Received: 2024/12/02
Accepted: 2025/04/05
Published: 2025/05/22

Functions of the body/object to portray violence in Reza Abdo's works Emphasizing Eric Fromm's opinions

Sara Mohammadbeigi Salkhori, Master's in Acting, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Reza Mahdizadeh, Instructor, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

As one of the most foundational instruments of acting, from the teachings of Stanislavski all the way to the most modern schools of theater, the body has always been playing a crucial role in the creation of essence and the transmission of concepts. Through the process of reification, an actor's body transforms into an element which is beyond mere physique; one which demonstrates deeper layers of character and essence, and plays a fundamental role in adding depth and immersiveness to a performance. The manner of reflection of concepts such as violence in theater with a focus on the active aspects, and the motional and behavioral possibilities of the actor, is the presented question here which based on studying the theories of Erich Fromm concerning the manifestations of the images of violence, and also relying on doucumentative and academic sources, leads this qualitative yet practical research towards the analysis of the works of Reza Abdoh as one of the most distinctive contemporary Iranian artists. He who is known for his tendency to the experimental and the unconventional, and for his focus on controversial topics such as violence, identity and human experience; on which he often bases the foundations of his works. The analysis of the The Law of Remains play shows that by using performative, reactive, retaliatory and vampirical violence based on Erich Fromm's theory, Abdoh takes advantage of a combination of body, object and body as an object to create a sensorial and physical experience for the audience; giving a new meaning to the reification of body in theater. By using radical mise en scènes, he elevates the body beyond a performative tool and transforms it into the main active party in violence. This research not only emphasizes on the innovative and artistic aspects of Abdoh's works, but also as a part of the global theater discourse, it presents inspirational suggestions regarding the revision and reassessment of the roles of the body and the elements on the scene in contemporary theater.

Keywords: Body/Object, Erich Fromm, Theater of Cruelty, Reza Abdoh

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۱۶
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱

سارا محمدبیگی[۱]، رضا مهدی‌زاده[۲]

کارکردهای بدن/شیء برای تصویرسازی خشونت در آثار رضا عبده با تأکید بر آراء اریک فروم*

چکیده

بدن، به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین ابزارهای بازیگری، از آموزه‌های استانیسلاوسکی تا مدرن‌ترین مکاتب تئاتری، همواره نقشی کلیدی در تولید معنا و انتقال مفاهیم داشته است. بدن بازیگر طی فرایند شیء‌شدگی به عنصری فراتر از فیزیک صرف تبدیل می‌شود و لایه‌های عمیق‌تری از شخصیت و مفهوم را به نمایش می‌گذارد و نقشی کلیدی در باورپذیری و عمق بخشیدن به اجرا ایفا می‌کند. چگونگی انعکاس مفاهیمی همچون خشونت در تئاتر با تکیه‌بر جنبه‌های کنشی، امکانات حرکتی و رفتارمندی بازیگر، طرح سؤال‌هایی است که با مطالعه نظریات اریک فروم در تجلی صور خشونت، با اتکا بر منابع اسنادی و کتابخانه‌ای، پژوهش کیفی و کاربردی حاضر را به‌سمت تحلیل آثار رضا عبده به‌عنوان یکی از هنرمندان شاخص معاصر ایرانی رهنمون می‌سازد. او با گرایش به سبک تجربی و غیرمتعارف و تمرکز بر موضوعات جنجالی شناخته می‌شود که اغلب موضوعاتی چون خشونت، هویت و تجربه انسانی را مبنای آثار خود قرار داده است. بررسی نمایش قانون بازمانده‌ها نشان می‌دهد که عبده با بهره‌گیری از خشونت‌های نمایشی، واکنشی، جبرانی و خون‌آشامی مطابق با نظریه اریک فروم، از ترکیب بدن، شیء و بدن به‌مثابه شیء، برای ایجاد تجربه‌ای حسی و فیزیکی در مخاطب بهره می‌برد و مفهومی نو از شیء‌شدگی بدن در تئاتر ارایه می‌دهد. او با بهره‌گیری از میزانسن‌های افراطی، بدن را از حد وسیله‌ای اجرایی فراتر برده و آن را به کنش‌گر اصلی خشونت تبدیل می‌کند. این پژوهش، نه‌تنها بر جنبه‌های نوآورانه و هنری آثار عبده تأکید دارد، بلکه به‌عنوان بخشی از گفتمان جهانی تئاتر، پیشنهاداتی الهام‌بخش برای بازبینی و بازاندیشی نقش بدن و عناصر صحنه در تئاتر معاصر ارایه می‌کند.

واژگان کلیدی: بدن/ شیء، اریک فروم، تئاتر خشونت، رضا عبده

[۱] کارشناس ارشد بازیگری، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

[۲] مربی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

Email: r.mahdizadeh@art.ac.ir

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد بازیگری نویسنده اول با عنوان «کارکردهای بدن/ شیء در تصویرسازی خشونت با تأکید بر آثار رضا عبده» است که در سال ۱۴۰۱ با راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه هنر ایران انجام شده است.

مقدمه

تربیت و پرورش بدن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای ارتباطی بازیگر، همواره در کنار هدایت ذهن و حس، که شامل عواطف انسانی است، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. توانمندی جسمانی بازیگر در هم‌سویی با خلاقیت ذهنی و معنادهی به بدن، نکته‌ای است که همواره مورد تأکید نظریه‌پردازانی همچون استانیسلاوسکی و میرهولد بوده است. استانیسلاوسکی با ابداع «متد کنش جسمانی» معتقد بود بازیگران از طریق رهیافت‌های فیزیکی می‌توانند به درک وضعیت درونی نقش دست یابند. به‌طور مشابه، میرهولد نیز با تأکید بر بیومکانیک، انضباط بدنی را عامل کلیدی برای بازنمایی پدیده‌های بیرونی می‌دانست.

در میان مفاهیم قابل‌بررسی در بدن و بازیگری، خشونت پدیده‌ای است که ریشه در خشم درونی دارد و می‌تواند در قالبی جسمانی به رفتار پرخاشگرانه تبدیل شود. خشونت، به‌عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی، از تفکر، گفتار و کردار سرچشمه می‌گیرد و در صورت گسترش، به اختلال در روابط اجتماعی، بی‌نظمی و آشوب می‌انجامد. اشکال گوناگون خشونت شامل خشونت‌های فیزیکی، روانی، کلامی، عاطفی، فرهنگی، سیاسی، جنسی و اقتصادی هستند که اغلب تحت تأثیر محرک‌هایی همچون قدرت‌طلبی و جاه‌طلبی شکل می‌گیرند. اِعمال قدرت، که می‌تواند با اتکای به‌زور، ثروت یا جایگاه اجتماعی باشد، به ایجاد خشونت منجر شده و محدودیت‌هایی را به همراه می‌آورد.

مطابق دیدگاه اریک فروم (۱۹۸۰-۱۹۰۰) در باب صور خشونت، می‌توان چهار مسیر مختلف را برای ظهور خشونت در نظر گرفت که فهم محرک‌های ناخودآگاه هر یک، امکان خلاقیت در بازتاب و انعکاس این پدیده در اجرا را فراهم می‌کند. در این راستا، آنتونن آرتو به‌عنوان پایه‌گذار «تئاتر خشونت»، هدف خود را فراتر از بازنمایی واقعیت قرار داد و با بازنگری در رابطه اجراگر و مخاطب، قصد داشت تجربه‌ای نو از احساسات مخاطبان ایجاد کند. طبق دیدگاه او، «تئاتر خشونت، به‌سوی روان‌پالایی حرکت می‌کند تا زیبایی‌شناختی تازه‌ای خلق کند» (برونل، ۱۳۸۴: ۱۵۹).

در دوران معاصر، رضا عبده به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین هنرمندان ایرانی در تئاتر جهان شناخته می‌شود. عبده با تمرکز بر تصویرسازی تکنیکی و مفهومی از عناصر نازیبای اجتماعی و فرهنگی، ازجمله خشونت، سلطه، عشق و نفرت، و انحرافات روانی و رفتاری، از اندیشه‌های آرتو بسیار تأثیر پذیرفته است. وی در آثار خود همواره وفاداری به ایده‌های آرتو و تئاتر خشونت را حفظ کرده است.

این پژوهش با هدف تبیین کارکردهای بدن/شیء در بازنمایی خشونت با تمرکز بر آثار رضا عبده، چهار محور اصلی را دنبال می‌کند: ابتدا به بررسی کارکردهای بدن به‌مثابه شیء در اجرا می‌پردازد؛ سپس به مفاهیم و ابزارهای تولید خشونت در تئاتر اشاره می‌کند؛ در ادامه، دیدگاه‌های اریک فروم درباره صور خشونت را به‌عنوان چارچوب نظری معرفی کرده و چگونگی انعکاس مفهوم خشونت توسط بدن/شیء در آثار رضا عبده را بر اساس آرای اریک فروم تحلیل و بررسی می‌کند.

۱. درآمدی بر کارکرد بدن/شیء و بدن به‌مثابه شئ در اجرا

پدیده بدن، به‌عنوان مخلوقی مادی متشکل از ارگان‌های داخلی، اندام‌های خارجی و اجزای حیاتی، نه‌تنها ابزاری برای امور روزمره جسمانی است، بلکه مستقیماً بر احساسات، اعصاب و روان انسان تأثیرگذار است. بدن تمام انسان‌ها از اشتراکاتی ساختاری همچون سلول‌ها، استخوان‌بندی، سیستم‌های ماهیچه‌ای و مدیریتی تشکیل شده است که بدون آن‌ها عملکرد بدنی مختل شده و ماهیت انسانی آسیب می‌بیند (برنی، ۱۳۸۹: ۱۰). بروز احساسات و بیان بدنی، دو کارکرد جدانشدنی از یکدیگر هستند که به‌ویژه در هنر مدرن، ابزار کلیدی برای بسط اندیشه و گسترش هنر محسوب می‌شوند. بدن به‌عنوان ابزاری ارتباطی، دربرگیرنده دامنه‌ای از

ارتباطات کلامی و غیرکلامی است. درحالی‌که ارتباط کلامی ابزار مستقیمی برای انتقال معنا ارایه می‌دهد، ارتباط غیرکلامی، ازجمله حالات بدن، حرکات و تغییر حالات چهره، وسیله‌ای قدرتمند برای نشان‌دادن مقاصد و مفاهیم انسانی است (Pratap Singh, ۲۰۱۸: ۲). بدن با کوچک‌ترین کنش در هر عضو خود، می‌تواند در دستگاه ارتباطی به یک نشانه تبدیل شده و به‌عنوان عنصری بیانی بر صحنه مورداستفاده قرار گیرد.

در طراحی صحنه و اجرا، شیء به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر به‌کار گرفته می‌شود، اما این مقوله در قالب‌های گوناگون می‌تواند معنایی متفاوت بیابد. درحالی‌که برخی طراحان و کارگردانان، صحنه را با حذف تمام عناصر به‌سمت فرایندی کاهشی سوق می‌دهند، مانند گروتفسکی در تئاتر بی‌چیز، برخی دیگر به شیء جان داده و به آن اهمیت ویژه‌ای قائل می‌شوند، همان‌گونه که پیتر بروک به تئاتر بی‌پیرایه اشاره دارد.

هنگامی‌که بدن انسانی فرآیندی غیرانسانی به خود می‌گیرد و به شکلی مشابه مصنوعاتی تولیدشده در نظام‌های سرمایه‌داری عمل می‌کند، با مفهوم شیءشدگی مواجه می‌شویم. گئورگ لوکاچ شیءشدگی را به‌عنوان نتیجه‌ای از هم‌ذات‌پنداری انسان با ابزارهای تولید صنعتی و سازوکارهای سرمایه‌داری تفسیر می‌کند، که در آن فرد به‌مرور خود را مجموعه‌ای از کارکردها می‌داند و از مفاهیم وجودی خویش فاصله می‌گیرد (محمدی وکیل، فرقانی، پاکزاد، ۱۴۰۰: ۲). گابریل مارسل با تأیید بر تفکر لوکاچ، شیءشدگی را مشابه به مفهوم کارکردگرایی می‌داند؛ جایی که فرد تنها کارکردها و عملکردهای خود را مبنای هویتش می‌شمارد و ارتباط او با دیگران به ساده‌ترین و مکانیکی‌ترین شکل ممکن تقلیل می‌یابد. از دید مارسل، این نوع شیءانگاری در تئاتر می‌تواند به ابزاری برای نمایش بیگانگی انسان معاصر بدل شود (ترینور، ۱۳۹۶).

در تئاتر مدرن، شیءشدگی بدن به ابزاری کلیدی برای فراتر رفتن از چهارچوب ها و قراردادهای اجتماعی تبدیل شده است. گاهی بدن به‌اندازه اشیاء فیزیکی، مانند ساعت یا یک درِ گردان، خصلتی مکانیکی به خود می‌گیرد و گاهی همانند اجراهای گروتفسکی، به نمادی اسطوره‌ای بدل می‌شود. چنین مفهوم‌سازی‌هایی از بدن به‌مثابه شیء، امکان بازآفرینی معانی و انتقال مفاهیم پیچیده‌ی انسانی را در اجراهای معاصر فراهم می‌کند و نشان‌دهنده‌ی ظرفیت بی‌پایان بدن در خلق زیبایی‌شناسی‌های نوین است.

۱،۱ کارکردهای بدن بازیگر به‌مثابه دستگاه تصویرسازی و ارتباط غیرکلامی

بدن بازیگر یک ابزار حیاتی و چندمنظوره است که هم‌زمان وظیفه تصویرسازی و انتقال مفاهیم را در چارچوب ارتباط غیرکلامی برعهده دارد. بازیگر تنها در پی تقلید از شخصیت موردنظر نیست، بلکه آن شخصیت را زندگی کرده، عواطف آن را درک و اندیشه‌های آن را در قالب کنش‌های فیزیکی و رفتاری به تصویر می‌کشد. به‌همین‌دلیل، بازیگر نیازمند تسلط بر بدن خود است تا آن را به ابزار بیانی مؤثر تبدیل کند. چنان‌که تأییدی (۱۳۹۲) می‌گوید: «بازیگر باید قبل از آفرینش نقش، وجود خود را در نقش پیدا کند و زندگی عادی خویش را به روی صحنه آورده و سپس به کاراکتر نمایشنامه بدل شود. برای این کار، چشم‌ها، گوش‌ها و اعصاب خود را به نقش تقدیم می‌کند» (تأییدی، ۱۳۹۲: ۱۵).

فرآیند آماده‌سازی ساختار بدنی و ذهنی بازیگر برای ایفای نقش، یک تمرین هنری و ارتباطی است؛ تمرینی که در آن توانایی‌های جسمانی و رفتاری بازیگر به‌گونه‌ای پرورش می‌یابد که بتواند به طور مؤثر با مخاطب ارتباط برقرار کند. درهمین‌راستا، بدن بازیگر قابلیت تطبیق و بازآفرینی وضعیت‌ها و کارکردهای گوناگون را پیدا می‌کند. این کارکردها در دو محور اصلی قابل‌بررسی هستند:

۱،۱،۱ کارکردهای تصویرسازی؛ رفتار و کنش جسمانی بازیگر

بدن انسان به‌عنوان ابزاری پویا و قابل‌کنترل، انعطاف‌پذیری ویژه‌ای در سازگاری با خواسته‌های نقش و نمایش دارد. انسان می‌تواند از طریق مدیریت آگاهانه بدن، از کوچک‌ترین کنش‌ها تا الگوهای پیچیده، عملکردهای

بدنی خود را تنظیم کند. حتی تغییرات جزیی در تنفس، که از ابتدایی‌ترین کنش‌های زیستی بدن است، می‌تواند تأثیری مستقیم بر وضعیت فیزیکی، روانی و حتی نمادپردازی شخصیت داشته باشد. این قابلیت‌ها بدن انسان را به ابزاری برای بیان ویژگی‌های درونی و رفتاری تبدیل می‌کند که در هنر بازیگری بیش از هر زمینه دیگری به‌کار گرفته می‌شود.

الگوهای رفتاری که به شکلی مکرر در زندگی روزمره یا در خلق شخصیت‌های نمایشی اجرا می‌شوند، بدنی را که آن‌ها را حمل می‌کند، تغییر می‌دهند. این تغییرات ممکن است به‌تدریج آثار فیزیکی و روانی خود را نشان دهند؛ به‌گونه‌ای که بدن به یک نمای بیرونی از وضعیت‌ها و رفتارهای درونی شخصیت تبدیل شود. بندتی (۱۳۹۳) تأکید دارد که تکرار چنین رفتارهایی می‌تواند بر ساختار بدنی فرد تأثیر بگذارد؛ چراکه بدن از طریق عملکردهای مداوم، انرژی روانی و فیزیکی را بازنمایی می‌کند: «تکرار رفتارهای معین ممکن است باعث تغییر ساختمان بدن بشود. با این عملکرد انرژی به‌صورتی به کار گرفته می‌شود که بر شکل بیرونی بدن اثر می‌گذارد و بدن به‌راحتی به درجه‌ای می‌رسد که ذات موانع در انرژی را نشان می‌دهد. این حقیقت ویژه در تئاتر بسیار مهم است که مخاطب تمام بدن بازیگر را واضح‌تر از زندگی واقعی می‌بیند»(بندتی، ۱۳۹۳: ۲۴۸). یادگیری مدیریت بدن برای اعمال انرژی، به بازیگر اجازه می‌دهد ویژگی‌ها و هویت‌های یک شخصیت را بر صحنه بازسازی کند. بدن به‌واسطه کشش‌ها، انقباض‌ها و تسلیم شدن در برابر نیروهای درونی، پاسخ‌هایی ایجاد می‌کند که برای مخاطب، وضوح بیشتری از آنچه در زندگی روزمره دیده می‌شود، دارند. این اصل به‌ویژه در سبک‌هایی از تئاتر که بر بیان فیزیکی تمرکز دارند، حایز اهمیت است.

۲،۱،۱ کارکردهای غیرکلامی و نمادین بدن؛ ژست، مکان نگاری و شیءشدگی بدن

ژست، مکان‌نگاری و شیءشدگی سه مؤلفه‌ی کلیدی در بازنمایی بدن به‌عنوان ماشین تولید نشانه‌ها و نمادها در کنش‌های تئاتری هستند. این عناصر در تعامل با یکدیگر، بدن بازیگر را از یک موجودیت فیزیکی به ابزاری نمادین و معناساز تبدیل می‌کنند. بدن در صحنه تئاتر، به‌واسطه‌ی این سه عنصر، به دستگاهی تبدیل می‌شود که مفاهیم را بازآفرینی کرده و آن‌ها را به مخاطب انتقال می‌دهد.

بوگاتیرف در مقاله تأثیرگذار خود درزمینه‌ی تئاتر عامه، این نظریه را مطرح می‌کند که صحنه تئاتر قادر است تمام اشیاء و حتی بدن‌هایی را که در چارچوب آن تعریف شده‌اند، متحول سازد و آن‌ها را به عناصر دلالت‌گری قدرتمند تبدیل کند. این دلالت‌ها به‌طور معمول در کنش‌های روزمره زندگی اجتماعی بی‌صدا یا ناپیدا هستند، اما در کنش نمایشی روشن و مشهود می‌شوند. به تعبیر کرالام: «در صحنه تئاتر، عناصری که نقش نشانه‌های تئاتری را بر عهده دارند، مشخصه‌ها، کیفیات و خصوصیات ویژه‌ای پیدا می‌کنند که در زندگی واقعی از آن بی‌بهره‌اند» (کرالام، ۱۳۸٤: ۱۹).

از این منظر، فرایند نشانه‌سازی روی صحنه تئاتر، در ارتباط مستقیم با اجراگر و ویژگی‌های فیزیکی او است. بازیگر در چارچوب صحنه به مجموعه‌ای از نشانه‌های وحدت‌یافته تبدیل می‌شود و نقش او تنها به بازتولید حرکت‌ها و رفتارهای انسانی محدود نمی‌شود؛ بلکه وی به منبعی برای تولید مفاهیم و دلالت‌های چندلایه بدل می‌شود.

ژست یکی از نمادهای اساسی بدن در تئاتر است که امکان انتقال عواطف، افکار و مفاهیم را به مخاطب فراهم می‌سازد. بوگارت و لاندو ژست را این‌گونه تعریف می‌کنند: «ژست شکلی است متشکل از شروع، میانه و انتها. حرکتی که ممکن است تنها شامل قسمت یا قسمت‌هایی از بدن بشود. ژست‌ها با هریک از اجزای بدن و از ترکیب اجزای مجزا با یکدیگر شکل می‌گیرند» (بوگارت و لاندو، ۱۳۹۰: ۲۳-۲٤). ژست درواقع نمود بیرونی عواطف و اندیشه‌های انسانی است که در قالب حرکت‌ها، اصوات، فیگورها و حتی حالات بدن تجلی

می‌یابد. این تجلی، نه‌تنها افکار و احساسات بازیگر را بازنمایی می‌کند، بلکه به شکلی عمیق‌تر می‌تواند به فرایند ارتباط انسانی در زندگی روزمره نیز پیوند یابد. در صحنه تئاتر، ژست‌ها به شکلی نمایشی درمی‌آیند، ساده می‌شوند و با وضوح بیشتری در راستای انتقال پیام به‌کار گرفته می‌شوند.

مکان‌نگاری، به‌عنوان نقشه‌ای پویا از حرکات و جایگاه بدن در فضا، ظرفیت بدن را برای تعامل با محیط صحنه تقویت می‌کند. مکان‌نگاری صحنه شامل ایجاد طرح‌های حرکتی است که تعامل بدن با فضای پیرامون را ممکن می‌سازد. بوگارت و لاندو در این زمینه بیان می‌کنند: «مکان‌نگاری نقشه زمینه و طرح حرکتی است که درون فضا پدید آورده می‌شود. از طریق مکان‌نگاری می‌توان اندازه محدوده‌ای که نیاز به حرکت در آن است را محاسبه کرده و برای استفاده هدفمند از فضا برنامه‌ریزی کرد» (بوگارت و لاندو، ۱۳۹۰: ۲۵). مکان‌نگاری به بازیگر امکان می‌دهد تا رفتارش در فضا را با دقت هدایت کند و ساختاری تأثیرگذار برای القای حس مکان و زمان شکل دهد. بدین‌ترتیب، مکان‌نگاری نه‌تنها بر ارایه‌ی نقش تأثیر می‌گذارد، بلکه ظرفیت صحنه را برای بازنمایی محیط، جغرافیا و موقعیت‌های داستانی گسترش می‌دهد.

