

نشانه‌شناسی تطبیقی مفهوم «قدرت» در طعم‌گیلاسِ عباس کیارستمی و هملت ماشینِ هاینر مولر براساس نظریهٔ انسان‌شناسی ادبی 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 الزهراء، تهران، ایران)

چکیده

طعم‌گیلاس 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 انسان‌شناسی ادبی 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 کنشی 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 کنش‌مند است چنانکه این آثار در برابر هنر هالیوودی یا عامه‌پسند به‌جای تقلید از واقعیات رسانه‌ای به‌دنبال کشف واقعیت از طریق مخاطب و ایجاد گفت‌وگو میان فرهنگی‌اند. نشانه‌شناسی این آثار از یک سو بیانگر قدرت هنر در واژگون‌سازی زبان رسانه و ساختارشکنی واقعیات کلیشه‌ای و از سوی دیگر نشانگر تأثیر دیالکتیک‌مَنش بر ساختارهای اقتصادی اجتماعی 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: ۱۳۹۷/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۰

پسادراماتیک، تقابل عینیت با ذهنیت در خشونت نمادین را مورد پرسش قرار می‌دهند و اثر را به متنی باز و سلطه‌ناپذیر تبدیل می‌کنند.
کلیدواژه‌ها: نظریه انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو، طعم گیللاس، هملت ماشین، عباس کیارستمی، هایزر مولر، فرامتن

۱. مقدمه

شاید مقایسه دو اثر ادبی هملت ماشین اثر هایزر مولر و طعم گیللاس اثر عباس کیارستمی به نظر دور از ذهن باشد، اما آنچه به این مطالعه تطبیقی انسجام می‌بخشد، دنبال کردن هویت نوپای هنر مستقل^۱ در عرصه کشاکش سرمایه‌های فرهنگی اقتصادی 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 منش زندگی پیدا کند. اگر هملت ماشین سرگشتگی هملت امروزی در میان آرزوهای از دست‌رفته انسانی و خشونت وصف‌ناپذیر ساختارهای فرهنگی و اجتماعی را با اقتباس از هملت شکسپیر در جامعه آلمان به صحنه نمایش می‌کشاند، طعم گیللاس همان ترس و وحشت انسان از تفکر قالبی و زندگی ماشینی را در حومه یک شهر صنعتی ترسیم می‌کند.

نمایش هملت ماشین^۲ (۱۹۷۷) به قلم و کارگردانی هایزر مولر، به‌طور خلاصه درباره مردی است که تلاش دارد از اسارت ایدئولوژی‌های گوناگون همچون کمونیسم، سرمایه‌داری و فاشیسم رهایی یابد. این اثر اجرامحور دارای پنج صحنه اقتباسی است که به‌صورت مینی‌مالیستی یا موج‌گویی تنها عناصر ضروری اثر را در کوتاه‌ترین شکل نمایش می‌دهد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۱، ص. ۴۲). هملت ماشین اتفاقات هملت شکسپیر را به روزنمایی و تغییر می‌دهد، چنان‌که شخصیت اصلی

1. independent art

2. Hamletmachine

نمایش دیگر به دنبال انتقام از قاتل پدر خود نیست بلکه شاهان را خودکامه و نقطه مقابل آزادی می‌داند (ویتمور، ۱۳۸۶، ص. ۱۹). تک‌گویی‌های بلند هملت، مبتنی بر زبان پیچیده، آزاردهنده، دارای صراحت لحن و هنجارشکنانه است، چنان‌که مفاهیم و اتفاقات مختلف را به شکل جریان سیال ذهن و نامرتبط بیان می‌کند تا مخاطب را به تأمل بیشتر وادارد. در صحنه سوم، فیلسوفان مُرده با کتاب بر سر هملت می‌زنند تا سرکوب تفکر آزاد را نشان دهند (مولر، ۲۰۰۰، ص. ۲۱۰). هملت از بی‌توجهی نسبت به اوفیلیا احساس پشیمانی می‌کند و برای همدردی لباس زنان فاسد را به تن می‌کند (مولر، ۲۰۰۰، ص. ۲۰۹). او از رفتار منفعت‌طلبانه اطرافیان همچون دوستش هوراشیو احساس دلسردی و پوچی می‌کند. در صحنه چهارم از تلویزیون و یخچال خون می‌آید و هملت به اعتراض در برابر سلطه چارچوب‌های فکری با تبر سر از تن سه چهره برجسته قرن بیستم شامل مارکس، لنین و مائو جدا کرده و در برابر اسارت انسان در دنیای ماشینی و هجمه مصرف‌کالاهای سرمایه‌داری صحنه نمایش را ترک می‌کند. اوفیلیا برخلاف هملت صحنه را ترک نمی‌کند و در صحنه پنجم به‌عنوان نماد یک زن معترض فریاد خشم سر می‌دهد. در همین حال، دو مأمور با روپوش سفید، دهان و دست و پای او را می‌بندند.

طعم گیلاس^۱ (۱۹۹۷) نوشته و به کارگردانی عباس کیارستمی خشونت و اسارت فرهنگی انسان در جامعه ایدئولوژیک و دنیای سرمایه‌داری را به کمک دوربین به تصویر می‌کشد. درحالی‌که فیلم با روایت موجز و مینی‌مالیستی، تصمیم مردی میانسال به نام آقای بدیعی برای خودکشی را روایت می‌کند (نانسی، ۲۰۰۱، ص. ۸۲)، فاصله‌های طولانی مدت سکوت، استفاده از نابازیگرها، نبود کنش‌های سینمایی، استفاده از لهجه محلی، بداهت زبان و صحنه‌های گم‌گشتگی شخصیت اصلی در میان شهر و حومه، قالب فیلم‌های هالیوودی را به چالش می‌کشاند و مخاطب را آزار می‌دهد. تقابل طبیعت روستایی با ماشین‌آلات خاک‌برداری یادآور نیاز بدیعی به فردی است تا در ازای دریافت مبلغی قابل توجه، بر روی بدن بی‌جان

1. Taste of Cherry

درون گوری که خود در زیر درخت گیلاس مهیا کرده، خاک بریزد. او قصد دارد قبل از تبدیل شدن به انسان ماشینی و رنج بیشتر از زندگی ایدئولوژیک، پس از مصرف چندین قرص خواب‌آور از صحنه 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 طلبه افغان او را موعظه می‌کند، اما بدیعی قانع نمی‌شود؛ در نهایت کارمند موزه حیات وحش با تعریف ماجرای خودکشی خود و اینکه چطور «مزه یک توت شیرین مانع از آن شد»، نظر بدیعی را به خود جلب می‌کند. در پایان، زاویه دوربین تغییر می‌کند و پشت صحنه فیلم‌برداری را نشان می‌دهد، چنان‌که بدیعی پس از سپری کردن یک شب سخت بارانی از گور بیرون آمده و در کنار کارگردان و گروه فیلم‌برداری سیگار می‌کشد.

