صفحات ۱۰۲-۱۱۷

۱۰۲ فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۲ و ۱۳، تابستان و پاییز۱۴۰۴

هنر و معلولیت[۱]

نویسنده: آنا هیکی‌مودی[۲]

مترجم: زهره مرادی[۳] *

*استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه هرمزگان، بندعباس، ایران.

چکیده

هنر منبعی مؤثر برای بیانگریِ معلولان است؛ نیز به شیوه‌هایی اساسی، ایشان را بازنمایی می‌کند. آثار هنرمندانِ معلول می‌تواند احساسات مخاطب را در قبالِ معلولان برانگیزد، یا به تعبیری دیگر، خلق چنین آثاری قادر به ایجاد تغییرات اجتماعی است. لازم به تأکید است که محتوای تمامی آثار هنرمندانِ معلول، لزوماً متمرکز بر موضوع معلولیت نیست. این تفکیک مفهومی میان «هنرمندِ معلولی که اثری هنری خلق می‌کند» و «خلق اثری هنری با موضوع معلولیت»، اغلب تمایزی حیاتی برای فعالانِ توسعهٔ «هنر معلولیت» همچون جنبشی اجتماعی، به‌شمار می‌آید. در پرتو این تمایز، هنر در تمامی اَشکال خود می‌تواند شناختی عمیق و تأثیرگذار در باب معلولیت فراهم آورد و هم‌زمان، مسیر حرفه‌ایِ ارزشمندی را هموار سازد. هنگامی که اثر هنرمندِ معلول، مستقیماً دربارهٔ مسائل مرتبط با معلولیت باشد، عموماً با عنوان «هنر معلولیت» طبقه‌بندی می‌شود. ازطرفی، آثار هنرمندانِ معلولی که از نظر محتوایی نامرتبط با تجربه معلولیت باشد، لزوماً در زمرهٔ هنر معلولیت قرار نمی‌گیرند. چنین آثاری که کمتر دغدغهٔ «سیاست هویتی» دارند، حائز اهمیت بوده و شایستهٔ بررسی مستقل‌اند.

واژگان کلیدی: معلولیت، هنر، آموزش همگانی، کنش‌گری، زیباشناسی، اثر کردن، آموزش فراگیر

بازنماییِ معلولیت در هنر غرب

از نظر تاریخی، بازنمایی معلولیت در هنرهای تجسمی، متون ادبی، اجراهای زنده و رسانه‌های جریان اصلی غالباً از طریق شخصیت‌ها و چهره‌هایی که حاملانِ پیام‌های دینی یا مروج داستان‌های «اخلاقی»اند، عرضه شده است. در ادبیات اروپا و آمریکا، شخصیت‌هایِ معلول به‌طور سنتی، معلولیت را همچون مجازاتی الهی و کفّاره‌ای برای نقضِ نظم اخلاقی جهان بازنمایی کرده‌اند. پژوهش‌های متعددی به این واقعیت پرداخته‌اند که

1 Hickey-Moody, Anna. "*Arts and Disability*." Oxford Research Encyclopedia of Education. 22 Jan. 2021.

۲ Anna Hickey-Moody, Director of the Arts and Humanities Institute, and inaugural Senior Academic Leadership Ireland (SALI) Professor of Intersectional Humanities.

۳ مترجم مسئول: Zohreh Moradi, Assistant professor, Department of Handicrafts, Faculty of Humanities, University of Hormozgan, Bandar Abbas, Iran

zo.moradi@hormozgan.ac.ir

شخصیت‌هایِ معلول در داستان‌ها، فیلم‌ها و فرهنگ عامهٔ جریان اصلی غالباً بار پیام‌رسانی اخلاق‌گرایانه‌ای[۱] داشته‌اند؛ نیز معلولیت به‌مثابهٔ هشداری که وقوع رخدادی ناگوار را در صورت بی‌اعتنایی به اصولِ «شهروندی خوب» و «شرافت انسانی» پیش‌بینی می‌کند، ترسیم شده است. شخصیت‌هایی همچون آهَب[۲] در *موبی‌دیک*[۳]، گوژپشت در *گوژپشت نتردام*، کلارا در *هایدی*، کاپیتان هوک در *پیتر پن* و سیلور در *جزیره‌ی گنج* و بسیاری دیگر را، درواقع تحلیل‌های متعددی نیز چنین کرده‌اند، می‌توان همچون شخصیت‌های تعلیمی‌ای قرائت کرد. این شخصیت‌ها به مخاطب می‌آموزند: ایستادگی کنند، اجازه ندهند قدرت‌های حاکم بر آنان ستم کنند، نیکوکار و شریف باشند؛ وگرنه با خشم «خداوند» به‌شکل معلولیتِ قریب‌الوقوع مواجه خواهند شد. آثار پیشنهادی برای کاوش در سیاست‌های بازنمایی معلولیت در هنر و ادبیات، در بخش «مطالعه بیشتر» در انتهای این مقاله فهرست شده است.

از منظر تاریخی، بازنمایی‌های تجسمیِ معلولیت در معرض تفسیرهایی مشابهِ بازنمایی‌های ادبی قرار دارند. برای نمونه، از نخستین بازنمایی‌های بصریِ با چنین موضوعی را می‌توان در اثر پیتر بروگل[۴]، نقاش هلندی با عنوان *گدایان* (۱۵۶۸)، اشاره کرد. بروگل در این اثر، افرادِ معلولی را به تصویر کشیده است که معاش خود را از طریق گدایی در خیابان تأمین می‌کنند. گدایانِ مصوَّر در این نقاشی، قطع‌عضوشدگانی هستند که به‌طرز نمادین به حاشیهٔ جامعه و به‌طور عینی به کناره‌های خیابان رانده شده‌اند.

در فاصله سال‌های ۱۴۹۰ تا ۱۵۰۰م، هیرونیموس بوش[۵]، دیگر نقاش نامدار هلندی، اثر کلاسیک خود *کشتیِ دیوانگان*[۶] را خلق کرد. این نقاشی به بازنماییِ سنتی در قرون‌وسطاییِ می‌پردازد که تبعیدِ دسته‌جمعی بیمارانِ روانی از شهرها را نشان می‌دهد. اقدامی که با هدف «نجاتِ شهر از جنون» صورت می‌گرفت. در نقاشی بوش، کشتیْ بازنماییِ استعاری از کلیسای نوظهور است؛ کلیسایی که گفته می‌شود آکنده از شرّ است و راهبریِ آن بی‌بهره از مهارت و کفایت لازم است. کشتی از مسیر اصلی منحرف شده و به‌خلاف باد حرکت می‌کند و آن دیوانگان بی‌خِرد را به میانهٔ اقیانوس می‌کشاند. به‌تعبیر میشل فوکو، کشتی بوش حاکی از: «فرزانگیِ ممنوعه‌ای است که هم‌زمان طلیعه‌دارِ سلطنتِ شیطان و پایانِ جهان است». تصویری که به‌خوبی وسواسِ نوظهورِ رنسانسِ آغازین را در ناکامی‌های شرارت‌بارِ اجتماعی؛ نیز ناتوانی روان‌پزشکانهٔ ظرفیت‌های خیالین به‌نمایش می‌گذارد (Foucault ، ۱۹۶۵، ص ۲۲).

این گفتمان متعارضِ مشتمل بر شیفتگیِ ناظرمنشانه[۷] و قضاوت اخلاقی به معلولان، در انگلستانِ اوایل دورهٔ مدرن تثبیت شد و بارزترین بروز آن در شخصیت معلولِ *شاه ریچارد سوم* اثر شکسپیر دیده می‌شود. شخصیتی که ناتوانی جسمی‌اش او را «مصمم به اثباتِ خباثت» ساخت. همچنان که شکسپیر «دلالت‌های چندوجهی و متناقضِ بدن معلول [...] را کاوید؛ [بدنی که هم] بار اجتماعی محسوب می‌شد و هم نشانه‌ای متافیزیکی از بی‌مهریِ الهی» (Mitchell & Snyder، ۲۰۰۰، ص۱۴). این علاقهٔ فرهنگی به بدن‌های معلول، «مؤلفه‌ای اساسی از چشم‌اندازِ خیالینِ انگلستانِ اوایل دوران مدرن» را شکل می‌دهد (Burnett ،۲۰۰۲، ص۸). در همین دوره، نمایشِ شگفتی‌های انسانی، همچون بدیلی محبوب برای تئاتر رونق یافت و نمایش‌های «هیولاگونه» در گردهمایی‌های عمومی، در کنار سرگرمی‌های نمایشی عرضه شد. این نمایش‌های اولیه، که نهایتاً به «نمایش‌های شگفت‌نمایِ»[۸] مشهور سدهٔ نوزدهم میلادی بدل شدند، ازجمله نمونه‌هایی مانند لازاروس و یوهانس باپتیستا[۹]، برادران بدنام ایتالیایی و دوقلوهای سیامی[۱۰] که با قابلیت‌های متفاوتی تربیت یافته بودند. لازاروس ظاهراً فردی سالم با توانایی‌های ذهنی بود، حال آن‌که برادرش یوهانس وضعیتی کاملاً متضاد داشت: سر و بالاتنه و پای چپِ یوهانس از قفسه سینه لازاروس رشد کرده بود. وی از توان ذهنی ناچیزی برخوردار بود و قدرت تکلم نداشت. لازاروس در مواقع غیرکاری، برادرش را با ردایی می‌پوشاند. از

دیگر نمونه‌های بازنماییِ بدن معلول یا نامعمول در این نمایش‌ها عبارت‌اند از: بانوی چاق، بانوی ریش‌دار، کوتوله، نخستین دوجنسیتی‌ها، مرد فیل‌نما و سایر پدیده‌های پزشکیِ نامعمول مانند غده‌های بزرگ.

در قالب این‌گونه نمایش‌ها، مجموعه‌هایی از جنین‌های ناقص‌الخلقهٔ محفوظ در شیشه‌هایی با محتوای مواد نگهدارنده؛ همچنین اجراهای هنرمندانِ بلعنده شمشیر هم به‌مانندِ جاذبه‌های «سرگرمی‌ساز» ارائه می‌شد. نمایش‌های موسوم به «شگفت‌نمایْ» در سدهٔ نوزدهم میلادی از بریتانیا به آمریکای شمالی انتقال یافتند که مشهورترین نمونهٔ آن، فعالیت‌های نمایش‌گردانی به‌نام پی.تی. بارنوم[۱۱] بود. بارنوم نقشی خودخوانده برای خود در مقامِ «سازندهٔ نمایش»[۱۲] تعریف کرد. نقشی که شامل گزینش، روایت‌پردازی و حتی «ابداع» شگفتی‌های انسانی بود. نمایش‌های سازمان‌یافتهٔ بارنوم، با ارائهٔ نمونه‌های سرگرم‌کننده و تماشایی که آمیخته به نگرش‌های تبعیض‌آمیز به معلولان[۱۳]، نژادپرستانه[۱۴] و جنسیت‌زده[۱۵] بود، او را به سطحی بی‌سابقه از شهرت ملی رساند و به‌قولی «عملاً مفهوم مدرنِ شهرت را ابداع کرد» (Reiss ، ۲۰۰۹، ص ۳).

محبوبیت نمایش‌های شگفتی‌نمایْ در دههٔ ۱۸۹۰م روبه‌افول نهاد و تا دههٔ ۱۹۰۰م تعطیل شدند. مرثیهٔ سینمایی این پدیده را می‌توان در فیلم کلاسیکِ *عجایب‌الخلقه‌ها*[۱۶] اثر تاد براونینگ[۱۷] (۱۹۳۲) مشاهده کرد. فیلمی که در آن بازیگرانِ معلولِ نمایشی از نوعِ شگفتی‌نمای، از هم‌بازی‌های نامعلولِ خود انتقام می‌گیرند. اگرچه تأثیر هالیوود و سایر علل مادّی در افول نمایش‌های شگفتی‌نمایْ را نمی‌توان دست‌کم گرفت، شایسته توجه است که ورود موجی از جولنان با معلولیت‌های جسمیِ ناشی از جنگ به جامعه، در فاصله سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۴۵م، و تأثیر این پدیده بر نگرش اجتماعی به معلولیت را نیز باید در نظر گرفت. به‌عبارتی، احتمالاً درک پیچیدگیِ رنجِ ناشی از تفاوت‌های جسمانی که در نتیجهٔ جنگ عیان‌تر شد، بخشی از دگرگونیِ فرهنگی گسترده‌تری بود که لذت‌بردن از تماشای محضِ معلولیت را به حاشیه راند.

در تقابلی آشکار با پوپولیسمِ جریان اصلی حاکم بر آثار بارنوم و براونینگ، حساسیّتِ ناظرمنشانه نمایش‌های شگفتی‌نمایْ در هنر مدرن و در عکس‌های دایان آربوس[۱۸]، عکاس آمریکایی، بازتاب یافته است. آربوس که در دهه ۱۹۶۰م به‌خاطر عکس‌های چهره‌نگارانه‌اش از افرادی با ویژگی‌هایِ نامعمولِ جسمانی شناخته شد، با رویکردی عکاسی می‌کرد که بازتابِ دیدگاه کیوریتوریالِ رهبران نمایش‌های شگفتی‌نمایْ مانند بارنوم بود. رویکردی که در آن «پیکرهای نامتعارف و مبهم را مقابل دوربین به‌نمایش می‌گذاشت تا گستره و عمق دگربودگیِ عجیب و غریب را به تصویر بکشد» (Halberstam ، ۲۰۱۱، ۱۰۳).

شکل‌گیری مطالعات انتقادی معلولیت[۱۹] در دههٔ ۱۹۸۰م و ظهور جنبشِ هنرهای معلولیت[۲۰] در میانه پایانی همین دهه، آشکارا نگرش‌هایِ پزشکیانه[۲۱] و حاکم بر فهم معلولیت را زیر سؤال برد. این چارچوبِ برآمده از پزشکی بر پایه تلاش برای تغییر افراد معلول و تبدیل آن‌ها به افراد نامعلول استوار بود. جنبش حقوق معلولیت[۲۲] با این هدف مخالفت کرد و استدلال نمود که معلولیت، بُعدی تعیین‌کننده و مهم از هویت فرد است؛ بُعدی که بر توانمندی‌ها و شیوه‌های زیست او مؤثر است.

بازنمایی‌های بصری اولیه از معلولیت، در نقاشی‌های قرون وسطی و سپس رنسانس، طیفی از باورهای مذهبی و خرافی و فرهنگیِ مرتبط با معلولیت را به تصویر می‌کشیدند. با توسعهٔ پزشکی و الگوهای طبقه‌بندی معلولیت در عرصه هنر، معانی «فرابشری» و استعاریِ متصل به معلولیت تغییر کرد و نمایش‌های شگفتی‌نمایْ را می‌توان به‌مثابهٔ «طنز فرهنگی» از اقسام رمزگذاری‌هایِ انجام‌شده در عرصهٔ پزشکی تلقی نمود.

محور اصلیِ بخش عمده‌ای از آثار هنری مرتبط با معلولیت در بریتانیا از اواخر دهه ۱۹۷۰م به‌بعد، بر این واقعیت استوار است که تا پیش از دهه ۱۹۸۰م، اغلب آثار هنری با موضوع

معلولیت توسط خودِ معلولان خلق نمی‌شد. جنبش هنرهای معلولیت با قراردادن معلولان در جایگاهِ پدیدآورندگان اثر، رابطه بین هنر و معلولیت را به‌شیوه‌ای بنیادین دگرگون ساخت. هنرهای معلولیت، بیانیه‌های تازه و غالباً پیشروانه‌ای درباره زیست‌جهانِ معلولان ارائه می‌دهد. پیش از پرداختن به بررسی هنرهای معلولیت در مقام بازنمایی‌هایی از معلولیت که توسط خودِ معلولان تولید شده‌اند، می‌خواهم چارچوبی برای تلقی هنرهای معلولیت در قاموسِ «آموزش همگانی»[۲۳] یا به‌عبارتی روشی برای یادگیری درباره معلولیت پیشنهاد کنم.

هنرهای معلولیت به‌مثابه آموزش همگانی

اصطلاح «هنرهای معلولیت» را می‌توان در معنایی گسترده، مشتمل بر هرگونه اثر هنریِ تولیدشده توسط معلولان یا برای معلولان دانست. بااین‌حال، درک این نکته ضروری است که این اصطلاح، هم در گفتمان جامعه معلولان و هم در ادبیات دانشگاهیِ مرتبط، معنایی خاص و سیاسی‌شده[۲۴] به خود گرفته است. کَری سَندال[۲۵] در *دانشنامهٔ معلولیت*، کارکرد هنرهای معلولیت را این‌طور معرفی می‌کند: «افراد معلول را، چه در محتوا و چه در فرم، بازتاب می‌دهد» (Sandahl ، ۲۰۰۶، ص۴۰۶؛ افزوده مؤکد). در این تعریف، معنای معلولیت در هنر «به‌شکلی سیاسی و شخصی و زیباشناختی» بیان می‌شود. این گونه هنری، عملی است که صراحتاً بازنمایی‌های سنتی معلولان را «رد و نقد می‌کند یا پیچیده می‌سازد» (همان). اگرچه سَندال تصدیق می‌کند که: این عمل «با اتخاذ هویتی سیاسی‌شده از معلولیت، موجبات غرور معلولیت را فراهم می‌آورد»، اما تعریف و نقش کارکردی معلولیت در این هنر، عمداً گسترده و فراگیر باقی می‌ماند (همان، ص ۴۰۷).

آن اِم. فاکس[۲۶] با لحنی جدی، بر مسئولیت سیاسی هنر معلولیت و توان بالقوه گفتمانی آن تأکید می‌کند؛ توان بالقوه‌ای که می‌تواند «هم‌زمان پرسش‌های انتقادیِ فزاینده‌پیچیده را بازتاب دهد، همچنین بازآفرینی کند». فاکس اصول زیربنایی هنر معلولیت را «نمایش راهبردهایی برای تضعیفِ توانمندسازی» تعریف می‌کند (Fox، ۲۰۱۵، صص ۳۴۹، ۳۵۰).

اهمیت مؤلفه سیاسی در گفتمان‌های مربوط به هنر معلولیت، به‌صراحت توسط میشل دکوتینز[۲۷] تشریح می‌شود: «سیاست‌های معلولیت مرز تمایز میان هنرمند معلول است که اشکال هنری فراگیر معلولیت[۲۸] تولید می‌کند و هنرمند ناشنوا، روان‌پریش یا معلولی که هنرهایِ معلولیت‌مدار[۲۹] خلق می‌نماید» (Decottignies ، ۲۰۱۶، ص ۴۶). تمایز دکوتینز میان هنرهای «فراگیرِ» معلولیت و هنرهای «معلولیت‌مدار»، بازتابِ گفتمانی در حال تحولْ پیرامون نقش و تعریف این گونه خاص هنری است. با عبور از نگاه همه‌جانبه سَندال به این موضوع، باید هنر معلولیت را نه صرفاً به‌مثابه مجموعه‌ای پراکنده از آثار هنری که از خلال بدن‌های هنرمند خوانش می‌شوند، بلکه باید به‌مثابه جنبشی بین‌المللی و سیاسی‌شده با ویژگی‌های زیباشناختیِ خاص در نظر گرفت که دارای کارکردی انتقادی در بازآفرینی انگاره‌های مربوط به معلولیت است.

هنرهای معلولیت یا به عبارتی، هنرِ خلق‌شده توسط معلولان و برای معلولان، مستقل‌ترین چشم‌اندازها دربارهٔ معلولیت را در فرهنگ عمومی معاصر ارائه می‌دهد. از همین منظر، هنرهای معلولیت را می‌توان شکلی از «آموزش همگانی» تلقی کرد، یا به تعبیری دیگر، متنی عمومی که دارای کارکردی مشخصاً «تعلیمی‌آموزشی» در بستر فرهنگی است. هنرهای معلولیت شکل زیباشناسانه‌ایْ در مقام معلم اجتماعی است که عموماً بدیل‌هایی در برابر بازنمایی‌های جریان اصلی از معلولان عرضه می‌کند. با توجه به ارزش اجتماعی و فرهنگی و تعلیمیِ یادشده، «هنرهای معلولیت»، آن‌گونه‌که در این مقاله بحث شد، را می‌توان تا حدی متمایز از «معلولیت و هنر» یا بازنمایی معلولیت در هنر به‌مثابه حوزه‌ای گسترده از پژوهش تعریف کرد. جنبش هنرهای معلولیت از دهه ۱۹۸۰م به این‌سو، هم از نظر محتوا و هم از نظر شمار فعالان، مترقی بوده و می‌توان آن را از بازنمایی‌های معلولیت در آثار هنری، مانند نمونه‌های مذکور

که در تاریخ هنر شناخته شده‌اند، تفکیک نمود. همچنین ضروری است که هنرهای معلولیت از مشارکت معلولان در هنرِ «درمان‌محور»[۳۰] متمایز شود. این تمایز هم روش‌شناختی و هم سیاسی است: از نظر روش‌شناختی، هنرهای معلولیت از روش‌هایی برای خلق آثار در حوزه‌های رقص، تئاتر، هنرهای تجسمی، موسیقی و فیلم بهره می‌گیرد که هنرمندِ معلول را به‌روشنی در کانون طراحی مفهومی و فرآیند تولید اثر قرار می‌دهد؛ از لحاظ سیاسی هم، این جنبش معلولان را در مقام مؤلف و صاحب اثر جای می‌دهد. وجه سیاسی این تمایز در این است که معلولان نه‌تنها مؤلفانِ روایت‌های زندگی خود هستند، بلکه همچون هنرمندان حرفه‌ای به خلق هنر می‌پردازند، نه آنکه صرفاً از هنر به‌مثابهٔ ابزاری به‌قصد درمان یا راهی برای «تسکین یا تخفیفِ معلولیت» استفاده کنند.

پیش‌تر این دیدگاه را مطرح کرده‌ام که هنرهای معلولیت شکلی از آموزش همگانی است. مقصود از این تعبیر آن است که هنرهای معلولیت مصداقی عینی از این واقعیت به‌شمار می‌روند که هنر و فرهنگ می‌توانند، در عمل، به شیوه‌هایی تعلیمی عمل کنند. به باور هنری ژیرو[۳۱]، نظریه‌پرداز فرهنگی آمریکای شمالی، این فضاهای فرهنگی و سیاسی روزمره هستند که «هویت‌ها را شکل می‌دهند، امیال را جهت‌گیری می‌کنند، تجربیات را صورت‌بندی می‌کنند و به آن‌ها معنا می‌بخشند» (۱۹۹۹، ص ۲). این تعریف از آموزش همگانی را می‌توان به آثار هنرهای معلولیت نیز تعمیم داد؛ آثاری که خود تجربه‌ای هویت‌ساز محسوب می‌شوند.

ازآنجاکه بسیاری از آثار اجراییِ هنرهای معلولیت، در مقام اجراهای عمومی عرضه می‌شوند، می‌توان چنین آثاری را متون عمومی و حتی نیروهای مؤثر در شکل‌دهی به فرهنگ عمومی تلقی کرد. بنابر توصیف‌های هنری ژیرو از آموزش همگانی، این مفهوم با ایده آموزش مداوم، جامعه‌پذیری[۳۲] یا آموختن از طریق فرهنگ که نزد ریموند ویلیامز[۳۳]، نظریه‌پرداز فرهنگی ولزی، مطرح است هم‌سو دانست. این هم‌خوانی درواقع آموزش همگانی را در وسیع‌ترین معنای آن بازمی‌نماید؛ معنایی که بر ماهیت آموزشیِ تجربه اجتماعی و فرهنگی تأکید می‌ورزد و آن‌را همچون امری ذاتاً تعلیمی برمی‌شمارد.

تأمل هم‌زمان در مفاهیم «آموزش همگانی» و ایدهٔ «جامعه‌پذیری» نزد ریموند ویلیامز می‌تواند به درک بهتر ویژگی‌های متمایز هنر به‌مثابهٔ شکلی از آموزش همگانی یاری رساند. در تعریفی متعارف، «جامعه‌پذیری» انتقال هنجارهای اجتماعی‌ای است که از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود. این فرآیند از طریق مجموعه‌ای از نهادها نظیرِ خانواده، مدرسه، دین و محیط کار صورت می‌گیرد که هریک دارای هنجارها و الزامات متمایز خود هستند؛ ازجمله هنجارهایی که براساس طبقهٔ اجتماعی تفکیک می‌شوند و آن‌هایی که در صورت مواجهه در مراحل بعدی زندگی، ممکن است مستلزم فرآیند فشردهٔ بازجامعه‌پذیری[۳۴] باشند.

فرهنگ‌های نهادی قادرند معلولان را به‌گونه‌ای جامعه‌پذیر کنند که حقوق آن‌ها را، همچون برقراری رابطهٔ جنسی و آزادی سفر و اشتغال، نادیده گرفته یا سلب نماید. همچنین این فرهنگ‌ها می‌توانند نامعلولان را به‌گونه‌ای جامعه‌پذیر سازند که معلولان را تنها در چارچوب‌های بسیار محدود ببینند و برای معلولیت ارزش اجتماعی اندکی قائل شوند.

آموزش همگانی می‌تواند با فرآیند جامعه‌پذیریِ مرتبط با معلولیت تلاقی یابد. آموزش همگانی، اغلبِ جنبش‌ها و منازعات اجتماعی همچون جنبش هنرهای معلولیت یا اعتراضات عمومی برای حقوق معلولان، را به‌منزلهٔ نقطهٔ عزیمت خود برمی‌گزینند. آموزش همگانیِ جنبش هنرهای معلولیت، در تقابل با بخش عمده‌ای از آموزش نهادیِ گسترده‌ترِ جامعه‌پذیری قرار می‌گیرد که عموماً معلولان را در موقعیتی فروتر نسبت به همتایان نامعلول خود جای می‌دهند. آموزش همگانیِ هنرهای معلولیت، از نظر زیباشناختی، حسی، صوتی و مفهومی شیوه‌های شناخت و ارج‌گذاری معلولان را بسط و بازتعریف می‌کند.

مطالعاتی که به کاربست اصطلاح «آموزش همگانی» می‌پردازند، واجد سوابق تاریخی و مصادیق کاربردیِ چندگانه‌ای هستند که لزوماً با دیدگاه اولیهٔ ژیرو در خصوص این مفهوم هم‌خوانی ندارند. درواقع، این اصطلاح در تحلیل حوزه‌های گسترده‌ای همچون موزه‌ها، معماری، گرافیتی، کنشگری شاعرانه جوانان و دین به‌کار گرفته شده است. آموزش همگانی همچنین مفهومی مناقشه‌برانگیز است که در میان پژوهشگران آموزشیِ نوظهور و همتایانِ باتجربه‌شانْ محل بحث و مجادله است. نگارنده در جای دیگری (Hickey-Moody ، ۲۰۰۹)، هنرهای معلولیت را به‌مثابهٔ شکلی از آموزش همگانی بررسی کرده است. در بخش بعدی، هنرهای معلولیت با عنوانِ «آموزش همگانی انتقادی» بررسی خواهد شد؛ آموزشی که افزایش آگاهی به مسائل معلولیت را هدف گرفته و در شکل‌گیری و توسعه نظریه معلولیت نقش مؤثر داشته است. بخش آتی عمدتاً بر نمونه‌های مستخرج از بریتانیا متمرکز است؛ بااین‌حال، آثار مشابهی از سراسر آمریکای شمالی یا اروپا را می‌توان به‌کار گرفت تا نقش کلیدیِ هنرهای معلولیت را در گذشته و حال؛ نیز در سطح جهانی نشان داد. نقشی که در عرصه‌هایی مانند شکل‌دهی به سیاست‌ها، ارتقای آگاهی عمومی و پیشبرد مطالعات معلولیت به‌مثابهٔ گستره‌ای علمی ایفا شده است.

هنرهای معلولیت در انگلستان

جنبش هنرهای معلولیت به‌مثابهٔ پدیده‌ای جهانی در سراسر بریتانیا، آمریکای شمالی، اروپا و اقیانوسیه (استرالیا و نیوزیلند) از طریق رسانه‌های هنری متنوعی شامل رقص، تئاتر، هنرهای تجسمی، فیلم، موسیقی و نگارش خلاقانه بروز یافت. این جنبش به‌منزله بستری برای عرضه و ثبت تجربه معلولان عمل می‌کند. شکل‌گیریِ نهادی این جنبش از اواخر دهه ۱۹۷۰م در لندن آغاز شد و به‌تدریج در سراسر بریتانیا گسترش یافت. پایگاه اینترنتی هنرهای معلولیت[۳۵] به‌مانند یکی از نهادهای پیشرو در این حوزه در بریتانیا، گاه‌شماری‌ای از رویدادهای محوری این عرصه را منتشر کرد که مرجع ارزشمندی است و به‌تبعِ آن بخشی از تاریخ‌نگاری رویدادهای دهه ۱۹۸۰م با تکیه بر آن سامان یافته است. نهاد شِیپ[۳۶] همچون سازمان محوریِ هنرهای معلولیت در لندن، در ۱۹۷۷م توسط رِی هریسون گراهام[۳۷] تأسیس شد و عموماً نقطه آغاز نهادیِ هنرهای معلولیت در بریتانیا شناخته می‌شود. کمی بعد، در ۱۹۸۰م، تئاتر گرِیی[۳۸] بنیان نهاده شد که هنوز هم از بازیگران اصلی صحنه معاصر هنرهای معلولیت لندن به‌شمار می‌رود. این مجموعه که اکنون تحت مدیریت جِنی سیلی[۳۹] فعالیت می‌کند، در ابتدا توسط نبیل شعبان[۴۰] و ریچارد تاملینسون[۴۱] تأسیس و هدایت می‌شد. هنرهای معلولیت در انگلستانِ اوایل دهه ۱۹۸۰م، جهشی روبه‌جلو را از سر گذراند. ۱۹۸۱م را با نامِ سال جهانی معلولان گرامی داشتند و در همین دوران فرخنده، تئاتر اویلی کارت[۴۲] برای جوانانی با معلولیت‌های شدید و چندگانه؛ نیز ارائه خدمات دسترسیِ اطلاعات هنری برای معلولان[۴۳] پا به عرصه وجود گذاشتند.

در اوایل دهه ۱۹۸۰م، رویدادهای عمومی متعددی در سراسر بریتانیا شاهد تقویت گفتمان عمومی درباره معلولیت و افزایش آگاهی به آن بود. در ۱۹۸۶م نشریه «هنرهای معلولیت در لندن»[۴۴] منتشر شد که بیست‌ودو سال تا ۲۰۰۸م ادامه یافت؛ سالی که «مجمع هنرهای معلولیت لندن»[۴۵] به‌علتِ سیاست‌های ریاضت اقتصادی منحل شد. همچنین در همین سال، گروه تئاتر رقص کامن گراند[۴۶] شکل گرفت و نهاد شِیپ، نخستین اسناد سیاست‌گذاریِ ملّی درباره «معلولان و هنر» را تدوین کرد. یک سال بعد، در ۱۹۸۷م، سازمان محوری دیگری در عرصه هنرهای معلولیتِ معاصر بریتانیا با نامِ «هارت اند سول»[۴۷] تأسیس شد. تریور لندل[۴۸]، هنرمند ناشنوا، موفق به کسب پذیرش برای تحصیل در مقطع کارشناسی‌ارشدِ رشته چاپ‌دستی در کالج سلطنتی هنر شد و مجموعه رویدادهای هنرهای معلولیت در سراسر انگلستان گسترش یافت. اوایل ۱۹۸۷م، تالار هاکستون[۴۹] میزبان جشنوارهٔ هنریِ یک‌هفته‌ای‌ای برای معلولان و نامعلولان بود و در ادامهٔ همان سال، تئاتر گِریی

در دعوای حقوقی خود برای احیای بودجه‌اش به موفقیت دست یافت. در ۱۹۸۸م، گروه تئاتر زنان گِریی به تور مالزی رفت و در مارس ۱۹۸۸م، نخستین «کنفرانس هنری معلولان» در منچستر برگزار شد. این کنفرانس محلی برای تدوین جمعیِ تعاریفی از فرهنگ معلولیت و تاریخچه‌ای مختصر از معلولان بود. این فعالیت سیاسی و فکری، تأثیری ماندگار بر سیاست‌گذاری‌های هنری گذاشت و نشان داد که هنرهای معلولیت چگونه شکلی از آموزش همگانی بود و منجر به تغییرات فرهنگی شد. اواخر دهه ۱۹۸۰م شاهد انتصاب مگی وولی[۵۰] در مقام نخستین مدیر معلولِ نهاد شِیپ در ۱۹۸۸م و افزایش صدای زنان در عرصهٔ هنرهای معلولیت بود. در دسامبر ۱۹۸۸م، نمایشگاهی توسط زنان هنرمندِ معلول و برای ایشان در کتابخانه زنان اسلاید[۵۱]، که اکنون در کالج گلداسمیتز لندن مستقر است، برگزار شد. در ۱۹۸۹م نیز شاهد انتشار نخستین شماره‌های نشریه «اخبار هنرهای فمینیستی»[۵۲] با محوریت معلولیت بودیم که یک شمارهٔ کامل آن به آثار زنان معلول اختصاص یافت. با بهره‌گیری از شتاب فزاینده در این عرصه، جشنواره هنری «حرکت به پیش»[۵۳] در لندن برگزار شد.

دهه ۱۹۹۰م شاهد گسترش تأثیرگذاری سیاست‌گذاریِ هنر معلولان در عرصه‌های سیاسی و پژوهش‌های دانشگاهی بود. حتی پیش از روی کار آمدن دولت کارگر در ۱۹۹۷م، تمایلی به افزایش آثار مکتوب با موضوع روایت تجربیاتِ معلولان در حوزه عمومی، شکل گرفته بود. در ۱۹۹۰م، تئاتر گِریی موفق به اخذ حمایت مالی از شرکت گاز بریتانیا برای برگزاری کارگاه‌های نمایشنامه‌نویسیِ ویژه نویسندگان معلول شد. در ژوئن همان سال، انجمنِ هنرهای معلولان مرزیساید[۵۴] به انجمن هنرهای معلولان شمال‌غرب تغییر نام داد که نهاد سازمان‌دهنده جشنواره هنرهای معلولان دَدا[۵۵] بود. در اواخر آن سال، شانزده نفر در خیابان آکسفورد به‌علتِ مشارکت در تظاهراتی با درخواست حمل‌ونقل عمومیِ دسترس‌پذیر برای معلولان دستگیر شدند، که اتهامات وارده بر معترضان متعاقباً لغو شد. نانسی ویلیس[۵۶]، هنرمند معلول، به‌عنوانِ نخستین هنرمند مقیم بیمارستان همراسمیت[۵۷] منصوب شد.

در ۱۹۹۱م، گروه مدافع حقوقِ معلولان «تکینگ لیبرتیز»[۵۸] توسط معلولان در منطقهٔ ویگان و اطراف آن تأسیس شد تا برای حقوق معلولان فعالیت کنند و هم‌زمان انجمن هنرهای معلولان یورکشایر[۵۹] پایه‌گذاری شد. در مارس ۱۹۹۱م، متنی کلاسیک در حوزه مطالعات معلولیت با عنوان «*سیاست معلولیت*» اثر مایک الیور، از بنیان‌گذاران مطالعات معلولیت، منتشر شد. در پایان سالی که شاهد تعداد فزاینده‌ای از کنفرانس‌ها، جشنواره‌ها و نمایش‌هایِ هنرهای معلولان بود، «شورای بریتانیاییِ معلولان»[۶۰] گزارشِ «*معلولان در بریتانیا*» را منتشر کرد. در سراسر دهه ۱۹۹۰م، رویدادهای شاخص فرهنگی با موضوع معلولیت مانند «بلندتر از کلمات»[۶۱] و «فستیوال هنر و ورزشِ معلولان» کماکان توجه عمومی را جلب کرده و بر سیاست‌گذاری‌های عمومی تأثیر می‌گذاشتند. در ۱۹۹۲م، انجمن هنرهای معلولان هامبرساید تشکیل شد و تئاتر گِریی شعبه تئاتر جوانان خود را راه‌اندازی کرد. همچنین، مجله *هنرهای معلولیت* نام خود را به «دَم»[۶۲] تغییر داد و تمامی بودجه خود را از شورای هنر دریافت نمود. در ۱۹۹۳م، مراسم خیریه‌ای به نفع گروه هنری‌ای متشکل از معلولان با تبار آفریقایی‌کارائیب برگزار شد. در همین سال، مقاله تأثیرگذار «*کلاه‌های سیاه و بدن‌های پیچ‌خورده*»[۶۳] اثر آلن ساترلند[۶۴] در مجله *دَم* منتشر شد که بیانیه‌ای موضع‌گیرانه و علمی در تحلیل بازنماییِ معلولیت در سینمای جریان اصلی محسوب می‌شد.

مناطق شمال انگلستان نیز نقش پُررنگ‌تری در پایه‌گذاری رویدادهای هنر معلولیت ایفا کردند. همچنین در ۱۹۹۴م، «انجمن ملی هنرهای معلولیت»[۶۵] اقدام به انتشار راهنمای «*هنرهای معلولیت: تجارت*» اثر لیز کرو[۶۶] کرد؛ کتابچه‌ای راهبردی برای تأسیس سازمان‌های هنر معلولیت که

همچنان به‌صورت گسترده‌ای به کار گرفته می‌شود. ۱۹۹۴م در بریتانیا، شاهد تداوم رونق رویدادهای شعرِ شفاهی و نگارش خلاقانه بود که احتمالاً اجراهای شعر با محوریت تجارب شخصی از پرطرفدارترین گونه‌ها محسوب می‌شد. تئاتر گِریی با گروه جوانان تازه‌تأسیسِ خود، اثر جدیدشان با عنوان «*فرزندانِ تاریخ‌ساز*»[۶۷] را به صحنه برد.

در ششم ژوئیه، تظاهرات عمومیِ ائتلاف سازمان‌هایِ هنر معلولیت علیه تصمیم شورای هنر مبنی بر انحلال واحد معلولیت، افزایش آگاهی عمومی به سیاست‌گذاریِ نئولیبرالیِ فزاینده در بخش هنر را در پی داشت. این کاهش بودجه‌ها هم‌زمان با اصلاحات مشابه در بخش خدمات معلولان و برجسته‌شدن نقش جامعه هنر معلولیت در افزایش آگاهی عمومی به این سیاست‌هایِ کاهشی بود. تأثیر این رویدادها را نمی‌توان دست‌کم گرفت: چه در عرصه عمومی و چه در پیشبرد گفتمانِ نظری معلولیت در حوزه‌های هنر و علوم اجتماعی. صدای کنشگرایانه فعالان هنر معلولیت و معترضان، غالباً مسائل اجتماعی‌سیاسی را برجسته ساخته و خط‌مشیِ فکری‌سیاسیِ لازم برای فعالیت‌های حقوق معلولان در انواع عرصه‌ها را فراهم می‌آورد. در اواخر دهه ۱۹۹۰م در بریتانیا، تئاتر گِریی با تولید نمایش «*پاشنه‌ی بزرگ*»[۶۸] به عرصه اجراهای مبتنی بر هیدروتراپی روی آورد. همچنین در این دوره، انجمن هنرهای معلولیت میدلندز غربی تشکیل شد و نخستین دوره جشنواره فیلم معلولیتِ «*برداشتن درپوش*»[۶۹] در سینما لوکس برگزار شد.

در دهه ۲۰۰۰م شاهد عمیق‌شدن پیوندهای میان هنر معلولیت و گفتمان‌های نظری حوزه معلولیت هستیم. دکتر جو گاسلینگ[۷۰]، هنرمند و پژوهشگر بین‌المللیِ معلولیت، وبگاه شخصی خود را اوایل دهه ۱۹۹۰م راه‌اندازی کرد که از آن زمان تاکنون به منبعی معتبر در زمینه هنر معلولیت بدل شده است. این پایگاه اینترنتی همچنان در حکمِ مرجعی حیاتی برای تبادل اطلاعات و گفت‌وگو عمل می‌کند. کنفرانس مهم «دسترسی ممنوع؟»[۷۱] با موضوع «هنر معلولیت و فناوری» در تالار سادلرز ولز[۷۲] برگزار شد و در ۲۰۰۱م، شرکتِ رقص کاندوکو[۷۳] با اجرایی دوگانه دهمین سالگرد فعالیت خود را جشن گرفت. ادینبرو میزبان جشنواره جهانیِ هنرهای معلولیتِ «انحطاط‌یافته»[۷۴] بود. پس از آن، کنفرانس «رقص متفاوت؟»[۷۵] در ۲۰۰۲م با تمرکز بر رقص فراگیر[۷۶] و همکاری تئاتر گِریی و تئاتر یونیکورن در اجرای «*خاطرات مردی عمل‌گرا*»[۷۷] شکل گرفت.

آلن ساترلند مؤسسه هنرهای معلولیتِ ادوارد لیر را بنیان نهاد. این دوره شکوفایی هنرهای معلولیت در سراسر بریتانیا، ضمن بهره‌گیری از تجارب اروپایی، به شکل‌گیری صداها و شبکه‌های محلی نیز انجامید. تأکید بر این واقعیت که عمل هنری می‌تواند چگونگی «ساخته‌شدن» یا ادراک معلولیت را بازتعریف کند، در قالب‌های متنوع آثار تولیدشده مشهود بود. کُنشگری در سراسر دهه ۲۰۰۰م عمدتاً توسط «هنر معلولیتِ برخط» هدایت شده است؛ نهادی هنری‌حق‌محور، که توزیع آثار و مشارکت هنرمندانِ معلول در سراسر بریتانیا را دیجیتالی و تسهیل کرده است.

حمایت بیشتر از هنرهای معلولیت از طریق «طرح حمایت مالی نامحدود هنرهای معلولیت» محقق شد. این طرح که با تخصیص کمک‌های مالیِ سه‌ساله به هنرمندان همراه بود، از ابتکارات شاخص اواخر دهه ۲۰۰۰م به شمار می‌رود. نگارش پیش‌گامانه لیز کرو در کتاب «*معلولیت و ریاضت اقتصادی*»[۷۸] نشان می‌دهد که چگونه کاهش خدماتِ ارائه‌شده به معلولان در پایان دهۀ حکمرانیِ محافظه‌کاران، نه‌تنها به افت کیفیت زندگی، بلکه بعضاً به زوال حیات این افراد منجر شد. کمبود خدمات و حمایت‌های مالی برای معلولان، به سازوکارهای اداری‌ای تبدیل شده‌اند که عملاً کارکردی شبیه به نوعی یوژنیک یا نظامی مبتنی بر پالایش‌حذف دارند و صدای معلولیت را از حرکت بازمی‌دارند. در ادامه، به‌قصدِ ارائه نمونه‌ای عینی از قابلیت‌های هنر معلولیت در ایجاد آگاهی اجتماعی، به بررسی نمونه شرکتِ

رقص «رسلس دنس تئاتر(آردی‌تی/ تئاتر رقص بیقرار)»[۷۹] مستقر در استرالیا خواهیم پرداخت.

تئاتر معلولیت در استرالیا

از جمله تفاوت‌های کلیدی میان فعالیت‌های هنرهای معلولیت در استرالیا در مقایسه با آمریکا و بریتانیا، کمبود نسبی منابع تحلیلی و انتقادی و پژوهش‌های دانشگاهی در این زمینه است. هرچند اخیراً اعطای کمک‌هزینه تحقیقاتیِ شورای پژوهش‌های استرالیا به بری هادلی[۸۰] و همکارانش، چنین نقصان پژوهشی‌ای را پُر کرده است. در مطالعه‌ای مروری که توسط «دسترسی هنری ویکتوریا»[۸۱] انجام شد، سارا آستین استدلال می‌کند که کمبود چشمگیرِ شواهد و مدارکِ مستند و گفتمان انتقادی در این حوزه باعث شده است که: «به‌سختی بتوانیم جایگاه تاریخِ هنرمان را در قیاس با زمینه‌هایِ بین‌المللیِ آن شناسایی کنیم.» (Austin، ۲۰۱۵، ص۲۴). تنها استثنای مهم در این زمینه، گروه تئاتر «پشت‌به‌پشت»[۸۲] است که، هم آستین و هم هادلی در بررسی خود از تئاترِ معلولیت استرالیا، آن‌را به‌عنوانِ پیش‌گامِ اصلی نمایش معلولان در جریان اصلی تئاتر استرالیا معرفی کرده‌اند. بااین‌وجود، «تئاتر پشت‌به‌پشت» تنها «نوک کوه یخِ پیش‌رونده» محسوب می‌شود و جایگاه مرکزی آن به‌علتِ نقش پُررنگ بروس گلدوین[۸۳]، کارگردان نامعلول، در خلق و کارگردانی آثارشان، محل تردید است (Hadley ، ۲۰۱۷، ص ۳۱۱). این گروه تئاتری در میانه دهه ۱۹۸۰م از دلِ پروژه‌های جامعه‌محور با رویکرد درمانی ظهور کرد و این موضوع درواقع بازتابی از ریشه‌های تئاتر معلولیت در استرالیا محسوب می‌شود (Austin ، ۲۰۱۵، ص37).

هم‌زمان با اوج‌گیری جنبش حقوق معلولان در آن دوره، هنرمندان تئاتر جامعه‌محور، که گروهی منحصربه‌فرد در عرصه تئاتر استرالیا محسوب می‌شدند، فعالیت‌های خود را به جوامع معلولان گسترش دادند (همان، ص ۲۴). این پیوند میان تئاتر جامعه‌محور و هنرهای معلولیت تا امروز در پروژه‌هایی مانند گروه هنری جامعه‌نگر «اینسایت آرتز»[۸۴] از قلمروِ شمالیِ استرالیا و اجرای آن‌ها باعنوان «*ساز نورانی*»[۸۵]، همچنین پروژه «*جادوگر اصلان*»[۸۶] از سیرک زنان وولکانا در کوئینزلند ادامه یافته است (Hadley ، ۲۰۱۷، ص. ۳۱۲). علاوه‌براین، درحالی‌که هنرمندان محلی به سمت جوامع معلولان گرایش پیدا می‌کردند، نقطه تلاقی مهمی دیگری، میان اجرا و معلولیت در قالب برنامه‌های هنری‌تفننی برای معلولان و مراقبان آن‌ها شکل گرفت که با تأسیس «دسترسی هنری ویکتوریا» در ۱۹۷۹م آغاز شد (آستین، ۲۰۱۵، ص. ۴۰). این دو حوزه به‌تدریج درهم آمیختند و به شکل تئاتری خودراهبر، سیاسی‌تر و تحلیلی‌تر تکامل یافتند که نمونه‌های آن را می‌توان در تئاتر پشت‌به‌پشت؛ نیز گروه‌های معاصر تئاتر معلولیت استرالیا، که معتبرند اما کمتر مستند شده‌اند، مشاهده کرد: گروه‌هایی مانند تئاتر ناشنوایان استرالیا، راوکوس[۸۷]، بی‌قیدوبند[۸۸] و هنرهای توتی[۸۹].

گام مهم بعدی برای صحنه تئاتر معلولیت استرالیا، توانمندسازی بیشتر هنرمندان معلول برای تصدی نقش‌های رهبریِ خلاق است. این روند اخیراً محل توجهِ نهادهای تأمین مالی قرار گرفته و در گروه‌هایی مانند «تئاتر حرکت بافت»[۹۰]، «تئاتر ناشنوایان استرالیا»، «ویکس»[۹۱] و «تئاتر ترم هوایی» در حال ظهور است (Hadley، ۲۰۱۵، ص ۳۱۲). با افزایش علاقه‌مندی برنامه‌ریزانِ جشنواره‌ها و مخاطبان جریان اصلی به تئاتر معلولیت، شاهد «رونق نسبی‌ای» هستیم که به این هنر جایگاه «مُدِ روز» بخشیده است. بااین‌حال، تداوم سیاست‌های ریاضتی دولت استرالیا در حوزه هنر، نگرانی‌هایی برای آینده این بخش ایجاد کرده است (همان، ص۳۱۷). با توجه به نیاز محیط‌های تمرین جایگزین، زمان‌های توسعه طولانی‌تر و منابع اضافی، مانند مترجمین زبان اشاره استرالیایی، تولیدکنندگان تئاتر معلولیت اغلب نیازمند حمایت‌های مالی بیشتری از سوی نهادهای اصلی تأمین مالی هنر هستند (Austin، ۲۰۱۵، ص۲۶). تمرکز دولت استرالیا بر «تعالی هنری» در صحنه اصلی، نوعی دوگانگی در تأمین مالی ایجاد کرده است: از یک‌سو

تولیدات بزرگ برای جشنواره‌ها به‌سبکِ تئاتر «پشت به پشت»، ازسوی‌دیگر برنامه‌های درمانی سطح پایین. این وضعیت باعث شده هنرمندان معلول که در مرز بین این دو قرار دارند، از گفت‌وگوهای تأمین مالی کنار گذاشته شوند و آینده این جنبش نامعلوم باقی بماند (Hadley، ۲۰۱۵، ص۳۱۷).

نمونه‌پژوهی: تئاتر رقص رستلس (آر.دی.تی)

در پایان می‌خواهم با بررسی کارهای «تئاتر رقص رستلس» همچون نمونه‌ای از هنرهای معلولیت و شیوه‌ای از آموزش همگانی در این حوزه، بحث را جمع‌بندی کنم. تئاتر رقص رستلس، گروه پیشروی استرالیایی است که با مشارکت جوانان، بامعلولیت و بی‌معلولیت، به خلق آثار تئاتر رقص می‌پردازد و برنامه‌های کارگاه‌های عمومی رقص فراگیر را برگزار می‌کند. این گروه با الهام از فلسفه‌های توسعه‌یافته در جنبش هنرهای معلولیت در دهه ۱۹۸۰م بریتانیا، به چهره‌ای جهانی تبدیل شد که در آن رقص به‌مثابه روشی برای بیان هنری به‌کار می‌رود و به افراد امکان می‌دهد تا از طریق بدن خود به شیوه‌ای گویا ارتباط برقرار کنند.

روش «رستِلس» برای خلق تئاتر رقصِ تلفیقی، بر پایه زیباشناسیِ معلولیت ذهنی شکل گرفته است. در آثار این گروه، سبک‌های شخصی، ظرافت‌ها و حالت‌های فیزیکی رقصندگانِ معلول، کانون توجه است. روش‌شناسیِ تئاتر رقص رستلس بر فرآیند گروهی، بداهه‌پردازی حرکتی، بداهه‌پردازی تماسی، شگردهایِ رقص معاصر و تئاتر فیزیکی استوار است. پایه‌های روش‌شناسی امروزی رستِلس، مرهون کارهای سالی چنس[۹۲]، طراح رقص و مربی رقص جامعه‌نگر، است که این روش را با همکاری «گروه اجرایی جوانان رستِلس» پایه‌گذاری کرد. چنس و هیوز در بیانیه‌ای دربارهٔ فلسفهٔ کاری تئاتر رقص رستِلس، مأموریت این گروه را چنین بیان کردند: «تبدیل‌شدن به پیشروترین شرکت رقص جوانان استرالیا با الهام از فرهنگ‌های معلولیت» (۱۹۹۸، ص۱). کاربرد عبارت «فرهنگ‌های معلولیت» به‌جای «فرهنگ معلولیت» از سوی چنس و هیوز، نشان‌دهنده این دیدگاه است که هیچ «فرهنگِ» واحد و محدودکننده‌ای تحت عنوان معلولیت وجود ندارد؛ بلکه چنین جمعیت‌هایی همواره متنوع و چندگانه هستند.

اعضای گروه اجرایی جوانان تئاتر رقص رستلس بین ۱۵ تا ۲۶ ساله‌اند. تبیین هنری برای تأسیس این شرکت عبارت است از: «این شرکت تئاتر، رقصی خلق می‌کند که براساس حس زیبایی‌شناختیِ رقصندگانِ معلول شکل گرفته است، حسی که دقیقاً به‌علتِ معلولیت‌شان در آنها وجود دارد. روش‌شناسی این شرکت [...] بسیار فراتر از صرفاً شامل‌کردنِ [...] معلولان در رقصی از پیش موجود است (Chance، ۱۹۹۹، ص ۱). تئاتر رقص رستِلس فراتر از «دربرگیریِ صرفِ» رقصندگانِ معلول ذهنی عمل می‌کند. این گروه با به‌کارگیری روش‌شناسیِ حرکت‌محوری که بروز فلسفه‌های «فرهنگ‌های معلولیت ذهنی» و «ادغام معکوس»[۹۳] است، به چنین هدفی دست می‌یابد. پیش از ارائهٔ نمونه‌هایی از فرآیند کاری تئاتر رقص رستِلس، به بررسی این فلسفه‌ها می‌پردازم.

«فرهنگ‌های معلولیت ذهنی» و «ادغام معکوس» از طریق فعالیت‌های رقصندگانِ معلول ذهنی توسعه یافته‌اند و این فلسفه‌های عملی، سبک‌های شخصی معلولانِ ذهنی را کانون توجه قرار می‌دهند. مفاهیم «فرهنگ‌های معلولیت ذهنی» و «ادغام معکوس» بیانگر اخلاق عملی‌ای هستند که وابسته به بازتعریف مستمر آن‌ها براساس شرایط رقصندگانِ معلول ذهنی است. ایجاد فضایی که این تحول پویا در آن امکان‌پذیر باشد، ذاتاً اقدامی سیاسی محسوب می‌شود و اساسِ بخش عمده‌ای از فعالیت‌های تئاتر رقص رستِلس را تشکیل می‌دهد. در این گروه، شگردهای رقص به روشی برای برجسته‌سازی زیباشناسی معلولانِ ذهنی تبدیل می‌شوند. فرآیندی که هم از نظر فنی چالش‌برانگیز و هم از جنبه سیاسی پیچیده است.

مفهوم فرهنگ معلولیت، عنصر محوری بسیاری از آثار هنریِ توانمندسازمعلول بوده و پایهٔ مطالعات متعددی دربارهٔ ساختار اجتماعی معلولیت محسوب می‌شود (نک: Asch &

Fine، ۱۹۸۸؛ Garland Thompson ، ۱۹۹۷؛ Oliver ، ۱۹۸۳، ۱۹۸۷، ۱۹۹۰). همچون یکی از اقسام چنین مفهوم گسترده‌ای که حول محور توانمندسازی معلولان ذهنی شکل گرفته، اصطلاح «فرهنگ‌های معلولیت ذهنی» در طیف متنوعی از بسترهای جهانی به‌کار گرفته شده است. در گروه تئاتر رقص رستِلس، این اصطلاح برای توصیف این واقعیت به‌کار می‌رود که در بافت خاص این مجموعه، عضویت در «فرهنگ معلولیت ذهنی» به اعضای رستِلس به‌منزله راهکاری ممکن برای شکل‌دهی به هویت فردی پیشنهاد می‌شود (Bullitis, Chance, & Doyle، ۱۹۸۹، صفحه ۹).

پویایی گروهی و سبک‌های شخصی رقصندگانِ معلول ذهنی به‌مثابه عرصه‌هایی شناخته می‌شوند که تاریخچه‌ها و هویت‌های فردی‌شان در آن عرصه‌ها تحقق می‌یابد. به جرأت می‌توان گفت که «تاریخچه» و «هویت» هر فرد در سبک شخصی‌اش زیست می‌شود و تجسم می‌یابد. بااین‌حال، برجسته‌سازی کار خلاقانه و فیزیکی معلولانِ ذهنی، روشی ویژه و ارزشمند برای کشف شیوه‌های «بودنِ» متفاوت از تصوّر معلولیت ذهنی است؛ چراکه در این روش‌شناسی، «قدرت» به ریخت و صورت اعطا می‌شود و «اندیشه» بر ماده ارجحیتی ندارد.

در گروه تئاتر رقص رستِلس، ویژگی‌های فیزیکی رقصنده، کیفیت حرکات و سبک‌های تعاملِ بین‌فردی همچون بسترهایی در نظر گرفته می‌شوند که فرهنگ‌های معلولیت ذهنی اساساً در آن‌ها بروز می‌یابند: در اینجا «فرهنگ» و «رقصنده» از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. بنابراین، اصطلاح «فرهنگ‌های معلولیت ذهنی» به‌عنوانِ روشی عملی، بازتاب این واقعیت است که در تئاتر رقص رستِلس، شکل جسمانی یا بدن، واجد قدرتی ذاتی تلقی می‌شود. مفهوم فرهنگ معلولیت ذهنی آن‌گونه که در تئاتر رقص رستِلس به‌کار می‌رود، پایه‌های قدرتِ معمولاً مستتر در اصطلاحات «دارای» و «فاقد» معلولیت ذهنی را به چالش می‌کشد. عباراتی که القاکننده گروه مسلطی است که اقلیتی را «در بر می‌گیرد». تئاتر رقص رستِلس این تقسیم‌بندی اکثریت/اقلیت را از طریق قراردادن معلولانِ ذهنی در جایگاه خالقان فرهنگ خودشان، به جای موضوعاتی برای ادغام در فرهنگی گسترده‌تر، زیر سؤال می‌برد. در تئاتر رقص رستِلس، ایده‌ٔ فرهنگ‌های معلولیت ذهنی، همچنین برای به چالش کشیدن مفهوم تقسیم‌بندی اکثریت/اقلیت با خلق متون رقصی به‌کار می‌رود که: هم برای معلولانِ ذهنی در دسترس هستند و هم توسط خود این افراد خلق شده‌اند. این شیوه تولید و مصرف به‌طور چشمگیری با الگویی متفاوت ارائه شده است که در آن معلولان ذهنی تنها به خواندن و بهره‌گیری از متونی می‌پردازند که دیگرانی نامعلول آن‌ها را خلق کرده‌اند.

برای ایجاد فضایی که در آن فرهنگ‌های معلولیت ذهنی در تئاتر رقص رستِلس برجسته شوند، به میزان چشمگیری کار جمعی نیاز است. درحالی‌که بخش عمده «توسعه فرهنگیِ» این گروه به‌شکل سازمانی صورت می‌گیرد. این فرآیندهای تغییر فرهنگی همواره در چارچوبی اتفاق می‌افتند که در آن افراد نامعلول، مرز باریکی بین «خلق یا اجرای مشترک با» و «حمایت از» معلولانِ ذهنی را طی می‌کنند. به‌این‌ترتیب، رقصندگان نامعلولِ ذهنی بخش اساسی‌ای از فعالیت‌های تئاتر رقص رستِلس را تشکیل می‌دهند. این شکلِ صمیمانه‌ای از آموزش همگانی از طریق هنر محسوب می‌شود، چراکه اجرایِ حرکتی ابداع‌شده براساسِ سبک حرکتی رقصنده‌ای دیگر، به معنای ورود به بدن آن رقصنده و (باز)زیستن در بدن و زندگی اوست. «ادغام معکوس» شیوه‌ای را توصیف می‌کند که در آن نامعلولان خود را با سبک‌های معلولان ذهنی «ادغام» و تطبیق می‌دهند. درون این گروه، به معلولان ذهنی «دارا» و به نامعلولان ذهنی «فاقد» اطلاق می‌شود. چانس (۱۹۹۹، ص ۱۱۵) به تبیین منطقِ این اصطلاح‌شناسی می‌پردازد: «فاقدبودن» اغلب وضعیتی است که جوانان معلول ذهنی تجربه می‌کنند؛ به همین دلیل است که اصطلاح‌شناسی ما وضعیت «دارا» و «فاقد» را معکوس می‌سازد، به‌طوری‌که معلولیت در گروه رستِلس مزیت

محسوب می‌شود. تضاد «معلول و نامعلول» در توصیف رقصندگان ماهر به وضوح نامناسب است.

«ادغام معکوس» و بازی کلامی آن با مفهوم «وارونگی»، این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه ایده معلولیت ذهنی می‌تواند علیه «معلولیت»، از رقصندگان معلول ذهنی حمایت کند. در عمل، ادغام معکوس به‌معنایِ مطابقت «نا»معلولان با سبک‌های معلولان ذهنی است. این مفهوم در سطح عملی همچون توجه دقیق و ارائه حمایت عاطفی و عملی به معلولان ذهنی است.

در گروه تئاتر رقص رستِلس، اصطلاحات «معلول ذهنی» و «نامعلول ذهنی» به دو منظور به‌کار می‌روند: نخست برای به‌چالش‌کشیدن ایده «ادغام معلولان ذهنی» و دوم برای ایجاد فضایی مناسب در خلق تئاتر رقص، فضایی حمایتی که در آن «معلولیت ذهنی» همچون سبک خاص فرد در فرآیندی خلاقانه و کیفیت منحصربه‌فرد اجرا شناخته می‌شود. در این مجموعه، کارگردانان، موسیقی‌دان‌ها و اجراکنندگانِ حرفه‌ای به‌صورت قراردادی همکاری می‌کنند تا دانش تخصصی خود را در اختیار گروه قرار دهند، که این مهارت‌ها معمولاً بازتابی از مفهوم‌پردازی‌های کارگردان هنری برای اثر در حال تولید هستند.

درحالی‌که تمام اعضای گروه در فرآیند فشرده خلق مواد اولیه برای اثر جدید مشارکت می‌کنند، مواد نهاییِ اجرا، بادقت، توسط کارگردان یا طراح رقص انتخاب، بازنگری و طراحی می‌شود. فرآیندهای گروهی که بر توجه به سبک‌های حرکتی اجراکنندگانِ «دارا» و برجسته‌سازی فرآیندهای خلاقانه، تاریخچه‌های شخصی و ویژگی‌هایِ انحصاری آن‌ها تأکید دارند، با نوعی تخصص ویژه در طول فرآیند تولید حفظ می‌شوند. تمام آثار جدیدی که توسط تئاتر رقص رستِلس خلق و اجرا می‌شوند، با همراهی موسیقی‌های زنده ارائه می‌شوند که قطعات اصلی را برای اجرا می‌سازند و کار آن‌ها بخشی جدایی‌ناپذیر از فرآیند ابداع اثر محسوب می‌شود.

هدفم در ارائه این توصیف از روش‌شناسی تئاتر رقص رستِلس و شیوه خلق آثار جدید تئاتر رقص، اشاره به برخی روش‌هایی است که از طریق آن‌ها، مفاهیم «فرهنگ‌های معلولیت ذهنی» و «ادغام معکوس» در سطوح مختلف ابداع می‌شوند و در اجرای تئاتر رقص به‌کار گرفته می‌شوند. بازپس‌گیری فضاهای فرهنگی و فیزیکی یا افزایش تعداد مکان‌هایی که معلولان ذهنی در آن حضور می‌یابند، جنبه‌ای کلیدی از هنرهای معلولیت محسوب می‌شود. تئاتر رقص رستِلس به‌طور مستمر سیاست‌های حاکم بر فضاهای کاری خود را بازتعریف می‌کند. این اقدامات بازپس‌گیری، ذات کار تئاتر رقصِ تلفیقی است. سالی چنس درباره خلق فضای خلاقانه «دوست‌دار معلولیت» چنین می‌گوید:

برایم جالب است که از جوانانِ نامعلول دعوت کنم وارد فضایی خلاقانه شوند که به‌طور طبیعی مالک آن نیستند، چراکه این فضا توسط هم‌سالانِ معلولشان هدایت می‌شود، نوعی ادغام به‌شیوه‌ای معکوس. برای گروه رستِلس، این رویکرد، ایده رایجی را به چالش کشید که می‌پنداشت جوانان معلول می‌خواهند با تقلید از حرکات رقص نامعلولان، «عادی‌تر» به‌نظر برسند (Chance، ۱۹۹۹، ص۱۳۰).

بازپس‌گیری فضاهای فیزیکی از طریق تمرین و اجرا، به همان اندازه بازپس‌گیری فرهنگی، سیاسی و خلاقانه‌ای که چانس توصیف می‌کند، اهمیت و جایگاه دارد. برای مثال، فضاهای ایجادشده توسط مکان‌های تمرین و اجرا از اهمیت کلیدی‌ای هنگام تمرین و اجرایِ اثر تئاتر رقص برخوردارند. عواملی مانند دسترسی مناسب برای صندلی‌چرخدار، فضای کافی، کف‌پوش، دیوارهای آیینه‌ای و میله‌های تمرین باله همگی تعیین‌کننده این هستند که فضا «از چه چیزی سخن می‌گوید» و چه چیزهایی را ناگفته می‌گذارد.

شاید مهم‌تر این باشد، بیان فضا از طریق نوع فعالیتی که در آن روی می‌دهد تعیین می‌شود: محتوا و مواد اجرایی از پاسخ‌های شخصی رقصندگان به دستورالعمل‌های کارگردان

شکل می‌گیرد. در این مرحله، جریان آزادانه‌ای از ایده‌ها و احتمالات وجود دارد که درنهایت به تثبیت مواد اجرایی می‌انجامد. رقصندگان درباره «درستی» و «نادرستی» تصاویر حرکتی به توافق می‌رسند. بااین‌حال گاهی اوقات، رقصندگانِ معلول تغییرات ظریفی در فاصله‌گذاری یا ریتم اجرا ایجاد می‌کنند. اگر رقصندگان نامعلول به اجرای موادی ادامه دهند که پیش‌تر «درست» محسوب می‌شد، در واقع نادرست عمل کرده‌اند، زیرا باید به فرآیند مستمر خلق و بازآفرینی رقص توجه کنند (Chance ، ۱۹۹۹، ص. ۶).

هوشیاری سیاسی و فرآیند تصمیم‌گیری که می‌توان آن را نتیجه‌ای از حوزه زیباشناسی رستِلس دانست، معمولاً به‌مثابه تولید تفاوت در فضاهای طراحی‌شده مخصوص فرهنگ رقص معاصر بازتعریف می‌شود. فضاهای رقصی که برای صندلی‌چرخدار مناسب‌سازی نشده‌اند یا با میله‌های باله و تجهیزات ورزشگاهی محدود شده‌اند، نه‌تنها نشان می‌دهند رقص چه می‌تواند باشد، بلکه به‌همان اندازه مشخص می‌کنند رقص چه نمی‌تواند باشد. مکان‌های تمرین تئاتر رقص رستِلس از سالن‌های اجتماعات و کلیساها تا استودیوهای حرفه‌ای رقص متغیر است که بستگی به در دسترس بودن فضا و نیازهای تمرینی دارد. هرچه اثر اجرایی به مرحله پایانی نزدیک‌تر می‌شود، به فضای فیزیکی بیشتری برای تمرین نیاز پیدا می‌کند، چراکه متن اجرا به‌تدریج و در حین شکل‌گیری گسترش می‌یابد.

بداهه‌پردازیِ حرکتی به‌منزله تمرینی خلاقانه، همراه با اصول نقشه‌برداری و ردیابی مواد حرکتیِ خود و دیگران، یک‌بار دیگر در این فرآیندهای هماهنگ‌سازی، هم‌رقصی و حمایت از اجراکنندگان معلولِ ذهنی مشهود است.

متن اجرایی تئاتر رقص رستِلس حاصل ماه‌ها و گاهی سال‌ها کار تمرینی را در خود ثبت کرد. به‌همین‌ترتیب، فرآیند تمرین و ترکیب‌بندی متن اجرایی، تاریخچه‌های تجسم‌یافته تمام اعضای گروه را در قالب عبارات حرکتی گردآوری می‌کند، این عبارات تا زمانی‌که در ذهنِ تجسم‌یافته رقصندگان حک شوند، تکرار می‌شوند. متن تئاتر رقص، تاشدگی فضا/زمان است، همان‌طور که عبارت حرکتی می‌تواند فشرده‌شده طیف وسیعی از فضاها و مکان‌ها را در متنی مکان‌مند ارائه دهد.

بدن‌ها، به‌مثابه ابزارهایی که رقص را می‌نویسند، گواهان زنده‌ای هستند بر این واقعیت که همه متون ترکیبی از زمان‌های مختلف‌اند. ویژگی‌های فیزیکی مانند جای زخم‌ها، رنگ چشم و طرز راه رفتن می‌تواند همچون نشانگرهایی از زمان‌مندی‌ها و جغرافیاهای متفاوت عمل کنند. تاریخچه افراد پیش از هر چیز در بدنشان تجسم یافته است و تاریخچه معلولان ذهنی اغلب منحصراً در جسمشان بروز می‌یابد؛ جسمی که تنها بستر ثبت داستان‌هایشان محسوب می‌شود. ازاین‌رو، متون رقصی که توسط معلولان ذهنی خلق می‌شوند، بیان‌های بی‌همتایی از تاریخچه آن‌ها هستند و خودبه‌خود، همچون همه متون دیگر، ترکیبی از زمان‌های مختلف به‌شمار می‌روند.

مفهوم بدن‌ها مانند مجموعه‌ای از زمان‌مندی‌ها، این امکان را فراهم می‌کند که تمرین تئاتر رقصِ تلفیقی را به‌مثابه فرآیند نظریه‌پردازی معلولانِ ذهنی درباره تاریخچه و تجربیات خود ببینیم. البته این بدان معنا نیست که مفهوم تجسد به‌منزله مجموعه‌ای از زمان‌مندی‌ها لزوماً باید نقش محوری در زندگی معلولان ایفا کند. تاریخچه‌های فرهنگیِ چنین افرادی از طریق نگرش‌های اجتماعی، انتخاب‌های سبک زندگی، یا نبود آن‌ها و شیوه‌های بازنمایی جریان اصلی باززیسته می‌شوند. همه این عوامل در بدن‌ها، تاخورده و به نشانگرهایی از تاریخ‌ها تبدیل می‌شوند. بنابراین تاریخچه‌ها و هویت‌هایِ معلولان ذهنی، جنبه‌های خاصی از جسمانیت این افراد محسوب می‌شوند.

نقاطی از بدن که داستانی خاص را روایت می‌کنند، مانند پروتزها، شانت‌ها، جاهایی زخم، خال‌کوبی‌ها، سوراخ‌کاری‌ها، ترک‌های پوستی و نشان‌گذاری‌های جسمی در اشکال مختلف، شدت‌ها و خطوط طول و عرض متفاوتی ایجاد می‌کنند که داستان‌های زندگی را می‌توان براساس آن‌ها قرائت کرد.

گونه سومی از فضاهای بینابینی نیز وجود دارد: فضای مصرف هنری که از طریق برقراری ارتباط بین مخاطبان و متن اجرایی خلق می‌شود. این فرآیند ارتباطی شامل تلفیق تاریخچه‌ها و تجربیات تماشاگران و اجراکنندگان است. بروک (۱۹۶۸، ص ۱۵۶)، کارگردان تئاتر بینافرهنگی، این فرآیند ارتباطِ اجراکننده‌مخاطب را در قالب پوشش فضایی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که در این منطقه آستانه‌ای: «دیگر واژه بازنمایی، مفاهیم بازیگر و مخاطب؛ همچنین نمایش و مخاطب را از هم جدا نمی‌کند، بلکه آن‌ها را دربرمی‌گیرد: آنچه برای یکی حاضر است، برای دیگری نیز حاضر است». اگرچه من شخصاً قانع نشده‌ام که آنچه برای اجراکننده حاضر است، لزوماً به‌طور کامل برای مخاطب نیز حاضر باشد؛ اما با استدلال بروک موافقم که اجراها، فضاهای مشترکی بین مخاطبان و اجراکنندگان خلق می‌کنند. مخاطبان با متن اجرایی ارتباط برقرار می‌کنند و هنگامی که این متنِ اجرایی حاوی مواردی باشد که از طریق بداهه‌پردازیِ اجراکنندگان توسعه یافته، این ارتباطات براساس تاریخچه‌ها و تجربیات مشترک اجراکنندگان و مخاطبان شکل می‌گیرد.

هنرمند یا کارگردان می‌تواند متنی را چنان بپروراند که به‌ویژه «قرائت‌پذیر» شود؛ اما ایجاد ارتباط، تجربه‌ای کاملاً شخصی و منحصربه‌فرد است. نویسندگان خود را در متون «می‌نویسند»، همان‌گونه‌که خوانندگان خود را در متون «می‌خوانند». بااین‌حال، متونِ کمی وجود دارند که معلولان ذهنی بتوانند خود را در آن‌ها بنگارند، متونی که «سواد معلولیت ذهنی» داشته باشند و در نتیجه به‌مثابه بستری برای فرافکنی و ایجاد ارتباط درباره معلولان ذهنی و هم برای ایشان عمل کنند.

آثار هنری مرتبط با معلولیت مانند اجراهای گروه تئاتر رقص رستِلس، به‌مثابه شیوه‌های همگانی آموزش معلولیت، مخاطبان خود را به‌گونه‌ای تحت‌تأثیر قرار می‌دهند که می‌توانند تصویری جدید از معلولیت ارائه دهند و احساسات و روابط تازه‌ای بین معلولان و نامعلولان ایجاد کنند. در این پژوهش، برخی از روش‌هایی را نشان داده‌ام که هنر از طریق آن‌ها ایده‌هایی درباره معلولان را منتقل می‌کند؛ همچنین شیوه‌هایی که معلولان می‌توانند نگرش‌ها به هنر را دگرگون سازند. چنین کاری، انتقال عمومیِ ایده‌ها، می‌تواند هم شکلی از حکمرانی و هم شکلی از کنش‌گری اجتماعی باشد. بازنمایی‌های اولیه معلولان در هنر، که عمدتاً توسط نامعلولان خلق شده‌اند، به‌طور کلی می‌توانند همچون شکلی از حکمرانی تفسیر شوند. بسیاری از نمونه‌های رسانه‌های معاصر و پرطرفدار نیز از همین الگو پیروی می‌کنند و تصاویر محدود و کلیشه‌ای از معلولیت ارائه می‌دهند. در مقابل، آثار هنری خلق‌شده توسط معلولان، معمولاً شیوه‌های جدیدی برای ارتباط با این افراد به‌وجود می‌آورند. هنر معلولیت منبعی اساسی برای تولید دانش درباره معلولیت و همچنین ابزار فرهنگی و سیاسیِ حیاتی‌ای است که باید محلِ مطالعه، حمایت و تأمین مالی قرار گیرد. هنر می‌تواند احساسات، اندیشه‌ها و نگاهِ ما به جهان را دگرگون کند و هنر معلولیت نیز معنای زندگی با معلولیت را تغییر دهد. بیایید فضایی بسازیم تا از راه مشاهده بیاموزیم.

پی‌نوشت‌ها

[1] - Moralizing
[2] - Ahab
[3] - Moby Dick
[4] - Pieter Bruegel
[5] - Hieronymus Bosch
[6] - Ship of Fools
[7] - Voyeuristic Fascination
[8] - Freak Shows
[9] - Lazarus and Johannes Baptista
[10] - Siamese Twins
[11] - P. T. Barnum
[12] - Showman
[13] - Ableist and Ableism ناتوان‌ستیزی (ایبلیسم) اصطلاحی است برای ترجیح ناعادلانه افراد نامعلول. ناتوان‌ستیزی به معنای اولویت‌دادن به نیازهای افراد نامعلول است. در جامعه‌ای ناتوان‌ستیز، فرض بر این است که شیوه «طبیعی» زندگی،

زندگی برای فردی نامعلول است. باور به اینکه نامعلولان برای جامعه ارزشمندتر از معلولان هستند، نگرشی ناتوان‌ستیزانه محسوب می‌شود.

[14] - Racist
[15] - Sexist
[16] - Freaks
[17] - Todd Browning
[18] -Diane Arbus
[19] - Critical Disability Studies
[20] - Disability Arts Movement
[21] - medicalized ideals
[22] - Disability Rights Movement
[23] - public pedagogy = منظور نقش هنر در افزایش آگاهی جامعه و ترویج درک بهتر از تجربه‌های معلولان است.

[24] - politicized
[25] -Carrie Sandahl
[26] - Ann M. Fox
[27] - Michele Decottignies
[28] - Disability-inclusive → شامل‌گرای معلولیت (آثار هنری که به گنجاندن تجربه معلولیت می‌پردازند)
[29] - Disability-identified → هویت‌مند معلولیت (آثاری که آشکارا از هویت معلولیت دفاع می‌کنند)
[30]- Therapeutic Art
[31] - Henry Giroux
[32] - Socialization
[33] - Raymond Williams
[34] - Resocialization
[35] - Disability Arts Online
[36] - SHAPE
[37] - Ray Harrison Graham
[38] - Graeae Theatre
[39] - Jenny Sealy
[40] - Nabil Shaban
[41] - Richard Tomlinson
[42] - Oily Cart
[43] - Artsline Disability Access Information Service
[44] - Disability Arts in London - DAIL
[45] - London Disability Arts Forum
[46] - Common Ground dance theater
[47] - Heart and Soul disability arts
[48] - Trevor Landell
[49] - Hoxton Hall
[50] - Maggie Woolley
[51] - Women's SLIDE Library
[52] - Feminist Arts News
[53] - Movin' On
[54] - Merseyside
[55] - Dadafest
[56] - Nancy Willis
[57] - Hammersmith
[58] - Taking Liberties
[59] - Yorkshire
[60] - BCODP
[61] - Louder than Words
[62] - DAM
[63] - Black Hats and Twisted Bodies
[64] - Allan Sutherland
[65] - National Disability Arts Forum (NDAF)
[66] - Liz Crow
[67] - Historical Brats
[68] - Big Splash
[69] - Lifting the Lid
[70] -Dr. Ju Gosling
[71] - Access Denied?
[72] - Sadler's Wells
[73] - CanDoCo Dance
[74] - Degenerate
[75] - Dancing Differently?
[76] -Inclusive Dance
[77] - Diary of an Action Man
[78] - Disability and Austerity
[79] - Restless Dance Theatre - RDT
[80] - Bree Hadley
[81] - Arts Access Victoria
[82] - Back to Back
[83] - Bruce Gladwin
[84] - Incite Arts
[85] - The Light Ensemble
[86] - The Wizard of Aslan
[87] - Rawcus
[88] - No Strings Attached
[89] - Tutti Arts
[90] - Weave Movement Theatre
[91] - VIX
[92] - Sally Chance
[93] - Reverse Integration

منابعی برای مطالعه بیشتر

Allan, J. (2005). *Disability arts and the performance of ideology*. In S. Gabel (Ed.), Disability studies in education: Readings in theory and method (pp. 37–52). New York, NY: Peter Lang.

Benjamin, A. (2002). *Making an entrance: Theory and practice for disabled and non-disabled dancers*. London, UK: Routledge.

Hargraves, M. (2015). *Theatres of learning disability: Good, bad or plain ugly?* Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Kuppers, P. (2011). *Disability culture and community performance find a strange and twisted shape*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Quayson, A. (2007). *Aesthetic nervousness: Disability and the crisis of representation*. New York, NY: Columbia University Press.

منابع

Asch, A., & Fine, M. (۱۹۸۸). *Women with disabilities: Essays in psychology, culture, and politics*. Philadelphia, PA: Temple Press.

Austin, S. (۲۰۱۵). *Beyond Access literature review* <https://www.artsaccess.com.au/resource/ beyond-access-the-creative-case-for-inclusive-arts-literature-review/>. Arts Access Victoria, Melbourne, Australia.

Brook, P. (۱۹۶۸). *The empty space*. London, UK: Bloomsbury.

Bullitis, E., Chance, S., & Doyle, T. (۱۹۸۹). Cultures of disability. Paper presented at *Highbeam Disability Arts Festival, Adelaide, Australia*.

Burnett, M. T. (۲۰۰۲). *Constructing monsters in Shakespeare's drama and early modern culture*. Gordonsville, VA: Palgrave Macmillan.

Chance, S. (۱۹۹۹). Articulating the non-verbal. *Artwork*, ۴۴, ۷–۱۳.

Chance, S., & Hughes, N. (۱۹۹۸). *The Restless Dance Company annual report*. Restless Dance Company, Adelaide, Australia.

Crow, L. (۱۹۹۴). *Disability arts: The business* http://www.roaring-girl.com/work/disability-arts the-business/ . Roaring Girl Publication.

Decottignies, M. (۲۰۱۶). Disability arts and equity in Canada. *Canadian Theatre Review*, ۱۶۵, ۴۳–۴۷.

Foucault, M. (۱۹۶۵). *Madness and civilization: A history of insanity in the age of reason*. Translated by R. Howard. New York, NY: Pantheon Books.

Fox, A. M. (۲۰۱۵). Comment from the field: Invigorating disability aesthetics through art and performance: A report from the Bodies of Work Festival of Disability Arts and Culture ۲۰۱۳. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, ۹(۳), ۳۴۹–۳۵۵.

Garland Thompson, R. (۱۹۹۷). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. New York, NY: Columbia University Press.

Giroux, H. A. (۱۹۹۹, March ۲۰۰۴). Cultural studies as public pedagogy: Making the pedagogical more political. *Communication and Critical/Cultural Studies*, ۱(۱), ۵۹–۷۹.

Hadley, B. (۲۰۱۵). *Disability, public space performance and spectatorship: Unconscious performers*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Hadley, B. (۲۰۱۷). Disability theatre in Australia: A survey and a sector ecology. Research in Drama Education: *The Journal of Applied Theatre and Performance*, ۲۲(۳), ۳۰۵–۳۲۴.

Halberstam, J. (۲۰۱۱). *The queer art of failure*. London, UK: Duke University Press.

Hickey-Moody, A. (۲۰۰۹). *Unimaginable bodies: Intellectual disability, performance and becomings*. Rotterdam, The Netherlands: Sense.

Mitchell, D., & Snyder, S. (۲۰۰۰). *The body and physical difference: Discourse of disability*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Oliver, M. (۱۹۸۳). *Social work with disabled people*. Basingstoke, UK: Macmillan.

Oliver, M. (۱۹۸۷). Re-defining disability: Some issues for research. *Research, Policy and Planning*, ۵, ۹–۱۳.

Oliver, M. (۱۹۹۰). *The politics of disablement*. London, UK: Macmillan.

Reiss, B. (۲۰۰۹). *The showman and the slave: Race, death and memory in Barnum's America*. London, UK: Harvard University Press.

Sandahl, C. (۲۰۰۶). *Disability art*. In G. L. Albrecht (Ed.), Encyclopedia of disability (pp. ۳۷–۵۲). London, UK: SAGE.