مطالعات زبان و ترجمه شمارهٔ دوم (تابستان ۱۳۹۸) دوره پنجاه و دوم، صص ۱۸۴-۱۵۷ مقاله پژوهشی

DOI: lts.v52i1.79573/10.22067

نشانه‌شناسی تطبیقی مفهوم «قدرت» در *طعم گیلاسِ* عباس کیارستمی و *هملت ماشینِ* هاینر مولر براساس نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو

بهروز احمدزاده بیانی* (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران، پردیس بین‌الملل کیش، ایران)
فاضل اسدی امجد (گروه زبان‌های خارجی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)
بهنوش اخوان (گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران)

چکیده

طعم گیلاس نوشتهٔ عباس کیارستمی و *هملت ماشین* اثر هاینر مولر را می‌توان در انتقاد از اسارت ذهن و انزوای هنرمند در دنیای ماشینی در سایهٔ نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو بررسی و تبیین کرد. رویکرد مشترک این آثار در برابر میدان قدرت، مبتنی بر دیالکتیک سرمایهٔ فرهنگی با سرمایهٔ اجتماعی، دیالکتیک خیال با واقعیت و دیالکتیک متن با فرامتن است که در سه محور کنشِ اجتماعی، کنش زیبایی‌شناختی و کنش فرامتنی قابل تحلیل است. با توجه به جایگاه شاخص این آثار در سطح جهانی و در هنر مستقل، از مکتب تطبیقی آمریکا برای بررسی مضامین، گرایش‌ها، تخیلات و تکنیک‌های اجرایی مشترک در این دو اثر استفاده می‌شود. همچنین روش تحقیق توصیفی برای تحلیل محتوای مفهوم قدرت و بررسی هم‌کنشی نشانه‌های متنی در این پژوهش تطبیقی به‌کار می‌رود. یافته‌های پژوهش حاکی از اشتراک این آثار در فعال ساختن ذهن مخاطب یا تبدیل مخاطب به سوژهٔ کُنش‌مند است چنانکه این آثار در برابر هنر هالیوودی یا عامه‌پسند به‌جای تقلید از واقعیات رسانه‌ای به‌دنبال کشف واقعیت از طریق مخاطب و ایجاد گفتمان میان‌فرهنگی‌اند. نشانه‌شناسی این آثار از یک سو بیانگر قدرت هنر در واژگون‌سازی زبان رسانه و ساختارشکنی واقعیات کلیشه‌ای و از سوی دیگر نشانگر تأثیر دیالکتیک مَنش بر ساختارهای اقتصادی‌اجتماعی برای تعدیل میدان قدرت از طریق توسعه ارزش‌های هنر معناگراست. در نتیجه هر دو اثر به‌عنوان آثار پست‌مدرن با استفاده از سرمایه‌های فرهنگی و تکنیک‌های

* نویسنده مسئول behrouzahmadzadeh@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۰

پسادراماتیک، تقابل عینیت با ذهنیت در خشونت نمادین را مورد پرسش قرار می‌دهند و اثر را به متنی باز و سلطه‌ناپذیر تبدیل می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو، *طعم گیلاس*، *هملت ماشین*، عباس کیارستمی، هاینر مولر، فرامتن

۱. مقدمه

شاید مقایسهٔ دو اثر ادبی *هملت ماشین* اثر هاینر مولر و *طعم گیلاس* اثر عباس کیارستمی به نظر دور از ذهن باشد، اما آنچه به این مطالعهٔ تطبیقی انسجام می‌بخشد، دنبال کردن هویت نوپای هنرِ مستقل[1] در عرصهٔ کشاکش سرمایه‌های فرهنگی‌اقتصادی و اجتماعی است. در این راستا، باید توجه داشت که پست‌مدرنیسم با قالب‌شکنی از انواع ادبی، به شکل و محتوای هنر ماهیت تازه می‌بخشد تا مخاطب بتواند با اجرای پست‌دراماتیک و تلفیق نمایش و فیلم در صحنه حضور بیشتری داشته باشد. نوشتار، دیدار و گفتار به هم می‌پیوندند تا انسان پست‌مدرن فرصتی برای تنفس ذهن و بازنگری در روش تفکر و منشِ زندگی پیدا کند. اگر *هملت ماشین* سرگشتگیِ هملتِ امروزی در میان آرزوهای از دست‌رفتهٔ انسانی و خشونتِ وصف ناپذیرِ ساختارهای فرهنگی و اجتماعی را با اقتباس از هملتِ شکسپیر در جامعهٔ آلمان به صحنهٔ نمایش می‌کشاند، *طعم گیلاس* همان ترس و وحشتِ انسان از تفکر قالبی و زندگیِ ماشینی را در حومهٔ یک شهر صنعتی ترسیم می‌کند.

نمایش *هملت ماشین*[2] (۱۹۷۷) به قلم و کارگردانی هاینر مولر، به‌طور خلاصه دربارهٔ مردی است که تلاش دارد از اسارت ایدئولوژی‌های گوناگون همچون کمونیسم، سرمایه‌داری و فاشیسم رهایی یابد. این اثرِ اجرامحور دارای پنج صحنهٔ اقتباسی است که به‌صورت مینی‌مالیستی یا موجزگویی تنها عناصر ضروری اثر را در کوتاه‌ترین شکل نمایش می‌دهد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱، ص. ۴۲). *هملت ماشین* اتفاقات هملتِ شکسپیر را به روزنمایی و تغییر می‌دهد، چنان‌که شخصیت اصلی

1. independent art
2. Hamletmachine

نمایش دیگر بـه دنبـال انتقـام از قاتـل پـدر خـود نیسـت بلکـه شـاهان را خودکامـه و نقطـهٔ مقابـل آزادی می‌دانـد (ویتمـور، ۱۳۸٦، ص. ۱۹). تک‌گویی‌هـایِ بلنـد هملـت، مبتنـی بـر زبـان پیچیـده، آزاردهنـده، دارای صـراحت لحـن و هنجارشـکنانه اسـت، چنان‌کـه مفـاهیم و اتفاقات مختلف را به شـکل جریـانِ سـیالِ ذهـن و نـامرتبط بیـان می‌کنـد تـا مخاطـب را بـه تأمل بیشـتر وادارد. در صـحنهٔ سـوم، فیلسـوفانِ مُـرده بـا کتـاب بـر سـر هملـت می‌زننـد تـا سـرکوب تفکـر آزاد را نشـان دهنـد (مـولر،۲۰۰۰، ص. ۲۱۰). هملـت از بی‌تـوجهی نسـبت به اوفیلیا احساس پشـیمانی می‌کنـد و بـرای همـدردی لبـاس زنـان فاسـد را بـه تـن می‌کنـد (مـولر، ۲۰۰۰، ص. ۲۰۹). او از رفتـار منفعت‌طلبانـهٔ اطرافیـان همچـون دوسـتش هوراشـیو احسـاس دلسـردی و پـوچی می‌کنـد. در صـحنهٔ چهـارم از تلویزیـون و یخچـال خـون می‌آید و هملت بـه اعتـراض در برابـر سـلطهٔ چارچوب‌هـای فکـری بـا تبـر سـر از تـنِ سـه چهـرهٔ برجسـتهٔ قـرن بیسـتم شـامل مـارکس، لنـین و مـائو جـدا کـرده و در برابـر اسـارت انسـان در دنیـای ماشـینی و هجمـهٔ مصـرف کالاهـای سـرمایه‌داری صـحنهٔ نمـایش را تـرک می‌کند. اوفیلیا بـرخلاف هملـت صـحنه را تـرک نمی‌کنـد و در صـحنهٔ پـنجم بـه‌عنوان نمـاد یک زن معتـرض فریـاد خشـم سـر می‌دهـد. در همـین حـال، دو مـأمور بـا روپـوش سـفید، دهان و دست و پای او را می‌بندند.

طعـم گـیلاس[1] (۱۹۹۷) نوشـته و بـه کـارگردانی عبـاس کیارسـتمی خشـونت و اسـارت فرهنگـیِ انسـان در جامعـهٔ ایـدئولوژیک و دنیـای سـرمایه‌داری را بـه کمـک دوربـین بـه تصـویر می‌کشـد. درحالی‌کـه فـیلم بـا روایـت مـوجز و مینی‌مالیسـتی، تصـمیمِ مـردی میانسـال بـه نـام آقـای بـدیعی بـرای خودکشـی را روایـت می‌کنـد (نانسـی، ۲۰۰۱، ص. ۸۲)، فاصـله‌های طـولانی مـدتِ سـکوت، اسـتفاده از نابازیگرهـا، نبـود کنش‌هـای سـینمایی، اسـتفاده از لهجـهٔ محلـی، بـداهت زبـان و صـحنه‌هـای گم‌گشـتگیِ شخصـیت اصـلی در میـان شـهر و حومـه، قالـب فیلم‌هـای هـالیوودی را بـه چـالش می‌کشـاند و مخاطب را آزار می‌دهـد. تقابـلِ طبیعـتِ روسـتایی بـا ماشـین‌آلاتِ خـاک‌برداری یـادآور نیـاز بـدیعی بـه فـردی اسـت تـا در ازای دریافـت مبلغـی قابـل توجـه، بـر روی بـدنِ بی‌جـانش

1. Taste of Cherry

درونِ گوری که خود در زیر درخت گیلاس مهیا کرده، خاک بریزد. او قصد دارد قبل از تبدیل شدن به انسانِ ماشینی و رنجِ بیشتر از زندگی ایدئولوژیک، پس از مصرف چندین قرص خواب‌آور از صحنهٔ زندگی خارج شود. اثر در پنج صحنه، برخورد بدیعی با آدم‌های متفاوت را نشان می‌دهد: نخست کارگر سنگ‌بری، سپس پلاستیک‌جمع‌کن که با وجود نیاز مالی شدید با بی‌تفاوتی پیشنهاد بدیعی را رد می‌کند، سرباز جوان نیز از پیشنهاد او ترسیده و فرار می‌کند، سپس طلبهٔ افغان او را موعظه می‌کند، اما بدیعی قانع نمی‌شود؛ در نهایت کارمند موزهٔ حیات وحش با تعریف ماجرای خودکشی خود و اینکه چطور «مزهٔ یک توت شیرین مانع از آن شد»، نظر بدیعی را به خود جلب می‌کند. در پایان، زاویهٔ دوربین تغییر می‌کند و پشت صحنهٔ فیلم‌برداری را نشان می‌دهد، چنان‌که بدیعی پس از سپری‌کردن یک شب سختِ بارانی از گور بیرون آمده و در کنار کارگردان و گروه فیلم‌برداری سیگار می‌کشد.

نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو[1] بیانگر نقش ادبیاتِ مستقل در ایجاد خودآگاهی، میانِ جامعه و تعدیل ساختار قدرت است. بر این اساس نویسندگان و هنرمندان که اغلب از قشر متوسط جامعه بر می‌آیند در کشاکش اقشار بالادست و پایین‌دست جامعه با ارائهٔ دیدگاه‌های هنری غیرمغرضانه موجب گسترش دگراندیشی، پیوند عنیت و ذهنیت و چالش با ساختار کلیشه‌ای قدرت می‌شوند. با استفاده از نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو، ارتباط دیالکتیک میان میدان ادبی با میدان اقتصادی‌اجتماعی و میدان قدرت در این آثار بررسی قرار می‌شود.

چارچوب نظری این پژوهش به دنبال وجود نشانه‌های مشترک هنر مستقل در دو اثر پست‌مدرنِ منتخب از هاینر مولر و عباس کیارستمی براساس نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو است. فرض اصلی بر آن است که با وجود تفاوت در سبکِ اجرا، این دو نویسنده‌کارگردان مطرح در سطح جهانی، دارای وجوه مشترک در ایجاد آثاری هستند که در ارتباط تکوینی با جامعهٔ خود نوشته شده و غیرمغرضانه،

1. theory of literary anthropology

میدان‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را نقد می‌کنند. تخیلاتِ ادبی از وقایعِ اجتماعی گسستنی نیست و به دنبال چالش فرهنگی با هژمونی قدرت‌اند. در این راستا، نظریهٔ بوردیو مبتنی بر جدایی‌ناپذیریِ نویسنده از شخصیت‌های ادبی است و بر لزوم کاربرد روش عینی‌ذهنی به‌عنوان جایگزین روش صرفاً ذهنیِ متن‌گرا یا روش صرفاً عینیِ جامعه‌گرا در نشانه‌شناسی آثار ادبی منتخب تأکید دارد. در واقع، سرگشتگی و ناسازگاریِ شخصیت‌ها و نویسندگان در هر دو اثر نشان‌دهندهٔ رویکرد انتقادی و مبتنی بر ارتباط متقابل نشانه‌های متنی و نشانه‌های فرامتنی برای حفظ استقلال دیدگاه هنری از سلطهٔ قدرت است (بوردیو، ۱۹۹۰، ص. ۱۵۶).

در این راستا، هدف پژوهش پیش رو، یافتن ارتباط ظریف نشانه‌های ادبی با قدرت، در شعاع مشترک میدان هنریِ *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* براساس نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو است. در حقیقت، تحلیل مفاهیم ادبی و رویکرد هنری در این آثار، مبتنی بر شناخت روند استقلال میدان هنر از سیاست‌های کلان فرهنگی‌اجتماعی و اقتصادی در جامعه‌شناسیِ ادبیات پست‌مدرن است. در نتیجه محقق می‌بایست همزمان مفاهیم مرتبط با قدرت را در ارتباط تخیلات شاعرانه با واقعیت‌های اجتماعی در میان این متون و جامعهٔ آن‌ها به‌لحاظ نشانه‌شناسی بررسی کند چنان‌که تصاویر حاکی از اختلاف عمیق هنرِ مفهومی با رسانه‌های هالیوودی، کاربرد زبان ادبی برای انتقاد از هرگونه سلطهٔ فرهنگی، تقابل با ادبیات متعهد یا ایدئولوژیک، عدم وابستگی هنر ناب به سرمایه‌های اقتصادی و جدایی از هرگونه منفعت سیاسی است.

برآیند موقعیت ارتباطی این آثار با نیروهای اجتماعی را می‌توان براساس نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی بوردیو به شکل ماتریکسی از روابط پیچیده و متغیرهای مادی و ذهنی مشاهده کرد که به دیالکتیک اثر با میدانِ قدرت شکل می‌دهند. در این راستا، منش شخصیت‌ها، جایگاه اجتماعی نویسندگان مستقل، آزادی مخاطبین در تفسیر این‌گونه آثار و دوری از هر نوع جناح بندی سیاسی را می‌توان از متغیرهای اصلی در چارچوب نظری مطالعه حاضر به‌شمار آورد. چنین رویکرد هنری در هر دو اثر با

رویکـرد ادبـی بوردیـو در تحلیـل شـرایط اجتمـاعی و معرفـی قـدرت نمـادین بـه‌عنوان عامـل سـلطه بـر ذهنیـت افـراد همسـویی دارد، چنان‌کـه او معتقـد اسـت طبقـهٔ بـورژوا از طریـق رسـانه‌های جمعـی بـه‌طور غیرمسـتقیم عامـهٔ مـردم را تسـلیم اعمـال خشـونت خـود می‌نمایـد (کریمـی، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۸–۱۵۹). ایـن نـوع خشـونت، جسـم را نشـانه نمی‌گیـرد، بلکـه در ناخودآگـاهِ ذهـن افـراد نهادینـه می‌شـود (دورتیـه، ۱۳۸۱، ص. ۲۳۰) و با هم‌داستانی آن‌ها به بازتولید سلطه می‌پردازد (فکوهی، ۱۳۸٤، ص. ۱۵۲).

در این راستا، *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* تعریـف متفـاوتی از ذهنیـت و نقـش فـرد در جامعـه ارائـه می‌دهنـد کـه فراتـر از تنهـاییِ انسـان مـدرن، بـر سـلطه‌ناپذیری و سرگشـتگی او تأکیـد دارنـد (پـورآذر و سـخنور، ۱۳۹٤، ص. ٤۸–٤۹). در واقـع، نطفـهٔ پست‌مدرنیسـم در کشـف خـودِ اجتمـاعی و قالب‌ناپـذیری اسـت کـه بـه‌جای توصـیه‌های ایدئولوژیک، نیازمند گفتمـانِ شـناختی از خـود و حفـظ فردیتـی اسـت کـه بـه حـریم سـایر افـراد جامعـه گـره خـورده اسـت. تأکیـد بـر خودآگـاهی مخاطـب و کـاربرد تکنیک‌هـای پسادراماتیک بـه‌عنوان ابـزار تأثیرگـذار فرهنگـی بـر میـدان قـدرت را نمی‌تـوان در ایـن آثـار نادیـده گرفـت. بنـابراین پـژوهش حاضـر از جوانـب مختلـف جامعه‌شناسـی، زیبایی‌شناسـی و فرامتنیت به ارتباط دیالکتیـک هنـر مسـتقل بـا قـدرت، تـأثیر آن در عـدم بازتولیـد مفـاهیم اجتماعی و ارتباط تکوینی متن با فرامتن در آثار منتخب می‌پردازد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

راد، فارسـیان و بامشـکی (۱۳۹۷) براسـاس مقایسـهٔ تصـاویر جنـگ بـه مقایسـه دو رمـان می‌پردازنـد. درواقـع، پژوهشـگران از ادبیـات تطبیقـی بـه‌عنوان راهـی بـرای گریـز از تعصـبات ادبیـات بـومی و اتصـال بـه تفکـر آزاد ادبیـات جهـانی اسـتفاده می‌کننـد. نویسـندگان دو اثـر بـا کـاربرد نگـاه زنـان، نـه‌تنها جنـگ بلکـه نبـرد قـدرت را بـه‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی در دو جامعهٔ متفاوت مورد آسیب‌شناسی قرار می‌دهند.

حقـی، قربـان صـباغ و تـائبی نقنـدری (۱۳۹۷) تقابـل زنـان بـا قـدرت اسـتبدادی را بررسـی می‌کننـد. نشـانه‌های اسـتفادهٔ ابـزاری از بـدن زنـان توسـط ایـدئولوژی مردسـالارانه و بـه بهانـهٔ اصـلاحات مـذهبی و اجتمـاعی تحلیـل می‌کننـد. پژوهشـگران بـه ایـن نتیجـه

رسیده‌اند که بدن زن مصداق اعمال قدرت سیاسی و اجتماعی است و رفع تبعیض جنسیتی نیازمند نگاه دگراندیشانه به ماهیت زن است.

محمد کاشی (۱۳۸٤) بر این باور است که منتقدان نظرات مختلفی دربارهٔ علت موفقیت زبان سینمایی کیارستمی دارند که مهم‌ترین آن‌ها شیوهٔ روایتِ غیرخطی اوست. او به‌طور مارپیچی به قصه‌ها و شخصیت‌ها نزدیک می‌شود و بسیاری از نکات حاشیه متن را با حذف آن‌ها و برانگیختن کنجکاوی مخاطب بیان می‌کند. پایان فیلم‌ها نتیجه‌گیری قطعی ندارد و سبک پایان باز، با استفاده اصل چندلایگی درک استنباطی واقعیت را بر عهده مخاطب می‌گذارد. کیارستمی توانسته با نمایش عناصر مشترک انسانی همچون تخیلات اعتراضی، تصاویر خسته‌کنندهٔ زندگی شهرنشینی و تک‌شات از چهره‌های خسته و تنها، چگونگی تحمیل قدرت بر افراد در جوامع بسته و سنتی نشان دهد. در عین حال، استفاده از تکنیک‌های پست‌دراماتیک همچون بداهه‌گویی به‌جای فیلم‌نامه یا دکوپاژ، اولویت بازیگر به شخصیت و استفاده از نابازیگران او را مبتکر زبان جدیدی در سینمای ایران می‌کند.

عقیقی (۱۳۹٦) معتقد است سبک کیارستمی را می‌توان پست‌نئورئالیسم به‌شمار آورد چنان‌که او با استفاده از دیالکتیک میان واقعیت و خیال موفق می‌شود تا واقعیت‌های پنهان در زندگی روزمره را تصویر کند. او از تکنیک‌های فیلم‌برداری همچون تبدیل نماهای بسته به نماهای باز برای بیان ارتباط متقابل ذهنیت با عینیت در شخصیت‌ها استفاده می‌کند. در عین حال، کیارستمی مبتکرِ واقع‌گرایی شاعرانه در سینمای ایران است چنان‌که در *طعم گیلاس*، استفاده از بداهه‌گویی نابازیگرها به‌ویژه لحن آذریِ شخصیتِ آقای باقری به‌عنوان نمادی از پیرخراباتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. او که به‌طور تصادفی در این فیلم حضور پیدا می‌کند الهام‌بخشِ لزوم بازگشت انسان به عنصر طبیعتِ درون خود برای مبارزه با زندگی ماشینی است. کیارستمی در این اثر با عدم روتوش چهرهٔ بازیگرها و عدم استفاده از صداگذاری، زاویهٔ متفاوتی از واقعیت غیررسانه‌ای را به نمایش می‌گذارد.

