(ایدت پرادا)۱۳۹۱ ، (گیرشمن)۱۳۹۰ ، (روبل گوبل)۱۳۸۴، (برونر)۱۹۸۰ ،(بیوار)۱۹۷۲ ،(لوکونین)۱۳۶۵ وهارپر(۱۳۶۹)اشاره کرد. همچنین در این زمینه پژوهشهایی در قالب پایان نامه و مقاله نیز توسط پژوهشگران ایرانی صورت گرفته است که از جمله در رابطه با مُهرهای ایران باستان، مصباح اردکانی و ابوالقاسم دادور (۱۳۸۷)در مقاله ای تحت عنوان: »نقشمایه زن بر روی مُهرهای ایران از دوره پیش خطی تا پایان دوره ساسانی«، به نقوش زن و جایگاه زن بر روی مُهرهای دوره ساسانی پرداختهاند .آرتور کریستین سن در کتاب ایران در زمان ساسانیان خود به این نتیجه رسیدهاست که ظهور ساسانیان در ایران عالوه بر ایجاد تحول سیاسی دگرگونی مذهبی را نیز به همراه داشته است (کریستین سن،۱۳۶۷ :۱۴۳ .)دکتر موسوی حاجی و دکتر علی اکبر سرافراز در کتاب نقش برجسته های ساسانی ، نقش برجست های ساسانی را از دیدگاه نوع صحنه و بر اساس تقدم وتأخر زمانی مورد مطالعه قرار داده اند(موسوی حاجی و سرافراز،۱۳۹۵.)

مقدمه:

اهمیت نقوش در هنر باستان از ابعاد مختلف قابل بررسی است و به همین علت هرگونه نظریه پردازی در مورد انواع مختلف نقوش چه از نظر مضمون و چه از نظر سبک باید با در نظر گرفتن علل اهمیت و نیز کارکردهای نقوش در میان اقوام باستان انجام پذیرد . هنر این دوره، هنری درباری و مجلل بوده و تا حدودی ادامه دهنده سنتهای هنری هخامنشیان نیز بوده و از طرفی تاثیرات هنر اشکانی را نیز داشتهاست .هنرمند، برای بیان مفاهیم ماورایی و مفاهیمی که با زبان ساده قادر به بیان آن نیست، از نمادگرایی استفاده میکند و برای ترجمان این زبان رمزین و نمادین باید به اسطورههای متداول در آن عصر رجوع کرد و سعی در شناخت آنها داشت.) دادور و منصوری، ۱۳۸۵ :۶۳ (در مورد نقوش جانوری نگارکندها و گچ بریها و مُهرهای ساسانی باید گفت که ارتباط مستقیمی با اسطورهها و آیینهای مردم آن زمان داشته است. بر این اساس در دوره ساسانی نیز هجمه عظیم نقوش جانوری اسطورهای و نمادین را میتوان به نحوی در تعامل با باورهای مذهبی مردم و نزدیکی دین و دولت در آن بازه تاریخی دانست. اهمیت جانوران تزیین شده و نقشمایه های نمادین در هنر ساسانی موضوعی است که هنوز نیاز به اندیشه بیشتری دارد)کرتیس، ۱۳۸۹ :۱۱۲ – ۱۱۱ .)نقوش جانوری در آثار نگارکند و گچبری

و مهرهای دوره ساسانی را میتوان به دو گروه تقسیم کرد که این جانوران به صورت منفرد و یا ترکیبی نقش شدهاند و عبارتند از: ۱ -جانوران حقیقی ۲ –جانوران اسطورهای وترکیبی جانوران حقیقی عبارتند از: گاو، اسب، شیر، گوزن، گراز، شتر، خرگوش، عقرب، سگ، گرگ، فیل، قوچ، بزکوهی ،خرس، ماهی و پرندگانی مانند اردک، کلاغ، خروس، طاووس و عقاب . جانوران ا سطورهای و ترکیبی عبارتند از: الما سو، سیمرغ، ا سفنکس، گریفین،ا سب بالدار، شیربالدار، قوچ . نقوش موجودات تخیلی عنصر بسیار مهمی در هنر باستان محسوب می شود چرا که بیش از هر عنصر دیگری علل وجودی هنر تمدن های باستان را در خود مستتر دارند و آن را شرح می دهند . نقوش موجودات تخیلی به عنوان بخشی از مجموعه نقوش هنر باستان ، سخنگو و معرف هدف ، خصوصیات و کارکردهای این کل هستند . سخنگوی ماهیت تخیلی ،ماورایی،اسطوره ای ،آیینی و کاملا کاربردی هنر باستانی هستند وهمچون آینه ای ذات و فلسفه به وجود آمدن نقش پردازی را در نزد این اقوام باز می نمایانند . هنرمندان در آفرینش این گونه نقوش بیشتر از گنجینه نقوش پیش از خود به ویژه آشور و بابل استفاده کردند و به آنها رنگ و بوی هنر ساسانی داده اند ، اما کمتر خود با تکیه بر اساطیر و یا متون مذهبی دست به خلق آثار منحصر به فرد جدیدی زده اند .بنابر این خاستگاه چنین نقوشی منابع تصویری هستند تا منابع ادبی.

اهمیت نقوش در ایران:

آرتور پوپ، طرح و نقش را ا ساس و روح هنر ایرانی می داند . هنرمندان ایرانی در عین آنکه به ر سوم کهن پایبند بودند آنرا با متانت و وفاداری حفظ می کردند ودر تکمیل آن رسوم و ابداع شیوه های جدید کوشیدند .

از همان آغاز ، هنرمندان خواسته اند نقش هایی را که کنایه و نشانه ای از اشکال و امور خارجی است بنگارند. در این شیوه امور خارجی با نقش هایی تصویر می شود که آنها را تعبیر و تنظیم می کند، این گونه نقش ها نه همان اشیائ را به صورت انتزاعی ن شان می دهد بلکه جنبه عاطفی آنها را نیز جلوه گر می سازد و چون این نقوش بر عادات و عقاید دینی مبتنی می باشد و رابطه ای میان هر علامت با آداب مذهبی ادراک می شود ممکن است عمیق ترین تاثیر را بوجود بیاورد (پوپ– ۱۳۳۷–ص۳) ابهت و جنبه روحانی هنر باستانی ایرانی به سبب آن است که کمال آن در تزیین مطلق است. تزیین که منبع اصلی و هدف هنر ایرانی است تنها مایه لذت چشم یا تفریح ذهن نیست بلکه مفهومی بسیار عمیق دارد .

هر نقش و شکلی وسیله ای برای پرسش و مایه ای برای راز و نیاز و آرامش و نیروی باطنی گردید (همان منبع– ص۴) سفالینه های منقوش ما قبل تاریخ که ساختن آنها در آ سیای غربی مدتها پیش از چهار هزار سال قبل از میلاد آغاز شده بود ،نخستین کتاب بشر به شمار می آید زیرا که طرح و نقش این ظرف ها ، اگرچه جنبه تزیینی آنها اساس بود ، برای سازندگان و کسانی که آنها را به کار می بردند بسیار بیش از تزیین اهمیت داشت . این نقوش بیان بیم ها و امیدها و علائمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزه دائم حیات است.(همان منبع– ص۹).شاید بتوان گفت که کم کم با نظم گرفتن هرچه بی شتر مذهب های با ستان این نقوش نیز هرچه بی شتر قانون مند تر می گردند . در آغاز ت صور مبهمی از یک قدرت عام فوق طبیعی وجود داشت . این تصور چون کشت و زرع رواج یافت ، به دو بخش آسمانی و زمینی که اولی مربوط به عوامل جوی و دومی خ صو صا متعلق به حا صل خیزی زمین بود ، تق سیم شد . در این دوره قوای مزبور به صورت انواع

خدایان در آمد ، خدایان نر و ماده صورتی مشخص یافتند .این امر مجموعه ای از کفایات تصویری به وجود آورد که حاکی از معانی خاص بود و راهنمای ترکیب نقوش گردید. (همان ص۶) اکنون می توان این نقش ها را به عنوان نوعی از علائم زبان به اجزایی تجزیه کرد و دریافت که راستی مقدمه خط تصویری شمرده می شود. با تجاوز از قواعد عادی تطبیق نکات با اجزائ افسانه ها و آداب دینی و بعضی از اسناد کهن می توان این نقوش را به معانی معینی که البته جنبه کلیت دارد ترجمه کرد . می توان گفت علت مشخص بودن قاموس نقش ها در یک فرهنگ خاص همین است که کارکرد این نقوش کارکردی شبیه الفباست . در همین ماهیت الفبایی است که به هر تمدن باستانی سبک ویژه آنرا می بخشد .

در عادی ترین حالت ممکن بدون در نظر گرفتن اهداف آیینی و جادوی و غیره می توان چنین تصور کرد که افراد مختلف یک جامعه که از نظر جغرافیایی ،عقیدتی ،حافظه تاریخی و مذهب خود اشتراک دارند وقتی به بیان ذهنیات و دغدغه های خود بپردازند، از مضامین مشابهی استفاده می کنند و در بیان این مضامین الفبای مشترکی را به کار می گیرند که برای جامعه آنها قابل فهم باشد و با دیگر اعضای جامعه ارتباط برقرار کنند . سیر تحول نقوش همراه با سیر تغییرات اعتقادی در میان ایرانیان ادامه یافت و به جایی رسید که حدود هزاره دوم قبل از میلاد ، تزیینات متنوع تر شده بود و اگرچه هنوز جنبه رمز و کنایه داشت. بعضی از اجزائ آن فقط به منظور تنوع و بدعت تکامل یافت.

سیر تحولات نقوش موجودات تخیلی در هنر پیش از اسلام :

به عقیده یونگ، اساطیر هرگز هوشیارانه آفریده نشده اند و نخواهند شد .آنها بیش از هر چیز تجلی خواسته های ناخودآگاهند. درواقع او برای اسطوره و رویا ماهیتی یکسان قائل است .درست همانطور که رویا ، تمایلات ناخودآگاه و نگرانی های فردی را متجلی می سازند ،اسطوره ها نیز با زتاب نمادین امیدها و ترسها و انگیزه های قوی به شمار می آیند. در واقع جهان اسطوره هان فرا واقعیت است و موجودات این جهان نیز همگی فراواقعیتی هستند . اساطیر به جای آنکه تبیین و توجیه طبیعت باشند بر توصیف و تعریف مافوق طبیعت تمرکز دارند ،زیرا میان طبیعی و فوق طبیعی مرزی نیست ،دنیوی و دینی در یکدیگر تداخل دارند و از هم بهره می گیرند .اسطوره جزو تخیلات نیست بلکه در زمره واقعیات است . بخشی از واقیت به گونه ای است که انسان ابتدا آن را زیسته وبه آزمایش وجدان در آمیخته[۱].(یونگ،–۱۳۷۶–۸۴)

آغاز خلق نقوش موجودت تخیلی در هنر ؛ به ویژه هنر فلات ایران در واقع همزمان با نقوش جانوری است ؛ چراکه در هنر باستان هرگز موجوداتی تنها به اعتبار وجود فیزیکی خود موضوع هنری واقع نمی شد وقتی نقوش جانوری و یا غیر جانوری که تداعی کننده اشیائ و امور خارجی نیز بودند به گونه ای از صافی باورها و اعتقادات آن مردم رد شده و به گونه ای مجلای قدا ست محسوب می شد . بنابر این در جایی که تعیین کردن مرز بین امور واقعی و غیر واقعی دشوار است نمی توان به درستی زمان آغاز پدیدار شدن جانوران تخیلی از غیر تخیلی را متمایز ساخت. نقوش جانوری و به ویژه نقوش موجودات عجیب که ما به ازایی در عالم طبیعت نداشته باشد با اعتقادات مذهبی و آیین های جادویی اقوام کهن رابطه مستقیم داشته و کارکردهای مذهبی و جادویی اگر انگیزه خلق هنر در میان اقوام کهن نبوده اند ،باتوجه به دغدغه های آن روزگار دست کم مضمون آن بوده اند. بدین ترتیب خصوصیات نقوش موجودات تخیلی در بسیاری از مجموعه های کشف

شـــده در هر منطقه و هر دوره در دوران پیش از تاریخ و چه در دوران تاریخی بیش از هر نقشـــمایه دیگری بیانگر اعتقادات مذهبی و باورهای ا ساطیری ساکنان آن عهد و دوره ا ست . در حقیقت با برر سی تحولات این نقوش می توان سیر تاثیر پذیری و تاثر گذاری تمدن های مختلف را در محدوده فلات ایران باز یافت .

در آمدی به هنر عهد ساسانی:

ساسانیان ،آخرین سلسله باستانی قبل از ورود اسلام به ایران به حساب می آیند آنان در سده سوم میلادی از ایالت پارس که در دوره ا شکانیان ،ا ستقلال داخلی دا شت برخا ستند .یعنی همان ایالتی که هخامنشیان حدود ۵۰۰ سال پیش از آنان از آن مکان برخا سته بودند . بنابر این حکومت سا سانیان در ایران بیش از چهار صد سال ادامه دا شته ا ست و در طول این مدت دولت سا سانی یکی از دو دولت بزرگ جهان متمدن آن روز در آ سیای غربی بوده ا ست که مرزهای آن در طرف م شرق تا دره سند و پیشاور و در شمال شرق گاهی تا کا شغر کشیده شده بود .در شمال غربی تا کوههای قفقاز و دربند در ساحل دریای خزر و گاهی تا دریای ســـیاه هم می رســـید و در مغرب هم رود فرات به طور کلی مرزاین دولت با حکومت روم و جانشین آن یعنی روم شرقی (بیزانس بود). دوران ساسانی از نظر سیاسی و عقیدتی نماینده طغیان ملی ایرانیان علیه پارتیان که هدف آن نیز احیای امپراتوری هخامنشی به شمار می رفت، لذا این هدف نیز در هنر این دوران نیز منعکس شده ا ست. اما در این مسیر تنها مقلد صرف نبوده اند بلکه هنر شان نمایانگر نیروی آفرینندگی می با شد .هنر سا سانی در طی چهار صد سال حکومت جلوه ای از وحدت و یکپارچگی در عین تنوع و کثرت پدید آورد. هنر این دوران ذاتا درباری بود اماقابلیت توان آن را دا شت که از قلمرو زمان و مکان خود فراتر رود و به سرعت گ سترش یابد در این هنر گرچه عنا صر هنرهای دیگر و حتی هنر روم به چشـــم می خورد اما هرگز تحت تاثیر آن نبوده و هویت مســـتقل خود را حفظ کرد . از همین رو می توان انسجام و همگویی آشکاری را در تمامی آثار این دوره مشاهده کرد. این انسجام از طریق و حدت مضامین و نقوش سیاسی در تمامی آثار از نقش برج سته ها،نقوش قالی و بافته ها گرفته تا نقوش گچ و سفال م شاهده کرد.هنر سا سانی در تمامی شاخه ها تداوم وتاثیر هنر اشکانی را درخود دارد . به هر حال پایداری عناصر هنر دوره هخامنشی در آن را باید پذیرفت چون آنها نخست در بخشی از ایران می زیستند که از مراکز اصلی حکومت هخامنشی و آثار بازمانده از آن باقی مانده بود .(دادور–۱۳۹۱–ص۱۳۱,۱۳۸)

موجودات خیالی در هنر عهد ساسانی:

هنر ساسانی میراث دار سنت های هنری پیش از خود در فلات ایران است که آنها نیز به نوبه خود وامدار تمدن های پیشین بودند .حیوانات و نیز موجودات تخیلی در مضامین مختلفی در هنر ساسانی نمایش داده می شوند ،این نقوش یا به صورت منفرد و در این صورت بیشتر به حالت نمایی از نیروهای ایزدی نقش می شوند و یا در صحنه های اعطای مقام شاهی و یا همچنین شکار و یا نبرد بین نیروهای خیر و شر که جزو مضامین تکرار شونده هنر ساسانی می باشند .در هنگام شکار شاه ساسانی به صورت سوار و پیاده در ستیز با انواع شکارها از جمله شیر و گراز و قوچ و گوزن با استفاده از کمان و شمشیر نمایش داده شده است . همچنین بسیاری از این حیوانات به تنهایی به عنوان نشانه خدایان روی ظروف نشان داده شده اند .

دیلمان،جام شاپور دوم،در حال کشتن گوزن ،سده چهارمیلادی،مجموعه شخصی شاپور دوم در ال شکار سده ۴ میلای –ارمیتاژ

به این شکل معمولا گراز و حتی نشانه فتح و پیروزی ،خدای پیروزی و شیر مظهر میترا و خدای پیمانها،اسب نشانه تشتر و یا سیروس خدای بخشنده مجموعه خدایان ایرانی و خروس نشانه الهه خوش اقبالی و امثال آنها می دانند. خدای محافظ دیگری که اغلب نشان داده می شد سیمرغ ، موجود معروف اساطیری دوره ساسانی بود که نیمی پرنده و نیمی جانور بود.[۲](هرمان–۱۳۷۳–ص۱۲۴) نقوش حیوانی که اغلب نقش ترکیبی دارند مجموعه ای از جامها را تزیین می کنند ، دوران ساسانی یکی از این حیوانات ایرانی سیمرغ است که در ترکیب آن شیر و سگ و شاهین و طاوس با هم در یکجا گرد آمده اند ،این پرنده بنابر افسانه های حماسی ایران پرنده ای نیکوکار است (گیرشمن–۱۳۹۰،۲۹۰ص) تصویر عنقا یا سمندر که در نقوش ساسانی به شکل حیوانی با سر اژدها و دم طاووس به فراوانی بسیار دیده می شود. این نقوش را برروی بناها و نقره ها و پارچه ها و مهرها و بسیاری دیگر از نمونه های صنعتی متعلق به عصر ساسانی بازمی یابیم ،چنانست که برای اهل فن،تصویر این جانور افسانه ای با چنین طرح خاص منحصر به دوران ساسانی شده است(تجویدی،همان،۵۱).

خروسی که هاله بر سر دارد .سده ۶-۷ میلادی –واتیکان

ایران-پایه تخت بشل قسمت پیشین-یک شیر دال- مجموعه شخصی

در ظرف های دوره سا سانی و در حجاریهای طاق بستان کرمانشاه برروی حا شیه جامه شاه که سواربر ا سب ا ست نقوش سیمرغ رامی بینیم،این اژدهای طاووس وار درنده که دریک رشته نشان های مماس بر یکدیگرمحاط است نقش تزیینی پارچه ابریشمی ا ست که تزئینات زرد رنگ آن بر متن سبز نقش بسته ا ست . بیزانس و ا سلام بعدها این حیوان ا ساطیری ترس آور را که حد فاصل بین انسان و نیروهای برتر است اقتباس کرده و حالت درندگی آن را کمتر می سازند .

تصویر حیوان هایی که مظاهر ایزدی زرتشتیان بودند بی درنگ در آثار هنری ساسانیان ی پدید آمد . مجموعه تصاویر نامبرده در انواع گوناگون آثار ساسانی نیز تکرار شده اند ،بهرام دوم بر سر شاهی خود بال هایی نشاند که مظهر ورثرغن[۳]یکی از نخستین مظاهر تجسم فره ایزدی در شاهنشاه ا ست[۴] .(لوکونتین-۱۳۵۰ص۱۵۶) قوچ که مظهر خورنه فره ایزدی و نشان قدرت شاهی ا ست .ا سب بالدار که تغییر شکل از خدای ورثرغن ا ست .همین ا سب بالدار بر روی ا ستودان بیشابور گردونه میترا را می کشد . نوارهای مواجی که به گردون و زیر زانوان او بسته شده و هلال گوی داری که بر بالای پیشانیش قرار دارد و منظره تقدیس آمیزش ، نشان می دهد که آن نیز مظهر یک نیروی شاهی است که ایزدی آن را تقدیس کرده است.

تصویر حیوانها که مظهر ایزدی گوناگون به شمار آمدند از آن پس به یکی از خطوط ا صلی هنر سا سانی بدل گشت . ولی هنر سا سانی در این زمینه بسیار محدود بوده و تصویر های محدود و مجموعه معین ، نه تنها در مهرها که رایج ترین اثر هنر سا سانی به شمار می رفتند بلکه درکنده کاریهایی برروی فلز و نقوش تزیینی مجزا و پارچه و نقوش برجسته صخره‌ها دیده می شود. اما پیدایش این نمونه ها در هنر ساسانی تاریخچه ای دارد .مجموعه این نمونه ها با گذشت زمان دستخوش دگرگونی می گشت . این دگرگونی بی گمان دگرگونی ها یی در احکام و قوانین زردشتی پدید آمد وابسته بود. (همان ص۱۵۵و۱۵۶) بدین منوال به هنگام شاهنشاهی بهرام دوم ،از روزگار پیدایش نخستین مظهر های حیوانی به گزینش

آگاهانه ای بر می خوریم که نمونه های آن محدود اســت . این نمونه ها دیگر اهمیت مظهری کاملا معینی یافته بودند ، از سگ بالدار ،ورثرغن،تشتری،میترا و افسانه های مربوط به نخستین گاو باستانی در " یشتها" کتاب مذهبی اساطیری که در مجموعه "اوستایی" بسیار روشن ومتعلق به دوران بسیار باستان است یاد شده.(همان منبع ص ۱۵۶).

هنر ایران در روزگاربهرام دوم فاقد ن شانه قوچ کوهی بود که نواری به گردن او ست و مظهر فره ایزدی به شمار می رفت و بعد ها شـهرت یافت. این مظهر در عهد شـاپور دوم بر کلاه هایی دیده می شـود که همانند سـر شـیر اسـت . این کلاه را جانشین شاه یا شاه سکستان،تورستان و هند بر سردارد .کلاهی که شاخ های قوچ بر آن نصب شده قوچ مظهر خورنه تنها در دوران شاپور دوم می توانست پدید آمده با شد . به ویژه در این دوران ا ست که قوچ که یکی از ن شانهای ورجاوند خورنه است در کلیه آثار ساسانی پدید آمده است . (همان منبع ص ۱۵۷و۱۵۸).

ت صاویر ایزدان پ شتیبان و حیواناتی که به آنها منت سب ه ستند و حلول و تج سم یافتن آنها جزو مو ضوعات مجموعه غنی ساسانی است. گاهی ایزد آتش،پسر اهورامزدا در بالای یک آتشدان نمایان میشود و در جای دیگرایزد میترا بوسیله دو اسب بالدار برده می شود ،سواری که با یک شش سر می جنگد باید یاد آور افسانه هایی باشد که با افسانه هراکلس پیوستگی دارد و نبردهای م شابه با آن در دا ستانهای شاهنامه جابه جا دیده می شود .حیوان چند سر که به نظر می ر سد یک ابداع ایرانی است ،سر انسان را با یک سر شیر و سر پرنده ترکیب می کنند . حیوانات بالدار یا حیوانات تلفیقی و حیوانات حقیقی فراوان ترین موضوعات نقش مهرها هستند و نمی توان معنی و مفهوم آنها را روشن ساخت ، معانی آنها پیچیده و تحت تاثیر نیروی مخفی و مرموزی که تخیل حکاک را بر می انگیزد و نقش هایی مانند نقش دو قسمت قدامی غزال به هم پیوسته می یابیم که هنر ایرانی آنها را در ابتدای کار خود به وجود آورده است . موضوعات حکاکی شده در بعضی از سنگها پر بها فقط صحنه های کوچک وساده نیستند ،بلکه دارای معانی سحرآمیز برای جلب لطف یا حمایت نیروهای خدایی برای مالکان آنان هستند .(گریشمن–ص۲۴۳) نمونه هایی از شکل از نقوش در دوران های پیش تر در دوره اور در حدود هزاره سوم پیش از میلاد نیز م شاهده می گردد.گاو بالدار نیز دارای قدمتی دیرینه ا ست .یک ترکش مفرغی بانقوش برج سته در ناحیه سر خدام لر ستان بد ست آمده که دارای نق شی ا ست که یک گاوبالدار با سر و شاخی شبیه ا سب شاخدار مارلیک را ن شان می دهد .با ستان شـناسـان حدود این شـیئ را اوایل هزاره اول قبل از میلاد تاریخ گذاری نموده اند .در اینجا به بررسـی چند نمونه از نقوش موجودات خیالی که در هنر ساسانی تکرار وتاکید شده است می پردازیم.

آنتینوئه–قوچ سده ۶–۷ میلادی– موزه لیون

نقوش موجودات خیالی در گچ بری های دوره ساسانی:

این هنر در هزاره دوم مجهز به رویه فنی و متشکل ومطمئنی می شود و در خانه های آسوری به کار می رود وبا هخامنشیان در آپادانای شوش و در گنج خانه،تخت جمشید دوباره پدیدارمی شود و نیز در هنر پارتی اهمیت به سزایی می یابد . ساسانیان در این هنر هم جانشینان وفادار اشکانیان بودند .در تزیینات گچ بری ساسانی طرح های هندسی و گل سازی بیش از شکل های هنری دیگر وجود دارد.

نقش گراز– دامغان– سده ۵–۶ میلادی –موزه تهران

لوح ایران– تیسفون لوح گچ بری –موزه برلن

دشت ورامین–تزیین دیواری موزه برلن

حا شیه هایی به شکل جناق یا ر شته مروارید، قالب هایی به وجود می آورند که در آنها انار که مظهر برکت و حا صلخیزی است از میان یک جفت بال گسترده که مبین شکوه شاهی است بیرون آمده است. طرح هایی مرکب از نقش گل نیلوفر آبی

به همراه هلال هایی که در آنها گل ستاره ای و نیم برگ نخل نقش شده است . ویاقاب مربع شکلی که یک جفت بال که بر بالای آن کتیبه کوتاه پهلوی قرار دارد،زینت داده شده این نو شته را شاید بتوان ایران خواند .(گریشمن-۱۳۹۰-۱۸۹). از محل تاریخی اخیر یک لوح گچ بری بد ست آمده که در آن سر گراز میان قاب گردی که دور آن را ر شته ای از مروارید فرا گرفته .لوحه های م شابهی در تی سفون ک شف گردیده ا ست . در بین مو ضوع های زیادو گوناگون لوح نقش طاووس ،نقش سگ دونده و خرس دیده می شود که معانی این حیوانات رو شن نی ست .هر حیوان ممکن ا ست مظهر یک ایزد نیکوکار با شد ویا با ن شانهای خانوادگی اجتماع سا سانی مرتبط با شد . بنابر شاهنامه که مطالبش با زندگی اجتماع سا سانی آمیخته است. حیوانات مختلط بر درفشهای اشرف ایرانی نقش بسته بود. درفش شاهی دارای نقش خورشید وماه و شیر بوده وشیردر چنگال های خود یک گرز و یک شمشیر گرفته بود. روی درفش های دیگر تصاویر گرگ و ببر وغزال و گراز دیده می شود.

نقوش موجودات خیالی حجاری های ساسانی

پیکرتراشی ساسانی در نقش بر جسته های آن خلاصه شده است . نقش برجسته های صخره ای ادامه سنت کهن شرقی بود و تا اواســط قرن ســوم ق. م در بین النهرین شــکوفا گردید . در این نقش برجســته ها تاثیرات غیر ایرانی را می توان مشاهده کرد ولی این تاثیرات هنوز به طور کامل در لابه لای هنری شرقی تنیده نشده است.

در حجاری طاق بستان پادشاه در قایق ایستاده و لباسش دارای نقش اژدهاست که آنرا "هیپو کامپ" می خوانند این حیوان خیالی است که ماخذ از صنایع چینی است و همین نقش در جامه خسرو پرویز که سوار بر اسب است دیده می شود. درنقش برجسته بیشاپور که تاج بخشی به شاپوریکم را نشان می دهد .علاوه بر اهورامزداو تفویض قدرت به شاه فرشته ای نیز در صحنه دیده می شود . این فرشته عریان کوچک برای شاه حامل نیم تاجی است شبیه به نیم تاجی که اهورا مزدا در صحنه های تاجگذاری می بخ شد . این فر شته کوچک شاید پیام آور خدی بزرگ ا ست . در آثار امپراتوران اخیر رومی فقط بازوی الهه از آ سمان بیرون می آید .این نقش از فر شته متاثراز هنر یونانی ست که در اینجا با حالتی منجمد و با تجسمی انسانی حجاری شده است.

بیشاپور–مجموعه نقش های پیروزی شاپور یکم سده سوم میلادی

(گریشمن،۱۵۶،۱۳۹۰) .یکی دیگر از حجاری های ویژه این دوره استودانی است که از سنگ تراشیده شده و در نزدیکی بیشاپور پیدا شده است اگرچه آسیب دیده ولی می توان به چهار طرف آن شکل چهار ایزد را باز شناخت .نقوش چهار طرف سنگ چنین است :دو اسب بالدار گردونه میترا را می کشند. میترا بایستی از آسمان به زمین آید تا به مردمی که دوباره زنده شده اند بیمرگی ببخشد. نقش دیگر خدای رزوان یا زمان بی کرانه است. در نقش ایزد آتش "پسر اهورامزدا " دیده می شود. نقش چهارم آناهیتاست که به واسطه ظرفی که در دست دارد و ماهی هایی که در دو سویش دیده می شوند مشخص گشته است. شاید بتوان دراین چهارایزد یک مجموعه چهارگانه ایزدان مزدای را باز شناخت(همان منبع–ص۱۶۶)

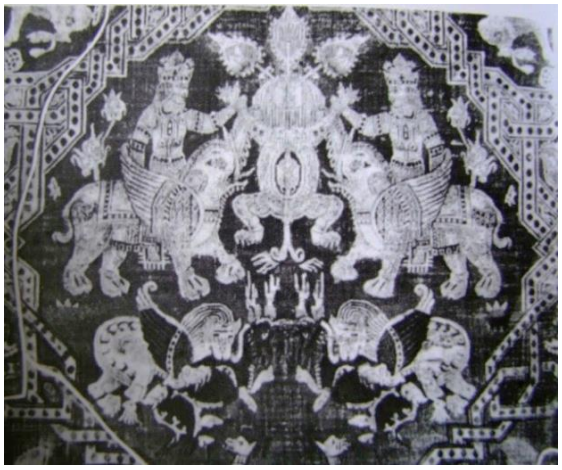
بیشاپور–چهارسوی یک استودن که با نقوش ایزدان زینت شده است– موزه تهران

نقوش موجودات خیالی منسوجات ساسانی

از دیگر جلوه های هنری مهم دوره ساسانی قالی بافی بوده که در این دوره رواج زیاد داشته است . نقوش قالی های این دوره مملو از تصاویر انتزاعی و هندسی از گل و گیاه و حیوانات و پرندگان است . و البته بافت پارچه های ابریشمی نیز در این دوره رواج داشته است .(به دلیل قرار گرفتن در مسیر جاده ابریشم)(دادور–۱۳۹۱–ص۱۴۲)

اغلب طرح های پارچه ها متعلق به کهن ترین تمدن های آسیای مقدم و فلاتهای ایران است . حیوانات جانداری که محاط در نقوش دایره مانند ،که اغلب بطور قرینه روبه رو یا پشت به پشت هم قرار گرفته اند و یک درخت مقدس یا یک آتشدان در میان آنها نقش شده است . تزیین رایج و کلاسیک پارچه های ساسانی همان نشان های گرد یا بیضی هستند که از قاب های مرواریدی بر متن پارچه نقش شـــده اند ، که نقوش موجودات تخیلی از نقش مایه های معمول پارچه های ســاســـانی است.حیوانات حقیقی یا تخیلی و یا سوارانی را که کمان می کشند ویا رامشگرانی که حیوانات وحشی را رام می سازند ویا نقوش حیوان آراسته به نوار و گردن بند مخصوصا بیشتر از دنیای پرندگان مانند خروس ها، قوها، مرغان ماهیخوار که در این قاب ها قرار گرفته اند (گیریشمن–۱۳۹۱–۳۱۴)در قطعه ای از منسوجات ساسانی ، صورت پادشاهی را نشان میدهد که سوار بر اسب بالدار با مرکبی عجیب است .علاوه بر نقوش اساطیری پارچه های ساسانی از صحنه تاج بخشی،این ترجیع بند هنر ساسانی بی نصیب نمانده اند .بر روی قطعه دیگری یک صحنه تاج بخشی دیده می شود. شاهان بر فیل های بالدار سوارند تاج های آنها تعبیری از زینت سر شاهان ساسانی است. روبه رو شاه دشمن منکوب قرار گرفته که فاتحان او را شقه می کنند . در قسمت پایین طرح شکار بهرام گور باز گرفته شده ولی در اینجا شیر دارای بال است و به جای گور خر،گوزن نقش شده است . پس از سقوط سلسله ساسانی مجموعه تصویر شناسی ساسانی در هنر ایرانی به حیاط خود ادامه می دهد ولی بافندگانی که آنهارا اقتباس می کنند معنای رمزی طرح های تزیینی را نمی داند و کار آنها از تصویر سازی تازه ای مایه می گیرد .(گیرشمن–پیشین–ص۲۳۷)

نارا– بافته ژاپونی با نقوش ساسانی –گنجینه شاهی شوسوئین–سده ۸ میلادی



دوره اسلامی–صحنه تاج بخشی ایزدی–سد۱۰ میلادی–مجموعه خصوصی دانشگاه یال

نتیجه گیری:

در اندیشه ایرانی،که در واقع هنر تجسم آن محسوب می شود ،تعیین کردن مرز بین واقعی و تخیلی از لحاظی بسیار دشوار است. در بسیاری موارد، مردم به موجوداتی نظیر دیو ،فرشته و غیره باور داشته اند و آنهارا موجوداتی واقعی می دانسته اند . به هر حال این واقعیت از آنجا ناشی می شود که مردمی که اسطوره ها را پدید آورده اند به آنها نه به عنوان اموری استعاری و یا سرگرم کننده می نگریسته اند بلکه علاوه بر اینکه اسطوره ها را بر اساس واقعیات زندگی خود ساخته اند، اسطوره ها و آنچه که توسط اسطوره ها مطرح می شوند نیز ، هرچه بیشتر به عنوان واقعیات زندگی توسط این مردم پذیرفته شده اند .

