پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
مقایسهٔ مفهوم قدرت در آثار نقاشی ایران درودی و نمایش‌نامه‌های هاینر مولر
دوره یازدهم، شماره ۳۰ زمستان ۱۴۰۱ شماره صفحات ۴۸تا ۵۹
۴۸

بهروز احمدزاده بیانی[۱] رضا علی‌پور[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۶،۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۱۰،۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱،۱۱،۱

DOI: 10.22055/PYK.2022.17887 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1401.11.30.3.3
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_17887.html

ارجاع به این مقاله: احمدزاده بیانی، بهروز و علی‌پور، رضا. (۱۴۰۱). مقایسهٔ مفهوم قدرت در آثار نقاشی ایران درودی و نمایش‌نامه‌های هاینر مولر. پیکره، ۱۱(۳۰)، صص. ۴۸-۵۹.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
A Comparative Study of Power in the Paintings of Iran Darudi and the Plays of Heiner Muller

مقاله پژوهشی

مقایسهٔ مفهوم قدرت در آثار نقاشی ایران درودی و نمایش‌نامه‌های هاینر مولر

چکیده

بیان مسئله: نقاشی‌های «ایران درودی» و نمایش‌نامه‌های «هاینر مولر» با هم‌آمیزی دیدگاه‌های متناقض و کاربرد صور خیال ادبی، مفهوم قدرت را به‌عنوان یک نیروی هنری مستقل از هرگونه ایدئولوژی سیاسی و متأثر از درک درونی و اجتماعی مخاطب به بحث می‌گذارند. درودی با استفاده از رنگ‌ها و اشکال نامعین و مولر با هنجارشکنی از حرکات و صحنه‌های نمایشی متداول، مخاطب را در جایگاه سوژه به چالش می‌کشانند تا نقشی فعال در گفتمان قدرت ایفا نمایند. آثار این هنرمندان با عدم داوری و عدم ارائهٔ پیام معین، محدودهٔ تفکرات قالبی و همنشینی تقابل‌های دوگانه همچون زن/ انفعال، قدرت/ سلطه و گذشته/ حال را به تعلیق در می‌آورند تا مخاطب در برابر چالش هستی با نیستی وادار به تعریف مجدد مفهوم قدرت و تغییر چارچوب‌های سلطهٔ فکری شود. حال، مسأله این است که آثار این هنرمندان چگونه در لایه‌های معنایی مختلف به بیان مفهوم قدرت می‌پردازند و به یاری چه عناصری در صورت اثر خودنمایی می‌کنند.

هدف: مقایسه و تطبیق مفهوم قدرت در نمایش‌نامه‌های هاینر مولر و آثار نقاشی ایران درودی و شناخت ویژگی‌های مشترک این آثار با تکیه بر این مفهوم هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: این مقاله با گردآوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به مقایسهٔ مفهوم قدرت در آثار منتخب این دو هنرمند برجسته پرداخته است. برای این منظور، از هر هنرمند دو نمونهٔ موردی، شامل نمایش‌نامه‌های «هاملت ماشین و مدآ ماتریال» از مولر و دو اثر نقاشی با عنوان «رگ‌های زمین» و «طغیان کویر» از درودی به‌صورت تصادفی انتخاب و مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

یافته‌ها: مقایسهٔ منتخب نقاشی‌های ایران درودی و نمایش‌نامه‌های هاینر مولر نشان‌دهندهٔ وجود مکانیسم مشترک جایگشت سوژه-ابژه است که موجب تغییر معنای قدرت از مفهومی مطلق به مفهومی دینامیک می‌شود. وارونه‌سازی سوژه، ناگزیر جایگاه مخاطب را از ابژه یا بیننده به سوژهٔ شرکت کننده در گفتمان هنری تغییر می‌دهد. ساختارشکنی در فرم به تلفیقی از سبک‌های مختلف می‌انجامد که در قالب یک ایدئولوژی خاص نمی‌گنجد. آثار منتخب تفسیر متفاوتی از ارتباط میان مفاهیم متناقض همچون زن/ مرد، جهان‌شناسی/ وطن‌پرستی، پیشرفت/ اصالت و سوژه/ ابژه می‌دهد که موجب وارونه‌سازی دیدگاه غالب می‌شود.

کلیدواژه

نمایش‌نامه، هاینر مولر، آثار نقاشی، ایران درودی، مفهوم قدرت، جایگشت سوژ-ابژه

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.
Email: behrouzahmadzadeh@gmail.com
۲. گروه هنر، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.

مقدمه

نقش مستقل هنر در دوران معاصر آن را به پدیده‌ای فرازیبایی‌شناسی و مؤثر بر معادلات قدرت در عرصهٔ جهان تبدیل کرده است. هنر ناب بیان‌کنندهٔ زیبایی مجرد نیست، بلکه نقش فعال در پیشبرد گفتمان فرهنگی در جوامع مختلف دارد. این رویکرد برخلاف هنر متعهد به‌دنبال تبلیغ دیدگاه‌های ایدئولوژیک نیست، بلکه با بداهه‌گویی و کلاژ صورخیال، فرآیندی فعال و جدی را برای خلق واقعیت‌ها ایجاد می‌کند. در واقع، هنر مستقل به‌جای محاکات، با الهام از پدیده‌ها و همنشینی تناقضات و تفاوت‌ها، مخاطب را در جایگاه سوژه‌ای قرار می‌دهد که بدون تحمیل دیدگاه‌های موجود در اثر، خود مولد نگاه بدیع به پدیده‌های تاریخی و اجتماعی باشد. در این راستا، مقایسهٔ آثار «هاینر مولر»[1] و «ایران درودی»[2]، به‌عنوان نمونه‌هایی از هنر مستقل، حایز اهمیت است، چرا که هدف مشترک آن‌ها ایجاد نگاه تأمل‌انگیز نسبت به مفهوم قدرت است. رویکرد ضد زیبایی‌شناسی و مبتنی بر شناخت آن‌ها، قدرت را امری ثابت و غیرقابل‌دسترس نمی‌داند، بلکه قدرت در این آثار، دینامیک و مبتنی بر تناقض در ساختار تفکرات ایدئولوژیک و در راستای کنش خودآگاهانهٔ مخاطب است. همنشینی تناقضات، ساختار غیرمنسجم، محتوای هنجارشکن و مشارکت آگاهانهٔ مخاطبین در تحلیل تحولات فرهنگی-اجتماعی قدرت را به مفهومی تأثیرپذیر و دموکراتیک تبدیل می‌کند. نمایش‌نامهٔ «هاملت ماشین» رخدادهای سیاسی-اجتماعی آلمان را در سه دورهٔ فاشیسم، کمونیسم و سرمایه‌داری مورد بازخوانی قرار می‌دهد و در نهایت همه «ایسم»ها را سد راه رسیدن به شناخت و قدرت ناشی از طبیعت آزادیخواه انسان قلمداد می‌کند. نمایش از پنج صحنه تشکیل می‌شود که مبتنی بر کلاژ صورخیال متناقض به‌صورت معماگونه است. صحنهٔ اول برخلاف «هاملت» شکسپیر با هجو سوژهٔ غالب آغاز می‌شود، چنانکه هاملت جنازهٔ شاه پدر را، به‌عنوان نمادی از حاکمیت فاشیسم در زمان هیتلر، تکه‌تکه و در میان مردم پخش می‌کند. در صحنه دوم، اوفیلیا پس از خودکشی زنده می‌شود و به‌صورت زنی طغیانگر در برابر مردسالاری به صحنه می‌آید. در صحنهٔ سوم، اوفیلیا لباس زنان خودفروش را بر تن هاملت می‌کند تا او را نسبت‌به استعمار زنان آگاه سازد. هاملت در صحنهٔ چهارم از هویت ماشینی بیزاری می‌جوید و خودآگاهانه از ادامهٔ بازی در نمایش انصراف می‌دهد. در مقابل، اوفیلیا در صحنهٔ آخر به شخصیت اصلی نمایش تبدیل می‌شود، چنانکه مأموران با یونیفرم پزشکی دهان، دست و پایش را می‌بندند. محور اصلی نمایش «مده آ ماتریال» نیز وارونه‌سازی سوژهٔ مردسالار و هنجارشکنی از قوانین زندگی ماشینی در برابر آزادی‌خواهی و طبیعت انسان است. نمایش از سه صحنهٔ غیرمتوالی شامل: «ساحل ویران»، «مدهآ ماتریال» و «چشم‌انداز با آرگونات‌ها» تشکیل می‌شود که اسطورهٔ اوریپیدس و تلاش جیسون برای رسیدن به پشم طلا را به‌شکل اقتباسی به چالش می‌کشاند. مدهآ در طول اثر با استفاده از تکنیک نمایش حماسی و تک‌گویی‌های بلند، تمدن مبتنی بر قوانین و ارزش‌های مدرن محدود کنندهٔ تعالی و آزادی‌خواهی انسان را مورد هجو قرار می‌دهد. در صحنهٔ اول، مدهآ تنهایی زنان در دنیای صنعتی، آشفتگی در برابر استثمار اذهان مسخ شده و سرگردانی در میان خانه‌ها و وسایل نقلیهٔ مدرن را ترسیم می‌کند. صحنهٔ دوم، طغیان مدهآ در برابر خیانت جیسون و سلطهٔ روابط مردسالار را بازآفرینی می‌کند. در این بخش، مدهآ، خطاب به جیسون، برادر خود را که به‌خاطر او قربانی شده طلب می‌کند و در مقابل، پسرانش را قربانی می‌کند. در صحنهٔ سوم، مدهآ از فردا روز هشدار می‌دهد و نمایش با منظرهٔ به‌هم پیوستن اساطیر و تاریخ به اتمام می‌رسد، هواپیما نمادی از جهان مدرن و با بمب اتم موجب نابودی تمدن می‌شود. از سوی دیگر، ایران درودی نیز در تابلوهای خود به‌دنبال اصالت زندگی، شناخت و هنجارشکنی از سوژهٔ غالب یا سلطه‌گر است. تابلوی «طغیان کویر» (۱۳۸۷) از برجسته‌ترین آثار نقاشی اوست که جریان غیرمتداول آب در دل کویر خشک را ترسیم