فریدمن (۲۰۰۷) اظهار می‌دارد هاینر مولر سعی دارد اقشار پایین جامعه را مخاطب خود قرار دهد تا با ایجاد خودآگاهی در آن‌ها اثر خود را به یک هنر تأثیرگذار تبدیل نماید. او به‌عنوان چالش‌برانگیزترین نمایش‌نامه‌نویس معاصر با هر سه قدرت مستولی بر آلمان در دوره‌های مختلف شامل هیتلرِ فاشیستی، کمونیست‌ها و نظام سرمایه‌داری در تقابل مداوم بود. اگرچه او شعار سیاسی نمی‌دهد و از گروه سیاسی معینی پیروی نمی‌کند، از زبان هنر برای زیر سؤال بردن استیلای ارزش‌های قدرت بر جامعه استفاده می‌نماید.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر از روش توصیفی برای تحلیل محتوای مفهوم قدرت و استنباط هم‌کنشی نشانه‌های متنی با میدان اجتماعی‌اقتصادی و فرهنگی در *هملت ماشین* اثر هاینر مولر و *طعم گیلاس* نوشتهٔ *عباس کیارستمی* در قالب پژوهشی تطبیقی استفاده می‌نماید. به‌عبارت دیگر، روش‌شناسی مبتنی بر فرایند تبدیل پیام‌های زبانی و تصاویر ادبی به نگرش‌های هنری و توصیف واقعیت‌های اجتماعی در ارتباط با صحنه‌های چالش‌انگیز داستانی است. در این راستا، مفهوم قدرت به‌عنوان برآیند سرمایه‌های اقتصادی‌اجتماعی و فرهنگی از نقش ساختارشکنانهٔ هنر و ادبیات تأثیر می‌پذیرد، (فکوهی، ۱۳۸٤، ص. ۱٤٦) چنان‌که هملت و بدیعی را می‌توان نماد شخصیت‌های تأثیرگذار هنری به‌شمارآورد که به‌طور مستقل ساختارهای بازتولید اجتماعی را به چالش می‌کشند.

هم‌چنین پژوهش حاضر از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای[1] برای استخراج نشانه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی مرتبط با میدان قدرت در آثار منتخب استفاده می‌نماید. بدین‌معنا که، نشانه‌های متنی چندبُعدی و به‌هم پیوسته‌اند و این پدیده نه‌تنها متن را از چارچوب قطعی-بسته به‌سوی یک اثرِ پیدایشی-باز سوق می‌دهد، بلکه ارتباط متون مختلف با یکدیگر را تبیین می‌کند (سجودی، ۱۳۸۳، ص. ٦۱-٦۵). برای

1. layer semiotics

مثال، هملت در سه بُعد شخصیتِ شاهزادهٔ متمول، منتقد اجتماعی و منتقد فرهنگی در *هملت ماشین* ظاهر می‌شود و به انتقاد از ساختارهای تبعیض‌آمیز جامعه می‌پردازد. شخصیت بدیعی نیز در *طعم گیلاس* نشان‌دهندهٔ چالش و تعامل نشانه‌های فرهنگی‌اقتصادی و اجتماعی با یکدیگر است. بدیعی و هملت هر دو نشان‌دهندهٔ سرگشتگی و تلاش انسان پست‌مدرن برای رهایی از چارچوب‌های فرهنگی‌اقتصادی و اجتماعی‌اند. بنابراین، نشانه‌ها از سه جنبهٔ کنش اجتماعی، کنش زیبایی‌شناسی و کنش فرامتنی بررسی می‌شود.

از سوی دیگر، روش‌شناسی این پژوهش، ابزاری برای بررسی نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو در *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* است. بر این اساس، بوردیو دو ویژگی مشترک میان آثار مختلف ادبی و هنری را تبیین می‌کند: نخست، غیرمغرضانه[1] بودن ادبیات ناب؛ دوم، همولوژی متن و میدان یا رابطهٔ ناگسستنی میان اثر و جامعه. به‌عبارت دقیق‌تر، بوردیو شاخص جامعهٔ مدرن را تمایز و چالش میان میدان‌های مختلف ادبی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی می‌داند که برآیند آن‌ها به قدرت شکل می‌دهد. در این راستا، خصوصیت متمایز میدان ادبی و هنر ناب با سایر میدان‌ها موضع انتقادی آن‌هاست؛ زیرا بر خلاف منطق قدرت به دنبال منفعت‌جویی نیستند.

خصوصیت دیگرِ ادبیات و هنر مستقل در ماهیت جدایی‌ناپذیرِ تخیلات ادبی از عینیت وقایع اجتماعی است. مطابق این رهیافت، بین موضع نویسنده در میدان تولید ادبی و موضع‌گیری‌های بیان‌شده در جهانِ رمان، نوعی رابطهٔ تناظری وجود دارد که آن‌ها را مکمل یکدیگر می‌سازد. در واقع، عملِ نویسنده در میدان تولید ادبی از منطقی تبعیت می‌کند که ویژگی‌های منشِ نویسنده و قواعدِ میدان آن را دیکته می‌کند. منشِ نویسنده، توانایی ادراک دیگرگونهٔ جهان را به او می‌دهد و نویسنده در سایهٔ تعلیمات سخت، به منش زیبایی‌شناسانه‌ای دست می‌یابد که در تقابل با نگاهِ ساده‌انگارانه است. در کُنهِ نگاه زیبایی‌شناسانه، استقلالِ وجودی اثر نهفته است، حال

1. disinterested

آنکه نگاهِ ساده‌انگارانه به ضرورت‌ها و کارکردهای اثر معطوف می‌باشد. بدین‌ترتیب، تقابلِ هنرِ مستقل با میدان قدرت مبتنی بر اشکال مختلف دیالکتیک اثر با انواع سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی است که در این مقاله مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

در عین حال، اساس مقایسهٔ آثار در این مطالعه، مکتب تطبیقی آمریکاست که بر خلاف مکتب فرانسوی محدود به معیارهای ملیتی و تاریخی نمی‌باشد. این مکتب مبتنی بر دیدگاه جهان‌وطنی است چنان‌که دو ویژگی مهم آن، اعتقاد به آزادی مطلق و عدم وجود مرز سیاسی و قومیتی برای ادبیات است. این گرایش از ادبیات تطبیقی، با وجود انسجام کمتر در تقارن موارد مورد مقایسه، فرصت تبادل نظر بیشتری را برای مقایسهٔ هر نوع تخیل، مضمون، گرایش و موارد مشابه دیگر در میان انواع مختلف ادبی و آثار هنری ایجاد می‌کند (یوست، ۱۳۹۷، ص. ۵۵۳-٥٦٦).

٤. نتایج و بحث

نشانه‌شناسی مفهوم قدرت در *هملت ماشین* اثر هاینر مولر و *طعم گیلاس* اثر عباس کیارستمی براساس نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی پیر بوردیو در سه محور با هم ارتباط معنی‌دار دارند: کنش اجتماعی، کنش زیبایی‌شناسی و کنش فرامتنی. این آثار از الگوهای روایت خطی پیروی نمی‌کنند و برخلاف سبک مدرن و کلاسیک، ارتباط میدان ادبی با عرصه‌های اقتصادی، سیاسی و فلسفی را به گونه‌ای مطرح می‌کنند که پیام قطعی و مشخص برای مخاطب ندارد (سلدن، ویدوسون و بروکر، ۲۰۱۷، ص. ۱۸۱). این رویکرد با دیدگاه تلفیقی بوردیو در همنشینی ساختارگرایی با انتقادگرایی همسویی دارد، چنان‌که ساختار گسسته، بُرد انتقادی اثر را افزایش می‌دهد و به ذهنیتِ مخاطب اجازه می‌دهد تا با انفکاک عناصر دراماتیک به ظرفیت‌های نهفته و خودبازنگرانهٔ اثر بپردازد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹٤، ص. ۵۳-٥٤). سوژهٔ اثر همچون آثار برشت به سوژهٔ جمعی و تأثیرگذار بر جامعه تبدیل می‌شود (آذرم، ۱۳۹۵، ص. ۱۸-۱۷). جوانب مشترک نشانه‌ها را می‌توان چنین برشمرد:

٤. ١. کنش اجتماعی

طعم *گیلاس* و *هملت ماشین* از جمله آثار پسامدرنی به‌حساب می‌آیند که مرزبندیِ انواع مختلف ادبی را نادیده گرفته‌اند (دین‌پرست، ۱۳۹۳، ص. ٤٨) تا بلکه با ارائهٔ هنر و ادبیات به شکل یک رویکرد چند رسانه‌ای، نمایانگر ماهیتِ مستقل هنر نسبت به سلطهٔ اقتصادی و هنجارهای اجتماعی باشند (تراکوآ، ۱۹۸۵، ص. ٦). این گونه آثار ضمن دارا بودن جنبهٔ سلبی که موجب تشکیک‌گرایی و اغتشاش فکری است، دارای جنبهٔ ایجابی و مثبت نیز می‌باشند، چنان‌که درصدد نقد فرهنگی و حل معضلات ناشی از مدرنیته‌اند (نظری، ۱۳۸۵، ص. ۱۱۷). در این رویکرد هنری می‌توان تقابل پسامدرنیسم با سیاست‌های سرمایه‌داری را به شکل بروز نگاه بی‌طرفانهٔ انسان جهان‌شمول در برابر منافع سرمایه‌داران مشاهده کرد (هاچن، ۲۰۰۱، ص. ۱۲۷-۱۲۳).

هنر ناب بخشی از سرمایهٔ فرهنگی است که مبتنی بر زبان ساختارشکن و انتقادات اجتماعی است (مقدس جعفری، یعقوبی و کاردوست، ١٣٨٦، ص. ٨٦) و بر خلاف سرمایهٔ اقتصادی و اجتماعی از قوانین انحصاری و منافع تبعیض‌آمیز حمایت نمی‌کند (عیسی‌وند و توحیدفام، ۱۳۹۱، ص. ٧٦-٧٧). ارتباط هنر و قدرت در این آثار مبتنی بر تقابل منش، عادت‌واره و سلایق افراد با سرمایهٔ نمادین است (بوردیو، ۱۹۹۸، ص. ۷۰). بنابراین، هنر ناب با تعمیم سلایق متفاوت، زمینهٔ مقاومت در برابر بورژوازی و خرده بورژوازی را فراهم می‌آورد (مقدس جعفری، یعقوبی و کاردوست، ١٣٨٦، ص. ٧٨-٧٩).

