# بازتاب ایدئولوژی در نمایشنامه

مهدیه حسینی

عصر جدید را عصر ایدئولوژیها دانسته‌اند. عرصه هنرهای دراماتیک از آنجا که رابطه مستمر و مستقیم با عصر و زمانه خود می‌یابد، همواره این پرسش را پیش رو داشته است که ایدئولوژی چگونه در نمایشنامه بازتاب می‌یابد؟ این مقاله خواهد کوشید تا بازتاب ایدئولوژی را در اثر هنری و به‌خصوص نمایشنامه مورد بررسی قرار دهد.

«تراز زیبایی‌شناختی از دو طریق واسطه سرشت ایدئولوژیک است: طریق نخست شرایط مادی و اجتماعی تولید آثار هنری و طریق دوم، وجود رمزهای زیبایی‌شناسی و قراردادهایی است که ساخته شدن این آثار را دربرمی‌گیرند.» ۱

به اعتقاد پیر ماشری؛ مطالعه هنر، باید مطالعه‌ای دوگانه باشد: هنر به مثابه شکل ایدئولوژیک و فرایند زیباشناختی. همچنان که ایگلتون می‌گوید: «پس لازم است دو صورتبندی اساسی متقابل به صورت پیوسته به هم بررسی شوند: سرشت ایدئولوژی‌ای که در متن به کار گرفته شده است و شیوه‌های زیبایی‌شناختی این کاربرد.» ۲ چنانکه پیداست یکی از اساسی‌ترین مفاهیم برای شناسایی هنر ایدئولوژیک، توجه به قراردادهای زیباشناختی است. یعنی آنچه که هنر را ایجاد می‌کند.

اغلب ایدئولوژی، به عنوان محتوای اثر هنری مطرح شده است. اما بحث اساسی اینجاست که چگونه ایدئولوژی می‌تواند در صورت هنری تجلی پیدا کند؟ به دنبال جستجوی پاسخی برای این پرسش به نکته‌ای قابل توجه برمی‌خوریم. اینکه؛ «برای بررسی فرآورده‌های فرهنگی، لازم است منطق ساخته شدن آنها و رمزهای زیبایی‌شناختی خاصی را که در شکل‌گیری آنها دخیل‌اند، درک کنیم. ایدئولوژی به شکل ناب خود در کار هنری بیان نمی‌شود، و کار هنری حامل منفعل ایدئولوژی نیست بلکه خود اثر هنری نیز ایدئولوژی را، هماهنگ با قواعد و قراردادهای تولید هنری معاصر، در قالب زیباشناختی بازسازی می‌کند.» ۳

بنابراین اندیشه‌ها و ارزشهای هنرمند که خود نیز به صورت اجتماعی شکل گرفته‌اند، از طریق قراردادهای ادبی و فرهنگی و هنری، ازجمله سبک، زبان، شیوه و واژگان زیباشناختی منتقل می‌شوند و درست به همان اندازه که هنرمند با مواد فنی تولید هنری کار می‌کند با مواد فراهم از قراردادهای زیباشناختی نیز سر و کار دارد. قراردادهای زیباشناختی عبارتند از: ۱ـ شکل ۲ـ ساختار ۳ـ رمزگان و نشانه‌ها.

در این میان خواهم کوشید تا قراردادهای زیباشناختی را که واسطه‌های سرشت ایدئولوژیک اثر هنری هستند توضیح دهم. «جانت ولف» تأکید می‌کند که؛ «ایدئولوژی به‌سادگی در هنر بازنمی‌تابد و دلیل آن تنها این نیست که مجموعه‌ای از فرایندهای اجتماعی پیچیده واسطه آن هستند بلکه دلیلش این نیز هست که شیوه‌های نمایش آن که وسیله تولید آن هستند شکل ایدئولوژی را دگرگون می‌کنند: (چنانکه کلارک معتقد است) شاید ماده کار هنری ایدئولوژی باشد (به عبارت دیگر، آن اندیشه‌ها، تصویرها، و ارزشهایی که پسند همگانند بر آن چیره باشند)، ولی اثر هنری این ماده را به کار می‌گیرد.» ۴

اگرچه می‌توان درباره سرشت ایدئولوژیک هنر سخن گفت اما نمی‌توان هنر را به ایدئولوژی کاهش داد زیرا رمزهای زیباشناختی در یک اثر ـ که واسطه وجود یک ایدئولوژی در یک اثر می‌شوند ـ حضور فعال دارند. رمزهای زیباشناختی همیشه واسطه بازتاب ایدئولوژی در یک اثر هنری هستند برای همین ایدئولوژی هرگز نمی‌تواند به صورت مستقیم و بی‌واسطه در یک داستان یا نمایشنامه بازتابیده شود.