می‌کند. حرکت سیل با تەرنگ خطوط نارنجی از دورنمای افق آسمان تا ابتدای تابلو ادامه دارد؛ همنشینی عناصر نمادین و متناقض مانند کویر، آب، شهر، افق آسمان و دیوارهای فرطوط مخاطب را به چالش می‌کشاند. اثر بی‌انتها و باز است، چنانکه آب به‌عنوان جریان هستی بخش از میان دیوارهای شفاف عبور می‌کند و قدرت مستقل یک اثر هنری برای ترسیم متفاوت واقعیت‌ها را نشان می‌دهد. همچنین، تابلوی «رگ‌های زمین» (۱۳۴۷) اولین اثر برجستهٔ ایران درودی است که به سفارش یک شرکت نفتی آغاز شد، اما نقاش با اعمال سلیقهٔ شخصی آن را به یک اثر مستقل جهانی تبدیل کرد. عناصر موجود در این اثر شامل زمین، خون و دود غلیظ سیاه‌رنگ با هنجارشکنی از سوژهٔ غالب، یعنی تولید و استخراج انبوه نفت، آن را از جوانب مختلف همچون استثمار زمین و نادیده انگاشتن حقوق مردم مورد انتقاد قرار می‌دهد. خونی که به‌صورت استعاری از لوله‌های انتقال نفت خارج می‌شود و مانند آتش از جان انسان‌ها به آسمان دود می‌شود، این نقاشی را به یک اثر ضد سلطه، وطن‌پرستانه، استعمارستیز و حامی طبیعت تبدیل می‌کند. به این صورت، پژوهش حاضر با مقایسهٔ رویکرد قدرت در نقاشی‌های «طغیان کویر» و «رگ‌های زمین» اثر ایران درودی و نمایش‌نامه‌های «هاملت ماشین» و «مدهآ ماتریال» اثر «هاینر مولر» به‌دنبال بررسی مفهوم قدرت در آثار گوناگون هنر مستقل و مکانیسم و ویژگی‌های مشترک بروز آن در لایه‌های فرم و معناست و به عبارتی پاسخ به این پرسش است که آثار این هنرمندان چگونه در لایه‌های معنایی مختلف به بیان مفهومی هنجارشکن از قدرت می‌پردازند و به یاری چه عناصری در صورت اثر خودنمایی می‌کنند.

روش پژوهش

مقاله حاضر مبتنی بر تحقیق کتابخانه‌ای درباره نقاشی‌های ایران درودی و نمایش‌های هاینر مولر است که بصورت تطبیقی از نظر بکارگیری عناصر محتوایی مانند گشتاور سوژه-ابژه و عناصر فرم مانند همنشینی تناقضات مورد بحث و بررسی قرار گرفتند. نمونه‌ها بطور تصادفی از مجموعه آثار دو هنرمند مذکور انتخاب شدند و سپس بر اساس نظریه قدرت در هنر مستقل اثر لیندا هاچن با یکدیگر مقایسه شدند. در واقع، کاربرد روش توصیفی – تحلیلی در راستای هدف این پژوهش برای تطبیق آثار منتخب از نظر فرم و محتواست. در بخش توصیف بیشتر ویژگی‌های فرم مورد تاکید قرار می‌گیرد و در بخش تحلیل مکانیسم و عملکرد عناصر فرم در ایجاد لایه های معنایی مختلف در خصوص مفهوم قدرت مورد تفسیر واقع می‌شود.

پیشینه پژوهش

در بررسی مفهوم قدرت در منابع مرتبط با این مطالعه و در آثار نقاشی، پژوهش‌های متعددی در قالب مقاله وجود دارد که مهمترین آن‌ها را به شرح زیر است: «مومن و مقدم» (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «نمایش عالم مثال و عالم واقع متأثر از نگارگری در نقاشی معاصر ایران(مطالعه موردی آثار محمود فرشچیان، ایران درودی و مهدی حسینی)» معتقدند که درودی با استفاده از نشانه‌های نمادین فضایی بدون زمان و مکان می آفریند که دارای فرم ساختارشکن و محتوای مبتنی بر جایگشت سوژه است. بدین صورت، واقعیت امری نسبی و تکاملی است که نیازمند مشارکت مخاطب برای درک آن است. «آقایی و جعفری» (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «انجماد ویرانه‌های مالیخولیایی: تحلیل روان‌شناختی مضامین نقاشی‌های دورهٔ سوم ایران درودی» بیان می‌دارد که آثار نقاشی درودی در دورهٔ سوم کاری یعنی در دههٔ ۵۰، ارتباط معنی‌دار با ابژه‌ای از دست رفته را نشان می‌دهند. تصویر فقدان به‌شکل یخبندان و ویرانه در آثار این دوران بیشتر به‌چشم می‌خورند. در این دوره، هنرمند، چندین عضو خانوادهٔ