به اعتقاد بوردیو میدان ادبی تنها راه مقابله با جهانی‌سازیِ سلطهٔ سرمایهٔ نمادین است، چنان‌که ادبیات مستقل مانع از انحصار استانداردهای زبانی و اجتماعی می‌شود (ربانی خوراسگانی و خوش‌آمدی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۹). هنر مستقل دارای کارکرد اجتماعی و قابلیت تأثیرگذاری بر ساختار قدرت است، چنان‌که عادت‌واره‌ها، بدیهیات کورکننده، سلایق تحمیل‌شده بر جامعه یا دوکسا و ارزش‌های رایج در میان

اقشار مختلف را مورد پرسش قرار می‌دهد و به جهانی‌سازیِ ارزش‌های رسانه‌ای تمایلی نشان نمی‌دهد (بوردیو، ۱۹۹۱، ص. ۳۸).

هنر ناب با اتکا بر هنرمندان و نویسندگان مستقل که بخش قابل توجهی از سرمایهٔ فرهنگی را تشکیل می‌دهند، متمایل به فاصلهٔ دیدگاه هنری از قدرت و برخورد بی‌طرفانه با مسائل اجتماعی است چنان‌که برخلاف دیدگاه اقتصاد-فرهنگ به برنامه‌گذاری سیاست‌های کلان فرهنگی نمی‌پردازد (گنجی و حیدریان، ۱۳۹۳، ص. ۸۰-۸۳). این رویکرد متأثر از جایگاه میانی هنرمندان نسبت به طبقهٔ مرفهِ بالادست و طبقهٔ پایین‌دستِ جامعه است. در نهایت میزان دسترسی به ابزار توسعه و ناکامی عقلانیت مدرن در توجه به نیازهای فردی به چالش میان سرمایهٔ فرهنگی و اقتصاد-فرهنگ معنا می‌بخشد (ممتاز، ۱۳۸۳، ص. ۱٥٦). هنر مستقل بیش از جنبهٔ اقتصادی متوجه روشنگری و کلیشه‌زدایی از مفاهیم فرهنگی است به‌طوری که می‌توان آن را بازارناپذیر و مورد توجه علاقمندان خاصِ میدان فرهنگ به‌شمار آورد. شکل ساختارزدا[1]، استقلال اجزایِ زیرساختی[2]، رهایی از انحصار متن و کثرت‌گرایی (پورآذر و سخنور، ۱۳۹٤، ص. ٥۷) از ویژگی‌های هنر مستقل است که با انتقاد از تمرکز قدرت، بُت‌وارگی و زندگی ماشینی، از ارزش‌های بورژوازی و سلطهٔ ایدئولوژیک و سرمایه‌داری انتقاد می‌کند (قزلسفلی و میرخوشخو، ۱۳۹٦، ص. ۱۰۳٤).

در این راستا، *طعم گیلاس* و *مملت ماشین* از آثار شاخص جهانی‌اند که تفکیک‌ناپذیریِ سوژه و ابژه در میدان هنر و تفسیرهای اجتماعی و اقتصادی را مطرح می‌کنند (برگن، ۱۹۹۷، ص. ۱٥۸). هنر معناگرا با رویکردی پسامدرن، مرزبندی هنر را تغییر می‌دهد و با حذف فاصلهٔ سوژه از فضا «سوژهٔ جمعی» را مطرح می‌کند (طهوری، ۱۳۹۱، ص. ۸). ارتباط ناگسستنی هنرمند از منتقد، نسبیت‌گرایی، آنارشیسم، آزادی‌خواهی، چندصدایی، تجربه‌گرایی، دوری از خط مشی سیاسی، تأکید

1. deconstructive form
2. infrastructural components

بر ارتباط ناگسستنی فرد از جامعه، استفاده از زبان مردمی، نادیده گرفتن سلسله‌مراتبِ ساخت‌یافته، توجه به اهمیت زندگی، دیدگاه فراجنسیتی، اندیشهٔ بدون مرز و تأکید بر طبیعت انسان‌ها از نشانه‌های کنش اجتماعی در این آثار است (برگن، ۱۹۸٦، ص. ۲۹). در واقع، تصویر جامعه در این آثار به نمایشی غیرمحاکاتی تبدیل می‌شود که به‌جای تقلید و بازنماییِ واقعیت‌های عموماً پذیرفته شده، به اجرای پست‌دراماتیک حقایقِ نسبی و متکثرِ حاصل از تعامل سوژه با ابژه می‌پردازد (پورآذر، سخنور، ۱۳۹٤، ص. ٥٤).

همچنین بیان سلایق متفاوت شخصیت‌ها به‌عنوان بخشی از کنش اجتماعی با نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی بوردیو ارتباط معنی‌دار نشان می‌دهد. شخصیت‌های مختلف نماد تقابل دیدگاه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی در جامعه هستند چنان‌که منش هملت، اوفیلیا و بدیعی بیانگر روحیهٔ تمایزطلبی هنرمند در جامعه است. *هملت* با هجو عادت‌واره‌ها در برابر میراث پدر و قدرت نمادین عموی خود ایستادگی می‌کند و اظهار می‌دارد: «ای مردم ما با شما چه کرده‌ایم؟» (مولر، ۱۳۹٤، ص. ۷۵). بدیعی نیز شخصیتی منتقد است چنان‌که دغدغه‌های روزمرهٔ زندگی را کنار می‌گذارد و در جستجوی طعم زندگی، سنت‌ها، هنجارهای اجتماعی و قوانین جاری را عاجز از درک معنای وجود می‌داند. درعین حال، عملکرد هر دو شخصیت اصلی با نویسندگانشان یعنی مولر (پیس، ۱۹۹٦، ص. ۱۸) و کیارستمی (کیانیان، ۱۳۹۵) هومولوژی نشان می‌دهد و یادآور قدرت تشخیص و ایستادگی هنرمند مستقل در برابر ارزش‌های عامه‌پسند است (پرستش، ۱۳۸۵).

تضاد سرمایهٔ فرهنگی با سرمایهٔ نمادین و سرمایه‌های اقتصادی و اجتماعی در *هملت ماشین* و در *طعم گیلاس* موجب شکل‌گیری دیالکتیک میان میدان قدرت و میدان هنر می‌گردد. بدین‌ترتیب، دیالکتیکِ ایدئالیستی هگل و دیالکتیکِ اقتصادی مارکس در توضیح قدرت به شکل متفاوتی از دیالکتیک میان منش و سلیقهٔ فرد با ساختارهای اجتماعی مطرح می‌شود که از دیدگاه بوردیو می‌تواند سلطهٔ نمادینِ قدرت را تغییر دهد (جمشیدی‌ها و پرستش، ۱۳۸٦، ص. ۱۲). تناقض در سلایق و

عادت‌واره‌های فردی سرمایهٔ فرهنگی را در برابر ثبات سرمایهٔ اقتصادی قرار می‌دهد (بوردیو، ۲۰۱۰، ص. ۲۵۱–۲۵٦). برای مثال، *هملت ماشین* کوکاکولا را به‌عنوان نماد سرمایه‌داری مسخره می‌کند و تسخیر فضای جامعه با انواع کالای سرمایه‌داری را نوعی استیلا بر ذهن و فکر مردم قلمداد می‌کند (فریدمن، ۲۰۰۷، ص. ١٤). در مقابل او به‌طور نمادین لباس زنان قربانی جامعه را به تن می‌کند، در برابر اوفیلیا ابراز پشیمانی می‌کند و با تکه‌کردن نمادین بدن شاه تمایل خود به تقسیم قدرت را نشان می‌دهد (مولر، ۱۳۸۹، ص. ۳۱).

رویکرد آنارشیستی در *هملت ماشین* به معنای نادیده گرفتن تأملات فلسفی یا عدم تمایل به ثبات اجتماعی نیست بلکه مولر تنها به دنبال رهایی جامعه از قالب‌های محدود کنندهٔ ذهن بشر است. او که خود پیش‌تر عضو حزب کمونیسم بوده با توجه به تجربهٔ زندگی در هر دو بلوک شرق و غرب به دگراندیشی و جایگزینی کمونیسم و سرمایه‌داری می‌اندیشد، چنان‌که مولر معتقد است مردم از سرمایه‌داری خسته خواهند شد، همان‌طور که از سوسیالیسم خسته شدند. در نتیجه، هملت به شکل نمادین سر از بدن پیشگامان ایدئولوژی کمونیسم همچون لنین، استالین و مائو جدا می‌کند. کنش اجتماعی اثر به انتقاد از ایدئولوژی خاتمه پیدا نمی‌کند و متوجه انتقاد از سبک زندگی ماشینی است، چنان‌که انسان در غوغای زندگی شهری تمایل خود به تأمل، ذهنیت آزاد، عشق‌ورزی به انسان‌های دیگر و طبیعت را از دست می‌دهد (بارکر، ۲۰۱۲، ص. ٤۰۱).

همچنین نشانه‌های دیالکتیک هنر با میدان قدرت در تنهایی و سرگردانی انسانِ مبتلا به تفکر ماشینی در *طعم گیلاس* قابل مشاهده است. آقای بدیعی در اثر تعارض طبیعتِ درون با قالب‌های خشک فکری، به‌طور نمادین قصد خودکشی دارد. در نهایت فیلم با رفتن بازیگر به پشت دوربین خاتمه می‌یابد که منتقد آمریکایی، رزنبام[1]، این صحنه را شاهکار سینمایی و نشان‌دهندهٔ برتری دیدگاه هنری نسبت به تحولات اجتماعی قلمداد می‌کند (بهارلو، ۱۳۷۹، ص. ۱۱۱–۱۱۲). این اثر جدا از

1. Jonothan Rosenbum

جریان اصلی سینمای جهان و در مقابل هژمونی سینمای هالیوود قرار دارد چنان‌که با استقلال نسبی در تولید و پخش، برگ جدیدی را در تاریخ سینما آغاز می‌کند (نانسی، ۲۰۰۱، ص. ۹). به‌رغم انتقادهای به‌عمل آمده از کیارستمی دربارهٔ عدم توجه به وقایع اجتماعی او جامعهٔ جهانی را مبنای نگرش خود قرار می‌دهد (اسلامی و فرهادپور، ۱۳۸۷، ص. ۹۰-۹۵).

طعم گیلاس ارتباط هنر با قدرت را به شکل نامحسوس، اما بسیار عمیق مطرح می‌کند. گفتمان با شخصیت‌های گوناگون و از جملهٔ طلبهٔ افغانی نشان‌دهندهٔ برخورد میدان‌های مختلف اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی و ارتباط ناگسستنی آنها از یکدیگر است. در نهایت نگاه هنری با تکیه بر عنصر طبیعت و ساده زیستی، سلطهٔ تفکر ماشینی را به چالش می‌کشاند و با استفاده از نقش کارکرد فرهنگی، میدان قدرت را تحت تأثیر قرار می‌دهد (دین‌پرست و پرستش، ۱۳۹۳، ص. ٤٨-٤٩).

بدین‌ترتیب، *طعم گیلاس* و *هملت ماشین* از نظر کنش اجتماعی و کنش فرهنگی دارای وجوه مشترک قابل توجه‌اند. تقابل هنر مفهومی با هنر هالیوودی (تجاری)، گرایش به گذار اجتماعی، پویایی فرهنگ، دوری از هنر عامه‌پسند، دگراندیشی، تحلیل معنای عمقی کلام، دوری از زندگی ماشینی، چالش با مرگ و اهمیت توجه به طبع درون، جنبهٔ مجازی معنا و جوانب درونی زیبایی در این آثار مشاهده می‌گردد (کارتر، ۲۰۰٤، ص. ١٦-١٧). در نتیجه تأکید بر مفهوم و اهمیت تحولات اجتماعی در این رویکرد هنری منجر به تغییر فرم و ظهور هنر پست‌دراماتیک می‌گردد که می‌تواند الگویی برای تئاتر و سینمای معناگرا در عصر پست‌مدرن به‌شمار آید.

٤. ۲. کنش زیبایی‌شناختی

ساختار *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* مبتنی بر تصاویر گسسته از خیال و واقعیت است که با یکدیگر رابطهٔ دیالکتیک دارند. به‌عبارت دیگر، خیال و واقعیت از یکدیگر تفکیک ناپذیرند چنان‌که می‌توان این آثار را فراواقع‌گرایانه و بیانگر تقابل و تعامل رویدادهای گسسته در مرز خودآگاهی و ناخودآگاهی به‌شمار آورد (ناظرزاده کرمانی ۱۳۸۵، ص. ٤١١). عدم انسجام درونی و فرم چندرسانه‌ای در این آثار نشان‌دهندهٔ

ابعاد گوناگون واقعیت و ارتباط آن با ذهن مخاطبین در لایه‌های مختلف جامعه است. تفسیر واقعیت براساس ذهنیت و تخیل افراد گوناگون صورت می‌پذیرد چنان‌که هنر مفهومی از نظر زیبایی‌شناسی به دنبال محاکات یا نمایش واقعیت‌های معلوم نیست. در واقع، این رویکرد هنری به دنبال رهایی تخیل از انقیاد نظام سرمایه‌داری و تبعیض‌های اجتماعی است (گین، ۱۳۹۰، ص. ١٦٧).

در این راستا، رویکرد هنر مستقل با استفاده از تکنیک‌های پسادراماتیک مانند ترکیب نمایش با فیلم، از بین بردن مرز میان تماشاگر و نمایش، استفاده از نابازیگران در نمایش و اولویت بازیگر بر شخصیت، بر تعامل خیال با واقعیت و ترغیب خودآگاهی در مخاطب تکیه دارد. رویکرد پسادراماتیک در این آثار به‌صورت ابزار نمایش پسامدرن عمل می‌کند و به‌جای ارائهٔ تصویری از واقعیتِ پیش‌ساخته، دارای رویکرد انتزاعی نسبت به مسائل انسانی و اجتماعی است. بدین‌صورت، تکنیک‌های نور و صدا، ساختارشکنی، تمایز بازیگر از شخصیت، تعلیق مفاهیم، تک‌گویی‌های طولانی و هجو زندگی ماشینی، مخاطب را از انفعال و تسلیم در برابر عقلانیت حاکم بر رسانه‌های جمعی خارج می‌سازد و فرایند تفکر و گفتمان فعالِ مخاطب را با نادیده گرفتن قالب‌های پیش‌ساخته و حضور مخاطب در صحنه فراهم می‌سازد (آراگای، ۲۰۱۲، ص. ١٣٤). مرز میان صحنه با مخاطب محو می‌شود تا بیننده مانعی برای حضور تخیل خود در صحنه و ایفای نقش مؤثر در پیشبرد اجرا نداشته باشد. رویکرد خواننده‌محور و عناصر تمرکززدا مخاطب را به‌سوی پیوندگری آثار چندرسانه‌ای سوق می‌دهد که به‌معنای نفی قید و بند قالب‌های هنری برای انتقال مفاهیم از سوی هنرمند می‌باشد. بنابراین، رویکرد پسادراماتیک با استفادهٔ همزمان از نمایش، موسیقی، فیلم، تکنیک‌های دیجیتال و متن به خواننده فرصت می‌دهد تا ارتباط چندگانهٔ جدیدی را تجربه کند (بسکادی، شیخ مهدی و ندایی، ۱۳۸۹، ص. ۱۸-۱۵).

تأکید تکنیک‌های پسادراماتیک بر خودآگاهی مخاطب و ارتباط میان خیال با واقعیت، مخاطب را وادار می‌سازد تا گسست‌های درون اثر را با ذهنیت خود پر کند،

چنان‌که تصاویر مختلف همچون معما، محرک تخیل و هومولوژی میان متن با جامعه است (دسموند، ۲۰۱۱، ص. ۱٤۸). منش مخاطب تحت تأثیر هومولوژی منش شخصیت‌ها و نویسنده قرار می‌گیرد و خودآگاهی او را در برابر هنجارهای اجتماعی‌اقتصادی و فرهنگی فعال می‌سازد. برای مثال، اولین اجرای *هملت ماشین* پس از فروپاشی دیوار برلین مورد استقبال آلمانی‌ها قرار می‌گیرد، چنان‌که هملت به‌عنوان نماد یک شخصیت دینامیک، محدودیت‌های اجتماعی و زندگی ماشینی را نمی‌پذیرد و در برابر حاکمیت سوسیالیستی در آلمان به معترضان خیابانی ملحق می‌شود (مولر، ۱۳۸۹، ص. ۷۹). همچنین اولین نمایش *طعم گیلاس* با واکنش‌های تند مخاطبین همراه بود که تحت تأثیر منشِ بدیعی در چالش با انبوه ساخت‌وسازها در جامعهٔ صنعتی قرار داشتند، چنان‌که او با ساختارشکنی از هنجارهای اقتصادی و اجتماعی از تخیل و احساسات خود همچون تداعی مزهٔ گیلاس و احساس تنهایی در زیر باران برای رسیدن به خودآگاهی استفاده می‌کند.

تقویت عنصر خیال نه‌تنها با تحول منش شخصیت‌ها بلکه با افزایش خودآگاهی و نسبی‌گرایی در مخاطب ارتباط می‌یابد. دیالکتیک خیال با واقعیت موجب می‌گردد تا مخاطب در فرایند گفتمانِ بی‌پایان با دیگری، به درک فراتر از خود دست یابد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹٤، ص. ٤۸). سوژه بی‌ثبات می‌گردد و مرز تخیل با واقعیت از میان می‌رود تا مخاطب در تقابل میدان هنر با میدان قدرت به درک بالاتری از جهان اطراف خود دست پیدا کند. رویکرد هنر مستقل با شالوده شکنی از ارتباط یک‌طرفهٔ میان سوژه–ابژه به رابطهٔ خیال با واقعیت معنای تازه می‌بخشد، چنان‌که تفسیر منش شخصیت‌ها بر عهدهٔ مخاطب است و ارتباط متقابل میان شخصیت با مخاطب به مانند سوژه–ابژهٔ گشتاوری عمل می‌کند (مالووی، ۱۳۷۷، ص. ۱٦). مخاطب، گسست میان ابعاد مختلف اثر همچون تفاوت خیالِ شخصیت با دنیای واقعی را در نظر می‌گیرد و در نهایت با استفاده از مجموع تصاویر، واقعیت نسبی را در ذهن خود می‌سازد (پورآذر، سخنور، ۱۳۹٤، ص. ٥٤).

نگـاه زیبایی‌شناسـانه در هنـر مسـتقل، کـنش اجرایـی را جـایگزین بازنمـایی واقعیـت می‌گردانـد و معنـا در تـداوم گفتمـان اجتمـاعی به‌صـورت بـاز و همزمـان آفریـده می‌شـود. واقعیـت ماهیـت برسـاخته[1] پیـدا می‌کنـد و بـه تلفیقـی از عینیـت و ذهنیـت تبـدیل می‌شـود کـه بـه اعتقـاد بوردیـو لازم و ملـزوم یکدیگرنـد (جمشـیدی‌ها و پرسـتش، ۱۳۸٦، ص. ۳–٤). اولویـتِ مـتن جـای خـود را بـه نـورپردازی، حرکـات بـدن، طراحـی لبـاس و صـحنه، اجـرای متفـاوت بـازیگران و اسـتنباط گونـاگون مخـاطبین می‌دهـد (پـورآذر و سـخنور، ۱۳۹٤، ص. ۵۱). بدین‌صـورت اجـرای متفـاوت از *هملـت ماشـین* نشـان‌دهندهٔ اهمیـت کـنش زیبایی‌شناسـانه در اسـتفادهٔ همزمـان از تجربیـات ذهنـی و موقعیـت عملـی بـازیگران اسـت. اجـرای متفـاوت مبتنـی بـر اسـتراتژی کنشـگران در رسـیدن بـه آمـالی اسـت کـه قطعیـت نـدارد (جمشـیدی‌ها و پرسـتش، ۱۳۸٦، ص. ۲۱–۱۸). از یـک سـو، صـحنه‌های مینی‌مالیسـتی، مکـان و زمـان نـامعین و گسـترش دیـدگاه دیالوژیـک موجـب خودمضـمونی اثـر می‌گـردد (پـورآذر و سـخنور، ۱۳۹٤، ص. ۵۸–٦۳) و از سـوی دیگـر، واگشـایی[2] و انفکـاک عناصـر نمایشـی منجـر بـه خوداندیشـی[3] و رفـع تـوهم از واقعیت‌هـای کلیشـه‌ای می‌گردد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹٤، ص. ۵۷).

بنـابراین عامـل چـالش کنشـگران و شخصـیت‌های پسـت‌مدرن بـا عقلانیـت مـدرن، تلفیق خیال بـا واقعیـت و عـدم تفکیک‌پـذیری آن‌هـا از یکـدیگر اسـت. مـنش شخصـیت‌ها، غیـر ایسـتا و در کشـاکش برخـورد تخیـل آزاد بـا میـدان‌های اقتصـادی‌اجتماعی و فرهنگـی شـکل متکثـر بـه‌خود می‌گیـرد. بـه‌عبارت دیگـر، سـوژه ثابـت نیسـت و در موقعیت‌هـای مختلف تغییر شکل می‌دهـد. بـرای مثـال، هملـت گـاهی نقـش روشـنفکر، گـاه نقـش مجـرم پشیمان، سـپس لبـاس زن تن‌فـروش را بـه تـن کـرده و در نهایـت بـازیگری را رهـا می‌کنـد چنان‌کـه تمـایلی بـه ایفـای نقـش نـدارد. اوفیلیـا نیـز چنـد نقـش نمـادین بـه عهـده دارد چنان‌کـه در ابتـدا نقـش روح یـک زن قربـانی را بـازی می‌کنـد، سـپس نقـش یـک زن عشـوه‌گر و در نهایـت نقـش زن بیـدار و معترضـی را می‌آفرینـد و از تـابوت بیـرون می‌آیـد

1. constructed
2. Decomposition
3. Self-reflection

تـا قـدرت تخیـل آزادی‌خـواه و تمـایلات فمینیسـتی خـود را در برابـر مـرگ و کـالاوارگی زن در دنیای سرمایه‌داری نشان دهد (پلزانت، ۲۰۰٤، ص. ۲۳٦).

کـنش زیبایی‌شـناختی در *طعـم گـیلاس* نیـز نشـان‌دهندهٔ چـالش بی‌پایـان تخیـل بـا واقعیـت اسـت. تکه‌چسـبانی تصـاویر متنـاقض، نشـان‌دهندهٔ ابعـاد متفـاوت واقعیتـی اسـت که تنها در ذهن بیننده به اجمـاع می‌رسـد. نگـاه خیره‌کننـدهٔ سـوژه به‌تـدریج بـه نگـاه سـوژهٔ جمعـی تبـدیل می‌شـود چنان‌کـه بـدیعی نشـان‌دهندهٔ انسـان سرگشـته در جامعـهٔ صـنعتی اسـت کـه در نهایـت واقعیـت را در زیبـایی یـک تـوت شـیرین پیـدا می‌کنـد. او در حومـهٔ کلان‌شـهر، شـاهد تصـاویر طبیعـت در کنـار ساخت‌وسـازهای غـول‌پیکر و سـکوت درختـان در برابـر هیـاهوی شـهری اسـت کـه او را از احسـاس زنـدگی تهـی سـاخته اسـت. ایـن صـحنه‌ها مخاطـب را بـه مقایسـه وا مـی‌دارد تـا در خصـوص سرگشـتگی و افـول انسـان در دنیـای ماشـینی تأمـل کـرده و بیاندیشـد. تصـویربرداری بـدون بـرش، اسـتفاده از دوربـین دسـتی دیجیتـال، بـازی نابـازیگران و صـحنه‌های مسـتندگونه، نشـان‌دهندهٔ تقابـل میـدان فرهنـگ بـا میـدان هنـر تجـاری اسـت، چنان‌کـه دوربـین فضـای جدیـدی را بـرای ارتباط گذشته بـا حـال و آینـده فـراهم مـی‌آورد و ماننـد چشـم سـوم پـس از اتمـام داسـتان متوجـه پشـت صـحنه و خلـق گفتمـان اجتمـاعی میـان اثـر بـا واقعیت‌هـای بیـرون از آن می‌باشد (دین‌پرست و پرستش، ۱۳۹۳، ص. ۵۳).

٤. ۳. کنش فرامتنی

آنچـه *هملـت ماشـین* و *طعـم گـیلاس* را فراتـر از میـدان ادبـی به‌یکـدیگر مـرتبط می‌سـازد، عناصـر فرهنگـی مشـترک در عصـر پسامدرنیسـم اسـت. بـه‌عبارت دیگـر، تفسـیر این آثـار صـرفاً متکـی بـر مـتن نیسـت بلکـه وجـوه مشـترک در خـارج از مـتن بـه اشـکال مختلـف بینـامتنی[1]، متـون مـوازی[2]، متـون ارجـاعی[3]، موضـوع ارجـاعی[4] یـا متـون پیشـین[5]

1. intertextuality
2. paratextuality
3. metatextuality
4. architextuality
5. hypertextuality

آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد (آذر، ۱۳۹۵، ص. ۲۰). در این راستا، تصاویری همچون مقابله با زندگی ماشینی، گفتمان انتقادی، رنج از سلطه‌گری، جهان‌وطنی، بیان تمایزات اجتماعی، تخیل آزاد، ترس از مرگ، سرگردانی، انزوای هنرمند، گسترش چندفرهنگی، نقش عمدهٔ خیال در پیشبرد واقعیات و تأکید بر خودآگاهی از جمله چالش‌های مشترک عصر پسامدرنیسم در این آثار است. این عناصر را می‌توان اساس هنر مستقل و متأثر از گسترش تقابل میدان فرهنگی با میدان اقتصادی و از میان رفتن عقلانیتِ واحد در مدرنیسم به‌شمار آورد (کاتز، ۲۰۰۰، ص. ۲۷).

از سوی‌دیگر، عناصر فرامتنی در *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* از اصول مشترک همچون بی‌طرفی، تکوین و پویایی برخوردار است که با نظریهٔ انسان‌شناسی‌ادبی بوردیو همخوانی دارد. براین‌اساس، بوردیو بر ساختار و کارکرد مستقل هنر در میدان ادبی تأکید می‌کند و آن را دارای خصوصیاتی می‌داند که می‌تواند همچون اهرمی مؤثر در تعدیل میدان قدرت عمل کند (پرستش، ۱۳۸۵). در واقع، بوردیو برخلاف فوکو، دریدا، لیوتار و بودریار نگاه مأیوسانه به امکان تعدیل سلطهٔ قدرت ندارد. او نقش کنش‌گرانِ میدان ادبی در انتقاد از نگاه کاریزماگونه به فرهنگ نمادین را قابل توجه می‌داند (بوسچتی، ۲۰۰٦، ص. ۱۱–۱۵). در این خصوص عناصر فرامتنی به شرح زیر قابل توجه است:

نخست عنصر بی‌غرضی[1] یا بی‌طرفی در میدان ادبی موجب می‌شود هنر مستقل به تفکرات آنارشیستی و ساختارشکنی از چارچوب عقل‌گرایی تمایل داشته باشند (شهبازی، ۱۳۹۱، ص. ۱۳۹۱). به‌عبارت دیگر، میدان ادبی بر خلاف میدان اقتصادی جنبهٔ منفعت‌طلبانه ندارد، بلکه با اتکا بر سرمایهٔ فرهنگی و خودآگاهی نسبت به ارزش‌های هنری، تبعیض‌های موجود در میدان قدرت را مطرح می‌کند. برای مثال، اوفیلیا در صحنهٔ پنجم *هملت ماشین* با لحن اکسپرسیونیستی به ستایش از حس تنفر،

1. disinterestedness

طغیان و مرگ می‌پردازد و کلیهٔ تمایزات جنسی را محکوم می‌کند (بارکر، ۲۰۱۲، ص. ٤١٦). هملت نیز در صحنهٔ اول به صراحت روابط اشرافیت را مورد انتقاد قرار می‌دهد. او در سخنانش از یک ایدئولوژی خاص پیروی نمی‌کند، چنان‌که تمام آرزوی او ملحق شدن به ذرات طبیعت و پناه‌جویی در اجزای بدن خود است. همچنین بدیعی در *طعم گیلاس* شخصیتی پیچیده است که نمی‌توان تفکراتش را به یک ایدئولوژی خاص محدود کرد. او فردی سرگردان است که پناه خود را در مرگ و در نهاد طبیعت جستجو می‌کند. انتقاد از دیدگاه انحصاری و الهام از قوانین بی‌طرفانهٔ طبیعت، او را به سوی یک نگاه جهانی برای گذار از زندگی مدرن و رفتن به سوی زندگی روستانشینی پیشامدرن سوق می‌دهد که بر اهمیت خودآگاهی در سبک زندگی تأکید دارد (شیخ مهدی و پورجعفر، ۱۳۸۱، ص. ۳۱).

دوم، فرامتنیت در هنر مستقل مبتنی بر ماهیت تکوینی فرهنگ در پست‌مدرنیسم است. بر این‌اساس، دستاوردهای فرهنگی و هنری متعلق به یک فرهنگ، زبان و یا متن خاص نیستند بلکه نشان‌دهندهٔ هم‌کنشی و تعامل دیدگاه‌های هنری، ادبی، اقتصادی و اجتماعی در نقاط مختلف دنیا با یکدیگر می‌باشد. در این خصوص نمی‌توان روابط بازِ اقتباسی میان متون ادبی گوناگون را نادیده گرفت (ژنت، ۱۹۹۷، ص. ۵-xix) چنان‌که پسامدرنیسم مرز میانِ متن با دنیای بیرون را محو می‌کند، نقش عاملان اجتماعی و عادت‌واره‌ها در تشکیل هنجارهای ثابت و ساخت قدرت را مورد انتقاد قرار می‌دهد و به میدان ادبی در جامعه کارکرد مستقل می‌بخشد (موید حکمت، ۱۳۹۲، ص. ١٦٨-١٦٩). این گونه ارتباط اثر با وقایع و سایر متون، محوریت آن را به فرامتن منتقل می‌کند تا اقتباس و تغییر روایت جایگزین داستان‌پردازی شود.

این رویه در تبادلات فرهنگی موجب تعمیق نگاه ادبی نسبت به میدان قدرت و سرمایه‌های نمادین می‌گردد، چنان‌که بوردیو به چالش هنر مستقل در تقاطع قدرت، میان سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اقتصادی باور دارد. به اعتقاد او هنر ناب در تعاملات جهانی و گذار از جامعهٔ مبدأ به جامعهٔ پیشرفته نقش اساسی دارد؛ زیرا خود، یک میدان مستقل در تعامل با ساختارهای اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی به‌شمار می‌آید

(بوسچتی، ۲۰۰٦، ص. ۱۷). در واقع، هنر ناب با دغدغه‌های جامعه، استعداد، ظرفیتِ شناخت و شیوهٔ عمل مناسب در جامعه ارتباط مستقیم پیدا می‌کند چنان‌که مبتنی بر عقل مُردن است و نه مُردن برای عقل (باینگانی و کاظمی، ۱۳۸۹، ص. ۹).

در این راستا، فرامتنیت هویت انسان پسامدرن در *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* را به‌صورت یک سوژهٔ انسانی کنش‌مند مطرح می‌کند (بابایی، بی‌تا). هملت صدای انسان پسامدرنی است که در برابر هجمهٔ زندگی ماشینی به‌طور صریح لب به اعتراض می‌گشاید؛ زیرا نمی‌تواند همانند هملت شکسپیر، شاهزادهٔ جدا از جامعه باشد. او سخن خود را با فعل ماضی «من هملت بودم» آغاز می‌کند که از ابتدا نشانهٔ تحولات فرامتنی در روایت است (مولر، ۱۳۸۹، ص. ۲٦). او به زودی مسائل درون قصر السینور را با رخدادهای فرهنگی آلمان قرن بیستم و سرنوشت مردم پیوند می‌زند و از ظلم رفته بر آن‌ها به دست شاهِ پدر گلایه می‌کند. او دیگر یک اومانیستِ کمال‌گرا نیست و ادعایی برای شناخت جهان ندارد، اما از نگرانی خود دربارهٔ از میان رفتن آزادیِ انسان در عصر مدرنیته و تبدیل شدن انسان‌ها به ماشین سخن می‌گوید (بارکر، ۲۰۱۲، ص. ٤۰۲). همچنین بدیعی در *طعم گیلاس* تحولات یک سوژهٔ انسانی کنش‌مند را در جستجوی آزادی و درک لذت زندگی نشان می‌دهد. باوجودآنکه اثر ادعایی بر درک استعلایی از انسانیت ندارد، تصمیم بدیعی برای خودکشی در حومهٔ شهر، اشاعهٔ استعاره‌ای است در فرامتنیت اثر که بر تعارض خودبیگانگی در میان شهروندان دنیای پست‌مدرن با خودآگاهی و گریز آن‌ها از زندگی ماشینی به‌سوی طبیعت درون تأکید دارد.

سوم، عنصر پویایی در فرامتنیت با توسعهٔ دیدگاه دیالوژیک در هنر مستقل ارتباط دارد. ساختار باز در این آثار، هستی‌شناسی و مفاهیم تأمل برانگیز همچون مرگ و قدرت را به چالش می‌کشد تا جنبه‌های نهفته در واقعیت را آشکار سازد (استم، ۲۰۱۷، ص. ۱۰۳–۱۰۸). در واقع، این جنبه از فرامتنیت متوجه ارتباط دینامیک انواع مختلف آثار ادبی‌هنری مستقل با یکدیگر در سراسر دنیا و در برابر استیلای ارزش‌های نمادین اقتصادی و اجتماعی است چنان‌که هنر ناب به دنبال برآوردن

خواست مخاطب، تسلی‌بخشی و یا ارائهٔ هنر عامه‌پسند نیست، بلکه به اعتقاد پیر بوردیو از جنس مستقل و دارای طبقه‌بندی داخلی است (بوسچتی، ۲۰۰۶، ص. ۱۰-۱۱). به‌عبارت دیگر، این رویکرد هنری غیر نخبه‌گرا و مولد میدانی است که ضمن دارا بودن قواعد نسبتاً مستقل از زیبایی‌شناسی غیراسطوره‌ای برخوردار است و با سایر آثار هنری و اجتماعی ارتباط ناگسستنی دارد.

بدین‌صورت، نشانه‌شناسی روایت در *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* بیانگر قدرت هنر در واژگون‌سازی زبان رسانه و ساختارشکنی از واقعیات کلیشه‌ای است. این آثار به‌جای انتقال پیام، بر استفاده از فضای گفتمان و چالش دیدگاه‌های مختلف تأکید دارند. هر دو اثر مرگ سوژهٔ فردی را مطرح می‌کنند و مرز میان هنر و جامعه را از میان بر می‌دارند تا شرایط تراژیک انسان پسامدرن را نشان دهند چنان‌که داستان شخصیت‌ها از داستان زندگی روزانهٔ مردم جدا نیست (حسن‌زاده نیری و اسلامی، ۱۳۹٤، ص. ۳۲-۳۳). هملت داستان خود را روایت نمی‌کند بلکه تقابل دیدگاه هنر با دیدگاه سیاستمداران، فیلسوفان و شرایط اجتماعی را به‌تصویر می‌کشاند در حالی‌که توانایی تغییر سلطهٔ سرمایه‌داری و منفعت‌طلبی رایج در جامعه را نیز دارد (بتل، ۲۰۱۲، ص. ۱۲-۱۳). او به فکر ارائهٔ یک نمایش اشرافی برای دربار نیست، بلکه ترجیح می‌دهد در میان مردم در خیابان‌های آلمان تحصن کند (مولر، ۱۳۸۹، ص. ۳۲). همچنین تصاویر دیکتاتور در تلویزیون‌های بدون صدا نشان‌دهندهٔ خنثی بودن زبان رسانه‌های جمعی و کلمات کلیشه نزد اوست.

طعم گیلاس نیز با رویکرد هنری به بررسی شرایط انسان پسامدرن و دیالوژیسمِ میان طبقات مختلف جامعه می‌پردازد. در واقع، کیارستمی با شوخ‌طبعی فلسفی تقابل دیدگاه بدیعی با دیدگاه مرسوم در جامعه دربارهٔ سوژهٔ مرگ را نشان می‌دهد (رزنبام و سعیدوفا، ۱۳۹٦، ص. ۵۷). خودکشی در این اثر تابعِ اصلِ عدمِ قطعیت و دارای بار کنایی نسبت به مفاهیم سلطه‌ناپذیر است چنان‌که مخاطب را وامی‌دارد تا با نگاه متفاوت به هنجارهای اجتماعی بنگرد (مالووی، ۱۳۷۷، ص. ۱۲). بنابراین، او به‌صورت سمبولیک می‌میرد و به‌وسیلهٔ سربازان تشییع می‌شود، در حالی که نمایش

غیر نتظره و غیررسمی گپ‌وگفت سربازان در زیر درخت گیلاس نشان‌دهندهٔ تغییر زاویهٔ دید داستان به‌سوی دیدگاه هنری دلخواه کارگردان است. در انتها بدیعی همچون *هملت ماشین* از دایرهٔ صحنهٔ نمایش خارج می‌شود تا با تغییر زاویه نگاه مخاطبان آن‌ها را متوجه لذت طبیعت در هنجارگریزی از اسلوب زندگی ماشینی بنماید.

۵. نتیجه‌گیری

مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های قدرت در *هملت ماشین* و *طعم گیلاس* نشان‌دهندهٔ روابط پیچیدهٔ میدان ادبی با انواع سرمایه‌های فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی است. این آثار ضمن برخورداری از قوانین نسبی مستقل با استفاده از کنش‌های اجتماعی، زیبایی‌شناسی و فرامتنی هژمونی میدان قدرت را به چالش می‌کشند. تقابل منش نویسنده و شخصیت‌های داستان با سلایق هنر هالیوودی، تماشاچی را به‌عنوان انسانی کنش‌مند و خودآگاه مورد خطاب قرار می‌دهد و به ساختارشکنی از هنجارهای اجتماعی و اقتصادی دعوت می‌کند. همچنین تقابل دیدگاه‌ها و عدم نتیجه‌گیری صریح در این آثار از خصوصیات هنر مستقل به‌شمار می‌آید؛ زیرا عدم قضاوت دربارهٔ برتری ارزش‌ها منجر به ساختارشکنی از تمایزات ساختاریافته در ذهن مخاطب می‌گردد. در این رویکرد هملت و بدیعی از قالب شخصیت داستانی خارج و به گفتگوی مستقیم با مخاطب می‌پردازند تا مرز ساختگی میان هنر و جامعه برداشته شود. استفاده از تکنیک‌های آزار دهندهٔ نور، صدا، گسیختگی متن همراه با کلاژ و دیالوگ‌های خشن همچون شوک، خودآگاهی مخاطب را تحریک و به مخاطب حس حضور در صحنه می‌دهد. اصول نمایش پست‌دراماتیک با تأکید بر گسست‌های ایدئولوژیک در نهایت فرهنگ صنعتی مبتنی بر تولید و گسترش ذهنیت‌های پیش‌ساخته را زیر سؤال می‌برد. متن در این آثار شکل ثابت ندارد و تنها نقطهٔ آغازی است برای اقتباس مسائل مشترک و گفتمان میان فرهنگ‌ها. ساختار باز و امکان تفسیر آزاد، در نهایت اثر را از محدودهٔ متن خارج کرده و به امری نامحدود و غیر

قابل سلطه تبدیل می‌کند، چنان‌که هملت و بدیعی را می‌توان شهروندانِ جهانی میدان ادبی به‌شمار آورد.

کتابنامه

آذر، ا. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریات ترامتنیت ژنتی. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، *۷*(۲٤)، ۱۱-۳۱.

آذرم، م. (۱۳۹۵). *بررسی مفهوم سوژه و بازتاب آن در شیوهٔ اجرایی برشت: پروژهٔ عملی کارگردانی نمایش نگهبان* (پایان‌نامهٔ منتشر نشدهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

اسلامی، م.، و فرهادپور، م. (۱۳۸۷). *پاریس-تهران: سینمای عباس کیارستمی*. تهران: فرهنگ صبا.

بابایی، پ. (بی‌تا). *بیش‌متنیت در نمایش‌نامهٔ مادر نوشته برتولد برشت*. برگرفته از http://anthropology.ir/article/29504.html

باینگانی، ب.، و کاظمی، ع. (۱۳۸۹). بررسی مبانی تئوریک مفهوم سرمایهٔ فرهنگ. *فصلنامهٔ برگ فرهنگ* ، (۲٤)، ۸-۲۱.

بسکادی، م.، شیخ مهدی، ع.، و ندایی، ا. (۱۳۸۹). ویژگی‌های پسامدرن در هنر چندرسانه‌ای. *کتاب ماه هنر*، *۱۳*(۱٤۲)، ۱۲-۱۹.

بهارلو، ع. (۱۳۷۹). *عباس کیارستمی*. تهران: نوروز هنر.

بوسچتی، آ. (۲۰۰٦). *پژوهش بوردیو در زمینهٔ ادبیات. زمینه‌ها، سهم‌ها و نگرش‌ها*. ترجمهٔ آرش حسن‌پور. تهران: ترجمان.