هنگامی که رمزها و قراردادهای زیباشناختی واسطه میان هنر و ایدئولوژی می‌شوند؛ ایدئولوژی را به شیوه‌ای خاص مسخ می‌کنند. بنابراین جستجوی ایدئولوژی محض در یک نمایشنامه تلاش بیهوده‌ای است. زیرا ایدئولوژی در یک اثر نمایشی به صورت مسخ‌شده و تنیده در تمامی عناصر ساختاری یک نمایشنامه قابل جستجوست. به همین اعتبار، هنر را نمی‌توان به ایدئولوژی تقلیل داد. تأکید من بر وساطت زیباشناختی به این دلیل است که زیباشناسی و هنر جدای از ایدئولوژی وجود دارند و حیات این یک به آن دیگری وابسته نیست. هنگامی که یک ایدئولوژی در یک اثر کشف می‌شود هیچگاه صریح بیان نشده است و همواره وساطت زیباشناختی وجود داشته است، حتی در ایدئولوژیک‌ترین نوع ادبیات و هنر نیز این وساطت در کار بوده است. رئالیسم سوسیالیستی نیز از شکل، ساختار، شخصیت، زبان و به عبارت کلی‌تر از قراردادهای زیباشناختی و فنی هنر برای بیان آرمانها و ایدئولوژی حاکم بهره برده است. اما هیچگاه نتوانسته است هنر را به ایدئولوژی کاهش دهد. دلیل روشن این مدعا این است که «سبک‌ها و قراردادهای

ادبی ساختمان هنری هم در برابر هنرمند قرار می‌گیرند و هم در برابر ایدئولوژی، و شیوه‌های ممکن بیان اندیشه را در هنر تعیین می‌کنند. پس ایدئولوژی هرگز در یک نقاشی یا داستان به صورت مستقیم بازتابیده نیست، بلکه همواره رمز زیبایی‌شناختی واسطه آن است.» ۵

هدف من نیز نشان دادن فرایندی است که به واسطه رمزهای زیباشناختی و عناصر وجود در ساختمان اثر هنری، ایدئولوژی نشان داده می‌شود.

## شکل

هنگام مطالعه تحلیلی یک اثر نمایشی (و یک اثر هنری)، توجه به دو وجه، درونمایه و ریختار اثر ضروری است؛ چرا که اغلب نظریه‌های نقد و تحلیل اثر هنری این رویه را مدنظر داشته‌اند. یکی از اساسی‌ترین مباحث نیز تناقض میان فرم و محتوا (ریختار و درونمایه) و چگونگی تقدم یکی بر دیگری بوده است و یا اینکه اساساً، آیا این دو به‌راستی قابل تفکیک و جداسازی هستند تا بتوان تقدم یکی بر دیگری را مورد پرسش قرار داد یا خیر؟ البته بحث ما در حیطه پاسخ به این پرسشها و بررسی این تناقضها نیست. اما آنچه که مورد توجه ماست. کارکردی است که این دو وجه از اثر نمایشی، در بررسی بازتاب ایدئولوژی در اثر هنری خواهد داشت.

همانطور که پیش از این آمد، قراردادهای زیباشناختی واسطه‌ای هستند میان ایدئولوژی ناب و ایدئولوژی که از یک اثر هنری دریافت می‌شود و چنانکه ذکر شد ایدئولوژی ناب در اثر هنری مسخ می‌شود و آنچه از آن بازتاب می‌شود، تأثیری است که از دریافت رمزهای زیباشناختی بر مخاطب حاصل می‌شود. چنان که جانت ولف نیز معتقد است: «رمزهای زیباشناختی در میان ایدئولوژی و آثار هنری خاص کار رساندن تأثیرات را انجام می‌دهند یعنی خود را به صورت مجموعه قواعد و قراردادهایی که به فرآورده‌های فرهنگی شکل می‌دهند و هنرمندان و تولیدکنندگان هنری باید از آنها استفاده کنند، دخالت می‌دهند.» ۶

چنانکه پیشتر نیز اشاره کردیم پیر ماشری گفته بود: «هنر به ما امکان می‌دهد تا ایدئولوژی را ببینیم و ادبیات این کار را از راه «شکل ادبی» به انجام می‌رساند.» ۷ ما می‌توانیم این توصیف را با قید این نکته در نظر آوریم که علاوه بر ادبیات، نمایشنامه نیز از راه «شکل نمایشنامه» امکان دیدن ایدئولوژی را برای ما فراهم می‌کند.

در بحث رابطه «ایدئولوژی و هنر» و در تقسیم‌بندی گرایشهای متفاوت فکری، دو گروه متعصب از نظریه‌پردازان را می‌توان نام برد که یکی به بازتاب ایدئولوژیی حاکم در آثار هنری معتقداند و مبتنی بر زیباشناسی مارکسی، به قوه سیاسی هنر و تأثیرگذاری محتوای سیاسی بر فرم هنری تأکید می‌کنند و گروه دوم، مخالفان این اعتقاداند که با حمله به بنیانهای زیباشناسی مارکس، خودمختاری و حیثیت مستقلی برای هنر قائل‌اند.

یکی از مباحث مهم در منازعه اساسی این دو گروه مسئله شکل و محتوا یا ریختار و درونمایه بود. گروه اول محتوا را مقدم بر شکل می‌دانستند و انقلاب ادبی را متوجه به تجلی محتوای انقلابی می‌دانند. چنانکه لوکاچ، مؤثرترین و پرکارترین نظریه‌پرداز این گروه بر این نکته تأکید می‌کند و در کتاب «معنای رئالیسم معاصر» می‌گوید: «چگونه قصد نویسنده فرم اثر را تعیین می‌کند؟ (در اینجا ما با قصدی که در اثر هنری تحقق یافته کار داریم و لزومی ندارد که این قصد با قصد آگاهانه نویسنده مطابقت داشته باشد) تمایزاتی که مطمح نظر ماست، اختلاف میان اسلوب و تکنیک به معنای فرمالیستی آن نیست، بل جهان‌بینی یا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ایدئولوژی است که در پشت یک اثر ادبی نهفته است و کوشش نویسنده برای بیان این جهان‌بینی است که «قصد» او را تشکیل می‌دهد و اصل، شکل‌دهنده‌ای‌ست که زیربنایی اسلوب یک اثر ادبی است. اگر به این طریق به یک اثر ادبی بنگریم، اسلوب دیگر یک مقوله فرمالیستی نخواهد بود بلکه از محتوای اثر سرچشمه می‌گیرد: یعنی اسلوب فرم، ویژه یک محتوای ویژه است. محتوی، فرم را تعیین می‌کند.» ۸

این نظریه، اساس بحثی است که لوکاچ در آن به مبارزه با هنر مدرن برمی‌خیزد و به‌واسطه آن، توجه ویژه به فرم در اثر هنری را که بیانیه هنرمندان مدرنیست است، رد می‌کند و اساساً این‌گونه نگرش را «نافی هنر» می‌داند. این نگرش مبتنی بر این آرای زیباشناسی مارکسی است:

۱ـ میان هنر و اساس مادی، میان هنر و تمامی مناسبات تولید، رابطه‌ای مشخص وجود دارد. همراه با دگرگونی در مناسبات تولید، هنر هم همچون بخشی از روبنا تغییر شکل می‌یابد. گرچه تطهیر سایر ایدئولوژیها ممکن است از دگرگونی اجتماعی عقب بیفتد یا پیشاپیش آن را

اعلام کند.

۲ـ میان هنر و طبقه اجتماعی رابطه معینی وجود دارد. تنها هنر اصیل و حقیقی و مترقی، هنر طبقه بالارو است؛ و هنر آگاهی این طبقه را بیان می‌کند.

۳ـ درنتیجه عامل سیاسی و عنصر زیباشناختی، محتوای انقلابی و کیفیت هنری با هم تلاقی می‌کنند.

۴ـ نویسنده موظف است منافع و نیازهای طبقه بالارو را اعلام و بیان کند (در جامعه سرمایه‌داری پرولتاریا طبقه بالارونده است.)

۵ـ یک طبقه رو به زوال یا نمایندگانش قادر به تولید چیزی جز هنر «منحط» نیستند.

۶ـ غرض از واقع‌گرایی (رئالیسم)، به هر معنا، آن شکل هنری است که به بهترین وجه ناظر بر روابط اجتماعی است و از این رو شکل هنری «صحیح» است.» ۹

در این نظریه توجه به محتوای انقلابی و زیربنای مادی برای ایجاد تنها شکل هنر اصیل رئالیست سوسیالیستی، تقدم اساسی دارد. اما در برابر این نظر، متفکران حلقه فرانکفورت قرار می‌گیرند. این متفکران رابطه‌ای جدید را میان فرم و محتوی، جستجو می‌کردند و اساس حمله‌شان را بر این مفاهیم متمرکز کردند که محتوی مقدم بر فرم نیست و دیگر اینکه، ویژگی هنر انقلابی بستگی به محتوای انقلابی آن ندارد.

متفکرین مکتب فرانکفورت ازجمله «مارکوزه» و «آدورنو» معتقدند که لوکاچ پیشاپیش ارج و منزلتی برای محتوا قائل شده است و گویی واهمه‌ای از شکل دارد. خصوصاً آدورنو در کتاب «تئوری زیباشناسی» به «ساده‌دلی و ترس لوکاچ از شکل» اشاره می‌کند و می‌گوید: «بخت و اقبال هنر به شکل وابسته است: هر دو با هم به سر می‌برند و با هم می‌میرند... (اما) باید شکل را به خاطر بحران موجود در هنر قدری نکوهید. لوکاچ پیوسته همین را می‌گوید و شکوه می‌کند که شکل در هنر مدرن بیش از حد تأکید شده است.... تنها آن اندیشمندی که مرکزیت شکل را به عنوان واسطه و میانجی محتوا در هنر انکار می‌کند از تأکید بیش از حد بر شکل، در هنر مدرن، پروا دارد... سادگی لوکاچ نسبت به فرمالیسم در هنر از مفهوم ساده‌دلانه‌ای که از شکل دارد سر می‌زند، که درواقع شکل را (از آثار هنری) از اشعار و نوشته‌ها و تابلوهای نقاشی بیرون می‌کشد و آن را همچون سازماندهی ناب کنار می‌نهد. در این چشم‌انداز، شکل به صورت چیزی که خودسرانه و به‌طور ذهنی (بر محتوا) تحمیل شده به نظر می‌آید، حال آنکه در حقیقت شکل، چیزی گوهرین است که از ماده شکل گرفته، بی آن که بر آن خشونتی وارد کند، به‌طور طبیعی برخاسته است.» ۱۰

در این توصیف نقادانه، روشن می‌شود که اعتقاد لوکاچ به شکلی ناشی از شیوه جزمی اندیشه مارکس است. به اعتقاد مارکوزه چنین تعریفی از شکل زیباشناختی می‌توان ارائه داد:

«شکل زیباشناختی نتیجه تغییر شکل محتوایی معین (واقعیتی امروزی یا تاریخی، شخصی یا اجتماعی) به کلیتی خودکفاست: یعنی به شعری، نمایشنامه‌ای، رمانی و غیره... بدین ترتیب اثر هنری از فرایند مداوم واقعیت «خارج شده»، اهمیت و حقیقت خاص خودش را درمی‌یابد. تغییر شکل زیباشناختی از راه بازسازی زبان و فهم و دریافت صورت می‌گیرد، تا بدین طریق ماهیت واقعیت را در نمود آن آشکار کند. یعنی در قوای سرکوب‌شده انسان و طبیعت. از این رو، اثر هنری ضمن متهم کردن واقعیت آن را باز می‌نمایاند.... یک کار هنری، اصیل و حقیقی است، نه به خاطر محتوایش (که نمایش صحیح شرایط اجتماعی است) و نه به دلیل شکل «نابش»، بلکه به سبب محتوایی که به شکل مبدل شده است.» ۱۱

بنابراین ارجحیت محتوا بر شکل بدین گونه رد می‌شود که آنچه اصالت را در اثر هنری ایجاد می‌کند لزوماً توجه به محتوایی است که به شکل درآمده است. مارکوزه همچنان بر این نکته تأکید می‌کند:

«شکل زیباشناختی حتی به‌طور دیالکتیکی هم ضد محتوا نیست. در اثر هنری شکل به محتوا و به عکس محتوا به شکل مبدل می‌شود... یک نمایشنامه یا رمان، وقتی به اثر ادبی مبدل می‌شود که به حکم شکل زیباشناختی «ماده خام» را دربرگیرد و آن را تصعید کند. «ماده خام» ممکن است «سرآغاز تغییر شکل زیباشناختی باشد» ممکن است «انگیزه» این تغییر شکل را دربرداشته باشد، ممکن است به وسیله موضع طبقاتی متعین شده باشد. به هر حال، در اثر ادبی این «ماده خام»، محروم از بی‌واسطه بودنش، از لحاظ کیفی به چیزی متفاوت مبدل می‌گردد و به بخشی از واقعیتی دیگر درمی‌آید.» ۱۲

بنابراین در اثر هنری یا یک نمایشنامه، واقعیتِ موجود به واسطه شکل زیباشناختی به واقعیتِ دیگرگونه‌ای تبدیل می‌شود. واقعیتی که شاید اصیل‌تر از واقعیت زمینه باشد. هنر به واسطه شکل زیباشناختی، حقایقی را بیان می‌کند که به هیچ زبان دیگری قابل بیان نیست.

