تئاتر تخطی مجاز: بررسی تئاتر به مثابه آیینی رهایی‌بخش و تحکیم کننده در جامعه با تکیه بر آراء ویکتور ترنر

علی حاجی ملاعلی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۱۴

چکیده

این مقاله پژوهشی است پیرامون ماهیت‌شناسی و چیستی تئاتر. بر این مبنا بر خاستگاه آیینی تئاترها مبتنی بر دیدگاه‌های ویکتور ترنر تأکید می‌شود. مقاله بر این فرض استوار است که تئاترهایی که در یک بستر فرهنگی تولید و عرضه می‌شوند به این دلیل که ماهیتاً آیینی هستند، به عنوان مقوم و نگهدارنده آن نظام فرهنگی عمل می‌کنند حتی اگر مؤلفه‌های ضد ساختاری یا انتقادی داشته باشند. برای اثبات فرضیه خود به ویژگی‌های شبه‌آیینی، شبه‌آستانه‌ای و مکالمه‌ای تئاترها تأکید می‌شود. و درنهایت مقاله به این نتیجه می‌رسد که به واسطه حداقل همین سه ویژگی، کنترل تئاترها امری بی‌مورد ، تماشای تئاترها امری رهایی‌بخش و طرح مسائل سیاسی توسط هنرمندان امری تداوم‌بخش است. تئاترها به واسطه دارا بودن این سه ویژگی دارای مشخصه برجسته‌ای به نام: «تخطی مجاز» هستند. یافته‌ها نشان داده است که تئاترهای مدرن شبه‌آیین‌هایی هستند که در مقطعی کوتاه جامعه می‌تواند خودش را و مسائل اخلاقی، اجتماعی، سیاسی‌اش را از بیرون ببیند، ارزیابی کند و درباره خودش تأمل کند. نمونه‌ای از آن تخت‌حوضی‌ها هستند که در آنها تندترین انتقادات از سردرمداران هژمونی صورت می‌گرفت اما نظام فرهنگی، استوارترین وضعیت خودش را داشته است. این تصور غلطی است و ریشه در دیدگاه‌های افلاطون دارد که طرح مسائل انتقادی در تئاترها به بدنه فرهنگی و سیاسی جامعه لطمه وارد می‌کند. بلکه هنرمندان با طرح مسائل انتقادی در تئاترها–که ریشه در دیدگاه‌های ارسطو دارد خواسته یا ناخواسته اقدام به آزادسازی انرژی‌های نهفته مردمان و از طریق تخلیه و درمانگری، ستون‌های فرهنگی جامعه را استوارتر می‌کنند. دیدگاه‌های ویکتور ترنر مردم‌شناس و اجراپژوهش که نگاهی آیینی به تئاترها دارد به عنوان میانی نظری بحث انتخاب شده است.

واژگان کلیدی: تئاتر، شبه‌آیین، شبه‌آستانه، آستانه، ویکتور ترنر

---

۱. استادیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: alihajimollaali@gmail.com

مقدمه

درک ماهیت یک حوزه در علوم انسانی می‌تواند به سیاست‌گذاری درست از سوی قدرت و عملکرد مناسب از سوی عاملان آن حوزه و درک کارکرد آن برای مخاطبان منجر شود. بر همین مبنا مقاله حاضر بر این فرض استوار است که اگر درک درست و دقیقی از ماهیت و چیستی تئاتر داشته باشیم، در سیاست‌گذاری کلان و خُرد تئاتر از یک‌سو و از سوی دیگر در تولید آثار تئاتری درست عمل خواهیم کرد. از جهتی دیگر نیز درک نادرست یا ناقص و جهت‌دار تئاتر ممکن است صدمات جبران‌ناپذیری بر بدنه فرهنگی جامعه وارد نموده و روند طبیعی آن را مختل کند.

ویکتور ترنر، ریچارد شکنر و فیلیپ زاریلی از نظریه‌پردازان مدرنی هستند که معتقدند تئاترها ماهیتاً خاستگاه آیینی دارند. آیینی که مشخصه و نیاز فطری تمام مردمان در زمان‌ها و مکان‌های مختلف است و در جوامع مختلف کارکرد خاص خود را دارد. همین ویژگی خاستگاهی و کهن‌الگویی تئاترها یعنی آیین، در جوامع و انسان‌های مدرن نیز همچنان و به همان قوت وجود دارد.

از سوی دیگر نگاه آیینی به تئاترها منجر به نگاه کارکردی به آنها می‌شود. تئاترهای جدید همچون آیین‌های قدیم کارکردی در جوامع بشری دارند. و درک کارکردهای تئاتر در یک کشور از جوانب گوناگون می‌تواند ما را به درک فرهنگ یک کشور سوق دهد. از دیگر سو نیز سیاست‌گذاری فرهنگی-تئاتری هر کشوری نمی‌تواند بدون توجه به کارکرد آن انجام گیرد.

بر این مبنا مقاله حاضر تلاش می‌کند به پرسش‌هایی از این قبیل تا حدودی پاسخ دهد: ماهیت بنیادین تئاتر چیست؟ آیا تئاترها کارکردی مشخص و اجتماعی در جوامع دارند؟ اگر پاسخ مثبت است برای این‌که تئاترها در یک کشور به درست‌ترین و کامل‌ترین شکل ممکن کارکردشان را عملی کنند چه سیاست‌گذاری باید اعمال شود؟ سیاست‌گذاری سخت‌گیرانه و اعمال قدرت چه تأثیرات منفی بر بدنه فرهنگ خواهد داشت؟ و از سوی دیگر آیا هنرمندان نیز اساساً بازیگران اجرایی شدن این کارکردها نیستند؟ تئاترها چه کارکردی برای تماشاگران دارند؟ در ادامه و پس از طرح روش تحقیق و مبانی نظری و پیشینه پژوهش، تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود.

روش تحقیق در این مقاله تحلیلی- توصیفی است و تلاش می‌شود سیاست‌گذاری فرهنگی ایران در دهه‌های اخیر مبتنی بر رویکردهای مطالعات فرهنگی مورد توصیف و تحلیل انتقادی قرار گیرد. روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است و رویکرد پژوهش نیز اثبات‌گرایانه و کیفی، استنباطی و اقناعی است.

مبانی نظری و ادبیات پژوهش

نظریه کارکردی جامعه‌شناس مدرن امیل دورکیم و دیدگاه‌ها و نظریات ویکتور ترنر مردم‌شناس و اجراپژوه درباره آیین‌ها و تئاترها چارچوب نظری و بنیادین مقاله حاضر را تشکیل می‌دهند. ترنر خود برای تبیین نظریات خود به دورکیم استناد می‌کند.

پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات قابل توجهی پیرامون جامعه‌شناسی تئاتر در ایران نگارش یافته است. یکی از آنها کتاب *جامعه‌شناسی تئاتر* ژان دووینیو ترجمه جلال ستاری است. این کتاب تحولات تاریخی تئاتر را از حیث جامعه‌شناسی بررسی می‌کند. دووینیو نیز بر ویژگی خودجوشی و آزادی تئاترها تأکید می‌کند.

ژرژ گورووِیچ نیز در مقاله «*جامعه‌شناسی تئاتر*» بر این نکته تأکید می‌کند که افراد و نهادهای اجتماعی الزاماً نقش‌های اجتماعی به عهده دارند. این همان نکته مورد نظر مقاله است که هنرمندان تئاتر هماهنگ با کارکرد تئاترها، نقشی مشخص بر عهده دارند. البته گورووِیچ تأثیر هنرمندان تئاتر را در مبارزات و اعتراضات سیاسی می‌بیند. و بر همین اساس رویکردی برشتی به تئاتر دارد. او نقش اجتماعی هنرمندان تئاتر را فعالیت سیاسی می‌داند و اصطلاح «شبه انقلاب» را به کار می‌برد. اما مقاله حاضر قصد دارد از زاویه دیگری به مسئله نگاه کند. این‌که تئاترها به واسطه ویژگی‌های ماهیتی خود نمی‌توانند به اندازه کافی انقلابی باشند. تئاترها اصلاح‌گر و آگاهی‌بخش هستند و می‌توانند بستر تغییر را فراهم آورند. آن هم از طریق آیینه‌ای که به قول ترنر صادقانه شرایط را بازتاب می‌دهد. انتقادات سیاسی و فرهنگی در تئاترها، مبارزه محسوب نمی‌شوند. درواقع گورووِیچ نگاه تک‌بعدی و سیاسی و مارکسیستی به تئاترها دارد نه نگاهی فرهنگی و پسامارکسیستی. اما رویکرد مقاله حاضر مطالعات فرهنگی است و سیاست را از منظر فرهنگ می‌نگرد نه بالعکس.

کتاب‌هایی که به ماهیت‌شناسی و چیستی تئاتر به‌طور مستقل پرداخته باشند بسیار اندک هستند. رویکرد آیینی به تئاترها مقوله‌ای جدید است. اکثر نظریه‌پردازان خاستگاه تئاترها را به تأسی از برخی نظریه‌پردازان غربی، مانند اسکار براکت، یونان باستان می‌دانند. کتاب‌های ترنر به فارسی برگردانده نشده‌اند. اما پژوهشگرانی مانند ناصر فکوهی مقالاتی در راستای ترویج دیدگاه‌های او نوشته‌اند. الله‌کرم کرمی‌پور و مصطفی صالحی اردکانی در مقاله «تحلیل و بررسی ماهیت و کارکرد آیین از دیدگاه ویکتور ترنر» کوشیده‌اند نظریات ترنر را توضیح و توصیف کنند. دورکیم نظریه کارکردهای خود را در کتاب *صور بنیانی حیات دینی* ارائه کرده است که باقر پرهام آن را به فارسی ترجمه نموده است.

ویکتور ترنر (۱۹۸۳-۱۹۲۰) یکی از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان مردم‌شناسی فرهنگی است که درباره نمادها، آیین‌ها (به‌ویژه آیین‌گذار)، تئاتر، مراسم و درام اجتماعی پژوهش کرده است. رویکرد ترنر و گلیفورد گیرتز را مردم‌شناسی نمادین و تفسیری می‌دانند. این رشته، مطالعه نمادهای فرهنگی است و این‌که چگونه می‌توان با بررسی این نمادها یک جامعه مشخص را بهتر درک کرد. از کتاب‌های او می‌توان به کتاب‌های *از آیین به تئاتر* (۱۹۸۲)، *مردم‌شناسی تجربه* (۱۹۸۶)، *مردم‌شناسی اجرا* (۱۹۸۸) و *تئاترها، زمینه‌ها و استعاره‌ها: کنش نمادین در جوامع بشری* (۱۹۷۴) اشاره کرد. اجراپژوهانی مانند ریچارد شکنر و یوجینو باربا متأثر از ترنر بوده‌اند.

از آیین به تئاتر

پیش از این‌که به ویژگی‌های شبه‌آیینی، شبه‌آستانه‌ای و مکالمه‌ای تئاترها بپردازیم لازم است ببینیم که تئاترها در جوامع چه کارکردی دارند و آیا می‌توان آنها را بریده از زمان و مکان و زمینه‌های پیرامونی و صرفاً ساختاری بررسی کرد.

ترنر در تمام مدت فعالیت پژوهشی خود آیین‌ها، اجراها و تئاترها را مستقل و منفک از جامعه‌ای که در آن ارائه می‌شوند، نمی‌دانست. او نه رویکردهای ساختارگرایی را پذیرفت و نه زیباشناختی را. ترنر می‌نویسد: «آیین‌ها، ژانرهایی هستند که واقعیت حقیقی آنها در اجرایشان در محیط اجتماعی مشخص می‌شود. نباید آنها را صرفاً متون، دستور صحنه، سناریو یا هرگونه نسخه پرینت‌شده دانست. معنای حقیقی آنها در وحدت و یگانگی متون با بازیگران و تماشاگران در زمانی مشخص و در فرایند اجتماعی در جریان است که به وجود می‌آید.» (Turner, 1988: 24). شکنر در توضیح دیدگاه‌های ترنر می‌نویسد: «ترنر در طول فعالیت حرفه‌ای خود متوجه شد که آیین‌ها، فرایندهای اجتماعی هستند و به‌ویژه روش‌هایی هستند که مردم به واسطه آنها بحران‌های‌شان را حل می‌کنند. خیلی زود ترنر فهمید فرایندهای اجتماعی، اجرایی هستند. بنابراین درباره رابطه پیچیده و متقابل میان آیین و تئاتر پژوهش‌های گسترده‌ای انجام داد. او نظریات درام اجتماعی را در سال ۱۹۷۴ گسترش داد و بعد در کتاب *از آیین به تئاتر* پژوهش‌هایش را روی اجرا متمرکز کرد.» (Turner, 1988: 7)

شکنر در تکمیل و تأیید نگاه ترنر در نقد رویکرد ساختارگرایانه و بررسی آثار منفک از جامعه دو وضعیت فرهنگی پسارنسانسی و دیگر فرهنگ‌ها را با هم مقایسه می‌کند و می‌نویسد: «در سنت‌های هنری پسارنسانسی غرب، خودِ تولید و محصول، ارزشمند است. آثار نصب می‌شوند، موزه‌ای می‌شوند، ضبط می‌شوند، فیلم و ویدئو می‌شوند. گویی می‌خواهند از زمان بگریزند. اما در دیگر فرهنگ‌ها و در دیگر زمان‌های فرهنگ غرب، تعادلی بین «بودن در، Being in» هنر و محصول و تولیدات هنری وجود دارد. «عمل کارکردن» به همان اندازه (یا بیشتر از) خود «کار» اهمیت دارد. ترنر عمل کار کردن، بودن، شعف تجربه «بودن در» را ارج می‌نهد (Turner, 1988: 8).

همچنین ترنر به رابطه زندگی روزمره و اجراها تأکید می‌کند. او معتقد است: «میان فرایندهای اجتماعی-فرهنگی معمولی و روزمره (مانند خانگی، اقتصادی، سیاسی، قانونی و امثالهم) که در جوامع مختلف مانند قبیله‌ای، فئودالی، سرمایه‌داری و سوسیالیستی انجام می‌شود و آنچه میلتون سینگر از آن به عنوان «اجراهای فرهنگی» یاد می‌کند رابطه‌ای ویژه برقرار است. «به نظر من این رابطه یک‌سویه و «آشکار» نیست. به این معنا که ژانرهای اجرایی صرفاً نظام‌های اجتماعی یا اشکال فرهنگی را «بازتاب» نمی‌دهند و «بیان» نمی‌کنند. بلکه این رابطه دوسویه و متقابل و انعکاسی است. بدین معنا که اجراها معمولاً نقدی (مستقیم یا غیر مستقیم) به زندگی اجتماعی هستند که در آن شکل گرفته‌اند. اجراها ارزیابی نحوه برخورد جامعه‌شان با تاریخ هستند» (Turner, 1988: 22-21). میلتون

سینگر توضیح دقیقی از «اجراهای فرهنگی» ارائه می‌کند و می‌نویسد: «اجراهای فرهنگی شامل آن رویدادهایی است که ما در غرب معمولاً آنها را اجراهای فرهنگی می‌نامیم. مانند تئاترها، کنسرت‌ها و سخنرانی‌ها. اما اجراهای فرهنگی شامل موارد دیگری از قبیل نیایش‌ها، نقالی‌ها و خوانش‌های آیینی، مناسک و جشن‌ها، جشنواره‌ها و تمام آن رویدادهایی است که معمولاً ما از آنها تحت عنوان مذهب و آیین یاد می‌کنیم نه رویدادهای فرهنگی و هنری. (Singer, 1972: 71)

ترنر در توضیح و تبیین نگاه مردم‌شناسانه خود به تئاترها و اجراها به جمله بسیار معروف افلاطون استناد می‌کند که گفته بود: «هنر گرفتن آیینه در برابر طبیعت است» و تفسیر اجتماعی از آن ارائه می‌کند و می‌نویسد: «دست‌اندرکاران اجراهای فرهنگی، چه نویسنده‌ای منفرد و چه کسانی که سنتی عمومی را بازنمایی می‌کنند، «آیینه‌ای به طرف طبیعت می‌گیرند»، این کار را با «آیینه جادویی» انجام می‌دهند. آیینه جادویی‌ای که رویدادها و روابط زشت و زیبا که در جریان زندگی روزمره قابل روئیت و شناسایی نیستند و در ما تثبیت شده‌اند را منعکس می‌کند. خود آیینه نیز مکانیکی نیست و انعکاسش آگاهانه است و تولیدات آگاهانه آن، قوانین، دستور زبانی ویژه و گرامری فرازبانی دارد که ممکن است از طریق اجراهای بی‌نظیر جدید ایجاد شوند.» (Turner, 1988: 22)

بنابراین آنچه ویکتور ترنر به تئاتری‌ها (هنرمندان، نظریه‌پردازان، متخصصین و منتقدین) آموخت این است که فرایندی پویا و مداوم وجود دارد که فعالیت‌های اجرایی مانند هنر، ورزش، آیین و بازی را به هم متصل می‌کند. این فرایند مبتنی بر یک ساختار اجتماعی و اخلاقی است. یعنی روشی که مردم فکر می‌کنند و زندگی‌شان را سازمان می‌دهند و ارزش‌های فردی و گروهی‌شان را تبیین می‌کنند. ریچارد شکنر در مقدمه کتاب *مردم‌شناسی اجرای* ترنر و به هدف تشریح دیدگاه او می‌نویسد: «... اجرا هنری باز، بی‌پایان، مرکز زدوده و آستانه‌ای است. اجرا پارادایم فرایند است». به قول شکنر، ترنر در جست‌وجوی مشخص کردن روش‌های پیوند و تلاقی تجربه، وضعیت آستانه‌ای، فرایند آیینی و شعف هنری بود (Turner, 1998: 8). ترنر بر اساس همین اعتقادات و مبتنی بر نظریه کارکردگرایی امیل دورکیم و نظریه آیین گذار آرنولد ون ژنپ نظریه آستانگی خود را مطرح کرد.

با این پیش‌فرض اکنون به ویژگی‌های ماهیتی تئاتر می‌پردازیم.

ویژگی شبه‌آیینی تئاتر

ترنر در اثبات دیدگاه خود به نظریات امیل دورکیم جامعه‌شناس در باب آیین‌ها و جشن‌ها و مراسم استناد می‌کند. دورکیم بنیان‌گذار نظریه کارکردگرایی مدرن است. مسئله دورکیم این بود که جوامع چگونه یکپارچگی و انسجام‌شان را حفظ می‌کنند. جوامعی که سنتی یا مدرن هستند. او معتقد است در جوامع سنتی و مذهبی، آیین‌ها، انسجام‌بخش و وحدت‌دهنده جامعه هستند و در جوامع مدرن نهادهای اجتماعی جدیدی برای دستیابی به همین هدف به وجود آمده‌اند. (Kenneth, 2005: 104) آنچه دورکیم در نظریه کارکردگرایی آیین‌ها و مراسم تشریح می‌کند درباره تئاترها که ویژگی شبه‌آیینی در دوران مدرن دارند نیز صدق می‌کند. دورکیم در کتاب *اشکال بنیادین حیات مذهبی* درباره چیستی، ماهیت و چگونگی کارکرد نهادهای برگزارکننده مراسم و آیین‌ها پرسش کرده و به آن پاسخ می‌دهد. دو مورد از ویژگی‌های کارکردی مراسم و آیین‌ها که دورکیم توضیح می‌دهد عبارت‌اند از ۱. کارکرد انسجام‌بخشی، و ۲. کارکرد وجدآمیزی.

در اینجا هریک را به‌اختصار توضیح می‌دهیم و بر شباهت آنها با وضعیت شبه‌آیینی تئاترهای مدرن تأکید می‌کنیم.

۱. کارکرد انسجام‌بخشی:

مراسم و آیین‌ها مردم را دور هم جمع می‌کنند و بنابراین بر همبستگی مشترک آنها تأکید و وحدت جامعه را افزایش داده و تقویت می‌کنند. «نهادهای برگزارکننده مراسم و آیین‌ها این قابلیت را دارند تا فرصتی فراهم نمایند که افراد جامعه با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و با هم متحد شوند.» (Alpert, 1965: 139)

شکنر نیز بر ویژگی شبه‌آیینی تئاترها تأکید می‌کند. تئاترها نیز کارکرد انسجام‌بخشی را در جوامع مدرن به عهده دارند. این ویژگی ماهیتی تئاترها در سیاست‌گذاری فرهنگی، درک جایگاه تماشاگران و تحلیل عملکرد هنرمندان یک جامعه امری حیاتی است.

۲. کارکرد وجدآمیزی

جشن‌ها و آیین‌ها شرایط وجد و سرور اجتماعی، یعنی احساس خوشایند سعادتمندی اجتماعی، را برای مردم فراهم می‌کنند. این کارکرد زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که مردم در شرایطی قرار بگیرند که نوعی عدم رضایت و ناخشنودی در جامعه وجود داشته باشد. تمام جوامع انواع بحران‌ها، مصیبت‌ها، ناامیدی‌ها و سرخوردگی‌ها، از دست دادن شخصیت‌هایی خاص و دیگر تجربه‌های نامطلوب و ناخرسند را از سر می‌گذرانند. این شرایط از حیث اجتماعی نامطلوب، عملکرد منسجم و یکدست جامعه را مختل و احساس سعادتمندی افراد را تهدید می‌کند: این احساس که همه‌چیز مرتب است. بنابراین جامعه تلاش می‌کند این شرایط ناخرسند و بد را به حالت تعادل درآورد. در راستای از بین بردن بحران‌ها و سختی‌ها و ناملایمات، جشن‌ها و آیین‌ها بسیار کارآمد هستند. آنها برای افراد این امکان را فراهم می‌کنند که احساسات و هیجانات خاصی را تجربه کنند و این کار را در جمع و با دیگران انجام دهند. (Alpert, 1965 : 140-139)

تئاترها نیز همین ویژگی وجدآمیزی را برای مردمان در زندگی مدرن به عهده دارند. آنچه اهمیت دارد این نکته است که تئاتر برای مردمانی که تحت فشارهای روانی یا سیاسی هستند این فرصت را فراهم می‌کند که با دیگران به وجد آیند و هیجانات خاصی را تجربه کنند. شرایطی که صرفاً در موقعیت زنده و شبه‌آیینی تئاترها تجربه و ذهنیت فرد پس‌ازاین تجربه دیگرگون می‌شود. این ویژگی کارکردهای فردی و اجتماعی مفید و ارزشمندی در جامعه دارد. شکنر حتی تئاترهای موزیکال برادوی را نیز چیزی فراتر از سرگرمی و حاوی عناصر آیینی می‌داند. (Schechner, 75: 1988)

این دو کارکرد انسجام‌بخشی و وجدآمیزی تئاترها در کنار ویژگی شبه‌آستانه‌ای آنها قرار گرفته و به تئاتر ویژگی منحصربه‌فرد و خاصی می‌بخشد که ماهیت آن را تشکیل می‌دهد. بنابراین درک و شناخت تئاترها و سیاست‌گذاری آنها مستلزم درک و شناخت این ویژگی تئاترها است.

ویژگی شبه‌آستانه‌ای تئاتر

آرنولد ون ژنپ قوم‌نگار/فرهنگ عامه‌پژوه فرانسوی، «آیین‌های گذار»ی را بررسی کرده است که کارشان علامت‌گذاری چرخش‌های عمده در زندگی فرد است. ون ژنپ قائل به وجود نوعی ساختار سه لایه برای کنش آیینی است که هر فرد در طی فرایند آیینی از خلال آن عبور می‌کند: جدایی از جامعه، قرار گرفتن در یک حالت مرزی یا آستانه‌ای و ادغام شدن دوباره بر اساس کسب یک موقعیت یا جایگاه جدید. (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۵) ترنر می‌نویسد: «اگرچه منظور ون ژنپ از اصطلاح آیین گذار، آیین‌هایی است که تغییری در وضعیت اجتماعی یک فرد یا گروهی از افراد، مانند تغییرات فصلی برای کل جامعه، ایجاد می‌کنند اما تمرکز و تأکید او بیشتر روی آیین‌هایی است که «نقطه عطف» زندگی فرد یا گروه را تشکیل می‌دهند.» (Turner, 1992: 24)

ویکتور ترنر نظریه آیین‌های گذار ون ژنپ را بسط و گسترش داد و در مورد اجراها و تئاترها بکار برد. او توضیح می‌دهد که چگونه در هنگام از سر گذراندن آیین‌ها فرد «نه اینجاست و نه آنجا» بلکه «جایی بینابین مواضعی است که به واسطه قانون، آداب‌ورسوم، قرارداد و تشریفات تعیین و ترتیب یافته‌اند.» (Turner, 1992: 95) در مرحله پساآستانه‌ای در پایان آیین، فرد در بطن واقعیت جدیدی حضور و هستی دارد- مرحله‌ای که در آن وضع و حال، موقعیت، و/یا جایگاه فرد اساساً تغییر یافته است. (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۵) درواقع ترنر تلاش کرد مفهوم آستانگی (بینابینی، میان مرزی) را در دو حوزه درام اجتماعی و درام زیباشناختی بررسی کند و بدین نحو میان این دو پیوند ایجاد کرد. ترنر اجراها و تئاترها را آیینی می‌داند. او جشن‌های شفایابی، سفرهای شمنی، تئاتر بی‌چیز گروتفسکی یا رویدادهای فراتئاتری را آیین می‌داند. از نظر او «هر اجرایی در هسته مرکزی خود یک عمل آیینی است.» (Turner, 1988: 7).

اما منظور ترنر از «آستانه‌ای» و «شبه‌آستانه‌ای» چیست؟ او از دو اصطلاح آستانه‌ای برای آیین‌هایی که در جوامع سنتی برگزار می‌شدند و شبه‌آستانه‌ای برای تئاترها و اجراها در جوامع مدرن استفاده می‌کند. ترنر می‌نویسد: «در جوامع قبیله‌ای، آستانگی غالباً جنبه کارکردی دارد. بدین معنا که به عنوان وظیفه یا عملکرد خاصی در جریان کار یا فعالیت اقتضا پیدا می‌کند. نفس وارونگی و واژگونی‌های آستانگی می‌تواند کاستی‌ها یا بی‌عدالتی‌های ساختار هنجارین را جبران نماید. اما در جامعه صنعتی، شکل آیین گذار، که درون تقویم جایی ثابت به آن اختصاص داده شده بود،

دیگر جوابگوی نیازهای جوامع کلی نیست. اوقات فراغت مجال افزایش گونه‌های انتخابی و شبه‌آستانه‌ای ادبیات؛ درام و ورزش را فراهم می‌آورد... در فرهنگ به‌اصطلاح سطح بالای جوامع پیچیده این‌گونه نیست که امر شبه‌آستانه‌ای صرفاً از زمینه آیین گذار برکنده شده باشد. بلکه «فردی» شده است.» (شکنر به نقل از ترنر، ۱۳۸۶: ۲۶۵) در سال ۱۹۸۲ ترنر در کنفرانس «آیین و تئاتر» طرحی ارائه نمود که «تکامل ژانرهای اجرای فرهنگی از آستانه‌ای تا شبه‌آستانه‌ای» را نشان می‌دهد. او می‌خواست نشان دهد که چگونه ژانرهای اجرایی سنتی، مدرن و پست‌مدرن به هم مرتبط می‌شوند.» مدل او بعدها مبنا و اساس نوشته‌هایش قرار گرفت (Turner, 1992: 7). (نمودار ۱)

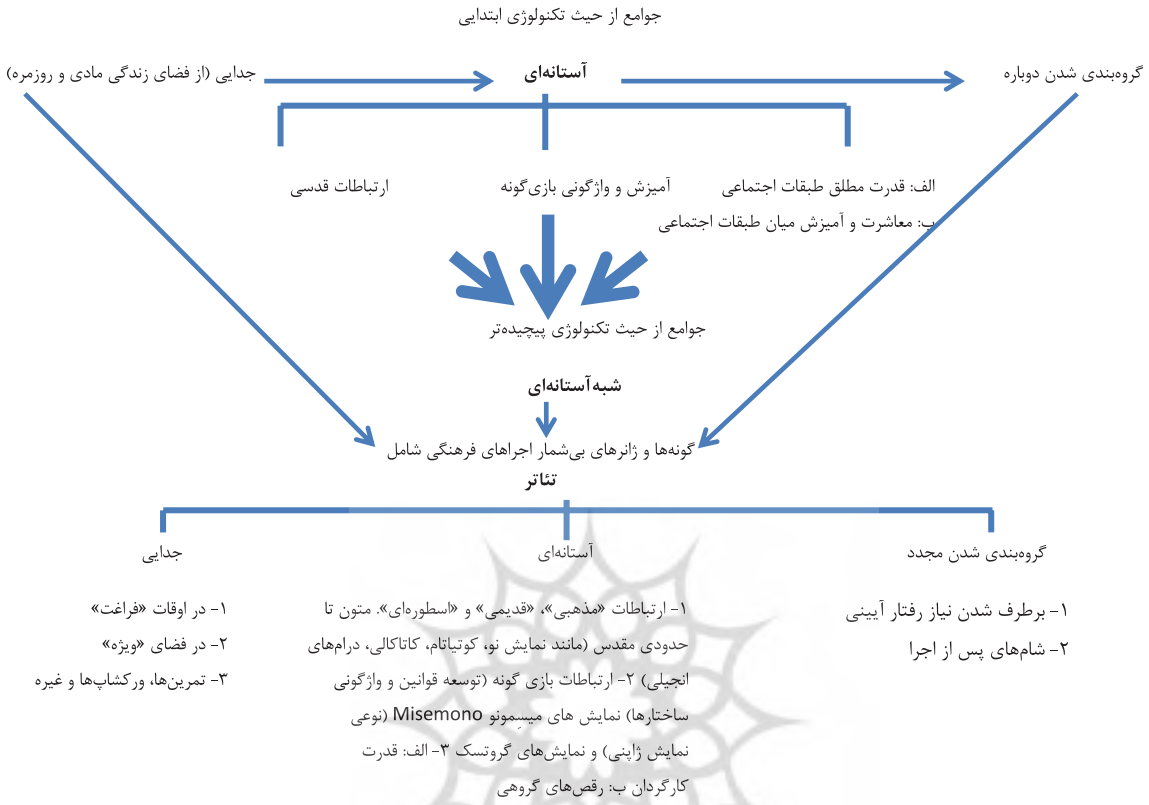
همچنان که از نمودار مشخص است ترنر پدیده‌ها و آیین‌های آستانه‌ای را ویژه جوامع از حیث تکنولوژی ابتدایی و ژانرها و پدیده‌های شبه‌آستانه‌ای را ویژه جوامع از حیث تکنولوژی پیچیده‌تر می‌داند. هم در شرایط آستانه‌ای و هم در شرایط شبه‌آستانه‌ای مرحله جدایی از زندگی روزمره، در اوقات فراغت، و قرار گرفتن در شرایطی ویژه وجود دارد. در وضعیت آستانه‌ای یا شبه‌آستانه‌ای، شرایطی بازی‌گونه به وجود می‌آید. از نظر ترنر این شرایط اهمیت بسیار فراوانی دارد. زیرا فرد از حیث مکانی، زمانی، روحی و روانی در وضعیت خاص و متفاوتی قرار می‌گیرد. این شرایط امکان هرگونه واژگونی و بازی موقت را فراهم می‌کند. ترنر انواع نمایش‌ها و تئاترها را دارای ویژگی شبه‌آستانه‌ای می‌داند. در وضعیت پساآستانه‌ای یا پس از تجربه تئاترها در شرایط شبه‌آستانه‌ای، فرد دوباره به نظم جدیدی بازمی‌گردد. آمیزش درون شرایط آستانگی و شبه‌آستانه‌ای از بین می‌رود و مردم دوباره گروه‌بندی و طبقه‌بندی می‌شوند. هژمونی‌ها و قدرت دوباره مستقر شده و تماشاگران به صرف شام پس از اجرا مبادرت می‌کنند.

ترنر معتقد است اوقات فراغت و سرگرمی‌های مرتبط با آن ویژگی شبه‌آستانه‌ای دارند. از حیث جامعه‌شناسی تئاترها در اوقات فراغت مردم قرار می‌گیرند. این اوقات فراغت ویژگی‌هایی ذاتی و عمومی دارند. اوقاتی که برای فرد، فراغت و آزادی از چیزهایی هستند. ترنر می‌نویسد:

«اوقات فراغت با دو نوع آزادی همراه است: «آزادی از» و «آزادی برای». با توجه به تعریف مشهور آیزایاه برلین. «آزادی از» به معنای ۱. آزادی از تمام الزامات و قراردادهای نهادی است که توسط اشکال بنیادین ساختار جامعه، به‌ویژه تکنولوژیک و بروکراتیک، مقرر و تعیین شده است. و ۲. برای هر فرد به معنای آزادی از جبر و نظام روال‌های تقویمی کارخانه‌ها و ادارات است و فرصتی است برای بازیابی و لذت از روال‌های طبیعی و زیستی. اوقات فراغت همچنین به معنای ۱. آزادی برای ورود به/و تولید جهان‌های نمادین جدید در حوزه‌های ورزش، بازی و هرگونه سرگرمی و نیز ۲. آزادی برای فراتر رفتن از محدودیت‌های ساختاری جامعه، آزادی برای بازی ... با ایده‌ها، با کلمات و خیال‌پردازی (از فرانسیس رابله گرفته تا جیمز جویس و ساموئل بکت)، با نقاشی (از امپرسیونیسم تا نقاشی کنشی تا آرت نوو) و با روابط اجتماعی است. البته به روشی دوستانه، درون‌گروهی، روان‌شناختی و روش‌های دیگر ... اوقات فراغت بالقوه می‌تواند انرژی‌های خلاق فردی و عمومی را برای انتقاد یا تحکیم ارزش‌های اجتماعی مسلط، آزاد کند» (Turner, 1992: 37-36)

از نظر ترنر اگرچه ژانرهای شبه‌آستانه‌ای بعضاً عنصری انتقادی دارند، اما نباید آنها را «ضد ساختار» متعارف قلمداد کرد. زیرا «ضد ساختارها کارکردی کمکی برای ساختار بزرگ‌تر و غالب دارند.» ترنر در ادامه اذعان می‌دارد که آنها به قول ساتون اسمیت (نظریه‌پرداز بازی) نوعی «بازی» هستند. ژانرهای شبه‌آستانه‌ای نه‌تنها نظام را همچنان که هست تحمل‌پذیر می‌کنند بلکه باعث می‌شوند مردم در مورد آن نظام، و بنابراین در مورد امکان تغییر، انعطاف‌پذیر برخورد کنند. هر نظامی سازوکار ساختاری و ضد ساختاری خودش را دارد. ساختار هنجارین، شرایطی متعارف و آرام را نشان می‌دهد؛ ضد ساختار، نظام پنهان و بالقوه بدیل‌ها و جایگزین‌ها را نشان می‌دهد.» (Turner, 1992: 52) ترنر در کتاب «تئاترها، زمینه‌ها و استعاره‌ها: کنش نمادین در جوامع بشری» (۱۹۷۴)، وضعیت ضد ساختاری را دارای دو مؤلفه کامیونیتاس Communitas و شبه‌آستانه‌ای می‌داند. مراد او از اصطلاح کامیونیتاس شرایط و وضعیت غیررسمی است که تمام اعضای جامعه به‌طور مساوی تجربه‌ای را از سر می‌گذرانند و معمولاً نیز در شرایط آیین گذار است. (Turner, 1992: 4-273)

ترنر با استفاده از اصطلاح «کارکرد وجدآمیزی» آیین‌ها توسط دورکیم معتقد است: «پدیده‌های آستانه‌ای در اصل کارکرد وجدآمیزی دارند. حتی زمانی که در ظاهر، «نقطه



نمودار ۱: تکامل ژانرهای اجراهای فرهنگی از آستانه‌ای به شبه‌آستانه‌ای ترنر (Turner, 1988: 6)

مقابل» ساختار جامعه جلوه می‌کنند. از سوی دیگر پدیده‌های شبه‌آستانه‌ای اغلب بخشی از نقد اجتماعی یا حتی ابراز اندیشه‌های انقلابی هستند. (مانند: کتاب‌ها، تئاترها، نقاشی‌ها، فیلم‌ها و ...) اینها بی‌عدالتی‌ها، بی‌کفایتی‌ها و بی‌اخلاقی‌های جریان غالب اقتصادی و ساختار سیاسی و سازمان‌ها را نمایش می‌دهند. (Turner, 1992: 55-54)

ترنر در کتاب *از آیین به تئاتر* پدیده‌های آستانه‌ای و شبه‌آستانه‌ای در جوامع سنتی و مدرن را با یکدیگر مقایسه می‌کند. او معتقد است پدیده‌ها و ژانرهای آستانه‌ای در جوامعی رونق دارند که به قول دورکیم دارای «استحکام ماشین‌وار» و «وحدت ارگانیک» هستند. ژانرها و پدیده‌های شبه‌آستانه‌ای از زمان صنعتی شدن و شهری شدن‌ها در اروپا شکل گرفتند. امروزه پدیده‌های شبه‌آستانه‌ای در کشورهای لیبرال و دموکراتیک وجود دارند کشورهایی که ۱- مردم حق رأی دارند. ۲- مجلس و قوه مقننه دارند. ۳- احزاب سیاسی دارند. ۴- آزادی سازمان‌یابی کارگران و کارفرمایان دارند و ۵- کلیسا و حکومت جدا از یکدیگرند. (Turner, 1992: 53) درواقع ترنر پدیده‌های آستانه‌ای را مربوط به جوامع پیشاصنعتی و پدیده‌های شبه‌آستانه‌ای را مربوط به جوامع صنعتی و پس از آن می‌داند.

همین ویژگی شبه‌آستانه‌ای بودن تئاترها است که «افق انتظارات» تماشاگران را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. باز کرشاو در کتاب *سیاست‌های اجرا* (۱۹۹۲) می‌نویسد: «قراردادهای گردهمایی یک اجرا برای این در نظر گرفته شده‌اند که افراد نقش اجتماعی خود را رها کرده و نقش جدیدی بپذیرند: نقش تماشاگران یا حضار ... قراردادهای اجرایی برای تماشاگران انتظاراتی ایجاد می‌کنند. چارچوبی که یک قطعه تئاتر مبتنی بر نوع اجرایش درک خواهد شد.

(مانند تراژدی، کمدی). به قول ترنر این نقش شبیه به تجربه مشارکت در آیین است: نقش حضار در وضعیت آستانه‌ای. وضعیت آستانه‌ای این ویژگی را برای تماشاگران دارد که رویداد را «هم واقعی و هم غیرواقعی» بپندارند. بنابراین وضعیت آستانه‌ای ویژگی بازی‌گونه دارد. بدین معنا که تماشاگر را قادر می‌سازد در بازی با هنجارها، سنت‌ها، آیین‌ها و قوانینی که زندگی اجتماعی او را اداره می‌کنند، مشارکت کند. (کرشاو و به نقل از ترنر، ۱۹۹۲: ۷۲) بنابراین چون ویژگی بازی‌گونه دارد، عواقبش او را تهدید نمی‌کند. کرشاو در جایی دیگر می‌نویسد: «این ماهیت بازی‌گونه نقش تماشاگران است که این امکان را فراهم می‌کند تا آنها درگیر ایدئولوژی متفاوتی (در اجرا) شوند که اجازه می‌دهد قوانین شکسته شوند.» (کرشاو و به نقل از ترنر، ۱۹۹۲: ۲۸)

شرایط شبه‌آستانه‌ای و بازی‌گونه تئاترها، اجرای تئاترها در اوقات فراغت که وضعیت جدای از زندگی روزمره است، وجود عناصر ضد ساختاری اما نه الزاماً علیه نظام در ژانرهای آنها و دارا بودن دو کارکرد انسجام‌بخشی و وجدآمیزی تئاترها؛ امکان تخطی را نیز فراهم می‌کند. درواقع تئاترها به این دلیل که در وضعیت شبه‌آستانه‌ای و بینابینی و لازمان و لامکان اجرا می‌شوند مجوز تخطی از هنجارها، واژگونی کمیک، انجام اعمال خلاف عرف و خالی کردن عصبانیت علیه طبقه حاکم یا اربابان هژمونی را دارند. به قول ترنر: «ژانرهای اصلی، آیین، کارناوال، درام و نمایش، ساختاری موقت دارند که ویژگی آنها متغیر بودنشان است. هر اجرا ویژگی واژگونی خودجوش دارد و بداهه‌پردازانه است... تمام ژانرهای اجرایی غالب در جوامع در تمام سطوح و مقیاس‌ها و ابعاد، پدیده‌هایی آستانه‌ای هستند. آنها در فضا و مکانی که دارای «حق و امتیاز ویژه» است اجرا می‌شوند و مصونیت دارند. از زمان‌ها و مکان‌هایی که مخصوص کار، غذا، و خواب هستند جدایند... در اجراها به نسبت‌های مختلف، جریان اجتماعی به خودش برمی‌گردد. آسیب‌ها و خشونت‌ها، معکوس و وارونه شده و به خود جامعه برگردانده می‌شوند. همه‌چیز در وضعیت شرطی و بازتابی قرار می‌گیرد. درست مانند وضعیت و حالت شرطی یک فعل؛ فعل شرطی اطلاعات واقعی را بیان نمی‌کند بلکه پیش‌بینی، علایق و آرزوها، فرضیات یا احتمالات را بیان می‌کند. بنابراین وضعیت آستانه‌ای و پدیده آستانگی تمام نظام‌های واقعی و معرفت عمومی را باطل می‌کند و با آنها به روش‌هایی که قبلاً در طبیعت و در عرف- حداقل در سطح دریافت مستقیم- وجود نداشته‌اند «بازی» می‌کند.» (Turner, 1988: 26-25)

پس از دیدن تئاتر تماشاگران افراد جدیدی شده‌اند. در یک وضعیت شبه‌آیینی و شبه‌آستانه‌ای شرکت کرده‌اند و برای تعاملات روزمره آماده شده‌اند. در این مرحله است که افراد دچار «پالایش روانی» می‌شوند. زاریلی در توضیح دیدگاه ترنر می‌نویسد: «در مرحله پساآستانه‌ای در پایان آیین، فرد در بطن واقعیت «جدید»ی حضور و هستی دارد- مرحله‌ای که در آن وضع و حال، موقعیت، و/یا جایگاه فرد اساساً تغییر یافته است. دگرگونی‌هایی که در درون فرایندهای آیینی اتفاق می‌افتند می‌توانند زاینده باشند، بدین معنی که فرد را عمیقاً متحول کنند.» (زاریلی به نقل از ترنر، ۱۳۹۳: ۶۵).

از سوی دیگر مشخصه دیگر تئاترها امکان گفتمان و شنیده و آزاد شدن صداهای گوناگون است. امری که اهمیت و کارکرد این هنر را برجسته‌تر می‌کند.

ویژگی مکالمه‌ای تئاتر

تئاترها به واسطه ویژگی‌های شبه‌آیینی و شبه‌آستانه‌ای که دارند ویژگی دیگری پیدا می‌کنند که همانا امکان مکالمه است. تئاترها بستری فراهم می‌کنند که اندیشه‌های مختلف ابراز وجود کنند. تئاترها امکان وجود جامعه‌ای چندآوا را فراهم می‌کنند. صداهای مخالف، ضد ساختار نیستند، بلکه جزئی از کلیت نظام فرهنگی هستند و رویکرد انتقادی‌شان درنهایت در راستای تحکیم نظام و تغییر مثبت وضعیت اجتماعی جامعه خواهد بود. استفن گرینبلات درباره درام‌های شکسپیر در مقاله «گلوله‌های نامرئی» می‌نویسد: «قدرت، در طول فرایند تخطی و واژگونی از طریق ملاحظات طنزآمیز و در فضایی باز، در معرض پرسش‌هایی بی‌پرده، بی‌وقفه و افراطی قرار می‌گیرد، پیش از این‌که دوباره تأیید شود.» (Greenblat, 1989: 29) او در ادامه می‌نویسد: «... در تئاتر کمدی تأکید شدیدی روی پارادوکس‌ها، ناهمخوانی‌ها و تنش‌ها در قدرت است. اما این نمایش واژگونی صوری درواقع درست همان شرط بقای قدرت است.» بنابراین واژگونی و نمایش ظلم و بی‌کفایتی حکومت درون چارچوب «تخطی مجاز» اتفاق می‌افتد و ترفندی برای گریز از رفتار بی‌پروا است که درنهایت تداوم نظم اجتماعی را امکان‌پذیر می‌کند. (Greenblat, 1989: 44)

میخاییل باختین یکی از ژانرهای قلمرو جدی-کمدی را گفت‌وگوی سقراطی می‌داند. او می‌نویسد: «در بنیاد این ژانر باور سقراط به ماهیت گفت‌وگویی حقیقت و ماهیت گفت‌وگویی اندیشیدن انسان درباره حقیقت نهفته است. شیوه گفت‌وگویی پی‌جویی حقیقت، در تقابل است با منطق تک‌گفتاری «رسمی» که وانمود می‌کند «حقیقتی حاضر و آماده را در تصرف دارد.» از جنبه‌ای دیگر، گفت‌وگوی حقیقی زمانی صورت می‌گیرد که افراد آزاد از قیدوبندها بتوانند ابراز وجود و عقیده کنند. باختین معتقد است گفت‌وگوی سقراطی ویژگی «دیگررأیی» دارد: «دیگررأیی شیوه‌ای است برای فراخواندن و برانگیختن کلام هم‌سخن و واداشتن او به بیان عقیده‌اش و آشکار کردن کامل آن.» (باختین، ۱۳۹۵: ۲۴۹-۲۴۷). تئاتر مکان تحقق مکالمه سقراطی و شنیده شدن رأی دیگری است.

اکنون ببینیم هنرمندان تئاتر در شرایط شبه‌آیینی و شبه‌آستانه‌ای و مکالمه چه جایگاهی پیدا می‌کنند.

تئاتر «در برابر» یا «در کنار» اربابان هژمونی

بنا بر آنچه گفت شد می‌توان گفت تئاترهایی که رویکردی انتقادی اجتماعی (چه در بستری جدی و چه کمدی) به مسائل اجتماعی و سیاسی دارند کارکردی تحکیم‌کننده دارند نه انقلابی. جورجز بالاندیر نیز در کتاب «مردم‌شناسی سیاسی» می‌گوید: «این عالی‌ترین ترفند قدرت است که اجازه می‌دهد به‌طور آیینی زیر سؤال برود تا بتواند خود را به‌طور مؤثرتری تحکیم بخشد.» (Balandier, 1970: 41) به قول گرامشی روشنفکران نه‌تنها علیه حکومت و نظام نیستند بلکه «پاسبانان فرهنگی» محسوب می‌شوند و عملکرد آنها بنای حکومت را استوارتر می‌کند. درواقع نوعی همکاری متقابل میان این دو وجود دارد. گرامشی می‌نویسد: «روشنفکران همان نمایندگان گروه حاکم هستند که همچون افسران زیردست برای هژمونی اجتماعی و دولت سیاسی ایفای نقش می‌کنند.» (Geramsci, 1971: 12)

در این جمله بحث‌انگیز گرامشی می‌توان به جای کلمه روشنفکران، هنرمندان تئاتر را قرار داد. تئاتری‌ها، به‌نوعی نمایندگان نظام حاکم هستند که برای تحکیم هژمونی اجتماعی و دولت سیاسی ایفای نقش می‌کنند. دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت اصطلاحی است آلتوسری به معنای نهادهایی که از طریق «استیضاح» سوژه، «نظام نابرابری اجتماعی» ساخت‌یافته... را بازتولید می‌کنند. انواع دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت از نظر آلتوسر عبارت‌اند از دستگاه‌های دینی، آموزشی، خانواده، حقوقی، سیاسی و فرهنگی و دستگاه‌های اتحادیه‌های تجاری و ارتباطات (میلنر و براویت ، ۱۳۸۵: ۳۲۴). منظور از استیضاح تشخص و تفرد بخشیدن به افراد است. گرامشی می‌نویسد: «در درون هر بلوک تاریخی آدم‌هایی ظهور می‌کنند که به مثابه سازمان دهندگان و پشتیبانان طبقه عمل می‌کند.» گرامشی سرگرمی‌سازان را یکی از این گروه‌ها می‌داند. گرامشی به‌طورکلی به این پاسبانان فرهنگی «روشنفکران ارگانیک» می‌گوید (مک‌کوناچی و دیگران به نقل از گرامشی، ۱۳۹۳: ۳۴۵). منظور از بلوک‌های تاریخی نیز طبقات و گروه‌های اجتماعی مختلف هستند. و الزاماً نظام حاکم مد نظر نیست.

نتیجه‌گیری

تئاتر هنری ماهیتاً آیینی است و تئاترهای جدید کارکردی شبه‌آیینی، شبه‌آستانه‌ای و مکالمه‌ای دارند. این سه ویژگی شرایطی را ایجاد می‌کنند که بر سه قلمرو تولید، مصرف و سیاست‌گذاری تئاترها تأثیر مستقیم می‌گذارند. دست‌اندرکاران این سه قلمرو یعنی هنرمندان، تماشاگران و سیاست‌گذاران باید با در نظر گرفتن این سه ویژگی ذاتی تئاترها با این هنر برخورد کنند. هنرمندان با طرح موضوعات انتقادی در قالب‌های جدی و کمدی به تغییر و اصلاح مسائل مبتلابه جامعه و نظام کمک می‌کنند. امری که درنهایت منجر به رشد و تعالی تمام ارکان جامعه خواهد شد. مسائل انتقادی که هنرمندان در تئاترها طرح و ارائه می‌کنند به واسطه این سه ویژگی ماهیتی تئاتر، نه‌تنها منجر به انقلاب نخواهد شد بلکه خشم و ریشخند تماشاگران را شعله‌ور و آنگاه خاموش خواهد کرد. امری که درنهایت در جهت ثبات ساختار حاکم خواهد بود.

تماشاگران به شکلی ناخودآگاه و به واسطه تجربه زیسته خود افق انتظارات مشخصی در مواجهه با تئاترها دارند. و از آنها کارکرد مورد نظرشان را می‌طلبند. آنها آمده‌اند تا در مراسمی شبه‌آیینی، شبه‌آستانه‌ای و مکالمه‌ای شرکت کنند. به همین دلیل تماشاگران تئاترها را بیرون از نظام و زندگی روزمره خود می‌دانند و از حیث ذهنی و فیزیکی نیز این شرایط را در خودشان ایجاد می‌کنند. پس از اتمام تئاترها

تماشاگران می‌دانند که «بازی» تمام شده است و باید به زندگی واقعی و جدی برگردند.

سیاست‌گذارن فرهنگی با رویکردی سیاسی با تئاترها برخورد می‌کنند درحالی‌که از این نکته ظریف غافل هستند که تئاترها رویدادی فرهنگی هستند و باید با مؤلفه‌های فرهنگی خوانش شوند. تئاترها چیزی جدای از کلیت فرهنگ یک کشور و هنرمندان نیروهای مقابل ساختار حاکم نیستند. این امر نه به فردیت هنرمندان بلکه به ماهیت تئاترها برمی‌گردد. تئاترها آیینه‌ای اما نه آیینه افلاطونی بلکه آیینه ترنری را در مقابل جامعه می‌گیرند و این آیینه برای تحکیم و تداوم نظام لازم و ضروری است. پرهیز از یک‌سونگری و نگاهی چند سو نگر و تاریخی به فرهنگ و پدیده‌های فرهنگی امری مسلم در سیاست‌گذاری فرهنگی است.

فهرست منابع

باختین، میخاییل (۱۳۹۵)، *پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی*، ترجمه سعید صلح جو، تهران: انتشارات نیلوفر.

زاریلی، فیلیپ و دیگران (۱۳۹۳)، *تاریخ های تئاتر*، ترجمه مهدی نصراللهزاده، تهران: انتشرات بیدگل.

شکنر ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصراللهزاده، تهران: انتشارات سمت.

میلنر، آندرو و جف براویت (۱۳۸۵)، *درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر*، ترجمه جمال محمدی، تهران: انتشارات ققنوس.

Balandier Georges, 1970, Political Anthropology, London, Allen lane.

Gramsci, A, 1971, Selections from Prison Notebook, trans, Q. Hoare and G. Nowell Smith, Lawrence and Wishart, London

Greenblatt Stephen, 1989, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Berkeley: University of California Press*

Kenneth Allan, 2005, Exploration in Classical Sociological Theory: Seeing the Social Word. Pine Forge Press

Kershaw Baz, 1992, The Politics of Performance, Radical Theatre as Cultural Intervention, London and New York, Routledge

Nisbet A. Robert, 1965, Emile Durkheim, Makers of Modern Social Science, With Selected essays, Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, New Jersey

Schechner Richard, 1988, Performance Theory, London: Routledge

Singer Milton, 1972, When a Great Tradition Modernizes, New Yourk: Preager

Turner Victor, 1974, Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society, Cornell University Press

Turner Victor, 1992, From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play, PAJ Publication, New York

Turner Victor. 1988. The Anthropology of Performance, PAJ Publication, New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی