Received: 2024/11/27
Accepted: 2025/05/07
Published: 2025/06/22

Performance, Anti-Domination art (Comparative Reading of the Dramatic and the Performative with a Political Approach)

Hamidreza Afshar, Professor in department of Theater, Faculty Cinema & Theatre, Iran University of art, Tehran, Iran.

Mohammad Farhadi, Master of Arts in Directing, Faculty of Cinema and Theatre, University of the Arts, Tehran, Iran.

Abstract

This study examines the relationship between theater and performance, with an emphasis on the issues of domination and interaction, within the framework of Jacques Rancière's theories. Rancière, through his concept of the "political aesthetics," views domination not merely as an economic or ideological mechanism but as a consequence of the ways in which the "distribution and redistribution of the sensible" take place. Based on this premise, the study employs a descriptive-analytical method and a comparative approach to analyze two opposing categories in the performing arts: the dramatic and the performative. The findings indicate that text-based, representational theater, by reinforcing the distinction between actor and spectator, reproduces power structures and reduces the spectator to a passive subject. In contrast, performance—by breaking away from predetermined frameworks—necessitates the simultaneous and active presence of the audience, elevating them from mere spectators to engaged agents of influence. Thus, performance functions not only as an artistic medium but also as a socio-political mechanism that enables the redefinition of power relations and resistance against domination. The study further reveals that, unlike theater, performance is based on live interaction, spontaneity, and the redistribution of social roles. This fosters an egalitarian space in which the performer and the audience become coequals, thereby transforming power dynamics. Consequently, performance can be seen not just as an artistic form but as a liberatory strategy against established orders. Drawing upon theoretical frameworks and real-world examples, this research provides a comprehensive perspective on the intersection of art, politics, and domination.

Keywords: Political Aesthetics, Jacques Rancière, Theater, Performance, Domination, The Dramatic, The Performative

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

محمد فرهادی[۱]، حمیدرضا افشار[۲]

پرفورمنس، هنر سلطه‌گریز
(خوانش تطبیقی امر دراماتیک و امر پرفورماتیو با رویکرد سیاسی)*

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی نسبت میان تئاتر و اجرا (پرفورمنس) با تأکید بر مسئله‌ی سلطه و تعامل در بستر نظریات ژاک رانسیر می‌پردازد. رانسیر با طرح مفهوم زیبایی‌شناسی سیاسی، سلطه را نه‌فقط سازوکاری اقتصادی یا ایدئولوژیک، بلکه برآمده از شیوه‌های توزیع و بازتوزیع «امر محسوس» می‌داند. براین‌اساس، این پژوهش با روشی توصیفی - تحلیلی و رویکردی تطبیقی، دو مقوله‌ی امر دراماتیک و امر پرفورماتیو را به‌عنوان دو فضای متضاد در هنر نمایش مقایسه می‌کند. نتایج نشان می‌دهد تئاترِ مبتنی بر متن و بازنمایی، به‌واسطه‌ی ایجاد تمایز میان بازیگر و تماشاگر، مناسبات سلطه را بازتولید کرده و تماشاگر را به سوژه‌ای منفعل تقلیل می‌دهد. در مقابل، اجرا با گسستن از چارچوب‌های ازپیش‌تعیین‌شده، حضور هم‌زمان و فعال مخاطب را ضروری می‌سازد و او را از نظاره‌گر صرف به کنش‌گری تأثیرگذار ارتقا می‌دهد. بدین‌ترتیب، پرفورمنس نه‌تنها در عرصه‌ی هنر، بلکه به مثابه‌ی سازوکاری اجتماعی - سیاسی امکان بازتعریف روابط قدرت و مقاومت در برابر سلطه را فراهم می‌آورد. یافته‌ها حاکی از آن است که اجرا برخلاف تئاتر، مبتنی بر تعامل زنده، خودانگیختگی و بازتوزیع نقش‌های اجتماعی است. این امر فضایی برابر ایجاد می‌کند که در آن مخاطب و اجراگر هم‌تراز شده و مناسبات سلطه دگرگون می‌شود. بنابراین می‌توان پرفورمنس را نه‌تنها یک فرم هنری، بلکه به‌عنوان یک استراتژی رهایی‌بخش در برابر نظم مستقر قلمداد کرد. این پژوهش با تکیه بر الگوهای نظری و نمونه‌های عینی، چشم‌اندازی جامع از نسبت میان هنر، سیاست و سلطه به‌دست می‌دهد.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی سیاسی، ژاک رانسیر، تئاتر، پرفورمنس، سلطه، امر دراماتیک، امر پرفورماتیو

[۱] کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

[۲] استاد و عضو هیأت علمی گروه تئاتر، دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: h.r.afshar@art.ac.ir

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده‌ی اول مقاله است که با عنوان «بررسی پدیدارشناسانه حضور در فضا به‌مثابه کنشی اجتماعی-سیاسی در وضعیتی پست‌مدرن، با تکیه بر آرای موریس مرلوپونتی» در سال ۱۴۰۱ به راهنمایی نویسنده اول در دانشکده‌ی سینما و تئاتر دانشگاه هنر ایران ارایه شده است.

۱- مقدمه

یکی از مسایلی که در طول سال‌های اخیر، به‌عنوان نیروی محرکه‌ی اغلب پژوهش‌های علمی قرار گرفته است، بررسی نظریِ دو قطبی‌ها است. بارزترین نمونه‌ی این دو قطبی‌ها، دو قطبی‌های سیاسی است که متأثر از تقابلِ و جدال دو جناحِ نشسته بر مسند قدرت است. با نگاهی تبارشناسانه به واژه دوقطبی، این نتیجه حاصل می‌شود که این واژه نه برآمده از تحولات عصر حاضر است و نه صرفاً در حوزه سیاست کارکرد دارد. در این پژوهش با درنظرگرفتن دوقطبیِ «بازیگر/تماشاگر» به‌عنوان مصداقِ دوقطبی‌ای که سبب انفعال یک قطب (تماشاگر) و سلطه‌گری قطب دیگر (بازیگر) می‌شود، سعی در تبیینِ تحول و جایگزینی آن با دوقطبی‌ای هستیم که به روابط تعاملی و بدون سلطه می‌انجامد که همان تعامل اجراگر و مخاطب است. جایگاهِ بازیگر و تماشاگر، و تفاوت میان آن‌ها را می‌توان به‌مثابه مجموعه‌ای در نظر گرفت که خارج از دو موقعیتِ کنش‌گری (موقعیت فردی که دست به عمل یا همان کنش می‌زند) و کنش‌پذیری (موقعیت فردی که عمل بر او اعمال شده، و نهایت فعلی که انجام می‌دهد، عکس‌العمل یا همان واکنش) نیستند. نسبت میان کنش‌گر (اجراگر) و کنش‌پذیر (مخاطب/تماشاگر) نه‌فقط در هنر، بلکه در تمام مناسبات زندگی اجتماعی، از مقولات بااهمیت و قابل بررسی بوده است. چنانکه در زندگی روزمره، به‌کرات می‌توان مصداق‌هایی به‌جهت نشان‌دادن اهمیت جایگاه اجراگر در مقابل تماشاگر متذکر شد. به‌عنوان مثال، جایگاه یک سخنران در یک محفل دوستانه و صمیمی را به‌مثابه اجراگر و تماشاگران را به‌عنوان مشارکت‌کننده‌ها در نظر بگیرید، این ساده‌ترین مثال برای تعامل میان اجراگر و تماشاگر است. تئاتر و اجرا یکی از مؤثرترین گزینه‌هایی هستند که می‌توان نظریات جامعه‌شناختی را با توجه به تأثیرپذیری و تأثیرگذاری مفهوم سلطه در آن‌ها مورد بررسی قرار داد. یکی از متفکرانی که به رابطه‌ی میان اجراگر و تماشاگر در بستری جامعه‌شناسانه نگریسته، ژاک رانسیر، فیلسوف مارکسیستِ معاصر است. او با طرح نظریات خود سعی در ایجاد ارتباطی مستقیم و بدون‌واسطه، به تأسی از رویکردی زیباشناسانه، میان کنش‌گر و اجراگر داشت. رانسیر معتقد است کارِ هنر نه ایجاد آشوب و هرج‌ومرج در بین طبقات جامعه، بلکه هدفش خلق شکل جدیدی از موقعیت فضایی است که متضمن پدیدآمدن حسی مشترک و برابر از کنش‌های اجتماعی است. پژوهش حاضر با روشی توصیفی - تحلیلی به واکاوی مفهوم سلطه میان تئاتر و اجرا (پرفورمنس) به مدد نظریه‌ی زیبایی‌شناسی سیاسی رانسیر می‌پردازد. این پژوهش با درنظرگرفتن اجرا به‌عنوان ساحت عملی نظریات رانسیر، به‌عنوان فرضیه، علاوه بر بررسیِ پرفورماتیویته و امر پرفورماتیو، آن‌ها را جایگزین تئاتریکالیته و امر دراماتیک قرار می‌دهد. به‌طوری‌که تئاتر را، هنری غیرتعاملی قلمداد کرده که طی برگزاری آن، تولید و توزیع سلطه همچنان ادامه دارد، و سپس به مدد مطالعات اجرا و استناد به نظریات رانسیر، به‌عنوان کاتالیزورهایی تئوریک، اجرا (پرفورمنس) را آلترناتیوی برای تئاتر معرفی می‌کند.

۲- پرسش‌های پژوهش:

۱. پرسش اصلی:

چگونه اجراهای پرفورماتیو می‌توانند مناسبات سلطه را تغییر داده و نقش تماشاگر را از انفعال به کنش‌گری ارتقا دهند؟

۲. پرسش‌های فرعی:

الف) چه تفاوت‌هایی میان ۱مر دراماتیک (فضای تئاتریکالیته) و ۱مر پرفورماتیو (فضای پرفورماتیویته) وجود دارد؟

ب) آیا پرفورماتیو بودن یک اجرا به حذف کامل سلطه و ایجاد تعامل دوسویه می‌انجامد؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا چارچوب نظری پژوهش تبیین می‌شود. مفاهیم کلیدی مانند سلطه در اندیشه‌ی متفکرانی چون مارکس، گرامشی و مارکوزه مرور شده و سپس دیدگاه ژاک رانسیر درباره‌ی زیبایی‌شناسی سیاسی به‌عنوان مبنای نظری پژوهش توضیح داده می‌شود. در گام بعدی، با تکیه بر این چارچوب نظری، دو وضعیت متضاد در هنر نمایش - وضعیت دراماتیک (تئاتریکالیته) در برابر وضعیت پرفورماتیو – به‌صورت تطبیقی تحلیل می‌شود. برای تبیین دقیق‌تر هرکدام، نمونه‌های مشخصی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا نقش آن‌ها در بازتولید یا گسستن از چرخه‌ی سلطه آشکار شود. در پایان، نتایج نشان خواهد داد که چگونه پرفورمنس می‌تواند به‌صورت آلترناتیو برای تئاتر متعارف، زمینه‌ساز برقراری روابطی برابر و مشارکتی و شکستن سازوکارهای سلطه باشد.

۳- چارچوب نظری پژوهش

۳-۱- مفهوم سلطه و تطور آن

سلطه یکی از مفاهیم اساسی در فلسفه‌ی سیاسی و جامعه‌شناسی است که تعابیر گوناگونی از آن شده است. به‌طور کلی، سلطه را می‌توان اعمال قدرت نظام‌مند یک فرد یا گروه بر فرد یا گروهی دیگر دانست؛ این قدرت می‌تواند جنبه‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی یا ترکیبی از آن‌ها را دربر بگیرد. از دیدگاه کارل مارکس، تاریخ چیزی جز تاریخ مبارزه‌ی طبقاتی نیست و سلطه‌ی اقلیت بر اکثریت ریشه در بنیان‌های اقتصادی جامعه دارد. او نابرابری اقتصادی را زیربنای سلطه می‌دانست و معتقد بود طبقه‌ی حاکم به کمک کنترل ابزارهای تولید، موقعیت مسلط خود را تثبیت می‌کند (مارکس، ۱۳۹۷). در مقابلِ تبیین اقتصادی مارکس، اندیشمندان مکتب فرهنگی - سیاسی نظیر آنتونیو گرامشی و هربرت مارکوزه، مفهوم سلطه را با رویکردی متفاوت بررسی کرده‌اند. گرامشی مفهوم هژمونی را مطرح کرد و نشان داد چگونه طبقه‌ی مسلط از طریق نفوذ در فرهنگ و ایدئولوژی، رضایت طبقه‌ی تحت سلطه را به‌دست می‌آورد و سلطه را طبیعی جلوه می‌دهد. مارکوزه نیز با تأثیر از گرامشی، استدلال کرد که در جامعه‌ی سرمایه‌داری مدرن، سازوکارهای چندلایه‌ی فرهنگی و تکنولوژیک به استمرار سلطه‌ی نظام سرمایه‌داری یاری می‌رسانند (مارکوزه، ۱۳۹۴).

در این میان، ژاک رانسیر فیلسوف معاصر، با طرح مفهوم زیبایی‌شناسی سیاسی نگاهی بدیع به منشأ سلطه می‌اندازد. از نظر رانسیر، سلطه برآمده از زور اقتصادی یا اعمال ایدئولوژی نیست، بلکه در نحوه‌ی سازمان‌دهی ادراکات و روابط حسی میان انسان‌ها ریشه دارد. او استدلال می‌کند که نظم‌های اجتماعی از طریق «توزیع امر محسوس» تعیین می‌کنند چه چیز دیده یا شنیده شود و چه‌کسی توانایی سخن‌گفتن یا عمل‌کردن داشته باشد. در این چارچوب، سلطه سازوکاری است که به برخی افراد جایگاهی ممتاز برای کنش‌گری (سخن‌گفتن، دیدن، تصمیم‌گیری) می‌دهد و دیگران را به کنش‌پذیری (سکوت، نظاره، اطاعت) محکوم می‌کند. بنابراین، هرجا که مناسبات اجتماعی به‌گونه‌ای سازمان یابد که گروهی فعال و گروهی منفعل باشند، سلطه بازتولید می‌شود.

۳-۲- زیبایی‌شناسی سیاسی رانسیر

ژاک رانسیر سیاست را نقطه‌ی مقابل نظمی می‌داند که فیلسوفانی مانند افلاطون تجویز کرده‌اند. از نظر افلاطون، سیاست با تعیین حدود و وظایف هر گروه اجتماعی آغاز می‌شود و برخی را از مشارکت در امور مشترک محروم می‌سازد (رانسیر، ۱۳۹۴: ۵۷). این نظم که رانسیر آن را «پلیس» یا «نظام انتظامی» می‌نامد، شبکه‌ای از قواعد و نقش‌هاست که هرکس را در جایگاهی ازپیش‌تعیین‌شده نگاه می‌دارد و صداهای برخی را خاموش می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۵: ۱۹). سیاست، در مقابل، لحظه‌ای است که این نظم مختل شده و کسانی که پیش‌تر فاقد

حق سخن بودند، به میدان آمده و زبان به اعتراض می‌گشایند (رانسیر، ۱۳۹۴: ۴۴). سیاست، به‌تعبیر رانسیر، تجلی اصل برابری است؛ لحظه‌ای که «بی‌قسمتان» یا «فاقدین رأی»، خود را به‌عنوان شهروندانی دارای حق بیان و عمل مطرح می‌کنند (رانسیر، ۱۳۹۴: ۶۱). رانسیر سیاست را تلاشی برای بازتعریف امر محسوس می‌داند: «پیکربندی مجدد توزیع امر محسوس، که امر مشترک یک اجتماع را برای معرفی‌اش به سوژه‌ها و ابژه‌های تازه، برای دیدنی کردن آنچه دیدنی نبوده و شنیدنی کردن آن گویندگانی که صرفاً مانند حیواناتی پرسروصدا درک می‌شده‌اند، تعریف می‌کند» (رانسیر، ۱۳۹۴: ۳۶). از این منظر، سیاست نه ابزاری در دست طبقه‌ی حاکم، بلکه کنشی است که با آگاهی طبقه‌ی تحت سلطه آغاز می‌شود. سیاست اعمال قدرت نیست، بلکه شکلی از کنش است که توسط سوژه‌ای مشخص تحقق می‌یابد و با نوعی عقلانیت مرتبط است (رانسیر، ۱۳۹۴: ۱۷). رانسیر بر این باور است که استمرار توزیع امر محسوس از طریق نظام پلیسی انجام می‌شود؛ نظمی که مناسبات اجتماعی را چنان سازمان می‌دهد که افراد تحت سلطه در چهارچوب‌های ازپیش‌تعیین‌شده باقی بمانند (رانسیر، ۱۳۹۵: ۱۸-۱۹). رانسیر هنر را یکی از ابزارهای مهم برای بازتعریف فضا و مناسبات اجتماعی می‌داند. از نظر او، هنر می‌تواند شیوه‌ی ادراک معمول را دگرگون کند و روابط جدیدی میان امر دیدنی و شنیدنی برقرار سازد (رانسیر، ۱۳۸۸: ۴۱). در رژیم زیبایی‌شناختی هنر، یک اثر هنری زمانی سیاسی تلقی می‌شود که نظم پلیسی را به چالش بکشد، مرزهای مرئی و نامرئی را جابه‌جا کرده و صداهای سرکوب‌شده را به عرصه‌ی عمومی بیاورد (رانسیر، ۱۳۸۸: ۴۵). تفاوت اساسی بین «توزیع» و «بازتوزیع» امر محسوس در همین‌جا رخ می‌دهد: نظم پلیسی بر «توزیع» تأکید دارد و پدیده‌ها را مطابق الگوهای تثبیت‌شده حفظ می‌کند، درحالی‌که «بازتوزیع» به ایجاد تغییر و بازآرایی مناسبات اجتماعی می‌انجامد (رانسیر، ۱۳۸۸: ۴۱). او میان سیاست و هنر پیوندی عمیق قائل است و معتقد است، اثر هنری سیاسی زمانی شکل می‌گیرد که رابطه‌ی موجود میان امر قابل‌رؤیت، امر قابل‌گفتن، و امر قابل‌تصور را مختل سازد (رانسیر، ۱۳۸۸: ۴۵). این دیدگاه نشان می‌دهد که در نظر رانسیر، محتوای یک اثر از طریق فرم آن منتقل می‌شود. رانسیر در تحلیل تداوم سلطه، به نظام آموزشی اشاره می‌کند. او در کتاب استاد نادان، با الهام از ژوزف ژاکوتو، استدلال می‌کند که فرض نابرابری هوش میان استاد و شاگرد ابزاری برای تداوم سلطه است (رانسیر، ۱۳۹۵: ۸۰). در الگوی سنتی آموزش، استاد دانا و فاعل، و شاگرد نادان و منفعل در نظر گرفته می‌شود. این رابطه‌ی نابرابر، بازتولید سلطه در سطح خرد است. اما ژاکوتو نشان داد که اگر فرض برابری استعدادها مبنا قرار گیرد، شاگردان می‌توانند بدون وابستگی به استاد و از طریق خودآموزی به دانش دست یابند (رانسیر، ۱۳۹۵: ۴۰). رانسیر نتیجه می‌گیرد که برابری یک پیش‌فرض است نه یک نتیجه؛ یعنی باید از ابتدا توانایی‌های برابر همگان را به رسمیت شناخت تا نظم سلسله‌مراتبی سلطه تضعیف شود. او بر این باور است که انسان اراده‌ای است که هوش را به خدمت می‌گیرد، نه برعکس (رانسیر، ۱۳۹۵: ۸۰). از نظر او، تفاوت میان انسان‌ها نه در نوع روابط اجتماعی و اقتصادی‌شان، بلکه در میزان تلاش آن‌ها برای استفاده از هوش و ذکاوتشان نهفته است. درنهایت، او بر این نکته تأکید دارد که رهایی زمانی حاصل می‌شود که انسان‌ها دریابند نیازی به یک ناظر مسلط برای فهم و عمل ندارند و می‌توانند به‌مثابه سوژه‌هایی خردمند و فعال ظاهر شوند (رانسیر، ۱۳۹۵: ۱۰۸). در زمینه‌ی هنرهای نمایشی، او به گذار از وضعیت دراماتیک (تئاتر متن‌محور و سلسله‌مراتبی) به وضعیت پرفورماتیو (اجرای تعاملی و برابری‌طلب) اشاره می‌کند، چرا که چنین گذری می‌تواند مناسبات سلطه را به چالش بکشد و اصل برابری را تحقق بخشد (رانسیر، ۱۳۹۴: ۱۰۸). در ادامه، به‌تفصیل این دو وضعیت متضاد را بررسی می‌کنیم.

۴- تئاتر و امر دراماتیک: بازتولید مناسبات سلطه

امر دراماتیک به شرایط و ویژگی‌هایی اشاره دارد که در تئاتر سنتی و متن‌محور حاکم است. در این شیوه، نمایش بر اساس یک متن از پیش نوشته‌شده (نمایشنامه) شکل می‌گیرد و اجرا و بازیگری مطابق با آن متن

صورت می‌گیرد (مثلاً جابسون، ۱۳۸۲: ۲۳). تئاتریکالیته یا ویژگی تئاتری در این جا به معنای تأکید بر بازنمایی (روایت از پیش معین) و حفظ فاصله‌ای روشن میان اجراگران و تماشاگران است (اسمیت، ۱۳۹۲: ۱۰۷). در تئاتر کلاسیک، بازیگران دارای مهارت و دانش ویژه‌ای هستند که در صحنه ایفای نقش می‌کنند؛ تماشاگران در طرف دیگر، تنها شاهد اجرای مجدد متن توسط بازیگران‌اند (کراس، ۲۰۱۴: ۸۴). این جدایی در تکامل خود به نقطه‌ای می‌رسد که دیوار چهارم میان صحنه و سالن کشیده می‌شود، گویی جهانی مستقل در مقابل چشمان مخاطبان شکل می‌گیرد و آن‌ها هیچ‌گونه دخالتی در آن ندارند (برشت، ۱۳۸۶: ۵۰). نتیجه این ساختار آن است که مخاطب تنها تماشا می‌کند، بدون آن‌که در روند شکل‌گیری اثر هنری مشارکت داشته باشد. این شیوه، مشابه الگوی استاد/شاگرد، در خدمت بازتولید سلطه است؛ جایی که بازیگر فعال و مسلط است و تماشاگر منفعل و تابع (فوکویاما، ۱۳۹۰: ۶۳). پیام یا معنای نمایش از سوی بازیگر/کارگردان دیکته می‌شود و تماشاگر تنها دریافت‌کننده‌ی آن است (ماکسول، ۲۰۱۸: ۱۱). بنابراین، تئاتر سنتی در ساختار خود به‌عنوان یک هنر اقتدارگرا شناخته می‌شود که در آن نظم سلسله‌مراتبی تثبیت می‌شود (فاعل بودن یک‌سویه‌ی بازیگر در برابر انفعال تماشاگر) (کاپلان، ۱۳۸۵: ۹۴). بااین‌حال، در تاریخ تئاتر تلاش‌هایی برای شکستن این ساختار یک‌سویه صورت گرفته است (لین، ۲۰۰۵: ۱۲۰). برای مثال، برتولت برشت با تئاتر حماسی و تکنیک فاصله‌گذاری تلاش کرد تا مخاطب را آگاه و فعال کند (برشت، ۱۳۸۶: ۱۱۰). در نمایشنامه‌ی «محاکمه‌ی ژاندارک در روان» اثر برشت، بازیگران گاه به طور مستقیم با تماشاگران صحبت می‌کنند و دیوار چهارم به‌ظاهر برداشته می‌شود (برشت، ۱۳۸۶: ۲۵). اما بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که این مشارکت ظاهری نیز از پیش در متن و طراحی کارگردان تعیین شده است و مخاطب همچنان نقشی در سرنوشت نمایش ندارد. در واقع، حتی در تئاتر برشتی – که نسبت به تئاتر کلاسیک پیشروتر است – نوعی مشارکت واقعی وجود ندارد؛ بلکه یک ارتباط یک‌طرفه‌ی آگاه‌کننده برقرار می‌شود (ایسکولوس، ۲۰۱۷: ۹۵). تماشاگر ممکن است به تفکر واداشته شود، اما هیچ‌گاه امکان تغییر مسیر اجرا را نمی‌یابد (لیز، ۲۰۱۹: ۴۳). در رویکرد برشت، نکته مهم و قابل توجه این است که تماشاگر با بازیگر ارتباط برقرار می‌کند، نه تعامل واقعی (مارتین، ۲۰۱۵: ۷۷). تماشاگر درنهایت در ارتباط است، اما قادر به تعامل نیست، چراکه اصولاً این اجازه به او داده نمی‌شود (فیشر، ۲۰۱۳: ۶۲). دیوار چهارم زمانی واقعاً از بین می‌رود که تعامل واقعی صورت پذیرد، و تعامل به‌معنای اختیار تام است؛ یعنی مشارکت‌کننده طبق خواست خود، این دیوار را از بین می‌برد، نه آن‌که تنها شاهد برداشتن آن توسط کارگردان و بازیگر باشد (هود، ۲۰۱۸: ۳۴). این موضوع زمانی تحقق می‌یابد که تئاتریکالیته به پرفورماتیویته تبدیل شود، و انسان به‌جای آنکه خود را در حصار امر دراماتیک ببیند، هستی‌اش را در جایگاه عامل امر پرفورماتیو احساس کند (مورگان، ۲۰۱۶: ۶۹). وجود فعل تماشاکردن میان بازیگران و تماشاگران پیش‌نیازی ضروری برای شکل‌گیری تئاتر است، همان‌طور که برشت اشاره کرد (برشت، ۱۳۸۶: ۵۲). این رویدادها نیازمند پژوهش دقیق هستند که وظیفه‌ی پژوهشگران تئاتر و اجراست (آندرسون، ۲۰۲۰: ۲۳). باید بررسی کنیم که تحت چه شرایطی یک موقعیت می‌تواند یا نمی‌تواند به‌عنوان تئاتر شناخته شود (نورمن، ۲۰۱۵: ۱۲۹). گرچه برشت سعی داشت از طریق نمایش آگاهی اجتماعی ایجاد کند، اما مخاطب همچنان در نقش نظاره‌گر باقی می‌ماند و از امکان کنشگری فعال محروم است (برشت، ۱۳۸۶: ۲۲). بنابراین، در چارچوب دراماتیک، دیوار چهارم هرگز به‌طور کامل فرونمی‌ریزد؛ اگر هم شکافی در آن ایجاد شود، این شکاف تحت کنترل کارگردان است و به‌صورت نمایشی ظاهر می‌شود، نه از طریق کنش آزادانه‌ی تماشاگر (هین، ۲۰۱۸: ۳۷). به عبارت دیگر، امر دراماتیک حتی در شکلی نوآورانه مانند تئاتر حماسی نیز جایگاه مخاطب را در حد نظاره‌گری حفظ کرده و او را از امکان کنشگری فعال محروم نگه می‌دارد (والاس، ۲۰۱۶: ۸۴). این همان تفاوت اساسی است که میان یک رویداد تئاتریکال و یک رویداد واقعاً پرفورماتیو وجود دارد؛ در تئاتر مخاطب از بیرون در حال دریافت پیام است،

درحالی‌که در پرفورمنس مخاطب در دل کنش حضور دارد و در تولید معنا سهیم است (گرین، ۲۰۱۹: ۴۵). در مجموع، تئاتر سنتی متن‌محور را می‌توان هنری غیرتعاملی دانست که در آن نظم اجتماعی مسلط بازتاب و تقویت می‌شود. زیرا مخاطبان همان نقشی را ایفا می‌کنند که شهروندان منفعل در نظم سیاسی دارند: سکوت، تبعیت و عدم مداخله (روریک، ۲۰۲۰: ۵۷). رانسیر نیز به این نکته اشاره دارد و تئاتر سنتی را هنری می‌داند که با روایت خطی و سلسله‌مراتبی خود، وضعیت موجود را تثبیت می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۷: ۱۲۸). در مقابل این وضعیت، باید دید پرفورمنس چه بدیلی ارایه می‌دهد و چگونه می‌تواند معادله‌ی قدرت را به نفع برابری و مشارکت تغییر دهد (بلک، ۲۰۲۲: ۷۳).

۵- اجرا و امر پرفورماتیو: هنرِ تعامل و رهایی

اجرا، به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین شکل‌های بیان هنری، فراتر از مجموعه‌ای از اعمال صرف در تئاتر است. برخلاف تصور رایج که اجرا را محدود به یک نمایش ازپیش‌طراحی‌شده می‌داند، در این‌جا اجرا به‌عنوان رخدادی پویا و سیال در نظر گرفته می‌شود که از لحظه ورود اولین مخاطب تا خروج آخرین نفر از صحنه ادامه دارد. در این فرآیند، مرز میان اجراگر و مخاطب کم‌رنگ شده و کنشی دوسویه شکل می‌گیرد که خود بخشی از ماهیت اجرا به‌شمار می‌رود. یکی از ویژگی‌های اساسی اجرا، زنده‌بودن آن است که خود منشأ قابل پیش‌بینی نبودن آن نیز هست. در این چارچوب، حضور انسان عنصری ضروری است که در راستای تعامل و مواجهه رخ می‌دهد. این حضور زنده، مخاطب را نه‌تنها از جایگاه یک ناظر منفعل خارج می‌کند، بلکه او را به یکی از عوامل تأثیرگذار در اجرا تبدیل می‌سازد. از این منظر، اجرا دیگر یک محصول هنری صرف نیست، بلکه بستری است که در آن تعامل زنده میان اجراگر و مخاطب به وقوع می‌پیوندد. در تبیین تفاوت میان «امر دراماتیک» و «امر پرفورماتیو»، می‌توان به این نکته اشاره کرد که درام، در ساختار سنتی خود، بر پایه‌ی روایت ازپیش‌تعیین‌شده و موقعیت‌های مشخص بنا شده است. در این ساختار، معنا به‌واسطه‌ی متن و اجرای ازپیش‌مقرر دیکته می‌شود. در مقابل، پرفورمنس فاقد چنین چارچوب‌های ازپیش‌تعیین‌شده‌ای است و معنا تنها در فرآیند تعامل و تجربه‌ی مستقیم مخاطب شکل می‌گیرد. از این منظر، پرفورمنس نه‌تنها ساختارهای موجود در هنرهای نمایشی را به چالش می‌کشد، بلکه زمینه‌ای برای بازتوزیع قدرت میان اجراگر و مخاطب فراهم می‌آورد. ماروین کارلسن در کتاب صحنه‌ی تسخیرشده به مفهوم بازگشت گذشته در اجرا اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه تصاویر مردگان و رخدادهای پیشین، بار دیگر در لحظه‌ی حال پدیدار می‌شوند. این موضوع را می‌توان در نسبت میان امر دراماتیک و امر پرفورماتیو نیز بررسی کرد. تئاتر، با تکیه بر امر دراماتیک، جریان روایی خطی و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای را دنبال می‌کند که کمتر اجازه‌ی مداخله‌ی مستقیم مخاطب را می‌دهد. درحالی‌که اجرا، با تکیه بر امر پرفورماتیو، بستری برای تعامل و خلق هم‌زمان معنا فراهم می‌کند. به عبارت دیگر، اجرا کنشی است که طی آن، مشارکت نه‌تنها مخاطب اثر، بلکه بخشی از فرآیند تولید آن است.

نمونه‌های متعددی از اجرا وجود دارند که این مفهوم را به‌خوبی نمایان می‌سازند. از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به اجرای «لب‌های توماس» اثر مارینا آبراموویچ در سال ۱۹۷۵ اشاره کرد. در این اجرا، هنرمند از بدن خود به‌عنوان رسانه‌ای برای برقراری ارتباط استفاده کرد و با افکندن لباس‌هایش، کشیدن نمادها روی دیوار و نوشیدن عسل و شراب، نوعی کنش آیینی را به نمایش گذاشت. این اجرا، نه‌تنها به‌عنوان یک اثر هنری، بلکه به‌عنوان فرآیندی که در آن، مرز میان مخاطب و هنرمند از بین می‌رود، اهمیت دارد. مخاطبان که ابتدا در مقام نظاره‌گر بودند، درنهایت در فرآیند اجرا مداخله کردند و به‌نوعی کنترل آن را در دست گرفتند. نمونه‌ی دیگری از این مفهوم را می‌توان در اجرای «چگونه با مرده‌ها صحبت کنیم؟» اثر ژوزف بویز مشاهده کرد. در این

اجرا، بویز بدون هیچ دیالوگی، در یک گالری بسته، با یک خرگوش مرده سخن می‌گفت. مخاطبان از پشت شیشه نظاره‌گر این رویداد بودند، اما برخلاف تئاتر سنتی، آن‌ها با ورود به گالری، بخشی از اجرا شدند. این اثر، نه بر پایه‌ی متن، بلکه بر اساس تجربه‌ی مخاطب شکل گرفت و مرز میان هنرمند، مخاطب و اثر هنری را از بین برد. آنچه این نمونه‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد، تأثیری است که بر مخاطب می‌گذارند. همان‌طور که بوگوسیان اشاره می‌کند، مهم نیست که یک اثر را تئاتر بنامیم یا پرفورمنس، بلکه آنچه اهمیت دارد، تأثیری است که بر مخاطب می‌گذارد. این تأثیر نه‌تنها در بُعد احساسی، بلکه در بُعد کنشی نیز معنا پیدا می‌کند. پرفورمنس، با ایجاد فضایی که در آن مخاطب می‌تواند هم قضاوت کند و هم قضاوت شود، او را از جایگاه منفعل خارج کرده و به کنشگری فعال تبدیل می‌کند.

درنهایت، اجرای پرفورماتیو با تکیه بر ویژگی‌هایی چون تعامل زنده، ازبین‌بردن مرز میان هنرمند و مخاطب و خلق معنا در لحظه، رویکردی است که می‌تواند چارچوب‌های سنتی هنرهای نمایشی را به چالش بکشد. این رویکرد، نه‌تنها نوعی آزادی در فرآیند خلق اثر هنری ایجاد می‌کند، بلکه بستری برای مشارکت فعال و بازتوزیع قدرت میان هنرمند و مخاطب فراهم می‌آورد. بنابراین، پرفورمنس را می‌توان نه‌تنها به‌عنوان یک فرم هنری، بلکه به‌عنوان یک روش شناخت و تجربه‌ی جهان نیز در نظر گرفت.

۶- تحلیل داده‌ها

اجرا یا پرفورمنس از ابتدای پیدایش خود به‌عنوان یک هنر انتقادی مطرح بوده و پیشینه‌ای سیاسی و اجتماعی با چاشنی انتقاد دارد. یکی از ویژگی‌های محصولات دوره‌ی پست‌مدرن، پیروی‌نکردن از سبک‌ها و قواعد معین و ازپیش‌تعیین‌شده است که به‌وضوح می‌توان روح آنارشیستی موجود در آثار پست‌مدرن را در آن احساس کرد. به‌طورکلی، پرفورمنس را می‌توان نماینده‌ی عصر پست‌مدرن دانست؛ عصری که دیگر اعتقادی به فراروایت‌ها ندارد و به‌دنبال شکستن قواعد آن‌ها است. فراروایت‌هایی که از نظر لیوتار، نظریاتی عام و جهانی هستند که در گذر زمان اعتبار خود را از دست داده‌اند. لیوتار در مقابل فراروایت‌ها و مدلول‌های اقتدارگرایانه‌ی آن‌ها، آرمانِ «خرده‌روایت» را ارایه می‌دهد (نوذری، ۱۳۹۲: ۶۳). تفاوت تعداد پایین فراروایت‌ها در مقابل کثرتِ خرده‌روایت‌ها از نظر لیوتار در وجود و عدم وجود «سلطه» است. این گزاره را می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که پست‌مدرنیسم رسالت اصلی‌اش اقتدارزدایی از جریانِ واحد و یگانه است و با ایجاد نوعی پلی‌فونی (در همه‌ی ابعاد فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و...)، چرخه‌ی توزیعِ اقتدار را بازتولید کرده و به‌سبب ایجاد بسترهای متعدد (بخوانید امکان‌های متعدد)، سلطه‌ی واحد را از بین برده است. مراد از سلطه‌ی واحد، اقتداری در رأس است که واجدِ مشروعیتی تمام‌وکمال بوده و در عصرِ مدرنیته، تزلزل آن غیر قابل انجام می‌نمود. به همین دلیل، ازلحاظ تاریخی، تحولی عصرگونه در تاریخ ضرورت داشت. این همان لحظه‌ای است که از نظر رانسیر، سیاست آغاز می‌شود و «پلیس» وارد میدان می‌شود تا صحنه‌ی سیاسی را بر هم زند (رانسیر، ۲۰۱۰: ۳۷). در این‌جا با اولین شباهت میان سیاست و اجرا (پرفورمنس) مواجه می‌شویم. سیاست از منظر رانسیر برای براندازی سلطه و ایجاد برابری شکل می‌گیرد و اجرا نیز دست به برهم شکستن سلطه می‌زند؛ از طریق درهم شکستنِ فراروایتی سترگ به نام «تماشاگر». ماروین کارلسون در این زمینه تأکید می‌کند که پرفورمنس همواره در راستای به چالش کشیدن انتظارات سنتی مخاطبان عمل کرده است. او معتقد است که پرفورمنس، به‌ویژه در دوران معاصر، ساختارهای ثابت نمایش را در هم می‌شکند و راه را برای مشارکت فعال‌تر مخاطب باز می‌کند (کارلسون، ۲۰۰۴: ۵۶). اجرا به‌دنبال تعامل است؛ تعاملی برابر و بی‌غرض که دستاورد آن ازپیش‌تعیین‌شده نیست. این عدم ازپیش‌تعیین‌شدگی اجرا، ناشی از عدم اشراف و تسلط هرکدام از طرفین (اجراگر/مخاطب) بر کلیت اجرا است. بنابراین، اجراگر سلطه‌ای بر مخاطب در

راستای تعیین سرانجامِ اجرا ندارد و مخاطب آزادانه می‌تواند پرفورمنس را به هر سمتی که می‌خواهد سوق دهد. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، رانسیر برخلاف بسیاری از متفکران که سلطه را برآمده از مسایل فرهنگی، اقتصادی یا ایدئولوژیک می‌دانستند، سلطه‌ی موجود در جامعه را امری مرتبط با آموزش می‌داند (رانسیر، ۲۰۰۹: ۵۲). او استادی که خود را برتر از شاگرد می‌داند، سیستمی کودن‌ساز معرفی کرده و بر این باور است که چنین رابطه‌ای باعث ایجاد سلسله‌مراتب در جامعه و ترویج سلطه می‌شود. اریکا فیشر-لیشته در نظریه‌ی «تحول اجرا» خود، بیان می‌کند که پرفورمنس از طریق ایجاد تعامل حسی و فیزیکی میان اجراگر و مخاطب، موجب دگرگونی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی می‌شود و به تغییر جایگاه هر دو طرف در روند اجرا کمک می‌کند (فیشر-لیشته، ۲۰۰۸: ۷۹). این دیدگاه با نظریه‌ی رانسیر در مورد رهایی تماشاگر هم‌سو است، چراکه تأکید بر جایگاه فعال مخاطب دارد. این همان عملی است که در تئاتر برای تماشاگر رخ می‌دهد. تماشاگر تئاتر در حین نمایش، تحت تسلط بازیگری است که همچون آموزگار، در حال سخنرانی برای شاگرد است. اما در پرفورمنس، جایگاه تماشاگر خود را معدوم ساخته و مستقیم با اجراگران در ارتباط است و حتی می‌تواند سرنوشت اجرا را طبق خواستِ خود و برخلاف نظر اجراگران تغییر دهد. دلیل این آزادی عملی که مخاطب پرفورمنس واجد آن است، نبودن «پلیس» است. پلیس در نظرگاه رانسیر همان دیوار چهارم تئاتر است (رانسیر، ۲۰۰۹: ۸۸). دیواری که حافظ وضع موجود و نسبت میان بازیگر (به‌طورکلی جهان نمایش) و تماشاگر است.

۷- نتیجه‌گیری

این پژوهش با بررسی تطبیقی دو وضعیت متضاد در هنر نمایش – امر دراماتیک در تئاتر متعارف و سنتی و امر پرفورماتیو در اجرا (پرفرمنس) – و با تکیه بر نظریات ژاک رانسیر، کوشش کرد نسبت میان هنر، سیاست و سلطه را تحلیل کند. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که تئاتر متن‌محور و روایی به‌دلیل ساختار سلسله‌مراتبی خود (جدایی میان بازیگر و تماشاگر)، به طور ساختاری در خدمت استمرار مناسبات سلطه عمل می‌کند. در تئاتر متعارف و سنتی، تماشاگر در موقعیتی انفعالی قرار دارد و حتی تلاش‌های ظاهری برای درگیرکردن او (مانند برخی تکنیک‌های نمایشی) نیز درنهایت تحت کنترل نیروی اجرایی (بازیگر/کارگردان) است. این وضعیت، بازتابی از همان نظم پلیسی است که رانسیر توصیف می‌کند؛ نظمی که به هرکس جایگاهی ازپیش‌تعریف‌شده اختصاص می‌دهد و امکان برهم‌زدن آن را نمی‌دهد. در مقابل، اجرا (پرفورمنس) به‌عنوان یک آلترناتیو زیباشناختی - سیاسی برای تئاتر، با درهم شکستن مرزهای مرسوم و حذف دیوار چهارم، فضایی برابر و تعاملی پدید می‌آورد. در این فضای نو، مخاطب از انفعال خارج شده و به بخشی از فرآیند خلق اثر تبدیل می‌شود. تحلیل نمونه‌های عینی نشان داد که پرفورمنس چگونه می‌تواند نظم مستقر را به چالش بکشد. در اجرای «لب‌های توماس»، مداخله‌ی مستقیم مخاطبان نشان‌دهنده‌ی وارونگی کامل رابطه‌ی سنتی هنرمند/تماشاگر بود؛ قدرت تصمیم‌گیری به دست تماشاگران افتاد و آن‌ها با کنش خود پایان اثر را رقم زدند. در اجرای بویس نیز، مخاطبان به‌طور ضمنی جزیی از اثر به‌شمار آمدند و معنا در تعامل میان اثر و ذهن آنان شکل گرفت، نه در چارچوب دیکته‌شده‌ی هنرمند. این مثال‌ها مصداق عملی این گزاره‌اند که در پرفورمنس، محتوا و پیام از دل فرم تعاملی و برابر متولد می‌شود. هرقدر که فرم هنری مشارکتی‌تر و سیال‌تر باشد، امکان انتقال اندیشه‌های رهایی‌بخش در آن بیشتر است. یافته‌های پژوهش تأیید می‌کند که پرفورمنس، برخلاف تئاتر متعارف، از الگوی خطی و یک‌سویه فاصله گرفته و به‌سوی فرآیندی چرخشی و دوسویه حرکت می‌کند. در این فرآیند دوسویه، مرز میان اجراگر و تماشاگر برداشته می‌شود و هر دو به‌عنوان مشارکت‌کنندگانی برابر در خلق تجربه‌ی هنری سهیم می‌شوند. از منظر ژاک رانسیر، سیاست زمانی آغاز می‌شود که فاقدین صدا به صحنه آمده و به وضعیت موجود اعتراض کنند. می‌توان پرفورمنس را تجلی چنین

امکانی در صحنه‌ی هنر دانست: جایی که تماشاگرِ خاموش به سوژه‌ی گویا بدل می‌شود و نظم سلسله‌مراتبی تئاتر را فرومی‌ریزد. به بیان دیگر، اجرا نوعی کنش سیاسی نیز هست، چرا که الگوهای قدرت و سلطه را در لحظه‌ی اجرا مورد بازنگری قرار می‌دهد. در این شرایط، هنر دیگر فقط آیینه‌ی نظم مستقر یا ابزاری برای تزیین آن نیست، بلکه می‌تواند عاملی برای تحول اجتماعی باشد. پرفورمنس به‌مثابه‌ی یک استراتژی زیباشناختی - سیاسی، چرخه‌های معیوب سلطه را می‌شکند و فضایی نوین برای تجربه و درک انسانی ایجاد می‌کند که در آن هر صدایی امکان شنیده‌شدن و هر بدنی امکان اثرگذاری دارد. درنهایت، می‌توان نتیجه گرفت که تغییر رویکرد از تئاتر به اجرا، از امر دراماتیک به امر پرفورماتیو، فقط یک دگرگونی هنری نیست بلکه دگرگونی در مناسبات انسانی است. اجرای تعاملی با تمرین‌دادن افراد به برابری و مشارکت، به شکلی از آگاهی سیاسی دامن می‌زند که در آن هر فرد خود را صاحب حق مداخله و تغییر می‌داند. ازاین‌رو، شایسته است مطالعات تئاتر فراتر از تحلیل فرم‌های هنری، به پیامدهای اجتماعی - سیاسی این فرم‌ها نیز بپردازد. پرفورمنس به‌عنوان هنر سلطه‌گریز نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از دل زیبایی‌شناسی، امکانی برای رهایی آفرید و چگونه صحنه‌ی تئاتر می‌تواند به سکوی ظهور سوژه‌های برابر بدل شود. این بینش می‌تواند در مطالعات بینارشته‌ای آینده، برای درک بهتر سازوکارهای سلطه و مقاومت در عرصه‌های مختلف اجتماعی به‌کار رود.

فهرست منابع

- باربا، یوجینو (۱۳۹۶)، پنج نقطه‌ی دید، ترجمه: م. یعقوبی، تهران: نشر بیدگل
- فیشر-لیشته، اریکا (۱۴۰۲)، زیبایی‌شناسی کنش اجرایی، ترجمه: افسانه کمالی، تهران: انتشارات نیماژ
- فیشر-لیشته، اریکا (۱۳۹۷)، درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا، ترجمه: شیرین بزرگمهر و سحر مشکین‌قلم، تهران: انتشارات دانشگاه هنر
- گروتوفسکی، یرژی (۱۳۸۸)، به‌سوی تئاتری فقیر، ترجمه: م. ناظرزاده کرمانی، تهران: انتشارات نمایش
- رامین، محمدعلی (۱۳۹۰)، نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر، تهران: انتشارات نی
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۴)، ده تز در باب سیاست، ترجمه: امید مهرگان، تهران: انتشارات رخداد نو
- رانسیر، ژاک (۱۳۹۸)، استاد نادان، ترجمه: آرام قریب، تهران: انتشارات آگاه
- رانسیر، ژاک (۱۳۸۸)، رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته، ترجمه: بابک سلیمی، تهران: انتشارات گام نو
- سپهران، کامران (۱۳۸۸)، تئاتر کراسی در عصر مشروطه، تهران: انتشارات نیلوفر
- شکنر، ریچارد (۱۳۹۴)، نظریه اجرا، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات سازمان سمت
- مارکس، کارل (۱۳۹۷)، دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی، ترجمه: حسن مرتضوی، تهران: انتشارات آشیان
- مارکوزه، هربرت (۱۳۹۴)، انسان تک‌ساحتی، ترجمه: محسن مؤیدی، تهران: انتشارات امیرکبیر
- مارکوزه، هربرت (۱۳۹۷)، انسان تک‌ساحتی، ترجمه: م. نبوی، تهران: نشر نی
- نوذری، حسینعلی (۱۳۹۲)، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم: تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها، تهران: انتشارات نقش جهان
- پری، اندرسون (۱۳۸۳)، معادلات و تناقضات آنتونیو گرامشی، ترجمه: شاپور اعتماد، تهران: انتشارات طرح نو
- رانسیِر، ژاک (۱۳۸۸)، تماشاگر رهایی‌یافته، ترجمه: م. سپهران، تهران: نشر نی
- استریناتی، دومنیک (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه: ثریا پاک‌نظر، تهران: انتشارات گام نو
- کارلسون، ماروین (۱۴۰۱)، صحنه‌ی تسخیرشده، ترجمه: نرگس یزدی، تهران: انتشارات نیماژ
- کارلسون، ماروین (۲۰۰۴)، تئاتر و نظریه‌ی اجرا، ترجمه: م. طاهری، تهران: نشر قطره
- فیشر-لیشته، اریکا (۲۰۰۸)، زیبایی‌شناسی اجرا، ترجمه: م. رضایی، تهران: نشر بیدگل
- Meyerhold,v. (1969)"The Actor of the Future and Biomechanics,"in E Braun, Meyerhold on Theatre, New York: Hill and Wang.