تحلیل میدان تئاتر دهۀ ۱۳۹۰ شمسی ایران بر اساس آراء پیر بوردیو؛ با نگاهی به نمایش خانه.وا.ده[1]

مهدی شفیعی[2]، حسن بلخاری قهی[3]، بهمن نامورمطلق[4]

تاریخ دریافت: ۱۷ دی ۱۴۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۶ خرداد ۱۴۰۳
صفحۀ ۶۱ تا ۷۶
Doi: 10.22034/THEATER.2024.433382.1032

چکیده

در مقالۀ حاضر سعی شده است با اتخاذ آراء نظری پیر بوردیو، تحلیلی از فضای گفتمانی شکل‌گیری زیرمیدان تئاتر دهۀ ۱۳۹۰ شمسی شامل ویژگی‌های فرهنگی هنری بر اساس تحلیل نمایش *خانه.وا.ده* به کارگردانی محمد مساوات، ارائه شود. تأکید این مقاله بر دهۀ ۱۳۹۰ شمسی است، یعنی زمانی که موج تازه‌ای از جریان‌های تئاتر به وجود آمد و آثار متفاوتی با دهه‌های گذشته خلق شد. بر این اساس سعی شده جهت دست‌یابی به هدف اصلی مقاله و در پاسخ به این پرسش که مهم‌ترین ویژگی‌ها و خصیصه‌های گفتمانی اثر شاخص میدان تئاتر ۹۰ شمسی کدام‌اند و با بهره از روش تحلیل گفتمان «تئو ون‌دایک» به تحلیل گفتمان نمایش *خانه.وا.ده* پرداخته شد. یافته‌های حاصل از تحلیل گفتمان نشان از شکل‌گیری ابعاد و سرمایه‌هایی دارد که بارزترین ویژگی‌های آن‌ها در مقولاتی همچون؛ اولویت اجرا بر متن، فقدان قهرمان مرکزی، شخصیت‌پردازی تیپیکال، میزانس پیچیده، دکور مینیمال و صحنۀ خالی، نگاه پدیدارشناسانه به بدن، غلبۀ تئاتر پست‌دراماتیک و جغرافیای بدون مرز و مکان بروز پیدا کرده است. درواقع، نمایش *خانه.وا.ده*، جهت القاء، انتقال مفاهیم و گفتمان خاص خود (طرح میدان جدید) علیه دو سطح معنا و استدلال (سنت‌های حاکم) نگاشته و اجرا شده است و به مفاهیمی همچون دکور ساده، ضدیت با متن بدون قهرمان و تأکید بر ارزش‌های جهانی خارج از جغرافیا چنگ زده است.

واژگان کلیدی: محمد مساوات، نمایش *خانه-واده*، نظریۀ میدان، عادت‌واره، پیر بوردیو، تحلیل گفتمان

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژۀ پایان‌نامۀ آقای مهدی شفیعی با عنوان «بررسی میدان تئاتر در دهۀ نود شمسی با نگاه به نمایشنامۀ خانه.وا.ده محمد مساوات بر اساس آراء پیر بوردیو» در رشتۀ پژوهش هنر- تئاتر، دانشگاه تهران پردیس بین‌المللی کیش، دانشکدۀ هنر، در تاریخ ۱۴۰۲/۱۱/۳۰ با راهنمایی دکتر حسن بلخاری و دکتر بهمن نامورمطلق دفاع شده است.

۲. دانشجوی دورۀ دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌الملل دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: m.shafiee53@ut.ac.ir
۳. استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدۀ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) Email: Hasan.bolkhari@ut.ac.ir
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی تهران، تهران، ایران. Email: bnmotlagh@yahoo.fr

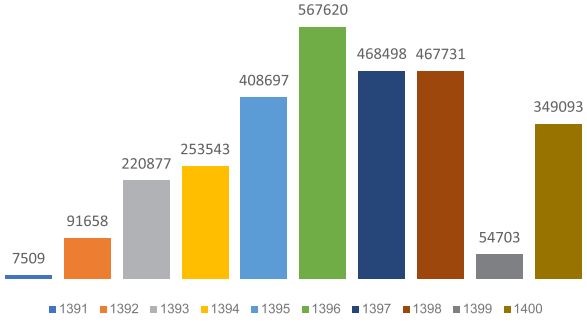
Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

درآمد

در سال‌های آغازین دههٔ ۱۳۹۰ شمسی شاهد افزایش تعداد نمایش‌های روی صحنه و تعداد شاغلان هنرهای نمایشی هستیم. با گسترش دانشگاه‌ها، مراکز آموزش عالی و مؤسسه‌های خصوصی و دولتی آموزشی، در نیمهٔ دوم دههٔ ۸۰ شمسی، تعداد دانش‌آموخته‌های هنرهای نمایشی رشد چشمگیری می‌یابد. از سوی دیگر، با فعال کردن بخشی از مصوبهٔ تشکیل مؤسسات فرهنگی و هنری (مؤسسات تک‌منظورهٔ هنری) گسترش تالارهای تأسیس‌شده توسط بخش خصوصی که اکثر آن‌ها دانش‌آموختگان هنرهای نمایشی هستند، در قالب مؤسسه‌های تک‌منظوره و چندمنظورهٔ فرهنگی و هنری در ابتدای دههٔ نود، امکان عرضهٔ آثار نمایشی فعالان تسهیل می‌شود. روند تولید و عرضهٔ نمایش سرعت می‌گیرد و تعداد آثار نمایشی افزایش زیادی دارد. درمجموع در دههٔ ۱۳۸۰ شمسی ۴۰۰۶۲ عنوان اثر نمایشی (شامل اجراهای تالارها و اجراهای خیابانی و آیینی) در طول ده سال اجرا شده است درحالی‌که فقط در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۹۰ (۱۳۹۰ تا ۱۳۹۶) ۳۹۲۴۹ عنوان اثر اجرا شده است. در دههٔ ۱۳۸۰ در سراسر کشور ۴۲۵ تالار دولتی و این تعداد در دههٔ ۱۳۹۰ به بیش از ۱۲۰ تالار دولتی و خصوصی رسیده است. با توجه به نتایج به‌دست‌آمده مشاهده می‌گردد که صندلی‌های خریداری‌شده تا سال ۱۳۹۶ روندی صعودی داشته است. از اسفند ۱۳۹۸ به دلیل شیوع بیماری کووید-۱۹ این مقدار کاهش یافته است و در سال ۱۳۹۹ به کمترین مقدار خود (۵۴۷۰۳ صندلی خریداری شده) رسیده است. اما این روند از سال ۱۴۰۰ نیز مجدداً شروع به افزایش (۳۴۹۰۹۳ صندلی) پیدا کرده است.

این افزایش در حالی بود که اگرچه تالارها را بازگشایی کرده بودند و نمایش‌ها اجرا می‌شدند، اما همچنان جامعه نگران شیوع بیماری بود و فقط برای کارهای ضروری در اجتماع حاضر می‌شد. تا مدت‌ها بعد از بازگشایی تالارها نیز فروش بلیت نصف ظرفیت سالن‌ها بود تا پروتکل‌های بهداشتی رعایت بشود و ازدحام جمعیت به شیوع بیشتر بیماری نینجامد.

نتایج به‌دست‌آمده از فروش تالارها نیز تا سال ۱۳۹۸ روندی صعودی دارد. به‌طوری‌که در سال ۱۳۹۸ به بالاترین میزان خود (۱۶۹ تالار) رسیده است و با شروع کرونا در اواخر سال ۱۳۹۸ تعداد تالارهای دارای فروش به‌طور ناگهانی در سال ۱۳۹۹ کاهش یافته است. اما

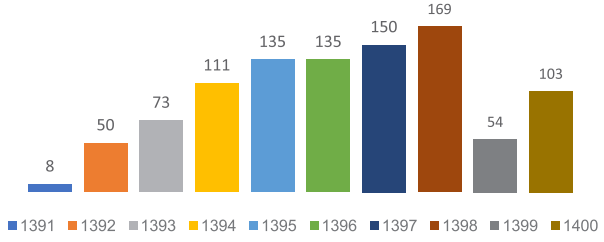


نمودار ۱. صندلی‌های خریداری شدهٔ تالارهای نمایش به تفکیک سال‌های دههٔ ۱۳۹۰

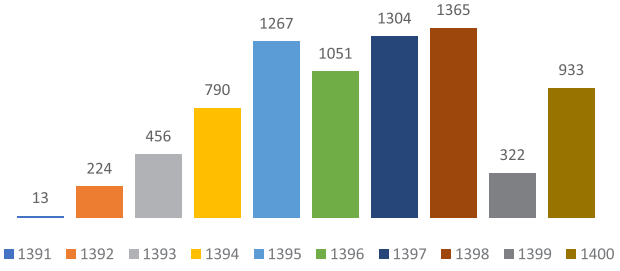
می‌توان مشاهده نمود که در سال ۱۴۰۰ با فروکش کردن بیماری کم‌کم تعداد تالارهای دارای فروش نسبت به سال ۱۳۹۹ افزایش داشته است (۱۰۳ تالار) (نمودار ۲).

تعداد نمایش‌های اجراشده تا سال ۱۳۹۸ نیز صعودی بوده است و همان روندی که در دو سال پایانی دهۀ ۱۳۹۰ در دو نمودار پیشین (نمودارهای ۱ و ۲) شاهد بودیم، در این نمودار دیده می‌شود و به علت شیوع کرونا تعداد نمایش‌های اجراشده به میزان قابل توجهی (۳۲۲ نمایش اجرا شده) کاهش یافته است. اما در سال ۱۴۰۰ مشاهده می‌گردد که این روند افزایش پیدا کرده است (۹۳۳ نمایش اجرا شده) (نمودار ۳).

با گسترش فضای مجازی رابطۀ گروه‌های تولیدی و مخاطبان تغییر می‌کند و مخاطبان در بازار گستردۀ هنرهای نمایشی فرصت انتخاب اثر دلخواه خود را به دست می‌آورند و بازاریابی جدیدی در هنرهای نمایشی شکل می‌گیرد که سرمایۀ بیشتری را به میدان‌های تئاتری وارد می‌کند. هنرمندانی که در این دهه مشغول به فعالیت هستند، اغلب تحصیلات دانشگاهی و تخصصی خود را در اواخر دهۀ ۸۰ و اوایل دهۀ ۱۳۹۰ شمسی به پایان رسانده‌اند و در سال‌های ابتدایی دهۀ ۱۳۹۰ شمسی وارد بازار حرفه‌ای تئاتر شده‌اند. اشتراکات و ویژگی‌های مشابهی که در تولیدات این دوره و در کنش‌های ساختارمند هنرمندان نمایشی مشاهده می‌شود، این امکان را فراهم می‌کند که فعالان عرصۀ تئاتر را به‌مثابۀ میدانی بوردیویی (رامین، ۱۳۹۴: ۶۰۹) و گروهی واحد تحلیل و تفسیر کرد. شکل‌گیری این میدان



نمودار ۲. نمودار مربوط به تعداد سالن‌های دارای فروش سال‌های دهۀ ۱۳۹۰.



نمودار ۳. نمودار تعداد نمایش‌های اجرا شده به تفکیک سال‌های دهۀ ۱۳۹۰.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

محصول چند عامل است:

۱. تغییر در نظام آموزشی و سیستم مدیریتی هنر نمایش که توزیع سرمایه را تغییر داد؛

۲. تلاش کنشگران هنری برای قرار گرفتن در حد واسط میان میدان قدرت و مردم عادی (میدان طبقهٔ روشنفکر) (Ritzer, 2015: 36)؛

۳. تغییر عادتواره‌های کنشگران این میدان، تحت تأثیر مسائل سیاسی و اجتماعی که در تمایز با نسل‌های گذشته است؛

۴. تغییر ذائقه و سلیقهٔ بدنهٔ مصرف‌کنندهٔ هنرهای نمایشی که سعی دارد در سیستم تولیدی تازه جایگاه خود را بیابد.

بنا بر نظر بوردیو، و بر پایهٔ نظریه‌های تمایز، سرمایه، میدان، و عادت‌واره و بر اساس ساختارگرایی تکوینی که بوردیو در نظام فکری خود طرح می‌کند، می‌توان ارتباط میدان قدرت و میدان تئاتری را که در دههٔ ۱۳۹۰ شکل‌گرفته است، بررسی کرد و با توصیف و تحلیل تغییری که در ذائقه و عادت‌واره‌های عاملان و مصرف‌کنندگان هنرهای نمایشی شکل گرفته، نتیجه را در اثری مانند *خانه.وا.ده* دنبال کرد. اثری که شاخص‌های معینی در اختیار پژوهشگر می‌گذارد تا بتواند بر اساس مفاهیم بوردیویی جامعهٔ نمایشی دههٔ گذشته را تبیین کند. لذا این مقاله در پی پاسخ به این سؤال است که مهم‌ترین ویژگی‌ها و خصیصه‌های گفتمانی اثر شاخص میدان تئاتر ۹۰ شمسی کدام‌اند؟

مرور نظری

بوردیو با طرح نظریهٔ کنش امکان تحلیل ویژه‌ای در جامعه‌شناسی معاصر فراهم می‌آورد که از تمایزی روش‌شناختی با سایر شیوه‌های مطالعات و تحلیل جامعه‌شناسانه برخوردار است. این فلسفه در قالب چند مفهوم بنیادی از قبیل میدان، عادت‌واره، و سرمایه تعریف می‌شود و ستون فقرات آن را رابطهٔ دو سویهٔ میان ساختارهای عینی (یعنی ساختارهای حوزه‌های اجتماعی) و ساختارهای ذهنی شده (یعنی ساختارهای عادت‌واره‌ها) تشکیل می‌دهد (اسدی، ۱۳۸۹: ۷۶). در ادامه این سه مفهوم بنیادی به تفکیک مورد نظر قرار گرفته است.

میدان در اصطلاح بوردیو یعنی مجموعهٔ کنشگرانی که در مرز مشخصی قرار گرفته‌اند و بر اساس سازوکارهای مشخص همان میدان بر سر امتیازات مشخص با هم رقابت می‌کنند. میدان نوعی قلمرو زندگی اجتماعی است که دارای قواعد خاص خود است. میدان مجموعه‌ای از موقعیت‌هایی را فراهم می‌کند و حامی کنش‌های مرتبط با آن موقعیت‌هاست (جلایی‌پور و محمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰). میدان عبارت است از زیراجتماعی که یک عادت‌وارهٔ خاص در آن حاکمیت دارد (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۵ و ۱۶). میدان به صحنهٔ تنازع کنشگران و نهادها برای حفظ، بازسازی یا براندازی نظام موجود توزیع سرمایه و در سطحی بالاتر توزیع قدرت تبدیل می‌شود (بوردیو، ۱۳۸۴: ۱۳۷). مجموعه‌هایی که بوردیو به عنوان میدان تشخیص می‌دهد، بیشتر مجموعه‌هایی هستند که او نام طبقه به آن‌ها نمی‌دهد؛ بلکه آن‌ها را «گروه‌های حرفه‌ای-اجتماعی» می‌نامد. عاملان کنش‌هایی را در میدان انجام می‌دهند که اهداف، وسایل، و تأثیرشان به جایگاه آنان در میدان نیروها و در ساختار توزیع سرمایه بستگی دارد (بوردیو، ۱۳۸۶: ۸۴). در رابطه با میدان‌ها قوانین عمومی وجود دارد. هرچند میدان‌ها مختلف‌اند، نظیر میدان سیاست، میدان فلسفه، یا میدان مذهب، اما از قوانین تغییرناپذیر کارکردی برخوردارند (مرتضویان و فتاحی، ۱۳۹۰: ۱۵۰).

بوردیو دربارهٔ ویژگی‌های عمومی میدان چنین بیان می‌کند که هر میدان تحت حاکمیت قواعدی است که عملکرد میدان تابع آن قواعد است و میدان محلی است

برای نوعی مبارزه میان سنت‌پرست‌ها و سنت‌شکن‌ها. ازنظر بوردیو هر میدان ناظر بر نوعی سرمایه است که منابع میدان را تعریف می‌کند و عاملان سعی در کسب آن سرمایه دارند و علاوه بر سرمایه، هر میدان هم‌خوان با نوع خاصی از عادت‌واره است (پرستش، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

از نظر بوردیو هرچه میدان مستقل‌تر باشد، تولید در آن میدان برای تولیدکنندگان و نه برای مصرف‌کنندگان میدان‌های اجتماعی استقلال بیشتری دارد. بر همین اساس میدان علم مستقل‌ترین میدان و میدان دانشگاه و هنر استقلال کمتری دارد و میدانی مانند قضا با کمترین استقلال و وابسته به میدان سیاسی است (لش، ۱۳۸۳: ۳۴۲). از همین روست که میدانی مانند علم با آن درجه از استقلال همواره عامل‌های مستقل و درونی برای سنجش دارد و هرچه این استقلال کمتر می‌شود مانند هنر یا ادبیات برای سنجش آن میدان می‌شود از عواملی بیرونی و وابسته به میدان‌های دیگر سود جست (پرستش، ۱۳۹۰: ۱۷۰).

عادتواره ساختاری است که ابتدا، دوران کودکی، محیط خانواده، و سپس نهادهای دیگری مانند آموزش‌وپرورش و مؤسسه‌های آموزشی آن را شکل می‌دهد. بوردیو معتقد است که عاملان اجتماعی تحت تأثیر تجربیات گذشته دارای عادتواره‌هایی هستند که به نظام‌های بینش سلیقه و قضاوت مربوط می‌شود و آن‌ها را قادر به انجام اعمال روزانه تحت تأثیر دانش عملی می‌سازد (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۵۴). از طریق عادت‌واره می‌توان به شرایط اجتماعی پاسخ داد و از محرک‌های مرسوم عمل استفاده کرد. عادت‌واره بعد درونی‌شدهٔ سرمایهٔ فرهنگی و به مفهوم شاکلهٔ عملی و ادراکی است که در فرایند جامعه‌پذیری کسب می‌شود و به صورت تمایلات نسبتاً ثابت، ماندگار و دائمی فرد درمی‌آید (موید حکمت، ۱۳۹۴: ۹). عادت‌واره راه‌های شناخت و رهنمودهای احساسی در اختیار فرد قرار می‌دهد و او را قادر می‌سازد تا جهان را طبقه‌بندی، ارزیابی، و انتخاب کند. عادت‌واره نمایشگر سلیقه، نحوهٔ سخن گفتن، آرایش خود، و شیوه‌های رفتار است. به‌طورمثال، بوردیو به شکل تجربی نشان می‌دهد که میان انتخاب غذا، علاقه به آثار هنری، نحوهٔ لباس پوشیدن، نحوهٔ سخن گفتن، و انتخاب موسیقی با عادت‌واره‌ها رابطه وجود دارد. سبک زندگی محصول سیستماتیک عادت‌واره است که از لابه‌لای رابطهٔ دوسویه‌اش با عادت‌واره درک می‌شود و به نظامی از نشانه‌ها تبدیل می‌شود (بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۴۱). بوردیو با طرح مفهوم عادت‌واره می‌کوشد تا از یکی از دوگانگی‌های مرسوم جامعه‌شناسی یعنی دوگانگی عاملیت و ساختار اجتناب کند. عادت‌واره محصول کردارهای معنادار گذشته و مولد کردارهای معنادار آینده است، یعنی با ایجاد مخزنی از تجربیات گذشته کردارهای معنادار آینده را تولید می‌کند (بون ویتز، ۱۳۹۱: ۸).

اصطلاح سرمایه معمولاً به فضای اقتصادی[1] و مبادلهٔ مالی[2] اطلاق می‌شود، اما بوردیو از این اصطلاح گسترده‌تر استفاده می‌کند. سرمایه در نظریه‌های بوردیو به چهار دسته تقسیم می‌شود (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۵۰): ۱. سرمایهٔ اقتصادی، ۲. سرمایهٔ اجتماعی، ۳. سرمایهٔ فرهنگی، و ۴. سرمایهٔ نمادین.

سرمایهٔ اقتصادی تشابه زیادی با مفهوم مارکسی کلمهٔ سرمایه دارد و شامل سرمایهٔ تولیدی می‌گردد که می‌تواند برای تولید اشیاء و خدمات به کار آید؛ مفهوم سرمایهٔ اجتماعی به مقامات و روابط گروهی یا شبکه‌های اجتماعی (دوستی و نظیر آن) مربوط می‌گردد که فرد در درون آن قرار گرفته است و می‌تواند به نفع خود از آن استفاده کند؛ مفهوم سرمایهٔ فرهنگی نزدیک به مفهوم وبری شیوهٔ

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

زندگی است که شامل مهارت‌های خاص، سلیقه، نحوهٔ سخن گفتن، مدارک تحصیلی، و شیوه‌هایی می‌گردد که فرد از طریق آن خود را از دیگران متمایز می‌سازد؛ و مفهوم سرمایهٔ نمادین شامل کاربرد نمادهایی می‌گردد که فرد به کار می‌گیرد تا به سطوح دیگر سرمایهٔ خود مشروعیت بخشد. اشکال گوناگون سرمایه قابل تبدیل به هم هستند. به‌طورمثال، سرمایهٔ اجتماعی می‌تواند فرد را وارد روابطی سازد که حاصل آن کسب میزانی از سود به شکل پول یا انواع مالکیت باشد. به همان ترتیب تحصیلات به سرمایهٔ اقتصادی قابل تبدیل است و گاه ممکن است به سرمایهٔ اجتماعی نیز تبدیل گردد. به‌این‌ترتیب که تحصیلات و داشتن مدارک عالی مشاغل پردرآمدی را در اختیار فرد قرار می‌دهد که با قرار گرفتن در آن موقعیت‌ها می‌تواند نه‌تنها به پول بلکه به قدرت نیز دست یابد و از نمادهایی هم برای مشروعیت بخشیدن به موقعیت خود استفاده کند. توزیع این انواع سرمایه تعیین‌کنندهٔ موقعیت طبقاتی عینی فرد در نظام اجتماعی است. به‌عبارت‌دیگر ساخت طبقاتی از طریق ترکیب انواع این سرمایه‌ها به وسیلهٔ گروه‌ها روشن می‌شود. سرمایهٔ فرهنگی، که در نظام تولیدات هنری نقش مهمی دارد، بر مبنای نظر بوردیو از دو منبع مهم عادت‌واره‌ها در زندگی خانوادگی و تحصیلات شکل می‌گیرد. از دیدگاه بوردیو تحصیلات ازجمله متغیرهای بسیار مهمی است که می‌تواند حتی جانشین عادت‌وارهٔ خانوادگی شود؛ زیرا می‌تواند به فرد سلیقه، ادب، و شیوه‌هایی را بیاموزد که فرد را به منزلت خاص نزدیک می‌کند (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۵۲). سرمایهٔ فرهنگی از نظر بوردیو مبتنی بر ذائقه است و با مجموعه‌ای از داشته‌های فکری منطبق است که توسط نظام آموزشی تولید می‌شود یا از طریق خانواده انتقال می‌یابد. این سرمایه ممکن است به سه شکل وجود داشته باشد «وضعیتی که در شکل یک استعداد پایدار جسمی تجسد یافته است مثل قدرت بیان در برابر مردم، وضعیتی عینی به شکل کالای فرهنگی مانند مالکیت تابلوها و آثار هنری، و وضعیت نهادینه شده یعنی وضعیتی که به‌لحاظ اجتماعی از سوی نهادهای اجتماعی پذیرفته شده است همانند عناوین تحصیلی» (سجودی، ۱۳۹۸: ۸).

خلاصه نمایشنامه

داستان نمایش *خانه.وا.ده* دربارهٔ خانواده‌ای است متشکل از مادر، پدر، پسر بزرگ، خواهر، پسر کوچک، پدربزرگ، و مادربزرگ. اعضای خانواده دور میز شام نشسته‌اند. مناسبات و روابط میان اعضای خانواده مانند تصویر ذهنی مخاطب از خانواده‌ای معمولی و مرسوم است. برادر بزرگ با خواهر جروبحث می‌کند و با میانجی‌گری و دخالت پدر درگیری خاتمه می‌یابد. پدر خبر می‌دهد که هدیه‌ای برای خانواده خریده است. او از خانواده می‌خواهد که به پشت پنجره بیایند تا هدیه‌شان را که یک هواپیمای تک‌موتوره است، مشاهده کنند. صحنهٔ نمایش از ابتدا خالی است و فقط با نورپردازی و واکنش و رفتار بازیگران مخاطب متوجه محیط خانه می‌شود. اعضای خانواده همگی در انتهای صحنه پشت به مخاطب می‌ایستند. گویی مقابل پنجرهٔ خانه هستند و حیاط را می‌بینند. همگی متعجب و هیجان‌زده به هواپیما را می‌بینند و ابراز خوشحالی می‌کنند. به‌سرعت برنامه می‌ریزند تا با هواپیما به مسافرت بروند. خوشحال از شروع سفر با مشکلی اساسی مواجه می‌شوند. پسر بزرگ یک‌باره مدعی می‌شود که اصلاً هواپیمایی وجود ندارد و در حیاط جز حوضی خالی و چند درخت چیز دیگری دیده نمی‌شود. خانواده با شوخی و خنده پسر بزرگ را مسخره می‌کنند. اما دست‌بردار نیست. خانواده کم‌کم متشنج می‌شود و برخورد پسر همه را نگران می‌کند. واکنش خانواده نسبت به

پسر بزرگ این است که او را از بین خود حذف می‌کند. صبح که همگی بیدار می‌شوند ادعا می‌کنند که پسر بزرگ را نمی‌بینند و او خانه را ترک کرده است. پسر بزرگ هرچه تلاش می‌کند و فریاد می‌زند کسی واکنشی نشان نمی‌دهد و انگار که او را کسی نمی‌بیند. خانواده حتی از گم شدن ناگهانی پسر ناراحت و غصه‌دار است. تلاش‌های پسر بزرگ نتیجه نمی‌دهد و خانواده او را نادیده می‌گیرد.

