اجرای رسانه‌ای و بازنمایی از طریق تئاتر[1]

حاتم مهدی محمد[2]، روسیل کدیم عوده[3]

۱. دانشجوی دکتری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق.

۲. استاد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه بغداد، بغداد، عراق.

مترجم: علی یوسف‌وطن‌خواه[4]

مربی، گروه کارگردانی نمایش، دانشکده عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی.

چکیده

تئاتر، مانند سایر اشکال ارتباطی، از قالب نمایشی و تعامل مستقیم بین اجراکنندگان و تماشاگر بهره می‌برد. این مفهوم به‌وضوح در مقدمه نشان داده شده است که با ارائهٔ مسئلهٔ تحقیق به این سؤال می‌پردازد: آیا اجرای رسانه‌ای بازیگر می‌تواند پیام مورد نظر را به‌طور مؤثر از طریق ابزارهای نمایشی منتقل کند؟ پس از آن، اهمّیت مطالعهٔ حاضر، محدودیت‌های آن و تعریف اصطلاحات کلیدی و به دنبال آن چهارچوب نظری که شامل ارتباطات رسانه‌ای و اجرای رسانه‌ای است، بیان می‌شود. روش تحقیق شامل انتخاب نمونهٔ مشخصی از هشت بازیگر از کشور پژوهشگر بود که در اثری نمایشی نقش داشتند. از طریق تجزیه و تحلیل این نمونه، محققان دریافتند که گفتار و اعمال بازیگر به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال پیام رسانه‌ای در طول اجرای تئاتر عمل می‌کند. مقاله با فهرستی از منابع و چکیده‌ای به زبان انگلیسی به پایان می‌رسد.

واژگان کلیدی: اجرای رسانه‌ای، بازنمایی، تئاتر.

ارجاع:

Hatem Mahdi Mohammad, Russil Kadim Ode, The Media Performance in the Theatrical Representation, Online Journal of Art and Design volume 11, issue 5 (Special Issue), December 2023.

[1] . The Media Performance in the Theatrical Representation

[۲] . Hatem Mahdi Mohammad

[۳] . Russil Kadim Ode

[۴] . Ali.vatankhah@modares.ac.ir

مقدمه

تئاتر، از بدو پیدایش تا به امروز، رسانه‌ای بوده است که تمامی هنرهای نمایشی از طریق آن به تحکیم مفاهیم دانش کمک کرده‌اند. این امر از طریق انواع ابزارهای ارتباطی و تعاملی حاصل می‌شود و مخاطبان و بازیگران را به یک واحد ارتباطی منسجم تبدیل می‌کند. هدف اصلی تئاتر غنی‌سازی مفاهیم مذهبی، فلسفی و اجتماعی است. بسیاری از نویسندگان و فیلسوفان بر اهمّیت تئاتر در انتقال عقاید، معانی و نظرات به مخاطب از طریق بازیگری که به‌عنوان پیام‌رسان عمل می‌کند، تأکید کرده‌اند. با این حال، در آن زمان، اهمّیت درک پیام به‌طور کامل مورد توجه قرار نگرفت. نقش بازیگر در تئاتر ارتباط مؤثر بین دو قطب متضاد– تئاتر و تماشاگر– را تضمین می‌کرد. بدیهی است که هدف پیام رسانه‌ای تأثیرگذاری بر گیرنده در سطوح عاطفی، روانی، اجتماعی و هیجانی است.

استفاده از ارتباطات صوتی و تصویری اهمیت پیام‌های رسانه‌های نمایشی را به شدّت افزایش داده است. این پیام‌ها به‌مثابه نوعی پادزهر قوی در برابر انتشار اطلاعات نادرست و آشفتگی فکری ناشی از رسانه‌های جهانی عمل می‌کنند که می‌تواند بر رفتار انسان تأثیر مخربی بگذارد.

گفتمان رسانه‌ای باید مطالب را به شکلی ملموس بازنمایی کند. برای رسیدن به این هدف، محتوا نیاز به تبدیل و بازنمایی دارد. این دگرگونی شامل افشای واحدهای معنایی است که عدم وجود محتوا را آشکار می‌کند و زمینه‌های ممکن را طرح می‌کند. لحظهٔ حال در ناخودآگاه جمعی شناخته می‌شود و از طریق بازی بازیگر در اینجا و اکنون بازنمایی می‌شود. وقتی بازیگر این ویژگی تغییرناپذیر را به دست آورد، مشمول ملاحظات وجود بی‌واسطه می‌شود. فراخوانی آن‌ها دارای معنا است؛ زیرا با معنای خاصی مطابقت دارد. بنابراین، آنچه در ذهن وجود دارد، مجموعه‌ای اصیل از خاطرات است، نه چیزی بیرونی که با آگاهی ارتباطی ندارد.

کار بازیگر در تئاتر از اهمّیت زیادی برخوردار است؛ زیرا نقش مهمی در صورت‌بندی پیام رسانه‌ای ایفا می‌کند. ارزش کار بازیگر در انتقال مؤثر پیام از طریق رسانه‌ها است. در نتیجه، نقش بازیگر فراتر از تولید و انتقال معناست. در واقع، موفقیت آن‌ها در رساندن پیام با حداکثر کارآمدی نهفته است. این امر محقق را به این پرسش وامی‌دارد که آیا هدف از اجرای رسانه‌ای این است که اجراکننده یا بازیگر به هدف پیام رسانه‌ای از طریق اجرای نمایشی دست یابد؟ محقق برای پاسخ به این سؤال، پژوهش خود را تحت عنوان «اجرای رسانه‌ای در بازنمایی نمایشی» ارائه کرد.