خود را از دست می‌دهد. ادامهٔ تأکید و اصرار بر فقدان در آثار درودی شکل مالیخولیایی به‌خود می‌گیرند و در نتیجهٔ آن، وی در میان ویرانه‌ها به‌دنبال نور می‌گردد. «هادی» (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «تفسیری بر نمایشگاه مرور آثار ایران درودی در موزهٔ هنرهای معاصر: ایران درودی نقاش حکمت مغانی» معتقد است درودی در آثار خود با بی‌باکی و با قدرت در برابر استبداد و تاریکی ایستادگی نشان می‌دهد؛ زیرا او شر و نیستی را بخش جدایی‌ناپذیر هستی می‌داند. او قدرت را در تخیل و از درهم‌آمیزی عناصر مختلف مانند تاریخ، آزادی، زن، هویت و عرفان بازآفرینی می‌کند. به عبارت دیگر، قدرت در تابلوهای درودی از ترکیب عناصر مقاومت برای عبور از سختی‌ها و برای رسیدن به تعالی شکل می‌گیرد. او قدرت را در شناخت مسائل سیاسی-اجتماعی و عبور از محدودیت‌ها به‌ویژه در خصوص زنان جستجو می‌کند، چنانکه خودآگاهی به‌شکل نور در آثارش قابل‌مشاهده است. «تقوی و پهلوان» (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بازتاب گفتمان چپ در نقاشی معاصر ایران در دهۀ ۴۰ تا ۶۰، براساس آرای میشل فوکو»، معتقدند که ورود اندیشهٔ مدرن و گسترش گفتمان چپ موجب تحول در نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی دوم شد. الگوبرداری‌های ناقص از هنر تعهدگرای اتحاد جماهیر شوروی در این دوران مبتنی‌بر درک عمیق از هنر و فرهنگ ایرانی نبود و در نهایت این گرایش نتوانست به جنبش مستقل برای عدالت خواهی در هنر تبدیل شود. از سوی دیگر، «مولر» (۱۹۸۶) نیز در کتاب «من یک سیاه پوستم» درک نکردن ماهیت پویا و فراگیر قدرت توسط حاکمان را مورد انتقاد قرار می‌دهد. او قدرت را به معنای سلطه نمی‌داند، بلکه دی.ان.ای قدرت را در خودآگاهی، درک جامعه و نیاز زمان جستجو می‌کند. مولر این اثر را به «نلسون ماندلا» تقدیم می‌کند و در این خصوص، حکومت‌های دیکتاتوری مانند حزب کمونیست شوروی و انحصارطلبان جهان سوم را محکوم به شکست می‌داند، زیرا آن‌ها درک درستی از شرایط اقشار ضعیف ندارند و خود عامل بی‌عدالتی در پخش ثروت اجتماعی می‌باشند. «بارکر» (۲۰۱۲)، در مقالهٔ «هاملت ماشین اثری متفاوت» بر این باور است که هاملت ماشین، طلسم گفتمان یک‌سویهٔ قدرت و تعلل هاملت شکسپیر برای مقابله با سوژهٔ سلطه‌گر را دگرگون می‌سازد. او هاملت ماشین را اثری متفاوت و شالوده‌شکن می‌داند که با استفاده از همنشینی تضادها و ایجاد چند صدایی، قالب گفتمان دیالوژیک و سلطهٔ منطق دیالکتیک را در هم می‌شکند تا مخاطب از اسارت تفکر ایدئولوژیک رهایی پیدا کند. بر این اساس، مفهوم «ماشین» در این نمایش به معنای رفتار ناخودآگاه و پیروی از ارزش‌های دیکته شده است، اما هاملت و اوفیلیا در این نمایش موفق می‌شوند تا با اراده و اختیار، سرنوشت و عاقبت تحمیل شده بر خود را تغییر دهند. «کالب» (۱۹۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان «مولر و سایهٔ آرتود در هاملت ماشین» خشونت استفاده شده در این اثر را هم‌راستای رویکرد مخاطب‌محور «آنتون آرتود»[۱] کارگردان برجستهٔ فرانسوی قلمداد می‌کند. در واقع، هر دو نویسنده به کمک صحنه‌های خشن و عناصر فراواقع‌گرایانه موجب شوک، ساختارشکنی و وارونه‌سازی سلطهٔ سوژه می‌شوند تا در نهایت خودآگاهی مخاطب افزایش پیدا کند. شخصیت‌ها با ژست صورت و حرکات هنجارشکن اثر را به یک گفتمان فرهنگی چندسویه تبدیل می‌کنند، چنانکه هویت سیال هاملت مرزهای تمایز جنسی را درهم می‌شکند و بیانگر اعتراض به یک حاکمیت بسته و مردسالار است. «کویستاد» (۲۰۰۹)، در مقاله‌ای با عنوان «بمب اتمی تکنیک انتهای نمایش مدهآ در اقتباس هاینر مولر» اظهار می‌دارد که انفجار اتمی در انتهای نمایش «مدهآ ماتریال» اثر مولر برخلاف تکنیک دوزماشین[۲] استفاده شده درپایان نمایش، مدهآ اثر اوریپیدس به معنای انتقاد از دیدگاه غالب سوبژکتیو است. در واقع، مولر با ایجاد انفجار اتمی، در پایان این اثر، دیدگاه غیرانسانی مبتنی بر پیشرفت‌های صرفاً صنعتی را مورد پرسش قرار می‌دهد. برخی منتقدین پایان نمایش مولر را بدترین شکل خاتمه دادن به یک اثر آوانگارد به‌شمار می‌آورند؛ اما بمب اتم کنایه از مسائل مختلف سیاسی-

اجتماعی همچون از خودبیگانگی، تخریب محیط‌زیست، مصرف‌زدگی، تولید انبوه و توسعهٔ بیش از حد تکنولوژی در دوران مدرن می‌باشد. به این ترتیب، لایه‌های زیرین اقتباس مولر دارای گرایشات نئواومانیستی در برابر سرمایه‌داری پیشرفته و لیبرال دموکراسی است. از سوی دیگر، «مارانکا» (۱۹۹۸) در مقاله «دروس تاریخ طبیعی از هاینر مولر» به این نکته اشاره دارد که آثار این نمایش‌نامه نویس در نهایت آینده‌ای امید بخش را ترسیم می‌کند، زیرا هدف اصلی آن‌ها رهایی تخیل بشر از بند ایدئولوژی‌های مختلف مانند سرمایه‌داری و کمونیسم است. او با تخیل خود تاریخ جهان را به چالش می‌کشاند و گذشته، حال و آینده را بازنویسی می‌کند تا استفادهٔ ابزاری از انسان در فرهنگ‌های مختلف و با معیارهای اقتصادی و ایدآل‌های ساختگی را مورد انتقاد قرار دهد.

مبانی نظری

مقایسهٔ مفهوم قدرت در میان آثار ایران درودی و هاینر مولر در این مطالعه مبتنی بر نگاه «لیندا هاچن» به پدیدهٔ قدرت در گفتمان هنر مستقل است. او در کتاب «سیاست در پست‌مدرنیسم» و در مقاله «گفتمان، قدرت و ایدئولوژی: انسانگرایی و پست‌مدرنیسم» قدرت هنر مستقل را مرحله‌ای از تکوین گفتمان هنری در دوران پست مدرن به‌شمار می‌آورد که پدیده‌ای غیرقابل انکار و مؤثر بر معادلات قدرت‌های حاکم می‌باشد. این رویکرد در انواع هنر مانند معماری، نقاشی و ادبیات با همنشینی بی‌طرفانهٔ تضاد میان ارزش‌ها و دیدگاه‌های مختلف موجب بازتعریف مفاهیم و از میان رفتن سلطهٔ سوژه می‌شود(Hutcheon, 2000, pp. 4-5). از دیدگاه «هاچن»، قدرت در انواع گوناگون هنر مستقل در برابر ارزش‌های سلطه ایستادگی می‌کند و هم‌زمان با استفاده از یک فرآیندی تناقض‌آمیز به واسازی ایده‌آل‌های رایج می‌پردازد. هاچن با تأثیرپذیری از «میشل فوکو» قدرت را امری درونی، فراتر از سوژه و مبتنی بر یک نیروی انتقاد دینامیک می‌داند که بر اثر همنشینی تناقضات در برابر هر نوع انحصارطلبی شکل می‌گیرد(Hutcheon, 2003, p. 36). بر این اساس، قدرت بیانگر نسبت‌هایی است که موجب بی‌ثباتی و مرگ سوژه در میان تناقضات می‌شود(Fouccault, 2001, p.9). «هاچن» همنشینی تناقضات را فرآیندی برای جایگشت سوژه و مشارکت مخاطب در گفتمان آثار پست‌مدرن قلمداد می‌کند. تناقضات سبب عدم انسجام در فرم و محتوا می‌شود و در نتیجه مخاطب در جایگاه سوژه قرار می‌گیرد تا خود با رمزگشایی از ساختار و مفاهیم به دیدگاه مستقل برسد(Hutcheon, 2000, p. 56). کلاژ تصاویر همچون معما ذهن مخاطب را به چالش می‌کشاند و تفسیر وقایع به گفتمانی از دیدگاه‌های مختلف تبدیل می‌شود. در این خصوص، پست‌مدرنیسم فراتر از یک سبک هنری صرفاً فراهم‌کنندهٔ فضا و موقعیتی است که در آن واقعیت، فراواقعیت و جوانب پنهان گفتمان، بدون اعمال نظر، فرصت همنشینی و بیان پیدا می‌کنند(Hutcheon, 2001, pp. 15&150). در عین حال، همنشینی تناقضات در فرم و محتوا مفهوم قدرت را از دو جنبه به چالش می‌کشاند. فرم گسسته و نبود شکل معین سبب هنجارشکنی از ساختار تفکر سلطه می‌شود و رویکرد نسبی‌گرایانه ثبات مفاهیم را به چالش می‌کشاند (صدریان، ۱۳۸۹، ص. ۲۷۳). به این صورت، عدم انسجام ساختار و عدم قطعیت معنا موجب وارونه‌سازی دیدگاه غالب و بروز مفهوم قدرت به‌عنوان یک گفتمان هنری مستقل، دینامیک و انتقادی می‌شود. در واقع، آثار هنری در دورهٔ پست‌مدرنیسم تقلید کننده نیستند، بلکه تناقضات موجود در وقایع تاریخی و اختلافات در ارزش‌های کلیشه‌ای را آشکار می‌سازند. این آثار با گسترش بینامتنیت در فاصلهٔ تناقضات و ایجاد جریانی از ایدئولوژی پویا و در حال تغییر مستمر، سلطهٔ هر نوع ایدئولوژی محدود کننده را برطرف می‌سازند. بر این اساس، پویایی فرم و محتوا در هنر مستقل نشان‌دهندهٔ سلطه‌ناپذیری و تأثیر قدرت غیرقابل‌انکار آن بر عرصهٔ فرهنگ و سیاست در دنیای امروز

است. این رویکرد مدلول ثابت ندارند و قالب نمی‌پذیرد تا هیچ سوژهٔ خاصی نتواند بر آن سلطه پیدا کند(Hutcheon, 2001, p. 27). درمقابل، «هاچن» دو شرط اصلی برای شرکت در گفتمان هنر مستقل را رسیدن به خودآگاهی و درک ارتباط ناگسستنی میان هنر و سیاست می‌داند. مفاهیم در این رویکرد مطلق و تحمیل‌پذیر نیستند، زیرا سوژه در میان نویسنده و مخاطب متغیر است. اثر با آشکارسازی تناقضات درون خود موجب افزایش خودآگاهی، خودبازبینی و برداشت آزاد می‌شود و زمینهٔ تعامل چندفرهنگی میان ارزش‌های متفاوت فراهم می‌گردد(Hutcheon, 2001, p. 21).

مقایسهٔ مفهوم قدرت در نمایش‌نامه‌های هاینر مولر و نقاشی‌های ایران درودی

تطبیق مفهوم قدرت در آثار نمایشی مولر و نقاشی‌های منتخب درودی نشان دهنده ارتباط معنادار آن با رویکرد «لیندا هاچن» به هنر مستقل است، زیرا ویژگی‌های مشترکی در آن‌ها وجود دارد که قابل طرح و بحث می‌باشد. قدرت در هر دو مجموعه آثار منتخب دارای انتهای باز و نسبی است و با مفهوم قدرت در ادبیات متعهد و تبلیغاتی منافات دارد. در واقع، قدرت در این آثار غیرقابل انحصار و دارای ارتباط متقابل با خودآگاهی مخاطب است. این رویکرد قدرت را از احاطه سوژه خارج می‌کند و با نشان دادن جداناپذیری سیاهی از سفیدی و بی معنا بودن تکامل بدون نقص ساختار منسجم اثر را به چالش می کشاند. تناقضات و نواقص ایدئولوژیک موجب جایگشت سوژه-ابژه و ساختارشکنی از قالب‌ها، تعلیق معنا، وارونه‌سازی سوژهٔ غالب و مشارکت مخاطب در تولید معنا می‌گردد. بنابراین، مفهوم قدرت در آثار مورد بررسی دارای پویایی و جنبه غیرمطلق، مستقل، انتقادی، دموکراتیک، همه‌شمول، گسترش‌دهنده و تعمیق‌دهنده می‌باشد. این ویژگی‌ها از دو جنبهٔ فرم و محتوا قابل‌بحث هستند.

