چهرهٔ ژانوسی استعارهٔ تئاتر در تجربه‌ورزی‌ها و بیانیه‌های بین‌الملل موقعیت‌گرا و گی دبور

شهاب پازوکی[1]

تاریخ دریافت: ۱۴ /۱۱/ ۱۴۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۱ /۰۲/ ۱۴۰۳
صفحهٔ ۴۹ تا ۶۵
Doi:10.22034/THEATER.2024.441458.1038

چکیده

استعارهٔ تئاتر یکی از پرکاربردترین و تأثیرگذارترین استعاره‌ها در حوزه‌های گوناگون دانش بوده است. همچنین این استعاره در حوزهٔ تئاتر در تبیین کردوکارهایی که در فضای بینابینی امر روزمره و امر تئاتری حیات دوزیستی یافته‌اند، نقش مهمی بازی کرده و واسطه‌ای میان تئاتر رسمی و تجربه‌گرایی‌های شبه‌تئاتری سدهٔ بیستمی بوده است. این استعاره، به‌ویژه، در تجربه‌ورزی‌ها و بیانیه‌های بین‌الملل موقعیت‌گرا و عضو اصلی این جریان، گی دبور، حضور چشم‌گیری داشته و دلالت‌های مفهومی پیچیده‌ای یافته است. بر این اساس، در این مقاله سیمای این استعاره و کارکردهای آن در تجربه‌گرایی‌ها و نظریه‌ورزی‌های این جریان توصیف و تحلیل شده است. موضع اصلی این جریان، در امتداد سنت فلسفی مارکسیستی، در مقابل نظام سرمایه‌داری و نقد این نظام بر پایهٔ رمزگشایی از روال‌ها و تأثیرات آن در چارچوب مفهوم «نمایش» صورت‌بندی شد. این جریان بیانیه‌هایی را در ضدیت با شیوه‌های نمایشی سرمایه‌داری و کردوکارهای تجربه‌ورزانه‌ای را به عنوان بدیلی بر این شیوه‌ها عرضه کرد. استعارهٔ تئاتر در نظریه و عمل موقعیت‌گرایی وضعیت معمایی را شکل داده است. هرچند موقعیت‌گرایان تئاتر را به دلیل قرابت آن با نمایش در خدمت به منافع سرمایه‌داری محکوم کرده‌اند، تئاتر از نظر آن‌ها هنری حاشیه‌ای نیست، بلکه زمینه‌ای است که در آن عمل و نظریهٔ خود را پیکره‌بندی کردند. تئاتر از منظر موقعیت‌گرایان به شکل مشروطی، هم سرچشمهٔ آزادی و تحقق و هم در شکل کنونی آن، منبع دروغ و توهم بود. استعارهٔ تئاتر در اندیشه و عمل موقعیت‌گرایان و گی دبور با چهره‌ای دوگانه ظاهر می‌شود که هم بر کارکرد اجتماعی مخرب نمایش دلالت دارد و هم واجد ظرفیت‌های درونی برای مقاومت در برابر نظام سرمایه‌داری است. این استعاره در سطحی دیگر بر تکنیک موقعیت‌گرایانهٔ دخل‌وتصرف اشاره دارد که از خود تئاتر بر ضد تئاتر بهره گرفته و می‌خواهد با تغییر تئاتر، آن را به ساخت «موقعیت» در زندگی روزمره (نوعی تئاتر عاری از تئاتر) تبدیل کند.

واژگان کلیدی: استعارهٔ تئاتر، تئاتروم موندی، تئاتربودگی، گی دبور، بین‌الملل موقعیت‌گرا

۱. استادیار گروه نظریه و نقد هنر، پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران. Email: sh.pazouki@aria.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

درآمد

استعارهٔ تئاتر[۱]، از پرکاربردترین استعاره‌ها در حوزهٔ اندیشه بوده است. هرچند این استعاره با دلالت‌های معنایی مختلفی در ادبیات و متون نظری دوره‌های تاریخی به کار رفته است[۲]، از نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم دلالت‌های معنایی عمیق و گسترده‌ای یافت. این امر نتیجهٔ فراروی ماهوی تئاتر از یک ابژهٔ هنری صرف و پذیرش نقشی استعاری در بافتارهای گفتمانی دانش است. تئاتر به یک قاب[۳] و ابزار پژوهشی در خارج از این حوزهٔ رسمی تبدیل شده است.

این تلقی از تئاتر، به معنی کشف انگاره‌ای است که با هدف فهم روال‌های بیانی به کار گرفته می‌شود؛ روال‌هایی که در آستانگی امر روزمره و تئاتری جریان می‌یابند و علی‌رغم شباهت صوری به تئاتر، در خارج از چارچوب اهداف و قراردادهای تئاتری، در متن زندگی روزمره و متمایز از رفتار روزمره رخ می‌دهند.

استعارهٔ تئاتر را می‌توان در پیوند با هنر تئاتر و نیز حوزه‌های دانش مطالعه کرد: ۱. استعارهٔ تئاتر در پیوند با تئاتر موجب پیدایش گرایش‌های مختلفی در متن تاریخ تئاتر و نزد برخی از جریان‌های پیش‌رو تئاتر شده است؛ جریان‌هایی که ظاهر واقع‌گرایانهٔ تئاتر را به چالش کشیده و مرزهای واقعیت و تصنع را برچیده‌اند؛ ۲. این استعاره در پیوند با سایر حوزه‌های دانش تأثیرات عمیق‌تر و گسترده‌تری داشته و نظریه‌پردازان تئاتر را با وضعیت پیچیده‌ای مواجه کرده است. این حوزه‌ها، از تئاتر به عنوان یک الگوی اکتشافی بهره گرفته‌اند؛ همچنان که فوکو[۴] از «تئاتر فلسفه»[۵] سخن گفته است، بودریار[۶] به مطالعهٔ «صحنهٔ بدن»[۷] پرداخت، پل زومتور[۸] اجرای راویان در فرهنگ‌های شفاهی را به منزلهٔ «تئاتر» تلقی کرد، فردینان مونت[۹] به تحقیق در مورد «تئاتر سیاست»[۱۰] پرداخت، هیدن وایت[۱۱] «واقع‌گرایی تاریخی»[۱۲] را همچون «تراژدی»[۱۳] توصیف کرد، ریچارد ون‌دولمن[۱۴] تاریخچه روال دادگاه و تشریفات کیفری را به منزلهٔ «تئاتر وحشت»[۱۵] تحلیل کرد و همچنان می‌توان بر این فهرست افزود[۱۶] (Fisch-er-Lichte, 1995: 85).

محققان اجتماعی از استعارهٔ تئاتر به عنوان سنگ محک تحلیل‌های خود بهره گرفته و از اصطلاحات تئاتری به شکل انتقادی استفاده کرده‌اند.[۱۷] این استعاره تنها توصیفگر کنش‌های صحنه‌ای تئاتر نیست، بلکه از آن برای تحلیل رفتار و نقش‌های اجتماعی خارج از تئاتر نیز استفاده می‌شود (George, 1986: 353). به‌زعم بروس ویلشایر[۱۸]، تئاتر استعاره‌ای بنیادین برای زندگی است، زیرا با مطالعهٔ هویت انسان در زندگی خارج از صحنه، درمی‌یابیم که بیان کامل و طبیعی وضعیت آن با اصطلاحات تئاتری میسر است (Wilshire, 1991: 243). از طریق تئاتر می‌توانیم به خود ـ ارزش‌ها، اصول و شیوه‌های رفتارمان ـ نگاه کنیم (Mangham and Overington, 2001: 295).

علی‌رغم پیامدهای انفجاری استعارهٔ تئاتر، کاربرد قیاسی آن در برخی تجربه‌ورزی‌های هنری، وضعیت پیچیده‌ای را شکل داده است؛ به‌ویژه آن روال‌هایی که در برابر نظام تئاتر قد علم کرده و کارکردهای متعارف آن را به چالش کشیده‌اند. وقتی پدیدآورندگان این روال‌ها، تجربه‌ورزی‌های خود را با تئاتر قیاس می‌کنند، چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا استعارهٔ تئاتر به عنوان یک ابزار توصیفی قرار است به جریان آشفتهٔ رویدادگی این تجربه‌ورزی‌ها نظم ببخشد؟ یا نوعی نقد است که هدفش آشکارساختن چیزی است که تا پیش از به‌کارگیری این استعاره، ناپیدا بوده است؟

تجربه‌گرایی‌ها و نظریه‌ورزی‌های رادیکال جنبش موقعیت‌گرای بین‌الملل[۱۹] و عضو اصلی این جنبش، گی دبور[۲۰]، نمونهٔ شاخصی از پیدایی چنین وضعیتی است؛ وضعیت

متناقضی که طی آن، موقعیت‌گرایان با وجود تلاش بسیار برای گذار از تئاتر در حوزهٔ آفرینش، همچنان در حوزهٔ نظریه‌ورزی به تئاتر رجوع کرده‌اند. بدون شک، مطالعهٔ این وضعیت با تمرکز بر نقش استعارهٔ تئاتر، وجهی از نسبت تجربه‌ورزی‌های رادیکال شبه‌تئاتری سدهٔ بیستم را با تئاتر رسمی و متعارف، آشکار می‌سازد. در این مقاله، با تمرکز بر پرسش‌های زیر، سیما و نقش استعارهٔ تئاتر در تجربه‌ورزی‌ها و بیانیه‌های موقعیت‌گرایان و دبور تحلیل و واکاوی شده است:

ـ استعارهٔ تئاتر با چه سیمایی در تجربه‌ورزی‌های دبور و بیانیه‌های موقعیت‌گرایان ظاهر شده است؟

ـ آیا استعارهٔ تئاتر یک قیاس برای مشروعیت‌بخشی زیبایی‌شناختی به تجربه‌ورزی‌های دبور است یا به عنوان یک استراتژی در نفی تئاتر متعارف به کار گرفته می‌شود؟

پیشینهٔ پژوهش

استعارهٔ تئاتر موضوع پژوهش‌های بسیاری بوده است و گستردگی حوزه‌هایی که از این استعاره بهره گرفته‌اند، بیانگر اهمیت و کارایی آن است. اما، ازآنجاکه موضوع این پژوهش تجربه‌ورزی‌ها و بیانیه‌های موقعیت‌گرایان و دبور است، تنها پژوهش‌هایی که به مطالعهٔ نقش تئاتر در اندیشهٔ گی دبور یا سایر موقعیت‌گرایان پرداخته‌اند، به عنوان پیشینهٔ این مقاله معرفی شده‌اند.

ادوارد آراگو سانتوس[۲۱] در مقالهٔ «جامعهٔ نمایشی و جامعهٔ کنترلی»[۲۲] (۲۰۲۰) ضمن بررسی نقد دبور بر زندگی معاصر که از طریق نمایش و دستگاه ایماژها[۲۳] به تجربه‌ای وساطت‌یافته تبدیل شده است، به بررسی رابطهٔ احتمالی میان جامعهٔ نمایش دبور و مفاهیم جامعهٔ کنترلی[۲۴] (فوکو/ دلوز[۲۵] / گوتاری[۲۶]) و امپراتوری[۲۷] (هارت[۲۸] / نگری[۲۹]) پرداخته است. در این مقاله صرفاً اندیشهٔ مرکزی دبور در زمینهٔ شیوه‌های نمایشی سرمایه‌داری مورد توجه بوده و به نقش استعارهٔ تئاتر در کردوکارها و بیانیه‌های دبور و سایر موقعیت‌گرایان پرداخته نشده است.

سایمون شپرد[۳۰] در کتاب *درآمدی بر نظریهٔ پرفورمنس*[۳۱] (۲۰۱۶) به معرفی جریان موقعیت‌گرایی و نقش دبور در این جریان پرداخته و از پروژه‌های موقعیت‌گرایانه به عنوان یکی از خاستگاه‌های شکل‌گیری مفهومی از «پرفورمنس»[۳۲] نام برده است.

ژان ماری آپوستولیدس[۳۳] در مقالهٔ «تئاترهای بزرگ و کوچک گی دبور»[۳۴] (۲۰۱۱) به اهمیت کانونی هنر تئاتر در اندیشه‌های دبور پرداخته و نقش آن را در تبیین فلسفهٔ وی شرح داده است. این مقاله بیشتر بر دل‌مشغولی دائمی دبور با تئاتر در زمان حیاتش متمرکز بوده و نقش استعارهٔ تئاتر در مواضع دبور محل توجه نبوده است.

ریچارد گیلمن اوپالسکی[۳۵] در کتاب *سرمایه‌داری نمایشی: گی دبور و عمل فلسفهٔ سیاسی*[۳۶] (۲۰۱۱) مطرح می‌کند که سرمایه‌داری نمایشی، اسطوره‌شناسی غالب سرمایه‌داری است که منطق درونی آن را پنهان می‌کند. او ضمن به چالش کشیدن این اسطورهٔ اغواگر و افشای روایت دستکاری‌شده و منفعت‌طلبانهٔ سرمایه‌داری نمایشی، با تکیه بر آثار دبور استدلال می‌کند که خیزش‌هایی که کار فلسفه را انجام می‌دهند جایگزین نظریهٔ عمل و عمل نظریه می‌شوند.

مارتین پوشنر[۳۷] در مقالهٔ «جامعهٔ ضد نمایش: دبور و تئاتر موقعیت‌گرایان»[۳۸] (۲۰۰۴) به بررسی آثار موقعیت‌گرایان و دبور در ارتباط با تاریخچهٔ تئاتر و تاریخچهٔ بیانیه‌نویسی می‌پردازد و استدلال می‌کند که چگونه موقعیت‌گرایان به‌منظور اجتناب از سرنوشت

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

آوانگارد تاریخی که هنر تحریک‌آمیز آن‌ها به انحصار نهادهای فرهنگی درآمدند، نگارش بیانیه را بر تولید هنر ارجحیت بخشیدند.

شهاب پازوکی و علی تقوی در مقالهٔ «شکل‌گیری و گسترش مفهومی از پرفورمنس در مطالعات شهری با تمرکز بر «یله‌گردی» گی دبور» (۱۴۰۲) تأثیر پروژهٔ موقعیت‌گرایانهٔ «*یله‌گردی*»[۳۹] را در ظهور کنش‌ورزی‌های اجرایی شهری تحلیل کرده‌اند.

ساختار استعاره

واژهٔ «متافور» برآمده از واژهٔ یونانی meta-pherein/Μεταφορά به معنای «حمل کردن به جای دیگر»[۴۰] و به لحاظ ریشه‌شناختی معادل واژهٔ انگلیسی «انتقال»[۴۱] است. منظور از استعاره انتقال معنای یک واژه است: به جای این‌که واژه‌ای را به صورت تحت‌اللفظی بفهمیم، معنای دیگری را به آن اطلاق می‌کنیم. بنابراین، یک معنای استعاری شامل دو معنی است که در یک زمان وجود داشته و در یک استعاره با هم تعامل دارند (Tronstad, 2002: 217).

ایور ای. ریچاردز[۴۲] در *فلسفهٔ بلاغت*[۴۳] رویکردی برای تحلیل ساختار استعاری ارائه کرده است. او استعاره را به «مشبه‌به»[۴۴] (واژهٔ مورد استفاده) و «مشبه»[۴۵] (پیامی که «مشبه‌به» منتقل می‌کند) تقسیم کرده است. مشبه‌به و مشبه واژگان مستقل هستند، اما زمانی که در یک استعاره پیوند می‌خورند، معنای تحت‌اللفظی آن‌ها به‌واسطهٔ تعامل‌شان به تعلیق درمی‌آید و معنای سومی، «معنای استعاری»، خلق می‌شود. از یک‌سو، مشبه‌به ممکن است صرفاً آرایه یا تزئین صرف مشبه باشد، از سوی دیگر، مشبه ممکن است به بهانه‌ای صرف برای معرفی مشبه‌به تبدیل شود و دیگر «موضوع اصلی» نباشد (Richards, 1936: 100).

مکس بلک[۴۶] رویکرد دیگری ارائه کرده است. او استعاره را به «کانون»[۴۷] و «قاب» تقسیم کرد. «کانون» واژه‌ای است که به صورت استعاری استفاده می‌شود و «قاب» زمینه‌ای است که از واژه، استعاره می‌سازد. الگوی بلک برای عبارات استعاری کاربرد دارد؛ عباراتی که در آن «کانون»، واژهٔ استعاری است و «قاب» بقیهٔ عبارت است. قاب، یا زمینه، در عملکرد استعاری کانون، اهمیت ویژه‌ای دارد. وجود یک قاب می‌تواند به استفادهٔ استعاری از واژهٔ مکمل منجر شود، درحالی‌که وجود یک قاب متفاوت برای همان واژه به استعاره منجر نمی‌شود (Black, 1962: 26).

استعاره بر انحراف یا شکاف میان معانی مختلف استوار است و استعاری کردن یک واژه به معنای قرار دادن آن در یک زمینهٔ جدید است. استعاره متکی بر این پیش‌فرض است که یک معنای لغوی در «پشت» واژه هست که می‌تواند متفاوت از معنای استعاری باشد. به همین ترتیب، تئاتربودگی بدون تصور چیزی غیر تئاتری قابل تصور نیست. عبارت «جهان سراسر یک تئاتر است» نمونهٔ مناسبی از شکل عملکرد استعاره است. درک تحت‌اللفظی این استعاره به این معنی است که تمام جهان واقعاً یک تئاتر است. در این صورت تفاوتی میان تئاتر و جهان وجود ندارد و استعاره دیگر به صورت استعاری عمل نمی‌کند و به یک استعارهٔ مرده تبدیل می‌شود. دلیل این‌که چنین اتفاقی نمی‌افتد این است که هنوز میان دنیا و تئاتر تفاوت‌هایی هست ـ مثلاً این‌که تئاتر به‌طورمعمول بر داستان و جهان بر قوانین طبیعی متکی است. جهان واقعاً یک تئاتر نیست: واژهٔ «جهان» هنوز هم واجد معنایی تحت‌اللفظی است که با معنای تحت‌اللفظی «تئاتر» متفاوت است (Tronstad, 2002: 218). همان‌طورکه پیتر بروک[۴۸] گفته است: «تئاتر و زندگی یک چیز هستند و یک چیز نیستند. باوجودآنکه از اجزای یکسانی تشکیل

شده‌اند، اگر چیز متفاوتی اتفاق نمی‌افتاد، تئاتر به عنوان یک فرم شکل نمی‌گرفت» (Harwood, 1984: 13).

اما چیزی که این عبارت را به استعاره تبدیل می‌کند، سوای از تفاوت، وجود شباهت خاصی میان این دو است. تئاتر متفاوت از جهان و درعین‌حال شبیه جهان است و بالعکس. بنابراین، این استعاره دو ویژگی اساسی دارد: انحراف یا شکاف میان معانی مختلف و شباهت خاص میان آن‌ها که امکان می‌دهد تا تئاتر و جهان با هم به عنوان یک معنای استعاری در تعامل باشند (Trons-tad, 2002: 218). به گفتهٔ پل ریکور[۴۹] معنای استعاری صرفاً متشکل از برخورد معنایی نیست، بلکه متشکل از معنای اعتباری جدیدی است که از فروپاشی معنای لغوی پدید می‌آید... استعاره معما نیست، بلکه حل معما است (Ricoeur, 1978: 146).

از *تئاتروم موندی* تا *تئاتربودگی*

استعارهٔ تئاتر، در شکل آغازینش (*تئاتروم موندی*[۵۰])، از نخستین برداشت‌ها از تئاتر متولد شد؛ زمانی که نویسندگان یونان باستان در نمایشنامه‌هایشان خدایان و انسان‌ها را به یکدیگر پیوند زدند. آن‌ها جهان را صحنه‌ای دانسته‌اند که توسط خدایان دستکاری می‌شد و انسان‌ها تنها می‌توانستند نقش‌های واگذارشده‌ای را ایفا کنند؛ اندیشه‌ای که به‌ویژه کمدی‌نویسان یونانی و رومی با بهره‌گیری از تئاتروم موندی، مورد تأکید قرار داده‌اند (Quiring, 2014: 27).

این تلقی که جهان تئاتر است و خدا کارگردان و تماشاگر آن، در سده‌های میانه دلالت دینی یافت. جان سالزبری[۵۱] در رسالهٔ *پولیکراتوس*[۵۲] این استعاره را به معنایی تحقیرآمیز برای جهان مادی به کار برده و زندگی زمینی را همچون کمدی دانسته است که انسان‌ها با فراموش کردن خود، نقش دیگری را بازی می‌کنند. این کمدی در صحنه/در جهان اتفاق می‌افتد، درحالی‌که سالن نمایش[۵۳] به بهشت مسیحی تشبیه یافته است. تنها معدودی از حکیمان و پیامبران می‌توانند نقشی را که خداوند به آن‌ها اعطا کرده، پذیرا باشند و خود را از ورطهٔ تئاتروم موندی بیرون بکشند، جایگاه آسمانی در سالن تئاتر بیابند و این کمدی را نظاره کنند (Gillies, 1994: 76 -77).

تئاتروم موندی در دوران رنسانس بر پایهٔ نگرش اومانیستی تعدیل یافت. خوانش رنسانسی این استعاره نشانگر رویگردانی از دنیای مادی در طلب بهشت از طریق تأمل صادقانهٔ جهان مادی است؛ این استعاره بر تزویر ماهوی جامعه و نیز محوریت عاملیت انسانی تأکید می‌کند (West, 2008: 1). ژان کالوین[۵۴] در *مبادی دین مسیحیت*[۵۵] (۱۵۵۹) جهان را «آینه» یا «نمایش جلال خدا»[۵۶] دانسته که هرچند حضورش در سراسر جهان قابل درک است، اما این حضور سراسر ادراک نشده است: انسان‌ها، غوطه‌ور در ضلالت‌هایشان، در این تئاتر خیره‌کننده، کور می‌شوند (Calvin, 1967: 52). بااین‌وجود تماشای تئاتر خدا باید آنها را به‌سوی خدا رهنمون سازد: «این تئاتر باشکوه بهشت و زمین، آکنده از معجزات بی‌شمار است و ما باید با مکاشفهٔ عالمانه در آن به معرفت خدا برسیم» (Calvin, 1967: 341).

تئاتروم موندی در تئاتر و ادبیات رنسانس و پس‌ازآن به‌ویژه در نمایشنامه‌های شکسپیر حضور مسلطی داشته است. وقتی ژاک در *هر طور میل شماست*[۵۷] می‌گوید: «تمام دنیا صحنهٔ نمایشی است. که مردان و زنان، بازیگران آن‌اند. این بازیگران، زمان ورود و خروج خود را دارند. و هر بازیگری نقش‌ها بسیاری را بازی می‌کند» (Shakspear, 2010: 289) به باور مردمی که در تئاتروم موندی زندگی می‌کردند، زندگی روزمره امری تئاتری بود و تئاتر الگویی کاربردی برای

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

نحوهٔ زندگی ارائه می‌کرد (Shechner, 2013: 6).

تئاتروم موندی در ادامهٔ سیر معنایی‌اش با مفهوم «شخص»[۵۸] پیوند یافت. به گفته توماس هابز[۵۹]، این باور که میان بیان شخصیت و ایفای نقش تفاوتی وجود دارد، توهمی بیش نیست، زیرا، واژهٔ «شخص» درواقع چیزی جز یک استعارهٔ مرده نیست که به صورت پیشااستعاری به معنای «نقاب»[۶۰] بوده است (Tronstad, 2002: 216).

در سدهٔ هفدهم، دکارت[۶۱] استدلال کرد که دانش، برخلاف برداشت‌های واقع‌گرایانهٔ مرسوم، امر بازنمایانهٔ ذهنی است. پذیرش نظریهٔ بازنمایانهٔ دکارت به اشاعهٔ تئاتروم موندی در حوزهٔ شناخت انجامید. این استعارهٔ به نظریهٔ شناختی دیگری اشاره دارد که دانش را به منزلهٔ فرایند ساخت و اجرا در تجربه و تعاملات دانسته است (West, 2008: 3).

در دوران روشنگری، *تئاتروم موندی* به عنوان ابزاری اقناعی به بازنمایی یک خود[۶۲] پایدار و معتبر کمک کرد (Hundert, 1994: 143). این استعاره از زیر سایهٔ نگاه مسلط کارگردان بالایی (خدا، سرنوشت) خارج شد و از برداشت‌های متافیزیکی پیشین فاصله گرفت. این استعاره در مفهوم سکولار آن، به‌گونه‌ای به جهان می‌نگرد که گویی صحنه‌ای برای مشابهت قراردادهای تئاتری و پویایی زندگی اجتماعی و رفتار بازیگران صحنه و رفتار انسان در زندگی روزمره است. دیوید هیوم[۶۳] از استعارهٔ تئاتر برای تبیین ماهیت خود بهره می‌گیرد. تئاتربودگی خویشتن نزد هیوم فراتر از یک استعاره است: راهی است برای درک ماهیت انسان در فضایی که با حضور دیگری آغاز می‌شود (Stradella, 2010: 156).

حیات جدی‌تر و پویاتر این استعاره در سدهٔ بیستم آغاز شد. نیکلای اورینوف[۶۴] با ابداع واژهٔ تئاتربودگی (تئاترال‌نوست)[۶۵]، آغازگر این مسیر بود. او در *تئاتر زندگی*[۶۶] (۱۹۲۷) این مدعا را مطرح می‌کند که در تمام زندگی، یک تئاتربودگی همیشگی را یافته است و زمانی می‌رسد که درخواهیم یافت که به همان اندازه «طبیعت» در «تئاتر» حاضر است که «تئاتر» در «طبیعت» (Evrei-nov, 2013: 21). به نظر اورینوف، تئاتربودگی به صورت یک غریزهٔ تئاتری در همگان وجود دارد و اساس کنشگری است. غریزه تئاتری، امری زیبایی‌شناختی نیست، بلکه امری جهان‌شمول و ماقبل زیبایی‌شناسی است، هرچند شالودهٔ هر رویکرد زیبایی‌شناختی را نیز شکل می‌دهد: همه‌چیز ذیل نشانهٔ تئاتر درک می‌شود (Tronstad, 2002: 218).

از ابتدای نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، مفهوم تئاتربودگی ابتدا به صورت واژهٔ ادبیت[۶۷] مطرح شد. در پایان دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد برای نظریه‌پردازی بنیان‌های تئاتربودگی تلاش‌های زیادی در حوزه‌های دانش صورت گرفت (فرال، ۱۳۸۹: ۱۴). اما یکی از بحث‌برانگیزترین کاربردهای استعارهٔ تئاتر در سنت فکری مارکسیستی بوده است که در توصیف روال‌های سرمایه‌داری و تأثیرات آن مورد استفاده قرار گرفت (Puch-ner, 2006: 231)، امری که در ادامه با دبور به بلوغ نظری بیشتری رسید و تا دورهٔ کنونی نیز ادامه یافت. برای مثال، دیوید بوج[۶۸] در *تئاترهای سرمایه‌داری*: خلق سرمایه‌داری آگاهانه[۶۹] (۲۰۱۷) شیوه‌های مدیریت در نظام سرمایه‌داری را از طریق این استعاره رمزگشایی کرده است.

موقعیت‌گرایی، دبور و جامعهٔ نمایش

بین‌الملل موقعیت‌گرا در سنت جنبش‌های آوانگارد ریشه داشت و از پیوند جنبش‌های لتریست بین‌الملل[۷۰] و کبرا[۷۱] شکل گرفت (Sadler, 1998: 2). این جریان که از دههٔ پنجاه تا ابتدای دههٔ هفتاد حیات داشت با

پشتیبانی فکری شورش دانشجویی و کارگری مه ۱۹۶۸ پاریس به موفقیت رسید و بر سایر جریان‌های مقاومت تأثیر گذاشت. مه ۱۹۶۸ لحظهٔ شهرت و نیز افول موقعیت‌گرایی بود. این جریان در تلاش برای پیوندزدن کردوکار آوانگارد جدید با نظریهٔ جدید انقلاب، از ناکامی انقلاب دانشجویی مصون نماند و در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ منحل شد (Puchner, 2004: 5-6).

بین‌الملل موقعیت‌گرا به‌شدت درگیر عدم تفکیک امر سیاسی از هنر بود. موقعیت‌گرایان متأثر از هانری لوفور[۷۲]، نظریه‌ای انقلابی را در حوزهٔ زندگی روزمره مطرح کردند. آن‌ها سعی کردند انقلابی فرهنگی را در شکل جدید رسانه‌ای آن زمینه‌سازی کنند و برای این شکل جدید، اصطلاح «نمایش» را برگزیدند که تأثیرگذارترین پردازش نظری خود را در کتاب *جامعهٔ نمایش*[۷۳] (۱۹۶۷) یافت. *جامعهٔ نمایش* که از آن با عنوان «بیانیهٔ نسل جوان» یاد شده است، در کنار *انسان تک‌ساحتی*[۷۴] (۱۹۶۴) مارکوزه[۷۵] به متن نظری بنیادینی برای شورش ۱۹۶۸ فرانسه تبدیل شد. «نمایش» ضمن اشاره به رسانه‌ای‌شدن سرمایه‌داری غربی، کل ایدئولوژی آن را نشان می‌دهد: تلویزیون، تبلیغات، بت‌وارگی کالایی و تمام ظاهر فریبندهٔ آن ـ که آلتوسر[۷۶] بعدها آن را دستگاه ایدئولوژیک دولت[۷۷] می‌نامد (Puch-ner, 2004: 6).

موضع دبور و هم‌قطارانش مخالفت با نظام اقتصادی حاکم بود؛ موضعی که با بهره‌گیری از واژگانی چون «ایماژ»[۷۸] و «نمایش»[۷۹] مطرح شد. دبور در *جامعهٔ نمایش* (۱۹۵۷) معضل تضعیف حوزهٔ عمومی و ناکارآمدی‌های نقد اجتماعی در تسری به پدیدهٔ «نمایش» را بیان می‌کند (Becker, 2002: 1). کتاب دبور این‌گونه آغاز می‌شود: «در جوامعی که در آنها شرایط مدرن تولید حاکم است، همهٔ زندگی خود را به‌مانند انباشت عظیمی از نمایش‌ها ارائه می‌دهد» (Debord, 2010: § 1). به‌زعم دبور، «شرایط مدرن تولید» دنیایی را ساخته که تحت سلطهٔ مبادلهٔ کالاست و نمایش لحظه‌ای است که کالا زندگی اجتماعی را به تصرف خود درمی‌آورد (Beller, 2006: 259). پیامد این امر این است که روابط اجتماعی میان مردم از طریق ابژه‌ها هدایت، درک و وساطت می‌شود. انسان گرفتار در چنین روابطی، به شیءواره[۸۰] تبدیل می‌شود. تمامیت ظرفیت انسان تنزل می‌یابد، احساسات منتزع می‌شوند، «داشتن» جایگزین «بودن» شده و انسان دچار ازخودبیگانگی می‌شود (Shepherd, 2016: 60).

گزارهٔ آخر، نگرش‌های مارکس در کتاب *سرمایه*[۸۱] است که دبور با دخل‌وتصرف در آن، نظریه‌اش را صورت‌بندی می‌کند: «نمایش مجموعه‌ای از ایماژها نیست، بلکه مناسبات اجتماعی میان مردم است که با ایماژها وساطت می‌شود» (Debord, 2010: § 4). دبور می‌خواست اندیشهٔ مارکسیستی را به شکلی وارد نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم کند که نفوذ روزافزون نمایش را در جهان و همهٔ عرصه‌های زندگی روزمره نشان دهد (Noys, 2007: 401). به نظر دبور، نمایش، منعکس‌کنندهٔ موقعیت کسانی است که جامعه را به نفع خود پیکره‌بندی کرده‌اند (Gilman-Opalsky, 2011: 73)، نمایش ابزاری برای فرونشاندن و سیاست‌زدایی و یک «نبرد دائمی افیونی» است که سوژه‌های اجتماعی را تخدیر کرده و از مهم‌ترین وظیفه‌شان در زندگی اجتماعی منحرف می‌سازد (Best and Kellner, 1997: 84). کارکرد نمایش به شکلی است که مانع از آگاهی افراد به ازخودبیگانگی برآمده از جامعهٔ کالایی می‌شود. نتیجهٔ این ازخودبیگانگی، ایجاد گسست[۸۲] میان مردم است و کار مزورانهٔ نمایش پنهان‌سازی گسست و «وحدت دوباره بخشیدن به جنبه‌های گسسته در سطح *ایماژ* است» (Jappe.1999: 6). توهم وحدت برای آن‌هایی

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

که احساس انزوا می‌کنند حکم مخدری را دارد که تنها نمایش می‌تواند به آن‌ها تزریق کند و ازاین‌رو، رابطهٔ آن‌ها با نمایش، رابطه‌ای انفعالی است؛ انفعالی که نمایش از طریق سازوکارهای بیگانه‌سازی ایجاد کرده است. بنابراین، مفهوم نمایش متضمن تمایز میان انفعال و فعال‌بودن، و مصرف و تولید است و دبور مصرف منفعلانهٔ نمایش را به منزلهٔ بیگانگی از ظرفیت انسانی محکوم می‌کند (Best and Kellner, 1997: 89). به باور وی، فرهنگ رسمی یک بازی تقلبی بر اساس ابهام‌آفرینی، تشویق انفعال و مصرف‌گرایی است (Markovitz, 2011: 4) و هدف نمایش، بازمنحرف‌سازی توجه شهروندان از نابرابری‌های ساختاری به رویدادهای نمایشی است که برای سرکوب نقد اجتماعی طراحی شده‌اند (Kersten and Abbott, 2012: 324).

تکنیک‌های موقعیت‌گرایانه

به باور موقعیت‌گرایان مقابله با انفعال برآمده از نمایش، مستلزم کاربست تاکتیک‌های خاصی است که بر ساخت آگاهانهٔ «موقعیت‌ها» استوارند؛ موقعیت‌هایی که بر ویرانه‌های نمایش مدرن شکل می‌گیرند، با این فرض که اصل واقعی نمایش، یعنی اصل عدم مداخله، با بیگانگی دنیای قدیم پیوند محکمی خورده است و مناسب‌ترین تجربه‌ورزی‌های انقلابی، آن‌هایی هستند که با گسست در همذات‌پنداری روانی تماشاگر با قهرمان، می‌خواهند ظرفیت‌های تماشاگر را در جهت متحول‌ساختن زندگی‌اش بسیج کنند. بنابراین، موقعیت‌ها برای آشکارسازی قدرت رادیکال خود باید به شکلی ساخته شوند تا سازندگانش آن را زندگی کنند (Knabb,1981: 25). ساخت موقعیت نیازمند تدارک زمینهٔ موقتی فعالیت بر پایهٔ امیال کم‌وبیش شناخته شده است. این زمینهٔ موقتی می‌تواند به‌وضوح بیشتر این امیال بدوی و ظهور امیال جدیدی بیانجامد که شالوده‌های مادی آن دقیقاً همان واقعیت جدیدی خواهد بود که از طریق ساخته‌های موقعیت‌گرایی شکل می‌گیرد (Knabb, 1981: 43).

دبور در ساخت موقعیت‌ها از نگرش‌های سارتر الهام گرفت، همان‌طورکه نام بین‌الملل موقعیت‌گرا نیز ملهم از مفهوم «موقعیت» سارتر بود که کلر گیلمن[۸۳] او را «نماد پدر» موقعیت‌گرایی می‌داند (Gilman, 2002: 201). سارتر اصطلاح «موقعیت» را برسازندهٔ زندگی دانسته که تحقق خویشتن فرد را ممکن می‌سازد. موقعیت‌گرایان نیز معتقدند که افراد می‌توانند این موقعیت‌ها را به عنوان عملی برای خودتوانمندسازی تولید کنند (Sadler, 1998: 44 -45). این نگرش، مفهوم موقعیت را از یک موقعیت فردی مشخص به یک موقعیت جمعی، دگرگون‌کننده و بازتحولی فراتر می‌برد.

دبور در نظریهٔ خود از میراث مفهومی هگلیسم و مارکسیسم غربی و از چارچوب‌های نظری مکتب فرانکفورت بهره گرفت. این امر او را در موقعیتی انتقالی قرار می‌دهد که هم وام‌دار دیالکتیک است و هم بانی نگرش‌هایی که نسل بعدی منتقدان رسانه از آن بهره گرفتند (Taylor and Harris, 2008: 107). دبور همچون اعضای مکتب فرانکفورت، اهمیت فرهنگ در درک جامعهٔ توده‌ای معاصر را به رسمیت شناخت. هرچند، برخلاف ایشان، به تروریسم زیبایی‌شناختی[۸۴]، مداخله مستقیم در تولید فرهنگی، باور داشت (Taylor and Harris, 2008: 109). موضع دبور به تفکرات هورکهایمر[۸۵] و آدورنو[۸۶] در زمینهٔ «صنعت فرهنگ» قرابت داشت. همان‌گونه که صنعت فرهنگ، محیطی فرهنگی تحت کنترل معدودی از صاحبان قدرت را ترسیم می‌کند که در آن فرهنگ به کالاهای مصرفی تبدیل می‌شود، جامعهٔ نمایش نیز از یک زندگی

ازپیش‌تعیین‌شده که توسط سازوکارهای مصرف ـ تولید تعریف شده، تبعیت می‌کند. همانند صنعت فرهنگ، جامعهٔ نمایش در همه‌جا حاضر بوده و گریز از آن ناممکن است. در صنعت فرهنگ فرانکفورت، فرد یک موضوع محاسباتی و تنها یکی در میلیون‌ها انسان مصرف‌گراست و از نظر دبور به عنوان تماشاگر زندگی خود قلمداد می‌شود. جنبهٔ دیگر تأثیرگذار مکتب فرانکفورت بر موقعیت‌گرایان، نقد مدرنیته از طریق دیالکتیک مارکسیستی بود که دامنهٔ نقد مدرنیته را به نقد زندگی روزمره گسترش داد. همچنین موضع دبور با نگرش‌های گئورگ لوکاچ[۸۷] در زمینهٔ تأثیرات ناشی از شیءباوری کالا و تبدیل انسان به تماشاگر و ناظر منفعل محض جنبش مستقل کالاها، پیوند نزدیکی داشت (Jappe, 1999: 23).

بااین‌حال، اهداف دبور فراتر از اهداف انتقادی مکتب فرانکفورت بود و روش‌هایی را برای بسیج پرولتاریا در نظر می‌گیرد. نظریه‌های او به رمزگشایی نمایش محدود نشده و راهبردهایی را برای مقابله با نفوذ فزایندهٔ آن ارائه می‌دهد. به باور او، آزادی اجتماعی عمومی مستلزم خودرهاسازی و خودآفرینی بی‌واسطه است و همان‌طورکه مارکس به دنبال لغو فلسفه در ادغام آن با پراکسیس بود، دوبور نیز به دنبال جانشینی هنر در زیبایی‌شناسانه‌کردن زندگی روزمره بود (Best and Kellner 1997: 94).

از نظر موقعیت‌گرایان، رهاسازی میل همواره بخش جدایی‌ناپذیری از یک مبارزهٔ سیاسی بزرگ‌تر بود. این باور، آن‌ها را از جنبش‌های هنری پیشین مجزا کرده و نقد آنها بر آوانگارد تاریخی را زمینه‌سازی کرد. به‌زعم آنها، هنر آوانگارد به‌واسطهٔ نهادهایی همچون حراجی‌های هنری و موزه‌ها به بخشی از نمایش تبدیل شده و نمایش توانسته بسیاری از تکنیک‌های آوانگارد را در خدمت اهداف تجاری درآورد. بخش عمده‌ای از انتقادات موقعیت‌گرایی بر تن‌دادگی هنرمندان معاصر به تجارت هنرورزی متمرکز بود. درکی که بین‌الملل موقعیت‌گرا از رهاسازی و پیامدهای آن داشت، آن را به جنبشی تبدیل کرد که می‌توانست با پیوندزدن حیات هنر به هنر زندگی، به پروژهٔ هنرمند راستین بپردازد. ما تنها زمانی هنرمندیم که هنرمند نباشیم، ما درنهایت هنر را محقق (Knabb, 1981: 139). دست کشیدن از هنر نتیجهٔ بنیادینی بود که موقعیت‌گرایان از ناکامی و آشفتگی ایدئولوژیک هنر آوانگارد گرفتند.

موضع موقعیت‌گرایان مخالفت با هنر کالایی بود و نه مخالفت با خود هنر، و مأموریت آن‌ها بازاندیشی در هنر از طریق محو مرز هنر و زندگی بود: «ما با شکل متعارف فرهنگ، حتی در مدرن‌ترین جلوهٔ آن مخالف هستیم... ما آن‌سوی فرهنگ قرار می‌گیریم. نه پیش از آن... فرهنگ را باید با فراگذشتن از آن به عنوان ساحتی مستقل، تحقق بخشید» (Jappe, 1999: 69).

موقعیت‌گرایان برای اخلال در روند نمایش، مجموعه‌ای از روال‌هایی را سروشکل دادند که خروجی آن، نه به تولید آثار، بلکه به نگرش‌هایی انجامید که در بیانیه‌هایشان نمود پیدا کرد. هدف، ایجاد «شیوهٔ جدیدی از رفتار» بود (Knabb, 1981: 24).

اولین تجربه‌ورزی آن‌ها، یله‌گردی، «تمرین یک سفر شورمندانهٔ خارج از امر روزمره از طریق تغییر سریع محیط‌ها» و «تکنیک عبور گذرا از محیط‌های گوناگون» بود (Knabb, 1981: 24, 50). در یله‌گردی یک یا چند نفر طی یک دورهٔ مشخص انگیزه‌های معمول خود را برای حرکت و عمل، روابط، شغل و فعالیت‌های مربوط به اوقات فراغت خود را به تعلیق درمی‌آورند تا خود را به جاذبه‌های ناحیه و مواجهاتی که ممکن است در آنجا

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

تجربه کنند، مشغول نموده تا به نتایج عینی دست یابند (Knabb, 1981: 50 -51). به زعم دبور، *یله‌گردی* صرفاً یک پرسه‌زنی تصادفی نیست و متمایز از آن است. تمرکز این فعالیت معطوف به مواجهه و شناخت «روان‌جغرافیا»[۸۸] است: «مطالعهٔ تأثیرات خاص محیط جغرافیایی... بر احساسات و رفتار» (Knabb, 1981: 45). یله‌گردی مستلزم رفتاری سازنده ـ بازی‌گوشانه است؛ که کاملاً آن را از مفاهیم کلاسیک سفر و پرسه‌زنی متمایز می‌کند (Knabb, 1981: 50). نه کار است و نه تفریح؛ فارغ از اهداف نظام‌های نمایش است، اما بی‌هدف هم نیست.

بازی از نظر موقعیت‌گرایان منبع غنی ایستادگی در برابر نظام بیگانه‌ساز نمایش بود، در زمانه‌ای که پیشرفت فتاورانه تلاش می‌کند تا بازی را به‌طور کامل حذف کند، یگانه راه پیشتازانهٔ خروج از این وضعیت، رهاسازی میل به بازی در مقیاس بزرگ‌تر است (Knabb, 1981: 44-45). بازی موقعیت‌گرایانه با انکار رادیکال رقابت و نفی جدایی آن از زندگی روزمره، از مفهوم کلاسیک بازی متمایز می‌شود. بازی موقعیت‌گرایانه مستلزم موضع‌گیری به نفع آن چیزی است که حاکمیت آیندهٔ آزادی و بازی را تضمین کند (Knabb, 1981: 23-24) و بازی اصلی آن‌ها، صرف نظر از تحقق آن، ساخت موقعیت بود.

زبان تئاتر در بیانیه‌های موقعیت‌گرایان

هرچند موقعیت‌گرایان ساخت موقعیت را نقطهٔ مقابل اثر هنری می‌دانستند، اما نسبت به اشکال هنری نظیر تئاتر و سینما به عنوان الگوهایی برای ساخت موقعیت بی‌تفاوت نبودند. این رویکرد دوگانه به‌ویژه در قبال تئاتر، وضعیت پیچیده‌ای را در بیانیه‌های آن‌ها شکل داده است. زبانی که دبور و همکارانش برای توصیف ساخت موقعیت‌ها استفاده کرده‌اند، این پیچیدگی را آشکار می‌سازد. تئاتر در متون مجلهٔ *بین‌الملل موقعیت‌گرا* مداوم تکرار می‌شود، اما نه به عنوان هنری که باید به آن پرداخت، بلکه به عنوان مفهومی که هم قابل بهره‌گیری و هم قابل حمله است.

دبور و همکارانش از اصطلاحات و تخصص‌های تئاتری بهره می‌گیرند تا روند ساخت موقعیت را شرح دهند. او توضیح می‌دهد که باید از نقشی که یک جماعت منفعل بازی می‌کند یا جماعتی که صرفاً نقش جزئی دارند، کاسته شود و باید به نقش کسانی که نمی‌توان آن‌ها را بازیگر نامید، بلکه می‌توان آن‌ها را به معنای جدید این اصطلاح «کنشوران»[۸۹] نامید، افزود (Knabb, 1981: 25). هرچند او می‌خواهد از اصطلاح «بازیگر» اجتناب کند، تمایزی که او میان بازیگران با نقش جزئی و بازیگران اصلی ترسیم می‌کند، ساختار نهاد سنتی تئاتر را تداعی می‌کند. دبور در مقالهٔ دیگری «مسائل مقدماتی در ساخت یک موقعیت»[۹۰] (۱۹۵۸) از تئاتر بهرهٔ بیشتری می‌گیرد. هرچند در این مقاله موقعیت ساخت‌یافته به عنوان اقدامی جمعی تعریف شده است، به یک چهرهٔ آشنا، یک «کارگردان» نیاز دارد. بااین‌حال، تقسیم نقش‌ها به اینجا ختم نمی‌شود و پای «تهیه‌کننده»، «عوامل مستقیم» و «تماشاگران» نیز به ماجرا کشیده می‌شود. بااین‌وجود، دبور متذکر می‌شود هرچند این نقش‌ها یادآور ساختار تئاتر در اوایل سدهٔ بیستم است، این‌ها صرفاً اصطلاحاتی موقتی هستند و این نقش‌ها هرگز نباید به یک تخصص دائمی تبدیل شوند. این اصطلاحات موقتی فقط برای توصیف موقعیت‌هاست و نباید به معنی تداوم تئاتر تلقی شود (Knabb, 1981: 43-44).

احتیاط دبور در قبال تئاتر، در امتداد نگرش‌های برشت[۹۱] و آرتو[۹۲] در تخریب نمایش تئاتری است. در شمارهٔ پنجم

مجلهٔ این گروه (۱۹۶۰)، شاهد متنی از یکی از موقعیت‌گرایان، آندره فرانکین[۹۳] هستیم که مرگ تئاتر را اعلام می‌کند. رد تئاتر در این متن در نقد آرتو ریشه دارد. تئاتر به مثابه ماشینی برای تولید اجراهای تکراری و ایجاد فضای بازنمایانه مملو از بازیگران جاعل شخصیت‌ها، محکوم می‌شود. تئاتر جدیدی که این متن متصور می‌شود، بدون اتکا به متون، طرح‌ها و توالی‌های دراماتیک محقق شود: دراماتیک نیست، بلکه دیالکتیکی است. بااین‌حال، تئاتر دیالکتیکی نسبتی با آرتو ندارد، بلکه با برتولت برشت، مرتبط است. فرانکین به‌مانند برشت، می‌خواهد که شرکت‌کننده در موقعیت باید به همان اندازه از احساسات خود فاصله داشته باشد که از احساسات تماشاگر. بنابراین، فرانکین میان تئاترهای مدرنیستی یا آوانگارد مختلف دست به انتخاب می‌زند تا تئاتری را متصور شود که از گرایش آن به نمایش مصون بماند، گرایشی که واگنر[۹۴] آن را در قالب اثر هنری جهان‌شمول[۹۵] تجسم بخشیده است و تقریباً در تمام اشکال موجود تئاتر وجود دارد (Puchner, 2004: 8).

فرانکین پیش‌ازاین در متن دیگری برای این مجله (۱۹۵۸)، ریشه‌های تخریب تئاتر را در برشت شناسایی می‌کند. او همچنین در متون دیگری اندیشه‌های برشت را در زمینهٔ ضرورت درهم‌شکستن همذات‌پنداری تماشاگر با قهرمان و لزوم فعال‌ساختن تماشاگر برای تغییر زندگی‌اش تکرار می‌کند. رجوع مداوم موقعیت‌گرایان به برشت، نشان می‌دهد که آن‌ها نیز خود را درگیر مبارزه با کذبیت اثر هنری جهان‌شمول کرده‌اند و اقدامات آن‌ها برای ساخت موقعیت‌ها یکی از آن تلاش‌ها برای یک ضد اثر هنری جهان‌شمول[۹۶] است که بخش اعظم تئاتر مدرن را به بردگی گرفته است (Puchner, 2004: 8). از اینجا، پروژه موقعیت‌گرایی تحت تأثیر برشت و آرتو مستلزم ورود به قلمرویی است که در آن جدایی هنر و زندگی پایان یافته است: قلمرویی که در آن ساخت موقعیت و ساخت واقعی زندگی جایگزین تئاتر می‌شود.

سیمای استعارهٔ تئاتر در بیانیه‌های موقعیت‌گرایان

طرح این پرسش ضروری به نظر می‌رسد که چرا موقعیت‌گرایان علی‌رغم نقدشان بر تئاتر، همچنان به سمت آن کشیده شده و در بیانیه‌هایشان از آن بهره گرفته‌اند؟ پاسخ این پرسش را باید در رویکرد دوگانهٔ موقعیت‌گرایان در قبال تئاتر جست‌وجو کرد. آن‌ها از سویی تئاتر را به دلیل همدستی آن با نمایش، خطرآفرین دانسته و به دلیل تلاش برای نمایش جعلی یک وحدت ارگانیک محکوم می‌کردند و از سوی دیگر، از تئاتر برای توصیف پروژهٔ خود، ساخت موقعیت، استفاده می‌کردند.

دبور و سایر موقعیت‌گرایان که میان تکیه بر تئاتر برای توصیف موقعیت ساخت‌یافته و حمله به تئاتر به دلیل قرابتش با نمایش در ایجاد بیگانگی و گسست اجتماعی سرگردان بودند، نسبت دوگانهٔ عمیقی با تئاتر یافتند. آن‌ها که می‌خواستند تئاتر را تخریب کرده و ساخت موقعیت را جایگزینش سازند، برای ترسیم این موقعیت از دست‌اندرکاران تئاتر مدرنیستی که منتقد تئاتر بودند، وام گرفتند.

تئاتر در اندیشه‌ها و بیانیه‌های موقعیت‌گرایان در مفهومی استعاری به کار گرفته شده است. تئاتر، هم قاب و ابزاری تحلیلی برای ترسیم تمامیت نظام‌های سرمایه‌داری، سازوکارها و تأثیرات آن است و هم، ابزاری است برای توصیف «کرد و کارهای» تجربه‌گرایانه بر ضد نمایش سرمایه‌داری؛ کردوکارهایی که هرچند از تئاتر فاصله می‌گیرند، همچنان برای تبیین نیازمند رجوع به تئاتر هستند. بنابراین، استعارهٔ تئاتر در اندیشه‌های موقعیت‌گرایان در

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

وضعیتی دوگانه نمودار شده است: نخست، ترسیم خویشاوندی و قرابت تئاتر و نمایش و حمله به تئاتر به عنوان هنری در خدمت اهداف سرمایه‌داری و دوم، بهره‌گیری از تئاتر به عنوان یک قاب و ابزار تحلیلی مؤثر در توصیف و تبیین کردوکارهای ضد تئاتری. این سطوح معنایی از تشابه و شکاف معنایی میان تئاتر و نمایش و ساخت موقعیت محقق می‌شود. تئاتر در عین آنکه نمایش است، نمایش نیست و در عین آن‌که ساخت موقعیت است، ساخت موقعیت نیست. درواقع، ساخت موقعیت یک تئاتر تئاترزدایی‌شده است.

استعارهٔ تئاتر صرف نظر از سطوح معنایی ذکرشده در سطح دیگری نیز کارایی خود را نشان داده است. آیا استعارهٔ تئاتر با این هدف به کار گرفته شده است که به ساخت موقعیت مشروعیت هنری بخشیده و جریان آشفتهٔ رویدادگی آن را نظم دهد؟ با توجه به نقد و موضع دبور و دیگر موقعیت‌گرایان، تئاتر مدرن هنری فاقد مشروعیت زیبایی‌شناختی است و نه‌تنها کارکردهای سازندهٔ اجتماعی خود را از دست داده، بلکه به عاملی مخرب (گسست روزافزون جامعه، ازخودبیگانگی افراد و خدمت به اهداف سرمایه‌داری) تبدیل شده است. بنابراین، هدف از کاربرد این استعاره، نقد تئاتر است و سویهٔ حرکت آن از موقعیت ساخت‌یافته به سمت تئاتر نیست، بلکه برعکس است. درواقع، قرار نیست ساخت موقعیت به تئاتر تبدیل شود، بلکه این تئاتر است که باید به ساخت موقعیت تغییر یابد. به سخن دیگر، این سطح معنایی که بر تناقض ساخت تئاتر در مخالفت با تئاتر اشاره دارد، ناظر به یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های موقعیت‌گرایان است که از آن با عنوان «دخل‌وتصرف»[۹۷] یاد می‌شود.

موقعیت‌گرایان دخل‌وتصرف را به عنوان تلفیق تولیدات هنری حال یا گذشته به‌منظور آفرینش برتر تعریف می‌کنند. به این معنا، هیچ هنر موقعیت‌گرایانه‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد، بلکه فقط استفادهٔ موقعیت‌گرایانه از این ابزار وجود دارد (Knabb, 1981: 45-46). میان مفهوم موقعیت‌گرایانهٔ دخل‌وتصرف و مفهوم «مبدل‌سازی»[۹۸] برشت، نسبتی برقرار است؛ مفهومی که نشان‌دهندهٔ فرایندی است که به‌موجب آن چیزی از فرهنگ مسلط اخذ می‌شود، دوباره رمزگذاری می‌شود و درنهایت در مخالفت با آن فرهنگ به کار گرفته می‌شود (Jay, 1993: 424). موقعیت‌گرایان بر این باور بودند که ازآنجاکه به ایجاد فضاهای بکر از طریق نمایش امیدی نیست، با حمله به نمایش از بیرون، باید آن را مقابل خودش قرار دهیم ـ در آن دخل‌وتصرف کنیم ـ عناصرش را بگیریم و آن‌ها را از کلیت و وحدت شبیه‌سازی‌شده که نمایش بر آن متکی است، جدا کنیم و این عناصر را در مقابل آن وحدت قرار دهیم. ضد تئاتر موقعیت‌گرایانه یکی از مؤلفه‌های این تلاش برای دخل‌وتصرف در نمایش به‌سوی خلق ضدنمایش است (Puchner, 2004: 9). بنابراین، استعارهٔ تئاتر در این سطح معنایی بر فرایند جایگزینی تئاتر با ساخت موقعیت بر پایهٔ دخل‌وتصرف در آن اشاره دارد. به سخن دیگر، وضعیت ساخت‌یافته روشی برای رسیدن به تئاتری است که می‌شود گفت تئاتر نیست (تئاترِ بدون تئاتر). موقعیت ساخت‌یافته می‌خواهد فضای تئاتر را با روش‌های تئاتری اشغال کند. موقعیت‌گرایان با طرد تئاتر به عنوان بخشی از نمایش و به عنوان یک شکل هنری پیوندیافته با نظام کالایی، بر لزوم ابتکاراتی تأکید کردند که اگر به‌طور بالقوه نتواند جایگزین تئاتر شود، دستکم بتواند آن را دگرگون سازد.

نتیجه‌گیری

تئاتر در جایگاه یک استعاره نقش مهمی در توصیف، تحلیل و تبیین پدیده‌های اجتماعی داشته است. استعارهٔ تئاتر به‌ویژه در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم اهمیت کارکردی و مفهومی

عمیقی یافت و در متون نظری حوزه‌های دانش به کار گرفته شد. نمونهٔ بارز کارکرد این استعاره را در سنت فلسفی مارکسیستی شاهدیم، که از قیاس تئاتری برای توصیف روال‌ها و تأثیرات سرمایه‌داری و رمزگشایی از روش‌های نمایشی آن بهره گرفته است. استعارهٔ تئاتر در بیانیه‌ها و تجربه‌ورزی‌های دبور و موقعیت‌گرایی ـ به عنوان یکی از مهم‌ترین میراث‌داران نگرش مارکسیستی در سدهٔ بیستم ـ جایگاه ویژه‌ای دارد. حضور این استعاره در بیانیه‌های این جریان وضعیت معمایی را شکل داده است که از طریق تحلیل مواضع و استراتژی‌های موقعیت‌گرایانه می‌توان آن را رمزگشایی کرده و به دلالت‌های معنایی و کارکردهایش پی برد. هرچند دبور تئاتر را به دلیل قرابت آن با نمایش در خدمت به منافع نظام‌های سرمایه‌داری محکوم می‌کند، به‌هیچ‌عنوان برای او یک هنر حاشیه‌ای نیست، بلکه بستری است که در آن عمل و نظریهٔ خود را با هم ممزوج می‌کند.

مفهوم «موقعیت» و «نمایش» به عنوان دو رکن نگرش موقعیت‌گرایانه در تأمل بی‌وقفه دبور دربارهٔ تئاتر ریشه دارد. این هنر، به شکلی مشروط هم برای دبور سرچشمهٔ آزادی و تحقق بود، زیرا از ساخت موقعیت خبر می‌داد و هم در شکل کنونی‌اش، منبع دروغ و توهم بود، زیرا به مفهوم نمایش سرمایه‌داری می‌انجامید. به سخن دیگر، استعارهٔ تئاتر در سپهر فکری دبور با سیمایی ژانوسی نمودار می‌شود؛ استعاره‌ای که هم بر کارکرد اجتماعی مخرب نمایش در نظام‌های سرمایه‌داری دلالت دارد و هم به عنوان یک هنر واجد ظرفیت‌های درونی برای مقاومت در برابر این نظام است. این استعاره در سطحی دیگر بر تکنیک موقعیت‌گرایانهٔ دخل‌وتصرف اشاره دارد؛ تکنیکی کلیدی در نظام فکری و عملی موقعیت‌گرایانه که می‌خواهد از خود تئاتر بر ضد آن بهره بگیرد؛ تکنیکی که می‌خواهد با تغییر تئاترِ جدا افتاده از زندگی واقعی، آن را به ساخت موقعیت در زندگی روزمره تبدیل کند.

پی‌نوشت‌ها

1. theatre metaphor

۲. برای مثال، افلاطون با مقایسهٔ انسان با عروسک‌هایی که خدایان آن‌ها را کارگردانی می‌کنند، جهان را به صحنهٔ تئاتر تشبیه کرده است (افلاطون، ۱۴۰۱)، در نمونهٔ ایرانی آن، خیام در یکی از رباعیات مشهور خود از این استعاره بهره برده و فلک را به یک عروسک‌گردان خیمه‌شب‌بازی (لعبت‌باز) تشبیه می‌کند؛

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز / از روی حقیقتی نه از روی مجاز
یک چند در این بساط بازی کردیم / رفتیم به صندوق عدم یک یک باز

3. frame

۴. Michel Foucault (۱۹۸۴ ـ ۱۹۲۶): فیلسوف، تاریخ‌دان، منتقد ادبی و فعال سیاسی فرانسوی بود.

5. Theatrum philosophicum

۶. Baudrillard (۲۰۰۷ ـ ۱۹۲۹): جامعه‌شناس، فیلسوف و شاعر فرانسوی بود.

7. the stage of the body

۸. Paul Zumthor (۱۹۹۵ ـ ۱۹۱۵): مورخ ادبی و زبان‌شناس سوئیسی بود.
۹. Ferdinand Mount (ـ ۱۹۳۹): نویسنده و مفسر بریتانیایی است.

10. Theatre of Polities

۱۱. Hayden White (۲۰۱۸ ـ ۱۹۲۸): مورخ آمریکایی در سنت نقد ادبی بود.

12. historical realism
13. tragedy

۱۴. Richard van Dulmen (۲۰۰۴ ـ ۱۹۳۷): مورخ آلمانی بود.

15. Theatre of Terror

۱۶. این فهرست را می‌توان با پژوهش‌های اروینگ گافمن، ریچار شکنر، ژان دووینیو، کنت بورک و... ادامه داد.
۱۷. نمونهٔ مشهور و تأثیرگذار استفاده از استعارهٔ تئاتر در کتاب *نمود خود در زندگی روزمره* اثر اروینگ گافمن رقم خورد که از این تئاتر و اصطلاحات تئاتری برای تحلیل مراودات اجتماعی بهره گرفت.

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

۱۸. Bruce Wilshire (۲۰۱۳ ـ ۱۹۳۲): فیلسوف آمریکایی و استاد دپارتمان فلسفهٔ دانشگاه راتگرز بود.
۱۹. Situationist International: این جریان مخالف سرشت نمایشی و ویترینی فرهنگ، و خواهان برپایی تمدن نوینی بودند که در آن زندگی روزمره، خود، همان اثر هنری باشد.
۲۰. Guy Debord (۱۹۹۴ ـ ۱۹۳۱): فیلسوف، هنرمند، نظریه‌پرداز مارکسیست فرانسوی و عضو جنبش موقعیت‌گرای بین‌الملل بود.
21. Edvan Aragao Santos
22. The Society of the Spectacle and the Society of Control
23. apparatus of images
۲۴. control society: نگرش مسلط نزد اندیشمندان مارکسیست بیانگر آن است که قدرت حاکم همواره در پی آن است که نظم حقوقی را درون یک قلمروی مشخص برقرار سازد. بنابراین، قدرت حاکم به‌عنوان نظامی از تعهدات و ممنوعیت‌های حقوقی تلقی شده که از طریق قانون اعمال می‌شود. متفکرانی همچون میشل فوکو و ژیل دلوز، گسست و شکافی را در سازوکارهای حکمرانی شناسایی کرده‌اند. فوکو بر این باور است که از سدهٔ هفدهم و هجدهم، حکومت به جای ممنوعیت‌های حقوقی، بیشتر به شکلی مثبت در پی شکل‌دادن به تابعان خود بوده و سعی در پرورش سوژه‌هایی مطیع داشته است. در ادامهٔ مطالعات فوکو، ژیل دلوز گسست و شکاف دیگری را شناسایی می‌کند و معتقد است که حکومت در سدهٔ بیستم، نه از طریق شیوه‌های انضباطی بلکه به شیوه‌ای کنترلی، سعی در ساختن سوژه‌ها داشته است.
۲۵. Deleuze (۱۹۹۵ ـ ۱۹۲۵): فیلسوف فرانسوی که از دههٔ ۱۹۵۰ تا زمان مرگش در زمینهٔ فلسفه، فیلم، ادبیات و هنرهای زیبا مشغول پژوهش بوده است.
۲۶. Guattari (۱۹۹۲ ـ ۱۹۳۹): فیلسوف، روان‌شناس و فعال پسامارکسیست فرانسوی بود.
۲۷. empire: امپراطوری شکل تحول‌یافتهٔ امپریالیسم در دوران جدید و تبدیل آن به یک نظم جهان‌گستر یک‌دست است که در مقابل فراگیرشدن فزایندهٔ دامنهٔ پرولتاریا و زایش یک سوژهٔ سیاسی جدید به نام «انبوه خلق» قرار می‌گیرد.
۲۸. Hardt (ـ ۱۹۶۰): فیلسوف سیاسی و منتقد ادبی آمریکایی است.
۲۹. Negri (۲۰۲۳ ـ ۱۹۳۳): فیلسوف مارکسیست اسپینوزیست، مدرس علوم سیاسی در دانشگاه پاریس و دانشگاه پادووا در رم بود.
۳۰. Simon Shepherd: استاد بازنشستهٔ تئاتر دانشگاه لندن است.
31. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*
32. performance
۳۳. Jean-Marie Apostolidès: استاد تئاتر کلاسیک و معاصر فرانسه پ زبان فرانسوی در دانشگاه استنفورد است.
34. The Big and Small Theatres of Guy Debord
۳۵. Richard Gilman-Opalsky. (۱۹۷۳ ـ): استاد نظریه و فلسفه سیاسی در دانشکده سیاست و امور بین‌الملل در دانشگاه ایلینوی است.
36. *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*
۳۷. Martin Puchner: فیلسوف و منتقد ادبی، استاد درام و ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه هاروارد است.
38. Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists
39. *Dérive*
40. carry another place
41. transfer
۴۲. Ivor A. Richards (۱۹۷۹ ـ ۱۸۹۳): مورخ، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی بود.
43. *The Philosophy of Rhetoric*
44. vehicle
45. tenor
۴۶. Max Black (۱۹۸۸ ـ ۱۹۰۹): فیلسوف آمریکایی ـ انگلیسی در زمینهٔ فلسفهٔ تحلیلی بود.
47. focus
۴۸. Peter Brook (۲۰۲۲ - ۱۹۲۵): نظریه‌پرداز و کارگردان تئاتر بریتانیایی بود.
۴۹. Paul Ricoeur (۱۹۱۳ ـ ۲۰۰۵): فیلسوف فرانسوی بود.
۵۰. Theatrum Mundi: به معنی جهان سراسر صحنهٔ تئاتر است.
۵۱. John of Salisbury (۱۱۸۰ ـ ۱۱۱۰): نویسنده، فیلسوف و الهی‌دان انگلیسی و اسقف شارتر بود.
52. *Policraticus*
53. auditorium
۵۴. John Calvin (۱۵۰۹.۱۵۶۴): متکلم، کشیش و اصلاح‌طلب فرانسوی در ژنو در دوران اصلاحات پروتستان بود.
55. *Institutes of the Christian Religion*
56. spectacle of God's glory
57. *As You Like It*
58. person
۵۹. Thomas Hobbes (۱۶۷۹ ـ ۱۵۸۸): فیلسوف تجربه‌گرای انگلیسی بود.
60. mask (persona)
۶۱. Descartes (۱۶۵۰ ـ ۱۵۹۶): ریاضی‌دان، دانشمند و فیلسوف نام‌دار فرانسوی عصر روشن‌گری بود.

62. self

۶۳. David Hume (۱۷۱۱ـ۱۷۷۶): از فیلسوفان دوران روشن‌گری، تاریخ‌نگار، اقتصاددان، نظریه‌پرداز، کتابدار و جستارنویس اسکاتلندی بوده است.

۶۴. Nikolai Evreinov (۱۸۷۹ ـ ۱۹۵۳): کارگردان، نمایشنامه‌نویس و هنرپیشه روسی که با مکتب نمادگرایی روسی مرتبط بود.

65. *Teatralnost*

66. *The Theatre of Life*

67. literariness

۶۸. David Boje: استاد مدیریت در دانشگاه ایالتی نیومکزیکو در لاکروسس است.

69. *Theaters of capitalism: Creating conscious capitalism*

۷۰. Lettrist International: یا انترناسیونال لتریست جنبشی بود که به تأثیر از جنبش حروفیهٔ ایزیدور ایزو شکل گرفت و اساس آن این بود که خود ـ ویرانگری هنر را که با شارل بودلر آغاز شده و با دادائیسم و سوررئالیسم‌های اولیه به اوج رسیده بود به فرجام نهایی برساند. اساس فکری این جنبش این بود که باید تمام جهان را بر پایهٔ آفرینشگری و خلاقیت تعمیم‌یافته، ویران کرد و از نو ساخت.

۷۱. CoBrA: یک گروه هنری اروپایی که از سال ۱۹۴۸ تا ۱۹۵۱ فعال بود. نام کبرا از حروف اول شهرهای کپنهاگ، بروکسل و آمستردام گرفته شده است که بنیان‌گذاران گروه در آن‌ها ساکن بودند. نقاشی‌های این گروه به شدت اکسپرسیونیستی و تحت تأثیر هنر کودکان بود. آنان ذغدغه‌های جدی سیاسی و اجتماعی داشتند. اعضای بنیان‌گذار کبرا کارل اپل، ژان دوبوفه، نیوونهویز و ارنست منکویا بودند.

۷۲. Henri Lefebvre (۱۹۰۱ ـ ۱۹۹۱): جامعه‌شناس، روشن‌فکر مارکسیست و فیلسوف فرانسوی بود که برای آثارش دربارهٔ دیالکتیک، مارکسیسم، زندگی روزمره، شهرها و فضاهای اجتماعی شناخته می‌شود.

۷۳. *The Society of Spectacle*: دبور در این کتاب تحلیل خود را بر پایهٔ مطالعات عمیق در زمینهٔ فلسفه، اقتصاد، سیاست، جامعه‌شناسی، تاریخ هنر، روان‌شناسی، تاریخ انقلاب‌ها، جنگ‌ها و جنبش‌های اجتماعی شکل داده است.

74. *One-Dimensional Man*

۷۵. Marcuse (۱۸۹۸ ـ ۱۹۷۹): فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی و از اعضای اصلی مکتب فرانکفورت بود.

۷۶. Althusser (۱۹۱۸ ـ ۱۹۹۰): جامعه‌شناس و فیلسوف مارکسیست فرانسوی بود.

77. Ideological State Apparatus

78. image

79. spectacle

80. thing-like

81. *Capital*

۸۲. separation: جدایی یا جداسازی، از جمله مفاهیم مهم در ادبیات دبور است که به جدایی واقعیت از ایماژ، زندگی روزمره از هنر، انسان از محصول تولید خود و در نهایت به ازخودبیگانگی انسان دلالت دارد.

83. Claire Gilman

84. aesthetic terrorism

۸۵. Horkheimer (۱۸۹۵.۱۹۷۳): فیلسوف آلمانی و از نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت بود.

۸۶. Benjamin (۱۸۹۲ ـ ۱۹۴۰): فیلسوف، مترجم و زیبایی‌شناس مارکسیست آلمانی ـ یهودی بود.

۸۷. Georg Lukács (۱۸۸۵ ـ ۱۹۷۱): مورخ ادبی، منتقد ادبی و زیبایی‌شناس و یکی از بنیانگذاران مارکسیسم غربی بود.

88. psychogeography

89. livers

90. Preliminary Problems in Constructing a Situation

۹۱. Brecht (۱۸۹۸.۱۹۵۶): متفکر و نمایشنامه‌نویس آلمانی و نظریه‌پرداز تئاتر اپیک بود. وی با به چالش کشیدن تئاتر ارسطویی که هدفش صرفاً همذات‌پنداری تماشاگر با قهرمانان است، بنیان‌های تئاتر اپیک را پی‌ریزی کرد.

۹۲. Artaud (۱۸۹۶ ـ ۱۹۴۸): نظریه‌پرداز، شاعر، بازیگر وکارگردان تئاتر سدهٔ بیستم میلادی اهل فرانسه بود.

۹۳. André Frankin (۱۹۲۵ ـ ۱۹۹۰): از اعضای جنبش‌های لتریست و موقعیت‌گرایی و اهل بلژیک بود.

۹۴. Wagner (۱۸۱۳ ـ ۱۸۸۳): آهنگساز، رهبر ارکستر، نظریه‌پرداز موسیقی آلمانی بود.

95. Gesamtkunstwerk

96. anti Gesamtkunstwerk

۹۷. détournement: که به آن مضمون‌ربایی نیز گفته می‌شود اصطلاحی که توسط دبور ابداع شده است و به شیوه‌ای از آفرینش هنری نزد موقعیت‌گرایان اشاره دارد. در این شیوه منبع و نیز معنای یک اثر هنری اصیل به‌منظور خلق یک اثر جدید تضعیف می‌شود.

98. Umfunktionierung

Doi: 10.22034/THEATER.2024.441458.1038

منابع

• افلاطون (۱۴۰۱)، *دورهٔ آثار افلاطون*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، جلد چهارم، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی.

• پازوکی، شهاب، تقوی، علی (۱۴۰۲) شکل‌گیری مفهومی از اجرا (پرفورمنس) در مطالعات شهری با تمرکز بر «یله‌گردی» گی دبور، *مجلهٔ علمی گفتمان طراحی شهری*، دورهٔ ۴ (شمارهٔ ۲)، ۴۴-۵۹.

• فرال، ژوزت (۱۳۸۹)، *تئاتر بودگی*، ترجمهٔ محمد طلوعی و فرزانه دوستی، تهران: افراز.

• Apostolidès, Jean-Marie (2011), The Big and Small Theatres of Guy Debord, translated by Marie Pecorari, *TDR: The Drama Review*, 55(1) , 84-103.

• Becker, C (2002), *Surpassing the Spectacle: Global Transformations and the Changing Politics of Art*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.

• Beller, J (2006), *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Hanover, N.H., Dartmouth College Press, University Press of New England.

• Best, S., Kellner, D (1997), *The Postmodern Turn*, New York, The Guilford Press.

• Black, Max (1962), *Models and Metaphors*. London, Cornell University Press. 1962.

• Boje, David (2017), *Theaters of Capitalism: Creating Conscious Capitalism*, Las Cruces, New Mexico, Tamaraland Productions.

• Calvin, J (1967), *Institutes of the Christian Religion*, In: McNeill John T., editor. Translated by Battles Ford Lewis. 2 vol. 2. Philadelphia.

• Debord, Guy (2002), Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action, *the International Situationist Tendency in Guy Debord and Situationist International: Texts and Documents*, Tom McDonough (ed.), Cambridge, Massachusetts, London, England The MIT Press.

• Debord, Guy (2010), *Society of the Spectacle*, Detroit, Black & Red.

• Evreinoff, N (2013), The Theatre in Life. ed. and trans. A.I. Nazaroff Mansfield. Centre, CT, Martino Publishing.

• Fischer-Lichte, Erika (1995), Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies, *Theatre Research International*, 20, 85-89.

• George, D. E. R (1986), Letter to a Poor Actor, *New Theatre Quarterly*, 22, 352-363.

• Gilman, C (2002), Asger Jorn 's Avant-Garde Archives, in Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents, Tom McDonough (ed.), Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press.

• Gillies, John (1994), Shakespeare and the Geography of Difference, *Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture*, Volume 4, Cambridge University Press.

• GilmanI Opalsky, R (2011), *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*, London:Minor Compositions.

• Harwood, R (1984), *All the World's a Stage*, London, Methuen.

• Hundert, E. G (1994), *The Enlightenment's Fable: Bernard Mandeville and the Discovery of Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

• Jappe, Anselm (1999), *Guy Debord*, translated by D. Nicholson-Smith, Berkeley, University of California Press.

• Jay, Martin (1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.

• Kersten, Astrid, Abbott, Christine (2012), Unveiling the Global Spectacle: Difference, identity and community, *Culture and Organization*, 18(4), 323-335.

• Knabb, Ken (ed. and trans.) (1981), *Situationist International Anthology*, Berkeley, CA, Bureau of Public Secrets.

• Markovitz, Jonathan (2011), *Racial Spectacles: Explorations in Media, Race, and Justice*, London, Routledge.

• Mangham, I. A, Overington M. A (2001), *Organizations as Theatre: A Social Psychology of Dramatic Performance*, Chichester, Wiley.

• Noys, B (2007), Destroy Cinema/Destroy Capital!: Guy Debord's The Society of the Spectacle, *Quarterly Review of Film and Video*, Vol 24, 395-402.

• Puchner, Martin (2004), Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists, *Theatre Research International*, vol. 29(no. 1),4–15.

• Puchner, Martin (2006), *Poetry of the Revolution: Marx, manifestos, and the avantgardes*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

• Quiring, Björn (ed.) (2014), *'If Then the World a Theatre Present…': Revisions of the Theatrum Mundi Metaphor in Early Modern England*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH.

• Richards, Ivor A (1936), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press.

• Ricoeur, P (1978), The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling, *Critical Inquiry*, 5, 142-59.

• Sadler, S (1998), The Situationist City, London, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

• Santosm, Edvan Aragao (2020), The Society of the Spectacle and the Society of Control, *International Journal of Arts and Social Science*, 3 (1), 1-12.

• Schechner, Richard (2013), "What is performance Studies". In Tirtha Prasad Mukhopadhyay (ed.), *Rupkatha Journal On Interdisciplinary Studies in Humanities: An Online Open Access E-Journal*, V (2), India, Sreecheta Mukherjee, 2-11.

• Shakespeare, William (2010), As You Like It (The Complete Works of William Shakespeare). London, HarperCollins Publishers, 275-307.

• Shepherd, Shepherd (2016), *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

• Stradella, A (2010), The Dramatic Nature of Our Selves: David Hume and the Theatre Metaphor, *Literature & Aesthetics*, 20, 145 – 167.

• Taylor, P.A., Harris, J.LI (2008), *Critical Theories of Mass Media: Then and Now*, Berkshire, England, Open University Press

• Tronstad, R (2002), Could the World Become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures, *SubStance*, 31, 216-224.

• West, WN (2008), Knowledge and Performance in the Early Modern Theatrum Mundi. *metaphorik.d,*14, 1-20.

• Wilshire, B (1991), *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.