theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Courtroom's Potential for Creating Courtroom Drama (Focusing on the Plays in the Matter of J. Robert Oppenheimer and Portrait of a Woman)[1]

Sarah Sharifi[2], **Bahram Jalalipour**[3]

Receive Date: 12 June 2025, Accept Date: 29 August 2025
Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

Abstract

Throughout the history of theater, many plays have been written with a focus on courts and legal issues; however, relatively little research has been conducted on courtroom drama. Therefore, examining courtroom drama as a popular theatrical genre is the main focus of this study. This research, while providing a better understanding of the performative potentials of the courtroom and courtroom drama, can also serve as a guide for creating new works in this field. In this direction, Goffman's drama theory, in which he considers everyday life as a stage, became a spark for us to consider the court in its social form as a drama (performance). Since we wanted to evaluate the dramatic aspects of the court, we turned to Richard Schechner's performance theory, which is a comprehensive book on analytical studies related to performance. This article demonstrates the extent to which the courtroom, as a social phenomenon, aligns with the principles of Aristotle's dramaturgy. It also examines, in light of the concept of the primacy of drama, the intertwined roots of the formation of the courtroom and drama, and to what extent courts, with their dramatic potential, can serve as a source of inspiration for creating theatrical works. Furthermore, when they appear in plays (resulting in courtroom dramas), how do they correspond to the performance criteria discussed by Schechner and Goffman? For this purpose, we have chosen two court dramas, "In the Matter of J. Robert Oppenheimer" and "The Portrait of a Woman," because both were considered controversial and important trials in their time in terms of social impact, and both faced many ethical challenges.

Keywords: Courtroom Drama, Legal Issues, Courts, Richard Schechner, Erving Goffman

1. This article is derived from the master's thesis project of Ms. Sarah Sharifi, titled 'The Courtroom's Potential for Creating Courtroom Drama with a Focus on the Plays in the Matter of J. Robert Oppenheimer and Portrait of a Woman', in the field of Dramatic Literature at the Faculty of Civil Engineering, Architecture, and Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch. The thesis was supervised by Dr. Bahram Jalalipour and was defended on February 12, 2025.
2. MA in Dramatic Literature, Department of Theatre, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. Email: saraa.sharifii995@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Theatre, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran (corresponding author). Email: b.jalalipour@art.ac.ir

ظرفیت‌های دادگاه در ایجاد درام دادگاهی (با تمرکز بر نمایشنامه‌های قضیهٔ رابرت اوپنهایمر و پرترهٔ یک زن)[1]

سارا شریفی[2]، بهرام جلالی‌پور[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۷
صفحهٔ ۳۷ تا ۵۰
Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

چکیده

در تاریخ تئاتر، نمایشنامه‌های بسیاری با محوریت دادگاه و مسائل حقوقی نگارش شده است، بااین‌حال، درخصوص درام دادگاهی پژوهش‌های چندانی صورت نگرفته. بنابراین، پرداختن به درام دادگاهی به‌عنوانِ گونه‌ای محبوب از تئاتر موضوع اصلی این پژوهش است. این مطالعه، ضمن تبیینِ بهترِ ظرفیت‌های نمایشی دادگاه و درام دادگاهی، می‌تواند در خلق آثاری جدید در این زمینه راهگشا باشد. در این مسیر، از نظریهٔ نمایشی اروین گافمن به‌عنوانِ چارچوب مطالعاتی استفاده شده است. در این نظریه، زندگی روزمره همچون صحنهٔ نمایش در نظر گرفته می‌شود. درواقع، نظریهٔ موردبحث بستری فراهم آورده که بتوان در آن دادگاه را با فرض در نظر گرفتن فرم اجتماعی‌اش به‌مثابه درام (اجرا) با شاخصه‌های مطرح در این نظریه تطابق داد. به‌علاوه، پژوهش با هدف ارزیابی وجه‌های نمایشیِ دادگاه نیز از نظریهٔ اجرای ریچارد شکنر استفاده کرده است که از اصلی‌ترین و جامع‌ترین منابع موجود در حوزه اجرا و نمایش است. این دو بررسی نشان که دادگاه به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی منبع خامی مناسب برای خلق نمایش و اجرا به حساب می‌آید. به‌عنوانِ نمونه‌های مطالعاتی، از دسته درام‌های دادگاهی، دو نمایشنامهٔ قضیهٔ رابرت اوپنهایمر و پرترهٔ یک زن انتخاب شده است زیرا هر دو نمایشنامه محاکمه‌های جنجالی و مهم روز را دستمایه قرار داده، چالش‌های اخلاقی زمانه را منعکس کرده، و دارای تأثیرگذاری اجتماعی بوده‌اند. بررسی نمایشنامه‌های موردبحث با تکیه‌بر نظریات گافمن، شکنر و تطبیق با اصول درام ارسطویی نشان داد که دادگاه به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی تا اندازهٔ زیادی اصول درام ارسطو را داراست.

واژگان‌کلیدی: درام دادگاهی، تئاتری بودن، هنر اجرا، ریچارد شکنر، اروینگ گافمن، قضیه اوپنهایمر، پرترهٔ یک زن

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم سارا شریفی با عنوان «ظرفیت‌های دادگاه در ایجاد درام دادگاهی با تمرکز بر دو نمایشنامهٔ قضیهٔ رابرت اوپنهایمر و پرترهٔ یک زن» در رشتهٔ ادبیات نمایشی است که در دانشکدهٔ عمران، معماری و هنر، گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات با راهنمایی دکتر بهرام جلالی‌پور، در ۲۳ بهمن ۱۴۰۳ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه هنر، دانشکدهٔ عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران. Email: saraa.sharifii995@gmail.com

۳. دانشیار گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: b.jalalipour@art.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

مقدمه

درام دادگاهی[1] ازجمله گونه‌های درام است که موضوع آن را غالباً مسائل حقوقی مربوط به عدالت و برابری یا چالش‌های اجتماعی و فردی شکل می‌دهند. داستانِ این دسته از درام‌ها معمولاً در فضای دادگاه یا فضاهایی مرتبط و پیرامون دادگاه رخ می‌دهد و غالباً به‌خاطر ساختار پرفراز و نشیبی که دارند با تلاطم زیادی همراه هستند. تا آنجا که برخی از افراد حتی آن را زیرگونهٔ ژانر درام جنایی قرار می‌دهند.

این مقاله به ظرفیت‌های دادگاه در خلقِ درام دادگاهی می‌پردازد، زیرا مطالعهٔ تاریخ تئاتر نشان می‌دهد داوری و قضاوت همواره از کنش‌ها پرتواتری بوده است که موردتوجه و استقبال هنرمندان و نویسندگان مختلف قرار گرفته است. از جمله، «در دهه‌های ۱۹۵۰و ۱۹۶۰ میلادی نمایشنامه‌نویسان گویی صحنه تئاتر را به تالار دادگاه تبدیل و گاه حتی متن گفت‌و گوهای شخصیت‌های خود را از صورت جلسه‌های دادگاه واقعی استخراج می‌کردند». بااین‌حال، پژوهش‌های چندانی که مستقیماً به درام دادگاهی بپردازند و آن را در چارچوب علمی و آکادمیک مورد بررسی قرار دهند، وجود ندارد. بنابراین، این پژوهش به دنبالِ پاسخی برای چند پرسشِ بنیادین است: از جمله یافتن دلیلِ توجه نویسندگان و هنرمندان به درام دادگاهی، همچنین پیدا کردن وجه‌های دراماتیک دادگاه و سپس نحوهٔ استفاده از آنها در درام‌های منتخب توسط نویسندگان از مسائل در این پژوهش بود.

در این مسیر، و برای تحقق سه هدف، درام دادگاهی را در چارچوبی علمی بررسی می‌کنیم. یک: نگاه علمی به این گونه از درام باعث می‌شود ما ظرفیت‌های آن را بهتر بشناسیم و از این رو درک و تحلیل بهتری از آثاری که در این زمینه نوشته شده‌اند داشته باشیم. دو: بتوانیم با گسترش این ظرفیت‌ها در خلق آثار جدید یاری‌رسان باشیم، دیگر اینکه شناخت جنبه‌های دراماتیک دادگاه نیز در خلق این آثار و همچنین فهم آثار گذشته کمک بسزایی می‌کند.

برای بررسی این دسته از درام در چارچوبی علمی باید به سراغ نظریات معتبر و سازنده در این حوزه می‌رفتیم. اولین انتخاب ما نظریهٔ نمایش اروین گافمن بود زیرا گافمن در کتاب *نمود خود در زندگی روزمره* زندگی اجتماعی افراد را به‌مثابهٔ صحنهٔ نمایش در نظر می‌گیرد و عقیده دارد همهٔ ما در طول روز، با گذاشتنِ صورتک‌های مختلف نقش‌هایی متعدد را بازی و در اجراهایی متعدد شرکت می‌کنیم. همچنین، برای اثبات هویت دلخواهمان در اجتماع از تمهیداتی مثلِ هاله‌پوشی، کنش متقابل، حمل ننگ و غیره استفاده می‌کنیم. این نظریه با شاخص‌هایی که دارد متر و معیار مناسبی را فراهم می‌آورد که از طریق آن بتوان پدیده‌های خرد و کلان گوناگون اجتماعی را محک زد. درنتیجه، دادگاه به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی که در فرضیات ما دارای فرم نمایشی نیز هست، انتخاب مناسبی بود برای قرار گرفتن در آزمایشگاه متر و معیارهای هویت‌شناسانه و نمایشی گافمن.

همچنین این نظریهٔ گافمن بود که اساسی‌ترین بارقهٔ این پژوهش را در ذهن ما روشن کرد: در نظر گرفتن دادگاه به‌مثابهٔ اجرا. برای مطالعهٔ دادگاه به‌مثابهٔ اجرا ناگزیر به سراغ کتاب *نظریهٔ اجرا* نوشتهٔ ریچارد شکنر رفتیم که از نخستین کتاب‌هایی است که کوشیده با نگاهی علمی و تاریخی به اجرا (پرفورمنس) به آن وجه تئوریک بدهد. در کتاب *نظریهٔ اجرا* مفهومِ اجرا از جنبه‌های گوناگون بررسی شده است. از میان آنها، ما کوشیدیم چند شاخصه را که با موضوع این پژوهش ارتباط بیشتری دارند انتخاب کنیم و دادگاه را با آن معیارها مورد قیاس قرار دهیم. اما برای آنکه بتوانیم از این نظریات در درام‌های دادگاهی استفاده کنیم، ابتدا، پدیدهٔ دادگاه و خصایص آن را با اصول درام‌نویسی ارسطو تطبیق دادیم و پس از آنکه متوجه شباهت‌های فراوان میان این

اصول و ویژگی‌های دادگاه شدیم، معیارهای موجود در نظریه‌های بالا را بر روی دو نمایشنامهٔ *قضیهٔ رابرت اوپنهایمر* و *پرترهٔ یک* پیاده کردیم. *قضیهٔ رابرت اوپنهایمر* به محاکمهٔ واقعی فیزیکدان معروف و مخترع بمب اتم، رابرت اوپنهایمر می‌پردازد، و درعین‌حال، با موضوعی اجتماعی دست‌وپنجه نرم می‌کند که مواضع آن با سرنوشت کل جامعه گره‌خورده، و از این نظر بسیار حائز اهمیت است. نمایشنامهٔ *پرترهٔ یک زن* با طراحی صحنه و ساختاری مدرن به دادگاه یک دانشجوی رشتهٔ پزشکی به نام سوفی ازنو در دههٔ ۶۰ پاریس می‌پردازد. سوفی معشوق سابقش را به قتل رسانده است و نمایشنامه با شکست‌های زمانی و فلش‌بک‌هایی که وجوه روانکاوانهٔ بسیاری هم دارند ما را با لایه‌هایی عمیق‌تر از درام در بستر یک درام دادگاهی آشنا می‌کند.

به این ترتیب، این مقاله ابتدا به‌مرور سابقهٔ پژوهشی مرتبط با درام دادگاهی می‌پردازد و پس از در نظر گرفتن دادگاه به‌مثابهٔ درام می‌کوشد مفاهیم «داغ» و «هاله» و .... را در نظریهٔ گافمن و رابطهٔ آیینی-تئاتری و به‌دنبال آن مخاطب مکمل و اتفاقی و گروه خودی و غیرخودی را در نظریهٔ شکنر شرح می‌دهد و آنگاه به تجزیه‌وتحلیل دو نمایشنامهٔ *قضیهٔ رابرت اوپنهایمر* و *پرترهٔ یک زن* می‌پردازد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

دادگاه و موضوعات حقوقی از جنبه‌های مختلف موردمطالعه قرارگرفته‌اند. علاوه‌بر پژوهش‌هایی که به فرم و ساختار دراماتیک دادگاه می‌پردازند، پژوهش‌هایی نیز وجود دارد که محوریت موضوع آنها رابطه و تأثیر و تأثرهای حقوق و قانون بر سینما و سینما بر قانون و رابطهٔ آن با سایر حوزه‌ها ازجمله تلویزیون و ادبیات است. همچنین این پژوهش‌ها تأثیراتی را که سینما و قانون بر یکدیگر گذاشته‌اند نیز بررسی کرده‌اند تا جایی که تکیهٔ سینما بر موضوعات جنجالی روز و بازتاب آنها در رسانه‌ها توانسته در رویهٔ دادرسی و قوانین حقوقی تغییراتی ایجاد کند. البته کلیّت مطالعه و بررسی این پژوهش‌ها نشان داد که موضوع درام دادگاهی در سایر کشورها بسیار با جدیت بیش‌تری دنبال می‌شود. در ایران اکثر پژوهش‌های مربوط به درام دادگاهی معطوف به سینما است و مطالعهٔ درام دادگاهی در حوزهٔ تئاتر بسیار مهجور مانده است. در ادامه به شرح مختصری از چند موردپژوهشی پیشین و مرتبط با موضوع درام دادگاهی می‌پردازیم:

عمید رشیدی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوانِ «درام دادگاهی، نشانه‌ها و معنا»، درام دادگاهی را به دو دستهٔ درام مستند و غیرمستند تقسیم‌بندی می‌کند و با تمرکز بر دو نمایشنامه، یکی مستند و دیگری برگرفته از فضای ذهنی نویسنده، ضمن مقایسهٔ تفاوت‌ها و شباهت‌های هریک از این دو دسته، ویژگی‌های آنها را نیز بیان می‌کند. پژوهشگر همچنین می‌کوشد هریک از این بخش‌ها را با نگاهی نشانه‌شناسانه تحلیل کند. درواقع، تمرکز اصلی وی بر روی نشانه‌شناسی درام دادگاهی است و به همین دلیل موضوع به‌لحاظ تاریخی و ریشه‌های شکل‌گیری دادگاه و ظرفیت‌هایش در شکل‌گیری درام دادگاهی موردبررسی قرار نمی‌گیرد.

مانینگ وولف (۲۰۲۱) در توضیح در مورد انگیزه‌اش از نگارشِ مقالهٔ «درام در دادگاه تاریخچه مختصری از تریلر قانونی» می‌گوید «از خودم می‌پرسیدم چرا ما مسائل حقوقی را دوست داریم و چه چیزی باعث شیفتگیِ ما به وکلا، داستان‌های درگیری‌های مدنی زندگی افرادی که دچار این قبیل مشکلات شده است. این پرسش باعث شد به دنبال پیدا کردن ریشه‌های این ژانر رفتم و تاریخچه‌ای قوی از لرز و هیجان پیدا کردم.» او در این مقاله به‌گونه‌ای خاص از درام‌های دادگاهی یعنی تریلرهای حقوقی می‌پردازد و پس از مروری بر آثار معمایی و جنایی که بر تریلرهای حقوقی و حتی دادگاه‌ها اثر گذاشته‌اند بر روش‌ها و ترفندهایی که باعث

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

جذابیت تریلرهای حقوقی می‌شوند تمرکز می‌کند.

استف نلیز (۲۰۲۱) در مقالهٔ «قانون اجرایی: دراماتورژی دادگاه در صحنه معاصر» می‌گوید: باوجود تمام تحقیقاتی که بر روی تئاترهای دادگاهی قرن بیستم انجام شده، موضوع عدالت موضوعی تکرارشونده در نمایش‌های معاصر است که شیوه‌های پرداخت به آن در بسیاری از قالب‌های نمایشی هنوز ناشناخته باقی‌مانده است. بااین‌حال، تعدادی فزاینده از هنرمندان قرن بیست‌ویکم شروع به تکیه‌بر ساختارهای پیشین کرده‌اند. این هنرمندان با ایجاد دادگاه‌های نمایشی سعی در ایجاد فضایی برای یک حوزهٔ قضایی جایگزین دارند. بااین‌وجود، گونه‌شناسی روشنی از این ژانر دادگاهی در هنرهای نمایشی معاصر هنوز وجود ندارد؛ بنابراین، هدف استف نلیس در نوشتن این مقاله توصیف دادگاه‌های تئاتری است. وی در بخش اول مقاله فضای دادگاه را به‌عنوان یک مکان تئاتری که در آن قانون وضع یا اجرا می‌شود، توصیف و در مرحلهٔ بعد، با تجزیه‌وتحلیل دراماتورژی دادگاه، دو دسته را در ژانر دادگاه متمایز می‌کند.

محمد فرجیها و محمد گنج‌علیشاهی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل ساختاری الگوی فرهنگی روایت در فیلم‌های دادگاهی هالیوود و سینمای ایران از جنبه قانون» به مقایسهٔ الگوی روایت درام‌های دادگاهی در سینمای هالیود و سینمای ایران می‌پردازند. این مقاله با کمک از مدل تحلیل ساختاری روایت از الگوی چهارگانه ویکتور ترنر، دوازده فیلم هالیوودی و دوازده فیلم ایرانی را موردمطالعه قرار می‌دهد و نتیجه‌گیری قابل‌توجه آن این است که سینمای هالیود ساختار یکدستی از روایت‌های دادگاهی ارائه می‌دهد که مبتنی بر قانون محوری است؛ بدین معنا که این روایت‌ها با تأکید بر مقطع چاره‌اندیشی، دادگاه را نهاد صالح حل بحران به تصویر کشیده‌اند. در مقابل، «سینمای ایران» از ارائهٔ روایت دادگاهی منسجم و قانون‌مدار ناتوان بوده است. سینمای ایران با تکیه‌بر قدرت مقطع بحران، یا همچون سینمای قبل انقلاب، به دادگاه و فرایند دادرسی کیفری قدرتی ناچیز داده است و همچون سینمای بعد انقلاب، دادگاه را نهاد ناشایست تحقق عدالت به تصویر کشیده است. به‌این‌ترتیب به نظر می‌رسد که علت عمده قانون‌مدار نشدن روایت در فیلم‌های ایرانی و عدم شکل‌گیری ژانر دادگاهی در سینمای ایران، حاکی از عدم باور به کارکرد نهاد دادگاه بوده است.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و به‌صورت تحلیلی-توصیفی، با بهره‌گیری از مفاهیم مربوط به اصول درام‌نویسی ارسطو و نظریهٔ نمایشی اروین گافمن در خصوص هاله، داغ و نظریهٔ اجرای ریچارد شکنر وجوه نمایشی درام دادگاهی را بررسی می‌کند. در این راستا، دو نمایشنامهٔ *قضیهٔ رابرت اوپنهایمر* و *پرتره یک زن* به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی در نظر گرفته شده است.

۳. مبانی نظری پژوهش

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، به‌عنوان چارچوب نظری، نظریهٔ بازنمایی اروین گافمن، نظریهٔ اجرای ریچارد شکنر و نیز، نظریهٔ روایت ارسطو در تجزیه‌وتحلیل آثار نمونه‌ای مورد استفاده قرار خواهد گرفت. اما چرا این سه نظریه؟ ما برای آنکه بتوانیم درام دادگاهی را در چارچوبی علمی بررسی کنیم نیاز داشتیم به سراغ نظریات مدوّن در این زمینه برویم. یکی از فرضیات اولیهٔ ما در این پژوهش این بود که دادگاه به‌عنوان یک پدیدهٔ کاملاً اجتماعی دارای یک فرم نمایشی است و جنبه‌های دراماتیک دارد. برای اثبات این فرضیه ابتدا ما به سراغ اصول درام‌نویسی ارسطو که شرح آن در *بوطیقا* آمده است رفتیم زیرا ارسطو در این کتاب اصولی را مشخص می‌کند که امروزه نیز به‌عنوان مبانی درام‌نویسی شناخته می‌شوند.

پس از آنکه متوجه شباهت‌های زیاد میان دادگاه با اصول درام‌نویسی ارسطو شدیم به دو دلیل به سراغ نظریهٔ اجرا شکنر رفتیم: نخست اینکه نظریات ارسطو در این زمینه نظریاتی کلاسیک هستند و درخور بود که ما به سراغ نظریات معاصر و جدید در حوزهٔ اجرا نیز برویم، شکنر به‌عنوان کسی که سال‌ها در حوزهٔ اجرا دست به تجربه‌های نو و آوانگارد زده است و حاصل این تجربیات را به شکل مدون در یک کتاب جمع کرده است، گزینهٔ مناسبی بود. دوم اینکه ما از نظریات ارسطو صرفاً در تطابق دادگاه با درام استفاده کردیم. برای داشتن متر و معیار در سنجش نمایشنامه‌ها باید به سراغ نظریات دیگر می‌رفتیم. تا اینجا وجه‌های مختلف دادگاه را با دو نظریه‌پرداز در حوزهٔ هنر و نمایش تطابق داده بودیم حال وقت آن بود که به سراغ یک نظریه‌پرداز اجتماعی برویم و دادگاه را که یک پدیدهٔ اجتماعی است با معیارهای آن محک بزنیم، نظریه‌پردازی اجتماعی که برای اثبات نظریات خود از اصطلاحات نمایشی استفاده می‌کند: اروین گافمن. کنار هم گذاشتن این سه نظریه مانند دانه‌های تسبیح معیارهایی از زمان گذشته را همراه با معیارهای امروزی و همچنین معیارهای اجتماعی بهم متصل می‌کند.

۴. نظریهٔ روایت ارسطو

برای اینکه ببینیم دادگاه به مثابهٔ رویدادی اجتماعی چه میزان از وجوه نمایشی را دربردارد. اصول درام‌نویسی ارسطو را به‌عنوان چارچوب و معیار در نظر می‌گیریم. وجوه اصلی این نظریه به شرح ذیل است:

الف. ساختار نمایشی[۲] و پیرنگ: ساختار نمایشی همان‌طور که می‌دانیم باید علاوه‌بر انسجام و پیچیدگی به همراه شروع و میانه و پایان، گره‌افکنی[۳]، نقطه اوج [۴] و گره‌گشایی[۵] نیز داشته باشد. در دادگاه نیز غالباً دو بخش وجود دارد که در ایجاد تعلیق نقشی بسیار دارد: در بخش نخست اظهارات طرفین شنیده می‌شود (هر یک فرصت دارند تا خود را معرفی کنند) و مدارک به دادگاه ارائه می‌شود (مقدمه یا معرفی در ساختار درام). همچنین به وکلای طرفین اجازهٔ سخنرانی و اثبات ادلهٔ دعوی داده می‌شود، ستیز درمی‌گیرد و هریک در رد ادلهٔ طرف مقابل و اثبات محق بودن موکل خود می‌کوشد (میانه یا نقطهٔ اوج). در بخش دوم معمولاً پس از تشکیل جلسهٔ هیئت‌منصفه (گره‌گشایی)، نتیجه به قاضی اعلام و رأی قاضی در صحن دادگاه اعلام می‌شود (نتیجه‌گیری یا پایان).

ب. شخصیت‌ها[۶]: در درام معمولاً حداقل یک پروتاگونیست[۷] (قهرمان) و یک آنتاگونیست[۸] (ضدقهرمان) در نظر گرفته می‌شود. در صحن دادگاه نیز به‌طور قاطع فردی وجود دارد که به دنبالِ اعادهٔ حق خود، به دادگاه مراجعه کرده است و خود را بر حق و دیگری را مقصر می‌داند. اگر حق با او باشد یعنی حق با دیگری نیست و اگر حق با دیگری باشد یعنی حق با او نیست. این دو باهم قابل‌جمع شدن نیستند. این مطابق با اصل دوم درام‌نویسی ارسطو است. (وجود یک پروتاگونیست و در مقابل او آنتاگونیست). یکی از نقاط پررنگ اشتراک میان دادگاه و درام حضور تماشاگرهایی است که انتخاب کرده‌اند آن زمان در صحنه حضور داشته باشند و به تماشا بنشینند. معمولاً افراد وقایع مربوط به دادگاه افراد مشهور، سیاستمداران و هنرمندان که موردتوجه افراد جامعه هستند را با علاقه دنبال می‌کنند و مشتاق هستند که او برندهٔ دادگاه باشد (آن فرد برای آنها به‌جای قهرمان یا پروتاگونیست قرار می‌گیرد) مواردی نیز برعکس آن از دادگاهی شدن هنرمند یا سیاستمداری که بی‌اخلاقی کرده است و مورد بی‌مهری آنها قرار گرفته خرسند می‌شوند (آنتاگونیست آنها). همچنین هر دو طرفین دعوا که به دادگاه مراجعه می‌کنند معمولاً چون شخصیت‌های واقعی هستند نمی‌توانند مطلقاً بد یا مطلقاً خوب باشند مانند اکثریت افراد جامعه انسان‌های خاکستری هستند و خوبی‌ها و فضیلت‌های اخلاقی دارند

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

اما توأمان دارای نقطه‌ضعف‌ها، سستی‌ها و خطاهای انسانی بسیار هستند و همین خطاها و اشتباهات است که آنها را به دادگاه کشانده است (ادامهٔ اصل دوم شخصیت‌ها انسان‌های خوبِ خطاکار). «شخصیت تراژیک باید فردی میانمایه باشد نه در فضیلت و عدالت برتر از دیگران باشد و نه در شرارت بلکه به دلیل خطایی در قضاوت دچار مصیبت شود» (ارسطو: ۱۳۹۷، ۱۶۵). همچنین این نقطه‌ضعف‌ها همراه شخصیت در جلسه دادگاه نیز خواهند آمد و هرلحظه ممکن است باعث به دردسر انداختن او و خطای تراژیک دیگری شوند که بر سرنوشت او در جلسهٔ دادگاه اثر بگذارند. به‌علاوه معمولاً اتفاقی که در روند دادرسی دادگاه می‌افتد در میانه‌ها و نقطه اوج دادگاه هنگامی‌که هریک از وکلا به‌شدت در حال دفاع از موکل خود هستند معمولاً برای اثبات گفته‌های خود و پیشبرد جلسه دادگاه برگ برندهٔ جدیدی را رو می‌کنند که باعث غافلگیری و تحول در روند و مسیر دادرسی می‌شود و چنانچه در جای درست نشسته باشد باعث برنده شدن موکل او (قهرمان یا ضدقهرمان) در این جلسهٔ دادگاه می‌شود و می‌تواند سرنوشت او و همچنین سرنوشت حریف او را تغییر دهد (اصل دوم درام‌نویسی).

پ. تفکر و مخاطب (احساسات و پالایش[۹]): این اصل که برای تماشاگران گفته شده است، شامل احساساتی می‌شود که در طول اجرا بر مخاطب اثر می‌گذارند. «تراژدی تقلیدی است از کار جدی و کامل..که به وسیلهٔ ترس و ترحم تزکیه و چنین عواطفی را به سرانجام می‌رساند» (ارسطو: ۱۳۹۷، ۷۴) این اصل با شدت بیش‌تری از سایر اصول در دادگاه‌ها وجود دارد. به‌واقع دادگاه‌ها کانون بحث‌وجدل و پندهای عبرت‌آموز هستند و می‌توانند برای مخاطبانی که می‌خواهند، باعث آگاهی و خرد شوند. همچنین افراد هنگام مواجهه و مشاهدهٔ صحنه‌های دادگاه با همذات‌پنداری با مدعیان و متهمان از اینکه جای آنها نیستند خشنود می‌شوند و برای آنها احساس دلسوزی و ترحم می‌کنند و البته از مواجه‌شدن با واقعیت و عاقبت آنها می‌ترسند و این خود می‌تواند آنها را از تکرار این موقعیت و ارتکاب جرم احتمالی بازدارد. درواقع تماشاگران به‌خصوص در دادگاه‌های جرم و جنایت‌های مشدده (قتل، سرقت و...) به‌وضوح دچار دگرگونی احساس می‌شوند.

ت. موسیقی و ویژگی‌های بصری: موسیقی و ویژگی‌های بصری معمولاً در دادگاه‌ها به‌ندرت یافت می‌شود یا مورد توجه و اهمیت قرار نمی‌گیرند، مگر در دادگاه‌های دینی و دادگاه‌های کاتولیک و ارتدوکس که خواندن دعا در آغاز و پایان جلسه همراه با موسیقی است و همچنین اگر دعاها و اذان را نشانی از نهیب و هراس در نظر بگیریم که در میانه‌های دادگاه پخش می‌شود، می‌توان از آنها به‌عنوان جلوه‌های موسیقایی یادکرد.

ویژگی‌های بصری در دادگاه معمولاً ثابت و تکراری هستند اما جایگاه ثابت و مشخص متهم، شاکی، وکلا، هیئت‌منصفه و قضات، معماری و ساختمان دادگستری (بعضاً رعب‌آور است) نمادهای حقوقی و دولتی و بعضاً دینی، همراه با خود معناها، تداعی‌های زیادی دارند که می‌توانند در القای ترس یا حتی میل به عدالت تأثیر بسزایی بگذارند.

۵. نظریهٔ بازنمایی اروین گافمن

اروین گافمن در نظریهٔ خود که شرح آن درکتاب نمود خود در زندگی روزمره آمده است صحنهٔ زندگی را به‌مثابه صحنهٔ تئاتر در نظر می‌گیرد و در این امر تا آنجا پیش می‌رود که برای تبیین حالات مختلف در روابط انسانی از اصطلاحات تئاتری (مانند پشت صحنه) استفاده می‌کند، مناطق جلوی صحنه موقعیت‌های اجتماعی یا برخوردهایی هستند که در آن افراد نقش‌های رسمی یا دارای اسلوب را بازی می‌کنند. بازیگران صحنهٔ تئاتر و نیز زندگی اجتماعی، هر دو به حفظ ظاهر، لباس مناسب پوشیدن و وسایل صحنه‌آرایی علاقه‌مندند.

مناطق پشت صحنه شبیه فعالیت‌های مربوط به فیلم‌برداری در زمانی است که دوربین خاموش است. مردم هنگامی که کاملاً در پشت صحنه هستند، می‌توانند آسوده باشند. گافمن معتقد است ما برای تبیین هویت دلخواه‌مان در اجتماع و پذیرفته شدن به واسطهٔ خصوصیاتی که برآمده از این هویت هستند و به تبع آن تنظیم روابطمان بر اساس همین خصایص و هویت‌ها دست به تمهیدات مختلفی می‌زنیم از جمله ظاهر شدن با نقاب مخصوص آن موقعیت و ایفای نقش‌های مختلف متناسب با موقعیت‌های مختلف است. خواندن نظریهٔ گافمن باعث شد تا ما دادگاه را به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی انتخاب کنیم و به‌مثابهٔ درام (اجرا) در نظر بگیریم. و از میان تمهیدات مختلفی که گافمن شرح می‌دهد به دلیل طولانی شدن و خارج شدن از حوصلهٔ بحث چهار مورد را انتخاب و برای تحلیل در آثار نمایشی مورد بررسی قرار دادیم.

الف. هاله‌پوشی[۱۰]**:** شگردی که اجراکنندگان نقش به کار می‌برند. از نظر گافمن بازیگران غالباً می‌کوشند تا با محدود ساختن تماس میان خود و حضار، هاله‌ای بر اجرایشان بپوشانند. آنها با ایجاد فاصله میان خود و حضار، می‌کوشند در چشم حضار حرمتی برای خود فراهم کنند. این امر به‌نوبه خود باعث می‌شود که حضار از پرس‌وجو دربارهٔ اجرای نقش خودداری کنند. گافمن در اینجا متذکر می‌شود که «حضار در این فراگرد دخیل‌اند و غالباً خودشان می‌کوشند با فاصله گرفتن از اجراکننده نقش، اعتبارش را خدشه‌دار نسازند» (گافمن، ۱۳۹۱: ۳۹).

ب. داغ یا ننگ[۱۱]**:** از نظر اروین گافمن، به «شکاف میان آنچه یک شخص باید باشد، یعنی همان هویت اجتماعی بالقوه و آنچه یک شخص واقعاً هست (هویت اجتماعی بالفعل)، داغ گفته می‌شود» (گافمن، ۱۳۹۱: ۴۳). هرکسی که شکافی میان این دو هویتش باشد، داغ‌خورده است. در این اصطلاح گافمن از دو نوع داغ صحبت می‌کند، داغ بی‌اعتباری و داغ احتمال بی‌اعتباری. در مورد داغ بی‌اعتباری، بازیگر فرض را بر این می‌گیرد که حضار تفاوت‌ها را می‌دانند یا این تفاوت‌ها برایشان آشکار است (برای مثال، کسی که فلج است یا یک پایش را از دست داده است)؛ اما در مورد داغ احتمال بی‌اعتباری، حضار تفاوت‌ها را نمی‌دانند و نه می‌توانند تصورش را بکنند (برای مثال، کسی که در گذشته سابقهٔ کیفری داشته است) در این مورد کنشگر می‌کوشد که این مسئله آشکار نشود و کنش‌های خود را طوری سامان دهد که این مسئله همچنان پنهان بماند.

پ. نقش: مجموعه‌ای از بازی‌هایی است که کنشگران به صورت منظم و پیوسته به آن دست می‌زنند. شباهت، پیوستگی و استمرار بازی‌ها یا اجراهای تئاتری به آنها خصلت نقش می‌دهد. نقش پزشکی یا پدری چیزی جز اجراهای منظم و پیوسته‌ای نیست که به‌عنوان نقش باز شناسایی شوند این اجراها و سرنوشت آنها به شدت تأثیرپذیر و شکننده است و باید از آن مراقبت کرد. «یک اجرای بد تنها به یک اجرای بد منتهی نمی‌شود بلکه می‌تواند به یک بحران هویتی منجر شود. به رسمیت نشناختن بازیگر ازسوی مخاطبان در نقش مورد نظر، می‌تواند هویتی که فرد برای شناخته شدن به آن تلاش می‌کند را زیر سؤال ببرد» (طاهری، تنباکوسازان، ۱۳۹۷ :۷۱) از اینرو افراد می‌کوشند تا با تلاش برای ایفای بهتر نقش خود، از هویتشان، یعنی از هویتی که مایلند به آن شناخته شوند یا مایلند با آن شناخته شوند دفاع کنند.

ت. نظم اجتماعی: هنجارها معانی را در دسترس کنشگر قرار می‌دهد، اما مجموعه‌های دیگری از هنجارها هستند که در هر موقعیتی ممکن است بروز کنند و یا تغییر یابند، و بنابراین، نظم اجتماعی را در هر موقعیتی ویژگی خاصی می‌بخشد همانطور که عبدالله شمس درکتاب *آیین دادرسی مدنی* می‌گوید «در بسیاری موارد ممکن است قانون یک کشور بر اساس قانون ازپیش نوشته شدهٔ رسمی آن کشور باشد و گذر زمان و تغییر و تحولات اجتماعی، فرهنگی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

آن کشور در حال حاضر با آن قانون قدیمی هم‌خوانی نداشته باشد و منجر به شکل‌گیری هنجارهای جدید شود» (شمس، ۱۳۹۲: ۵۱). برای مثال، قوانین راهنمایی و رانندگی میزان سرعت و امکان سبقت‌گیری را تعیین می‌کند، ولی اینکه مردم چگونه به آنها عمل کنند، به دستگاه‌های مختلفی از هنجارها بستگی دارد که در هر موقعیت متفاوت بوده و ممکن است به انجام دادن، انجام ندادن یا انتخاب راه تازه‌ای بینجامد؛ مثلاً آیا دیگر راننده‌ها زن هستند یا مرد، جوان هستند یا سالمند، فرد در ساعات فراغت به‌سر می‌برد یا در هنگام رفتن به اداره است و... بنابراین نظم اجتماعی در موقعیت‌های مختلف در لایه‌های گوناگونی قرار گرفته و به این شیوه رفتار مردم را کنترل می‌کند.

۶. نظریهٔ اجرا ریچارد شکنر

ریچارد شکنر نتیجهٔ تجربیات و مطالعاتش را در زمینهٔ اجرا در کتابی به نام نظریهٔ اجرا گردآوری کرده است که تقریباً جزء معدود کتاب‌های مدون و تدوین شده‌ای است که به اجرا با نگاهی تئوریزه شده و مشخص از جهات و جنبه‌های مختلف با زاویهٔ جامع به‌لحاظ اسطوره و تاریخی نگاه می‌کند و در این مسیر از تجربیات و گفته‌های علمی دیگران نیز بهره می‌برد و درواقع به مطالعه‌ای قیاسی به مفهوم اجرا نیز می‌پردازد. در ادامه چند شاخصه از میان شاخصه‌های مختلفی که او در این کتاب آورده است انتخاب کردیم و بر روی آثار نمایشی مورد استفاده قرار دادیم.

الف. رابطهٔ آیین-تئاتر

شکنر از رشتهٔ درهم‌تنیدهٔ آیین به تئاتر و تئاتر به آیین سخن می‌گوید و معتقد است «همان‌طور که هیچ تئاتری خالی از کنش‌های آیینی نیست» (شکنر، ۱۳۸۶: ۲۶۳). بسیاری از مراسم و رفتارهای آیینی نیز در قبایل مختلف به‌علاوهٔ وجه واقعی که به خود می‌گیرند وجه نمادین و نمایشی نیز دارند یعنی «آن مراسم صرفاً برای انجام یک کار صورت نمی‌گیرد بلکه نمایشی است از انجام دادن کار» (شکنر،۱۳۸۶ ۲۶۴) و حتی مراسم جنگی گذشته که به‌واسطهٔ ریتمیک شدن آیین‌هایشان به کمک اجرا به سرگرمی تبدیل می‌شوند و در طول این فرایند تغییراتی را از سر می‌گذرانند. ترانسفورمنس‌ها[۱۲] که از پرفورمنس و ترانسفورمیشن ترتیب شده‌اند به جنبه‌های دگرگون شونده و تغییرکنندهٔ آیین‌های در حال گذار و اجراهای سیال گفته می‌شود.

ب. تئاتر به آیین

گذر از تئاتر به آیین شامل حالاتی می‌شود که تئاتر جدای از فضای سنتی و ایستا، با روایت‌های تک‌بعدی از جنبه‌های آیینی و رفتارهای تکرارشونده، مسیری خارج از روایت اصلی را در برمی‌گیرد و مشغول به درگیر کردن مخاطب با زوایا و حاشیه‌های مختلف می‌شود. در این حالت اگر مخاطب فقط شنوندهٔ روایت مستقیم و واحد اجراگر باشد در جریان آن قرار نمی‌گیرد اما در تئاترهای نوینی که مخاطب در جریان قسمت‌ها مختلف تئاتر ازجمله مشارکت در دیالوگ‌ها، مشاهدهٔ صحنه‌های استراحت، ورود و خروج بازیگران حتی گریم و تعویض لباس آنها قرار می‌گیرد، درام با زندگی واقعی جاری در تئاتر آمیخته می‌شود؛ نقش اجراگر در اینجا پررنگ است زیرا همانطور که مرلوپونتی می‌گوید و مارک فورتیه در کتاب نظریه در تئاتر به آن اشاره کرده است «ادراک یعنی خود را نسبت به چیزی به واسطه بدن حاضر کردن» (فورتیه ،۱۳۹۴: ۴۳) مانند یکی از تجربیات شکنر از اجرای تئاتر *ننه دلاور* که در آن مخاطبین در طول اجرا همراه با اجراگران غذا می‌خوردند با یکدیگر اختلاط می‌کردند، سرود می‌خواندند و حتی اتاق سبزی در آنجا وجود داشته که موقع رفت‌وآمد بازیگران یا هنگام استراحت که برای خوردن و نوشیدن و کارهایی ازاین‌دست به آن اتاق می‌رفتند در دیدرس مخاطب قرار داشتند. ایده‌های به کار گرفته‌شده در نمایشنامهٔ *ننه*

دلاور می‌تواند ایده‌های کارسازی برای تمام درام‌های آیینی باشد.

پ. مخاطبان مکمل[۱۳] در مقابل مخاطبان اتفاقی[۱۴]

بهترین شیوه برای درک رابطهٔ تئاتر آیینی - نظیر آیین تشرف، مراسم ازدواج، مراسم خاک‌سپاری و غیره مخاطبان آن هستند. تئاتر هنری فهم تنوع نقش‌هایی است که مخاطب ایفا می‌کند. «مخاطب یک تودهٔ ساکن این/یا آن نیست» (شکنر، ۱۳۸۶: ۳۶۸). مخاطبان همان‌گونه که از اجرایی به اجرای دیگر عوض می‌شوند در طول اجراها نیز تغییر می‌کنند. مخاطبان اتفاقی غالباً اشخاص منفرد یا دسته‌های کوچکی هستند که به تماشای اجرا می‌روند و معمولاً این اجراها تبلیغ عمومی می‌شوند و ورود برای همه در آنها آزاد است. اما در شب‌های افتتاحیه حضور منتقدان و دوستان و آشنایان باعث به وجود آمدن مخاطب مکمل می‌شود. مخاطب مکمل معمولاً، مخاطبانی هستند که حضوری از روی تکلیف و از پیش تعیین‌شده دارند یا مراسم برای آنها از اهمیت ویژه برخوردار است، اقوام و خویشان عروس و داماد در مراسم عروسی، قبیله جمع شده برای برگزاری آیین تشرف و مواردی ازاین‌دست همه نمونه‌هایی از مخاطبان مکمل هستند. اجراگران تئاتر که برای مخاطبانشان نامه می‌فرستند یا از میان تماشاگران قبلی که در اجراهایشان حضور داشتند انتخاب می‌کنند در حال فرایند خلق مخاطب مکمل هستند. هر اجتماع هنری پرورش‌دهندهٔ مخاطبانی مکمل است.

ت. گروه خودی و غیرخودی

از منظر رفتارشناسی، آیین‌ها به‌عنوان راهی برای برقراری ارتباط، از بین بردن ابهامات و روشن ساختن پیام‌ها شناخته می‌شوند. مخاطب این پیام‌ها اغلب افراد همنوع هستند. رفتارهای مربوط به حیوانات صریح‌تر از انسان‌ها است: جنگ، گریز، اختفا، کشتن و نظایر آن... «آیین‌ها از لحاظ زیست‌شناختی ضروری‌اند چراکه افراد به جفت‌گیری، سازمان‌یابی در قالب سلسله‌مراتب اجتماعی و اشتراک در قلمرو نیازمندند. تعامل‌هایی که راه‌های دستیابی به این موقعیت‌ها را شکل می‌دهند، می‌توانند مشکل‌ساز شوند. آیین‌ها از طریق خلق واقعیتی ثانوی میانجی وقوع این تعامل‌های دشوار می‌شوند» (شکنر، ۱۳۸۶: ۴۳۸). در میان انسان‌ها، گروه خودی غیرخودی جانشین «همنوع» و «غیرهمنوع» می‌شوند و در بسیاری از زبان‌ها با انسانی خواندن فرهنگ خود، فرهنگ‌ها و زبان‌های دیگر را به فرهنگ غیرانسانی و وحشی تقلیل می‌دهند (شکنر، ۱۳۸۶: ۴۳۹).

در انسان‌ها مانند حیوانات، تفکیک خودی‌ها از غیرخودی‌ها به شکل‌گیری دو نظام تقابلی مکمل منجر می‌شود: (۱) تقابل ستیزه‌جویانه با غیرخودی‌ها «کسانی که خویش و آشنای فرد نیستند». (۲) اتحاد و انسجام ستیزه‌جویانه برای خودی‌ها (خویشان و آشنایان فرد) این دو نظام همه‌جا خود را نشان می‌دهند.

نظام‌های حل‌وفصل ستیز و تقابل - میانجیگری دادگاه‌ها و دیپلماسی‌ها می‌کوشند ستیزه‌جویی نوع اول را به ستیزه‌جویی یا خشونت نوع دوم تبدیل کنند. به‌عبارت‌دیگر حلقهٔ خودی‌ها را گسترده‌تر سازند. البته این فرایند حل‌وفصل خود نشان از تقابلی است که قرار است به این طریق حل‌وفصل یا کاهش و تغییر جهت یابد که نوعی اجرا یا نمایش تئاتری ستیز و تقابل است (شکنر، ۱۳۸۶: ۴۴۰).

۷. یافته‌ها و تحلیل

در این بخش، نخست نمایشنامهٔ *قضیهٔ رابرت اوپنهایمر* نوشتهٔ هاینار کیپهارت و سپس نمایشنامهٔ *پرترهٔ یک زن* نوشتهٔ میشل ویناور را با استفاده از چارچوب نظری بالا مورد بررسی قرار می‌دهیم و می‌کوشیم به پاسخ پرسش‌های

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

پژوهش دست‌یابیم.

۱.۷. نمایشنامهٔ قضیهٔ رابرت اوپنهایمر

قضیهٔ رابرت اوپنهایمر یکی از درام‌های مهم درزمینهٔ درام دادگاهی است که برگرفته از سه هزار صفحه محاکمهٔ اوپنهایمر فیزیکدان و مخترع بمب اتم است. نمایشنامه درامی مستند اما به‌شدت دراماتیک است که چالش‌های اخلاقی، دوراهی‌های درست و غلط، تصمیمات آنی و مهم و روابطی که مدام ارزش‌های اخلاقی را در مقابل تعهدات کاری به چالش می‌کشند دست‌وپنجه نرم می‌کند. قضیهٔ اوپنهایمر از این نظر که مواضع آن سرنوشت کل جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد از درجه اهمیت و حساسیت بالایی برخوردار است.

۱. از نظر هاله‌پوشی: در محاکمات رسمی همچون دادرسی اوپنهایمر که حضار آن افراد بلندمرتبه از فیزیکدانان با اعتبار و وکلای معروف جامعه هستند، طبیعی است که هریک از آنها به‌نوبهٔ خود در چنین فضایی از طریق ژست، رفتار، لحن و جدیت در پاسخگویی به سؤالات و هر چیز ضمنی دیگری، هاله‌ای در اطراف خود به وجود می‌آورند تا از طریق آن، دیگر حضار را وا دارند تا حرمت و احترام آنها را نگه‌دارند و از سؤالات اضافی جلوگیری کنند؛ بنابراین هاله‌پوشی در نمایشنامه اوپنهایمر نه‌تنها مختص اوپنهایمر نیست که بلکه همهٔ حضار، وکلا و شهود غیره نیز این کار را می‌کنند.

۲. از نظر «داغ»: اوپنهایمر در مقام فیزیکدان و مخترع، رئیس کمیته مشاوره کمیسیون انرژی اتمی، وقتی مورد محاکمه قرار می‌گیرد و بسیاری رفتارهایش و حتی صداقت و اعتمادش زیر سؤال می‌رود با وضعیت خیلی ناراحت و تراژیکی مواجه می‌شود بنابراین محاکمه فردی در مقام اوپنهایمر برای او یک داغ است، داغ شدید بی‌اعتباری. همچنین تمام رفتارها و صحبت‌هایی که همکاران او در جلسه دارند تلاشی است برای اینکه در وضعیتی مشابه اوپنهایمر قرار نگیرند و از داغ احتمال بی‌اعتباری که ممکن است دامن‌گیر خودشان نیز شود، جلوگیری کنند.

۳. از نظر رابطهٔ آیین-تئاتر: محاکمهٔ اوپنهایمر نیز مانند اغلب دادرسی‌ها آیینی است که جنبه‌های تئاتری پیداکرده است. استفاده از تصویرهای مرتبط در صحنه‌های مختلف، نحوهٔ بیان و ایجاز و تفصیل در بیان، حاضر شدن در جایگاه و نحوهٔ ترک جلسه توسط هریک از حضار از جنبه‌های تئاتری این دادگاه است اما باوجود چالش‌ها، ستیزها و فراز و نشیب‌های زیاد نمایش، وجه‌های آیینی و حرکت‌هایی که دادرسی را به جریانی سیال و پویا بدل می‌کند در درام قضیهٔ رابرت اوپنهایمر کمتر به چشم می‌آید.

۴. از نظر مخاطب مکمل و اتفاقی: محاکمهٔ اوپنهایمر از محاکمات خانواده و دادگاه‌های شخصی نبود و به‌واسطه تأثیر گستردهٔ اجتماعی و اهمیت شخص اوپنهایمر ازجمله محاکمه‌های پرسروصدایی بود که دنبال کننده زیاد داشت اما جلسات دادرسی اوپنهایمر، جلسات سری بود و در فضایی خصوصی برگزار می‌شد. «گری: این تحقیق مذاکره نیست، مذاکرات کاملاً محرمانه خواهد بود» (کیپهارت، ۱۴۰۲: ۲۴) درنتیجه تماشاگر و مخاطب مستقیم نداشت اما به‌واسطه دنیای امروز، ساخت فیلم مستند آن و گردآوری و نگارش نمایشنامه آن، دسترسی به محتوای جلسات دادرسی اوپنهایمر در اختیار تعداد گسترده‌ای از افراد در نقاط مختلف جهان قرار گرفت و به خاطر جذابیت و اهمیت این محاکمه و شخص اوپنهایمر، بیننده و خواننده زیادی پیدا کرد؛ بنابراین در خود جلسات دادرسی اوپنهایمر مخاطب نداریم و مخاطبان نمایش اوپنهایمر نیز مخاطبان اتفاقی هستند.

۵. از نظر گروه خودی و غیرخودی: مرز بین گروه خودی و غیرخودی در نمایشنامهٔ اوپنهایمر واضح و در محاکمهٔ اوپنهایمر مبهم است بدین معنی که در نمایشنامه یاران و همراهان اوپنهایمر که وکلایش و برخی از شهود که

همکاران سابقش بوده‌اند گروه خودی با اوپنهایمر را تشکیل می‌دهند و در مقابل همکارانش که به‌عنوان شاهد علیه او در جلسه دادرسی حاضر شده‌اند و رئیس و اعضای هیئت تحقیق، وکلای کمیسیون انرژی اتمی، افسر امنیتی در گروه غیرخودی قرار می‌گیرند؛ اما در محاکمهٔ اوپنهایمر بسیاری از همکاران سابقش، کسانی که با اوپنهایمر در رفاقت و همکاری بوده‌اند ناگهان در جایگاه شهود حاضر می‌شوند و علیه شهادت می‌دهند یا افرادی که بدون آنکه نام آنها مشخص باشد مسائل سری و مدارکی که علیه اوپنهایمر است را به دادگاه اعلام داشته‌اند و در میان آنها کسانی نیز بوده‌اند که از آشنایان و یاران اوپنهایمر بوده‌اند.

به نظر می‌رسد اوپنهایمر به‌واسطهٔ واکنش‌های غیرمنتظره‌ای که در آن رخ می‌دهد و غنی بودن از چالش‌ها و مسائل اخلاقی که جامعه با آنها درگیر هستند از نمونه‌های خوب و موفقی است برای پاسخ به این پرسش که چرا نویسندگان و هنرمندان به سراغ درام‌های دادگاهی می‌روند.

۲.۷. نمایشنامهٔ پرترهٔ یک زن

نمایشنامهٔ *پرتـرهٔ یک زن* نمایشنامه‌ای چندلایه و عمیق است که در دههٔ پنجاه میلادی توسط میشل ویناور نگارش شده است. در سال‌های نگارش نمایشنامه، دانشجویی در رشتهٔ پزشکی همکلاسی و معشوق سابقش را کشته و دادگاه جنجالی او در پاریس حال برگزاری است و مردم با شور و حرارت دادگاه او را در روزنامه‌ها دنبال می‌کردند. پرتره یک زن نمایشنامه‌ای است که به دادگاه شخصیت اصلی «سوفی ازنو» می‌پردازد، در خلال دیالوگ‌های افراد حاضر در دادگاه، ما متوجه روابط متعدد او با مردان دیگری نیز می‌شویم. او محکوم است؛ اما برخورد او با دادگاه یک برخورد شخصی و مخصوص به خودش است و تقریباً هیچ‌یک از رفتاری که معمولاً از متهمین انتظار می‌رود داشته باشند را ندارد، او به‌راحتی به کشتن معشوق سابقش اعتراف می‌کند و به‌جای هر جنب‌وجوش و کوششی برای رد اتهام یا مخفف کردن جرمش، آن را پذیرفته و به بیشتر سؤال‌های دادگاه جواب‌هایی از قبیل نمی‌دانم، نفهمیدم، نمی‌دانم معنی‌اش چیست و... می‌دهد و چیزی بیشتر یا کمتر ازآنچه احساس می‌کند نمی‌گوید و اغراقی در جواب‌هایش نیست؛ از این نظر بی‌شباهت به مورسو در کتاب بیگانه نیست؛ اما وجه تمایزش با بیگانه جنبهٔ روانکاوانه کتاب است، کتاب ما را به کمک فِلَش‌بک در زمان‌های مختلف، لایه‌لایه با شخصیت سوفی به‌گونه‌ای آشنا می‌کند که ما با درک درست از رابطهٔ سرد عاطفی او با پدر مادرش، بی‌تفاوتی‌های آنها و نبود رابطهٔ عمیق و محبت‌آمیز با اعضای خانواده‌اش، او را نه به چشم یک قاتل و متهم بلکه به چشم کسی که خودش قربانی است نگاه می‌کنیم. همچنین در این نمایش دو قطب مختلف وجود دارد که می‌توان یکی را قطب زنانه و احساسی و دیگری را قطب مردانه، جزمی و جدی نامید. دادگاه نماد خوبی از دسته دوم است که با جدیت، با اتکا به قانون و وعدهٔ برپایی عدالت بدون در نظر گرفتن وجه‌های شخصی و عاطفی افراد به اجراشدن قانون و مجازات اهمیت می‌دهد، در مقابل، سوفی ازنو قرار دارد که از زیر پا گذاشتن خط قرمزها و مرزها حذر نمی‌کند و پیرو احساست و علایقش است. در این نمایش این دو قطب متضاد به‌وضوح باهم تلاقی می‌کنند و از دل همین تضاد و تلاقی است که نمایشنامه با این مختصات دراماتیک شکل‌گرفته است.

۱. از نظر هاله: هاله‌پوشی یا ایجاد فاصله بین خود و دیگران، سوفی در این نمایشنامه نقشی بی‌تفاوت و خونسرد دارد اما او نیز با همین بی‌تفاوتی و جواب‌های کوتاه و سربالا دادن به پرسش‌های دادگاه، دارد بین خودشان و آنها فاصله ایجاد می‌کند و اجازهٔ ورود و نزدیک شدن بیشتر به خودش و دنیایش را نمی‌دهد و البته با گذاشتن این حائل قدری حرمت هم برای خودش نگه می‌دارد. همچنین در این

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

نمایشنامه هاله‌پوشی بقیهٔ کاراکترهای دیگر مانند وکیل، دادستان و رئیس دادگاه با تخریب سوفی و حمله کردن به سمت او اتفاق می‌افتد، به این طریق که آنها با این نوع برخورد فرصت و اجازهٔ اینکه کسی به سمت آنها بازگردد و سؤالی از آنها کند را از همه می‌گیرند.

۲. از نظر داغ: سوفی در نمایشنامهٔ *پرتره یک زن* داغ‌خورده است، صدای داغ بی‌اعتباری‌اش هم آن‌قدر بلند است که مردم پاریس را واداشته تا همه پای محاکمهٔ او بنشینند و دادگاهش را دنبال کنند. او در هنجارشکنی و زیرپاگذاشتن خط قرمزها پیشتاز است و همین از او فردی پرتناقض ساخته که هم منحط و مورد ظن است و هم موجودی غریب و دوست‌داشتنی. سوفی همان صوفی و خرابات زده در زبان فارسی است که دیگر چیزی برای از دست دادن ندارد اما همهٔ افراد دیگری که در جلسه هستند، به قول گافمن با نقاب و هاله‌پوشی و فاصلهٔ نقش و هر تمهید دیگری سعی در پوشانده نگه‌داشتن عیب خود هستند و درواقع در حال حمل «داغ احتمال بی‌اعتباری».

۳. از نظر تئاتر-آیینی بودن: نمایشنامهٔ *پرتره یک زن* هر دو وجه آیینی و تئاتری بودن را تا حد زیادی دارا است. از وجه‌های تئاتری آن می‌توان به بازی‌های زمانی و شکست سیر خطی داستان، هنجارشکنی به‌واسطه بازی کردن چند نقش توسط یک نفر، طراحی صحنه به‌خصوص، دراماتیزه کردن متن به‌واسطه دیالوگ‌های موجز و تلخیص شده و همچنین پردازش کاراکترها دراماتیزه شده و به‌طورکلی خلق دادگاهی متفاوت از دادگاه‌های معمول اشاره کرد.

وجه آیینی مربوط به رفتارهایی با سویه‌های اسطوره‌ای است که قواعد خود را دارند و نظم موجود را برهم می‌زنند و مطابق آنچه مدنظر شکنر است جنبه‌های آیینی باعث فعالیت‌های مشترک بین اجراگر و مخاطب می‌شود و همچنین با درگیر کردن مخاطب از زوایا و جهت‌های مختلف در طول اجرا و قبل و بعد اجرا باعث می‌شود تجربه مخاطب محدود به خود نمایش نباشد و از اجرا تجربه گسترده‌تری پیدا کند درنتیجه در جریان نمایش قرار گیرد و با آن ارتباط سیال و پویا برقرار کند. ازجمله به خاطر خاص بودن موقعیت و کاراکتر مخاطب مدام با بهت و حیرت با آن مواجه می‌شود و به خاطر پاسخ‌های سوفی که غالباً رنگی از پاسخ‌های متداول متهمان هم‌ردیف با خودش را ندارد و تم شهودی و اساطیری دارد می‌تواند دادگاه را از حالت خشک و رسمی همیشگی‌اش تا حدودی خارج کند و به آن حالت سیال و پویا بدهد بنابراین می‌توان گفت نمایشنامه پرتره یک زن وجه آیینی بالایی دارد. البته شالوده‌شکنی که از ویژگی‌های این نمایشنامه است هم در دسته ویژگی‌های تئاتری و هم ویژگی‌های آیینی قرار می‌گیرد.

۴. از نظر مخاطب مکمل و اتفاقی: همان‌طور که در دستور صحنه‌های نمایش مشخص است دادگاه در واقعیت و نمایش با حضور تعداد زیادی از مخاطبان برگزار شده است. مخاطبانی که نتوانسته‌اند سویه‌های منحصربه‌فرد روحیه و شخصیت سوفی را درک کنند و در مقابل بسیاری از موقعیت‌هایی که در دادگاه پیش می‌آید یا پاسخ‌های نامتعارف سوفی به دادگاه با خنده و پچ‌پچ و ایجاد هیاهو واکنش نشان می‌دهند؛ بنابراین مخاطب در این اثر طیف گسترده از مخاطب اتفاقی است. به‌علاوه که مخاطب در این اثر عنصر مهمی است.

۵. از نظر گروه خودی و غیرخودی: در این نمایشنامه نیز مرز بین گروه خودی و غیرخودی به‌جز یک مورد خاص کاملاً مشخص است، رئیس دادگاه، دادستان، وکیل شاکیان، کارشناس همه در یک گروه هستند و در مقابل آنها سوفی تنها با خانم گیبو و وکیلش در گروهی دیگر؛ اما پدر و مادر سوفی و خانواده‌اش هم حتی از درک حساسیت و رنجوری سوفی عاجز هستند، تنها فردی که در داستان او را درک کرده است صاحب‌خانه‌اش خانم گیبو است؛ بنابراین دشوار است که اگر خانواده سوفی را در گروه غیرخودی قرار نمی‌دهیم در گروه خودی‌ها قرار

دهیم. سوفی: صاحب‌خانه‌ام رو ببینی می‌میری از خنده نمی‌دونی با چه حرارتی بهم مهربونی می‌کنه، توی خونهٔ خودمون تا حالا همچین چیزی رو به خودم ندیده بودم (وینـاور، ۱۳۸۴: ۸۱). این دیالوگ یکی از دیالوگ‌هایی است که به رابطهٔ خوب سوفی با صاحب‌خانه‌اش و سردی ارتباطش با خانوادهٔ خودش اشاره می‌کند.

۸. نتیجه‌گیری

در ایـن پـژوهـش بـه درام دادگـاهـی، یعنی گونه‌ای از درام که محوریت موضوع آن دادگاه و مسـائـل حـقـوقـی اسـت، پـرداخـتـیـم. یکی از پرسش‌های اصلی این پژوهش این بود که چرا درام‌هـای دادگاهی همواره یکی از انتخاب‌های پر تکرار بین نویسندگان و هنرمندان است؟ پاسخ ایـن پرسش را شاید بتوان در مفهومی بـه نـام «خـشـم» و خـشـم تـغـییـر جـهـت داده یـافـت. ریـچـارد شکنر در کـتـاب *نظریهٔ اجـرا* به نقل از برنت انسان‌شناسی که به سراغ قبایل دسـت‌نـخـورده وبـکـر در گـیـنـه نـو و مـانـنـد آن می‌رفت، می‌گوید: افراد ابتدا برای تسویه حساب کـردن بـا دیـگـران بـه‌طـور شـخـصـی خـودشـان وارد عمل می‌شـدنـد و خصومت پیش آمـده را با بدترین و خشونت‌بارترین حـالات تسویه می‌کردند. رفته‌رفته این رفتارهای خشونت‌آمیز از طـرف سـران ایـن قبایل و حاکمانشان منع شد و این تسویه‌حساب‌های شخصی در غالب محکمه‌های غیررسمی مانند نمایان شد. این محکمه‌ها از جنبهٔ سـرگـرمی بـالایـی بـرخـوردار بودند و شوخی و هجو هزل و حرف‌های رکیک از ارکان متداول آنها بود. این محکمه‌ها تماشاگر نیز داشتند و در واقع هرکس که با اهانت‌هایی که به دیگری می‌کرد و خنده بیشتری می‌گرفت برنـدهٔ آن محکمه می‌شـد. ایـن محکمه‌ها در مواقعی آنقدر طرفدار پیدا می‌کردند که شکنر از آنها به‌عنوان نخست درام یاد می‌کند یعنی در نظر او تا این اندازه به درام‌های امروز شباهت دارند. اما در ادامهٔ پرسش ما امروزه این محکمه‌های غیررسمی برداشته شده‌اند و جـای خـود را به دادگاه‌های رسمی این زمان دادند. اما آن خشم اولیه که از آن سخن گفتیم هنوز پابرجاست منتها تغییر جهت داده و متناسب با مقتضیات این زمانه بروز می‌کند یکی از راه‌هـای پرداختن به این میل، پرداختن به آن در آثاری است که با محوریت ایـن موضوعات شکل می‌گیرند از طرفی مخاطب نیز وقتی این آثار را دنبال می‌کند تا حد زیادی به احساس خشم و رقابت و آشوب در خودش پاسخ می‌دهد. از این روست که این ژانرها و به‌خصوص ژانر وحشت در دنیا هرروزه طرفدارهای زیادی پیدا می‌کند و آثار زیادی هم در این دسته تولید می‌شوند. در ادامه به سراغ پرسش دیگر پژوهش یعنی نحوهٔ جای‌گیری این عناصر در درام‌هـای دادگاهی رفتیم و برای درک بهتر این عناصر و محک زدن عملی آنها که تا چه اندازه کارساز هستند چند مورد از مفاهیمی که از نظریات گافمن و شکنر خواندیم را انتخاب و در دو نمایشنامهٔ *قضیهٔ رابرت اوپنهایمر* و *پرتره‌ٔ یک زن* به عنوان دو نماینده از میان آثار گسترده‌ای که در زمینه درام‌های دادگاهی نگاشته‌شده‌اند، پیاده کردیم و متوجه شدیم این مفاهیم که گافمن از آنها به عنوان تمهیداتی نـام می‌برد که ما هر روزه در ایفای نقش‌های مختلفمان از آنها استفاده می کنیم به‌درستی در ایـن دو درام دادگاهی نیز جای‌میگیرند. از میان عناصر تحلیلی که شکنر نیز پس از سالها مطالعه در زمینه اجرا در کتاب *نظریه‌اجرا* گرداوری کرده بود و به کمک آنها ما توانستیم با نگاهی نو به دادگاه و دادرسـی بنگریم، مـواردی را انتخاب و برروی این دو اثر پیاده کردیم و شاهد آن بودیم که این دو اثر با ساختار استانداردی که دارند معیارهای تحلیلی شکنر را نیـز بـه خـوبـی در خـود جـای می‌دهند. گفتنی است که ایـن دو نمایشنامه از میان فهرست بلندی از درام‌هـای دادگاهی مثل نمایشنامه‌های *استنطاق* اثر پیتر وایس، *دوازده مرد خشمگین* اثـر رجینالد رز، *دادگاه ویژه* اثر ولادیمیر واینوویچ، *تماشاچی محکوم به اعدام* اثر ماتئی ویسنی‌یک، *دایره گچی قفقازی*، *استثنا و قاعده* اثر برتولت برشت و .... انتخاب

Doi: 10.22034/THEATER.2025.518830.1121

شده‌اند که می‌توانند در پژوهش‌های بعدی مورد استفاده قرار بگیرند. همچنین باید گفت به‌دلیل آنکه در ایران اگر کار برروی درام دادگاهی صورت گرفته در حوزهٔ سینما بوده است و در حوزهٔ تئاتر با وجود فراوانی‌هایی که در آثار نمایشی دارد تقریباً نادیده انگاشته شده است و به دلیل نبود پژوهشگرهایی که دقیقاً برروی موضوع درام دادگاهی صحنه کار کرده باشند این مسیر با ناهمواری‌های بسیاری روبه‌رو است که طی کردن آن و بی‌راهه رفتن‌ها و آزمون وخطاهایش بر عهده پژوهشگر است..در آخر امید داریم این پژوهش راه‌گشای پژوهش‌های بیشتر در زمینهٔ درام دادگاهی صحنه باشد زیرا با حجم و تنوع زیادی که این موضوع دارد این پژوهش تنها توانست به بخشی از ظرفیت‌های درام دادگاهی بپردازد. بنابرین توصیهٔ ما مطالعات و پژوهش‌های بیشتر در این زمینه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Courtroom drama
2. Plot
3. Complication
4. Climax
5. Denouement
6. Character
7. Protagonist
8. Antagonist
9. Catharsis
10. Mystification
11. Stigma
12. Transformances
13. Complementary Audience
14. Accidental Audience

فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۹۷)، *شاعری*، ترجمهٔ رضا شیرمرز، تهران: انتشارات ققنوس.
- رشیدی، عمید، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، «درام دادگاهی، نشانه‌ها و معنا»، گروه هنر، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- شکنر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*، ترجمهٔ مهدی نصرالله زاده، تهران: انتشارات سمت.
- شمس، عبدالله (۱۳۸۴)، *آیین دادرسی مدنی*، تهران: نشر دراک.
- طاهری، حمیدرضا؛ تنباکوسازان، نسترن (۱۳۹۷)، *چکیده‌ای بر کتاب نمود خود در زندگی روزمره به نقل از حمیدرضا طاهری، نسترن تنباکوسازان*، ترجمهٔ مسعود کیانپور، تهران: نشر اندیشمند.
- فرجیها، محمد؛ گنج علیشاهی، محمد، «تحلیل ساختاری الگوی فرهنگی روایت در فیلم‌های دادگاهی هالیوود و سینمای ایران از جنبه قانون گرایی»، *فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری*، دوره ۱۴، شمارهٔ ۳.
- فورتیه، مارک (۱۳۹۴)، *نظریه در تئاتر*، ترجمهٔ فرزان سجودی؛ نریمان افشاری، تهران: نشر سوره مهر.
- کیپهارت، هاینار (۱۴۰۲)، *قضیه رابرت اوپنهایمر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: انتشارات خوارزمی.
- گافمن، اروینگ (۱۳۹۱)، *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمهٔ مسعود کیانپور، تهران: نشر مرکز.
- واینوویچ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، *دادگاه ویژه*، ترجمهٔ آبتین گلکار، تهران: نشر هرمس.
- ویناور، میشل (۱۳۸۴)، *پرتره یک زن*، ترجمهٔ زیبا خادم حقیقت، تهران: نشر بیدگل.
- Nellise, Steff. (2021) Enacting law The dramaturgy of the courtroom on the contemporary stage , issue 10.1
- Wolfe, Manning. (2021) Drama in the court: A brief history of the legal thriller. Crime Reads magazine, 0.1