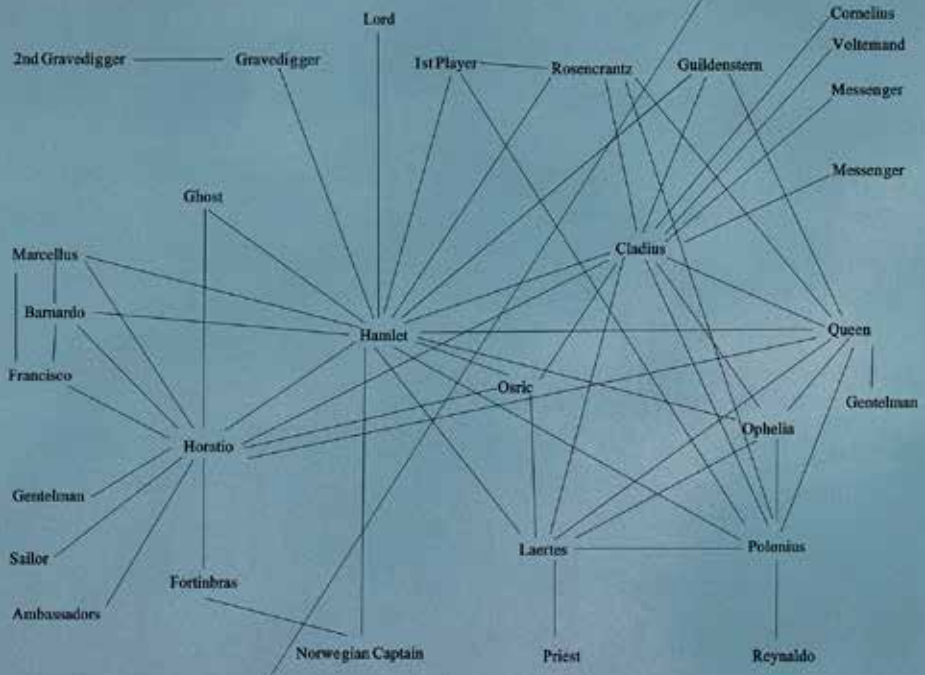
کانون تئاتر دانشگاهی اداره کل هنرهای نمایشی

سمینار

مطالعات اجرا

۶ تا ۸ مرداد ۹۸ / سالن مشاهیر تئاتر شهر



Performance Studies

کانون تئاتر دانشگاهی
اداره کل هنرهای نمایشی

جزوهٔ سمینار

مطالعات اجرا

۶ تا ۸ مرداد ۱۳۹۸
سالن مشاهیر تئاتر شهر

سمینار مطالعات اجرا
کانون تئاتر دانشگاهی اداره کل هنرهای نمایشی
۶-۸ مرداد ۹۸ / تالار مشاهیر تئاتر شهر
دبیر: **میلاد نیک آبادی**
دبیر علمی: **بهزاد آقاجمالی**

پوستر و گرافیک: **علی محمدی**
امور اجرائی: **علی گیلوَری**
مشاور امور رسانه: **بابک احمدی**
پوشش تصویری: **کارگاه سینمائی باراکا**
ویرایش: **فریال رشیدی**
ساخت تیزر: **امیرمحمد فرازنده**

سمینارهای مطالعاتی کانون تئاتر دانشگاهی، برنامه‌ای است پژوهشی با هدف تامل بر مقولات مورد توجه، مناقشه برانگیز و ضروری جامعه تئاتر با نظری به گفتمان تئاتر دانشگاهی. در چشم‌انداز مبهم پیش رو، سمینار «مطالعات تاریخی تئاتر و درام ایران» برنامه بعدی کانون است.

Email: Universitycenter@theater.ir

فهرست

فراخوان سمینار ۸
معرفی اعضای هیأت علمی ۹
اطلاعات شرکت‌کنندگان ۱۰
برگزیدگان فراخوان ۱۴
جدول سمینار ۱۵
چکیده‌ها ۱۷

کانون تئاتر دانشگاهی اداره کل هنرهای نمایشی
با همکاری
دانشگاه هنر (دانشکده سینما و تئاتر)
برگزار می‌کند

سمینار

مطالعات اجرا

پنجم تا هفتم
مرداد ۹۸

۱. اجرا در جهان

- بررسی تاریخی و نظری ظهور مقولهٔ اجرا در تئاتر.
- بررسی بینا- رشته‌ای و بینا- متنی مقولهٔ اجرا (جامعه، فلسفه، هویت، ملیت، جنسیت، سیاست، اقتصاد و...).
- معرفی نظریه یا تجربه‌های مهم و موثر در حیطه اجرا.

۲. اجرا در ایران

- بررسی ظهور و تطور مقولهٔ اجرا در تاریخ تئاتر ایران.
- بررسی مقولهٔ اجرا در مناسبات غیرتئاتری ایران (جامعه، فلسفه، هویت، ملیت، جنسیت، سیاست، اقتصاد، آموزش و تعلیم، درمان و...)
- بررسی تطبیقی مقولهٔ اجرا در تئاتر ایران و جهان.
- بررسی مقولهٔ اجرا در انواع نمایش ایرانی و گفتمان فرهنگ نمایشی ایران.

توضیحات و شرایط:

- مهلت ارسال چکیده، ۲۷ اردیبهشت ۹۸
- همه علاقه‌مندان می‌توانند چکیده مقاله یا پژوهش خود را به دبیرخانه سمینار ارائه دهند.
- به مقاله‌های پذیرفته شده حق تالیف پرداخت خواهد شد.
- در تدوین و طراحی مقالات و پژوهش‌ها، مطالعات اجرا باید در اولویت باشد و محورها و موضوعات مذکور رعایت شود.
- چکیده‌ها می‌بایست دارای عنوان بوده، واضح و روشن به چهارچوب و هدف مقاله یا پژوهش اشاره کند و حجم آن بین ۲۰۰ تا ۳۰۰ کلمه باشد. درج منابع و حداقل سه و حداکثر چهار کلیدواژه در پایان چکیده ضروری است.
- ارائه مقاله یا پژوهش در قالب سخنرانی توسط مولف، شرط پذیرش در برنامه نهائی سمینار است.
- در پایان هر ارائه، مقاله مربوطه به بحث و گفتگو گذاشته شده و به شرکت کنندگان در سمینار گواهی نامه معتبر پژوهش دانشگاهی اعطا می‌شود.
- متقاضیان می‌بایست چکیده خود را به همراه مشخصات فردی، نشانی ایمیل و شماره تلفن (مندرج در ذیل چکیده) در دو فرمت Word و pdf به نشانی ایمیل universitycenter@theater.ir ارسال کنند.
- مقالات مورد تائید هیات علمی سمینار در کتاب کانون تئاتر دانشگاهی منتشر خواهد شد.

هیأت علمی سمینار

دکتر فرهاد مهندس پور [استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس]

دکتر کامران سپهران [دانشیار دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر]

رضا سرور [مترجم، نویسنده و مدرس دانشگاه]

دکتر آزاده گنجه [استادیار پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران]

مدیریت و کارشناسی جلسات: فارس باقری و یوسف باپیری

مقالات رسیده به سمینار "مطالعات اجرا"

ردیف	پژوهشگر	عنوان مقاله
۱	افشین عموزاده	بررسی فضای خیال در روانشناسی و ارجاع بصری آن به رفتار شخصیت‌ها در دنیای نمایش
۲	محمدحسین پیوند	بررسی تطبیقی روند تولد گونه‌های اجرایی در تئاتر ایران و جهان: مطالعه موردی تعزیه‌خوانی و تئاتر عصر کلاسیك یونان
۳	رضا عباسی	بررسی مبانی و نکات مرجع آموزش فیزیکی اجراگران در فرآیند تمرین
۴	ندا تك سایه	نقش نشانه‌های هویت‌شناسی در فیلم مادر علی حاتمی
۵	داوود کیانیان	شیوه فطری اجرا
۶	مهدی یارمحمدی	تحلیل تطبیقی ساحت «اناالحق» حسین بن منصور حلاج و مراسم اعدام او، و پرفورمنس «ریتم صفر» ماریانا آبراموویچ؛ از منظر پدیدارشناختی
۷	مهدی یارمحمدی	تحلیل نقطه دید روایت اول شخص و غیر اول شخص، در مواجهه با تئوری نسبیت؛ از منظر پدیدارشناختی
۸	احسان انصاریان و حسن قاسمی نژاد	بررسی کارکرد آموزشی پرفورمنس آرت (هنر اجرا)، در حیطه آموزش‌های موزه‌ای
۹	محسن خدری	بررسی تطبیقی تئاتر پست‌مدرنیستی جادسون با مولفه‌های زیبایی‌شناسی طراحی حرکت مدرن
۱۰	محسن خدری	تأثیر فناوری دیجیتال و رسانه‌ی اینترنت بر هنر اجرا
۱۱	هاجر سعیدی و میثاق نعمت گرگانی	تبیین و تحلیل فرایند دریافت ژست از متن تا بدن بازیگر با رویکرد علوم شناختی
۱۲	محمدرضا رسولی و پریسا کیومرثی	امر سیاسیِ اجرا: زیبایی‌شناسی سیاسی یا سیاست زیباشناسانه؟ نگاهی تطبیقی به مقوله‌ی سیاست و اجرا در تئاتر ایران در دهه‌ی هشتاد شمسی

ردیف	پژوهشگر	عنوان مقاله
۱۳	مژده علیزاده	کاربست مفهوم اجراگری در نقاشی ایرانی، مورد مطالعه: شاهنامه شاه طهماسب
۱۴	مینا نویدی آذربایجانی و سیمین امیریان	ضرورت تئاتر مستند در جامعه معاصر، با بررسی نمایشنامه آتش در آیینه اثر آنا دیو راسمیت
۱۵	علی شمس	لات بازی ؛ اجراگری و مُرافعه ی آیینی
۱۶	بهزاد خاکینژاد	گرافیك صحنه‌ای در اجرای تئاتر
۱۷	بهزاد خاکینژاد	بررسی علمی و آموزشی خلاقیت نمایشی به عنوان پدیده‌ای تکنیکی و مهارتی و نه دستاوردی غریزی و عاطفی
۱۸	فاطمه حکاك خادم	هنر اجرا، بستری مناسب برای روان‌درمانی
۱۹	داوود امینیان	بررسی مفهومی اجرا در آیین و رسوم مشاغل بومیِ چهارمحال و بختیاری
۲۰	پریسا اخوان	بررسی آموزش ابتدایی در ایران با نگاه به نظریه تعلیم و تربیت هانری ژیرو؛ مطالعه روش تدریس حسن نیرزاده نوری متأثر از تئاتر ایرانی
۲۱	مصطفی مرادیان	بررسی تغییر کاربری میدان‌های شهر تهران به واسطه اجراهای نمایشی و نمایشگری در دوران قاجار
۲۲	زهرا شیروندی رحمت امینی	پرده‌خوانی به مثابه هنر اجرا (پرفورمنس) با تاکید بر تعامل با مخاطب
۲۳	ارغوان راستی	بررسی تاثیر نظری و عملی «عرفان اسلامی» و «عرفان شرق» در بازیگری: «بازیگر به مثابه عارف»
۲۴	عسل‌عصر یملکی	واکاوی عناصر کمدی و قراردادهای اجرایی نمایش تخت حوضی با تکیه بر اصول سایکودرام

ردیف	پژوهشگر	عنوان مقاله
۲۵	فائزه‌حسینی	بررسی مؤلفه‌های روایت در خیمه شب بازی با رویکردی ساخت‌گرا بر اساس نظریه گفتمان روایی ژرار ژنت
۲۶	فائزه‌حسینی	ریخت شناسی کهن الگویی شخصیت‌های نمایش خیمه شب بازی بر اساس نظریات نورتروپ فرای جهت دراماتورژی
۲۷	محمدرضاعلی‌اکبری	ناگهان/همیشه شاهزاده (یك تاریخ‌نگاری)
۲۸	عرفان‌شیرنگی	پرفورمنس‌بودگی دو آلیته‌های اجتماعی و روابط روزمره
۲۹	محمداوحدی حائری	زیبایی‌شناسیِ مواجهه: مطالعه‌ای بر نقد اجرا
۳۰	محمداوحدی حائری	صدا، یك ارزشِ تنیده: بررسیِ چیستیِ صدا در اجرا
۳۱	معین‌محبعلیان	کاربرد فضا در پرفورمنسِ ویژه منظر
۳۲	پویاشهرابی	مطالعه سیاست اجراگری پناهجویان در برهم زدن نظم دولت و بررسی زبان اجراگرانه در یك زیبایی‌شناسی وحشی
۳۳	علی رویین	فهم اجرا از دریچه مفهوم آستانگی و گفتمان‌های حایل
۳۴	مهدی چاکری	ریشه‌یابی دراماتورژی در تاریخ ادبیات نمایشی ایران
۳۵	نیماشهرابی نسترن گوران	تجربه‌ی اجرایی رومئو کاستلوچی با تکیه بر پروژهی "Tragedia Endogonidia"
۳۶	علی‌عسکرعلیزاده‌مقدم و آیدا علیزاده مقدم	مفهوم شناسی قهرمان در شاهنامه و شبیه نامه با نگاهی به نظریه جهان حماسی و تراژیك بوطیقای ارسطو
۳۷	احسان آجرلو	تحلیل نظام معنایی پرفورمنس در حوزه نشانه‌شناسی شناختی

ردیف	پژوهشگر	عنوان مقاله
۳۸	مهساشیدانی	مبدل‌پوشی برای تماشای یك اجرا یا آن زمان که تماشاگر به اجراگر تبدیل می‌شود: مطالعه‌ی فمنیستی چرخش در قراردادهای هویتی تماشاگران علیه قراردادهای اجرایی تماشای بازی، در تماشای فوتبال.
۳۹	علیرضا کلاهچیان	بررسی آیینی و اجرایی دسته‌های عزاداری محرم به مثابه« درام اجتماعی»
۴۰	نگین کشفی	نمایش‌های فشن به مثابه اجرای عروسکی؛ با نگاهی به نمایش‌های فشن Viktor&Rolf
۴۱	امیر اکبرپور و ایمان نظری	گرافیتی، پرفورمنس اعتراض
۴۲	امیر اکبرپور و ایمان نظری	شیوه متد و محافظه کاری
۴۳	غزل اسکندرنژاد	بدن نامتعارف به مثابه ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو با تاملی بر ایدهٔ بدن بدون اندام ژیل دلوز
۴۴	مهشید حسینیان محمدجعفر یوسفیان	واکاوی مفهوم اجرا در دو ساحت فرهنگی ایران و هند (با تمرکز بر مبانی اجرا در ناتیا شاسترا و نقالی ایرانی)
۴۵	فاطمه نوروزی هارونی	نقش کیفیت فضای شهریِ منعطف بر مشارکت فعال تماشاگران در اجرا با مطالعه‌ی موردی فرانك کاپرو
۴۶	سپیده شمس	بررسی امکان‌های اجرا در مناسبات جنسیت و بدن‌ها در ایران، با نگاهی به تبارشناسی بدن از منظر فوکو
۴۷	نوید قویدل	بدن در حیث بینابدنی فرهنگ، و صحنهٔ اجتماع: اجراگر شهروند، شهروند اجراگر
۴۸	حامد اصغرزاده	« سوژه‌شدن» بنیان «اجرای تراژدی» است: پژوهشی در باب نسبت قانون و تئاترِ تراژدی به میانجی نظریهٔ سوژه‌گی میشل فوکو

برگزیدگان فراخوان

غزل اسکندرنژاد: بدن نامتعارف به مثابه ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو با تاملی بر ایدهٔ بدن بدون اندام ژیل دلوز.

محسن خدری: بررسی تطبیقی تئاتر پست‌مدرنیستی جادسون با مولفه‌های زیبایی شناسی طراحی حرکت مدرن.

هاجر سعیدی‌نژاد و میثاق نعمت‌گرگانی: تبیین و تحلیل فرایند دریافت ژست از متن تا بدن بازیگر با رویکرد علوم شناختی.

مهسا شیدانی: مبدل‌پوشی برای تماشای یک اجرا یا آن زمان که تماشاگر به اجراگر تبدیل می‌شود: مطالعه‌ی فمنیستی چرخش در قراردادهای هویتی تماشاگران علیه قراردادهای اجرایی تماشای بازی، در تماشای فوتبال.

پریسا اخوان: بررسی آموزش ابتدایی در ایران با نگاه به نظریه تعلیم و تربیت هانری ژیرو؛ مطالعه روش تدریس حسن نیرزاده نوری متأثر از تئاتر ایرانی.

علی رویین: فهم اجرا از دریچه مفهوم آستانگی و گفتمان‌های حایل.

علی شمس: لات‌بازی؛ اجراگری و مُرافعه‌ی آیینی.

سپیده شمس: بررسی امکان‌های اجرا در مناسبات جنسیت و بدن‌ها در ایران، با نگاهی به تبارشناسی بدن از منظر فوکو.

محمدرضا علی‌اکبری: ناگهان/ همیشه شاهزاده (یک تاریخ‌نگاری).

مهشید حسینیان و محمدجعفر یوسفیان: واکاوی مفهوم اجرا در دو ساحت فرهنگی ایران و هند (با تمرکز بر مبانی اجرا در ناتیا شاسترا و نقالی ایرانی)

پویا شهرابی: مطالعه سیاست اجراگری پناه‌جویان در برهم زدن نظم دولت و بررسی زبان اجراگرانه در یک زیبایی‌شناسی وحشی

حامد اصغرزاده: «سوژه‌شدن» بنیان «اجرای تراژدی» است: پژوهشی در باب نسبت قانون و تئاترِ تراژدی به میانجی نظریهٔ سوژه‌گی میشل فوکو

جدول برنامه‌های سمینار مطالعات اجرا / مرداد ۹۸ / سالن مشاهیر تئاتر شهر

یکشنبه ۶ مرداد

مدیر جلسه: فارس باقری

- نظری به برنامه‌های واکنر بنیامین برای تئاتر کودکان پرولتاریا
  صالح نجفی
  ساعت ۱۷ تا ۱۸:۱۵

- جامعه نمایش
  علی عدین
  ساعت ۱۸:۱۵ تا ۱۸:۳۵

- بدن نامتعارف به مثابه ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو با تاملی بر ایدهٔ بدن بدون اندام ژیل دلوز
  غزل اسکندرنژاد
  ساعت ۱۸:۳۵ تا ۱۹:۱۵

استراحت و پذیرایی

- بررسی تطبیقی تئاتر پست‌مدرنیستی جادسون با مولفه‌های زیبایی شناسی طراحی حرکت مدرن
  محسن خدری
  ساعت ۱۹:۳۰ تا ۲۰

- تبیین و تحلیل فرایند دریافت زست از متن تا بدن بازیگر با رویکرد علوم شناختی
  هاجر سعیدی / میثاق نعمت‌گرگانی
  ساعت ۲۰ تا ۲۰:۳۰

دوشنبه ۷ مرداد

مدیر جلسه: فارس باقری

- جبدل‌پوشی برای تماشای یك اجرا یا آن زمان که تماشاگر به اجراگر تبدیل می‌شود...
  مهسا شیدائی
  ساعت ۱۷ تا ۱۷:۳۰

- اجراگری سیاسی و سیاست اجراگرانه در خیابان
  حسام سلامت
  ساعت ۱۷:۳۰ تا ۱۸:۱۵

- بررسی آموزش ابتدایی در ایران با نگاه به نظریه تعلیم و تربیت هانری ژیرو...
  پریسا اخوان
  ساعت ۱۸:۱۵ تا ۱۸:۴۵

- هویت و اجرا
  نریمان افشاری
  ساعت ۱۸:۴۵ تا ۱۹:۱۵

استراحت و پذیرایی

- فهم اجرا از دریچه مفهوم آستانگی و گفتمان‌های حایل
  علی رویین
  ساعت ۱۹:۳۰ تا ۲۰

- لات‌بازی؛ اجراگری و مُرافعه‌ی آیینی
  علی شمس
  ساعت ۲۰ تا ۲۰:۳۰

سه‌شنبه ۸ مرداد

مدیر جلسه: یوسف پاپیری

- بررسی امکان‌های اجرا در مناسبات جنسیت و بدن‌ها در ایران، با نگاهی به تبارشناسی بدن از منظر فوکو
  سپیده شمس
  ساعت ۱۷ تا ۱۷:۳۰

- ناگهان/ همیشه شاهزاده (یك تاریخ‌نگاری)
  محمدرضا علی‌اکبری
  ساعت ۱۷:۳۰ تا ۱۸:۱۰

- واکاوی مفهوم اجرا در دو ساحت فرهنگی ایران و هند (با تمرکز بر مبانی اجرا در نانیا شاستر و نقالی ایرانی)
  مهشید حسینیان / محمدجعفر یوسفیان
  ساعت ۱۸:۱۰ تا ۱۸:۴۰

استراحت و پذیرایی

گفتگو
سوتفاهمات مطالعات اجرا:
(ضرورتی بر نحوه مواجهه با اجرا در تئاتر ایران)
مدیریت جلسه: **علی‌اصغر دشتی / بهنام نوایی**
(با حضور جمعی از مدرسان و هنرمندان)
ساعت ۱۹ تا ۲۱

ورود برای عموم آزاد است

چکیده‌ها

نظری به برنامه‌های والتر بنیامین برای تئاتر کودکان پرولتاریا

صالح نجفی (میهمان)

پایان جنگ جهانی اول. دهکدهٔ آریول. غرب روسیه. آریول بدل می‌شود به صحنهٔ تجربهٔ مهمی برای آسیا لاتسیس تا، به‌تعبیر روس‌ها، با «بسپریزورنیکی» کار کند که ترجمهٔ تحت‌اللفظی‌اش می‌شود بچه‌های خیابان و در آن زمان به کَودکانی که در جنگ یتیم می‌شدند می‌گفتند. لاتسیس با این کودکان به تمرین و اجرای تئاترهایی تجربی مشغول می‌شود که به ایشان کمک می‌کند بر جراحات روحی و خشونت‌های دورهٔ پس از جنگ غلبه کنند، ازطریق بداهه‌پردازی، اجرا، و بازی. این تئاتری بود که کودکان برای کودکان می‌ساختند و تأکیدش نه‌چندان بر نتیجه که بر فرآیند بود. پراکسیسی که جنبهٔ کار جمعی و مشارکتی‌اش به‌مراتب مهم‌تر از نمایشی بود که درنهایت، احیاناً روی صحنه می‌رفت. این کار مخاطره‌آمیز برای توان‌بخشیِ به این کودکانِ ظاهراً بی‌توان یا کم‌توان مبنای روش لاتسیس در تئاتر شد، روشی که او بعداً در تئاتر پرولتریِ و سیاسی خویش در ریگا، پایتخت لتونی، و دیگر جاها به کار بست. کار او در اریول فُرمی باز و جمعی از تئاتر بود که مبنایش بحث دربارهٔ طرح قصه و شاخ‌وبرگ‌دادن بدان، بداهه‌پردازی، اجرا در فضاهای عمومی، درگیرکردن مستقیمِ تماشاگر، و گنجاندن موسیقی و رقص و آواز یا به‌تعبیری بناکردن کاباره‌های خیابانی بود.

لاتسی اولین‌بار در ۱۹۲۲ به آلمان سفر کرد. به او به چشم یکی از پرچم‌داران انقلابی کامیاب می‌نگریستند و همین موضوع باعث شد با هنرمندان پیشرو و روشنفکران مهمِ آلمانِ آن دوره دیدار کند؛ کسانی چون فریتس لانگ، اروین پیسکاتور و برتولت برشت. لاتسیس بعداً با این کسان همکار شد. برشت بعضی ایده‌ها و فراست‌های او را به‌صورت ترکیبی دیالکتیکی در فرم تئاتر آموزشی، لیرشتوکه، وارد کرد. در همان اثنا، همکاری او با پیسکاتور در محافل تئاتر اژیت-پراپ (تهییجی-تبلیغی) ایده‌هایی به او داد که در فعالیت تئاتری خودش گنجاند. اما در کاپریِ ایتالیا بود، در ۱۹۲۴، که دوستی و رابطهٔ الهام‌بخش متقابلش با والتر بنیامین آغاز شد. آن دو به اتفاق هم مقاله‌ای با عنوان «ناپل» منتشر کردند (۱۹ اوتِ ۱۹۲۵، در فرانکفورت سایتونگ). عصارهٔ تبادل آرای زایندهٔ این دو در آن مقاله یافتنی است. دو استعارهٔ «صورت فلکی» (کُنستلاسیون) و «تخلخل» (پوروسیته) در نوشته‌های هر دو حضور داشت، استعاره‌هایی که مفهوم‌هایی محوری برای متفکرانی چون آدورنو و کراکائر و دیگران گردید. لاتسیس به بنیامین چیزی بخشید که خود بنیامین آن را «بصیرتی در کمونیسم رادیکال» خواند و در سمت‌وسوی پژوهش‌های بعدی‌اش سخت مؤثر بود. بنیامین در ۱۹۲۵ به ریگا سفر کرد، و در ۱۹۲۶ به مسکو. کتاب خیابان یک‌طرفهٔ بنیامین با تقدیمیه‌ای برای لاتسیس آغاز می‌شود: «نام این خیابان آسیا لاتسیس است، به حرمت نام کسی که این خیابان را همچون مهندسی در وجود نویسندهٔ این کتاب کشید.»

علایق لاتسیس از سال ۱۹۲۸ به بعد متوجه سینمای کودکان شد. لاتسیس با همکاری بیوهٔ لنین، نادژدا کروپسکایا، در این زمینه آغاز فعالیت کرد. یکی از اولین سالن‌های سینمای مسکو، به نام بالکان، ثمرهٔ این همکاری بود. لاتسیس نمایندهٔ رسمیِ معاهدهٔ تجاری شوروی در آلمان برای سینمای کودکان و سینمای مستند شد، و بیشتر اوقاتِ مسئول سازماندهی نمایش آثار فرهنگی و سینمایی شوروی در آلمان بود (ازجمله آثار ورتُف). شرح احوال او در این دوره در کتابش با عنوان «کودکان و سینما» آمده، کتابی که به‌همراه کایلینا نوشت و در مسکو به چاپ رساند (۱۹۲۸). در همین سال بود که بنیامین به درخواست آیزلر و بِشر از کارل لیبکنشت هاس، مقاله‌ای را کامل کرد که عنوانش «برنامه‌ای برای تئاتر کودکان پرولَتاریا» بود. این مقاله به تجربه‌های لاتسیس می‌پرداخت، حقیقتی که بعدها از یادها رفت. در سال‌های بعد، لاتسیس کار خود در زمینهٔ تئاتر کودکان و همکاری‌اش را با گروه‌های تئاتر پرولتری ادامه داد.

لاتسیس همچون بسیاری دیگر از روشنفکران زمان خود به اتهام‌های واهی به دست نیروهای امنیتی روسیهٔ شوروی در عهد استالین دستگیر شد...

جامعه‌نمایش

علی تدین (میهمان)

کالاها صرفاً اهداف تبادل اقتصادی نیستند، اجناسی‌اند برای فکر کردن و صحبت کردن از طریق آن‌ها.
جان فیسك[1]

فاز نخست تسلط اقتصاد بر زندگی اجتماعی موجب تنزلی بدیهی در تعریف هرگونه واقعیت یابی و سازندگی انسانی، از بودن به داشتن شده بود. فاز کنونی اشتغال تام و تمام زندگی اجتماعی با نتایج انباشته‌شدهٔ اقتصاد به سیر نزولی تعمیم‌یافته‌ای از داشتن به نمودن می‌انجامد که هرگونه «دارایی و دارندگی» موجودْ اعتبار و برازندگی بلافصل و کارکرد غایی‌اش را می‌باید از آن کسب کند. هم‌زمان با این امر، هرگونه واقعیت فردی واقعیتی اجتماعی‌شده، مستقیماً به توان اجتماعی وابسته گشته و از طریق آن شکل می‌گیرد. و فقط چون بودی ندارد مجاز است نمود یابد.
گی دُبور[2]

چگونه مصرف و شیوهٔ مصرف به نوع حضور و شیوهٔ کنش‌گری افراد پیوند می‌خورد؟ چگونه افراد از طریق شیوهٔ مصرفشان می‌کوشند تا هویت‌هایی برای خویش برسازند و این کوشش‌ها محصول چه شرایط اجتماعی‌ای است؟ آیا مصرف پدیده‌ای صرفاً اقتصادی است یا مسئله‌ای است با خاستگاه‌ها، ابعاد و پیامدهای فرهنگی و اجتماعی؟ چه نوع رابطه‌ای میان مصرف و منزلت وجود دارد؟ و نیز میان مصرف و احساس محرومیت؟ آیا مصرف می‌تواند کنشی معطوف به دیگری باشد، کنشی نمایشی و معطوف به دیگران؟ آیا می‌توان از «مصرف نمایشی» سخن گفت؟ مصرف نمایشی آیا به طبقه و گروه خاصی از افراد جامعه منحصر می‌شود؟ مصرف نمایشی آیا صرفاً به کالاهایی خاص محدود می‌شود؟ نظریهٔ اجتماعی چگونه این شرایط و کنش‌ها را توصیف و تبیین می‌کند؟ واقعیت‌های گوناگونی نشان می‌دهند که مصرف نه صرفاً مقوله‌ای اقتصادی، بلکه پدیده‌ای اجتماعی است و نیازمند تحلیل جامعه‌شناختی. رفتار مصرف‌کنندگان را نمی‌توان صرفاً بر پایهٔ مقولات اقتصادی تبیین کرد و با التفات به فراگیربودن الگوها در میان گروه‌های اجتماعی در بسیاری موارد تحلیل اقتصادی تحلیلی نابسنده خواهد بود. مصرف به‌عنوان خواست و نه نیاز، و به‌مثابهٔ امری نمادین وابسته به شرایط اقتصادی نیست و عوامل تعیین‌کننده در کنش‌های مصرفی مقولاتی فرهنگی و اجتماعی‌اند.

جامعه‌شناسی از آغاز به تحلیل مصرف به‌مثابهٔ مسئله‌ای اجتماعی پرداخته است و جامعه‌شناسیِ مصرف در تحلیل‌های نخستین نظریه‌پردازان اجتماعی ریشه دارد. از آن میان اما تورستین وبلن (Thorstein Veblen) ازجمله نخستین متفکرانی است که به‌طور خاص به تحلیل شرایط اجتماعی

---

۱ رابرت باکاك، مصرف، ترجمهٔ خسرو صبری، تهران: نشر شیرازه، ۱۳۸۱، ص ۱۴۳.
۲ گی دُبور، جامعه‌ی نمایش، ترجمهٔ بهروز صفدری، تهران: نشر آگه، ۱۳۹۵، ص ۶۳ [تز هفدهم].

براساس جایگاه مصرف و مصرف‌کنندگان و نیز شیوهٔ مصرفِ مصرف‌کنندگان پرداخته است. وبلن با طرح مفهوم «مصرف نمایشی» می‌کوشد تا کنش‌های طبقهٔ مرفه و نوکیسگانی را تبیین کند که در پی کسب جایگاهی فراتر در جامعه‌اند؛ کنش‌های افرادی که درگیر رقابت‌های شدید منزلتی‌اند و دچار احساس عمیق نارضایتی نسبت به جایگاه خود. از دیدگاه وبلن شرایط اجتماعی خاصی منجربه ظهور رفتار نمایش‌گرانه می‌شود و در تحلیل این وضعیت باید ابعاد گوناگون آن را در نظر داشت.
در دورهٔ جمهوری اسلامی و پس از پایان‌یافتن جنگ و روی کارآمدن دولت جدید و با پیش‌گرفتن سیاست اقتصادی جدید مشهور به «سیاست تعدیل اقتصادی» به‌تدریج زمینه‌های رشد طبقهٔ متوسط بیش از پیش فراهم شد. همچنین با تقویت ایده‌هایی همچون منفعت‌گرایی،سرمایه‌سالاری، رفاه و عافیت‌طلبی، مصرف‌گرایی و... به‌آرامی زمینه‌های دگرگونی در دیدگاه‌ها و باورها در جامعهٔ ایران پدیدار شد. ازجمله ارزش‌های عمده‌شده و تعیین‌کننده فردگرایی، رقابت‌جویی، رفاه، سعادت فردی و... بود. مصرف نیز در این میان بیش از پیش به‌مثابهٔ ارزش جلوه کرد و تبلیغ شد تا گرایش به مصرف و مصرف نمایشی همچون امری فراگیر در جامعه نمودار شود.
بحث مجمل حاضر می‌کوشد تا از سویی با درنظرداشتن ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی کنونی جامعهٔ ایران، و از سوی دیگر جنبه‌های فراتئاتری اجرایی و نمایشی‌شدن رفتار اجتماعی، با بهره‌گیری از برخی ایده‌های نظری در چهارچوب جامعه‌شناسی مصرف و نقد اجتماعی مدرن به ایجاد زمینه‌ای برای تبیین گونه‌ای خاص از رفتار اجتماعی در جامعهٔ کنونی ایران نائل آید.

بدن نامتعارف به‌مثابهٔ ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو[1] با تأملی بر ایدهٔ بدنِ بدون اندام ژیل دلوز

غزل اسکندرنژاد

کازوئو اونو از چهره‌های تأثیرگذار بر رقص معاصر است که از او همواره در کنار تاتسومی[2]، مبدع رقص بوتو[3]، نام برده می‌شود. اونو از رقصندگان تأثیرگذار در این شکل از رقص محسوب می‌شود. رقص بوتو برای نخستین بار در ۱۹۵۹میلادی در ژاپن شکل گرفت. این گونه از رقص به‌دنبال وقایع دومین جنگ جهانی پدید آمد و با دیدگاه اجراییِ تاتسومی شکل‌بندی شد. رقص مرگ، نمایش پریشانی، رقص تاریکی[4] و تمرکز بر ماهیتِ ابزوردِ چیزها از عناوین و موضوعات مورد توجه این شیوه از رقص مدرن ژاپنی است. از آنجاکه تاتسومی از یوکیو میشیما[5]، ژان ژنه، مارکی دو ساد، تئاتر نو ژاپنی و همچنین از دیدگاه آنتونن آرتو دربارهٔ مفهوم بازیگر تأثیر گرفته است، دور از ذهن نیست که مواجههٔ کازوئو اونو با مقولهٔ بدن در کار رقصندگان بوتو مواجهه‌ای فراواقعی، پرمناقشه و نیز نامتعارف با هنرهای اجرایی سنتی ژاپن (Buyo) باشد. نکتهٔ درخور توجه در کار اونو احضار بدنی ساختگی است که گویی از حیات تهی شده است. رقصنده گویی هر نوع نشانه‌ای از زیست بیولوژیکی و جنسیتی را پس زده و یا انکار می‌کند و کالبدی عروسک‌وار بر صحنه می‌آفریند. اصطلاح مهم «فو»[6]، به‌معنی نشانه‌گذاری، در این رقص اشاره به ساحتی از رقص دارد که در آن بدن می‌تواند حالات متفاوتی از «بودن»[7] را تجربه کند. در این مقاله مراد مطالعهٔ کار کازوئو اونو و تحلیل برخی آثار او با نگاهی به مفهوم بدن بدون اندام دلوز است. همچنین به‌زعم نگارنده تجربیات ناشی از واقعهٔ هیروشیما و ناکازاکی، در کنار دیگر عناصر مؤثر در صورت‌بندی بوتو، مسئلهٔ قابل توجهی است. به نظر می‌رسد که خمیدگی و درهم‌پیچیدگی اندامی اونو، هنگام اجرا، به‌مثابهٔ نمایش بدنی است که جنازهٔ بی‌قواره‌ای می‌سازد که ابژهٔ جنگ است؛ بدن تغییرشکل‌داده‌ای که سوختن و انهدام بدن‌ها را پس از بمباران اتمی ژاپن بازسازی می‌کند.

واژگان کلیدی: کازوئو اونو، بوتو، بدن نامتعارف، هیروشیما، ژیل دلوز.

1 Kazuo Ohno رقصندهٔ ژاپنی
2 Tatsumi Hijikata
3 Butoh
4 Ankoku Butoh
5 Yokio Mishima (1925 - 1970) درام‌نویس و شاعر سدهٔ بیستم ژاپن
6 Butoh-Fu
7 Being

در این مقاله موضوعاتی که به‌دنبال هم می‌آیند به‌ترتیب شرح داده شده‌اند:

* رقص بوتو؛ درون‌مایه‌ها و اصطلاحات

آغاز مقاله پس از مقدمه‌ای، توضیحاتی دربارهٔ رقص بوتو است:

- واژه‌شناسی
- شرح آنچه بوتو به تصویر می‌کشد (بدنِ قربانی، شورش بدن، جسدبودگی، تجسم دیگری، جاری کردن بدنِ اجتماعی، موضوع بدنِ سیاسی، مسئلهٔ استحاله و خلق جهانی استعاری، خَلق بدنی بی‌جان در جهان، خلق زشتی به‌منظور دستیابی به زیبایی‌ای منحصربه‌خود و ...)
- شرح واژگان و اصطلاحاتی که در شناخت بوتو مؤثرند. (واژگانی چون Shibui، به‌معنای زیبایی نامح)
- سوس، Miyabi که یکی از ایده‌آل‌های زیبایی‌شناسی سنتی ژاپنی است، واژهٔ Ma (در ذن هم این واژه استفاده می‌شود) که در لغت فضای بین چیزها[1] معنا شده و در بوتو به وضعیتِ منبسطِ ذهن تعبیر می‌شود.
- تأثیر تئاتر نو[2] ژاپنی و ذن بر بوتو
- تأثیر مارکی دو ساد و آنتونن آرتو بر بوتو
- ریخت‌شناسی[3] بوتو

*شرح وضعیت ژاپنِ پس از جنگ دوم جهانی

بخش دوم مقاله، به‌اختصار، با تمرکز بر وضعیت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ژاپن پس از جنگ دوم جهانی به‌ویژه در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی پیش می‌رود.

این بخش از مقاله درواقع شرح زمینه‌های پیدایی بوتو است. (ژاپنِ پس از جنگ دوم جهانی، وضعیت اقتصادی، مسئلهٔ مدرنیته در ژاپن، آسیب‌های روانی پس از واقعهٔ هیروشیما و ناکازاکی، موضوع فقدان و ...)

*کازوئو اونو؛ زندگی حرفه‌ای و سبک

در این بخش ابتدا به‌اختصار به زندگی هنری کازوئو اونو پرداخته شده و سپس تمرکز این بخش از مقاله بر سبک شخصی او در بوتو است. اگرچه در کار تاتسومی و اونو شباهت‌های بسیاری وجود دارد اما مواجهه با بدن، نزد هر کدام ویژگی‌های خود را دارد. در این بخش با نگاهی به آثار کازوئو اونو، از جمله «مادر» و «دریای مرده»، به درون‌مایهٔ آثار و انتقال واژه‌ها و مجردات به بدن پرداخته شده است. یکی از نکات مهم در این بخش، با توجه به عنوان مقاله، تحلیل آثار اونو با درنظرگرفتن تجربهٔ حضورش در جنگ دوم جهانی است. به‌زعم نگارنده پیوستن کازوئو اونو به ارتش ژاپن در ۱۹۳۸ مسئلهٔ درخور توجهی است. او به‌عنوان یکی از درجه‌داران در نقاط مختلفی

1 The Space Between
2 Noh
3 Morphology

برای ارتش ژاپن جنگید. بخشی از این قسمت از مقاله به شرح این حضور و تأثیر آن بر کار اونو اختصاص دارد.

* بدن نامتعارف به‌مثابهٔ ابژهٔ جنگ (شرح مفهوم بدن نامتعارف در آثار کازوئو اونو و بررسی نسبت آن با تجربهٔ بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی)

در این بخش با تمرکز بر آثار کازوئو اونو و با تأملی بر ایدهٔ بدنِ بدون اندام دلوز تحلیلی بر نسبت بدنِ خالی، بدنِ جسدشده و بیان استعاری بدن با تجربهٔ بمباران اتمی در ژاپن ارائه می‌شود. مسئلهٔ اصلیِ در این بخش تغییر شکل یافتن بدن به‌عنوان مهم‌ترین عامل ارتباط با تماشاگر است. اینکه چگونه بدن روزمره به بدنِ سیاسی تبدیل می‌شود و مسائلی چون مرگ، تاریکی، وحشت، عشق و ویرانی را به‌شکلی درهم‌ریخته بیان می‌کند. دیدگاه دلوز به این منظور مطرح می‌شود که بدنِ تهی‌شده از تجربهٔ بیولوژیکی شرح داده شود. اینکه چگونه رقصنده‌بازیگر در آغاز خود را از تمامِ هستی‌اش خالی می‌کند، یا به بیان بهتر چگونه هرآنچه را که نشانهٔ حیات جسمانی است به‌شکلی استعاری بالا می‌آورد و برای اجرا آماده می‌شود.

موضوع دیگری که در اینجا شرح داده می‌شود این است که اگرچه کازوئو اونو در آثارش تنها در مواردی از جمله *رقص عروس دریایی*[1] به مسئلهٔ جنگ و بیان مستقیم تجربهٔ خود از آن پرداخته و در اغلب آثارش مضامینی چون تولد، مرگ و دوباره متولدشدن را از نظر گذرانده است اما به نظر می‌رسد در مجموع آثار او، در کنار انواع رویکردهای تحلیلی موجود، می‌توان این موضوع را به‌صورتی بارز مشاهده کرد که رقصنده‌بازیگر این بدن خمیده، از ریخت‌افتاده و ویران‌شده را از پس سرخوردگی ناشی از شکست ژاپن در جنگ برگزیده است. بدنی که در خود پیچیده، لباسی که اغلب چین‌هایِ بسیار دارد و صورتی که با رنگ سفید آرایش شده همگی استعاره‌ای است از بدن‌های متلاشی‌شده.

1 Jellyfish Dance

بررسی تطبیقی نظریهٔ تئاتر جادسون با مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی طراحی حرکت مدرن در اجراهای پست‌مدرن

محسن خدری

این مقاله درراستای تطبیق دو نظریهٔ زیبایی‌شناسی مدرن و پست‌مدرن در بحث طراحی حرکت یا کوریوگرافی تدوین شده است. زیبایی‌شناسی مدرن شامل نظریه‌هایی مرتبط با هنر رقص است که به‌لحاظ تاریخی دربرگیرندهٔ فعالیت‌هایی است که از قرن هجدهم میلادی تا نیمهٔ اول قرن بیستم در این حوزه جریان داشته‌اند. سه نظریهٔ زیبایی‌شناسی که در دوران مدرن غالب بوده‌اند و در این مقاله هم مورد بررسی قرار گرفته‌اند عبارت‌اند از: نظریهٔ میمسیس، نظریهٔ فرمالیسم و نظریهٔ اکسپرسیون یا فرانمایی. در قرن هجدهم، به‌دنبال شکل‌گیری مسئلهٔ طبقه‌بندی هنرها در زمینهٔ زیبایی‌شناسی، ذیل عنوان هنرهای زیبا، نظریه‌پردازان به بررسی و تبیین ویژگی‌های رقص به‌عنوان قالبی هنری پرداختند. این متفکران و نظریه‌پردازان در پی آن بودند که از یک‌سو فعالیت هنری خود را به کمک نظریه‌های هنری توجیه کنند و از سوی دیگر نسبت هنر رقص را به تاریخ هنر و تاریخ ایده‌ها پیوند بزنند. نظریهٔ مورد استفادهٔ آنان، نظریهٔ میمسیس ارسطو بود. برمبنای نظر آنها کوریوگرافی به‌عنوان رشته‌ای هنری اساساً گونه‌ای از بازنمایی است، درصورتی‌که از «بازنمایی» اصولاً مفهوم تقلید استنباط شود. ازاین‌رو آنها در تلاش بودند تا به‌وسیلهٔ نظریهٔ میمسیس، رقص بالهٔ نمایشی را زیرمجموعهٔ هنرهای زیبا قرار دهند. اگر ریشهٔ نظریهٔ تقلید در رقص بالهٔ نمایشی نظریهٔ ارسطو درباب هنر به‌مثابهٔ تقلید باشد، بنیان دیدگاه نظریه‌پردازان قرن نوزدهم در حوزهٔ کوریوگرافی و رقص بالهٔ کلاسیک را می‌توان نظریهٔ کانت دربارهٔ زیبایی و زیبایی‌شناسی دانست. از دیدگاه نظریه‌پردازان این دوره، چیزی حقیقتاً رقص یا طراحی حرکت بود که فرم طراحی‌شدهٔ ادراک‌پذیری به نمایش بگذارد. به‌این‌صورت شاهد پی‌ریزی نظریهٔ فرمالیسم در این حوزه هستیم. نظریهٔ سوم در حوزهٔ زیبایی‌شناسی رقص در دوران مدرن، نظریهٔ فرانمایی یا اکسپرسیون است. این نظریه، که از اوایل قرن بیستم تا اوایل دههٔ پنجم آن جریان داشت، تنها یک کاربرد را برای رقص و طراحی حرکت در نظر می‌گیرد و آن بیان احساسات هیجانی و عواطف انسانی است. در مقابل نظریه‌های مدرنی که در این زمینه وجود دارند و به آنها اشاره شد، از اوایل دههٔ ۱۹۶۰ میلادی و براساس فعالیت‌های گروه رقص تئاتر جادسون است که نظریهٔ زیبایی‌شناسی پست‌مدرن شکل می‌گیرد. هنرمندان این مؤسسه، که در رأس آنها ایوان رینر و سیمون فورتی قرار دارند، برای نخستین بار در معرفی اجراهایشان از اصطلاح پست‌مدرن استفاده کردند. رینر در «مانیفست نَه» و همچنین در نوشته‌ای با عنوان «پژوهشی دربارهٔ تمایلات مینیمالیستی در رقص» به توضیح عوامل و مسائل اصلی مورد توجه خود و گروه رقص تئاتر جادسون پرداخته است. هدف نهایی این مقاله

آن است که با تمرکز بر فعالیت‌های گروه رقص تئاتر جادسون در دهۀ ۱۹۶۰ میلادی، سه نظریۀ میمسیس، فرمالیسم و اکسپرسیون را به چالش بکشد تا ناکارآمدی آنها در پاسخ‌گویی به فعالیت‌های طراحی حرکت پست‌مدرن آشکار شود. همچنین برخی اصول و قواعدی که در آثار این گروه به‌عنوان تخطی‌ها و جایگزینی‌هایی در مقابل این سه نظریه و شیوه‌های فرمی پیشین رقص وجود دارند بررسی می‌شوند. اهمیت و ضرورت این بررسی در این است که با آن به شناخت و دریافت دقیق‌تری از زیبایی‌شناسی رقص پست‌مدرن دست پیدا خواهیم کرد.

تبیین و تحلیل فرآیند دریافت ژست از متن تا بدن بازیگر با رویکرد علوم شناختی

هاجر سعیدی‌نژاد / میثاق نعمت گرگانی

علـوم شـناختی مطالعـهٔ علمـی ذهـن اسـت. در ایـن تعریـف منظـور از ذهـن مجموعـه‌ای از هرآنچـه کـه نمودهـای هوشـمندی و آگاهـی هسـتند ماننـد تفکـر، ادراك، حافظـه، احسـاس، اسـتدلال و نیـز تمـام روندهـای ناآگاهانـهٔ شـناختی اسـت. گاهـی علـوم شـناختی را به‌صـورت «مطالعـهٔ علمی شـناخت» نیـز تعریف کـرده و شـناخت را مجموعـه‌ای از حـالات و فرآیندهـای روانـی ماننـد تفکـر اسـتدلال، ادراك، تولیـد زبـان، دریافـت حـواس پنجگانـه، آمـوزش، آگاهـی، احساسـات و ... در نظـر می‌گیرنـد. به‌طـور کلـی پرسـش‌هایی ماننـد اینکـه ذهـن چگونـه کار می‌کنـد و یـا مغـز چگونـه هوشـمندی را ایجـاد می‌کنـد ازجملـه پرسـش‌هایی‌اند کـه در ایـن شـاخهٔ علمـی بررسـی می‌شـوند. علـوم شـناختی به‌عنـوان علـم از دههٔ پنجـاه آغـاز و در دههٔ هفتـاد نـام «شـناختی» بـر آن نهـاده شـد. مهم‌تریـن هـدف ایـن علـم کـه رویکـردی مادی‌گرایانـه Materialistic بـه ذهـن دارد، تعالـی ایـن جملـه اسـت کـه ذهـن را می‌تـوان به‌صـورت علمـی فهمیـد. از سـوی دیگـر ایـن نحلـه‌ای از علـم میان‌رشـته‌ای اسـت و شـاخه‌های روانشناسـی، علـوم اجتماعـی، علـوم عصب‌شـناختی و فلسـفه را در بـر می‌گیـرد.

در بیسـت سـال اخیـر پـس از هـزاره، نـرخ رشـد ایـن علـم در شـاخه‌های زیبایی‌شناسـی، پرفرمنـس و تئاتـر رو بـه افزایـش نهـاده و در رشـتهٔ زیبایی‌شناسـی شـناختی مفاهیمـی ماننـد ادراك، دریافـت، همدلـی، معناسـازی و احساسـات را بـا سـنجه‌های علـوم شـناختی مـورد بررسـی قـرار داده‌انـد. جسـتارها و مقالاتـی علمـی نیـز در حـوزهٔ کوچکتـر مطالعـات اجـرا و تئاتـر رابطـهٔ ذهـن (ادراك زیبایـی) و حرکـت را مـورد بررسـی قـرار داده کـه نوشـتهٔ کنونـی نیـز بـه بررسـی همیـن رویکـرد در مطالعـات اجـرا و بازخوانـی ژسـت در نمایشـنامه و شـیوهٔ دریافـت آن بـرای بازیگـران و انتقـال بـه مخاطـب از منظـر شـناختی می‌پـردازد.

ادراك و ارتبـاط در سـطوح مختلـف بخشـی کلیـدی از فرآینـد هنرهـای اجرایـی اسـت. از رابطـهٔ گـروه اجرایـی بـا اثـر گرفتـه تـا رابطهٔ مخاطـب با اجـرا، همـواره معنـا و ارتبـاط لازم و ملـزوم یکدیگرنـد. در این بیـن رابطـهٔ بازیگـر بـا شـخصیت و کار بازیگـر روی نقـش، محور بنیانـی نظریات و شـیوه‌های مختلـف اجرا بـوده اسـت. هنگامـی کـه زیبایی‌شناسـی ژسـت و فیگـور بـا نظریـهٔ «فلسـفهٔ جسـمانی»[1] شـناختی آمیخـت پژوهشـگران سـعی داشـتند کـه بـا بررسـی «شـخص جسـمانی» و «ذهـن جسـمانی» سـه مـدل جسـمانی[2] از ذهـن و زبـان ایجـاد کننـد کـه به‌واسـطهٔ آن‌هـا مدل‌هـای رایـج در فهـم و ادراك فیگـور (ژسـت) را در افـراد بیابنـد. بـه میانجـی ایـن سـه الگـو ۱- وظیفـهٔ یادگیـری روابـط فضایـی، ۲- یادگیـری افعـال حرکت دسـت و ۳- اسـتدلال نمـودی انتزاعـی و کنتـرل حرکتـی مـورد دریافـت قـرار گرفـت و بـا مطالعـهٔ آن‌هـا مفهومـی بـه نـام «طـرح‌وارهٔ تصویـری» معرفـی و نشـان داده می‌شـود کـه چگونـه کنتـرل حرکتـی بـر منطق عـام ایـن طرح‌واره‌هـا تصویـر می‌شـود. «طـرح‌واره تصویـری» یـك فرآینـد، یـك سـاختار تکرارشـونده

۱ Embodied Mind پیشنهاد برابرنهاد از جهانشان میرزابیگی در ترجمهٔ کتابی به همین نام.

۲ مدل بیلی، مدل رج‌یِر، مدل N.N.Z.