شیء‌شدگی، مفهوم دیگری است که در تعامل با ژست و مکان‌نگاری، بدن را از ابعاد طبیعی و انسانی خود فراتر می‌برد و آن را به یک عنصر دلالت‌گر انعطاف‌پذیر در خدمت صحنه تبدیل می‌کند. در تئاتر، شیء‌شدگی به معنای استفاده از بدن در جایگاه ابزاری است که می‌تواند به‌صورت استعاری جایگزین اشیاء یا مفاهیمی دیگر شود. بدن بازیگر با استفاده از قراردادهای اجرایی، شبیه یا جایگزین هر شیء یا جسم دیگری می‌شود و از این طریق، مرزهای فیزیکی بازیگر شکسته می‌شود. شیء‌شدگی به بدن بازیگر این امکان را می‌دهد تا فضایی متغیر و پویا برای درک مکان، زمان و جغرافیای داستان ایجاد کند. این فرایند، تخیل تماشاگر را تحریک کرده و باورپذیری او نسبت به فضا و موقعیت‌های نمایشی را تقویت می‌کند.

۲،۱ بدن عاریه‌ای و کارکرد مفهومی‌سازی بدن

بخشی از ویژگی‌های ظاهری و عملکرد داخلی بدن انسان ریشه در تیره، نژاد و ژنتیک او دارد. مفهوم عاریه‌ای بودن در بازیگری به معنای بازنمایی و احیای ویژگی‌ها، رفتارها و هویت‌هایی است که به دیگران تعلق دارند. در این فرآیند، بازیگر با اختیار کردن هویت انسان‌های دیگر و جانمایی خود در جایگاه دیگری، به روایت داستانی می‌پردازد. این امر مستلزم کاوش عمیق در رفتار بدنی، ارتباط با اشیاء، و فضای درونی و مرزی شخصیت مورد نظر است. در قلمرو بازیگری و اجرا، این بازنمایی می‌تواند به انتقال مفاهیم چندلایه‌ای به بینندگان منجر شود.

مانوئل آ و فیگوریدو کابرال (۲۰۱۴) دراین‌باره می‌نویسند:

«کنش متقابل میان ژست، بدن، لباس، اشیاء و محدودیت‌های محیطی، بیانی مفهومی ایجاد می‌کند که از طریق به‌اشتراک‌گذاری تجربیات و ادراکات جنبشی و جسمی، احساسات عاطفی و نمادین مخاطب را به شکلی تأثیرگذار منتقل می‌کند» (صفحه ۳). (Cabral, Manuel Figueiredo, 2014: 3)

بازیگر/ اجراگر برای القای مفاهیم و رسیدن به هدف خود، از ابزارهایی مانند لباس، اشیاء و فضا به شیوه‌ای خلاقانه و متفاوت بهره می‌گیرد. برای مثال، ممکن است ازعمد خود را در فضایی تنگ و محدود قرار دهد تا حس مکانِ زندان را به مخاطب القا کند. استفاده از این رویکردها و انتقال مفاهیم، با تکیه بر انعطاف و قابلیت‌های بدنی ذاتاً منحصر به هنر بازیگری است.

۲. سیری در مفاهیم و ابزارهای تولید خشونت

در لغت‌نامه‌ها، واژه خشونت به‌صورت «خشونة» و به معانی سخت‌رویی، زبری و تندی تعریف شده است.

اما در تعاریف عمیق‌تر، خشونت به ویژگی‌هایی اشاره دارد که شامل عناصر، موقعیت‌ها و شرایطی است که حالات عاطفی منفی مانند بیگانگی، تباهی، شرم، تحقیر، نارضایتی، طرد و رها شدن، انکار، افسردگی، خشم، خصومت و فرافکنی را دربر می‌گیرد.

S. DeKeseredy و Perry (2006) دراین‌باره می‌نویسند: «خشونت به ویژگی‌های اساسی عاطفی و روانی اشاره دارد که شامل حالات عاطفی منفی و تنش‌های شدید ارتباطی می‌شود» (صفحه ۱) (S. DeKeseredy, Perry, 2006: 1). انسان از همان لحظه‌ای که نطفه‌اش شکل می‌گیرد، تحت تأثیر کنش‌های بیرونی قرار دارد؛ کنش‌هایی که توسط محیط و افرادی که در آن حضور دارند، بر او وارد می‌شود. او از جغرافیا، جامعه و خانواده‌ای که در آن زیست می‌کند تأثیر می‌پذیرد. بااین‌حال، هرگاه بین فرد و قوانین، باورها یا ارزش‌های زیستگاهش عدم تطابق یا هماهنگی پدید آید، این تعارضات به خشونت و تنش‌هایی علیه او منجر می‌شوند. خشونت می‌تواند در هر بستری خود را بروز دهد، اما تجلی ویژه‌ای در جهان هنر و بازنمایی‌های هنری پیدا می‌کند. در این زمینه، نقش هنرمند به‌عنوان فردی که با جوهر و ذات خشونت درگیر می‌شود، قابل تأمل است. «هنرمندان کمابیش با ذات خشونت در تماس هستند، چراکه برای خلق آثار خود، انرژی روانی بسیاری را صرف می‌کنند. هنر نوعی خشونت هستی‌شناختی را ارایه می‌دهد؛ نیرویی مخرب و مالکانه که در روند خلاقیت، به حیات می‌رسد.» (www.lareviewofbooks.org, 2017) این رویکرد نشان می‌دهد که خشونت در هنر نه‌تنها به‌عنوان یک موضوع بازنمایی، بلکه به‌عنوان بخشی از فرایند خلاقیت هنری و انرژی روانی مصرف‌شده توسط هنرمند، حضوری آشکار دارد.

۱،۲ ترس به‌مثابه ابزار تولید خشونت

ترس، احساسی ناخوشایند است که در مواجهه با شرایط تهدیدآمیز و موقعیت‌های پرخطر در انسان پدیدار می‌شود. به گفته‌ی کیهانی: «پرخاشگری، تنش و خشونت از عواقب ترس است» (کیهانی، ۱۳۸۶: ۴۹). یکی از پیامدهای آشکار تنش، افت تمرکز در ذهن و بدن است که می‌تواند تأثیرات شدیدی بر عملکرد فرد باقی بگذارد. در عرصه خلق هنری، تنش‌های ناشی از عدم مقبولیت یا ترس از شکست، سد بزرگی در روند رهاسازی اندیشه و بدن قلمداد می‌شوند. استراسبرگ دراین‌باره می‌گوید: «تنش ناشی از ترس و استرس، نوعی انرژی غیرضروری است که عملکرد طبیعی بدن را مختل می‌کند و ابزار بیان‌گری انسان را دچار وقفه می‌سازد. تنش عضلانی، علاوه بر اثرگذاری بر زندگی درونی، احساسات، افکار و آگاهی بدنی بازیگر، توانایی حرکت آزادانه را نیز محدود می‌کند.» (Scharff Thommessen, Fougner, 2020: 2, 3).

تحقیقات علوم اعصاب‌شناختی نشان داده‌اند که رابطه‌ای میان کنش بدنی، تجربیات عاطفی و تفکر درزمینه‌ی استرس و تنش وجود دارد. این بینش‌ها ابزارهایی ارزشمند ارایه می‌دهند که می‌توانند در آموزش بازیگری برای مقابله با اثرات مخرب استرس و تنش مورد استفاده قرار گیرند. ترس به طور بالفعل نقشی تدافعی ایفا می‌کند و از ابزارهای بدنی و امکانات محیطی برای محافظت و صیانت از افراد بهره می‌گیرد. این حس تدافعی، زمانی که در راستای انگیزه‌های ذاتی برتری‌طلبی و خودشیفتگی عمل می‌کند، می‌تواند به رفتارهای واکنشی منجر شود. از این منظر، می‌توان ترس را انعکاسی از امیال واپس‌زده دانست که پتانسیل جبران شرایط تهدیدآمیز را در خود نگه می‌دارد. از سوی دیگر، ترس ابزار قدرتمندی برای مدیریت و تسلط اجتماعی محسوب می‌شود. ایجاد دلهره و اضطراب، یکی از راهکارهای بهره‌گیری از خشونت روانی یا فیزیکی برای تحمیل قدرت و کنترل بر دیگران است. در این حالت، ترس از سطح یک احساس دفاعی فردی فراتر می‌رود و به ابزاری سیاسی و اجتماعی برای تولید خشونت و تثبیت سلطه تبدیل می‌شود.

۲،۲ قدرت، به‌مثابه ابزاری برای ابراز خشونت

قدرت را می‌توان به‌عنوان تملک و کنترل منابع، ابزارها و شرایطی تعریف کرد که دیگران به آن‌ها نیاز دارند. محمد کیهانی به نقل از اریک فروم بیان می‌کند: «رفتار پرخاشگرانه را می‌توان در جانوران، کودکان و افراد بالغ مشاهده کرد، به‌ویژه زمانی که آرزو یا نیازی ناکام می‌ماند. این رفتار پرخاشگرانه، تلاشی هرچند غالباً بی‌ثمر برای نیل به هدف دست‌نیافته از طریق توسل به خشونت است» (کیهانی، ۱۳۸۶: ۵۰). قدرت، در بطن خود، دارایی دوگانه‌ای است که هم می‌تواند تخریب و نابودی را تسهیل کند و هم به سازندگی و تولید منجر شود. اما زمانی که قدرت به اعمال جبر و محدودیت منتهی شود، به خشونت تبدیل می‌شود. هانا آرنت، فیلسوف سیاسی، دیدگاهی متفاوت به قدرت ارایه می‌دهد. از نظر او، قدرت ریشه در شیوه‌های ارتباطی دارد و از طریق آن‌ها تولید و حفظ می‌شود. آرنت استدلال می‌کند که قدرت و خشونت دو مقوله متضادند: «خشونت تنها می‌تواند ارتباط را نابود کند، اما به‌هیچ‌وجه قادر به ایجاد آن نیست» (Menge, 2019: 2).

آرنت همچنین خشونت را از بیشتر فعالیت‌های مادی انسانی و محصولات آن متمایز کرده و آن‌ها را از فرآیند تولید قدرت کنار می‌گذارد. او معتقد است که اگرچه این فعالیت‌ها ممکن است پیش‌نیازهایی برای ظهور قدرت باشند، اما نقشی سازنده در آن ایفا نمی‌کنند: «قدرت و خشونت متضاد یکدیگرند. جایی که یکی به‌طور مطلق حکم می‌کند، دیگری غایب است». (Menge, 2019: 2). به‌همین‌ترتیب، خشونت در شرایطی ظهور می‌کند که قدرت در خطر باشد. زمانی که قدرت احساس تهدید کند، خشونت به‌عنوان ابزاری برای حفظ اقتدار و سلطه ظاهر می‌شود، اما این ابزار، به‌زعم آرنت، تنها موجب تخریب و انهدام می‌شود و نمی‌تواند قدرت را بازتولید کند.

جدول ۱. جدول عوامل بروز خشونت در دو مؤلفه‌ی ترس و قدرت

ترس	قدرت
وابستگی و تعلق: نسبت به چیزی که ترس از دست دادن آن وجود دارد.	وابستگی و تعلق: به جایگاهی که باعث قدرتمند بودن شخص است.
تهدید شدن: از سمت بالادستان	تهدید کردن: عدم فرمان‌برداری زیردستان
کمبود داشتن: احساس نیاز به چیزی که به‌سختی به دست می‌آید و ترس از نبود آن	تملک: حفظ چیزی که دیگران ندارند و یا به‌دست آوردن آن دشوار است.
اجبار: چیزی که به انسان تحمیل می‌شود و در صورت انجام ندادن آن خطری حاصل می‌شود.	اجبار: اعمال جبر بر زیردستان برای حفظ جایگاه خود
احساس خطر: حسی که انسان را وادار به هر کنشی می‌کند برای اینکه آسایش و آرامش را از دست ندهد.	احساس خطر: هنگام هجمه به جایگاه یا مقام شخص قدرتمند

در هنرهای نمایشی، درون‌مایه ترس و قدرت همواره به‌عنوان زمینه‌ساز بروز و نمود خشونت موردتوجه بوده است و طوری به تصویر کشیده می‌شود که جهان نمایش با بهره‌گیری از عواملی همچون وابستگی و تعلق، تهدید، احساس کمبود، اجبار و احساس خطر تبدیل به‌گونه‌ای ابزار برای تجلی خشونت ناشی از دلهره و قدرت می‌شود و شقاوت نمادی از زندگی و تقدیر شخصیت‌های نمایشی می‌شود.

۳. تجلی صور خشونت در آراء اریک فروم

اریک فروم (۱۹۰۰–۱۹۸۰)، فیلسوف، جامعه‌شناس و روان‌شناس، تلاش کرده است شهوت انسان برای ویران‌گری و نابودی را توضیح دهد. او که ابتدا از حامیان نظریه‌ی روانکاوی فروید بود، بعدها به عوامل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی اهمیت بیشتری داد. فروم معتقد است خشونت نتیجه شرایط اجتماعی است: «در کنش‌هایی مانند شلیک و کشتار نمی‌توان علت واحدی یافت، اما می‌توان ساختار روانی شخص و ترکیبی از عوامل آگاهانه و ناخودآگاه را که منجر به خشونت او می‌شود، تحلیل کرد. بااین‌حال، خود عمل شلیک به عوامل اتفاقی موجود در موقعیت بستگی دارد، مانند دسترسی آسان به اسلحه، میزان استرس و شرایط روانی فرد در لحظه کنش.» (www.ciaotest.cc.columbia.edu, 1997) فروم پرخاشگری را به دو نوع خوش‌خیم و بدخیم تقسیم می‌کند. «پرخاشگری خوش‌خیم دفاعی است و انسان و حیوان را در برابر تهدیدهای حیاتی حفظ می‌کند، اما پرخاشگری بدخیم یا مخرب، ناشی از شرایط اجتماعی و روانی پیچیده انسانی است که در زیستگاه‌های فرهنگی ایجاد می‌شود. بنابراین، ویرانگری انسان را نمی‌توان با وراثت حیوانی یا غرایز طبیعی توضیح داد، بلکه باید آن را در تفاوت انسان با حیوانات دید.» (www.rint.rechten.rug.nl, 1970) او همچنین به نقش دو مقوله ترس و قدرت در خشونت تأکید دارد. فروم در نظریه خود، مفهوم بیوفیلیا (عشق به زندگی) را معرفی می‌کند که به معنای گرایش ذاتی انسان به ارتباط با طبیعت و سایر اشکال زندگی است: «بیوفیلی، عشق پرشور به زندگی و هر آنچه زنده است» (www.britannica.com, 2019).

در مقابل، او از پدیده‌ای به نام بیوفوبیا (ترس از طبیعت) یاد می‌کند که در آن انسان در برابر تهدیدات طبیعی مانند شکارچیان یا پدیده‌هایی چون رعدوبرق واکنش‌های فیزیولوژیکی نشان می‌دهد. این واکنش‌ها که محصول تکامل برای بقا هستند، درنهایت به رفتارهای جنگ یا گریز وابسته به شرایط منجر می‌شوند:

«ترس یک ارتباط بنیادی با طبیعت است که بقا را امکان‌پذیر می‌سازد. انسان‌ها از نشانه‌های حیاتی مانند مناظر و صداها برای پاسخ‌های جنگ یا گریز استفاده می‌کنند» (www.britannica.com, 2019).

فروم همچنین معتقد است خشونت انسانی از چهار مسیر یا شکل اصلی ناشی می‌شود که به خشونت چهارگانه اریک فروم شهرت دارد و این مسیرها متکی بر تعامل پیچیده‌ی سیستم روانی و فیزیولوژیکی انسان در لحظات خشونت‌ورزی هستند.

۱،۳ خشونت نمایشی

«خشونت نمایشی» طبیعی‌ترین و کم‌آسیب‌ترین شکل خشونت است که هدف اصلی آن نمایش مهارت است، نه نفرت‌ورزی یا نابودی. نمونه‌هایی از این نوع خشونت را می‌توان در جنگ‌های نمایشی قبایل نخستین یا شمشیرزنی در مکتب ذن دید. حتی اگر نتیجه این بازی‌ها مرگ حریف باشد، هدف کشتن نیست، بلکه ضعف و جایگاه اشتباه حریف دلیل چنین سرنوشتی است. البته، اگر از نبود گرایش به نابودی در خشونت نمایشی صحبت می‌کنیم، منظورمان وضعیت ایده‌آل چنین رفتارهایی است. اریک فروم معتقد است: «حتی در ذات این بازی‌ها می‌توان میل به خشونت و تخریب را مشاهده کرد، اما انگیزه اصلی این نوع از خشونت، نمایش مهارت است و نه نابودی» (فروم، ۱۳۶۰: ۳-٤). خشونت نمایشی را می‌توان در ورزشکاران، آثار هنرمندان و حتی برخی سرگرمی‌ها مانند مسابقات اتومبیل‌رانی یا نبردهای گلادیاتوری مشاهده کرد. این رفتار، نوعی میل به رقابت و جنگندگی را بازتاب می‌دهد.

«به طور مشابه، در میان قبایل بدوی، اغلب دعواهایی را می‌توان یافت که بیشتر نمایشی از مهارت هستند تا بیانگر تخریب» (Fromm, 1973: 200). این نوع خشونت، هرچند ممکن است درظاهر با تخریب همراه باشد، در هسته اصلی خود بر انگیزه‌هایی نظیر نمایش توانایی و رقابت‌جویی استوار است.

۲،۳ خشونت واکنشی

خشونت واکنشی نوعی از خشونت است که برای دفاع از زندگی، آزادی، حیثیت یا دارایی به‌کار می‌رود و اساس آن بر ترس استوار است. این ترس می‌تواند واقعی یا خیالی، آگاهانه یا ناخودآگاه باشد. خشونت واکنشی به‌دنبال بقا است، نه ویرانگری؛ و هدف آن حفظ کردن است، نه نابود کردن. برخلاف تصور رایج، چنین خشونتی حاصل هیجانات غیرمنطقی نیست، بلکه تا حد زیادی مبتنی بر محاسبات معقول و منطقی است. از دیدگاهی معنوی‌تر، استدلال می‌شود که حتی کشتن در راستای دفاع از خود نیز از نظر اخلاقی نادرست است. بااین‌حال، بسیاری معتقدند خشونت برای دفاع از جان، ماهیتی متفاوت از خشونتی دارد که با گرایش به ویرانگری همراه است. اریک فروم در کتاب آناتومی ویرانگر انسان می‌نویسد: «در وجود تمایلات پرخاشگرانه و ویرانگر که ماهیتی بیولوژیکی دارند، تردیدی نیست؛ اما خطرناک‌ترین انواع پرخاشگری، حتی از پرخاشگری دفاعی انسان نیز فراتر می‌رود. پرخاشگری سازگارانه، پاسخی بیولوژیکی به تهدیداتی است که منافع حیاتی را هدف گرفته‌اند، برنامه‌ریزی‌شده از نظر فیلوژنتیکی، و در انسان و حیوان مشترک است. چنین پرخاشگری ذاتاً واکنشی و تدافعی است، نه خودجوش و خودافزاینده. هدف آن از بین بردن تهدید است، چه از طریق تخریب و چه با حذف عامل تهدید». (Erich Fromm, 1973: 199) خشونت واکنشی می‌تواند در قالب‌های مختلفی بروز کند. یکی از اشکال آن، خشونت ناشی از ناکامی است. در انسان‌ها و حیوانات، زمانی که آرزو یا نیازی برآورده نمی‌شود، رفتار خشونت‌گرایانه ظهور می‌کند. ناکامی اغلب با حسادت همراه است. فرد ممکن است از اینکه دیگری به چیزی که او آرزو دارد، خواه محبت باشد خواه نیاز مادی، دست یافته است، دچار حسادت و درنتیجه نفرت شود.

شکل دیگری از خشونت واکنشی، خشونت انتقام‌جویانه است. اگر حرمت نفس فردی تضعیف شود یا آسیب ببیند، او ممکن است برای بازیابی آن به انتقام متوسل شود. همان‌طور که فروم اشاره می‌کند، این نوع خشونت در افراد بالغ و سالم کمتر دیده می‌شود، اما در افرادی با اختلالات شدید روانی، انتقام می‌تواند به هدف اصلی و محور زندگی آن‌ها تبدیل شود. خشونت واکنشی به‌طور واضح در برابر جنگ‌های تحمیلی نمود پیدا می‌کند. هنگامی‌که بشر قصد کشتار ندارد اما در پی حمله به او یا دارایی‌هایش ناچار به دفاع می‌شود، رفتار خشونت‌آمیز او واکنشی است، نه تهاجمی. در چنین موقعیت‌هایی، هدف، دفع تهدید و صیانت نفس است، نه تخریب و نابودی تنها به خاطر نفرت.

۳-۳ خشونت جبرانی

خشونت جبرانی یکی از بیمارگونه‌ترین اشکال خشونت است که ریشه در تلاش برای جبران ناتوانی دارد. انسانی که قادر به خلق کردن یا آفرینش چیزی نیست، به نابودی روی می‌آورد. فروم معتقد است که انسان در آفرینندگی و نابودگری از نقش خود به‌عنوان «مخلوق صرف» فراتر می‌رود. این نوع خشونت به‌ویژه در افرادی دیده می‌شود که در زندگی از دسترسی به هر چیزی مثبت محروم بوده‌اند. خشونت جبرانی با تمایل به سادیسم همراه است. «تنها کسی که شدت و گستره خشونت مخرب و سادیستی را در انسان‌ها تجربه کرده باشد، می‌تواند درک کند که خشونت جبرانی نه یک واکنش سطحی به تجربیات یا عادات بد، بلکه نیرویی بسیار قدرتمند است که به اندازه عشق به زندگی در انسان ریشه‌دار است» (فروم، ۱۳۶۰: ۹-۱۰). فروم ادامه می‌دهد که این قدرت ویرانگر، درواقع طغیان زندگی علیه درماندگی انسانی است. انسان به‌عنوان موجودی که نه یک شیء، بلکه یک انسان آگاه و خودآگاه است، وقتی نمی‌تواند زندگی بیافریند، به نابودی آن روی می‌آورد؛ چراکه در او تمایل بالقوه‌ای به سادیسم وجود دارد.

خشونت جبرانی محصول یک «زندگی نزیسته» است. گرچه می‌توان آن را به کمک سرگرمی‌ها و فعالیت‌های مختلف تاحدی مهار کرد، اما این خشونت همانند یک استعداد نهفته باقی می‌ماند و در صورت کنترل نشدن، به سطح می‌آید. تنها راه درمان این نوع خشونت، پرورش قابلیت‌های خلاق و گسترش استعدادهای فردی است. زمانی که انسان از احساس درماندگی رها شود، از تخریب‌گری و گرایش‌های سادیستی نیز دست برمی‌دارد. این نوع خشونت به‌طور خاص در زمانی ظهور می‌کند که انسان احساس حقارت یا ناتوانی عمیق کند. افراد سالم از نظر روانی، تمایل چندانی به انتقام‌جویی ندارند، درحالی‌که احساس ناتوانی و تحقیر در افراد دیگر، می‌تواند خشونت جبرانی را تقویت کند.

درنهایت، خشونت جبرانی بیانگر همان نیروی پنهانی در انسان است که در اثر زندگی ناکام یا محرومیت از خلاقیت فعال می‌شود؛ اما با فراهم کردن امکان بروز استعدادها و رهایی انسان از احساس حقارت، می‌توان این گرایش بیمارگونه را مهار کرد.

۴،۳ خشونت خون‌آشامی

این نوع خشونت نه از درماندگی، بلکه از گرایش خون‌آشامانه‌ای ناشی می‌شود که در انسانی بروز می‌کند که همچنان به طبیعت و نیازهای ابتدایی خود متصل است. شهوت به کشتن در این انسان، شبیه ابزاری است برای تسلط بر زندگی؛ گویی این تسلط تنها راه احساس قدرت و برتری است. او از پیشروی و انسانِ تکامل‌یافته بودن هراس دارد و به‌جای پذیرش مسئولیت‌های عقلانی و اخلاقی، پاسخ به چالش‌های زندگی را در بازگشت به وضعیتی بدوی و ماقبل انسانی می‌جوید.

«در این دیدگاه، خون به جوهر زندگی تبدیل می‌شود و ریختن آن به معنای زنده بودن، قوی بودن، یگانه بودن، و از همه برتر بودن است» (فروم، ۱۳۶۰: ۱۱-۱۲). در خشونت خون‌آشامانه، می‌توان ذات حیوانی و خوی وحشی‌گری انسان را تجسم کرد، زمانی که او اصرار به وفاداری به گذشته و میراث بدوی خود دارد. به اعتقاد او، انسان به‌عنوان اشرف مخلوقات، حق طبیعی دارد از تمام اکوسیستم بهره‌برداری کند؛ در این جهان‌بینی، شکار و کشتن برای بقا، نه‌تنها اجتناب‌ناپذیر، بلکه نوعی مشروعیت‌بخشی به برتری انسان تلقی می‌شود. این نگاه، نوعی گسست از عقلانیت و بازگشت به رفتارهای حیوانی است که در تلاش برای کسب قدرت و تسلط بر طبیعت ظاهر می‌شود.

۴. چگونگی انعکاس صور خشونت در تصویرسازی آثار رضا عبده[۱]

رضا عبده به‌عنوان یکی از چهره‌های پیشرو در تئاتر معاصر آمریکا شناخته می‌شود. شاخصه‌ی اصلی آثار او بهره‌گیری از عناصری است که نمایانگر خشونت هستند. او با تأثیر گرفتن از نمایش‌های ایرانی، که یکی از عوامل الهام‌بخش در خلق ایده‌های اجرایی او بوده است، حس گروهی را به شکلی برمی‌انگیزد که کاتارسیس (تزکیه روح) را در تماشاگر ایجاد کند.

«عبده طیفی التقاطی[۲] و فراملی از فرم‌های تئاتری را اتخاذ کرد، ازجمله: گرند گینول[۳]، نمایش‌های تعزیه شیعیان مسلمان، اجراهای دادا، و کاپوئرا، هنر رزمی آفریقایی-برزیلی (www.nhst.ir, 1397). او در آثارش از متن اجرا به‌عنوان ابزاری برای درگیر کردن ذهن مخاطب استفاده می‌کرد و او را وادار به تخیل و تصویرسازی می‌ساخت. «برهنگی، خون، فوران‌های دیونیزیایی آواز و رقص، کنش‌های جنسی شبیه‌سازی‌شده و دیالوگ‌هایی که با سرعت و شدت ارایه شده و بازیگران را حتی تا حد نفس‌نفس زدن می‌رساند». (www.artforum.com, 2018)

خشونت در نمایش‌های عبده یک ماهیت یگانه ندارد و در سطوح و لایه‌های گوناگونی ظاهر می‌شود. این خشونت گاهی به‌صورت متوالی و گاهی به‌شکل هم‌زمان بر صحنه اجرا می‌شود.

«در اجراهای او، اولین سطح از خشونت در کلام رخ می‌دهد. خشونت کلامی از همان ابتدای آثارش آغاز می‌شود: شلیک دشنام‌ها، الفاظ رکیک جنسی، تحقیرهای مداوم و کنایه‌ها و ژست‌های تحریک‌آمیز میان شخصیت‌ها، که هیچ‌کدام از آن‌ها دست از این رفتار برنمی‌دارند.» (www.nhst.ir,1397) الگوهای خشونت جسمانی در آثار عبده در ترکیب عناصری مانند نیمه‌برهنگی، برهنگی‌های نامعمول، گریم‌های زشت و ترسناک، و بدن‌های دفرمه‌شده دیده می‌شوند. «او هیچ تلاشی برای واقع‌نمایی ندارد، زیرا در تئاتر، خشونت همواره امری مصنوع است. تماشاگر می‌داند نه بدنی شکافته و نه خونی ریخته می‌شود و ضربات در نزدیکی بدن متوقف یا از کنار آن رد می‌شوند» (www.nhst.ir, ۱۳۹۷). خشونت جسمانی در بدن بازیگر به نشانه‌ای برای نمایش تصویر خشونت مدرن تبدیل می‌شود؛ خشونتی که تماشاگر به‌طور روزمره با آن درگیر است. «خشونتی دیگر از آثار عبده نه از صحنه بلکه از صحنه به‌سوی تماشاگر روانه می‌شود. گویی عبده نه‌فقط شخصیت‌های نمایش که حتی تماشاگران را هم تا مرز فروپاشی تحت فشار قرار می‌دهد» (www.nhst.ir,۱۳۹۷).
عبده از خشونت به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که هم تصویری از خشونت مدرن را نمایش دهد و هم روان و اعصاب تماشاگر را به شکلی بی‌واسطه تحت تأثیر قرار دهد. آخرین شکل خشونت در آثار عبده، رابطه او به‌عنوان مؤلف با شخصیت‌هایش است. «عبده، چه به‌عنوان نویسنده و چه به‌عنوان کارگردان، کوچک‌ترین ترحمی نسبت به شخصیت‌هایش نشان نمی‌دهد. او آن‌ها را مقابل اتفاقات و سرنوشتی گریزناپذیر قرار می‌دهد، آن‌هم مقابل خشونت‌بارترین وضعیت‌های ممکن. خشونت زمانی کارکرد دراماتیک خود را تمام‌وکمال بر صحنه پیدا می‌کند که بتواند ترس و وحشت را در دل تماشاگر ایجاد کند. ترس نیمه دیگر خشونت و مکمل آن است. خشونتی که ترسی در تماشاگران برنینگیزد، چیزی جز اغراق صحنه‌ای نیست. خشونت بدون ترس، پدیده‌ای متظاهر و عقیم است. اما در تئاتر عبده، خشونت در تمامی اشکال چهارگانه‌اش ترسی ریشه‌ای و فلج‌کننده در تماشاگر پدید می‌آورد» (www.nhst.ir,۱۳۹۷). نمایش مرگ در آثار عبده به شکلی مقدس و متفاوت ارایه می‌شود. عبده از تعزیه تأثیرگرفته و با نگاهی خاص خشونت در مرگ را بر صحنه تصویر کرده است. به اعتقاد او، مرگ در نمایش‌های تعزیه همواره معنایی والاتر و فراتر از یک پایان ساده دارد: «مرگ در تعزیه، مرگ شهداست. این مرگ‌ها راهی برای برکشیدن اهمیت مرگ به سطحی والاتر هستند. شهادت، مرگ را از سطحی صرفاً تراژیک به معنایی متفاوت و الهی ارتقا می‌دهد. مرگ شهید، هرچند ناعادلانه اما نه غیرمنتظره، در سطحی فاخر معنا پیدا می‌کند» (دفتر مطالعات تئاتر ۳ و ۴، ۱۴۰۰: ۳۳۷).
در تمام آثار عبده «مرگ» نقشی محوری دارد: کشتن، کشته‌شدن، خودکشی یا هرگونه مواجهه با مرگ به‌عنوان عنصر دراماتیک تکرار می‌شود. عبده از این عناصر برای تحریک و چالش عواطف و ادراک تماشاگر استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که خشونت و مرگ، نه‌تنها عناصری نمایشی بلکه بازتابی از زیست مدرن هستند.

۱،۴ انعکاس صور خشونت در اجرای نمایش قانون بازمانده‌ها با تکیه بر آراء اریک فروم

برای پرداختن به الگوهای تصویری سازی و میزانسن خشونت در آثار رضا عبده، لازم است به بررسی و تطبیق عوامل تولید خشونت در یکی از شاخص‌ترین آثار او، تحت عنوان «قانون بازمانده‌ها» بپردازیم. نمایشنامه‌ی قانون بازمانده‌ها در هفت صحنه (اقتباس از کتاب مصری مردگان)[۴]، راجع به قتل‌های جفری دامر[۵]، قاتل سریالی است که آن‌را از دریچه‌ی فیلمی تمثیلی به تصویر می‌کشد که اندی وارهول[۶]، هنرمند جنبش پاپ‌آرت، بر اساس زندگی جفری دامر آدم‌خوار ساخته است.
«کتاب مصری مردگان، مجموعه‌ای از متون و تصاویر جادویی است که مصریان باستان با مردگان خود همراه می‌ساختند تا به یاری آن‌ها بر خطرات دنیای زیرین غلبه کنند و به سعادت پس از مرگ برسند. ازجمله نمادهایی که مکرراً در کتاب ظاهر می‌شود، چشم هوراس است، اندامی دیدنی و بسیار برجسته که به قلب

مرده نیرو می‌بخشد و او را به‌سوی خدا می‌برد. کتاب، سفر روح را در هفت مرحله زندگی پس از مرگ نشان می‌دهد: راهپیمایی به سمت گورستان، آغاز ارتفاعات، تجلیل از هبوط، فرود آمدن به گورستان، ظهور در روز، ساختن همه دگردیسی‌هایی که فرد آرزو می‌کند و ظهور به‌عنوان یک روح زنده پس از مرگ. حروفی از کتاب بر قبر بازخوانده می‌شود تا مرده در میان زندگان روی زمین قدم بزند و نه او و نه نامش هرگز از بین نرود. این متن شامل قسمتی است از خدایی که پدر و مادرش را می‌خورد، قلب آن‌ها را با خود می‌برد، قدرت جادویی آن‌ها را جذب می‌کند و خرد آن‌ها را می‌بلعد و برای ابدیت با روح آن‌ها در درون خود زندگی می‌کند.» (Fox, Haslett, Johnson, Krasinski, Mauss, Wiet, 2021: 377)

قانون بازمانده‌ها در سال ۱۹۹۲ در هتل دیپلمات نیویورک به مدت ۸۰ دقیقه روی صحنه رفت. تعداد اجراگران بیش از ۱۰ نفر است که نقش اندی وارهول را پیتر جیکوبز و جفری دامر را تام پرل ایفا می‌کنند. هفت صحنه‌ی این نمایش به ترتیب: ۱. شلیک با یک الماس ۲. دیوانگی ۳. هدف آتش، سقوط ٤. لیپ‌سینک ٥. خانه‌ی سوزان ٦. ضرب‌وشتم ۷. بهشت هستند. با استناد به کتابی که راجع به رضا عبده گردآوری شده است، این اجرا در سال‌های ۱۹۹۲ و ۱۹۹۳، در کشورهای متعددی به روی صحنه رفته است[۷]. با در نظر گرفتن صور خشونت اریک فروم، هفت صحنه‌ی یادشده مورد مطالعه قرار خواهد گرفت:

جدول ۲. جدول دسته‌بندی صور خشونت از دیدگاه اریک فروم در هفت صحنه‌ی نمایش قانون بازمانده‌ها

شماره صحنه	عنوان صحنه، شرح و تصویر کنش	صور خشونت در نمایش قانون بازمانده‌ها	
بخش اول	عنوان صحنه: شلیک با یک الماس شرح کنش: فیلم اندی وارهول در این صحنه توسط جفری دامر معرفی می‌شود.	خشونت نمایشی	اساس این اجرا، خشونت نمایشی است، چراکه عوامل این نمایش هدفی برای آسیب رساندن ندارند.
	 قانون بازمانده‌ها. پیتر جاکوبز (سمت چپ، در نقش وارهول) و جولیانا فرانسیس (راست، به‌عنوان مادر)، منبع: www.walker-art.org	خشونت واکنشی	شخصیت قربانی با ترس به صحنه وارد می‌شود و قصد دفاع و مراقبت از خود را دارد.
		خشونت جبرانی	کنش‌های رفتاری و آوازی (گفتاری) شخصیت جفری دامر، دلالت بر شخصیت سادیستیک اوست.
		خشونت خون‌آشامی	میل به کشتن در شخصیت جفری دامر به‌حدی است که با ترس از دست دادن قربانیانش که همه پارتنرهای او هستند آن‌ها را نابود می‌کند و حتی از خون و اعضای بدن آن‌ها تغذیه می‌کند.

شماره صحنه	عنوان صحنه، شرح و تصویر کنش	صور خشونت در نمایش قانون بازمانده‌ها	
بخش دوم	عنوان صحنه: دیوانگی شرح کنش: در این صحنه اولین قربانی جفری توسط او کشته می‌شود.	خشونت نمایشی	لحظاتی قبل از کات دادن به صحنه خفه کردن قربانی توسط شخصیت جفری است که توسط اندی وارهول هدایت می‌شود.
	 قانون بازمانده‌ها در تور فرانکفورت، آلمان، ۱۹۹۳. عکس از جان زالوسکی منبع: کتاب رضا عبده منتشرشده با همکاری مجله‌ی بیدون	خشونت واکنشی	واکنش دفاعی که توسط قربانی انجام می‌شود و به‌نوعی خشونت واکنشی محسوب می‌شود.
		خشونت جبرانی	دامر قربانیان خود را از ترس و جبران از دست دادنشان به قتل می‌رساند.
		خشونت خون‌آشامی	یکی از قربانی‌ها روی صحنه توسط شخصیت جفری دامر خفه می‌شود.
بخش سوم	عنوان صحنه: هدف آتش، سقوط شرح کنش: گزارش قتل جفری به ۹۱۱ انجام می‌شود و قربانی دیگری به قتل می‌رسد.	خشونت نمایشی	با هدایت میکروفن به‌سمت شخصیت جفری توسط بازیگر دیگر، خشونتی که صورت می‌گیرد نمایشی است.
	 قانون بازمانده‌ها،۱۹۹۳ منبع: www.nhst.ir	خشونت واکنشی	فریاد تماس‌گیرنده با گفتار خشونت‌آمیزش با پلیس، که اندی وارهول آن را اجرا می‌کند، نوعی خشونت واکنشی است زیرا که به گزارشی که او به پلیس داده توجه کافی صورت نگرفته است.
		خشونت جبرانی	به‌دنبال قربانی خود دویدن جفری با چاقو به‌دلیل فرار کردن او
		خشونت خون‌آشامی	خوردن اعضای شکم قربانی توسط شخصیت جفری دامر خشونت خون‌آشامی است.

شماره صحنه	عنوان صحنه، شرح و تصویر کنش	صور خشونت در نمایش قانون بازمانده‌ها	
بخش چهارم	عنوان صحنه: لیپ‌سینک شرح کنش: اندی وارهول در حال ساخت و پرداخت صحنه‌ای دیگر از فیلم خود است. مخاطب با فضای قتل و مثله‌کردن و نگهداری اجساد در یخچال مواجه می‌شود.	خشونت نمایشی	این صحنه با فریاد یکی از پرفورمرها شروع می‌شود که با خشونت به تماشاگران دستور جابه‌جایی می‌دهد و آن‌ها را مجبور به بلند شدن و جلو رفتن و حرکت به‌سمت راست می‌کند و مستقیم با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. همچنین شخصیت اندی وارهول، همراه با دوربین و لوازم فیلم‌برداری، کنش‌های خشونت‌آمیز را بازسازی می‌کند.
	 قانون بازمانده‌ها، ۱۹۹۲ منبع: www.nhst.ir	خشونت واکنشی	در این صحنه خشونت واکنشی در کلام، فریادها و در واژگان شکل می‌گیرد. جفری با کتک‌زدن و یا خفه کردن قربانی خود، گونه‌ای از خشونت واکنشی، (خشونت انتقام‌جویانه) را به تصویر می‌کشد.
		خشونت جبرانی	خفه کردن قربانی توسط کرکتر جفری با کمربند به‌دلیل ترک کردن جفری و میل به فرار از او
		خشونت خون‌آشامی	علاوه بر خفه کردن قربانی که از نشانه‌های خشونت خون‌آشامی است، وجود بدن‌های مثله‌شده درون یخچال‌هایی که روی صحنه وجود دارد حاکی از خشونت خون‌آشامی اعمال شده است.

شماره صحنه	عنوان صحنه، شرح و تصویر کنش	صور خشونت در نمایش قانون بازمانده‌ها	
بخش پنجم	عنوان صحنه: خانه سوزان شرح کنش: خانه در حال سوختن است و جفری با مادر و پدرش گفت‌وگو می‌کند.	خشونت نمایشی	کنش پرفورمرهای روی صحنه خودزنی و کتک زدن دیگری است و گاهی با توهین از طریق اعمال جسمی تصویر می‌شود.
	 قانون بازمانده‌ها، ارایه شده در خانه حمل‌ونقل، مینیاپولیس، ۲۱ تا ۲۵ اکتبر ۱۹۹۲. عکس از آرشیو مرکز هنر واکر منبع:www.walkerart.org	خشونت واکنشی	فریادهای جفری نسبت به مادر و پدر پیرامون سوزاندن خانه خشونت واکنشی تلقی می‌شود.
		خشونت جبرانی	در این صحنه هم خشونت جبرانی و هم خشونت خون‌آشامی خود را لابه‌لای دیالوگ‌های پرفورمرها نشان می‌دهند. مادر از جفری می‌پرسد: چرا این کار را کردی؟ جفری می‌پرسد: چه کار؟ مادر: بریدی، کشتی، پختی، خوردی. در جای دیگر او از مادر می‌پرسد: چرا مست کردی و خانه را سوزاندی؟ که با توجه به شخصیت اصلی جفری دامر، دلیل خیلی از رفتارهای نابهنجار خود را خانواده‌اش می‌داند.
		خشونت خون‌آشامی	مانند خشونت جبرانی در دیالوگ‌ها به آن اشاره می‌شود. کشتن، پختن و خوردن
بخش ششم	عنوان صحنه: ضرب و شتم شرح کنش: در این صحنه شخصیت خدا مخاطبان را دعوت به نشستن کرده و بعد مونولوگش را می‌گوید و این صحنه با مرگ جفری تمام می‌شود.	خشونت نمایشی	برخورد خدا در شروع صحنه با تماشاگران نمایش، خشونت نمایشی محسوب می‌شود.
	 قانون بازمانده‌ها،۱۹۹۲، مینیاپولیس، عکس از آرشیو مرکز هنر واکر www.walkerart.org	خشونت واکنشی	تقلا کردن قربانی برای مقابله با شخصیت جفری
		خشونت جبرانی	نمایش خشونت جنسی توسط پرفورمرها حاکی از شخصیت سادیستیک آن‌ها دارد که تجاوز را به تصویر می‌کشند. حتی کنش‌هایی که توسط بازیگران روی مخاطب اعمال می‌شود و کنش‌ها و آواهایی که اجرا می‌شوند، یادآور همین نکته‌اند.
		خشونت خون‌آشامی	کشتن قربانی دیگر با چاقو توسط کرکتر جفری دامر

شماره صحنه	عنوان صحنه، شرح و تصویر کنش	صور خشونت در نمایش قانون بازمانده‌ها	
بخش هفتم	عنوان صحنه: بهشت شرح کنش: اتفاقاتی که در بهشتی که اندی وارهول در فیلمش برای جفری دامر در نظر گرفته به تصویر کشیده می‌شود.	خشونت نمایشی	شمشیربازی دو اجراگر
	 قانون بازمانده‌ها، هتل دیپلمات، خیابان ۱۱۶ غربی، ۱۴ مارچ 1992 www.rezaabdoh.com	خشونت واکنشی	واکنش دفاعی اجراگرها نسبت به خشونتی که رویشان اعمال می‌شود.
		خشونت جبرانی	خشونتی که روی نقش مادر توسط دو اجراگر اعمال می‌شود.
		خشونت خون‌آشامی	کشتن قربانی با اره‌برقی توسط جفری دامر

با در نظرگرفتن عوامل ترس و قدرت به‌عنوان ریشه‌های بروز صورت‌های چهارگانه خشونت اریک فروم، و با بررسی چگونگی بازنمایی آن در اجرای نمایش قانون بازمانده‌ها در جدول ۲، به چگونگی استفاده از ابزارهای بدن، شیء و بدن به‌مثابه شیء در انجام و بیرونی‌سازی و انعکاس کنش‌های جسمانی و رفتار شخصیت‌ها پرداخته می‌شود:

- بدن: در اجرای قانون بازمانده‌ها، خشونت فقط از طریق بدن اجراگر تداعی نمی‌شود. بلکه مانند تئاتر آرتویی مخاطب را نیز درگیر می‌کند. در نتیجه بدن مخاطب نیز منعکس‌کننده‌ی خشونت می‌شود. به‌خصوص در این اجرا که طبق نمایش، تماشاگر چهار مرتبه از جای خود حرکت می‌کند و جزیی از اجرا می‌شود.
- ژست‌ها و موومنت‌ها: در کنش‌هایی چون شات شدن، حلق‌آویز شدن، گردن زدن، خفه شدن، آویزان شدن با بدن برهنه، کنش‌هایی که نشان‌دهنده‌ی بردگی جنسی و هموسکشوالیته هستند و فیگورهای اعمال جنسی، تجاوز و مورد تعرض قرار گرفتن را تداعی می‌کنند. نشانه‌هایی که توهین‌آمیز هستند و از طریق بدن نشان داده می‌شوند. کنش و ژست خوردن بدن انسان، تکرار حرکات کسالت‌بار، شمشیربازی، انجام حرکات فیزیکال و تکرار پی‌درپی آن با افکت و موسیقی عجیب و دلهره‌آور، رقص‌های رزمی‌طور و اسپانیش (رقص اسپانیش تاریخچه‌ی رزم و مبارزه را تداعی می‌کند).
- لباس، گریم و آرایش مو: نیمه‌برهنگی و برهنگی، آرایش و لباس زنانه در مردان، آرایش مو و پوستیژهای عجیب‌وغریب و نامرسوم. گریم‌های زشت و ترسناک. «آدم‌ها در هیئت اشباح گچی، با کله‌های طاس و صورت‌های بدون مو و پوست سفید و آردی، از چنگال موهبت‌های زندگیِ مدرن در فرارند.» (www.aghalliat.com، ۱۳۹۷)
- شیء: اشیاء به‌صورت بالقوه قابلیت خشونت‌زایی داشته و در آثار عبده نقش مهمی دارند که ابزار خشونت عنوان خوبی برای توصیف شدت اهمیت شیء در آثار او است. ابزار خشونت در نمایش قانون بازمانده‌ها شامل: اسلحه، طناب دار، چکش، چاقو، اره‌برقی، شمشیر و.. است که به‌وضوح خشونت را اعمال می‌کنند. اما اشیاء دیگری هستند که در موقعیت خشونت را خلق می‌کنند. تکرار

حرکت کسالت‌باری که توسط یکی از بازیگران با صندلی انجام می‌شود یا یخچالی که پر از بدن مثله‌شده‌ی قربانیان شخصیت جفری در این نمایش هستند. تلویزیونی که در حال پخش کردن ویدئوهایی شبیه به کالبدشکافی بدن و سر انسان‌ها است. وجود آدمک‌هایی که اعمال خشونت روی آن‌ها صورت می‌گیرد. یا عروسک‌های کوچکی که توسط شخصیت‌های داستان به زمین کوبیده می‌شوند. اندام‌های مصنوعی جنسی که بازیگران زن از طریق آن تجاوز را بازنمایی می‌کنند و بازیگران مرد مورد تعرض قرار می‌گیرند.

- بدن به‌مثابه شیء: فارغ از این مورد که بدن در این اثر، شبیه به رباتی است که دائم مورد تجاوز قرار می‌گیرد، به بردگی گرفته می‌شود و حتی بخشی از این اجرا بدن به‌مثابه حیوان (سگ) و اشیایی مانند میز قرار داده می‌شود. گاهی حرکات یک‌نواخت و تکراری ربات‌وار انجام می‌دهد. در تمام کنش‌ها و ژست‌ها، شیءگرایی و شیءپذیری توسط اجراگران در بدن و حتی کلام آن‌ها جاری است. بخش‌هایی از نمایش، کلام شبیه به رادیو عمل می‌کند بنابراین شیءپذیری تداعی می‌شود و در بدن بازتاب خود را نشان می‌دهد. مانند شروع نمایش زمانی که جفری رو به بدن به دارآویخته‌ی مادر در سکون درست مانند یک دکلمه رادیویی شروع به شعر خواندن می‌کند. بدن اجراگران گاهی شبیه به عروسک خیمه‌شب‌بازی عمل می‌کند. اندام‌های بدن رفتاری دارند که به نظر، گرداننده‌ای از قسمت بالایی صحنه آن‌ها را به حرکت درمی‌آورد. در این نمایش بدن نقش هر پدیده‌ای را ایفا می‌کند.

بدون شک طرح مفهوم در اجرا، هدفی جز ارایه لایه‌های زیرین متنی و طراحی الگوی اجرایی کارگردان نیست که درنهایت به بیرونی سازی اندیشه‌های اجرایی متن و کارگردانی منجر می‌شود. مفهومی سازی کاربردی کردن مفاهیم اجرایی با ابزارهایی چون بدن، ژست‌ها و موومنت ها، لباس، گریم و آرایش مو، شیء، بدن به‌مثابه شیء و... است.

نتیجه‌گیری

بدن را می‌توان یکی از مهم‌ترین ابزارهای مفهومی‌سازی در هنرهای اجرایی دانست که به‌عنوان رسانه‌ای پویا، قابلیت تولید و انتقال مفاهیم پیدا و پنهان متن را داراست. خشونت به‌عنوان مفهومی چندلایه و پیچیده، برای بازنمایی مؤثر خود نیازمند شناخت دقیق ابعاد روان‌شناختی و جامعه‌شناختی و استفاده هدفمند از ابزارهای مرتبط با بدن است. در این میان، رضا عبده ازجمله هنرمندانی است که با تمرکز بر جسمانیت بازیگر و استفاده خلاقانه از بدن به‌عنوان محوری‌ترین عنصر اجرایی، خشونت را در لایه‌های گوناگون آثار خود بازنمایی کرده است.

مطالعه و مشاهده‌ی آثار عبده، شامل فیلم بلند بوف کور، فیلم کوتاه خوابیدن با شیطان، و اجراهای برجسته‌ای مانند میناماتا، والس هیپ‌هاپ اوریدیس، لولوخرخره، قانون بازمانده‌ها و نقل‌قول‌هایی از یک شهر ویران، نشان می‌دهد که بازنمایی خشونت در آثار او بیش از هرچیز در جسم بازیگر و نحوه‌ی به‌کارگیری بدن ظهور می‌یابد. بدن در آثار عبده نه‌فقط ابزاری برای اجرای کنش‌ها، بلکه رسانه‌ای مفهومی است که هم در بُعد معنایی و روان‌شناختی و هم در بُعد بصری و نمادین، خشونت را به تصویر می‌کشد. عبده با تکیه بر توانایی اجرایی و فیزیکی بازیگران خود، از بدن به‌عنوان ابزاری چندمنظوره در بازنمود خشونت بهره می‌گیرد. در آثار او، حرکاتی همچون گریستن، خندیدن، جنگیدن یا حتی رقصیدن بازیگر، در چارچوب مفهومی خشونت قرار می‌گیرند. حرکات تکراری، مکانیکی و گاه اغراق‌شده بدن، در کنار تمرین‌ها و عملکرد فیزیکی مبتنی بر

ورزش‌های رزمی، ژست‌های خاص و کنش‌هایی همچون شبیه‌سازی حملات خشونت‌آمیز، همگی بیانگر مفهومی از خشونت بدنی هستند. از حرکت جزیی انگشتان دست که به چنگال حیوان درنده شباهت دارد تا حرکات تجمعی کل اندام، بدن اجراگران به نمایش‌گذاری خشونت اختصاص یافته است. این استفاده خلاقانه از بدن، نشان‌دهنده‌ی درک عمیق عبده از ظرفیت‌های فیزیکی بازیگر و فرآیند بیرونی‌سازی مفاهیم اجرایی است که در آثار وی به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد. خشونت در آثار عبده درعین‌حال که با استفاده از بدن بازیگر بازنمایی می‌شود، به ابعاد پشتیبان، نظیر لباس، گریم و عناصر بصری نیز وابسته است. این عناصر نه‌تنها نقش مکمل دارند، بلکه در القای حس خشونت و اضطراب به مخاطب، به‌طور مستقیم عمل می‌کنند. استفاده هدفمند از این ابزارهای بصری، جنبه‌ای همگام با جسمانیت بازیگر پیدا می‌کند و به تقویت لایه‌های متعدد معنایی اجرا کمک می‌کند.

- شیء و ابزار خشونت

اشیاء در آثار عبده، نقش ابزاری و مفهومی در بازنمایی خشونت دارند. درواقع، اشیاء نه‌تنها برای انجام کنش‌های خشونت‌آمیز استفاده می‌شوند، بلکه زمینه‌ساز ایجاد موقعیت‌های خشونت‌زا هستند و در تقویت فضای اجرایی سهم به‌سزایی دارند. در این میان، اشیایی همچون اسلحه، چاقو، اره‌برقی، طناب دار و شمشیر نقش مستقیم‌تری ایفا می‌کنند، درحالی‌که عناصر دیگری نظیر:

یخچال مملو از اندام‌های مثله‌شده.

رادیویی که صدای حملات نظامی را شبیه‌سازی می‌کند و حس ترس و دلهره را القا می‌کند.

حرکات روزمره و تکرارشونده (نظیر کنش‌های مرتبط با یک صندلی) که ذهن مخاطب را به‌سمت خستگی و اضطراب سوق می‌دهند.

تمام این عناصر، بخشی از فرآیند کلی بازنمایی خشونت هستند و در کنار بدن و کلام (به‌عنوان عناصر والد خشونت در آثار عبده)، نقش تکمیلی خود را ایفا می‌کنند. در این نگاه، اشیاء نه‌فقط ابزاری برای خشونت، بلکه تجسم خشم و ابزاری برای تقویت تجربه خشونت‌آمیز آثار هستند.

- مفهوم بدن به‌مثابه شیء

یکی از رویکردهای شاخص عبده در طراحی بدن، تبدیل آن به یک شیء چندمنظوره است. بدن بازیگر، گاه به‌صورت یک عنصر مکانیکی ظاهر می‌شود و نقش یک ماشین رباتیک را در اجرا ایفا می‌کند؛ گاه دیگر، بدن در جایگاه یک حیوان (مانند سگ) یا یک اندام شیءگون مورد استفاده قرار می‌گیرد، که هم از بُعد معنایی و هم از بُعد روان‌شناختی خشونت‌ورزی را تقویت می‌کند.

از سوی دیگر، بدن در آثار عبده گاه مانند عروسکی در دستان یک گرداننده به حرکت درمی‌آید، که این شیءسازی بدن را به سطح استعاری و مفهومی می‌کشاند. چنین استفاده‌ای از بدن، مخاطب را وادار به درگیری ذهنی با خشونت جاری در نمایش می‌کند و ابعاد پنهان مفاهیم را بیرونی می‌سازد.

آنچه از تحلیل آثار رضا عبده به‌دست می‌آید، تأکید بر تئاتر بدنمند به‌عنوان ابزاری تأثیرگذار در انتقال مفاهیم بنیادی نظیر خشونت است. این شیوه اجرایی، با بهره‌گیری از کنش‌های بدنی، حرکت و طراحی‌های مرتبط با جسمانیت، خشونت را از سطح بازنمایی به سطح تجربه برای مخاطب می‌رساند. در این سبک از تئاتر، شناخت بدن و ظرفیت‌های آن برای بازیگر، به‌همان‌اندازه اهمیت دارد که طراحی عناصر روایی یا بصری اجرا. درعین‌حال، آگاهی از علوم انسانی. به‌ویژه روان‌شناسی و جامعه‌شناسی. اهمیت مضاعفی پیدا می‌کند، زیرا درک لایه‌های روانی خشونت و انتقال آن به مخاطب، نیازمند تسلط بازیگر به آناتومی معنایی بدن و اعمال تعمدانه کنش‌های معنی‌دار است.

درنهایت، عبده با استفاده از همه عناصر در دسترس خود، ازجمله بدن، کلام و اشیاء، توانسته است نه‌تنها

صحنه و بازیگر، بلکه مخاطب را نیز به بخشی از تجربه خشونت‌آمیز و پراضطراب آثار خود بدل سازد. تجربه‌ی آثار عبده، درهم‌تنیدگی خشونت، اثر هنری و اثرپذیری تماشاگر را نمایان می‌سازد و زمینه‌ای برای مطالعات عمیق‌تر در حوزه‌ی تئاتر جسمانی فراهم می‌کند.

پی‌نوشت

۱. در چهارم اسفند سال ۱۳۴۱ در تهران متولد شد. او فرزند هما مهاجرین و علی عبده، قهرمان بوکس، رییس فدراسیون بوکس ایران، صاحب بولینگ عبده و نیز بنیان‌گذار باشگاه ورزشی پرسپولیس قبل از انقلاب بوده است. از کودکی به هنر علاقه داشت. در سفرهایی که با خانواده‌اش به انگلیس داشت، تئاتر «رؤیای شب نیمه تابستان» نوشته‌ی شکسپیر به کارگردانی پیتر بروک را دید به تئاتر علاقمند شد. رضا عبده در ۹سالگی با آثار برگمن و کوروساوا آشنا شد. او ۱۳ ساله بود که برای تحصیل به انگلیس و مدرسه شبانه‌روزی ولینگتون رفت. در ۱۴سالگی کتاب شعری به نام ترنم نفس در فضای بسته را منتشر کرد. در ۱۶سالگی با نمرات عالی و یک جایزه معتبر ادبی فارغ‌التحصیل شد. بعد از انقلاب، به همراه پدر و خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت کرد، اما یک سال بعد پدرش بر اثر سکته قلبی درگذشت و فرزندانش رضا، سالار و سردار بی‌پول و بی‌سرپرست شدند و به‌سختی زندگی خود را می‌گذراندند. رضا در آن دوران از طریق بورسیه وارد دانشگاه کالیفرنیای جنوبی شد تا در رشته‌ی ادبیات تحصیل کند اما پس از یک‌ترم درس را رها کرد. آلن مندل، بازیگر تئاتر و مشاور موسسه‌ی تئاتر لس‌آنجلس، پس از آشنایی با رضا و کارهایش، از او دعوت کرد تا در تئاتر لس‌آنجلس اجرا داشته باشد. اوایل در سالن‌های کوچک و بعد از موفقیت در سالن‌های بزرگ اجرا می‌بُرد. او به غیر از تجربه‌ی کارگردانی و نمایشنامه‌نویسی، تجربه‌ی فیلم‌سازی نیز داشت. البته شهرت او بیشتر به‌دلیل تئاترهای تجربی و مفهومی در مکان‌های نامتعارف مثل ساختمان‌های متروکه، کارخانه‌های تعطیل‌شده، زمین بسکتبال مدارس، سرتاسر یک کوچه، سلاخ‌خانه‌ها، گاراژ و غیره بود. از او نزدیک به ۲۱ نمایشنامه و تعدادی فیلم باقی‌مانده که به نسبت عمر کوتاهش جزو کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان پرکار به‌شمار می‌رفت. نمایش‌های رضا عبده مضامینی همچون خشونت، نژادپرستی، اقلیت جنسی، قدرت سفیدپوستان در جامعه، سرکوب سیستماتیک، ایدز، اعتیاد و ... را دربر می‌گرفت. عبده در سال ۱۹۹۱ گروهی به نام در آلوز به معنی حرکت از تاریکی به سمت روشنایی تشکیل داد و اجراهایی همانند پدر مرد عجیبی بود (۱۹۹۵)، لولوخرخره (۱۹۹۱) و قانون بازمانده‌ها (۱۹۹۲) را به روی صحنه برد. همراه برادرش سالار عبده که در حال حاضر نویسنده و استاد نویسندگی خلاق در سیتی کالج نیویورک است، نمایش‌نامه‌هایی همچون قانون بازمانده‌ها (۱۹۹۲)، سفید راست تنگ (۱۹۹۳) و نقل‌قول‌هایی از یک شهر ویران (۱۹۹۴) را نوشت. زمانی که ۲۸ساله بود متوجه شد به بیماری ایدز مبتلا است بنابراین موضوع مرگ یکی از موضوعات اصلی اجراهایش شد و خشم او در آثارش نمود بیشتری پیدا کرد در اجرای «هیپ‌هاپ» از آلن مندل درخواست کرد مونولوگی را اجرا کند که به‌خودی‌خود مثل یک جنگ تمام‌عیار باشد و یا در نمایش «قانون بازمانده‌ها» که درباره جفری دامر، قاتل آدم‌خواری است که مردان جوان را کشته و می‌خورد، بیانی اعتراضی درباره اثرات اجتماعی خشونت، از خشونت پلیس در خیابان‌های آمریکا گرفته تا خشونت رسمی و دولتی علیه مبتلایان به ایدز در هفت پرده است. منتقدان تئاتر «قانون بازمانده‌ها» را نمونه‌ی بارز و عالی از تئاتر شقاوت دانستند. پس از تعطیل شدن تئاتر لس‌آنجلس، به نیویورک رفت و در آنجا بیش‌ازپیش درخشید. همراه گروه تئاتریش، تورهای اروپا برگزار کرد و با استقبالی چشمگیر روبه‌رو شد. سوزان سانتاگ، نویسنده، فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی و سیاسی از طرفداران نمایش‌های عبده بود و بارها به دیدن نمایش‌های او رفت و حتی بعضی از اجراها را چند بار دید. در روز ۱۲ می سال ۱۹۹۵، دقیقاً در سال‌های اوج درخشش خود در تئاتر آوانگارد، در سن ۳۲سالگی به‌دلیل بیماری ایدز درگذشت. یک سال پس از مرگش در سال ۱۹۹۶ موفق به دریافت جایزه بسی (Bessie Award) به‌واسطه‌ی یک‌عمر فعالیت خلاقانه در تئاتر و رقص نگاری شد.» (مجله ویتال، ۱۳۹۹)

۲. گردآوری و پیوند غیراصولی چندین مجموعه‌ی ایدئولوژیکی و نظریه‌های نامتجانس

۳. Grand Guignol: تئاتری در منطقه‌ی پیگال پاریس بود. از زمان افتتاح در سال ۱۸۹۷ تا پایان آن در سال ۱۹۶۲، به طور تخصصی در نمایش‌های ترسناک طبیعت‌گرایانه فعالیت داشت.

۴. Book of the Dead: راجع به سفر روح در هفت مرحله زندگی پس از مرگ است.

5. Jeffrey Dahmer

6. Andy Warhol

۷. زمان و مکان‌های اجرای نمایش قانون بازمانده‌ها: خانه‌ی باربری، مرکز هنری واکر، مینیاپولیس، ۲۱ تا ۲۵ اکتبر ۱۹۹۲، جشنواره‌ی اسپرینگ رقص، اوترخت، هلند، ۲۱ آوریل تا ۸ می ۱۹۹۳، جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر، گرانادا، اسپانیا، ۸ تا ۱۸ می ۱۹۹۳، وینر فست‌ووخن، وین، اتریش، ۲۴ تا ۲۸ می ۱۹۹۳، جشنواره‌ی بین‌المللی رقص، مونیخ، آلمان، ۳ تا ۶ ژوئن ۱۹۹۳، تئاتر آم تورم، فرانکفورت، آلمان، ۱۱ تا ۱۳ و ۱۵ تا ۱۹ ژوئن ۱۹۹۳، جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر سامر، هامبورگ، آلمان، ۱۶ تا ۱۹ ژولای ۱۹۹۳، جشنواره‌ی پاییز، پاریس، فرانسه، ۳۰ نوامبر تا ۵ دسامبر ۱۹۹۳.

فهرست منابع

- برنی، د. (۱۳۸۷) دانشنامه‌ی فشرده‌ی بدن انسان. ترجمه دکتر مجید رضائی راد؛ دکتر محمدرضا سید احمدیان؛ دکتر علی محمدی، چاپ چهارم. تهران: نشر مدرسه.
- محمدی وکیل، م؛ فرقانی، آ؛ پاکزاد، ز: «بررسی نظریه شئ شدگی در آثار هنرمند فتورئالیست دان ادی». نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی: دوره ۲۶، شماره (۱)، ۱۴۰۰.
- ترینور، ب. (۱۳۹۶) دانشنامه فلسفه‌ی استنفورد (گابریل مارسل). ترجمه: سید حسین حسینی، نشر ققنوس: تهران.
- برونل، پ. (۱۳۸۴) تئاتر و شقاوت: یا تقدس زدایی از دیونیزوس. ترجمه دکتر ژاله کهنمویی پور، تهران: نشر قطره.
- بندتی، ر. (۱۳۹۳) کار عملی بازیگر. ترجمه احمد دامود، تهران: انتشارات سمت.
- بوگارت، آ. (۱۳۹۴) لاندو، ت: ویوپوینت. ترجمه سیمین غلامی. تهران: نشر بیدگل.
- تأییدی، پ.(۱۳۸۲) تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه. تهران: نشر قطره.
- سرور، رضا. (۱۳۹۷) «ملاقات در هتل دیپلمات»؛ نگاهی به نمایش «قانون بازمانده‌ها» ی رضا عبده، نهست (www.nhst.ir)
- قنبری، امیر. (۱۳۹۷) «زیبایی‌شناسی خشونت یا رقص تاریکی / درباره تئاترهای آخرالزمانی رضا عبده»، ادبیات اقلیت (www.aghalliat.com)
- کانون تئاتر دانشگاهی اداره کل هنرهای نمایشی. (۱۴۰۰) دفتر مطالعات تئاتر ۳ و ۴، دفتر مطالعات تئاتر، تهران: انتشارات نمایش.
- کرالام. (۱۳۸۴) نشانه‌شناسی تئاتر و درام. ترجمه فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.
- کیهانی، محمد. (۱۳۸۶) «خشونت و پرخاشگری از نظرگاه مولانا و اریک فروم». م‌اهنامه پژوهشی اطلاعات حکمت و معرفت. سال دوم. شماره (۹).
- فروم، ا: «صور گوناگون خشونت». ترجمه گیتی خوشدل، نشریه‌ی آرش: دوره‌ی پنجم، شماره (۴،۱۳۶۰).

- Cabral A, Manuel Figueiredo C. (2014). Costume Design: Ergonomics in Performance Art. CIAUD Research Centre for Architecture, Urban Planning and Design, Faculty of Architecture of the University of Lisbon.
- Evans,Brad. (2017)- Histories of Violence: The Violence of Art (www.lareviewofbooks.org)
- Jennifer Krasinski on the art of Reza Abdoh. (2018) Artforum International. LOOSED (www.artforum.com)
- Meng T. (2019). Violence and the materiality of power, Liberal Arts Program, Northwestern University in Qatar, Doha, Qatar.
- Pratap Singh V. (2018). Language and Body Language, Govt p g college jalesar etah uttar Pradesh.
- S. DeKeseredy,Walter, Perry, Barbara- (2006)- Advancing critical criminology: theory and application- Lanham, MD: Lexington Books
- Scharff Thommessen C, Fougner M. (2020). Body awareness in acting – a case study of TRE as a supporting tool for drama students' personal and professional development, Oslo Metropolitan University.
- The Literary Estate of Erich Fromm- (2004)- Violence- Propriety of the Erich Fromm Document Center, Germany
- van der Dennen, Johan M.G.- (1970)- PSYCHOANALYTIC THEORIES OF AGGRESSION (www.rint.rechten.rug.nl)
- Isakovic, Zlatko _ (1997) - Erich Fromm's Concept of Aggression and the 'Missing Element' of Ethnonational Mobilisation in the Second Yugoslavia, Copenhagen Peace Research Institute (www.ciaotest.cc.columbia.edu)
- Rogers, Kara- (2019) - biophilia hypothesis, (www.britannica.com)
- Fox C, Haslett T, Johnson D, Krasinski J, Mauss N, Azimi N, Wiet E (2021). Reza Abdoh, Bidoun, KW Institute for Contemporary Art, Berlin, and MoMA PS1.
- Fromm, Erich (1973). The anatomy of human destructiveness, Library of Congress Cataloging in Publication Data, Canada.