«به نام خدا»

۲

فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۶

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

ویژه نقد جامعه شناسی هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
دو ماهنامه، سال اول، شماره دوم
فروردین و اردیبهشت ۸۶
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN
صاحب امتیاز : فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول : بهمن نامور مطلق
دبیرتحریریه : منیژه کنگرانی
دبیر بخش موضوعی این شماره:
دکتر اعظم راودراد

اعضای هیئت تحریریه :
دکتر حسن بلخاری، دکتر شهرام پازوکی
دکتر پروین پرتوی، دکتر زهرا رهنورد
دکتر فرزان 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 : افسرالملوك ملکی
مسئول هماهنگی : ونوس وحدت
لیتوگرافی : فرایند گویا
چاپخانه : شاد رنگ

نشانی دفتر مجله : تهران ، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاك 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 نمابر:۶۶۴۸۵۸۶۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

• مقالـهٔ تالیفـی باید به یکی از نشـانی های زیر ارسـال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران ، خیابان فلسـطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهـم، بن‌بسـت بوذرجمهـر، پـلاك ۲۳ فرهنگسـتان هنر(سـاختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشـانه ها (راهنمـای مطالعـهٔ مقالـه)

پ: صفحـه پشـت (در نسـخه خطی / عکسـی) • ج: جلد • چ: چـاپ • ح: حـدود • حکـ : حکومـت ر: صفحـه رو (در نسـخه خطـی / عکسـی) • ر- پ : صفحـه رو و پشـت (در نسـخه خطـی/ عکسـی) س: سـطر • ش: شـماره (قبـل از عـدد)؛ هجـری شمسـی (بعـد از عـدد) • ص/صص: صفحـه / صفحات (ص) : صلـوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السـلام،علیها السـلام،علیهما السـلام،علیهم السـلام • ف: فـوت قـس: قیـاس کنید با • ق: قمری (بعـد از عدد) • ق م: قبل از میـلاد مسـیح (بعد از عـدد) • گ: بـرگ • م. : مترجم م: میـلادی (بعـد از عـدد) • نـك: نـگاه کنیـد بـه / رجـوع کنیـد بـه • و: ولادت (تولـد) • و. : ویراسـتار همـان: همـان مؤلف، همـان اثر (در حاشـیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همـان جـا : همـان مولـف، همـان اثـر، همـان جلـد، همـان صفحـه (در حاشـیه ، در ارجـاع مکرر بـه اثری کـه نشـانی آن بلافاصـه در قبـل آمـده باشـد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار بـه متـن منقـول (اعـم از تالیـف و ترجمـه و تصحیـح) { } : مشـخص کننـده اضافـات مؤلـف یـا مترجـم یـا مصحـح اول در مطالـب نقـل در نقـل. و بعـد / صفحـات بعـد: ff • و بعـد / صفحـه بعـد: f • به نظـارت ویراسـتار(ان) : ed./eds. • قبـل از میلاد: B.C. همـان مؤلف ، همان اثر (در حاشـیه ، در ارجاع مکرر به اثری که نشـانی آن بلافاصله در قبل آمده باشـد).: ibid شـماره هـای : nos. • شـماره : no. ترجمه : transl • صفحه رو : r. • صفحات : pp. • صفحه :p. جلدهـای : vols. • جلـد: vol. صفحـه پشـت: v.

توضیحات :

• سـنه هایی کـه با اعداد ترتیبـی می آید و بـا خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب ، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قـرن نهم هجـری قمری،کـه تقریباً مقـارن با قرن پانزدهم میلادی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول : اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

متن و زیر متن : گفت‌وگوی نمایشی به مثابهٔ کنش

«با نگاهی به نظریهٔ عمل گفتاری و بنیان های اولیه نمایشنامه نویسی در ایران» (منصور براهیمی) ۸

مقدماتی درباب نقد آثار معماری و شیوه‌های آن در دورهٔ جدید (حمیدرضا خویی) ۴۶

بخش دوم : نقدنامه

پیش درآمد ۶۳

جامعه شناسی اثر هنری (اعظم راودراد) ۶۶

جامعه شناسی بی هنرها *«تحلیلی بر جامعه شناسی دریافت هنری»* (سارا شریعتی) ۹۲

گفتمان‌های موسیقی در ایران (مسعود کوثری) ۱۰۳

وضعیت ساختاری شعر در جامعه ایران (شهرام پرستش یلدا دلگشایی) ۱۲۱

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

سرآغاز

اقبال و توجه پژوهشگران و محققان و هنر پژوهان به شمارهٔ نخست پژوهشنامهٔ هنر و متعاقب آن کنجکاوی ها و پرسش های متعدد مطرح شده در خصوص ادامه کار و چیستی موضوعات شماره های بعدی ما را بر ان داشت تا توضیحات مختصری دربارهٔ آیندهٔ پژوهشنامه ارائه نماییم. پژوهشنامه از این پس در دو بخش اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری و نقدنامه تقسیم می‌شود.

در بخش نخست به مسائل کلی نقد وپژوهش هنری(چه در عرصهٔ نظری و چه در شاخه های آن) پرداخته خواهد شد. این بخش می‌کوشد 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 حوزه‌ها 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 می‌شود. به نظر می‌رسد بخش عمده‌ای از مشکلات موجود در نقدها، نبود شناخت کافی نسبت

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به رویکردهای گوناگون نقد و در نتیجه اختلاط میان آنهاست. به همین دلیل نقدنامهٔ 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 فعالیت هایی در خصوص جامعه شناسی هنر به صورت پراکنده انجام شده است و فرهنگستان هنر نیز دو هم اندیشی دراین باره برگزار کرده است، اما نقد جامعه شناسی موضوع کمتر تحقیقاتی بوده است. بنابراین نقدنامه جامعه‌شناسی ، نخستین قدم برای تبیین نقد جامعه‌شناسی هنر خواهد بود.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

بخش اول

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

متن و زیر متن : گفت‌وگوی نمایشی به مثابهٔ کنش

(با نگاهی به نظریهٔ عمل گفتاری و بنیان‌های اولیهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران)

منصور براهیمی
پژوهشگر و مدرس
تئاتر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

اهل تئاتر گفت و گوهای یك نمایشنامه را سخنانی تلقی نمی‌کنند که بازیگران باید بر زبان بیاورند، بلکه آن‌ها را «کنش‌ها»یی می‌دانند که باید به اجرا درآیند. کنش نمایشی تغییری ناگزیر در موقعیت شخصیت‌ها را رقم می زند و در واقع همان «زیرمتن»[1] 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 دیدگاهای آستین و سرل در اصول نظری و عملی نمایش و ادبیات داستانی گسترهٔ وسیعی داشته است: اهل نظر و عمل تفکیك 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 یك 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 ونیست، می‌توان گفت که کنشگری متن و نویسنده در ادبیات نمایشی امروز ایران بیشتر در سطح «عمل گفتن»[2] به اجرا در می‌آید تا در سطح «گفته»[3]؛ 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 ساختارِ تعاملیِ زبانِ ایرانیان.

کلیدواژه ها

کنش نمایشی، زیر متن، تغییر موقعیت، عمل گفتاری، گفته، عمل گفتن، ادبیات داستانیِ فارسی (قدیم و جدید)، نمایشنامه نویسی مدرنِ فارسی، کنشگریِ نویسنده، کنشگریِ شخصیت.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 نمادینِ **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 می خواهند دست یابند... بنابراین، ماهیت گفت‌وگو نوعی ویژگی‌درون 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 واژه ها کاملاً مستقیم باشد و اصلاً فشار را پنهان نکند. از دیدگاه یك خواننده سطحی‌نگر، گفت‌وگو چیزی در حد متن چاپ شدهٔ نمایشنامه به‌نظر می رسد، ولی کارکرد اصلی آن این است که حاوی روح و قلب، خون و درونهٔ نمایشنامه ـ یعنی همان **زیرمتن**[5] یا کنش نمایشی[6] ـ است. (هاج، ۱۳۸۲، صص ۷۴-۷۳)

ژان لویی بارو،[7] 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

۱. گفت‌وگو همان کنش است

آن‌ها که اهل کار عملی تئاتر هستند به‌خوبی واقفند که گفت‌وگوهای یك نمایشنامه نباید صرفاً به بیان درآیند، زیرا آن‌ها گفت‌وشنودهایی مابین دو یا چند نفر نیستند، بلکه برعکس، در وهلهٔ اول کنش‌هایی هستند که باید به اجرا درآیند. فرانسیس هاج[4] در کتاب کارگردانی نمایشنامه ضمن تأکید بر این امر که گفت‌وگو (دیالوگ) صرفاً آن چیزهایی نیست که مردم **می گویند**، بلکه مهم‌تر از این، **آن چیزی است که انجام می‌دهند**، می‌نویسد:

.... گفت‌وگو (دیالوگ) آشکارا مکالمهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 رمان نویسان و شاعران نامدار برای آفرینش این «سکوت های منقطع» تلاش بسیار کردند، ولی وقتی فهمیدند که فاقد دانش و مهارت لازم برای ابداع این نوع بدیهه پردازی هستند، از تلاش خود دست کشیدند(همان، صص۴۵-۴۴).*

الف به ب چیزی می‌گوید و ب پاسخ می‌دهد، این نوع گفت‌وشنود صرفاً دادوستدی کلامی نیست، در واقع شخصیت‌ها به واسطهٔ گفت‌گو، کنشی را به اجرا در می‌آورند که بر دیگری مؤثر واقع می‌شود و واکنش او را برمی انگیزد، بنابراین، به هنگام گفت‌وگو چیزی در «زمان‌حال» 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 یك 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 ایجاب می‌کند که دو جهت دارد و ما بین آن دو «انطباق‌هایی»[8] *صورت می‌گیرد. چرخهٔ 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 می کند (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 اختیارکردن کنش جدید به انجام رساند. در نتیجه، بخش اعظم بازیگری یك 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 می برد. (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 یك اجرایِ خلاق از نمایشنامه‌ای رادیویی یا در یك «روخوانی» فعال و خلاق از نمایشنامه‌ای صحنه‌ای نیز می‌توان این الگو را مشاهده کرد[9]. 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 «اجرا»ست و تا چه حد «متن خوانی»، نیازمند بررسی جداگانه‌ای است. تجربهٔ نگارنده حاکی از آن است که قسمت اعظم این فعالیت‌ها در کشور ما (به‌ویژه در نمونه‌های تلویزیونی) از حد «متن خوانی» فراتر نمی‌رود.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نشنیدی؟
لیدی مکبث: ضجه جغد و غوغای زنجره‌ها را شنیدم.
توحرفی 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: دونالبین
مکبث: این منظر غم‌انگیزی است [مکبث به دست‌های خون آلودش می‌نگرد]
لیدی مکبث: منظر غم‌انگیز، چه فکر احمقانه‌ای (صحنهٔ دوم، پردهٔ دوم)

اس.دبلیو.داوسون[10] دربارهٔ این قطعه می‌نویسد:

در اینجا چنین به‌نظر 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 بالاجبار ادا کرده‌اند. اما علاوه بر کشش مبنی بر وحشت، کششی 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 نتیجهٔ حساسیت زیاد و پندار موهوم‌گرای مکبث باشد که لیدی مکبث می‌داند خود باید در برابرش به مراقبت بایستد. پس این دادوستد کوتاه احساس تشنج فروخورده‌ای را به‌دست 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[11] است تا معنای صریح[12] و بیشتر دارای بار احساسی و بار معنایی تا کاررفت واژه‌نامه‌ای یا معنای قطعی و تعریف‌گر.

۲. کنش: تغییری ناگزیر در موقعیت

بنا به الگویی که آقای هاج ترسیم کرد کنش‌ها و واکنش‌ها زنجیره‌ای بنا می‌کنند که موجد «تغییر موقعیت» می‌شود. این زنجیره ـ که تغییری در موقعیت را ترسیم می‌کند ـ کنش‌کلی تری است که کنش‌های جزئی به آن شکل می‌دهند. اگر **اثر نمایشی** عبارت است از **مجموعه یا رشته‌ای از موقعیت‌ها**، و اگر **موقعیت**[13] عبارت است از **روابط میان افراد با هم و با امور**، پس تعریف مقدماتی و در عین حال بنیادی کنش نمایشی[14] 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 نمایشنامهٔ *هملت* (پردهٔ سوم، صحنهٔ اول) می‌بینیم که پولونیوس[15] و کلادیوس[16] در جایی پنهان می‌شوند و برای آنکه علت جنون هملت را دریابند اوفیلیا[17] 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 مفسّرین 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 زننده 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 به‌علاوه، 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 صمیمانهٔ خود، همان هملت عاشق گذشته را طلب می‌کند، هملت در جدال خود با سیاست بازی و سالوس پیرامون خود بیشتر درگیر شده و کمتر ملاحظهٔ اوفیلیا را می‌کند، به حدی که در پایان این صحنه زشت‌ترین سخنان را به اوفیلیا- که درعین‌حال خطابی است به آن‌ها که گوش ایستاده‌اند- می‌گوید: این درحالی است که اوفیلیای خرد شده عشق صادقانهٔ 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)[1].

15 . Polonius
16 . Claudius
17 .Ophelia

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سکوت را براساس تجربهٔ عملی خود در یک فیلمنامه شرح دهد:

کارلینو: ... برایت مثالی بزنم: در «باغ گل رز» یك دختر جوان برای اولین بار در بیمارستانی روانی بستری شده و با روانکاوی روبه‌رو می‌شود- برای هر کس که گذارش به بیمارستان روانی بیفتد، لحظهٔ وحشتناکی است، به‌خصوص اگر روان‌کاوش، پزشك بسیار مشهوری باشد که متخصص اسکیزوفرنیا (جنون‌جوانی) کلاسیك است.

فروگ: این فیلم براساس داستانی حقیقی است؟

کارلینو: بله، دربارهٔ 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 روان‌پزشك هم بسیار باهوش و مجرب است، جدال افکار آن‌ها شروع می‌شود- به فرض، «خوب، تو یکی از مشهورترین روان‌پزشك‌ها 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 به‌صورت کلام ابراز نمی‌شوند، اما موقعیت این است. روان‌پزشك آن‌قدر 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 می کشد، نیمهٔ اول به سکوت می‌گذرد. بالاخره روان‌پزشك می‌پرسد، «دربارهٔ چه فکر می‌کنی؟» و دختر پاسخ می‌دهد «زیگموند فروید»، روان‌پزشك می‌گوید «اوه؟» بیمار می‌پرسد: «شما می‌دانید زیگموند یعنی چه؟»، روان‌پزشك پاسخ می‌دهد «نه» و بیمار می‌گوید: «دهان قوی، زیگموند». روان‌پزشك 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؟» روان‌پزشك پاسخ می‌دهد«نه»، و دختر می‌گوید «سرطان دهان». یك سکوت طولانی دیگر. روان‌پزشك 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 یك صحنهٔ 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 «سکوت های منقطع» را به اجرا درآورند. از آنجا که کنش - به تعبیر اهل عمل به ویژه کارگردان ها- بازآفرینی و در صورت لزوم آفریده می شود ، گاه به سوء تعبیرهای جدی نیز گرفتار می آید. مثلاً همین آقای کارلینو در شروع مصاحبه وقتی به آن اصل ارسطویی اشاره می کند که

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمایشنامه را تقلیدی از یك کنش می داند، کنش را با انگیزه خلط می کند :

من استادی داشتم که عادت داشت بگوید « یك نمایشنامه چیست؟» ، « تقلیدی از یك کنش».«کنش 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 یك بار مرا باگفتن «کنشِ مرگ یك فروشنده چیست ؟»غافلگیر کرد. «کنش مرگ یك فروشنده» برای ویلی لومان ، دوست داشته شدن است، به همین سادگی(همان ،ص۲۴).

اما « دوست داشته شدن » انگیزهٔ ویلی لومان است، نه کنش او . به علاوه ، در نمایشنامهٔ مشهور آرتور میلر[18] به سادگی نمی توان ادعا کرد که کنش کلی نمایشنامه همان کنش ویلی لومان است . خانم ناتالی ساروت[19] نیز وقتی می کوشد کنش زیر متن شخصیت های داستایفسکی[20] و کافکا[21] 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 قفهٔ اتم وار که از ورای شکل ها خودنمایی می کنند همان « عمل »[22] اند و با عمل موجود در فیلم ها ...تنها در ظرافت و پیچیدگی و طبیعتِ ـ اگر بخواهیم واژهٔ مورد اعتماد داستایفسکی را به کار ببریم ـ « زیرزمینی» شان متفاوت است ...داستایفسکی 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 همهٔ 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 تصوری از آن به دست داده باشیم . این نیاز دائم و بیمارگونه به برقراری ارتباط یا به وصالی غیر ممکن و تسلی بخش است که همهٔ این شخصیت ها را به خود جلب می کند و هر دم آن ها را برمی انگیزد تا به هر وسیلهٔ ممکن در پی گشودن راهی برای خود برآیند ،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 یك سو زند و نیز آن ها را برمی انگیزد تا به نوبهٔ خود دریچهٔ دل را به روی او بگشایند و نهانی ترین زوایای آن را به او بنمایانند. میان آثار داستایفسکی و آثار کافکا که امروز می کوشند او را در برابر داستایفسکی 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 فراگرفته است . این احساسات همان میل شدید و تب آلود « به برقراری ارتباط » است که مانند رشته ای از میان تمام آثار داستایفسکی 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 ـ ذلت بار از آن رو که اصراری مأیوسانه است، ازآن رو که عمق رنج آوری و نهایت درماندگی و رها شدگی او را نشان می دهد ـ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ما بعدالطبیعی میدان دهد (ساروت ،۱۳۶۴، صص ۳۹-۳۸ و صص۴۸-۴۷).

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 ـ یعنی به هنگام اجرای بالفعل روایت ـ مشکل بتوانیم نیازهای کنش نمایشی ـ رویداد زمان حال ، دو جانبه بودن و غیره ـ را با چنین «میلی » بیافرینیم، 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 برجستهٔ 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 دربارهٔ 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 نزدیك نیست، و در واقع باآنچه در نمایشنامه روی می دهد در تضاد قرار می گیرد. بناکردن اجرا بر چنین تصوری از «رویداد اصلی» جبراً اجرایِ 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 یك امکان می دهد که کنایهٔ 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 ،صص۱۴۶-۱۴۴).

۳. بیان های اجرا کننده و نظریهٔ عمل گفتاری

این تلقی که گفت وگو نوعی کنش است از جهاتی ما را به « نظریهٔ عمل گفتاری [۲۶]» نزدیك می کند . با آنکه تلقی اهل تئاتر از کنش، به مثابهٔ «زیر متن» ، با آنچه در نظریهٔ 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 نظریهٔ عمل گفتاری را نخستین بار فیلسوف انگلیسی جی .ال .آستین [۲۷] در کتاب خود موسوم به *چگونگی انجام امور به کمك*

23 . Harold Clurman
24 . Francis Fergusson

۲۵. گروس در ادامه بحث تفسیر کارگردانی الیاکازان را بر *اتوبوسی 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 نک به : *فصلنامه سینمایی" فارابی"* ، دوره هشتم ، شماره سوم، شماره مسلسل ۳۱، *«یادداشت هایی بر اتوبوسی به نام هوس»* ، الیاکازان ، منصور براهیمی ، صص ۴۷ - ۳۶ .

26 . speech act theory
27 . J.L. Austin

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 دربارهٔ 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 واژهٔ 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 یك 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 راکه 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 » ، یك بیان اجرا کننده به وقوع می پیوندد . اگر زبان در مراسم ازدواج بگوید « بله » یا در بازی پوکر بگوید « صد دلار داوِ 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 امضایِ عقدنامه ازدواج، و امثالهم .اگر یك بیان اجرا کننده در موقعیتی نامتناسب ادا شود، آن بیان (به زبان خود آستین) « ناشایسته»[۳۱] است . اگر من یك بطری شامپاین را در برابر سینه یك 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 صحنهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عمـل 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 معیّن (افعال اجرا کننده)[۳۲] که در زمان حال و به صیغه اول شخص مفرد ادا می شوند مشخص کرد، از قبیل «قول می دهم»، «سوگند می خـورم» و ... اما چنان که گفتیم، او بیان هایی را که فاقد این ویژگی بودند نیز دارای همین کارکرد می دانست . وقتـی می گوییم «برو گمشـو» ، در واقع، منظور ما آن اسـت که «من به تو دسـتور می دهم که خارج شـوی» با اینکه فعل عبارت اصلی ، دوم شـخص است اما فعل اول شخص «من به تو دستور می دهم» در آن ملحوظ است . آستین این نحوهٔ اجرا را « تلویحی »[۳۳] نامید و نتیجه گرفت کـه در پس تمامی « بیان هـای تعیین کننـده» افعال اجرا کننـده ای چون «من اعلام می کنـم» یا «من ادعا می کنم» ملحوظ است (Carlson,1996,p.60).

بدیهی است وقتی به آثار نمایشی، به ویژه نمایشنامه ها، رجـوع می کنیـم در می یابیـم بیان های اجـرا کننده چه کارکرد وسـیعی در آن هـا دارند.[۳۴] اما آسـتین کارکرد بیانهـای اجـرا کننـده را در تئاتـر کارکـردی طفیلی‌وار می دانست:

وقتی بیان های اجرا کننده توسـط بازیگـری در روی صحنه ادا می شـود ، یا در یك شـعر طـرح می گـردد ، یـا در یك تـك گویـی درونـی[۳۷] اظهـار می شـود به گونهٔ خاص خود تو خالی و بی اعتبار می شـود ... زبان در چنین شـرایطی به طـور خاص ـ و واضح کاربرد جـدی نـدارد ، بلکه طفیلـی کاربرد عادی خویش اسـت ـ و ایـن روش هـا تحت آمـوزهٔ کاربرد بـی روح شـدهٔ[۳۵] *زبان قـرار می گیرند. ما در بررسـی خود از همـهٔ اینها صرف نظر می کنیم .قرار اسـت بیان های اجرا کنندهٔ مورد بحث ما ...به همـان نحـو که در شـرایط عادی بـروز می کنند فهم شـوند* (Schechner,ibid,p.111).

مردم سـوگند یـاد می کنند، شـرط می بندنـد و ازدواج می کنند ،امـا بازیگـران چنیـن نمی کنند .بیان های اجرا کننـدهٔ بازیگرانـی کـه در نقـش یـك شـخصیت سـخن می گویند، به زعم آسـتین، «کاربردهای طفیلی وار ... و بی روح شـدهٔ زبان » است . شکنر بر آن است که آستین همچـون افلاطـون ، کمر بـه تحریـم شـاعران می بندد (Op.cit,p.111)

آسـتین برای جدا کـردن روش هـای گوناگونـی که در آن هـا « گفتن یك چیز عین انجام چیزی» اسـت سـه نوع کنش بیانی در نظر گرفت: این سـه در سه سطح متفاوت عمل می کنند، اما نوعاً می توانند در یك بیان واحد درگیر شـوند. «کنشِ بیان کردن» [۳۶] همان «عمل گفتن» اسـت و دارای معنا و مرجع قطعی اسـت ، و تقریباً معادل اسـت با «معنا» [۳۷] در مفهوم سـنتی . به عبارت دیگر ، این همان «نقل قول» [۳۸] اسـت . «کنش لازمهٔ بیان»[۳۹] مستلزم بیانی اسـت برخـوردار از یـك «نیرو» ی قراردادی قطعی، همچـون دسـتور دادن و

32 . performative verbs
33 . implicit
34 . soliloquy
35 . etiolations
36 . locutionary
37 . meaning
38 . citation
39 . illocutionary

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

قـول دادن، و افعالـی از قبیل لـو دادن ، تصدیق کردن ، دفـاع کردن و پـی بردن را نیز در برمی گیـرد . در اینجا کانـون توجـه همان نیروی فشـاری اسـت کـه این نوع بیان ها می کوشند به خدمت موقعیت گفتاری خویش در آورند. در «کنشِ حاصل از بیان» [۴۰] کانون توجه نه آنچه بیان به انجام می رساند، بلکه آن چیزی است که بیان در شـنونده موجب می شـود ، مانند متقاعد کردن ، ترغیب کردن ، منصرف کردن و حتی شگفت زده کردن یا گمراه کردن (Carlson,ibid,p.60). برای تمایز این سـه سـطح مثال خود آسـتین چنین اسـت: «او گفت کـه ....» (کنشِ بیان کردن)، «اسـتدلال کرد که ...» (کنش لازمهٔ بیان) و «او مرا متقاعد کرد که ...» (کنشِ حاصل از بیان)

بیان : من قرض شما را پس خواهم داد.

کنشِ بیان کردن : او گفت که قرض مرا پس خواهد داد .

کنـشِ لازمهٔ بیان : او عهد کـرد (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)

آسـتین در آخرین درسـنامه خود «کنشِ لازمهٔ بیان» را بـه پنج مقوله تقسـیم کرد ، با اینکه او کوشـید این اعمال گفتـاری گوناگـون را به لحـاظ نظـری تعریـف کرده و متمایز سـازد، اما هیچ گاه در ایـن راه موفـق نشـد. به عـلاوه. کانـون توجه و اصطـلاح اصلی مورد بحث او همـان کنشِ لازمـهٔ بیان بود.[۴] (Op.cit,p.965)

یکـی از نخسـتین کسـانی کـه «بیان هـای اجـرا کنندهٔ» آسـتین را بسـط داد جان‌آر.سـرل[۴۱] بود. کـه ادعا کرد «عمـل گفتاری» [۴۲] واحد اصلی ارتباط و ارتباط شناسـی اسـت . او بر این نکته تأکید کرد که کنش های بیانی ، بر خلاف تلاش ناموفق آسـتین ، اصـول باثباتی برای طبقه بندی وضع نمی کنند، بلکـه در حین عمل پدید می آیند[۵] (Sebeok,ibid,p.965). اما سرل نیز « سخن گفتنِ عادی در دنیـای واقعی را » از اشـکال طفیلی وار گفتار همچون قصه پردازی ، بازی نمایشـنامه و غیـره تفکیک کرد . به زعم شکنر ، سرل و آستین این نکته را در نیافتند که هنر می تواند به جای آنکه آینه زندگی باشد به سرمشق یا مدل زندگی بدل شـود. شکنر بر آن است که مدت هاست مرز میان «قصه پردازی» و «واقعیت» در هم ریخته است . این درهم ریختگی فقط موضوع بحث نظریه و نظریه پردازان نیسـت ، بلکه روالی اسـت عملـی در هنر هـای اجرایی، رسـانه، فیلم، اینترنت، تئاتر تجربی و هنرهای تجسمی. در واقـع، تصـور و برداشـت مـا از اجرایی بـودن[۴۳] در فرهنگ نشت می کند .[۶] (Schechner,ibid,p.111)

نظریـهٔ عمل گفتاری از زمان شـکل گیری خـود تا کنون تحولات و مجادلات بسـیاری را از سـر گذرانده اسـت. ریچـارد اومان [۴۴] بـرای پر کـردن شـکافی که آسـتین و سـرل میـان ادبیـات و زندگـی فرض گرفتـه بودند از ادبیـات بـه مثابهٔ «شـبه

40 . perlocutionary
41 . John R.Searl
42 . speech act
43 . performativity
44 . Richard Ohmann

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عمل گفتاری»[45] سـخن گفت و بـرای اثبات دعوی خویش به تقسـیم سه گانهٔ کنش های بیانی در نزد آستین رجوع کرد. اومان پذیرفت که آثار ادبی «گفتمانی هستند منتزع، یا منفصل، از وضع و شـرایطی که کنش های لازمهٔ بیان را امکان پذیـر می کنند» با این همه، او بر اسـاس فعالیت خواننده و شـناخت او از اعمال گفتاری نوعی رویکرد به ادبیات را پیشـنهاد داد که بر «کنش لازمهٔ بیان» اسـتوار بـود. عمل گفتاری در ادبیات ، چون شـبه عمل اسـت نه خود عمل ، کاری را در دنیای واقعی به انجام نمی رساند، اما چون این عمل تقلیدی اسـت از عمل گفتاری در زندگی واقعی، خواننده دعوت می شـود که به کمك تخیل نیروی لازمـهٔ این بیان را تهیه بیند، و بنابراین، دنیایی تخیلی بنا می نهد که در آن «کنش های لازمهٔ بیان» وقوع می یابند. بدیـن ترتیب، اومان با توجه به هویت اجتماعی خواننده، که مشروط به شرایطی اسـت چون جنسیت، طبقه، نژاد و غیـره، و با توجه به اینکه ادبیات را به مثابهٔ نوعی عمل می نگریسـت، نقشـی فعال برای خواننده قائل شـد، اما نتوانسـت از فرض شـکاف میان ادبیات و زندگی صرف نظر کند.(Carlson,ibid,p.66)

سـنت بر این بوده اسـت که زبان را بر حسـب «آواها»[46] بنگرنـد و تفحص کننـد که چگونه آواها بـه هم می میزند تا واحدهای بـا معنا ـ تکواژ ، واژه ، عبـارت ، بند ، جمله و گفتار ـ پدید آورند. دیوید برچ[47] بر آن اسـت که زبان بیشـتر دربـارهٔ مناسـبات ارتباطـی و صـورت بندی هـای گفتمانی اسـت تا روابط سـاختاری در درون زبـان . گفتمان امـری گفت گویی[48] اسـت نه تك گفتاری.[49] هرگاه شـخصی از زبـان، به هر شیوه ای، بهره گیرد، خوب است تصور کنیم مجموعه ای علائم نقل قول در جابه‌جایی سخنان او وجود دارد، یا به عبارت بهتر بسـیاری از سـخنان او وام گیری مستقیم یا غیر مسـتقیمی است از زبان و متون دیگر . این امر نشان می دهد که این سخنان در اصل از او نیست ، بلکه بخشی از فرآیند تاریخی سـاخت معناست که متضمن زبان های دیگر و متون دیگر نیز هست (Brich,1991,p.54). با اینکه آستین به نقل قول ـ یا «کنش بیان کردن» ـ چندان توجهی نمی کنـد و آن را نیز در شـمار کاربردهای « غیر جدی » زبان به حسـاب مـی آورد ، اما ژاك دریـدا[50] به عقب باز می گردد و بر این نکته انگشـت می گذارد که هر نوع ادای سـخنی «ناشایسته» اسـت. از نظر دریدا گفتار در تئاتر « تغییرِ قطعی» هر نوع « تکرار پذیریِ عام»[51] است .

با اینکه آسـتین از بررسـی نقل قول[52] *در نظام زبانی خویش صرف نظر می کند (و آن را مانند ادبیات ،کاربرد «غیر جدی» زبـان می داند) امـا دریدا ، مانند باختیـن در دوران اولیهٔ کار خویش ، به گونه ای معکوس اسـتدلال کرده و می گوید فقط بـه اعتبار نقل قول ، یا آنچـه او «تکرار پذیری»*[53] *می خواند ، بیان های اجراکننده می توانند به سرانجام برسند،اگر یك بیان اجراکننده «به اعتبار «پیروی» خـود از یك سرمشـق تکرار پذیر، قابل شناسایی» نباشد ـ*

45. quasi – speech – act
46. sounds
47. David Birch
48. dialogic
49. monologic
50. Jacques Derrida
51. general iterability
52. citation
53. iterability

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اگر به طریقی به عنوان یك «نقل قول» قابلیت شناسایی نداشته باشد ـ نمی تواند یك گردهمایی را آزاد اعلام کند، یك 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 زمینهٔ 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 نظریهٔ 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 ـ زبان شناس امریکایی، ویلیام لابوو[۵۹] تمایز میان ادبیات و زبان روزمره را رد می کند و آن را مغالطه ای می داند که فرمالیست‌های روسی ابداع کردند و نظریه پردازان ساختار گرا ادامه دادند.