از طرفی اشیائ و موجوداتی که در نظر ما به عنوان موجودات واقعی شناخته می شوند ، در نظر انسان باستانی تداعی مفاهیم و معانی ای فرا تر از واقعیت خود را نشـــان می دهند . به عنوان مثال آتش در هنر ایران باســـتان پســـر اهورامزدا ســـت ویا همینطور گراز ،گاو و یا دیگر موجودات، که نشـــان ایزدان و یا نیروهای فرا طبیعی دیگری هســـتند.با این حال طبیعت هنر باســـتان که همواره از مذهب وباورها وجهان بینی مایه می گیرد وچون جهان بینی او مرزی میان طبیعت و ماورائ طبیعت قایل نیست و هر امری می تواند مجلای قداست محسوب گردد. بنابر این در هنرش چنین امری بازتاب می یابد و از چنین ماهیتی برخوردار است . با این اوصاف در جواب اینکه در هنر باستانی ما نقشمایه های موجودات تخیلی بازه محدودی در بر می گیرند،آیا از طبیعت هنر ایران نشـــات می گیرد یا هنر مذهبی و یا تزیین که در آن نقشـــها یا نماد بوده اند ویا موتیف شناخته شده ونه یک هنر خلاق. ویا از این واقعیت ناشی می شوند که این موجودات ، موجوداتی هستند خاص، شناخته شده و واقعی که ایجاد و تعریف فرم دیگری برای آنها نزد هنرمند حتی به ذهن نیز خطور نمی کرده اســـت و در واقع لزومی نیز برای آن حس نمی شده است. شاید بتوان گفت که در قاموس و نیز فلسفه هنر باستان همانقدر که تقلید از طبیعت تعریفی ندارد ، خلاقیت نیز به همان میزان بی معناست. هنرمند (انسان) جامعه باستانی همواره در وضعیت ترس و تردید نسبت به ادامه حیات و زندگی خود به سر می برده است . دلیلی که بیش از هر چیز او را وابسته به قوای طبیعت کرد . او برای نزدیک شدن به وضعیتی هرچه مطمئن تر و پیدا کردن نظم و قانون برای حیات و برای ایجاد اطمینان فکری هرچه بیشتر مذهب را به وجود آورد و با این حال همان عدم اطمینان به ادامه حیات و مصـــون ماندن از حوادث طبیعی اورا در مورد طبیعت، مذهب و اعتقادات و آیین بسیار محافظه کار کرد . البته نمی توان گفت که این محافظه کاری در هنر او نیز بازتاب پیدا کرد بلکه باید گفت، محافظه کاری و با همان ترس ،علت وجودی هنرش بوده و در واقع علت وجودی اعتقادات ،مذهب و زندگی او . بنابراین مفهوم موجود تخیلی در باور بســیار متفاوت از دید یک انســان باســتانی اســت . چرا که دید ما در مورد خیال و واقعیت و همچنین هنر با آنها قابل قیاس نیست . هنر ساسانی که پیرو سیاست یکپارچه سازی شاهان آن است نیز از این امر مستثنی نیست و اگرچه نقوش موجودات تخیلی به عنوان حربه ای سیاسی و تبلیغی استفاده می کند ، باز هم باورهای اسطوره ای و مذهبی در انتخاب از آنها دخیل هستند .

منابع و ماخذ:

آپم پوپ آرتور و اکرمن، فیلیس،۱۳۸۷ ،سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز ،ترجمه ی ناصر نوروززاده چگینی و پرویز مرزبان، جلد دوم، تهران، علمی فرهنگی.

اتینگهوزن ریچاد، ۱۳۷۹، اوج های درخشان هنر ایران، مترجم هرمز عبدالهی ، تهران،انتشارات آگه

اردکانی، مصباح و دادور، ابوالقاسم، ۱۳۸۷« ،نقشمایه زن بر روی مُهرهای ایران از دوره پیش خطی تا پایان دوره ساسانی»، پژوهش زنان، شماره۲۶ ،صص۴۷-۳۴

الیاده میرچاد،۱۳۸۱ اسطوره،رویا، راز، مترجم: رویا منجم، تهران،انتشارات علم،

الیاده میرچاد،۱۳۸۱ رساله در تاریخ ،مترجم جلال ستاری ، تهران،انتشارات سروش،

آموزگار ژاله، ۱۳۸۴، تاریخ اساطیری ایران،تهران،انتشارات سمت

بوسیل ، ماریو ،۱۳۷۶ ، هنر پارتی و ساسانی مترجم یعقوب آژند ،تهران ،انتشارات مولی ،

پرادا، ایدت،۱۳۹۱ ، هنر ایران باستان ، تمدن های پیش از اسالم(، ترجمهی یوسف مجیدزاده، چاپ چهارم، تهران، دانشگاه تهران .پوپ، آرتر آپم، ۱۳۸۷ ،گچبری ساسانی: ب. پیکرهها در سیری در هنر ایران)از دوران پیش از تاریخ تا امروز(، جلد دوم، زیر نظر آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران، علمی و فرهنگی

پوپ آرتور ،۱۳۳۷ شاهکارهای هنر ایران ، مترجم پرویز خانلری، تهران ،فرانکلین،

ریلکه جرمی، گرین،آنتونی،۱۳۸۳فرهنگنامه خدایان دیوان و نمادهای بین النهرین باستان،مترجم پیمان متین، تهران امیرکبیر،

کریستین سن، آرتور،۱۳۶۷ ،ایران در زمان ساسانیان، ترجمهی رشید یاسمی، تهران، امیرکبیر

گیرشمن،رومن،۱۳۹۰ ، مترجم بهرام فرهوشی،هنر ایران در دوران پارت و ساسانی ،تهران،انتشارات علمی و فرهنگی،

لوکونتین،و.گ،۱۳۵۰، تمدن ایران ساسانی، مترجم ،دکتر عنایت الله ،رضا ، تهران ، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب

دادور،ابوالقاسم،۱۳۹۱ مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران، تهران،انتشارات پشوتن،

نفیسی، سعید، ۱۳۴۴، تاریخ تمدن ایران ساسانی، تهران،انتشارات دانشگاه تهران ،

بررسی نظریه یکپارچگی اجزا در الگوهای بازشناسی اشیا در طراحی دیجیتال انسان محور[۱]

سید محمدمهدی گرامی[۲]
بهنام زنگی[۳]

چکیده

یکی از مهم‌ترین خصوصیات مغز در راستای ادراک بصری در مسیر شناخت اشیاء، قابلیت بازشناسی الگو است. مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که حقایق و روابط الگوهای بازشناسی اشیاء را که در فرایند بنیادین برای درک بصری نقش ایفا می‌کنند جست‌وجو نماید و این الگوها را در منابع متفاوت علوم شناختی، به صورت خاص روان‌شناسی شناختی، بررسی کند. اما در این مقاله به یک نظریه مهم از نظریات الگوهای بازشناسی به نام نظریه یکپارچگی اجزاء، پرداخته شده است. از همین رو مقالهٔ حاضر سعی دارد تا بفهمد آیا این روابط تأثیری در طراحی انسان‌محور دارد؟ و اگر تأثیری دارد چه دستاوردی می‌تواند در این حوزه برای طراحان داشته باشد؟ این پژوهش با روش گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و به صورت موردکاوی انجام می‌شود و با استناد به نظریات مطرح شده در حوزهٔ روان‌شانسی شناخت تلاش می‌کند تأثیر شناخت ادراک بصری از دریچه‌ی یکپارچگی اجزاء بر طراحی انسان‌محور را آشکار نماید. با توجه به این‌که اشیاء پیرامون ما توسط مغز درک می‌شود، پرداختن به نحوهٔ درک بصری و تأثیر آن بر روی طراحی بسیار حائز اهمیت است. اخیراً علوم مغز و اعصاب پیشرفت چشمگیری در شناسایی توانایی‌های مغز و ساخت ابزارهای سنجش مغز داشته و این پیشرفت‌ها، بسیار به علوم شناختی و پیرو آن به روان‌شناسی شناخت کمک کرده است. رابطهٔ بین طراحی و شناخت یکی از مباحث اصلی در پژوهش‌های اخیر است که مورد توجه محققان این حوزه قرار گرفته است. این پژوهش بر اساس مطالعات ضمنی و بر پایهٔ مستندات و نظریه‌ی یکپارچگی اجزاء در حوزهٔ روان‌شناسی شناخت، هفت پیشنهاد نهایی را برای طراحان ارائه می‌دهد تا بتوانند بیش از پیش طراحی خود را متناسب با توانایی‌های شناختی انسان انجام دهند.

واژگان کلیدی: یکپارچگی اجزاء، روان‌شناسی شناختی، طراحی انسان‌محور، بازشناسی اشیاء، هنرهای دیجیتال.

---

[۱] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد با موضوع ***مطالعه نقش ادراک بصری مخاطب در طراحی سایت از منظر علوم شناختی (با مطالعه موردی طراحی گرافیک سایت‌های اینترنتی)*** است که توسط سید محمدمهدی گرامی و با راهنمایی دکتر بهنام زنگی از دانشگاه سوره در تابستان ۱۴۰۰ به انجام رسیده است.

[۲] فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد رشتهٔ ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره
Email: geramimail@gmail.com
[۳] استادیار گروه هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
Email: B.zangi@yahoo.com

مقدمه

مرحله‌ی اول در ادراک بینایی، پردازش اطلاعات دریافت شده از شبکیه و استخراج داده‌های کلیدی آن است (لانگستاف، ۱۳۹۸: ۱۵۸). بعد از این مرحله مغز انسان الگوسازی کرده و به واسطهٔ الگوهای مشخصی، دنیای اطراف را درک کرده و در نتیجه، به واسطهٔ این الگوها جهان پیرامون خود را می‌شناسد. در واقع فرآیند بازشناسی، فرآیندی است که اطلاعات یک محرک را با اطلاعات بازیابی شده از حافظه مطابقت می‌دهد و بعد از آن که مغز اتصال بین یافته‌های پیشین خود را با اطلاعات صرفاً حسی برقرار کرد با توجه به این الگوها شروع به شناخت محیط می‌کند. مغز می‌شناسد تا بتواند تصمیم درست خود را در رابطه با محرک‌های بصری بیرونی بگیرد. فرآیند بازشناسی الگو، فرآیندی مبتنی بر تجربه است و هر چه این تجربه بیشتر تکرار شود، در نتیجه الگوهای شناختی بزرگ‌تری پدید می‌آید. حافظهٔ معنایی که ماهیتی ضمنی و ناخودآگاه دارد، اصلی‌ترین حافظهٔ درگیر با فرآیند شناخت در این مرحله است. الگوهای بازشناسی اشیاء یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین خصوصیات تأثیرگذار در ادراک است و یکی از اصلی‌ترین قسمت‌هایی که علوم شناختی به آن پرداخته است، الگوهای شناختی فعال در ادراک بصری است. دانشمندان شناختی نظریات متفاوتی در این حوزه ارائه کرده‌اند که هرکدام از این نظریات، تکمیل‌کنندهٔ یکدیگر هستند.

دراین مسیر نباید این نکتهٔ مهم را از نظر دور داشت که فرآیند دیدن، صرفاً با چشم صورت نمی‌پذیرد. کسی که چشم ندارد نیز تصور و شناختی از اشیاء را با انواع احساسات مثل حس لامسه می‌تواند دریافت کند. کودک در ابتدای زندگی خویش، برای شناسایی اجسام، از دهان خود کمک می‌گیرد. در واقع این رفتار باعث ادراک بهتر کودک از اشیاء می‌شود. به مرور، دانش انسان در مورد عوامل بصری، ادراکش را از دنیای بصری اطراف شکل می‌دهد. پس در اینجا شناسایی و سپس بازشناسی اشیاء، یکی از مهم‌ترین فرآیندهایی است که ارتباط انسان را با اطلاعات بصری بیرونی برقرار می‌کند. اگر چیزی که در دنیای بیرونی مشاهده می‌شود، بازشناسی نگردد، عملاً تصویر و درکی هم از آن حاصل نمی‌شود (ایگلمن، ۱۳۹۸: ۴۵–۴۶). الگوها در تمام دنیای دیجیتالی اطراف ما وجود دارند. صورت خود را در نظر بگیرید. چشم، گوش، بینی و ...، اینها اجزای یک صورت هستند. یک دسته از روابط که با کنار یکدیگر قرار گرفتن، بردار و نمودار خصوصیت‌ها را شکل می‌دهند (URL 1).

پیشینه پژوهش

دانشمندان از دهه‌ها پیش به این می‌اندیشیدند که درون مغز انسان چه می‌گذرد. در این پژوهش به روان‌شناسی شناخت پرداخته می‌شود و نظریه‌ی یکپارچگی اجزاء مورد توجه قرار می‌گیرد. مطالعات با نظریهٔ شناسایی جزییات شروع شده است، نظریه‌ای که توضیح می‌دهد انسان با جزییات و خصوصیات تک به تک اشیاء را می‌شناسد. در نظریات متأخر برای شناسایی اجزاء، فرآیندی چند مرحله‌ای در نظر گرفته می‌شود و در هر مرحله قسمتی از ماهیت شیئ در فرآیند بازشناسی مد نظر قرار می‌گیرد. پژوهش حاضر در واقع این پیشینه را بررسی کرده و از همین پیشینه روابطی را برای طراحان استخراج می‌کند تا طراحان بتوانند بهتر از قبل، انسان را مرکز تصمیماتشان قرار دهند. هر کدام از مدل‌های بازشناسی سعی بر این دارند که مسیری را بیابند که به یافته‌های علمی متأخر خود نزدیک‌ترند؛ باید توجه داشت که هرکدام از این مدل‌ها به تنهایی کافی نیستند، بلکه هر کدام مکمل یکدیگر هستند.

روش پژوهش

تحقیق حاضر، بر اساس هدف و نوع داده‌ها، از نوع کاربردی است؛ از آن جهت که در به کارگیری دانش موجود در یک زمینه، اطلاعاتی افزوده می‌شود و در کارایی بهتر آن نقش ایفا می‌کند و بر اساس ماهیت و روش، توصیفی–تحلیلی است. پژوهش حاضر بر اساس روش از نوع کیفی است؛ یعنی به بررسی و تجزیه و تحلیلِ کیفیت ظاهری و مفهومی عناصر و مؤلفه‌های بصری در طراحی گرافیک رایانه‌ای می‌پردازد که با استفاده از علوم شناختی مورد بازبینی و تحلیل قرار می‌گیرند. روش گردآوری اطلاعات این تحقیق، به‌صورت کتابخانه‌ای است.

علوم شناختی و روان‌شناسی شناختی

علوم شناختی یک تلاش بینِ رشته‌ای است. برمودز معتقد است یکی از بهترین راه‌های دانستن درباره علوم شناختی برگشتن به راهی است که قبل از شروع علوم شناختی ایجاد شد و اینکه بررسی کنیم پیشگامان این رشته چگونه به علوم شناختی می‌نگریستند. علوم شناختی مطالعه بینِ رشته‌ای و علمی ذهن است. این علم حاصل کوشش پژوهشگرانی است که در زمینه‌های وسیع و گوناگون کار کرده‌اند. این موضوعات یا رشته‌ها شامل فلسفه، روان‌شناسی، زبان‌شناسی، هوش مصنوعی، رباتیک و علوم اعصاب (علم عصب پایه) است. به جمع تمامی این رشته‌ها علوم شناختی گفته نمی‌شود، بلکه به هم‌افزایی و تلاقی آنها علوم شناختی می‌گویند. بنابراین، علوم شناختی یک رشتهٔ واحد مانند هر یک از رشته‌ها نیست، بلکه یک تلاش متحد بین پژوهشگرهای مختلف است (Bermudez, 2014: 1).

روان‌شناسی شناخت از تلاقی بین روان‌شناسی و علوم شناختی به وجود آمده است. «روان‌شناسی شناختی مطالعهٔ روشی است که مغز اطلاعات را پردازش می‌کند. به خصوص، روان‌شناسی شناختی با فرآیندهای ذهنی درگیر در برنامه‌ریزی اقدام ارتباط دارد. فرآیندهای اصلی در شناخت عبارتند از: ادراک، یادگیری، اندوزش حافظه، بازیابی و تفکر هستند.» (گروم و آیزنک، ۱۳۹۸: ۲۱)

طراحی متمرکز بر انسان[1]

به روشی که در ابتدا به نیازها، توانایی‌ها و اعمال انسان توجه می‌کند و سپس به طراحی برای برآورده کردن آن نیازها، توانایی‌ها و اعمال می‌پردازد، طراحی انسان محور می‌گویند. معنی طراحی متمرکز بر انسان این است که طراحی با فهمی خوب و عمیق از کاربر و نیازهای او شروع می‌شود و با بر طرف کردن آن نیازها در رابطه با او و محصول، صورت می‌پذیرد (نورمن، ۱۳۹۷). طبق تعریفی که (ISO 9241-210) ارایه می‌دهد، طراحی متمرکز بر انسان (HCD) دانش و فنون عوامل انسانی را به عنوان بخشی از فرایند طراحی به کار می‌برد تا سیستم‌ها و محصولات را قابل استفاده[2]و استفاده شونده[3]کند. در اصطلاح HCD، ده نکتهٔ مهم نهفته است که معنی و درونمایهٔ آن را تیتروار بیان می‌کند.

[1] Human Centered Design
[2] Usable
[3] Useful

۱. مفهوم HCD یک اصطلاح چتری[۱]است، به این معنا که زیر مجموعه این اصطلاح تعداد زیادی از مفاهیم و دسته‌بندی‌های مهم برای ما به وجود می‌آید. مانند طراحی برای تجربه‌ای که محصول می‌سازد[۲] طراحی تعامل[۳]و طراحی مبتنی بر کاربر.[۴]

۲. طبق مطالبی که تا الان صورت گرفته HCD از المان‌های انسانی نشأت می‌گیرد. مانند ارگونومی[۵]و مهندسی استفاده‌پذیری،[۶]اما باید توجه داشت که این عناوین مترادف و مساوی HCD نیست.

۳. باید دقت کرد که HCD متفاوت از جنبش‌های دیگری همچون طراحی بر مبنای تکنولوژی[۷]و یا طراحی پایدار[۸] است. این دو رویکردی که گفته شد، ابداً محوریتشان انسان نیست.

۴. تمرکز در این رویکرد بیشتر روی این است که محصول و یا سامانه‌ای که طراحی می‌شود قابلیت استفادهٔ بیشتر و مفیدتر و مناسب‌تر و قابل پذیرش‌تری را دارا باشد. این به آن معنا نیست که محصول چه میزان به سلامتی کمک می‌کند و به چه اندازه مضر است.

۵. در HCD رویکرد اصلی این است که مزیت‌هایی مانند، بهبود بهره‌وری، آسایش کاربر؛[۹] دسترس‌پذیری؛[۱۰]خطاهای[۱۱] کمتر و کاهش آسیب‌ها را ایجاد کرد.

۶. در طراحی HCD سامانه یا محصول و یا رابط کاربری متناسب با انسان تنظیم می‌شود، نه برعکس. این روش سعی دارد به جای مجبور کردن کاربر طراحی به اینکه رفتارش را تغییر دهد تا محصول را درک کند و با آن کار کند، برعکس سیستم را مطابق نیازها و خواسته‌های کاربر بهینه‌سازی کند.

۷. در این روش احتیاج است که کاربران (انسان) را بشناسید، کارهایی[۱۲]که او باید انجام دهد را بدانید و به محیط و زمینه‌ای[۱۳]که این کارها را در آن انجام خواهند داد اشراف داشته باشید.

۸. کاربران و بقیهٔ کسانی که از طرح نفع می‌برند و مخاطب به‌شمار می‌آیند باید در فرآیند طراحی سهیم بوده و در توسعهٔ محصول شریک باشند.

۹. طراحی در این مرحله بازگشتی[۱۴]است و توسط معیارهای ارزیابی انسان‌محور هدایت می‌شود. بازگشتی بودن فرآیند طراحی به این معناست که یکبار برای همیشه طراحی انجام نمی‌شود. طراحی در واقع مرحله به مرحله بهبود پیدا می‌کند.

---

[1] umbrella term
[2] design for product experience
[3] interaction design
[4] User centered design experience
[5] ergonomics
[6] usability engineering
[7] technology-driven design
[8] sustainable design
[9] user well-being
[10] accessibility
[11] errors
[12] tasks
[13] context
[14] iterative

۱۰. نیازها[1] خواسته‌ها[2] و محدودیت‌های همهٔ کسانی که ممکن است با طراحی در تعامل باشند باید در هر مرحله‌ای به صراحت سرلوحهٔ کار قرار گیرد و طبق آن طراحی صورت پذیرد.

باید گفت HCD سه هدف مهم و اصلی دارد. هدف اول، افزایش "توانایی" است، این هدف دنبال می‌شود تا به هدف دوم خود که "غلبه بر محدودیت‌ها و ضعف‌های انسانی" است نائل آید، و "پذیرش انسان‌ها را در خلق طراحی‌های جدید" پرورش دهد تا به هدف سوم خود برسد.

انسان محوری در طراحی دیجیتال

فرهنگ دیجیتال و علوم انسانی عمیقاً با ظهور و پیشرفت فناوری‌های دیجیتال درگیر شده است. استفاده گسترده از فناوری دیجیتال تولد اشکال هنری جدید و رسانه های جدید را تسهیل می کند، که به نوبه خود پیامدهای گسترده‌ای برای تغییر مالکیت رسانه و نقش آن در فعالیت های اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی ایجاد کرده است. رسانه‌ها و فن‌آوری‌های جدید از لحاظ زیست‌محیطی زندگی روزمره ما را به روش‌های مختلف با شناخت روزافزون مادی دیجیتال و کاربردهای «داده‌های بزرگ» دوباره پیکربندی می‌کنند (Sui and Lam, 2022). درنتیجه این مطلب بسیار حائز اهمیت است که عنصری که می توان با درنظر گرفتن آن این فضا و فرهنگ اجتماعی را ساخت، عناصر و جنبه های انسانی افراد است. از این جهت در نظر گرفتن اقتضائات انسانی امروزه بسیار در هنرهای دیجیتالی مهم شده است. زیرا فضایی از نو باید طراحی شود که قوانین آن در صورتی ادراک پذیر است که مطابق با دنیای واقعی و محدودیت های انسانی باشد.طراحی دیجیتال عموما بین تکنولوژی و انسان صورت میگیرد. در طراحی دیجیتال میان رایانه یا سیستم با کاربران رابطی باید به وجود آید تا این دو بتوانند، با یکدیگر تعامل کنند و این تعامل احتیاج به طراحی دارد که به آن طراحی تعاملی[3] می‌گویند.

رابط کاربری[4] به سادگی بخشی از یک سیستم است که تعامل را امکان پذیر می‌کند و به عنوان پلی بین کاربران و سیستم عمل می‌کند تا این دو، وظایف خود را به درستی انجام دهند و به اهداف خود دست یابند (Martins ,Brandão and Raposo, 2021). پس با شناخت کاربر و طراحی مبتنی بر تجربه‌ی[5] او می توان تعامل را کنترل شده و با هدف به سرانجام رساند. در این میان شناخت محدودیت‌های مهم انسانی مانند مغز و ادراک بسیار می‌تواند به تسهیل شدن این رابطه کمک کند و ما را در طراحی متناسب با انسان بیش از پیش رهنمون سازد.

فرآیند ادراک در بازشناسی اشیاء

اولین قسمت از فرآیند ادراک در بازشناسی اشیاء، تفکیک تصویر- زمینه[6] است (گنجی، ۱۳۹۶: ۱۰۵). مغز برای ادراک یک شیئ بصری نخست باید آن شیئ را از زمینهٔ آن جدا کند. به این اتفاق به صورت کلان، جداسازی ادرکی[7] نیز می‌گویند. به این معنا که مغز بتواند مشخص کند که کدام بخش‌های دیداری به یکدیگر تعلق دارند و کدام در زمینهٔ تصویر و کدام در

[1] needs
[2] wants
[3] Interaction Design
[4] User Interface
[5] User Experience Design
[6] Figure-ground segregation
[7] perceptual segregation

جلوی دیگری قرار دارد. از مهم‌ترین مکاتبی که در این حوزه ورود کردند، روان‌شناسان گشتالت بودند. جداسازی شکل و زمینه یکی از مهم‌ترین اصول روانشناسان گشتالتی است (آیزنک و کین، ۱۳۹۸: ۷۹–۸۰). در کتب و مقاله‌های متعدد، قوانینی از گشتالت که کمک‌کننده به طراحان است به خوبی ذکر شده و در این مقاله فقط به ذکر نام آنها بسنده می‌شود. قوانینی همچون، مرحلهٔ مهم از فرآیند ادراک بعد از تشخیص و جداسازی شکل از زمینه به فرآیند شناخت اختصاص دارد. در این مرحله این مهم است که آیا اطلاعاتی از آن چیزی که نگاه می‌کنید دارید یا خیر؟ آیا این شیئ برای شما آشنا به نظر می‌آید؟ با دیدن شیئ مورد نظر چه مفهومی در ذهن شما بازخوانی می‌شود؟ رویکردهای متفاوتی در بازشناسی شناختی وجود دارد. استفاده از شکل‌ها، اسکچ‌ها و نقطه نظر یا چشم‌اندازها (گنجی، ۱۳۹۶: ۱۱–۱۱۵).

بازشناسی الگو یک فرآیند پایه‌ای عصبی است که سیستم قشر مغز را به کار می‌اندازد تا این قشر، محرک‌های بینایی اطراف را ترجمه کند. با اینحال این که چگونه مغز بازشناسی الگوها را می‌آموزد، در نهایت یک مسئلهٔ حل نشده است (kessenich et al, 2019). در این پژوهش بیشتر به دستاوردهای پیشین این توانایی پرداخته می‌شود.

بازشناسی اشیاء

با این مقدمه باید گفت ما به دلیل وجود خاصیت بازشناسی اشیاء در مغز، ادراک ثابتی از اشیاء اطراف خود داریم و آن را مدیون برقراری این فرآیند در حافظه بصری خود هستیم. حتی این خاصیت را در همپوشانی‌ها نیز می‌توان ادراک کرد. شکل‌های دارای همپوشانی معمولا به واسطهٔ این خاصیت مغز قابل بازشناسی هستند. مسالهٔ قابل تامل در این‌جا شناخت اشیاء حتی زمانی است که بیننده آن را ناقص دریافت می‌کند (آیزنک و کین، ۱۳۹۸: ۷۹). برای مثال: در تصویر ۱ میزی که نیمی از آن دیده می‌شود، همچنان با نصفه دیده شدنش برای مخاطب، معنای میز کامل را دارد. این خصوصیت باعث می‌شود درک درستی از اشکال در هر حالتی از همپوشانی به وجود آید.

تصویر ۱- با اینکه تصویر میز نصفه است اما ما کل مفهوم میز را ادراک می‌کنیم و می‌فهمیم که نصف میز پشت دیوار است.

نکته‌ای دیگر در این رابطه آن است که حتی اگر فرم و شکل تصویر در شبکیه چشم متفاوت ظاهر شود می‌تواند با این حال درکی ثابت را برای ذهن تداعی کند. به عنوان مثال: تصویر یک میز غالباً در شبکیه چشم به شکل بیضی ظاهر می‌شود، اما آن میز دایره‌ای ادراک می‌شود. ادراک شکل در زوایا و فرم‌های متفاوت، یکی از نکات مهم از ثبات در ادراک یک شیئ

است (تصویر ۲). «توانایی بازشناسی یک شیئ از نقطه نظرات مختلف را عدم واریانس یا ناتغییری زاویهٔ دید[1] می‌نامد.» (گلدشتاین، ۱۳۹۹: ۱۱۰).

تصویر ۲- با این همه تفاوت در فرم بصری که به شبکیه چشم وارد می‌شودهر دو شکل میز، و حتی یک میز یکسان درک می‌شوند

نکتهٔ سوم در اثبات بازشناسی اشیاء این است که اشیاء با وجود تفاوت در المان‌های بصری و خصوصیت‌ها می‌توانند یک مفهوم ثابت را بازنمایی کنند. برای مثال در دنیای بصری انواعی از میز وجود دارد اما با تمام تفاوت‌ها ما از تمام این انواع میز یک مفهوم و درک واحد می‌گیریم، "میز بودن". این خصوصیت مغز باعث می‌شود، فونت‌های متنوع یک حروف با این که در خصوصیات ظاهری متفاوتند اما یک چیز خوانده شوند (آیزنک و کین، ۱۳۹۸: ۷۹) (تصویر ۳).

تصویر ۳- انواع شکال میزها با این که جلوه‌های بصری متفاوتی دارند اما با این‌حال یک مفهوم میز از آن درک می‌شود

[1] Viewpoint invariance

نظریه‌های بینایی و بازشناسی الگو[1]در بازشناسی اشیاء، پیرامون فرآیند ادراک

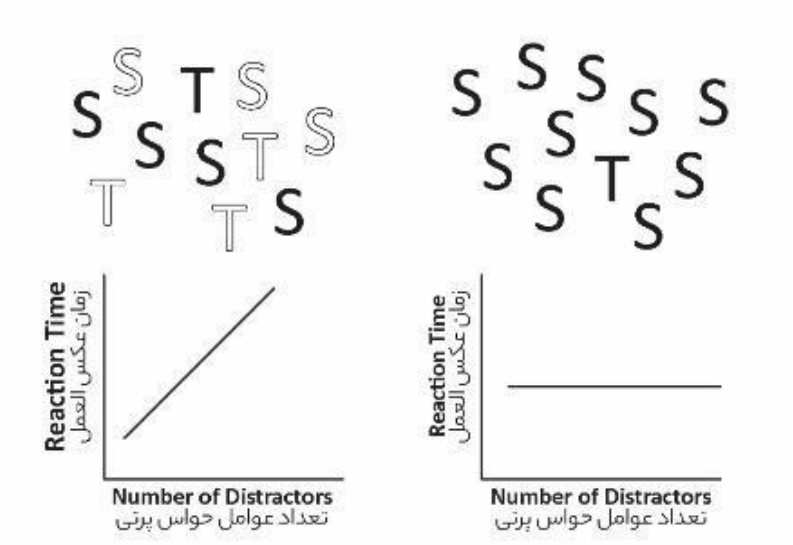
ادراک، فرآیند جمع‌آوری اطلاعات از محیط پیرامون به واسطهٔ حس‌هایی است که این اطلاعات را برای تفسیر به مغز می‌فرستد. در ادامه به نظریه‌های ادراکی در بارهٔ پردازش‌های بینایی پرداخته می‌شود. یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین عملکردهای سیستم بینایی، بازشناسی الگو است. برای مثال: تصور کنید پدر یا مادر و یا دوست خودتان را ببینید اما نتوانید آنها را بازشناسی کنید و یا مسیر خانه خود را نتوانید شناسایی نکنید و حتی چهرهٔ خود را در آینه ببینید اما ندانید او کیست. در واقع بازشناسی الگو، توانایی تشخیص اشیا در محیط است (فردنبرگ و سیلورمن، ۱۳۹۸: ۱۴۵). در طول سال‌ها نظریات متعددی دربارهٔ بازشناسی اجزاء مطرح شده است اما دیوید مار در سال ۱۹۸۲ م کتابی را چاپ کرد و در آن کتاب به این موضوع پرداخت. سال‌های بعد با نظریات بیدرمن ادامه یافت و چنان که انتظار می‌رفت پس از این سال‌ها، علم متوجه شد که نظریاتی پیچیده‌تر از مدل‌های بیدرمن و مار موجود است (آیزنک و کین، ۲۰۲۰: ۸۴–۸۵).

نظریهٔ یکپارچگی اجزاء[2]

نظریهٔ یکپارچگی اجزاء بر مبنای استخراج اجزای موجود و بازترکیب آنها است و نظریه‌پرداز آن تریسمن[3]است. یکپارچگی اجزا نیز مانند دیدگاه دیوید مار یک نظریهٔ مرحله‌ای[4]است. ویژگی‌های اصلی یک شیئ به واسطهٔ وجود تصویر در مرحلهٔ پیش‌توجه[5]شناسایی می‌شود. این ویژگی‌ها شامل رنگ، حرکت، جهت و انحنا هستند که طی مدت مرحله‌ای به نام توجه متمرکز[6]ترکیب می‌شوند و به دنبال این مرحله، شی بازشناسی می‌شود. تریسمن آزمایشاتی را ترتیب داد که از مخاطبین می‌خواست اشیای هدف را پیدا کنند و هم‌زمان، اشیای مزاحم را هم در تصویر قرار می‌داد. از آن موقع این آزمون را به عنوان جستجوی بینایی[7]می‌شناسند. برای مثال، در یک آزمون، هدف حرف T است که بین پنج حرف S پنهان شده است. در آزمونی دیگر T بین ده حرف S پنهان است. تریسمن در هر آزمون زمانی را که برای پیدا کردن T لازم است ثبت می‌کند، که نشان‌دهنده زمان مورد نیاز برای شناسایی هدف مورد نظر است. در واقع، زمان تابعی از تعداد عوامل مزاحم و حواس پرت‌کن است. نموداری که برای آزمونی که ذکر شد استخراج شد، نموداری با خط افقی صاف است و این بدان معنی است که هرچه تعداد Sها زیادتر شود تأثیری بر پیدا کردن T ندارد و شرکت‌کنندگان به راحتی هدف را پیدا کرده و هدف به نظرشان برجسته می‌آمده است. بعد از این پژوهش این پدیده را برجسته شدن ادراکی[8]نامیدند. تریسمن این نکته را تأکید داشت که این پدیده در مرحله پیش‌توجه رخ می‌دهد و بدون صرف انرژی و به صورت خودکار صورت می‌گیرد. این پدیده در فرآیندهای پیش‌توجه بینایی که قسمتی از فرآیند درک تصویر است، بسیار سریع و اغلب در حدود صد میلی ثانیهٔ اول شکل می‌گیرد. در این آزمون

[1] Pattern Recognition
[2] Feature Integration Theory
[3] Treisman
[4] a stage Theory
[5] the preattentive stage
[6] Focus Attention
[7] Visual Search
[8] Perceptual Pop-out

شرکت‌کنندگان کنترل اختیاری بر فرآیند نداشته و به همین صورت، به جستجوی فعالانه در پیدا کردن هدف نیازی ندارند (تصویر ۴).



تصویر ۴- جستجوی بینایی (فردنبرگ و سیلورمن، ۱۳۹۸)

تریسمن اسم این فرآیند را جستجوی موازی[1]می‌گذارد، زیرا هدف مورد نظر در زمان کوتاهی به موازات مشاهدات مختلف بررسی شده و به یک‌باره کشف می‌شود. این اتفاق زمانی می‌افتد که هدف مورد نظر نسبت به عوامل مزاحم متفاوت دیده می‌شود. در آزمایش بعد، تریسمن از مخاطبین آزمون خواست تا T آبی را پیدا کنند، در حالتی که این حرف در میان T قرمز و S قرمز و آبی پنهان است. تابع جستجوی T در این مورد از نوع خطی و افزایشی است. این یعنی هرچه تعداد مزاحم‌ها بیشتر باشد، زمان بیشتری برای شناسایی هدف صرف می‌شود. شرکت‌کنندگان در این آزمون باید به هر شی یکی پس از دیگری نگاه کنند تا بتوانند هدف را پیدا کنند. به همین خاطر، تریسمن این حالت را جستجوی سری[2]نامید. جستجوی سری با تابع جستجوی خطی مشخص می‌شود که نیازمند تمرکز یا توجه تمرکز یافته است. جستجوی سری وقتی نیاز است که هدف مورد نظر از عوامل مزاحم از لحاظ دو عامل ادراکی متفاوت باشد، مانند شکل و رنگ. وظیفهٔ توجه ارادی در این شرایط، چسباندن اجزای مختلف به هم است. این چسب اجزاء را به هم می‌چسباند تا اشیای یکپارچه‌ای حادث شوند. این مرحله قبل از بازشناسی اتفاق می‌افتد. برای مثال، فکر کنید ماشین شما یک ماشین خاص است که در یک پارکینگ پارک کردید با رنگی خیلی متفاوت. پیدا کردن ماشینتان در پارکینگ بسیار راحت‌تر خواهد بود تا این که اگر ماشینتان یک ماشین مرسوم با یک رنگ مرسوم باشد. نظریه یکپارچگی اجزا به طور وسیعی در جامعهٔ محققان ادراکی پذیرفته شده است (فردنبرگ و سیلورمن، ۱۳۹۸: ۱۵۲–۱۵۶). به همین دلیل هم در علم بازاریابی و طراحی، به این مساله بسیار پرداخته شده است که برای دیده شدن محصول مورد نظر، باید آن را متفاوت از باقی محصولات رقیب، در بازار طراحی کرد.

[1] Parallel Search
[2] Serial Search

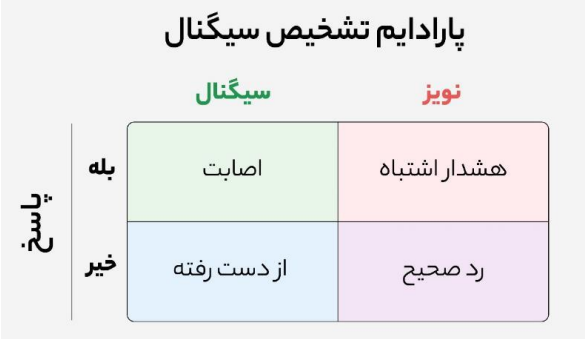
جستجو اساساً به زیر نظر گرفتن محیط برای یافتن ویژگی خاص مورد نظر گفته می‌شود که در این مسیر، جستجوگر به صورت فعال در پیدا کردن و منطبق کردن ویژگی‌های مد نظر بر محیط کاوش کند. در حالی‌که محرک خاصی را جستجو می‌شود محرک‌های مزاحم نیز بروز می‌کند و در این حالت معمولاً هشدارهای کاذب پدید می‌آید. طراحان جعبهٔ کالا از اثر محرک‌های مزاحم در تولید جعبهٔ کالا بهره‌برداری می‌کنند. مثلاً ممکن است در جستجوی کالایی باشید و به طور اشتباه بسته‌بندی خاصی را بردارید که شبیه به بسته‌بندی آن کالا است و متوجه آن نشوید. بر طبق نظریهٔ یکپارچگی اجزاء برای هر خصیصهٔ ممکن محرک نقشه‌ای ذهنی وجود دارد تا آن خصیصه در عرض میدان دید بازنمایی گردد. به عنوان نمونه، هر رنگ و یا اندازه‌ها و شکل‌ها و یا جهت‌های محرک در میدان دید انسان نقشه‌ای ذهنی دارد و خصایص هر محرک فوراً در نقشه‌های خصایص بازنمایی می‌شود (استرنبرگ، ۲۰۰۶: ۱۹۸–۲۰۱). تا به امروز نظریه یکپارچگی اجزاء تریسمان یکی از مهم‌ترین و جامع‌ترین نظریات حال حاظر دنیا است. در حالی‌که اکثر تحقیقات اولیه در این حوزه بر روی خصوصیات اساسی و اولیه‌ای همچون رنگ و شکل است، بر روی خصوصیات پویایی همچون جهت حرکت نیز این نظریه صدق می‌کند(Thornton and Zdravković, 2020) (URL 2). در پژوهش‌های متأخر این نظریه را بر روی محور چرخش نیز بررسی کرده‌اند. (Schill et al, 2020)

نظریهٔ یکپارچگی اجزا یک مدل از توجه بصری در اداراک است که به جای شیئ محور بودن در سطح جزییات یک شیئ وارد شده‌است. برای تبدیل خصوصیات ادغام شده به کل یکپارچه، ادراک اولیه و وجود منابع توجه نیاز است. زمانی که سطوح خصوصیات ادراکی موازی هستند، تبدیل یکپارچه خصوصیات به شیئ به صورت پشت سر هم است. یافته‌های کلاسیک از نظریهٔ یکپارچگی اجزاء این را نشان می‌دهند که زمان لازم واکنش نشان دادن به یک خصوصیت ساده‌ای مثل رنگ برای شناسایی یک شیئ بین تعدادی از اشیاء به تعداد عوامل و عناصر داخل کادر در فرآیند جستجو نسبتا ربطی ندارد. در مقابل، زمانی که آیتم‌ها باید با ترکیبی از خصوصیات اولیه شناسایی شوند (برای مثال رنگ یا شکل) هر آیتم در آرایهٔ خود پردازش می‌شود و زمان واکنش برای شناسایی عنصر هدف، به صورت خطی با تعداد آرایه‌ها افزایش می‌یابد. اخیراً، نظریهٔ یکپارچگی اجزاء به خصوص به توسعهٔ مفهومی به نام بار ادراکی کمک کرده است. فرضیهٔ تئوری بار ادراکی این است که ظرفیت ادراکی محدود است و پردازش ادراکی به صورت خودکار تا زمانی که آن ظرفیت پر شود ادامه می‌یابد (URL 3).

در ادامهٔ جست‌وجوی بینایی و در این اواخر نظریه‌ای پدید آماده است به نام نظریه تشخیص سیگنال[1]که از این جهت بسیار مرتبط به نظریه یکپارچگی اجزاء است؛ اول از همه باید این نظریه توضیح داده شود. طبق تعریفی که لورا براون[2]سال ۲۰۱۹ م ارائه می‌دهد: نظریهٔ تشخیص سیگنال، روشی برای اندازه‌گیری توانایی سیستم در تشخیص الگوها، محرک‌ها و سیگنال‌ها در اطلاعات با وجود نویز در پس‌زمینه است. حال در این تعریف، مغز انسان را سیستم در نظر بگیرید. همچنان که در یکپارچگی اجزاء جستجوی بینایی مطرح می‌شود، در این نظریه هم بسیار به جست‌وجوی بینایی و تشخیص مفهوم با وجود نویز در پس‌زمینه پرداخته شده است. آیا تا به حال در سبد میوه‌ها دنبال میوهٔ عالی و رسیده گشته‌اید؟ آیا مهم‌ترین ایمیل‌های خود را شناسایی و دسته‌بندی کرده‌اید؟ آیا روی یک لینک اشتباهی میان تبلیغات یک سایت کلیک کرده‌اید؟ اگر چنین کارهایی را انجام داده‌اید، در واقع نظریهٔ تشخیص سیگنال را تجربه کردید. عصاره این نظریه دربارهٔ این است که چطور یک نفر می‌تواند تفاوت بین سیگنال (چیزی که دنبال آن می‌گردد) و نویز (چیزی که به دنبال آن نمی‌گردد) را تشخیص دهد. در

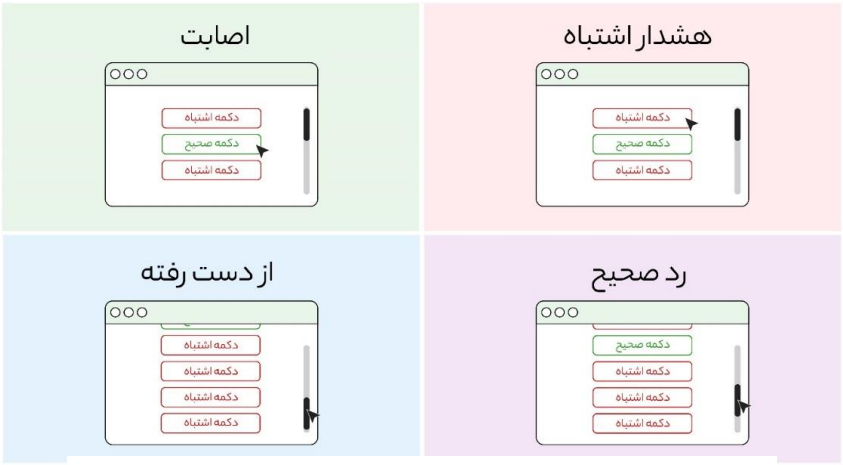
[1] Signal Detection Theory-SDT
[2] Laura Brown

اینجا چهار خروجی اصلی در نظریه تشخیص سیگنال وجود دارد. اصابت[1] از دست رفتن[2] هشدار اشتباه[3] و رد صحیح[4](تصویر 5).



تصویر ۵- پارادایم تشخیص سیگنال

در تصویر 6 از سمت چپ بالا، اگر فرد به سیگنال پاسخ بدهد "اصابت" رخ داده است. اگر فرد سیگنال را دریافت نکند به اصطلاح پیام را از دست داده است و پیام "از دست رفته" است (سمت چپ پایین تصویر). اگر فرد متوجه یک نویز شود و به نویز پاسخ دهد سیستم دچار "هشدار اشتباه" شده است (سمت راست بالای تصویر). اگر فرد به نویز پاسخ ندهد "رد صحیح" رخ داده است. برای مثال، اگر شما بخواهید دکمهٔ صحیح که دنبالش هستید را کلیک کنید می‌تواند چهار موقعیت رخ دهد: موقعیت اول آن که شما دقیقاً روی دکمه‌ای که دنبالش هستید کلیک کنید. به این حالت اصابت می‌گویند. حالت دوم این است که شما از روی گزینه صحیح رد شوید. به این حالت از دست‌رفته گفته می‌شود. حالت سوم این است که ممکن است فرد روی دکمه‌ای که اشتباه است کلیک کند. در واقع روی دکمه‌ای کلیک می‌کند که به دنبال آن نیست. به این حالت هشدار اشتباه می‌گویند. در حالت چهارم، فرد دکمه‌های اشتباه را رد می‌کند که به این حالت رد صحیح می‌گویند (URL 4). این



تصویر ٦- تاثیر پارادایم تشخیص سیگنال در طراحی

[1] hit
[2] Miss
[3] False alarm
[4] Correct rejection

روابط به ما کمک می‌کنند تا در نهایت طراحان بتوانند با طراحی درست، زمان جست‌وجوی بینایی را برای مخاطبان خود کاهش دهند تا کاربران با سرعت بیشتر و آسان‌تر به اطلاعاتی که به دنبال آن می‌گردند دسترسی پیدا کنند. از مهم‌ترین عواملی که می‌توان برای دستیابی به این منظور ذکر کرد، می‌توان برجسته‌سازی سیگنال، ایجاد ارزش بصری بیشتر در سیگنال و استفاده از ترتیب بصری درست و در راستای سیگنال را نام برد. با توجه به این اصولی که گفته شد، طراحان باید از اطلاعات بصری بیش از اندازه بپرهیزند تا موضوع اصلی و سیگنال گم نشود.

نتیجه گیری

الگوها تمام آن چیزی هستند که انسان به وسیلهٔ آنها، با دنیای پیرامون خود ارتباط بر قرار می‌کند. چه در دنیای دیجیتال و چه در دنیای واقعی الگوها از دو قسمت اساسی تشکیل شده‌اند. اول مجموعه مشاهدات و دوم مفهومی که پشت مشاهدات است. مجموعه مشاهدات در بازشناسی اشیاء به اسم بردار ویژگی‌ها شناخته می‌شود. یک ویژگی، خصوصیتی است که یک کالا یا خدمت یا عنصر بصری را از دیگری متمایز می‌کند. دسته‌های مختلف احتمالاً خصوصیات متفاوت نیز دارند و معمولاً دسته‌های یکسان خصوصیات شبیه به هم دارند. داشتن درک درست از الگوهای شناختی به طراحان کمک می‌کند تا انسان، مغز و ذهن، این مهم‌ترین عضو درک‌کنندهٔ کاربر خود را خوب بشناسند و بیش از پیش طراحی متناسب با روال تفکری او را ارائه کنند. در یکی از قواعد ده‌گانهٔ خود اشاره به شناخت به جای یادآوری[1]دارد. با توجه به مطالبی که بیان شد، شناخت در درون خود یادآوری را به همراه دارد. در واقع، به جای آن که از تجربیات بصری جدید زیادی استفاده شود، بهتر است که از تجربیات شناخته شده‌تری در طراحی استفاده شود. با نمایان کردن عناصر، اقدامات و گزینه‌ها می‌توان بار حافظه‌ای کاربر را پایین آورد (URL 5). کاربر نباید مجبور شود برای رفتن به صفحات مختلف، مسیر را در حافظه خود ذخیره کند که کدام دکمه کجا بود؟ یا از خود بپرسد اگر این دکمه را کلیک کنم چه‌کاری برای من انجام خواهد داد؟ و وقتی بر روی دکمه کلیک کرد و حرکت را فهمید، بخواهد به خاطرش بسپارد. سیستم باید جوری طراحی شود که برای کاربر کاملاً قابل پیش‌بینی باشد و با این قابل پیش‌بینی کردن طراحی، در واقع کنترل سیستم کاملاً در اختیار کاربر قرار می‌گیرد. نیلسن یکی از مهم‌ترین دانشمندان علوم شناختی است که روی مقولهٔ طراحی کار کرده است. او ده قانون را در ارزیابی‌های اکتشافی بیان می‌کند که برآمده از الگوهای شناختی است. نیلسن در یکی از همین ده قانون تأکید بر این دارد که در طراحی‌ها باید مطابقت بین سیستم و دنیای واقعی وجود داشته باشد. این را هم می‌توان از جنبه‌ای که الگوها، ساختهٔ دنیای واقعی اطراف ما است، مرتبط با الگوهای شناختی ساخته شده توسط همین محیط اطراف دانست. پس در طراحی خود باید از پتانسیل موجود که هر روز در دنیای بیرون استفاده می‌شود بهره برد. به عنوان مثال، برای پوشیدن جوراب کشوی کمد را می‌کشیم (کشیدن)، در میان لباس‌های داخل کمد به دنبال جوراب می‌گردیم (جستجو کردن)، با شاخص‌های متناسب با ساختار کلی جوراب، جوراب مورد نظر را با مشخصاتی که در ذهنمان است پیدا می‌کنیم (انتخاب کردن)، و بعد جوراب مورد نظر را می‌پوشیم (اقدام کردن). این فرآیندی است که بارها در دنیای واقعی تکرار شده است. این قوانین درس‌های بزرگی به طراحان می‌دهند تا در طراحی فضای دیجیتال سردرگم نباشند و استعدادهای انسانی بشر را بهتر شناسایی نمایند و مطابق با این محدودیت‌ها و استعدادها طراحی را به سرانجام برسانند (URL 5). نتیجهٔ نهایی در این پژوهش بر این نکته تأکید دارد که به جای صرف انرژی زیاد برای

[1] recognition rather than recall

شناخت یک طراحی، باید ادراک کردن بدون واسطه و مبتنی بر الگوهای شناختی را مورد توجه قرار داد. بدون داشتن خاصیت بازشناسی اشیاء، مرور خاطرات، توانایی برقراری ارتباط، حل مسئله و یادآوری تصاویر، درک هویت و چندین خصوصیت اصلی در مغز وجود نخواهد داشت و یا در خوشبینانه‌ترین حالت، در این مهارت‌ها اختلالات جدی بروز خواهد کرد. ادراک بصری عموماً از مقایسهٔ تمامی المان‌های بصری اطراف شکل می‌گیرد و مغز در این فرآیند ادراک، ناچار به قضاوت است. باتوجه به آنچه در بازشناسی اشیاء به آنها پرداخته شد می‌توان به چندین نتیجهٔ اساسی رسید:

۱) دانستن دربارهٔ مسیر شناخت و الگوهای شناختی می‌تواند به طراحان کمک کند تا طراحی خود را بیش از پیش بر مبنای استعدادها و محدودیت‌های انسانی طراحی کنند.

۲) بازشناسی اشیاء فرآیندی است که باعث سه عامل اساسی در دید انسان می‌شود. نخست تمامی تجربیات شناختی در ادراک به الگویی که از اشیاء در ذهن شکل گرفته شده است بازمی‌گردد و بدون این توانایی ما می‌بینیم اما نمی‌دانیم به چه چیزی نگریسته‌ایم. عامل بعدی، یکسان درک‌شدن یک چیز است با اینکه آن چیز را نصفه یا مخدوش ببینیم می‌توانیم باز آن را درک کنیم. در نهایت، عامل آخر این است که دسته‌ها و گونه‌ها را می‌توان با خصوصیت بازشناسی اشیاء تشخیص داد که آیا این از دستهٔ پرندگان است یا اشیاء و یا هر چیزی به چه دسته‌ای تعلق دارد.

۳) در نظریهٔ شناسایی جزییات مشخص گردید که عناصر زمینه و مجاور هر شیئ چقدر می‌تواند در نحوهٔ ادراک آن تأثیرگذار باشد.

۴) در بعضی اوقات اشکال آن‌قدر از لحاظ خصوصیات به یکدیگر نزدیک می‌شوند که حتی یک تصویر می‌تواند دو یا چند معنی به همراه خود داشته باشد.

۵) در نظریهٔ یکپارچگی اجزاء به جست‌وجوی بینایی اشاره شد که چگونه با کم کردن جزییات می‌توان عناصر بصری را قابل درک‌تر و قابل پیدا کردن نمود.

۶) در نظریه تشخیص سیگنال از نظریات یکپارچگی اجزاء مطرح شد که باید سیگنال بصری را کنترل کرد تا این سیگنال تبدیل به نویز نشود و کاربر بتواند آن را به درستی درک کند و از پیام هدف رد نشود.

۷) در نهایت، مردم هر خطه و سرزمینی به نسبت تجربیات متفاوتی که دارند، دارای الگوهای شناختی متفاوتی هستند. گرچه این الگوها به طور معمول دارای اشتراکات زیادی است اما باید به این نکته بسیار توجه داشت که این الگوها همان تجربیات بصری‌ای هستند که از دوران کودکی همراه افراد بوده و پخته و پخته‌تر شده‌اند.

فهرست منابع

۱. آیزنک، مایکل. کین، مارک. (۱۳۹۸). روان‌شناسی شناختی، تهران: آییژ
۲. استرنبرگ، رابرت. (۱۳۹۸). روان‌شناسی شناختی، تهران: پژوهشکدهٔ علوم شناختی
۳. ایگلمن، دیوید. (۱۳۹۸). مغز: داستان شما، تهران: مازیار
۴. فردنبرگ، جی. سیلورمن، گوردن. (۱۳۹۸). علوم شناختی مقدمه‌ای بر مطالعهٔ ذهن، تهران: موسسهٔ آموزشی و تحقیقاتی صنایع دفاعی مرکز آینده پژوهی علوم و فناوری دفاعی
۵. گروم، دیوید. آیزنک، مایکل. (۱۳۹۸). مقدمه‌ای بر روان‌شناسی‌شناختی کاربردی، تهران: ارجمند
۶. گلدشتاین، بروس. (۱۳۹۹). روان‌شناسی شناختی، تهران: ابن سینا
۷. گنجی، مهدی. (۱۳۹۸). روان‌شناسی شناختی، تهران: ساوالان
۸. لانگستاف، آلن. (۱۳۹۸). یادداشت‌های علوم اعصاب، تهران: سمت
۹. نورمن، دانلد. (۱۳۹۷). طراحی اشیاء روزمره، تهران: وارش

منابع خارجی

10. Bermudez J.L. (2014). Cognitive Science_ An Introduction to the Science of the Mind-CUP
11. Greene CM, Broughan J, Hanlon A, Keane S, Hanrahan S, Kerr S and Rooney B (2021) Visual Search in 3D: Effects of Monoscopic and Stereoscopic Cues to Depth on the Validity of Feature Integration Theory and Perceptual Load Theory.
12. ISO 9241-210
13. L. Michiels van Kessenich, D. Berger, L. de Arcangelis, and H. J. Hermann phy. (2019). Rev. E 99, 010302(R) – Published 22 january 2019
14. Thornton, I. M., and Zdravković, S. (2020). Searching for illusory motion. *Attent. Percept. Psychophys.* 82, 44–62. doi: 10.3758/s13414-019-01750-3
15. Selfridge & Norman 1972, 1959
16. Schill, H. M., Cain, M. S., Josephs, E. L., and Wolfe, J. M. (2020). Axis of rotation as a basic feature in visual search. *Attent. Percept. Psychophys.* 82, 31–43. doi: 10.3758/s13414-019-01834-0
17. Sunny Sui, kwong Lam2022. New Media Spectacles and Multimodal Creativity in a Globalised Asia: Art, Design and Activism in the Digital Humanities Landscape, Springer 5–6.
18. Nuno Martins, Daniel Brandão, Daniel Raposo 2021, Perspectives on Design and Digital Communication: Research, Innovations and Best Practices, Springer, 69–70.

منابع اینترنتی

19. (URL 1): Sakil Ansari, V. Kamakshi Prasad. (2017) Pattern Recognition Techniques:A Review-published https://journals.pen2print.org/index.php/ijr/article/view/6961
20. (URL2):https://sites.tufts.edu/lauraebrown/2019/09/27/signal-detection-theory/#:~:text=Signal%20detection%20theory%20is%20a,patient%20to%20identify%20its%20presence.
21. (URL 3): https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.596511/full
22. (URL 4): https://uxdesign.cc/5-minute-cognitive-ergonomics-the-signal-detection-theory-e5947a1ba779
23. (URL 5): Norman, 2020. https://www.nngroup.com/articles/ten-usability-heuristics/

از آمریکا تا مصر: بومی سازی رمان آمریکایی در سریال مصری

From America to Egypt: Transcoding and Indigenizing Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep? into Sami's The End

Zahraa Oday Hatem[1], Azra Ghandeharion[2], Josef Kraus[3]

Abstract

This article aims to study the shift of context in the adaptation of Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1999) from its American world into the Arab World of Sami's *The End* (2020). Through adapting the novel into an Arabic science fiction series, Dick's text travelled into a different world. Whereas the novel is set in 1992, San Francisco, America, the fictional setting of the series is 2120, Jerusalem. This change of context is not just a matter of variation. Many forces and factors also accompany this shift indicating the transformations in the adaptation. Benefitting from Hutcheon's theory of adaptation, this paper demonstrates the idea of transcoding; in other words, it will be shown where the transposition of the novel's world to the series' world required a set of adjustments or alterations in responding to several purposes like that of the medium. Furthermore, this issue indicates the notion of indigenization that denotes a wide-ranging of transformations governed by the intercultural encounter like transforming the social and cultural connotations. By focusing on the spiritual and historical values of Jerusalem in the Arab World, this paper is able to highlight the shift of the apocalyptic vision from America as the center of the world in the novel to Jerusalem as the series' major setting. It is also attempted in this paper to stand behind the power of time and place in re-embodying the story of the source text into the new Arabic version, including its religious and political aspects, the characteristics, and the plotline. Therefore, analysing different aspects of *The End* can show that the transformations applied by adapting the novel were mainly inspired by the socio-political aspects of the current century. It is found that the alteration of the political valance, language, and cultural association were enhanced by indigenizing (Arabcizing) the context of the source text. As a result, the significance of updating Dick's novel rather than backdating it is to reduce the gap between the early text of the novel and

[1]Ferdowsi University of Mashhad
[2] (Corresponding Author), Associate Professor of English Literature and Cultural Studies, Ferdowsi University of Mashhad Associate Professor, ghandeharioon@um.ac.ir
[3]Assistant Professor, Masaryk University

the contemporary Arab audiences.

Key Words: Adaptation Studies, Science Fiction, Indigenization, Transcoding, Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Sami's *The End*.

1. Introduction

In this paper, the first research question that addresses transcoding and indigenizing the context of Dick's American novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1999) into Sami's *The End* (2020) as its adapted Egyptian TV series will be tackled. In order to achieve this aim, Hutcheon and O'Flynn's theory of adaptation will be adopted. Benefiting from the 20th-century American historical background and that of the 21st-century Arab World will help highlighting those political and social aspects that contribute to shaping the adapted work and its adaptation. In addition, the analysis of the move from the novel's world to that of the series will draw on the various characteristics of American and Arab science fiction.

Hutcheon and O'Flynn (2013) state that while adapting, adapters often seek to update rather than backdate adaptations in order to diminish the gap between the previously-produced and the contemporary works (p. 146). Subsequently, scrutinizing the adjustments of Dick's novel into Sami's series such as the adjustments of the context and the story will lead to the provision of a background for answering the third research question; this question chiefly intends to examine the similarities and differences between the novel and its Arabic adaptation regarding their plots, themes, and characterization.

2. The Transformation of the Context of Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1999) into Sami's *The End* (2020)

For Hutcheon and O'Flynn (2013), adaptation indicates re-embodying without replication since a set of modifications for several aspects is inevitable, including adapters, context, audience, and form (p. 2). Just like the adapted work, any adaptation is constantly set in the frame of a context, where such features as time, place, culture, society, and language are portrayed (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 142). What forms the dialogue of the adapted work with its adaptation is that they both have a share in the ability of the context in modifying the meaning and the reception of a story. It is because in adaptation the context of reception is exactly as integral as the context of creation (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 149).

Besides, another valuable dialogue arises between works and their recipient society. Still, what is more significant about the transcultural shift in adaptation is not centered around a translating process; but, those cultural and social elements that need to be signified and modified to the new context (Hutcheon & O'Flynn, 2013, pp. 142-145). Therefore, the cultural, religious and philosophical changes would be liable to make what is known as the "gaps" that require filling the dramaturgical respects which would be depicted as physical, linguistic, or even as kinetic (Hutcheon & O'Flynn, 2013, pp. 148-150).

It is necessary for the adapter to adjust the story of the work and such aspects as fashions and values in order to make it suitable for the new context of reception (Hutcheon & O'Flynn, 2013, pp. 142-143). This was represented in *The End* (2020), where Yasser Sami reproduced *Do Androids Dream of Electric Sheep?* in spite of the several changes that were required. Sami transformed the time and place of the novel, as Dick's story was set in the 20th-century America, while the series is set in the 21st-century Egypt. In addition, the changes that happen concerning the time and the place of the adaptation have affected the interpretation of many aspects like the cultural associations.

2.1.The Transcoding the Context

This section follows the process of transposing the American novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* into an Egyptian Screen adaptation of Sami's *The End*. The opening part of this section will emphasize transcoding the setting from San Francesco into Jerusalem. The second part will study how the time transcoded from 1992 of the novel into 2120 of the series.

2.1.1. Setting: San Francesco into Jerusalem

The adjustments of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* into an Egyptian series required Yasser Sami to change the English language into Arabic characterized with an Egyptian dialect. Likewise, *The End* series pushed Dick's novel from San Francisco Peninsula toward Jerusalem that is a religiously holy city. Along with a long history, the city of Jerusalem represents a homeland for Arabs as it holds a spiritual and national value for them. Given the historical dimension of the city and the plurality of religions that have settled on its land, Jerusalem often represents a holy city for believers in the Monotheistic religions (Morris, 2008, pp. 1-2).

For the Jews, the whole land of Palestine and the city of Jerusalem in particular, hold a religious cachet. They believe that this land signifies the divinely promised homeland for the Jews. Similar to the Christians, this land also holds a special spiritual value for them as Jesus was born, preached, and died there. As for Muslims, Jerusalem is the third holiest city after Mecca and Medina. At the beginning of the Islamic expansion and the imposition of prayer on the believers in the Islamic religion, Muslims were heading towards this city in their prayers. According to a Quranic interpretation, it was from Jerusalem that Prophet Muhammad started his nighttime journey to heaven (Morris, 2008, pp. 1-2). Al-Aqsa Mosque is also located in the city of Jerusalem and many other historical and religious monuments, which are highly valuable particularly for Muslims (Morris, 2008, p. 2).

The geographical history of Palestine is divergent, principally as it is part of the original homeland of man (Casto, 1937, p. 235). The center of the old world represents the precise location of Palestine in the Asian southwest where the southern part of the eastern coastline of the Mediterranean is (Casto, 1937, p. 235). This distinguishable location leads the country to be a land bridge that connects separate areas of the world, such as Asia with Africa, the Atlantic with the Indian Ocean, and the Mediterranean with the Red Sea (Casto, 1937, pp. 235-236). As for the Arab World, Palestine is fixed in the Asian portion in the southwest of the Levant, exactly between the Mediterranean in the west and the Jordan River in the east (Casto, 1937, p. 236). Furthermore, the geographical location of Palestine is in the middle of many Arab countries, and hence it is easy for Palestine to link land with the neighboring Arab countries (Casto, 1937, pp. 236-237). The Palestinian coastal plain forms a link between the coastal plain of Egypt, Lebanon, Syria, and North Africa, moreover, Jezreel Valley is considered as one of the most important links between Palestine and the Jordan Valley (Casto, 1937, pp. 238-239).

The importance of the geographical location of Jerusalem often stems from many geographical, religious, and even commercial reasons. It is located on a plateau on a mountain range called Jibal Al-Khalil which settles its location between the Dead Sea and the Mediterranean. What stands for the importance of this geographical map is the ease with which one can reach the different parts of the country. In addition, many commercial lines take Jerusalem as a transit point. From a military point of view, Jerusalem's geographical location has a dual effect that derives from being geographically fortified, providing natural protection to the city, and having the possibility of facile connection with the surrounding areas; this was the reason for the growing danger of occupation on Palestine and its surroundings in case of conquering Jerusalem (Mushtaha & Al-Louh, 2015, pp. 92-93).

Throughout the history, Jerusalem witnessed several conflicts, including the Roman Empire, biblical times, and Crusades (Boshnaq et al., 2017, para. 4). In December 1917, the British seized control over Jerusalem. Subsequently, Edmund Allenby as a British general disposed of the Ottoman Turkish defenders (Boshnaq et al., 2017, para. 1). Out of respect for this holy city, Allenby entered on foot to the Old City after dismounting his horse, and ever since, there have been fights over the city by Muslims, Jews, Christians, in different ways (Boshnaq et al., 2017, para. 2). The current Israeli and Palestinian conflict over this land with roots in nationalism, colonialism, and anti-Semitism passed through pivotal moments of the 20th century until the modern days (Boshnaq et al., 2017, para. 4).

Religious visions were not the only motives behind the Zionists' existence in Palestine (Boshnaq et al., 2017, para. 8). In 1947, the United States usurped control of the Palestinians' destiny by promoting the establishment of the Israeli state and amalgamating it with Palestine on one land (Boshnaq et al., 2017, para. 11). In fact, Americans approved of a partition plan of the country with a special international regime that governs Jerusalem owing to its distinct status (Boshnaq et al., 2017, para. 11).

The partition plan of Palestine strongly intensified the Arab-Israeli conflict as the Arabs rejected the plan and attacked the newly established state of Israel only after one day of announcing its independence in 1948 (Boshnaq et al., 2017, para. 12). Throughout the history of the Arab-Israeli struggle, the American attitude and manner has shown support and solidarity with Israel, and until the present day, the

Zionists have been mostly able to endure in their war against the Arabs through the Americans' cooperation (Morris, 2008, pp. 50-55).

Moreover, the first decades of the current century insisted on the American-Israeli collaboration under the pretense of fighting a common conflict against terror, especially when the Israeli politicians took advantage of the suicide bombings that accompanied the Second Intifada to convince the United States of having a common intention (Rogan, 2009, p. 238). Arab nationalism holds the dream of Arab World's liberation from the dominant external powers that are largely represented by the American and Israeli domination, which triggered an everlasting conflict against the enemies (Rogan, 2009, p. 238).

All those mentioned facts about the religious, geographical, commercial, and historical status of Jerusalem and its extremely valuable position for Arab nationalism stand for choosing Jerusalem as the promised future city in Sami's *The End*. In *The End* as the adaptation of *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, which was first publicized in 1968, Sami traveled from the world of the novel that settled in 1992 San Francisco, America, toward 2120 Jerusalem, Palestine. Philip K. Dick in his dystopian text set the novel's events in the post-apocalyptic peninsula of San Francisco.

The description of the novel's world demonstrates the remaining damaging effects of the apocalyptic event occurred on earth, which is represented by a nuclear global war called World War Terminus. World War Terminus caused the devastation of much of the earth and diffusion of radioactive dust, the "dust which had contaminated most of the planet's surface" (Dick, 1999, p. 20). Therefore, many themes of the novel like encouraging people to leave the earth and move to the space colonies, the extinction of most animal species, and the domination of technology on human life are viewed as the predictable results of the war.

Such issues as Dick's demonstration of the nuclear global war, his representation of America as the world's dominant power, and the insecurity out of San Francisco denote the world's picture at the time the novel was written. Dick lived through the most crucial events of the last century like World War II that ended up with America and the Soviet Union as two leading superpowers in the world. Dick (1999) reflected upon this experience in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* by merely

mentioning the possibility of life existence in Russia, in American, and on Mars (p. 38).

In addition to the Cold War and the several crises that accompanied it like the Cuban Missile Crises and the threat of launching nuclear missiles in the same decade through which *Do Androids Dream of Electric Sheep?* was written, this 1960s science fiction reflects on how the atomic weapons shoved the public insight toward predicting imminent devastation of the planet through radioactive doom (Huntington, 1989, p. 2). Besides, Dick's novel connotes the last century's Space Race of achieving superior spaceflights through the idea of encouraging people to abandon the earth toward space colonies (Attebery, 2003, p. 32). Thus, it serves as an example of the most common characteristic of the 20th-century American science fiction texts that imply the outer space explorations (Attebery, 2003, p. 32).

2.1.2. Time: 1992 to 2120

The 20th century was an American century, when the country imposed its power and prosperity. Even the last decade of the last century, the time span Dick decided to employ as his presupposed time in *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, witnessed the end of the Cold War mostly in favor of the American side, which implied Dick's predictions of the American predominance at that time (Remini, 2008, p. 303). The turn of the current century is characterized by the Arab-American collision and the rapid succession of events in its first decades. The century experienced its first shock on Sep 11th, 2001, with suicide attacks in America (Rogan, 2017, p. 630).

The entire Arab nationalism was obliged to bear the burden of the involvement of a number of Arab terrorists who were affiliated with Al-Qaeda, as they carried out those attacks (Rogan, 2009, p. 630). Therefore, America started the war against terrorism as an excuse for unlimited intrusions in Arab affairs. In an accelerated manner, the overlap of events inside and outside the Arab World led to the escalation of the Arab struggle against the Zionist presence on the Palestinian territories, especially with the events of the Second Intifada (Rogan, 2009, p. 655). Then, it matched with the Arab Spring revolutions, which embodied the Arabs' desire for political changes and eliminating the burdens of oppression and injustice (Sadiki, 2015, pp. 20-25).

Approximately all of the challenges and struggles that accompany the Arab World history at home and aboard, particularly those of modern history, feed the process of adjusting *Do Androids Dream of Electric Sheep?* into *The End* as its Arabic adaptation. The depiction of the Arabs' challenges toward achieving freedom required altering the American dystopia of the novel to an Egyptian dystopia that is seen in the TV series. *The End* transformed the post-apocalyptic representation of the novel into an Arab post-apocalyptic manifestation through which the events are set in Jerusalem on the wreck of the apocalyptic event of a global war called Jerusalem liberation.

The war has altered the mapping of power worldwide by postulating the Arabs as a leading superpower that leads the demise of Israel and the disintegration of the United States. Thus, the series projected an apocalyptic vision from a different angle, which can be represented by turning the world's balance of power upside down. As the title of the series, *The End*, shows this adaptation aims at depicting an end to a long history of being controlled by the current world's superpowers. The series is set in 2120 in order to present a futuristic vision that looks one hundred years ahead, when the Arabs are at the forefront of the world.

The End also reinforces its apocalyptic vision through its final episode, which demonstrates the spread of electromagnetic waves as the result of launching a missile that leads to the spoliation of all shapes of technology on the planet Earth and a return to primitive life (Atef & Sami, 2020, 00:20:00). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* also portrays the miserable case of the world by indicating the remaining effects of World War Terminus. It shows the earth's destruction and the spread of radioactive dust, which encourages people to leave the planet toward Mars by manufacturing humanoid robots as servants (Dick, 1999, p. 21). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* denotes the Rosen Association, which is a manufacturer of those humanoid robots. This Association exemplifies the leading companies or those who acquire power and control the social structure (Dick, 1999, p. 27).

Sami's adaptation of the novel pursues a similar way of depicting the world after the Jerusalem Liberation War, with nuclear radiation, and controlling people's fate by means of three major companies, including Energy Co., Green Co., and Education Co.. Energy Co. keeps controlling the world's energy sources which intensifies its stinginess by making sure that no one remains out of its loyalty benefits or produces energy. Green Co. monopolizes the food rations and imposes its starvation policy on

people. Education Co. also governs the educational system in Jerusalem and forbids any curricula outside its specified courses for the purpose of promoting the authority and hegemony of the forces that control Jerusalem.

Figure 3.1.

The gloominess of the futuristic city of Jerusalem in the 1st episode (Atef & Sami, 2020, 00:17:33) (Source: https://images.app.goo.gl/qbk98mf7FPqUvewg7)

Additionally, Sami's adaptation shows Jerusalem as a city devoid of modern urbanization which is teemed with destruction, abandoned buildings, and dilapidated housing, as this adaptation aims to meet the novel's embodiment of the impacts of the radioactive dust and people's immigration toward the space colonies with lots of abandoned buildings and a sense of dismalness everywhere, "he wondered, then, if the others who had remained on Earth experienced the void this way" (Dick, 1999, p. 22).

Hutcheon and O'Flynn (2013) argue that context includes the material considerations (p. 142). Similarly, materiality implicated in the mode of engagement and adaptation's medium, as the print type in a book, television screen size, or the specific platform of playing a game all represent an aspect of the context of reception and creation at the same time (Hutcheon & O'Flynn,

2013, pp. 142-143). Furthermore, the preparedness for production and reception can count on the rightness of the historical moment (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 143).

The producers of the Arabic adaptation of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* have selected the televisual screen to be the medium of their work. Sami's *The End* (2020) was initially released on April 24th, which corresponds to the month of Ramadan in the Hijri Calendar. Undoubtedly, this Arab televisual production reaches its intended reception within Ramadan when the audiences wait for new productions through the television screen (Bouamra & Hamlawy, 2015, para. 1). What added to the sense of well-timed production of *The End* at the time of its first release is that both the series and the month of Ramadan denote a spiritual issue for the audiences. The Arab Muslim audiences are immersed in religious rituals of Ramadan, which provide a mental readiness to interact and accept the series quest, particularly as it deals with the spiritual value of Jerusalem for the whole Arab nationalism.

The context also involves such facets as the presentation and reception, the adaptation's size and its media hype, its reviews, press coverage, and advertising. Another important element for the reception context is the celebrity status that the stars and the director enjoy (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 143). The official trailer of *The End* excited the curious audience with its fast pace and by showing the laser guns, flying vehicles, humanoid robots, interrupted interesting dialogues, and so many other aspects that make the audience eagerly wait for *The End* (Morsi, 2020). After releasing the series, many interviews were conducted with the author, director, and its protagonist, in addition, the first episode through which Zain explained Jerusalem Liberation War for his students stimulated wide press coverage (Atef & Sami, 2020, 00:25:27).

According to *The Jerusalem Post*, *The End* predicted the demise of Israel for the Israeli Foreign Ministry (Harkov, 2020, para. 1). The Ministry found this prediction as unacceptable and

unfortunate, especially because there is a peace agreement between Egypt and Israel (Harkov, 2020, para. 7). What enhances the series publicity is its famous screenwriter Amr Samir Atef as the winner of the State Incentive Award in 1998 (TV, 2020). In addition, the other reason for this series' popularity is its protagonist Youssef El Sherif who has been a famous Egyptian actor since the early years of the first decade in the current century (Muhamed, 2020, para. 1).

"Whether an adapted work is shown, told, or interacted with, it will steadily arise in specific time duration and space in society, furthermore, very short stretches of time can often alter the context even within the very same culture and place" (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 144). Therefore, in the 21st century, the Egyptian recipients will experience Dick's novel differently. Dick's representation of the replicants (androids) emphasizes their longing to be treated equally as human beings. The novel's title denotes androids ambition to become human-like by having electric sheep, which is the same as the real humans in the novel who are resolute in having animals. Dick argues that his androids' greatest deterrent is their limited age because of their cell replacement problem (Dick, 1999, p. 139).

In a modern world that is invaded by the presence of technology and robots to the extent that they compete with humans within various fields, *The End* embodies the Androids' hatred of human beings. The series' androids have no cell replacement problem to solve and no quest to live on earth just like humans; however, they have a more revolutionary position that guides them to plan a complete eradication of the human race, which will ultimately enable them to take control over the world.

2.2.The Indigenizing of the Context

This section will be divided into two parts that trace indigenizing the context of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* into Sami's *The End*. The first part will trace indegienizing the social roles. The second part of the current section will focus on indigenizing the plot of the novel into the series.

2.2.1. Social Roles: Occupation and Gender

The move from the novel's world to the contemporary world of the Egyptian TV series' adaptation is also identified by the differences in women's representation. In literature, the portrayal of women often changes according to the changeability of women's social role over time (Celis & Childs, 2011, p. 215). In comparison with the last century, the current century faces continual changes in belief and open-mindedness. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* provides a sexual lens upon the female body by emphasizing women's physical characteristics, just like the way through which characters like Luba Luft and Pris Stratton are introduced in the novel.

When Rick met Ratchel for the very first time, he saw her as "Black-haired and slender, wearing the new huge dust-filtered glasses, she approached his car, her hands deep in the pockets of her brightly striped long coat. She had, on her sharply defined face, an expression of sullen distaste" (Dick, 1999, pp. 33-34). Furthermore, Iran (Deckard's wife) is shown as a woman who has no job, and just stays home although she has no children to look after; here, the wife is embodied as a dependent woman while her husband is the breadwinner.

Figure 3.2.

Sabah's joy of finishing her humanoid robot in the 3rd episode (Atef & Sami, 2020, 00:32:53) (Source: https://images.app.goo.gl/xNVqASgvQVmudiui8)

Still, the move toward a 21st-century conservative Arab society of *The End* provides an embodiment that refrains addressing women from a sexual point of view. Within the Arab adaptation, women enjoy more active roles. For example, Radwa, the protagonist's pregnant wife works as a manager in Green Co. Sabah used her dead father's experience of manufacturing robots in order to make an android clone from the protagonist as she is still in love with him even after they broke up and he married Radwa. Hence, the series gives the female character the ability to be the maker of Zain, the robot which takes many events of the series to another turn. Other instances involve many working women and those in the positions of power in the adaptation.

Almost always, the move from the original work to its transcultural adaptation is influenced politically (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 145). The text of *Do Androids Dream of Electric Sheep?* epitomizes Rick Deckard as the American hand of political power and order. As it is identified in the novel, the major risk that faces the security of life in San Francisco is the escaping androids from the space colonies to the earth, especially of those advanced androids from Nexus-6 design. San Francisco Police Department assigns the task of hunting those escaped androids to their bounty hunter Deckard (Dick, 1999, p. 27).

Therefore, the text moved on to focus on the development of Deckard's mission with its ups and downs; it sounds like throwing the burden on a policeman's shoulder to solve all the story's complications. The novel described its protagonist with his faults and merits; it intensifies with his journey's motives and struggles until the story reaches the end when Deckard successfully finishes the mission riding out the imminent danger and revealing so many truths about the details of the story (Dick, 1999, pp. 155-157).

In contrast to Dick's policeman protagonist, Sami's *The End* re-embodied its protagonist Zain as an engineer chased by the policemen. This alteration happens because of the American society's belief in its government and its political system's policy toward the Arab World. The Arabs' long history of struggle with corrupted regimes and politicians will provide a completely different portrayal of the policemen and those who are in charge.

The TV series adaptation mostly depends on the character of Mones, the officer, in order to define the hand of power in the future world of the novel. Mones is described as a security man at Energy Co. who is also responsible for the safety of Jerusalem. In addition, the acts of many other characters like the security administrator prove the total corruption of the political system.

Engineer Zain who is working successfully in Energy Co. discovers an energy cube charged by the sun that will solve the problem of the world's energy shortage, while instead of being praised, it turned into a curse that destroyed his life (Atef & Sami, 2020). All the politicians and those in charge hope for the continuity of this power poverty as it guarantees people's preoccupation with hunger, poverty, and chaos, and inattentiveness about their crimes (Atef & Sami, 2020). Therefore, in the first episode, the responsible authorities in the company in which Zain works conduct an investigation with him and issue a stern warning so that he would abandon his innovation (Atef & Sami, 2020, 00:18:24).

Figure 3.3.

The end of Zain's struggles in the Alwaha in the last episode (Atef & Sami, 2020, 0:08:51) (Source: https://images.app.goo.gl/oXANvQDoVHGEkT9g8).

Later on, in the third episode, the governors announce Zain as wanted to justice because he is forced to use his own invented energy cube in the hospital where his wife gave birth, since the

hospital building is devoid of electric power which obstructs the operation of medical devices (Atef & Sami, 2020, 00:42:02). Officer Mones is working full time in order to be able to catch Zain; even in the last episode of the series, with sinister pleasure of victory on his face, Mones puts Zain inside the freezing box (Atef & Sami, 2020, 00:14:09).

Figure 3.4.

Mones' private dirty deal in the 28th episode (Atef & Sami, 2020, 00:23:43) (Source: https://images.app.goo.gl/6WonZmD2YrsqhUEh6).

The episode twenty eight emphasizes the negative portrayal of the policemen in the Arab adaptation is the scene where Mones makes a dirty deal with Engineer Ghufran to bring him the robots' brains that Sabah possesses (internationally banned machines) (Atef & Sami, 2020, 00:23:43). This deal depends on Ghufran's providing him with enough information about a place called Alwaha, which is designed by the incognito Android Sedik aiming to make it a place of all those rich and highly intelligent people (Atef & Sami, 2020, 00:24:31).

Figure 3.5.

Sedik's impatient waiting to the countdown of Alwaha's missile explosion in the 25th episode (Atef & Sami, 2020, 0:29:36) (Source: https://images.app.goo.gl/zHFc7fuECUVszdq36).

Alwaha enables Sedik to benefit from the most intelligent people and kill them by its missile explosion as the result of launching his missile that means to rob human beings of their technical achievements and guide them to a primitive life again (Atef & Sami, 2020). In the last episode Sedik explained that he aimed by his plan to appear later with his disguise, and enslave the individuals by giving them what they are deprived of (Atef & Sami, 2020, 00:17:10). All the rich people and politicians, like the security demonstrator, leave their responsibilities and flee away with the repercussions of poverty, hunger, and injustice. In the episode twenty eight, the spread of the news of a new war is approaching due to the miserable conditions of the country and the selfishness of those in the positions of power (Atef & Sami, 2020, 00:26:01). Likewise, officer Mones in the last episode gives orders to all the security men and soldiers to leave their positions and have a break to an unknown date, which leaves Jerusalem with its people vulnerable to the enemies (Atef & Sami, 2020, 00:39:36).

Indigenizing allows the making of peculiarly hybrid works (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 151). Furthermore, adaptations tend to be updated rather than backdated to fill the gap between the early works and the contemporary audiences (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 146). When Sami adapted *Do Androids Dream of Electric Sheep?* into *The End*, he modified Dick's story in order to make it suitable for the contemporary Egyptian audience. Dick's story was initially published in 1968, and the temporal context of the novel is set in the 1990s of the same century as it provides predictions of the world status at that time.

In comparison, *The End* series was produced in 2020 and as a science fiction story that foresees the world future one hundred years ahead of the time of its production, the action happens in 2120. This time shift is necessary for the 21st-century audience in order to add modernity to the work's futuristic predictions and let it be in tune with the zeitgeist; consequently, it will give the audience a chance to feel the events, architecture, and fashion that are closer to them by being updated not backdated.

Adapting across cultures does not signify a mere translation of basic words; in fact, cultural and social implications have to be adapted and transported to a new environment (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 149). *The End* adapted Dick's characters' names into Arabic with the protagonist being named Zain instead of Rick Deckard. In the Arab culture, the name 'Zain' denotes beauty of both appearance and the morals, signifying the portrayal of the protagonist's goodness, as he has devoted his life to save humanity. In addition, for the other characters' names, Sami has used Arabic ones like 'Iran' as Deckard's wife's name that is altered to Radwa.

Additionally, adapting can impose new processes of representation (Hutcheon and O'Flynn, 2013, p. 150). The TV series also proposes a transformation of money in the futuristic world instead of the current multiple currencies. Unlike the novel that used dollar, the series

demonstrates that each person has an energy cube and people's wealth increases depending on the units that their cubes consist of. The first episode of the series also depicts Radwa getting on the bus by paying half a unit from her cube (Atef & Sami, 2020, 00:14:27).

2.2.2. Plot: Historicizing/Dehistoricizing, Racializing/Deracializing, Embodying/Disembodying

Hutcheon and O'Flynn (2013) state that indigenization can be done according to three methods: historicizing/dehistoricizing, racializing/deracializing, and embodying/disembodying (p. 158). *The End* dehistoricized *Do Androids Dream of Electric Sheep?* through different aspects; for instance, Sami has replaced the 20th-century American context of creation with the 21st-century Egyptian context of reception. As a result, the novel's story is radically indigenized in the move between these two contexts. Sami's series has removed the background of Rick Deckard as a bounty hunter and instead it shows the protagonist as an engineer who tries to save humanity through his invention of a new energy cube, which aims to solve energy shortage. Sami has also cut a number of events and characters to construct a new historical context and introduce the humans-androids struggle similar to that of the American novel.