الف. فرم ضدزیبایی‌شناسی: استفاده از فرم‌های نامعین و نامتقارن جنبهٔ مهمی از آثار منتخب است، چنانکه مفهوم قدرت را از شکل متمرکز خارج کرده و به‌شکل تأمل دینامیک و انتقادی در مخاطب برمی‌انگیزد. فرم هنجارشکن موجب می‌شود تا چارچوب تفکرات قالبی و سلطهٔ تعاریف محدود کننده نظرات متقابل در هنر مستقل به چالش کشیده شوند. در اینجا به کارکرد فرم ضدزیبایی‌شناسی در آثار منتخب ایران درودی و هاینر مولر پرداخته می‌شود:

۱. فرم در آثار نقاشی درودی: نقاشی‌های ایران درودی دارای سبک منحصربه‌فردی است که مخاطب را با تناقضات معنی‌دار در فرم اثر مواجه می‌کند. همنشینی عناصر متناقض همچون آسمان-زمین، درونگرایی-برونگرایی و سفیدی-تاریکی به‌ویژه در مرکزنما[۳] نشان‌دهندهٔ واسازی از ساختار متمرکز در این آثار می‌باشد. در واقع، ردپای گرایشات گوناگون مانند دیوارهای شفاف سورئالیستی، رنگ‌های نمادین سمبولیستی، کلاژ تصاویر پست‌مدرن و اقتباس از آبستره‌های مبهم «زائو وو-کی»[۴] بیانگر درک خاصی از نسبیت فضا و ارتباط انسان با اطراف در آثار ایران درودی است که می‌توان آن را فراتر از اصطلاحی دانست که «سالوادور دالی» با عنوان «سورئالیسم شرقی»[۵] به آن‌ها اطلاق کرده است (بویری، ۱۳۹۹، ص. ۶). پراکندگی و معماگونه‌گی صورخیال اجازه نمی‌دهد تا ساختار اثر منسجم و دارای پیام معین و کلیشه‌ای باشد. کاربرد رنگ‌های متضاد و حرکت طغیان‌گر آن‌ها نیز بیانگر گریز و وصال هم‌زمان اجزای اثر می‌باشد، به‌طوری که مخاطب را به چالش می‌کشاند و درک واحد از آن‌ها غیرممکن است. به این صورت، سوژهٔ غالب در آثار درودی وجود ندارد، زیرا ساختارشکنی از قالب‌ها و نسبیت در فضای آثار نگاه مخاطب را در اولویت درک پیام قرار می‌دهد. ازسوی دیگر، مفهوم قدرت نیز در

نقاشی‌های درودی مبتنی بر ساختاری با ظرفیت تحمل اضداد است. در نقاشی «طغیان کویر» (تصویر ۱) ترکیب سایه-روشن‌ها و همنشینی ایماژهای متضاد نشان‌دهندهٔ فضایی با حضور دیدگاه‌های متفاوت است، چنانکه سیلاب در کویر، آبادانی در برهوت و دیوارهای فرسودهٔ بلوری‌شکل در میان کویر بیانگر یک دیدگاه ساختارشکنانه است. همنشینی تناقضات در سراسر تابلو، قالب‌های فکری از پیش تعریف شده را به چالش می‌کشاند و مخاطب را با امکان حضور واقعیت‌های متفاوت آشنا می‌کند. همنشینی آب و خشکی به‌طور پراکنده و با تلفیق رنگ‌های نارنجی و آبی در سراسر تابلو نشان‌دهندهٔ تمرکززدایی و امکان وجود نگاه مستقل است. درودی ساختار قدرت را سلسله‌مراتبی و از بالا به پایین نمی‌بیند، چنانکه عدم‌تمرکز منبع نور به‌عنوان نماد قدرت در آسمان و زمین همراه با جاری شدن سیل در تمام بیابان بیانگر تاکید بر ترکیب اضداد است که مبنای قدرت را در جایگشت سوژه، فرم ساختارشکن و در چالش برای رسیدن به خودآگاهی دنبال می‌کند. همچنین، ترکیب رنگ‌ها و همنشینی ایماژهای متضاد در تابلوی «رگ‌های زمین»، مبتنی بر استفاده از یک ساختار غیرمتمرکز برای بیان مفهوم قدرت است (تصویر ۲). این اثر با هنجارشکنی از محاکات ارسطویی، سوژهٔ غالب یعنی موضوع استخراج و توسعهٔ صنعت نفت را از جایگاه استیلایی خارج کرده و به ابژه‌ای چالش‌انگیز تبدیل می‌کند. مخاطب با مشاهدهٔ تناقضاتی همچون خروج خون از لوله‌های نفت و سوختن قلب و جان انسان‌ها در میان آتش متوجه جنبهٔ انتقادی این اثر می‌شود. در واقع، این نقاشی تنها بر اهمیت صادرات نفت ایران تأکید ندارد، بلکه به اعتقاد «احمد شاملو» بیانگر صدای آزادی‌خواهی یک ملت است. استعارهٔ آتش سیاه در برابر خون سرخ، نشانهٔ تقابل هستی با نیستی است، چنانکه تصاویر مبهمی از انسان‌های در حال سوختن در میان دود قابل مشاهده است. ترکیب سبک‌های «سورئالیستی»، «رئالیستی» و «آبستره» موجب می‌گردد تا مرز میان تخیل با واقعیت در این اثر کم‌رنگ باشد و مخاطب بتواند به‌راحتی در جایگاه سوژه از زوایای مختلف به اثر نگاه کند. فرم اثر قالب‌ناپذیر است و تصویر متفاوت و غیرمتداول از ارتباط صنعت نفت با مردم به‌دست می‌دهد که مفهوم قدرت در معنای حاکمیت را وارونه می‌سازد. این نقاشی فضایی خلق می‌کند که از سلطهٔ شرکت‌های نفتی سفارش‌دهندهٔ آن خارج است، زیرا دارای ویژگی‌های هنر مستقل می‌باشد.

تصویر ۱. «طغیان کویر»، اثر ایران درودی، سال خلق اثر ۱۳۸۷، ابعاد ۱۳۵×۱۳۵سانتیمتر.
منبع: https//irandarroudi.com

تصویر ۲. «رگ‌های زمین»، اثر ایران درودی، سال خلق اثر ۱۳۴۷، ابعاد ۸۰×۱۰۰ سانتیمتر. منبع:
ttps//irandarroudi.com

۲. فرم در آثار نمایش‌نامه‌های مولر: فرم در نمایش‌نامه‌های مولر، پسادراماتیک و مبتنی بر هنجارشکنی از تعقل‌گرایی مدرن است. به‌عبارت دیگر، مولر سوژهٔ نویسنده یا خالق اثر را دچار جایگشت می‌کند تا اثر به ابژه مورد بحث تبدیل شود. استفاده از تکنیک تجربهٔ آموزشی[۶] سبب تغییر قالب یا ساختار اثر می‌شود، زیرا نحوهٔ اجرا