این تحقیق برای محققان، اندیشمندان و بازیگران حوزهٔ رسانه‌های نمایشی معاصر ارزشمند است؛ زیرا مسیرهای کلیدی در پیام‌رسانی رسانه‌ای در حوزهٔ نمایش را روشن می‌سازد. علاوه بر این، هدف این تحقیق شناسایی اجرای رسانه‌ای تئاتر عراق است.

تعریف اصطلاحات

اجرای رسانه‌ای: اجرای رسانه‌ای به هر فعالیتی اطلاق می‌شود که به‌وسیلهٔ یک فرد در مقابل گروهی از بینندگان انجام می‌شود که بر این بینندگان تأثیر می‌گذارد (ماروین، ۲۰۰۰).

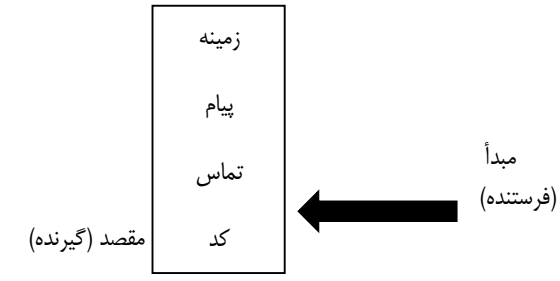
برای اینکه اجرا مؤثر در نظر گرفته شود، فرد باید سطح مشخصی از مهارت، تخصص و کنترل بر ابزار، تکنیک‌ها و محتوای مورد استفاده در اجرا را نشان دهد (ویلسون، ۲۰۰۰).

از سوی دیگر، ارتباطات رسانه‌ای شامل «فرایند به اشتراک‌گذاری تجربیات و ایجاد حس آشنایی بین دو یا چند نفر» است (سلامه، ۲۰۰۱).

ارتباطات رسانه‌ای: ارتباطات رسانه‌ای زمینه‌ای از تحقیقات است که بر نظام ارتباطی متمرکز است. این تمرکز در مطالعات انجام شده در علوم مختلف زیستی از جمله فیزیک، فلسفه و ریاضیات مشهود است. همهٔ این مطالعات یک هدف مشترک دارند: ارتباط که شامل انتقال دانش است.

ارتباط نوعی ضرورت اجتماعی است و بر رفتارهای انسانی استوار است. این رفتارها با زبان، حرکات، نگاه، شبیه‌سازی فیزیکی و فضای بین گویندگان نشان داده می‌شود. ارتباط کلامی را نمی‌توان از ارتباط غیرکلامی جدا کرد؛ زیرا کنش ارتباطی کل‌نگر است. گفتار و زبان دو جزء ارتباط هستند.

هدف از ارتباط، تولید گفتار است که ابزاری حیاتی در شکل‌دادن به کنش‌های گروهی و رفتارهای اجتماعی است. با این حال، گفتار کاربردهای متعددی دارد، چه هنری و چه غیر فنی که آن را به ابزاری همه کاره در زمینه‌های مختلف تبدیل می‌کند. علاوه بر این، فقدان ارتباط منجر به نقص در رفتار انسان می‌شود، زیرا کارکرد اصلی ارتباط، ریشه در ماهیت آن دارد. ارتباط مستلزم «فرایند به اشتراک گذاشتن تجربیات و ایجاد حس آشنایی بین دو یا چند نفر» است (سلامه، ۲۰۰۱: ۱۶). نظریهٔ ارتباط که در سال ۱۹۴۸ با کلود شانون پا به عرصه گذاشت، به‌وسیلهٔ زبان‌شناسی به نام رومن یاکوبسون [1]، در اوایل دههٔ شصت قرن بیستم توسعه یافت. رومن یاکوبسون نوعی نظام ارتباطی ساخت که عناصر اصلی ارتباط زبانی را با شش جزء تعریف کرد:



[1] . Roman Jacobson

برای آنکه فرستنده بتواند ارتباط مؤثری با مخاطب برقرار کند، سه عنصر اساسی لازم است (القدمی، ۱۹۹۸).

۱) زمینه: منظور از زمینه، مرجعی است که مخاطب برای درک محتوای پیام به آن ارجاع داده می‌شود. زمینه را می‌توان به‌صورت شفاهی یا از طریق توضیح شفاهی منتقل کرد.

۲) کد: کد نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های سبکی متن پیام است. آگاهی کامل یا جزئی از این کد برای فرستنده و مخاطب ضروری است. نظریه‌پردازان ارتباطات و متخصصان در زمینه‌های مختلف ارتباطات توافق دارند که ارتباطات شامل فرستنده و گیرنده و همچنین دو فرایند به نام‌های رمزگذاری و رمزگشایی است. رمزگذاری عمل ایجاد پیام است، درحالی‌که رمزگشایی عمل تفسیر آن است. در بستر سینما، این فرایندها به دلیل تأثیر رمزها در جنبه‌های دراماتیک فیلم، نقش بسزایی دارند.

