

«به نام خدا»

۲

فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۶

فرهنگستان
هنر
پژوهشنامه

ویژه نقد جامعه شناسی هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

دو ماهنامه، سال اول، شماره دوم

فروردین و اردیبهشت ۸۶

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق

دبیر تحریریه: منیژه کنگرانی

دبیر بخش موضوعی این شماره:

دکتر اعظم راوودراد

اعضای هیئت تحریریه:

دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی

دکتر پروین پرتوی، دکتر زهرا رهنورد

دکتر فرزانه سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

با تشکر از:

دکتر امیرعلی نجومیان، مهرداد احمدیان

علیرضا اسماعیلی، علی عامری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستار: افسرالملوک ملکی

مسئول هماهنگی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شاد رنگ



نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان فلسطین جنوبی،

خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳

فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)

تلفن: ۴-۶۶۹۵۱۶۵۰

نمابر: ۶۶۹۵۱۶۵۵-۶۶۹۵۱۶۶۳

نشانی سایت اینترنتی:

WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: Kangarani@honar.ac.ir

نشانی انتشارات فرهنگستان هنر:

خیابان ولی عصر بالاتر از تقاطع امام خمینی (ره)

نبش برادران شهید حسن سخنور شماره ۱۵

تلفن: ۶۶۴۸۵۸۶۸-۶۶۴۸۵۸۶۹ نمابر

• پژوهشنامه فرهنگستان هنر به صورت دوماهنامه و در زمینه های مختلف پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و ... منتشر می شود.

• مقاله تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
• چ: چاپ • ح: حدود • حک: حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر-پ
: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی / عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات
(ص): صلوات ... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها السلام، علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت
قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م: مترجم
م: میلادی (بعد از عدد) • نك: نگاه کنید به /

رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و: ویراستار
همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد)
همان جا: همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) • / • یا
[]: مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار
به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح)
{ } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم
یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل.
و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار (ان): ed./eds • قبل از میلاد: B.C.
همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد): ibid
شماره های: nos • شماره: no
ترجمه: transl • صفحه رو: r • صفحات: pp • صفحه: p
جلدهای: vols • جلد: vol • صفحه پشت: v



توضیحات:

• سندهایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلاً «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

فهرست

۵	سرآغاز
	بخش اول : اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
	متن و زیر متن : گفت‌وگوی نمایشی به مثابه کنش
۸	«با نگاهی به نظریه عمل گفتاری و بنیان‌های اولیه نمایشنامه نویسی در ایران» (منصور براهیمی)
۴۶	مقدماتی در باب نقد آثار معماری و شیوه‌های آن در دوره جدید (حمیدرضا خویی)
	بخش دوم : نقدنامه
۶۳	پیش درآمد
۶۶	جامعه‌شناسی اثر هنری (اعظم راو دراد)
۹۲	جامعه‌شناسی بی هنرها «تحلیلی بر جامعه‌شناسی دریافت هنری» (سارا شریعتی)
۱۰۳	گفتمان‌های موسیقی در ایران (مسعود کوثری)
۱۲۱	وضعیت ساختاری شعر در جامعه ایران (شهرام پرستش یلدا دلگشایی)



سراغاز

اقبال و توجه پژوهشگران و محققان و هنر پژوهان به شماره نخست پژوهشنامه هنر و متعاقب آن کنجاوی ها و پرسش های متعدد مطرح شده در خصوص ادامه کار و چپستی موضوعات شماره های بعدی ما را بران داشت تا توضیحات مختصری درباره آینده پژوهشنامه ارائه نماییم. پژوهشنامه از این پس در دو بخش اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری و نقدنامه تقسیم می شود.

در بخش نخست به مسائل کلی نقد و پژوهش هنری (چه در عرصه نظری و چه در شاخه های آن) پرداخته خواهد شد. این بخش می کوشد تا مبانی و اصول نقد و پژوهش هنری را معرفی کند. همچنین برای جلوگیری از اشتباهات رایج - حتی در برخی از مراکز و نهادهای متولی پژوهش - در نظر دارد تا شباهت ها و به ویژه تفاوت هایی را که میان پژوهش هنری و ادبی با پژوهش های دیگر حوزه ها به ویژه علوم پایه و دقیقه وجود دارد، به عنوان یکی از موضوعات اصلی خود قرار دهد.

در بخش دوم یعنی نقدنامه به رویکردهای گوناگون نقد پرداخته می شود. به نظر می رسد بخش عمده ای از مشکلات موجود در نقدها، نبود شناخت کافی نسبت

به رویکردهای گوناگون نقد و در نتیجه اختلاط میان آنهاست. به همین دلیل نقدنامه هر شماره به یکی از رویکردهای نقد همچون نقد نشانه‌شناسی، نقد جامعه‌شناسی، نقد تخیلی، نقد روانشناسی، نقد تکوینی، نقد فرهنگی، نقد پسااستعماری و... اختصاص خواهد یافت. البته، در این میان نقد بومی نیز فراموش نشده است و یکی از موضوعات مهم برای این پژوهشنامه تلقی می‌شود.

ویژه‌نامه این شماره به رویکرد نقد جامعه‌شناسی می‌پردازد، رویکردی که در ایران کمتر مورد توجه بوده است. البته نوشته‌ها و فعالیت‌هایی در خصوص جامعه‌شناسی هنر به صورت پراکنده انجام شده است و فرهنگستان هنر نیز دو هم‌اندیشی در این باره برگزار کرده است، اما نقد جامعه‌شناسی موضوع کمتر تحقیقاتی بوده است. بنابراین نقدنامه جامعه‌شناسی، نخستین قدم برای تبیین نقد جامعه‌شناسی هنر خواهد بود.



اصول و مبانی نقد
و پژوهش هنری

بخش اول

متن و زیر متن : گفت‌وگوی نمایشی به مثابه کنش

(با نگاهی به نظریه عمل گفتاری
و بنیان‌های اولیه نمایشنامه‌نویسی
در ایران)

منصور براهیمی
پژوهشگر و مدرس
تئاتر

اهل تئاتر گفت و گوهایی يك نمایشنامه را سخنانی تلقی نمی‌کنند که بازیگران باید بر زبان بیاورند، بلکه آن‌ها را «کنش‌ها» می‌دانند که باید به اجرا درآیند. کنش نمایشی تغییری ناگزیر در موقعیت شخصیت‌ها را رقم می‌زند و در

واقع همان «زیرمتن»^۱ است و نباید با «انگیزه» خلط شود.

این تلقی می‌تواند ارتباط تنگاتنگی با «نظریهٔ عمل گفتاری» به گونه‌ای که در دیدگاه‌های جی. ال. آستین و جان سرل شکوفا شد، برقرار کند. بازتاب دیدگاه‌های آستین و سرل در اصول نظری و عملی نمایش و ادبیات داستانی گسترهٔ وسیعی داشته است: اهل نظر و عمل تفکیک نابه جای میان «قصه پردازی» و «واقعیت» را رد کرده‌اند.

نویسنده در نیمهٔ پایانی این مقاله کوشیده است تا مصادیق این بحث‌ها را در ادبیات قدیم و جدید فارسی و به‌ویژه در سرآغاز نمایشنامه نویسی مدرن ایران دنبال کند و طی يك بررسی تطبیقی به این نتیجه رسیده است که صحنهٔ ادبیات نمایشی مدرن ایران به عرصهٔ کنش تك صدایی نویسنده بدل شده و شخصیت‌ها نتوانسته‌اند به کنشگری غایی خود در عرصهٔ متن دست یابند. با استعانت از اصطلاح شناسی بن و نیست، می‌توان گفت که کنشگری متن و نویسنده در ادبیات نمایشی امروز ایران بیشتر در سطح «عمل گفتن»^۲ به اجرا درمی‌آید تا در سطح «گفته»^۳؛ تعاملی اگر هست میان نویسنده و مخاطب است، و از تعامل سه جانبهٔ نویسنده-متن-مخاطب کمتر نشانی هست. نویسنده در پایان تعریضی دارد به بررسی ساختارگرایانه اما خام ویلیام بی من از ساختار تعاملی زبان ایرانیان.

کلیدواژه‌ها

کنش نمایشی، زیر متن، تغییر موقعیت، عمل گفتاری، گفته، عمل گفتن، ادبیات داستانی فارسی (قدیم و جدید)، نمایشنامه نویسی مدرن فارسی، کنشگری نویسنده، کنشگری شخصیت.

است، اما این نکته کمتر آشکار است که کارکرد اصلی آن «دربرگرفتن» کنش نمایشی است، گفت‌وگو باید حامل اصلی کنش باشد... گفت‌وگو صرفاً نوعی دادوستد کلامی میان شخصیت‌ها نیست، بلکه نوعی انتقال متقابل، مصنوع، کاملاً موجز، و نمادین کنش‌ها در میان شخصیت‌هاست که در طی آن هر شخصیت خواست و نیاز خود را بر دیگری تحمیل می‌کند. گفت‌وگو همیشه در زمان حال وجود می‌یابد، چرا که، همچون زندگی واقعی، از دهان گویندگانی خارج می‌شود که در همان آن می‌اندیشند و چیزهایی به یکدیگر می‌گویند تا به آنچه می‌خواهند دست یابند... بنابراین، ماهیت گفت‌وگو نوعی ویژگی درون ساخته است و عبارت است از «فشار واردکردن بر دیگری». ممکن است سعی بر این باشد که صورت ظاهر واژه‌ها به شیوه‌ای بسیار استادانه این فشار را پنهان کند، یا ممکن است این واژه‌ها کاملاً مستقیم باشد و اصلاً فشار را پنهان نکند. از دیدگاه یک خواننده سطحی‌نگر، گفت‌وگو چیزی در حد متن چاپ شده نمایشنامه به نظر می‌رسد، ولی کارکرد اصلی آن این است که حاوی روح و قلب، خون و درونۀ نمایشنامه - یعنی همان زیرمتن^۵ یا کنش نمایشی^۶ - است. (هاج، ۱۳۸۲، صص ۷۴-۷۳)

ژان لویی بارو،^۷ کارگردان و بازیگر فرانسوی، نمایشنامه را نوعی «سکوت منقطع» می‌داند، به این معنا که گویی نمایشنامه سکوتی سراسری است که با گفت‌وگوها قطع می‌شود، بدین ترتیب، به ما یادآور می‌شود که در متن نمایشی

آن‌ها که اهل کار عملی تئاتر هستند
۱. گفت‌وگو همان کنش است
 به خوبی واقفند که گفت‌وگوهای یک نمایشنامه نباید صرفاً به بیان درآیند، زیرا آن‌ها گفت‌وشنودهایی مابین دو یا چند نفر نیستند، بلکه برعکس، در وهله اول کنش‌هایی هستند که باید به اجرا درآیند. فرانسیس هاج^۲ در کتاب کارگردانی نمایشنامه ضمن تأکید بر این امر که گفت‌وگو (دیالوگ) صرفاً آن چیزهایی نیست که مردم می‌گویند، بلکه مهم‌تر از این، آن چیزی است که انجام

می‌دهند، می‌نویسد:

.... گفت‌وگو (دیالوگ)
 آشکارا مکالمۀ میان دو یا چند شخصیت در نمایشنامه

1. subtext
2. énonciation
3. énoncé
4. Franis Hodge
5. the subtext
6. dramatic action
7. Jean Louis Barrault

سطور نانوشته یا «زیرمتن» بسیار مهم‌تر از سطور نگاشته شده است:

این برداشت ما را از این گمان کاملاً دور می‌کند که نمایشنامه را فرآورده‌ای ادبی، یعنی صرفاً گفت‌وشنودهایی که نگاشته شده است بدانیم، زیرا می‌فهمیم که نانوشته گذاشتن بسیار دشوارتر از نوشتن است. بسیاری از رمان‌نویسان و شاعران نامدار برای آفرینش این «سکوت‌های منقطع» تلاش بسیار کردند، ولی وقتی فهمیدند که فاقد دانش و مهارت لازم برای ابداع این نوع بدیهه‌پردازی هستند، از تلاش خود دست کشیدند (همان، صص ۴۵-۴۴).

الف به ب چیزی می‌گوید و ب پاسخ می‌دهد، این نوع گفت‌وشنود صرفاً دادوستدی کلامی نیست، در واقع شخصیت‌ها به واسطه گفت‌گو، کنشی را به اجرا در می‌آورند که بر دیگری مؤثر واقع می‌شود و واکنش او را برمی‌انگیزد، بنابراین، به هنگام گفت‌وگو چیزی در «زمان حال» در حال روی دادن است، و این همان کنش است، این کنش نمایشی صرفاً اعمال جسمانی و رفتارها نیست، عمل جسمانی و رفتار تجسم بیرونی کنش است. به علاوه، این کنش نه یک طرفه، بلکه دوجانبه است. هاج الگوی ساختاری آن را به شرح زیر ترسیم می‌کند:

کنش... تصادم نیروهاست، و این نیروها همان شخصیت‌ها هستند. بنابراین، هر کنشی، کنش متقابلی را ایجاد می‌کند،

یا کنشی را ایجاد می‌کند که دو جهت

دارد و ما بین آن دو «انطباق‌هایی»^۹ صورت می‌گیرد. چرخه فوق به این شیوه پیش می‌رود: ۱. الف کاری با ب

می‌کند؛ ۲. ب نیروی کنش الف را حس می‌کند (انطباق) و در مورد کنشی که باید اختیار کند تصمیم می‌گیرد؛ ۳. ب کاری با الف می‌کند؛ ۴. الف نیروی کنش ب را حس می‌کند (انطباق) و در مورد کنشی که باید اختیار کند تصمیم می‌گیرد... توجه داشته باشید که بخش بسیار مهمی از این چرخه در انطباقی نهفته است که هر شخصیت باید پیش از اختیار کردن کنش جدید به انجام رساند. در نتیجه، بخش اعظم بازیگری یک بازیگر، در دریافت نیروی کنش شخصیت دیگر و اخذ تصمیم در مورد کنشی نهفته است که خود باید به عهده گیرد. این امر نه فقط تماشاگر را تهییج می‌کند بلکه صحنه را به طور مستمر به پیش می‌برد. (همان، صص ۸۳-۸۲).

اگر این فرآیند روی ندهد، احساس تماشاگر این خواهد بود که بازیگران در حال «خواندن» متن‌اند و نه «اجرا»ی آن؛ حال آنکه در یک اجرای خلاق از نمایشنامه‌ای رادیویی یا در یک «روخوانی» فعال و خلاق از نمایشنامه‌ای صحنه‌ای نیز می‌توان این الگو را مشاهده کرد.^۹ در بهترین شرایط، گفت‌وگوی نمایشی نه فقط حامل کشمکش میان شخصیت‌هاست، بلکه همکاری آن‌ها را نیز ترسیم می‌کند، در واقع، آنچه روی می‌دهد نوعی جذب و دفع توأمان است. گفت‌وگوی زیر میان مکبث و لیدی مکبث، زمانی که وحشت قتل، قتل پادشاه، تمامی وجود مکبث را فراگرفته است،

روی می‌دهد:

لیدی مکبث: شوهرم.

مکبث: کار تمام شد. تو صدایی

8. adjustments

۹. اینکه بازیگری در کشور ما تا چه حد «اجراست و تا چه حد «متن خوانی»، نیازمند بررسی جداگانه‌ای است. تجربه نگارنده حاکی از آن است که قسمت اعظم این فعالیت‌ها در کشور ما (به‌ویژه در نمونه‌های تلویزیونی) از حد «متن خوانی» فراتر نمی‌رود.



پندار موهوم‌گرای مکبث باشد که لیدی مکبث می‌داند خود باید در برابرش به مراقبت بایستد. پس این دادوستد کوتاه احساس تشنج فروخورده‌ای را به دست می‌دهد که در برابر واقع‌بینی اهانت‌آمیز آخرین گفتار لیدی مکبث تظاهر می‌کند (داوسون، ۱۳۷۰، صص ۷۳-۷۲).

فقط با تحلیل‌هایی از این دست است که می‌توان کنشی را که باید در لحظات سنگین سکوت به اجرا درآید کشف کرد و به اجرا درآورد. اما این کنشی است که باید در متن ملحوظ باشد، به عبارت بهتر، نویسنده این کنش را در متن بنا می‌کند. پس گفت‌وگو بیشتر دارای معنای ضمنی^{۱۱} است تا معنای صریح^{۱۲} و بیشتر دارای بار احساسی و بار معنایی تا کاررفت واژه‌نامه‌ای یا معنای قطعی و تعریف‌گر.

بنا به الگویی که آقای هاج ترسیم کرد کنش‌ها و واکنش‌ها زنجیره‌ای **۲. کنش:** بنا می‌کنند که موجد «تغییر در موقعیت» می‌شود. این زنجیره - که تغییری در موقعیت را ترسیم می‌کند- کنش کلی تری است که کنش‌های جزئی به آن شکل می‌دهند. اگر اثر نمایشی عبارت است از مجموعه یارشته‌ای از موقعیت‌ها، و اگر موقعیت^{۱۳} عبارت است از روابط میان افراد با هم و با امور، پس تعریف مقدماتی و در عین حال بنیادی کنش نمایشی^{۱۴} این است: **تغییر موقعیت.** کنشی که موجد تغییر موقعیت نشود، نمایشی نیست.

- 10 . S.W.Dawson
- 11 . connotative
- 12 . denotative
- 13 . situation
- 14 . dramatic action

نشنیدی؟
لیدی مکبث: ضجه جغد و غوغای زنجیره‌ها را شنیدم.
تو حرفی نزدی؟
مکبث: چه وقت؟
لیدی مکبث: هم اکنون.
مکبث: وقتی پایین می‌آمدم؟
لیدی مکبث: بله
مکبث: گوش کن! در اتاق دوم چه کسی خفته است؟
لیدی مکبث: دونالدین
مکبث: این منظر غم‌انگیزی است [مکبث به دست‌های خون آلودش می‌نگرد]
لیدی مکبث: منظر غم‌انگیز، چه فکر احمقانه‌ای (صحنه دوم، پرده دوم)
اس. دبلیو. داوسون^{۱۰} درباره این قطعه می‌نویسد:

در اینجا چنین به نظر می‌رسد که علی‌رغم یک نوع مقاومت، یک نوع اکراه نسبت به بیان درست آنچه بدان مبادرت ورزیده‌اند، که در لفظ «کار» مکبث اظهار می‌شود، گفت‌وگوکنندگان هر کلمه را بالا جبار ادا کرده‌اند. اما علاوه بر کنش مبنی بر وحشت، کنش هم وجود دارد که آن دو را از هم جدا می‌کند، و آن اضطراب لیدی مکبث است که می‌ترسد مکبث (که کاملاً نامتناسب با موقعیت سخن می‌گوید) دست به کار احمقانه‌ای بزند. صدایی که مکبث پرس‌وجو می‌کند ممکن است صدایی واقعی باشد، به همین دلیل او را نگران کرده است. از طرف دیگر، صدا ممکن است نتیجه حساسیت زیاد و

کنش الزاماً تغییر و تحول انسان نیست (هر چند این خود نوعی کنش است)، کنش صرفاً حوادث و اتفاقات نیست (هرچند اینها اگر موجد تغییر موقعیت شوند خود نوعی کنش‌اند)، کنش نمایشی همان تغییر یا تحول محتمل یا ضروری است در موقعیت آدمیان. در نمایشنامه هملت (پرده سوم، صحنه اول) می‌بینیم که پولونیوس^{۱۵} و کلادیوس^{۱۶} در جایی پنهان می‌شوند و برای آنکه علت جنون هملت را دریابند اوفیلیا^{۱۷} را وامی‌دارند که در مسیر هملت ظاهر شود. هملت در کشاکش روحی غریبی است که وارد می‌شود («بودن یا نبودن، پرسش این است...»)، و پاره‌ای مفسرین برآنند که او به خودکشی می‌اندیشد. هملت با دیدن اوفیلیا سخنانی ملایم و دوستانه بر زبان می‌راند و از او می‌خواهد که در دعاهایش برای طوفان درونی او آرامشی بطلبد. اما اوفیلیا به خواست هملت پاسخ نمی‌دهد، چرا که به او گفته‌اند عشق هملت را به خود بیازماید، بنابراین، پاسخ او پاسخی قلبی به هملت نیست. هملت تصنع موجود در رفتار او را درمی‌یابد و با لحنی تند و زنده او را به صداقت فرا می‌خواند، زیرا سیاست بازی از معشوق فاحشه‌ای خواهد ساخت. اوفیلیا که زیر رگبار تند کنایه‌های تلخ و تند هملت از پا درمی‌آید و به علاوه، برخلاف آنچه ادعا می‌شود نمی‌تواند عشق او را نسبت به خود به اثبات برساند، کم‌کم نقش بازی کردن را فراموش می‌کند و همان عشق واقعی هملت را طلب می‌کند. اما هملت که

دریافته کل این برخورد صحنه‌سازی است و احتمالاً کسانی گوش ایستاده‌اند، کم‌کم به اوفیلیا اما خطاب به آن‌ها (پولونیوس و کلادیوس) سخن می‌گوید. بدین ترتیب، هرچه اوفیلیا (در شرایط خردکننده‌ای که قرار می‌گیرد) بیشتر صحنه‌سازی و تظاهر را کنار می‌گذارد و ضمن اظهار پنهان عشق قلبی و صمیمانه خود، همان هملت عاشق گذشته را طلب می‌کند، هملت در جدال خود با سیاست بازی و سالوس پیرامون خود بیشتر درگیر شده و کمتر ملاحظه اوفیلیا را می‌کند، به حدی که در پایان این صحنه زشت‌ترین سخنان را به اوفیلیا که در عین حال خطابی است به آن‌ها که گوش ایستاده‌اند می‌گوید: این درحالی است که اوفیلیای خرد شده عشق صادقانه خود را به قالب دعا‌هایی که نثار معشوق خویش می‌کند-معشوقی که به گمان او مهار عقل خود را از دست داده-بیان می‌دارد. آنچه گفتیم، هرچند خام و ناپخته، کنشی است که در لحظه میان این دو شخصیت روی می‌دهد و چنانکه می‌بینیم موقعیت را به تدریج تغییر می‌دهد. این کنش هم در متن وقوع می‌یابد و هم در زیر متن، و در واقع بخش وسیعی از آن در سکوت شکل می‌گیرد، یا به عبارت بهتر در فواصل میان گفت‌وگوها (فواصل نانوشته)^(۱).

لوئیس جان کارلینوی
فیلمنامه نویس، در
مصاحبه اش با ویلیام
فروگ، می‌کوشد این نوع
کنش جاری در لحظات

15. Polonius
16. Claudius
17. Ophelia

سکوت را براساس تجربه عملی خود در يك فيلمنامه شرح دهد:

کارلینو: ... برای مثال می‌زنم: در «باغ گل رز» يك دختر جوان برای اولین بار در بیمارستانی روانی بستری شده و با روانکاوی روبه‌رو می‌شود. برای هر کس که گذارش به بیمارستان روانی بیفتد، لحظه وحشتناکی است، به خصوص اگر روان‌کاوش، پزشک بسیار مشهوری باشد که متخصص اسکیزوفرنیا (جنون‌جوانی) کلاسیک است.

فروگ: این فیلم براساس داستانی حقیقی است؟

کارلینو: بله، درباره زنی است که حقیقتاً به این تجربه کشانیده شد. به نظرم بهترین و تنها چیزی که می‌بایست نشان داده شود، تنش این جریان است - از آنجا که بیمار دختر جوان باهوشی است و روان‌پزشک هم بسیار باهوش و مجرب است، جدال افکار آن‌ها شروع می‌شود. به فرض، «خوب، تو یکی از مشهورترین روان‌پزشک‌ها هستی و می‌خواهی مرا معالجه کنی، بگذار ببینم چه کار می‌توانی بکنی؟

فروگ: اینها افکاری هستند که از سر بیمار می‌گذرند؟

کارلینو: بله، هرگز در فیلم به صورت کلام ابراز نمی‌شوند، اما موقعیت این است. روان‌پزشک آن قدر عاقل هست که ساکت بماند و صبر کند تا دختر به حرف بیاید، بنابراین، چند دقیقه‌ای در سکوت کامل می‌گذرد، اینجا رفتار است که باید تنش سکوت را بسازد. از تمام این صحنه که در فیلمنامه سه یا چهار دقیقه طول می‌کشد، نیمه اول به سکوت می‌گذرد. بالاخره روان‌پزشک می‌پرسد، «درباره چه فکر می‌کنی؟» و دختر پاسخ می‌دهد «زیگموند فروید»، روان‌پزشک می‌گوید «اوه؟» بیمار می‌پرسد: «شما می‌دانید زیگموند یعنی چه؟»

روان‌پزشک پاسخ می‌دهد «نه» و بیمار می‌گوید: «دهان قوی، زیگموند». روان‌پزشک می‌گوید «اوه» و سپس باز سکوتی طولانی در فیلم جریان پیدا می‌کند که باید براساس آن، رفتار و حرکت ساخته شود. تو متحیری که دختر بر چه خیالی است، و چه جدالی را دارد برپا می‌کند. بالاخره می‌پرسد: «می‌دانید که فروید از چه مرد؟» روان‌پزشک پاسخ می‌دهد «نه»، و دختر می‌گوید «سرطان دهان». يك سکوت طولانی دیگر. روان‌پزشک سعی می‌کند معانی قرینه‌ای را در این لحظه در ذهنش جای دهد، می‌خندد و به دختر می‌گوید: «آه، به این ترتیب، من باید با دقت بیشتری گوش بدهم». این پایان يك صحنه چهار دقیقه‌ای است، و در پنج یا شش خط بیان می‌شود.

فروگ: آیا این سکوت بسیار طولانی است؟

کارلینو: اوه، سکوتی باور نکردنی.

فروگ: تمام اینها در فیلمنامه ذکر شده است؟

کارلینو: بله، بله.

فروگ: و تمام آن احتمالاً به کارگردان حواله می‌شود.

کارلینو: خوب، احتمالاً همین طور است

(فروگ، ۱۳۶۶، صص ۳۱ - ۳۰).

این همان کنش زیر گفتگو (یا زیر متن) است و به کارگردان یا بازیگرانی نیاز دارد که بتوانند «سکوت‌های منقطع» را به اجرا درآورند. از آنجا که کنش - به تعبیر اهل عمل به ویژه کارگردان‌ها - بازآفرینی و در صورت لزوم آفریده می‌شود، گاه به سوء تعبیرهای جدی نیز گرفتار می‌آید. مثلاً همین آقای کارلینو در شروع مصاحبه وقتی به آن اصل ارسطویی اشاره می‌کند که

نمایشنامه را تقلیدی از يك كنش می داند، كنش را با انگیزه خلط می کند :

من استادی داشتم که عادت داشت بگوید « يك نمایشنامه چیست؟ » ، « تقلیدی از يك كنش » . « كنش چیست؟ » و او بدین ترتیب ما را وادار می کرد تا جملات هر نمایشنامه ای را که می خوانیم، از نظر انشایی تحلیل کنیم . قبلاً او يك بار مرا با گفتن « كنش مرگ يك فروشنده چیست؟ » غافلگیر کرد . « كنش مرگ يك فروشنده » برای ویلی لومان ، دوست داشته شدن است ، به همین سادگی (همان ، ص ۲۴) .

اما « دوست داشته شدن » انگیزه ویلی لومان است ، نه كنش او . به علاوه ، در نمایشنامه مشهور آرتور میلر^{۱۸} به سادگی نمی توان ادعا کرد که كنش کلی نمایشنامه همان كنش ویلی لومان است . خانم ناتالی ساروت^{۱۹} نیز وقتی می کوشد كنش زیر متن شخصیت های داستانیفسکی^{۲۰} و کافکا^{۲۱} را که به زعم او « میل شدید به برقراری ارتباط است » ، توضیح دهد ، تا حدی دچار همین لغزش می شود :

... این حالات پنهان و این چرخش ها بی قفه اتم وار که از ورای شکل ها خودنمایی می کنند همان « عمل »^{۲۲} اند و با عمل موجود در فیلم ها ... تنها در ظرافت و پیچیدگی و طبیعت - اگر بخواهیم واژه مورد اعتماد داستانیفسکی را به کار ببریم - « زیرزمینی » شان متفاوت است ... داستانیفسکی هنگامی که از « عمق » و « عمق بی پایان من » سخن می گوید ... به همین

حالات نخستین ، که انگیزنده حالات دیگر است ، و همین محل تلاقی همه خطوط نیرو که از توده عظیم آشوبناك

می گذرد نظر دارد . این محل تلاقی یا این « عمق » تعریف ناپذیر است . اگر بگوییم که در نهایت امر همان چیزی است که کاترین منسفیلد با نوعی ترس و اندکی تنفر « میل وحشتناك به برقراری ارتباط » نامید ، شاید تصویری از آن به دست داده باشیم . این نیاز دائم و بیمارگونه به برقراری ارتباط یا به وصال غیر ممکن و تسلی بخش است که همه این شخصیت ها را به خود جلب می کند و هر دم آن ها را برمی انگیزد تا به هر وسیله ممکن در پی گشودن راهی برای خود بر آیند ، در او تا عمیق ترین جای وجودش نفوذ کنند و او را بر آن دارند تا حجاب اضطراب آور و تحمیل ناپذیر خود را به يك سوزند و نیز آن ها را برمی انگیزد تا به نوبه خود دریچه دل را به روی او بکشایند و نهانی ترین زوایای آن را به او بنمایانند . میان آثار داستانیفسکی و آثار کافکا که امروز می کوشند او را در برابر داستانیفسکی بگذارند پیوندی آشکار هست ... به یاد داریم که شخصیت داستانی اش « ك » [قهرمان داستان محاکمه] ... نازك ترین پوششی است که احساسات یا رشته احساساتی را فرا گرفته است . این احساسات همان میل شدید و تب آلود « به برقراری ارتباط » است که مانند رشته ای از میان تمام آثار داستانیفسکی می گذرد ... اما تمام هم قهرمانان کافکا مصروف نیل به هدفی است که در عین ناچیزتر بودن دست نیافتنی تر است ... ولی این جستجوی ذلت بار - ذلت بار از آن رو که اصراری مایوسانه است ، از آن رو که عمق رنج آوری و نهایت درماندگی و

رها شدگی او را نشان می دهد - از چارچوب روان شناختی درمی گذرد و ممکن است به همه گونه تعبیرات

- 18 . Arthur Miller
- 19 . Nathalie Sarraute
- 20 . Dostoyevsky
- 21 . Kafka
- 22 . action



ما بعد الطبیعی میدان دهد (ساروت، ۱۳۶۴، صص ۳۸-۳۹ و صص ۴۸-۴۷).

با اینکه تفسیر خانم ساروت بسیار هوشمندانه است و پرتوی بر آثار این دو نویسنده می افکند که پیش از آن ای بسا تجربه نشده بود، اما اگر بخواهیم تصویرسازی او را تئاتری یا سینمایی در نظر آوریم - یعنی به هنگام اجرای بالفعل روایت - مشکل بتوانیم نیازهای کنش نمایشی - رویداد زمان حال، دو جانبه بودن و غیره - را با چنین «میلی» بیافزینیم، چرا که این «میل شدید به برقراری ارتباط» بیشتر انگیزه است تا کنش (خانم ساروت مکرر مصدر «انگیختن» را به کار می گیرد). کنش هر آن چیزی است که در لحظه روی می دهد و لزوماً همان انگیزه نیست:

متأسفانه دو منتقد برجسته آثار نمایشی... در مرحله ای از تحلیل این مفهوم دچار اغتشاشی مخرب شده اند. هم هارولد کلورمن^{۲۳} و هم فرانسیس فرگوسون^{۲۴} کنش را به وضوح تعریف کرده و اهمیت این مفهوم را به درستی مدلل کرده اند، اما بعد در مرحله استعمال آن، به خلط «کنش» با «انگیزه» دچار شده اند... «آنچه روی می دهد» با «آنچه رویداد را برمی انگیزد» یکسان نیست... مثلاً... او [فرگوسون] در مقاله اش درباره سه خواهر چخوف

کنش نمایشنامه را این طور

شرح می دهد: «رفتن به

مسکو»... این انگیزه است

نه کنش، فقط به معدودی

شخصیت ها تعلق دارد و

دیگر شخصیت ها را در بر نمی گیرد. این انگیزه هیچ جا به مرکز توجه ما نزدیک نیست، و در واقع با آنچه در نمایشنامه روی می دهد در تضاد قرار می گیرد. بناکردن اجرا بر چنین تصویری از «رویداد اصلی» جبراً اجرای نمایشی را تحریف و تماشاگر را سردرگم خواهد کرد. اما ممکن است برای بازیگران زنی که نقش خواهران را بر عهده دارند کاملاً مفید واقع شود. با این حال، شرحی اصولی تر بهتر عمل می کند: «فرار از خستگی و ملالت»، این يك امکان می دهد که کنایه مهم نمایشنامه آشکار شود: خواهران ساده لوحانه عقیده دارند که مسکو موجب رفع ملال و رفع احساس آنان از فقدان غذای روحی می شود، اما تماشاگر باید آگاه باشد که این صرفاً نوعی فریب است، و مسئله در درون سه خواهر و در جامعه نهفته است.^{۲۵} (براهیمی، ۱۳۸۴، صص ۱۴۶-۱۴۴).

این تلقی که گفت وگو نوعی کنش است از جهاتی ما را به «نظریه عمل گفتاری^{۲۶}» نزدیک می کند. با آنکه تلقی اهل تئاتر از کنش، به مثابه «زیر متن»، با آنچه در نظریه عمل گفتاری طرح می شود به کلی متفاوت است، اما از این حیث که گفتگو را نوعی کنش در ارتباط تعاملی می داند با آن همخوانی هایی دارد.

مبانی نظریه عمل گفتاری را نخستین بار فیلسوف انگلیسی جی. ال. آستین^{۲۷} در کتاب خود موسوم به چگونگی انجام امور به کمک

۳. بیان های اجرا کننده و نظریه عمل گفتاری

نک به: فصلنامه سینمایی "فارابی"، دوره هشتم، شماره سوم، شماره مسلسل ۲۱، «یادداشت هایی بر اتوبیوسی به نام هوس»، الیاکازان، منصور پراهمی، صص ۴۷-۲۶. 26. speech act theory 27. J.L. Austin

23. Harold Clurman

24. Francis Fergusson

۲۵. گروس در ادامه بحث تفسیر کارگردانی الیاکازان را بر اتوبیوسی به نام هوس می پسندد می گوید با اینکه او کمتر نظریه پردازی می کند اما مفهوم کنش را خوب به کار می گیرد. برای آشنایی با تحلیل کامل کازان

کلمات^{۲۸} (۱۹۶۲) وضع کرد. آستین دو نوع ادای سخن یا بیان را از یکدیگر تفکیک کرد: «بیان اجرا کننده»^{۲۹} و «بیان تعیین کننده»^{۳۰}. بیان اجرا کننده نوعی ادای سخن است که به جای توصیف امور، عملی را که به آن اشاره می کند به اجرا درمی آورد (مانند «قول می دهم بیایم»)، در حالی که بیان تعیین کننده عبارت است از گزارشی درست یا غلط درباره امور بیرونی. به عبارت دیگر، اولی نوعی کنش کلامی است و دومی گزاره ای صادق یا کاذب^(۳۱). آستین جلوتر رفته و استدلال می کند که بیان های تعیین کننده به طور ضمنی اجرا کننده نیز هستند، از این حیث که آن ها عمل اثبات چیزی را به اجرا در می آورند.

آستین، که نخستین بار واژه performative را وضع کرد، در کتاب خود آن را به این شرح تبیین کرد:

بدیهی است که اصطلاح performative ... از فعل perform مشتق می شود... و مبین آن است که جریان سخن همانا اجرای یک کنش است... در اجرای عمل، به بیان درآمدن کلمات در واقع، و عموماً، رویداد اصلی یا همان رویداد اصلی است... (Schechner, 2002, p.111).

وقتی می گویم «من این زن را همسر قانونی خود می دانم» (در مراسم ازدواج) یا «من این کشتی را

ملکه الیزابت می نامم» (در

مراسم نامگذاری یا افتتاح)

یا «سر ده دلار شرط

می بندم که فردا باران

می آید» در واقع عملی را که

به آن اشاره می کنم به اجرا در می آورم، به عبارت دیگر، در این موارد ادای سخن عین انجام عمل است. به طور معمول:

مردم با ادای جملاتی خاص، اعمالی را به اجرا درمی آورند. قول دادن یا عهد بستن، شرط بندی کردن، نفرین کردن یا دشنام دادن، پیمان یا عقد ازدواج بستن و قضاوت کردن توصیف یا بازنمایی کنش نیست، بلکه خود کنش است. بیان های اجرا کننده، بخش فعال «زندگی واقعی» ما محسوب می شوند. حتی وقتی قلب «نه» می گوید و زبان «آری»، یک بیان اجرا کننده به وقوع می پیوندد. اگر زبان در مراسم ازدواج بگوید «بله» یا در بازی پوکر بگوید «صد دلار داو من» عمل تثبیت شده است. بسیاری از بیان های اجرا کننده با کلام و اعمال جسمانی در هم می آمیزد. همچون ریختن ژتون های بازی روی میز، یا امضای عقدنامه ازدواج، و امثالهم. اگر یک بیان اجرا کننده در موقعیتی نامتناسب ادا شود، آن بیان (به زبان خود آستین) «ناشایسته»^{۳۱} است. اگر من یک بطری شامپاین را در برابر سینه یک کشتی خرد کنم و بگویم «من تو را ریچارد می نامم» در حال اجرای مراسم نامگذاری که به این نحو انجام نمی شود نیستم. سخنانی که شخصیت ها در روی صحنه تئاتر ادا می کنند نیز ناشایسته اند. (Op.cit, pp.110-111)

بر خلاف بیان های تعیین

کننده، نمی توان بیان های

اجرا کننده را به اعتبار

صدق یا کذب داوری کرد.

زیرا ما در پی آنیم که آیا

28 . How to do things with words

29 . performative utterance

30 . constative utterance

31 . infelicitous

... زبان در چنین شرایطی به طور خاص - و واضح کاربرد جدی ندارد، بلکه طفیلی کاربرد عادی خویش است - و این روش ها تحت آموزه کاربرد بی روح شده^{۳۵} زبان قرار می گیرند. ما در بررسی خود از همه اینها صرف نظر می کنیم. قرار است بیان های اجرا کننده مورد بحث ما ... به همان نحو که در شرایط عادی بروز می کنند فهم شوند (Schechner, ibid, p.111).

مردم سوگند یاد می کنند، شرط می بندند و ازدواج می کنند، اما بازیگران چنین نمی کنند. بیان های اجرا کننده بازیگرانی که در نقش يك شخصیت سخن می گویند، به زعم آستین، «کاربردهای طفیلی وار ... و بی روح شده زبان» است. شکر بر آن است که آستین همچون افلاطون، کمر به تحریم شاعران می بندد (Op.cit, p.111)

آستین برای جدا کردن روش های گوناگونی که در آن ها «گفتن يك چیز عین انجام چیزی» است سه نوع کنش بیانی در نظر گرفت: این سه در سه سطح متفاوت عمل می کنند، اما نوعاً می توانند در يك بیان واحد درگیر شوند. «کنش بیان کردن»^{۳۶} همان «عمل گفتن» است و دارای معنا و مرجع قطعی است، و تقریباً معادل است با «معنا»^{۳۷} در مفهوم سنتی. به عبارت دیگر، این همان «نقل قول»^{۳۸} است. «کنش لازمه بیان»^{۳۹} مستلزم بیانی است برخوردار از يك «نیرو» ی قراردادی قطعی، همچون دستور دادن و

عمل مورد نظر به گونه ای موفق تحقق یافت یا نه، یا به زبان خود آستین، آیا آن عمل شایسته بود یا ناشایسته. آستین بیان های اجرا کننده را با افعالی معین (افعال اجرا کننده)^{۴۰} که در زمان حال و به صیغه اول شخص مفرد ادا می شوند مشخص کرد، از قبیل «قول می دهم»، «سوگند می خورم» و ... اما چنان که گفتیم، او بیان هایی را که فاقد این ویژگی بودند نیز دارای همین کارکرد می دانست. وقتی می گوییم «برو گمشو»، در واقع، منظور ما آن است که «من به تو دستور می دهم که خارج شوی» با اینکه فعل عبارت اصلی، دوم شخص است اما فعل اول شخص «من به تو دستور می دهم» در آن ملحوظ است. آستین این نحوه اجرا را «تلویحی»^{۴۱} نامید و نتیجه گرفت که در پس تمامی «بیان های تعیین کننده» افعال اجرا کننده ای چون «من اعلام می کنم» یا «من ادعا می کنم» ملحوظ است (Carlson, 1996, p.60).

بدیهی است وقتی به آثار نمایشی، به ویژه نمایشنامه ها، رجوع می کنیم در می یابیم بیان های اجرا کننده چه کارکرد وسیعی در آن ها دارند.^(۴۲) اما آستین کارکرد بیانهای اجرا کننده را در تئاتر کارکردی طفیلی وار می دانست:

وقتی بیان های اجرا کننده توسط بازیگری در روی صحنه ادا می شود، یا در يك شعر طرح می گردد، یا در يك تک گویی درونی^{۴۳} اظهار می شود به گونه خاص خود تو خالی و بی اعتبار می شود

32 . performative verbs
33 . implicit
34 . soliloquy
35 . etiolations

36 . locutionary
37 . meaning
38 . citation
39 . illocutionary



بود. (Op.cit,p.965) ^(۴)

یکی از نخستین کسانی که «بیان‌های اجراکننده» آستین را بسط داد جان آر. سرل ^{۴۱} بود. که ادعا کرد «عمل‌گفتاری» ^{۴۲} واحد اصلی ارتباط و ارتباط‌شناسی است. او بر این نکته تأکید کرد که کنش‌های بیانی، بر خلاف تلاش ناموفق آستین، اصول باثباتی برای طبقه‌بندی وضع نمی‌کنند، بلکه در حین عمل پدید می‌آیند ^(۵) (Sebeok, ibid, p.965). اما سرل نیز «سخن‌گفتن عادی در دنیای واقعی را» از اشکال طفیلی وار گفتار همچون قصه‌پردازی، بازی‌نمایشنامه و غیره تفکیک کرد. به زعم شکسر، سرل و آستین این نکته را در نیافتند که هنر می‌تواند به جای آنکه آینده‌زندگی باشد به سرمشق یا مدل زندگی بدل شود. شکسر بر آن است که مدت هاست مرز میان «قصه‌پردازی» و «واقعیت» در هم ریخته است. این درهم‌ریختگی فقط موضوع بحث نظریه و نظریه‌پردازان نیست، بلکه روالی است عملی در هنرهای اجرایی، رسانه، فیلم، اینترنت، تئاتر تجربی و هنرهای تجسمی. در واقع، تصور و برداشت ما از اجرایی بودن ^{۴۳} در فرهنگ نشت می‌کند. ^(۶) (Schechner, ibid, p.111)

نظریه‌عمل‌گفتاری از زمان شکل‌گیری خود تا کنون تحولات و مجادلات بسیاری را از سر گذرانده است. ریچارد اومان ^{۴۴} برای پر کردن شکافی که آستین و سرل میان ادبیات و زندگی فرض گرفته بودند از ادبیات به مثابه «شبه

قول دادن، و افعالی از قبیل لو دادن، تصدیق کردن، دفاع کردن و پی‌بردن را نیز در برمی‌گیرد. در اینجا کانون توجه همان نیروی فشاری است که این نوع بیان‌ها می‌کوشند به خدمت موقعیت‌گفتاری خویش در آورند. در «کنش حاصل از بیان» ^{۴۵} کانون توجه نه آنچه بیان به انجام می‌رساند، بلکه آن چیزی است که بیان در شنونده موجب می‌شود، مانند متقاعد کردن، ترغیب کردن، منصرف کردن و حتی شگفت زده کردن یا گمراه کردن (Carlson, ibid, p.60). برای تمایز این سه سطح مثال خود آستین چنین است: «او گفت که...» (کنش بیان کردن)، «استدلال کرد که...» (کنش لازمه بیان) و «او مرا متقاعد کرد که...» (کنش حاصل از بیان)

بیان: من قرض شما را پس خواهم داد.
کنش بیان کردن: او گفت که قرض مرا پس خواهد داد.
کنش لازمه بیان: او عهد کرد (یا خبرداد) که قرض مرا پس خواهد داد.

کنش حاصل از بیان: او مرا متقاعد کرد که قرضم را پس خواهد داد. (Sebeok, 1994, p.965)

آستین در آخرین درسنامه خود «کنش لازمه بیان» را به پنج مقوله تقسیم کرد، با اینکه او کوشید این اعمال گفتاری گوناگون را به لحاظ نظری تعریف کرده و متمایز سازد، اما هیچ‌گاه

در این راه موفق نشد.
به علاوه. کانون توجه و اصطلاح اصلی مورد بحث او همان کنش لازمه بیان

40 . perlocutionary

41 . John R.Searl

42 . speech act

43 . performativity

44 . Richard Ohmann

عمل گفتاری»^{۴۵} سخن گفت و برای اثبات دعوی خویش به تقسیم سه گانه کنش های بیانی در نزد آستین رجوع کرد. اومان پذیرفت که آثار ادبی «گفتمانی هستند منتزع، یا منفصل، از وضع و شرایطی که کنش های لازمه بیان را امکان پذیر می کنند» با این همه، او بر اساس فعالیت خواننده و شناخت او از اعمال گفتاری نوعی رویکرد به ادبیات را پیشنهاد داد که بر «کنش لازمه بیان» استوار بود. عمل گفتاری در ادبیات، چون شبه عمل است نه خود عمل، کاری را در دنیای واقعی به انجام نمی رساند، اما چون این عمل تقلیدی است از عمل گفتاری در زندگی واقعی، خواننده دعوت می شود که به کمک تخیل نیروی لازمه این بیان را تهیه بیند، و بنابراین، دنیایی تخیلی بنا می نهد که در آن «کنش های لازمه بیان» وقوع می یابند. بدین ترتیب، اومان با توجه به هویت اجتماعی خواننده، که مشروط به شرایطی است چون جنسیت، طبقه، نژاد و غیره، و با توجه به اینکه ادبیات را به مثابه نوعی عمل می نگریست، نقشی فعال برای خواننده قائل شد، اما نتوانست از فرض شکاف میان ادبیات و زندگی صرف نظر کند. (Carlson, ibid, p.66)

سنت بر این بوده است که زبان را بر حسب «آواها»^{۴۶} بنگرند و تفحص کنند که چگونه آواها به هم می میزند تا واحدهای با معنا - تکواژ، واژه، عبارت، بند، جمله و گفتار- پدید آورند. دیوید برچ^{۴۷} بر آن است که زبان بیشتر درباره مناسبات

ارتباطی و صورت بندی های گفتمانی است تا روابط ساختاری در درون زبان. گفتمان امری گفت گویی^{۴۸} است نه تك گفتاری.^{۴۹} هرگاه شخصی از زبان، به هر شیوه ای، بهره گیرد، خوب است تصور کنیم مجموعه ای علائم نقل قول در جابه جایی سخنان او وجود دارد، یا به عبارت بهتر بسیاری از سخنان او وام گیری مستقیم یا غیر مستقیمی است از زبان و متون دیگر. این امر نشان می دهد که این سخنان در اصل از او نیست، بلکه بخشی از فرآیند تاریخی ساخت معناست که متضمن زبان های دیگر و متون دیگر نیز هست (Brich, 1991, p.54). با اینکه آستین به نقل قول - یا «کنش بیان کردن» - چندان توجهی نمی کند و آن را نیز در شمار کاربردهای «غیر جدی» زبان به حساب می آورد، اما ژاک دریدا^{۵۰} به عقب باز می گردد و بر این نکته انگشت می گذارد که هر نوع ادای سخنی «ناشایسته» است. از نظر دریدا گفتار در تناثر^{۵۱} تغییر قطعی» هر نوع «تکرار پذیری عام»^{۵۲} است.

با اینکه آستین از بررسی نقل قول^{۵۳} در نظام زبانی خویش صرف نظر می کند (و آن را مانند ادبیات، کاربرد «غیر جدی» زبان می داند) اما دریدا، مانند باختمین در دوران اولیه کار خویش، به گونه ای معکوس استدلال کرده و می گوید فقط به اعتبار نقل قول، یا آنچه او «تکرار پذیری»^{۵۴} می خواند، بیان های اجراکننده می توانند به سرانجام برسند، اگر يك بیان اجراکننده «به اعتبار «پیروی» خود از يك سرمشق تکرار پذیر، قابل شناسایی» نباشد -

45. quasi - speech - act
46. sounds
47. David Birch
48. dialogic
49. monologic

50. Jacques Derrida
51. general iterability
52. citation
53. iterability

اگر به طریقی به عنوان يك «نقل قول» قابلیت شناسایی نداشته باشد - نمی تواند يك گردهمایی را آزاد اعلام کند، يك کشتی را به آب بیندازد، یا ازدواجی را مسلم گرداند. اما مهم است این نکته را یادآور شویم که از نظر دریدا نقل قول هیچ گاه بی کم و کاست نیست، زیرا مانند ادای سخن در نزد باختین، همواره خود را با زمینه های^{۵۴} جدید سازگار می کند. هر نقل قول، و به راستی هر نشانه ای، «می تواند در هر زمینه مفروضی^{۵۵} در هم بریزد، و موجد بی نهایت زمینه های جدید به روشی که مطلقاً بی حد و حصر است گردد» این استدلال مفهوم اجرای زبانی را به عقب و به قلمرو کنشگری تکرار شده (یا احیا شده) و زمینه مندی^{۵۶} باز می گرداند که در نظریه اجرا^{۵۷} چنین بنیادی شده است. (Carlson, ibid, p.66)

آری، این دیدگاه حاکی از آن است که هر نقل قول مجموعه ای است از روابط میان متون، و عملاً چند صدایی است.

پیشگامان دیگر این بحث غالباً منکر تمایز واضح میان ادبیات و زبان روزمره شده اند. خانم مری لوئیس پرت^{۵۸} با استناد به دیدگاه های جامعه شناس - زبان شناس امریکایی، ویلیام لایوو^{۵۹} تمایز میان ادبیات و زبان روزمره را رد می کند و آن را مغالطه ای می داند که فرمالیست های روسی ابداع کردند و نظریه پردازان ساختار گرا ادامه دادند.

اصطلاح اصلی که پرت از لایوو وام گرفت اصطلاح «قابل نقل»^{۶۰} بودن محتوای داستان های شفاهی بود که

لایوو در تحلیل ساختار بهنجار این روایات به کار برده بود. قصه گونه فقط «گزارش می دهد» بلکه با تاکیدهای «قابل نقل» به نمایش کلامی شرایط داستانی نیز می پردازد و مخاطبین خود را «دعوت می کند» که با او «همراه شوند»، در شرایط داستانی «تأمل کنند»، آن را «ارزیابی نمایند»، و در برابر آن «واکنش نشان دهند». هدف قصه گو فقط «باوراندن» آنچه نقل می کند نیست، بلکه او قصد دارد باعث درگیر شدن تخیلی و عاطفی شنوندگان در شرایط داستانی نیز بشود و مایل است آن ها موضع ارزیابی کننده ای در قبال آن اختیار کنند. پرت با استناد به این دلایل نشان می دهد که «کنش لازمه بیان» و «کنش حاصل از بیان» در این موقعیت، که رابطه آن با گفتار عادی و داستان های مکتوب ادبی روشن است، خود را به طور آشکار نشان می دهد^{۶۱}. (Carls on, ibid, p.67-68) می بینیم که می توان به همین نحو بر کنش های دوگانه فوق مثلاً در ارتباط میان کارگردان و بازیگر و میان بازیگران با هم و با تماشاگران و میان کارگردان و طراحان و تماشاگران و ... انگشت گذاشت.