بر فرآیند یادگیری و هم‌اندیشی قرار می‌گیرد. اجرای آثار مولر دارای ساختار معین، متمرکز و ثابت نیست و همیشه فراتر از متن و براساس خوانش‌های اقتباسی صورت می‌گیرد، چنانکه متن نه صفحه‌ای «هاملت ماشین» در زمان خود مولر در هشت ساعت برگزار شد، اما اقتباس‌های متعدد از آن در کشورهای مختلف در طول یک ساعت هم اجرا شده است. فرم نمایش «هاملت ماشین» گسسته و ساختارشکنانه است(Barker, 2012, p. 404). پاره کردن عکس کارگردان نمایش به‌دست هاملت در صحنهٔ چهارم موجب جایگشت سوژه و رفع هرگونه اعمال نظر بر مخاطب می‌شود. اوفیلیا نیز تصویر مردان مورد علاقهٔ خود را پاره می‌کند تا سوژهٔ مردسالار نتواند فرم و رویهٔ مطلوب خود را بر اثر تحمیل کند. همنشینی تناقضات مانند خندهٔ اوفیلیا پس از مرگ، استثمار زنان برهنه و فعالیت کارگران در کارخانهٔ کوکاکولا مخاطب را وادار به بازتعریف واقعیت‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی می‌کند. تلفیق صحنه‌های سورئالیستی مانند خونریزی از یخچال و تکه کردن جنازهٔ دیکتاتور با تکنیک‌های نمایش حماسی یا ارتباط مستقیم بازیگر با مخاطب فاصلهٔ تخیل با واقعیت را از میان برده و مخاطب را به هم‌اندیشی در فرآیند اجرای نمایش دعوت می‌کند. در نهایت، خلق اثر و زایش معنا در خارج از سلطهٔ قالب‌ها و مکاتب هنری صورت می‌گیرد تا اثر دارای قدرت انتقادی و مبتنی‌بر هنر مستقل باشد. نمایش «مدهآ ماتریال» نیز دارای فرم و ساختار گسسته است، چنانکه اتفاقات توالی معین ندارند و مخاطب با اقتباسی آزاد از نمایش مدهآ اثر اوریپیدیس مواجه می‌شود. فرآیند اثر مبتنی بر رمزگشایی از تناقضاتی است که به‌شکل ترکیب تخیلات سورئالیستی و واقعیت‌های ملموس از دنیای مدرن ارائه می‌شود. سه پردهٔ نمایش شکل منفصل دارند، اما لحن اعتراضی نسبت به نابرابری‌ها وجه مشترک آن‌هاست. پردهٔ اول، شامل ایماژهای گوناگونی دربارهٔ سوء استفادهٔ از زنان در دوران مدرن است؛ پردهٔ دوم، مدهآ همسر سابقش جیسون را مورد خطاب قرار می‌دهد و دلایل کشتن فرزندان‌شان در برابر انتقام خون برادرش و بی‌توجهی به خودش را بیان می‌کند؛ پردهٔ سوم، آیندهٔ تاریک و زندگی بی‌احساس انسان ماشینی را ترسیم می‌کند که به‌دست خود و با بمب اتم از بین می‌رود(Marranca, 1988, pp.18 & 19). عمدهٔ نمایش مدهآ ماتریال از تک‌گویی‌های بلند مدهآ تشکیل می‌شود که مخاطب را دعوت به مشاهده تقابل ساختار قدرت با برتری قدرت فردی حاکمان می‌کند. پشم زرین در این اثر نقش ساختارشکن از سلطهٔ پادشاهان دارد، چنانکه در ابتدا شاهزاده مدهآ به کمک جیسون آن را از سرزمین پدر خود خارج می‌کند و پس از خیانت و به قدرت رسیدن جیسون، این ردای گران‌بها موجب مرگ همسر دوم جیسون و شکست پادشاهی او می‌گردد. در عین حال، مدهآ برای رهایی از اسارت و تملک مردان اقدام به قربانی کردن فرزندان خود می‌کند؛ زیرا او به‌دنبال برابری جنسیتی است. ایماژهای متناقض و معماگونه مانند خشونت یک مادر تنها اقدام متقابل در برابر سلطهٔ مردان نیست، بلکه مخاطب را وا می‌دارد تا در جایگاه سوژه دربارهٔ ساختار ناپایدار قدرت و خود مشترک انسان‌ها تأمل کند. به این صورت، فاصله‌گذاری میان نمایش و مخاطب موجب نگاه مستقل به قدرت و تلاش برای افزایش خودآگاهی دربارهٔ انزوای انسان در میان تبعیض‌های اجتماعی عصر پست‌مدرن می‌شود.

ب. زایش معنا: از سوی دیگر، همنشینی تناقضات و دیدگاه‌ها در آثار منتخب موجب تحول تعاریف کلیشه‌ای و تعمیق محتوا می‌گردد. در واقع، هیچ دیدگاه ثابت و معین سلطه ندارد و مخاطب با نسبیت مفاهیم انسانی به‌ویژه در مسائل تاریخی و اجتماعی مواجه می‌شود. تقابل‌ها و شکل معماگونهٔ صور خیال افق دید مخاطب را افزایش می‌دهد و او را به تأمل دربارهٔ نواقص دیدگاه‌های مطلق‌گرا و تفکرات ایدئولوژیک وا می‌دارد. مشارکت مخاطب در فرآیند هم‌اندیشی و تفسیر نسبی تناقضات موجب زایش معنا و قدرت بازتعریف واقعیت‌ها می‌شود. در اینجا، نگاه مستقل به قدرت، در محتوای انتقادی گزیدهٔ آثار ایران درودی و هاینر مولر مورد مطالعه قرار داده می‌شود:

۱. محتوا در نقاشی‌های درودی: آنچه در نگاه اول توجه مخاطب را در نقاشی‌های ایران درودی به‌خود جلب می‌کند، همنشینی تناقضاتی است که آثار او را به یک فرآیند بیناگفتمانی تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر، تناقض صور خیال در این آثار منجر به جایگشت سوژه و ظهور یک گفتمان چندجانبه فراتر از اثر نقاشی می‌شود. فضای باز، پرسپکتیو در عمق میدان، محیط نامحدود و تداوم خطوط در حاشیه‌ها محدودیت قاب را نادیده می‌گیرد. نگاه مخاطب با فضای نقاشی‌های دوردی، از کل به جزء و سپس از جزء به کل حرکت می‌کند. به‌خوبی می‌توان ادعا کرد که نقاشی‌های او ما را در امر همه‌جانبه‌نگری تربیت می‌کند و آموزش می‌دهد. این ویژگی، به مدد تنالیتهٔ رنگ‌ها و جریان داشتن هر رنگ همانند رودی روان در بستر بوم حاصل شده است؛ بنابراین «حرکت» را می‌توان از بارزترین خصوصیات آثار درودی دانست. نقاشی «طغیان کویر» با پراکنده ساختن نور در تمام اثر مفهوم یگانگی در جمع اضداد را مورد بحث قرار می‌دهد. در واقع، نور در کل اثر جاری است، چنانکه جریان آب به‌طور گسترده نور را در کویر منعکس می‌کند و لایه‌های آسمان هم به‌شکل ارتعاشی نور را می‌تابانند. اجزای گوناگون با نور آمیخته‌اند و حتی دیوارهای فرسوده با عبور دادن نور به‌شکل بلوری درآمده‌اند. همچنین، سیر ابهام‌انگیز نور از افق آسمان تا دل کویر حاکی از عدم‌تمرکز نور در یک نقطهٔ خاص و تمایل به حضور در اضداد است. هنگامی که کویر با آب و نور درمی‌آمیزد، معنای متفاوتی پیدا می‌کند و به‌جای برهوت نویدبخش امکان تغییر و گسترش آبادی است؛ بنابراین، نور متعلق به یک منبع و گرایش فکری خاص نیست، بلکه مفهوم خودآگاهی و تفکر روشنی‌بخش است که از میان تضادها برمی‌آید. تناقض مهم دیگر در نقاشی «طغیان کویر» مربوط به جهت حرکت آب و نور از افق دوردست تا ابتدای تابلو و نقش مخاطب در این اثر است. به عبارت دیگر، حرکت از دو سو جریان دارد، چنانکه آب با معنای استعاری شکوفایی از آبادی به‌سوی کویر جریان دارد، اما نور از جنس آگاهی است و از سوی مخاطب به‌سوی آسمان حرکت می‌کند. تلفیق دیدگاه‌ها و کلاژ واقعیت با خیال مرزهای نگاه کلیشه‌ای و ایدئولوژیک را برداشته و به مخاطب قدرت انتقادی می‌دهد تا با تعلیق سوژهٔ غالب آن سوی دیوار را ببیند و به افق دوردست برسد. همچنین، جایگشت سوژه به مخاطب اجازه می‌دهد تا درک متفاوتی از ارتباط مفاهیم تناقض‌آمیز داشته باشد، چنانکه پهنهٔ وسیع کویر که در افق دور به یک آبادی می‌رسد را می‌توان با توجه به اهمیت عناصر اجتماعی-سیاسی در آثار درودی نمادی از کشور ایران دانست که تشنهٔ آب و آبادانی است. در عین حال، نمی‌توان نگاه لطیف زنانه را در این اثر نادیده گرفت، چنانکه زمین به‌عنوان نمادی از ماهیت رشد و زایش زنانه در این اثر به انتظار حاصلخیزی و بهبود شرایط فرهنگی زنان است؛ بنابراین، قدرت در این اثر به‌شکل نیرویی تعالی‌بخش و تسلیم‌ناپذیر برای آبادانی مطرح می‌باشد. از سوی دیگر، تابلوی «رگ‌های زمین» مفهوم قدرت را به‌شکل چالش میان صنعت و سرمایه‌داری با طبیعت و منافع ملی مطرح می‌کند. در واقع، این نقاشی نگاه غالب برای تمجید از شرکت‌های نفتی در توسعهٔ صنایع نفتی را به چالش می‌کشاند تا مخاطب با جایگشت سوژه بتواند آزادانه در این خصوص تأمل کند. تناقض اصلی در این اثر فضای تیره‌ای است که در آن نفت به‌عنوان یک سرمایهٔ ملی همانند شبه سیاه‌رنگ در انتهای لوله‌های خون آلود نمایان می‌شود؛ این در حالی است که تباهی جان انسان‌ها در میان دود سیاه قابل مشاهده است و صنایع با سردی و بی‌تفاوتی همچنان به صادرات و استفادهٔ نابخردانه از نفت ادامه می‌دهند. کلاژ تصاویر واقعی در کنار صور خیال سورئالیستی همچون تشبیه لوله‌های نفتی به رگ‌های خونی و منتهی شدن آن به جراحتی سهمگین در عمق اثر آن را به یک اثر بیناگفتمانی تبدیل می‌کند، زیرا مخاطب در مواجهه با این اثر وادار به تأمل دربارهٔ ابعاد مختلف موضوع همچون مباحث اجتماعی و محیط زیستی می‌گردد. به این صورت، این اثر دارای قدرت زایش معنای انتقادی و نگاه به واقعیت از زاویهٔ هنر مستقل است،