در فرآیندهای شناختی ماست که الگوهای فهم و استدلال ما را ایجاد می‌کنند. این طرح‌واره‌ها در تعامل‌های بدنی ما، از تجربیات زبانی و از بافت تاریخ شکل می‌گیرند. در هنرهای اجرایی پرفرمنس و تئاتر، هنرمند برای تبدیل این طرح‌واره‌های تصویری به «طرح‌واره‌های اجرایی» یا «طرح‌وارهٔ X» از ابزارهای گوناگون بصری و زبانی بهره می‌برد. یکی از این ابزارها که هم در متن کلامی و هم در کنش جسمانی می‌تواند وجود داشته باشد مفهوم «فیگور» و در واحدی خردتر «ژست» است. یکی از راه‌های ادراك این طرح‌واره‌ها مطالعهٔ فیگور در اثر نمایشی است و بخش نخست این پژوهش می‌کوشد رابطهٔ فیگورها و طرح‌واره‌های تصویری را تعریف کند. در این میان تعریف فیگور الزامی است.

اریك آیرباخ در مقالهٔ مهم خود «فیگورا» عبارت فیگور را از متن زبانی خود در هنر تجسمی بیرون کشید و به آن معنایی مضاعف بخشید. چیزی که آیرباخ از فیگور مستفاد می‌کند تقریباً شبیه به معنای «Form» است در تشریح ایدوس افلاطونی. فیگور یك نشانه، اتفاق، کاراکتر «چیز» است که هرچند درون متن خود واجد معناست اما همواره ظرفیتی مخفی دارد که باید در یك ارتباط طولی به نشانه، اتفاق، کاراکتر و «چیز» دیگری تکمیل و «پر» شود. به عبارت دیگر، فیگورها آن نوعی از تمثال‌ها هستند که دارای گشودگی نسبت به پیش و پس از خودانـد. وقتی یك فیگور را می‌خوانیم فقط یك تمثال یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها را دریافت نمی‌کنیم، آن‌ها را در نسبت به بعد و قبلی از همان مجموعهٔ معنادار از نشانه‌ها می‌سنجیم. به همان میزان، فیگور به خودیِ خود بی‌معنا نیست. این گشودگی به آن معنی نیست که نسبت به خودش درون‌ماندگاری ندارد و وابسته است. او برای فیگورها سه ویژگی وضع می‌کند:

۱) فیگورها هرچند ماهیتی تاریخی دارند اما در زمان خودشان هم «واقع» شده‌اند.

۲) هیچ فیگوری در خود تمام نمی‌شود.

۳) فیگور ناقص است. با بازیافتن نمونهٔ بعدی‌اش هم «پر» شده و هم مستعد نمونه‌های بعدتر. فیگور هرچه پرتر و موسع شده، جادارتر و «خالی»‌تر می‌شود.

در بخش دوم پژوهش به چگونگی تلاش بازیگر برای تولید یا بازتولید «طرح‌واره‌های اجرایی» پرداخته می‌شود. در این مرحله با یاری گرفتن از مفهوم «بازنمایی‌های تصویری»[1] «نگاشت‌های ذهنی» معرفی می‌شوند. نگاشت‌ها میانجی ادراك ژست به کنش جسمانی هستند. نگاشت‌ها با استفاده از عناصر برآمده از حافظهٔ بازیگر، احساسات و حسانیات او و سلسله‌تصویرهای ازپیش‌موجود در ذهنش (تصویرهای هنری یا اجتماعی یا تاریخی)، بیشتر آگاهانه و گاهی ناآگاهانه، می‌توانند ژست‌های دریافت‌شده توسط وی را به مابه‌ازاهای کنش جسمی و بازنمود بدنی تبدیل کنند. در این بخش شیوهٔ مدل‌سازی فعل‌های بدنی با شبکه‌های پتری و ساختار صفت - مقدار و مدل ادغام الگوریتم استیو اوموانـدرو تشریح می‌شود (ابزارهای برآمده از مدل ارتباط‌گرای ساختارمند بیلی). در پایان نیز با ارائهٔ مثالی از دو نمایشنامهٔ آن‌طرف و شلیك‌کن/ گنج را دریاب/ تکرار کن نوشتهٔ مارك ریونهیل فیگورها، شیوهٔ استخراج آن‌ها از متن، نگاشت‌های تصویری و شیوهٔ بدن‌مندکردن آن‌ها توضیح داده می‌شود.

این نوشته قصد دارد به بررسی شیوهٔ دریافت ژست در متن توسط بازیگر و تبدیل آن به الگوهای رفتاری بدن‌مند بپردازد و برای این فرآیند شیوهای علمی ارائه دهد.

1 Pictorial

مبدل‌پوشی برای تماشای یک اجرا یا آن زمان که تماشاگر به اجراگر تبدیل می‌شود:

مطالعهٔ فمنیستی چرخش در قراردادهای هویتی تماشاگران علیه قراردادهای اجرایی تماشای بازی، در تماشای فوتبال.

مهساشیدانی

ورود زنان به ورزشگاه‌های ایران برای تماشای بازی فوتبال از سال ۱۳۵۸ شمسی ممنوع شد. مسئولان دلیل این مسئله را حفاظت از زنان در مقابل محیط نامناسب استادیوم عنوان کرده‌اند. با توجه به این دیدگاه، می‌توان قراردادهای هویتی تماشای فوتبال در ایران برای محدودکردن حضور تعدادی از اعضای جامعه در فضایی عمومی را در درجهٔ اول به ایدهٔ «شهروند معقول»(reasonable citizen) متکی دانست. کِرستی سِجمن در کتاب *تماشاگر معقول* توضیح می‌دهد که چگونه ساخت فیگور و ایدهٔ فرد «معقول»، بدن هر کسی را که تعریفی جایگزین برای این مفهوم ارائه دهد هدف قرار می‌دهد، امکان هرگونه اعتراض را تحت واژهٔ «بی‌احترامی» بر او می‌بندد و این فرد/بدن را نشانه‌گذاری کرده و سپس تحت عنوان منحرف حذف می‌کند.[1] سارا احمد نیز شرح می‌دهد که بدن انسان آن‌زمان بی‌نشانه و درنتیجه معقول است که برحسب نوعی «برتری» (نژاد، جنسیت و ثروت) طبقه‌بندی و معلوم شده باشد.[2] درنتیجه، معترضان به چنین قراردادهایی ناچار می‌شوند تا در شیوه‌هایی که برای اعتراض و تغییر در پیش می‌گیرند به واژگونی برتری‌ها توجه کنند و به این منظور در ابتدا کوشش کنند تا درون همان نظام معقول جای بگیرند. در موضوع ممنوع‌بودن ورود زنان به ورزشگاه‌های ایران یکی از روش‌های اعتراضیْ مبدل‌پوشی است. از زمان برگزاری بازی‌های باشگاهی و به‌ویژه لیگ برتر فوتبال ایران و لیگ قهرمانان آسیا، زنانی به دفعات مختلف و با تغییر چهره و ظاهر زنانه و نزدیک‌کردن صورت ظاهری خود به مردان تلاش کردند تا در ورزشگاه‌ها حضور یابند. برای مثال، از میان این زنان سه زن با نام‌های «زینب»، «زهرا» و «شبنم» که به‌دلیل مصاحبه با رسانه‌ها و تمایل به شناساندن خود و عمل مبدل‌پوشی‌شان به دیگران توجه بیشتری را برانگیختند، چندین مرتبه و با ظاهر و گریم متفاوتِ مردانه وارد ورزشگاه‌ها شدند و به تماشای بازی فوتبال نشستند.

بنابراین، عمل یا پدیدهٔ مبدل‌پوشی زنان برای ورود به استادیوم و تماشاگر فوتبال بودن سعی می‌کند تا ایدهٔ «شهروند معقول» را معلق کند و در صورت امکان راهی برای چرخش و تغییر آن بیابد و در ابتدا، این هدف را با معلق‌کردن مفهوم «زن معقول» پی می‌گیرد. این عمل وجوه

1 Sedgman, Kirsty. The Reasonable Audience: Theatre Etiquette, Behaviour Policing, and the Live Performance Experience, Palgrave macmillan: 2018, P. 140.

2 Ahmed, Sara. Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality, London: Routledge:2000, P. 46.

مختلف اجتماعی را به چالش می‌کشد. در وجه اول با ضوابط پوشش (dress-code) در شکل کلی آن بازی می‌کند. «اگر جنسیت خود را زیر پوشش جنسیت دیگر پنهان کنی پذیرفته می‌شوی.» در اینجا زن تلاش می‌کند تا درون قراردادها و قوانین وضع‌شدهٔ فضای ورزشگاه جای بگیرد. در وجه دوم، هدف مبدل‌پوشی چالش با نظام سلسله‌مراتبی فضای عمومی (استادیوم) است. زنِ مردپوش علاوه‌بر خروج از برچسب جنسیتی (زنی که بدل به مرد شده است و با این‌حال جنسیتِ مردانه را اخذ نمی‌کند)، از مفهوم طبقه، نژاد، ثروت و قدرت رسمی نیز خارج می‌شود. خروج از این نظام‌های سلسله‌مراتبی دعوتی از جانب مبدل‌پوش برای جنسیت/ تماشاگر دیگرِ مسلط در ورزشگاه برای بازنگری در شیوه‌های تسلط و ارتباط در میان هم‌جنس‌های خود، و ویرانی یا تغییر این نظام سلسله‌مراتبی است. شیوهٔ مبدل‌پوشی به‌مثابهٔ اعتراض و تلاش برای تغییر ساختارهای پوششی و هویتی، برنامهٔ فمنیستی روی آوردن به «ضدفرهنگ» را در پیش می‌گیرد و به‌دلیل تمایل مبدل‌پوش به تکرار عمل خود (آگاهی بر آنچه انجام می‌دهد)، منحصربه‌فردبودن نتیجهٔ مبدل‌پوشی در هر مرتبهٔ تکرار آن و پدیده‌ای که فرآیند آن بیش از نتایجش اهمیت دارد، اجرا نامیده می‌شود.

در ادامه می‌توان مبدل‌پوشی را بنیادی متشکل از وجوه مختلف و متفاوت اجرایی (اجراگری) و تماشایی دانست. در نمونهٔ زنِ مردپوشی که جنسیت خود را برای ورود به ورزشگاه تغییر می‌دهد، نخستین وجه اجراگری پیش از ورود زن به فضای عمومی، در پنهان‌کردن شمایل زنانه اتفاق می‌افتد: بانداژکردن بدن به‌منظور پوشاندن جنسیت زنانه، پوشاندن موها و گریم مردانه و افزودن موی صورت. زن شاهد کارهایی است که به‌واسطهٔ آنها، جنسیت وی دگرگونی می‌یابد. درنتیجه، مبدل‌پوش همزمان تماشاگر و اجراگر فرآیند مبدل‌پوشی خود خواهد شد. در هنگام ورود زن به استادیوم، درعین‌حال که نقش توأمانِ تماشاگر-اجراگری خود (self) در و برای زن پابرجاست، سطوح دیگری نیز افزوده خواهد شد. زَن، که تماشاگر چگونگی حضور دگرگون‌شدهٔ خود در میان مردان است، به تماشای اجرای بزرگ‌تر (بازی فوتبال) می‌نشیند. وجه بعدی مبدل‌پوشی رفتار تماشاگران اجرای بزرگ‌تر دربرابر آن است. اگرچه ممکن است تعداد زیادی از مردان متوجه این حضور مردانهٔ ساختگی در میان خود نشوند، اما پس از مدتی، دیر یا زود مردانی که دوروبر مبدل‌پوش نشسته‌اند، متوجه غریب‌بودن وی می‌شوند. به‌هنگام این «مواجهه»، نگاه‌ها به‌تدریج از روی بازی برداشته می‌شود و «خیرهٔ» مبدل‌پوش خواهد شد. درواقع در این سطح، زن تماشاگرانی را از میان تماشاگران فوتبال برای تماشای اجرای خود به عاریت خواهد گرفت و این «نگاه خیره»، وضعیت برتری اجراها (مبدل‌پوشی/ فوتبال) را برای تماشاگران (زن/ مردان)، حتی در وسعتی کم و حتی برای مدتی کوتاه مختل و معلق خواهد کرد. وضعیت جدید، قراردادهای اجرایی پیشینِ الزامی برای تماشای فوتبال را به چالش می‌کشد و تماشاگران را دربرابر انتخاب رفتار و پذیرشِ هویت جدیدی قرار می‌دهد. معمولاً واکنش تماشاگران مرد دربرابر این پدیدهٔ همدلی است. چنانچه یکی از زنان مبدل‌پوش در مصاحبه بیان می‌کند از زمانی که تماشاگران متوجه شدند که من زن هستم با من همراه شدند، مراعات کردند، بازی را تماشا کردم و همه‌چیز برایم امن بود. «مراعات‌کردن» را می‌توان در این نمونه تمایل تماشاگران برای شبیه‌شدن به این مبدل‌پوش، برای حرکت از سوی قانون به چیزی که احتمالاً (اگر برچسب «معقول» را به یاد بیاوریم) بی‌قانون نامیده می‌شود، برای دورشدن از مرکز و نزدیکی به نقاط نادیده نیز به حساب

آورد. درواقع سوژهٔ مبدل‌پوش با کنش خود سبب می‌شود تا تماشاگران مشتاق شوند به گونهٔ دیگری از حضور، قرارداد تماشاگری فوتبال در استادیوم و هویت فکر کنند. اگرچه این چرخش هویتی و حتی تمایل به آن به ناگهان حاصل نمی‌شود، اما تکرار مبدل‌پوشی و پافشاری بر حضور آنچه خلاف ساحت معقول و قرارداد است، سبب طول‌کشیدن فرآیند اجرایی می‌شود. «تغییر»، هرچند کوچك و به هر نوعی، به این فرآیند گره خورده است.

این مقاله در تلاش است تا با توجه به آنچه بیان شد، در درجهٔ نخست به توضیح این ایده بپردازد که مبدل‌پوشی داری وجوه مختلف اجرایی است و مبدل‌پوشی زنان برای ورود به ورزشگاه‌ها به‌مثابهٔ اجرا، درجهت واژگون‌سازی ایدهٔ زن/ شهروند معقول عمل می‌کند. این تلاش برای واژگونی مفهوم «معقول» به واژگونی ایده‌های دیگری همچون قرارداد، فرهنگ، هویت و مرکزیت قدرتمند نیز می‌انجامد. این واژگونی توسط لایه‌های مختلف و متفاوت تماشاگری-اجراگری طی بازی فوتبال اتفاق خواهد افتاد و پس از پایان هر بازی فوتبال نیز به اجرای خود ادامه می‌دهد و تبدیل به فرآیندی ادامه‌دار و بی‌زمان می‌شود.

اجراگری سیاسی و سیاست اجراگرانه در تجمعات خیابانی: به صحنه‌آوردن سیاست

حسام سلامت

آنچه می‌توان از آن به «چرخش پرفورماتیو» در فلسفه معاصر تعبیر کرد با انتشار کتاب دوران‌ساز جان آستین، «چگونه می‌توان با کلمات کار انجام داد؟»، در سال ۱۹۶۲ آغاز شد. آستین نشان داد که زبان علاوه بر گزاره‌های اَخباری (constative) که از وضع امور (affairs of state) خبر می‌دهند و جهان واقع را تصویر می‌کنند و شناختی از اوضاع و احوال به دست می‌دهند و از این حیث با صدق و کذب عجین‌اند (*هوا دیروز بارانی بود، پدر آمد، نرخ تورم افزایش یافت، مذاکرات به زودی پایان خواهد گرفت*)، با گزاره‌های اجرایی (performative) هم سروکار دارد. این گزاره‌ها دیگر به چیزی بیرونِ از خود ارجاع نمی‌دهند و چیزی را تصویر نمی‌کنند بلکه با اداشدن کاری از پیش می‌برند و تغییری ایجاد می‌کنند: *خفه شو، اعدامش کنید، قول می‌دهم، آن گوشه بایست، شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم، قسم می‌خورم*. گزاره‌های اجرایی برخلاف گزاره‌های اَخباری نه در سودای شناساندن جهان که در پی تغییر آن‌اند. اگر زبان در دومی به مسئله‌ی «بازنمایی» (representation)گره خورده است، در اولی با «انجام‌دادن» (doing) سروکار دارد و به میانجی آن وضع امورِ نوظهوری خلق می‌کند. در اینجا زبان قسمی «کنش گفتاری» است: زبان خود را اجرا می‌کند.

مفهوم اجراگری (performativity) از اوایل دهه ۱۹۷۰ از سطح «کنش‌های گفتاری» (گفتار به مثابه‌ی کنش، کنشگری به میانجی گفتار) و به این اعتبار، از قلمرو فلسفه تحلیلی و زبان‌شناسی فلسفی فراتر رفت و به چرخش‌های تعیین‌کننده‌ای در تئاتر (هنر اجرا)، انسان‌شناسی (مطالعات جنسیت)، اقتصاد و سیاست انجامید. در همه‌ی این چرخش‌ها، مسئله، اول از هر چیز، بر سر واسازی بازنمایی و رهایی از آن است. تا جایی که به چرخش پرفورماتیو در سیاست مربوط می‌شود، مسئلهٔ فراروی از بازنمایی در دو سطح مستقل ولی مرتبط به هم مطرح می‌شود که به معنای دوگانهٔ خودِ representation ارتباط دارد: الف) تقلید یا محاکات (imitation)؛ ب) نمایندگی. در سطح اول، سیاستِ پرفورماتیو دیگر تقلیدِ چیزی از قبل حاضر یا تطابق با امری پیشاپیش موجود نیست، چه یک ایده یا یک آرمان باشد، چه یک گفتار، ایدئولوژی، متن، فرم یا سازمان. در اینجا دیگر با ارجاع بیرونی، تناظر و پیش‌بینی‌پذیری سروکار نداریم. سیاست پرفورماتیو در حین کنشگری آزمون‌گرایانه‌اش ایده‌های خود را می‌سازد، آرمان‌های خود را صورت‌بندی می‌کند، متن خود را می‌نویسد، گفتار خود را سر هم می‌کند، به خود فُرم می‌دهد و سازمان‌یابی خود را پیدا می‌کند. همه این‌ها محصول قسمی خودآفرینشگری خلاقانه‌اند که به ساحت ابداع تعلق دارند نه به قلمرو بازنمایی. در سطح دوم، سیاست پرفورماتیو خود را از شر نمایندگی خلاص می‌کند. در الگوی کلاسیک سیاست همواره «سیاست‌مداران حرفه‌ای» (در هیأت دولت، در قالب احزاب) از جانب

«مـردم» سـخن می‌گوینـد و بـه نیابـت از آنهـا حـرف می‌زننـد: مـردم نماینـدگـی می‌شـوند. امـا بحـرانِ جهان‌گسـترِ سیاسـت‌ورزی مبتنـی بـر نماینـدگـی بـه برآمـدن قسـمی سیاسـت پرفورماتیـو انجامیـده اسـت کـه از تفویَـض بیگانه‌سـاز قـدرت مؤسـس بـه نماینـدگان مشـروعیت‌زدایی می‌کنـد و در عـوض ایـده قدرت‌یابی مؤسسـانهٔ خـودِ مـردم را پیـش می‌کشـد. سیاسـت پرفورماتیـو در مقام قسـمی خودآیینی سیاسـی و بازیابـی قـدرت مؤسـس بـر ایـن ایـده سـرمایه‌گذاری می‌کنـد کـه مـردم در کثرت‌شـان بایـد خـود از خـود سـخن بگوینـد. و ایـن، بـه نوبـه‌ی خـود، مسـتلزم آن اسـت که مـردم خـود به صحنـه بیایند. سیاسـت پرفورماتیـو در واقـع به‌صحنه‌آمـدن مـردم بـرای ایفـای نقـش خـود اسـت. خیابـان نـام ژنریـك صحنـه‌ی آشـکارگی مـردم در مقـام سـوژه جمعـی سیاسـت اسـت. خیابـان، بـه ایـن معنـا، همـان کوچـه و بـازار در مقـام یـك مـکانِ معمارانـه (place architectural) نیسـت بلکـه قسـمی فضـای اجتماعـی اسـت کـه به میانجـی کنشـگَری پرفورماتیـو یـك سـوژه جمعـی در هیـأت تجمـع، تظاهـرات، اعتصـاب، تحصن یا اِشـغال تولیـد می‌شـود. بـه بیـان دقیق‌تر، مـردم از مجـرای تولیـد اجراگرانـه خیابـان بـه مثابـه «صحنـه‌ی ظهـور» در واقـع «حـق پدیدارشـدن» (appearance to right) خـود را اسـتیفا می‌کننـد. ایـن پدیدارشـدن بـه اتـکای آشـکارگی بـدنَ اتفـاق می‌افتـد، بدنـی کـه سـخن می‌گویـد، عمـل می‌کنـد، ارتبـاط می‌گیـرد و دیگـری را فرامی‌خوانـد. یـك بـدن بـه نـدرت می‌توانـد بـه تنهایـی خـود را آشـکار کنـد (اسـتثناها وجـود دارنـد)، بدن‌هـا عمومـاً بـه واسـطه همیـاری بـا هـم و نسـبیابی بـا یکدیگـر پـا بـه عرصه پدیـداری می‌گذارنـد، در هیـأت یـك مـای جمعـی، در کسـوت یـك بـدن همبسـته: سیاسـت پرفورماتیـو از قـدرت افزایشـیِ «ائتـلاف بدن‌هـا» نیـرو می‌گیـرد. ایـن بـدن مردمـی از مجـرای اجراگری‌هایـش همـواره چیـزی می‌گویـد و همیشـه خـود را بیـان (express) می‌کنـد. اکسپرسیونیسـم اجراگرانـه مـردم در خیابـان دست‌کم معطـوف بـه ابـراز سـه حالـت (modality) اسـت: عاطفـه، مطالبـه، ایـده. الـف) مـردمِ یـك عاطفه یـا ترکیبـی از عواطـف را ابـراز می‌کنـد: خشـم، نفـرت، هـراس، شـرم، امیـد، سـرخوشـی. بیانگـری در ایـن حالـت پیونـدهـای خـود را بـا نظـم دلالتـی زبـان قطـع می‌کنـد و بیـش از پیـش بـه برون‌ریـزی احساسـات بـدل می‌شـود؛ ب) مـردم یـك مطالبـه یـا ترکیبـی از مطالبـات (demands) را ابـراز می‌کنـد، یـا در قالـب تقاضـا (request) از یـك دیگـری بـزرگ (دولـت، بنـگاه، نهـاد، کارفرمـا) یـا در هیـأت یـك دعـوی (claim) کـه قسـمی دادخواهـی اسـت. بیـان یـك مطالبـه همـواره مسـتلزم حـدی از صورت‌بنـدی دلالت‌منـد آن در قلمـرو کنش‌هـای گفتـاری اسـت؛ ج) مـردم یـك ایـده یـا ترکیبـی از ایده‌هـا را بـه مثابـه افقـی کـه رو بـه آینـده گشـوده اسـت ، بیـان می‌کنـد. اساسـاً بیـان ایده‌هـا از دل قـدرت تخیـل آینـده سـر بـر می‌آورنـد. هـر مردمـی کـه بـه صحنـه می‌آیـد یـك اتوپیـای ضمنـی را تخیـل می‌کنـد.

دانـش درخور سیاسـت پرفورماتیو قسـمی کردوکارشناسـی (pragmatics) اسـت، واکاوی پرسـش‌گرانهٔ اینکـه جنبش‌هـای مردمـی در بیـان عواطـف، مطالبـات و ایده‌هـای خـود تـا کجـا پیـش رفته‌انـد؟ دسـت بـه ابـداع چـه فرم‌هـا و سـازمان‌های خلاقانـه‌ای زده‌انـد؟ چـه نـوع اسـتتیك مبارزاتـی نوظهـوری آفریده‌انـد؟ مناسـبات قـدرت مسـتقر را تـا چـه حـد دگرگـون کرده‌انـد؟ و فضـای آزادی و برابـری را تـا چـه گشـوده‌اند؟ کنـکاش کردوکارشناسـانه در ایـن پرسـش‌ها مسـتلزم گشـودگی آزمون‌گرایانـه بـه یکایـك جنبش‌هـای بـزرگ و کوچکـی اسـت کـه در مقیاسـی جهانـی دسـت‌اندرکار پیشـبرد خودبیانگری اجراگرانـه‌ی خـود از مجـرای تولیـد فضـای اشـتراکی خیابـان بـه اتـکای بازیابـی قـدرت مؤسسـانه‌ی یـك مردم‌انـد.

بررسی آموزش ابتدایی در ایران با نگاه به نظریه تعلیم و تربیت هانری ژیرو؛ مطالعه روش تدریس حسن نیرزاده نوری متأثر از تئاتر ایرانی

پریسا اخوان

هانری ژیرو، از مهم‌ترین نظریه‌پردازان انتقادی پست‌مدرن، بر تعلیم و تربیت انتقادی تأکید ویژه‌ای دارد. او محور اصلی تعلیم و تربیت خود را بر پایهٔ مطالعات سیاسی و فرهنگی استوار کرده و عقیده دارد که اخلاق به‌عنوان بخش مهمی از تعلیم و تربیت باید مورد توجه قرار گیرد. همچنین سلطهٔ کتاب‌های درسی و مدیریت مراکز آموزشی به‌روش سلطه‌جویی باید پایان یابد و توانمندی بازتولید فرهنگی و خلق دانش جدید از راه تقدس‌زدایی کتب آموزشی با نقش فعال و خلاق معلم و دانش‌آموز میسر شود. در این نوع تعلیم و تربیت انتقادی است که ژیرو عقیده دارد باید و می‌توان «شهروند انتقادگر» را به‌جای «شهروند خوب» پرورش داد که نتیجهٔ آن ایجاد جامعه‌ای مساوات‌خواه و دموکراتیک خواهد بود. او معلمان را روشنفکرانی تحول‌آفرین می‌داند که می‌بایست شرایط کلاس درس را غیرتحمیلی و غیرسلطه‌گر، در کمال توازن و تعادل میان دانش‌آموز و معلم ایجاد کنند و هرچه بیشتر در پی بیرون‌آوردن دانش‌آموزان از نقش انفعالی باشند. شنیدن صدای مخالف و همچنین اهمیت‌دادن به طبقات و نژادها و گروه‌های دیگر در مدرسه و کلاس درس از دیگر اصول ژیرو در تعلیم و تربیت انتقادی است.

از مؤثرترین و بهترین روش‌ها در پرورش و تعلیم و تربیت به‌کارگیری «بازی» است. اثرگذارترین بازی به‌منظور بروزیافتن احساسات، نیازها و عواطف کودکان بازی نمایشی است. در بازی نمایشی کودک از خود بیرون آمده و متوجه پیرامونش می‌شود. نقش انفعالی او نسبت به محیط از بین می‌رود، پرخاشگری او مبدل به آرامش می‌شود، تعامل او با دنیای اطرافش افزایش پیدا می‌کند، اعتمادبه‌نفس او زیاد و فکر و خلاقیتش پرورده می‌شود. این نوع بازی نمایشی که می‌توان آن را زیرشاخهٔ تئاتر تعلیمی دانست، در تعریف خود از دستاوردهای برشت بهره می‌گیرد. اینکه باید و می‌توانند پدیده‌های پذیرفته‌شده را غیرعادی، غیرعادلانه و نامطلوب بنمایند. اینکه قطعیتی در کار نیست و می‌توان به عادی‌ترین امور شک کرد. شیوهٔ تئاتر تعلیمی قراردادی نیست و می‌توانند به صورت‌های گوناگون جلوه‌گر شود؛ با تئاترهایی متن‌محور و یا اساساً بداهه. کسی که بنیان نظری و عملی خود را بر جنبهٔ بداههٔ این گونهٔ تئاتر بنا نهاد، ویولا اسپولین بود. او کارکردهای تئاتر کودکان و بزرگسالان را روشمند کرد. به خودبیانگری کودکان اهمیت ویژه داد و روش کار را بر اصولی شامل طرح مسئله، حل مسئله، نقطهٔ تمرکز و هدایت از بیرون چهارچوب‌بندی کرد. شعار او این بود: «همیشه سعی کن که تعادل را برهم بزنی!» او معتقد است که بازی‌های تئاتری قرار نیست رفتار اخلاقی را القا کند، بلکه درصدد است تا کودک را رها سازد تا به‌درستی حقیقت

ذاتی خود را کشف کند، بدون پرداخت هزینه‌های سنگین، دست به تجربه بزند و در نهایت به درك متقابل با دیگران و عشق به هم‌نوعان خود برسد.

حسن نیرزاده نوری در سال ۱۳۰۷ در تهران به دنیا آمد و از دهۀ ۱۳۳۰ در دبستان‌های تهران به آموزش الفبا پرداخت. او همواره نمایش ایرانی را به‌عنوان ابزاری برای نیل به اهداف آموزشی خود مد نظر داشت. او ضمن بیرون‌آوردن کلاس درس از انفعال، به همکاری و کنش متقابل دانش‌آموزان اصرار می‌ورزید. لباس سنتی روستایی و شخصیت‌های متنوع، که نیرزاده به‌مدد کلاه و عصایش و تغییر صدا و لهجه‌اش خلق می‌کرد، یادآور سنت نقالی، تخته‌حوضی، سیاه‌بازی و بقال‌بازی و ترکیبی از سایر هنرهای نمایشی ایرانی با رویکردی نوین است. آواز ایرانی، کمك‌گرفتن او از عصا برای پیشبرد اجراهایش، ایجاد موسیقی به‌کمك تکه‌ای چوب و همان عصا برای شادکردن فضای کلاس درس و دست‌زدن و شعرخواندن دانش‌آموزان باعث ایجاد انگیزه‌ای مضاعف در یادگیری شاگردانش بوده است. هنگام انجام همۀ این بازی‌ها، او به مسائلی ازجمله محیط‌زیست، احترام و توجه به مقدسات مذهبی و فرهنگی، احترام به انواع لهجه‌ها و گویش‌ها، پذیرش نقص عضو دیگران، تفهیم حقوق کودکان به خودشان، احتمال خطای بزرگ‌ترها، حفظ ادب و صبر در مقابل بی‌ادبان و تفهیم نظارت شاگردان به کار معلم پرداخته است. اینها همه در فیلم‌های باقی‌مانده از تدریس او قابل شناسایی و کاوش است و منطبق‌بر شیوۀ تربیتی هنری ژیرو، در شنیدن صدای دیگران و توجه به چندفرهنگی و پرهیز از یك‌سونگری و انفعال در آموزش است که می‌تواند برای معلمان الگو و منبع الهام باشد.

پژوهش پیش رو قصد دارد تا با تعریف و بررسی نظریۀ انتقادی هانری ژیرو با استفاده از آموزه‌ها و تجربیات به‌دست‌آمده از شیوۀ تدریس نیرزاده، قدم در راه روش‌هایی بداهه‌پردازانه بگذارد که ویولا اسپولین چهارچوب‌بندی کرده است. به‌عبارت‌دیگر، هدف از این پژوهش بررسی بداهه‌پردازی برای تربیت انتقادی است که در آن، شیوه‌های نمایش ایرانی و اهمیت و توجه به فرهنگ بومی ایرانی گنجانده شده باشد، چراکه هویت ملی از اصلی‌ترین امور برای حفظ فرهنگ و انتقال آن به نسل‌های جدید است. درواقع آنچه گفته شد مدعای این پژوهش است که با استفاده از ترکیب بداهه‌پردازی به‌شیوه‌ای فرهنگی با آموزش الفبای فارسی به کودکان نوآموز به‌روش انتقادی ژیرو، بر آن است که راهی بیابد تا نسل آینده را نسلی انتقادگر و تحلیل‌گر بار آورد. به امید اینکه این روش بتواند در سال‌ها و مقاطع دیگرِ تحصیلی نیز بررسی و تحلیل شود. همچنان‌که نگارنده معتقد است می‌توان در دروسی نظیر علومِ اجتماعی، تاریخ و ادبیات از تئاتر و شیوۀ گفتگو و مشارکت بهره‌های فراوان تربیتی برد و به آموزشی تئاتری-گفتگویی (شیوۀ افلاطونی)، همسو با نظریات هانری ژیرو، به‌منظور انتقاد و سلطه‌زدایی پرداخت و به اعتلای فرهنگی دست پیدا کرد.

هویت و اجرا

نریمان افشاری (میهمان)

نوشتار حاضر به بررسی رابطهٔ هویت و اجرا، در اجراهای روزمره و نیز اجراهای نمایشی می‌پردازد. برای شرح مفهوم هویت ابتدا از تعاریف لغت‌نامه‌ای بهره می‌برد، سپس آن را از منظر روان‌شناسی و جامعه‌شناسی بررسی می‌کند و به دو مفهوم هویت فردی و اجتماعی می‌رسد که عمدتاً در کنار هم به کار می‌روند و آنچه را که درمجموع با نام «هویت» می‌شناسیم شکل می‌دهند. سپس به آرای ریچارد شکنر، کارگردان تئاتر و نظریه‌پرداز معروف اجرا و از بنیان‌گذاران مطالعات اجرا، و نیز دیدگاه‌های ایروینگ گافمن، جامعه‌شناس و روان‌شناس اجتماعی، می‌پردازد و با تشریح و روشن‌کردن مفهوم اجرا در معنای تخصصی آن و رابطه‌اش با هویت بحث خود را طرح می‌کند.

شکنر مفاهیم کلی و تعاریف اصلی از اجرا را مشخص و سپس چگونگی امکان تلقی فعالیتی به‌مثابهٔ اجرا را روشن می‌کند. او ضمن آنکه اجرا را رفتاری «مضاعف انجام‌شده» می‌داند، محمل وقوع آن را در میانهٔ تعاملات بشری و در کنش و کنش متقابل و رابطهٔ میان اجراگر و مخاطب می‌بیند و با آوردن مثال‌هایی از زندگی روزمره نشان می‌دهد که چطور هر فعالیت بشری می‌تواند اجرا باشد یا «به‌مثابهٔ» اجرا تلقی شود.

گافمن با استفاده از واژگان هنر تئاتر، و نیز رویکردی نمایشی، نشان می‌دهد که در تعاملات انسانی چگونه انسان‌ها به ایفای نقش‌هایی در مقابل دیگری می‌پردازند و در هر لحظه از تعامل اجتماعی از رابطهٔ اجراگر و مخاطب صحنه‌ای شکل می‌گیرد و اجرایی رخ می‌دهد، اجرایی که برسازندهٔ خود فرد است. او معتقد است نقش‌های اجتماعی که هر فرد به عهده می‌گیرد و اجرا می‌کند و کیفیت و اعتبار این نقش‌ها در نگاه مخاطبان عاملی است که هویت اجتماعی فرد را می‌سازد. او اجراهای روزمره را شامل عناصر مختلفی می‌داند که اغلب آن‌ها به‌طور صریح یا ضمنی دلالت‌های تئاتری دارند: عناصری مثل «صحنه» یا «نمای شخصی». او معتقد است نمای شخصی، که خود از عناصر دیگری تشکیل شده، می‌تواند نمایی منسجم باشد یا نباشد. و این انسجام در کنار تناسب نما و صحنه از عواملی است که اعتبار اجرای هویت‌ساز فرد دربرابر مخاطب را تعیین می‌کند. عامل تأثیرگذار دیگر در این اعتباربخشی به اجرای فرد اعتقادداشتن یا نداشتن اجراگر به اجرای خود است که موجب می‌شود مخاطب او را اجراگری «صادق» یا «ریاکار» تلقی کند و این نیز بر تعیین هویت اجتماعی فرد تأثیرگذار خواهد بود.

متن فوق پس از بررسی چگونگی برساخته‌شدن هویت از طریق اجرای روزمره براساس این نگرش‌ها، به‌اختصار به رابطهٔ هویت و اجرا در اجراهای نمایشی خواهد پرداخت و تأثیر آن را بر ساخت و رشد و توسعهٔ هویت فردی و اجتماعی شرح خواهد داد. این نوشتار در پایان به این موضوع می‌پردازد که تلقی هویت به‌مثابهٔ امری اجرایی چه تأثیری بر نگاه ما به هویت دارد و چگونه هویتی را پیشنهاد می‌دهد، چنین هویتی، که هویتی پویا خواهد بود، چه امکان‌هایی پیش روی ما می‌گشاید و چه پیامدهایی در تعاملات بشری انسان امروز دارد.

فهم اجرا از دریچهٔ مفهوم آستانگی و گفتمان‌های حایل

علی رویین

پرسشگری و پژوهش در حوزهٔ هنرهای اجرایی (که عمدتاً نمایشی خوانده و فهم می‌شود)، علاوه‌بر چالش‌های دیرپای خود در سطح نظری و مناقشات کنشگران در سطح عمل و آفرینشگری، برآیند و بازتاب سوگیری‌های پرشمار و گه‌گاه ژرفی است که افراد گوناگون بر پایهٔ شوندهای متنوع خود، اتخاذ کرده و با تشکیل گروه‌های هم‌رأی یا مخالف، سعی در اثبات شیوهٔ پرسشگری خود داشته و همزمان بر دوام، روایی و پایایی آن پای می‌فشارند.

از سوی دیگر، با استناد به پایگاه اطلاعات علمی کشور[1] بیشینهٔ مطالعات انجام‌شده برای فهم و چیستی هنر اجرا، به‌دلیل نوپابودن این هنر و شیوه‌های سنجش و تحلیل آن، در نسبت با سایر گونه‌های هنری، برپایهٔ تجربیات فردی یا نقلی درون و برون‌مرزی صورت گرفته است. بر این اساس و در نخستین گام می‌توان یافته‌های این سوگیری‌های پژوهشی را به‌تقریب در دو دستهٔ نقلی و تجربی گنجاند و برای انتقال این یافته‌ها، به دو شیوه یا خاستگاه آغازین، یعنی نقلی یا تجربی، بسنده کرد. اما فرآیند یادشده، به‌دلیل نداشتن منطق سنجشی با ثبات و روشمند، به‌معنی تعمیم‌پذیر و روش‌شناختی در پژوهش، با کوچك‌ترین یا کمترین متغیرهای تخصصی یا غیر از آن، امکان دگرگونی را در فهم مخاطب (خواه کنشگر هنری، خواه خوانش‌گر آثار هنری) به وجود آورده و این خود زمینه‌ساز تشتت سازه‌های فکری و نظری خواهد شد.

افزون بر کاستی یادشده در مناسبات روش‌شناختی و رویکردهای نظری به هنرهای اجرایی، به‌ویژه انسان/ تن‌بنیاد، که تا به امروز و به زبان پارسی به انجام رسیده است، ضرورت فراکاوی این گونه از کنشگری‌های پژوهشی در حوزهٔ هنرهای اجرایی به‌صورت روزافزون و بیش از پیش نمایان می‌شود؛ فراتحلیل‌هایی که دارای ساختاری منسجم، روش‌مند، تعمیم‌پذیر، هدفمند و مسئله‌محور بوده و همچنین، ترسیم‌کنندهٔ تصویری جامع از چگونگی ادراك تجربی و نظری مفهوم و عمل اجرا در فضای ایران باشد. تا علاوه‌بر تثبیت و تبیین نظری بنیادهای سازندهٔ هنرهای اجرایی برای به‌کارگیری در پژوهش‌های این حوزه، زمینه‌ساز سوگیری‌های دانش‌بنیاد در گونه‌های مختلف هنرهای اجرایی بوده و همزمان، بر کیفیت و کمیت این آثار اثرگذاری مثبت ایجاد کند. نکتهٔ بسیار مهم در فهم این ضرورت، در انگاشت و احتساب تمامی گونه‌های اجرایی رایج در سراسر ایران است؛ چه در صورت غفلت از این گونه‌ها، نه‌تنها برآیند تنك و کم‌مایه‌ای حاصل می‌شود، بلکه ظرفیت‌های بالفعل و بالقوهٔ هنرهای اجرایی به فراموشی سپرده شده و از بین خواهند رفت.

با آگاهی به این شرایط و نیز با انگاشت شرایط سلبی و ایجابی مستتر در پژوهش‌های حوزهٔ هنرهای اجرایی، پژوهش حاضر می‌کوشد با رویکردی نشانه‌معناشناختی و تمرکز بر آرای آرنولد ون گنپ[2]، ماهیت هنر اجرا و شرایط فهم آن را روشن ساخته و از دریچهٔ دو مفهوم و ساختار میانجی

1 www.irandoc.ac.ir

2 Arnold van Gennep (The rites of the passage, 1909)

(آستانگی و گفتمان حایل) واکاوی کند. برای انجام این کار، نخست با ارائه، تعریف و تحدید مفاهیم کاربردی در دو محور آستانگی (مراحل سه‌گانهٔ آستانگی: پیش‌آستانگی، آستانگی و پس‌آستانگی) و گفتمان‌های حایل (گفتمان‌کاوی و ریخت‌شناسی حایل‌های گفتمانی در هنرهای اجرایی) به تبیین مسئله و پرسش‌های اصلی پژوهش در خصوص چگونگی فهم هنر اجرا، در مصاف با رویکردهای تازه و نسبت‌های تن‌بنیاد در خوانش یک اثر هنری (در اینجا اجرا) پرداخته و پس از آن، کاوش نظری شرایط امکان پیشنهادی به انجام خواهد رسید.

بر اساس این نقشهٔ راه، ساختار پیش‌بینی‌شده در پژوهش حاضر به‌ترتیب، دربرگیرندهٔ چهار بخش اصلی با عنوان ۱) مقدمه ۲) مفاهیم کلیدی ۳) فهم اجرا: بحث و بررسی و نهایتاً ۴) نتیجه‌گیری است. در بخش مقدمه، علاوه‌بر تبیین مسئله و طرح پرسش‌های کلیدی، پیشینهٔ پژوهش در حوزهٔ هنرهای اجرایی (در زبان پارسی) مورد بررسی قرار گرفته و پس از آن، به کاوش در دو خاستگاه نظری عمده در صورت‌بندی هنر اجرا در آرای ریچارد شکنر و دیوید دیویس، پرداخته خواهد شد. با آگاهی به اردوگاه‌های فکری هر دو نظریه‌پرداز، به‌ترتیب انسان‌شناسانه و فلسفی، وجود نقاط تمایز و اشتراک در شماری از آرا اجتناب‌ناپذیر بوده و نگارنده با وقوف به این امر، در صدد ارائهٔ دو شیوهٔ اصلی از خوانش‌های ممکن امر اجرایی است تا با تکیه بر آن شیوهٔ پیشنهادی نوشتار خود را (نه در جایگاه نظریه، که در جایگاه سنجشگری کاربردی و راهبردی) مورد کاوش و آزمایش قرار دهد.

در بخش بعدی از نوشتار حاضر، یعنی مفاهیم کلیدی، نویسنده با ارائهٔ تعاریف کاربردی و راهبردی از سه مفهوم بنیادین و محوری خود، یعنی آستانگی، گفتمان و گفتمان حایل، صورت‌بندی نظری پژوهش پایان می‌یابد و پس از آن، بخش چهارم و مهم‌ترین بخش مقاله با عنوان «فهم اجرا» بررسی می‌شود. در بخش چهارم، سنجهٔ اصلی و ممیز این نوشتار برای تحلیل هنر اجرا، یعنی تن، براساس سه پارهٔ مفهوم آستانگی (پیش‌آستانگی، آستانگی، پس‌آستانگی) و نیز، ساختارهای گفتمان حایل و حایل‌های گفتمانی کاویده خواهد شد؛ فرآیندی که علاوه‌بر بسط آرای ون گنپ و ارائهٔ برآیندی کاربردی از دیگرپژوهش‌های انجام‌شده تا به امروز (درج‌شده در بخش پیشینهٔ پژوهش)، درصدد است تا تصویری نسبتاً جامع و مانع از شکل‌گیری فرآیند یک اجرا، ترسیم کند و براساس آن، شرایط امکان فهم اجرا را، براساس مهم‌ترین سنجنده یا عنصر حاضر در آن، یعنی تن/بدن، فراهم سازد. چه از دید نگارندهٔ نوشتار حاضر، آگاهی به شرایط امکان یا امتناع حاصل از کنش فهم اجرا، نخستین گام برای پاسخگویی به پرسش کلیدی پژوهش، درخصوص چیستی و چگونگی فرآیند فهم اجراست.

با توجه به آنچه گفته شد، امید است ساختار پیش‌بینی‌شده در پژوهش حاضر زمینهٔ لازم را برای تغییر زاویه‌دید پژوهشگران در تحلیل و شیوه (های) خوانش در هنرهای اجرایی فراهم سازد و افزون بر آن، مبین توان نظری اردوگاه‌های نظری دیگر (در اینجا انسان‌شناسی و فلسفه) برای کمک به فهم و ادراکی جامع‌تر از هنرهای اجرایی شود. همچنین، انتظار می‌رود برآیند پژوهش حاضر، روشنگر شماری چند از لایه‌های معنایی هنر اجرا بوده و به تبع آن، نسبت‌های بنیادین و ساختاری هنر اجرا با سایر ریخت‌ها و رویکردهای انسانی به فرآیندهای اجرایی را، بیش از پیش معرفی و واکاوی کند. در پایان انتظار می‌رود، اتخاذ رویکرد و ساختارهای تحلیلی و میان‌رشته‌ای در پژوهش حاضر، علاوه‌بر پاسخگویی به پرسش‌های این پژوهش، شرایط لازم را برای پژوهش‌های کیفی و کمی بیشتر در حوزهٔ هنر اجرا برای پژوهشگران پارسی‌زبان فراهم سازد.

لات‌بازی؛ اجراگری و مرافعهٔ آیینی

علی‌شمس

در این مقاله بر آنم تا خرده‌فرهنگ لاتی را در جغرافیای اجرا و لات را در مقام یک اجراگر بررسی کنم. دامنهٔ این فرهنگ ظرفیت اجرایی بی‌بدیلی دارد. می‌توان آن را در تئوری آورد و از مصادیق پر کرد. بنا دارم برحسب نظریات کسانی چون شکنر یا فیشر ظرفیت اجرایی مرافعه یا دعوا را به‌عنوان واقعه یا رویدادی اجرایی از نظر بگذرانم و همچنین منطبق‌بر رابطهٔ قدرت و خشونت در تفکر سیاسی کسانی چون وبر یا آرنت ابزارهای متعین اجرایی این فرهنگ را مورد واجوری قرار دهم. فرهنگ لاتی و مرافعه، نبرد تن‌به‌تن در خیابان و گلاویزهای گروهی تجلی به تئوری درنیامدهٔ یک اجرای ناب است. از فضای مجازی و رجزخوانی تا دست و یقه‌هایی که در خیابان به یکدیگر می‌آویزند. زمینه‌ای که در آن اجراگر (لات، لوطی، اوباش) از نقش اجرایی خود ناآگاه است. در این مقاله قصد مداقه در منش لاتی و اوباش‌گری را دارم و متعاقباً نسک زدوخورد، رجزخوانی، خفت‌گیری و ... را به‌مثابهٔ رویداد آیینیِ نهفته در دل این فرهنگ جستجو می‌کنم.

خرده‌فرهنگ لاتی و داش‌مشتی‌گری با دایره‌ایَ از رفتارهای منحصربه‌فرد، با گفتمانی به همان اندازه ویژه، برآمده از فرهنگ اقلیتِ عیاری است که ریشه در تاریخ ایران دارد؛ فرهنگی متراکم‌شده با قهوه‌خانه و قمارخانه و نشمه‌خانه و ... باید اشاره کنم وقتی از فرهنگ لاتی حرف می‌زنم دامنهٔ گسترده‌ای را منظور کرده‌ام که از لات‌های نجیب، لات‌های سیاسی تا اراذل و اوباش را هم شامل می‌شود. این کشور مثل هر کشور دیگر هیچ‌گاه از فرهنگ اقلیت لاتی و اوباشی خالی نبوده است. نامی که شاید در دیگر فرهنگ‌ها تغییر صوری داده و مثلاً با نام‌هایی چون مافیا یا کوموراً شناخته می‌شود. در ایران یک فرم تیپیکال از لات می‌شناسیم که در سینمای فارسی تا جایی که امکان داشت رسَش را کشیدند. لات اما در عالم واقع سویه‌ای فراتر دارد. لاتی مثل طیب حاج رضایی یا کسی مانند شعبان جعفری که از پایگاه زورخانه‌ای و مرام پهلوانی می‌آید. لات و اوباش هماره در جستجوی گره‌زدن خود با اخلاقیات بوده است. این فرهنگ مثل کانت (شوخی می‌کنم) دایرهٔ اخلاقی منحصربه‌فردی تعریف کرده که خودش ارزیاب ارزشی آن است. برخلاف اخلاق عرفی بسیاریَ از مسائل اخلاقی توده برای آنها امر اخلاقی تلقی نمی‌شود.

بحث من در این مقاله جداسازی لات خوب از لات بد نیست و به انگیزش‌های اجتماعی آنها نیز بی‌تفاوتم. قصد من از بازکردن پای اخلاق به این، به‌اصطلاح، خرده‌فرهنگ ارجاع به مجموعه‌رفتاری است که منجربه اصل «اجرا» به‌مثابهٔ «واقعه‌ای» برای تماشا می‌شود. من لات‌ها، دعواکن‌ها، قمه‌کش‌ها را اجراگرانی بالفطره در نظر می‌گیرم که در ناخودگاه خود از دیده و ستایش‌شدن لذت می‌برند. فرهنگ نوچه‌پروری هم در همین زمینه قابل بررسی است. در این مقاله قصد دارم آنچه این جماعت هستند و آنچه این جماعت می‌کنند را در چهارچوب نظریهٔ هنر اجرا و مطالعات اجرایی بررسی کنم. به توضیح دقیق‌تر برآنم تا فرهنگ لاتی را با توجه به مصادیق گونه‌گون آن در مدیوم‌های مختلف، از خیابان تا اینستاگرم، به‌عنوان رویدادی سراسر

اجرایی و لات را به‌مثابهٔ اجراگری خویش‌ناآگاه بررسی کنم. دایرهٔ اجرا در این گفتار گشاد است. ابتدا از نشست این فرهنگ در تئاتر نو ایران و نمایشنامه‌نویسی‌اش حرف می‌زنم. به این پرسش‌ها پاسخ خواهم داد که مطالعات نوین اجرایی، و تئوریسین‌هایش، دربارهٔ پدیده‌های خیابانی، مرافعات و زدوخوردها و اساساً خشونت‌ورزی بدنی چگونه می‌اندیشند؟ ما در این بستر تا کدام مرز و تا چه حدی با اجرا مواجهیم؟ آنچه می‌بینیم می‌تواند اجرا باشد یا خیر؟ آیا لات هنرمند است و آیا اثر او (سفره‌کردن شکم دیگری) می‌تواند یک اثر هنری باشد؟ فحش‌های ناموسی و بی‌ناموسی‌اش و گفتار شخصی‌شده‌اش در این زمینهٔ فرهنگی می‌تواند به‌عنوان یک متن تلقی شود؟

محل مکث من روی زیست واقعی و خودِ خودِ طبیعی آن‌هاست. من از تئاتری دربارهٔ حسین رمضان یخی یا امین آقا فرزانه یا فیلمی دربارهٔ وحید مرادی حرف نخواهم زد. من از حضور حقیقی، رجزخوانی‌های خشن، دعواهای بی‌رحمانه، تهدیدهای مجازی و قهرها و آشتی‌های آنها حرف می‌زنم. آنچه اتفاق افتاده و می‌افتد؛ از خلاف‌ها، حبس‌ها، دوستی‌ها و دشمنی‌هایشان. منطبق‌بر تئوری مدرن اجرا همهٔ اینها برای من اجراست. اگر از دید کسی مانند ریچارد شکنر، پیتر بروک و یا حتی اریکا فیشرلیخته نگاه کنیم، آنها اجراگرانی ماهرند و من به‌عنوان تماشاگر هماره برحسب تصادف یا با انتخابی آگاهانه تصمیم به تماشایشان گرفته‌ام. برای منِ علی شمس یکی مثل وحید مرادی اجراگری قهار است که فارغ از پیوند و یکپارچگی داستانی در روزگارِ سگی‌اش و بی‌آنکه بدانم آن سر منازعه (یا فحشی که می‌دهد و تهدیدی که می‌کند) کیست، تماشایش کرده‌ام. صفحات مجازی آنها در اینستاگرم از پربیننده‌ترین صفحات فارسی است. طبیعی هم هست. آنچه آنها را برای تماشا خواستنی می‌کند توانمندی‌شان در ایجاد «اتفاق» و رقم‌زدن «رویداد» است. قصد دارم آنچه یکی مثل وحید مرادی می‌کند را در کنار آنچه یکی مثل ریچارد شکنر می‌گوید، هم‌نشانی کنم و این‌بار نه از نگاه یک پلیس بدبین آگاهی یا جرم‌شناس که نگران عفت جامعه است که از منظر یک تماشاگر که به اجرا و نمایشِ اجرا علاقه‌مند است، به ماجرا بپردازم.

بررسی امکان‌های اجرا در مناسبات جنسیت و بدن‌ها در ایران، با نگاهی به تبارشناسی بدن از منظر فوکو

سپیده‌شمس

از منظر فوکو و تبارشناسی او دربارهٔ بدن، بدن همواره ابژه و هدف اعمال قدرت بوده و یکی از مؤلفه‌های اصلی عملکرد روابط قدرت است که آن را رام، مولد و بنابراین به‌لحاظ سیاسی و اقتصادی سودآور می‌کند. از نظر فوکو، بدن در عرصهٔ سیاسی جای دارد و نسبت بدن، سوژه و قدرت همواره اهمیت دارد. اما نکته اینجاست که در جوامع ایدئولوژیک، بدن زنان به‌مراتب بیشتر سیاسی شده و ابژهٔ قدرت است، درحالی‌که فوکو به‌طور کلی بدن را بدون درنظرگرفتن جنسیت محل بروز قدرت می‌داند.

در ایرانِ امروز، رابطهٔ جنسیت با قانون‌های اجتماعی و عرفی وارد بر آن در بسیاری از موقعیت‌ها شکل‌هایی از اجرا را رقم می‌زند. این اجراها گاهی در حوزهٔ قانون‌های اجتماعی مردان رخ می‌دهد اما به‌خاطر وجود قوانین اجتماعی و عرفی بسیار در حوزهٔ حضور اجتماعی زنان، بدن زنان در ایران بیشتر از مردان، امکان موقعیت‌هایی برای اجرا را میسر می‌کند.

این اجراها که اغلب به‌صورت رخدادی و اعتراضی در جامعه بروز می‌یابند، می‌توانند بستری برای حضور مردم تماشاگر و بروز افکار و عقاید آنها در کوچه و خیابان باشد تا جایی که پایانِ اجرا را مردم تماشاگر رقم بزنند و اینچنین، این اجراها، به مفهومی کامل از اجرا دست یابند.

این مقاله بر آن است که از منظر فوکو و نسبت بدن و قدرت با تأکید بر جنسیت و عرف و قانون‌های اجتماعی در جامعهٔ امروز ایران به مقولهٔ امکان اجراها بپردازد.

اگرچه یافتن روابط سادهٔ علی و معلولی، کار اندیشیدن و نوشتن دربارهٔ هر فرضیه‌ای را آسان‌تر می‌کند، ناچاریم در این مقاله به‌شیوهٔ فوکو، به‌جای پرداختن به روابط علی و معلولی به‌منظور اثبات فرضیه، قدری از پیچیدگی و سرشتِ رخدادها را تحلیل کنیم.

مرلوپونتی می‌گوید:«بدن، ابزار عام درکِ جهان است» و همین موقعیت بدن است که موقعیت انسان را رقم می‌زند. بدن، وجودی است که هویت ما را می‌سازد و در آن جنس خود را بروز می‌دهد. وجودی که خود را در معرض دید و خوانش دیگران می‌گذارد و همین بدن است که در امکان‌های اجراگری، مادهٔ اصلی اجراست؛ همین حضور تنانهٔ انسانی در شهر، اجرا را تجربه می‌کند. همین بدنی که بنابر نگاه تبارشناسانهٔ فوکو، همواره ابژهٔ قدرت است، بدنی که روابط قدرت بسیار بر آن اثرگذار است و آن را رام و حتی درخودشکسته و خُرد می‌کند. اما این مقاله بر آن است که بگوید بدن زنان در کشوری مثل ایران و در بسیاری جوامع ایدئولوژیک، به‌مراتب بیشتر از بدن مردان، هدف اعمال قدرت‌اند و همین امر سبب می‌شود که بدن زنان، محمل مناسبی برای امکان اجراهای اعتراضی در شهر باشند.

نگرش فوکو به قدرت برخلاف الگوی رایجی بود که مارکسیست‌ها و فمنیست‌های متقدم از قدرت ترسیم می‌کردند؛ چراکه آنها قدرت را صرفاً شکلی از سرکوب‌گری یا ستمگری می‌دانستند و این همان چیزی است که فوکو آن را «فرضیهٔ سرکوب» می‌نامید. درعوض او قدرت را چیزی می‌داند که مولد نیز هست، چیزی که رخدادها و شکل‌های جدیدی از رفتار را به بار می‌آورد نه اینکه تنها آزادی را محدود و افراد را دربند کند (فوکو، ۶۴).

فوکو در کتاب «تاریخ میل جنسی» می‌نویسد: «اگر قدرت چیزی جز یك سرکوبگر نبوده، اگر قدرت کاری جز نه‌گفتن نداشته، دراین‌صورت واقعاً فکر می‌کنید ما اجباری به اطاعت از آن داشته‌ایم؟» (فوکو، ۱۹۷۸: ۳۶)

قدرت به‌شکلی آنچه را که سرکوب می‌کند ارائه می‌دهد اما این‌بار در چنبرهٔ قدرت و کنترل خود ش.

دراین‌میان، بدن از منظر فوکو، پایگاهی است که گفتمان‌ها در آن مستقر می‌شوند؛ بدن، جولانگاه مبارزه با گفتمان‌هاست. فوکو به‌جای اینکه قدرت را از بالا به پایین بررسی کند و نشان دهد که دولت و نهادها چگونه به سرکوب مردم می‌پردازند، می‌کوشد تا الگویی باژگونه از پایین به بالا بسط دهد. در این الگو بدن پایگاهی است که در آن هم قدرت اعمال می‌شود و هم دربرابر قدرت مقاومت به عمل می‌آید (سارا میلز، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

ازاین‌منظر، بدن جولانگاه مبارزه با گفتمان‌های غالب است. گفتمان‌هایی که قدرت آنها را تأیید و مسلط کرده و بدن‌ها ناچار از پذیرش آن هستند و اینجاست که بدن هدف اعمال قدرت می‌شود. اما به‌هرحال به‌گفتهٔ خود فوکو در تاریخ میل جنسی «آنجا که قدرت هست، مقاومت نیز هست» و این مقاومت، در برابر اعمال قدرت از جایی آغاز می‌شود و همین مقاومت‌کردن‌ها، اغلب در ایران رویکردی اجرایی در شهر به خود می‌گیرد و سبب‌ساز حضور، دخالت و گفتگوی مردم می‌شود.

این مقاومت‌کردن‌ها در کشورهای ایدئولوژیکی مثل ایران، دربارهٔ زنان به‌مراتب بیشتر رخ می‌دهد چراکه اعمال قدرت‌ها بر بدن زنان اغلب بیشتر است.

درواقع کانون کارهای فوکو را بدن تشکیل می‌دهد نه فرد. در چهارچوب فکری او، فرد معلول است نه علت و ذات. بنابراین او به‌جای آنکه افراد را به چشم ذات‌هایی ثابت بنگرد، به تحلیل فرآیندهای گفتمانی‌ای می‌پردازد که از طریق بدن‌ها شکل می‌گیرند (همان، ۱۳۵).

فوکو در مقالهٔ «نیچه، تبارشناسی و قدرت» عنوان می‌کند که بدن درواقع «سطحی است که رخدادها روی آن نقش می‌بندد» به‌این‌معنا که تصمیم‌ها و رخدادهای سیاسی تأثیراتی مادی بر بدن به‌جا می‌گذارند که می‌توان آنها را تحلیل کرد.

و بحث ما دربارهٔ بدن‌ها و حضورشان در شهر از همین‌جا آغاز می‌شود. اینکه بدن، سطحی است که رخدادهای سیاسی، تأثیر بسیاری بر آن می‌گذارد و این بدن است که در شهر می‌چرخد و بازتاب این تأثیرها را در شکل‌هایی از اجرا بروز می‌دهد و نکتهٔ این مقاله اینجاست که بدن زنان، در کشورهای ایدئولوژیك، بیش از بدن مردان، آماج رخدادهای اجتماعی و سیاسی است. نکته‌ای که فوکو به آن اشاره‌ای نمی‌کند، درحالی‌که در ایران نمونه‌های این اثرپذیری بیشتر بدن زنان را در سال‌های اخیر شاهد بوده‌ایم که باعث ایجاد امکان‌های اجرا از سوی زنان در شهر بوده است.

به نظر فوکو، وظیفهٔ تحلیل تبارشناسانه این است که «بدنی را که تاریخ به‌تمامی بر آن نقش بسته است، عریان کند و فرآیندهای تاریخیِ فروپاشیِ بدن را نشان دهد (فوکو، ۱۹۸۶: ۸۳).

فوکو دربارهٔ بدن به نکتهٔ ارزشمندی اشاره می‌کند: «بدن از حیث تاریخی و فرهنگی، هویت بسیار خاصی دارد» و اینکه بدن‌ها همواره دستخوش تغییرند.

او معتقد است بسته به بسترهای اجتماعی و دوره‌های تاریخی مختلف، نگرش‌ها، تلقی‌ها و تجربه‌های متفاوتی از بدن می‌توان داشت، تلقی‌هایی که همواره به‌میانجی ساختارهای اجتماعی متفاوتی که از بدن وجود دارد، به تجربه درمی‌آیند (میلز، ۱۳۶).

فوکو در کار خود در زمینهٔ «زیست‌ـقدرت» استدلال می‌کند که مقررات صاحبان قدرت از سدهٔ نوزدهم به بعد غالباً در سطح بدن اعمال شده است.

ژان ماری بروم، می‌کوشید نشان دهد «هرگونه سیاستی، خود را از طریق خشونت، الزام و محدودکردن بدن» به اجرا درمی‌آورد و هرگونه نظم سیاسی، همراه با نظمی بدنی قابل درك است (برتون، ۱۳۹۶: ۱۱۶).

ناگهان / همیشه شاهزاده
(یک تاریخ‌نگاری، با تمرکز بر مفهوم درهم‌تنیدگی فرهنگ‌های اجرا)

محمدرضا علی‌اکبری

نمایش *همیشه شاهزاده* به کارگردانی یرژی گروتفسکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین اجراها و رویدادها در تاریخ معاصر تئاتر جهان است. نمایش *ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب‌الله هذا قتیل‌الله مات بسیف‌الله* نوشتهٔ عباس نعلبندیان و کارگردانی آربی اُوانسیان نیز از مهم‌ترین اجراهای تاریخ معاصر تئاتر در ایران است که از جنبه‌های فنی مختلفی می‌تواند مورد توجه قرار بگیرد. این دو نمایش که به فاصلهٔ دو سال از یکدیگر در جشن هنر شیراز و سپس در تهران اجرا شده‌اند، فارغ از تأثیرات قابل بررسی‌شان بر تئاتر ایران، از نظر شکل و محتوا شباهت‌هایی به یکدیگر دارند. از منظر موضوعی و محتوایی درون‌مایهٔ «قربانی» و «تقابل فرد و جمع»، و از منظر شکلی و اجرایی دو مفهوم «پویایی» و «ایستایی». مضمون اصلی دو نمایش و رویکرد اجرایی آن‌ها، در اجرای *همیشه شاهزاده* بر بستر فرهنگ لهستانی‌ـمسیحی، و در اجرای *ناگهان ...* بر بستر فرهنگ ایرانی‌ـشیعی ساخته و پرداخته شده، که تفاوت‌های اساسی فرهنگی، تاریخی و سیاسی‌شان را نباید از نظر دور داشت.

این پژوهش می‌کوشد ضمن مقایسهٔ جنبه‌های مشترك مضمونی دو نمایش، با تحلیل میزانسن و صحنه‌پردازی این دو اجرا از طریق بررسی منابع تصویری و گزارش‌های موجود، زیبایی‌شناسی و تمهیدات طراحی و کارگردانی گروتفسکی و اُوانسیان در به‌صحنه‌آوردن مضمونی مشابه را، با تکیه بر پرسش‌های اساسی تاریخ‌نگاری تئاتر و منظری اسطوره‌شناسانه مقایسه و تحلیل کند. همچنین بر آن است که ضمن انجام مطالعه‌ای تطبیقی میان دو نمایش برآمده از شرق و غرب، مدلی از تاریخ‌نگاری تئاتر را با بهره‌گیری از چهارچوب نظری اریکا فیشرلیشته، استاد و پژوهش‌گر حوزهٔ مطالعات تئاتر و اجرا، ارائه دهد.

با وجود سابقهٔ طولانی نوشتن دربارهٔ اجراهای تئاتری در قالب توصیف، نقد، یادداشت و گزارش، آنچه به‌عنوان «تحلیل اجرا» می‌شناسیم، در مقایسه با موارد یادشده سابقهٔ کمتری داشته و آشنایی ما با چهارچوب نظری و نظریه‌پردازی دربارهٔ تحلیل اجرا موضوعی نسبتاً تازه است. اریکا فیشرلیشته، از پیشگامان نظریه‌پردازی دربارهٔ تحلیل اجرا، در کتاب *درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا*، ضمن ارائهٔ صورت‌بندی‌ها و چگونگی به‌کارگیری نظریه‌ها در تحلیل اجرا، مفهوم اجرا را نیز در بافت مورد نظر خود بازتعریف می‌کند. همچنین با اشاره به ویژگی‌های اجرا بر دو مفهوم «حضور هم‌زمان جسمانی» و «ناپایداری اجراها»، که موجب یگانه‌شدن تجربهٔ اجرا می‌شود، تأکید می‌کند. از آنجاکه «اجرا در لحظهٔ حضور جسمانی بازیگران و تماشاگران پدید می‌آید» (فیشرلیشته، ۱۳۹۷: ۲۸) و از سوی دیگر «آنها زودگذر و ناپایدارند؛ خودشان در چرخه‌ای مدوام از نقصان و شدن هستند» (همان: ۳۲)، بنابراین تحلیل یك اجرا تنها زمانی ممکن است که پژوهشگر خود

در اجـرا حضـور داشـته و تجربـه و ادراك مسـتقيم و بی‌واسطهٔ خويـش را مـلاك تحليـل اجـرا قـرار دهـد. بااين‌حـال اجراهـای تئاتـری به‌شـكلی ديگـر نيـز مـورد مطالعـه و بررسـی قـرار می‌گيرنـد كـه اهميـت خـاص خـود را دارد، و آن را تاريخ‌نـگاری می‌ناميم. «زمانـی كـه اجـرا را تنهـا از طريـق ارجـاع بـه منابـع و اسـناد مطالعـه می‌كنيـم، بـدون اينكـه تجربـه‌ای شـخصی از اجـرا داشـته باشـيم، پـروژهٔ تاريخ‌نـگاری اسـت» (همـان: ۶۳ـ۶۲). تحليـل اجـرا و تاريخ‌نـگاری تئاتـر، به‌عنـوان دو شـكل مطالعـهٔ اجراهـای تئاتری، از رويكردهـای روش‌شناسـی متفاوتـی برخوردارنـد كـه در پژوهـش بايـد مـورد توجـه قـرار بگيـرد.

پژوهـش حاضـر متعلـق بـه نـوع دوم مطالعـهٔ اجراهـای تئاتـر، يعنـی تاريخ‌نـگاری تئاتـر، اسـت كـه از روش‌شناسـی خـاص ايـن دسـت از مطالعـه بهـره می‌بـرد، و می‌كوشـد از منظـر پرسـش‌ها و رويكردهـای تاريخ‌نـگاری تئاتـر بـه مطالعـه، بررسـی و مقايسـهٔ جنبه‌هايـی از دو اجـرای تئاتـری بپـردازد؛ اجـرای *همپشـه شـاهزاده* بـه كارگردانـی يـرژی گروتفسـكی، و اجـرای *ناگهان ...* بـه كارگردانـی آربـی اُوانسـيان. *همپشـه شـاهزاده* در سـال ۱۳۴۹ (۱۹۷۰ ميـلادی) و *ناگهـان ...* در سـال ۱۳۵۱ (۱۹۷۲ ميـلادی) به‌ترتيـب در چهارميـن و ششـمين جشـن هنـر شـيراز اجـرا شـدند. هـر دو نمايـش پـس از ارائـه و اجـرا در جشـن هنـر شـيراز، در تهـران نيـز روی صحنـه رفتنـد و مخاطبـان ايرانـی بيشـتری توانسـتند بـا ايـن دو اجـرا مواجـه شـوند. در ايـن پژوهـش علاوه‌بـر بررسـی از منظـر پرسـش‌های اساسـی تاريخ‌نـگاری تئاتـر، بـا بهره‌گيـری از چهارچوب‌هـای نظـری اسطوره‌شناسـی، تحليـل نمادهـا و نشـانه‌ها، و همچنيـن مقايسـهٔ زيبايی‌شناسـی و ميزانسـن ايـن دو كارگـردان تجربه‌گـرا، كوشـش می‌شـود تـا ضمـن ارائـهٔ مدلـی از تاريخ‌نـگاری تئاتـر در ايـن دسـت مطالعـات، از خـلال بررسـی و شناسـايی شـباهت‌ها و تفاوت‌هـا، نوعـی مطالعـهٔ تطبيقـی نمايـش در شـرق و غـرب در دوران معاصـر انجـام گيـرد و رويكردهـای متفـاوت اجرايـی در پرداختـن بـه مضامين مشـابه شناسـايی شود.

تاريخ‌نـگاری تئاتـر در مقايسـه بـا تحليـل اجـرا از سـابقهٔ بيشـتری برخـوردار اسـت؛ چنان‌كـه رشـتهٔ مطالعـات تئاتـر در ابتـدای راه خـود به‌نوعـی تاريخ‌نـگاری تئاتـر را انجـام مـی‌داد. گسـترش و رشـد علـوم انسـانی و مطالعـات ميان‌رشـته‌ای تاريخ‌نـگاری را دسـت‌خوش تغييـرات اساسـی كـرده اسـت و افزايـش اطلاعـات دربـارهٔ اقـوام گوناگـون در سراسـر جهـان موجـب شـده تـا مفهـوم و كنـش تاريخ‌نـگاری بازبينی و بازتعريـف شـود. طبيعتـاً هـر موضوعـی كـه مـورد مطالعـهٔ تاريـخ قـرار می‌گيـرد بـر مسـتندات و شـواهدی اسـتوار اسـت كـه عينـی و قابـل دسـترس باشـند. تاريخ‌نـگاری تئاتـر اگـر بخواهـد تاريخ‌نـگاری اجراهـای تئاتـری باشـد بـا مشـكلی اساسـی روبه‌روسـت؛ چـون اجراهـای تئاتـری گذشـته ديگـر در دسـترس مـورخ و پژوهشـگر امـروزی نيسـت. ايـن محدوديـت سـبب می‌شـود كـه تاريخ‌نـگار تئاتـر برخـلاف تحليل‌گـر اجـرا، كـه ادراك و دريافـت شـخصی خـود را در كنـار چهارچوب‌هـای نظـری بـه كار می‌گيـرد، بـر اسـناد و مـدارك دسـت‌دوم و گزارش‌هـا تكيـه كنـد. رويكردهـای تـازه در تاريخ‌نـگاری تئاتـر هـم‌گام بـا گسـترش افق‌هـا و منظرهـای مطالعـات فرهنگـی و انسان‌شناسـانه، به‌جـای اتخـاذ روش‌هـای درزمانـی، می‌كوشـند تـا مطالعـهٔ خـود را بـر دورهٔ تاريخـی، يـا حـوزهٔ جغرافيايـی خاصـی متمركـز و محـدود كننـد. ايـن تمركـز ناشـی از مسـئله، موضـوع و يـا مشـكلی اسـت كـه در نظـر تاريخ‌نـگار تئاتـر برجسـته و مهـم می‌نمايـد. ايـن همـان موضوعـی اسـت كـه در تاريخ‌نـگاری تئاتـر امـروزه مـورد توجـه قـرار می‌گيـرد. «تاريخ‌نـگاری تئاتـر تنهـا می‌توانـد از طريـق رويكـردی مشـكل‌محور انجـام پذيـرد؛ موضـوع توافـق عـام بيـن مورخـان تئاتـر امـروزی» (فيشـر ـ ليشـته، ۱۳۹۷: ۹۲). بديهـی اسـت كه داشـتن رويكردی مشـكل‌محور بـرای مطالعه

و سپس تاریخ‌نگاری تئاتر، برآمده از دیدگاه، علایق، دانش و ادراك پژوهشگر است. این امر در تاریخ‌نگاری جدید نه به‌عنوان یك نقص، که یك ویژگی انگاشته می‌شود. «باید بر جانب‌داری به‌عنوان لازمهٔ نوشتن تاریخ تئاتر تأکید کنیم. برای خودداری از جهانی‌بودن، تاریخ‌نگاری تئاتر نیازمند کنش‌های ویژه‌ای از قاب‌بندی به‌شکل مورد به مورد، با درنظرگرفتن موضوع مطالعه و مسیر پرسش است» (همان: ۹۲). نکتهٔ مهم در این رویکرد اصالت‌دادن به منظر و پرسش‌های شخصی پژوهشگر است. با توجه به چنین چهارچوبی در تاریخ‌نگاری تئاتر، این پژوهش می‌کوشد تا با پیش‌رو‌داشتن این پرسش که «اسطورهٔ قربانی در بافتار دو فرهنگ متفاوت، چه نمود هنری (تئاتری) متفاوتی می‌تواند بیابد؟» ضمن ارائهٔ نمونه‌ای از چنین تاریخ‌نگاری، به یکی از مهم‌ترین مفاهیم مطالعات اجرا در تئاتر امروز جهان نزدیك شود؛ درهم‌تنیدگی فرهنگ‌های اجرا (Interweaving Performance Cultures).

واکاوی مفهوم اجرا در دو ساحت فرهنگی ایران و هند (با تمرکز بر مبانی اجرا در ناتیا شاسترا و نقالی ایرانی)

مهشید حسینیان / محمدجعفر یوسفیان

این پژوهش در گام نخست رابطهٔ ایران و هندوستان را از لحاظ تعامل فرهنگی و ریشهٔ تاریخی مشترک بررسی می‌کند. در قدیمی‌ترین کتاب آریایی «ریگ ودا»[1] که قدمتی کهن، حدود ۲۰۰ سال قبل از میلاد، دارد نام «آریا ورته»، سرزمین آریاییان و به‌معنای «چراگاه آریاییان»، آورده شده است. آریایی‌نژاد و آریاییان که در واژهٔ «سانسکریت»[2] به‌معنای محترم و وفادار است، پیش از تسخیر شمال هند و ورود به ایران در محلی نامعلوم در شمال ناحیهٔ دریاچهٔ اورال و دریای سیاه به نام «آریاورته» حضور داشتند. در «ریگ ودا» اشاراتی به جابه‌جایی موقعیت‌های مکانی از این حیث شده است که این دو قوم پس از استقرار و تشکیل سازمان‌های سیاسی و مذهبی و اجتماعی توانستند تمدن و فرهنگ ودایی و تمدن و فرهنگ اوستایی را شکل دهند.

در این دو قوم شخصیت‌ها و قهرمانان مشترک و همنامی وجود دارد. «شباهت اسامی عدهٔ زیادی از پهلوانان کهن اوستایی و ودایی و یگانگی ریشهٔ نژاد هند و ایرانی به‌گونه‌ای است که می‌توان گفت درحقیقت اسطوره‌های ایرانی و هندی هم دراصل ریشهٔ یگانه‌ای داشتند که پس از جدایی ایرانیان و هندیان هرکدام جایی محلیت یافته‌اند.» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۳۳)

گام بعدی پیدایش رد پای حرکت میان نمایش‌های سنتی ایران و هند است که این حرکت مشترک در هر دو «رقص» تعبیر می‌شود. کتاب مقدس هندوان با عنوان «ودا»، که توسط «براهما» به نگارش درآمده است، تنها به‌وسیلهٔ موسیقی و خوانش سرودهای شفابخش امکان‌پذیر است. براساس همین رویکرد ودای پنجم با عنوان «ناتیا ودا»، به‌معنای گفتگو، ایجاد شد که اسلوب آن «رقص، شادی و نمایش» است. از سوی دیگر، در فلات ایران نگاره‌هایی وجود دارد مبنی‌بر آنکه در ایران باستان گونه‌های متفاوتی از حرکات نمایشی وجود دارد. رقص‌ها در بافت آیینی جامعهٔ ایرانی به دو بخش تقسیم می‌شدند؛ اگر عمل به‌منظور بزم و پایکوبی و شادمانی بود «وازی» یا «بازی» نام می‌گرفت و اگر جلوه‌ای قدسی داشت آیین نمایشی بود.

در زمان ساسانیان انسان‌ها در هر واقعهٔ مهم از زندگی می‌رقصیدند، نه‌تنها هنگام تولد و ازدواج بلکه هنگام مرگ در مراسم تدفین برای سفر روح به آسمان آداب مذهبی را در کنار جسد با رقص اجرا می‌کردند.

واژهٔ «کپی واژیك»[3]، که معنای لغوی آن «بازی میمون» است، هم‌طراز «میمیك»[4] قرار می‌گیرد.

سپس، قیاسی میان ناتیاشاسترا و پتواژ، که نوعی کتاب درام در زمان ساسانیان است، صورت

1 Rig veda
2 Sankirit
3 Kapi-vazik
4 Mimique

می‌گیرد. «ویشنو» خداوندگاری است که تئاتر سانسکریت مدیون اوست، زیرا او بود که به «بهارتامونی» دستور آموزش فنون نمایش به انسان را داد.
نکتهٔ حایز اهمیت آن است که وداها در زمان ودان ودایی، که ایرانیان و هندوان در کنار یکدیگر زیست داشته‌اند، به رشتهٔ تحریر درآمده است و سرگذشت و سرنوشت «کیخسرو»، «جم»، «آبتین» و «فریدون» در اوستا و «ریگ ودا» تقریباً مطابق یکدیگر نگاشته شده است. اما سه صنف «کشاورزان»، «جنگجویان» و «روحانیون» در میان اساطیر هند از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند و چهار ودای مزبور برای آنان مدح گشته است. لیکن مردم که منزلت نازلی داشتند به خدایان به‌علت نبود ودایی برای همکلامی با او، معترض می‌شوند و ازاین‌رو ودای پنجمی با محوریت «سرود»، «رقص»، «احساس»، «لال‌بازی» و «سخن» با عنوان «ناتیاشاسترا» شکل می‌گیرد که بافتی چون فن شعر ارسطو را از آن خود می‌کند، با این تفاوت که این اثر نظریهٔ اجرا دارد و نه نظریهٔ متون درام. با توجه به مستندات، این متن دو قرن پیش از میلاد گردآوری شده است و انجیل هنر نمایش هند محسوب می‌شود.
و اما می‌توان ادعا کرد که «پتواژ» پارسی در زمان ساسانیان کتابی نمایشی بوده است. «از زمان ساسانیان متنی دربارهٔ هنر نمایش باقی مانده که در کنار رقص پادواژیک[1] و آواز (سرود و چکامک) مکالمهٔ دو نفری موزونی جا دارد و پتواژگفتن نامی است که ساسانیان به هنر نمایش خود داده بودند و بازیگر "پتواژگوی" خوانده می‌شد که معنی تحت‌اللفظی آن پاسخ‌گو می‌شود.» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۱۷)
از اشتراکات دیگر ناتیاشاسترا و نقالی می‌توان به میزان تأثیرگذاری آن دو بر مخاطب اشاره کرد. در ناتیاشاسترا آمده است که درام به‌منظور تعالی و رشد شکل می‌گیرد و مخاطب باید به راسا (احساسات، تزکیهٔ روح) برسد. از طرفی نقالی، هنر شفاهی و سنتی نمایش ایران، داستانی دارد که نقال برای تماشاگران خود بازگویش می‌کند. مراد او سرگرم‌ساختن آنهاست و از آنجا که روایتش در تمامی ابعاد جنبهٔ آموزشی دارد، با جذب آنها به خود قصد تأثیرگذاری دارد.
در باب تطابق راسا شاید بتوان به این نکته اشاره کرد که نقال، نقلی را به‌منظور شگفت، خنده و گریهٔ تماشاگر نقل می‌کند.
در هند «سوتا»، یا همان نقال، فعالیت می‌کرد که مسئول تعلیمات آموزنده به مخاطبان بود. همان وظیفه‌ای که نقال حماسی ایران برعهده دارد. ترکیب شیوهٔ بیانی نقال حماسه با عناصر مختلف از محتوا و اجرای انواع نقالی مذهبی، چه همراه با تصویر و چه بدون آن، در کنار شکل اجرایی آیین‌های مذهبی، تعزیه را به وجود آورده است.
اما در این میان اشتراکی دیگر میان تئاتر سنتی هند با نمایش تخت حوضی ایرانی وجود دارد: درام سانسکریت مسائل قهرمانی را با مسائل میهنی و مسائل آسمانی را با مسائل زمینی درهم می‌آمیزد و قهرمان را در این چالش قرار می‌دهد که او دارای یک همراه است که مسئول ایجاد تنوع در گفتگوست. حتی تنوعی در ارتباط با داستان‌های فرعی متفاوت از تمسخرآمیزبودن تا جدی‌بودن را لحاظ می‌کند؛ این دلقک طاس، بی‌شباهت به سیاه، محبوب نمایش‌های تخت حوضی، نیست. او شخصیتی دارای غلامی سیاه و در ظاهر کودن است که محرم اسرار او قلمداد می‌شود. در این

1 Pad-vazik

گونـهٔ نمایـش بـا رویکـردی انتقـادی و طنزآمیـز به موضوعـات اجتماعـی، سیاسـی، عاطفی و حتـی تاریخی پرداختـه می‌شـود و درحقیقـت بخشـی از هنرهـای عامیانـه اسـت کـه هدفـش سـرگرمی نیسـت بلکـه بـه مضحکه‌کشـاندن زشتی‌هاسـت.

ویژگی‌های مشترك دلقك سانسکریت و سیاه تخت حوضی:

- کناره‌گیری از اعمال حماسی
- به‌کارگیری رمزها و نشانه‌های جهان معاصر برای بازیابی حماسه و پرسش
- گویش عجیب و گاه محلی
- برقراری ارتباط به زبان و آوایی متفاوت
- ارائهٔ دیدگاه دربرابر شخصیت برجسته و موقعیت حضور
- به‌دنبال رهایی و آزادی
- وفادار به ارباب و محرم اسرار
- کمیك‌سازی تراژدی

آخریـن گام پژوهشـگر دربـاب مقایسـهٔ دکـور و صحنه‌پـردازی میـان تئاتـر سـنتی هنـد و ایـران اسـت. در تئاتـر سانسـکریت دکـور معنـای دیگـر دارد: «در نمایـش سانسـکریت دکـور در صحنـه بـه کار نمی‌رفت و صحنـه به‌وسـیلهٔ نقاشـی و کنـده‌کاری یـا پس‌زمینه‌هـای زیبـا زینـت می‌یافـت.» (علی‌آبـادی، ۱۳۷۲: ۲۰۹)

ایـن پس‌زمینه‌هـای زیبـای زینت‌بخـش حکـم همـان پـردهٔ نقـل در پرده‌خوانـی نمایش‌هـای هنـد و ایـران را دارد. پرده‌خـوان چوب‌دسـتی‌ای بـه دسـت دارد کـه از ابـزار نمایشـی او محسـوب می‌شـود. ایـن چوب‌دسـتی در ایـران «مطـراق» و در هنـد «چـوب الـف» نـام دارد. ایـن پژوهـش با مطالعهٔ تطبیقـی و تحلیلی و فرضـی اسـتوار بـر اینکـه چـه میـزان اشـتراکات میان ایـن دو هنـر وجـود دارد، قصـد دارد تا منبعـی لازم به‌منظـور مطالعـات فرهنگـی برمبنـای هنـر نمایـش بـرای ایـن دو منطقـهٔ جغرافیایی تشـکیل دهد.

در پنل گفتگو با عنوان *سوتفاهمات مطالعات اجرا [مروری بر نحوه مواجهه با اجرا در تئاتر ایران]*، هنرمندان و مدرسان حاضر در جلسه در سه بخش موضوعات زیر را به بحث می گذارند:

- **مطالعات ادبی**
  - *سیطره مطالعات ادبی به جای مطالعات اجرا
  - *آموزش مطالعه نمایشنامه و تحلیل متن به جای آموزش ساختن اجرا
- **مطالعات سیاسی ـ اجتماعی**
  - *توجه به وضعیت سیاسی ـ اجتماعی هنرمند به جای اجرا
  - *قرائت سیاسی ـ اجتماعی از اثر به جای مطالعه اجرا
- **مطالعات ایده و سوژه**
  - *توقف در مواجهه با ایده های شگفت انگیز به جای مطالعه اجرای برآمده از ایده
  - *تمرکز بر سوژه های انتخابی به جای اجرای ساخته شده با سوژه

این بخش با مدیریت علی اصغر دشتی و بهنام نوائی برگزار می شود.

امکان ۱

هفته ارائه تئاترهای دانشجویی

۲۵ تا ۲۸ آذر ۱۳۹۷
مجموعه تماشاخانه ایرانشهر
سالن استاد ناظرزاده کرمانی
ساعت ۱۰ صبح ۴۵ بعدازظهر

دفتر

مطالعات تئاتر ۱

کانون تئاتر دانشگاهی
اداره کل هنرهای نمایشی

نوید آتینی | بهزاد آقاجمالی
لوییِ آلتوسر | حامد اصغرزاده
نریمان افشاری | یوجینیو باربا
اریک بنتلی | پاتریس پاوی
هانس تیس لِمان | حسین جزه‌جوادی
محمدرضا خاکی | عرفان خلّاقی
فرید دبیرمقدم | ژان پل سارتر
رضا شرور | مهسا شیدانی
نسترن فتحی | اریکا فیشرلیخت
اِلینور فوکس | ماروین کارلسون
سایمون کریچلی | معین محب‌علیان
محمد منعم | صالح نجفی
ادموند ویلسون | دیوید یانیسس