پرت برای توصیف رابطه نزدیک گوینده و شنونده از فیلسوف دیگری در حوزه عمل گفتاری، اچ، پی، گرایس^{۶۲} دو اصطلاح دیگر

نیز وام گرفت: «اصل تشریک مساعی»^{۶۳} و «الترام محاوره ای»^{۶۴}. در ارتباط کلامی فرض بر این است که

۶۱. کتاب پرت به نام به سوی نظریه عمل گفتاری در گفتار ادبی (toward a speech-act theory of literary discourse) در سال ۱۹۷۷ به چاپ رسید.
62. H.P. Grice
63. co-operative principle
64. conversational implicature

54. contexts
55. given context
56. contextualized
57. performance theory
58. Marry louise pratt
59. William Labov
60. tellable

قراردادی تلویحی میان گوینده و شنونده وجود دارد که آن‌ها را به یکدیگر متعهد و ملتزم می‌کند، و این که این ارتباط «کنشی دو جانبه» است که با مشارکت طرفین امکان پذیر می‌شود. بنابراین، می‌توان همین قرارداد تلویحی را در موقعیت ادبی مابین نویسنده و مخاطب (یا در تئاتر مابین نویسنده، گروه اجرایی و تماشاگران) فرض کرد. بدین ترتیب، پرت ابعاد «کنش لازمه بیان» را در ادبیات بسیار نزدیکتر از آنچه آستین در گفتار عادی فرض می‌کرد، و بسی فراتر از آنچه اومان تدارک دید گسترش داد، و تحلیلگران بعدی ادبی در بررسی ویژگی‌های «اجرای» آثار گوناگون ادبیات داستانی غالباً از او تبعیت کرده‌اند^{۶۵}. (Op.cit.p.68)

اما دیدگاه پرت مستلزم پذیرش این است که نویسنده اصلی همان «گوینده» معتبر و مقتدر متن است و مستلزم این پیش فرض که متن زمینه مستمر و کم و بیش با ثبات ارتباط میان گوینده و مخاطب را تضمین می‌کند-پیش فرضی که می‌دانیم در تصور پست مدرنیستی نقد از «مؤلف» و «کارکرد» متغیر یا بی‌ثبات او در متن چه تنوع وسیعی پیدا کرده است. جولیا کریستوا^{۶۶} با استناد به میخائیل باختین^{۶۷} به این نکته اشاره می‌کند که نویسنده نه فقط صداهای متنوعی را در متن می‌گنجاند بلکه خود

نیز به عنوان یک دیدگاه عمل می‌کند و خود را همچون فاعل سخن گویی عرضه می‌کند که خواننده‌ای خیالی را مورد خطاب قرار

می‌دهد. به همین نحو، فرآیند بالفعل خوانش متن مستلزم به نمایش درآوردن دوباره «مؤلف» سخن گو است، به طوری که هر خوانش جدید مستلزم «اجرای» جدیدی است با مجموعه جدیدی از «صداها». کریستوا در توصیف این فرآیند هم مفهوم «اجرا» و هم مفهوم «کارناوال» را به کار گرفته و زنده می‌کند:

صحنه کارناوال عمل گفتاری دوپاره‌ای را معرفی می‌کند: بازیگر و جمعیت هر یک به نوبت و هم زمان سوژه (فاعل، تابع، شناختگر) و مخاطب گفتمان قرار می‌گیرد. نیز کارناوال پلی است میان این دو رویداد دو پاره و نیز مکانی که در آن هر یک از این دو اصطلاح به رسمیت شناخته می‌شود: اما در مقام مؤلف (که عبارت است از بازیگر+تماشاگر) (Op.cit,p.68-69)

اگر ما متن نمایشنامه را در شرایط اجرا یا شرایط کارناوالی بنگریم، در می‌یابیم که متن نمایشنامه نیز همچون هر متن ادبی دیگر نه حاوی یک صدا، بلکه حاوی صداهای چندگانه است. اما در اجرای نمایشنامه معمولاً کنش‌های وسیع تری به نسبت خوانش متن توسط یک خواننده به میدان می‌آید، چرا که کنش کارگردان، بازیگران، طراحان، تماشاگران و منتقدین هر یک به بخشی از این خوانش جدید، که عبارت است از اجرای جدید متن با مجموعه جدیدی از «صداها»، بدل می‌شود، و غالباً در همین شرایط است که یک اجرای مشخص در شب‌های

۶۵. در رابطه با گرایش تک به/فعال گفتاری پیشین، صص ۶۶-۶۱.
66. Julia Kristeva
67. Michael Bakhtin



مختلف، متفاوت جلوه می‌کند و هر اجرا خود را رویدادی منحصر به فرد و تکرار ناپذیر نشان می‌دهد. وقتی به عرصه نقد ادبی و نمایشی در کشور خودمان باز می‌گردیم جای خالی تحلیل‌هایی را که با پشتوانه نظریه عمل‌گفتاری پدید آمده باشند احساس می‌کنیم، حال آنکه این نظریه - حداقل - می‌تواند پاره‌ای استنباط‌ها و استنتاجات یقینی ما را جرح و تعدیل کند و پرتوی نو بر مطالعاتی از این دست بیفکند. توجه کنید که مثلاً در رابطه با مولوی، ما مکرر عباراتی به کار می‌بریم از قبیل «مولوی می‌گوید»، «مولوی اعتقاد دارد»، «از دیدگاه مولوی» و تلقی ما به گونه‌ای است که گویی «نقل قول» معنا و مرجع قطعی دارد، و لاجرم در این مورد شك نمی‌کنیم که آنچه را ما سخن، دیدگاه و نگرش مولوی فرض می‌کنیم، همواره شأن «نقل قول» ندارد. اگر بخواهیم به شیوه باختین سخن بگوییم باید چنین فرض کنیم که مولوی نیز، همچون هر روایتگر دیگری که با دیدی نمایشی روایت می‌کند، نه فقط صداهای متنوعی را در متن می‌گنجاند بلکه خود نیز به عنوان یک دیدگاه عمل می‌کند.^{۶۸} باید توجه کنیم که بسیاری از اندیشه‌ها و سخنانی را که ما به مولوی منسوب می‌کنیم به شخصیت‌ها و صداهایی تعلق دارد که در

دنیای داستانی او زندگی می‌کنند. مثلاً او در دفتر ششم مثنوی، در حکایت «رنجوری که طبیب در وی امید صحت ندید گفت هرچه

خواهی کن» به خنده و گریه می‌پردازد، ولی عمده آنچه درباره خنده و گریه طرح می‌کند، نه از زبان خودش، بلکه از زبان شخصیت هاست.

فراموش نباید کرد که مولوی درباره خنده و گریه «مقاله» ننوشته و «سخنرانی» نکرده است، بنابراین نمی‌توان با استخراج مجموعه‌ای شواهد مثال در مورد دیدگاه او سخن گفت. علت اینکه او برای بیان اندیشه‌هایش شیوه قصه‌گویی را برگزیده... این است که نحوه بیان روایتی - برخلاف مثلاً خطابه - به او اجازه می‌دهد خنده را بر حسب «موقعیت» داستانی عرضه کند و لذا بر حسب موقعیت به خنده ببندیشد... حتی باید هوشیار باشیم که رابطه مولوی با ما - به عنوان خواننده - طی دادوستدی روایتی برقرار می‌شود که به طور زنده میان قصه‌گو و شنونده (یا خواننده)، یا میان راهنما و رهرو، شکل می‌گیرد، در عین حال که مولانا، در مقام راوی، حسام‌الدین چلبی را نیز در مقام راهنما - یا مخاطب مطلوب - از نظر دور نمی‌دارد. اگر برای خواننده یا رهرو این پرسش پیش آید که «خنده چیست؟» و «رابطه ما با آن چگونه است؟» راهنما به جای نظریه پردازی یا سخنرانی، قصه‌ای برای او نقل می‌کند، و طی این قصه‌گویی او را عملاً به خنده می‌اندازد، و وقتی مخاطب آماده است از خنده‌ای سرخوشانه مست شود و خود را به لذت غیرمسئولانه آن بسپرد، همچون راهنمایی که رهرو را در عمل و در طی زندگی و روابط

معمول روزمره راه می‌برد، او را متوقف می‌کند و هوشیار می‌سازد. به یاد داشته

۶۸ - عزیز اسماعیل تحلیل ظریفی از صداهای چندگانه در «موسی و شبان» مولوی عرضه می‌کند. نک به: اسماعیل عزیز، زمینه اسلامی شاعرانگی تجربه دینی، داریوش آشوری، تهران، فرزانه، ۱۳۷۸، صص ۵۲-۴۶.



باشیم که هر يك از ما خوانندگان می توانیم همان رهرو باشیم و مثنوی بدون حضور بالفعل راوی هم می تواند ما را راه برد (براهیمی، ۱۳۸۱، صص ۲۵ - ۲۴).

اما اگر از ادبیات داستانی کلاسیک فارسی بگذریم، که به نظر من در بسیاری موارد چند صدایی و حتی گاه چند دنیایی است؛ ویژگی ادبیات مدرن ایران تك گفتاری یا تك صدایی بودن آن است، و این نکته ای است که کمتر در مطالعه ادبیات امروز ایران مورد توجه قرار گرفته است. در اغلب آثار معاصر، «صدای نویسنده» با چنان قدرتی در میدان متن حضور می یابد که همه صداهای دیگر را سرکوب می کند، و این سرکوب به حدی است که صداهای دیگر نه فقط از قبل محکومند بلکه گاه اجازه زندگی داستانی هم پیدا نمی کنند. من از موارد افراطی، که ای بسا بیشتر مؤید سخن من باشند، در می گذرم و به نمونه ای می پردازم که از بسیاری جهات متعادل تر است: در میان نمایشنامه نویسان اولیه ما مؤید الممالك فکری ارشاد، از جمله نویسندگان توانا و خوش فکری محسوب می شود که حتی در مورد تجدد و نتایج آن نگاه انتقادی خود را حفظ می کند. با این همه، دنیای نمایشی او نیز یکسره در سیطره کنش و صدای نویسنده باقی می ماند. در نمایشنامه «سرگذشت يك روزنامه نگار» یونس خان و خسروخان پس از آنکه از اوضاع مملکت می نالند تصمیم به راه اندازی يك روزنامه می گیرند. خسرو خان امیدی به این کار ندارد و کاملاً منفعل است اما یونس خان اصرار دارد و عمل می کند. در گفتگوی زیر ما فاصله میان پیشنهاد و تصمیم نهایی یونس خان

را به طور خلاصه مرور می کنیم. یونس خان: [خطاب به خسرو خان] از شما مخفی نباشد، من خیال می کنم که يك روزنامه بنویسم و یقین دارم که همه چیز در ضمن روزنامه نگاری است.

خسرو خان: بله خوب فکری کردید، اما... روزنامه... روزنامه نگاری کار خیلی مشکلی است. شما اروپا نرفته اید. اهمیت جراید و مدیران و مخبرین جراید را ندانسته اید که به این خیال خام افتاده اید. بلی روزنامه نگاری يك کار با شرف با اهمیت پر منفعتی است. به قول الکساندر دوما نگارنده معروف فرانسوی - روزنامه نگاری يك سلطنتی است بی جقه. ولی از برای بنده و شما لقمه بزرگی است و لوازم او فراهم نمی شود. «هزاران نکته می باید، به غیر از حسن و زیبایی!» روزنامه نگاری امری است به انتها درجه با اهمیت و پر زحمت. مقام جریده نگاری در همه عالم به درجه ای مهم است که مکرر مدیران جراید مهمه اروپا را به مقام وزارت دعوت نموده و آن ها حاضر نشده اند. دیروز بود که برای قتل مدیر «فیگارو» نزدیک بود امور جمهور مملکت فرانسه بر هم بخورد و تغییرات اساسی در آن مملکت حاصل شود [...]

یونس خان: مسیو خسرو خان، با این جمله که فرمودید، «گر صبر کنی زغوره حلوا سازم» من تصور می کنم که اگر شما به من وعده بدهید و کمک نمایید، من به همدستی شخص شما و همین جعفرخان يك روزنامه را اداره می کنم.

خسرو خان: [قاه قاه خنده] بلی آقای یونس خان، این جمله که فرمودید شعر است! بالفرض بنده در فرمایشات شما تمکین یا تسلیم نمایم، روزنامه نگاری سرمایه

می خواهد، اگر شما از سرمایه جراید اروپا اطلاع ندارید اجمالی می توانم بگویم و کتابچه مخصوص هم دارم، برای شما قرائت می کنم [برخاسته، کتابچه را از قفسه همراه می آورد و می خواند] روزنامه «تیمس لندن» که مدیرش لرد دونور را پادشاه جراید عالم می گویند، پنجاه روزنامه و مجله مثل «دایلی میل»، «دایلی میرور»، «اینسجور» و غیره، در تحت اداره دارد. مالیه او امروز علاوه از دویست و پنجاه میلیون فرانک می باشد [...]

یونس خان: بلی آقای خسرو خان، این فرمایشات صحیح است ولی مثلی است معروف؛ از قدیم گفته اند «گرز به خورند پهلوان» یا «بل دیگ، بل چغندر ایستر!» این مملکت ما، این ایران ما، این مکاتب ما، این معارف ما، این ادارات ما، مثل ما روزنامه نگارانی هم می خواهد! اما در باب سرمایه، تصدیق می کنم که بی سرمایه به هیچ کاری نمی توان داخل شد؛ و در اروپا تا یک سرمایه عمده نباشد کسی روزنامه نگاری نمی کند.

به عبارت آخری در اروپا، اول سرمایه است بعد روزنامه نگاری؛ ولی بنده عرض می کنم در ایران اول باید روزنامه نوشت، بعد تحصیل سرمایه نمود! بیشتر از این هم تکلیف توضیح ندارم. «العاقل یکفیه الاشاره»

خسرو خان: خیر، خیر، هیچ نخواهد شد، بنده با این تفصیلات حاضر نیستم، جز آنکه باید پولی در میدان گذاشت (مؤید الممالک، ۱۳۷۹، صص ۲۵ - ۲۱).

سراسر متن مؤید الممالک وقف این ایده ظریف شده است که «در ایران اول باید روزنامه نوشت، بعد تحصیل سرمایه نمود» نویسنده در برابر شخصیت

مخالف خوان و منکری چون خسرو خان نشان می دهد که این امر شدنی است و سراسر حرکت بعدی متن را به تحقق این خواست اختصاص می دهد. جالب است که نمایشنامه ضمن بنا کردن این کنایه ظریف دیدگاهی دو سونگر دارد: در آن محافظه کاران و متجددین هر دو هجو می شوند (و این نکته ای است که ظاهراً از چشم بررسی کنندگان به دور مانده است، توجه کنیم که در اینجا یونس خان همان قدر آماج کنایه های نویسنده است که دیگران)

اولاً با استعانت از اصطلاح شناسی آستین، باید گفت که قسمت اعظم عباراتی که در این متن (و در نقل قول فوق) به کار رفته، «بیان های تعیین کننده» اند نه «بیان های اجرا کننده» و به ویژه از «کنش های لازمه بیان» که می توان در آن ها فشاری را تجربه کرد که به خدمت موقعیت گفتاری در می آید کمتر نشانی یافت می شود. شخصیت ها غالباً در حال ادای گزاره های اخباری اند، و کثرت کاربرد این نوع گزاره ها خود به سنتی در نمایشنامه نویسی معاصر ایران بدل شده و همچنان استمرار دارد.

خواهند گفت، مگر نه آنکه آستین خود در نهایت «بیان های تعیین کننده» را حاوی نوعی اجرا دانست: آن ها عمل اثبات چیزی را به انجام می رسانند؛ پس آیا نمی توان کثرت این نوع بیان را در نمایشنامه های معاصر فارسی، کنشی قلمداد کرد که می خواهد چیزی را به اثبات برساند؟ این نکته ای است ظریف و بحث را قدمی پیش می برد. آری، این خود نوعی عمل است.

نوعی اجراست، اما اساساً عمل نویسنده است نه شخصیت‌ها. نویسنده می‌خواهد چیزی را به اثبات برساند، او تنها صدای معتبر متن است، شخصیت‌ها به نیروها و صداها‌ی دیگر شکل نمی‌دهند بلکه صرفاً به خدمت نیت نویسنده در می‌آیند. بدین سان، متن به جایگاهی بدل می‌شود که در آن دیدگاه و عمل نویسنده صدا و اندیشه شخصیت‌ها را سرکوب کرده و غالباً آن‌ها را از حضوری پر نیرو و حتی گاه از نوعی زندگی متن بنیاد محروم می‌سازد. اگر چنین است اجازه دهید به ارزش‌گذاری روی آوریم و این ویژگی را خصوصیتی آسیب‌زا تلقی کنیم، آسیبی که متأسفانه با همان شدت و حدت در حال تکرار و استمرار است. به گمان من دامنه آن از حوزه ادبیات نمایشی هم فراتر می‌رود و قسمت اعظم ادبیات داستانی معاصر را نیز در بر می‌گیرد. اما اجازه دهید تفحص در ادبیات داستانی معاصر را به اهل فن واگذاریم.

حال بیایید صحنه‌ای از نمایشنامه دشمن مردم اثر ایبسن^{۶۹} را مرور کنیم:

هاوستاد: اما خوب، فکر حمام‌ها، در درجه اول فکر دکتر (استوکمان) بود.

شهردار [پیتراستوکمان]: فکر دکتر بود؟ جدی؟ بله، ظاهراً بعضی‌ها اینطور فکر می‌کنند.

ولی مثل اینکه من هم لااقل سهم

کوچکی در این برنامه داشتم.

خانم استوکمان: توماس [استوکمان]

هم همیشه همین را می‌گوید.

هاوستاد: بله، جناب شهردار، هیچ کس منکر این حقیقت نیست، شما بودید که به این طرح جامه عمل پوشانید. شما بودید که آن را ممکن و قابل اجرا کردید، ما همه این را می‌دانیم و اذعان داریم. من فقط منظورم این بود که فکر اولیه حمام‌ها مال دکتر استوکمان بود.

شهردار: کله برادر من همیشه پراز فکر و نقشه بوده. بدبختانه؛ اما آنجا که کار باید به اجرا دربیاید، جناب هاوستاد باید بگردید و آدم دیگری پیدا بکنید. من فکر می‌کردم دست کم آدم‌های این خانه اولین کسانی باشند که...

خانم استوکمان: پیترا جان...

هاوستاد: جناب شهردار قطعاً...

خانم استوکمان: بفرمایید تو یک چیزی میل کنید، آقای هاوستاد؛ شوهرم تا چند دقیقه دیگر پیدایش می‌شود.

هاوستاد: خیلی ممنون؛ فقط یک لقمه (به اتاق غذاخوری می‌رود)

شهردار (کمی صدایش را پایین می‌آورد) چیز عجیبی است! این بچه دهاتی‌ها را جان به جانشان کنی آداب معاشرت یاد نمی‌گیرند!

خانم استوکمان: آخر، تو چرا باید ناراحت بشوی؟ تو و توماس که غریبه نیستید، برادرید افتخاری هم اگر باشه حق هردوتان است.

شهردار: بله قاعدتاً باید همین‌طور باشد؛ منتها بعضی‌ها مثل اینکه به حق خودشان قانع نیستند

(ایبسن، ۱۳۷۸، صص ۱۴-۱۳).

نمایشنامه دشمن مردم نیز از جهاتی نمایشنامه‌ای است تک‌صدایی^{۷۰}؛

Henrik Ibsen. 69

۷۰. یادآور می‌شوم که اگر کتابه‌های نویسنده علیه دکتر استوکمان را از خلال متن بشنویم، احتمالاً در مورد تک‌صدایی بودن متن و تسلط دیدگاه نویسنده شک خواهیم کرد.



در آن دیدگاه نویسنده مسلط است و دیدگاه های بدیل محکوم می شود (نه منکوب). اگر به کنش زیر متن توجه نکنیم، ای بسا عبارات اییسن را نیز در شمار «بیان های تعیین کننده» به شمار آوریم، حال آنکه چنین نیست. در اینجا همسر استوکمان نگران روابط دو برادر است و ضمن تلاش برای مصالحه آن ها می کوشد مانع هر چیزی شود که آتش پنهان میان آن ها را شعله ور می سازد. «توماس هم همیشه همین را می گوید» به ظاهر یک «بیان تعیین کننده» است، اما خانم استوکمان همواره آن را برای آن به میدان می آورد که نگرانی، یا سوء ظن یا خشم شهردار (برادر شوهر خویش) را فرو نشاند و فضا را آشتی جویانه کند. در عین حال، هرجا احساس خطر او شدیدتر و جدی تر می شود حرف دیگران را قطع کرده و به تعارف می پردازد، به ویژه آن ها را به خوردن شام دعوت می کند. دعوت کردن خود نوعی کنش است (احتمالاً کنش حاصل از بیان) اما در اینجا خانم استوکمان آن را همچون حربه ای برای ختم معرکه (نوعی کنش لازمه بیان) مورد استفاده قرار می دهد. از طرف دیگر، شهردار که احساس کرده خانه برادرش ممکن است به محلی جنجال برانگیز بدل شود و منافع شهر را در معرض خطر قرار دهد، آمده است تا هم سروگوشی آب بدهد و هم از نزدیک شاهد اوضاع باشد و تا حدی قدرت نمایی کند: اینها آدم هایی هستند که تازگی ها دم در آورده اند و او باید آن ها را سرجایشان بنشاند. البته، شهردار سیاست مدار تر از آن است که بی محابا و مستقیم به مجادله برخیزد. و اما هاوستاد؛

او روزنامه نگاری است عافیت طلب، برای شکم چرانی آمده و در ضمن در دوستی با دکتر سودجویی هایی نیز دارد. چون نمی خواهد در برابر شهردار بایستد، یکی به نعل می زند و یکی به میخ؛ در عین حال، شهردار را تا حدی مزاحم حس می کند و در پی فرصتی است که به نحوی از شر استنطاق او خلاص شود و جواب شکم را نیز بدهد.

باری، مادر اینجا احساس نمی کنیم که نمایشنامه به ضرب و زور نویسنده پیش می رود؛ برعکس، احساس ما این است که تقابل و تصادم نیروها (یا شخصیت ها) است که موقعیت های نو به نو پدید می آورد. در اینجا، همچون هر متن نمایشی مطلوب، کنش هایی که شخصیت به اجرا درمی آورد او را به نیرویی در متن بدل می کند که موقعیت را پیش برده و تغییر می دهد، و سرانجام، به موقعیت جدیدی گره می زند. بدیهی است که فقدان این نوع کنش نه فقط شخصیت را از تأثیر می اندازد بلکه مانع از آن می شود که در مقام یک نیرو در تغییر موقعیت و در پیشبرد متن سهیم شود. مقایسه صحنه دادگاه در اثر مؤید الممالک فکری ارشاد و صحنه دادگاه مانند سخنرانی دکتر استوکمان به خوبی کارکردهای نمایشی بیان اجرا کننده را که در صحنه های دادگاهی بهترین امکان شکوفایی خود را پیدا می کنند، نشان می دهد: قاضی و صحنه گردان دادگاه در اثر مؤید الممالک، خود نویسنده است، اما در اثر اییسن، نیروهای فعال نمایشنامه (و شهر)ند که صحنه دادگاه را می چرخانند. یکی از نمونه های ثبت شده و منحصر به فرد تقلیدهای

کمیک ایرانی، *بقال بازی در حضور*^(۷۱) است که شاید کسی تا کنون به آن همچون اجرایی کارناوالی ننگریسته باشد. حضور شخص ناصرالدین شاه به عنوان تماشاگر وهم - در موارد لزوم - مؤلف؛ تعامل جدی نمایش با تماشاگران حاضر در جلسه، و احتمالاً تأثیرات آن ها بر روند تألیف اجرا در پشت صحنه (یعنی تأثیراتی که از بد حادثه ثبت نشده است)؛ شکل گیری متن در شرایط وارونه سازی کل ساختار قدرت آن روزگار، که بخشی از همان ویژگی های نقضیه وار^(۷۲) است که باختین بر آن ها انگشت می گذارد، و احتمال دارد هر لحظه به مرحله خطر و واکنش بالفعل حاضرین - علی الخصوص شاه - نزدیک شود؛ شکل و زمان اجرای نمایش که در سطح نوعی آیین اجتماعی در آغاز سال نو، با ساختاری مشابه آیین های میر نوروزی، هر نوع وارونه سازی کارناوالی را مجاز می داند؛ و هزاران رابطه واقعی و نمایشی دیگر که باعث می شود عبارات متن به عنوان کنش یا عمل در همه سطوح ممکن معنایی بازتاب داشته باشد، ما را برمی انگیزد که به این متن همچون سندی برای تحقیقات آینده بنگریم، سندی که می تواند زمینه مناسبی برای تحلیل يك متن بر اساس نظریه عمل گفتاری فراهم آورد: به ویژه آنکه عطف توجه ما به آن، به عنوان نوعی اجرای کارناوالی، به احتمال زیاد راه های جدیدی برای احیای متن و اجرایی مجدد آن باز خواهد کرد؛ زیرا در این مورد

خاص زمینه اجتماعی - تاریخی متن خود بخشی از متن است، و بخشی از هر اجرای بالقوه. وقتی ویتگنشتاین^(۷۳) استدلال می کند که این «اعمالند»^(۷۴) که به کلمات معنای خاص خود را می بخشند» به این نکته اشاره دارد که معنا چیزی رمز گذاری شده^(۷۵) در متن نیست، بلکه این کنش های ماست که معنا را

می آفریند. دیوید برچ در این باره می نویسد: منظور او از «اعمال» اشاره به این ایده است که «کاربرد»^(۷۶)، معنا را معین و معلوم می کند و نه معنایی ذاتی و فارغ از هر زمینه^(۷۷) خاص که در کلمات رمزگذاری شده است. در اینجا اصطلاح *practices* مهم است. واژه آلمانی که ویتگنشتاین به کار می برد، *Die praxis* یا همان پراکسیس است، و استدلال من این است که پراکسیس، دلایل ویتگنشتاین را که به زبان همچون کاربرد می نگرد با فهم مارکسیستی از پراکسیس به عنوان نوعی فعالیت انسانی در هم می آمیزد، فعالیتی که لازم است در مواجهه با سرکوب و بیگانه سازی^(۷۸) نهادین شده به فعالیتی بنیادین^(۷۹) به منظور ایجاد تغییر در شرایط انسانی بدل شود، و می تواند شالوده ای بسیار ثمر بخش باشد که عمل انتقادی^(۸۰) بر آن استوار می گردد. پراکسیس، و خویشاوندش زبان، درگیر تعامل و تغییر اجتماعی و سیاسی است.

بنابراین، فهم انتقادی ما از پراکسیس نمایشنامه نیز درباره تغییر و تعامل اجتماعی

71. parodic
72. Ludwig Wittgenstein
73. practices
74. encoded
75. use

76. context
77. entfremdung
78. radical
79. critical practice

است. پراکسیس عبارت است از فرآیند تحلیل و عمل که به قصد ایجاد تغییر طراحی می شود. پراکسیس هم عمل است و هم فرآیند و آنچه را که ما، در مقام مردم و نهادهای اجتماعی، انجام می دهیم بنیاد می نهد، اما آنچه که ما انجام می دهیم، با برهان سازی و گفتمان تعیین می شود، یعنی با ابزارهای گوناگونی که برای معنا سازی در اختیار داریم و یکی از آن ابزارها استفاده ما از زبان است. متن عبارت است از مجموعه ای عمل^{۸۰} که درگیر تعامل اجتماعی می شود. و تعامل اجتماعی موضوع قدرت و تغییر است (Brich, ibid, p.19).

پس پراکسیس درگیر فهم آنچه گفته می شود نیست، بلکه مستلزم فهم نحوه ساخت معانی است. در نمایشنامه اگر به هر شخصیت همچون نیرویی صاحب اندیشه و عمل بنگریم، مجموعه ای پراکسیس به اعتبار شخصیت های فعال متن در اختیار داریم، که صدای نویسنده یا می تواند یکی از این نیروها باشد یا خود تشخیصی دگرگونه داشته باشد (این صدا همان «کنش بیان کردن» یا «نقل قول» است) هر بازیگر، به اعتبار رابطه ای که با شخصیت و با تماشاگر برقرار می کند یک پراکسیس محسوب می شود. کارگردان نیز به اعتبار رابطه خود با متن (و نویسنده)، با بازیگران و طراحان، و با تماشاگران به کنشی معنا

ساز شکل می دهد که نوعی

پراکسیس است. طراحان

نیز بخشی از این تعامل

اجتماعی را شکل می دهند.

در نهایت، تماشاگران و

نهاد نقد با تمامی نیروی اجتماعی خود درگیر این تعامل اجتماعی می شوند.

از این منظر، زبان ابزار بازنمایی واقعیت ها و معانی موجود نیست، بلکه به اعتبار بنیان اجرایی خود کاری را به انجام می رساند، و بنابراین، با واسطه کنش، معانی و واقعیت های جدیدی می آفریند. پس این زبانی است که برای ایجاد تغییر طراحی می شود:

معنا نباید فقط به آنچه از کلمات برمی آید محدود و منحصر شود، بلکه باید سطوح متعدد معنا را که زبان در مقام عمل درگیر آن است، یعنی داد و ستدها و تعاملات اجتماعی و نهادین مردم درگیر ارتباط را در برگیرد. قسمت اعظم این معانی هیچگاه به لغت نامه ها راه پیدا نمی کنند. زیرا آن ها معانی درگیر در حرکات بدنی، بیانگری های چهره، ویژگی یا کیفیت صدا و سرعت بیان اند، نیز آنها معانی درگیر در نکته سنجی های اجتماعی و گپ و گفت هاست؛ معانی درگیر در کنایه^{۸۱}، هجو^{۸۲}، استعاره و سخنان متناقض نما؛^{۸۳} معانی درگیر در درنگ ها، شروع های غلط و سکوت های زبان. معانی از پیش فرض های ایدئولوژیک، سیاسی، فلسفی، اجتماعی و اقتصادی مضمّن (یا آشکار) در تعامل نیز ناشی می شوند؛ معانی از طبقه باوری، نژاد پرستی، استعمارگری و سرکوب جنسی برمی آید؛ معانی درگیر مرتبه اجتماعی ما در جهت تثبیت یا تخاصم و درگیر روابط قدرت در میان مردم

است؛ معانی درگیر کشمکش یا

تشریک مساعی است. اینهاست

معانی ای که به قسمت اعظم

فرآیندها و راهبردهای معنا ساز

80 . practices

81 . irony

82 . satire

83 . paradox

شکل می دهد، فرآیندها و راهبردهایی که مردم به کمک آن ها متون را بنا می کنند یا با واسطه متون شکل می گیرند - روشی که واقعیت ها را در حین تعامل اجتماعی بنا می کند (Op.cit.p.24).

پس اگر نمایشنامه را در اجرا مد نظر قرار دهیم، یعنی آن را در شرایط «کارناوالی» بنگریم، درگیر مجموعه ای وسیع از کنش های معنا ساز خواهیم بود، کنش هایی که بخشی از واقعیت تعامل اجتماعی هستند و نه طفیلی کاربرد عادی خود. دیوید برچ برای ترسیم کنشهای معنا سازی که در اجرای يك نمایشنامه دخیل اند از شش اجرای هم زمان نام می برد (Op.cit.p.27).

The performance of writing	اجرای نوشتار
The performance of reading	اجرای خوانش
The performance of analysis	اجرای تحلیل
The performance of rehearsal	اجرای تمرین
The performance of production	اجرای تولید
The performance of reception	اجرای دریافت

و آن ها را به این نحو شرح می دهد:

... برای ساخت معانی، متن مکتوب (نوشتاری) فقط يك جایگاه یا سطح در اجرای نوشتار، خوانش، تحلیل، تمرین، تولید و دریافت محسوب می شود. متن مکتوب، به نوبه خود، در این مورد که ما چگونه، به لحاظ نظری و عملی، با مقام متن نمایشنامه پیش از تولید سروکار داریم مسائل بسیار مهمی را پیش می کشد. اگر بازیگران متن مکتوبی در دست دارند، اگر دانشجویان

آن را روی میز تحریرشان گذاشته اند، و اگر طراحان آن را بر زیردستی طراحی قرار داده اند. پس متن به چه کسی تعلق دارد؟ به نویسنده؟ به بازیگر / دانشجو / طراح؟ اگر نویسندگان نسخه دستنویس کتاب چاپ شده را در اختیار دارند، پس متن چاپ شده به چه کسی تعلق دارد؟ به نویسنده؟ به ناشر؟ به کسی که نسخه ای از آن را از کتابفروشی می خرد؟ به کارگردان تولید کننده آن؟ به مدیریت شرکت تئاتری، تلویزیونی یا سینمایی؟ پاسخ ها ... همواره موجب کشمکش می شود. و ماهیت این کشمکش است که علاقه مرا به خود جلب می کند، زیرا کشمکش محور پراکسیس است، و پراکسیس، از نظر من، محور آن نوع کنشگری انتقادی زبان و گفتمان که از نظر اجتماعی و سیاسی مسئول و پاسخ گوست ...

پس پرسشی که باید به آن پاسخ دهیم این است که چه چیز متن نمایشنامه^{۸۴} را از هر متن دیگری متمایز می کند؟ پاسخ من این است: کاربرد^{۸۵}. اگر متن در مقام متن نمایشنامه برای اجرای نوشتار، خوانش، تحلیل، تمرین، تولید و دریافت به کار رود، به متن نمایشنامه بدل می شود. اما چه چیز به نمایش^{۸۶} شکل می دهد؟ پاسخ من این است: میل^{۸۷} به استفاده^{۸۸} از يك متن برای تولید. من بر میل تأکید می کنم، زیرا بسیاری از کاربردهای متن منتج به تولید نمی شود. مثلاً بسیاری از تمرین های عملی کلاس درس متن ها را به عنوان نوشتار، خوانش، تحلیل و دریافت به اجرا درمی آورند و خیلی کم به اجرای تمرین و تولید میل می کنند. در اینجا تمایز قائل شدن میان اجرا^{۸۹}

- 84 . drama text
- 85 . use
- 86 . drama
- 87 . desire
- 88 . use
- 89 . performance

و تولید^{۹۰} بسیار مهم است، و هر جا من از اصطلاح اجرا استفاده می‌کنم به هر يك، يا همه، شش فعالیت نوشتار، خوانش، تحلیل، تمرین، تولید و دریافت اشاره می‌کنم. پس نمایشنامه به عنوان گونه یا ژانر نه به اعتبار معانی ذاتی یا فرایند نگارش، بلکه به اعتبار کاربرد اجتماعی متن - هر متنی - تعریف می‌شود، کاربردی که نهادهای گوناگون در هر نوع فرآیند اجرایی اعمال می‌کنند، نهادهایی چون تئاترهای حرفه‌ای و غیر حرفه‌ای، آموزش، تلویزیون، سینما، رادیو، ویدئو، مطبوعات، مراکز گفتار درمانی، مراکز فن بیان، مکالمات عمومی، طراحی، نقد و از این قبیل. (Op.cit.pp.27-29).

واقعیت حالت تغییرناپذیر و ثابت امور نیست. دیدگاه‌های متفاوت، واقعیت‌ها - یا جهان‌های متفاوت - پدید می‌آورد. پراکسیس نمایشنامه فهم و درک همین روش‌های متعدد است. یعنی روش‌های ساخت معانی به اعتبار گفتمان‌های متعدد و به نوبه خود آگاهی از این امر که چگونه واقعیت‌ها - یا جهان‌ها - آفریده می‌شوند. قطعه زیر از نمایشنامه *سلام و خدا حافظ* اثر آثول فوگارد^{۹۱} برگزیده شده است:

هستر^{۹۲}: تو تمام شب را بیدار می‌مانی؟

جانی^{۹۳}: وقتی حالش بد است.

هستر: تو که گفتی حالش بهتر شده.

جانی: دارد بهتر می‌شود.

هستر: پس حالش بد بوده.

جانی: افتاده تو خط خوب

شدن.

هستر: ولی بد بوده

جانی: نباید بلند صحبت کنیم.

هستر: من بلند صحبت نمی‌کنم.

جانی: من حرفم را زدم.

هستر: باشد هر وقت بلند حرف زدم بگو!

جانی: داری شروع می‌کنی،

هستر: آه کثافت!^{۹۴}

برچ در باره این قطعه می‌نویسد:

در اینجا نه فقط می‌توان دست به انتخاب‌های زبان‌شناسانه زد، بلکه امکان انتخاب‌های گفتمانی که بتوانند کشمکش را منتقل کنند نیز وجود دارد. بازیگران انتظار کشمکش را که همچون نتیجه شناختی بینامتنی در مورد بگو مگوی قبلی میان جانی و هستر (برادر و خواهر) رشد می‌کند در اجرای تحلیل و اجرای تمرین می‌توانند از کار درآورند. این بگو مگو را می‌توان همچون مکالمه‌ای ساده همراه با رویدادی اندک خوانش کرد، در عین حال، می‌توان آن را بر حسب شأن و مقام شخصیت‌ها، روابط قدرت در میان آن‌ها، کشمکشی که درگیر آنند و از این قبیل نیز خواند: به عبارت دیگر، «جهت‌یابی نشانه‌شناختی» که راه و روش دست زدن به این انتخاب‌ها را تعیین می‌کند، از نظر زبان‌شناسی و گفتمانی، با واسطه، و به سوی، موقعیت‌های اجتماعی و ایدئولوژی‌ها جهت پیدا می‌کند. ما در قلمرو دستور زبان، حالت متعددی^{۹۵}، حال و هوا، حرکات، بگو مگوها، اعمال و

از این قبیل دست به انتخاب

می‌زنیم، اما این انتخاب‌ها

میرا و بی‌غرض نیست. متن‌ها

نه فقط نمونه‌های خنثی و از

90 . production

91 . Athol Fugard

92. Hester

93 . Johnnie

۹۴. تک به David Brich, OP.cit, P.76 . یا به ترجمه فارسی: فوگارد آثول، سلام و

خدا حافظ، محمود کیانوش، تهران، نشر اندیشه، ۱۳۵۵، صص ۲۸-۳۷.

95 . transitivity

نظر ایدئولوژیک درگیر ناشده گونه‌های موقعیتی متفاوت^{۹۶} نیستند، بلکه با آن دسته گونه‌های موقعیتی تعین نهادی پیدا می‌کنند که برگونه‌های دیگر برتری و سلطه دارند. این برتری و سلطه می‌تواند به دیدی از این دست منجر شود، کما اینکه می‌شود، که يك گونه موقعیتی خاص در زمینه‌هایی خاص نه فقط شایسته‌تر از گونه‌های دیگر است، بلکه در همه موقعیت‌ها درست‌تر از دیگر گونه‌هاست.

درواقع آنچه این‌گونه انجام می‌دهد همانا سرکوب گونه‌های موقعیتی دیگر است. این بدان معنا است که ستیز بر سر قدرت به گونه‌هایی موقعیتی منتج می‌شود که با هم کشاکش ایدئولوژیک دارند؛ به نظام‌های متفاوت ایدئولوژیکی برای طبقه بندی و کنترل جهان. (Brich, Op.cit, pp.76-77)

از این منظر متن نمایشنامه هیچ نیست مگر عمل ارتباطی متمایزی که هدف آن تأثیرگذاری بر اندیشه‌ها و اعمال دیگران است. نفی متن به عنوان متن شاید خالی از اغراق نباشد. اگر صحیح است که پذیرش کارکردهای درونی متن خود «عملی» انتقادی تلقی می‌شود که در بازی قدرت سهیم است، پس می‌توان در کشاکش انتقادی بر سر اعتبار یا عدم اعتبار متن، حق و حقوق آن را نه به شیوه‌ای انحصاری، بلکه تا آن حد که شایسته و درخور است به کرسی نشاند. در این میان شاید نقطه نظر راس چیمبرز^{۹۷} متعادل‌تر باشد.

چیمبرز از نظریه‌های آستین در تحلیل تأثیر استفاده کرد، اما او بحث خود را با رد ماهیت «طفیلی‌وار»

گفتمان داستانی آغاز نمود. به علاوه، او نیز مانند کریستوا بر این نکته تأکید کرد که نقش گوینده در چنین گفتمانی نمی‌تواند در درون سرمشق متعارف «کنش لازمه بیان» عمل کند، سرمشقی که می‌پذیرد گوینده با شنونده‌ای مشخص و شناخته شده تماس دارد. چیمبرز می‌نویسد:

يك گفتمان هنری، که رشته‌های پیوند آن با مؤلفش بسیار سست و سریع القطع است، رابطه خطابی خود را با شنوندگان پیوسته جدیدی حفظ می‌کند که باید آن‌را در زمینه‌های پیوسته متنوع تفسیر کنند. پس «بیان اجراکننده» نهفته در پس گفتمان زیبایی شناختی چیزی شبیه این خواهد بود: «داوطلبم مرا تفسیر کنید» یا «از شما دعوت می‌کنم مرا تفسیر کنید» - همیشه فرض کرده‌اند که چنین عملی را می‌توان به خود پیام (که همان فرستنده می‌شود) منسوب کرد و اینکه گیرنده را که در اینجا با لفظ «شما» نامگذاری شده می‌توان شخصی کاملاً نامعلوم تصور کرد که این عمل «احتمالاً علاقه او را برمی‌انگیزد» (Carlson, ibid, p.70).

چیمبرز براساس نظریه متعارف زبان‌شناسی، و با وام‌گیری اصطلاحات خاص بن ونیست، در شروع تحلیل خود دست به تمایز مفیدی می‌زند:

به متن تئاتری، مانند هر گفتمانی، می‌توان به عنوان «گفته»^{۹۸} و «عمل گفتن»^{۹۹} اندیشید. در مورد اول فرض بر این است که متن می‌تواند، «به روشی دستور زبانی» برحسب اجزای تشکیل دهنده خود و

96. different registers

97. Ross Chambers

98. énoncé

99. énonciation



چگونگی عملکرد آن‌ها با یکدیگر سخن گوید. در مورد دوم، متن در زمینه‌ی ارتباطی، و به عنوان عملی که در نظر است تأثیری بر یک یا چند تماشاگر بگذارد، پدیدار می‌شود (Op.cit.p.70).

سپس چیمبرز تفسیر خود را در این دو سطح پی می‌گیرد. او درباره‌ی سطح «گفته»، یعنی کنش لازمه‌ی بیان در درون دنیای روایتی نمایشنامه، می‌نویسد:

به آسانی می‌توان تعیین کرد که موضوع اصلی روایت نمایشی روابط مبنی بر کنش لازمه‌ی بیان است، یعنی دادوستدی ارتباطی میان فرستنده و گیرنده‌ی یک گفتار در درون یک زمینه‌ی مفروض... این اندیشه‌ای است کاملاً درست که رسالت تئاتر کندوکاو در نتایج این شم زبانی است که «گفتن همان عمل کردن است» و «عمل کردن همان گفتن است» (Op.cit.p.71).

این سخن ما را به همان فرض اولیه باز می‌گرداند که گفتیم در درون نمایشنامه نیز گفت‌وگو همان کنش است؛ به علاوه، وقتی در هر دو سطح «گفته» و «عمل گفتن» به متن نمایشنامه نظر می‌کنیم، دیگر شکافی را که آستین و سرل میان هنر و زندگی قائل بودند مشاهده نمی‌کنیم. هر گفتاری در نمایشنامه می‌تواند در آن واحد در هر دو سطح عمل کند. یان کات،^{۱۰۰} منتقد مشهور لهستانی، می‌نویسد:

در ۱۹۵۶... افتتاحیه‌ی اجرای نمایشنامه هملت را در کراکو دیدم. این زمان معنای خاصی دارد. سه سال بعد از مرگ استالین، هم‌زمان با اکتبر بیستم در

مسکو، و اکتبر طوفان را در لهستان، دوره‌ی معروف به «گرما». در کشور من گرما یخ‌ها را آب می‌کند. نخستین اجرای هملت در ماه سپتامبر بود همان ماهی که «اکتبر لهستان» را به دنبال داشت. مصراع‌هایی که همه از حفظ دارند، مصراع‌هایی که تا زمان ما صرفاً ادبی بودند، ناگهان دهشتناک، و تقریباً تکان دهنده جلوه کردند. «در حکومت دانمارک همه چیز فاسد است»، این نخستین هم‌نوایی با معنای جدید هملت بود، و بعد صدای مرگبار کلمات «دانمارک زندان است» سه بار تکرار می‌شود. هملت از صحنه‌ی اول تا آخر به یک نمایشنامه سیاسی تبدیل می‌شود. از میان همه کلمات شکسپیر «مراقب باشید» رساتر از همه بود. در قصر السینور در پس هر پرده کسی پنهان شده بود. گیلد نسترن و روزنکراتس، دوستان هملت، همچون مأموران پلیسی مخفی رفتار می‌کردند. گمان من این است که این دو همان‌طور نمودار شده‌اند که شکسپیر می‌دید. مسلماً شکسپیر می‌دانست چه کسی «مارلو» را به قتل رسانده است و چرا. سیاست بر هر احساسی سنگینی می‌کند و راه‌گریزی از آن نیست. سخن هملت: «بودن یا نبودن» می‌تواند به معنای «عمل کردن یا عمل نکردن» باشد. هملت لهستانی سال ۱۹۵۶ هم جوانی خشمگین بود و هم کمونیستی سرکش (Kott, 1968, p.18).

در این مثال کات به‌خوبی نشان می‌دهد که مفهوم «گفتن همان عمل کردن است» هم‌زمان هم در دنیای داستانی و هم در دنیای واقعی روی می‌دهد. «کنش لازمه‌ی بیان» هم داستانی («گفته») است و هم واقعی («عمل گفتن»). به علاوه، او با هوشمندی

100 . Jan Kott

یادآور می‌شود که حتی در زمان شکسپیر نیز این سخنان حامل نظریه و عمل سیاسی بوده‌اند. کات در کتاب دیگری، *تناول خدا/یان*، در اشاره به اجرایی از نمایشنامه *باکی* اثر اورپیید در برابر اُرد، پادشاه اشکانی، به‌خوبی نوعی اجرای کارناوالی را - به نقل از پلوتارک - شرح می‌دهد که در آن، به‌زعم کریستوا، بازیگر و تماشاگر، در مقام مؤلف، به نوبت و هم‌زمان فاعل و مخاطبِ گفتمان قرار می‌گیرند:

سفره‌ها جمع شده بود و بازیگر تراژدی، موسوم به جیسون، اهل ترالس، درست صحنه ... قبل از ورود آگاه را به آواز می‌خواند. زمانی که او را تشویق می‌کردند، سیلاس که در کنار در سرسرای ضیافت ایستاده بود، در مقابل پادشاه تعظیم کرد و آنگاه سر کراسوس را به وسط جمع انداخت. پارت‌ها، کف‌زنان و با فریادهای وجدآمیز، سر را بلند کردند، و به فرمان پادشاه، جایی در ضیافت به سیلاس دادند. آنگاه جیسون لباسی را که برای نقش پنتیوس پوشیده بود، به یکی از همسرایان داد، قبضه موی کراسوس را قاب زد و در حالی که نقش زنی را که از باکوس الهام می‌گیرد به خود می‌گرفت، با شور و شغف این اشعار را خواند: «از کوهساران می‌آوریم/ شاخه نو بریده به قصر/ آه شکار دلپذیر ما!». همه از این شعر محظوظ شدند. اما وقتی او به گفت‌وگوی

خود با همسرایان رسید که

«چه کسی او را کشت؟»،

«افتخارش از آن من است»،

پوماگزاتراس که برحسب

اتفاق در ضیافت حاضر بود،

از جای جست و قبضه موی سر را ربود. وی گفت: «این را من باید بگویم و نه کس دیگر». پادشاه بی‌اندازه محظوظ شد. به پوماگزاتراس هدایای مرسوم بخشید و به جیسون يك قنطار داد. گویند این بود مضحکه^{۱۰۱} ای که همچون پس پرده^{۱۰۲} ای در پی تراژدی لشکرکشی کراسوس بازی شد (کات، ۱۳۷۷، صص ۲۲۵-۲۲۴).

اگر بخواهیم تمایز مفید چیمبرز را میان «گفته» و «عمل‌گفتن» در حوزه نمایشنامه‌های فارسی به محک بزنیم بار دیگر به همان نتیجه تکراری دست خواهیم یافت که پیش از این از آن یاد کردیم، و آن حضور یکسویه و آمرانه کنش مؤلف به نسبت کنش شخصیت‌هاست. به گفت‌وگوهای زیر از نمایشنامه *جعفر خان/ز فرنگ آمده* نوشته حسن مقدم توجه کنید.

دایی: شما، آقاجون، حالا که به سلامتی اومدید مملکت خودتون، باید به رسوم ایرونی عادت کنید: باید با دست غذا بخورید، بعد از مشروبات دهن‌تون باید کر بدید. باید روی زمین بخوابید. باید ... اه؟ کلات کو؟

جعفرخان: ورداشتم، سرم باد بگیره، برای حفظ الصحه ...

دایی: حفظ الصحه چیه؟ برو کلات سرت بگذار. مرده که.

شما ایرونی هستید، نباید از این حرف‌ها بزنید (می‌خواهد

کلاه را سر جعفرخان بگذارد).

جعفرخان (مانع می‌شود):

دکتر گفته، اگر متصل کلاه

ببرم، شوو^{۱۰۳} می‌شم.

دایی: بله؟

جعفرخان: اه! چیز ... کچل

101. farce
102. afterpiece

لازم به توضیح است که afterpiece نمایش کوتاه خنده آوری بود که در پی يك نمایش بزرگ جدی اجرا می‌شد.

103. Chauve

می‌شوم،

دایی: دکتر غلط کرده، دکتر چه می‌فهمه؟ تو به حرف من گوش کن. در این مملکت، اگر آدم کلاه سرش نگذاره، کلاه سرش می‌گذارند (کلاه را می‌گذارد سر جعفر خان) ما ابرونی‌ها باید کلامون دو دستی نگر داریم، چون که تنها چیزی است که برامون باقی مونده... (مقدم، ۱۳۵۷، صص ۲۴-۲۳).

اجرای این نمایشنامه در زمان خود شهرت قابل ملاحظه‌ای پیدا کرد و گفته‌اند همه اقشار جامعه از آن استقبال کردند. این امر نشان می‌دهد که مقدم توانست در جامعه‌ای که در آن تضاد میان سنت و تجدد بسیار حاد بود به گونه‌ای حرکت کند که ضمن هجو هر دو، خصومت هیچ یک را برنیانگیزد. با آنکه نزدیک به یک قرن از زمان نگارش و اجرای متن (۱۳۰۱ شمسی) می‌گذرد، هنوز بخش وسیعی از زبان متن خود را امروزی و سرزنده نشان می‌دهد و هنوز ما را می‌خنداند (یا می‌تواند بخنداند). اما آن ویژگی خاص که می‌خواهم بر آن انگشت بگذارم و چنان که گفتم در سراسر نمایشنامه نویسی و داستان نویسی معاصر ما استمرار داشته، این نکته است که در خواندن (یا اجرای) متونی از این دست کنش ارتباطی همانا کنش میان نویسنده و مخاطب («عمل گفتن») است نه تعامل نویسنده/متن/مخاطب («گفته + عمل گفتن»). نویسنده می‌خواهد چیزی بگوید (گفتنی که عین عمل است) و برای این منظور از نمایشنامه به عنوان ابزار استفاده می‌کند. تماشاگر هم در این کنش ارتباطی بیشتر در پی پیام‌های آشکار یا پنهان نویسنده است و کار چندان به متن ندارد. متن دنیایی خود بسنده

بنا نمی‌کند که تماشاگر ضمن غوطه خوردن در آن میان آن دنیا و دنیای خود رابطه‌ای استعاره‌ای برقرار کند و لذا با تعامل یا تقابل با آن دنیا معناسازی کند. حرف‌های دایی در این مورد که در مملکت ما آدم باید کلاهش را دو دستی بچسبد، ای بسا امروز هم تماشاگر را به خنده وادارد، اما واقعیت آن است که اینها حرف و عمل دایی نیست، حرف و عمل حسن مقدم است. شاید بگویید که این بخش استثنایی است و در قسمت‌های دیگر متن فوق، حضور مؤلف این قدر آشکار نیست. اما واقعیت امر این است که در سرتاسر این گفت‌وگو و در کل این نمایشنامه شخصیت‌ها در حال پاسخ‌گویی به نیازهای نویسنده‌اند نه متن، به همین دلیل فاقد سرزندگی و حیاتی هستند که بتوانند دنیای از پیش طرح شده نویسنده را به هم بریزند و به عنوان شخصیت معمار سرنوشت خویش در دنیای داستانی باشند. حال به گفت‌وگوی زیر توجه کنید:

هملت: ... از کی گورکن شده‌ای؟

گورکن ۱: از میان همه روزهای سال، روزی که شاه هملت فقید را بر فوریتیزاس پیروز کرد، گورکنی را هم نصیب من کرد.

هملت: از آن زمان چقدر می‌گذرد؟

گورکن ۱: نمی‌توانی خودت بگویی؟ هر احمقی می‌تواند، این روز همان روزی است که هملت جوان به دنیا آمد؛ همان که دیوانه است، او را به انگلستان فرستاده‌اند.

هملت: اوه، عجب؛ چرا او را به انگلستان فرستاده‌اند؟

گورکن ۱: چرا، خوب برای اینکه دیوانه بود؛ آنجا عقل به کلاهش برمی‌گردد؛ اگر هم برنگشت، آنجا اهمیتی ندارد.

هملت: چرا؟

گورکن ۱: آنجا دیوانگیش به چشم نمی‌آید؛ چون همه آن‌ها مثل خودش دیوانه‌اند.

هملت: هملت چطور دیوانه شد؟

گورکن ۱: گویا، به طرز عجیب و غریبی.

هملت: چطور، به طرز عجیب و غریبی؟

گورکن: راستش، با از دست رفتن هوش و حواسش.

هملت: ریشه این اتفاق کجا بود؟

گورکن: معلوم است. اینجا بود، در دانمارک؛ من خودم، از جوانی تا حالا، سی ساله دارم گورم را می‌کنم. (پرده پنجم، صحنه اول)^{۱۰۴} (Shakespear, 1969, pp. 174-175).

در اینجا نیز کنایه‌های متن آشکار، و در عین حال، چند پهلوی است. تماشاگر انگلیسی نه فقط به کنایه‌هایی خواهد خندید که او و هموطنانش را دیوانه می‌خواند، بلکه می‌تواند سخنان گورکن را در مورد خاک دانمارک (که هر عاقلی را دیوانه می‌کند) کنایه‌ای غیر مستقیم به شرایط انگلستان نیز تلقی کند. کنایه نمایشی خاصی نیز درون موقعیت پدید می‌آید، زیرا گورکن نمی‌داند در حال سخن گفتن از هملت با هملت است، اما تماشاگر می‌داند. باری، تماشاگر انگلیسی این کنش‌های ارتباطی را هم کنش شکسپیر تلقی می‌کند («عمل گفتن») و هم کنش گورکن، زیرا سخنان گورکن صدای مردم فقیر و زحمتکش دانمارک داستانی نیز هست

(«گفته»). شکسپیر اجازه می‌دهد

که هملت این صدا را نیز بشنود، و او احتمالاً پس از هر پاسخ تکان

دهنده گورکن، نگاهی به هوراشیو می‌اندازد تا او را نیز در این ارتباط متقابل سهیم کند. اگر در نمایشنامه هملت هر یک از شخصیت‌های اصلی صدایی است در شرایط مفروض دانمارک، گورکن نیز به تنهایی به صدا و تلقی مردم بدل می‌شود، چنانکه برناردو و مارسلوس به جنبه دیگر این صدا بدل می‌شوند. در نمایشنامه جعفرخان... از یک سو دایی (و کل شخصیت‌های سنت‌گرا) و از سوی دیگر جعفرخان به دو صدا و تلقی در شرایط مفروض نمایشنامه بدل نمی‌شوند، آن‌ها خواسته‌ها، آرزوها، نگرانی‌ها و نگرش‌های «سنت» و «تجدد» را در زمینه شرایط مفروض نمایشنامه باز نمی‌تابانند، بلکه آن‌ها در کل نگاه دوسوگرا و منتقدانه حسن مقدم به سنت و تجدد را منعکس می‌کنند. به عبارت دیگر آن‌ها زندگی‌ای مستقل از نویسنده پیدا نمی‌کنند.

این ویژگی، چنانکه گفتیم، وجه غالب داستان نویسی و نمایشنامه‌نویسی مدرن ایران است، حال آنکه در دنیای داستانی شاهنامه و مثنوی، غالباً هر شخصیت به صدا و تلقی خاصی مستقل از نویسنده بدل می‌شود و از این حیث توان فردوسی بی‌نظیر است. در داستان «رستم و سهراب»، نه فقط سهراب و رستم، بلکه شخصیت‌هایی چون کاووس شاه، افراسیاب، پهلوانان ایرانی، تهمینه و غیره هر یک صدایی در شرایط مفروض داستان به حساب می‌آیند. حتی گردآفرید -

که در قسمت کوتاهی از متن ظاهر می‌شود - خود به صدایی مستقل بدل می‌گردد. و فردوسی - در مقام

۱۰۴. توجه کنیم که کارکرد گورکن در نمایشنامه هملت همان کارکرد دلک است، لذا در همه متون انگلیسی از او با عنوان Clown یاد می‌شود. در اینجا از عرف ترجمه‌های فارسی پیروی شد و «گورکن» به کار رفت.

شاعر- نمی‌کوشد او را صرفاً به ابزاری برای تحسین خود از دلاوری و میهن پرستی ایرانیان بدل کند.^(۸)

در پایان این بحث اجازه دهید نگاهی
۵. نگاهی به به کتاب ویلیام بی‌من^{۱۰۵} به نام زبان،
کتاب زبان، منزلت و قدرت در ایران بیندازیم.
منزلت و قدرت زیرا او، تا حدی با وام‌گیری از
در ایران نظریه عمل‌گفتاری، کوشیده است
ساختار تعاملی زبان ایرانیان را
بررسی و ترسیم کند. بی‌شک بررسی و تحلیل دیدگاه‌ها
و دستاوردهای او در مورد این ساختار تعاملی برعهده
زبان‌شناسان است، اما بد نیست نگاهی به بررسی او در
حوزه زیباشناسی بیندازیم:

بی‌من وقتی به سیاه‌بازی می‌پردازد با لحنی که سرشار
است از تحسین بی‌رویه، می‌کوشد آن‌را در همان
ساختار تعاملی که خود پیشتر تبیین کرده بود توضیح
دهد. براساس فرضیه او:

الگوهای بنیادی جامعه ایرانی به مفهوم ساختاری چندان
پیچیده نیستند اما امکانات فراوانی برای کنش‌های زبان
فراهم می‌آورند. دو حوزه از تقابل فرهنگی نمادین در زندگی
ایرانیان نقش اساسی ایفا می‌کند. حوزه اول تقابل میان درون
و بیرون است و حوزه دوم تقابل میان سلسله مراتب و برابری
(بی‌من، ۱۳۸۱، ص ۳۴).

آنگاه، به شیوه‌ای ساختارگرایانه،
تقابل درون-بیرون و تقابل میان
سلسله مراتب و برابری را چنین
شرح می‌دهد:

بیرون در بیان فلسفی ظاهر نامیده می‌شود و جزء ملازم و
ضروری زندگی تلقی می‌شود، اما از نظر معیارها و موازین
اخلاقی از ارزش بالایی برخوردار نیست. ظاهر عرصه تباهی
و جاذبه‌های دنیوی است، و با این همه، حائلی است برای
دنیای ظریف و حساس باطن. بنابراین، شخص ممکن است
برای ظاهر ارزشی قائل نشود اما در عین حال، باید بداند
چگونه در ظاهر رفتار کند. این هشدار که ظاهر را حفظ
کن (مراقب وجه بیرونی‌ات باش!) فراوان گوشزد می‌شود
و بسیار هم مورد توجه قرار می‌گیرد، زیرا فرد با کنترل
جنبه‌های بیرونی رفتار می‌تواند خود را از خطر دور نگه
دارد و باطنش را حفظ کند (همان، ص ۳۵).

...تعهدات مربوط به منزلت اجتماعی در کمتر جامعه‌ای
به اندازه ایران جدی گرفته می‌شود. افرادی که در جایگاه
برتر قرار می‌گیرند باید به حق به آن جایگاه ارتقا پیدا کنند و
با انجام تعهدات خود نسبت به زیردستان حمایت و احترام
آن‌ها را جلب کنند تا بتوانند همچنان جایگاه خود را حفظ
کنند. زیردستان نیز متقابلاً با انجام وظیفه پیوند خود را با افراد
خاصی که مقام بالا دارند حفظ می‌کنند. در تقابل با روابط
سلسله مراتبی در جامعه ایران، پیوندهای حاصل از رابطه
برابری و صمیمیت قرار دارد. حفظ این نوع پیوندها و روابط
متضمن ایفای چنان تعهدات متقابل و سفت و سختی است که
اغلب برآوردن آن‌ها ناممکن به نظر می‌رسد (همان، ص ۳۶).

آنگاه، وقتی در پایان کتاب، نگاهی
مختصر به نمایش سیاه‌بازی
می‌اندازد، دلقک اصلی (همان سیاه)
را دارای زبانی ساختارستیز می‌داند

که به کلی الگوهای بنیادی جامعه ایرانی را زیرورو می‌کند. او با رفتار صمیمانه و خودمانی، حفظ ظاهر نمی‌کند و ساختار درون و بیرون را وارونه می‌کند، و در همان حال ساختار سلسله مراتبی را نیز زیر پا نهاده و در هم می‌ریزد:

دلّک با کاربرد زبان به نحوی کاملاً غیر عادی و به دور از هنجارهای معمول به تماشاگران امکان می‌دهد که زبان او را خارج از ساختار گفتار متعارف در تعامل با بداند و به سازوکار آداب او بخندند. البته رفتار دلّک بسیار فراتر از نظام زبان فارسی می‌رود. دامنه نمایش مضحک او به کل ساختارهای فرهنگی ایرانیان که زیربنای کاربردهای زبانی است گسترش پیدا می‌کند و این کلید درک زیبایی شوخ طبعی‌های اوست. در حقیقت [او] برای تولید طنز، باید زیرساخت‌های فرهنگی را خوب بشناسد. نمایش سیاه‌بازی به مثابه (راهبردی) ساختار ستیز در بازنمایی ساختار، شکوه و ظرافت فوق‌العاده‌ای را در کاربرد زبان نشان می‌دهد. که نوعی زیبایی‌شناسی بسیار پخته و پرورده است (همان، ص ۲۷۵).

عجیب است که در این توصیف سراسر تمجید، آقای بی‌من روشن نمی‌کند که ویژگی خاص و منحصر به فرد سیاه به نسبت دیگر دلّک‌ها در فرهنگ‌های دیگر چیست؟ دلّک، در همه فرهنگ‌ها، جهان را وارونه می‌کند، و این ویژگی دلّک‌های شکسپیری نیز هست. به علاوه، درهم ریختن ساختار سلسله مراتب نیز به قدمت غلامان نیرنگبان کم‌دی رُمی است که نقش کارکردی آن‌ها در کم‌دی رم همان نقش دلّک بوده است. چاپلین نیز، به عنوان دلّک، در مثلاً روشنائی‌های شهر رابطه‌ای مشابه با مرد میلیونر برقرار

می‌کند، و ما می‌توانیم بازتاب‌های آن را در نمایشنامه/ریب پونتیلار و نوکرش ماتی اثر برتولت برشت شاهد باشیم. هنر بی‌من زمانی می‌توانست به خوبی بروز کند که او -همراه با مورد پژوهی‌های فراوان- روشن کند که سیاه‌بازی در روابط قدرت، ساختار سلسله وقایع و شرایط فرهنگی مبتنی بر درون-بیرون چگونه اجرا می‌شود و چه کنش‌های اجتماعی را دامن می‌زند؟ مثلاً پاسخ به پرسش‌هایی از این قبیل -اگر محققانه باشد- شاید جایگاه «سیاه‌بازی» را در تعامل اجتماعی ایرانیان روشن‌تر نشان دهد: چرا در دوران رضاخان قسمت اعظم پدیده‌های سنتی، از جمله سنت‌های نمایشی، سرکوب شد، حال آنکه فرزندش -لااقل در مرحله‌ای از حکومت خود- به احیای آن‌ها همت گماشت؟ برای يك ایرانی متعارف حضور در نمایش «سیاه‌بازی» به چه معناست؟ به منزله حفظ ظاهر است یا حفظ باطن؟ یا صرفاً نوعی مشارکت آیینی است، از آن نوع که در آیین‌های میرنوروزی، کوسه برنشین و آیین‌های مشابه معمول است (توجه کنیم که میر چا الیاده این نوع آیین‌ها را به منزله «بازگشت به ازل» می‌داند، یعنی بازگشت به دوران طلایی که فاقد سلسله مراتب و هر نوع تقسیم‌بندی -از جمله درون و بیرون- بود). آیا يك حاجی متعارف اجازه می‌دهد در منزلش سیاه‌بازی اجرا شود؟ آیا شخصیت‌هایی که در ساختار سلسله مراتبی جامعه عهده‌دار حفظ و سلامت باطن تلقی می‌شوند به دیدن سیاه‌بازی می‌روند یا حاضرند از يك اجرای سیاه‌بازی حمایت کنند؟ آیا شاه ایران به دیدن سیاه‌بازی می‌رفت یا از آن حمایت می‌کرد؟ در جامعه نیمه مدرن ایران سیاه‌بازی چه جایگاهی دارد؟ در جامعه

معاصر ایران که تقریباً انواع رسانه‌های الکترونیکی وجود دارد، سیاه‌بازی چه جایگاهی دارد؟ باری، این پرسش‌ها و پرسش‌های فراوان دیگری از این دست بهتر می‌توانند جایگاه این نمایش سنتی را به عنوان نوعی کنش اجتماعی روشن سازند.

با این همه، اعتقاد شخصی من آن است که نمایش سیاه‌بازی شایسته‌ی تمجیدهای اغراق‌آمیزی از این دست نیست. اگر سیاه‌بازی را در زمینه‌ی سنت‌های نمایشی کمیک در دیگر جوامع و فرهنگ‌ها بررسی کنیم، احتمالاً آن را در شمار خام‌ترین انواع آن خواهیم یافت. به علاوه، این نکته همواره مرا به شگفتی واداشته است که وقتی به سنت‌های کمیک ایرانیان رجوع می‌کنیم از شخصیتی چون ملانصرالدین - که به عنوان دلقک کمیک ظریف‌تر، پذیرفته‌شده‌تر، پیچیده‌تر، و منحصر به فردتر است - چشم می‌پوشیم. درست است که ملانصرالدین حامل یک سنت اجرایی نیست (که ای کاش بود) اما بخش مهمی از فرهنگ کمیک جامعه‌ی ما و پاره‌ای از فرهنگ‌های نزدیک و مجاور ماست. حضور هنوز زنده‌ی او در ضرب‌المثل‌ها و حکمت عامیانه‌ی مردم ایران نشانه‌ی نقش تعیین‌کننده‌تر او در تعامل فرهنگی-زبانی ایرانیان است. از این نکته نیز نباید غافل ماند که پژوهش در سیاه‌بازی زمانی بارآور خواهد بود که به آن همچون نمایشی کارناوالی - به همان گونه که کریستوا شرح می‌دهد - نظر کنیم، یعنی نه به عنوان بازنمایی وارونه‌ی روابط سلسله‌مراتبی و درون-بیرون، بلکه همچون کنشی اجتماعی که خود در روابط قدرت سهیم می‌شود و نقشی مؤثر ایفا می‌کند. به پاره‌ای از پرسش‌هایی که طرح کردم فقط با چنین نگاهی می‌توان نزدیک

شد. متأسفانه شیفتگی بیش از حد، مانع از آن شده است که «بی‌من» گامی مفید در پژوهش‌هایی از این دست بردارد. این ایراد همواره به روش‌های ساختارگرایانه وارد بوده است که چاقوی تشریح آنها فقط می‌تواند تقابل‌های دوتایی را کالبدشناسی کند، تقابل‌هایی که ممکن است بیشتر جعلی باشند تا واقعی. در تحلیل‌های ساختارگرایانه‌ای از این دست توجه ما بیشتر به هنرنمایی‌های چاقوی نظریه، که با فاضل مآبی دانشگاهی خود را بزرگتر از آنچه هست نشان می‌دهد، جلب می‌شود تا به واقعیت پدیده‌ی مورد تحلیل.



(۱). نحوه شکل‌گیری موقعیت در نمایشنامه‌های ایرانی نیازمند پی نوشت ها تحقیق جداگانه‌ای است (این هم از جمله تحقیقات انجام نشده است). معزالدیوان فکری در نمایشنامه تک پرده‌ای دکتر دل افروز موفق می‌شود به یک موقعیت سه‌نفره کمیک شکل دهد، موقعیتی مابین دکتر دل افروز مجرد، نوکرش اکبر که او هم مجرد است و زینت، دختری مصمم و مهاجم که با اعتماد به نفس فوق‌العاده‌ای مرد دلخواهش را به دست می‌آورد. در اینجا کنش نمایشی - برخلاف بسیاری از نمایش‌نامه‌های فارسی - به خوبی زندگی پیدا می‌کند، به طوری که، همچون هر موقعیت کمیک دیگر، در پایان روابط میان افراد کاملاً وارونه می‌شود: دکتر به مریض بدل شده و مریض راه درمان را به او تجویز می‌کند. با این همه، متن معزالدیوان فکری چنانکه باید به «شرایط مفروض» (given circumstances) و تعامل محتمل یا ضروری شخصیت‌ها شکل نمی‌دهد، به همین دلیل شرایط باورسازی یا باورپذیری آن مخاطره‌آمیز است (مهم نیست آداب اجتماعی اجازه اجرای آن را بدهد یا نه، این خطر از قصورهایی در خود متن ناشی می‌شود نه از آداب اجتماعی). بنگرید به: فکری، ۱۳۸۱.

(۲). قدمای ما نیز تقسیم‌بندی مشابهی میان گزاره «انشایی» و گزاره «اخباری» قائل شده‌اند. گزاره انشایی با امر و نهی، طلب و تنبیه و از این قبیل سروکار دارد و غالباً بر فعل متکلم اطلاق می‌شود و محتمل صدق و کذب

نیست. بنگرید به هادوی تهرانی مهدی، گنجینه خرد (بررسی تحلیلی منطق در مهد تمدن اسلامی)، جلد دوم؛ مباحث الفاظ. تهران، انتشارات الزهراء، ۱۳۶۹. اینکه قدمای ما تا چه حد این تقسیم بندی را بسط و گسترش داده‌اند بر نگارنده نامعلوم است. مترجم کتاب/فعال گفتاری (جستاری در فلسفه زبان)، کتابی که متاسفانه دیر و در زمان چاپ مقاله حاضر به دستم رسید برای performative همان «انشایی» راپیشنهاد کرده و به کار برده است. بنگرید به:

جان. آر. سرل: افعال گفتاری (جستاری در فلسفه زبان)، ترجمه محمد علی عبداللهی، قم، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی، ۱۳۵۸.

(۳). مثلاً بنگرید به دو مقاله زیر:

Graham Ley: "Performance and Performatives" *Journal of Dramatic Theory and Criticism* (Fall 1998, Vol III, No.1) pp.5-18.

Branislav Jakoljevic: "Shattered Back wall: Performative Utterance of A Doll's House", *Theatre Journal*, 54(2002), pp.431-448.

(۴). متأسفانه در این مباحث منابع اندکی در زبان فارسی وجود دارد. کتابهای زیر تا حدی به آن پرداخته اند: ویلیام پی. آستون: فلسفه زبان، احمد ایرانمنش. احمد رضا جلیلی (تهران، دفتر پژوهش نشر سهروردی، ۱۳۸۱) صص ۹۴ به بعد. جی. هیلین میلر: پیرامون ادبیات. علی اصغر بهرامی، تهران. نشرنی، ۱۳۸۴.

جانانان کالر: *نظریه ادبی*، فرزانه طاهری، تهران، مرکز، ۱۳۸۲.

کر الام: *نشانه شناسی تئاتر و درام*، فرزانه سجودی، تهران، قطره، ۱۳۸۳.

(۵). به علاوه کسانی چون استراوسون (Strawson) آشکارا بر منش قراردادی و آیینی پاره‌ای «کنش‌های لازمه بیان» تأکید می‌کنند. آستین نتوانست تمایز میان «کنش‌های لازمه بیان» و «کنش‌های حاصل از بیان» را برحسب نیت، اعتقادات و دیگر ویژگی‌های گویندگان و شنوندگان تعیین کند.

(۶). نیز برای آشنایی با دیدگاه‌های سرل و بحث مبسوط و روشنگر او درباره آستین بنگرید به: مگی براین: *مردان/اندیشه*، عزت‌اله فولادوند، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴، صص ۳۱۱-۳۰۱.

جی. هیلیس میلر در کتاب *پیرامون ادبیات* (پیشین) کاربرد کلمات در ادبیات را کاربرد «اجرایی» می‌داند نه «تعیین‌کننده»:

«از آنجا که اثر ادبی به واقعیت تخیلی دلالت می‌کند... از کلمات بیشتر استفاده کنشی [= اجراکننده] می‌کند تا قطعی [= تعیین‌کننده]... گفتار کنشی طریقه‌ای برای انجام امور با کلمات است. از وضع موجود یاد نمی‌کند، بلکه سبب وقوع چیزی می‌شود که از آن یاد می‌کند... بعد کنشی واژگان اثر از خواننده واکنش می‌طلبد. درست خواندن یک مشغله پویاست... خواننده باید در پاسخ به فراخوانی اثر کار-گفت کنشی دیگری به زبان آورد: «قول می‌دهم باورت کنم». جمله آغازین مشهور موبی دیک اثر هرمان ملویل، با

فراخواندن واکنش خواننده آن، ضرورت کنشی دوگانه را تصریح می‌کند. به علاوه، این جمله از آن جملاتی است که در یک شخصیت خیالی حیات می‌دمد. «به من بگوئید اسماعیل». هر چند می‌توان این جمله را به عنوان یک اجازه خواند: «اگر خوش دارید می‌توانید به من اسماعیل بگوئید»، یا طفره رفتن: «اسم من در اصل اسماعیل نیست اما از شما می‌خواهم مرا به این اسم بخوانید»، با قرائت بسیار غلیظ آن، این جمله به صورت یک فرمان تحکم‌آمیز درمی‌آید: «به شما دستور می‌دهم مرا اسماعیل بخوانید»، تنها کاری که از خواننده بر می‌آید تن دادن به، یا سرپیچی از این فرمان است. خواننده باید بگوید: «می‌پذیریم به شما اسماعیل بگوئیم»، یا «چنین کاری نمی‌کنم. ابلهانه می‌نماید». ادای تلویحی جمله کنشی-واکنشی، نخست پذیرش رسمی یک قرارداد است. همین گفتن «آری» همان «بگشای سزای» [کلمه رمز بازشدن در غار در «علی‌بابا و چهل دزد بغداد»] است که به خواننده امکان می‌دهد به کل باقی اثر عظیم ملویل دست یابد. اگر موافقت کنید و راوی را اسماعیل بخوانید، آن وقت می‌توانید وارد اثر شوید. در غیراین صورت، «خیر» (صص ۵۸-۵۷). در ادامه، میلر بیان اجراکننده «شهادت دادن» را در ادبیات و زندگی واقعی مقایسه می‌کند: «هر رمان، هر شعر، هر نمایشنامه نوعی شهادت است. اثر شهادت می‌دهد، شاهد است. هر چه صدای روایی می‌گوید با ادعای ضمنی و (گاهی حتی صریح) همراه است: «سوگند می‌خورم این همان چیزی است که به چشم دیده‌ام؛ این ماجرا به راستی اتفاق افتاده است». تفاوت میان شهادت ادبی و شهادت «واقعی» در آن است که برای تحقیق درباره یا تکمیل آنچه

راوی خیال میگوید هیچ راهی وجود ندارد... وقتی شاهد [جهان واقعی] می‌گوید این همان چیزی است که آنجا بود و به چشم خود دیدم، ممکن است راست گفته باشد، حتی اگر آن چیز آنجا نبوده است. اما با این همه اغلب می‌توان شکاف‌ها و افتادگی‌های موجود در شهادت جهان واقعی را پرکرد. اما ادبیات برعکس اسرار خود را حفظ می‌کند». (ص ۱۵۱) میلر ادبیات را فرمی طفیلی وار نمی‌داند، بلکه به واقعیت آن به عنوان «واقعیت مجازی» اشاره می‌کند: «تجایی که بپذیریم اثر ادبی کنشی [اجرکننده] است تا قطعی [تعیین کننده]، اثر باید از قانون عمومی ناشناخت‌پذیری - *(non-cognizability)* [شناخت ناپذیری]] که بر کنش‌های زبان حاکم است، تبعیت کند... هر اثر ادبی جهانی را می‌آفریند یا آشکار می‌کند،... چنین می‌نماید انگار آن واقعیت جایی در انتظار به سر می‌برده است تا به مدد کلمات روی کاغذ از پرده بیرونش بیاورند، به تماشایش بگذارند، منتقلش کنند، یا بر خواننده «بتابانندش». این پدیده قابل قیاس با شیوه‌ای است که فن‌آوری‌های نوین واقعیت‌های مجازی را روی صفحه یا پرده می‌آفرینند یا در ادراک کسی خلق می‌کنند که به یکی از آن دستگاه‌های واقعیت مجازی مجهز باشد. وقتی خانواده رابینسون سوئسی یا دشمن اثر جی.ام. کوتزری را می‌خوانیم، کتابی که در دست می‌گیریم یک دستگاه تولید واقعیت مجازی است» (صص ۱۵۳ - ۱۵۲)

(۷). منبع من برای بحث در مورد *بقال بازی در حضور* دو مأخذ متفاوت زیر است:

حسین نوربخش: *کریم شیرهای دلقک مشهور ناصرالدین شاه*، تهران، کتابخانه سنایی، احتمالاً ۱۳۴۷.

تئاتر کریم شیرهای، با مقدمه و حواشی باقر مومنی، تهران، نشر سپیده، ۱۳۵۷.

در مورد اینکه متن موجود ثبت يك اجرای فی البداهه بوده یا آن که نویسنده داشته اختلاف نظرهایی وجود دارد. بدیهی است که نگاه به متن به عنوان نوعی اجرای کارناوالی به مؤلفین نظر دارد نه مؤلف، و هر نوع جستجو برای یافتن مؤلف مشخص و معتبر متن را عبث می‌داند.

(۸). ممکن است این شبیه پیش آید که آنچه در اینجا ویژگی نمایشی نامیده شده اساساً ویژگی ادب و هنر سنتی و کلاسیک است، و جستجوی آن در ادبیات و نمایشنامه‌نویسی مدرن مطالبه‌ای است نابجا. درست است که حرکت به سمت ذهنیت شخصی هنرمند يك ویژگی مدرن است، اما در هنر و ادبیات غرب، که خود مثال بارز این تحول است، حرکت فوق‌لزوماً به سرکوب ویژگی‌های نمایشی (به‌ویژه در ادبیات نمایشی) منجر نشده است. پیش از این در مثال‌هایی که از کارلینو، ناتالی ساروت و ایبسن ارائه کردم، کوشیدم مصادیق مدرن دعوی خود را در آثار معاصر غربی نشان دهم، اما اگر مجالی باقی باشد می‌توان مثال‌های بیشتری نیز ارائه کرد. به نظر می‌رسد که در ادبیات مدرن غرب ذهنیت شخصی هنرمند تشخیص پیدا کرد، اما این تشخیص به قیمت سرکوب متن («گفته») به انجام نرسید. آقای ضیاء موحد در بررسی سعدی به این نکته در ادبیات گذشته ما اشاره می‌کند:

در شعر چنین شاعری [سعدی] سخن‌گوی اصلی، ذهنیت

شخصی خاص یا فلسفه‌ای خاص نیست، بلکه مجموعه‌ی يك فرهنگ است که با همه‌ی صداها و گوناگون آن به سخن درمی‌آید و آنچه بدین مجموعه وحدت می‌بخشد و آن را خاص سعدی می‌کند هنر کلامی او یعنی رفتار او با کلام و زبان است و چگونگی شکل بخشی دوباره‌ی او بدین مصالح و میراث. شناسنامه‌ی سعدی همین شناسنامه‌ی هنری است. شاید یکی از دلایل هائی که از زندگی شخصی شاعران کلاسیک، برخلاف شاعران مدرن، اطلاع موثقی نداریم همین کم‌رنگ بودن، و در واقع، بیرنگ بودن زندگی شخصی آنان، در برابر حضور و سلطه‌ی سنت و فرهنگ باشد. هر اثر کلاسیک ادامه‌ی اثر یا آثار کلاسیک دیگر است و آنچه آن را از آثار مشابه متمایز می‌کند من شخصی شاعر نیست بلکه قدرت او در به کارگیری و تکامل بخشیدن معیارها و روش‌های هنری است که به ارث برده است.

[ضیاء موحد. سعدی. تهران، طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۷۸، صص ۲- ۴۱.]

همین تلقی در مورد شکسپیر و سوفکل نیز وجود دارد. اما اجازه دهید در اینجا به افراطی‌ترین شکل ذهنیت گرایی در داستان نویسی غرب، یعنی به گونه‌ای که معروف است به جریان سیال ذهن، نظری بیفکنیم و دفاع جانانه‌ی جمیز جویس را از فرم نمایشی مرور کنیم. جویس ضمن مقایسه‌ی سه شیوه‌ی غنایی، حماسی و نمایشی می‌نویسد:

شکل غنایی در واقع ساده‌ترین پوشش لفظی يك لحظه احساس است... شکل حماسی پدیده‌ای است ناشی از ادبیات غنایی،... این داستان دیگر به طور خالص داستانی

شخصی نیست. شخصیت هنرمند، چون دریایی حیات بخش با گردش گرداگرد شخصیت‌ها و کنش داستانی، مستحیل در خود داستان می‌شود.... شکل نمایشی زمانی حاصل می‌شود که نیروی حیات بخشی که گرد هر شخصیت در گردش و در جریان بوده است هر شخصیت را چنان سرشار از نیروی حیات می‌کند که آن مرد یا زن زندگی هنری کامل و لمس ناپذیری می‌یابد. شخصیت هر هنرمند، که در آغاز يك فریاد یا يك آهنگ یا يك حالت است و سپس داستانی سیال و روشن، سرانجام خود را از وجود می‌پالاید، یعنی وجودی رها از خویش می‌یابد.... هنرمند، چون خدای آفرینش، در درون یا پس یا فراسوی فراز دست - ساخته خویش برجای می‌ماند، نامرئی، از وجود پالایش یافته، بی تفاوت و سرگرم گرفتن ناخن خویش. (تأکیدها از من)

[له اون ایدل، قصه‌ی رو/نشناختی نو، ناهید سرمد، تهران، شب‌اوین، ۱۳۶۹، صص ۴- ۱۶۳.]

توجه کنیم که تأکید جویس بر پالایش راوی از وجود خود به حدی است که ایدل ناچار می‌شود آن را تعدیل کند: با این همه، تصور می‌کنم که ادعای جویس مبتنی بر پالایش موجودیت شخصی هنرمند ضمن این روند کاملاً به جا نیست. جدایی از خود کامل نیست. با تمام اینها، هنرمند هنوز هم در درون، در پس، برفراز، و فراسوی اثرش - و فراسویی نه چندان دور دست - برجای می‌ماند. او به سان آن‌گونه از رؤیاهای ماست که در آن هم بازیگر و هم تماشاگریم، رؤیاهایی که در آن نقشی را اجرا می‌کنیم. در عین حال، کنار می‌ایستیم تا بازیگری خویش را نظاره کنیم (همان، ص ۱۶۵).

لحظه‌ای می‌خواند که به ذهن راه می‌یابد یا احساس می‌شوند. این خاصیت است که در قصه جریان سیال ذهن احساس این جا و این دم را برمی‌انگیزد. (همان، ص ۲۷۴، تأکید از من).



در جاهای دیگر، او به ویژگی‌هایی در این نوع داستان‌نویسی توجه می‌کند که اساساً ویژگی نمایشی به حساب می‌آیند:

در قصه روان‌شناختی نویسنده هیچ جا به چشم نمی‌آید. ناگاه خود را به مسند کنار پنجره می‌یابیم. نویسنده در گوشه‌ای یا در فراز، یا در پس، یا زیر، یا فراسوی پنجره چون کارگردان صحنه و بازیگر، دست‌اندرکار تنظیم چیزی است که لحظه‌ای بعد خواهیم دید. او همواره سعی دارد این انگاره را در ما به وجود آورد که رویدادها را در عین وقوع تجربه کنیم، و در این روند از ما می‌خواهد که بر تمامی انواع چیزهای خارجی، چیزهای ناآشنا، بدان سان بنگریم که گویی در یکی از رؤیاهای خویش سیر می‌کنیم.... (همان، ص ۱۹۱، تأکیدها از من)

هدف نویسنده در قصه ذهنی نهادن خواننده در درون ذهن شخصیت است... در قصه سنتی نویسنده حضور دارد. او معمولاً داستانی را به روایت درمی‌آورد که گرد آدمهای معین و رویدادهای زندگی آنان می‌گردد. در قصه ذهنی، نویسنده - به بیان جویس - از «وجود پالایش یافته است» و آدم‌ها، به طریق خود و نه به طریق نویسنده، ناچار به روایت داستان خویشند (همان، ص ۲۷۱، تأکید از من).

ما دیگر در زمان گذشته، در آن «روزی که از روزگاران گذشته» ای که اغلب داستان‌سرایان برمی‌گزینند، نیستیم. زمان در قصه ذهنی همیشه این جا و این دم است. خواننده اندیشه‌ها و ادراک را در همان

ایبسن، هنریک. *رستم مردم*، اصغر رستگار، اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۸.

براهیمی، منصور. «یک کتاب در یک مقاله: فهم متن نمایشنامه (۲)»، *خیال*. فصلنامه فرهنگستان هنر. ش ۱۵، پاییز ۱۳۸۴.

براهیمی، منصور. «مولوی، کمدی، و امحای نظریه»، *دفترهای تآتر*، به کوشش بهرنگ رجبی، دفتر یکم، تهران، نیلا، ۱۳۸۱.

بی‌من، ویلیام. *زبان، منزلت و قدرت در ایران*، رضا ذوقدار مقدم، تهران، نشر نی، ۱۳۸۱.

داوسون، اس. دبلیو. *نمایشنامه و ویژگی‌های نمایشی*، داود دانشور و دیگران. تهران، نمایش، ۱۳۷۰.

ساروت، ناتالی. *عصر بدگمانی*. اسماعیل سعادت. تهران، نگاه، ۱۳۶۴.

سرل، جان آر. *افعال گفتاری (جستاری در فلسفه زبان)*، محمد علی عبداللهی، قم، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

فکری، معزالدیوان. *نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای*، به کوشش معصومه تقی‌پور، تهران، روزبهرانی، ۱۳۸۱.

فروگ، ویلیام. *فیلمنامه‌نویس از نگاه فیلمنامه‌نویس*، ترجمه فیروزه مهاجر و کاوشگر. تهران، سروش، ۱۳۶۶.

کات‌یان، تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (*تناول خدایان*)، داود دانشور، منصور براهیمی. تهران، سمت، ۱۳۷۷.

مقدم، حسن. *جعفرخان از فرنگ آمده*، اسماعیل جمشیدی، تهران، جار، چاپ دوم، ۱۳۵۷.

مؤید الممالک فکری ارشاد. *حکام قدیم، حکام جدید (سه تیاتر)*، به کوشش حمید امجد، تهران، نیلا، ۱۳۷۹.

هاج، فرانسیس. *کارگردانی نمایشنامه (تحلیل، ارتباط‌شناسی، سبک)*، ترجمه منصور براهیمی. علی اکبر علیزاده، تهران، سمت، ۱۳۸۲.

Birch David, *The Language of Drama*, Hound mills, MacMillan, 1991.

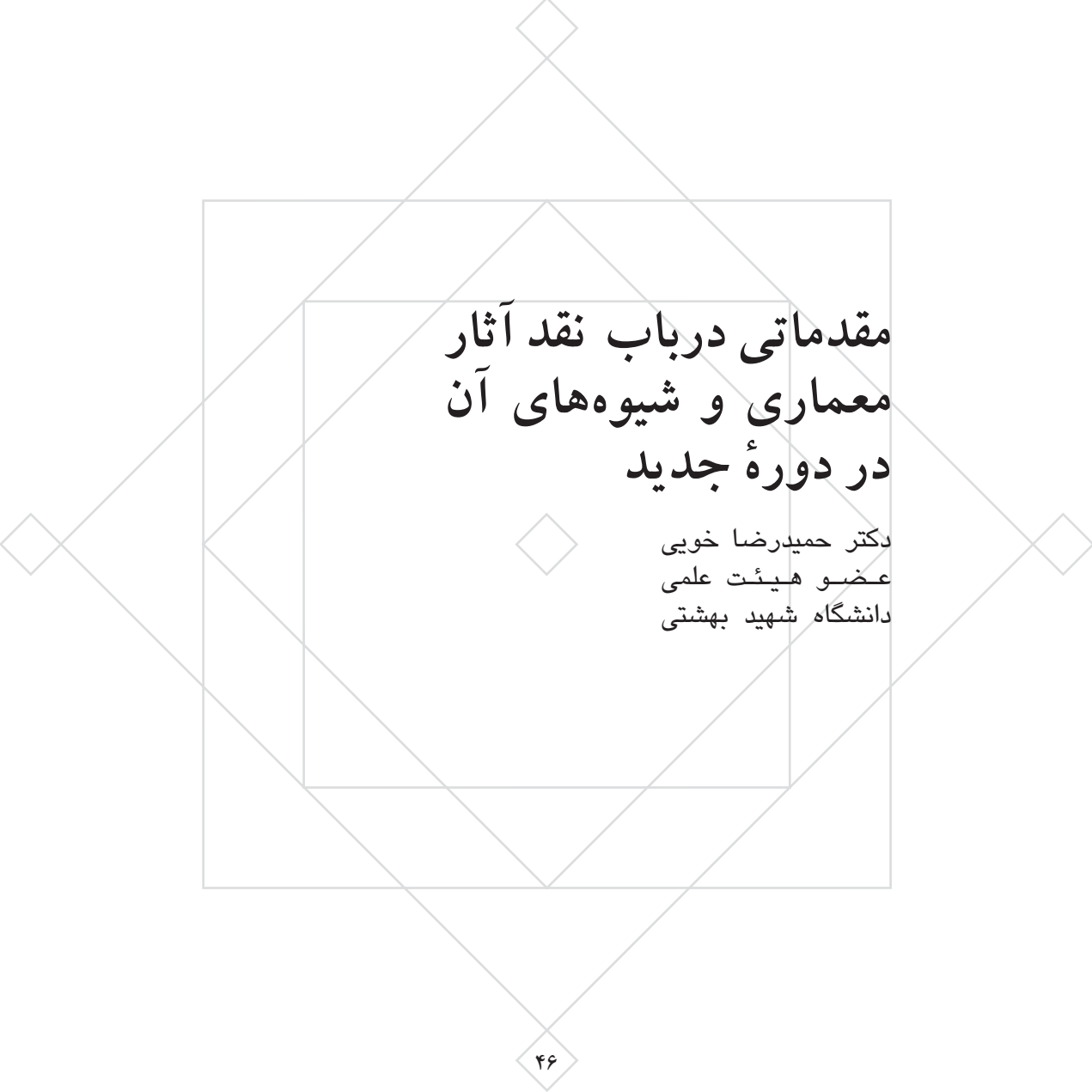
Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*. London and New York, Routledge, 1996.

Kott Jan, *Theater Notebook*. London, Methuen, 1968.

Schechner, Richard, *Performance studies, An Introduction*. London and New Yourk, Routledge, 2002.

Sebeok T.A. ed. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics Vol.2*, Berlin and New York, Mouton de Gruyter, 1994.

Shakespear William, *Hamlet*, ed: G.Rylands, Oxford, Oxford University Press, 1969.



مقدماتی در باب نقد آثار معماری و شیوه‌های آن در دوره جدید

دکتر حمیدرضا خویی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

هدف از مطالعه شیوه‌های نقد، فهم نقد و آموختن نقادی درست است. اما در متون معماری نحوه دسته‌بندی شیوه‌های نقد، محل اختلاف است. پس باید پرسید: ملاک درست دسته‌بندی چیست؟ با موشکافی درمی‌یابیم که انواع نقد با چند سلیقه اصلی دسته‌بندی شده: گروهی برپایه «لحن» و گروهی براساس «موضوع» و برخی بر مبنای «هدف» نقد - که هیچک را نمی‌توان ملاک اصلی دانست - آنچه مایه تمایز ماهوی انواع نقد است، نه «لحن» و نه «هدف» و نه «موضوع» نقد، بلکه «موضع» منتقد یا «نقطه عزیمت» نقد است. «نقطه عزیمت» موضوع یا معرفتی است که نقد بر آن بنا شده‌است. «نقطه عزیمت» یا «موضع» در هر حوزه‌ای که قرار یابد، نقد نام آن حوزه را می‌گیرد. چنانکه آمد، اطوار نقد برخاسته از مواضع است. معه‌ذا در انواع نقد یا در انواع مواضع در دوره جدید حقیقت واحدی دیده‌می‌شود که ناشی از ماهیت غیرهنری آن است. با این حساب نقد در دوران جدید، یک نقد است - هرچندکه جلوه‌های متنوعی دارد. در نقد جدید تتبع صرف، اصل کار است، بطوریکه کار نقد منحصر به بررسی «وقایع» مربوط به اثر می‌شود. در این نقد هرچیزی با رعام می‌یابد به شرط آن که بتوان با آن اثر را با چیز دیگری به جز خود اثر مربوط کرد، درحالیکه حقیقت اثر کماکان در پرده می‌ماند.

کلیدواژه‌ها

نقد، نقد معماری، نقد اثر معماری، شیوه نقد، روش نقد، آداب نقد، انواع نقد، نقطه عزیمت، تحویل‌گرایی، نقد هنری.

همان جا ابهامات رُخ می‌نماید و همان سؤالاتی مطرح می‌شود که در همه حوزه های هنر، پیرامون نقد هنری جریان دارد. لذا، تأمل در نقد معماری، فاصله ماهوی با بررسی نقد در دیگر هنرها ندارد.

وقتی درباره انواع روش‌های نقد و نقادی سخنی گفته می‌شود، اغلب تاریخ نظریات و مکاتب هنری شرح می‌شود تا که به‌طور تبعی، سرگذشت نقد نیز حکایت شده باشد، گویی که نقد، ظل و سایه‌ای از نظریه در هنر است و بس. بحث حاضر از این تلقی فاصله گرفته و به‌طور مستقل به نقد نظرکرده است.

سابقه اشتغال جدی به نقد

معماری، به اواخر قرن نوزدهم

معماری و میلادی باز می‌گردد. اگرچه

نقطه عزیمت می‌توان سابقه بیشتری برای نقد

در نقد سراغ کرد و حتی نشانه‌هایی از

نقد معماری را در اواخر قرن دوم

میلادی جست؛ با این حال، از همان اواخر قرن نوزدهم

است که رفته رفته قشری از منتقدین پیدامی‌شود.^۱

با نخستین تأمل در انواع نقد در این دو سده، آنچه

خود را به رُخ می‌کشد، آداب و روش‌های گوناگون

نقد معماری است. به‌نظر می‌رسد که با تدقیق در همین

روش‌ها و نقاط تمایزشان،

می‌توان حقایق بسیاری

را در باب ماهیت نقد جدید

ریافت.

۱. در باب سابقه نقد و نقادی معماری می‌توانید به منابع زیر رجوع کنید:
• اتینگهاوزن و دیگران. تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۴.
• کالینز، پیتر. تاریخ معماری مدرن- دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن، ترجمه حسین حسن‌پور، تهران، قطره، ۱۳۷۵.
• ونتوری، لیونلو. تاریخ نقد هنر- از یونانیان تا نئوکلاسیسیسم، ترجمه امیر مدنی، تهران، فردوسی، ۱۳۷۳.

موضوع این نوشته، نقد معماری

و شیوه‌های آن در دوره اخیر

است؛ معه‌ذا، حکایت نقد معماری

از دیگر حوزه های هنر جدا نیست.

معماری اگرچه وجه کاربردی

مفصلی دارد (و از این جهت از سایر هنرها فاصله

گرفته است)، اما وجه غائی آن کیفی و معنایی است. نقد

معماری در عرصه کاربرد، چندان ابهامی ندارد، زیرا

با موضوعات کمی و مادی و قابل اندازه گیری مواجه

است. لیکن وقتی نقد به

عرصه کیفی معماری

پا می‌گذارد و درباره

فضا یا همان وجه هنری

معماری سخن می‌گوید،



هدف از شناسایی انواع نقد، تأمل بیشتر در حقیقت نقد و نقادی است. تأمل در ماهیت نقد نیز به نیت شناسایی راه درست نقادی انجام می‌شود.^۲ لذا، بخشی از مسیر جستجوی نقد معمارانه درست، از مطالعه و بررسی و به‌ویژه، مقایسه انواع نقد معماری می‌گذرد. پیداست که پیش از مقایسه انواع نقد با یکدیگر، لازم است که مجموعه‌ای از نقدهای گوناگون شناسایی شود. با این وجود، با گشت و گذار در متونی که به این مبحث پرداخته‌اند، می‌توان ملاحظه کرد که میان آن‌ها در نحوه دسته‌بندی و آنچه ملاک و معیار چنین کاری قرار می‌گیرد، اختلاف است. حتی در داخل دسته‌بندی یک منبع مشخص نیز از این نظر عدم یکدستی مشاهده می‌شود. لذا، در مطالعه دسته‌بندی‌ها، یکی از پرسش‌ها این است که ملاک درست دسته‌بندی چیست؟ نکته پر اهمیت دیگر اینکه، گاه در برخی از دسته‌بندی‌ها برخی شیوه‌ها را می‌توان عضوی از شیوه دیگر تلقی کرد. بدین ترتیب، دسته‌بندی‌های عرضه‌شده، مرزهای روشن و آشکاری ندارند و درهم می‌غلطند. پس لازم است که با مطالعه و بررسی آن‌ها، نظم روشن‌تری را پیدا و معرفی کرد.

دسته‌بندی نقد، مستلزم اتکاء به ملاک و معیار اساس و مبنایی روشن است تا بر پایه آن بتوان حد و مرز شیوه‌ها را به وضوح معلوم کرد. چنان‌که آمد، برخی صاحب‌نظران نقد معماری و نقد هنری، قائل به روش‌های مختلفی در این کار در قالب مباحثی چون اصول زیبایی‌شناسی و زندگی هنرمند و فلسفه و اخلاق و احساس و سبک‌های هنری و شکل و صورت آثار می‌باشند.^۳ در حوزه نقد ادبی نیز کمابیش همین تلقی حاکم است، اگرچه، تعدد موضوعات در این حوزه بیش از دیگر حوزه‌ها خودنمایی می‌کند.^۴ پیتر کالینز در کتاب *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن* (کالینز، ۱۳۷۵) از قیاس‌ها و تعابیر گوناگونی که نشانگر رهیافت‌های نقادانه‌اند، سخن گفته است؛ که عبارتند از: قیاس‌های زیست‌شناسانه و قیاس‌های مکانیکی و تعابیر محتواگرایانه (همچون تعابیر سیاسی و فلسفی و علمی و اجتماعی و...) و قیاس متکی بر علوم تغذیه و قیاس زبان‌شناسی. این دسته‌بندی ناظر به موضوعات و زمینه‌های مختلفی است که در نقادی مورد توجه منتقد است و به همین جهت، این نوع از دسته‌بندی شباهت بسیاری به دسته‌بندی انواع نقد در منابع ادبی و حوزه‌های دیگر هنر دارد. برونو زوی از برداشت‌های مختلف همچون محتواگرایانه (تعابیر سیاسی و فلسفی و علمی و اقتصادی- اجتماعی و مادی‌گرایانه و...) و جسمی- روانی (با گوشه

۲. به بیان دیگر، تحقیق در باب روش نقد، کاری برای تتبع صرف نیست، بلکه، هدف، شناسایی ماهیت نقد، اهداف، روش‌ها، و فواید آن است تا در پرتو روشنایی چنین تأملاتی، راهی به سوی آداب و روش‌های متین نقد باز شود.

۳. این نوع از دسته‌بندی طرقداران بسیاری دارد.

۴. مطالعات نقد ادبی، از همه حوزه‌های دیگر هنری مفصل‌تر و با سابقه‌تر است. بسیاری از محققینی که در باب روش‌های نقد در دیگر حوزه‌های هنری نوشته‌اند، از حوزه نقد ادبی الگو برداشته‌اند.

5. Peter Collins
6. Bruno Zevi

چشمی به روان‌شناسی) و صورت‌گرایانه سخن گفته است (زوی، ۱۳۷۶). دسته‌بندی او هم از دسته‌بندی قبلی، دور نیست. اما وین آتو^۷، تقسیم‌بندی دیگری را معرفی می‌کند (Attoe, 1978). وی از سه دسته هنجاری (معیاری)^۸ و تفسیری^۹ و توصیفی^{۱۰} سخن گفته است (خویی، ۱۳۸۱، صص ۱۴۰-۱۵۵). اگرچه با نظری به کتاب او، می‌توان ملاحظه کرد که نقدهای هنجاری او گاه توصیفی و گاه تفسیری هستند. بدین ترتیب، آتو موضوعاتی چون زیبایی‌شناسی و فلسفه و اقتصاد و امثال آن را به کناری می‌نهد و در عوض، روش بحث و نقد و منطق و استدلال منتقد (و خلاصه نحوه سیر و سلوک ناقد در کار نقد) را مطمح نظر قرار می‌دهد. و بر این پایه دسته‌بندی خود را سامان می‌دهد. پیتر کالینز در کتابی دیگر، از سه زمینه در کار نقادی حکایت می‌کند (Collins, 1971, pp. 50-104). این سه زمینه عبارتند از: «زمینه‌های محیطی و زمینه‌های سیاسی و زمینه‌های عرفی». بدین ترتیب، او از شرایط محیطی و شرایط سیاسی و شرایط عرفی به عنوان موضوعات قابل توجه منتقد سخن گفته است. متیولپمن^{۱۱} از سه زمینه دیگر نام می‌برد که عبارتند از: «تبیین، توصیف، توجیه، تفسیر و ارزشیابی» (Cited by : Atto, ibid, P.8. Lipman, 1967, pp. 132-134)

تلقی او قریابتی به دسته‌بندی آتو دارد.

جای دیگر، نقد به سه دسته «تاریخی، اصلاحی و قضاوتی» تقسیم شده است

(Cited by : Atto, ibid, P.8. Green, 1973, P.369). این یکی، بدین معناست که در نقد یک بار به مباحث تاریخی و تأثیر تحولات تاریخی نظر می‌شود، یک بار به اصلاح اثر و یک بار هم، درست و نادرست اثر ارزیابی می‌شود. و همچنین، از والتر آبل^{۱۲} نقل شده که شش سنت در عالم نقد هنری وجود دارد: «نمادنگاری، زندگی‌نامه‌ای، موجبیت تاریخی، زیبایی‌شناسی کاربردی، زیبایی‌شناسی متأثر از روان‌شناسی و مشاهده اثر» (Cited by: Atto, ibid, P.9, Abell, 1986, PP 235-6).

وجود نظرگاه‌های متفاوت در دسته‌بندی نقد معماری به‌طور اخص و نقد هنری به‌طور اعم، نشانگر این حقیقت است که اساساً طرز تلقی مشترکی در این باره وجود ندارد. عدم وجود زبان و فهم روشن در این زمینه، بیش از هر چیز از فترت تفکر در حوزه نقد و نقادی ناشی می‌شود^{۱۳}. این کمبود منحصر به جامعه فرهنگی ما نیست، بلکه در مغرب‌زمین هم که نظریه معماری و هنری سابقه‌ای دارد، باز تفکر در این باب به اندازه دیگر مباحث توسعه نیافته است^{۱۴}.

آشکاراست که با این همه اضطراب و آشفتگی که در آراء صاحب‌نظران دیده می‌شود، هنوز مجالی برای تفکر در نقد معماری و گشودن راهی به سوی نقد درست نیست. بلکه به این منظور،

نخست خود می‌باید
سروسامانی به انواع نقد
دهیم و طبقه‌بندی روشنی
ارائه کنیم. برای این کار

7. Wayne Attoe
8. normative criticism
9. interPretive criticism
10. discriptive criticism
11. Mathew Lipman
12. Walter Abell

۱۳. به ویژه، از آن نظر که هر یک از این دسته‌بندی‌ها، چنان ارائه شده که گویی تنها دسته‌بندی

می‌باید ملاک و معیاری دست و پا کرد. اما، چه چیزی را می‌توان به عنوان ملاک مرزبندی و تفکیک شیوه‌های نقد پیدا کرد و اینکه بر چه اساسی می‌توان برخی انواع را از برخی دیگر کلی‌تر دانست (تا پاره‌ای در دل پاره‌ای دیگر قرار گیرد)، که مستلزم درنگ بیشتری است.

آراء مورد بحث، آن‌قدرها هم متفرق نیستند که تنها مایه سردرگمی باشند. با اندک موشکافی‌ای می‌توان دریافت که به‌طور عمده، دسته‌بندی نقدها، با چند سلیقه اصلی شکل گرفته است. یک دسته از مباحثی چون: تبیین و توصیف و توجیه و تفسیر سخن می‌گویند، لیمن و آتو از این گروه‌اند. دسته دیگر، انواع نقد را برپایه مباحثی کلی چون: جامعه‌شناسی و سیاست و اقتصاد و اخلاق و فلسفه و کاربرد و روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی و سبک و انواع، و امثال آن منظم کرده‌اند- گرایشی که در میان صاحب‌نظران عمومیت دارد- لیونلو و نتوری^{۱۵} و برونو جنتیلی^{۱۶} و آرماندو پلب^{۱۷} و رزاریو آسونتو^{۱۸} و برنارد مه‌یرز^{۱۹} و برونو زوی و پیترو کالینز و والتر ابل و بسیاری دیگر، به این گرایش تعلق دارند (برای اطلاع بیشتر نک به: و نتوری، ۱۳۷۳. اتینگهاوزن، ۱۳۷۴). اما، آنجایی که از نقد‌های تاریخی و اصلاحی و قضاوتی سخن آمده (Cited by: Atto·ibid·P.8·Green·1973·P.369) گرایش

دیگری آشکار می‌شود. نقد اصلاحی به معنی تفسیر و تحلیل اثر به نیت اصلاح آن است، یعنی: نقد به نیت و هدفی معین. لذا، دسته‌بندی

فوق نشان می‌دهد که در طبقه‌بندی انواع نقد، می‌توان به اهداف آن نیز اندیشید.

اگرچه دسته‌بندی دوم طرفداران بیشتری دارد و سابقه آن در متون بیشتر است کثرت طرفداران، مؤید اعتبار بیشتر نیست. اتکاء به یک طبقه‌بندی نیازمند دلایل یقین‌آورتری است. اگر خواهان دستیابی به طبقه‌بندی مبنایی روشنی هستیم، می‌باید در حقیقت هریک از نظام‌های پیش گفته تعمق کنیم.

بهترین نماینده دسته اول، وین آتو دسته‌بندی بر و کتاب او: *معماری و اندیشه نقدانه پایه لحن نقد* و است. وی در نظام خود از سه دسته شیوه‌های متمایز نقد معیاری و نقد تفسیری و نقد نقد معماری توصیفی سخن گفته است. هرچند که مراد او از این تفکیک، به هیچ وجه این نبوده که نقدها، یا معیاری یا توصیفی، یا تفسیری‌اند. چراکه وی معتقد است می‌توان آمیزه‌ای از انواع فوق را در یک نقد مشخص، تشخیص داد. مقصود وی از این طبقه‌بندی بیان این نظر است که: گفته‌ها و نوشته‌های یک منتقد، گاه از معیارهایی در ذهن وی خبر می‌دهند، گاه حال و هوای تفسیری دارند، یا برخی اوقات توصیفی‌اند. آتو، طعم‌ها و مزه‌های نقد (همچون تبیین و توصیف و تفسیر و تحلیل و توجیه و تأویل) را آشکار می‌کند. این‌ها، فنون و شگردهای منتقد است. شگردهایی که بنا به قصد و نیت به کار می‌آید.

(ادامه) درست است و به‌نظر نمی‌رسد که واضعین آن‌ها بدانند که دسته‌بندی‌شان ناظر به چه وجهی از نقد معماری است.

۱۴. این مطلبی است که از مطالعه در کار نویسندگان، و محققین مغرب زمین آشکار می‌شود.

15. Lionello Venturi
16. Bruno Gentili
17. Armando Plebe
18. Rosario Assunto
19. Bernard Meyers

اما اگر در ماهیت تمامی این واژه‌ها دقت کنیم، درمی‌یابیم که جملگی تجلی‌های گوناگون همان واژه‌نقدند. نقد، اساساً توصیف و تفسیر و تحلیل و امثال آن را در خود دارد. وقتی که از نقد سخن می‌گوییم، به وضوح معلوم است که با استفاده از این واژه ساده، تمامی آن معانی دیگر را نیز به همراه می‌آوریم.^{۲۰} اما اگر به دنبال تأسیس یا شناسایی طبقه‌بندی مبنایی نقد هستیم، باید پیشاپیش بدانیم که در آن طبقه‌بندی، توصیف و تحلیل و تفسیر و مانند آن در هر یک از گونه‌های نقد پنهان است. لذا اگرچه سخن گفتن از نقدهای توصیفی و تحلیلی و تفسیری و امثال آن، مایهٔ آشنایی با معانی هر کدام است، که البته خود این کار فواید بسیار دارد؛ اما، چنین تفکیکی نمی‌تواند مایهٔ تمیز انواع مستقلی از نقد شود. این تفکیک تنها معرف منطق و ذائقه و فن کلام است.

به بیان دیگر، اگرچه نقدها را می‌توان به اعتبار مراتب و درجات مختلف نقد و برپایهٔ واژه‌هایی چون تشریح و توصیف و تفسیر و مانند آن تفکیک کرد، معهذا این واژه‌ها اغلب از منطق کلام حکایت می‌کنند و ناظر بر مراتب مختلف نقدند و نه شیوه‌های مختلف. در درون هر روش نقد، جنس بحث، گاه تحلیلی و گاه توصیفی و گاه تفسیری است. براین اساس، رأی مذکور نمی‌تواند

انواع روش‌های متمایز نقد

معماری را معرفی کند. لذا

دسته‌بندی نقد بر پایهٔ لحن

نقد يك دسته‌بندی مبنایی

نیست.

دسته‌بندی دوم، به موضوعات مختلفی اشاره می‌کند و در هر يك از انواع آن، منتقد به موضوعی خاص (فی‌المثل زیبایی‌شناسی) توجه می‌کند. اما موضوعات مختلف چه جایگاهی در نقد معماری دارند؟ برای پاسخ به این پرسش گشت و گذاری در انواع این موضوعات ضروری است. با اندکی تأمل در انواع نقد معماری درمی‌یابیم که عمده مباحث رایج از این قبیل‌اند:^{۲۱}

• نام پروژه و نام معمار یا گروه طراحی، و کارفرما یا کارفرمایان و حامیان و دست‌اندرکاران و دیگر متخصصین.

• برنامهٔ پروژه و شرایط بستر و محیط اطراف، و شرایط آب و هوایی و جغرافیایی.

• تصاویر و نقشه‌ها و ابعاد و اندازه‌ها و تاریخ طراحی و ساخت و شرح احوال بنا.

• توصیف طرح و شکل بنا (اخبار ساده).

• فنون و مصالح و امکانات اجرایی و فنی و تجارب تازهٔ فنی و سازه‌ای و تأسیسات مکانیکی و راه‌حل‌های مربوط به آن.

• پاسخ‌های کاربردی و

اقلیمی و ...

• انواع ساختمانی (اداری

و تجاری و مسکونی و

آموزشی و ...)

۲۰. با گشت و گذاری در لغت‌نامه‌ها به سادگی در می‌یابیم که تجزیه و تحلیل و توصیف و تفسیر و تأویل، جملگی در دایرهٔ معانی واژهٔ نقد قرار می‌گیرند.

۲۱. مجموعهٔ زیر از مطالعهٔ متون نظری‌ای بدست آمده که ذکر برخی در مقاله آمد. البته بخشی از موضوع‌ها هم حاصل مطالعهٔ خود نقدهایی است که اینجا و آنجا دربارهٔ آثار معماری نگاشته شده است.

- سبک‌های معماری (سبک‌های تاریخی و بومی و ...)
- شرایط فرهنگی و نمادها و سمبول‌ها و مباحث فلسفی و مذهبی و ...
- مباحث روان‌شناسی و رفتارشناسی .

با نظری به مجموعه مباحث بالا، می‌توان پذیرفت، اغلب نکاتی که در متون نقادانه مورد بحث قرار می‌گیرند، در قالب یکی از مباحث این مجموعه جای دارد.^{۲۲} البته، می‌توان با دقت بیشتر، موضوعات دیگری نیز اضافه کرد. با این حال، می‌توان اطمینان داشت که این مجموعه اغلب موضوعات قابل اعتنا را در بر گرفته است.

مباحث یادشده نشان می‌دهد که در نقد معماری درباره چه چیزهایی سخن گفته می‌شود. اما، اگر به سادگی نتیجه بگیریم که هر یک از این موضوعات یا هر چند موضوع هم‌جنس را می‌توان معادل نوعی روش مستقل نقد تلقی کرد، پس باید گمان کرد، با مقایسه و بررسی این موضوع‌ها می‌توان نقد درست را پیدا کرد؛ و اگر بتوان فهمید که کدام یک از این موضوع‌ها اهمیت بیشتری در آثار معماری دارد^{۲۳} یا نقش تعیین‌کننده‌تری دارد، آنگاه هدف حاصل شده است. و اگر در این مسیر دریابیم که هیچ یک بر دیگری رجحان ندارد، لاجرم نتیجه خواهیم گرفت که همه

این شیوه‌ها هم‌ارزش‌اند و هر یک به جای خویش نیکو است.^{۲۴} به دنبال چنین نتیجه‌ای، درمی‌یابیم که

بنابه نوع اثر و هدف نقد، یکی از این شیوه‌ها ممتاز است و دست آخر با این تحلیل‌ها می‌توان جدولی از انواع نقد، بنابه نوع و موضوع اثر، طراحی کرد.^{۲۵}

لیکن، استدلال بالا از اساس نادرست است. اگر در متون نقادانه‌ای که در روش بحث با یکدیگر تفاوت دارند تأمل کنیم، درمی‌یابیم که بسیاری اوقات موضوع بحث آن‌ها مشترک است. اگرچه شیوه نقدشان متفاوت می‌باشد. به عنوان مثال، دو نقد متفاوت، هر دو نکاتی درباره شناسنامه طرح و برنامه آن ارائه می‌دهند و طرح را توصیف می‌کنند، و هر دو، هم از شرایط اجتماعی و هم از شرایط فرهنگی سخن می‌گویند؛ با این حال، از نظر روش نقد متفاوتند. حقیقتاً هم اگر به متون نقادانه‌ای که از گرایش‌های مختلفی در روش شرح و تفسیر و تحلیل آثار خبر می‌دهند نظر کنیم درخواهیم یافت که به اغلب مباحثی که پیش از این فهرست شد توجه کرده‌اند. بدین معنا که در هر روش از نقد، (اگر آن روش به صورت کامل خود تجلی پیدا کرده باشد)^{۲۶}، همواره اطلاعاتی درباره طراح و کارفرما، مشخصات طرح، برنامه آن، نکات فنی، راه حل‌های کاربردی، اشاره به نسبت طرح با انواع معماری و سبک‌ها، شرایط فرهنگی و اجتماعی و نکات زندگی‌نامه‌ای و معانی و اصول زیبایی‌شناسی و امثال آن دیده می‌شود.

بدین ترتیب، موضوعات و مباحث مختلف هیچ‌گاه نمی‌توانند ملاک دسته‌بندی مبنایی نقدها قرار گیرند.

۲۲. می‌باید اضافه کرد که ذکر موضوعات مذکور، به این معنی نیست که همگی نکات نقادانه می‌باشند. بلکه آن‌ها، هر کدام موضوع و مبحث و وجه خاصی از اثر معماری‌اند که منتقد می‌تواند در آن‌بارده شرح و تفسیر خود را ارائه کند، و بنا بر نظر خود منشاء و اساس آن مطلب را توضیح دهد.

۲۳. تعیین مباحث پراهمیت‌تر به این معناست که با مطالعه و تحقیق در ماهیت معماری، معلوم کرد که کدام وجه و جنبه اثر معماری، پراهمیت‌تر از دیگر وجوه است. به عبارت دیگر، معلوم کرد که اثر معماری از کدام حیث به اثر معماری و نه شیء دیگری شناخته می‌شود.

۲۴. در تحقیق و مشورت و مصاحبه با پاره‌ای صاحب‌نظران دریافتم که برخی از ایشان بر این نظر بودند. به این معنی که موضوع‌های مختلف در نقد معماری را، چون مراتب نقد می‌دیدند و معتقد بودند، که در بررسی و نقد یک اثر معماری، در بخشی از کار می‌باید درباره نکات فنی آن سخن

چنان که يك بار آمد، هريك از روش‌های نقد معماری می‌خواهد و می‌کوشد تا اغلب مباحث و موضوعات مذکور را مطمح نظر قرار دهد.^{۲۷} آنچه این روش‌ها را از هم جدا می‌کند، نه نوع موضوعاتی که مورد بحث قرار می‌گیرد، بلکه نحوه‌ای است که مطابق آن مباحث مختلف بررسی می‌شود. تفاوت و تمایز نقدها از مبنای دیگری برمی‌آید، که باید آن را پیدا کرد.

علاوه بر دو تلقی بالا، اندیشه‌ی دسته‌بندی دیگری نیز در آغاز این مباحث نقد بر به ذهن خطور کرد. مبنی بر اینکه پایه‌ی هدف شاید بتوان نقدها را براساس نقد مباحثی چون «نقد به قصد اصلاح و بازسازی» یا «نقد به قصد قضاوت» و امثال آن دسته‌بندی کرد. این نظر، در فعلیت امر از اهداف نقد سخن می‌گوید و آرزوها و دستاوردهای آن را به ما می‌شناساند. با این حال، نمی‌توان آن را، اساسی درست برای دسته‌بندی نقدها، قلمداد کرد. زیرا، اگرچه هدف و انتظار از نقد می‌تواند ملاکی برای تحقیق به منظور شناسایی آداب درست نقد و نقادی محسوب شود، هیچ‌گاه خود نقد نیست و نباید با آن خلط شود. به بیان دیگر، اگر محقق در مسیر تحقیق در اهداف نقد، بتواند

همه‌ی هدف‌ها و آرزوهای ممدوح و پسندیده‌ی آن را شناسایی کند، پاسخی به پرسش از روش‌های نقد

نداده است. او پس از تنظیم اهداف نقد، حداکثر می‌تواند بپرسد که راه دست‌یافتن به مقاصد نقد چیست.^{۲۸} اما، چنان که تاکنون آشکار شد، برای پاسخ به این پرسش در وهله‌ی نخست لازم آمده که انواع نقد (و به عبارتی انواع پاسخ‌های پرسش بالا) معلوم و شناخته شود، تا متعاقب آن تعمق در پرسش از آداب درست نقد معماری، اساس و بستر مناسبی پیدا کند. با این تفصیل، تذکر این معنا حاصل می‌شود که سخن گفتن از اهداف مختلف نقد، حاصلی برای دسته‌بندی نقدها از حیث روش‌های نقد و نقادی نخواهد داشت.

به نظر می‌رسد که هیچ يك از تلقی‌های فوق‌الذکر، نتوانستند هادی ما برای تأسیس دستگاه روش‌های مستقل نقد معماری اصیل و مبنایی نقد معماری باشند. بنابراین، پرسش نخست، همچنان بی‌پاسخ مانده است. با این حال، به اقتضاء تأملی که در انواع دسته‌بندی‌ها صورت گرفت، آن پرسش در پرتو نور و روشنایی بیش‌تری قرار گرفته است و جهت و خطاب پرسش، وضوح بیش‌تری یافته است.

گفتیم که در میان انواع دسته‌بندی‌های نقد، دسته‌بندی دوم، یعنی آنکه نقدها را برپایه‌ی موضوعات و مباحث مختلف طبقه‌بندی کرده، از جانب محققین زیادی توصیه شده است.

(ادامه) گفت. در مرحله‌ی دیگر می‌باید به وجوه کاربردی پرداخت. جای دیگر، عوامل اجتماعی را می‌باید مورد بررسی قرار داد، و به همین ترتیب، مطابق این نظر، هر کدام از این موضوعات، تا نظر به وجهی از حقیقت اثر معماری است و لذا می‌باید هر کدام را در جای خود مورد توجه قرار داد. ۲۵. فی‌المثل در نقد يك كودكستان، نقد روان‌شناسانه ارجح است، یا در بررسی عمارت شورای شهر، نقد اجتماعی اهمیت می‌یابد. ۲۶. این نگاه بسیار به دستگاهی که از طرف مرحوم منوچهر مزی‌نی برای نقادی آثار معماری پیشنهاد شده، نزدیک است. دستگاهی که نشان می‌دهد انواع موضوعات قابل بررسی چیست و در بررسی هر نوع بنا، چه موضوعی اهمیت و امتیاز بیش‌تری دارد. برای اطلاع بیش‌تر نك: مزی‌نی، منوچهر، پیشنهاد يك مدل برای سنجش آثار معماری، از: چرمایف، سرچ و الکساندر، کریستوفر، عرصه‌های زندگی جمعی و خصوصی، ترجمه منوچهر مزی‌نی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۶.

به علاوه، می‌دانیم که این گونه دسته‌بندی، در دیگر حوزه‌های هنری چون ادبیات و سینما سابقه زیادی دارد. همچنین گفتیم که کثرت طرفداران و سابقه طولانی یک نظر، نمی‌تواند استدلال قانع‌کننده‌ای برای پذیرفتن آن باشد. با این حال، نمی‌توان منکر شد که سابقه این نظر، دست‌کم ما را وامی‌دارد که درباره آن بیشتر تفکر کنیم و آن را با تحلیلی شتابزده کنارنگذاریم. اگرچه، نتیجه گرفته‌ایم که برای تحقیق در آداب درست نقادی، نمی‌توان نقدها را برپایه موضوع صرف طبقه‌بندی کرد، اما باید توجه کنیم که با به‌کار بستن لفظ «صرف» هنوز تحلیل خود را تمام نکرده‌ایم.

چنان‌که پیش از این آمد، در هر یک از انواع نقد، سروکله مباحث متنوعی پیدا است - و البته، این حقیقت مؤید این نظر بود که نمی‌توان نقدها را برپایه موضوع صرف دسته‌بندی کرد- اما جای این پرسش وجود دارد که اگر سروکله انواع موضوعات و مباحث را می‌توان در هر یک از شیوه‌های نقد سراغ کرد، پس چگونه است که قائلین به دسته‌بندی دوم، از نقدهای فلسفی و اخلاقی و اجتماعی و تاریخی و روان‌شناسی و کاربردی و فنی و زندگی‌نامه‌ای و معنایی و شکل‌مدار و امثال آن سخن گفته‌اند؟ تفکر در این مطلب راهگشای ماست. باید گفت که وقتی به انواع نقد از

جهت موضوع توجه شود، چیزی مهم‌تر از «موضوع» در آن‌ها پیدامی‌شود: نکته‌ای که فی‌المثل نقدی

فلسفی را به رغم وجود انواع مباحث و موضوعات اجتماعی و اخلاقی و کاربردی و فنی و غیره، همچنان فلسفی باقی می‌گذارد. یا با آنکه در یک نقد کاربردی، از مباحث تاریخی هم سخن گفته می‌شود، اما، با این حال، نام کاربردی خود را حفظ می‌کند. بنابراین، حقیقتی در نقد وجود دارد که به وساطت آن، آداب خاصی در نقد شکل می‌گیرد. این عامل است که هویت نقد را معلوم می‌کند. این واسطه چیست؟

آنچه نقد کاربردی را تعیین می‌بخشد، تنها توجه به مباحث کاربردی نیست، زیرا همان‌طور که گفته شد، یک نقد کاربردی می‌تواند از اجتماع و تاریخ و سبک‌ها نیز سخن بگوید. همچنین آنچه نقد معنایی را هویت می‌بخشد نیز فقط توجه به معانی طرح، و بحث و فحص در وادی مفاهیم نیست. چرا که نقد معنایی نیز می‌تواند به نکات اجتماعی و اقتصادی و کاربردی و فنی و زندگی‌نامه‌ای و روان‌شناسی، نظر کند. آنچه نقد را تشخیص می‌بخشد، صرفاً موضوعی خاص نیست بلکه «نقطه عزیمت» نقد است، یا همان مقام و موقفی که نقد بر آن پایه شکل می‌گیرد. «نقطه عزیمت» در نقد، موضوع یا مبحث یا دانش و معرفتی است که ابتداء نقد بر آن است. به بیان دیگر، در هر شیوه نقد، علم و مبحثی وجود دارد که منتقد، اثر معماری را از آن منظر می‌نگرد. لذا «نقطه عزیمت» از هر حوزه‌ای که آغاز شود، نقد نام آن حوزه را می‌گیرد.

۲۷. یعنی در متن مذکور، سر تا پای اثر معماری مورد نقد و بررسی قرار گرفته باشد. نه آنکه، متن کوتاه و خلاصه‌ای باشد که به واسطه مجال اندک، تنها پاره‌ای از بهترین نکات اثر (به زعم نویسنده آن) پرداخته باشد.

۲۸. هر نقد کاملی می‌خواهد که همه اهداف را برآورده سازد. لیکن نحوه تحلیل و تفسیر، آن چیزی است که وضع و مقام آن نقد خاص را معلوم می‌کند.

نقد سبک‌شناسانه، از منظر سبک‌های معماری آغاز می‌شود و منتقد دانش و معلوماتی را که در حوزه سبک‌شناسی وجود دارد پایگاه نقد خود قرار می‌دهد. اگرچه او می‌تواند از مباحث تاریخی یا کاربردی نیز استفاده کند، اما همواره اتکاء وی بر سبک‌شناسی خواهد بود. همین است که به نقد او خصلت سبک‌شناسانه می‌دهد، اگرچه حتی ممکن است مقدار اظهار نظرهای او درباره مباحث سازه‌ای طرح، از آنچه درباره سبک می‌گوید (در ظاهر کلام)، بیشتر باشد. نقد فلسفی را منتقد با زبان فلسفی می‌نویسد یا می‌گوید و سخن او فیلسوفانه است، اگرچه درباره جامعه و تاریخ و سبک‌ها و روان‌شناسی و شکل و معانی نیز شرح و بسط می‌دهد. لیکن فتح باب او، از جانب فلسفه و اندیشه فلسفی است. منتقد اجتماعی، جامعه‌شناسانه می‌نویسد. او اصلاً جامعه‌شناس است یا به جامعه‌شناس تشبیه کرده است، هرچند که ممکن است نقد او خالی از مباحث غیر اجتماعی هم نباشد. نقد فنی، اصلاً متعرض مباحث فن‌آورانه بوده و متکی بر دانش‌های فنی است، اما شاید از زیبایی هم سخن بگوید. باری، اینجا آنچه مایه تمایز شیوه‌هاست، خاستگاه نقد است، آنجا که نقد می‌ایستد و پامی‌گیرد. برپایه آنچه آمد، حقیقت دسته‌بندی نقدها برپایه

موضوع‌ها و مباحث و

دانش‌ها، معلوم می‌شود.

بنابراین، آنچه مرز میان

نقدها را معلوم می‌کند،

صرف موضوع نیست، بلکه

انتخاب موضعی معین به مثابه نقطه عزیمت نقد است. به دنبال فهم این مطلب، دسته‌بندی نقدها برپایه مباحث و علوم مختلف، وضوح و روشنی یافته و به چیزی قابل درک و آشنا تبدیل شده است، آنقدر که ما را اقناع می‌کند و محقق را در وضعیت قبول قرار می‌دهد.^{۲۹} تردیدی نیست که اشتغال به کار

تأملی در
حقیقت نقد
جدید و نقطه
عزیمت منتقد
معماری منحصر به دو قرن جدید نیست. حتی تلقی معماری به عنوان هنر و نه یک کار فنی صرف نیز متعلق به این دو قرن نیست. حتی معمار در قرون پیشتر، کمتر از این

دو سده هنرمند تلقی نمی‌شده است.^{۳۰} پس چه تغییری پیش آمده که اشتغال به نقد چنین رونقی یافته؟ کدام نسبت تازه پدیدار شده است؟ برای فهم مطلب، بهترین کار این است که به محتوا و سیاق نقدهای این دوره رجوع شود. با این کار نوع اندیشه و عالم فکری حاکم را می‌توان از درون شواهد مثال جستجو کرد.

چنان‌که آمد، در نظری به انواع نقد معماری چنین به نظر می‌رسد که انواع روش‌های منتقدین، برپایه مواضع ایشان بنا شده است و اطوار نقد برخاسته از مواضع است. در انواع مواضع، که گاه هر کدام به طور مستقل و گاه هر چند موضع در یک

متن نقادانه رخ می‌نماید،

حقیقتی واحد وجود دارد.

این وحدت در ماهیت

غیر هنری اغلب آن‌ها

۲۹. برای اطلاع بیشتر درباره جایگاه موضع در نقد، نک:

خویی، حمیدرضا، نقد و شبهه نقد- تأملی در مواضع منتقدین در نقد آثار معماری (رساله دکتری معماری)، تهران، دانشکده هنرهای زیبا، ۱۳۷۹.

۳۰. چرا که می‌دانیم تلقی معمار به عنوان مهندس در دوره پس از انقلاب صنعتی رواج یافته است.

نهفته است. جملگی این شیوه‌ها، به دنبال برپاکردن مبنا و معیاری در حوزه‌هایی به جز هنر و معماری‌اند. به همین سبب، می‌توان بخش اعظم این انواع را در قلمرو واحدی جای داد؛ و دست آخر جملگی را يك نوع نقد محسوب کرد. با این حساب، نقد در دوران جدید، یا اصلاً نقد جدید^{۳۱}، يك نقد است. هرچند که جلوه‌های متنوع و رنگ به رنگی دارد.

رولان بارت^{۳۲}، بر این نوع از نقد، نام «نقد دانشگاهی» نهاده است (بارت، صص ۲۷-۲۳). وی می‌گوید که «نقد دانشگاهی مدعی شیوه‌ای عینی است و به خیال خود دستِ ردّ بر هرگونه کیش و مرامی زده است». هرچند، بلافاصله می‌افزاید که «همین روش عینی نیز بر فلسفه اثباتی تکیه زده و لذا آن نیز بر مرامی پنهانی استوار شده است». در نظر بارت، نقد دانشگاهی که می‌توان بر آن نام نقد بیرونی نیز نهاد (چرا که همواره بر معیار و دانش و مرامی خارج از اثر هنری تکیه می‌کند)، اساساً به اصول روشنفکری اقتدا می‌کند و به نظر او اصول روشنفکری و ضوابط دانشگاهی به سهولت با هم اشتباه می‌شوند. به همین سبب است که تحقیق و تتبع و جستجو در شرایط تاریخی و سیاسی و اجتماعی، و گردآوری منابع کار هنرمندان و ماجرای رفت و

آمد سبک‌ها و دوره‌های هنری، و شرح احوال و سوابق هنرمندان و رسوخ در عالم فکری و نظری دوره هنرمندان و هرچه

از این قبیل است، اصل و اساس کار دانشگاهی قرار گرفته است. به تحقیقات دانشگاهی ما نظر کنید؛ هر تحقیقی که به جدّ به این قبیل مضامین نپردازد، اقبالی در نظر ارباب دانشگاه پیدا نمی‌کند.

اینجا آنچه اصل است، تتبع صرف است. در این نوع نقد، تحقیق که اساساً به معنای حقیقت‌جویی است به بررسی «وقایع» مربوط به اثر محدود می‌شود، و آنچه همچنان معطل‌مانده، «موجودیت اثر» است. بارت، تعبیر روشن‌کننده‌ای دارد، بدین ترتیب که مطابق نقد دانشگاهی، همیشه اثر با چیزی دیگر (چیزی غیر از اثر)، یا به قول او با «هرجا نه اینجا» اثر (وی به جای اثر می‌گوید ادبیات) سنجیده می‌شود.

مساهمت بارت در آشکارساختن حقیقت نقد جدید، این نتیجه را آشکار می‌کند که مطابق این شیوه، ماجرایی خلق اثر هنری به رتبه فعالیت تولیدی تنزل می‌کند، و لذا مطابق آن، اثر هنری يك «محصول»^{۳۳} است. برای پایه، تحقیق در هرآنچه ماده اولیه این محصول باشد، ضروری است. این یعنی، تحقیق در هر چیز مگر خود اثر.

نقد دانشگاهی یا نقد بیرونی، وقتی ظاهر ظریف‌تر و لباس طنزانه‌تری می‌پوشد، به روان‌شناسی متشبث می‌شود. اما این هم باز

«هرجا، نه اینجا» اثر»

است. منتها این بار، این

هرجا، نه کودکی هنرمند، نه

شرایط اجتماع، نه اغراض

۳۱. مراد از نقد جدید، نقد در دوران جدید یا همان دوره مدرن است.

32. Roland Barthes.

۳۳. اینجا واژه «محصول» برابر با Product انتخاب شده است.

سیاسی، نه افکار فلسفی، که علم روان‌شناسی است. یعنی باز موضوعی کشف کردنی. بدین ترتیب، هرچیزی در نقد بارعام می‌یابد به شرط آنکه بتوان با آن اثر را با چیز دیگری به جز خود اثر مربوط کرد. لاجرم، هیچ‌گاه خود اثر رخصت جلوه نمی‌یابد و چیزی از ذات و جوهره آن معلوم منتقد یا مفسر و مخاطب او نمی‌شود. در پایان این نوع نقد، آنچه باقی است، منتقد است و کثرات اثر هنری که پیوسته تحقیق و اندازه‌گیری می‌شود، اما حقیقت اثر کماکان محجوب و در پرده می‌ماند.

اکنون روشن است که در پس نقد جدید، طرز تلقی و اندیشه‌ای قرار دارد که اگر بخواهیم با نظر بین رشته‌ای، معادلی برای آن در جای دیگری به جز هنر جستجوکنیم پوزیتیویسم را می‌یابیم. نقد جدید در عرض پوزیتیویسم است. نقد جدید همراه و توأمان پوزیتیویسم است. به همین ملاحظه، در نقد جدید اثر هنری مدام به چیز دیگری جز خود آن تحویل می‌شود. این همان ویژگی‌ای است که به تحویل‌گرایی^{۳۴} تعبیر شده است. در این طریق، همواره اثر به چیزهای دیگر کاهش داده می‌شود یا به تعبیری، به چیز دیگری جز خودش فروکاسته می‌شود.

اقبال‌ی که در چند دهه گذشته به ساختارگرایی و نشانه‌شناسی و معنا‌شناسی و امثال آن شده، نوعی احتراز از نقد دانشگاهی یا نقد پوزیتیویستی یا نقد بیرونی را نشان می‌دهد. در این اطوار، نقد اثر هنری بیش از پیش محل نظر قرار گرفته و زندگی در خود

اثر بیشتر موضوعیت یافته است. هرچند، در این‌ها نیز عادات مدرن درکار است و باز به شکلی تازه نوعی کاهش و تنزل رخ نموده است. منتها این بار تنزل اثر به ساختار و نشانه و امثال آن است که تفصیل آن جای دیگری می‌طلبد.

اگرچه امروزه اعتقاد خودآگاه به مناسبات مدرن، دیگر رونقی ندارد و دوره بسیار اخیر ما حداقل در حوزه نظر از مدرنیته، انصراف می‌جوید، آن مناسبات هنوز درکار است و منشأ اثر است. اگر پایه‌های دوره جدید حداقل در هنر و نقد هنری سست شده، اما چیزی به جای آن نیامده است. در مدارس هنری ما، بهترین تحقیق‌ها در آثار هنری کماکان به همان سیاق ماضی (نقد بیرونی یا دانشگاهی) است.

اکنون به پیش‌زمینه ذهنی دیگری **آفت نقد بیرونی**: که به نقد دانشگاهی میدان می‌دهد، **صاحب‌نظران** می‌پردازم. در این بخش از بحث **هنری شرمگین** می‌کوشم که از تأثیر پنهانی دیگری که «تحویل‌گرایی» بر فکر و قول ما انداخته، سخن بگویم.

در اغلب گفتگوهای رایج معماران و همچنین هنرمندان، هر جا که بحثی در مسائل هنری و حرفه‌ای درمی‌گیرد، انواع مباحث اجتماعی و سیاسی و ... به میان می‌آید، و به ویژه هرگاه که طرفین بحث به حوزه فلسفه پای می‌گذارند، چنین می‌نمایند که عمیق‌ترین نقطه عزیمت برای تحصیل نتیجه فراهم آمده است. به طوری که صاحب‌نظران هنری ما علی‌رغم آنکه فن و تخصص

و اشتغال آن‌ها هنر است، اشتیاق وافر دارند که هر مبحثی را در هنر به مبنایی فلسفی، یا مبنایی غیر هنری، تحویل کنند.

این صاحب‌نظران، یا استاد هنرمندند یا متوغل در مباحث نظری هنر، یا دوستدار هنر. به همین سبب، آنان که در بیرون حوزه هنر نشسته‌اند، این افراد را متولی هنر می‌دانند و به همین دلیل توقع دارند که در تحقیق و تفکر و قول اینان پرده‌ای از حجاب هنر کنار رود. درحالی که اغلب، هرگاه که این محققین و دست‌اندرکاران هنر سخنی گفته‌اند یا چیزی نوشته‌اند، به تقلید از اهل فلسفه، یا صاحب‌نظران علوم دیگر پرداخته‌اند.

به همین سبب، علاقمندم که بر این گروه از صاحب‌نظران هنری مان نامی بنهم. نامی که بر این گروه می‌گذارم، «هنرمندان شرمگین» یا «اهل هنر شرمگین» است. گویی نوعی حس حقارت به واسطه اشتغال به کار هنری در جامعه هنری ما حاکم است و از آن جهت که کار هنری اغلب بر ذوق و ادراک مبهم هنری و سلیقه و پسند هنرمند و مخاطب وی و شهود باطنی مبتنی شده، گمان شده که هنر چیزی از دیگر رشته‌ها و معرفت‌ها کم دارد. این حس حقارت ناشی از تلقی‌ای است که صورت ایده‌آل معرفت را یا علم تحصیلی، یا فلسفه می‌داند.

این حس حقارت، هنر را به ویژه به دنباله‌روی از فلسفه کشانده است. گویی هنر و هنرمند، همواره مترصد است که حکیم یا

فیلسوف چیزی را در حوزه اندیشه پیدا کند، تا در نقش مترجم آن اندیشه‌ها ظاهر شود. این پندار است که اهل هنر را این‌چنین به فلسفه گویی می‌کشاند. منتها با این کارها چیزی به فلسفه هم اضافه نمی‌شود.

یک هنرمند تا به مقام استادی برسد و اعتباری بیابد، به طور معمول، سالیان طولانی در هنر خود کار و تحقیق کرده است. او با این سابقه بسیاری از زیربوم‌ها و نکته‌های ظریف رشته خود را می‌شناسد و می‌فهمد. وی مستغرق این عالم است و با این تجربه است که صاحب رأی می‌گردد و سخنش برای دیگران معتبر می‌شود.

در هر حوزه‌ای از معرفت چنین است. به همین سبب، کسی که به عنوان دوستدار فلسفه چیزی می‌گوید با آنکه شناگر دریای فلسفه است و در این زمینه کار مفصل کرده، فرق تمام دارد. سخن او تفکر فلسفی نیست، ادبیات فلسفی است. فلسفه و حکمت و امثال آن لقلقه زبان او شده^{۲۵} و لذا اهلیت کافی برای اظهار نظر معتبر و قابل اعتنا در این وادی نیافته است.

هنرمند می‌تواند به حکیم و فیلسوف و متکلم و غیره اقتدا کند. اما اقتدا کردن غیر از اظهار نظر اصیل و معتبر است. در اقتدا کردن، هنرمند تعلق خاطر خود را به نحله‌ای از تفکر نشان می‌دهد، ولی در این کار وی به درستی از دفاع از آن نحله و بحث و جدل به منظور تحکیم آن شانه خالی کرده است.

۲۵. نکته ظریف اینجاست که صاحب‌نظران هنری ما وقتی در جمعی می‌نشینند که از اهل فلسفه در آنجا کسی هست، به آرامی دم در می‌کشند و در نقش شنونده باقی می‌مانند. حق هم دارند، چرا که در حوزه حکمت و فلسفه تازه‌کارند و علم‌شان، علم ناقص است، و همه ما بدفرجامی علم ناقص را می‌دانیم.

چراکه بنیه کافی برای چنین کاری ندارد. همچنانکه فیلسوف و حکیم نیز پشتوانه کافی برای طرح ادعای محکم و متین در ظرایف کار هنری ندارند. همچنین، در اقتدا به اهل فلسفه هم باید محتاط بود. چراکه قرار نیست هنرمند به فیلسوف اقتدا کند و اندیشه او را در عالم هنر بسط دهد. مگر هنر بسط فلسفه است؟ مگر هنرمند گوش به سخن فیلسوف دارد تا راه خود را بیابد؟

بگذارید به عنوان کسی که هنر و معماری را دوست دارد بپرسم که آیا شأن هنر پایین تر از فلسفه است؟ همچنانکه فیلسوف به هنرمند ایده می‌دهد و راه جدیدی را باز می‌کند، هنرمند هم می‌تواند با شهود هنری، پرده‌ای از عوالم جدید بردارد و برای حکیم و فیلسوف راهگشایی کند. و مگر در آراء و اقوال اهل فلسفه ندیده‌ایم که تا چه حد از شعر شاعران، یا اثری هنری کمک گرفته‌اند و راه تازه‌ای یافته‌اند؟ هنرمند و فیلسوف هر دو به هم یاری می‌کنند. گاهی این مقتدای آن می‌شود و گاهی آن، راهبر این. هنر و فلسفه در عرض هم‌اند. هر دو میوه‌های یک درخت‌اند. درختی که ریشه در تفکر دارد. نحوی از تفکر فلسفی است. نحو دیگر از جنس کلام است. تفکر می‌تواند، تفکر تحصیلی باشد. تفکر می‌تواند حکمی باشد. هنر هم شعبه‌ای از تفکر است. منتها تفکری که آداب خود را دارد. تفکر اهل هنر تفکر هنری است. نظریه هنری و کلام هنری و بحث و جدل هنری نیز باید مطابق این نوع تفکر باشد. نقد هنر نیز مهم‌ترین مظهر و مقام تفکر هنری است.



اتینگهاوزن و دیگران. *تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، مولى، ۱۳۷۴.
 بارت، رولان. *نقد دانشگاهی و نقد تفسیری*، ترجمه محمد تقی غیاثی، تهران، بزرگمهر، بی‌تا.
 خویی، حمیدرضا. «*صور نقد معماری در کتاب معماری و اندیشه نقادانه*»، خیال-فصلنامه فرهنگستان هنر، شماره ۳، پاییز ۱۳۸۱.
 زوی، برونو. چگونه به معماری بنگریم، ترجمه فریده گرمان، تهران، کتاب امروز، ۱۳۷۶.
 کالینز، پیتر. *تاریخ معماری مدرن- دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن*، ترجمه حسین حسن‌پور، تهران، قطره، ۱۳۷۵.
 ونتوری، لیونلو. *تاریخ نقد هنر- از یونانیان تا نئوکلاسیسیسم*، ترجمه امیر مدنی، تهران، فردوسی، ۱۳۷۳.

Attoe, Wayne, *Architecture and critical imagination*, Great Britain, John Willey & Sons, 1978.
 Abell, Walter, "Toward a Unified Field in Critical Studies", *Aesthetics and Criticism in Art Education*, Chicago, Rand McNally, 1986.
 Collins, Peter, *Architectural Judgement*, London, Faber & Faber, 1971.
 Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism*, New York, Gorian, 1973.
 Lipman, Mathew, *What Happens in Art*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1967.

نقد نامه
جامعه شناسی هنر

بخش دوم

نقد جامعه‌شناسی : مطالعه فرامتنی اجتماعی هنر «از مطالعات اجتماعی هنر تا نقد جامعه‌شناسی آن»

«مطالعات اجتماعی هنر» موضوعی است که سابقه آن به دلیل اهمیتش به نخستین نقدهای شناخته شده هنری و ادبی یعنی به یونان باستان باز می‌گردد. در این دوره، گرچه اغلب نسبت به رابطه خلق اثر و جامعه تردید وجود داشت و معتقد به الهامات شاعرانه برای خلق اثر بودند، اما به چگونگی نقش اجتماعی هنر به ویژه نزد مخاطب و کاتارسیسم بسیار پرداخته شده است و این موضوع با هنر و ادبیات تعلیمی در قرون وسطا گسترش می‌یابد. چنین مطالعاتی تا قرن‌ها از سوی فلاسفه و در نگرش فلسفی ادامه می‌یابد؛ از یونان باستان تا رنسانس و از رنسانس تا قرن نوزدهم فیلسوفانی همچون افلاطون، ارسطو، ژان ژاک روسو تا هگل و مارکس به موضوع نقش جامعه و تاریخ در هنر پرداخته‌اند.

در اوایل قرن نوزدهم مطالعات تألیفی و نوآورانه در حوزه رابطه میان جامعه و هنر بروز و ظهور یافت. شاتوبریان، مادام دوستائل و بونالد در نوشته‌هایشان به طور جدی به این رابطه پرداختند؛ چنانکه بونالد می‌گوید: «ادبیات بیان جامعه است.»^۱ همچنین با استقلال جامعه‌شناسی و تسلط پوزیتیویسم بر دهه‌های نخست آن تن‌آ نماینده چنین تفکری در «جامعه‌شناسی هنر» شد.

در آغاز قرن بیستم جریانهای موازی در جامعه‌شناسی هنر با تأثیرپذیری از خاستگاه‌های گوناگون فلسفی و جامعه‌شناسی حضور داشتند. برخی بشدت متأثر از فیلسوفانی چون هگل بودند و برخی دیگر بر دستاوردهای جامعه‌شناسانی همچون ماکس وبر و امیل دورکیم تاکید داشتند.

کمی بعد با قدرت گرفتن اندیشه‌های مارکسیستی نظریه‌پردازان و منتقد این تفکر، جهش گسترده‌ای در جامعه‌شناسی هنر پدید آوردند. افرادی همچون ژرژ لوکاچ^۲ (دوم)، لوسین

گلدمن^۲ و میخائیل باختین^۵ چهره‌های برجسته این نوع جامعه‌شناسی قلمداد شدند. حلقه‌های مارکسیستی و نئومارکسیستی همچون فرانکفورت و تل‌کل در دگرگونی و پیشرفت این نوع نقد موثر بودند. جامعه‌شناسی مارکسیستی هنر و نقدهای انجام شده از این منظر تا مدتها بر بخش گسترده‌ای از مطالعات جامعه‌شناسی هنر غلبه داشت. به همین علت گاهی برخی نقد جامعه‌شناسی را مترادف نقد مارکسیستی در اشکال سنتی و نو آن می‌دانند. در صورتی که گرایشها و جریانات قدرتمند دیگری پیش و پس از این نقد نیز در این جامعه‌شناسی هنر و ادبیات فعال بوده‌اند. جریانات هگلی، دوینیوی، بوردیوی، بکری و... برخی از آنها هستند که متأسفانه در کشور ما کمتر شناخته شده‌اند.

از نیمه نخست قرن بیستم به بعد نقدهای نو مطرح شدند و از نقد سنتی فاصله گرفتند؛ به دنبال آن رویکردهای نقد نیز کم‌کم از یکدیگر جدا شدند و هویت مستقلی یافتند. «نقد جامعه‌شناسی»^۶ ادبیات و هنر نیز در نیمه قرن بیستم و به طور دقیق در دهه هفتاد با نامگذاری کلود دوشه^۷ در فرانسه و در کنار انواع نقدهای نو آغاز شد^۸. دوشه با توجه به سلطه متن‌گرایی در این دوره نقد جامعه‌شناسی هنر را به سوی خوانش متن سوق داد و اعلام کرد که نقد جامعه‌شناسی «متن را مورد هدف قرار می‌دهد»^۹ این نقد از نقطه نظرهای دیگر بوسیله محققان بزرگ دیگری همچون زیما^{۱۰}، بوردیو^{۱۱} و هینیک^{۱۲} توسعه و گسترش یافت. پیر بوردیو کوشید تا میان دو تحلیل متضاد یعنی تحلیل صرفاً درونگرا (فرمالیستی) و صرفاً برونگرا (مارکسیستی) آشتی برقرار کند و در نظریه حوزه این دو را به هم نزدیک نماید^{۱۳}. در نتیجه، جامعه‌شناسی هنر علاوه بر نگرش بازتابی و فلسفی، دارای نگرشهای متنی و کنشی نیز گردید. همچنین می‌توان همراه با برخی از محققان این حوزه نظریه‌هایی همچون «زیبایی‌شناسی دریافت»^{۱۴} را نیز بر آنها افزود. این نگرشها با توجه به تأکیدی که بر یکی از عناصر یا مراحل همانند تولید یا دریافت و مصرف، متن یا فرامتن، نظری یا تجربی دارند از یکدیگر متمایز می‌شوند.

موضوع و روش

به طور کلی موضوع نقد جامعه‌شناسی هنر خوانش متن و رابطه آن با جامعه است. البته بخش گسترده‌ای از این نقد به مطالعه جنبه‌های اجتماعی اثر می‌پردازد و روابط فرامتنی مرتبط با جامعه را مورد بررسی قرار می‌دهد. اما برخی دیگر بیشتر متوجه مولف و تولید

اثر هستند و همچنین برخی از محققان نیز به چگونگی دریافت نزد مخاطبان و یا به مصرف و مصرف‌کنندگان می‌پردازند. این اختلافات در موضوع انواع نقدها در رویکرد جامعه‌شناسی هنر و ادبیات به دلیل پیچیدگی و چند جنبه‌بودن رابطه میان متن و اجتماع است. همچنین وجود رویکردهای گوناگون جامعه‌شناسی و فلسفی نیز بر این تفاوتها دامن می‌زند.

از نظر روش نیز با وجود گوناگونی درونی، نقد جامعه‌شناسی هنر از دیگر نقدها متمایز است. نقد جامعه‌شناسی در جستجوی روش یا روشهایی نظام‌مند برای خوانش متن هنری و ادبی و یا تبیین مناسبات آن با جامعه بود. این نقد با توجه به هدف و موضوع تحقیق از یک یا چند روش استفاده می‌کند. به طور عمده هنگامی که به مباحث فرامتنی و اجتماعی مربوط می‌شود، می‌تواند از روشهای کمی و کیفی، آماری و پیمایشی و یا مصاحبه‌ای بهره ببرد. ولی هنگامی که موضوع خود را به اجتماع در اثر محدود می‌کند از روشهای دیگری همچون گفتگومندی و بینامتنیت سود می‌برد. در نتیجه، نقد جامعه‌شناسی هنر و ادبیات با توجه به نظریه‌ای که به آن وابسته است و همچنین موضوع و هدف تحقیق می‌تواند از روشهای گوناگونی برای تحقیق خود استفاده کند.



8. Jean-Yves Tadié. La critique littéraire aux XXe siècle. Les dossiers belfond. 1987. p. 170
9. La critique littéraire aux XXe siècle. P.170
10. Pierre Zima
11. Pierre Bourdieu
12. Nathalie Heinich
۱۳. پی‌یر بوردیو. نظریه کنش. دلایل عملی و انتخاب عقلانی. ترجمه مرتضی مردیها. انتشارات نقش و نگار. ۱۳۸۱. ص ۹۲.
14. Esthétique de la réception

1. Pierre Barbéris. La Sociocritique. In Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire. Editions Dunod. 1990. P.127.
2. Taine
3. Georges Lukacs
4. Lucien Goldman
5. Mikhail Bakhtine
6. Sociocritique
7. Claude Duchet

جامعه شناسی اثر هنری

دکتر اعظم راودراد
عضو هیئت علمی گروه
ارتباطات دانشگاه تهران

هدف از جامعه شناسی اثر هنری، ابتدا تحلیل اثر برای یافتن معانی آشکار و پنهان آن و در مرحله بعد ربط دادن این معانی به ساخت جامعه معاصر اثر می باشد. در این رویکرد شناخت معانی اثر هنری می تواند به شناخت محتواهای

اجتماعی موجود (در سطوح مختلف کلان، میانی و خرد) در جامعه کمک نماید. نقد و تحلیل آثار هنری در این رویکرد اساسی است. به طور کلی به دو صورت عمده می توان به نقد و ارزیابی آثار هنری پرداخت. شکل اول، نقد از دیدگاه درون نگر و شکل دوم، نقد از دیدگاه برون نگر است.

از آنجا که در نقد درون نگر توجه منتقد هنر بیش تر به اصول فنی و زیباشناسانه اثر و نه عوامل پیرامونی و محیطی است، تاکید این مقاله بر روش نقد برون نگر می باشد. نقد برون نگر در حقیقت به رابطه میان جامعه و هنر توجه دارد و به عبارتی نقدی جامعه شناسانه است. نقد برون نگر از این نظر به جامعه شناسی هنر کمک می کند که نشان می دهد می توان اثر هنری را به عنوان مجموعه ای از اطلاعات در نظر گرفت که با رمزگشایی و درک زبان آن می توان به آنها دست یافت و از این طریق به ویژگی های جامعه معاصر اثر پی برد.

البته در این رابطه، تنها محتوا نیست که مورد توجه قرار می گیرد، بلکه موضوع سبک نیز یکی از موضوعات مهم است که می تواند تبیین کننده بسیاری از تاثیرات اجتماعی بر هنر باشد. اگر چه شاید یافتن رابطه میان سبک آثار هنری با شرایط اجتماعی، دشوارتر از یافتن رابطه میان محتوای آثار و شرایط اجتماعی به نظر برسد، اما وجود رابطه منتفی نیست. در مقاله حاضر با استفاده از نتایج برخی تحقیقات بر وجود رابطه بازتابی میان جامعه و هنر صحنه گذاشته شده و سعی شده است که دلایل عملی وجود این رابطه تشریح شود.

کلید واژه ها

اثر هنری، محتوا، سبک، جامعه شناسی.

نقطه مقابل آن، رویکرد شکل‌دهی است که ردپای تاثیر هنر را بر جوامع جست‌وجو می‌کند. چنین رویکردی بر این نظریه استوار است که هنرها تعیین‌کننده تحولات جوامع هستند و به آن‌ها شکل می‌دهند.

در اینجا پس از تشریح هر یک از دو رویکرد ذکر شده، سعی می‌شود با استفاده از رویکرد بازتاب، نمونه‌هایی از تحلیل‌های جامعه‌شناسانه آثار هنری ارائه شود. هدف از ارائه این نمونه‌ها نشان دادن امکان عملی استفاده از رویکرد بازتاب برای شناخت بهتر جوامع از طریق مطالعه آثار هنری آن‌هاست.

بر اساس این رویکرد آثار هنری

همانند آینه‌ای جامعه معاصر



خود را بازتاب می‌نمایند. البته،

همان‌طور که آینه تنها بخشی از

واقعیت‌گزينش شده مورد نظر

را در چارچوب قباب خویش باز

می‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش

می‌گذارند. همچنین، همان‌طور که همه آینه‌ها تخت

نیستند که شی بیرونی را دقیقاً همان‌طور که هست نشان

دهند، آثار هنری نیز به تناسب توانایی‌ها و ارزش‌ها و

معیارهای هنرمند ممکن است به میزان متفاوتی واقعیت

را به نمایش بگذارند یا از آن انحراف حاصل نمایند.

بر اساس این تئوری، هنرها واقعیت را به رمز برمی‌گردانند

و آنچه را در جامعه وجود دارد به صورتی نمادین و

رمزگونه به نمایش می‌گذارند. بنابراین، شکل هنر متأثر

از قواعد زیباشناختی است، درحالی که، محتوای آن از

رویکرد بازتاب

در این مقاله با تمرکز بر مطالعه

آثار هنری، تلاش بر این است که

رابطه آن‌ها با جامعه معاصرشان

تبیین شود. یکی از مباحث عمده

در جامعه‌شناسی هنر در ارتباط با

مطالعه آثار هنری شکل گرفته است. در چنین مطالعه‌ای

رابطه متقابل میان هنر و جامعه از طریق تحلیل آثار

هنری مورد نظر است. این رابطه ممکن است از جانب

هنر به سوی جامعه، یا برعکس باشد.

از این منظر، جامعه‌شناسان هنر اغلب به دو رویکرد

عمده گرایش دارند که عبارتند از: رویکرد بازتاب و

رویکرد شکل‌دهی. در رویکرد بازتاب به تأثیر جامعه بر

هنر توجه می‌شود و علاقه‌مندان به آن معتقدند، هنر (اثر

هنری) بازتاب وقایعی است که در يك جامعه رخ می‌دهد.

جامعه نشأت گرفته است. این محتوا ارزش‌ها و اعتقادات و به‌طور کلی ایدئولوژی یا ایدئولوژی‌های موجود در جامعه را شامل می‌شود.

در این رویکرد عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی دربارهٔ جامعه است. مثلاً اگر علاقه‌مند به مطالعه وضعیت اقلیت‌های قومی در جامعه باشیم با تماشای فیلم‌های تلویزیونی از نحوهٔ بازنمایی گروه‌های اقلیتی اطلاع خواهیم یافت. ویکتوریا الکساندر^۱ معتقد است، «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه‌ای گسترده از تحقیقات، مبنی بر این عقیدهٔ مشترک هستند که هنر آیینی جامعه است یا هنر به واسطهٔ جامعه مشروط شده یا تعین می‌یابد.» (Alexander, 2003, p.21). بنابراین، به عنوان مثال می‌توان گفت که نمایش جنایت در تلویزیون نژادپرستی را بازتاب می‌نماید. این رویکرد دارای پیشینهٔ طولانی در جامعه‌شناسی است و با تمرکز بر نگاه جامعه‌شناختی به هنر، به مطالعه و آموختن دربارهٔ جامعه می‌پردازد.

رویکرد شکل‌دهی مبتنی بر این باور

است که هنرها در مرتبه‌ای بالاتر از

جامعه قرار دارند و هنرمند با ارائه

ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های جدید در

اثرش، آن‌ها را در جامعه طرح و

نهادینه می‌کند.

بنابراین، بسیاری از تغییرات

ارزشی و رفتاری در جوامع مختلف

تحت تاثیر آثار هنری رخ می‌دهند.

تاثیر آثار هنری بر جوامع معاصر خود انکار ناپذیر است. و این آثار به رفتارها، ارزش‌ها و تحولات اجتماعی شکل می‌دهند. همان‌طور که الکساندر می‌گوید (Ibid, p.35)، بر اساس تئوری‌های شکل‌دهی، به هر حال، هنر می‌تواند ایده‌ها و افکاری را در سر مردم قرار دهد. رویکرد شکل‌دهی گروه بزرگی از تئوری‌ها را در بر می‌گیرد که در این عقیده یا استعارهٔ اصلی مشترک هستند که هنر بر روی جامعه تاثیر دارد.

رویکرد شکل‌دهی، مثل رویکرد بازتاب، رابطهٔ بین هنر و جامعه را به عنوان یک خط مستقیم ساده بیان می‌کند. اما جهت فلش علی، یعنی جهت تاثیر بین موضوعات هنری و جامعه را بر عکس می‌کند، به طوری که هنر به عنوان تأثیرگذار بر جامعه در نظر گرفته می‌شود و نه بر عکس.

تئوری‌های شکل‌دهی در بیشتر موارد به آثار منفی هنر بر جامعه توجه دارند. به عنوان مثال مارکسیست‌ها معتقدند که هنرهای مردم پسند کارگران را آماده پذیرش و تسلیم شدن به سرمایه داری می‌کنند. انتقاداتی که از جانب منتقدین فرهنگ توده مطرح می‌شود به تاثیرات مخرب بیشتری اشاره دارد. تاثیرات منفی موسیقی جاز، و رپ مورد توجه قرار گرفته و منتقدین معتقدند که این موسیقی‌ها شرابخواری‌های تباه‌کننده و بی احترامی به نظم و قانون را ترویج می‌کنند. به عقیده آنان اینها شیاطینی هستند که سقوط تمدن را نویلمی‌دهند.

1. Victoria Alexander



که مورد نظر قرار گرفته (یعنی اثر هنری)، همواره یک آینه غیر تخت می‌باشد، شبیه آینه‌هایی که در خانه‌های سرگرمی وجود دارد و انسان را در اشکال از ریخت افتاده به نمایش می‌گذارد. اثر هنری آینه‌ای است که به میزان مختلفی از واقعیت انحراف پیدا کرده است. بنابراین، چگونه می‌توان به بازتاب‌های آن اطمینان پیدا کرد و آن‌ها را به جای واقعیت گرفت؟

البته این انتقاد ممکن است در باره یک اثر هنری واحد صادق باشد، ولی وقتی قرار است آثار هنری متعدد مربوط به یک دوران یا یک جامعه خاص را مطالعه نماییم، بازتاب‌های مختلف می‌توانند همدیگر را تکمیل نمایند، به‌طوری‌که در نهایت به یک تصویر نزدیک‌تر به واقعیت دست یابیم. نکته دیگر اینکه هر مطالعه‌ای، از هر نوع، محدودیت‌ها و امکانات مخصوص خود را دارد و هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که با مطالعه خود تمامی ابعاد واقعیت را دریافته است. مطالعه هنر هم از این قاعده مستثنی نیست. بالاخره، برای این کاستی راهی وجود دارد و آن هم تکمیل اطلاعات به‌دست آمده از طریق مطالعه آثار هنری با استفاده از نتایج سایر تحقیقات است. بدین‌ترتیب، تحقیقات جامعه‌شناسانه به شناخت بهتر آثار هنری و تحقیقات هنری به شناخت بهتر شرایط اجتماعی یاری می‌رسانند.

در ادامه مقاله قبل از ارائه نتایج تحقیقات انجام شده توسط نگارنده، نمونه‌هایی از تحلیل جامعه‌شناسانه آثار هنری که در ادبیات موضوع موجود است، ارائه می‌گرد.

اما برای تبیین هنر با رویکرد شکل‌دهی لازم نیست که تنها به تأثیرات منفی هنر توجه کرد. هنر می‌تواند جامعه را به شیوه‌هایی مثبت هم شکل دهد. بنابراین، رویکرد شکل‌دهی نیز عمدتاً به رابطه میان هنر و جامعه می‌پردازد، با این تفاوت که بر تأثیرات هنر بر جامعه متمرکز می‌شود.

هدف ما از جامعه‌شناسی اثر هنری، شناخت بهتر جامعه از طریق شناخت آثار هنری معاصر آن، یعنی از طریق نگاه کردن به هنر به عنوان آینه جامعه، می‌باشد. اگرچه هر دو رویکرد بازتاب و شکل‌دهی می‌توانند به شناخت بهتر رابطه میان آثار هنری و جامعه کمک نمایند، ولی با توجه به هدف مقاله حاضر که به‌دست آوردن شناخت بهتری از جامعه به واسطه مطالعه آثار هنری آن است، رویکرد شکل‌دهی به خودی خود از عرصه تحلیل خارج می‌شود.

قبل از اینکه به نمونه‌هایی از بازتاب شرایط اجتماعی در آثار هنری اشاره نماییم، لازم به ذکر است که بازتاب جامعه در هنر امری پیچیده و چند بعدی است. این بازتاب بسته به شرایط گوناگون اجتماعی شاید در سطوح مختلف کلان، میانی و خرد مشاهده شود. و چنین، بازتابی ممکن است بخش‌های خاصی از واقعیت را در بر بگیرد و بخش‌های بسیاری را نادیده انگارد. بنابراین، تصور اینکه جامعه همان‌طور که هست در آثار هنری بازتاب می‌شود تصویری خام و ساده اندیشانه است. یکی از نقدهای مهمی که به رویکرد بازتاب وارد شده، این است که در این رویکرد آینه‌ای

ادبیات موضوع

برای اینکه معلوم شود رویکرد بازتاب تا چه اندازه در میان جامعه‌شناسان هنر مقبول و پذیرفته شده است، به چند نمونه از تحلیل‌های کلاسیک جامعه‌شناختی در خصوص آثار هنری و رابطه آن‌ها با شناخت جامعه اشاره می‌شود.

لوکاچ^۲ در نظریه بازتاب فکر به نمونه اول، تاثیر شرایط وجودی زندگی بر آثار هنری معاصر آن‌ها تاکید می‌کند. از نهضت به نظر وی، درک جهان خارجی از مدرنیسم: طریق بازتاب آن در آگاهی ممکن می‌شود. آثار هنری به عنوان ابزار شناختی از این قاعده مستثنی نیستند. آن‌ها هم بازتاب واقعیت‌اند (راو‌دراد، ۱۳۸۲، ص ۷۵). اما سوال این است که آیا آثار هنری بازتاب مستقیم جهان خارجی‌اند؟ پاسخ لوکاچ به این سوال منفی است. به عقیده وی اگر چه بازتاب‌های مستقیم به عنوان نقطه شروع برای همه معرفت‌ها مهم هستند، اما آن‌ها تنها پیش زمینه‌های روند دانش را، و نه همه آنچه را این روند در برمی‌گیرد، فراهم می‌آورند (همان: ۷۶).

لوکاچ در کتاب *معنای رئالیسم معاصر* (۱۳۴۹) از سبک ادبی رئالیسم به عنوان ادبیاتی که هدفش بازتاب حقیقی واقعیت است حمایت می‌کند. مهم‌ترین مفهومی که لوکاچ برای بررسی بازتاب واقعیت

در هنر به کار می‌گیرد مفهوم جهان‌بینی است. وی معتقد است که «مهم‌ترین اثر هنری هر عصر به عنوان فیلتری برای تجربه مشترک عمل می‌کند» (دوونینو، ۱۳۷۹، ص ۴۱).

در این کتاب، لوکاچ رئالیسم و مدرنیسم در ادبیات را با هم مقایسه کرده و علت تفاوت آن‌ها را به شرایط اجتماعی معاصرشان و جهان‌بینی‌های متفاوتی که از این شرایط ناشی می‌شود، نسبت داده است. از نظر لوکاچ، علت اصلی تفاوت این دو مکتب پاسخ‌های متفاوتی است که هر کدام به این سوال اساسی می‌دهند که انسان چیست؟ به عقیده وی پاسخ مکتب رئالیسم به این سوال مطابق است با اصل ارسطویی که می‌گوید انسان یک حیوان اجتماعی است. وجود فردی قهرمانان آثار هنری رئالیست، از موقعیت اجتماعی و محیط تاریخی آن‌ها غیرقابل تفکیک است. در مقابل، در آثار هنرمندان برجسته مدرنیست بیان فلسفی طبیعت انسان با نگاه رئالیست‌ها مخالف است. برای این نویسندگان، انسان طبیعتاً منزوی، غیر اجتماعی و ناتوان از برقراری روابط متقابل با محیط اجتماعی است. نتیجه اینکه این دیدگاه‌های متفاوت درباره انسان، نویسندگان رئالیست و مدرنیست را به اتخاذ دورنماهای متفاوت هدایت می‌کند.

رابطه این دو دیدگاه با شرایط اجتماعی معاصرشان بدین ترتیب است، ایدئولوژی پویای رئالیسم که انسان را به عنوان یک موجود اجتماعی رو به پیشرفت می‌بیند، قویاً با آثار هنری این مکتب

2. Lukacs

عجین شده است. این آثار چشم اندازی از واقعیت اجتماعی را فراهم می‌آورند که در آن مهم‌ترین جنبه‌ها انتخاب و استفاده شده تا یک تصویر معتبر از واقعیت در شکل هنری بازسازی شود. تصویری که آینده را به شکل وضعیت مطلوب نشان می‌دهد، و بنابراین، یک جور امید به بهبود اوضاع را بر می‌انگیزد.

برخلاف این، نگاه ایستای مدرنیسم منجر به از قلم انداختن این قاعده‌گزینی می‌شود. آثار هنری مدرنیسم بازتاب شرایط اجتماعی سرمایه‌داری هستند. ادبیات مدرنیست نشان‌دهنده آرزوی نویسنده برای فرار از واقعیت سرمایه‌داری است، و درعین حال دانستن اینکه هر حرکتی برای تغییر وضع موجود پیشاپیش محکوم به شکست است. این احساس ناتوانی علت اضطراب و تشویش در ادبیات مدرنیسم است. بنابراین، درک ایستای واقعیت در ادبیات مدرنیستی یک اتفاق نیست و ریشه در ایدئولوژی مدرنیسم دارد. به عقیده لوکاچ، مدرنیست‌ها به دلیل نداشتن یک دورنمای اجتماعی بشردوستانه، در جهان‌بینی هرج و مرج طلب شده‌اند و خود تصور هرج و مرج نیز نتیجه احساس دلهره است. دلهره به نوبه خود محصول تجربه اجتماعی و خصوصاً تاثیر ساختمان اجتماعی امپریالیسم بر روشنفکران بورژواست (لوکاچ، ۱۳۴۹، ص ۹۶).

بنابراین، آثار هنری مدرن بازتاب شرایط اجتماعی دوره سرمایه‌داری است که موجب گسترش ارزش‌های غیر انسانی شده است. البته این

بازتاب به طور مستقیم نبوده و از طریق جهان‌بینی و ایدئولوژی عمل می‌کند که خود وابسته سیستم طبقاتی است. در این مثال حاملین جهان‌بینی مدرنیسم هنرمندان بورژوا هستند. این نمونه نشان می‌دهد که از نظر لوکاچ هم رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر اساسی است، اما باید از ساده‌نگری و تقلیل‌گرایی نسبت به آن پرهیز کرد.

آرنولد هاووزر^۲ (۱۳۷۷) معتقد

نمونه دوم، است، فیلم که مخاطب‌هایش شامل **تحلیل هاووزر** سطح متوسط طبقه متوسط رو به **از رابطه سینما** پایین است سینما و های امروزی **و طبقه متوسط** را با موضوعات افسانه‌ای گذشته سرگرم می‌کند. فیلم موفقیت گسترده خود را مدیون این مسئله است که اگر چه نمایش دهنده طبقه متوسط است، می‌تواند توده‌ها را نیز به خود جذب کند. طبقه متوسط را اگر از بُعد اقتصادی در نظر بگیریم یک طبقه است، اما اگر آن را از بُعد روان‌شناختی مورد توجه قرار دهیم متوجه می‌شویم که بخش‌هایی از طبقات بالا و پایین را نیز در خود جای می‌دهد و از این نظر طبقه بزرگتری می‌شود که می‌تواند مخاطب توده‌ای فیلم را فراهم نماید. این بخش‌های طبقات بالا و پایین تا آنجا با طبقه متوسط همبستگی نشان می‌دهند که با منافع زندگی روزمره شان منافات نداشته باشد و بیشتر در استفاده از سرگرمی بی‌ضرر آن‌ها مشارکت دارند. مخاطب توده‌ای فیلم حاصل

3. Arnold Hauser

این اتحاد است.

پس ایدئولوژی فیلم ایدئولوژی طبقه متوسط است که چون در جوامع مختلف غلبه دارد نگاه خوش بینانه و غیر انتقادی ساختگی به زندگی در آن غلبه دارد. دنیای خوبی که در آن حتی یک منشی اداره که مثلاً در طبقه متوسط قرار دارد می‌تواند با ازدواج با رئیس به طبقه بالاتر صعود کند، به همین سادگی (هاوزر، ۱۳۷۷، ص ۱۲۵۷). این نمونه، همچون نمونه اول، نشان دهنده توجه به تأثیرات جامعه بر هنر از دیدگاه کلان یعنی نمایش ایدئولوژی طبقه در اثر هنری است.

جاروی^۴ (۱۹۹۹) معتقد است «برای

نمونه سوم: نفوذ به درون پوسته یک جامعه، به **جاروی و پیر سورلن** هیچ چیز با دیدن فیلم‌هایی که برای بازار داخلی یک جامعه ساخته

شده اند، قابل مقایسه نیست. اگرچه فرد در موقعیت خوبی برای قضاوت در مورد درستی فیلم‌ها قرار ندارد، ولی گفتن اینکه این فیلم‌ها برای بینندگان زیادی ساخته شده‌اند و توسط همان‌ها دیده می‌شوند خطری ندارد؛ این به خوبی یک نقطه آغازین آگاه کننده، مطمئن و بسیار مهم است. فیلم‌های اوزو در باره زندگی طبقه متوسط ژاپنی، فیلم‌های ساتیاجیت رای از بنگال و اکثریت فیلم

های آمریکایی، معدن اطلاعات و

آگاهی در مورد جوامعی هستند که

به درست یا غلط به تصویر کشیده

شده اند» (Jarvie, 1999, p.4).

پیر سورلن^۵ (۱۳۷۹) در کتاب سینمای کشورهای اروپایی تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه با مطالعه سینما می‌توان به خصوصیات و ویژگی‌های یک جامعه در یک دوره معین پی برد. وی برای توجیه این رویکرد خود از نظریه آینه استفاده کرده و از قول آر. دورگنات که در کتاب *آینه‌ای برای انگلستان* این نظریه را توضیح داده است می‌گوید:

«کسانی که فیلم می‌سازند در همان مملکتی زندگی می‌کنند که بیشتر تماشاگران آتی اثر آن‌ها زندگی می‌کنند و مشکلات و چشم اندازهای آن‌ها برای آینده تا حدودی مشترک است؛ این فیلم‌سازان جز اینکه در فیلم‌هایشان به حد افراط به فانتزی رو آورده باشند، چیزی از دل مشغولی‌های [واقعی] خود را - گیریم که تنها برای جلب تماشاگران - می‌گنجانند. فیلم واقعیت نیست اما در عین حال، نمی‌تواند خود را به‌طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند؛ مثل آینه که آنچه را پیش رو دارد، با اینکه ممکن است تحریف کند و محدود سازد و در چارچوبی قرار دهد، سرانجام در خود منعکس می‌سازد. فیلم نیز جنبه‌هایی از جامعه‌ای را که در آن ساخته شده است نمایش می‌دهد» (دورگنات، به نقل از سورلن، ۱۳۷۹، ص ۲۶).

به عقیده سورلن این نوع تعبیر

از فیلم کاملاً پذیرفتنی است. وی

توضیح می‌دهد که آثار مکتوب

زیادی وجود دارند که در آن‌ها

4. Jarvie
5. Pierre Sorlin

بر همین ویژگی یعنی همخوانی و هماهنگی بعضی از فیلم‌ها با زمینه‌های تاریخی آن‌ها تاکید شده است. همچنین وی توضیح می‌دهد که «شدت و تاثیر مشکلات محلی و منطقه‌ای، و شرایط ویژه را می‌توان به آسانی در فیلم‌ها نمایان ساخت؛ آثار ارزشمندی به وجود آمده است در مورد اینکه چطور می‌شود تاریخ جوامع را از طریق تماشای فیلم‌هایی شناخت که آن جامعه تولید کرده است» (سورلن، ۱۳۷۹، ص ۱۲).

وی از قول آرتور مایک، یکی دیگر از متفکرین در این زمینه استفاده کرده و بر این گفته خود مهر تایید می‌زند که: «یکی از مهم‌ترین علت‌های مطالعه فیلم این است که فیلم ذهن مورخ را از موضوع‌های متعارف، یعنی پرداختن صرف به مسائل سیاسی و ریزبینی در مسائل اقتصادی، به مواردی جلب می‌کند که اهمیت آن کمتر از دو مورد گفته شده نیست و توده‌های عادی مردم را نیز بسیار تحت تاثیر قرار می‌دهد؛ مواردی مثل روش زندگی، ارزش‌های اخلاقی و فرهنگ به طور اعم» (مایک، به نقل از سورلن، ۱۳۷۹، ص ۱۲). وی تاکید می‌کند، «مورخان سال‌هاست که پذیرفته‌اند فیلم در هر نوع بررسی قرن بیستم سند مهمی است و دیگر ضرورتی به تاخت و تاز بیشتر در این عرصه نیست». در عین حال، خود نیز معترف است که «با این حال هنوز هم نمی‌توان درست فهمید که با خود فیلم‌ها چه باید کرد». سپس توضیح می‌دهد که

«به این سوال دو پاسخ داده شده است. برخی از محققان عقیده دارند که فیلم پنجره‌ای را به روی واقعیت می‌گشاید. بازیگران فیلم آدم‌های زنده و جاننداری هستند؛ و وقتی در یک محیط حقیقی (یا محیطی که شبیه به یک محیط حقیقی ساخته شده است)، به تصویر در می‌آیند، و در داستان‌هایی ایفای نقش می‌کنند که به مسائل و مشکلات روزمره مربوط است (از جمله بیکاری، رقابت‌های صنعتی، مسکن، بحران‌های خانوادگی و غیره)، آیا نمی‌توان فیلم را تقلید از واقعیت دانست؟ آثار ارزشمندی تاکنون به تعبیر سینما از این زاویه دید پرداخته‌اند، اما رسانه‌های سمعی و بصری به هر حال جعلی و مصنوعی هستند، و شرایطی را مجسم می‌کنند که (به فرض پذیرفتن قراردادهای مربوط به زمان و قاب‌بندی) حتی اگر به طور مستقیم از واقعیت نیز اتخاذ شده باشد، باز هم تخیلی و مصنوعی است. دسته‌ای دیگر از مورخان معتقدند که میان مختصات و داده‌های اجتماعی و بازنمایی آن‌ها فاصله‌ای وجود دارد که به خودی خود روشنگر است: نوشته‌های درخشانی وجود دارد که در آن‌ها بر نیروی آشکار فیلم‌سازی تاکید شده است و ثابت کرده‌اند که فیلم اغلب پاسخی تخیلی بوده به مسائل حادی که در شرایطی ویژه به وجود آمده است» (سورلن، ۱۳۷۹، ص ۱۳). این دو نمونه نیز در سطح متوسط و خرد نشان دهنده تاثیر پذیری آثار هنری از وضعیت‌های واقعی اجتماعی است.



جانث ولف^۶ در کتاب *تولید/ اجتماعی*
نمونه چهارم: هنر (ولف، ۱۳۶۷، ص ۷۴)، از تحقیق
خدای پنهان گلدمن یاد می‌کند که در آن وضعیت
لوسین گلدمن متناقض طبقه‌ای به نام نوبلس
 دو روب^۷ یا اشرافیت دیوانی را
 بررسی می‌کند که در فرانسه قرن هفدهم وجود داشت.
 این گروهی است که اعضاء آن اگر چه از لحاظ اقتصادی
 به سلطنت وابسته بودند، به لحاظ ایدئولوژیک و سیاسی
 با آن مخالف بودند. از یک طرف وظایف قانونی‌شان
 آن‌ها را به حکومت سلطنتی مقید می‌کرد و از طرف دیگر
 علاقمند به فردگرایی خردگرایانه بورژوازی بودند.
 حاصل کار، تناقضی است میان مطلق‌گرایی و ایمان
 از یک سو و فردگرایی و خردگرایی از سوی دیگر.
 این تناقض، نگرشی را به وجود آورد که گلدمن آن را
 «نگرش تراژیک» نامید. به عقیده وی نگرش تراژیک
 اساس نوشته‌های پاسکال و نمایشنامه‌های راسین را
 تشکیل می‌دهد.

گلدمن با این تحقیق خود نشان داد که چگونه وضعیت یک
 طبقه خاص توسط هنرمندی که متعلق به آن طبقه است
 در اثر هنری بیان می‌شود و محقق می‌تواند با مطالعه
 اثر به شناخت بهتری از واقعیت (در اینجا وضعیت یک
 طبقه خاص) برسد. البته، گلدمن این بررسی را با مباحثی
 از زندگی نامه‌های این دو شخصیت
 که به ساخت طبقاتی فرانسه قرن
 هفدهم و جانسنیسم^۸ مربوط می
 شود، تکمیل کرده است.

مثال‌های بالا به خوبی نشان می‌دهند که بازتاب جامعه
 در هنر و آثار هنری موضوعی است که توسط بسیاری
 از جامعه‌شناسان هنر پذیرفته شده و برای تحلیل شرایط
 اجتماعی به کار گرفته شده است. اگر چه چگونگی این
 بازتاب و چگونگی استفاده از آثار برای شناخت جامعه
 نیز همواره موضوع بحث بوده و جامعه‌شناسان سعی
 کرده‌اند که با استفاده از روش‌های خاص بر مشکلات
 این دیدگاه فائق آیند.

می‌توان گفت، هنر همواره به نوعی
 جامعه معاصر را در خود بازتاب
 یافته‌های نموده است، اما در هر اثر هنری
 پژوهشی تنها می‌توان جنبه‌هایی از حیات
 اجتماعی را مورد مذاقه قرار داد.
 حتی در برخی از آثار هنری که
 مستقیماً هیچ گونه اشاره‌ای به مسائل ملموس اجتماعی
 ندارند و به عبارت دیگر، انتزاعی هستند نیز رد پای این
 عوامل با توجه به آنچه موجب پیدایش چنین هنری شده
 و نیز با توجه به آنچه در هنر نادیده گرفته شده است،
 قابل شناسایی می‌باشد.

در یافته‌های پژوهشی ارائه شده در ادامه مقاله که مبتنی
 بر پژوهش‌های نگارنده می‌باشد، این وجوه مختلف
 مورد توجه قرار گرفته و بازتاب شرایط اجتماعی در
 آثار هنری، به فراخور شرایط خاص
 هر جامعه یا گروه اجتماعی مرتبط

تبیین شده است.

6. Janet Wolff
 7. Noblesse de robe
 ۸. Jansenism. مسیحی مبینی بر جبر اخلاقی که فرقه‌های اصلاح طلب
 گوناگون در قرون هفده و هجده طرفدار آن بودند که قدرت موروئی پاپ را
 محکوم می‌کردند. (به نقل از یادداشت مترجم در ولف، ۱۳۶۷، ص: ۷۴).

تحقیقی در مورد مضامین
نمونه اول: بازتاب نمایشنامه‌های استرالیایی در طول
جامعه در نمایشنامه‌های یک دوره ۲۵ ساله انجام شد که در آن
نوشته شده در سال های موضوعات و مضامین نمایشنامه‌ها
۱۹۷۰-۱۹۹۵ در استرالیا با موضوعات اجتماعی مطرح در
شرایط اجتماعی زمان تولید آن‌ها
تطبیق داده شد (راو دراد، ۱۳۶۹). نتایج نشان داد که به
هنگام مطالعه شرایط اقتصادی اجتماعی استرالیا در این
دوره موضوعات زیر به نظر مهم می‌آیند:

اول موضوع فرهنگ استرالیایی، بخصوص ویژگی
چند ملیتی آن، نقش رسانه‌ها در گسترش این ایده و
نیز مسائل مربوط به مهاجرپذیری، دوم موضوعاتی
در باره نظام سیاسی استرالیا؛ تغییرات آن و اثرات آن
بر زندگی استرالیایی‌ها. سوم ویژگی‌های اقتصادی و
طبقاتی است، با توجه به نقش دولت و تاثیرات آن بر
شرایط اجتماعی. چهارم، جنبش‌ها و تغییرات اجتماعی
که شامل شرایط بومی‌های استرالیا، جنبش‌ها، جنبش
زنان، تغییرات ساخت خانواده و اعتقادات مذهبی است.
موضوع چهارم مهم‌تر از سایر موضوعات و پررنگ‌تر
از آن‌ها در شرایط اجتماعی مطرح بوده است.

این شرایط اجتماعی تاثیراتی بر موضوعات
نمایشنامه‌های استرالیایی نوشته شده در طول این دوره
داشته‌اند که در تحلیل زیر آشکار می‌شود.

حدود ۲۶۰ نمایشنامه در این دوره توسط ۳۰ نویسنده به
نگارش در آمده است. بیشترین تعداد این نمایشنامه‌ها
(۱۵ درصد) موضوع روابط بین فردی را پوشش

داده‌اند، حدود ۱۲ درصد هر کدام از موضوعات سیاسی
و روابط خانوادگی را پوشش داده‌اند و تنها ۲/۵ درصد از
نمایشنامه‌ها در مورد فرهنگ و هویت استرالیایی نوشته
شده است. نیز درصد کمتری به موضوعات جوانان،
مذهب، اخلاق، و ضد تبعیض نژادی پرداخته‌اند.

حال اگر این نسبت‌ها را با موضوعات مهم در شرایط
اجتماعی استرالیا که ذکر شد مقایسه کنیم مشاهده
می‌شود، در حالی که بعضی از موضوعات مهم اجتماعی
و وسیعاً در نمایشنامه‌ها بازنمایی شده‌اند، موضوعاتی هم
هستند که نادیده گرفته شده‌اند. به عنوان مثال، مسائل
اقتصادی و تضاد طبقاتی در معدودی از نمایشنامه‌ها
مطرح شده‌اند که نشان دهنده این است که اهمیت این
مسائل در زندگی استرالیایی‌ها، بر اساس تصور مساوی
بودن مردم، نادیده گرفته شده است.

روابط بین فردی موضوعی است که بیش از همه در
نمایشنامه‌ها قابل مشاهده است و دقیقاً به شناخت این
نویسندگان از مردم استرالیا نزدیک است. این شناخت
متأثر از تجربه شخصی نویسندگان و نیز دانش‌شان از
تحقیقات دیگر است. بعضی از پیش‌فرض‌ها و تصورات
قالبی هم در این شناخت موثر است. پیش‌فرض‌هایی که
قویاً توسط رسانه‌ها حمایت می‌شوند تا یک خود آگاهی
یکپارچه را در استرالیایی‌ها شکل دهند. یکی از این پیش
فرض‌ها این است که تفاوت‌های طبقاتی در استرالیا
چندان بارز نیست و می‌توان گفت، این کشور یک جامعه
بی‌طبقه دارد. رسانه‌های ارتباط جمعی استرالیا تحت
مالکیت معدودی خانواده‌های ثروتمند هستند که این

ایده را با توسعه مفهوم مساوی بودن مردم گسترش می‌دهند. مساوات یعنی اینکه استرالیایی‌ها در سخن گفتن، لباس پوشیدن و منش تقریباً از همدیگر غیر قابل تفکیک هستند، بر خلاف سایر کشورها. این نشان دهنده یکسانی طبقاتی آنهاست.

اما الگوی مالکیت رسانه‌های استرالیا در طول زمان از یک الگوی وسیع به یک الگوی محدود تر تغییر کرده است. به گفته ادگار^۹ (۱۹۸۰)، در ۱۹۲۳ تعداد ۲۶ روزنامه شهرهای بزرگ متعلق به ۲۱ مالک بود. اما این تعداد تا ۱۹۷۶ به ۱۸ روزنامه کاهش یافت که متعلق به فقط ۳ مالک عمده بود (Edgar, 1980, p.253). ادگار همین طور نشان می‌دهد که این گروه کوچک، سرمایه‌های ایستگاه‌های مهم رادیویی و تلویزیونی را نیز کنترل می‌کند و بیش از پیش فرصت استرالیایی‌ها را برای مواجهه با اخبار و عقاید متنوع رسانه‌ای محدود می‌کند. روند محدود شدن تعداد مالکین رسانه‌ها به حدی بود که تا دهه ۹۰، آزادی مطبوعات با مشکلات بیشتری مواجه شد (Bennet, 1990).

اگرچه ممکن است مالکیت رسانه‌ها تغییر کرده باشد، ولی الگوی این مالکیت در دوره مورد نظر این تحقیق یعنی ۱۹۷۰-۱۹۹۵ همچنان ثابت بوده است. با توجه به وجود چنین شرایطی در رسانه‌ها، به قول ادگار (۱۹۸۰)، تعجبی ندارد که «یکپارچگی زیادی را در تصویر سازی رسانه‌های استرالیا از این جامعه ببایم» (Ibid, p.262). وی توضیح می‌دهد

که شیوه بازنمایی خانواده، نقش زنان، محل کار و گروه‌های اقلیت در رسانه‌های استرالیا گرایش دارد به اینکه نمادهای اساسی گروه غالب یعنی طبقه متوسط آنگلو ساکسون را بازتاب کند. این یکپارچگی‌ها، زندگی خانوادگی و نقش‌های زنان و مردان را بازتعریف می‌کنند به طوری که اختلافات طبقاتی، نژادی و شغلی در آنها راه ندارد.

رسانه‌ها تمایل دارند که ظاهر زندگی اجتماعی را یکپارچه سازند و به همین دلیل است که تضاد طبقاتی و قشر بندی‌های اجتماعی را نشان نمی‌دهند. به همین دلیل است که بعضی‌ها گاه اشتباهاً استرالیا را مصداق یک جامعه بی طبقه می‌دانند. در حالی که این بی طبقه بودن نه بر مبنای توزیع ثروت جامعه بلکه در ظاهر و بر مبنای بازنمایی آن در رسانه‌هاست. استرالیایی‌ها تنها بر اساس منش‌ها و رفتارهایشان بی طبقه هستند به طوری که در خیابان تشخیص اینکه فقیر و غنی کدام‌اند مشکل است.

علی‌رغم بازنمایی رسانه‌ها، جامعه استرالیا یکپارچه نیست. این کشور تنها متشکل از پروتستان‌های سفید انگلو ساکسون نیست. فرهنگ‌اش فرهنگ یک‌دستی که میان همه مشترک باشد نیست. استرالیا یک جامعه مبتنی بر تساوی نیست. به عنوان یک جامعه چند ملیتی که متشکل از قومیت‌های متعددی است، بسیار محتمل است که نابرابری‌های فرهنگی توسعه یابد و پررنگ شود (Edgar, 1980, p.20).

9. Edgar

با توجه به وجود چنین نابرابری‌هایی انسان انتظار دارد که نویسندگان در آثارشان بدان‌ها اشاره کرده باشند. ولی فقدان موضوعاتی چون تضاد طبقاتی و مسائل اقتصادی در نمایشنامه‌ها با معنی است. این وضعیت بحث ما را مبنی بر اثرات رسانه‌ها بر نمایشنامه‌های معاصرشان تایید می‌کند. در اینجا نقش برجسته‌سازی رسانه‌ها برای نمایشنامه نویسان آشکارتر است. همین طور، دل مشغولی آن‌ها با موضوعاتی چون روابط بین فردی این ایده را تایید می‌کند، تصویری که رسانه‌ها از طبقه متوسط استرالیا تولید کرده و آن را به همه جامعه تعمیم می‌دهند، بر نویسندگان هم اثر گذاشته است.

نتیجه چنین تأثیراتی این است که نمایشنامه نویسان استرالیایی در نمایشنامه‌هایشان روابط میان افراد و طبیعت متغیر انتظارات مردم از زندگی در جامعه مدرن را تحلیل می‌کنند. نمایشنامه‌ها معمولاً نشان‌دهنده تمایزات فردی میان افراد هستند و رفتارها و نتایج رفتارهای آنان را به جامعه بزرگ‌تر ربط نمی‌دهند. فردگرایی مهم‌ترین ویژگی‌ای است که می‌توان به نمایشنامه‌هایی که روابط بین فردی را توضیح می‌دهند منتسب کرد. در بیشتر نمایش نامه‌های نوشته شده در این موضوع، غیبت ارجاع به مشکلات تضاد اقتصادی و طبقاتی مشهود است که نویسندگان را به تحلیل روابط در سطح خرد و خودمدار هدایت می‌کند.

این موضوع با این پیش فرض که استرالیا یک جامعه طبقه متوسط است جور در می‌آید. اگر چه این پیش فرض توسط رسانه‌ها تقویت می‌شود و به وسیله آمار

تجربی تایید می‌شود، معنای آن این نیست که تفاوت‌های طبقاتی در عین حال وجود نداشته باشد. برعکس، چنین تمایزاتی وجود دارد و اکثر استرالیایی‌ها خود را با یک هویت طبقاتی تعریف می‌کنند، به طوری که «بیش از نیمی از جمعیت خود را از طبقه متوسط می‌دانند و حدود یک سوم آنها هم خود را از طبقه کارگر می‌دانند» (Jagtenberg, 1992, p.34).

تحقیقات دیگر (Mc Gregor, 1992, p.36) نشان می‌دهند که استرالیایی‌ها خود را به یکی از طبقات سه گانه بالا، متوسط و کارگر منتسب می‌دانند که حدود ۶۰ درصد مربوط به طبقه متوسط می‌شود. شاید دلیل غلبه طبقه متوسط در اظهار نظر خود مردم است که معمولاً گرایش دارند خود را جزو طبقه متوسط قلمداد کنند تا طبقه کارگر.

نه تنها تمایزهای طبقاتی در استرالیا وجود دارد، بلکه بر اساس تحقیق ادگار (۱۹۸۰)، تحرک طبقاتی هم در این کشور بر خلاف ظاهر، بسیار پایین است. به طوری که «رهبران تجاری بزرگ استرالیا از شش گروه خانوادگی هستند. آن‌ها در مدارس خصوصی تحصیل کرده‌اند، در دانشگاه‌های سطح بالا درس خوانده‌اند، پروتستان و اعضاء کلوب‌های خصوصی ثروتمند بوده‌اند» (Edgar, 1980, p.98). واقعیت‌های قشربندی اجتماعی تلاش رسانه‌ها را برای نمایش تصویری یکپارچه و مبتنی بر تساوی از جامعه استرالیا نقض می‌کند.

طبقه کارگر اگرچه یک سوم جامعه استرالیا را تشکیل می‌دهد، اما در رسانه‌ها مورد بی توجهی قرار گرفته

است و به همین دلیل در نمایشنامه‌های این دوره هم نادیده گرفته شده یا بدان کم توجهی شده است. در عوض زندگی طبقه متوسط استرالیا با موضوعاتی چون روابط بین فردی بازنمایی شده است. غلبه چنین موضوعی در نمایشنامه‌های استرالیایی نشان دهندهٔ اثرات نیروهای اجتماعی و رسانه‌های ارتباط جمعی بر نویسندگانی است که خودشان هم از طبقه متوسط برخاسته‌اند. این اثرات در غلبه موضوعات خاص در نمایشنامه‌ها مجسم شده که به نوبهٔ خود ارزش‌های اجتماعی موجود را تقویت می‌کند.

دو موضوع دیگر که مرتباً در نمایشنامه‌های این دوره تکرار می‌شود عبارتند از روابط خانوادگی و مسائل سیاسی. مطالعهٔ شرایط اجتماعی نشان می‌دهد که روابط خانوادگی و ساخت خانواده در این دوره با چالش زیادی مواجه شده است. پیش از دههٔ ۷۰ خانواده معمول استرالیایی چنان‌که هنکوک^{۱۰} (۱۹۸۹) می‌گوید عبارت بود از «خانواده هسته‌ای. ازدواج همه‌گیر بود و زنان و مردان در سنین جوانی ازدواج می‌کردند... بیشتر زوج‌ها فرزندان داشتند و کودکان کمی به صورت نامشروع به دنیا می‌آمدند» (Hancock, 1989, p.24). در دههٔ ۷۰ خیلی چیزها تغییر کرد. به گزارش هنکوک (۱۹۸۹)، نرخ ازدواج کاهش یافت، متوسط سن ازدواج بالا رفت و در ۱۹۷۶ نرخ تولد تا حد صفر درصد در رشد جمعیت سقوط کرد. نسبت خانوارهای غیر خانوادگی به خاطر تمایل جوانان

به ترک زود هنگام خانواده افزایش یافت و نرخ طلاق به سرعت بالا رفت. تعداد خانواده‌های متشکل از ناپدری و نامادری افزایش یافت و خلاصه در ساختار خانواده تغییرات اساسی به وجود آمد.

یکی از عوامل مهم در این تغییرات، عبارت است از تغییرات فرهنگی. جهت تغییرات فرهنگی در جوامع غربی، از جمله استرالیا، به سمت فردگرایی هر چه بیشتر بود. این فردگرایی خود یکی از ویژگی‌های مطلوب طبقه متوسط رو به رشد در این جوامع است.

عامل دیگر رخداد جنبش‌های اجتماعی در میان مردم عادی پس از جنگ استرالیا است که منجر به تغییر چهره دموکراسی در این کشور شد. به گفتهٔ هنکوک (۱۹۸۹)، پس از جنگ جنبش‌های بسیاری در رابطه با ابعاد مختلف زندگی اجتماعی رخ داد؛ موضوعاتی چون «ضدیت با امپریالیسم، ویتنام، آلودگی محیط زیست، ضد فرهنگ، آزادی تمایلات جنسی، جنبش زنان، حقوق مالکیت زمین بومیان استرالیا، حقوق همجنس‌بازان و دموکراسی مشارکتی در خیابان‌ها، فروشگاه‌ها و دانشگاه‌ها» (Ibid, p.109).

در چنین روندی از تغییرات اجتماعی تقسیمات سنتی جامعه استرالیا از هم پاشید. به دنبال آن استرالیا در دههٔ ۸۰ در مقایسه با ۲۰ سال قبل از آن به کشوری چندگانه‌تر و متنوع‌تر تبدیل شد. جنبش‌های متنوع زنان منجر به افزایشی در ورود زنان به بازار کار دستمزدی و تحصیل و نیز سایر

10. Hancock

جنبه‌های زندگی اجتماعی شد. مک دونالد نشان می‌دهد که تغییرات زیادی در وضعیت زندگی زنان به وجود آمد و این تغییرات منجر به تغییر در قانون هم شد. تعداد زیادی از زنان شامل متاهل‌ها وارد بازار کار شدند.

تغییر در شرایط و انتظارات زنان مستقیم یا غیر مستقیم نهاد خانواده را که زنان جزء مهمی از آن هستند تحت تاثیر قرار داد. تغییرات شامل خودآگاهی زنان در خانواده، انتظاراتشان از نقش خود و همسرانشان در زندگی خانوادگی می‌شود. این تغییرات به وسیله قوانین جدید در باره شرایط کار زنان و قانون حمایت از خانواده حمایت شدند. این تغییرات و نیز ساخت جدید زندگی خانوادگی در جامعه استرالیا به خوبی در نمایشنامه‌های نوشته شده از دهه ۷۰ به این طرف بازنمایی شده و موضوع حدود ۱۲ درصد از آن‌ها را تشکیل می‌دهند.

اگر چه این نمایشنامه‌ها اساساً با روابط بین اعضاء خانواده سروکار دارند، نشان دهنده روابطی هستند که یک یا دو دهه قبل وجود نداشت. این‌ها روابط جدیدی است که تحت تاثیر تغییرات در انتظارات و آگاهی‌ها از نقش زنان در خانواده به وجود آمده است. روابط جدید همچنین متأثر از ارزش‌های فرهنگی وسیع‌تر و بخصوص تاکید فزاینده بر فردگرایی است.

موضوعات سیاسی هم در همین اندازه در نمایشنامه‌های استرالیایی بازنمایی شده‌اند. رابطه میان فضای سیاسی و بازنمایی آن در نمایشنامه‌ها جالب است. نظام سیاسی استرالیا همانند انگلیس

پارلمانی است. دو حزب اصلی آن عبارتند از حزب کارگر و حزب لیبرال. به گفته تامپسون^{۱۱} (۱۹۹۲)، ۹۵ درصد از استرالیایی‌ها به یک حزب سیاسی وابسته‌اند و ۹۱ درصد آن‌ها یکی از دو حزب فوق را انتخاب کرده‌اند. این نشان دهنده جامعه‌ای است که به لحاظ سیاسی دارای ثبات است. تفاوت‌های اساسی میان دو حزب هم کم است زیرا هر دو اکثراً برای طبقه متوسط جاذبه دارند. تمام احزاب اصلی موافق دولت حاکم هستند که مبتنی بر سرمایه داری است.

به گفته تامپسون (۱۹۹۲) این دو حزب در طول زمان به سمت تعادل گرایش پیدا کردند و علی‌رغم بعضی از سیاست‌های خاص که در آن‌ها متفاوتند دارای جهان‌نگری‌های مشابه بخصوص در مورد طبیعت اقتصاد هستند (Tampson, 1992, p.6). نمایشنامه‌هایی که موضوعات سیاسی را پوشش داده‌اند در سه حوزه موضوعات خرد سیاسی، مسائل سیاسی کشورهای دیگر و مسائل سیاسی مربوط به گذشته تاریخی استرالیا، به این امر مبادرت ورزیده‌اند. در حوزه اول، ثبات نظام سیاسی منجر به این شد که بعضی از نویسندگان بر سیاست‌های خرد قدرت متمرکز شوند و نه تضاد میان احزاب و گروه‌های سیاسی. این حوزه در نمایشنامه‌هایی بازنمایی شده است که بر موضوعاتی چون جاذبه قدرت، سختی از دست دادن قدرتی که فرد در اختیار دارد، و قدرت به عنوان هدف و نه وسیله‌ای برای خدمت به مردم

11. Tampson

متمرکزند. در حوزه دوم، بعضی از نویسندگان علاقمند به مبارزات سیاسی، انقلاب‌ها و تنش‌های سیاسی را در سایر کشورها مورد توجه قرار داده‌اند. در حوزه سوم، بعضی از نویسندگان وقایع سیاسی تاریخ گذشته استرالیا را تشریح کرده‌اند. این نمایش‌ها در عین حال که موضوع سیاسی دارند، نظام سیاسی موجود را نقد نمی‌کنند.

اما نتاثر چپ هم که مشخصاً دیدگاه سیاسی مخالف سرمایه داری داشته است، در این دوره هم‌زمان با حزب کمونیست آغاز شد، رشد کرد و از بین رفت. این حزب تا قبل از دهه ۶۰ مهم بود، ولی در طول زمان از اهمیت آن کاسته شد و بالاخره در ۱۹۹۱ پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی از فعالیت باز ایستاد.

بنابراین، تأثیرات شرایط سیاسی به روشنی در نمایشنامه‌های نوشته شده در این دوره قابل مشاهده است. به طور خلاصه، نمایشنامه‌های سیاسی استرالیایی موضوعاتی چون قدرت سیاسی در سطح خرد، مبارزات سیاسی در کشورهای دیگر، رویدادهای سیاسی تاریخی و ایده‌های سیاسی چپ را در بر می‌گیرند.

نکته قابل توضیح اینکه طبیعت کمونیسم در جوامع شرقی با طبیعت آن در جوامع غربی متفاوت است. در اینجا بر خلاف کشورهای شرقی که معتقد به لزوم حکومت طبقه کارگر برای رسیدن به زندگی بهتر هستند، مخالفت نتاثر چپ نسبت به نظام سرمایه‌داری موجود نیست، بلکه این نتاثر تصویری محتوم از بشر در زندگی مدرن ارائه می‌دهد که آینده و امیدی برایش نیست.

در طبقه بندی کلی‌تری از موضوعات نمایشنامه‌ها که آن را سطح دوم طبقه بندی می‌نامیم، بالاترین نسبت نمایشنامه‌ها با مسائل مربوط به روابط انسانی درگیر هستند با حدود ۳۴ درصد (۸۶ نمایشنامه) و موضوعات اسطوره‌ای و انتزاعی با ۲۱ درصد به دنبال آن قرار دارند. فراوانی چنین موضوعاتی در غیاب موضوعات اقتصادی، تضاد طبقاتی و ضد تبعیض نژادی با معناست. در جامعه‌ای که تفاوت‌های طبقاتی و مشکلات اقتصادی زندگی مردم را تعیین می‌کنند، انتظار می‌رود که چنین موضوعاتی در آثار هنری، بخصوص نمایشنامه‌ها رخ بنمایند. در ارتباط با مسائل اقتصادی گفته می‌شود که رکود اقتصادی حداقل هر ده سال یکبار اتفاق می‌افتد (Ibid, 1992)، که اولین اثر آن روی بیکاری و فقر ناشی از آن دیده می‌شود.

در ارتباط با موضوعات تبعیض نژادی لازم به ذکر است که بومیان استرالیا محروم‌ترین گروه اقلیت در این کشور هستند. اگر به میزان مشکلاتی که این گروه با آن دست به گریبان هستند توجه کنیم، آنگاه تعجب‌آور است که تنها ۳ درصد از نمایشنامه‌ها با موضوعات تبعیض نژادی مرتبط هستند. جنبش بومیان استرالیا برای حق مالکیت زمین و برابری اجتماعی معمولاً در کنار جنبش زنان به عنوان جنبش‌های اجتماعی مهم در استرالیا مطرح می‌شود. اما جالب است که موضوعات مربوط به روابط جنسیتی در نمایشنامه‌ها معمول‌تر هستند در حالی که مسائل ضد تبعیض نژادی نادرند. با توجه به این مقایسه می‌توان گفت که آثار بیشتر



شامل بالاترین نسبت بهترین نمایشنامه‌هایی است که در این دوره نوشته شده‌اند.

برخلاف مجموعهٔ نمایشنامه‌ها، در مورد بهترین نمایشنامه‌های انتخاب شده توسط خود نویسندگان، موضوعات در سطح کلان اجتماعی به طور قابل توجهی از موضوعات سطح خرد اجتماعی بیشتر است (۶۸ درصد در برابر ۳۲ درصد).

بنابراین، این فرضیه که میان موضوع نمایش‌نامه‌ها با شرایط اقتصادی-اجتماعی در دورهٔ زمانی ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۵، رابطه وجود دارد تایید می‌شود. تحلیل‌های فوق نشان می‌دهد که می‌توان تعیین کرد کدام جنبه‌های زندگی اجتماعی موضوعات نمایش‌نامه‌ها را تحت تاثیر قرار داده‌اند. به عنوان مثال، نشان داده شد که جنبش زنان در انتخاب موضوعاتی چون روابط جنسیتی و سیاست جنسی توسط نویسندگان موثر بوده است. به همین ترتیب، اثر نظام سیاسی موجود در تشریح مسائل سیاسی در نمایشنامه‌ها نشان داده شد. بعلاوه، اثر شرایط اقتصادی بر نمایشنامه‌هایی که اعتقادات و ارزش‌های طبقه متوسط را بازنمایی می‌کردند تشریح شد.

اما به نظر می‌رسد، مشکلی وجود داشته باشد که می‌تواند نتیجه را مخدوش سازد. گفتیم، موضوعات دیگری هم وجود دارند، در حالی که، شرایط اجتماعی را متاثر ساخته‌اند در نمایش‌ها به همان وسعت که سایر موضوعات گفته شد بازنمایی نشده‌اند. این شامل مسائلی چون مشکلات اقتصادی، برخورد مبتنی بر

نویسندگان، تصویری از استرالیا به عنوان یک جامعه طبقه متوسط یکپارچه را آشکار می‌سازد که مردمی با استانداردهای بالای زندگی دارد. این اندیشه به همراه واقعیت ثبات شرایط سیاسی استرالیا باعث شده است که تنها تعداد معدودی از نمایشنامه‌ها به مسائلی این چنین اشاره نمایند.

در عوض در نمایشنامه‌ها مسائل اسطوره‌ای و انتزاعی که مربوط به بشریت به طور کلی می‌شود و در هر جای دیگری نیز می‌تواند موثر باشد مورد توجه قرار می‌گیرند. مسائلی مثل مرگ، بقاء، مسائل معنوی و مانند آن.

از میان ۵۹ نمایشنامه منتخب خود نویسندگان به عنوان بهترین‌ها، بالاترین فراوانی متعلق به سیاست‌های جنسی است و پس از آن موضوعات فلسفی و سیاسی قرار دارند. نقد اجتماعی و مسائل زنان این الگو را تکمیل می‌کنند. اثر انقلاب جنسی و جنبش فمینیستی با غلبه سیاست جنسی در نمایشنامه‌ها آشکار می‌شود. این موضوع عمدتاً دربارهٔ مبارزه قدرت میان افراد زن و مرد، بر حسب تسلطی است که هر کدام بر دیگری دارند و بر دو موضوع روابط جنسی همجنس خواهانه و غیر همجنس خواهانه متمرکز است. این موضوع انواع روابط ممکن میان دو جنس را که در دهه ۷۰ شکل گرفت تشریح می‌کند. موضوعات مرتبط با مسائل زنان که موقعیت جدید زنان را در جامعه، در خانه و در محل کار تشریح می‌کند نیز در این دوره مهم هستند. ترکیب دو موضوع مسائل زنان و سیاست‌های جنسی در طبقه بندی سطح دوم منجر به طبقه روابط جنسیتی شده است. این طبقه

تبعیض نژادی با بومیان استرالیا، و تضاد طبقاتی است.

در پاسخ می‌توان استدلال کرد که این مسئله نتیجه‌ما را مخدوش نمی‌کند، بلکه به طریق دیگری آن را تایید می‌نماید. زیرا گفته شد که شرایط اجتماعی شامل جهان بینی‌ها می‌باشد همان طور که توسط جامعه شناسان ادبیات چون لوکاچ گفته شده است. با این حساب تأثیرات جهان بینی غالب را می‌توان به خوبی در این نتیجه گیری دید. استرالیا جامعه‌ای است که ارزش‌ها و شناخت طبقه متوسط در آن غلبه دارد. نویسندگان خودشان از طبقه متوسط هستند. بنابراین، این شرایط اجتماعی و فردی خواه نا خواه انتخاب آن‌ها از موضوع نمایشنامه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مسائل اقتصادی، تضاد طبقاتی و برخورد نژادی با بومیان استرالیا مسائلی هستند که نظر اقلیت را جلب می‌کنند، اقلیتی که جهان بینی آن در این جامعه صدایی ندارد.

تأثیرات مبتنی بر فرهنگ طبقه متوسط در انتخاب موضوع و سبک نمایشنامه‌ها خود را نشان می‌دهد. موضوع روابط بین فردی که با فرهنگ طبقه متوسط استرالیا سروکار دارد در بسیاری از نمایشنامه‌ها مرکزیت دارد. به همین ترتیب، در نمایشنامه‌ها به روابط خانوادگی و جنسیتی نیز پرداخته شده است. این نشان‌دهنده تأثیر تغییرات در نگرش‌ها نسبت به زنان و نقش آن‌ها در جامعه، به عنوان بخشی از تغییرات عمومی‌تر فرهنگی در استرالیا، می‌باشد. از طرف دیگر، استرالیا توسط زمینه فرهنگی بزرگ‌تری

محاط شده است و تغییرات فرهنگی درون آن به تغییرات جهانی مرتبط است. این واقعیت که تنها معدودی از نویسندگان علاقمند به بازنمایی بعضی از جنبه‌های زندگی هستند نیز در این رابطه معنادار است. هدف نمایشنامه نویسان استرالیایی خلق نمایشنامه‌هایی با هویت استرالیایی است، در عین حال، آن جنبه‌هایی که در رابطه با این فرهنگ جهانی مشترک هستند نیز توجه نویسندگان را به درجات بیشتری نسبت به آن جنبه‌هایی که صرفاً به جامعه استرالیا مربوط می‌شوند، و موضوعاتی چون تضاد طبقاتی، مسائل ضد تبعیض نژادی و انتقاد اجتماعی را در بر می‌گیرد، به خود جلب می‌کنند.

این واقعیت که این موضوعات نویسندگان معدودی را به خود جلب می‌کنند، ممکن است ما را به سمت این نتیجه غلط هدایت کند که شاید این‌ها اصولاً مسئله این جامعه نباشند. در حالی که، همان طور که گفته شد مسائل متعدد اقتصادی، نژادی و اجتماعی در زندگی بسیاری از استرالیایی‌ها غلبه دارد، اما مشکل این است که این مسائل بیشتر به گروه اقلیت مربوط است که صدایی در رسانه‌ها و در نمایشنامه‌ها ندارد.

نمونه دوم: بازتاب جامعه در تحقیقی که بر روی **در نمایشنامه‌های نوشته** نمایشنامه‌های نوشته شده در طول ۱۲ سال پس از انقلاب اسلامی **شده در دوره ۱۳ ساله پس** از انقلاب اسلامی ایران در ایران به عمل آمد، رابطه میان شرایط اجتماعی و موضوعات نمایشنامه‌ها نشان داده شده است (راو دراد، ۱۳۶۹). در

این تحقیق ابتدا شرایط ایران در طول یک دوره ۱۲ ساله مورد بررسی قرار گرفته و برای این کار این دوره به چهار مقطع زمانی کوچکتر تقسیم شده است. مهم‌ترین ویژگی‌های سیاسی/اجتماعی/اقتصادی و فرهنگی هر یک از این چهار مقطع مطالعه شده و سپس موضوعات غالب نمایشنامه‌های نوشته شده در هر مقطع با آن ویژگی‌ها مقایسه شد. نتایج در این قسمت برای نشان دادن وجود رابطه ذکر می‌شود.

مقطع اول از پیروزی انقلاب تا آغاز جنگ ایران و عراق در مهر ۱۳۵۹ است. خصوصیات این مقطع عبارتند از: آغاز تثبیت نظام سیاسی جدید، فضای باز سیاسی، شور و شوق انقلابی و وحدت و یکپارچگی مردم، ظهور ارزش‌های جدید مذهبی و انقلابی و ضد غربی، و تحمل فشارهای اقتصادی توسط مردم جهت حفظ و تداوم انقلاب. در این مقطع، به دلیل شکل‌گیری پایه‌های نظام، عامل سیاسی مهم‌ترین عوامل بوده و سایر مسائل را تحت الشعاع خود قرار داده است. مهم‌ترین موضوع طرح شده در نمایشنامه‌های مرتبط با این مقطع متناسب با ویژگی‌های مذکور، موضوع انقلابی (سیاسی-اجتماعی)، با ۴۳ درصد بوده است.

مقطع دوم از آغاز جنگ در مهر ۱۳۵۹ تا فتح خرمشهر در سوم خرداد ۱۳۶۱. خصوصیات جامعه در این مقطع عبارتند از: تثبیت نظام سیاسی جدید در داخل کشور، آغاز محدود شدن فضای باز سیاسی به علت آغاز ترور رهبران سیاسی، تقویت ارزش‌های انقلابی و مذهبی و ظهور فرهنگ جبهه، و تحمل فشارهای اقتصادی

توسط مردم جهت حفظ و تداوم انقلاب. در این مقطع نیز عامل سیاسی و به طور مشخص جنگ از سایر عوامل مهم‌تر بوده و آن‌ها را تحت الشعاع قرار داده است. در نمایشنامه‌های نوشته شده در این مقطع نیز به تناسب شرایط اجتماعی متحول، از میزان مضامین سیاسی اجتماعی کاسته شده و به مضامین جنگی افزوده می‌شود. نیز در این مقطع به علت تقدس جنگ از یک طرف و تاثیر روح کلی این دوره ۱۲ ساله از طرف دیگر مضامین فلسفی-عرفانی با ۳۵ درصد بیشترین میزان را دارا هستند.

مقطع سوم، از فتح خرمشهر در سوم خرداد ۱۳۶۱ تا قبول قطعنامه ۵۹۸ شورای امنیت در مرداد ۱۳۶۷. ویژگی‌های این مقطع عبارتند از: بسته شدن فضای باز سیاسی به دلیل مشکلات مربوط به جنگ و ادامه ترورها، شروع طرح ارزش‌های غیر انقلابی و غیر مذهبی در برابر ارزش‌های انقلابی و مذهبی، نابسامانی اقتصادی و گسترش شکاف طبقاتی بر اساس آمارهای داده شده در همان زمان، کم شدن انگیزه مردم برای تحمل فشارهای اقتصادی، و طرح مسائل و مشکلات غیر سیاسی و عمدتاً اقتصادی از جمله گرانی مسکن. در این مقطع طرح مسائل اقتصادی و مشکلات ناشی از آن بر عوامل سیاسی و عمدتاً جنگ تا حدودی غالب می‌شود. در این مقطع شاهد کاهش قابل ملاحظه مضامین سیاسی اجتماعی به نفع مضامین صرفاً اجتماعی با ۳۵ درصد هستیم. مقطع چهارم، از قبول قطعنامه در مرداد ۱۳۶۷ تا آغاز

سال ۱۳۷۰. ویژگی‌های این مقطع عبارتند از: وجود فضای سیاسی باز در مقایسه با زمان جنگ، ولی عدم تمایل به فعالیت سیاسی در میان گروه‌ها، گرایش به بی تفاوتی در باب مسائل سیاسی، باقی ماندن و تشدید مشکلات اقتصادی برای اقشار کم درآمد، و عقب نشینی ارزش‌های انقلابی و اسلامی و گرایش به ارزش‌های غیر انقلابی. در این مقطع عامل فرهنگی نسبت به عوامل دیگر در اولویت قرار می‌گیرد.

در این مقطع مضامین سیاسی اجتماعی افزایش یافته‌اند. از طرف دیگر به علت برخورد هنرمندان با مسئله جایگزینی ارزش‌های غیر انقلابی و غیر مذهبی با ارزش‌های انقلابی و مذهبی شاهد تلاش هنرمندان نسل انقلاب جهت جلوگیری از ادامه این روند از طریق طرح این اصول و ارزش‌ها در آثارشان می‌باشیم.

بنابراین، در تحلیل این اطلاعات به این نتیجه می‌رسیم که مضمون غالب در هر مقطع زمانی تابع شرایط اجتماعی همان مقطع می‌باشد. البته باید توجه داشت که علی‌رغم تقسیم بندی این دوره ۱۲ ساله به چهار مقطع زمانی، و صرف‌نظر از تفاوت‌ها، تمامی این مقاطع متأثر از روح کلی هستند که در مقایسه با قبل از انقلاب بر این دوره حاکم است. بارزترین ویژگی نظام سیاسی/اجتماعی این دوره در مقایسه با دوره قبل، عبارت از نقشی است که عامل مذهب در اساس نظام بازی می‌کند. با وقوع انقلاب اسلامی نظام جدیدی مبتنی بر اصول مذهب در جامعه حاکم گشت که این حاکمیت در سرتاسر دوره مورد بررسی، آن را از دوره ماقبلش به کلی جدا می‌کند.

در ارتباط با نمایشنامه‌های نوشته شده نیز این مطلب قابل مشاهده است. اگر چه در هر مقطع به تناسب ویژگی غالب آن نمایشنامه‌ها هم به موضوعات متفاوتی بیشتر توجه کرده‌اند، ولی در کل دوره مضامین اجتماعی غالب هستند. قبل از ورود به بحث تاثیر شرایط اجتماعی در مضامین نمایشنامه‌ها به تفکیک مقاطع تعیین شده، رابطه کلی این شرایط با نمایشنامه‌ها قابل بحث است. وقوع انقلاب به طور کلی شرایط جدیدی را در جامعه ایران ایجاد کرد که می‌توانست در آثار هنرمندان موثر واقع شود. این تاثیر دارای دو بعد اجتماعی و اعتقادی بود.

از بعد اجتماعی، انقلاب فضایی ایجاد کرد که در آن بسیاری از حرف‌های ناگفته و ناشنوده می‌توانست طرح شود. انقلاب شرایط طرح موضوعات جدید و نو، موضوعاتی که قابلیت طرح داشتند ولی موقعیت مناسبی نمی‌یافتند، را فراهم کرد. موضوعاتی چون ظلم و ستم دوران گذشته و موضوعات مشابه، موضوعاتی در باب اختلاف طبقاتی و مقایسه اقشار مختلف اجتماع با یکدیگر، در مورد خود انقلاب، اصول و ارزش‌های آن مطرح شدند. به طور کلی، برخورد بیشتر هنرمندان با واقعیت‌های جامعه موجب گسترش سبک رئالیسم و طرح مضامین اجتماعی در دوران پس از انقلاب گشت.

از بعد اعتقادی نیز، با توجه به اینکه انقلاب ریشه مذهبی و اسلامی داشت، تاثیری جداگانه بر هنرمندان اعمال نمود. هنرمندانی که پس از انقلاب اسلامی پا به عرصه نویسندگی گذاشتند و در واقع، در بنبوحه انقلاب و در

متن آن قرار داشتند، تحت تاثیر جنبه مذهبی آن، ابتدا خود به مطالعات مذهبی متمایل شده و سپس تاثیرات احساسی، یا عینی مطالعات خود را در آثارشان به نمایش گذاشتند. این بعد انقلاب باعث ایجاد و گسترش انواع سبک‌های غیر رئالیستی (عمدتاً سبک‌های سمبولیسم و اکسپرسیونیسم)، و طرح مضامین غیر اجتماعی و مذهبی و انسانی در دوران پس از آن گشت.

بنابراین، آنچه به طور کلی در باب ۱۲ سال مورد بررسی می‌توان نتیجه گرفت این است که آثار هنری این دوره به طور مستقیم یا غیر مستقیم متأثر از انقلابی است که در آغاز آن به وقوع پیوست و از طرفی با ایجاد شرایط مناسب جهت طرح مسائل تازه و از طرف دیگر با ایجاد و گسترش روحیه خداجویی در مردم و از جمله هنرمندان، باعث شد که دو روند اساسی در هنر نمایشنامه نویسی در پیش گرفته شود. روند اول که تحت تأثیر بعد اجتماعی انقلاب می‌باشد، عبارت است از: گسترش سبک رئالیسم و مضامین اجتماعی و روند دوم که متأثر از بعد اعتقادی انقلاب می‌باشد، عبارت است از ایجاد و گسترش انواع سبک‌های غیر رئالیستی که عمده‌تأ دارای مضامین فلسفی، عرفانی، مذهبی و انسانی می‌باشند.

در تجزیه و تحلیل این نتایج می‌توان گفت که در طول این دوره زمانی دو روند اساسی که می‌توانند نقش تعیین کننده در آثار هنری داشته باشند، عبارتند از: اول روند بسته شدن فضای باز سیاسی و دوم روند ایجاد و گسترش و سپس عقب نشینی ارزش‌های انقلابی و اسلامی. بسته شدن فضای باز سیاسی موجب شد که از

یک طرف هنرمندانی که همخوانی با اصول و ارزش‌های انقلاب را نداشتند از طرح مضامین حساسیت برانگیز سیاسی اجتماعی تا حدود زیادی منصرف شده و به طرح مضامین صرفاً اجتماعی روی بیاورند. بخصوص در مقطع سوم که با فضای بسته سیاسی مواجه هستیم در عوض شاهد افزایش زیاد مضامین اجتماعی در برابر کاهش مضامین سیاسی اجتماعی می‌باشیم. همچنین، این امر باعث شد هنرمندانی که خود حامل و حامی اصول و ارزش‌های انقلابی بودند، برای حفظ انقلاب از خطراتی که بر اثر یاس و ناامیدی مردم و گسسته شدن وحدت و یکپارچگی ایشان آن را تهدید می‌کنند، به نقاط ضعف و معضلات و مسائل سیاسی اجتماعی نپرداخته و بیشتر در فکر طرح و تبلیغ آن اصول و ارزش‌ها در آثار خود برآیند که این امر به دلیل کم‌رنگ شدن آن ارزش‌ها در مقطع چهارم، در بین این هنرمندان ضرورت بیشتری پیدا کرد.

بنابراین، در نوشتن نمایشنامه‌ها در این مقطع با دو نوع خود سانسوری مواجه بودیم. اول خود سانسوری هنرمندانی که برای حفظ پایگاه اجتماعی خود، از طرح مضامین سیاسی اجتماعی خودداری کرده و مسائل بی‌طرف و جزئی اجتماعی را که هیچ‌گونه تنش با فرد یا گروهی و با نظام سیاسی اجتماعی ایجاد نمی‌کند مورد توجه قرار داده و مطرح می‌سازند. دوم، خود سانسوری طرفداران نظام موجود که بیان نقاط ضعف و مسائل و مشکلات اقتصادی سیاسی و اجتماعی نظام را مساوی با تضعیف آن می‌دانند و چون خود حامی

این نظام هستند و قصد ندارند آن را تضعیف کنند، به سوی سبک‌های غیر رئالیستی و مضامین غیر اجتماعی و عمدتاً مذهبی، فلسفی، عرفانی می‌روند و سعی می‌کنند که جهت فرهنگی انقلاب و نظام اسلامی را با طرح و تبلیغ اصول و ارزش‌های انقلابی و سیاسی تقویت نمایند، یا به مضامین جهانی و فارغ از زمان و مکان متوسل گردند که ایجاد تنش نکنند.

بنابراین، این خود سانسوری که تحت تاثیر شرایط اجتماعی به وجود می‌آید، باعث می‌شود که تاثیر مستقیم شرایط اجتماعی را نتوان آن طور که باید و شاید در آثار هنری دریافت. این مسئله قابل توجه است که با وجود این واقعیت باز هم در چهار مقطع مذکور، فراوانی نمایشنامه‌ها بر اساس پارامترهای مسلط به چشم می‌خورد. بنابراین، نقش شرایط اجتماعی در تعیین سبک و مضمون غالب هر زمان روشن می‌شود.

در تحقیقی در مورد فیلم‌های
نمونه سوم: بازتاب
جامعه در فیلم‌های
سینمایی با محوریت زنان
 از دوم خرداد ۱۳۷۶ تا سال
 ۱۳۸۰ (راو دراد، زندی، ۱۳۸۵)،

چگونگی بازتاب و نمایش نقش زن در آن‌ها به روش تحلیل محتوا مطالعه شدند. نتیجه تحلیل محتوا نشان داد که بعد از سال ۱۳۷۶ شاهد شکل‌گیری گونه متفاوتی از بازنمایی زن در فیلم‌های قبل و بعد از سال ۱۳۷۶ بوده‌ایم. در نتیجه، دو نوع کاراکتر با ویژگی‌های متفاوت در فیلم‌ها ظهور کرده است که تحت عنوان گونه‌های زن سنتی و زن مدرن نام‌گذاری شد.

نام‌گذاری گونه‌ها به سنتی و مدرن از خصوصیات و ویژگی‌های غالب زنان که در هر دوره نمایش داده شده، نشأت گرفته است. وضعیت زنان، در حالی که نقش اصلی آنان خانه‌داری و کارکردهای مهم‌شان همسری و مادری و مهم‌ترین دغدغه‌هایشان دغدغه‌های خانوادگی و خویشاوندی است به عنوان وضعیت سنتی و تحت عنوان «بازنمایی زن سنتی» در فیلم‌ها نام‌گذاری شده و برعکس وضعیت زنان، در حالی که نقش بیشتری در فعالیتهای اجتماعی، شغلی و تحصیلی داشته و کارکردهای شغلی و مشارکت اجتماعی داشته باشند و دغدغه‌هایی فراتر از مسائل صرفاً خانوادگی و خویشاوندی داشته و همچنین به مسائل اجتماعی کلان توجه داشته باشند به عنوان وضعیت مدرن و تحت عنوان «بازنمایی زن مدرن» نام‌گذاری شده است. سایر ویژگی‌هایی که به زنان در هر یک از گونه‌ها نسبت داده شده در حقیقت تابعی از این عوامل اصلی بوده و به همان شکلی که در فیلم‌ها آمده، در دسته بندی فوق لحاظ شده است.

بخشی از تغییرات مشاهده شده در فیلم‌های سینمایی، در دوره مورد بررسی، در مرحله عمل در سطح جامعه حاصل نشده‌اند، ولی نمایش آن‌ها در فیلم نشان‌دهنده روند حرکت جامعه به سوی آن تغییرات است. در حقیقت، فیلم‌ها به عنوان آثار هنری از یک طرف خود بازتاب و نمایش‌دهنده تغییرات اجتماعی هستند و از طرف دیگر با تاثیراتی که بر مخاطب می‌گذارند این تغییرات را تسریع می‌نمایند. با توجه به نقش سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، در این



روند می‌توان گفت که در دو دوره مورد بررسی با توجه به سیاست‌های متفاوت فرهنگی آن بخشی که مربوط به ذهنیت جامعه و نمایش آن در فیلم‌ها می‌شود در دوره اول محدودتر و در دوره دوم وسیع‌تر بوده است. با این حساب می‌توان گفت، چگونگی بازنمایی زنان در فیلم‌ها، علاوه بر تاثیرپذیری از وضعیت واقعی زن در جامعه، از سیاست‌های فرهنگی نیز متأثر است و به همین دلیل نیز معمولاً نمی‌توان بازنمایی را یک بازنمایی کاملاً مطابق با شرایط اجتماعی و به عبارت دیگر، بازتاب مستقیم آن دانست.

نمونه چهارم: بازتاب همان طور که در مورد نقش زنان جامعه (گروه اجتماعی) مشاهده شد، بازتاب شرایط در فیلم‌های ابراهیم اجتماعی تنها به صورت کلی حائمی کیا نیست، بلکه در مورد گروه‌های اجتماعی مختلف نیز این بازتاب

قابل مشاهده و استفاده است. در این زمینه هم در تحقیقی که از فیلم‌های کارگردان مولف سینمای ایران ابراهیم حامی کیا به عمل آمده است، نشان داده‌ام که چگونه در مقاطع مختلف تاریخی پس از انقلاب اسلامی، فیلم‌های حائمی‌کیا و قهرمانانش یکی از گروه‌های اجتماعی موثر جامعه را نمایندگی می‌کنند.

در مقایسه مضامین طرح شده در فیلم‌های مورد نظر، به ترتیب زمانی، مشاهده می‌شود که سیری از شکل‌گیری ارزش‌های خاص مذهبی، در معرض خطر قرار گرفتن آن‌ها، مبارزه قهرمان برای حفظ خود در محدوده این ارزش‌ها، شک قهرمان نسبت به جامعه، جدایی او از

جامعه، بازگشت و تلاش مجدد برای حفظ ارزش‌ها به تنهایی و بالاخره ناتوانی فرد و جامعه در حفظ آن‌ها و سقوط نهایی جامعه به نمایش گذاشته شده است.

در فیلم «از کرخه تا راین» قهرمان زمان جنگ و سعی او در حفظ ارزش‌ها به تصویر کشیده شده است. جایی که قهرمان فیلم برای درمان جراحت چشم خود به آلمان می‌رود و در آنجا متوجه ابتلاء خود به سرطان خون بر اثر شیمیایی شدن در زمان جنگ می‌شود. «برج مینو» نمایش‌گر آغاز دوران فراموشی است. قهرمان این فیلم در ابتدا انسان فراموش‌کاری نشان داده می‌شود که برای بازگشت به ارزش‌های زمان جنگ نیاز به سفری عرفانی دارد. پس از آن در «آژانس شیشه‌ای» شاهد ایستادن قهرمان در برابر جامعه فراموش‌کار هستیم. قهرمانی که با ناامید شدن از سازمان‌های اجتماعی برای کمک به هم‌رزمش خود دست به کار می‌شود و از روش دیگری استفاده می‌نماید.

«روبان قرمز» پس از آژانس شیشه‌ای نمایش‌گر ترک جامعه توسط قهرمان است. قهرمان این فیلم به بهانه خنثی‌سازی مین‌های باقی مانده از زمان جنگ به تنهایی در مناطق جنگی باقی مانده و با خاطرات زمان جنگ خود زندگی می‌کند. در فیلم بعدی یعنی «موج مرده»، قهرمان در اوج ناامیدی تن به نابودی می‌دهد. در صحنه آخر این فیلم سردار راشد پس از ناامیدی از انجام عکس‌العمل مورد نظرش در برابر ناو امریکایی توسط نیروهای نظامی ایران، خود به تنهایی وارد عمل شده و با قایق موتوری‌اش به قصد کوبیدن به ناو به پیش می‌رود.

در «ارتفاع پست» شاهد انحطاط و نابودی جامعه هستیم. همان جامعه‌ای که در آژانس نمایش داده شد، این بار در هواپیمایی جمع می‌شوند که نهایتاً سقوط می‌کند و از بین می‌رود. بالاخره در «به نام پدر» قهرمانی که صحنه مبارزه را ترک کرده و سر در لاک خود فرو برده ناچار می‌شود برای حفظ نسل آینده مجدداً وارد گود شود.

در این بررسی مسیر حرکت قهرمان فیلم‌های مورد نظر، که گویی یک نفر است که دارد مراحل مختلف زندگی خود و جامعه‌اش را طی می‌کند، به شکلی منطقی از لابلای فیلم‌ها دنبال شد. این بررسی نشان دهنده نگرش یکی از گروه‌های مهم جامعه ایران، یعنی گروه بسیجی‌های جبهه رفته زمان جنگ و خانواده‌هایشان، که در جامعه کنونی مورد فراموشی و بی‌مهری قرار گرفته‌اند می‌باشد که توسط هنرمندی که خود مانند این گروه فکر می‌کند به شکل اثر هنری درآمده است.

مطالعه خصوصیات مختلف

اجتماعی در آثار هنری ساخته شده

نتیجه

در یک دوره زمانی خاص یا توسط

گروه خاصی از هنرمندان یا

توسط یک هنرمند مؤلف در طول

دوره زندگی‌اش، می‌تواند ما را در

شناخت بهتر جامعه معاصر آن‌ها یاری نماید. آنچه که

ما از آثار هنری می‌توانیم برای شناخت جامعه به‌دست

آوریم، به شناخت کلان یا متوسط و خرد از همه نموده‌ها

و ویژگی‌های جامعه مربوط است و بستگی دارد به اینکه

سوال ما وقتی به اثر مراجعه می‌کنیم چیست؟

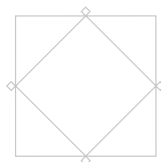
البته یک اثر هنری را نمی‌توان به تنهایی نقد جامعه شناسانه کرد مگر اینکه یکسری روندها و تحولات اجتماعی مطمح نظر قرارگیرند و به موازات آن روندها و تحولات هنری نیز بررسی شده باشند. در این صورت دو ساختار موازی، با هم مقایسه شده و تأثیرات هر یک بر دیگری می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. تنها پس از این مرحله است که می‌توان یک اثر هنری خاص را با توجه به رابطه دو ساختار گفته شده به عنوان نمونه و مصداقی عینی برای نتایج به‌دست آمده، تبیین جامعه شناختی نمود، تبیینی که تنها به یک اثر متکی نیست.

از طرف دیگر، نه تنها جامعه به تمامی در یک اثر هنری بازتاب نمی‌شود، بلکه حتی در آثار هنری یک گروه خاص اجتماعی نیز این بازتاب کامل نیست. با مطالعه آثار هنری به عنوان نموده‌های فرهنگی گروه‌های اجتماعی مختلف می‌توان به شناختی از دیدگاه‌ها و نگرش‌های آن گروه نسبت به جامعه رسید. این مطلب به شناخت ما از هنرمند و چشم‌انداز هنرمند به موضوع بستگی ندارد. هنرمند خود عضو گروه اجتماعی است و دیدگاه و منظر گروه اجتماعی بر دید وی تأثیر می‌گذارد. هنرمند نماینده یک گروه اجتماعی است و دیدگاه‌ها و ارزش‌های آن را در آثار خود به نمایش می‌گذارد.

بنابراین، جامعه ایران را نمی‌توان صرفاً از طریق مطالعه آثار یک هنرمند که طبیعتاً نماینده یک گروه اجتماعی است، شناخت، بلکه برای شناخت عمیق‌تر باید آثار هنرمندانی که نمایندگان گروه‌های دیگر اجتماعی هستند را نیز در یک دوره معین بررسی نمود.

در اینجا با بازگشت به نظریهٔ آینه تاکید می‌کنم که هنر همواره به نوعی جامعه را در خود بازتاب می‌نماید، اما این بازتاب به ندرت فارغ از هر گونه انحراف است. آینه (در اینجا اثر هنری)، موضوع خود (جامعه) را انتخاب کرده و آن را در چارچوب قرار می‌دهد. این بدان معناست که تنها بخشی از موضوع در هر اثر هنری، یا حتی در دسته‌ای از آثار هنری قابل مشاهده و ردیابی است. دوم اینکه، آینه تنها یک روی موضوع خود را در هر لحظه به نمایش می‌گذارد، یعنی ابعاد دیگر آن در یک لحظه واحد یا به عبارت دیگر، در یک اثر هنری یا حتی یک دسته از آثار هنری، قابل مشاهده نیست. مهم‌تر از همه اینکه این آینه ضرورتاً از نوع تخت آن، که تصویر آن بیشترین شباهت را با موضوعی که انتخاب کرده دارد، نیست. آثار هنری در بسیاری موارد همچون آینه‌های خانهٔ سرگرمی، به قول ویکتوریا الکساندر، هستند که موضوعات خود را به اشکال متغیر (چاق‌تر، لاغرتر، کوتاه‌تر، بلندتر و انواع انحراف‌های دیگر) به نمایش می‌گذارند. بنابراین، اگرچه هنوز می‌توان گفت که آثار هنری جامعه معاصرشان را بازتاب می‌نمایند، اما هرگز نمی‌توان با اتکا به آثار هنری دریافت که این بازتاب تا چه اندازه معتبر و تا چه اندازه انحراف یافته است. بهترین راه برای حل این مشکل، فهمیدن میزان انحراف آینه از واقعیت و در نظر گرفتن آن در تحلیل‌هاست. این کار نیز میسر نمی‌شود مگر با کمک گرفتن از سایر روش‌های تحقیق واقعیت همچون تحقیقات اسنادی، تاریخی و حتی میدانی و پیمایشی.

ممکن است این سوال پیش بیاید که اگر تحقیقات دیگر می‌توانند واقعیت را آشکار سازند دیگر چه نیازی به مطالعات جامعه‌شناسانهٔ هنر و تحلیل آثار هنری برای شناخت جامعه است. چرا محقق باید خود را برای موضوعی که قطعیتی در آن نیست به زحمت بیاندازد. پاسخ متواضعانه به این سوال این است که اولاً نتایج تحقیقات علوم اجتماعی از هر دست همواره با میزانی از عدم قطعیت همراه است و تحقیق هنر هم از این قاعده مستثنی نیست. ثانیاً در بسیاری مواقع، بخصوص در تحقیق در مورد گذشته، تحلیل آثار هنری می‌تواند شناختی از جامعهٔ معاصرشان بدهند که شاید از هیچ راه دیگری نتوان به آن رسید. هر چند که این شناخت، همانند شناخت حاصل از سایر تحقیقات علوم اجتماعی همراه با درجه‌ای از عدم قطعیت باشد.



دوینیو، ژان. *جامعه شناسی هنر*، ترجمه مهدی سحابی، نشر مرکز، ۱۳۷۹.

راودراد، اعظم. *نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات*، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۲.

راودراد، اعظم. *بررسی جامعه شناختی هنرمندان نمایشنامه نویس تهرانی*. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.

راودراد، اعظم و زندی، مسعود. *تغییرات نقش زن در سینمای ایران*، رسانه های جهانی (Global Media). نسخه فارسی مجله اینترنتی. دانشگاه تهران، ۱۳۸۵.

سورلن، پیر. *سینمای کشورهای اروپایی*، حمید لاری، سروش، ۱۳۷۹.

لوکاچ، گئورگ. *معنای رئالیسم معاصر*، ترجمه فریبرز سعادت، انتشارات نیل، ۱۳۴۹.

ولف، جانث. *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه نیره توکلی، نشر مرکز، ۱۳۶۷.

هاوزر، آرنولد. *تاریخ اجتماعی هنر (جلد چهارم)*، ترجمه ابراهیم یونسی، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۷.

Alexander, Victoria, *Sociology of the Arts*, Blachwell Publishing 2003 .

Bennet, R., *Australian Society and Government*, Sydney, M.M.&B. Book Company, 1990 .

Edgar, A., *Introduction to Australian Society: A Sociological Perspective*, Sydney, Prentice-Jall of Australia, 1980 .

Hancock, K (Ed.), *Australian Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 .

Jagtenberg, T. & D'Alton, P. (Eds.), *Four Dimensional Social Space: A Reader in Australian Social Sciences*, New South Wales, Harper, 1992 .

Jarvie, I.C., *Towards a Sociology of the Cinema*, Routledge, 1999 .

McGregor, C., "Class" in Jagtenberg, T. & D'Alton, P. (Eds.), *Four Dimensional Social Space: A Reader in Australian Social Sciences*, New South Wales, Harper, 1992 .

Ravadrad, A. *Social Determination of Art: A Theoretical and Empirical Study* (Unpublished Ph.D. thesis: University of Western Sydney Maccatur, Australia) 1996 .

Thompson, E., *Australia*, Sydney, UNSW Press, 1992 .



جامعه شناسی بی هنرها تحلیلی بر جامعه شناسی دریافت هنری

دکتر سارا شریعتی
عضو هیئت علمی
دانشگاه تهران

جامعه شناسان مدت‌هاست که «مصرف کنندگان فرهنگ» را موضوع مطالعه خود قرار داده‌اند. مصرف کنندگان فرهنگ هنر چه کسانی هستند؟ پاسخ به این سوال، ظاهراً چندان دشوار نیست. مصرف کنندگان هنری، اغلب مخاطبان معمول هنرها هستند، اصحاب هنر، هنرمندان، اساتید و دانشجویان و منتقدین هنر... آن‌ها که بنا به خانواده یا محیط، یا اقتضای رشته و کارشان با هنر سر و کار دارند. میدان کار جامعه شناسان هنر در نتیجه مشخص است: هنرمندان، آثار هنری، واسطه‌های هنری یا مخاطبان هنر.

موضوع این مطلب اما، نه جامعه شناسی اصحاب هنر، که جامعه شناسی بی‌هنرهاست. نه مخاطبان هنر بلکه نامخاطبان هنر، آن‌ها که با دنیای هنرهای زیبا (نقاشی، موسیقی، مجسمه سازی، تئاتر پیشگام...) سر و کار ندارند. برخی از جامعه شناسان، این غیر مخاطبان را «فراموش شدگان» فرهنگ، کنار گذاشته شدگان از ساختارهای فرهنگی، و به تعبیر بوردیو، «حذف شدگان فرهنگی» می‌نامند. عده‌ای دیگر اما، با نقد این دیدگاه، که فرهنگ نخبگان را مرجع قضاوت قرار می‌دهد، از فرهنگ خاص متن مردم دفاع می‌کنند و استدلال می‌کنند که غیر-مخاطب‌های هنر، در واقع غیر مخاطب‌های فرهنگ نخبگان (فرهنگ مشروع) و هنرهای زیبا هستند و مخاطب‌های هنرهای مردمی. فرارفتن از این دو رویکرد که از آن تحت عنوان مردم گرایی^۱ (تقدس بخشیدن به طبقات مردمی و فراموش کردن سلطه) و مشروعیت گرایی^۲ (سنجش فرهنگ مردم با مرجع قرار دادن فرهنگ مشروع مسلط) نام برده شده است، یکی از محورهای تامل جامعه شناسی هنر است.

اگر در غرب، به دلیل جایگاه قابل توجه هنر در آموزش، رسانه‌ها و همچنین فضای شهری، می‌توان از عمومی شدن نسبی این میدان سخن گفت، با تأمل در حوزه جامعه شناسی هنر در ایران، به نتایج دیگری می‌رسیم. این مطلب از سه فرضیه منتج از هم تشکیل شده است: ۱. هنر در ایران، عرصه وارثان فرهنگی است. ۲. در ایران، ضعیف ترین حلقه در تثلیث تولید، توزیع، مصرف، حلقه توزیع است که به شکاف میان تولید کنندگان (هنرمندان) و مصرف کنندگان (مردم)، منجر شده است. ۳. در ایران ما مشخصاً نه با مخاطبان^۳ که با نامخاطبان هنر^۴ مواجهیم. سنجش این فرضیات، موضوع این مطلب است.

کلیدواژه‌ها

دمکراسی فرهنگ، دمکراسی فرهنگی، مردم گرایی، مشروعیت گرایی، مخاطب، غیر مخاطب.

خانواده یا محیط و یا اقتضای رشته و کارشان با هنر سر و کار دارند. در نتیجه میدان کار جامعه شناسان هنر مشخص است، بر خلاف سنت زیباشناسانه که بر هنرمند و اثر هنری تکیه می کرد و نقش واسطه های هنری و مشخصاً مخاطب را دست دوم و حاشیه ای می دانست، جامعه شناسی هنر میدان کار خود را علاوه بر هنرمندان و آثار هنری، مشخصاً واسطه های هنری و مخاطبان هنر قرار داد، در کنار تولید، بر اهمیت توزیع و مصرف کالاهای هنری نیز، تکیه کرد، نقش تعیین کننده بازار هنری را مورد توجه قرار داد، مفهوم مخاطب هنر را تجزیه کرد و مفهوم ذوق و ذائقه هنری را نسبی نمود.



از سال های ۶۰ میلادی، با زیر سوال رفتن سیاست دمکراتیزاسیون فرهنگی، جامعه شناسی هنر، موضوع مطالعه جدیدی را یافت: مطالعه بی هنرها، غیر مخاطبان (Ancel&Pessin, 2004)، مجموعه افرادی که نه دسترسی و نه شانس دسترسی به کالاهای هنری را دارند، آن ها که با دنیای هنرهای زیبا (نقاشی، موسیقی، مجسمه سازی، تئاتر پیشگام...) سروکار ندارند. غیر مخاطبان هنر کیستند؟ چرا با عرصه هنر بیگانه اند؟ آیا می توان این مصرف نکنندگان هنر را، بی هنرها نامید؟

1. populism
2. legitimism
3. Public
4. Non public

جامعه شناسان مدت ها است که مصرف کنندگان یا مخاطبان فرهنگ را موضوع مطالعه خود قرار داده اند. مصرف کنندگان فرهنگ و هنر چه کسانی هستند؟ پاسخ به این سوال، ظاهراً چندان دشوار نیست. مصرف کنندگان هنری، اغلب مخاطبان معمول هنرها هستند: اصحاب هنر، هنرمندان، اساتید و دانشجویان و منتقدین و... آن ها که بنا به

مقدمه

توجه به غیر مخاطب را می توان
از دمکراتیزاسیون سومین مرحله در مراحل جامعه
فرهنگ تا دمکراسی شناسی دریافت هنری نامید.
فرهنگی^۶، از مشروعیت اولین مخاطبان هنر، کارفرمایان
گرای تا مردم گرایی هنر، مشخصاً روحانیت و دربار
 بودند که آثار هنری را سفارش
 دادند و به کلیساها و قصرها وارد کردند. در این مرحله،
 هنر عرصهٔ نخبگان اجتماعی بود و متن مردم کاملاً از
 این عرصه حذف شده بودند. از این دوره به بعد، سه
 عامل در بسط مفهوم مخاطبان هنر، نقش تعیین کننده‌ای
 ایفاء کردند، نخست انقلاب فرانسه و ایجاد موزه‌های
 هنری که دسترسی به میراث فرهنگی را عمومی می کرد،
 سپس ظهور تکنولوژی جدید و تکثیر آثار هنری در متن
 جامعه، (به وسیله عکاسی، پوسترها، کتب هنری، کارت
 پستال...) و نهایتاً سیاست دمکراتیزاسیون فرهنگی، که
 «در دسترس عموم گذاردن آثار هنری بشریت» را هدف
 خود قرار داد.
 از سال‌های شصت میلادی، به دنبال پژوهش‌های
 کمی وسیع که در خصوص مخاطبان هنر انجام شد،
 سیاست دمکراتیزاسیون فرهنگی زیر سوال رفت و
 دمکراسی فرهنگی به عنوان الگویی آلترناتیو مطرح شد.
 دمکراتیزاسیون فرهنگ،
 الگوی فرانسوی سیاست
 فرهنگی بود که با چهرهٔ
 آندره مالرو^۷ شاخص می
 شد. این سیاست، هدف

خود را از بین بردن موانع و کاهش دادن نابرابری‌ها
 در دسترسی عموم مردم به فرهنگ والا قرار داده
 بود. تمرکز زدایی، از بین بردن فاصله‌های جغرافیایی
 و اجتماعی، ایجاد خانه‌های فرهنگ، از جمله ابزارهای
 تحقق این سیاست بودند. با انتشار کتاب *عشق هنر* و
 مطالعهٔ بازدیدکنندگان موزه‌ها، پیر بوردیو^۸، از همین
 سال‌ها این سیاست را شکست خورده ارزیابی کرد و
 نشان داد که تعریف هنر ناگزیر، داو مبارزهٔ طبقاتی ست.
 ارزیابی ای که انعکاس بسیاری در جنبش دانشجویان
 (مه ۶۸) یافت. رؤیای دمکراتیزاسیون فرهنگ تحقق
 نیافت. رویکرد مالرو، ژاکوبینی^۹ و بینشش «مشروعیت
 گر» خوانده شد و الگوی دولت پیشگام در امور فرهنگی
 زیر سوال رفت.
 در برابر الگوی فرانسوی، الگوی دمکراسی فرهنگی
 انگلوساکسون از سال‌های ۷۰ میلادی به عنوان یک
 الگوی آلترناتیو طرح شد. در این الگو، با اتخاذ رویکرد
 نسبی گرایی فرهنگی^{۱۰}، از سیاست توسعهٔ فرهنگی،
 به جای سیاست دمکراتیزاسیون فرهنگ، از توجه به تنوع
 و غنای هویت‌های محلی، منطقه‌ای، اقلیت‌ها و سنت‌های
 مردمی، به جای مرجع قرار دادن فرهنگ مشروع نخبگان،
 دفاع می شد و آنچه که غیر مخاطب نامیده می شد
 را غیر مخاطب‌های هنر
 نخبگان-فرهنگ مشروع- و
 مخاطب‌های هنرهای مردمی
 نامیدند. هدف از دمکراسی
 فرهنگی، دیگر عمومی

5. Démocratisation de la culture
6. Démocratie culturelle
7. André Malraux
8. Pierre Bourdieu
9. Jacobin
10. relativisme culturel



کردن و تقسیم کردن فرهنگ نخبگان با دیگر اقشار اجتماعی نبود، بلکه تاکید بر ضرورت مشارکت همه اقشار اجتماعی به عنوان کنشگر و مشارکت کننده نقاد، در جهت پی ریزی فرهنگی بود که «همچون مجموعه‌ای ارزش‌های مشترک» فهم می‌شد. (اعلامیه اروپا در خصوص اهداف فرهنگی. برلن. ۱۹۸۴). به این معنا، فرهنگ دیگر «حوزه‌ای نیست که می‌بایست عمومی‌اش کرد بلکه دموکراسی‌ایست که می‌بایست به حرکتش در آورد». (یونسکو، کنفرانس هلسینکی، ۱۹۷۲). از نظر این رویکرد، فاصله در مصرف فرهنگ مشروع، بیش از آنکه در کادر «نابرابری» قابل تحلیل باشد، نشان از «تفاوت» داشت. این رویکرد نیز به عنوان مردم‌گرایی و در نظر نگرفتن نظام سلطه مورد انتقاد قرار گرفت.

فرارفتن از این دو رویکرد که از آن تحت عنوان مشروعیت‌گرایی (سنجش فرهنگ مردم با مرجع قرار دادن فرهنگ مشروع مسلط) و مردم‌گرایی (تقدس بخشیدن به طبقات مردمی و فراموش کردن سلطه) نام برده شده است، یکی از محورهای تأمل جامعه‌شناسی هنر است. حال با در نظر گرفتن این چارچوب نظری می‌توان به بررسی وضعیت هنر در ایران پرداخت.

اولین فرضیه: در ایران ما نه با مخاطب که با غیر-مخاطب سروکار داریم، چرا که سیاست مخاطب‌سازی نداریم.

در اینجا پرسش این است: چه عواملی می‌توانند مخاطب‌سازی کنند، همان‌طور که می‌توان پرسید،

چه عواملی غیر مخاطب‌سازی می‌کنند؟ آیا این غیر مخاطبان محصول یک مرجعیت و مشروعیت فرهنگی هستند که هر که بدان ارجاع نمی‌دهد حذف می‌شود؟ تولیدکنندگان فرهنگ مشروع و مراجع فرهنگی چه کسانی هستند؟ و طبیعتاً در اینجا مقصود از هنر، همان هنرهای والاست و آنچه که پییر بوردیو «فرهنگ مشروع» می‌نامد.

چنانچه اشاره شد، اصطلاح «غیر مخاطب» در جریان مباحثی که حول سیاست فرهنگی در پایان سال‌های شصت در فرانسه به وجود آمد، شکل گرفت. در سال ۱۹۷۲، فرانسیس ژانسون^{۱۱}، مولف کتاب *کنش فرهنگی در شهر* (Jeanson, 1973)، سه نوع مخاطب را از یکدیگر متمایز می‌سازد:

۱. اصحاب هنر (که همان مخاطبان آشنا و همیشگی هنرند)

۲. مخاطبین بالقوه (آن‌ها که دارای شرایط عینی دسترسی به فرهنگی هستند)

۳. غیر مخاطبان (آن‌ها که شرایط عینی و نمادین دسترسی به فرهنگ را ندارند).

اولین مطالعات در خصوص غیر مخاطبان هنر در سال‌های ۲۰۰۰ به وجود آمد و ششمین دوره بین‌المللی جامعه‌شناسی هنر در سال ۲۰۰۱ به این موضوع اختصاص یافت.

با توجه به این سنخ‌شناسی، و نگاهی به وضعیت هنرها در جامعه ما، می‌توان از خود پرسید که ما

11. Francis Jeanson

با کدام نوع مخاطب سر و کار داریم؟ در نتیجه، اولین فرضیه این است: در ایران، به دلیل فقدان یک سیاست فرهنگی مشخص، ما نه با الگوی فرانسوی دولت پیشگام که اراده خود را در عمومی کردن فرهنگ مشروع قرار می‌دهد و نه با الگوی انگلوساکسون دموکراسی فرهنگی که بالعکس بر توسعه فرهنگی و ارزش‌گذاری به فرهنگ‌های خرد تکیه می‌کند، روبرویم. در غیبت الگوی فرهنگی، سیاست مخاطب‌سازی نیز وجود ندارد و در نتیجه ما عمده‌تاً با غیر مخاطبان هنر روبرویم و نه با مخاطبان هنر.

در این شرایط بیش از هر وقت، توجه به عوامل مخاطب‌سازی و فرایند شکل‌گیری مخاطبان هنر ضروری می‌شود. مخاطبان چگونه ساخته می‌شوند؟ آیا میان مخاطب آشنا، مخاطبان بالقوه و غیر مخاطب‌ها، مرز عبور ناپذیری وجود دارد، یا اینکه، به تعبیر بورديو، این شرایط محصول جامعه است و آنچه را که جهان اجتماعی ساخته است، جهان اجتماعی می‌تواند با آگاهی بدان از بین ببرد. پاسخ‌های بسیاری به این سوالات ارائه شده است. خانواده، مدرسه، رسانه‌ها، دولت و دین از جمله عواملی هستند که در فرایند مخاطب‌سازی نقش عمده ای دارند. از طرفی برخی، از جامعه‌شناسان بر تفاوت میان مخاطب هنرها، مثلاً مخاطب سینما و مخاطب موسیقی اشاره کردند و از سویی، برخی بر این نکته که ساخت مخاطب، یک بار برای همیشه نیست. مخاطب همواره در معرض از دست رفتن و به‌دست آمدن است و در

نتیجه بر ضرورت رابطه ای مستقیم و پایدار میان هنرمند و مخاطبان‌اش اشاره کردند.

با سنجش هر کدام از این عوامل در ایران، با کاستی‌های فرایند مخاطب‌سازی آشنا می‌شویم:

• آموزش: آموزش اولین عامل مخاطب‌سازیست. جامعه دموکراتیک وعده می‌دهد که آنچه را که خانواده تامین نمی‌کند، برای فرد مهیا کند. در نتیجه اگر فرد در خانواده ای غیر فرهنگی به دنیا آمده باشد، مدرسه می‌تواند و باید با آموزش جبران کند. در جامعه ما، هنر در آموزش جایگاهی ندارد. زنگ هنر اغلب زنگ تفریح و در بهترین حالت زنگ خطای است. سنت و حافظه هنری انتقال داده نمی‌شود. در نتیجه، آموزش عمومی در مخاطب‌سازی نقشی ایفا نمی‌کند.

• تصادف: آندره مالرو، آشنایی با هنر را نه در نتیجه آموزش که محصول یک تصادف می‌دانست، تصادفی که فرد را با اثر هنری مواجه می‌کند، همچون دیدن یک تئاتر در خیابان، شنیدن یک موسیقی در مرکز خرید، برخورد با یک مجسمه در شهر. این تصادف اما تنها زمانی پیش می‌آید که آثار هنری در متن جامعه و در فضای شهری وجود داشته باشند. در ایران، این تصادف اما از نادرترین تصادفات است. موسیقی، تئاتر، نقاشی و مجسمه‌سازی در فضای شهری جایگاهی ندارند. اقداماتی در جهت تئاتر خیابانی، نقاشی‌های دیواری، انجام شده است، اما ضعیف‌تر و محدودتر از آن است که بتوان از آن به عنوان یک سیاست فرهنگی نام برد. در مه ۶۸، دانشجویان شعار می‌دادند: ژوکوند را به

خیابان‌ها بیاورید! ژوکوند نباید زندانی لوور باشد. به عنوان نمونه توکا نیستانی چندی پیش آثارش را نه در نمایشگاه که در کافه به نمایش گذاشت. این همان تصادف مبارکی است که مالرو آرزو داشت، اتفاق بیافتد. تصادف مردم با جلوه های هنر.

• رسانه: رسانه یکی دیگر از عوامل اجتماعی کردن فرد با دنیای هنر است اما، هنرها، نازل ترین جایگاه را در مطبوعات به خود اختصاص داده اند. در دیگر رسانه های تصویری، صوتی نیز به عنوان یکی دیگر از ابزارهای اجتماعی شدن، به استثناء سینما که اقتدار بی رقیبی در رسانه ها دارد، هنر، موسیقی، نقاشی، مجسمه سازی، تئاتر... در همه سطوح و روایت های آن، غربی، شرقی، سنتی و بومی اش غایب است.

می توان نتیجه گرفت که ما از فقدان یک سیاست فرهنگی و هنری (هم الگوی فرانسوی و هم الگوی آنگلساکسونی) رنج می بریم و فرایند مخاطب سازی در جامعه انجام نمی گیرد و در نتیجه، دنیای هنر در ایران، دنیای بی مخاطب هاست. با پیدایش موزه هنرهای مدرن در فرانسه، اعلام شد: «امروز روز پایان طلاق میان دولت و هنر هاست». در جامعه ما گویی این جدایی همچنان ادامه دارد و در این شرایط می توان وضعیت هنرها را پیش بینی کرد. اما این جدایی، جدایی تناقض

نمایی است. طلاق و جدایی، فرد را بی صاحب می کند و در عین حال، خود مختار. فرد دیگر نمی تواند از پشتیبانی همسر برخوردار باشد،

اما در عوض، آینده و زندگیش دیگر در دست خودش است. در خصوص رابطه دولت و هنر در جامعه ما چنین حکمی صادق نیست. دولت در جایی هنرها را عملاً رها می کند و در جایی دیگر شدیداً کنترل. و این موقعیت تناقض آمیز، این عرصه را به شدت ناهمگون و ناکارآمد کرده است.

دومین فرضیه: در تثلیث تولید، توزیع و مصرف، حلقه مفقوده حلقه توزیع است.

در تثلیث تولید، توزیع و مصرف، میدان هنر بیش از هر چیز از غیبت حلقه توزیع و واسطه های هنری رنج می برد. واسطه های هنری حلقه پیوند میان جامعه هنری و کل جامعه هستند. این واسطه ها کدامند: عرصه بازار هنر، منتقدین هنری، خبرنگاران، ناشران، ارزیاب ها، محافظین آثار هنری، موزه ها، نمایشگاه ها، رسانه ها، کلکسیونرها، جوایز، تبلیغات.

آنتوان هنیون^{۱۲}، در *شور موسیقایی* (Hennion, 1993) و ناتالی هینیک^{۱۳} در *عظمت و ان گوک*^{۱۴} (Heinich, 1991)، در حوزه موسیقی و نقاشی نشان می دهند که بر خلاف رویکرد سنتی که از طرفی به اثر هنری تکیه می کند و از طرف دیگر به مخاطبین، همه اتفاقات در این میان، در حوزه واسطه ها می گذرد. مثلاً در موسیقی بیشتر از آنکه در مورد اثر صحبت کنند، اجرا و ورسین اهمیت می یابد، به عنوان نمونه موسیقی موزارت از خلال اجراهای مختلفش مورد توجه قرار می گیرد. در ایران، از کمبود و اگر نگویم فقدان

12. Antoine Hennion
13. Nathalie Heinich
14. La gloire de Van Gogh



منتقدین هنری، گزارشگران و خبرنگار هنری، حامیان و محافظان و متخصصین آثار هنری ... رنج می بریم. واسطه های فرهنگی^{۱۵} نداریم. یکبار در بازار تجریش، آقای مسنی کیف به دست به سراغم آمد. لحظه ای به من خیره شد و با احتیاط و ادب پرسید: خانم شما شعر می خوانید؟ با تعجب گفتم بله! کیفش را باز کرد و کتابش را به دستم داد. این حادثه برای من، نمادی از وضعیت هنرها در ایران است. از تولید به مصرف. در اینجا اما بر خلاف بازار، واسطه هایی نیست و اگر هم هست بسیار ضعیف عمل می کنند. بسیاری از هنرمندان ما، آثارشان را در خانه، یا در شبکه دوستان، یا دست به دست به فروش می رسانند. خلق یک اثر، یک رویداد مطبوعاتی، انتشاراتی، نقد ... نیست. و چون واسطه ها و بازاری وجود ندارد، یا درست عمل نمی کند، مخاطب سازی نیز نمی شود.

کار واسطه ها چیست؟ امکان دسترسی عموم مردم را به فعالیت های فرهنگی و هنری فراهم کنند. فضای اطلاع رسانی، و مبادله فرهنگی را از طریق رسانه ها، انتشارات، مراکز هنری، کتابخانه ها، گالری ها، موزه ها، برای حساس کردن مخاطبین، ایجاد کنند. در حالی که در ایران همچنان که ما برنامه های رادیو، کانال های تلویزیون، ستون های روزنامه و همچنین نشریاتی داریم که کارشان انعکاس مداوم و بی وقفه اخبار سیاسی و اجتماعی است، روزنامه، هفته نامه و ماهنامه های تخصصی که اخبار

هنری و فرهنگی را در اختیار عموم بگذارند نداریم. مجلات تحلیلی هنری، البته که هست اما نشریات خبری که برنامه های هنری را (فیلم، کنسرت، تئاتر، نمایشگاه ...) هر روز و هر هفته منعکس کند، نداریم. این اطلاع رسانی عمدتاً یا از طریق رسانه های دولتی است، یا اگر کار مستقلی باشد، گوش به گوش است و به شکل شبکه ای از طریق دوستان و آشنایان انجام می شود. به همین ترتیب، بر طبق تحقیقات دانشجویان که چندین ماه مفصلاً به جایگاه هنر در مطبوعات پرداختند و با خبرنگاران پرتیراژترین روزنامه های کشور مصاحبه کرده بودند، خبرنگاران و منتقدین هنری حرفه ای نیز که به شکل تخصصی تنها به این عرصه بپردازند، نادرند. طبق تحقیقات این دانشجویان، در این عرصه نیز داشتن روابط اجتماعی، همان که بورديو تحت عنوان «سرمایه اجتماعی» از آن نام می برد نیز، تعیین کننده است. اغلب، کسانی خبرنگار این عرصه می شوند که می توانند مثلاً موفق شوند مصاحبه ای با بزرگان هنری و فرهنگی کشور، انجام دهند، یا امکان ایجاد رابطه با جامعه هنری را دارند. منتقدین هنری ما، آن ها که با این عرصه آشنایند و فرماسیون فرهنگی و هنری دارند، به شهادت نقدهایی که در مجلات تخصصی نوشته می شود، بسیار محدودند. سینما شاید تنها عرصه ای باشد که در آن بیشترین اطلاع رسانی، تبلیغات و منتقدین را داراست، اما در زمینه های دیگر چون نقاشی، موسیقی، تئاتر

این کمبود بسیار چشمگیر است. و این یکی از حلقه های مفقودهٔ تسلسل هنریست.

سومین فرضیه: هنر در ایران، عرصهٔ وارثان فرهنگی است.

از دو فرضیهٔ نخست عملاً فرضیهٔ سومی نتیجه گرفته می شود: هنر، عرصهٔ وارثان فرهنگی است. در شرایطی که نه آموزش، نه رسانه ها، نه فضای شهری... هیچ کدام در فرایند مخاطب سازی نقشی ایفا نمی کنند، هنر به تعبیر پییر بوردیو، عرصهٔ وارثان فرهنگی باقی خواهد ماند.

هنرمندان کیستند؟ هنرمندان موفق و شناخته شده، کیستند؟ آیا هنرمندان محصول نهادهای آموزشی هستند، یا محصول خانواده های فرهنگی؟ در تحقیقی که در دو حوزهٔ نقاشی، موسیقی در میان معروف ترین چهره های نقاشی انجام شده، اغلب آن ها که وارثان فرهنگی جامعه اند و ذوق، استعداد، سلیقه و نبوغشان، محصول میراث، محیط فرهنگی، و طبقهٔ اجتماعی شان است، از سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اقتصادی کافی برخوردار بوده اند و در خانواده های مرفه، فرهنگی و تحصیل کرده به دنیا آمده اند. هر چند در متن مصاحبه، همهٔ هنرمندان به این اشاره کرده اند که دارای استعدادی خدادادی بوده اند و از همان کودکی برای هنر ساخته شده بودند. به قول بوردیو، عاشق هنر نیز همچون همهٔ عشاق، دوست ندارد عشقش

مورد موشکافی قرار گیرد. علاقه مند است عشق خود را منحصر به فرد، خاص و مقدر معرفی کند.

(Bourdieu, 1969) اما، این علاقه و جاذبه به عرصهٔ هنر، دفعتی و خدادادی نبوده است. از میان ده زن معروف ترین زنان نقاش، همگی فرزندان خانواده های مرفه و فرهنگی بوده اند. هم از سرمایهٔ اقتصادی کافی برخوردار بوده اند و هم از سرمایهٔ فرهنگی. در دیگر خانواده های هنری نیز این فرضیه موارد صدق بسیاری پیدای کند.

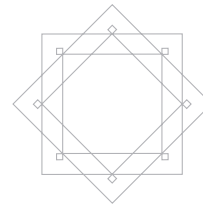
میدان هنرهای والا، حوزهٔ بسته ایست. عمدتاً بر اساس «بازتولید»^{۱۶} عمل می کند. فرزندان هنرمند، هنرمند می شوند. ما با خانواده های هنری سرو کار داریم. نسل اندر نسل. میدان هنر، روابط قدرت خود را دارد، قوانین خود را داراست و برای یک فرزند محروم، هم از نظر فرهنگی و هم اقتصادی، برای یک شهرستانی، ورود به این میدان بسیار سخت است.

در شرایطی که حلقهٔ توزیع به دلیل ضعیف بودن و شکنندگی اش، اگر نگوییم فقدانش، نقش حلقهٔ پیوند میان هنرمند و جامعه را ایفا نمی کند، بازار هنری با همهٔ کنشگرانش ایجاد نمی شود، فرایند مخاطب سازی شکل نمی گیرد و در نتیجه مخاطبان هنرمندان، اصحاب هنر باقی می مانند و هنرمند به تدریج از جامعه دور و جدا می شود. در عوض، ما با غیر مخاطب های هنر روبه رو خواهیم بود و جامعه شناسی ما، بیش از آنکه جامعه شناسی هنر باشد، جامعه شناسی بی-هنرها می شود، آنها که به دلیل فقدان سیاست دمکراتیزاسیون فرهنگی، با هنرهای مشروع رابطه ای

16. reproduction

ندارند و به دلیل فقدان سیاست دمکراسی فرهنگی، هنرهای خودشان نیز مشروعیت نمی یابد، به رسمیت شناخته نمی شود و از آن اعاده حیثیت نمی شود و جامعه شناسی هنر، جامعه شناسی عرصه ای می شود که به دلیل وجود هم زمان سیاست های گوناگونی که گاه حتی با یکدیگر درگیر می شوند، سیاست هایی که تداومشان نیز به بقای سیاست مدار، بر مسند امور بستگی دارد، به شکل تناقض نمایی، هم بی صاحب است و هم مدعی بسیاری دارد.

در این شرایط، جامعه شناسی هنر ما، زندانی مکان های مشروع هنر باقی خواهد ماند، بی آنکه در متن جامعه مخاطبی بیابد!



- Ancel, Pascal et Alain Pessin. *Les non-publics, Les arts en réceptions*. Paris, Harmattan. 2004.
- Bourdieu, Pierre. Alain Darbel. *L'Amour de l'art. Les musées d'art européennes et leur public* Les Editions de minuit Paris.1969.
- Heinich, Nathalie. *La gloire de van Gogh*. Essai d'anthropologie de l'admiration. Paris, Minuit. 1991.
- Hennion, Antoine. *La passion musicale, Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié.1993.
- Jeanson, Francis. *L'action culturelle dans la cité*.Paris,seuil.1973.
- Urfelino, Philippe. *L'Invention de la politique culturelle*. Hachette -Pluriel. 2004.



گفتمان های موسیقی در ایران

دکتر مسعود کوثری
عضو هیئت علمی دانشگاه تهران

۱۰۳

پژوهشنامه فرهنگستان هنر شماره ۲ فروردین و اردیبهشت ۸۶

چکیده

این مقاله می‌کوشد تا با بررسی وضعیت موسیقی و اندیشه‌ها و مواضع موسیقی‌دانان کشور، تصویری از گفتمان‌های رایج موسیقی در ایران را به دست دهد. اهمیت بررسی گفتمان‌های موسیقی در آن است که به نظر می‌رسد، هرگونه سیاست‌گذاری فرهنگی و هر راهی برای رشد و ارتقاء موسیقی در ایران با احترام به این گفتمان‌های مختلف و زیست چندگفتمانی آن‌ها امکان‌پذیر است.

کلیدواژه‌ها

موسیقی، گفتمان، سیاست فرهنگی، هویت.



مقدمه

وضعیت موسیقی در ایران بسیار پیچیده و ارزیابی این وضعیت پیچیده بس دشوار است. آسیب‌شناسی این وضعیت مستلزم آن است که از زوایای مختلف جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، اقتصادسیاسی فرهنگ و موسیقی‌شناسی مورد بررسی قرارگیرد. اما، این مقاله در پی آن است که تنها به گفتمان‌های رایج موسیقی در ایران بپردازد و از این طریق تصویری فشرده از مواضع و تعارض‌های موجود را به تصویر کشد. گزینش این دیدگاه و سخن گفتن از گفتمان با مقصود خاصی صورت می‌گیرد. اولین و مهم‌ترین نیت در کاربرد

این دیدگاه، با تکیه بر بحث فوکو (Foucault, 1995) راجع به دانش و قدرت، آن است که نشان دهد تعارض‌های موجود تنها در سطح علمی نیست، اگرچه هر یک از آن‌ها می‌کوشند خود را چنین بنمایند. بلکه، حاکی از تعارض میان نیروهای اجتماعی گوناگون است که هر یک از گفتمان خاصی حمایت می‌کنند. بنابراین، هم باید به رابطه عمودی قدرت (بین حکومت/دستگاه‌های دولتی و نیروهای اجتماعی) توجه کرد و هم به رابطه افقی قدرت (بین گروه‌ها و نیروهای اجتماعی مختلف). به بیان دیگر، نویسنده بدون اینکه بخواهد بگوید کدام یک از گفتمان‌ها درست است^۱ و بر دیگری برتری دارد، تنها می‌خواهد آن‌ها را در کنار، یا مقابل یکدیگر قرار دهد تا به تصویری کامل از وضع موجود موسیقی در ایران دست یابد. از دیگر سو، و مهم‌تر، کاربرد مفهوم گفتمان برای نشان دادن رابطه این برداشت‌ها با قدرت (یا حداقل) منافع طرفداران آن‌هاست. این گفتمان‌ها در حال نزاع بر سر هستی خود و قانع کردن طرف‌های مقابل هستند و دقیقاً به دلیل آنکه گفتمان هستند، نمی‌توانند از طریق گفتمانی، حریف خود را از میدان به درکنند. بنابراین، تنها وضعی که محتمل است وضع «همزیستی گفتمانی» است. به نظر می‌رسد که سیاست‌های فرهنگی کشور نیز باید این وضعیت چندگفتمانی را به رسمیت بشناسد تا بتواند به آن سامان دهد. البته، در این مقاله چندان به سیاست‌های فرهنگی

۱. دقیقاً به همین دلیل که نمی‌توان «درستی» را در این شرایط تعیین کرد (اگر درستی اصلاً در کار باشد)، نگارنده از واژه گفتمان بهره برده است. نگاهی به تاریخ صد ساله اخیر به خوبی از رقابت این دیدگاه‌ها و دست نیافتن به نوعی مصالحه حکایت می‌کند (نک. درویشی ۱۳۷۳، راهگانی ۱۳۷۷). مجموعه اسناد منتشره در این خصوص به خوبی این جنگ و جدال دائمی را (به ویژه از سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷) به تصویر می‌کشد (نک. اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینمای در ایران ۱۳۷۹).



متعارض درباره موسیقی در صد سال اخیر که خود محتاج فرصتی دیگر است، نپرداخته ایم.

توجه به موسیقی در کشور ما از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. این اهمیت از یکسو به گرایش ایرانیان به موسیقی باز می‌گردد (زونیس، ۱۳۷۷) و از دیگر سو به نقشی که موسیقی در هویت جوانان در جوامع معاصر دارد. این وضعیت با جریان جهانی شدن و گسترش موسیقی غربی در جهان و صنعت ضبط موسیقی جدید که بیش از هر چیز بر تولید موسیقی مردم پسند استوار است، پیچیده‌تر هم می‌شود. از این رو، ما با یک نوع از ریخت افتادگی در نظام موسیقایی کشور مواجه هستیم. تعارضی که روزگاری میان وزیری و مین باشیان (درویشی، ۱۳۷۲؛ راهگانی، ۱۳۷۷؛ جواد، ۱۳۸۰) شروع شد، نه تنها پایان نیافت، بلکه با ورود دیدگاه‌ها و رویکردهای دیگر پس از گذشت نزدیک به یک صده پیچیده‌تر هم شده است. این وضعیت به خوبی حاکی از آن است که اگر قرار بود مسئله حل شود، به شکلی از اشکال حل می‌شد. اما، هم‌زیستی این دیدگاه‌ها که نه در دوره پهلوی اول و دوم و نه در دوره جمهوری اسلامی نتوانستند رقیبان خود را از میدان به در کنند، نشانگر ضرورت زیست چندگفتمانی در جامعه ایران است. بنابراین، به نظر می‌رسد که مسئله موسیقی در ایران به سادگی حل شدنی نیست و هر اقدامی که یک جانبه باشد، تنها بر دشواری و پیچیدگی وضع موجود خواهد افزود.

مقاله حاضر به هیچ وجه نپایستی چنین تداعی کند که مسئله اصلی موسیقی در ایران تنها وجود گفتمان‌های متعارض است و اگر این تعارض‌ها حل شود، در نظام موسیقی کشور سامانی کامل پدید خواهد آمد. برعکس، فتور و سستی در وضع کنونی موسیقی کشور به قدر کافی گسترده است و تعارض‌های گفتمانی تنها بر دشواری و پیچیدگی وضع می‌افزاید. از یک منظر، حتی باید گفت که باید تمامی بحث و جدل‌ها را رها کرد و ابتدا به رشد حداقل‌های موسیقی در کشور اندیشید.

در اینجا به درستی نمی‌توان گفت

گفتمان و ضد که گفتمان (گفتمان‌های) موسیقی (پاد) **گفتمان در** در ایران کدام است و ضد (پاد) **موسیقی ایران** گفتمان^۲ آن کدام. رابطه بین گفتمان محوری و گفتمان‌های حاشیه‌ای روشن نیست. به نظر می‌رسد که از این نظر بین گفتمان رسمی / حکومتی و گفتمان رایج در میان موسیقی دانان یا مردم تفاوت جدی وجود داشته باشد. حتی، می‌توان گفت که در گفتمان رسمی نیز یک نوع چند پارگی مشاهده می‌شود. به دیگر بیان، بین بخش‌های مختلف حکومت از این نظرگاه تفاوت زیادی مشاهده می‌شود. این چندپارگی حتی به نوعی تعارض در عملکرد دستگاه‌های دولتی منجر شده است. به طوری که عملکرد صدا و سیما از این نظر با عملکرد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در تعارض است. یکی سعی در اشاعه موسیقی دارد

۲. برای مفهوم گفتمان و پادگفتمان نک: تاجیک، گفتمان. پادگفتمان و سیاست، تهران، موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی ۱۳۸۳.

و دیگری ناچار است که حتی ساز را نشان ندهد. این مسئله وضعیت به غایت پیچیده ای را فراهم آورده است که گاه به رشد موسیقی و گاه به محدودیت آن منجر می شود. نگاهی به اسناد دولتی (اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینمای در ایران، ۱۳۷۹) در خصوص موسیقی به خوبی نشان می دهد که این وضع تنها خاص دوران پس از انقلاب نیست و حداقل در ۶۰ سال اخیر این تعارض در دستگاه های دولتی وجود داشته است. برای مثال، در دوران پهلوی دوم وزارت فرهنگ و هنر وقت از موسیقی پاپ حمایت می کرد و سازمان رادیو و تلویزیون در کنار پخش انواع موسیقی، و حتی موسیقی پاپ، مرکزی به نام مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی دایر می نمود.

این وضعیت تعارض آمیز حتی پس از انقلاب هم ادامه یافته است، به طوری که معلوم نیست گفتمان کدام است و ضد گفتمان کدام. ولی، به نظر می رسد، به رغم همه فراز و نشیب هایی که پس از انقلاب راجع به موسیقی از منظر حکومت وجود داشته، نوعی گفتمان ابزارانگارانه نسبت به موسیقی حاکم بوده است. در این گفتمان، موسیقی دارای اصالت و مشروعیت اصلی نیست و تنها تحمل می شود. این تحمل کردن در اوایل انقلاب برای ساختن سرود های انقلابی و خدمت به انقلاب و سپس جنگ بود، و در دهه دوم و سوم، به ویژه دهه سوم، جذب جوانان. در هر دو حال، رویکرد ابزارانگارانه رویکرد حاکم بوده است. به همین دلیل، حتی هنگامی که در رویکرد حکومتی حرمت موسیقی را (به ویژه با فتوای مشهور امام خمینی) کنار گذاشته ایم، در عمل رویکردی

ابزاری نسبت به آن داشته ایم. به قول معروف، تحمل موسیقی از باب «اکل میته» بوده است و نه اصالت آن. البته، همان گونه که آمد، حتی بین این گفتمان در وجه نظری و عملکرد دستگاه های دولتی نوعی تعارض یا دوگانگی دیده می شود که باید در جای خود مورد بررسی قرار گیرد.

از دیگر سو، در خود جامعه نیز رویکردهای متفاوتی نسبت به موسیقی وجود دارد. ما بدون آنکه بخواهیم این رویکردها را به طور مفصل مورد بررسی قرار دهیم، تنها به گفتمان های حاکم میان موسیقی دانان ایرانی می پردازیم. بنابراین، با صرف نظر کردن از بحث راجع به گفتمان ابزارانگارانه نسبت به موسیقی، تنها با توجه به گفتمان های حاکم میان موسیقی دانان و اهالی موسیقی می کوشیم نشان دهیم که در این سوی قضیه نیز توافقی که بتواند کارگشا باشد، دیده نمی شود. تنها توافق شاید این باشد که موسیقی خوب است و به درد می خورد! در این سوی قضیه نیز گاه تعارض ها چنان بالا می گیرد که خود در عمل مانع گسترش و توسعه موسیقی می شود.

حتی از منظری کلی تر، که در اینجا فرصت پرداختن به آن نیست، شاید بتوان این وضعیت پیچیده را فراتر از مواضع موسیقی دانان، یا دستگاه های دولتی و پیامد طبیعی مواجهه کل هنر ما با مدرنیته (کوثری، ۱۳۸۵ صص ۱۵۵-۱۵۰؛ درویشی، ۱۳۷۳) غربی دانست. در این مواجهه، گاه به سوی مدرن شدن پیش رفته ایم و گاه به قفا بازگشته ایم. در این میان، دیدگاه های فلسفی

و روشنفکرانه هم نه تنها گرهی از این معما نگشودند، بلکه خود بر معما افزودند. همان‌گونه که بروجردی (۱۳۷۷) به‌درستی می‌گوید در دنیای روشنفکری نیز باید از حاکمیت گفتمان‌های مختلف سخن به میان آورد. پس از یک سده اندیشیدن و تلاش صادقانه فیلسوفان، روشنفکران و هنرمندان ایرانی در مواجهه با مدرنیته غربی (فهم و اتخاذ موضعی له یا علیه آن) اکنون آشکار گشته است که ایقانی که در پی آن بودند، حاصل نشده است. همان‌گونه که درویشی می‌گوید «... ردپای موسیقی غربی را حتی در به اصطلاح سنتی‌ترین شکل‌های موسیقی ایران می‌توان دید. فرم‌های ابداعی اواخر دوران قاجار مانند پیش‌درآمد و ... شیوه خوانندگی و نوازندگی، شیوه‌های مختلف گروه نوازی، فرم‌های تقلیدی از غرب (مانند مارش، والس، پولکا، پرلود، اتود و فانتزی که حتی توسط برخی از نوازندگان معروف سنتی استفاده می‌شدند)، ورود سازهای غربی به ایران و استفاده از آن‌ها برای اجرای موسیقی ایرانی، تشکیل ارکسترهای مجلسی و سمفونیک، گروه‌های اپرا و باله، مدارس موسیقی و روش‌های آموزشی، نگارش و نت‌نویسی و حتی روش تحقیق». (درویشی، ۱۳۷۳، ص ۲۵) از این‌رو، نگارنده بیش از آنکه در پی آن باشد که کدام رویکرد یا موضع درست یا درست‌ترین است، از گفتمان‌های موسیقی سخن گفته است. و بر آن است که این تعدد گفتمانی نتیجه همان مواجهه و نیروهای اجتماعی متفاوت در بطن جامعه ایرانی در سده اخیر بوده است. گفتمان‌های موسیقی در ایران را می‌توان به شیوه‌های

مختلف دسته‌بندی کرد. هر یک از این دسته‌بندی‌ها نیز مزایا و معایبی دارد. ما کوشیده‌ایم که یک دسته‌بندی اولیه پیشنهاد کنیم. البته، این دسته‌بندی پیشنهادی است و در مورد نامگذاری آن‌ها باید به نسبی بودن آن‌ها توجه کرد.

صورتبندی گفتمان‌های موسیقی در ایران

گفتمان‌های رایج موسیقی در ایران را می‌توان به شیوه زیر دسته‌بندی کرد: ۱. گفتمان موسیقی علمی ۲. گفتمان موسیقی غربی ۳. گفتمان موسیقی سنتی ۴. گفتمان موسیقی ترکیبی ۵. گفتمان موسیقی پاپ. این نامگذاری ممکن است مورد موافقت همگان نباشد، اما نگارنده امیدوار است که با توضیح هر یک از این صورتبندی‌ها، نقص این نامگذاری‌ها تا حدودی رفع شود. در ابتدا، هر یک از این صورتبندی‌های گفتمانی را به اختصار توضیح می‌دهیم و سپس مولفه‌های هر یک از این گفتمان‌ها را برمی‌شمایم. البته، باید به این نکته اشاره کرد که صورتبندی‌های یاد شده به صورت ناب آن مطرح شده‌اند، و ممکن است که این صورتبندی‌ها به صورت ناب آن در واقعیت وجود نداشته باشند. برای مثال، سالار معزز که اولین طرفدار جدی موسیقی غربی در نظام بود، اولین ایرانی بود که نت دستگاه‌های ایرانی (از جمله ماهور) را نوشت و برای لایوینیاک تدوین‌کننده دایرة المعارف موسیقی در فرانسه فرستاد. یا دعای پرویز محمود با وزیری بر سر تدریس موسیقی غربی در هنرستان، به دلیل عدم توجه او به موسیقی ایرانی



نبود، بلکه موسیقی ایرانی را در آن زمان فاقد تئوری، شیوه های استاندارد آموزش و غیره می دانست (راهگانی، ۱۳۷۳؛ درویشی، ۱۳۷۳).

بدیهی است، طرفداران هر یک از این گفتمان ها دلایل و توجیهات فنی برای استدلال خود دارند. اما، حتی این اصول موسیقایی نیز مورد توافق نیست و بسته به گفتمان دلایل فنی نیز گفتمان محور است. دقیقاً به همین دلیل است که به نظر می رسد که راه حل وضع موجود، حداقل در این سوی قضیه، در خود گفتمان ها نیست و باید امیدوار به یک زیست چندگفتمانی موسیقایی بود. توجه به این گفتمان ها از این جهت نیز قابل توجه است که آسیب شناسی واحدی برای موسیقی ایرانی وجود ندارد. به دیگر بیان، منتقدان و کسانی که به آسیب شناسی موسیقی ایرانی پرداخته اند، یا در حال حاضر می پردازند، خود در درون هر یک از این گفتمان ها هستند. بنابراین، آسیب ها و راه حل ها، هم گفتمانی هستند. این جا تعبیر توماس کوهن (۱۳۶۹) از پارادایم خیلی به کار می آید که می گوید پارادایم «مجموعه ای از مسائل و حل مسائل» است. از این رو، مسائل و راه حل های حل مسائل درون گفتمانی هستند و نه بیرون گفتمانی. با این حال، برخی مسائل مشترک هم وجود دارد که همه گفتمان ها در آن ها شریک هستند (نظیر مسئله آموزش، حمایت دولتی، بازار، سانسور و غیره). از این رو، از ترکیب «مسائل گفتمان محور» و «مسائل مشترک» ترکیب ها و سناریوهای مختلفی پدید می آید که هر یک سیاست فرهنگی متفاوتی را طلب می کند. در زیر به معرفی هر یک از این گفتمان ها می پردازیم.

گفتمان موسیقی علمی / غربی

ورود موسیقی غربی به ایران که به ویژه از مواجهه با غرب در عصر قاجار شروع شد، پیامدهای مختلفی را برجای گذاشته است. به نظر می رسد که ورود این موسیقی به یک گفتمان موسیقایی در ایران شکل داد که می توان آن را «گفتمان موسیقی علمی» نامید. این گفتمان بر آن است که موسیقی غربی (به ویژه اروپایی) طی چهار صد یا پانصد سال فرصت و بخت آن را داشته است که به یک نظام علمی مشخص در تولید و آموزش موسیقی برسد. این نظام علمی نوعی یکپارچگی، وحدت و ساختار منطقی را به این موسیقی بخشیده است. بنابراین، تولید و آموزش در این نظام روشن و دارای قواعد مشخص است. طرفداران این گفتمان بر آن هستند که تنها موسیقی «علمی» و بنابراین «جهانی» و قابل گسترش در دیگر کشورها موسیقی غربی است. این موسیقی برخلاف موسیقی های شرقی، خصوصیت استاندارد، قابل آموزش و نوشتاری (نه سینه به سینه و شفاهی) دارد. طرفداران این گفتمان بر آنند که تنها راه دستیابی به جایگاهی مناسب در موسیقی جهانی کنار گذاشتن موسیقی سنتی و رفتن به سوی موسیقی غربی است. از منظر این گفتمان موسیقی سنتی از نظر بیان موسیقایی، خلاقیت و نوآوری، آموزش، ساختار موسیقایی، سازها و محتوا قابل گسترش نیست و در برابر استاندارد بودن، قدرت بیانی بالا، نوآوری زیاد، ساختارهای متنوع، سازهای استاندارد تاب مقاومت

گفتمان موسیقی علمی

موسیقی علمی /	علمی است، نظریه مشخص دارد، قواعد آن غربی
بیان موسیقایی	قوی است. توصیفی است، هارمونی و همنازی (ارکستراسیون) از اصول آن است.
خلاقیت	خلاقیت و نوآوری در آن بسیار است.
آموزش	دارای سیستم نت نویسی، آموزش استاندارد و قابل گسترش است.
ساختار موسیقایی	وصفی است و می توان اشکال جدید موسیقی مانند سمفونی، اپرا را با آن اجرا کرد.
سازها	کوک استاندارد دارند، قادر به همنازی هستند، استاندارد ساخته نشده اند.
محتوا	در موسیقی آوازی (اپرا، اپرت و غیره) قادر به رقابت با موسیقی آوازی ما هستند.

ندارد. (نک. جدول ۱)

این گفتمان را می توان به سه گفتمان فرعی که از برخی جنبه ها با یکدیگر مشترک هستند، تقسیم کرد:

۱. گفتمان موسیقی غربی ۲. گفتمان موسیقی ملی ۳. گفتمان موسیقی ترکیبی. بنابراین، این سه خرده گفتمان ضمن آنکه در برخی از جنبه های گفتمان علمی مشترک هستند، از جنبه های دیگر تفاوت هایی با یکدیگر دارند. به ویژه راه حل های این سه گفتمان برای برون رفت از وضع آشفته گذشته و حتی فعلی و رشد موسیقی با یکدیگر متفاوت است. در زیر به معرفی هر یک از این گفتمان ها می پردازیم.

گفتمان موسیقی غربی

این گفتمان بر آن است که موسیقی ایرانی (به اصطلاح سنتی) از نظر قابلیت های سازی (سنوریته پایین) و محتوا (غمگین بودن) برای روزگار گذشته مناسب بوده است و دیگر تناسبی با روزگار فعلی ندارد. این موسیقی نه از منظر تولید و نه از منظر آموزش قابلیت گسترش ندارد. باید به این موسیقی به صورت امری تاریخی و موزه ای نگریست که روزگار آن گذشته است و فقط از آن جهت که هویت ما را تشکیل می دهد باید آن را حفظ کنیم. گفتمان موسیقی غربی با اعلام تمام شدن دوران موسیقی سنتی بر آن است که تنها راه برون شد از بن بست موجود، کنار گذاشتن موسیقی سنتی و در پیش گرفتن راه غرب در آموزش و تولید موسیقی می باشد که به حدی از استاندارد بودن رسیده است. این گفتمان به ویژه در ابتداء آشنایی ایرانیان با موسیقی غربی اوج گرفت و پیروان بسیار پیدا کرد. سالار معزز، مین باشیان (پسر سالار معزز) و پرویز محمود این تفکر را در مدرسه موزیک دنبال می کردند و اولین تلاش ها برای تشکیل ارکستر سمفونیک ها از همین برداشت برخاسته بود.

با این حال، دیر یا زود راه حل های دیگری در تعامل با موسیقی غربی پیدا شد. دیدگاه های این گفتمان راجع به موسیقی سنتی نظیر گفتمان علمی است. ضمن آنکه راه حل آن کنار گذاشتن موسیقی سنتی و سرمایه گذاری بر روی آموزش و تولید موسیقی به نحو غربی است. تنها

این موسیقی است که می تواند «جهانی» یا «بین المللی» باشد. محتوای این گفتمان را از روی دیدگاهی که نسبت به موسیقی سنتی دارد، نیز می توان فهمید (نک. جدول ۲). ضمن آنکه در اصول گفتمان علمی هم مشترک است.

گفتمان موسیقی غربی	
موسیقی سنتی	دوران آن گذشته است.
بیان موسیقایی	بیان جهانی ندارد.
خلاقیت	فیکس و ثابت است و اجازه خلاقیت ندارد.
آموزش	شفاهای و سینه به سینه است. نظام نت نویسی ندارد. آموزش استاندارد ندارد.
ساختار موسیقایی	وصفی است و جنبه روایی ندارد.
سازها	غیراستاندارد هستند. کوک ثابت ندارند. حجم و اندازه ثابت ندارند.
محتوا	محتوای غمگین.

این خرده گفتمان اگرچه نظیر خرده گفتمان غربی بر دریافت های گفتمان موسیقی علمی استوار است، با این حال، در یافتن راه حل با آن مخالف است. این گفتمان بر آن است که با کمک اسلوب و سازهای غربی می توان نوعی موسیقی ملی را شکل داد که از دستگاه ها و سازهای سنتی نیز بهره گیرد. تشکیل ارکسترهای ایرانی که بر پایه اسلوب آهنگ سازی و هارمونی غربی می کوشیدند

که موسیقی ایرانی تولید کنند، از این دست به شمار می روند. این ارکسترها در ابتدا از ترکیبی از سازهای غربی و ایرانی استفاده می کردند و حتی تا آنجا پیش رفتند که از ارکسترهای تماما ایرانی (نظیر ارکستر سازهای ضربی دهلوی) استفاده کنند. این موسیقی دانان حتی از دستگاه های موسیقی ایرانی نیز استفاده می کردند، اما نحوه آهنگ سازی آن ها در این دستگاه با استفاده از اصول آهنگ سازی غرب بود. موسیقی دانانی نظیر دهلوی (۱۳۸۵) تلاش زیادی برای «یافتن قواعد علمی» موسیقی ایرانی در نظام موسیقایی غرب کرده اند.

این خرده گفتمان نیز بر استاندارد بودن موسیقی غربی در آموزش و تولید تکیه دارد و آن را روشی مناسب و قابل اتکاء برای رشد موسیقی در ایران می داند. با این حال، این گفتمان در پی آن است که ترکیبی از موسیقی غربی و موسیقی ایرانی (یا به تعبیری سنتی) پدید آورد. علینقی وزیری نخستین کسی بود که چنین گفتمانی را شکل داد. این گفتمان بر آن بود که باید با استفاده از قواعد و اسلوب موسیقی غربی به عنوان چارچوبی علمی، برای دست یافتن به یک نظریه مناسب از موسیقی ایرانی تلاش کرد. بنابراین، این گفتمان و گفتمان قبلی اگرچه شبیه به هم به نظر می رسند، در نوع نگاه ابزاری به نظریه و اسلوب موسیقی غرب تفاوت جدی دارند. موسیقی دانان همونا با وزیری نه تنها کوشیدند از سازهای ایرانی (نظیر تار) برای نواختن

۱. فصل اول
۲. فصل دوم
۳. فصل سوم
۴. فصل چهارم
۵. فصل پنجم
۶. فصل ششم
۷. فصل هفتم
۸. فصل هشتم
۹. فصل نهم
۱۰. فصل دهم

گفتمان موسیقی ترکیبی	
موسیقی سنتی	برای تداوم آن باید آنرا با سازها و اصول آهنگسازی غربی ترکیب کرد.
بیان موسیقایی	قدرت بیان دارد اما برای جامعه امروزی باید قدرت بیان آنرا با سازها و ارکستراسیون افزایش داد.
خلاقیت	قرار دادن سازهای سنتی در جایگاه جدید، ایرانی کردن سازهای غربی
آموزش	مدرن- با تکیه بر نت نویسی- استاندارد کردن شیوه آموزش- کتبی و ماندگار
ساختار موسیقایی	می تواند در ترکیب وصفی و روایی باشد.
سازها	باید به سمت استاندارد کردن در کوک پیش رفت. سازهای غربی نیز باید به دقت کوک ایرانی شوند.
محتوا	قابل توسعه است. توجه به محتوای سنتی و موضوعات روز و مورد توجه و حتی موضوعات جهانی که در سطح موسیقی بین المللی مورد توجه است.

این گفتمان دقیقاً در برابر گفتمان موسیقی غربی شکل گرفت. زیرا، این گفتمان موسیقی غربی بود که به گفتمان موسیقی سنتی شکل داد. موسیقی سنتی در برابر این گفتمان به صف آرای پی برداخت و با برجسته کردن مولفه های

گفتمان
موسیقی
سنتی

قطعات جدید موسیقی به سبک غربی استفاده کنند، بلکه سازهای غربی را نیز کوک ایرانی کردند. رادیو و برنامه های مشهور موسیقی آن (نظیر گل های جاویدان و گل های رنگارنگ) در تقویت و تحکیم این گفتمان نقش مهمی را ایفاء کرد (جوادی، ۱۳۸۰). در این نوع برنامه ها اگرچه از اصول موسیقی غربی (هارمونی و ارکستراسیون) در ساختن موسیقی بهره برده می شد، در اساس سازهای غربی در خدمت موسیقی سنتی و دستگاه های ایرانی بودند. موسیقی دانان بسیاری که اکثر آنها یا شاگرد مستقیم وزیری (نظیر روح الله خالقی) بودند، یا مکتب او را پذیرفته بودند (نظیر ابوالحسن صبا) در شکل دهی به این جریان موثر واقع شدند.

۴. در نتیجه تلاش های وزیری چیزی شکل گرفت که می توان آنرا مکتب وزیری نام نهاد (درویشی، ۱۳۷۳. ص ۲۱۰). وزیری معتقد بود که هارمونی اش روی اصول موسیقی ایرانی است و نه تقلید صرف از غرب. او آواز سنتی ردیف را نوعی سوگواری، و تصنیف و پیش درآمدها را کلا بازی و غیره نری می نامید. وزیری، در واقع با نفی سنت به دنبال بنیان نهادن سنت جدیدی بود که خود بارها از آن سخن گفته بود. طرح گام بیست و چهار ربع پرده ای نیز در همین رابطه قابل درک خواهد بود. گامی که در عمل و با سازهای ایرانی قابل اجرا نبود، ولی از نظر تئوری و مطابقت با موسیقی غرب کامل بود (همان صص ۱۱- ۲۱۰).



موسیقی سنتی و تاکید بر آن گفتمان خاص خود را شکل داد. لفظ «سنتی» در اینجا معنادار است. زیرا، این مدرنیته (کوثری، ۱۳۸۵، صص ۱۵۵-۱۵۰) بود که «سنت» را به وجود آورد. به دیگر بیان، قبل از مدرنیته نه سنت معنایی داشت و نه سنتی. بلکه، سنت و آنچه متعلق به سنت است، زائیده تعریف مدرنیته از جهان بود. درویشی با همین درک در جاهای مختلف از سنتی نامیدن موسیقی ایرانی طفره می رود. او به کرات می گوید که پیش از این دوران در هیچ متنی نامی از موسیقی سنتی برده نشده است و این نام تنها پس از مواجهه با غرب پدید آمد.

این گفتمان، به ویژه در نسل دوم موسیقیدانان سنتی (پس از وزیری) و افرادی نظیر نور علی خان برومند و دوامی و شاگردان آنان شکل گرفت. این گروه فعالیت منسجم خود را در سال ۱۳۴۹ در «مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی ایران» در رادیو که به دستور رئیس وقت سازمان رادیو و تلویزیون ایران تشکیل شده بود، آغاز کردند. این مرکز به مدیریت دکتر داریوش صفوت و رهبری استاد برومند شروع به کار کرد و هدف آن بازسازی و اشاعه موسیقی سنتی ایران بود. ردیف میرزا عبدالله تحت نظارت نور علی برومند مبنای آموزش موسیقی سنتی قرار گرفت. این مرکز با اساتیدی چون سعید هرمزی، یوسف فروتن، محمود کریمی، عبدالله دوامی، اصغر بهاری، غلامحسین بیگجه خانی و تنی چند از استادان دیگر کار خود را آغاز کرد (راهگانی، ۱۳۷۷، ص ۵۶۸).

۳. نک: شهرداران، محسن، ۱۳۸۳، الف، ۱۲۸۲، پ، ۱۲۸۴، الف، ۱۲۸۴، پ.

فعالان این مرکز که در آغاز قرار نبود به تئوری خاصی در خصوص موسیقی ایرانی برسند و بیشتر حافظ و نگهبان یک سنت موسیقایی در حال از بین رفتن تلقی شدند، نه تنها توانستند بخشی از میراث موسیقایی ایران را حفظ کنند. بلکه، در برابر پرسش‌های بی شماری که موسیقی غربی و طرفداران آن مطرح ساخته بودند، پاسخ‌هایی یافتند که به نظر قانع کننده می رسید. این گروه از اساتید و موسیقی‌دانان جوان نه تنها استدلال‌های جدیدی برای دفاع از موسیقی سنتی یافتند، بلکه حتی بر مفروضاتی که پیش از این در گفتمان موسیقی علمی مطرح شده و تقریباً مسلم انگاشته شده بودند، تردید روا داشتند. درست از همین منظر تردید است که آنان به شکل دادن به مفروضات جدیدی برای اندیشه درباره موسیقی سنتی پرداختند. پس از انقلاب این اندیشه‌ها دنبال شد و به پختگی رسید. مصاحبه‌های متعدد شهرداران^۲ با چهره‌های شاخص این گفتمان نظیر کیانی، طلایی و علیزاده حاکی از تلاش این گروه برای تئوریزه کردن پاسخ‌های ایشان است. طلایی (۱۳۷۲) در نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی می‌کوشد که نظریه خود را در باره موسیقی ایرانی ارائه دهد. کتاب طلایی در واقع نوعی مانیفست نظری برای این گروه به شمار می رود و تلاشی است برای ایجاد مرز میان نگرش این گروه و نگرش‌های دو گروه دیگر. نخست، با طرفدارن موسیقی غربی که موسیقی ایرانی را فاقد مبنای نظری مشخص، یا قابل طرح در برابر موسیقی غربی



انقلاب از آن جدا شدند (درویشی، ۱۳۷۳، ص ۹۹؛
جوادی، ۱۳۸۰).

گفتمان موسیقی سنتی	
موسیقی سنتی	تنها شکل غنی و ایرانی موسیقی است.
بیان موسیقایی	بیان در قالب ردیف‌ها و دستگاه‌ها و گوشه‌ها صورت می‌گیرد.
خلاقیت	ردیف‌ها قالب آموزشی است. ردیف و دستگاه پویا ست. بداهه نوازی شکل بارز خلاقیت است.
آموزش	آموزش شفاهی، سینه به سینه، آموزش استاد-شاگردی، عدم نیاز به نت نویسی
ساختار موسیقایی	تکنوازی شکل غالب است. چندنوازی و پولیفونی به شکل غربی مناسب نیست.
سازها	استاندارد نبودن کوک در چند نوازی‌ها مشکل ایجاد نمی‌کند.
محتوا	غنی است. غمناک به معنای منفی آن نیست.

زمینه‌های شکل‌گیری و رشد موسیقی پاپ (عامه پسند) در ایران از یک ضرورت داخلی و یک ضرورت جهانی نشأت گرفت. ضرورت داخلی این موسیقی خود را از زمان مشروطیت عیان ساخت. شور زمانه و نیاز سخن گفتن انقلابیان با مردم به ابداع بسیار جالب توجهی به نام تصنیف منجر شد. تصنیف نه تنها این قابلیت را داشت که سخن انقلابیان

گفتمان موسیقی پاپ

می‌دانستند. دوم، تلاشی است برای نشان دادن ناکارآمدی و حتی عدم ضرورت بازسای موسیقی ایرانی بر مبنای موسیقی غربی که پیش از این توسط وزیری، خالقی و صبا صورت گرفته بود.

تلاش اساتید مرکز نظیر صفوت، برکشلی به آنجا انجامید که حتی محققان خارجی (برای مثال دورینگ، ۱۳۸۳؛ میلر، ۱۳۸۴؛ زونیس، ۱۳۷۷)، یا ایرانیان ساکن در خارج (برای مثال فرهت، ۱۳۸۲) که در پی تحقیق درباره موسیقی ایرانی بودند، دست به تدوین تئوری این موسیقی بزنند. این تلاش حتی هم اکنون نیز خاتمه نیافته است و برخی از محققان (حجتی، ۱۳۷۶) هنوز در پی آن هستند که به چنین نظریه‌ای دست یابند. در هر حال، نکته جالب توجه در این گفتمان آن است که برای نخستین بار طرفداران موسیقی سنتی دست از انفعال کشیده و با موضعی کاملاً فعال به میدان آمده‌اند و درست مفروضات گفتمان مقابل را نشانه رفته‌اند. خلاصه افکار و عقاید این گروه را می‌توان در جدول ۴ بیان کرد.

این مرکز با تشکیل گروه‌های کوچکی متشکل از سازهای ملی به بازسازی و اجراء قطعات موسیقی قدیمی ایرانی و نیز اجراء ردیف می‌پرداختند. این گروه‌ها در چند فستیوال داخلی و خارجی شرکت کردند و در تلویزیون ایران نیز برنامه‌هایی را اجراء نمودند. دو گروه شیدا (تشکیل در ۱۳۵۴ به سرپرستی محمد رضا لطفی) و عارف (تشکیل در ۱۳۵۵ به سرپرستی حسین علیزاده و پرویز مشکاتیان) از جمله گروه‌هایی بودند که در ابتدا در این مرکز تشکیل شدند و سپس در پی حوادث

را به راحتی و شیوایی بیان کند، بلکه برای توده مردم که خواستار موسیقی پرشورتری بودند، نیز جذاب بود. عارف و شیدا نخستین کسانی بودند که تصنیفاتی جذاب را به مردم عرضه کردند. اجراء این تصنیف ها با سبک جدید و ارکستر سازی زمینه پیدایش و گسترش موسیقی عامه پسند به ویژه بین سال های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ را فراهم آورد. با رشد شهرنشینی و نیاز به موسیقی سبک و مناسب شب نشینی ها و مجالس تفریح در مراکز شهری (هتل ها، رستوران ها و کافه ها) تقاضای اجتماعی برای رشد این موسیقی زیاد بود. از دیگر سو، شرایط جهانی نیز تغییر کرده بود. اگرچه، طی سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ ردپایی از اعتراض نسبت به موسیقی پاپ (به ویژه جاز) در اسناد و مدارک دولتی می بینیم (اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینمای در ایران، ۱۳۷۹)، در عمل هنوز تصنیف ها و ترانه های ایرانی جذابیت بیشتری دارند. پس از سال های ۱۳۲۰ (حدود ۱۹۴۰ میلادی) به این سو است که با گسترش موج موسیقی مردم پسند در امریکا (به ویژه راک اند رول) و اروپا (گروه بیتل ها و غیره) شاهد گسترش موسیقی پاپ در ایران هستیم. در این دوره نه تنها تصنیف سرایی جای خود را به ترانه سرایی می دهد، بلکه ملودی های مورد استفاده و نحوه موسیقی سازی بیش از پیش از موسیقی ایرانی و حتی موسیقی کلاسیک غربی مورد عنایت در ایران دور می شود. به طوری

که هم زمان فریاد هر دو گروه (طرفداران موسیقی کلاسیک غربی و موسیقی سنتی و حتی موسیقی ترکیبی) را برمی آورد. سال های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ اوج این موسیقی است. جامعه ایران که طی این دوره با نوعی مدرنیزاسیون تشدید شده مواجه است و مردم و جوانان از رفاه نسبی برخوردار شده اند، به موسیقی پاپ غربی (یا شبه غربی) گرایش پیدا می کنند. رشد و گسترش موسیقی مردم پسند (پاپ) اگرچه پس از انقلاب حداقل یک دهه متوقف می شود و از این نظر خوشنودی مخالفان موسیقی پاپ (از سوی همه گفتمان های علمی، ترکیبی و سنتی) را سبب می شود، به دلایلی که در اینجا نمی توان به آن ها پرداخت، محدودیت این مسئله چندان به طول نینجامید و در دهه دوم و سوم انقلاب دوباره شاهد گسترش این موسیقی هستیم. به یک معنا، می توان گفت که گفتمان موسیقی پاپ اکنون در مقابل تمامی گفتمان های پیش گفته قرار گرفته است. موسیقی پاپ از سوی همه آن گفتمان ها «مبتذل» تلقی می شود. در عوض، این گفتمان هم، روزگار همه انواع موسیقی قبل از خود (موسیقی سنتی، کلاسیک و ترکیبی) را سرآمده می داند. این گفتمان بر آن است که جامعه امروزی، و به ویژه جوانان، موسیقی پرهیجان و پر تحرک، با محتوای جدید را می پسندند. مدعیاتی^۴ که در این گفتمان به گوش می رسد و تقریباً به زبان و عبارت های مختلف در

۴. در اینجا باز تکرار می کنیم که بحث بر سر درستی یا نادرستی این مدعیات نیست، بلکه وجه گفتمانی این مدعیات است که مهم است. یعنی باور به آن توسط اقشار یا گروه های مختلف اجتماعی. به همین دلیل ما آن ها را «مدعیات گفتمانی» نامیده ایم. پیش از این شاهد پاسخ گویی به برخی از این مدعیات در گفتمان موسیقی سنتی بودیم.

گفتمان موسیقی پاپ

موسیقی سنتی	جذابیت خود را تا حدود زیادی از دست داده‌اند. با جامعه امروز تناسب زیادی ندارند. با مسائل روز بیگانه‌اند.
بیان موسیقایی	در چارچوب مسائل سنتی و کلیشه ای اسیر نیست.
خلاقیت	ایجاد تنوع در نحوه خواندن و به کاربردن سازها.
آموزش	استاندارد است. اما قیود موسیقی کلاسیک را هم ندارد. مدرن است.
ساختار موسیقایی	قدرت توصیفی زیاد دارد.
سازها	استاندارد هستند. گاه در ترکیبی با سازهای ایرانی به کار می روند و نه لزوما
محتوا	عشق، مسائل روزمره، توجه به جوانان و هویت آنان.

گوشه و کنار تکرار می شود، به قرار زیر است^۵:

• یکنواختی موسیقی: از شنیدن تمام دستگاه‌های ایرانی احساس تقریباً یکنواخت و همانندی به انسان دست می‌دهد که با نیازهای زمانه و خواسته‌های متفاوت نسل‌ها، به‌ویژه جوانان همخوان نیست.

• روحیه صوفی منشانه‌ای

که این موسیقی را انباشته از حزن و اندوه کرده، با افکار و نیازهای کنونی زمانه و

جامعه امروز همخوانی ندارد.

- خروج از نظام تک صدایی و حرکت به سوی چندصدایی و ارکستراسیون از ضروریات نوسازی این موسیقی است.
- ایستایی موسیقی سنتی که هنوز به یک تئوری جامع و کامل دست نیافته است تا قابل عرضه جهانی باشد.
- عدم تناسب محتوا و شکل موسیقی سنتی با تحولات و نیازهای زمانه (انقلاب، موسیقی جنگ).
- عدم تناسب محتوا و شکل موسیقی سنتی با نیازهای گروه‌های مختلف اجتماعی نظیر کودکان و جوانان.

بررسی گفتمان‌های موسیقی
گفتمان‌های نشان می‌دهد که اگر بخواهیم
موسیقی و در مورد موسیقی به سیاست
سیاست فرهنگی درستی برسیم، باید
فرهنگی به همه این گفتمان‌ها احترام
بگذاریم و زیستی چندگفتمانی

را در پیش گیریم. البته، در این سیاست فرهنگی نقش اصلی دولت، یا دستگاه‌های دولتی آن است که نوعی توازن و تعادل و شرایط مساعد را برای رشد انواع مختلف موسیقی که در بالا به آن‌ها اشاره شد، فراهم آورند. توجه به یک گفتمان و حذف یا تضعیف گفتمان دیگر، در مجموع به ضرر رشد فرهنگی کشور تمام خواهد شد. ضمن آنکه

تاریخ یک‌صدساله موسیقی
در ایران نشان می‌دهد که
هیچ‌یک از گفتمان‌ها به نفع
گفتمان‌های دیگر کنار

۵. ذکر این نکته لازم است که شاید از نظر نویسنده محترم (راهگانی، ۱۳۷۷) این مسائل در دفاع از موسیقی پاپ نباشد. ولی، با توجه به شباهت آن‌ها به مدعیاتی که می‌تواند از جانب طرفداران موسیقی پاپ هم ابراز شود، خلاصه و جمع بندی شده است. از این رو، امیدوارم که تحریفی در نوشته‌های ایشان پدید نیامده باشد.

- رقابت آن با شرایط جهانی در تمامی سطوح (هنرستانها، دانشگاه، و آموزشگاه ها).
۸. مسئله مجوز و سانسور موسیقی.
۹. بازار تقریباً کساد موسیقی که البته سهم بیشتر آن نیز نصیب موسیقی پاپ می شود.
۱۰. عدم شکل‌گیری انجمن‌های صنفی خودجوش و دولتی (یا شبه دولتی) بودن اکثر انجمن‌های موسیقی.
۱۱. عدم شکل‌گیری نظام انتقاد حرفه‌ای.
۱۲. عدم شکل‌گیری نظام ترویج موسیقی (از طریق مجله‌های تخصصی).



- نرفته است. البته، به یک معنا می‌توان گفت که اکنون شاهد نوعی صف آرای میان هواداران گفتمان‌های علمی/ غربی، ترکیبی، سنتی از یک سو و گفتمان موسیقی پاپ از دیگر سو هستیم. این صف آرای‌ها، البته، با نیروهای اجتماعی که از هر یک از این گفتمان‌ها حمایت می‌کنند، نیز مرتبط است. از این‌رو، هرگونه سیاست فرهنگی مستلزم توجه به این گفتمان‌ها و نیروهای اجتماعی هوادار آن است. با این‌همه، به نظر می‌رسد که مشکلات موسیقی کشور تنها به این مسائل درون گفتمانی محدود نمی‌شود. مشکلاتی هم هستند که بسیار آشکارند و رمق هرگونه موسیقی در ایران را گرفته‌اند. مانند:
۱. نگاهی ابزاری به موسیقی که گاه در کسوت مخالفت جلوه می‌کند و گاه در کسوت محدودیت.
 ۲. سیاست‌های متعارض دستگاه‌های دولتی در خصوص موسیقی.
 ۳. عدم وجود یک برنامه آموزشی برای ترویج روحیه موسیقی در مدارس و دیگر سطوح آموزشی کشور.
 ۴. کمیت پایین تولید موسیقی در کشور که به افت در کلیه بخش‌های تولید (ترانه‌سرایی، آهنگ‌سازی و غیره) مربوط می‌شود.
 ۵. عدم تربیت نوازندگان حرفه‌ای برای سطوح مختلف.
 ۶. ناکافی بودن ابزار (سازها و سایر دستگاه‌های صوتی) و فضاهای لازم برای آموزش، تمرین و اجرای موسیقی.
 ۷. وضعیت نابسامان آموزش موسیقی و کیفیت غیرقابل

نتیجه

موسیقی یکی از عناصر اساسی هویت ملی جوامع معاصر و به ویژه جوانان به شمار می رود. با این همه، پس از انقلاب اسلامی، نه تنها سیاست‌های فرهنگی روشنی در باره موسیقی به صورت کلی وجود نداشته است، بلکه این سیاست‌ها در بسیاری از موارد متعارض بوده است. بررسی گفتمان‌های موسیقی در ایران نشان می‌دهد که تعارض‌ها از سویی به تعدد گفتمان‌های موسیقی که در نتیجه مواجهه با غرب پدید آمده است، مربوط می‌شود و از دیگر سو به نقص‌ها و ضعف‌هایی که به زمینه اجتماعی و سیاسی آن مربوط می‌شود. در مجموع، این وضعیت پیچیده حاکی از آن است که

گشودن گره از این معما ممکن نمی‌شود، مگر آنکه از سویی قائل به یک زیست چندگفتمانی در فضای موسیقی کشور باشیم. و از دیگر سو، حداقل‌های لازم برای رشد موسیقی را که در بسیاری از موارد مهیا نیست، فراهم سازیم.



- اربابی، فریدون. *ردیف موسیقی ایرانی: تاریخ، موسیقی دانان بزرگ، سازها، دستگاه ها و تئوری*، تهران: نشر افراز، ۱۳۸۵.
- اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینمای در ایران (۱۳۰۰-۱۳۵۷ ه. ش.)* تصحیح و تدوین علی اکبر علی اکبری بایگی و ایرج محمدی، ج ۳، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹.
- افتخاری، محمد. *عطای اندک و جفای بسیار*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال دوم، شماره ۳، ۱۳۷۸.
- بروجردی، مهرزاد. *روشنفکران ایرانی در غرب*، مترجم جمشید شیرازی، تهران، نشر فرزانه، ۱۳۷۷.
- جوادى، غلامرضا. *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*، جلد ۳، تهران: انتشارات موسسه همشهری، ۱۳۸۰.
- حجتی، نریمان. *بنیان های نظری موسیقی ایرانی*، چاپ دوم، تهران: نشر سمر، ۱۳۷۶.
- خالقی، روح. *... سرگذشت موسیقی ایران*، ج ۲، تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۷۸.
- خالقی، روح. *... نظری به موسیقی ایرانی*، چاپ اول، تهران: نشر موسسه فرهنگی رهروان دانش، ۱۳۸۵.
- درویشی، محمد رضا. *نگاه به غرب: بحثی در تاثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران*، تهران، موسسه فرهنگی هنری ماهور، ۱۳۷۳.
- دهلوی، حسین. *بیوند شعر و موسیقی آوازی*، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور، ۱۳۸۵.
- دورینگ، ژان. *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*، مترجم سودابه فصائلی، نشر طوس و انجمن ایرانشناسی فرانسه در ایران، ۱۳۸۵.
- راهگانی، روح انگیز. *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: انتشارات پیشرو، ۱۳۷۷.
- زونیس، الا. *موسیقی کلاسیک ایرانی*، ترجمه مهدی پور محمد، تهران: انتشارات پارت، ۱۳۷۷.
- سپنتا، ساسان. *تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران*، تهران: موسسه فرهنگی-هنری ماهور، ۱۳۷۷.
- شهردارناز، محسن. *جایگاه برخی مفاهیم و واژه ها در موسیقی ایرانی*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۱، پاییز، ۱۳۷۷.
- شهردارناز، محسن. *گفت و گو با مجید کیانی در باره موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳ الف.
- شهردارناز، محسن. *گفت و گو با محمد رضا درویشی در باره موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳ ب.
- شهردارناز، محسن. *گفت و گو با داریوش طلایی در باره موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴ الف.
- شهردارناز، محسن. *گفت و گو با حسین علیزاده در باره موسیقی ایران*، چاپ دوم، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳ ب.
- طلائی، داریوش. *نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی*، تهران، موسسه فرهنگی-هنری ماهور، ۱۳۷۲.
- عزیزریال فریبرز، نرمن. *نرمش و انعطاف ردیف در گذر زمان*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۱، پاییز، ۱۳۷۷.

- علیزاده، حسین. *نگاهی گذرا به آموزش موسیقی در ایران*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۱، پاییز، ۱۳۷۷.
- فاطمی، فرهنگ. *ستارگان موسیقی ایران*، تهران، نشر جابر، ۱۳۸۰.
- فرهت، هرمز. *دستگاه در موسیقی ایرانی*، مترجم مهدی پورمحمد، تهران، انتشارات پارت، ۱۳۸۲.
- فیاض، محمد. *بازخوانی اصالت*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۱، پاییز، ۱۳۷۷.
- فیاض، محمد رضا. *رمزگشایی رازنو*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۲، ۱۳۷۷.
- کیانی، مجید. *جایگاه تقلید و تکرار در موسیقی ایرانی*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۲، ۱۳۷۷.
- کوثری، مسعود. *هنر و مدرنیته در ایران*، مجله حرفه هنرمند، شماره ۱۸، زمستان ۱۳۸۵.
- کوهن، تامس. *ساختار انقلابهای علمی*، مترجم احمد آرام، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۹.
- میلر، لوید. *موسیقی و آواز در ایران*، مترجم محسن الهامیان، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۴.
- نصیری فر، حبیب. *سرگذشت مدارس موسیقی ایران*، تهران، انتشارات ثالث، ۱۳۸۲.

Foucault. M. *Discipline and punishment*, USA, New york: Vintage Books, 1995.



وضعیت ساختاری شعر در جامعه ایران

دکتر شهرام پرستش

مدرس دانشگاه

دکتر یلدا دلگشایی

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکز

چکیده

موضوع نوشتار حاضر «وضعیت ساختاری شعر در جامعه ایران» است. این موضوع مسبوق به یک پرسش انسان شناسانه - جامعه شناسانه از چگونگی تکوین شعر با توجه به سازوکارهای اجتماعی است. برای پاسخ گویی به این پرسش در فراز نخست به الگوی مطالعاتی لوسین گلمن در «خدای پنهان» اشاره می شود. در این فراز روابط همتایانه خدا، انسان و جهان به منزله عناصر سه گانه ساختار اجتماعی نشان داده می شود. پس از این مقدمات تئوریک به چگونگی تکوین ساختار شعر با ارجاع به ساختار جامعه پرداخته می شود و در آنجا با توجه به این عناصر سه گانه، ساختار مکانیک شعر سنتی به ساختار مکانیک جامعه ماقبل مدرن احاله می گردد. بدین ترتیب نمایش جلوه های عینی و ذهنی روابط هومولوژیک خدای متعالی و انسان نوعی در جهان قدسی در دستور کار قرار می گیرد، چنانچه در نتیجه گیری همپوشانی ساخت جامعه به مثابه وجه عینی با ساخت شعر به مثابه وجه ذهنی پایان بخش این نوشتار خواهد بود.

کلیدواژه ها

ساختار، ساختارگرایی تکوینی، هومولوژی، سنت، مدرنیته، روابط ساختاری، انسجام مکانیک، شعر عرفانی.



مقدمه

مفروض اصلی این نوشتار تمایز ساختاری جامعه ماقبل مدرن از مدرن است. بر این اساس ساز و کارهای انسجام اجتماعی در جامعه سنتی ماهیتا سازوکارهای بدیل در جامعه صنعتی می باشند. شایان توجه است که تمایز یادشده در صورت شعر نیز انعکاس می یابد، به گونه ای که شاید بتوان تمایز ریخت شناختی شعر سنتی از شعر مدرن را با تمایز ساختاری سنت از مدرنیته توجیه نمود. با این استدلال نوشتار حاضر می کوشد وضعیت ساختاری شعر در جامعه ایران را تحلیل نماید و به نحوه تکوین ساختار شعر سنتی و سازگاری آن با ساختار جامعه

1. Genetic Structuralism

سنتی پاسخی انسان شناختی - جامعه شناختی بدهد. ترسیم هر ساختاری مستلزم شناسایی عناصری است که مسبوق به دیدگاه نظری خود می باشد. در اینجا نیز به منظور ترسیم ساختار شعر و ساختار جامعه، عناصر سه گانه خدا، انسان و جهان برجسته می شوند و روابط شان با هم برقرار می گردند. شایان ذکر است در گزینش این عناصر الگوی مطالعاتی لوسین گلدمن در اثر کلاسیک او با عنوان *خدای پنهان* راهنمای پژوهش حاضر بوده است (Goldmann, 1976). *خدای پنهان* پژوهشی درباره حضور نگرش تراژیک در تأملات پاسکال و نمایشنامه های راسین برای نمایاندن توانایی روش ساختارگرایی تکوینی^۱ در عرصه جامعه شناسی هنر و ادبیات است. در این اثر گلدمن می کوشد علاوه بر بیان وحدت عقیدتی آثار پاسکال و راسین، ساختار جهان را در آثار فلسفی پاسکال و آثار ادبی راسین با جهان نگرى متناقض اشراف صاحب منصب و موقعیت ایشان تطبیق نماید، ضمن اینکه به تحلیل این تناقض نیز اقدام می نماید. در توضیح این مطلب باید گفت در فرانسه عصر لویی چهاردهم دست کم پنج طبقه دیده می شوند که در عرصه ادبیات و فلسفه ترجمان خود را پیدا می کنند. این پنج طبقه عبارت اند از اشراف بزرگ، اشراف درباری، اشراف

صاحب منصب، افراد مرفه دولت سوم و توده مردم بی برگ و نوا متشکل از دهقانان و پیشه وران (گلدمن، ۱۳۵۷، ص ۱۲۹). روش کار گلدمن این است که روابط این طبقات را با یکدیگر تحلیل نماید و در نهایت نحوه شکل گیری جهان نگری متناقض طبقه اشراف صاحب منصب را نشان می دهد. بازتاب این جهان نگری را می توان در آثار فلسفی پاسکال و آثار نمایشی راسین مشاهده نمود. به بیان دیگر، بن مایه نگرش تراژیک در مکتوبات پاسکال و نمایشنامه های راسین به موقعیت متناقض این دو کنشگر در فضای اجتماعی برمی گردد. در حقیقت آن ها زبان گویای اشراف صاحب منصبی بودند که هرچند به لحاظ اقتصادی به سلطنت وابسته بودند، لیکن به لحاظ سیاسی با آن مخالفت داشتند. این تناقض آن ها را میان مطلق گرایی و ایمان از یک سو و فردگرایی و خردگرایی از سوی دیگر رها نمود. منشاء شکل گیری «نگرش تراژیک» در اینجا قرار دارد. به هر روی این تحلیل اهمیت کتاب *خدا، پنهان* را به عنوان یک اثر مهم در حوزه جامعه شناسی هنر و ادبیات و کارایی روش ساختارگرایی تکوینی در این زمینه نشان می دهد.

در یک نگرش تطبیقی رویکرد ساختارگرایانه گلدمن بیشتر با نحوه مواجهه ولادیمیر پراپ با قصه های پریان و ریخت شناسی آن ها نزدیکی دارد، تا با رویکرد ساختاری لوی استراوس در بررسی اسطوره. پراپ در مطالعه صورت گرایانه خود نظم

عملی حاکم بر روایت را هرگز به نفع نظم نظری کنار نمی گذارد، بلکه همواره می کوشد تا به این نظم وفادار بماند (پراپ، ۱۳۶۸). اما استراوس، بر خلاف پراپ، نظم طبیعی روایت در اسطوره را به نظم مصنوعی تقلیل می دهد، چرا که معتقد است ساختار بنیادین ذهن معبر فهم انسان در مواجهه با جهان است، چنانچه بازتاب این قضیه را در کلیه پدیده های مختلف از آشپزی گرفته تا اسطوره می توان مشاهده نمود. (استراوس، ۱۳۷۳). در حقیقت استراوس ساخت بنیادی ذهن را در اسطوره جستجو می کند، حال آنکه پراپ به سازگاری ریخت شناسی قصه و ساخت جامعه می اندیشد و به دنبال آن است که تصویر شیوه معیشت را در آینه قصه های پریان بازسازی نماید.

نوشتار حاضر بیشتر در راستای این دسته از مطالعات است، زیرا آموزه محوری سازگاری صورت شعر و ساخت جامعه باور دارد. براساس این آموزه راهنما ابتدا ساختار جامعه سنتی و جایگاه عناصر سه گانه خدا، انسان و جهان در آن به صورت کوتاه مرور می گردد و پس از آن، سازگاری سنت ادبی ایران و به خصوص ریخت شناسی شعر سنتی با آن نشان داده می شود.

خدا

ساختار ذهنی جامعه سنتی
جهان قدیم جهانی سراسر دینی است، جهانی است که در آن امور مقدس^۲ بر امور عرفی^۳ تا حدی سیطره دارند که تفکیکشان از هم

امکان ناپذیر می نماید. این واقعیت خمیر مایه انسجام اجتماعی در جامعه سنتی را شکل می دهد. در واقع تمایزی که دورکیم بین جنبه های قدسی و عرفی فرهنگ قائل بود، می تواند به مثابه اشاره به دو شق نهایی^۴ نظم اجتماعی استنباط گردد. از يك سو نهادهای معینی موجب بیم، اطاعت و همنوایی می شوند و از سوی دیگر، برخی نهادهای دیگر، التزام کمتری را طلب می کنند و اجبار بسیار کمتری اعمال می کنند. این نهادها همان نهادهای عرفی یا دنیوی اند که قابل مناقشه یا اصلاح پذیر می باشند. در نظر دورکیم امر قدسی (امری) اجتماعی است که تا بیشترین حد ممکن از مفهوم اجبار در زندگی افراد رفعت می یابد و از آن برای تبیین ماهیت منسجم جامعه می توان استفاده نمود، اجباری که جامعه برانسان و حتی تفکراتش اعمال می کند (Thompson, 1992, p.3).

به هر تقدیر در جهان قدیم امر قدسی در همه جا حاضر است و از آنجا که «زمان زاینده قدس است» (شیلر) منبع تقدس به گذشته و سنت باز می گردد. از این رو جهان

قدیم يك جهان رازآلود و اسطوره ای است، چنانکه «در جامعه سنتی اعتقاد به اسطوره جای علم نظری را

گرفته است و این اسطوره است که شناخت های نامنسجم و پراکنده را به هم ربط می دهد و از طریق آن است که این شناخت ها معنا و انسجام پیدا می کند.... اعتقاد به اسطوره سبب می شود که سنت در نظمی هم انسانی و هم فوق بشری قرار گیرد، که در آن مقدس و روزمره و مفید به هم می پیوندند» (روشه، ۱۳۷۵، ص ۸۳). بدین ترتیب جهان قدیم يك جهان اسطوره ای است که در همه جای آن اسطوره ها حضور دارند، سایه آسمان بر سر زمین گسترده است و حضور آفریدگار در آن کاملاً احساس می شود. هم از این روست که در این جهان به تعبیر گلدمن یقین پدیده ای جمعی و شک پدیده ای فردی به حساب می آید.

انسان

انسان های جامعه سنتی بسیار به یکدیگر همانند هستند. این همانندی و مشابهت ریشه در وضعیت معیشت آنان دارد. معیشت کشاورزی موجبات استقلال آن ها را از یکدیگر فراهم آورده، چرا که هر خانواده در واقع هم يك واحد تولیدی و هم يك واحد مصرفی است. بنابراین استقلال انسان های سنتی ناشی از تفاوت آن ها با هم نیست، بلکه کشت و کار و وضعیت معیشتی یکسان موجبات یگانگی دنیایی را که آن ها در آن زندگی می کنند، فراهم آورده است. به بیان دورکیم، نبود تقسیم کار گسترده، وجدان های فردی را عمدتاً توسط وجدان جمعی شکل داده است، که این امر در جای خود به همبستگی مکانیک یا ناشی از

2. Sacred
3. Profane
4. Extreme

مشابهت جامعه سنتی می انجامد. «همه می دانند که نوعی انسجام اجتماعی وجود دارد که علتش را باید در همناوی تمامی وجدان‌های فردی با روح مشترکی که چیزی جز روح جامعه نیست، جست. در چنین وضعیتی، در واقع، نه تنها تمامی اعضای گروه به دلیل همانندی خویش به صورت فردی مبهم گراییده می‌شوند، بلکه به چیزی که شرط موجودیت این روح جمعی است یعنی به جامعه‌ای که از اتحاد آنان پدید می‌آید، نیز بستگی می‌یابند» (دورکیم، ۱۳۶۹، ص ۱۱۸). مارکس در مقایسه با طبقه کارگر، خانواده کشاورز روستایی را به سبب زمینی تشبیه کرده است. به این معنی که مجموعه واحدهای خانوادگی تولیدی یک جامعه نهایتاً یک گونی سبب زمینی را تشکیل می‌دهند که به جبر مظلوف خود در یک جا جمع آمده‌اند و الا واحدهای مستقلی هستند. بنابراین طبقه کشاورزان به لحاظ وضعیت معیشتی نمی‌توانند واجد آن نوع از آگاهی مشترکی گردند که طبقه کارگران دارند. (پارسنز و دیگران، ۱۳۷۱، ص ۲۱۸). به هر حال آنچه در اینجا اهمیت دارد، مشابهت انسان‌های سنتی با یکدیگر است که مورد تأکید مارکس نیز قرار گرفته است؛ سبب زمینی‌ها.

جهان

جهان قدیم، جهان جبر و سلطه طبیعت بر سرنوشت انسان است، جهانی پر راز و رمز که اسطوره‌ها آن را احاطه کرده‌اند. در این جهان «حوادث و اشیاء فقط در خود تبیین نمی‌شوند، بلکه لازم است حقیقت آن‌ها در ارتباط با جهان مقدس آشکار شود، زیرا مدل اصلی و

منبع واقعی در آنجاست و این باور علت غنای نمادهای جلوه‌های خداگونه در تمامی جوامع سنتی است» (روشه، ۱۳۷۵، ص ۸۴). در چنین جهانی واقعیات معنای خود را از جهان دیگر (عالم مثل) می‌گیرند. فی المثل قحطی و گرسنگی که يك مسئله معیشتی است، ترجمان قوه قاهره قلمداد می‌گردد. با این برداشت است که استقصای باران از درگاه آسمان معنی پیدا می‌کند. با این اعتبار در دنیای قدیم انسان‌ها دست بسته آسمان هستند، چرا که سقف معرفت آن‌ها بر ستون معیشت شان بنیاد گرفته است. در عرصه اجتماع نیز انسان‌ها مطیع و فرمانبردار جامعه می‌باشند، «چنانچه در جامعه سنتی اعمال تسلط اجتماعی مستقیم و صریح است» (همان، ص ۸۰). روی هم رفته تسلط طبیعت و اجبار اجتماعی نوعی روحیه استبدادی در جان انسان‌های جامعه سنتی می‌دمد که پیامدهای آن در شیوه زندگی شان مشهود است. به بیان دیگر، انسان‌های جامعه سنتی در زیر ریزش شدید نزولات جوی و جمعی ایستاده‌اند و اسیر چهار زندان طبیعت، تاریخ، جامعه و انسان‌اند. قفل این زندان‌ها، اگرچه با کلید جادو گشوده می‌شود، لیکن آن‌سوی در، زندان دیگری است که دیوارهایش را جز در سایه علم نمی‌توان دید. هم از این روست که ایشان برای همیشه در دایره مینا اسیر جادوی خود می‌گردند. بنابراین جهان قدیم يك جهان بسته است، زیرا جهل به جهان مانع دریافت روز افزون وسعت وجودی جهان است. به عبارتی، هستی اگرچه همواره هستی بوده است، لیکن درك و دریافت انسان‌ها و شناخت از آن است که پرسش



«ما در کدام جهان زندگی می کنیم؟» را پاسخ می دهد و محدوده جهان را برای آدمیان مشخص می سازد.

در يك نگرش فراگیر تمامی نهادها
استبداد ادبی و حوزه های مختلف فرهنگی يك
و ساخت جامعه باید با یکدیگر هماهنگ و
مکانیک شعر همراه باشند و به نوعی در تایید و
تکمیل یکدیگر بکوشند. حتی مطابق

نظریه تضاد^۵ نیز در هر دوره بخش ایدئولوژیک سعی در
توجیه و ابقای روابط تولید دارد. بنابراین در يك جامعه
سنتی که در حوزه سیاست با استبداد دیرینه و دیرپا
مواجه است، نمی توان در سایر عرصه ها شاهد چیزی
جز استبداد بود. به عبارتی اگر در سیاست استبداد
دیده می شود، در سایر نهادها از جمله اقتصاد، مذهب
و خانواده نیز می توان آثار آن را مشاهده نمود. بدین
ترتیب جامعه ایرانی تا پیش از انقلاب مشروطیت يك
جامعه سنتی تمام عیار بوده و سنت استبداد سیاسی در
آن استمرار داشته است. از این رو گذشته و سنت منشاء
مشروعیت نظام سیاسی بوده و اصولاً منشاء مشروعیت
در گذشته قرار داشته است. در این جامعه رفته رفته ذهن
واجد ساختی می گردد که آن را «ساخت استبدادی ذهن»
نامیده اند. «ساخت استبدادی ذهن يك مشخصه فرهنگی
دیرینه است، و خود نتیجه ساخت اجتماعی و تاریخی
استبدادی است که قرن ها دچارش

بوده ایم» (مختاری، ۱۳۷۱، ص ۱۶).
این ساخت حضور خود را در همه
عرصه ها به نمایش می گذارد. بالطبع

در حوزه ادبیات نیز که محل بحث ماست، مهر استبداد بر
تارک آن نقش بسته است. چنانچه اگر «سلطنت صورت
نوعی و ازلی و ابدی حکومت ایران باشد، قصیده و
معانی و بیان منسوخ مربوط به ادب کهن، صورت نوعی
ادب آن حکومت خواهد بود» (پراهنی، ۱۳۶۸، ص ۷۶)، و
همچنان که برای سنت استبداد سیاسی بدیلی متصور
نبوده، در عرصه شعر و شاعری نیز سرایش شعر جز
در قالب های معهود و معدود اوزان عروضی مجاز نبوده
است. این «اوزان شعر کهن فارسی، با همه زحافات و
شاخه های آن، از ۱۹۰ مورد و قالب های آن از ۱۲ مورد
(قصیده، دو بیتی، غزل، مثنوی، رباعی، قطعه، مسمط،
ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، چهارپاره و بحر طویل)
تجاوز نمی کند» (فلکی، ۱۳۷۳، ص ۱۷۹). بنابراین مقام و
موقعیت شاعری، شایسته کسی است که در همین قالب
دوازده گانه شعر بگوید و در واقع شاعر در دنیایی متولد
می شود که پیشاپیش قواعد شعر و شاعری آن وضع
شده است، قواعد و هنجارهایی که اقتدار خود را از سنت
و گذشته می گیرند. از این روست که خواجه نصیرالدین
طوسی در *اساس الاقتباس*، شمس قیس رازی در *المعجم*
و ابن خلدون در *مقدمه* همگی بر اهمیت قوافی و تساوی
اقوال موزون در شناسایی شعر تاکید ورزیده اند.
چنانکه خواجه معتقد است: «محققان متأخران گفته اند
... شعر کلامی است مخیل، مؤلف از

اقوالی موزون متساوی و مقفی ... و
معنی متساوی آن بود که ارکان قول
که آن را عروضیان افاعیل خوانند،

5. Conflict Theory

در همه اقوال متشابه بود و به عدد متساوی. چه اگر متشابه نبود، بحر مختلف شود و اگر به عدد متساوی نبود، ضرب مختلف شود و مثنی مثلاً با مسدس در يك شعر جمع شده باشد.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶، ص ۱۱۴ قول طوسی). خواجه طوس، اساس تعریف خود را بر گذشتگان و «محققان متأخران» بنا نموده است، و مشروعیت آن را از ایشان استمداد می‌کند. به بیان کانت سنگینی سایه مردگان بر سر زندگان به خوبی احساس می‌شود. به مرور صلابت این سایه به حدی می‌رسد که آن را اصل قرار می‌دهند به عبارت بهتر، اصالت را به صورت‌ها داده و فارغ از معنا و محتوا می‌گردند، چنانکه شمس قیس در خصوص اولویت قافیه نسبت به معنی در هنگام سرودن شعر چنین می‌گوید: «در قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی مقدم دارد. پس معنی را بدان الحاق کند و بر آن بندد، تا متمکن آید و هیچ کس را تغییر آن ممکن نگردد» (همان، ص ۲۰۲ قول رازی). رعایت موزونی و تساوی ابیات و قافیه اندیشی به شعر سنتی ساختمان‌ی خاص می‌دهد که ناخودآگاه ساختار مکانیک جوامع سنتی دورکیم را به ذهن متبادر می‌نماید. مشابَهت طولی ابیات، با مشابَهت انسان‌ها که اساس همبستگی شان مکانیک است، تطبیق و همخوانی دارد. چنانکه «اگر با مترهم مصرع‌ها را اندازه می‌گرفتند، هیچ کم و زیاد نداشت و مو نمی‌زد، درست مثل خود خود قدما» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶، ص ۸۲). البته از این مطایبه بوی مبالغه می‌آید، اما حاکی از حقیقتی است که توانسته است به زبان نیش‌دار و تند و تیز طنز درآید. استقلال

نسبی ابیات به استقلال نسبی آدمیان از نظر وضعیت معیشت و وابسته بودن آن‌ها به هم به لحاظ نبود تقسیم کار پیشرفته قابل تشبیه است، چرا که ابیات نیز به یکدیگر نیاز معنایی ندارند، بلکه آنچه اسباب همبسته دیدن آن‌ها با هم می‌شود، یکسانی طولی است و متعاقب آن نیاز به قافیه به منزله قفل‌های بیرونی ابیات احساس می‌گردد که به نظارت شدید بیرونی جوامع سنتی قابل اطلاق است. ابن خلدون در مورد استقلال نسبی ابیات و قافیه شناسی شاعر نکات برجسته‌ای را ایراد نموده که از فحوای کلام وی می‌توان به ترسیم ساختار شعر سنتی دست یافت.

«شاعر باید از آغاز قالب ریزی و وضع ترکیبات شعری، بنای آن را بر قافیه بگذارد و سخن را تا پایان بر آن پی ریزی کند، زیرا اگر از بنیان نهادن بیت بر قافیه غفلت کند، نشاندن قافیه در جایگاهی که باید قرار گیرد بر او دشوار خواهد شد و چه بسا که تنافر و اضطراب بدان راه خواهد یافت و هرگاه از طبع وی بیتی تراوش کند و آن را با بیت ماقبل و مابعد آن مناسب نیابد، باید آن را در جایی قرار دهد که از لحاظ پیوستگی مناسب‌تر باشد. چه هر بیتی از لحاظ معنی کاملاً مستقل می‌باشد و آنچه باقی می‌ماند، آن است که ابیات قصیده یا غزلی با هم متناسب باشند و از این‌رو شاعر می‌تواند ابیات را در هر محل قصیده که مناسب ببیند جای دهد» (ابن خلدون، ۱۳۶۹، ص ۱۲۲۱). البته تناسبی که ابن خلدون از آن سخن می‌گوید، دست‌بالا تناسبی در سطح است و نه ریشه‌ای و عمیق، چرا که استقلال ابیات را همواره اصل

قرار داده و تناسب ابیات را با جابه‌جایی آن‌ها میسر می‌داند. بنابراین، «اگر از استثناءها صرف نظر نمایم، در اغلب اشعار سنتی، ابیات از یکدیگر مستقل‌اند» (ترابی، ۱۳۷۱، ص ۱۲۸)، گویی هر بیت حیات ذهنی خاصی دارد که مخصوص به خود اوست و قائم به ذات، چرا که شکل ذهنی شعر در هر بیت تکمیل می‌شود و در این رابطه نیازی به ابیات ما قبل و مابعد خود ندارد. به عبارتی، هر بیت دنیایی است خود بسنده. (براهنی، ۱۳۶۴، ص ۲۲) یا به عبارت دیگر، هر بیت ساز خود را می‌نوازد و نغمه خود را سر می‌کند که نتیجه آن به بیان نیمای چیزی جز نغمات نامرتب نخواهد بود.

هر چند «کسی که سر ساختی شعر گذشته را نداند، گمان می‌کند، نیما یاوه می‌گوید، یا برای توجیه شعر خودش چنین حرفی را می‌زند، در حالی که وقتی که شاعر گذشته، در یک بیت ملحد، در بیت دیگر خداپرست، در بیت سوم عاشق، در بیت چهارم منکر عشق، در بیت پنجم مداح، در بیت ششم گدا، در بیت هفتم نیست انگار و در بیت هشتم اسیر چرخ کجمدار است، آیا جز این است که نغمات نامرتب می‌سراید؟» (براهنی، ۱۳۶۸، ص ۲۰). آنچه موجب چنین وضعیتی شده است، همانا تکمیل معنایی بیت در خود است، به عبارتی نمونه آرمانی شعر سنتی، شعری است که در آن «هر بیت محفل کوچکی بود که زندگی درونی خودش را داشت و کاری هم به کار همسایه‌ها نداشت و نتیجه این آشفتگی و پراکندگی و بی‌درو پیکری این بود که هر شاعر هر چه از

هرجا به دستش برسد در شعرش بگنجاند». (لنگرودی، ۱۳۷۱، ص ۱۲۶) با این اوصاف شعر متشکل از ابیات می‌گردد، ابیاتی که کمال استقلال آن‌ها را در شاه بیت سازی سبک هندی، یا در صنعت تضمین می‌توان مشاهده نمود. از این رو می‌توان شاهد اشعاری بود که با حذف چندین بیت از کل شعر کلیت شعر آسیبی نبیند و از ساخت شعر مثله شده، همان موسیقی شعری ساطع شود که قبل از آن می‌شده است، زیرا «موسیقی شعر، چیزی نیست که جدا از معنای آن وجود خارجی داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ص ۲۷۱ قول الیوت). معنا و مفهوم شعر مثله شده با حذف چندین بیت نیز البته آسیبی نخواهد دید. اما هنگامی که شعر متشکل از ابیات مستقل باشد، باید به قافیه اندیشی پناه برد و بی دلیل نیست که بر اهمیت نقش قوافی در شعر سنتی بسیار تأکید گردیده است. چرا که ساختار سست بنیاد شعر سنتی را چیزی جز قفل قافیه نمی‌تواند استوار بدارد و تا آنجا به این مهم تأکید گردیده که قافیه اندیشی را قدما مقدم بر سرودن شعر دانسته‌اند، چنان که ابن‌رشیق قیروانی در این باره می‌گوید: «بهتر است که شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید» (همان، ص ۷۰). در ادبیات فارسی و اشعار سنتی این دیار نیز می‌توان نمونه‌های فراوانی را ارائه نمود که شاعر فقط براساس قافیه‌های پیش‌اندیشیده و یک رشته معانی دور از هم و بیگانه را در شعر خود ردیف نموده، بی آنکه اتصال ذهنی مابین ابیات برقرار نماید. (همان، ص ۱۹۳)

6. Ideal Type

در چنین وضعیتی است که ساختار مکانیک شعر سنتی شکل می گیرد، چراکه در این ساختار قافیه به منزله ملاط و ابیات به مثابه خشت های بنای شعر سنتی می باشند، و باز از این روست که «در شعر سنتی فارسی- جز در رباعی- اساساً موضوع ساخت به معنی امروزی اش مطرح نبوده، حداکثر هر بیت مستقلاً برای خودش ساختی داشت که ربطی به باقی ابیات یک شعر نداشت و شاید به سبب همین عدم هماهنگی بین عناصر سازنده، یعنی کمبود ساخت در شعر بود که مصنوعاً برای هر قالب شعری حدودی تعیین می کردند، چون وقتی که هیچ نیروی درونی محدود کننده (تمام کننده) در شعر وجود نداشته باشد، طبعاً به وجود یک عامل مکانیکی و بیرونی نیاز می افتد که این محدودیت را به وجود آورد و برخلاف نظر عده ای، آن پراکندگی و استقلال بیت ها (یعنی عدم انسجام درونی) مختص غزل، به ویژه غزل سبک هندی، نبود، بلکه محصول نوعی دید زیباشناسانه بود که خود از گونه ای جهان بینی ناشی می شد» (لنگرودی، ۱۳۷۱، ص ۱۲۲). چنین بود که فی المثل می گفتند غزل بین هفت تا یازده بیت دارد و تعداد ابیات را معیار تشخیص و تمیز شعر قرار داده بودند و این امر البته ناشی از خود بستندگی معنوی ابیات بود. همین معیارهای بیرونی رفته رفته در قالب های دوازده گانه شعری تجسم می یابد، قالب هایی که شاعر در هنگام سرودن شعر خود را در مقابل آنها می بیند. اما البته هیچ گاه خود را محبوس و محصور آنها احساس نمی کند، چرا که شاعر در آن هوا نفس می کشد. همین

قوالب، در جای خود با سوق شاعر به سوی صنایع ادبی و «آرایش لفظی و صناعی بیت ها» استقلال ابیات را تأیید و تشدید می نماید که پیامد آن ساختار مکانیک شعر خواهد بود. «بدین معنا که در شعر کلاسیک ما از آنجا که قالب های پیش داده عروضی فرم شعر را معین می کنند، شاعر چندان در بند تمامیت یا ساختمان شعری قصیده یا غزل یا مثنوی نیست، بلکه بیشترین همت را در کار آرایش لفظی و صناعی بیت ها می کند. نمونه عالی آن شعر حافظ است که با آنکه تنی چند در روزگار ما کوشیده اند به آن سروسامان ساختمانی بدهند و میان بیت ها روابطی برقرار کنند، چندان کامیاب نشده اند و چه بسا کوشش بیهوده ای کرده اند، یعنی استقلال بیت در غزل به خودی خود این امکان را می دهد که شاعر در هر بیتی مطلبی دیگر بگوید» (آشوری، ۱۳۷۳، ص ۷۰). بدین ترتیب، کمیت، قافیه و صد البته تشابه به منزله بندهای بیرونی، ابیات سرکش را مهار کرده و به آنها ساختار مکانیک داده است؛ درست مشابه جامعه ای که قبایل پراکنده و سرکش آن فقط به حکم سلطان مستبد تمکین می کنند، جامعه ای که در آن هیچ شکلی از تسامح (خواه مذهبی یا قومی یا ...) دیده نمی شود، چرا که همه چیز در آن به ارث می رسد و کسی نمی تواند در چنین جامعه ای چیز جدیدی اکتساب نماید (رضا قلی، ۱۳۷۱). بدین ترتیب، این جامعه برای آنکه بتواند قوام پیدا کند و به حیات خود ادامه دهد، به حاکم خود کامه ای نیاز خواهد داشت که دست کم نظم را در ظاهر جامعه برقرار نماید.

اکنون نوبت آن است که به علل
 و دلایل هستی‌شناسانهٔ تکوین
 ساختار مکانیک شعر سنتی پرداخته
 شود. بر این اساس، سه بعد خدا،
 انسان و جهان - موافق با الگوی
 مطالعاتی گلدمن- در این نوع شعر
 مورد مذاقه قرار می‌گیرد و با توسل به روابط ساختاری
 بین آن‌ها، نحوهٔ انعکاس ساختار اجتماعی در ساختمان
 شعر نشان داده می‌شود.

انسان در شعر سنتی موجودی منفرد نیست، بلکه يك
 امر کلی است، چراکه بیشترین حجم وجدان او را وجدان
 جمعی فراگرفته است. بنابراین، تجربه‌های او نیز جنبهٔ
 جمعی دارد و تجربهٔ فردی اهمیت و ارزش چندانی را
 ندارد. از این‌روست که تصویر انسان‌های مستتر در
 اشعار سنتی بسیار به یکدیگر شبیه اند. در اشعار سنتی
 ما با انسان‌های نوعی همچون عاشق، عاقل، یا قهرمان
 سروکار داریم. اصولاً شاعر سنتی «راجع به مقولهٔ
 قهرمانی سخن می‌گوید نه قهرمان. دربارهٔ شجاعت
 سخن سرمی‌دهد نه شخص شجاع. از شرافت حرف
 می‌زند نه فلان مرد شریف، از مقولات و کلیات سخن
 می‌گوید نه از موارد معین و مشخص، هر چند ناظر
 بر موارد مشخص و معین نیز می‌باشد» (لنگرودی،
 ۱۳۷۱، ص ۱۲۷).

بدین ترتیب، تجربه‌های افراد
 بسیار به یکدیگر شبیه اند، چرا که
 انسان‌های جامعهٔ سنتی بیشتر در

گذشته زندگی می‌کنند تا در حال و آینده. مفاهیم ذهنی
 آن‌ها جایی برای تجربهٔ منفرد باقی نمی‌گذارد و «چون
 پدیده‌های طبیعت به وسیلهٔ انسان منفرد و به عنوان
 چیزهایی منفرد احساس و ادراک نمی‌شوند، این است که
 حیات به شمار حس‌کنندگان بسیار گونه نیست، تکراری
 و قراردادی است، سرو همیشه مانند اندام و نرگس مانند
 چشم و عاشق مانند پروانه‌ای است که گرد شمع وجود
 معشوق می‌گردد. همان طور که هر کسی نمونه‌ای است
 از دیگران، هر حس او نیز نشانه‌ای از حیات دیگران»
 (مسکوب، ۱۳۷۳، ص ۵۸). چنین است که ادبیات
 سنتی واجد دیوان‌های اشعار عاشقانهٔ يك شکل است
 و بی مهری معشوق و اشتیاق عاشق در شیرین و
 فرهاد، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا و... به نوعی
 تکرار می‌شود. همچنین یکسانی انسان‌ها و تشابه
 تجربیات ایشان به ناچیز شمردن شرح احوال و بی
 مقداری توصیف حیات انسان‌های معمولی یا عوام الناس
 می‌انجامد. در واقع تجربهٔ فردی به دلیل اهمیت نداشتن
 افراد در جامعهٔ سنتی اساساً مهم نیست و هنگامی که
 جهان اشعار سنتی فارغ از افراد معمولی می‌گردد،
 میدان برای حضور ابرمردان مهیا می‌شود. باز نمود این
 قضیه در راه اندازی نطهٔ مداحی و اهمیت آن در تاریخ
 ادبیات مشهود است.

مطلب دیگری که به کل گرایي^۷ معرفتی
 انسان‌های سنتی یاری رسانده، منطلق
 ارسطویی و اساساً تفکر فلسفی بوده
 است. به عنوان مثال مفهوم آزادی در

7. Holism



ارتباط با آدمی معنای فلسفی اختیار را به خود می گیرد، معنایی که بیشتر متناظر با يك امر انتزاعی است تا تجربی، زیرا «آنچه در این گونه بحث ها از آزادی اراده می شود، يك امر جدا از فعلیت یافتن اراده انسان در اداره جامعه، و دخالت در سرنوشت و نظام اجتماعی است» (مختاری، ۱۳۷۱، ص ۱۱۵). همچنین، معنایی که از برابری انسان ها در جوامع سنتی مستفاد می شود، بیشتر ناظر بر جنبه وجود شناختی حیات انسانی است، زیرا «آنچه در این فرهنگ دستاوردی در باب برابری محسوب شده است، اساساً مربوط به منشاء پیدایش آدمی و آفرینش است» (همان، ص ۱۱۱). بدین ترتیب، انسان ها در نسبت با مبدء خلقت برابرند، نکته ای که بیشتر امری است ذهنی، مجرد و فلسفی که هرگز پا به عرصه اجتماع نمی گذارد، تا در پناهش انسان ها احساس کنند که با یکدیگر برابرند، و به تبع آن به تجربه شخصی خود در مقابل تجربه جمعی ایمان بیاورند.

همه نکات فوق در شرح آن است که انسان های اشعار سنتی بسیار به یکدیگر شبیه هستند و تجربه های شان نیز جنبه جمعی دارد و چون در دنیای گذشتگان زندگی می کنند و سایه سنت بر سر آن ها فکنده است، در واقع با چشم پدران خود به اشیاء می نگرند. از این روست که شعرشان «شعری بی زمان است» (براهنی، ۱۳۶۸، ص ۱۶۹)، زیرا تصویر دنیای آن ها در گزارش هایشان تکرار می شود و بسیار به هم مانده است. همچنین جهان نهفته در اشعار سنتی رازآلود و اسرارآمیز می نماید، جهانی که نوامیس آن بر سرنوشت انسان ها

حکومت می کند. واقعیات و ناروایی های اجتماعی در چنین جهانی با احاله به خدا، یا طبیعت توجیه می گردد و فلك كج مدار مسئول شوربختی های مختلف شمرده می شود. این قضیه در تاریخ ادبی ما سنتی دیرینه است و رد پای آن حتی تا روزگار ما باقی مانده است. پروین اعتصامی به عنوان شاعری که شعر را بعد از یک عمر بی خبری به مصائب انسانی نزدیک می کند، در تبیین این مسائل نیز رویکردی تقدیرگرایانه دارد و آن ها را به سپهر گردون نسبت می دهد:

گفت خندیدم به افتاده سپهر
زان شما نیز به من می خندید
ز که رنج دل فرسوده من
باید از گردش گیتی رنجید
چه شکایت کنم از طعنه خلق
به من از دهر رسد آنچه رسید

در چنین جهانی واقعیات به هیچ روی تعلیل علمی نمی شوند، بلکه همواره در هاله ای از ابهام باقی می مانند. در واقع نسبت دادن امور به سرنوشت، نوعی سایه آسمان را بر سر زمین گسترده است که نهایتاً به رازناکی جهان ختم می شود. از این روست که می توان دریافت چرا «ادبیات ایرانی در بخش اعظم خود، بیان رازهای جهان را تعهد کرده است و در مرحله باور و تسلیم به آن ها قرار دارد و نه در مرحله شناخت آن ها یا تردید در آن ها» (مختاری، ۱۳۷۱، ص ۱۱۹). البته رازآلودی جهان نباید به معنای بیگانگی انسان ها از آن تعبیر گردد، زیرا جهان قدیم برای انسان های سنت پرست به واسطه همان

سنت‌ها تا سرحد ممکن آشنا و مورد اعتماد بوده است. در حقیقت امور این جهان با تحویل به خدای پنهان تأویل می‌یابند. ویژگی دیگر جهان بینی سنتی که بر راز آلودی جهان می‌افزاید، سرشت متفاوت و برتر انسان در مقایسه با طبیعت است. سرشت آدمی اگرچه زمینی است، لیکن آتش آسمان‌ها در آن به ودیعه نهاده شده است. انسان موجودی است که جهان فی‌الجملة در خدمت تعالی اوست، چرا که اشرف مخلوقات می‌باشد. این گونه است که در «جهان بینی شاعر قدیم انسان نه از جنس طبیعت، که تافته‌ای است جدا بافته و از گوهر فرشته و دیو» (مسکوب، ۱۳۷۳، ص ۵۸). جسم خاکی او اگرچه انسان را به زمین متصل می‌نماید، اما روح خدایی او را به ملکوت اعلیٰ فرا می‌خواند، ملکوتی که اصالت با اوست. در این نگرش انسان از بهشت رانده شده، با حکم تبعید خود در زمین، همیشگی در اندیشه‌ی رهایی از چاه طبیعت است و عمر را با امید بازگشت سپری می‌کند. بنابراین، طبیعت برای او حکم زندان را دارد، زندانی حقیر که فقط باید به چشم وسیله در آن نگریست. بنابراین، شاعر هرگز به خود طبیعت نمی‌پردازد و اگر در شعر و اندیشه بدان متوسل می‌شود، صرفاً در مقام تمثیل و تشبیه است. این است که «اصولاً شاعران کهن به طبیعت و اجزای آن با فاصله نظر می‌انداختند، یا از برخورد روان‌شناختی انسان با طبیعت و روند درونی شدن این رابطه ناآگاه بودند، و طبیعت در شعرشان کاربردی تشبیهی داشت» (فلکی، ۱۳۷۳، ص ۲۵). فی‌المثل قد را به سرو، چشم را به نرگس و ابرو را به کمان تشبیه

می‌کردند و این تشبیهات به تدریج تا جایی قداست یافت که همه شاعران به محض تغزل به همان تشبیهات دست می‌یازیدند. همچنین نقش تمثیلی طبیعت به عنوان نماد و نشانه جهان دیگر در اشعار عرفانی، بر دست دوم بودن و مرتبت ثانویه عالم سفلی نسبت به عالم اولی می‌فزاید. بنابراین، در اشعار سنتی می‌توان ادعا نمود که هرگز به طبیعت به دلیل خود طبیعت توجه نشده است، نکته‌ای که بی‌هیچ کم و کاست ریشه در جهان‌نگری انسان‌های سنتی جهان گذشته دارد.

مؤلفه دیگری که در شعر قدیم با مؤلفه‌های انسان و جهان رابطه‌ای ساختاری دارد و به نوعی مقدم بر آن‌هاست، خداوند می‌باشد. خدا در اشعار سنتی آن‌چنان حضور قاطعی دارد که همانند آفتاب تابان بی‌نیاز از توضیح می‌نماید. در اشعار عرفانی که اساساً شعر گزارش مکاشفه و شهود است، حضور خداوند بسیار صریح و سراسر است. شاعر تجلی حضور خداوند در جهان را می‌بیند و با او گفت‌گو می‌کند و صدای سخن عشق را می‌شنود.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم
جلوه بر من مفروش ای ملک الحاج که تو
خانه می‌بینی و من خانه خدا می‌بینم
خواهم از زلف بتان نافه گشایی کردن
فکر دور است همانا که خطا می‌بینم
سوز دل، اشک روان، آه سحر، ناله شب
این همه از نظر لطف شما می‌بینم



هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چها می بینم
کس ندیدست ز مشک ختن و نافه چین
آنچه من هر سحر از باد صبا می بینم
دوستان عیب نظربازی حافظ مکنید
که من او را ز محبان شما می بینم

(حافظ ۱۳۷۳، ص ۳۱۸)

بنابراین، شعر شرح مغالطه عاشق و معشوق است و شاعر می کوشد با مدد زبان و نمادها به بیان وقایع بپردازد. اساساً «سمبل یا نماد در شعر کهن که بیشتر با پیدایش عرفان شکل گرفته است، گاه کاربرد زبان اشارت را دارد و گاه جایگزین حقیقتی عرفانی می شود، یعنی کاربرد آن بیشتر جنبه عرفانی یا لاهوتی دارد و به نوعی برای بیان فلسفه یا تبیین هستی نامحسوس عمل می کند» (فلکی، ۱۳۷۳، ص ۱۲۱). فی المثل سیمرغ حکیم عطار نیشابوری نماد و نشانه وحدت وجود است و از مساعی مرغانی حکایت می کند که در پی حقیقت اند و نهایتاً حق را در وحدت وجود درمی یابند. بدین ترتیب، در جهان شعر سنتی، جستجوی ارزش های راستین و متعالی به هیچ روی تباه نبوده است، بلکه کاملاً دست یافتنی می نماید. به عبارت دیگر، تعارض میان واقعیت و ارزش های راستین به میزانی نیست که مانع تحقق ارزش های متعالی در این جهان گردد. این قضیه مهم ترین ویژگی اشعار سنتی و جهان نگری مستتر در آن است. در اینجا صرفاً به منظور ارائه یک نمونه -بی آنکه با گزینش، عمدی همراه بوده باشد- غزلی از

دیوان کبیر مولانا جلال الدین رومی آورده می شود تا هوده بودن این جستجو نمایان گردد.

مستم از باده های پنهانی
وز دف و چنگ ونای پنهانی
مر چنین دلربای پنهان را
واجب آمد وفای پنهانی
می زند سال ها در این مستی
روح من های های پنهانی
گفتم: ای دل کجایی آخر تو؟
گفت: در برج های پنهانی
برچیم آفتاب و در بر راست
آن مه خوش لقای پنهانی
مشتبری در فروخت آن مه را
دادمش من بهای پنهانی
ظلمتم کی بقا کند که برو
تابد از کبرای پنهانی
آتشم چون بمرد دودم چیست
آیتی از بلای پنهانی
زان بلا جان های ما مرهاد
تا برد تحفه های پنهانی
شمس تبریز شوربایی پخت
صوفیان الصلای پنهانی

(مولوی، ۱۳۴۵، ص ۱۰۶)

یا این ابیات از شیخ شیراز که هر چند از حکایات موعظه آمیز اوست، لیکن نگرش کل گرای اشعار عرفانی در آن موج می زند:

یکی قطره باران ز ابری چکید
 خجل شد چو پهنای دریا بدید
 که جائی که دریاست من کیستم؟
 گر او هست، حقا که من نیستم
 چو خود را بچشم حقارت بدید
 صدف در کنارش به جان پرورید
 سپهرش به جایی رسانید کار
 که شد نامور لؤلؤ شاهوار
 بلندی از آن یافت کاو پست شد
 در نیستی کوفت، تا هست شد
 تواضع کند هوشمند گزین
 نهد شاخ پر میوه سر بر زمین

(سعدی، ۱۳۷۴، ص ۴۰۳)

چنان که دیده می شود، شعر سرشار از یقین است، تغزل عاشق است با معشوقی که نهایتاً بوی وصال می دهد. بنابراین، چنین جستجویی در جهان لاهوتی چگونه می تواند تباه بوده باشد؟ در اینجا از آوردن نمونه های دیگر خودداری نموده و خواننده را به تتبع بیشتر در اشعار گذشتگان دعوت می نمایم.



نوعی انسجام اجتماعی همراه است که در ادبیات علوم اجتماعی به همبستگی مکانیک معروف می باشد، چرا که تصویر سراسر یکدست این عناصر تا سر حد ممکن با انسجام مکانیک جامعه سنتی موافقت دارد.

به بیان دیگر، در جهان قدسی گذشته امر قدسی در نبود امر عرفی و حالت تمایز بخش آن از چنان وضوحی برخوردار بود که نامرئی می نمود. این جهان یکپارچه حامل انسان هایی بود که به لحاظ هم هویتی، انسان نوعی شمرده می شدند. این انسان های نوعی در جهان قدسی خود حضور خدای متعالی را به تمام معنی حس می کردند. همه این شواهد دلالت بر بنیان های یکسان همبستگی اجتماعی در جامعه سنتی دارد، به گونه ای که باز نمود آن را در ساختار مکانیک آن جامعه می توان یافت. بازتاب این وضعیت در ریخت شناسی شعر و ساختار مکانیک آن نمود می یابد، به گونه ای که ابیات مستقل هر شعر بر اساس شباهت به بند ردیف و قافیه درمی آیند. درحقیقت بین مناسبت انسان نوعی و خدای متعالی در جهان قدسی شعر عرفانی با وضعیت این عناصر سه گانه در جامعه سنتی ایران نوعی تناظر ساختاری برقرار است، نوعی تناظر که دلالت بر بن مایه های مکانیکی انسجام هر ساخت دارد.



الگوی مطالعاتی لوسین گلدمن
در این نوشتار امکان مقایسه و
برقراری انطباق بین ساختار جامعه
ماقبل مدرن و ساختار شعر سنتی
ایران را فراهم نمود. بر اساس این
الگو ابتدا روابط عناصر سه گانه خدا، انسان، و جهان در
هر ساختار نمایانده و سپس تناظر ساختاری هر عنصر
در ساختار مبداء، با ما به ازاء خود در ساختار مقصد
نشان داده شد. بدین ترتیب، روابط ساختاری خدای
متعالی، انسان نوعی و جهان قدسی در جامعه سنتی
باز نمود خود را در روابط ساختاری این عناصر سه گانه
در شعر سنتی باز می یابد، به گونه ای که شعر عرفانی
ایران آینه تمام نمای آن به حساب می آید. این وضعیت با

- ابن خلدون، عبدالرحمن. *مقدمه ابن خلدون*، ترجمه محمد پروین گنابادی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۹.
- اخوان ثالث، مهدی. *بدعت ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران نشر مرکز، ۱۳۷۶.
- آشوری، داریوش. *شعر و اندیشه*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳.
- استراوس، کلود لوی. *بررسی ساختاری اسطوره*، ترجمه بهار مختاریان و فضل ا... پاکزاد، *فصلنامه ارغنون*، سال اول، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۳.
- براهنی، رضا. *طلال در مس*، تهران، انتشارات زمان، ۱۳۶۴.
- براهنی، رضا. *کیمیا و خاک*، تهران، انتشارات مرغ آمین، ۱۳۶۸.
- پراپ، ولادیمیر. *ریخت شناسی قصه های پریان*، ترجمه فریدون بدره ای، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۸.
- پارسنز، تالکوت، و دیگران. *آینده جامعه شناسی*، ترجمه غلامعباس توسلی، ۱۳۷۱.
- ترابی، علی اکبر. *جامعه شناسی و ادبیات*، تبریز، انتشارات نوبل، ۱۳۷۱.
- حافظ، شمس الدین. *دیوان حافظ*، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، انتشارات یاسین، ۱۳۷۳.
- دورکیم، امیل. *درباره تقسیم کار اجتماعی*، ترجمه باقر پرهام، بابل، انتشارات کتابسرا، ۱۳۶۹.
- روشه، گی. *سازمان اجتماعی*، ترجمه هما زنجانی زاده، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۵.
- رضاقلی. *مبانی و مبادی شعر سیاسی*، مجله کیان، شماره ۱۳، ۱۳۷۱.
- سعدی. *بوستان*، به تصحیح محمد علی فروغی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. *موسیقی شعر*، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۸.
- فلکی، محمود. *نگاهی به نیما*، تهران، مروارید، ۱۳۷۳.
- گلدمن، لوسین. *فلسفه و علوم انسانی*، ترجمه حسین اسدپور-پیرانفر، تهران، انتشارات جاویدان، ۱۳۵۷.
- لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی شعر نو*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۱.
- مختاری، محمد. *انسان در شعر معاصر*، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۱.
- مسکوب، شاهرخ. *داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع*، تهران، نشر فرزاد، ۱۳۷۳.
- مولوی، جلال الدین. *کلیات شمس*، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، جلد هفتم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۵.

Goldmann, Lucien, *The Hidden God*, New York, Routledge & Paul, 1976.

Thompson, Knnet, *Beliefs and Religion*, Open University, 1974.

Structural Situation of Poetry in Iranian Society

Shahram Parastesh

Tehran University

Yalda Delgoshai

Azad University

The subject of the present essay goes back to an anthropological and sociological question about the process of poetic creation with regard to social mechanisms. To answer this question, the authors initially refer to Lucien Goldman's model of study in «Hidden God.» In this text, the similar relations of God, human beings and the universe as tripled elements of society's structure have been portrayed.

After these theoretical introductions, the essay focuses on the development of poetic structure with regard to the structure of society. Then based on the mentioned tripled elements, the mechanical structure of traditional poetry is associated with the mechanical structure of pre-modern society. Thus, the objective and subjective embodiments of homological relations between God Almighty and human beings in heavenly world is set as an agenda. The essay comes to an end by presenting the overlapping of social structure as the objective aspect with poetic structure as the subjective aspect.

Keywords

Structure; genetic structuralism; homology; tradition; modernity; structural relations; mechanical integrity; mystical poetry.

Musical Discourses in Iran

Masoud Kousari

Tehran University

Through observing the situation of music, as well as ideas and positions of Iranian musicians, this article attempts to illustrate the mainstream Iranian musical discourses.

The significance of considering the musical discourses lies in the fact that seemingly the respect for various discourses and their multi-communicative symbiosis enables the development and elevation of traditional Iranian music.

Keywords

traditional music; discourse; cultural politics; identity.

Sociology of the Artless Mass
(An analysis of the sociology of artistic reception)

Sara Shariati
Tehran University

It is a longstanding tradition in sociology to study the phenomenon of “consumers of culture.” Responding to the question of who are the “consumers of culture,” appears to be relatively uncomplicated: they are the customary arts audience in general and artists, students, faculties and critics of arts in particular. These audiences are involved in art as a result of their career, discipline and/or because of their family background and environmental circumstances.

The subject of this paper, however, is not the sociology of artisans and the audiences for arts; rather it is the sociology of the artless mass and the non-audiences; those who are unfamiliar with the world of fine arts (painting, progressive theater and sculpture). Some sociologists call these non-audiences “culturally ignored people”, marginalized from cultural structures, and in Pierre Bourdieu’s words “culturally eliminated.” Others, by criticizing the latter standpoint which considers the culture of elites as its point of departure, defend the specific culture of mass people and argue that non-audiences of arts are indeed the non-audiences of culture of elites and fine arts but audiences of pop arts. Moving beyond these two approaches, which have been called populism and legitimism respectively, is one of the major challenges of the sociology of art.

This paper, by referring to the theoretical foundations of the Sociology of the Artless Mass and applying it to the context of Iran, investigates the three following assumptions: 1. Arts in Iran belongs to the cultural heirs. 2. The weakest chain in the threefold sequence of producing, distributing and consuming arts is the distributing one. This weakness has caused a gap between producers (artists) and consumers (people) of arts. 3. In Iran, we deal not with the public of arts but rather with the non-public.

Keywords

Democracy of Culture; Cultural Democracy; Populism; Legitimism; public; non-public.

The Sociology of Art Work

Azam Ravadrad

Tehran University

The sociology of artworks initially aims to analyze the artwork for exploring the evident and concealed meanings, and then relates these meanings to the structure of the society within which the artwork has been created. In such an approach, the recognition of artwork meaning may contribute to the recognition of prevailing contents in the society (in various levels, macro, middle and micro). In this approach, artwork criticism and analysis play a pivotal role. Generally, there are two major ways for criticism and evaluation of artworks; internal and external criticism.

Since the internal criticism draws on technical and aesthetic principles of artwork than the surrounding and environmental factors, this article mainly focuses on the method of external criticism. As a matter of fact, this type of criticism observes the relation between the society and the arts and in other words is a sociological criticism. The contribution of external criticism to the sociology of arts is in showing that artwork can be taken as a set of information which can be accessed through decoding and understanding its language. Consequently, the characteristics of the contemporary society are available through such a process.

Meanwhile, content is not the mere focus of attention, but the issue of style is also significant and can articulate many sociological effects on art. Although finding the relation between the style of artworks and social circumstances is more difficult than finding their relation between the content of works and social circumstances, but the relation cannot be denied. Employing the results of some researches, the present article acknowledges the existence of reflective relation of society and art and attempts to describe the actual reasons for this relationship.

Keywords

Artwork; content; style; sociology.

An Introduction to the Criticism of Architecture Works and Its Methods in Recent Times

Hamid Reza Khoei
Shahid Beheshti University

The study of the methods of criticism aims to understand criticism and learn appropriate critical reading. But in architectural texts, there is no general consensus on how to categorize these methods. So we must ask what the appropriate criterion for categorizing the works is. Looking scrupulously, we understand that various methods of criticism have been categorized according to the primary tastes some of which are based on mood, some others on subject, while the others are based on the aim of criticism but none can be regarded as the main criteria. What essentially makes the various types of criticism different is not mood, aim or subject of criticism, but the position of critic or the point of departure for criticism. The departure point is the subject or wisdom which is the base of criticism.

Therefore, the methods of criticism are derived from positions. Nevertheless in recent times, a unique truth is noticeable in various types of criticism or positions which is the result of their non-artistic nature. Therefore, in current times the different types of criticism are in fact just one criticism with various embodiments. In modern criticism, the mere research on the work underlies the criticism, as the work of criticism is limited to the observation of events related to the work. In such criticism, everything becomes popular on the condition that it can be related to anything except the work itself. Meanwhile the truth of the art work will still remain concealed.

Keywords

Criticism; architecture criticism; the criticism of architecture work; the method of criticism; the manner of criticism; the rules of criticism; the types of criticism; departure point; art criticism.

Text and Subtext: Dramatic Dialogue as Action
(With an Observation of the Speech Act Theory and the Primary
Foundations of Playwriting in Iran)

Mansoor Barahimi
Researcher and professor of theatre

The theater artists do not consider the dialogues of the play as words which must be articulated by actors, but as actions which must be performed by them. The dramatic action makes invariable change in the situation of characters and in fact is simply «subtext» and should not be confused with motivation.

Such a concept may have a close relation with the speech act theory as developed in the views of J. L. Austin and John Searle. The reflection of Austin and Searle views in theoretical and practical principles of drama and fiction has been widely developed: theoreticians and practitioners have rejected the inappropriate division of «fiction» and «reality.»

In the second half of the present article, the writer has attempted to follow the examples of above discussions and through a comparative study has found that the scene of Iranian modern dramatic literature has been turned to the monologic action realm of the writer and the characters have been unable to reach their ultimate action in text. Drawing on the terminology of Benveniste, it can be held that the action of text and playwright in Iranian present dramatic literature is rather at the level of énonciation than the énoncé. If an interaction exists, it is between the writer and the audience and the trilateral interaction of playwright-text-audience is less observable. Finally, the writer considers the structuralist but immature study of William Beeman on interactive structure of Iranian's language.

Keywords

Dramatic action; subtext; change of situation; speech act; énoncé; énonciation; Persian fiction (ancient and recent); modern Persian playwriting; the action of playwright; the action of character.

to name a few, will be published. Of course, the unique methods and approaches towards arts which are currently or previously employed in our own culture will not be forgotten and is of great importance to the objectives of the journal.

The present special issue is focused on Sociological Criticism which, to some extent, is neglected in Iran. Of course, one could find some separate and solitary pieces of criticism on the issue in various books and journals. Moreover, the Iranian Academy of Arts has already held two conferences on the subject. Yet, this issue could be considered as the first organized step towards the main discussions in sociological criticism in arts.



Preface

The first issue of *Pazhuheshnameh Honar (Research Journal of Arts)* aroused considerable interest and enthusiasm among scholars of arts and artists themselves. Consequently, we were faced with some questions regarding the journal's objectives and policies and the subsequent issues. That is why, in this preface, we will explain briefly the outline of the journal. From now on, each issue will consist of two sections: Firstly, "Fundamentals and Principles of Criticism" and secondly, "Research in Arts and Critical Approaches".

The first section is dedicated to the general and theoretical issues in criticism and research in arts. Apart from introducing these theoretical issues, we also attempt to deal with the frequent misunderstandings (even by the institutional authorities in research) regarding the affinities and, more importantly, distinctions between research in arts and literature with research in other disciplines such as basic sciences.

In the second section, *Naghdnameh*, the critical approaches to arts will be discussed. Generally, the major problem in criticism is that critical approaches are not very well defined and understood and their methodologies are confused. For the same reason, in each issue, the articles focused on one of the critical approaches such as semiotics, sociological, imaginative, psychological, genetic, cultural, or post-colonial,

Table of contents

Preface

Text and Subtext: Dramatic Dialogue as Action

(With an Observation of the speech Act Theory and the Primary Foundations of Playwriting in Iran)

(Mansoor Barahimi)

An Introduction to the Criticism of Architecture Works and Its Methods in Recent Times

(Hamid Reza Khoei)

The Sociology of Art Work

(Azam Ravadrad)

Sociology of the Artless Mass (An analysis of the sociology of artistic reception)

(Sara Shariati)

Musical Discourses in Iran

(Masoud Kousari)

Structural Situation of Poetry in Iranian Society

(Shahram Parastesh & Yalda Delgoshaei)

**Pazhouhesh nameh-e
Farhangestan-e honar**

Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Special Issue on Sociological Criticism)

First Year, No.2, April & May 2007

ISSN 1735-7896

Licence Holder : The Iranian Academy of Arts



Editorial Director : Bahman Namvar Motlagh

Editor-in Chief : Manizheh Kangarani

Guest Editor: Azam Ravadrad

Editorial Board: Hasan Bolkhari, Shahram
Pazoki, Parvin Partoei, Zahra Rahnavard, Farzan
Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh

With thanks to: Amir Ali Nojournian
Mehrdad Ahmadian, Ali Reza Esmaeili
Ali Ameri

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: A.Maleki

Address: Iranian Academy of Arts, No.23,
Loghman-e-Adham St., Felestin St., Tehran

Tel:(+98 21) 66951650-54

Fax:(+98 21) 66951663-66951655

Web Site: WWW.honar.ac.ir/pajoheshnameh

Email: Kangarani@honar.ac.ir

2

April & May 2007

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e
Honar

Special Issue on Sociological Criticism of Arts