بررسی رابطه اشیاء و شخصیت‌های نمایشی در دو نمایشنامه *مرثیه‌ای برای یک خانم* و *قیمت* از آرتور میلر با رویکرد ژان بودریار*

آسیه بحرانی[1] پرستو محبی[2]

آماده انتشار هنرهای زیبا

[1] . دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده معماری و هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
M.A.in Dramatic Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.
[2] . استادیار، دانشکده معماری و هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)
artd1398@gmail.com
Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Department of Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم آسیه بحرانی با عنوان «تحلیل رابطه‌ی اشیاء و شخصیت‌های نمایشی در سه نمایشنامه از آرتور میلر با رویکرد ژان بودریار» است که با راهنمایی نویسنده مسئول ارائه شده است.

«This Article is Taken From Ms.Asiyeh Bahrani Thesis Titled "The Analaysis Of The Relationship Between Objects and Dramatic Characters In Theree Plays By Arthur Miller With The Approach Of Jean Baudrillard" ,Which is Presentd With The Guidance Of The Responsible Author.

چکیده:

در این پژوهش چگونگی رابطه‌ی اشیاء و شخصیت‌های نمایشی در نمایشنامه‌های *مرثیه‌ای برای یک خانم* و *قیمت* آرتور میلر، منطبق بر جهان اشیاء بودریار به بررسی درمی‌آید. دسته‌بندی جهان اشیاء بودریار در چهار صورت کلان:۱.اشیاء میانجی‌گر۲.حضور و غیاب اشیاء۳.بازی اشیاء۴.مالکیت اشیاء صورت می‌گیرد. این اشیاء در شکل غیرکارکردی در فضای خانه به همدستی با شخصیت‌ها می‌رسند و در قالب هدیه، اشیاء قدیمی، اسطوره‌ای، صورتی از خرید و فروش، از واقعیت کنونی فراتر می‌روند و در ساحت ذهنی، شکلی از بازی را در پی می‌گیرند که به تولد و مرگ توأمان، پدیدی و ناپدیدی‌شان می‌انجامد. در این مرحله با رسیدن به جهان اشیاء ناسازواره بودریار، شاخص های جهان دراماتیک استخراج و به تطبیق با آن درمی‌آیند. حضور اشیاء در آثار نمایشی، به مثابه‌ی یک جهان، در پیوند با شخصیت‌ها، در تجسد روی صحنه و به شکل کلمه مورد نظر است و از این منظر که اشیاء بازتاب‌دهنده‌ی شخصیت‌های نمایشی‌اند، به مطالعه درمی‌آیند. این اشیاء، نقش اجتماعی را با خروج از انتزاع و قرارگیری در ساحت فراواقعی به دست می‌آورند. نوعی تعامل میان انسان‌ها و اشیاء، که از طریق جلوه‌های بصری، روایت و گفتگو در بی‌زمانی، فضایی ذهنی را بازآفرینی می‌کنند. با پذیرش بی‌نهایت جایگشت‌های ساختاری، جهان‌های ممکنِ دراماتیک را می‌سازند و با خروج از جسمیت، صورتی انسانی گرفته، به مثابه‌ی شخصیت‌های نمایشی قلمداد شوند.

واژه‌های کلیدی: شیء، ژان بودریار، نمایشنامه‌های آرتور میلر، شخصیت دراماتیک، شخصیت‌وارگی اشیاء

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

جهان دراماتیک با نمایش شخصیت‌ها در بافت مکانی-زمانی، با فرض حضور، به باورپذیری می‌پردازد. شخصیت، مکان، زمان به واسطه‌ی اصل بازتابی بودن، جهان دراماتیک را ایجاد می‌کنند. درام، تکنیک ارتباط انسانها-شخصیت‌ها بر بستر واقعیت زیست است. دامنه‌ی پیوند انسان‌ها فقط به انسان‌های دیگر ختم نمی‌شود. حضور اشیاء در آثار ادبی و هنری حاکی از پیوند بیش از پیش با انسان‌هاست. هنر به مثابه‌ی تصویر آینه‌وار، بازتاب‌دهنده‌ی جهانِ زیست انسان‌ها و اشیاء است. نقش اشیاء در آثار نمایشی محرز است؛ حضوری که پیوندهایش را با سایر اجزاء نمایش برقرار می‌کند. در ابتدا اگر اشیاء برای صحنه‌پردازی به کار می‌روند، اما اکنون در پیوند با مکان، زمان، شخصیت، سازنده‌ی شکلی از فضا و روایت‌اند. برای تثبیت نقش اشیاء به مثابه‌ی شخصیت‌های دراماتیک، رویکرد بودریار به اشیاء مورد توجه است. مطالعه‌ی اشیاء؛ احجام، عروسک، نقاب، تمثال‌های انسانی را دربرنمی‌گیرد.[۱] بودریار[۲] مباحث‌ش را با عبور از مارکس،[۳] بر پایه‌ی نگاه موس،[۴] باتای،[۵] لاکان،[۶] جهانبینی بارت[۷] و لوفور[۸] به شیء مطرح می‌کند. او با قرار دادن اشیاء به مثابه‌ی مقوم انسان و جهان، سازنده‌ی پیوندی محاط بر نشانه‌های منحصربه‌فرد اشیاء است. نشانه‌هایی که جهان اشیاء را در ابتدا با جهان دراماتیک، سپس جهان شخصیت‌های دراماتیک منطبق می‌کند.

برای بررسی نقش اشیاء در جهان نمایشی آرتور میلر، مجموعه‌ی آثار این نویسنده به خوانش درآمد. به شکل اخص جهانِ اشیاء نمایشنامه های *چیزی یادم نمی‌آد*، *خاطره‌ای از دو دوشنبه*، *مرگ فروشنده*، *قیمت*، *مرثیه‌ای برای یک خانم*. نمایشنامه‌ی رادیویی *بابابزرگ و مجسمه*، فیلمنامه‌ی *ارکستر زنان آشوبتس* بررسی شد. لیکن از میان این آثار، نمایشنامه‌های *مرثیه‌ای برای یک خانم* و *قیمت*، بیشترین تطابق را با جهانِ ناسازواره بودریار داشتند، که در این مقاله به بررسی درمی‌آیند. در سایر آثار، گر چه نقش اشیاء و رابطه‌ی آنها با شخصیت‌ها پررنگ است امّا این اشیاء در نیمه راه تبدیل شدن به شخصیت‌های نمایشی بازمی‌مانند و یا اساسا مسیری معکوس را طی می‌کنند.

آرتور میلر به اشیاء در یک نظام کامل شخصیت می‌دهد. شرح صحنه‌های مفصل، مؤید این مطلب است. شرح دقیق از اشیاء درون خانه، پرداخت او به اشیاء، تلاشی برای خارج شدن از مدار مصرف و شخصی سازی است، با همان تعریفی که بودریار ارائه می‌دهد. میلر با توصیف اشیاء در نسبت با انسان‌ها، از تبدیل شدن‌شان به سری(مد) می‌گریزد تا ورای زندگی اجتماعی همگن زیست کنند.

روش پژوهش

رویکرد پژوهشی در این پژوهش کیفی، و روش تحقیق تحلیلی است. شیوه‌ی گردآوری، با مطالعه‌ی منابع کتابخانه‌ای آغاز گردید امّا برای رسیدن به نظامی منسجم از نظریات بودریار، تحلیل و بررسی آنها ضروری به نظر می‌رسید. بنابراین فراتر از مطالعات موجود، در مرحله‌ی اول برای رسیدن به جهان اشیاء ناسازواره‌ی بودریار، زمان زیادی صرف شد. یافته‌هایی که پس از استخراج، در مرحله‌ی دوم با جهانِ دراماتیک به تطبیق درآمد. سپس در مرحله‌ی سوم، تحلیل داده‌های آثار نمایشی، براساس این یافته‌ها صورت گرفت. فرایندی که چگونگی تبدیل اشیاء به شخصیت‌های نمایشی را بازگو می‌کند. این پژوهش از نظر هدف، از نوع پژوهش‌های کاربردی به شمار می‌آید.

پیشینه پژوهش

اشیاء در ارتباط با زیست، در ترکیب با یک واژه، دوگانه‌ای را می‌سازند و مفهومی را انتقال می‌دهند. به‌گونه‌ای که ذهنیت پیرامون شیء مکررا دچار دگرگونی می‌شود. شیءگرایی در مباحث مارکسیست‌های ساختارگرا، شیءشدگی[۹]در تئاتر ابزورد، شیء کژدیسه[۱۰] که به رابطه‌ی ادبیات و شیء می‌پردازد و در نظریات مارکسیستی نمود دارد. بحث اقتدار اشیاء در آراء بنیامین[۱۱]و سایر فرانکفورتی‌ها[۱۲]یکی شدن فرد و شیء در نظریات فوکو[۱۳]ذهنیت شیء که باختین[۱۴]در کتاب منطق گفتگویی‌اش از آن دفاع می‌کند و مبحث اشیاء در ارتباط با هویت، که شرح دقیقی از امر واقع لاکان است. پیش از این اشیاء در فلسفه‌ی شرق مطرح شده‌اند و بیشتر از آن‌که شیء، جسمیت‌یافته اهمیت یابد، این معنای کلمات است که به اشیاء حیات می‌دهد. مبحث اشیاء امّا در نظریات پدیدارشناسان به گونه‌ای دیگر دنبال می‌شود. پدیدارشناسی[۱۵]گرایش فلسفی مدرنی است که در تعیین معنا بر نقش محوری دریافت‌کننده تأکید می‌کند. از دیدگاه هوسرل[۱۶]هدف صحیح بررسی فلسفی، نه عینیات موجود در جهان، بلکه محتوای آگاهی ماست. همان چیزی که در ذهن پدیدار می‌شود و حقیقتِ واقعی است.

حضور اشیاء در آثار ادبی و هنری چون شعر، رمان، نمایشنامه، همچنین هنرهای تجسمی[۱۷]نقاشی، عکاسی و سینما، حاکی از پیوند بیش از پیش آنها با انسان‌ها دارد. «شیءوارگی[۱۸]مقاومتی پراکنده در برابر دنیای شیءواره[۱۹]شکل می‌دهد، مقاومتی که زیربنای آن آفرینش رمان را تشکیل می‌دهد.»(گلدمن ۱۳۸۱، ۵۳) صرفنظر از اینکه عکس خود می‌تواند یک شیء باشد، اشیاء در عکاسی به تسخیر درمی‌آیند. در نقاشی، اشیاء به وجود می‌آیند. همچنان که در رمان، ساخته می‌شوند.

مبانی نظری پژوهش

جهان اشیاء بودریار، جهان فراواقعیتی در ساحت ذهنی است که با درنوردیدن زمان، به هست شدنِ نیست‌ها، می‌انجامد. امری که به‌مثابه‌ی وانموده‌ای مبتنی بر واقعیت‌های زیست، صورت می‌گیرد. بودریار در آثار اولیه‌اش از واقعیت جامعه جدید و نقش مصرف شروع می‌کند و اتصالش به شیء، خوانشی جدید است. او با قطع امید از مفاهیم کلیدی مارکس؛[۲۰](پیچ مارکس)[۲۱]ابرساختارش را بنا می‌کند. مارکس به تولید و بودریار به بازتولید اجتماعی می‌اندیشد.

انسانِ بودریار شخصیتی اجتماعی است، نه چندان هگل‌وار بر مغز می‌ایستد و نه چون انسانِ مارکس، بر دو پا تقلا می‌کند. او به ارتباط می‌اندیشد، همچنان که مشخصه‌ی جامعه زیست اوست. «جامعه‌ای که در آن سیاست، اجتماع، فرهنگ، هنر در اقتصاد و سیاست حل شده و سکسوالیته ردپایش همه‌جا دیده می‌شود.»(بودریار ۱۳۹۴، ۱۵) بودریار با نادیده گرفتن کار، پایان دیالکتیک دال و مدلول را مطرح می‌کند. «پایانِ دیالکتیک ارزش مصرف/ارزش مبادله تنها امری که انباشت و تولید اجتماعی را ممکن می‌سازد. پایان بعد خطی گفتمان، پایان بعد خطی کالا، پایان دوران کلاسیک نشانه، پایان دوران تولید.»(کهون ۱۳۹۴، ۷۶۶) خواستار جایگزینیِ قانونِ ساختاری ارزش به جای قانون کالایی ارزش می‌باشد. مفهوم هدیه، این‌جا مطرح می‌شود. او با نگاه کردن به شیء به شکل نظام، جهان اشیاءاش را وسعت می‌دهد. با بستن پرونده‌ی اقتصاد سیاسی، مسیرش را نسبت به مصرف مشخص می‌کند. آنچه

به مصرف می‌رسد، فایده‌مندی کالاست. «مصرف به عنوان نظام ارتباطات و مبادله، به مثابه‌ی رمزگانِ نشانه‌هایی که دائماً همانند زبان فرستاده، دریافت، بازآفرینی می‌شوند.»(بودریار ۱۳۸۹، ۱۳۳)

مصرف در نسبت اشیاء، انسان، جهان از اولین صورت‌های جهان اشیاء بودریار است.«پس به این نکته‌ی اصلی می‌رسیم که ما در حین مصرف اشیاء، خودمان را تعریف می‌کنیم. مقوله‌های اشیاء، مقوله‌های افراد را تعریف می‌کنند، مردم آن چیزی هستند که مصرف می‌کنند؛ آن‌ها خود و دیگران نیز آن‌ها را بر این مبنا تعریف می‌کنند.»(ریترز ۱۳۹۲، ۴۰۹) صرف‌نظر از انگیزه‌های مصرف که مشخصا بودریار بر تفاوت‌ها تأکید می‌کند؛ نکته‌ی مهم، رابطه‌ی میان اشیاء و شخصیت‌هاست. اشیاء به عنوان واحدهای چسبیده به شخصیت‌ها، به مثابه‌ی نشانه‌ها[۲۱] پیوند شخصیت؛ صورتِ شخصیت را می‌گیرند. شخصیت‌ها همان‌گونه تعریف می‌شوند که اشیاء؛ همچنان که اشیاء، شکلی انسانی می‌گیرند(صورت تازه مصرف). اشیاء چون نشانه، انسان را وارد چرخه‌ی بازگشت‌پذیر(جهان ناواقعیت) می‌کنند. شیء با جایگزینی شخصیت دیگر، تبدیل به سرمایه‌ای عاطفی می‌شود. روابط انسانی به شیء اختصاص می‌یابد. بودریار این مسئله را پناه بردن به همزمانی بسته، توصیف می‌کند؛ که منجر به نفی واقعیت و گریز می‌شود. از نگاه بودریار اشیاء می‌توانند انسان را بیافرینند.[۲۳]شیء به مثابه‌ی اسطوره‌ی منشاء، به طرحِ اصیل آفرینش می‌انجامد.

جهانِ اشیاء بودریار، با همنشینی سه واژه‌ی(انسان، اشیاء، جهان) به مثابه‌ی سه ساحت، شکل می‌گیرد. می‌توان آن را در چهار صورت:۱.اشیاء میانجی‌گر۲.حضور و غیاب اشیاء۳.بازی اشیاء۴. مالکیت اشیاء، به بررسی درآورد.

اشیاء در صورت اول به مثابه‌ی ۱.متن ۲.دیگری[۲۴]مطرح‌اند. آنها با پذیرش نقش میانجی‌گر، برای شناخت و ورود انسان به جهان، متن و دیگری را ساخته، با آفرینش‌گری مواجهند. همچنان که زبان در متن آفرینش‌گر است. حاصل میانجی‌گری اشیاء، سوژه‌مند شدن اُبژه-شیء است. اکنون شیء با اتصال به شخصیت، و به واسطه‌اش، به خوانش درآمده، متن-روایت پدید می‌آید. اشیاء به مثابه‌ی دیگری، با حذف-غیابِ انسان مطرح می‌شوند(صورتی از شخص، متن، جهانِ دیگری‌اند). آن‌ها در رانه‌های متضاد خیر و شر، همزمان عملکردهای قبل را نابود، شکلی جدید از عمل را می‌آفرینند. اشیاء میانجی‌گر، دور از مصرف(عدم عقلانیت)، حاصلِ رابطه‌ی متقابل انسان-شیءاند. در اینجا دو مبحث قابل تأمل وجود دارد؛ آنچه انسان در روابط با انسانی دیگر نمی‌یابد، در شیء جستجو می‌کند و یکی شدن من با شیء(من-شخصیت به مثابه‌ی شیء)

شیء در جهان بودریار آینه‌ای است؛ که «تصاویر مطلوب را بازمی‌تاباند.»(بودریار ۱۳۹۵، ۱۴۴) باعث میل انسان برای پناه آوردن به شیء می‌شود. شیء، انسانی‌ست که من-شخصیت به او پیوند دارد، به آن می‌نگرد. چنین شیئی موضوع نگاه است.[۲۵]این‌گونه اشیاء نه فقط به مثابه‌ی شخصیت مطرح‌اند، با اشیاء دیگر در رابطه‌اند. این اشیاء برای دیدنِ اشیاء دیگر؛ با حذف فاصله‌ی دیدن-دیده شدن، میان دو عملکرد در چرخش‌اند. به واسطه‌ی«پیوند با انسان از حوزه‌ی عقلانیت خارج شده، شیء-موجود زنده تلقی می‌شوند.»(بارت ۱۳۸۱، ۸)

حضور و غیاب، صورت دوم اشیاء، از مشخصه‌های بارز جهان ناسازواره‌ی[۲۶]بودریار است. تخیل به سبک بودریار، تخیل آنچه نیست؛ به مثابه‌ی چیزی که ممکن بود باشد. واقعیت، به مثابه‌ی امور ممکن، هست شدنِ نیست‌ها؛ فراواقعیت است. «وضعیتی که در آن نشانه‌های واقعیت(دال‌ها) چون واقعیت(مدلول‌ها) را نابود کرده، جایگزین شده‌اند.»(بودریار ۱۳۹۶، ۱۰۰) می‌توان آن را حاد واقعیت[۲۷]

نامید. وانمودهها[۲۸]در این زمان به‌دست می‌آیند؛ ایجاد نقطه‌ی بازگشت‌پذیر، تکراری ابدی که نشانه‌ها را در گردشی پایان‌ناپذیر قرار می‌دهد.

بودریار در *وانمودهها و وانمود*، داستانی از همانندسازی، حضور یک همزاد می‌گوید. این تصور که اشیاء وانموده‌ای از شخصیت‌هایند. شیء به مثابه‌ی همزاد مطرح است.(تکثیر اشیاء، شبیه‌سازی شخصیت‌ها) بنابراین در حضور اشیاء، با غیاب شخصیت‌ها مواجهیم. رؤیای تکثیر، آدم‌ها را در اشیاء به تکثیر درمی‌آورد. در اینجا اشیاء با میمسیس واقعیت، صورت انسانی گرفته، بازیگر می‌شوند. با شبیه‌سازی، شخصیت‌های غایب در اشیاء حضور یافته، به جهانی از حضور-غیاب می‌رسیم. غیاب‌ها به واقعیتی ورای نقطه‌ی دید (معادل پونکتوم[۲۹] عکاسی) اشاره دارند. وقتی عکس یا شیء، پونکتوم دارد، از واقعیتی فراتر از واقعیت سطحی(نیست/غیاب)، حرف می‌زند. پونکتوم معادل حاد واقعیت در لحظه‌ی به غیاب رفتن، همچنان که عیان می‌کند؛ نوعی میدان‌کور می‌بخشد(حضور و غیابی توأمان). بازتاب حضور-غیاب در جهان اشیاء بودریار را می‌توان در: ۱.اشیاء-اثاثیه خانه، ۲.شیء-هدیه، ۳. خرید و فروش اشیاء، ۴.شیء قدیمی مشاهده کرد.

بودریار از پیوند شخصیت‌ها و اشیاء، به همدستی یاد می‌کند. «افراد و اشیاء با هم پیوند دارند و طی آن، اشیاء ارزش عاطفی پیدا می‌کنند که به آن حضور می‌گویند.»(بودریار ۱۳۹۵، ۲۲) همدستی اشیاء، به امنیت عاطفی-تسلی می‌رسد. ارزش عاطفی، اشیاء را در حکمِ خدایان انسان‌انگارانه(حامی شخصیت‌ها)، مقدس می‌کند. سازنده‌ی فضایی که روابط انسانی را شکل می‌دهد. در اینجا نقش و تأثیر فضای آفریننده‌ی اشیاء، روابط میان‌شان و پیوند با انسان‌ها، مورد توجه است. امری که منجر به پیوند اشیاء و زمان می‌شود. این اشیاء، در غیاب انسان‌ها به سخن درمی‌آیند، به روابط انسانی شخصیت می‌دهند، فضایی مشترک میان انسان و اشیاء می‌سازند. به لحاظ دلالت غنی‌اند، به شخصیت-سوژه ارجاع دارند. با زیست در فضایی مشترک با انسان، دارای خصلت بی‌زمانی، تخیل و روح‌اند، پیشینیان را زنده-ابدی می‌کنند. در اتصال به شخصیت-سوژه ارزشمند شده، در اثر حضور(پیوند/همدستی) معنا یافته، جان می‌گیرند.

اشیاء در صورت هدیه، میانجی دو انسان، به مثابه‌ی دیگری‌اند. دیگری، به حضور دائمی شخصیت در غیاب‌اش می‌انجامد. «هر شیء تنها در فرایند دادن و ستدن، موجودیت می‌یابد. بعد از اینکه هدیه دریافت شد، شیء آکنده از معنایی خاص می‌گردد. این شیء ارزش عاطفی پیدا کرده است.»(جی لین ۱۳۸۷، ۹۹) شیء با تبدیل شدن به هدیه(مبادله‌ی نمادین)، صورتی اجتماعی می‌گیرد. حامل روح شخصیت به شخصیتی دیگر است؛ جان دارد.«در این شیوه‌ی مبادله، اشیاء مقدس می‌شوند[۳۰]...]به این دلیل که جزئی از یک جاندار به آن‌ها الحاق شده، همگی ویژگی انسانی پیدا کرده، موجودات زنده هستند.»(موس ۱۳۹۴، ۷۸) هدیه به تخریب تولید، خروج از مصرف می‌انجامد. رابطه‌ی ایجاد شده در اثر مبادله، شکلی از بازی می‌گیرد.«قلمروی مبادله، عرصه‌ی بازی[۳۱]است.»(بودریار ۱۳۹۶، ۳۱) اُبژه‌ها میل به گسست، بازی، شر دارند. شخصیت و فردیت می‌یابند. چنین اُبژه‌هایی که درگیر بازی‌اند، دراماتیک‌ترند.

خرید اشیاء با تمایل شخصیت برای حضور شیء(حضور امر غایب)، خارج از آگاهی صورت می‌گیرد. تصاحب شیء(خارج از مصرف) ناشی از ناواقعیت نشانه‌ها،[۳۲]جایگزین روابط انسانی می‌شود. گرچه فروش اشیاء به غیاب و گسست روابط عاطفی می‌انجامد، ناقض پیوند اشیاء، شخصیت‌ها، ساختارهای سنتی خانوادگی است؛ امّا از سویی به تلاش فروشنده برای برقراری رابطه‌ی عاطفی می‌انجامد. به میانجیِ این اشیاء، همدستی رُخداده، نیست‌ها امکان حضور می‌یابند.

اشیاء قدیمی منعکس‌کننده نسبت میان شیء با اشیاء دیگر و شیء با انسان‌های درون خانه-خانواده‌اند؛ «شیء قدیمی در قوی‌ترین مفهوم، یک پرتره خانوادگی است.»(بودریار ۱۳۹۵، ۸) به همگرایی روابط، حضور پدرسالارانه اشاره دارد. نقطه‌ی مرکزی روابط عاطفی پیچیده‌ی شخصیت‌های خانواده، مبتنی بر بازی، سازنده‌ی گفتمان رابطه است. در عین فعال بودن، منفعل است. به غیاب انسان‌ها و زمان‌ها، خارج از واقعیت اکنون دلالت دارد. این اشیاءِ تاریخ‌مند، با ارجاع به گذشته، اسطوره شده، به دفع زمان در محیط می‌پردازند[۳۵] سازنده‌ی فضایی، که می‌توان پیرامون‌ش را حاد نامید(تصوری از نقطه‌ی مرکزی واقعیت)

صورت سوم، بازی اشیاء، ساکن جهان اغوا[۳۶]جهان‌های ناممکن را پیش می‌کشد. در جهان اغوا شاهد رانه‌های متضاد خیر و شر، تولد و مرگ توأمان‌ایم. مرگی که بودریار از آن سخن می‌گوید نه یک پایان یا آغاز، بلکه میانه‌ای است، که همواره میل به ناپدیدی دارد(جهانی همراه با انکار، امکان دیگربودگی در برابر جهان تولید).

«مسئله‌ی اغوا کردن چیزها، یعنی بازگرداندن‌شان از ارزش و از این‌رو بازپس گرفتن‌شان از واقعیت و همانستی‌شان، به هدف آماده کردنِ آن‌ها برای بازی پدیدار شدن، برای مبادله.»(بودریار ۱۳۹۶، ۴۳) در اغوا نوعی بازی پُرشکوه، همراه با نیستی[۳۷]مطرح است. در این جهان، با پروبلماتیک روبروییم. چیزها در چرخه‌ی دائمیِ بی‌آغاز و پایان، واگشت می‌پذیرند. ناپدیدی بازتاب آینه‌وار امر واقعی[۳۸] است. واقعیت تبدیل به بازی واقعیت شده و ناپدیدی نه مرگ، که زیستن مرگ است. در این‌جا «اُبژه نقشی دراماتیک دارد.»(بودریار ۱۳۹۶، ۲۳) مانند شخصیتی دراماتیک، مستقل، تا حد امکان فردیت‌یافته است. اشیاء حاضرند تا مسئله‌ی بازگشت‌ناپذیری(تولد به مرگ) را حل کنیم. بنابراین مشخصه‌ی بارز اشیاء در این بخش، چرخه‌ی تولد-مرگ است. اشیائی غیرکارکردی و ذهنی[۳۹]می‌توان از اشیاء اسطوره‌ای و قدیمی[۴۰]نام برد. این دسته از اشیاءِ کامل؛ پیر می‌شوند، باعث آشنایی‌زدایی‌های مکرر شده، همزمان شاخص‌های فرهنگی را حمل می‌کنند. در نظام نشانه‌ها؛ به ترکیب، محاسبه و بازی درمی‌آیند. علاوه بر این دو دسته، همه‌ی اشیائی که به مالکیت سوژه-من می‌رسند و یا به مثابه‌ی مجموعه،[۴۲]جمع‌آوری می‌شوند، در چرخه‌ی تولد-مرگ قرار می‌گیرند.

صورت چهارم، مالکیت اشیاء از میل و آرزوی انسان، برای اتصال با اشیاء نشأت می‌گیرد.«حرکت میل‌ها بنابر ماهیت‌شان سیاسی است. میل[...] از طریق هیئت اجتماعی، دهلیزهای قدرت و دستگاه حقوقی جریان می‌یابد. قدرت رنگ شهوت‌پرستی می‌گیرد.»(دیو ۱۳۹۶، ۱۱۵) در این پیوند با تسط انسان بر شیء مواجهیم. شیء هویت اولیه‌اش را از دست می‌دهد. مالک اشیاء، هویت‌اش را از اشیاء تحتِ مالکیت‌اش کسب می‌کند. توالی نظام‌مند روابط جنسی و اجتماعی به جهت قلمروزدایی مشهود است.[۴۳]میل نه در عرصه‌ی روانکاوی که در کنش اجتماعی-سیاسی مطرح است. مالکیت، فضایی ذهنی است. شخصیت مسلط بر فضا، از شیء معنا می‌گیرد. مکان، فاقد معنا شده، گونه‌ای بی‌زمانی-درزمانی بر شیء حادث می‌شود. در این نوع مالکیت، با حذف ارزش مصرف، شیء ارزش مبادله‌ی نشانه‌ای کسب می‌کند.[۴۴]مالکیت اشیاء در جهان بودریار: کلمات(الحاق دهانی) و مجموعه‌سازی(بازی مالکیت) را شامل می‌شود.

در غیاب اشیاء، انسانِ طالبِ شیء، با به کلمه درآوردن شیء، آن‌را به حضور می‌رساند. مالکیت با گونه‌ای میل مستتر است. شاهد آفرینش خارج از رحم شیء، در ساحت ذهنی هستیم. انسان، میل دارد به اشیاء «به همان اندازه‌ی اندام‌های بدنِ خود نزدیک شده و تملک شیء، همواره بازیابی این جوهر از طریق الحاق دهانی، شبیه‌سازی است.»(بودریار ۱۳۹۵، ۳۴) جهانی که شخصیت از طریق الحاق دهانی ایجاد می‌کند؛ دارای گونه‌ای شهوت-قدرت، ناظر به یک بازی زبانی است.[۴۵]از نظر لاکان«زبان همیشه با فقدان یا غیبت

در ارتباط است.»(مری کیگز ۱۳۸۸، ۱۱۶) به کلمه درآمدن، وجهی از حضور-غیاب است. شیءِ به غیاب رفته با زبانِ کلمات به حضور-مالکیت می‌آید. مالکیت بعد جسمانی ندارد. اشیاءِ به کلمه درآمده بازتاب‌دهنده‌ی حالات درونی، جهان‌بینی شخصیت‌هایند. همچنین شبیه‌سازی، با توصیف شیء، به عنوان اندامی از بدنِ انسان، صورت زبانی شیء، وجه تجسدی به خود می‌گیرد.

مجموعه‌سازی بالاترین درجه مالکیت در جهان اشیاء بودریاراست. تمایلِ انسان به شیء، در معنایی متفاوت از انباشت، پیرو سلطه و میل است. مالکیتی تخیلی، که طی آن اشیاء به تقدس درمی‌آیند. مالکیت، اضطراب زمان و مرگ را از بین می‌برد؛ گونه‌ای وقت‌گذرانی برای عدم بازگشت‌پذیری و ورود به بازی مالکیت است. با فقدان شیء، شخصیت به سوگ می‌نشیند. تلاش برای حضور شیء، رهایی از سوگ[۶]است. مجموعه‌سازی به قصد تملکِ اشیاءِ منحصربه‌فرد است. هر شیء معادل انسان و یک سوژه است. تلاش برای تکمیل مجموعه/شیء نهایی، نوعی چرخه‌ی دائمی مرگ-زندگی است. پایان مجموعه، به مرگ سوژه می‌انجامد. شخصیت با شروع دوباره‌ی بازی، زمان پیرامون اشیاء را بسط می‌دهد.

جهان اشیاء بودیار در این چهار صورت، به مثابه‌ی کل واحد، جای می‌گیرند. تقسیم‌بندی، با هم‌پوشانیِ ناگزیر انجام شده، ویژگی‌هایی جزئی بر تمایز هر یک از دیگری دلالت دارد.

جهان اشیاء نمایشی

در بررسی نقش اشیاء در نسبت با انسان‌ها در این آثار، دو نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای برای یک خانم* و *قیمت* بازتاب آینه‌وار جهان اشیاء بودریار است. این اشیاء، طی تقابل با انسان، با کسب خصلت‌های انسانی، همچون شخصیت‌های نمایشی، به ساختِ روایت(متن، دیگری) می‌پردازند.

اشیاء میانجی‌گر

نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]*پیرامون خرید شیء-هدیه مناسب، توسط شخصیت مرد برای شخصیت زن غایب(معشوقه‌اش) شکل می‌گیرد. تلاش برای رسیدن به شیء مناسبِ زن، روایت را پیرامون شخصیت می‌آفرینند. اشیاء در نسبت با دیگری(شخصیت غایب) در حکم من مطرح می‌شوند، روایت‌هایی از زندگیِ سه شخصیت(زن غایب، مرد، زن مغازه‌دار)، طی گفتگوی مرد و زنِ مغازه‌دار شکل می‌گیرد. از سویی اشیاء به مثابه‌ی دیگری مطرح‌اند، شیء برای مرد به مثابه‌ی خواسته، شکلی از رابطه‌ی انسانی را بازنمایی می‌کند. این اشیاء در پیوند با شخصیت زن، به مثابه‌ی من-شخصیت مطرح‌اند، به یک او/آنجا ارجاع دارند. اشیائی که به قصد اتصال با شخصیت زن، برای خریداری مطرح می‌شوند، خارج از حوزه‌ی مصرف، به رابطه‌ی انتقالی دو فرد می‌انجامد.

«مرد: خیلی جالبه که مطلقا چیز مناسبی پیدا نمی‌شه. تمام شهر رو گشتم. دست روی هر چی می‌گذاری یه حالتی پیدا می‌کنه که می‌شه گفت... مناسب نیست»(میلر ۱۳۷۶، ۱۰)

آنچه برای مرد در رفتن به مغازه‌ها و ایستادن مقابل ویترین اهمیت دارد، مفهوم شیء در رابطه با شخصیت است(پرسش پیرامون معنای گل‌ها). مرد با تصاحب شیء قصد دارد مفهوم دوستی از رابطه استنباط شود.

اشیاء در نمایشنامه *قیمت* به شکل انباشت‌اند. اثاثیه‌ی خانه(اشیاء) شانزده سال پس از مرگ مالک اولیه‌اش به فروش می‌رسد. این اشیاء، میانجی شخصیت‌ها، انسان و جهان‌اند، متن و دیگری را شکل می‌دهند(جهان زیست اشیاء، جهانی معادل جهان نمایشی میلر، به مثابه‌ی فضای ذهنی اشیاء). در ادامه اشیائی چون:۱.مبل قرمز۲.ظرف‌شویی۳.اجاق خوراک‌پزی۴.گرامافون و صفحاتش، متن و دیگری(پدر) را به شخصیت حاضر(ویکتور) پیوند می‌زند. این اشیاء معرف فضا و جریان زندگی در قسمتی از اتاق‌اند(انتهای صحنه). فضای ذهنی اشیاء در نسبت با شخصیت ویکتور-درجه‌دار پلیس بر او غلبه کرده، لباس و اسلحه‌اش را کنار می‌نهد تا فارغ از آن وارد جهان اشیاء قدیمی شود. این کار با کوک صفحه‌ی گرامافون، به مثابه‌ی نغمه‌ی ورود به جهانی جدید انجام می‌شود(نشانه‌ای از عدم تمایل ویکتور برای فروش اشیاء). دو نکته در این شرح صحنه حائز اهمیت است: اشیاء به مثابه‌ی خدایان انسان‌انگارانه(ابوالهول‌وار) و تسلی اشیاء.

با سرایت صدای خنده‌ی صفحات گرامافون به ویکتور، او نیز قهقهه سر می‌دهد. خنده به مثابه‌ی رمز ورود به جهان اشیاء است و پس از آن، روایت آغاز می‌شود. شخصیت‌های دیگر به متن(جهان نمایشیِ اشیاء) راه می‌یابند و ویکتور جستجوگرانه در گفتگو با همسرش، نسبتِ میانِ اشیاء خود و دیگری-برادرش را می‌سنجد. دیگری برای ویکتور به مثابه‌ی آینه-سایه مطرح است. حضور اشیاء جفت(شمشیر/نقاب/رادیو[...])، سخن گفتن از شیء متعلق به دیگری، صورتی از شخصیتِ والتر-دیگری-، روایتی از زندگی او-متن- نمایان می‌شود. اشیاء در اتصال به شخصیت‌ها، پنج روایت از گذشته-متن- را پیش می‌کشند. استر آشکارا از برقراری پیوند با اشیاء سرباز می‌زند.

«استر: [...] یه نگاهی[...] انداختم بینم چیزی هست که به درد ما بخوره. دیدم وای چه‌قدر همه‌شون بی‌ریخت‌اند. پوسیده، کهنه، بدسلیقه. در صورتی که من سلیقه‌ی خوبی دارم! می‌دونم که دارم! منتها همه چیز موقتی بود. انگار هیچ وقت هیچی نبودیم. همیشه قرار بوده، یه چیزی بشیم...»(میلر ۱۲۸، ۸۴)

جمله‌ی "انگار هیچی نبودیم، همیشه قرار بوده یه چیزی بشیم"، به نفی دیگری، توجه به خود، مستقل از دیگری اشاره دارد. استر، اشیاء را به مثابه‌ی شخصیت-دیگری- به رسمیت نمی‌شناسد، اما برای بهبود رابطه‌ی عاطفی با ویکتور، اجازه‌ی ورود اشیاء به زندگی‌اش را می‌دهد(شمشیربازی به مثابه‌ی ورود به جهان شیء)[۴۷]افعه‌ی استر برای پیوند با شیء-طرد معنای پیرامون اشیاء- در شرایطی‌ست که از طریق لباسش ستایش می‌شود. لباس-شیء مصرفی در تناقضی آشکار، برخلاف مُد رایج انتخاب می‌شود. درنمونه‌ی دیگر، شیء-یونیفورم ویکتور مانند جادو-صورتی از جشن-مورد ستایش است(رونمایی از لباس، رونمایی از موجودی مقدس، تسخیر به واسطه‌ی آن)

وقتی ویکتور از حضور برادرش به مثابه‌ی دیگری-سایه ناامید شده، انتظار دیگری-سولومون- را می‌کشد. به نظر می‌رسد بیش از اینکه اشیاء، زندگی‌اش را نجات دهند، اوست که قصد نجات زندگیِ اشیاء را در پیوند با دیگری دارد. سولومون که با خرید اشیاء، پیوندهای عاطفی خانواده‌ی فرانتس را قطع خواهد کرد، نسبتی میان خود، اشیاء و دیگری می‌یابد. پرسش درباره‌ی، حجم اشیاءِ فروشی و رابطه‌ی ویکتور با اشیاء، برای تعیین نوع و کیفیت پیوند اشیاء با شخصیت‌هاست.

سولومون به دنبال روایت میان دیگری و اشیاء، رابطه‌ی اثاثیه-شخصیت را پرسش کرده، او به دنبال شخصیتی‌ست که مانع پیوند با اشیاء می‌شود. نکته مهم، معادله سولومون است؛ شیء برابر با یک شخصیت(ساخت پیوند شخصی فرد و شیء) و اثاثیه برابر با خانواده

است(پیوند مشترک انسان‌ها و اشیاء). معادله زمانی شکل می‌گیرد که سولومون حاضر به خرید اشیاء متعلق به دیگری(غایب) نیست، چرایی قطع پیوند(انسان‌ها و اشیاء) را جستجو می‌کند.

به تأخیر افتادن پیوند با اشیاء، تصمیم‌های ناگهانی، نقیض‌گویی‌های سولومون، از باور زندگی پیرامون اشیاء ناشی می‌شود. تردید در ۸۹ سالگی برای پیوند عاطفی با اشیاء، به تردید پیرامون زندگی-مرگ بازمی‌گردد. امّا برای بسط زندگی، در شرایطی که دو برادر قادر به برقراری یا قطع پیوندهای عاطفی با اشیاء نیستند، با یک شیء-صفحه‌ی خنده- به مثابه‌ی نغمه‌ای رمزآلود، وارد جهان اشیاءِ خانواده فرانتس شده، بر مبل پدر تکیه می‌زند.(شکل‌گیری روایت داستانی)

ویژگی خارج از مدار مصرف بودن اشیاء-اثاثیه خانواده فرانتس برای هر شخصیت متفاوت است. برای ویکتور نگهداری از اشیاء، پاسداشت گذشته و شخصیت‌های غایب است(وجه انسانی اشیاء). استر تابع قانون کالایی ارزش، وارد جهان ذهنی اشیاء نمی‌شود(حالت جلوه‌گرانه اشیاء). حذف اشیاء توسط والتر، حذف روابط عاطفی، عدم تمایل به پیوند با انسان‌ها و اشیاء است. تنها اشیاء خارج از مدار مصرف والتر، اشیاء متعلق به مادر است. اشیائی به مثابه‌ی متن و دیگری که او را به شخصیت‌های مادر و دوروتی، همچنین روایت عروسی‌اش می‌رساند. با این وجود ماده‌ی مقوم جهانِ والتر، پول، کار، قدرت است. به واسطه‌ی اشیاء، تسلط بر شخصیت‌ها را می‌طلبد. سولومون اکراهی از معامله ندارد. برای او اشیاء همچنان که مصرفی‌اند؛ خارج از مدار مصرف‌اند(جهش مدام از قانون ساختاری ارزش به قانون کالایی ارزش)

حضور و غیاب اشیاء

در جهان ناسازواره، واقعیت مفرط با حضور و غیاب مطرح می‌شود. *نمایشنامه‌ی مرثیه‌ای[...]* در غیابِ سوژه-زن شکل می‌گیرد. روایتی از نیستی به واسطه‌ی اشیاء، کلمات، وانموده شدن زن در قالب زنِ مغازه‌دار(نشانی از حضور شخصیت غایب)

«مرد: یه چیزی دارید مناسب یه زنِ در حالِ مرگ؟»(میلر ۱۳۸۰، ۴)

جریان زندگی در غیاب ما را به بیرون از مغازه(جهان زیست زن) می‌برد. اکنون زن را بی‌حضور جسمانی، در گفتگوی مرد و زن مغازه‌دار می‌شناسیم. سایر نشانه‌های جهانِ ناسازواره در نمایشنامه به مثابه‌ی:۱.وانموده/۲.پونکتوم دیده می‌شود. زن چون پونکتوم جزء نادیدنی جهان می‌شود، مرد به مغازه می‌آید تا با خرید اشیاء، به جزء خارج از دسترس دست‌یابد. شکلی دیگر از حضور شخصیت غایب، وانموده شدن زن در زن مغازه‌دار است. می‌توان زن مغازه‌دار را همزادی از سوژه‌ی غایب تصور کرد. جایگزینی شخصیت غایب از سوی مرد، به شبیه‌سازی زن، روی صحنه می‌انجامد. نوعی نسخه‌برداری معادل رؤیای مرد و زن مغازه‌دار.

«مرد[مشعوف]: یه خنده‌ی قشنگی داره، از تو گلو، می‌شه گفت تقریبا یه جور خنده‌ی هرزه‌مانند؛ که باعث می‌شه خم بشه به جلو و حتی مثل این کمدی‌بازی‌های کولی با دست بزنه روی پاش...[زن مغازه‌دار شروع می‌کند به خندیدن]

و حسابی کنترل از دست‌ش درمی‌ره و به بازوی من آویزون می‌شه و تقریبا من رو می‌کشونه پایین تا تو پیاده‌رو.

[زن مغازه‌دار عمیق‌تر می‌خندد]

یه دفه پشت یکی از اون میزهای کوچولوی کافه‌ها دوتایی هم‌زمان پقّی زدیم زیر خنده و سرهامون طوری رسیده بود نزدیکی‌های میز که چیزی نمونده بود بره تو اوملتی که گارسون داشت میذاشت روی میز...

[زن مغازه‌دار شلیک خنده سر می‌دهد و با دست روی پایش می‌زند. مرد این حرکت را می‌بیند و لبخندش ادامه می‌یابد...]»(میلر ۱۳۷۶، ۱۷)

زنِ غایب در وضعیت جسمانی، در زنِ مغازه‌دار حلول می‌یابد. آنچه مرد پیش از غیاب، میان خود و زن می‌دید، از سر آگاهی و میل، به مثابه‌ی واژه‌ی استودیوم،[۴۸] خواهشی نفسانی بود. اکنون اما غیاب مانند موهبتی که بارت می‌گوید در زندگی مرد رخ‌داده، همچون تیری به جسم می‌رود. زن در غیابش تمام روایت را پُر می‌کند. مرد که سعی دارد از رنج خود بکاهد با اصرار خریدِ شیء، به روایت-گمانه‌زنی پیرامون بیماری می‌پردازد. اکنون شیء در نسبت با زن، تمام مشخصه‌های اشیاء در وجه حضور و غیاب را دارد.

بنای نمایشنامه‌ی *قیمت*، قطع همدستی با اشیاء است. در ابتدا، اشیاء به شکل انباشت در مکان/اتاق زیرشیروانی حضور دارند(گذشته‌ای زنده، نشان از خانه/خانواده) ویکتور با حفظ اشیاء در غیاب انسان‌ها، در پی همدستی است. تخریب ساختمان قدیمی، همدستی با اشیاء(جهان ناواقعیت‌اش) را تهدید می‌کند. دیگر شخصیت‌ها بی‌تمایل به همدستی‌اند. تنها سمسار(سولومون) با درک ارزش حضور خدای‌گونه‌ی اشیاء، به نسبت اشیاء-خانواده، در گفتگو با ویکتور تأکید می‌کند. صحبت درباره‌ی اشیاء منوط به حضور عضو خانواده است. با گفتگو پیرامون زمانِ حضور اشیاء در اتاق زیرشیروانی، اشیاء به شخصیت-پدر ارتباط می‌یابد(شیء صورت انسانی از شخصیت غایب). اکنون با احتمال تخریب ساختمان قدیمی-مکان حفظ نشانه‌های روانی خانوادگی- تنها فضای برساخته از روابط اشیاء و انسان‌ها در گذشته، به حفظ روابط اشیاء منجر می‌شود. فضایی که اشیاء را در پیوند با زمان(بی‌زمانی) قرار داده، به حضور(ارزش عاطفی) می‌انجامد.

با فقدان اشیاء، ویکتور در جهانی بی زمان، بدون همدستی انسان-اشیاء، بدون فضای آفریننده‌ی اشیاء و روابط‌شان قرار می‌گیرد. اگر استر به فکر گذران زندگی(روزمرگی) با پولِ فروش اشیاء است، ویکتور از زمانی که بدون اشیاء و خانواده‌اش محاسبه می‌شود، واهمه دارد(مقاومت در برابر بازنشستگی). استر گریزی از پذیرش تأثیر فضای برساخته اشیاء ندارد.[۴۹] اشیاء، گریزی عمیق به بازه‌های زمانی و تخیل پیدا می‌کنند.[۵۰] سولومون از دو موضوع مرگ و طلاق، برای قطع همدستیِ اشیاء با انسان‌ها می‌گوید. او با نشستن بر مبل، خود را در پیوند با شیءِ حاضرِ بی‌زمانی که همچنان پیوندش را با شخصیتِ غایب-پدر- حفظ کرده، قرار می‌دهد.

تصمیم به خرید از سوی مرد در نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]*، خارج از مصرف، برای حضور امر غایب است. تأمل مرد پیش از ورود به مغازه و صحبت درباره‌ی اشیائی که قصد خرید آن‌ها را دارد، به معنایی فراتر از خرید، حضور شخصیت غایب اشاره دارد. تعویق خرید شیء، ناشی از نامشخص بودن نوع رابطه‌ی مرد و زن غایب است. نامفهومی رابطه، به نامفهومی معنای مستتر شیء می‌انجامد. خرید(حضور) شیء، در معنایی فراتر از رابطه‌ی جسمانی، نوع رابطه‌ی عاطفی را مشخص و جبران می‌کند. در فرایند خرید، مرد با پرسش مکرر، معنای اشیاء، را بررسی می‌کند. میل ناخودآگاه برای پیوند عاطفی بیشتر، مرد را به یافتن شیئی وامی‌دارد. خرید شیء علاوه بر هدایت عاطفی، تبدیل به گفتمان ذهنی مرد و زن می‌شود. مرد به واسطه‌ی خرید شیء، به تعریف خود و زن(معشوقه) دست می‌زند.

با حضور زن مغازه‌دار مسئله‌ی فروش مطرح است. فروشنده-وانموده‌ای از زن غایب-شریک مسئله‌ی عاطفی مرد شده، به واکاوی رابطه، حضور زن غایب کمک کرده، فراتر از روایت روند فروش را به برون‌ریزی عاطفی مرد تبدیل می‌کند. در شرح صحنه‌ی ابتدائی،

به مثابه‌ی ورود به جهانِ ناسازواره، معیارهای فروش معکوس شده، آنچه به لحاظ بصری در شرح صحنه رؤیت می‌شود:۱.مرد۲.اشیاء۳.زن مغازه‌دار است. رابطه‌ی مرد و زنِ‌مغازه‌دار به میانجیِ اشیاء برای بازنمایی شخصیت غایب، به وانموده شدن زن مغازه‌دار می‌انجامد. بدین‌ترتیب زن مغازه‌دار پیش‌تر با شرح صحنه ابتدایی و دیالوگ مرد، از مدار فروش(سرمایه) منتزع می‌شود. فروشگاه اشیاء، مکان بازیابی عاطفی، با همانندی به خانه، نشان از صورت انسانی زنِ مغازه‌دار در اشیاء است. او به واسطه‌ی اشیاء زنِ غایب، روزمرگی را می‌زداید. با حذف پول از معامله، به تعریف تازه‌ای از فروش می‌رسد. اقدامی پایدار با شرح صحنه‌ی ابتدایی و نقش زن به عنوان فروشنده.

فروش اشیاء در نمایشنامه‌ی قیمت، علاوه بر قطع پیوندهای عاطفی، غیاب اشیاء، غیاب انسان‌ها و انحلال ساختارهای خانوادگی، به تخریب جهان ناواقعیت ویکتور می‌انجامد. ویکتور در بدو ورود برای برقراری رابطه با اشیاء(حفظ ساختارهای خانوادگی) از همسرش می‌خواهد شیئی را بردارد. ویکتور با جملاتی همچون «اشیاء، اثاث کامل خانه»، «مال خانواده‌ی من»، اشیاء فروشی را در ساختارهای خانوادگی جای داده، به شخصیت‌ها پیوند می‌زند. وارد ترفندهای معامله نمی‌شود. استر اما خواهان پول، غیاب شیء و حذف شخصیت‌هاست. والتر، با تغییر مسیر فروش به هدیه، موضع قدرت نسبت به انسان‌ها و اشیاء، جهان ناواقعیت ویکتور را به لرزه درمی‌آورد.

«والتر: تو این خونه جز یه نظام مالی مشخص چیز دیگه‌ای نبود، اینه اون مسئله‌ی غیرقابل تحمل. تو هم چیزی رو که دیدی نیست و نابود کردی.»(میلر ۱۳۸۰، ۱۸۱)

خرید-حضور اشیاء معنایی فراتر به زندگی سولومون می‌بخشد. در جهان او اشیاء احیا شده، روح-زندگی‌شان را حفظ می‌کنند، در پیوند با شخصیت‌هایند.(نشستن سولومون بر مبل پدر و گوش سپردن به صفحات خنده)

در نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]*، شیء-هدیه پیشاپیش دارای ارزش عاطفی-پیمان انتقال-است. مرد قصد دارد به واسطه‌ی شیء-هدیه به غیاب پایان دهد. شیء عنصری فعال در روابط(زن-مرد)، در پیوند با شخصیت، حامل روح شخصیتِ مرد(هدیه‌دهنده) به زن غایب(هدیه‌گیرنده) خواهد بود. روح و معنای مستتر در شیء، میانجی شخصیت‌هاست. شخصیت-زن، با طرح اشیاء در بعد درونی شکل می‌گیرد. مرد، طی زیست با جهانی از اشیاء، به پیوند عاطفی می‌رسد. شیء وجهی از شخصیت جاندار-زن شده، رنج قابل تحمل می‌شود. مرد، به دنبال شیئی عاری از مفهوم مرگ است. زن مغازه‌دار با طرد روایتِ مرگ پیرامون زن، به هدیه روح دیگری می‌بخشد. با بیان عدم اطمینان مرد برای پذیرش دوستی، مفهوم هدیه زیر سؤال می‌رود.

«مرد:[...] هیچ هدیه‌ای نیست بتونم بهش بدم؟[...] در واقع چیزی بین ما نیست، درسته-هیچی، جز یه جور... عدم وابستگی؟... شاید برای همینه که مشکل می‌شه فهمید چه هدیه‌ای می‌شه بهش داد.»(میلر ۱۳۷۶، ۲۳)

اکنون بدون دوست داشتن، پیمان انتقال، مشکل به نظر می‌رسد. رابطه‌ی عاطفی، هدایت‌کننده شیء است. تعریف رابطه، با ردّ دوستی عمیق از سوی مرد، مورد تردید است. تردید شیء-هدیه را دربرمی‌گیرد. مرد خواهان تغییر شکل رابطه است. پروسه‌ی تبدیل شدن اشیاء به هدیه، شفافیت بیشتری به زن غایب می‌دهد. برون‌ریزی عاطفی مرد، در اتصال به شیء-هدیه، صورت جسمانیِ رابطه را زدوده، به عمیق‌تر شدن پیمان می‌انجامد؛ مفهوم خرید هدیه، از شیء-هدیه برای خانم در حال مرگ، به شیء-هدیه برای خانمِ در حالِ زندگی(غیاب، شکلی از زندگی) تغییر می‌یابد. پروسه‌ی تهیه‌ی هدیه، صورتی اجتماعی از رابطه است. با بخشیدن شیء از سوی

زن مغازه‌دار؛ حذف پول و ارزش مصرف، شیء با حمل ارزش مبادله، شکل‌دهنده‌ی رابطه‌ای عمیق‌تر و دراماتیک‌تر است.(معاهده زن مغازه‌دار با زن غایب)

«زن مغازه‌دار: ورش دارید[آن را از گردن خود بازمی‌کند و در مقابل چشم او می‌گیرد..] این دقیقا همونی که باید، هر دفعه بهش نگاه کنه، این ساعت بهش می‌گه که شجاع باشه.»(میلر ۱۳۷۶، ۲۸)

در نمایشنامه‌ی *قیمت*، شیء-هدیه در چهار شکل، به کلمه درمی‌آید. در مهمترین نمونه، شخصیت-والتر برای دریافت پول بیشتر، نام هدیه بر شیءِ قیمت‌دار می‌نهد. هدیه‌ای وجود ندارد، واژه‌ی هدیه برای کسب قدرت بر اشیاء، انسان‌ها، گسست پیوندهای گذشته ی خانواده و قرارگیری در موضع بخشش است.

تنها شیء قدیمی نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]* ساعت زنجیر طلا، به جستجوی مرد برای انتخاب شیءِ مناسبِ زن غایب پایان می‌دهد. این شیء در جایگزینی معنای غیاب، مرد را در روند بازگشت‌پذیری اسطوره‌ی پیشین قرار می‌دهد. با حبس و حذف زمان، شخصیت زن را به حضور می‌رساند، تقدس و تاریخ‌مندی‌اش را از او گرفته، در بی‌زمانی، معنایی از شجاعت-زندگی متبادر می‌شود.

در نمایشنامه *قیمت*، اشیاء-اثاثیه‌های قدیمی به حضور نمادین خانواده، اشاره دارد. اشیاء انباشته، دارای یکپارچگی روابط بین فردی‌اند. حضور شخصیت پدر در میان اشیاء قدیمی، تعبیری از سنت اقتدار است. تهدید-تخریب فضای محیطی، منجر به خلأ گفتمانِ اشیاء با دیگر شخصیت‌ها می‌شود. با بسط روایت، رابطه اشیاء-انسان‌ها، قوی‌ترین مفهوم شیء قدیمی، ظهور پُرتره‌ی خانوادگی را توسط دو شخصیت پدر و مادر، شاهدیم. حضوری در غیاب، که به اشیاء قدیمی در شکل‌گیری واقعیتی خارج از واقعیتِ اکنون، وجهی اسطوره‌ای می‌دهد. اشیائی چون:(۱.کلاه اُپرا۲.قالیچه۳.مبل۴.چنگ۵.شمشیر۶.نقاب۷.پیانو۸.لباس شب) با ویژگی‌هایی چون احیاء پیشینیان، بی‌زمانی، تاریخ‌مندی، ارجاع به گذشته، استحکام، ذهنیت(جهان) تبدیل به شخصیت می‌شوند. طی گفتگوی ویکتور و والتر اشیائی چون: ۱.شمشیرها، ۲.نقاب، با تخیل و حذف زمان، گذشته را وارد مدار اکنون می‌کنند. نگاه ویکتور به چنگ، تجسدی از شخصیتِ مادر، یادآور کریسمس(۱۹۲۹) است. این اشیاء بی‌توقف، به گذشته، انسان‌ها و اشیاء می‌رسند. بارزترین شیء قدیمی(مبل)، شخصیت پدر را ابدی می‌کند. تبدیل به نقطه‌ی مرکزی برای عینیت‌بخشی به روابط عاطفی پیچیده‌ی درون خانواده می‌شود. در فضایی قدیمی، معرف گفتمان اشیاء، از شیء رونمایی می‌شود.

«اینک روشنایی روز از شیشه‌های کثیف نورگیر سقف به داخل تراوش می‌کند، به خاکستری می‌زند. نخست بر مبلی که در مرکز صحنه است و روکش قرمز رنگ و رو رفته‌ای دارد، می‌افتد.»(میلر ۱۳۸۰، ۶۷)

مبل تنها شیئی که میلر بیش از اشیاء دیگر برایش وقت گذاشته، پس از فروش، پیوندهایش را با شخصیت-پدر حفظ می‌کند. جمله‌ی میلر در شرح صحنه «فقط از محوطه‌ی دور بر مبل برای زندگی استفاده می‌کند»(میلر ۱۳۸۰، ۶۸) مؤید زنده بودن شیئی‌ست که زندگی را از طریق روح شخصیت غایب به پیرامون می‌بخشد. برای تمامی شخصیت‌ها، مبل نمادی از شخصیت-پدر است(هم‌زمانی صحبت از پدر و اشاره به مبل). در باشکوه‌ترین صحنه ویکتور خطاب به شیء-مبل چون شخصیت زنده-تجسد پدر-سخن می‌گوید.(صورتبندی مجدد جهان)

«[ویکتور به مبل وسط صحنه و سپس والتر می‌نگرد]اونی رو که به من گفتی بهش گفتم. به روش زدم[ادامه نمی‌دهد؛ چشمانش به طرف مبل می‌چرخد]نه، به روش نزدم فقط بهش گفتم... والتر گفت از شما بگیرم[... نگاهش به مبل، جمله‌ی آخر را خطاب به مبل گفته است.»(میلر ۱۳۸۰، ۱۷۸)

بازی اشیاء

نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]* با ناپدیدی آغاز می‌شود. ناپدیدی زن(معشوقه)، مرد را وامی‌دارد تا با خرید شیء به آن پایان دهد. در اینجا ناپدیدی سوژه به پدیداری اُبژه می‌انجامد.

«مرد: چیزی دارید مناسبِ یک زنِ در حالِ مرگ؟»(میلر ۱۳۷۶، ۴)

مرگ صورتی از ناپدیدی، جایگزین نابودی-مانع مرگِ قطعی-شکل‌دهنده‌ی چرخه‌ی مرگ-زندگی است. با طرح هر شیء، برای خریداری، مفاهیم پدیدار می‌شوند. اشیاء علاوه بر وضوح بخشی از شخصیت زن، به خروجش از ناپدیدی-مرگ به‌طور ذهنی پایان می‌دهد. با دیگرباره به پرسش درآمدن اشیاء، مفاهیمی چند پدیدار می‌شود. مرد به میانجیِ شیء، با احساس ناشی از طردشدگی، رابطه‌ی عاطفی را ابراز-بازیابی می‌کند. امری که از نظر زن مغازه‌دار ممکن نیست.

«زن مغازه‌دار: [...] شما که نتونستی خودت رو راضی کنی شریک زندگیش بشی، نمی‌تونی توقع داشته باشی، شریک مردنش بشی [...]»(میلر ۱۳۷۶، ۲۵)

علت ناپدیدی از بیماری، به ترسِ عمل، سرکوب احساسات، غرور-شجاعت چرخش می‌کند. در ادامه مرد از جستجوی ناپدیدی منع می‌شود. با حضور اشیاء، اگر چه نیستی کاملا از بین نرفته امّا معناهای جدید، به بودن-نبودن شخصیت زن می‌انجامد. مرد می‌پذیرد ناپدیدی نیاز زن برای حیات مجدد است(رهبری جهان اغوا/تغییر معنای مرگ)

نمایشنامه نمودی از چرخه‌ی تولد-مرگ است. روایت پیرامون مرگ یک خانم آغاز می‌شود و با زندگی-تولد به پایان می‌رسد. اشیاء غیرکارکردی، شخصیت زن را در چرخه‌ی اصلی قرار می‌دهد. پیوند میان شیء-سوژه از مکالمه‌ی مرگ، پیرامون زن می‌کاهد. مرگ جای خود را به عدم اطمینان از مرگ می‌دهد و با چرخش دلایل غیاب، به گفتگو درباره‌ی زندگی زن، افزوده می‌شود.(تغییر معنای خرید شیء)

«زن‌مغازه‌دار: ...اون معتقدِ که از پس‌ش برمی‌آد، می‌دونه که زنده می‌مونه.

مرد: او از بزدلی متنفره، هر نوع ابراز شجاعتی براش عزیز...[...] اون می‌خواد وقتی منُ ببینه که از پسِ مریضی بر اومده باشه! دوباره یه برنده باشه!»(میلر ۱۳۷۶، ۲۶)

گردش میان نشانه‌های مرگ-زندگی، در گفتگو و به واسطه‌ی اشیاء، تکرار می‌شود. مرد با تبدیل مرگ به زندگی، همزمان زن را بدون حضور جسمانی، بازآفرینی، در روند بازگشت‌پذیری اسطوره‌ی پیشین قرار می‌گیرد. آنچه مرد در ناپدیدی زن باور ندارد مرگ خودش است. وجود اشیاء، به خروج مرد از مرگ، ورود به چرخه‌ی دائمی(تولد-مرگ) مؤثرند. رهایی از مرگ برای زن‌مغازه‌دار با نقش‌پذیری(بدل از زنِ غایب)، به‌طور عینی به تولد-مرگ زن غایب در مغازه-صحنه نمایش می‌انجامد. سرانجام زن‌مغازه‌دار با عدم دریافت پول، در مقابل شیء مناسبِ زن، به چرخه‌ی دائمی تولد-مرگ راه می‌یابد. صورت دیگرِ چرخه‌ی تولد-مرگ در برشمردن مجموعه‌ای ذهنی از اشیاء، پیرامون شخصیت زن است.

در نمایشنامه‌ی *قیمت*، پرده‌نشینی برای اشاره به پدیداری و سپس ناپدیدی، پیرامون شخصیت‌های پدر و مادر، عناصر جهان اغوا را می‌سازد. بارزترین شیء، پیانو در اتصال به مادر، به واسطه‌ی کلمات و با پرسش دوباره، در نیستی‌اش، هست می‌شود. والتر، رهبری

بازی اغوا پیرامون شیء-پیانو را عهده‌دار است. هستی شیء از انبوه وسایل انباشت، جستجو می‌شود. آن‌چه به پرسش درمی‌آید شیء، بدل از شخصیت-مادر است. شیء به جهان ذهنیِ شخصیت-ویکتور پیوند می‌یابد. به شکل‌گیری روایت، احیاء و چرخه‌ی مرگ-زندگی می‌انجامد.

ناپدیدی در زمان حیات پدر با خانه‌نشینی و پناه بردن به شیء، صورت می‌گیرد. او با گوشه‌نشینی، نشانه‌های خصوصی‌اش را به شیئی می‌دهد که در غیاب دائمی‌اش، بازی اغوا را از سرمی‌گیرد. با به پرسش درآمدن چندین‌باره‌ی علتِ ناپدیدی پدر، پیش از مرگ و تجسد در شیء-مبل، تصویر دیگری از پدر ساخته می‌شود. شیء مندرس، همچنان جانداری‌اش را از پدر می‌گیرد. در جهانِ ذهنی بی‌زمان، لحظه‌ی اکنون را فراتر از آنچه هست، می‌آفریند و در اتصال به شخصیت سولومون روزمرگی را زدوده، وارد چرخه‌ی دائمی مرگ-زندگی را می‌شود.[۵۱]

مالکیت اشیاء

در نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]*، اشیاء، واسطه‌ای برای تحقق خواسته‌های شخصیت مرد هستند. مرد، ابتدا اشیاء را در نسبت با خود، سپس زن غایب قرار می‌دهد. بنابراین اشیاء یکبار به مالکیت او، سپس مالکیت معشوقه‌اش درمی‌آیند.

اصل اول مالکیت پیوند سوژه-من، در فضایی ذهنی، وقتی مرد، شیء مناسب خانم در حال مرگ را جستجو کرده، شکل می‌گیرد. فضای ناآگاهانه، برساخته‌ی مالکیت اشیاء و اتصال به سوژه-من است. با فقدان زن، تلاش برای مالکیت شیء، شکلی از محبت-میل به زن است. مالکیت در پیوند با شخصیت زن، معنا دارد. شیء، نشانی از کشش مرد، او را به زندگی پیشین(زن غایب) می‌رساند. هویت مرد، با مالکیت اشیاء بازیابی می‌شود. حرکت میل در متن، نمودی اجتماعی دارد؛ تمایل به زن، تمایل برای تسلط بر اشیاء است. در روند مالکیت اشیاء، پایه‌های هویت فردی، شخصیت-سوژه‌ی اصلی را می‌فرساید(دوگانگی احساسی میل)

شیء اندامی از بدنِ زنِ غایب است. مرد در تلاش برای مالکیت شیء، خود را به اندام‌های دیگری، متصل می‌کند. امری که به واسطه‌ی ساختارهای زبان، شبیه سازی شیء با کلمات صورت می‌گیرد. اکنون با ناپدیدی زن، مرد به حضوری موقت به مثابه‌ی رفت-اینجا احتیاج دارد. مالکیت شیء، خارج از واقع و بر پایه‌ی میل، به شکل نمادین مرد را به زنِ غایب می‌رساند. مرد با نام بردن از شیء و عدم پیوند، بازی را با تکرار و به کلمه درآوردن شیءِ دیگر، از سرمی‌گیرد. تکرارِ تجربه‌ی فقدان(بازگشت نمادین) به مرد امکان حیات داده، از امر اضطراب‌آور لذت می‌برد. فقدان زن، مرد را وامی‌دارد تا شیء را به صورت کلمه، بازآفرینی کند. شیء-کلمه، میانجی مرد و زن غایب می‌شود. غیاب از میان رفته، مالکیت رُخ می‌دهد.

در نمایشنامه‌ی *مرثیه‌ای[...]* مجموعه‌ای ذهنی از اشیاء ساخته می‌شود. مرد، اشیاء را پیرامون یک موضوع(زنِ غایب) جمع‌آوری می‌کند. توجه به ویژگی‌های ظاهری(تمایلات جسمانی) نمود بیشتری دارد. گردآوری اشیاء، در ناپدیدی زن و با عدم فعالیت‌های جنسی(تناسلی) صورت می‌گیرد. شیء به مالکیت درآمده، شیء-انسانی مورد ستایش، از سوی مرد وارد رابطه‌ی توأم با لذت می‌شود. اشیاء گردآوری شده همزمان در نسبت با زن و مرد(مجموعه‌ساز) واقع می‌شوند. در ارتباطِ ذهنی میان اشیاءِ مرد و زنِ غایب، گفتمان ذهنیت، شیء منحصربه‌فرد شکل می‌گیرد. شیء نهایی، مرد را به بازیابی مدام وامی‌دارد. ادغام شیء-شخص، صورتی از بازی مالکیت،

ناظر بر اصطلاح رهایی از سوگواری[۹۲]است. انباشت عاطفی مالکیت اشیاء، باعث ایجاد فضایی ذهنی میان اشیاء مرد و زن غایب می‌شود. این فضا به شیء اجازه می‌دهد تا خارج از جسم‌اش حرکت کند. فضایی در اختیار زن غایب(سوژه-من) که شخصیت به واسطه‌ی آن معنا می‌یابد.

در نمایشنامه‌ی *قیمت*، میل به مالکیت در سولومون، صورتی از خواسته-آرزوست. می‌توان آن‌را در به پرسش درآوردن مالکیت، هویت اشیاء، شخصیت، بررسی فضای ذهنی اشیاء مشاهده کرد. سولومون مالکیت را در ارتباط با انسان‌ها جستجو می‌کند. میل به مالکیت اشیاء برای استر، لذتی سرکوب شده است. هویت و عاطفه را از فضای ذهنی اشیاء دریافت نکرده، از حمل نشانه-فرهنگ اشیاءِ دیگر شخصیت‌ها و مالکیت‌شان امتناع می‌کند. ویکتور پیش از تهی شدن از نشانه‌های فرهنگی، آگاهانه پیوندی با اشیاء(شمشیر، نقاب) برقرار کرده، هویت را پیرامون مادر، بسط می‌دهد. مالکیت به جهت سرمایه‌گذاری عاطفی، او را مالک فضایی ذهنی کرده، به معنایابی شیء می‌انجامد، جسمیت شیء را می‌زداید. مالکیت اشیاء برای والتر، قدرتی شهوت‌زا، استوار بر قاعده‌های اجتماعی است.

در نمایشنامه‌ی *قیمت*، اشیاء برای فروش بر صحنه‌اند و نمی‌توان عناصر مالکیت از طریق کلمات را دید. پیانو تنها شیء غایبی که حضورش به واسطه‌ی کلمات رُخ می‌دهد. شیء به کلمه درآمده، میانجی شخصیت حاضر و شخصیت غایب-مادر- است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

نتیجه‌گیری:

این پژوهش در پاسخ به چگونگی تبدیل اشیاء به شخصیت‌های نمایشی، ساختار جهان اشیاء بودریار را بررسی کرد. ساختار دراماتیک اشیاء، به واسطه‌ی جلوه‌های بصری، در اثر تعامل شخصیت-انسان با شیء، شیوه‌ی بیانی‌اش را می‌یابد. اشیاء به محض قرارگیری روی صحنه، دراماتیک می‌شوند. در تقابل با شخصیت، به عنوانِ محرک و سازنده‌ی جهان دراماتیک از نقش خود فراتر می‌روند تا نه فقط بنای چنین جهانِ دراماتیکی را باعث شوند، که با بی‌نهایت جایگشت‌های ساختاری و طیف وسیع تغییرات بصری، خود چون شخصیت‌های نمایشی، وارد چرخه‌ی زیست شده، ورای واقعیت به بازی درآیند. جهان دراماتیک، با جهان فراواقعیت بودریار تفاوت چندانی ندارد. شخصیت‌های نمایشی و اشیاء به لحاظ مکان، زمان، فراواقعیت، تقلید، وانمودگی، پذیرش نقش‌های اجتماعی، به بازی درآمدن(چرخه مرگ-زندگی)، مسئله‌ی شهوت، اتصال و تلفیق با روایت، وجوه مشترکی می‌یابند، می‌توان یکی را بدل از دیگری به شمار آورد.

با تدقیق جهان‌های ممکن بودریار، چگونگی تبدیل شدن اشیاء به شخصیت‌های نمایشی در نسبت با دو نمایشنامه آرتور میلر *مرثیه‌ای برای یک خانم* و *قیمت* به مطالعه درآمد. در جهان نمایشی میلر، تصویر اشیاء بازتابِ وضعیت شخصیت‌های نمایشی است. همچنان که رویکرد بودریار به اشیاء، منطبق با ساختارهای جهان دراماتیک است. بسترِ دراماتیک، احیاگر اشیاء به مثابه‌ی موجودی زنده، در رابطه‌ای متقابل، ورای زمان، اشیاء-شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارند. اشیاء برای همدستی با شخصیت‌ها و تجسم رابطه، به صورت هدیه، در قالب شیء قدیمی مطرح‌اند و با پرسش‌های پروبلماتیک‌وارِ شخصیت، نسبت میان شیء-شخصیت به مثابه‌ی متن و دیگری پیش کشیده می‌شود. این اشیاءِ غیرکارکردی، واسطه‌ای برای وانمودگی شخصیت‌های غایب در شخصیت‌های حاضر می‌شوند و در نبودشان صحنه را دربرمی‌گیرند. همچنین شیء در ساختارهای زبانی، با ایجاد مجموعه‌سازی ذهنی پیرامون شخصیت غایب، نوعی از شخصیت نمایشی را شکل می‌دهد. اشیاء همچنین در شکل انباشت و در نسبت با خانه و خانواده، وجهی از تقدس را می‌سازند. نسبت عمیق میان اشیاء و شخصیت، به بی زمانی و وانموده شدن شخصیت‌های گذشته، در اکنون منجر می‌شود و از این منظر سازنده‌ی نوعی دیگر از شخصیت‌های نمایشی‌اند. در این حالت شیء، بدل از شخصیت و حاملِ نشانه‌ی شخصیت، چون وانموده‌ای روی صحنه، جهان اغوا(جهان دراماتیک) را به‌دست می‌گیرد، سازنده‌ی شخصیت نمایشی است. این نوع از اشیاء در چرخه‌ی دائمی بازگشت‌پذیر و در اتصال دائمی با شخصیت‌های غایب، به پدیداری‌شان روی صحنه منجر می‌شوند.

اکنون اشیاء با خروج از انتزاع، قرارگیری در فراواقعیت(نقطه‌ی نابازگشت) نقش اجتماعی می‌گیرند. طی تعامل انسان با شیء و بدل از شخصیت‌ها، دراماتیک می‌شوند. اشیاء و انسان در این فضا-مکان، شکلی از روایت را در اتصال به شخصیت‌ها، در بستری بی‌زمان، بازآفرینی و با بی‌نهایت جایگشت‌های ساختاری، جهان‌های ممکن دراماتیک را می‌سازند. با خروج اشیاء از صورت‌های فیزیکال(ماهیت کارکردی) نه تنها عضوی از بدن، که صورتی انسانی به خود می‌گیرند. بستر فراواقعیت به دراماتیک شدن وجوه انسانی کمک می‌کند. امری که نقش اشیاء را به مثابه‌ی شخصیت‌های نمایشی مسجل می‌کند.

در پایان این پژوهش، با استخراج شاخص‌های جهان اشیاء ناسازواره و جهان اشیاء دراماتیک و محقق شدن الگویی برای تبدیل اشیاء به شخصیت‌های نمایشی، اکنون به نظر می‌رسد می‌توان به اشیاء در حوزه‌های زبان و تاریخ توجه بیشتری نمود تا در پژوهش‌های آتی مورد مطالعه قرار گیرند.

Abstract:

In this research the relationship between objects and dramatic characters in Arthur miller plays Elegy for a Lady and The Price according to Baudrillards world of objects is investigated. Baudrillards classification of the world of objects it I in the following four macro forms. 1.mediating objects 2. presence and absence of objects. 3. owner ship of objects 4. play objects By representing the field of possible worlds in hyperreality common platforms are established between the world of Baudrillards objects and the dramatic world. The presence of objects in plays as a world in connection with characters in incarnation on stage and in the form of words is desired.

These Objects in non-functional form in the Home Space Become complicit with the characters, and in the majority of gift, old, mythical, buying and selling objects go beyond the current reality and in the mental fields, they become a form of game in They realize that it leads to birth and death, of twins, their appearance and it is a proof of their dramatic nature.

In this situation, objects at the intersection with the world find dramatic characters. They can give physicality to narratives and characters instead of absent characters. Objects in the plays lament for a lady and Arthur Miller price are read with such an approach. The purpose of this reading is to reach a form of life around the objects of these dramatic work. So that they come into play as dramatic characters regardless of time, in the text and on the stage.

The ultimate goal is to achieve dramatic character through the objects on the stage. What remains unknown is how this relationship is. How objects become dramatic characters. How this transformation is considered from Baudrillards perspective.

Jean Baudrillard presents his approach to objects in his collection of works. A problem that makes access to baudrillards word a complicated matter. As a possibility of life and existence of objects.

Above all, in Baudrillds world, the reality that it establishes is examined. The structure of Baudrillards world and his world of objects, due to their adaptation to the structures of the dramatic world, has already e stablished its relationship with the dramatic world.

The common contexts of the life of Baudrillards dramatic text and objects maks it possible to read the complexities. So that these possible worlds can be decoded in dramatic words.

Possible worlds that lead to the creation of a new hypothetical worlds for the dramatic work. (how to transform objects into characters expands.)

They are studied from the point of view that the objects reflect the characters of the show. These objects acquire a social role by leaving abstraction and placing the hyperreal field. A type of interaction between people and objects through visual effects narration and dialogue (conversation) in timelessness it recreates amental space. By accepting in finite structural permutations they create dramatic possible worlds and by leaving physicality they take a human form can be considered as human characters.

Keywords: object jean baudrillard Arthur miller dramatic character personality of objects

آماده انتشار هنرهای زیبا

۱. ادوارد گوردون کریگ(Graig.E.G)/(۱۸۲۲–۱۹۶۶)، اصطلاح آلمانی–فرانسوی، اوبر ماریونت(ابرعروسک)،جانشین قدیمی بازیگر

۲. ژان بودریار(Jean Baudrillard(1929-2007

۳. کارل مارکس(Karl Marks(1818-1883)

۴. مارسل موس(Marsel Mauss(1872-1925)

۵. ژرژ باتای(Georges Bataille(1897-1962)

۶. ژاک لاکان(Jacgue Lacan(1901-1981)

۷. رولان بارت(Roland Barthes(1915-1980)

۸. هانری لوفور(Henri Lefebvre(1901-1991)

۹. شیءشدگی(Reificaton)

۱۰. شیء کژدیسه(Scorpio Object)

۱۱. والتر بنیامین(Walter Benjamin(1892-1940

۱۲. فرانکفورتی‌ها(Frankfurt School)

۱۳. میشل فوکو(Michel Foucauit(1926-1984

۱۴. میخائیل باختین(Mikhail mikhailovich Bakhtin(1895-1974

۱۵. پدیدارشناسی(Phenomenoiogy)

۱۶. هوسرل(Edmond Husserl)

۱۷. سابقه‌ی گنجاندن اشیاء در اثر هنری به دهه‌ی دوم سده‌ی بیستم بازمی‌گردد(پاکباز۱۳۹۵، ۳)

۱۸. شیءوارگی(Reification)

۱۹. شیءواره(Reifie)

۲۰. شخصیت‌وارگی اشیاء، نتیجه شکل اجتماعی اشیاء، در اثر مبادله میان افراد است. در گرو کار، اشیاء اجتماعی شده، سرمایه‌اند، صاحبان خود را تبدیل به سرمایه می‌کنند. امری منجر به شیءوارگی، پدیداری مفهوم بیگانگی که اجازه‌ی تعامل اجتماعی، زندگی اجتماعی میان ذهنی را می‌گیرند.«اشیاء مقوم نیستند، اشخاص را نمی‌آفرینند بلکه این اشخاص‌اند که اشیاء را به شکل بیگانه می‌آفرینند.»(روبین ۱۳۸۳، ۲۲)

۲۲. پیچ مارکس: پایان اقتصاد سیاسی، رؤیایی علیه رؤیای مارکس

۲۲. «در جامعه‌ای که توسط نشانه‌ها کنترل می‌شود، ما در ارتباط بیشتری با اشیاء مصرفی و محیط‌های فروش اشیاء هستیم تا با انسان‌های دیگر. رابطه‌ی با اشیاء و محیط‌ها، جای روابط انسانی را می‌گیرد.»(ریتزر ۱۳۹۲، ۴۱۲)

۲۳. در نگاه مارکس، جانداری برای شیء، تابع وحدت عینی ماشین‌آلات است(هیولای جاندار، نشأت گرفته از تمامیت کار)

۲۴. اشیاء به مثابه‌ی دیگری؛ انسان با تفاوت بر دیگربودگی غلبه کرده، اکنون بدون دیگری، به مثابه‌ی سایه/بدون تعالی/تصویر است. بودریار در مقاله«چگونه می‌توانی از روی سایه‌ات بپری؟» به وجود–فقدان سایه می‌پردازد.

۲۵. «وقتی از برج ایفل، بازدید می‌کنی به نگاه تبدیل می‌شود. برج، موضوعِ نگاهی‌ست که خود می‌بیند، نگاهی که دیده می‌شود.»(بارت ۱۳۸۱، ۸)

۲۶. جهانی بدون پایان(دوگانگی تقابل انسان تلاش‌گر برای رسیدن به هدف و همزمان تلاش برای مواجهه با شکست)

۲۷. Hype-real، به معنای نبود واقعیت نیست. واقعیت به شکل حاد(عنصر حاد واقعیت) وجود دارد. فضایی متشکل از نشانه‌ها و نه چیزها. مانی حقیقی در ترجمه مقاله‌ی بودریار، بدل از فرا/فوق(سازنده واژه‌ی ترکیبی فراواقعیت)، به مفهوم استعلا/تعالی می‌رسد.

۲۸. وانموده(Simulacrum)

۲۹. پونکتوم (Punctum): جزئی از عکس، در فضای تک وجهی، همان جزئی که حضورش، خوانش را تغییر، عکس را تازه‌تر/باارزش‌تر/والاتر می‌گرداند.«پونکتوم چیزی که نیست، غایب است.»(بارت ۱۳۸۷، ۷۲)

۳۰. به نحو نقیضه‌وار همچنان که یک جزء باقی می‌ماند کل تصویر را پُر می‌کند. به‌مثابه‌ی آنچه بازن(۱۹۱۸–۱۹۵۸) در سینما(خارج از قاب) و بارت، مخفیگاه می‌داند.

۳۱. بودریار با توجه به نظریه‌ی هزینه‌گری باتای، پیرامون برداشت از تفکر موس:«هدیه‌ی یکطرفه وجود ندارد. هدیه یکطرفه قانون جهان نیست.»

۳۲. شیء–هدیه، میراث جادویی قوم، در عصر باستان دلالت بیشتری با اشخاص/خانواده می‌یابند.(اشیاء اسطوره‌های رومی)

۳۳. «استعاره‌ای برای روند پویا، پذیرنده از معناسازی[...]»(رشیدیان ۱۳۹۴، ۸۴)

۳۴. «اجناس را می‌خرید نه برای استفاده یا لذت، بلکه به این خاطر که معنایی فراتر از خود دارد.»(مری کیگز ۱۳۸۸، ۴۸)

۳۵. شخصیت‌ها–پیشینیان را زنده می‌کنند، به مثابه‌ی شخصیت، معرف شخصیت‌های دیگرند.

۳۶. اغوا(Seduction)

۳۷. نیستی بسیار دورتر از نهلیسم، مجالی برای درک هستی و احتمال غیاب(سویه‌ای از قربانی‌گری باتای)

[۳۸] . «دنیای واقعی هم‌زمان که پا به عرصه می‌گذارد، به شکل متناقض شروع می‌کند به ناپدید شدن. انسان با قوای بی‌نظیر دانش در همان‌حال که به دنیا معنا، ارزش، واقعیت می‌بخشد، فرایندی انحلالی را آغاز می‌کند.»(بودریار ۱۳۹۴، ۲۸)

[۳۹] . جهان ذهنی این اشیاء موجب گریزی عمیق از روزمرگی می‌شود(بازگشت به دوران کودکی)

[۴۰] . «شیء اسطوره‌ای، به رویداد تولد دلالت دارد.

[۴۱] . صورتی از شیء اسطوره‌ای/نشانه‌ای از زمان حال، غوطه‌ور در گذشته.

[۴۲] . جزء نهایی که مجموعه‌دار نمی‌یابد(عنصر منحصربه‌فرد)کمبود شیء، تعویق مرگِ سوژه–من، رنج‌آور امّا باعث حیات سوژه–من می‌شود(مرگ–زندگی توأمان/بازی پُرشور)

[۴۳] . اشیاء روزمره براساس تابعی از غریزه مورد طلب‌اند(سرمایه‌گذاری عاطفی) بودریار در این نوع نگاه به شیء، به نظریه‌ی دلوز(1925-1995) و گاتاری(1930-1992) :حمله، به بازنمایی میل براساس فقدان/نیاز، توجه دارد.

[۴۴] . شیء نشانه‌ای الوهیت یافته از فرهنگ، حامل نشانه‌ی فرهنگ–رسانه در نسبت با شخصیت‌هاست.

[۴۵] . امری معادل بازی رفت–اینجا، Tuche ...(Da/Fort) لاکان با تمرکز بر جنبه‌ی زبانی، آن را معادل ورود کودک به قلمرو نمادین یا ساختار زبان می‌داند.

[۴۶] . «رهایی از سوگواری، وارد کردن مرگ در یک سری که غیبت و ظهور مدام به صورت چرخه‌ای عمل می‌کنند. رویداد اضطراب‌آور غیبت و مرگ واقعی از میان برده می‌شود.»(بودریار ۱۳۹۵، ۱۰۹) بارت در *خاطرات سوگواری*، با کاربرد کلمه‌ی بازتولید، به وانموده شدن شخصیت–مادرش– در خود اشاره دارد.

[۴۷] . صورتی از برقراری رابطه‌ی عاطفی(شیء–دیگری)

[۴۸] . استودیوم(Studium)

[۴۹] . شکل‌گیری–حضور شخصیت سالتزمن/شخصیت‌های خواهران مک‌لوگین

[۵۰] . فضای بی‌زمان(حاصل پیوند انسان‌ها–اشیاء)؛ صفحات گرامافون، میل پدر، چنگ/پیانو مادر، رادیو

[۵۱] . حل بازگشت‌ناپذیری(مرگ–تولد)

[۵۲] . فقدان شیء سوگ–تصاحب شیء، رهایی از سوگ(رخداد مرگ شیء). این اصطلاح، به تولد–تملک، اشاره دارد. در نمایشنامه قیمت، ویکتور با نگهداری اثاثیه، رهایی از سوگواری را پیرامون خانواده بسط می‌دهد(لذتی رنج‌آور)

انتشار هنرهای زیبا

منابع و مآخذ:

۱.احمدزاده، علیرضا(۱۳۹۶)،*فرهنگ واژگان تئاتری*، تهران: نشر افراز.

۲.احمدی، بابک(۱۳۷۴)،*ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

۳.احمدی، بابک(۱۳۹۲)،*مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: نشر مرکز.

۴.احمدی، بابک(۱۳۹۱)،*واژه‌نامه فلسفی مارکس*، تهران:نشر مرکز.

۵.اسلین، مارتین(۱۳۹۶)،*شناخت درام*،ترجمه سروش رزمی، تهران:انتشارات امید صبا.

۶.ال اشتاین، جی(۱۳۹۱)،*تئاتر مدرن در نظریه و عمل*،ترجمه مهدی سرسنگی،تهران:نشر نیستان.

۷.الام، کر(۱۳۸۲)،*نشانه‌شناسی تئاتر و درام*،ترجمه فرزان سجودی،تهران:نشر قطره.

۸.ای وان، جک(۱۳۸۹)،*واژه‌نامه تخصصی نمایش*،ترجمه مژگان عیوضی،قم:نشر فلق نور.

۹.بابایی،پرویز(۱۳۸۶)،*فرهنگ اصطلاحات فلسفه*،تهران:انتشارات نگاه.

۱۰.باتامور، تام(۱۳۹۴)،*مکتب فرانکفورت*،ترجمه حسینعلی نوذری،تهران:نشر نی.

۱۱.باتای، ژرژ(۱۳۹۱)،*اقتصاد عام*،ترجمه زهره اکسیری.پیمان غلامی،تهران:انتشارات به نگار.

۱۲.بارت، رولان(۱۳۸۷)،*اتاق روشن*،ترجمه فرشید آذرنگ،تهران:حرفه نویسنده.

۱۳.بارت، رولان(۱۳۹۶)،*خاطرات سوگواری*،ترجمه محمد حسین واقف، تهران:حرفه هنرمند.

۱۴.بارت،رولان(۱۳۸۱)،*برج ایفل*،ترجمه موگه رازانی،تهران:نشر فرزان.

۱۵.بارت، رولان(۱۳۸۹)،*اسطوره، امروز*،ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان،تهران:نشر مرکز.

۱۶.بارت،رولان(۱۳۹۰)،*درجه صفر نوشتار*،ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان،تهران:نشر هرمس.

۱۷.بارت، رولان(۱۳۸۹)،*لذت متن*،ترجمه پیام یزدانجو،تهران:نشر مرکز.

۱۸.بارت، رولان(۱۳۸۳)،*رولان بارت نوشته رولان بارت*،ترجمه پیام یزدانجو،تهران:نشر مرکز.

۱۹.بارت، رولان(۱۳۹۷)،*مبانی نشانه‌شناسی*،ترجمه صادق رشیدی، فرزانه دوستی،تهران:انتشارات علمی-فرهنگی.

۲۰.بازن، آندره(۱۳۸۲)،*سینما چیست*،ترجمه محمد شهبا،تهران:انتشارات هرمس.

۲۱.براکت، اسکار.گ(۱۳۸۸)،*تاریخ تئاتر جهان*.ج۳،ترجمه هوشنگ آزادی ور،تهران:انتشارات مروارید.

۲۲.برجر، جان(۱۳۹۶)،*درباره نگریستن*،ترجمه فیروزه مهاجر،تهران:نشر بان.

۲۳.برجر، جان(۱۳۹۵)،*درک عکس*،ترجمه کریم متقی،تهران:نشر پرگار.

۲۴.برمن، مارشال(۱۳۸۴)،*تجربه مدرنیته*،ترجمه مراد فرهاد پور،تهران:نشر طرح نو.

۲۵.بریجانیان، ماری و رئیسی، طیبه بیگم(۱۳۷۳)،*فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی*،تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۶.بودریار، ژان(۱۳)،*آینه تولید*،ترجمه حسین ملک،تهران.انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی.

۲۷.بودریار،ژان(۱۳۹۵)،*نظام اشیاء*،ترجمه پیروز ایزدی،تهران:نشر ثالث.

۲۸.بودریار، ژان(۱۳۹۷)،*وانمودها و وانمود*،ترجمه پیروز ایزدی،تهران:نشر ثالث.

۲۹.بودریار، ژان(۱۳۹۴)،*چرا همه چیز تا کنون ناپدید نشده؟*،ترجمه احسان کیائی خواه،تهران:نشر حرفه نویسنده.

۳۰.بودریار، ژان(۱۳۸۴)،*فوکو را فراموش کن*،ترجمه پیام یزدانجو،تهران:نشر مرکز.

۳۱.بودریار، ژان(۱۳۹۶)،*گذر واژه‌ها*،ترجمه علی رستمیان،تهران:نشر کتاب پاگرد.

۳۲.بودریار، ژان(۱۳۹۶)،*سرگشتگی نشانه‌ها*،ترجمه مانی حقیقی،تهران:نشر مرکز.

۳۳.بودریار،ژان(۱۳۹۵)،*جامعه مصرفی*،ترجمه پیروز ایزدی،تهران:نشر ثالث.

۳۴.بودریار، ژان(۱۳۹۷)،*شفافیت شیطانی*،ترجمه پیروز ایزدی،تهران:نشر ثالث.

۳۵.بودریار، ژان(۱۳۹۶)،«*چگونه می‌توانی از روی سایه‌ات بپری وقتی دیگر سایه‌ای نداری؟*»ترجمه افشین جهاندیده،تهران.مجموعه مقالات فصلنامه ارغنون(26-27)
۳۶.بودریار، ژان(۱۳۸۲):«*در باب تحقق میل در ارزش مبادله*».مراد فرهادپور.تهران.مجموعه مقالات ارغون ۱۹.
۳۷.پاکباز، رویین(۱۳۹۵)،*دایره‌المعارف هنر*،تهران:انتشارات فرهنگ معاصر.
۳۸.تامس، جیمز(۱۳۹۱)،*تحلیل فرمالیستی متن نمایشی*،ترجمه علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد،تهران:انتشارات سمت.
۳۹.جهانبگلو، رامین(۱۳۸۶)،*تأملات هگلی(درس‌هایی درباره‌ی پدیدارشناسی ذهن هگل)*،تهران:نشر نی.
۴۰.جان آیداک و دیگران(۱۳۵۴)،*درباره ادبیات(یازده مقاله)*،ترجمه احمد میرعلایی،تهران:کتاب زمان.
۴۱.جی لین، ریچارد(۱۳۸۷)،*ژان بودریار*،ترجمه مهرداد پارسا،تهران:نشر فرهنگ صبا.
۴۲.دیو،ریدار(۱۳۹۶)،*دلوز*، ترجمه فریبرز مجیدی،تهران:انتشارات علمی-فرهنگی.
۴۳.دریفوس، هیوبرت و رابینو،پل(۱۳۷۹)،*فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*،ترجمه حسین بشریه،تهران:نشر نی.
۴۴.کندی، مایک دیکسون(۱۳۹۰)،*دانشنامه اساطیر یونان و روم*،ترجمه رقیه بهزادی،تهران:انتشارات طهوری.
۴۵.ریتزر،جورج(۱۳۹۲)،*مبانی نظریه جامعه‌شناختی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن*،ترجمه شهناز مسمی پرست،تهران.نشر ثالث.
۴۶.روبین، ایزاک ایلیچ(۱۳۸۳)،*نظریه ارزش مارکس*،ترجمه حسن شمس آرای،تهران:نشر مرکز.
۴۷.ریچاردز، بری(۱۳۸۲)،*روانکاوی فرهنگ عامه*،ترجمه حسین پاینده،تهران:نشر طرح نو.
۴۸.روحانی راوری، مرتضی(۱۳۹۱)،*انسان‌شناسی در اندیشه کانت*،تهران:.انتشارات امیرکبیر.
۴۹.رشیدیان، عبدالکریم(۱۳۹۴)،*فرهنگ پسامدرن*،تهران:.نشر نی.
۵۰.سجودی، فرزان(۱۳۹۳)،*نشانه‌شناسی کاربردی*،تهران:نشر علم.
۵۱.سجودی، فرزان(۱۳۸۶)،«*دلالت از سوسور تا دریدا*» در *مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*. به کوشش امیر علی نجومیان،تهران:فرهنگستان هنر.صفحه۴.
۵۲.سلدن، راما و دیگران(۱۳۸۴)،*راهنمای نظریه ادبی معاصر*،ترجمه عباس مخبر،تهران:نشر طرح نو.
۵۳.شیخ زاده، ابراهیم(۱۳۹۶)،*عناصر نشانه‌شناسی رولان بارت*،تهران:نشر نورعطا.
۵۴.شولتز، دوان و شولتز، سیدنی آلن(۱۳۹۲)،*نظریه شخصیت*،ترجمه یحیی سید محمدی،تهران:نشر ویرایش.
۵۵.فوکو، میشل(۱۳۸۴)،*اراده به دانستن*،ترجمه نیکو سرخوش، افشین جهاندیده،تهران:نشر نی.
۵۶.کدیور،میترا(۱۳۹۴)،*مکتب لاکان:روانکاوی در قرن بیست و یکم*،تهران:انتشارات موسسه اطلاعات.
۵۷.کلارک، دیوید(۱۳۹۷)،*مصرف و شهر پسامدرن*،ترجمه حمید پورنگ،تهران:انتشارات علمی فرهنگی.
۵۸.کلنر، داگلاس(۱۳۹۴)،*نظریه انتقادی(از مکتب فرانکفورت تا مکتب پسامدرن)*،ترجمه محمد مهدی وحیدی،تهران:نشر سروش.
۵۹.کوری، گریگوری(۱۳۹۳)،*تصویر و ذهن*،ترجمه محمد شهبا،تهران:نشر مینوی خرد.
۶۰.کوهن، جرالد آلن.(۱۳۹۶)،*نظریه تاریخ مارکس*،ترجمه محمود راسخ افشار،تهران:نشر اختران.
۶۱.کهون، لارنس(۱۳۹۴)،*از مدرنیسم تا پسامدرنیسم*،ترجمه عبدالکریم رشیدیان،تهران:نشر نی.
۶۲.کیگز، مری و دیگران(۱۳۸۸)،*درسنامه نظریه ادبی*،ترجمه جلال سخنور،تهران:نشر اختران.
۶۳.گیلاسیان، روزبه(۱۳۹۰)،*فلسفه در خیابان*،تهران:نشر روزبهان.
۶۴.گاردنر،جین.ف(۱۳۸۸)،*اسطوره‌های رومی*،تهران:نشر مرکز.
۶۵.گرانت، مایکل و هیزل، جان(۱۳۹۰)،*فرهنگ اساطیر کلاسیک*،ترجمه رضا رضایی،تهران:نشر ماهی.
۶۶.گلدمن، لوسین(۱۳۸۱)،*جامعه‌شناسی ادبیات(دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*،ترجمه محمدجعفر پوینده.تهران:نشر چشمه.
۶۷.گلدمن، لوسین(۱۳۹۶)،*درآمدی برجامعه شناسی ادبیات*،ترجمه محمدجعفر پوینده،تهران:نشر چشمه.
۶۸.لژه، فرنان(۱۳۸۱)،*بدن انسان به مثابه‌ی یک شیء*،ترجمه مریم مجد،تهران:نشر فرزان.

۶۹.لوفور، هانری(۱۳۹۶)،*فضا، تفاوت، زندگی روزمره*،ترجمه افشین خاکباز، محمدفاضلی،تهران:انتشارات تیسا.
۷۰.لوفور، هانری(۱۳۹۶)،*بقایای سرمایه‌داری، بازتولید روابط تولیدی*،ترجمه فرانک براینت.آیدین ترکمه،تهران:انتشارات تیسا.
۷۱.مشکات، عبدالرسول(۱۳۹۰)،*درآمدی بر مکاتب و اندیشه‌های معاصر(فرهنگ واژه‌ها)*،تهران:انتشارات سازمان مطالعه و تدوین مرکز تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۷۲.مکی، ابراهیم(۱۳۶۶)،*شناخت عوامل نمایش*،تهران:نشر سروش.
۷۳.موس، مارسل(۱۳۹۴)،*رساله پیشکش*،ترجمه لیلا اردبیلی،تهران:انتشارات علمی-فرهنگی.
۷۴.موس،مارسل و هوبرت، هنری(۱۳۹۷)،*قربانی ماهیت و کاربرد آن*،ترجمه لیلا اردبیلی،تهران:انتشارات علمی-فرهنگی.
۷۵.موستو، مارچلو(۱۳۸۹)،*گروندریسه کارل مارکس*،ترجمه حسن مرتضوی،تهران:نشر نیکا.
۷۶.میلر، آرتور(۱۳۷۶)،*مرثیه‌ای برای یک خانم*،ترجمه حسن ملکی،تهران:انتشارات نسل قلم.
۷۷.میلر، آرتور(۱۳۸۰)،قیمت،ترجمه حسن ملکی،تهران:انتشارات نسل قلم.
۷۸.ناردو، دان(۱۳۸۴)،*اسطوره‌های یونان و روم*،ترجمه عسگر بهرامی،تهران:نشر ققنوس.
۷۹.ویرویلیو، پل(۱۳۹۶)،*هنر و هراس*،ترجمه فتاح محمدی،زنجان:نشر هزاره سوم.
۸۰.هوگان، رابرت(۱۳۷۳)،*آرتور میلر*،ترجمه حسن ملکی،تهران:نشر کهکشان.
۸۱.هوورکس، کریستوفر(۱۳۸۶)،*بودریار و هزاره*،ترجمه محمد میلانی، تهران:نشر چشمه.

آماده انتشار هنرهای زیبا