زیرا تحت سلطهٔ روایات افتخارآمیز تاریخی قرار نمی‌گیرد و تقابل زندگی با استعمار زمین و ناکارایی صنعت و سیاست در تأمین نیازهای انسان را مورد توجه قرار می‌دهد.

۲. محتوا در نمایش‌نامه‌های مولر: نمایش‌های هاینر مولر نیز با مطرح کردن تناقضات موجود در دنیای مدرن، یک فرآیند بیناگفتمانی ایجاد می‌کنند، چنانکه اقتباس از دیدگاه «شکسپیر» و قرار دادن آن در برابر نظرات متفاوت منجر به جایگشت سوژه، بازتعریف مفاهیم و زایش معنا می‌شود. مولر با استفاده از تلفیق وقایع با صورخیال سورئالیستی، مرز میان خیال و واقعیت را برمی‌دارد تا مخاطب بتواند از زاویهٔ متفاوت به مسائل تاریخی، اجتماعی و سیاسی بنگرد. تناقض دیدگاه‌ها و معماگونگی ایماژها از ابزار اصلی هنر مستقل برای آشکار ساختن منافع احتمالی سوژهٔ غالب و درک تفاوت زاویهٔ دیدگاه‌ها با یکدیگر است. به این صورت، مفهوم قدرت در آثار مولر کاربرد انتقادی دارد و در برابر دیدگاه ثابت ایدئولوژیک قرار می‌گیرد. او با برانگیختن کنجکاوی مخاطب جهت خلق معنا و انتقاد آگاهانه از مسائل سیاسی-اجتماعی، نقش هنر مستقل در دنیای امروز را نشان می‌دهد. نمایش «هاملت ماشین» یکی از آثار برجسته در نمایش‌های «پسادراماتیک» است که اساس آن آشکارسازی تناقضات موجود در سلطهٔ ایدئولوژیک است. صحنه‌هایی مانند بیرون آمدن اوفیلیا از تابوت، فریادش در برابر جامعهٔ مردسالار، درخشش نور از سینهٔ مریم مقدس در حالی که مبتلا به سرطان پستان است، بریدن سر مرغ‌ها در تشییع جنازهٔ شاه پدر، بیرون کشیدن قلب ساعتی از سینهٔ اوفیلیا، کارگرانی که در کارخانه به سبک هیتلر سلام نظامی می‌دهند، سخنرانی دیکتاتور در تلویزیون‌هایی که صدا ندارد و ظاهر شدن مارکس، لنین و مائو در هیبت سه زن برهنه بیانگر تأکید اثر بر نادیده گرفتن آرای عمومی و تحقیر زنان در تاریخ کشور آلمان هنگام جنگ سرد و دوره‌های قبل از آن است(Muller, 2001, pp. 35-45). تناقضات با ایجاد ساختار گسسته و تلفیق خیال با واقعیت موجب جایگشت سوژه و شالوده‌شکنی از ایدئولوژی‌های غالب مانند سرمایه‌داری، سوسیالیسم و فاشیسم می‌شوند. مخاطب در جایگاه سوژه با ارتباط معماگونه و تأمل‌انگیز صور خیال با یکدیگر مواجه می‌گردد. به این صورت، نمایش هاملت ماشین با بیان تناقضات موجود در آثار شکسپیر سبب بازخوانی مفاهیم همچون قدرت، ماهیت زن و استثمار در دنیای صنعتی می‌شود. چالش شخصیت هاملت برای رهایی از زندگی ماشینی و تغییر ساختار سلطه سرانجام منجر به ترک صحنهٔ نمایش می‌گردد. نقش اوفیلیا نیز همچون نوری آگاهی‌بخش، معنای متفاوتی از هویت زنانه ارائه می‌دهد؛ زیرا او ضمن حفظ هویت خود به‌دنبال تغییر و رفع نگاه تبعیض‌آمیز از جامعهٔ مردسالار است(Genz & Brabon, 2009, pp. 106-108). بنابراین، مفهوم قدرت در این اثر را می‌توان مبتنی بر ایجاد خودآگاهی و انتقاد برای ارتقای شرایط فرهنگی و اجتماعی قلمداد کرد. مفهوم قدرت در نمایش مدهآ ماتریال (۱۹۸۱) نیز مبتنی بر بازخوانی مفاهیم کلیشه‌ای و ایجاد خودآگاهی در اثر جایگشت سوژه است. تناقضاتی مانند تمایلات فمینیستی در برابر سلطهٔ مردسالار، ایماژ طغیان مدهآ در برابر جیسون، کشتن پسرانش برای رهایی از تملک جیسون و انفجار اتمی به‌جای معجزه در انتهای اثر موجب می‌گردد تا این اثر سوژهٔ واحد و تفسیر منسجم نداشته باشد. شخصیت اصلی نمایش، مدهآ، یک فرد حقیقی نیست، بلکه نمایندهٔ تمام زنانی است که در جامعهٔ مردسالار مورد ظلم و بی‌توجهی قرار گرفته‌اند. نمایش با اسطوره‌زدایی از مدهآ او را به‌عنوان یک ابژه و نمونه‌ای از یک زن امروزی مورد تأمل و تحلیل مخاطب قرار می‌دهد. در واقع، انسان‌ها در این نمایش بر اثر نظام تحمیلی جامعه به ماتریال یا مادهٔ تولید شده در خرابه‌های رکود، فقر و جنگ تشبیه شده‌اند(Kvistad, 2009, p. 4). در طول نمایش، جیسون نقش فرعی پیدا می‌کند و در مقابل قدرت در صدای اعتراض مدهآ جلوه‌گر می‌شود. او نشان می‌دهد که چگونه قدرت

بیان و نگاه هنر مستقل می‌تواند چارچوب‌های بستهٔ تفکر مردسالار را تغییر دهد و برای ایجاد برابری و رفع تبعیض جنسی به‌کار رود.