«مارکوزه» در برابر این اعتقاد که هنر انقلابی بستگی به بازتاب محتوای انقلابی دارد، هنر انقلابی را چنین توصیف می‌کند:

«هنر را می‌توان به چند معنا انقلابی نامید. به معنایی محدود، هنر وقتی انقلابی است که مبین تغییری بنیادی در سبک و صناعت باشد. چنین تغییری ممکن است دستاورد یک نهضت واقعی پیشرو باشد که تغییرات مهم و اساسی جامعه را به‌طور کلی پیشاپیش اعلام یا منعکس می‌کند، اما تعریفی صرفاً «فنی» از هنر انقلابی، نه راجع به کیفیت اثر چیزی به ما می‌گوید، نه درباره حقیقت و اصالتش. علاوه بر آن، هنگامی می‌توان یک اثر هنری را انقلابی خواند که به یاری تغییر شکل زیباشناختی، ناآزادی و نیروهای سرکش موجود در سرنوشت خاص افراد را نشان داده، واقعیت اجتماعی

گنگ و متحجر را شکافته، افق تغییر (آزادی) را بازگشوده باشد.

به این معنا هر کار هنری اصیل انقلابی خواهد بود. یعنی برهم‌زننده ادراک و فهم (ما از جهان)، ادعانامه‌ای علیه واقعیت تثبیت‌شده و پیدایش تصویر آزادی خواهد بود. این مطلب، هم در مورد تئاتر کلاسیک صدق می‌کند هم در مورد نمایشنامه‌های برشت. ...ادبیات چون برای طبقه کارگر یا برای انقلاب نوشته شده، انقلابی نیست، بلکه ادبیات را به معنایی درست، تنها در ارتباط با خودش می‌توان انقلابی نامید، یعنی در مقام محتوایی که به شکل درآمده است.» ۱۳

## ساختار

شاید هنوز هم ارسطو را بتوان بزرگترین نظریه‌پرداز هنر تئاتر دانست. زیرا او اولین کسی بود که به دنبال شناسایی ساختمان درام برآمد و نظر او هنوز مرجع بسیاری از نظریه‌های جدید است. او در شناسایی عناصر تراژدی که بعدها عناصر درام خوانده شدند، عناصر شش‌گانه‌ای را از دل تراژدی استخراج کرد:

طرح، افسانه مضمون، سیرت یا شخصیت، اندیشه، بیان، دیالوگ، صدا و آواز، چشم‌انداز یا منظر نمایش.

از نظر ارسطو، سه جزء از این عناصر ششگانه به ابزار و شیوه تقلید تعلق دارد و سه عنصر دیگر به موضوعهایی که به وسیله این شیوه‌ها عرضه می‌شود. دیالوگ یا بیان، صدا یا آواز و چشم‌انداز یا منظر نمایش، ابزار یا شیوه تقلیدند و طرح یا افسانه مضمون، سیرت یا شخصیت و اندیشه، موضوعات تقلیدند. یعنی آنچه که تماشاگر به هنگام تماشای یک درام به‌طور عینی با آن برخورد می‌کند، ابزارهای تقلید هستند. تماشاگر با دیدن منظر نمایش خود را در فضای دیداری یا زمان و مکان نمایش درمی‌یابد. به واسطه صدا و دیالوگ، اندیشه‌ها و شخصیت را درک می‌کند و به واسطه تمامی این اجزا از طرح یا داستان نمایش مطلع می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که شکل نهایی یک اثر نمایشی، طرح یا افسانه مضمون است و دیگر عناصر، محتوایی بر این شکل هستند. اما ابزار تقلید یا عناصر دیداری و شنیداری نمایش، باید چه چیزی را نشان دهند؟ اندیشه‌ها را. اندیشه‌هایی که شخصیت و طرح داستان را می‌سازند. بنابراین اندیشه یکی از عناصر اساسی ساختار یک درام است. حلقه‌ای که طرح و شخصیت را به عناصر دیداری نمایش متصل می‌کند. «مارتین اسلین» در کتاب «دنیای درام»، "Dianoia" را «اندیشه یا درونمایه عقلانی یا دینی درام» ۱۴ تعبیر می‌کند. اما می‌توان علاوه بر اندیشه یا درونمایه عقلانی و دینی، اندیشه و درونمایه ایدئولوژیک را نیز افزود. بنابراین آنچه که به یک طرح و یک شخصیت صورتی ایدئولوژیک می‌بخشد، اندیشه‌ای ایدئولوژیک است.

باز تأکید بر این نکته را ضروری می‌دانم که این عمل، یعنی بازتاب ایدئولوژی در یک درام، بدون شک طی فرایند «به شکل زیباشناختی درآوردن یک محتوا» خواهد بود. اما چگونه می‌توان یک ایدئولوژی را در ساختار یک نمایشنامه جستجو کرد؟

همانطور که ذکر شد، منظر نمایش، صدا و آواز (که بیشتر در اجرای نمایش به کار می‌رود اما در یک نمایشنامه نیز به شکل بالقوه وجود دارد) و دیالوگ، واسطه‌های دیداری و شنیداری میان مخاطب و طرح و شخصیت و اندیشه نمایشنامه هستند. این واسطه‌ها با رمزها و نشانه‌ها معانی را منتقل می‌کنند. در فرایند خلق یک نمایشنامه، هنگام نوشته شدن و درک و دریافت آن، هنگام تماشاکردن، دو فرآیند پیچیده اتفاق می‌افتد: نخست رمزگذاری و سپس رمزگشایی این فرایند را در بخش بعد با عنوان رمزگان و نشانه‌ها توضیح خواهیم داد.

نکته بااهمیت دیگر توجه به شخصیت در ساختار نمایشنامه است. قبل از این توضیح دادم که چگونه یک هنرمند در فرایند خلق یک اثر، از «گزینش» و «دگرگونی» بهره می‌برد. در مرحله گزینش، چگونگی خصوصیت هر کدام از عناصر و نحوه ترکیب آنها، نشان خواهد داد که نویسنده چه غایت و هدفی را مدنظر داشته است.

عنصر شخصیت، بنابر اینکه چرا و چگونه برگزیده شده است، حامل چه خصوصیات فردی، اجتماعی و اعتقادی است، به کدام طبقه و قشر اجتماعی متعلق است و فکر و ایدئولوژی او در تصمیمهای اساسی‌اش چه نقشی دارد؛ می‌تواند ایدئولوژی را در اثر نمایشی نشان دهد.

## رمزگان و نشانه‌ها

در جریان خلق، ارائه و درک یک اثر هنری به واسطه مؤلف اثر و مخاطب می‌توان الگویی ارتباطی را در نظر گرفت که برای بحث وجود رمزگان و نشانه‌ها در ارائه یک اندیشه در شکل اثر هنری مفید باشد. این الگوی ارتباطی که براساس مطالعات زبانشناختی و ساختارگرایی «رومن یاکوبسون» طراحی شده، راهگشای «بازنمایی چگونگی ارتباط میان مؤلف و مخاطب» است. بنابراین الگو، چند عامل اساسی در جریان خلق و درک یک اثر هنری اهمیت دارد. نخست مؤلف یا مصنف به عنوان فرستنده، دوم مخاطب به عنوان گیرنده، سوم پیام یا آنچه که فرستنده با قصد و هدفی مشخص برای گیرنده می‌فرستد و چهارم، حاملها و شکلهای انتقال پیام، یعنی رمزگذاری و رمزگشایی.

این الگو مبتنی بر ارتباط هر روزه آدمیان شکل گرفته است ـ چه ارتباط کلامی و چه ارتباط غیرکلامی ـ و برای بیان چگونگی انتقال پیام در اثر هنری نیز به کار رفته است؛ اما با قید این تذکر که فرآیند ارتباط در یک اثر هنری پیچیده‌تر از یک ارتباط ساده روزمره است. نمودار این الگوی ارتباطی به شکل زیر است:

فرستنده رمزگذاری پیام رمزگشایی گیرنده

در این الگو فرستنده یا مصنف اثر، پیام خود را به واسطه رمزگذاری به شکلی از بیان تبدیل می‌کند و به سوی مخاطب خود می‌فرستد و گیرنده یا مخاطب برای درک پیام، ناگزیر باید رمزهای موجود در یک اثر را رمزگشایی کند تا به درک پیام موجود در یک اثر نائل شود. در این فرآیند، لذت خلق و درک اثر هنری در رمزگذاری و رمزگشایی آن نهفته است.

اما بحث اساسی ما هنوز این نکته است که چگونه ایدئولوژی در رمزگان موجود در یک نمایشنامه تجلی می‌یابد و صورت جدیدی به خود می‌گیرد؟ برای ورود به این بحث ناگزیر باید به مطالعات نشانه‌شناسی در تئاتر مراجعه کرد. نشانه‌شناسی تئاتر به ما نشان خواهد داد که «عناصر یک نمایشنامه دراماتیک ـ از جمله زبان گفتگوها، دکور، حرکتهای بازیگران، لباس، چهره‌آرایی، زیر و بم صدای بازیگران و نیز بسیاری از نشانه‌های دیگر ـ هر یک به روش خود به پیدایش معنای آن نمایش یاری می‌رساند. هر نمایش دراماتیک را در کمترین حد، در بنیاد باید روندی دانست که اطلاعاتی را

درباره رویدادهای تقلیدی و بازسازی‌شده آن به تماشاگران انتقال می‌دهد.

هر عنصر نمایش را می‌توان نشانه‌ای دانست که بخشی از معنای کلی یک صحنه، یک رخداد، یا یک لحظه رویداد را در خود دارد... نشانه‌شناسی، شاخه‌ای از دانش بشری است که موضوعش نشانه‌ها و چگونگی کاربرد آنها برای ارتباط میان انسانها و برای انتقال معناست... موضوع این دیدگاه نشانه‌شناسی آن است که درام با چه ابزاری و با چه نشانه‌هایی اطلاعات بنیادینی را ارائه می‌دهد که داستان دراماتیک به‌تدریج از طریق آن پی‌ریزی می‌شود و شخصیتها و زمان و مکان رویداد و حوادثی که «پیرنگ» آن را شکل می‌دهند، ترسیم می‌شود. از این رو، این دیدگاه می‌تواند روندی را روشن و آشکار سازد که تماشاگران از طریق آن، پیرنگ بنیادین رویداد دراماتیک را درمی‌یابند، یعنی زمینه‌ای که از آن، سطوح پیچیده نمایش سرانجام بر تماشاگران گشوده خواهد شد. ۱۵

بدین ترتیب یک درام با عرضه نشانه‌ها به مثابه ابزار و مصالح، اطلاعات بنیادین و معنا را به تماشاگر منتقل می‌کند. اما کارکرد این نشانه‌ها در بیان ایدئولوژی‌ها چگونه است؟

تفکری که هنر را ماهیتاً ایدئولوژیک می‌داند. آن را بازتاب ایدئولوژی چیره می‌داند و تنها صورت رسمی بیان هنری را صورت واقعگرا معرفی می‌کند. زیرا هنر (هرگونه هنری که باشد) تنها با اتکا به واقعیت و بیان واقعی چیزها اصالت می‌یابد و اهمیت آن در وفاداری به واقعیت راستینی است که ارج و منزلت طبقه بالارو را نشان می‌دهد. این گرایش به واقعیت، از گرایش به طبیعی‌سازی نشانه‌ها خبر می‌دهد. زیرا ایدئولوژی می‌کوشد که در عین جزمیت خود، وقایع را طبیعی جلوه دهد.

تفکر مارکسیسم ـ لنینیسم که گونه سنتی و مبتذل سوسیالیسم را تبلیغ می‌کند، هنر را به عنوان ابزاری در جهت اقتدارگرایی خود و سوق دادن آگاهی به ایدئولوژی غالب و چیره به کار می‌برد. این اقتدارگرایی در زمینه هنر ایدئولوژیک به شکل اقتدارگرایی نشانه‌ها ظهور می‌کند. اقتدارگرایی نشانه‌ها به معنای تحمیل نشانه‌ها بر مخاطب است و این تحمیل از راه طبیعی‌سازی نشانه‌ها صورت می‌گیرد. نشانه‌ای که مبنای خود را از ایدئولوژی دریافت کرده است، سعی می‌کند خود را طبیعی جلوه دهد. چنان که در نمایشنامه‌ای ایدئولوژیک، وابسته به تفکر سوسیالیستی و متعلق به رئالیسم سوسیالیستی، در گزینش نشانه‌ها همواره جهت ایدئولوژیکی برای انتخاب وجود دارد. طرح، شخصیت، گفتگو، لباس، موسیقی و همه نشانه‌های موجود در اثر، متعلق به یک طبقه و متأثر از ایدئولوژی طبقه بالارونده است، و ارائه این نشانه‌ها به شکلی صورت می‌گیرد که تماشاگر به ناگزیر بپذیرد که واقعی‌ترین، اصلی‌ترین و طبیعی‌ترین شکل زیستن، تنها به همین صورت امکان‌پذیر است.

دوباره به همان الگوی ارتباطی برمی‌گردم. در این الگو، فرستنده با قصد و هدفی خاص، پیام خود را در قالب رمزگان و نشانه‌ها به مخاطب ارائه می‌دهد. قصد و هدف نویسنده، نقطه‌ای است که ایدئولوژی می‌تواند در یک اثر رسوخ کند. زیرا، هدف ایدئولوژیک نویسنده، نوع خاصی از رمزگذاری را ایجاد می‌کند که در آنها، تمامی رمزها باعث ایجاد تصاویر و معانی ذهنی خاصی شوند که نشانگر ایدئولوژی دلخواه نویسنده باشد.

بنابراین، نشانه‌ها و رمزگان در این گونه آثار به صورتی خلق و در اثر ترکیب می‌شوند که اجازه چندبعدی بودن را از نشانه‌ها می‌گیرند و تنها یک معنا و یک مفهوم را در مخاطب ایجاد می‌کنند. به همین علت، این‌گونه آثار که در زمینه یک ایدئولوژی چیره به وجود می‌آیند، به‌خاطر بهره‌مندی از نشانه‌های ایدئولوژیک، اغلب مشابه و همگون هستند. چون تعهد به یک ایدئولوژی صورتی بسته و محدود را در این آثار ایجاد می‌کند.

بنابراین در این‌گونه نمایشها، حقیقت، القا می‌شود و به واسطه تحمیل نشانه‌های ایدئولوژیک، حقیقت توسط تماشاگر کشف نمی‌شود. در هنر ایدئولوژیک، غلبه محتوا بر شکل باعث غلبه معنا بر نشانه‌ها نیز می‌شود. به گونه‌ای که نشانه‌ها در هنر ایدئولوژیک، پیچیده نیستند و برای رمزگشایی آن مخاطب، مجبور به صرف انرژی نیست. و بدین طریق این‌گونه از هنر، در خود باز می‌ماند.

اما تفکر دیگر، که قائل به بازتاب ایدئولوژی در هنر نیست. به سازشکاری و وابستگی و تعهد هنر به یک ایدئولوژی معترض است. بلکه به خودمختاری هنر توجه می‌کند. اثر هنری می‌تواند نشانه‌های خود را برگزیند و این اجازه را بدهد که نشانه‌ها در یک اثر بنا به ترکیبشان معانی متعدد ایجاد کنند. اما بی‌هدف و بیهوده نیز عمل نمی‌کنند زیرا «شکل زیباشناختی، خودمختاری و حقیقت درونا به هم مربوط‌اند... حقیقت هنر در قدرت در هم شکستن انحصارگرایی واقعیت مستقر نهفته است (یعنی انحصارگرایی آنها که واقعیت را مستقر ساختند) تا تعریف کند چه چیزی واقعی است. به یاری این گسیختگی که حاصل شکل زیباشناختی است جهان ساختگی و افسانه‌ای هنر به صورت واقعیت حقیقی جلوه می‌کند... بدین طریق تغییر شکل زیباشناختی به ابزار تشخیص و شناخت واقعیت، به وسیله‌ای برای اعلام جرم علیه واقعیت مبدل می‌شود. ولی لازمه این اقدام اندکی خودمختاری است تا هنر را از قید نیروی ناپیدای داده‌ها برهاند و برای بیان حقیقت خودش آزاد بگذارد. ۱۶

۱. ولف، جانت: تولید اجتماعی هنر. ترجمه نیره توکلی. نشر مرکز. چاپ اول. تهران ۱۳۶۷
۲. همان. ص ۸۴
۳. همان. ص ۸۲
۴. همان. ص ۸۵
۵. همان. ص ۱۴۹
۶. همان. ص ۸۳
۷. ب. احمدی: حقیقت و زیبایی. ص ۱۶۹
۸. گلاورگ لوکاچ. معنای رئالیسم معاصر. ترجمه فریدرز سعادت. تهران. انتشارات نیل. چاپ اول ۱۳۶۹. ص ۲۰
۹. هربرت مارکوزه. بعد زیباشناختی. ترجمه داریوش مهرجویی. تهران. انتشارات اسپرک. چاپ اول ۱۳۶۸. صص ۱۱۵ - ۱۱۴
۱۰. داریوش مهرجویی: زیباشناسی و واقعیت. تهران. انتشارات اسپرک. چاپ اول ۱۳۶۸. صص ۹۵
۱۱. مارکوزه. بعد زیباشناختی. صص ۱۲۱
۱۲. همان. ص ۱۵۹ - ۱۵۸
۱۳. همان. صص ۱۱۰ - ۱۰۹ - ۱۰۸
۱۴. نگاه کنید به کتاب مارتین اسلین: دنیای برشت. ترجمه محمد شهبا. تهران. انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. چاپ اول.
۱۵. مارتین اسلین: دنیای برشت. ص ۱۰
۱۶. هـ. مارکوزه. بعد زیباشناختی. صص ۱۲۳ - ۱۲۲