اصطلاح اصلی که پرت از لابوو وام گرفت اصطلاح «قابل نقل»[۶۰] بودن محتوای داستان های شفاهی بود که لابوو در تحلیل ساختار بهنجار این روایات به کاربرده 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 لازمهٔ بیان» و «کنش حاصل از بیان» در این موقعیت ، که رابطهٔ 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 رابطهٔ نزدیك گوینده و شنونده از فیلسوف دیگری در حوزهٔ عمل گفتاری، اچ، پی، گرایس[۶۲] دو اصطلاح دیگر نیز وام گرفت : « اصل تشریك مساعی»[۶۳] و «التزام محاوره ای».[۶۴] در ارتباط کلامی فرض بر این است که

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

۶۱ . کتاب پرت به نام به سوی نظریهٔ عمل گفتاری در گفتمان 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

قراردادی تلویحی میان گوینده و شنونده وجود دارد که آن ها را به یکدیگر متعهد و ملتزم می کند ، و این که این ارتباط «کنشی دو جانبه» است که با مشارکت طرفین امکان پذیر می شود. بنابراین ، می توان 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 لازمهٔ بیان» را در ادبیات بسیار نزدیکتر از آنچه آستین در گفتار عادی فرض می کرد، و بسی فراتر از آنچه اومان تدارك دید گسترش داد، و تحلیلگران بعدی ادبی در بررسی ویژگی های «اجرایی» آثار گوناگون ادبیات داستانی غالباً از او تبعیت کرده اند[۶۵]. (Op.cit.p.68)

اما دیدگاه پرت مستلزم پذیرش این است که نویسندهٔ اصلی همان «گویندهٔ» معتبر و مقتدر متن است و مستلزم این پیش فرض که متن زمینهٔ مستمر و کم و بیش با ثبات ارتباط میان گوینده و مخاطب را تضمین می کند- پیش فرضی که می دانیم در تصور پست مدرنیستی نقد از «مؤلف» و «کارکرد» متغیر یا بی ثبات او در متن چه تنوع وسیعی پیدا کرده است . جولیا کریستوا [۶۶] با استناد به میخائیل باختین [۶۷] به این نکته اشاره می کند که نویسنده نه فقط صداهای متنوعی را در متن می گنجاند بلکه خود نیز به عنوان یك دیدگاه عمل می کند و خود را همچون فاعل سخن گویی عرضه می کند که خواننده ای خیالی را مورد خطاب قرار می دهد . به همین نحو ، فرآیند بالفعل خوانش متن مستلزم به نمایش درآوردن دوبارهٔ « 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 می کند:

صحنهٔ کارناوال عمل گفتاری دوپاره ای را معرفی می کند: بازیگر و جمعیت هر یك به نوبت و هم زمان سوژه (فاعل، تابع، شناختگر) و مخاطب گفتمان قرار می گیرد. نیز کارناوال پلی است میان این دو رویداد دو پاره و نیز مکانی که در آن هر یك از این دو اصطلاح به رسمیت شناخته می شود: 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 می یابیم که متن نمایشنامه نیز همچون هر متن ادبی دیگر نه حاوی یك صدا ، بلکه حاوی صداهای چندگانه است . اما در اجرایِ نمایشنامه معمولاً کنش های وسیع تری به نسبت خوانش متن توسط یك خواننده به میدان می آید، چرا که کنشِ کارگردان ،بازیگران ، طراحان ، تماشاگران و منتقدین هر یك به بخشی از این خوانش جدید، که عبارت است از اجرایِ جدید متن با مجموعه جدیدی از « صداها» ، بدل می شود، و غالباً در همین شرایط است که یك اجرایِ مشخص در شب های

۶۵ . در رابطه با گرایس نک به *افعال گفتاری* پیشین ، صص ۶۶ـ۶۱ .
66 . Julia Kristeva
67 . Michael Bakhtin

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مختلف ، متفاوت جلوه می کند و هر اجرا خود را رویدادی منحصر به فرد و تکرار ناپذیر نشان می دهد.
وقتی به عرصهٔ نقد ادبی و نمایشی در کشور خودمان باز می گردیم جای خالی تحلیل هایی را که با پشتوانهٔ نظریهٔ عمل گفتاری پدید آمده باشند احساس می کنیم، حال آنکه این نظریه ـ حداقل ـ می تواند پاره ای استنباط ها 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 می بریم از قبیل «مولوی می گوید» ، «مولوی اعتقاد دارد» ، «از دیدگاه مولوی» و تلقی ما به گونه ای است که گویی «نقل قول» معنا و مرجع قطعی دارد، و لاجرم در این مورد شك نمی کنیم که آنچه را ما سخن ، دیدگاه و نگرش مولوی فرض می کنیم ، همواره شأن «نقل قول» ندارد.
اگر بخواهیم به شیوهٔ باختین سخن بگوییم بایدچنین فرض کنیم که مولوی نیز ، همچون هر روایتگر دیگری که با دیدی نمایشی روایت می کند ، نه فقط صداهای متنوعی را در متن می گنجاند بلکه خود نیز به عنوان یك دیدگاه عمل می کند.[۶۸] باید توجه کنیم که بسیاری از اندیشه ها و سخنانی را که ما به مولوی منسوب می کنیم به شخصیت ها و صداهایی تعلق دارد که در دنیای داستانی او زندگی می کنند. مثلاً او در دفتر ششم مثنوی، در حکایت «رنجوری که طبیب در وی امید صحت ندید گفت هرچه خواهی کن» به خنده و گریه می پردازد، ولی عمده آنچه دربارهٔ خنده و گریه طرح می کند ، نه از زبان خودش، بلکه از زبان شخصیت هاست.
فراموش نباید کرد که مولوی دربارهٔ خنده و گریه «مقاله» ننوشته و «سخنرانی» نکرده است ، بنابراین نمی توان با استخراج مجموعه ای شواهد مثال در مورد دیدگاه او سخن گفت . علت اینکه او برای بیان اندیشه هایش شیوهٔ قصه گویی را برگزیده ...این است که نحوهٔ بیان روایتی ـ بر خلاف مثلاً خطابه ـ به او اجازه می دهد خنده را بر حسب «موقعیت» داستانی عرضه کند و لذا بر حسب موقعیت به خنده بیندیشد... حتی باید هوشیار باشیم که رابطهٔ مولوی با ما ـ به عنوان خواننده ـ طی دادوستدی روایتی برقرار می شود که به طور زنده میان قصه گو و شنونده (یا خواننده)، یا میان راهنما و رهرو ، شکل می گیرد ، در عین حال که مولانا، در مقام راوی، حسام الدین چلبی را نیز در مقام راهنما ـ یا مخاطب مطلوب ـ از نظر دور نمی دارد. اگر برای خواننده یا رهرو این پرسش پیش آید که «خنده چیست ؟» و «رابطهٔ ما با آن چگونه است ؟» راهنما به جای نظریه پردازی یا سخنرانی ، قصه ای برای او نقل می کند ، و طی این قصه گویی او را عملاً به خنده می اندازد، و وقتی مخاطب آماده است از خنده ای سرخوشانه مست شود و خود را به لذت غیرمسئولانهٔ آن بسپرد ، همچون راهنمایی که رهرو را در عمل و در طی زندگی و روابط معمول روزمره راه می برد، او را متوقف می کند و هوشیار می سازد. به یاد داشته

۶۸ . عزیز اسماعیل تحلیل ظریفی از صداهای چندگانه در «موسی و شبان» مولوی عرضه می کند. نك به : اسماعیل عزیز ، *زمینهٔ اسلامی شاعرانگی تجربهٔ دینی* ، داریوش آشوری ، تهران، فرزان ، ۱۳۷۸ ، صص ۵۲ـ۴۶ .

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

باشیم که هر یك از ما خوانندگان می توانیم همان رهرو باشیم و مثنوی بدون حضور بالفعل راوی هم می تواند ما را راه برد (براهیمی، ۱۳۸۱، صص۲۵ ـ ۲۴).

اما اگر از ادبیات داستانی کلاسیك فارسی بگذریم ، که به نظر من در بسیاری موارد چند صدایی وحتی گاه چند دنیایی است ؛ ویژگی ادبیات مدرن ایران تك گفتاری یا تك صدایی بودن آن است، و این نکته ای است که کمتر در مطالعهٔ ادبیات امروز ایران مورد توجه قرارگرفته است . در اغلب آثار معاصر ، «صدای نویسنده» با چنان قدرتی در میدان متن حضور می یابد که همهٔ 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 اولیهٔ 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 سیطرهٔ کنش و صدای نویسنده باقی می ماند. در نمایشنامه «*سرگذشت یك روزنامه نگار*» یونس خان و خسروخان پس از آنکه از اوضاع مملکت می نالند تصمیم به راه اندازی یك 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 فاصلهٔ 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 یك 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 یك کار با شرف با اهمیت پر منفعتی است . به قول الکساندر دوما نگارندهٔ معروف فرانسوی ـ روزنامه نگاری یك 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 منتها درجه با اهمیت و پر زحمت . مقام جریده نگاری در همهٔ 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 » نزدیك 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 کمك نمایید ، من به همدستی شخص شما و همین جعفرخان یك 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می خواهد، اگر شما از سرمایهٔ جراید اروپ 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 فرانك 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 یك سرمایهٔ عمده نباشد کسی روزنامه نگاری نمی کند .

به عبارتاً اخری 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 الممالك، ۱۳۷۹، صص ۲۵ ـ ۲۱) .

سراسر متن مؤید الممالك وقف این ایدهٔ ظریف شده است که « در ایران اول باید روزنامه نوشت، بعد تحصیل سرمایه نمود » نویسنده در برابر شخصیت مخالف خوان و منکری چون خسروخان 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 کنایهٔ 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 لازمهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نوعی اجراست ، اما اساساً عمل نویسنده است نه شخصیت ها. نویسنده می خواهد چیزی را به اثبات برساند، او تنها صدای معتبر متن است ، شخصیت ها به نیروها و صداهای دیگر شکل نمی دهند بلکه صرفاً به خدمت نیات نویسنده در می آیند. بدین سان ، متن به جایگاهی بدل می شود که در آن دیدگاه و عمل نویسنده صدا و اندیشهٔ شخصیت ها را سرکوب کرده و غالباً آن ها را از حضوری پر نیرو و حتی گاه از نوعی زندگیِ متنْ بنیاد محروم می سازد . اگر چنین است اجازه دهید به ارزش گذاری روی آوریم و این ویژگی را خصوصیتی آسیب زا تلقی کنیم ، آسیبی که متأسفانه با همان شدت و حدت در حال تکرار و استمرار است . به گمان من دامنه آن از حوزهٔ ادبیات نمایشی هم فراتر می رود و قسمت اعظم ادبیات داستانی معاصر را نیز در بر می گیرد . اما اجازه دهید تفحص در ادبیات داستانی معاصر را به اهل فن واگذاریم .

حال بیایید صحنه ای از نمایشنامهٔ *دشمن مردم* اثر ایبسن[۶۹] را مرور کنیم :

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

شهردار [پیتراستوکمان] : فکر دکتر بود ؟ جدی ؟ بله ، ظاهراً بعضی ها اینطور فکر می کنند.

ولی مثل اینکه من هم لااقل سهم کوچکی در این برنامه داشتم .

خانم استوکمان : توماس [استوکمان] هم همیشه همین را می گوید .

هاوستاد : بله ، جناب شهردار ، هیچ کس منکر این حقیقت نیست ، شما بودید که به این طرح جامه عمل پوشاندید ـ شما بودید که آن را ممکن و قابل اجرا کردید ، ما همه این را می دانیم و اذعان داریم . من فقط منظورم این بود که فکر اولیهٔ حمام ها مال دکتر استوکمان بود.

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

خانم استوکمان : پیتر جان ...

هاوستاد : جناب شهردار قطعاً ...

خانم استوکمان : بفرمایید تو یك چیزی میل کنید ، آقای هاوستاد ؛ شوهرم تا چند دقیقه دیگر پیدایش می شود.

هاوستاد : خیلی ممنون ؛ فقط یك لقمه (به اتاق غذاخوری می رود)

شهردار (کمی صدایش را پایین می آورد) چیز عجیبی است! این بچه دهاتی ها را جان به جانشان کنی آداب معاشرت یاد نمی گیرند!

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 همین طور باشد ؛ منتها بعضی ها مثل اینکه به حق خودشان قانع نیستند (ایبسن،۱۳۷۸، صص ۱۴ ـ۱۳) .

نمایشنامهٔ *دشمن مردم* نیز از جهاتی نمایشنامه ای است تك صدایی[۷۰] ؛

69 . Henrik Ibsen

۷۰ . یادآور می شوم که اگر کنایه های نویسنده علیه دکتر استوکمان را از خلال متن بشنویم ، احتمالاً در مورد تك صدایی بودن متن و تسلط دیدگاه نویسنده شك خواهیم کرد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 ایبسن 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 مصالحهٔ 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 یك « 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 لازمهٔ 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 قراردهد، آمده است تا هم سروگوشی آب بدهد و هم از نزدیك شاهد اوضاع باشد و تا حدی قدرت نمایی کند : اینها آدم هایی هستند که تازگی ها دم درآورده اند و او باید آن ها را سرجایشان بنشاند . البته ، شهردار سیاست مدار تر از آن است که بی‌محابا و مستقیم به مجادله برخیزد. و اما هاوستاد ؛ او روزنامه نگاری است عافیت طلب ، برای شکم چرانی آمده ودر 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، ما در 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)ست 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 یك نیرو در تغییر موقعیت و در پیشبرد متن سهیم شود. مقایسه صحنهٔ دادگاه در اثر مؤید الممالك فکری ارشاد و صحنهٔ 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 الممالك ، خود نویسنده است ، اما در اثر ایبسن، نیروهای فعال نمایشنامه (و شهر)ند که صحنهٔ دادگاه را می چرخانند. یکی از نمونه های ثبت شده و منحصر به فرد تقلیدهای

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کمیـك ایرانی، *بقـال بازی در حضور*[۷۰] اسـت که شـاید کسی تا کنون به آن همچون اجرایی کارناوالی ننگریسته باشد. حضور شخص ناصرالدین شاه به عنوان تماشاگر وهـم ـدر مـوارد لـزوم ـمؤلف؛ تعامل جـدی نمایش با تماشـاگران حاضر در جلسـه ، و احتمالاً تأثیرات آن ها بر روند تألیف اجرا در پشت صحنه (یعنی تأثیراتی که از بد حادثه ثبت نشـده است)؛ شـکل گیری متن در شرایط وارونه سازی کل ساختار قدرت آن روزگار ، که بخشی از همـان ویژگی های نقضیه وار[۷۱] اسـت کـه باختین بر آن ها انگشـت می گـذارد، و احتمـال دارد هـر لحظه به مرحلـه خطر و واکنش بالفعل حاضرین ـعلی الخصوص شـاه ـنزدیك شـود؛ شـکل و زمان اجرای نمایش که در سطح نوعی آیین اجتماعی در آغاز سال نو ، با ساختاری مشـابه آیین های میر نوروزی ، هر نوع وارونه سـازی کارناوالـی را مجـاز می داند؛ و هزاران رابطـهٔ واقعی و نمایشـی دیگر که باعث می شـود عبـارات متن به عنوان کنش یا عمل در همهٔ سـطوح ممکن معنایی بازتاب داشته باشـد ، ما را برمی انگیزد که به این متن همچون سـندی برای تحقیقات آینده بنگریم، سـندی کـه می تواند زمینهٔ مناسبی برای تحلیل یك متن بر اساس نظریهٔ عمل گفتاری فراهم آورد :به ویژه آنکه عطف توجه ما به آن، به عنوان نوعـی اجـرای کارناوالی ، بـه احتمـال زیـاد راه های جدیدی بـرای احیایِ متن و اجرایِ مجدد آن باز خواهد کـرد ؛ زیـرا در ایـن مورد خاص زمینهٔ اجتماعی ـتاریخی متن خود بخشـی از متن است، و بخشی از هر اجرایِ بالقوه.

۴. زبان و پراکسیس

وقتی ویتگنشتاین[۷۲] استدلال می کند که این «اعمالند[۷۳] که به کلمات معنای خاص خـود را می بخشـند» به این نکته اشاره دارد که معنا چیزی رمز گذاری شـده [۷۴] در متن نیست، بلکه ایـن کنش های ماسـت کـه معنا را می آفریند. دیوید برچ در این باره می نویسد:

منظور او از «اعمال» اشاره به این ایده است که «کاربرد »[۷۵]*، معنـا را معین و معلـوم می کند و نه معنایی ذاتی و فارغ از هر زمینهٔ*[۷۶] *خاص که در کلمات رمزگذاری شده است . در اینجا اصطلاح* **practices** *مهم است . واژهٔ آلمانی که ویتگنشتاین به کار می برد ،* **Die praxis** *یا همان پراکسـیس است ، و استدلال من این است که پراکسـیس، دلایل ویتگنشتاین را که به زبان همچون کاربرد می نگرد با فهم مارکسیسـتی از پراکسـیس به عنوان نوعی فعالیت انسانی در هم می آمیزد ، فعالیتی که لازم است در مواجهه با سرکوب و بیگانه سازی*[۷۷] *نهادین شده به فعالیتی بنیادین*[۷۸] *به منظور ایجاد تغییر در شرایط انسانی بدل شـود، و می تواند شالوده ای بسـیار ثمر بخش باشد که عمل انتقادی*[۷۹] *بر آن استوار می گردد. پراکسیس، و خویشاوندش زبـان ، درگیر تعامـل و تغییر اجتماعـی و سیاسـی اسـت . بنابرایـن ، فهـم انتقـادی ما از پراکسـیسِ نمایشـنامه نیـز دربارهٔ تغییر و تعامل اجتماعی*

71 . parodic
72 . Ludwig Wittgenstein
73 . practices
74 . encoded
75 . use
76 . context
77 . entfremdung
78 . radical
79 . critical practice

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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[80] 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 نحوهٔ 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 دراختیار داریم ، که صدای نویسنده یا می تواند یکی از این نیروها باشد یا خود تشخصی 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 یك پراکسیس محسوب می شود. کارگردان نیز به اعتبار رابطهٔ 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 واسطهٔ 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 راکه 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 وگپ وگفت هاست ؛ معانی درگیر در کنایه[81] ، هجو[82]، استعاره و سخنان متناقض نما؛[83] معانی درگیر در درنگ ها ، شروع های غلط و سکوت های زبان. معانی از پیش فرض های ایدئولوژیك، سیاسی ، فلسفی ، اجتماعی و اقتصادی مضمر (یا آشکار) در تعامل نیز ناشی می شوند؛ معانی از طبقه باوری ، نژاد پرستی، استعمارگری و سرکوب جنسی برمی آید ؛ معانی درگیر مرتبهٔ اجتماعی ما در جهت تثبیت یا تخاصم و درگیر روابط قدرت در میان مردم است ؛ معانی درگیر کشمش یا تشریك مساعی است. اینهاست معانی ای که به قسمت اعظم فرآیندها و راهبردهای معناساز

80 . practices
81 . irony
82 . satire
83 . paradox

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـکل می دهد، فرآیندها و راهبردهایـی که مردم به کمك آن ها متون را بنا می کنند یا با واسطهٔ متون شکل می گیرند ـ روشی که واقعیت ها را در حین تعامل اجتماعی بنا می کند(Op.cit.p.24).

پس اگر نمایشنامه را در اجرا مد نظر قراردهیم ، یعنی آن را در شـرایط «کارناوالی» بنگریم ، درگیر مجموعه ای وسیع از کنش های معناسـاز خواهیم بود، کنش‌هایی که بخشی از واقعیت تعامل اجتماعی هستند و نه طفیلی کاربرد عادی خود. دیوید برچ برای ترسـیم کنشهای معنا سازی که در اجرایِ یك نمایشنامه دخیل اند از شش اجرایِ هم زمان نام می برد(Op.cit.p.27).

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

و آن‌ها را به این نحو شرح می‌دهد:

... برای سـاخت معانی، متن مکتوب (نوشـتاری) فقط یك جایگاه یا سطح در اجرایِ نوشتار، خوانش، تحلیل، تمرین، تولیـد و دریافت محسـوب می‌شـود. متن مکتـوب، به نوبهٔ خـود، در ایـن مورد که ما چگونه، به لحـاظ نظری و عملی، با مقام متن نمایشنامه پیش از تولید سـروکار داریم مسـائل بسیار مهمی را پیش می‌کشد. اگر بازیگران متن مکتوبی در دسـت دارند، اگر دانشجویان آن‌را روی میز تحریرشـان گذاشـته‌اند، و اگر طراحان آن‌را بر زیردسـتی طراحـی قرار داده‌اند. پس متن به چه کسـی تعلق دارد؟ به نویسنده؟ به بازیگر / دانشجو / طراح ؟ اگر نویسندگان نسخه دستنویس کتاب چاپ شده را در اختیار دارند، پس متن چاپ شـده به چه کسـی تعلق دارد؟ به نویسنده؟ به ناشر؟ به کسی که نسخه‌ای از آن را از کتابفروشی می‌خرد؟ به کارگردان تولیـد کننده آن؟ به مدیریت شـرکت تئاتـری، تلویزیونی یا سـینمایی؟ پاسـخ‌ها ... همواره موجب کشـمکش می‌شود. و ماهیت این کشـمکش اسـت کـه علاقه مرا بـه خود جلب می‌کند، زیرا کشـمکش محور پراکسیس است، و پراکسیس، از نظر من، محور آن نوع کنشـگری انتقادی زبان و گفتمان که از نظر اجتماعی و سیاسی مسئول و پاسخ‌گوست...

پس پرسشـی که باید به آن پاسـخ دهیم این است که چه چیز متن نمایشـنامه[۸۴] را از هر متن دیگری متمایز می‌کند؟ پاسـخ من این اسـت: کاربـرد[۸۵]. اگر متـن در مقام متن نمایشـنامه بـرای اجـرایِ نوشـتار، خوانش، تحلیـل، تمریـن، تولید و دریافـت به‌کار رود، به متن نمایشـنامه بدل می‌شـود. اما چه چیز به نمایش[۸۶] شـکل می‌دهد؟ پاسـخ من این است: میل[۸۷] به اسـتفاده[۸۸] از یك متن برای تولید. من بر میل تأکید می‌کنم، زیرا بسـیاری از کاربردهای متن منتج به تولید نمی‌شود. مثلاً بسـیاری از تمرین‌های عملی کلاس درس متن‌ها را به عنوان نوشـتار، خوانـش، تحلیـل و دریافـت به اجـرا درمی‌آورند و خیلـی کم به اجـرایِ تمرین و تولیـد میل می‌کنند. در اینجا تمایز قائل شـدن میـان اجرا[۸۹]

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و تولیـد[90] *بسـیار مهم اسـت، و هر جا مـن از اصطلاح اجرا اسـتفاده می‌کنـم به هر یك، یا همهٔ، شـش فعالیتِ نوشـتار، خوانش، تحلیل، تمرین، تولید و دریافت اشاره می‌کنم. پس نمایشـنامه به‌عنوان گونه یا ژانر نه بـه اعتبار معانی ذاتی یـا فرایند نـگارش، بلکه بـه اعتبـار کاربرد اجتماعـی متن ـ هـر متنی ـ تعریف می‌شـود، کاربردی کـه نهادهای گوناگون در هر نـوع فرآیند اجرایـی اعمال می‌کننـد، نهادهایی چون تئاترهـای حرفـه‌ای و غیرحرفـه‌ای، آمـوزش، تلویزیـون، سـینما، رادیو، ویدئو، مطبوعات، مراکز گفتار درمانی، مراکز فـن بیان، مکالمـات عمومی، طراحـی، نقـد و از این قبیل.* (Op.cit.pp.27-29).

واقعیت حالت تغییرناپذیر و ثابت امور نیست. دیدگاه‌های متفاوت، واقعیت‌ها ـ یا جهان‌های متفاوت ـ پدید می‌آورد. پراکسیس نمایشـنامه فهم و درك همین روش‌های متعدد است. یعنی روش‌های ساخت معانی به اعتبار گفتمان‌های متعدد و به‌نوبهٔ خود آگاهی از این امر که چگونه واقعیت‌ها ـ یـا جهان‌ها ـ آفریده می‌شـوند. قطعهٔ زیر از نمایشـنامهٔ *سلام و خداحافظ* اثر آتول فوگارد[91] برگزیده شده است:

هستر[92]: *تو تمام شب را بیدار می‌مانی؟*

جانی[93]: *وقتی حالش بد است.*

هستر: *تو که گفتی حالش بهتر شده.*

جانی: *دارد بهتر می‌شود.*

هستر: *پس حالش بد بوده.*

جانـی: *افتاده تـو خط خوب شدن.*

هستر: *ولی* **بد بوده** ....

جانی: *نباید بلند صحبت کنیم.*

هستر: *من بلند صحبت نمی‌کنم.*

جانی: *من حرفم را زدم.*

هستر: *باشد هروقت بلند حرف زدم بگو!*

جانی: *داری شروع می‌کنی،*

هستر: *اَه کثافت!*[94]

برچ دربارهٔ این قطعه می‌نویسد:

در اینجا نه فقط می‌توان دسـت به انتخاب‌های زبان‌شناسـانه زد، بلکـه امکان انتخاب‌هـای گفتمانی که بتوانند کشـمکش را منتقـل کنند نیـز وجود دارد. بازیگران انتظار کشـمکش را که همچون نتیجهٔ شـناختی بینامتنی در مورد بگومگوی قبلی میان جانی و هسـتر (برادر و خواهر) رشـد می‌کند در اجرایِ تحلیل و اجرایِ تمرین می‌توانند از کار درآورند. این بگومگو را می‌توان همچون مکالمه‌ای سـاده همـراه با رویدادی اندك خوانش کرد، در عین‌حال، می‌توان آن‌را برحسب شأن و مقام شخصیت‌ها، روابط قدرت در میان آن‌ها، کشمکشی که درگیر آننـد و از این قبیـل نیزخواند: به‌عبارت دیگـر، «جهت‌یابی نشانه‌شـناختی» که راه و روش دسـت زدن به این انتخاب‌ها را تعیین می‌کند، از نظر زبان‌شناسـی و گفتمانی، با واسـطهٔ، و به‌سوی، موقعیت‌های اجتماعی و ایدئولوژی‌ها جهت پیدا می‌کند. ما در قلمرو دستور زبان، حالت متعدی[95]*، حال و هوا، حرکات، بگومگوها، اعمال و از این قبیل دسـت به انتخاب می‌زنیـم، امـا ایـن انتخاب‌ها مبرا و بی‌غرض نیست. متن‌ها نه فقط نمونه‌هـای خنثی و از*

90 . production
91 . Athol Fugard
92. Hester
93 . Johnnie
۹۴. نک به David Brich,OP.cit,P.76 . یا به ترجمه فارسی: فوگارد آتول، *سلام و خداحافظ*، محمود کیانوش، تهران، نشراندیشه، ۱۳۵۵، صص۳۸ـ۳۷.
95 . transitivity

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نظر ایدئولوژیك درگیر ناشدهٔ گونه‌های موقعیتی متفاوت[۹۶] *نیستند، بلکه با آن دسته گونه‌های موقعیتی تعّین نهادی پیدا می‌کنند که بر گونه‌های دیگر برتری و سلطه دارند. این برتری و سلطه می‌تواند به دیدی از این دست منجر شود، کما اینکه می‌شود، که یك گونهٔ موقعیتی خاص در زمینه‌هایی خاص نه فقط شایسته‌تر از گونه‌های دیگر است، بلکه در همهٔ 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 ایدئولوژیك 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 به‌عنوان 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 در خور است به کرسی نشاند. در این میان شاید نقطه‌نظر راس چیمبرز[۹۷] **متعادل‌تر باشد.**

چیمبرز از نظریه‌های آستین در تحلیل تئاتر 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 سرمشقِ متعارف «کنش لازمهٔ بیان» عمل کند، سرمشقی که می‌پذیرد گوینده با شنونده‌ای مشخص و شناخته شده تماس دارد. چیمبرز می‌نویسد:

یك گفتمان هنری، که رشته‌های پیوند آن با مؤلفش بسیار سست و سریع‌القطع است، رابطهٔ خطابی خود را با شنوندگان پیوسته جدیدی حفظ می‌کند که باید آن‌را در زمینه‌های پیوسته متنوع تفسیر کنند. پس «بیان اجرا کنندهٔ» نهفته در پس گفتمان زیبایی شناختی چیزی شبیه این خواهد بود: «داوطلبم مرا تفسیر کنید» یا «از شما دعوت می‌کنم مرا تفسیر کنید» ـ 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 نظریهٔ 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 اجزایِ تشکیل دهندهٔ خود و*

96. different registers
97. Ross Chambers
98. énoncé
99. énonciation

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

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

به‌آسانی می‌توان تعیین کرد که موضوع اصلی روایت نمایشی روابط مبنی بر کنش لازمهٔ بیان است، یعنی دادوستدی ارتباطی میان فرستنده و گیرندهٔ یك گفتار در درون یك زمینهٔ 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،[100] منتقد مشهور لهستانی، می‌نویسد:

در ۱۹۵۶ ... افتتاحیهٔ اجرایِ 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 طوفان‌زا در لهستان، دورهٔ معروف به «گرما». در کشور من گرما یخ‌ها را آب می‌کند. نخستین اجرایِ هملت در ماه سپتامبر بود همان ماهی که «اکتبر لهستان» را به‌دنبال داشت. مصراع‌هایی که همه از حفظ دارند، مصراع‌هایی که تا زمان ما صرفاً ادبی بودند، ناگهان دهشتناك، و تقریباً تکان دهنده جلوه کردند. « در حکومت دانمارك همه چیز فاسد است»، این نخستین هم‌نوایی با معنای جدید هملت بود، و بعد صدای مرگبار کلمات «دانمارك زندان است» سه بار تکرار می‌شود. هملت از صحنهٔ اول تا آخر به یك نمایشنامهٔ سیاسی تبدیل می‌شود. از میان همهٔ کلمات شکسپیر «مراقب باشید» رساتر از همه بود. در قصر السینور در پس هر پرده کسی پنهان شده بود. گیلد نسترن و روزنکرانتس، 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 برهر احساسی سنگینی می‌کند و راه گریزی از آن نیست. سخن هملت: «بودن یا نبودن» می‌تواند به معنای «عمل کردن یا عمل نکردن» باشد . هملتِ لهستانیِ 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 لازمهٔ بیان» هم داستانی («گفته») است و هم واقعی («عمل گفتن»). به علاوه، او با هوشمندی

100 . Jan Kott

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

یادآور می‌شود که حتی در زمان شکسپیر نیز این سخنان حامل نظریه و عمل سیاسی بوده‌اند. کات در کتاب دیگری، *تناول خدایان*، در اشاره به اجرایی از نمایشنامهٔ *باکی* اثر اوریپید در برابر اُرُد، پادشاه اشکانی، به‌خوبی نوعی اجرایِ کارناوالی را ـ به نقل از پلوتارك ـ 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 صحنهٔ ... قبل از ورود آگاوه را به آواز می‌خواند. زمانی که او را تشویق می‌کردند، سیلاسس 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 سیلاسس دادند. آنگاه جیسون لباسی را که برای نقش پنتیوس پوشیده بود، به یکی از همسرایان داد، قبضهٔ موی کراسوس را قاپ زد و در حالی که نقش زنی را که از باکوس الهام می‌گیرد به خود می‌گرفت، با شور و شعف این اشعار را خواند: «از کوهساران می‌آوریم/ شاخهٔ 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 قبضهٔ 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 یك قنطار داد. گویند این بود مضحکه[101] ای که همچون پس پرده[102] ای در پی تراژدی لشکرکشی کراسوس بازی شد (کات، ۱۳۷۷، صص ۲۲۵ ـ ۲۲۴) .

اگر بخواهیم تمایز مفید چیمبرز را میان «گفته» و «عمل‌گفتن» در حوزهٔ نمایشنامه‌های فارسی به محك بزنیم بار دیگر به همان نتیجه تکراری دست خواهیم یافت که پیش از این از آن یاد کردیم، و آن حضور یکسویه و آمرانهٔ کنش مؤلف به نسبت کنش شخصیت‌هاست. به گفت‌وگوهای زیر از نمایشنامهٔ *جعفر خان از 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؟ کُلات کو؟

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

دایی: حفظ الصحه چیه؟ برو کلات سرت بگذار. مردکه . شما ایرونی هستید، نباید از این حرف‌ها بزنید(می‌خواهد کلاه را سر جعفرخان بگذارد).

جعفرخان (مانع می‌شود): دکتر گفته، اگر متصل کلاه ببرم، شوو[103] می‌شم.

دایی : بله؟

جعفرخان: اه! چیز... کچل

101 . farce

102. afterpiece

لازم به توضیح است که afterpiece نمایش کوتاه خنده آوری بود که درپی یك نمایش بزرگ جدی اجرا می شد.

103. Chauve

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌شوم،

دایـی: دکتر غلط کـرده، دکتر چه می‌فهمه؟ تـو به حرف من گوش کن. در این مملکت، اگر آدم کلاه سـرش نگذاره، کلاه سرش می‌گذارند (کلاه را می‌گذارد سرجعفرخان) ما ایرونی‌ها باید کلامون دو دستی نگرداریم، چون که تنها چیزی است که برامون باقی مونده... (مقدم، ۱۳۵۷، صص۲۴ـ۲۳).

اجـرای ایـن نمایشـنامه در زمـان خـود شـهرت قابـل ملاحظـه‌ای پیدا کـرد و گفته‌اند همهٔ اقشـار جامعه از آن اسـتقبال کردند. این امر نشـان می‌دهد که مقدم توانست در جامعه‌ای که در آن تضاد میان سـنت و تجدد بسـیار حـاد بود به گونـه‌ای حرکت کند که ضمـن هجو هر دو، خصومت هیچ یك را برنیانگیزد. با آنکه نزدیك به یك قرن از زمان نگارش و اجرای متن (۱۳۰۱ شمسـی) می‌گذرد، هنـور بخـش وسـیعی از زبان متـن خود را امـروزی 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 سراسـر نمایشنامه‌نویسـی و داستان‌نویسـی معاصر ما اسـتمرار داشـته، ایـن نکته اسـت که در خواندن (یا اجرایِ) متونی از این دست کنش ارتباطـی همانا کنـش میان نویسـنده و مخاطـب («عمل گفتن») اسـت نه تعامل نویسـنده/ متن/ مخاطب («گفته + عمـل گفتن»). نویسـنده می‌خواهد چیـزی بگوید (گفتنی کـه عین عمل اسـت) و برای این منظور از نمایشـنامه به عنوان ابزار اسـتفاده می‌کند. تماشـاگر هم در این کنش ارتباطی بیشـتر در پی پیام‌های آشکار یا پنهان نویسنده است و کار چندانی به متن ندارد. متن دنیایی خود بسنده بنا نمی‌کند که تماشاگر ضمن غوطه خوردن در آن میان آن دنیا و دنیای خود رابطه‌ای استعاری برقرار کند و لذا بـا تعامل یا تقابـل با آن دنیا معناسـازی کند. حرف‌های دایـی در این مـورد که در مملکت مـا آدم باید کلاهش را دو دستی بچسبد، ای بسا امروز هم تماشاگر را به خنده وادارد، اما واقعیت آن اسـت کـه اینها حرف و عمل دایی نیست، حرف و عمل حسـن مقدم است. شاید بگویید که این بخش استثنایی است و در قسمت‌های دیگر متنِ فوق، حضور مؤلف این‌قدر آشـکار نیست. اما واقعیت امر این است که در سرتاسر این گفت‌وگو و در کل این نمایشنامه شـخصیت‌ها در حال پاسخ‌گویی به نیازهای نویسنده‌اند نه متن، به همین دلیل فاقد سـرزندگی 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 همهٔ روزهای سـال، روزی که شـاه هملت فقیـد را بر فوریتیزاس پیروز کـرد، گورکنی را هم نصیب من کرد.

هملت: از آن زمان چقدر می‌گذرد؟

گورکـن ۱: نمی‌توانی خودت بگویی؟ هـر 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؟

گورکـن ۱: چرا، خـوب برای اینکه دیوانه بـود: آنجا عقل به کله‌اش برمی‌گردد؛ اگر هم برنگشت، آنجا اهمیتی ندارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هملت: چرا؟

گورکن ۱: آنجا دیوانگیش به چشم نمی‌آید؛ چون همهٔ 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، صحنهٔ اول)[۱۰۴] (Shakespear,1969,pp.174-175).