The dehistoricization of the novel led to a different indigenization type: deracialization. In *The End*, the race of the characters like the protagonist has changed. By dehistoricizing the historical background of the series, Sami has adapted Zain to Egypt by changing his identity, race, and history. *The End* has given the protagonist an Egyptian name and dressed him like an Egyptian young man. A set of other changes accompanies the move from the 20th-century America toward the 21st-century Arab World, like cultural traditions, setting, language, and names. As long as the majority of the Egyptian people are Muslims, the Arabic adaptation had to replace Christianity present in Dick's text with Islam. To do so, Sami set the series in the Islamic context of Jerusalem.

The End depicts the Islamic beliefs within its details. Ibrahim, one of the characters that resemble a religious man (Shaikh) is Faris' father (an engineer in the Alwaha). The first episode reveals that Ibrahim is teaching Quran to the children in the mosque (Atef & Sami, 2020, 00:32:09). Moreover, the representation of the Islamic beliefs

is enhanced in the episode eight by depicting the sound of Adhan[1] (Islamic call to prayer) while Ibrahim is preparing to go to the mosque to pray (Atef & Sami, 2020, 00:25:33). By depicting the sound of Adhan, Sami has been able to depict the Islamic climate of the place and refer to the existence of mosques. In addition, the Islamic beliefs and the Arab community reservations are noticed to control the romantic relationships of the characters, such as that of Zain and his wife Radwa and that of Sabah and Zain the android, where there are no sexual indications that may escort them like that of Deckard and Rachael Rosen.

In an interview with the actor Youssef El Sherif, *The End*'s protagonist, he mentioned that he provided the general idea of the story and discussed it with Amr Samir Atef, the screenwriter, who developed, edited, and translated the idea into the scenario of the series. El Sherif also added that he derived the apocalyptic vision of the series and the devastating description of the world from the religious tales about the signs that precede the end of the world. Besides, he was inspired by those tales that indicate a man called Al-Masih Al-Dajjal[2] who is an evil figure with one eye; in Islamic eschatology, this man is believed to appear on the verge of the end of the world to pretend to be God (Dmc, 2020, 00:03:05).

Through the one eye character of Sedik, Sami's *The End* disembodied the religious aspects of Wilbur Mercer, who is a religious figure in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* whose religion is Mercerism, which is based on the belief that empathy is humans' most quintessential quality. Through Mercerism, Mercer presides over millions of followers form around the world.

According to Almond (2020), predicting the end of our world has never been stopped throughout the last 2000 years (para. 1). In addition to the climate crises, renewing the nuclear arms' race, savage hurricanes and wildfires, pandemic surges of the current times, all seem not only to put an end to the predictions of the end of the world but to reinvigorate it (Almond, 2020, para. 2). The traditions of the Christian people tell them to be mindful of the Antichrist, who is expected to appear shortly before the end of the world, and besides, to both Christians and Muslims, the Antichrist or the Al-Masih Al-Dajjal will claim to be a good man and then pursue to deceive people by pretending to be God (Almond, 2020, para. 4). This character is

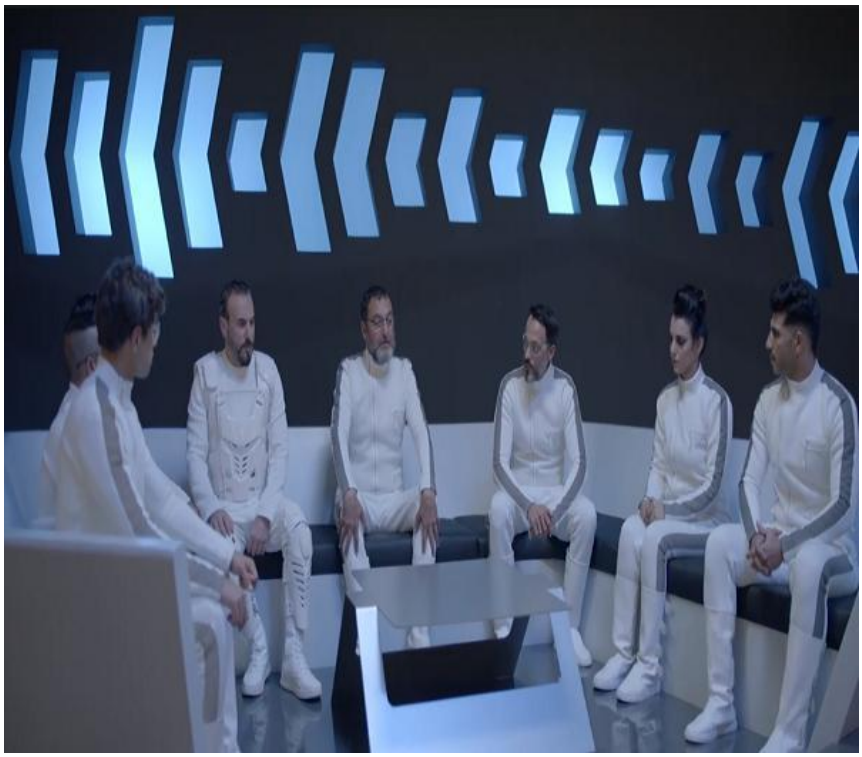
[1] الاذان
[2] المسیح الدجال

believed to be a prime example of an evil figure through being the direct opposite of a good human being (Almond, 2020, para. 4).

The series introduced the character of Sedik nicknamed Almuntadher[1] (the waited person) as a nonhuman figure covering one of his eyes who is deceiving people by being a religious figure that mostly seeks to exploit people through making them follow him and believe in him as their savior.

Figure 3.6.

Forcing Zain to participate in the Jalesat Almahaba in the 21st episode (Atef & Sami, 2020, 00:28:01) (Source: https://images.app.goo.gl/6GQH9933fmiDEZ5W6).



In the episode twenty two, the series goes in a flashback to 2020 aiming to uncover Sedik's enduring plot to control the destiny of humanity (Atef & Sami, 2020, 00:07:16). What enhances the blind obedience shown by his followers is their religious rituals alike the one called Jalesat

[1] المنتظر

Almahaba[1] that represented in the episode sixteen, through which Sedik's followers meet together and chant the slogan, "we all remember the covenant and we will not forget it, we all wait for the covenant and we will keep it," that unites them (Atef & Sami, 2020, 00:10:08). Likewise, this character indicates the false religious propaganda that aims to seduce the innocent people of the Arab World. The last episode of the series shows Shira as Sedik's assistant and the one who believes in him more than anyone else. In this episode, Shira receives a poisoned drink from Sedik and accepts her inevitable death while chanting the slogan (Atef & Sami, 2020, 00:15:01).

3. Concluding Remarks

Adapting across cultures is not limited to the simple matter of translating words (Hutcheon & O'Flynn, 2013, p. 149). This article analyzed the different aspects of Sami's *The End* (2020) to show how it adapted and conveyed the cultural, political, and social meanings of Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1999). By referring to the historical background of the novel in the 20th century and the 21st century of the series, this paper illustrated that the changes applied by Sami were mainly related to the aspects of politics, culture, and religion. Moreover, this paper discussed both the novel and its Arabic adaptation drawing on Hutcheon and O'Flynn's (2013) theory specifically their questions of 'where' and 'when,' which are related to the changes in the context. Likewise, identifying the way Sami transferred the novel from San Francisco to the Arab's spiritual homeland of Jerusalem along with transcoding aspects such as the political system, language, and cultural association, which were enhanced by indigenizing (Egyptianizing) Dick's text, provided a background to answer the third research question. Hence, the discussion of the context changing analyzed through several points that clarified the similarities and differences between the novel and the series through the adaptation lens.

[1] جلسات المحبة

References

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 1) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 3) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 8) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 16) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 22) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 28) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 30) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Atef, A. S. (Writer), & Sami, Y. (Director). (2020, April 24). (Season 1, Episode 1 -30) [TV series episodes]. In T. Morsi (Executive Producer), *El Nehaya* [*The End*]. Synergy Productions.

Boshnaq, M., & Chan, S., & Garshowitz, I. P., & Tripoli, G. (2017, December 5). *The conflict in Jerusalem id distinctly modern. Here's the history.* The New York Times.

Bouamra, K., & Hamlawy, H. (2015, June 20). *Why is television production limited to Ramadan?*. Al-Howar. https://www.elhiwardz.com/national/18088/

Casto, E. R. (1937). Economic geography of Palestine. *Clark University*, *13*(3), 235- 259.

Celis, K., & Childs, S. (2011). The substantive representation of women: What to do with conservative claims?. *Political Studies* Association, *60*(1), 213-225.

Dick, P. K. (1999). *Do androids dream of electric sheep?* Orion Books Ltd.

Dmc. (2020, June 27). *Yousif Al-Sharif explains how he thought about the idea of the end series* [Video file]. You Tube. https://youtu.be/GidIPMhFXP8

Harkov, L. (2020, April 26). *Foreign Ministry: Egyptian TV show predicting end of Israel 'unacceptable'*. The Jerusalem Post. https://m.jpost.com/israel- news/foreign-ministry-egyptian-tv-show-predicting-end-of-israel unacceptable-625956/amp

https://www.nytimes.com/2017/12/05/world/middleeast/jerusalem-history-peace-deal.amp.html

Huntington, J. (1989). *Rationalizing genius: Ideological strategies in the classical American science fiction short story*. Rutgers University Press.

Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2nd Ed.). Routledge.

Morris, B. (2008). *1948: A history of the first Arab- Israeli war*. Benny Morris.

Morsi, S. T., (2020, April 13). *The official trailer of the end series Ramadan 2020* [Video file]. You Tube. https://youtu.be/1pSB8BPMIJ0

Muhamed, A. (2020, June 18). *Yousif Al-Sharif's series.. A list of the 10 most important series for the Egyptian star*. Hasreat. https://7asreeat.com/40035/2021/06/%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9-%D8%A8%D8%A3%D9%87%D9%85-10-%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84/

Mushtaha, A. Q., & Al-Louh, M. N. (2015). *Goghraphya Palestine Al-Tabeaieah* [*Natural geography of Palestine*]. Al-Azhar University.

Remini, R. V. (2008). *A short history of the United States*. Robert V. Remini.

Rogan, E. (2017). *The Arabs: A history*. Eugene Rogan.

Sadiki, L. (2015). *Routledge handbook of the Arab spring: Rethinking democratization.* Routledge.

TV, T. (2020, October 17). *The writer Amr Samir Atef guest of Saloin Al-Masaa with Qaswa* [Video file]. You Tube. https://youtu.be/ipfy4994UpM

المصادر العربية

بوعمرة، خ. & حملاوی، ح. (۲۰۱۵، یونیو ۲۰). *لماذا یقتصر الانتاج التلفزیونی علی رمضان؟*. الحوار. https://www.elhiwardz.com/national/18088/

تی فی، ت. (۲۰۲۰، تشرین الاول ۱۷) *الكاتب عمرو سمير عاطف ضيف صالون المساء مع قصواء* [ملف فيديو]. يوتيوب. https://youtu.be/ipfy4994UpM

دی ام سی. (۲۰۲۰، یونیو ۱۷). یوسف الشریف یوضح ازای فکر فی فکرة مسلسل النهایة [ملف فیدیو]. یوتیوب. https://youtu.be/GidIPMhFXP8

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۱) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۳) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۸) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۱۶) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۲۲) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۲۸) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۳۰) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

عاطف، ع. س. (کاتب) & سامی، ی. (مخرج). (۲۰۲۰، نیسان ۲۴). (الجزء ۱، الحلقة ۱–۳۰) [حلقات مسلسل تلفزیونی]. فی ت. مرسی (منتج منفذ)، *النهایة*. سینرجی للأنتاج.

محمد، ا. (۲۰۲۰، یونیو۱۸). *مسلسلات یوسف الشریف .. قائمة بأهم ۱۰ مسلسلات للنجم المصری*. حصریات.

https://7asreeat.com/40035/2021/06/%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D9%82%D8%A7%D8%A6%D9%85%D8%A9-%D8%A8%D8%A3%D9%87%D9%85-10-%D9%85%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84/

مرسی، س. ت. (۲۰۲۰، نیسان۱۳). *البرومو الرسمی لمسلسل النهایة رمضان ۲۰۲۰* [ملف فیدیو]. یوتیوب. https://youtu.be/1pSB8BPMIJ0

مشتهی، ع. ق. ، & اللوح، م. ن. (۲۰۱۵). جغرافیة فلسطین الطبیعیة. *جامعة الأزهر*.

«مقدمه‌ای بر امکان بهره‌گیری از نمود نمایشی هنر قرآنی اسما الهی با تحلیل بصری نقوش مسجد کبود تبریز، در راستای طراحی و ساخت آرایه های فلزی در دوران معاصر»[۱]

زهره خیاطی خسرقی[۲] دکتر اکرم محمدی زاده[۳]

چکیده

متن قرآن کریم و نیز اسما الهی برگرفته از متن قرآن کریم، به کرات در هنر اسلامی نمود یافته اند. مسجد کبود تبریز پر است از نمونه ها و مصادیق هنری متعددی که با بهره گیری از متن قرآن کریم و نیز اسما الهی ذکر شده در آن، به تصویرسازی های بصری متعدد و موفقی در آن اقدام شده است. در پژوهش حاضر بیان مقدماتی در امکان بهره گیری از نمود نمایشی هنر قرآنی اسما الهی با تحلیل بصری نقوش مسجد کبود تبریز، در راستای طراحی و ساخت آرایه های فلزی در دوران معاصر، ارائه خواهد شد. هدف اصلی تحقیق بیان امکان و زمینه های به کارگیری نمودهای نمایشی هنری آشکار و نهان اسما الهی در بطن یک اثر هنر سنتی–مسجد کبود تبریز– در خلق آثار هنری –در اینجا آرایه های فلزی– برای دوران معاصر بوده است. روش تحقیق بهره گیری همزمان از شیوه های روش تحقیق توصیفی و توصیفی–تحلیلی و مطالعات میدانی با ابزار مطالعات کتابخانه ای و حضور عینی در مکان برای مشاهدات اکتشافی ترسیمی است. نتایج کلی تحقیق بیانگر پتانسیل های قوی در بطن هنر سنتی با مطالعه موردی مسجد کبود تبریز با محوریت نمایشی اسما الهی برگرفته از متن قرآن کریم، در این پژوهش، در راستای بازخوانی معاصر در نمود کالبدی خلاقه ساخت نمایشی آرایه های فلزی بوده است. دستاوردهای حاصل از تحقیق را می توان در راستای بهره گیری نمایشی از خط نوشته های هنر اسلامی در خلق آرایه های فلزی در دوران معاصر استفاده نمود.

کلید واژه: نمود نمایشی، قرآن کریم، هنر قرآنی، اسما الهی، مسجد کبود تبریز، آرایه های فلزی، هنر اسلامی

---

[۱] – این مقاله برگرفته از مفاهیم مطالعات نظری پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول زهره خیاطی خسرقی تحت عنوان «طراحی و ساخت زیورآلات فلزی با بهره گیری از تحلیل بصری نقوش مسجد کبود تبریز»، است که با راهنمایی و نظارت نویسنده دوم سرکار خانم دکتر اکرم محمدی زاده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در دست انجام است.

[۲] – دانشجوی کارشناسی ارشد گروه هنر اسلامی گرایش فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. Zo.khayati@tabriziau.ac.ir۲

[۳] – استادیار گروه هنر اسلامی گرایش فلز، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)

a.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

بررسی کارکرد موسیقی فاصله در برنامه سازی برای رادیو

المیرا رضایی، محمد امامی

چکیده:

موسیقی از عناصر اصلی برنامه سازی رادیویی است. پیوند موسیقی با رادیو به گونه ایست که، بدون وجود آن، بخش های مختلف و همچنین کلیت برنامه ها بیان مطلوبی را نمی توانند داشته باشند. هرچند در نگاه اول ویژگی تفریحی سرگرمی موسیقی برای رادیو بیشتر مورد توجه است، ولی ویژگی هایی مثل جداسازی و پیوند دهی اجزا و آیتم های برنامه، تغییر فضا و تنوع بخشی و رنگ آمیزی، ایجاد تحرک و حفظ ریتم یا تغییر آن در برنامه و همچنین استراحت ذهنی مخاطب از مواردی مهمی است که در یکپارچگی برنامه ها بسیار اهمیت دارد. قطعات موسیقی در رادیو به دو صورت محض و مکمل قابل استفاده هستند که در این بین انتخاب موسیقی های مکمل و نحوه چینش و پیوند آنها با بخش ها نیاز به شناخت برنامه و همچنین قطعات موسیقی دارد. موسیقی در قالب فاصله از قطعات موسیقی مکملی است که در پیوستگی بخش ها نقش به سزایی دارد. از آنجائیکه مدت این قالب موسیقایی کوتاه است، انتخاب درست جملات موسیقی از حیث شروع و پایان مناسب آن در قرارگیری بین بخش ها از اهمیت بالایی برخوردار است. بررسی های برنامه های رادیویی حاکی از آن است که برنامه سازان در اکثر مواقع شناخت چندان زیادی از قطعات موسیقی و استفاده درست از آنها در قالب فاصله را ندارند. این مقاله با روش تحلیل کمی و کیفی صورت گرفته است.

کلمات کلیدی: رادیو، برنامه سازی، موسیقی مکمل، موسیقی فاصله