نتیجه

مقایسهٔ مفهوم قدرت در آثار منتخب نقاشی ایران درودی و نمایش‌نامه‌های هاینر مولر در پرتو نگاه لیندا هاچن به مفهوم قدرت در گفتمان هنر مستقل از دو جهت ارتباط معنی‌دار نشان می‌دهد: نخست، فرم گسسته و ساختارشکن، ضمن شالوده‌شکنی از قالب‌های کلیشه‌ای و ساختار سلطه، موجب جایگشت سوژه می‌شود. فاصله‌گذاری و روابط غیرخطی، تلفیق تخیل با واقعیت، مشارکت مخاطب در گفتمان اثر و کاربرد انواع صور خیال مفهوم قدرت را در فرم این آثار به چالش می‌کشاند. دوم، تقابل دیدگاه‌های مختلف با ایجاد ارتباط بیناگفتمانی، موجب بازتعریف مفهوم قدرت در محتوای آثار منتخب می‌گردد. همنشینی تناقضاتی که بدون داوری در کنار یکدیگر قرار دارند، همچون: فریاد در برابر رخوت زندگی ماشینی، هستی در برابر نیستی، انسان در برابر صنعت، زن در برابر مردسالاری، قدرت هنر در برابر قدرت حاکم، تکنولوژی در برابر تمدن، سرمایه‌داری در برابر منافع جمعی و آزادی انسان در برابر ایدئولوژی، موجب بروز گفتمان دوطرفه و زایش مفهوم قدرت در معنای هنر مستقل و انتقادی می‌گردد؛ بنابراین، فرم و معنا دارای کارکرد مشترک و ارتباط هنجارشکنانهٔ متقابل در نقاشی‌های ایران درودی و نمایش‌نامه‌های هاینر مولر می‌باشد. واسازی ساختار کلیشه‌ای منجر به زایش مفهوم متفاوتی از قدرت در هنر مستقل است و در مقابل تغییر مفهوم قدرت شکل اجرایی یا ساختار آثار را متحول می‌سازد و به‌سوی مشارکت نظرات و ساختارهای فکری مختلف گسترش می‌دهد. روابط بیناگفتمانی میان اثر با مخاطب و همنشینی دیدگاه‌های متفاوت سبب بازخوانی روایت‌های تاریخی، ادبی و اجتماعی می‌گردد. در این راستا، نقش فعال و فراجنسیتی زنان در آثار منتخب به‌صورت تک‌گویی‌های نمایشی و تصاویر جان‌بخش عناصر مانند آب، خون و فریاد زمین در نقاشی‌ها نمود پیدا می‌کند و گسترش مفهوم قدرت در برابر سلطهٔ مردسالاری را نشان می‌دهد. این آثار با تأکید بر ارتباط ناگسستنی میان عناصر فرهنگی با اصول تمدن جهانی به واسازی هر نوع سلطهٔ اقتصادی، جنسیتی و ایدئولوژیک می‌پردازند. در نتیجه، تمام این آثار مبتنی بر قدرت هنر مستقل یعنی چالش انسان برای آزادی و هستی می‌باشند، چنانکه اوفیلیای هاینر مولر تا آخرین لحظهٔ دستگیری فریاد آزادی سر می‌دهد و جریان آب در کویر تا افق دوردست در نقاشی ایران درودی ادامه پیدا می‌کند.

پی‌نوشت

۱. هاینر مولر (Heiner Müller) (۱۹۹۵-۱۹۲۹)، نمایش‌نامه نویس، شاعر، نویسنده و کارگردان تئاتر آلمانی است که به او لقب بزرگترین «شاعر زندهٔ تئاتر» پس از مرگ «ساموئل بکت» داده شده است. وی بی‌گمان پس از «برتولت برشت» بزرگترین نمایش‌نامه نویس آلمان در قرن بیستم به‌شمار می‌رود (https//heinermueller.de).

- ایران درودی (زادهٔ مشهد، ۱۴۰۰-۱۳۱۵)، نقاش، کارگردان، نویسنده و منتقد ایرانی پیروی مکتب سوررئالیسم و سمبولیسم.

3. Antonin Artaud
4. deus ex machine
5. perspective
6. Zao Wou-Ki
7. Eastern Surealism

منابع

- آقایی، عبداله و جعفری، راضیه. (۱۴۰۰). انجماد ویرانه‌های مالیخولیایی: تحلیل روانشناختی مضامین نقاشی‌های دورهٔ سوم ایران درودی. *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۲)، صص. ۵-۱۲.
- بویری، محمد. (۱۳۹۹). *ایران درودی کیست و چگونه از سرشناس‌ترین چهره‌های هنر معاصر ایران شد*؟ تیتر هنر.
- تقوی، ترنم و پهلوان، محبوبه. (۱۳۹۸). تحلیل بازتاب گفتمان چپ در نقاشی معاصر ایران در دهۀ ۴۰ تا ۶۰، براساس آرای میشل فوکو. *مطالعات عالی هنر*، ۱(۱)، صص. ۱۸-۳۳.
- صدریان، محمدرضا. (۱۳۸۹). تحلیل تعاریف پارودی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۱۸)، صص. ۱۷۱-۲۰۲.
- هادی، سهراب. (۱۳۸۷). تفسیری بر نمایشگاه مروری آثار ایران درودی در موزهٔ هنرهای معاصر: ایران درودی نقاش حکمت معانی. *آینهٔ خیال*، (۸)، صص. ۱۲-۷.
- Barker, S. (2012). Hamlet the Difference Machine. *Comparative Drama*, 46(3), pp. 401-423.
- Foucault, M. (2001). *Essential Works of Foucault 1954-1984* (Volume 3, Power Michel Foucault) (ed. James D. Faubion, Robert Hurley, Colin Gordon, Paul Rabinow). New York: New Press.
- Genz, S. & Brabon, B. A. (2009). *Post feminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of twentieth-century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press. Dd. 2nd.
- Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2003). Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism. *Collected Essays* New York and London publication.
- Kvistad, I. (2009). The Atomic Bomb as Dea Ex Machinâ: Heiner Müller's Medea. *Didaskalia: ancient theater today*, 7(2), pp. 1-6.
- Marranca, B. (1988). Despoiled Shores: Heiner Müller's Natural History Lessons. *Performing Arts Journal*, 11(2), pp. 17-24.
- Muller, H. (2001). *Hamletmachine and Other Texts for the Sage*(C. Weber,Trans & ed). New York: PAJ Publications.

©2023 by the Authours. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB