

## مقایسه مفهوم قدرت در آثار نقاشی ایران درودی و نمایش نامه های هاینر مولر

### چکیده

**بیان مسئله:** نقاشی های «ایران درودی» و نمایش نامه های «هاینر مولر» با هم آمیزی دیدگاه های متناقض و کاربرد صور خیال ادبی، مفهوم قدرت را به عنوان یک نیروی هنری مستقل از هرگونه ایدئولوژی سیاسی و متأثر از درک درونی و اجتماعی مخاطب به بحث می گذارند. درودی با استفاده از رنگ ها و اشکال نامعین و مولر با هنجارشکنی از حرکات و صحنه های نمایشی متداول، مخاطب را در جایگاه سوژه به چالش می کشانند تا نقشی فعال در گفتمان قدرت ایفا نمایند. آثار این هنرمندان با عدم داوری و عدم ارائه پیام معین، محدوده تفکرات قالبی و هم نشینی تقابل های دوگانه همچون زن/انفعال، قدرت/سلطه و گذشته/حال را به تعلیق در می آورند تا مخاطب در برابر چالش هستی با نیستی وادار به تعریف مجدد مفهوم قدرت و تغییر چارچوب های سلطه فکری شود. حال، مسأله این است که آثار این هنرمندان چگونه در لایه های معنایی مختلف به بیان مفهوم قدرت می پردازند و به یاری چه عناصری در صورت اثر خودنمایی می کنند.

**هدف:** مقایسه و تطبیق مفهوم قدرت در نمایش نامه های هاینر مولر و آثار نقاشی ایران درودی و شناخت ویژگی های مشترک این آثار با تکیه بر این مفهوم هدف این پژوهش است.

**روش پژوهش:** این مقاله با گردآوری داده ها به صورت کتابخانه ای و استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به مقایسه مفهوم قدرت در آثار منتخب این دو هنرمند برجسته پرداخته است. برای این منظور، از هر هنرمند دو نمونه موردی، شامل نمایش نامه های «هاملت ماشین و مده آ ماتریال» از مولر و دو اثر نقاشی با عنوان «رگ های زمین» و «طغیان کویر» از درودی به صورت تصادفی انتخاب و مورد تحلیل قرار گرفته اند.

**یافته ها:** مقایسه منتخب نقاشی های ایران درودی و نمایش نامه های هاینر مولر نشان دهنده وجود مکانیسم مشترک جایگشت سوژه-اِبژه است که موجب تغییر معنای قدرت از مفهومی مطلق به مفهومی دینامیک می شود. وارونه سازی سوژه، ناگزیر جایگاه مخاطب را از اِبژه یا بیننده به سوژه شرکت کننده در گفتمان هنری تغییر می دهد. ساختارشکنی در فرم به تلفیقی از سبک های مختلف می انجامد که در قالب یک ایدئولوژی خاص نمی گنجد. آثار منتخب تفسیر متفاوتی از ارتباط میان مفاهیم متناقض همچون زن/مرد، جهان شناسی/وطن پرستی، پیشرفت/اصالت و سوژه/اِبژه می دهد که موجب وارونه سازی دیدگاه غالب می شود.

### کلیدواژه

نمایش نامه، هاینر مولر، آثار نقاشی، ایران درودی، مفهوم قدرت، جایگشت سوژه-اِبژه

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.

Email: [behrouzahmadzadeh@gmail.com](mailto:behrouzahmadzadeh@gmail.com)

۲. گروه هنر، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.

## مقدمه

نقش مستقل هنر در دوران معاصر آن را به پدیده‌ای فرازیبایی‌شناسی و مؤثر بر معادلات قدرت در عرصه جهان تبدیل کرده است. هنر ناب بیان‌کننده زیبایی مجرد نیست، بلکه نقش فعال در پیشبرد گفتمان فرهنگی در جوامع مختلف دارد. این رویکرد برخلاف هنر متعهد به دنبال تبلیغ دیدگاه‌های ایدئولوژیک نیست، بلکه با بداهه‌گویی و کلاژ صورخیال، فرآیندی فعال و جدی را برای خلق واقعیت‌ها ایجاد می‌کند. در واقع، هنر مستقل به جای محاکات، با الهام از پدیده‌ها و هم‌نشینی تناقضات و تفاوت‌ها، مخاطب را در جایگاه سوژه‌ای قرار می‌دهد که بدون تحمیل دیدگاه‌های موجود در اثر، خود مولد نگاه بدیع به پدیده‌های تاریخی و اجتماعی باشد. در این راستا، مقایسه آثار «هایتر مولر»<sup>۱</sup> و «ایران درودی»<sup>۲</sup>، به‌عنوان نمونه‌هایی از هنر مستقل، حایز اهمیت است، چرا که هدف مشترک آن‌ها ایجاد نگاه تأمل‌انگیز نسبت به مفهوم قدرت است. رویکرد ضد زیبایی‌شناسی و مبتنی بر شناخت آن‌ها، قدرت را امری ثابت و غیرقابل دسترس نمی‌داند، بلکه قدرت در این آثار، دینامیک و مبتنی بر تناقض در ساختار تفکرات ایدئولوژیک و در راستای کنش خودآگاهانه مخاطب است. هم‌نشینی تناقضات، ساختار غیرمنسجم، محتوای هنجارشکن و مشارکت آگاهانه مخاطبین در تحلیل تحولات فرهنگی-اجتماعی قدرت را به مفهومی تأثیرپذیر و دموکراتیک تبدیل می‌کند. نمایش نامه «هاملت ماشین» رخدادهای سیاسی-اجتماعی آلمان را در سه دوره فاشیسم، کمونیسم و سرمایه‌داری مورد بازخوانی قرار می‌دهد و در نهایت همه «ایسم»ها را سد راه رسیدن به شناخت و قدرت ناشی از طبیعت آزادیخواه انسان قلمداد می‌کند. نمایش از پنج صحنه تشکیل می‌شود که مبتنی بر کلاژ صورخیال متناقض به صورت معماگونه است. صحنه اول برخلاف «هاملت» شکسپیر با هجو سوژه غالب آغاز می‌شود، چنانکه هاملت جنازه شاه پدر را، به‌عنوان نمادی از حاکمیت فاشیسم در زمان هیتلر، تکه‌تکه و در میان مردم پخش می‌کند. در صحنه دوم، اوفیلیا پس از خودکشی زنده می‌شود و به‌صورت زنی طغیانگر در برابر مردسالاری به صحنه می‌آید. در صحنه سوم، اوفیلیا لباس زنان خودفروش را بر تن هاملت می‌کند تا او را نسبت به استعمار زنان آگاه سازد. هاملت در صحنه چهارم از هویت ماشینی بی‌زاری می‌جوید و خودآگاهانه از ادامه بازی در نمایش انصراف می‌دهد. در مقابل، اوفیلیا در صحنه آخر به شخصیت اصلی نمایش تبدیل می‌شود، چنانکه مأموران با یونیفرم پزشکی دهان، دست و پایش را می‌بندند. محور اصلی نمایش «مده آ ماتریال» نیز وارونه‌سازی سوژه مردسالار و هنجارشکنی از قوانین زندگی ماشینی در برابر آزادی‌خواهی و طبیعت انسان است. نمایش از سه صحنه غیرمتوالی شامل: «ساحل ویران»، «مده آ ماتریال» و «چشم‌انداز با آرگونات‌ها» تشکیل می‌شود که اسطوره اوریپیدس و تلاش جیسون برای رسیدن به پشم طلا را به شکل اقتباسی به چالش می‌کشاند. مده آ در طول اثر با استفاده از تکنیک نمایش حماسی و تک‌گویی‌های بلند، تمدن مبتنی بر قوانین و ارزش‌های مدرن محدود کننده تعالی و آزادی‌خواهی انسان را مورد هجو قرار می‌دهد. در صحنه اول، مده آ تنهایی زنان در دنیای صنعتی، آشفتگی در برابر استثمار اذهان مسخ شده و سرگردانی در میان خانه‌ها و وسایل نقلیه مدرن را ترسیم می‌کند. صحنه دوم، طغیان مده آ در برابر خیانت جیسون و سلطه روابط مردسالار را بازآفرینی می‌کند. در این بخش، مده آ، خطاب به جیسون، برادر خود را که به‌خاطر او قربانی شده طلب می‌کند و در مقابل، پسرانش را قربانی می‌کند. در صحنه سوم، مده آ از فردا روز هشدار می‌دهد و نمایش با منظره به هم پیوستن اساطیر و تاریخ به اتمام می‌رسد، هواپیما نمادی از جهان مدرن و با بمب اتم موجب نابودی تمدن می‌شود. از سوی دیگر، ایران درودی نیز در تابلوهای خود به دنبال اصالت زندگی، شناخت و هنجارشکنی از سوژه غالب یا سلطه‌گر است. تابلوی «طغیان کویر» (۱۳۸۷) از برجسته‌ترین آثار نقاشی اوست که جریان غیرمتداول آب در دل کویر خشک را ترسیم

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

## روش پژوهش

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

## پیشینه پژوهش

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

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

اجتماعی همچون از خودبیگانگی، تخریب محیط زیست، مصرف زدگی، تولید انبوه و توسعه بیش از حد تکنولوژی در دوران مدرن می باشد. به این ترتیب، لایه های زیرین اقتباس مولر دارای گرایشات نئو اومانیستی در برابر سرمایه داری پیشرفته و لیبرال دموکراسی است. از سوی دیگر، «مارانکا» (۱۹۹۸) در مقاله «دروس تاریخ طبیعی از هاینر مولر» به این نکته اشاره دارد که آثار این نمایش نامه نویس در نهایت آینده ای امید بخش را ترسیم می کند، زیرا هدف اصلی آن ها رهایی تخیل بشر از بند ایدئولوژی های مختلف مانند سرمایه داری و کمونیسم است. او با تخیل خود تاریخ جهان را به چالش می کشاند و گذشته، حال و آینده را باز نویسی می کند تا استفاده ابزاری از انسان در فرهنگ های مختلف و با معیارهای اقتصادی و ایدال های ساختگی را مورد انتقاد قرار دهد.

## مبانی نظری

مقایسه مفهوم قدرت در میان آثار ایران درودی و هاینر مولر در این مطالعه مبتنی بر نگاه «لیندا هاچن» به پدیده قدرت در گفتمان هنر مستقل است. او در کتاب «سیاست در پست مدرنیسم» و در مقاله «گفتمان، قدرت و ایدئولوژی: انسانگرایی و پست مدرنیسم» قدرت هنر مستقل را مرحله ای از تکوین گفتمان هنری در دوران پست مدرن به شمار می آورد که پدیده ای غیر قابل انکار و مؤثر بر معادلات قدرت های حاکم می باشد. این رویکرد در انواع هنر مانند معماری، نقاشی و ادبیات با همنشینی بی طرفانه تضاد میان ارزش ها و دیدگاه های مختلف موجب بازتعریف مفاهیم و از میان رفتن سلطه سوژه می شود (Hutcheon, 2000, pp. 4-5). از دیدگاه «هاچن»، قدرت در انواع گوناگون هنر مستقل در برابر ارزش های سلطه ایستادگی می کند و هم زمان با استفاده از یک فرآیندی تناقض آمیز به واسطه ایده آل های رایج می پردازد. هاچن با تأیید پذیری از «میشل فوکو» قدرت را امری درونی، فراتر از سوژه و مبتنی بر یک نیروی انتقاد دینامیک می داند که بر اثر همنشینی تناقضات در برابر هر نوع انحصار طلبی شکل می گیرد (Hutcheon, 2003, p. 36). بر این اساس، قدرت بیانگر نسبت هایی است که موجب بی ثباتی و مرگ سوژه در میان تناقضات می شود (Foucault, 2001, p. 9). «هاچن» همنشینی تناقضات را فرآیندی برای جایگشت سوژه و مشارکت مخاطب در گفتمان آثار پست مدرن قلمداد می کند. تناقضات سبب عدم انسجام در فرم و محتوا می شود و در نتیجه مخاطب در جایگاه سوژه قرار می گیرد تا خود با رمزگشایی از ساختار و مفاهیم به دیدگاه مستقل برسد (Hutcheon, 2000, p. 56). کلاژ تصاویر همچون معما ذهن مخاطب را به چالش می کشاند و تفسیر وقایع به گفتمانی از دیدگاه های مختلف تبدیل می شود. در این خصوص، پست مدرنیسم فراتر از یک سبک هنری صرفاً فراهم کننده فضا و موقعیتی است که در آن واقعیت، فراواقعیت و جوانب پنهان گفتمان، بدون اعمال نظر، فرصت همنشینی و بیان پیدا می کنند (Hutcheon, 2001, pp. 15&150). در عین حال، همنشینی تناقضات در فرم و محتوا مفهوم قدرت را از دو جنبه به چالش می کشاند. فرم گسسته و نبود شکل معین سبب هنجارشکنی از ساختار تفکر سلطه می شود و رویکرد نسبی گرایانه ثبات مفاهیم را به چالش می کشاند (صدریان، ۱۳۸۹، ص. ۲۷۳). به این صورت، عدم انسجام ساختار و عدم قطعیت معنا موجب وارونه سازی دیدگاه غالب و بروز مفهوم قدرت به عنوان یک گفتمان هنری مستقل، دینامیک و انتقادی می شود. در واقع، آثار هنری در دوره پست مدرنیسم تقلید کننده نیستند، بلکه تناقضات موجود در وقایع تاریخی و اختلافات در ارزش های کلیشه ای را آشکار می سازند. این آثار با گسترش بینامتنیت در فاصله تناقضات و ایجاد جریانی از ایدئولوژی پویا و در حال تغییر مستمر، سلطه هر نوع ایدئولوژی محدود کننده را برطرف می سازند. بر این اساس، پویایی فرم و محتوا در هنر مستقل نشان دهنده سلطه ناپذیری و تأثیر قدرت غیر قابل انکار آن بر عرصه فرهنگ و سیاست در دنیای امروز

است. این رویکرد مدلول ثابت ندارند و قالب نمی پذیرد تا هیچ سوژه خاصی نتواند بر آن سلطه پیدا کند (Hutcheon, 2001, p. 27). در مقابل، «هاچن» دو شرط اصلی برای شرکت در گفتمان هنر مستقل را رسیدن به خودآگاهی و درک ارتباط ناگسستگی میان هنر و سیاست می داند. مفاهیم در این رویکرد مطلق و تحمیل پذیر نیستند، زیرا سوژه در میان نویسنده و مخاطب متغیر است. اثر با آشکارسازی تناقضات درون خود موجب افزایش خودآگاهی، خودبازبینی و برداشت آزاد می شود و زمینه تعامل چندفرهنگی میان ارزش های متفاوت فراهم می گردد (Hutcheon, 2001, p. 21).

### مقایسه مفهوم قدرت در نمایش نامه های هاینر مولر و نقاشی های ایران درودی

تطبیق مفهوم قدرت در آثار نمایشی مولر و نقاشی های منتخب درودی نشان دهنده ارتباط معنادار آن با رویکرد «لیندا هاچن» به هنر مستقل است، زیرا ویژگی های مشترکی در آن ها وجود دارد که قابل طرح و بحث می باشد. قدرت در هر دو مجموعه آثار منتخب دارای انتهای باز و نسبی است و با مفهوم قدرت در ادبیات متعهد و تبلیغاتی منافات دارد. در واقع، قدرت در این آثار غیرقابل انحصار و دارای ارتباط متقابل با خودآگاهی مخاطب است. این رویکرد قدرت را از احاطه سوژه خارج می کند و با نشان دادن جداناپذیری سیاهی از سفیدی و بی معنا بودن تکامل بدون نقص ساختار منسجم اثر را به چالش می کشاند. تناقضات و نواقص ایدئولوژیک موجب جایگشت سوژه-ابژه و ساختارشکنی از قالب ها، تعلیق معنا، وارونه سازی سوژه غالب و مشارکت مخاطب در تولید معنا می گردد. بنابراین، مفهوم قدرت در آثار مورد بررسی دارای پویایی و جنبه غیرمطلق، مستقل، انتقادی، دموکراتیک، همه شمول، گسترش دهنده و تعمیق دهنده می باشد. این ویژگی ها از دو جنبه فرم و محتوا قابل بحث هستند.

**الف. فرم ضدزیبایی شناسی:** استفاده از فرم های نامعین و نامتقارن جنبه مهمی از آثار منتخب است، چنانکه مفهوم قدرت را از شکل متمرکز خارج کرده و به شکل تأمل دینامیک و انتقادی در مخاطب برمی انگیزد. فرم هنجارشکن موجب می شود تا چارچوب تفکرات قالبی و سلطه تعاریف محدود کننده نظرات متقابل در هنر مستقل به چالش کشیده شوند. در اینجا به کارکرد فرم ضدزیبایی شناسی در آثار منتخب ایران درودی و هاینر مولر پرداخته می شود:

**۱. فرم در آثار نقاشی درودی:** نقاشی های ایران درودی دارای سبک منحصر به فردی است که مخاطب را با تناقضات معنی دار در فرم اثر مواجه می کند. همنشینی عناصر متناقض همچون آسمان-زمین، درونگرایی-برونگرایی و سفیدی-تاریکی به ویژه در مرکز نما<sup>۳</sup> نشان دهنده واسازی از ساختار متمرکز در این آثار می باشد. در واقع، رد پای گرایشات گوناگون مانند دیوارهای شفاف سورئالیستی، رنگ های نمادین سمبولیستی، کلاژ تصاویر پست مدرن و اقتباس از آستره های مبهم «زائو وو-کی»<sup>۴</sup> بیانگر درک خاصی از نسبت فضا و ارتباط انسان با اطراف در آثار ایران درودی است که می توان آن را فراتر از اصطلاحی دانست که «سالوادور دالی» با عنوان «سورئالیسم شرقی»<sup>۵</sup> به آن ها اطلاق کرده است (بویری، ۱۳۹۹، ص. ۶). پراکندگی و معماگونه گی صورخیال اجازه نمی دهد تا ساختار اثر منسجم و دارای پیام معین و کلیشه ای باشد. کاربرد رنگ های متضاد و حرکت طغیان گر آن ها نیز بیانگر گریز و وصال هم زمان اجزای اثر می باشد، به طوری که مخاطب را به چالش می کشاند و درک واحد از آن ها غیرممکن است. به این صورت، سوژه غالب در آثار درودی وجود ندارد، زیرا ساختارشکنی از قالب ها و نسبت در فضای آثار نگاه مخاطب را در اولویت درک پیام قرار می دهد. از سوی دیگر، مفهوم قدرت نیز در



نقاشی های درودی مبتنی بر ساختاری با ظرفیت تحمل اضداد است. در نقاشی «طغیان کویر» (تصویر ۱) ترکیب سایه-روشن ها و همنشینی ایماژهای متضاد نشان دهنده فضایی با حضور دیدگاه های متفاوت است، چنانکه سیلاب در کویر، آبادانی در برهوت و دیوارهای فرسوده بلوری شکل در میان کویر بیانگر یک دیدگاه ساختارشکنانه است. همنشینی تناقضات در سراسر تابلو، قالب های فکری از پیش تعریف شده را به چالش می کشاند و مخاطب را با امکان حضور واقعیت های متفاوت آشنا می کند. همنشینی آب و خشکی به طور پراکنده و با تلفیق رنگ های نارنجی و آبی در سراسر تابلو نشان دهنده تمرکززایی و امکان وجود نگاه مستقل است. درودی ساختار قدرت را سلسله مراتبی و از بالا به پایین نمی بیند، چنانکه عدم تمرکز منبع نور به عنوان نماد قدرت در آسمان و زمین همراه با جاری شدن سیل در تمام بیابان بیانگر تاکید بر ترکیب اضداد است که مبنای قدرت را در جایگشت سوژه، فرم ساختارشکن و در چالش برای رسیدن به خودآگاهی دنبال می کند. همچنین، ترکیب رنگ ها و همنشینی ایماژهای متضاد در تابلوی «رگ های زمین»، مبتنی بر استفاده از یک ساختار غیرمتمرکز برای بیان مفهوم قدرت است (تصویر ۲). این اثر با هنجارشکنی از محاکات ارسطویی، سوژه غالب یعنی موضوع استخراج و توسعه صنعت نفت را از جایگاه استیلایی خارج کرده و به ابژه ای چالش انگیز تبدیل می کند. مخاطب با مشاهده تناقضاتی همچون خروج خون از لوله های نفت و سوختن قلب و جان انسان ها در میان آتش متوجه جنبه انتقادی این اثر می شود. در واقع، این نقاشی تنها بر اهمیت صادرات نفت ایران تأکید ندارد، بلکه به اعتقاد «احمد شاملو» بیانگر صدای آزادی خواهی یک ملت است. استعاره آتش سیاه در برابر خون سرخ، نشانه تقابل هستی با نیستی است، چنانکه تصاویر مبهمی از انسان های در حال سوختن در میان دود قابل مشاهده است. ترکیب سبک های «سورئالیستی»، «رنالیستی» و «آبستره» موجب می گردد تا مرز میان تخیل با واقعیت در این اثر کمرنگ باشد و مخاطب بتواند به راحتی در جایگاه سوژه از زوایای مختلف به اثر نگاه کند. فرم اثر قالب ناپذیر است و تصویر متفاوت و غیرمتداول از ارتباط صنعت نفت با مردم به دست می دهد که مفهوم قدرت در معنای حاکمیت را وارونه می سازد. این نقاشی فضایی خلق می کند که از سلطه شرکت های نفتی سفارش دهنده آن خارج است، زیرا دارای ویژگی های هنر مستقل می باشد.



تصویر ۲. «رگ های زمین»، اثر ایران درودی، سال خلق اثر ۱۳۴۷، ابعاد ۸۰×۱۰۰ سانتیمتر. منبع: <https://irandarroudi.com>



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

۲. فرم در آثار نمایش نامه های مولر: فرم در نمایش نامه های مولر، پسادراماتیک و مبتنی بر هنجارشکنی از تعقل گرایی مدرن است. به عبارت دیگر، مولر سوژه نویسنده یا خالق اثر را دچار جایگشت می کند تا اثر به ابژه مورد بحث تبدیل شود. استفاده از تکنیک تجربه آموزشی<sup>۶</sup> سبب تغییر قالب یا ساختار اثر می شود، زیرا نحوه اجرا

بر فرآیند یادگیری و هم‌اندیشی قرار می‌گیرد. اجرای آثار مولر دارای ساختار معین، متمرکز و ثابت نیست و همیشه فراتر از متن و براساس خوانش‌های اقتباسی صورت می‌گیرد، چنانکه متن نه صفحه‌ای «هاملت ماشین» در زمان خود مولر در هشت ساعت برگزار شد، اما اقتباس‌های متعدد از آن در کشورهای مختلف در طول یک ساعت هم اجرا شده است. فرم نمایش «هاملت ماشین» گسسته و ساختارشکنانه است (Barker, 2012, p. 404).

پاره کردن عکس کارگردان نمایش به دست هاملت در صحنه چهارم موجب جایگشت سوژه و رفع هرگونه اعمال نظر بر مخاطب می‌شود. اوفیلیا نیز تصویر مردان مورد علاقه خود را پاره می‌کند تا سوژه مردسالار نتواند فرم و رویه مطلوب خود را بر اثر تحمیل کند. همنشینی تناقضات مانند خنده اوفیلیا پس از مرگ، استثمار زنان برهنه و فعالیت کارگران در کارخانه کوکاکولا مخاطب را وادار به بازتعریف واقعیت‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی می‌کند. تلفیق صحنه‌های سورئالیستی مانند خونریزی از یخچال و تکه کردن جنازه دیکتاتور با تکنیک‌های نمایش حماسی یا ارتباط مستقیم بازیگر با مخاطب فاصله تخیل با واقعیت را از میان برده و مخاطب را به هم‌اندیشی در فرآیند اجرای نمایش دعوت می‌کند. در نهایت، خلق اثر و زایش معنا در خارج از سلطه قالب‌ها و مکاتب هنری صورت می‌گیرد تا اثر دارای قدرت انتقادی و مبتنی بر هنر مستقل باشد. نمایش «مده‌آ ماتریال» نیز دارای فرم و ساختار گسسته است، چنانکه اتفاقات توالی معین ندارند و مخاطب با اقتباسی آزاد از نمایش مده‌آ اثر اورپییدیس مواجه می‌شود. فرآیند اثر مبتنی بر رمزگشایی از تناقضاتی است که به شکل ترکیب تخیلات سورئالیستی و واقعیت‌های ملموس از دنیای مدرن ارائه می‌شود. سه پرده نمایش شکل منفصل دارند، اما لحن اعتراضی نسبت به نابرابری‌ها وجه مشترک آن‌هاست. پرده اول، شامل ایماژهای گوناگونی درباره سوء استفاده از زنان در دوران مدرن است؛ پرده دوم، مده‌آ همسر سابقش جیسون را مورد خطاب قرار می‌دهد و دلایل کشتن فرزندانشان در برابر انتقام خون برادرش و بی‌توجهی به خودش را بیان می‌کند؛ پرده سوم، آینده تاریک و زندگی بی‌احساس انسان ماشینی را ترسیم می‌کند که به دست خود و با بمب اتم از بین می‌رود (Marranca, 1988, pp.18 & 19).

عمده نمایش مده‌آ ماتریال از تک‌گویی‌های بلند مده‌آ تشکیل می‌شود که مخاطب را دعوت به مشاهده تقابل ساختار قدرت با برتری قدرت فردی حاکمان می‌کند. پشم زرین در این اثر نقش ساختارشکن از سلطه پادشاهان دارد، چنانکه در ابتدا شاهزاده مده‌آ به کمک جیسون آن را از سرزمین پدر خود خارج می‌کند و پس از خیانت و به قدرت رسیدن جیسون، این ردای گران‌بها موجب مرگ همسر دوم جیسون و شکست پادشاهی او می‌گردد. در عین حال، مده‌آ برای رهایی از اسارت و تملک مردان اقدام به قربانی کردن فرزندانشان خود می‌کند؛ زیرا او به دنبال برابری جنسیتی است. ایماژهای متناقض و معماگونه مانند خشونت یک مادر تنها اقدام متقابل در برابر سلطه مردان نیست، بلکه مخاطب را وا می‌دارد تا در جایگاه سوژه درباره ساختار ناپایدار قدرت و خود مشترک انسان‌ها تأمل کند. به این صورت، فاصله‌گذاری میان نمایش و مخاطب موجب نگاه مستقل به قدرت و تلاش برای افزایش خودآگاهی درباره انزوای انسان در میان تبعیض‌های اجتماعی عصر پست‌مدرن می‌شود.

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



۱. **محتوا در نقاشی های درودی:** آنچه در نگاه اول توجه مخاطب را در نقاشی های ایران درودی به خود جلب می کند، همنشینی تناقضاتی است که آثار او را به یک فرآیند بیناگفتمانی تبدیل می کند. به عبارت دیگر، تناقض صور خیال در این آثار منجر به جایگشت سوژه و ظهور یک گفتمان چندجانبه فراتر از اثر نقاشی می شود. فضای باز، پرسپکتیو در عمق میدان، محیط نامحدود و تداوم خطوط در حاشیه ها محدودیت قاب را نادیده می گیرد. نگاه مخاطب با فضای نقاشی های درودی، از کل به جزء و سپس از جزء به کل حرکت می کند. به خوبی می توان ادعا کرد که نقاشی های او ما را در امر همه جانبه نگری تربیت می کند و آموزش می دهد. این ویژگی، به مدد تنالیتة رنگ ها و جریان داشتن هر رنگ همانند رودی روان در بستر بوم حاصل شده است؛ بنابراین «حرکت» را می توان از بارزترین خصوصیات آثار درودی دانست. نقاشی «طغیان کویر» با پراکنده ساختن نور در تمام اثر مفهوم یگانگی در جمع اعداد را مورد بحث قرار می دهد. در واقع، نور در کل اثر جاری است، چنانکه جریان آب به طور گسترده نور را در کویر منعکس می کند و لایه های آسمان هم به شکل ارتعاشی نور را می تابانند. اجزای گوناگون با نور آمیخته اند و حتی دیوارهای فرسوده با عبور دادن نور به شکل بلوری درآمده اند. همچنین، سیر ابهام انگیز نور از افق آسمان تا دل کویر حاکی از عدم تمرکز نور در یک نقطه خاص و تمایل به حضور در اعداد است. هنگامی که کویر با آب و نور درمی آمیزد، معنای متفاوتی پیدا می کند و به جای برهوت نویدبخش امکان تغییر و گسترش آبادی است؛ بنابراین، نور متعلق به یک منبع و گرایش فکری خاص نیست، بلکه مفهوم خودآگاهی و تفکر روشنی بخش است که از میان تضادها برمی آید. تناقض مهم دیگر در نقاشی «طغیان کویر» مربوط به جهت حرکت آب و نور از افق دور دست تا ابتدای تابلو و نقش مخاطب در این اثر است. به عبارت دیگر، حرکت از دو سو جریان دارد، چنانکه آب با معنای استعاری شکوفایی از آبادی به سوی کویر جریان دارد، اما نور از جنس آگاهی است و از سوی مخاطب به سوی آسمان حرکت می کند. تلفیق دیدگاه ها و کلاژ واقعیت با خیال مرزهای نگاه کلیشه ای و ایدئولوژیک را برداشته و به مخاطب قدرت انتقادی می دهد تا با تعلیق سوژه غالب آن سوی دیوار را ببیند و به افق دور دست برسد. همچنین، جایگشت سوژه به مخاطب اجازه می دهد تا درک متفاوتی از ارتباط مفاهیم تناقض آمیز داشته باشد، چنانکه پهنه وسیع کویر که در افق دور به یک آبادی می رسد را می توان با توجه به اهمیت عناصر اجتماعی-سیاسی در آثار درودی نمادی از کشور ایران دانست که تشنه آب و آبادانی است. در عین حال، نمی توان نگاه لطیف زنانه را در این اثر نادیده گرفت، چنانکه زمین به عنوان نمادی از ماهیت رشد و زایش زنانه در این اثر به انتظار حاصلخیزی و بهبود شرایط فرهنگی زنان است؛ بنابراین، قدرت در این اثر به شکل نیرویی تعالی بخش و تسلیم ناپذیر برای آبادانی مطرح می باشد. از سوی دیگر، تابلوی «رگ های زمین» مفهوم قدرت را به شکل چالش میان صنعت و سرمایه داری با طبیعت و منافع ملی مطرح می کند. در واقع، این نقاشی نگاه غالب برای تمجید از شرکت های نفتی در توسعه صنایع نفتی را به چالش می کشاند تا مخاطب با جایگشت سوژه بتواند آزادانه در این خصوص تأمل کند. تناقض اصلی در این اثر فضای تیره ای است که در آن نفت به عنوان یک سرمایه ملی همانند شبه سیاه رنگ در انتهای لوله های خون آلود نمایان می شود؛ این در حالی است که تباهی جان انسان ها در میان دود سیاه قابل مشاهده است و صنایع با سردی و بی تفاوتی همچنان به صادرات و استفاده نابخردانه از نفت ادامه می دهند. کلاژ تصاویر واقعی در کنار صور خیال سورئالیستی همچون تشبیه لوله های نفتی به رگ های خونی و منتهی شدن آن به جراحی سهمگین در عمق اثر آن را به یک اثر بیناگفتمانی تبدیل می کند، زیرا مخاطب در مواجهه با این اثر وادار به تأمل درباره ابعاد مختلف موضوع همچون مباحث اجتماعی و محیط زیستی می گردد. به این صورت، این اثر دارای قدرت زایش معنای انتقادی و نگاه به واقعیت از زاویه هنر مستقل است.

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

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

بیان و نگاه هنر مستقل می تواند چارچوب های بسته تفکر مردسالار را تغییر دهد و برای ایجاد برابری و رفع تبعیض جنسی به کار رود.

## نتیجه

مقایسه مفهوم قدرت در آثار منتخب نقاشی ایران درودی و نمایش نامه های هاینر مولر در پرتو نگاه لیندا هاچن به مفهوم قدرت در گفتمان هنر مستقل از دو جهت ارتباط معنی دار نشان می دهد: نخست، فرم گسسته و ساختار شکن، ضمن شالوده شکنی از قالب های کلیشه ای و ساختار سلطه، موجب جایگشت سوژه می شود. فاصله گذاری و روابط غیرخطی، تلفیق تخیل با واقعیت، مشارکت مخاطب در گفتمان اثر و کاربرد انواع صور خیال مفهوم قدرت را در فرم این آثار به چالش می کشاند. دوم، تقابل دیدگاه های مختلف با ایجاد ارتباط بیناگفتمانی، موجب بازتعریف مفهوم قدرت در محتوای آثار منتخب می گردد. همنشینی تناقضاتی که بدون داوری در کنار یکدیگر قرار دارند، همچون: فریاد در برابر رخوت زندگی ماشینی، هستی در برابر نیستی، انسان در برابر صنعت، زن در برابر مردسالاری، قدرت هنر در برابر قدرت حاکم، تکنولوژی در برابر تمدن، سرمایه داری در برابر منافع جمعی و آزادی انسان در برابر ایدئولوژی، موجب بروز گفتمان دوطرفه و زایش مفهوم قدرت در معنای هنر مستقل و انتقادی می گردد؛ بنابراین، فرم و معنا دارای کارکرد مشترک و ارتباط هنجارشکنانه متقابل در نقاشی های ایران درودی و نمایش نامه های هاینر مولر می باشد. واسازی ساختار کلیشه ای منجر به زایش مفهوم متفاوتی از قدرت در هنر مستقل است و در مقابل تغییر مفهوم قدرت شکل اجرایی یا ساختار آثار را متحول می سازد و به سوی مشارکت نظرات و ساختارهای فکری مختلف گسترش می دهد. روابط بیناگفتمانی میان اثر با مخاطب و همنشینی دیدگاه های متفاوت سبب بازخوانی روایت های تاریخی، ادبی و اجتماعی می گردد. در این راستا، نقش فعال و فراجنسیتی زنان در آثار منتخب به صورت تک گویی های نمایشی و تصاویر جان بخش عناصر مانند آب، خون و فریاد زمین در نقاشی ها نمود پیدا می کند و گسترش مفهوم قدرت در برابر سلطه مردسالاری را نشان می دهد. این آثار با تأکید بر ارتباط ناگسستنی میان عناصر فرهنگی با اصول تمدن جهانی به واسازی هر نوع سلطه اقتصادی، جنسیتی و ایدئولوژیک می پردازند. در نتیجه، تمام این آثار مبتنی بر قدرت هنر مستقل یعنی چالش انسان برای آزادی و هستی می باشند، چنانکه اوفیلیای هاینر مولر تا آخرین لحظه دستگیری فریاد آزادی سر می دهد و جریان آب در کویر تا افق دوردست در نقاشی ایران درودی ادامه پیدا می کند.

## پی نوشت

۱. هاینر مولر (Heiner Müller) (۱۹۲۹-۱۹۹۵)، نمایش نامه نویس، شاعر، نویسنده و کارگردان تئاتر آلمانی است که به او لقب بزرگترین «شاعر زنده تئاتر» پس از مرگ «ساموئل بکت» داده شده است. وی بی گمان پس از «برتولت برشت» بزرگترین نمایش نامه نویس آلمان در قرن بیستم به شمار می رود (<https://heinermueller.de>).

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

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

## منابع

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