۳) وسیلهٔ ارتباطی: وسیله ارتباطی، اعم از حسی یا روانی، به‌عنوان ابزاری برای ارتباط بین فرستنده و گیرنده عمل می‌کند و آن‌ها را قادر می‌سازد تا با یکدیگر ارتباط برقرار کرده و این ارتباط را حفظ کنند.

در تئاتر، فرستنده که شامل بازیگر و گروه عناصر نمایشی است، نقش طرف اول را در فرایند ارتباط بر عهده می‌گیرد. مسئولیت‌های فرستنده شامل انتقال پیام، انتخاب مرجع یا زمینه، استفاده از کانال ارتباطی (نمایش تئاتر) و به کارگیری کد است.

از سوی دیگر، مخاطب که تماشاگر است، به‌عنوان طرف دوم در فرایند ارتباط عمل می‌کند. مخاطب محتوای پیام ارائه را دریافت می‌کند و او نیز همانند کارگردان، در موفقیت و عدم موفقیت فرایند ارتباط دخیل است.

پیام نمایش تئاتر، متشکل از مجموعه‌ای از نشانه‌ها یا تصاویر، از طریق کانال نمایش از کارگردان به گیرنده منتقل می‌شود. هدف اصلی آن انتقال کد است.

به عبارت ساده‌تر، پیام نمایش تئاتر مجموعه‌ای از اطلاعات است که قویاً بر قوانین مورد توافق طرفین استوار است. پیام نمایش تئاتر نشان‌دهندهٔ تجلی فیزیکی ایده‌های کارگردان است و به مرجع مشترک بین آن‌ها اشاره دارد. متن ارتباطی (پیام ارائه) باید سطوح مفهومی مشابهی را دربرگیرد. تمایز بین هر پیام در اثربخشی کارکردهای ارتباطی و همچنین قصد، اهداف و شرایط پیرامونی نهفته است. این عوامل تعیین‌کننده موفقیت یا عدم موفقیت فرایند ارتباط هستند.

رسانهٔ بازیگر بر اهمّیت تخیل تأکید دارد. این امر به نوبهٔ خود به گسترش حضور شناختی بازیگر در ارتباطات کمک می‌کند. همچنین به بازیگر کمک می‌کند تا دریابد که تخیل نقش مهمی در دستیابی به نتیجهٔ دلخواه دارد. با مهار تخیل، بازیگر قادر است پیام رسانه‌ای خود را به‌طور مؤثر با وضوح و انسجام منتقل کند. علاوه بر این، توانایی توجه و گوش‌دادن فعالانه، مهارت‌های ارتباطی آن‌ها را ارتقا می‌دهد و آن‌ها را قادر می‌سازد تا اطلاعات را دریافت و ارائه دهند و همچنین از طریق پاسخ‌ها و بینش‌های خود با مخاطبان درگیر شوند. این تعامل مستقیم با دیالوگ‌کننده و مخاطب باعث ایجاد ارتباط مؤثر با دیگران می‌شود.

مبحث دوم: اجرای نمایشی رسانه‌ای

ارجاعات بازیگر که در طول تحصیلات دانشگاهی بازیگری و اجرا به دست می‌آید، او را قادر می‌سازد تا مستقلاً نوعی کنش شناختی و اجرایی منحصربه‌فرد ارائه دهد.

علاوه بر این، ارتباط بازیگر با گروه هنری و تعامل وی با موضوع و هدف باعث می‌شود تا از نظر حضور هنری و فرهنگی همواره پیشگام باشد. وی درک عمیقی از عمل شناختی دریافت دارد و می‌داند چگونه به‌خوبی از طریق نمادها ارتباط برقرار کند که به‌عنوان نوعی ارتباط بین او و مخاطب عمل می‌کند.

مفهوم اجرا در دوران معاصر به جنبه‌ای اساسی از رفتار انسانی برای بازیگر تبدیل شده است. بازیگران خود را مدافع شخصیت‌های مختلف می‌دانند که به طرز ماهرانه‌ای براساس میل خود از یک شخصیت به شخصیت دیگر منتقل می‌شوند. این توانایی تغییر شخصیت‌های نمایش فقط برای نشان‌دادن مهارت‌ها نیست؛ بلکه بیشتر با درک اهمّیت این انتقال در ارتباط است که ماروین کارلسون[۲] در مطالعات خود به‌طور گسترده به آن‌ها پرداخته است. این مطالعات نه تنها مناسک و عناصر نادیده را دربرمی‌گیرد؛ بلکه بر اهمّیت حفظ جدایی و فاصله بین خود واقعی بازیگر و رفتار اجراشده تأکید می‌کند (ماروین، ۲۰۰۰: ۱۰). در نتیجه، هنرهای نمایشی به‌عنوان شکلی از بیان ظاهر شده است که دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است. این ویژگی‌ها به‌ویژه در جامعهٔ معاصر که فناوری نقش مهمی دارد، مشهود است. استفاده از فناوری در اجراها از روش‌های مرسوم منحرف شده و ارائهٔ مرسوم هنر را با معضل مواجه کرده است. در نتیجه، اجرا به‌نوعی کالای فرهنگی تبدیل شده است که با چشم‌انداز رسانه‌ای جدید دنیای مدرن سازگار است.

این دگرگونی نه تنها تحت تأثیر توانایی‌های خود اجراکنندگان است؛ بلکه از ترکیب عناصر رسانه‌ای مختلف مانند تصاویر، صفحه‌های تلویزیون، تصاویر آینه‌ای، تصاویر بصری و فیلم‌ها نیز تأثیر می‌پذیرد (ماروین، ۲۰۰۰: ۱۳۹).

کار رسانه‌ای، شکلی از عملکرد اجتماعی بازیگران، در سال‌های اخیر رشد چشمگیری داشته است. مطالعات و نظریه‌های متعددی در مورد این فعالیت نمایشی پدید آمده است که رشته‌های مختلف مربوط به بازیگری، رقص و توانایی‌های بدنی اجراکنندگان را دربرمی‌گیرد. این رشته‌ها شامل بازی‌های سیرک، اجراهای انفرادی به‌وسیلهٔ روستاییان، نمایش‌های طنز و رقص هستند که همگی به مهارت‌هایی مانند چابکی، سرعت و انعطاف‌پذیری فیزیکی نیاز دارند. ادغام این مهارت‌ها منجر به کاوش در رشته‌های مختلف از جمله انسان‌شناسی، قومیت و

---

۲. Marvin Carlson

زبان‌شناسی در مطالعات عملکرد شده است. این گسترش مفهوم اجرا، کارسون[۳] را بر آن داشت تا اجرا را به‌عنوان «رویدادی منحصربه‌فرد که ماهیت مرزی آن را متمایز از زندگی روزمره که به‌وسیلهٔ بازیگران ارائه می‌شود و تماشاگران شاهد آن هستند، بازتعریف کند» (ماروین، ۲۰۰۰: ۳۶۵).

بدن بازیگر روی صحنه همان چیزی است که با رویدادها درگیر می‌شود و نیز رویدادها را به حرکت درمی‌آورد و بر محیط اطراف تأثیر می‌گذارد. صرف نظر از اینکه تماشاگر در چه موقعیتی نشسته باشد، این تجربه فقط با کنش در ارتباط نیست؛ بلکه به احساساتی مربوط می‌شود که به‌وسیلهٔ تماشاگر احساس می‌شود و ویژگی‌هایی که بازیگر نشان می‌دهد. این عوامل باعث ایجاد ارتباط قوی بین مخاطب و بازیگر می‌شود. این ارتباط از طریق توانایی بازیگر در حفظ تعادل و تمایل او به گوش‌دادن به خود و دیگران حاصل می‌شود. حضور بازیگر به‌تدریج آشکار می‌شود و تصویر نهایی پیشرفت آن‌ها را آشکار می‌کند نه اینکه نتیجه نهایی باشد. علاوه بر این، هر دگرگونی‌ای که بازیگر متحمل می‌شود، جلوه‌ای از حضور اوست که از انرژی و بدن زنده تغذیه می‌شود. این جنبه ارتباط نزدیکی با معنای خاصی دارد که منتقل می‌شود (باربا، ۱۹۹۹).

توهم‌زدایی از اجرای رسانه‌ای در تئاتر

نظریهٔ برشت[۴] بر این ایده استوار است که اعمالی مانند کنش‌های حرکتی، اشاره‌ای و نشانه‌ای در انتقال پیام ایدئولوژیک قابل اعتمادتر از زبان هستند. به گفتهٔ جولیان هیلتون[۵] (۱۹۹۴)، این کنش‌ها به‌عنوان پایه‌ای برای ایجاد و انتقال پیام مورد نظر عمل می‌کنند. مبنای توسعهٔ مهارت‌های بازنمایی در تأثیر فکری بر مخاطب و از بین بردن شکاف بین تماشاگران و شخصیت‌های حاضر در صحنه است.

در اینجا، اجرای نمایشی همزمان با از بین بردن تأثیر عاطفی، به یک اثر فکری دست می‌یابد. وقتی بازیگر با موفقیت شخصیت را تجسم می‌بخشد و تسلط، همدلی و طنین عاطفی را برمی‌انگیزد، ناگزیر مخاطب را از تأثیر عاطفی منفعلانه به سمت مشارکت فعالانهٔ فکری ترغیب می‌کند. با این حال، لحظه‌ای که بازیگر از شخصیت جدا می‌شود، این تأثیر مختل می‌شود.

این جدایی بین بازیگر و شخصیت، غوطه‌وری عاطفی را مختل می‌کند و امکان ارزیابی انتقادی از اعمال و انگیزه‌های شخصیت را فراهم می‌کند. بازیگر باید «نظرات خود را به‌طور طبیعی و واقع‌بینانه بیان کند، بدون آنکه سعی کند به خود یا به دیگران بقبولاند که به‌طور کامل در شخصیت فرو رفته است» (برشت، ۱۹۷۳).

بر این اساس، برشت معتقد بود که تئاتر مورد نظر او دارای مخاطبی پویا با کنجکاوی تاریخی ریشه‌دار در آثارش است. در نتیجه، او ارتباط مستقیمی بین مفهوم سرنوشت و ارادهٔ طبقات مختلف اجتماعی برقرار کرد و آن را جوهرهٔ تئاتر خود دانست. به قول خودش، «این تئاتر نه تنها به سطح معینی از مهارت فنی؛ بلکه به‌نوعی جنبش اجتماعی قوی نیاز دارد که فعالانه در بحث‌های آزاد شرکت می‌کند و به دنبال راه‌حل‌هایی برای مسائل فوری است». راه‌حل بهینه، به گفتهٔ برشت، در جنبشی نهفته است که بتواند از این منافع در برابر هر نیروی مخالف دفاع کند (برشت، ۱۹۷۳: ۲۱۲).

اجرای بازنمایانهٔ رسانه‌ای در تئاترهای خیابانی

تئاترهای خیابانی و باز، به‌عنوان فرمی نمایشی، به‌مثابه بستری برای انتقال پیام‌های رسانه‌ای شامل جنبه‌های مختلف فکری، سیاسی و اجتماعی عمل می‌کنند.

تئاتر معاصر گفتمان خود را با آرمان‌های تماشاگر همسو می‌کند (ادا، ۲۰۲۱). این ژانر خاص تئاتر، به دلیل ماهیت فضایی خود، توانایی‌های فیزیکی خاصی می‌طلبد و به لطف بازی ماهرانهٔ بازیگران، مستلزم تمرکز بر عناصر بصری است تا رهگذران یا افرادی را که به‌طور اتفاقی در محل نمایش حضور دارند، به خود جلب کند. فرایند جذب مخاطب در اجرای تئاتر را می‌توان با مشارکت مستقیم مخاطبان و یا با انتخاب بازیگرانی که بتوانند مخاطب را به شیوه‌ای ظریف هدایت کنند و مشارکت فعال آن‌ها را برانگیزند، محقق کرد. از این طریق، امکان تجربه‌ای جامع و فراگیر و ارائهٔ ایده‌ها و روایت‌هایی فراهم می‌آید که از مرزهای ملی و زمینه‌های فرهنگی خاص فراتر می‌روند. هدف تقویت تبادل فرهنگی و غنی‌سازی متقابل میان تمدن‌های مختلف بشری است.

اهمّیت تئاتر در تئاتر «نان و عروسک‌ها»[۶] با ضرورت مبرم نان مقایسه شد. اجراهای این تئاتر از رویکردهای مدرنیستی پیروی می‌کرد که هدف آن دور زدن شیوه‌های مرسوم بود. این رویکرد را می‌توان در نمایشنامه‌ای تحت عنوان «آتش»[۷] مشاهده کرد که با استفاده از حرکات و فرم‌های فیزیکی بازیگران به موضوع جنگ ویتنام پرداخت. هدف این نمایش ایجاد نوعی تجربهٔ کل‌نگر با درگیر کردن مخاطب به شیوه‌ای جامع بود. عناصر به کار رفته در نمایش مانند نورها، رنگ‌ها، عروسک‌ها، نوارهای ضبط‌شده و ماسک‌ها همگی بخشی از تکنیک جامع تئاتر بودند. این تکنیک با هدف آشنایی مخاطب با نوعی تجربه هنری کامل در طول نمایش تئاتر انجام شد.

اجرای رسانه‌ای در تئاتر بصری

تجربیات کارگردانانی مانند فورمن، ویلسون و لوپاژ[۸] یکی از دریچه‌های پسامدرنیسم به‌شمار می‌رود. آن‌ها روی به کارگیری و دادن جنبهٔ رسانه‌ای و تبلیغاتی به پسامدرنیسم کار کرده‌اند. آن‌ها از انحرافات فلسفی و فکری آن بهره برده‌اند که زندگی را به تصویر می‌کشد و آن را از طریق نظامی بیان می‌کند که به نظر می‌رسد به چندپارگی و پوچی نزدیک‌تر است. با این حال، این نظام در واقع به‌گونه‌ای با واقعیت

---

۳. Carson

۴. Brecht

۵. Julian Hilton

۶. Theatre of Bread and Puppets

۷. The Fire

۸. Foreman, Wilson, Lepage

برخورد می‌کند که با داده‌های اجتماعی و روان‌شناختی مخاطب همسو باشد. این امر با ارائهٔ بخش‌های تکه‌تکه و غیرعادی شکسته به‌دست می‌آید و مخاطب را ملزم به درک و تفسیر این تصاویر می‌کند. برای تحقق این امر، مدل تئاتر تصویر بر تولید تصاویر نمایشی با استفاده از ابزارهایی متمرکز شده است که چشم‌اندازهای رؤیایی ایجاد می‌کند. در این دنیا به همه چیز می‌توان دست یافت (علوی صلال، ۲۰۲۲). پدیدارشناسی، فلسفهٔ مهمی که در قرن بیستم ظهور کرد، بر بازگشت پدیده‌ها به ذات خود به‌عنوان یک اصل تجربی تأکید دارد و مدعی است که تجربه از دانش به‌دست‌آمده از طریق تجارب یا ایده‌هایی که منعکس‌کنندهٔ ادراکات هستند، نشئت می‌گیرد. این ادراکات به شکل تصاویر یا مفاهیمی است که اشیای خاص را نشان می‌دهد و سپس این پدیده به همراه معانی که حمل می‌کند، به منشأ خود بازمی‌گردند. این معانی که به‌واسطهٔ درک انسان شکل گرفته‌اند، حاصل دانش انباشته شده از تجربیات و مشاهدات گذشته هستند.

بنابراین، پدیدارشناسی «صرفاً نوعی روش‌شناسی نیست؛ بلکه وسیله‌ای است برای بازیابی جوهر واقعی اشیاء با ترکیب نظریه‌ها و دیدگاه‌های گوناگون. هدف این رویکرد جلوگیری از تحریف نیات اولیه و احیای غنای اشیاء از فقر اصول اولیهٔ آن‌هاست» (خوری، ۱۳۶۳).

روش‌شناسی

نمونهٔ تحقیق: محقق، نمونهٔ مشخصی را انتخاب کرد که با گفتمان رسانه‌ای مورد بحث در پیام اجرای نمایشی همسو باشد. این پیام مربوط به ارائهٔ نمایشنامه «هشت شاهد از کشور من» است.

نمایش مذکور در دومین جشنوارهٔ تئاتر عراق علیه تروریسم که از ۲۲ سپتامبر ۲۰۱۶ تا ۲۹ سپتامبر ۲۰۱۶ در سالن‌های تئاتر شهر بغداد، پایتخت این کشور برگزار شد، به نمایش گذاشته شد. این جشنواره به همّت معاونت سینما و تئاتر وزارت فرهنگ برگزار شد و در تئاتر ملی به کارگردانی مجید درندش [۹] به روی صحنه رفت.

تحلیل نمونه

حطاب العرب [۱۰] چوب‌بُری با تبار عرب، عمدتاً بر ترویج ایدئولوژی‌های ضد تروریسم متمرکز بود. این ایدئولوژی‌ها به‌وسیلهٔ هشت شخصیت اصلی که نقش مهمی در مبارزه با تروریسم داشتند، تجسم یافتند. این ارائه، در سطح اولیه، پیام روشنی را از طریق رسانه‌ها ارائه کرد و تمام اعمال خصمانه را رد و محکوم کرد، و همچنین از اقدامات شجاعانه‌ای که به‌وسیلهٔ افراد قهرمان در دوازده سناریو مختلف به نمایش گذاشته شد، ستایش کرد. این سناریوها دو سطح تعارض را به تصویر می‌کشید: یکی بین شخصیت‌هایی که نماد ارواح شهدا هستند، با احساس عمیق فداکاری برای رفاه ملت خود، و دیگری بین مضامین جنگ، خشونت و ریختن خون انسان‌ها. سطح دوم افرادی را به نمایش گذاشت که مستقیماً در مبارزه با دشمنان مشارکت داشتند و حتی جان خود را برای میهن خود فدا کردند.

— النداوی: اینک ای اهل حسد، این کیسه در اختیار شماست، اما نرم نیست.

مواجهه با مردم از طریق نوعی گفتمان بسیج‌کننده و اعتراض‌آمیز انجام شد که هدف آن عصیان علیه مظاهر ترس، تسلیم و دفاع از وحدت در دفاع از میهن بود. این‌ها ارزش‌هایی هستند که هدف‌شان شکل‌دهی گفتمان ارائه است، گفتمانی که شامل تفسیر واقعیت و مظاهر آن به شیوهٔ ارتباطی و تلاشی برای پاسخگویی به پرسش‌های واقعیت کنونی از طریق رسانه‌های نمایشی است.

وی با معرفی شخصیت مصطفی الاطهری [۱] لحظه شهادت وی را در دیالوگ با نجم روایت می‌کند:

— نجم: منظورت مکدرولاک [۲] هست؟

— ورجینز [۳] : نه مک‌درولی [۴]

قهرمانی و استقامت را می‌توانیم در رویارویی با دشمنان مشاهده کنیم؛ زیرا قهرمانان دارای مزایای منحصربه‌فردی هستند که آن‌ها را از افراد عادی متمایز می‌کند و به آن‌ها اجازه می‌دهد از انتظارات فراتر بروند. در قلمرو آثار نمایشی، شخصیت‌ها صرفاً سوژه نیستند؛ بلکه بازنمایی دیدگاه کارگردان هستند. کارگردان به‌طرز ماهرانه‌ای شخصیت‌ها و رویدادها را در هم می‌پیچد و دیدگاه‌های آن‌ها را از طریق اجرای نمایشی منتقل می‌کند. عنوان نمایش حامل معنایی دوگانه است و باعث برانگیختن فکر و آگاهی در مخاطب می‌شود. شهدا به‌عنوان شاهد عمل می‌کنند و بازیگر باید جوهر واقعی کنش دراماتیک را تجسم بخشد و دنیای واقعی و خیالی را متحد کند. از طریق این وحدت، گفتمان رسانه‌ای معطوف به مخاطب، ارائهٔ اطلاعات و سرگرمی را همزمان تضمین می‌کند.

در دیالوگ دیگر، حضور مادر را در موضوع تعارض می‌بینیم.

— الادهری: با خدایی که بهشت دریچه‌ای برای اوست وداع کردم.

شخصیت مادر در این زمینه به‌عنوان نمادی از مادری، سرزمین و وطن عمل می‌کند. او ارزش‌های اخلاقی را تجسم می‌بخشد و فعالانه با رویدادها درگیر می‌شود و به‌عنوان محور اصلی موضوع عمل می‌کند. با این حال، او در پشت صحنه باقی می‌ماند و در کانون توجه قرار نمی‌گیرد که نشان از همسویی بین گفتمان متن و گفتمان نمایش دارد، به‌طور مؤثر مفهوم اعتراض را منتقل می‌کند و اجازهٔ آزادی بیان را می‌دهد و به دغدغه‌های روزانه می‌پردازد.

---

۱. Al-Athari
۹. Majid Darandash
۱۰. Hattab Al-Arab
۱. Makdrolak
۲
۱. Virgins
۳
۱. McDrolly
۴

بدیهی است که رسانه در ماهیت ارتباطی و انسانی خود، زمینهٔ مشترکی با گفتمان ارائه دارد. ارائهٔ اطلاعات و نحوهٔ انتقال آن با هدف ایجاد فضایی مملو از سرزندگی و ریتم اهمیت زیادی در عملکرد کلی دارد. این امر از طریق بازی‌های فیزیکی، حرکتی و صوتی بازیگرانی که روح شهدا را به تصویر می‌کشند و شاهد واقعیت هستند به‌دست می‌آید. توانایی آن‌ها در به تصویر کشیدن شخصیت‌های متنوع و چندوجهی با برداشت‌های ذهنی و هیجانی مخاطب عجین می‌شود.

این گریز به جزئیات حوادث قهرمانان یا لحظهٔ شهادت هدفی آگاهانه را دنبال می‌کند. این اثر با کنش‌های صوتی و حرکتی واقعی بازیگران شکل می‌گیرد و هدف آن جذب مخاطب در اجرای تئاتر است. علاوه بر این، زمینهٔ اجتماعی، سیاسی و حتی مذهبی را دربرمی‌گیرد که هردو جنبهٔ صریح و ضمنی را شامل می‌شود. این جنبه‌ها شامل نگرانی‌های آشکار و پنهانی است که تجربهٔ تماشاگر را دربرمی‌گیرد که در نهایت عضوی از جامعه است. ممکن است تماشاگر با سرنوشت حسی، فکری و زیبایی‌شناختی مشابهی مواجه شود. بازی بازیگران فراتر از عصیان علیه مضامین ترس، مرگ و واقعیت فاسد است و درام را با رسانه‌ها ترکیب می‌سازد.

بازی این بازیگر در نمایش در انتقال پیام رسانه‌ای مثال‌زدنی بود و به‌عنوان ارکستراتور این مراسم روی صحنه عمل می‌کرد. بازیگر در حکم فرستندهٔ پیام است و به‌عنوان طرف اصلی در فرایند ارتباط عمل می‌کند. بازیگر وظیفه دارد پیام را منتقل کند (موضوع)، مرجع را برگزیند (زمینه) و از کانال ارتباطی (تئاتر/ نمایش) به‌طور مؤثر استفاده کند.

شخصیت‌ها از جمله النداوی، الاطهری، نجم، حمد و دیگران، قهرمانان اصلی نمایش و واقعیت عراق در جریان نبردهای آزادی‌بخش هستند. آن‌ها برای هدایت حرکات، اشارات و عبارات خود بر ارجاعات بافت اجتماعی تکیه می‌کردند. این اشارات و حالات در راستای شرایط انسانی و اهمّیت حفظ و دفاع از سرزمین، کشاورزی و مردم بود. دیالوگ زیر نمونه‌ای از این موضوع است:

- النداوی: ای مردمان شجاع، این سرزمین فقط سرزمین ماست.

مواجهه با مردم از طریق نوعی گفتمان بسیج‌کننده و اعتراضی انجام شد که هدف عصیان علیه همهٔ مظاهر ترس و تسلیم و دفاع از وحدت در دفاع از میهن بود. این‌ها ارزش‌هایی هستند که هدف‌شان شکل‌دهی گفتمان ارائه است، گفتمانی که شامل تفسیر واقعیت و مظاهر آن به شیوهٔ ارتباطی و تلاشی برای پاسخگویی به پرسش‌های واقعیت کنونی از طریق رسانه‌های نمایشی است.

وی با معرفی شخصیت مصطفی الاطهری لحظهٔ شهادت وی را در دیالوگ با نجم روایت می‌کند:

- نجم: پس آن‌ها نتوانستند شما را شکست دهند؟
- الاطهری: نه، آن‌ها نتوانستند مرا شکست دهند.

قهرمانی و استقامت را می‌توانیم در رویارویی با دشمنان مشاهده کنیم؛ زیرا قهرمانان دارای مزایای منحصربه‌فردی هستند که آن‌ها را از افراد عادی متمایز می‌کند و به آن‌ها اجازه می‌دهد از انتظارات فراتر بروند. در قلمرو آثار نمایشی، شخصیت‌ها صرفاً سوژه نیستند؛ بلکه بازنمایی دیدگاه کارگردان هستند. کارگردان به طرز ماهرانه‌ای شخصیت‌ها و رویدادها را در هم می‌پیچد و دیدگاه‌های آن‌ها را از طریق اجرای نمایشی منتقل می‌کند. عنوان نمایش حامل معنایی دوگانه است و باعث برانگیختن فکر و آگاهی در مخاطب می‌شود. شهدا به‌عنوان شاهد عمل می‌کنند و بازیگر باید جوهر واقعی کنش دراماتیک را تجسم بخشد و دنیای واقعی و خیالی را متحد کند. از طریق این وحدت، گفتمان رسانه‌ای معطوف به مخاطب، ارائهٔ همزمان اطلاعات و سرگرمی را تضمین می‌کند.

در دیالوگ دیگر، دخالت مادر را در موضوع تعارض می‌بینیم.

- الادهری: با خدایی که بهشت دریچه‌ای برای اوست وداع کردم.

شخصیت مادر در این زمینه به‌عنوان نمادی از مادری، سرزمین و وطن عمل می‌کند. او ارزش‌های اخلاقی را تجسم می‌بخشد و فعالانه با رویدادها درگیر می‌شود و به‌عنوان محور اصلی موضوع عمل می‌کند. با این حال، او در پشت صحنه باقی می‌ماند و در کانون توجه قرار نمی‌گیرد که نشان از همسویی بین گفتمان متن و گفتمان نمایش دارد، به‌طور مؤثر مفهوم اعتراض را منتقل می‌کند و اجازهٔ آزادی بیان را می‌دهد و به دغدغه‌های روزانه می‌پردازد.

بدیهی است که رسانه در ماهیت ارتباطی و انسانی خود، زمینهٔ مشترکی با گفتمان ارائه دارد. ارائهٔ اطلاعات و نحوهٔ انتقال آن با هدف ایجاد فضایی مملو از سرزندگی و ریتم اهمیت زیادی در عملکرد کلی دارد. این امر از طریق بازی‌های فیزیکی، حرکتی و صوتی بازیگرانی که روح شهدا را به تصویر می‌کشند و شاهد واقعیت هستند به‌دست می‌آید. توانایی آن‌ها در به تصویر کشیدن شخصیت‌های متنوع و چندوجهی با برداشت‌های ذهنی و هیجانی مخاطب عجین می‌شود.

این گریز به جزئیات حوادث قهرمانان یا لحظهٔ شهادت هدفی آگاهانه را دنبال می‌کند. این اثر با کنش‌های صوتی و حرکتی واقعی بازیگران شکل می‌گیرد و هدف آن جذب مخاطب در اجرای تئاتر است. علاوه بر این، زمینهٔ اجتماعی، سیاسی و حتی مذهبی را دربرمی‌گیرد که هردو جنبهٔ صریح و ضمنی را شامل می‌شود. این جنبه‌ها شامل نگرانی‌های آشکار و پنهانی است که تجربهٔ تماشاگر را دربرمی‌گیرد که در نهایت عضوی از جامعه است. ممکن است تماشاگر با سرنوشت حسی، فکری و زیبایی‌شناختی مشابهی مواجه شود. بازی بازیگران فراتر از عصیان علیه مضامین ترس، مرگ و واقعیت فاسد است و درام را با رسانه‌ها ترکیب می‌سازد.

نتیجه

بازیگری در نمایش تئاتر نقش مهمی را ابتدا در مقام نمایش و سپس در مقام رسانه ایفا می‌کند. ابزار پیام رسانه‌ای در نمایش تئاتر محتوایی است که بازیگر چه از طریق گفتار و چه از طریق عمل ارائه می‌دهد. پیام رسانه‌ای انتقال‌یافته در نمایش تئاتر بسته به روش‌شناسی نمایش و همچنین شکل و محتوای موضوعاتی که به آن می‌پردازد متفاوت است. بسیاری از جزئیاتی که معمولاً در سایر اشکال ارتباطی ضروریست، می‌توان به‌صورت فشرده و موجز از طریق نمایش تئاتر ارائه کرد.

References

- Abdul Hafez Salama. (2001). Communication and technology. Amman: Dar Al-Baz for publication and distribution.
- Abdullah Al-Ghadami. (1998). Sin and infidelity. Arab Cultural Center.
- Allawi Salal, A... (2022). Actor's skills in pantomime theater performances. Al-Academy (105), 121-132.
- Badri Hassoun Farid, and Abdel Hamid Sami. (1980). Principles of theatrical directing. Baghdad: Dar Al-Kutub for printing and publishing.
- Bertolt Brecht. (1973). Epic theater theory. Baghdad: Dar Al-Hikma for printing, Al-Jumhuriya Press.
- Carlson Marvin. (2000). Performance art. Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
- Eugenio Barba. (1999). Actor energy. Cairo: Center for Languages and Translation.
- Jean Marie Ozias. (1972). structuralism. (Mikhail Ibrahim Makhoul, Translators) Damascus: Publications of the Ministry of Culture and Guidance.
- Jillian Wilson. (2000). Psychology of the performing arts. Kuwait: World of Knowledge.
- Julian Hilton. (1994). Theatrical performance theory. Cairo: The Egyptian General Book Organization, see: Nihad Saliha, (Cairo: The Egyptian General Book Organization, 1994), p. 242.
- Marwan Khoury. (1984). An introduction to philosophy (phenomenology). Beirut: Dar Al Tanweer for printing and publishing.
- Oda, R. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. Al-Academy (99), 155-168.

.