پرستش، ش. (۱۳۸۵، ۳۰ دی). *نظریهٔ انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو*. برگرفته از http://anthropology.ir/article/2029.html

پورآذر، ر.، و سخنور، ج. (۱۳۹٤). چیستی و چرایی شخصیت‌پردازی پسادراماتیک در فضای آستانه‌ای تئاتر معاصر. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۱۱*(۱۵)، ٤۵-۷۷.

جمشیدی‌ها، غ.، و پرستش، ش. (۱۳۸٦) دیالکتیک منش و میدان در نظریهٔ عمل بوردیو. *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، (۳۲)، ۱-۳۰.

حسن‌زاده نیری، م.، و اسلامی، آ. (۱۳۹٤). هستی شناسی پسامدرن در داستان «من دانلی کل هستم» براساس نظریهٔ برایان مک‌هیل. *ادبیات پارسی معاصر*، *٤*(۱٦)، ۲۵-٤۲.

حقی، س.، قربان صباغ، م. و تائبی نقندری، ز. (۱۳۹۷). انقیاد و قدرت بدن زنانه در رمان سرگذشت ندیمه نوشتهٔ مارگارت اتوود. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۳)، ۱۰٤-۱۲٦

دورتیه، ژ. (۱۳۸۱). پیر بوردیو انسان‌شناس، جامعه‌شناس. *نامهٔ انسان‌شناسی*، ۱، ۲۳۷-۲۲۵.

دین‌پرست، م.، و شهبا، م. (۱۳۹۳). تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی. *مطالعات میان رشته‌ای در رسانه و فرهنگ*، ٤(۷)، ٤٥-٦۲.

راد، آ.، و فارسیان، م.، و بامشکی، س. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی تصویر جنگ جهانی در رمان‌های خون دیگران و سووشون. *مطالعات زبان و ترجمه*، *۵۱*(۳)، ۲-۲۹.

ربانی خوراسگانی، ع.، و خوش‌آمدی، م. (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر جامعه شناسی زبان پیر بوردیو. *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، *۵*(۱٦)، ۱۵۵-۱۸٦.

رزنبام، ج.، و سعیدوفا، م. (۱۳۹٦). *عباس کیارستمی*. تهران: چشمه.

سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری. *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر* (ص. ۵۹-۷٤) به همت فرزان سجودی. تهران: فرهنگستان هنر.

شهبازی، ر. (۱۳۹۱). *فرایند تبدیل هملت به ماشین بازخوانی اقتباس هاینر مولر از ویلیام شکسپیر*. برگرفته از

http://anthropology.ir/article/13172.html

شیخ مهدی، ع.، و پورجعفر، م. (۱۳۸۱). بررسی علل استقبال منتقدان غربی از فیلم‌های عباس کیارستمی. *فصلنامهٔ مدرس هنر*، *۱*(۲)، ۲۵-٤۱.

طهوری، ن. (۱۳۹۱). ویکتور برگمن: پایان نظریه‌پردازی هنر. *فصلنامهٔ کیمیای هنر*، *۱*(۵)، ۷-۲۱.

عقیقی، س. (۱۳۹٦). چشم‌اندازهای متغیر: بررسی تطبیقی مولفه‌های مستند و داستانی در آثار عباس کیارستمی. *ایران نامگ*، ۲(٤)، ۷-۲٦.

عیسی‌وند، ل.، و توحیدفام، م. (۱۳۹۱). فمینیسم پسامدرن و تحول در مفهوم *دموکراسی*. *تحقیقات حقوق خصوصی و کیفری (دانشنامه حقوق و سیاست)*، *۸*(۱۷)، ٦۱-۸٦.

فکوهی، ن. (۱۳۸٤). پیر بوردیو: پرسمان دانش و روشنفکری. *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، ۲(۱)، ۱٤۱-۱٦۱.

قزلسفلی، م.، و میرخو شخو، آ. (۱۳۹٦). هنر و سیاست: زمینه‌های تعامل و تقابل سیاست و هنر در پست‌مدرنیسم. *فصلنامهٔ سیاست*، *٤۷*(٤)، ۱۰۲۵-۱۰٤۳.

کریمی، م. (۱۳۸۹). علوم اجتماعی: اندیشه اجتماعی پیر بوردیو. *مجلهٔ فرهنگ پژوهش دانشگاه باقرالعلوم*، ۲(۷)، ۱۳۷-۱٦۰.

کیانیان، ر. (۱۳۹۵، ۱۸ شهریور). هیچ چیز پنهانی نداریم/کیارستمی پرچمدار است. برگرفته از

https://www.isna.ir/news/95011805944

گنجی، م. و حیدریان، ا. (۱۳۹۳). سرمایهٔ فرهنگی و اقتصاد فرهنگ (با تاکید بر نظریه‌های پیر بوردیو و تراسبی). *فصلنامهٔ راهبرد ۲۳* (۷۲)، ۷۷-۹۷.

گین، ن. (۱۳۹۰). *ماکس وبر و نظریهٔ پسامدرن: جدال عقل و افسون*. ترجمهٔ محمود مقدس. تهران: روزنه.

مالووی، ل.(۱۳۷۷). ا صل عدم قطعیت کیار ستمی (نگاهی به آثار کیار ستمی). ترجمهٔ شاپور عظیمی. *فارابی ، ۷*(٤)، ۱۰-۱۷.

محمدکاشی، ص. (۱۳۸٤). بررسی تطبیقی مولفه‌های زیبایی‌شناسی در هنر سنتی و ویژگی‌های سینمای کیارستمی. کتاب ماه هنر، ٤۰، ٤۸-٦۱.

مقدس‌جعفری، م.، یعقوبی، ع. و کاردو ست، م. (۱۳۸٦). بوردیو و جامعه شنا سی ادبیات. *ادب‌پژوهی*، ۱ (۲)، ۷۷-۹٤.

ممتاز، ف. (۱۳۸۳). معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (٤۱-٤۲)، ۱٤۹-۱٦۰.

مولر، ه. (۱۳۸۹). *هملت ماشین*. ترجمهٔ ناصر حسینی مهر. تهران: گروه تئاتر.

مولر، ه. (۱۳۹٤). *سه‌گانه: هراکلس ۵، مائوزر، هملت ماشین*. ترجمهٔ ناصر حسینی مهر. تهران: روزبهان.

مویدحکمت، ن. (۱۳۹۲). درآمدی بر رویکرد روش‌شناختی پیر بوردیو به مفهوم سرمایهٔ فرهنگی. *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ٤(۱)، ۱۵۵-۱۷۸.

ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۸۱). کمینه‌گرایی (مینی‌مالیسم) در هنر نمایش. *مجله هنرهای نمایشی*، ۳، ۱۰-٤۳.

ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۸۵). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی*. تهران: سمت.

نانسی، ژ. (۲۰۰۱). *بداهت فیلم*. ترجمهٔ باقر پرهام، بروکسل: ایوژوارت.

نظری، ع. (۱۳۸۵). پسامدرنیسم و هویت سیاسی. *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، ۷(۳)، ۱۱٦-۱۳٦.

ویتمور، ج. (۱۳۸٦). *تئاتر پست‌مدرن*. ترجمهٔ صمد چینی فروشان. تهران: نمایش.

یوست، ف. (۱۳۹۷). *درآمدی بر ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علیرضا انوشیروانی. سمت.

Aragay M., & Escoda C. (2012). Postdramatism, ethics, and the role of light in martin crimp's fewer emergencies. *New Theatre Quarterly*, *28*(2), 133-142. doi: 10.1017/S0266464X12000231

Barker, S. (2012) .Hamlet the difference machine. *Comparative Drama*, *46*(3), 401-423.

Battle, T. T. (2012). *The postmodern world of Müller and Wilson, or how hamletmachine completed a Brechtian dream*. (Unpublished master's thesis). University of Central Missouri, Warrensburg, Missouri, United States.

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. (G. Raymond & M. Adamson, Trans.). Cambridge, MA: Polity.

Bourdieu, P. (1996). *The rule of art: Genesis & structure of the literary field*. California, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1998). *Practical Reason: On the theory of action*. (R. Johnson, Trans.). California, CA: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2010). *Distinction, a social critique of the judgement of taste*. (R. Nice, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press

Bourdieu, P., & Passeron, J. (1990). *Reproduction in education, society and culture*. (R. Nice, Trans.). London, England: Sage .

Burgin, V. (1986). *The end of art theory. Criticism and postmodernity*. London, England: Macmillan.

Burgin, V. (1997). *Geometry and abjection.* In *the end of art and beyond, essays after Danto*. New Jersey, NJ: Humanities.

Carter, C. L. (2004). *Conceptual art: A base for global art or the end of art?* (6th Ed.). London and New York: Routledge.

Desmond, K. K. (2011). *Ideas about art*. New York, NY: John Willey & Son Publication.

Friedman, D. (2007). *The cultural politics of Heiner Müller*. Newcastle, England: Cambridge Scholar Publishing.

Genette, G. (1997*). Palimpsests: Literature in the second degree*. (C. Newman & C. Dubinsky Trans.). Lincoln, NE: University of Nebraska press.

Hutcheon, L. (2001). *The politics of postmodernism*. London and New York: Routledge.

Katz, A. (2000). *Postmodernism and the politics of culture*. Colorado, CO: Westview Press.

Müller, H. (2000). *Hamletmachine*. In D. Fischlin & M. Fortier (Eds.). *Adaptation of Shakespeare* (pp. 208-214). London and New York: Routledge.

Pace, E. (1996). *Heiner Müller, the playwright and social critic, dies at 66*. Retrieved from https:// www. nytimes. com/ 1996/ 01/ 03/ nyregion/ heiner- Müller-the-playwright -and -social -critic- dies-at-66.html

Pleasant, L. C. (2004). *Hamletmachine: Exhumation ophelia*. Virginia University. United States.

Selden, R., Widdowson, P. & Brooker, P. (2017). *A reader's guide to contemporary literary theory* (6th Ed.). London and New York: Routledge.

Stam, R. (2017). Revisionist adaptation: Transtextuality, cross-cultural dialogism, and performative infidelities. In T. Leitch (Ed.), *The Oxford handbook of adaptation studies* (pp. 239-50). Oxford, England: Oxford University Press.

Teraoka, A. A. (1985). *The silence of entropy or universal discourse: The post-modernist poetics of Heiner Müller*. New York, NY: Peter Lang.