تئاتر
(و)
جامعه
(و)
تئاتر

[مجموعه مقاله در نقش دوسویه‌ی نهادهای جامعه و تئاتر]

به کوشش
رضا کوچک‌زاده

فرهنگ نشر نو
با همکاری نشر آسیم
تهران- ۱۳۹۸

فهرست مطالب

پیش‌گفتار ۱۳

بررسی‌های ما

تئاترستیزی افلاطون/ علی قلی‌پور ۲۳

پیوستگی دوسویه‌ی نمایش‌های سنتی ایران با جامعه‌ی ایرانی/ رضا کوچک‌زاده ۴۵

در تماشاخانه چه می‌گذرد؟ / امیر خراسانی ۷۳

ناممکن بودن تئاتر خیابانی در ایران/ رضا سرور ۱۲۹

درآمدی بر تحلیل پیدایش زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه‌ی سی و چهل خورشیدی/ سعید اسدی ۱۵۱

دموکراتیزاسیون یا دموکراسی فرهنگی؟/ سارا شریعتی و فاطمه پدرام ۱۸۳

نمایش مدرسه‌ای و جامعه‌پذیری کودکان و نوجوانان/ سیدحسین فدایی‌حسین ۲۲۹

پیوست یک: نگرش‌های دیگران

خاستگاه انسان‌شناسی تئاتر/ یوجینیو باربا/ برگردان رضا سرور ۲۵۳

چرا می‌خندند؟/ ویلیام او. بیمن/ برگردان سعید آقایی ۲۶۷

اندیشه‌های اجتماعی برشت و گروه تئاتر نان و عروسک/ سی دبلیو بیگزبی/ برگردان مسعود نجفی ۳۰۳

کاندومبله‌ی برزیلی/ ژان دووینیو/ برگردان سپیده پارساپژوه ۳۲۱

ما اینجاییم/ گویی‌یلمو اسکی‌نینا/ برگردان مهدی فیضی ۳۳۱

تئاتر آکواریوم یا تئاتر متعهد دانشگاهی/ اِولین اِرتل/ برگردان اصغر نوری ۳۵۷

چرا تئاتر اجتماعی؟/ جیمز تامپسون و ریچارد شکنر/ برگردان سکینه عرب‌نژاد ۳۷۷

پیوست دو: گفت‌وگو

تئاتر نمی‌تواند اجتماعی نباشد! [گفت‌وگو با فرهاد مهندس‌پور]/ رضا کوچک‌زاده ۳۹۱

تئاتر به‌مثابه‌ی فضای زیستن [گفت‌وگو با روبرتو چولی]/ زهرا ایپسیروگلو/ برگردان خسرو محمودی ۴۱۹

تئاتر و حل مشکلات آسیب‌دیدگان اجتماعی [گفت‌وگو با آگوستو بوآل]/ داگلاس ال. پترسون و مارک وینبرگ/ برگردان حسین شاکری ۴۴۵

تئاترستیزی افلاطون

علی قلی‌پور[1]

به دوستم «م. گ.» که روزی گفت
«این افلاطون را از نگاه تئاتر بخوان».

سرآغاز

آلیپیوس[2] شاگرد خلف آگوستین قدیس[3] ــ که با کردار نیکویش، سرآمد همه‌ی شاگردان آگوستین بود ــ تنها یک نقص اخلاقی داشت؛ او «در چنبره‌ی بی‌بند و باری‌های رایج در کارتاژ و چرخه‌ی مدام سرگرمی‌های بیهوده‌ی آن گرفتار آمده و به بازی‌های نمایشی که در نمایش‌خانه به اجرا درمی‌آمدند، دل و عقل خویش باخته بود» (آگوستین، ۱۳۸۱؛ ۱۷۹). البته آگوستین جوان، خود نیز روزگاری اسیر افسون تماشاخانه بود؛ از این رو در سومین دفتر اعترافات با ندامت از آن دوران جاهلی یاد کرده و در

۱. دکترای پژوهش هنر، مدرس دانشگاه.

2. Alypius 3. Saint Augustine

جست‌وجوی دلیل انحراف خود برآمده و می‌نویسد؛ «چرا اندوه حاصل از تماشای تراژدی و نمایشِ درد و رنج بر صحنه برای مردمان لذت‌آفرین است ولی تحمل همان سرنوشت در واقعیت، بسیار غم‌انگیز است؟ با این حال، آنها نمایش‌ها را به این امید که محزون شوند، تماشا می‌کنند و احساس اندوه برای ایشان لذت‌بخش است. عجب جنون حزن‌آوری‌ست! انسان هر چه بیشتر دستخوش آلام باشد، سریع‌تر در نمایش‌خانه متأثر می‌شود. ما رنج او را تیره‌روزی می‌پنداریم؛ و هر گاه از سر همدردی با دیگران غصه‌دار شود، نام ترحم بر آن می‌نهیم. ولی رویدادی خیالی روی صحنه، واقعاً چه نوع از ترحم را در ما برمی‌انگیزد؟ حاضران در تماشاخانه، نه برای یاری که تنها برای اندوهگینی فراخوانده می‌شوند. و اندوه شدیدتر به تشویق بیشتر نویسنده‌ی نمایش می‌انجامد» (آگوستین، ۱۳۸۱؛ ۹۴).