در شب تولد پسر کوچک سرانجام پسر بزرگ که دیگر از این وضع خسته شده است با عصبانیت به سراغ خواهر و برادر کوچک می‌رود. او هدیه‌ای برای برادر کوچک گرفته است. برادر کوچک که وسوسه شده است هدیه را می‌پذیرد و آن را باز می‌کند. با پذیرش هدیه، خواهر نسبت به حضور برادر بزرگ تردید می‌کند. با تلاش‌های برادر بزرگ سرانجام خواهر می‌پذیرد که برادر بزرگ حاضر است و وجود دارد. او این خبر را به خانواده می‌دهد. اعضای خانواده ابتدا با خشونت و عصبانیت دختر را از بیان این مسئله منع می‌کنند. اما دختر ادامه می‌دهد و حضور برادر را دائم تکرار می‌کند. خانواده این‌بار درصدد حذف خواهر برمی‌آید. با این تفاوت که موجودی خیالی را به جای دختر قرار می‌دهند و همگی رو به صندلی خالی وانمود می‌کنند که دختر سربه‌راه شده است و دیگر اشتباه گذشته و وجود داشتن برادر بزرگ را تکرار نمی‌کند. دختر هرچه تلاش می‌کند تا خانواده او را ببینند مانند برادر بزرگ موفق نمی‌شود و خانواده سرگرم دختر نامرئی‌ای هستند که به جای دختر واقعی نشانده‌اند. خواهر نیز در کنار برادر به اعتراض رو می‌آورد. برادر کوچک با خواهر نامرئی مشغول بازی است. توپ و راکتی نامرئی در دست دارند و شبیه با بازیگران پانتومیم تنیس بازی می‌کنند. خواهر و برادر بزرگ با توپی واقعی و راکتی واقعی وارد بازی می‌شوند. این‌گونه برهم‌زدن‌های قراردادهای خانواده فضای خانواده را متشنج و متزلزل می‌کند. به‌مرور هرکس واقعیت دیگری را انکار می‌کند. پدر وانمود می‌کند که برادر کوچک را تنبیه می‌کند، مادر وانمود می‌کند برادر کوچک در حیاط مشغول بازی است، برادر کوچک درواقع در اتاق خود نشسته است، پدربزرگ با مادربزرگ حرف می‌زند، پدر خیال می‌کند پدربزرگ کنار او ایستاده است، و... به‌مرور این برهم‌ریختگی واقعیت و خیال افزایش می‌یابد و کل صحنه را آشوب و بی‌نظمی این وضعیت در برمی‌گیرد.

روش

ون‌دایک (۲۰۰۱) اظهار می‌دارد گفتمان و اجتماع توسط شناخت فردی و اجتماعی به هم مرتبط می‌شوند؛ زیر ارتباط مستقیمی میان گفتمان و شناخت وجود ندارد. گفتمان شامل ارتباطات کلامی، نوشتاری و زبان بدن است. شناخت عبارت است از شناخت فردی و اجتماعی که شامل اندیشه‌ها، تفکرات، نیات، تصورات و ادراک است. جامعه شامل ارتباطات، روابط و ساختارها، نهادها، مؤسسات، نظام‌ها و بنیادهای سیاسی و اجتماعی است. به باور ون‌دایک، گفتمان با دو مکانیزم محوری در ساختار قدرت ظهور و بروز پیدا می‌کند که برآیند این مهم منجر به شکل‌گیری ایدئولوژی می‌شود. دو مکانیزمی اصلی که ون‌دایک بر آن‌ها تأکید دارد و در تحلیل آثار نمایشی تئاتر دههٔ ۱۳۹۰ شمسی ایران به کار گرفته شده است، شامل «ما» و «دیگری» ساختن و «بینامتنیت» است.

۱. خودبازنمایی مثبت و دگربازنمایی منفی: کارکرد اصلی این مکانیزم، برجسته‌سازی و به حاشیه‌رانی فرآیندی است که از طریق آن افراد تلاش می‌کنند؛ اعمال و ویژگی‌های مثبت خود و اعمال و نکات منفی دیگران را برجسته کنند و از سوی دیگر ویژگی‌های منفی خود و مثبت دیگری را کم‌رنگ کنند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۳).

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

۲. بینامتنیت: پیوند متون ادبی با یکدیگر و نشانه‌هایی که از متون قبل و بعد در اثر یک نویسنده پدید می‌آید و یا علائم و نشانه‌هایی که از متن‌های پیشین در آثار و نوشته‌های یک نویسنده به چشم می‌خورد، بینامتنیت نام دارد (سجودی، ۱۳۹۱). بر پایهٔ این گزاره می‌توان گفت که در تئاتر ایران نگارندگانی بوده و هستند که آثار، تفکر و اندیشه‌شان تحت تأثیر و برگرفته از متن‌های پیشین (داخلی و خارجی) بوده و با نگاهی دقیق‌تر می‌توان به ارتباط آثار اینها با آثار دیگران پی برد. همان‌گونه که به باور پژوهشگران عرصهٔ گفتمان، با کشف و شناخت ارتباطی که میان یک متن با متن دیگری وجود دارد، به درک و فهم آن اثر کمک می‌کند. بر اساس این دو مکانیزم، ون‌دایک به ارکانی چهارگانه تحت عنوان مربع ایدئولوژیک را مطرح می‌کند (DYCK، 1993: 249). این ارکان در مجادلات گروه‌ها و افراد به صورت مستقیم به کار نمی‌رود و بیشتر اوقات به ذهن تماشاگر و بیننده خطور می‌کند و این ارکان بر اندیشه، تصورات، ادراک و اعمال مخاطب غالب می‌شود. (جدول ۲)

بر این اساس و بر طبق تقسیم‌بندی گادالا (۲۰۱۲)، مدل تحلیلی ون‌دایک در بررسی اثر نمایشی *خانه.وا.ده* را می‌توان در سه سطح «معنا»، «استدلال» و «سبک» به شیوهٔ زیر (جدول ۱) ارائه کرد.

در این مقاله واحد تحلیل، پرده است و پرده‌هایی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند که بیشترین ارتباط را با مسئلهٔ پژوهش داشته‌اند. پرده «واحدی از یک اجرا است که مرکب از تعدادی نمای وابسته به هم که از طریق لوکیشن یا حادثه‌ای دراماتیک به یکدیگر پیوند خورده‌اند.» (ای. بیو، ۱۳۶۹: ۲۳۳). علاوه‌براین کلیت آثار به عنوان واحد تحلیل

جدول ۱. ساختار مربع ایدئولوژیک ون‌دایک.

ارکان	مثبت	منفی
ما	بیان و تأکید بر اطلاعات مثبت به ما	حذف و عدم تأکید بر اطلاعات منفی مربوط به ما
دیگری	حذف و عدم تأکید بر اطلاعات مثبت دیگری	بیان و تأکید بر اطلاعات منفی مربوط به دیگری

جدول ۲. مدل تحلیلی بررسی اثر نمایشی بر اساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک.

سطوح گفتمان		استراتژی‌های گفتمانی
معنا	قطب‌بندی	شکل‌گیری گروه‌ها و نسبت‌دادن نقاط و نکات منفی و مثبت در قالب «ما» و «دیگری»
	تعمیم‌دادن	تأکید بر عینیت‌بخشی به «ما» و «دیگری»
	ایجاد فاصله	استفاده از نشانگرها یا ابزارها مشتمل بر واژگان متفاوت، ضمیر اشاره به جای اسم، صفت‌های ویژه و واژه‌های توصیفی
	راهبرد خلاف واقع	استفاده از الگوهای پیش‌فرض و بسیار رایجی همچون: «اگر ... چه پیش خواهد آمد» و «تصور کنید که ... شود»
استدلال		استناد و ارجاع به شخصیت‌ها و نهادهای مرجع
سبک		بهره از دکور و سبک اجرای متفاوت با هدف تأکید بر شکل‌گیری «ما» و «دیگری»

در نظر گرفته شده و پرده‌ها و صحنه‌هایی که حاوی نشانه‌هایی از شکل‌گرفتن میدان جدید و طرح‌واره‌های تئاتر دههٔ ۱۳۹۰ شمسی ایران بودند، مورد تأکید بیشتر قرار گرفته است.

یافته‌ها

بر اساس سطوح گفتمانی ون‌دایک در تحلیل نمایشنامهٔ *خانه.وا.ده*، سه سطح «معنا»، «سبک» و «استدلال» مورد تحلیل قرار گرفته است.

الف. سطح معنا

این سطح شامل مفاهیم و مقولاتی همچون قطب‌بندی، تعمیم دادن، ایجاد فاصله و راهبرد خلاف واقع است؛ که در ادامه به آن‌ها پرداخته شده است:

۱. **قطب‌بندی:** باور بر این است که اعضای هر گروه پیش از هر چیز باید مشخص کنند که چه کسانی به آنها تعلق دارند یعنی باید قطب‌بندی کنند. بازنمایی روابط بین «ما» و «آنها» یا «خود» و «دیگری» به این معنا است که سایر گروه‌های گفتمان را باید محدود ساخت و این خود اساس پیش‌داوری است. ون‌دایک با اشاره به روانشناسی اجتماعی می‌گوید که تودهٔ مردم تمایل به مقوله‌بندی و قطبی‌سازی یکدیگر دارند و پاره‌گفتهٔ «دیگران» را به کار می‌برند که نوعی جداسازی است؛ با این مقوله‌بندی، گروه‌ها شکل می‌گیرند و ویژگی‌های مثبت و منفی را می‌توان به آنها نسبت داد.

ویژگی‌های مثبتی که در خانواده بر آن تأکید شده، در خدمت گفتمان «پیرسالاری» و جمع‌گرایی است و هرآنچه خارج از این مفهوم باشد همچون ذائقه، علائق شخصی و حق‌خواهی به نفع حفظ کیان خانواده محکوم به سرکوب است. پردهٔ سوم و ششم سعی کرده است که از این تکنیک استفاده کند و کلیاتی از «ما»ی نجات‌بخش به مثابهٔ «خانواده خوب» را به تصویر کشانده است.

۲. **تعمیم دادن:** پیوسته بر عینیت‌بخشی مقولهٔ «ما» و «دیگری» تأکید می‌شود و تلاش پی‌درپی انجام می‌پذیرد تا مقولهٔ تعمیم در سطح خانواده به یک باور تبدیل شود. درواقع تلاش در جهت قطب‌بندی به عنوان نخستین گام در راستای شکل‌گیری خانواده است و گام پسین، ترویج طرح‌واره‌ها و ایدئولوژی‌های خلق‌شده و تزریق آن در خانواده با نام تعمیم انجام می‌پذیرد. به این جملات توجه کنید:

پدر: ما باید یاد بگیرم به میز غذا احترام بگذاریم وگرنه خانوادهٔ خوبی نخواهیم بود.

مادر: مادربزرگ درست میگه ما خانوادهٔ خوبی هستیم.

پدر: ممکن است موقعیتی پیش بیاید که ما مجبور باشیم شنا یاد بگیریم.

پدر: ما همه عاشق شنا کردنیم.

پدربزرگ: یک خانوادهٔ خوب همیشه دنبال راه‌حل‌های خوب می‌گردد.

پدربزرگ نباید گوشت قرمز بخورد. دختر باید شنا یاد بگیرد و عاشق آن شود، همان‌گونه که مادربزرگ از شنا متنفر بوده اما یاد گرفته است. من، فردیت و علائق و لذت‌های فردی (دیگری) در این خانواده محلی از اعراب ندارد و همگی باید «ما» بشوند. تنها چیزی که واقعیت دارد وجود خانوادهٔ خوب است. خانواده از غذا خوردن دور هم لذت می‌برد. مسافرت خانوادگی می‌روند. حرف، حرف بزرگ‌تر است و هیچ‌کس تا دیروقت بیدار نیست.

۳. **ایجاد فاصله:** وقتی راهبردهای اشاره شده به‌خوبی عمل کنند، فاصلهٔ میان «ما» و «دیگری»، به دیگر بیان فاصلهٔ میان دو قطب، به‌تدریج اتفاق می‌افتد. البته روشن است وجود ابزارهای شناختی- اجتماعی در گفتمان، به بازنمایی کمک می‌کند. بعضی از این نشانگرها یا ابزارها مشتمل بر واژگان متفاوت، ضمیر اشاره به جای اسم، صفت‌های ویژه و واژه‌های توصیفی هستند. نمونه‌های زیر در

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333821032

پـردهٔ اول بیانگـر کاربسـت ایـن راهبـرد اسـت:

در پـردهٔ اول نمایـش، خانـواده‌ای متشـکل از پـدر، مـادر، سـه فرزنـد (پسـر بـزرگ، پسـر کوچـک و خواهـر)، پدربـزرگ و مادربـزرگ، خـارج از فردیـت و اسـم‌گذاری بـه تصویـر کشـیده می‌شـوند. افـراد بـا ضمیـر اشـارهٔ بـزرگ و کوچـک، پدر و مـادر و خواهـر خطاب قـرار داده می‌شـوند. «فردیت» افـراد انـکار می‌شـود و همـه در خدمـت خانـواده به مثابـهٔ «جمـع» قـرار دارنـد. مـدام پیـش از جملاتشـان لفـظ «یـک خانـوادهٔ خـوب خانـواده‌ای اسـت کـه...» را می‌آورنـد و وانمـود می‌کننـد کـه همه‌چیـز در جـای خـودش قـرار دارد و آنهـا خانـواده‌ای سـعادتمند هسـتند. آنـان بـا هـم غـذا می‌خورنـد، از مسـائل روزمـره صحبـت می‌کننـد، بـرای بـازی تنیـس فرزنـدان اهمیـت قائـل هسـتند، به‌شـدت مبـادی آداب‌انـد و والدیـن شـیوه‌های تربیتـی یکسـانی در پیـش گرفته‌انـد. در ادامـه و در پرده‌هـای دیگـر، هـر عنصـری از مـا فاصلـه بگیـرد در دایـرهٔ قطبی‌سـازی «دیگـری» و تعمیـم قـرار می‌گیـرد. این‌گونـه اسـت کـه مکانیسـم خلـق «دیگـری» و فاصلـه عمـل می‌کنـد. بـرادر بـزرگ بـه جـرم انـکار هواپیمـا، محکـوم بـه مـرگ اسـت و در ادامـه دختـر خانـواده بـه سرنوشـت او دچـار می‌شـود. بحـران ابتدایـی پسـر بـزرگ و پذیـرش پسـر بـزرگ از سـوی دختـر خانـواده، باعـث تصویرسـازی از «دیگـری» به مثابـهٔ دیگـری طغیانگـر و «عضـو بـد»، «دیوانـه» و «هذیان‌گـو» می‌شـود. هرگونـه مخالفـت و تنشـی را بـه بهانـهٔ «تقـدس مـا» سـرکوب و قطبی‌سـازی می‌شـود و هرکسـی به مثابـهٔ «دیگـری» خـلاف ایـن تقـدس باشـد «محکـوم بـه مـرگ اسـت».

۴. **راهبـرد خـلاف واقـع:** ایـن راهبـرد گفتمانـی از الگوهـای پیش‌فـرض اسـتفاده می‌کنـد و از دو الگـوی بسـیار رایـج «اگـر... چـه پیـش خواهـد آمـد» و «تصـور کنیـد کـه... شـود» اسـتفاده می‌کنـد. کاربسـت ایـن راهبـرد کمـک می‌کنـد تـا مخاطـب، تصویـر متعارضـی از گفتمـان در ذهـن خـود ایجـاد کنـد. در پـردهٔ سـوم شـاهد هسـتیم کـه مخالفـت پسـر بـزرگ بـا وجـود هواپیمـا آغـاز بحـران را در خانـواده شـکل می‌دهـد. اگـر پسـر بـزرگ آغازگـر بحـران نمی‌شـد، هیچ‌وقـت مرزهـای خیـال و واقعیـت از بیـن نمی‌رفـت. ایـن خانـواده دیگـر خانـوادهٔ خـوب نیسـت چـون کـه در ادامـه دختـر خانـواده نیـز بـر واقعیـت تأکیـد می‌کنـد و فریـاد سـر می‌آوردنـد، زنده‌بـاد واقعیـت. تصـور کنیـد کـه دختـر صـدای بـرادر بـزرگ محکـوم بـه مـرگ را نمی‌شـنید، خانـوادهٔ خـوب پابرجـا می‌مانـد. آن‌گونـه کـه در پـردهٔ ششـم شـاهد هسـتیم کـه «خانـواده در خطـر بزرگـی قـرار گرفتـه اسـت». جـدال بـر سـر پذیریـش و انـکار واقعیـت اسـت. مادربـزرگ واقعیـت را در وجـود خانـواده می‌دانـد. خانـوادهٔ خـوب از بیـن مـی‌رود و بـه خاطـره می‌پیونـدد. امـا پسـر بـزرگ واقعیـت را در انـکار خیـال می‌دانـد. خانـوادهٔ خـوب، واقعـی نیسـت و همـه بـر عنصـر خیـال متمرکـز اسـت.

ب. سطح استدلال

ایـن سـطح بـه مقولـه اسـتناد و ارجـاع در نمایـش اشـاره دارد و منظـور از آن، ادعـا و دیدگاه‌هـای اعضـای خانـواده اسـت کـه بـه پشـتوانهٔ رأی پـدر و مادربـزرگ خانـواده قابل پذیـرش بـه نظـر می‌رسـد. درواقـع اسـتناد بـه شـخصیت‌ها و نهـاد مرجعـی همچـون سـنت، به عنـوان شـاهد و داور، سـطح اسـتدلال را شـکل داده اسـت. در پرده‌هـای مختلـف همچـون تنبیـه فرزنـدان در میـز غـذا و بـازی تنیـس رأی بـر اسـاس نظـر پـدر خانـواده اسـت. پدربـزرگ خانـواده بـر اسـاس حفـظ سـلامت و اخطـار مادربـزرگ از هیجـان و خـوردن گوشـت قرمـز ممنـوع می‌شـود. پسـر کوچـک با اجازهٔ پدر، اتـاق بـرادر بـزرگ را اشـغال می‌کنـد. بـر اسـاس ایـن سـطح، ملاک اسـتدلال بـر دو عنصـر سـنت و پدرسـالاری حاکـم اسـت، هرچنـد کـه پدرسـالاری در ذیـل مفهـوم سـنت معنـا پیـدا می‌کنـد.

پ. سطح سبک

این سطح به دو مقولۀ دکور و سبک اجرا دلالت دارد که در قالب دکور خالی و تئاتر پست دراماتیک ارائه شده است:

۱. **دکور خالی:** عناصر اصلی که در این سطح بررسی شده اشاره به ویژگی‌های صحنه‌ای و میزانس نمایش است. *خانه.وا.ده* در دکور مینیمال و خالی به نمایش درآمده است. همۀ عناصر دکور بر خیال و تصویر استوار است. درحالی‌که هیچ نشانی از خانه، اتاق، در، پنجره، هواپیما و حیاط، درخت و حوض وجود ندارد اما به‌کرات در نمایش از این عناصر صحبت می‌شود. دکور مینیمال و سورئال در خدمت متن قرار گرفته است. ویژگی خالی بودن صحنه، جغرافیای بدون مرز و بی‌مکان را به تصویر کشیده است. ما با جغرافیای بی‌نام‌ونشان مواجه هستیم.

۲. **پست دراماتیک:** برجسته‌سازی نور و بدن بسیار مشاهده می‌شود. شخصیت‌های نمایش با تضادها، اندوه‌ها و تحولات درونی به اجرا درآمده‌اند. بزرگان خانواده در حسرت گذشته و خانوادۀ خوب هستند. دختر خانواده در تضاد بین پذیرش واقعیت و خیال قرار می‌گیرد. آن‌گونه که در پردۀ هفتم مشاهده می‌شود که چالش پسر بزرگ و دختر بر سر بودونبود هواپیما شکل می‌گیرد و گلاویز می‌شوند و همدیگر را متهم می‌کنند که «عقلت را از دست داده‌ای». قهرمان مرکزی، محلی از اعراب ندارد و هرچه به پرده‌های آخر نزدیک می‌شویم، همه در تضاد خیال و واقعیت گرفتار می‌شوند. در ابتدای نمایش بزرگان خانواده با تأکید بر پدر و مادربزرگ، در اواسط نمایش با عصیان پسر بزرگ ایده‌های قهرمان مرکزی شکل می‌گیرد اما در پردۀ آخر این ایده فرومی‌ریزد و همۀ شخصیت‌ها در یک سطح به تصویر درمی‌آیند. سطحی که متعلق به عنصر واقعیت نیست و همه‌چیز بر محور خیال استوار است. این امر در پردۀ هشتم به‌خوبی به اجرا در آمده است.

پردۀ پایانی حکایت از نوعی سبک به نام تئاتر پست‌دراماتیک است. نمایش *خانه.وا.ده* به سوی یک وضعیت در حرکت است و عنصر اصلی، دیگر، داستان نیست. به جای بازیابی گذشته نوعی ساخت و فرم وضعیت روحی روانی را روی صحنه شاهد هستیم. بازی بازیگران نشان از آن دارد که گویی همه‌چیز خودبه‌خودی است درحالی‌که همه‌چیز از قبل طراحی شده و اجرا می‌شود.

به‌هم‌ریختگی فضا و زمان عنصر دیگری از ویژگی سبک اجرا *خانه.وا.ده* است. فضا و زمان در این نمایش بسیار به‌هم‌ریخته و از هم جدا است. این به‌هم‌ریختگی بسیار شدید به دلیل بازنمایی ذهن مخشوش شخصیت‌های خیال‌پرداز از خانوادۀ خوب است. فضا از پردۀ سوم متلاشی می‌شود و تا انتها ادامه پیدا می‌کند. بدن تبدیل به فضایی برای نمایش می‌شود. بدن روی تصویر می‌افتد و تصویر روی بدن و شخصیت‌های خیال‌پرداز خانواده به دختر خیالی پناه می‌آورند و در پردۀ آخر، تبدیل بدن به فضا به اوج می‌رسد.

برآیند نهایی پیوند سه سطح «معنا»، «سبک» و «استدلال» نشان می‌دهد که نمایش *خانه.وا.ده* تصویرسازی از به‌هم‌ریختگی عناصر خیال و واقعیت، آشوب و سامان و نظم و بی‌نظمی است که در دال مرکزی خانوادۀ منسجم و فروپاشیده به تصویر درآمد است.

بحث

محمد مساوات در دهۀ ۱۳۸۰ شمسی هم‌زمان با افزایش مراکز آموزشی هنرهای نمایشی یادگیری حرفه‌ای نمایش را آغاز کرد و با شروع فعالیت تالارهای غیردولتی وارد عرصۀ اجرا و کارگردانی شد. اگر شکل‌گیری میدان تئاتر دهۀ ۱۳۹۰ را محصول این چهار عامل بدانیم:

۱. تغییر در نظام آموزشی و سیستم

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

مدیریتی هنر نمایش که توزیع سرمایه را تغییر داد؛

۲. تلاش کنشگران هنری برای قرار گرفتن در حد واسط میان میدان قدرت و مردم عادی (میدان طبقهٔ روشنفکر) (Ritzer, 2015: 36)؛

۳. تغییر عادت‌واره‌های کنشگران این میدان، تحت تأثیر مسائل سیاسی و اجتماعی که در تمایز با نسل‌های گذشته است؛

۴. تغییر ذائقه و سلیقهٔ بدنهٔ مصرف‌کنندهٔ هنرهای نمایشی که سعی دارد در سیستم تولیدی تازه جایگاه خود را بیابد.

روند فعالیت محمد مساوات در جایگاه کنشگر هنر تئاتر و همچنین تولیدات او در هر چهار بخش شاخص و برجسته است. نمایش *خانه.وا.ده* نیز اولین نمایشی از اوست که مخاطب گسترده‌ای را به تالارهای نمایش آورد و در جشنواره و در میان منتقدان اثری مهم تلقی شد و روندی را پایه گذارد که خود سرآمد آن است. به عبارتی اگر دههٔ ۱۳۹۰ شمسی را میدانی تئاتری در نظر بگیریم نمایش *خانه.وا.ده* قابلیت بازنمایی این میدان تئاتری را دارد و محمد مساوات به مثابهٔ سوژهٔ این ساختار نمونهٔ مشخصی از کنشگران تئاتری این دهه محسوب می‌شود. از منظر بوردیو سوژه‌ها درواقع کنشگران فعال و شناسا هستند که به یک احساس راهیابی عملی مجهزند؛ یعنی به نظامی از ترجیح‌ها و اصول نگرش نسبت به امور و طبقه‌بندی آن‌ها یا همان چیزی که آن را ذوق و سلیقه می‌نامند. تا پیش از این دهه، ورود از دیگر عرصه‌های هنری به تئاتر امری مشکل و چالش‌برانگیز است. ولی با گسترش مراکز آموزشی و تالارهای غیردولتی، از دیگر رشته‌های هنری نیز به تئاتر رو می‌آورند و هنرمندان و مخاطبان تازه‌ای به تئاتر افزوده می‌شود که از بدنهٔ سنتی و قطب وابسته‌ای که پیش‌تر وجود داشت، نیستند. مساوات که در رشتهٔ نقاشی تحصیل کرده بود، در فرصت پیش‌آمده به‌واسطهٔ گسترش مراکز آموزشی هنرهای نمایشی، به سراغ رشتهٔ نمایش می‌رود و در این رشته نیز تحصیل و فعالیت خود را آغاز می‌کند.

بوردیو می‌گوید که عمل ما نشئت گرفته از فکر ما نیست. فکر ما از ساخت عینیت اجتماعی و از عمل ما که در قالب آن صورت می‌گیرد ملهم است و چون ساخت عینیت و عمل اجتماعی به وسیلهٔ دولت تنظیم و هدایت می‌شود، فکر ما نیز نهایتاً محکوم حکم و اراده‌های آن است. اگر در جامعهٔ مدرن بسیاری از انسان‌ها در بسیاری از امور مثل هم می‌اندیشند و نظر می‌دهند به این دلیل نیست که آن امور حقایقی هستند مکشوف عقل همه، بلکه به این دلیل است که انسان‌ها در این جوامع، از طریق اعمال نفوذ و نظر دولت، خصوصاً از طریق آموزش‌وپرورش، به‌گونه‌ای تربیت می‌شوند که همگی این‌طور فکر کنند (بوردیو، ۱۳۹۵: ۱۶۸). مساوات این نمایش را ملهم از به قدرت رسیدن داعش عنوان می‌کند (مصاحبه با محمدعسگری، تیوال: دسترسی ۱۰ دی ۱۳۹۳). او پدر را نماد داعش می‌داند درواقع نمادی از قدرت عریان و سلطه‌گر. شکلی از دولت و سازوکاری که از طریق اعمال نفوذ و نظر دولت شکل می‌گیرد. اگر بوردیو معتقد است که انسان‌ها در جوامع مثل هم می‌اندیشند و نظر می‌دهند و این یکسانی ماحصل امور حقیقی و اکتشاف عقلی نیست و از نفوذ دولت نشئت می‌گیرد، در نمایش *خانه.وا.ده* نیز همهٔ افراد خانواده یکسان می‌اندیشند. این یکسانی تنها در حوزهٔ اندیشه رخ نمی‌دهد. یکسانی ذهنیت تنها بخشی از این فرایند انحصاری شدن است و حتی در عینیت نیز این یکسانی رخ می‌دهد. افراد خانواده گرد میزی نشسته‌اند که نصفی از آن وجود ندارد اما همگی معتقد هستند که میز کامل است و گرد آن نشسته‌اند. افراد خانواده شاهد بازی تنیس فرزندان هستند. سرهاشان را به نشان

دنبال کردن توپ به چپ و راست می‌برند انگار که رفت‌وبرگشت توپ میان بازیکنان را تعقیب می‌کنند درحالی‌که نه توپ تنیسی وجود دارد و نه راکت بازی. ولی نظام اعمال نفوذ و نظر قدرت سازوکاری که شکل داده است چندان وابسته به واقعیت نیست. بنا بر نظر بوردیو اینجا سرمایهٔ نمادین است که اعمال قدرت می‌کند. دولت به این دلیل که ابزارهای تحمیل و القا اصول ماندگار نگرش و تقسیم‌بندی (مثلاً ابزار مدرسه برای تحمیل نگرش نسبت به اینکه شهروندی یعنی چه و تقسیم‌بندی شهروند خوب/شهروند بد) را که مطابق ساختارهای خاص او باشد، در اختیار دارد، عالی‌ترین جایگاه جمع‌آوری و اعمال قدرت نمادین است. جمع‌آوری سرمایهٔ قضایی [امکان اعمال اقتدار دولت در حوزه‌های قضایی] یک جنبهٔ کاملاً محوری از فرایند گسترده‌تر جمع‌آوری سرمایهٔ نمادین در اشکال مختلف آن است که زیربست اقتدار ویژهٔ صاحبان قدرت دولتی و علی‌الخصوص قدرت فوق‌العاده رمزآمیز آنان یعنی قدرت انتصاب است. در نمایش نیز شاهد آن هستیم که پدر به مثابهٔ صاحب قدرت نمادین، قدرت انتصاب را در اختیار دارد. او مشخص می‌کند که گناهکار کیست و چطور و چگونه باید مجازات شوند. در شروع نمایش برادر بزرگ با خواهر سر میز دعوایشان می‌شود. هنگام غذا خوردن خواهر عطسه می‌کند و آب دهان روی برادر بزرگ پاشیده می‌شود. درگیری خواهر و برادر تنها با فریاد پدر خاتمه می‌یابد. پدر قدرت انتصاب دارد و آن دو را در جایگاه قضاوت می‌نشاند و مشخص می‌کند که چه کسی در گوش چه کسی بکوبد تا مجازات انجام شود. امکان اعمال اقتدار دولت/پدر با تعیین این جایگاه‌ها فراهم می‌شود.

بوردیو خانواده را یک موضوع و موضع اجتماعی می‌داند چراکه با توجه به اینکه با ضمانت دولت تولید می‌شود، در هر لحظه امکانات وجود بقا را از جانب دولت دریافت می‌دارد. از نظر بوردیو واقعیات اجتماعی درعین‌حال هم افسانه‌های اجتماعی‌اند که مبنایی به‌جز برساخته شدن اجتماعی ندارند و هم واقعاً وجود دارند، از این حیث که به صورت جمعی به رسمیت شناخته شده‌اند. در نمایش *خانه.وا.ده* نیز شاهد این به رسمیت شناخته شدن جمعی هستیم. خانواده به‌مثابهٔ یک واقعیت اجتماعی سعی می‌کند تا بقا داشته باشد و امکانات وجودی را از قدرت/پدر کسب می‌کند. به رسمیت شناختن جمعی مهم‌ترین عبارت این واقعیت اجتماعی است. به‌محض آن‌که از حالت جمع خارج می‌شود (برادر بزرگ، برادر کوچک و خواهر واقعیت خانواده را نمی‌پذیرند) خانواده نیز پایگاه و موضوعیت اجتماعی خود را از دست می‌دهد و سیری نزولی را پیش می‌گیرد. همان چیزی که در ابتدا در نمایش *خانه.وا.ده* شاهدش بودیم: توهم و واقعیت توأمان.

بوردیو در بخش پیدایش و ساختار دیوان‌سالاری *نظریهٔ کنش*، در پیوست یکم: روح خانواده، از عبارت گفتمان خانواده می‌گوید. او این عبارت را شامل سه مجموعه اوصاف می‌داند (بوردیو، ۱۳۹۵: ۱۸۰). نخست اینکه می‌توان خانواده را همچون یک واقعیت تعالی‌یافته از اعضایش، یک شخصیت فراشخصی دارای یک زندگی و دارای یک روح مشترک و نگرش خاصی نسبت به هستی دانست. افراد در نمایش *خانه.وا.ده* اسم ندارند. مناسبات خانوادگی هویت آن‌ها را می‌سازد. لباس‌های یک‌رنگ و مشابه دارند و حتی گریم صورتشان یکی است گویی یک شخصیت و روحی مشترک هستند. دوم اینکه خانواده همچون یک جهان اجتماعی جداگانه وجود دارد که درگیر فعالیت تثبیت مرزها و روبه‌سوی ایدئالیزاسیون اندرونی همچون امر

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

مقدس، حرم در قیاس با بیرونی آن است. این جهان قدسی و مستور با درهای بسته بر روی صمیمیت درونی آن، جداشده از بیرون با حائل نمادین درگاه، موجودیت فرد و جدایی خاص خود را، محرمانه بودن خود را به عنوان مانعی در برابر آگاهی دیگران، پنهان‌کاری امور خصوصی را، ضمان و امان پستو را، و خلاصه حوزهٔ خصوصی را جاودانه می‌کند. در نمایش *خانه.وا.ده* خانواده هیچ مفری ندارد. هیچ‌چیز از دنیای بیرون نمی‌دانیم. نمی‌دانیم در چه شهری هستند، در چه کشوری هستند، کوه، جنگل، دریا یا بیابان در بیرون وجود دارد یا ندارد! همه‌چیز خودبسنده و محرمانه است و درهای بسته خانواده را محصور کرده. و سوم امر سکونت است. مسکن همچون مکان ثابت، که باقی می‌ماند، به عنوان یک واحد ابدی که به گونه‌ای پایا به خانه پای‌بست است. مکان نمایش همان خانه است. هیچ دیوار و دری وجود ندارد. هیچ مبل و صندلی و تختخوابی نیز. همه‌جا خانه است.

در نمایش *خانه.وا.ده* ویژگی‌های فرمی‌ای نیز هست که در آثار این دهه مکرر دیده می‌شود. تأکید بر ظرفیت‌های اجرایی و رهایی از فربهی معنایی متن در اکثر آثار مهم دیده می‌شود. در این آثار زیبایی‌شناسی حرکت‌ها و میزانسن‌ها نسبت به پایبندی به متن نمایشی اهمیت بیشتری دارد و شاهد تمثیل‌ها و استعاره‌های کلان نمادین نیستیم. یکی از دلایلی که منجر به تولید چنین آثاری می‌شود تأکید بر اصول اجرا و کاسته شدن اهمیت نمایشنامه است. به عبارتی متن اهمیت ثانوی پیدا می‌کند و گاه در خلال تمرین‌های گروهی یک نمایش شکل می‌گیرد. قهرمان‌گریزی و نداشتن شخصیت‌های اصلی و تلاش برای تأکید بر روابط انسانی و اجتماعی از دیگر نتایج این نوع رویکرد است. نمایش‌های این دهه اغلب صحنه‌هایی خالی دارند که پیش‌تر به آن پرداخته شد و به‌نوعی در اجرا سعی می‌شود تا از تئاتر بی‌چیز الهام گرفته شود. اجراهای خودبسنده و متغیر که حتی در دو شبِ پشت هم شباهت کامل ندارند از دیگر ویژگی‌های نمایش‌های این دهه است. در طول اجرای نمایش *خانه.وا.ده* نمایش با هفت بازیگر مرد آغاز می‌شود و سپس سه زن جای سه بازیگر مرد را می‌گیرد و حتی خود مساوات در شب‌های پایانی نقشی را در نمایش ایفا می‌کند. دیالوگ‌ها دائم تغییر می‌کند و حتی نمی‌توان نمایشنامهٔ مدونی بعد از اجرا از این نمایش تألیف کرد. این ویژگی و اهمیت اجرا و توانایی تغییرات بداهه به اکثر نمایش‌های مهم این دهه این توانایی را می‌دهد که اجراهای طولانی و متعدد در تالارهای مختلف و در زمان‌های گوناگون داشته باشند؛ چنان‌که بسیاری از آثار این دهه دو و حتی سه نوبت به فاصلهٔ زمانی طولانی‌مدت از هم اجرا می‌روند.

نتیجه‌گیری

هنرمندان هنرهای نمایشی که در دههٔ شمسی آثار نمایشی تولید کرده‌اند و در دههٔ ۸۰ شمسی مراحل آموزش و فراگیری هنر نمایش را از سر گذرانده‌اند، بخش مهمی از کنشگران میدان تئاتر ایران را شکل می‌دهند که توانسته‌اند سرمایهٔ لازم را کسب کنند و میدان تازه‌ای را شکل دهند که مناسبات و عادت‌واره‌های متمایز خود را دارند. سلسله‌مراتب اجتماعی و تغییرات سیستم آموزشی علاوه بر کنشگران تولیدکننده مصرف‌کننده‌های میدان تئاتر را هم شکل می‌دهد و درنتیجه عرصهٔ تازه‌ای فراهم می‌شود که مخاطب هنرهای نمایشی بیشتری را نسبت به گذشته به تالارهای نمایش می‌آورد.

دگرگونی‌ها و تغییرات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی که منجر به شکل‌گیری تئاتر دههٔ ۱۳۹۰ شمسی شده است، باعث می‌شود

تا تئاتر مستقل و زیر میدان‌های گروه‌های تجربی تئاتر موج نوی ایران بازیابی شود و این تفاوت را داشته باشد که سرمایهٔ نمادین و اقتصادی را بر اساس منابع فرهنگی شکل‌گرفته تولید کند و دیگر وابستگی به میدان دولت نداشته باشند.

نمایش *خانه.وا.ده* با بازنمایی مفهوم بوردیویی خانواده نوعی از نمایش را نمایندگی می‌کند که دارای شاخص‌هایی است که در این دهه در دیگر آثار مهم قابل مشاهده و ارزیابی است. با بررسی این شاخص‌ها در اثر شاخص دههٔ ۱۳۹۰ هنرهای نمایشی ایران مشخص شد که این اثربخشی از یک تولید فرهنگی و هنری محسوب می‌شوند که توانایی شکل‌گیری میدان و زیر میدان فرهنگی و هنری متمایز خود را دارد.

بر این اساس می‌توان در کلام پایانی گفت که دال مرکزی که نمایش بر اساس آن شکل و اجرا شده است تأکید بر سطح معنا و علیه ایدئولوژی وضع موجود و تأکید بر دغدغه‌های اجتماعی و فرهنگی است. قطب‌بندی میان «ما» و «دیگری» و ایجاد فاصله و تعمیم مشهود است. این مهم منجر شده هر آنچه در دایرهٔ «ما» به مثابهٔ ایدئولوژی حاکم (دیگری به مثابهٔ قربانی و معترض مای حاکم) قرار نگیرد محکوم به سرکوب، فنا و مرگ شود. لذا پرده‌های اجرایی حاوی مفاهیمی است که به نقد «ما» به مثابهٔ ایدئولوژی و قدرت می‌پردازد. بر اساس آنچه از تحلیل گفتمان نمایش *خانه.وا.ده* به دست آمده می‌توان این برایند کلی را در قالب «شکل ۱»، ترسیم کرد:

درواقع همان‌گونه که در تحلیل گفتمان نمایش *خانه.وا.ده*، به دست آمد، مشخص شد که فردیت به مثابهٔ «دیگری» به نفع حفظ کیان خانواده محکوم به زوال است. آنچه این فرایند «دیگری»سازی را تسهیل می‌کند، ارجاع و استدلال بر مبنای حفظ سنت‌هایی همچون خانواده، دوستی، پدرسالاری، حفظ وضع موجود و... است. «محمد مساوات»، جهت القاء و انتقال مفاهیم و گفتمان خاص خود (طرح میدان جدید) و شوریدگی علیه دو سطح معنا و استدلال (سنت‌های حاکم) به مفاهیمی همچون دکور مینی‌مال، ضدیت با متن، نداشتن قهرمان مرکزی و تأکید بر ارزش‌های جهانی خارج از جغرافیا چنگ زده است.

شکل ۱. عناصر گفتمانی نمایش *خانه.وا.ده*.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.4333382.1032

پی‌نوشت‌ها

1. Economic sphere.
2. Monetary exchange.

فهرست منابع

• اسدی، سعید (۱۳۸۹). تحلیل تکوین زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه سی و چهل شمسی (با تکیه بر تشکیل «کارگاه نمایش» بر اساس نظریه میدان‌های پیر بوردیو)، فصلنامهٔ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال دوم، شمارهٔ دوم.

• ای. بیو، فرانک (۱۳۶۹). *فرهنگ واژه‌های فیلم*، ترجمهٔ بیژن اشتری، تهران: انتشارات سحاب، چاپ اول.

• بوردیو، پیر (۱۳۸۰). *نظریه کنش، دلایل عملی و انتخاب عقلانی*، ترجمهٔ مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.

• بوردیو، پیر (۱۳۸۴). *شکل‌های سرمایه*، ترجمهٔ افشین خاکبازو حسن پویان، تهران: نشر شیرازه.

• بوردیو، پیر (۱۳۸۶). *علم علم و تأمل پذیری*، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران: مرکزتحقیقات سیاست علمی کشور.

• بوردیو، پیر (۱۳۹۰). *تمایز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

• بوردیو، پیر (۱۳۹۵). *نظریه کنش*، ترجمهٔ مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.

• بون ویتز، پاتریس (۱۳۹۱). *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*، ترجمهٔ جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر، تهران: انتشارات آگه.

• پرستش، شهرام (۱۳۹۰). *روایت نابودی ناب: تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران*، تهران: نشر ثالث.

• رامین، علی (۱۳۹۴). *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر نی.

• جلایی‌پور، حمیدرضا، و محمدی، جمال (۱۳۸۸). *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*، تهران: نشر نی.

• سجودی، فرزان و میثاق نعمت گرگانی (۱۳۹۸). تبیین و تحلیل رابطه میدان دانشگاه و سلیقه مشروع تماشاگران تئاتر تهران، *جامعه‌شناسی کاربردی*، سال سی‌ام، شمارهٔ ۱، (پیاپی ۷۳).

• سلطانی، سیدعلی اصغر (۱۳۸۴). تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش، فصلنامهٔ *علوم سیاسی*، شماره ۲۸.

• لش، اسکات (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست مدرنیسم*، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران: انتشارات ققنوس.

• مرتضویان، علی و فتاحی، مرتضی (۱۳۹۰). پیر بوردیو و اندیشه دموکراسی واقعی: درآمدی بر مشارکت سیاسی در فضای تعامل کنش و ساختار، *علوم سیاسی و روابط بین‌الملل*، ۱۵.

• ممتاز، فریده (۱۳۸۳). معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو»، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شماره‌های ۳۱ و ۳۲.

• مؤید حکمت، ناهید (۱۳۹۴). «سبک‌های زندگی در سطح شهر تهران به کدام سو می‌روند: تمایز یا یکدستی؟»، فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ-ارتباطات، شمارهٔ ۳۲.

• Ruiter, Frans and Smulders, Wilbert (2015). “Autonomy, Universality and Singularity: Bourdieu, Attridge, and Hermans”, Journal of Dutch Literature, 6.1 33-46.

• Van Dijk, Teun A. (1993) “Principles of Critical Discourse Analysis”, in Van Dijk, Teun A, Studies in Critical Discourse Analysis”, in Van Dijk, Teun A, Studies in Critical 249 – 283.