نظریه انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو^۱ بیانگر نقش ادبیات مستقل در ایجاد خودآگاهی، میان جامعه و تعدیل ساختار قدرت است. بر این اساس نویسندگان و هنرمندان که اغلب از قشر متوسط جامعه بر می‌آیند در کشاکش اقبال بالادست و پایین دست جامعه با ارائه دیدگاه‌های هنری غیرمغرضانه موجب گسترش دگراندیشی، پیوند عنیت و ذهنیت و چالش با ساختار کلیشه‌ای قدرت می‌شوند. با استفاده از نظریه انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو، ارتباط دیالکتیک میان میدان ادبی با میدان اقتصادی اجتماعی و میدان قدرت در این آثار بررسی قرار می‌شود.

چارچوب نظری این پژوهش به دنبال وجود نشانه‌های مشترک هنر مستقل در دو اثر پست‌مدرن منتخب از هاینر مولر و عباس کیارستمی براساس نظریه انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو است. فرض اصلی بر آن است که با وجود تفاوت در سبک اجرا، این دو نویسنده کارگردان مطرح در سطح جهانی، دارای وجوه مشترک در ایجاد آثاری هستند که در ارتباط تکوینی با جامعه خود نوشته شده و غیرمغرضانه،

1. theory of literary anthropology

میدان‌های اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را نقد می‌کنند. تخیلات ادبی از وقایع اجتماعی گسستنی نیست و به دنبال چالش فرهنگی با هژمونی قدرت‌اند. در این راستا، نظریهٔ بوردیو مبتنی بر جدایی‌ناپذیری نویسنده از شخصیت‌های ادبی است و بر لزوم کاربرد روش عینی‌ذهنی به‌عنوان جایگزین روش صرفاً ذهنی متن‌گرا یا روش صرفاً عینی‌جامعه‌گرا در نشانه‌شناسی آثار ادبی منتخب تأکید دارد. در واقع، سرگشتگی و ناسازگاری 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 هنری هملت ماشین و طعم گیلاس براساس نظریهٔ انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو است. در حقیقت، تحلیل مفاهیم ادبی و رویکرد هنری در این آثار، مبتنی بر شناخت روند استقلال میدان هنر از سیاست‌های کلان فرهنگی اجتماعی و اقتصادی در جامعه‌شناسی 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 هنر 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 انسان‌شناسی ادبی بوردیو به شکل ماتریکسی از روابط پیچیده و متغیرهای مادی و ذهنی مشاهده کرد که به دیالکتیک اثر با میدان 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

رویکرد ادبی بوردیو در تحلیل شرایط اجتماعی و معرفی قدرت نمادین به عنوان عامل سلطه بر ذهنیت افراد همسویی دارد، چنان که او معتقد است طبقه بورژوا از طریق رسانه‌های جمعی به طور غیرمستقیم عامه مردم را تسلیم اعمال خشونت خود می‌نماید (کریمی، ۱۳۸۹، ص. ۱۵۸-۱۵۹). این نوع خشونت، جسم را نشانه نمی‌گیرد، بلکه در ناخودآگاه ذهن افراد نهادینه می‌شود (دوریه، ۱۳۸۱، ص. ۲۳۰) و با هم‌داستانی آن‌ها به بازتولید سلطه می‌پردازد (فکوهی، ۱۳۸۴، ص. ۱۵۲).

در این راستا، هملت ماشین و طعم گیلان تعریف متفاوتی از ذهنیت و نقش فرد در جامعه ارائه می‌دهند که فراتر از تنهایی انسان مدرن، بر سلطه‌ناپذیری و سرگشتگی او تأکید دارند (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۴۸-۴۹). در واقع، نطفه پست‌مدرنیسم در کشف خود اجتماعی و قالب‌ناپذیری است که به جای توصیه‌های ایدئولوژیک، نیازمند گفتمان شناختی از خود و حفظ فردیتی است که به حریم سایر افراد جامعه گره خورده است. تأکید بر خودآگاهی مخاطب و کاربرد تکنیک‌های پس‌اداماتیک به عنوان ابزار تأثیرگذار فرهنگی بر میدان قدرت را نمی‌توان در این آثار نادیده گرفت. بنابراین پژوهش حاضر از جوانب مختلف جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی و فرامتنیت به ارتباط دیالکتیک هنر مستقل با قدرت، تأثیر آن در عدم بازتولید مفاهیم اجتماعی و ارتباط تکوینی متن با فرامتن در آثار منتخب می‌پردازد.

۲. پیشینه پژوهش

راد، فارسیان و بامشکی (۱۳۹۷) براساس مقایسه تصاویر جنگ به مقایسه دو رمان می‌پردازند. در واقع، پژوهشگران از ادبیات تطبیقی به عنوان راهی برای گریز از تعصبات ادبیات بومی و اتصال به تفکر آزاد ادبیات جهانی استفاده می‌کنند. نویسندگان دو اثر با کاربرد نگاه زنان، نه تنها جنگ بلکه نبرد قدرت را به عنوان پدیده‌ای اجتماعی در دو جامعه متفاوت مورد آسیب‌شناسی قرار می‌دهند.

حقی، قربان صباغ و تائبی نقندری (۱۳۹۷) تقابل زنان با قدرت استبدادی را بررسی می‌کنند. نشانه‌های استفاده ابزاری از بدن زنان توسط ایدئولوژی مردسالارانه و به بهانه اصلاحات مذهبی و اجتماعی تحلیل می‌کنند. پژوهشگران به این نتیجه

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

محمد کاشی (۱۳۸۴) بر این باور است که منتقدان نظرات مختلفی درباره علت موفقیت زبان سینمایی کیارستمی دارند که مهم‌ترین آن‌ها شیوه روایت غیرخطی اوست. او به‌طور ماریپچی 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 خسته‌کننده 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 (۱۳۹۶) 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 مبتکر واقع‌گرایی شاعرانه در سینمای ایران است چنان‌که در طعم گیلان، استفاده از بداهه‌گویی نابازیگرها به‌ویژه لحن آذری شخصیت آقای باقری به‌عنوان نمادی از پیرخراباتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. او که به‌طور تصادفی در این فیلم حضور پیدا می‌کند الهام‌بخش لزوم بازگشت انسان به عنصر طبیعت درون خود برای مبارزه با زندگی ماشینی است. کیارستمی در این اثر با عدم روتوش چهره بازیگرها و عدم استفاده از صداگذاری، زاویه 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 هیتلر 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 استیلاهای 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 اجتماعی اقتصادی و فرهنگی در هملت ماشین اثر هاینر مولر و طعم گیلان نوشته 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 اقتصادی اجتماعی و فرهنگی از نقش ساختار شکنانه هنر و ادبیات تأثیر می‌پذیرد، (فکوهی، ۱۳۸۴، ص. ۱۴۶) چنان‌که هملت و بدیعی را می‌توان نماد شخصیت‌های تأثیرگذار هنری به‌شمار آورد که به‌طور مستقل ساختارهای بازتولید اجتماعی را به چالش می‌کشند.

هم‌چنین پژوهش حاضر از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای^۱ برای استخراج نشانه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی مرتبط با میدان قدرت در آثار منتخب استفاده می‌نماید. بدین معنا که، نشانه‌های متنی چندبعدی و به‌هم پیوسته‌اند و این پدیده نه تنها متن را از چارچوب قطعی بسته به‌سوی یک اثر پیدایشی باز سوق می‌دهد، بلکه ارتباط متون مختلف با یکدیگر را تبیین می‌کند (سجودی، ۱۳۸۳، ص. ۶۱-۶۵). برای

1. layer semiotics

مثال، هملت در سه بُعد شخصیت شاهزاده 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 نشان‌دهنده چالش و تعامل نشانه‌های فرهنگی اقتصادی و اجتماعی با یکدیگر است. بدیعی و هملت هر دو نشان‌دهنده سرگشتگی و تلاش انسان پست‌مدرن برای رهایی از چارچوب‌های فرهنگی اقتصادی و اجتماعی‌اند. بنابراین، نشانه‌ها از سه جنبه کنش اجتماعی، کنش زیبایی‌شناسی و کنش فرامتنی بررسی می‌شود.

از سوی دیگر، روش‌شناسی این پژوهش، ابزاری برای بررسی نظریه انسان‌شناسی ادبی 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^۱ بودن ادبیات ناب؛ دوم، همولوژی متن و میدان یا رابطه ناگسستنی میان اثر و جامعه. به عبارت دقیق‌تر، بوردیو شاخص جامعه 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 دیگر ادبیات و هنر مستقل در ماهیت جدایی‌ناپذیر تخیلات ادبی از عینیت وقایع اجتماعی است. مطابق این رهیافت، بین موضع نویسنده در میدان تولید ادبی و موضع‌گیری‌های بیان‌شده در جهان رمان، نوعی رابطه تناظری وجود دارد که آن‌ها را مکمل یکدیگر می‌سازد. در واقع، عمل نویسنده در میدان تولید ادبی از منطقی تبعیت می‌کند که ویژگی‌های منش نویسنده و قواعد میدان آن را دیکته می‌کند. منش نویسنده، توانایی ادراک دیگرگونه جهان را به او می‌دهد و نویسنده در سایه تعلیمات سخت، به منش زیبایی‌شناسانه‌ای دست می‌یابد که در تقابل با نگاه ساده‌انگارانه است. در کُنه نگاه زیبایی‌شناسانه، استقلال وجودی اثر نهفته است، حال

1. disinterested

آنکه نگاه ساده‌انگارانه به ضرورت‌ها و کارکردهای اثر معطوف می‌باشد. بدین ترتیب، تقابل هنر 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 مقایسه 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 مقایسه هر نوع تخیل، مضمون، گرایش و موارد مشابه دیگر در میان انواع مختلف ادبی و آثار هنری ایجاد می‌کند (یوست، ۱۳۹۷، ص. ۵۵۳-۵۶۶).

۴. نتایج و بحث

نشانه‌شناسی مفهوم قدرت در هملت ماشین اثر هاینر مولر و طعم‌گیلاس اثر عباس کیارستمی براساس نظریه انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو در سه محور با هم ارتباط معنی‌دار دارند: کنش اجتماعی، کنش زیبایی‌شناسی و کنش فرامنتی. 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 ذهنیت مخاطب اجازه می‌دهد تا با انفکاک عناصر دراماتیک به ظرفیت‌های نهفته و خودبازنگرانه اثر پردازد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۵۳-۵۴). سوژه اثر همچون آثار برشت به سوژه جمعی و تأثیرگذار بر جامعه تبدیل می‌شود (آذرم، ۱۳۹۵، ص. ۱۷-۱۸). جوانب مشترک نشانه‌ها را می‌توان چنین برشمرد:

۴. ۱. کنش اجتماعی

طعم گیلاس و هملت ماشین از جمله آثار پسامدرنی به حساب می‌آیند که مرزبندی انواع مختلف ادبی را نادیده گرفته‌اند (دین‌پرست، ۱۳۹۳، ص. ۴۸) تا بلکه با ارائه هنر و ادبیات به شکل یک رویکرد چند رسانه‌ای، نمایانگر ماهیت مستقل هنر نسبت به سلطه اقتصادی و هنجارهای اجتماعی باشند (تراکوا، ۱۹۸۵، ص. ۶). این گونه آثار ضمن دارا بودن جنبه سلبی که موجب تشکیک‌گرایی و اغتشاش فکری است، دارای جنبه 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 بی‌طرفانه انسان جهان‌شمول در برابر منافع سرمایه‌داران مشاهده کرد (هاچن، ۲۰۰۱، ص. ۱۲۷-۱۲۳).

هنر ناب بخشی از سرمایه فرهنگی است که مبتنی بر زبان ساختارشکن و انتقادات اجتماعی است (مقدس جعفری، یعقوبی و کاردوست، ۱۳۸۶، ص. ۸۶) و بر خلاف سرمایه اقتصادی و اجتماعی از قوانین انحصاری و منافع تبعیض‌آمیز حمایت نمی‌کند (عیسی‌وند و توحیدفام، ۱۳۹۱، ص. ۷۶-۷۷). ارتباط هنر و قدرت در این آثار مبتنی بر تقابل منش، عادت‌واره و سلیق افراد با سرمایه نمادین است (بورديو، ۱۹۹۸، ص. ۷۰). بنابراین، هنر ناب با تعمیم سلیق متفاوت، زمینه مقاومت در برابر بورژوازی و خرده بورژوازی را فراهم می‌آورد (مقدس جعفری، یعقوبی و کاردوست، ۱۳۸۶، ص. ۷۸-۷۹).

به اعتقاد بورديو میدان ادبی تنها راه مقابله با جهانی‌سازی سلطه سرمایه 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، سلیق تحمیل‌شده بر جامعه یا دوکسا و ارزش‌های رایج در میان

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

هنر ناب با اتکا بر هنرمندان و نویسندگان مستقل که بخش قابل توجهی از سرمایه فرهنگی را تشکیل می‌دهند، متمایل به فاصله 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 طبقه مرفه بالادست و طبقه پایین دست جامعه است. در نهایت میزان دسترسی به ابزار توسعه و ناکامی عقلانیت مدرن در توجه به نیازهای فردی به چالش میان سرمایه فرهنگی و اقتصاد-فرهنگ معنا می‌بخشد (ممتاز، ۱۳۸۳، ص. ۱۵۶). هنر مستقل بیش از جنبه اقتصادی متوجه روشنگری و کلیشه‌زدایی از مفاهیم فرهنگی است به طوری که می‌توان آن را بازارناپذیر و مورد توجه علاقمندان خاص میدان فرهنگ به‌شمار آورد. شکل ساختارزدا^۱، استقلال اجزای زیرساختی^۲، رهایی از انحصار متن و کثرت‌گرایی (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۵۷) از ویژگی‌های هنر مستقل است که با انتقاد از تمرکز قدرت، بُت‌وارگی و زندگی ماشینی، از ارزش‌های بورژوازی و سلطه ایدئولوژیک و سرمایه‌داری انتقاد می‌کند (فزلسلفی و میرخوشخو، ۱۳۹۶، ص. ۱۰۳۴).

در این راستا، طعم‌گیلاس و هملت ماشین از آثار شاخص جهانی‌اند که تفکیک‌ناپذیری سوژه و ابژه در میدان هنر و تفسیرهای اجتماعی و اقتصادی را مطرح می‌کنند (برگن، ۱۹۹۷، ص. ۱۵۸). هنر معناگرا با رویکردی پسامدرن، مرزبندی هنر را تغییر می‌دهد و با حذف فاصله سوژه از فضا «سوژه جمعی» را مطرح می‌کند (طهوری، ۱۳۹۱، ص. ۸). ارتباط ناگسستنی هنرمند از منتقد، نسبی‌گرایی، آنارشیسیم، 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 سلسله‌مراتب ساخت‌یافته، توجه به اهمیت زندگی، دیدگاه فراجنسیتی، اندیشه بدون مرز و تأکید بر طبیعت انسان‌ها از نشانه‌های کنش اجتماعی در این آثار است (برگن، ۱۹۸۶، ص. ۲۹). در واقع، تصویر جامعه در این آثار به نمایشی غیرمحاکاتی تبدیل می‌شود که به جای تقلید و بازنمایی واقعیت‌های عموماً پذیرفته شده، به اجرای پست‌دراماتیک حقایق نسبی و متکثر حاصل از تعامل سوژه با ابژه می‌پردازد (پورآذر، سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۵۴).

همچنین بیان سلايق متفاوت شخصیت‌ها به‌عنوان بخشی از کنش اجتماعی با نظریه انسان‌شناسی ادبی 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 روحیه 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، ۱۳۹۴، ص. ۷۵). بدیعی نیز شخصیتی منتقد است چنان‌که دغدغه‌های روزمره 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، ۱۹۹۶، ص. ۱۸) و کیارستمی (کیانیا، ۱۳۹۵) همولوژی نشان می‌دهد و یادآور قدرت تشخیص و ایستادگی هنرمند مستقل در برابر ارزش‌های عامه‌پسند است (پرستش، ۱۳۸۵).

تضاد سرمایه فرهنگی با سرمایه نمادین و سرمایه‌های اقتصادی و اجتماعی در هملت ماشین و در طعم گیلاس موجب شکل‌گیری دیالکتیک میان میدان قدرت و میدان هنر می‌گردد. بدین ترتیب، دیالکتیک ایدئالیستی هگل و دیالکتیک اقتصادی مارکس در توضیح قدرت به شکل متفاوتی از دیالکتیک میان منش و سلیقه فرد با ساختارهای اجتماعی مطرح می‌شود که از دیدگاه بوردیو می‌تواند سلطه نمادین قدرت را تغییر دهد (جمشیدی‌ها و پرستش، ۱۳۸۶، ص. ۱۲). تناقض در سلايق و

عادت‌واره‌های فردی سرمایه فرهنگی را در برابر ثبات سرمایه اقتصادی قرار می‌دهد (بورديو، ۲۰۱۰، ص. ۲۵۱-۲۵۶). 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. ۱۴). در مقابل او به‌طور نمادین لباس زنان قربانی جامعه را به تن می‌کند، در برابر اوفیلیا ابراز پشیمانی می‌کند و با تکه کردن 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 کننده ذهن بشر است. او که خود پیش‌تر عضو حزب کمونیسم بوده با توجه به تجربه 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. ۴۰۱).

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

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 جمله طلبهٔ افغانی نشان‌دهندهٔ برخورد میدان‌های مختلف اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی و ارتباط ناگسستگی آنها از یکدیگر است. در نهایت نگاه هنری با تکیه بر عنصر طبیعت و ساده زیستی، سلطهٔ تفکر ماشینی را به چالش می‌کشد و با استفاده از نقش کارکرد فرهنگی، میدان قدرت را تحت تأثیر قرار می‌دهد (دین‌پرست و پرستش، ۱۳۹۳، ص. ۴۸-۴۹).

بدین ترتیب، 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، ۲۰۰۴، ص. ۱۶-۱۷). 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.

۴. 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. ۴۱۱). 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. ۱۶۷).

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 به صورت ابزار نمایش پسامدرن عمل می‌کند و به جای ارائه تصویری از واقعیت پیش‌ساخته، دارای رویکرد انتزاعی نسبت به مسائل انسانی و اجتماعی است. بدین صورت، تکنیک‌های نور و صدا، ساختار شکنی، 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 فعال مخاطب را با نادیده گرفتن قالب‌های پیش‌ساخته و حضور مخاطب در صحنه فراهم می‌سازد (آراگای، ۲۰۱۲، ص. ۱۳۴). 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 به سوی پیوندگری آثار چندرسانه‌ای سوق می‌دهد که به معنای نفی قید و بند قالب‌های هنری برای انتقال مفاهیم از سوی هنرمند می‌باشد. بنابراین، رویکرد پسادراماتیک با استفاده همزمان از نمایش، موسیقی، فیلم، تکنیک‌های دیجیتال و متن به خواننده فرصت می‌دهد تا ارتباط چندگانه جدیدی را تجربه کند (بسکادی، شیخ مهدی و ندایی، ۱۳۸۹، ص. ۱۵-۱۸).

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. ۱۴۸). منش مخاطب تحت تأثیر هومولوژی منش شخصیت‌ها و نویسنده قرار می‌گیرد و خودآگاهی او را در برابر هنجارهای اجتماعی اقتصادی 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 منش بدیعی در چالش با انبوه ساخت‌وسازها در جامعه صنعتی قرار داشتند، چنان‌که او با ساختار شکنی از هنجارهای اقتصادی و اجتماعی از تخیل و احساسات خود همچون تداعی مزه 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 گفتمان بی‌پایان با دیگری، به درک فراتر از خود دست یابد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۴۸). 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 یک‌طرفه میان سوژه-ابژه به رابطه خیال با واقعیت معنای تازه می‌بخشد، چنان‌که تفسیر منش شخصیت‌ها بر عهده مخاطب است و ارتباط متقابل میان شخصیت با مخاطب به مانند سوژه-ابژه گشتاوری عمل می‌کند (مالووی، ۱۳۷۷، ص. ۱۶). مخاطب، گسست میان ابعاد مختلف اثر همچون تفاوت خیال 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، ۱۳۹۴، ص. ۵۴).

نگاه زیبایی‌شناسانه در هنر مستقل، کنش اجرایی را جایگزین بازنمایی واقعیت می‌گرداند و معنا در تداوم گفتمان اجتماعی به صورت باز و همزمان آفریده می‌شود. واقعیت ماهیت برساخته^۱ پیدا می‌کند و به تلفیقی از عینیت و ذهنیت تبدیل می‌شود که به اعتقاد بوردیو لازم و ملزوم یکدیگرند (جمشیدی‌ها و پرستش، ۱۳۸۶، ص. ۳-۴). اولویت متن جای خود را به نورپردازی، حرکات بدن، طراحی لباس و صحنه، اجرای متفاوت بازیگران و استنباط گوناگون مخاطبین می‌دهد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۵۱). بدین صورت اجرای متفاوت از هملت ماشین نشان‌دهنده اهمیت کنش زیبایی‌شناسانه در استفاده همزمان از تجربیات ذهنی و موقعیت عملی بازیگران است. اجرای متفاوت مبتنی بر استراتژی کنشگران در رسیدن به آمالی است که قطعیت ندارد (جمشیدی‌ها و پرستش، ۱۳۸۶، ص. ۲۱-۱۸). از یک سو، صحنه‌های مینی‌مالیستی، مکان و زمان نامعین و گسترش دیدگاه دیالوژیک موجب خودمضمونی اثر می‌گردد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۵۸-۶۳) و از سوی دیگر، واگشایی^۲ و انفکاک عناصر نمایشی منجر به خوداندیشی^۳ و رفع توهم از واقعیت‌های کلیشه‌ای می‌گردد (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴، ص. ۵۷).

بنابراین عامل چالش کنشگران و شخصیت‌های پست‌مدرن با عقلانیت مدرن، تلفیق خیال با واقعیت و عدم تفکیک‌پذیری آن‌ها از یکدیگر است. منش شخصیت‌ها، غیر ایستا و در کشاکش برخورد تخیل آزاد با میدان‌های اقتصادی اجتماعی و فرهنگی شکل متکثر به خود می‌گیرد. به عبارت دیگر، سوژه ثابت نیست و در موقعیت‌های مختلف تغییر شکل می‌دهد. برای مثال، هملت گاهی نقش روشنفکر، گاه نقش مجرم پشیمان، سپس لباس زن تن‌فروش را به تن کرده و در نهایت بازیگری را رها می‌کند چنان‌که تمایلی به ایفای نقش ندارد. اوفیلیا نیز چند نقش نمادین به عهده دارد چنان‌که در ابتدا نقش روح یک زن قربانی را بازی می‌کند، سپس نقش یک زن عشوه‌گر و در نهایت نقش زن بیدار و معترضی را می‌آفریند و از تابوت بیرون می‌آید

-
1. constructed
 2. Decomposition
 3. Self-reflection

تا قدرت تخیل آزادی‌خواه و تمایلات فمینیستی خود را در برابر مرگ و کالوارگی زن در دنیای سرمایه‌داری نشان دهد (پلزانت، ۲۰۰۴، ص. ۲۳۶).

کنش زیبایی‌شناختی در طعم گیلاس نیز نشان‌دهنده چالش بی‌پایان تخیل با واقعیت است. تکه‌چسبانی تصاویر متناقض، نشان‌دهنده ابعاد متفاوت واقعیتی است که تنها در ذهن بیننده به اجماع می‌رسد. نگاه خیره‌کننده سوژه به تدریج به نگاه سوژه جمعی تبدیل می‌شود چنان‌که بدیعی نشان‌دهنده انسان سرگشته در جامعه صنعتی است که در نهایت واقعیت را در زیبایی یک توت شیرین پیدا می‌کند. او در حومه کلان‌شهر، شاهد تصاویر طبیعت در کنار ساخت‌وسازهای غول‌پیکر و سکوت درختان در برابر هیاهوی شهری است که او را از احساس زندگی تهی ساخته است. این صحنه‌ها مخاطب را به مقایسه و می‌دارد تا در خصوص سرگشتگی و افول انسان در دنیای ماشینی تأمل کرده و بیان‌دیشد. تصویربرداری بدون برش، استفاده از دوربین دستی دیجیتال، بازی نابازیگران و صحنه‌های مستندگونه، نشان‌دهنده تقابل میدان فرهنگ با میدان هنر تجاری است، چنان‌که دوربین فضای جدیدی را برای ارتباط گذشته با حال و آینده فراهم می‌آورد و مانند چشم سوم پس از اتمام داستان متوجه پشت صحنه و خلق گفتمان اجتماعی میان اثر با واقعیت‌های بیرون از آن می‌باشد (دین‌پرست و پرستش، ۱۳۹۳، ص. ۵۳).

۴. ۳. کنش فرامتنی

آنچه هملت ماشین و طعم گیلاس را فراتر از میدان ادبی به یکدیگر مرتبط می‌سازد، عناصر فرهنگی مشترک در عصر پسامدرنیسم است. به عبارت دیگر، تفسیر این آثار صرفاً متکی بر متن نیست بلکه وجوه مشترک در خارج از متن به اشکال مختلف بینامتنی^۱، متون موازی^۲، متون ارجاعی^۳، موضوع ارجاعی^۴ یا متون پیشین^۵

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 عمده 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 عقلانیت واحد در مدرنیسم به‌شمار آورد (کاتز، ۲۰۰۰، ص. ۲۷).

از سوی دیگر، عناصر فرامتنی در هملت ماشین و طعم گیللاس از اصول مشترک همچون بی‌طرفی، تکوین و پویایی برخوردار است که با نظریه انسان‌شناسی ادبی بوردیو همخوانی دارد. براین اساس، بوردیو بر ساختار و کارکرد مستقل هنر در میدان ادبی تأکید می‌کند و آن را دارای خصوصیتی می‌داند که می‌تواند همچون اهرمی مؤثر در تعدیل میدان قدرت عمل کند (پرستش، ۱۳۸۵). در واقع، بوردیو برخلاف فوکو، دریدا، لیوتار و بودریار نگاه مایوسانه به امکان تعدیل سلطه قدرت ندارد. او نقش کنش‌گران میدان ادبی در انتقاد از نگاه کاریزماگونه به فرهنگ نمادین را قابل توجه می‌داند (بوسچتی، ۲۰۰۶، ص. ۱۱-۱۵). در این خصوص عناصر فرامتنی به شرح زیر قابل توجه است:

نخست عنصر بی‌غرضی^۱ یا بی‌طرفی در میدان ادبی موجب می‌شود هنر مستقل به تفکرات آنارشستی و ساختارشکنی از چارچوب عقل‌گرایی تمایل داشته باشند (شهبازی، ۱۳۹۱، ص. ۱۳۹۱). به عبارت دیگر، میدان ادبی بر خلاف میدان اقتصادی جنبه منفعت‌طلبانه ندارد، بلکه با اتکا بر سرمایه فرهنگی و خودآگاهی نسبت به ارزش‌های هنری، تبعیض‌های موجود در میدان قدرت را مطرح می‌کند. برای مثال، اوفیلیا در صحنه پنجم هملت ماشین با لحن اکسپرسیونیستی به ستایش از حس تنفر،

1. disinterestedness

طغیان و مرگ می‌پردازد و کلیه تمایزات جنسی را محکوم می‌کند (بارکر، ۲۰۱۲، ص. ۶۱۶). هملت نیز در صحنه 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 بی‌طرفانه طبیعت، او را به سوی یک نگاه جهانی برای گذار از زندگی مدرن و رفتن به سوی زندگی روستائیشینی 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 این اساس، دستاوردهای فرهنگی و هنری متعلق به یک فرهنگ، زبان و یا متن خاص نیستند بلکه نشان‌دهنده هم‌کنشی و تعامل دیدگاه‌های هنری، ادبی، اقتصادی و اجتماعی در نقاط مختلف دنیا با یکدیگر می‌باشد. در این خصوص نمی‌توان روابط باز اقتباسی میان متون ادبی گوناگون را نادیده گرفت (ژنت، ۱۹۹۷، ص. ۵-۱۹). چنان‌که پسامدرنیسم مرز میان 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 (مویده حکمت، ۱۳۹۲، ص. ۱۶۸-۱۶۹). 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 تبدلات فرهنگی موجب تعمیق نگاه ادبی نسبت به میدان قدرت و سرمایه‌های نمادین می‌گردد، چنان‌که بوردیو به چالش هنر مستقل در تقاطع قدرت، میان سرمایه فرهنگی و سرمایه اقتصادی باور دارد. به اعتقاد او هنر ناب در تعاملات جهانی و گذار از جامعه مبدأ به جامعه پیشرفته نقش اساسی دارد؛ زیرا خود، یک میدان مستقل در تعامل با ساختارهای اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی به‌شمار می‌آید

(بوسچتی، ۲۰۰۶، ص. ۱۷). در واقع، هنر ناب با دغدغه‌های جامعه، استعداد، ظرفیت شناخت و شیوه 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 گیللاس را به‌صورت یک سوژه انسانی کنش‌مند مطرح می‌کند (بابایی، بی‌تا). هملت صدای انسان پسامدرنی است که در برابر هجمه زندگی ماشینی به‌طور صریح لب به اعتراض می‌گشاید؛ زیرا نمی‌تواند همانند هملت شکسپیر، شاهداده جدا از جامعه باشد. او سخن خود را با فعل ماضی «من هملت بودم» آغاز می‌کند که از ابتدا نشانه تحولات فرامتنی در روایت است (مولر، ۱۳۸۹، ص. ۲۶). 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 شاه پدر گلایه می‌کند. او دیگر یک اومانیت کمال‌گرا نیست و ادعایی برای شناخت جهان ندارد، اما از نگرانی خود درباره از میان رفتن آزادی انسان در عصر مدرنیته و تبدیل شدن انسان‌ها به ماشین سخن می‌گوید (بارکر، ۲۰۱۲، ص. ۴۰۲). همچنین بدیعی در طعم گیللاس تحولات یک سوژه 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 حومه شهر، اشاعه 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 توسعه 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 ادبی هنری 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 ارائه هنر عامه‌پسند نیست، بلکه به اعتقاد پیر بوردیو از جنس مستقل و دارای طبقه‌بندی داخلی است (بوسچتی، ۲۰۰۶، ص. ۱۰-۱۱). به عبارت 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 ناگسستگی دارد.

بدین صورت، نشانه‌شناسی روایت در هملت ماشین و طعم گیلاس بیانگر قدرت هنر در واژگون‌سازی زبان رسانه و ساختارشکنی از واقعیات کلیشه‌ای است. این آثار به جای انتقال پیام، بر استفاده از فضای گفتمان و چالش دیدگاه‌های مختلف تأکید دارند. هر دو اثر مرگ سوژه 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 روزانه مردم جدا نیست (حسن‌زاده نیری و اسلامی، ۱۳۹۴، ص. ۳۲-۳۳). هملت داستان خود را روایت نمی‌کند بلکه تقابل دیدگاه هنر با دیدگاه سیاستمداران، فیلسوفان و شرایط اجتماعی را به تصویر می‌کشاند در حالی که توانایی تغییر سلطه سرمایه‌داری و منفعت‌طلبی رایج در جامعه را نیز دارد (بتل، ۲۰۱۲، ص. ۱۲-۱۳). او به فکر ارائه 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 نشان‌دهنده خنثی بودن زبان رسانه‌های جمعی و کلمات کلیشه نزد اوست.

طعم گیلاس نیز با رویکرد هنری به بررسی شرایط انسان پسامدرن و دیالوژیسم میان طبقات مختلف جامعه می‌پردازد. در واقع، کیارستمی با شوخ‌طبعی فلسفی تقابل دیدگاه بدیعی با دیدگاه مرسوم در جامعه درباره سوژه مرگ را نشان می‌دهد (رزنبام و سعیدوفا، ۱۳۹۶، ص. ۵۷). خودکشی در این اثر تابع اصل عدم 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 به صورت سمبولیک می‌میرد و به وسیله سربازان تشییع می‌شود، در حالی که نمایش

غیر نظره و غیررسمی گپ و گفت سربازان در زیر درخت گیلاس نشان‌دهنده تغییر زاویه دید داستان به سوی دیدگاه هنری دلخواه کارگردان است. در انتها بدیعی همچون هملت ماشین از دایره صحنه نمایش خارج می‌شود تا با تغییر زاویه نگاه مخاطبان آن‌ها را متوجه لذت طبیعت در هنجارگریزی از اسلوب زندگی ماشینی بنماید.

۵. نتیجه‌گیری

مطالعه تطبیقی نشانه‌های قدرت در هملت ماشین و طعم گیلاس نشان‌دهنده روابط پیچیده 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 سلاقی 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 درباره 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 دهنده 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 نقطه آغازی است برای اقتباس مسائل مشترک و گفتمان میان فرهنگ‌ها. ساختار باز و امکان تفسیر آزاد، در نهایت اثر را از محدوده متن خارج کرده و به امری نامحدود و غیر

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

کتابنامه

- آذر، ا. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریات ترامنتیت ژنتی. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، ۷(۲۴)، ۱۱-۳۱.
- آذرم، م. (۱۳۹۵). بررسی مفهوم سوژه و بازتاب آن در شیوه اجرایی برشت: پروژه عملی کارگردانی نمایش نگهبان (پایان‌نامه منتشر نشده 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 نمایش‌نامه مادر نوشته برتولد برشت. برگرفته از <http://anthropology.ir/article/29504.html>
- باینگانی، ب.، و کاظمی، ع. (۱۳۸۹). بررسی مبانی تئوریک مفهوم سرمایه فرهنگ. فصلنامه برگ فرهنگ، ۲۴(۸)، ۲۱-۸.
- بسکادی، م.، شیخ مهدی، ع.، و ندایی، ا. (۱۳۸۹). ویژگی‌های پسامدرن در هنر چندرسانه‌ای. کتاب ماه هنر، ۱۳(۱۴۲)، ۱۲-۱۹.
- بهارلو، ع. (۱۳۷۹). عباس کیارستمی. تهران: نوزده هنر.
- بوس‌چتی، آ. (۲۰۰۶). پژوهش بوردیو در زمینه ادبیات. زمینه‌ها، سهم‌ها و نگرش‌ها. ترجمه آرش حسن‌پور. تهران: ترجمان.
- پرستش، ش. (۱۳۸۵، ۳۰ دی). نظریه انسان‌شناسی ادبی پیر بوردیو. برگرفته از <http://anthropology.ir/article/2029.html>
- پورآذر، ر.، و سخنور، ج. (۱۳۹۴). چیستی و چرایی شخصیت‌پردازی پسادراماتیک در فضای آستانه‌ای تئاتر معاصر. نقد زبان و ادبیات خارجی، ۱۱(۱۵)، ۷۷-۴۵.
- جمشیدی‌ها، غ.، و پرستش، ش. (۱۳۸۶). دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل بوردیو. فصلنامه علوم اجتماعی، ۳۲(۳)، ۳۰-۱.
- حسن‌زاده نیری، م.، و اسلامی، آ. (۱۳۹۴). هستی‌شناسی پسامدرن در داستان «من دانلی کل هستم» براساس نظریه برایان مک‌هیل. ادبیات پارسی معاصر، ۴(۱۶)، ۲۵-۴۲.
- حقی، س.، قربان صباغ، م. و تائبی نقندری، ز. (۱۳۹۷). انقیاد و قدرت بدن زنانه در رمان سرگذشت ندیمه نوشته مارگارت اتوود. مطالعات زبان و ترجمه، ۵۱(۳)، ۱۰۴-۱۲۶.

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

دین‌پرست، م.، و شهباء، م. (۱۳۹۳). تأویل‌های فلسفی از سینمای کیارستمی با تأکید بر آراء ژان لوک نانسی. *مطالعات میان رشته‌ای در رسانه و فرهنگ*، ۴(۷)، ۶۲-۴۵.

راد، آ.، و فارسبان، 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 جامعه‌شناسی زبان پیر بردیو. *فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۵(۱۶)، ۱۵۵-۱۸۶.

رزنبام، ج.، و سعیدوفا، م. (۱۳۹۶). عباس کیارستمی. تهران: چشمه.

سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری. *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر (ص. ۷۴-۵۹)* به همت فرزانه 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. *فصلنامه مدرس هنر*، ۱(۲)، ۲۵-۴۱.

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

عقیقی، س. (۱۳۹۶). چشم‌اندازهای متغیر: بررسی تطبیقی مولفه‌های مستند و داستانی در آثار عباس کیارستمی. *ایران‌نامه*، ۲(۴)، ۷-۲۶.

عیسی‌وند، ل.، و توحیدفام، م. (۱۳۹۱). فمینیسم پسامدرن و تحول در مفهوم دموکراسی. *تحقیقات حقوق خصوصی و کیفری (دانشنامه حقوق و سیاست)*، ۱(۱۷)، ۶۱-۸۶.

فکوهی، ن. (۱۳۸۴). پیر بردیو: پرسمان دانش و روشنفکری. *فصلنامه علوم اجتماعی*، ۲(۱)، ۱-۱۴۱.

قزلسفلی، م.، و میرخوشخو، آ. (۱۳۹۶). هنر و سیاست: زمینه‌های تعامل و تقابل سیاست و هنر در پست‌مدرنیسم. *فصلنامه سیاست*، ۴(۴)، ۱۰۲۵-۱۰۴۳.

کریمی، م. (۱۳۸۹). علوم اجتماعی: اندیشه اجتماعی پیر بردیو. *مجله فرهنگ پژوهش دانشگاه باقرالعلوم*، ۲(۷)، ۱۳۷-۱۶۰.

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). سرمایه فرهنگی و اقتصاد فرهنگ (با تاکید بر نظریه‌های پیر بوردیو و تراسی). فصلنامه راهبرد ۲۳ (۷۲)، ۷۷-۹۷.
- گین، ن. (۱۳۹۰). ماکس وبر و نظریه پسامدرن: جدال عقل و افسون. ترجمه محمود مقدس. تهران: روزنه.
- مالووی، ل. (۱۳۷۷). اصل عدم قطعیت کیار ستمی (نگاهی به آثار کیار ستمی). ترجمه شاپور عظیمی. فارابی، ۷ (۴)، ۱۰-۱۷.
- محمدکاشی، ص. (۱۳۸۴). بررسی تطبیقی مولفه‌های زیبایی‌شناسی در هنر سنتی و ویژگی‌های سینمای کیار ستمی. کتاب ماه هنر، ۴۰، ۴۸-۶۱.
- مقدس جعفری، م.، یعقوبی، ع. و کاردو ست، م. (۱۳۸۶). بوردیو و جامعه‌شناختی ادبیات. ادب‌پژوهی، ۱ (۲)، ۷۷-۹۴.
- ممتاز، ف. (۱۳۸۳). معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو. پژوهشنامه علوم انسانی، ۴۱ (۴۲)، ۱۴۹-۱۶۰.
- مولر، ه. (۱۳۸۹). هملت ماشین. ترجمه ناصر حسینی مهر. تهران: گروه تئاتر.
- مولر، ه. (۱۳۹۴). سه‌گانه: هراکلس ۵، مائوزر، هملت ماشین. ترجمه ناصر حسینی مهر. تهران: روزبهان.
- مویده حکمت، ن. (۱۳۹۲). درآمدی بر رویکرد روش‌شناختی پیر بوردیو به مفهوم سرمایه فرهنگی. جامعه‌پژوهی فرهنگی، ۴ (۱)، ۱۵۵-۱۷۸.
- ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۸۱). کمینه‌گرایی (مینی‌مالیسم) در هنر نمایش. مجله هنرهای نمایشی، ۳، ۴۳-۱۰.
- ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۸۵). درآمدی به نمایشنامه‌شناسی. تهران: سمت.
- نانسی، ژ. (۲۰۰۱). بداهت فیلم. ترجمه باقر پرهام، بروکسل: ایوزوارت.
- نظری، ع. (۱۳۸۵). پسامدرنیسم و هویت سیاسی. فصلنامه مطالعات ملی، ۷ (۳)، ۱۱۶-۱۳۶.
- ویتمور، ج. (۱۳۸۶). تئاتر پست‌مدرن. ترجمه صمد چینی فروشان. تهران: نمایش.
- یوست، ف. (۱۳۹۷). درآمدی بر ادبیات تطبیقی. ترجمه 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.