آگوستین قدیس ــ که در دوره‌اش، حکم به برچیدن بساط هر نوع نمایش دادــ در نگاه تئاترستیزش، تفاوتی میان نمایش‌های وحشیانه‌ی گلادیاتوری و تراژدی نمی‌دید. از این رو، هنگامی که عزیزترین شاگردش را در چنبره‌ی گناه دید، بی‌درنگ در پی فرصتی بود تا او را از رفتن به تماشاخانه‌ها بازدارد. آگوستین در کلاس درس، کسانی را که مسحور بازی‌های تماشاخانه‌ای بودند، ریشخند کرد. آلیپیوس حرف استاد را به دل گرفت و از آن پس، دیگر به تماشای تراژدی نرفت. ولی بحران تازه‌ای در زندگی‌اش آغاز شد؛ زیرا در روم ــ و در کمال تعجب استادــ اشتیاق دیوانه‌واری به نمایش‌های گلادیاتوری پیدا کرد. او تنها به یک آن، مجذوب این نمایش‌ها شد و به سقوط اخلاقی تراژیک، گرفتار شد؛ آن هم زمانی که به اصرار دوستانش در میدان نمایش خون‌بار گلادیاتورها گام نهاد. آلیپیوس حاضر نشد تا چشمانش را باز نگاه دارد؛ زیرا مدعی بود که با چشمان بسته، هیجان این نمایش‌ها در او اثر نخواهد کرد. ولی هنگامی که گلادیاتور مغلوب به زمین افتاد و تماشاگران با شور و شعف یکپارچه فریاد برآوردند، ناگهان او نیز عنان احساس از کف داده، چشم باز کرده

پیوستگی دوسویه‌ی نمایش‌های سنتی ایران با جامعه‌ی ایرانی

رضا کوچک‌زاده[1]

درآمد

سال‌ها پیش ــ زمانی که هنوز طوفان غرب‌گرایی به‌سوی سرزمین‌های شرقی سرازیر نشده بود ــ مراسم، آیین‌ها و نمایش‌هایی در شرق بود که بخشی از زندگی مردمان این سرزمین را شکل می‌داد. اکنون که از آنها یاد می‌کنیم، پاره‌ای از آن آیین‌ها و برخی از آن نمایش‌ها یا ادامه‌ی آنها همچنان دیده می‌شود ولی دیگر نمی‌توان به‌آسانی آنها را بخشی از زندگی ساکنان شرق دانست؛ زندگی دگرگون شده است.

نمایش در کنار نوجویی‌ها و نوآوری‌ها، همواره در پی یافتن ویژگی‌هایی بوده که زمانی آنها را از دست داده است. آزمایش‌ها و تجربه‌هایی که در طول تاریخ نمایش بر تئاتر یونان باستان، نمایش مذهبی سده‌های میانه، تئاتر عهد الیزابت و... انجام شده، شاید در پی رسیدن به ذات پالایش یافته‌ی نمایش در آغاز شکل‌گیری بوده است. بنابراین، بررسی نمایش شرق در هر

۱. کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر، کارگردان و پژوهشگر.

زمان، می‌تواند بخشی از آرزوهای ما را برای بازگشت نمایش به دوره‌های طلایی‌اش ــ دوره‌هایی که تماشاگران پیوندی ناگسستنی با نمایش داشتند و گاهی آیین‌های نمایشی دوشادوش نان برایشان ارزش داشت ــ در بر گیرد و یا بخشی از نوجویی‌ها و تجربه‌های درست آنها را به ما منتقل کند.

با نگاهی به مسیر شکل‌گیری نمایش در کشورهای شرقی یا گمانه‌زنی‌های گوناگون درباره‌ی هر یک از این نمایش‌ها درمی‌یابیم که نه‌تنها فاصله‌ای میان آنها و زندگی جاری مردمان نبوده بلکه نمایش، مرحله یا بخش مهمی از زندگی ساکنان شرق را می‌ساخته است. رابطه‌ی دوسویه‌ی نمایش و نیایش در هندوستان یا رابطه‌ی آن با باروری و حاصلخیزی زمین‌های کشاورزی، ارتباط نمایش با بازگرداندن نظم از دست‌رفته در چین و بالی، دور کردن ارواح شرور در ژاپن یا عدالت‌خواهی و فریاد از ستم حاکمان و پیروزی خیر بر شر در ایران، بخشی از کارویژه‌های نمایش در شرق است.

از سوی دیگر، رابطه‌ای نزدیک میان فلسفه، زندگی، آیین‌های نمایشی و نمایش‌های شرقیان هست. از دیدگاه شرقی، آنچه دیده می‌شود، نشانه‌ای‌ست از آنچه نادیدنی‌ست. بنابراین، هنر شرقی از حقیقت موجود و مادی، متوجه حقیقت وجود و روحانی می‌شود (بیضایی، ۱۳۸۸؛ ۹). پس چندان شگفت نیست که نمایش‌های شرقی به دنیای تنانی و واقعی و واقع‌نمایی نمی‌پردازند بلکه سمت و سویی دیگر در پیش می‌گیرند تا به درک بهتری از هستی دست یابند.

ولی آیا می‌توان به جست‌وجو و بررسی نمایش شرق پرداخت، بی‌آنکه به جامعه‌ی سازنده‌ی هر یک از گونه‌های نمایشی آن توجه کرد؟ آیا ممکن است نمایش را همانند پدیده‌ای آزمایشگاهی و به‌دور از شرایط طبیعی پیدایش بررسی کرد؟ بی‌تردید جامعه و زندگی اجتماعی‌ست که نیاز به نمایش را ایجاب کرده، پیشینه و بستر لازمش را فراهم آورده و پس از شکل‌گیری، دگرگونی‌هایی فراوان تا رسیدن به‌شکلی کامل و پذیرفتنی در آن پدید آورده است. نمایش از دو بخش اساسی اجراکننده (بازیگر) و

در تماشاخانه چه می‌گذرد؟

جست‌وجویی در تبیین لحظه‌ی رخداد تئاتری در ایران

امیر خراسانی[1]

نوشتار حاضر در پی بیان نظری لحظه‌ی رخداد تئاتری در ایران است. از این روی و از منظر جامعه‌شناسی شناخت، قصد ارائه‌ی شناختی تحلیلی و مفهومی از این لحظه دارد. این نوشتار در این مسیر، نخست با نقد مبانی نظری گفتمان موجود در این حوزه، می‌کوشد با نگاهی واسازانه، تناقض‌ها و لکنت‌های آن را آشکار سازد. سپس با انتخاب یک رویکرد نظری میان‌رشته‌ای، سعی در اثبات دو برنهاده دارد؛ نخست اینکه تجربه‌ی تئاتر در ایران در زیر رابطه با مرکز و پروژه‌ی «دولت ـ ملت»سازی واجد معناست و دوم اینکه تئاتر در ایران، نه به‌شیوه‌ای ناب بلکه تنها به‌شکلی «ادایی» تحقق می‌یابد و نقطه‌ی آغاز هر گونه تحلیل از این پدیده، تنها با در نظر گرفتن خصلت ادایی آن امکان‌پذیر است. در بخش پایانی با ارائه‌ی تحلیلی از لحظه‌ی رخداد تئاتری، کوشش می‌شود نوعی سنخ آرمانی برای فهم نظری این لحظه ارائه شود.

۱. کارشناس ارشد جامعه‌شناسی فرهنگی، پژوهشگر.

طرح مسأله

تاکنون تاریخ‌نگاری‌های انجام‌شده در زمینه‌ی تئاتر و نمایش در ایران، بر پایه‌ی پرسش‌هایی ناظر بر بازسازی هویت بوده است. هویت در این معنا، داده‌ای بودشناختی[1] تصور شده است که دلالت بر چیستی و کیستی ــ هستی تئاتری و نمایشی ــ «ما» دارد. مخرج مشترک همه‌ی این تاریخ‌نگاری‌ها نوعی رئالیسم امپیریستی‌ست که گذشته‌نگر و خاستگاه‌باورانه است. ویژگی امپیریستی این تاریخ‌ها بر داعیه‌ی تلویحی آنها مبنی بر مصادره‌ی واقعیت تاریخی دلالت دارد. این‌همانی فاکت و واقعیت تاریخی در این تحلیل‌ها، ویژگی گفتمانی، استدلالی و مفهومی تاریخ را انکار می‌کند. چنین انکاری دو فرض بنیادین را پیش‌انگاشت می‌کند؛ نخست اینکه تاریخ را به‌معنای آگاهی عینی از کیفیت رخدادهای گذشته برمی‌سازد. و دوم ــ و در نتیجه‌ی آن ــ قوام گرفتن فرم تاریخ را ناممکن می‌سازد. این تاریخ‌نگاری‌ها به‌دلیل بنا شدن بر معرفت‌شناسی[2] تجربه‌گرایانه، مبنای مشروعیت خود را در امری بیرون از تاریخ ــ به‌معنای صورت معینی از آگاهی ــ می‌جوید. به‌بیان ساده‌تر، مبنای مشروعیت و سنجش تحلیل تاریخی، میزان بازتاب عینی واقعیت تاریخی‌ست.[۱] معنای ضمنی عینیت تاریخی در این متن‌ها، این‌همان‌سازی گذشته‌ی تاریخی با شناخت تاریخی‌ست. این امر، تاریخ‌نگاری نمایش و تئاتر در ایران را به ماراتن موهوم بازتاب عینی تاریخ تبدیل می‌کند که خود، نتیجه‌ی مستقیم نادیده گرفتن مسائلِ ناظر بر دشواری‌های وحدت بخشیدن عین و ذهنِ شناخت و امکان و امتناع آن است. در نتیجه‌ی چیرگی چنین رویکردی، هیچگاه تاریخ تئاتر ــ به‌معنایی که در اینجا می‌آید ــ امکان‌پذیر نمی‌شود. چرا که ادعای این رویکرد بر پایه‌ی بازتابِ داده‌ی بی‌واسطه‌ی تاریخی ــ که تنها نبود اسناد و مدارک، محدودیت آن شمرده می‌شود ــ تاریخ را به مجادله‌ای تبدیل می‌کند که مبتنی بر «سفسطه‌ی نابینایی»ست.

1. ontologic 2. epistemology

ناممکن بودن تئاتر خیابانی در ایران

رضا سرور[1]

درآمد

در پاییز ۱۳۸۳ پیتر شومان بنیانگذار گروه تئاتر نان و عروسک به ایران آمد و نمایش پرآوازه‌اش خاکسپاری ارزش‌های مرده را در فضای حیاط دانشگاه هنر اجرا کرد. خیل دانشجویان، هنرمندان، استادان دانشگاه و علاقه‌مندان هنر تئاتر در اشتیاق دیدن اجرایی اصیل و زنده بودند؛ اجرایی که گرچه با دیرکردی ۴۰ ساله به ایران رسیده بود، دست‌کم می‌توانست سرنمون دقیقی باشد از چگونگی شکل‌گیری و اجرای تئاتر خیابانی. یا می‌توانست نمونه‌ی زنده‌ای باشد از هر آنچه درباره‌ی تئاتر خیابانی در کتاب‌ها خوانده‌ایم و ندیده‌ایم؛ و الگویی باشد برای بازنگری در تئاترهای خیابانی بی‌بو و بی‌خاصیت وطنی که حاصلی جز ملال و پریشانی ندارند. تماشاگران در صف‌های به‌هم‌فشرده خود را در آستانه‌ی تماشای سند زنده‌ای از دوره‌ی اوج تئاتر پیشرو می‌دیدند؛ خاکسپاری ارزش‌های مرده در فضایی سرشار از شورش علیه جنگ، فقر، تبعیض نژادی، سرمایه‌داری

۱. کارشناس عمران، پژوهشگر و مترجم هنرهای نمایشی.

و سرکوب سیاسی شکل گرفته بود و حالا با دیدن عروسک‌های غول‌پیکر، پلاکاردها، اعلامیه‌ها و شنیدن نوای شیپورها و طبل‌ها، چیزی از حال و هوای آن دوران در فضا گسترده شده بود. شومان و همسرش با کمک دانشجویان، عروسک‌های غول‌پیکر، تابلوها و تنور نان را آماده ساخته و حرکت‌ها، موسیقی و آوازها را بارها تمرین کرده بودند. سرانجام نمایش در پیش چشمان حریص انبوه تماشاگران به اجرا درآمد که دور شومان حلقه زده بودند؛ شومان ــ که دماغ قرمز دلقک‌ها را بر چهره داشت ــ با انرژی و سرزندگی حیرت‌انگیزش خطابه‌هایی ایراد کرد که آنها را موعظه می‌نامید. در میان آنها، شیپورهای دوگانه‌اش را به نوا درآورد، ویولون نواخت، گروه کُر را رهبری کرد و هر بار در فرآیندی نمادین با زبان تلخ و گزنده‌ای ــ که سزاوار دلقک‌هاست ــ به معرفی انتقادی ارزش‌های مرده پرداخت و یکایک آنها را به درون دوزخ ریخت تا پاک شوند؛ آنگاه جمعیت را فراخواند تا آزادانه، گروه بازیگران و نوازندگان را تا محل پخت نان همراهی کنند. جمعیتِ مردد که زیر تأثیر سازهای کوبه‌ای قرار داشت، واکنشی ناچیز نشان داد؛ اندکی از تماشاگرانِ نشسته بر سکو برخاستند و برخی تماشاگران ایستاده گامی به جلو نهادند. دست آخر، تماشاگران جوان به‌آرامی در اطراف کارناوال به حرکت درآمدند؛ مسافتی کوتاه درنوردیده شد و با توزیع نان چاودار، جمعیت به‌شکلی بی‌برنامه، متوقف و سرانجام پراکنده شد.

پس از رفتن شومان، دو گونه داوری عمده درباره‌ی نمایش شکل گرفت. گروه نخست ــ که موافقان نمایش بودند ــ شکل مکتوب را برای بیان نگاه ستایش‌آمیز خویش برگزیدند و با شرح گام‌به‌گام شکل‌گیری نمایش یا با توضیحات پردامنه درباره‌ی سابقه‌ی گروه تئاتر نان و عروسک و یادآوری جایگاه والای آن در جنبش آوانگارد، صفحه‌های نشریه‌ها را انباشتند. دسته‌ی دوم، مخالفان بودند که به‌خاطر شهرت عالمگیر شومان و جایگاه تثبیت‌شده و تحسین‌شده‌اش به‌عنوان هنرمندی نوآور و پیشرو، ترجیح دادند تن به خطر ندهند و ایرادهای خویش را به‌شکلی شفاهی بیان کردند. مخالفان

درآمدی بر تحلیل پیدایش زیرمیدان موج نو تئاتر ایران در دو دهه‌ی سی و چهل خورشیدی

(با تکیه بر تشکیل کارگاه نمایش و بر اساس نظریه‌ی میدان‌های پی‌یر بوردیو[1])

سعید اسدی[2]

سرآغاز

هنگامی که از تئاتر نوین ایران سخن به میان می‌آید، بیشتر منظور افتراق و گسست از هنرهای نمایشی سنتی/آیینی‌ست که زیر تأثیر رخداد مهم تجددخواهی در ایران انجام شده است. هنرهای نمایشی نوگرای ایران، متأثر از الگوهای نمایشی غربی، تمایزی آشکار با شکل‌های دیرپای نمایش ایرانی یافت که از اساس، بر نمایش‌واره‌ها، آیین‌های نمایشی و حتی بازی‌های نمایشی تکیه داشتند. کشمکش سنت و تجدد در حوزه‌های فکری و سیاسی به‌روشنی در این گسست و تمایز میان هنرهای سنتی نمایش و تئاتر نوین

1. Pierre Bourdieu

۲. دکترای مطالعات تئاتر، مدرس دانشگاه.

ایران نمود می‌یابد. پس از میانه‌ی سده‌ی ۱۳ خورشیدی ــ که سرآغاز تولید تئاتر نوگرای ایرانی‌ست ــ جامعه‌ی ایرانی شاهد پیدایش میدان هنری تازه‌ای بود که از آن می‌توان با عنوان نوگرایی (تجدد) در هنرهای نمایشی ایران یاد کرد. این میدان تازه، جامعه‌ی هنری نوینی‌ست که مناسبات درونی‌اش و همچنین روابط آن با میدان‌ها و دیگر حوزه‌های فضای اجتماعی آن روزگار در حال شکل‌گیری بود. کنشگران هنرهای نمایشی درون این میدان تازه‌ی در حال پیدایش، هر یک در حال تولید و انباشت سرمایه‌های سیاسی، فرهنگی، مادی و هنری بودند تا در فضای اجتماعی تازه و تابع دگرگونی‌های تجددخواه، مواضع خود را بیابند و ویژگی‌هایی روشن را نهادینه کنند که هستی‌بخش تمایز میان هنر نمایشی جدید و قدیم ایران است. این ویژگی‌ها ناشی از ادراک تازه‌ای از داشته‌ها و یافته‌ها بود که در دو عرصه‌ی کشمکش میدان هنر نوگرا و هنر سنتی و همچنین ستیزهای درون میدان هنر نمایشی نوگرا تداوم می‌یافت. تاریخ نه‌چندان طولانی تئاتر نوین ایران نشان می‌دهد که کنشگران این عرصه تا چه حد کوشیدند با ارائه‌ی عملی آثار نمایشی و نامه‌ها و اشاره‌ها و مقاله‌ها، رسمیت و مشروعیت شیوه‌ی تازه را توصیف و بیان کنند و در روابط اجتماعی خود و جامعه، همچنین در مناسبات جاری درون جامعه‌ی هنری، آن را تثبیت کنند.

بنابراین، از سویی به‌ناگزیر می‌بایست در پی تولید ذائقه‌ی مشروع در میان قشرهای جامعه می‌بودند تا رابطه‌ی آنها را با این صورت‌بندی تازه‌ی هنری برقرار کنند و از سوی دیگر، قانون‌هایی را چون نظام تازه بر تولید هنری‌شان استوار کنند تا ملاک‌های پذیرش و قانونی شدن هنر نوگرای نمایشی، درون جامعه‌ی هنری نهادینه شود.

هدف این نوشتار بیان نظام قانونی شدن درون میدان هنری نوگرا و تمایز هنر نمایشی نوگرا با هنر نمایشی سنتی/آیینی ایران نیست بلکه آن را به‌عنوان عرصه‌ای گسترده در نظر می‌گیرد که به‌مثابه‌ی فضایی درون فضای کلان‌تر اجتماعی ایران عصر تجربه‌ی تجدد ــ هنگام و پس از انقلاب

دموکراتیزاسیون یا دموکراسی فرهنگی؟

میانجیگری فرهنگی تئاتر در ایران از کدام سیاست فرهنگی بهره می‌گیرد؟

سارا شریعتی[1] و فاطمه پدرام[2]

درآمد

هنر یکی از جلوه‌های فرهنگ است که تجلی استعداد و بیانگر جاودانگی آثار انسانی‌ست. آثار هنری به‌دست آدمیان پدید آمده و در برابر نگاه مخاطبان جامعه ارزیابی و تحسین می‌شود. این فرآیند در میان تمامی هنرها الزامی نیست؛ هنرهایی مانند نقاشی و موسیقی در خلوت هنرمند پدیدار می‌شود و مخاطب نقش بسزایی در آفرینش اثر ندارد. ولی هنر تئاتر حاصل ارتباطی دوسویه است میان هنرمند و تماشاگر؛ پس تماشاگر یکی از عناصر اصلی تئاتر است. حضور زنده و پرجوشش مخاطب است که تئاتر را زنده نگاه می‌دارد؛ تئاتر بدون تماشاگر معنایش را از دست می‌دهد. تئاتر نیروی انسانی را به کار می‌گیرد که اعضای جامعه بخشی از آن‌اند؛ آن را می‌بینند،

۱. دکترای جامعه‌شناسی، دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
۲. کارشناس ارشد مطالعات جوانان از دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

تولید می‌کنند، تقسیم و توزیع کرده، مبادله می‌کنند و نسل به نسل در مورد آن به تجربه می‌پردازند.

جامعه‌ی معاصر، از راه میانجیگری فرهنگی، دسترسی به اثر هنری را آسان می‌کند. میانجی‌های فرهنگی شامل عرصه‌ی بازار هنر، نهادهای آموزشی، منتقدان هنری، خبرنگاران، ناشران، محافظان هنر، رسانه‌ها، تبلیغات، اطلاع‌رسانی، فضای شهری، حامیان هنر، دولت و همه‌ی مواردی‌ست که می‌توانند در زندگی روزمره‌ی فرد جریان داشته باشند، در وی انگیزه ایجاد کنند و در نتیجه به مخاطب‌سازی بپردازند.

بنا به نتایج پیمایش مراکز فرهنگی و هنری ایران، سهم مراکز هنری از همه‌ی مراکز فرهنگی کشور، تنها ۲/۶ درصد است. در این میان، سهم تالارهای نمایشی در فضای فرهنگی تنها ۰/۴ درصد است. در برابر بیش از ۱۳۰ سالن سینما در شهر تهران، تنها ۱۴ تالار نمایشی دیده می‌شود که بیشتر آنها از نظر جغرافیایی در منطقه‌ای ویژه قرار دارند.

مفهوم کنش هنری و فرهنگی دارای حوزه‌های گسترده‌ی مطالعاتی‌ست. پژوهش‌های بسیاری برای این مفهوم انجام شده ولی در این چشم‌انداز، دو رویکرد در مطالعات فرهنگی فرانسه آمیخته است. یکی از این دو، دموکراتیزاسیون فرهنگ یا سیاست رویارویی مالرو است که نگرشی هستی‌شناسانه[1] به هنر داشته و بازدارنده‌ها ــ مانند عامل جغرافیایی ــ را در برابر کنش فرهنگی بیرونی می‌داند که از راه شوک زیبایی‌شناختی[2] و تمرکززدایی[3] زدوده می‌شود.

رویکرد دیگر ــ که موضوع اصلی این بررسی‌ست ــ نگرشی جامعه‌شناسانه به کنش هنری دارد. پی‌یر بوردیو در بررسی کنش هنری به ساختارهایی اشاره می‌کند که کنش هنری را امری قدسی جلوه می‌دهند. وی به افسون‌زدایی از هنر می‌پردازد و هنرها را به هنرهای مجاز، میان‌مایه و مبتذل تقسیم می‌کند. بوردیو فضای اجتماعی را دارای طبقاتی فرض می‌کند

1. ontologique 2. choc esthétique 3. décentralisation

نمایش مدرسه‌ای
و جامعه‌پذیری کودکان و نوجوانان

سیدحسین فدایی‌حسین[1]

سرآغاز

در دهه‌های نزدیک، زندگی فرهنگی و اجتماعی مدرسه همواره موضوع بررسی مردم‌شناسان، روان‌شناسان، فیلسوفان، جامعه‌شناسان و پژوهشگران آموزش بوده است. در این زمینه بررسی‌های چشمگیر و بحث‌هایی عمیق و تأثیرگذار در سده‌ی گذشته مطرح شده و مسأله‌ی زندگی فرهنگی-اجتماعی مدرسه، هنوز در دستور کار هر کشور در حال رشد قرار دارد. در اینجا می‌کوشیم به ابعاد اجتماعی و آموزشی فعالیت هنری در مدرسه و به‌ویژه، تئاتر مدارس به‌منظور تشریح بنیان اجتماعی نمایش مدرسه‌ای بپردازیم. امید است که تجربه‌ی کودکان و نوجوانان در ورود به عرصه‌ی تئاتر مدرسه از سویی به گسترش روابط اجتماعی آنان کمک کند و از سوی دیگر، ایشان را به منبع عمیق و پایدار لذت و شادی گروهی رهنمون شود.

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، نمایش‌نامه‌نویس و مترجم هنرهای نمایشی.

بحث‌های مطرح‌شده در این نوشته این هدف را نیز دنبال می‌کنند که به ارتقای سطح کیفی نمایش‌های دانش‌آموزی و دیگر کوشش‌های گروهی در مدرسه، اردوها و سفرهای هنری کمک کنند و دیدگاه زیباشناختی آموزگاران و مربیان و کودکان و نوجوانان را گسترش دهند. انتخاب چنین موضوعی بر این باور استوار است که شیوه‌ی تعامل معلمان و مربیان هنر با دانش‌آموزان در مدرسه، تأثیری عمیق بر درک و دریافت آنان از هنر در بزرگسالی دارد. بی‌شک کودکان و نوجوانانی که در دوران تحصیل شناختی مناسب از تئاتر و نمایش مدرسه‌ای به دست آورند در آینده با دیدی بازتر به تماشای نمایش‌های حرفه‌ای می‌نشینند و تماشاگرانی دانا برای تئاتر آینده خواهند بود. در این نوشته بر آن نیستم که به بررسی مفهومی و ساختاری (چگونگی) پدیده‌ی نمایش مدرسه‌ای بپردازم بلکه به اهمیت کنش نمایشی در محیط مدرسه به‌عنوان نوعی نوآوری فرهنگی و کنش اجتماعی توجه می‌کنم.

به هر حال نباید فراموش کرد که نمایش مدرسه‌ای در شرایط ایده‌آل، ابزاری قوی برای تقویت ابعاد فرهنگی و اجتماعی دانش‌آموزان در مدرسه شمرده می‌شود ولی در شرایط نادرست می‌تواند به آشفتگی در دیگر فعالیت‌های مدرسه بینجامد. بنابراین، رابطه‌ی جنبه‌ی فرهنگی و اجتماعی مدرسه‌ها و نمایش مدرسه‌ای به کیفیت زندگی و حیات راستین در مدرسه وابسته است.

مدرسه و رابطه‌ی آن با جامعه‌پذیری کودکان

امروزه جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان و روان‌شناسان اجتماعی توجهی ویژه به جامعه‌پذیر شدن افراد نشان می‌دهند. جامعه‌شناسان تاکنون تعریف‌های بسیاری از مفهوم جامعه‌پذیری ارائه داده‌اند. برای نمونه «جامعه‌پذیری فرآیندی‌ست که به‌موجب آن، شخصی هنجارهای گروه‌هایی را که در میان آنها زندگی می‌کند، درونی می‌کند؛ به‌طوری که خودی یگانه پدیدار می‌شود» (هورتون، چستر، ۱۹۸۹؛ ۸۹). خانواده، مدرسه، وسایل ارتباط جمعی، گروه

خاستگاه انسان‌شناسی تئاتر[1]

یوجینیو باربا[2]
برگردان رضا سرور

می‌گویند زندگی سفر است؛ راهی شخصی که حتماً به‌معنای حرکت از جایی به جای دیگر نیست. حوادث و گذر زمان، مردمان را دگرگون می‌سازد.

در تمامی فرهنگ‌ها، لحظه‌های معینی در راه این سفر هست که نشانگر گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر است. در تمامی فرهنگ‌ها برای زایش، بلوغ و ازدواج، مراسمی هست. تنها برای یکی از مراحل زندگی، مراسمی در نظر گرفته نشده و آن، آغاز دوره‌ی کهنسالی‌ست. حتی برای مرگ نیز مراسمی هست ولی برای گذر از دوران بلوغ به پیری، رسمی در کار نیست. در کنار این سفرها، جرح و تعدیل‌ها و نیز شور و اشتیاق‌هایی هست که به هر حال، درون چارچوب ارزش‌های فرهنگی روی می‌دهند. اینها را همه می‌دانند ولی آنچه من می‌دانم چیست؟ چه باید بگویم اگر قرار باشد از سفرم

۱. این نوشته بخشی‌ست از کتاب رساله‌ای در باب انسان‌شناسی تئاتر که کلایو بارکر به انگیزه‌ی ۶۰ سالگی باربا و در تفسیر کتاب انسان‌شناسی تئاترِ او گردآوری کرده و در مجموعه‌ی راتلج ۲۰۰۳ نشر یافته است.
۲. کارگردان پرآوازه‌ی تئاتر.

حرفی بزنم؟ از گذشتن از مرحله‌هایی با چشم‌اندازهای متفاوت، آراسته یا آشفته، از تجربه‌ها، روابط دوران کودکی تا بلوغ، بلوغ تا دوران پختگی و امتداد آن تا رویدادهای سالانه و از آنجا تا این شمارش معکوس جشن تولدهای ۵۳، ۵۴ یا ۵۵ سالگی که یادآور دستاوردهای گذشته‌ی من‌اند؟

اگر خاطره همان دانش باشد، آنگاه درمی‌یابیم که سفرم از درون فرهنگ‌هایی گوناگون گذر کرده که نخستین آنها فرهنگ ایمان است. در اینجا پسری در مکانی گرم، لبریز از مردمانی سرودخوان، پر از رایحه‌های دل‌انگیز، سرشار از رنگ‌های روشن در برابر پیکره‌ای پیچیده در پارچه‌ای ارغوانی ایستاده است. هنگامی که به‌ناگاه ناقوس‌ها به صدا درمی‌آیند، رایحه‌ی بخورها تندتر می‌شود و نوای سرودها اوج می‌گیرد، پارچه‌ی ارغوانی برداشته شده و چهره‌ی برافراشته‌ی مسیح نمایان می‌شود. این چگونگی برگذاری مراسم عید پاک در دهکده‌ی گالی‌پلی در جنوب ایتالیاست که دوران کودکی‌ام را در آنجا سپری کرده‌ام. من به‌شدت مذهبی بودم. برایم بسیار لذتبخش بود که به کلیسا بروم و خود را در میان سایه‌روشن نور شمع‌ها، گچبری‌های زراندود، رایحه‌ی عطرها، گل‌ها و مردم غرق در نیایش بیابم. من در انتظار لحظه‌های شورانگیز مراسم متعالی راهپیمایی، عشای ربانی و تقسیم نان مقدس بودم. حتی امروز هم احساس بودن با دیگران، یگانگی و اتحاد با مردم و در چیزی با آنان سهیم شدن، چنان مرا لبریز احساس می‌کند که سبب برانگیختن ضمیر ناخودآگاه و تمامی حس‌هایم می‌شود. بنابراین، هنوز همان احساسِ زانودرد روز دیدن مادر دوستم در گالی‌پلی، در «جمعه‌ی نیک» را ــ جمعه‌ی پیش از عید پاک که در مراسمی مسیح را به صلیب می‌کشند ــ حس می‌کنم. حرکت گروهی مراسم چنین بود که گروهی از مردم در پی پیکره‌ی حضرت مسیح ــ که صلیبی بر دوش داشت ــ در خیابان‌های باریک اطراف شهر حرکت می‌کردند. دسته‌ای دیگر به فاصله‌ی ۵۰۰ متر با پیکره‌ی باکره‌ی مقدس، نام مسیح را فریاد می‌کردند. جمعیت، میان تندیس‌های مریم مقدس و حضرت مسیح

چرا می‌خندند؟[1]

رویکردی دوسویه به شوخی در نمایش بداهه‌پرداز سنتی ایران؛
اجرا و تأثیراتش[1]

ویلیام او. بیمن[2]
برگردان سعید آقایی

اجرا و تأثیراتش

مطالعه‌ی اجرا[3] در سال‌های نزدیک[4] گام‌هایی بزرگ در فرهنگ عامه و مردم‌شناسی برداشته است. تا دهه‌ی پیش، بیشتر پژوهشگران فرهنگ عامه بودند که گونه‌ی سنتی نمایش مردمی را به‌عنوان یک متن بررسی می‌کردند، در حالی که بسیاری از مردم‌شناسان به آن اعتنایی نداشتند. در سال‌های نزدیک، نشر آثار نظری و نوشتاری بسیار مهمی را شاهدیم که توجه ویژه‌ای

1. *The Journal of American Folklore*, Vol. 94, No. 374, *Folk Drama* (Oct. - Dec., 1981), pp. 506-526.

۲. William O. Beeman؛ استاد دانشگاه و پژوهشگر فرهنگ عامه.

3. the study of performance

۴. زمان نشر مقاله، سال ۱۹۸۱.

به مهارت نمایشگران در اجرای آثارشان برای تماشاگری دارد که نقشی بسزا در معنا دادن به این متن‌ها بازی می‌کند.[۲]

همزمان، در کنار افزایش توجه به راهکارهای نمایشگر، توجه به پویایی تعامل دوسویه‌ی تماشاگر ـ نمایشگر نیز افزایش یافته است. باومن این تعامل دوسویه را به‌خوبی وصف می‌کند؛

> «اجرای نمایش نیازمند آن است که نمایشگر به‌خاطر گزینش روشی که فرآیند ارتباط را کامل می‌کند و از محتوای ارجاعی‌اش فراتر می‌رود در برابر هر یک از تماشاگران پاسخگو باشد. بنابراین ــ از منظر تماشاگر ــ آنچه نمایشگر ارائه می‌دهد به‌عنوان موضوع در نظر گرفته می‌شود و این شکل ارتباطی پدیدآمده، از روی مهارت نمایشگر و تأثیر نسبی نمایشِ توانایی‌های او ارزیابی می‌شود. افزون بر این، کنش یادشده پدیده‌ایِ اکنونی و زنده شمرده می‌شود و دلیلش ارتقای تجربه‌ی تماشاگر است که از لذتی حضوری به دست می‌آید که نتیجه‌ی کیفیت‌های ذاتی کنش است. بدین گونه است که اجرا توجهی ویژه برمی‌انگیزاند و سبب افزایش آگاهی تماشاگر با نمایش می‌شود و به او اجازه می‌دهد تا نمایش دادن نمایشگر را با دقتی ویژه ببیند و به آن توجه کند» (باومن، ۱۹۷۵؛ ۲۹۳).

با آنکه حرکت‌هایی نوین در بررسی حوزه‌ی اجرا انجام شده، آثار کمی درباره‌ی مناسبات مشترک راهکارهای اجرایی با زمینه و بافت فرهنگی و اجتماعی تماشاگر ــ برای پیدایش تأثیری ویژه در اجرا ــ نوشته شده است. کاردانی نمایشگر هر اندازه که زیاد باشد، باز هم برای آفرینش اجرایی مؤثر که هدف‌های هنری و بیانی نمایشگر را در بر داشته باشد کافی نیست. مگر آنکه به دانسته‌ها، ادراک و انتظار تماشاگر، دقت داشته باشد؛ مجموعه‌ای از آنچه تماشاگر پیش از آغاز نمایش با خود همراه می‌آورد.

باربارا کرشنبلات گیمبلت در مقاله‌ی برجسته و تأثیرگذارش با عنوان

اندیشه‌های اجتماعی برشت و گروه تئاتر نان و عروسک[1]

سی. دبلیو. بیگزبی[2]
برگردان مسعود نجفی

آنتونن آرتو تنها کسی نبود که توجهش به برخورد انفعالی تماشاگر در تئاتر توهم‌گرا[3] جلب شد. برتولت برشت هم چیزی را که «درام ارسطویی» می‌خواند، رد می‌کرد. او بر آن بود که «نگاه کردن تماشاگر به اطراف در حالی که کمابیش به کشف بدن‌های بی‌حرکتی می‌پردازد که کنجکاو و مشتاق‌اند ــ بدن‌هایی که گویی با عضله‌هاشان در یک فعالیت سنگین جسمانی شرکت کرده‌اند ــ و سپس آرام کردن آنها پس از این فشار بزرگ... اینها درام ارسطویی‌ست... تماشاگرانی که چشم‌هاشان باز است ولی نگاه نمی‌کنند؛ خیره شده‌اند... طوری به صحنه خیره شده‌اند که گویی جادو شده‌اند. این

1. *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, Volume three, Cambridge University Press, 1985, p.p. 343-354.
2. Bigsby, C.W. E
۳. تئاتر مرسوم که در پی شکل دادن توهم واقعیت بود.

اصطلاحی‌ست که به سده‌های میانه، به عصر جادوگران، افسونگران، تاریک‌اندیشان و دانش‌ستیزان تعلق دارد». تئاتر چنین چیزی بود. دوست داشت فرصتی برای همدلی کردن و برای زندگی همدلانه پیشنهاد دهد. ولی برای برشت، تئاتر به‌کاتارسیس ــ که خیلی راحت انرژی را تخلیه می‌کند ــ ارتباط چندانی نداشت؛ برای او آموزش دادن و وجه آموزشی اساس کار بود. او به چیزی که آن را «تئاتر آشپزی» می‌خواند، حمله می‌کرد؛ این اصطلاح کنایه‌ای بود به فرآیند تولید و مصرف (دیده شدن). وی در عوض از تئاتری دفاع می‌کرد که باوری سرنوشت‌ساز یا دل‌مشغولی دشواری بر جای می‌گذاشت. همدلی با هر شخصیت، مانند این بود که فرد بپذیرد از چیزهایی نپرسد که می‌بیند ــ بدون درکی روشن از مفاهیمی که به‌واسطه‌ی توهم‌سازی در فضای انتقادی میان شخصیت و تماشاگر از میان می‌رود و نابود می‌شود. بهره‌گیری از پرده‌ی پیش‌زمینه یکی از راه‌حل‌های تکنیکی او بود؛ پافشاری بر طبیعت تئاتر به‌عنوان یک قرارداد و نیز تلاش برای رها کردن تماشاگران از انفعال و واداشتن آنها برای آنکه خود را در پس‌زمینه‌ای تاریخی قرار دهند و از حضور ساختگی صحنه و دکور برای تعیین موقعیت خویش و رویدادهایی که اتفاق می‌افتند، رها شوند ــ به‌ویژه در بخش‌هایی از جامعه که نیروهای اقتصادی محدودند. این مفاهیم او را راهنمایی کردند تا در نهایت به مفهوم تئاتر اپیک رسید؛ تئاتری که تاریخ در آن موضوعی سرنوشت‌ساز است. او به تئاتری رسید که در آن می‌بایست فضایی سنجیده و حساب‌شده میان تماشاگران و کنشی که آنها مشغول تماشایش بودند، حفظ می‌شد.

هنر برشت تراژیک نبود و قطعیت را رد می‌کرد. هنر او در برابر تصوری یگانه از طبیعت بشری مقاومت می‌کرد. اصولاً دریافت سیاسی او باور و اعتقادی بود که هر تغییری در آن ممکن است. او نخست در استراتژی تئاتری‌اش بر این باور بود که نباید به تماشاگران اجازه داد از توانایی و آزادی‌شان در قضاوت بگذرند و به زیبایی‌شناسی توهم‌گرا روی آورند؛ از

کاندومبله‌ی برزیلی[۱]

ژان دووینیو[۲]
برگردان سپیده پارساپژوه

در دامنه‌ی تپه‌ای پوشیده از درختان موز وحشی در خیابان واسکو دو گاما [۳]، درختی مقدس هست آکنده از پرچم‌های کوچک و پارچه‌های سفید که پرچین کوچکی آن را در بر گرفته است. هنگام شب، شمع‌هایی بر روی زمین روشن می‌شوند...

از پله‌هایی که با کنده‌ی درخت محکم شده‌اند به بالای این تپه در کازا برانکا [۴] می‌رسیم. آن بالا، دو ساختمان کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ عمارت بزرگ‌تر مربع‌شکل و بی‌پنجره است. دیگری دراز و مشبک با دریچه‌هایی منظم است که در طول روز با کرکره‌هایی بسته می‌شود. بی‌درنگ پس از در به درون تالاری راه می‌یابیم. اتاقی بزرگ به رنگ سفید و

۱. Candomble Brésilien؛ نوعی کیش آیینی که همراه با مناسکی ویژه در شمال شرقی برزیل اجرا می‌شود. این مقاله برگردانی‌ست از
Jean Duvignaud (1984); *fêtef et civilisations*, Paris, Scarbee comtagnie.

۲ . جامعه‌شناس نامی تئاتر.

3. Vasco da Gama

4. Casa Branca

مزین به گردنبندها و تندیس‌هایی رنگارنگ که هر بار به‌شکلی متفاوت‌اند؛ یکی سیاه، یکی سرخپوست، یکی مار. در میان تالار، دیرک بزرگ چوبی ــ که ناشیانه تراشیده شده ــ از سقف به زمین می‌رسد. این «کهنه‌دیرک»[1] است؛ بندی میان عالَم و خانه، مرکز جهان و زندگی خیالی. سکوی کوتاهی در سمت چپ بخش پایانی تالار، جایگاه طبال‌هاست. مقابل دیوار از هر سو، صندلی‌هایی برای تماشاگران و بازدیدکنندگان ردیف شده‌اند.

ما برای ورود به آنجا، زکات خاصی پرداختیم، زیرا با عکس گرفتن از درخت مقدس «گناه خاصی مرتکب شده بودیم». پول مهم است، همان‌قدر که برای درمان روانکاوانه و بی‌تردید برای دلایلی مانند وحشت، به کنشی عضلانی و بدنی نیاز داریم. بحث بر سر مواجب یا مزد نیست بلکه بیشتر، موضوع مبادله‌ای در میان است. در آنجا فهمیدیم که جهانگردان معمولی نمی‌توانند بدانند که چه تزویری روا داشته می‌شود به اروپاییانی که متهم به خارجی بودن نیستند.

ورود به تالار هنگام رقص، در اصل، رخنه کردن به جایی‌ست که با نور و حرکات، دیگرگون شده است. ملکه‌ی پیر، همیشه آنجاست ــ در سال‌های ۱۹۶۱ و ۱۹۶۸ هم بوده است ــ نشسته در کنار دیرک در حالی که هدایا و پیشکش‌ها را دریافت می‌کند؛ چهره‌ای که ناباورانه سوخته و چین‌خورده است با لبخندی قدرتمندانه از سر خرد و سخاوت. هیچ‌چیز از این نگاه تیز نمی‌گریزد. نگاهی که سلام می‌کند، تماشا می‌کند، لحظه‌ای درنگ می‌کند و به گوشه‌ی دیگری از این اتاق بزرگ سفید و آراسته برمی‌گردد. او در حقیقت، اقتدار مذهبی و به همان سان، سیاسی را می‌نمایاند که میراث تباری از برپاکنندگان این مراسم مذهبی‌ست؛ کسانی که همانند او در سده‌ی ۱۸ همراه با بردگان سیاه، شاید از داهومی[2] آفریقا آمده‌اند. پی‌یر ورژه[3] این تعلق‌ها را در کتاب‌هایش توضیح داده است. و درست دومین‌بار که وارد

1. Poteau mitan
2. Dahomey
3. Pierre Verger