در اینجا نیز کنایه‌های متن آشکار، و درعین‌حال، چند پهلو است. تماشاگر انگلیسی نه فقط به کنایه‌هایی خواهد خندید که او و هموطنانش را دیوانه می‌خواند، بلکه می‌تواند سخنان گورکن را در مورد خاك دانمارك (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 کنشِ شکسپیر تلقی می‌کند («عمل گفتن») و هم کنشِ گورکن، زیرا سخنان گورکن صدای مردم فقیر و زحمتکش دانمارك داستانی نیز هست («گفته»). شکسپیر اجازه می‌دهد که هملت این صدا را نیز بشنود، و او احتمالاً پس از هر پاسخ تکان دهندهٔ گورکن، نگاهی به هوراشیو می‌اندازد تا او را نیز در این ارتباط متقابل سهیم کند. اگر در نمایشنامهٔ *هملت* هر یك از شخصیت‌های اصلی صدایی است در شرایط مفروض دانمارك، گورکن نیز به تنهایی به صدا و تلقی مردم بدل می‌شود، چنانکه برناردو و مارسلوس به جنبهٔ دیگر این صدا بدل می‌شوند. در نمایشنامهٔ *جعفرخان*... از یك 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 زمینهٔ شرایط مفروض نمایشنامه باز نمی‌تابانند، بلکه آن‌ها در کل نگاه دوسوگرا و منتقدانهٔ حسن مقدم به سنت و تجدد را منعکس می‌کنند. به عبارت دیگرآن‌ها 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 یك صدایی در شرایط مفروض داستان به حساب می‌آیند. حتی گردآفرید ـ که در قسمت کوتاهی از متن ظاهر می‌شود ـ خود به صدایی مستقل بدل می‌گردد. و فردوسی ـ در مقام

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شـاعر- نمی‌کوشـد او را صرفاً به ابزاری برای تحسین خود از دلاوری و میهن پرستی ایرانیان بدل کند.[۸]

۵ . نگاهی به کتاب زبان ، منزلت و قدرت در ایران

در پایان این بحث اجازه دهید نگاهی به کتاب ویلیام بی‌من[۱۰۵] به نام *زبان، منزلت و قدرت در ایران* بیندازیم. زیرا او، تا حدی با وام‌گیری از نظریهٔ عمل گفتاری، کوشیده است ساختار تعاملی زبان ایرانیان را بررسی و ترسیم کند. بی‌شك بررسی و تحلیل دیدگاه‌ها و دستاوردهای او در مورد این ساختار تعاملی برعهده زبان‌شناسان است، اما بد نیست نگاهی به بررسی او در حوزهٔ 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 فرضیهٔ او:

الگوهای بنیادی جامعهٔ 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. حوزهٔ اول تقابل میان درون و بیرون است و حوزهٔ دوم تقابل میان سلسله مراتب و برابری (بی‌من، ۱۳۸۱، ص۳۴).

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 عرصهٔ 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 عین‌حال، باید بداند چگونه در ظاهر رفتار کند. این هشدار که ظاهر را حفظ کن (مراقب وجهه بیرونی‌ات باش!) فراوان گوشزد می‌شود و بسیار هم مورد توجه قرار می‌گیرد، زیرا فرد با کنترل جنبه‌های بیرونی رفتارش می‌تواند خود را از خطر دور نگه دارد و باطنش را حفظ کند (همان، ص۳۵).

....تعهدات مربوط به منزلت اجتماعی در کمتر جامعه‌ای به اندازه ایران جدی گرفته می‌شود. افرادی که در جایگاه برتر قرار می‌گیرند باید به‌حق 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 جامعهٔ ایران، پیوندهای حاصل از رابطهٔ برابری و صمیمت 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، ص۳۶).

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

105 . William O.Beeman

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کـه به‌کلـی الگوهای بنیـادی جامعـهٔ ایرانـی را زیرورو می‌کنـد. او با رفتـار صمیمانه و خودمانـی، حفظ ظاهر نمی‌کند و سـاختار درون و بیـرون را وارونه می‌کند، و در همان حال سـاختار سلسله مراتبی را نیز زیر پا نهاده و در هم می‌ریزد:

دلقـك با کاربرد زبـان به نحوی کاملاً غیر عـادی و به دور از هنجارهای معمول به تماشـاگران امکان می‌دهد که زبان او را خارج از ساختار گفتار متعارف در تعامل‌ها بدانند و به سازوکار آداب او بخندنـد. البته رفتار دلقك بسـیار فراتر از نظام زبان فارسـی می‌رود ـ دامنهٔ نمایش مضحك او به کل سـاختارهای فرهنگی ایرانیان که زیربنای کاربردهای زبانی اسـت گسترش پیدا می‌کند و این کلید درك زیبایی شوخ طبعی‌های اوست. در حقیقت [او] برای تولید طنز، باید زیرسـاخت‌های فرهنگی را خوب بشناسد. نمایش سیاه‌بازی به مثابهٔ (راهبردی) ساختار ستیز در بازنمایی ساختار، شکوه و ظرافت فوق‌العاده‌ای را در کاربرد زبان نشان می‌دهد ـ که نوعی زیبایی‌شناسی بسیار پخته و پرورده است (همان، ص۲۷۵).

عجیب است که در این توصیف سراسر تمجید، آقای بی‌من روشـن نمی‌کند که ویژگی خاص و منحصر به فرد سـیاه به نسـبت دیگر دلقك‌ها در فرهنگ‌های دیگر چیست؟ دلقك، در همـهٔ فرهنگ‌ها، جهان را وارونه می‌کنـد، و این ویژگی دلقك‌های شکسـپیری نیز هسـت. به علاوه، درهم ریختن ساختار سلسله مراتب نیز به قدمت غلامانِ نیرنگبازِ کمدیِ رُمی اسـت که نقـش کارکـردی آن‌ها در کمـدی رم همان نقش دلقك بوده اسـت. چاپلین نیز، به عنوان دلقك، در مثلاً *روشـنایی‌های شهر* رابطه‌ای مشابه با مرد میلیونر برقرار می‌کند، و ما می‌توانیم بازتاب‌های آن‌را در نمایشنامهٔ *ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی* اثر برتولت برشت شاهد باشیم. هنر بی‌من زمانی می‌توانسـت به‌خوبی بـروز کند که او ـ همراه با مورد پژوهی‌های فراوان ـ روشـن کند که سیاه‌بازی در روابط قدرت، سـاختار سلسـله وقایع و شـرایط فرهنگی مبتنی بر درون ـ بیرون چگونه اجرا می‌شود و چه کنش‌های اجتماعی را دامن می‌زند؟ مثلاً پاسخ به پرسش‌هایی از این قبیل ـ اگر محققانه باشـد ـ شـاید جایگاه «سیاه‌بازی» را در تعامـل اجتماعی ایرانیان روشـن‌تر نشـان دهـد: چرا در دوران رضاخان قسـمت اعظم پدیده‌های سـنتی، از جمله سنت‌های نمایشی، سرکوب شد، حال آنکه فرزندش ـ لااقل در مرحله‌ای از حکومت خود ـ به احیایِ آن‌ها همت گماشت؟ برای یـك ایرانی متعارف حضور در نمایش «سـیاه‌بازی» به چه معناسـت؟ به منزله حفظ ظاهر اسـت یا حفظ باطن؟ یـا صرفاً نوعی مشـارکت آیینی اسـت، از آن نـوع که در آیین‌های میرنوروزی، کوسـه 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 ـ از جمله درون و بیرون ـ بود). آیا یك حاجی متعارف اجازه می‌دهد در منزلش سیاه‌بازی اجرا شود؟ آیا شخصیت‌هایی که در سـاختار سلسـله مراتبی جامعه عهده‌دار حفظ و سـلامت باطن تلقی می‌شوند به دیدن سیاه‌بازی می‌روند یا حاضرند از یك اجرای سیاه بازی حمایت کنند؟ آیا شاه ایران به دیدن سـیاه‌بازی می‌رفـت یـا از آن حمایت می‌کـرد؟ در جامعهٔ نیمه مدرن ایران سـیاه‌بازی چه جایگاهی دارد؟ در جامعهٔ

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 شایستهٔ تمجیدهای اغراق‌آمیزی از این دست نیست. اگر سیاه‌بازی را در زمینهٔ سنت‌های نمایشی کمیك در دیگر جوامع و فرهنگ‌ها بررسی کنیم، احتمالاً آن‌را در شمار خام‌ترین انواع آن خواهیم یافت. به علاوه، این نکته همواره مرا به شگفتی واداشته است که وقتی به سنت‌های کمیك ایرانیان رجوع می‌کنیم از شخصیتی چون ملانصرالدین ـ که به عنوان دلقك کمیك ظریف‌تر، پذیرفته‌شده‌تر، پیچیده‌تر، و منحصربه‌فردتر است ـ چشم می‌پوشیم. درست است که ملانصرالدین حامل یك سنت اجرایی نیست (که ای کاش بود) اما بخش مهمی از فرهنگ کمیك جامعهٔ ما و پاره‌ای از فرهنگ‌های نزدیك و مجاور ماست. حضور هنوز زندهٔ او در ضرب‌المثل‌ها و حکمت عامیانهٔ مردم ایران نشانهٔ نقش تعیین کننده‌تر او در تعامل فرهنگی ـ زبانی ایرانیان است. از این نکته نیز نباید غافل ماند که پژوهش در سیاه‌بازی زمانی بارآور خواهد بود که به آن همچون نمایشی کارناوالی ـ به همان گونه که کریستوا شرح می‌دهد ـ نظر کنیم، یعنی نه به عنوان بازنمایی وارونهٔ روابط سلسله مراتبی و درون ـ 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 نزدیك 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 پدیدهٔ مورد تحلیل.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

پی نوشت ها

(۱). نحوهٔ شکل‌گیری موقعیت در نمایشنامه‌های ایرانی نیازمند تحقیق جداگانه‌ای است (این هم از جمله تحقیقات انجام نشده است). معزالدیوان فکری در نمایشنامهٔ تك پرده‌ای دکتر دل افروز موفق می‌شود به یك موقعیت سه‌نفره کمیك شکل دهد، موقعیتی مابین دکتر دل‌افروز مجرد، نوکرش اکبر که او هم مجرد است و زینت، دختری مصمم و مهاجم که با اعتماد به نفس فوق‌العاده‌ای مرد دلخواهش رابه‌دست می‌آورد. در اینجا کنش نمایشی ـ برخلاف بسیاری از نمایش‌نامه‌های فارسی - به خوبی زندگی پیدا می‌کند، به طوری‌که ، همچون هر موقعیت کمیك 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، به‌همین دلیل شرایط باورسازی یا باورپذیری آن مخاطره‌آمیز است (مهم نیست آداب اجتماعی اجازهٔ 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 گزارهٔ «انشایی» و گزارهٔ «اخباری» قائل شده‌اند. گزارهٔ 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، *گنجینهٔ خرد (بررسی تحلیلی منطق در مهد تمدن اسلامی)* ، جلد دوم؛ مباحث الفاظ. تهران، انتشارات الزهرا، ۱۳۶۹. اینکه قدمای ما تا چه حد این تقسیم بندی را بسط و گسترش داده‌اند بر نگارنده نامعلوم است. مترجم کتاب *افعال 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) . مثلا 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: *فلسفهٔ زبان*، احمد ایرانمنش. احمدرضا جلیلی (تهران، دفتر پژوهش نشر سهروردی، ۱۳۸۱) صص۹۴ به بعد.

جی. هیلیس میلر: *پیرامون ادبیات* . علی‌اصغر بهرامی، تهران. نشرنی، ۱۳۸۴.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

جاناتان کالر: *نظریهٔ ادبی*، فرزانهٔ طاهری، تهران، مرکز، ۱۳۸۲.

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

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

(۶) . نیز برای آشنایی با دیدگاه‌های سرل وبحث مبسوط و روشنگر او دربارهٔ آستین بنگرید به: مگی براین: *مردان اندیشه*، عزت‌اله فولادوند، تهران، طرح نو، ۱۳۷۴، صص۳۱۱ ـ 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 [=اجرا کننده] می‌کند تا قطعی[= تعیین کننده] ... . 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 یك مشغله پویاست... . خواننده باید در پاسخ به فراخوانی اثر کار ـ گفتِ کنشی دیگری به زبان آورد: «قول می‌دهم باورت کنم».جمله آغازین مشهور موبی دیك اثر هرمان ملویل ، با فراخواندن واکنش خواننده آن، ضرورت کنشی دوگانه را تصریح می‌کند. به علاوه، این جمله از آن جملاتی است که در یك شخصیت خیالی حیات می‌دمد.«به من بگویید اسماعیل». هر چند می‌توان این جمله را به عنوان یك اجازه خواند: «اگر خوش دارید می‌توانید به من اسماعیل بگویید» ، 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 به‌صورت یك 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: «می پذیریم به شما اسماعیل بگوییم»، یا «چنین کاری نمی‌کنم. ابلهانه می‌نماید» . ادای تلویحی جملهٔ کنشی ـ واکنشی، نخست پذیرش رسمی یك قرارداد است. همین گفتن« آری» همان « بگشای سزامی» [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 غیراین‌صورت، «خیر» (صص۵۸-۵۷). در ادامه، میلر بیان اجرا کنندهٔ «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 به‌راستی اتفاق افتاده است» . تفاوت میان شهادت ادبی و شهادت «واقعی» در آن است که برای تحقیق دربارهٔ یا تکمیل آنچه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 شهادتِ جهانِ واقعی را پرکرد . اما ادبیات برعکس اسرار خود را حفظ می‌کند».(ص۱۵۱) میلر ادبیات را فرمی طفیلی وار نمی‌داند ، بلکه به واقعیت آن به عنوان «واقعیت مجازی» اشاره می‌کند: «تاجایی که بپذیریم اثر ادبی کنشی[اجراکننده] است تا قطعی [تعیین کننده] ، اثر باید از قانون عمومی ناشناخت‌پذیری ـ 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 ادراك کسی خلق می‌کنند که به یکی از آن دستگاه‌های واقعیت مجازی مجهز باشد. وقتی خانواده رابینسون سوئیسی یا دشمن اثر جی.ام. کوتزی را می‌خوانیم،کتابی که در دست می‌گیریم یك دستگاه تولید واقعیت مجازی است» (صص۱۵۳ ـ ۱۵۲)

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

حسین نوربخش: ***کریم شیره‌ای دلقك مشهور ناصرالدین شاه***،تهران، کتابخانه سنایی، احتمالا ۱۳۴۷.

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

در مورد اینکه متن موجود ثبت یك 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 می داند.

(۸) . ممکن است این شبهه پیش آید که آنچه در اینجا ویژگی نمایشی نامیده شده اساساً ویژگی ادب و هنر سنتی و کلاسیك است، و جستجوی آن در ادبیات و نمایشنامه‌نویسی مدرن مطالبه‌ای است نابجا. درست است که حرکت به سمت ذهنیت شخصی هنرمند یك ویژگی مدرن است، اما در هنر و ادبیات غرب ، که خود مثال بارز این تحول است، حرکت فوق لزوماً 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 تشخص پیدا کرد، اما این تشخص به قیمت سرکوب متن («گفته») به انجام نرسید. آقای ضیاء موحد در بررسی سعدی به این نکته در ادبیات گذشتهٔ ما اشاره می‌کند:

در شعر چنین شاعری [سعدی] سخن‌گوی اصلی، ذهنیت

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

شخصی خاص یا فلسفه‌ای خاص نیست، بلکه مجموعهٔ یك فرهنگ است که با همهٔ صداهای گوناگون آن به سخن درمی‌آید و آنچه بدین مجموعه وحدت می‌بخشد و آن‌را خاص سعدی می‌کند هنر کلامی او یعنی رفتار او با کلام و زبان است و چگونگی شکل بخشی دوبارهٔ او بدین مصالح و میراث. شناسنامهٔ سعدی همین شناسنامهٔ هنری است. شاید یکی از دلیل‌هایی که از زندگی شخصی شاعران کلاسیك، برخلاف شاعران مدرن، اطلاع موثقی نداریم همین کم‌رنگ بودن، و در واقع، بیرنگ بودن زندگی شخصی آنان، در برابر حضور و سلطهٔ سنت و فرهنگ باشد. هر اثر کلاسیك ادامهٔ اثر یا آثار کلاسیك دیگر است و آنچه آن‌را 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، صص۲ ـ 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 جانانهٔ جمیز جویس را از فرم نمایشی مرور کنیم. جویس ضمن مقایسهٔ سه شیوهٔ غنایی، حماسی و نمایشی می‌نویسد:

*شکل غنایی در واقع ساده ترین پوشش لفظی یك لحظهٔ احساس است... شکل حماسی پدیده‌ای است ناشی از ادبیات غنایی، ... این داستان دیگر به طور خالص داستانی شخصی نیست. شخصیت هنرمند، چون دریایی حیات‌بخش با گردش گرداگرد شخصیت‌ها و کنش داستانی، مستحیل در خود داستان می‌شود.... شکل نمایشی زمانی حاصل می‌شود که نیروی حیات‌بخشی 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 یك فریاد یا یك آهنگ یا یك حالت است و سپس داستانی سیال وروشن، **سرانجام خود را از وجود می‌پالاید**، یعنی **وجودی رها از خویشتن می‌یابد**.... هنرمند، چون خدای آفرینش، در درون یا پس یا فراسو یا فراز دست ـ ساخته خویش برجای می‌ماند، نامرئی، از وجود پالایش یافته، بی‌تفاوت و سرگرم گرفتن ناخن خویش.* **(تأکیدها از من)**

[له اون ایدل، *قصهٔ روانشناختی نو*، ناهید سرمد، تهران، شباویز، ۱۳۶۹، صص۴ ـ ۱۶۳.]

توجه کنیم که تأکید جویس بر پالایش راوی از وجود خود به‌حدی 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 ـ و فراسویی نه چندان دوردست ـ 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. درعین‌حال، کنار می‌ایستیم تا بازیگری خویش را نظاره کنیم **(همان، ص۱۶۵).**

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

در قصهٔ روان‌شناختی ***نویسنده هیچ جا به چشم نمی آید***. ناگاه خود را به مسند کنار پنجره می‌یابیم. نویسنده درگوشه‌ای 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 درعین 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،ص۱۹۱،تأکیدهاازمن)

هدف نویسنده در قصهٔ ذهنی نهادن خواننده در درون ذهن شخصیت است... در قصهٔ سنتی نویسنده حضور دارد . او معمولاً داستانی را به روایت درمی‌آورد که گرد آدمهای معین و رویدادهای زندگی آنان می‌گردد. در قصهٔ ذهنی، نویسنده ـ به بیان جویس ـ از «وجود پالایش یافته است» و آدم‌ها، ***به طریق خود و نه به طریق نویسنده، ناچار به روایت داستان خویشند*** (همان ،ص۲۷۱،تأکیدازمن).

ما دیگر در زمان گذشته، در آن« روزی که از روزگاران گذشته» ای که اغلب داستان‌سرایان برمی‌گزینند، نیستیم.***زمان در قصهٔ ذهنی همیشه این جا و این دم است***. خواننده اندیشه‌ها و ادراك را در همان لحظه‌ای می‌خواند که به ذهن راه می‌یابند یا احساس می‌شوند. این خاصیت است که در قصهٔ جریان سیال ذهن احساس این جا و این دم را برمی‌انگیزد. (همان،ص۲۷۴،تأکیدازمن).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

ایبسن، هنریك. *دشمن مردم*، اصغر رستگار، اصفهان ، نشر فردا، ۱۳۷۸.

براهیمی، منصور.«یك کتاب در یك مقاله: فهم متن نمایشنامه(۲)»، *خیال*. فصلنامهٔ فرهنگستان هنر. ش۱۵، 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 فلسفهٔ زبان)*، محمد علی عبداللهی، قم، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی .

فکری، معزالدیوان. *نمایشنامه‌های تك‌پرده‌ای*، به کوشش معصومهٔ تقی‌پور، تهران، روزبهانی، ۱۳۸۱.

فروگ، ویلیام. *فیلمنامه‌نویس از نگاه فیلمنامه‌نویس*، ترجمهٔ فیروزهٔ مهاجر و کاوشگر. تهران، سروش، ۱۳۶۶.

کات یان، *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 الممالك فکری ارشاد. *حکام قدیم، حکام جدید (سه تیاتر)*، به کوشش حمید امجد، تهران، نیلا، ۱۳۷۹.

هاج، فرانسیس. *کارگردانی نمایشنامه (تحلیل، ارتباط‌شناسی، سبك)*، 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدماتی درباب نقد آثار معماری و شیوه‌های آن در دورهٔ جدید

دکتر حمیدرضا خویی
عضو هیئت علمی
دانشگاه شهید بهشتی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

هدف از مطالعهٔ شیوه‌های نقد، فهم نقد و آموختن نقادی درست است. اما در متون معماری نحوهٔ دسته‌بندی شیوه‌های نقد، محل اختلاف است. پس باید پرسید: ملاك درست دسته‌بندی چیست؟ با موشکافی درمی‌یابیم که انواع نقد با چند سلیقهٔ اصلی دسته‌بندی شده: گروهی برپایهٔ «لحن» و گروهی بر اساس «موضوع» و برخی بر مبنای «هدف» نقد - که هیچیك را نمی‌توان ملاك اصلی دانست-. آنچه مایهٔ تمایز ماهوی انواع نقد است، نه «لحن» و نه «هدف» و نه «موضوع» نقد، بلکه «موضِع» منتقد یا «نقطهٔ عزیمت» نقد است. «نقطهٔ عزیمت» موضوع یا معرفتی است که نقد برآن بنا شده‌است. «نقطهٔ عزیمت» یا «موضِع» 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 دورهٔ جدید حقیقت واحدی دیده‌می‌شود که ناشی از ماهیت غیرهنری آن است. با این حساب نقد در دوران جدید، یك نقد است- هرچندکه جلوه‌های متنوعی دارد. در نقد جدید تتبعِ صرف، اصل کار است، بطوریکه کار نقد منحصر به بررسی «وقایع» مربوط به اثر می‌شود. در این نقد هرچیزی بارعام 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 می ماند.

کلیدواژه ها

نقد، نقد معماری، نقد اثر معماری، شیوهٔ نقد، روش نقد، آداب نقد، انواع نقد، نقطهٔ عزیمت، تحویل‌گرایی، نقد هنری.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

موضـوع این نوشـته، نقد معماری و شـیوه‌های آن در دورهٔ اخیـر اسـت؛ معهذا، حکایت نقد معماری از دیگر حوزه های هنر جدا نیست. معمـاری اگرچـه وجـهِ کاربـردی مفصلـی دارد (و از ایـن جهـت از سـایرهنرها فاصلـه گرفته است)، اما وجهِ غائیِ آن کیفی و معنایی است. نقد معمـاری در عرصهٔ کاربرد، چنـدان ابهامی ندارد، زیرا بـا موضوعات کمّی و مـادی و قابل اندازه گیری مواجه اسـت. لیکـن وقتـی نقد به عرصـهٔ کیفـیِ معمـاری پـا می‌گـذارد و دربـارهٔ فضا یـا همان وجـهِ هنری معمـاری سـخن می‌گوید، همان جـا ابهامات رُخ می‌نماید و همان سـؤالاتی مطرح می‌شـود که در همهٔ حوزه های هنر، پیرامون نقد هنری جریان دارد. لذا، تأمل در نقـد معماری، فاصلهٔ ماهوی با بررسـی نقد در دیگر هنرها ندارد.

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

انواع نقد معماری و نقطهٔ عزیمت در نقد

سـابـقـهٔ اشـتـغـال جـدی بـه نقد معماری، به اواخـر قرن نوزدهم مـیـلادی بـازمـی‌گـردد. اگرچه می‌توان سابقهٔ بیشتری برای نقد سراغ کرد و حتی نشانه‌هایی از نقد معماری را در اواخر قرن دوم میلادی جست؛ بااین حال، از همان اواخر قرن نوزدهم است که رفته رفته قشری از منتقدین پیدامی‌شود.[1]

بـا نخسـتین تأمـل در انواع نقـد در این دو سـده، آنچه خود را بـه رُخ می‌کشـد، آداب و روش‌هـای گوناگون نقد معماری اسـت. به‌نظر می‌رسد که با تدقیق در همین روش‌ها و نقاط تمایزشان، می‌تـوان حقایـق بسـیاری را درباب ماهیـت نقد جدید دریافـت.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

انواع نقد

هدف از شناسایی انواع نقد، تأمل بیشتر در حقیقت نقد و نقادی است. تأمل در ماهیت نقد نیز به نیّت شناسایی راه درست نقادی انجام می‌شود[۲]. لذا، بخشی از مسیر جستجوی نقد معمارانهٔ درست، از مطالعه و بررسی و به‌ویژه، مقایسهٔ انواع نقد معماری می‌گذرد. پیداست که پیش از مقایسهٔ 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 نحوهٔ دسته‌بندی و آنچه ملاك و معیار چنین کاری قرار می‌گیرد، اختلاف است. حتی در داخل دسته‌بندی یك منبع مشخص نیز از این نظر عدم یکدستی مشاهده می‌شود. لذا، در مطالعهٔ دسته‌بندی‌ها، یکی از پرسش‌ها این است که ملاك درست دسته‌بندی چیست؟ نکتهٔ پر اهمیت دیگر اینکه ،گاه در برخی از دسته‌بندی‌ها برخی‌شیوه‌ها را می‌توان عضوی از شیوهٔ دیگر تلقی کرد. بدین ترتیب، دسته‌بندی‌های عرضه‌شده، مرزهای روشن و آشکاری ندارند و درهم می‌غلتند. پس لازم است که با مطالعه و بررسی آن‌ها، نظم روشن‌تری را پیدا و معرفی‌کرد.

ملاك و معیار دسته‌بندی انواع نقد

دسته‌بندی نقد، مستلزم اتکاء به اساس و مبنایی روشن است تا بر پایهٔ آن بتوان حد و مرز شیوه‌ها را به وضوح معلوم کرد. چنان‌که آمد، برخی صاحب‌نظرانِ نقد معماری و نقد هنری، قائل به روش‌های مختلفی در این کار درقالب مباحثی چون اصولِ زیبایی‌شناسی و زندگی هنرمند و فلسفه و اخلاق و احساس و سبك‌های هنری و شکل و صورت آثار می‌باشند[۳]. در حوزهٔ نقدادبی نیز کمابیش همین تلقی حاکم است، اگرچه، تعدد موضوعات در این حوزه بیش از دیگر حوزه‌ها خودنمایی می‌کند[۴]. پیتر کالینز[۵] در کتاب *دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن* (کالینز، ۱۳۷۵) از قیاس‌ها و تعابیر گوناگونی که نشانگر رهیافت‌های نقادانه‌اند، سخن گفته است؛ که عبارتنداز: 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[۶] از برداشت‌های مختلف همچون محتواگرایانه (تعابیرسیاسی و فلسفی و علمی و اقتصادی- اجتماعی و مادی‌گرایانه و...) و جسمی- روانی (با گوشهٔ

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 ادب و روش‌های متین نقد باز شود.
۳. این نوع از دسته‌بندی طرفداران بسیاری دارد.
۴. مطالعات نقد ادبی، از همهٔ حوزه‌های دیگر هنری مفصل‌تر و با سابقه‌تر است. بسیاری از محققینی که در باب روش‌های نقد در دیگر حوزه‌های هنری نوشته‌اند، از حوزهٔ نقد ادبی الگو برداشته‌اند.
5. Peter Collins
6. Bruno Zevi

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چشمی به روان‌شناسی) و صورت‌گرایانه سخن گفته است (زوی، ۱۳۷۶). دسته‌بندی او هم از دسته‌بندی قبلی، دور نیست. اما وین اَتو[۷]، تقسیم بندی دیگری را معرفی می‌کند (Attoe,1978). وی از سه دستهٔ هنجاری(معیاری)[۸] و تفسیری[۹] و توصیفی[۱۰] سخن گفته است (خویی، ۱۳۸۱، صص ۱۵۵-۱۴۰)، اگرچه با نظری به کتاب او، می توان ملاحظه کرد که نقدهای هنجاری او گاه توصیفی و گاه تفسیری هستند. بدین ترتیب، اَتو موضوعاتی چون زیبایی‌شناسی و فلسفه و اقتصاد و امثال آن‌را به کناری می‌نهد و در عوض، روش بحث و نقد و منطق و استدلال منتقد (و خلاصه نحوهٔ سیر و سلوك ناقد در کار نقد) را مطمح نظر قرارمی‌دهد، 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 به‌عنوان موضوعات قابل توجه منتقد سخن گفته است. متیو لیپمن[۱۱] از سه زمینهٔ دیگر نام می‌برد که عبارتنداز: «تبیین، توصیف، توجیه، تفسیر و ارزشیابی» (Cited by : Atto,ibid,P.8.Lipman,1967,pp.132-134)

تلقی او قرابتی به دسته‌بندی اَتو دارد.

جای دیگر، نقد به سه دستهٔ «تاریخی، اصلاحی و قضاوتی» تقسیم شده است (Cited by : Atto, ibid, P.8.Green, 1973, P.369). این یکی، بدین معناست که در نقد یك بار به مباحث تاریخی و تأثیر تحولات تاریخی نظرمی‌شود، یك بار به اصلاح اثر و یك بار هم، درست و نادرست اثر ارزیابی می‌شود. و همچنین، از والتر اَبل[۱۲] نقل شده که شش سنت در عالم نقد هنری وجود دارد: «نمادنگاری، زندگی‌نامه‌ای، موجبیت تاریخی، زیبایی‌شناسی کاربردی، زیبایی‌شناسی متأثر از روان‌شناسی و مشاهدهٔ 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 طرزتلقی مشترکی دراین باره وجودندارد. عدم وجود زبان و فهم روشن در این زمینه، بیش از هرچیز از فترت تفکر در حوزهٔ نقد و نقادی ناشی می‌شود[۱۳]. این کمبود منحصر به جامعهٔ فرهنگی ما نیست، بلکه در مغرب‌زمین هم که نظریهٔ معماری و هنری سابقه‌ای دارد، باز تفکر دراین باب به اندازهٔ 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. Wayn Attoe
8. normative criticism
9. interPretive criticism
10.discriptive criticism
11. Mathew Lipman
12. Walter Abell

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

می‌بایـد ملاك و معیاری دسـت و پاکرد. اما، چه چیزی را می‌توان به عنوان ملاك مرزبندی و تفکیك شـیوه های نقـد پیداکرد و اینکه بر چه اساسـی می‌توان برخی انواع را از برخی دیگر کلی‌تر دانسـت (تا پاره‌ای در دل پاره‌ای دیگر قرارگیرد)، که مستلزم درنگ بیشتری است.

آراء مورد بحث، آن‌قدرها هم متفرق نیستند که تنها مایهٔ سردرگمی باشـند. با اندك موشکافی‌ای می‌توان دریافت که به‌طور عمده، دسـته‌بندی نقدها، با چند سـلیقهٔ اصلی شـکل گرفته اسـت. یك دسـته از مباحثی چون: تبیین و توصیف و توجیه و تفسـیر سخن می گویند، لیپمن و اَتو از این گروه‌اند. دسـتهٔ دیگر، انـواع نقد را برپایهٔ مباحثی کلی چون: جامعه‌شناسی و سیاست و اقتصاد و اخلاق و فلسفه و کاربرد و روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی و سبك و انـواع، و امثال آن منظم کرده‌اند- گرایشـی که در میان صاحب‌نظران عمومیـت دارد- لیونلو ونتوری[۱۵] و برونو جنتیلـی[۱۶] و آرماندو پلب[۱۷] و رزاریو آسـونتو[۱۸] و برنارد مه‌یرز[۱۹] و برونو زوی و پیتر کالینز و والتر اَبل و بسیاری دیگـر، به این گرایش تعلق دارند (برای اطلاع بیشـتر نك به: ونتوری، ۱۳۷۳. اتینگهاوزن، ۱۳۷۴). اما، آنجایی که از نقد هـای تاریخی و اصلاحی و قضاوتی سـخن آمده (Cited by:Atto،ibid،P.8،Green،1973،P.369) گرایش دیگری آشکارمی‌شـود. نقدِ اصلاحی به معنی تفسـیر و تحلیل اثر به نیّت اصلاح آن اسـت، یعنـی: نقد بـه نیّت 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 سابقهٔ آن در متون بیشتر است کثرت طرفداران، مؤید اعتبار بیشتر نیست. اتکاء به یك طبقه‌بندی نیازمند دلایل یقین آورتری است. اگر خواهان دستیابی به طبقه‌بندی مبنایی روشنی هستیم، می‌باید در حقیقتِ هریك از نظام‌های پیش گفته تعمق کنیم.

دسته‌بندی بر پایهٔ لحن نقد و شیوه‌های متمایز نقد معماری

بهترین نمایندهٔ دسـتهٔ اول، وین اَتو و کتاب او: *معماری و اندیشهٔ نقادانه* است. وی در نظام خود از سه دستهٔ نقـد معیـاری و نقد تفسـیری و نقد توصیفی سخن گفته اسـت. هرچند که مراد او از این تفکیك، به هیچ وجه این نبوده که نقدها، یا معیاری یا توصیفی، یا تفسیری‌اند. چراکه وی معتقد اسـت می‌توان آمیزه‌ای از انواع فوق را در یك نقد مشـخص، تشـخیص داد. مقصـود وی از این طبقه‌بندی بیان این نظر است که: گفته‌ها و نوشته‌های یك منتقد، گاه از معیارهایی در ذهن وی خبرمی‌دهند، گاه حال و هوای تفسیری دارند، یا برخی اوقات توصیفی‌اند. اَتو، طعم‌ها ومزه‌های نقد (همچون تبیین و توصیف و تفسـیر و تحلیـل و توجیه و تأویل) را آشـکارمی‌کند. این‌هـا، فنـون و شـگردهای منتقد است. شگردهایی که بنا به قصـد و نیّت به کار می‌آید.

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

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اما اگر در ماهیت تمامی این واژه‌ها دقت کنیم، درمی‌یابیم که جملگی تجلی‌های گوناگون همان واژهٔ نقدند. 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 واژهٔ 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 هریك از گونه‌های نقد پنهان است.

لذا اگرچه سخن گفتن از نقدهای توصیفی و تحلیلی و تفسیری و امثال آن، مایهٔ آشنایی با معانی هرکدام است، که البته خود این کار فواید بسیار دارد؛ اما، چنین تفکیکی نمی‌تواند مایهٔ تمیز انواع مستقلی از نقد شود. این تفکیك 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 تفکیك‌کرد، معهذا این واژه ها اغلب از منطق کلام حکایت می‌کنند و ناظر بر مراتب مختلف نقدند و نه شیوه های مختلف. در درون هر روش نقد، جنس بحث، گاه تحلیلی و گاه توصیفی و گاه تفسیری است. براین‌اساس، رأی مذکور نمی‌تواند انواع روش‌های متمایز نقد معماری را معرفی کند. لذا دسته‌بندی نقد بر پایهٔ لحن نقد یك دسته‌بندی مبنایی نیست.

دسته‌بندی موضوعی

دسته‌بندی دوم، به موضوعات مختلفی اشاره می‌کند و در هر یك از انواع آن، منتقد به موضوعی خاص (فی‌المثل زیبایی‌شناسی) توجه می کند. اما موضوعات مختلف چه جایگاهی در نقد معماری دارند؟ برای پاسخ به این پرسش گشت وگذاری 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 دست اندرکاران 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 لغت نامه‌ها 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

- 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، درقالب یکی از مباحث این مجموعه جای دارد[۲۲]. البته، می توان با دقت بیشتر، موضوعات دیگری نیز اضافه کرد. با این حال، می‌توان اطمینان داشت که این مجموعه اغلبِ موضوعات قابل اعتنا را در برگرفته است.

مباحث یادشده نشان می‌دهد که در نقد معماری دربارهٔ چه چیزهایی سخن گفته می‌شود. اما، اگر به سادگی نتیجه بگیریم که هریك از این موضوعات یا هر چند موضوعِ هم‌جنس را می‌توان معادل نوعی روش مستقل نقد تلقی کرد، پس باید گمان کرد، با مقایسه و بررسی این موضوع‌ها می‌توان نقد درست را پیداکرد؛ و اگر بتوان فهمید که کدام‌یك از این موضوع ها اهمیت بیشتری در آثار معماری دارد[۲۳] یا نقش تعیین کننده‌تری دارد، آن‌گاه هدف حاصل شده است. واگر در این مسیر دریابیم که هیچ یك بر دیگری رجحان ندارد، لاجرم نتیجه خواهیم گرفت که همهٔ این شیوه‌ها هم‌ارزش‌اند و هریك به‌جای خویش نیکو است.[۲۴] به‌دنبال 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 مشترك است. اگرچه شیوهٔ نقدشان متفاوت می‌باشد. به عنوان مثال، دو نقد متفاوت، هر دو نکاتی دربارهٔ شناسنامهٔ طرح و برنامهٔ آن ارائه می‌دهند و طرح را توصیف می‌کنند، و هر دو، هم از شرایط اجتماعی و هم از شرایط فرهنگی سخن می‌گویند؛ بااین حال، ازنظر روش نقد متفاوتند. حقیقتاً هم اگر به متون نقادانه‌ای که از گرایش‌های مختلفی در روش شرح و تفسیر و تحلیل آثار خبرمی‌دهند نظرکنیم درخواهیم یافت که به اغلبِ مباحثی که پیش از این فهرست شد توجه کرده اند. بدین معنا که در هر روش از نقد، (اگر آن روش به‌صورت کامل خود تجلی پیداکرده باشد)[۲۶]، همواره اطلاعاتی دربارهٔ طراح و کارفرما، مشخصات طرح، برنامهٔ آن، نکات فنی، راه حل‌های کاربردی، اشاره به نسبت طرح با انواع معماری و سبك‌ها، 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 ملاك دسته‌بندی مبنایی نقدها قرارگیرند.

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 آن‌باره 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 جنبهٔ 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 یك اثر معماری، در بخشی از کار می‌باید دربارهٔ نکات فنی آن سخن

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چنان کـه یك‌بـار آمد، هریـك از روش‌های نقـد معماری می‌خواهـد و می‌کوشـد تا اغلـب مباحـث و موضوعات مذکـور را مطمح نظـر قراردهد.[۲۷] آنچه ایـن روش‌ها را از هـم جـدا می‌کند، نه نـوع موضوعاتی کـه مورد بحث قـرار می گیرد، بلکه نحوه‌ای اسـت که مطابق آن مباحث مختلف بررسـی می‌شود. تفاوت و تمایز نقدها از مبنای دیگری برمی‌آید، که باید آن‌را پیدا کرد.

دسته‌بندی نقد بر پایهٔ هدف نقد

عـلاوه بـر دو تلقـی بـالا، اندیشـهٔ دیگـری نیـز در آغـاز ایـن مباحث بـه ذهـن خطورکرد. مبنـی براینکه شـاید بتـوان نقدهـا را براسـاس مباحثی چون «نقد به قصد اصلاح و بازسازی» یا «نقد به قصد قضاوت» و امثـال آن دسـته‌بندی کرد. این نظـر،در فعلیت امر از اهـداف نقد سـخن می‌گویـد و آرزوها و دسـتاوردهای آن را به مـا می‌شناسـاند. بااین حال، نمی‌تـوان آن را، اساسـی درسـت بـرای دسـته‌بندی نقدهـا، قلمدادکرد. زیـرا، اگرچه هدف و انتظار از نقـد می‌تواند ملاکی برای تحقیـق به‌منظور شناسـاییِ آداب درسـت نقـد و نقادی محسـوب شـود، هیچ‌گاه خـودِ نقد نیسـت و نباید با آن خلط شـود. به بیان دیگر، اگر محققی در مسـیر تحقیق در اهـداف نقـد، بتوانـد همـهٔ هدف‌هـا و آرزوهای ممـدوح و پسـندیدهٔ آن را شناسـایی کند، پاسخی به پرسـش از روش‌هـای نقد نداده است. او پس از تنظیم اهداف نقد، حداکثر می‌تواند بپرسـد که راه دسـت‌یافتن به مقاصد نقد چیست.[۲۸] اما، چنان که تاکنون آشکارشـد، برای پاسـخ به این پرسش در وهلهٔ نخست لازم آمده که انواع نقد (و به‌عبارتی انواع پاسخ‌های پرسش بالا) معلوم و شناخته شود، تا متعاقب آن تعمق در پرسش از آدابِ درستِ نقدِ معماری، اساس و بسـتر مناسـبی پیداکند. با این تفاصیل، تذکر این معنا حاصل می‌شـود که سـخن گفتن از اهداف مختلف نقد، حاصلی برای دسـته‌بندی نقدها از حیث روش‌های نقد و نقادی نخواهد داشت.

موضِع منتقد و دستَه‌بندی روش‌های مستقل نقد معماری

به‌نظرمی‌رسـد کـه هیچ یـك از تلقی‌هـای فوق‌الذکر، نتوانسـتند هادی ما برای تأسـیس دسـتگاه اصیـل و مبنایـی نقـد معمـاری باشند. بنابراین، پرسشِ نخست، همچنـان بی‌پاسـخ مانده اسـت. بااین حـال، به اقتضـاء تأملی که در انواع دسـته‌بندی‌ها صـورت گرفـت، آن پرسـش در پرتو نور و روشـنایی بیشـتری قرارگرفته اسـت و جهـت و خطـابِ پرسـش، وضوح بیشتری یافته است.

گفتیم که درمیان انواع دسـته‌بندی‌های نقد، دسـته‌بندی دوم، یعنـی آنکـه نقدهـا را برپایهٔ موضوعات و مباحث مختلـف طبقه‌بنـدی کرده، از جانـب محققیـن زیـادی توصیـه شـده اسـت.

(ادامه) گفت. درمرحلهٔ دیگر می‌باید به وجوه کاربردی پرداخت. جای دیگر، عوامل اجتماعی را می‌باید مورد بررسی قرار داد، و به‌همین ترتیب. مطابق این نظر ، هرکدام از این موضوعات، ناظر به وجهی از حقیقت اثر معماری است و لذا می‌باید هرکدام را در جای خود مورد توجه قرار داد.

۲۵. فی‌المثل در نقد یك کودکستان، 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، نزدیك 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 یك مدل برای سنجش آثار معماری، از: چرمایف، سرج و الکساندر، کریستفر، عرصه‌های زندگی جمعی و خصوصی، ترجمهٔ منوچهر مزینی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۶.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

به‌عـلاوه، می‌دانیـم کـه این‌گونـه دسـته‌بندی، در دیگر حوزه‌هـای هنـری چون ادبیات و سـینما سـابقهٔ زیادی دارد. همچنین گفتیم که کثرتِ طرفداران و سابقهٔ طولانی یك نظر، نمی‌تواند استدلال قانع‌کننده‌ای برای پذیرفتن آن باشـد. بااین حال، نمی‌توان منکر شد که سابقهٔ این نظر، دسـت‌کم ما را وامی‌دارد که دربارهٔ آن بیشتر تفکر کنیم و آن‌را با تحلیلی شـتابزده کنارنگذاریـم. اگرچه، نتیجه گرفته‌ایـم کـه بـرای تحقیـق در آدابِ درسـتِ نقـادی، نمی‌تـوان نقدها را برپایهٔ موضوعِ‌صرف طبقه‌بندی کرد، اما باید توجه کنیم که با به‌کاربسـتن لفظِ «صرف» هنوز تحلیل خود را تمام نکرده‌ایم.

چنان‌که پیش از این آمد، در هریك از انواع نقد، سروکلهٔ مباحث متنوعی پیداست ـ و البته، این حقیقت مؤید این نظر بود که نمی‌توان نقدها را برپایهٔ موضوعِ صرف دسته‌بندی کرد- اما جای این پرسش وجود دارد که اگر سروکلهٔ انواع موضوعات و مباحث را می‌توان در هریك از شیوه های 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. بایدگفت 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 یك نقدِ کاربردی، از مباحث تاریخی هم سخن گفته می‌شود، اما، بااین 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 است‌که هویت نقد را معلوم می‌کند. این واسطه چیست؟

آنچه نقدِ کاربردی را تعیّن می‌بخشد، تنها توجه به مباحث کاربردی نیست، زیرا همان‌طورکه گفته شد، یك نقد کاربردی می‌تواند از اجتماع و تاریخ و سبك‌ها نیز سخن بگوید. همچنین آنچه نقدِ معنایی را هویت می‌بخشد نیز فقط توجه به معانیِ طرح، و بحث و فحص در وادی مفاهیم نیست. چراکه نقد معنایی نیز می‌تواند به نکات اجتماعی و اقتصادی و کاربردی و فنی و زندگی‌نامه‌ای و روان‌شناسی، نظرکند. آنچه نقد را تشخص می‌بخشد، صرفاً موضوعی خاص نیست بلکه «نقطهٔ عزیمتِ» نقد است، یا همان مقام و موقفی که نقد برآن پایه شکل می‌گیرد. «نقطهٔ عزیمت» در نقد، موضوع یا مبحث یا دانش و معرفتی است که ابتناء نقد برآن است. به بیان دیگر، در هر شیوهٔ نقد، علم و مبحثی وجود دارد که منتقد، اثر معماری را از آن منظر می‌نگرد. لذا «نقطهٔ 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 واسطهٔ مجال اندك، تنها پاره‌ای از بهترین نکات اثر (به زعم نویسندهٔ آن) پرداخته باشد.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نقد سبك‌شناسانه، از منظر سبك‌های معماری آغازمی‌شود و منتقدْ دانش و معلوماتی را که در حوزهٔ سبك‌شناسی وجوددارد پایگاه نقد خود قرارمی‌دهد. اگرچه او می‌تواند از مباحث تاریخی یا کاربردی نیز استفاده کند، اما همواره اتکاء وی بر سبك‌شناسی خواهدبود. همین است که به نقد او خصلت سبك‌شناسانه می‌دهد، اگرچه حتی ممکن است مقدار اظهارنظرهای او دربارهٔ مباحث سازه‌ای طرح، از آنچه دربارهٔ سبك می‌گوید (در ظاهر کلام)، بیشترباشد. نقد فلسفی را منتقد با زبان فلسفی می‌نویسد یا می‌گوید و سخن او فیلسوفانه است، اگرچه دربارهٔ جامعه و تاریخ و سبك‌ها و روان‌شناسی و شکل و معانی نیز شرح و بسط می‌دهد. لیکن فتح باب او، ازجانبِ فلسفه و اندیشهٔ فلسفی است. منتقدِ اجتماعی، جامعه‌شناسانه می‌نویسد. او اصلاً جامعه‌شناس است یا به جامعه‌شناس تشبه‌کرده‌است، هرچندکه ممکن است نقد او خالی از مباحث غیراجتماعی هم نباشد. نقد فنی، اصلاً متعرضِ مباحث فن‌آورانه بوده و متکی بر دانش‌های فنی است، اما شاید از زیبایی هم سخن‌بگوید. باری، اینجا آنچه مایهٔ تمایز شیوه‌هاست، خاستگاه نقد است، آنجا که نقد می‌ایستد و پامی‌گیرد.

برپایهٔ آنچه آمد، حقیقتِ دسته‌بندی نقدها برپایهٔ موضوع‌ها و مباحث و دانش‌ها، معلوم می‌شود. بنابراین، آنچه مرز میان نقدها را معلوم می‌کند، صرفِ موضوع نیست، بلکه انتخاب موضِعی معین به‌مثابه نقطهٔ عزیمتِ نقد است. به‌دنبال فهم این مطلب، دسته‌بندی نقدها برپایهٔ مباحث و علوم مختلف، وضوح و روشنی یافته و به چیزی قابل درك و آشنا تبدیل شده است، آنقدر که ما را اِقناع می‌کند و محقق را دروضعیت قبول قرارمی‌دهد.[۲۹]

تأملی در حقیقت نقد جدید و نقطهٔ عزیمت منتقد

تردیدی نیست که اشتغال به‌کار معماری منحصر به دو قرن جدید نیست. حتی تلقی معماری به‌عنوان هنر و نه یك 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 جستجوکرد.

چنان‌که آمد، درنظری به انواع نقد معماری چنین به‌نظر می‌رسد که انواع روش‌های منتقدین، برپایهٔ مواضع ایشان بنا شده است و اطوار نقد برخاسته از مواضع است. در انواع مواضع، که گاه هرکدام به طور مستقل و گاه هر چند موضع در یك متن نقادانه رخ می‌نماید، حقیقتی واحد وجود دارد. این وحدت در ماهیت غیرهنری اغلب آن‌ها

۲۹. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ جایگاه موضع در نقد، نك :
خوبی، حمیدرضا، نقد و شبه نقد- تأملی در مواضع منتقدین در نقد آثار معماری (رساله دکتری معماری)، تهران، دانشکده هنرهای زیبا، ۱۳۷۹.

۳۰. چرا که می‌دانیم تلقی معمار به‌عنوان مهندس در دورهٔ پس از انقلاب صنعتی رواج یافته است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 یك نوع نقد محسوب کرد. با این حساب، نقد در دوران جدید، یا اصلاً نقد جدید[۳۱]، یك نقد است. هرچندکه جلوه‌های متنوع و رنگ به رنگی دارد.

رولان بارت[۳۲]، بر این نوع از نقد، نام «نقد دانشگاهی» نهاده است (بارت، صص ۳۷- 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 فلسفهٔ 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 سبك‌ها و دوره‌های هنری، و شرح احوال و سوابق هنرمندان و رسوخ در عالم فکری و نظری دورهٔ هنرمندان و هرچه از این قبیل است، اصل و اساس کار دانشگاهی قرار گرفته است. به تحقیقات دانشگاهی ما نظرکنید؛ هر تحقیقی که به جدّ به این قبیل مضامین نپردازد، اقبالی درنظر ارباب دانشگاه پیدا نمی‌کند.

اینجا آنچه اصل است، تتبع صرف است. در این نوع نقد، تحقیق که اساساً به معنای حقیقت جویی است به بررسی «وقایع» مربوط به اثر محدود می‌شود، وآنچه همچنان معطل مانده، «موجودیت اثر» است. بارت، تعبیر روشن کننده‌ای دارد، بدین ترتیب که مطابق نقد دانشگاهی، همیشه اثر با چیزی دیگر (چیزی غیر از اثر)، یا به قول او با «هرجا نه اینجای» 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، ماجرای خلق اثر هنری به رتبهٔ فعالیتی تولیدی تنزل می‌کند، و لذا مطابق آن، اثر هنری یك «محصول»[۳۳] است. براین پایه، تحقیق در هرآنچه مادهٔ اولیهٔ این محصول باشد، ضروری است. این یعنی، تحقیق در هر چیز مگر خود اثر.

نقد دانشگاهی یا نقد بیرونی، وقتی ظاهر ظریف‌تر و لباس طنازانه‌تری می‌پوشد، به روان‌شناسی متشبث می‌شود. اما این هم باز «هرجا، نه اینجای 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 دورهٔ مدرن است.
32. Roland Barthes.
۳۳. اینجا واژهٔ «محصول» برابر با Product انتخاب شده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 جوهرهٔ آن معلوم منتقد یا مفسّر و مخاطب او نمی‌شود. در پایانِ این نوع نقد، آنچه باقی است، منتقد است و کثراتِ اثرِ هنری که پیوسته تحقیق و اندازه‌گیری می شود، اما حقیقت اثر کماکان محجوب و در پرده می ماند.

اکنون روشن است که در پس نقد جدید، طرز تلقی و اندیشه‌ای قراردارد 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 دههٔ گذشته به ساختارگرایی و نشانه شناسی و معنا شناسی 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 قرارگرفته 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 دورهٔ بسیار اخیر ما حداقل در حوزهٔ نظر از مدرنیته، انصراف می‌جوید، آن مناسبات هنوز درکار است و منشأ اثر است. اگر پایه‌های دورهٔ جدید حداقل در هنر و نقد هنری سست شده، اما چیزی به‌جای آن نیامده است. در مدارس هنری ما، بهترین تحقیق‌ها در آثار هنری کماکان به همان سیاق ماضی (نقد بیرونی یا دانشگاهی) است.

آفت نقد بیرونی صاحب‌نظران هنری شرمگین

اکنون به پیش‌زمینهٔ ذهنی دیگری که به نقد دانشگاهی میدان می‌دهد، می‌پردازم. در این بخش از بحث می‌کوشم که از تأثیر پنهانی دیگری که «تحویل‌گرایی» بر فکر و قول ما انداخته، سخن بگویم.

در اغلب گفتگوهای رایج معماران و همچنین هنرمندان، هرجا 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 حوزهٔ فلسفه پای می‌گذارند، چنین می‌نمایدکه عمیق‌ترین نقطهٔ عزیمت برای تحصیل نتیجه فراهم آمده است. به طوری که صاحب‌نظران هنری ما علی رغم آنکه فن و تخصص

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و اشـتغال آن‌ها هنر اسـت، اشـتیاق وافری دارند که هر مبحثی را در هنر به مبنایی فلسـفی، یا مبنایی غیر هنری، تحویل کنند.

این صاحب‌نظران، یا استاد هنرمندند یا متوغل در مباحث نظری هنر، یا دوسـتدار هنر. به همین سبب، آنان که در بیـرون حوزهٔ هنر نشسـته‌اند، ایـن افـراد را متولی هنر می‌دانند و به همین دلیل توقع دارند که در تحقیق و تفکر و قول اینان پـرده‌ای از حجاب هنر کنارود. درحالی که اغلب، هرگاه که این محققین و دست‌اندرکاران هنر سخنی گفته‌انـد یـا چیزی نوشـته‌اند، به تقلید از اهل فلسـفه، یا صاحب‌نظران علوم دیگر پرداخته‌اند.

به همین سبب، علاقمندم که بر این گروه از صاحب‌نظران هنری‌مان نامی بنهم. نامی که بر این گروه می‌گذارم، «هنرمندان شرمگین» یا «اهل هنر شرمگین» است. گویی نوعی حس حقارت به واسطهٔ اشتغال به کار هنری در جامعهٔ هنری ما حاکم است و از آن جهت که کار هنری اغلب بر ذوق و ادراك 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 ازتلقی‌ای است که صورت ایده‌آل معرفت را یا علم تحصلی، یا فلسفه می‌داند.

این حـس حقـارت، هنر را به ویژه بـه دنبالـه‌روی از فلسفه کشانده است. گویی هنـر و هنرمنـد، همـواره مترصدّ اسـت کـه حکیم یا فیلسـوف چیزی را در حوزهٔ اندیشـه پیداکند، تا درنقش مترجم آن اندیشـه‌ها ظاهر شـود. این پندار است که اهل هنر را این‌چنین به فلسـفه گویی می‌کشـاند. منتها با این کارها چیزی به فلسفه هم اضافه نمی‌شود.

یـك هنرمند تا به مقام اسـتادی برسـد و اعتبـاری بیابد، به طورمعمـول، سـالیان طولانـی در هنـر خـود کار و تحقیق کرده است. او با این سابقه بسیاری از زیروبم‌ها و نکته‌های ظریف رشـتهٔ خود را می‌شناسـد و می‌فهمد. وی مسـتغرق ایـن عالم اسـت و بـا این تجربه اسـت که صاحـب رأی می‌گـردد و سـخنش برای دیگـران معتبر می‌شود.

در هر حوزه ای از معرفت چنین اسـت. به همین سـبب، کسـی که به عنوان دوسـتدار فلسـفه چیـزی می‌گوید با آنکـه شـناگر دریای فلسـفه اسـت و در ایـن زمینه کار مفصل کـرده، فـرق تمـام دارد. سـخن او تفکر فلسـفی نیست، ادبیات فلسفی اسـت. فلسفه و حکمت و امثال آن لقلقـهٔ زبان او شـده[۳۵] و لذا اهلیت کافی بـرای اظهار نظر معتبر و قابل اعتنا در این وادی نیافته است.

هنرمنـد می‌توانـد به حکیم و فیلسـوف و متکلـم و غیره اقتداکند. اما اقتداکـردن غیر از اظهار نظر اصیل و معتبر است. در اقتداکردن، هنرمند تعلق خاطر خود را به نحله‌ای از تفکر نشان می‌دهد، ولی در ایـن کار وی به درسـتی از دفـاع از آن نحلـه و بحث و جـدل به منظـور تحکیـم آن شـانه خالی کرده است.

۳۵. 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 حوزهٔ حکمت و فلسفه تازه‌کارند و علم‌شان، علم ناقص است، و همهٔ ما بدفرجامی علم ناقص را می‌دانیم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چراکـه بنیـهٔ کافی برای چنیـن کاری نـدارد. همچنان‌که فیلسـوف و حکیم نیز پشـتوانهٔ کافی بـرای 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 اقتداکند و اندیشهٔ 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 به‌عنوان کسی که هنر و معماری را دوست دارد بپرسم که آیا شأن هنر پایین تر از فلسفه است؟ همچنان که 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 کمك 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 عرضِ هم‌اند. هر دو میوه‌های یك درخت‌اند. درختی که ریشه در تفکر دارد. نحوی از تفکر فلسفی است. نحو دیگر از جنس کلام است. تفکر می‌تواند، تفکر تحصلی باشد. تفکر می‌تواند حکمی باشد. هنر هم شعبه‌ای از تفکر است. منتها تفکری که آداب خود را دارد. تفکر اهل هنر تفکر هنری است. نظریهٔ 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اتینگهاوزن و دیگران. *تاریخچهٔ زیبایی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۷۴.
بارت، رولان. *نقد دانشگاهی و نقد تفسیری*،ترجمهٔ محمد تقی غیاثی، تهران، بزرگمهر، بی‌تا.
خویی، حمیدرضا. *«صور نقد معماری در کتاب معماری و اندیشهٔ نقادانه»*، *خیال- فصلنامهٔ فرهنگستان هنر*، شماره ۳، پاییز ۱۳۸۱.
زوی، برونو. *چگونه به معماری بنگریم*، ترجمهٔ فریدهٔ گرمان، تهران، کتاب امروز، ۱۳۷۶.
کالینز، پیتر. *تاریخ معماری مدرن- دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن*، ترجمهٔ حسین حسن‌پور، تهران، قطره، ۱۳۷۵.
ونتوری، لیونلو. *تاریخ نقد هنر- از یونانیان تا نئوکلاسیسیسم*، ترجمهٔ 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*, NewYork,Gorian, 1973.
Lipman, Mathew, *What Happens in Art*, New York, Appleton-Century-Crofts,1967.

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نقدنامه

جامعه شناسی هنر

بخش دوم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 شدهٔ 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 ژاك روسو تا هگل و مارکس به موضوع نقش جامعه و تاریخ در هنر پرداخته‌اند.

در اوائل قرن نوزدهم مطالعات تألیفی و نوآورانه در حوزهٔ 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.»[1] همچنین با استقلال جامعه‌شناسی و تسلط پوزیتیویسم بر دهه‌های نخست آن تن[2] نماینده چنین تفکری در «جامعه‌شناسی هنر» شد.

در آغاز قرن بیستم جریانهای موازی در جامعه شناسی 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[3] (دوم)، لوسین

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گلدمن[۴] 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، بوردیویی، بکری و .. برخی از آنها هستند که متأسفانه در کشور ما کمتر شناخته شده‌اند.

از نیمهٔ نخست قرن بیستم به بعد نقدهای نو مطرح شدند و از نقد سنتی فاصله گرفتند؛ به دنبال آن رویکردهای نقد نیز کم کم 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 سلطهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 هنـر و ادبیـات به دلیل پیچیدگی و چند جنبه‌بودن رابطه میان متن و اجتماع اسـت. همچنین وجود رویکردهای گوناگون جامعه‌شناسی و فلسفی نیز بر این تفاوتها دامن می‌زند.

از نظـر روش نیـز با وجود گوناگونی درونی، نقد جامعه‌شناسـی 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 یك یا چند روش استفاده می‌کند. به طور عمده هنگامی که به مباحث فرامتنی و اجتماعی مربوط می‌شـود، 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 سـود می‌برد. در نتیجه، نقد جامعه‌شناسـی هنر و ادبیات با توجه به نظریه‌ای که به آن وابسـته اسـت و همچنین موضوع و هدف تحقیق می‌تواند از روشهای گوناگونی برای تحقیق خود استفاده کند.

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
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. Nathanie 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

جامعه شناسی اثر هنری

دکتر اعظم راودراد
عضو هیئت علمی گروه
ارتباطات دانشگاه تهران

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

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 جامعهٔ معاصر اثر می باشد. در این رویکرد شناخت معانی اثر هنری می تواند به شناخت محتوا های اجتماعی موجود (در سطوح مختلف کلان، میانی و خرد) در جامعه کمك 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 رابطهٔ میان جامعه و هنر توجه دارد و به عبارتی نقدی جامعه شناسانه است. نقد برون نگر از این نظر به جامعه شناسی هنر کمك می کند که نشان می دهد می توان اثر هنری را به عنوان مجموعه ای از اطلاعات در نظر گرفت که با رمزگشایی و درك زبان آن می توان به آنها دست یافت و از این طریق به ویژگی های جامعهٔ معاصر اثر پی برد.

البته در این رابطه ، تنها محتوا نیست که مورد توجه قرار می گیرد، بلکه موضوع سبك نیز یکی از موضوعات مهم است که می تواند تبیین کننده بسیاری از تاثیرات اجتماعی بر هنر باشد. اگر چه شاید یافتن رابطهٔ میان سبك آثار هنری با شرایط اجتماعی، دشوارتر از یافتن رابطهٔ 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 رابطهٔ بازتابی میان جامعه و هنر صحه گذاشته شده و سعی شده است که دلایل عملی وجود این رابطه تشریح شود.

کلید واژه ها

اثر هنری، محتوا، سبك، جامعه شناسی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

در این مقاله با تمرکز بر مطالعهٔ آثار هنری، تلاش بر این است که رابطهٔ آن‌ها با جامعهٔ معاصرشان تبیین شود. یکی از مباحث عمده در جامعه‌شناسی هنر در ارتباط با مطالعهٔ آثار هنری شکل گرفته است. در چنین مطالعه‌ای رابطهٔ 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 یك جامعه رخ می‌دهد.

رویکرد بازتاب

بر اساس این رویکرد آثار هنری همانند آینه‌ای جامعه معاصر خود را بازتاب می‌نمایند. البته، همان‌طور که آینه تنها بخشی از واقعیت گزینش شده مورد نظر را در چارچوب قاب خویش باز می‌تابانند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش می‌گذارند. همچنین، همان‌طور که همهٔ 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 نقطهٔ 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 مطالعهٔ آثار هنری آن‌هاست.

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

جامعه نشأت گرفته است. این محتوا ارزش‌ها و اعتقادات و به‌طورکلی 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 مطالعهٔ وضعیت اقلیت‌های قومی در جامعه باشیم با تماشای فیلم‌های تلویزیونی از نحوهٔ بازنمایی گروه‌های اقلیتی اطلاع خواهیم یافت. ویکتوریا الکساندر[1] معتقد است، «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزه‌ای گسترده از تحقیقات، مبنی بر این عقیدهٔ مشترک هستند که هنر آیینهٔ جامعه است یا هنر به واسطهٔ جامعه مشروط شده یا تعیّن 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

رویکرد شکل‌دهی مبتنی بر این باور است که هنرها در مرتبه ای 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.

1. Victoria Alexander

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

رویکرد شکل‌دهی، مثل رویکرد بازتاب، رابطهٔ بین هنر و جامعه را به عنوان یك خط مستقیم ساده بیان می‌کند. اما جهت فلش علّی ، یعنی جهت تأثیر 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.

تئوری های شکل دهی در بیشتر موارد به آثار منفی هنر بر جامعه توجه دارند. به عنوان مثال مارکسیست ها معتقدند که هنرهای مردم پسند کارگران را آماده پذیرش و تسلیم شدن به سرمایه داری می کنند. انتقاداتی که از جانب منتقدین فرهنگ توده مطرح می شود به تاثیرات مخرب بیشتری اشاره دارد. تاثیرات منفی موسیقی جاز، و رپ مورد توجه قرار گرفته و منتقدین معتقدند که این موسیقی ها شرابخواری های تباه کننده و بی احترامی به نظم و قانون را ترویج می کنند. به عقیده آنان اینها شیاطینی هستند که سقوط تمدن‌رانویدمی‌دهند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

اما بـرای تبییـن هنر با رویکرد شـکل‌دهی لازم نیسـت کـه تنها به تأثیـرات منفی هنر توجه کـرد. هنر می‌تواند جامعه را به شـیوه‌هایی مثبت هم شـکل دهد. بنابراین، رویکرد شکل‌دهی نیز عمدتاً به رابطهٔ میان هنر و جامعه مـی پردازد، با ایـن تفاوت که بر تاثیـرات هنر بر جامعه متمرکزمی‌شـود.

هـدف مـا از جامعه‌شناسـی اثر هنـری، شـناخت بهتر جامعه از طریق شـناخت آثار هنری معاصر آن، یعنی از طریق نگاه کردن به هنر به عنوان آینه جامعه، می باشد. اگـر چه هـر دو رویکرد بازتـاب و شـکل‌دهی می‌توانند به شـناخت بهتـر رابطهٔ میان آثار هنـری و جامعه کمک نماینـد، ولی بـا توجه به هدف مقالهٔ حاضر که به‌دسـت آوردن شـناخت بهتری از جامعه به واسطهٔ مطالعهٔ آثار هنـری آن اسـت، رویکرد شـکل‌دهی به خـودی خود از عرصهٔ تحلیل خارج می‌شـود.

قبـل از اینکه بـه نمونه‌هایی از بازتاب شـرایط اجتماعی در آثـار هنـری اشـاره نماییـم، لازم بـه ذکر اسـت که بازتـاب جامعه در هنر امری پیچیده و چند بعدی اسـت. ایـن بازتاب بسـته به شـرایط گوناگون اجتماعی شـاید در سـطوح مختلف کلان، میانی و خرد مشـاهده شـود. و چنیـن، بازتابـی ممکـن اسـت بخش هـای خاصی از واقعیـت را در بر بگیرد و بخش های بسـیاری را نادیده انگارد. بنابراین، تصور اینکه جامعه همان‌طورکه هست در آثـار هنری بازتاب می‌شـود تصوری خام و سـاده اندیشـانه اسـت. یکی از نقدهـای مهمی که بـه رویکرد بازتاب وارد شـده، این اسـت که در این رویکرد آینه‌ای کـه مورد نظر قرار گرفته (یعنـی اثر هنری)، همواره یک آینهٔ غیر تخت می‌باشد ، شبیه آینه‌هایی که در خانه‌های سـرگرمی وجود دارد و انسـان را در اشـکال از ریخت افتاده بـه نمایش می‌گـذارد. اثر هنری آینه‌ای اسـت که به میـزان مختلفـی از واقعیت انحراف پیدا کرده اسـت. بنابرایـن، چگونـه می‌توان بـه بازتاب‌هـای آن اطمینان پیدا کرد و آن‌ها را به جای واقعیت گرفت؟

البته این انتقاد ممکن است در بارهٔ 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 مطالعهٔ خود تمامی ابعاد واقعیت را دریافته است. مطالعهٔ هنر هم از این قاعده مستثنی نیست. بالاخره، برای این کاستی راهی وجود دارد و آن هم تکمیل اطلاعات به‌دست آمده از طریق مطالعهٔ آثار هنری با استفاده از نتایج سایر تحقیقات است. بدین‌ترتیب، تحقیقات جامعه شناسانه به شناخت بهتر آثار هنری و تحقیقات هنری به شناخت بهتر شرایط اجتماعی یاری می‌رسانند.

در ادامـهٔ مقالـه قبـل از ارائه نتایج تحقیقات انجام شـده توسـط نگارنـده، نمونه‌هایی از تحلیل جامعه شناسـانه آثـار هنری کـه در ادبیات موضوع موجود اسـت، ارائه می‌گـردد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ادبیات موضوع

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

نمونه اول، تحلیل لوکاچ از نهضت مدرنیسم:

لوکاچ[2] در نظریهٔ بازتاب فکر به تاثیر شرایط وجودی زندگی بر آثار هنری معاصر آن‌ها تاکید می‌کند. به نظر وی، درک جهان خارجی از طریق بازتاب آن در آگاهی ممکن می‌شود. آثار هنری به عنوان ابزار شناختی از این قاعده مستثنی نیستند. آن‌ها هم بازتاب واقعیت‌اند (راودراد، ۱۳۸۲، ص۷۵). 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 همهٔ معرفت ها مهم هستند، اما آن‌ها تنها پیش زمینه‌های روند دانش را، و نه همهٔ 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» (دووینیو، 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 برجستهٔ 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 دربارهٔ انسان، نویسندگان رئالیست و مدرنیست را به اتخاذ دورنماهای متفاوت هدایت می‌کند.

رابطهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

عجین شـده اسـت. این آثـار چشـم انـدازی از واقعیت اجتماعـی را فراهم می‌آورند کـه در آن مهم‌ترین جنبه‌ها انتخاب و اسـتفاده شـده تا یک تصویر معتبر از واقعیت در شـکل هنری بازسـازی شـود. تصویری که آینده را به شـکل 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 قاعده گزینشی می‌شود. آثار هنری مدرنیسم بازتاب شرایط اجتماعی سرمایه‌داری هستند. ادبیات مدرنیست نشان‌دهنده آرزوی نویسنده برای فرار از واقعیت سرمایه داری است، و درعین‌حال 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 عقیدهٔ 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 نوبهٔ خود محصول تجربه اجتماعی و خصوصاً تاثیر ساختمان اجتماعی امپریالیسم بر روشنفکران بورژواست (لوکاچ، ۱۳۴۹، ص۹۶).

بنابرایـن، آثار هنری مـدرن بازتاب شرایط اجتماعی دوره سرمایه‌داری اسـت که موجب گسترش ارزش‌های غیر انسـانی شـده اسـت. البتـه این بازتـاب به طور مسـتقیم نبوده و از طریـق جهان‌بینی و ایدئولوژی عمل می‌کند که خود وابسـته سیستم طبقاتی است. در این مثال حاملین جهان‌بینی مدرنیسم هنرمندان بورژوا هستند. این نمونه نشان می دهد که از نظر لوکاچ هـم رویکـرد بازتـاب در جامعه شناسـی هنر اساسـی اسـت، اما باید از سـاده نگری و تقلیل‌گرایی نسبت به آن پرهیز کرد.

نمونه دوم، تحلیل هاوزر از رابطهٔ سینما و طبقه متوسط

آرنولـد هـاوزر[3] (۱۳۷۷) معتقـد اسـت، فیلم که مخاطب‌هایش شامل سطح متوسـط طبقه متوسط رو به پایین اسـت سـینماروهای امروزی را با موضوعات افسـانه‌ای گذشته سـرگرم می‌کنـد. فیلـم موفقیت گسترده خود را مدیون این مسئله است که اگر چه نمایش دهندهٔ طبقه متوسط است، می‌تواند توده‌ها را نیز به خود جذب کند. طبقه متوسـط را اگـر از بُعد اقتصادی در نظر بگیریم یک طبقه است، اما اگر آن را از بُعد روان‌شناختی مورد توجه قرار دهیم متوجه می‌شـویم که بخش‌هایی از طبقـات بالا و پایین را نیز در خـود جای می‌دهد و از این نظر طبقه بزرگتری می‌شود که می‌تواند مخاطب توده‌ای فیلـم را فراهم نمایـد. این بخش‌های طبقات بـالا و پایین تا آنجا با طبقه متوسـط همبسـتگی نشـان می‌دهند که با منافـع زندگی روزمره شـان منافات نداشته باشـد و بیشـتر در استفاده از سرگرمی بی‌ضرر آن‌ها مشارکت دارند. مخاطب تـوده‌ای فیلم حاصل

3. Arnold Hauser

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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،ص۱۲۵۷). این نمونه، همچون نمونه اول، نشان دهندهٔ توجه به تاثیرات جامعه بر هنر از دیدگاه کلان یعنی نمایش ایدئولوژی طبقه در اثر هنری است.

نمونه سوم: جاروی و پیر سورلن

جاروی[4] (۱۹۹۹) معتقد است «برای نفوذ به درون پوستهٔ یک جامعه، به غیر از کار میدانی مردم شناختی، 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 فیلم ها برای بینندگان زیادی ساخته شده‌اند و توسط همان‌ها دیده می‌شوند خطری ندارد؛ این به خوبی یک نقطهٔ آغازین آگاه کننده، مطمئن و بسیار مهم است. فیلم‌های اوزو در باره زندگی طبقه متوسط ژاپنی، فیلم های ساتیاجیت رای از بنگال و اکثریت فیلم های امریکایی، معدن اطلاعات و آگاهی در مورد جوامعی هستند که به درست یا غلط به تصویر کشیده شده اند» (Jarvie,1999, p.4) .

پیر سورلن[5] (۱۳۷۹) در کتاب سینمای کشورهای اروپایی تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه با مطالعهٔ سینما می‌توان به خصوصیات و ویژگی‌های یک جامعه در یک دوره معین پی برد. وی برای توجیه این رویکرد خود از نظریهٔ 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 دل‌مشغولی‌های [واقعی] خود را - گیریم که تنها برای جلب تماشاگران- می گنجانند. 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 قراردهد، 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 عقیدهٔ 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـر همین ویژگی یعنـی هم‌خوانـی و هماهنگی بعضی از فیلم‌هـا بـا زمینه هـای تاریخـی آن‌ها تاکید شـده اسـت. همچنیـن وی توضیـح می‌دهـد کـه «شـدت و تاثیـر مشـکلات محلـی و منطقه ای، و شـرایط ویژه را می‌تـوان بـه آسـانی در فیلم‌هـا نمایـان سـاخت؛ آثار ارزشـمندی به وجود آمده اسـت در مورد اینکه چطـور می‌شـود تاریخ جوامـع را از طریق تماشـای فیلم‌هایـی شـناخت کـه آن جامعه تولید کرده اسـت» (سـورلن، ۱۳۷۹، ص ۱۲).

وی از قـول آرتور مایـک، یکی دیگـر از متفکرین در ایـن زمینه اسـتفاده کـرده و بر ایـن گفتهٔ خـود مهر تایید می‌زنـد که: «یکی از مهم‌تریـن علت‌های مطالعهٔ فیلم این اسـت که فیلم ذهـن مورخ را از موضوع‌های متعـارف، یعنی پرداختن صرف به مسـائل سیاسـی و ریزبینـی در مسـائل اقتصـادی، به مـواردی جلب می‌کنـد کـه اهمیـت آن کمتـر از دو مورد گفته شـده نیسـت و توده‌هـای عادی مـردم را نیز بسـیار تحت تاثیـر قـرار می‌دهـد؛ مـواردی مثـل روش زندگـی، ارزش‌هـای اخلاقـی و فرهنـگ به طور اعـم» (مایک، به نقل از سـورلن، ۱۳۷۹، ص ۱۲). وی تاکید می‌کند، «مورخـان سال‌هاسـت کـه پذیرفته‌انـد فیلـم در هـر نوع بررسـی قـرن بیسـتم سـند مهمی اسـت و دیگر ضرورتـی بـه تاخـت و تـاز بیشـتر در ایـن عرصه نیسـت». در عیـن حـال، خود نیـز معترف اسـت که «بـا این حـال هنوز هـم نمی‌توان درسـت فهمید که با خـود فیلم‌ها چه باید کرد». سـپس توضیح می‌دهد که «به این سـوال دو پاسـخ داده شـده اسـت. برخی از محققـان عقیـده دارنـد که فیلـم پنجـره‌ای را به روی واقعیـت می‌گشـاید. بازیگـران فیلم آدم‌هـای زنده و جانـداری هسـتند؛ و وقتی در یـک محیـط حقیقی (یا محیطـی که شـبیه به یک محیط حقیقی سـاخته شـده اسـت)، به تصویـر در می‌آینـد، و در داسـتان‌هایی ایفای نقش می‌کنند که به مسـائل و مشکلات روزمره مربوط اسـت (از جمله بیـکاری، رقابت‌های صنعتی، مسـکن، بحران‌های خانوادگی و غیره)، آیا نمی‌توان فیلـم را تقلیـد از واقعیـت دانسـت؟ آثار ارزشـمندی تاکنون به تعبیر سـینما از این زاویهٔ دید پرداخته‌اند، امـا رسـانه‌های سـمعی و بصـری به هر حـال جعلی و مصنوعـی هسـتند، و شـرایطی را مجسـم می‌کنند کـه (به فـرض پذیرفتن قراردادهـای مربوط به زمان و قاب‌بنـدی) حتـی اگر بـه طـور مسـتقیم از واقعیت نیـز اتخاذ شـده باشـد، بـاز هـم تخیلـی و مصنوعی اسـت. دسـته ای دیگر از مورخان معتقدنـد که میان مختصـات و داده‌هـای اجتماعـی و بازنمایـی آن‌هـا فاصلـه‌ای وجـود دارد که بـه خودی خود روشـنگر اسـت: نوشته‌های درخشانی وجود دارد که در آن‌ها بر نیروی آشـکار فیلم‌سازی تاکید شده است و ثابت کرده‌اند که فیلم اغلب پاسـخی تخیلی بوده به مسـائل حـادی که در شـرایطی ویـژه به وجود آمده اسـت» (سـورلن، ۱۳۷۹، ص ۱۳). این دو نمونه نیز در سطح متوسـط و خرد نشـان دهندهٔ تاثیر پذیری آثار هنری از وضعیت های واقعی اجتماعی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمونهٔ چهارم: خدای پنهان لوسین گلدمن

جانت ولف[6] در کتاب *تولید اجتماعی هنر* (ولف، ۱۳۶۷، ص۷۴)، از تحقیق گلدمن یاد می‌کند که در آن وضعیت متناقض طبقه‌ای به نام نوبلس دو روب[7] 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 طبقهٔ خاص توسط هنرمندی که متعلق به آن طبقه است در اثر هنری بیان می‌شود و محقق می‌تواند با مطالعهٔ 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[8] 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 جامعه شناسان هنر پذیرفته شده و برای تحلیل شرایط اجتماعی به‌کار گرفته شده است. اگر چه چگونگی این بازتاب و چگونگی استفاده از آثار برای شناخت جامعه نیز همواره موضوع بحث بوده و جامعه شناسان سعی کرده‌اند که با استفاده از روش‌های خاص بر مشکلات این دیدگاه فائق آیند.

یافته‌های پژوهشی

می‌توان گفت، هنر همواره به نوعی جامعه معاصر را در خود بازتاب نموده است، اما در هر اثر هنری تنها می‌توان جنبه‌هایی از حیات اجتماعی را مورد مداقه 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 ادامهٔ 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. مسلکی مبتنی بر جبر اخلاقی که فرقه های اصلاح طلب گوناگون در قرون هفده و هجده طرفدار آن بودند که قدرت موروثی پاپ را محکوم می کردند. (به نقل از یادداشت مترجم در ولف، ۱۳۶۷، ص: ۷۴).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نمونه اول: بازتاب جامعه در نمایشنامه‌های نوشته شده در سال های ۱۹۷۰-۱۹۹۵ در استرالیا

تحقیقی در مورد مضامین نمایشنامه‌های استرالیایی در طول یك دوره ۲۵ ساله انجام شد که در آن موضوعات و مضامین نمایشنامه‌ها با موضوعات اجتماعی مطرح در شرایط اجتماعی زمان تولید آن‌ها تطبیق داده شد (راودراد، ۱۳۶۹). نتایج نشان داد که به هنگام مطالعهٔ 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 بارهٔ 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 پرداخته اند.

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 وسیعاً در نمایشنامه ها 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 دهندهٔ 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 متاثر 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 جامعهٔ بی‌طبقه دارد. رسانه‌های ارتباط جمعی استرالیا تحت مالکیت معدودی خانواده‌های ثروتمند هستند که این

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

اما الگوی مالکیت رسانه‌های استرالیا در طول زمان از یک الگوی وسیع به یک الگوی محدود تر تغییر کرده است. به گفتهٔ ادگار[9] (۱۹۸۰)، در ۱۹۲۳ تعداد ۲۶ روزنامهٔ 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 رسانه ای محدود می‌کند. روند محدود شدن تعداد مالکین رسانه ها به حدی بود که تا دههٔ 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 رسانه های استرالیا از این جامعه بیابیم» (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 آنگلوساکسون 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 اشتباها استرالیا را مصداق یک جامعه بی‌طبقه می‌دانند. در حالی که این بی‌طبقه بودن نه بر مبنای توزیع ثروت جامعه بلکه در ظاهر و بر مبنای بازنمایی آن در رسانه‌هاست. استرالیایی‌ها تنها بر اساس منش‌ها و رفتارهایشان بی‌طبقه 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 انگلوساکسون 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 نابرابری های فرهنگی توسعه یابد و پررنگ شود (Edgar, 1980, p.20).

9. Edgar

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، تصوراتی که رسانه‌ها از طبقه متوسط استرالیا تولید کرده و آن را به همهٔ جامعه تعمیم می‌دهند، بر نویسندگان هم اثر گذاشته است.

نتیجه چنین تاثیراتی این است که نمایشنامه نویسان استرالیایی در نمایشنامه‌هایشان روابط میان افراد و طبیعت متغیر انتظارات مردم از زندگی در جامعهٔ مدرن را تحلیل می‌کنند. نمایشنامه‌ها معمولاً نشان‌دهندهٔ 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 جامعهٔ طبقه متوسط است جور در می‌آید. اگر چه این پیش فرض توسط رسانه‌ها تقویت می‌شود و به وسیلهٔ 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 گانهٔ 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 تمایز های 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 خوانده اند، پروتستان و اعضاء کلوب های خصوصی ثروتمند بوده اند» (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 رسانه ها مورد بی توجهی قرار گرفته

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

است و بـه همین دلیل در نمایشـنامه‌های ایـن دوره هم نادیـده گرفته شـده یا بدان کم توجهی شـده اسـت. در عـوض زندگی طبقه متوسـط اسـترالیا بـا موضوعاتی چون روابط بین فردی بازنمایی شـده اسـت. غلبه چنین موضوعی در نمایشـنامه های اسـترالیایی نشان دهندهٔ اثـرات نیروهای اجتماعی و رسـانه هـای ارتباط جمعی بر نویسـندگانی اسـت که خودشـان هم از طبقه متوسط برخاسـته‌اند. این اثـرات در غلبـه موضوعات خاص در نمایشـنامه‌ها مجسـم شـده که به نوبهٔ خود ارزش‌های اجتماعی موجود را تقویت می‌کند.

دو موضـوع دیگر که مرتباً در نمایشـنامه‌های این دوره تکـرار می‌شـود عبارتنـد از روابط خانوادگی و مسـائل سیاسـی. مطالعـهٔ شـرایط اجتماعـی نشـان می‌دهد که روابـط خانوادگـی و سـاخت خانـواده در ایـن دوره با چالش زیادی مواجه شده است. پیش از دههٔ ۷۰ خانواده معمول اسـترالیایی چنان‌که هنکـوک[10] (۱۹۸۹) می‌گوید عبـارت بود از «خانـواده هسـته‌ای. ازدواج همه‌گیر بود و زنـان و مردان در سـنین جوانـی ازدواج می‌کردند... بیشـتر زوج هـا فرزندانـی داشـتند و کـودکان کمـی به صورت نامشـروع به‌دنیا می‌آمدند» (Hancock, 1989, p.24). در دهـهٔ ۷۰ خیلـی چیزها تغییر کـرد. به گزارش هنکوک (۱۹۸۹)، نرخ ازدواج کاهش یافت، متوسـط سن ازدواج بالا رفت و در ۱۹۷۶ نرخ تولد تا حد صفر درصد در رشـد جمعیت سقوط کرد. نسـبت خانوارهای غیر خانوادگـی بـه خاطر تمایـل جوانان به تـرک زود هنگام خانواده افزایش یافت و نرخ طلاق به سـرعت بالا رفت. تعداد خانواده‌های متشـکل از ناپدری و نامـادری افزایش یافت و خلاصه در سـاختار خانواده تغییرات اساسی به وجود آمد.

یکـی از عوامـل مهـم در این تغییـرات، عبارت اسـت از تغییـرات فرهنگـی. جهـت تغییـرات فرهنگـی در جوامع غربی ،از جمله استرالیا، به سمت فردگرایی هر چه بیشتر بود. این فردگرایی خود یکی از ویژگی های مطلوب طبقه متوسط رو به رشد در این جوامع است.

عامـل دیگر رخـداد جنبش‌های اجتماعـی در میان مردم عـادی پس از جنگ اسـترالیا اسـت کـه منجر بـه تغییر چهره دموکراسـی در این کشـور شـد. بـه گفته هنکوک (۱۹۸۹)، پـس از جنـگ جنبش‌های بسـیاری در رابطه با ابعـاد مختلف زندگی اجتماعی رخ داد؛ موضوعاتی چون «ضدیت با امپریالیسـم، ویتنام، آلودگی محیط زیسـت، ضد فرهنگ، آزادی تمایلات جنسی، جنبش زنان، حقوق مالکیـت زمیـن بومیان اسـترالیا، حقـوق همجنس بازان و دموکراسـی مشـارکتی در خیابان‌هـا، فروشـگاه‌ها و دانشگاه‌ها» (Ibid, p.109).

در چنیـن روندی از تغییرات اجتماعی تقسـیمات سـنتی جامعـه اسـترالیا از هم پاشـید. به‌دنبال آن اسـترالیا در دهـهٔ ۸۰ در مقایسـه با ۲۰ سـال قبل از آن به کشـوری چندگانه‌تـر و متنوع‌تـر تبدیل شـد. جنبش‌هـای متنـوع زنـان منجـر به افزایشـی در ورود زنان به بازار کار دسـتمزدی و تحصیـل و نیز سـایر

10. Hancock

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

جنبه‌های زندگی اجتماعی شـد. مک دونالد نشان می‌دهد که تغییرات زیادی در وضعیت زندگی زنان به وجود آمد و ایـن تغییرات منجر بـه تغییر در قانون هم شـد. تعداد زیادی از زنان شامل متاهل ها وارد بازار کار شدند.

تغییر در شرایط و انتظارات زنان مستقیم یا غیر مستقیم نهـاد خانـواده را که زنان جزء مهمی از آن هسـتند تحت تاثیـر قـرار داد. تغییـرات شـامل خودآگاهـی زنان در خانـواده، انتظاراتشـان از نقش خود و همسرانشـان در زندگی خانوادگی می شود. این تغییرات به وسیلهٔ قوانین جدید در بارهٔ شرایط کار زنان و قانون حمایت از خانواده حمایت شـدند. ایـن تغییرات و نیز سـاخت جدید زندگی خانوادگی در جامعه استرالیا به خوبی در نمایشنامه‌های نوشـته شـده از دههٔ ۷۰ بـه این طرف بازنمایی شـده و موضوع حدود ۱۲ درصد از آن‌ها را تشکیل می‌دهند.

اگـر چه این نمایشـنامه‌ها اساسـاً با روابـط بین اعضاء خانواده سـروکار دارند، نشان دهندهٔ روابطی هستند که یـک یا دو دهه قبل وجود نداشـت. این‌هـا روابط جدیدی اسـت که تحـت تاثیر تغییـرات در انتظـارات و آگاهی‌ها از نقـش زنان در خانـواده به وجود آمده اسـت. روابط جدیـد همچنین متاثر از ارزش های فرهنگی وسـیع تر و بخصوص تاکید فزاینده بر فردگرایی است.

موضوعات سیاسی هم در همین اندازه در نمایشنامه‌های اسـترالیایی بازنمایی شده‌اند. رابطهٔ میان فضای سیاسـی و بازنمایی آن در نمایشـنامه‌ها جالب اسـت. نظام سیاسـی اسـترالیا هماننـد انگلیـس پارلمانـی اسـت. دو حـزب اصلـی آن عبارتنـد از حزب کارگر و حـزب لیبرال. به گفته تامپسـون[11] (۱۹۹۲)، ۹۵ درصد از استرالیایی‌ها به یک حزب سیاسی وابسته‌اند و ۹۱ درصد آن‌ها یکی از دو حزب فوق را انتخاب کرده‌اند. این نشـان دهنـدهٔ جامعه‌ای اسـت که به لحاظ سیاسـی دارای ثبـات اسـت. تفاوت‌های اساسـی میـان دو حزب هم کم اسـت زیرا هردو اکثراً برای طبقه متوسـط جاذبه دارنـد. تمام احزاب اصلی موافق دولت حاکم هسـتند که مبتنی بر سرمایه داری است.

بـه گفتهٔ تامپسـون (۱۹۹۲) این دو حـزب در طول زمان به سـمت تعـادل گرایش پیـدا کردنـد و علی‌رغم بعضی از سیاسـت‌های خـاص کـه در آن‌هـا متفاوتنـد دارای جهان‌نگری‌هـای مشـابه بخصـوص در مـورد طبیعـت اقتصاد هستند (Tampson, 1992, p.6). نمایشنامه‌هایی که موضوعات سیاسـی را پوشش داده‌اند در سه حوزهٔ موضوعات خرد سیاسـی، مسـائل سیاسـی کشورهای دیگـر و مسـائل سیاسـی مربـوط بـه گذشـته تاریخی اسـترالیا، بـه این امر مبـادرت ورزیـده انـد. در حوزهٔ اول، ثبـات نظام سیاسـی منجر به این شـد که بعضی از نویسـندگان بر سیاست‌های خرد قدرت متمرکز شوند و نه تضاد میان احزاب و گروههای سیاسی. این حوزه در نمایش‌نامه‌هایی بازنمایی شـده است که بر موضوعاتی چون جاذبه قدرت، سـختی از دست دادن قدرتـی کـه فـرد در اختیـار دارد، و قـدرت بـه عنـوان هـدف و نه وسـیله‌ای برای خدمـت به مردم

11. Tampson

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

اما تئاتر 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 دههٔ 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، تاثیرات 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 ایده های 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 تئاتر چپ نسبت به نظام سرمایه‌داری موجود نیست، بلکه این تئاتر 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 می نامیم، 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 به‌دنبال 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نویسـندگان، تصوری از اسـترالیا به عنـوان یک جامعه طبقه متوسـط یکپارچه را آشـکار می‌سازد که مردمی با اسـتانداردهای بالای زندگی دارد. این اندیشـه به همراه واقعیت ثبات شرایط سیاسی استرالیا باعث شده است که تنها تعداد معدودی از نمایشـنامه‌ها به مسائلی این چنین اشاره نمایند.

در عوض در نمایشـنامه‌ها مسائل اسطوره‌ای و انتزاعی که مربوط به بشـریت 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 نمایشـنامه منتخب خود نویسندگان به عنوان بهترین‌هـا، بالاتریـن فراوانـی متعلـق به سیاسـت‌های جنسـی اسـت و پس از آن موضوعات فلسفی و سیاسی قرار دارند. نقد اجتماعی و مسائل زنان این الگو را تکمیل می‌کننـد. اثر انقلاب جنسـی و جنبش فمینیسـتی با غلبه سیاسـت جنسی در نمایشـنامه‌ها آشـکار می‌شود. این موضـوع عمدتاً دربـارهٔ مبارزه قدرت میـان افراد زن و مرد، بر حسـب تسلطی است که هر کدام بر دیگری دارند و بر دو موضوع روابط جنسـی 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 مسـائل زنـان که موقعیت جدید زنان را در جامعه، در خانه و در محل کار تشـریح می‌کند نیز در این دوره مهم هسـتند. ترکیب دو موضوع مسـائل زنان و سیاست های جنسی در طبقه بندی سطح دوم منجر به طبقه روابط جنسـیتی شده است. این طبقه شامل بالاترین نسبت بهترین نمایشنامه‌هایی است که در این دوره نوشته شده‌اند.

برخـلاف مجموعـهٔ نمایشـنامه‌ها، در مـورد بهتریـن نمایشـنامه های انتخاب شده توسـط خود نویسندگان، موضوعات در سطح کلان اجتماعی به طور قابل توجهی از موضوعـات سـطح خرد اجتماعی بیشـتر اسـت (۶۸ درصد در برابر ۳۲ درصد).

بنابرایـن، این فرضیه کـه میان موضـوع نمایش نامه‌ها بـا شـرایط اقتصـادی- اجتماعـی در دورهٔ زمانی ۱۹۷۰ تـا ۱۹۹۵، رابطه وجـود دارد تایید می‌شـود. تحلیل‌های فوق نشـان می‌دهد که می‌توان تعیین کرد کدام جنبه‌های زندگی اجتماعی موضوعات نمایش نامه ها را تحت تاثیر قرار داده‌اند. به عنوان مثال، نشـان داده شـد که جنبش زنـان در انتخاب موضوعاتـی چون روابط جنسـیتی و سیاسـت جنسـی توسـط نویسـندگان موثر بوده است. بـه همیـن ترتیب، اثر نظام سیاسـی موجود در تشـریح مسائل سیاسی در نمایشنامه‌ها نشان داده شد. بعلاوه، اثر شـرایط اقتصـادی بر نمایشـنامه‌هایی کـه اعتقادات و ارزش‌هـای طبقـه متوسـط را بازنمایـی می‌کردنـد تشریح شد.

امـا بـه نظر می‌رسـد، مشـکلی وجود داشـته باشـد که می‌توانـد نتیجه را مخدوش سـازد. گفتیـم، موضوعات دیگـری هم وجود دارند، در حالی که، شـرایط اجتماعی را متاثـر سـاخته‌اند در نمایـش هـا به همان وسـعت که سـایر موضوعات گفته شد بازنمایی نشده‌اند. این شامل مسـائلی چون مشـکلات اقتصـادی، برخـورد مبتنی بر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

تبعیض نژادی با بومیان استرالیا، و تضاد طبقاتی است.

در پاسخ می‌توان استدلال کرد که این مسئله نتیجهٔ ما را مخدوش نمی‌کند، بلکه به طریق دیگری آن را تایید می نماید. 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 تاثیرات جهان بینی غالب را می توان به خوبی در این نتیجه گیری دید. استرالیا جامعه‌ای است که ارزش ها 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 تاثیر 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.

تاثیرات مبتنی بر فرهنگ طبقهٔ 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 تاثیر 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 زمینهٔ 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 رابطهٔ معنادار است. هدف نمایشنامه نویسان استرالیایی خلق نمایشنامه هایی 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 صرفا به جامعه استرالیا مربوط می‌شوند، و موضوعاتی چون تضاد طبقاتی، مسائل ضد تبعیض نژادی و انتقاد اجتماعی را در بر می گیرد، به خود جلب می‌کنند.

این واقعیت که این موضوعات نویسندگان معدودی را به خود جلب می‌کنند، ممکن است ما را به سمت این نتیجهٔ 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.

نمونهٔ دوم: بازتاب جامعه درنمایشنامه‌های نوشته شده در دورهٔ ۱۲ ساله پس از انقلاب اسلامی ایران

در تحقیقی که بر روی نمایشنامه‌های نوشته شده در طول ۱۲ سال پس از انقلاب اسلامی در ایران به‌عمل آمد، رابطهٔ میان شرایط اجتماعی و موضوعات نمایشنامه‌ها نشان داده شده است (راودراد، ۱۳۶۹). در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

این تحقیق ابتدا شـرایط ایران در طول یک دورهٔ ۱۲ ساله مورد بررسـی قـرار گرفته و برای ایـن کار این دوره به چهار مقطع زمانی کوچک‌تر تقسیم شده است. مهم‌ترین ویژگـی های سیاسـی/ اجتماعـی/ اقتصـادی و فرهنگی هر یک از این چهار مقطع مطالعه شده و سپس موضوعات غالـب نمایشـنامه‌های نوشـته شـده در هر مقطـع با آن ویژگی‌ها مقایسـه شـد. نتایج در این قسمت برای نشان دادن وجود رابطه ذکر می‌شود.

مقطـع اول از پیروزی انقـلاب تا آغاز جنگ ایران و عراق در مهر ۱۳۵۹ اسـت. خصوصیات این مقطع عبارتند از: آغـاز تثبیـت نظام سیاسـی جدید، فضای باز سیاسـی، شور و شوق انقلابی و وحدت و یکپارچگی مردم، ظهور ارزش‌هـای جدید مذهبی و انقلابی و ضد غربی، و تحمل فشـارهای اقتصادی توسـط مردم جهت حفـظ و تداوم انقلاب. در این مقطع، به دلیل شـکل‌گیری پایه‌های نظام، عامل سیاسـی مهم‌ترین عوامل بوده و سـایر مسـائل را تحت الشـعاع خود قـرار داده اسـت. مهم‌ترین موضوع طرح شده در نمایشنامه‌های مرتبط با این مقطع متناسب بـا ویژگـی هـای مذکـور، موضـوع انقلابی (سیاسـی- اجتماعی)، با ۴۳ درصد بوده است.

مقطـع دوم از آغاز جنگ در مهر ۱۳۵۹ تا فتح خرمشـهر در سوم خرداد ۱۳۶۱. خصوصیات جامعه در این مقطع عبارتند از: تثبیت نظام سیاسـی جدید در داخل کشـور، آغاز محدود شدن فضای باز سیاسی به علت آغاز ترور رهبران سیاسـی، تقویـت ارزش‌های انقلابـی و مذهبی و ظهـور فرهنـگ جبهـه، و تحمـل فشـارهای اقتصادی توسـط مردم جهت حفـظ و تداوم انقـلاب. در این مقطع نیـز عامـل سیاسـی و به طور مشـخص جنگ از سـایر عوامـل مهم‌تر بـوده و آن‌ها را تحت الشـعاع قـرار داده اسـت. در نمایشـنامه‌های نوشته شـده در این مقطع نیز به تناسـب شـرایط اجتماعی متحول، از میزان مضامین سیاسـی اجتماعی کاسـته شـده و بـه مضامیـن جنگی افـزوده می شـود. نیز در این مقطع بـه علت تقدس جنگ از یک طرف و تاثیر روح کلی این دورهٔ ۱۲ ساله از طرف دیگـر مضامین فلسـفی- عرفانی با ۳۵ درصد بیشـترین میزان را دارا هستند.

مقطع سـوم، از فتح خرمشـهر در سـوم خرداد ۱۳۶۱ تا قبـول قطعنامـهٔ ۵۹۸ شـورای امنیـت در مـرداد ۱۳۶۷. ویژگی‌هـای ایـن مقطع عبارتند از: بسـته شـدن فضای باز سیاسـی به دلیل مشـکلات مربوط به جنـگ و ادامهٔ ترورهـا، شـروع طـرح ارزش‌های غیـر انقلابـی و غیر مذهبی در برابر ارزش‌های انقلابی و مذهبی، نابسامانی اقتصادی و گسترش شـکاف طبقاتی بر اساس آمارهای داده شـده در همان زمان، کم شـدن انگیـزهٔ مردم برای تحمل فشارهای اقتصادی، و طرح مسائل و مشکلات غیر سیاسی و عمدتاً اقتصادی از جمله گرانی مسکن. در این مقطع طرح مسـائل اقتصادی و مشـکلات ناشی از آن بر عوامل سیاسـی و عمدتاً جنگ تا حدودی غالب می شود. در ایـن مقطـع شـاهد کاهـش قابـل ملاحظـه مضامیـن سیاسـی اجتماعـی بـه نفـع مضامیـن صرفـاً اجتماعی با ۳۵ درصد هستیم.

مقطـع چهارم، از قبول قطعنامه در مـرداد ۱۳۶۷ تا آغاز

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سـال ۱۳۷۰. ویژگی‌هـای ایـن مقطع عبارتنـد از: وجود فضای سیاسـی باز در مقایسـه با زمان جنگ، ولی عدم تمایـل بـه فعالیت سیاسـی در میان گروه‌هـا، گرایش به بی تفاوتی در باب مسـائل 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 ایـن مقطـع مضامیـن سیاسـی اجتماعـی افزایـش یافته‌انـد. از طـرف دیگر به علـت برخـورد هنرمندان با مسـئله جایگزینی ارزش‌های غیر انقلابی و غیر مذهبی با ارزش‌های انقلابی و مذهبی شـاهد تلاش هنرمندان نسل انقـلاب جهت جلوگیری از ادامهٔ ایـن روند از طریق طرح این اصول و ارزش‌ها در آثارشان می باشیم.

بنابراین، در تحلیل این اطلاعات به این نتیجه می رسیم که مضمون غالب در هر مقطع زمانی تابع شـرایط اجتماعی همان مقطع می باشـد. البته باید توجه داشت که علی‌رغم تقسـیم بندی این دورهٔ ۱۲ ساله به چهار مقطع زمانی، و صرف‌نظـر از تفاوت ها، تمامـی این مقاطع متاثر از روح کلی هسـتند که در مقایسـه با قبل از انقلاب بر این دوره حاکم است. بارزترین ویژگی نظام سیاسی/اجتماعی این دوره در مقایسـه با دوره قبل، عبارت از نقشـی است که عامل مذهب در اساس نظام بازی می‌کند. با وقوع انقلاب اسـلامی نظام جدیدی مبتنی بر اصـول مذهب در جامعه حاکم گشـت کـه این حاکمیـت در سرتاسـر دوره مورد بررسی، آن را از دوره ماقبلش به کلی جدا می‌کند.

در ارتباط با نمایشـنامه‌های نوشته شـده نیز این مطلب قابل مشاهده است. اگر چه در هر مقطع به تناسب ویژگی غالب آن نمایشـنامه ها هم به موضوعات متفاوتی بیشتر توجـه کرده انـد، ولـی در کل دوره مضامیـن اجتماعی غالب هستند. قبل از ورود به بحث تاثیر شرایط اجتماعی در مضامین نمایشـنامه‌ها به تفکیک مقاطع تعیین شـده، رابطهٔ کلی این شـرایط با نمایشـنامه‌ها قابل بحث است. وقـوع انقلاب به طور کلی شـرایط جدیـدی را در جامعه ایـران ایجـاد کـرد کـه می‌توانسـت در آثـار هنرمندان موثر واقع شـود. ایـن تاثیـر دارای دو بعـد اجتماعی و اعتقادی بود.

از بعـد اجتماعـی، انقلاب فضایـی ایجاد کرد کـه در آن بسـیاری از حرف‌هـای ناگفته و ناشـنوده می‌توانسـت طرح شـود. انقلاب شـرایط طرح موضوعات جدید و نو، موضوعاتی که قابلیت طرح داشتند ولی موقعیت مناسبی نمی‌یافتند، را فراهم کرد. موضوعاتی چون ظلم و سـتم دوران گذشـته و موضوعـات مشـابه، موضوعاتـی در باب اختلاف طبقاتی و مقایسـه اقشـار مختلف اجتماع با یکدیگـر، در مورد خود انقلاب، اصـول و ارزش‌های آن مطرح شـدند. به طور کلی، برخورد بیشـتر هنرمندان با واقعیت‌های جامعه موجب گسـترش سـبک رئالیسـم و طرح مضامین اجتماعی در دوران پس از انقلاب گشت.

از بعد اعتقادی نیز، با توجه به اینکه انقلاب ریشه مذهبی و اسـلامی داشـت، تاثیری جداگانه بـر هنرمندان اعمال نمـود. هنرمندانی که پس از انقلاب اسـلامی پا به عرصهٔ نویسندگی گذاشـتند و در واقع، در بحبوحه انقلاب و در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

متـن آن قرار داشـتند، تحت تاثیر جنبـه مذهبی آن، ابتدا خـود به مطالعات مذهبی متمایل شـده و سـپس تاثیرات احساسی، یا عینی مطالعات خود را در آثارشان به نمایش گذاشـتند. این بعد انقـلاب باعث ایجاد و گسـترش انواع سـبک‌های غیر رئالیستی (عمدتاً سـبک‌های سمبولیسم و اکسپرسیونیسـم)، و طـرح مضامین غیـر 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 اسـت که آثـار هنری این دوره به طور مستقیم یا غیر مسـتقیم متاثر از انقلابی است که در آغاز آن به وقوع پیوسـت 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 شـد که دو روند اساسی در هنر نمایشنامه نویسی در پیـش گرفتـه شـود. رونـد اول کـه تحت تأثیـر بعد اجتماعـی انقلاب می باشـد، عبارت اسـت از: گسـترش سبک رئالیسم و مضامین اجتماعی و روند دوم که متأثر از بعد اعتقادی انقلاب می‌باشـد، عبارت است از ایجاد و گسـترش انواع سبک های غیر رئالیستی که عمدتاً دارای مضامین فلسفی، عرفانی، مذهبی و انسانی می‌باشند.

در تجزیـه و تحلیل ایـن نتایج می‌توان گفـت که در طول ایـن دورهٔ زمانـی دو روند اساسـی کـه می‌توانند نقش تعیین کننده در آثار هنری داشته باشند، عبارتند از: اول روند بسـته شدن فضای باز سیاسـی و دوم روند ایجاد و گسـترش و سـپس عقب نشـینی ارزش‌های انقلابی و اسلامی. بسته شدن فضای باز سیاسی موجب شد که از یـک طرف هنرمندانی که همخوانی با اصول و ارزش‌های انقـلاب را نداشـتند از طرح مضامین حساسـیت برانگیز سیاسـی اجتماعی تا حـدود زیادی منصرف شـده و به طـرح مضامین صرفاً اجتماعی روی بیاورند. بخصوص در مقطع سـوم که با فضای بسته سیاسی مواجه هستیم در عوض شاهد افزایش زیاد مضامین اجتماعی در برابر کاهش مضامین سیاسـی اجتماعی می‌باشـیم. همچنین، ایـن امـر باعث شـد هنرمندانی کـه خود حامـل و حامی اصول و ارزش‌هـای انقلابی بودند، برای حفظ انقلاب از خطراتی که بر اثر یاس و ناامیدی مردم و گسسـته شدن وحدت و یکپارچگی ایشـان آن را تهدید می کنند، به نقاط ضعف و معضلات و مسـائل سیاسی اجتماعی نپرداخته و بیشـتر در فکـر طرح و تبلیغ آن اصـول و ارزش‌ها در آثـار خود برآینـد که این امـر به دلیل کم‌رنگ شـدن آن ارزش‌ها در مقطع چهارم، در بین این هنرمندان ضرورت بیشتری پیدا کرد.

بنابرایـن، در نوشـتن نمایشـنامه ها در ایـن مقطع با دو نوع خود سانسـوری مواجه بودیم. اول خودسانسوری هنرمندانـی که برای حفظ پایـگاه اجتماعی خود، از طرح مضامین سیاسـی اجتماعـی خودداری کرده و مسـائل بی‌طـرف و جزیی اجتماعی را که هیچ‌گونه تنشـی با فرد یـا گروهی و با نظـام سیاسـی اجتماعی ایجـاد نمی‌کند مـورد توجه قـرار داده و مطـرح می‌سـازند. دوم، خود سانسـوری طرفداران نظام موجود که بیان نقاط ضعف و مسـائل و مشکلات اقتصادی سیاسی و اجتماعی نظام را مسـاوی با تضعیـف آن می‌دانند و چـون خود حامی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ایـن نظام هسـتند و قصد ندارنـد آن را تضعیف کنند، به سـوی 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 اصـول و ارزش‌های انقلابی و سیاسـی تقویت نمایند، یا به مضامین جهانی و فارغ از زمان و مکان متوسل گردند که ایجاد تنش نکنند.

بنابرایـن، این خـود سانسـوری که تحت تاثیر شـرایط اجتماعـی بـه وجـود می‌آیـد، باعث می‌شـود کـه تاثیر مسـتقیم شـرایط اجتماعی را نتـوان آن طور کـه باید و شـاید در آثار هنری دریافت. این مسئله قابل توجه است که با وجـود این واقعیت باز هم در چهـار مقطع مذکور، فراوانی نمایشـنامه ها بر اسـاس پارامترهای مسـلط به چشـم می‌خـورد. بنابراین، نقـش شـرایط اجتماعی در تعیین سبک و مضمون غالب هر زمان روشن می‌شود.

نمونهٔ سوم: بازتاب جامعه در فیلم های سینمایی با محوریت زنان

در تحقیقـی در مـورد فیلـم های سـینمایی دو دورهٔ قبـل و بعـد از دوم خـرداد ۱۳۷۶ تـا سـال ۱۳۸۰ (راودراد، زنـدی،۱۳۸۵)، چگونگـی بازتـاب و نمایش نقش زن در آن‌ها به روش تحلیل محتوا مطالعه شـدند. نتیجهٔ تحلیـل محتـوا نشـان داد که بعد از سـال ۱۳۷۶ شـاهد شکل‌گیری گونهٔ 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 اسـت که تحت عنوان گونه‌های زن سنتی و زن مدرن نام‌گذاری شد.

نام‌گـذاری گونه‌ها به سـنتی و مـدرن از خصوصیات و ویژگی‌های غالب زنان که در هر دوره نمایش داده شده، نشـأت گرفته اسـت. وضعیـت زنان، در حالـی 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، شـغلی و تحصیلی داشته و کارکردهای شغلی و مشارکت اجتماعی داشته باشند و دغدغه‌هایی فراتر از مسائل صرفاً خانوادگی و خویشاوندی داشته و همچنین به مسـائل اجتماعی کلان توجه داشـته باشـند به عنوان وضعیـت مـدرن و تحـت عنـوان «بازنمایـی زن مدرن» نام‌گذاری شـده است. سـایر ویژگی‌هایی که به زنان در هر یک از گونه‌ها نسبت داده شده در حقیقت تابعی از این عوامل اصلی بوده و به همان شـکلی که در فیلم‌ها آمده، در دسته بندی فوق لحاظ شده است.

بخشـی از تغییرات مشاهده شـده در فیلم‌های سینمایی، در دورهٔ مورد بررسـی، در مرحلهٔ عمل در سطح جامعه حاصل نشـده‌اند، ولی نمایش آن‌ها در فیلم نشـان‌دهندهٔ رونـد حرکـت جامعه بـه سـوی آن تغییرات اسـت. در حقیقـت، فیلم‌ها به عنـوان آثار هنـری از یک طرف خود بازتـاب و نمایش‌دهنـده تغییـرات اجتماعی هسـتند و از طـرف دیگر بـا تاثیراتـی که بـر مخاطـب می‌گذارند این تغییرات را تسریع می‌نمایند.

بـا توجه بـه نقش سیاسـت‌گذاری‌های فرهنگـی، در این

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

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 فیلم ها می‌شود در دورهٔ اول محدودتر و در دورهٔ دوم وسیع تر 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 معمولا نمی‌توان بازنمایی را یک بازنمایی کاملاً مطابق با شرایط اجتماعی و به عبارت دیگر، بازتاب مستقیم آن دانست.

نمونه چهارم: بازتاب جامعه (گروه اجتماعی) در فیلم‌های ابراهیم حاتمی کیا

همان طور که در مورد نقش زنان مشاهده شد، بازتاب شرایط اجتماعی تنها به صورت کلی 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 به‌عمل آمده است، نشان داده‌ام که چگونه در مقاطع مختلف تاریخی پس از انقلاب اسلامی، فیلم‌های حاتمی‌کیا 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، مبارزهٔ قهرمان برای حفظ خود در محدودهٔ 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 می شود و از روش دیگری استفاده می‌نماید.

«روبان قرمز» پس از آژانس شیشه‌ای نمایشگر ترک جامعه توسط قهرمان است. قهرمان این فیلم به بهانه خنثی سازی 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 صحنهٔ آخر این فیلم سردار راشد پس از نا امیدی از انجام عکس العمل 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 صحنهٔ 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 فیلم های 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 دهندهٔ نگرش یکی از گروه‌های مهم جامعه ایران، یعنی گروه بسیجی‌های جبهه رفتهٔ زمان جنگ و خانواده‌هایشان، که در جامعهٔ کنونی مورد فراموشی و بی‌مهری قرارگرفته‌اند می‌باشد که توسط هنرمندی که خود مانند این گروه فکر می‌کند به شکل اثر هنری درآمده است.

نتیجه

مطالعهٔ خصوصیات مختلف اجتماعی در آثار هنری ساخته شده در یك دورهٔ زمانی خاص یا توسط گروه خاصی از هنرمندان یا توسط یك هنرمند مؤلف در طول دورهٔ زندگی‌اش، می‌تواند ما را در شناخت بهتر جامعهٔ معاصر آن‌ها یاری نماید. آنچه که ما از آثار هنری می‌توانیم برای شناخت جامعه به‌دست آوریم، به شناخت کلان یا متوسط و خرد از همهٔ نمودها و ویژگی‌های جامعه مربوط است و بستگی دارد به اینکه سوال ما وقتی به اثر مراجعه می‌کنیم چیست؟

البته یك 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 تاثیرات هر یك بر دیگری می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. تنها پس از این مرحله است که می‌توان یك اثر هنری خاص را با توجه به رابطهٔ دو ساختار گفته شده به عنوان نمونه و مصداقی عینی برای نتایج به‌دست آمده، تبیین جامعه شناختی نمود، تبیینی که تنها به یك اثر متکی نیست.

از طرف دیگر، نه تنها جامعه به تمامی در یك اثر هنری بازتاب نمی‌شود، بلکه حتی در آثار هنری یك گروه خاص اجتماعی نیز این بازتاب کامل نیست. با مطالعهٔ آثار هنری به عنوان نمودهای 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 تاثیر می‌گذارد. هنرمند نمایندهٔ یك گروه اجتماعی است و دیدگاه‌ها و ارزش‌های آن را در آثار خود به نمایش می‌گذارد.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 یك روی موضوع خود را در هر لحظه به نمایش می‌گذارد، یعنی ابعاد دیگر آن در یك لحظه واحد یا به عبارت دیگر، در یك اثر هنری یا حتی یك 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 نمی توان 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 کمك 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 می‌توانند 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 درجه ای از عدم قطعیت باشد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

دووینیو، 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، جانت. *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, Prenticew-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 Maccartur, Australia) 1996 .

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

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

جامعه شناسی بی هنرها
تحلیلی بر جامعه شناسی دریافت هنری

دکتر سارا شریعتی
عضو هیئت علمی
دانشگاه تهران

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

جامعه شناسان مدت‌هاست که «مصرف کنندگان فرهنگ» را موضوع مطالعهٔ 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 بی هنرهاست. 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، کنارگذاشته 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 می دهد، از فرهنگ خاص متن مردم دفاع می کنند و استدلال می کنند 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[1] (تقدس بخشیدن به طبقات مردمی و فراموش کردن سلطه) و مشروعیت گرایی[2] (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 حوزهٔ جامعه شناسی هنر در ایران، به نتایج دیگری می رسیم.

این مطلب از سه فرضیهٔ منتج از هم تشکیل شده است: ۱. هنر در ایران، عرصهٔ 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 مشخصا نه با مخاطبان[3] که با نامخاطبان هنر[4] مواجهیم. سنجش این فرضیات، موضوع این مطلب است.

کلیدواژه ها

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

جامعه شناسان مدت‌هاست که مصرف کنندگان یا مخاطبان فرهنگ را موضوع مطالعهٔ خود قرار داده‌اند. 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... آن‌ها که بنا به 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 واسطه‌های هنری و مشخصاً مخاطب را دست دوم و حاشیه‌ای می دانست، جامعه‌شناسی 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 کنندهٔ بازار هنری را مورد توجه قرار داد، مفهوم مخاطب هنر را تجزیه کرد و مفهوم ذوق و ذائقه هنری را نسبی نمود.

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

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

از دمکراتیزاسیون فرهنگ[5] تا دمکراسی فرهنگی[6]، از مشروعیت گرایی تا مردم گرایی

توجه به غیر مخاطب را می توان سومین مرحله در مراحل جامعه شناسی دریافت هنری نامید. اولین مخاطبان هنر، کارفرمایان 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 این‌دوره 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، (به‌وسیله 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، به‌دنبال پژوهش‌های کمّی 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[7] 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 ابزار های تحقق این سیاست بودند. با انتشار کتاب *عشق هنر* و مطالعهٔ بازدیدکنندگان موزه‌ها، پییر بوردیو[8]، 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[9] 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 به‌عنوان یک الگوی آلترناتیو طرح شد. در این الگو، با اتخاذ رویکرد نسبی گرایی فرهنگی[10]، از سیاست توسعهٔ فرهنگی، به‌جای 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

کـردن و تقسـیم کـردن فرهنگ نخبـگان با دیگر اقشـار اجتماعی نبـود، بلکه تاکیـد بر ضرورت مشـارکت همهٔ اقشـار اجتماعی به عنوان کنشگر و مشارکت کنندهٔ نقاد، در جهـت پی ریزی فرهنگی بود که « همچون مجموعه‌ای ارزش‌هـای مشـترک « فهم می‌شـد. (اعلامیـهٔ اروپا در خصـوص اهداف فرهنگـی. برلن. ۱۹۸۴). بـه این معنا، فرهنگ دیگر « حوزه‌ای نیست که می بایست عمومی اش کرد بلکه دمکراسـی ایست که می بایست 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 باشـد، نشان از «تفاوت» داشـت. این رویکرد نیز به عنـوان مردم گرایی و در نظر نگرفتن نظام سلطه مورد انتقاد قرار گرفت.

فرارفتن از این دو رویکرد که از آن تحت عنوان مشروعیت گرایی (سـنجش فرهنگ مردم با مرجع قرار دادن فرهنگ مشروع مسلط) و مردم گرایی (تقدس بخشیدن به طبقات مردمی و فراموش کردن سـلطه) نام برده شـده اسـت، یکی از محورهای تامل جامعه شناسی هنر است.

حـال با در نظـر گرفتن این چارچوب نظـری می توان به بررسی وضعیت هنر در ایران پرداخت.

اولین فرضیـه: در ایران ما نه با مخاطب که با غیر-مخاطب سـرو کار داریم، چرا که سیاست مخاطب سازی نداریم.

در اینجـا پرسـش ایـن اسـت: چـه عواملـی می‌تواننـد مخاطب سـازی کنند ، همان‌طور که می‌توان پرسید، چـه عواملی غیـر مخاطب سـازی می کنند؟ آیـا این غیر مخاطبـان محصول یک مرجعیت و مشـروعیت فرهنگی هسـتند که هرکه بـدان ارجاع نمی دهد حذف می شـود؟ تولیـد کننـدگان فرهنـگ مشـروع و مراجـع فرهنگی چه کسـانی هسـتند؟و طبیعتا در اینجا مقصود از هنر، همان هنرهـای والاسـت و آنچـه کـه پییـر بوردیـو « فرهنگ مشروع» می‌نامد.

چنانچه اشـاره شـد، اصطلاح «غیر مخاطـب» در جریان مباحثـی که حـول سیاسـت فرهنگی در پایان سـال‌های شصت در فرانسـه به‌وجود آمد، شـکل گرفت. در سال ۱۹۷۲، فرانسیس ژانسـون[11]، مولف کتاب *کنش فرهنگی در شهر* (Jeanson,1973)، سه نوع مخاطب را از یگدیگر متمایز می سازد:

۱. اصحـاب هنر(کـه همان مخاطبان آشـنا و همیشـگی هنرند)

۲. مخاطبیـن بالقـوه (آن‌هـا کـه دارای شـرایط عینـی دسترسی به فرهنگی هستند)

۳. غیـر مخاطبـان (آن‌هـا کـه شـرایط عینـی و نمادین دسترسی به فرهنگ را ندارند).

اولیـن مطالعـات در خصـوص غیـر مخاطبـان هنـر در سـال‌های ۲۰۰۰ به‌وجود آمد و ششمین دورهٔ بین المللی جامعـه شناسـی هنـر در سـال ۲۰۰۱بـه ایـن موضوع اختصاص یافت.

بـا توجـه بـه این سـنخ شناسـی، و نگاهی به وضعیـت هنرها در جامعهٔ مـا، می تـوان از خود پرسـید که ما

11. Francis Jeanson

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

بـا کدام نوع مخاطب سـر و کار داریـم؟ در نتیجه، اولین فرضیه این اسـت: در ایران، به دلیل فقدان یک سیاسـت فرهنگی مشخص، ما نه با الگوی فرانسوی دولت پیشگام کـه اراده خود را در عمومی کردن فرهنگ مشـروع قرار می‌دهد و نه با الگوی انگلوساکسـون دمکراسی فرهنگی کـه بالعکـس بـر توسـعه فرهنگـی و ارزش‌گـذاری بـه فرهنگ‌های خرد تکیه می‌کند، روبروییم. در غیبت الگوی فرهنگی، سیاسـت مخاطب سـازی نیز وجود ندارد و در نتیجـه ما عمدتاً بـا غیر مخاطبان هنـر روبروییم و نه با مخاطبان هنر.

در ایـن شـرایط بیـش از هـر وقـت، توجـه بـه عوامل مخاطب سـازی و فراینـد شـکل گیـری مخاطبـان هنر ضروری می شـود. مخاطبان چگونه ساخته می شوند؟ آیـا میـان مخاطـب آشـنا، مخاطبـان بالقـوه و غیـر مخاطب‌هـا، مرز عبـور ناپذیری وجـود دارد، یا اینکه، به تعبیر بوردیو، این شـرایط محصول جامعه اسـت و آنچه را که جهان اجتماعی ساخته است، جهان اجتماعی می‌تواند با آگاهی بدان از بین ببرد. پاسـخ‌های بسیاری بـه این سـوالات ارائه شـده اسـت. خانواده، مدرسـه، رسـانه ها، دولت و دین از جمله عواملی هسـتند که در فرایند مخاطب سـازی نقـش عمده ای دارنـد. از طرفی برخـی، از جامعـه شناسـان بر تفـاوت میـان مخاطب هنرها، مثلاً مخاطب سـینما و مخاطب موسـیقی اشاره کردنـد و از سـویی، برخـی بـر ایـن نکتـه که سـاخت مخاطب، یک بار برای همیشـه نیسـت. مخاطب همواره در معرض از دسـت رفتن و به‌دسـت آمدن اسـت و در نتیجـه بـر ضـرورت رابطه ای مسـتقیم و پایـدار میان هنرمند و مخاطبانش اشـاره کردند.

با سنجش هر کدام از این عوامل در ایران، با کاستی‌های فرایند مخاطب سازی آشنا می شویم:

• آمـوزش: آمـوزش اولیـن عامـل مخاطب سازیسـت. جامعـهٔ دمکراتیک وعده می‌دهد کـه آنچه را که خانواده تامیـن نمـی کند، برای فـرد مهیا کند. در نتیجـه اگر فرد در خانواده ای غیر فرهنگی به‌دنیا آمده باشـد، مدرسـه می‌توانـد و باید با آموزش جبران کند. در جامعهٔ ما، هنر در آمـوزش جایگاهی ندارد. زنگ هنـر اغلب زنگ تفریح و در بهتریـن حالت زنگ خطاطی اسـت. سـنت و حافظه هنری انتقال داده نمی شـود. در نتیجه، آموزش عمومی در مخاطب سازی نقشی ایفا نمی کند.

• تصادف: آندره مالرو، آشـنایی با هنـر را نه در نتیجهٔ آموزش که محصول یک تصادف می دانسـت، تصادفی کـه فرد را بـا اثر هنری مواجـه می کنـد، همچون دیدن یـک تئاتـر در خیابان، شـنیدن یـک موسـیقی در مرکز خرید،برخورد با یک مجسـمه 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 اسـت. موسیقی، تئاتر، نقاشی و مجسـمه سـازی در فضای شـهری جایگاهی ندارند. اقداماتـی در جهت تئاتر خیابانی، نقاشـی های دیواری، انجام شـده اسـت، اما ضعیف‌تر و محدودتر از آن است که بتـوان از آن به عنوان یک سیاسـت فرهنگی نام برد. در مهٔ ۶۸، دانشـجویان شـعار می دادنـد: ژوکوند را به

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

خیابان‌هـا بیاوریـد! ژوکونـد نباید زندانی لوور باشـد. به عنوان نمونه توکا نیسـتانی چندی پیـش آثارش را نه در نمایشـگاه که در کافـه به نمایش گذاشـت. این همان تصـادف مبارکی اسـت کـه مالـرو آرزو داشـت، اتفاق بیافتد. تصادف مردم با جلوه های هنر.

• رسـانه: رسانه یکی دیگر از عوامل اجتماعی کردن فرد با دنیای هنر اسـت امـا، هنرها، نازل‌تریـن جایگاه را در مطبوعات به خود اختصاص داده‌اند. در دیگر رسانه‌های تصویری، صوتـی نیز به عنوان یکی دیگـر از ابزارهای اجتماعی شـدن، به استثناء سینما که اقتدار بی رقیبی در رسـانه‌ها دارد، هنر، موسیقی، نقاشی، مجسمه سازی، تئاتر... در همهٔ سطوح و روایت‌های آن، غربی، شرقی، سنتی و بومی‌اش غایب است.

می‌تـوان نتیجـه گرفـت کـه مـا از فقـدان یک سیاسـت فرهنگـی و هنـری(هـم الگوی فرانسـوی و هـم الگوی آنگلوساکسـونی) رنج می‌بریم و فرایند مخاطب سـازی در جامعـه انجـام نمی‌گیـرد و در نتیجه، دنیـای هنر در ایران، دنیای بی‌مخاطب‌هاست. با پیدایش موزهٔ هنرهای مدرن در فرانسـه، اعلام شـد: «امروز روز پایان طلاق میان دولت و هنرهاسـت». در جامعهٔ ما گویی این جدایی همچنـان ادامـه دارد و در این شـرایط می‌توان وضعیت هنرهـا را پیش بینی کرد. اما ایـن جدایی، جدایی تناقض نمایی اسـت. طلاق و جدایی، فرد را بـی صاحب می‌کنـد و در عین حال، خودمختـار. فرد دیگـر نمی تواند از پشـتیبانی همسـر برخوردار باشد، اما در عـوض، آینده و زندگیش دیگر در دسـت خودش است. در خصوص رابطهٔ دولت و هنر درجامعه ما چنین حکمی صادق نیسـت. دولت در جایی هنرها را عملاً رها می‌کنـد و در جایـی دیگر شـدیداً کنترل. و ایـن موقعیت تناقض آمیز، این عرصه را به شدت ناهمگون و ناکارآمد کرده است.

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

در تثلیـث تولیـد، توزیـع و مصرف، میـدان هنر بیش از هـر چیز از غیبـت حلقهٔ توزیع و واسـطه‌های هنری رنج می‌برد. واسطه های هنری حلقهٔ پیوند میان جامعهٔ هنری و کل جامعه هسـتند. این واسطه ها کدامند: عرصهٔ بازار هنر، منتقدیـن هنری، خبرنگاران، ناشـران، ارزیاب ها، محافظین آثار هنری، موزه ها، نمایشـگاه‌ها، رسانه ها، کلکسیونرها، جوایز، تبلیغات.

آنتوان هنیون[12]، در *شور موسیقیایی* (Hennion,1993) و ناتالی هینیک[13] در *عظمت وان گوک*[14] (Heinich,1991)، در حوزهٔ موسـیقی و نقاشی نشان می دهند که بر خلاف رویکرد سـنتی که از طرفی بـه اثر هنری تکیه می‌کند و از طـرف دیگر به مخاطبیـن، همهٔ اتفاقـات در این میان، درحوزهٔ واسـطه ها می‌گذرد. مثلاً در موسیقی بیشتر از آنکه در مورد اثر صحبت کنند، اجرا و ورسـیون اهمیت مـی یابد، بـه عنوان نمونه موسـیقی موزارت از خـلال اجراهای مختلفش مورد توجه قرار می گیرد.

در ایران، از کمبود و اگر نگوییم فقدان

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منتقدین هنری، گزارشگران و خبرنگار هنری، حامیان و محافظـان و متخصصیـن آثار هنری ... رنـج می بریم. واسـطه های فرهنگی[15] نداریم. یکبـار در بازار تجریش، آقای مسـنی کیف به دسـت به سـراغم آمد. لحظه ای به من خیره شـد و با احتیاط و ادب پرسید: خانم شما شعر می خوانید؟ با تعجب گفتم بله! کیفش را باز کرد و کتابش را به دسـتم داد. این حادثه برای من، نمادی از وضعیت هنرها در ایران است. از تولید به مصرف. در اینجا اما بر خلاف بازار، واسـطه‌هایی نیسـت و اگر هم هست بسیار ضعیف عمل می‌کنند. بسیاری از هنرمندان ما، آثارشان را در خانه، یا در شـبکهٔ دوسـتان، یا دسـت به دست به فروش می‌رسـانند. خلق یک اثر، یک رویداد مطبوعاتی، انتشـاراتی، نقد... نیسـت. و چون واسـطه ها و بازاری وجـود ندارد، یا درسـت عمل نمی کند، مخاطب سـازی نیز نمی‌شود.

کار واسـطه‌ها چیسـت؟ امکان دسترسـی عمـوم مردم را به فعالیـت های فرهنگی و هنـری فراهم کنند. فضای اطلاع رسـانی، و مبادلهٔ فرهنگی را از طریق رسـانه‌ها، انتشارات، مراکز هنری، کتابخانه‌ها، گالری‌ها، موزه‌ها، برای حسـاس کردن مخاطبین، ایجـاد کنند. در حالی‌که در ایـران همچنان‌که مـا برنامه‌های رادیـو، کانال‌های تلویزیـون، سـتون‌های روزنامـه و همچنین نشـریاتی داریم که کارشـان انعکاس مداوم و بـی وقفهٔ اخبار سیاسـی و اجتماعی اسـت، روزنامـه ، هفتـه نامـه و ماهنامه‌هـای تخصصـی کـه اخبار هنـری و فرهنگـی را در اختیـار عموم بگذارنـد نداریم. مجـلات تحلیلـی هنـری، البتـه که هسـت اما نشـریات خبـری که برنامه هـای هنری را (فیلم، کنسـرت، تئاتر، نمایشگاه...) هر روز و هر هفته منعکس کند، نداریم. این اطلاع رسـانی عمدتاً یا از طریق رسانه‌های دولتی است، یا اگر کار مستقلی باشد، گوش به گوش است و به شکل شـبکه ای از طریق دوستان و آشـنایان انجام می شود. به همین ترتیب، بر طبق تحقیقات دانشـجویان که چندین مـاه مفصلاً به جایـگاه هنر در مطبوعـات پرداختند و با خبرنـگاران پرتیراژترین روزنامه‌های کشـور مصاحبه کـرده بودند، خبرنگاران و منتقدیـن هنری حرفه‌ای نیز کـه به شـکل تخصصـی تنها به ایـن عرصـه بپردازند، نادرنـد. طبـق تحقیقات این دانشـجویان، در این عرصه نیز داشتن روابط اجتماعی، همان‌که بوردیو تحت عنوان «سـرمایهٔ اجتماعی» از آن نـام می برد نیز، تعیین کننده اسـت. اغلب، کسـانی خبرنگار این عرصه می شوند که می توانند مثلاً موفق شوند مصاحبه ای با بزرگان هنری و فرهنگـی کشـور، انجام دهنـد، یا امکان ایجـاد رابطه بـا جامعـه هنری را دارنـد. منتقدین هنری مـا، آن‌ها که بـا این عرصه آشـنایند و فرماسـیون فرهنگـی و هنری دارنـد، به شـهادت نقدهایی کـه در مجـلات تخصصی نوشـته می‌شـود، بسـیار محدودند. سـینما شـاید تنها عرصه‌ای باشـد که در آن بیشترین اطـلاع رسـانی، تبلیغـات و منتقدین را داراسـت، اما در زمینه های دیگر چون نقاشـی، موسـیقی، تئاتر....

15 . Médiation culturelle

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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... هیچ‌کدام در فرایند مخاطب سازی نقشی ایفا نمی‌کنند، هنر به تعبیر پییر بوردیو، عرصهٔ وارثان فرهنگی باقی خواهد ماند.

هنرمندان کیستند؟ هنرمندان موفق و شناخته شده، کیستند؟ آیاهنرمندان محصول نهادهای آموزشی هستند، یا محصول خانواده های فرهنگی؟ در تحقیقی که در دو حوزهٔ نقاشی، موسیقی در میان معروف‌ترین چهره‌های نقاشی انجام شده، اغلب آن‌ها که وارثان فرهنگی جامعه اند و ذوق، استعداد، سلیقه و نبوغشان، محصول میراث، محیط فرهنگی، و طبقهٔ اجتماعی‌شان است، از سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اقتصادی کافی برخوردار بوده‌اند ودر خانواده‌های مرفه، فرهنگی و تحصیلکرده به‌دنیا آمده‌اند. هر چند در متن مصاحبه، همهٔ هنرمندان به این اشاره کرده‌اند 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 معروف‌ترین 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 پیدامی کند.

میدان هنرهای والا، حوزهٔ بسته ایست. عمدتاً بر اساس «بازتولید[16]» عمل می‌کند. فرزندان هنرمند، هنرمند می‌شوند. 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 نمی‌کند، بازار هنری با همهٔ کنشگرانش ایجاد نمی‌شود، فرایند مخاطب سازی شکل نمی‌گیرد و در نتیجه مخاطبان هنرمندان، اصحاب هنر باقی می‌مانند و هنرمند به تدریج از جامعه دور و جدا می شود. در عوض، ما با غیر مخاطب‌های هنر روبه‌رو خواهیم بود و جامعه شناسی ما، بیش از آنکه جامعه شناسی هنر باشد، جامعه شناسی بی- هنرها می‌شود، آنها که به دلیل فقدان سیاست دمکراتیزاسیون فرهنگی، با هنرهای مشروع رابطه ای

16 . reproduction

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ندارنـد و بـه دلیل فقـدان سیاسـت دمکراسـی فرهنگی، هنرهای خودشان نیز مشـروعیت نمی یابد، به رسمیت شناخته نمی‌شود و از آن اعاده حیثیت نمی‌شود و جامعه شناسـی هنر، جامعه شناسـی عرصه‌ای می شود که به دلیل وجود هم‌زمان سیاسـت‌های گوناگونی که گاه حتی با یکدیگر درگیر می‌شـوند، سیاسـت‌هایی که تداومشان نیز به بقای سیاسـت‌مدار، بر مسـند امور بستگی دارد، به شـکل تناقض نمایی، هم بی صاحب است و هم مدعی بسیاری دارد.

در این شرایط، جامعه شناسی هنر ما، زندانی مکان‌های مشـروع هنر باقـی خواهد ماند، بی آنکـه در متن جامعه مخاطبی بیابد!

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

منابع

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گفتمان های موسیقی در ایران

دکتر مسعود کوثری
عضو هیئت علمی دانشگاه تهران

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

این مقاله می‌کوشد تا با بررسی وضعیت موسیقی و اندیشه ها و مواضع موسیقی دانان کشور، تصویری از گفتمان‌های رایج موسیقی در ایران را به‌دست دهد. اهمیت بررسی گفتمان‌های موسیقی در آن است که به‌نظر می‌رسد، هر گونه سیاست‌گذاری فرهنگی و هر راهی برای رشد وارتقاء موسیقی در ایران با احترام به این گفتمان‌های مختلف و زیست چندگفتمانی آن‌ها امکان‌پذیر است.

کلیدواژه ها
موسیقی، گفتمان، سیاست فرهنگی، هویت.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 جامعه شناسی، 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 مهم ترین نیت در کاربرد این دیدگاه، با تکیه بر بحث فوکو (Foucault, 1995) راجع به دانش و قدرت، آن است که نشان دهد تعارض های 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 رابطهٔ عمودی قدرت (بین حکومت/ دستگاه‌های دولتی و نیروهای اجتماعی) توجه کرد و هم به رابطهٔ افقی قدرت (بین گروه‌ها و نیروهای اجتماعی مختلف). به بیان دیگر، نویسنده بدون اینکه بخواهد بگوید کدام‌یک از گفتمان‌ها درست است[1] و بر دیگری برتری دارد، تنها می‌خواهد آن‌ها را در کنار، یا مقابل یکدیگر قراردهد تا به تصویری کامل از وضع موجود موسیقی در ایران دست یابد. از دیگر سو، و مهم‌تر، کاربرد مفهوم گفتمان برای نشان دادن رابطهٔ این برداشت ها با قدرت (یا حداقل) منافع طرفداران آن‌هاست. این گفتمان‌ها در حال نزاع بر سر هستی خود و قانع کردن طرف‌های مقابل هستند و دقیقا به‌دلیل آنکه گفتمان هستند، نمی‌توانند از طریق گفتمانی، حریف خود را ازمیدان به‌درکنند. بنابراین، تنها وضعی که محتمل است وضع «همزیستی گفتمانی» است. به نظر می‌رسد که سیاست های فرهنگی کشور نیز باید این وضعیت چندگفتمانی را به رسمیت بشناسد تا بتواند به آن سامان دهد. البته، در این مقاله چندان به سیاست های فرهنگی

۱. دقیقا به همین دلیل که نمی توان «درستی» را در این شرایط تعیین کرد (اگر درستی اصلا در کار باشد)، نگارنده از واژهٔ گفتمان بهره برده است. نگاهی به تاریخ صد ساله اخیر به‌خوبی از رقابت این دیدگاه ها و دست نیافتن به نوعی مصالحه حکایت می کند (نک. درویشی ۱۳۷۳، راهگانی ۱۳۷۷). مجموعه اسناد منتشره در این خصوص به خوبی این جنگ و جدال دائمی را (به ویژه از سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷) به تصویر می کشد (نک. اسنادی از موسیقی، تئاتر و سینمای در ایران ۱۳۷۹) .

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

توجه به موسیقی در کشور ما از اهمیت ویژه ای 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 این‌رو، ما با یک نوع از ریخت افتادگی در نظام موسیقایی کشور مواجه هستیم. تعارضی که روزگاری میان وزیری و مین باشیان (درویشی،۱۳۷۳؛راهگانی،۱۳۷۷؛جوادی،۱۳۸۰) شروع شد، نه تنها پایان نیافت، بلکه با ورود دیدگاه ها و رویکردهای دیگر پس از گذشت نزدیک به یک صده پیچیده‌تر هم شده است. این وضعیت به‌خوبی حاکی از آن است که اگر قرار بود مسئله حل شود، به شکلی از اشکال حل می‌شد. اما، همزیستی این دیدگاه ها 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 به‌سادگی حل شدنی نیست و هر اقدامی که یک جانبه باشد، تنها بر دشواری و پیچیدگی وضع موجود خواهد افزود.

مقالهٔ حاضر به هیچ وجه نبایستی چنین تداعی کند که مسئلهٔ 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 تعارض های گفتمانی تنها بر دشواری و پیچیدگی وضع می افزایند. از یک منظر، حتی باید گفت که باید تمامی بحث و جدل ها را رها کرد و ابتدا به رشد حداقل‌های موسیقی در کشور اندیشید.

گفتمان و ضد (پاد) گفتمان در موسیقی ایران

در اینجا به‌درستی نمی توان گفت که گفتمان (گفتمان‌های) موسیقی در ایران کدام است و ضد (پاد) گفتمان[۲] آن کدام. رابطهٔ بین گفتمان محوری و گفتمان‌های حاشیه‌ای روشن نیست. به نظرمی رسد 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 دستگاه های 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 انسانی۱۳۸۳.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 به‌خوبی نشان می‌دهد که این وضع تنها خاص دوران پس از انقلاب نیست و حداقل در ۶۰ سال اخیر این تعارض در دستگاه‌های دولتی وجود داشته است. برای مثال، در دوران پهلوی دوم وزارت فرهنگ و هنر وقت از موسیقی پاپ حمایت می‌کرد و سازمان رادیو و تلویزیون در کنار پخش انواع موسیقی، و حتی موسیقی پاپ، مرکزی به نام مرکز حفظ و اشاعه موسیقی سنتی دایر می‌نمود.

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 همهٔ 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 دههٔ دوم و سوم، به ویژه دههٔ سوم، جذب جوانان. در هر دو حال، رویکرد ابزارانگارانه رویکرد حاکم بوده است. به همین دلیل، حتی هنگامی‌که در رویکرد حکومتی حرمت موسیقی را (به‌ویژه با فتوای مشهور امام خمینی) کنار گذاشته‌ایم، در عمل رویکردی ابزاری نسبت به آن داشته‌ایم. به قول معروف، تحمل موسیقی از باب «اکل میته» بوده است و نه اصالت آن. البته، همان‌گونه که آمد، حتی بین این گفتمان در وجه نظری و عملکرد دستگاه های دولتی نوعی تعارض یا دوگانگی دیده می‌شود که باید در جای خود مورد بررسی قرارگیرد.

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 موسیقی‌دانان ایرانی می‌پردازیم. بنابراین، با صرف‌نظرکردن از بحث راجع به گفتمان ابزارانگارانه نسبت به موسیقی، تنها با توجه به گفتمان های حاکم میان موسیقی‌دانان و اهالی موسیقی می‌کوشیم نشان دهیم که در این سوی قضیه نیز توافقی که بتواند کارگشا باشد، دیده نمی‌شود. تنها توافق شاید این باشد که موسیقی خوب است و به درد می خورد! در این سوی قضیه نیز گاه تعارض ها چنان بالا می‌گیرد که خود در عمل مانع گسترش و توسعه موسیقی می شود.

حتی از منظری کلی‌تر، که در اینجا فرصت پرداختن به آن نیست، شاید بتوان این وضعیت پیچیده را فراتر از مواضع موسیقی‌دانان، یا دستگاه های دولتی و پیامد طبیعی مواجهه کل هنر ما با مدرنیته (کوثری، ۱۳۸۵صص ۱۵۵-۱۵۰؛ درویشی، ۱۳۷۳) غربی دانست. در این مواجهه، گاه به‌سوی مدرن شدن پیش رفته‌ایم و گاه به قفا بازگشته‌ایم. در این میان، دیدگاه‌های فلسفی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

و روشـنفکرانه هم نه تنها گرهی از این معما نگشـودند، بلکـه خود بـر معما افزودنـد. همان‌گونه کـه بروجردی (۱۳۷۷) به‌درسـتی می‌گویـد در دنیای روشـنفکری نیز باید از حاکمیت گفتمان های مختلف سخن به میان آورد. پس از یک سـده اندیشـیدن و تلاش صادقانه فیلسوفان، روشـنفکران و هنرمنـدان ایرانی در مواجهـه با مدرنیته غربی (فهم و اتخاذ موضعی له یا علیه آن) اکنون آشـکار گشـته اسـت که ایقانی که در پی آن بودند، حاصل نشده اسـت. همـان گونه کـه درویشـی می‌گویـد «... ردپای موسـیقی غربی را حتی در به اصطلاح سـنتی‌ترین شکل های موسـیقی ایران می‌توان دید. فرم های ابداعی اواخر دوران قاجـار ماننـد پیش درآمد و ...، شـیوهٔ خوانندگی و نوازندگی، شـیوه‌های مختلف گـروه نوازی، فرم های تقلیـدی از غرب (مانند مارش، والس، پولکا، پرلود، اتود و فانتـزی که حتی توسـط برخی از نوازنـدگان معروف سـنتی استفاده می‌شدند)، ورود سازهای غربی به ایران و اسـتفاده از آن‌ها برای اجرای موسیقی ایرانی، تشکیل ارکسترهای مجلسی و سمفونیک، گروه های اپرا و باله، مدارس موسـیقی و روش‌های آموزشـی، نگارش و نت نویسی و حتی روش تحقیق». (درویشی، ۱۳۷۳،ص۲۵) از ایـن‌رو، نگارنده بیش از آنکه در پی آن باشـد که کدام رویکرد یا موضع درست یا درست‌ترین است، از گفتمان های موسـیقی سـخن گفته اسـت. و بر آن اسـت که این تعـدد گفتمانی نتیجه همان مواجهـه و نیروهای اجتماعی متفاوت در بطن جامعه ایرانی در سده اخیر بوده است. گفتمان‌های موسـیقی در ایران را می‌توان به شـیوه‌های مختلف دسـته بندی کرد. هر یک از این دسته بندی‌ها نیز مزایا و معایبی دارد. ما کوشـیده‌ایم که یک دسـته بندی اولیـه پیشـنهاد کنیم. البته، این دسـته بندی پیشـنهادی اسـت و در مـورد نامگذاری آن‌هـا باید به نسـبی بودن آن‌ها توجه کرد.

صورتبندی گفتمان های موسیقی در ایران

گفتمان‌های رایج موسیقی در ایران را می‌توان به شیوهٔ زیر دسته بندی کـرد: ۱. گفتمان موسـیقی علمی ۲. گفتمان موسـیقی غربـی ۳. گفتمان موسیقی سنتی ۴. گفتمان موسیقی ترکیبـی ۵. گفتمان موسـیقی پاپ. این نامگـذاری ممکن اسـت مورد موافقت همگان نباشـد، امـا نگارنده امیدوار اسـت که بـا توضیح هر یک از ایـن صورتبندی‌ها، نقص این نامگذاری ها تا حدودی رفع شود.

در ابتـدا، هر یک از ایـن صورتبندی‌هـای گفتمانی را به اختصـار توضیح می‌دهیم و سـپس مولفه‌های هر یک از ایـن گفتمان‌ها را برمی‌شـماریم. البته، باید بـه این نکته اشـاره کرد که صورتبندی های یاد شـده به‌صورت ناب آن مطرح شده‌اند، و ممکن است که این صورتبندی ها به صورت ناب آن در واقعیت وجود نداشـته باشـند. برای مثال، سالار معزز که اولین طرفدار جدی موسیقی غربی در نظام بود، اولین ایرانی بود که نت دستگاه های ایرانی (از جمله ماهور) را نوشت و برای لاوینیاک تدوین کنندهٔ دایرة المعارف موسـیقی در فرانسه فرسـتاد. یا دعوای پرویز محمود با وزیری بر سـر تدریس موسـیقی غربی در هنرسـتان، بـه دلیل عدم توجه او به موسـیقی ایرانی

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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. دقیقا به همین دلیل است که به‌نظرمی‌رسد که راه حل وضع موجود، حداقل در این سوی قضیه، در خود گفتمان‌ها نیست و باید امیدوار به یک زیست چندگفتمانی موسیقایی بود. توجه به این گفتمان‌ها از این جهت نیز قابل توجه است که آسیب‌شناسی واحدی برای موسیقی ایرانی وجود ندارد. به دیگر بیان، منتقدان و کسانی که به آسیب‌شناسی موسیقی ایرانی پرداخته اند، یا در حال حاضر می پردازند، خود در درون هر یک از این گفتمان‌ها هستند. بنابراین، آسیب ها و راه حل ها، هم گفتمانی هستند. این جا تعبیر توماس کوهن (۱۳۶۹) از پارادایم خیلی به کار می‌آید که می گوید پارادایم «مجموعه ای از مسائل و حل مسائل» است. از این رو، مسائل و راه حل‌های حل مسائل درون گفتمانی هستند و نه بیرون گفتمانی. با این‌حال، برخی مسائل مشترک هم وجود دارد که همهٔ گفتمان ها در آن‌ها شریک هستند (نظیر مسئله آموزش، حمایت دولتی، بازار، سانسور و غیره). از این‌رو، از ترکیب «مسائل گفتمان محور» و «مسائل مشترک» ترکیب ها و سناریوهای مختلفی پدید می‌آید 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 به‌ویژه از مواجهه با غرب در عصر قاجار شروع شد، پیامدهای مختلفی را برجای گذاشته است. به نظر می‌رسد که ورود این موسیقی به یک گفتمان موسیقایی در ایران شکل داد که می توان آن‌را «گفتمان موسیقی علمی» نامید. این گفتمان بر آن است که موسیقی غربی (به‌ویژه 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 موسیقی‌های شرقی، خصوصیت استاندارد، قابل آموزش و نوشتاری (نه سینه به سینه و شفاهی) دارد. طرفداران این گفتمان برآنند 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

گفتمان موسیقی علمی	
موسیقی علمی/ غربی	علمی است، نظریهٔ مشخص دارد، قواعد آن کاملا روشن است.
بیان موسیقایی	قوی است. توصیفی است، هارمونی و همنوازی (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 همنوازی هستند، استاندارد ساخته نشده اند.
محتوا	در موسیقی آوازی (اپرا، اپرت و غیره) قادر به رقابت با موسیقی آوازی ما هستند.

جدول ۱. خلاصه گفتمان موسیقی علمی/ غربی

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. به‌ویژه راه حل‌های 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 به‌ویژه 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 مدرسهٔ موزیک دنبال می‌کردند و اولین تلاش‌ها برای تشکیل ارکستر سمفونیک ها از همین برداشت برخاسته بود.

با این حال، دیر یا زود راه حل‌های 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 سرمایه‌گذاری بر روی آموزش و تولید موسیقی به نحو غربی است. تنها

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 می‌توان فهمید (نک. جدول ۲). ضمن آنکه در اصول گفتمان علمی هم مشترک است.

جدول ۲. خلاصه گفتمان موسیقی غربی

گفتمان موسیقی غربی	
موسیقی سنتی	دوران آن گذشته است.
بیان موسیقایی	بیان جهانی ندارد.
خلاقیت	فیکس و ثابت است و اجازه خلاقیت ندارد.
آموزش	شفاهی 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.

گفتمان موسیقی ملی

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 بهره‌گیرد. تشکیل ارکسترهای ایرانی که بر پایه اسلوب آهنگسازی و هارمونی غربی می‌کوشیدند که موسیقی ایرانی تولید کنند، از این دست به‌شمار می‌روند. این ارکسترها در ابتدا از ترکیبی از سازهای غربی و ایرانی استفاده می‌کردند و حتی تا آنجا پیش رفتند که از ارکسترهای تماما ایرانی (نظیر ارکستر سازهای ضربی دهلوی) استفاده کنند. این موسیقی‌دانان حتی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی نیز استفاده می‌کردند، اما نحوهٔ آهنگسازی آن‌ها در این دستگاه با استفاده از اصول آهنگسازی غرب بود. موسیقی‌دانانی نظیر دهلوی (۱۳۸۵) تلاش زیادی برای «یافتن قواعد علمی» موسیقی ایرانی در نظام موسیقایی غرب کرده اند.

گفتمان موسیقی ترکیبی

این خرده گفتمان نیز بر استاندارد بودن موسیقی غربی در آموزش و تولید تکیه دارد و آن‌را روشی مناسب و قابل اتکاء برای رشد موسیقی در ایران می‌داند. 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 به‌عنوان چارچوبی علمی، برای دست یافتن به یک نظریهٔ مناسب از موسیقی ایرانی تلاش کرد. بنابراین، این گفتمان و گفتمان قبلی اگرچه شبیه به هم به‌نظرمی‌رسند، در نوع نگاه ابزاری به نظریه و اسلوب موسیقی غرب تفاوت جدی دارند. موسیقی‌دانان همنوا با وزیری نه تنها کوشیدند از سازهای ایرانی (نظیر تار) برای نواختن

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 برنامه‌ها 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. موسیقی‌دانان بسیاری که اکثر آن‌ها یا شاگرد مستقیم وزیری (نظیر روح الله خالقی) بودند ، یا مکتب او را پذیرفته بودند (نظیر ابوالحسن صبا) در شکل‌دهی به این جریان موثر واقع شدند.

درنتیجه تلاش‌های وزیری چیزی شکل گرفت که می‌توان 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 بازاری و غیرهنری می نامید. وزیری، در واقع با نفی سنت به‌دنبال 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).

جدول ۳. خلاصه گفتمان موسیقی ترکیبی

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 ساز های سنتی درجایگاه جدید، ایرانی کردن سازهای غربی
آموزش	مدرن- با تکیه بر نت نویسی- استاندارد کردن شیوهٔ 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.

گفتمان موسیقی سنتی

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 آرایی پرداخت و با برجسته کردن مولفه‌های

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

موسـیقی سـنتی و تاکیـد بـر آن گفتمان خـاص خود را شـکل داد. لفظ «سنتی» در اینجا معنادار است. زیرا، این مدرنیته (کوثری،۱۳۸۵صص۱۵۵-۱۵۰) بود که «سـنت» را به وجود آورد. به دیگر بیان، قبل از مدرنیته نه سـنت معنایی داشـت و نه سنتی. بلکه، سـنت و آنچه متعلق به سنت است، زاییده تعریف مدرنیته از جهان بود. درویشی با همین درک در جاهای مختلف از سنتی نامیدن موسیقی ایرانـی طفره می رود. او به‌کرات می‌گوید که پیش از این دوران در هیچ متنی نامی از موسـیقی سـنتی برده نشده است و این نام تنها پس از مواجهه با غرب پدید آمد.

این گفتمان، به‌ویژه در نسل دوم موسیقیدانان سنتی (پس از وزیری) و افرادی نظیر نور علی خان برومند و دوامی و شاگردان آنان شـکل گرفت. این گروه فعالیت منسجم خود را در سـال 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 اسـتاد برومند شـروع به کار کرد و هدف آن بازسازی و اشاعه موسـیقی سـنتی ایران بـود. ردیف میرزا عبـدالله تحت نظارت نور علی برومند مبنای آموزش موسـیقی سـنتی قرار گرفت. این مرکز با اسـاتیدی چون سـعید هرمزی، یوسـف فروتن، محمود کریمی، عبـدالله دوامی، اصغر بهـاری، غلامحسـین بیگجه خانی و تنـی چند از اسـتادان دیگر کار خود را آغاز کـرد (راهگانـی،۱۳۷۷،ص ۵۶۸).

فعالان این مرکز که در آغاز قرار نبود به تئوری خاصی در خصوص موسیقی ایرانی برسند و بیشتر حافظ و نگهبان یک سنت موسـیقایی در حال از بین رفتن تلقی شدند، نه تنها توانستند بخشـی از میراث موسیقایی ایران را حفظ کنند. بلکه، در برابر پرسش‌های بی شماری که موسیقی غربی و طرفداران آن مطرح سـاخته بودند، پاسـخ هایی یافتند که به نظر قانع کننده می‌رسید. این گروه از اساتید و موسیقی‌دانان جوان نه تنها استدلال های جدیدی برای دفاع از موسـیقی سـنتی یافتند، بلکه حتی بر مفروضاتی که پیش از این در گفتمان موسـیقی علمی مطرح شـده و تقریبا مسـلم انگاشـته شـده بودند، تردید روا داشـتند. درسـت از همین منظر تردید اسـت که آنان به شکل‌دادن بـه مفروضات جدیـدی برای اندیشـه دربارهٔ موسـیقی سـنتی پرداختند. پس از انقلاب این اندیشـه‌ها دنبال شد و به پختگی رسـید. مصاحبه‌های متعدد شـهردارناز[۳] با چهره های شـاخص ایـن گفتمان نظیر کیانـی، طلایی و علیـزاده حاکی از تـلاش این گروه بـرای تئوریزه کردن پاسخ‌های ایشـان است. طلایی (۱۳۷۲) در نگرشی نو به تئوری موسـیقی ایرانی می‌کوشـد که نظریـهٔ خود را در بـاره موسـیقی ایرانی ارائـه دهد. کتاب طلایـی در واقع نوعی مانیفسـت نظری برای این گروه به‌شـمار می رود و تلاشـی اسـت 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 موسـیقی غربی

۳. نک: شهردارناز، محسن.۱۳۸۳ الف، ۱۳۸۳ب، ۱۳۸۴ الف، ۱۳۸۴ب.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مـی دانسـتند. دوم، تلاشـی اسـت بـرای نشـان دادن ناکارآمـدی و حتـی عـدم ضرورت بازسـای موسـیقی ایرانـی بر مبنای موسـیقی غربی که پیش از این توسـط وزیری، خالقی و صبا صورت گرفته بود.

تلاش اساتید مرکز نظیر صفوت، برکشلی به آنجا انجامید که حتـی محققان خارجـی (برای مثـال 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 اسـت و برخی از محققان (حجتی، ۱۳۷۶) هنوز در پی آن هسـتند که به چنین نظریه‌ای دسـت یابند. در هرحال، نکته جالب توجه در این گفتمان آن اسـت که برای نخسـتین بار طرفداران موسـیقی سـنتی دسـت از انفعال کشـیده و با موضعی کاملا فعال به میدان آمده‌اند و درست مفروضات گفتمان مقابل را نشـانه رفته‌اند. خلاصهٔ افکار و عقاید این گروه را می‌توان در جدول ۴ بیان کرد.

این مرکز با تشکیل گروه‌های کوچکی متشکل از سازهای ملی به بازسـازی و اجراء قطعات موسیقی قدیمی ایرانی و نیـز اجراء ردیـف می‌پرداختنـد. این گروه‌هـا در چند فسـتیوال داخلی و خارجی شـرکت کردند ودرتلویزیون ایـران نیز برنامه‌هایـی را اجراء نمودند. دو گروه شـیدا (تشـکیل در ۱۳۵۴ بـه سرپرسـتی محمد رضـا لطفی) و عارف (تشـکیل در ۱۳۵۵ به سرپرسـتی حسین علیزاده و پرویـز مشـکاتیان) از جملـه گروه‌هایی بودنـد که در ابتدا در این مرکز تشـکیل شدند و سـپس در پی حوادث انقـلاب از آن جـدا شـدند (درویشـی، ۱۳۷۳،ص ۹۹؛ جوادی، ۱۳۸۰).

جدول ۴. خلاصه گفتمان موسیقی سنتی

گفتمان موسیقی سنتی	
موسیقی سنتی	تنها شکل غنی و ایرانی موسیقی است.
بیان موسیقایی	بیان در قالب ردیف‌ها و دستگاه ها و گوشه ها صورت می‌گیرد.
خلاقیت	ردیـف هـا قالـب آموزشـی اسـت. ردیـف و دسـتگاه پویا سـت. بداهـه نوازی شـکل بارز خلاقیت است.
آموزش	آمـوزش شـفاهی، سـینه بـه سـینه، آموزش استاد- شاگردی، عدم نیاز به نت نویسی
ساختار موسیقایی	تکنـوازی شـکل غالـب اسـت. چندنـوازی و پولیفونی به شکل غربی مناسب نیست.
سازها	استاندارد نبودن کوک در چند نوازی‌ها مشکل ایجاد نمی کند.
محتوا	غنی است. غمناک به معنای منفی آن نیست.

گفتمان موسیقی پاپ

زمینـه هـای شـکل‌گیری و رشـد موسـیقی پـاپ (عامـه پسـند) در ایـران از یـک ضـرورت داخلـی و یک ضرورت جهانی نشـأت گرفت. ضـرورت داخلـی ایـن موسـیقی خـود را از زمان مشـروطیت عیان سـاخت. شور زمانه و نیاز سخن گفتن انقلابیان با مردم به ابداع بسـیار جالب توجهی به نام تصنیف منجر شـد. تصنیف نه تنها این قابلیت را داشـت که سـخن انقلابیان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

را به‌راحتی 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 زمینهٔ پیدایش و گسترش موسیقی عامه پسند به‌ویژه بین سال های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ را فراهم آورد. با رشد شهرنشینی و نیاز به موسیقی سبک و مناسب شب نشینی‌ها و مجالس تفریح در مراکز شهری (هتل‌ها، رستوران‌ها و کافه‌ها) تقاضای اجتماعی برای رشد این موسیقی زیاد بود. از دیگر سو، شرایط جهانی نیز تغییر کرده بود. اگرچه، طی سال‌های 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 سال‌های ۱۳۲۰ (حدود ۱۹۴۰ میلادی) به این سو است که با گسترش موج موسیقی مردم پسند در امریکا (به‌ویژه راک اند رول) و اروپا (گروه بیتل‌ها و غیره) شاهد گسترش موسیقی پاپ در ایران هستیم. در این دوره نه تنها تصنیف سرایی جای خود را به ترانه سرایی می‌دهد، بلکه ملودی های مورد استفاده و نحوهٔ 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 برمی‌آورد. 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 شده‌اند، به موسیقی پاپ غربی (یا شبه غربی) گرایش پیدا می‌کنند. 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 همهٔ گفتمان‌های علمی، ترکیبی و سنتی) را سبب می شود، به دلایلی که در اینجا نمی توان به آن‌ها پرداخت، محدودیت این مسئله چندان به طول نینجامید و در دهه دوم و سوم انقلاب دوباره شاهد گسترش این موسیقی هستیم. به یک معنا، می‌توان گفت که گفتمان موسیقی پاپ اکنون در مقابل تمامی گفتمان‌های پیش گفته قرارگرفته‌است. موسیقی پاپ از سوی همهٔ آن گفتمان‌ها «مبتذل» تلقی می‌شود. در عوض، این گفتمان هم، روزگار همهٔ انواع موسیقی قبل از خود (موسیقی سنتی، کلاسیک و ترکیبی) را سرآمده می‌داند. این گفتمان بر آن است که جامعه امروزی، و به‌ویژه جوانان، موسیقی پرهیجان و پر تحرک، با محتوای جدید را می پسندند. مدعیاتی[۴] که در این گفتمان به گوش می رسد و تقریبا 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 نحوهٔ 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.

جدول ۵. خلاصه گفتمان موسیقی پاپ

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

• یکنواختی موسیقی: از شنیدن تمام دستگاه‌های ایرانی احساس تقریبا یکنواخت و همانندی به انسان دست می‌دهد که با نیازهای زمانه و خواسته های متفاوت نسل ها، 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.

گفتمان های موسیقی و سیاست فرهنگی

بررسی گفتمان‌های موسیقی نشان می‌دهد که اگر بخواهیم در مورد موسیقی به سیاست فرهنگی درستی برسیم، باید به همهٔ 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 می تواند از جانب طرفداران موسیقی پاپ هم ابراز شود، خلاصه وجمع بندی شده است. از این رو، امیدوارم که تحریفی در نوشته های ایشان پدید نیامده باشد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نرفته است. البته، به یک معنا می‌توان گفت که اکنون شاهد نوعی صف آرایی میان هواداران گفتمان های علمی/ غربی، ترکیبی، سنتی از یک سو و گفتمان موسیقی پاپ از دیگر سو هستیم. این صف آرایی‌ها، 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 گرفته اند. مانند:

۱. نگاهی ابزاری به موسیقی که گاه در کسوت مخالفت جلوه می کند و گاه در کسوت محدودیت.

۲. سیاست های متعارض دستگاه های 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 بخش های تولید (ترانه سرایی، آهنگ‌سازی و غیره) مربوط می شود.

۵. عدم تربیت نوازندگان حرفه ای برای سطوح مختلف.

۶. ناکافی بودن ابزار (سازها و سایر دستگاه های صوتی) و فضاهای لازم برای آموزش، تمرین و اجرای موسیقی.

۷. وضعیت نابسامان آموزش موسیقی و کیفیت غیرقابل رقابت آن با شرایط جهانی در تمامی سطوح (هنرستانها، دانشگاه، و آموزشگاه ها).

۸. مسئله مجوز و سانسور موسیقی.

۹. بازار تقریبا 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 انجمن های موسیقی.

۱۱. عدم شکل‌گیری نظام انتقاد حرفه‌ای.

۱۲. عدم شکل گیری نظام ترویج موسیقی (از طریق مجله های تخصصی).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نتیجه

موسـیقی یکـی از عناصر اساسـی هویـت ملـی جوامـع معاصـر و به ویـژه جوانان به شـمار می رود. با این‌همه، پس از انقلاب اسـلامی، نه تنها سیاسـت‌های فرهنگی روشنی در باره موسـیقی به صورت کلی وجود نداشـته اسـت، بلکه این سیاسـت ها در بسیاری از موارد متعارض بوده اسـت. بررسـی گفتمان های موسـیقی در ایران نشـان می‌دهـد که تعارض‌ها از سـویی بـه تعـدد گفتمان های موسـیقی که در نتیجه مواجهه با غرب پدید آمده اسـت، مربوط می شود و از دیگر سو به نقص ها و ضعف‌هایی کـه بـه زمینهٔ اجتماعی و سیاسـی آن مربوط می‌شـود. در مجمـوع، این وضعیـت پیچیده حاکی از آن اسـت که گشـودن گره از ایـن معما ممکن نمی‌شـود، مگر آنکه از سویی قائل به یک زیست چندگفتمانی در فضای موسیقی کشور باشیم. و از دیگر سو، حداقل های لازم برای رشد موسـیقی را که در بسـیاری از موارد مهیا نیست، فراهم سازیم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، ۳ ج.، 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 فرزان، ۱۳۷۷.
جوادی، غلامرضا. *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*، ۳ جلد، تهران: انتشارات موسسه همشهری، ۱۳۸۰.
حجتی، نریمان. *بنیان های نظری موسیقی ایرانی*، چاپ دوم، تهران: نشر سمر، ۱۳۷۶.
خالقی، روح ا... *سرگذشت موسیقی ایران*، ۲ ج.، تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۷۸.
خالقی، روح ا... *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. *پیوند 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 وگو با مجید کیانی در باره موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳ الف.
شهردارناز، محسن. *گفت وگو با محمد رضا درویشی در باره موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۸۳ ب.
شهردارناز، محسن. *گفت وگو با داریوش طلایی در باره موسیقی ایران*، چاپ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۸۴ الف.
شهردارناز، محسن. *گفت وگو 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.
عزیزیریال فریبرز، *نرمش و انعطاف ردیف در گذر زمان*، فصلنامه موسیقی ماهور، سال اول، شماره ۱، پاییز، ۱۳۷۷.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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، انتشارت 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،۷ ۱۳۷.
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 ا... *سرگذشت مدارس موسیقی ایران*، تهران، انتشارات ثالث، ۱۳۸۲.
Foucault. M. *Discipline and punishment,* USA, New york: Vintage Books, 1995.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

وضعیت ساختاری شعر در جامعهٔ ایران

دکتر شهرام پرستش
مدرس دانشگاه
دکتر یلدا دلگشایی
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکز

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

چکیده

موضوع نوشتار حاضر «وضعیت ساختاری شعر در جامعهٔ 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 گلدمن در «خدای پنهان» اشاره می‌شود. در این فراز روابط همتایانهٔ خدا، انسان و جهان به منزلهٔ عناصر سه گانهٔ ساختار اجتماعی نشان داده می شود. پس از این مقدمات تئوریک به چگونگی تکوین ساختار شعر با ارجاع به ساختار جامعه پرداخته می‌شود و در آنجا با توجه به این عناصر سه گانهٔ، ساختار مکانیک شعر سنتی به ساختار مکانیک جامعه ماقبل مدرن احاله می گردد. بدین ترتیب نمایش جلوه‌های 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 مثابهٔ وجه عینی با ساخت شعر به مثابهٔ وجه ذهنی پایان بخش این نوشتار خواهد بود.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مقدمه

مفروض اصلی این نوشتار تمایز ساختاری جامعهٔ ماقبل مدرن از مدرن است. بر این اساس ساز و کارهای انسجام اجتماعی درجامعهٔ سنتی ماهیتا سازوکارهای بدیل در جامعهٔ 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 جامعهٔ ایران را تحلیل نماید و به نحوهٔ تکوین ساختار شعر سنتی و سازگاری آن با ساختار جامعهٔ سنتی پاسخی انسان شناختی- جامعه شناختی بدهد.

الگوی نظری مطالعه

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 گانهٔ 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 کلاسیك او باعنوان *خدای پنهان* راهنمای پژوهش حاضر بوده است(Goldmann, 1976). *خدای پنهان* پژوهشی دربارهٔ حضور نگرش تراژیك در تأملات پاسکال و نمایشنامه‌های راسین برای نمایاندن توانایی روش ساختارگرایی تکوینی[1] در عرصهٔ 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 نگری 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 فرانسهٔ عصر لویی چهاردهم دست کم پنج طبقه دیده می شوند که در عرصهٔ ادبیات و فلسفه ترجمان خود را پیدا می‌کنند. این پنج طبقه عبارت اند از اشراف بزرگ ، اشراف درباری، اشراف

1. Genetic Structuralism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

صاحب منصب، افراد مرفه دولت سوم و تودهٔ 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 نحوهٔ شکل گیری جهان نگری متناقض طبقهٔ 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 مایهٔ نگرش تراژیک در مکتوبات پاسکال و نمایشنامه های راسین به موقعیت متناقض این دو کنشگر در فضای اجتماعی برمی گردد. در حقیقت آن‌ها 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 آن‌ها را میان مطلق گرایی و ایمان از یك 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 *خدای پنهان* را به عنوان یك اثر مهم در حوزهٔ جامعه شناسی هنر و ادبیات و کارایی روش ساختارگرایی تکوینی در این زمینه نشان می دهد.

در یک نگرش تطبیقی رویکرد ساختارگرایانهٔ گلدمن بیشتر با نحوهٔ مواجهه ولادیمیر پراپ با قصه‌های پریان و ریخت شناسی آن‌ها نزدیکی دارد، تا با رویکرد ساختاری لوی استراوس در بررسی اسطوره. پراپ در مطالعهٔ صورت گرایانهٔ خود نظم عملی حاکم بر روایت را هرگز به نفع نظم نظری کنار نمی‌گذارد، 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 کلیهٔ پدیده های مختلف از آشپزی گرفته تا اسطوره می‌توان مشاهده نمود. (استراوس، ۱۳۷۳). در حقیقت استراوس ساخت بنیادی ذهن را در اسطوره جستجو می‌کند، حال آنکه پراپ به سازگاری ریخت شناسی قصه و ساخت جامعه می‌اندیشد و به دنبال آن است که تصویر شیوهٔ معیشت را در آینهٔ قصه‌های پریان بازسازی‌نماید.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

ساختار ذهنی جامعهٔ سنتی

خدا

جهـان قدیـم جهانی سراسـردینی اسـت، جهانی اسـت که در آن امور مقـدس[2] بـر امـور عرفی[3] تـا حدی سـیطره دارند که تفکیکشـان از هم امکان ناپذیـر می نماید. این واقعیت خمیر مایهٔ انسـجام اجتماعـی در جامعـهٔ سـنتی را شـکل می‌دهـد. در واقع تمایزی که دورکیم بین جنبه‌های قدسـی و عرفی فرهنگ قائل بود، می‌تواند به مثابهٔ اشـاره به دو شق نهایی[4] نظم اجتماعی استنباط گردد. از یك سو نهادهای معینی موجب بیم، اطاعت و همنوایی می‌شـوند و از سوی دیگر، برخی نهادهـای دیگر، التزام کمتـری را طلب می‌کننـد و اجبار بسـیار کمتری اعمال می کنند. این نهادها همان نهادهای عرفـی یا دنیوی اند که قابل مناقشـه یا اصـلاح پذیر می باشند. در نظر دورکیم امر قدسی (امری) اجتماعی است که تا بیشـترین حد ممکن از مفهوم اجبار در زندگی افراد رفعت می‌یابد و از آن برای تبیین ماهیت منسـجم جامعه می توان اسـتفاده نمـود، اجباری که جامعه برانسـان و حتـی تفکراتش اعمال می‌کنـد(Thampson, 1992, p.3). به هر تقدیر در جهان قدیم امر قدسـی در همه جا حاضر است و از آنجا که «زمان زایندهٔ قدس است» (شیلر) منبع تقدس به گذشـته و سـنت باز می‌گـردد. از این‌رو جهان قدیم یك جهان رازآلود و اسطوره‌ای اسـت، چنانکـه «در جامعـهٔ سـنتی اعتقاد به اسطوره جای علم نظری را گرفته است و این اسطوره است که شناخت‌های نامنسجم و پراکنـده را بـه هم ربط می‌دهد و از طریق آن اسـت که این شـناخت ها معنا و انسـجام پیدا می‌کند.... اعتقاد به اسـطوره سبب می‌شود که سـنت در نظمی هم انسانی و هم فوق بشـری قرار گیرد، کـه در آن مقدس و روزمره و مفید بـه هم می‌پیوندد»(روشـه، ۱۳۷۵،ص ۸۳). بدین ترتیب جهان قدیم یك جهان اسـطوره‌ای است که در همه جای آن اسـطوره‌ها حضور دارند، سـایهٔ آسمان برسر زمین گسـترده اسـت و حضـور آفریـدگار در آن کاملا احسـاس می‌شـود. هم از این روست که در این جهان به تعبیر گلدمن یقین پدیده‌ای جمعی و شـك پدیده‌ای فردی به‌حساب می آید.

انسان

انسان‌های جامعهٔ سنتی بسیار به یکدیگر همانند هستند. این همانندی و مشـابهت ریشه در وضعیت معیشت آنان دارد. معیشـت کشاورزی موجبات اسـتقلال آن‌ها را از یکدیگـر فراهم آورده، چـرا که هر خانـواده در واقع هم یك واحد تولیدی و هم یك واحد مصرفی اسـت. بنابراین اسـتقلال انسـان های سنتی ناشـی از تفاوت آن‌ها با هم نیسـت، بلکه کشـت و کار و وضعیت معیشـتی یکسـان موجبـات یگانگـی دنیایـی را کـه آن‌هـا در آن زندگـی می‌کننـد، فراهـم آورده اسـت. به بیـان دورکیـم، نبود تقسـیم کار گسـترده، وجدان‌هـای فردی را عمدتا توسط وجدان جمعی شـکل داده است، که این امر در جای خود به همبستگی مکانیك یا ناشی از

2. Sacred
3. Profane
4. Extreme

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

مشابهت جامعهٔ سنتی می‌انجامد. «همه می‌دانند که نوعی انسجام اجتماعی وجود دارد که علتش را باید در همنوایی 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 طبقهٔ کارگر، خانوادهٔ کشاورز روستایی را به سیب زمینی تشبیه کرده است. به این معنی که مجموعه واحدهای خانوادگی تولیدی یك جامعه نهایتا یك گونی سیب زمینی را تشکیل می‌دهند که به جبر مظروف خود در یک جا جمع آمده‌اند و الاّ واحدهای مستقلی هستند. بنابراین طبقهٔ 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؛ سیب زمینی ها.

جهان

جهان قدیم، جهان جبر و سلطهٔ 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) می گیرند. فی المثل قحطی و گرسنگی که یك مسئلهٔ معیشتی است، ترجمان قوهٔ قاهره قلمداد می‌گردد. با این برداشت است که استقصای باران از درگاه آسمان معنی پیدا می کند. با این اعتبار در دنیای قدیم انسان‌ها دست بستهٔ آسمان هستند، چرا که سقف معرفت آن‌ها بر ستون معیشت شان بنیاد گرفته است. در عرصهٔ اجتماع نیز انسان‌ها مطیع و فرمانبردار جامعهٔ می‌باشند، «چنانچه در جامعه سنتی اعمال تسلط اجتماعی مستقیم و صریح است» (همان، ص ۸۰). روی هم رفته تسلط طبیعت و اجبار اجتماعی نوعی روحیهٔ استبدادی درجان انسان‌های جامعهٔ سنتی می‌دمد که پیامدهای آن در شیوهٔ زندگی شان مشهود است. به بیان دیگر، انسان های جامعهٔ سنتی در زیر ریزش شدید نزولات جوی و جمعی ایستاده‌اند و اسیر چهار زندان طبیعت، تاریخ، جامعه و انسان اند. قفل این زندان ها، اگرچه با کلید جادو گشوده می شود، لیکن آن‌سوی در، زندان دیگری است که دیوارهایش را جز در سایهٔ علم نمی‌توان دید. هم از این روست که ایشان برای همیشه در دایرهٔ مینا اسیر جادوی خود می‌گردند. بنابراین جهان قدیم یك جهان بسته است، زیرا جهل به جهان مانع دریافت روز افزون وسعت وجودی جهان است. به عبارتی، هستی اگرچه هماره همه هستی بوده است، لیکن درك و دریافت انسان ها و شناخت از آن است که پرسش

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

استبداد ادبی و ساخت مکانیك شعر

در یك نگرش فراگیر تمامی نهادها و حوزه‌های مختلف فرهنگی یك جامعه باید با یکدیگر هماهنگ و همراه باشند و به نوعی در تایید و تکمیل یکدیگر بکوشند. حتی مطابق نظریهٔ تضاد[5] نیز در هر دوره بخش ایدئولوژیك سعی در توجیه و ابقای روابط تولید دارد. بنابراین در یك جامعهٔ سنتی که در حوزهٔ 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 جامعهٔ ایرانی تا پیش از انقلاب مشروطیت یك جامعهٔ سنتی تمام عیار بوده و سنت استبداد سیاسی در آن استمرار داشته است. از این‌رو گذشته و سنت منشاء مشروعیت نظام سیاسی بوده و اصولا 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 یك مشخصهٔ فرهنگی دیرینه است، و خود نتیجهٔ ساخت اجتماعی و تاریخی استبدادی است که قرن ها دچارش بوده ایم» (مختاری،۱۳۷۱،ص ۱۶). این ساخت حضور خود را در همهٔ عرصه ها به نمایش می گذارد. بالطبع در حوزهٔ ادبیات نیز که محل بحث ماست، مهر استبداد بر تارك 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»(براهنی،۱۳۶۸،ص۷۶)، و همچنان که برای سنت استبداد سیاسی بدیلی متصور نبوده، در عرصهٔ شعر و شاعری نیز سرایش شعر جز در قالب های معهود و معدود اوزان عروضی مجاز نبوده است. این «اوزان شعر کهن فارسی، با همهٔ 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 نمی‌کند» (فلکی، ۱۳۷۳، ص۱۷۹). بنابراین مقام و موقعیت شاعری ، شایستهٔ کسی است که در همین قوالب دوازده‌گانه 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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در همـهٔ اقوال متشـابه بـود و به عدد متسـاوی. چه اگر متشـابه نبود، بحر مختلف شـود و اگر به عدد متساوی نبـود، ضـرب مختلف شـود و مثمن مثلا با مسـدس در یك شـعر جمع شـده باشـد.» (اخـوان ثالـث،۱۳۷۶،ص ۱۱۴ قول طوسـی). خواجهٔ طوس، اسـاس تعریف خود را بر گذشـتگان و «محققان متأخران» بنا نموده است، و مشروعیت آن را از ایشان استمداد می‌کند. به بیان کانت سنگینی سـایهٔ مردگان بر سر زندگان به خوبی احساس می شود. به مرور صلابت این سایه به حدی می رسد که آن را اصـل قرار می دهند به عبـارت بهتر، اصالت را به صورت ها داده و فارغ از معنا و محتوا می‌گردند، چنانکه شـمس قیس در خصوص اولویت قافیه نسـبت به معنی در هنگام سـرودن شعر چنین می گوید: « 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،ص۲۰۲قول رازی).

رعایت موزونی و تسـاوی ابیات و قافیه اندیشی به شعر سـنتی سـاختمانی خاص می دهد که ناخودآگاه ساختار مکانیك جوامع سنتی دورکیم را به ذهن متبادر می نماید. مشـابهت طولی ابیات، با مشـابهت انسـان ها که اساس همبسـتگی شان مکانیك اسـت، تطبیق و همخوانی دارد. چنانکه«اگر با مترهم مصرع ها را اندازه می گرفتند، هیچ کم و زیاد نداشـت و مو نمی زد، درسـت مثل خود خود قدما» (اخـوان ثالث،۱۳۷۶،ص ۸۲). البتـه از این مطایبه بوی مبالغه می‌آید، اما حاکی از حقیقتی است که توانسته اسـت به زبان نیـش‌دار و تند و تیز طنز درآید. اسـتقلال نسـبی ابیات به اسـتقلال نسـبی آدمیان از نظر وضعیت معیشـت و وابسـته بـودن آن هـا به هـم به لحـاظ نبود تقسـیم کار پیشرفته قابل تشـبیه است، چرا که ابیات نیز به یکدیگر نیاز معنایی ندارند، بلکه آنچه اسـباب همبسته دیدن آن‌ها با هم می‌شود، یکسانی طولی است و متعاقب آن نیاز به قافیه به منزلهٔ قفل‌های بیرونی ابیات احسـاس می‌گردد که به نظارت شـدید بیرونی جوامع سـنتی قابل اطلاق اسـت. ابن خلدون در مورد اسـتقلال نسبی ابیات و قافیه شناسـی شاعر نکات برجسـته ای را ایراد نموده که از فحوای کلام وی می توان به ترسـیم ساختار شعر سنتی دست یافت.

«شاعر باید از آغاز قالب ریزی و وضع ترکیبات شعری، بنـای آن را بـر قافیه بگذارد و سـخن را تا پایـان بر آن پی ریزی کند، زیرا اگر از بنیان نهادن بیت بر قافیه غفلت کند، نشـاندن قافیه در جایگاهی کـه باید قرار گیرد بر او دشـوار خواهد شد و چه بسـا که تنافر و اضطراب بدان راه خواهـد یافت و هـرگاه از طبع وی بیتی تراوش کند و آن را بـا بیت ماقبل و مابعد آن مناسـب نیابد، باید آن را در جایی قرار دهد که از لحاظ پیوستگی مناسب‌تر باشد. چه هر بیتی از لحاظ معنی کاملا مستقل می باشد و آنچه باقـی می ماند، آن اسـت که ابیات قصیـده یا غزلی با هم متناسـب باشـند و از این‌رو شـاعر می تواند ابیات را در هر محل قصیده که مناسـب بیند جای دهد» (ابن خلدون، ۱۳۶۹ ،ص ۱۲۲۱). البتـه تناسـبی که ابـن خلدون از آن سـخن می گوید، دسـت بالا تناسـبی در سطح است و نه ریشـه ای و عمیق، چرا که استقلال ابیات را هماره اصل

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

قـرار داده و تناسـب ابیـات را با جابه‌جایی آن‌ها میسـر می‌داند. بنابراین، «اگر از اسـتثناءها صرف نظر نماییم، در اغلـب اشـعار سـنتی، ابیـات از یکدیگر مسـتقل اند» (ترابـی، ۱۳۷۱،ص۱۲۸)، گویـی هـر بیـت حیـات ذهنی خاصی دارد که مخصوص به خود اوست و قائم به ذات، چرا که شـکل ذهنی شعر در هر بیت تکمیل می‌شود و در ایـن رابطـه نیازی به ابیـات ما قبل و مابعـد خود ندارد. به عبارتی، هر بیت دنیایی اسـت خود بسـنده. (براهنی، ۱۳۶۴ ، ص۲۲) یـا یه عبارت دیگر، هر بیت سـاز خود را می نوازد و نغمهٔ خود را سر می‌کند که نتیجهٔ آن به بیان نیما چیزی جز نغمات نامرتب نخواهد بود.

هر چند «کسی که سر ساختی شعر گذشته را نداند، گمان می‌کنـد، نیما یاوه می‌گوید، یا برای توجیه شـعر خودش چنین حرفی را می زند، در حالی‌که وقتی که شاعر گذشته، در یك بیت ملحد، در بیت دیگر خداپرسـت، در بیت سـوم عاشـق، در بیت چهارم منکر عشـق، در بیـت پنجم مداح، در بیـت ششـم گدا، در بیت هفتم نیسـت انـگار و در بیت هشتم اسیر چرخ کجمدار است، آیا جز این است که نغمات نامرتب می سراید؟» (براهنی، ۱۳۶۸، ص ۲۰). آنچه موجب چنین وضعیتی شـده اسـت، همانا تکمیل معنایی بیت در خود است، به عبارتی نمونهٔ آرمانی[6] شعر سنتی، شعری اسـت کـه در آن «هر بیـت محفل کوچکی بـود که زندگی درونی خودش را داشـت و کاری هم به کار همسـایه ها نداشـت و نتیجهٔ این آشـفتگی و پراکندگـی و بی در و پیکری این بود که هر شاعر هر چه از هرجا به دستش برسـد در شعرش بگنجاند». (لنگرودی، ۱۳۷۱،ص۱۲۶) با این اوصاف شـعر متشکل ازابیات می گردد، ابیاتی که کمال استقلال آن‌ها را در شاه بیت سازی سبك هندی، یا در صنعت تضمین می‌توان مشاهده نمود. از این رو می توان شـاهد اشعاری بود که با حذف چندین بیت از کل شـعر کلیت شعر آسیبی نبیند و از ساخت شعر مثله شده، همان موسیقی شعری ساطع شود که قبل از آن می شده است، زیرا «موسیقی شعر، چیزی نیست که جدا از معنای آن وجود خارجی داشته باشد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸،ص ۲۷۱ قـول الیـوت). معنـا و مفهوم شـعر مثله شـده با حـذف چندین بیت نیز البته آسـیبی نخواهد دید. اما هنگامی‌که شـعر متشکل از ابیات مستقل باشد، باید به قافیه اندیشـی پناه برد و بی دلیل نیست که بر اهمیت نقش قوافی در شـعر سنتی بسـیار تأکید گردیده است. چرا که سـاختار سست بنیاد شعر سـنتی را چیزی جز قفل قافیه نمی‌تواند اسـتوار بدارد و تا آنجا به این مهم تأکید گردیده که قافیه اندیشی را قدما مقدم بر سرودن شعر دانسته اند، چنان‌که ابن‌رشـیق قیروانی در این بـاره می گوید: «بهتر اسـت که شـاعر اگر قافیهٔ شـعر را نمی شناسـد و آماده نکرده شـعر نگوید» (همان، ص ۷۰). در ادبیات فارسی و اشعار سـنتی این دیار نیز می توان نمونه های فراوانی را ارائه نمود که شاعر فقط براساس قافیه‌های پیش اندیشیده و یـك رشـته معانـی دور از هـم و بیگانه را در شـعر خود ردیف نموده، بی آنکـه اتصـال ذهنی مابیـن ابیات برقرار نماید. (همان،ص۱۹۳)

6. Ideal Type

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

در چنین وضعیتی است که ساختار مکانیك شعر سنتی شکل می گیرد، چراکه در این ساختار قافیه به منزلهٔ ملاط و ابیات به مثابهٔ 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 امروزی‌اش مطرح نبوده، حداکثر هر بیت مستقلاً برای خودش ساختی داشت که ربطی به باقی ابیات یك شعر نداشت و شاید به سبب همین عدم هماهنگی بین عناصر سازنده، یعنی کمبود ساخت در شعر بود که مصنوعا برای هر قالب شعری حدودی تعیین می کردند، چون وقتی که هیچ نیروی درونی محدود کننده (تمام کننده) در شعر وجود نداشته باشد، طبعا به وجود یك 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، به‌ویژه غزل سبك هندی، نبود، بلکه محصول نوعی دید زیباشناسانه بود که خود از گونه ای جهان بینی ناشی می شد» (لنگرودی، ۱۳۷۱،ص۱۲۲). 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 بسندگی معنوی ابیات بود. همین معیارهای بیرونی رفته رفته در قالب های دوازده گانهٔ شعری تجسم می یابد، قالب‌هایی که شاعر در هنگام سرودن شعر خود را در مقابل آن‌ها می بیند. اما البته هیچ گاه خود را محبوس و محصور آن‌ها احساس نمی‌کند، 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 تایید و تشدید می نماید که پیامد آن ساختار مکانیك شعر خواهد بود. «بدین معنا که در شعر کلاسیك ما از آنجا که قالب های پیش دادهٔ 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 بیت‌ها می‌کند. نمونهٔ عالی آن شعر حافظ است که با آنکه تنی چند در روزگار ما کوشیده‌اند 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 منزلهٔ بندهای بیرونی، ابیات سرکش را مهار کرده و به آن ها ساختار مکانیك داده است؛ درست مشابه جامعه ای که قبایل پراکنده و سرکش آن فقط به حکم سلطان مستبد تمکین می‌کنند، 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 نمی‌تواند در چنین جامعه‌ای 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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

روابط ساختاری عناصر سه گانه

اکنـون نوبـت آن اسـت که بـه علل و دلایـل هسـتی شناسـانهٔ تکویـن ساختار مکانیك شعر سنتی پرداخته شود. بر این اسـاس، سه بعد خدا، انسـان و جهـان - موافق بـا الگوی مطالعاتی گلدمن- در این نوع شـعر مورد مداقه قرارمی‌گیرد و با توسـل به روابط ساختاری بین آن‌ها، نحوهٔ انعکاس سـاختار اجتماعی در ساختمان شعر نشان داده می شود.

انسـان در شـعر سـنتی موجودی منفرد نیست، بلکه یك امر کلی است، چراکه بیشترین حجم وجدان او را وجدان جمعی فراگرفته اسـت. بنابراین، تجربه‌های او نیز جنبهٔ جمعـی دارد و تجربـهٔ فردی اهمیـت و ارزش چندانی را ندارد. از این‌روسـت که تصویر انسـان‌های مسـتتر در اشعار سنتی بسیار به یکدیگر شبیه اند. در اشعار سنتی ما با انسـان‌های نوعی همچون عاشق، عاقل، یا قهرمان سـروکار داریم. اصولاً شـاعر سـنتی «راجع بـه مقولهٔ قهرمانی سـخن می گوید نـه قهرمان. دربارهٔ شـجاعت سخن سـرمی‌دهد نه شـخص شجاع. از شـرافت حرف مـی زند نه فلان مرد شـریف، از مقولات وکلیات سـخن مـی گوید نـه از موارد معین و مشـخص، هـر چند ناظر بر مـوارد مشـخص و معین نیـز می‌باشـد» (لنگرودی، ۱۳۷۱،ص ۱۲۷).

بدیـن ترتیـب، تجربه‌هـای افـراد بسـیار به یکدیگر شـبیه اند، چرا که انسان‌های جامعهٔ سـنتی بیشتر در گذشـته زندگی می‌کنند تا در حـال و آینده. مفاهیم ذهنی آن‌هـا جایی برای تجربهٔ منفرد باقـی نمی‌گذارد و «چون پدیده‌هـای طبیعت به وسـیلهٔ انسـان منفـرد و به‌عنوان چیزهایی منفرد احساس و ادراك نمی‌شوند، این است که حیات به شمار حس‌کنندگان بسیار گونه نیست، تکراری و قراردادی است، سرو همیشه مانند اندام و نرگس مانند چشم و عاشـق مانند پروانه‌ای است که گرد شمع وجود معشوق می گردد. همان طور که هر کسی نمونه ای است از دیگـران، هر حـس او نیز نشـانه ای از حیات دیگران» (مسـکوب، ۱۳۷۳،ص ۵۸). چنیـن اسـت کـه ادبیـات سـنتی واجد دیوان‌های اشـعار عاشـقانهٔ یك شکل است و بی مهـری معشـوق و اشـتیاق عاشـق در شـیرین و فرهـاد، لیلـی و مجنون، یوسـف و زلیخـا و... به نوعی تکـرار می‌شـود. همچنین یکسـانی انسـان‌ها و تشـابه تجربیات ایشـان به ناچیز شـمردن شـرح احـوال و بی مقداری توصیف حیات انسـانهای معمولی یا عوام الناس می انجامد. در واقع تجربهٔ فردی به دلیل اهمیت نداشـتن افراد در جامعهٔ سـنتی اساسـاً مهم نیسـت و هنگامی که جهان اشـعار سـنتی فـارغ از افـراد معمولی مـی گردد، میدان برای حضور ابرمردان مهیا می شود. بازنمود این قضیـه در راه اندازی نحلهٔ مداحی و اهمیت آن در تاریخ ادبیات مشهود است.

مطلب دیگری که به کل گرایی[7] معرفتی انسان‌های سنتی یاری رسانده، منطق ارسطویی و اساساً تفکر فلسفی بوده است. به عنوان مثال مفهوم آزادی در

7. Holism

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

ارتباط با آدمی معنای فلسفی اختیار را به خود می گیرد، معنایی کـه بیشـترمتناظر بـا یك امـر انتزاعی اسـت تا تجربی، زیـرا «آنچه در این گونهٔ بحث ها از آزادی اراده می‌شـود، یك امر جـدا از فعلیـت یافتن اراده انسـان در ادارهٔ جامعـه، و دخالـت در سرنوشـت و نظام اجتماعی اسـت» (مختاری، ۱۳۷۱،ص ۱۱۵). همچنین، معنایی که از برابری انسـان‌ها در جوامع سـنتی مستفاد می شود، بیشـتر ناظر بر جنبهٔ وجود شناختی حیات انسانی است، زیـرا «آنچه در ایـن فرهنگ دسـتاوردی در باب برابری محسـوب شده اسـت، اساسا مربوط به منشـاء پیدایش آدمی و آفرینـش اسـت»(همان،ص ۱۱۱). بدین ترتیب، انسـان‌ها در نسـبت با مبـداء خلقت برابرنـد، نکته‌ای که بیشـترامری است ذهنی، مجرد و فلسـفی که هرگز پا به عرصهٔ اجتماع نمی‌گذارد، تا در پناهش انسان‌ها احساس کنند که با یکدیگر برابرند، و به تبع آن به تجربهٔ شخصی خود در مقابل تجربهٔ جمعی ایمان بیاورند.

همهٔ نکات فوق در شـرح آن اسـت که انسـان‌های اشعار سـنتی بسیار به یکدیگر شبیه هسـتند و تجربه‌های شان نیز جنبهٔ جمعی دارد و چون در دنیای گذشـتگان زندگی می‌کنند و سـایهٔ سنت بر سـر آن‌ها فکنده است، در واقع با چشـم پدران خود به اشـیاء می نگرند. از این روسـت که شعرشـان «شعری بی زمان اسـت» (براهنی، ۱۳۶۸، ص۱۶۹)، زیرا تصویر دنیای آن‌ها در گزارش هایشـان تکرار می شود و بسیار به هم مانند است.

همچنین جهان نهفته در اشعار سنتی رازآلود و اسرارآمیز می‌نماید، جهانی که نوامیس آن بر سرنوشـت انسـان‌ها حکومـت می‌کند. واقعیـات و ناروایی هـای اجتماعی در چنیـن جهانی با احاله به خدا، یـا طبیعت توجیه می‌گردد و فلك کج مدار مسـئول شـوربختی های مختلف شمرده می شود. این قضیه در تاریخ ادبی ما سنتی دیرینه است و رد پای آن حتی تا روزگار ما باقی مانده اسـت. پروین اعتصامی به عنوان شـاعری که شـعر را بعد از یک عمر بی خبری به مصائب انسـانی نزدیک مـی کند، در تبیین این مسـائل نیز رویکردی تقدیرگرایانه دارد و آن‌ها را به سپهر گردون نسبت می دهد:

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

در چنیـن جهانـی واقعیـات بـه هیـچ روی تعلیـل علمی نمی‌شوند، بلکه همواره در هاله ای از ابهام باقی می‌مانند. در واقـع نسـبت دادن امور به سرنوشـت، نوعی سـایهٔ آسمان را بر سر زمین گستردن است که نهایتا به رازناکی جهان ختم می شـود. از این‌روسـت که می توان دریافت چـرا «ادبیـات ایرانی در بخش اعظم خـود، بیان رازهای جهان را تعهد کرده اسـت و در مرحلهٔ باور و تسـلیم به آن‌ها قراردارد و نه در مرحلهٔ شـناخت آن‌ها یا تردید در آن‌ها» (مختاری، ۱۳۷۱،ص ۱۱۹). البته رازآلودی جهان نباید به معنای بیگانگی انسـان‌ها از آن تعبیر گردد، زیرا جهان قدیم برای انسان‌های سنت پرست به واسطهٔ همان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

سـنت‌ها تا سرحد ممکن آشنا و مورد اعتماد بوده است. درحقیقـت امور این جهان با تحویل به خدای پنهان تأویل می یابند. ویژگی دیگر جهان بینی سنتی که بر رازآلودی جهان می‌افزاید، سرشت متفاوت و برتر انسان در مقایسه با طبیعت اسـت. سرشت آدمی اگرچه زمینی است، لیکن آتش آسـمان ها در آن به ودیعه نهاده شده است. انسان موجودی اسـت که جهـان فـی الجمله در خدمـت تعالی اوست، چرا که اشرف مخلوقات می‌باشد. این گونه است که در «جهان بینی شاعر قدیم انسان نه از جنس طبیعت، کـه تافته ای اسـت جدا بافتـه و از گوهر فرشـته و دیو» (مسـکوب، ۱۳۷۳، ص۵۸). جسم خاکی او اگر چه انسان را بـه زمین متصـل می نماید، امـا روح خدایـی او را به ملکوت اعلی فرا می خواند، ملکوتی که اصالت با اوسـت. در این نگرش انسـان از بهشت رانده شده، با حکم تبعید خود درزمین، همیشـه در اندیشـهٔ رهایی از چاه طبیعت اسـت و عمر را با امید بازگشت سپری می کند. بنابراین، طبیعـت بـرای اوحکـم زنـدان را دارد، زندانـی حقیر که فقـط باید به چشـم وسـیله در آن نگریسـت. بنابراین، شـاعر هرگز به خـود طبیعت نمی‌پردازد و اگر در شـعر و اندیشـه بدان متوسل می شود، صرفا در مقام تمثیل و تشبیه است. این است که «اصولا شاعران کهن به طبیعت و اجـزای آن با فاصلـه نظر می انداختند، یـا از برخورد روان‌شناختی انسـان با طبیعت و روند درونی شدن این رابطه نـاآگاه بودنـد، و طبیعت در شعرشـان کاربردی تشـبیهی داشـت»(فلکی، ۱۳۷۳،ص ۲۵). فی‌المثـل قد را به سـرو، چشـم را به نرگـس و ابرو را به کمان تشـبیه می کردند و این تشبیهات به تدریج تا جایی قداست یافت که همهٔ شاعران به محض تغزل به همان تشبیهات دست می‌یازیدند. همچنین نقش تمثیلی طبیعت به عنوان نماد و نشانهٔ جهان دیگر در اشعار عرفانی، بر دست دوم بودن و مرتبت ثانویهٔ عالم سفلی نسبت به عالم اولی می‌فزاید. بنابراین، در اشـعار سـنتی می توان ادعا نمود که هرگز به طبیعت به دلیل خود طبیعت توجه نشـده است، نکته‌ای که بی‌هیچ کم و کاسـت ریشه در جهان نگری انسان‌های سنتی جهان گذشته دارد.

مؤلفه دیگری که در شعر قدیم با مؤلفه‌های انسان و جهان رابطه ای سـاختاری دارد و به‌نوعی مقدم بر آن‌هاسـت، خداوند می باشـد. خدا در اشعار سنتی آن‌چنان حضور قاطعـی دارد که هماننـد آفتاب تابان بی نیـاز از توضیح می‌نمایـد. در اشـعار عرفانی که اساسـاً شـعر گزارش مکاشفه و شهود اسـت، حضور خداوند بسیار صریح و سرراست است. شاعر تجلی حضور خداوند در جهان را می بیند و با او گفت‌گو می کند و صدای سـخن عشـق را می شنود.

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

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چها می‌بینم
کس ندیدست ز مشک ختن و نافهٔ 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 مغازلهٔ 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 جنبهٔ 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 نشانهٔ وحدت وجود است و از مساعی مرغانی حکایت می‌کند که در پی حقیقت‌اند و نهایتاً حق را در وحدت وجود درمی یابند. بدین ترتیب، در جهان شعرسنتی، جستجوی ارزش های راستین و متعالی به هیچ روی تباه نبوده است ، بلکه کاملا 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 مهم‌ترین ویژگی اشعار سنتی و جهان‌نگری مستتر در آن است. در اینجا صرفاً به منظور ارائهٔ 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
برچپم آفتاب و در بر راست
آن مه خوش لقای پنهانی
مشتری در فروخت آن مه را
دادمش من بهای پنهانی
ظلمتم کی بقا کند که برو
تابد از کبریای پنهانی
آتشم چون بمرد دودم چیست
آیتی از بلای پنهانی
زان بلا جان‌های ما مرهاد
تا برد تحفه های پنهانی
شمس تبریز شوربایی پخت
صوفیان الصلای پنهانی

(مولوی، ۱۳۴۵، ص۱۰۶)

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:

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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

(سعدی، ۱۳۷۴، ص۴۰۳)

چنان‌که دیده می‌شود، شعر سرشار از یقین است، تغزل عاشق است با معشوقی که نهایتا بوی وصال می‌دهد. بنابراین، چنین جستجویی در جهان لاهوتی چگونه می‌تواند تباه بوده باشد؟ در اینجا از آوردن نمونه‌های دیگر خودداری نموده و خواننده را به تتبع بیشتر در اشعار گذشتگان دعوت می نماییم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

نتیجه

الگـوی مطالعاتـی لوسـین گلدمـن در ایـن نوشـتار امـکان مقایسـه و برقراری انطباق بین ساختار جامعهٔ ماقبل مدرن و سـاختار شعر سنتی ایران را فراهم نمود. بر اسـاس این الگو ابتدا روابط عناصر سه گانهٔ خدا، انسان، و جهان در هر سـاختار نمایانده و سپس تناظر ساختاری هر عنصر در سـاختار مبداء، با ما به ازاء خود در سـاختار مقصد نشـان داده شـد. بدین ترتیب، روابط سـاختاری خدای متعالی، انسـان نوعی و جهان قدسـی در جامعهٔ سـنتی بازنمود خود را در روابط ساختاری این عناصر سه گانه در شـعر سـنتی باز می یابد، به گونه‌ای که شعر عرفانی ایران آینهٔ تمام نمای آن به‌حساب می‌آید. این وضعیت با نوعی انسـجام اجتماعی همراه اسـت که در ادبیات علوم اجتماعی به همبستگی مکانیک معروف می باشد، چرا که تصویر سراسـر یکدسـت این عناصر تا سر حد ممکن با انسجام مکانیک جامعهٔ سنتی موافقت دارد.

به بیان دیگر، در جهان قدسی گذشته امر قدسی در نبود امـر عرفـی و حالت تمایز بخـش آن از چنـان وضوحی برخـوردار بود که نامرئی می نمـود. این جهان یکپارچه محمل انسـان هایی بـود که به لحاظ هم هویتی، انسـان نوعی شمرده می‌شـدند. این انسان های نوعی در جهان قدسـی خود حضور خـدای متعالی را به تمام معنی حس می کردند. همهٔ این شـواهد دلالت بر بنیان‌های یکسـان همبسـتگی اجتماعـی در جامعهٔ سـنتی دارد، به گونه‌ای که بازنمود آن‌را در سـاختار مکانیک آن جامعه می توان یافـت. بازتاب این وضعیت در ریخت شناسـی شـعر و سـاختار مکانیـک آن نمود می یابد، به‌گونـه‌ای که ابیات مسـتقل هر شعر بر اساس شـباهت به بند ردیف و قافیه درمی آیند. درحقیقت بین مناسـبت انسان نوعی و خدای متعالـی در جهان قدسـی شـعر عرفانی بـا وضعیت این عناصر سـه گانـه در جامعهٔ سـنتی ایران نوعـی تناظر سـاختاری برقـرار اسـت، نوعـی تناظـر کـه دلالـت بر بن‌مایه‌های مکانیکی انسجام هر ساخت دارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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* ،ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل ا.. پاکزاد، *فصلنامهٔ ارغنون*، سال اول، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۳.
براهنی، رضا. *طلا در مس*، تهران، انتشارات زمان، ۱۳۶۴.
براهنی، رضا.*کیمیا و خاک*، تهران ، انتشارات مرغ آمین، ۱۳۶۸.
پراپ، ولادیمیر. *ریخت شناسی قصه های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره ای، تهران، انتشارات توس،۱۳۶۸.
پارسنز، تالکوت، و دیگران. *آیندهٔ 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. *دربارهٔ تقسیم کار اجتماعی* ، ترجمه باقر پرهام ، بابل ، انتشارات کتابسرا، ۱۳۶۹.
روشه، گی. *سازمان اجتماعی* ، ترجمهٔ 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*، ترجمهٔ 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 فرزان، 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.
Thampson, Knnet, *Belifes and Religion*,Open University,1974.

منابع

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

Structural Situation of Poetry in Iranian Society

Shahram Parastesh
Tehran University
Yalda Delgoshaei
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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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.



[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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,

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]

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 Nojoumian
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

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-11-18]

2

April & May 2007

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Special Issue on Sociological Criticism of Arts

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-11-18]