تئاتر برای زندگی

هنر و علم در خدمت گفت‌وگوی «اجتماع‌بنیاد»

دیوید دایموند

ترجمهٔ

مصطفی ظفرقهرمانی‌نژاد

فرهنگ نشرنو
با همکاری نشر آسیم

مجموعهٔ «هنرهای جامعه‌بنیان»

هنر چگونه می‌تواند از درد و رنج‌های مشترک ما بکاهد و جهان ما را به جای بهتری برای زندگی کردن تبدیل کند؟

از طریق هنر چگونه می‌توان در سطح ملی اجتماع‌سازی کرد و «شبکهٔ همبستگی اجتماعات محلی» پدید آورد؟

چه نوع هنری می‌تواند مسئولین و شهروندان را پیوسته در تعامل مثبت و سازنده با یکدیگر قرار دهد؟

چگونه می‌توان الگوهای ارتباطیِ فاسد و مستبدانه را با هنر دگرگون ساخت؟

با کدام شکل از هنر می‌توان به دموکراسی فرم «مشارکتی» داد و مسئولین را به نفع مردم فعال کرد؟

ارتباط تسهیلگرانه و مشارکتِ خلاق چگونه از طریق هنر تحقق می‌یابد و در تمامیت جامعه ساری و نهادینه می‌شود؟

و از همه مهم‌تر، با چه ساز و کاری می‌توان هنرهای مردمی و اجتماع‌بنیان را از گزند انحصارگرایی و تجاری‌سازی رهانید، آنها را دموکراتیزه کرد، و ابزارهای خلق و تولیدشان را به رایگان در اختیار عموم مردم نهاد تا با آنها اجتماع‌سازی و مشق دموکراسی کنند؟

هنرهای جامعه‌بنیان (community-based arts) عنوان مجموعه‌کتاب‌هایی است از فرهنگ نشرنو که مبتنی بر الگوی «یادگیری در عمل» هستند و ریشه در اسلوب‌های آموزشیِ عملگرایانه، انتقادی، گفت‌وگویی و صلح‌آمیز دارند.

هنرهای جامعه‌بنیان با برداشتن مرز میان هنر و زندگی در جهان پرمسألهٔ امروز، به هنر در همهٔ ابعاد آن جنبهٔ کاربردی می‌دهند، تجربهٔ زیبایی‌شناختی را به امکانی برای مسأله‌یابی، مسأله‌پردازی و مسأله‌گشایی بدل می‌کنند و به شهروندان تمرین می‌دهند برای کاستن درد و رنج‌های مشترک بر خرد جمعی اتکا کنند.

هدف هنرهای جامعه‌بنیان، رهاسازی انسان‌ها از مناسبات کنترل‌گرانه و تمرین دادن آنها به روابط تسهیلگرانه، خلاق و تعاملی است. این هنرها، با تکیه بر خصلت میان‌رشتگی خود، شاخه‌های مختلف هنری را با حوزه‌هایی چون مطالعات صلح، جامعه‌شناسی، روانشناسی، علوم سیاسی، مددکاری، عدالت کیفری، آموزشگری، علوم ارتباطات، مدیریت، بهداشت و درمان، محیط‌زیست و حاکمیت محلی پیوند می‌دهند.

مخاطبان هدف این مجموعه‌کتاب عبارتند از: سیاستمداران، معلمان، مربیان تربیتی، مددکاران، کنشگران مدنی، فعالان محیط‌زیست، درمانگران، رسانه‌پژوهان، کارشناسان فرهنگی بهزیستی و زندان‌ها، روانپزشکان، مدیران و تسهیلگران سازمان‌های مردم‌نهاد.

نخستین متن این مجموعه، کتابی است با عنوان تئاتر برای زندگی: هنر و علم در خدمت گفت‌وگویِ «جامعه‌بنیان». نویسندهٔ این کتاب، دیوید دایموند، جزء کنشگران صاحب‌نام دنیا در حوزهٔ تئاتر کاربردی است. او در این کتاب به شکلی دقیق و روشمند بین «تئاتر شورایی» و «نظریهٔ سیستم‌ها» پیوند ایجاد می‌کند و مجموعه‌ای از فنون و راهبردهای عملی ـ نمایشی را برای اجتماع‌سازی و برای تغییر دادنِ الگوهای ارتباطی ناکارآمد در تمام سطوح، پیشنهاد می‌دهد. ضمناً این کتاب از نحوهٔ ترویج و تسهیلگری

این هنر غافل نیست و به مخاطب می‌آموزد که چگونه می‌توان از طریق تسهیلگری روشمندِ «نمایش‌های توان‌افزا»، به توسعهٔ سیاسی ـ اجتماعی و تقویت روحیهٔ همکاری، همفکری و هم‌افزایی در سطح اجتماعات پرداخت.

نکتهٔ جالب دیگر در این کتاب، آموزشِ نحوهٔ استفاده از فناوری اینترنت برای اجراهای زنده و تعاملی در سطح ملی و بین‌الملل است. قابلیت اجرای زندهٔ این نوع تئاتر از طریق اینترنت موجب می‌شود حتی در شرایط پاندمیک فرایند تعامل خلاق به قوت خود باقی بماند و متوقف نشود.

شاید آنچه فریجاب کاپرا، شارح نظریهٔ سیستم‌ها، در مقدمهٔ این کتاب بیان کرده، بهترین توضیح در خصوص رویکرد این کتاب (و دیگر کُتب متمرکز بر «هنرهای جامعه‌بنیان») باشد:

> در زمانه‌ای که نظام اقتصاد جهانی باعث افزایش نابرابری اجتماعی می‌شود، نابودیِ محیط‌زیست را سرعت می‌بخشد و موجودیت اجتماعات را در گوشه و کنار جهان تهدید می‌کند، دمیدن جانی دوباره به کالبد سازمان‌های انسانی برای افزایش صداقت، خلاقیت و قابلیتِ تغییر، به تکلیف مهمی بدل شده است. از این رو برای همهٔ کسانی که هم در حوزهٔ تئاتر و هم خارج از آن نگران آینده بشریت‌اند، این کتاب می‌تواند الهام‌بخش باشد.

و اما نکته‌ای مهم: با اینکه در زبان فارسی دو اصطلاح «جامعه» و «اجتماع» چندان از هم تفکیک‌پذیر نیستند، نیک می‌دانیم که در کتاب حاضر و سایر کتب مرتبط با این حوزه، تفکیک این دو بسیار ضروری و درآمیختن آنها عموماً گمراه‌کننده و بعضاً حتی نادرست است. در حوزهٔ جامعه‌شناسی، به پیروی از سنت و روالی که فردیناند تونیس، جامعه‌شناس آلمانی (۱۹۳۶ ــ ۱۸۵۵)، مروّج آن بوده، «اجتماع» (community) و «جامعه» (society) دو

معادل تقریبی برای دو اصطلاح آلمانی gemeinschaft (گماین‌شافت) و gesellschaft (گزل‌شافت) هستند. مراد از community، «اجتماع» یا «جماعت»ی عموماً کوچک از افراد است که در آن آدم‌ها به‌واسطهٔ سنت‌ها، آئین‌ها، هنجارها، اخلاقیات و ارزش‌های مشترک تاریخی به هم متصلند و پیوند آنها با یکدیگر پیوندی انضمامی و اندام‌وار است. در مقابل، منظور از society، «جامعه»ای عموماً بزرگ از افراد است که در آن آدم‌ها به‌واسطهٔ قواعد، قوانین، نظامات و ترتیبات انتزاعی و غیرشخصی به هم وصل هستند و بنای گرد هم آمدن افراد نیز به‌نحوی مکانیکی مبتنی بر نفع شخصی آدم‌های منفرد و متفاوت است. چنان‌که از همین مختصر نیز برمی‌آید، تمایز مورد اشاره بین اصطلاحات «جامعه» و «اجتماع»، دست‌کم در سنت اجتماع‌گرایانه‌ای که تونیس در آن مشارکت فعال داشته، تمایزی صراحتاً انتقادی و ارزش‌گذارانه است.

لذا بنا به توضیحات بالا، و به پیروی از روال و قراردادی که سال‌هاست در مکتوبات جامعه‌شناسانهٔ فارسی نیز رایج و مقبول است، در کتاب حاضر همه‌جا برای واژهٔ society معادل «جامعه» و برای community معادل «اجتماع» را برگزیده‌ایم.

امید که چاپ این کتاب و سایر کتب این مجموعه، در به روی این حوزهٔ کمتر شناخته‌شده ــ و البته ضروری ــ در کشور ما بگشاید، و به مسئولین و شهروندانی که مایل به ایجاد تغییرات مثبت و صلح‌آمیز از راه هنر هستند، یاری رسانَد.

علی ظفر قهرمانی‌نژاد

تئاتر برای زندگی و رابطهٔ آن با تئاتر سرکوب‌شدگان

تئاتر برای زندگی جهان را از دید نظریهٔ سیستم‌ها می‌بیند. به بیان دقیق‌تر، قائل به این است که دو قطب سرکوبگر و سرکوب‌شده درواقع بخشی از یک ارگانیسم زندهٔ واحدند؛ ارگانیسمی که در کارکردش اختلالی به وجود آمده است. تئاتر برای زندگی به ملاحظهٔ سرکوب‌شدگان می‌پردازد تا ریشه‌های یک مسأله را پیدا کند، اما فضایی صادقانه را برای بررسی ترس‌ها، امیال و انگیزه‌های سرکوبگران نیز ایجاد می‌کند. چرا؟ زیرا سرکوبگرانِ این عالم از کرهٔ دیگری نیامده‌اند. آنها دست پروردهٔ اجتماعات زنده‌اند.[1] مرزهای روشنی که میل داریم میان سرکوبگر و سرکوب‌شده وجود داشته باشد، در بسیاری از موارد نامشخص است.

وقتی جهان را از دید نظریهٔ سیستم‌ها می‌بینیم با این واقعیت نیز روبه‌رو می‌شویم که ما آدم‌ها اسیر ساختارهایی نیستیم که در آنها به سر می‌بریم. طبیعت به ما یاد می‌دهد که ساختار محصول الگوهای رفتاری است، نه برعکس. کار سیاسی برای تغییر ساختارهایی که در آنها به سر می‌بریم بدون تغییر دادن رفتاری که آن ساختارها را پدید می‌آورد، بیهوده است. از آنجا که

۱. البته به باور بوال، سرکوبگران «در جوامعی بار آمده‌اند که در آنها افرادِ با اخلاق نیز بار آمده‌اند. هیچ جامعه‌ای شهروندان خود را تولید انبوه نمی‌کند؛ همهٔ ما در قبال اعمال خود مسئولیم». بنگرید به: Boal, *Aesthetics of the Oppressed*, Routledge, 2006, p. 104. ـ م.

تئاتر برای زندگی، اجتماع را مانند ارگانیسمی زنده می‌بیند و به موارد فوق توجه دارد، نمایش‌هایی را پدید می‌آورد که ما را یاری می‌دهند تا برای تغییر رفتارهایی که ساختار ایجاد می‌کنند، و نه صرفاً خود ساختار، راهکارهایی را پیدا کنیم.

از تماشاگران دعوت می‌شود به مدد تئاتر تصاویر و تئاتر مجادله رفتارهایی را تغییر دهند که منجر به ساختارهای سرکوبگرانه می‌شوند ـ نمی‌توان جدا از رفتاری که ساختار را به وجود آورده با ساختار درافتاد.

تئاتر مجادله چیست؟

تئاتر مجادله شکلی از تئاتر مشارکتی است که خالق آن بوال است. فرصتی است برای گفت‌وگوی خلاق و اجتماع‌بنیاد. آن را اعضای اجتماعی خلق و اجرا می‌کنند که با مسائلی که قرار است بررسی شوند دست‌به‌گریبانند. مشارکت‌کنندگانِ کارگاه، نمایش کوتاهی آماده می‌کنند که یک بار تا آخر اجرا می‌شود. به این ترتیب تماشاگران می‌توانند شاهد موقعیت و مسائلِ به نمایش درآمده باشند. قصه تا یک بحران پیش می‌رود و بی‌آنکه راهکاری ارائه دهد همانجا متوقف می‌شود. در تئاتر سرکوب‌شدگان نمایش دوباره اجرا می‌شود و این بار تماشاگران هرجا شاهد وقوع سرکوبی باشند می‌توانند کنش را متوقف کنند. تماشاگر فریاد می‌زند «کافیه!»، وارد محوطهٔ بازی می‌شود، جایگزین شخصیت سرکوب‌شده می‌گردد و ایدهٔ خودش را محک می‌زند. سایر بازیگران در قالب شخصیت نمایشیِ خود به او واکنش نشان می‌دهند. این کار مداخله نامیده می‌شود.

دعوتی تازه

تئاتر برای زندگی این دعوت به جایگزینی افراد در تئاتر مجادله را شرح و بسط داده است.

بوال در کتاب بازی‌هایی برای بازیگران و نابازیگران[۱] می‌نویسد: «برای آنکه تئاتر مجادله واجد شرایط تئاتر سرکوب‌شدگان باشد، تنها تماشا ـ بازیگرانی[۲] حق دارند جایگزین شخصیت اصلی نمایش شوند که قربانی سرکوبی یکسان یا سرکوبی مشابه سرکوب وی باشند، تا از این طریق روش‌ها یا فرم‌های تازه‌ای برای رهایی پیدا کنند.»

با اینکه بوال در ادامه توضیح می‌دهد که تماشاگر می‌تواند این قانون را بشکند، ولی آشکارا می‌گوید که این کار نه قاعده بلکه استثناست.

انسان‌ها در قالب استعاره می‌اندیشند. وقتی به جنگ، صلح، شادی و غم فکر می‌کنیم این وضعیت‌ها را همچون تصاویری نمادین می‌بینیم. این همان چیزی است که ما را قادر به خلق و تفسیر هنر می‌کند. اجتماعات زنده نیز در قالب استعاره می‌اندیشند. تفسیرهای فردی و جمعی ما از استعاره، تصورات اصلی ما را از جهان و واکنش‌های ما را نسبت به آن شکل می‌بخشد.

در تجربهٔ تئاتر مجادله، تصویر استعاریِ رها شدن از آنچه نمی‌خواهیم با تصویر استعاری رسیدن به آنچه می‌خواهیم بسیار متفاوت است. برای مثال وقتی نمی‌خواهیم کتک بخوریم مجموعه‌ای از امیال، ترس‌ها و کنش‌ها در ما ایجاد می‌شود که با زمانی که می‌خواهیم امنیت ایجاد کنیم یا خانواده‌ای سالم داشته باشیم بسیار متفاوت است.

تئاتر مجادله در شکل سنتی خود از تماشاگر دعوت می‌کند تا جایگزین شخصیت سرکوب‌شده گردد، با سرکوبگر مبارزه کند و شیوه‌های شکستن سرکوب را بیازماید. اما من به دلیل رویکردی که از اواسط دههٔ ۱۹۸۰ به

۱. *Games for Actors and Non-Actors*؛ نشر راتلج، آکسفورد، ۱۹۹۲، ص ۲۴۰. [ویراست دوم این کتاب به فارسی از سوی انتشارات سمت، به ترجمهٔ غزل یزدان‌پناه چاپ و منتشر شده است. ـ م.]

۲. spect-actors؛ اصطلاحی که بوال برای توصیف تماشاگری به کار می‌برد که بازیگری بالقوه در جلسهٔ مجادله است. او هنوز بازیگر نیست ولی فراتر از یک تماشاگر است؛ او تماشا ـ بازیگر است.

کارم پیدا کرده‌ام و تفسیری شخصی که از تئاتر سرکوب‌شدگان بوال دارم، از شما دعوت می‌کنم روی صحنه بیایید تا خود را از قید «چه نمی‌خواهم» آزاد کنید.[۱] به نظر من اغلب کسانی که تئاتر مجادله اجرا کرده‌اند، دعوت از تماشاگر را به همین نیت انجام داده‌اند.

به باور من سرکوبگر همواره با جلوه‌ای خاص در میان تماشاگران حضور دارد. او به‌نوعی همیشه عضوی از اجتماع زنده است، خواه در مقیاس کوچک یا بزرگ، خواه در مقام یک انسان یا به‌عنوان حساسیتی درونی شده. وقتی دربارهٔ خشونت خانگی اثری خلق می‌کنیم، آمار و ارقام هرچه باشد به نظر می‌رسد مجرمان خشونت در میان تماشاگران حضور دارند. البته این می‌تواند در قالب مجرمی درونی شده نیز تجلی پیدا کند ــ در این صورت، آن حساسیت ممکن است درون سرکوب‌شدگان به‌سر برد و به خود شخص مربوط باشد.

اگر مایلیم به کمک تئاتر چرخه‌های سرکوب را پایان دهیم، موظفیم تئاتری خلق کنیم که تنوع افراد حاضر را کاملاً به رسمیت بشناسد. یعنی تئاتری که در آن سرکوب‌شدگان و سرکوبگران هر دو خود را به‌عنوان افراد واقعی و اعضای مشروع اجتماع بر صحنه ببینند؛ به‌عنوان افرادی که درگیر مشکلات پیچیدهٔ خویش‌اند. منظور چشم‌پوشی از اقدامات سرکوبگرانه نیست، بلکه منظور این است که نمایشی که خلق می‌کنیم باید تا جای ممکن پیچیدگی زندگی واقعی را در خود داشته باشد.

در نمایش‌هایی که پیچیدگی زندگی را لحاظ می‌کنند، جایگزینیِ افراد باید امری کاملاً آزادانه باشد: باید مردان بتوانند جای زنان، زنان جای مردان، جوانان جای بزرگسالان، ثروتمند جای فقیر، فقیر جای ثروتمند و بقیه نیز به همین ترتیب جای یکدیگر قرار گیرند. این یعنی یادگیری اجتماع زنده از طریق گفت‌وگوی اجتماعیِ عمیق و صادقانه. وقتی در

۱. برای توضیح این لحظهٔ «کشف»، لطفاً بنگرید به بخش فرعی التیام روح و روانمان.

اجرای تئاتر مجادله جایگزینی افراد را محدود کنیم، بر این گفت‌وگو قیدوبندهایی ساختگی می‌گذاریم.[۱]

به این نمونه موردپژوهی توجه کنید: در سال ۲۰۰۴ گروه هدلاینز نمایش تمرین دموکراسی[۲] را توسط افرادی خلق و اجرا کرد که در فقر شدید به سر می‌بردند. در یکی از صحنه‌های این نمایش شخصیتی به نام کارلا[۳] وجود دارد که گدایی می‌کند. او بیست دلار لازم دارد تا شب را در جایی امن سر کند. او با اِلین[۴] روبه‌رو می‌شود که قبلاً مددکارش بوده است. الین که پیشتر به کارلا کمک کرده بود سرپناهی بیابد، از اینکه می‌بیند او دوباره به خیابان برگشته متعجب و ناراحت می‌شود. حالا خود الین نیز بیکار شده و درگیر بحران‌های شخصی خودش است که ما در ادامهٔ نمایش به آن پی می‌بریم. او حاضر نیست به کارلا پولی بدهد و می‌گوید پولی ندارد که به او بپردازد. کارلا چون شرایط حادی دارد به او پرخاش می‌کند. واکنش الین خشن است، کارلا را هُل می‌دهد، ملامتش می‌کند و او را تنها می‌گذارد.

یک شب زنی در صحنهٔ گدایی جایگزین الین شد. معلوم بود که زن بسیار مرفهی است. این را می‌گویم چون این قضیه با آنچه بر صحنه اتفاق افتاد و با برخی از تصمیم‌هایی که در طول آن شب گرفته شد مرتبط است.

۱. به باور من، هدف آگوستو بوال از محدودسازی مداخله‌ها در تئاتر مجادله، نه قید و بند زدن بر گفت‌وگو، که افزایش بهرهٔ عملی گفت‌وگوها و کارآمدسازی مداخله‌ها برای تغییر هر چه دقیق‌ترِ واقعیت است. برای قیاس دیدگاه ارگانیک دیوید دایموند با دیدگاه پراتیک آگوستو بوال، پیشنهادَ می‌شود در کنار این کتاب، دو کتاب مطرح بوال نیز مطالعه شود: بازی‌هایی برای بازیگران و نابازیگران (نشر سمت) و زیبایی‌شناسی سرکوب‌شدگان (نشر اختران). ــ م.

۲. *Practicing Democracy*؛ یک پروژهٔ تئاتر قانونگذار بود که توسط این افراد خلق و اجرا شد: لیلیان کارلسن، پاتریک کیتینگ، امیلی مَین، جیمز میکلسن، ترزا مایلز و ساندرا پرونتو. مدیر صحنه: ملیسا سی. پاول. طراحان: هری وندرسچی، کیتلِن پنکاریک، لینکلن کلارکس، مارینا ژیجارتو. مُنشی‌های قانونگذاری: کری گالانت، ب آ، ل ل ب. کارگردان و جوکر: دیوید دایموند. اجرا شده با حمایت انجمن حقوق بازیگران کانادا. بنگرید به: <http://www.headlinestheatre.com/pastwork.htm>.

3. Karla

4. Elaine

او بیست دلار از کیفش در آورد، کارلا را بغل کرد و به او گفت که این پول را به او خواهد داد اما تنها با این شرط که کارلا با او «بیاید تا قهوه‌ای بخورند و در مورد گزینه‌های پیشِ روی او با هم حرف بزنند». به نظرم آن زن داشت به روش خودش تحول‌سازی می‌کرد. اما متوجه شد که روی صحنه مسأله‌ای بزرگ‌تر وجود دارد که همانا شیوهٔ خیرخواهانهٔ او برای کمک بود.

کارلا بسیار تندخو ـ اما نه بی‌ادبانه ـ به آن زن واکنش نشان داد زیرا به گمانش آن زن از موضعی برتر تظاهر به بنده‌نوازی می‌کرد. واکنش شدید کارلا که در ادامهٔ بداهه‌سازی به داد زدن و فحاشی به آن زن انجامید، بسیاری از حاضران را بهت زده کرد. حالا زن نیز دلخور شده بود و از اینکه روی صحنه آمده بود اظهار تأسف کرد. از او خواستم بماند و خطاب به او و تماشاگران گفتم که به نظرم آنچه روی داد بسیار ارزشمند بود. از او پرسیدم آیا نیت تو برآشفتن کارلا بود؟ پاسخ داد: «البته که نه.»

ما آن لحظه را واسازی کردیم تا این نکته را تحلیل کنیم که چرا چنین مشوقی از جانب آن فرد خیرخواه، توسط کارلا به بی‌حرمتی و اهانت تعبیر می‌شود و به جای کمک به رفع مسأله، اوضاع را بحرانی‌تر می‌کند. آیا این بخشی از یک معضل بزرگ‌تر نیست؟ البته یادمان نرود که کارلا به آن بیست دلار نیاز مبرم داشت ولی آیا آنچه بر صحنه روی داد بازتابی از عملکرد اهانت‌آمیز برخی آژانس‌های خدمات اجتماعی نسبت به فقرا نبود؟ کمک رسانی به شیوهٔ از بالا به پایین و از نوع جهان سومی چه پیامدی دارد؟

این صحنه و کل نمایش به گونه‌ای طراحی شده بود که سرکوبگر و سرکوب‌شدهٔ مشخصی نداشته باشد. تمام شخصیت‌ها با وجوه مختلف فقر درگیر بودند. در جهان نمایش همهٔ آنان در لحظات مختلف، سرکوبگرانی سرکوب‌شده بودند. با بررسی معضل میان آن دو زن و با احترام به عملکرد زنِ جایگزین الین ـ که در لحظهٔ مداخله‌اش در آن صحنه می‌توانست

سرکوبگر تلقی شود ـ ما توانستیم نه‌تنها آنچه را که بر کارلا گذشت و آگاهی عمیق او را نسبت به موقعیتش، بلکه نقشی را که «الین» و بدیل او در بوم‌شناسی آن لحظه ایفا کردند، بسیار بهتر درک نماییم.

این مداخله به میزان زیادی بازیگر نقش کارلا را به چالش کشید، با این حال بعداً به من گفت برایش بسیار ارزشمند بوده، زیرا برای مواجهه با «الین‌ها»ی واقعی به او درک عمیقی داده است. بازخورد اغلب تماشاگران آن شب نیز این بود که دریافت‌های جدیدی از نیروهای پویش‌زای فقر پیدا کرده‌اند؛ دریافت‌هایی که ارتباط آنها را با فقرا تغییر خواهد داد. به باور من این به نوبهٔ خود، ولو به میزان اندک، کمک می‌کند تا تغییری ساختاری به وجود آوریم؛ تغییری که برای پرداختن به مسأله به‌صورت سیستمی لازم داریم.

گفت‌وگویی که طی این مداخلهٔ پنج یا ده دقیقه‌ای روی داد در سطحی بود که هرگز در چارچوب قوانینی از این دست قابل وصول نیست: «تنها تماشا ـ بازیگرانی حق دارند جایگزین شخصیت اصلی نمایش شوند که قربانی سرکوبی یکسان یا مشابه با سرکوب او باشند و از این طریق روش‌ها یا فرم‌های تازه‌ای برای رهایی پیدا کنند.»

تئاتر برای زندگی که مستقیماً حاصل تئاتر سرکوب‌شدگانِ بوال است، از بازی‌ها، تمرین‌ها و اصولی بهره می‌برد که آنها را «بوالی»[1] می‌شمارند. در تئاتر برای زندگی بازی و تمرین منظری نو پیدا کرده است. ما هرگز قصهٔ فرد خاصی را نقل نمی‌کنیم، بلکه بهترین هنر خیالی ممکن را که قصهٔ واقعی اجتماع زنده را نقل می‌کند پدید می‌آوریم. شخصیت‌ها دیگر سرکوبگر و سرکوب‌شده نیستند. آنها اعضای اجتماعی هستند که با یکدیگر و با اختلال عملکردهایی که گاه شخصی و گاه سیستمی است، کشمکش‌های مختلفی دارند. در فصل بعد به این موضوع می‌پردازیم.

1. Boal-based

خود بوال در کارهای متأخرش همزمان با تکمیل فنون جدیدتری چون رنگین کمان امیال و پلیس درون[۱] با این امر مواجه شده است.[۲] من نیز در بخش‌های بعد به‌طور ویژه به این فنون خواهم پرداخت و همین عناوین را به ترتیب خواهم آورد.

در تئاتر برای زندگی از ما دعوت می‌شود با مشکلات شخصیت‌ها درگیر شویم؛ مشکلاتی که آنها را متعلق به خودمان نیز می‌دانیم. ما این کار را نه برای شکستن سرکوب (رهایی از آنچه نمی‌خواهیم)، بلکه برای ایجاد اجتماعی سالم، یا امنیت، یا احترام (رسیدن به آنچه می‌خواهیم) انجام می‌دهیم.

۱. *Rainbow of Desire* و *Cop in the Head*؛ بنگرید به رنگین کمان امیال، نوشتهٔ بوال، نشر راتلج، آکسفورد، ۱۹۹۵.

۲. بوال: «سرکوب‌شده نه در ارتباط با خودش بلکه در ارتباط با سرکوبگر است که تعریف می‌شود، جز زمانی که از تکنیک‌های درون‌نگر "رنگین کمان آرزو" بهره می‌بریم.» بنگرید به:
Boal, *the Aesthetics of the Oppressed*, Routledge, 2006, pp. 121-122. ـ م.

اجتماع زنده

طبق تجربه‌ای که از خلق تئاتر دارم بارها شاهد بوده‌ام که یک اجتماع از افرادی پدید آمده که تشکیل‌دهندهٔ ارگانیسم زندهٔ اجتماع‌اند. اجتماعات به زبانی نمادین نیاز دارند تا با آن خود را بیان کنند، درست مانند افراد؛ اگر چنین نکنند بیمار می‌شوند، درست مانند افراد. از آنجا که استفاده از زبان نمادین (آواز، رقص، آفرینش تئاتر و جز آن) کالایی شده (به کالای تجاری برای فروش تبدیل شده)، بیماریِ اجتماعات نمود بیشتری پیدا کرده است.

خودآفرینشگری[1]

سیستم‌های زنده همگی یک وجه مشترک دارند. آنها دارای یک الگوی سازماندهی‌اند. سیستم زنده برای ارائهٔ این الگوی سازماندهی باید دو مؤلفه داشته باشد: مرز فیزیکی و شبکهٔ سوخت‌وساز (یا کارخانهٔ کوچکی) در محدودهٔ این مرز. نوعی خوراک ــ و محصول جانبی آن ــ از طریق این مرز وارد می‌شود. سلول زنده نمونه‌ای از این امر است.

کاپرا در ابتدای کتابش، روابط پنهان[2]، فرایند خودآفرینشگری را شرح

1. autopoiesis
2. Capra, *The Hidden Connections*.

می‌دهد، زیرا ویژگی بارز حیات است و از این رو برای درک نظریهٔ سیستم‌ها اهمیت دارد.

واژه‌نامهٔ اینترنتیِ پرنسیپیا سیبرنتیکا[۱] که مربوط به علم سایبرنتیک[۲] (خودبُردارشناسی) و سیستم‌هاست، اصطلاح خودآفرینشگری را چنین تعریف می‌کند: «فرایندی که طی آن سیستمی سازماندهی خود را انجام می‌دهد و در فضایی چون سلولی زیستی، ارگانیسمی زنده یا اینکه در یک مؤسسه یا در کل یک جامعه، خود را نگه می‌دارد و شکل می‌بخشد.[۳]»

کاپرا به کار نیکلاس لومان[۴] و نظریهٔ او با عنوان «خودآفرینشگری اجتماعی» اشاره می‌کند.[۵] به نوشتهٔ لومان: «سیستم‌های اجتماعی از ارتباط به‌عنوان شیوهٔ خاص خود برای بازتولیدِ خودآفرینشگرانه بهره می‌برند. مبنای آنها روابطی است که به‌طور مستمر توسط شبکه‌ای ارتباطی تولید و بازتولید می‌شوند؛ روابطی که نمی‌توانند خارج از چنین شبکه‌ای موجودیت داشته باشند.[۶]»

کاپرا [گفتهٔ لومان را] چنین ادامه می‌دهد:

> «این شبکه‌های ارتباطی خودزا هستند. هر ارتباطی فکر و معنا پدید می‌آورد و این موجب ارتباطات بیشتر می‌شود، بنابراین کل شبکه خود را به وجود می‌آورد؛ این یعنی خودآفرینشگری. همچنان که ارتباطات در مدارهای متعددِ بازخورد می‌چرخند، سیستم مشترکی از باورها، تبیین‌ها و ارزش‌ها ــ یک زمینهٔ مشترک معنایی ــ را تولید می‌کنند که با ارتباطاتِ بیشتر تداوم پیدا می‌کند. افراد در این زمینهٔ مشترک معنایی به‌عنوان اعضای شبکهٔ

۱. بنگرید به: <http://pespmc1.vub.ac.be>.

2. Cybernetics

۳. کلمات مایل از نویسنده‌اند.

۴. Niklas Luhmann؛ کار حیرت‌انگیز لومان را از طریق کاپرا و حین پژوهش برای این کتاب کشف کردم.

5. Luhmann, *Social Systems*, Stanford University Press, Stanford, 1990.

6. Capra, *The Hidden Connections*, p. 83.

اجتماعی کسب هویت می‌کنند و این‌گونه شبکه مرز خود را پدید می‌آورد. این مرز فیزیکی نیست بلکه مرز توقعات، صمیمیت و وفاداری است که مدام توسط خودِ شبکه پشتیبانی و بازنگری می‌شود.[1]»

کاپرا این‌گونه کار پژوهشگران معتبر را پشتوانهٔ سخنش می‌کند و می‌گوید که سیستم‌های اجتماعی می‌توانند زنده باشند و نوعی خودآگاهی کسب کنند. او چنین ادامه می‌دهد:

«شبکه‌های اجتماعی، اول و مهم‌تر از همه، شبکه‌هایی ارتباطی‌اند که نیازمند زبان نمادین، چارچوب‌های فرهنگی، روابط قدرت و جز آن هستند. برای درک ساختار چنین شبکه‌هایی لازم است از یافته‌های نظریهٔ اجتماعی، فلسفه، علوم شناختی، مردم‌شناسی و دیگر رشته‌ها بهره بجوییم. برای درک پدیده‌های زیست‌شناختی و اجتماعی تنها زمانی یک چارچوب سیستمیِ یکدست به وجود می‌آید که مفاهیم مربوط به نیروهای پویش‌زای غیرخطی با دریافت‌های این حوزه‌های پژوهشی ترکیب شوند.[2]»

به بیان دیگر، ابتدا باید مایل باشیم از الگوی ماشین‌وارِ دکارتی قدم به بیرون بگذاریم و بپذیریم که تمام چیزهای اطرافمان به شکل غیرخطی در ارتباط متقابل‌اند، آن‌گاه می‌توانیم در مورد سیستم‌های اجتماعی زنده گفت‌وگو کنیم.

الگوها و ساختار

کاپرا الگوی سازماندهی سیستم زنده را چنین تعریف می‌کند: «پیکربندی ارتباطات میان اجزای سیستم که ویژگی‌های اساسی سیستم را تعیین می‌کند.»

1. Ibid., p. 83.
2. Ibid., p. 82.

سپس ساختار سیستم زنده را به «تجسم مادی الگوی سازماندهی‌اش» تعبیر می‌کند و از جریان زندگی به «فرایند مستمر این تجسم» یاد می‌کند[1].

درک این امر آسان نیست چون برخلاف الگوی خطی و ماشین‌واری است که بسیاری از ما طی قرن بیستم در مدرسه آموخته‌ایم. اما باید یادمان باشد که این الگوی روابط است که ساختار را پدید می‌آورد، نه برعکس. ساختار یعنی تجسم مادی الگو.

پس آیا این بدان معناست که برای تغییر ساختارهای محلی و جهانی‌ای که ظاهراً زندگی ما را کنترل می‌کنند، تمرکز صرف بر تغییر ساختاری تأثیری ندارد؟ آیا باید بکوشیم الگوهایی را تغییر دهیم که آن ساختارها را پدید آورده‌اند، وگرنه ساختارها دوباره به همان شکل بازتولید خواهند شد؟

پائولو فریره به همین پدیده اشاره می‌کند وقتی می‌نویسد که تمایل اقشار عمیقاً سرکوب‌شده به اینکه خودشان تبدیل به همان سرکوبگرانِ خود شوند، ماهیتی چرخشی دارد. فریره برآن است که چالش انقلابی‌ها با غلبه بر رژیمی سرکوبگر خاتمه نمی‌یابد. چگونه ما این چرخه را هم در سطح فردی و انسانی و هم در سطح ساختاری بشکنیم؟

در سال ۱۹۸۶ فرایند تئاتری خودم را در این چارچوب الگو و ساختار تصور نمی‌کردم، ولی به گذشته که می‌نگرم، وقتی در اواسط و اواخر دههٔ ۱۹۸۰ داشتم الگوی نمایش توان‌افزا را شکل می‌دادم، در حال پدید آوردن مجموعه مراحل دقیقی بودم که طی فرایندی یک هفته‌ای به انجام می‌رسید. این مراحل شامل بازی‌ها، تمرین‌ها و فضاهایی برای بازخورد درونی‌اند که الگوهایی بالقوه برای روابط محسوب می‌شوند. این الگوهای بالقوه زمانی به عمل درمی‌آیند که گروه هر بازی یا تمرین را به شیوهٔ خودش تجربه کند. این فرایند بسته و منجمد نیست، بلکه کاملاً برعکس عمل می‌کند. وقتی مشارکت‌کنندگان مختلف از اجتماعات گوناگون با این الگوها کار

1. Ibid., p. 82.

می‌کنند، ساختاری در قالب تئاتر پدید می‌آورند. نتیجهٔ کار، تئاتری همواره متفاوت است زیرا تجربهٔ زندگی و دیدگاه‌هایی که مشارکت‌کنندگان با خود به فرایند می‌آورند همیشه متفاوت‌اند.

این تئاتر به روابط بینافردی توجه دارد. وقتی در یک تئاتر مجادله الگوهای روابط را تغییر می‌دهیم، گامی در مسیر تغییر ساختارهایی برمی‌داریم که از آن الگوها پدید می‌آیند.

وقتی درک کنیم که این امر چگونه در سطح سازمانی روی می‌دهد، آگاهانه می‌توانیم در فضای کارگاه هم با مشارکت‌کنندگانِ منفرد و هم با ارگانیسم زندهٔ بزرگ‌تری که همانا اجتماعِ زنده است کار کنیم. ارگانیسم زندهٔ بزرگ‌تر به همان شیوه و با همان ویژگی‌هایی عمل می‌کند که هر سیستم زندهٔ دیگری عمل می‌کند.

چگونه یک اجتماع موجودی زنده محسوب می‌شود؟

اجتماع وقتی موجودیت دارد که یک گروه از مردم جغرافیا، ارزش‌ها، تجربه‌ها، انتظارات یا باورهای مشترکی داشته باشند. رابطهٔ آنان ممکن است خواسته یا ناخواسته باشد. ما ناخواسته در یک اجتماع به دنیا می‌آییم، اما می‌توانیم داوطلب عضویت در اجتماعات متعدد شویم.

من تا سال ۲۰۰۷ به‌مدت ۲۳ سال ساکن یکی از خانه‌های تعاونی[1] بوده‌ام که اجتماعی داوطلبانه و جغرافیایی است. اعضای آنجا همگی براین باورند که مسکن باید امن و به‌صرفه باشد و نباید جزو ساختاری سودجویانه و سرمایه‌دارانه باشد. باور مشترک ما در مورد مسکن به این معنا نیست که در مورد همه چیز، ازجمله نحوهٔ عملکرد هیأت‌ها، سروصدای داخل حیاط، سیاست، مذهب و چیزهای دیگر، هم‌عقیده‌ایم. من عضو اجتماعات غیرجغرافیایی نیز هستم: اجتماع تئاتر در سطوح محلی، ملی و بین‌المللی؛

1. housing co-operative

اجتماع فعالان عدالت اجتماعی بازهم در سطوح محلی، ملی و بین‌المللی. همچنین عضو اجتماع کوچک‌تری هستم که بر اساس شیوه‌های بوال کار تئاتر انجام می‌دهد. این فهرست ادامه دارد.

کودکان دبستانی درون ساختار مدرسه قشرهایی اجتماعی به وجود می‌آورند: گروه‌های دوست، همکلاسی، هم‌دوره‌ای، هم‌تیمی و اعضای باشگاه‌های خاصِ درون اجتماع که همانا کل مدرسه است. کارکنان اداری و معلمان نیز اجتماعات دیگری در مدرسه پدید می‌آورند که با هم پیوند دارند اما مرزهای قدرت آنها را از هم جدا می‌کند. کانادا پر از اجتماعات اقوام مهاجر است: ایتالیایی‌ها، اسکاتلندی‌ها، کِنیایی‌ها، اوگاندایی‌ها، یونانی‌ها، چینی‌ها، ژاپنی‌ها و اقوام دیگر. بومی‌ها نیز هریک اجتماعی جداگانه‌اند. زندانیان خود را در اجتماع ناخواستهٔ زندانیان و نگهبانان می‌یابند. اجتماعات درون یکدیگرند، با یکدیگر همپوشانی دارند و فقط به‌ظاهر از هم جدا هستند.

وقتی کاپرا می‌نویسد چه چیزی فرهنگ را به وجود می‌آورد، به باور من این را نیز توضیح می‌دهد که چه چیزی اجتماع را تعریف می‌کند:

> «... فرهنگ از یک پویایی پیچیده و به‌شدت غیرخطی پدید می‌آید. محصول شبکه‌ای اجتماعی با مدارهای بازخورد متعددی است که ارزش‌ها، باورها و هنجارها به‌طور مستمر از طریق آن منتقل، اصلاح و حفظ می‌شوند. از یک شبکهٔ روابط میان افراد پدید می‌آید و به محض پدید آمدن بر عملکرد آن افراد محدودیت ایجاد می‌کند. به بیان دیگر، ساختارهای اجتماعی یا قواعد رفتاری که کنش‌های افراد را محدود می‌کنند، توسط شبکهٔ روابطِ خودشان تولید و مدام تقویت می‌شوند.»[1]

وی در ادامه راجع به پیوند میان آنچه احتمالاً موجودی زنده (سلول یا جانوری زنده) می‌شماریم و ارگانیسم‌های بزرگ‌تری که به‌راحتی

1. Ibid., p. 87.

قابل تشخیص نیستند و مرزهای آنها بلافاصله معلوم نمی‌شود، چنین توضیح می‌دهد:

«تحلیل سیستم‌های زنده از چهار بُعدِ همبسته که شاملِ فرم، ماده، فرایند، و معنا می‌شود این امکان را فراهم می‌کند که به درک واحد و منسجمی از حیات، در هر دو ساحَت ماده و معنا، دست یابیم. برای مثال... شبکه‌های سوخت‌وساز در سیستم‌های زیستی شبیه شبکه‌های ارتباطات در سیستم‌های اجتماعی‌اند؛ فرایندهای شیمیایی که ساختارهای مادی را تولید می‌کنند شبیه فرایندهای فکرند که ساختارهای معنایی را پدید می‌آورند؛ و جریان‌های انرژی و ماده شبیه جریان‌های اطلاعات و ایده‌ها هستند.»[1]

کاپرا موجودیتی را وصف می‌کند که از یک ارگانیسم زنده وسیع‌تر است و مرزی به دور آن می‌کشد. این مرز فیزیکی نیست، بلکه مرزی از ایده‌ها، اطلاعات، باورها و رفتار است که محدود به فرهنگ یا اجتماعی خاص است. این مرز گروهی از افراد را در برمی‌گیرد. این گروه از افراد مانند سیستم سوخت‌وساز عمل می‌کنند. سیستم سوخت‌وسازی که محدود به یک مرز باشد، خودآفرینشگر است. به بیان دیگر، موجودی زنده است.

در کارگاه ویژهٔ قوم استولو که در فصل پیش از آن یاد کردیم، مانند سایر کارگاه‌های تئاتر برای زندگی، من و گروهی که با آن کار می‌کردم نوعی سلول زندهٔ موقت پدید آوردیم. ما یک شبکهٔ سوخت‌وساز بودیم. هدف مشترکی داشتیم که مرزی غیرفیزیکی ایجاد کرد، دیوارهای سالن اجتماعاتی که در آن کار می‌کردیم نیز مرز دیگری شد. رئیس بزرگ که خود عضو اجتماع بود، خوراک فکری لازم را برای ما فراهم آورد. دیگر

1. Ibid., p. 261.

اعضای اجتماع نیز در زمانی تعیین شده از این مرز گذشتند. محصولات جانبی این سیستم سوخت‌وساز عبارت بودند از درک عمیق‌تری از نیروهای پویش‌زا در اجتماع و تغییرات در روابط و رفتار که به‌نوبهٔ خود به فرایند تغییر ساختارهایی کمک کرد که اجتماع در آنها به سر می‌برد.

ورود به اجتماعی زنده

بی‌گمان دید ماشین‌وار نسبت به عالَم، اجتماع را نیز ماشین می‌بیند.

ماشین را می‌توان از بیرون به کار گرفت. این را به‌راحتی می‌توانیم در اطرافمان ببینیم. حکومت امریکا تصمیم گرفت تا از بیرون روی عراق کار کند، همان‌طور که برای دهه‌ها روی بسیاری کشورها (ازجمله گواتمالا، کلمبیا، السالوادُر و جاهای دیگر) کار کرده بود. سیاست خارجی امریکا نمونه‌ای روشن از نتیجهٔ عملکرد ما با دیدی ماشین‌وار است. حکومت کانادا نیز از همان ابتدا ارتباطش را با ملل بومی بر همین اصل پایه‌گذاری کرد. هدف مشخص مدارس شبانه‌روزی کانادا «بی‌فرزند کردن سرخپوستان» بود.[۱] اگر همه چیز ماشین باشد، انسانیت‌زدایی از افراد بسیار راحت خواهد بود.

ولی اگر دید سیستم‌ها را بپذیریم، برای ما قابل‌توجیه نیست که یک خانواده یا اجتماع، یک سازمان یا ملت، از اینکه از بیرون رویش کار شود سود می‌برد. موجودات زنده به‌شیوه‌ای سالم تغییر و رشد می‌کنند، نه به این دلیل که نیروهای بیرونی آنها را به این کار وامی‌دارند، بلکه به این دلیل که خودشان می‌خواهند یا به‌طور طبیعی چنین می‌کنند. حتی در مواردی نیز که انگیزهٔ تغییر حاصل محرکی بیرونی است، تغییر رفتار واقعی از درون صورت می‌گیرد. نمی‌توان آن را تحمیل کرد. به همین دلیل [در کار ما] دعوت از جانب اجتماع امری ضروری است.

۱. برای توضیح مدارس شبانه‌روزی کانادایی بنگرید به بخش شکستن سکوت.